

# 太田聴雨に関する基礎資料研究

## —制作年比定と画家の新古典主義受容について—

菅野仁美

### はじめに

宮城県仙台市生まれの日本画家・太田聴雨(本名栄吉、1896～1958)は、1910(明治43)年14歳から内藤晴州に画の手ほどきを受け、その後青樹社を立てて活動、1927(昭和2)年からは、ほぼ独学で来た道を土台からやり直すつもりで前田青邨に師事した。1930年、《浄土変》が院展初入選で日本美術院賞を受賞、安田靉彦と小林古徑に私淑した佳作と注目される。その後はとりわけ院展出品の《お産》、《種痘》、そして改組帝展出品の《星をみる女性》と、近代的な事物と女性像を内なる感情と共に、当時新古典主義として注目された線描主体の簡潔な表現で描いた作品で世間の高評を得た。1936年に日本美術院同人。美術院の中堅として将来を期待され、戦後は伝統に培われた線描の継承者を自負しつつ、時代を敏感にとらえる感覚を生かして《家郷》や《青年》を発表、さらに人物画だけでなく静物画にも作域を広げた。1951年より東京藝術大学の助教授に就き、1958年に急逝するまで画制作と後進の指導に尽力した画家である。

聴雨の回顧展はまず、神奈川県立近代美術館開催の「太田聴雨回顧展」(1958年)、1964年に国立近代美術館開催の「近代画家の回顧—富田溪仙・太田聴雨・佐藤玄々・石井白帝・中西利雄」展、他、1983年に宮城県美術館で開催された「太田聴雨展」、1997年に富士美術館で開催の「太田聴雨・野上魏 師弟展」がある。太田聴雨についてまとめられた主な資料としては、1983年の「太田聴雨展」図録(宮城県美術館)と同年出版の『太田聴雨作品集』があり、この2冊にない図版を一部補うものとして「太田聴雨・野上魏 師弟展」図録がある(以下、「図録・作品集」は上記資料を指す)。

宮城県美術館は、宮城県ゆかりの画家・太田聴雨の作品を開館準備室時代から収集し、平成11年度までに下図4点を含む作品14点を収蔵していた。そして近年、平成30年度、令和元年度、令和5年度に合わせて22点の作品を収蔵した。この近年の収集の内《お産》1点を除く21点は図録・作品集未掲載作で、制作年比定の基準となる作品や関連資料の不足が調査時の課題となった。図録・作品集に掲載された作品・画稿の図版と論考からは、聴雨の画業の概要を知ることができる。しかし図版はモノクロ掲載が多く、各作品を詳細に迫って考察するには十分な情報とは言い難い。そこで収蔵する太田聴雨作品の情報を見直すほか、いくつかの個人蔵作品についても調査の機会を得、細部まで鮮明な記録を取った。また、基準となる作品の落款を集めて年代推定の指標とした。その他、画家の日記の一部<sup>1</sup>や、ご遺族より提供いただいた「雑記帳」、「読書記録」各一冊、スケッチ数点なども考察材料として加えた。

### □落款資料の追加

図録・作品集には、1923～50年代まで、作品の落款・印章が8種掲載されている。〔表1〕のAはその内制作年の根拠が明らかな4点を採用したもので、さらにそれ以後の取

集および熟覧の中から得られた落款・印章の情報を加えたのが〔表1〕のBである。

これを基に落款の年代ごとの特徴を辿ってみると、1930年代前半までの字体は画業の中でも特に変化が大きく、1923年の《炭焼く秋》は縦に長い字体、それに比して1931年1～2月にはやや線に肥瘦のある横に幅を取った字体となる。この字体の「聴」の1、2画目、「雨」の5、6画目はそれぞれつながっているが、それが同年9月頃になると、「雨」の5、6画目は独立した点となり、さらに33年頃からは字体は丸みを帯びて、右肩上がりだった2字のバランスも水平に近づいていく。35年からは一段と流れるような線の字体に変化し「聴」の11、12画目が一筆の線条となるほか、「雨」の2、3画目が成すかたが台形に広がるのが特徴である。1936年からの字体はまた大きく変化し、直線的で硬質な楷書に近いかたちとなる。この字体は41年になると「雨」の6画目の点が跳ね上がる特徴を見せ、43年第30回院展出品作《西郷先生(習作)》<sup>2</sup>より50年代へ向かうにつれて「聴」の15画目(「心」部分の2画目)が次第に右上がりに、そして8画目は長くなっていく。

これら落款の特徴を踏まえて聴雨作品を見てみると〔表1〕のC、図録・作品集で1920(大正9)年頃、つまり聴雨の青樹社時代の作とされている《牡丹燈籠》の落款は、むしろそれより10年ほど後の1931年1～2月頃、つまり聴雨が青邨に入門し、院展初入選を果たした後の時代の字体に近い。1931年頃の作として掲載される《鐘馗》も、落款の流れるような運筆はむしろ35年の特徴に似ている。同様に図録・作品集で1931年頃の作とされる《霜之宿》についても、落款の「雨」の2画目3画目の囲いの内に点が収まり切らないという特徴は、1932～33年頃に見られるものである。

1930年作とされている《きぬた》は、調査に当たっては基準作となることを期待したが、箱書や付属品など図録・作品集に記載された制作年の根拠と思われる明確な資料は見当たらなかった。〔表1〕に照らした場合、制作時期は1931年後半から33年頃まで可能性が広がる。それから、図録・作品集掲載の《玉蘭》、《春琴》は、それぞれ1933年の関尚美堂新作画展出品作「玉蘭」、1935年の同展出品作「春琴」とは同構図の別作品で、制作時期も異なる。聴雨作品の中には同下図作品が複数存在する可能性もあり、検討に当たってはその点にも注意が必要である。

以下、これまでの収集・調査で特に作品情報に厚みの加わった1930年代半ばまでの聴雨の画制作について、落款による推定制作年も指標としつつ造形的特質を追い、その中でいくつかの作品について個別の検討を加えてみたい。数年の基礎学習の後、ほぼ独学で歩んできた聴雨にとって、1930年代は院展への初入選、新古典主義的画風の習得、そして改組帝展での政府買い上げの快挙を遂げ、画家として地歩を固めた重要な時期である。

## ■内弟子時代から青樹社まで

1910(明治43)年、出稼ぎの父に引き取られて14歳で上京した聴雨は、初め内藤晴州(当時の号は玉翠)の内弟子となり、「翠岳」の号を受けた。円山派の直系を継ぐ川端玉章の門下で花鳥画を得意とした晴州の指導下、翠岳は円山派のお家芸である付け立て描を叩き込まれ、中国画家や菊池芳文、玉章門人・山田敬中の描法を習うなどしたという<sup>2</sup>。その傍ら、人物画にも興味引かれ、画題を求めて図書館で書籍を漁るなど自学にも励んだ。1912(大正元)年8月、経済的理由から晴州宅を出されて以後は通いで指導を受け、仕事先の古書店でパン絵であることを嘆きつつも浮世絵、南画、文晁派や英一蝶の画などを写し、仕事仲間と画の研究会(チェチェック会)を開くほか、上野の博物館で古画を模写し、1913年からは異画会展や研究例会に出品して研鑽していく。

修業時代の画力を知る資料として、「大正三年九月五日写 翠岳生」と書入れのある鶏の画稿(図1)がある。運筆の違いで部位ごとの羽毛の特徴を描き分け、脚・爪先も細密に描き込むこの画稿の鶏は、翠岳が確かに写生を重視する円山派の教育を受け、その観察眼を鍛えていたことを伝えている。ほか1916(大正5)年頃の作とされる《山葡萄》(図2a、b)では葡萄の葉にたらし込みが用いられ、落款から10年代の作と推定される《芭蕉布袋図》(図3a、b、c)では、布袋の頭に差し掛かる芭蕉の葉に、付け立て風の描写が見られる。その他布袋の顔の輪郭に添えられた控えめな線や、衣のひだに沿った隈取りの陰影表現などを見ても、円山派らしい墨筆淡彩による表現を、聴雨が習熟度高く身に付けていたことを知ることができる。

