OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	竹内栖鳳「おぼろ月」の考察
Author(s)	宗像, 晶子
Citation	デザイン理論. 2011, 57, p. 75-89
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/53537
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

竹内栖鳳「おぼろ月」の考察

宗　像　晶　子
京都市立芸術大学大学院博士後期課程

キーワード
竹内栖鳳，近代日本画，写生，依頼画
Takeuchi Seiho，modern Japanese painting，sketching，
painting by request

はじめに
1　背景表現
2　依頼画の状況
3　「狐」表現の変遷
4　他作家の「狐」と「月」
5　写生と本画
おわりに

はじめに

「おぼろ月」（図1）は，栖鳳の動物画の代表作として現在では大変馴染み深い作品である。夏の夕べに，枯れかけた菜種の隙間から，一匹の狐が月を仰ぎ見る。狐に見る細心の描写は，交錯する菜種の繊細な色彩の中で一際典雅である。この作品は，季節の移ろいの中に生き物の情趣溢れる姿を温雅に描き出した力作と言える。しかし，この「おぼろ月」に対しては，当時の特異な発表状況が今日の作品研究を困難にさせるのだろうか。栖鳳の著名作にもかかわらず，今日まで，その制作背景が研究されていないのが現状である。

そこで，「おぼろ月」に対する当時の作品批評を考察すると，この作品が当初人々にやや違和感をもって享受されたことが判明した。すなわち，当時の美術評論家の神崎憲一氏は，本作品に対して「随分珍しい作品だつた。[1]」と指摘する。さらに，その新奇な画風の要因として，「一，栖鳳紙全紙と云ふ大きなものであつた事　二，その大きな紙に殆んど全面地塗りの渲染を施した程稀に見る描法であった事　三，そんな珍しい作品が謂はゞ一商人の展観用として描かれた事[2]」を挙げている。

このように，当時の著名な美術評論家が受けた第一印象とその要因を手掛かりに，まず，「おぼろ月」の特異性に対して詳細な解釈を与えることを試みたい。それを端緒に，従来の研究では充分に論究されてこなかった，栖鳳自身が抱くこの作品の本来的な主題を多角的に究明したいと考える。

1　背景表現

まず本節では，神崎氏が言及する「おぼろ月」の特異性をもたらす要因のうち二点，すなわち，紙の素材と地塗りの技法に着目し，それが生み出した「おぼろ月」の新奇な背景表現に関して検討する。その際に，神崎氏の見解と栖鳳自身の述懐をもとに解明を試みることにしたい。

（1）栖鳳紙の素材

まず，栖鳳の紙本作品を巡って，神崎氏の指摘に考察を加えながら推論したい。「おぼろ月」制作の直前に描かれた，彼の帝展出品の紙本作品には，1920（大正９）年の「薫風行吟，椀下博戯」に金潜紙[3]が，1926（大正15）年の「南支風物」に麻紙[4]が使用されていたという[5]。栖鳳は官展に向けた大作に，当時まだ一般的ではない新素材の紙を積極的に導入し，絵画作品の基底材である紙を様々に吟味していた様子が推察される。

次に，「おぼろ月」に使用された「栖鳳紙」を巡って，同様の手順で分析を進めたい。栖鳳が自分専用に特注した紙を栖鳳紙と呼んだ。栖鳳紙は，通常小画面の作品に使用されたようだ。ところが，「おぼろ月」では栖鳳紙を全紙サイズのまま大画面作品として用いたことが特記されている[6]。全紙サイズの栖鳳紙が使用されたのは，1927（昭和２）年の岡墨光堂に水墨の滝を描いて以来であったという[7]。すなわち，栖鳳は，「おぼろ月」制作の前年，通常小品に使用する栖鳳紙を全紙サイズで用いて墨画を描いたのであった。この点から，彼が，栖鳳紙の墨の表現に対する適性をよく心得た上で，「おぼろ月」の背景に，あえて栖鳳紙を選び取ったと理解できる。

では，この栖鳳紙の墨との相性は具体的に如何なるものだったのか。この紙に対する栖鳳自身の述懐を，以下に引用したい。「現在私は栖鳳紙なるものを使っているが，この栖鳳紙なるものに逢着するまでに，随分長い間，紙についていろいろ研究した。[…] 丁度いゝ具合に，越前の岩野製紙場所主が多種多様の紙を漉いてくれて，現在の栖鳳紙に逢着したわけである。[8]」とある。栖鳳は，唐紙[9]や画箋紙[10]，奉書紙[11]等の様々な紙素材を用いて試行錯誤したという[12]。紙に対する彼の探求心は，中国の製紙工場も検討した程強かった[13]。すなわち，栖鳳紙は，彼自身の様々な意図を適えた紙であったに違いない。

ところで，栖鳳紙を製造した岩野製紙場[14]は現在も存在する。著者が岩野製紙場にこの紙について問い合わせたところ，栖鳳紙は1921（大正10）年前後に完成したことが判明した。その紙の素材は，和紙の基本的な原料である楮に竹を30％程混合したものであった。紙の厚みは薄く，光を当てると肌理の細かい繊維が透けて見える。墨のりが非常に良いため，多くは墨絵に使用されたという。さらに，この紙は，絵具や墨の滲み止めとなる礬砂（ドウサ）を紙面に施さないという特徴がある。したがって，栖鳳紙は墨を均質に塗るのではなく，「おぼろ月」に現れ

