Osaka University Knowledge Archive

Title	月岡雪斎と工房
Author(s)	西垣, 香
Citation	デザイン理論. 2005, 46, p. 99-113
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/52741
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

Osaka University

月岡雪斎と工房

西垣　香
関西大学大学院（博士後期課程）

キーワード
月岡雪斎　TSUKIOKA Sessai
月岡派　Tsukioka School
工房　Atelier
風俗画　Genre pictures

はじめに
1．月岡雪斎の事蹟
2．月岡雪斎の絵画制作
3．関西大学図書館所蔵の月岡雪斎筆「十二ケ月図屏風」
4．雪斎と雪鼎
5．雪斎と月岡派工房
おわりに

はじめに

月岡雪斎は，18世紀後半の大坂画壇で活躍した浮世絵師月岡雪鼎の後継者として知られる。父の月岡雪鼎について簡潔に纏めておくと，雪鼎は近江日野の出身で，同郷の高田敬輔（1674－1755）に師事した。敬輔の師は狩野永敬（1654－1702）で，京狩野の系譜に連なる人物である。雪鼎は当初版本挿絵の分野に活動の場を得たが，華やかで清艶な画風の肉筆美人画を創意して人気風俗画家となり，月岡派をなした。雪鼎の門からは子の雪斎のほか，鄧関月（1747－97），墨江武禅（1734－1806），桂宗信（1735－90），岡田玉山（1737－1822）ら多数の優れた絵師が輩出している。彼らは師風をよく承継した美人画を遺したが，一方でそれに拘泥することなく，各々の画風を形成した。

雪鼎は源姓，木田氏，名を昌信，字が大渓，月岡と号し，信天翁と称した。これは雪鼎が法眼期に好んで用いた「姓源氏木田名昌信字大渓号雪鼎別号月岡自称信天翁」の朱文大円印に刻まれた印文に由っている。別号には錦童，露仁斎，桃漪がある。生没年は通説では宝永７年（1710）に生まれ，天明６年（1786）に77歳で没したとされてきた[1]。雪鼎の墓所は新淀川開鑿の際に埋没したため明らかでなく[2]，生没年についても確実な資料がなかった。しかし近年山本ゆかり氏が従来の生没年に疑義を唱えており，その生涯が明らかになりつつある[3]。

雪鼎によって始まった月岡派は雪斎によって継がれた。技量に優れ多くの美人画をものした

雪斎は，雪鼎の画風を墨守しながらも，ときに独自の感性を作品に発揮している。先行研究では月岡派の代表者である雪鼎に照射した論考にとどまっており，雪斎の画業に踏み込んだものはない。また雪鼎の遺した図様や造形表現を門人たちがどのように継承したのかについても言及がされていない。しかしながら，雪斎の活動を究明することは，雪鼎と月岡派の絵画理念や制作の実態を明らかにすることに繋がると考えられる。そこで本稿では，関西大学図書館所蔵の月岡雪斎筆「十二ケ月図屏風」を手がかりに，雪斎の画業に焦点を当て，雪鼎没後の雪斎と月岡派工房の活動展開の跡付けを行うことにする。その上で，雪斎が果たした役割と月岡派工房の特質を位置づけたい。

1．月岡雪斎の事蹟

月岡雪斎は姓を木田氏，名が秀栄，字を太素といい，俗称為三郎，雪斎と号した。生年を特定する記録はないが，没年は諸書において天保10年（1839）2月1日とみる説で一致している[4]。遺存する作品には年記の記されるものが極めて少なく，これまで作品紹介もほとんどされていないため，雪斎の画業は雪鼎以上に不明な点が多い。井上和雄の『浮世絵師伝』によると，雪斎は雪鼎と共に大坂で活動したのち，晩年は江戸に下向したと伝えられる[5]。この江戸下向の根拠は，雪斎の墓所が江戸に存在したとされることに由っているが，その理由については分からない。しかも雪斎の墓所は，江戸の東大久保の専福寺に葬られたとする説と，下谷竜泉寺に埋葬されたとする二説が存在している。

専福寺は江戸の浮世絵師，月岡芳年（1839－92）の生家とされる吉岡家の菩提寺であり，同寺には吉岡家と月岡家，芳年個人の墓石と芳年の養子にあたる月岡耕漁夫妻の墓石がある。芳年の一族の中には，尾張屋という商家の出身で月岡雪斎と名乗る絵師が存在するが，過去帳の記載によると，この人物の本名は月岡為三郎，画名を雪斎と言った。一方，上方には月岡雪鼎の後を継いだ月岡雪斎という絵師が存在する。この二人の雪斎が同一人物であったのか，従来の芳年研究において，伝記上最も大きな問題とされてきた。月岡芳年研究において墓所調査を行った菅原真弓氏は，この同人説について，専福寺の過去帳に載る人物が為三郎という名で大坂の絵師月岡雪斎の名と共通していることと，両者の没年月日が一致することを根拠に高い可能性を指摘した[6]。しかしながら，芳年と雪斎の関係については未だ不明な点が多い。一方の下谷竜泉寺については，同氏の調査によると，確かに以前は雪斎の墓所が存在したらしいが，関東大震災と戦禍によって，現在は過去帳も墓石も存在しないことが明らかとなっている。

