



長谷川花舟 《唐美人図》 昭和2年(1927)

展覧会報告

企画展「波多野華涯の世界 — 女性文人画家の明治・大正・昭和 —」をおえて

はじめに

実践女子大学香雪記念資料館（以下、当館）では、2023年10月2日より11月18日まで、企画展「波多野華涯の世界 — 女性文人画家の明治・大正・昭和 —」（以下、本展）を開催した。

当館では開館以来、女性画家の作品収集や公開、調査研究に力を注いでおり、これまでも毎年、女性画家を取り上げた展覧会を開催して来た。そうした活動のなかで出会った女性画家のひとりが、波多野華涯（1863-1944）である。このご縁は、筆者が当館に着任するより遥か以前の2012年に、ご子孫のお宅へと伺い、作品を調査させていただいたことにはじまる。それから長い時間が経ってしまったが、今回このようなかたちで展覧会を開催することが出来た。まずはこの場をお借りして、ご尽力いただいた関係各位に、心よりの感謝を申し上げたい。

さて、本展では当館の展示室を総動員し、波多野華涯の作品を中心に、合計42件の作品や資料を展示した。その概要については、本館報「年報編」に掲載した報告にまとめているので、そちらを御覧いただきたい。ここでは本展に際して作成した解説パンフレットに書ききれなかったこと、さらに展覧会会期中に気が付いたことなどを記しておくこととする。波多野華涯についてはこれまで、曾孫の小田切マリ氏が作品や資料の整理・調査を積極的に進められて来たが、美術史的な視点からの研究はやっとその緒についたばかりである。本展を機に、華涯への関心が高まり、研究が進められることを大いに期待しているが、そのためにもまずは、展覧会担当者のひとりとして、ここに報告をまとめておく次第である。

1. 「文人画家」としての波多野華涯

波多野華涯は名をモト、あるいは元といい、文久3年（1863）、大坂に生まれた。画を跡見花蹊（1840-1926）と森琴石（1843-1921）、瀧和亭（1830-1901）に学び、漢籍を河野春颯（1831?-1886）と藤澤南岳（1842-1920）に、漢詩を石橋雲来（1846-1914）に学んでいる。

華涯が活動した明治・大正・昭和という時代は、太平の世であった江戸時代が終わり、社会制度や価値観が大きく移り変わった激動の時代であった。美術界では展覧会制度が新たに導入され、画家たちの活動の中心が公の場へと移っていく。華涯もまた、内国絵画共進会や内国勸業博覧会をはじめ、日本美術協会や日本文人画協会などの展覧会へ作品を出品しているが、一方で、華涯の活動の中心は、より私的な場にあったように思われる。とりわけ大正6年（1917）の岡山移住以後、華涯は趣味嗜好を同じくする人々との交流のなかで研鑽を積み、制作をし、また自らが師となって弟子の指導にも力を注いだ。

本展ではこうした華涯の描いた作品世界を紹介するにあたり、「文人画」という言葉を意識的に採用した。「文人画」とは本来、中国で科挙に合格した士大夫たちが好み、また余技として描いた絵画を指す言葉であり、身分と結びついた呼称であるが、科挙制度を採り入れなかった日本では、江戸時代以降、中国の文人文化に憧れた職業画家たちによって文人画風の絵画が描かれ、隆盛をきわめた。近代に入ると、こうした絵画は「文人画」や「南画」、あるいは「南宗画」などと呼ばれるようになり、はじめはそれぞれの呼称が明確に区別されることなく使われていたが、大正期頃よりその整理が進められ、日本における文人画風の絵画をどう呼ぶべきか、さまざまに議論が繰り返されて来ている。

このような状況のなか、本展ではあえて「文人画」という呼び方を採用したが、実のところ、華涯自身は自らの描く絵画について、「南画」という言葉で説明している。現在までに確認出来ているだけでも、大正7年

2月15日付『國民新聞』で、華涯は「私の様な純南畫」と述べ、また昭和11年(1936)1月21日付『新岡山』では、「筆の力で南畫の領域を守る、と云ふことに私は理想を持つて居ります」と語っている。

一方で、華涯は近代における南畫の復権と普及を図った小室翠雲(1874-1945)らの繪畫を「新南畫」と呼び、自らの描く繪畫とは区別した上で、批判的な立場を表明している⁽¹⁾。翠雲は南畫と文人畫の違いについて、「一口でいへば、南畫の描寫形式を簡略にしたものが、文人畫である」とし、文人畫の技法は「寫生や密描でなく、略描であり、色も極彩色を用ひず淡彩であるのを特徴となす」と説明しているが⁽²⁾、こうした見解に真っ向から対立するような主張が、華涯のすぐ近くで展開されていた。

