

本研究は、江戸時代後期に江戸で活躍した絵師、酒井抱一について考察したものである。酒井抱一は、宝暦 11 年（1761）、姫路藩主酒井忠恭の嫡子であった忠仰の次男として江戸に生まれる。大名家の子弟として多彩な教養を身につける一方で、天明年間（1781～1789）の山東京伝の戯作に登場するなど、若い頃より吉原に遊ぶ粋人としても名が知られていた。寛政 9 年（1797）、37 歳の時に出家して酒井家より離れた頃から、尾形光琳（万治元年〔1658〕～享保元年〔1716〕）の画風を慕い、絵画制作を本格化させていく。文化 12 年（1815）、光琳百回忌の際には、様々な顕彰活動を行い、光琳画風の継承者としての地位を確立する。没する文政 11 年（1828）に至るまで多くの作品を制作し、人気絵師として活躍した。

高い身分に生まれ、在世時より絵師として高名で、様々な著名人たちと交流のあった抱一は、文献史料に比較的恵まれており、これまでの研究の積み重ねによって抱一の事績について多くのことが明らかにされてきた。その一方で、絵画を得意とする貴人として絵画制作を始め、人気を得たことにより本格的な絵師として活動するようになる抱一の画業は、一貫した展開を見出すことが難しいという問題点がある。抱一は最も光琳を敬慕して私淑するものの、二十代の頃には歌川豊春風の浮世絵美人画を描いており、浮世絵とその後の光琳風作品とは表現が大きく異なっている。また、光琳の画風を学んだ後も、様々な流行の絵画の画題や表現を自由に取り入れており、光琳風とは言えない作品も多く制作している。光琳の後継者という枠組だけでは、画域の幅広い抱一の特徴はとらえられず、作品ごとに抱一が何を学び何をを目指しているかを紐解いていく必要がある。ただし、好奇心に任せて気ままに絵画制作をした貴人絵師という枠組でも、江戸時代後期の江戸においてその作品が高い人気を博した抱一の魅力はとらえきれない。抱一は特定の絵師のもとで本格的な修行を積むことなく、恵まれた交流関係の中で自由に様々な絵画を学んでいたが、自身の特徴を活かす方向性や時代の動向、人々の求めるものを把握していたからこそ、在世時よりその絵画が人気を誇り、多くの需要者がいたのであり、決して場当たりの絵画制作ではなかったと考えられる。

こうした問題意識より本研究では、光琳に倣った作品だけでなく、光琳風ではない作品にも目を向け、抱一の多様な絵画学習や絵画制作の具体例を取りあげる。そして、どのような時代背景や環境において、抱一が何を学び、如何なる意図をもって、どのような改変を加えているのか、絵画作品にそって明らかにする。さらにそれぞれの繋がりを見出し、抱一作品に通底する特徴を明らかにすることを大きな目的とする。

序章では、在世時から現在にいたるまでの抱一評や抱一研究をまとめた上で、本論文の問題意識と目的を記した。

第一章から第三章では、年代にそって抱一の絵画制作に注目した。抱一のまとまった絵

画作品が残されるのは、抱一が二十代にあたる天明年間（1781～1789）からであり、第一章では、天明年間の絵画制作について取りあげた。この時期の抱一は酒井家の一角に住み、大名家の一員として過ごしていたが、吉原に通い、市井の俗文化にも関わっていた。特に、江戸で大流行していた狂歌を善くし、歌川豊春風の浮世絵美人画を好んで描いた。第一節では、抱一の周辺に大名文化圏と市井の俗文化圏を繋ぐリンクが複数あったことなどを、先行研究を基に確認しつつ、抱一と豊春の直接的繋がりを示す可能性のある狂歌摺物や、狂歌界において豊春が評価されていたという史料を示し、大名家に生まれた抱一がなぜ豊春風の浮世絵を描くこととなったのか、その背景について改めて考察した。第二節では、抱一の浮世絵の中でも最初期の作品と考えられる「文読む美人図」（太田記念美術館蔵）と、高い完成度を示す「遊女と禿図」（出光美術館蔵、天明7年）を中心に取りあげ、それぞれの作品が制作された背景とその特徴を考察した。特に、「文読む美人図」は、仮名手本忠臣蔵のやつし絵を基にしつつ、扇屋の遊女である三代目花扇を思わせる工夫がなされていることを示し、五代目市川団十郎がはじめて由良之助役を演じて話題となった天明3年5月に近い時期に、三代目花扇のデビューを記念して制作された可能性が高いことを明らかにした。「遊女と禿図」においても、当時の浮世絵で好まれた後ろ顔の美人の姿が取り込まれていることなどに注目し、抱一が趣向を凝らしたアレンジを得意としていることを示した。