また，通説では雪斎は雪鼎の実子とされるが，『浪速人傑談』は雪斎を義子と伝えている[7]。同書ではさらに，雪斎の子供に雪操，雪洞の二人がいたと記している。だが，雪鼎の実子であったか一門の門弟であったかは不明である。なお，雪鼎側の記録において，妻帯を伝える記述は

今のところ見出されない。ただし，雪鼎と雪斎の生没年には年数の開きが大きく見られるので，雪鼎の実子であれば雪斎は年老いてからの子と考えられ，また義子説を採れば，雪鼎に子がなかったため，雪斎は養子として迎えられたことになる。

現存している当時の史料で雪斎の名が見出される最も古いものは，安永6年（1777）版の『難波丸綱目』である[8]。同書の絵師の項に，「法橋月岡雪鼎男　月岡雪斎」の記載が認められる。仁和寺の寺務記録の『御室御記』には，安永7年（1778）に雪鼎が法眼叙位の申請をした際に雪斎の法橋申請も同時に行なったことが明記され，ほどなく雪斎は法橋にのぼったことが判明する。この二資料から判断すると，雪斎の作画の開始時期は雪鼎の晩年から没後にかけての安永後期頃と想定される。大坂の公刊史料では天保2年（1831）頃の『浪速諸流画人名家案内』を最後に足取りが途絶え，天保8年（1837）版の『続浪華郷友録』〈二版〉では記述が見られない。これらの史料は当時の人名録であるため，その記述は簡略に居住地を伝えているにすぎず，雪斎が晩年に江戸に下ったことについても，とくに明記されない。以上を総合すると，月岡雪斎の作画の端緒は，安永後期頃と想定することができ，また作画の下限については，現在までに確認している年記入りの作品に63歳の「猩々図」と66歳の「菊慈童図」（ボストン美術館蔵）[9]があるので，ここから逆算すると，大きくみて安永後期から天保初期頃にかけて制作を行ったと絞り込むことができる。

雪斎の生年と享年に関する記録は見出されないが，前述の「菊慈童図」から，少なくとも66歳まで在世したことは確かな事実である。これを没年から逆算すると，雪斎は安永初年の生まれとなる。だが，安永6年（1777）版の『難波丸綱目』に雪鼎と共に名がみられることや，翌年には法橋にのぼっているので，安永初年の雪斎は十分に青年であったと思われる。これらを総合して考えると，雪斎は寛延から宝暦年間頃に生まれたと推定される。住まいについて述べると，雪斎は安永7年（1778）以来，雪鼎とともに塩町筋車町に居を構えていたが，文政6年（1823）版の『続浪華郷友録』では「ほり江」[10]と記述が変わっており，この間に転居をしたことが確かめられる。

なお，雪斎の法眼叙任時期については，史料の上で確認することができない。けれども，作品の多数において，署名に法眼位にあることが明記されており，雪斎が法眼にのぼったことは事実と考えられる。ではその時期はいつ頃だったのであろうか。雪斎が法橋に叙されたのが安永7年（1778）3月であり，また作画期の下限は天保初期頃と推測されるので，早ければ天明初期に法眼にのぼったと考えられる。行年書入りの作品や没年から逆算して，また法眼期作品の量から推して考えると，文化文政期の叙位の可能性は極めて低く，天明から寛政年間が雪斎の法眼叙位の時期と推測される。

2．月岡雪斎の絵画制作

前章で述べたように，雪斎は雪鼎以上に手がかりとなる当時の記録類に乏しく，また年記や行年の書き入れがある作品が極めて少ないため，雪斎作品の編年作業は慎重を要する難しい課題である。しかしながら雪鼎がそうであったように，雪斎も法橋と法眼に叙されて以後は，必ず作品の落款中に「法橋月岡雪斎」，「法眼月岡雪斎」と書き入れを行っている。よって雪斎の画業は①法橋叙位以前，②法橋時代，③法眼時代と大きく三期に分類することが可能である。では雪斎の作品にはどのようなものがあったのかを具体的にみてゆきたい。

初期作と考えられる「人形を抱く遊女図」（個人蔵）は，当世風俗の遊女が人形を胸元に引き寄せて遊ぶ姿を描いた作品である。人物の容貌は扁平な面長の輪郭を示し，なで肩で細身長身の体つきで描かれることから，本図は雪鼎の明和後期美人画の様式特徴を捉えた作品であることがわかる。加えて鬢を透かし，横に大きく張り出して描く灯篭鬢の結髪や，鹿子絞りの間着を纏う着装についても，本作は明和後期の雪鼎様の美人画作品に従っている。

法橋署名をもつ雪斎作品の多くは，雪鼎画の影響の強い美人画で占められており，雪斎は作画にあたり身近にあった雪鼎の美人画を手本として活用したと考えられる。このような雪斎法橋期の表現傾向を示す好例といえるのが，関西大学図書館所蔵の「美人観桜之図」（図１）である。桜花や枝の繊細な表現は，雪鼎の代表作である「しだれ桜三美人図」（氏家浮世絵コレクション）を想起させ，画面は春の温かな詩情に満ちている。人物の足元に速筆で薄墨を刷いて地面を表わす描写は，雪鼎画には見られない雪斎固有のものであるが，人物や着物の表現については，雪鼎画の影響が大きく認められる。総じて人物の顔立ちは卵形の輪郭に，切れ長の涼しい目元と小さな口元，そして鼻梁の豊かな鼻で表わされている。また華やかな衣裳美は雪鼎の得意とするところであったが，本図の雪斎による作品においても，中央で佇立する娘の衣裳美は大きな見所となっている。扇文様と藤花を全体に散らした振袖の着衣表現は細やかに再現がなされ，質感描写と適度な着物の重量感を生み出すことに成功している。以上の諸特徴から，本図は雪鼎様を示した雪斎の代表的な作例と位置づけられる。

