

## 平福穂庵の作品検証 ―変革の時代に生きた地方画家― (補遺)

太田和夫\*

## はじめに

平福穂庵が郷里角館において絵筆をとり始めたのは、数歳の幼少のころと言い伝えられるが、穂庵の年譜に現れてくる最初の絵としては、「地藏詣り」があげられる(註1)。この作品の制作は、父に絵を習いはじめた年の嘉永四年(一八五二)であった。この時の年齢が七歳で、さすがにのちの彼の作品を彷彿とさせる作ではない(註2)。しかし、この嘉永四年ころには、父の師でもある絵師武村文海に絵を習いはじめている(註3)。やがて、一五歳の時には、それ以前に授かっていた雅号「文池」を用いて、阿仁前田の素封家庄司家で「惣内之瀧」を描いた。このころの作になると鑑賞に耐えうる内容になってきているのである(註4)。

文芸の盛んだった角館においても、これほど早熟な子どもは、周囲には驚きのことと受け止められたであろう。その九〇数年ほど前に、同じく角館の武家の息子小田野直武が幼くして絵の達人として活躍し、のち江戸で世に先駆けて洋風画を生みだしたことを考えれば、穂庵は同町では待望の百年に一人の逸材であったといってもよいであろう。この神童と呼んでも過言ではない彼は、当時としてはかなり教育環境に恵まれ、前出の文海のほか南部藩の御用絵師川口月嶺や西明寺辺の出自といわれ、上方大阪で大活躍した絵師、長山孔寅らの絵手本で絵のけいこに励んだと伝えられている(註5)。前者月嶺は江戸で関東の四条派鈴木南嶺に学び、後者孔寅は京都の四条派の祖、松村呉春の高弟であった(註6)。その証拠に、幕末に穂庵が京都に遊学し、同地を写した風景画を残しているが、その筆跡を見ても四条派の影響が

すでに認められる。こうしたことから、これまで繰り返して述べてきたことだが、穂庵の作品の基礎は四条派にあるということに誰も異論をはさまないであろう。この四条派に加え、のちの彼は文人画等他の流派の作品についても学ぶとともに、明治の時代に及んでおそらく海外から請じられた美術の知識に触れたにちがいない。こうして穂庵は、これらいくつもの伝統的画法を身につけ、時には伝統に被写体の写実的なとらえ方など、新たな思潮を加味したりしたのである。結果、彼は墨の濃淡を駆使した山水画や勢いがある筆使いによる迫真的な人物画、生き生きとした動物画等、穂庵ならではのといわれるほどの個性的作品を生みだしたと考えられる。

日本画家平福穂庵については、秋田県立近代美術館発行の『秋田美術』No.42及びNo.44―45において、前者は保泉充氏と山本文志氏とがその芸術と年譜について、後者は、筆者が穂庵初期の絵の師について及び画題で分類した作品の検証とを、それぞれ論考している。したがって、本稿はこれらの論考の延長線上にあることをお断りしながらも、これらで言及しつくされていない穂庵作品の画法と款記・印章を編年的に検証して補い、各時期の特長を抽出してみようと試みるものである。

具体的には、穂庵作品を、第一期(安政六年～慶應三年)、第二期(明治一年～一〇年)、第三期(明治一年～一七年)、第四期(明治一八年～二三年)、の四期に筆者の独断で区分したが、その根拠は後述する。これら四期の各冒頭で、画題、落款、制作年号等を参照できるように、作品名を列記している。また、作品にあたる手段としては、二冊の作品集、その一は昭和一〇年刊行の『平福穂庵畫集』(日本美

\* 秋田県立博物館

術学院)、その二は昭和五八年刊行の『平福穂庵画集』(株式会社大日本絵画)に掲載の図版を参照し、これらに筆者が実見した作品をあわせて検証し、穂庵作品の分類を行ったうえで各時期の特長を述べることとする。

大いに参考とした前者著書の編集者田口掬汀、後者の執筆者弦田平八郎氏、そして秋田県立近代美術館の前出学芸員に、前もって感謝の意を表したい。

### 第一期 文池から穂庵へ(安政五年〜慶應三年)

●「画題」、制作年号、雅号の署名等(款記)、「雅号の印章刻字(□は未解読)」の順に表記 \*第四期まで共通、

(1)「秋田風俗十二景」安政五(一八五八)、文池、白文「文池之印」、右隻、左隻とも第六扇目に落款戊午暮春應需寫文池

\*秋田県立近代美術館所蔵

(2)「惣内之瀧」安政六(一八五九)、安政己未仲秋阿仁惣内瀑布望文池、朱文円印「文池」(円印「文池」初出)

(3)「田植図」安政六(一八五九)、政己未初夏 文池、朱文楕円印「文池」(二種目の文池号の初出)

(4)「狐の嫁入り」安政六(一八五九)、安政己未初穠於燈下醉中戯寫文池、白文二顆「穂」「菴か」

(5)「恵比寿」万延一(一八六〇)、萬延庚申夏日 文池、朱文円印「穂菴」(穂庵号「庵」の字画が「菴」となっている円印の初出)

\*秋田県立近代美術館所蔵

(6)「六歌仙」文久一(一八六一)、辛酉春 文池寫、朱文「文池」(「惣内之瀧」と同印か)

(7)「京都十二景」慶應一(一八六五)

○右隻

①第一扇(第二扇以降は○数字のみで表記)穂菴寫、朱文「文」白文「池」(三種目文池印、文池号を一文字づつ白文と朱文に分けて彫ら

れた印)、

②文池寫、白文「□□子□天」、朱文「穂菴」(穂庵号の「庵」の字画が「菴」となっている正方印)

③文池寫、白文「□□子□天」、朱文「穂菴」(②と同印)

④穂庵、朱文「文」、白文「池」(前出①と同印)

⑤文池寫、朱文円印「穂菴」(前出「恵比寿」の円印と同印か)

⑥慶應乙丑冬(慶應一・一八六五) 穂庵寫、白文「□□□□印」、朱文「穂菴」(前出②③と同印)、

○左隻

①(以下右隻に倣って○数字のみで表記)穂庵寫、朱文「文」白文「池」(右隻①と同印)

②穂庵寫、朱文円印「穂菴」(右隻⑤と同印\*計二枚に使用)

③文池寫、白文「□□子□天」、朱文「穂菴」(右隻②と同印)

④穂庵、朱文「文」、白文「池」(右隻①と同印)

⑤穂庵寫、朱文「文」、白文「池」(右隻①と同印\*計五枚に使用)

⑥乙丑冬日(慶應一・一八六五) 文池寫意、白文「□□子□天」、朱文「穂菴」(右隻②と同印\*計五枚に使用)

(8)「月に梅之図」慶應一(一八六五)、乙丑臘月 文池寫意、朱文「穂菴」(前出「京都十二景」右隻の②と同印か)

