肉筆浮世絵の研究

―ＭＯＡ美術館蔵　重要文化財「婦女風俗十二ヶ月図」勝川春章筆の想定復元模写を通して―

平成二十八年度
東京藝術大学大学院美術研究科　博士後期課程学位論文
文化財保存学専攻　保存修復研究領域（日本画）
１３１４９３６　向井大祐

はじめに

浮世絵は世界でも例を見ない独自の発展を遂げた芸術であるが、その芸術的評価においては、大量生産品である版画が一点制作の肉筆画に勝るというユニークな逆転現象を生み出した。版画は当時の町民の誰でも手に入れることのできる絵画、商品であったが、肉筆画の廉価な代替品に留まらずに、それまでになかった新しい芸術表現を打ち立てたのである。浮世絵の本質は大衆芸術であり、町人の需要に対して大量生産が可能な版画は、まさに浮世絵の独自性を体現した表現様式であったといえる。

しかし、多くの浮世絵師たちは版画と同じくらい精力的に肉筆画も制作している。この二つの異なる媒体はいわば車の両輪のようなものであり、お互いに作用を与えて浮世絵の表現を発展させてきたことは周知の事実である。つまり浮世絵が内包する芸術性の全容を知る上では、版画だけでなく肉筆画にも眼差しを向ける必要がある。版画と比べて遅れを取った印象はあるにせよ、肉筆画の研究は近年になってますます活況を呈してきた。肉筆浮世絵として単独の展覧会が開催されることも珍しくなくなり、我々の目に触れる機会は以前よりも確実に多くなってきたといえよう。

それでも浮世絵と聞いて誰もがまず思い浮かべるのは、色鮮やかな版画の作品群ではないだろうか。歌麿の美人画、写楽の役者絵、北斎、広重の風景画、いずれもその代表作は版画である。著者自身も浮世絵といえばすなわち版画であり、対する肉筆画のイメージはそれほど良いものではなかった。もちろん肉筆画の作品も一つ一つを見ていけば、それぞれに魅力を有していることは理解できていたが、版画において展開された独自性の高い芸術表現と比較すれば、今ひとつ見劣りするように思えてならなかった。

浮世絵に対してはこのような漠然とした認識を持っていたが、その認識を改める契機となったのは、修士課程において取り組んだ一つの作品の模写であった。東京藝術大学の大学美術館が所蔵する勝川春章（以下、春章）による「竹林七妍図」は、絹本に描かれた肉筆美人画の佳作である。現状模写と呼ばれる、経年の変化も含めた現在の状態を忠実に写し取る方法で模写を行ったが、原本を間近に観察しながら制作を進める機会にも恵まれ、学ぶことが多くあった。春章という絵師を知ってまず驚いたのは、その優れた技量である。浮世絵における肉筆画というと常に真贋問題がつきまとう。そのように作品の質が問われやすいのも、浮世絵師が狩野派や土佐派のような本絵師ではなく、必ずしも正規の絵画教育を受けていないという背景があるためである。しかし春章の作品は技術的な面では他の追随を許さないものであり、このことは模写による制作工程の追体験を行うことで実感することができた。

春章が活躍した江戸時代中期の明和から寛政（一七六四～一八〇

三）にかけては多色刷りの版画、いわゆる錦絵の隆盛により浮世絵芸術はひとつの黄金期を迎えたと同時に、版画と肉筆画の関係性が大きく変化した時期であると考えられている。錦絵の発展とともに浮世絵の主流は次第に版画へと移っていくが、その転換期にあって版画と肉筆画の両面で活躍した春章は希有な存在である。春章は初め土佐派の流れを汲む肉筆画専門の宮川春水に学んだが、明和初期に歌舞伎の役者絵版画を発表し、類型化された旧来の役者絵に写実性を加味した画風で人気を博した。主に役者絵版画という分野において勝川派は一家を成したが、春章自身その晩年には版画による表現から離れ、肉筆画に専心しその芸術性を開花させた。春章の技量は肉筆画において可能な描線と色彩を最大限引き出すことができ、その繊細優美な美人の表現は浮世絵と言う俗の中にあって高い品性を備えている。

肉筆浮世絵は版画ほど多彩な題材を取り扱っているわけではなく、その主流は美人画にあるといえる。つまり肉筆浮世絵という言葉が指すのは美人画であると考えても差し支えないのだが、春章が手がけたのも多くは美人画である。先の模写制作以来、肉筆浮世絵の展観の機会にも恵まれたが、その中でもやはり春章の作品は特別な存在感を持っていると感じられた。なぜ春章の作品は今日においても魅力的に目に映るのか。それについて研究することは、浮世絵の中で肉筆画がどのような位置にあるのか、どんな芸術表現を成し遂げたのかを探求することと同義であると考える。

春章の研究は、早い段階から数多くの観点を以て考察がなされたが、その中でも重視されてきたのは、ＭＯＡ美術館が所蔵する重要文化財「婦女風俗十二ヶ月図」である。この作品は春章にとっての最高傑作であるとともに、肉筆画の第一級の名品として殊に高評価されてきた。だからこそ、この作品こそが春章芸術、ひいては肉筆浮世絵の芸術性を最も体現した作品であると言い換えることもできる。しかし、現状の作品は多くの先行研究で指摘されるように、制作当初の姿を完全に伝えるものではない。

本研究ではこの春章の代表作を取り上げ、制作当初の想定復元を試みる。新出の資料を基に、可能な限りその実像に近づくことで、春章が到達することができた肉筆浮世絵の極至について、新たな知見を示したい。それは冒頭で述べた版画と肉筆画の関係性とは逆に、版画では表現しえない、肉筆画だからこそできた浮世絵芸術のもう一つのあり方を呈するものであると考える。

肉筆浮世絵の研究

―ＭＯＡ美術館蔵　重要文化財「婦女風俗十二ヶ月図」勝川春章筆の想定復元模写を通して―

目次

はじめに……i
第一章　肉筆浮世絵と勝川春章
第一節　肉筆浮世絵について……2
（一）　肉筆画と版画の関係
（二）　浮世絵の流れと肉筆画
第二節　勝川春章について……7
（一）　春章の画業と功績
（二）　春章の肉筆美人画
第二章　「婦女風俗十二ヶ月図」の位相
第一節　研究作品について……16
（一）　月次風俗と浮世絵
（二）　基本情報と考察
第二節　先行研究による指摘……36
（一）　一月、三月の図について
（二）　表装形態について

第三章　一月、三月の図の検討
第一節　一月の図について……46
（一）　一月の画題
（二）　勝川春潮について
（三）　研究作品と風俗十二候との関係性
（四）　風俗十二候　一月の考察
第二節　三月の図について……69
（一）　歌川国芳の補作「潮干狩」について
（二）　書聯の制作年代と補作の位置
第四章　想定復元模写制作
第一節　熟覧調査……78
（一）　想定復元模写制作にあたって
（二）　熟覧調査と所見
第二節　下図制作……84
（一）　現存する十図の線描抽出
（二）　一月の復元図作成
（三）　三月の復元図作成

第三節　本画制作……112
（一）絹の選定
（二）下図の転写
（三）現存する十図の彩色技法
（四）一月、三月の彩色、模様線
第四節　鑑賞形態の復元……143
（一）表装の変遷
（二）けんどん式屏風について
（三）屏風制作
結論……156
参考文献・図版出典

第一章　肉筆浮世絵と勝川春章

第一節　肉筆浮世絵について

（一）肉筆画と版画の関係

浮世絵は江戸時代に興隆した芸術の一様式であるが、他の芸術の在り方とは異なる独自の文脈をもっている。そのひとつに一点制作の肉筆画よりも大量生産の版画が重要な位置を占めているという特徴が挙げられる。浮世絵がこれまでの芸術様式と大きく異なるのは、被支配階級である町民の支持を受けてその芸術が発展した点である。浮世絵師は狩野派や土佐派のように時の権力者からの経済的庇護があるわけではなく、町民という不特定多数の購買層にその作品を商品として販売することで生計を立てていた。そうした販売形態においては、基本的に注文制作であり一点物である肉筆画よりも、大量生産が可能な版画の方がより多くの町民の需要に応えるのに適した媒体であった。このことからも浮世絵はその性質上、版画を主たる表現形態としていることが明らかである。

版画は肉筆画と比較して廉価で町民の誰でも手に取ることができるものであるが、ここで注目すべき点は版画が肉筆画の廉価な代替品に留まらずに独自の高い芸術性を獲得したことである。それは版画という様式それ自体が今までの既成の芸術様式を打ち破るものであったこと、また商品として売れるために時代の流行に即して常に目新しい画題、表現を開拓し続けたからである。実際に今日では大量生産品である版画が一点制作の肉筆画と同等、もしくはそれ以上の価値が認められるというユニークな逆転現象が起きている。例えば東洲斎写楽（以下、写楽）、喜多川歌麿（以下、歌麿）、葛飾北斎（以下、北斎）、歌川広重などの著名な浮世絵師を挙げてみても、まず私たちが思い浮かべるのは版画作品ではないだろうか。しかし、いずれの絵師も大なり小なり肉筆画の制作も手がけており、その中には後世に遺る優品も決して少なくない。今日にあってはこの肉筆画も注目される機会は多くなったが、それでも浮世絵を語る言語としては版画と比較するとまだまだその役割は小さい。版画が絵師、彫師、摺師に加えて版元のプロデュースによる総合芸術であるのに対して、肉筆画は絵師自身の力量を最大限に発揮できるものである。とはいえ浮世絵師は狩野派や土佐派のような本絵師と違い正規の絵画教育を受けていないので、その技量には大きくばらつきが見られる。またそれに関連して肉筆浮世絵には贋作問題もつきまとい、昭和の初めに起きた春峯庵事件＊註1などはその後の研究活動にも大きな影響を及ぼした。

浮世絵は町民の芸術であり、その芸術は版画を主たるものとして捉えるのは当然であるが、後世の定義はともかく当世を生きた浮世絵師たちは肉筆画も版画と同等かそれ以上に精力的に制作したと考えられる。そうした意識は浮世絵師たちの出自への自己言及から読み取ることができる。浮世絵師は町絵師とも呼ばれ本絵師と明確に

区別されたが、それでも彼らは自らを「大和絵師」＊註2と名乗ることで、風俗画の歴史の流れにおける自身の立場を位置づけていた。本絵師に対する一種の対抗心とも解釈できるが、そういった点では版画よりも肉筆画の方が本絵師に近い仕事であり、浮世絵師にとっての肉筆画は特別なものであったのではないだろうか。

先述したように浮世絵を町民の芸術と定義するならば、その性質をより体現しているのは版画であるのは間違いない。しかし、肉筆画において展開された芸術様式を研究することは、そうした定義に捉われない浮世絵芸術が内包する核心にせまるものであると考える。この肉筆浮世絵が獲得した独自の芸術性について、まずは従来の視点を踏まえながらその流れを見ていきたい。

（二）浮世絵の流れと肉筆画

浮世絵の発展には、版画と肉筆画のどちらも欠くことのできないものであったことは言うまでもない。しかし版画が一貫して技術面の改良、表現の開拓をしていくのに対して、肉筆画はその立ち位置が多色摺版画、いわゆる錦絵の登場以前と以降で大きく変化をしていることが指摘される。

浮世絵の源流は近世初期風俗画と呼ばれる一連の作品群に求めることができる。それらの作品は名所絵、月次絵などの伝統的な大和絵の画題から、特に風俗描写を前面に押し出し独立したものであり、主に狩野派や土佐派の本絵師が手がけたものであった。この近世初期風俗画から浮世絵なる芸術が誕生したのは、江戸時代になって初めて町民が町民のための芸術を求めることができたからであった。

どの時点を浮世絵の始まりとするかは諸説あるものの、ここでは菱川師宣（以下、師宣）の活躍からその流れを見ていきたい。師宣がそれまでの絵師と違い浮世絵の祖として位置づけられるのは、肉筆画だけでなく版画も手がけたからである［図1、2］。このことからも浮世絵は版画であるという定義は存在し、それが他の芸術様式とは異なる最大の特徴であることがいえる。

[redacted]

図 1：菱川師宣「衝立の陰」

[redacted]

図 2：菱川師宣「見返り美人図」

浮世絵の黎明期において版画は墨一色の単色摺であり、仮に色をつけるにしても手彩色をする必要があった。そのため色のある絵が欲しいという需要に応えられるのは肉筆画であり、色彩における大きな優位性が存在していた。師宣の後に続いて、肉筆画では懐月堂派、宮川派、版画では鳥居派が活躍しており、流派によって画風だけでなく肉筆画中心、版画中心というように媒体によってもそれぞれの特色を有していた［図３～５］。この中で興味深いのは懐月堂派であり、彼らは工房制作による大量生産の肉筆画を手がけて人気を博した。紋切り型の力強いフォルムの美人画ではあり、単純ながら肥痩の激しい線描と明快な色彩が特徴である。版画の大量生産と肉筆画の色彩という両方の利点を折衷しており、浮世絵初期において、如何に色のある絵を多くの町民に供給するかが命題であったことを表している。対する宮川派は菱川派、懐月堂派の影響を受けながらも、より大和絵に通じる画品を備えた美人風俗を得意とし、版画を手がけない肉筆画専門の流派であった。特に美人画という分野においては着物の色彩、細やかな文様などに重きがおかれるため、これらの肉筆美人画は町民の心を捉えた。

しかし大量生産という点では肉筆画は限度があるため、先の命題に応えることができるのは色のある版画、すなわち多色摺版画に他ならなかった。手彩色を施した丹絵、紅絵などの筆彩版画から、木版によって墨線だけでなく色の部分も摺ることが可能になった紅摺絵まで、版画は地道に改良を続けてきた。紅摺絵に至っても使える

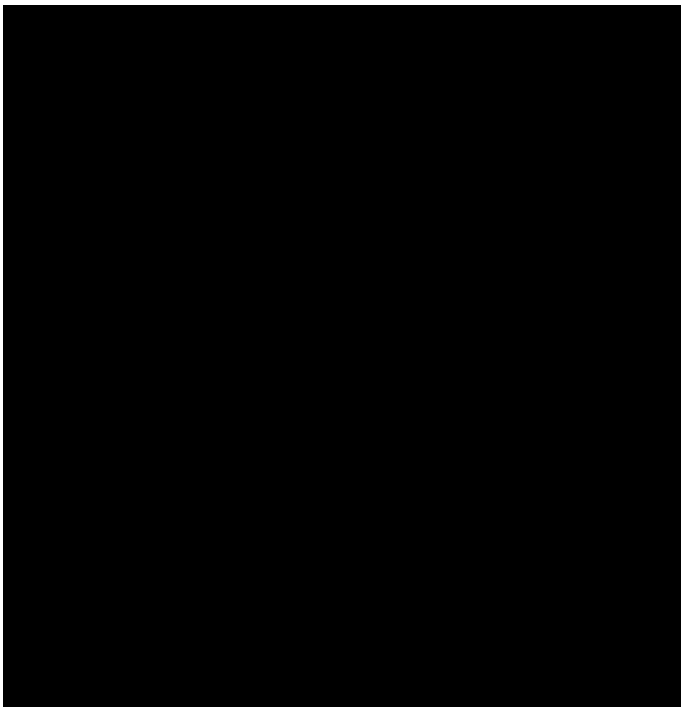


図 4：宮川長春「遊女聞香図」　図 3：懐月堂安度「遊女図」

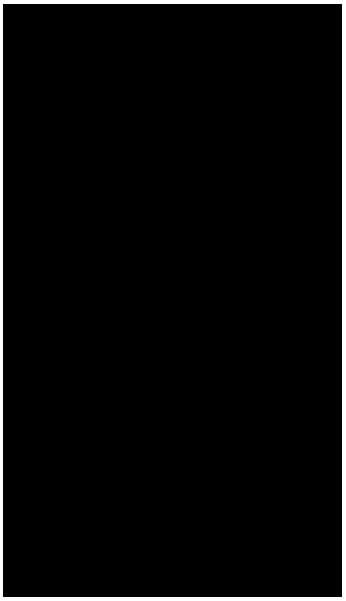


図 5：鳥居清倍

「市川団十郎の竹ぬき五郎」

色数に制約が多いためあくまで色は補助的な役割に過ぎなかったが、それも明和二年（一七六五）に考案された多色摺版画によって劇的な変化を遂げることになる。その色の豊富さ、美しさから多色摺版画のことを錦絵と呼んだが、まさしくこの錦絵こそが浮世絵芸術の命題であった大量生産と色彩を同時に成し遂げたものであった。

明和期に活躍した鈴木春信（以下、春信）はこの錦絵の開発に最も貢献した絵師であり、肉筆画はほとんど制作しなかった。春信の手がけた作品［**図６**］を見ると華奢で中性的な人物描写も勿論魅力の一つだが、それ以上に色の主体性が前面に押し出されていることが分かる。それまでの丹絵や紅摺絵の色を要所に差すという構成から、背景にも色を全面に色を摺る地潰（じつぶし）を行うことによって画面全体の色彩構成が考えられており、単純な色数の増加に留まらず表現の革新が行われていることが見てとれる。

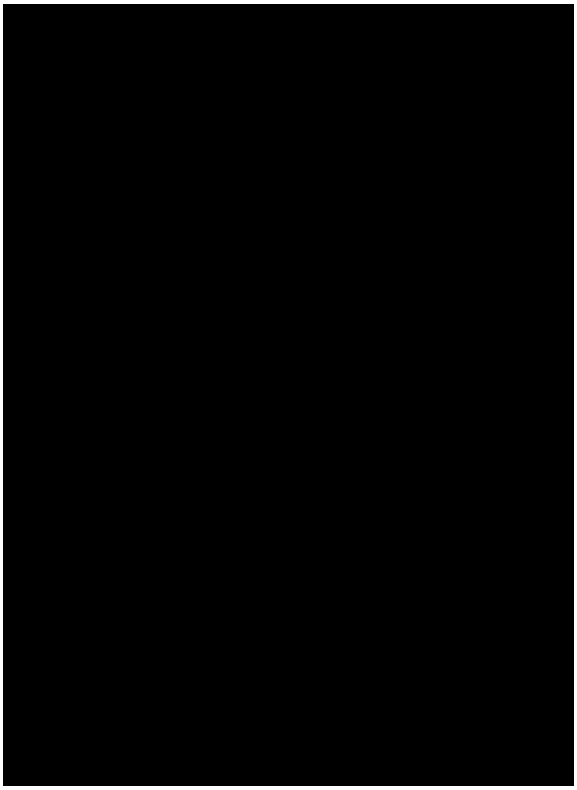


図 6：鈴木春信「縁先物語」…錦絵版画の誕生

このように錦絵における色彩の魅力は肉筆画に劣らないものであり、錦絵の登場以降は肉筆画の色彩における優位性は必ずしも当てはまらなくなったといえる。それでは肉筆画の需要が無くなったのかといえばそうではなく、むしろ浮世絵の社会に対する認知度が向上するにつれて、富裕な町民だけでなく大名にも肉筆画の需要は高まった。浮世絵初期には流派によって肉筆画と版画がそれぞれ専門化されていたことは先に述べたが、その一方で版画の仕事で一定の評価を得た絵師に肉筆画の注文が舞いこむという図式も存在し、その図式がより顕著になったのは文化年間以降、江戸時代後期に入ってからである。注文に嬉々として制作に臨む情熱とは裏腹に、かつての浮世絵の中での役割、言い換えるならば浮世絵における肉筆画の必然性はすでに喪失していたとも捉えることができる。もちろん当人の絵師たちにはそのような問題意識は無かったといえるが、後世の評価における肉筆画と版画の逆転現象も、単純な技術の未熟さだけでなく、この肉筆画のアイデンティティーの推移が少なからず関わっていると考えられる。肉筆浮世絵にも多様な側面があり、一概に捉えることはできないが、それでも錦絵の登場以前と以降での肉筆画と版画の関係性は異なることを念頭におかなければならない。

以上のことを踏まえて肉筆浮世絵を研究する上ではやはりその転換期に焦点を当てるのが重要であると考える。前述した通り明和から安永期（一七六四～一七八一）は春信に始まる錦絵の創製普及の時代であるが、同時に春信の生み出した様式が絶大的な影響力を持った時代でもあった。続く天明から寛政期（一七八一～一八〇〇）がその春信様式を脱して、諸派に個性的な画風の展開がなされた黄金期と呼ばれるものである。版画では鳥居清長（以下、清長）、歌麿、写楽など今日でも評価の高い絵師の名を挙げられるが、肉筆画においても宮川派の流れをくんだ勝川春章（以下、春章）、歌川派の祖である歌川豊春、旗本出身の鳥文斎栄之など数多くの名手が輩出された［図７～９］。これらの作品には優れた色彩、描写が一貫しているが、錦絵版画が肉筆画を凌駕する高まりを見せる最中、肉筆画に専心したという絵師達の自負のようなものさえ感じられる。

特に本研究で取り上げる春章の肉筆画は今日に至るまで高い評価を得てきた。なぜ春章の作品は浮世絵の中でも特別な位置にあるのか。それは後述するように春章は数多い浮世絵師の中でも版画と肉筆画の両面で功績を遺すことのできた希有な絵師であったこと、そして彼が肉筆画に心血を注ぐことには浮世絵師が出自とした大和絵への回帰という意味合いが強く見られるからである。浮世絵芸術を体現したのは錦絵版画であったといえるが、その版画では成し得なかったもうひとつの到達点を春章の肉筆画は示している。

図 9：鳥文斎栄之「蚊帳美人図」　図 8：歌川豊春「桜下遊女図」　図 7：勝川春章「桜下三美人図」

第二節　勝川春章について

（一）春章の画業と功績

春章の生没年は享保十一年から寛政五年（一七二六～一七九三）とするのが従来の説だが、近年新たに発見された資料ではその生年を寛保三年（一七四三）とすることができる[*註3]。春章は初め、宮川長春の弟子である宮川春水（生没年不詳）と、英派の高嵩谷（一七三〇～一八〇四）に師事したとされ［図１０］、その画業の始まりにおいて肉筆画を学んでいることが分かっている。肉筆画専門の宮川派の流れを汲むことで、画姓も一時、宮川または勝宮川などを用いており、春章に見られる高い技術とその雅な作風も宮川派で培われたものである。宮川一門は不幸にも本絵師である狩野派との抗争によってその画系を絶たれたが[*註4]、春章がその晩年に肉筆画を精力的に手がけたのも、肉筆画の第一人者であった宮川派を継ぐのは自身であるという意志の表れともとれる。

ここから春章の画業を浮世絵の年表に照らし合わせて見ていこう［図１１］。春章の画業と功績について、今日の浮世絵研究においては、安永

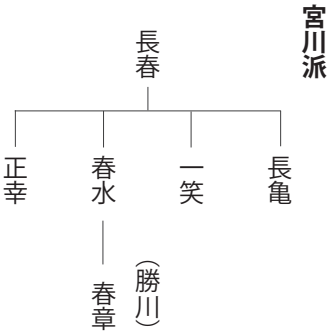


図 10：宮川派系譜

一七六二（寛文十二年）頃	菱川師宣　活躍
一七四三（寛保三年）	勝川春章　生
一七六五（明和二年）	錦絵（多色摺版画）誕生
一七七二～（安永年間）	勝川派の役者絵版画が流行
一七八三～（天明年間）	勝川春章　肉筆美人画に専念 鳥居清長　美人画版画を制作
一七九二（寛政四年）	勝川春章　没 喜多川歌麿　美人大首絵を制作

図 11：春章年譜

年間に発表した役者絵版画と晩年に制作した肉筆美人画の二つの観点から言及するのが通例であるが、浮世絵研究の第一級の美術史料である『浮世絵類考』＊註5には春章の評価が以下のように記述されている。

勝川春章　又勝宮川とも　弟子春好春英
これも明和の頃歌舞伎役者の似顔をゑかきて大に行わる
五人男の画を始とすその頃人形町林屋七右衛門といへる
者の方に寓居して画名もなかりしかは林屋の請取判に
壺のうちに林といへる文字ありしをおしてとせり人呼て
壺やといひ弟子春好を小壺といひき武者絵もよく画
し也

『浮世絵類考』は全体を通してあまり肉筆画について重きを置いていないため、記述の乏しい点もあるが、実際に春章の名が浮世絵の歴史において登場するのは肉筆画ではなく版画の方面からであった。初期の版画では春信の影響が色濃く見られるが、盟友である一筆斎文調（生没年不詳）との合作による明和七年（一七七〇）刊行の「絵本舞台扇」のヒットを皮切りに、それまでに流行していた様式美重視の鳥居派の作風から一歩進んで、写実性を加味した役者似顔絵を創案した。従来の鳥居派の作品ではそれぞれの役者を判別す

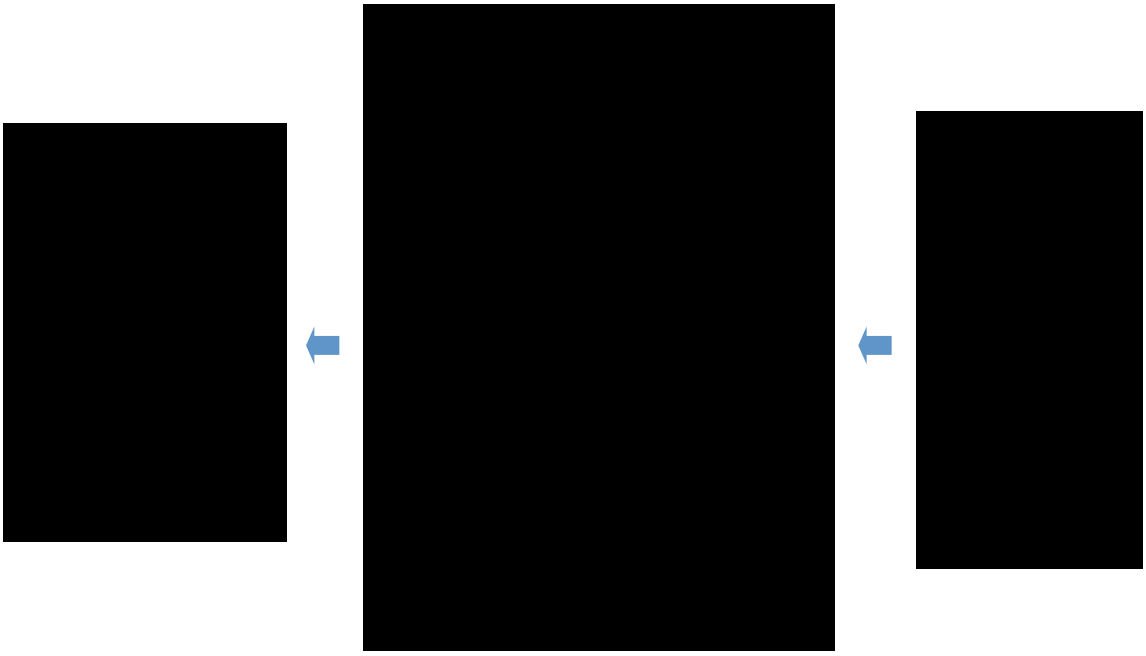


図 12：右から鳥居清信（二代）「嵐和可野」、勝川春章「東扇　初代中村仲蔵」、東州斎写楽「坂田半五郎の藤川水右衛門」

…鳥居派の形式化した役者絵から一歩進んで、勝川春章は写実性を加味した役者似顔絵を創始した。

役者の半身を大胆にトリミングした構図は、のちの写楽らの大首絵の先駆けとなった。

るものは着物の模様や画中のモティーフなどの情報だけであったが、春章は役者の面貌をリアルなタッチで描くことによって、役者のブロマイドとしての側面をより強調し、一躍人気を得ることができた。特に安永中期から天明初頭までに制作された「東扇」などはその役者の面貌の写実性にも注目されるが、上半身をクローズアップした構図はのちに大首絵を手がける写楽にも影響を与えている[図１２]。

このように春章は役者絵の分野において新しい表現を打ち立てたことで多くの門弟にも恵まれ、高弟の春好と春英を中心に、美人画にも秀でた春潮、若き日の北斎である春郎が名を連ねている[図１３]。勝川派は役者絵版画の流派として認識されていたが、春章自身の功績は役者絵の他に大きく二つを挙げることが出来る。一つは相撲絵版画の創始であり、それまでの浮世絵が取り扱っていない新しい画題の開拓である。ただし、芸術表現の面から見ると力士それぞれの特徴を的確に捉えた写実性は、役者絵の延長に位置するものである。しかしもう一つの功績である肉筆美人画については、版画表現とは異なる独自の芸術性を獲得している点が注目される。年表で見ると春章が肉筆画に専心した十年間は、版画では清長による美人画が大流行し、彼の没後には歌麿の美人大首絵が登場するというまさに美人画の黄金期である。これらの版画は今日において、浮世絵芸術の到達点であると評価されるに至ったが、春章の手がけた肉筆美人画は、その版画では到達できなかったもう一つの芸術性を示している。

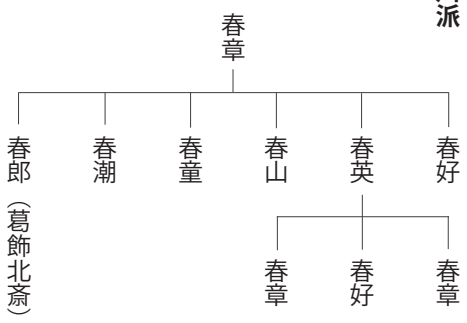


図 13：勝川派系譜

春章が肉筆画へと転向したのは、宮川派への回帰の面も考えられると先に述べたが、役者絵版画で名が売れたことによって肉筆画の注文が舞い込むという図式も当てはまるかもしれない。事実、春章はその晩年に多くのパトロンに恵まれており競争の激しい版画の世界に身を置く必要はなかったといえる。パトロンの中には裕福な町民だけでなく、松浦静山や柳沢信鴻など時の大名や藩主の名も挙げられる。肉筆画には店頭で販売されるようないわゆる「仕込み絵」もあったと思われるが、上流階級の庇護のもとに描かれる肉筆画は注文制作のみであり、町民のための廉価な肉筆画とは性質が異なる。これらの肉筆画は、版画が版元によってプロデュースされるように、その注文主である大名たちの文化的な素養が色濃く反映されるものが少なくない。画題の趣向が凝らされるだけでなく、画材も高価な色材や基底材が使用された。春章が肉筆画に邁進できたのもそうした環境的な要因が大きく作用したと考えられる。

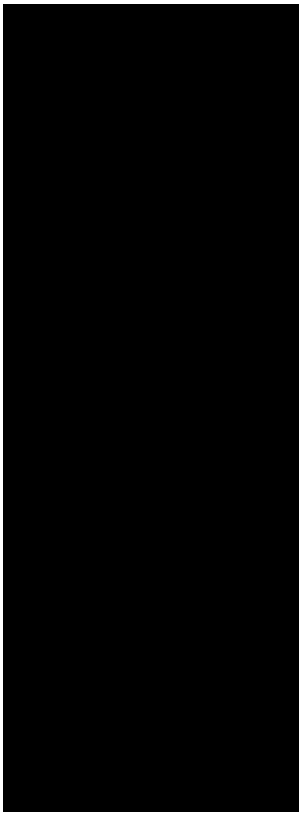


図 15：勝川春章「立姿美人図」

図 14：勝川春章／北尾重政「青楼美人合姿鏡」

（二）春章の肉筆美人画

春章の版画による美人画は役者絵ほど作例が多くなく、その多くは春信様式の強い影響下にあった。しかし安永五年に刊行された、北尾重政との共同制作である豪華な遊女絵本「青楼美人合姿鏡」［図１４］などは安永中期から後期に始まる肉筆美人画［図１５］へとつながる布石となっている。版画の段階でも美人画に対して一定の関心をもっていたことが分かるが、春章の美人画、つまり春章芸術の本格的な追求は肉筆画によってなされたといえる。

春章の肉筆画は数点の例外を除けば、そのほとんどが美人画であり、百五十点ほどが今日に伝わっている。その画風と落款にみえる花押の形式などから十年足らずの作画期間を安永期、天明初期、中期、後期、寛政期の五段階に分けることができる＊註６。安永期から既に「春章一幅値千金」といわれるほど、一貫してその肉筆画の質の高さは評価されるところであったが、天明中期から後期の作品が最も作画内容は充実している。その時期の代表作としてはＭＯＡ美術館が所蔵する「婦女風俗十二ヶ月図」十幅と「雪月花図」三幅対［図１６］が有名であり、いずれも重要文化財に指定されている。平成に入って歌麿や北斎の作品が指定を受けるまでは、肉筆浮世絵という分野の中で指定を受けていたのは春章の作品二件のみであり、早い段階から肉筆画の一級品としての評価を受けていたことが分かる。画風の好みは人それぞれであるとしても、その技術の高さが他

図 16：勝川春章「雪月花図」三幅対　左から「雪」、「月」、「花」の図

…最盛期の天明年間に制作された春章の代表作。

平安王朝の三才媛を当世風俗に置き換えた見立て絵であるが、春章作品に共通する「雅俗」の精神が強く反映されている。

の追随を許さないものであることは共通できる認識である。特に毛描きや着物の模様の精緻さは同時代の絵師と比較しても群を抜いており、使用されている色材も質の高いものである。

春章の肉筆美人画は繊細優美で典雅と形容されることが多いが、浮世絵という「俗」の中にあってその反対である「雅」を演じるというのは高度な表現であり、その二面性も作品の魅力につながっている。具体的な作例として「雪月花図」の三幅対を見てみる。画題としては平安王朝の三才媛の見立て絵であり、右から小野小町、紫式部、清少納言をそれぞれ当世風俗の女性に置き換えられている。この見立てという手法自体は浮世絵師がよく用いる常套句のようなものであり、一種のパロディとして「粋」を楽しむ演出効果がある。しかし春章の作品ではその手法を「粋」とするよりは「雅」に近づけている。この「雅」の要素はすなわち大和絵がもつ画品である。浮世絵は「粋」を志向した「俗」の芸術でありながら、絵師たちはその出自を大和絵に求めるという二面性を持っており、その相反する要素が一つの作品で矛盾しないのは版画ではなく肉筆画なのである。春章の肉筆画には版画では表現できない色彩、構成力、緻密性が確かに備わっているが、春章が肉筆画を選択したのはそうした技術的な問題だけではない。清長や歌麿が版画によって実現した新しい美人画の表現とは方向性こそ違えど、春章の目指した「雅俗」の芸術は肉筆画である必要があったのである。

本研究作品として扱う「婦女風俗十二ヶ月図」は、春章の最高傑作としてこれまでも多くの先行研究が行われているが、現状の作品には謎に包まれた部分もある。本研究では新たな資料を基に春章の制作背景に迫り、実技的な観点を通して、この作品が春章の「雅俗」を最も体現した作品であり、尚かつ肉筆浮世絵の一つの到達点であることを示したい。

註

〈1〉昭和九年（一九三四）に起こった肉筆浮世絵の大規模な偽造事件。春峯庵なる架空の旧家の所蔵品という触れ込みで入札会が行われたが、それらの作品は全て贋作であった。画商や贋作を描いた絵師の逮捕、また当時の浮世絵研究の権威であった笹川臨風氏の失脚を招いた。この事件の影響は大きく、画商や識者から肉筆浮世絵は敬遠され、研究の進展が遅れることとなった。

〈2〉師宣は「大和絵師菱川吉兵衛尉」、懐月堂派の絵師たちは、肉筆美人画の落款に「日本戯画」と署名している。浮世絵草創期ではこのように「日本」、「大和」などの冠称をつけて署名する絵師が目立つ。浮世絵師が自身を大和絵師であると認識していたことについては、春信が最も端的に宣言している。浮世絵界に大きな影響力を持っていた大田南畝（一七四九～一八二三）が記した『半日閑話　巻十二』では、

我は大和絵師也、何ぞ河原者の形を画くに耐へんや

と、春信が公言してはばからなかったことを述懐されている。

〈3〉春章の生年は従来、享保十一年（一七二六）とされてきたが、二〇一六年に新資料の報告がされた（『朝日新聞』平成二十八年二月十日付）。画家の観嵩月（かんすうげつ）による『画師冠字類考』には、春章の頁に享年「●十歳」という記述がある。●の部分は虫食い跡があり完全には判読できないが、文字の最下部が横一文字に見えることから「五」である可能性が高く、従来の説よりも十七歳若返る計算になる。従来の説では春章はデビュー自体が遅く、肉筆画の制作に専念した晩年は五十代～六十代ということになるが、五十歳で歿したとする新説をとればそれらの数字も改まる。春章の肉筆画の非常に精緻な描写を見ても新説の三十～四十代の制作とした方が自然に感じられる。

〈4〉寛延三年（一七五〇）に表絵師稲荷橋狩野家当主の狩野春賀に率いられ、宮川一門は日光東照宮の彩色修理を手伝った。この時春賀はその報酬を支払わず、それに対して催促を行った長春は暴行を受けてしまう。長春の息子長助は、門弟とともに報復を行い春賀を殺害。この事件は喧嘩両成敗となり、稲荷橋狩野家は断絶、宮川派は長春が間もなく亡くなったことから、高弟の一笑が流刑、長助は死罪に処せられたとも自殺したとも伝えられる。

〈5〉江戸時代の浮世絵師の伝記や来歴に、大和絵、浮世絵の流派による系譜を記載した美術史料であり、体系的な浮世絵研究はこの『浮世絵類考』から始まる。寛政年間（一七八九～一八〇一）に大田南畝の著述を原型として、その後複数の考証家が加筆して成立した。

〈6〉内藤正人『勝川春章と天明期の浮世絵美人画』東京大学出版界　二〇一二年　―第三章　第三節　花押から分類した美人画の様式・形式の変遷…一八三～二〇一頁　を参照。

第二章　「婦女風俗十二ヶ月図」の位相

第一節　研究作品について

（一）月次風俗と浮世絵

研究作品である「婦女風俗十二ヶ月図」に言及する前に、大和絵における「月次絵」との関連性について触れておきたい。このことについては従来から研究者の間で意識されているが、内藤正人氏が特に詳しく指摘しているので*註1、ここでは月次絵から浮世絵の美人十二ヶ月図に至るまでの道程を簡単に説明したい。図版と用語の解説については滋賀県立近代美術館『月次絵　十二ヶ月の風物詩』の図録を参照している。

浮世絵の源流は大和絵にあり、浮世絵師自身もそのことについて強く意識していたことは第一章でも述べたが、十二ヶ月図も、大和絵の伝統的な画題の一つである。大和絵には春夏秋冬の季節の移り変わりを主題とする四季絵、またその四季絵の内容をより一層細やかにして、月々の歳時を描いた月次絵があり、後者がのちに年中行事絵、十二ヶ月図などに展開されるものとなった。古くは平安時代に記録が見えるが、この時代のものは全く遺されておらず、最古の遺品としては室町時代の屏風絵がある［図１］。これはいわゆる押絵貼り屏風であるが、画面が連続した屏風もあり［図２］、前者はそれぞれの月が独立しているのに対して、後者は横に広がる景観描写にゆるやかな時間軸が流れていくさまが描かれる。

図 3：「月次風俗屏風」…東京国立博物館蔵

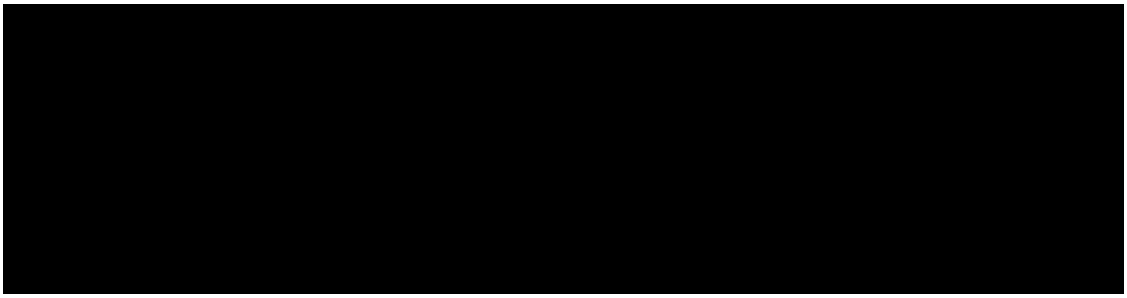


図 2：「月次風俗図屏風」…サントリー美術館蔵

このように月次絵の特徴のひとつは屏風形式が主流であるという点である。画帳や絵巻、扇面絵などさまざま媒体で制作されたが、一度に多くの場面を見ることの出来ない絵巻や、十二幅を揃えて掛ける必要のある軸物と比較しても、屏風は六曲一双の十二扇が基本のセットであり、十二ヶ月の風俗を取り扱うのに最適であった。また、自然風物の移ろいを表現した月次絵は一年を通して婚姻や祝儀、賀宴の席上で使用されることから、野外にも運び出せて飾ることの出来る屏風は、利便性も兼ね備えていたといえる。

月次絵のもう一つの特徴に貴族文化で育まれた文学、和歌との親和性があることも挙げられる。先に述べたように平安時代の作品は遺っていないものの、十世紀以後の諸歌集に収録された和歌を介してその存在が読み取れるように、月次絵には和歌からの発想が重要な意味を持っていた。屏風に和歌が書き込まれる、もしくは貼りこまれた作品が多くみられるように、平安時代以後も文学や和歌との密接な関係は強く認識されていたようである。実際の作品としては、鎌倉時代の藤原定家が詠んだ月次絵花鳥歌を絵画化した「定家詠の月次絵」などが有名であるが、尾形光琳の「十二ヶ月歌意図押絵貼屏風」などは室町時代に歌席で詠まれた月次詩歌の歌意を描いているものである［**図3**］。

宮廷絵師が制作した月次絵は、狩野派や土佐派、住吉派などの本絵師にその制作が引き継がれたが、江戸時代に入ると在野の絵師た

図 3：尾形光琳「十二ヶ月歌意図押絵貼屏風」

ちも月次絵の延長線である十二ヶ月図として好んで制作しはじめたそれらの作品は、古典題材に縛られずに町民の生活風景、また花鳥画や美人画など幅広い題材を取り扱った。

当世風俗を得意とする浮世絵師たちも当然、この十二ヵ月図に多くの作例を遺している。浮世絵の祖である菱川師宣も絵本「月次のあそび」や肉筆画巻の「十二ヶ月風俗図巻」を手がけており、これらの作品には月次絵からのつながりを感じることができる。月次絵は人物の生活描写などがあっても自然景物が最も大きな主題であったが、浮世絵では次第にその多くが美人画に置き換わっていくこととなる。特に版画では十二図の揃いものとして、町民文化の新しい感性を反映した様々なバリエーションが生みだされた。代表的な作例を挙げると「歳時昼夜十二箇月」、「狂歌十二ヶ月」「美南見十二候」、「戯童十二月」などがあり、題名を並べただけでもその内容の豊富なことに驚かされる。肉筆画にはそれほど多くの種類はないが、版画の自由さとは異なり、大なり小なり月次絵の流れを意識したものになっている。

本研究作品である「婦女風俗十二ヶ月図」に直接つながるのは、琵琶湖文化館の月岡雪鼎筆「十二ヶ月図」[図４]、麻布美術巧芸館の川又常正筆「美人十二ヶ月図」[図５]などの屏風装による美人十二ヶ月図である。一枚の美人画としても充分に見応えのある作品が十二図貼り込まれるという豪華な屏風絵は、肉筆画の中でもきわめて特別な注文制作であった。

月岡雪鼎（一七二六～一七八七）は上方浮世絵に分類される絵師であるが、この「十二ヶ月図」では王朝風俗を描いている。十二ヶ月図の作例は他にもいくつかあり、その中には先に挙げた定家詠花鳥和歌絵を題材とした屏風も含まれている*註2。

川又常正（生没年不詳、以下、常正）は師である川又常行の温雅かつ繊細な美人画を得意としており、この「美人十二ヶ月図」にも愛らしい川又風美人の特徴が良く表れている。画題風俗の選択は春章が手がける十二ヶ月図と類似しており、共通するモティーフも多く見られる。常正の作画期は享保から延享（一七一六～一七四七）にかけてであるが、上方浮世絵師の西川祐信の影響を受けている。春章は常正よりも後の世代の絵師であるが、同じように上方の影響を受けており、常正の十二ヵ月図との類似性についてはまだ研究の余地があると考えられる。