図１　月岡雪斎「美人観桜之図」

このほか「月下舞妓図・雪中詠歌図」（氏家浮世絵コレクション）や「観桜美人少女の図」（京都府立総合資料館蔵），「人形遣い図」（東京国立博物館蔵）などの作品からも，修行過程の雪斎が雪鼎美人画の人物の姿形や着彩技法を十分に習得した成果を認めることができる。これ

らの法橋期作品では，切れ長の目元と鼻筋の通った豊かな鼻の面貌表現に，安定感のある重厚な体つきで描かれるという共通の表現要素が見出され，着衣表現に関しても，現実的な重量感を感じさせる着物の表現が認められる。また，細部にわたって精緻に施される衣裳の着彩表現や，文様表現に対する志向が見出される点，鮮やかな色彩が多用されながらも，清麗な印象を与えている点なども同時に指摘できる。

このように，雪鼎と雪斎の間には描画様式の継承が確認される。それでは画題の扱い方に類似は見られるであろうか。結論から先に述べると，雪斎は当世風俗図のみならず王朝風俗人物図や古典文学に親しい画題も多く手がけており，主題選択の傾向に関しても継承性を認めることができる。雪斎が月岡派の後継者として工房を維持していくためには，おそらく広範囲の受容層の人々が顧客として想定されたに違いなく，特別注文品に加えて，仕込絵のような商品性の高い作品も同時に用意することが求められたものと想像される。顧客の多様な注文形態に応えていくためにも，雪斎の早急な筆の熟達は必至であったと考えられ，法橋署名をもつ雪鼎様の作品は完成度が高く，安定した画技を認めることができる。以上，作品考察の結果から，雪鼎と雪斎の間には描画様式の継承と共に，画題においても継承性を見出すことができた。

けれども，雪斎は雪鼎の図様借用に頼った模倣に留まったわけではない。より子細に作品を考察してみると，雪斎は月岡派の後継者として雪鼎画風の継承活動を行ないながら，同時に独自性を加味した作品も並行的に制作していたことが判明する。一例として謡曲「松風村雨」に取材する「松風村雨の図」[10]の人物表現に着目してみると，桶の上に腰掛けた左側の女性が清麗な雪鼎様の顔立ちを示しているのに対し，髪を整える右側の女性は，口元に笑みを浮かべた柔和な雪斎風の面差しで描かれていることが了解される。ここで筆者が述べる「雪斎風」とは，雪鼎の美人画様式とは異なる，雪斎固有の美人画風を指す。その様式的特徴は，童形で表わされる顔貌や，華奢な肢体表現を主な特色とするが，これについてはのちに詳述することにしたい。さらに両者の表現相違は，ことに背景描写に見出される。細長く繊細に表わされる松樹の描写は，関西大学図書館所蔵の「十二ケ月図屏風」や和歌山南院の「楼閣山水図」襖絵に共通しており，加えて海浜の波濤や土坡の表現も，謹直な雪鼎の筆使いとは別種の，スピード感のある筆さばきと柔らかな筆線が認められる。

同じく法橋署名をもつ図2の「月下美人図」（東京国立博物館蔵）を例に挙げると，本図に描かれた官女は愛らしい童形の顔立ちをしており，艶麗な表情を持つ雪鼎の王朝美人と性格を異にしている。人物の目鼻口は，雪鼎画と同様に小さく描かれているが，その形状は丸みを帯びたかたちで表わされるため，あどけなくはんなりとした印象である。また雪斎の人物画は，たおやかな細身の肢体で表わされる傾向があり，顎先が視線の方向に伴って前方へ差し出されるような姿勢で描かれることが大きな特徴である。雪鼎の美人画においても，上方を仰ぎ見る

ような姿勢をとって描かれる傾向が見られたが，雪斎画の場合はどちらかというと，軽やかな動きを生みながら描出されている。そして太く短く首を表わす雪鼎とは異なり，雪斎はすっきりと伸びた細長い首で描くことを好む。これらの表現要素から，雪鼎の描く艶やかで重厚感のある人物とは対照的な，可憐な雰囲気の漂う，軽快で親しみやすい人物表現が雪斎の特質であることがわかる。すなわち，「月下美人図」には雪鼎風の美人を基底にした，雪斎独自の美人画風形成の萌芽が見出されるのである。

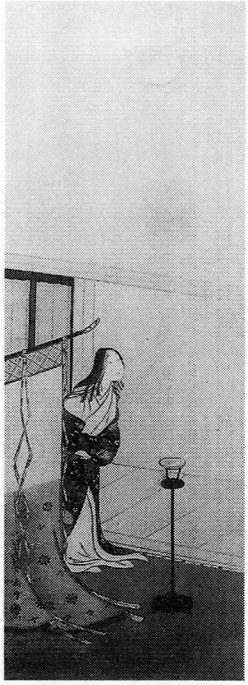

図2　月岡雪斎「月下美人図」

このように，雪斎独自の様式的樹立が見られるにも関わらず，法眼期も継続的に雪鼎様に従った作品が散見されることは注目されてよい。その際も，雪斎は雪鼎の創案した美人画の基本姿形のバリエーションを積極的に活用したと考えられる。雪斎による雪鼎様の作品は，明和後期から安永初期の雪鼎美人画の様式に多く手本を取っており，明和から天明にかけての雪鼎の長い活動期のなかでも，とりわけ当期の雪鼎美人画のタイプが根強く人気があったことがわかる[12]。すなわち雪斎は，需要層の好みに応じた制作を行なうと共に，時に独自性を加味しながら雪鼎の遺した美人画のバリエーションを活用する方向で，支持層に提供する作品内容の様式幅を更に拡大し，多様な注文に応えることを目差したものと考えられるのである。