他方、1923年9月関東大震災後最初の作である《炭焼く秋》(図4)は、山間の炭焼き場とそこで働く二人の人物を俯瞰視で捉えた画であるが、伝統に拘泥しない自由な筆づかいと農村の労働者を画題に取る視点の近代性は、結城素明・平福百穂ら玉章門人が自然主義を標榜して結成した无声会の画を想起させもする。文展、異画会をはじめ尾竹三兄弟の八華会展など話題の各展覧会へ足を運んだ翠岳時代の聴雨は、无声会展も見ていた<sup>3</sup>。また「金鈴社等の寫実主義が台頭して来た大正期」はそれに走ったとも言い<sup>4</sup>、ここで名前の挙げられている金鈴社の5人の内、写生派に出自を持つのは素明と百穂の二人である。

これら残された作品・資料からは、画道に入った明治末から大正期にかけての聴雨が、円山派の伝統画およびその近代化を図った同時代画家の自然主義的表現に目を向け、その双方の画技を習得していたことが伺い知れる。

1915(大正4)年、聴雨は小林三季らと青樹社を結成し、この頃に号を「翠岳」から「聴雨」に改めている。青樹社は1918年よりほぼ毎年1、2回の頻度で展覧会を開催するなど精力的な活動をし、聴雨は運営の中心として尽力した<sup>5</sup>。

青樹社時代の作品はほとんど現存しておらず<sup>6</sup>、その時期の展覧会出品作とその評をまとめたのが[表2]である。当時の評によると、第3回青樹社展の《軍鶏》は「透徹した観察」に基づく作品、第6回展出品の《俊寛》は「作家自らの内的生活に触れた」《思慕昏迷》に比べ「手法を重く見る批評家には」「喜ばれ」る作品だといひ、写生の眼が生かされた画の出品があったようだ。しかし、それより多く目につくのは文学・物語主題の画で、《思慕昏迷》(図5)は谷崎潤

一郎の小説『人魚の嘆き』、第一作家同盟展出品の《法成寺物語》(1922年)〔図6〕も同じく谷崎潤一郎の戯曲に取材した画である。第4回青樹社展出品の《土手の道哲》の題材は歌舞伎や浄瑠璃の演目として知られる物語であり、第2回青樹社展出品とされる《地獄変》も、前年の東京日日新聞に連載された芥川龍之介の小説『地獄変』と同題である。

「以前から何かしら文学的な心境過程を経なければ絵が描けない私である。以前はそんな気持がもつとひどくて、さうした態度で絵にのぞむことが最も正しいもの、様に思ひ込んで居た。」<sup>7</sup>

生まれて間もなく両親と別れて祖父や叔父に育てられ、読書に耽溺する子供時代を過ごした聴雨にとって、文学は一入思い入れの深い創造源であった。早くも内弟子時代に『イリアッド物語』ことホメロスの叙事詩『イーリアス』中の一場面をインド風俗に置き換えた《失意》を制作していたが<sup>8</sup>、青樹社時代の展覧会出品画において、聴雨は一層文学主題への探究を深めている。

## □《日高川》

遺族旧蔵の《日高川》(図7)は、図録・作品集にて「大正7(1918)年頃」の制作と推定されている。注意すべきは図録・作品集の年譜等は、村上華岳《日高河清姫図》の大正8(1919)年第2回国画創作協会展出品の史実を一年前の第1回展と誤っている点で、後述するように聴雨が第2回展で華岳の《日高河清姫図》を見ていることを勘案しての推定であれば、これは本来「大正8年頃」としたかったもののはずである。他方、草薙奈津子氏は作品集掲載の論考でこの作品の制作年を、「大正15(1926)年」と言う<sup>9</sup>。残念ながらそこに「大正15年」とする論拠は示されず、今回の調査でも裏付けとなる資料に辿り着くことはできなかった。しかし氏の言う通り、《日高川》と、モノクロ図版ながら図様が知れる《法成寺物語》(1922年)〔図6〕や《思慕昏迷》(1923年)〔図5〕には、感情表現を託すのにふさわしい動的なポーズや撫でつけるような筆跡に相通じる特徴がある。《日高川》に落款印章はなく年代の絞り込みは難しいが、国画創作協会の活動に惹かれ、文学主題に関心を高めた青樹社時代の傾向を伝える一作ではあるだろう。

道成寺物として知られる安珍と清姫の物語を題材にした《日高川》は、清姫の着物の赤という選択や下ろし髪、腰を折って首を前に突き出す前傾の姿勢、画面の判型からその中心に清姫を大きく置く構図まで、多くを月岡芳年の浮世絵《清姫日高川に蛇体と成る図》(「新形三十六怪撰」明治23年)〔図8〕に本歌取りした作品で、画面上部にある薄墨を染め抜いた模糊とした明部も、芳年の画と照らすと月の表現と解釈できる。

また先に触れたように1919(大正8)年の第2回国画創作協会展で、聴雨が後々まで敬愛した画家・村上華岳が<sup>10</sup>《日高河清姫図》(図9)を発表している。11月に東京・白木屋で同展を見た聴雨は、翌月の『たつみ』に「友へ寄する」と題した展覧会評を寄稿し、この華岳の画について「去年の様な大作ではないが味ふべき作だと思ふ。傳奇的表現は、あの色彩に尽くされている」<sup>11</sup>と述べ、特に色彩が画にもたらす表現効果に注目している。

《日高川》に華岳の《日高河清姫図》との近似点を見出すならば、一つに川に駆け入ろうとする瞬間を描く場面選択、そして何より賦彩法が指摘できるだろう。《日高河清姫図》

が絵の具と墨筆を併用して表されているように、《日高川》もまた絵の具と淡墨を併用し、華岳の画中で青色の上に淡墨を重ねた川や空の如く、《日高川》の清姫がまとう着物の赤色の上には墨筆が引き重ねられている。これにより赤は重々しく沈んだ色味となり、さらに墨のにじみや斑、撫でつけるような筆筋の跡も、揺らぐ墨筆によるおぼろげな背景と相俟って、清姫の狂気に満ちた幻想的空間をよく表現するものとなっている。

聴雨が1918年の第1回青樹社展に出品した《聖ヨハネ祭の夕》は、その評で「ドミー派の色彩観」〔表2〕の画であったと伝えられる。そして翌1919年、華岳の《日高河清姫図》に出会って聴雨が最も関心引かれたのは、その彩色の妙であった。青樹社時代の聴雨は文学主題を探究すると同時に、墨筆淡彩の画に留まらない、濃彩絵の具を用いた画表現へも研究を進めている。

## ■前田青邨入門以降

青樹社の活動は徐々に成果を上げてきたが、1923年9月の関東大震災直後に野外展覧会を開催したのを最後に雲散霧消となり、それからの聴雨は深い失意のため制作らしい制作もない年月を過ごしたという。1927(昭和2)年秋、小林三季の激励により、「殆ど独学で来た自分だ。みつしりと心に適ふまで土台をやりなほそう」<sup>12</sup>と日本美術院の画家・前田青邨への入門を決意、以降、その再起の道を、「二か月に一度ほど旧作を持参」して指導を仰ぎ、「何か自分のものを持っている」という青邨の言葉に励まされながら歩んでいった<sup>13</sup>。入門翌年から院展に挑み、落選ながら1928年と29年はキリスト教主題の作品を制作している。

