



甲斐庄楠音 《横櫛》 についての一考察

太田, 梨紗子

(Citation)

美術史論集, 18:161-176

(Issue Date)

2018-02-23

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/E0041499>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/E0041499>



甲斐庄楠音《横櫛》についての一考察

《キーワード》 北野恒富 浮世絵 写真 九代目市川團十郎

はじめに

甲斐庄楠音（一八九四—一九七八）は大正から昭和初期にかけて京都画壇で活躍した画家であり、《横櫛》（大正七年（一九一八）、広島県立美術館）は国画創作協会第一回展覧会において岡本神草（一八九四—一九三三）の《口紅》（大正七年、京都市立芸術大学芸術資料館）と並んで人気を博した彼の代表作である。本作品はこれまで当時の文壇で流行した頹廢主義との関わり、楠音の西洋画への傾倒や芝居趣味の文脈でしか語られることがなかった。^① 本稿ではまず、画中人物が着用している長襦袢の役者絵柄が北野恒富（一八八〇—一九四七）のポスター作品からの借用であることを明らかにする。そして、展覧会当時の絵はがきの写真を参考にしつつ、座布団の柄と長地襦袢の役者絵に着目し、画中人物が九代目市川團十郎の見立となるように意図して制作された可能性を提示する。

一 《横櫛》の概要

《横櫛》（図1）は大正七年に開催された国画創作協会第一回展覧会に入選したものである。美人画であり、室内でうつろな表情をした女性が正面を向き、長襦袢に脱ぎ掛けの着物姿で佇んでいる。画中の女性は楠音の兄の妻、彦子がモデルである。^② また、背景の牡丹の屏風は残された写真から実際に楠音の画室にあったものとみられる。この作品は展覧会後に後援者であった吉田忠三郎の所有となる

太田 梨紗子



図1 《横櫛》大正七年、広島県立美術館

が、吉田の死後、奥村政太郎、小林和作と所有者が転々と変わり、小林から広島県立美術館に寄託され現在に至る³⁾。

主題は河竹黙阿弥作「処女翫浮名横櫛」、通称「切られお富」という歌舞伎の演目である。この演目は大正四年に義理姉彦子と楠音が本郷座で実際に観劇したと考えられている。内容は「与話情浮名横櫛」（以下、「横櫛」）別名「切られ与三」の改変で、毒婦物となっている。赤間源左衛門の妾であつたお富は浪人井筒与三郎と恋仲になるが源左衛門に見つかりなぶり切りにされる。瀕死のところを源左衛門の手下蝙蝠の安蔵に助けられたお富は安蔵と夫婦になるが、偶然再会した与三郎に金が要ると言われ、お富は安蔵と実は盗賊であつた源左衛門から二百両を巻き上げる。この話を裏で聞いていた穂積幸十郎が源左衛門を捕まえ、安蔵はお富から金を奪つて逃げようとするが反対にお富に包丁で殺され、お富は与三郎の元へ向かう⁴⁾。この演目を主題とする画は管見の限りでは楠音の《横櫛》以外では浮世絵でしか見出すことはできない。

作品の現在の状態は当時とは異なっており、発表当時の展覧会で売られていた絵はがきの写真（図2）と比較すると、画面右上に書かれている「切られお富」の部分には「国画創作協会 第一回出品作横櫛」と記した色紙が貼られている。また、この画の主役である女性の顔貌表現にも改変が加えられていることがわかる。色紙への変更は奥村政太郎が所有していた昭和初年、顔貌表現や他の細かい部分の加筆修正は昭和三十八年（一九六三）に京都市美術館で開催された国画創作協会回顧展に際して楠音自身によって補修を目的に



図2 展覧会当時の絵はがきの写真

行われた⁵⁾。当初「横櫛」を主題にした作品はこの作品のみが知られていたが、大正八年（一九一九）頃に制作された《横櫛胸像》（福富太郎コレクション、図3）が存在し、もう一点の《横櫛》（京都国立近代美術館、図4）が後年になって発見されている。この作品は北川久氏の論考によって大正五年（一九一六）頃に制作されたと推測される⁶⁾。《横櫛胸像》はおそらく展覧会で《横櫛》が人気を博したため、求めに応じて制作されたものだろう。大正五年頃制作の《横櫛》は展覧会に出品したか資料では確認はとれていないものの、村上華岳らの目に触れ、好評を得た《横櫛》だと考えられ、後の大正七年制作の《横櫛》の元となる作品とされている⁷⁾。

大正五年頃制作と大正七年制作の《横櫛》では、絵はがきを参考にしても大幅に改変が加えられていることが分かる。以下では二つの《横櫛》を大正五年本、大正七年本と呼称して扱う。大正五年本と大正七年本とで大幅に変更された着物、座布団の柄についてみると、大正五年本では脱ぎかけの着物は紫の地に桜が散らされ、