るような，墨のむらや滲みを生かすのに適した素材であったと考えられる。では，その墨がもつ表現性に関して以下に検討したい。

（2）地塗りの技法

栖鳳は，このようにして模索した栖鳳紙の，ほぼ全画面を淡墨で暈染めしたのである。神崎氏は，畳一枚に相当する全画面に，暈染めの濃淡で表現を施すことは困難であっただろうと指摘する[15]。また，助手が紙を乾かす際に破いてしまったため，再度染め直したという逸話も伝えられている[16]。しかし，このような困難な表現こそが，初夏の宵の情趣を醸し出す，この作品の基調を築いていることは言うまでもない。

ではここで，紙と絹の二つの基底材がもつ墨との相性に関して，栖鳳自身の言葉を引用したい。「わたしはどちらかといえば，紙の方が好ましい。[…]絹は素直である。いざ筆を下す時，危なげがない。紙はそうはいかない。筆を下すと直ちににじむ。[…]一旦濕らし切れば…待たねばならない。[…]すなわち，紙をうまくこなしつければ，上手な絵が描けるわけである。[17]」と述べ，紙と墨の関係から生じる墨の偶発的な表現に目を付け，その筆触や濃淡等を巧みに表現しようと考えている。さらに，「墨と筆との関係で生れ出る言うに言えない渋味，それが紙だと一層よく出る。[…]底味のいいものを味わえるのは紙だ。所謂写実に近い方法をとる行き方には絹の方がいい。しかし紙の方が心持や気分の浸透性はある。[18]」とも指摘しており，ここに，表現上の素材の適性を写実性の観点から判断する姿勢を読み取れる。

以上のように，栖鳳の思いと「おぼろ月」の背景表現を考慮すれば，この作品が墨の味わい，つまり，素材との対話を重視した表現を目指すことが明瞭であろう。墨の染み出す栖鳳紙は斑や滲みを偶発的に生じさせる。それによって，月の薄明かりや霞がかる空，地面を連想する余地を鑑賞者側に委ねる。「おぼろ月」の背景表現には，このような栖鳳の開放感ないし余裕を汲み取ることができるのである。そして，栖鳳のこの志向には，作品が公表された場所と機会が関連すると思われる。次節で追究したい。

2　依頼画の状況

独特な背景表現をもつ「おぼろ月」であるが，それが公開された機会も他の代表作とは異なる。すなわち，本作品の公表の場は，美術館で開催される公的な展覧会ではなかった。この作品は，神崎氏も指摘するように，一画商による依頼画であり，美術市場に深く関与する展示会において公開されたのであった。このような制作状況に関して，当時の資料と京都美術倶楽部[19]の現支配人山内正氏から得た見解をもとに検討を進めたい。

「おぼろ月」が出品されたのは，1928(昭和３)年の土井撰美堂主催諸名家近作展である。それは，京都美術倶楽部の創立20周年記念祝典に伴い，同地で開催された展示会であった。その主催者は，当時京都随一の有力画商であった土井撰美堂[20]である。土井撰美堂は，蛸薬師通烏丸東入に位置した美術商であるが，今は存在しない。そのため，この展覧会の様子を現在に伝える資料は少ないが，唯一の手掛かりとして，画集『新影』を確認することができた。

『新影』はこの展示会開催の年に出版された，主催者土井撰美堂が編集する画集である。さらに，その第１頁目に，「おぼろ月」の大判図版が掲載されている点からも，同展示会の図録であった可能性が考えられる。それに依ると，他の出品作に山元春挙の「琵琶湖の春」（図２），橋本関雪の「永画」，上村松園の「花見の宴」（図３），村上華岳の「牡丹」，入江波光「大原女」（図４）等が挙げられる。これらを含む多くの作品に共通する特徴は，第一に，同展示会が開催された季節に即す点である。第二に，展覧会出品画に見るような新作ではなく，いかにも依頼画の小品と見なされる点であろう。すなわち，栖鳳の「おぼろ月」は，同展示会の客寄せ作品として特別に依頼を受けていた可能性が高い。

また，この展示会の実態を推察する上で，次に問題となるのがその開催場所である。すなわち，諸名家近作展は，一般の美術館施設や百貨店催事場ではなく，京都美術倶楽部において開催された。京都美術倶楽部とは，1908(明治41)年に創設された古美術骨董品と現代新画を扱う入札市場を担った施設である。美術倶楽部の主たる利用目的は，業者間の入札と一般公開の競売りであったが，他方で，展覧会ないし展示即売会の貸会場としての機能も果たしていたようだ。「おぼろ月」が展観された諸名家近作展については，後者の傾向が濃厚であろう。