### □《キリスト》

1929年の院展落選作とされる《キリスト》〔図10-a〕<sup>14</sup>は、聖母子と女性や子どもたちを描いた二曲一隻の画で、まつ毛や髪の一筋という細部の描き込みもさながら、群像一人一人の着衣に塗り渡された濃彩色が強い印象を放つ作品である。本作は現在、剥落箇所が多くに補彩処置がなされているが、剥落跡と修復前画像の観察から、白い紙にまず褐色系の下塗りをし、その上に固有色を厚く盛るという制作手順が伺い知れる。右端の女性の青いパールは赤の下塗りの上に青を盛ったもので、パールの輪郭線と衣文線にも用いられるこの赤は、さらに青の色面に向かって内隈の要領で塗り伸ばされるため、パールの青は彩度の沈んだ色味となっている〔図10-b〕。随所で見られるこうした絵の具づかいとそれによる重めの色調は、この作品の印象を重厚なものとしている一因であろう。

今回閲覧した「雑記帳」は、B5の罫線ノートに凡そ時系列順に大正・昭和初期の画制作に関するメモや書籍の抜き書きがなされたもので<sup>15</sup>、21～25頁には、「補色と補色を近くに並べる」などの「色調 調和」に関するメモが記されている。そして66～73頁には、『聖書辞典』<sup>16</sup>から「聖書に於ける色の表号的意義」に関する解説文が引き写されているが、これは1930年作《浄土変》と関連深い当麻曼荼羅縁起絵巻詞書(76～80頁)より前にある抜き書きであること、また筆跡の違いから後補と思われるものの、表面に「大14 聖書に於ける色」、裏面に「1926」、つまり大正14(1926)年と読み取れる付箋も挟まれていることから、青邨入門や前か少なくとも間もない頃の関心が映じられた抜き書き

と考えられる。

1918(大正7)年の《聖ヨハネ祭の夕》はじめ、1928、29年の院展挑戦作、そして1930(昭和5)年第1回東北美術展出品の《マリアさま》と、聴雨は大正～昭和初期にキリスト教に関連した画題を選択し、「雑記帳」末尾の書籍リストにも、歴史や科学など多様な分野の書籍の中に、30冊近い聖書・キリスト教関連の書名が確認できる<sup>17</sup>。キリスト教主題とえば、聴雨が入門した1927年、青邨は院展に《羅馬使節》を発表して話題の人となっていた。けれども「雑記帳」を観察すると、聴雨の《キリスト》の構想および制作には、過去に独習して温めてきた関心の方が、動機として大きく働いたように思える。下塗りを施した上から固有色を重ねる油彩画のような描き方についても、聴雨が青樹社時代に強く惹かれ、範ともしていた国画創作協会の画家たちに近い感覚を見出せはしないだろうか<sup>18</sup>。

### □《路通》から《夏趣》へ

ここまで聴雨が、内弟子時代に基礎を学び、ほぼ独学で歩んだ青樹社時代には文学主題と色彩の画を探究、前田青邨入門後の再出発も、過去の関心を糧として制作を進めた様子を見て来た。後に内弟子時代の画学習を「かなり低級なものであった」と回顧する聴雨であるが<sup>19</sup>、しかしながら江戸時代円山派の伝統的写生描法から无声会風の自然主義的表現まで、聴雨が高い水準で墨筆淡彩画の伝統と基礎を習得していたことは、先に見た通りである。

先には習熟度が測られる墨筆淡彩の画として《芭蕉布袋図》を紹介したが、聴雨の布袋図はもう一点、それより時代を下って「昭和六年一月」(1931年)の箱書を伴う《布袋図》〔図11-a、b〕も残されている。この作品は唐子や着衣の一部に濃彩を用いる違いはあるものの、輪郭をやや控えめな線で取り淡彩を施す点で、《芭蕉布袋図》と同じく円山派風の描法を継承した画と分類できよう。それからもう一点、令和5年度に当館収蔵となった《秋》〔図12-a、b〕もここに示したい。こちらは落款からの推定制作年は1931～32年の、たらいに水を溜める山中の農婦を即興的な筆で描いた画で、先に触れた《炭焼く秋》と同様、自然主義の系統に置ける一作である。つまりこの二作の存在は、聴雨が、修業時代に身に着けた素養を青邨入門の後しばらく1930年代に入っても、自身の画のレパートリーとして揮い続けていたことを示している。このことを確認して、次に《キリスト》後の展開も見て行きたい。

《キリスト》の分析からは、青邨入門に際して決意された画家としての再起の一步が、それ以前からの関心の延展の上に踏み出されたことが読み取れた。その翌1930年、聴雨は当麻曼荼羅縁起にちなむ中将姫の物語を題材に《浄土変》〔図13〕を制作して院展初入選並びに日本美術院賞を獲得する。けれどもこの評価に安住せず、1931年の制作もまた、修業時代の素養を基底にした展開を見せていく。

まず、松尾芭蕉の門人路通と少女を描いた《路通》〔図14-a〕は、1931年2月の院試作展だけでなく第2回東北美術展へも出品した聴雨の自信作と伝わる一点で、大地から空の隅々まで具入りの絵の具を塗り込めた画である。ただしその彩筆の動きは絵の具を盛るものではなく筆勢を以て描画するもので、例えば人物二人を囲う叢の一葉一葉は、墨筆を濃彩筆に置き換えたかのような一回の筆勢で描き出されている〔図14-b〕。路通の面貌を描く繊細な筆先の運び、

添える程度の輪郭取りの線などは先の二点の「布袋図」のような伝統的表現を踏襲するもので、また頬や額に赤、着物に茶や墨色を淡く差す筆づかいも、《秋》のような淡彩の画に用いられてきた〔図14c〕。もう一点、《路通》に現れた特徴的な濃彩筆の使い方として、水滴模様に注目したい。水気を多くして溶いた絵の具を一滴落とし、乾いて周縁部に絵の具の粒子が溜まってできるこの模様は、《路通》では土がちな大地の表現として散りばめられ〔図14d〕、それは9月の院展出品作、子どもたちの群像を描いた《かつらぎのおびと》の土坡部分にも確認される<sup>20</sup>。

同年11月、第2回東北美術展出品の《夏趣》〔図15-a、b〕にて聴雨はまた趣向を変え、ここでは濃彩絵の具による没骨表現に徹底的な取り組みがなされている。すなわち蚊帳の前に横座りする女性の顔の輪郭は外隈によって示され、また身体のかたちは浴衣の草花柄の向きやずれ、そして衣の襷などに差された淡墨の陰影によって示される。面貌のごく一部を除き、線描の要素を極力排しての表現に力が注がれている。

#### □《牡丹燈籠》

修業時代に培った画筆とその感覚を濃彩絵の具の扱いに敷衍し、没骨表現を基底に新しい画の境地を探るこの一連の画研究の中に、図録・作品集で1920年頃の作とされている《牡丹燈籠》〔図16-a〕も並べることができないだろうか。《牡丹燈籠》の落款の全体に縦長の形状や「雨」の5～6画目がつながる特徴は、1931年作の《布袋図》や《路通》のものに極めて近い。

毎夜訪ね来るお露の幽霊の怪談断を題材としたこの作品は、墨色を基調に描かれ、唯一お露の着物部分に具入りの絵の具が用いられている。その萩のような丸い葉や、黄色や青の楕円模様は、水気を多く含ませた絵の具を垂らして乾いた粒子が偏ったような、《路通》や《かつらぎのおびと》に見た水滴模様の応用とも見える表情である〔図16-b〕。限られた色を模様として点々と置くため、《路通》のような淡彩の層が重なって生じる複雑な色味は感じさせず、画題に反して清澄感ある画に仕上がっているが、こうした使用する色数を絞り、描法に一定の規範を設けて構成する点は、《夏趣》の試みにも通じる。また、人物、建物の輪郭形状をその周縁部を白く抜くことで示し、努めて描線を排そうとする没骨表現も印象的である。

