

鈴木其一笔《朝顔図屏風》——場を演出する仕掛けに迫る——

辻野 伸子

はじめに

鈴木其一（一七九六～一八五八）は、幕末に江戸で活躍した町絵師である。酒井抱一（一七六一～一八二八）より琳派の伝統を引き継ぎながら、師とは一線を画す、独特の色彩感覚や明快で研ぎ澄まされた構図を持つ其一の作品は、近年ますます評価が高まっている。

其一後期の代表作『朝顔図屏風』（図1、2、以下『朝顔図』と略す）も、「文学的な呪縛から逃れて、自らのテクニクを造形的な美にのみ集中させている⁽¹⁾」など、造形性を追求した作品として評されることが多い。金地の大画面に群青と緑青で朝顔のみが描かれ、背景を深読みせずとも圧倒的な存在感を放つ。その造形的な類似性から、本作は、尾形光琳（一六五八～一七一六）の『燕子花図屏風』を意識したものという指摘がなされてきた⁽²⁾。しかし、其一は実際に『燕子花図』を見たことがあったのだろうか。本稿第一章では、其一が実見したことが確実な『光琳百図後編』に載る屏風作品を手掛かりに、『朝顔図』の造形的な特徴である「限られた色彩使用」について、何を見て学んだのか考察を試みる。さらに、『白椿に薄図屏風』を、『朝顔図』の「単一モチーフによる画面構成」へと展開していく先行作品と捉え、この中での其一の試みを考察する。

『朝顔図』が現代人をも魅了する最大の理由は、その造形性にあるが、では、江戸時代の人の目にはどのような映ったのだろうか。本稿第二、三章では、「屏風」という形式や朝顔をめぐる当時の社会状況に注目して、『朝顔図』に仕組まれた驚きの仕掛けを読み解きたい。本作が描かれた嘉永期（一八四八～一八五三）頃は、「手作り文化」があ

らゆる面で高度かつ広汎に展開した時代であり、オーダーメイドによって発注者の好みに合わせた品が創作されたという⁽³⁾。洗練された鑑賞眼を持つ発注者の要望に応えるために、《朝顔図》には、さまざまな仕掛けが凝らされていると思われる。

オーダーメイドならではの豊かな《朝顔図》の世界を、造形性と画題の両面から明らかにすることが本稿の目的である。

第一章《朝顔図屏風》への道——「限られた色彩使用」と「単一モチーフによる画面構成」の観点から

初めに、其一の画風展開を概観し、《朝顔図》の位置を確認しておきたい。画風展開については、落款の変遷により三期に分ける考え方がほぼ定説化している⁽⁴⁾。

①草書落款期（画風成立期）……十八歳から三十歳代後半まで

抱一のもとで修業に励んだ時期。抱一没後は、酒井家の一代限りの御用絵師となった。

②嚙々落款期（画風昂揚期）……主として四十歳代

天保四年（一八四三）に、上方を中心に西遊旅行に出かけ、この体験が画風展開のきっかけとなった。抱一の影響下から抜け出し、才能の赴くままに多様な作品を生み出した時期。「嚙々」は、『詩経』小雅にある言葉で、寛く明らかなさまをいう。《夏秋溪流図屏風》、《白椿と薄図屏風》は、この時期の代表作である。

③菁々落款期（画風洗練期）……主として五十歳代から没年まで

琳派の伝統に回帰する傾向が見られ、洗練を極めていく時期。「菁々」も出典は『詩経』小雅にあり、盛んなさま、転じて人材を育成するという意味。尾形光琳の「青々」号を想起させる。《朝顔図》はこの時期の大作である。

（1）「限られた色彩使用」——『光琳百図後編』の影響

《朝顔図》は、光琳の《燕子花図》(図3)を翻案したものという指摘が、しばしばなされてきた。両作品とも、金地に群青と緑青で単一モチーフを描き、その圧倒的な存在感は、朝顔と燕子花という花の違いを超えて、似ていると感じさせる。では、其一は実際に《燕子花図》を見たことがあったのだろうか。《燕子花図》は西本願寺旧蔵であり、其一は、天保四年の西遊旅行の際に西本願寺に参詣している。しかし、その旅行日記である『癸巳西遊日記』(以下『日記』と略す)⁽⁵⁾の記述には、「(四月) 六日……西六条本願寺参詣 座敷御庭飛雲閣見物」とあるのみで、《燕子花図》については触れていない。其一は、旅行中に実見した古書画について、細かく記録している。例えば、前日五日の項には「……高尾山神護国祈真言寺開扉参詣 種々宝物 和氣三代画像 光信筆桜町中納言 平重盛公頼朝公画像隆信筆……」と列挙している。この実直に記録するという姿勢から推測すると、もし《燕子花図》を見ていれば、日記に書き留めるのではないだろうか。

それでは、其一が《燕子花図》を見ていないとして、これとよく比較される光琳の《八橋図屏風》(図4)から想を得たと考えてみてはどうだろうか。《八橋図》は、『光琳百図後編』に縮図が掲載されており、其一が実見したと考えられる。《八橋図》には、燕子花の間に橋が大胆に描かれ、燕子花のみがリズムカルに配される《燕子花図》とは趣きが異なるが、金地に群青と緑青という配色は共通している。花の描き方は、絵具を厚塗りし形も意匠化された《燕子花図》よりも、《八橋図》の方がやや自然に近く、自然な花と平面的な葉の組み合わせは、《朝顔図》のリアルな花と切り絵のような葉の組み合わせに近い。光琳の《八橋図》は、其一を含めた抱一周辺にインパクトを与えたようだ。まず、抱一が六曲一双の写し《八橋図屏風》を制作している。絹本に金箔を貼った上に、極上の絵具で燕子花を描き、抱一らしい洗練された世界を作り出している。其一にも《八橋図屏風》紙本着色一双(松澤孫八旧蔵)があったことが、『罹災美術品目録』⁽⁶⁾で知られる(関東大震災で焼失し、図柄は不明)。抱一の高弟、池田孤村も《燕子花・八橋図屏風》を制作しており、これは二曲一隻の屏風の表に燕子花の花群のみを、裏に銀で橋のみを描いたものである。先に触れた『光琳百図後編』(上下二巻、文政九年・一八二六刊)は、抱一による光琳顕彰事業のひとつで、一〇三点の光琳画を縮図にまとめたものである。『光琳百図』が、光琳百回忌(文化二年・一八一五)に合わせて出版され、

この編纂の中心は兄弟子鈴木蠣潭だった⁽⁷⁾。その約十年後に出版された『光琳百図後編』は、蠣潭没後筆頭弟子となつた其一が編纂の中心となつたと思われる。《八橋図》は『光琳百図後編』に収録されており、縮図作成のために、其一は《八橋図》を実見した可能性が高いと考えられよう。『光琳百図後編』下巻には、《八橋図》の他に、①《青楓朱楓図》、②《富士図》、③《風神雷神図》の三点の屏風の縮図が収められている。《八橋図》と同様に其一が実見した可能性が高いと考えられるこれらの屏風が、《朝顔図》に及ぼした影響について、「限られた色彩使用」の観点から見てみたい。

①《青楓朱楓図》(図5)

この縮図とほぼ同図様の《青楓朱楓図屏風》(図6)を、抱一が描いている。玉蟲敏子氏は、《青楓朱楓図》に見られる金地に緑・青・赤など原色に近い色を置く色彩感覚、そのコントラストから生じる斥力の強い金地の扱い、苔の増殖的な形態感覚などが、其一の《夏秋溪流図屏風》と共通するとして、本作を其一の代筆とする説得力のある説を展開されている⁽⁸⁾。文政元年(一八一八)の年記を持つ本作の大部分を、もし其一が制作したとすれば、蠣潭の後を継いだ翌年には、《朝顔図》に近い「限られた色彩」を用い、楓、土坡、水流が織りなすダイナミックで明晰な構成を、六曲一双の大画面で試みることができたことになる。

②《富士図》

この縮図とほぼ同図様の八曲一隻の屏風を、其一の息子守一が描いている(図7)。《朝顔図》では、《燕子花図》には無い胡粉の白が効果的に使われているが、この《富士図》には、金地に山の緑青、水の群青に加えて、富士山の雪に胡粉の白が大胆に使われている。つまり、《朝顔図》の配色は、すでにこの光琳画の中にあつたということになる。其一は、『鈴木其一書状(以下『書状』と略す)』⁽⁹⁾の中でも、「百図之内」の富士図に言及しており(冬一五、十一月六日)、《富士図》を実見したのは明らかである。

③《風神雷神図》

よく知られているように、抱一の代表作《夏秋草図屏風》は、光琳の《風神雷神図屏風》の裏面に描かれ、その水流の青、葉の緑、百合の白、鳶の赤は、《風神雷神図》で使われた色と呼応している。実はその配色は、其一の《夏秋溪流図》で再現されている。すなわち、《夏秋草図》右隻の薄の葉陰に透けて見える白百合と、左隻の風に舞う紅葉した鳶の葉は、《夏秋溪流図》右隻の檜の後ろから顔を出す白百合と、左隻のはらりと散る紅葉した桜の葉に呼応し、また葉や土坡の緑、水流の青と金泥にも、共通点が見られるのだ(図8)。《夏秋草図》が光琳の《風神雷神図》に対する抱一の回答であるとすれば⁽¹⁰⁾、《夏秋溪流図》は、抱一の《夏秋草図》に対する其一の回答であるともいえよう。このように、光琳の《風神雷神図》の配色は、抱一を通して其一に影響を与えたと考えられる。