以上、美人十二ヶ月図に至るまでの変遷について述べたが、浮世絵の一形式としてではなく、その源流には月次絵があるということを念頭に、研究作品を見ていきたい。

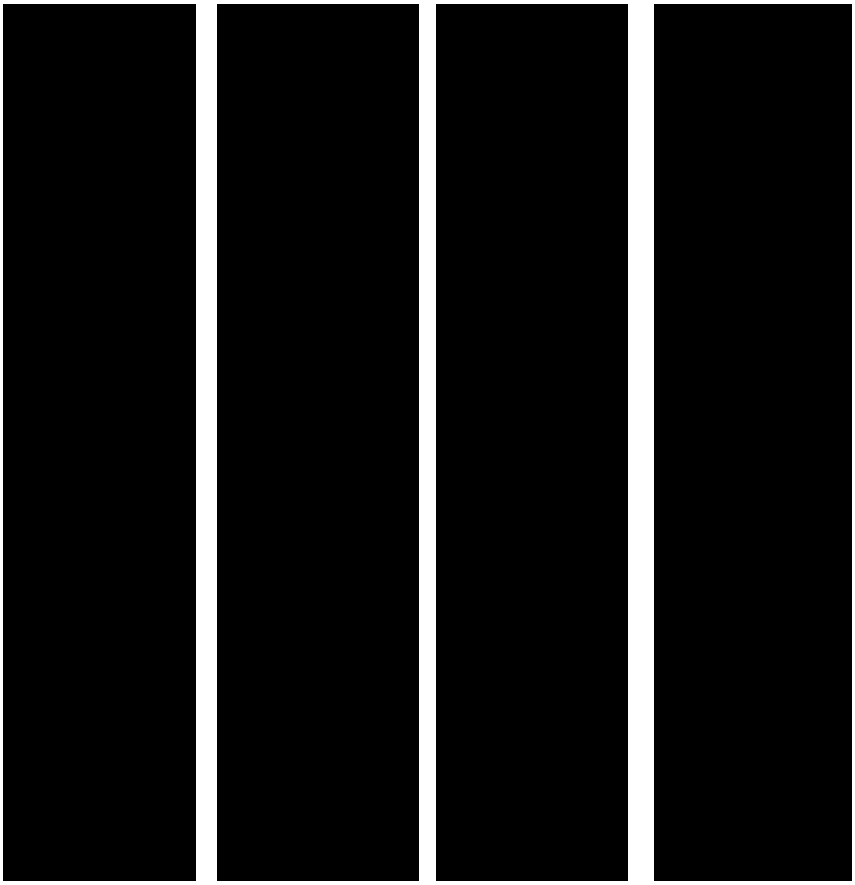
図 4：月岡雪鼎「十二ヶ月図」

図 5：川又常正「美人十二ヶ月図」

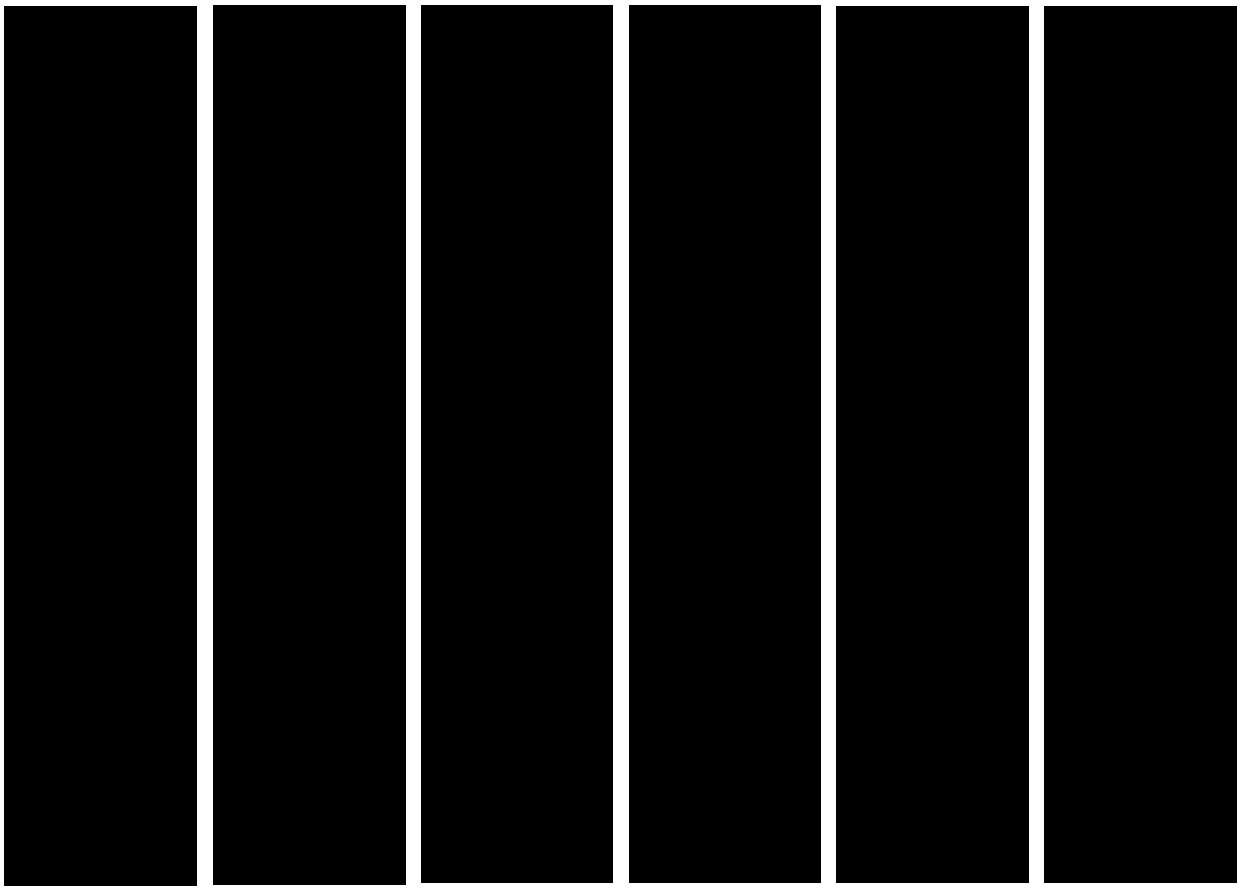
（二）基本情報と考察

「婦女風俗十二ヶ月図」絹本著色　十幅

各一一五．〇×二五．七ｃｍ　重要文化財　ＭＯＡ美術館蔵



六月「行水」　五月「蛍火」　四月「杜鵑」　二月「蹴鞠」



十二月「節分」　十一月「白雪」　十月「炉開」　九月「重陽」　八月「名月」　七月「七夕」

重要文化財「婦女風俗十二ヶ月図」（以下、研究作品／ＭＯＡ美術館本）は勝川春章（以下、春章）の代表作であると同時に風俗画における傑作である。古くから識者による多くの賛辞、言説がもたれており、それと併行しながら先行研究も段階を経て行われてきた。作品の制作年代については特に詳細な研究がなされており、天明三、四年頃と推定されるが＊註3、これは春章による肉筆美人画のスタイルが完成し、作画も充実している時期である。十二ヶ月の月次風俗の画題を美人画として置き換えたもので、極端に縦長の画面にそれぞれの月の風俗が巧みに構成されており、描写の細やかさにおいては他の作品の追随を許さないものとなっている。古来、肥前平戸藩主松浦家に伝来したものであるが、その最初の所蔵者は第九代藩主松浦清こと松浦静山（以下、静山）＊註4である。戦前には中野忠太郎氏の有に帰し、戦後になって静岡の熱海美術館（現ＭＯＡ美術館）の所蔵となり現在に至っている。

十二ヶ月図の名が示すように元は十二図の揃いものであったと考えられるが一月、三月の図を欠いた十図が現存している。ただし三月の図には同寸法の歌川国芳による「潮干狩」の図が補作されており［図６］、こちらも同館の所蔵となっている。またそれぞれの図には作品の内容に呼応した書聯＊註5が付随しており、こちらは十二幅が備わっている［図７］。現在は掛け軸装に仕立てられているが、書聯自体の寸法は一三七．六×九．八ｃｍと、縦の長さは研究作品の

図 7：書聯十二幅　右から一月～十二月

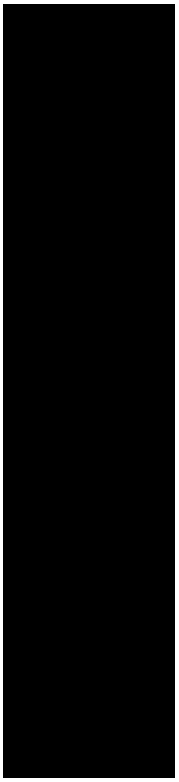


図 6：歌川国芳「潮干狩」

画面より二〇ｃｍも長く、幅は極端に狭いものの、存在感のある長条幅である。この書聯についても詳しい研究が早くから行われており、それぞれの制作者の活動年代などから類推して、春章の没後に静山の提案によって制作されたものと考えられている。

まずは簡潔に現存する十図についてその附属する書聯とともに説明する（一月の書聯と、歌川国芳による補作「潮干狩」の図、書聯については考察を交えるため第三章で詳しく述べる）。なお、それぞれに冠された画題である「蹴鞠」、「杜鵑」などは後世につけられたもので、明治から昭和にかけて活躍した美人画家の鏑木清方の命名である。それぞれの図、書聯についての解説には、

・代表執筆者山口桂三郎『肉筆浮世絵　第四巻　春章』集英社
　―「勝川春章筆　風俗十二月図」…一二二～一二八頁
・五島美術館『ＭＯＡ美術館　浮世絵の名品』
　―図版解説…三六～四〇頁

の大きく二つから引用しており、特に書聯についての解説は前者の別表を参照している。この表では書聯に書かれたそれぞれの詩や歌の出典についても指摘されているが、一月、三月、七月の漢詩二首、八月、十二月の出典は不明とされていた。しかしその中でも、

三月の一首
七月の漢詩二首
八月の一首

の四首については出典を新たに発見することができたことを指摘しておく。また書聯に書かれた内容の意訳、解釈についても可能な限り考察を試みた。

解説内容についてはそれぞれ番号で分けてある。

①…画題の典拠、図様
②…附属する書聯について

[redacted]

[redacted]

二月「蹴鞠」

①戸外にて蹴鞠に興じる四人の女性。蹴鞠は上流階級の貴族に好まれた球技のひとつで懸（かかり）と呼ばれる、四隅を木で囲んだ三間程の檻の中で実施される。江戸期には武家や裕福な町民にも普及していたようだ。蹴り上げた鞠が爛漫と咲く桜の木につかえるのを細い棒でなんとか落とそうとしているが、はらりと落ちる桜の花弁が風趣をたたえている。黒服の女性が画面下の切禿の少女に向かって替えの鞠を催促している。この一連のストーリーが画面上部から下部へと効果的に視線誘導を促しながら自然に展開しているのは見事である。十図のうち最大人数である五人の配置にも関わらず、特に優れた構成力がみられる作品といえよう。

②芙蓉不及美人粧　水殿風来珠翠香／東里千之書

出典は唐詩選より王昌齢の七言絶句「西宮秋怨」の前半部分から。前後のない部分的な抜粋なので分かりにくいかもしれないが「芙蓉の美しさも、美人の粧いに及ばない　水殿に風が吹いて来て、珠翠が香る」と意訳できる。芙蓉は原典ではハスの花を、珠翠（しゅすい）は真珠や翡翠の髪飾りを指しているので、二月の図の内容とは関連しない。少し解釈に苦しいが、芙蓉はきれいな花という意味もあるので桜の意と取り、珠翠の珠（たま）を蹴鞠の鞠に結びつけているのかもしれない。

四月「杜鵑」

①杜鵑（ホトトギス）は夜に鳴く鳥として珍重され、その年に初めて聞く杜鵑の声を忍音（しのびね）という。古くは枕草子に杜鵑の初音を人より早く聞こうと夜を徹して待つ様が描かれる。画面上部に杜鵑を描くがこれは浮世絵に頻出する図様である。燈を灯した臥所のうちに二人の女性が虚空の鳥の鳴き声に耳を澄ましている。それぞれ格子縞と花模様の下着を着て、綿の入った夜着は青い紗綾形と縦縞模様である。枕辺の本には「栄花物語」と記された本、出窓の棚には琵琶、赤い掛守り、そして竹の花器に牡丹が活けてある。

②此とりのわたくし雨やほととぎす

みしか夜や鐘たちまちにしら躑躅

つほみにも一ひらはねて牡丹かな／沽山

俳句三首。「ほととぎす（杜鵑）」、「みしか夜（短夜）」「牡丹」など画中の情景、モティーフがそれぞれ含まれている。

[redacted]

[redacted]

五月「蛍火」

①貧しさのため燈灯用の油が買えないために、蛍を集めてその光で書を読んだという「蛍雪の功」は中国の故事であるが、そのシチュエーションは浮世絵でも良く絵画化されている。黒漆の文机に陶製の蚊やり火、素焼きの壺に活けられた花は菖蒲と水葵、コウホネ。三人の女性はそれぞれ書物、蛍かご、道成寺の絵のある団扇と手提灯を持っている。この団扇を持つ女性は薄物をつけて紅の下着を透かしており印象的である。画中画の道成寺の絵には「瀬川菊之丞」と「春章（花押）」の署名が記されている。瀬川菊之丞が娘道成寺を演じたのは天明三年（一七八三）であり、これが制作年代の特定の一助となっている。

②里々の蚊やりや月の薄くもり／蓮華庵不白

俳句一首。原典のない不白の詠み歌であるので、著者の意訳ではあるが「里々の家で蚊やり火の煙が上がると月も薄く曇って見えないようだ」といった意味と思われる。五月の作を「蛍火」と命名したのは後世のことで、この歌の作者は画面下部の蚊やり火に着目したようだ。蚊やり火はよもぎの葉や榧（かや）の木などをくべて、燻した煙で蚊を追い払うもので、江戸庶民の間では夏の風物詩であった。

[redacted]

[redacted]

六月「行水」

①行水をしている母と子。その子供をあやすために蝋燭を灯した回り灯籠を持って来た女性。左手で払いのける暖簾は、蘆か吉竹を染め分けて中に糸を通しつなぎ合わせたもの。格子窓にはしのぶ草が吊るされ涼しげな竹が顔をのぞかせている。外はそろそろ薄暗闇で星がちらちらと見える。

②うれしさの一ふしことに今よりは
　色そはるへき窓のくれたけ／千蔭

短歌一首。著者の意訳ではあるが「嬉しいことが一つ起こるごとに窓の呉竹の色が増える（加わる）だろう」という内容だろう。「一ふし」が「うれしさの」と「くれたけ（呉竹）」の両方にかかっていて、呉竹が一節伸びるごとに白と黒が交互に増える様子を表現していると思われる。「行水」の画題であるが、画面右の格子窓からのぞく呉竹に着目した点がユニークといえる。

[redacted]

七月「七夕」

①七夕は中国では乞巧奠（きこうでん）と呼ばれ、七夕行事を指す。織り姫に由来する祭りであり、女性が手芸の上達を願い月の光の下で針に糸を通した。水を汲んだ碗に針を浮かべ、水底に映る針の影は雲のようにゆらめき、その形を見て針仕事の巧拙を占う。この図にも碗の水面には星光が映りこんでいる。三人の女性達は針に糸を通すのに夢中で、空には色とりどりの願い事の短冊がみえる。

[redacted]

②天川とほきわたりにあらねともきみかふなてはとしにこそまて

憶得少年長乞巧　竹竿頭上願絲多

ひととせにひとよと思へとたなはたの

逢見むあきのかきりなきかな

風従昨夜声弥悲露及明朝涙不禁

としことにあふとはすれと七夕のぬるよのかすそすくなかりける

短歌三首と漢詩二首。短歌三首には拾遺和歌集、古今和歌集にそれぞれ出典がある。漢詩の出典は不明とされていたが、それぞれ和漢朗詠集より白楽天と江相公の詩で、いずれも七夕の内容である。

[redacted]

[redacted]

八月「名月」

①旧暦の八月十五日は中秋の名月と呼ばれ、月見の風習として現在でも馴染み深い。三人の女性が柳の木の下で舟をあやつり、月下落雁を鑑賞する。正面向きの女性は琴に頬杖をついており、その下には笙（しょう）と呼ばれる複数の細い竹管が円筒状にくくられた笛が置かれている。中秋の名月の船遊びは、平安時代頃から貴族の間で親しまれたものであり、このように詩歌管絃して宴が催されるのが常であった。舟に乗る理由も、月を直接見るのではなく、水面に揺れる月を楽しむためである。

②十三弦柱雁行斜／東河源彭書

漢詩一首。七言古詩（一句）の形態をとる。出典不明とされていたが、おそらく欧陽修の宋詩「生査子」の後半部の「雁柱十三弦」というフレーズからの着想と思われる。十三弦は琴の弦の本数、雁柱（ことじ）は音の高低を調節するもので琴柱とも書く。また雁柱の雁は画中の上空を飛ぶ鳥の雁と女性が頬杖をつく琴との二つの意味の掛け詞であり、原典のフレーズの前後を入れ替えているのもそのためであろう。画面の情景に合わせて見事に詠まれた歌である。

[redacted]

九月「重陽」

① 遊里での重陽の節句の様子を描いている。重陽とは五節句のひとつで九月九日を指し、旧暦では菊の咲く季節のことから菊の節句とも呼ばれる。邪気を払い長寿を願って、菊の花を飾ったり、菊の花びらを浮かべた酒を飲みかわして祝ったりした。階上の留袖の新造（見習い女郎のこと）が朱盃を手にしているが、これが登高・菊酒の古俗を意味している。階下の三人の禿は髪に花簪をさして、広袖の着物に十六ささげの袖括をつけている。色とりどりの菊を見事に生けた大きな竹籠を捧げている。

[redacted]

②采菊東籬下　悠然望南山／東里千之書

陶淵明の「飲酒」と題する一連の作品からの一首。意訳すると「東の垣根のところで菊を取ったり、のんびりと南山を眺めたりしている」。原典はもっと長い詩で、重陽の節句とは関連のない陶淵明の心境を詠ったものである。画中のメインモティーフである「菊」だけを足がかりに、古典の詩の一部をそのまま引用する大胆さは、東里が担当した書聯に共通している特徴である。

[redacted]

[redacted]

[redacted]

十月「炉開」

① 茶の湯では陰暦十月の初亥の日に風炉を囲炉裏に替えることを炉開（ろびらき）と言い、当日には茶会を催して親戚や親しい友人をもてなした。画面のモティーフにも茶壺や茶こしなどの道具がみえる。これから開かれる茶会の準備のため、町屋の娘達三人が集まってくじ引きで亭主と客を決めている様子が描かれる。その膝元には中国の舶来犬である狆。画面上部の黒の羽織姿の女性が一人、窓の外の秋深まる紅葉に目を向ける。さらにその上の長押の学には「御楽園　旭郎井書　勝（朱印）」とある。

②絵（楓菜落水図）

書聯の中でも唯一の絵、また他よりも若干寸法が小さい（一一一・〇×一一・〇ｃｍ）。画中の窓から見える紅葉している楓をそのままに描いている。

[redacted]

[redacted]

十一月「白雪」

①窓外を眺める留袖の若妻らしき女性と、裾模様の振袖に縞の帯を水木結びにした少女。少女は降り積もる雪を見て嬉しそうに女性に視線をおくる。江戸における十一月は雪の季節であり、高台や展望のよいところで雪見を楽しむ習慣もあった。画面下部では母親が子供をいとおしみながら炬燵で暖をとり、絵本を読んでいる。炬燵の脇の黒塗りの盆に乗る雪ウサギとでんでん太鼓。蒔絵の刀掛に大小の二振が飾られている。

②雪似鵞毛飛散乱　人披鶴氅上立徘徊／東里千之書

原典は白居易の漢詩から。意訳すると「雪は鵞鳥の羽に似ていて白く軽く、飛んであたりを舞う。人々の上にも雪は積もり、服も真っ白で、鶴の羽毛で織った白い衣を着ているようだ。その美しい衣を着て人々は、舞う雪の中を歩き回っている」という雪景色を情景豊かに詠ったものである。この詩は大変有名で、謡曲の「鉢の木」のクライマックスの場面や、「仮名手本忠臣蔵」の九段目でも使われている。

[redacted]

[redacted]

十二月「節分」

①節分というと現代では二月の行事であるが、江戸時代における旧暦ではおおむね一月、あるいは十二月にあたる。節分は季節の移り変わる意で、立春の前日つまり節分の夜を年越しと称した。縦縞の着物姿の妻女が、娘を抱えて柊（ヒイラギ）の枝を門口に挿そうとしている。柊とともに焼いた鰯の頭もみえるが、どちらも災厄を除去する意味がある。現存する十図の内唯一、「旭郎井勝春章画」と署名して、「酉爾」の朱印を捺している。

②戯逐群児焼竹爆　旋枯禿筆写桃符／東里千之書

出典不明であるが、一つ一つの単語を見ていく。「焼竹爆」については新しい年を迎えるのに爆竹を鳴らすこと。「桃符」は陰暦の元旦に門に掲げる魔除けの札。桃の木の板に百鬼を食べるという二神の像や吉祥の文字を書いたもの。いずれも中国の元旦を迎える風習であり、おそらく他の東里の書聯がそうであるように何らかの古典の漢詩からの引用であろう。

	1月	2月	3月	4月	5月	6月	7月	8月	9月	10月	11月	12月	平均	補作
画題		「蹴鞠」		「杜鵑」	「蛍火」	「行水」	「七夕」	「名月」	「重陽」	「爐開」	「白雪」	「節分」		「潮干狩」
画中人数（大人）		4		2	3	2	3	3	2	4	2	3	2.8	2
〃　（子供）		1		0	0	1	0	0	3	0	3	0	0.8	0
〃　（合計）		5		2	3	3	3	3	5	4	5	3	3.6	2
顔の向き（正面）		0		0	1	0	0	1	1	0	0	1	0.4	0
〃　（右上）		0		1	0	1	0	0	0	0	0	1	0.3	1
〃　（右横）		0		0	0	0	0	0	0	0	1	0	0.1	0
〃　（右下）		0		0	1	1	2	0	2	1	2	1	1	0
〃　（左上）		1		0	0	1	0	0	0	0	0	0	0.2	0
〃　（左横）		0		0	0	0	1	0	0	0	1	0	0.2	0
〃　（左下）		2		0	1	0	0	0	1	1	0	0	0.5	1
〃　（後右上）		2		0	0	0	0	1	1	0	0	0	0.4	0
〃　（後右横）		0		0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
〃　（後右下）		0		0	0	0	0	0	0	1	0	0	0.1	0
〃　（後左上）		0		0	0	0	0	1	0	0	1	0	0.2	0
〃　（後左横）		0		1	0	0	0	0	0	1	0	0	0.2	0
〃　（後左下）		0		0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
トリミングあり		3		2	2	2	2	2	2	2	3	2	2.2	1
〃　なし		2		0	1	1	1	1	3	2	2	1	1.4	1
余白（上）		有（霞）		有（霞）	有（霞）	有（霞）	有（霞）	有	有（霞）	有	有（霞）	有		有
余白（下）		無		ぼかし	無	ぼかし	無	無	無	無	無	有（霞）		無
屋内／屋外		外		内	内	内	外	外	内外	内	内	外		外
画中景物（植物）		桜		牡丹	菖蒲 河骨	呉竹 忍ぶ草	竹	柳	菊	紅葉	雪	松		松

図 8：各図の詳細

以上、現存する十図の図様について述べたが、前章で述べた「雅俗」の芸術は研究作品にも遺憾なく発揮されていることが見てとれる。例えば、二月の「蹴鞠」。そもそも蹴鞠は宮廷遊戯の一つであり、当世風俗の女性が蹴鞠に興じることは「見立て」の手法といえる。四月の「杜鵑」も杜鵑の初音は古くは枕草紙にその情景が描かれており、七月の「七夕」も中国から伝来する乞巧奠（きこうでん）に題材を取っている。こうした当世風俗の女性を描きながら古典の題材を下敷きにすることは、浮世絵自体が得意とした表現であるが、研究作品はおよそ庶民的な風俗、行事とはかけ離れた理想美の世界を構築しており、これは先に述べた月次風俗の「雅」に通じるものである。実際に舞台設定としては九月「重陽」が遊郭、十一月「白雪」はおそらく武家を示唆するなどある程度裕福な上流階級の町民を想定していることが分かる。

ここで各図の具体的な詳細を、画中に描かれた人物数と姿態の分類および全体の平均値などからリストアップしてみた［図８］。この表を見ていくと画中人数の最大数は二、九、十一月の五人、最小は四月の二人で、平均値は三．六人である。対して人物の配置に着目してみるとトリミングが行われている人物は平均二．二人であり、全図において必ず行われていることが分かる。細長い画面に常に三人以上の人物がひしめくわけだが、大胆なトリミングを行うことによって息苦しさは感じさせず、空間の広がりを与えている。こうした空間処理は肉筆画ではなく版画の形式の一種である柱絵*註6に見られる構図である［図９］。柱絵は奥村政信（一六八六～一七六四）による発案とされるが、勝川派の絵師たちも得意としていた。もちろん春章は十二ヶ月風俗の制作にあたり構成を充分に練って臨んだと考えられるが、この柱絵の構図が念頭にあったことは間違いない。版画の形式を肉筆画に持ち込むという意表を突いた構成も役者絵版画によって一時代を築いた春章ならではの機智に富んだものであり、破綻なくまとめあげられている。

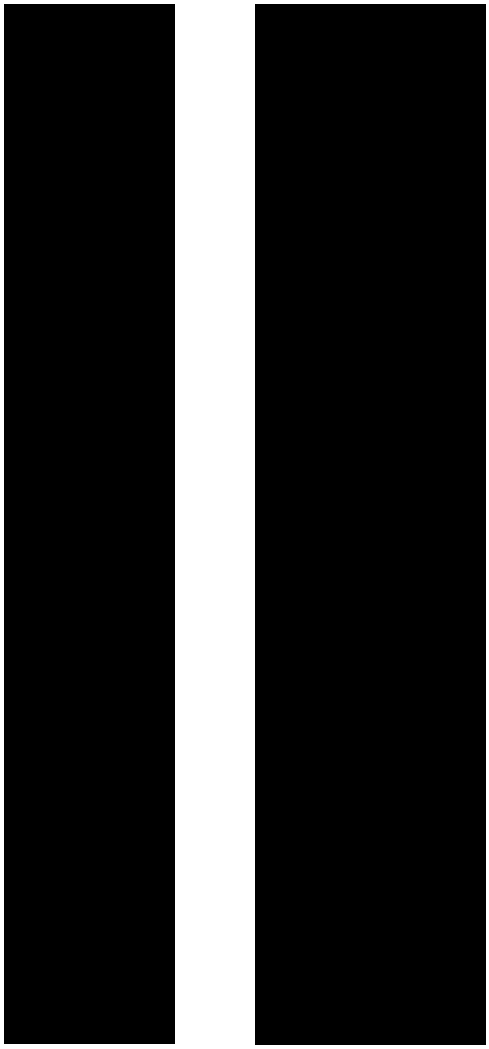


図 9：右 MOA 美術館本 九月「重陽」

左 勝川春潮「見立忠臣蔵七段目」…柱絵の作例

第二節　先行研究による指摘

（一）一月、三月の図について

先行研究で常に興味をもって取り上げられたのは一月と三月の図を欠いた経緯についてであった。過去には未完説が取り上げられることもあったが、これについては二つの観点から考察がなされた。一つは附属する書聯が十二幅を完備していること、もう一つは千葉市美術館と個人が所蔵する「婦人風俗十二ヶ月図」（以下、千葉市美術館本）［図１０］の存在である。春章は月次風俗を題材とした作品をいくつか手がけており、千葉市美術館本もその中の一つである。千葉市美術館本は一、二、三、五月の四図が確認されており、ＭＯＡ美術館本よりも現存する図は少ない。しかし、この千葉美術館本は文献の記述から明治の初めまでは十二図が完備していたことが分かっている*註7。また紙本に描かれていることや人物の表現などから春章の最晩年である寛政年間（一七八九～一八〇一）に制作されたと推定される。ＭＯＡ美術館本の制作年代を天明三、四年（一七八三～一七八四）とする見方はかなり有力なので、より後に描かれた千葉市美術館本が十二図を完備していたことから、ＭＯＡ美術館本が未完成であるのは考えにくい。

以上の観点から今日では未完成説は否定されているが、何時の段階で一月、三月の図は失われたのか、国芳の補作は三月だけでなく

図 10：勝川春章「婦人風俗十二ヶ月図」 右から一月「正月（羽根つき）」、二月「初午」、三月「雛祭」、五月「端午」

…千葉市美術館（一、三、五月）と個人（二月）が所蔵。

MOA 美術館本とは作風が異なり、より庶民的な風俗を描いている。

一月も制作していたのかなどは未だに判然としない。その国芳の補作である「潮干狩」と春章の三月の図の関係性、さらには春章による一月、三月の図が如何なる図様であったかは謎につつまれている。

（二）表装形態について

作品の形状は現在する十図（国芳の補作を含めば十一図）全てが揃いの掛軸装となっているが、当初の表装形態は六曲一双の屏風であったとの記述が確認されている。現在の掛け軸装に改装されたのはＭＯＡ美術館より前の所蔵者である中野忠太郎氏によるものであり、昭和八年に発行された『孚水ぶんこ 第七号 勝川春章記念号』には識者を集めて掛け軸となった十幅をお披露目した際の評論が載っている。美人画家の鏑木清方も寄稿しており、その多くは春章に対する賛辞が中心であるが、島田筑波氏による書聯を中心とした考察などは重要な先行研究となっている。しかし、ここで注目したいのは研究作品の表装について言及した記述であり、以下はその抜粋である。

春章禮讃　―邦枝 完二

「孚水画房の好意で、春章の十二ヶ月を心ゆくまで鑑賞することの出來たのは、わたしに取つて此の上もない感謝だつた。松浦伯の秘藏に、あの傑作のあることは、かなり前から知つてもゐたし、寫眞では二三の書物で見たこともあつたが、目のあたり本物に接する機會を得て、更に幾倍から敬服の念を強くすることが出來た。

（中略）遺憾なのは十二ヶ月の表装だった。あれは俗の好みだ、中野さんは大金持なのだから、もつと名物裂を探し出して驚くばかりの表装をさせて戴きたい。」

春章畫の今日觀　―澁井 清

「勝川春章會が先日、日本橋の某旗亭に開催した春章展覧會に小子も招待され、この度はその際展觀の中野忠太郎氏收藏の十二ヶ月肉筆美人畫（内十幅のみ展觀）に就いて一筆せよとの所望である。

（中略）第四に形體はこの無味な軸表装を廢して六曲一雙の椽細折屏風仕立とすべきである。」

勝川春章の肉筆　中野忠太郎氏の藏幅記　―素心庵

「この四月八日、午後一時から日本橋三丁目の『お峰』を會場にして、越後中野忠太郎氏所藏の春章の名作がならべられた、金子孚水、石井柳助二氏の名によつて結ばれた、春章研究會の名によつてであった。

（中略）以上が、つまりこの披展の十幅の月題、絹本の極彩で、八寸五分巾の三尺八寸五分、表具もすっかり改まって、中廻が縫紗、一緒にならべて見る時、その丸龍や丸花の縫が、すこし眼につきす

ぎる嫌ひがないでもないと思ふが、以前とは全くその觀を新にした、で春章も、こゝでやつとその娘に晴れ着が惠まれたといふ譯である。」

春章美人風俗十二ヶ月考　―牛山　充

「松浦伯爵家舊藏で、現在中野忠太郎氏蒐集中の一異彩たる勝川春章筆美人風俗十二ヶ月（中二幅を缺く）は、ひとり大春章の名を高らしめる彼の代表的傑作たるに止まらず、全浮世繪を通じて當世風の美人風俗を取扱つた大作中不朽の名作である。

（中略）これが松浦家の祖先の威光を以て十分の製作費を與へ、生活上物質的に何等顧虜する必要のないやうな好條件の下に作畫させたとしても、絶えず此十二ヶ月屏風（取りはづし自由な）畫の製作に没頭しきつてゐた筈はなく、其間には他の各種の畫作にも注意を向け、時日を割いたに違ひないことが容易に考へられるからである。」

春章十二ヶ月の書聯に就いて　―島田　筑波

「昭和八年七月二十五日文部省より重要美術品として、指定せられたる浮世繪肉筆の勝川春章十二ヶ月風俗畫の十幅は所藏者中野忠太郎翁の手に入る以前は、舊肥前平戸藩主伯爵松浦厚氏の家寶であつて、初めこの十幅は六枚折屏風一雙に作られて、自由に畫をばさし込み眺められるやうにして所藏されてゐたものである。

（中略）春章の十二ヶ月風俗は決して畫きあげずに死むだものでない事は、この書聯がちやんと十二ヶ月揃つてゐることによつても明らかであると信ずる。これが何時の時代にか、正月と二月の畫失はれたしまつたのである*註8。多分松浦家で誰れかにこの二幅をつかはしてしまつたものであらうと家扶のものが話されたことがある。」

ＭＯＡ美術館本の当初の鑑賞形態が屏風であったことは充分に考えうることである。先に挙げた千葉市美術館本も現在は四図とも掛け軸装になっているが、こちらも元は押絵貼り屏風であったと推測されている。美人十二ヵ月はそれぞれの月が独立した一枚の絵でも美人画として鑑賞できるものなので、春章の例に限らず散逸しやすく、掛け軸装への改装も珍しいことではなかった。しかし、ＭＯＡ美術館本に関して特に興味深いのは牛山充氏と、島田筑波氏の指摘である。「取り外し自由」、「自由に絵をさし込み鑑賞できる」という言葉が意味する屏風とは如何なるものであろうか。屏風の土台から絵の部分が何らかの方法で取り外せるとしたら通常の屏風とは異なる特殊なつくりの屏風である。ＭＯＡ美術館本は遡ると風流大名の異名をもつ静山が手元においた作品であり、彼の発案でそのような特殊な屏風が作られたと考えることもできなくはない。牛山氏も島田氏もおそらくは松浦家に近い人物からの伝聞による情報であり、屏風の具体的な仕掛けについてはこれ以上の情報を読み取ることが難しい。

註

〈1〉小林忠／大久保純一『肉筆浮世絵大観　四　ＭＯＡ美術館』講談社　一九九七年　―内藤正人「浮世絵・月次絵の豊穣―勝川春章「婦女風俗十二ヶ月図」の位相…二三三～二四〇頁　を参照。

〈2〉『関西大学博物館紀要　十三』関西大学　二〇〇七年　―伊東香「Ｉ家所蔵の月岡雪鼎筆「十二ヶ月図屏風」―月岡雪鼎と工房制作をめぐる問題―」…一二八～一五二頁　を参照。

〈3〉昭和の初め、まず『孚水ぶんこ第七號（勝川春章記念號）』（一九三三）において井上和雄氏、牛山充氏はその画風から天明後期と述べているが、島田筑波氏は書聯の制作年代と併せて天明二、三年の作とすでに推定している点に驚く。『國華第五三〇號』、『國華第五三一號』（一九三五）―「勝川春章の肉筆畫に就て」において藤懸静也氏は、天明末期の作と推定するが、島田筑波氏の書聯の研究にも触れている。

それらを補強する形で『肉筆浮世絵　第四巻　春章』（一九八二）―「勝川春章筆　風俗十二月図」において楢崎宗重氏、田中達也氏らが画中画や隠し落款についても詳細に言及し、天明三年制作の説を提示している。平成に入ってからは『勝川春章と天明期の浮世絵美人画』（二〇一二）―第三章第二節「春章美人画の変遷について」において内藤正人氏が花押の詳細な分類によって天明三、四年頃の制作としている。

〈4〉松浦清（一七六〇～一八四一）は、備前国平戸藩の第九代藩主。幼名は英三郎、号（ごう、創作活動の際の称号）は静山。この号を合わせた「松浦静山」が呼び名として一般的である。隠居後に執筆した随筆集『甲子夜話』が著名。浮世絵の熱心な蒐集家でもあり、大和文華館所蔵の国宝「松浦屏風」の名称もこの事に由来する。

〈5〉聯という言葉は、中国では対句を書いた細長い札のことを指す。研究作品に附属するこれらの書聯と呼ばれる物も縦横の比率が平均して１４：１という極端に縦長のものである。

〈6〉極めて細長い特殊な寸法の錦絵版画の一種。寸法は時期によってまちまちであるが、縦六九．〇～七五．〇ｃｍに対して横一七．〇～二六．〇ｃｍ程である。柱隠し、柱掛けとも呼ばれ実際に柱に直接貼り付けたり、簡単な軸装にして鑑賞された。

〈7〉『孚水ぶんこ第七號（勝川春章記念號）』孚水画房　一九三三年　―牛山充「春章美人風俗十二ヵ月考」…三〇～三一頁　より以下抜粋。

「松浦伯家舊蔵のこの美人風俗十二ヵ月の大作に關係して、吾人の注意を要求するものは、前園玄篤氏所蔵の同じく春章筆紙本立十二幅對の美人十二ヵ月之圖があって、これが明治二十五年十一月十二日、十三日の両日間、上野三橋松源楼上で開かれた故小林文七氏主催の、浮世絵展覧会に出品された」

ここで言及される前園玄篤氏所蔵の春章筆紙本立十二幅對とは、千葉市美術館の所蔵する「婦人風俗十二ヵ月図」を指していると考えられる。

〈8〉研究作品について、欠けているのは一月と二月の図であるというのが定説であった時期があり、一九七四年に刊行された『浮世絵大系　三　春章』の時点でも二月「蹴鞠」を三月の図として紹介されていた。

一九八二年の『肉筆浮世絵　第四巻　春章』において、楢崎宗重氏と田中達也氏が「勝川春章筆　風俗十二月図」という論考の中で、「蹴鞠」を二月の図、国芳の補作「潮干狩」を三月の図として定義して、欠けているのは一月、三月の図として従来の見解を改め、今日に至っている。

第三章　一月、三月の図の検討

第一節　一月の図について

（三）一月の画題

前章で指摘したように一月の図は、春章のオリジナルの図様が存在していたと考えられるが、失われた経緯や、どのような図様であったのかについては情報があまりに乏しい状況だった。三月のように国芳の補作も存在せず、そもそも国芳は三月の図だけでなく一月の図も制作したのかは判然としない。一つの手掛かりとなるのは書聯であるが、その内容を見てみよう［図１］。

図 1：一月書聯

喜見三元首　風光肇此辰／東里千之

出典は不明であるが、前章で指摘したように東里が担当した書聯は、画面のモティーフを発想の基にして、古典の漢詩からほとんど直接的に引用することが多いので、おそらくこの漢詩も出典があると考えられる。「三元」とは上元（正月十五日）、中元（七月十五日）、下元（十月十五日）のことであるが、「三元首」は一月一日の元日、年の始めを指している。「風光」は自然の美しい眺め、「肇」は肇（はじ）める、開始する、「辰」はここではおそらく時刻を表す「朝、早朝」の意味だろう。おおよその歌の意訳は「お正月、素晴らしい年の始まりの朝を迎えたことを喜ぶ」となる。このことから一月の図は正月の朝を迎えるおめでたい情景を描いたものであったと推察できる。他の書聯には画中のモティーフを示唆する単語が含まれているものが多いので、それらと比較すると少し抽象的な内容である。

浮世絵における正月の図の作例は多く、以下、画題を挙げると

年始・七種（ななくさ）・恵方参り・初日の出・羽根つき・凧あげ・独楽廻し・太神楽・万歳・蔵開き・初卯亀戸妙義社参り・小松曳き・青柳・福寿草・鶯・若水など＊註１

がある。正月の歳旦風景として、これらの画題が混在する場合もあれば、独立して制作される場合もある［図２～５］。春章が明確に正月を画題として描いた作品は、肉筆画ではほとんど確認できないが、第二章で挙げた千葉市美術館本の「正月」は羽根つきの図である。春章はこれと同じ姿態の美人画を数点手がけており、比較的得意としていた図様であったようだ。千葉市美術館本はＭＯＡ美術館本が失っている一月と三月を備えている点で資料性が高いが、残る二月、五月の二図をＭＯＡ美術館本のものと比較すると図様も画題も異なっている［図６］。また、先にも触れたが、千葉市美術館本はＭＯＡ美術館本と比較してかなり庶民的な風俗になっており、作品の方向性が異なっている。つまりはＭＯＡ美術館本と千葉市美術館本は風俗の差別化が意識的に行われており、このことから羽根つき

図 3：磯田湖龍斎「羽根付図」

図 4：宮川一笑「吉原正月の景」

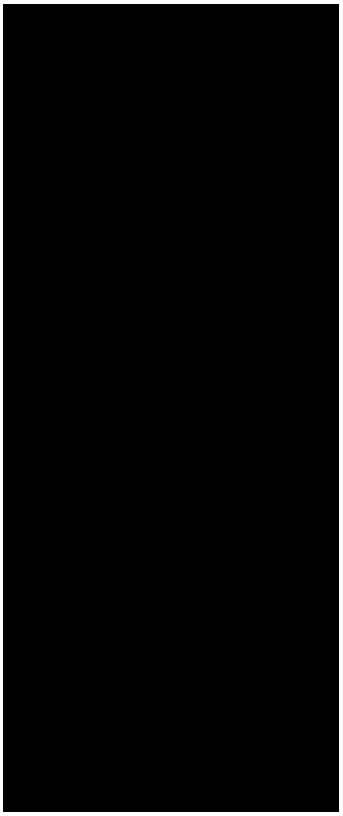


図 2：宮川長春「万歳図」

の画題はＭＯＡ美術館本には使用されていないと考えられる。またＭＯＡ美術館本の作風と書聯の内容から推察すると、万歳などの庶民的な正月の喜ばしさ、賑やかさとは趣が異なるであろう。おそらく年の始まりを祝うめでたさが感じられる絵であり、図５のような上流階級の歳旦風景がそのイメージに近いのではないだろうか。実際に図５の作者である西川祐信は上方の浮世絵師であり、江戸の浮世絵とは異なる典雅な作風は春章にも強く影響を与えている。

このように周辺資料だけでも春章のオリジナルの一月を推察できる部分もあるが、図様の詳細は全くと言っていいほど手掛かりがなかった。人物は何人いたのか、画中のモティーフは何が描かれたのかなどの情報は、これまでの先行研究でも明らかにされていなかった。

しかし、本研究では失われた一月の図を転用している可能性の高い作品があったことを新たに指摘したい。その作品の作者は勝川派の門弟の一人、勝川春潮である。

図 5： 西川祐信「四季風俗図鑑　武家屋敷の正月風景」

	五月	三月	二月	一月
MOA美術館本（天明三、四年）	[redacted]		[redacted]	
	「蛍火」	「？？」	「蹴鞠」	「？？」
千葉市美術館本（寛政年間）	[redacted]			
	「端午」	「雛祭」	「初午」	「正月」

図 6：MOA 美術館本と千葉市美術館本との比較

…同じ十二ヶ月図でも、作品の方向性の違いは意識されたものであり、異なる画題を選択している可能性は高い。

よって、逆説的にＭＯＡ美術館本の一月、三月は「羽根つき」、「雛祭」ではないといえる。

（四）勝川春潮について

勝川春潮（生没年不詳、以下、春潮）は春章の門人の中では高弟の一人にあたる。生没年は判然としないが、安永から寛政年間にかけて活躍しており、それはちょうど春章が肉筆画を制作していた時期と重なっている。春章門下ではあったが、役者絵にあまり興味を示さなかったのか、現存する作品の多くは美人画である。肉筆画は師である春章の作風を受け継ぎ、作品数は多くないが佳作もある［図7］。主に制作したのは版画であり、鳥居清長（以下、清長）の強い影響を受けた美人画を描き、柱絵、三枚続に力作を残した［図8］。

第一章の年表で述べたように春章の没後に歌麿の大首絵が登場し、錦絵版画の黄金期が到来するのであるが、春潮はそのあたりを境に早々と画業を捨てて、窪俊満の門人となり吉左堂俊潮（俊朝）と称して狂句狂文を書いて余生を過ごしたとされる。春章が晩年の十年を肉筆美人画に専念したのに対し、弟子である春潮は版画による美人画に取り組んだのは対照的である。しかも春潮は、春章の美人画の延長ではなく、当時大流行していた清長の様式に傾倒したのであり、そこには浮世絵師らしさが感じられる。注文制作である肉筆画と、流行に左右される版画の世界とでは求める美人像が異なるのは当然であり、もし春章がその晩年を版画に費やしていたとしたら、春潮が展開した画業は、春章のありえた、もう一つの姿なのかもしれない。