図3 《横櫛胸像》大正八年頃、福富太郎コレクション



図4 《横櫛》大正七年、京都国立近代美術館

裾に御所解き文が配されている。長襦袢は黄色地に火炎と獅子、襟は水色地に天女が描かれている。黒と水色の縞帯で締められており、大正七年本では着物絵はがきでは紺地で裾に草花らしき模様が見え、現在では濃い水色に絞りの幾何学模様となっている。長襦袢は橙の地に役者絵が帯から下の正面部分に四点、右肩部分に一点配さ

れている。襟は水色に絞りの格子文で、帯の色も変更され絵はがきの方では太い緑と細い黒の縞、現在の状態では茶色と黄色の縞になっている。また、座布団の柄も大正五年本は緑地に連珠の文様、大正七年本の展覧会当時は三杵の文様、現在では橙地に寿と波のよな文様となっている。次に、画面の右上に着目すると、大正五年本では背景の牡丹図屏風が描かれているのに対し、大正七年本では「切られお富」が画中画で描きこまれている。この着物の柄の変更と「切られお富」の画中画の追加にはどのような意味があるのだろうか。

二 長襦袢と座布団の柄

○北野恒富との関係

まず注目したいのは大正七年本の役者絵柄の長襦袢である。この役者絵柄は絵はがきの写真と比べても当時と大きな変更は加えられていない。この役者絵柄には、極めて近い作例が北野恒富のポスター作品に存在する。恒富が菊正宗で初めて手掛けたとされる大正四年の作品である(図5)。菊と「菊正宗」の文字が描かれた襖を背景に舞妓が座り込んでいる構図で、舞妓の着る衣装が役者絵の柄になっている。おそらくは歌舞伎十八番の柄だろうが、扇子を持つ手のすぐ横に配置されている赤っ面の男(図6)と腰のすぐ下の部分に見える侍烏帽子の男(図7)は大正七年本の人物の右肩部分(図8)と足元(図9)に配される役者絵とそれぞれほぼ同一の構図を



図5 「ポスター：菊正宗」大正四年、菊正宗酒造記念館

とっている。侍烏帽子の男にいたっては画面が半分途切れている点まで同一である。楠音がこのポスターを参考に制作したことはまず間違いないだろう。同じ大正四年頃に楠音が制作した《遊女》（京都国立近代美術館、図10）には画中の遊女が着る打掛に役者絵が配置されている。北野恒富はこういった色紙貼付のような柄の着物を画中の女性にさせる作品を明治期から数点残しているため、この作品も恒富からの影響と考えられる⁽⁸⁾。

当時の京都画壇と恒富との関わりで語られるのは仮面会への入会をめぐるいざこざについてである。仮面会は明治四十四年（一九二一）に土田麦僊、小野竹喬らによって結成された美術研究会である。この会は翌年の第二回展後に自然消滅するのだが、この

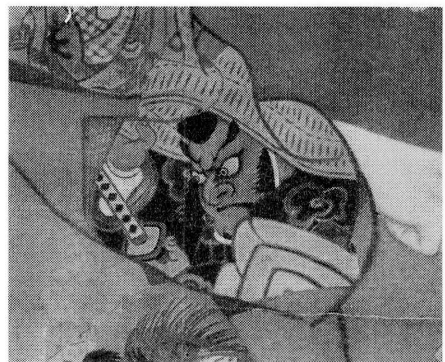


図6 「ポスター：菊正宗」部分、赤っ面の男

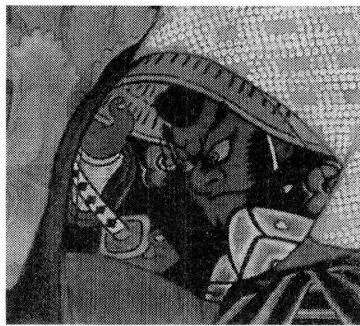


図8 大正七年本部分、赤っ面の男

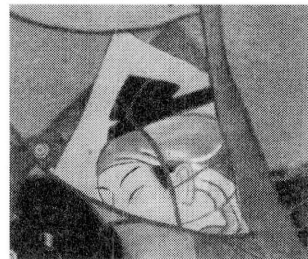


図7 「ポスター：菊正宗」部分、侍烏帽子の男

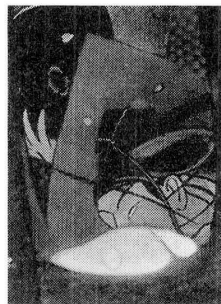


図9 大正七年本部分、侍烏帽子の男

第二回展で恒富は新聞挿絵の試し刷りを出品し、響覚を買ったようだ⁽⁹⁾。しかし、恒富のスクラップブック『夜雨草堂』所載の大正七年の「北野恒富さんに物申さん」という記事では、恒富は仮面会に入会した頃から京都画壇に認められていたようである⁽¹⁰⁾。この記事で恒