以上，美術商に応じた依頼画には，人気を博した話題作のバリエーション等，寸法及び絵画内容の面で小品が多いことが通例である。だが，「おぼろ月」に関しては，緊迫感ある展覧会出品画には看取されない，栖鳳の別種の趣向が垣間見られる力作と言える。また，栖鳳自身も，依頼者の要請と作品の質が，必ずしも対応しない難しさを指摘している。だが，この「おぼろ月」については，画商の展示会という束縛の少なさが作品に遊戯性を与えるとともに，それに高い完成度が伴ったという点で異例の秀作と考えられるだろう。

３ 「狐」表現の変遷

このように，当時の美術評論家が抱いた疑問に対して，その具体的な考察と解釈を試みてきた。しかしながら，神崎氏が指摘しなかった本作品の重大な事柄として，主題性の問題が考えられるだろう。「おぼろ月」において，栖鳳が表現しようとしたものは一体何か。この問題を追究するために，狐の題材を扱った栖鳳の他作品を考察する必要があるだろう。それでは，以

下に時代別に分析したい。

（1）明治期

「おぼろ月」から遡ること約30年，「野狐」[21]（図５）が手掛けられた。この作品は，1898（明治31）年頃，栖鳳が渡欧前いまだ「棲鳳」の字を用いていた，画家としての出発の時期の作品である。宵の野原に不意に姿を現した狐を，ススキと二日月とともに秋の季節の一場面に置いている。月に動物という取り合わせで四季を表す，それまでの日本画家達が親しんだ画題を，同様に馴染み深い画面構成によって捉えている。まさに，諸流派の作風を意欲的に吸収していた，栖鳳のいわゆる鵜派と呼ばれた時期を象徴する作例と言えるだろう。

次に，画中に狐が登場するのは10年後となる。1908（明治41）年頃，屏風一対に「狐狸図」（図６）が描かれた。それは，第２回文展に「飼われたる猿と兎」を発表した時期に相当し，同様に，二種類の動物を取り合わせた大作である。左隻には古木の下で戯れる二匹の狐を，右隻には竹垣から姿を覗かせる狸を配した。動物を細密に，背景を省筆で表す，獅子作品以降，栖鳳の動物画に主流となった手法が窺われる。渡欧の成果によって，それは，前作「野狐」より一層写実的な姿で捉えられている。古来，民間伝承において，擬人化されて頻繁に登場する二種類の動物を，あえて，現実感のある情景の中で獣の写実的な姿として描き出したところに，作家の創意工夫が看取される。

（2）大正期

大正に入ると一変して，「漫筆」の形で狐が取り上げられる。漫筆とは，大津絵等に主題を借りて，興の趣くままに筆を運んだ私的な戯画である。本画とも写生とも異なるが，これも栖鳳の絵画表現の一要素であった。この種の洒脱な興趣は，本画制作にみる緊迫した画面構成とは，性質を異にするように捉えられる。

大正13年制作の「馬に乗る狐」（図７）もその漫筆作品の一つである。ススキ模様の女房装束で小鼓を持った白狐が馬に乗って戯れている。妖艶な風情が漂うこの作品は，『今昔物語集』に着想を得ている。白狐が若い娘に化けて侍を騙し馬に乗るという内容の物語で，最終的にこの白狐は火炙りによって退治される。狐に纏わるこの種の伝承は，古くから幾種も存在し，葛の葉，狐忠信，白蔵主，狐稲荷等の主題が，時折絵画化された。栖鳳自身も公的な発表の場にこそ扱わないものの，私的でごく趣味的な漫筆においては，この種の画題を自由闊達に描いて見せた。

このように狐にある種の物語性を託す作品には，「紅梅に狐」（図８）も一例に挙げられるだろう。だが，残念ながら，本作品は下絵のみしか現存せず，制作年も不明である。下絵では，

老梅の背後から姿を現した狐に，謎めいた雰囲気が認められる。日本の伝承では通常狐が美しい娘に化けるのだが，中国では，羅浮仙という梅の精が美女となって現れる。画中の狐と梅との突き合せには，やはり文学との関連性が想起されるだろう。

（3）昭和期

1928(昭和３)年，「狐」（図９）と問題の「おぼろ月」の二点が手掛けられた。両作品は同時期に制作され，先述した諸名家近作展において同時に公表された作品として注目に値する。一見すると，二作品はその画面背景や構図等の違いから全く異なる印象を受ける。だが，詳細に検討すると，両者から，表現上の共通点と創作上の経緯を見出すことができる。

まず，先に手掛けられた「狐」では，刈入れが終わり藁塚が積まれた秋の田に，白い二目月が見える。その月の光に浮かれ出たように狐が跳ねる。その手の仕草や顔の傾げ方は擬人的であり，笑いを誘う動物の捉え方が人間の感覚を帯びて窺われる。しかし，裏泊の絹がもつ平滑な背景や現実感のある画面構成が，狐の滑稽な表情とそぐわず，作品全体として表現上の統一感がないようにも見受けられる。

