

竹内栖鳳の動物画

2017年3月

持丸結衣

博士芸術学位論文

九州産業大学博士後期課程芸術研究科造形表現専攻

竹内栖鳳の動物画

審査委員

主査 松永洋子



副査 青木幹太



渡邊雄二



上田勝也



2017年3月

持丸結衣

竹内栖鳳の動物画

目次	1
凡例	4
序章	5

第1章 竹内栖鳳の人生

第1節 生い立ち

第1項 幼少期	7
---------	---

第2項 青年期	7
---------	---

第2節 成長と自立

第1項 成人期	12
---------	----

第2項 壮年期	17
---------	----

第3項 老年期	24
---------	----

注釈	26
----	----

第2章 生命をえがく

第1節 伝統から見る栖鳳作品

第1項 絵手本から見る栖鳳の初期作品・・・・・・・・・・ 29

第2項 走獣画から動物画への移行・・・・・・・・・・ 37

第2節 新様式への探求

第1項 岸竹堂の影響・・・・・・・・・・ 53

第2項 鶴派と呼ばれるまで・・・・・・・・・・ 57

第3項 西欧渡航・・・・・・・・・・ 63

第4項 中国旅行・・・・・・・・・・ 74

第3節 本質を見つめる

第1項 絵画制作の姿勢・・・・・・・・・・ 80

第2項 動物画のリアリティへの追及・・・・・・・・・・ 84

第4節 栖鳳作品の発展

第1項 写生から省筆まで・・・・・・・・・・ 94

第5節 まとめ・・・・・・・・・・ 103

注釈・・・・・・・・・・ 106

竹内栖鳳の年譜・・・・・・・・・・ 119

竹内栖鳳の出品履歴と展覧会・・・・・・・・・・ 154

参考文献・・・・・・・・・・ 160

第3章 自作について

第1節 日本絵画と論者の制作

第1項 天然と人造の絵具・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 166

第2項 筆の種類・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 168

第3項 制作過程・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 172

第2節 研究作品解説

第1項 《ワダツミの怒り》・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 179

第2項 《生態ピラミッド》・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 180

第3項 《海》・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 181

第4項 《異界の門》・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 182

第5項 《闇の旋律》・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 183

第6項 《目指すもの》・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 184

注釈・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 185

研究者略歴・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 186

謝辞・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 187

総頁数 187 頁

総挿図数 201 図

総図版数 136 図

凡例

- 本文中では竹内栖鳳を栖鳳と表記した。
- 挿図には番号を記し各章末に挿図要項を記した。
- 注釈には本文の該当箇所（※0）と記し、注釈に出典を記した。
- 引用文を本文中に用いる際は「」（※0）を記し、注釈に出典を記した。
- 引用文は原文通りの字体、仮名遣いを基本としたが、本文は現代仮名遣いとした。
- 書籍を表記する場合は『』を用いた。
- 美術作品の作品名を表記する際は《 》を用いた。
- 本文中の暦には和暦と西暦を用いた。

序論

明治以後、日本は新時代にふさわしい国家を形成すべく、西洋の科学技術を取り入れながら近代化を図っていくという大きな課題があった。石灯籠の照明がガス灯や水力発電などに代わり、移動手段では鉄道や自動車といったものが増えていく、そうした中で人々の生活は大いに変わってきた。その余波は芸術分野においても大きな影響を与えている。江戸末期から日本に登場した油彩画は、明治に入ってから明治政府が推し進めた文明開化にともなって本格的な技術導入が行われ、広まっていった。しかし、そうした文明開化といった極端な欧化対策の反動として、日本の伝統文化を西欧文化と等しく相対化して見直すという国粹主義が台頭していく。芸術の上での運動を起こしたのはアーネスト・フランシスコ・フェノロサ（1853～1908）と岡倉天心（1863～1913）である。明治21（1888）年以降、フェノロサの「美術真説」という講演によって、「日本画」という言葉が知られ、明治40（1907）年から始まる文部省美術展覧会（文展）の時には、日本の人々の意識の中に「日本画」が定着した。展覧会における日本画と洋画の枠組みの中で対立図式ができたが、日本画家だけでなく洋画家も含め、沢山の画家たちの試行錯誤によって、徐々に近代の日本絵画が形成されていった。

近代日本絵画が形成されていく中で、時代の流れに伴い社会の風潮が芸術にも影響を及ぼしている。その影響として派閥が現れて、東京に存在した日本美術会の保守派と日本美術院の新派、そして中立派の他に京都派がある。特に保守派と新派は対立していた。そして京都派を率いていたのが竹内栖鳳である。京都派は室町時代から続く狩野派や江戸後期から有名になった円山派などといった有力勢力の画風を土台とし、洋画などの工夫を加えて現代的な作品を作ろうとしていた。そこで栖鳳は積極的に他派の筆法や伝統を取り入れながら、流派の師祖が残した粉本を継承して描いていくという京都画壇全体に見られる形式的な伝承を否定し、古い習慣を打ち破ろうとした。その背景には明治33（1900）年のパリ万博視察のための渡欧があった。現地で多数の美術品に触れ、教育現場に赴き、著名な画家と対談することにより西洋美術の写実性を求めて、徹底的に研究していく姿勢を知ることによって、かえって東洋の自己の内部に入り、精神世界を写す芸術を理解していったと考察する。そこで四条派の実物観察という写生画の手法を元に洋画の描法を加え、西洋と肩を並べられる作品作りに励んだのである。このような東西画法を見渡した考え方が円山四条派の写実画法などを再編成し、近代日本画を生み出した。その柔軟な思考による卓越した手腕は美術だけでなく、教育にも発揮されている。学校や私塾において近代京都派といわれる近代美人画を生み出した上村松園（1875～1949）や日本の自然の美しさを描いた小野竹喬（1889～1979）、西洋画のような独特のタッチと構図が魅力的な土田麦僊（1887～1936）らといった作家たちを育てあげていった。

本論では、主に竹内栖鳳の写生への姿勢と動物画全般を中心に取り上げる。なぜ論者が栖鳳の動物画を選んだのかというと、論者が動物画を中心に作品を制作しており、動

物の動きの一瞬を捉えた鮮やかなその作風に感動したからである。栖鳳は四条派の画家である土田英林（生没年不明）に基礎を叩き込まれ、その後に円山四条派の正統を継いだ幸野棹嶺の私塾に入門し、「棹嶺門下の四天王」と称されるようになる。そして京都府画学校に入学して他流他派を学び、多方面の基礎を身につけた。栖鳳は実物の観察、特にモチーフと同じ目線に立つことを重要視しており、作品には「重厚感」と「跳躍」、「脈動」を感じる。

本論は、三章構成とし、上記のような写生と動物画を中心に、第一章では竹内栖鳳の生涯について、第二章では動物画の作品から感じる「生命」について栖鳳の心象を考察し、第三章では論者の研究作品に触れ、絵画の技法について述べる。

最後に以上の論点を踏まえ、それらを総括する形で、竹内栖鳳に対する論者の見解を結論として述べる事とする。

第1章 竹内栖鳳の人生

第1節 生い立ち

第1項 幼少期

竹内栖鳳、本名恒吉は、元治元（1864）年11月22日、幕末の京都に生まれた。栖鳳の父・竹内政七は、川魚料理屋で料亭「亀政」を営んでいた。きぬとの長男として十歳上の姉、こと（琴）と二人姉弟として育てられる。この栖鳳が生まれた年には、京都で事件が起こる。6月に池田屋事件、7月に蛤御門の変が起きた。続いて、8月に四国連合艦隊の下関砲撃、幕府の第1回長州征伐、慶応2（1866）年は徳川慶喜の第15代将軍就任、慶応3（1867）年は大政奉還、明治元（1868）年は明治政府樹立という激動の時代である。

栖鳳が絵に興味をもったきっかけは「店によく来るなじみの友禅画家が、一夜台所で退屈している姉弟の前に現れてカキツバタを描いて見せてくれたのに始まるという。墨の濃淡が花の陰影を見事につくって、少年の眼を感動させた」（※1）と平尾重光が述べたことによるであろう。なじみの友禅画家とは、北村甚七である。幼い栖鳳にとって、短冊に墨一色であるのに一輪の紫色の花と緑の葉を表現したカキツバタを描き出す様子は、絵画の自由さと何とも言えない味わいに興味を引かれると共に心に強い衝撃を与えられたのではないかと考える。このように栖鳳は、幼い頃から絵に触れる環境が整っていた。

しかし、中村麗子・吉中充代が「天皇の東幸に従い、東京一極集中が進む。（中略）栖鳳の長男、竹内逸の回想によると、生家の稼業は京都の繁栄が次第に東部へ移動するにつれて零落し始めたという」（※2）とその時の様子を述べるように、まさに時代の移り変わる様子を栖鳳は目の当たりにしたであろう。

第2項 青年期

明治10（1877）年13歳の時に近所にあった葉茶屋を経営する家に婿養子で入った四条派の画家、土田英林（生没年不明）に入門した。当時英林は、約40歳であったが画塾を開いておらず、葉茶屋の2階で友禅絵や博物学としての生物研究に必要な標本画を描いていたので、周囲から「葉茶屋の絵かきはん」という名で知られていた。「英林は非常に精密な写生画をかくことが得意で、特に鳥類に精通し、たいへんこくめいで上手にかいたが、しかしその絵はいつこうに売れないのでいつも貧乏していた。そこで友禅の模様をかいたり、博物の標本画をかいたりしてわずかの収入を得ていた」（※3）と新聞で紹介されている。

英林の父は四条派の開祖である松村月溪、画号は呉春（1752～1811）の跡をついだ異母弟である松村景文（1779～1843）を師に持ち、英林は景文の弟子である横山清暉（1792～1864）について学んだ。ちなみに英林は標本画の仕事に関しては、鳥類の他

に顕微鏡を自分で工作して微小の世界を観察していた。その細かい写生方法は、日本画家の特徴でもあるように思う。写生に流派は関係なく、多くの画家は写生帳に微細な点にいたるまで観察し、正確に写し取っている。英林の家には、清暉と師弟関係であったことから景文の描いた絵の手本の巻物が伝えられており、栖鳳はその絵手本で習い始めた。

当時の一般的な絵画教育は、それぞれの流派においてその画風に厳格に従わせるために筆力、墨色、品格を習得し、伝統的形式と技術的なテクニックを徹底して身につけさせるという、師匠の絵を忠実に踏襲させるのが常識であった。英林の教育を窺わせる言葉を平尾重光が次のように述べている。「鳥類（挿図 1-1）や獣類（挿図 1-2）、花や草木、虫（挿図 1-3）や魚、蔬菜や果実、あらゆるものにわたって対象が丹念に見つめられ、生あるものは生気を湛え、死んだものはいかに亡骸然と写されていて、写実にやかましい指導をうかがわせる素描にいくつも出会う」（※4）。平尾重光が述べるように栖鳳がその頃に描いたスケッチした動物は毛を1本1本丁寧に描いており、鳥は羽の固まりなどの細かく、風景や人物（挿図 1-4）も緻密で、生物は生きているのと亡骸の描写では瞳の輝きを変えて描かれている。英林がモチーフに対してどこまでも写実的な表現を追求していく姿は、幼い栖鳳が写生に熱心に取り組む引きがねになったと考える。

（挿図 1-1）



《写生帖（鳥類）》

(挿図 1-1)



《写生帖（鳥類）》

(挿図 1-2)



《写生帖（縮図）》

(挿図 1-3)



《写生帖（虫類）》

(挿図 1-4)



《写生帖（縮図）》

栖鳳は土田英林の元で3年ほど勉学に励み、そのモチーフを的確に捉えながら細部や小さな傷も見落とすことなく絵に描き起こすなどの並みではない画の才能を見抜いた英林の勧めで、明治14（1881）年に幸野樗嶺の画塾に入門させた。樗嶺は、円山派の中島来章（1796～1871）と四条派の塩川文麟（1808～1877）に師事した。四条派の新鋭作家で、リアリズムを徹底しながら繊細にして緻密な絵を描く人物であった。さらに樗嶺は当時衰えていた四条派の流風を復興させ、京都府画学校（現在の京都芸大の前身）の設立に尽力した教育者で、明治初期から明治中期にかけて京都四条派の第一人者であった。その作風は、文麟が作り上げた爽やかで明るい知的な画風を忠実に再現していた。指導者としても大変熱心であったようで、後進指導にと慶応2（1886）年に私塾（挿図1-5）を開き、栖鳳が入門した時点で門人は60人以上いたという。

(挿図 1-5)



《エドワード・S・モースによる棋嶺塾のスケッチ》

棋嶺は自分の信念を守って、どんな障害にも屈服しない強い意志をもった潔癖な理想主義者で門人達を厳しく戒め、円山応挙が「凡画図の術たるや、物象を写し精神を伝う。其用製作にあり。苟も其理に精ければ名を成すに足べし。……故に真物を臨写して新図を編述するにあらずんば、画図と称するに足んや。豪放磊落気韻生動の如きは、写形純熟の後自然に意会すべし。拙手の得て窺うげきにあらず」(※5)と主張していた四条派の精神である写生の重要性を切々と説いていた。

棋嶺の塾では、古画の研究と写生の奨励、運筆、師匠の絵の模写などが重要視されており、塾に入門した新弟子が初めにすることは、師匠や先輩の描いた絵を手本としてまず徹底的に写すことから始める。学習は、松・竹・梅を描いた絵手本を与えてそれを写すことであり、その後も棋嶺から与えられる手本をかすれや筆の勢いなど全て見落とすことなく何十枚と写していく。門人に写生ばかりをやらせ、その学習が出来上がるまでは自由な制作は許されなかった。絵手本から構図や線の引き方、配色、物の見方などの美的センスを養い、基礎を徹底的に身につけさせる中で、写生画や自由画の鍛錬を積み重ねて写生の必要性に一段と磨きをかけていくのである。栖鳳は英林のもとで絵を描く基本、写生の取り組み方をしっかりと身につけていたため、人一倍早くこうした課題をこなしている。棋嶺の画塾では全ての課題が終わると雅号を与えた。

当時の一般的な雅号の習わしは、師匠の号の一字を取ってつけるというものなのだが、棋嶺はそのような風習は好ましくないという理由から、各自の姓と関連している号を選

ぶという新しい方法をとっていた。こういった経緯があつて「梧桐に非ずんば棲まず、竹実には非ざれば食わず」という鳳凰の故事より師から雅号を「棲鳳」とつけられた。

入門から1年経った明治15(1882)年に栖鳳は「塾内の試験で自己流とも言える画風で「枯芦」を描いた」(※6)と内山武夫が述べており、この「枯芦」を見た榎嶺は「お前の筆にはもう一点非のうちどころがない。これからは自分の腕で研究して描け」(※7)と言われている。榎嶺から自己流で描くことを許されたといっても今までに教えられてきた範囲内での集大成を見せたにすぎないと考え、そこには己の思想による作品ではなく、自然対象を鋭く写実追究していく姿勢は土田英林と幸野榎嶺の円山・四条派から抜け出したものではないと考えた。そこで栖鳳は、他流の作品や古画模写を研究したり、洋画の筆法を取り入れたりと後に鶴派と呼ばれるような独自の作品研究を行っていた。栖鳳は菊池芳文(1862~1919)や谷口香嶠(1864~1915)、都路華香(1871~1931)と共に頭角を現して「榎嶺門下の四天王」と呼ばれるようになっていく。

第2節 成長と自立

第1項 成人期

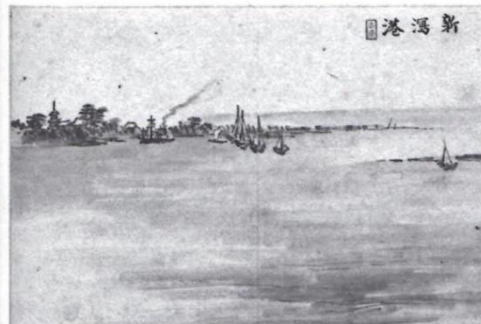
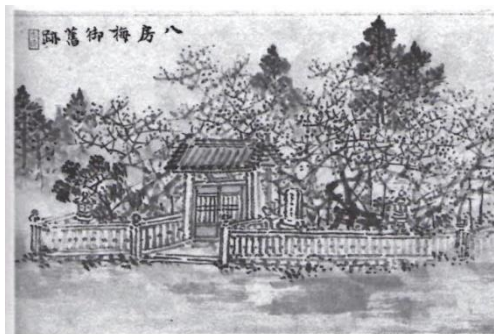
榎嶺は、絵画の発展と人材を育て導くために田能村直入(1814~1909)と望月玉泉(1834~1912)や久保田米僊(1852~1906)、巨勢小石(1843~1919)、鈴木百年(1825~1891)とともに、当時の京都府知事であった榎村正直に画学校設立陳情書と建議書を提出し、京都府画学校を開校した。この学校は東宗、西宗、南宗、北宗の4科に分かれ教育期間は3年であった。しかし、開校するも画壇的抗争を反映して教師陣は早々に交代し、榎嶺も1年たらずで退職した。その6年後に栖鳳を北宗画科に入学させ、画塾では知ることができない他流他派を経験することを許した。さらに榎嶺は自分のパトロンである東本願寺法主大谷光勝(1817~1894)とその孫の光演(1875~1943)の関東・北越巡錫の旅に栖鳳を随行させて、自分が見るのと同じ景色と一緒にスケッチさせている。「榎嶺のパトロンであった東本願寺殿如上人の巡錫のおりには榎嶺から写生役で同伴を命じられ、師が写生するところでは同じように矢立の筆を取り出し、付かず離れず同じような景色を写して歩くことを余儀なくされた」(※8)と平尾重光がその様子を述べている。旅に同行させ、一緒に行動させるということは榎嶺の栖鳳に対する期待の大きさを窺わせる他に、この旅で自分のパトロンに弟子を紹介し、後継者として認知させた。栖鳳にとっては塾で行ってきた身近な生き物や景色の写生や粉本、古画模写とは違う風景という題材にも目を向けさせる好機であり、修練していたこの時期は画家としての基礎をしっかりと身につけた期間であったと考える。《信越旧跡帖》(挿図1-6・1-7)や《北越探勝帖》(挿図1-8)、《写生帖(北越探勝)》(挿図1-9)、《北越探勝帖》(挿図1-10)は栖鳳が墨と淡彩で描いたスケッチである。

(挿図 1-6)



《信越旧跡帖》

(挿図 1-7)



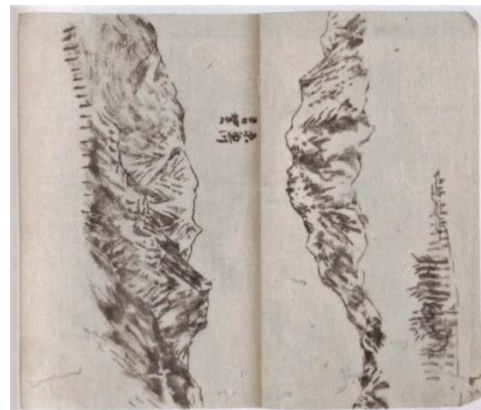
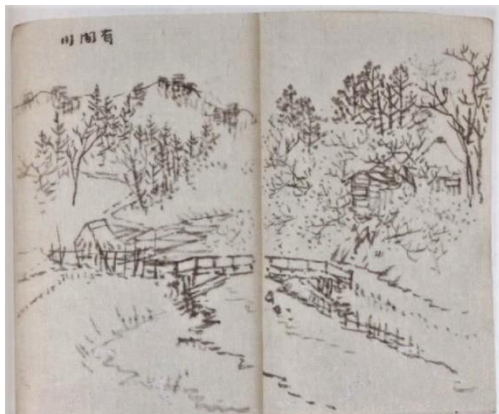
《信越旧跡帖》

(插图 1-8)



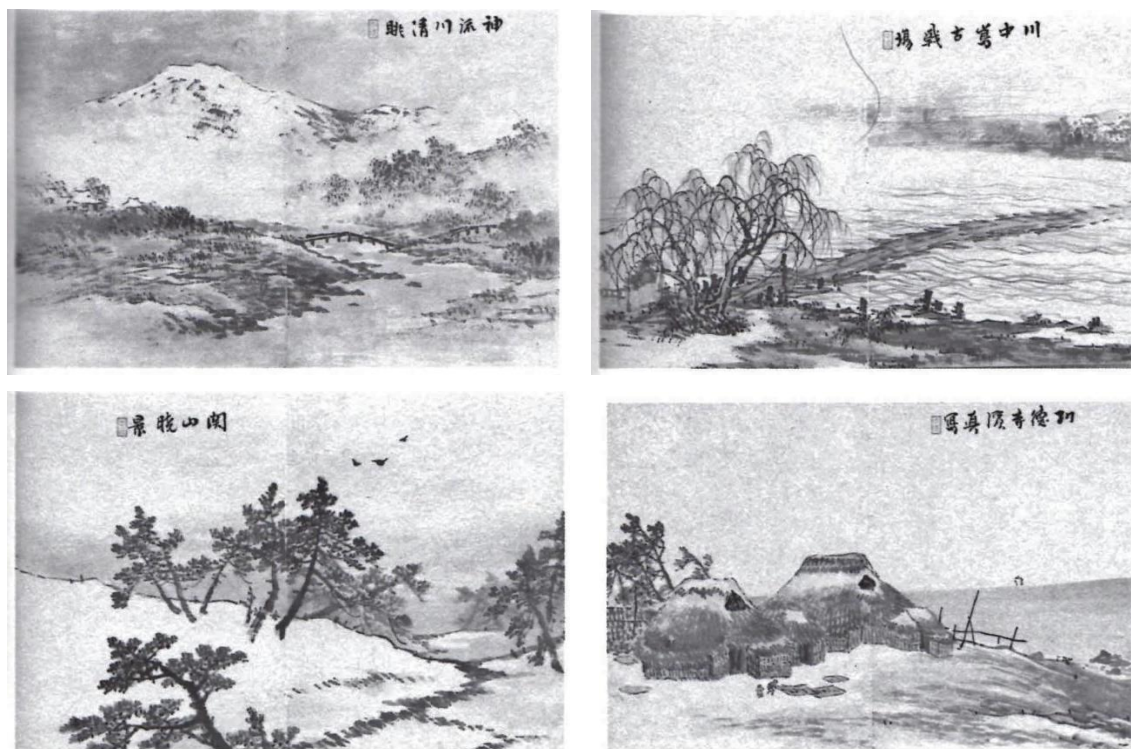
《北越探勝帖》

(插图 1-9)



《写生帖（北越探勝）》

(挿図 1-10)