富は「大阪に恒富あり」「画壇の悪魔派」と称されている。昭和二年（一九二七）の記事ではあるが、美術評論家豊田豊が国画創作協会第一回展覧会での楠音と岡本神草の作品を

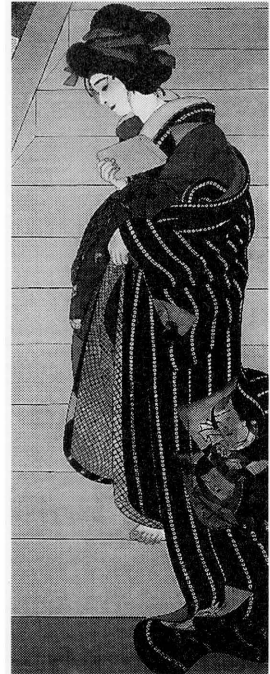


図10 《遊女》大正四年、京都国立近代美術館

日本画に於ける唯美的近代主義は、他芸術より最も遅く、大正七年国画創作協会の花園に萌芽を破りぬ。惣如新星岡本神草と甲斐庄楠音は出でぬそは素絹と日本絵之具を以つてせる谷崎潤一郎にてありし、オスカア・ワイルドにてありし、スインバンにてありし、ロートレックにてありし、モローにてありし。（豊田豊「新興美人画作家論―京都画壇に於ける耽美主義―」『美の國』第三巻七号）

と評していることから、大正七年当時に楠音が恒富を意識していたことは十分に考えられる。《横櫛》での大胆な借用を考慮すると、当時の京都画壇の若者で流行していた歌舞伎画も、歌舞伎の「道行」を描いた恒富の代表作《道行》（大正二年頃、福富太郎コレクション）

ン資料室、図11）に影響を受けたと考えられるのではないだろうか。当時の歌舞伎画に関しては後の当時の浮世絵研究についての項目で述べる。



図11 《道行》大正二年頃、福富太郎コレクション資料室

○市川団十郎の見立て

長襦袢の役者絵の五点のうち二点は恒富のポスターからの借用だと考えられるが、残りの三点は恒富の他作品でも見つけることが出来なかった。この三点の追加を考察するにあたって五点の演目と登場人物についての特定を行った。¹¹⁾

・左肩の赤っ面(図8)

笠を被って刀を握っている点、そして赤っ面の衣装の文様が雲であることから「鞘当」の不破伴左エ門

・正面中央の娘(図12)

桜に扇子、赤い着物に帯の丸文様から「京鹿子娘道成寺」の白拍子花子

・隈取をした男(図13)

画面左上の鼓と車輪紋から「義経千本桜」の狐忠信

・紫鉢巻きの男(図14)

頭部左側に結び目を置いた紫鉢巻きと牡丹紋の黒い着物から「助六」の助六

・侍烏帽子の男(図9)

侍烏帽子と浅葱色の帽子から「七つ面」の賀古世赤右衛門(栗津六郎)

このうち「鞘当」「助六」「七つ面」は七代目市川団十郎が定めた市川家の得意芸十八番の演目である。さらに、絵はがきで確認できる展覧会当時の座布団の模様は市川家の定紋、三枳である(図15)。このことから画中の女性に市川団十郎のイメージが重ねられている

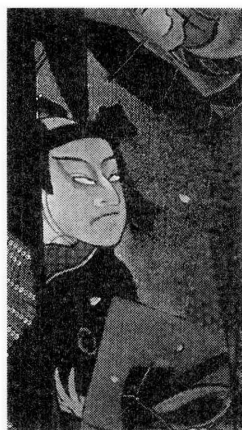


図 14 大正七年本部分、紫鉢巻きの男



図 13 大正七年本部分、隈取の男



図 12 大正七年本部分、娘



図 15 展覧会当時、座布団の柄

と考えられるのではないだろうか。しかし、そうすると残りの二点「京鹿子娘道成寺」「義経千本桜」はどうだろうか。「京鹿子娘道成寺」の花子を得意としたのは九代目市川团十郎（一八三八—一九〇三）である。¹² 九代目团十郎は劇聖とあがめられた近代歌舞伎の立役者である。市川团十郎は本来荒事を得意とする家系であるが、九代目团十郎は荒事に限らず多くの役をこなしたことで知られ、「義経千本桜」でも登場人物の多くを演じ、狐忠信も演じている。この五つの演目、登場人物は九代目团十郎と縁深い。「鞘当」と「義経千本桜」のうち狐忠信が活躍する「吉野山道行」に九代目团十郎の型が後世までに影響を与え、「京鹿子娘道成寺」では本来女方ではないのに白拍子花子を演じている。¹³ そして、「七つ面」は長らく上演が途絶えていた演目を九代目が復活させたものである。「助六」はいうまでもなく市川团十郎家の花形役である。そして登場人物で場面を絞ったものもあるが、どの演目も季節は春である。これは大正五年本の着物の柄が桜であるのと同様関係しているのかもしれない。ともかく、この長襦袢の柄と座布団は敵役、女方、荒事ではあるが和事を兼ね備えた役、ケレン演技の超人、狂言師と多種多様な役をこなすことができた九代目团十郎を表しているのではないだろうか。ただし、この五つの演目はそれ自体歌舞伎における代表的な演目であり、九代目团十郎に縁深い演目は他にも多数あり、これだけでは九代目市川团十郎とは言い難い。