次に，続いて制作された「おぼろ月」はどうだろうか。前作「狐」とは季節が変わって，満月の初夏の夕べが描かれる。前作と同様，菜種を前足で抑え，月を見上げるかのような狐の所作はどこか人間味がある。あたかも物語の一場面を切り取るようだ。月夜の宵，これから起こるだろう神秘的な出来事に想像力を掻き立てられる。では，前作「狐」の作風には看取されない，この幻想的な絵画空間を生み出す要因は何か。第一に，実際より格別に大きく，また低い位置に描かれた現実感のない朧月が関与するようだ。そして第二に，先述したような，紙の全画面に薄墨を施す稀にみる背景表現が挙げられるだろう。

したがって，「狐」と「おぼろ月」は，戯画に見るような動物の滑稽な表現の点で同様の姿勢を示すと言える。だが，前作「狐」から後作「おぼろ月」への創作過程において，画面構成と背景表現の変化が，現実との距離感を高めていると考える。

４　他作家の「狐」と「月」

このように，「おぼろ月」の制作背景及び作品分析を，栖鳳自身の視野から様々に検討してきた。だが，この作品の主題を追究するにはいささか不充分であり，他作家との影響関係も考慮する必要があると思われる。そこで，本節では，栖鳳の弟子で動物画をよくした西村五雲の「狐」作品と，栖鳳の前の世代の動物画家である岸竹堂の「月」に関連する作品との比較考察に基づき，検討してゆこう。

（1）西村五雲の「狐」

栖鳳門下で彼の動物画の作風を継承した画家に西村五雲がいる。彼が，最初に狐の題材を手掛けた作品は，1903(明治36)年の「残雪飢狐」（図10）である。雪の枯野を彷徨う一匹の餓えた狐を描いている。栖鳳の「おぼろ月」と同様に背景に薄墨を施すが，この作品では，現実の冷厳な自然を表した。さらに興味深いことに，同作品は，1912(明治45)年の木島桜谷の代表作「寒月」に示唆を与えたようだ。桜谷の場合，狐を取り囲む情景を竹林として描き出し，凍る月夜に狐の歩み来た道を霞ませることによって，五雲が表した極寒の現実描写を何処か感興ある世界へと深化させた。

五雲の狐作品で最も有名なものは，1932(昭和７)年，第13回帝展に出品された「秋茄子」（図11）である。この作品もまた背景表現に全画面の薄墨を適用する。五雲も地塗りの際，非常に丹念に墨を重ねて，描き損じを繰り返しながら苦労したという。前作「残雪飢狐」と異なり，狐の顔や体の形を幾分誇張して細長く描く。三匹の戯れる狐を，眠るもの，飛び跳ねるもの，駆けるものと多様な姿態によって描き分けた。また，「秋茄子」と同年に描かれた小品「狐」は，飛び跳ねる動物の造形と積み藁の題材が，栖鳳の「狐」に符合する。さらに，その五年後の1937(昭和12)年に制作された「春宵」（図12）は，都をどりの際，歌舞練場の茶室に飾られたが[22]，この作品もまた，春の夜を表現するために画面背景に薄墨を施すところに注目しておきたい。

（2）岸竹堂の「月」

近代以前，月は，一層頻繁に四季花鳥と共に絵画の中に登場した。栖鳳以前の写生画家である岸竹堂もまた，晩年，月と自然を併せて描くことに執着している。

竹堂が月と共に扱った題材で最も多いものは狸のモチーフである。その代表作として，ここでは，万延１(1860)年の「狸図」（図13）と明治10～20年代(1877～1887年）の「月下狸図」（図14）の二点を挙げたい。前者に関しては，先述した栖鳳の「野狐」と画面構成が酷似する。栖鳳と竹堂は高島屋在職中に交流があったと考えられ，初期の栖鳳が竹堂に影響を受けていた様子が判明する。竹堂の両作品自体を検討しよう。前者は，月光が照らす川原で，獲物を狙うように身を低く構える一匹の狸を描く。一方，後者は，暗雲から覗く月を眺める親狸と，それに追随する無邪気な子狸を描く。両者ともに，月に狸の図を描くのであるが，前者の狸では猛獣の生態が如実に表され，後者の狸は穏健で静謐な情緒を漂わせる。それと同時に，画中の月の役割も異なるようだ。前者では，草の陰に微かに見える月は，夜行性動物の行動を露わにする役目を担う。後者では，暗雲のかかる月を仰ぎ見る親狸は，あたかも不安げな様子であり擬人的に捉えることが可能である。

また竹堂の場合，多様な描法を駆使して様々な月の表情が描出された。栖鳳と同じく，地を

薄墨に月の部分を塗り残す[23]手法は，雲を墨の濃淡で表わす点で効果的である。その他にも，プラチナ採で月やその薄明かりを表現したり[24]，月を金色で意匠的に描く[25]場合もある。竹堂最晩年に描かれた「円山吐月之図」（図15）は，題名が示す通り，円山が月を吐き出すという画題に，独自で卓越した発想がある。だが，そこにはもはや自然観照を主眼とする従来の客観的ないし装飾的な月のイメージはない。竹堂は，月に対する畏怖感や神秘性を表す中で，月に纏わる自分自身の思想を描き出すようである。