本節で見てきたように、《朝顔図》の特徴である「限られた色彩使用」は、『光琳百図後編』下巻に縮図が載る四点の屏風の中に、その原形は全て揃っていることがわかった。「画風成立期」に受けた光琳の影響は、其一の画風の根幹を成すものだったといえよう。

(2)「単一モチーフによる画面構成」―《白椿に薄図屏風》での試み

《朝顔図》に見られる「単一モチーフでの大画面構成」という発想や技術を、其一はどのように会得したのだろうか。本節では、《朝顔図》に先行する「限定モチーフ」作品である《白椿に薄図屏風》を、《朝顔図》に至る道程の一つと捉え、その中の其一の試みについて考察する。

《白椿に薄図》は、「画風昂揚期」(既出)の作品である。現在は一双の屏風に改装されているが、元々は一隻屏風の表裏を成していた。①《白椿図》と②《薄図》は、金地と銀地、春と秋、昼と夜、日光と霧、静と動など、様々な対比が絶妙に用いられた機知に富んだ作品である。

①《白椿図》

緑青の土坡と胡粉の白椿が金地にくっきりと映え、少ない色数で鮮やかな対比を生み出すさまは、《朝顔図》を彷彿とさせる。椿の花の数は、左右扇とも各十九輪（蕾も含む）で、同数である。《朝顔図》の朝顔の花の数も左右隻とも各七十七輪の同数であり、花の数や左右のバランスを取ることにその一のこだわりを、《白椿図》にすでに見ることができる。

土坡と椿が作る構図は、椿のそれぞれの枝を仮にそのまま下方に伸ばしてみると、すべての枝が一本の幹から出ているかのように画面右下の一点に集中する（図9）。これは、扇面画の構図に似ていないだろうか。例えば、其一の扇面画作品《桜・銀杏図扇面》（図10）の画面右下から左上に向かって枝を伸ばす桜の構図は、この白椿の構図と同じである。《白椿図》の土坡のカーブが、扇面のカーブに近いこと、扇面画を想起させると思われる。本作の構図は、扇面画の構図を大画面に当てはめたのではないだろうか。宗達が二曲屏風を多用した理由について、やや横長の四角形という二曲屏風の形が、色紙の縦横の比率と似ており、自分が最も親しんでいた色紙の比率を大画面作品制作に持ち込んだという指摘がある⁽¹¹⁾。同様に其一も、単一モチーフの大画面作品を新たに試みる際に、六曲屏風よりも画面が小さくまとめやすい二曲屏風を選び、手慣れた扇面画の構図を試してみた、という可能性が考えられるのではないだろうか。

②「薄図」（図11）

銀地にしなやかな筆致の墨の濃淡で薄が描かれ、画面右上から下に向かってジグザグに霧が流れている。薄で埋め尽くされた画面構成は、その発想の原点が工芸品などの「文様」にあったのではないかと強く感じさせる。これは、唐紙などを貼ることが多かった屏風の裏面だからこそ、試みることが可能な図様だったのではないだろうか。裏面とはいえ、薄は、墨の微妙な濃淡だけでなく、霧の部分は銀泥で描かれており⁽¹²⁾、細部にまでこだわりが見られる。

本作には、黒地に黒色の桜がかすかに浮かぶ「夜桜塗り」という漆の技法と等質の美が見出せる、という指摘もあり⁽¹³⁾、確かに、銀地、墨、銀泥が織りなすモノトーンに近い色使いには、漆作品との近似性が読み取れる。其一には、漆のデザインを屏風に転用した有名な作例として、《漁樵図屏風》があり、《樵夫蒔絵硯箱》（本阿弥光悦作）の樵夫の姿態が、右隻の樵夫に転用されている⁽¹⁴⁾。《樵夫蒔絵硯箱》は、其一の箱書きを伴っており、其一が実見したことは明らかだが、箱書きの署名の書体が《白椿に薄図》の落款書体ときわめて近いこと⁽¹⁵⁾も興味深い。つまり、《白椿に薄図》を描いた頃、其一は漆（工芸）デザインの屏風絵への転用に関心を持っていたのではないだろうか。

本節では、《朝顔図》に先行する「限定モチーフ」作品である《白椿に薄図》を分析した結果、《白椿図》では、扇面画で描き慣れた構図の大画面への応用が試みられ、《薄図》では、屏風の裏面にふさわしい図様の追求から、工芸品の「文様」が大画面に応用された可能性が浮かんできた。また、《白椿図》は、金地に緑青と胡粉の「限られた色彩使用」という意味で、一方《薄図》は、単一モチーフで「画面を埋めつくす」という意味で、それぞれ《朝顔図》との共通点が見出せる。

第二章《朝顔図屏風》に込められた仕掛け——「屏風」という形式に注目して

本章（１）、（２）では、「屏風」という形式に注目して、《朝顔図》の構図や仕様に、其一が込めた意図や仕掛けについて考察する。また（３）では、仕様の一つである寸法に着目して、《朝顔図》の発注者の推測を試みる。

（１）鑑賞者の視点を意識した構図

細部までゆるがせにしない其一の卓越した描写力は、《朝顔図》でも存分に発揮されている。朝顔の花は、花卉のあ

ざやかな群青と中心部の胡粉の白がくつきりとコントラストをなし、花の真ん中には、本物の花粉と見紛うような薄い黄色の蕊がのぞいている。中心部から外縁に向かって、薄めの群青で五本の筋が放射状に描かれ、中心部から光を放っているかのようにだ。花弁の外縁は、ひらひらと不規則な丸い形をしており、花びらの薄い質感が見事に表現されている。花の大きさは直径約十二〜十八センチと変化に富み、その「自然さ」も生命感の源になっている。

本物のような花に対し、葉は、中心部が外側よりやや濃い緑青で塗られた中に、金泥で葉脈が三本引かれ、極めてシンプルに描かれている。花の薄く柔らかな質感に対し、葉はその尖った葉先と共にやや厚めの絵具の塗り方が、硬質な質感を醸し出している。花が、真正面、横、葉陰など、さまざまな角度から描かれているのに対し、葉は全て正面を向き、一枚の黄変や虫食いもない（図12）。この葉が写生的な表現を志向していないことは明白だが、遠目に見ると、切り絵のような葉が重なり合うことにより、うっそうと茂る葉の量感が巧みに表現されていることに気付く。

画面全体にピントが合ったような緊張感のある画面に、明るい白緑で描かれたしなやかな蔓や、小さな蕾やガク、実（み）が、軽やかな印象を加えている。若々しい実は、エネルギーに満ちた花と比べて、ふっと力を抜いたようなかわいらしさがあり、また、時間が静止したように咲き誇る花もやがて実になるという時間の流れを伝えているようでもある。

朝顔を支えているはずの支柱や垣根は一切描かれず、まるで朝顔が空間に浮遊しているかのような印象を受ける。次に屏風という形式を意識して、ジグザグに折った状態で見ると、物理的に前後が生じるため立体感が増し、蔓先も軽やかに揺れ動いて見える。ジグザグにより生じる陰影が、煌々と無機質に輝く画面に深みを与える。

さらに角度を変えて見ると、画面に驚くべき変化が現れる。例えば、左斜め前方から一双を眺めると、左隻の第五扇から第三扇へ、左隻の第三扇から右隻の第三扇へ、右隻の第三扇から第一扇へと朝顔が線上に見事につながり、三本の対角線構図が現れる（図13）。正面から見ると縦横無尽に配された朝顔が、洗練された対角線に変貌するのだ。また、屏風の前に座ると、ちょうど目の高さに花の集団があり、水平に配された花のボリューム感に圧倒される。見る側の視点を徹底して意識し、その動く視点に鮮やかに応えた其一の画面構成力に驚かされる。

また、《朝顔図》には、三次元的な奥行きが一切描かれず、朝顔が「平面上」を這うように広がっている。奥行きが、「絵の中」に描かれるのではなく、絵が鑑賞される環境、すなわち屏風の折り曲げる角度や鑑賞者の視線の位置にゆだねられていると言えよう。西洋の遠近法とは正反対の方向を志向するこの「実験的」な表現は、屏風という形式が持つ可能性についての其一の思索の深さを示していると思われる。

（2）軽やかで「新しい」大画面の追求

《朝顔図》の寸法は、各隻縦一七八・三センチ、横三七九・七センチであり、椽（ふち）木の幅を加えると、高さ約一八二センチ、六尺の大屏風である。屏風は、本紙の周囲に幅の広い布製の縁（へり）が付き、その外側を椽木で囲むのが一般的であるが、本屏風には縁がなく、本紙に直接椽木が付けられている。この「縁なし」という仕様に、其一はどのような効果を求めたのだろうか。

其一が屏風の仕様にも関心を持ち、表装まで含めて一つの作品と考えていたことは、例えば、『書状』の六曲屏風の見積もりについて述べた項（秋二、七月八日）で、表裏の紙張りの柄や、椽の材質や色まで細かく示していることからもうかがえる。