3．関西大学図書館所蔵の月岡雪斎筆「十二ケ月図屏風」

雪斎は単幅の当世美人画のみならず，貴人風俗を描いた王朝人物画の対幅や大型の屏風作品にも多く手を染めた。とりわけ法眼時代は主題において多様化がみられ，それに伴って画面形式も，大画面を採用した作品が増加している。これは父の雪鼎にも見られた作画傾向と全く重なる。雪鼎には定家詠の十二カ月の和歌の景物を公家風俗図に融合した押絵貼屏風や，大坂の月次行事を主眼に描いた「大坂十二ケ月図屏風」などの大型の月次風俗作品があり[13]，月岡派においてこの種の屏風絵は定番的な画題作品として定着していた。関西大学図書館所蔵の月岡雪斎筆「十二ケ月図屏風」（図3～14）は，各扇ごとに第一扇より一月から十二月までの人事系の年中行事と，各時節の自然系の景物とで構成された六曲一双の大型屏風である[14]。各扇には艶やかな衣裳を纏った貴人の男女がまとまりよく配置され，表情豊かな人物表現や多彩な姿態の描き分けが注目される。右隻第一扇の右下と左隻の最終扇左下には「法眼月岡雪斎」の款記があり，その下には「字太素」の朱文方印と「秀栄之印」の朱文円印が捺され，各扇ごとに

は印章のみが捺されている。すなわち，雪斎法眼時代の作であることが了解される。

雪斎の絵画制作について更に深く考察するため，遺存する法眼期雪鼎の同種の屏風作品との比較を行い，雪斎の特質と月岡派工房の制作のあり方を明らかにしたい。そこで，本章では雪斎の「十二ケ月図屏風」（図３～14）と雪鼎による滋賀県立琵琶湖文化館所蔵の「十二ケ月図屏風」（図16～27）[15]を取り上げて，両者の比較を行うことにする。

雪斎作の第一扇は，一月の朝廷の年中行事である，子の日の小松曳きの場面が描かれる（図３）。画面は幔幕が張られた戸外で，貴人の男女が供人の男性に小松を曳かせている情景である。官人は松を右手に取り持ち，摘みたての若松の清澄な匂いを嗅ぐ様子で表わされている。後方では扇を手にした女性が二人を見守るようにして静かに立つ。雪鼎による「十二ケ月図屏風」の一月の画面も，同様に子の日の小松曳きの場面が選択されている（図16）。画面右上方には日の出が描かれ，若松に日の出というめでたい図柄が取り合わせられる。画面後方に緩やかに蛇行する水流を描き，中景に若松と土坡を配し，さらに近景に幔幕を配置して画面をつなげていることから，雪斎の画面に比べて，なだらかな奥行感が付与された画面構成であることが指摘できる。

雪斎に雪操と雪洞の二子がいたと伝えられることは既に第１章で述べたが，雪洞の筆による官人の小松曳きを描いた同趣向の掛幅が遺存していることは重要である（図15）[16]。本図は軸装に改装がなされ現在は単幅の状態で伝わっているが，一図で完結していたとは考えにくく，元来は「十二ケ月図屏風」か，それに類した月次絵の連作の一部であった可能性が高い。一見して，雪洞作品の図様が雪斎の「十二ケ月図屏風」の一月の画面を手本としていることは明らかである。雪洞の「小松曳き図」では，画面に取り合わせられるモチーフは簡略化されているが，人物の配置や画面構成の基本パターンに関してはほぼ一致が見られ，人物に関しても月岡風の人物画の顔立ちが踏襲されている。すなわち，雪斎の「十二ケ月図屏風」の一月の図様と雪洞の「小松曳き図」の間には，明らかな図様の継承関係が見出される。この三つの画面からは雪鼎から雪斎へ，雪斎から雪洞へと継がれた月岡派三代の継承の足取りをみることができるのである。

次に，雪斎の「十二ケ月図屏風」の三月の画面をみてみたい（図５）。本図は三月三日の上巳の節句を表わし，宮中行事の「曲水宴」の場面が情景化される。画面は公家の男性二人が緑色の円座に対座し，文箱を前に詠じようとする光景が描かれる。画面上方では，手前に向かって淡墨と胡粉を用いて瀟洒な筆致で水流が描出され，酒盃が二つ流されている。公卿の傍らに配された桃花の屈曲した幹や枝の表現は，謹直で力強い雪鼎の樹木描写とは異なり，繊細で柔らかく描き表わされている。前掲の「松風村雨の図」や「楼閣山水図」の樹木描写と共通する手法が本図においても認められる。一方，雪鼎による三月の画面も曲水宴の行事が選択されて