（3）比較検討

以上のように，五雲は，栖鳳と同様，狐を配する画面に薄墨を多用する。また，付属モチーフや狐の姿態にも栖鳳の影響が看取された。だが一方で，五雲にみる背景表現は，栖鳳のように暈染めによって墨の濃淡の趣きを生かすものではなく，比較的均質な塗りとなる。さらに，五雲の狐作品では，栖鳳の「おぼろ月」に見る物語風の情緒表現は見出されない。それは，むしろ，狐自体の独特な姿態の描出に専心した動物画と言える。

一方，竹堂の月に狸の図を検討すると，栖鳳の狐作品と同様，動物の生態を写実的に描写するものと，生き物に感情移入しそれを擬人的に捉えるものと，二種類の方向性の存在があると解釈できる。また，竹堂の場合，最終的に月に対する自身の思想を究明するのであるが，栖鳳の「おぼろ月」は，あくまで動物との取り合わせにおいて成立する。

しかしながら，「おぼろ月」に登場するその動物には，彼の多くの動物画作品に見るような現実感の表出が必ずしも追究されていない。それは，現実からの乖離を示すようだ。先述したように，水墨の暈染めによる抒情性の現前，現実離れした月の大きさ及び月の低さ，狐の擬人的な仕草には，栖鳳が展覧会出品画から距離を置いて，肩肘張らず物に興じる戯れ心に満ちている。それは，栖鳳が画家としての創作の外で，普段から持ち合わせていた戯画の嗜好が，画商の依頼画という特殊な環境下において実を結んだのである。狐という民間伝承に縁の深い動物と，前代の写生画家も深く傾倒した月の幻想性，これらの題材の組み合わせによって初めて到達された表現と言える。

そこで，「おぼろ月」に関する，題材の選択経緯と主題性の更なる探究に関しては，次節で写生の問題として探究しよう。

5　写生と本画

本節では，「おぼろ月」の制作契機を追究するために，写生の局面を検討したい。まず，本作品の動物写生である狐の写生を分析したい。そして次に，作品の構想を論究するため，月の写生を考察することにしよう。

（1）狐写生の吟味

現存する栖鳳の狐写生は極めて少ない。それを唯一見出せるものは，大正期に制作された写手帖第60冊である。まず，２頁の写生では，「狐」や「おぼろ月」の作品に見受けられる，狐特有の細長い正面観の顔を描く。次に，３頁（図16）の寝そべる姿態は，対象が静止しているため，狐の上半身はやや詳細な描写となる。４頁，５頁は，眠る姿に加えて，腹這いの状態からふっと顔を起したり，毛繕いする様子が連続的に描かれる。これに関しても，伸ばした足の組み方や顔の造形等に，比較的丁寧な運筆が認められる。６～８頁（図17・図18）は，一紙面に幾通りもの姿形を写す。だがここで，狐の体躯と尾部が瓢箪型や円形の線によって捉えられ，細長い目付きも簡略的になる点に留意したい。このように筆勢は略筆となるが，それがかえって，狐が見せる独特の姿態を的確に把握している。これは，漫筆「馬に乗る狐」の白狐を彷彿させるような，擬人的な視点に基づく簡潔的な描写である。だが，このように資料として乏しい狐写生の検討のみでは，「おぼろ月」の作品上の意図を説明するには不十分と言える。

ところで，「おぼろ月」のように，動物以外の題材をも併せて扱う動物画の場合，実際には，むしろその動物以外の題材が主体であり，動物のモチーフの方が変更されることも稀ではない。例えば，1933(昭和８)年，第７回淡交会出品の「惜春」の場合，鶯と薪によって春の時節の移り変わりを描くのであるが，写生帖第84冊の６～23頁を見ると，当初は猿と薪との組み合わせによって考案されていたことが判明する。では，「おぼろ月」の場合は，如何なる構想を経て，月に狐の絵画が手掛けられたのであろうか。

（2）月写生の問題化

栖鳳の写生帖の隅々には，しばしば月の観察が見られる。彼は日常的な習慣として，月の形を写し，その多くに月日と時間，方角等を付記した。例えば，写生帖第66冊の35頁（図19）では，「ボケル」と注記して朧月を描き「十二月四日西方に十時満月」と加筆する。写生帖第86冊の最終頁には，三日月の形を線描きし，「昭和八年七月二十八日八時頃西南低く」と記す。栖鳳は月を眺めることを好み，思い立つと真冬でも窓を開けて見入っていたという。

日時等の記述以外にも月に関する覚書きが見出せる写生帖がある。たとえば，写生帖第49冊の90，91頁（図20）には，欧州への出帆の直後に船上から，夜空と月の様子を写したものがある。その写生には，「光の黄色の底に緑ノ気味アリ」，「光二遠サアルニ従ヒアイ空トナル」等のように，月の光やそれが映る空の微妙な色彩を書き留めた記述がある。また，写生帖第84冊の最終頁には，八日月ほどの月の墨書きと日時等の記述に加えて，「青泥・銀入」，「外アイ下ウス」と月を描く絵具の種類の覚書きも確認される。さらに，写手帖第97冊の表紙中扉には，月の素描自体はないものの，「私の提げた魚が月よりも銀色二美しく光って居た」，「月ノ今宵