「表1」は、其一の屏風作品を縁の有無で分類したもののだが、「縁なし」のものが比較的多く、其一は「縁なし」が好みであったようだ。「縁なし」の作例としては、『水辺家鴨図』など中・小屏風が多く、また大屏風では、『夏秋溪流図』のような実験的な作品が挙げられる。逆に、金泥による署名から特別な注文品だったと推測される『柳に白鷺図屏風』では、「縁有り」が採用されている。これらの作例や、「縁有り」屏風が十五世紀初めの六扇一括縁取り屏風の誕生以来行われてきたこと⁽¹⁶⁾を考えると、其一の時代には、縁がある屏風の伝統的で雅なイメージに対し、縁のない屏風には新しい（当時の）現代的なイメージがあったのではないだろうか。「縁なし」が採用された『朝顔図』には、軽やかで「新しい」イメージがあり、縁がない分だけ画面が大きくなり、縁の文様に絵が邪魔されることもない。縁というワンクッションがあると、屏風の中は別世界の光景のように映るが、縁がないと、見ている側

と絵の中の世界が連続しているように感じる。際限なく蔓を伸ばし広がっていく朝顔のイメージを表現するのに、ふさわしい形と言えよう。

(3) 発注者の推測

屏風は家に合わせて特注した調度品であり、その寸法は、発注者の特定につながる鍵になるかもしれない。本節では、《朝顔図》の寸法に注目して、発注者の推測を試みる。

《朝顔図》について、現在明らかになっている来歴は、一九五四年にニューヨークのメトロポリタン美術館が、山中商会を通じて購入したということだけである⁽¹⁷⁾。

『表装大鑑』によれば、最も本式の屏風である「本間屏風」は、鴨居下の六曲で、幅は広げて畳二帖の長さになるべきもので、畳の寸法や鴨居の高さの地域差により、屏風の幅や高さが違ってくるという。例えば、京間は一間が六尺五寸(約一九七センチ)なので屏風の幅はその二倍の十三尺(約三九四センチ)、田舎間(江戸)は一間が六尺(約一八一・八センチ)なので屏風の幅は十二尺(約三六三・六センチ)となる。高さは、鴨居が五尺八寸であれば屏風は五尺七寸五分、五尺七寸であれば、五尺六寸五分になるという。ただし寸法は好みにもより、特に幅は折りたたんで調節できるためばらつきがあるという⁽¹⁸⁾。

《夏秋溪流図》は、其一の最大のパトロンであった日本橋の蠟油問屋、松澤家旧蔵であり、その寸法は、椽を入れた高さが約五尺六寸、幅約十二尺で、江戸の屋敷のサイズにぴったり合う。

これに対し《朝顔図》は、高さ約六尺、幅約十二尺七寸であり、幅は京間用に近いと言えるが、六尺の高さは、京間の鴨居の高さが五尺八寸だとすると、鴨居の下には収まらない⁽¹⁹⁾。この寸法は、田舎間に適した寸法より大きいことは確かなので、ここでは、発注者が京間を使う京坂地域の人物であった可能性を指摘しておきたい。《朝顔図》をメトロポリタン美術館に斡旋した山中商会は、大阪を拠点とした古美術商であったことも、この可能性を間接的に裏付けるものだと考える。

《朝顔図》の発注者が京坂地域の人物だったと仮定した場合、江戸在住の其一が、どのように京坂地域の顧客を獲得したのだろうか。それには、天保四年の西遊旅行がかかわっていたと思われる。高橋佳奈氏は、其一が『日記』に、宿泊の恩を得た人々の名前を丁寧に記載している事実から、西遊の目的の一つを、知人訪問と交流の深化にあったと指摘しており⁽²⁰⁾、武家から町人、同業絵師まで幅広いネットワークを築いている其一の姿がうかがえる。それを改めて検討したのが「表2」である。表からも分かるように、宿屋以外で、訪問・宿泊回数が多いのが、池田及び伊丹の酒造家と大坂の道具商である（表2 太字部分）。この中から有力顧客になり得た人々として、以下の富裕町人を挙げておきたい。

①酒造家⁽²¹⁾

伊丹の酒造業は、元禄期（一六八八～一七〇四）に飛躍的に発展し、その酒は高級酒として江戸で人気を博した。十八世紀中頃からは、大名貸も行なっており、利息による収入だけでなく貸付先から返済金代わりに受け取った米を酒造米として使える利点があった。伊丹には多くの文人墨客が訪れ、酒造家達も、和歌・俳諧等様々な芸道を嗜み、文化サロンが形成されていた。

西遊中其一が最も頻繁に交流したのが、伊丹の酒造家、小西家である。十日以上宿泊し、所蔵の書画を拝見・模写し、作画を行い、出立の際には、二日にわたり饞別の酒宴が開かれた。小西家当主は代々新右衛門を名乗り、其一と親しく交流したのは、九代目新右衛門系巴（一七九六～一八四九）であるが、其一と同年である点も興味深い。また、抱一の出身家である姫路酒井雅楽頭家は小西家の最大の取引先であり、観能や茶会などの交流も行われていた。

②道具商

其一は、当時の番付にも載る有力道具商、大坂伏見町の道具屋勝兵衛（道勝）を五回も訪ね、東山御物等の書画

を見物・模写し、別荘でも交流を深めている。有力道具商との付き合いは、名品を見る機会を得、自作を売り込むにも有益だっただろう。

伊丹の小西家や大坂の道勝は、江戸店も経営しており、彼らは、其一の西遊を支援しただけでなく、其一が江戸に戻った後も江戸店を通じて関係を深めることが可能だったと考えられる。昭和八年（一九三三）の大阪美術倶楽部での小西家蔵品の売立てで、其一の《花鳥人物張交屏風》一雙が一万二千三百九十八円で落札されている例⁽²²⁾からも、小西家が其一のパトロンの一人であった可能性は高いと思われる。

以上のように第二章では、「屏風」という形式に注目して、《朝顔図》を読み解いてきた。次章では、「朝顔」という画題に込められた意味を探っていききたい。

第三章「朝顔」という画題に込められた意味

（1）朝顔をめぐる社会的状況

《朝顔図》が制作された当時の朝顔をめぐる社会的な状況について確認しておきたい。近世都市での園芸文化の発達とともに、十七世紀後半には様々な園芸書が刊行され、十八世紀初めには朝顔の専門書も刊行されている⁽²³⁾。これらの書物や植木鉢の普及により、朝顔の栽培が一般庶民にまで広がっていった。

十八世紀後半になると、「花が美しい」だけでは物足りなくなり、武士や富裕町人の間で、「奇品（変わった色形の植物）」の栽培が人気を集めるようになった。突然変異を起こしやすい朝顔は、奇品趣味の究極として、文化・文政期（一八〇四～一八三〇）と、嘉永・安政期（一八四八～一八六〇）の二度、変化朝顔（葉や花の色・形が変化に富んだ変わり朝顔）の大ブームが起きた。第一次変化朝顔ブームでは、朝顔図譜（図鑑）が種々刊行され、第二次変化朝顔ブームでは、さらに難易度の高い変化朝顔（図14）が作られ、花合わせ（品評会）が開催され、優秀作品の番付が

版行された。

朝顔がいかにも庶民に愛好されていたかは、当時の浮世絵にも見て取ることができる。例えば、《加賀の国 千代女》（歌川国芳）には、加賀千代女（一七〇三～一七七五）の「朝顔につるべとられてもらひ水」の場面が描かれている。この句には、朝顔に対する優しい眼差しが感じられ、日常的な親しい花であったことが推察できる。《三代目坂東三津五郎の朝顔うり 花かつみの三五郎》（図15）では、花卉に切れ込みが入った変化朝顔が、人気役者を彩る流行の小道具として描かれている。

江戸時代後期、庶民にとつて、朝顔はごく身近な花で、毎朝花をつける生命力に満ちた姿が共感を得る一方、変化朝顔も遠い世界のものではなく、普通の朝顔を売っている植木市と同じ寺社の境内で変化朝顔の花合わせが行われ、流行の最先端のものと認識されていた。

それでは、其一自身は朝顔とどのようなかわりを持っていたのだろうか。其一は、『書状』の中で、撫子の培養法について述べるなど（秋一、七月二日）、園芸に関心を寄せている。また、第一次変化朝顔ブームを牽引した太田南畝は、師抱一の友人であり、其一は南畝から変化朝顔の情報を得ることができただろう。さらに、第二次朝顔ブームの立役者、植木屋・成田屋留次郎の庭と、下谷金杉の其一の住居²⁴は数百メートルしか離れておらず、一帯は朝顔の一大産地だった。自身の園芸への関心や周囲の園芸環境を考えると、其一は、変化朝顔についても十分に知っていたと思われる。《朝顔図》が描かれた時期は、まさに第二次変化朝顔ブームと重なっており、注目の花朝顔が、画題として選ばれても不思議はない。

しかし《朝顔図》の朝顔は、現代の私達の目には、普通の朝顔に見える。其一は、変化朝顔という最先端の流行を取り入れていないのだろうか。次節では、大画面に描かれた他の朝顔作品との比較により、其一が《朝顔図》でどのような朝顔を意図していたのかを考察する。

（2）「大輪朝顔」へのあこがれ

江戸時代に、大画面に朝顔がほぼ単独で描かれた先行作例として、次の三作品を見てみたい。

①狩野山雪《朝顔・鉄線図》(図16)

襖全面に無数の花をつけた朝顔が描かれ、金地に花の青と白、葉の緑が鮮やかに映えている。竹垣からはみ出すように蔓を伸ばす姿は、野生的な生命力にあふれ、蔓の変化に富んだ動きのある曲線と、竹垣の作り出す静的で規則正しい直線が、絶妙なバランスを保っている。襖には初夏から秋にかけての草花が描かれ、四季絵の伝統に則っている。

②俵屋宗理《朝顔図》(図17)