昭和11年、華涯はこの年に結成された日本文人畫協會に審査員として参加し、同会の展覧会へも第1回展から出品している。この審査員を引き受けるにあたり、華涯は同会展覧会幹事のひとりである渡邊雪峯(1868-1949)と書簡(華涯文庫蔵)のやり取りをしており、そのなかで雪峯は、「世間一般ニ着色アル入念ノ作ハ文人畫ニ非ストノ説云々ハ全ク誤レル説ト存候王摩詰始文徵明ノ大青緑山水子昂ノ人物畫其他花卉ノ大家モ入念細密ノ作多々有之」と、翠雲の文人畫観とは大きく異なる見解を披露している。その上で雪峯は、「詩文書畫ヲ兼ル者ナレハ敢テ画ノ疎密ニ關ス」と、文人畫とは画面の疎密にかかわらず、詩文と書畫とを兼ね備えたものであると説明している⁽³⁾。

このようなやり取りを経て、日本文人畫協會展の審査員を華涯が引き受けたことを勘案すれば、華涯もまた、雪峯の主張に賛同していたものと推察されよう。実際に華涯の作品は、着色画であれ水墨画であれ、多くが賛を伴っている。また、翠雲が所属し、昭和10年に解散となった日本南畫院に対して、雪峯や華涯らが起ち上げた団体は、既述のとおり、日本文人畫協會と称した。こうした画壇における華涯の相対的な立ち位置を示すためにも、本展では「文人畫」という呼称を採用した。

さらに画家としての活動のようすからも、華涯の描く作品を「南畫」ではなく、「文人畫」と呼ぶ方がより適切であると思われる。

見て来たとおり、華涯は展覧会へ出品し、審査員を務めるなど、近代的な画家としての活動にも積極的であったが、その活動の中心はやはり、より私的な場における、人と人との交流のなかにあった。小田切マリ氏が華涯とゆかりのある方々のお話をまとめられた『華涯 波多野華涯 岡山の日々』(2009年7月)は、そのことを端的に表している。

また、たとえば明治15年(1882)から16年にかけて編纂された華涯の漢詩集『華涯初稿』(華涯文庫蔵)には、森琴石が挿繪を揮毫しているほか、清の文人・衛鑄生(生没年不詳)が題字を記し、河野春颯が序文を、石橋雲来が跋文を認めている。ここからは、華涯の漢詩を中心とした、文人たちの交流のさまが窺い知れる⁽⁴⁾。もうひとつ例を挙げれば、華涯が昭和7年に描いた《枇杷図》は、俳人であり、金の採掘事業で成功した広瀬省三郎(?-1961、号・奇壁)へ贈られたもので、画面に記された賛にも、金の採掘が順調に進んでいることを祝う意味が込められている⁽⁵⁾。

このように、華涯の作品の多くは、趣味嗜好をおなじくする人々との交流のなかで生まれ、楽しまれ、大切に伝えられて来た。中谷伸生氏は岡田半江(1782-1846)ら江戸時代における大坂の画家の作品についての考察をとおして、「江戸時代における文人畫の一つの重要な定義としては、書畫の贈答を踏まえた〈親しい友人との交流の繪畫〉だと説明しておきたい」⁽⁶⁾と指摘されている。華涯の作品もまさしく、多くが「親しい友人との交流の繪畫」であり、そのような意味からも、華涯の描く作品は、「文人畫」と呼ぶべきであるといえよう。

2. 《海棠孔雀図》

それではここから、本展で展示した作品からいくつかを取り上げ、気が付いたことなどを記していきたい。まずは華涯の初期の代表作、天覧に供され、明治天皇より御言葉を賜ったと伝わる《海棠孔雀図》について

見ていこう。

《海棠孔雀図》(挿図1)は絹本墨画、掛軸装の作品で、寸法は縦128.5×横55.3cm。画面左下に「花笑波多野氏 年十有四歳」と落款が記され、「秦氏元女」白文方印、「華邨」朱文方印の2顆が捺される。華涯は後年、《羅浮美人》を収める桐箱の蓋裏に、「明治庚辰華涯十八歳之時」と記しており、自身の年齢を数え年で記載していたことが知られる。したがって、《海棠孔雀図》の制作年についても、華涯が数え14歳の年、すなわち明治9年の作と見て間違いないだろう。

画面には、海棠の太い幹にとまり、長い首をひねって背後を見やる孔雀の姿が描かれる。孔雀の頭部から首へかけての部分は濃い墨で彩色され、うろこ状の羽を、一部ハイライトのように省略しながら全体に描き込んでいる。そのうち頭頂部の羽には、濃墨で羽軸が描き加えられている。

背から腰へかけての羽は、少しずつ描き方を変えて表されており、上方から、かすれた淡墨でごわごわとした質感を表した羽、淡墨で輪郭をとり、縁を白く残して淡墨で彩色した羽、淡墨で下塗りをし、濃墨で羽のかたちを彩色した羽となっている。さらにこれらの羽には、一番下方の濃墨で描かれた細長い羽を除き、いずれも濃墨の細線で羽軸が描き加えられている。