(9)「定家卿小倉山古跡」推定一八六一〜六六、定家卿小倉山古跡穂庵主人、朱文円印「文池」

(10)「海老之図」慶應三(一八六七)、慶應三丁卯秋八月 穂庵耘寫之、白文「平耘之印」朱文「穂菴」

(11)「林和靖」慶應三(一八六七)、慶應丁卯季冬 穂庵寫(印章不詳)、屏風装

画家になるための修行期を、第一期とした。当然ながら画家として形成されていく重要な時期であるが、穂庵の年齢としては、一〇歳代から二二、三歳ころ、京都遊学から郷里に帰るまでである。

筆法における大きな特長は、四条派の筆法、具体的には木の葉や草、

花、人物の衣服、動物の形態を、水墨や顔料を用いて濃淡をつけながら描写する方法が目立って確認されるのである(註7)。

この項で記載した作品群のうち、最もはやい年号が書かれた作品(1)「秋田風俗十二景」の屏風作品の特長を述べてみよう(註8、図1)。この月次絵ともいえる作品は、正月万歳の図からはじまり、豆まきとしめ縄飾りの図でおえる構成だ。全図にさまざまな階層の人物が描かれ、濃淡をつけた墨や色彩で軽妙に描かれている。ここに、四条派のつけたて技法の一種や四条派の画家が描くところの類型化された人物描写がはつきりと認められる。先に触れたが、この作が描かれた安政五年には、南部藩の絵師川口月嶺が来秋し、穂庵の才能を認め、絵手本を与えたといわれている。その二年前には、長山孔寅の手本で学んでいる(註9)。この二人はいずれも四条派の流れをくむ画人なのである。したがって、これまでもいわれてきたことなのだが、制作年紀銘がある初期作品から穂庵の作風は、四条派の技法からはじまることをあらためて知ることができる。

次に前出の(5)「恵比寿」(図2)を言説に置き換えてみよう。この図は、穂庵が京都に遊学する前の万延一年の制作である。江戸時代からとくに七福神の一柱として重宝された恵比寿像は、絵師にとっても注文の多いメニューであったろう。一六歳の若き文池は、この像を正面からとらえ、尊顔と約束事の釣り竿、鯛などの被写体を確実に描きこむ。後年の作風と比較すると、類型化された恵比寿像だが、筆の運びにおいては後年の作と同様、速度感をみせてくれる。また、つけたて風の筆跡ががぶり物や岩肌の描写部分に見てとれる。印章には「葦」文字をあてた「穂葦」をすでに使用している。したがってこの作を描いたところは「文池」に加え「穂庵」の号を用いていたことになる。これまでの穂庵年譜では、万延二年ころに天智天皇の御歌「秋の田の刈り穂の庵の苦をあらみわが衣手は露にぬれつつ」から「穂庵」の雅号をとったとされる。ところが「恵比寿」作品からは、その前年に「穂庵」が使用されていることがわかる。また、この作の一年前に描かれ

た前出「狐の嫁入り」にも、その印章のひとつに「穂」の文字が確認されるので、結果的には二年ほどさかのぼることになる。

三つ目に解説する作品は、京都遊学中の作としてもよい「定家卿小倉山庄古跡」である。穂庵が京洛の名所旧跡を歩いたとされる消息を示してくれるのは、前出「京都十二景」ではあるが、ここではあえて一般に知られていない作品を紹介しよう。画中の賛「定家卿小倉山庄古跡」(図3)から、今日でも名所旧跡である藤原定家がいわゆる小倉百人一首を撰した小倉山莊跡の描写であることが明らかだ。同山莊の跡地は三箇所ほど考えられているが、幕末の穂庵が描写したのは、どこの旧跡かは定かではない。また、想像の域をでないが、この絵は、傷むかなど何らかの事情で絵の上部がだいぶカットされて表装されたのではなからうか。この残されたと部分を観察すると樹木の枝葉の下に薄墨で階段が描かれているようにみえる。実在の景色を目の当たりにして、近代の写生とはいえないけれども、これまで短期間に学んだ伝統的筆使いで、実景のイメージをもつて描いたとでもいっておこう。

この初期に使われる雅号としては、初号の「文池」が最も多く使用され、やがて「穂庵」号を文池に織り交ぜて使いだす。なお、これらの雅号は、署名、印章のいずれにおいてもである。それが明治二年前後には、署名、印章ともに「穂庵」に落ち着いてくるようだ。ちなみに、「穂庵」の「庵」の字画は「菴」「葦」をあわせて三種が確認できた。また、署名や印章に使われるその他の字画としては、あざなの「芸」から派生すると考えられるが「耘」という文字に苗字からの一文字「平」をかぶせて「平耘」印がある。

## 第二期 職業画家をめざして(明治一年〜一〇年)

(1) 「西園雅集」襖絵、明治二(一八六九)、明治貳年夏五月・・・  
穂庵、白文「穂葦」朱文「芸印」

(2) 「四条河原夕涼図」屏風、明治三(一八七〇)、明治庚午秋七月  
旬、穂庵、白文「平耘之印」朱文「穂菴」(前出「海老之図」と二

類とも同印か)

(3) 「賀茂の競馬・嵐山」襖絵、推定・明治三(一八七〇)、落款無し\*秋田県立近代美術館所蔵

(4) 「円窓唐美人図」明治六(一九七三)、明治癸酉十有一月函館客中為雲峯上人、羽陰 穂葦耘、印章判読不可

(5) 「菅公像」明治七(一八七四)、明治七年歳次甲戌第四月春五日、為梧風安部君 穂葦平芸洗拜寫、白文「耕耘之雨」、朱文「平芸画印」

(6) 「四季山水図」四幅対、推定・明治一〇(一八七七)、四幅ともに、穂庵寫、白文「耕耘之雨」、朱文「平芸画印」

(7) 「十二支図」明治七(一八七四)、明治甲戌正月穂庵寫、白文「耕耘之雨」、朱文「平芸画印」

(8) 「十二支画帖」明治七(一八七四)、署名(款記)戌の図甲戌春日穂庵寫、卯の図穂庵、酉の図穂庵製、ほか九図は穂庵寫、印章・(子、丑、卯、猿各図)朱文「平芸画印」、(辰・午・戌各図)白文「平耘之印」、朱文「穂葦」、(巳図)朱文「耕耘之雨」白文「平芸画印」、(未図)朱文「耕耘之雨」、(酉・亥各図)瓢印朱文「穂菴」