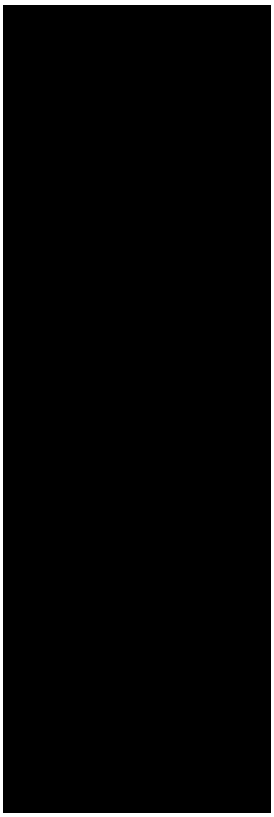


図 7：勝川春潮「蛍狩美人図」

春章と春潮の作風の違いについては従来から言及されてきたが、その一方で春潮の作品には春章作品からの図像の転用が見られる作品がいくつかあることが指摘されている［図9］。浮世絵師にとって図様の転用は珍しいものではなく、得意とする人物の型があれば、求めに応じて繰り返し描いたようである。ただし春潮のケースで少し珍しいのは肉筆画から版画へと転用している点である。最近の研究では春章の肉筆画と鳥文斎栄之の版画に図様の転用があること

図 8：勝川春潮「飛鳥山花見」

が指摘されたが＊註2、基本的に肉筆画と版画では求められる需要が異なるので、同じ絵師の中でも肉筆画と版画の表現には隔たりがある場合が多い。そうした中で師弟とはいえ、これほど直接的に転用している例は多くないのではないだろうか。しかも図様は同じでありながら作風は流行の清長様式に置き換えられている点もおもしろい。もちろん春潮が最も図様を転用していたのは清長の作品であるが、それは版画から版画へのスムーズな転用である。版画は店頭に並ぶ商品であり、流行の作風を吸収することはいわば必然である。

そうした状況から考えると、春潮が春章の肉筆画の図様を転用するのは、その優れた技量を認めていたことに他ならない。春章の門弟である春潮は誰よりも身近に春章の仕事ぶりを観察し、当然その制作も手伝っていたと考えられる。注文制作である肉筆画は依頼主の手に渡れば基本的に表に出るものではないが、その制作のための下図は絵師の手元に残るものであった。肉筆画のようなプライベートなもので終わるには勿体ない、版画であっても売れると思ったからこそ、春潮はそれらの下図を基に制作したのであろう。

図9は研究作品からの単独での転用であるが、春章の最高傑作であるＭＯＡ美術館本は、春潮にとっても特別のものであったようだ。驚くことに、下図の転用は十二枚の揃いものとしても行われていたのである。

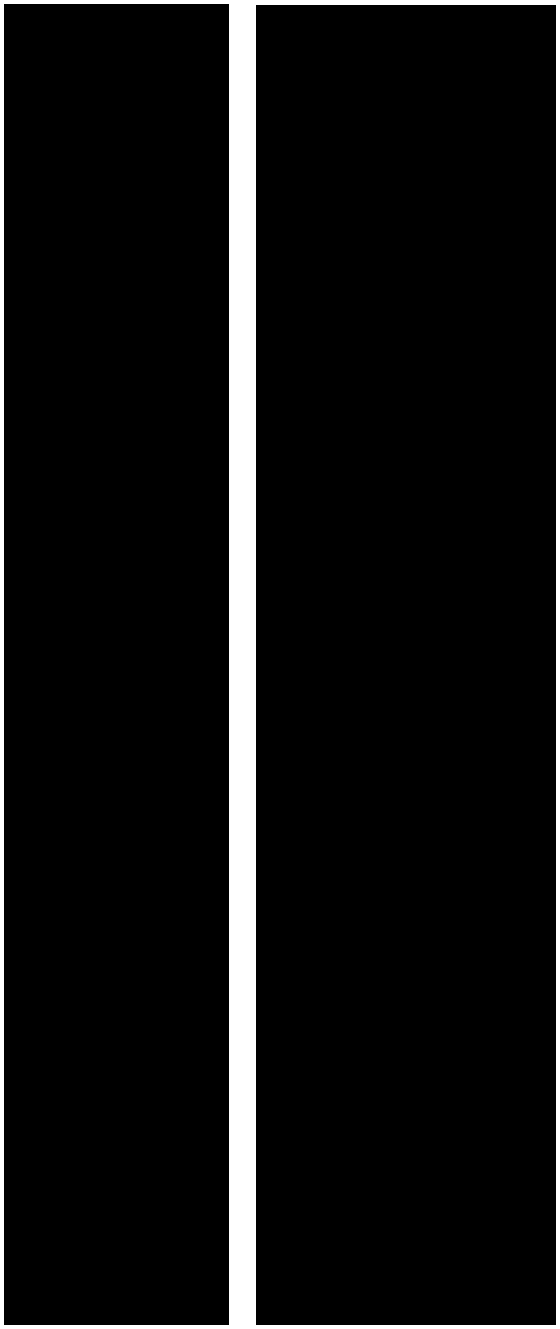


図 9：右 MOA 美術館本 六月「行水」

左 勝川春潮「風呂に回り灯籠」

（三）研究作品と風俗十二候との関係性

版画による十二ヶ月図は清長による「美南見十二侯」などが有名で、あるテーマに沿って季節の風物を美人画として表現したものが多い。十二図を揃える楽しみもあり、町民からの人気の高いジャンルであった。春潮もいくつかの十二ヶ月図を版画によって手がけているが、「風俗十二候」と題された作品もその一つである。これには同じ題名で二つのシリーズが存在し、それぞれを版元の違いから永寿堂版*註3、伊勢治版と呼んでいる［図１０］。下の二図はそれぞれ美術全集の図版解説でその区別について詳細に解説されている。

楢崎宗重編『秘蔵浮世絵大観十〇　ジェノヴァ東洋美術館Ⅰ』講談社　一九八七年…二四五頁　図版解説より以下抜粋。

「十月も半ばをすぎると、炬燵を入れる家が増えてくる。そろそろ冬支度である。十一月は芝居の正月、一日から顔見世興行が始まる。それに先だち、十月中旬には新しい一座の顔ぶれを示す「顔見世番付」が刊行される。それを番付売などから求めて噂話に花を咲かす、楽しいひとときを描いている。この図は十二枚揃の一図と思われるが、現在「八月」「十一月」とこの図の三図のみが確認されている。春潮には、同題ではあるが栞形で題字を囲まない別種のシリーズ（伊勢屋治助版）もある。」（浅野秀剛）

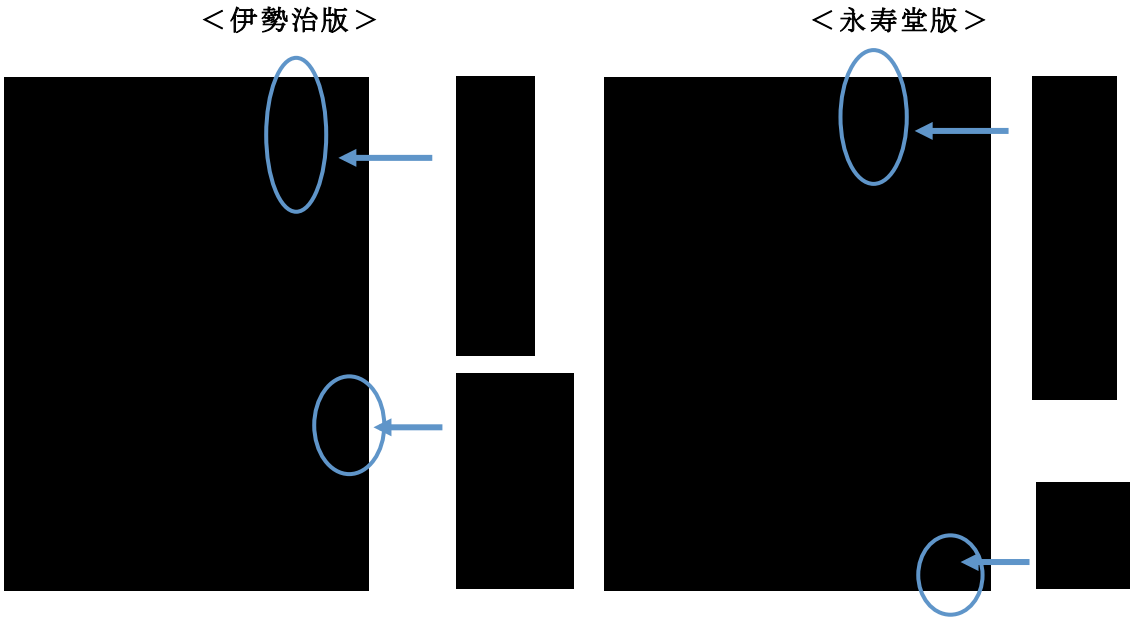


図 10：勝川春潮「風俗十二候」

右　永寿堂版の十月　　…版元印がある。「風俗十二候」の題字を栞形で囲んでいる。

左　伊勢治版の十一月　…版元印がない。代わりに画中のモチーフに「絵草紙問屋伊勢屋治助」の書きこみがある。

楢崎宗重／菊池明／林京平／松永薫『浮世絵聚花　フォッグ美術館　ネルソン美術館』　小学館　一九八〇年…一八八頁　図版解説より以下抜粋。

「吉田暎二氏によれば、春潮の「風俗十二候」に二種があり、その一は永寿堂版で、八月、十月、十一月の三枚が知られるとし、その二は同じく中判で、版元印を欠き、その十一月一図を記録している。掲出図がそれに当たり、絵草紙問屋伊勢屋治助の看板が描いてあるので、伊勢治版であろう。宮詣での女童を母が肩にし、娘を従え、小僧の供する路上風景で、整った感じで好もしい。両種とも十二図が揃うのか、研究を要する。」（楢崎宗重）

両氏ともに永寿堂版の八月、十月、十一月の三図、伊勢治版の十一月一図の存在を指摘しているが、付け加えると、『秘蔵浮世絵大観別巻　チェスター・ビーティ／ケルン／アムステルダム　ヨーロッパ浮世絵蒐集ガイド』において単色図版で解説はないが、永寿堂版の一月が確認できる。逆に指摘されている永寿堂版の八月、十一月は美術書籍等では紹介されておらず、展観の機会もあったかは確認できない*註4。なので国内で確認できるのは永寿堂版が一月、十月の二図、伊勢治版が十一月一図の計三図である［図１１］。

多くの浮世絵版画は国外への流出が激しく、まして揃いものであるとその全容を把握することは国内の収蔵品だけでは困難である。しかし、近年は海外の美術館の情報公開が盛んになり、この三図に加えて永寿堂版の四月、六月、八月、九月十一月、十二月の六図と、伊勢治版の八月、十二月の二図を新たに確認できた［図１２］。

本研究で注目したのは永寿堂版のシリーズである。ここで改めて新出の図版を紹介しながら、ＭＯＡ美術館本の同じ月との比較検証を行った［図１３～１８］。

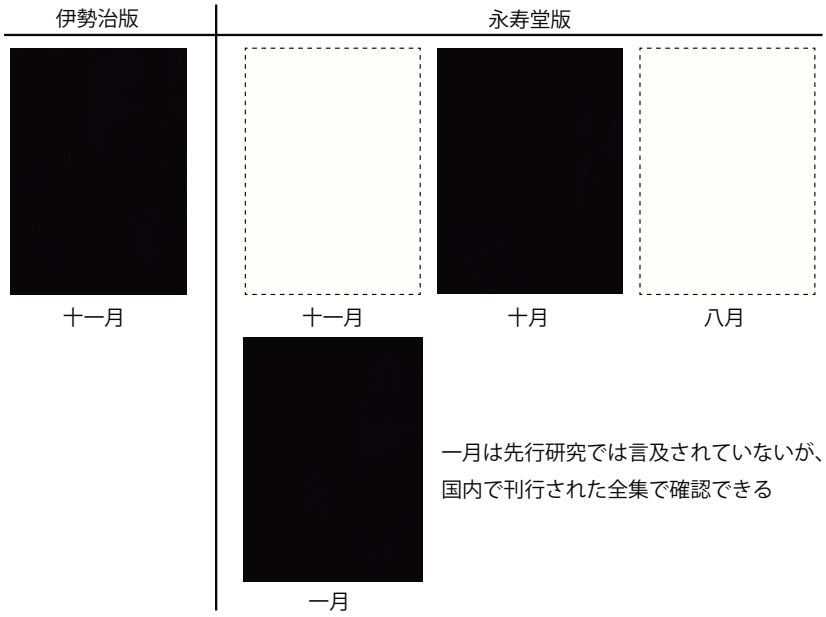


図 11：国内でこれまでに紹介、言及された「風俗十二候」

…永寿堂版の八月、十一月は先行研究で言及があるも全集、図録などでは確認できない。

逆に一月は図版としては紹介されている。

	伊勢治版		永寿堂版	
一月	×		[redacted]	チェスター・ビーティ図書館など
二月	×		×	
三月	×		×	
四月	×		[redacted]	**ボストン美術館**
五月	×		×	
六月	×		[redacted]	**シカゴ美術館**
七月	×		×	
八月	[redacted]	**東京国立博物館**	[redacted]	**シカゴ美術館**
九月	×		[redacted]	**ボストン美術館**
十月	×		[redacted]	ジェノヴァ東洋美術館など
十一月	[redacted]	フォッグ美術館など	[redacted]	**シカゴ美術館**
十二月	[redacted]	**メトロポリタン美術館**	[redacted]	**ボストン美術館**

図 12：新たに確認できた画像を加えた「風俗十二候」の全体図

…その出典、所蔵元を隣に示している（赤字のものが新しく確認できた画像）

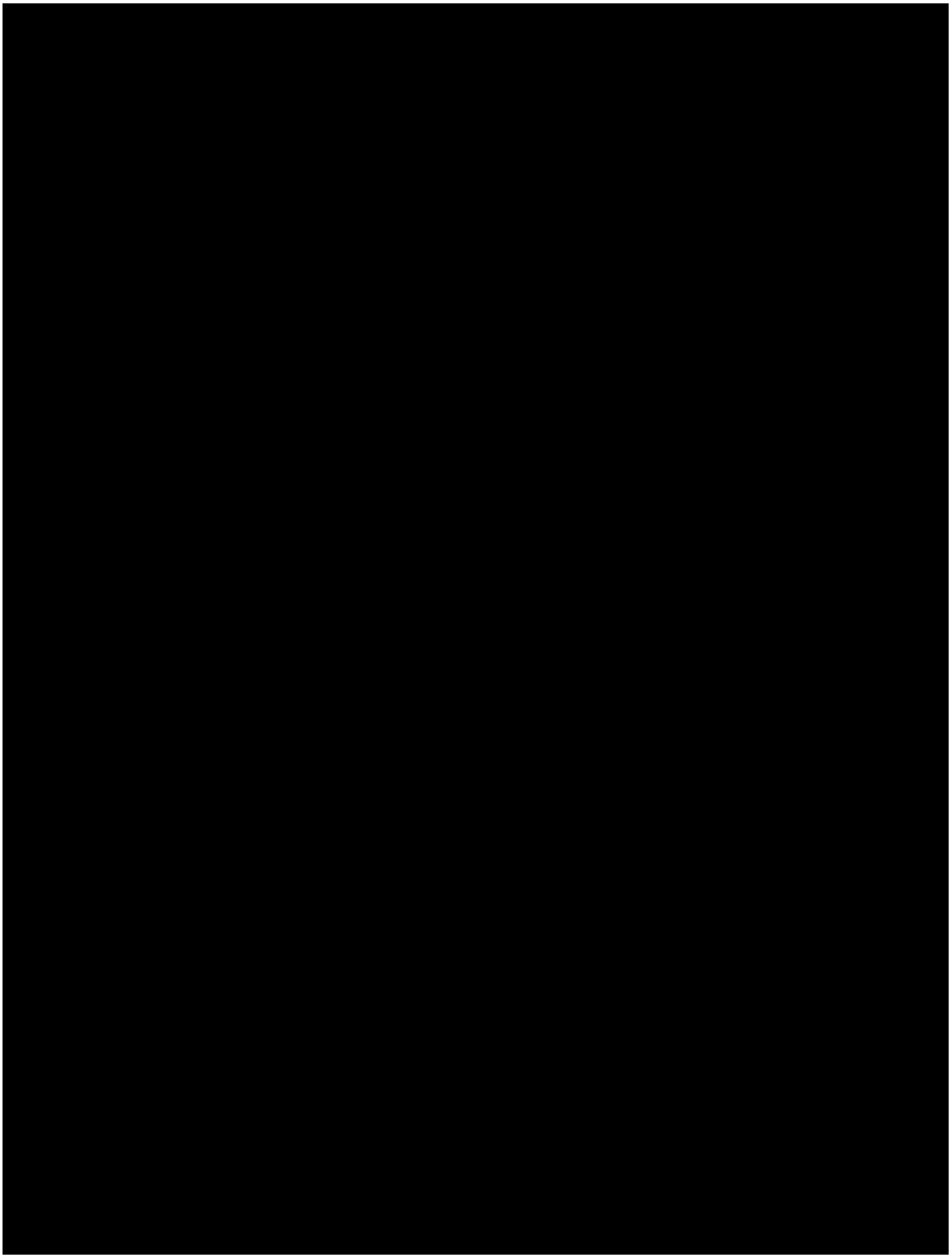
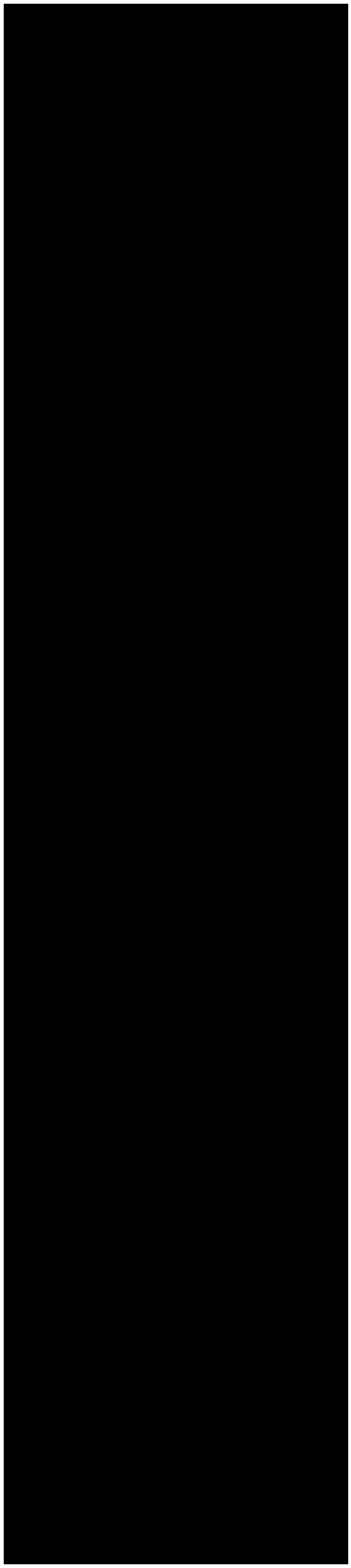
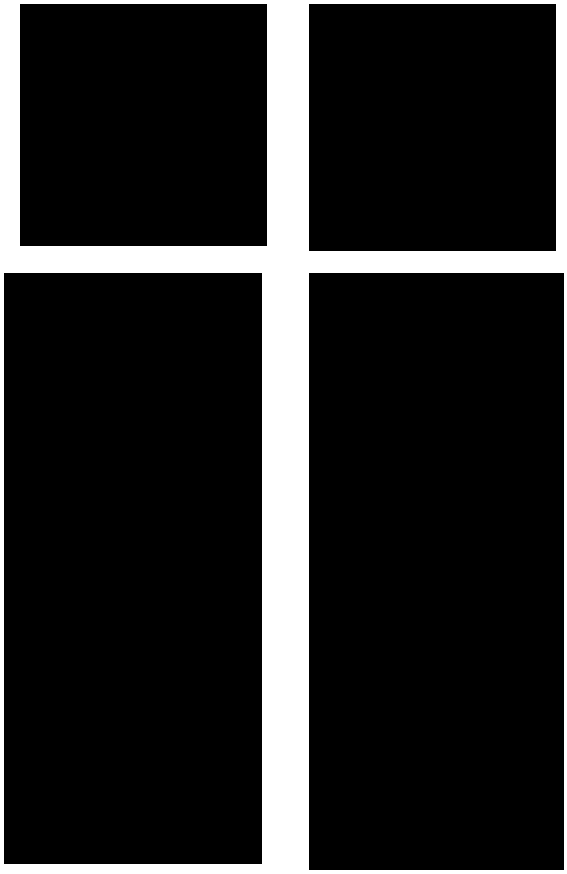


図 13：「風俗十二侯(永寿堂版)」四月…ボストン美術館蔵



MOA 美術館本　四月「杜鵑」



ボストン美術館の所蔵。校合摺（きょうごうずり）と呼ばれる色指定を行う為の下摺のものである。杜鵑の初音を待って夜がふけるという情景描写は全く同じ。行灯に手をかける人物は春章では後ろ顔、春潮では横顔になっているが、着物の線描の流れなどはほとんど一致している。描かれた器物にも共通点が多く、竹の花さしに活けられた牡丹、盆の上に乗る茶碗、本の三冊の重なりなどである。中でも火鉢とその上に置かれた金物の急須は、その火鉢の取っ手が象の形を模している点、装飾文様の類似などが指摘できる。

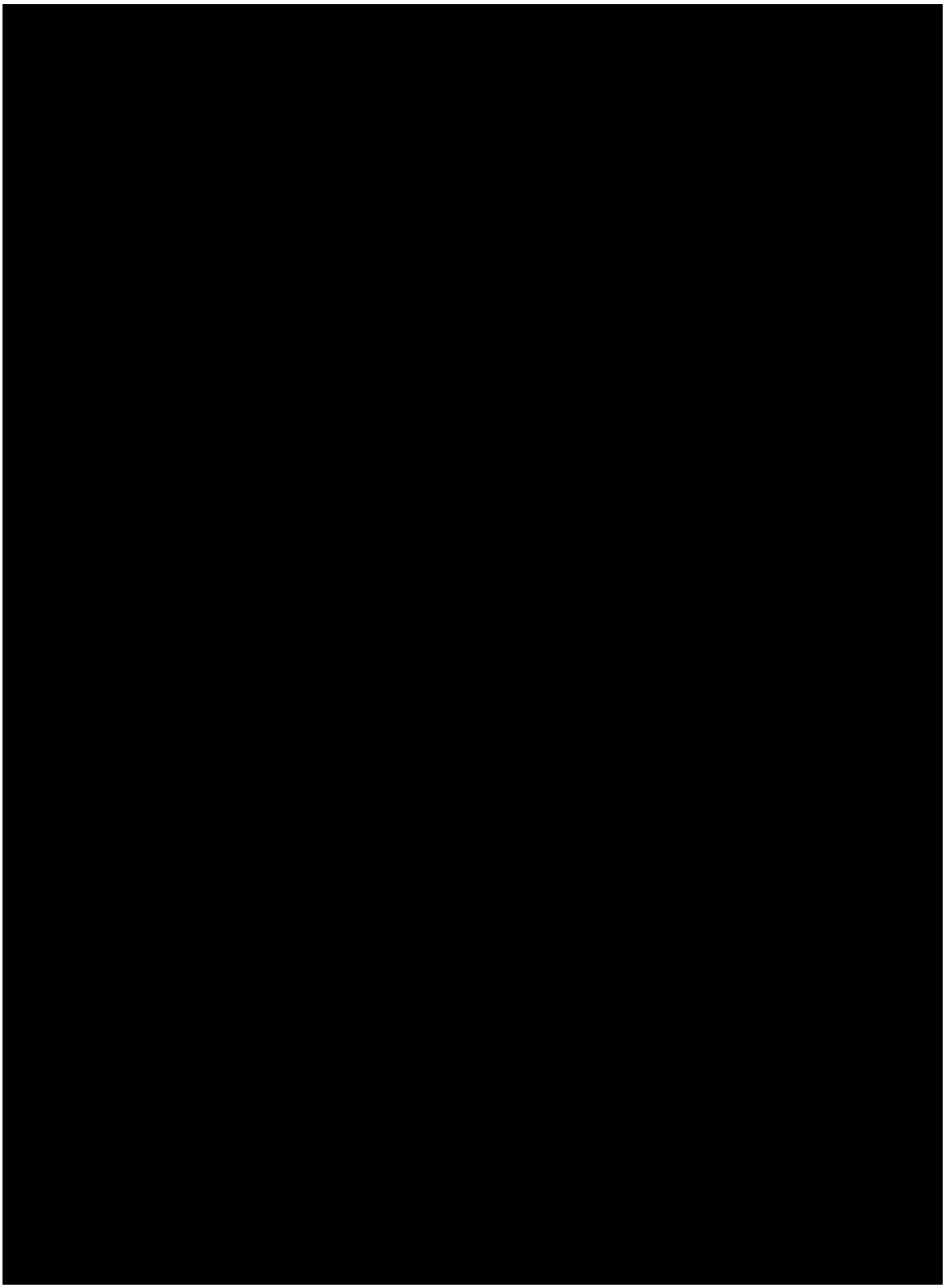
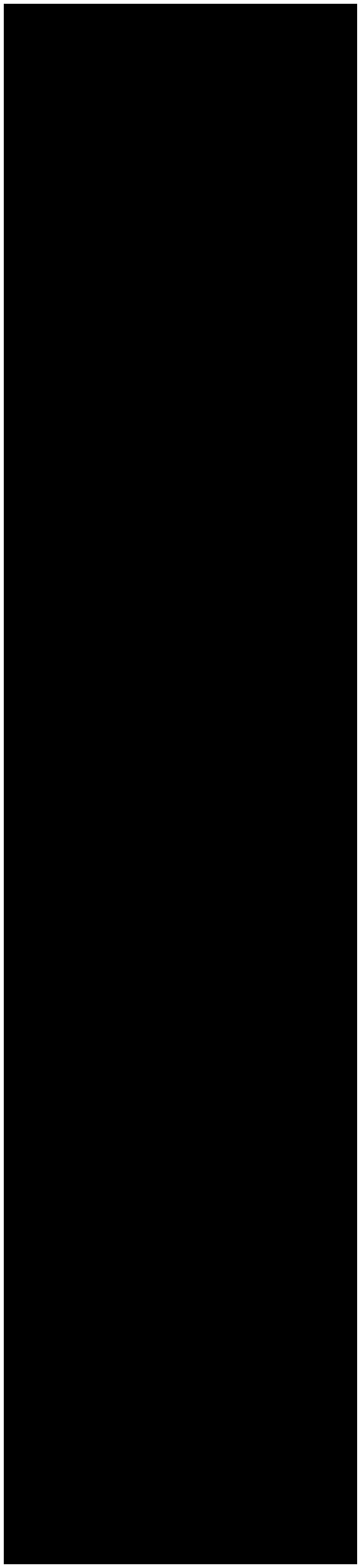
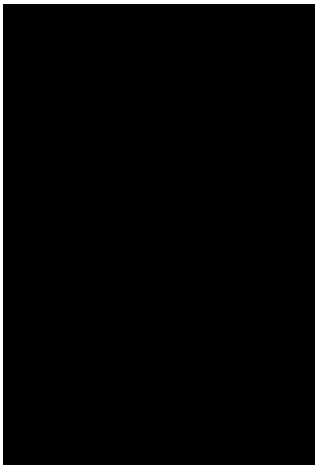
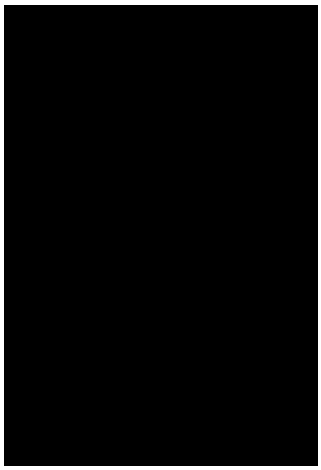


図 14：「風俗十二侯（永寿堂版）」六月…シカゴ美術館蔵



MOA 美術館本　五月「蛍火」





シカゴ美術館の所蔵。描かれた三人の姿態から持物まで完全に一致している。黒漆の机に置かれた巻き紙、本、硯からその下の陶製の蚊やり火などモティーフの配置までほぼ同じである。大きく異なるのはＭＯＡ美術館本では五月に当たる作品だが、春潮の作品では六月の作品となっていることである。蚊やり火は六月の歌の中で詠まれることもあるので、五月から六月への移行はそれほど違和感のあるものではない。ただ、春潮はＭＯＡ美術館本にある花菖蒲を描くのは避けている。花菖蒲は六月の花としては相応しくないため意識して排除しているようである。細かい点では、女性が手に持つ書物の題箋が変更されており「新刻●本　上」と書いてあるように読める。

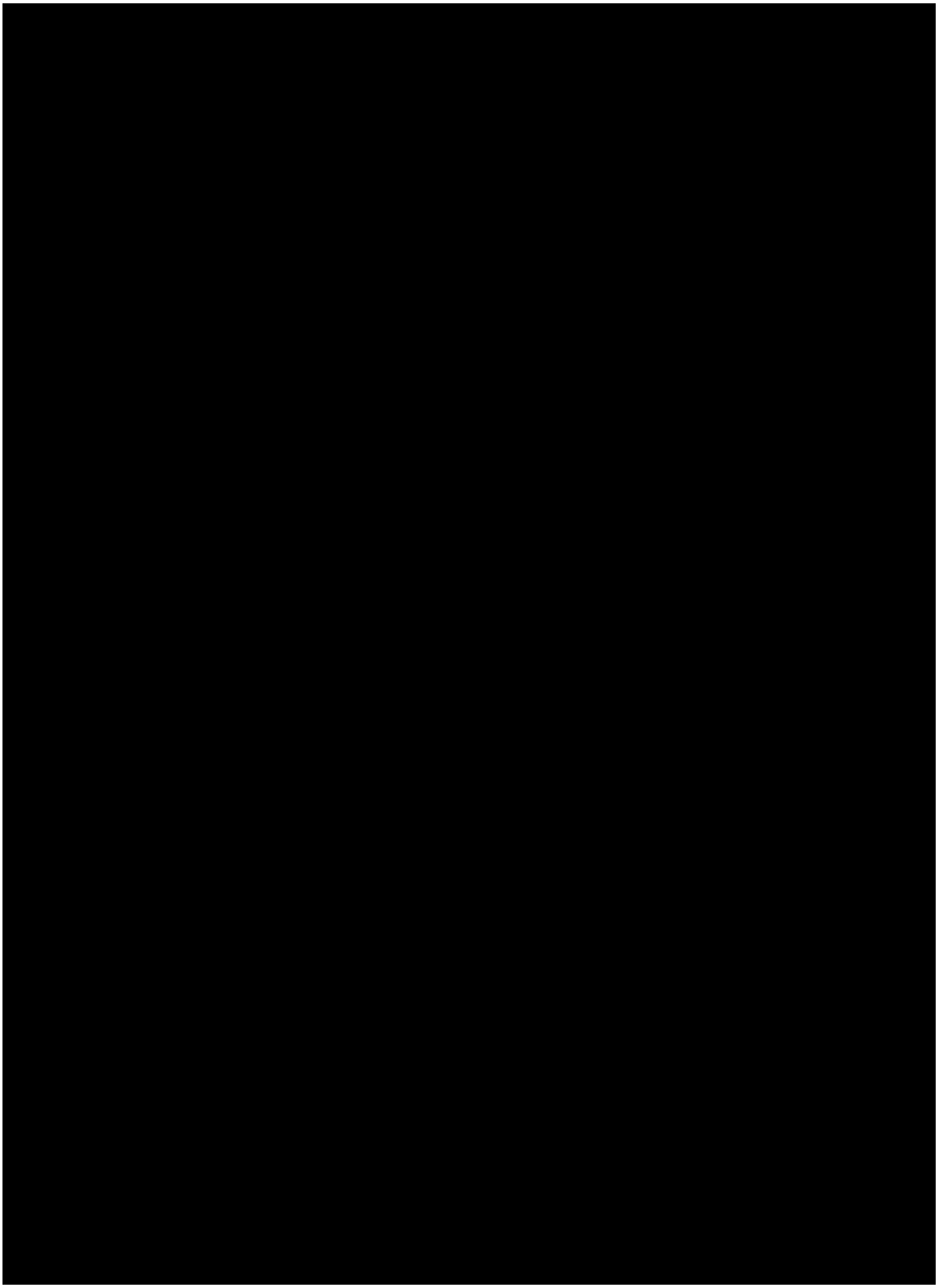
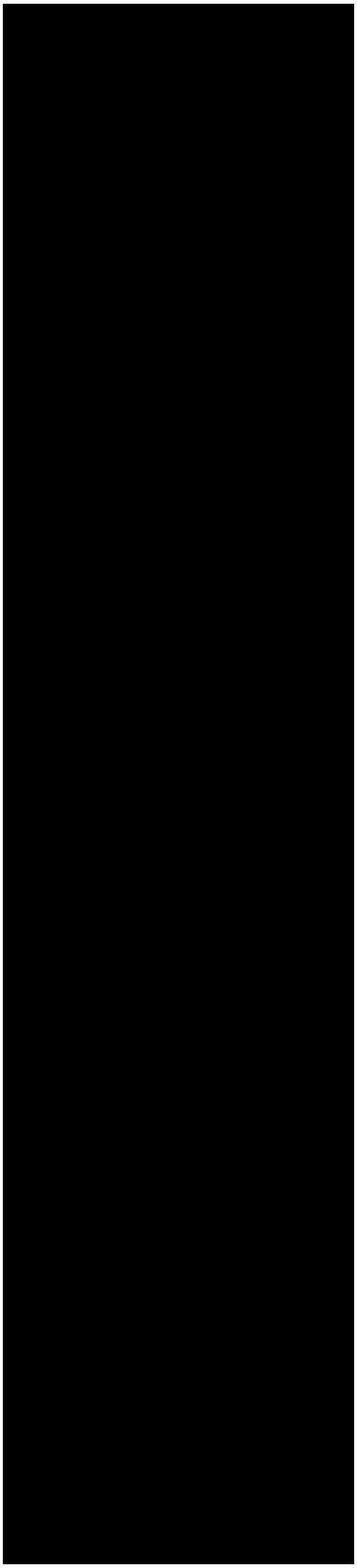
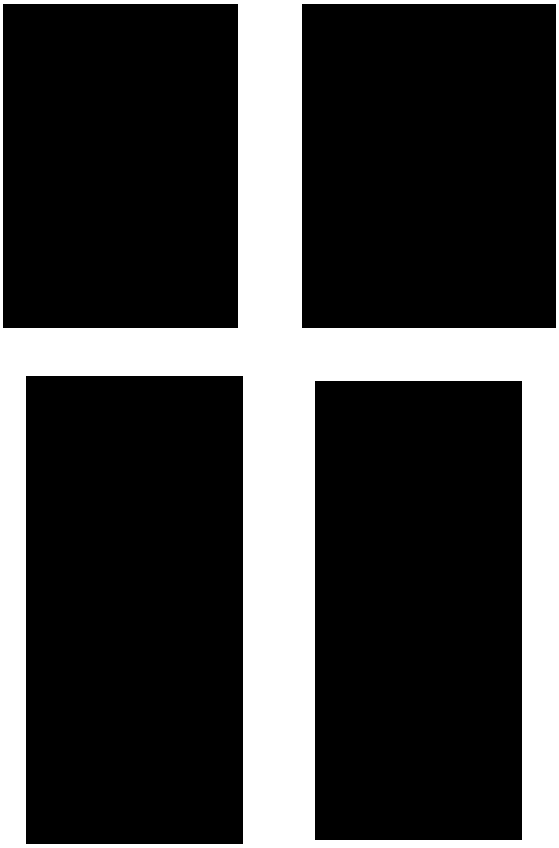


図 15：「風俗十二侯（永寿堂版）」八月…シカゴ美術館蔵



MOA 美術館本　八月「名月」



シカゴ美術館の所蔵。人物は三人描かれているが、その内の二人の姿態はほとんど一致している。ただし春章が後ろ顔で描いた二人はいずれも横顔に変更されている。このことは他の月の作品にも共通しているが、ＭＯＡ美術館本は正面顔、後ろ顔が大胆に描かれているのに対して、春潮本では全て変更されているのは興味深い。春章の作品では琴や笙（しょう、雅楽に使われる笛の一種）が描かれており、中秋の名月という画題の古典的な意味合いを強く持っているが、春潮の作品にはそれらのモティーフがないので行楽的な舟遊びの印象を受けてしまう。月見というテーマは同じであると思われるが、その描かれ方は対照的である。

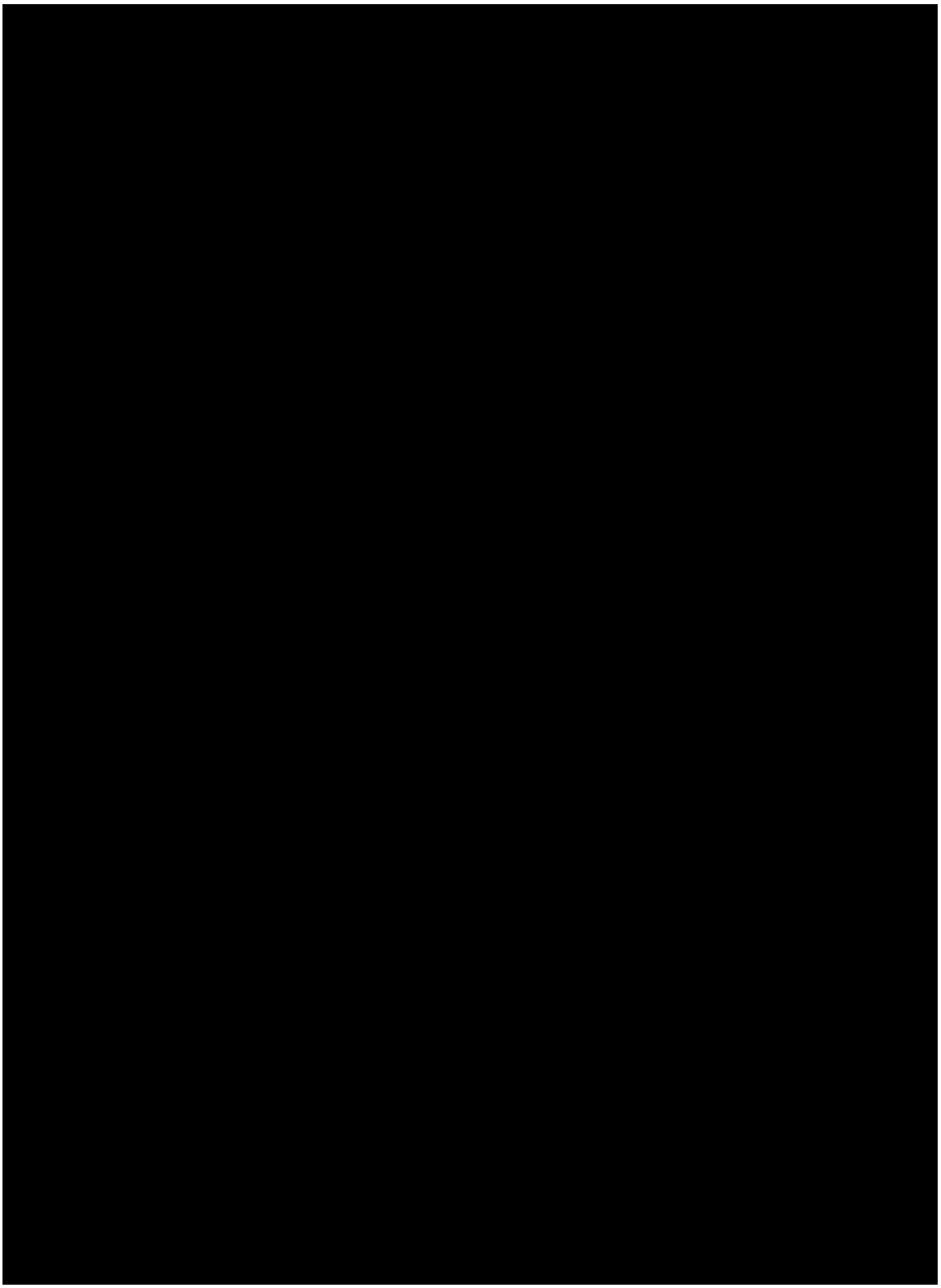
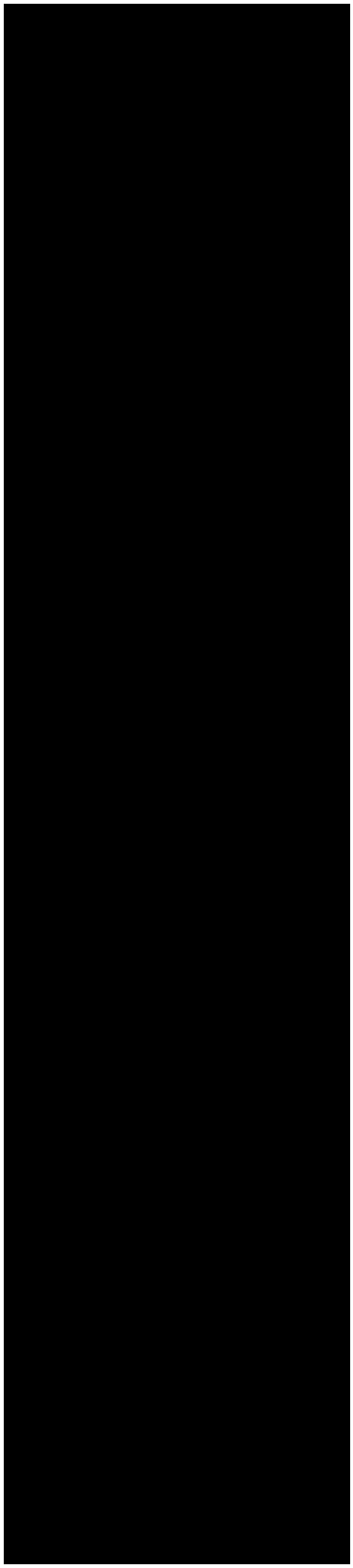
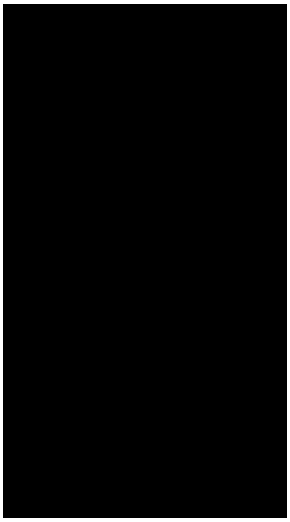
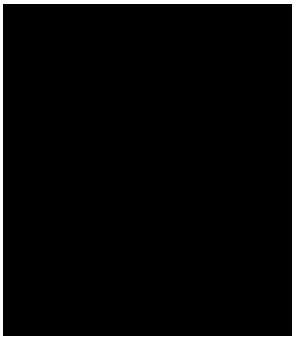


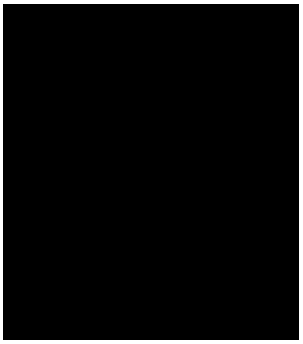
図 16：「風俗十二侯（永寿堂版）」九月…ボストン美術館蔵



MOA 美術館本　九月「重陽」







ボストン美術館の所蔵。四月と同じ校合摺のものである。ＭＯＡ美術館本は遊郭の階上階下を描き分けているが、その階上の場面をクローズアップした形で描かれている。ＭＯＡ美術館本の縦長の構図に対して、春潮の「風俗十二候」は版画の標準的なサイズである二三判（二七・〇×二〇・〇ｃｍ）なので、どうしても画面構成の変更が必要になる。他の月の作品では人物の姿態が同じでも、その配置や構成を変えているが、この九月の作品は一部分のトリミングという形をとったことでほとんどそのままである。室内の調度品には春章の作品にない掛け軸や、貼り交ぜ屏風などが加えられているが、その屏風には「●舟●人伴●」の書きこみがみえる。