腰から広がる飾り羽は、淡墨で全体を下塗りし、その上からまず淡墨線で描かれ、さらに濃墨線をその上に重ねている。これらの線はいずれもやや乾いた筆で、ところどころにかすれが見られる。目玉模様は淡墨で輪郭をとり、その内側をより薄い墨で彩色したのち、濃墨で模様を描き込んでいる。

海棠は花も葉も枝も、主に淡墨で描かれるが、花の蕊は濃墨で施され、葉には濃墨の葉脈が一枚一枚に描き込まれている。孔雀のとまる海棠の幹は淡墨で描かれ、濃墨の点苔と草が描き添えられる。

このように、本作は非常に丁寧に描かれており、華涯の渾身の作であったようすが窺える。

さて、先行研究ですでに指摘されているように、本作は師である跡見花蹊の手本をもとにして描かれたものと推測されるが⁽⁷⁾、具体的な手本の特定には至っていない。とはいえ、宮崎法子氏も指摘されているとおり、本作に見られる構図は決して珍しいものではなく⁽⁸⁾、たとえば応門十哲のひとり、吉村孝敬(1769-1836)の《海棠孔雀図》(京都国立博物館蔵)は、本作と比較的近い構図で描かれている。また、応挙の子・応瑞(1766-1829)に学び、のちに岸駒(1749/56-1838)にも師事した武内小鸞(生没年不詳)の《海棠孔雀図》(挿図2)は、本作と左右反転した構図をとり、オレンジ色の風切羽を広げているなど、相違点も多く見られるが、首をひねって顔を後方へ向けるようすには、近いものが感じられる。また細部においても、目の周りに四角いうろこ状の模様を表す点や(挿図3、4)、黒い風切羽の部分に垂直に細線を施す点など(挿図5、6)、近い表現が確認できる。このうち黒い風切羽に見られる細線は、小鸞の作品においては風切羽の細かい羽枝を表したものと考えられるが、華涯の本作ではすでに形骸化した表現となっている。このほかにも、海棠以外のモチーフと孔雀を組み合わせたものとして、呉春(1752-1811)の《巖上孔雀図》(逸翁美術館蔵)などが、比較的近い構図を示す作例として挙げられよう。

華涯の師である花蹊は、石垣東山(1806-1876)や円山応立(1817-1875)、中島来章(1796-1871)らに学んだ円山派の流れを汲む画家であり、こうした系譜を踏まえれば、華涯の本作もまた、円山派の絵師たちによって描き継がれて来た孔雀図のなかに、位置づけることが出来よう。

3. 《羅浮美人》

つづいて、羅浮仙を描いた《羅浮美人》(挿図7)について見ていきたい。

本作は絹本墨画、掛軸装の作品で、寸法は縦127.7×横55.5cm。画面右上に「明治庚辰春仲寫於 成蹊館中 花笑女史」と落款が記され、「秦氏元女」白文方印、「華邨」朱文方印の2顆が捺される。明治13年、華涯数え年18歳の作。款記にある「成蹊館」とはおそらく、華涯が当時学んでいた跡見学校の校舍階下にあった60畳敷の大広間のことであろう。この大広間には三条実美が「成蹊館」と大書した扁額が明治10年から掲げられ、

ふだんは生徒の自習室として使われていたという⁽⁹⁾。また、本作を収める桐箱の蓋裏には、「明治庚辰華涯十八歳之時作品當時花笑ト号ス跡見女学校在学中之年昭和甲戌夏装成ル自題鑿」とあり、昭和9年に表装がされたことがわかる。

描かれているのは、画面を斜めに横切る白梅の幹にもたれて立つ、中国風俗の女性像。女性は牡丹のついた裂で髪をまとめ、蔓草模様の散らされた襦をまとい、破れ亀甲繫ぎ模様の裙を着け、風になびくように宙を舞う帔帛を臂にかけている。

宮崎氏が指摘されているように、本作には非常によく似た構図で描かれた花蹊の《羅浮美人図》が存在している⁽¹⁰⁾。同作は二曲一隻の屏風作品で、かつ着色画であり⁽¹¹⁾、華涯が本作を描くために手本とした作品そのものではなかったと推測されるが、花蹊が同様の手本を別に用意し、それをもとに華涯が本作を描いたと考えて、まず間違いないであろう。

さらに本作には、もう1点、非常によく似た構図の作品が確認されている⁽¹²⁾。それが当館の所蔵する長谷川花舟の《唐美人図》(図版IV)である。同作は絹本墨画、掛軸装の作品で、寸法は縦130.8×横49.6cm。画面右上に「昭和二年丁卯初冬 花舟女史隆」との款記とともに、「長谷川隆子」白文方印、「華舟」朱文方印の2顆が捺される。