月岡雪斎「十二ケ月図屏風」（図３～図14）

図６　四月

図５　三月

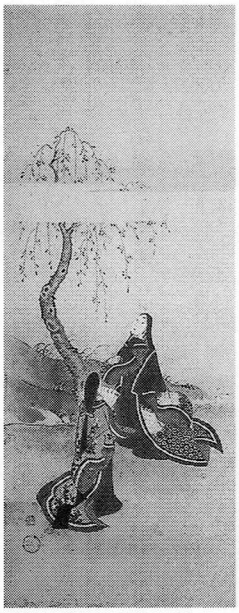

図４　二月

図３　一月

図10　八月

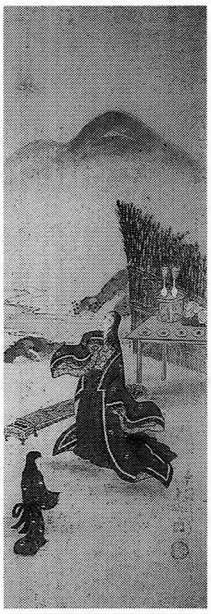

図９　七月

図８　六月

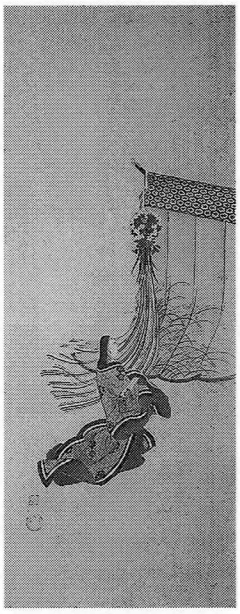

図７　五月

図14　十二月

図13　十一月

図12　十月

図11　九月

いる（図18）。雪斎の画面では，向かい合わせで盃を待つ公卿の間に地面に直接文箱が配されているが，雪鼎の画面では机上に文箱が描かれ，図様構成において多少の改変が認められる。上流に盃に手を添える召仕風の童子を配して，流水は後方より手前に向けて，三段階に渡って緩やかな流れを見せている。

雪斎作の第七扇は，七夕行事のしつらえが描かれる七月の景である（図９）。画面には高机の上に索餅が二点と，酒と供物が描かれているほか，琴が地面に直接置かれている。画面上部に遠山を望み，夕闇にかすかに七夕の星がきらめく，夜の情景を描く。元来七夕が裁縫の上達を祈る行事であることや，また酒井抱一による「五節句図」[17] では，乞巧奠の祭壇と母子の姿という図様で描かれていることから，本扇に描かれた二人の女性を母子としてみることもできよう。上方を仰ぎ見る姿勢で描かれた女性の着物の袂が，風になびくように表わされているが，このような一種独特な造形表現は，雪鼎法眼時代の「雨乞小町図」（個人蔵）や「女三宮図」（個人蔵）などの古典人物画の作中に見出されるものである。このように，雪鼎が得意とした表現が雪斎画の中に意識的に取り込まれていることも，

図15　月岡雪洞「小松曳き図」

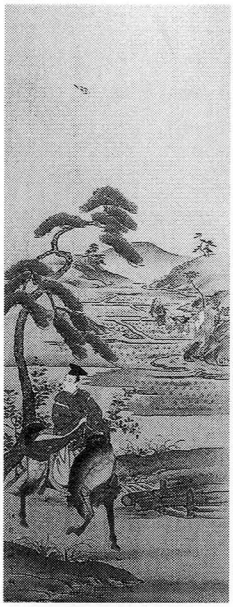

図19　四月

図18　三月

図17　二月

図16　一月

図23　八月

図22　七月

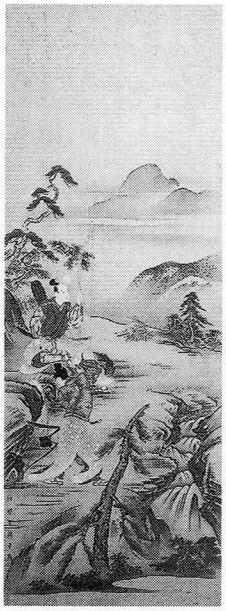

図21　六月

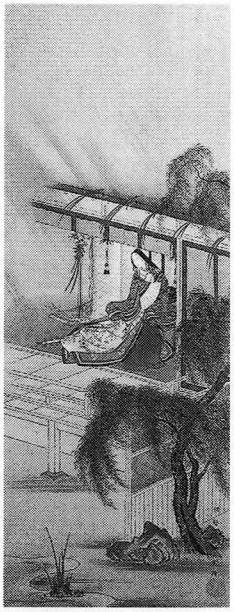

図20　五月

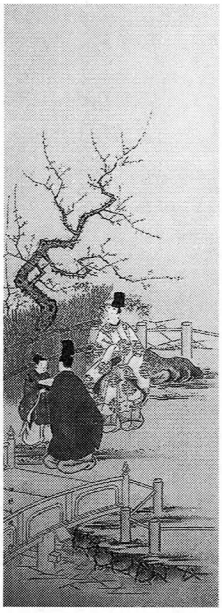

図27　十二月

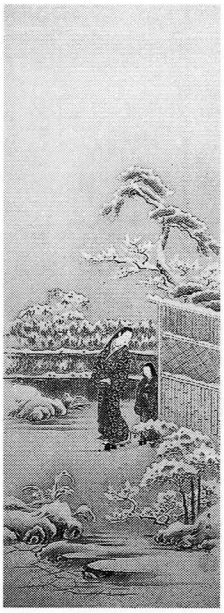

図26　十一月

図25　十月

図24　九月

描画様式の継承例のひとつとして捉えることができる。なお，雪鼎画の七月の画面は同じく七夕の情景を表わす（図22）。雪鼎の画面では萩の花がモチーフに加えられ，秋の訪れを感じさせる，情趣に満ちた画面となっている。