(9) 「黄安仙人」「蝦蟇仙人」明治七(一八七四)、「蝦蟇仙人」の方に、甲戌五月、両幅ともに、穂庵寫、白文「耕耘之雨」、朱文「平芸画印」

(10) 「十三仏」明治一〇(一八七七)、明治十年歳次丁丑第五月十有七日、應憲幹宮田氏母堂需 穂葦平順焼香拜寫、白文「穂」「菴」

(11) 「蘭亭曲水」襖絵、明治一〇(一八七七)、明治丁丑十有二月 穂庵寫、白文「平耘之印」、朱文「穂菴」

元号が替わって明治一年から明治一〇年までを第二期とした。

穂庵は幕末における少年期に、郷里で目にするのができた先人のすぐれた絵画や四条派の先輩たちの手本で絵の学習をした。それから、

万延一年に出立して慶應二年に帰郷するまでは、その詳細はわかっていないが、おもに京都で絵の勉強をしていたことは推測される。そして帰京して間もなく、世の中は大政奉還、王政復古と大きく変動していく。やがて郷里の近辺が戊辰の戦いの戦場となり、穂庵は他藩から応援に駆けつけた官軍兵士に絵地図を描いてやったり、武運長久を祈願して「楠公像」の奉納額を描いたり、画家としての能力を存分に發揮して官軍のためにつくしたのであった(註10)。

こうして、穂庵は角館を中心としてであるが、画家として認められるようになったけれども、生活の糧を得るため絵以外の仕事につきことも余儀なくされた。しかし、職業画家として一本立ちしようと制作に励んだことも残された作品から肯けるし、第一期よりは技術的にすぐれた作品の制作をしていることも確信できる。こうした穂庵のプロを自覚しながら精進したころを第二期とした。そしてこの時期には、終生彼を支援してくれることになる、いわばパトロンの獲得が、プロになるためには、なによりも重要であったことを書き添えておこう。

次に作画上の特長としては、第二期のはじめのころは初期の作品と交錯するところがあるが、大きく分けると、○大画面の構成 ○墨色主体から色彩画への挑戦 ○中国絵画の影響 の三点の要素が特筆されよう。

大画面の構成という特長が顕著で、その他の二点の特長をも示してくれる作品は、前出の作品群のうち(3)「賀茂の競馬・嵐山」(図4)で、襖四枚の両面に描かれている大作である。ちなみに、この襖絵は、穂庵のパトロンであった同郷の呉服商小林文右衛門の依頼で制作されたと伝えられている。一面に描かれている「賀茂の競馬」は、豊かな色彩で装飾的に描かれ、幕末の穂庵第一期には見ることができない描写である。穂庵は京都滞在中に、上賀茂神社で旧暦五月五日に行われる神事・競べ馬をきくと見たことであろう。しかし、絵の構成は、自らの写生に頼るより他の画人が描いた作品か版本に掲載された図などを参考にしたのかもしれない。ただ、画中の人物描写は各階層の老若男

女がくわしく描かれており、この点は彼が滞在中にたくわえた引き出しから紡ぎだされたものにちがいない。また、金箔による雲の表現、松葉の緑色を発色のよい緑青による描写など、着色の技術においては格段の進歩を示している。もう一方の面には、競べ馬とは対照的に水墨主体で、嵐山の保津川(桂川)にかかる渡月橋と嵐山の景観が俯瞰の構図でとらえられ、ひろびろとした空間の表現に成功しているのである。また、木の葉や山肌の表現に南画の筆法の類型的な描き方がわずかながら見ることができ、こうしてつぶさに観察した結果、この襖絵には第一期の作品とは相違する要素がいくつか明らかになったのではなからうか。このほか、前出の作品一覧のなかでは、(2)「四条河原夕涼図」が六曲一隻の屏風絵で、(1)「西園雅集」は四枚の襖絵で、中国の文人たちが集う好画題である。

次に、前出一覧のほかの作品を概観してみると、大きな特長としては、南画の筆法を取り入れた作品が多いことだ。南画とは我が国の美術史では文人画の呼称でも親しまれ、江戸時代中期以降、柳沢淇園、池大雅、与謝蕪村ら大家をあげれば枚挙にいとまがないのだが、この南画が明治維新後一〇年ころまで、武士や文人に受け入れられ、穂庵の第二期は南画隆盛の最終期にあたっている。こうした時代の流行にしたがって、彼の場合も南画風の絵をもとめられる機会が多かったことが推察されよう。その例として、前述の(1)「西園雅集」、(9)「四季山水図」、(10)「蘭亭曲水」が数えられる。このうち「西園雅集」「蘭亭曲水」の両図とも手本(粉本)がなければ描けないし、また技術的にも難しいため、穂庵はすでに多くの中国画の絵手本やその写しなどを掌中にしていたことになるのである(註11)。こうしたところには、彼が職業画家へと向けて着々と準備を進める姿勢が見てとれよう。

なお、この第二期の間に、穂庵は絵の制作や依頼された仕事のため各地を訪れている。まず、明治四年には秋田市土崎港の商家升屋に一年間滞在したと、これまでの年譜にある。どのような経緯でこれほど長く滞在したのかは今後の課題であるが、この年にも「佳節図」をは

じめいくつかの作品を制作している。翌五年には、北海道は日高方面や函館に行っている。この折りにアイヌの人物や彼らの生活を写生したと考えられるが、今日まで残された作品のなかでは明治一五年前後の作品が多いようだ。また、明治六年にも函館に滞在していたとの記録があり、前出の「円窓美人図」の落款からも証明される。一方、七年には穂庵が一五歳ころに世話になったことがある阿仁前田の庄司家に滞在し、多くの作品を手がけている。さらに、九年になると仙北の荒川鉞山の経営を請け負った盛岡の商人・瀬川安五郎の知己を得て、瀬川の仕事を手伝うようになり、秋田市に行くことが多くなったという。そのうえに、前出小林文右衛門の紹介で知った秋田市の那波三郎右衛門家にも出入りするようになった。こうして、穂庵は秋田市から北海道までも行動範囲が広がって見聞を重ね、人脈的にも当時の秋田を代表する経済人と交流しはじめ、はたして職業画家への地歩を固めていくのである。ここには、作画上ではないが、第二期の特長のひとつを認めることができよう。

第二期作品群の落款においては、雅号は初期に使われた「文池」がその姿を消し、「穂庵」の雅号になる。この雅号は終生変わらないが、初期にも散見された「庵」の字画に「菴」「葦」の字画も使われているのが認められる。字の特長のひとつとしては、「庵」の最終画の右にはらう箇所が、極端にはね上がることである(図5)。明治一〇年代には、このハネがゆるやかにになっているのが多く、同二〇年前後には九〇度前後の角度になっている。穂庵の筆による文字は一〇代の後半あたりからすでに老成していた感があり、ましてや二〇代のこの第二期にあつては、文字のみで作品の年代を割り出すことは危険であるが、ここでは、あえて作品の鑑定のうえで参考になればと考え、「庵」の書き癖を提示してみた。なお、北海道函館で描いたと画中に書かれている「円窓美人図」には、署名の頭に「羽陰」と書かれている。ほかにも北海道で描かれた作品を中心にこの文字が散見される。