この長谷川花舟という画家については、実のところ本展を開催するまで詳細はほとんど不明であったが、小田切マリ氏よりご提供いただいた資料により、岡山時代の華涯の弟子であり、華涯が主宰した画塾・有香社の展覧会へ昭和2年まで出品していたことが明らかとなった。また、大正11年に開催された第1回有香社展の出品目録(華涯文庫蔵)には、花舟の名前に添えて、「女流十二歳」との記載があり、これを数え年と捉えれば、生年は明治44年であったと考えられる。したがって、《唐美人図》を描いた昭和2年には数えて17歳となり、華涯が《羅浮美人》を描いた年齢とほぼ同じ時期に、花舟も《唐美人図》を描いていたことがわかる。ちなみに、昭和2年の第6回有香社展へ、花舟は《羅浮美人》と《蔬菜》の2点を出品しており⁽¹³⁾、当館所蔵の《唐美人図》が、このときの出品作であった可能性も考えられよう。

さて、あらためて華涯の《羅浮美人》と花舟の《唐美人図》を比べてみると、後者は前者をそのまま敷き写しにしたと思われるほど近似しており、実際に着衣の衣文線なども、ほとんどそのまま忠実に写し取られている。試みに、パソコン上で両者の画像を重ね合わせてみると、おおよそびたりと重なり合うが、華涯の《羅浮美人》に対して、花舟の《唐美人図》は左へ2.5°ほど回転させる必要があった。一見わかりにくい違いではあるが、花舟の《唐美人図》の方が若干直立に近い体勢となっており、梅の幹と女性との位置関係が、やや窮屈になっている。なぜこのようなずれが生じたのかは不明だが、花舟の《唐美人図》が描かれた当時、華涯の《羅浮美人》はまくりの状態であった可能性が高く、あるいはそのことも、このずれの一因であったとも想像される。

このほかにも、両者にはいくつか大きな違いが確認できる。

まず、頭部における陰影表現の有無が挙げられる(挿図8、9)。華涯の《羅浮美人》では、目の白目部分をはじめ、上脛や鼻の下、唇と顎のあいだ、顎の下に淡墨による陰影が施されている。一方、花舟の《唐美人図》では、これらの部分に陰影は施されず、鼻の下と、唇と顎のあいだにのみ、淡墨線が引かれている。花舟の《唐美人図》においても、裙の部分などには華涯の作品同様の陰影表現が認められるため、決してこうした表現を避けていたわけではないようであるが、なぜか、頭部における陰影表現のみ、花舟は踏襲しておらず、取捨選択がなされている。

もうひとつ挙げられる大きな差異が、衣文線の処理である。華涯の《羅浮美人》では、襦や裙を描く際、まず淡墨で衣文線を引き、彩色や模様を施したのちに、ほとんどの衣文線を濃墨で描き起こしている。一方、花舟の《唐美人図》では、いずれの衣文線もいちどで引かれ、描き起こしは確認できない。また、たとえば右臂周辺の衣文線を比べると(挿図10、11)、華涯の《羅浮美人》では基本的に濃墨で描き起こされているが、

帔帛と襦の袖部分の境界線のみ淡墨の下描き線を生かし、始点と終点付近にだけ、わずかに濃墨を重ねている。それに対して花舟の《唐美人図》は、帔帛の線を淡墨で、襦の線を濃墨で表し、帔帛と裾の境界および帔帛と襦の袖部分の境界を濃墨線で表している。こうした違いにより、華涯の《羅浮美人》では帔帛が袖にふわりと覆いかぶさるような描写となっているのに対し、花舟の《唐美人図》では袖の存在感が強められ、帔帛が袖に絡めとられているような印象が強くなっている。

このような差異からは、技術的な問題もあったのであろうが、花舟が華涯の手本を自分なりの表現で再現しようとしていたことが読み取れる。ここからは、華涯が粉本主義的な指導ではなく、弟子の主体的な学習や個性を尊重した指導を行っていたようすが窺えよう。

4. 典拠としての森琴石

最後に、華涯の作品と森琴石との関係について記しておきたい。

明治13年の冬に跡見学校を卒業した華涯は、翌14年春に大阪へと戻り⁽¹⁴⁾、森琴石に師事した。『第二回内國繪畫共進會出品人畧譜』（明治17年5月）によれば、華涯が琴石について画を学びはじめたのは、明治14年4月からであったという。華涯が具体的に、琴石のもとでどのような学習を行ったのかは、今回明らかにするには至らなかったが、本展出品作のなかには、琴石が編纂した出版物のなかに、その典拠を求めることが出来る作品が複数見出せた。

まず1点目が、華涯が広島時代に描いた《桃林山水図》（挿図12）である。本作は款記に「擬古」とあることから、伊能あずさ氏による先行研究において、『芥子園画伝』との関連が指摘されているほか⁽¹⁵⁾、本展パンフレットにおける宮崎氏の解説では、「「擬古」（古人になぞらえる）とあるのは倣古を尊ぶ文人画の通例だが、具体的な画家名はなく底本の有無も不詳である」⁽¹⁶⁾と説明されている。