三 「切られお富」の構図

画中の女性に九代目市川团十郎のイメージが重ねられているか考察するにあたって、展覧会当時の画面右上に描かれる「切られお富」の画中画にも注目しなければならないだろう（図16）。この画中画はおそらく当時役者絵にかわって売り出された役者のプロマイド写真を参考に行っている。楠音が見たとされる大正四年の公演での四代

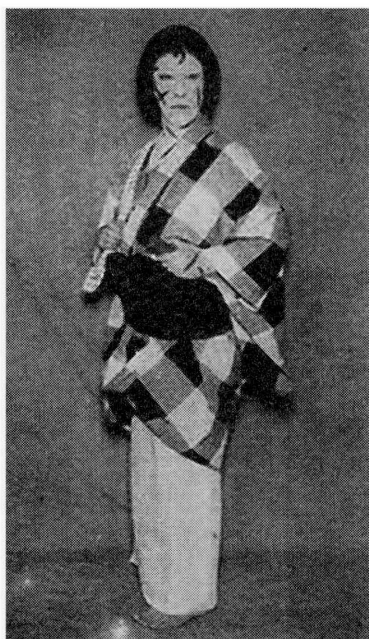


図17 四代目澤村源之助プロマイド写真、大正四年



図16 大正七年本部分、「切られお富」

目沢村源之助のプロマイド写真(図17)が残されており、比較してみると上半身のポーズ、服装、化粧や目線まで一致している。写実的表現も写真をそのまま反映させた結果だろう。楠音の遺品中には多くの写真資料が現存し、写真を制作に取り入れていたことが明らかであり、本作についても写真を使用しているも何ら不思議はない。当時の芝居雑誌『演芸画報』ではこのような構図の挿入写真が頻出する(図18、19)。このプロマイド写真を使用した構図は見つけられなかったが、画面を分割する、舞台写真や役者のプロマイド写真の画面の端に違う場面や違う役者を挿入する手法の図が多く見られた。

しかし、この画中画の構図自体はこのような雑誌が元というよりはもともと浮世絵からきたものだろう。浮世絵で画中画はコマ絵と呼ばれ、画面上部端に描かれることが多い。恒富はこの構図をポスター作品に取り入れている。「月桂冠用ポスター校正刷」(大正三年(一九一四)、凸版印刷株式会社 印刷博物館、図20)は歌川広重の《東海道五十三次 京師三條大橋》らしき図が舞妓の背景にコマ絵風に描かれている。コマ絵は風景画でかつポスター作品ではあるが、楠音が正七年本に恒富の菊正宗のポスター作品を取り入れている以上、こういったコマ絵の構図もこの月桂冠のポスター作品に刺激を受けた可能性はある。ただし、大正七年本で描かれているのは四代目源之助演じる「切られお富」であるため、役者絵に絞ってみると、歌川国員「坂東彦三郎のおそめ」(図21)や天保期(一八三〇—一八四四)に活躍した五棕亭(歌川) 広貞《娘信夫 どちらのによ



図19『演芸画報』大正四年五月号



図18『演芸画報』大正四年五月号

八 磯上豆四郎》(図22) というコマ絵を使った作例が見つかった。⁽¹⁵⁾
 この二例ではあるシーンを描き、その場にいない人物をコマ絵で描く際に使用していることが分かる。これは『演芸画報』の例とよく似ている。

ただし、絵が描かれた当時、九代目団十郎はすでに明治三十六年(一九〇三)に亡くなっていた。そして、役者絵においてコマ絵が圧倒的に多いのは死絵である。死絵とは亡くなった役者の訃報を知らせ、供養に描かれたものである。また、死絵では亡くなった役者だけでなくその役者の親や子、相手役を務めた役者も併せて書くことが多い。その場合コマ絵には既に死者となった役者を描くことが多いが、生きている役者を描く絵も存在する。⁽¹⁶⁾ 四代目源之助は九代目団十郎に請われて相手役をつとめており、また、九代目団十郎の当たり役に「切られ与三」があることからこの二人を対にみることは出来るのではないだろうか。さらに、モデルである兄嫁の彦子は大正四年八月に亡くなっており、以前から『横櫛』には追悼の意が込められていると考えられていた。制作の前年には「九代目団十郎十五周年祭追善興行」も行われている。⁽¹⁷⁾ 大正七年には恒富が《団十郎男之助 幸四郎仁木》(大正七年、個人蔵)という作品を描いており、橋爪節也氏はこの作品において「九代目団十郎十五周年祭追善興行」が制作動機である可能性を示唆している。⁽¹⁸⁾ 以上を踏まえると、展覧会当時の大正七年本は死絵を参考にし、亡くなったモデルの彦子に九代目団十郎を重ねて見立てとすることで、より四代目源之助や「横櫛」を強調する仕組みになっていたのではないだろうか。