《牡丹燈籠》は未だ実見叶わず、図録・作品集で制作年を1920年頃とした根拠は不明のままである。しかしながらこの作品には、落款の特徴および上記のような水滴模様や没骨描という1931年頃の画研究に通じる課題が読み取られ、推定年見直しの可能性が感じられるのである。

#### ■新古典主義の導入

1928年、安田靉彦は院展出品の《居醒泉<sup>いきめが</sup>》で抽象度の高い鉄線描を披露し、1929年は青年姿の《風神雷神図》を白描画のような線で澁刺と描いた。また小林古径は1931年の院展に顧愷之の「女史箴図」ほか東西美術からの学びを謹厳な線に昇華した《髪》を発表、その単純化を極めた造型から醸される静謐な空気は、速水御舟の美醜をいとわず健康的な女性像を描いた《女二題》とも対比されて話題となった。

一般に太田聴雨は、青邨に師事するほか古径・靉彦ら院

の先輩画家に私淑し、彼らが日本美術院の伝統主義・東洋主義の上に再発見した新古典主義と称される絵画、すなわち鉄線描とその線條の美が醸す謹厳な画調、必要な道具立てに絞った簡潔な画面構成を自家薬籠中のものとして継承した画家と紹介される<sup>21</sup>。しかしながらここまで《キリスト》、《浄土変》から1931年の作品に見たように、青邨入門以降の聴雨の制作は、それ以前からの素養と関心を、主に彩筆の表現に重きを置いて展開するものであった。ではいわゆる新古典主義の特徴が聴雨の画に現れるのはいつかと探すならば、その兆しは1932年、院展出品作《お産》に見出せる。

《お産》〔図17-a、b〕の画面構成は、画空間に大小の布団、屏風、レンギョウの入った花瓶のみが配される簡潔なもので、また、布団や枕がこれまで通り没骨描で表される中、布団に横たわる母親の顔の輪郭から肩、特に上脛や鼻筋に均一で明快な線が登場する。目鼻を捉える黒々とした線に、この画唯一の動きである母親の嬰兒へ向ける眼差しを強調させている点が非凡な作品であるが、こうした画表現中に役割を担うものとしての線が《お産》では取り入れられている。そして翌1933年の院展出品作《杉橋検校》〔図18〕では、美術院の時流を全面に取り入れ、描画の主たる要素を線に託した画を披露した。続く1934年の院展には「意識的な古典的描寫で」《種痘》〔図19〕を制作、「種痘を受ける女性の心理に觸れ」<sup>22</sup>ことをも企図したこの作品では、京都市買い上げという手応えある結果を得た。

新古典主義の方向へと画研究の軌道変更をしたこの頃の作品に、1934年5月東北美術展出品の《良寛さまと貞心尼》〔図20-a、b〕、同年11月東西大家新作日本画展（尚美堂）出品の《良寛さまと貞心尼（桔梗）》、1935年頃制作の《美人》〔図21-a〕などがある。これら作品では、線描主体の描画に取り組まれる一方、聴雨がこれまで探って来た色彩の扱いは一転して二次的なものへと変化している。まずモチーフに施される彩色は各所単一の色にまで簡潔化され、また、その色を施す中に濃淡の変化をつけるも、それはかつて衣文線に沿って施した隈が陰影表現も兼ねたような積極的な表現とも異なる。色彩は、それ自体の表現効果を揮うというより、描線の後ろに控えてそれを引き立てるものとして、抑制的に扱われている。

#### □《霜之宿》《鐘馗》

そうした線描と色彩の関係の変化を確認したところで《霜之宿》〔図22-a〕および《鐘馗》〔図23-a、b〕の制作時期を検討してみたい。流罪となって冬の坪井杜国の宿を訪れた松尾芭蕉の句「さればこそ荒れたきままの霜の宿」が着想源とされる<sup>23</sup>《霜之宿》は、箱書ほか制作年を伝える付属品等なく、落款からの推定制作年は1932～33年頃である。図録・作品集における制作年「1931年頃」は、《路通》の制作と同じ頃ということになるが、これは大地に散らされた水滴模様や濃彩絵の具で描く叢の色合いが《路通》と通じることによるものだろうか〔図22-b〕。しかし一見の印象は似ていても、芭蕉を描画する線は、《路通》には見られない、さらに整理の進んだ明瞭さの増したものである〔図22-c、d〕。顔や着衣の彩色も、複雑に淡彩を重ねる《路通》のようなものではなく、各所簡潔に単一色に整理されている。こうした点から《霜之宿》は、《路通》よりも後、線主体の画にも取り組み始めた1932～33年頃の作と捉えるのが適当ではない

だろうか。

それから《鐘馗》は宮城県出身で聴雨と交流のあった洋画家・渋谷栄太郎(1897～1988)の旧蔵品であるが、作品の納まる箱に書入れや付属品等はなかった。この作品の制作年は、「鐘馗」の絵であることを理由に、栄太郎に男児が生まれた1930年1月からそう遠くない時期、聴雨の仙台行きがあった1931年頃の作と考えられてきたようだ<sup>24</sup>。しかし落款の流麗な字体は35年頃のものに近く、何より線を主体とした描画に、切り詰めた色数によるグラデーションの染色、そして全体に見る画筆の整い方を見るに、新古典主義を学び入れて以降の画の特徴がはっきりと表れている。

1931年、栄太郎が開催に尽力した東北美術展(東北美術協会主催)の第3回展で、聴雨は審査員として仙台へ出向いた。その後1934年も第2回東北美術展(河北新報社主催)に出品して仙台へ行き、また翌35年も同第3回展へ出品している。こうした年譜の出来事と照らしても、この画は1934～35年頃の制作を検討される余地があるように思う。

### ■《日時計》から《星をみる女性》へ

1935年9月に開催された再興第22回院展は、松田改組後の帝展が翌年2月に予定されたことから試作展となった。そのため、聴雨は出品を辞め、改組帝展に照準を当てて《星をみる女性》の構想・制作に取り掛かった。10月10日、伊東屋の天体観測会に参加して野尻抱影の4時の観測鏡を見るも、「やっぱり自分が今度やる仕事には感じが小さすぎて、不適当だ」と思い、国立科学博物館(当時は東京科学博物館)の天文部でドームに設置されていたニコン製「20センチ屈折赤道儀」を描くことにした。博物館でスケッチを取り、12月11日から下図制作に入っている<sup>25</sup>。

#### □《日時計》

その取材最中の1935年11月、聴雨は第1回井南居東西大家新作画展(1日～3日)に「や、モダンな女を品よく見せた」、「日時計」と題する作品を出品した<sup>26</sup>。令和元年度収蔵の《日時計》(図24-a)は、髪を肩下で切りそろえた当世風の少女を、流行りの銘仙というよりあえかな友禅風の着物をまわらせて描いた、評のイメージにもよく通じる図様の作である<sup>27</sup>。文台の上に描かれているのは、明治時代に林善助が発明した携帯式の日時計(正午計)で、他2種の日時計と共に、聴雨が赤道儀を取材した科学博物館天文部に展示されていた(図25)<sup>28</sup>。落款は「雨」の字の囲いが台形に広がる特徴を有し、昭和10(1935)年9月3日付けの表装の領収書が付属する《美人》や同年10月の尚美堂展出品作《春琴》のものと同様に近い。聴雨の天文主題への関心の高まりや日時計スケッチの時期などにまだ調査の余地はあるが、落款および図様から、《日時計》の制作時期は井南居展とも近い1935年秋頃まで絞り込めよう。