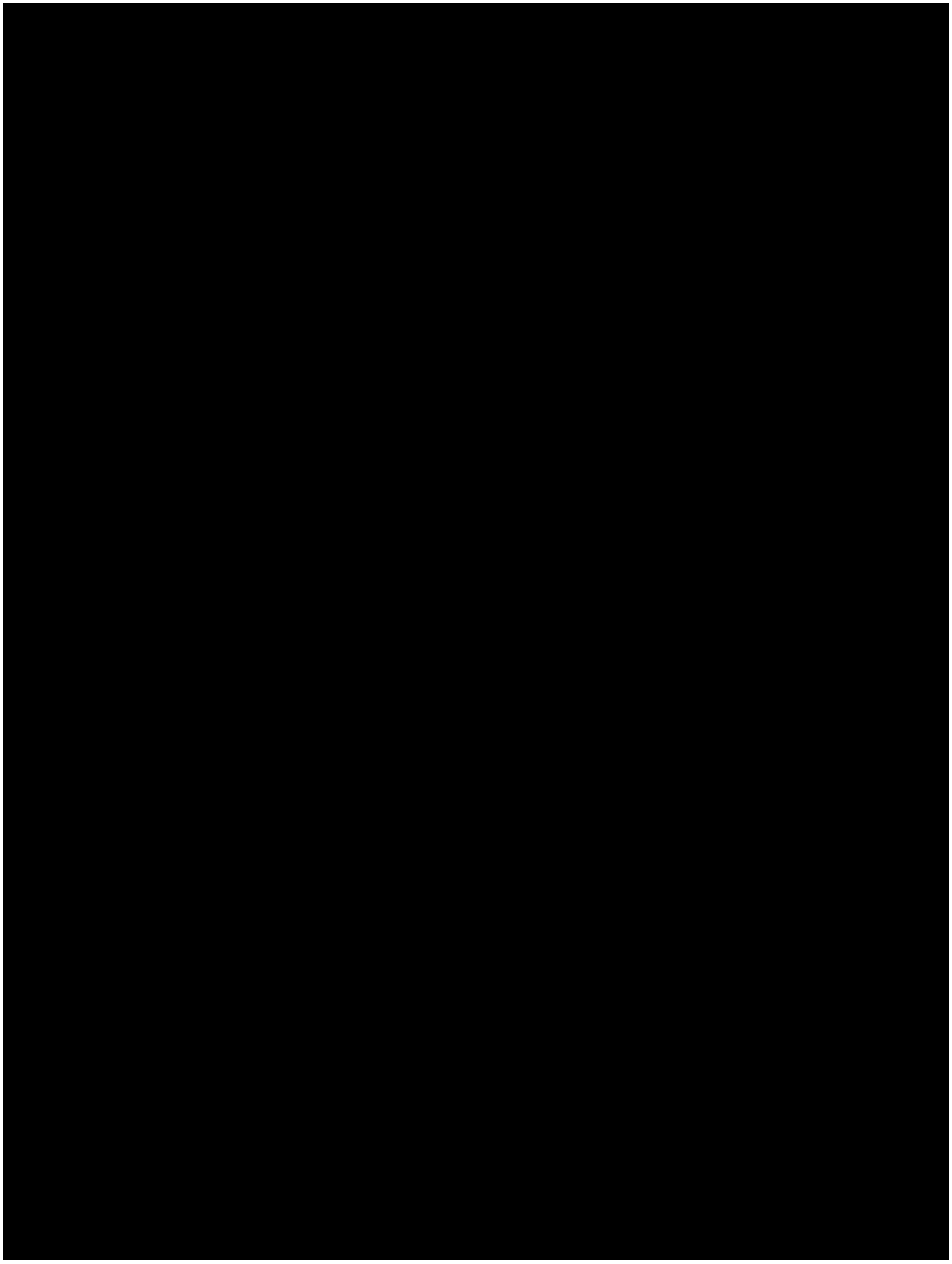
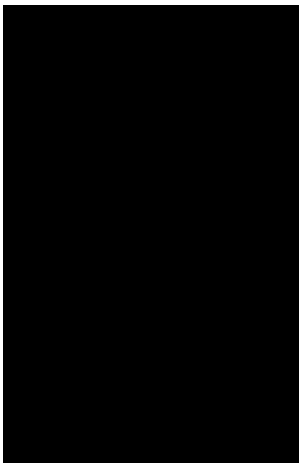
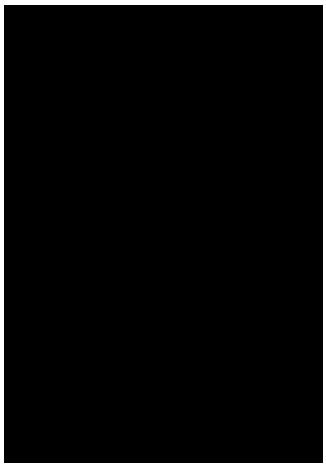
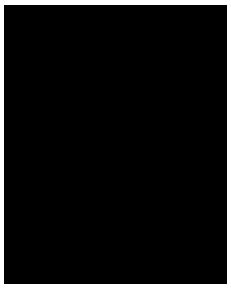
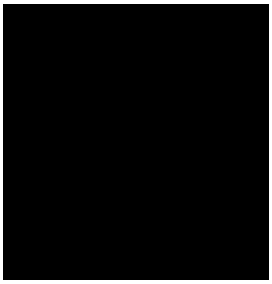


図 17：「風俗十二侯（永寿堂版）」十月…ジェノヴァ東洋美術館蔵／東京国立博物館蔵





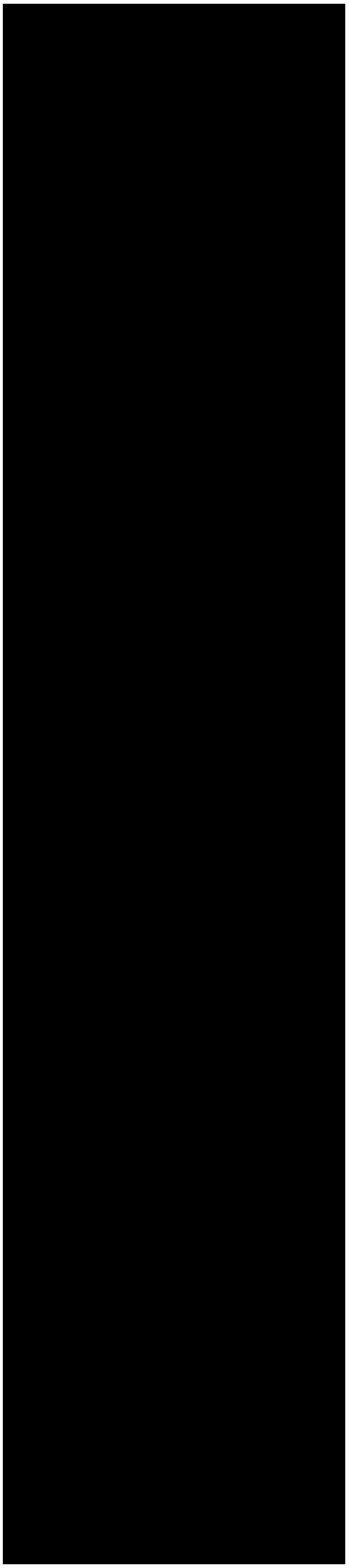




『秘蔵浮世絵大観一〇　ジェノヴァ東洋美術館Ⅰ』で画像が紹介されているが、国内では東京国立博物館も所蔵している。春潮は十月として描いているが春章の作品では十一月に該当する。浅野秀剛氏は春潮のこの十月の作品について図版解説で

「（中略）十一月は芝居の正月、一日から顔見世興行が始まる。それに先だち、十月中旬には新しい一座の顔ぶれを示す「顔見世番付」が刊行される。それを番付売などから求めて噂話に花を咲かす、楽しいひとときを描いている。」

と述べているように、唐子姿の幼児が手にもつ「絵本」を「顔見世番付」に変更している点が、十月、十一月の季節の違いとなっている。また十月に雪は似つかわしくないので、そうした要素も排されている。



MOA 美術館本　十一月「白雪」

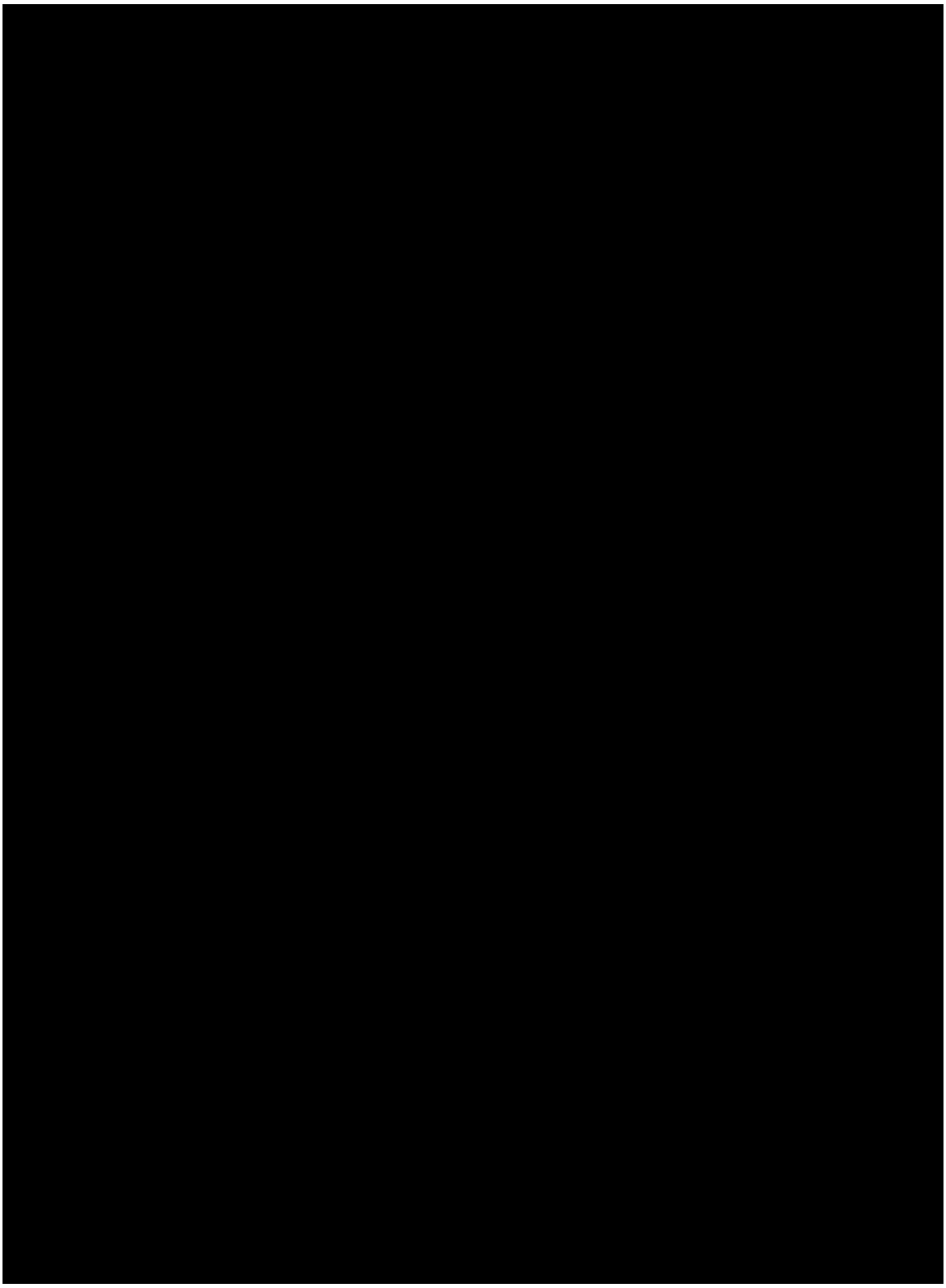
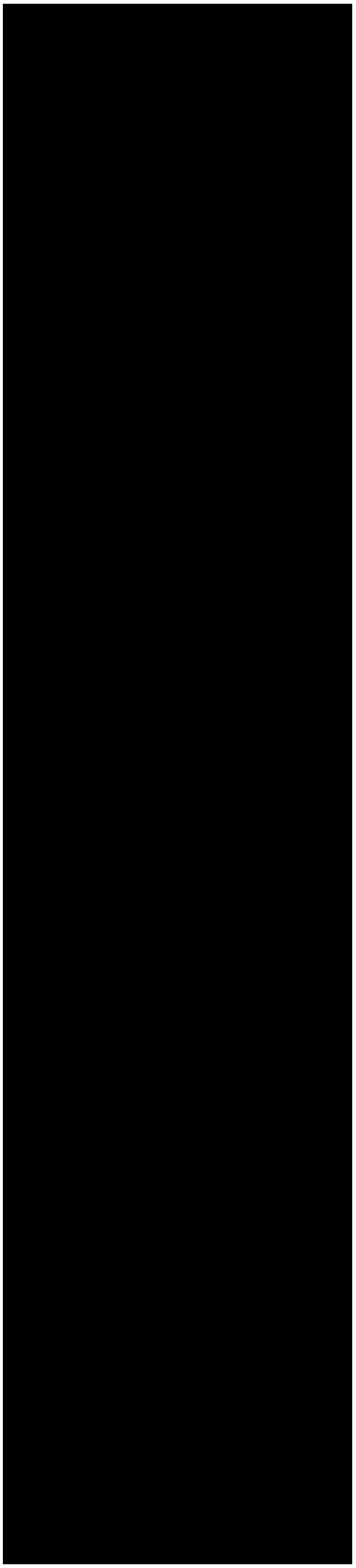
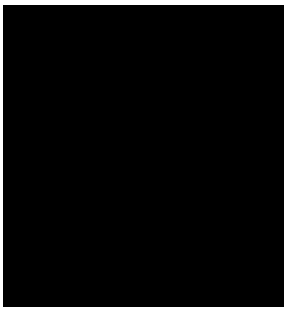


図 18：「風俗十二侯（永寿堂版）」十二月…ボストン美術館蔵



MOA 美術館本　十二月「節分」



ボストン美術館の所蔵。三人の人物の姿態から配置までほとんど同じであるが、やはり正面顔の人物は横顔への変更されている。この正面顔は春章が得意とした勝川派のトレードマークでもあるのだが、春潮自身はそれほどこだわる部分ではなかったのか。春潮は肉筆画こそ春章の作風にならっているが、版画は清長様式に心酔していたようなので意識面で違いがあったのかもしれない。ＭＯＡ美術館本の画面上部を描いていないが、それ以外は背景も含めてモティーフも共通している。興味深いのは門口に掲げられた木の扁額で、ＭＯＡ美術館本では見切れており、かろうじて赤い印章が確認できるが、春潮の作品はその先に書かれた「壽」の字が見える。春潮が春章の下図を転用しているのであれば、下図には春章の作品では見えない画面外の情報も描かれていたのかもしれない。

図 19：「風俗十二候（伊勢治版）」八月…東京国立博物館蔵

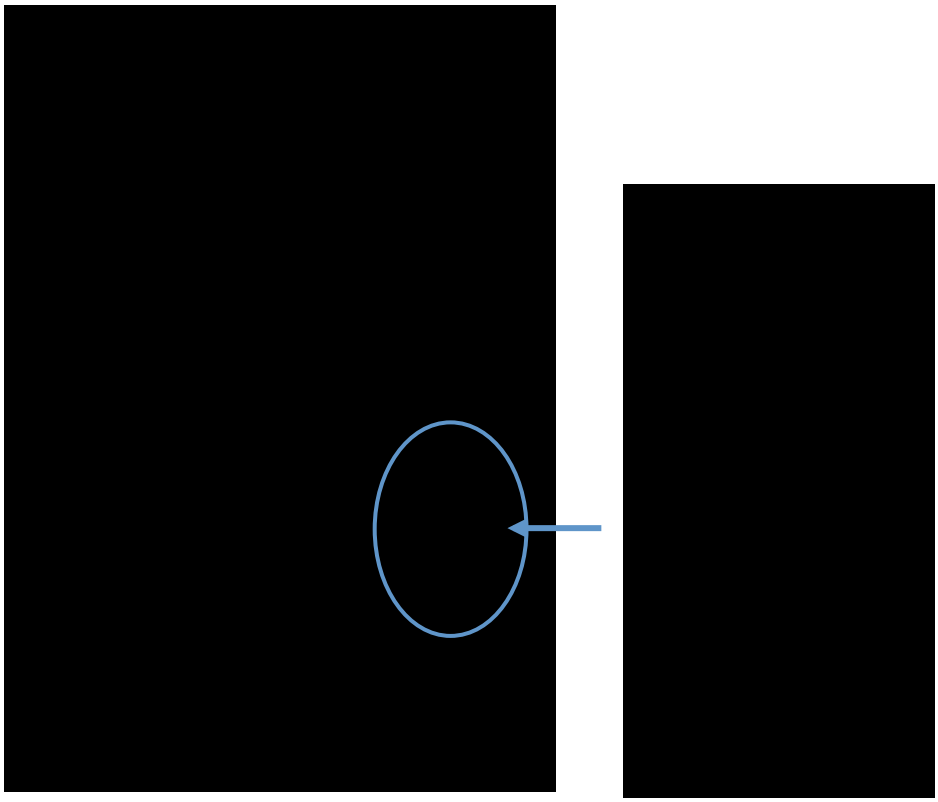


図 20：「風俗十二候（伊勢治版）」十二月…メトロポリタン美術館蔵

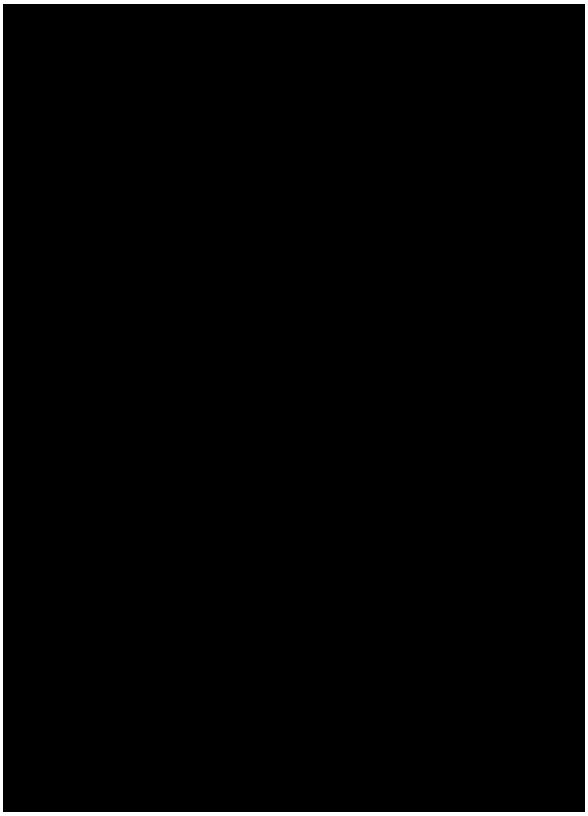


図 21：「風俗十二候（永寿堂版）」十一月…シカゴ美術館蔵

新しく確認できた伊勢治版の八月、十二月［図１９、２０］についても少し触れておくと、八月は東京国立博物館、十二月はメトロポリタン美術館の所蔵品である。八月の図はウェブ上の収蔵品検索では確認できないが、資料館の写真カードを閲覧できたので、東博ＤＮＰを通して画像を借用している。十二月の図は提灯に書かれた「伊勢治」の文字があるので断定できるが、八月については伊勢屋治助の版であることを示唆する情報は見受けられない。第三の「風俗十二候」という可能性も考えられなくもないが、作風からして伊勢治版としても問題はないであろう。

以上、主にＭＯＡ美術館本と勝川春潮による「風俗十二候（永寿堂版）」（以下、便宜的に永寿堂版の「風俗十二候」を春潮本と呼ぶ）の図様の比較である。永寿堂版の「風俗十二候」は天明後期から寛政前期頃の作とされるので*註5、天明三、四年頃の制作と推定されるＭＯＡ美術館本の図様を転用することは可能であるが、春潮本の十一月と一月の図については別に検証が必要である。

まず十一月についてその図様を見てみよう［図２１］。神社の鳥居の下に女性が二人、一人は子供をおぶっており、傍らの少女が何か話しかけているようだ。少女が右手で持っているものは、太鼓の上に鶏が乗った鞨鼓鶏（かっこどり）という縁起物の一種であるが、神社の露店で買い求めたものであろうか。画面の情報から判断して、これはいわゆる七五三の様子を描いたものである。江戸の武家の間

では、三歳の髪置（かみおき）、五歳男児の袴着（はかまぎ）、七歳の女児の帯解（おびとき）という子供の成長を祝い長寿を祈る儀式があり、正月もしくは十一月十五日に産土神（うぶすなかみ）へ詣でた。親類縁者が集まり、子供を肩車して神社に参拝する風習があるが、この図はおぶわれている子供の姿から五歳の袴着の様子が絵画化されているようだ。栞型の題字と版元印があることから永寿堂版の一枚であることには間違いないが、この図様はＭＯＡ美術館本と対応する図が見当たらない。また、春章の作品の中にも七五三を題材としている作品は、少なくとも肉筆画では確認できず、人物の姿態や構成なども類似のものは見当たらない。

本章第一節（二）の図９で示したが、春潮はＭＯＡ美術館本の六月を、単独の柱絵として転用、制作している。このことから恐らくではあるが、まだ見つかっていない春潮本の中にも、ＭＯＡ美術館本の六月を転用した図版は無いのではないだろうか。つまりこの六月を他の作品で既に転用したために、足りない分を新しい画題で補う必要が生じ、ＭＯＡ美術館本のどれにも該当しない春潮本の十一月が制作されたのではないかと考えられる。本来、六月の図を別の作品で転用したのであれば、新しい六月の画題を補えば良いのであるが、十一月にオリジナル（もしくは未確認の他作品からの転用）を作ったために、結果的に他の月で調整することになったと推測できる。ＭＯＡ美術館本の五月、十一月が、春潮本では六月、十月に移行され、画題のモティーフなどがその月に相応しいものに置き換える操作が行われていることは、既に画像の比較で述べた通りである。左頁の図はＭＯＡ美術館本から春潮本へ行われた転用について整理した対応表である［**図２２**］。

もし春潮本の全十二図の把握ができれば両者の関係性を一層補強できると考えられるが、残念ながら二、三、五、七月の計四図が確認できないのが惜しまれる。そもそも春潮本の四月と九月は校合摺と呼ばれる色指定を行う為の下摺しか確認できておらず、シリーズとして完結していたのかさえ断定はできない。ただし、それらの疑問を考慮しても、春潮本がＭＯＡ美術館本を版画に置き換えるというコンセプトの基に制作されているのは確定的である。春潮は春章の高弟の一人であるから、ＭＯＡ美術館本を間近で見ていただけでなく、その制作の手伝いをしていた可能性も充分に考えられる。だからこそＭＯＡ美術館本の原本ないしはその下図を転用することはそれほど難しいことではないだろう。そうした制作背景を想定できることから、春潮は一月、三月が失われる前の十二図が揃った状態のＭＯＡ美術館本を確かに見ていたということになる。

さて、最後になったが、春潮本の一月の位置するところを改めて検証してみよう。これまでの考察、仮定をもって見てみると春潮本の一月は非常に重要な意味を持っているはずである。

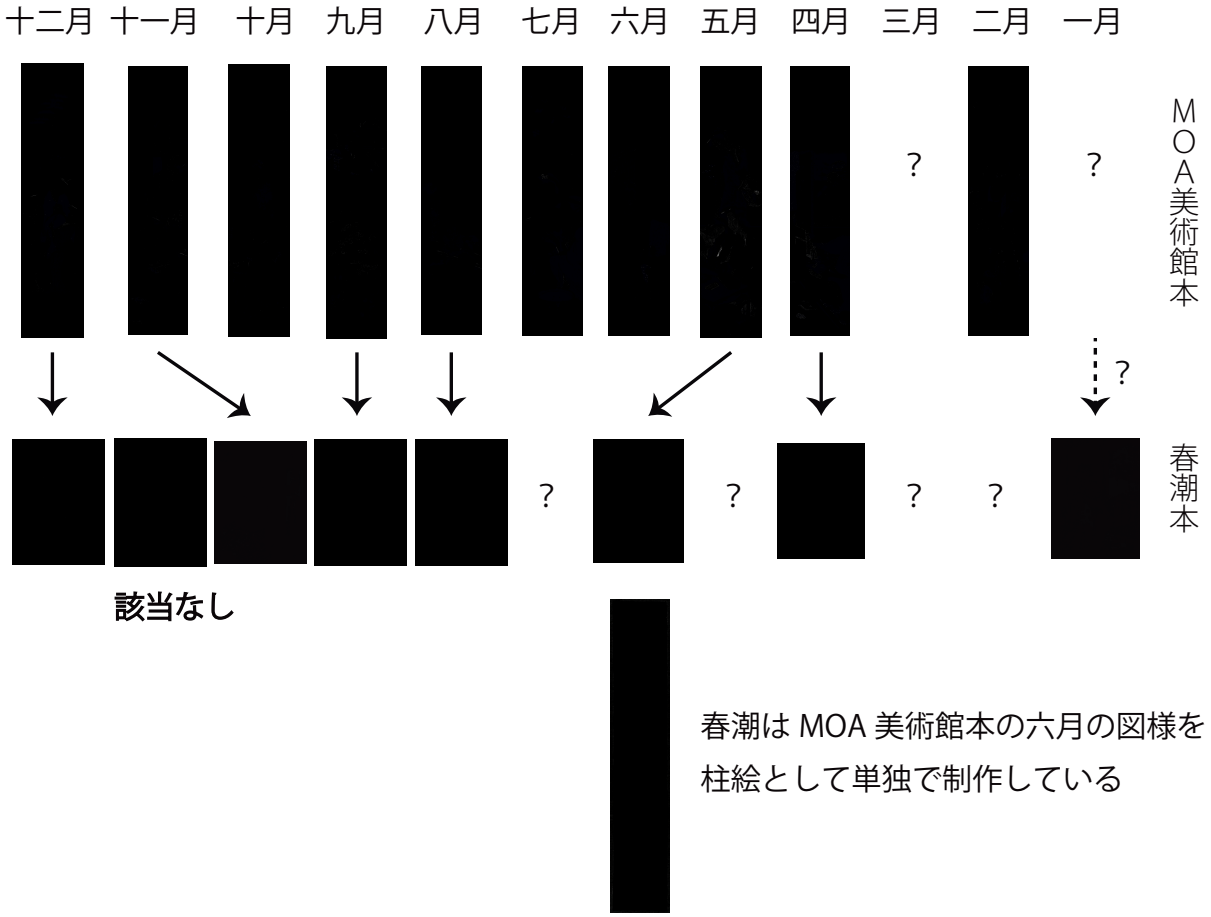


図 22：MOA 美術館本から春潮本への転用について、その対応表

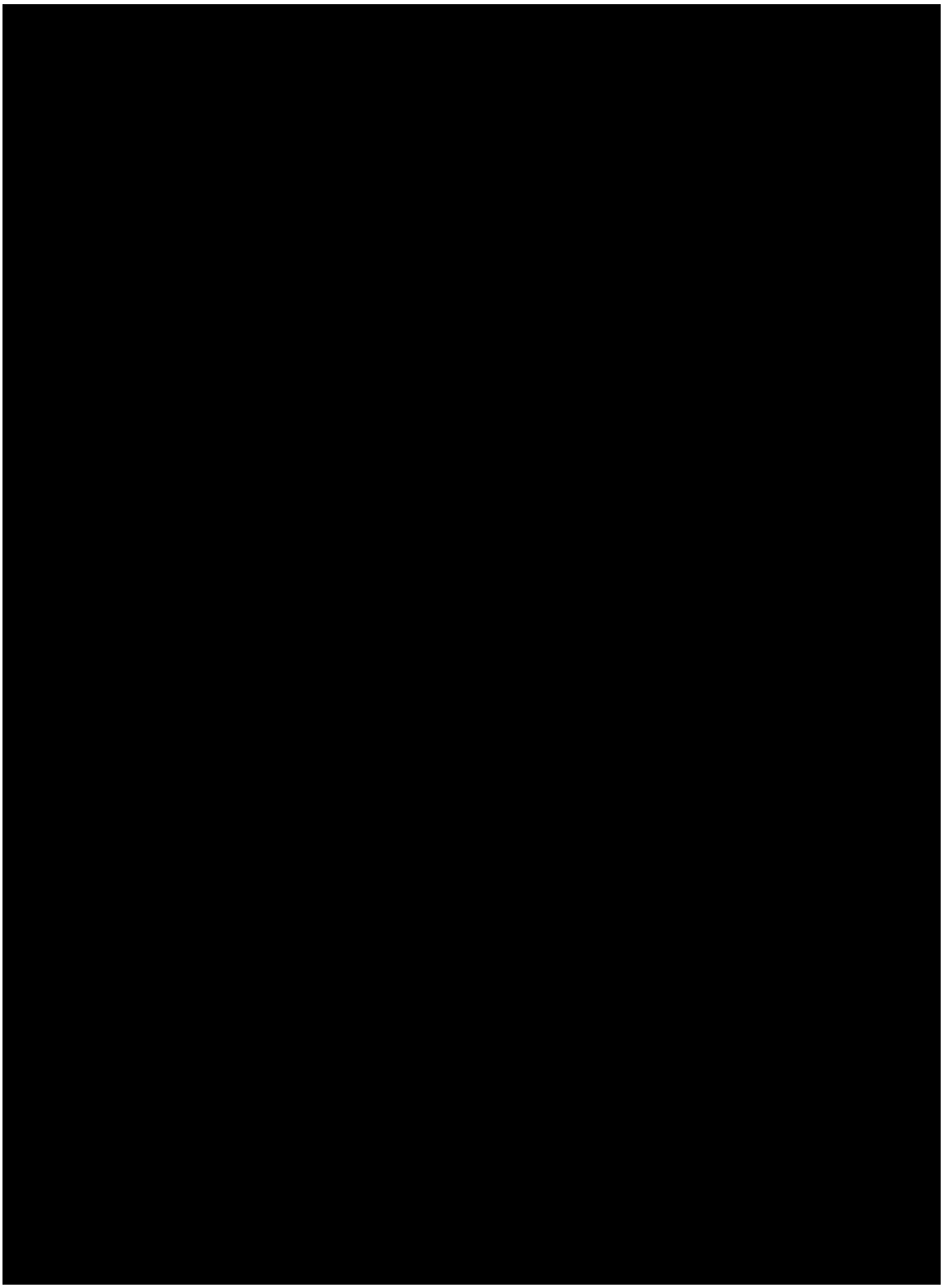
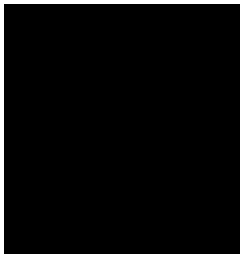
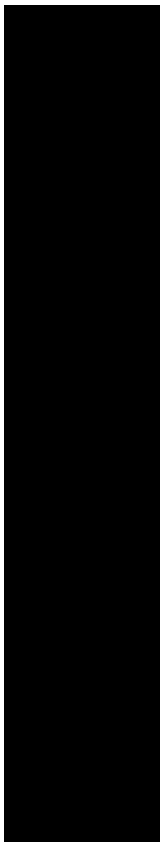


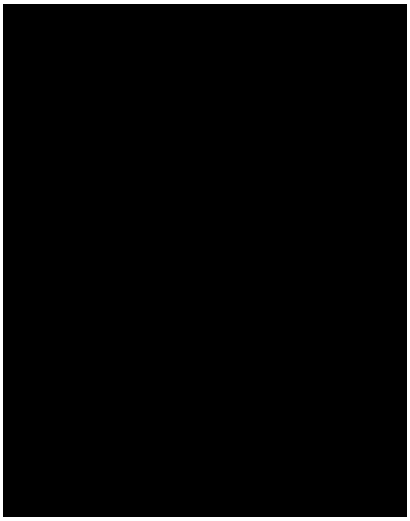
図 23：「風俗十二候（永寿堂版）」一月…チェスター・ビーティ図書館蔵／大英博物館



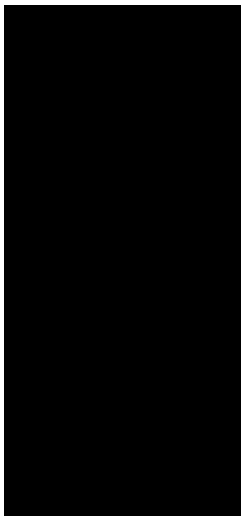
↑福寿草

↑正月飾り



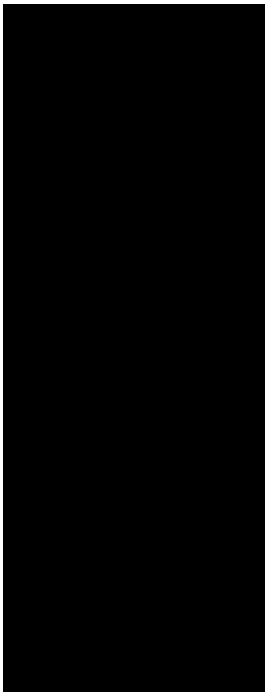


↑松



↑竹

↑梅



↑衝立に描かれた鶴

↑水桶で泳ぐ亀

（四）風俗十二候　一月の考察

春潮本の一月は、『秘蔵浮世絵大観別巻』でチェスター・ビーティ図書館の所蔵品として単色図版が紹介されているが、大英博物館でも所蔵が確認されている。まずは画面の詳細を見ていこう[図２３]。描かれた人物は赤子を抱く女性と少女の計三人である。赤子を抱く女性の髪形は垂髪（すいはつ、すべらかし等複数の呼び方がありその読み方によって指す髪の形が若干異なる）であり、少女の髪形は頭の天辺に二つの輪っかを作る稚児髷、または唐輪とも呼び、これらは公家や皇族の女性の髪形の一種である。ただし画中の髪形は本来の垂髪とは少し異なり、公家の髪形と町民の髪形の中間くらいに表現している。これは浮世絵特有の見立てに近い表現で、鳥文斎栄之（以下、栄之）などが得意としていた。なので画中の人物も公家の人物を描いているわけではなく、あくまで当世風俗として表現している。ＭＯＡ美術館本には上流町民の中でも遊里や武家などの舞台設定がされているが、その中であれば最も身分の高い風俗を描いた図になるであろう。

さらに画中のモティーフを見ていこう。軒下の注連（しめ）飾りは正月に迎える年神を祀るための依り代とするもので、子孫繁栄を象徴するユズリハの葉や長寿を象徴するウラジロの葉が結びつけられている。植木棚には盆栽、梅、青竹、福寿草の鉢が置かれている。江戸時代において鉢植えは庭先の棚や縁側、あるいは座敷の窓際におかれることが多く、画面の中で吉祥を象徴する松竹梅の三つが揃っている点が注目される。また福寿草は梅とともに新春を寿く「縁起のよい花」であり、現在は二月頃に花が咲くが江戸時代の旧暦においては正月頃が開花期であり「元日草」、「朔日草」とも呼ばれていた。福寿草は梅とセットで描かれることが多く、寄せ植えなども行われていたようだ*註6。水桶には二匹の亀が泳いでおり、室内の奥に見える衝立には鶴の絵が描かれている。鶴と亀の取り合わせは吉祥の定番であり、生きている亀に対して、鶴が画中画として顔を覗かせているのは粋な計らいである。正月を演出するモティーフが一枚の画面の中で見事に配置されており、本章の第一節（一）で推察された、書聯の内容、春章の作風とも違和感を感じさせずに合致する。春潮本に見られる転用の特徴を考慮すれば、ＭＯＡ美術館本の一月とは、構図や人物の配置の変更などは行われていることは間違いないが、それでもオリジナルの作品の持つ雰囲気は充分に伝わってくる。

以上のことを踏まえて、本研究ではこの春潮本の一月こそが、ＭＯＡ美術館本の失われた図様を窺い知ることの出来る第一級の資料であると結論づけたい。

第二節　三月の図について

（二）歌川国芳の補作「潮干狩」について

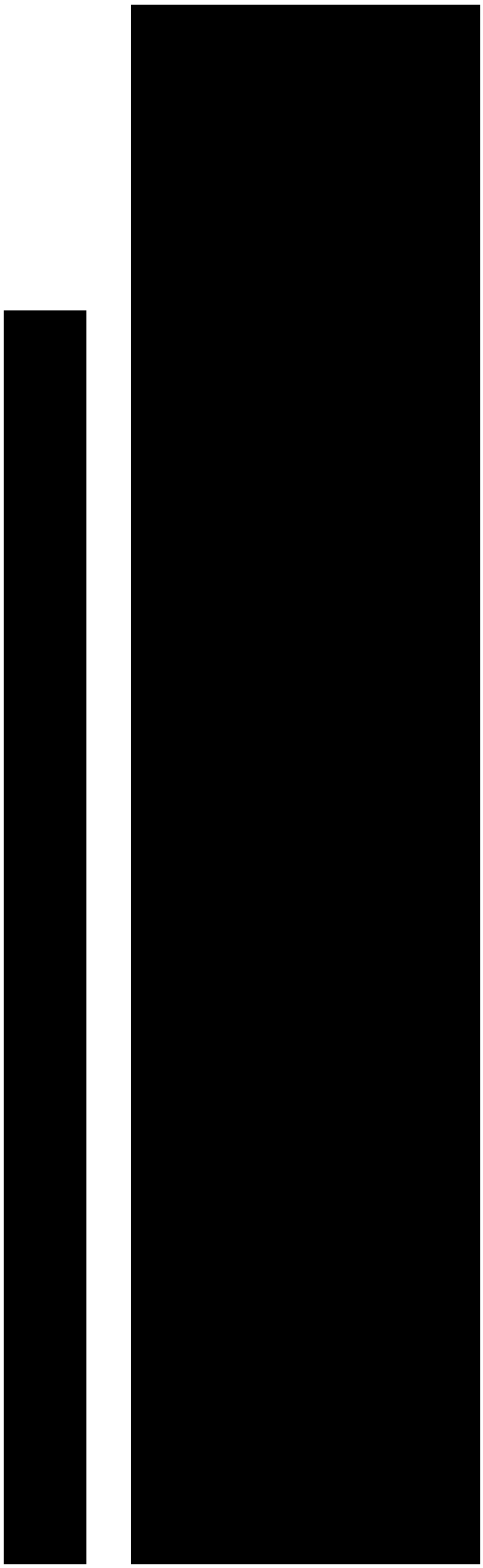


図 24：左 三月書聯 右 歌川国芳「潮干狩」

第一節で言及した春潮本には残念ながら三月の図の確認ができていない。一月と同じく、もし春潮本の三月が見つかれば、春章のオリジナルの図様について考察できるはずであり、今後も引き続き調査を継続していく必要がある。しかし、三月が一月と状況が異なるのは、歌川国芳（以下、国芳）による補作「潮干狩」が存在していることである。この補作がＭＯＡ美術館本とどのような関係性を持っているのか、そしてＭＯＡ美術館本の三月の画題は「潮干狩」であったのかについて検討していきたい。画題、画面の図様、作風、書聯について順に追って見ていく［図２４］。

三月に潮干狩りというのは現代では少し馴染みが薄いかもしれないが、旧暦の三月三日は大潮と呼ばれる一年で最も潮の満ち干が大きい日であった。潮干狩りは江戸時代の庶民の間では人気の行楽であり、深川や品川では早朝から舟で沖合まで漕ぎ出し、正午頃には干上がった浜に降りてアサリやハマグリを拾うことができた。浮世

絵の画題としては比較的人気が高く作品も数多くあり、国芳は版画作品として手がけたものも知られている［図２５］。

本図は女性が二人、松が大きく画面に顔を出しているのでそれほど沖合へは出ていないのだろう。魚を手で押さえる姿態は潮干狩りの画題では定番であり、「早く見て」と言っているかのように後ろの女性を呼んでいるさまがユニークである。

作者である国芳は主に版画においてユーモアを交えた豪快な、または意表をついた作品を遺し、今日においても人気の高い絵師の一人であるが、肉筆画の作例は少なく、この補作も国芳の筆になるものかはまだ議論の余地があると思われるが*註7、江戸後期の歌川派を代表する力作であるのは間違いない。とはいえ春章の雅やかな美人画と比較すると、歌川派の美人画は全く趣が異なり、時代風俗の隔たりが感じられる。構図の面で見ても人物のトリミングがなされず、中景から遠景への奥行きもかなり急で、画面の空間処理も江戸後期にみられる西洋的な遠近法が使用されている。

三月の書聯については以下の内容が書かれている。

早潮歸去晩潮来　好騎赬尾問陽侯／東洋源哲書

出典不明とされていたが、唐詩選の中に元のフレーズを見つけることができた。この書聯は前半部分と後半部分が別々の詩から取られ

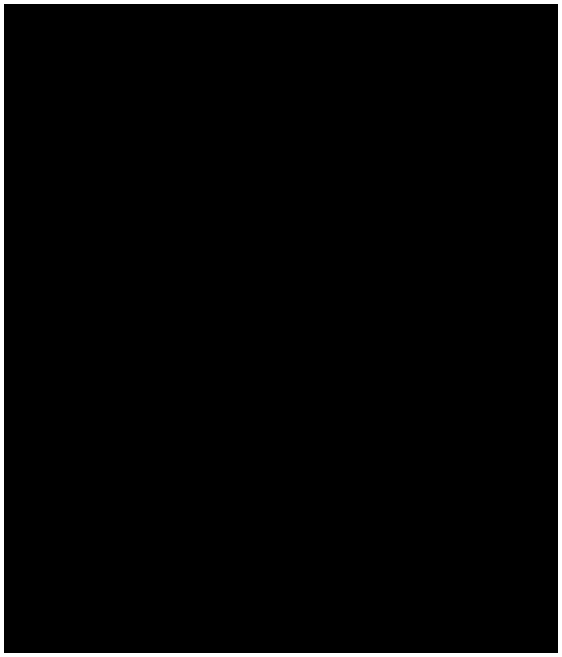


図 25：歌川国芳「汐干五番内　其二」

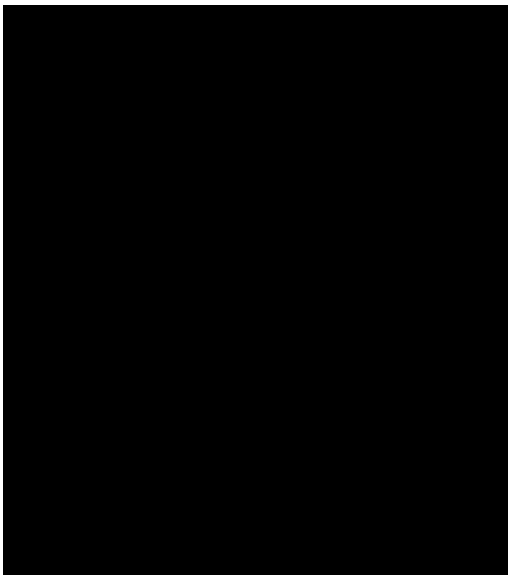


図 26：歌川国芳「潮干狩」部分

ており、それぞれ韋応物の「酬柳郎中春日歸揚州南國見別之作」と羅隠の「錢塘江潮」からの抜粋である。

暮潮歸去早潮来（暮潮帰り去って早潮来る）
好騎赬鯉問陽侯（好し赬鯉に騎りて陽侯に問わん）

意訳すると前者は「夕方の潮が川の上流へ、揚州へと引いて行くとそのあとから朝の潮が押し寄せてくる」という意味。後者は錢塘江という川の海嘯（河水が海から逆流する現象）についての七言律詩。「赬鯉（ていり）」は赤い鯉のこと、「陽侯」は風波を起こす水神を意味している。部分だけでは少し意訳が難しいが、「（錢塘江の海嘯が起こるのはなぜか）赤い鯉に乗って水神に聞いてみたいものだ」という意味であろう。他の書聯にも共通する特徴であるが両者とも元々の漢詩の内容は潮干狩りとは全く関係ない。ただ前者の詩は「廣陵三月花正開（広陵三月　花まさに開く）」と始まる七言絶句なので三月の内容には合っており、この書聯の制作者も当然知っていたであろう。また元の詩の改変が行われており、「暮潮」と「早潮」の前後が入れ替わっている。これは潮干狩りが朝の潮が引いた時間に行われることからの自然な改変である。また「赬鯉」を「赬尾（ていび）」と呼び変えているのにも意味がある。「赬尾」とは赤い魚の尾のことであるが、本来白い魚の尾が、疲労のために赤くなることから転じて、人民が君子の暴政に苦しむことの例えにもなる。画中の人物が押さえつける魚は白身のヒラメであり、まさしく絵の内容と一致している［図２６］。

（二）書聯の制作年代と補作の位置

国芳の補作と書聯はその内容が一致しているのであるが、実は三月の書聯は先行研究*註8によって、他の書聯の制作時期より後に作られたものであることが分かっている。春章のオリジナルの三月についてを考察する上では、この書聯の制作時期についての問題を考える必要がある。そもそもこの書聯自体は春章の没後に詠まれたものであり、その制作の中心となった人物は松浦静山（以下、静山）と沢田東里（以下、東里）である。静山は東里の父である沢田東江（以下、東江）と懇意にしており、沢田家との関わりもこの東江に始まるものであった［図２７］。沢田家の祖である東江は東江流と呼ばれる書法の一派を興した書家であり、漢学や儒学に精通し、洒落本の戯作者でもあった。