この《桃林山水図》を華涯が描く際に参考としたであろう図が、琴石が編纂した『南畫獨學揮毫自在』（明治13年3月24日版權免許）貳に掲載されている（挿図13）。同書は全4冊からなり、山水花卉翎毛についての細かな画法の紹介と、お手本としての古画の写しで構成されている。画法部分には『芥子園画伝』と共通する説明が多く、そのダイジェスト版のような内容となっているのに加え、『芥子園画伝』には見られない、山や人物を描く手順が図解つきで示されている。

華涯の《桃林山水図》の典拠と思われる琴石の図は、華涯の作品とほぼ同じ構図で描かれており、画面上方に記された賛「誰家艇子泊溪濱、野鴨羣呼鬧比鄰、水北桃花水西柳、為君寫出可憐春」（註：読点は筆者。以下同じ）も完全に一致する。一方で、華涯の作品では後景の左方に岸が追加されるなど、細かな差異も認められる。もっとも大きな違いは、華涯作品の前景に大きく柳が描かれていることで、琴石の図では単色で表されているものの、後景の柳の描写と明らかに異なることから、前景に描かれているのはすべて桃の木であると考えられる。添えられた漢詩でも、水辺の北側には桃花、西側には柳と詠われており、桃と柳を水面を隔てて描いた琴石の図の方が、より賛に即した内容となっている。なぜ、華涯がこのような変更を行ったのかは定かではないが、いずれにせよ、華涯が琴石の本図を参照していたことは、ほぼ間違いないであろう。華涯が款記に「擬古」とのみ記し、具体的な画家の名前を挙げていないのも、琴石の図にその典拠が記されていないからであると考えられる。

おなじように、琴石の図を参考にして描かれたと思われるのが、大正11年に制作された《煙汀高柳》（挿図14）である。『南畫獨學揮毫自在』貳には、「煙汀高柳」と題され、前景に大きな柳の木を配し、後景の水面に釣り人を乗せた一艘の小舟を浮かべた図（挿図15）が見られるが、より華涯の本作に近い図が、琴石の編集で明治14年5月に出版発兌された『新編墨場必携』巻一に掲載されている（挿図16）。華涯の本作では前景に橋や小屋は描かれないが、手前の柳と奥の小舟の位置関係などは、『新編墨場必携』の図の方がより近いものとなっている。

また、琴石の図では「煙汀高柳」の題につづけて、「寒江中乃有獨釣客、意不在魚耶、吾亦用吾直鉤久矣」との賛が記されている。「寒江」とあることから、冬の情景を詠んだものと推測されるが、『新編墨場必携』においては、春景図に関する題画詩の項に、挿図として掲載されている。

一方で華涯は、本作を明確に春景図と位置付けて描いており、前景の柳は青々とした葉を繁らせ、枝先には細かく白緑を点じており、芽吹きの子節であることが示されている(挿図17)。さらに華涯は、画面全体に銀砂子を撒いており、現状では銀が黒く変色してしまっているが、描かれた当初はおそらく、銀色に輝く春霞のなか、芽吹いたばかりの柳が映える作品であったのだろう。このような春景図に「寒江」ではじまる賛は適切でないと感じたのか、華涯は「寒江」を「曲江」に変更した上で、琴石の図に記された賛を、そのまま本作に認めている。

このように、琴石が編集した出版物のなかに、構図の典拠を見出せる作品がある一方で、構図には大きな差異が認められるものの、賛だけを引用している例も確認できる。

たとえば華涯が昭和2年に制作した《水墨山水図》(挿図18)には、「雨過溪流交響、樹涼暑氣潜消、不是謝公別墅、定應杜老西郊」との賛が認められるが、同じ賛が記された図が、琴石の編集になる『墨客必用畫題自在』(明治13年5月刻成出版)乾に収められている(挿図19)。樹々に囲まれた水辺の庵や、画面端へと向かって架けられた橋、後景に高い山を配する点など、共通点は多々あるものの、先に見た《桃林山水図》や《煙汀高柳》にくらべて、華涯の作品と琴石の図には大きな隔りがある。また、琴石の図では、画面左方に広々とした水面が広がるような表現が取られるが、華涯の作品では山間を流れ落ちて来た細い流れが表されており、賛にある「溪流」により近い描写となっている。なお、琴石が編集した『墨場必携増補題畫詩集』(明治13年9月16日版權免許)⁽¹⁷⁾ 卷上、および既出の『新編墨場必携』 卷一には、元の貢性之による「題長夏雲林」として、《水墨山水図》に記された詩文のみが掲載されている。

もうひとつ別の例として、華涯が大正2年に制作した《画帖》のなかの1図、「夕陽山水」が挙げられる(挿図20)。本作には画面左上に「夕陽淡々柳絲々、遠浦長天欲暝時」との賛が認められるが、おなじ賛のある図が、『新編墨場必携』 卷一に掲載されている(挿図21)。こちらは一見して構図がまったく異なっており、そのまま華涯の「夕陽山水」の典拠とすることは難しい。その一方で、同書と『墨場必携増補題畫詩集』 卷上に、明の錢子義による「題畫」として掲載された詩文は、「夕陽淡々柳絲々、遠浦長天欲暝時、腸断楚山春雨後、鷓鴣啼向女郎祠」との四句から成るものであり、前半の二句だけを抜き出して賛とするのは、『新編墨場必携』の図に倣ったものとも推測される。