図21 「坂東彦三郎のおそめ」



図20 「月桂冠用ポスター校正刷」大正三年、凸版印刷株式会社 印刷博物館

次項で当時の浮世絵研究について言及し、楠音の浮世絵への理解がどこまで及んでいたかを考察する。

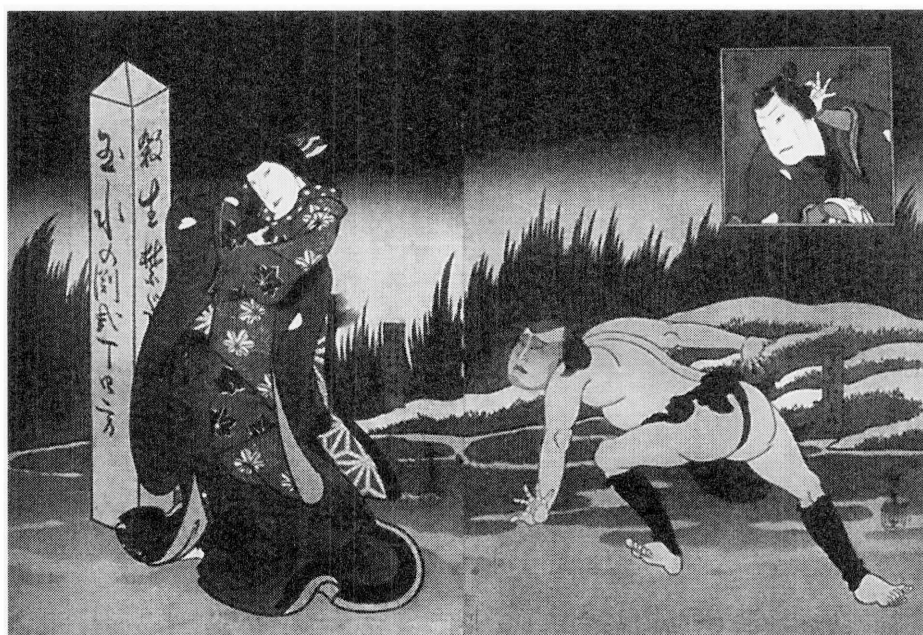


図 22 「娘信夫 だらのによ八 磯上豆四郎」

四 大正期の浮世絵研究

ここまで述べてきたとおり、大正七年本は非常に浮世絵からの影響がみてとれる。当時、浮世絵はどのように捉えられていたのだろうか。

江戸時代が終焉したのち、明治初頭、欧化主義によって浮世絵は低い評価を与えられていた。しかし、西洋での浮世絵人気が日本に伝わり、明治三十年代の終わりから浮世絵が再評価され、研究も国内で盛んに行われるようになった。¹⁹ 大正初期の京都における浮世絵研究については田中圭子氏が岡本神草に関する論考で詳しく述べている。²⁰ 田中氏によると、明治四十四年に肉筆版画浮世絵展覧会が開かれたことが端緒となり、展覧会が盛んに開催され、学生の間でも浮世絵収集が流行していたという。さらに田中氏は学生の間で流行した背景には京都市立絵画専門学校の講師で理論的指導者だった中井宗太郎（一八七九—一九六六）による浮世絵研究の影響が考えられると述べている。中井宗太郎は大正四年から大正五年にかけて浮世絵、特に歌麿、写楽についての論考を相次いで発表している。²¹ 特に大正四年の歌麿に関する論文には歌舞伎芝居の項があり、浮世絵との関係が述べられている。

華街と並んで町人の享楽機関であり人文に影響する所の廣く且深かったのは歌舞伎芝居である。歌舞伎は又官能の享楽にはじまつて美的に発達した。

(中略)

恣くの如く華街と芝居は町人享樂の中心をなし官能の肉樂的欲求より進んで美的充足となり浮世三分五厘の人生觀と相結んで生命の奥に喰ひ入ったのである。従つて町人の文化は殆んど皆これに基づくのであった。この潮流が流れて造形芸術に入り色彩の上に体现されたものは浮世絵である。(中井宗太郎「町人の思想人生觀と歌麿の芸術」『東亜の光』十二月号 大正四年十二月)

ここで中井は花街と歌舞伎を江戸文化の根本とみなし、造形芸術に流れて体现されたものを浮世絵としている。この論文から遡ると数か月前、三月の校友会展では楠音は「桂川道行恋櫓」の樂屋を主題にした《桂川の場合》(大正四年、京都国立近代美術館、図23)を出品し、同展には三宅呉月(鳳白)が《樂屋風呂から》(大正四年、京都市立芸術大学芸術資料館、図24)というこちらも樂屋を主題にした作品を残している。学生たちの絵画研究団体密栗会の七月に開催された展覽会評では、浮世絵や奈良絵といった古画の学習が指摘されている。⁽²⁾この展覽会で楠音は《朝顔日記京屋の梅川》《歌衛門の千早姫》《或悲劇の主人公》《舞台裏の羽左衛門》《菊五郎菊三郎の十六夜清心》と全て歌舞伎を題材にした作品を出品している。これは単に芝居好きが高じただけではなく、展覽会と論文の掲載時期には数か月の差が生じるものの、中井の理論的裏付けが存在した為であろう。