ハ黒雲の走る嵐と成った打寄スル青白き怒涛・汀遠く…」というように，月のある情景を言葉で描写する様子が窺われる。

実際，「おぼろ月」に関しては，狐写生が確認された写生帖第60冊に，狐写生の次頁から８頁（図21）にわたり連続して，空と月の素描が残される。この空の描写については，「八月廿八日九時満後ノ月」という記録と月の造形がなければ，一見何を描くものか判断し難い。画家本人ための覚書きと考えられる。

これら日常的に取り組まれた月写生に共通する問題は，月やその情景を必ずしも写実的に描出せず，それに等価なものとして，光や色彩の微妙な特徴，日時や情景等を言語によって記録に残す点である。それは事物の存在を写実描写によって表現するのではなく，画家の抱く内なる印象を言葉で克明に記すようである。この継続的な記録写生が絵画表現として実現したものの一つに，「おぼろ月」の作品があると考えられる。そして，栖鳳が抱懐する月の情緒を表すための適格な担い手として，狐の含有する滑稽さと菜種の示す季節感が選択されたと解釈できる。

おわりに

このような着想の下，最終的な完成形として，「おぼろ月」の月は，地墨に塗り残された中空の明るさとして表現された。その明るさ，すなわち，月光は，墨で掠れながら引かれた月の輪郭線からはみ出し漏れる。そして，月光の空への照り映えもまた，途切れる墨線によって描写される。このように象徴的に表現された月は，現実感の厳密な追究には相当しないだろう。それは，栖鳳自身が内抱する主観的な月のある情景を物語っている。

遡って推論すると，この朧月が照らし出す湿潤な空気を表すためには，そもそもこの栖鳳紙でもってでないと実現し得なかったのである。栖鳳紙は，この朧月の主題のためにあえて選択された特異な紙であったと言える。さらに，通常の緊張感から解き放たれたような栖鳳にとっては異相の作風は，依頼画という制作状況が生んだ，栖鳳の創作外での画心を反映している。このように，神崎氏が抱いた作品への疑問に答えるとともに，その疑問の核に存在するこの作品の主題と作風に対して一つの解釈を与えることができた。

「おぼろ月」は，当初「初夏の宵」の作品名で発表された。だが，今日では「おぼろ月」の名で広く知られている。この題名変更の時期を追究すると，作品発表の16年後，すなわち，栖鳳没後２年の1944（昭和19）年には，すでにこの名が通称となっていた[26]。この改名に関与した人物ないし契機についてはいまだ定かではない。しかしながら，栖鳳がこの作品に委ねる主題が，朧月に見出された抒情性の創出であったと判断することは，現在の呼び名からも説得性をもつと言えるだろう。

謝辞　本論文の作成に際して，京都市立芸術大学の田島達也先生に御教示を賜りましたこと，京都市美術館の吉中充代様，京都美術倶楽部の山内正様，岩野製紙場様に，貴重な資料を閲覧させていただき御指導を賜りましたことを深謝致します。

図版

図1　竹内栖鳳「おぼろ月」
1928(昭和3)年

図2　山元春挙
「琵琶湖の春」

図3　上村松園「花見の宴」

図4　入江波光「大原女」

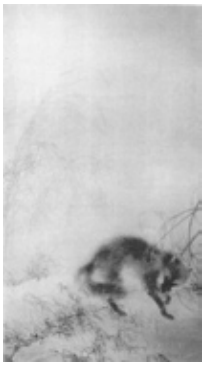

図5　竹内栖鳳「野狐」
1898(明治31)年頃

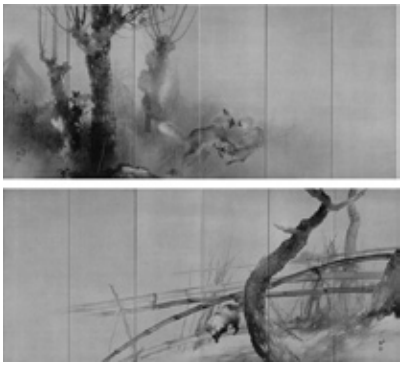

図6　竹内栖鳳「狐狸図」 1908(明治41)年頃

図7　竹内栖鳳
「馬に乗る狐」
1924(大正13)年

図8　竹内栖鳳
「紅梅に狐」(下絵)