《北越探勝帖》

翌明治 19 (1886) 年、栖鳳は楳嶺と共に祇園で開催されたアーネスト・フェノロサの美術講演を聴講している。フェノロサは、アメリカ合衆国の哲学者で東洋美術研究家である。明治 11 (1878) 年に来日し東京帝国大学で哲学などの授業を行っていたが、日本美術に興味を持ってからは日本人が西洋文化に傾倒し、自国の美術を軽んじていることを悲しみ、日本古美術の保存と研究、伝統的な日本画の復興に尽力した人物である。その講演の内容は、岡倉天心が通訳し、倉田公裕が次のように記録している。

「四年前には京都画家は他国よりも進んでいて尊敬されていたが、自負心を起こしたために、今では東京に圧倒されている。東京では支那ギリシャ、イタリアなどの美術を勉強して「美術革命」のようなものが起こっているが、今の京都画家は、応挙のこともよく知らず、色の濃淡のことも分かっていない。いたずらに派を立てることに腐心して、お互いに妬み合っただけにいるが、派を愛して、美を愛していないのである。何を描くべきかを考えないで、どの画風で描くかと心を労するのが、芸術の衰えた証拠である」(※9)

フェノロサが指摘するように「当時の画家達が所属する流派の伝統を頑なに守り、狭い世界に閉じこもりがちだった」(「竹内栖鳳～その人と芸術～〈中〉より抜粋」と当時の画壇のことを京都新聞が記載する。栖鳳は、フェノロサが 28 歳という若さで美術講演を行うことができることに感嘆したが、その講演内容によって栖鳳は日本画家とし

での自覚を再確認したと考える。そして講演の翌年である明治 20 (1887) 年には、フェノロサの演説を聞いた青年作家たちが集まり、流派主義の上下関係が強いなか、流派をこえた研究をするという動きを唱えて、京都青年絵画研究会が設立された。会長に森寛齋、副会長に幸野楳嶺、幹事長には久保田米僊が推薦された。しかし、塾の破壊に繋がることを恐れた保守派から妨害されたことにより、展覧会は 1 回しか開かれなかった。しかし、明治 24 (1891) 年、栖鳳を中心に京都青年作家懇親倶楽部を設立し、京都市立日本青年絵画共進会を開催している。京都青年作家懇親倶楽部はその後も活動を続け、1 回目の共進会には菊池芳文や山元春挙 (1872~1933)、谷口華僑、山田松溪 (1866~没年不明)、三宅呉暁 (1864~1919)、上村松園 (1875~1949) といったすでに画壇で活躍していた次代を担う作家たちが出品した。

栖鳳は京都府画学校を卒業すると西陣織物業の高山氏の長女、奈美と結婚し、生家である「亀政」の筋向いに父から家をもらい、楳嶺から独立の許可を得て画塾を開業した。しかし画塾だけでは収入が乏しく食べていけないので、京都府画学校に出向しながら高島屋の意匠部に勤めた。そこで栖鳳は岸竹堂 (1826~1897) に出会う。岸竹堂は地元である滋賀の彦根藩の藩士、中島安泰に狩野派の手ほどきを受け、安泰の推薦によって京狩野家 9 代目狩野永岳 (1790~1867) に師事した。狩野永岳は、桃山様式の画風を基本に円山四条派や文人画、復古大和絵など様々な画風を取り入れ、低迷する京狩野家を再興した人物である。しかし竹堂は狩野派の画風が合わず、その後に岸派の 3 代目である岸連山 (1804~1859) の内弟子となる。岸連山は竹堂を娘の入り婿にして、流派の総帥を継がせた。岸派は各流派を折衷し、あくの強い独特の写生画風でも知られ、派祖である岸駒 (1756~1749) を始め、動物画の中でも特に虎を描くことで有名な写生主義の画派である。栖鳳は竹堂と共に高島屋で働いていた折、「竹内さん絵はなるだけ器用に描かないようにすることですな」(※10) と竹堂から忠告されたと廣田孝が「あの頃の事」『大毎美術』から抜粋しており、また、栖鳳が「高島屋で竹堂に出会ったことによって、竹堂からすくなくとも四条派風ではない写生一当時としてはより立体的な表現一を教示されていた可能性があることを栖鳳の言説から確認する」(※11) とも廣田孝は述べており、岸竹堂の写生図も栖鳳は自身の作品制作の参考にしたと考えている。明治 25 (1892) 年に京都市美術工芸出品展に出展した《猫児負喧》(挿図 1-11) は、「鶴派」と悪評を受けた。なぜなら猫を円山、岩を狩野、草花を四条という 3 派の各画流が入り混じった作品であったからだ。フェノロサの講演や今まで英林や楳嶺、竹堂や京都府画学校で学んだことの集大成となる作品であったが、流派を大事にしている当時の画壇からは受け入れられない作風であった。しかし、その作品を観たフェノロサは「応挙五代目では大家と称すべきものただ一人あり、なお青年なり、竹内棲鳳という」と高く評価した(※12) と倉田公裕が述べている。これは己の所属する流派に固執し、危険を冒さない京都画壇の中で他流他派の垣根を超え、殻を打ち破るような作品が出てきたところを評価したと考える。この作品を契機に栖鳳独自の歩みは進んでいく。

(挿図 1-11)



《猫児負喧》

第2項 壮年期

明治 27 (1894) 年に森寛斎が亡くなり、師である幸野樸嶺が明治 28 (1895) 年に、高島屋で栖鳳に影響を与えていた岸竹堂も明治 30 (1897) 年に失い、京都画壇の重鎮が次々と亡くなっていった。京都の美術工芸界にとって非常に重要な新古美術品展の第四回展では栖鳳は菊池芳文、山元春挙と共に鑑査委員に任命されるなど本格的な世代交代の時期を迎えた。栖鳳の画塾も竹杖会と称されるようになり、上村松園(1875～1949)や小野竹喬(1889～1979)、土田麦僊(1887～1936)といった次世代を担う者たちが入塾した。明治 33 (1900) 年には農商務省と京都市から美術教育の実情視察の出張を命じられ、パリ万博博覧会の視察のためヨーロッパへと渡航した。当時は芸術研究を目的とする渡欧はかなり困難な時代であった。詳しくは第 2 章の第 2 節・第 3 項で述べることにする。帰国後はこの半年の成果を発表するように西洋風景やライオン、象などの日本人が普段目にすることが出来ない題材を制作している。

渡欧する前は「なぜ日本画家が西欧に行くのか」と思われていたが、帰国後は、遠近法を使った風景画や伝統の唐獅子ではない写実的なライオンなどを発表したことによ

り、見事な東洋と西欧の融合を表現してみせたことにより驚きを持って迎え入れられた。

その後、文部省美術展覧会（通称「文展」）が開始されると栖鳳は第一回展から毎年のように審査員を務め、作品も出品した。作品を出品するたびに画風を変えていった。《雨霽》（挿図 1-12）は四条派の呉春に注目した作品や、《飼われたる猿と兎》（挿図 1-13）は伝統的な円山派の技法を新たに開発している。人物画の《アレタ立に》（挿図 1-14）は娘にポーズをとらせて舞妓に見立てて制作し、四条派のつけたて技法と淋派の色彩を駆使するようになり、得意とした動物画だけでなく人物画も発表している。人物画のなかでも《絵になる最初》は、弟子達と共に熱心に取り組み、当時はまだ一般的ではないヌードモデルを東京から呼んで人体デッサン（挿図 1-15）も行っている。意欲的に新しい方向を模索しながら栖鳳は、常に自身の芸術の向上と日本絵画の開拓をし続けた。

（挿図 1-12）



《雨霽》

(挿図 1-13)



《飼われたる猿と兎》

(挿図 1-14)



《アレタ立に》

(挿図 1-15)



《裸婦ほか (素描)》

1913年に文展から帝展に代わり、文展に在籍した10年間における活躍や画面の空間構成、自然観察による新しい表現方法を示して高い反響をもって作品が受け入れられたことによって帝室技芸員に任命される。京都画壇を代表する作家として一般大衆にも知れ渡り、全国レベルの大家となっていく。そして、私塾である竹杖会から多くの画家を輩出したことにより栖鳳は画壇だけではなく社会的にも地位をしっかりと確立することとなる。東京画壇では横山大観(1868~1958)の名声も確立され、大正期の後半頃から「東の大観、西の栖鳳」と並び評されるようになった。それは同時代に活躍した2人の巨匠が東は東京、西は京都と活躍している場所を示す以外にもその場所が江戸時代から美術の2大拠点であったこと、さらに川路柳虹が2人の作品を大観は理想、栖鳳は自然と比較しているように大観は自然の命を画家の精神性にそって表現しているのに対して、栖鳳は平凡な命を魅力的な存在に持ち上げながら自然に表現しているという作風の違いもあることから表現した言葉であった。そして栖鳳は、明治天皇の御常御殿だった青山御所御座所の調度品や大正天皇即位御大典御用の《主基斎田風俗絵屏風》といった天皇関係の仕事も手掛けるようになり、名実ともに画壇の大御所となっていく。そんななか小野竹喬や土田麦僊、村上華岳、榊原紫峰(1887~1971)、野長瀬晩花

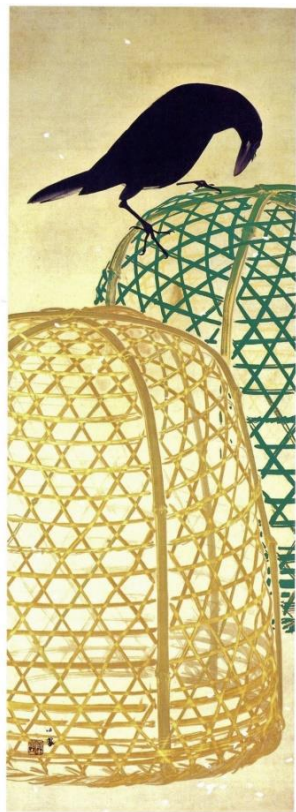
(1889～1964) などの弟子達は文展の新派と旧派、東京と京都、さらに各流各派などの鑑査・審査のたびに情実が絡むことに不満を抱いて、国画創作協会という在野団体を結成する。文展の審査員をしていた栖鳳の立場は微妙になるが、弟子達が破門される覚悟で怖々と栖鳳に自分達の団体の顧問を頼むと日本美術のためには良いことだと励まし、快く引き受けている。これは栖鳳の心の広さと常識に囚われない考えや視野の広さが非常によく表れていると思われる。栖鳳はこうした弟子達の自由な制作に対する精力的な取り組みに触発されたかのように作品を生み出しており、それがこの年に発表された作品は《河口》(挿図 1-16)、《遅日》(挿図 1-17)、《山村秋色》(挿図 1-18)、《風濤》(挿図 1-19) である。

(挿図 1-16)



《河口》

(插图 1-17)



《遲日》

(插图 1-18)



《山村秋色》

(插图 1-19)



《風濤》

大正9(1920)年と翌年には中国へ旅行に出た。詳しくは第2節・第2項で述べることとする。中国旅行は日本画の源流を探り、本質を見極めたいという思いからの行動であった。「支那の風物は我狩野派の絵をその儘見るが加く感じ」(※13)たと平野重光が「絵画清談」から抜粋しており、充実した旅であったことが窺える。帰国後は中国の揚州の雰囲気によく似た潮来出島を訪れ、生活している人々をスケッチ(挿図1-20)し、活気やその風景といった作品を描いている。

(挿図1-20)



《写生帖(潮来風景など)》

第3項 老年期

大正 2 (1913) 年に帝室技芸員、大正 8 (1919) 年に帝国美術院会員になるが昭和 10 (1935) 年に松田文相による帝展改組のため改めて帝国美術院会員に、昭和 12 (1937) 年に帝国芸術院会員に叙され、大正 13 (1924) 年にフランス政府よりシュヴァリエ・ラ・レジョン・ドヌール勲章、昭和 5 (1930) 年にフランス政府よりオフィシエ・ド・ラ・レジョン・ドヌール勲章、昭和 6 (1931) 年にハンガリー最高美術賞、昭和 7 (1932) 年にドイツ一等赤十字勲章、昭和 8 (1933) 年にドイツ政府よりゲーテ名誉賞を授与されるなど栖鳳の社会的名声はとどまらなかった。しかし、当の本人は名声に関心がさほどなかったらしく、息子であり秘書でもある竹内逸三に「画家は自分の仕事を誠実にやればいいだけで、有名は世の中が作るものだ。ただ、有名になって雑用が多くなるのは、画家としてよくよく考えものだ」(※14) と語っていたという。画風にも変化が表れ、これまでは動物の毛並など細部にわたって緻密に描きこまれていたものが、スピード感のある筆使いで輪郭を描き、毛の質感も最低限の表現になっていった。「写生をしつかりしてあると、大事なものと知らないものとがはっきりしてゐるから、自信を持つて思い切り省略することができる」(※15) と語っており、対象を形作る筆数を減らす技法である「省筆」を体得したと考える。例として《清閑》(挿図 1-21) を挙げておく。

(挿図 1-21)



《清閑》

その後は肺炎や歯痛、リウマチ、胃疾、感冒などに連続にかかり、体調を崩すことが多く、肺炎を併発した際には重体に陥ったこともあった。静養のために神奈川県の湯河原にある天野屋という旅館に滞在すると、その地を気に入って拠点を移し、昭和9(1934)年には天野屋の娯楽場をアトリエとして使用しながら同敷地内に住居とアトリエを建造した。拠点を移してから湯河原と京都を行き来するようになるが、栖鳳の地位が揺らぐことはなく、体調も良くなったことから東大寺大寝殿障壁画を完成させ、太白洞新作画展や大札記念京都美術館展といった展覧会にも精力的に作品を出品した。また、「新帝展」への反対を新聞紙上で表明したことにより、画家たちの間に展覧会不出品運動が起こった。その後も収束が難しく、文部省が鎮静化を願って横山大観と共に栖鳳を第一回文化勲章の受賞者に選んでいる。栖鳳の制作意欲は止まることを知らず、省筆による表現はより洗練された作品になり、季節感や生命の息吹、情趣が込められた。そして、年老いても対象を観察してスケッチする手法は変わらず、体調が悪くても現地に向かい写生を行った。ある時に栖鳳は80歳になってからの自分の絵に対する楽しみを「そうや、絵に八十翁とでも書いてみることを想像すると、うれしい。どんな気儘勝手な絵を描いてもよろしいと印可を貰ったようで・・・」(※16)と語っていたが昭和17(1942)年、あと2年で80歳になろうという時に肺炎を再発し、天野屋に構えていた住居で亡くなった。栖鳳は80歳になって展覧会などの社会的活動や縛りを気にすることなく、自分が思うままの自由な作家活動を夢見ていたのかもしれない。

第1章 注釈

- (※1) 平野重光『竹内栖鳳』光村推古書院 2013年 195頁
- (※2) 平野重光監修、吉中充代・中村麗子著
『もっと知りたい 竹内栖鳳 生涯と作品』東京美術 2013年 7頁
- (※3) 村松梢風、御正伸え『日本画の巨匠 竹内栖鳳』若葉物語～少年少女よみもの～
- (※4) 平野重光『竹内栖鳳』光村推古書院 2013年 195頁
- (※5) 大阪市立美術館『応挙から栖鳳へ』 大阪市立美術館 1965年 序章
- (※6) 加藤一雄、内山武雄、河北倫明『日本の名画 4 竹内栖鳳』
中央公論社 1977年 103頁
- (※7) 村松梢風、御正伸え『日本画の巨匠 竹内栖鳳』
若葉物語～少年少女よみもの～
- (※8) 平野重光『竹内栖鳳』光村推古書院 2013年 196頁
- (※9) 京都府立総合資料館監修、倉田公裕『日本の名画 15 竹内栖鳳』
京都府立総合資料館友の会 1975年 22頁
- (※10) 美学会編、廣田孝『竹内栖鳳の写生成立契機としての岸竹堂』
美学 第55巻4号(通号220) 2005年 33頁
- (※11) 美学会編、廣田孝『竹内栖鳳の写生成立契機としての岸竹堂』
美学 第55巻4号(通号220) 2005年 29頁
- (※12) 京都府立総合資料館監修、倉田公裕『日本の名画 15 竹内栖鳳』
京都府立総合資料館友の会 1975年 22頁
- (※13) 平野重光『竹内栖鳳』光村推古書院 2013年 206頁
- (※14) 河北倫明監修、佐藤道信責任編集『週刊 アーティスト・ジャパン 第59号』
デアゴスティーニ・ジャパン 2008年 59-7頁
- (※15) 京都府立総合資料館監修、倉田公裕『日本の名画 15 竹内栖鳳』
京都府立総合資料館友の会 1975年 25頁
- (※16) 廣田孝監修、湯原公浩編集
『別冊太陽 日本のこころ 211 竹内栖鳳 近代京都画壇の大家』
平凡社 2013年 137頁

挿図要項

- 挿図 1-1 《写生帖（鳥類）》 27.4×19.5 c m 墨、淡彩、紙
明治 13～14（1880～81）年 京都市美術館
- 挿図 1-2 《写生帖（縮図）》 23.2×16.3 c m 墨、紙 年代不詳 京都市美術館
- 挿図 1-3 《写生帖（虫類）》 27.0×19.5 c m 墨、淡彩、紙
明治 13（1880）年頃 京都市美術館
- 挿図 1-4 《写生帖（縮図）》 24.3×17.0 c m 墨、淡彩、紙
明治 14～15（1881～82）年 京都市美術館
- 挿図 1-5 《エドワード・S・モースによる媒嶺塾のスケッチ》
- 挿図 1-6 《信越旧跡帖》 格 16.0×24.3 c m 紙本着彩
明治 18（1885）年 海の見える社美術館
- 挿図 1-7 《信越旧跡帖》 19.2×29.5 c m 紙本着色
明治 18（1885）年 海の見える社美術館
- 挿図 1-8 《北越探勝帖》 格 19.2×29.5 c m 紙本着色
明治 19（1886）年 海の見える社美術館
- 挿図 1-9 《写生帖（北越探勝）》 14.0×20.0 c m 墨、淡彩、紙
明治 18（1885）年 京都市美術館
- 挿図 1-10 《北越探勝帖》 19.2×29.5 c m 紙本着色
明治 19（1886）年 海の見える社美術館
- 挿図 1-11 《猫児負喧》 明治 25（1892）年 詳細不明
- 挿図 1-12 《雨霽》 各 160.0×350.0 c m 絹本墨画淡彩
明治 40（1907）年 東京国立近代美術館
- 挿図 1-13 《飼われたる猿と兎》 各 163.5×183.0 c m 絹本彩色
明治 41（1908）年 東京国立近代美術館
- 挿図 1-14 《アレタ立に》 165.5×84.0 c m 絹本彩色
明治 42（1909）年 高島屋資料館
- 挿図 1-15 《裸婦ほか（素描）》 48.0×63.5 c m コンテ、紙
47.5×63.5 c m コンテ、墨、紙
39.0×59.0 c m 色鉛筆、紙
47.5×63.5 c m コンテ、紙
明治 43（1910）年 京都市美術館
- 挿図 1-16 《河口》 124.5×177.0 c m 絹本彩色
大正 7（1918）年 静嘉堂文庫美術館

- 挿図 1-17 《遅日》 143.7×51.5 c m 絹本彩色
大正 7 (1918) 年 京都国立近代美術館
- 挿図 1-18 《山村秋色》 120.9×41.9 c m 絹本彩色 大正 7 (1918) 年頃 個人蔵
- 挿図 1-19 《風濤》 82.7×101.8 c m 絹本彩色
大正 7 (1918) 年頃 海の見える社美術館
- 挿図 1-20 《写生帖 (潮来風景など)》 19.1×28.1 c m 12.5×28.0 c m
鉛筆、彩色、紙 昭和 2~3 (1927~28) 年頃 京都市美術館
- 挿図 1-21 《清閑》 32.8×38.8 c m 絹本彩色
昭和 10 (1935) 年頃 京都市美術館

挿図 1-1・1-2・1-3・1-4・1-9・1-12・1-13・1-14・1-15・1-16・1-17・1-18・1-19・
1-20・1-21

『竹内栖鳳展 近代日本画の巨匠』図録より転載

挿図 1-5 『別冊太陽 日本のこころ 211 竹内栖鳳 近代京都画壇の大家』より転載

挿図 1-6・1-7・1-8・1-10 『生誕 150 年記念 竹内栖鳳』図録より転載

挿図 1-11 『竹内栖鳳』より転載

第2章 生命をえがく

第1節 伝統から見る日本画

第1項 絵手本から見る栖鳳の初期作品

古来より日本絵画の描線は、輪郭を表すだけでなく、独特な精神的な意味と役割を担ってきた。それらを習得するためには、まず初めに手本を隅々まで写すということをしている。そこで使われたのが絵手本である。江戸時代の絵手本の土台は多流派が中国の技法書『芥子園画伝』を用いている。『芥子園画伝』は、元禄年間に伝えられ、江戸時代の画壇に大きな影響を与え、絵画の基礎のすべてを網羅した参考書や詩画譜として流行し、京都でも明治期まで利用された。内容は「六法」、「六要」、「六長」からなる絵を描くに当たっての精神や哲学に始まり、筆や墨・紙の扱い方、彩色の施し方、そして山水・樹木・岩石などをはじめとした自然物や人物・獣・建築物・橋など対象の描き方をまとまりごとに図解し、墨だけでなく多色図版も載せている。版本は美化やデフォルメをされることが少なく、統合性や一貫性、現実性が最大の魅力となっている。幸野樸嶺の塾でも『芥子園画伝』は使われており、この中から手本（挿図2-1）を作成されたものも多い。

(挿図 2-1)



《手本（付立）》

手本の中でも花の画題は「線と面、濃淡、強弱、かすれや潤いといった複数の要素で構成される。樸嶺はこうした手本による運筆訓練と模写、写生を併せた基礎教育を重視した」(※1)とある。《芙蓉》(挿図2-2)は樸嶺の私塾に入門した翌年の明治15(1882)年の作品である。

(挿図 2-2)



《芙蓉》

さらに栖鳳は棋嶺塾に在籍中、『芥子園画伝』の模写を行いながら画法を学び、絵画に対する考え方の基本が整えられたのである。独自の世界観が顕れる西欧渡航前までの明治期の栖鳳の作品に注目し、『芥子園画伝』を窺うことが出来るものを述べていきたいと思う。

《春秋屏風》(挿図 2-3) は、2つの季節の植物と鳥を配置している。植物が数種類描かれていることから花卉草虫浅説の『花卉の布置点綴に勢を得る総説』(※2)と『花を描く法』(※3)、『葉を描く法』(※4)と『草本各花葉起手式』(挿図 2-4)の他に、この作品にはヘタの部分が見えるところは少ないが『帯を描く法』(※5)も参考になっていると思われる。

(挿図 2-3)



《春秋屏風》

(挿図 2-3)