第二章では、寛政年間（1789～1801）から享和年間（1801～1804）の絵画制作について取りあげた。寛政9年に抱一は出家し、この頃より尾形光琳の画風に倣い、たらし込みや没骨といった技法を用いた作品を制作するようになる。天明年間に浮世絵を描いていた抱一が、寛政年間半ば頃より光琳に私淑するようになる契機については様々な考察がなされているが、寛政年間頃の酒井家の状況や社会の状況の変化、抱一周辺における光琳への関心の高まりに注目し、抱一が光琳を私淑の対象として選んだ背景について再考した。山東京伝の黄表紙『客人女郎』（天明3年刊）に、最近の吉原で人気のあるものとして、和文や万葉風の狂歌、催馬楽などとともに光琳風の扇面を挙げる記述があることや、天明4年の火事後に再建された扇屋の遊女の部屋に光琳の絵が飾られていたことを指摘し、吉原で遊び、浮世絵を描いていた抱一の近くで光琳への関心が高まっていたことを明らかにした。さらに、光琳画風になってからの抱一の初期作品に多く賛を寄せていた橘千蔭が、和文や万葉風狂歌といった古典に基づいた遊芸の吉原における流行とも関わっていることを指摘し、抱一が浮世絵を描いていた天明年間の頃より吉原周辺では、千蔭ら江戸派国学者の活躍によって古の文化への関心が育まれており、その中に光琳風の絵も含まれていたことは、断絶しているように見える抱一の天明年間の浮世絵制作と寛政年間からの光琳私淑を繋げるものであることを論じた。

第三章では、文化年間（1804～1818）から文政年間（1818～1830 ※抱一は1828没）の絵画制作について取りあげた。文化元年に催した画会が賑わい、文化6年に広い画室のある庵居（後に「雨華庵」と呼ばれる）に定住するなど、抱一の画業は次第に本格化する。文化12年の光琳百回忌には様々な顕彰活動を行い、光琳の画風を受け継ぐ絵師としての

地位を確立し、文政年間にはその人気がますます高まり、多くの作品を生み出した。第一節では、抱一の光琳百回忌イベントの詳細を記し、イベントとしての完成度の高さを示した。第二節では、光琳百回忌を経て文政年間に円熟する抱一の画風がどのように確立されたのか考察した。画域が広い抱一の画風展開を追うことは難しいが、光琳から継承し、抱一作品としても最も需要が多かった草花図に焦点を絞ることによって、抱一が光琳作品から何を学び、何を付け足し、抱一独自の画風へと昇華させていったかを明らかにした。制作年が推定できる草花図を四期に分けて取りあげ、初期の草花図は、光琳の淡彩系の草花図を参考にし、おっとりとした淡墨の輪郭線と淡墨・淡彩の落ちついた色調が用いられていたが、次第に円山四条派の画風なども取り入れてより写実性や抒情性が増し、文化12年の光琳百回忌に開催した光琳遺墨展や『光琳百図』刊行を機として光琳の濃彩の草花図の表現も積極的に取り入れ、文政年間には、鮮やかな濃彩と柔らかな淡彩を織り交ぜ、対角線構図や植物の曲線の動きを取り入れ、季節の花々を情緒豊かに描く華やか且つ繊細な画風を完成させ、人気を博したことを示した。

第四章から第七章では個別の作品や画題について考察を進めた。抱一は様々な絵画を学んだが、第四章では最も敬愛した光琳の作品を基にして描いた優品「八橋図屏風」を取りあげ、第五章・第六章では、光琳のレパートリーとは異なるにもかかわらず、抱一にまとまった作例が残されている代表的な画題として仏画と節句掛を取りあげ、第七章では光琳や中世の古画など、多彩なやまと絵学習が窺える歌仙絵を取りあげた。

光琳作品を基にした「八橋図屏風」を取りあげた第四章では、光琳作品との詳細な比較によって抱一作品の特徴を明らかにし、さらに光琳とは異なる抱一の描写が生まれた背景について、当時の江戸の文化との関係に着目した。光琳筆「八橋図屏風」は、金地とカキツバタと橋が織り成す緊張関係が画面を支配する、造形性を重視した新しい形の八橋図であるのに対し、抱一筆「八橋図屏風」は、金地における水の存在を明確にし、橋や花を現実の姿により近づけ、橋に鑑賞者を画面に優しく誘う役目を与えることで、もう一度八橋に物語性や感情性といったものを取り込んでいた。この親しみやすい抱一の「八橋図屏風」は、光琳作品や『伊勢物語』本文の内容とも異なるが、当時の文献や絵画作例から、八橋が江戸のカキツバタの名所に実際に架けられて楽しまれていたり、「杜若」の俳名を持つ江戸の人気歌舞伎役者が八橋という名の遊女を演じ、カキツバタで豪華に飾られた舞台に登場し、人気を博していたりしたことを明らかにし、こうした華やかに楽しむ江戸の八橋イメージが抱一の「八橋図屏風」を、光琳作品や『伊勢物語』とも異なる印象の作品へと展開させていることを指摘した。

仏画を取りあげた第五章では、まず抱一の仏画の基準作である「妙音天図」（個人蔵）と「青面金剛図」（細見美術館蔵）を中心に取りあげ、これらが古画を手本としながら様々なアレンジが加えられていることに着目し、その特徴を抽出した上で、抱一の他の仏画作品についても考察を広げ、さらに抱一の仏画が求められた背景についても考察を進めた。抱一の仏画は、質の高い描写の古画を基にすることで、量産品とは異なる、彩色が美しく描