また、この《画帖》には山水6図、花鳥5図、人物1図の計12図が収められており、そのうちの花鳥4図に記された賛、すなわち「桃花小禽図」(挿図22)の「一種天香惟我愛、十分春色為誰開」、「枇杷に薔薇図」(挿図23)の「迎風千顆翠、向日数株黄」、「蓮図」(挿図24)の「筆底荷花水面浮、纖毫造化奪天工」、「水仙図」(挿図25)の「不許游泥侵皓素、全憑風露發幽妍」は、いずれも『墨場必携題畫詩集』(明治13年4月18日翻刻御届)⁽¹⁸⁾ 卷下に収載されている。ただし、「蓮図」に認められた賛については、同書は「筆底荷花水面浮、纖毫造化奪工夫」としており、最後の二字が異なっている。

このように、華涯の作品に記された漢詩の典拠を、琴石の編んだ出版物に求めることが出来る例は多く、上記のほかに、大正15年に描かれた《雁来紅》の賛「世間物々経秋老、々去何能復少年、寂歴庭階有異卉、秋高顔色倍鮮妍」は、『墨場必携題畫詩集』 卷下に掲載されており、また昭和8年に描かれた《画帖》では、13図のうち9図に賛が認められ、款記に「華涯詩画」と記された1図を除き、すべてが琴石の出版物に見出せる漢詩となっている(表1)。

さらに興味深い例として、大正9年の《蕙蘭雲根図》が挙げられる。同作には「花間多雅趣、葉密露痕明、足見幽人操、芳姿自秀清、孤高把可畫、素淡又堪吟、原是花君士、不許凡人侵」との賛が認められ、落款は「華涯女史元詩畫」と記される。したがって、華涯自作の詩を付したものと考えられるが、そのうちの二句

「孤高把可畫、素淡又堪吟」は、『墨客必用畫題自在』坤、および『新編墨場必携』卷三に、蘭のための題画詩として掲載された宋の劉克莊による「孤高可把供詩卷、素淡堪移入臥屏」を下敷きにしたものと推測される。

以上のように、華涯の作品のなかには、構図や賛などの典拠を、琴石が編集した出版物のなかに見出すことの出来るものが散見される。今回は本展出品作に限った検証であったが、ほかにもまだまだ、こうした例が数多く存在しているであろうことは想像に難くない。今後、華涯作品の研究を進めていく上で、こうした資料との関係も、見過ごすことの出来ない問題であろう。

おわりに

本展が開催された2023年は、華涯誕生からちょうど160年に当たる。生まれ月の5月には、ゆかりのある広島・宮島の旅館・岩岬でG7サミットのワーキングディナーが催され、各国首脳が集った部屋には、華涯が大正13年に描いた銀屏風《蘭竹図屏風》が立てられた。さらに今年2024年は、歿後80年の記念の年であり、岡山県立美術館にて波多野華涯展の開催も決定している。俄かに注目を集めはじめた華涯だが、その研究はようやく、スタートラインに就いたところである。本報告が今後の研究の進展に少しでも資するところがあれば、幸いである。

(学芸員 田所 泰)

