正原 摂子
SHOHARA Setsuko

松野奏風と月岡玉瀞に関する研究―月岡耕漁以後の能画とその系譜―

The Noh Paintings of Matsuno Sôfû and Tsukioka Gyokusei: Inheritance and Development of Tsukioka Kogyo's style

美術史領域

序章

「能画」とは江戸以前の能絵、能楽絵など呼称の定まらない時期を経て明治中頃にゆるやかに定着した名称であり、「能および狂言の舞台姿を描いた絵」（精選版国語大辞典）を指す。あくまで能舞台で舞う能楽師の姿を前提とするものであり、日本美術院展で見られたような、謡曲に取材しつつも能面をかけず能舞台以外の背景とともに描かれた作品を能画と呼ぶ例は見当たらない。そのため本論文では、月岡耕漁を筆頭とする月岡玉瀞、松野奏風らが描いた作品、能面をかけ舞台装置とともに描かれる能楽を主題とする作品を「能画」と定義する。先行研究では、室町期から江戸期にかけて能楽を主題とする作品（通称：能絵）が増加し、能の絵入り本など狩野派を中心に粉本を使用する作例が指摘されている。

第 1 章　明治以降の能楽

日清・日露戦争、日中戦争、太平洋戦争に際し、能楽界は軍や政府の要請に応じて報国団を結成し義捐能を複数回開催している。能と軍の接近により、国家のアイデンティティとしての能楽のイメージが誕生し、「尚武的能楽」と謳われるまでになる。能では「白楽天」「御国光」など時局を反映した新作能が作られた。

能楽が民衆に開かれていく過程で、特に大正期には婦人演能と劇場演能をめぐり能楽の「民衆化」が期待されたが、能楽家元は旧来の能楽堂で行う男性主体の能楽を固守した。昭和期に入ると、ラジオやトーキーなどのメディアが登場する。能楽界はそれらのメディアを、特に地方における能楽愛好者を増やし素人の謡を披露する場として機能させた。

第 2 章　能楽を描いた近代の画家たち ―第一世代 月岡耕漁―

月岡耕漁（1869–1927）は月岡芳年（1839–1892）、尾形月耕（1859–1920）、松本楓湖（1840–1923）に学んだ画家である。風俗画を能くするが、次第に能楽に魅了され能楽を主題とした制作を専らとし自身を「能画家」と称した。教養雑誌『風俗画報』に約 20 年に渡り挿絵を描いて能楽普及の役割を果たしつつ、1897 年には『能楽図絵』（261 点）、1922 年には『能楽百番』（120 点）、1925 年には『能画大鑑』（200 点）を刊行している。

『能楽図絵』

耕漁独自の表現として 360° の視点の移動と画中画を応用した謡曲世界の示唆が挙げられる。曲の内容が文字情報としても書き込まれており、能楽の手引きの役割を果たしている。

『能楽百番』

縦大判の画面に大きくシテ（主人公）の姿を捉える寄りの視点で描かれており、背景にはその物語が設定された場面や象徴的な空間が描写されている。軸装の作品を除き従来の能絵で縦の画面が採用される例は僅少であり、耕漁は能画において新たな構図に挑戦している。縦長の画面にシテの姿を寄りの視点で描く構図は、耕漁以降の能画の定型となった。

『能画大鑑』

大判横絵の画面にシテの姿を比較的小さい引きの視点で描き込んでいる。先立つ二作品とは異なり、無背景や筆の腹を使った線描で背景を構成するものが増加し、簡素な画風となる。

第 3 章　能楽を描いた近代の画家たち ―第二世代 松野奏風―

松野奏風（1899–1963）は耕漁の弟子として大正から昭和期の能画を牽引した。画壇に属した耕漁とは異なり、能楽関係者や出版社との関係が広く主に能楽界を基軸に制作を行なった。奏風の活動は挿絵・著書・個展・受注制作の 4 つに大別できる。

挿絵

奏風は、各種能楽雑誌、能楽関連の書籍への挿絵提供を行った。奏風自身も能楽雑誌に度々寄稿しており、能楽界への私見を述べる文章には定評があった。

著書

奏風の主要な著書に『私の能舞台』がある。骨描きを主とする能楽師スケッチに該当曲目の見どころが書かれており、最小限の描線で能楽師の身体的特徴を巧みに捉えている点が評価された。

個展

奏風は東京や関西の百貨店等で度々個展を開催している。本論文では、奏風の肉筆画『石橋』『安達原』『羽衣』『道成寺』を取り上げている。奏風は没骨法を多用し、背景に具体物ではなく隈を施し、能舞台とは離れた特殊な空間にシテが浮かぶような表現を得意とした。