図 24 《樂屋風呂から》大正四年、京都市立芸術大学芸術資料館



図 23 《桂川の場合》大正四年、京都国立近代美術館

また、楠音が注視していたであろう恒富には、先にもあげたが《道行》という作品がある。題材は近松門左衛門作「心中天網島」の「道行」の場面である。第七回文展落選作《朝露》と同定される作品であり、橋爪節也氏は前出の「北野恒富さんに物申さん」で投稿者・小さき魔の子が

あなたの描かれる女の絵に、頹廢の気分がほのめいて居たのは事実です、吉田忠三郎氏の所蔵となつて居る『情死』の文展鑑別画なども、頹廢の実感が先ず見るもの、胸をうつやうでもあります。

と評する作品に該当していると述べる。⁽²³⁾ 恒富は浮世絵と関係の深い画家である。師の稲野年恒（一八八五—一九〇五）は浮世絵師であり、月岡芳年（一八三九—九二）の弟子であった。恒富はさらに浮世絵の構図等をそのまま写し取った作品が多数残されており、大正九年（一九二〇）には『新錦絵帖・浮世絵の顔』を発行している。これは歌人吉井勇の短歌と恒富の絵を合わせた画集であり、菱川師宣、鈴木春信、喜多川歌麿、東洲斎写楽、歌川豊国など有名な浮世絵師を題に吉井が歌を詠み、恒富が各々の画風に模した絵を載せている。これは恒富が浮世絵を詳細に研究していたからこそ成せた業だろう。恒富は浮世絵研究を通して歌舞伎を題材とし、当時の頹廢主義にかなう美人画を描いた楠音の先駆的存在といえる。

そして、浮世絵研究において同じ第一回画創作協会展覧會に

入選を果たし、人気を二分した岡本神草の存在を忘れるわけにはいかないだろう。前出の田中氏の論考では神草もこの時期に歌麿や国貞の模写を行っていたことが記されており、三味線を弾く花魁を描いた《春雨のつまびき》草稿（大正六年、京都国立近代美術館、図25）にその跡が確認できる。影響が見てとれるのは主に花魁の顔貌表現で、目は細く切れ長に上がり、鼻は長く口元は受け口気味で、浮世絵の美人絵を参考にしたことが分かる。また、花魁を一部画面から切り取ろうとする構図も浮世絵からの影響だろう。これらの表現は後の《口紅》（図26）を彷彿とさせる。《口紅》で描かれる女性の切れ長で吊り上がった目や口元はより妖艶ではあるものの、《春雨のつまびき》草稿の花魁のものと相似している上、女性や燭台は画面に収まることなく少々画面からはみ出て切り取られている。当時の浮世絵の流行を捉え、さらに頹廢主義を取り込んだ作品として神草の《口紅》は人気を博し、楠音の《横櫛》もまた同様に捉えられていたのではないだろうか。執筆者は現時点で見ることが出来ず未読ではあるが、田中圭子氏の論考並びに北川久氏の論考に記載の竹内栖鳳による評論記事が存在するようだ。⁽²⁶⁾

東京の作家が兎もすれば浮世絵の価値といふものを誤解して居る嫌ひがある。彼等の或者は年代が古いほど絵は上品であるといふやうな独合点の前提より、稍情緒の豊かに出て居る女の絵など、を却って卑しいと見るらしい。現代の風俗を描いて寧ろ情緒の豊かに出て居るもの多くは排斥され易いのである。（北川久氏によ



図 26 《口紅》大正七年、京都市立芸術大学芸術資料館



図 25 《春雨のつまびき》草稿、大正六年、京都国立近代美術館

る中略)その情緒がまた可なり一部の審査員の感触を害したものだ。甲斐莊楠音の作なども同じやうな消息があったかと思ふ。浮世絵の真生命を汲みとった制作が東京の作家よりも京都の若い人たちに試みられて居ることを強く言つて置きたい。(竹内栖鳳「文展の作家と其制作」(『新京都』六卷十二号 大正五年十二月)

ここで楠音は浮世絵の真生命を汲み取った画家として栖鳳に受け取られていたことがわかる。これまで西洋画への傾倒ばかりを指摘されてきた楠音だが、少なくとも大正四年から大正七年に至るまでは浮世絵への傾倒が色濃い画家として認識されていたのではないだろうか。

五 国画創作協会

では、神草の《口紅》と楠音の《横櫛》が入選を果たした国画創作協会第一回展とはどのようなものだったのだろうか。国画創作協会は、大正七年に小野竹喬、榊原紫峰、土田麦僊、野長瀬晩花、村上華岳らによって結成された美術団体である。⁽²⁶⁾結成の原因は大正五年の第十回文展に華岳と竹喬が特選になったのにも関わらず、翌年の文展で落選となったことである。彼らが以前から文展の審査に疑問を抱いていたことも重なっている。当時の文展は保守派である旧派と革新派である新派との争いや東京の画家と京都の画家との間での対抗意識もあり混迷を極め、更に審査方法や賞格の変更で賞の価値