雪斎の十二月の画面は，邸宅の門脇に咲く早梅の樹下に佇む公家の男性と童子の二人が描かれる（図14）。本図は初春の景を表わし，これで十二扇の画面が完結する。雪鼎画の第十二扇の画面も，同様に十二月の景物である，早梅を描いている（図27）。梅の樹下には官人の男性と供人，そして文箱と見える黒漆の箱を捧げ持った童子の三人が配される。注目されるのは，関西大学図書館所蔵の雪斎による「宮人観梅之図」[18]の存在である（図28）。本図は人物の配置をはじめ，画面左側に描かれる梅樹や，左方に懸かる太鼓橋など，雪鼎画の十二月の画面とほぼ同図様の構成で描かれている。「宮人観梅之図」では水面は凍らず，上方下方共に水流で描き表わされるという多少の改変が加えられてはいるが，雪斎が雪鼎の「十二ケ月図屏風」か，あるいはそれに類した同系画題の作品を下敷きにして制作を行ったであろうことは明瞭である。

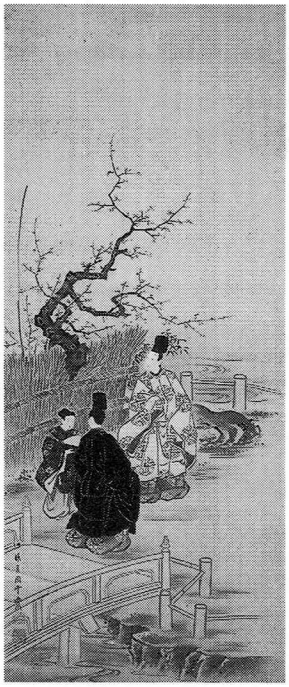

図28　月岡雪斎「宮人観梅之図」

以上，雪鼎と雪斎の「十二ケ月図屏風」の12画面よりそれぞれ一月，三月，七月，十二月の４画面を取り上げ，両屏風作品の考察を試みた。残りの各月の画面内容については，参考資料の主題対応表にまとめているのでそちらを参照されたい。雪斎の「十二ケ月図屏風」の計十二扇に描かれた主題を最後にまとめると，公家の年中行事を取り上げたものが第三扇の曲水宴（三月），第六扇の水月祓（六月），第七扇の乞巧奠（七月），第九扇の重陽の節会（九月）の計四つである。これより第六扇の禊ぎを除き，第一扇の小松曳きを加えればそのまま「五節句」となる。つまり，本作品は公家の年中行事と民間の五節句，そして時節の情景とを適宜織り交ぜた画面として構成されていることがわかる。なお，各モチーフや画面構成などの図様に関する粉本の典拠については，今回の考察では判明し得なかったため，いずれ稿を改めたい。同時代他派の同趣向の月次風俗図作品との関連に加えて，直接手本となった，雪鼎作品の図様の源泉がどこにあったのか，版本からの影響関係も含めて，今後広くみていく必要があると思われる。

４．雪斎と雪鼎

各扇の画面を構成している月次のモチーフや主題選択に関して，雪鼎と雪斎の「十二ケ月図屏風」を比較すると，対応表に掲出したように，両作品には共通性の高さが認められる。「宮人観梅之図」（図28）における図様継承のあり方からも，雪斎の「十二ケ月図屏風」が月岡派の筋目正しい学習の線上にある作品であることが確認できた。様式についても，人物の衣紋線の上にはおしみなく金泥がのせられ，豊麗な彩色美を見せていることや，細部にわたる文様へのこだわりが見られる点も雪鼎から正統に継承したものといえる。また淡墨の上から朱色をのせて，人物の肌の輪郭線を縁取るという独特な描法も，雪鼎ゆずりの「月岡風」を守ったものであることはいうまでもない。注視してみると，耳やまぶた，指先に至るまで丁寧に色がのせられており，柔らかな独特の表情を添えている。

このように，雪鼎と雪斎の「十二ケ月図屏風」では共通性を大きく基底にしていることが判明した。しかしながら，一方で両作品の画面が与えている印象は全く異なっている。次にその理由について考えてみたい。雪斎の「十二ケ月図屏風」では，描写対象が各月の時節にふさわしい景物と人物に限定されているため，平明でわかりやすく，軽快な人物描写とあわせて，月次行事の主役が人物であることを端的に物語る画面といえる。また，画面構成においては，官人の着装の華やかさや人物のいきいきとした豊かな表情を引き立てるように，大きく余白の空間がとられており，余裕のある画面構成をなしている。各扇に描かれる人物の身振りや姿態は動勢感に満ちており，視線の動きも活発な印象である。よって，単調に流れがちな画面に適宜リズムが付与され，屏風の独立画面を十二分に生かした結果に仕上がっているといえる。