註

- (1) 「華涯 南畫談」(『新岡山』、昭和11年1月21日)1面参照。また、小室翠雲の南画観については、田中想子「小室翠雲の南画継承とその展開について—『南画鑑賞』を軸として—」(『奈良大学大学院研究年報』第28号、奈良大学大学院、2023年2月)を参照した。
- (2) 小室翠雲『南畫讀本』(艸書房、1937年8月)201-202頁参照。
- (3) 田所泰「文人画家・波多野華涯について」(『波多野華涯の世界—女性文人画家の明治・大正・昭和—』展パンフレット、実践女子大学香雪記念資料館、2023年10月)5頁参照。なお、引用は雪峯が華涯へ宛てた昭和11年(1936)9月25日付の書簡(華涯文庫蔵)より行った。
- (4) 田所泰「文人画家・波多野華涯について」(前掲註3)3頁参照。
- (5) 古谷美也子「《淡彩枇杷自賛之図》について」(守屋正彦+筑波大学日本美術史研究室『波多野華涯作品資料 調査報告論文集』、筑波大学日本美術史研究室(守屋研究室)、2016年3月)115頁、および宮崎法子「波多野華涯の作品」(『波多野華涯の世界—女性文人画家の明治・大正・昭和—』展パンフレット、前掲註3)14頁参照。
- (6) 中谷伸生「大坂画壇はなぜ忘れられたのか—岡倉天心から東アジア美術史の構想へ」(醍醐書房、2010年3月)288頁。
- (7) 伊能あずさ「《海棠孔雀図》について」(守屋正彦+筑波大学日本美術史研究室『波多野華涯作品資料 調査報告論文集』、前掲註5)39頁、および宮崎法子「波多野華涯の作品」(前掲註5)6頁参照。
- (8) 宮崎法子「波多野華涯の作品」(前掲註5)6頁参照。
- (9) 大塚久編『跡見女學校五十年史』(跡見女學校、1925年4月)31-32頁参照。
- (10) 前掲註8、7頁参照。
- (11) 中野一夫「花蹊—『梅癖』雑感—梅から桜へ—」(『にいくら』第8号、跡見学園女子大学花蹊記念資料館、2003年3月)7-8頁参照。
- (12) 前掲註8、7頁参照。
- (13) 華涯文庫所蔵の『第六回香社同人作品展覽會日録』(後樂園鶴鳴館、1927年10月)を参照した。
- (14) 華涯文庫所蔵の華涯の履歴書による。
- (15) 伊能あずさ「《桃花流水図》について」(守屋正彦+筑波大学日本美術史研究室『波多野華涯作品資料 調査報告論文集』、前掲註5)46-47頁参照。
- (16) 前掲註8、7-8頁。
- (17) 『墨場必携増補題畫詩集』については、熊田司「銅版画師 響泉堂をめぐって」(『森琴石作品集』東方出版、2010年12月)に詳しい。同書の初版は明治12年とされているが、未見のため、本稿では明治13年に版權免許となった『墨場必携増補題畫詩集』(国立国会図書館蔵)を参照した。
- (18) 国立国会図書館が所蔵する『墨場必携増補題畫詩集』は巻下を欠いているため、本稿ではこの巻のみ、琴石が編集した『墨場必携題畫詩集』をもとに、明治13年4月18日に翻刻御届をした翻刻本(早稲田大学図書館蔵)を参照した。なお、同書は熊田司氏が紹介されている翻刻本のうち、奥付に「原版主 吉住音吉 外一名 反刻人 山田淺治郎」とあるものに該当する(熊田司「銅版画師 響泉堂をめぐって」、前掲註17、155-156頁参照)。