余白を広く取った中に、蔓を伸ばし濃い青色の花をたくさんつけた朝顔が描かれている。宗理は《萩秋草図》にも、薄、萩、女郎花、撫子と共に、本図の朝顔と同種類の朝顔を描いており、この朝顔は野の秋草として捉えられているのがわかる。また、花だけでなく実も描かれているのは、その生命力をも表しているようだ。

③円山応挙《朝顔図》(図18)

銀地に青い朝顔が爽やかに咲く本図は、金地に薔薇と文鳥を描いた《薔薇文鳥図》と元々衝立の表裏を成しており、夏の花木である薔薇と秋の草花である朝顔が、鮮やかに対比されている。朝顔の蔓にはバッタがとまっており、親しみやすい自然、秋の野に咲く身近な花といったイメージが表現されている。《朝顔狗子図杉戸》(図19)にも同種類の朝顔が描かれ、多くの花つける朝顔と多産の象徴である犬との組み合わせは、子宝に恵まれるという縁起物の絵と捉えられるという⁽²⁵⁾。朝顔単独で描かれた《朝顔図》にも吉祥の意味が含まれているのかもしれない。

これらの三点の朝顔図は、時代や流派は異なるが、栽培種ではなく野生(①は半野生)の朝顔が描かれ、秋を象徴

する花として捉えられているという点で共通している。すべて変化朝顔ブーム以前の作品なので、花の色は青または白、形はごく普通の丸咲きである。蔓を旺盛に伸ばしたくさんの花をつける姿には、生命の讃歌といった趣きがある。

先行作品に描かれた朝顔と、変化朝顔ブームの最中に描かれた其一の《朝顔図》の朝顔を比較してみよう。逞しく蔓を伸ばし、たくさんの青い花をつける姿は、「野に咲く生命力にあふれた朝顔」を踏襲しているといえよう。しかし、直径十二〜十八センチという花の大きさは、それまで描かれてきた野生の朝顔とは全く違っており、人工的な雰囲気漂わせている。また、先行作品に見られた「秋草」という季節感を感じられない。其一は何故このような大きな朝顔を描いたのだろうか。

ここで、もう一度変化朝顔ブームについて振り返ってみよう。朝顔図譜には、花や葉の色、形が様々に変化した朝顔と共に、種類は少ないが、大輪の花を咲かせる「大輪朝顔」も、変化朝顔の一種として掲載されている。例えば、『花壇朝顔通』には「濡鳥」(「大」とあるがサイズの記載はない・図20)、『牽牛品類図考』には「大輪 葉常葉 花丸咲 三寸六分より四寸」(図21)、『あさかほ叢』には「大りん 日傘 一種 花上紺 ワタリ三寸六分」(図22)等、直径最大約十二センチの大輪朝顔が載っている。江戸時代後期、朝顔の花の直径は、野生種、栽培品種共に五〜六センチが普通だった。また、『朝顔の精夢現記』⁽²⁶⁾ (図23) という瓦版は、武州多摩郡の百姓が、夢に現れた朝顔の精に教えられた通りに朝顔を育てたところ、鯨尺で一尺二寸(約四十五センチ)もの色とりどりの丸咲きの大輪が咲き、見物人が押し寄せたと報じている。朝顔図譜に載る大輪朝顔の直径が最大で十二センチであることを考えると四十五センチの朝顔が実現したとは思えないが、瓦版が発行された嘉永元年、つまり第二次変化朝顔ブームにおいても、大輪朝顔も人々の関心を集めていたことを示す記事だと言える。其一の描いた大きな朝顔は、当時の大輪朝顔への関心を反映しているのではないだろうか。

ところで、榊原悟氏は、十八世紀半ば以降高まった博物学的関心が、ものの「大きさ」に対する興味をかき立て、絵画においても対象物を「実物大」に描くことが行われたと指摘し、その例として其一の《向日葵図》(図24)を挙げている⁽²⁷⁾。其一は、博物学的関心を持って向日葵を見つめ、その本質と魅力を垂直に伸びた草丈と大輪の花と捉え、

その魅力を伝えるために実物大に描いたというのである。《藤図》も同様の趣向の作品であるとし、両図が共に菁々落款であり落款の書風や印も一致することから「其一は、ある時期画面に『実物大』を持ち込み、その大きさが『ひらく』ことによつて際立つような図様構成を、自覚的に究明していた」という⁽²⁸⁾。《朝顔図》の落款書体も《向日葵図》、《藤図》とよく似ている。《朝顔図》も当時の大輪朝顔を実物大に描いたのだろうか。

しかし朝顔の形を検討してみると、事情はそれほど単純ではないようだ。其一は、秋草の一つとして多くの朝顔を描いている。《秋草・月に波図屏風》(図25)や《名月に秋草図》の朝顔は、《朝顔図》の朝顔と比べると、大きさだけは違うが、色も形もほぼ同じである。つまり《朝顔図》の朝顔は、形から判断すると野に咲く秋草すなわち野生種ということになる。実際、当時の野生型朝顔⁽²⁹⁾(図26)と其一の朝顔とはよく似ている。

屏風という大画面に朝顔を描き切るには、植木鉢で育てられた園芸品種の大輪朝顔ではなく、たくましく蔓を伸ばす野に咲く朝顔がふさわしかったと思われる。これは、《朝顔図》以前に大画面に描かれた朝顔を踏襲しており、また、生命力にあふれた花という江戸時代の朝顔のイメージが投影されている。しかし、変化朝顔ブームの真只中にいた其一は、野性の朝顔をそのままの形で描くことに満足せず、本来は直径五く六センチの朝顔を倍以上に拡大して描いた。それは、日本で初めて大画面に描かれた「大輪の朝顔」だったと思われる。それは大画面に合わせて拡大して描いたというだけではなく、直径十二センチの大輪朝顔の栽培に成功していた時代だったからこそ、ある種リアリティを持つて見る人に受け入れられ、しかも実際の野生の朝顔にはあり得ない「夢の大輪朝顔」と映ったのではないだろうか。其一は、リアリティと荒唐無稽のギリギリの境目を狙って描いたのだと思われる。《朝顔図》の朝顔に季節感が感じられず、人工的な雰囲気that漂う理由は、ここにあるのではないだろうか。さらに、大輪朝顔は、流行のものであっても、変化朝顔作りの主流ではなかった。あえて主流を目指さないところに、《朝顔図》が放つバイタリティーの源があるのかもしれない。

大正時代以降大輪朝顔が一般化し⁽³⁰⁾、大輪に見慣れた現代人の目には、《朝顔図》の朝顔はごく普通の朝顔に見えるが、幕末の人の目には、決して普通の朝顔ではなく、鑑賞者に新しい驚きをもたらす仕掛けだったと言える。

(3) 花の数に秘められた謎かけ

朝顔は、すぐ後で見えるように、江戸時代の人にとって、七夕との結びつきを連想させる花だった。其一の《朝顔図》には、左右隻それぞれ七十七輪の全開の朝顔が描かれている(真横から描いたものも含む。蕾は含まない)。第一章(2)で見た通り、其一は《白椿図》でも二曲屏風の左右扇で同数の椿の花を描いており、この七十七輪という数合わせも意図的なものであろう。七十七という数字は、七月七日、七夕を意味しているのではないだろうか。

江戸後期の国語辞典『倭訓栞』の「ななくさ」の項では、秋の七草を「七夕の七草」と呼んでおり、七夕と秋の七草との関連が示唆される。七夕には、秋の七草を供える習慣があった。例えば、賀茂真淵(一六九七―一七六九)の『賀茂翁家集卷之二』には、七夕の夜のことを詠った「七」尽くしの歌が記されており、七種類の物を供え、子供らは野に咲く七草で作った花かずらをつけているとある⁽³¹⁾。山上憶良が秋の七草の一つとして詠んだ「朝顔」は、現代の桔梗を指すとされるが、江戸時代に描かれた秋草図には、桔梗、朝顔の両方が描かれており、厳格には決まっていないように見受けられる。例えば其一は、《秋草図屏風》(図27)では、憶良の歌の色紙と共に朝顔を描いているが、よく似た趣向の《秋草図屏風》(図28)では、桔梗を選択している。また、『江戸名所花暦卷之三』では、向島百花園に植えられた秋の七草を、七夕に手向けて詠まれた歌七首と共に紹介する中で、朝顔は「ほし合のなこりをそれとしのへとや露にしほれし朝かほの花」と詠まれている⁽³²⁾。「ほし合」とは、牽牛星と織女星が年に一度会うという七夕を指し、「露にしほれし」と修飾されている「朝かほ」が、桔梗ではなく現代の朝顔を指すことは明白である。

其一の初期の作品《朝顔図》(図29)に寄せられた亀田鵬斎の賛には「窓前機織女」とあり、ここでも朝顔は明らかに七夕と結び付けられている。

七夕の句会の場合に《朝顔図》が飾られていたと仮定しよう。句会の参加者はゴージャスな大輪の朝顔に目を奪われ、やがて花の数が七十七輪であり七夕を意味することに気付く。七は、俳諧の五・七・五の七、付句の七・七にも通じる。さらに、七夕は星祭りであることから、中心から光を放つかのように描かれた朝顔の花は、星のようにも見え、

第二章(1)、(2)で見た「浮遊感」や、「遠近感」のない構図、縁のない大画面は、無限に広がる空に浮かぶ星の表現にふさわしいとも言えよう。このように、《朝顔図》は、七夕をめぐる場で人々の知的な遊びの道具として楽しまれたのではないだろうか。