《春秋屏風(部分)》

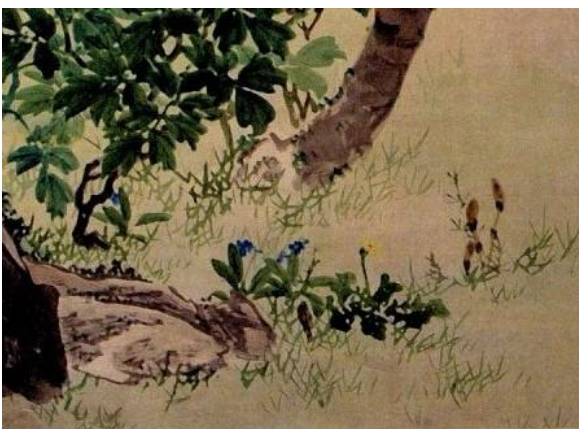
(挿図 2-4)



『芥子園画伝 三集 草虫花卉譜 上冊(三一)』

それぞれの緩やかな気候の中で春は桜と牡丹、秋は紅葉と朝顔などの季節を代表する植物を描き、視線を木から鳥、植物へと誘導させている。《春秋屏風》(挿図 2-3)の樹木の根本に生い茂る草は『根本に点綴する苔草の式』(挿図 2-5)と形が似ており、牡丹の描法には花卉翎毛浅説の『花を描く法』(※6)を参考に行っていると思われる、牡丹の描法の「花を描く法」のように栖鳳の描く紅色の牡丹は中心が盛り上がり、傍には雌しべや雄しべが見えた白色の牡丹が描かれていることからこれから開花した時の華やかさを想像させる。

(挿図 2-3)



《春秋屏風(部分)》

(挿図 2-5)



『芥子園画伝 三集 翎毛花卉譜 上冊(三七)』

《保津川》（挿図 2-6）は山水風景画で、画面の左側には木の板を置いたような簡素な橋とそこから回り込み、平地へと道が続いている。この道の表現には『山坡の路逕の法』（※7）が使われていると考える。

（挿図 2-6）



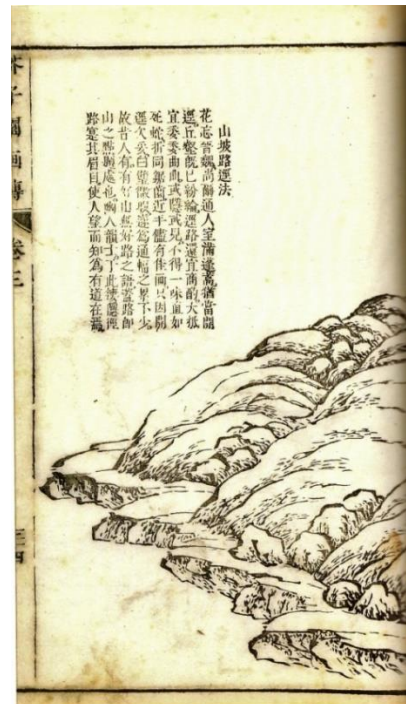
《保津川》

（挿図 2-7）



『芥子園画伝 初集 卷三 (三六ウ)』

（挿図 2-8）



『芥子園画伝 初集 卷三 (三六オ)』

景觀を損なわないよう険しい岩肌の中に溶けるようにして曲がりくねった道があり、人の往来をそっと感じさせ、どのような人物が通っているのか想像をかきたてられる。まさに技法通りの表現をしているのではないかと考える。

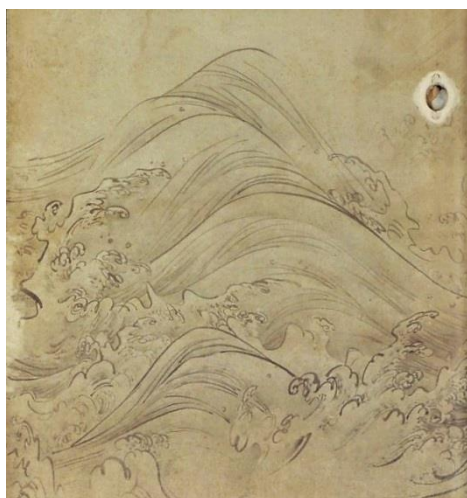
波を用いた作品の中でも《波濤千鳥図》（挿図 2-9）は、水雲法がわかりやすく使われている。水雲法は2種類あり、栖鳳は『江海の波濤を描く法』（※8）（挿図 2-10）を参考にしていると考えられる。

（挿図 2-9）



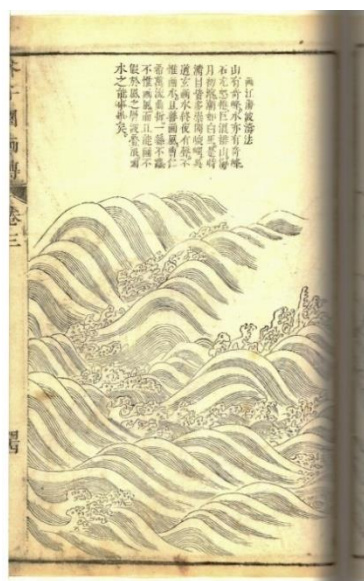
《波濤千鳥図》

（挿図 2-9）



《波濤千鳥図(部分)》

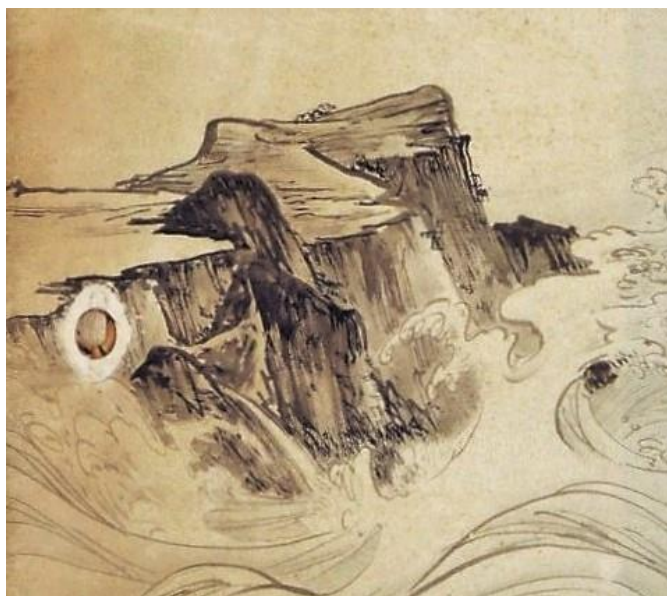
（挿図 2-10）



『芥子園画伝 初集 卷三（四六才）』

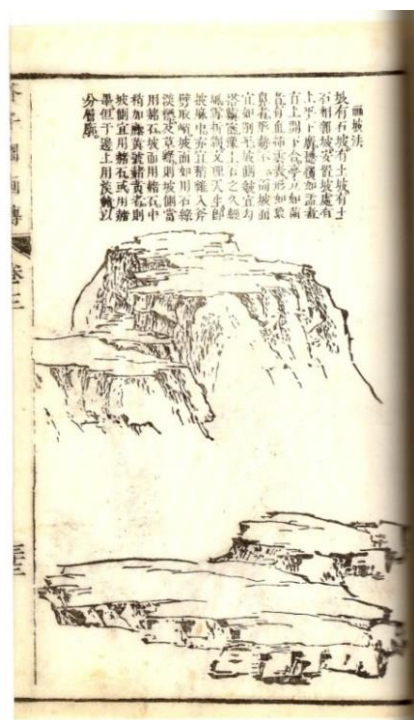
波は大きくうねり、白波を立てて岩に激しくぶつかり呑み込もうとしている。波に色をのせないことにより全体が白波に見え、岩の色を墨を用いて濃淡をつけることによりメリハリがつき、より激しさを強調しているとともに遠近も生み出している。この岩については『石法』(※9)を使っていると考え、3つの岩のなかでも左奥の岩は『石に坡を間える画法』(※10) (挿図 2-11)、残りの岩は『北苑(薫源)、巨然の石法』(※11) (挿図 2-12)を参考にしてしていると思われる。

(挿図 2-9)



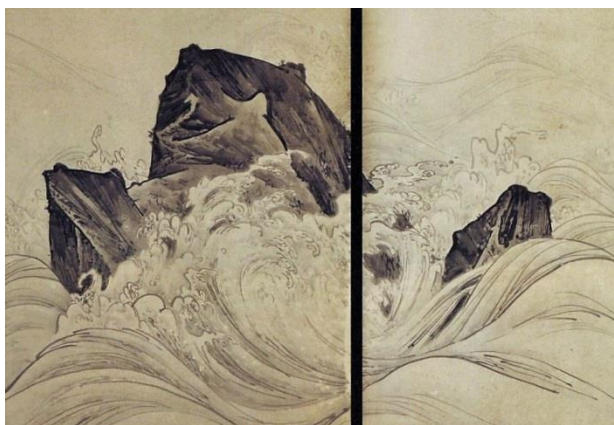
《波濤千鳥図(部分)》

(挿図 2-11)



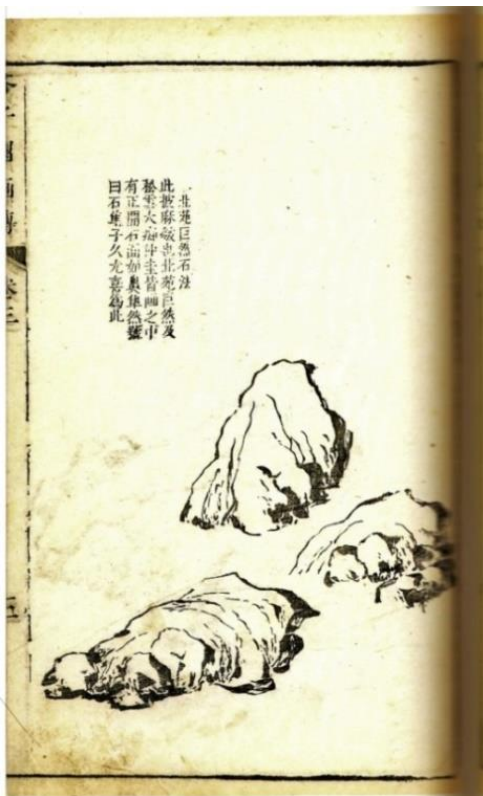
『芥子園画伝 初集 卷三 (三五才)』

(挿図 2-9)



《波濤千鳥図(部分)》

(挿図 2-12)



『芥子園画伝 初集 卷三 (五才)』

『北苑（薰源）、巨然の石法』（※11）を参考とした手前の岩は、三角形で正面がスツと平らになっていることにより長い間、激しい波にさらされて削られていっている様子を感じさせ、奥の岩は『石に坡を問える画法』（※10）の教えのように落ち着いた岩を配置させることにより、激しい波と尖った岩を対比させている。鳥の飛んでいる形は『鳥を描く全訣』（※12）を基本にして『飛立式』（挿図 2-13）を参考にして描かれていると思われる。

(挿図 2-9)



《波濤千鳥図（部分）》

(挿図 2-13)



『芥子園画伝 三集 翎毛花卉譜 上冊 (四一)』

『鳥を描く全訣』(※12)に描かれているように鳥は、卵を意識するような楕円に収まるようにこじんまりと描かれている他に、首や羽の動きなどといった決まり事を守っているように感じ、鳥の羽の表現が手本に酷似している。背面の翼が濃く、それ以外は薄墨で表現され、鳥が強く目立つことはないがさりげなく描くことで生きるための懸命さが伝わってくる。

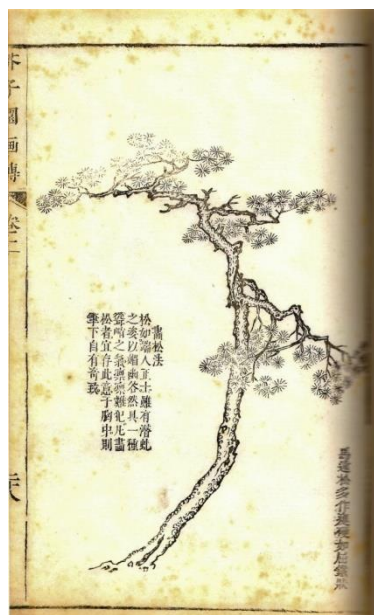
《富士川大勝》(挿図 2-14)の中心に大きく描かれた松は『松を描く法』(※13)のなかでも『馬遠の法』(※14)(挿図 2-15)を参考に行っていると考える。

(挿図 2-14)



《富士川大勝》

(挿図 2-15)



『芥子園画伝 初集 卷二 (三〇才)』

この作品での栖鳳の松は、どっしりとした存在感と威厳を放ち、枝の曲がり方は龍が飛んでいるように見えることから『松を描く法』を、枝が下を向き造形は人力で曲げたような形をしており、幹は中太ながら、細い方の部類だと考えられることから『馬遠の松』を参考にして描かれていると思われる。そして、上部に描かれた雲の表現には『雲の法』（※15）の技法を使っている。

栖鳳は『雲の法』の中で説明された1つめの技法を使っており、文字通り絹のような白雲が松の手前と奥に数条たなびきながら、中景を省略して富士の山頂を描いている。この雲によって朝靄も同時に表現しながら、空間を空けて画面が混雑しないよう余白を作り、富士を描くことによって場所を説明している。

以上のように『芥子園画伝』は絵を描くにあたっての入門書であり、参考書であったと考え、技法の説明の内容では、色とその塗り方まで説明している。栖鳳は楳嶺から与えられた手本と併用しながら、この本によって細かく描き方の基礎を学び、実践し応用することで技法を「己のモノ」にしていたと考える。そして、後に栖鳳は自身の画塾で決して手を抜かず、入念に描いた手本を塾生に渡していた。この手本は楳嶺がしていたように『芥子園画伝』を使って作成したものもあったと考える。教育の仕方も栖鳳が受けてきた楳嶺のやり方を取り入れており、手本を貰った塾生は何日も稽古し、自分のモノになったと感じたら清書に取り掛かって栖鳳に提出する。1回目の手本を合格すると次の手本を貰えるのだがほとんどの者が2・3回と突き返されて、1枚の手本を短くて2か月、長くて4か月かけて毎日描いた。栖鳳が塾生の時に参考にしていた『芥子園画伝』の講義も行って古名画の研究を推奨し、伝統を鵜呑みにさせるのではなく、良さを会得させようとしていた。この教育方法は、絵手本によって技法と伝統を徹底的に己に刻み込ませ、そこから独自の世界を発展させていくことがねらいであると同時に栖鳳の絵画の軸であると思われる。

第2項 走獣画から動物画への移行

人と動物の関わりは古く、人類が始まって以来、動物と触れ合ったことのない人はいないのではないだろうか。動物は絵画の一部に登場することもあれば、主役として画面に大きく描かれることもある。動物の絵画は、先史時代のラスコーやアルタミラの洞窟壁画までさかのぼることができる。先人たちは身辺を取り囲む自然に対して驚きと深い知恵、また観察することにより独自の解釈を行い、自然物のなかに神々を見出し、崇拝してきた。キリスト教美術では鳩や子羊をはじめ、エジプト美術では獅子、インド美術では象、中国美術では虎などといった他に、移動手段としての馬や狩猟のパートナーとして犬、ペットとしての鳥や猫などが描かれ、宗教画から風景画まで多岐にわたるジャンルで動物が描かれている。動物画には必ず命があり、躍動するような動物が描かれる。ちなみに死んでいる動物は動物画には入らず静物画に分けられる。

日本では動物画が江戸時代後期から近代にかけて確立したが、それまでは「走獣画」

というジャンルが主流であった。「走獣画」は虎や猿・犬の他に麒麟や龍・唐獅子といった、空想上の動物を写生にもとづいた精密な描写を用いて描かれ、自然の驚異が象徴されている。これは主に中国から輸入された画題で、金地の襖や屏風、寺社や城などの大空間の障壁画に残っていることが多い。当時の主な絵師は狩野派が中心であったが、描かれた動物は絵師によって描き方が異なるとしてもほぼ定式化された図様でもって表現されてきた。特に戦国時代になるとスケールの大きな障壁画制作が行われ、水墨表現は力強く、雄々しい覇気を感じさせる作品が増えていく。桃山時代に長谷川等伯（1539～1610）が描いた《龍虎図屏風》（挿図 2-16）は、雨を降らせる龍と風を呼んでいる虎が描かれている。この組み合わせは、京都の大徳寺に伝わる中国南宋の画家である牧谿（生没年不明）が描いたとする「龍虎図」以来の定型化した組み合わせである。

（挿図 2-16）



長谷川等伯 《龍虎図屏風（左隻）》

（挿図 2-16）



長谷川等伯 《龍虎図屏風（右隻）》

栖鳳も《雲龍》（挿図 2-17）と《二龍争珠》（挿図 2-18）の 2 作品で龍を描いている。《雲龍》は鬣などの毛は金を用いており、霧から立ち込める雲からぬっと出てきたように描かれ、《二龍争珠》は雲をまといながら龍がもつれるように現れ、右上には線で胴体もしくは尾が描かれており、2 匹が激しく絡まり争っている様子が読み取れる。描写としては銀潜紙の効果で全体が淡く光り、目と珠に金を用いることで龍の神秘的な存在感をより特筆させ、主要な部分だけ線を描き、全体を墨でぼかして表現しているのが争っている様子をより顕著に際立たせている。この 2 つの作品に共通しているのは雲の中から龍が出てくるということである。

（挿図 2-17）



《雲龍》

（挿図 2-18）



《二龍争珠》

動物を扱う作品で、従来と今の表現の相違について岸竹堂の話をあげたいと思う。それは慶応 3（1867）年に朝廷から「虎獅子図・松に鷹図」の制作御下命があり、虎の子供を因幡薬師寺堂で見世物にしていたので足しげく通い、写生を行って下絵を奉行に提出したところ、従来を求められて 4・5 回も描き直しをしたという。当時はまだ定式を重んじる考えが強く、絵画は権威の象徴であったことから、同一の図様を踏襲することが重視されていた。岸家は江戸から明治にいたる時期に京都で動物、特に虎を描くことで有名であった。岸竹堂の作品は、西洋画的な写生表現を目指して動物の毛の流れやモチーフを的確に表現するような迫真的な動物画を生み出しているが立体感が少なく、全体的に平らな印象を受ける。竹堂は虎の姿を表現し迫真的な作品を描くために、

精力を注ぎすぎて気がふれたという逸話が残る。栖鳳は高島屋で働いている時に、竹堂から実物をよく知り、対象の本質を描くようにといった指導を受けていた。栖鳳は竹堂を尊敬し「私（栖鳳）の青年時代の大家の中で、私の最も崇拝していた画家は、岸竹堂であった」（※16）と述べている。この発言から栖鳳は動物画において、見ているだけで感触まで伝わってくるような毛並み、画面から飛び出してくるような躍動感といった、より生命感のある写生をすることを自らに課していても不自然ではない。《猛虎図》（挿図 2-19）は、中澤岩太（1858～1943）が濱尾新（1849～1925）の文部大臣就任を祝って栖鳳に描かせ、贈呈したものである。しかし濱尾は、虎の尾が描かれていないことに怒り作品を返却した。しかし《猛虎図》（挿図 2-19）と非常に似通った栖鳳の作品が残されており、広く取った画面下の空間に尾が描かれているのである。この作品の所在は不明で、竹内逸監修・原田平作編集の『竹内栖鳳（光村推古書院、1981年）』の45頁に図版が掲載されている。この作品が制作されたのが濱尾の文部大臣就任の直前であったことから田中伝は、「作品を突き返された中澤が、栖鳳に尾のある作品を描かせ、再び濱尾に贈呈した、という箱裏には語られることのなかった別のエピソードがあったかもしれない」（※17）と述べている。改めて《猛虎図》（挿図 2-19）を見てみると、竹が斜めに倒れているのが、虎が走りさって踏まれた後のように感じた。斜めに倒れた竹によって、より一層の虎の獐猛さが表現されている。そして、口や歯、目、耳などのハイライトには何も彩色が施されておらず、絹地の美しさが栄える。虎の様子は滲ませて表現されており、首元からちらほらと胡粉の線を使った毛の流れが見える。

（挿図 2-19）



《猛虎図》



《猛虎図（部分）》

今では画家の精神が反映された作品が一般的であるが、江戸時代までの作品は、権力の象徴であったり、婚礼や長寿の祝い、慶事に際しての贈答の品であるなど吉祥画としての意味も持っている。安産の象徴である犬の親子や豊穰あるいは子孫繁栄といった多産の象徴である兎、大黒天・弁財天の使いである鼠と蛇、出世は猿、福祿は鹿と蝙蝠、長寿は猫と蝶といった具合である。

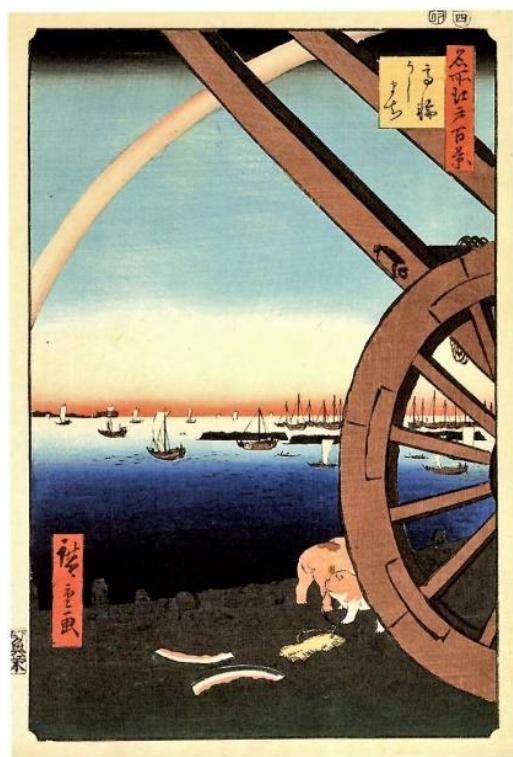
江戸時代前期までは流派の固有の筆の運びや形の取り方、構図法といったことが定型化し伝承されていたが、江戸時代後期は仏教的動物観や動物に対する恐れや神秘的な感情がある一方で、本物のように描くことを主眼とする新しい絵画芸術を模索していくという、人と動物が新しい関係を築き始めた時代であった。その関係性を本江邦夫が「オランダや中国から伝来した迫真的な描写技術が画家たちを驚かせ、その創作性を刺激し、さらには、動物に人間の心情を重ね合わせようとする文芸的志向や、画家自身の個性や内面性を表現しようとする、いわば近代的な芸術精神の高まりも、清新な動物の絵を生み出す源となりました」（※18）と述べている。文芸的志向に関して、現代の私たちは動物に人の心を反映させて擬人的に捉えることを普通に行っている。擬人的に動物を見るようになった経緯を金子信久が「まるで人のような感情をもった動物や、もの思う姿の動物が描かれるようになったのは、恐らく江戸時代後期のことと思われる」（※19）と述べているが、動物の擬人化は早くから「鳥獣戯画」のように平安時代末期から鎌倉時代初期には行われている。しかし鑑賞者が単体で描かれた動物画に自身の内面を重ね合わせるような繊細な描写をほどこすようになったのが江戸時代なのである。さらに絵画に迫真的な表現を求めようになったきっかけは、先にも述べたように外国から渡来した描法によるものであるが、それは徳川吉宗（1684～1751）の輸入物の禁令緩和によって蘭学が盛んになったためである。絵画の分野に影響が現れ、蘭画という西洋風の創作活動によって、写実的な動物画が流行し始め、狩野派や大和絵といった日本絵画にはない濃密で迫真的な描法が多く画家達の制作意欲を駆り立てたと考える。さらに、古来から伝え聞く動物の存在の有無に対しての興味や生態への関心を持つ人が多くなり、動物の姿を詳細に知りたいという想いから博物学としての生き物の研究が進められ、研究上の写生図が大量に作られた。その写生図は細密であり鮮やかに表現され、大名の間で博物図譜として流行している。動物の動きを観察して描かれた迫真的な動物の絵は、画家達の創作というだけでなく、民衆にも広く人気を得たことにより、動物を見る楽しみ方として、床の間に飾る掛け軸に描かれていた。