その名前はＭＯＡ美術館本の十月の画中の貼り交ぜ屏風にも書き込まれている。それほど親交のあった東江が書

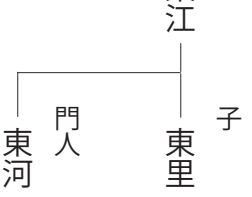


図 27：沢田家 系図

聯の制作に関わっていないことから、東江の死後、寛政八年（一七九六）以後の制作であることは島田筑波氏が早くから指摘していた。

松浦藩九代藩主である松浦清こと静山が、春章の晩年のパトロンであったことは一章、二章で軽く触れたが、内藤正人氏はＭＯＡ美術館本の制作を依頼したのは静山ではないかという見解も示している。静山はこの作品を入手した後に、それぞれの図に書聯をつけることを考えたのであろうが、自身が手に入れた作品に歌を付けるという例は、他の作品にも見ることができる［図２８］。

春章、東江の死後、静山と東里の呼びかけによってそれぞれの書聯の制作者が集ったと想像できるが、その作者たちの生没年、活躍期間から文化四年（一八〇七）までの間に制作が完了していたことが推定されている。それぞれの書聯の制作者は、

東里…一、二、九、十一、十二月の計五幅
東洋…三月
渡辺東河…八月
内田沽山…四月
川上不白…五月
橘千蔭…六月
内田陶丘…十月
筆者不明…七月

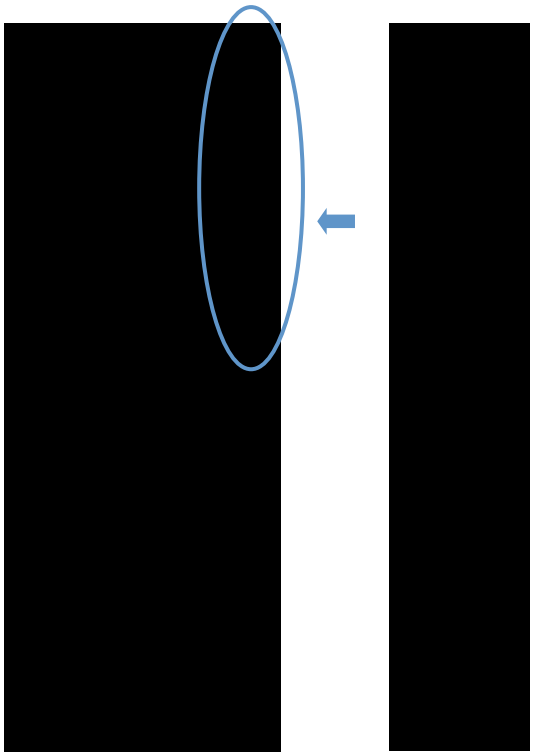


図 28：鳥文斎栄之「朝顔美人図」

…現在、出光美術館が所蔵するが、もとは松浦家の伝来品である。

である。しかしこの中でその制作年代に当てはめることができないのが東里の子、沢田東洋（以下、東洋）が制作した三月の書聯である。東洋の活躍期間、そして国芳の作画期間、静山の没年の三つを重ねてみると文政十年から天保十二年（一八二七～一八四一）が、三月の書聯の制作時期だと考えられている。そして年表でそれぞれの動きを整理していくと、補作である「潮干狩」が制作された過程についての仮説をたてることができる［図２９］。

まず、春章の三月が失われた時期だが、静山が入手する前に既に無いパターンと入手した後に失ったパターンの二通りが考えられるが、前者は考えにくいだろう。なぜなら①の書聯の制作時期になぜ補作を行わなかったかという疑問が出る。十二図が揃っていたから

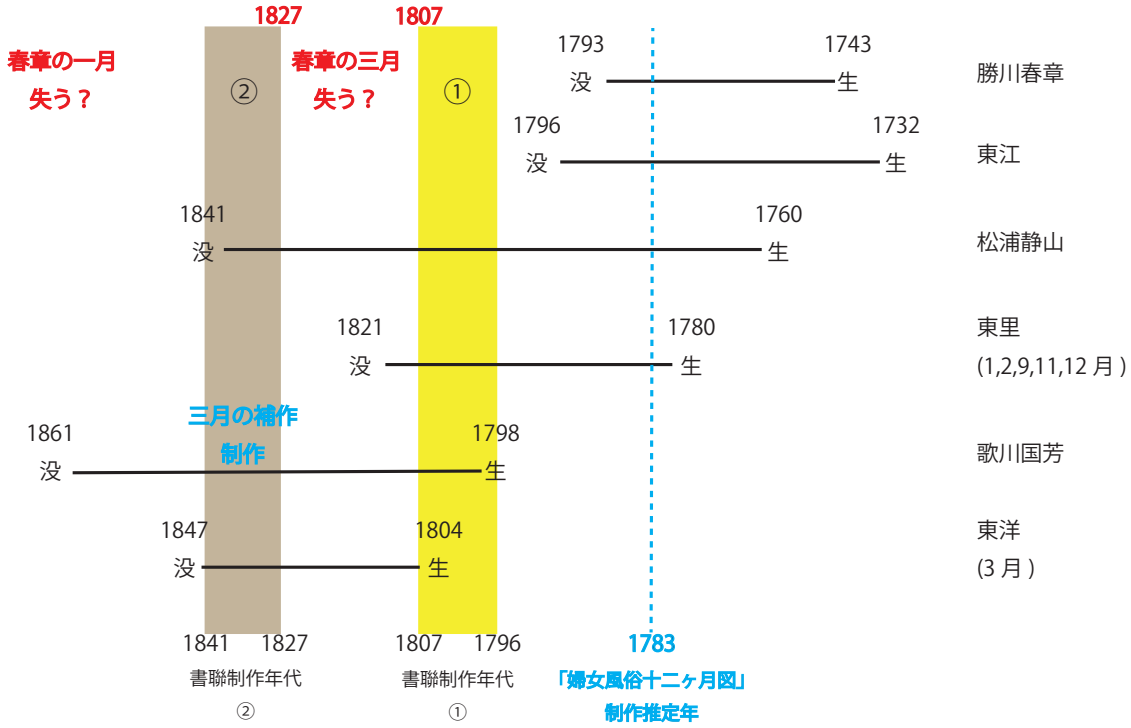


図 29：書聯の制作年代と補作の制作年代の推定

こそ、文化人を集めて書聯を制作したはずであり、一図が欠けていたのならばその時点で補作を行うのが自然であろう。つまり春章の三月を失ったのは①と②の間であると考えられ、さらに付け加えるならば一月の図を失ったのは静山の歿後であり、国芳の補作は行われていないということになる。この仮説が正しければ十二図に対して書聯が揃っていた、すなわち三月の書聯にもオリジナルが存在していたといえる。おそらくオリジナルの三月を詠んだのは東洋の父、東里であり、だからこそ静山は東里亡き後に息子である東洋に書聯の制作を依頼したのではないだろうか。ここで判断しかねるのは、東洋は東里の書聯を再制作したのか、それとも東洋自身が国芳の補作を見て新たに創作したのかという問題である。書聯は絵画と違って、少なくともその内容を再現するのは容易であるため再制作の可能性も充分に考えうる。そうであれば、春章のオリジナルの三月は「潮干狩」であることが確定できるが、この問題はにわかに決しがたい。

ここで視点を変えて静山の立場から補作の依頼を想像してみる。入手した後に三月の図を失ったのであれば当然静山はその図様を知っていたはずである。その上で国芳に補作を依頼する時に、静山はどのような指示を出したであろうか。おそらくだが「三月の図を自由に描いてくれ」とは言わなかっただろう。ＭＯＡ美術館本は十二ヵ月の揃いものであり、それぞれの月は独立しながらも有機的なつ

ながりを持っている。ここでいう有機的なつながりとは十二図が合わさって一つの作品という意味であり、一図を描くには他の十一図を常に意識する必要があるということである。季節の風物、例えば桜を二月に使用していれば、当然隣の三月を花見などの画題にすることはできない。このことからも国芳への補作の依頼には画題の指定がされてしかるべきである。もちろん補作は模写ではないので、いくら静山が春章の図様を知っていても、国芳にそれを強いることはなかったと考えられる。

以上、推測の域を出ないものもあるが、少なくとも春章による三月の画題は「潮干狩」であったと考えるのが自然である。図様の詳細に関しては、東洋の書聯を再制作ないしオリジナルに近いものと解釈すれば、波が引いた早朝の潮干狩りの情景であり、魚をおさえる人物が描かれていたという情報を引き出すことができる。

註

〈1〉町田市立国際版画美術館『江戸の華　浮世絵展　錦絵版画の成立過程』　一九九九年　―第一部「名数でみる浮世絵～数にこだわる江戸時代」…一四三頁　十二箇月の表を参照。

〈2〉美術史學會『美術史　一八〇』　二〇一六年　―村瀬可奈「勝川春章筆「美人鑑賞図」の制作背景―先行作例と実景を中心に」…二八六～三〇二頁　を参照。

〈3〉永寿堂は屋号であり、西村屋与八を指す。宝暦から天明（一七五一～一七八九）頃の人で、蔦屋重三郎などと共に江戸錦絵の代表的版元である。明和・安永期の春信、文調、春章、豊春をはじめ多数の錦絵が西村屋与八版と確認される。

〈4〉国内の書籍で確認できる「風俗十二候」についての記載。

日本美術作品レファレンス辞典　絵画篇　浮世絵』一九九三年…六二八頁　より以下抜粋。

風俗十二候　正月　勝川春潮
天明後期　中判錦絵　25．7×19．1
「秘蔵浮世絵大観　別巻」講談社　1990　図（チ）60（単色）チェスター・ビーティ図書館

風俗十二候　十月　勝川春潮
天明後期―寛政初期頃（1781―1801頃）　中判錦絵
25．0×15．6　落款：春潮画　版元：西村屋与八
「秘蔵浮世絵大観　10」講談社　1987　図109
ジェノヴァ東洋美術館

風俗十二候　十一月　勝川春潮
中判錦絵　24．7×17．1　落款：春潮画　版元：印なし
「浮世絵聚花　8」小学館　1980　図83
フォッグ美術館

〈5〉春潮の作画期は安永期から始まるとされるが、清長の影響を受けた作風が見られる作品は天明後期から寛政前期に集中している。また永寿堂こと西村屋与八が版元として関わった作品で、制作年代が分かるものも、やはり天明三年以降からとなっている。このことから風俗十二候は天明後期の作品と判断することができる。

〈6〉日野原健治／平野恵著『浮世絵でめぐる江戸の華　見て楽しむ園芸文化』　二〇一三年　を参照。

〈7〉かつてはその作者を歌川国貞（三代豊国）とする説があった。国貞の生年は天明六年から元治元年（一七八六～一八六五）で美人画を制作し始めたのは文化四年頃（一八〇七～）から。国芳の生年は寛政九年から文久元年（一七九八～一八六一）で水滸伝のヒットが文政十年（一八二七）なので、美人画の制作となるとそれより後になると考えられる。「潮干狩」の制作時期を国芳が活躍し始める一八二七年から松浦静山の没年である一八四一年としたが、仮に国貞が作者だとしても、東里の没年である一八二一年以降からでも制作は可能であるが、静山の没年は変わらないので、それほど制作時期がずれることはない。

〈8〉『孚水ぶんこ第七號（勝川春章記念號）』孚水画房　一九三三年　―島田筑波「春章十二ヵ月の書聯について」…三二～四〇頁及び、『肉筆浮世絵　第四巻　春章』集英社　一九八二年　―楢崎宗重／田中達也／遠藤武「勝川春章筆　風俗十二月図」…一二二～一二八頁　を参照。

第四章　想定復元模写制作

第一節　熟覧調査

（一）想定復元模写制作にあたって

第三章での考察によって、重要文化財「婦女風俗十二ヶ月図」（以下、研究作品／ＭＯＡ美術館本）の失われた一月と三月の図様を新しい観点から指摘することができた。本章ではさらに一歩進んで、ＭＯＡ美術館本の想定復元模写を試みたい。

本研究の想定復元模写は、以下の定義をした。

想定…春章が制作した当初の状態

復元…原寸大（一一五．七×二五．七ｃｍ）の絹本作品の制作

模写…主に現存する十図の制作に対しては模写という言葉が当てはまる。現存しない一月、三月の図の制作にも、先述した「風俗十二候」や、春章の関連する作品の全体ないし部分を模写したものを、複合的に使用するという点では広義の模写制作に含まれると考えている。

春章が制作した当初の状態というのは、十二図が全て揃った状態のＭＯＡ美術館本である。本研究では現存する十図の想定復元模写を先行して制作しながら、並行して一月、三月の制作も行う。そもそも現存する十図の想定復元模写を制作する理由であるが、それはＭＯＡ美術館本の最大の特徴が十二図の揃いものであるからだ。つまり失われた図様を制作するにしても、それ単体で考察することには全く意味が無いのである。現存する十図を先行して制作するのも、画面構成、モティーフの選択、線描、彩色その他の技法を詳細に研究するためであり、そこから得られる情報が、失われた一月と三月の図様をより精度の高いものにすることができるためである。　実際の模写の制作工程について、簡単に分類すると四段階に分けられる。

１．熟覧調査
２．現存する十図の線描抽出／下図制作（上げ写し）
３．一月、三月の下図制作
４．本画制作（絹本）
　　線描
　　彩色
　　模様など細部の仕上げ

本章でも基本的にこの工程に沿って解説していく。制作当初を想定しているため、制作に使用する基底材、色材、道具なども時代背景を考慮して、可能な限り良質なものを使用しており、その選定に関しても制作工程の要所で説明している。

（二）熟覧調査と所見

東京藝術大学大学美術館

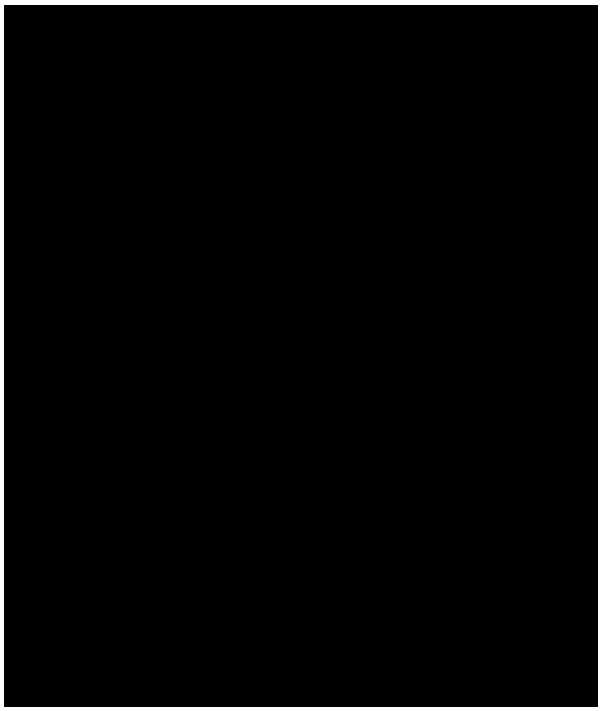


図 2：勝川春章「吾妻風流図」双幅

調査風景

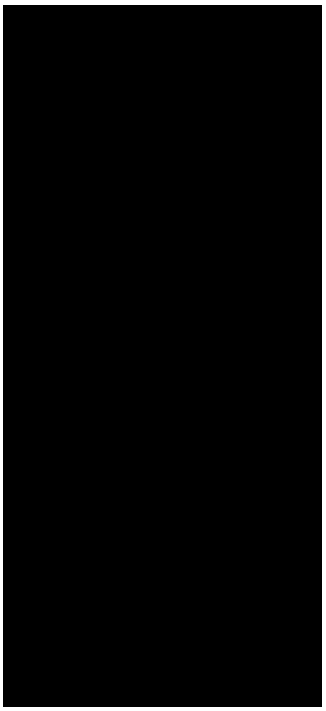


図 4：勝川春章「竹林七妍図」

調査風景

ＭＯＡ美術館

図 3：勝川春章「婦女風俗十二ヶ月図」十幅

調査風景

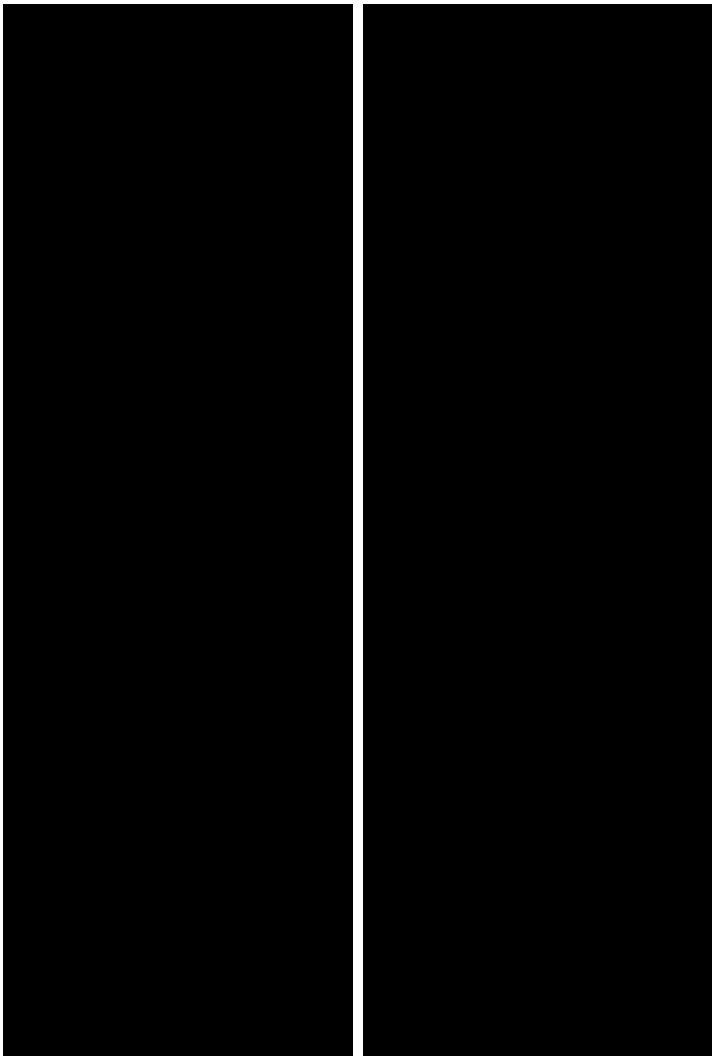


図 5：勝川春章「吾妻風流図」双幅

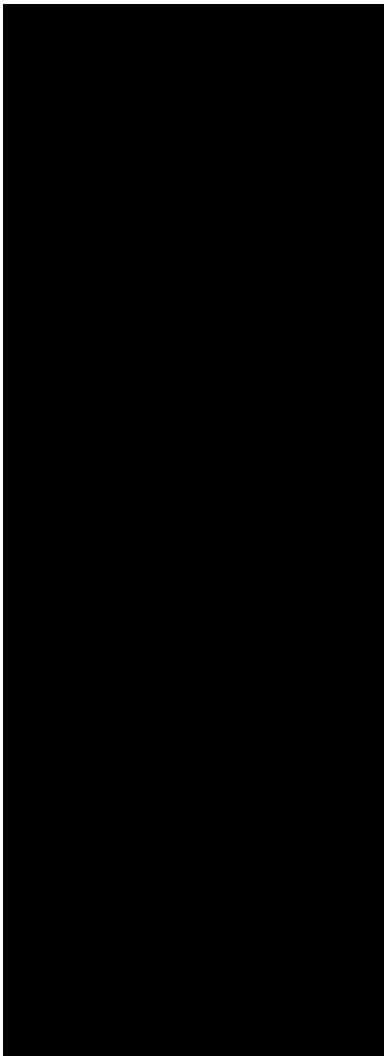


図 4：勝川春章「竹林七妍図」

ＭＯＡ美術館本の熟覧調査の所見を述べる前に、東京藝術大学大学美術館（以下、大学美術館）が所蔵する勝川春章（以下、春章）の作品の内、二件の熟覧調査についても触れておきたい［図４、５］。

一つめは「竹林七妍図」であるが、著者は同大学院の修士課程においてこの作品の熟覧調査だけでなく、現状模写制作も行っている［図６］。春章の寛政期頃の作であり、「竹林七賢」の故事を当世風俗の美人画に置き換えたユニークな優品である。大学美術館の許可を得て、本物を隣に並べながら模写を行うことができ、大変勉強になった［図７］。ここで行ったのは現状模写と呼ばれる、経年で付いた古色も含めてそっくりに写し取る模写の方法であるが、春章の息遣いを感じ、その追体験ができた貴重な機会であった。

もう一つの「吾妻風流図」は双幅であるが、この作品は当初の箱書きが遺っており、天明元年（一七八二）の夏の作であることが分かっている。春章の作品で年代が確定できるものは多くはないため重要な基準作となるが、この作品は春章様式が確立する前のものである。先の「竹林七妍図」と比べると、女性の姿態がかなり異なり、色彩にも春章の若い感性が見て取れる。細部の描写は「竹林七妍図」にも劣らない密度であるが、描線のゆるやかさがあり魅力的な作品である。大学美術館には春章作品がもう一点、色彩を限定した紅嫌い様式による「傾城図」があるがそちらは未見である。

この大学美術館の二作品を熟覧した上で、ＭＯＡ美術館本の熟覧

図 6：勝川春章筆「竹林七妍図」

現状模写

[redacted]

図 7：現状模写制作風景

調査に臨むことになったのは幸いであった。同館において二〇一五年に開催された所蔵企画展「江戸の華　肉筆浮世絵」の会期中に、館長の内田篤呉氏と学芸課長の矢代勝也氏の御厚意で、展観の機会を設けて頂くことができた。十幅が一同に並んだ状態で拝見させて頂き、時間をかけて一図一図をじっくりと観察した。春章作品全体に共通するのは、細部にまで徹底された描写力の高さであるが、このＭＯＡ美術館本はその極地といってよい。作品を間近で見ると、多少の経年の変化は感じても、その色彩の鮮やかさは制作当初の雰囲気を今に充分伝えうるものである。全集などの図版だけでは確認できなかった着物の模様などの存在にも気づきかされ、春章の研ぎ研ぎ澄まされた描写力には驚くばかりであった。写真撮影の許可も頂けたので、特に細部のディテールの確認のために、気になった部分などを撮影した。

春章研究の中でも重要な二作とＭＯＡ美術館本の熟覧調査をほとんど同時期に行うことができ、相対的にＭＯＡ美術館本の位置を見ることもできた。この三点は制作年代順に並べると「吾妻風流図」、ＭＯＡ美術館本、「竹林七妍図」となり、それぞれが春章の作風の変遷に沿って「転換期」、「成熟期」、「晩成期」にあたる。もちろんいずれも魅力ある作品であるが、ＭＯＡ美術館本だけは他の春章作品より一段上の、春章の全精力が傾けられた特別な作品であるということが肌で感じ取れた。ＭＯＡ美術館本は天明三、四年頃の作品であり、天明七、八年頃の制作の「雪月花」などの完成しきった美人画に至る前の段階の作品である。ＭＯＡ美術館本における完成度の高さは、そうした洗練美とは異なるが、過渡期だからこそ春章が持てる画技の全て、もしくはそれを超えた精神力までを投入しているように見受けられた。細部に一切の妥協が無く描破しきっていることは、細かな模様線だけでなく、一部のモティーフに見られる過剰なまでに施された盛り上げ彩色などからも実感することになった。

熟覧調査で最も重点をおいたのは、模写制作にあたって必要となる情報の収集であり、観察の焦点となったのは以下の二点である。

ａ．基底材（絵絹）について
　絹の特徴（糸の本数とその密度、質感）絹の地色の有無

ｂ．使用されている色材について
　粒子の有無／剥落の有無（彩色層の厚み）／重色の有無／
　下地層の有無など

基底材である絵絹は、揃いものということもあって、十図はほぼ同じ特徴を有しているように見受けられたが、色材については、それぞれの月ごとで観察して気づいた点をこと細かく記録した[**図８**]。その内容については後ほど実際の制作工程の中で詳しく言及する。

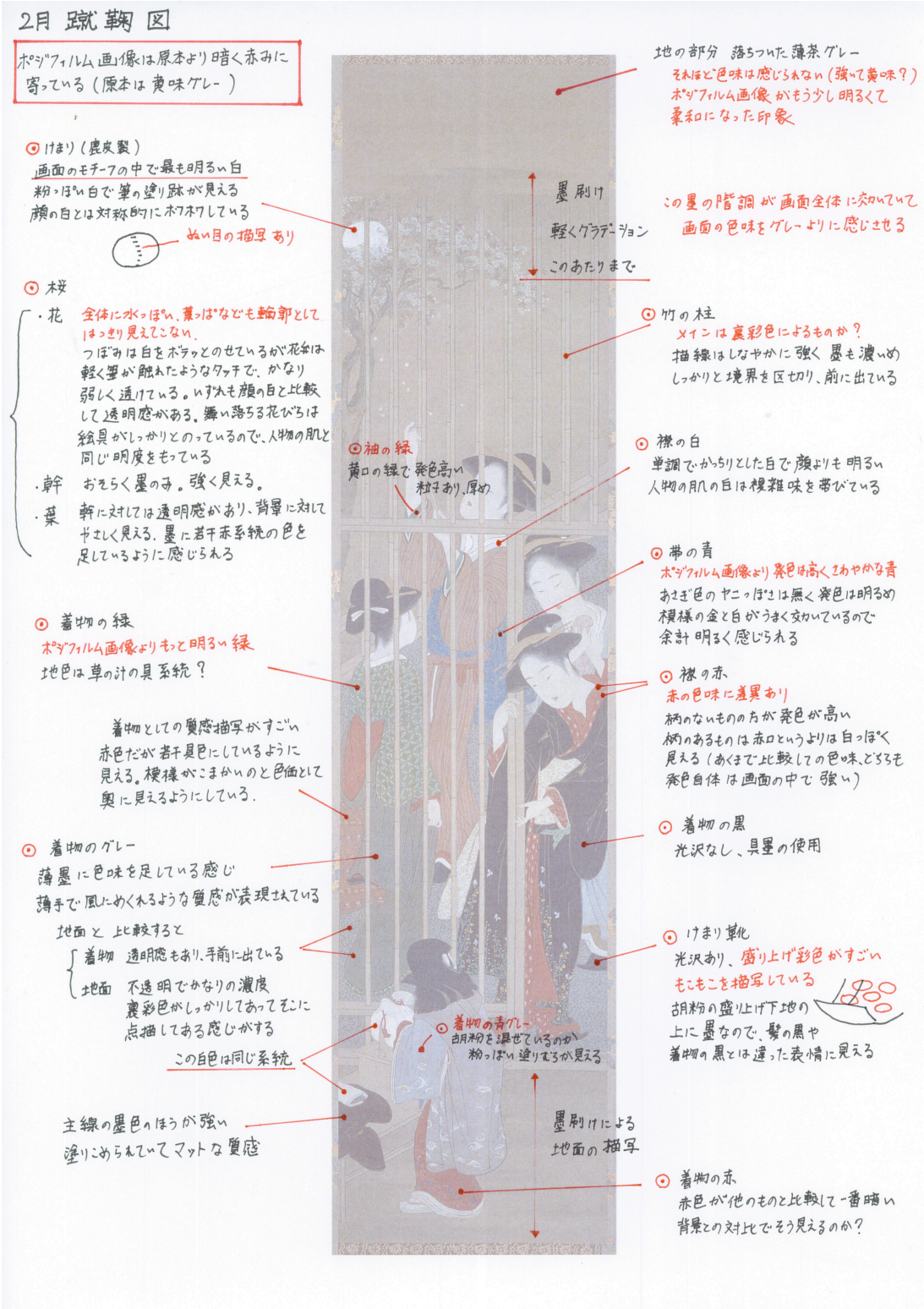


図 8：MOA 美術館本の熟覧調査メモ（例　二月）

第二節　下図制作

（一）現存する十図の線描抽出

復元模写制作のための第一工程は、現存する十図の下図の制作である。ＭＯＡ美術館本は絹本を基底材に描かれた作品であるが、絹本が本画であるのに対して、その準備稿としての下図が存在しているのは確実である。即興性の強い水墨画などはともかく、ＭＯＡ美術館本はつくり絵の類にあたるので、多少の簡略的な描写はあっても、下図の段階でも本画に準ずる完成度の高い物であったと考えられる。春章自身の肉筆画のための下図は遺っていないが、弟子の春好の下図（画稿）などは確認されており、白描図として見ても線の質や描き込みの密度など、凡そは同じものであろう［図９］。

この下図の作成については、「上げ写し」と呼ばれる模写の方法を選択している。これは薄手の和紙を用いて、残像効果を利用しながら図像の線描などを写し上げる方法で、原寸大の画像を下敷きにしながら、墨線で写し上げた［図１０］。この原寸大画像は、ＭＯＡ美術館より借用したポジフィルム画像をＴＩＦＦデータとして取り込み、原寸大に引き伸ばして印刷したものである。

本研究で作成した下図は、厳密には制作当初の下図とは性質が異なっている。制作当初の下図はおそらく「あたり線」で描かれているのに対して、上げ写しによって写し取った線描は本画の線、つまり「本番の線」である。「本番の線」であるので、線の抑揚から墨の濃淡にいたるまで忠実に写し取っている。これは模写の性格上、仕方のないことであるが、本画から純粋に線描のみを抽出したものであるので、春章の筆線の特徴を知る上では重要な情報となる。ちなみにこの上げ写しによる下図の段階では、着物などの細部の文様などは写し取っていない。これらの線は本画では仕上げの段階に当たる線描であり、「あたり線」が多少あったとしても、下図の段階では詳細に描き込まれていたとは考えにくいため、省略した。細部の緻密さが魅力のひとつである春章であるが、それらを排して主線による線描だけで見てみると、画面の構成力の充実ぶりが良く伝わってくるのではないだろうか［図１１～２０］。

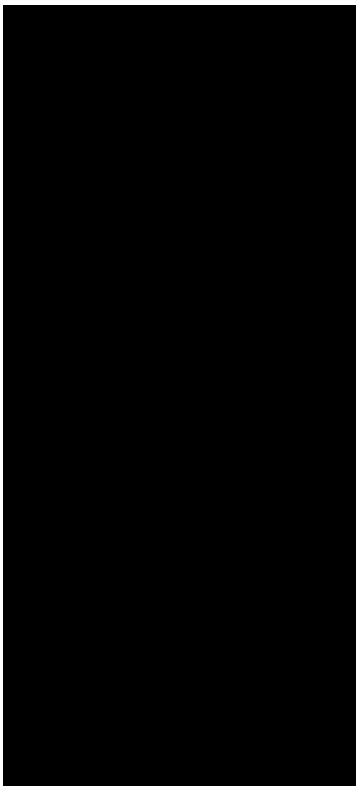


図 9：勝川春好「立美人画稿」

図 10：上げ写し風景（五月）

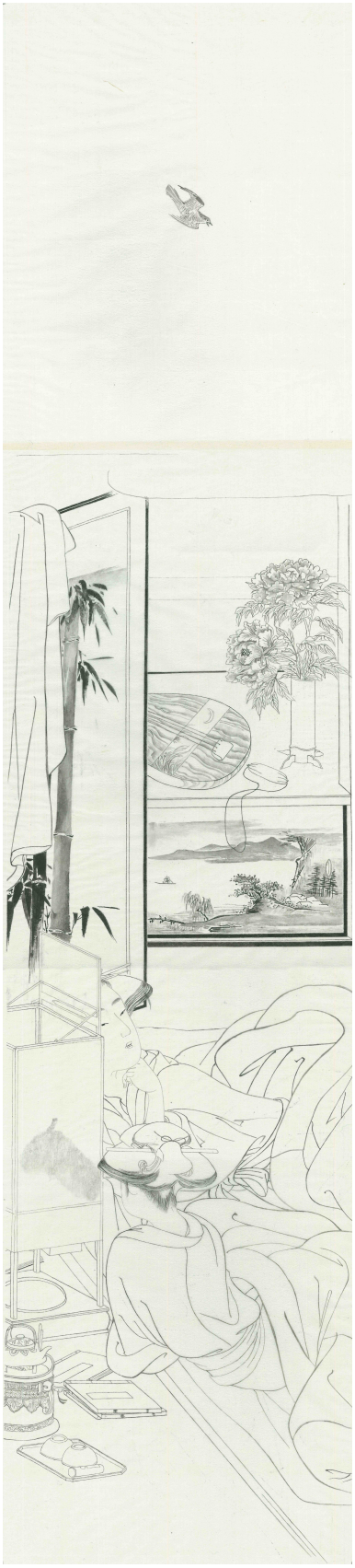


図 12：MOA 美術館本　四月「杜鵑」上げ写し

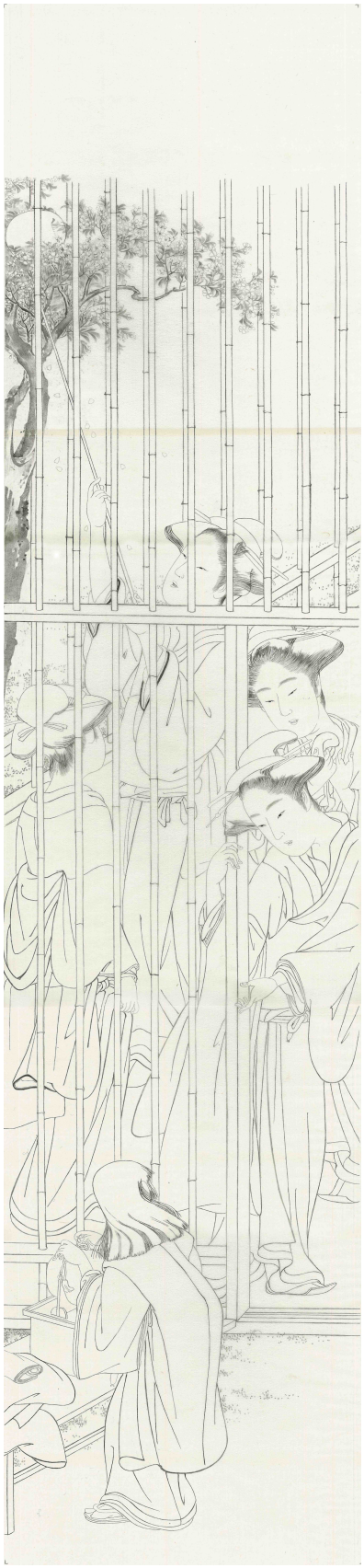


図 11：MOA 美術館本　二月「蹴鞠」上げ写し

図 14：MOA 美術館本　六月「行水」上げ写し

図 13：MOA 美術館本　五月「蛍火」上げ写し

図 16：MOA 美術館本　八月「名月」上げ写し

図 15：MOA 美術館本　七月「七夕」上げ写し

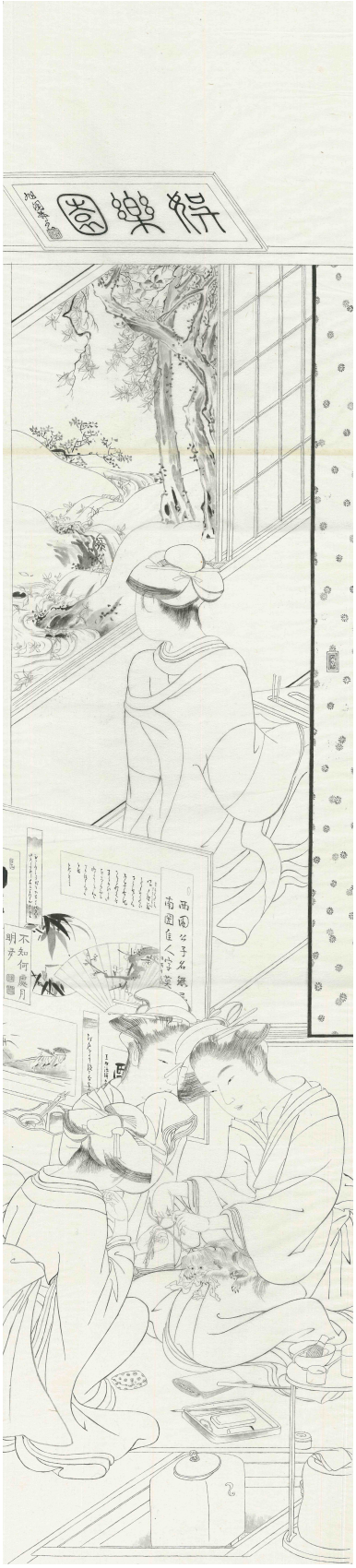


図 18：MOA 美術館本　十月「炉開」上げ写し

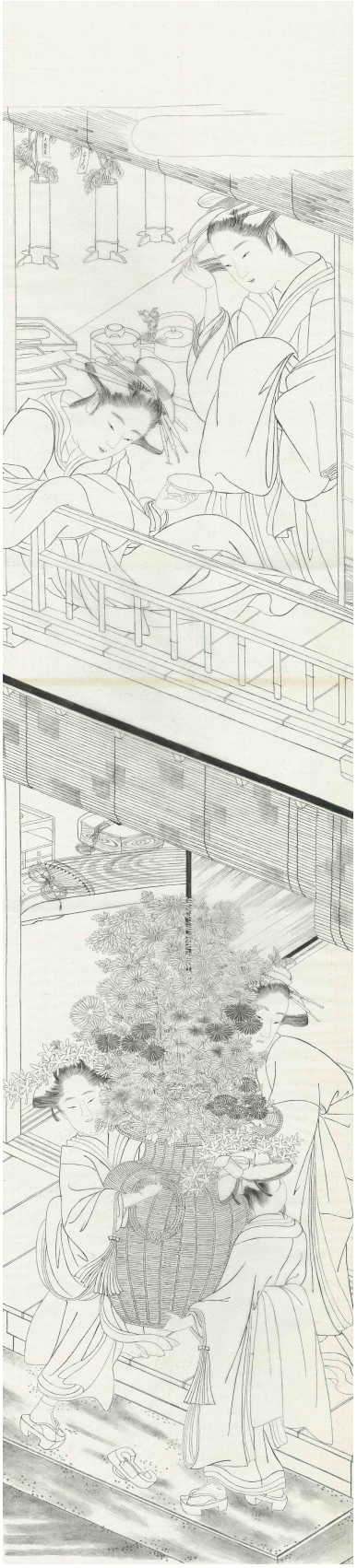


図 17：MOA 美術館本　九月「重陽」上げ写し

図 20：MOA 美術館本　十二月「節分」上げ写し

図 19：MOA 美術館本　十一月「雪見」上げ写し

（二）一月の復元図作成

現存する十図の上げ写しを行ったことによって、ＭＯＡ美術館本の画面構成、線描の質に関して理解を深めることができた。それを踏まえて、失われた一月、三月の図についても、まず線描のみによる下図を制作することから始めたい。この両者の復元方法は技術的には共通しているが、着手の仕方は異なるので別個に説明したい。先に一月の図について説明する。

第三章で指摘したように、春章の弟子である勝川春潮（以下、春潮）の版画作品、「風俗十二候（永寿堂版）」（以下、春潮本）の一月の図は、ＭＯＡ美術館本の失われた一月の図様を転用したものと推測できる［**図２１**］。しかし、現存するＭＯＡ美術館本と春潮本を照らし合わせると、その転用に変更点が見られることは既に言及した。また、春章と春潮という作家性の違い、肉筆画と版画という作品媒体の違いはかなり大きいものである。春潮本からＭＯＡ美術館本へという転用とは逆の方向性である「復元」を行うには、より仔細にＭＯＡ美術館本から春潮本への変更点を検証する必要がある。

まずは、現像する十図で行った「上げ写し」による線描抽出を春潮本の一月の図でも同様に行った［**図２２**］。この線描抽出は画面全体ではなく、個々のモティーフに対して独立して行っている。それは復元作業を行う上で、配置の再構成をし易くするためであり、便宜的にパーツごとに名称をつけている。

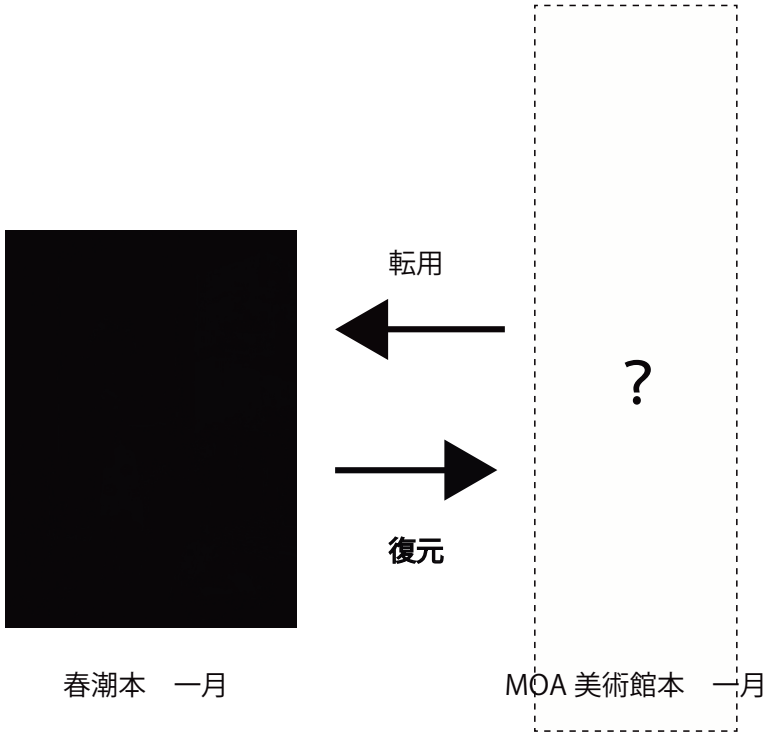


図 21：春潮本とＭＯＡ美術館本の相関図

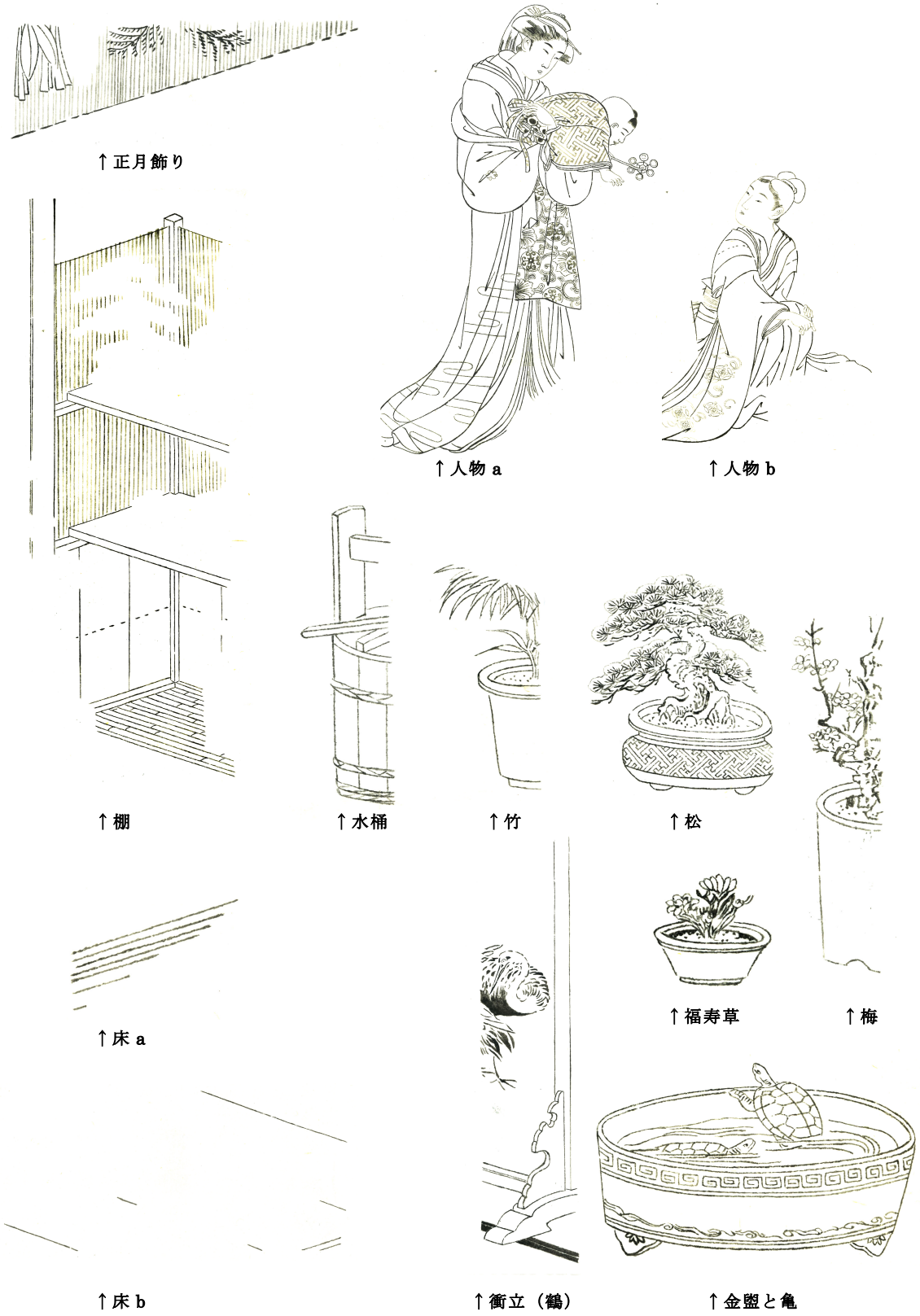
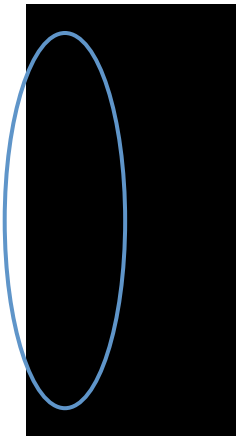
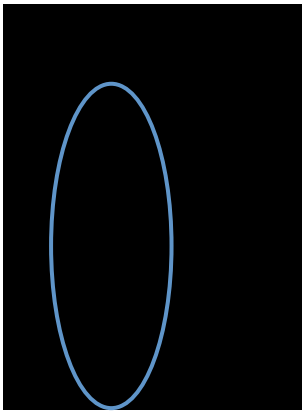