対して，雪鼎の「十二ケ月図屏風」は人物と景物ともに，描き込みが細かくなされている。画面の随所には季節の花鳥が織り込まれ，背景描写に対する意識が強く感じられる。すなわち，雅趣に富んだ情緒的な画面である反面，いささか説明的な画面といえよう。画面構成においても，両屏風作品には顕著な相違が認められる。雪斎の「十二ケ月図屏風」の四月，七月，八月の三画面では，視点が手前に定められ，一方で彼方が遠望されており，中景については大胆に切断される。これに対して，五月と九月の画面においては，必要最小限に選択されたモチーフを画面の前面のみに配した，近接描写に絞った画面構成が取られている。一方，雪鼎の「十二ケ月図屏風」の画面構成には奥行きに対する志向が見られる。すなわち，縦長画面は近景から中景，中景から遠景へと段階的にゆるやかに画面が繋げられる。雪斎の「十二ケ月図屏風」では，近接描写に絞った画面と近景と遠景とを並置した画面とが対照的に組み合わされることにより，人物の動勢的な表現とあわせて屏風の連続画面構成に変化を生んでいることがわかる。このような中景を欠落させた遠近表現の使用は，「菊慈童図」（ボストン美術館蔵）など雪斎法眼時代の作品においても共通して見出されるところである。

また人物の顔貌描写において，くっきりとした二重の面差しで描かれることは月岡派の人物画の大きな特徴であるが，雪斎の人物画における眼のかたちは雪鼎画のそれよりも丸みを帯びて描かれ，二重の幅も若干広く表わされる。頬骨の張りのない扁平な瓜実型の輪郭で描かれることも，月岡派の人物画の大きな特色といえるが，雪鼎の人物画では鼻梁の豊かな鼻であるのに対して，雪斎の人物画では鼻梁は太く描かれず，鼻腔の丸い団子鼻で描かれる。加えて，顎先の形状も丸みがあり，口角は上がりぎみに表わされるため，柔らかな表情を生んでいる。

さらに，雪鼎画においては人物の年齢に相応した描き分けがされるのに対して，雪斎の人物画では年齢や性別に関わらず，総じて童形の面貌で描かれる傾向がある。こうした表現傾向の違いは，彼らの当世人物画の作品においても，同様に見出される。すなわち，雪鼎の人物画がシャープなイメージを与えているのに対して，雪斎の描く人物画にはどこか柔らかな印象があることは，以上の表現要素の違いによるものと理解される。

これらを総合して考えると，雪斎の「十二ケ月図屏風」は凛とした艶麗さを感じさせる雪鼎の「十二ケ月図屏風」とは異なり，淡白な印象ではあるが，実感に即した人物表現が認められる，親しみやすい月次風俗画作品であるといえる。両者の表現様式の変容は時代の美意識の変化の反映と考えられ，雪斎の「十二ケ月図屏風」には雪鼎様式を基底にした「月岡風」の表現が守られた上で，顔貌と遠近表現において雪斎の独自性を確認することができる。すなわち，雪斎の「十二ケ月図屏風」は雪鼎様に適宜改変が加えられた結果，雪鼎の「十二ケ月図屏風」とは一味違う，生彩さや開放的な気分を含んだ雪斎の個性表現が認められる作品として位置づけることができるのである。

5．雪斎と月岡派工房

雪斎が様式樹立後も，雪鼎作品の図様を下敷きにしながら，部分的に応用や改変を加えて作画を行なったと想定されることは，既に述べてきた。よって，雪斎の「十二ケ月図屏風」も，そうした制作活動における一事例であることが確認されたように思う。こうした雪鼎様の作品は，【Ⅰ】雪鼎様に部分的変容を加えて制作された作品と，【Ⅱ】雪鼎作品の画題，構図や図様を共にそのまま踏襲して作られた作品の二種類に分けられる。雪斎の「十二ケ月図屏風」については，前者に相当する作品と位置づけることができる。また法橋期の「貴人噴水を見る図」（旧麻布美術工芸館蔵）は貴人の男女が噴水を眺めて遊ぶ姿を描いた単幅の王朝人物図であるが，雪洞の「小松曳き図」のように，本図も元来は「十二ケ月図屏風」など月次風俗画の連作の一部であったと思われる。こうしたいくつかの作例から，おそらく月岡派の王朝風俗図には様々なバリエーションが存在したと推測される。

このような王朝風俗図以外の，月岡派の十八番といえる画題には，「人形遣い」を描いたものがある[19]。人形遣い図の画題は雪鼎や雪斎のみならず，稲垣つる女など傍系の門人達にも同趣向の作例が確認されるので，これらは月岡派の看板商品であったといってよい。江戸の浮世絵師の作例には，月岡派作品の図様と類似した「人形遣い図」は確認されないので，とりわけ大坂の地で好まれた人気の図様だったのであろう。

また，【Ⅱ】の例としては伊勢物語絵の「芥川図」や義経説話の「常盤雪行図」などが挙げられる。これらの作品では，雪鼎画の図様ならびに画面構成が変更なく踏襲されており，月岡派において商品性の高い作品としての位置づけが与えられていたことがわかる。

おわりに

以上，本稿では月岡雪斎と雪洞の作品を主に取り上げることで，雪鼎没後の月岡派工房における画題・図様・様式の継承状況を明らかにし，更に当時の鑑賞者層の人々が月岡派に求めた画題の嗜好について考察を行った。

要するに，雪鼎なき後の月岡派の門人たちは当世風俗画と物語図などの王朝人物図を大きな二本柱とした，雪鼎ゆずりの幅広い画題のストックを有効にいかしながら，多様な注文に応じて適宜描写や図様に変容の操作を加えるという，柔軟な制作を行なった。その結果，画域や主題の幅もさらに豊かなものとなり，月岡派は流行に左右されることなく，独自の地位を築いて工房を大きく展開することができたのだと考えられる。