おわりに

金箔地に高価な絵具を惜しげもなく使い、その仕様の隅々にまで創意工夫が凝らされたゴージャスな大屏風には、其一の卓越した技量や培ってきたノウハウが注ぎ込まれていただけでなく、変化朝顔という当時の流行や七夕という謎かけも仕込まれていた。《朝顔図》が、時代や地域を超えて人々を魅了する作品であることは、本作がニューヨークのメトロポリタン美術館で高い人気を誇る作品であるという事実がよく物語っているが、本稿で見てきた通り、発注者や鑑賞者の洗練された鑑賞眼に其一が鮮やかに応えた作品だったという意味で、其一という絵師の個性と嘉永期という時代が色濃く反映された作品であるとも言えよう。《朝顔図》は、手仕事文化が極致に達した時代の最高の成果の一つであった。

註

- (1) 河野元昭『鈴木其一 琳派を超えた異才』、東京美術、二〇一五年、一〇六頁
- (2) 『朝顔図屏風』は、……其一が光琳の『燕子花図屏風』を意識し、そのバリエーションを試みたもの」(辻惟雄「鈴木其一试論」『琳派絵画全集 抱一派』、日本経済新聞社、一九七八年、七二頁) など。
- (3) 『西山松之助著作集第四巻 近世文化の研究』、吉川弘文館、一九八三年、一七頁 及び『西山松之助著作集第三巻 江戸の生活文化』吉川弘文館、一九八三年、九頁
- (4) 河野元昭「鈴木其一の画業」『国華』1067、一九八三年

- (5) 京都大学附属図書館（谷村文庫）所蔵、高橋佳奈「鈴木其一『癸巳西遊日記』解題」（『美術史論叢』22、二〇〇六年）に全文の翻刻があり、本稿をまとめるにあたってはその翻刻を使用した。
- (6) 相見香雨『日本書誌学大系45（5）相見香雨集五』、青裳堂書店、一九九八年、九〇頁
- (7) 玉蟲敏子『もっと知りたい 酒井抱一 生涯と作品』、東京美術、二〇〇八年、三三頁
- (8) 玉蟲敏子『都市のなかの絵 酒井抱一の絵事とその遺響』五、青楓朱楓図屏風の章、ブリュッケ、二〇〇四年
- (9) 竹谷長二郎、北野克共編『日本書誌学大系38 江戸琳派畫人 鈴木其一書状』、青裳堂書店、一九八四年 「冬15」などの番号は、翻刻に振られた通し番号である。
- (10) 内藤正人「風神と雷神 宗達・光琳、そして抱一をつなぐもの」『国宝 風神雷神図屏風 宗達・光琳・抱一 琳派芸術の継承と創造』展図録、出光美術館、二〇〇六年、六三頁
- (11) 安村敏信「屏風の形と構図」『日本美術全集18 宗達と光琳 江戸の絵画Ⅱ・工芸Ⅰ』、講談社、一九九〇年、一八一〜一八二頁
- (12) 小林忠「江戸琳派の美学」『日本の美術463 酒井抱一と江戸琳派の美学』、至文堂、二〇〇四年、六八〜六九頁
- (13) 前掲註（12）六七頁
- (14) 前掲註（7）七一頁
- (15) 前掲註（7）七一頁
- (16) 古賀健蔵『表装大鑑 全四巻 ◆額装・巻物・画帖・屏風・襖・衝立』、柳原書店、一九八八年、八六頁
- (17) The Metropolitan Museum of Artホームページ
<https://www.metmuseum.org/press/exhibitions/2015/discovering-japanese-art> 平成三十年一月十四日アクセス
- (18) 前掲註（16）八五〜八六、一一〇、一一三頁
- (19) 湯山勇『表具の話』、表装美術研究会、一九五八年「23 六曲屏風」には、屏風の高さは「京間だと六尺」という記述もある。
- (20) 前掲註（5）高橋佳奈氏論文、二八頁
- (21) 伊丹の酒造業及び小西新右衛門家については以下を参照した。伊丹市資料修史等専門委員会監修『新・伊丹史話』、伊丹市立博物館、一九九四年／『酒造家小西新右衛門家くらし・まじわり・たしなみ』展図録、伊丹市立博物館、二〇一二年／柚木学監修『伊丹酒造家史料 伊丹資料叢書（下）』、伊丹市役所、一九九二年
- (22) 『美術商の百年 東京美術倶楽部百年史』、東京美術倶楽部・東京美術商協同組合、二〇〇六年、六一六頁
- (23) 享保八年（一七二三）に『朝顔明鑑抄』（三村森軒著）が刊行された。
- (24) 大村西崖編『東洋美術大観』第五巻、審美書院、一九〇九年／『広益諸家人名録』天保七年・一八三六版
- (25) 『御即位二〇年記念特別展 皇室の名宝―日本の華』展図録、東京国立博物館、二〇〇九年、一八一頁
- (26) 『花開く江戸の園芸』展図録、東京都江戸東京博物館、二〇一三年、二五二頁

- (27) 榊原悟『江戸の絵を愉しむ』、岩波書店、二〇〇三年、七五―八一頁
- (28) 前掲註(27)、八一頁
- (29) 『伝統の朝顔Ⅱ 芽生えから開花まで』展図録、国立歴史民俗博物館、二〇〇〇年、七頁
- (30) 『伝統の朝顔Ⅲ―作り手の世界―』展図録、国立歴史民俗博物館、二〇〇〇年、四〇頁
- (31) 有岡利幸『ものと人間の文化史一四五・秋の七草』、法政大学出版局、二〇〇八年、十一頁
- (32) 今井金吾校注『改訂新装版 江戸名所花暦(岡山鳥著、長谷川雪旦画)』、八坂書房、一九九四年、九三頁

追記 其一は、安政五年(一八五八)九月十日に亡くなったが、近年の論文ではその死因について、「コレラのため没」としているものが多い。その根拠は『安政五年箇癘流行記』(金屯道人編、安政五年刊)のなかに其一の名前が挙げられていることにあるが、『齋藤月岑日記』には、コレラによる死者を列記したなかに「画人鈴木其一卒 其一ハ外の病之よし」とある(『大日本古記録 齋藤月岑日記(六)』東京大学史料編纂所、岩波書店、二〇〇七年、三一七頁)。町名主による日記の信憑性は高いと思われる。本論とは直接関係がないが、「コレラ説」が定説化しつつあるので、異なる記録もあることをここに記しておきたい。

表1 其一屏風作品リスト

No.	題名	員数	材質・技法	法量 cm	画の内容	落款	所蔵	縁(へり)有	縁なし
1	夏秋溪流図屏風	六曲一双	紙本金地着色	各165.8×363.2	檜の山中溪流、山百合・桜紅葉	?々其一(隷書)「祝琳」朱文方印	根津美術館		○
2	漁樵図屏風	六曲一双	紙本着色	各164.0×359.2	右隻・若き樵夫 光悦の「樵夫詩絵硯箱」から引用 左隻・老漁師	必葺其一筆「元長」朱文方印「?々」朱文円印	エツコ&ジョー・プライス コレクション	○	
3	富士筑波山図屏風	六曲一双	紙本金地墨画着色	各128.3×274.2	富士山・松林、筑波山・水景、文晁系の画法への接近	?々其一(隷書)「庭柏子円印」	石橋財団石橋美術館		○
4	水辺家鴨図屏風	六曲一隻	紙本金地着色	75.8×356.2	水流、家鴨 以前は裏に銀箔地に金泥草花図6面があった	「祝琳」(朱文方印)「其式画記」朱文重郭方印	細見美術館		○
5	桜・楓図屏風	六曲一隻	紙本金地着色	50.7×200.4	画面右下に桜、対角線上に青葉の楓	?々其一「庭柏子」朱文重郭方印	出光美術館	○	
6	三十六歌仙・檜図屏風	八曲一双	紙本金地着色 紙本金地墨画	各60.2×252.0	(檜)『光琳百図後編』に載る図様に基づく	(歌仙)「倣緒方光琳筆意」?々其一 朱文壺印(檜)?々其一 朱文円印 落款 どちらも左下にあり 蓋裏に天保六年(1835)の記載	個人蔵		○
7	白椿に薄図屏風	二曲一双	紙本金地着色・紙本銀地着色	各152.0×167.6	白椿に緑青の丸い土坡墨と銀の薄の群生 本来一隻の表裏(改装)	?々其一「祝琳齋」朱文円印 為三堂(隷書)楕円印「元長」壺形印	フリア美術館		○
8	芒野図屏風	二曲一隻	紙本銀地墨画	144.2×165.6	一面の芒野(銀泥と墨) 同じ図柄が金屏風に對する裏絵として実在	「為三堂」朱文楕形印「其壺」朱文二重円印	千葉市美術館	○	
9	朝顔図屏風	六曲一双	紙本金地着色	各178.3×379.7	朝顔のみ	菁々其一「為三堂」円印	メトロポリタン美術館		○
10	芦に群鶴図屏風	六曲一双	絹本金地着色	各177.5×369.0	芦辺の鶴群を連続構図で展開	菁々其一「祝琳齋」朱文円印	デトロイト美術館蔵		○
11	群鶴図屏風	六曲一双	紙本金砂子地着色	各162.0×375.0	右・左方向を向く10羽の鶴 左・右方向を向く9羽の鶴	菁々其一「庭柏子」朱文円印	エツコ&ジョー・プライス コレクション	○	
12	草花図屏風	六曲一隻	紙本着色	102.6×262.8(本紙の縦は80.8)	春秋の草花 絵の下の方には鶴と亀甲模様の千代紙	菁々其一「祝琳」朱文壺印	個人蔵		○
13	四季草花図屏風	六曲一双	紙本着色	各137.5×353.0	画面のしつらいに特徴。左から見るとほぼ金地、右から見ると市松模様に見える	「祝斎林」朱文円印	個人蔵		○
14	四季花鳥図屏風	六曲一双	紙本金地着色	各154.7×341.2	右隻・春から夏の草花、水流、小鳥 左隻・秋から冬の草花、水流、小鳥	左隻・嘉永甲寅初秋 菁々其一「為三堂」朱文瓢印「其式」朱文楕円印 右隻・菁々其一「為三堂」朱文瓢印(嘉永7.1854)	個人蔵	○	
15	四季花木図屏風	六曲一双	紙本金地着色	各132.8×318.8	右隻(春季)牡丹を中心 左隻(秋季)色とりどりの楓の葉	[両隻]菁々其一「為三堂」朱文円印	出光美術館		○
16	椿に梅図屏風	六曲一双	紙本着色	85.6×322.5	白梅に紅椿	菁々其一「祝琳齋」朱文円印	ホノルル美術館	○	
17	四季花鳥図屏風	二曲一双	紙本金地着色	各168.1×170.2	春夏草に鶏、ひよこ 秋草に鶯鶯	菁々其一「祝琳齋」朱文円印	山種美術館		○