印章に使用された雅号においては、初期にも一部見られたが

「穂菴」「芸印」「平耘之印」「平芸画印」とその種類は意外に少ない。

### 第三期 画壇へのデビュー（明治二年～一七年）

(1) 「山水・夏」明治一三（一八八〇）、明治庚辰冬十二月 穂庵芸  
寫、白文「平耘之印」、朱文「穂菴」

(2) 「乞食図」明治一三～五（一八八〇～八二）、穂庵寫之、白文  
「穂菴」、朱文「平順」、（人物の背景に菅笠と銭が描かれている）

\* 秋田県立近代美術館所蔵

(3) 「乞食図」明治一三～五年（一八八〇～八二）、無款、（人物の背  
景に桜の樹幹が描かれている） \* 秋田県立近代美術館所蔵

(4) 「布袋」明治一六（一八八三）、癸未立秋後一日 羽陰穂庵芸、  
白文「穂庵」、朱文「平芸画印」

(5) 「アイヌ（鮭漁・筆者記）」明治一六年（一八八三）、明治癸未夏  
巴湾客次 羽陰穂庵芸、白文「穂庵」、朱文「平芸画印」

(6) 「アイヌ（鮭漁・筆者記）」明治一六（一八八三）ころ、羽陰  
穂菴芸、白文「平耘之印」、朱文「穂菴」

(7) 「アイヌ（鳥居のある光景・筆者記）」明治一六（一八八三）こ  
ろ、羽陰穂庵芸、白文「穂庵」、朱文「平芸之印」

(8) 「神農図」明治一六（一八八三）、明治癸未夏五月巴湾客次應需  
寫、羽陰穂庵芸、白文「穂庵」、朱文「平芸画印」

(9) 「八重桜」推定・明治一六（一八八三）、羽陰穂庵寫、白文「平  
耘之印」、朱文「穂菴」

(10) 「菅神像」推定・明治一六（一八八三）、穂菴平福芸薰沐拜寫、  
白文「穂庵」、朱文「平芸画印」

(11) 「山静日長」明治一七（一八八四）、山静日長 明治甲申春二月  
上瀬 為太古子囁 穂庵平芸寫、白文「穂庵」、朱文「平芸画印」

(12) 「韓世忠」屏風、明治一七（一八八四）、明治甲申秋 穂庵芸、  
白文「平芸之印」か、白文「穂菴」

第三期は、穂庵が秋田の、さらには全国の展覧会に出品した結果、  
画壇に認められ、デビューを飾ることになった年から、中央画壇の近  
くにいて一層の活躍を図って上京する年の前年までとした。

父太治右衛門が明治一〇年八月鬼籍に入り、一二月には第四子・貞  
藏のちの日本画家・百穂が生まれた。その約三年後、画家としての彼  
にもいよいよその名声を高める転機が訪れたのである。というのは、  
この時代に新しくはじまった文化的なできごとでは、もちろんまだ産  
業が主体ではあるが、明治一三年に秋田市を会場に秋田勸業博覧会開  
催がすでに三回目を数えているのである。彼はこの機をのがさず、同  
展に「乞食図」を出品し一等賞を授賞された（註12、図6）。

明治も年を重ね一〇年になると、我が国では殖産興業の政策の一環  
として政府主催の第一回内国勸業博覧会が東京は上野で開催される。  
これ以前には京都で博覧会が開かれていたが、同会は国が開催した最  
初の博覧会として、当然のごとながら大盛況であったという。こうし  
たことが地方へも波及し各地域で開かれるようになったようだ。秋田  
では博覧会がはやくも一〇年に開かれており、同会には産業として伝  
統的に継承されてきた工芸品の展示があつて、これに加え書や絵画の  
作品も出品されるようになったのである。

ともかくにも、これまでの画人たちの絵は神社仏閣に奉納された  
絵額や地方巡業の歌舞伎興行に使われる招き絵（筆者註：看板絵）な  
どが衆目にさらされる程度であった。穂庵はこのような前時代的情況  
を過ぎた画人ではあるが、新しく設けられた近代的な公開の場を県  
内の誰よりもはやくとらえ、多くの県民にその名をとどろかせる結果  
となった。

次に、画壇へのデビューと題したこの三期において忘れられないの  
が、明治一四年龍池会主催の「第二回観古美術会」である（註13）。穂  
庵は同会に、これまた「乞食図」を出品して中央画壇でその名を知ら  
れるようになったとされる。この時、当代の巨匠柴田是真にほめられ  
たと記録されているが、現在では該当する作品はもとより「乞食図」

が出品された確証がとれていない(註14)。翌一五年には、農商務省主催「第一回内国絵画共進会」に「乞食図」を出品したといわれている。このように、一三年から一五年にかけての各展覧会出品作については混乱しているが、今後諸事項が整理され解明されることを期待しながら、ここでは、この間の展覧会に穂庵が出品をして注目を浴びたことに相違はないことを強調するにとどめておこう。

その後明治一七年には龍池会の依頼により第二回パリ日本美術縦覧会に「岩に鷺」を出品し、第二回内国絵画共進会に「北海道土人図」と「琵琶行図」を出品して褒状を授賞されている(註15)。このころには、穂庵のもとに三森山静、西宮禮和、辻九皐らの弟子が集い、県内外で画家としての名声が高まっていることがわかる。また同一七年には、中央の美術雑誌『東洋絵画叢誌』創刊号に「牧童帰牧」の図を寄稿している。さらには中央でいち早く創立された東洋絵画会会員にもなり一家をなすようになった(註16)。

作風の傾向としては、前期までに学んだ歴史画、中国山水画、花鳥画など幅広い領域の画題を継承し、おおむねこれらを描いていたことである。前出作品一覽の「神農図」「布袋」「山静日長」「韓世忠」などは、この範疇に入るであろう。ただし、筆致、彩色、構図のいずれにおいても着実に進歩していると認められよう。進歩の証左としては、この頃の冒頭に列挙した一二作品は、前期より線描はたしかなものとなり、また水墨を使いこなし、着色は鮮やかであり、また時には調和がとれていることを掲げておく。

ようやく博覧会や美術展が開かれるようになった明治一〇年の日本画壇の事情に心を配れば、穂庵のこの前近代的な作画の傾向は至極当然といえは当然なのである。しかし、近代化がはじまったばかりの時代状況のなかで、前述の展覧会出品歴が錯綜している「乞食図」という作品は、その異様な描写に気をとられがちだが、写生という近代的な制作姿勢をもち生彩を放っている、と筆者は考えている。これが第三期の最後に述べることになる、大きな特長のひとつである。