江戸時代後期の動物画と栖鳳の動物画の違いについて、吉祥画の例として上記に挙げた動物の中から、身近な生き物という理由で犬と兎、鼠、蛇、猿、鹿、猫について述べることにする。

犬は日本人にとって身分関係なく親しまれていた動物である。人と生活を共にし、愛らしい動物として扱われているが、江戸時代では今日のペットのような愛玩動物として扱われておらず、多くは野良犬であったことから愛らしさもあれば不衛生と思われ、大

名の飼う鷹の餌となったりと、町には野良犬が沢山いた。善くも悪くも身近な存在であったため、歌川広重（1797～1858）の《名所江戸百景 高輪うしまち》（挿図 2-20）や歌川国芳（1797～1861）《東都名所 両国柳ばし》（挿図 2-21）のように風景画などにおいて画面を引き締め、現実味を与える役割をもっていた。

（挿図 2-20）



歌川広重《名所江戸百景 高輪うしまち》

（挿図 2-21）



歌川国芳《東都名所 両国柳ばし》

栖鳳の《春暖》（挿図 2-22）は梅の花が瑞々しく、花の内側を胡粉でぼかしながら塗ることによって写実的に見せている。子犬はそのまま転げてしまいそうなほどの柔らかさや、子犬に向かって伸びる枝は、長く上面に伸びる枝と下に座る子犬に一体感を持たせ、枝を横に伸ばすことで子犬の存在を示している。《爐邊》（挿図 2-23）の作品では、手前の子犬の毛はあちらこちらへ向いており、まだ体毛が乾ききっていない。黒毛のある子犬は毛並みが揃って、これから入浴するのだろう。毛の描き方の違いによって入浴後と入浴前を巧みに描き分けている。そして、栖鳳の描く子犬は目をぼかして表現している作品が多いことから、小型犬の愛くるしさを表現しているのではないかと考える。このように犬が画の中心となり、従来のように犬を引き立て役にはしていない。

（挿図 2-22）



《春暖》

（挿図 2-23）



《爐邊》

日本の兎の在来種は、野兎であるが明治以降にペットとして定着するまで野兎の多くは山の神として信仰される他に、食用として飼われ、狡猾なイメージが強く、日本の民話では「かちかち山」があるが、狡猾な兎が失敗する話として「古事記」の物語の中では「ウサギとワニ」やイソップ寓話では「ウサギとカメ」がある。この3つの物語に共通しているのはズル賢いということだ。明治以降にペットとして定着するまで江戸時代

の兎は、仏教や道教の影響から月に兎が住むという思想によって、どこか神秘的な生き物として表現されたり、岸駒（1749 または 1756～1839）の描いた《兎福寿草図》（挿図 2-24）のように野生として、常に周囲を警戒しているために体の隅々まで力が入っているような表現をされたものもある。

（挿図 2-24）



岸駒 《兎福寿草図》

栖鳳の《家兎》（挿図 2-25）は、目が生々しいくらい生気を表現している。まるで人間から逃げ切って自由に野を駆け回ってやると言っているような臨場感と緊張感、さらに荒々しい野生を表現している。毛は水分をたっぷり含んだ筆を使って、滲みで柔らかい毛並みを表現されているが、色の薄い所などはしっかりと一本一本描き込まれている。全体にうっすらと胡粉で毛を描いているので、今にも箱から飛び出しそうな躍動感のある兎の肉質を表現している。箱は筆の勢いで木目を表現している。

（挿図 2-25）



《家兎》

鼠は人の暮らしに害を及ぼす害獣でありながら知恵者として賢いイメージがあり、福の神の使いともされている。そして兎だけではなく鼠も「古事記」に登場し、窮地の大国主を救っている。後に大国主命は大黒天と混合され、鼠の中でも白鼠が大黒天の使いとされて葛飾北斎（1760～1849）の《塩鮭と鼠図》（挿図 2-26）のように鮭や羽箒を用いて恵比寿・大黒と共に表現されるものもある。

（挿図 2-26）



葛飾北斎 《塩鮭と鼠図》

栖鳳の《春宵》（挿図 2-27）は胡粉の上澄みを使って塗り重ねているのだろうか、蕪が瑞々しく表現されている。背景は金地だが右側は白で左側にむかって金のグラデーショナルになっている。鼠は細い線でびっしりと毛書きが施されおり、ハイライトの所に墨を乗せすぎないようにしてメリハリをあたえている。

（挿図 2-27）



《春宵》

蛇は古今東西、人類共通の感覚として嫌悪感を持っている。それは原始からの脅威と関連づけられているのではないだろうか。神話や伝説には邪悪な存在として表現されることが多いが、他に龍や雷神、水神として崇められ、蛇の脱皮が再生を象徴するとして信仰の対象になっている。弁財天ゆかりの動物として吉祥的な意味も持っているにもかかわらず、嫌悪感からか作例は少ない。葛飾北斎の《琵琶に白蛇図》（挿図 2-28）のように華やかに表現されたものもあるが何処か毒々しく感じ、喜多川歌麿（1753?～1806）の《画本虫撰（蛇）》（挿図 2-29）のように獲物を狙う作風が多いように思われる。

（挿図 2-28）



葛飾北斎 《琵琶に白蛇図》

（挿図 2-29）



喜多川歌麿 《画本虫撰（蛇）》

栖鳳の《艶陽》（挿図 2-30）は、豆が実り始めた豌豆と、冬眠から抜け出て間もない蛇に、あたたかな晩春の陽光がそそいでいる。豌豆の蔓と、蛇の体の曲線とが対照的に表現され、蛇の脅威を感じさせない穏やかな日常を表現し、白緑と褐色の対比の中で、赤い花が可憐に描かれている。題名の《艶陽》と植物を関連づけて晩春を想像させる発想は、写生画と俳画が融合した作品である。

（挿図 2-30）



《艶陽》

猿は、擬人化しなくても人間に重ねて見やすい生き物である。中国由来の画題から狩野栄信（1775～128）の《百猿図》（挿図 2-31）のような水墨画を中心にされてよく描かれており、猿は平安時代から既に繋がれて馬牛の守り神のような役割を担っていた。日光東照宮の厩の欄干に有名な猿の絵があるのは、そうした由来からである。江戸時代には、正月に猿回しが家々を巡る光景が風物詩であったことから、鳥山石燕（1712～1788）の《旭日猿図》（挿図 2-32）があるように猿も身近な動物となっている。間近で見られる機会が多くなり、人に近い姿形のため心を通わせやすく、また表情が分かりやすい

のでより親しみが持てる。洒落が好きな日本人らしく擬人化して描かれることが多い動物でもある。

(挿図 2-31)



狩野栄信 《百猿図》

(挿図 2-32)



鳥山石燕 《旭日猿図》

栖鳳の《猿候図》(挿図 2-33) は、全体的に薄墨で表現されているが、猿を濃く描くことにより存在を際立たせている。猿の濃淡表現においては、1番濃い箇所は両手足の指先と顔となっており、左手の指が隣の襖を指さしているので、視線の移動を促される。体毛を密集させて描いており、顔面などの毛が少ないところは毛を描いていないように感じる。静かでなんとも不思議な作品である。《飼われたる猿と兎》の右隻(挿図 2-34)の猿の作品については、右側の猿はどこかを眺め、真ん中の猿は人間を観察するような鋭い眼をしている。左側は食べようとしていた柿を落としており、未練たらしく柿を見つめている。墨表現は主に中間色で構成されており、普通は濃い骨書きのアウトラインも薄く、一番手前の柵は墨の上から胡粉を薄く塗ることによりその存在感を抑え、猿に目が行くように構成されていると考える。猿に

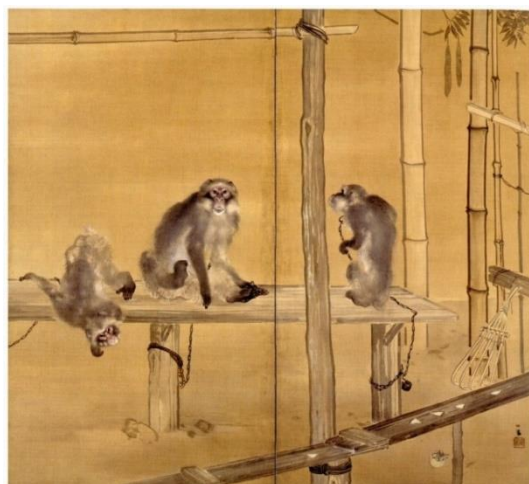
目がいくとまずは左側の硬くつむった口元から見えない目、凹凸まで表現された耳、次にぼやけた毛皮の中に細かく描かれた毛の流れが見えて、次に真ん中の猿の眼が鋭く描かれている。顔の細部をしっかりと濃淡で表現し、メリハリをつけていることで表情が生まれ、眼球に命が宿っている。ぼやけた毛皮の中にある毛の流れ、手足も濃淡表現で肉球の感触までも伝わってくる。最後に目を釣り上げてなにかを睨みつけている。そこで鑑賞者は「この猿は何を見つめているのだろう」と視線の先にある物を探すと、ちょこんとある柿を見つける。右隻の作品は鑑賞者に見せるだけでなく、絵の物語の中に参加させているのである。

(挿図 2-33)



《猿候図》

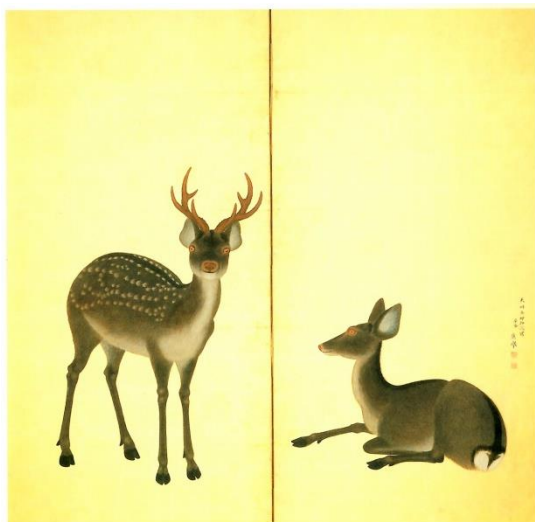
(挿図 2-34)



《飼われたる猿と兎》の右隻

鹿は「禄」と同音で、富裕になるという意味がある。他にも藤原氏の氏神の分霊を白い神鹿の背に乗って移し祭ったのが春日明神の神の使いとして始まり、神道絵画に登場するが、諏訪明神では狩猟の神・山の神とされており、狩猟者は獲物を解体するときに一部を供えていた。鹿に神聖な意味を見出しながらも栄華を極めた藤原氏を祀り、獲物を神に供えるという行為はこれからも生活が豊かになるようにという願いが込められていると思われる。このように人と鹿の関係は複雑であり、神聖視されながらも訴えるような眼差しから不思議な感情を抱かせる。円山応挙の《双鹿図》（挿図 2-35）や狩野安信の《秋草に鹿図屏風》（挿図 2-36）で表現されているように、伝統的表現を残しつつ鹿の不思議さや凛々しい角や優美な曲線を描く肢体は柔らかさのある姿で、季節の風情を描きながらのどかな情景を表現している。

(挿図 2-35)



円山応挙 《双鹿図》

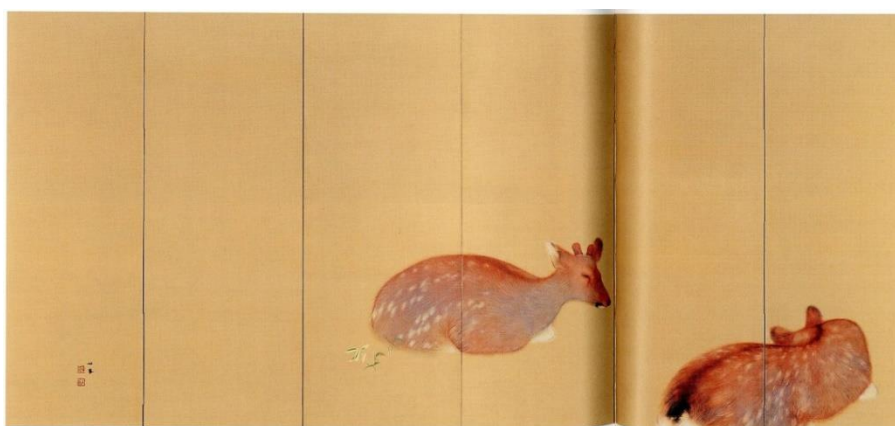
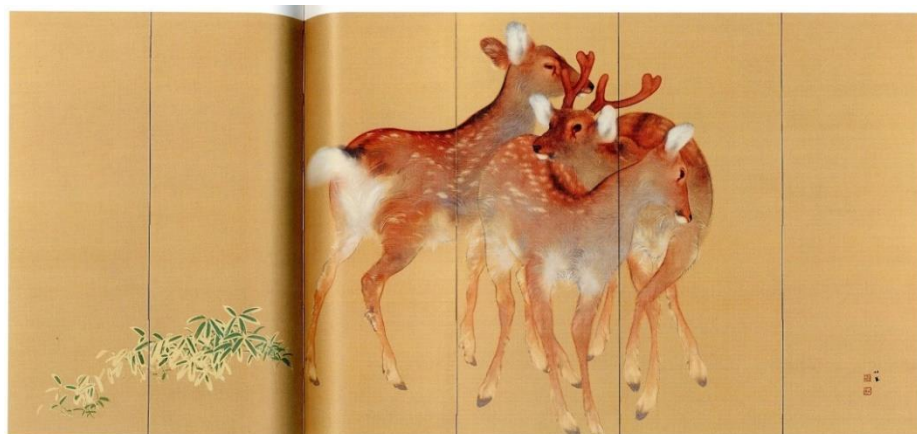
(挿図 2-36)



狩野安信 《秋草に鹿図屏風》

栖鳳の《和暖》（挿図 2-37）は、密度の高い毛書きが印象的な作品となっている。体の部位によって毛の流れや長さの違いを表現し、毛の描き分けによって、質感と立体感をより現実的に表現している。右隻はアウトラインが薄く、全体的の色調が淡い。角も毛の生えた皮膚に覆われた袋角となっており、3匹が寄り添っている姿から季節は冬を想定させる。その中で竹の葉がくっきりと描かれていて画面を引き締めている。

（挿図 2-37）



《和暖》

猫は「耄」と同音で、70～80代の老人を意味することから長寿を司るようになった。妖怪で必ず出てくる化け猫は、普通の猫が長生きして変化することから、ここに由来していると考えられる。平衡感覚に優れ、柔軟性と瞬発力が高く、鋭い鉤爪や牙という武器を持っており、足音をさせない。また体が柔らかく、四肢を自由に動かしやすいこともあって、浮世絵では擬人化や猫文字で親しまれていた。日本で猫が飼われるようになったのは9世紀末の宮廷で、中国から輸入された猫である。猫は犬よりも早くから広く愛玩動物として愛されていたのである。狩野雅楽助（生没年不明）の《松に麝香猫図屏風》（挿図 2-38）のように、高貴な印象で表現された猫もある。

(挿図 2-38)



狩野雅楽助 《松に麝香猫図屏風》

栖鳳の《小春》(挿図 2-39) は畑仕事についてきた猫が日向ぼっこしている姿である。さりげなく肉球を見せている様子には愛嬌があり、猫の足下の花が可憐さを表現している。顔や足に描かれた輪郭線が骨の存在と筋張った感触を感じ、胴体はふんわりとした柔らかい毛書きを行うことによって、猫特融の柔らかさを表現しており、硬さと柔らかさの表現が対照的である。

(挿図 2-39)



《小春》

これらを取り上げた動物画からは、愛情や日本人の伝統的自然観が読み取れる他に、画家が観察した動物の表情や仕草などのイメージ、その時代の思想の傾向を知ることができる。江戸時代の動物画は、吉祥や縁起などによって描かれたが、栖鳳の動物はそうした信仰、風習にとらわれることがなく、精神的な深みを持った描写によって人の内面を表現しようとしていた。すなわち、脇役のように描かれていた動物が主役となって描かれるようになったことが動物絵画において大きな転機となり、さらに豊かな表現の世界が広がったのである。近代において数少ない動物画家として、栖鳳のように徹底して正確に形態を把握し、緻密な写生による毛書きを行うことによって触り心地を真っ先に思い起こさせるような、動物好きの人々を魅了してやまない生き生きとした動物画が制作されていく。

第2節 新様式への探求

第1項 岸竹堂の影響

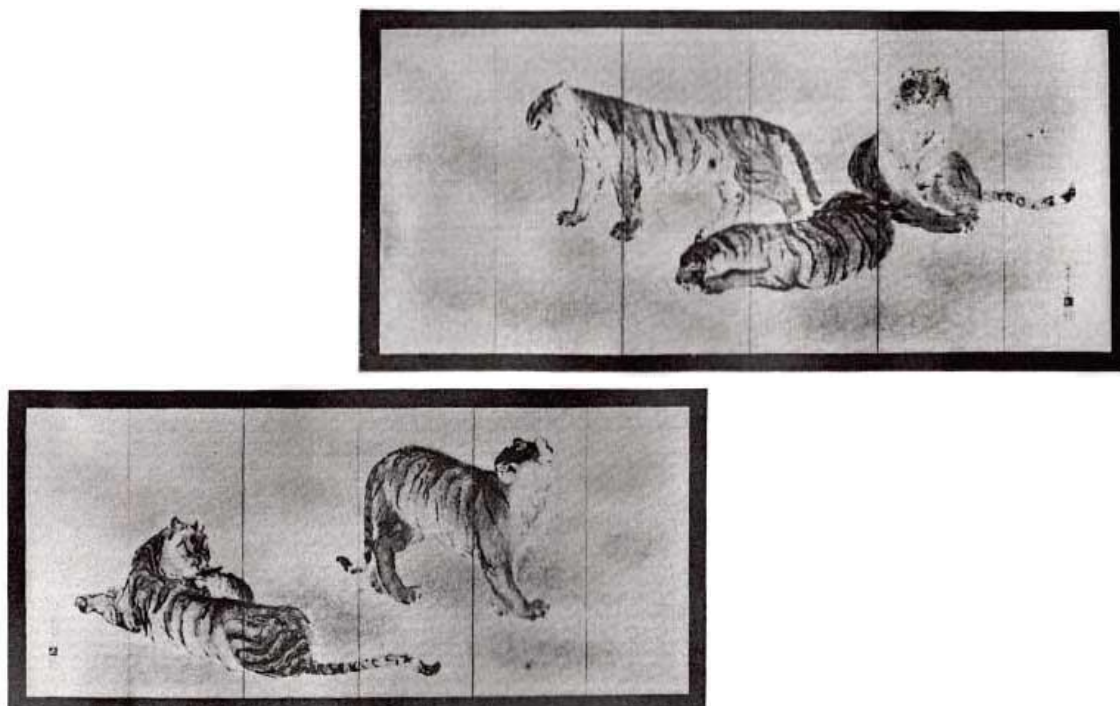
栖鳳の絵画技術は土田英林と幸野楳嶺の円山四条派を基本としながら、明治33年のパリ万国博覧会の際、西欧を巡ることによって、西欧絵画の影響を受けたとみなされているがそれだけではないと考える。

栖鳳が後に働くことになる高島屋では、世界各地で開かれた万国博覧会を目標に美術染織品が数多く制作されるようになる。そのため「今までの下絵職人の描く類型化された図案では応じきれなくなった」(※20)と岩田由美子が述べている。人材不足から明治18年に「画工室」を設置し、ビロード友禅や刺繍など海外向けの染織作品の意匠革新のために数名の画家に協力を求めており、協力を依頼されたメンバーの中には岸竹堂がいた。岸竹堂は数多くの友禅下絵を描き、そこから自分の画を発展させた画家でもある。栖鳳はその5年後にメンバーに加わり高島屋意匠部で働き始め、同じ仕事ということで竹堂と早く顔を合わせたであろうと思われる。廣田孝が「勤務当初に両者が出会ったとしたら、この時点での双方の年齢は栖鳳25歳、竹堂63歳であった」(※21)と述べており、栖鳳は1人立ちをして2年目という若い時期で、竹堂は最晩年の時期で、目の前に成熟しきった指導者が現れたのである。勤め始めてから竹堂は栖鳳によく話しかけていた。「(竹堂翁は)自分の筆技がともすると器用に流れすぎることを強いて撓めようとするような苦心を味つているような作家でもありました。『竹内さん絵はなるだけ器用に描かないやうにすることですな。』竹堂翁がそんなことを言つて暗に私の製作態度を諷刺されたこともありました。竹堂翁の話振は何か知らず暗示的なひらめきがありました。高島屋で絵を描いてみた時代に竹堂翁はよく私に何かと話しよられた。」(※22)と栖鳳が回想しており、今まで身につけてきた円山四条派の描き方で絵画を描いていたものと考えられ、当たり前のようにしていたことを指摘されたことにより、考え方に一石を投じるような遠回しな言い方をして竹堂は絵画の在り様を伝えたかったのではな