屏風作品リストは、以下の文献、図録をもとに作成した。

- ①『酒井抱一と江戸琳派の全貌』、求龍堂、2011年
 - ②『琳派美術館 3 抱一と江戸琳派』、集英社、1993年
 - ③『鈴木其一 琳派を超えた異才』、東京美術、2015年
 - ④『一東京美術倶楽部創立百年記念一大いなる遺産 美の伝統展』、東京美術倶楽部、2006年
 - ⑤『琳派芸術―光悦・宗達から江戸琳派』、出光美術館、2011年
 - ⑥『琳派誕生四〇〇年記念 特別展覧会 琳派京を彩る』、京都国立博物館、2015年
- *襖から改装したものはリストからはずした。

表2 『癸巳西遊日記』に見る其一の交流関係

	地域	名前（ ）内は住所・職種	訪問回数・目的	日にち
1	京都	近江屋嘉兵衛 (六角通高倉西入ル)	3(宿泊)、1(訪問)	3/1、3、5、4/3
2	京都	栗田彦次郎殿	5(訪問) 1(酒が来る)	3/2、4、5、6/5、8 4/2、
3	京都	岡本豊彦 (四条東洞院東、絵師)	2(訪問)	3/4、4/3
4	京都	松村景文 (堺町四条北、絵師)	2(訪問)	3/4、4/3
5	京都	袋屋 (袋屋甚兵衛 又は袋屋与兵衛か)	7(訪問)	3/4、5、4/3、6、15、17、 6/6、
6	京都	乗阿弥 (御影堂、扇屋)	1(訪問)	3/5、
7	京都 (宇治)	河村氏 (宇治、茶園主)	4(宿泊、内1日は茶園見物)	3/17、19、20、21
8	京都	近江屋林蔵 (寺町通)	10(宿泊)	3/22、23、24、27、29、 4/2、3、5、6、16
9	京都	いけ吉 (西石垣四条上ル、料理生洲か)	2(訪問)	3/24、6/7
10	京都	蔵屋敷 (二条堀川)	2(御宝、大坂へ出立時)	3/25、4/18
11	京都	丸住 (縄手)	4(宿泊)	4/1、15、6/6、7
12	京都	西村 (五条上ル)	1(訪問)	4/6、
13	京都	竹屋忠兵衛殿 (道具商)	1(書画見物・模写)	4/7、
14	京都	安右衛門殿 (小西家か?)	1(面会)	4/15、
15	京都	一六 (宮川町)	1(訪問)	4/15、
16	京都	安川大次郎 (宝町通下長者町下ル西側)	1(訪問)	4/17、
17	京都	かさや市兵衛 (油小路仏光寺下ル太子山町、筆屋)	1(訪問)	4/17、
18	近江	油屋八兵衛 (今津)	1(宿泊)	4/9、
19	近江	刀屋佐助殿 (八幡祇園寺町)	1(訪問)	4/11、
20	近江	大坂屋惣兵衛 (八幡本町)	2(宿泊)	4/11、12
21	近江	豊満大膳殿	3(訪問)	4/12、13、14
22	近江	岡村常以殿 (舟木村)	1(訪問)	4/12、
23	近江	油屋作兵衛殿 (八幡山寺内町)	2(画)、1(宿泊)	4/13(宿泊も)、14
24	大坂	道具屋勝兵衛(道勝)殿 (伏見町、道具商)	5(書画見物・模写、馳走になる、 今橋通別荘訪問、京都御庭被見)	4/19、20、22、27 6/7、
25	大坂	定助殿	2(面会、訪問)	4/19、20、
26	大坂	播磨屋弥助方	4(宿泊)	4/19、20、21、23
27	大坂	蔵屋敷 (中ノ島)	3(訪問)、1(宿泊)	4/20、26、5/22
28	大坂	蔵屋敷作右衛門	1(宿泊)	6/4、
29	大坂	吉野五運殿 (鰻谷、薬種問屋・人参三臓圓)	2(訪問・模写)	4/22、25
30	大坂	小西新六殿 (安治川、廻船問屋/伊丹小西家の分家)	2(宿泊)	5/11、6/24

	地域	名前 ()内は住所・職種	訪問回数・目的	日にち
31	伊丹	加嶋清右衛門殿 (酒造業)	1(画)	5/17、
32	伊丹	難波屋平兵衛殿	1(画)	5/17、
33	池田	山城屋次郎右衛門殿、繁太郎殿 (池田、酒造業)	5(訪問、画幅被見・模写、見物)、 3(宿泊)	4/28、29、30、5/3、6/29 4/29、30、5/3
34	池田	大和屋庄左衛門殿、隠居春眠殿、 又七郎殿 (池田、酒造業)	2(面会・訪問・画、模写) 1(大三郎より使いが来る)	4/29、5/2 5/3、
35	伊丹	小西新右衛門殿、新之助殿、 安右衛門殿 (伊丹、酒造業)	10(宿泊) 1(書画被見・模写) 1(大坂見物、淀屋橋にて安右衛門と面会) 3(画) 2(銭別酒宴・扇町別荘及び中山寺そば)	5/4、10、13、20、23、29、 6/1、2、3、26 5/5、 6/4、 6/26、27、28 6/28、29
36	伊丹	津国屋勘三郎殿 (伊丹、酒造業)	1(訪問、模写)	5/9、
37	姫路	河合様 (姫路御城門、家老)	(訪問)	7/5～8/7御城門泊
38	姫路	三木助右衛門殿子息定之助殿 (姫路御城門)	(江戸状受取)	7/5、