受注制作

寺社や能楽愛好家、個人での依頼に応じて肉筆画を揮毫している。受注は主に個展開催時や出版社を通した頒布会を開催し受け付けていた。

第 4 章　能楽を描いた近代の画家たち ―第二世代 月岡玉瀞―

月岡玉瀞（1908–1994）は月岡耕漁の長女であり、幼少期から絵を学び 1926 年から 3 年間女子美術学校で日本画を学ぶ。同窓生が結成した青柿社展に意欲的に出品し、その丁寧な描線や緻密な配色が評価された。女子美術学校卒業後は松岡映丘（1881–1938）に師事し、古法に則る落ち着いた筆致を継承している。

東京における制作

家元や能楽関係者から受注を受ける。『狂言五十番』では耕漁の構図に倣いつつ衣装の模様など緻密な箇所にも細心の注意を払っている。『宝生能楽版画』では宝生流の演能を正確に写し記録としての固い能画を描いた。『能寿賀多』では細い筆線を背景にシテの姿を置き、明るい色彩の能画を描いている。青柿社展では能画とともにモダニズムに触発された日本画も制作し、「研究的な作品」「練達した作」などと評され、玉瀞が一つに固執せず様々な表現を模索した様子が窺える。玉瀞には能画にとどまらない女性画家としての活躍が期待された。

新潟・滋賀における制作

玉瀞は 1945 年に浄土真宗浄興寺派総本山である浄興寺の門主と結婚し、新潟県高田市に移住した。現門主が家督を継ぐまでは住職代務者として業務を行い、その傍らで能画の受注制作を行った。代務者を終えてからは滋賀の親戚の元に 7 年間滞在し、関西の能楽に触れたという。本論文では玉瀞の肉筆画として『羽衣』『隅田川』『猩々』を挙げている。

第 5 章　明治・大正の版元

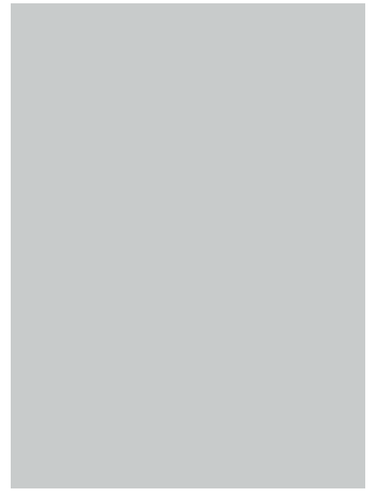
本章では、永田生慈『資料による近代浮世絵事情』を参照し、明治期から大正期にかけての版元や版画需要の推移についてまとめている。

江戸期に名所絵や役者絵、美人画などで隆盛を誇った浮世絵は、江戸後期から明治期にかけて報道的な役割が重視されるようになる。明治初年ごろの錦絵の価値は非常に低く、再評価されるのは明治 20 年代である。同時期には写真や石版等他の印刷技術が発達し、錦絵の再評価がなされると同時にその表現媒体であった木版画が衰微し始める。耕漁作品の出版を手がけた版元・大平は、明治 10 年代からいち早く木版の衰退を感知し錦絵を定着させようと試みた版元の一つであった。4 代目大平は積極的に海外への輸出を行い、版画を報道のためではなく「美術」とみなし「我が国絵画固有の妙味技術」とその独自性を自負している。5 代目大平は 4 代目の意向を継ぎ、耕漁の能画や相撲絵など日本文化を明らかに示す版画を出版した。

終章

明治以降、社会の近代化とともに能楽界にも変容が迫られ、古来の伝統や古典が近代人のコードに照らされるという、芸能における近代化の象徴ともいうべき態を示した。

この動きと並行して、能画においては能画家という存在が登場し新たな能楽を新たな表現で大量に描いた。月岡耕漁が展開した能画を松野奏風、月岡玉瀞の二人が継承し、また耕漁作品を土台に新たな表現を模索し、能楽を主題とする作品の近代的なものとして能画を提示した。能画家は独自の視点を背景描写や画面構成、人物描写の中に表現し、江戸以前の作品群とは異なる美術作品としての能画を実現する。月岡耕漁を筆頭とする能画の系譜は、能楽を主題とする絵画を美術作品として価値づけ、その後の能楽を描く画家たちの規範となっていったといえる。



松野奏風『能姿五十彩』より「翁」1938年
木版彩色、31.0×23.4cm
松野藝文館蔵（筆者撮影）