が低下していた。また、会の創立メンバーは京都市立絵画専門学校
の第一回生であり、竹内栖鳳や中井宗太郎が指導者であったため、
日本画に新しい風を求める風潮があった。実際、国画創作協会は日
本画の団体ではあるものの、新しい日本画の追求を行い、西洋画を
積極的に取り込むことも厭わなかった。島田康寛氏は第一回展の創
立会員の出品作がどれも従来の日本画ではなく西洋画の写実主義、
あるいは印象派の色彩の使用、絵画理論を取り込み、それだけでな
く改めて東洋絵画を見直し日本画の近代化を目指したものと評して
いる。⁽²⁷⁾楠音の《横櫛》における西洋画からの影響はスフマートであ
る。大正七年本では補修が上手くいかなかったため、見る影もない
が、大正五年本の顔貌表現にはこの技法がみてとれる。当時楠音は
レオナルド・ダ・ヴィンチに傾倒していたというのもこの表現から
納得できる。⁽²⁸⁾さらに「切られお富」の写真を使用した写実的表現も
西洋的写実主義をとりこんだ結果だろう。しかし、主題が歌舞伎の
演目であることや画中画の構図は明らかに日本の浮世絵に倣ったも
のである。そして、大正五年本にはないが、大正七年本では奥の屏
風に趙昌と揮毫されている(図27)。中国画は古くから日本におい
て学習の対象であ
り、この揮毫は楠
音の絵画学習の自
負を表しているの
ではないだろう
か。このように日

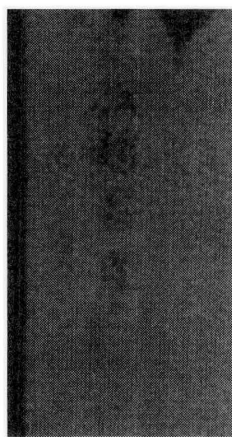


図27 大正七年本部
分、趙昌印

本の技法と西洋の技法をよく学習し組み合わせ、新しい日本画を模
索したからこそ《横櫛》は国画創作協会の理念にかなない、第一回展
覧会で入選を果たしたのだろう。

おわりに

甲斐庄楠音は、図録や詳細な記録、伝記などで大正期に活躍した
京都画壇の中でも一段知られている存在である。しかし、これま
で絵画面において詳細に検討、考察されることはなかった。重要な
作品が後年の補修で当時の面影を失っていることや、楠音自身のつ
かみ難い言動がそれを阻んだのだろう。

私は一つの絵に色々の事を盛ろうとしました。それがその頃
の絵の特色でした。私も生意気にそれを追従したのでしょう。
(甲斐庄楠音「こあいさつ—1976・3・23 越甲斐庄楠音
回顧展レセプションにて—」『JHSだより』昭和五十一年
(一九七六))

という楠音自身の言葉がある。その言葉を解き明かすかのように、
本稿では主に大正七年本《横櫛》の構図と画中人物の長襦袢の柄や
座布団の柄から北野恒富からの一部借用、写真の使用、浮世絵から
の影響を明らかにした。また、画中人物が九代目市川団十郎の見立
てである可能性も提示した。しかし、なぜ大正五年本から大正七年

本のような変更が行われたのかという明確な理由や大正五年本の長襦袢の柄の意味を明らかにすることが出来なかった。本稿では《横櫛》について注目した点を概観したに過ぎず、今回明らかになった恒富との関係を深く掘り下げることが出来なかったことも悔やまれる。今後は《横櫛》をより掘り下げ、さらに他作品にも目を向けることで新たな楠音像に迫りたい。