いだろうか。竹堂はたびたび教示したがこの2人の間には直接には師弟関係はない。

竹堂は従来 of 平淡な動物表現から実物に近づく努力をしていた。慶応3(1867)年に京都市内下京区の因幡薬師寺で虎の子どもを見世物にしていたので、そこに通って写生をしていた経験をもとに虎を制作しており、《猛虎》(挿図2-40)のような写実的で迫真的な虎を描くことに熱中するあまり「描いていた虎が睨んだ、と神経発作を起こしたという。」(※23)と廣田孝が「特別展 近代京都画壇の夜明け 岸竹堂展」図録に記している。大陸から虎の絵画が渡来し、昔から受け継がれてきた虎の表現は、勇ましく周囲を圧倒するような威厳に満ち溢れた姿で武家が好んできた画題であるが、近代の人間から見ればどれも平板で生命力にかけける表現に感じる。しかし竹堂の虎の表現は、実際の虎が放つ獐猛な野性味溢れる野獣さや毛の膨らみといったデフォルメされていない、実物をしっかりと観察してその立体感を表現することに努力をしていた。従来 of 表現に写実を加えて、墨の濃淡や虎の体全体に毛書きを施すといったような方法でリアリティの追求に励んでいたのである。後に竹堂の代表作となる《虎図》(挿図2-41)は、明治20(1889)年に来日したチャリネ曲馬団の猛獣を写生したものを元に描かれており、この作品は金泥を背景とし、毛並みや顔の表現は写実的になってきているが肉球の表現は日本の伝統的な描法を残している。西洋画的な写生表現と伝統的な日本の絵画技術を融合させて、走獣画から動物画へと発展し、近代化していく様子が感じられる作品なのではないかと考える。

(挿図2-40)



《猛虎》

(挿図 2-41)



《虎図》

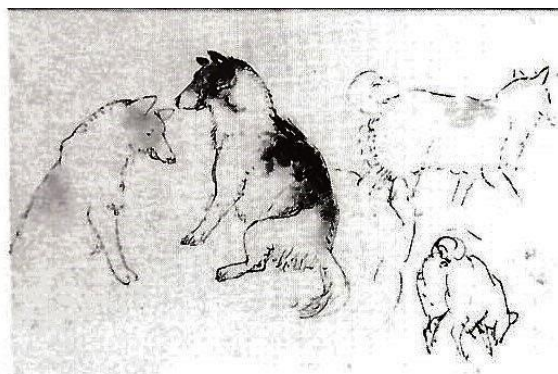
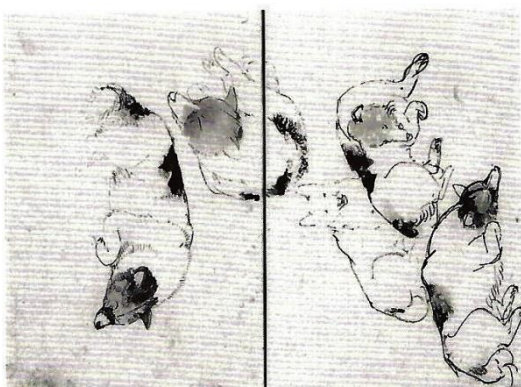
栖鳳は自身の作品にすぐ竹堂の指導を取り入れてはおらず、鶴派と揶揄された《猫児負喧》以降の《百騒一睡》(挿図 2-42)に竹堂の指導が垣間見えると考えられる。この絵について廣田孝は「栖鳳は洋犬を描くのに竹堂の毛書きの手法と従来からある輪郭線を併用した表現を用いたと考えられる。この洋犬の写生も現存するが、この洋犬の写生には竹堂の虎と同様に正面から描いた写生図も含まれおり、このポーズは竹堂の影響とみるべきかもしれない。(中略)さらに背景の土坡をくくる硬い線なども含めて複数の流派の描法が混在している」(※24)と述べている。ほぼ同図様の犬の写生があり、(挿図 2-43)にて所載しておく。

(挿図 2-42)



《百騒一睡》

(挿図 2-43)



《スケッチ帳》

以上のように写実に力を注いでいた竹堂にとって、伝統にのっとって器用に下絵を制作していく栖鳳の様子は気になったところであろう。竹堂の「絵はなるだけ器用に描かないやうに」という言葉は絵画を技術や手先でかくのではなく、変化する動きを観察し、その特徴や生態の描写を重ねていき、観察眼を養うことによって得る描写力を栖鳳に伝えたかったのではないだろうか。竹堂の助言やアドバイスによって栖鳳は写生の重要性を再認識したのではないかと考える。

《百騒一睡》(挿図 2-42)は、これまでの英林と椋嶺の教育や写生の経験、竹堂の手法を学んでしっかりと実物を観察することを身につけていながら独自の作風を模索し続けている途中の作品と考えていいのではないだろうか。そして、「私の青年時代の大家の中で、私の最も崇拜していた画家は、岸竹堂であった」(※25)と最大級の賛辞を述べたことに、栖鳳に影響を与え、その名声と地位を確立させた人物であったとその言葉から読み取るべきであろう。

第2項 鶴派と呼ばれるまで

鶴派と称されたきっかけは、28歳の時に京都市美術工芸品展に出品した作品であった。

「竹内栖鳳の猫児負喧の図は葡萄の状、いかに喧暖の状あり。骨格毛状、円山の風なるが、之に添ふるに狩野の鋭岩、景文の草花を以てす。一幅中三派の筆意を備ふ。ブチ毀しに曰く、是れ鶴派なりと。賛するもの、曰く、是れ一派を起こす起因なりと。褒貶の説、観者中に嘖々たり」と日出新聞(明治25年4月23日)に作品批評が掲載された。《猫児負喧》(挿図 2-44)は現在、行方知れずで、写真でしか見るできない。この作品で廣田孝が「栖鳳はのどかな春日に寝そべる猫の様子を描いている。批評では、猫のやわらかい様子はよく描けているが、猫の毛並みは円山派で、岩皴は狩野派で、草花は四条派の景文風で、と三流派の描法を用いた。この新しい試みは、鳥とも獣ともわからぬ怪しい生き物『鶴』のような作品であり、両論賛否がある、と伝えられている」(※26)と述べている。幕末明治期の四条派の作品には、筆致や画面構成における伝統の踏襲が見いだされ、花鳥画や名所図では特に顕著に表れており、この時代はまだまだ保守的な雰囲気が多く残っていた。栖鳳の《猫児負喧》は、他流他派を1つの作品に盛り込むことは流派の枠組みから離れ、得体の知れない作風になり、今だ画派が流祖の画法を継承する共同体と認識されがちな当時としては、何派何流にも属していないことは、考えられない礼儀を欠いた行動であったと考える。栖鳳は後に「世の中の人は私を四条派の画家として紹介しているが、実は私は若いときから四条派の枠から飛び出そうと一生懸命だったのだ」(※27)と語っており、独自の画風を目指していた。そのため椋嶺から数回にわたって破門にされおり、円山・四条派に対しては異端者や革新者でありながら京都画壇に台頭していった。伝統を大切にしている人々からは、昭和期になっても「四条派を破壊する異端児」とみなされていたことは無理からぬことである。しか

しこの感覚こそが日本画近代化に向けて必要不可欠であり、当時の画壇に欠けているものだったと考える。

(挿図 2-44)



《猫児負喧》

この作品を発表したのは、楳嶺の私塾に入門して約 12 年目のことである。第一回内国絵画共進会を始めとし、第二回日本美術展覧会や京都市立青年研究会展など多くの展覧会に作品を出品、受賞をして美術界での地盤を固め始めている時に何故このような冒険をしたのか。師の楳嶺も他流派の筆法に習熟していたが、自らの作品に表現することはなかったようだ。栖鳳は 20 歳の時に京都府画学校の北宗画科に入学し、その学校は狩野派、四条派、円山派、岸派、鈴木派など近世から続く流派の集合体であった。それぞれを東西南北の四宗に区別して画科を設置し、授業は実技実習が多かった。西宗は野画、油絵、水画、鉛筆画などを教え、東宗は土佐派、円山派、大和絵ノ派など、南宗は文人画、北宗は唐絵・漢画、雪舟派、狩野派などであった。そのなかでも東宗の内容は、

明治 16 (1883) 年に大和絵を教え、明治 18 (1885) 年に浮世絵から土佐派、次に円山派と授業内容が短期間で変っている。授業内容の移り変わる流れを見てみると、絵画の時代が流派から写生画へと展開していく様子がわかるのではないだろうか。

栖鳳が入学した北宗画科の北宗画とは、中国絵画の源流である華北に発し、輪郭明確・骨気峻烈・薫銘精鋭という中国水墨画の正統とする特徴があり、それらは宋代文化の中心が南に移り、南宋画院の伝統として残っていき、筆力強勁なる馬遠、夏珪に倣った筆の堅い表現をする絵画である。栖鳳は在学中、色々な流派の骨法用筆を見てまわる機会を得たことにより、さらに筆法を身につけていったと考えられる。

学校を卒業して、学習の成果を展覧会で発揮していたが、まだ英林と榎嶺の教えの範囲から飛び出すことはなかったと考える。なぜなら師匠の描き方やその流派の筆法を体得してそのまま描くというのが当時の画壇では一般的であったからだ。吉村貞司が栖鳳の絵について「師の目、師の感覚による技法をたたきこまれることであって、そこにはおのれの個性を生かす余地は全くなかった。師の目によって見る流派の見方のタイプに才能をはめこんでしまうようことは、写生派でありながら、頑固な公式主義で武装していたに他ならない」(※28) と述べている。さらに栖鳳が「私は絵を四條派の傳統で手解きをうけたのだが、表現する技法のみならず物の見方に對しても、そこには一種の傳統があつた。例えば、梅の花を描くとそこに鶯を止まらせ、櫻には四十雀、菜の花には胡蝶、と云ふ風に屹度かまつた組合わせの約束があつて、勝手な組合わせなどする事は禁物とされてゐた」(※29) と当時の教育内容についての言葉を残している。さらに幕末から明治半ばの京都画壇においては、己の所属する流派以外については排他的であつたがために絵画表現に行き詰り、画法の踏襲を第一優先する教育が一般的であつた。師の教えを守りながら形式的な表現方法で絵画制作を行い、京都画壇は絵画表現を踏襲することを共通認識し、この認識を支える社会のニーズが存在した。絵画表現の踏襲という従来の表現方法では、独自の絵画表現をすることは許されなかつた。そうした画壇の在りようは、研究意欲が強い栖鳳にとって表現の自由がないということであるので、創作意欲を発散できなかつたと考える。当時の栖鳳のエピソードとして上村松園が「その頃の塾の風と申しますと、師匠の画風にそつくり似たような絵をかかねばいけんかつた時代でしたが、栖鳳先生や芳文・香嶠といふやうな人達は、狩野派や土佐や雪舟や又は伴大納言・北野縁起・鳥羽僧正と言つたやうな絵巻など、盛んに古画研究をやつてゐられました。それでその描かれるものが何処か若々しい獨創的なところがありました。そんな頃榎嶺先生が『近頃栖鳳は妙な絵を描き出しよつて……』と言はれた事があつたのを覚えてゐますが、塾生と言へば唯素直に師匠通りの絵を描いてゐるものだとされた時代なのですから、栖鳳先生の態度が榎嶺先生から異端と見られたやうな事もあつたように思われます。」(※30) と語っており、栖鳳は画力向上のために切磋琢磨していたことを知ることができる。そして、フェノロサが京都にある中村楼で行つた講演は、時代にふさわしい日本画の創造と發展を促す内容であつたことから、栖鳳が自派を逸脱

する絵画観を形成していくきっかけの中の1つになったと考える。

明治21(1888)年に宮内省・内務省・文部省が行なった近畿地方宝物調査では、約430カ所で36,200点以上の調査が行われた。この調査結果は官報にて発表され、日出新聞でも連日、調査成果や調査同行記録が掲載されていた。これにより、調査に直接関わりのない人でもどこにどのような古画があるのかを知ることができた。それは画家にとっても今まで所在が分からず見ることがかなわなかった古画が許可を得て実際に見ることができ、さらに模写という実践での学習ができるようになった。実際に栖鳳をはじめ望月玉泉や内海吉堂、菊池芳文、谷口香嶠など12名が1つの団体となって模写するための手続きや請願書を京都府知事に提出している。そうして雪舟(挿図2-45)や相阿弥(挿図2-46)、芸阿弥(挿図2-47)、光琳、住吉派、絵巻物(挿図2-48)、牧谿、仇英、銭舜举などの名作を模写する古画学習では、筆の芯の違いによって、雪舟の作品を模写するには畫筆よりも書筆を使うほうがいいことを発見し、栖鳳が「蛇足は臨済と徳山との禪問答の繪に見る如き氣合の充實たる其風貌を窺ふべく、相阿彌は墨を以って牧溪の響を傳へ、元信は一筆々々釘そ打ち込むが如き線に、氣合の充實を企圖し山樂、永徳は豊臣時代の豪華なる氣分を、縦横淋漓の筆に傳へて居る。雪舟の繪は元信程の堅さはない、其處に筆墨の呼吸を活用して、自然の趣を躍動せしむ」(※31)とそれぞれの特徴を述べており、その技術を吸収しながら今後の制作の糧になっていると考える。

「明治25年の栖鳳は技法面ではよく習熟していたが、制作方針がまだ定まらない状態であり、そこから抜け出す方策のひとつとして異なる流派の筆法を混合して作品を制作したのではないだろうか」(※32)と廣田孝は述べている。

栖鳳の絵画とは心に溜めているモノを現すために外の形を借りて、興味のままに筆を走らせている。その過程で先人や自分独自の描法を研究していき、やがてそれらが調和することによって初めて自分のオリジナルが生まれてくると論者は考える。フェノロサが中村楼の講演で踏襲主義の否定をしたことによって、その主張に触発されて開催された展覧会が現れ始めた。日本青年絵画共進会において、共進会での審査に対する不平が続出したことで明治24(1891)年に行われた諮問会において、審査員の富岡鉄斎(1837~1924)が参加者の質問に対して、「画人坐して古画の鶴を写し西洋人見て美なりとして之を購なふ後日本へ来り真の鶴を見て画の相違を悟り購はざるに至る本会名古屋の関の図は皆個人の粉本に依るのみ一も実況なるものなし法は古人に依り意は新を尚ぶ画には病気の起らざるを要す其病氣則ち此不平なり宜しく画法上に衛生課を設けるべし」(※33)と主張している。フェノロサや鉄斎の影響によって、流派の枠組みから脱する考えが明治20年前後に急速に広まった。それは栖鳳が京都画学校を終了するかしないかの時期であり、後に画学校の教育方針も流派に拘らない教育を行うようになった。25歳の時に高島屋で働きだして、岸竹堂から指南を受けたことでこれまでの日本画には見られなかった、より本格的な写実による作品を実現させた。「吾々はどうしても傳統を基礎として、其の上に他の長所を持ち來すことにより傳統の光を明らかにし

つゝ進むのが、其の進むべき道ではないだろうか」(※34)と栖鳳が語っているように師の描き方を勉強しながら、さらに新しい絵画を表現するために先人が培ってきた筆法や描法を生かしながら己の画風と調和していく。さらに幕末から明治半ばまで徹底して行われていた先例踏襲を破るという否定的認識の考えが世間に現れたことによって、描写対象を目で捉えながら理解し、古画による絵画学習を行うことによって、技術を身に付けていきながら新しい世界を追い求め、構築していくという活動が行われた。明治25年に発表された「猫児負喧」は、無限の可能性を創造する先駆けであり、京都画壇における変化を具現したことによって、新たな表現の足掛かりになったのではないかと考える。

(挿図 2-45)



《雪舟（山水卷物）模写》

(挿図 2-46)



《相阿弥（水墨山水画）模写》

(挿図 2-47)



《芸阿弥 (唐瓜と胡蝶図) 模写》

(挿図 2-48)



《高山寺鳥獣人物戯画 (流鏑馬図) 模写》

第3項 西欧渡航

栖鳳は絵を習い始めの頃に「芥子園画伝」と「西国立志編」をよく読んでいた。「西国立志編」はイギリスの作家であるサミュエル・スマイルズによる『自助論』として1858年に出版されており、日本では明治に入ってから翻訳出版されている。本の内容は社会的成功を収めた人物の評伝集であり、栖鳳が興味を持ったであろう西洋絵画や彫刻家をはじめとした14人について述べられている。この本をきっかけに西欧に強い思いを抱き続けていた栖鳳は私費での旅行を考えていたらしいが、その折に農商務省と京都市から公務出張を命じられた。これは京都市工芸学校関係者から京都市への働きかけによって栖鳳が選ばれたようで、明治33(1900)年に開催されたパリ万国博覧会の視察の他に西欧の美術教育の実情視察、資料の収集を目的とした。

出張を命じられて、数か月後に京都帝国大学の中沢岩太と評論家の大沢芳太郎、陶芸家の錦光山宗兵衛と共に神戸港から日本郵船丹波丸に乗り込み渡航の途についた。準備期間の間に栖鳳は画塾で弟子達と西欧美術の講義を開講したり、河田医師に就いて解剖学を学び、また真宗大学で美術史の講義を担当していた徳永鶴泉に依頼して自塾にてラスキンの「近代の画家達 モダン・ペイン・ターズ」というターナーに重点を置いた評論を翻訳講義してもらい、岡倉校長から本を借りたりと予習に努めた。栖鳳はパリ万国博覧会で「協賛金牌」を受賞、さらに栖鳳が下絵を作成し高島屋がパリ万国博覧会に出品した作品である《波に千鳥図(ビロード友禅壁掛け)》(挿図 2-49)がフランスの女優サラ・ベルナルに購入されるとパリで有名になっており、京都日出新聞(明治33年7月29日)に掲載された。

(挿図 2-49)



《波に千鳥図(ビロード友禅壁掛下絵)》

神戸港を8月1日に出航して香港、シンガポール、ペナン、コロンボを経由して、ポートサイドに寄港し、47日間の船旅を終え、9月17日にマルセイユに上陸し、18日にリヨンを通して24日に一時パリに拠点を置いた後にブリュッセル、アントワープ、アムステルダム、ハーグ、ロンドンから再びパリへ戻って、さらにケルン、ベルリン、ドレスデン、ミュンヘン、ウィーン、ブダペスト、ベネツィア、フィレンツェ、ピサ、ローマ、ナポリを巡り、イタリア南部のプリンティシからスエズを経由して最後は1月18日にポートサイドから乗船し、38日間かけて2月26日に日本に戻るといって合計7カ月の長旅であった。(挿図 2-50)

(挿図 2-50)

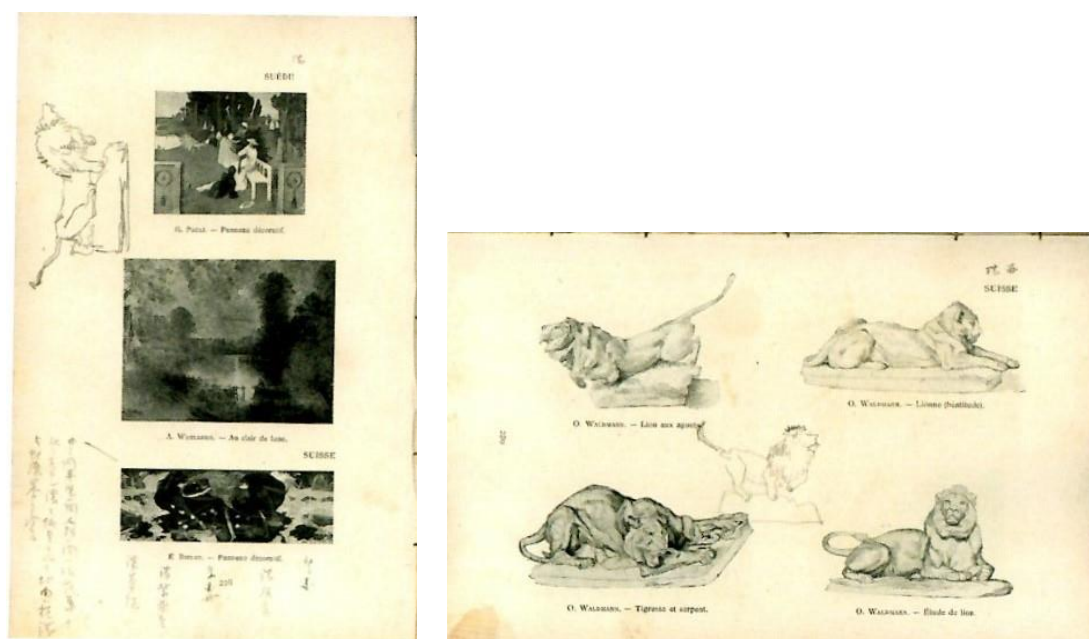


《 西欧旅行 》

外国語が解からない栖鳳にとっては、初めての海外は珍道中であつたらしく、常に好奇心を刺激されたであろうことは想像に難くない。パリに1ヵ月近く滞在している間は、高島屋駐在員の世話になりながらパリ万博の視察を2週間近く掛けて行っており、残されたカタログの作品図版の余白に褒め言葉や批判的な書きこみがある。在仏中に浅井忠(1856~1907)に会い、また黒田清輝(1866~1924)がパリ留学中に師事したラファエル・コラン(1850~1916)を訪ね、宿屋の主人の仲介で当時パリ画壇の大家でアカデミーの重鎮でもあったフェルナン・コルモン(1845~1924)とジャン＝レオン・ジェローム(1824~1904)に面会している。廣田孝は、栖鳳とジェロームとの面会について「動物写生の話を聞き、栖鳳の求めに応じてジェロームは自分が行ったライオンの

スケッチを提示してその写生の苦心談を栖鳳に語った」(※35)と述べている。栖鳳は渡航前からリアルな獅子を描きたいと考えていたらしく、パリ万博に出品されていたライオンの像を図録の余白部分や右頁の真ん中、左頁の左上にスケッチしている(挿図2-51)。この行動は英林と幸野楳嶺、岸竹堂の根気強い観察による写生の教育が土台としてあるからの行動であると考えられる。

(挿図 2-51)



《パリ万国博覧会図録》

他にもパリでは名前だけは知っていたカミーユ・コローやロンドンではウィリアム・ターナーの作品を実際に観るなど、各国の美術館を渡り歩いている中で内山武夫が「ラファエロのシスチン・マドンナに心をときめかせ、レオナルドのモナリザに感嘆し、フラアンゼリコに愛着を感じ、コローの作品に感激している」(※36)と栖鳳の様子を述べている。更には、イタリアで作品鑑賞をした折に栖鳳は「ラファエロの作品の色彩は麗美だし、かつ渋い。表現は静謐で若さが溢れている。通俗に陥らない点は立派な作家である。ティツィアーノはまったくうまいと思う。肉体描写なんて重厚、かつ美しい。筆触も美しい。生まれつきの画家だと敬意を感じず。フラ・アンジェリコは静かな華やかさが美しい。ブルー色も美しい。《聖母戴冠》(挿図 2-52)の前でわたしはこの作者の人格に敬意を感じたし、いつも恵心僧都のことが頭に浮かんだ。この作家くらい人柄が出ているのは珍しい。そしてダ・ヴィンチだが、聖母の膝の上にいる幼きキリストの顔。つまりその表現においても、その厳しい描線においてもである。全く偉い作家である。少々失礼な言葉かも知れないが、ラファエロが麗美なガラスなら、ダ・ヴィンチ