《日時計》は、少女のまとう着物が美しい作品である。先に、線を主体とした描画に単色グラデーションを施した画について述べたが、絹本濃彩筆の《美人》の場合、女性の着物の青紫の染色部分に、絵の具の量を調節して置くことで色の濃淡の変化を生み出している(図21-b)。《日時計》においてはそれを、複数色を絡めて施している点で《美人》より色の複雑な美しさがあり、そのため色彩にもまた線條に負けない華やかな存在感がある。それはかつてのように色の上に色を、時には反対色や補色もいとわず塗り重ねるもの

ではなく、赤の隣に黄、黄の隣に緑青という具合に凡そ色を色相環に沿った順で並べ継いでいくもので、これを絵の具の盛り具合を調節しながら行うことで色同士の混濁は回避され、各色は発色が生きたまま漸次移り変わっていく(図24-b)。

「私はまた、色感がにぶいのでしょうか、どんな色を使ってみても、出来上がると墨絵のようになってしまったのです。色が自由に生かせないのはさみしい。それに色のごるのは病氣にもひとしい、そう思って時々思いきった原色を使ってみる、反対色をおいてみる、そしてあれこれ脈絡をつけていると、いつのまにか又一色の調子になって沈んでいるのに気がつくのです。」<sup>29</sup>

後年の言であるが、聴雨は色彩の扱い、とりわけ色彩の混濁を制作上の課題と捉えていた。ここまで見て来て明らかのように、ほぼ独学で進んできたという青樹社時代から、青邨入門を経て、《日時計》の鮮やかな色彩グラデーションに至るまで、聴雨の画研究の本筋は彩筆とも言えるほどに、様々な彩色・筆法が試行されてきた。その過程では、《日高川》や《キリスト》でなされた塗り重ねの重たい色感なども、《お産》の頃にはその重みをも感じさせる布団の装飾模様にも、また時には《種痘》で女性が座するカンチレバーチェアの材質感の描写にと、聴雨の手中にある画技の一つとして使い熟されてもいる。こうして積み重ねてきた成果が適所に活かされたのが、《星をみる女性》(図26-a)であろう。井南居展への「日時計」出品の後、12月から約2か月間に渡る制作を経て完成となったこの作品は、1936年2月の改組帝展に出品された。

赤道儀をのぞく女性とそれを囲う4人の女性たちを描く《星をみる女性》の画中、赤道儀の鏡筒部分は具彩色で明瞭かつ金属的質感と量感を伴って、対して女性たちは流れるような線描で繊細に描かれ、それぞれ対照的な描き方がなされることによってモチーフの存在は引き立ちあっている。隈染めの暗がりはこちらがドーム空間であることを示し、また赤道儀の支柱は背後の光に溶け込むような淡墨筆で描かれて、これらの表現は画の空間を一層奥行き深いものとしている。左に立つ女性の帯は緑青と茶色の反対色を用いながらも混濁を避けた賦彩により画中に差し色を利かせるものとなり、また細部を見ると、赤道儀の後ろに立つ女性の着物は、《日時計》で用いられたのと同じ色相環に沿った彩色法による、青から桃色へ移ろう牡丹の花で彩られている(図26-b、c)。

5人の女性たちに「悠久なるもの」への思いを仮託して描いたという《星をみる女性》は、また「星を見る眼の誇張、傍らに立つ女人達の配置、赤道儀の色彩、左上の暗い色で示すドームの感じなど、構成上の細かな点にも技巧を凝らした」<sup>30</sup>作でもあるといい、その聴雨の言の通り、ここには墨彩筆から濃彩、線描、没骨描まで、聴雨が学び得てきた画技の要素が総合的に現れ、かつその手法がもたらす表現効果が適材適所に揮われている。

### ■太田聴雨の新古典主義受容

ここまで、再起を図って前田青邨に入門した聴雨の画制作は、それ以前から培ってきた素養を土台に出発したこと、そしてそこには彩色・彩筆の扱いが課題としてあったことを繙いてきた。その過程で、1933年《杉橋検校》を発表、聴雨はこの頃から線描に重きを置いたいわゆる新古典主義の

方向へと画研究の進路を変えていく。そして一時線描の研究に集中した後、《日時計》では新たな彩色手法を見出し、《星をみる女性》にはそれら習得してきた画技の大成を見ることができた。

新古典主義を取り入れる前夜の聴雨は、1930年の《浄土変》で院展初入選および美術院賞受賞という話題性を伴った画壇再デビューを果たし、32年の院展でも《お産》が高い評価を得るなど、画壇での実績を一步步積み上げてはいた。しかし、「銀座の白日荘半切画展を見に廻ったのは大分遅くなってからだった。自分のは思った程悪くもなかった。売約の赤札がついてあつたのは大抵廿円位から廿五円程度のもので、自分のなどはモチ論賣れない方だった。一体に私の絵は人に好かれぬものかも知れない。」<sup>31</sup>と、この頃の日記には、自身の思う画表現と世間の眼のすれ違いを憂う気持ちを吐露する一節も見受けられる。自身の内にあるものから画研究を展開させてきた聴雨が、画壇という外へ目を向け時流の表現を学び入れた背景には、こうした苦悩もあったのかもしれない。

時代や画壇の動向に注意を向けた制作という点においても、《星をみる女性》は十分な成果を上げた作品だったと言える。大正期に再興された日本美術院は、自由な研究を奨励し、今村紫紅や富田溪仙ら多くの個性的な画家を輩出してその多様性が魅力であったが、昭和に入り聴雨が出品し始めた頃の院展では、横山大観はじめ青邨・靱彦・古径ら日本・東洋の古典的な美を追究する画家たちが特に目覚ましい活躍を見せていた。そして時の文部大臣松田源治は、美術の国家統制の強化を目指し、主には在野団体の巨頭である日本美術院の意向を聞くかたちで1935年5月に帝展の改組を断行、美術界に大騒動を起こし、1936年2月の改組帝展開催の運びとなる。松田文相は、近年の帝展出品の日本画に増加する洋風化した塗抹主義的な画に不満を抱えており、他方、ローマ開催日本美術展(1930年)で日本固有の美術を広めた大観の功績を称揚し、その精神主義に共鳴してもいた<sup>32</sup>。こうした動向を含めて改めて《星をみる女性》を見たとき、帝展の大衆性を象徴する美人やモダンな時代風俗の主題を取り上げつつ、それを古典の伝統美から発した描法を交えて描き上げたこの作品はまた、時代が帝展に求めた日本画の理想イメージにもよく調和するものだったのではないかと。

《星をみる女性》は、改組帝展で政府買い上げの高評価を受け、これにより聴雨はまた一つ画家としての足元を固めることとなった。さらに同1936年4月には日本美術院の同人に推挙され、院展への無鑑査出品資格を得たことで、聴雨はようやく自分の画を描けるようになったと言う<sup>33</sup>。そうした成果も含めて捉えると、聴雨の新古典主義転進の背景には、苦悩だけでなく、ある種戦略的な意志も垣間見えてくる。

## ■おわりに—1936年以降

無鑑査資格を得た1936年の院展に聴雨は船首彫刻を描いた《船路》(図27)を発表、翌37年の院展出品画では、これまでの人物画から離れ、福島県三春町の名所に取材した《瀧桜》(図28)を発表した。そして38年は《一つ松》(図29)を出品、日本武尊の物語から感じた「悠遠な古の息吹」を画