註

- (1) 以下が甲斐庄楠音を単独で取り扱う主だった先行研究である。年代順に栗田勇『女人賛歌―甲斐庄楠音の生涯―』（新潮社、一九八七年）、『大正日本画の異才―いきづく情念 甲斐庄楠音展』（京都国立近代美術館、一九九七年）、『甲斐庄楠音と大正期の画家たち』（日本経済新聞社、一九九九年）、島田康寛監修『甲斐庄楠音画集 ロマンチック・エロチスト』（求龍堂、二〇〇九年）。
- (2) 『大正日本画の異才―いきづく情念 甲斐庄楠音展』（京都国立近代美術館、一九九七年）の《横櫛》作品解説を参照。
- (3) 註3前掲書。
- (4) あらすじは『河竹黙阿弥四』『名作歌舞伎全集』第二十三巻（東京創元社、一九七一年）、『上演資料集（322） 解説・忍夜恋曲者・処女飄浮名横櫛』（国立劇場芸能調査室、一九九二年）を参考にした。
- (5) 註3前掲書。
- (6) 北川久『《横櫛》制作の背景―大正4年卒業制作説存疑―』（『視る（京都国立近代美術館ニュース）』二七一号、一九九〇年一月）。
- (7) 註6前掲書。
- (8) 『夜雨庵 北野恒富―その芸術と逆説―』（橋爪節也監修『北野恒富展』、一四九―一六一頁、東京ステーションギャラリー、石川県立美術館、滋賀県立近代美術館、アートシステム、二〇〇三年）で紹介されている明治四十年代の作例（所在不明）では画中人物の着物の柄が役者絵を散らしたものになっている。
- (9) 『日出新聞』明治四十五年五月十九日。
- (10) 註8前掲書の資料編掲載、小さき魔の子「北野恒富さんに物申さん」参照。
- (11) 特定するにあたって、河竹登志夫監修『歌舞伎十八番』（毎日新聞社、一九七六年）、和角仁・樋口和宏『歌舞伎入門辞典』（創紀房新社、一九九四年）、『役者と役柄』『別冊演劇界 歌舞伎入門シリーズ』第三号（演劇出版社、二〇〇二年）、独立行政法人日本芸術文化振興会・文化デジタルライブラリー (<http://www2.nijac.go.jp/digital/>) を参考にした。
- (12) 九代目市川團十郎については西山松之助『市川團十郎』（吉川弘文館、一九六〇年）、榎本由喜雄『団十郎の系譜』（河竹登志夫監修『歌舞伎十八番』、二二〇―二三四頁、毎日新聞社、一九七六年）服部幸雄『市川團十郎』『日本を創った人びと』第二十巻（平凡社、一九七八年）、服部幸雄『市川團十郎代々』（講談社、二〇〇二年）、漆澤その子『九代目市川團十郎年譜』（『歌舞伎 研究と批評』第二十二号、五十一―百十二頁、一九九八年）を参照。
- (13) 註12榎本前掲書、漆澤前掲書。
- (14) 註1島田前掲書。
- (15) ・歌川国貞『坂東彦三郎のおそめ』おそめは「野崎村」という演目に出てくる商家の娘であり、右上にいる丁稚の久松と心中する運命にある。この画はおそめが実家に戻された久松のことを思う場面を表していると考えられる。この後おそめは久松の実家まで出向き、愛を誓いあうという筋書きである。

・五棕亭（歌川）広貞「娘信夫 どちらのによ八 磯上豆四郎」

これは「競伊勢物語」に出てくる登場人物三人の図である。しのぶと豆四郎は夫婦、このシーンは玉水ヶ淵に沈んでいる宝を泳いで拾い上げたどらものによ八から宝を奪おうとするしのぶの争いの場面である。この場面では磯上豆四郎は帰っている設定でこの場にはいない。

これらの役者絵は画中画のように人物を配する場合、その場にはいない人物を描いている。これは役者絵が役者を描くものという特性上、演目の一つの場面とその時にいない人物を同時に描く必要があったのだらう。演目については註10前掲書、「丸本時代物四」（『名作歌舞伎全集』第五巻、東京創元新社、一九七〇年）参照。

(16) 伊藤紫織「死絵と画中画―肖像としての死絵」（『死生学研究』第十一号、一七三一―一九六頁、二〇〇九年）。

(17) ただし、大正六年十一月の帝国劇場と歌舞伎座での「九代目団十郎十五周年祭追善興行」の演目はこの五つの演目とはまったく異なっている。他の劇場で興行が行われていたかは引き続き調査を行う。

(18) 橋爪節也「大大阪の画家たち（第二回）生命感の躍動と画家の個性を求めて 北野恒富と歌舞伎、浄瑠璃」（『やそしま』第十号、三六―七十五頁、二〇一六年）。

(19) 山口桂三郎『浮世絵の歴史』（三一書房、一九九五年）。

(20) 田中圭子「岡本神草とその周辺―初期作品を中心に―」（『芸術はどこから来てどこへ行くのか』、一四六―一六〇頁、晃洋書房、二〇〇九年）。

(21) 註20前掲書。

(22) 『日出新聞』大正四年七月二十五日。

(23) 註18前掲書。

(24) 北川博子「北野恒富と浮世絵、そして大阪」（『没後70年 北野恒富展』二一五―二一九頁、あべのハルカス美術館、島根県立石見美術館、千葉市美術館、二〇一七年）。

(25) 註18前掲書、北川久「岡本神草と甲斐庄楠音の登場」（『三彩』五四四号、三十一―三十四頁、一九九三年一月）

(26) 原田平作、島田康寛、上園四郎『国画創作協会の全貌』（光村推古書院、一九九二年）。

(27) 島田康寛「国画創作協会とその画家たち」（註26前掲書、一七八―一八二頁）。

(28) 註1島田前掲書。

〔附記〕

本稿の執筆にあたり、立命館大学の赤間亮先生、星野桂三氏より多大なるご助力を賜りました。末筆ながらここに記して謝意を表します。

太田梨紗子（おおた・りさこ）

二〇一七年 神戸大学文学部人文学科卒業

現在 神戸大学大学院人文学研究博士課程前期課程在籍