は水晶だろう」(※37) と語った。

(挿図 2-52)



フラ・アンジェリコ 《聖母戴冠》

その中でも特にコロアの風景画(挿図 2-53)が好印象だったらしく、竹内逸が「わたしはコロアの絵が大好きである。森の木の葉は微かに銀色を帯びている。傾いだ細い幹と幹との間から外気の光が草原の上へ射し込んでいる。時には村の老婦が薪を背負って小道を歩いて行く。また草原の彼方を村娘らしいのが歩いていく。それは微小な人物、つまり点景人物であるが、頭に赤い帽子を載せている。小さな点ひとつである。でも、森の中の緑の草原の彼方の小さい赤い一点こそ、全局に重要な役目を果たしている。全局の静けさ、その温かさ、その微小な赤い点。わたしはコロアの作品の前にいつも立ち続けた。」(※38)と栖鳳の言葉を残している。

(挿図 2-53)



ジャン＝バティスト・カミーユ・コロア 《モルト・フォンテーヌの思い出》

帰国後は、コロアの作風を追求しており、《和蘭春光・伊太利秋色》（挿図 2-57）は欧州風景を題材にして発表しているが、この作品にはコロアの柔らかい詩情溢れる風景画に対する深い理解が見られる。この作品の注目すべきところは内山武夫が「コロアに対する深い敬慕を根底にしながらも、技法的には彼をそのまま学ぼうとはしない点である。それを巧みに四条派の技法のうちに融け込ませており、当時としては四条派を逸脱したものと感じられたのかもしれないが、現代から見ればやはり四条派の線上にある作として映る」（※39）と述べている。その後には発表された作品の空気感をしっとりとした湿気のなかにある軽やか空気や穏やかな光、瑞々しい植物といったことを感じることができる。その作品の中には油絵もあり、関西美術会展という洋画の展覧会が開かれ、そこへ《スエズ景色》（挿図 2-54）を出品している。内山武夫が「当時の栖鳳は油絵による研究も行っており、やはり写真術とともに油絵を研究していた山本春挙とともに、二人は洋画家よりもたくさんの油絵の具を買うといわれるほどだった」（※40）と述べているようにこの作品は、油絵の具を使いこなしており、完成度が高い。空のコントラストがとても綺麗でどこまでも続く雄大な息吹を感じる。波の表現も細かく、水面に写るモノの表現が見事としか言いようがない。作品の全てに気を張り巡らし、コロアのような光の表現を実践しようとしたのではないだろうか。

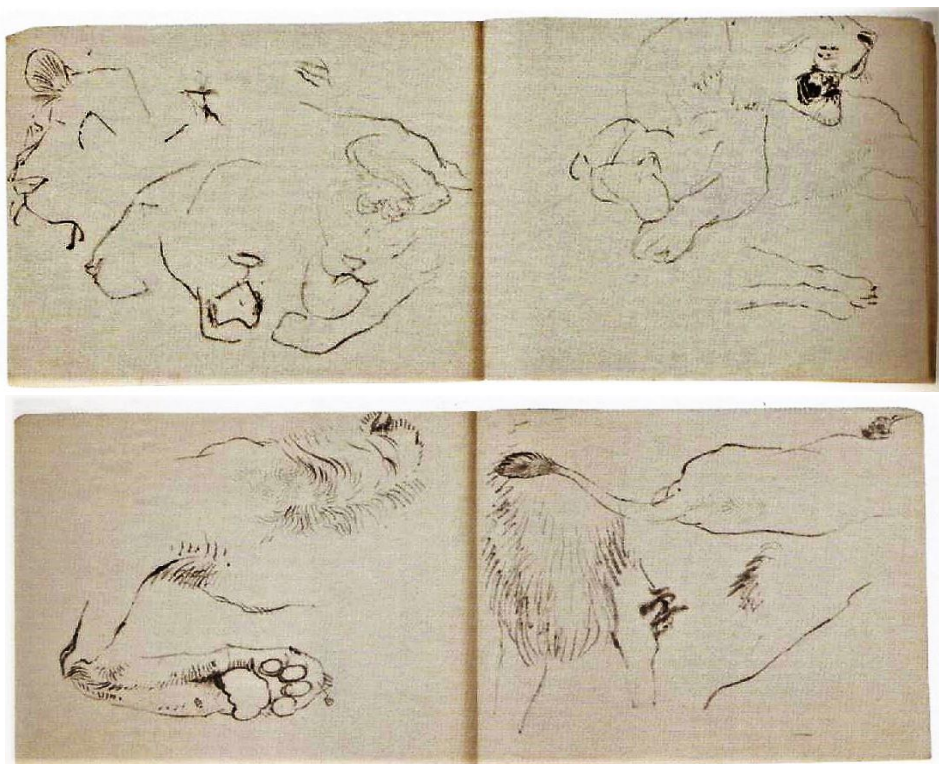
（挿図 2-54）



《スエズ景色》

そしてウィーンでは「セセッション」という新芸術運動を眺め、ドレスデンでは美術学校で学生たちが裸体写生する様子を見学し、そのお返しに牛の背にカラスがとまっている図を毛筆で描いて先生や生徒を驚かせている。なぜ驚いていたかというモデルなしに毛筆1本で描いてみせたからと考える。なぜなら西欧の当時の良い作品は、筆の良し悪しで決まると考えられていたらしく、流れるように的確に表現させた栖鳳の筆に驚き、ベルリンの美術工芸学校の教授から質問され、栖鳳は「教授等の第一の質問は筆は如何にして出来たものであるか、又價は何程かというのであった。教授等は筆の中に何等かの仕掛けがあるものとのみ信じて居るかの様であつたことを記憶して居る」(※41)と回想している。そして、動物園で野放しの自然生活を営んでいるライオンの姿に喜び、滞在日数を増やして連日写生(挿図2-55)に通っている。

(挿図 2-55)



《写生帖(帰朝・獅子など)》

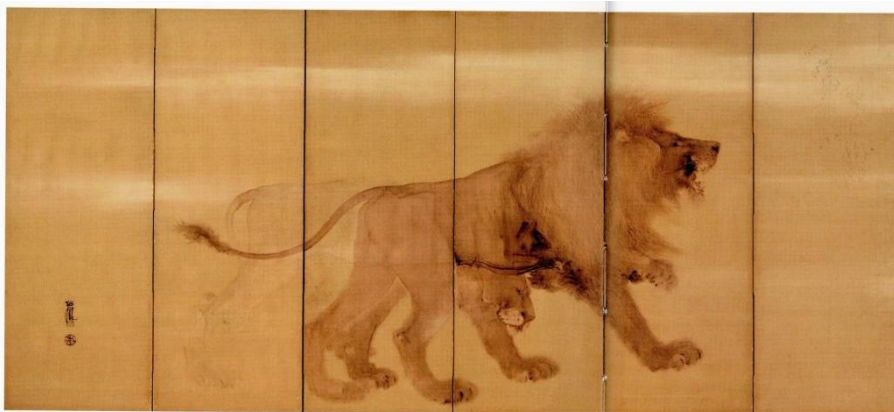
ロンドンに行く前にパリの画家であるジャン＝レオン・ジェローム(1824～1904)と面会した時にもライオンの話題を出しており、西欧へ出発する前からライオンに対して興味をもっていたようで、日本では唐獅子という伝統的表現でしか見たことがないライオンを想像の生物ではなく、現存している動物として目と手に焼きつけたかったのだろうと考える。そして、行く先々で美術品や鑑賞上価値の高い場所の写真入り絵葉書(挿図2-59・2-60)、書籍などの資料を収集し、ヴェニス風景やピラミッド、スフィンク

スといった寄港地で見えた風景や熱帯の果物までスケッチしている。

栖鳳の渡航中の感動は、帰国後に第七回新古美術展で発表した六曲屏風一双の《獅子》（通称《金獅子》）（挿図 56）においては金泥と当時ロンドン滞在中に仕入れた、イカやタコなど頭足類からとった黒褐色の分泌物を洗浄乾燥してのち、アラビアゴムで練り合わせた水彩顔料のセピアを使って現実のライオンを見事に表現されている。栖鳳の写実に徹した真に迫る姿であった。この作品をもって写生への新解釈を示すこととなり、これを契機に雅号を「栖鳳」に改めた。その翌春には新古美術展に《和蘭春光・伊太利秋色》（挿図 2-57）や秋には日本美術院展に《古都の秋》を出品し、文展に出品した《絵になる最初》（挿図 2-58）などを発表しており、他には自分の画塾である竹丈会で裸婦デッサンを行った。

《獅子》（挿図 2-56）の作品は、足と尾と鬣は毛を一本一本描いているが他の部分は毛を描いていないように考え、体の凹凸をぼかしで表現している。右隻はアウトラインが濃く、安心しているようなリラックスして眠っているように見え、左隻は胸元の墨が垂れていることから水をたっぷり使いながら筆を立てて描いている。そして目はハッキリとは表現しておらずぼかしで描かれている。

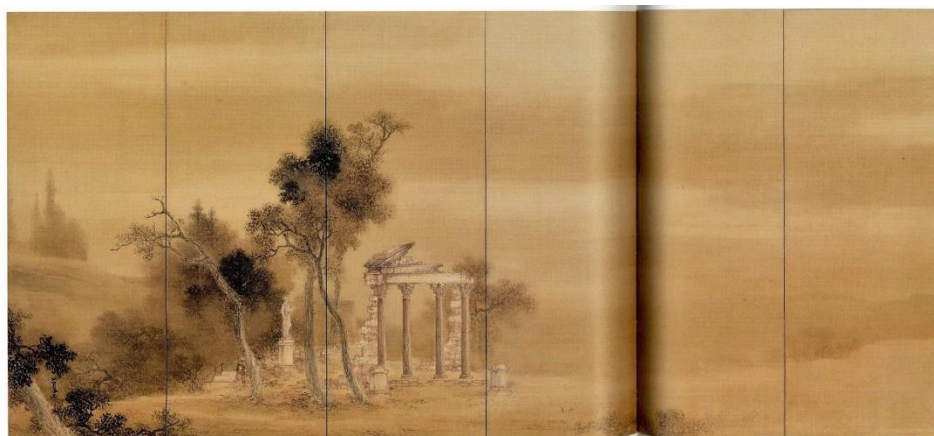
（挿図 2-56）



《獅子》

《和蘭春光・伊太利秋色》（挿図 2-57）は、オランダの春とイタリアの秋が描かれた金屏風で、農村と遺跡を題材に描かれている。風車の描かれた右隻の空は少し明るく、遺跡の描かれた左隻は少し暗く、セピア色の濃淡を変えることによりその場所の空気を表現している。海外渡航前までは、狩野派風の強い線がみられていたが、それが抑えられ柔らかくなっており、金地の上に描かれたヨーロッパの風景は、現地に行ったことがない日本人から見れば夢のような美しさを演出していたと考える。

（挿図 2-57）



《和蘭春光・伊太利秋色》

《絵になる最初》（挿図 2-58）は《アレタ立に》（挿図 2-92）に続く人物画の 2 作品目である。西欧の美術学校で授業を見学した時に行われた裸体デッサンを、帰国後に自身の画塾で塾生と共に実践した。この作品では、当時一般的ではなかった裸体モデルを使い、モデル慣れしていない女性が初めて裸体をさらす瞬間に見せた一瞬の恥じらいを描いている。顔を隠す瞬間を選んだことにより、日本人の感性に響く美しさと妖艶さを演出し、内面描写を目的としている。そして、没骨法を使った鮮やかなタッチで描かれている。この作

品からは素朴な美しさが滲みでており、着物の中に包まれた女性の愛らしさを匂わせ、女体特有の姿勢の柔らかさをよく表現している。写真入り絵葉書（挿図 2-59）は、日本に宛てて出したものを含めて大量に集めていた。当時の写真は白黒であることから、絵葉書は現地の情景を明確に思い出す資料として重宝していたのではないだろうか。

（挿図 2-58）



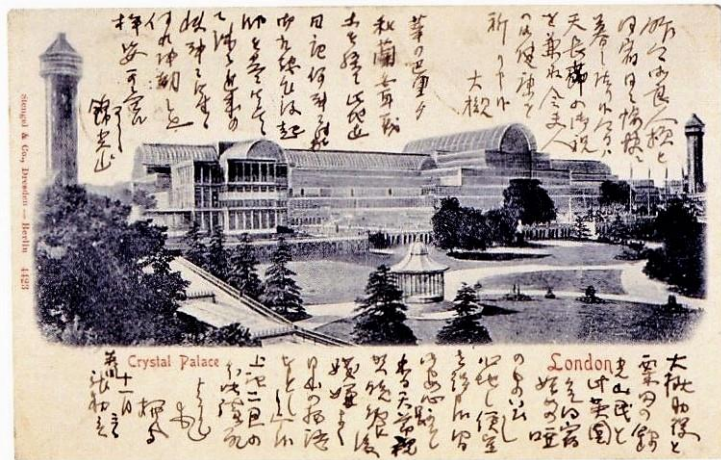
《絵になる最初》

（挿図 2-59）



《栖鳳発信 ヨーロッパよりの葉書き》

(挿図 2-59)



《栖鳳発信 ヨーロッパよりの葉書き》

(挿図 2-60)



《栖鳳コレクション ヨーロッパ絵葉書》

栖鳳は、美術学校の他にゴブラン織という経糸に麻、緯糸に羊毛・絹を用い、平織りで様々な絵柄や文様を織り出すタピストリーの制作工場と装飾美術学校なども訪問している。

帰国後は、西欧旅行中に美術館などの施設や美術学校を見学したことが学校教育の参考にもなり、収集した数多の資料や西欧での貴重な経験が素材やテーマ、表現といった点で西洋美術と日本美術の相違や類似に気づくことができたであろう。日本画は、日本独自の繊細さと引き継がれる伝統、技法を丹念に追及していく絵画である。作品に画家の世界観を盛り込みながら、骨法用筆という対象の形を正しく表現することを心掛けている。さらに画面全体のスケールを身体で感じながら、無限の線とそれにふさわしい色彩を施し、対象の内面にある精神性を重視するという点について、しっかりと自覚することができたことにより改めて日本画の長所と面白さにも気づくことができた。帰国後の報告のなかで栖鳳は次のように語っている。

「○西洋画ではまず光が絵の生命となっていること。したがって色彩の研究がおおいに行われてきたこと。

○描法は写実主義を根本として発達し、物の真を写す技術は、ついにその物の本質まで写し得るにいたったこと。

○それは写意と区別し難きところにまで及び、ついに新しい動向の一斑（たとえば印象派の如き）は一転して画意の主要部を印象的に写しだす写意に重きを置く絵画へと変わってきたこと。

○日本画において、古来より同じく写意ということを用いるが、西欧はひととおりの順序をへてそこにいたったのにたいし、日本のはいたずらに因襲によっているにすぎないのではな
いか。」（※42）

明治に入って新時代にふさわしい新しい日本画の確立が大きな課題となっていたなかで渡欧したことにより、「今後、わが国の絵画の発達を期するには、よろしく彼（西洋）の長をとって我（日本）の短を補い、大いに我が固有の特色を利用して、その発達があると思う」（『竹内栖鳳～その人と芸術～〈中〉』京都新聞より引用）と栖鳳が話しているように、今後の日本画はどうあるべきかという大きな問題に対して、写実表現に加え、光線などを意識しながら岩絵の具や筆ゆきを生かした作品を制作していくことによって、日本画では明確に描かれてこなかった遠近や陰影の表現を研究するという答えを見つけたことができた。それにより栖鳳は自身の絵画を進化させて新しい時代を担いながら油絵では表現できない独自の表現へとたどり着いて、東洋画の特徴である余白を用いることによって、写実絵画以上の対象の生命にまで至る自然のリアリティを実現した空間を作り出し、観る者を作品の中に惹きつける日本画家となっていく。また教育者としての使命と期待に応えることが出来る充実した旅になった。

第4項 中国旅行

栖鳳は、日本画の原点になった中国の絵画に憧れを抱いていた。この旅行は中国の山川風物といった風景に題材を求め、他に絵画や彫刻、工芸品などを鑑賞し、研究するのが目的であった。かつて古画研究をしていた際にはよく塔が現れてくる。栖鳳は「特にその狩野派の水墨山水の、遠方に塔の在る作品が好きだった。(中略) このわたしの眼で、その塔の在る実際の風景が見たいと思った」(※43)と廣田孝が「栖鳳閑話」の中の「支那と塔」から抜粋している。まとめて言えば、日本画の原点である中国の自然や風物を知りたかったのと、東洋画の本質を見極めたかったのではないだろうか。

栖鳳は、大正9(1920)年と翌年の2度にわたって、中国旅行をしている。1回目の旅行は約2ヵ月で、メンバーは栖鳳と長男の逸三、次男の四朗、弟子の西山翠嶂、大矢竣嶺、美術史家の中井宗太郎、長女園の夫である伊藤為次郎、その弟の泰造、道具屋の川口勇次郎の9人である。経路はまず4月29日に神戸港から日本郵船熊野丸で出航し、5月2日に上海に上陸したのち9日に杭州の西湖付近を4日間、16日に蘇州を1日滞在して23日に南京へ移動している。南京までの移動は汽車を使っており、25日に鎮江まで出かけている。長江では水流をさかのぼって航行し28日に漢口(現在の武漢)に到着後、汽車で北京へ向かう。その途中で逸三と四朗、中井、泰造の4人は龍門見学へ行き、6月2日に北京で合流すると八達嶺・万里の長城を見学して、19か20日に京城(現在のソウル)へ(挿図2-62)赴き、下関経由で7月2日に京都へ帰着している。

翌年の2回目の旅行も約2ヵ月、メンバーもほぼ同じで6人で行っている。経路もほぼ変わっていないが、4月22日に神戸を出発して上海に27日から1週間ほど滞在し、蘇州に5月3日から10日あまり滞在したのち、15日に鎮江、18日に揚州、20日に南京、21日に廬山、26日に済南、27日から6月8日まで張家口から大同と、1か月半かけて汽車で北上して、9~13日まで北京市内を見て周り、14日に奉天(現在の瀋陽)へ行き、京城には長く滞在せず、釜山を経て(挿図2-63)下関経由で20日に帰国している。

(挿図 2-61)



《熊野丸船上》 前列の左から3番目が栖鳳

(挿図 2-62)



《第1回中国旅行》

(挿図 2-63)



《第2回中国旅行》

栖鳳は、「純日本風な芸術としての光琳にしても、浮世絵の初期のものであるにしても、どっか支那画の伝統は離れ切れず食い付いて居るように思う。従って自分が日本画家として生活していく上に支那画を生んだ支那の自然風物は一度どうしても見なければならぬ要求に迫られて居た」(※44) と中国旅行へ行く動機を「文華殿の支那画と現代支那画壇」に掲載している。「栖鳳遺作展小感」に栖鳳の気持ちが強かった様子として「あの潔癖で、五分も経った湯呑なら、洗わせて茶を飲む人が、いざ仕事となると、あの不潔で、蒸暑くて、ごみごみと人が集まっている支那の街を、写生帖を抱えて歩いてたし、貧しい大ぜいの支那人に取り囲まれた中に立って、スケッチをしていた。且つ当時匪賊物騒な大同石窟寺まで佛教芸術の粹に憧れて旅を続けた」(※45) と示され

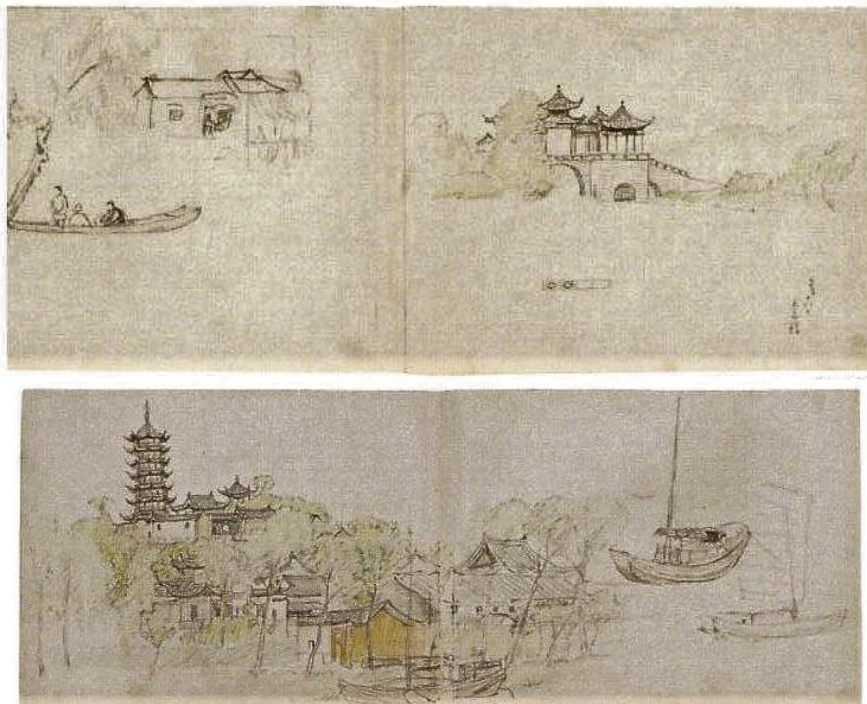
ている。後に栖鳳が「支那へ行って、支那の家屋の壁を見る。剥げ落ちたり、無雑作に塗り増されていたり、貼紙が残っていたりして、中々複雑である。だから旅人は、支那の壁は汚いという。だが、画家にとっては、あの汚い壁も美しいわけである」（「鮮魚の魚」『栖鳳閑話』）（※46）と述べており、中国でいかに楽しく熱心に活動していたのか想像することができる。

（挿図 2-64）



中央の外套を着ているのが栖鳳

（挿図 2-65）



《写生帖（江南・山東風景）》

(挿図 2-66)



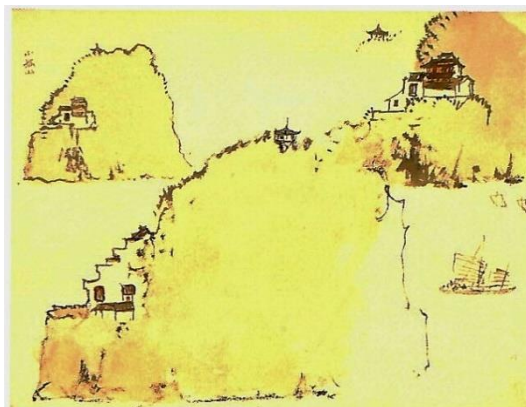
《写生帖（上海風景）》

(挿図 2-67)