中に表すのに、初めは人物を描かず松と御剣だけの構想もあったことを述べるなど<sup>34</sup>、世の高評を得た現代風俗画や人物画に拘泥しない新しい画境の探索へと進んだ。一方で、聴雨は線描の研究を深めた頃の1935年、「個体と空間を区切るものは一本の墨線によつてすまされる」観念的な日本画の技法が、「文學的な心境過程を経なければ絵が描けない」、「ロマンの世界に息づいてゐる」自身にとって、「救い主のやうにさへ思はれる」<sup>35</sup>と、新古典主義からの学びが自身の表現に有益に働くものとも捉えており、1936年以降もこの方向の画の更なる洗練へと研究を進めても行った。市井展では良寛・一茶・芭蕉などの文学ゆかりの人物に基づく画題を頻繁に取り上げ、そうした作品の一つ、福島県須賀川ゆかりの俳人市原多代女を描いた1938年第2回青丘会展出品作《岩代のたよ女》(図30-a、b、c)には、牡丹と多代女を描出する没骨描と線の均衡、さりげない陰影づけや構成などにも一段と表現力の熟練を認めることができる。

1936年以降の聴雨は、自身の評価に世の日本画人気も後押しとなって「最も羽振りの良かった時代」<sup>36</sup>を迎え、1938年と39年は京都の画商から厚遇を受けて同地に長期滞在した。舞妓や大原女のスケッチに勤しんだこの頃の作品には、モデルの個性を映じた人物表現や、1939年生活改善会展出品作《初夏》(図31)のような外光への意識が感じられる新しい視点の追加も見られ、1938年第4回九阜会展では、羽毛一つ一つを細密に描き込んだ《山鳥》(図32-a、b)を出品して批評家を驚かせてもいる。こうして断片的に作例を挙げるだけでも1936年以降、戦前期の充実した制作の様子が窺えるものの、しかし現時点の調査では、所在不明等で未見の作品や閲覧の叶っていない資料も少なくない。《星をみる女性》以降の展開は、今後それらに触れる機会があれば繕われてくるものと思う。

本稿では、近年の収集および調査によって新たに加わった情報を手掛かりに、太田聴雨の修業時代から、前田青邨入門後1930年代半ばまでの画制作を辿ってきた。画家としての再起を図った聴雨は、自身の内にあるものを温め、次いで外からも学ぶことで画囊を豊かにした。そして、そうした積み重ねの成果が、一つに時代を鋭敏に捉えた《星をみる女性》として現れたことを見た。また、1983年の「太田聴雨展」図録並びに作品集の情報にいくつか補足を行うと共に、制作年の再検討を提案した。今後太田聴雨という画家が掘り下げられていくにあたり、これらが何かしらの手掛かりを供するものとなれば幸いに思う。

**付記:**本研究は、鹿島美術財団の美術に関する調査研究助成(2021年度)の援助を受けて行いました。本稿は、その成果報告書「太田聴雨に関する基礎資料研究—再起を図った画家の新古典主義受容—」の内容に新たな情報を加えて、大幅に加筆修正したものです。

本稿を成すにあたり、塩坪波つ美氏、塩坪幸博氏には多方面にわたりご助力をいただきました。並びに調査にご協力くださいました須賀川市立博物館、佐藤精美堂、個人所蔵家の方々、また貴重なコレクションを当館にご寄贈くださいました故・林義人氏、故・和田憲昌氏に心より御礼申し上げます。

## 註

- 1 1911年7月～1915年6月、1923年1月～12月分ほか註31で引用の昭和7年11月11日分を閲覧した。
- 2 1912年7月8日日記。ほか太田聴雨「偶語」(神崎憲一・記)、『国画』第2巻第9号、1942年9月)にも修業時代についての回想がある。
- 3 1913年7月20日の日記に自由展覧会を見に行った感想として、「无声会の方がはるかに上のやうに思った」と記している。无声会は1900(明治33)年から1913(大正2)年にかけて活動があった。无声会の中心にいた結城素明と平福百穂は、その後1916年結成の金鈴社で1922年の解散まで活動した。
- 4 中村溪男「太田聴雨の遺作」『芸術新潮』第9巻第4号、1958年4月
- 5 途中、1922年に日本画の小団体が集まった第一作家同盟に参加し、同年脱退している。
- 6 青樹社時代の制作物では、「青樹社」印と「田聴雨印」が捺された《病草紙》の模写(個人蔵)が残っている。
- 7 太田聴雨「画境私語」『塔影』第11巻第12号、1935年12月
- 8 大正12年7月10日日記。「アンドロマケが捕虜となって敵地に奴隷として水くみの或る日、多くの夫妻が楽し気に愛児を擁しているのを見て羨望と悲嘆のあまり茫然自失するところ」からヒントを得たものとある。
- 9 草薙奈津子「太田聴雨 その人と芸術」『太田聴雨作品集』日本アート・センター編、1983年
- 10 「太田聴雨氏 雨を心耳に聴く 『春琴』から『景岳』への時局反映の転進心裡」(神崎憲一・記)、『国画』第3巻第11号、1943年11月。聴雨が画室に飾っていた華岳の素描が写真で紹介されている。
- 11 太田聴雨「友へ寄する」『たつみ』第13巻第12号、1919年
- 12 猪木卓二、豊田豊「太田聴雨」『現代日本画壇の精鋭』美術往来社、1935年
- 13 太田聴雨「青邨先生のこと」『三彩』65号、昭和29年12月
- 14 1983年の「太田聴雨展」図録では、本作は「『聖母子』(仮題)」として掲載されている。
- 15 「土手道哲并高尾」と題する第4回青樹社展《土手の道哲》(1920年)関連と思しきメモが40～42頁にあり、108～113頁には美術院研究会の記録メモがある。
- 16 日曜世界社編『聖書辞典』、大正13(1924)年、日曜世界社
- 17 聴雨の三女・塩坪波つ美氏は、聴雨にキリスト教の信仰はなかったことを明言している。『たつみ』への寄稿文「友へ寄する」(同註11)で村上華岳の未出品作の下絵写真を見た聴雨は、やや批判的に「ジョットの感化がいちじるしく目についた」と述べている。聴雨にとってキリスト教や聖書はあくまで画研究の対象と考えるべきだろう。波つ美氏の言は、ご子息を通して聞き取りをした。
- 18 聴雨は「国創の人が示してくれる熾烈な研究的態度には私はいつでも何等の顧慮することなく跪づく事ができる。そしてあの眞摯さを限りなき力とを私等の上に移し学び且與へらるゝ事を希求してやまない」(同註11)と、国画創作協会の活動に傾倒していた。反対色の関係にある濃彩絵の具を塗り重ねるような描画は、例えば野長瀬晩花の《初夏の流》(1918年、第1回国画創作協会展)や《休み時》(1919年、同第2回展)、ほか小野竹喬、稲垣仲静など、聴雨が『たつみ』寄稿文で名前を出した画家たちの作品にも見受けられる。国画創作協会出品画家の彩色については、濱崎礼二氏より教示を受けた。
- 19 明治45年7月5日日記。明治45年7月1～19日までの日記は、聴雨自身によって所感を書き込みながら再編されている。波つ美氏によると、戦中、疎開の荷物を減らすため、日記等を書き写し再編する作業がなされたという。
- 20 現在は所在不明。2面の内、右半面分のカラー図版が作品集に、モノクロ全図が図録に掲載されている。
- 21 新古典主義の端的な特徴については、大熊敏之「感覚と構成のはざまで—一九三〇年代の日本画モダニズム」『日本美術院百年史 六巻』(日本美術院、平成9年)を参照した。
- 22 『日本美術院百年史』p.737 / 太田聴雨『国際写真情報』13巻10号、昭和9年10月
- 23 豊田郁「太田聴雨《芭蕉》」『関西大学博物館紀要』第22号、平成28年3月
- 24 渋谷栄太郎ほか郷土の美術にも詳しい現所蔵者からご教示いただいた。
- 25 「切手と画伯と望遠鏡—太田聴雨「星を見る女性」—」(『光友』No.475、1990年7月号)に引用された日記の記述を参照した。  
《星をみる女性》の制作について聴雨は、「昨秋の院展に描くつもりで準備してゐたのですが、あの帝展改組で院展も試作展となり、大きすぎるので中止して今度の新帝展にそのまゝ出品することになりました。」(『美術』第11巻4号、1936年4月)とも語っている。
- 26 「井南居東西大家新作画展」『塔影』第11巻12号、1935年12月
- 27 この作品は、旧所蔵者により額装に仕立て直され、木箱の蓋のみ残っている。箱蓋表に「日時計」、裏に「聴雨」朱文白印「淑田子」とある。
- 28 科学博物館展示の3点の日時計を写したスケッチが残されている。スケッチは紙を二つ折りして見開き2頁として使用され、それぞれ林善助の正午計が写されたのと対のページに「十月十八日寫」、「十一月十一日」と日付が記されているが制作年の記載はない。聴雨にとって科学博物館は普段から足を運んだ場所の一つであったようで、スケッチが取られた時期については、博物館開館の1931年から35年まで可能性の幅がある。
- 29 太田聴雨「私の抱負を語る」『三彩』37号、昭和25年7月
- 30 『都新聞』1936年3月3日 / 『太田聴雨展』図録 p.90、宮城県美術館、1983年
- 31 昭和7年11月11日日記
- 32 田中日佐夫「日本美術院と『帝展騒動』」『日本美術院百年史 六巻』日本美術院、平成9年
- 33 波つ美氏の言による。波つ美氏の話はご子息を通して聞き取りした。
- 34 太田聴雨「帝国大學新聞」昭和13年10月 / 『日本美術院百年史 七巻』p.420、日本美術院、平成10年
- 35 同註7
- 36 波つ美氏の言による。波つ美氏の話はご子息を通して聞き取りした。京都の画商の厚遇を受けた30年代末は、舞妓をスケッチした料亭の茶屋(「瓢亭」)に波つ美氏も連れて行ってもらったという。