前出二点の「乞食図」に描かれた怪異な姿の人物は、穂庵と同郷の元武士小田野弥六とされてきた。この弥六は戊辰戦争の一連で角館近辺が戦場になった時、穂庵と同じく官軍に協力したといわれ、また測量技術を心得ていたという優秀な人物であったようだ。すぐれ者のかつての武士も明治も一〇数年を数えるころには、世の移ろいになじめなかつたのであろうか、物乞いをする姿になってしまった、と筆者は想像する。おそらく穂庵はすぐれ者の弥六と知己を得ていたであろうが、端から見ると落ちぶれた知人をモデルにしたのであった。

それでは、なぜ、この怪異な人物を描いた作品が県内の最初ともいえる展覧会に、また全国的規模の展覧会にわざわざ出品されたのである。明治の前半期の画壇では、前時代からの伝統的な色合いが濃い絵画がまだ多く、穂庵においても生涯の作品を見渡すと、大部分の作品がこの域をでないのである。したがって、「乞食図」は彼の画歴のなかでも異色中の異色作品なのである。しかも、このあたりの消息を伝える確たる史料はいまのところ見あたらない状況で、この疑問を解こうと試みるのは、この異色の作品にこそ穂庵の近代画家としての要素が見いだされると考えたからだ。具体的には、

- ① 写生(スケッチ、デッサン)という制作姿勢をもっていた
  - ② 写生を生かせる筆力はすでに培われていた
  - ③ 現実の社会に目を向けその具体化に強い関心があった
  - ④ 公的な展覧会では注目を浴びる必要性を強く感じていた
- といった穂庵の心の内と外にある模様を筆者なりに提示しておきたい。筆者が考えたこれらの要素、つまり近代化の波が、第三期において穂庵の内部に押し寄せていた、と考えたのである。

第三期作品群の落款においては、前二期とほぼ同じで雅号は「穂庵」である。第一、二両期に述べたが、「庵」に「菴」「莽」の字画が使われているのが、第三期でも認められる。また、繰り返しになるが、字の特長としては、前二期で「庵」の最終の画の右にハネる箇所が、極端にハネ上がる癖は、第三期では少数派の例外を除けばゆるやかに

なっている作例が目立っている。この「庵」の字画でもう一つの変化は、第一画の点が第二画目の横線に接しているのが第二期に多く、これが第三期、四期では離れるケースが目につく(図7)。

印章に使用された雅号においては、第二期とほぼ同様で「穂菴」「芸印」「平耘之印」「平芸画印」「平順」「平芸」とほとんど変わりはない。次に、これもまた前期で指摘したが、北海道のアイヌを取材した新たなモチーフの作品の画中に、署名の先に「羽陰」と書かれてある作品が多く見られる。ちなみに穂庵の渡航歴は、明治五年にはじまるが、明治一四年、前出瀬川安五郎の北海道函館事業所外交員を務めるようになってからは、北海道に渡る機会が頻繁になり、また滞在期間も長くなったのである。この任務をおえ郷里に帰る同一六年まで、彼が函館、秋田を往き来する生活は、当時の交通事情や生活水準を思うと並大抵のことではなかったかと察せられる。

#### 第四期 さらなる飛躍の時(明治一八〇〇〜明治二三年)

- (1) 「函館港夜景」明治一八(一八八五)、巴港全景乙酉小春 羽陰 穂庵芸、白文「穂庵」、朱文「平芸」
- (2) 「草蘆三顧」明治一八(一八八五)、明治十八年春三月為武邨大人高囑、穂菴平福芸、白文「穂庵」、朱文「平芸」
- (3) 「韓世忠」推定・明治一九(一八八六)、穂菴芸、白文「穂庵」、朱文「平芸」
- (4) 「軍鶏」明治一九(一八八六)ころ、穂庵芸、白文「穂庵」、朱文「平芸」\*秋田県立近代美術館所蔵
- (5) 「竹林七賢人」明治二〇(一八八七)、明治二十年春日 穂庵芸、白文「穂庵」、朱文「平順」
- (6) 「摩利支尊天」明治二〇(一八八七)、明治二十年夏五月於東都借?居、穂菴平芸敬寫、朱文「平芸」、白文「穂庵」
- (7) 「竹鶴(瑞鶴遊籬)」明治二〇(一八八七)、明治丁亥夏六月於東都東橋借?居 穂庵芸、朱文「平芸」、白文「穂庵」

(8) 「白バラに鯉(鯉魚の図)」明治二〇(一八八七)、明治丁亥黃梅節、東都客中寫、穂庵平芸、朱文「平芸」、白文「穂庵」

(9) 「八儂人」明治二一(一八八八)、(左幅に) 明治戊子春三月 穂菴寫、朱文「平芸」、白文「穂庵」

(10) 「楓林停車」明治二一(一八八八)、楓林停車戊子十一月 穂庵寫、白文「平順之印」、朱文「穂庵」

(11) 「達磨過葱嶺画」明治二一(一八八八)、(第二回東洋絵画会常置 絵画展出品)、穂庵寫、白文「平順之印」、朱文「穂庵」

(12) 「蘭亭曲水」明治二二(一八八九)、明治己丑春二月上瀚謙山館君之清囑 穂庵平順寫、朱文「平順之印」、朱文「穂庵」

(13) 「梧桐檣鳥」(むらさめ) 明治二二(一八八九)ころ、穂菴寫、白文「平順之印」、朱文「穂菴」

(14) 「櫻樹野雉」推定・明治二二(一八八九)、穂庵寫、白文「穂庵」、朱文「平芸画印」

(15) 「祐天上人靈夢之図」明治二二(一八八九)、明治乙丑春三月為松屋主人之囑 穂庵寫、白文「平順之印」、朱文「穂庵」\*秋田県立近代美術館所蔵

(16) 「商山四皓」明治二三(一八九〇)、明治廿三年夏七月 穂菴平順寫、白文「平順之印」、朱文「穂菴」

(17) 「日蓮上人入滅之図」明治二三(一八九〇)、明治廿三年五月十三日 長松谷氏高囑 穂菴平順謹画、白文「平順之印」、朱文「穂菴」\*秋田県立近代美術館所蔵

(18) 「和合神」明治二三(一八九〇)、明治庚寅六月穂庵平順寫、白文「平順之印」、朱文「穂庵」

(19) 「三吉太神々像」明治二三(一八九〇)、庚寅秋八月以太平峰頭靈泉為墨瀋平福穂庵盥漱寫之、白文「平順之印」、朱文「穂菴」

(20) 「豫讓」明治二三(一八九〇)、明治庚寅八月 穂菴順、白文「平順之印」、朱文「穂庵」

(21) 「日本武尊東夷征討図」明治二三(一八九〇)、明治庚寅八月



穂菴拜寫、白文「平順之印」、朱文「穂菴」

(22) 「荒川鉦山真景図」明治二三(一八九〇) 第三回内国勸業博覧會  
出品か、秋田縣仙北郡荒川鑛山全景寫其眞 穂庵平順、白文「平順之印」、朱文「穂庵」

(23) 「荒川鉦山鉦業之図」明治二三(一八九〇) 第三回内国勸業博覧會  
会出品か、秋田縣荒川鑛山鑛業之眞圖、穂庵平順寫、白文「平順之印」、朱文「穂菴」

(24) 「乳虎」明治二三(一八九〇)、印章のみ、白文「平順之印」、朱文「穂庵」 \*秋田市立千秋美術館所蔵(山下太郎旧藏本か)