《スケッチ（南京鼓楼）》

(挿図 2-68)



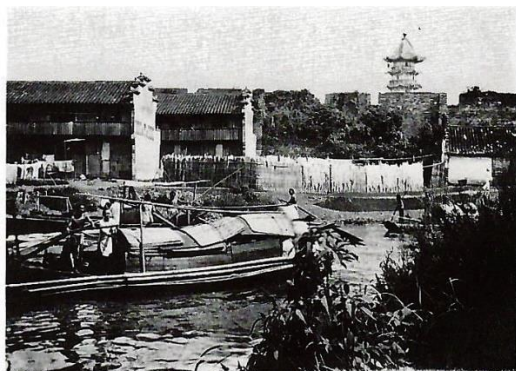
《スケッチ（風景・中国）》

もちろん観光だけでなく美術館と博物館、寺も回っており北京では明・清時代の宮殿である紫禁城の文華殿、大同では中国三大石窟の1つである雲崗石窟を見学し、当時の中国美術界の権威である金紹城（1878～1926）に2度面会してる。平野重光が「中国での絵の勉強は「伝神」ということを主眼とし、過去の作家の作品を模写することによって学んでいる。それが古来あるやり方で、過去の作家の心と同等の自分を見出すこと

をもって芸術の神髄としているというのであった」(※47)と当時の中国絵画の現状について述べている。当時の日本が、新日本画に向けての創作を根源として活動していることに対して、中国は過去の作品を振り返り、伝統を大事にしている。中国が古画の中から自分の精神性を見つめ直し、作品を制作していることに対して栖鳳は「現代日本画壇の騒々しさに与える一つの考へねばならない刺激であろうと思ふ。(『京都日出新聞』大正9年7月9日付)(※48)と感想を述べており、「逆もまた真り」という暗示を受けている。それによって栖鳳は今までの自分の考えや行動を改めて思い返し、伝統をどのように扱っていくかということを考えるきっかけの1つとなる。そして、各地の美術コレクターとも交流することによって見識をさらに広げ、金紹城とはのちに日中の美術交流展である日華絵画総合展覧会の発起人として名を連ねることになる。

栖鳳は1回目の旅行で蘇州を1日しか滞在しなかったのを悔やんでおり、2回目の旅行では10日間も滞在している。蘇州で見た自然と人が寄り添う生活(挿図2-69)、漆喰の剥げた城壁、様々な色の布や木材を使った継ぎ接ぎの行き交う船(挿図2-70)、人々着る服の色などが栖鳳にとって強烈な印象に残ったと考えられる。

(挿図 2-69)



《蘇州 瑞光寺の塔をのぞむ》

(挿図 2-70)



《揚州運河 瓜州所見》

1回目の帰国後に第二回帝展に《薰風行吟》と《塊下博戯》の対作を発表し、2回目の帰国後にはパリで開催された日仏交換展に《蘇州の雨》と大毎・東日主催の日本美術展に《黄河々畔》を出品している。

この旅では名勝の他に現地の人々の暮らしにも注目しており、1000枚という膨大な写真(挿図2-71・2-72)の他に写生帖には杭州のクリークのほとり、古寺古城の草叢のなか、揚子江の船上、南京の街角など彩色をほどこした沢山のスケッチが残されている。現地で見た風景や人々の生活は栖鳳にとって新鮮であり、山河の自然と人間の生活とが融け合った風景画として《南清風色》(挿図2-73)や《城外風薫》(挿図2-74)などといった作品が描かれている。そこには「点描」という画法を使って人物が描かれているが、栖鳳の「自分は日本画を描き始めて以来、未だ点と線とを満足に描き得たこと

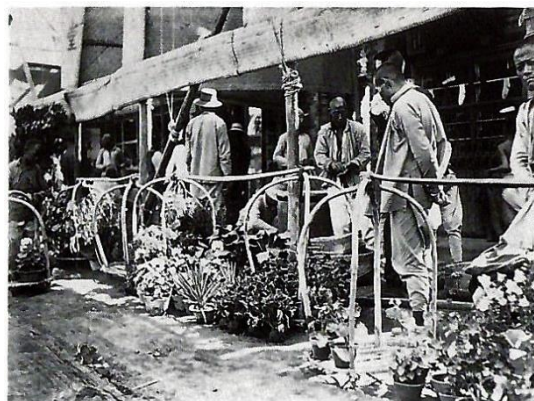
がない。筆端より滴る墨汁の一点は、鳥であり、樹の葉であり、青苔であり、人物である。支那には点景人物という語がある。面白い意味が含まれていると思ふ。併し従来支那画の作風としては、その点景人物が可成り補景同様に軽く扱はれて居るが、その点景人物と自然の間には最つと必然と親和がなくてはならないと思ふ。『美術写真画報』大正9年11月号」(※49) という考えのもとにこれまで制作してきた作品の中でも趣の違う新しい絵を展開している。

(挿図 2-71)



《北京 前門大街》

(挿図 2-72)



《北京 花市》

(挿図 2-73)



《南清風色》

(挿図 2-74)



《城外風薰》

《南清風色》(挿図 2-73) や《城外風薰》(挿図 2-74) の作品からは街の活気が伝わり、現地の人々の声が聞こえてきそう。色彩はあっさり塗られているが、奥に行くほど塗り重ねてあるように見える。さらに薄い色味で表現した中で、人の着ている服の青が作品の魅力を引き立てているように感じる。多種多様な色彩が喧嘩せずに統一された中国は、西欧旅行で対象を明確に区別して表現することを学んだことと相まって、日本画の特徴を改めて見直す機会となった。帰国後は、中国で点景人物という風景の中に人物を配置する技法を学んだことによって、栖鳳は人物と風景の融合という新たな画境を得ている。そうした西欧の絵画と中国の風物から影響を受けたことにより、日本画の表現方法の研究として、晩年の栖鳳にみられる「省筆」に繋がっていくのではないだろうか。

第3節 本質を見つめる

第1項 絵画制作の姿勢

栖鳳は、西洋や中国といった他の作品に触れても「自分のモノにして、上手くこなすか」ということに心をくだいていたように思われる。創造の苦しみを決して見せることなく、それでいて自分の思いを紙面に染み込ませて絵具で摺り込んでいくように描いている。

制作に取り組む心構えとして「画家は説くよりも多く描け、多く描くよりも多く考へよ、多く考へるよりも多く自然に黙会せよ（「現今の大家・一八 竹内栖鳳氏）」（※50）としており、「繪は手本の器用さで描くのでは、繪に生命がない。心で描く、人格の高さで描く、こゝに上達と、繪の價値が生まれて来る」（※51）と技術だけでなく人格の修養も重要視していた。ここで栖鳳の制作意欲にまつわるエピソードを一部であるが紹介したい。

- 自分の手は絵を描くためのもので錢をいじるものではないと思っていதாகしく、錢に触れることがあるとすぐに女中から濡らした手拭いをもらって拭いていた。（※52）
- 重量のある物品を持つと手が震えるので触らない。（※53）
- 生死をさまようような重体である子供を前にして、病室を出て別室で絵を描いていた。（※54）
- 自身が病を得て床に臥せっていても医師から許可を得ればすぐに絵筆をとり、許可が出ない時は、指を空中にやって絵を描いていた。（※55）
- 家の前を獵師が仔猪を担いで通るのを見つけ、すぐさま買い取って写生をしていた。（※56）
- 台所で鼠が現れ、写生をしようにも紙と墨がなかったので火箸を使って灰の上に写生をした。（※57）
- 東京美術学校長であった岡倉天心から直接、教授として誘われたが自分の研究時間が削られると考えて断った。（※58）
- 当時は高級品とされていた金屏風に絵を描く構想を思いついて、夫人に費用捻出の相談をし、夫人の身を削って購入した大切な金屏風に喜々として制作していた。しかしだんだんと構想に悩むようになり、ついには太く二本の墨が十字に引かれて制作をやめてしまう。（※59）
- 湯ヶ原では庭の木に巣を作っていた雀の親子の観察を行い、巣から飛び立つ時や帰って来るとき、巣の周りを旋回や上昇、下降する他に晴れや雨降り、暖かい時や寒い時の様子を見ていた。（※60）
- 船と鷗を描く計画を立て、三重県の鳥羽湾から郭賀へと探し周り、やっと飛んでいる姿を見た。しかし十分な観察をするために生け捕り、旅館に持ち帰ると池に金網で囲いを作り昼はそこで過ごさせ、夜はイタチ対策で竹籠に入れ、物干しに吊るすということをしてしながら餌付けをして人に慣らす。京都に持ち帰って、家では井戸水をモーターを使って流し込むようにするといった苦心をしている間に文展の出品期限がきてしまい、作品を完成させることが出来なかった。（※61）

常に絵を描いていなければ落ち着かず、余念がない。制作もどうしても興がのらなくなれば棄ててしまう豪快さをもっている。普通の感覚であればどうにか使いまわそうと

するであろう。これらのエピソードから栖鳳は自分の思うままに行動する人であったということがよく分かる。

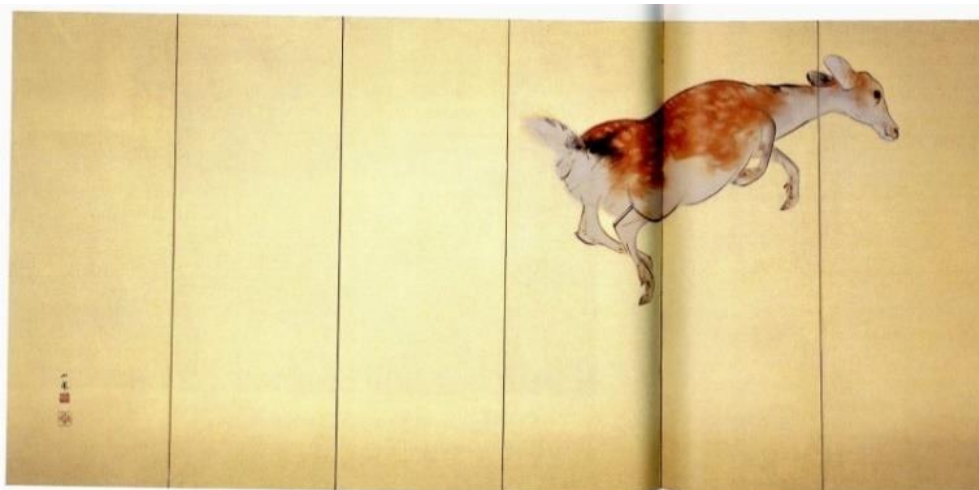
動物の写生については、「寫眞をもつて瞬間を寫したものですからいくら巧みでもその瞬間は停まつている。繪としては停止してないものを描かなければなりませんまい」(※62)と栖鳳が述べており、停止する姿にならないように注意し、動物の動きの法則と正しい輪郭を掴むことを生涯にわたって試みていた。それが顕著に表れているのが屏風絵である。花鳥画では《白雨鳥》(挿図 2-75)や動物画では《夏鹿》(挿図 2-76)のように大きく跳ねたり、舞っていたりと活発に画面を動き回っているように表現されている。

(挿図 2-75)



《白雨鳥》

(挿図 2-76)



《夏鹿》

そうした栖鳳の取り組みを西山翠嶂が次のように述べている。

「先生の生涯を通じての作品に、静的なものよりも動的なものが多いのも不思議である。花鳥動物はどれも、動く瞬間を捉へて表現される。それは先生がつねに、動的なもの瞬間の核心を把握表現するのが日本画のもつ一面であるとして研究された結果で、小禽の軽妙な生態や、動物の飛躍する様などを好んで描かれた、それらの表現の内奥は、やはり東洋的な、気韻生動の精神が強く作用し、独自の形でその精神を発展せしめられたものだとおもはれる。そこにやはり先生の芸術の深さを考へないわけにはいかないとおもふ。」(※63)

栖鳳は楳嶺塾にいた時のことであるが、毎夕食後に机に書物を山積みにして深夜まで読書をしており、文学的に人生を観るといった傾向がある。それと常に絵の構想を練り、描くという精神の高揚を落ち着かせるための手段でもあったのだろう。栖鳳は「昔は興

が乗ると昼も夜も境が無くなるやうなことが多かった」(※64)と語っており、熱中しだすと周りが見えなくなる様子は古今東西の芸術家に共通していると思う。

そして、窮屈ということがとにかく嫌いで後年に湯河原に通ったのは、足腰の神経痛の治療のためでもあるが、京都での題材は漁り尽くし、どこの風景を描くにも道具が揃いすぎて、因襲的な構図になりがちになってしまうために画題の不自由さや身の煩わしさを嫌ったためであった。展覧会では、大きさが決まっている画面に着想するよりも百貨店や美術商会、一般の依頼の場合、発想によって自由な寸法で大作や小作を関係なく描ける自由さを好ましいとした。生活においては、夫人が栖鳳の着物を新調しても着慣れたものしか着なかつたり、シャツは窮屈だからと筒袖のガーゼの襦袢を着ていた。他にも無頓着な行動をしていたようで、来客を送って戻ると羽織を裏返しに着ていたり、座敷に封をしてある金銭を忘れ、観劇や散歩ではお財布を忘れるといったこともあった。体裁を気にせず、少し抜けているように見えて、全般にわたって縛られることを心底嫌っていた様子が窺える。さらには青木隆幸が「作画を依頼されても意にそぐわない要請は断固拒絶している」(※65)と述べており、それは他者との対立を意味し栖鳳自身も信念を貫き通す確固たる意志を必要とする。意志を貫き通すということは様々な衝突があったのであろうが、信念を貫き通したからこそ作品の隅々までに命をいきわたらせることができ、観る者を驚かせ、癒し、楽しませることができたのかもしれない。晩年に湯河原に画室を建てて静養に努めていた頃は、世俗の煩わしい物事からできるだけ離れて自適の生活を送り、心身を案じながら好きな絵を描き続けた。京都とは違う空気に触れ、一段と自在な画境を得ている。これらの出来事などはまさに美術史家であり、美術評論家・民族学者である森口多里(1892~1984)が言う「自尊と自由に基づく活気ある流動」(※66)であると考え、栖鳳は日本趣味的な芸術魂を具体化したような人物である。

第2項 動物画のリアリティへの追及

栖鳳の動物作品は、動物と鑑賞者との視線をほぼ同じ高さにしたモノが多いように思う。明治33(1900)年に渡航する前までは、《松虎》など漢画と大和絵を融合させたような、背景に円山派と四条派に共通する現実感と迫真性をもって、写実的な虎を描いた。《松虎》(挿図2-77)では『芥子園画伝』に記述されているような伝統にのっとった技法が多く見られる。

虎は獅子よりも日本人に親しまれてきたのではないだろうか。金子信久が「竜虎図のような馴染みの画題も多く、絵を通して親しんでいた動物である」(※67)と述べている。「十二支の虎(寅)や捨身飼虎など虎にまつわる仏教譚など文献的な知識を通じて、かなり早い段階からその存在が知られていた。また中国や朝鮮半島から虎を表現した絵画や工芸品が渡来したことによって、その影響のもとに日本でも虎の意匠として用いら

れました」(『虎・獅子・ライオン ―日本美術に見る勇猛美のイメージ―』より抜粋)とあり、そのような経緯から虎が描かれるようになった。しかし江戸末期になるまで見世物小屋といった所で本物の虎などの珍獣を扱っていることはなく、見る機会がなかった。画家の中には、毛皮などから実物を想像して描いた人もいたが、動きの多くは猫を参考にしているものが多い。真にせまる部分がないために肉食獣らしさがない猫のような可愛らしい虎(挿図 2-78)が表現されてきたのではないだろうか。

(挿図 2-77)



《松虎》

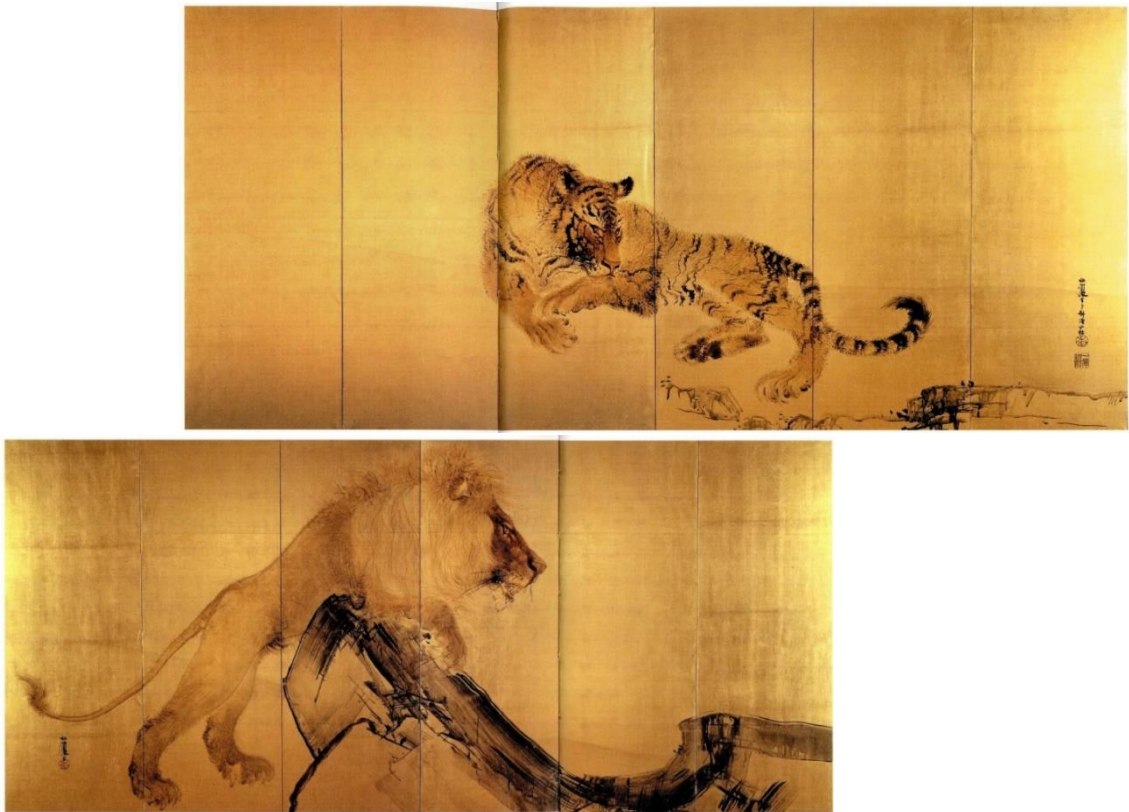
(挿図 2-78)



横山華溪 《親子虎図 (三蟲之図巻のうち)》

慶応3（1867）年に京都の見世物小屋で虎の子供を見ることが出来る機会があったとはいえ、全ての人が見る事ができたわけではない。明治15（1882）年に日本で最初の動物園が出来て、虎がやってくるまでほとんどの人は見たことがない生き物であった。栖鳳が高島屋で働きだしてから知り合った岸竹堂がその子虎をスケッチしに行くのに同行し、一緒に写生をしていたと思われるが、檻に入っている様子は栖鳳の望む姿ではないと思われる。明治33（1900）年に栖鳳は日本画家で初めて西欧に行き、ベルギーのアントワープ動物園ではじめて猛獣と対峙した。そこではライオンを観ているが生き生きと姿にとっても喜んで滞在日数を延ばしていることから、栖鳳にとって唐獅子など創造の生物ではない、実物のあるがままの姿を見て、生命の息吹を感じたことが作品制作の源なのではないだろうかと考える。中村麗子が「動物の外形を描くことに終始するのではなく、画家自身が動物とじかに接することで受ける実感を描こうとした」（※68）と述べている通りで、栖鳳は東洋画を基本にしなから西欧の要素を取り入れ、現物の写生にもとづく写実主義に徹すること、西洋絵画に見られる遠近や陰影の描法を使うこと、毛書きの技法や余白といった空間を大きくとって主題を際立たせることにより、「虎・獅子図」（挿図2-79）の作品に見られるように外見だけに囚われず、その生き物の本質をも見ようとしたのではないかと思われる。

（挿図 2-79）



《虎・獅子図》

西欧渡航前の明治 31（1898）年に発表された《薫風遊鹿図》（挿図 2-80）は、画面右に輪郭線を用いて表現した瑞々しいツツジの花と筆の腹と穂先に濃淡の墨をつけておき、一筆で描いた時の立体感を一度に表現する技法である付け立てによって描かれた草を対比的に描き、どちらも緻密かつ軽やかに表現されている。袋角を生やす鹿の毛は1本1本描かれ、濃墨と渴筆の使い分けによって毛の質感を表現し、耳とお尻の部分に胡粉を使い描かれている。光の当たり加減では濃い墨の所だけ絹地が輝かしく反射しており、鹿の存在感をより出している。岩山は上に行くほど薄くなり消えていく。それによって上部により濃い大気を感じ、山奥の水気を感じることができる。裏彩色に金を使用しているのか、この作品は伝統的な日本絵画と緻密な写実が違和感なく融合されている。この作品以降から動物を忠実に表現し、観覧者の視点が動物の目の高さまで下がっており、特にパリ万博の西欧渡航から帰国してからその傾向は顕著であると感じる。

（挿図 2-80）



《薫風遊鹿図》

西欧渡航の間にラファエル・コランやフェルナン・コルモン、ジャン＝レオン・ジェローム、カミーユ・コロー、ウィリアム・ターナーといった著名人をはじめとした色々な人と話し、作品を見て、技術を知ることができた。それによって徹底した写実を行い、西洋の絵画が濃厚な空気と明暗を表したように日本の空気と光線を研究すること、日本画独自の筆使いの研究、忠実な写実を行いながらも時には離れてみるといった実験的なことを動物画をはじめとして人物画、風景画、花鳥画と多岐にわたって精力的に制作した。その結果、渡欧前の作品に観られる自然の中に花や鳥、動物を配した季節感を盛り込んだ円山派の主題と描法が少なくなり、栖鳳独自の絵画の作風が出来上がったように思う。なかでも栖鳳の動物画の取り組み方に影響を最も与えたのはジャン＝レオン・ジェロームである。画家ジェロームに面会したとき栖鳳は「『洋人が馬の足どりを写生するには其馬の歩む度に応じたる車を造って馬と平行せしめて写生せし事あり、馬を善く画くやうに成ったのは近代の事なりとて其苦心の談あり敬服の外なし』（石川松溪『名家訪問録』）と述べている。栖鳳が動物に対するとき動物と同じ目線にまで身をかがめるといふ作画態度は、ここに始まるのではないかという気がする」（※69）と熊田司が述べている。栖鳳は、手元で飼える生き物は自宅で飼育しながら、できるだけ自由にのびのびと生活できる環境にして微妙な意識まで見て取れる作品を作っている。そのような観察方法は、四条派の祖である景文にも見られる。景文の教えが口伝として残っている。