插图1 波多野華涯《海棠孔雀图》
明治9年(1876)、个人藏



插图2 武内小鸞《海棠孔雀图》
18世纪末、实践女子大学香雪記念資料館藏



插图3 華涯《海棠孔雀图》頭部分



插图4 小鸞《海棠孔雀图》頭部分

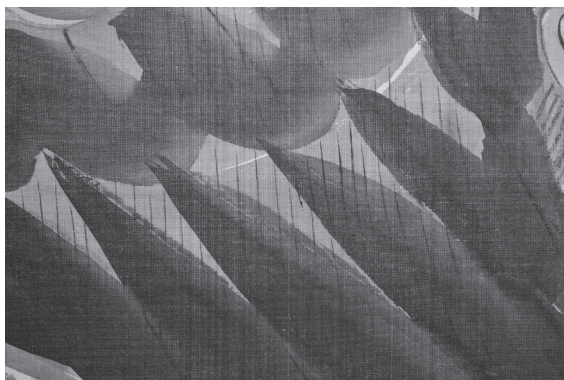


插图5 華涯《海棠孔雀图》羽部分



插图6 小鸞《海棠孔雀图》羽部分



插图7 波多野華涯《羅浮美人》
明治13年(1880)、個人蔵



插图8 華涯《羅浮美人》頭部分



插图9 花舟《唐美人図》頭部分



插图10 華涯《羅浮美人》右臂部分



插图11 花舟《唐美人図》右臂部分

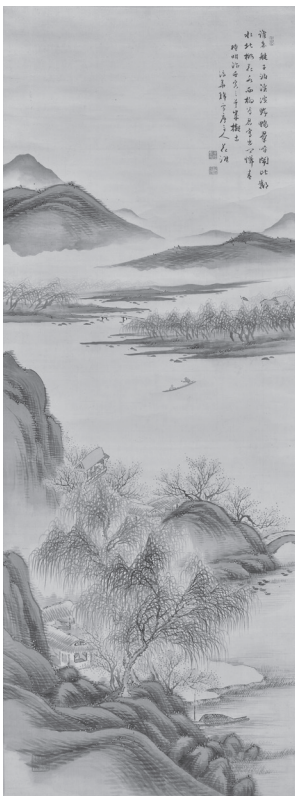


插图12 波多野華涯《桃林山水図》
明治35年(1902)、個人蔵



插图13
森琴石編『南畫獨學揮毫自在』貳、
明治13年(1880)3月24日版權免許より、
国立国会図書館デジタルコレクション



插图14 波多野華涯《煙汀高柳》
大正11年(1922)、個人蔵



插图15
森琴石編『南畫獨學揮毫自在』貳、
明治13年(1880)3月24日版權免許より、
国立国会図書館デジタルコレクション



插图16
森琴石編『新編墨場必携』卷一、
明治14年(1881)5月出版發兌より、
国立国会図書館デジタルコレクション

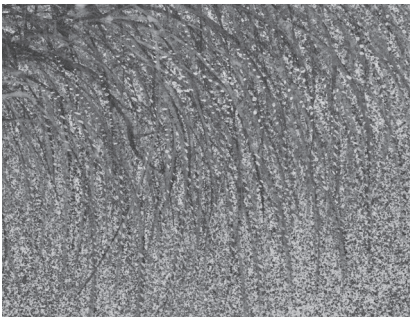


插图17
華涯《煙汀高柳》 柳部分



插图18 波多野華涯《水墨山水圖》
昭和2年(1927)、個人蔵



插图19 森琴石編『墨客必用畫題自在』
乾、明治13年(1880)5月刻成出版より、
国立国会図書館デジタルコレクション

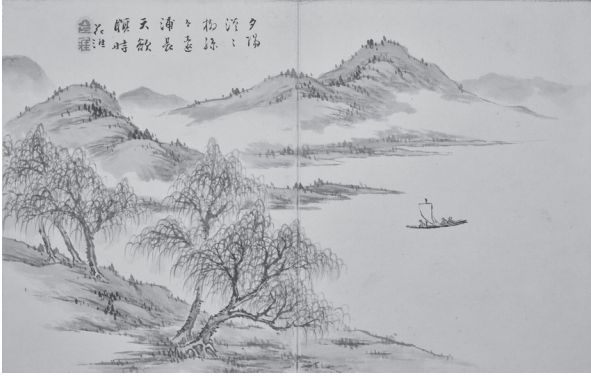


插图20 波多野華涯《画帖》より「夕陽山水」、大正2年(1913)、個人蔵



插图21 森琴石編『新編墨場必携』卷一、明治14年(1881)5月出版発売より、国立国会図書館デジタルコレクション



插图22 華涯《画帖》より「桃花小禽図」



插图23 華涯《画帖》より「枇杷に薔薇図」



插图24 華涯《画帖》より「蓮図」

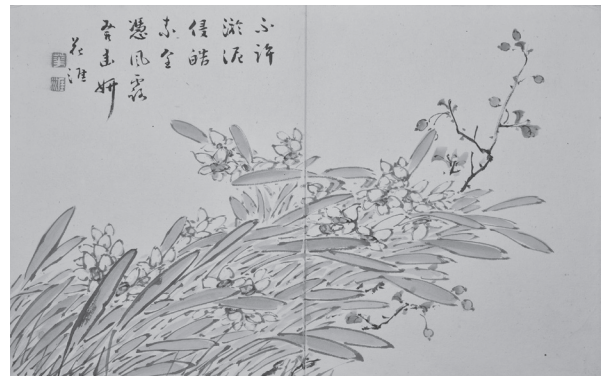


插图25 華涯《画帖》より「水仙図」

〈表1〉波多野華涯《画帖》昭和8年(1933)に記された賛とその出典一覧

No.	作品名	題・賛	款記	印章	出典
1	蘭図			「華」「涯」白文連珠印	
2	玉蘭海棠図	落日争明那肯暮、 艶妝一出更無春		「華」「涯」白文連珠印	『新編墨場必携』卷三
3	竹図	窓風從此冷、 詩思當時清		「華」「涯」白文連珠印	『墨客必用畫題自在』坤 『新編墨場必携』卷三
4	牡丹図	國色千般媚、 天香一種奇		「華」「涯」白文連珠印、 「淡以成」朱文方印・遊印	『墨場必携題畫詩集』卷下
5	菊図	未覺秋容寂、 猶存晚節香		「華」「涯」白文連珠印	『墨場必携題畫詩集』卷下 『新編墨場必携』卷三※
6	百合に菊図			「華」「涯」白文連珠印	
7	白梅図	春色一枝流不去、 雪痕千點浸難消		「華」「涯」白文連珠印、 「千紫萬紅」白文方印・遊印	『新編墨場必携』卷三
8	芙蓉図	若信牡丹南面貴、 此花應合是封侯		「華」「涯」白文連珠印	『墨場必携題畫詩集』卷下 『墨客必用畫題自在』坤 『新編墨場必携』卷三
9	仏手柑に葡萄と 柿図	書窓清供		「華」「涯」白文連珠印、 「有香」朱文方印・遊印	
10	蟹に海老図	骨清獨似含春靄、 沫白還疑帶海霜		「華」「涯」白文連珠印、 「虚心友石」朱文方印・遊印	『新編墨場必携』卷四
11	白菜に百合根図			「華」「涯」白文連珠印	
12	太湖石に水仙図	龍宮自與塵凡隔、 別有銖衣白玉冠		「華」「涯」白文連珠印	『墨場必携題畫詩集』卷下 『墨客必用畫題自在』坤 『新編墨場必携』卷三
13	靈芝図	白雲深處在、 黃綺採條芝、 似畏樵夫踏、 來依老畫師	昭和癸酉春三月 華涯詩画	「華」「涯」白文方印、 「淡以成」朱文方印・遊印	

※『新編墨場必携』卷三掲載の漢詩では、「容」が「客」となっている。