(25) 「乳虎」明治二三(一八九〇)、穂庵寫、白文「平順之印」、朱文「穂庵」 \*秋田県立近代美術館所蔵(奈良磐松旧藏本) ※筆者記：  
ふたつの「乳虎」は印章二顆とも同印か。

この最終項は、中央画壇に進出する明治一八、九年から亡くなる二三年までと定めることとした。なぜなら第四期は彼の生涯からいえば晩期なのだが、郷里秋田と中央画壇に出品をはじめた前三期からのさらなる飛躍をとげる時であり、また、最も多くの作品を発表し、画家として充実した黄金期といえるからだ。

明治一八年五月には郷里角館で大火があり、横町の平福宅は全焼の憂き目にあった。穂庵は家族とともに一時小林文右衛門の管理下にあった角館観音講に避難するが、ふたたび横町に戻ったと伝えられる。旧住居跡には平成も一〇年代になって同町内の道路が拡幅されるまで標柱が立っていたのであるが、今は筆者の知るところではない。

この災難の年にあっても彼はひるむどころか大いに彩管を揮つていたのである。地元武村氏のために中国故事にモチーフをもとめた「三顧草廬」を制作し、羽織等の裏地に使うのだろうか、支援者那波家の依頼で絹地用の原画諸図を描いたりしている。

翌一九年春、穂庵は門人竹村篁郵を連れて上京、いよいよ中央画壇に乗り出していくのである(註17)。東京で彼がとりあえず身を寄せた

のは向島吾妻橋にあった佐竹別邸と伝えられる。この年の画業では、東洋絵画共進會に「韓世忠」を出品して一等褒状を授賞され、いよいよ同會の名譽會員に推挙された。さらに、宮内省をバックにもつ龍池會に推薦を受け、ついに御献上の画帖に揮毫する画家のひとりとなったのである。また、龍池會主催第七回観古美術會に「福祿寿」を出品、賞状を受け、旧派の画壇のなかで一目を置かれる画家になる。そして、亡くなるまで展覧會出品を続け、自然の成り行きながら彼の絵をもとめる人も多くなっていた。

体調不良のため郷里に帰ってからも間もない明治二三年の暮れ、穂庵は秋田市の那波家の別邸で客死する。この間の画歴はこの項で述べるまでもなく既刊の著書等で披瀝されてきたのでそちらに譲るとする。しかし、ひとつだけ述べておきたいことは、最晩年第三回内国勸業博覧會に発表された「乳虎」(二等妙技賞)を見る限り、画家としては決して晩年ではないと確信していることである(註18、図8)。

穂庵代表作の筆頭ともいえるこの「乳虎」のほかには、一九年作の「軍鶏」は、意気揚々とした穂庵自身を想像させるような力強い描写において群を抜き、またその前年作の「函館夜景」は、墨絵であるが、軽妙な水彩画を連想させて興味深い。こうして検証し伝えなければならぬ彼の作品はまだまだあるが、この第四期における作品の特長については、穂庵の第三期までの作品にはほとんど使われていなかった描写技法に言及することにする。

第四期の作品一覧のなかで、明治二二年ころに制作された「梧桐榿鳥」の異色作品を検証してみよう。まず、核心に触れる前に、「梧桐榿鳥」は昭和十年版の画集では「むらさめ」とされている。画面の上辺を観察するとごくうすい墨色が刷毛でぬられていることがわかる。それがいつごろからそうなったのかは筆者の知るところではないが、今は「梧桐榿鳥」になっている。描かれている主体は、緑色で彩られた葉が美しいアオギリの枝にカケスが一羽とまっている光景であるから、現在の作品名が至極妥当ではある。しかし、筆者は背景にうすく

ひかれた雨のひかえめな描写に題名をもとめた昭和一〇年版に心ひかれるのはなぜであろう。それは、日本の美術、とりわけ江戸時代の美術が培ってきた「粹」であるとか「見立て」という、粋な世界にこの作品もあるのではないかと気がついたのである。この描かれた光景は、雨がふってきたのでカケスも木の枝にとまり羽を休めているのである。また、その木がなぜ、アオギリであるのか。例えば、中国には鳳凰はアオギリにしかとまらない、あるいは住むという伝説があり、この想像の鳥の伝説にカケスを見立てているように推測できる。かなり強引な推理と非難を受けるかもしれないが、こうしてこの図ができたのであれば、実に吉祥画としてみごとな作品ともいえるのである。

さて、問題とする被写体の描写を考察してみよう。画中の梧桐に目をやると、幹のふたまたに分かれた箇所（墨色と青緑色（白緑の顔料）のにじみがある。それから樹皮のほぼ全体は墨色を主体とした顔料をにじませて表現されている（図9））。この顔料のにじみをたくみに使って表現する方法は、一般にたらしこみと呼ばれている技法に近い。周知のことであるが、これは、例えば墨色で木の幹の一部を描き、それが乾かないうちに墨、あるいは他の色の顔料をたらしこみして生じる自然のにじみを計算して成形する技法である。この技法は、江戸時代初期に隆盛の琳派、俵屋宗達、尾形光琳、あるいは江戸時代後期に琳派復興を果たした酒井抱一、鈴木其一らがおもに装飾的な描写として使っている。この古典の技法を穂庵は新たにこの作品で用いているのである。穂庵の生涯の作品のなかで、この技法が、この第四期のごく限られた作品にしか現れてこないことに関心が高まってくる。

穂庵の技法的な出発点は、京都で起きた四条派にあることはこれまでに述べたことでもある。したがって、初期作はもちろんのこと第三期あたりまでの作品に目立つ技法は、色彩の濃淡をうまく使って木々の葉や人物の衣服を表現する方法である。また、次に目立つ技法は、南画（文人画）に倣った山や樹木の描き方である。筆者の定めた穂庵第三期までの作品には、管見の限り「むらさめ」ほど大胆にたらしこ

みを使った作はないことは明らかだ。

たらしこみの技法を使った「むらさめ」は、穂庵が自分の作品に新味を加えたいがための試作であると、筆者はいまのところ推測している。この作品のほかには「櫻樹野雉」「日本武尊東夷征討図」という図に見られる程度であるから、たらしこみをふんだんに使うことは、これほどどめたのか、それともっと試そうとしたが、はからずも死を迎えてしまったのか、今後追究したい課題のひとつである。なお、穂庵死後二〇数年後の大正三年、第三回文部省美術展覧会において三等褒状を得た子・百穂の「七面鳥」は、大胆にこのたらしこみを用いて七面鳥を描いたものであったことを記しておいて、この論をおえる（註19）。