高橋佳奈氏論文（註(5)）中の『癸巳西遊日記』翻刻をもとに作成した。
茶色は筆者が加筆した。

*『癸巳西遊日記』で「〇〇へ行」「〇〇へいたる」は（訪問）、「〇〇に面会」は（面会）と記した。

*名前の後ろに敬称（殿、氏、様）がついているものは、その通りに記した。『癸巳西遊日記』では、初出の場合のみ「殿」とつけ、その後は略して書かれているケースが多い。



図1 鈴木其一《朝顔図屏風》左隻 メトロポリタン美術館

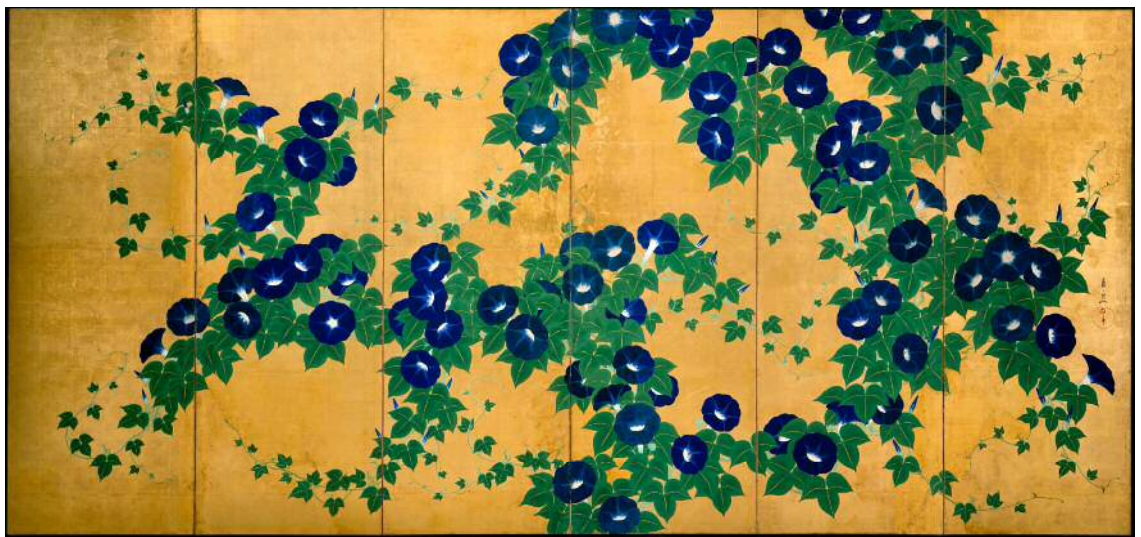


図2 鈴木其一《朝顔図屏風》右隻 メトロポリタン美術館

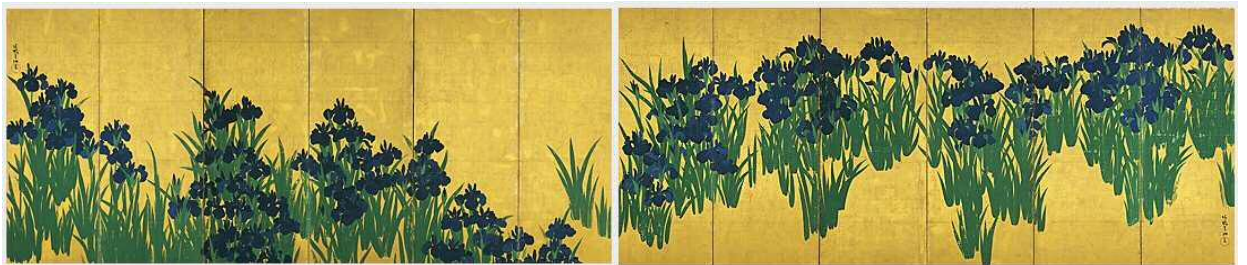


図3 尾形光琳《燕子花図屏風》 根津美術館

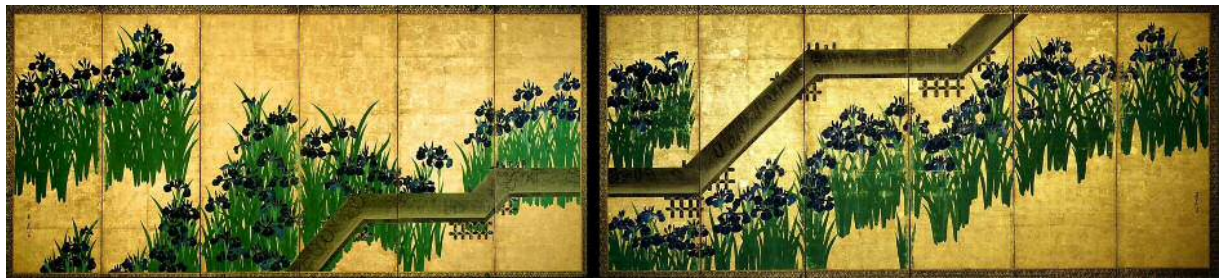


図4 尾形光琳《八橋図屏風》 メトロポリタン美術館

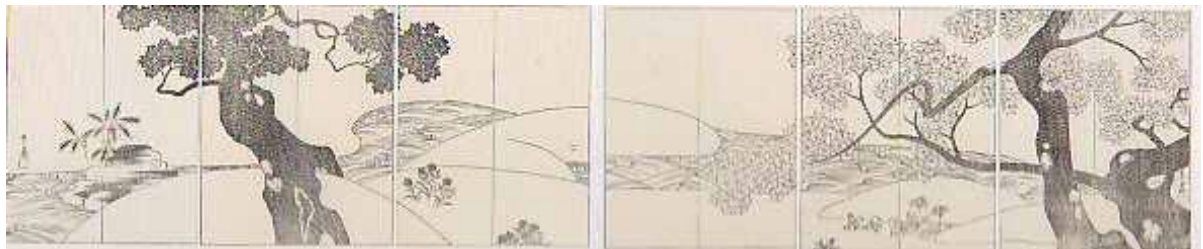


図5 『光琳百図後編』部分 《青楓朱楓図》東京藝術大学附属図書館

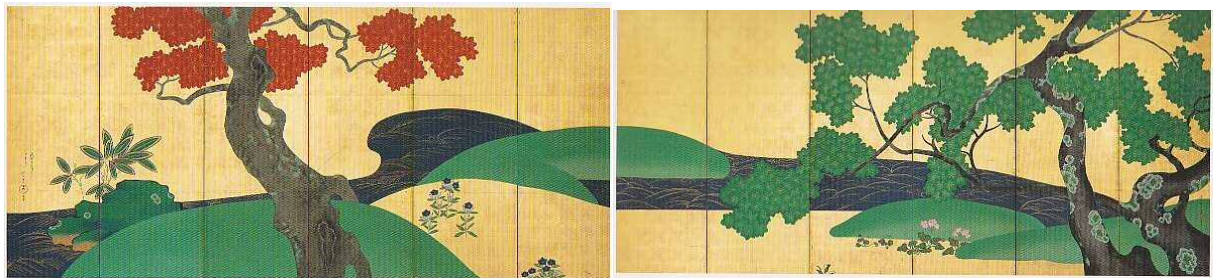


図6 酒井抱一《青楓朱楓図屏風》 個人蔵

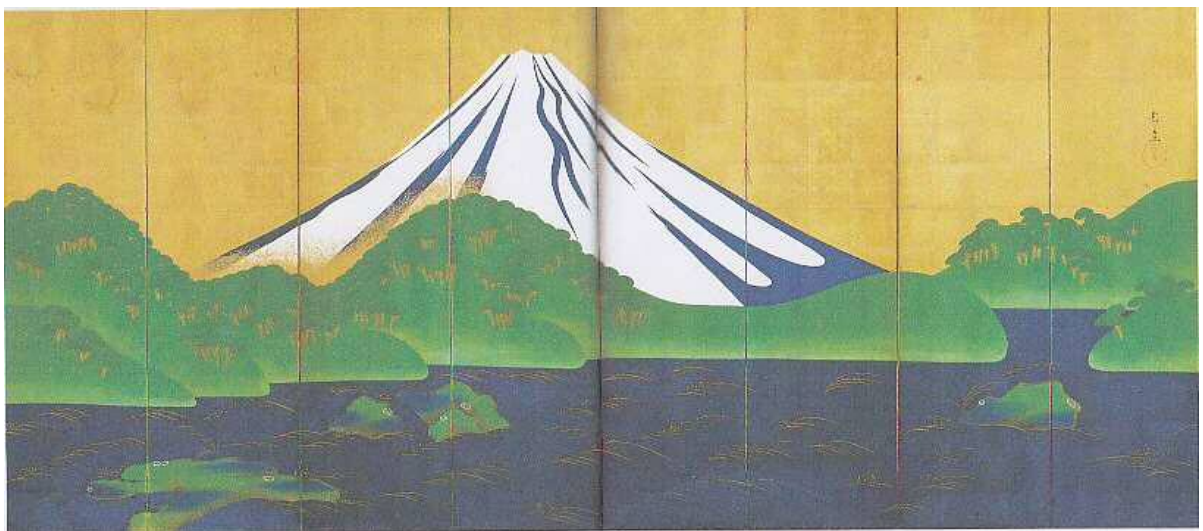


図7 鈴木守一《富士図屏風》 岡田美術館

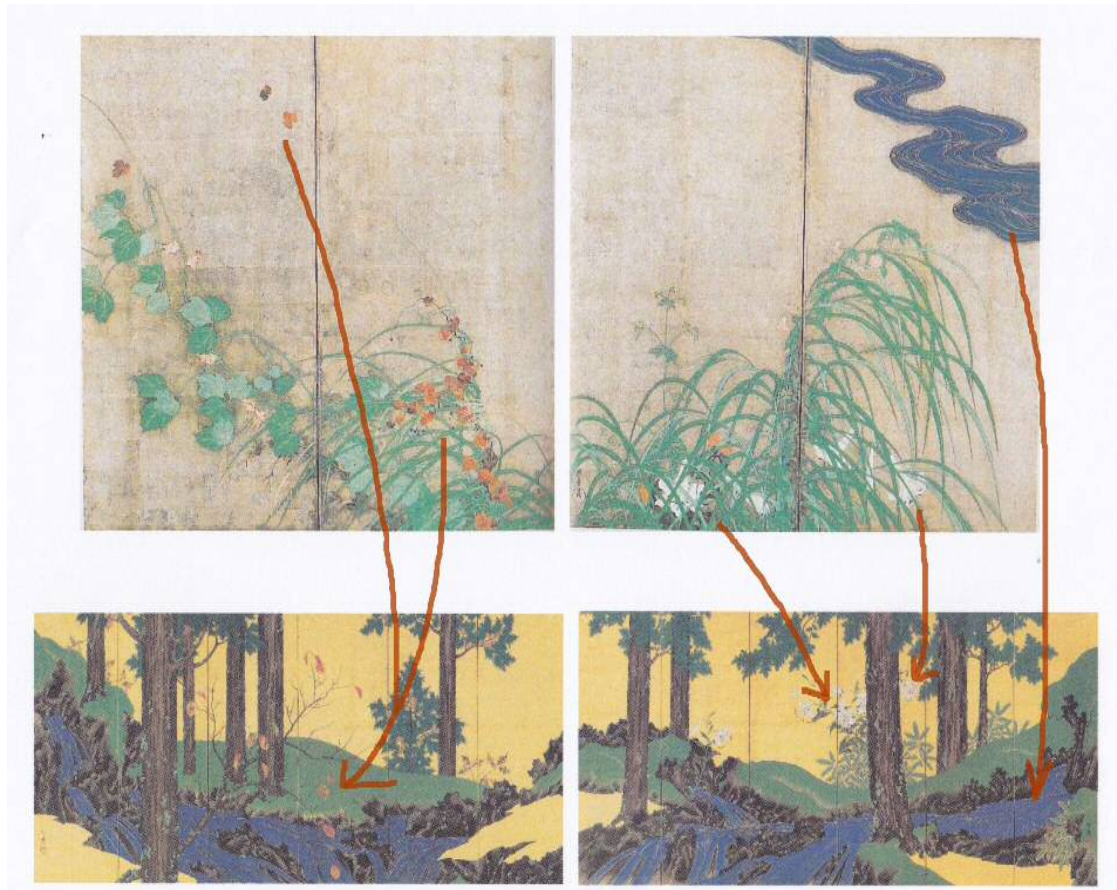


図8 抱一画と其一画の色彩の呼応 (茶色線は筆者記入)