これまで，月岡雪鼎を中心とする「月岡派」に関しては，単幅の濃艶な当世美人画のイメージが強くあったが，雪斎を代表とする雪鼎以降の月岡派門人たちによる一連の「十二ケ月図屏風」の遺作から，月次の王朝人物画も，画派の主力商品の一つであったことがわかる。つまり，

単幅の美人画の姿形やポーズ，賦彩のみならず，かかる大型の屏風作品の制作に関しても，雪斎は雪鼎の作品を優れた手本としていかしながら，次世代の門流へと橋渡しを行った。すなわち，月岡雪斎はその後の「月岡派」の方向性を提示し，いわゆる「月岡風」といわれる礎を築き上げた流派のキーパーソンとして位置づけられるのである。

【参考資料】「十二ケ月図屏風」主題対応表

	雪　斎	雪　鼎
1月	子の日の小松曳き	子の日の小松曳き
2月	寒桜，春霞	寒桜，紅梅，茅屋
3月	上巳の節句（曲水宴）	上巳の節句（曲水宴）
4月	卯花	卯花，雲雀，田植え，春駒
5月	端午の節句（菖蒲・薬玉）	端午の節句（菖蒲・薬玉・青柳）
6月	水月祓	鹿狩，篝火
7月	七夕	七夕，萩
8月	仲秋の名月	仲秋の名月
9月	重陽の節句	重陽の節句（菊の被せ綿）
10月	時雨	野分，紅葉，時雨に遭う道行人
11月	初雪	初雪，薄氷
12月	早梅	早梅，氷

注

(1) 山東京伝『浮世絵類考』追考（1802年）が記述の上限と考えられる。同書月岡丹下の条に「天明六年十二月四日歿年七十七」とあり，この記述が以降の画伝類の没年の記述に踏襲されることとなり，現在に至っている。
(2) 雪鼎の墓所調査については，渡邊虹衣「月岡雪鼎の墓碑 ── 新淀川の川床へ埋没されたらしい」（『浮世絵』15号，浮世絵社，1916年）
(3) 山本ゆかり「月岡雪鼎・礒田湖竜斎等への僧位叙任について ──『御室御記』に関する報告 ──」（『浮世絵芸術』132号，国際浮世絵学会，1999年）。
(4) 雪斎の没年については，沢田章『日本畫家辞典』（大学堂書店，1927年），井上和雄『浮世絵師伝』（渡辺版画店，1931年）などに明言がみられる。
(5) 井上和雄『浮世絵師伝』（渡辺版画店，1931年）
(6) 菅原真弓「月岡芳年の伝記に関する諸問題」（『学習院大学人文科学論集３』1994年）
(7) 政田義彦『浪速人傑談』（1855年）
(8) 安永６年（1777）版『難波丸綱目』（野間光辰鑑修『校本難波丸綱目』中尾松泉堂書店，1977年）
(9) 月岡雪斎筆「猩々図」……絹本著色，掛幅，法量不明。画面左下に「法眼月岡雪斎時年六十三」の墨書。月岡雪斎筆「菊慈童図」……絹本著色，掛幅，縦92・5×横38・2cm，ボストン美術館蔵，画面左下に「法眼月岡雪斎時年六十六」の墨書。
(10) 「ほり江」とは現在の大阪の地名「堀江」を示す。
(11) 『肉筆浮世絵集成Ⅰ・Ⅱ』（毎日新聞社，1977年，図版番号116番）を参照。
(12) 雪斎のみならず，門人の墨江武禅も明和後期の雪鼎様の美人画を得意とした。
(13) 月岡雪鼎筆「月次花鳥風俗図屏風」６曲１双，絹本著色，押絵貼，各扇は縦123・8×横50・７cm，ボストン美術館蔵，月岡雪鼎筆「大坂十二ケ月図屏風」６曲１双，絹本著色，押絵貼，各扇は縦114・0×横43・0cm，大阪歴史博物館蔵
(14) 月岡雪斎筆「十二ケ月図屏風」６曲１双，紙本著色，押絵貼，各扇は縦131・2×横45・9～51・４cm，関西大学図書館蔵
(15) 月岡雪鼎筆「十二ケ月図屏風」６曲１双，絹本著色，押絵貼，本紙各縦100・3×横37・6cm，滋賀県立琵琶湖文化館蔵
(16) 月岡雪洞筆「小松曳き図」紙本著色，掛幅，縦107・4×横40・0cm，個人蔵。若松を手に匂いを嗅ぐ官人の男性の姿形が共通して描かれる。雪洞作品では供人の男性が禿に変更されているが，雪斎の「十二ケ月図屏風」が意識されていることは間違いない。
(17) 酒井抱一筆「五節句図」５幅，絹本著色，各縦103・5×横36・0cm，大倉集古館蔵
(18) 月岡雪斎筆「宮人観梅之図」，絹本著色，掛幅，縦93・0×横39・6cm，関西大学図書館蔵
(19) 第２章文中で紹介した法橋期の「人形遣い図」（東京国立博物館蔵）とほぼ同構図の法眼期の作例に，氏家浮世絵コレクションの「人形廻図」がある。絹本著色，掛幅，縦88・6×横34・9cm。