落款の形態や種類は、第二、三期に用いられたそれらとおおむね同じである。署名の字画は「穂庵」、「穂菴順」、「穂庵芸」、「穂菴平芸」などであり、字の癖は、第三期と相違は大きくは認められないが、前期までに多々見られた勢いのある運筆は影をひそめ、慎重な運筆での署名が大勢をしめる。なお、第二期から作例が目立つ神仏像、高僧図などの画中には、この最終章に掲げた作品に限らず「謹寫」、「謹画」、「敬寫」、「沐薰拜（謹）寫」、「盥漱寫」、「焼香拜寫」、「洗手拜寫」などの謙讓語が落款に添えられることが多い。印章については、「平芸」、「平順」、「平順之印」、「平芸画印」などで目新しい雅号の刻字は見あたらないが、このうち朱文「平順」の印が二顆のうち最初に捺される作品が多く存在する。

#### おわりにかえて

最終項としての第四期は、芸術活動期としては最盛期を迎え、作画のうえでは次の新しい傾向の作品が期待される時期として、筆者は記述させていただいたつもりである。なお、「梧桐榿鳥」のたらしこみの記述は、『秋田美術No.45』所収の拙稿「幕末から明治へ」中の記述と重なるが、今回は穂庵後期の作品の特長として、このたらしこみを

大きく採り上げ、前稿を補ったつもりである。

先述のとおり、惜しいことに平福穂庵は明治二三年四六歳で不帰の人となってしまう。しかし、さいわいなことに、彼の芸術は第四子の百穂に受け継がれ、父よりも大きな名を美術史にとどめた、と繰り返しこれまではいわれてきた。筆者はこれを否定するものではないが、東京美術学校出の百穂が、受け継ぎ、超えたという父・穂庵の芸術とはいかなる光彩を放っているのか。その父の彩りがどうして後継者を生み、そして後世のわれわれに魅力を与えてくれたのか。拙稿では、彼の画業を四期に分け、修学のころから画家の道へ、そして画壇への進出と美術界の動向など、彼の転換点を強調しながら、この疑問の一端に触れることができたつもりであるが、おおかたの御判断に委ねたい。

#### 謝辞

この拙い稿に対し、多くのかたがたの御叱正をいただくことができればまことにさいわいです。なお、冒頭にお断りしていた先学諸氏をはじめ多くの識者のかたがた、関係機関、とりわけ秋田県立近代美術館から御教示をいただいたことに重ねてお礼を申し上げます。また、何にもまして、秋田県立近代美術館の前館長を務められた故田中日佐夫先生からは、先生の多くの著書も含めて、直接、間接にお教えをいただきました。ここに伏して感謝を申し上げ、謹んで哀悼の意を表します。

#### 註

(1) 平福穂庵は弘化一年(一八四四)佐竹北家が預かるころの角館(現仙北市)に生まれた。父太治右衛門は「文浪」という雅号をもつほど絵をたくみに描いた人で、その影響で穂庵は絵の道に進んだと考えて良い。町絵師の指導、絵手本による学習、幕末の京都遊学、古画の模写を通じて四条派の筆法をもとに、人物画、

山水画、花鳥画と幅広いジャンルの作品を制作した。明治十九年ころ上京し中央画壇での活躍を図ったが、病のため数年で帰郷し明治二三年(一八九〇)亡くなる。名は順蔵、字は芸(うん)。初号「文池」のち「穂庵」。印章に用いる雅号に「耕耘」「耕芸」など。

(2) 父・平福太治衛門は、はじめ荒物屋のち染め物屋を営んでいたが、芸事に関心をもち、絵を武村文海に習うほどの趣味人であったようだ。この父親なくして画家・穂庵は誕生しなかつたかもしれない。昭和五〇年代前半であるが、筆者は仙北市の金峰神社で彼の筆になる「神馬」の絵馬を確認している。

(3) 文海(寛政九・一七九七〜文久三・一八六三)は、代々酒造業をいとなむ商家の九代目。絵は趣味の域を超え、その証として大仙市の唐松神社には彼の筆になる「六歌仙」の大額があり、角館女講中が嘉永己酉年(一八四九)に奉納したものである。

(4) 現北秋田市森吉阿仁前田。

(5) 西明寺は、現仙北市西木町。

(6) 鈴木南嶺は(安永四・一七七五〜弘化二・一八四四)江戸の人。京都の岡本豊彦に四条派の筆法を学び、関東四条派を代表する画人のひとりであった。

(7) たつぷりとうすい墨を含んだ筆の穂先に濃い墨をつけ、例えば椿の葉を描く場合、筆の穂先から側面を使ってほぼ一筆でひき、濃淡のある葉の形を表す。伝統技法の「つけたて」の一種。

(8) 秋田県立近代美術館所蔵の「秋田風俗十二景」は、実際は月ごとの行事を一二場面に描き分けたもので、秋田地方で目にする事象とは限らない。

(9) 『秋田美術No.44』所収の拙稿「地方画人の交差点」に詳述。

(10) 現仙北市の「五社神社」で昭和五一〜二年に筆者が確認、写真撮影を行った。

(11) 大江定基が剃髪して中国は宋に入り円通大師の号を受け、当代

の文人墨客と交わったという。ある時西園に雅宴があり、蘇東坡、王晋卿ら一六人が集まりそのなかに大師もいた。この宴のありさまを描いた李竜眠の絵が「西園雅集」という、伝承による。やがてこれが日本にもたらされ好画題として描かれた。

(12) 『秋田市史下巻』(昭和五〇年、歴史図書社)の一一九頁、の「第二産業」項を参照にすると、第一期(引用者註：回)は明治一〇年の秋田市博物館内で、第二期は八橋村(引用者註：現秋田市八橋)の博覧会場で開催された。同一二九頁には「第三期秋田博覧会賞牌褒状授与人名録(抜粋)の「一等賞牌」の一覧に「書幅仙北郡角館町 平福順藏」とあり、ちなみに同賞には瀬川安五郎名での「銅鋳製銅及生糸」も連ねている。この第三回秋田博覧会に出品された「乞食図」は、前出作品一覧のなかに二幅あり、どちらが出品作なのか、また全く別の作品なのか確定には至っていない。

(13) 明治一二年東京において九鬼隆一、佐野常民らに彫刻、工芸の制作者が加わって日本美術の伝統の擁護と振興を図るべく組織され、明治初期の美術復興に大きく貢献した。