図 22：春潮本　一月　上げ写しによる線描抽出を行った各パーツの名称



MOA 美術館本　十二月（部分）



春潮本　十二月

図 23：春潮本と MOA 美術館本の線描の違い

十二月　同じ姿態の人物の比較

しかし、一月の図の抽出パーツはそのままでは使用できない。それは春潮本とＭＯＡ美術館本の十二月の図から、それぞれ上げ写しによる線描抽出を行った同じ姿態の人物の比較をしても明らかである［**図２３**］。このように純粋な墨線の骨格だけで見れば、春潮は春章の衣紋線の基本的な流れまで忠実に写し取っていることが分かるが、細部にまで目を向ければ、春章が着物の回りこみや重なりの微妙な表情をつけているのに対して、春潮は若干単純化しているようだ［**図２４**］。また版画と肉筆画で線描の趣は異なっており、春章の線描はすらりと滑らかであるのに対して、春潮の線は打ち込みが強めで、かっちりとした印象がある。これらは細部の違いではあるが、両者から受ける印象の大きな違いは、人物の顔つきと頭身の差である。

これは春章美人と春潮美人の違いというより、春潮が傾倒した清長美人との違いと言ったほうが良いが、春章の人物が五頭身ほどであるのに対して、春潮の人物は六頭身以上はある。また髪形の粧いは同じでも、顔つきを見れば春潮のそれは完全に清長美人である。具体的に図示するならば、春潮のほうが顔のパーツが面長であり、目元も春章がゆったりと間隔があるのに対して、春潮の方は締まっているように見える［**図２５**］。

以上は人物に着目した比較であるが、線描の質や細部の描写の違いは、画中の全てのモティーフに当てはまるものである。こうした

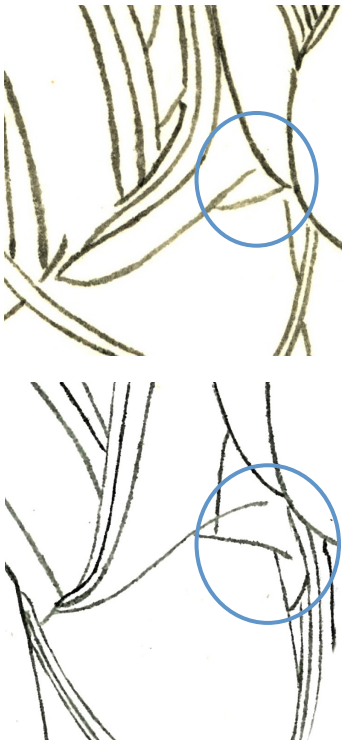


図 24：細部比較　上：春潮本　下：MOA 美術館本

春潮本では着物の回りこみが簡略化されている

図 25：顔つきの違い

赤線：春潮本　黒線：MOA 美術館本

印象の違いを念頭に、春潮本の一月の図から線描抽出したパーツを、ＭＯＡ美術館本の様式へと修正していく必要がある。この修正をどのように行ったかについては、過程を追って説明する。図２２で挙げたパーツの修正は、全てを画一的に行ったわけではないが、例として人物ａの修正過程を見ていこう。

まずは人物ａの類似パーツの収集から始める。その類似パーツの選択にも優先順位がある。まず第一に挙げられるのがＭＯＡ美術館本、次に優先されるのは作風の近い天明期の春章作品、後は順番に、その他の春章作品、天明期の勝川派ならびに作風の近い絵師の作品となっている。そして収集した類似パーツは、その役割から三種類に分けられ、

・メインパーツ
・サブパーツ
・ブラッシュアップパーツ

と区別している。メインパーツは人物ａの土台となる大きなパーツ、サブパーツは細部に当てはめる部分的なパーツ、ブラッシュアップパーツに該当するのはＭＯＡ美術館本の線描抽出のみで、形を作るものではなく線描を仕上げるためのパーツである。

失われた一月の図を作るのであるから、同一作品であるＭＯＡ美術館本のパーツを積極的に使用すれば、最も違和感がないのは確かであるが、メインパーツとして使用する際にはいくつか注意しなければならない。ＭＯＡ美術館本は現存する十図だけでも計三十六人の人物が描かれているが、もちろんそれらには一致する姿態など存在しない。これは揃いものという性質上、同じ姿態が混在するのは作品の幅を狭めることになるためである。大きい単位でパーツを使用してしまうと逆に揃いものとしての違和感を生じさせてしまうので、ＭＯＡ美術館本から抽出したパーツはなるべく小さい単位で使用し、さらに拡大、縮小、反転させるなどの工夫をしている。例えば人物の頭部は、髪なども含めた全体のシルエットを当てはめてしまうと最終的な形が似すぎてしまうので、ＭＯＡ美術館本の二月の人物と五月の人物から部分的にパーツを取って複合している。

これら三種類のパーツを、人物ａの同じ形の部分に沿わせながら当てはめ、不要な部分や違和感のあるつながりは消去し、また足りない部分を足すという作業を繰り返し行う。これらは全てパソコン上でデータ化して作業しているが、次頁から図を用いて説明したい。なお、使用したパーツについては全てを掲載するには量が多すぎるため、代表的なパーツを例に挙げている。人物ａ以外のパーツの修正に関しては、過程は省略して修正前と修正後の画像で示した。

・メインパーツ

土台となる形を決める大きな単位で使用したパーツ

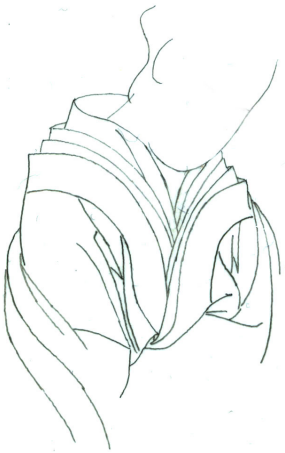
勝川春章「文読む美人図（部分）」

勝川春章「遊里風俗図（部分）」

下半身 b

勝川春章「文読む美人図（部分）」より

下半身 a



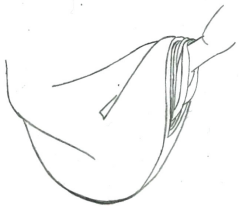
胸部 a

勝川春章「遊里風俗図（部分）」より

・サブパーツ
部分的に使用した小さな単位のパーツ

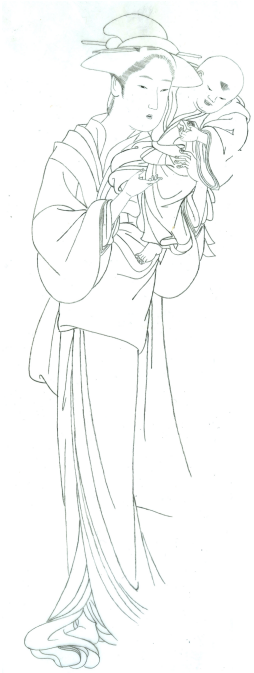
腕 a

勝川春章「三美人図（部分）」より



腕 b

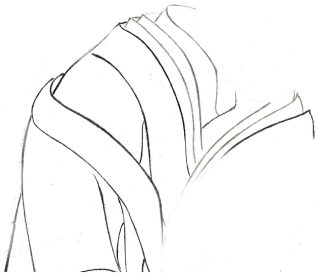
勝川春章「美人図（部分）」より



勝川春章「美人図（部分）」

勝川春章「三美人図（部分）」

・ブラッシュアップパーツ
ＭＯＡ美術館本からの線描抽出、仕上げ用



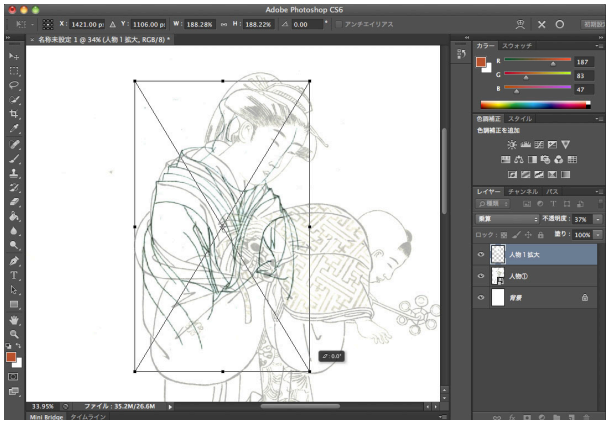
胸部　十一月

胸部　九月

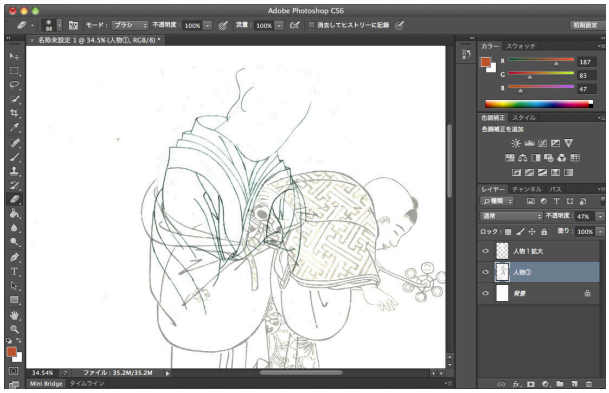
衣紋線部分　九月

手　五月

顔　上から二月、五月、十一月

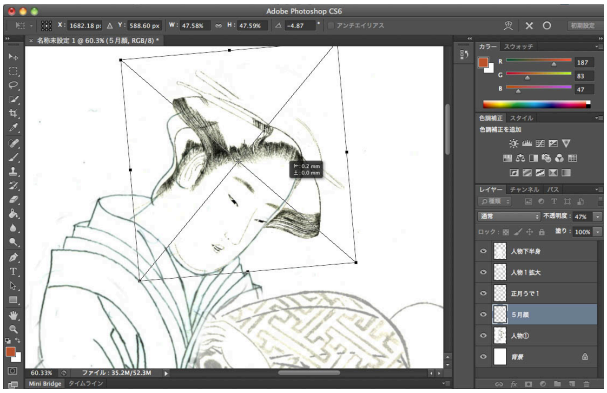


①人物 a の半透明レイヤーを下敷きにしながら、まずはメインパーツを当てはめていく。左図は胸部 a のパーツを配置しているところ。

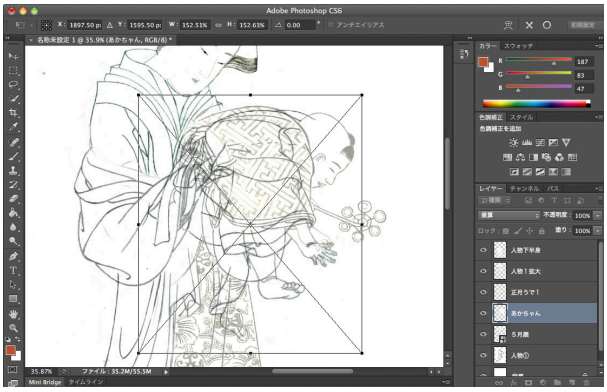


②パーツを当てはめた箇所から、不要なレイヤーを消去する。

③人物の姿態の大まかな形を修正した段階。頭身や衣紋線の流れを春章の美人の特徴に近づける。

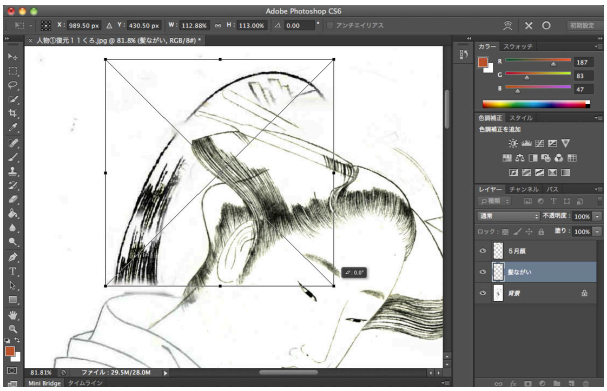


④顔のパーツなどを修正していく。傾きなどの細かな調整も行える。左図はMOA 美術館本の五月の顔を配置しているところ。

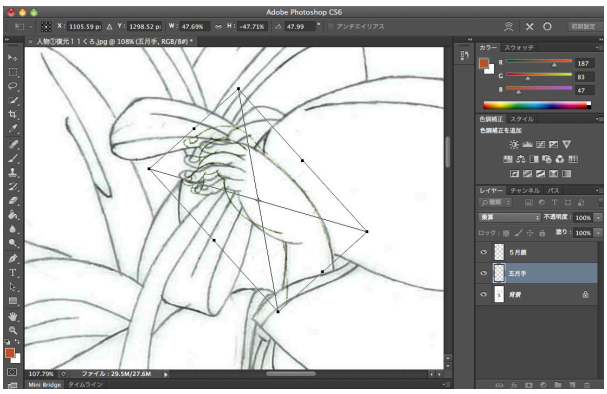


⑤抱いている赤子の形も同時に修正していく。

⑥サブパーツも配置して部分の修正を行った段階。部分を修正する時も全体の流れ、バランスを常に意識している。



⑦髪形の変更など、さらに細部の形を修正していく。この段階では春章作品から線描抽出したものをそのまま使用するだけでなく、必要な形に手描きで修正したパーツも使用している。



⑧最終的な仕上げは、MOA 美術館本の線描へと置き換えるブラッシュアップの作業。左図は MOA 美術館本五月の手部分を反転したものをはめ込んでいるところ。線一本でも置き換えられる箇所は可能な限り修正する。

人物 a（修正後）

人物 a（修正前）

人物 b（修正後）

人物 b（修正前）

その他のパーツ　左（修正後）、右（修正前）

以上、線描と形の修正を行ったが、次の段階である画面上に配置し、構図を決めていく作業中でも、必要に応じてさらに形の修正は行っている。

ＭＯＡ美術館本と春潮本の寸法は大きく異なるが、それよりも重要なのは縦横比率の違いであり、そのために構図の変更が強いられていることが明らかである。春潮本は月ごとによって寸法はまちまちなので、二三判の基準寸法を参考として、両者の縦：横の比率を比較すると、

ＭＯＡ美術館本　４．４７：１

春潮本　　１．３５：１

となるので、春潮がＭＯＡ美術館の画面情報をできる限り取り入れようとしても、画面の縦に伸びる情報量は三倍以上である。ここでＭＯＡ美術館本のどの部分が転用されているかを図示するために、転用されなかった部分を白く抜いて加工した画像を作成してみた［図２６］。

この図を見ると、下半分を大胆に切り捨てた九月は例外として、他の月では共通して画面上部のモティーフを削ったり、入れ替えたりして対処していることが分かる。例えば八月の図を見ると、正面顔の頬杖をつく女性を、画面右に移動させて腰掛けるポーズに変更しているが、他の二人は顔の向きの変更はあるものの、ポーズと重なりは全く一緒である。しかし画面上部の月と雁の飛ぶ光景は描かれず、遠景の山なみは画面下に降ろしてきたことで中景として処理されている。

構図の変更があることを前提に、春潮本の一月の図を見てみると、この図もまたＭＯＡ美術館本では描かれていたはずの画面上部が切り捨てられているのではないかと想像できる。春潮本の十二月は門口から上の屋根と松がばっさりと描かれていないが、一月も同じように、軒下につけられた正月飾りから上が切られた形になっていることから、それに続く屋根が描かれていたのではないだろうか。また一月に描かれた人物はほぼ横並びになっているが、実際の縦長の画面ではその並び方では入りきらないため、右側の人物は左斜め下から位置を移動していると考えるのが自然であろう［図２７］。

このような推察から、画面を構成するモティーフは春潮本で描かれたものでは足りないことが分かる。なので例えば屋根などは類似パーツの収集と同じように、春章先品の近似部分からさらに線描抽出を行っている。それらの画面情報を付け加えてＭＯＡ美術館本の一月の構図を作成した。この構図の作成に関しても、パーツをパソコン上でデータ化して配置を検討している。

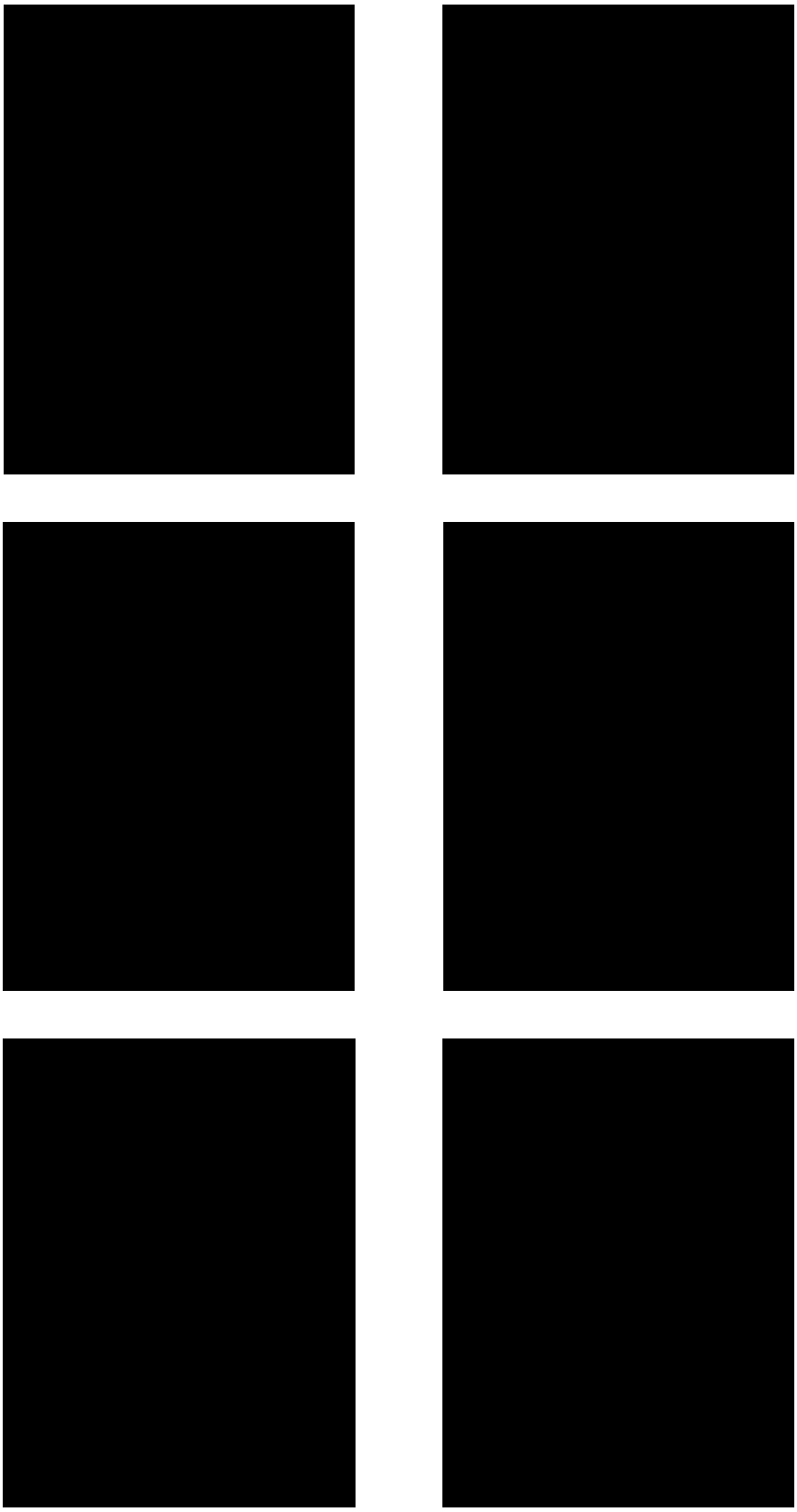


図 26：春潮本におけるMOA 美術館本の転用部分 トリミング加工

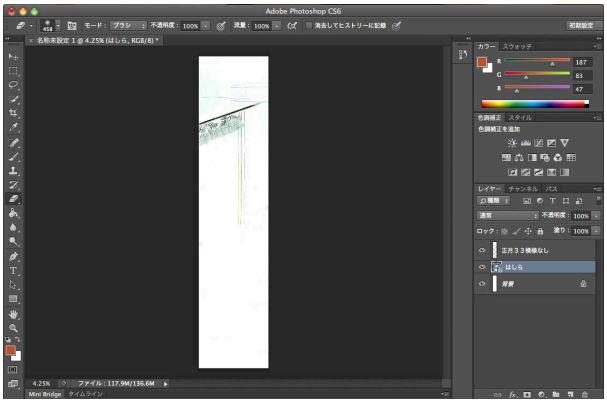
…空白部分が春潮の描いていない箇所

「雪月花」のうち花図
（反転画像）

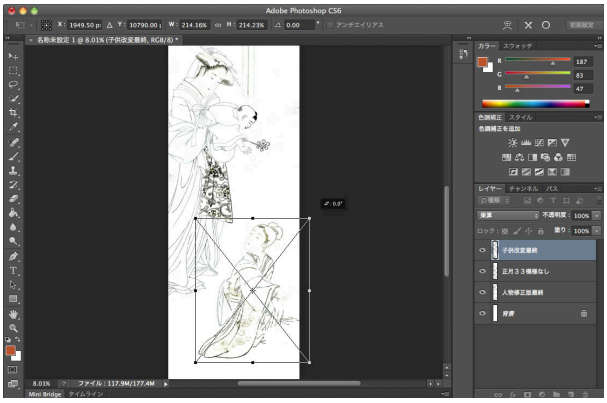
MOA 美術館本の画面比率

MOA 美術館本では
画面上部に屋根と
霞が描かれていた？

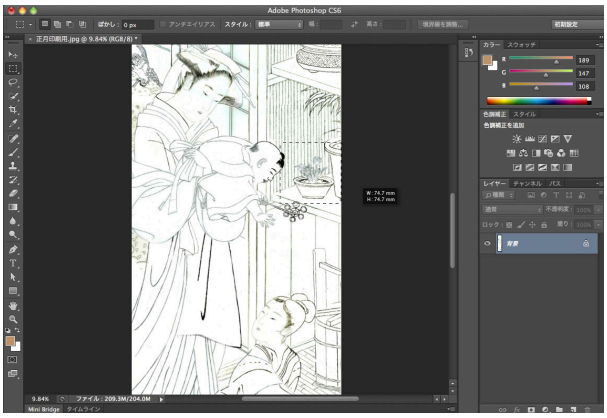
図 27：春潮本の一月の構図の検討、左図は勝川春章「雪月花」の内、「花」の図の反転画像



①まず、MOA 美術館本と同じ縦横比率の白背景を作成する。その上に画面を構成するモティーフを配置していくが、最初は屋根などを配置して、画面上部の空きの空間を決める。こうした余白の割合などは現存する十図との兼ね合いで決める。



②人物などを配置する。現存する十図と同じように、左の人物が画面外に見切れるようにトリミングする。二人の人物の大きさ、高低差は特に隣接する二月の図とは変化がつくように構成する。



③全体のバランスを見ながらモティーフを配置していく。モティーフ同士の重なりが単調にならないように、細かい修正を行いつつ、どうしても画面上で辻褄があわないときは再度モティーフの形の補正を行う。

①～③の作業を繰り返して何種類もパターンを作成し、現存する十図と並べて比較検討し、再度修正するということを繰り返している。人物の配置だけでなく、床の水平線、画面を縦に走る柱の入り方など、土台を構成する面積比の割合などの大きな画面の流れを常に意識している。細かい単位のモティーフの配置では最終的にはミリ単位で動かしながら位置を決めていった。現存する十図を見てもモティーフ同士の重なりの隙間から覗く、ごく小さな余白が生きていたり、そうかと思えば大胆に切り取っている場合もあるので、そうした特徴が失われないように留意した。

右図が春潮本からの補正、再構成を行ったＭＯＡ美術館本の一月の想定復元下図である［図２８］。この図もいくつかのパターンを想定した上での一つの解答であるが、春章による雅やかな正月の風景が伝わる画面構成にはなったのではないだろうか。基本的に春潮本のモティーフを最大限活かしているが、縦長の画面にトリミングする上で、画面中央の襖は外し、替わりに室内に障子窓を配置した。同じようにトリミングをしたことで棚の鉢物を一つ減らし、鶴の描かれた衝立も春潮本とは異なる見せ方に変更している。人物に関しても現存する十図のように、人物同士の会話が聞こえるような雰囲気を伝えるために、配置した後にさらに顔の傾きを微妙に修正するなど最後まで気を配った。

[redacted]

図 28：左：春潮本　一月　右：MOA 美術館本　一月の想定復元下図

（三）三月の復元図作成

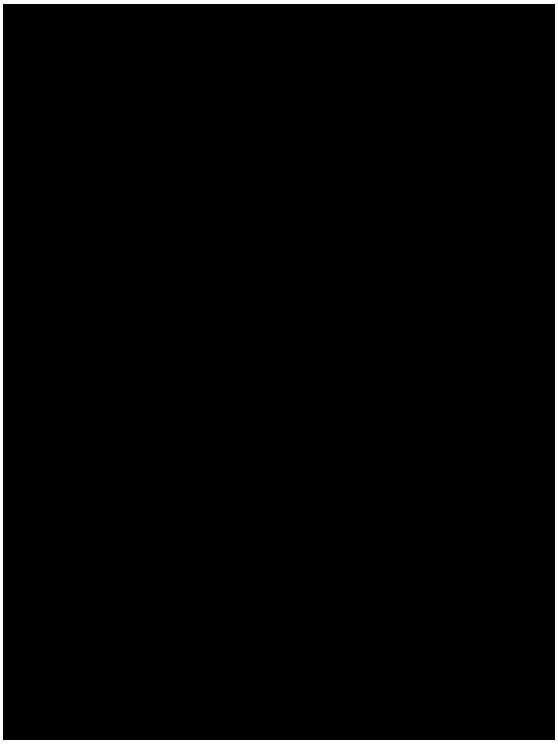
残るは三月の復元図作成であるが、第三章でも述べたように書聯から読み取った早朝から潮が引いていく情景、ヒラメをおさえた人物などの画面に描かれた情報を推察できる。しかし春章の図様を伝える確たる資料が存在しないため、一月の図より幅広い資料の収集が不可欠である。次頁に潮干狩りを題材とする作品の中で、参考になりそうなものを並べてみた［図２９］。

Ａは鈴木春信の著名な揃いもの版画の一つで十二ヶ月の内、三月の題材に潮干狩りを選んでいる。そしてＤは第二章でも紹介した川又常正（以下、常正）の「美人十二ヶ月図」の三月の図であり、やはりこれも潮干狩りを題材としている。この二つは春章より前に活躍した絵師の作品であり、後年の庶民的な行楽の側面が強調されたものと比較しても、どこか雅やかな雰囲気をたたえている。ＭＯＡ美術館本の現存する十図を見ても、春章の描く潮干狩りもやはり優雅な印象を感じさせるものであったことは間違いない。特にＤの画面がもつ雰囲気などは、復元制作する上で目指すべき方向を最も示すものと考えられる。実際に春章は、常正が描いたような十二ヵ月図を受けて制作に臨んでいると考えられるので、重要な資料と言える。

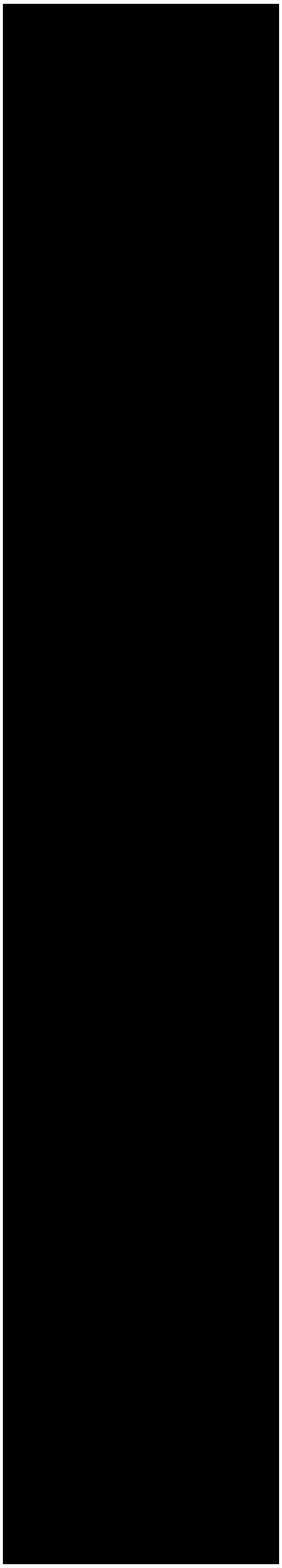
次にＢとＣについてだが、これは弟子である春潮の版画作品である。おそらく両者とも展観の機会がこれまでなかったものと思われるが、Ｂは東京国立博物館、Ｃはアメリカのプリンストン大学が所蔵する作品である。「風俗十二候（永寿堂版）」の三月は未確認であるが、Ｂは「浮世十二候」のおそらく三月の図ではないかと考えられる。Ｃは柱絵の作品であり、極端に縦長の画面にトリミングされて構成された人物、ヒラメをおさえる人物などかなり興味深い内容となっているが、この図様が直接的にＭＯＡ美術館本の雰囲気を伝えるものとは思えない。ただ、春章の肉筆画を転用した春潮であるから、春章の描いた潮干狩りの図からも間接的には影響を受けているのではと考える。Ｆは同じ勝川門下である春暁の作品であるが、これは国芳が補作した潮干狩りと同じように、歌川派の作品に近いものであると言った方が良い。なので勝川派の中で参照できるのは、やはり春潮の作品に限られるだろう。

Ｅはフリーア美術館の所蔵する歌川豊春の作品であるが、豊春は肉筆画に秀でた絵師であり、春章と活躍年代が重なる。作品を見ても後期の歌川派が描いた潮干狩りとは異なり、天明から寛政の肉筆美人画の雰囲気を伝えるものとなっている。これもやはりヒラメをおさえる姿態の女性が描かれており、この姿態自体が潮干狩りにしか見られない珍しいものなので重要な資料となる。

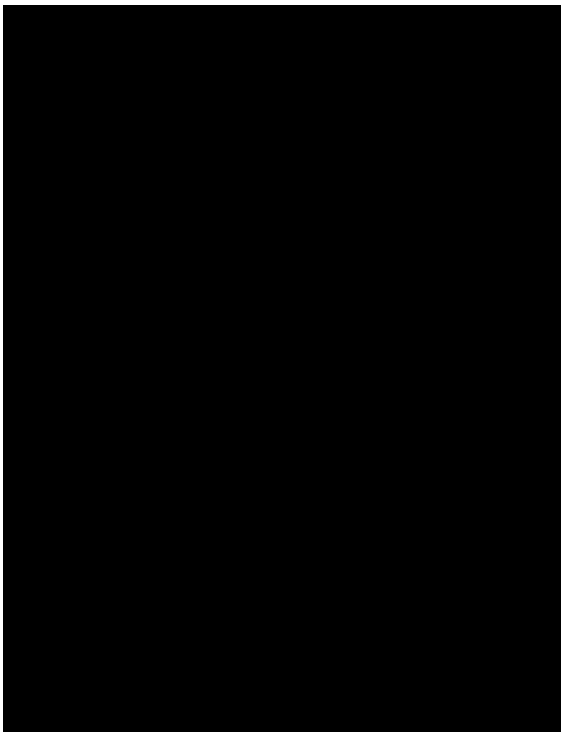
春章自身が描いている潮干狩りの図が確認されていないので、作品の雰囲気、人物の風俗、使用されているモティーフなどは、時代考証を踏まえた上で、これらの春章以外の作品も参考にする。



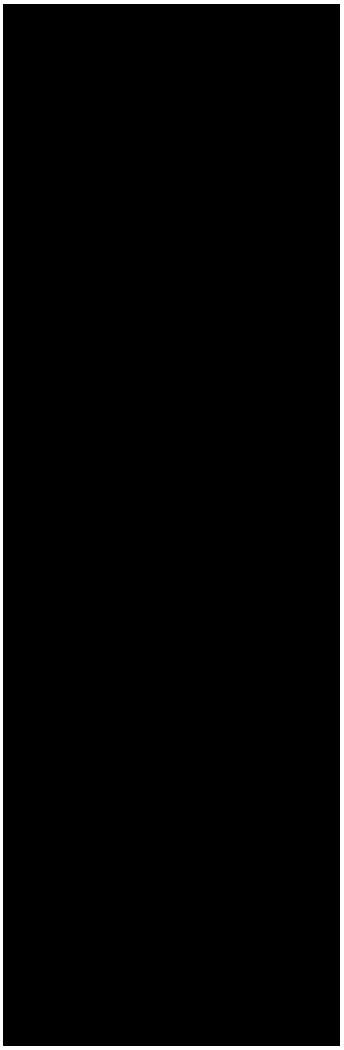
A



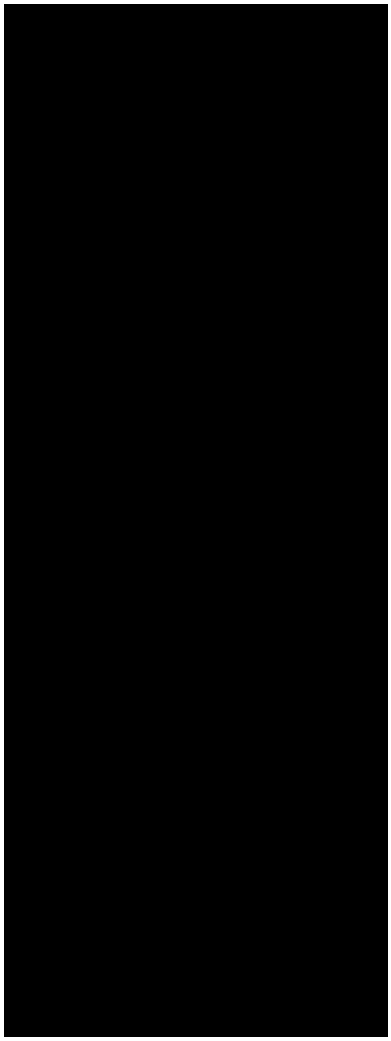
C



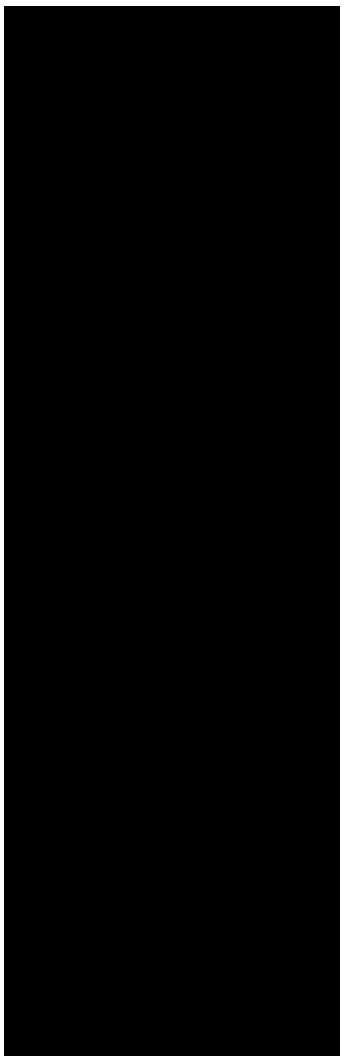
B



F



E



D

図 29：潮干狩りを題材とした浮世絵作品　A～C は版画、D~E は肉筆画

A．鈴木春信「風俗四季歌仙　三月」　B．勝川春潮「浮世十二候（三月？）」　C．勝川春潮「潮干狩り図」

D．川又常正「美人十二ヵ月図　三月」　E．歌川豊春「汐干狩り」　F．勝川春暁「汐干狩」

三月の復元図作成も一月と手順はほぼ同じであり、パーツの選択とその優先順位、パソコン上でのデータ化したものの構成作業などはここでは割愛する。

まず人物の人数であるが、これは三人以上を想定しなければいけない。現存する十図の中では四月が最低人数の二人であるが、全体の平均は三・六人であり、国芳の補作のような二人での構成は考えにくい。勝川春章の制作年代の近い人物像から、風俗などを考慮に入れて、立ち姿、かがむ姿、魚をおさえる人物の三つの姿態を線描抽出した。立ち姿と、かがむ姿はボストン美術館が所蔵する「春遊柳蔭図屏風」と「見立琴棋書画図」からそれぞれ線描抽出しているが、頭に巻いた頬っ被りや、手つきの細部の変更を行っている。魚を押さえる人物は春章作品に該当する姿態がないので、他のしゃがむ姿と下半身を合成して、二種類作成した。人物同士のつながりをスムーズにするために振り向いた姿態を選択している。潮干狩りに使用できるモティーフは、人物を除けば松が大きい要素である。国芳の補作でも松は描かれているが、人物の重なりとは無関係に、画面外から伸びている松の木は、いささか唐突である。図２９の豊春の作品では浜辺の近くであることを描写して、そうした違和感は解消されているが、そもそも潮干狩りは沖合に出て行うものなので、別の不自然さが感じられる。松を構成した図も何種類か作成したが、ＭＯＡ美術館本のような極端に縦長の構図では、あまり効果的では

人物ｃ（魚おさえ１）

パーツ合成

人物ｂ

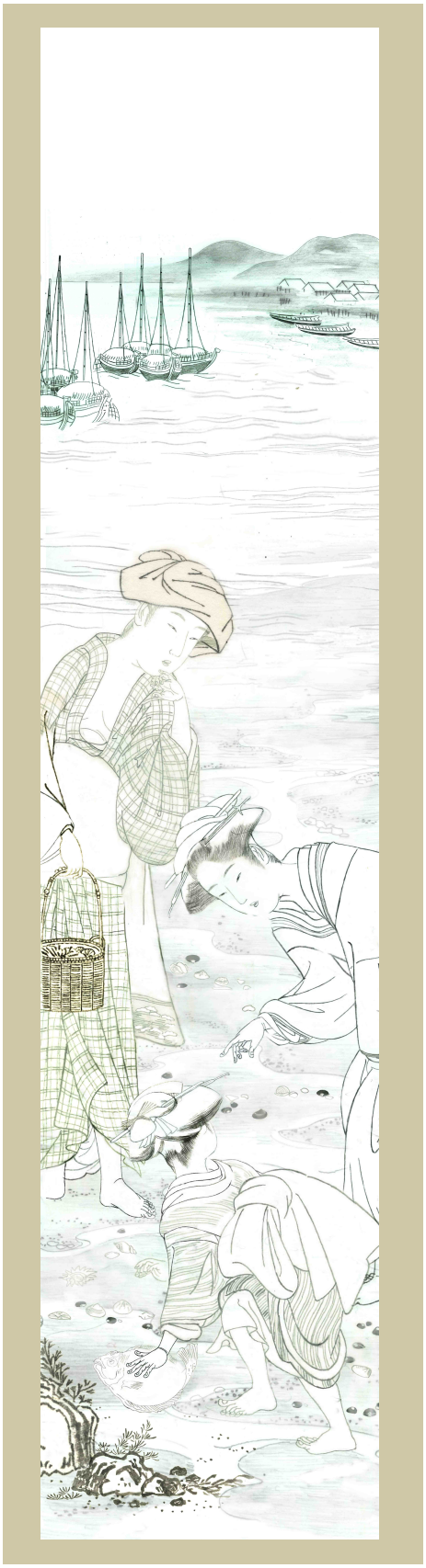
勝川春章「見立琴棋書画図（部分）」

人物ａ

勝川春章「春遊柳風図屏風（部分）」

なかった。

最終的には、遠景にかすむ山並みと舟を配置して、モティーフ自体は極力少なくした。絹本の素地を活かして余白を大きく取った方が、空間に広がりを与えて潮干狩りの情景がより伝わりやすいと判断した［**図３０**］。ＭＯＡ美術館本は基本的に情報過多な面があり、それらと比較するとあっさりとした印象を受けるかもしれない。しかし、モティーフや情景描写を詰め込みすぎると、町民の行楽としてのにぎわいの雰囲気が強く出てしまうので、こうした構成にならざるをえない部分もあると実感できた。結果的に川又常正の美人十二ヶ月によく似た構図に落ち着いたが、潮干狩りであるのに、雅びやかな趣をどこかたたえているのが、春章の美人画に置ける理想美の世界の特徴であろう。



人物ｃ（魚おさえ２）

パーツ合成

図 30：MOA 美術館本　三月の想定復元下図と使用された人物パーツなど

第三節　本画制作

（一）絹の選定

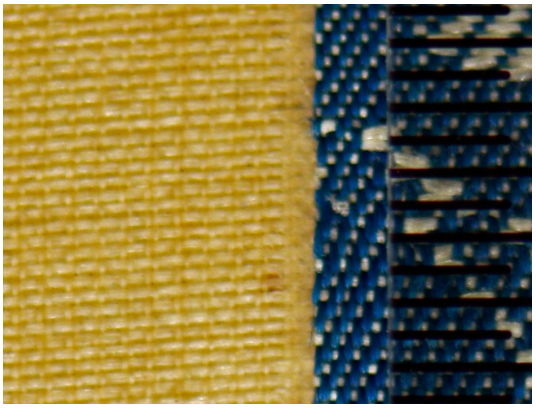
本画制作にあたって、まず準備すべきものは基底材である絵絹である。制作当初を想定した復元制作ではあるが、江戸時代に織られた絵絹を再現することは容易ではない。絹織物の粗密は糸の太さと織りの密度で表すが、それらを可能な限り合わせることができたとしても、原料である生糸、またはその処理の仕方などの違いもあるため、完全な再現は不可能である。しかし、絵絹の選択次第で線描、彩色などの完成度は大きく左右されるので、熟覧調査で得た絹目の情報を基に、なるべく雰囲気の近い絵絹を選定する。

東京藝術大学大学美術館の所蔵する二作品、「竹林七妍図」と「吾妻風流図」については絹目の拡大写真を撮影することができたが[図３１]、ＭＯＡ美術館本は写真撮影の条件が揃わなかったため、ルーペを使用した肉眼の観察で絵絹の特徴を記録した。肉眼の観察では、経糸（たていと）が細く、一本一本の隙間が多いのに対して、緯糸（ぬきいと）が隙間無く織られており、全体として絹目が非常に緻密であることが分かった。

これらの調査を受けて使用する絵絹を選定すると、市販の絵絹には該当するものが無いので、春章の絹目の特徴を基に機械織り、手織りの二通りで新たに絵絹を織った[図３２]。拡大写真での絹目の特徴の比較だけでなく、部分図のサンプル制作を行い、描画により適したものを検討している[図３３]。このサンプル制作は、機械織り、手織りのいずれの絵絹も天然染料で古色付けを行ったものを使用したが、これは絹目を比較しやすいように便宜的に行ったものである。原本はもちろん手織りの絵絹であるが、拡大写真の比較の上では機械織りの方が春章作品の絹目の雰囲気に近いように感じられる。サンプル制作では二月の部分図で、筆の走り、絵具を乗せた時のきわの滑らかさなどを確認したが、機械織りと手織りではそれほど大きな差異は感じられなかった。ただし、裏打ちした時の収縮率という点では大きく差異が見られ、手織りのものは機械織りと比較して収縮率が少ないという利点がみられる。これらの特徴を考慮して、最終的に手織りのものを本画制作のための絵絹として選択した。

（二）下図の転写

絵絹は木材で組んだ頑丈な絹枠に、四辺を糊止めで固定し張込むことで[図３４]、線描、彩色を行っていくが、その下準備としてにじみ止め加工を行う。膠水と明礬の混合水溶液である礬水（ドーサ）を表裏ともに二回刷毛で引く[図３５]。そして薄い和紙に写した線描の下図を、今度は絹の透ける性質を利用して絵絹に写し上げていく（絹上げ）。線描は墨線でそのまま写していくが、線描が無く絵具で直接描かれたモティーフは絵具で描いていく[図３６]。