〔表2〕

1918年5月	巽画会絵画研究例会《路ゆかば》
1918年11月	第1回青樹社展《聖ヨハネ祭の夕》 「聖ヨハネ祭の夕はドミー派の色彩観であつて、統一されたその技巧は可成此の画の生命を助けて居る。背景の一条の雲は宗教的の情調に対する作者の苦心であらうが、いささか重きに過ぐる。此の画の最も優れたる点はすくわれゆく女性の情緒である。」 (「展覧会めぐり」『たつみ』第12巻第11号 1918年12月)
1919年3月	第2回青樹社展覧会《地獄変》か？
1919年11月	第3回青樹社展《軍鶏》 「太田聴雨氏の『軍鶏』は一番確かなものの上に立つてゐるから、見ていていゝ気持ちでした。軍鶏は誇張に過ぎて、却つて写実の内容が稀薄になつてゐるが、 <u>雑草の一部の描写には相当に透徹した観寒</u> （筆者註。観察か）も熱もある。」 (高木長葉「青展所感」『たつみ』第14巻第1号 1920年1月)
1920年5月	第4回青樹社展《土手の道哲》
1920年11月	第5回青樹社展《旅人と逃水》
1922年10月	第一作家同盟展《法成寺物語》
1923年5月	第6回青樹社展《俊寛》《思慕昏迷》 「手法を重く見る批評家には『俊寛』の方が喜ばれたであらうが、私は作家自らの内的生活に触れた『思慕昏迷』の方に感興を覚えた。潤一郎君の『人魚の嘆き』に拠る所があつたと作家自らの言だつた。忌憚なく言えば手法に一層の重みが欲しい。併し此の青葉を渡る習風にだも揺るぎさうな繊鋭な気分は、やがて作家自らの有りのまゝなる心持ではなからうか。技巧の洗練によつて此の貴ぶべきものを失はない要心をも亦此の作家に対して望まなければならない。」 (垣見泰山「青樹社第6回展」『美術画報』第46巻第8号 1923年6月)
1923年9月	青樹社野外展《小さき日の怖れ》

図版

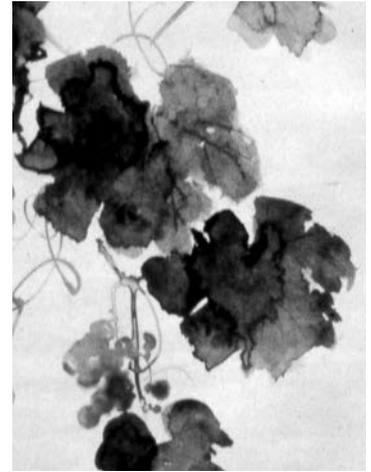
※特に作者の表記がない場合は太田聴雨(翠岳)の作。所蔵先等の表記がない場合は個人蔵。



〔図1〕「鶏の画稿」紙本彩色



〔図2-a〕《山葡萄》紙本彩色



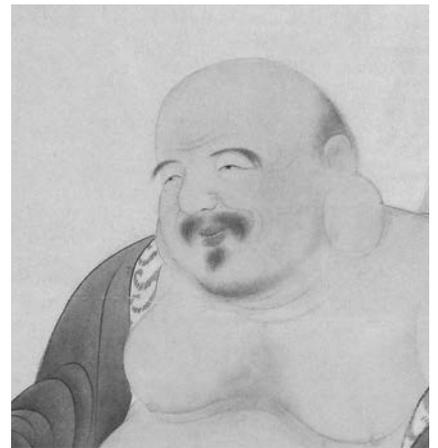
〔図2-b〕《山葡萄》部分



〔図3-a〕《芭蕉布袋図》絹本墨画彩色



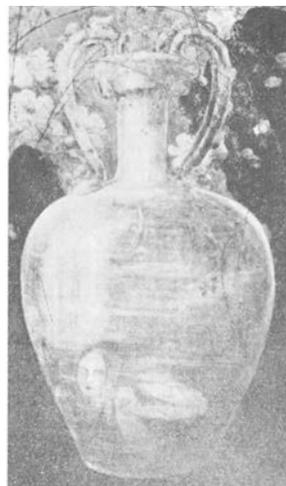
〔図3-b〕《芭蕉布袋図》部分



〔図3-c〕《芭蕉布袋図》部分



〔図4〕《炭焼く秋》絹本彩色



〔図5〕《思慕昏迷》所在不明



〔図6〕《法成寺物語》所在不明



〔図7〕《日高川》紙本着色  
宮城県美術館蔵



〔図8〕月岡芳年  
《清姫日高川に蛇鱗と成る図》  
(新形三十六怪撰より)