(14) 「乞食図」の画題や被写体のモデルについては「秋田美術」No.43(秋田県立近代美術館発行)所収の拙稿『幕末から明治へ―地方画人 平福穂庵』を参照。

(15) 『復興中央美術第二五号』昭和一〇年、に関連記事所収。

(16) 殖産興業と古美術保護の目的で創立の前出龍池会に近い日本画団体。これら旧派と呼ぶ団体は日本美術協会となって旧宮内省系列となる。これと対極にあるのが、東京美術学校(現東京藝術大学)と岡倉天心、フェノロサらが率いる日本画新派である。こうした明治画壇の状況については『日本美術誕生』佐藤道信著(講談社選書、平成八年発行)にくわしい。

(17) 前年一八年の説もあるという。「平福穂庵年譜」山本文志編『秋田美術No.42』を参照。

(18) 現在残されている著名な「乳虎」作品は、秋田県立近代美術館

本と秋田市立千秋美術館本の二点である。が、第三回勸業博覧会出品作は、この二点のうちどちらか、あるいはこれらと別の作品であるのかは特定されていない。

(19) 百穂の東京美術学校卒業制作「田舎の嫁入り」とその後描いた代表作のひとつ「豫譲」のふたつと同じ画題の作品を、父穂庵はすでに描いている。たらしこみと同様に父子間のこうした類似性を調べてみるのも興味ある課題かと考えている。

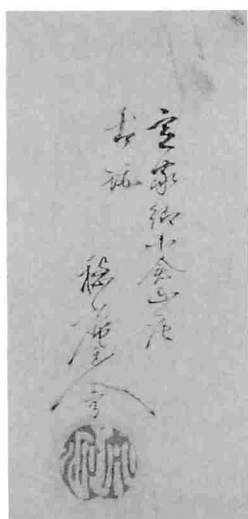
(図1) 秋田風俗十二景 (部分) \* 秋田県立近代美術館所蔵



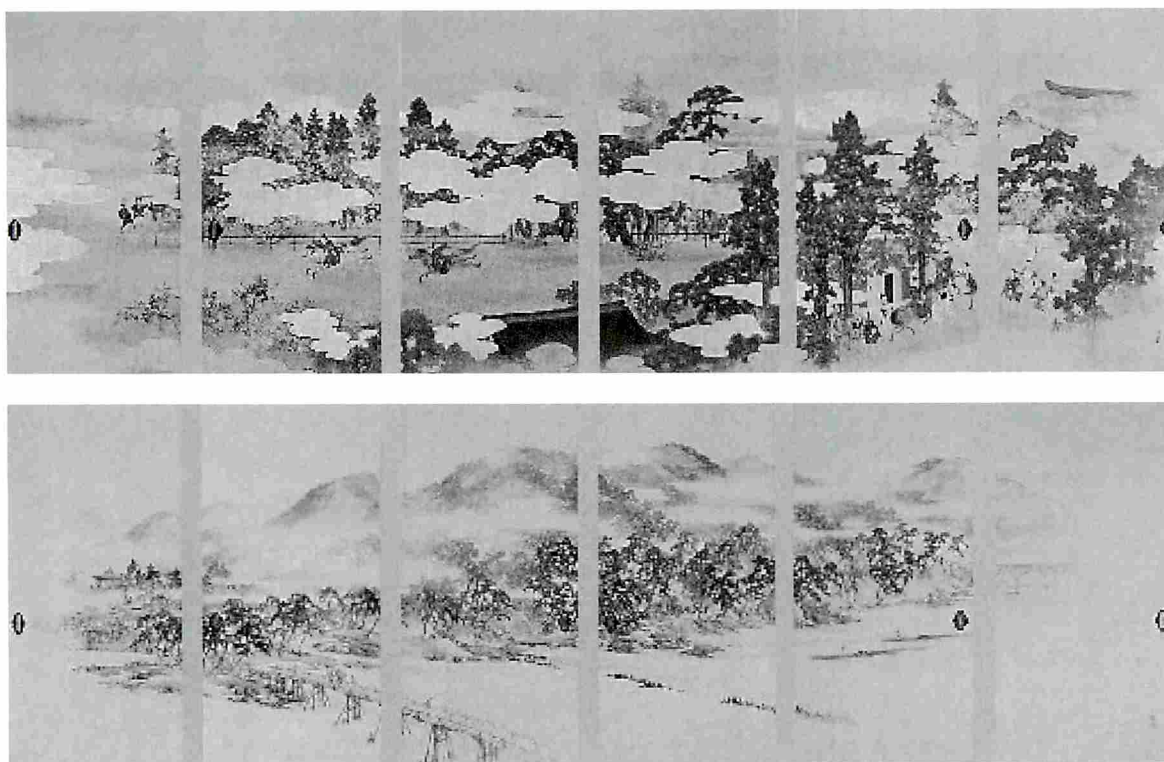
(図2) 恵比寿 \* 秋田県立近代美術館所蔵



(図3) 定家卿小倉山庄古跡・落款



(図4) 「賀茂の競馬・嵐山」 \* 秋田県立近代美術館所蔵



(図5)「庵」最終画のハネ  
上・明治八年「黄安仙人」



下・明治一三年ころ「乞食図」



(図6)二幅の「乞食」図\*秋田県立近代美術館所蔵  
\*人物を象徴する破れ笠と銭の添え描き。(それに落款がある)



\*美術雑誌の記録からこの図が展覧会発表作に近い。(ただし無落款)



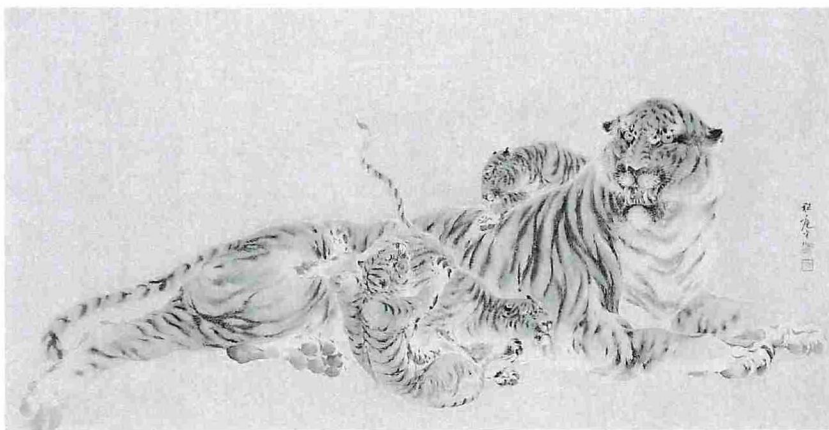
(図7)「庵」一画から二画目へ  
上・明治八年「鶏」



下・明治二〇年「墨堤舟遊」



(図8)乳虎\*秋田県立近代美術館所蔵



\*秋田県立近代美術館所蔵

(図9)「たらしこみ」の箇所  
「むらさめ」部分



「櫻樹野雉」部分