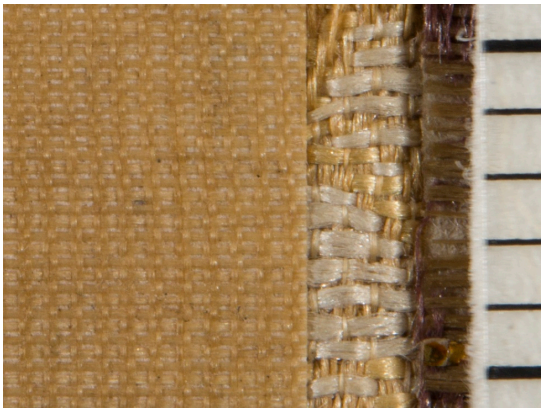
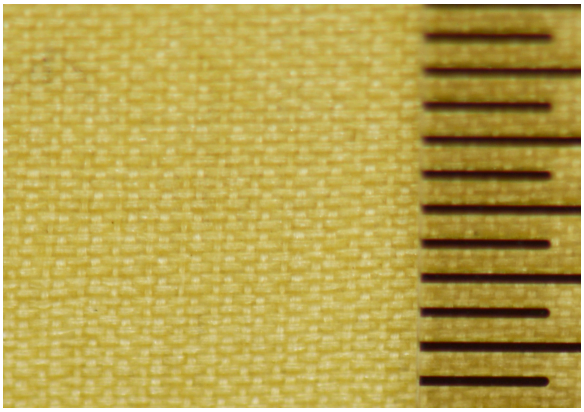


図 31： 右「竹林七妍図」絹目拡大画像　経：？　約８０枚　２ツ入　緯：？　２本合　一寸間２００超

左「吾妻風流図」絹目拡大画像　経：？　約７０～８０枚　２ツ入　緯：？　２本合　一寸間２００超



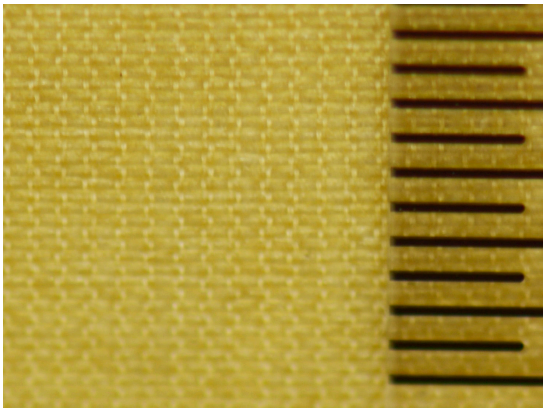
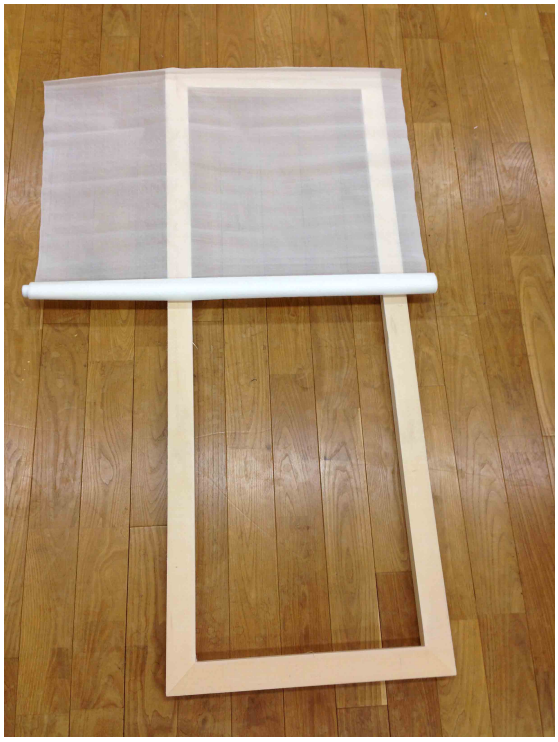


図 32： 右「機械織り」絹目拡大画像　経：５４目　　緯：１４中　２本合　一寸間１８０～２３０

左「手織り」絹目拡大画像　経：２８中　約６０枚　２ツ入　　緯：１４中　２本合　一寸間２００超

図 33： 手織りサンプル（古色染め、裏打ち２層）



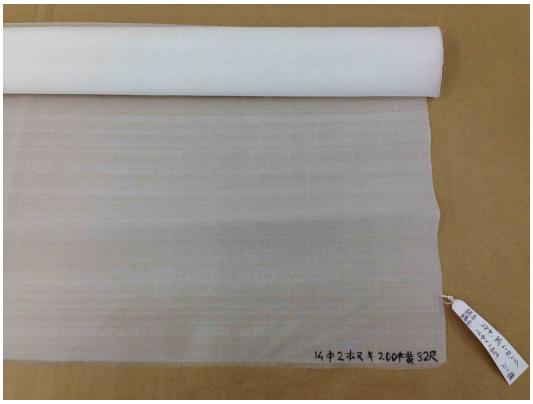


図 34： 基底材の絹と木枠

…右　京都の廣信織物で新たに織っていただいた手織りの絹。

　左　木枠の四辺に糊付けし、固定する。

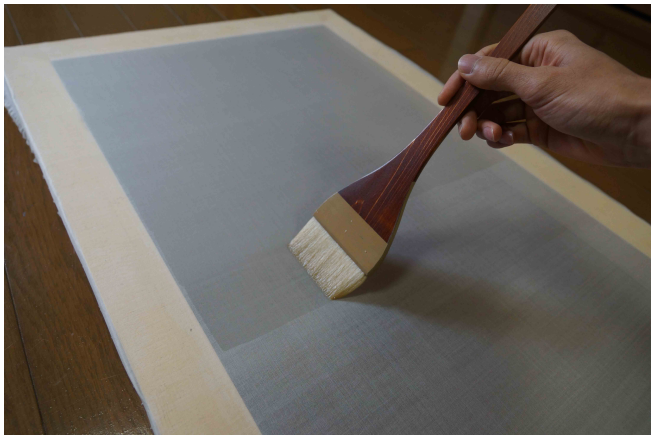


図 35： 基底材のにじみ止め加工（ドーサ引き）

…そのままの絹では線描、彩色ができないので、膠水と明礬の混合水溶液であるドーサを画面の表裏にそれぞれ二回ほど引いて、にじみ止めを行う。

図 36： 絹上げ（例：二月）

…絹の透ける性質を利用して下図から墨線で線描を写し上げる。

↑画面上部の桜の花弁は輪郭線が無く、胡粉（白色の絵具）で直接描かれている。そうしたモティーフに対しては絵具で直接写し上げる。

（三）現存する十図の彩色技法

絹に対する線描が終わった段階で彩色の工程に入っていくが、まずは使用した色材を列挙しておく。

黒…墨（油煙）

白…胡粉（上澄み／沈殿）

花胡粉（腐れ胡粉）

雲母

緑…白緑

緑青（十四～十二番）

緑青（十一～九番）

花緑青

青…白群

群青（十四～十二番）

群青（十一～九番）

藍

黄…藤黄

黄土

赤…鎌倉朱（極赤）

綿臙脂

弁柄

金…純金泥

図 37： 色合わせカード

…熟覧調査の際、それぞれの色材の明度、彩度などを記録したもの。模写制作を進めていく上で、色味の指標となる。

模写制作にはこれらの中の単色、もしくは混色によって彩色されている。それぞれの色材の特性と選定の理由については、実際の制作過程を通して後述するが、主に熟覧調査における肉眼での彩色層の観察（裏彩色の有無、粒子の有無、光沢の有無など）と、色の指標となる色合わせカードの作成［図３７］を参考にしている。

彩色を進めていく上では、一つ一つの図にかかりきりになるのではなく、全図を同時並行で万遍なく筆をいれていく。現存する十図には多種多様な色が存在しているが、それぞれの特徴から二つに分類できる。

・共通色…現存する十図の共通モティーフ（人物の顔、髪、木の柱など）
・固有色…その図にしか存在しない色（着物の色など、ほとんどが混色されたもの）

まずは共通色を彩色していく。共通色は黒、白、赤の主に三色であり、全ての画面においてこの三色の配置が有効的に機能していると言っても良い。共通色であるとともに共通技法と言い換えても良いが、これらについて詳しく述べていく。

黒色に関しては全て墨を基軸とした彩色技法になるが、黒色の幅を出すポイントとなるのは光沢の有無と透明感の二つになる。油煙墨はそのまま使用すれば光沢のあるものであるが、胡粉をほんの少し混ぜるだけで光沢のおさえられたマットな質感になる。しかし、胡粉を下地においてその上に墨を重色すれば、逆に強い光沢を持った黒色になる。墨と胡粉を混色するか、重色するかだけでも得られる質感は大きく異なり、同じ色材を使っていても彩色技法でバリエーションを作る好例といえる。

白色に関しても、光沢の有無と絵具層の厚みなどが判断基準となるが、それとは別に人物の肌とその他という区分ができる。浮世絵師の技法書でも、人物の肌に関しては「顔胡粉」と呼ばれる最上等の胡粉が使用されていることからも、白色の中でも特別なものであった。この顔胡粉はきめの細かいものを指しており、市販されているものの中で上質な胡粉の、さらにその上澄みを使用することで技法の再現を行った。白色のなかでは絵の具層が極端に厚く盛り上げられたものがあり、これは腐れ胡粉による彩色技法と判断できる。光沢のあるものに関しては雲母の使用が認められる。

赤色に関しては、市販されている最も赤味の強い朱でも、春章作品に使われている赤色の発色には及ばないので、綿臙脂との混色によって赤味の強さを増している。春章に限らず、肉筆浮世絵の着物に使用されている赤色は黄味に傾いたものよりも圧倒的に赤味の強いものが多い。当時には現在のものより赤味の強い朱があったと考えられるが、綿臙脂のような天然染料による発色の底上げが行われていた可能性も考えられる。

次項からはこの黒、白、赤の共通色について、具体的な彩色技法を示す。

〈黒色〉

・髪の毛

使用するのは墨にごく少量の胡粉を加えた「具墨」。加える胡粉の量は墨色がグレイ調になると多過ぎで、黒色を保った分量が目安である。最後の仕上げとして一本一本の髪の毛を描きこむ「毛描き」を行うが、その毛描きに使うのは光沢を出した「艶墨（膠分を足した墨）」である。下地に墨単体ではなく光沢をおさえた具墨を使うことで、より艶墨の毛描きが明瞭に見せる効果がある。また具墨には光沢の差だけでなく、絹目を絵具層で詰めて描画の適した状態にできる利点がある。墨の単色だけでも絹目を詰めることはできるが、胡粉が少量入るだけでより効果的に下地を作ることができる。また、着物の黒色などと差をつけるために、裏彩色は入れずに表彩色のみで薄く塗り重ねてふっくらとした彩色層の仕上がり目指した。

↑例：十月　部分

具墨は薄いものから濃いものへと段階を分けて３～５回塗る。髪の毛のきわの部分に向かっては水筆で薄くぼかしていく。

↑具墨　５回塗布

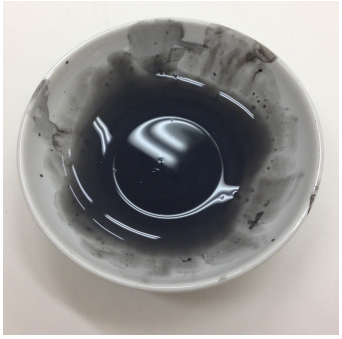
↑具墨　１回塗布

↑具墨　３回塗布

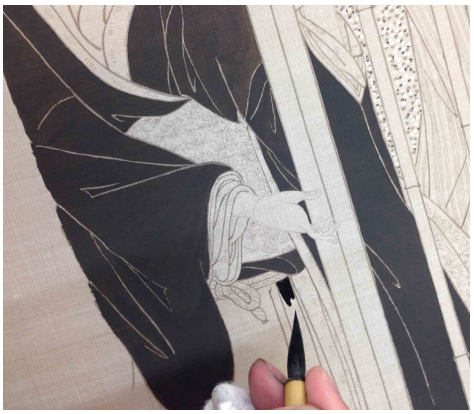
・着物（黒）

黒色の着物は具墨を裏2回、表2回で厚く彩色している。髪の毛が薄く何度も彩色することでやわらかな仕上がりを目指したのに対して、こちらは抵抗感、厚みを出すことで着物の質感を表現している。かなり濃く擦りおろした墨に対して、髪に使用した具墨よりは若干胡粉の量を多く混色している。含みの良い大きめの彩色筆で、線描を避けるように塗っていく（彫り塗り）。

↑裏彩色の様子



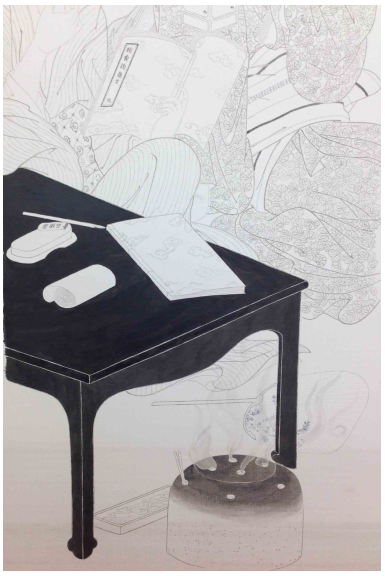
↑具墨（胡粉＋墨）



↑例：二月　着物（黒）の彩色

・漆器など

画中のモティーフには黒光りする漆器が多数描かれている。これらは艶墨だけで表現したものでは無く、下地を胡粉で真っ白に彩色した上に墨もしくは艶墨を重色したものである。髪のように具墨の上に艶墨でも光沢は出るが、胡粉の上への重色は、光沢を出すという点で最も効果的である。



↑例：五月　漆塗りの机の彩色

右　胡粉下地　左　墨重色

〈白色〉

・肌（顔、手など）

使用するのは胡粉に黄口朱を混色した「肉色（にくしき）」と呼ばれる絵具。狩野派などの技法書には胡粉（白）、朱（赤）、藤黄／黄土（黄色）の三色の割合を加減して、人物の年齢層に応じた「肉色」を作りだすとの記述がある。春章の描く美人の肌はほとんど純粋な白色に近いので、混ぜる朱は本当に色味が変わるか変わらないかほどのごく少量にしている。手順としてはまず裏に二、三回、絹目がつまるようにぽってりと平塗りする。次に表に彩色するのも同じ「肉色」ではあるが、混色する胡粉は特に粒子の細かい上等なものである。また彩色する時は絵具の上澄みを掬くうように筆にとり、薄く何度も塗り重ねる。こうすることで筆むらを出さずに透明感のあるデリケートな表情を得られる。

↑例：六月　部分

顔の彩色は裏から胡粉をはじめは薄く平塗りし、さらに 2〜3 回ほど絹目に絵具がしっかりと充填されるように塗布する。含みの良い彩色筆で筆の動きでムラが出ないように絵具を置いていくように塗っていく。

↑例：六月　人物の肌の彩色　右　裏彩色　左　表彩色

・着物（白）

白色の着物は基本的に胡粉を裏彩色しているが、表の彩色で表現の幅を広げている。熟覧調査で見た印象では顔の白が絵全体の中で最も明度が高く、顔とその他の白ではっきりと質感の差がつけられているように感じられた。やはり美人画は顔が命と言われるように、顔の胡粉彩色は特別デリケートに塗り重ねられているように思われる。それに対して着物、特に顔に隣接する襟の白などは、顔の白が血の通った肌として引き立つように、少し無機質な色味に調整してある。これは表彩色の胡粉に若干の墨を混ぜて具墨にするか、胡粉のみでごく薄く彩色している。また白い文様のある白い着物などは胡粉で平塗りをするのは裏のみで、表には直接胡粉で模様を描き起こしているものもあるが、模様などの細部の描き込みに関しては後述する。

↑例：十一月　部分

顔の白色に対して襟元の白は差を積極的につける必要がある。色味に差をつけるのも大事であるが、顔の彩色が薄塗りを何度も重ねるのに対して、一、二回の平塗りで処理している。

・盛り上げ胡粉や雲母を用いたさいしきなど

胡粉彩色のバリエーションとして彩色層を極端に盛り上げた表現も行った。原本を観察すると盛り上げた彩色層が剥落した箇所が多数確認でき、胡粉による盛り上げ彩色を行っていることが分かる。復元模写なので剥落する前の厚みを想定して、盛り上げに適した腐れ胡粉を使用した。また、用いている箇所は少ないが、光沢のある雲母の使用も確認できた。

↑盛り上げ胡粉（腐れ胡粉）

↑例：十一月（原本）部分

雪兎などに盛り上げ彩色の表現が確認できる。

↑例：二月　部分

原本を観察すると手首の白色と比較して鞠の白色は明度が高く、なおかつ光沢が確認されることから雲母を使用していると推定した。鞠の他には四月の左下の白磁の茶碗などにも使用が認められる。

〈赤色〉

・着物など

先述したように赤色に関しては、市販されている最も赤味の強い朱から、さらに赤味に傾けるために綿臙脂より抽出した赤色を少量混ぜて使用した。基本的に裏彩色を行っているが、朱は被覆力が強いため表彩色に関しては上澄みに近いところを筆でひろい、絵具層に厚みが出ないように注意した。

←使用した朱

…使用したのは鎌倉朱の極赤（放光堂製）

右は臙脂の混色前、左が混色後

↑例：九月　部分

以上、黒、白、赤色の共通色の彩色について述べたが、今回の復元模写制作についてはまずこの三色を復元図の一月、三月の図も含めて十二図全てに施した。というのもこれら共通色の彩色は春章の弟子も含めてある程度作業的に行っている可能性が考えられるからである。十二図の揃いものを仕上げるにはある程度の期間で同時並行で作業が行われたと想定でき、彩色の分業による効率化はもとより作品全体の統一感を演出するには、同系統の色は極力同じ条件で塗ることが好ましいはずである。実際に復元模写制作においてもこの共通色の彩色が入った段階である程度の画面の強弱のバランスが見え、他の固有色の彩色をしていく上で強さの基準として機能した。

次頁より基本色以外の固有色や模様などの細部の描き込みについて触れていくが、使用されている色は現存する十図だけでも膨大な数にのぼるので、本書では特筆すべき彩色表現を厳選して、どのように技法再現を行ったかを述べていく。

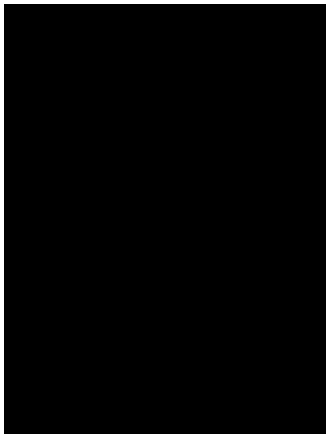
↑彩色途中段階（右から一～五月）、共通色（黒、白、赤）のみ

〈盛り上げ彩色による質感描写〉

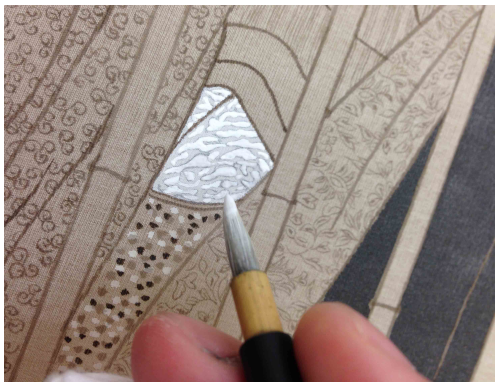
蹴鞠用の鴨沓（かもぐつ、靴とは書かない）は黒漆を塗った鹿や牛の滑革を用いて作られたつま先の丸い長靴である。二月の図では女性たちがこの鴨沓を履いて蹴鞠に興じている。この鴨沓の描写は図版などでは黒くつぶれてしまうので全く気づかないが、質感表現にかなり凝っている。実際の鴨沓は黒漆の光沢がつややかで、滑革の凹凸に表情が見られるが、画中の鴨沓も現物に忠実な表現をとっている。共通色の黒の頁でも述べたが、漆の質感の表現には胡粉層の上に墨もしくは艶墨を塗布するのが最も効果的である。その応用としてこの鴨沓は胡粉による盛り上げ彩色を十分に施してから墨を塗っており、原本をよく観察すると盛り上げた絵具層が剥落した箇所から、胡粉の白色がはっきりと確認できる。復元模写ではまず胡粉を薄く平塗りして下地層を作ってから、腐れ胡粉を用いて滑革の凹凸模様を丁寧に盛り上げた。盛り上げ胡粉は剥落しやすいので剥落止めの効果も兼ねて膠を強めにした艶墨を塗布し、質感描写と黒漆の光沢を同時に表現することに成功した。

二月の鴨沓に限らず、他の月でも盛り上げ胡粉を使用した箇所はいくつか認められる。例えば十一月の赤子の着物の盛り上げ胡粉は縫い付けられた綿のふくらみがよく表現されており、質感描写と技

↑二月（原本）部分…蹴鞠用の鴨沓



←二月（原本）部分拡大
…黒漆の光沢と滑革のでこぼことした質感が描写されている。実際に絵具層の盛り上がりが強く、部分的に剥落している箇所から下の彩色層である胡粉の白が確認できる。



↑二月（模写）…盛り上げ胡粉による彩色技法の再現

法が直結している好例だ。質感描写とは違うが、九月の菊の花は大和絵に通じる伝統的な盛り上げ彩色がされている。変わり種としては七月の七夕かざり（和紙の短冊など）で、材質としては薄いものであるが、笹の葉に使用されている岩絵の具の緑青よりもはるかに厚く胡粉層が施されている。研究作品は彩色の状態が良好で、剥落や変色などはほとんど見られないが、この盛り上げ彩色に関してだけは、かなり極端に盛り上げているので剥落箇所が多々ある。

盛り上げ彩色は熟覧調査などで作品を間近に観察しないと判別しづらいので、春章がどの程度この彩色技法を多用しているかは分か

↑七月（原本）…盛り上げ胡粉の上に透明系の絵具が重色されている。

↑九月（原本）…下地の胡粉は残っているので花の形は保っているが、その上の盛り上げ胡粉は剥落している

↑十一月（模写）…盛り上げ胡粉による彩色技法の再現

↑十一月（原本）…着物に施された盛り上げ胡粉はかなり厚く、剥落して下地の赤色が見える

らないが、東京芸術大学大学美術館の所蔵する「吾妻風流図」では着物の帯などに絵具層の盛り上がりが見られる[図３８]。しかしこの作品では絵具層は剥落しておらず、実際に研究作品である「婦女風俗十二ヶ月図」に見られる盛り上げと比較してもずっとおとなしい印象を受けた。それだけ研究作品の彩色は極端に盛り上げられており、質感描写のための盛り上げ彩色としては少し過剰すぎると感じられるほどであった。たしかに盛り上げ彩色は他の彩色層と差があればあるほど際立つ表現ではあるが、あまりに厚い彩色層は剥落の危険性が高まり、特に掛軸装などに仕立てる場合は不適切だ。春章の作品を通して見ても、絵具の定着や剥落などについては充分な知識を備えていると思われるが、これだけの盛り上げ彩色をすることができたのも制作当初は屏風装を想定して描いていたと考えれば納得できるかもしれない。

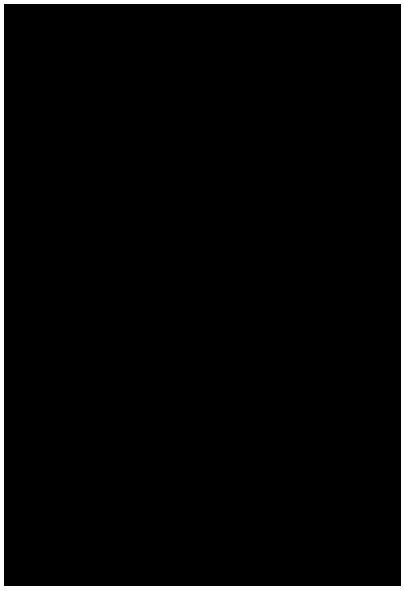


図 38：勝川春章「吾妻風流図」（部分拡大）

…着物の帯は、文様を残すように盛り上げ彩色が施されている。絵具層の凹凸の差異が帯の質感や立体感までも表わしており非常に効果的である。

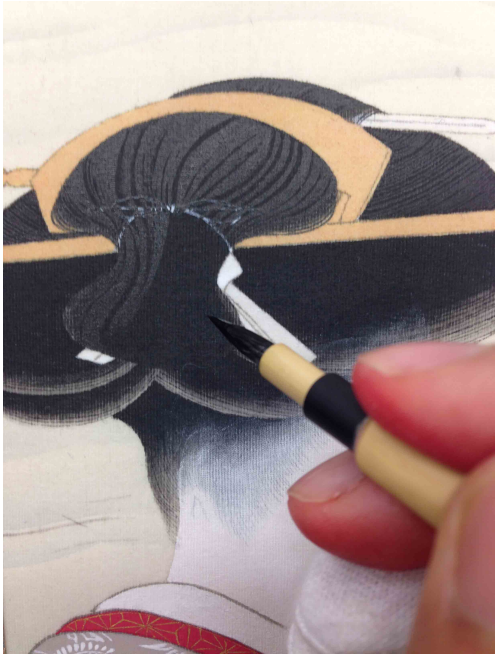
〈光沢の有無を利用した表現〉

共通色の頁でも少し触れたが、応用として黒の上への黒の描き込みについて紹介したい。十月の画面上部の年配の女性の黒羽織は一見して黒一色の平塗りに見えるが、実は文様がびっしりと描きこまれている。これも二月の鴨沓と同様に、熟覧調査において気づくことができたが、一方向から見るのではなく、視点（光の反射状況）を変えることではじめてその模様が浮かび上がるという絶妙な色調であった。前出の「吾妻風流図」でも黒の帯に黒の文様が確認でき

図 39：勝川春章「吾妻風流図」（部分拡大）

…見上げでの撮影。正対して見ると黒一色にしか見えないが、見る角度を変えることで文様が浮かびあがる。下地の黒と文様の黒の光沢に差異をつけていることが分かる。

るが［図３９］、春章に限らず肉筆美人画においてよく使用されている表現である。地色には胡粉をほんの少量混ぜた具墨（光沢なし）、文様には膠分を強くした艶墨（光沢あり）を使用することで、光沢の有無によって文様が浮かび上がる仕組みだ。逆に下地が墨（もしくは艶墨）で文様が具墨でも見え方としては同じ効果を得られるが、絵具の性質上の観点からこの手順の彩色は行われていないと考えられる。なぜなら細かい描画には胡粉の入っている具墨より墨単体のほうが適しており、なおかつ支持体が絹の場合、具墨の下地を作ることによって描画しやすくなる利点があるためである。髪の毛の仕上げなども同じ手法が用いられており、復元模写でも髪の毛のごく細い線を艶墨で一本一本描きこんだ。



↑八月（模写）

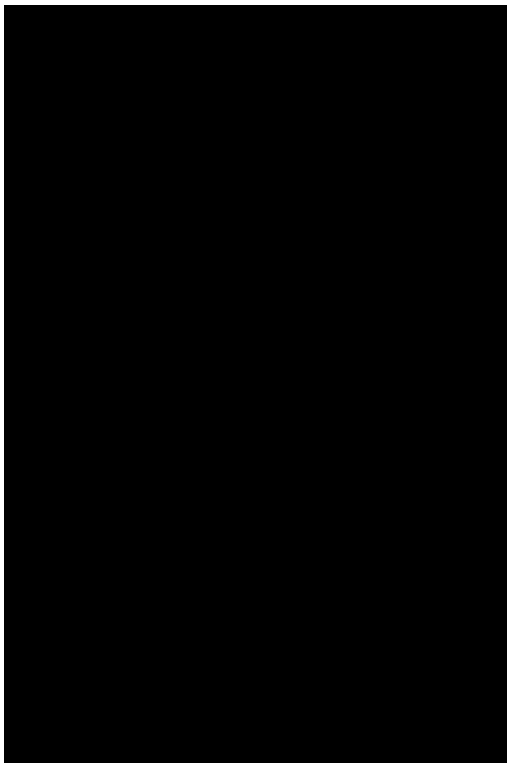
…艶墨で髪の毛を一本一本描きいれていく。下地の具墨との光沢の差異によって浮かびあがる。

話を戻して十月の黒羽織の模様についてであるが、通常であれば下地に具墨、描き込みに艶墨の手順が考えられるが、熟覧調査で実際の彩色層を観察すると下地と文様の黒には光沢の差があまり感じられず、文様の黒には絵具層の厚みがわずかに感じられた。このことから考察できるパターンで二通りのサンプル作成を試みた。

①下地：墨　文様：具墨

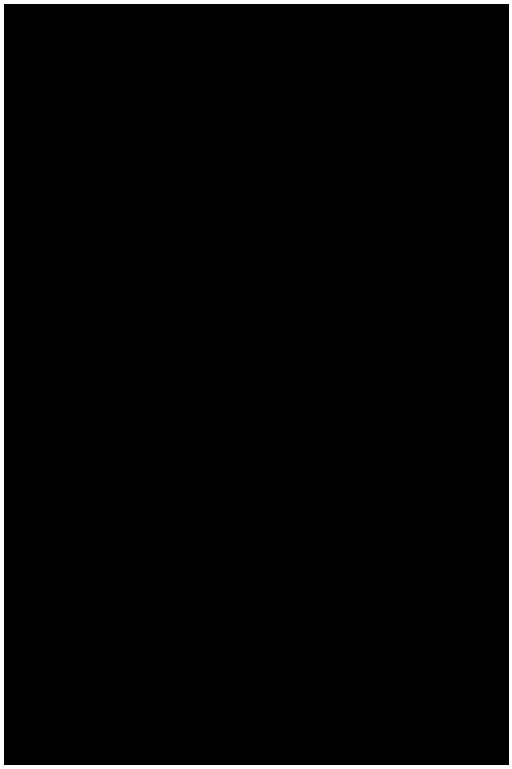
②下地：具墨（薄め）　文様：胡粉または具墨（胡粉多め）＋最後に全体に墨塗布

見え方としてはどちらも原本に似た微妙な差異を表現できたが、彩色層の厚みに関しては①のパターンでは若干薄く、着物の質感を表現するには不十分であった。②のパターンは最後に墨を全体に塗布する必要があるが、原本の雰囲気をよく再現することができた。具墨で細かい文様を描きおこすため通常よりも描画しづらいが、文様に厚みが出る分、黒羽織の重みまで見る者に感じさせる。春章は光沢の有無がはっきりする艶墨の描き込みとはあえて違った手順を試みることで、特に着物の質感に迫ろうとしたのかもしれない。

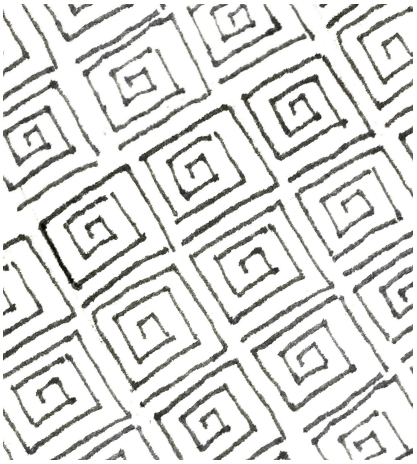


↑十一月（原本、画像加工）

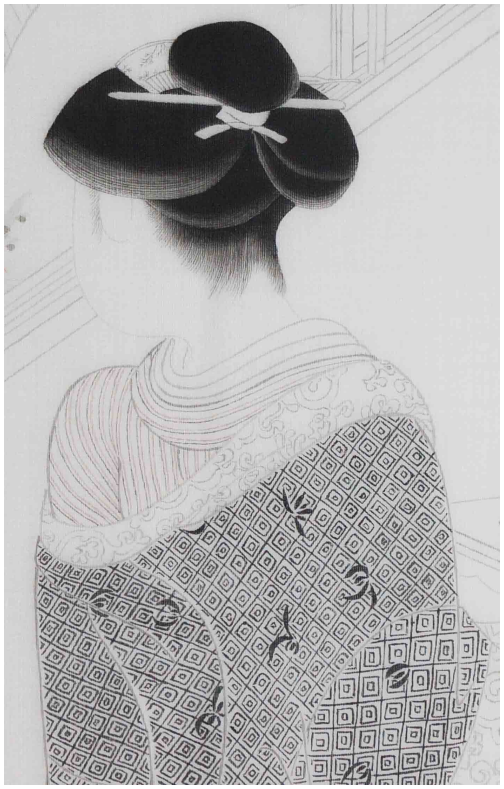
…文様を見やすく色調整したもの



↑十一月（原本）



↑雷（いかずち）文様



↑十一月（模写）…文様の描きおこし

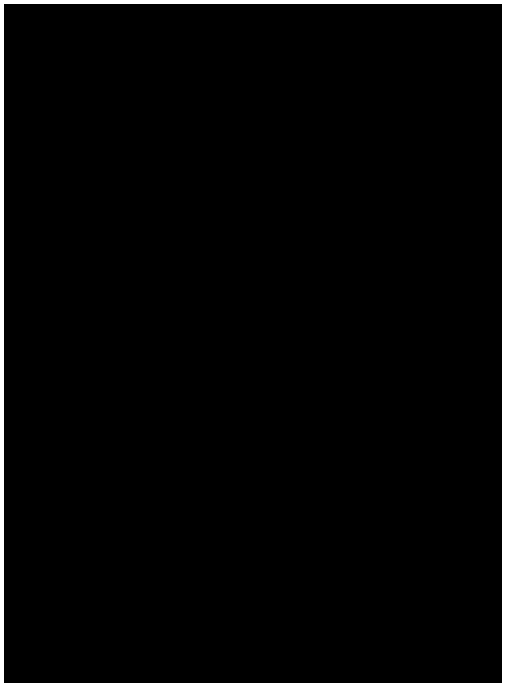
〈紗の着物の彩色〉

五月の画面上方に立っている振袖の娘は、水色の紗の着物で下着の赤が透けて見えるように表現されている。この着物の表現は何とも言えない繊細かつ優美な表現に仕上がっており、筆者が十図を熟覧調査をした中で最も感銘を受けた表現であった。前頁の十月の黒羽織の着物も通常の彩色手順とは異なった工夫が見受けられたが、透けている着物という魅力的なモティーフを表現するために、春章が相当に力を注いだのは想像に難くない。

彩色に使用されている絵具は、下着の赤色は「朱」、上着の薄青色は胡粉にわずかに藍を混色した「藍の具」と考察したが、熟覧調査で彩色層の厚みを観察したところ、上層の藍の具はそれなりに厚く塗りこめられているが、下地の朱は厚みを感じなかった。ただし襟元の透けていない赤色の部分は朱がしっかりと彩色されていることが確認できた。この彩色層の観察と透けているという効果を考慮に入れると、裏彩色を効果的に利用した表現ではないかと推察できた。

彩色サンプルを作成して重色による効果を検証したところ、表だけに朱、藍の具と重ねて塗ると、特に藍の具は塗りムラが目立つ上に厚みが必要以上に出てしまう。重色に関しては、透明系の上に細かい粒子、細かい粒子の上に透明系、細かい粒子の上に荒い粒子などの組み合わせは悪くないのだが、朱と藍の具は比重こそ違うがどちらも粒子が細かく、被覆力が強いので重色にはそれほど適してい

↑五月（模写）…彩色復元検討①　裏彩色のみ



↑五月（原本）部分拡大

ない。このことからも裏彩色に朱、表彩色に藍の具という、絹の支持体ならではの表現技法を採用し、さらに着物の模様の描きこみにも一工夫を凝らした。ほとんどの着物では文様、模様などの書き込みは最後の上層に施されているが、この着物の場合では模様までも透けている性質を表現するのに一役買っているのである。白色（胡粉）の文様と薄青色（藍）の縞模様があるが、白色の文様の上にはさらに藍の具が薄くかけられており、そのうえに薄青色の縞模様を描きこむことによって模様にも奥行きが生じ、着物の透けている性質を際立たせている。

原本が実際に裏彩色を駆使しているかについては断定できないが、裏彩色が単なる表彩色の補助に留まらずに、透けているという材質の表現のために効果的に利用されているという可能性は、春章ほどの力量をもった絵師であれば充分に考えられる。実際に復元模写で実技的に再現した結果、裏に朱をしっかりと塗布しても絹によって層が区分されるため、それほど赤色が強くならずにうまく透けて見えるし、表に塗る藍の具や模様の描きこみがしやすいという利点も見出せた。春章以前の風俗画を遡っても、透けている紗の着物が描かれた前例はあったかもしれないが、ここまで質感と彩色技法が昇華できているのは春章が初めてであったのでは無いかと筆者は考えている。

↑五月（模写）…彩色復元検討③　模様など細部描きこみ

↑五月（模写）…彩色復元検討②　裏彩色＋表彩色

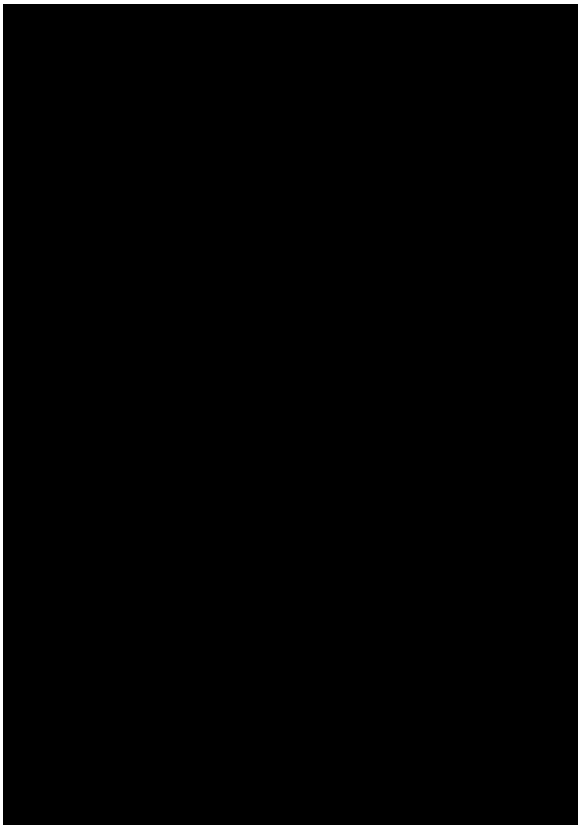
〈着物の色選択と細部の仕上げについて〉

個別では取り上げなかった他の部分についても、サンプル作成をするなどして検討を重ねている。特にそれぞれの着物の色は、科学的な分析などは行っていないので断定はできないが、熟覧調査による彩色層の観察で、ほとんどが胡粉の白との混色による具色であると判断できた。緑青や群青などの粒子のある岩絵の具は、いわゆる急所に効果的に使用している程度といった印象で、胡粉との混色、透明系の絵具の重色などによって、着物の豊富な中間色を春章は巧みに表現していた。そもそも着物の色の名称は淡藤色、藤色、藤紫など圧倒的に日本画の絵具の色数より多いので、その色味の再現は絵師の腕の見せ所である。胡粉に混色する色材の選択や混ぜ合わせる比率、重色の有無などを吟味して原本により近い表現を目指すことができた。

また最終段階における模様などの細部の描きこみは、復元模写においても骨が折れる部分であった。着物などは色を塗りっぱなしで処理しているところがほとんどなく、ほぼ全ての箇所に何らかの描きこみが施されている。そのどれをとっても流麗かつ神経の行き届いた仕事がなされており、特に五月の団扇に描かれた道成寺の画中画などは真に迫った描写であった。復元模写によって実際に描いてみたことで、これらの最後の仕上げ部分は門弟には任せずに春章自身の手になるものであると確信できた。

↑五月（模写）

…仕上げ作業である細部の描きこみ。金泥線などが引かれることによって、下地の色も見え方が変化する。



↑五月（原本）…部分拡大、道成寺の団扇

↑五月（模写）…完成　部分拡大

〈現存する十図の彩色復元に関する所見〉

以上、現存する十図について復元模写を行った上で、研究作品ひいては春章が特にこだわった彩色表現について実技的な観点から考察を述べた。ほとんどが質感の描き分けという観点からの話題になったが、それだけＭＯＡ美術館本における春章の描写力は突出したものだといえる。

春章は宮川派に学んだ絵師なので、その肉筆画における技法も狩野派や土佐派を下敷きにしている。実際に近世初期風俗画と呼ばれる絵画群や、菱川師宣以前の寛文美人図（一人立ち美人図）にみられる彩色技法をみても、春章作品もその延長線にあるといってよい。顔を胡粉で繊細に彩色し、着物などの彩色層はしっかり塗りこめて模様を細かく描き込むという手順は、美人画という絵画の基本的な見せ方である。美人画は面貌や等身、風俗の流行などで個性が生まれる画題であり、技法自体は絵師によって多少の優劣の差はあれど、ある意味パターン化されたものである。

そうした背景がある中で、春章は彩色の基本は崩さずに、そこから発展してモティーフの質感の描き分けを重視している。五月の透けた紗の着物は単に色で見るなら薄青色だが、透けているという質感に重きを置いた結果、裏彩色を効果的に駆使した表現を考えたのではないかと思われる。一歩間違えれば塗り絵に陥る平面的な絵画において、決まった彩色の手順をただ踏襲するだけでなく、質感の描き分けが目標にあることで、画面の説得力につながっている。春章美人画から美麗さ、繊細さだけでなく、画面から伝わる圧力ともいえる強さも感じるのは、描きこみの量もさることながら質感描写の執着に帰結しているからではないかと考える。それは春章以前と以後の美人画を見渡しても類希な性質であり、春章が版画ではなく肉筆画で追求したかったものではないだろうか。

次頁から復元模写の完成図を掲載する［図４０～４９］。

図 41：MOA 美術館本　四月「杜鵑」復元模写

図 40：MOA 美術館本　二月「蹴鞠」復元模写

図 43：MOA 美術館本　六月「行水」復元模写

図 42：MOA 美術館本　五月「蛍火」復元模写

図 45：MOA 美術館本　八月「名月」復元模写

図 44：MOA 美術館本　七月「七夕」復元模写

図 47：MOA 美術館本　十月「炉開」復元模写

図 46：MOA 美術館本　九月「重陽」復元模写

図 49：MOA 美術館本　十二月「節分」復元模写

図 48：MOA 美術館本　十一月「白雪」復元模写

（四）一月、三月の彩色、模様線

先行して現存する十図の彩色技法の特徴をつかんだことで、一月、三月の彩色につなげる。基本的に共通するモティーフは同じ色材、技法で彩色することができるが、完全に想定した上で決定しなければならないものもある。

最も重要になるのは面積が大きく画面の印象に関わる着物の色だ。一月は春潮本の存在もあるが、これに使用されている色はそのまま置き換えることはできない。他の月を見てもＭＯＡ美術館本と春潮本は着物の色が必ずしも対応しておらず、春潮は色彩まで忠実に転用しようという意識は希薄である。つまり一月、三月の着物の色は、ほとんどオリジナルについての手がかりが存在しないが、いくつかの観点から色の選択を絞っていくことは可能である。

まず現存する十図に使用されている着物の色をリストアップすることで、春章の色の傾向はある程度把握できる。つまりそれらの傾向にそぐわない、あまりに突飛な色の組み合わせは自然と除外される。また十二ヶ月の季節、風物があるので、その画題に合った着物の色の取り合わせも考える必要がある。一月と三月の図はそれぞれ正月と潮干狩りの画題なので、正月は服装も重ね着の豪華な装飾のものにして、おめでたい雰囲気を演出しなければならない。逆に潮干狩りは豪華な服装で行くものではなく、裾をたくしあげたり、袖をたすきあげにしたりするので、簡素なものが好ましい。そこから色の選択をする上で大切なのは、十二ヶ月全体の色の移り変わり、特に隣接する二月と四月との兼ね合いが最重要である。例えば一月の赤子を抱く女性の上着には黒色の選択は除外できる。というのも十二図が並んだ時に、ちょうど二月の黒い着物を着た女性が隣接するので、お互いが黒色になるということを春章は絶対にしないからである。このように他の図の配色を見ることで逆説的に春章が一月と三月に何の色味を欲したのかということを推定していく。黒、白、赤などの共通色を彩色した段階［図５０］でデジタル画像として取り込んで、四十から五十種類ほどの色の配色案をデジタル上で作成した。それらを現存する十図と並べてみて、全体の色のつながりを確認した上で最も彩色の豊かに見えるパターンを採用した［図５１］。