上 酒井抱一《夏秋草図屏風》東京国立博物館

下 鈴木其一《夏秋溪流図屏風》根津美術館



図9
鈴木其一
《白椿に薄図屏風》右隻
フリア美術館
(茶色線は筆者記入)



図 10
鈴木其一
《桜・銀杏図扇面》
個人蔵



図 11
《白椿に薄図屏風》左隻
フリア美術館

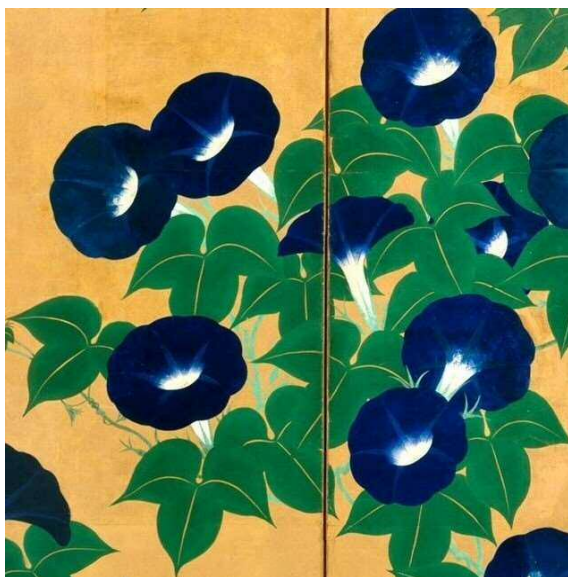


図 12
《朝顔図屏風》部分



図 13 左斜め前から見ると3本の対角線が現れる（茶色線は筆者記入）



図 14 『朝顔三十六花撰』部分
千葉大学附属図書館
（第2次変化朝顔ブームで作られた変化朝顔の例）



図 15 歌川豊国
《三代目坂東三津五郎の朝顔うり
花かつみの三五郎》 個人蔵

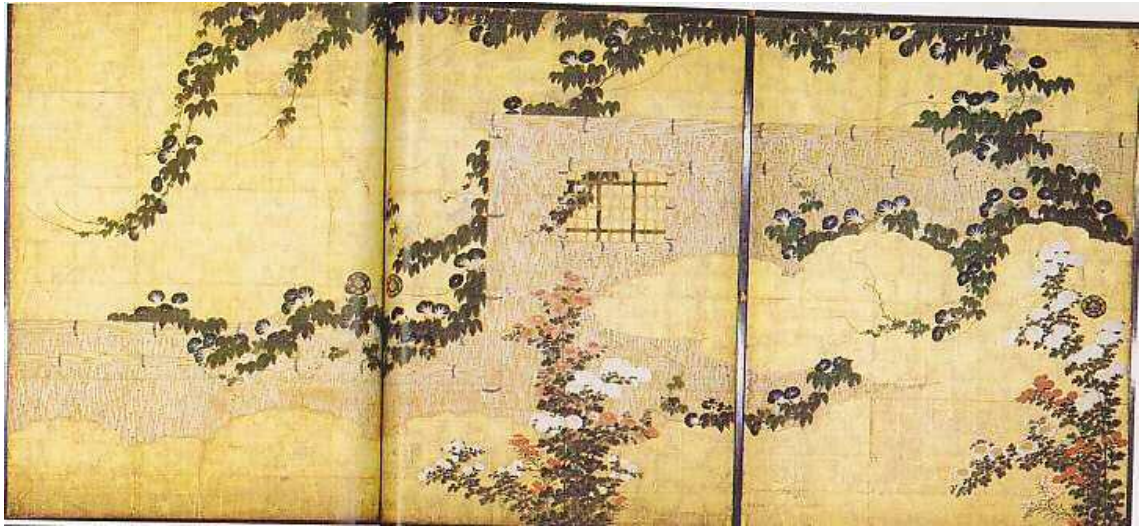


図 16 狩野山雪《朝顔・鉄線図》妙心寺天球院襖絵



図 17 俵屋宗理《朝顔図》メトロポリタン美術館



図 18
円山応挙《朝顔図》相国寺



図 19
円山応挙《朝顔狗子図杉戸》



図 20
『花壇朝顔通』
部分
北井義秀氏蔵



図 21
『牽牛品類図考』部分
国立国会図書館

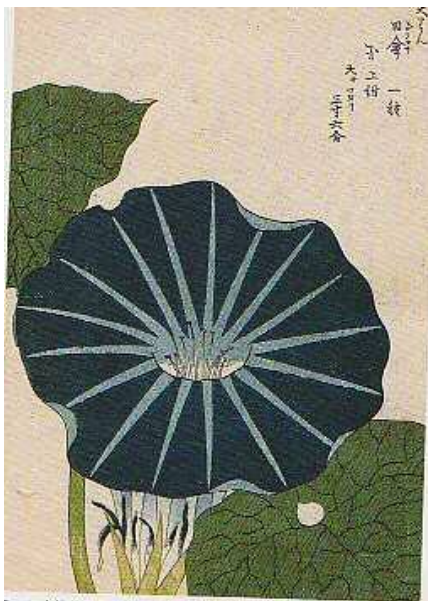


図 22
『あさかは叢』部分
国立歴史民俗博物館

図 23 『朝顔の精夢現記』 雑花園文庫





図 24
鈴木其一 《向日葵図》 畠山記念館



図 25
鈴木其一《秋草・月に波図屏風》部分 個人蔵



図 26
野生型朝顔

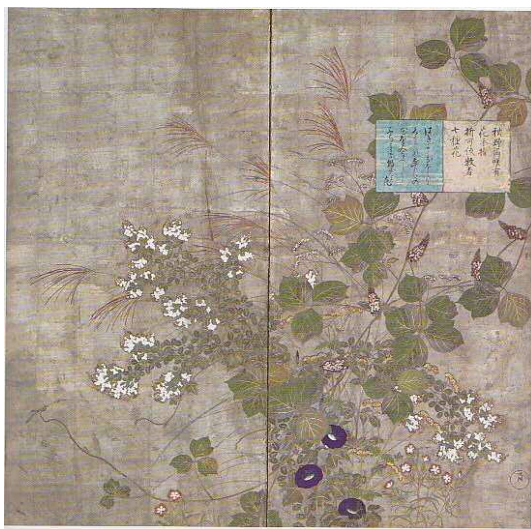


図 27
鈴木其一《秋草図屏風》 出光美術館



図 28
鈴木其一《秋草図屏風》 出光美術館



図 29
鈴木其一《朝顔図》
ギッター・コレクション

図版典拠

- ・図 1、2、12 The Metropolitan Museum of Art
ホームページ <http://metmuseum.org>
- ・図 3、4、5、6 『KORIN 展 国宝「燕子花図」
とメトロポリタン美術館所蔵「八橋図」』図録、根
津美術館、2012 年
- ・図 7 『琳派 400 年記念一箱根“琳派”の誕生—
岡田美術館所蔵 琳派名品展〜知られざる名作初
公開〜』図録、岡田美術館、2015 年
- ・図 8、24、25 『琳派美術館 3 抱一と江戸琳
派』、集英社、1993 年
- ・図 9、11 Freer/Sackler The Smithsonian's
Museum of Asian Art ホームページ
<http://www.asia.si.edu/>
- ・図 10 河野元昭『鈴木其一 琳派を超えた異
才』、東京美術、2015 年
- ・図 13 2015. 3. 27 メトロポリタン美術館で筆者
撮影
- ・図 14、22 『伝統の朝顔』図録、国立歴史民俗
博物館、1999 年
- ・図 15 『特別展 江戸園芸花尽くし』図録、太
田記念美術館、2009 年
- ・図 16 成澤勝嗣『もっと知りたい 狩野永徳と
京狩野』、東京美術、2012 年
- ・図 17、29 John T. Carpenter “Designing
Nature The Rinpa Aesthetic in Japanese Art”
図録、The Metropolitan Museum of Art, New
York, Yale University Press, 2012 年
- ・図 18 『和楽 8・9 号 特集“ニッポンの名美
術館”100 ガイド』、小学館、2015 年
- ・図 19 2015. 7. 31 東京国立博物館で筆者撮影
- ・図 20 『伝統の朝顔Ⅲ—作り手の世界—』図録、
国立歴史民俗博物館、2000 年
- ・図 21 国立国会図書館デジタルコレクション
<http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2537326>
- ・図 23 『江戸東京博物館開館 20 周年記念特別展
花開く江戸の園芸』図録、東京都江戸東京博物
館、2013 年
- ・図 26 『伝統の朝顔Ⅱ 芽生えから開花まで』
図録、国立歴史民俗博物館、2000 年
- ・図 27、28 『琳派芸術—光悦・宗達から江戸琳
派』図録、出光美術館、2011 年