〔図9〕村上華岳  
《日高河清姫図》絹本彩色  
東京国立近代美術館蔵



〔図10-a〕《キリスト》紙本着色  
宮城県美術館蔵



〔図10-b〕《キリスト》(補彩後)部分



〔図11-a〕《布袋図》絹本墨画着色



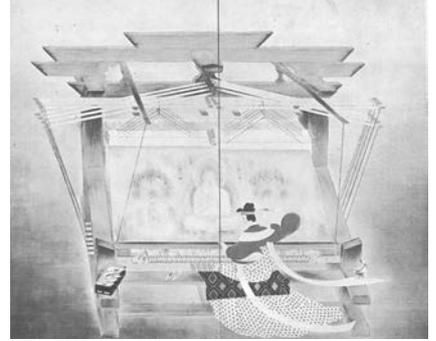
〔図11-b〕《布袋図》部分



〔图12-a〕《秋》紙本彩色  
宮城県美術館蔵



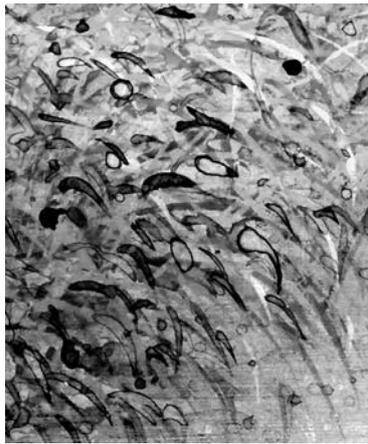
〔图12-b〕《秋》部分



〔图13〕《浄土変》所在不明



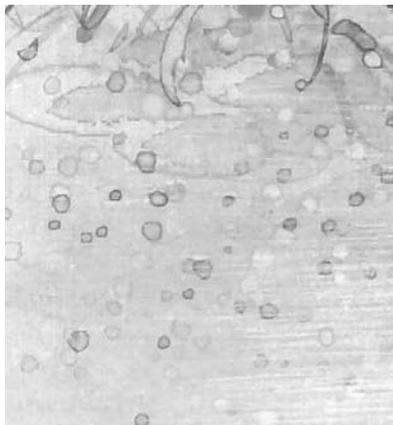
〔图14-a〕《路通》絹本着色



〔图14-b〕《路通》部分



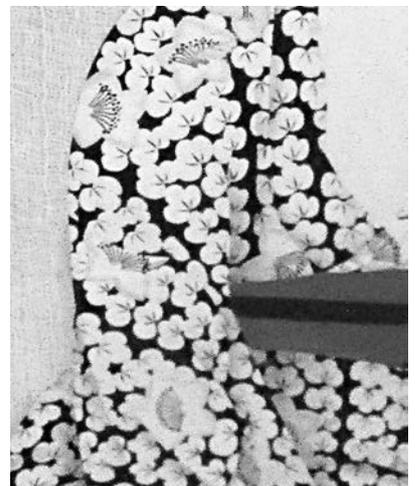
〔图14-c〕《路通》部分



〔图14-d〕《路通》部分



〔图15-a〕《夏趣》絹本着色  
宮城県美術館蔵



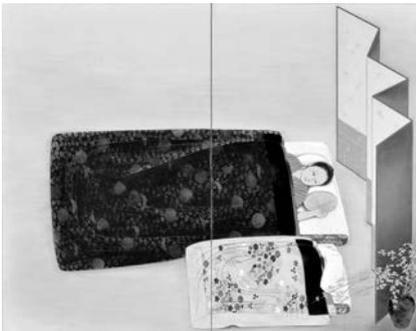
〔图15-b〕《夏趣》部分



〔図16-a〕《牡丹燈籠》紙本着色



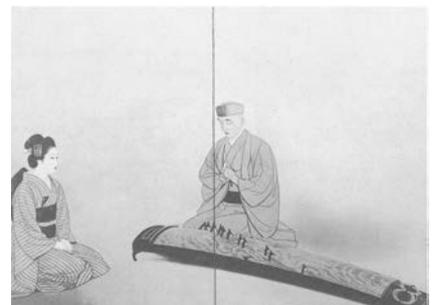
〔図16-b〕《牡丹燈籠》部分



〔図17-a〕《お産》紙本着色  
宮城県美術館蔵



〔図17-b〕《お産》部分



〔図18〕《杉橋検校》所在不明



〔図19〕《種痘》紙本着色  
京都市京セラ美術館蔵



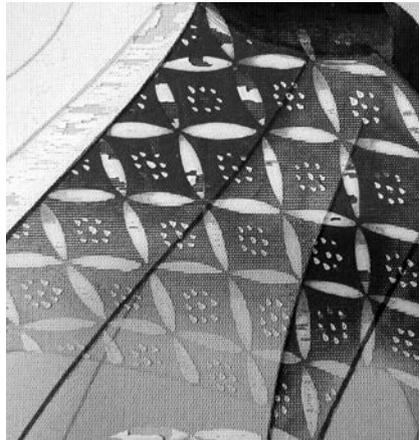
〔図20-a〕《良寛さまと貞心尼》絹本彩色



〔図20-b〕《良寛さまと貞心尼》部分



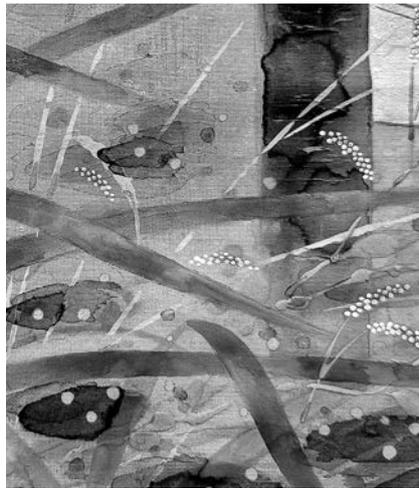
〔图21-a〕《美人》絹本着色  
宮城県美術館蔵



〔图21-b〕《美人》部分



〔图22-a〕《霜之宿》絹本着色



〔图22-b〕《霜之宿》部分



〔图22-c〕《霜之宿》部分



〔图22-d〕《霜之宿》部分



〔图23-a〕《鐘馗》絹本墨画着色



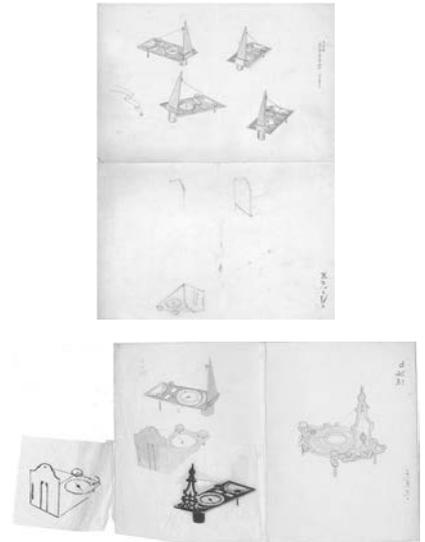
〔图23-b〕《鐘馗》部分



〔図24-a〕《日時計》絹本着色  
宮城県美術館蔵



〔図24-b〕《日時計》部分



〔図25〕日時計スケッチ1・2



〔図26-a〕《星をみる女性》紙本彩色  
東京国立近代美術館蔵



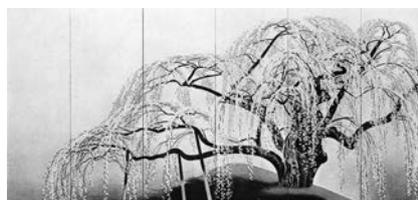
〔図26-b〕《星をみる女性》部分



〔図26-c〕《星をみる女性》部分



〔図27〕《船路》所在不明



〔図28〕《瀧桜》所在不明



〔図29〕《一つ松》紙本着色



〔図30-a〕《岩代のたよ女》絹本着色



〔図30-b〕《岩代のたよ女》部分



〔図30-c〕《岩代のたよ女》部分



〔図31〕《初夏》絹本着色  
宮城県美術館蔵



〔図32-a〕《山鳥》絹本着色



〔図32-b〕《山鳥》部分

宮城県美術館  
令和5年度 年報  
令和6年度 研究報告

---

発行日 令和7年3月10日

編集・発行 宮城県美術館  
980-0861 仙台市青葉区川内元支倉34-1  
TEL 022-221-2111  
FAX 022-221-2115

印刷 今野印刷株式会社  
984-0011 仙台市若林区六丁の目西町2-10

©宮城県美術館 2025 printed in japan

---

この年報は350部作成し、1部あたりの印刷単価は2,130円となっています。