図 50：一月、三月の彩色途中段階

…黒、白、赤などの共通色のみ彩色した段階

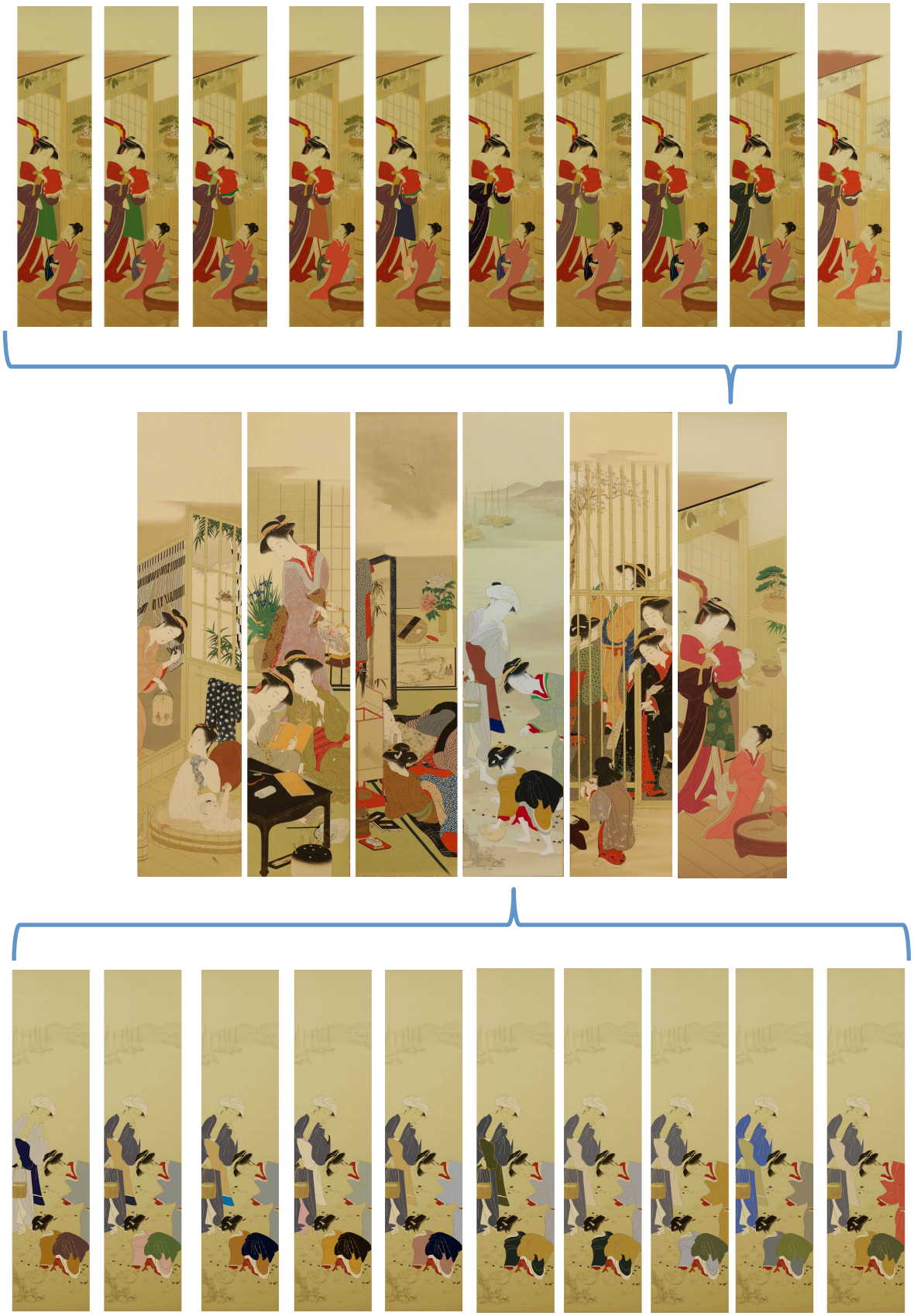


図 51：一月、三月の配色検討パターン(デジタルによる彩色)とその選択

大まかな彩色が終わったら、細部の描写をつめていくが、特に着物の模様線などは色と同様に選択の幅があるので、それぞれの画題に合った図柄を選択する。正月には吉祥の文様や扇面散らしなどの大ぶりで派手なものを採用し、三月には幾何学的な文様や潮干狩りに関連して波文様や春の小花文様などを配した。基本的に他の春章作品に存在する文様は転用し、模様の密度などはＭＯＡ美術館本の現存する十図に合わせた。

一四二頁に掲載したのが一月と三月の想定復元模写の完成図である［図５２、５３］。モティーフの配置や色の組み合わせは無限大に考えられるので、この完成図はあくまで一つの可能性の提示である。しかし現存する十図の模写によって蓄積したデータを落とし込んだことで、より制作当初の実像に迫ることができた。

一月の図は最も吉祥的な画題であり、着物も中間色ではなく赤を主軸とた強い色調でまとめることで、十二図の中でも存在感のある図像になった。三月の図はかなり余白をたっぷりとって、背景描写もあっさりとしたものに仕上げたが、逆にそれが描きこみ過多な他の図とのバランスが取れて、潮干狩りの開放的な空間を表現することができたのではないかと考える。

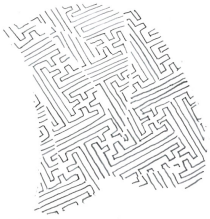
一月に使用した模様

↑扇面散らし

立姿の女の羽織

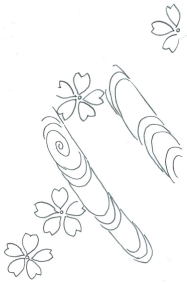
↑宝相華文

立姿の女の帯



↑紗綾形文

赤子の着物



↑桜に流水

座る娘の着物

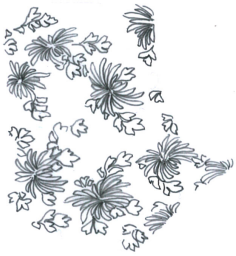
三月に使用した模様

↑波千鳥文

ヒラメを押さえる娘の着物

↑菊壽文

ヒラメを押さえる娘の帯



↑菊小花

かがむ女性の着物

↑三月（模写）

↑三月（模写）

…模様の作成とはめこみ

↑三月（模写）

…細部の仕上げ

図 53：MOA 美術館本　三月「潮干」復元模写

図 52：MOA 美術館本　一月「正月」復元模写

第四節　鑑賞形態の復元

（一）表装の変遷

第二章の第二節（二）で、ＭＯＡ美術館本が屏風装であったことについての先行研究にふれたが、ここではさらに調査を進めて表装形態の変遷について分かったことを整理した。ＭＯＡ美術館本が現在の掛軸装に改められたのは昭和八年と考えられるが、それ以前に何回か一般の展観の機会が設けられている＊註1。

その過程で記録、撮影されたとされる写真資料が東京国立博物館の資料館で確認できた［図５４］。この写真資料は東京国立博物館の前身である帝室博物館が管理していた写真カードと呼ばれるものである。詳しい撮影年代は分からないが、帝室博物館の呼称は明治三十三年から昭和二十二年（一九〇〇～一九四七）であり、明治四十四年には同博物館においてＭＯＡ美術館本が出品されているので、おそらくその前後に撮影されたものではないかと考えられる。

その画像内容は非常に興味深く、屏風から剥がしたまくりの状態であることが分かる。画面の周囲には小縁（こべり、縮尺から計算して幅は一・八ｃｍ、材質は紙もしくは金箔を押した紙と判断できる）が廻っており、その小縁に画鋲のようなものを刺して仮止めされている［図５５］。また画面上部には紐がついているように見えるが、これが本紙そのものに取り付けられているものか、撮影のため

図 54：東京帝室博物館の写真カード　東京国立博物館資料館蔵　…二月と四月の画像

図 55：写真カード　四月書連の部分拡大

…まくりの状態で小縁が廻っており、画鋲のようなもので固定して撮影されている。

図 56：写真カード　二月の図　部分拡大

…画面の浮きが確認でき、現在の作品よりも状態が悪いことが分かる。

に付けたものかは判別しがたい。また、本紙の状態は現在の作品よりも悪いようで、浮きや折れが散見される［図５６］。

現存する十図が二図ずつ、計五枚の写真カードが確認できたが、書聯もそれぞれの月と対応して撮影されているのも貴重な情報だ。両者が一つの作品として密接な関係にあると撮影者が認識していることが分かる。しかし一月、三月の書聯と国芳の補作である潮干狩りの図が撮影されていないことから、失われた月に関するものはこの撮影においては区別されていたと思われる。

以上の情報から、孚水ぶんこの島田筑波氏の証言の裏付けを取ることができた。島田筑波氏が「屏風装であった」という、あくまで伝聞という形で断りを入れていたのも、彼が屏風の本体を見ていなかったことが分かる。つまりＭＯＡ美術館本は屏風の状態から掛軸に直したのではなく、屏風→まくり→掛軸という段階を経たのである。明治から昭和八年までのいくつかの展覧会では屏風でも掛軸でもなく、まくりの状態で展示されていたと考えられるが、当時の図録や新聞記事などの記載を見ても表装の状態までは記載がない。

（二）けんどん式屏風について

島田筑波氏の屏風装に関する言及を改めて見てみよう。

初めこの十幅は六枚折屏風一雙に作られて、自由に畫をばさし込み眺められるやうにして所藏されてゐたものである。

自由に絵を取り外せる屏風とは如何なるものか。考えられる構造を以下に列挙した。

①けんどん式

②こざる式

③紐止め式

この中から本研究作品に採用したのは①のけんどん式であるが、他の二つについても説明する。

まず②のこざる式は「小猿」と呼ばれる片開きの戸などの鍵の役割を果たすものを指すが、これを絵の本体に取り付けることで屏風の窓にはめた時に留め具として機能する［図５７］。高級な額装にはこの構造がよく用いられており、取り外しが自由な上、留め具によって固定されるため安定感がある。「小猿」自体は古くからあるが、絵画作品に利用されるのは近代以降であり、江戸時代には遺例がない。

次に③の紐止め式であるが、これは短冊帳などに見られる四辺に紐を取り付けただけのものであり、理屈としては屏風にも採用できるものだ［図５８］。自由に絵を差し込むという点では間違いないが、ＭＯＡ美術館本の大きさを考えると現実的な構造ではない。帝室博物館の写真カードを見ると、あの状態が屏風から剥がしたものでは

なく、取り外すためのまくりの状態であるという可能性もないとは言い切れないが、長期的な保存を考えれば問題のある構造である。

②、③は消去法の観点からも除外されたが、①のけんどん式が適する理由について説明する。「倹飩（けんどん）」とは家具や建築物の構造の一種で、留め具などを使わずにただ溝の上にはめ込むだけという単純な構造だ。類例は少ないが、けんどん式を採用した屏風はいくつか確認できる［**図５９**］。上記は近代の作品であるが、江戸時代の遺例として板橋区立美術館が所蔵する「秋草流水図屏風」がある［**図６０**］。屏風の中央をくり抜いて障子のような桟を作り、そこに「竹屋町」＊註２と呼ばれる金紗の裂地を貼り込んでいる。

この作品を熟覧調査させていただき、半田九清堂の半田昌規先生の立ち会いのもと、実際に取り外すことができた。経年変化によって桟の骨がゆがんだためか、右扇のみしか取り外すことができなかったが、もともとは容易に取り外しのできるものだったと考えられる。なぜわざわざ取り外しができるのかについては、屏風は間仕切りの調度品であるから、夏は風通しの良い竹谷町を取り付けて他の季節で別のものに取り替えるなどしたと推定できる。江戸時代にも使用されていたという点と、自由に絵を取り外せるという記述にも合うことから、鑑賞形態の想定復元に採用した。調査では基本的な構造の確認と、内枠の縁木などの寸法、比率を計測して、屏風制作の第一級の資料とした。

図 57：作者不明「和歌屏風」：個人蔵

…こざる式の屏風。昭和以降に制作された屏風。

[redacted]

図 58：柴田是真「十二ヶ月短冊帳」：板橋区立美術館蔵

…屏風ではないが、紐止めによって絵を自由に取り外せる。

図 59：岩田秀耕「花鳥図屏風」：個人蔵

…けんどん式の屏風。明治後期から昭和前期の作品。屏風自体は比較的新しく昭和に改装されたと思われる。

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

図 60：作者不明「秋草流水図屏風」：板橋区立美術館蔵

…けんどん式の屏風。半田九清堂の半田昌規先生の見立てでは屏風自体も改装の痕跡はなく、江戸時代の当初のものであると分かった。

（三）屏風制作

「秋草流水図屏風」の構造などを参考にして、けんどん式屏風としてのＭＯＡ美術館本の図面を描きおこした［図６１］。Ａパターンは書聯も屏風に組み込んだものだが、これはけんどんの構造を組み込むのが容易ではないし、書聯が通常つけられるような題簽などとは異なり、絵に拮抗する大きさであるために配置のバランスが難しい。書聯は後世に加えられた要素であるので、屏風が書聯の制作以前、以後のどちらで仕立てられたかによっては、その存在が大きく変わってくる。松浦静山が書聯を制作させた上でけんどん式の特殊な屏風に仕立てたというのも、風流大名ならではのエピソードとしては面白いが、後付けの書聯をここまで大きく主張させるのも少し違和感を覚える。筆者としては仮に屏風に附属させたとしても、裏などに貼り込む程度ではないかと考えている。今回の復元形態としてはＢパターンを採用し、絵の周囲には裂の小縁を廻した。本間屏風の大きさで窓枠の外の余白は大きめにとり、金砂子を蒔いた雁皮紙を貼り込んだ。

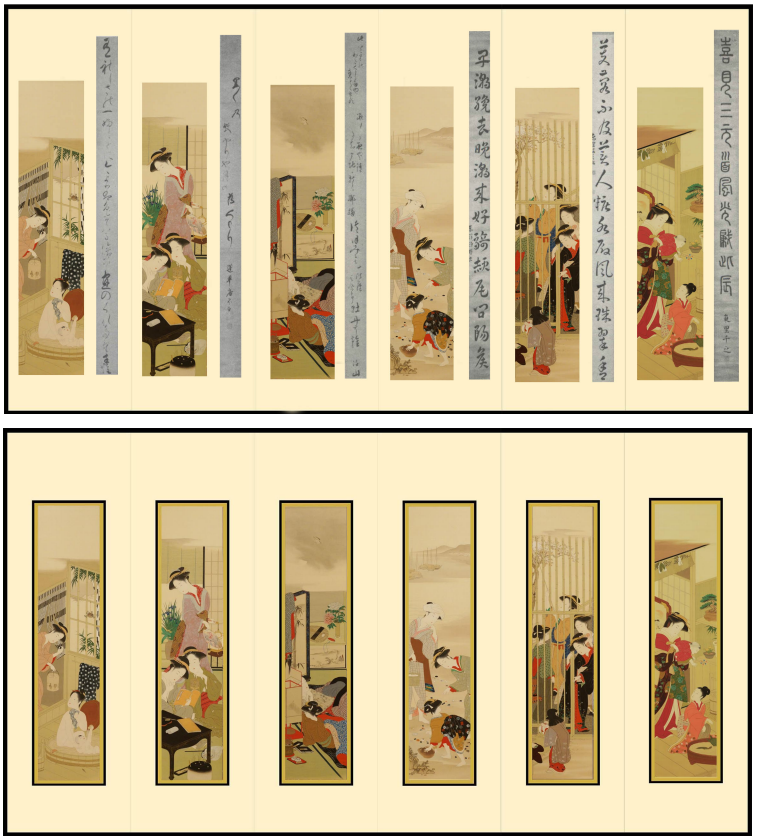


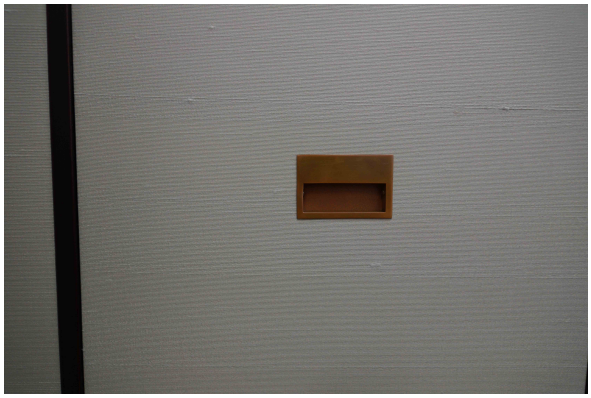
図 61：想定復元屏風　検討モデル二種

実際の制作は、通常の屏風と比較しても、大変手間と技術の要するものであった［図６２、６３］。単純に縁木が外と内枠に二重につけられるため、費用も高くなるが、何よりけんどんにうまくはめこむための微調整など職人の方に協力していただいた部分も多く、技術的にも難しい細工がこらされている。江戸時代においては表具師だけでなく、いわゆる指物師のような優れた職人も関わって、このような特殊な屏風が作られたのではないかと想像できる。それだけ贅をつくし、粋な趣向を凝らせたのも、松浦静山のようなパトロンの存在なくしては不可能であり、ＭＯＡ美術館本が制作環境だけでなく、鑑賞形態までも恵まれたものであったといえる。

図 62：勝川春章「婦女風俗十二ヶ月図」想定復元模写　右隻（右から一～六月）

図 63：勝川春章「婦女風俗十二ヶ月図」想定復元模写　左隻（右から七～十二月）

↑想定復元屏風　裏面



↑けんどん式構造の再現…取手を裏面に取り付けたことで容易に取り外しができる。

↑一月の図…屏風から取り外した状態。周囲に裂の小縁を廻している。

註

〈1〉ここでは明治四十四年と昭和三年の展覧会を紹介する。

①「浮世繪畫集　第一輯」　聚精堂　明治四十四年

明治四十四年四月に東京帝室博物館に開催された徳川時代婦人風俗に関する特別展覧会に出陳された作品を掲載。

「婦人風俗十二ヶ月圖」勝川春章筆（明和安永頃）伯爵松浦厚氏藏

と記載されている。十図全ての図版があるが、画面のみのトリミングのため表具の状態は確認できないが、絵の状態から帝室博物館の写真カードの写真と同じものの掲載ではないかと考えられる。

②「御大典記念徳川時代各派名作浮世絵展覧会目録」　昭和三年

昭和三年六月六日から六月二十五日まで、会場は東京府美術館、主催は報知新聞社によって開催された。

春章の十二ヶ月と松浦屏風「婦女道楽図」はこの日限りで再び松浦家の宝庫深く秘められることとなったので、この名画を惜しむ人たちは、開館を待って殺到した

と報知新聞（昭和三年六月二十日付）では報道されている。

〈2〉竹屋町（たけやまち）は京都の竹屋町で織られた裂を指し、紗の地に平金糸を刺繍のように縫い付けて文様を表わす。「秋草流水図屏風」には唐草文様の代表的な竹屋町裂が使われている。風を通すので夏用の裂というイメージがあるが、高価な裂なので格式の高い掛軸などにも好んで用いられた。

結論

勝川春章（以下、春章）の「婦女風俗十二ヶ月図」（以下、ＭＯＡ美術館本）の想定復元模写を終えて、改めて本研究の成果をここに明示したい。

1．春潮本の発見

長らくの間、その存在が推測の域を出なかった一月と、三月の図について、新しい指摘ができたことは大きな成果であったといえる。春章の弟子である勝川春潮（以下、春潮）は春章の肉筆画を転用した版画作品が知られていたが、そうした師弟のつながりはそれ以上深く掘り下げられることはなかった。今回、新出の図像を含む「風俗十二候（永寿堂版）」（以下、春潮本）とＭＯＡ美術館本を比較検証することで、転用の可能性の高いことを明らかにし、一月の図像を知ることができたのは幸いなことであった。ただし、春潮本にはまだ未確認の月の図像があり、特に三月の図像を今後発見できたら想定復元模写の改良にもつながる。ＭＯＡ美術館本との関連性をより補強するためにも、海外の美術館に視野を広げて調査を継続していくことが必要不可欠である。

また、春潮本の発見は単にＭＯＡ美術館本の図像の補完に留まらずに、浮世絵師の師弟関係と制作をとりまく環境についての考察の一助ともなった。春潮は肉筆画も手がけたが、制作の中心は版画であり、その版画も春章の作風ではなく流行の清長様式である。しか

↑博士審査展　展示風景

し、この春潮本から読み取れるのは、師である春章への敬服の念であり、ＭＯＡ美術館本が春章自身だけではなく、春潮にとっても特別な思い入れのある作品であったことが窺い知れる。春潮は、春章が亡くなるのとほぼ同時期に絵師の世界から遠ざかってしまったのも、勝川派は春章という存在があってこそという絶対の信頼があったからかもしれない。

2．想定復元模写による実技的観点からの所見

現存する十図の想定復元模写だけでもかなりの労力を要したが、結果的には失われた一月と三月の図の復元図制作に大いに役立ったといえる。本研究の主眼は一月と三月の復元にあるが、単にこの二図だけを制作しても説得力のある復元図にならなかったのではないかと振り返る。それだけ現存する十図を模写することで蓄積した情報量は多く、十揃いものであるということが制作のコンセプトにあることで、失われた二図と現存する十図を相互補完する形で制作の質を一歩高めることができたと考える。以下、実際の制作を通しての実技的な見地を述べていく。

熟覧調査では主に彩色を中心に観察したが、科学調査などを行っていないので色材の選定はやや確実性に欠ける。しかし彩色層の厚み、粒子の有無、光沢の有無、重色の有無、裏彩色の有無などを観察することで、使われた色材や彩色の手順などはおおよそ読み取ることができた。写真では気づくことのできない微妙な色調、模様の描きこみなども判別でき、熟覧調査を行うことによって得られた情報は非常に大きかったといえる。

それらの情報を整理して、本研究では春章が十二ヶ月の風物を描き分ける上で、特に質感描写に力を入れたのではないかと着目し、復元模写を試みた。単に表面上の色味を似せるだけではなく、盛り上げ彩色を駆使した厚みの差異や、光沢の有無を利用した視覚的効果などを再現し、原本の雰囲気にかなり近づけられた。それらの比較的成功した部分もあるが。原本が持つ執念にも似た緻密さと圧力に届き得るためには、もう今一歩であると感じられた。特に着物の固有色は一つ一つの色調の再現はサンプル作成などを通して吟味できたが、一通り彩色した段階でさらに全体の調和を見ながら色価（ヴァルール）の微調整を行う時間が必要であった。この最後の微調整は熟覧調査の情報を反映させるというより、一枚の絵としての完成度に関わることである。本当にごく薄い彩色をかける、かけないの世界になってくるが、春章もこうした微調整は行っているはずなので、もっと時間をかけて取り組む必要があった。

失われた二図に関して、まず一月の図は春潮本の解釈次第ではもう少し構図の変更の余地があると思う。下図作成にあたっては一つ一つのモティーフの配置をミリ単位で調整したが、屋外の景色の見え方などはもう一工夫が必要だと感じられた。春潮本は基本的にＭ

ＯＡ美術館本よりも情報量が少なくなるので、正月のにぎやかな雰囲気を表現するためには、画面の中のモティーフを増やしても良かったのではないかと悔いが残った。三月の図は情報量の不足と画題の関係で仕方のない部分もあるが、あっさりとした部分と密度の高い部分を画面の中でもう少し上手く配置できれば、春章ならでは潮干狩りの図様として説得力が出たと思う。またいずれの図も春章の既存作品では対応できないモティーフ（一月の亀、三月のヒラメなど、現存する春章作品では確認できない）がいくつかあるため、それらを描きこんでいく段階で生じる違和感は、なかなかぬぐい去ることが難しかった。しかし、与えられたモティーフの中で、その構成の吟味ができたという点では、春章の原本の雰囲気を想像できるものになれたのではないかと思っている。制作を終えてから気づくことも多くあったため、今後の研究でまたより良い方向へ修正したものを提示できればと考えている。

3．鑑賞形態の復元によるＭＯＡ美術館本の新たな見え方

屏風装への復元について、絵が取り外しできる屏風としてけんどん式を選択したが、この屏風の制作は大変手間のかかる職人的な作業が多く、当時においてもその苦労は変わりがないと思われる。手間もそうだが、かかる費用も通常の屏風の倍はかかるため、パトロンの存在なくしては制作できないものである。やはり松浦静山のような趣味人かつ知識階層がかなり深いところまで関わっていたのではないかと推測できる。大和絵の月次絵が伝統的に屏風の鑑賞形態であることから、十二ヶ月美人図がその見立てとして機能するには同じく屏風であることが重要である。ただその屏風が普通のものではなく、人を驚かせるような仕掛け細工に凝るといった点がいかにも浮世絵らしい価値観であるといえる。

4．雅俗の芸術と春章

最後に、春章特有の雅俗の芸術について述べたい。論文の冒頭で、ＭＯＡ美術館本こそが春章芸術、ひいては肉筆浮世絵の芸術性を最も体現した作品ではないのかと述べたが、制作当初の姿を復元したことによってこの作品が非常に重層的な意味合いを持っていることが分かる。左頁の雅と俗の要素を分類をした表を見てほしい。ＭＯＡ美術館本をこの表に照らし合わせれば、まさしくこの雅と俗の相反する方向性を見事に両立させていることが分かる。上から順に当てはめていくと、ＭＯＡ美術館本は間違いなく浮世絵に分類されるが、その根底には大和絵の月次絵が存在している。またそれとは逆に雅の方に分類される肉筆画でありながら、版画の柱絵の構図に着想を得ている。そして描いている内容は町民の風俗でありながら、画題は中国の故事や貴族的な行事などのハイカルチャーのものであり、書聯も和歌、漢詩、俳句とバリエーションに富んでいる。この

ように雅と俗の間を縦横無尽に行き来しているわけだが、本研究で屏風装への復元を行ったことで、より一層雅俗の芸術性を示すことができた。これも単純な屏風であれば、十二ヵ月図の系譜に連なる雅の要素であるが、その屏風が取り外しのできるものであるあれば、これは遊びの要素、つまり俗の要素である。

版画では表現しえない、肉筆画だからこそできた浮世絵芸術のもう一つのあり方とは、まさしくこの雅俗の表現である。版画ではこの雅俗の行き来をするのは難しいが、肉筆画ではうまくどちらの要素も両立することができる。そしてこの雅俗の両立を最も重層的に組み込んだのが、ＭＯＡ美術館本であり、浮世絵芸術の行き着いた一つの頂点といえよう。

著者の想像ではあるが、春章はこの肉筆画にしかできない役割、つまり浮世絵のなかで肉筆画がどこへ向かえば良いのかということをかなり自覚できていたのではないかと考えている。あるいは松浦静山のような知識階層のパトロンによる示唆があったのかもしれない。相反する要素を両立させるということが、芸術の世界で意識的に取り入れられたのも江戸時代中期のことであり、ＭＯＡ美術館本もまた、雅俗のコンセプトをはっきりと意識して制作された可能性は高いと考える。春章の作品が今なおその魅力を失っていないのも、自身の立ち位置をはっきりと見据えて、制作に臨んだ姿勢にあるのではないだろうか。春章が版画から距離をおいて、晩年の十年間を肉筆画の制作に費やしたのも、彼なりの浮世絵芸術への返答だったのかもしれない。

雅	俗
大和絵	浮世絵
肉筆画	版画
月次絵	美人画
屏風	まくり
貴族、武家	町民
和歌、漢詩	狂歌など
古典	当世

↑雅と俗　対応表

謝辞

本研究を進めるにあたりご指導いただきました、東京藝術大学大学院　美術研究科　文化財保存学保存修復日本画研究室　宮廻正明先生、荒井経先生、有賀祥隆先生、國司華子先生、京都絵美先生、鈴木晴彦先生、保存修復油画研究室　木島康隆先生、並びに半田九清堂半田昌規先生に深く感謝申し上げます。

また貴重な熟覧調査の機会をいただきました、ＭＯＡ美術館　館長　内田篤呉先生、学芸課長　矢代勝也先生、板橋区立美術館　学芸員佐々木英里子先生に厚く御礼申し上げます。

勝川春章研究の第一人者であります、慶応義塾大学　教授　内藤正人先生には研究の基礎の部分から特に多くのことを学ばせていただきました。深く御礼申し上げます。

なお本研究は平成二十六年から二十八年の三年間にわたり、公益財団法人芳泉文化財団による研究助成を受けて進められたことを記し、ここに重ねて謝意を表わします。

末筆ながらご協力いただいた多くの方々に感謝申し上げます。

参考文献・図版出典

参考文献

（一）研究作品の先行研究

内藤正人『勝川春章と天明期の浮世絵美人画』東京大学出版会　二〇一二年
—「第四章　天明期浮世絵をめぐる諸問題」…二四一～三〇九
内、「第一節　月次風俗図の豊穣—春章「婦女風俗十二ヵ月図」の位相」…二四四～二六一頁
小林忠／大久保純一『肉筆浮世絵大観　四　ＭＯＡ美術館』講談社　一九九七年
—内藤正人「浮世絵・月次絵の豊穣—勝川春章「婦女風俗十二ヶ月図」の位相…二三三～二四〇頁
代表執筆者山口桂三郎『肉筆浮世絵　第四巻　春章』集英社　一九八二年　より
—楢崎宗重／田中達也／遠藤武「勝川春章筆　風俗十二月図」…一二二～一二八頁
國寶刊行會『國寶　第二巻　第四號』　一九三九年　より
—楢崎宗重「勝川春章と風俗十二月圖竝に書聯」…一一八～一二二頁
浮世繪同好會『浮世繪界　第三巻　第九號』　一九三八年　より
—無記名「春章筆風俗十二月図」…四～五頁
『國華第五三〇號』　一九三五年　より
—藤懸静也「勝川春章の肉筆畫に就て（上）」…一一～二一頁
『國華第五三一號』　一九三五年　より
—藤懸静也「勝川春章の肉筆畫に就て（下）」三九～四六頁
金子孚水編『孚水ぶんこ第七號（勝川春章記念號）』孚水画房　一九三三年　より
—邦枝完二「春章禮讃」…五～七頁

―澁井清「春章畫の今日觀」…七～八頁
―素心庵「勝川春章の肉筆　中野忠太郎氏の藏幅記」…一七～二一頁
―牛山充「春章美人風俗十二ヶ月考」…二五～三二頁
―島田筑波「春章十二ヶ月の書聯に就いて」…三二～四〇頁

（二）勝川春章、肉筆浮世絵の研究資料
『國華第一四四八號』　二〇一六年　より
―内藤正人「勝川春章筆　道成寺図」…三二～三六頁
美術史學會『美術史　一八〇』　二〇一六年　より
―村瀬可奈「勝川春章筆「美人鑑賞図」の制作背景―先行作例と実景を中心に」…二八六～三〇二頁
内藤正人『勝川春章と天明期の浮世絵美人画』東京大学出版会　二〇一二年
―「第一章　研究史概略―春章に関する研究と評価の歴史」…一五五～二三九頁
―「第二章　勝川春章の伝記と画業―春章に関する記録・資料をふまえて」五一～一五三頁
―「第三章　勝川春章の肉筆美人画」…一五五～二三九頁
『國華第一三七七號』　二〇一〇年　より
―ターニャ・ウエダ「肉筆浮世絵の裏彩色―ボストン美術館ビゲロー・コレクションを中心に―」三四～四四頁
美術史學會『美術史　一二五』　二〇一六年　より
―内藤正人「勝川春章の肉筆美人画について」…五七～八一頁
真部俊生編『別冊古美術４　勝川春章とその一門』三彩新社　一九八三年
―楢崎宗重「勝川春章の大業」…一二一～一二三頁
―伊澤慶治編「勝川春章落款の変遷」…一二四～一二六頁

代表執筆者山口桂三郎『肉筆浮世絵　第四巻　春章』集英社　一九八二年　より
―山口桂三郎「春章と勝川派の隆盛」…一三〇～一三六頁
後藤茂樹編『浮世絵大系３　春章』集英社　一九七四年
―楢崎　宗重「総説・春章」…七四～八八頁
緑園書房『季刊浮世絵　第一一冊』　一九六四年　より
―楢崎宗重「春章観の基調」…二八～二九頁
浮世絵社『浮世繪　第四九號』　一九一九年　より
―井上和雄「勝川春章の落款の変遷（前）」…一～一一頁
浮世絵社『浮世繪　第五〇號』　一九一九年　より
―井上和雄「勝川春章の落款の変遷（後）」…五七～八一頁

（三）関連文献：浮世絵その他（展覧会カタログ含む）
出光美術館『勝川春章と肉筆美人画―〈みやび〉の女性像―』　二〇一六年
永田生慈監修『シカゴ・ウェストンコレクション　肉筆浮世絵―美の競艶』小学館スクウェア　二〇一五年
内藤正人『浮世絵とパトロン―天皇・将軍・大名の愛した名品たち』慶應義塾大学出版会　二〇一四年
大久保純一『浮世絵出版論　大量生産・消費される〈美術〉』吉川弘文館　二〇一三年
町田市立国際版画美術館『縁起もの―版画と絵画で楽しむ吉祥図像―』　二〇一三年
日野原健治／平野恵『浮世絵でめぐる江戸の華　見て楽しむ園芸文化』　二〇一三年
松井英男『浮世絵の見方』誠文堂新光社　二〇一二年
内藤正人『江戸の人気浮世絵師　俗とアートを究めた１５人』幻冬舎新書　二〇一二年
たばこと塩の博物館『浮世絵版画　図録編　第一部』　二〇一一年

藤原千恵子編『図説　浮世絵に見る日本の二十四節気』河出書房新社　二〇一〇年
小林忠『江戸の浮世絵』藝華書院　二〇〇九年
内藤正人『大名たちが愛でた逸品・絶品　浮世絵再発見』小学館　二〇〇五年
辻惟雄監修『ボストン美術館　肉筆浮世絵　第二巻』講談社　二〇〇〇年
町田市立国際博物館版画美術館『江戸の華　浮世絵展　錦絵版画の成立過程』　一九九九年
五島美術館『ＭＯＡ美術館　浮世絵の名品』　一九九七年
小林忠／大久保純一『肉筆浮世絵大観　四　ＭＯＡ美術館』講談社　一九九七年
小林忠／大久保純一『浮世絵の鑑賞基礎知識』至文堂　一九九六年
滋賀県立近代美術館『月次絵　十二ヵ月の風物詩』　一九九五年
小林忠／大久保純一『肉筆浮世絵大観　一〇　千葉市美術館』講談社　一九九五年
日本美術作品レファレンス辞典　絵画篇　浮世絵　一九九三年
楢崎宗重編『秘蔵浮世絵大観別巻　チェスター・ビーティ／ケルン／アムステルダム　ヨーロッパ浮世絵蒐集ガイド』講談社　一九九〇年
楢崎宗重編『秘蔵浮世絵大観六　ギメ美術館Ⅰ』講談社　一九八九年
楢崎宗重編『秘蔵浮世絵大観一〇　ジェノヴァ東洋美術館Ⅰ』講談社　一九八八年
楢崎宗重編『秘蔵浮世絵大観一一　ジェノヴァ東洋美術館Ⅱ』講談社　一九八八年
麻布美術館『麻布美術館所蔵　肉筆浮世絵名品展』　一九八八年
橋本澄子・高橋雅夫編『図説　浮世絵に見る江戸の暮らし』河出書房新社　一九八八年
楢崎宗重編『日本の美術第２４８号　肉筆浮世絵Ⅰ（寛文～宝暦）』至文堂　一九八七年
楢崎宗重編『日本の美術第２４９号　肉筆浮世絵Ⅱ（明和～寛政）』至文堂　一九八七年
楢崎宗重編『日本の美術第２５０号　肉筆浮世絵Ⅲ（化政～明治）』至文堂　一九八七年
楢崎宗重監修『―咲き薫る江戸の女性美―　肉筆浮世絵名作展』朝日新聞社　一九八四年

『別冊古美術　四　勝川春章とその一門』三彩新社　一九八三年
ハロルド・P・スターン／楢崎宗重『浮世絵聚花　フリーア美術館』小学館　一九八一年
楢崎宗重／菊池明／林京平／松永薫『浮世絵聚花　フォッグ美術館　ネルソン美術館』小学館　一九八〇年
原色浮世絵大百科事典編集委員会『原色浮世絵大百科事典　第五巻　風俗』　一九八〇年
吉田暎二『浮世絵入門』緑園書房　一九六二年

図版出典

共通　・研究作品（MOA 美術館本）の画像はMOA 美術館からポジフィルム画像を借用
・同じ図版は繰り返しを避けるため掲載順の早いものに出典を付けている
・画集または図録からスキャンして使用した画像は、出典元の図版番号と掲載ページを記載した
・美術館のウェブサイトの画像データベースからの使用はＵＲＬを記載
・図版番号のない画像は基本的に筆者のスナップ写真を使用

第一章

図１　菱川師宣「衝立の陰」　シカゴ美術館　画像検索
http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/45761?search_no=1&index=9

図２　菱川師宣「見返り美人図」　東京国立博物館　画像検索
http://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/C0099701

図３　懐月堂安度「遊女図」　東京国立博物館　画像検索
http://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/C0008081

図４　宮川長春「遊女聞香図」　東京国立博物館　画像検索
http://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/C0034699

図５　鳥居清倍「市川団十郎の竹ぬき五郎」　東京国立博物館　画像検索
http://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/C0015237

図６　鈴木春信「縁先物語」　東京国立博物館　画像検索
http://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/C0050384

図７　勝川春章「桜下美人図」　出光美術館『勝川春章と肉筆美人画―〈みやび〉の女性像―』　図版３３…６０頁

図８　歌川豊春「桜下遊女図」　東京国立博物館　画像検索
http://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/C0034768

図９　鳥文斎栄之「蚊帳美人図」　出光美術館『勝川春章と肉筆美人画―〈みやび〉の女性像―』　図版６４…１０８頁

図１２　鳥居清信（二代）「嵐和可野」　東京国立博物館　画像検索
http://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/C0015245

勝川春章「東扇　初代中村仲蔵」　東京国立博物館　画像検索
http://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/C0004150

東州斎写楽「坂田半五郎の藤川水右衛門」　東京国立博物館　画像検索
http://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/C0005357

図１５　勝川春章、北尾重政「青楼美人合姿鏡」　東京国立博物館　画像検索
http://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/C0090798

図１６　勝川春章「立姿美人図」　出光美術館『勝川春章と肉筆美人画―〈みやび〉の女　性像―』　図版２６…５２頁

図１７　勝川春章「雪月花図」　五島美術館『ＭＯＡ美術館　浮世絵の名品』　図版２０…３４、３５頁

第二章

図１　「月次風俗屏風」　東京国立博物館　画像検索
http://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/E0020848～20851

図２　「月次風俗屏風」　滋賀県立近代美術館『月次絵　十二ヵ月の風物詩』　図版６…５２、５３頁
図３　尾形光琳「十二ヵ月歌意図押絵貼屏風」　滋賀県立近代美術館『月次絵　十二ヵ月の風物詩』　図版１２…６３頁
図４　月岡雪鼎「十二ヵ月図」　滋賀県立近代美術館『月次絵　十二ヵ月の風物詩』　図版３２…１０６、１０７頁
図５　川又常正「美人十二ヵ月図」　麻布美術館『麻布美術館所蔵　肉筆浮世絵名品展』　図版３２…５０、５１頁
図６　歌川国芳「潮干狩」　MOA 美術館からポジフィルム画像借用
図７　書聯十二幅　代表執筆者山口桂三郎『肉筆浮世絵　第四巻　春章』集英社　別表…１２６、１２７頁
図９　勝川春潮「見立忠臣蔵七段目」　ボストン美術館　画像検索
http://www.mfa.org/collections/object/parody-of-the-letter-reading-scene-in-act -vii-of-chûshingura-214190
図１０　勝川春章「婦人風俗十二ヵ月図」
一月「正月（羽根つき）」　出光美術館『勝川春章と肉筆美人画―〈みやび〉の女性像―』　図版５６…９４頁
二月「初午」　楢崎宗重監修『―咲き薫る江戸の女性美―　肉筆浮世絵名作展』朝日新聞社　図版１８…４５頁
三月「雛祭」　出光美術館『勝川春章と肉筆美人画―〈みやび〉の女性像―』　図版５７…９６頁
五月「端午」　出光美術館『勝川春章と肉筆美人画―〈みやび〉の女性像―』　図版５８…９８頁

第三章

図２　宮川長春「万歳図」　東京国立博物館　画像検索
http://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/C0034700
図３　磯田湖龍斎「羽根付図」　東京国立博物館　画像検索
http://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/C0006830
図４　宮川一笑「吉原正月の景」　楢崎宗重『肉筆浮世絵第三巻　長春』集英社　図版５３…５４頁

図５　西川祐信「四季風俗図鑑　武家屋敷の正月風景」　辻惟雄監修『ボストン美術館肉筆浮世絵Ⅱ』講談社　図版２０…４０頁

図７　勝川春潮「蛍狩美人図」　出光美術館『勝川春章と肉筆美人画―〈みやび〉の女性像―』　図版６９…１１８頁

図８　勝川春潮「飛鳥山花見」東京国立博物館　画像検索
http://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/C0088560

図９　勝川春潮「風呂に回り灯籠」　ボストン美術館　画像検索
http://www.mfa.org/ collections/object/woman-with-revolving-lantern-and-woman-and-baby-in-bathtub-246408

図１０　勝川春潮「風俗十二候（永寿堂版）」十月　楢崎宗重編『秘蔵浮世絵大観１０　ジェノヴァ東洋美術館Ⅰ』　図版１０９…９２頁
勝川春潮「風俗十二候（伊勢治版）」十一月　楢崎宗重／菊池明／林京平／松永薫　『浮世絵聚花　フォッグ美術館　ネルソン美術館』　図版８３…９３頁

図１１　勝川春潮「風俗十二候（永寿堂版）」一月　楢崎宗重編『秘蔵浮世絵大観別巻　チェスター・ビーティ／ケルン／アムステルダム　ヨーロッパ浮世絵蒐集ガイド』単色図版６０…８８頁

図１２　勝川春潮「風俗十二候（永寿堂版）」四月　ボストン美術館　画像検索
http://www.mfa.org/collections/object/the-fourth-month-shigatsu-from-the-series-twelve-months-o f-popular-customs-fûzoku-jûni-kô-211904
勝川春潮「風俗十二候（永寿堂版）」六月　シカゴ美術館から画像データ借用
勝川春潮「風俗十二候（永寿堂版）」八月　シカゴ美術館から画像データ借用
勝川春潮「風俗十二候（永寿堂版）」九月　ボストン美術館　画像検索
http://www.mfa.org/collections/object/the-ninth-month-kugatsu-from-the-series-twelve-months-of- popular-customs-fûzoku-jûni-kô-214948

勝川春潮「風俗十二候（永寿堂版）」十一月　シカゴ美術館から画像データ借用

勝川春潮「風俗十二候（永寿堂版）」十二月　ボストン美術館　画像検索

http://www.mfa.org/collections/object/ the-twelfth-month-jûnigatsu-from-the-series-twelve-months-of-popular-customs-fûzoku-jûni-kô-211897

勝川春潮「風俗十二候（伊勢治版）」八月　東博 DNP から画像データ借用

勝川春潮「風俗十二候（伊勢治版）」十二月　メトロポリタン美術館　画像検索

http://www.metmuseum.org/art/collection/search/57083?sortBy=Relevance&ft=shuncho&offset=0&rpp=20&pos=14

図２５　歌川国芳「汐干五番内　其二」　ボストン美術館　画像検索

http://www.mfa/org/collections/object/gathering-shellfish-at-low-tide-a- pentaptych-shiohi-goban-no-uchi-619888

図２８　鳥文斎栄之「朝顔美人図」　出光美術館『勝川春章と肉筆美人画―〈みやび〉の女性像―』　図版６２…１０６頁

第四章

図４　勝川春章「竹林七妍図」　出光美術館『勝川春章と肉筆美人画―〈みやび〉の女性像―』　図版５４…９０頁

図５　勝川春章「吾妻風流図」　出光美術館『勝川春章と肉筆美人画―〈みやび〉の女性像―』　図版２８…５４、５５頁

図９　勝川春好「立美人画稿」　『別冊古美術　四　勝川春章とその一門』　図版１４…１４頁

図２９　鈴木春信「風俗四季歌仙　三月」　シカゴ美術館　画像検索

http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/23217?search_no=20&index=5

勝川春潮「浮世十二候（三月？）」　東博 DNP から画像データ借用

勝川春潮「潮干狩り図」　プリンストン大学　ファイアストン図書館　画像検索

https://graphicarts.princeton.edu/2014/0/page/9/

歌川豊春「潮干狩り」　フリーア美術館　画像検索

https://archive.asia.si.edu/collections/edan/object.php?q=fsg_F1898.113

勝川春暁「汐干狩」　『別冊古美術　四　勝川春章とその一門』　図版１７…１６頁

図５４　東京帝室博物館の写真カード　東博 DNP から画像データ借用

図５８　柴田是真「十二ヶ月短冊帳」　板橋区立美術館　画像検索

http://www.itabashiartmuseum.jp/art-2013/collection-list/index.html

図６０　作者不明「秋草流水図屏風」　板橋区立美術館　熟覧調査スナップ