写が綿密な商品価値の高い仏画を生み出していることを示し、抱一が仏画の古画を積極的に取り入れたのは、質の高さが手本になるということに加え、江戸時代後期における古画・古物への関心の高まりを反映してのことでもあることを論じた。光琳作品と中世の仏画では時代が異なるものの、抱一の時代から見れば、いずれも古画であり、こうした関心の向けられた古画の情報を豊富に持っている点は抱一の強みであった。そして、抱一の浮世絵作品や、光琳作品を基にした「八橋図屏風」がそうであったように、ただ単純な模倣にとどまらないのが抱一の大きな特徴であり、仏画制作においては、モチーフによって異なる古画を組み合わせたり、他の尊像の古画を援用したり、描表装を加えたり、経典を加えたりするなどの様々な工夫を凝らしており、より高品質な表現、鑑賞の場において目を引くような機知的な表現を目指していることを具体的に示した。また、抱一の仏画を通覧すると、特定の宗派の教義を反映した図像や特定の宗派の高僧のもとに成立した図像に拘るというのではなく、江戸時代後期において信仰を集め、宗教行事が賑やかにイベント化したような人気の高い尊像を画題とする仏画を積極的に描いているという特徴があり、行事をより楽しく華やかに彩る、鑑賞性の高い仏画を作り上げた点が抱一の仏画の大きな魅力であり、抱一の仏画が人気のあった理由でもあることを指摘した。

節句掛の中でも特に作例の多い雛図を中心に取りあげた第六章では、第一節で上巳の節句行事の展開について詳述し、江戸時代後期において殊に雛祭行事が華美化したことを示した。第二節では抱一の雛図の特徴について考察し、豊麗な彩色や引き目鉤鼻風の顔貌といったやまと絵の表現と親和性が高い表現を意識して磨き、さらに抱一工房で人気の草花の表現などを加えて他の絵師との差別化をはかり、豪華で上品な雛図の図様を工夫していることを明らかにした。そして、第五章で取りあげた仏画と第六章で取りあげた節句掛は全く別の性格の画題に見えながら、江戸時代後期の民間行事の華美化の中で需要が高まった画題であるという点が共通しており、抱一は時代の要請に応えながら、古画を基にしたり、やまと絵的な表現をなるべく取り入れたりなど、伝統的やまと絵を基盤とする宗達・光琳の流れを継承することを自負する自身の強みを的確に活かし、人気作品を作り上げていることを論じた。

歌仙絵を取りあげた第七章では、第一節で光琳画を基にした歌仙絵、第二節では光琳以外の古画を基にした歌仙絵について考察した。光琳以外の古画を基にした歌仙絵の中には、国学研究による考証の成果を反映した柿本人麿図や、中世の歌仙絵の名品として江戸時代後期に注目を集めた佐竹本三十六歌仙絵を参考にした三十六歌仙絵などが含まれている。こうした多彩なやまと絵学習を見せる歌仙絵を、参考とした光琳作品や古画と比較することによって抱一の特徴を明らかにするとともに、『尾形流略印譜』に示される抱一の宗達・光琳観に注目することで、光琳作品を学ぶことと、他のやまと絵の古画を学ぶことが、抱一においては雑多な矛盾する絵画制作ではなく、隣在する背景のもとで行われていたことを論じた。

第八章では、抱一の工房運営について取りあげた。画業が本格化し、晩年に向かってさ

らに需要が高まっていった抱一の絵画制作を支えたのが抱一工房の弟子たちであった。抱一には弟子が数多くいるが、その中でも、抱一の制作活動を支える一番弟子である蠣潭・其一、雨華庵の後継者となる鶯蒲、本業が別にある富豪の抱儀と三つの立場の弟子を取りあげ、抱一との関係性を見た。各立場の弟子の活動に注目することで、蠣潭・其一らの協力や粉本の整備によって多くの作品制作を可能にし、鶯蒲を工房の後継者として積極的に後押しし、富裕な弟子・抱儀に絵を絵手本で教え、支援者且つ広報媒体とするなど、効果的な工房の運営を行っていることを示した。また、工房で共有される粉本の図様が成立する過程や、絵手本を用いた弟子の教育などを、「仁徳天皇図」や『俳画林』の図様比較から具体的に指摘し、抱一の工房運営のあり方を明らかにした。

終章では、各章で論じた抱一の画業と作品の特徴についてまとめた上で、抱一の最高傑作として知られる「夏秋草図屏風」（東京国立博物館蔵）に触れた。「夏秋草図屏風」は、十一代将軍家斉の父・一橋治済の依頼品で、光琳筆「風神雷神図屏風」の裏に描かれた。趣向あるアレンジを加えることや催事や慶事に華を添えることに長じ、華やか且つ繊細な草花図の画風を確立した抱一が、その特徴をさらにもう一段階磨きあげて表現として結実したのが「夏秋草図屏風」であり、野に咲く草花に最上級の豪華さと儂い情趣を併せ持たせた独自の世界を作り上げていると結んだ。