図9　竹内栖鳳「狐」 1928(昭和3)年

図10　西村五雲「残雪飢狐」
1903(明治36)年

図11　西村五雲「秋茄子」1932(昭和７)年

図12　西村五雲「春宵」1937(昭和12)年

図13　岸竹堂「猩図」
1860(万延１)年

図14　岸竹堂「月下猩図」
明治10～20年代

図15　岸竹堂
「円山吐月之図」

図16　竹内栖鳳「写生帖第60冊（狐・菖蒲など)」３頁　大正期

図17　竹内栖鳳「写生帖第60冊（狐・菖蒲など)」７頁　大正期

図18　竹内栖鳳「写生帖第60冊（狐・菖蒲など)」８頁　大正期

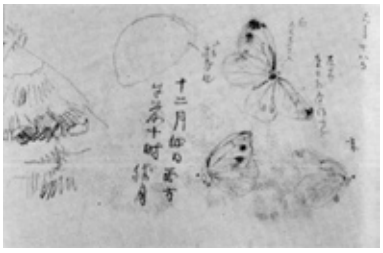

図19　竹内栖鳳「写生帖第66冊（震災後のスケッチなど)」35頁　大正末～昭和初期頃

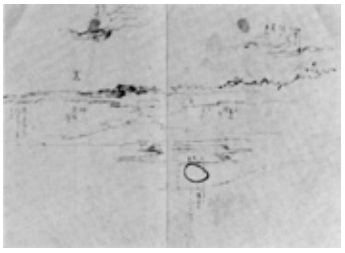

図20　竹内栖鳳「写生帖第49冊（猪・鵜飼・渡航など)」90頁，91頁　1998(明治31)～1900(明治33)年頃

図21　竹内栖鳳「写生帖第60冊(狐・菖蒲など)」13頁，14頁
大正期

図版一覧

図１　竹内栖鳳「おぼろ月」 1928(昭和３)年　紙本着色・一幅　183.5×95.3　土井撰美堂主催諸名家近作展

図２　山元春挙「琵琶湖の春」 土井撰美堂主催諸名家近作展

図３　上村松園「花見の宴」 土井撰美堂主催諸名家近作展

図４　入江波光「大原女」 土井撰美堂主催諸名家近作展

図５　竹内栖鳳「野狐」 1898(明治31)年頃

図６　竹内栖鳳「狐狸図」 1908(明治41)年頃　絹本墨画淡彩・六曲一双　各166.5×373.0　愛知県立美術館

図７　竹内栖鳳「馬に乗る狐」 1924(大正13)年　紙本着色・一幅　71.3×33.5　京都市美術館

図８　竹内栖鳳「紅梅に狐」(下絵)　紙・墨・木炭　175.0×88.5　京都市美術館

図９　竹内栖鳳「狐」 1928(昭和３)年　紙本裏箔着色・二曲一双　各170.8×178.6　土井撰美堂主催諸名家近作展

図10　西村五雲「残雪飢狐」 1903(明治36)年　紙本墨画淡彩・二曲一隻　152.1×170.8　海の見える杜美術館

図11　西村五雲「秋茄子」 1932(昭和７)年　絹本着色・一幅　163.6×200.9　第13回帝展　宮内庁

図12　西村五雲「春宵」 1937(昭和12)年　絹本着色・一幅　68.8×86.7

図13　岸竹堂「狸図」 1860(万延１)年　絹本墨画淡彩・一幅　143.0×69.6

図14　岸竹堂「月下狸図」 明治10～20年代　絹本着色・一幅　106.5×50.0

図15　岸竹堂「円山吐月之図」 1897(明治30)年頃　絹本墨画淡彩・一幅　131.0×50.4　天寧寺

図16　竹内栖鳳「写生帖第60冊(狐・菖蒲など)」３頁　大正期　和紙・墨・一部彩色　27.2×19.6　京都市美術館

図17　竹内栖鳳「写生帖第60冊(狐・菖蒲など)」７頁　大正期　和紙・墨・一部彩色　27.2×19.6　京都市美術館

図18　竹内栖鳳「写生帖第60冊(狐・菖蒲など)」８頁　大正期　和紙・墨・一部彩色　27.2×19.6　京都市美術館

図19　竹内栖鳳「写生帖第66冊(震災後のスケッチなど)」35頁　大正末～昭和初期頃　洋紙・鉛筆・一部墨・一部彩色　14.3×21.0　京都市美術館

図20　竹内栖鳳「写生帖第49冊(猪・鵜飼・渡航など)」90頁，91頁　1998(明治31)～1900(明治33)年頃　和紙・墨・一部淡彩と鉛筆　26.8×19.0　京都市美術館

図21　竹内栖鳳「写生帖第60冊(狐・菖蒲など)」13頁，14頁　大正期　和紙・墨・一部彩色　27.2×19.6　京都市美術館

註

1　神崎蠻楚桂「栖鳳氏の『初夏の宵』」(『美の国』第４巻第７号，美の国社，1928年７月)。

2　前掲 神崎蠻楚桂「栖鳳氏の『初夏の宵』」。

3　金潜紙とは金砂子を漉き込んだ和紙である。

4　麻紙とは麻の靱皮繊維を原料とする，光沢のない柔らかみのある粗面の紙である。伝統的な絵画用の和紙であったが，江戸時代には使用されなくなり，近代に入り岩野製紙場によって復興される。

5　「勿論，栖鳳氏の是れ迄の作品中，紙本は随分澤山ある。その内でも，今迄人の目に触れてゐるのは『薫風行吟，椀下博戯』(大正九年帝展第二回)と「南支風物」(同十五年同第七回)が一番代表的なものだと言

へやう。処が，此二点は紙本には相違ないが，一は金潜紙であり他は麻紙で，共に紙としても特別の紙質なのである。」（前掲 神崎蠻楚桂「栖鳳氏の『初夏の宵』」）。

6 「栖鳳氏の最も愛用する栖鳳紙は，主として六ツ切乃八ツ切の小型にあつた。稀に二ツ切程度の大きさの作品に接し得たのを珍らしとした程であつた。随つて『初夏の宵』は紙幅の大きさと，更にそれが栖鳳紙であつた点から見て非常に面白味を感じさせられた譯である。」（前掲 神崎蠻楚桂「栖鳳氏の『初夏の宵』」）。

7 「栖鳳紙の全紙と云ふと横三尺一寸，縦六尺ある。栖鳳氏が此全紙を使用したのは，先年岡墨光堂に水墨の瀧を描いたのと，今度で二度目だと云ふ。」（前掲 神崎蠻楚桂「栖鳳氏の『初夏の宵』」）。

8 竹内栖鳳「紙に就いて」（『栖鳳閑話』普及版，改造社，1943年）。

9 唐紙とは中国から輸入された，吸水性が低いやや褐色を帯びた紙である。

10 画箋紙とは書画用の紙であり，色は純白で吸水性が高い。

11 奉書紙は比較的厚手の紙である。室町幕府がこの紙を公文書として用いた事から，命令書の意味によって奉書紙と呼ばれる。

12 「従来日本畫は，支那畫と同じに，唐紙とか畫箋紙とかを使つてゐる。［…］然しわたしは，その唐紙や畫箋紙は，いろいろの理由で，わたしの畫の目的に適しないように思つた。［…］支那から舶載されて，逐年その紙質が粗悪になり，且つあの唐紙では，その墨ツヤは好ましくなかつた。」「古人は奉書紙を使るてゐる。だから奉書紙などもいろいろ使つてみたが，どうもあれは水含みが強くて都合が悪い。」（前掲 竹内栖鳳「紙に就いて」）。

13 「この紙の研究の初期に，或る知人が，畫の紙は矢張りその本家が支那の製紙工場へ頼んだ方が良策だといふわけで，その知人態々上海か蘇州かの製紙工場へわたしの希望する性質の紙を註文してくれた。」（前掲 竹内栖鳳「紙に就いて」）。

14 岩野製紙場は，現在の越前和紙岩野平三郎製紙所である。岩野平三郎が創設した福井県越前武生に位置する日本最大の和紙工房である。九代目岩野市兵衛氏は2000（平成12）年人間国宝に認定されている。

15 「思ふに技巧の上からも，丁度畳一枚に相當する大紙面にあれ丈けの暈染を施す事は困難事に相違ない。」（前掲 神崎蠻楚桂「栖鳳氏の『初夏の宵』」）。

16 「地塗りの淡墨を刷いてしまつたのを，乾かす為めに助手が位置を替え様として居る際，餘りに廣い畫面であつた為めに，最初の一枚は濕れた時に破れてしまつた。」（前掲 神崎蠻楚桂「栖鳳氏の『初夏の宵』」）。

17 前掲 竹内栖鳳「紙に就いて」。

18 前掲 竹内栖鳳「紙に就いて」。

19 明治中期までの美術品の入札会場は，内容や規模に応じて，料亭，貸席，寺院等と様々であった。1908（明治41）年，専用市場の需要が高まり，各々の美術業者が募って，御池通寺町東入下本能寺前町に京都美術倶楽部が設立された。現在は，新門前通東大路西入梅本町に位置する。同倶楽部の創立記念の一事業として，諸名家近作展に類似する展示会は他にも行われている。同倶楽部の創立30周年には，名宝展観と新作画展観が同時開催されている。その展覧会図録である『京華餘芳人』には，19人の日本画家が手掛けた作品が認められる。栖鳳もここで「柳蔭雑居」と題した風景画を出展している。

20 土井撰美堂に関する文献資料は少なく，その出版物として画集や売立目録が確認されるのみである。

21 「野狐」に関しては，無扉門「竹内棲鳳筆野狐評」に作品図版及び批評が掲載される。

22 『西村五雲』，光村推古書院，1983年，101頁。

23 薄墨に月を塗り残した竹堂の作品には，「月下遊狸図」（1879（明治12）年頃），「狸図」（1860（万延１）年），「月下狸図」（明治10～20年代），「四季之月図」（1883（明治16）年），「月薄虫・梅鳥図」（制作年不詳）の「梅鳥図」等がある。

24 竹堂が月の表現にプラチナ泥を使用する例としては，「月下猫児図」（1896（明治29）年）の月自体，「月に小禽図」（明治20年代），「月下吼狼図」（1894（明治27）年頃）の月の薄明かり等に窺われる。

25 月を金泥で塗る竹堂の作品には，「月薄虫・梅鳥図」（制作年不詳）の「月薄虫図」，「月に小禽図」（明治20年代），「月下吼狼図」（1894（明治27）年頃）等がある。

26 小林天風著『京都画壇の主流　竹内栖鳳派の巻』附録８頁の「竹内栖鳳略年譜」に，「おぼろ月」の題名が確認できる。