「景文は、日常身近に多くの花卉を栽培することを奨め、常にこれを注意深く眺め、対象の核心を把握し、然る後筆を揮え、と伝った由である。景文は常に自然の生態に眼を瞞り、その美的体験の日頃の対象として、庭前に花卉草木を植え、鳥禽を飼育などし、対象の心髓を研究した上で、そのものの持つ最も美しきもの、いわば、そのもつ粹を抽出して、画面の上に描破した自己の作画上の自然観照態度を教えているのである」（※70）

景文の教えのように生きている自然の生態を描くということは、状態や骨、筋肉の動きといった一定の法則にのっとった形を正確にとらえてはじめて正しい輪郭を作り、心身を表現することが出来ると考える。さらに川路柳虹が「対象としての自然は絶えず流動してゐる。流動してゐるものに向つてはその把握者（観察者）はまた常に流動した心情をもつてゐねばならない。「生命を掴む」といふことはこの流動した心情を以てその生きた自然に觸れる謂である。自然を死物のやうに取り扱つてゐる畫家は一つねにその作品に於ける自然が生きた部分をもたないといふ畫家は一つまり畫家自身に流動した心情をもつてゐないからである」（※71）と述べている。若い頃に栖鳳は、このような姿勢について「絵画の主眼とは外に現れた形よりも内に蓄積してあるものをあらわすことである」（黒田天外「名家歴訪録・上編」明治32年）と語っている。表面的に自然の形や色だけを写し取る写生は、観察次第で見方が変わってしまうので、油断せずに観察し内情を読み取ることにより、頭の中で生き物の動きや生活を把握することによって本質をすくい上げ、自然のもつ生命力を感知することがリアリティへ近づく迫真表現の根底

にあると考える。それを表すように「海から上がったばかりの魚をとときどき海岸で写生してみるが、その色彩は実に刻々に退化して行く。だから魚の本当の美しさというものは、陸へ上げられた瞬間だけだと言える」(※72)と栖鳳が述べている。他に栖鳳には「蛙と蜻蛉」(挿図 2-81)の作品で蛙を何匹も庭で放し飼いし、毎日観察しているうちに一見しただけで雄雌の区別がつくようになったというエピソードがある。身近によく目にすることができるからこそ、四六時中の観察を通じて様々な感情や表情を知り、観ることができ、匂いを嗅ぎ、触ることによってより緻密な表現ができるのではないだろうか。

(挿図 2-81)



《蛙と蜻蛉》

そのような執拗ともいえる栖鳳の探究心は、調査、観察、スケッチ以外にも写真や映画という動画の最新技術を用いて、激しく動く動物の筋肉や生き生きとした自然の描写に昇華した。徹底的に観察をすることで動物の動きを体得していったのだろう。そのことに関連した言葉が明治 41 (1908) 年に行われた文展の感想として残されている。

「犬猫鷺鳥、皆それぞれに生来の特質特徴を有つてゐる。その特徴を十分に現さないで、只徒に絵の上で絵を書くようでは到底充分の感興を発現することは出来ないと思ふ。かように自己の嗜好を十分に発現して造られた絵は暇令簡単なものでもそれ相應にみどころがある。多く見てゐる間には見疲れはあるが見飽きることは決してあるまいと思ふ」(『見飽のする邦画』 絵画叢誌 260 号より一部抜粋)

持って生まれた性質として絵を描くことが好きでなければ、生涯続けた絵に対する勉強と画力を鍛えることに費やすことはできないだろう。常に新鮮さを求め、探求心が強いために、かがんだ状態を長時間も継続するなど、きつい姿勢での写生（挿図 2-82）で腰を痛めようが自分ではなく生き物にあわせることによって、外見的な姿だけを写すのではなく、その微細な観察も中核を掴む直観があればこそ生き物本来の習性を捉えることができ、それによって動きを損なうことなくリアルに表現できたと感じている。

動物画を描くにあたって一番の見せ場は「毛」である。その「毛」を表現する技法を「毛書き」といい、一本一本精密に描き、遠くから見ると柔らかくふっくらとした温かみに見える描写で、そうした日本画の筆使いこそ栖鳳の真骨頂とするところだ。栖鳳は西洋画の写実表現に対しての切り札にしていたようである。

（挿図 2-82）



栖鳳は鳥のなかでもよく雀を描いており、依頼もよくされたという。金子信久が「中国や朝鮮にならって、日本でも古くから鳥の絵は描かれてきたが、そのほとんどは鳥の体を真横や斜めから見たところである。鳥の美しいかたちは、そのまま美しい景色になるといった感じで、つまりは姿を愛でているのである」（※73）と述べている。狩野探幽（1602～1674）や伊藤若冲（1716～1800）、小林古径（1883～1957）などの作品（挿図 2-83・2-84・2-85）で扱われている多くの鳥の絵は横からの表現が多く、横向きはシルエットが美しく見え、鳥としての特徴を観る者に捉えやすいのかもしれない。

(挿図 2-83)



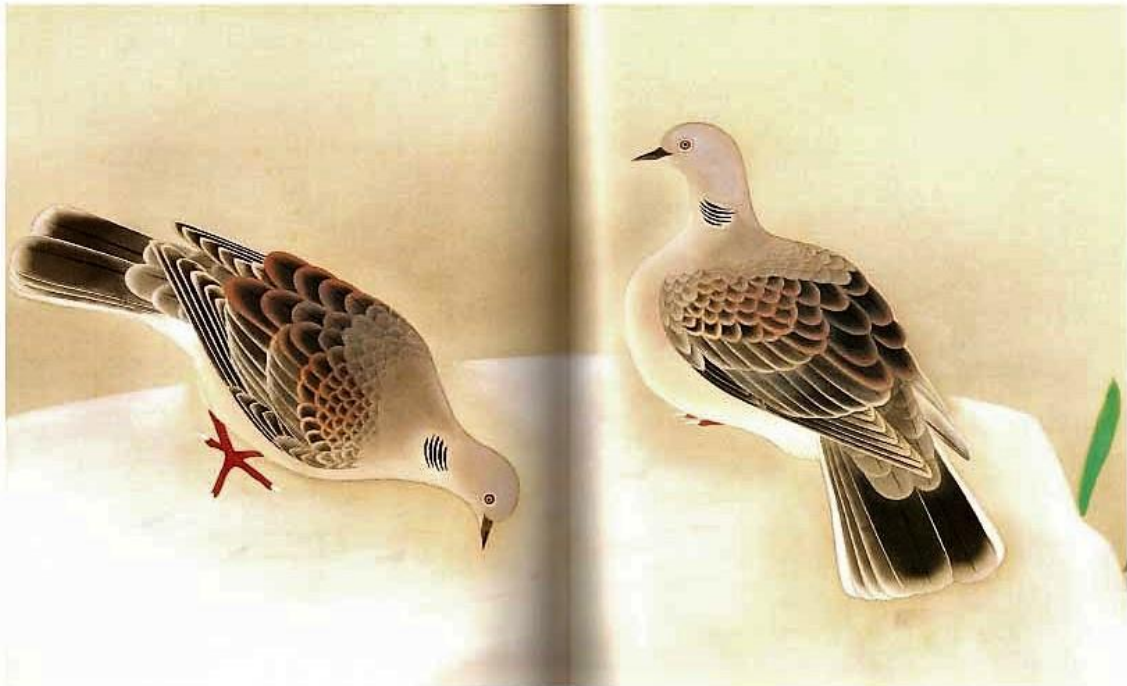
狩野探幽 《鳳凰・鷲図》 (部分)

(挿図 2-84)



伊藤若冲 《大鶏雌雄図》 (部分)

(挿図 2-85)



小林古径 《双鳩》 (部分)

しかし栖鳳の鳥を扱った作品は多方向から描かれており、人間から見る美意識よりも生態を伝えることに重きを置いている。そのなかでも愛らしい雀を多く題材にしているのは、動きが細かいので色んな動作を表現することができるのと、日本の至る所に生息

しており、さらにこの小さくて地味な色の生き物を栖鳳は好いていた。

《百騷一睡》(挿図 2-42)には、雀が多方向からわかりやすく表現されている。この作品は、沢山の雀が描かれているが1匹も同じ姿勢のものはおらず、つい雀の目線を追ってしまうような楽しさを感じる。師の榎嶺も雀が好きだったらしく、その影響を受けたのかもしれない。とくに榎嶺と栖鳳は雀の「チュッ！」という鳴き声が好きだった。栖鳳が雀を描くことに対して「雀がチュッ！と鳴く場合、決してその嘴を大きく開くものではない。むしろその口元の感じは引締っている。だから嘴に特に外観上の特徴がない場合、画家はそのチュッ！を描くことを心掛けねばならない。画というものはやはり単なる写実では到底満足できないものだろうと思う」(※74)と言わせたほど雀には力を入れており、現実と画の次元の違いを具体的に述べていると同時に画の最高の境地と写生の究極を語っている。さらにこの作品は、円山応挙を思わせる画面構成で騒がしくさえずる雀と静かに仮眠をする洋犬を軽快な筆さばきで描写し、雀の跳躍間のある「動き」と犬の動かない「静」という相反する構想を違和感なく融合させている。そして、栖鳳の徹底した観察は土田英林と幸野榎嶺の指導があったからこそと考える。特に榎嶺は四条派の塩川文麟と円山派の中島来章を師にもっていたことから、写実に重きを置いているからだ。当時の文人画家達が絵画の本質と考えていたことを田中敏雄が「“気韻生動”という絵画の生命性が自然と意会されると説いている。(中略)呉春に始まった四条派は写実性を基として、師の軽妙洒脱性にとらわれずに、各自各々が画家の個性を発揮しながら画系として、継続していった」(※75)と述べている。さらに田中敏雄は続けて、「円山派も四条派も写生という対象を客観的・科学的に把握することによって、対象を正確に、精緻に表現する技法を体得した。(中略)当時の人々にとっては自分達が常日頃目にする自然をあるがままに表現した写実的技法の絵画は現実的であり、又、説明的であり、親しみのもてるものであった」(※76)と述べている。栖鳳は英林を始めとし、円山・四条派の2つを継いだ榎嶺を師に持ったからこそ、写実や模写などの基本をしっかりと身につけ、さらには探究心を土台として何物にも囚われない自由な作風を描くことができたのだろうと考える。しかし写実というモチーフを写し取ることだけに終始したのではない。栖鳳が「写意を重んずるにしても、実物を知りつくし得ないでは到底真相を写し出すことはできない。だからまづ根本の形態組織をこまかく知りつくしてこそ、その大要をつかみとることができる」(※77)と語っている。

西村五雲(1877~1938)が栖鳳の制作態度を「ほんの餘技の御仕事でも本格的態度でもってかゝられると言う風であります。何事でも征服せずんば止まざるの概ありと言へませう」(※78)と語っている。自分の目にするものに限定して描いているということは、技術的な工夫に頼りすぎているといった批評もあるが、普通は型にはまった形式や個性の特色が見られないと考え、決まった題材を繰り返すことは、面白みがないのではないだろうか。しかし栖鳳は、日ごろから人々が目にしやすい生き物を題材として見出し、見落としがちな平凡な存在を芸術的に魅力のある存在へと昇華させ、ドラマの一

コマとして、あるいは生活の一部として表現していくことに鑑賞者の共感と関心を惹きつけているように思う。作品制作には写生帖の他に標本類も使っており、次第に普及してきた写真や動画という当時の最新技術を用いるという新しい文化にも率先して取り組んでいた。青木隆幸が「執拗ともいえる探究心は、調査、観察、スケッチにとどまらず、写真の活用、さらに動画という革命的な技術導入に及び、激しく動く動物の細密描写という絵画世界を切り開いたと思われる資料が残されている」(※79) と述べているように膨大な写真資料が残されている。写真資料(挿図 2-86・2-87)の活用方法は、ある程度離れた距離からのスケッチだけではわからない目の周りの皺や凹凸、産毛といったところを知ることができ、動いている生き物の筋肉や毛の流れをしっかりと観察することができる。

(挿図 2-86)



《栖鳳写真資料》

(挿図 2-87)



《栖鳳アルバム》

しかし、写真を用いたからといって、誰も生物を正確に捉えて描けたのではない。自分の中でしっかりとしたイメージができていないと手が思うように動かないからだ。生き物たちの生活を知りながらスケッチを行い、一瞬の動きを写真に捉え、さらに細部を写真を使って描写することにより、動物の全体の特徴を捉えられていたようである。溝口禎次郎が「森羅万象を、その筆端に収めて、これを、弄びたるかとはばかりの感あらしめた技能の達成は、驚嘆の極みである」(※80)と栖鳳に対してのコメントとして残っている。日頃から人々が鳥や犬、魚といった目にしやすい生き物を題材として見出し、見落としがちな平凡な存在を芸術的に魅力のある存在へと昇華させ、ドラマの一コマとして、あるいは生活の一部として表現していくことに鑑賞者の共感と関心を惹きつけているように考える。まさに自然を愛でながら友とし、自然との接触の仕方を悟り、自然の微妙なおもむきという自然のもつ生命力を瞬時に捉えながら巧みに写し、したたかな迫真性を自然の形に還元して表現しながら、生き物に対する飽くなき好奇心こそが、栖鳳の花鳥動物画のリアリティの最大要因ではないのであろうか。

第4節 栖鳳作品の発展

第1項 写生から省筆まで

ありのままに描く観察態度は鎌倉時代から見られており、15世紀中頃まで花鳥写生に「生写し」と記入されていた。江戸時代には、今の「写生」という言葉に変化する。18世紀にオランダ絵画の輸入に伴って、8代将軍・吉宗の享保の改革による実学思想の展開によって、当時活躍していた円山応挙が写実を重んじ、「写生派」と呼ばれたことにより、「写生」という言葉は日本に広く知られ、画壇に定着していった。

円山・四条派の写生の基本動作は、筆を垂直になるように持ち、1本の筆で太い線も細い線も描かなければならない。そして、写生とは自分の目で対象を直接観察し、構造、骨格、動作などをつぶさに認識し、手を動かして形と色を見ることによって本質に迫ろうとしていることである。このような展開は対象を実際に観察し、記録を行い、本質を見極めようとする西欧の科学的思想の影響を受けてのことだと想像される。応挙は若いころに西洋から流入し始めていた銅版画や西洋画の透視法的な写実法とシナ画の理想主義的な写実法をはじめ、そこから影響された中国画などから遠近法や陰影法を学び、「写生」には動物(挿図 2-88)や昆虫(挿図 2-89)、植物(挿図 2-90)など横・前・後ろと様々な角度から観察し描写され、自然探求心は自然科学者に近い視線であるのではないだろうか。

(插图 2-88)



《禽鳥編》

(插图 2-89)



《昆虫編》

(挿図 2-90)



《草花編》

煤嶺に連れられて古画の模写や風景のスケッチを行い、多くの作品を目と手、心に焼きつけていったのではないだろうか。結婚後も単身で奈良や吉野、十津川、熊野を通して和歌山へとほとんど徒歩で移動しながら写生旅行に行き、勉学に励んでいた。そして「写生の役割については絵になるものを探す手段だ」(※81)と「栖鳳語録」に記載されるように、生活の身边に絵の題材を見出した栖鳳は気に入った景色があると船を止めて写生を行っていたり、動物画を描く際には動物園に通い、可能であれば自宅で対象生物を飼い、その行動に合わせて自然な動きをあらゆる角度から画帖に描きためている。常に写生を行う行動は、自分なりの画風とは先人の技法の模倣ではなく、自然と向き合っていればおのずと独自の描法が自然発生的に生まれてくるという信念によるものであると思われる。

西欧渡航の最中では芸術品を観ることと感じることに重点を置いていたが、帰国後は渡西中にドレスデンの美術学校で知った裸体デッサンを実行し、女性の全体の形や動きを把握するような大胆な写生をしており、輪郭線だけしか描かれていないが肉体をよく観察している。「栖鳳のスケッチを非常にラフな書き方をしている(中略)顔に重きを

おらず、体の動きや全体を把握しようとしている（中略）瞬間のポーズを素早く捉えている。そのせいか、それらのスケッチは少々ぎこちない」（※82）と塩川京子が人物スケッチ（挿図 2-91）について述べているように動物に比べて硬さが見られるように思う。欧州に行くまでは人物デッサンをする機会も少なく、さらに裸体デッサンとは縁がないと思われ、帰国後は日本では行われていない裸体デッサンを率先して行っていたが、経験が浅いためにどうしても滑らかに表現しづらかったのではないか。その後も裸体デッサンを続け、動物の写生の時と同様に全身や部分を寄ったり引いたりしながらカメラを回しているように描きとめたり、人物が浮いているように表現したい時は鏡を天井に張りつけて描くなどの様々な取り組みを行っている。それらは手の力を抜いたのびのびとした描き方をしているように感じる。《アレタ立に》（挿図 2-92）などの人物画の制作を始めた頃に「只管らに西洋画の絵ばかりを追ふことをせず、其裏の裏に行く方が、却って東洋画の特色の面白い処に達し得るかも知れぬ。例へば、向ふの面に陰影と云ふものがあれば、此方では精々陰影を除いていく、こんな風にして却て面白い処へ達しはせぬか（「現今の大家・竹内栖鳳氏」美術新報 明治四十四年十二月）」（※83）と栖鳳が語っており、写実表現をした上でわずかに陰影をとったり、線遠近法を用いたりして、日本画の絵具や筆ゆきの特徴を押し出している。

（挿図 2-91）



《裸婦（素描）》

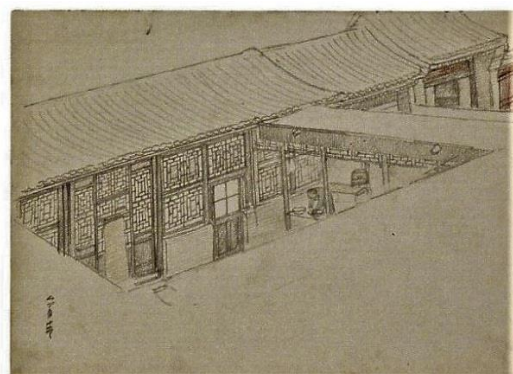
(挿図 2-92)



《アレタ立に》

中国旅行では、これまで使っていた画帖と墨、淡彩の他に洋紙とスケッチブック、鉛筆、色鉛筆、水彩を使ったスケッチ (挿図 2-93) を残し、裸体デッサンの時と同様にラフなスケッチで、注意書きも添えている。

(挿図 2-93)



《写生帖 (北京風景) 》

中国旅行の後から徐々に筆数が少なくなっていき、趣味としている俳句のような自然への情緒が色濃く表現された描き方へと変わっていつているように思う。栖鳳の交友関係の中で、その芸術に多大なる影響を及ぼしたのは大谷光演（句佛）であったと考える。光演は祖父大谷光勝に、栖鳳は師榎嶺について北越の巡錫の旅に同行した時以来の付き合いで、後に栖鳳が一流の画家になり、光演も一級の俳人（子規派）となっても交流が続いていくなかで栖鳳が光演の絵の師匠となり、光演が栖鳳の句の師匠となるような関係になっていた。伝統的な写生の精神を体現してきた栖鳳にとって、俳句は自然や人間のありのままの姿とその印象を鮮やかに写し取り、絵画の写生と共通していながらも俳句は意識して普段と少し違った見方をする。様々な角度からものを観察しながら自分の心を空にして自然を写しながら情景を詠み、想いを入れ、その美しさを簡潔に表現していくことは、自然の捉え方を学ぶ場となっていたと考える。俳句によって様々な自然の表情に触れることによって、日本的な自然感情と伝統的な美意識が結び付いたことにより、ありきたりな表現ではなく、平面かつ写実的な表現で爽やかに洗礼され、あっさりしながらも品のある優雅な趣をもった「省筆」という表現へと収束していった。

古来より日本絵画の線描は単に輪郭だけを仕切る以上の独特な精神の意味を担っていきだが、それは平面と立体の間のような存在感で、軽快でまた新鮮な刺激を観る者に与えていると思われる。栖鳳の省筆は写生と観察の積み重ねの中から生命の根源ともいえる本質的な部分だけを描き出し、枝葉末節にはこだわらず、筆数を省きながら的確に対象を捉えていくという描写へと変化していつている。省筆については、「写生が不十分だとどうしても筆数が多くなる。写生をしっかりしてあると、大事なものと見えないものがはっきりしているから自信をもって思い切って省略することができる」（※84）や「線は心持一つで如何様にも表現し得る事を證するものである」（※85）という栖鳳の言葉が残っている。それは栖鳳のこれまでの画家人生の経験からなる積極的な写生の積み重ねによるところで、それを超えたことによって師である榎嶺や西歐、中国の影響も影を潜め、栖鳳特有の画風が表れた集大成と言える作画なのではないかと考える。そうしたことから栖鳳の画家人生は、「実際の対象物に臨んで写生し、新しい絵画を作らなければ絵画を制作したとは言えない。作品で表現する度量が広くて生き生きとした感じの様なものは、写生が成熟して初めて出てくるものだ」（※86）と廣田孝が応挙の言葉で述べている。晩年には、嗜んでいる俳句の要素が加わり俳画的世界になっていく。俳句が季語を不可欠とするように、栖鳳の作品にも季節ごとの表情やそれぞれの季節に頂く初物の鮮度や厳しい季節にはそれに耐える小さな命の健気さといった、季節の風情が描かれる作品は多い。直接的に答えを出さないで、情緒や隠し味といったひと手間をさり気なく、これ見よがしに加えないということは伝統を積み重ねた京都の文化の体質なのではないだろうか。さらに「傳統に囚はわれない見方と描き方で、自然を新しく寫してみたい」（※87）と栖鳳が語っており、絵の発展が「省筆」に顕著に表れている。それらの作品では、これまで以上に微妙な毛描や色彩、無背景、生命の躍動、写実性や

構図を大事にしていると思う。

特に無背景に関しては晩年の省筆作品において、重要であると考え。現代の私たちは一般的に無背景のままでは作品が完成するには物足りなさを感じ、周囲の状況や方向性が記さないのは不自然に思ってしまう。それは、現在の美術教育が西洋美術の流れで行われていることに起因していると考え。吉村貞司が「西洋では、静物はそれ自身が存在である前に、まず現実の一部でなければならなかった。時間と空間の二つの次元の中に、正しく位置していなければならなかった。ということは、ある時間、ある場所において、はじめて現実としての意味をもつことができた。だから、セザンヌもルドンも、あるいはピカソやブラックも、静物にはかならず背景を描いた。(中略)西洋では現実をそのまま再現するのが美であった」(※88)と述べているように西洋絵画において対象を限定し、周囲との関連を説明することは当然であり、省くことなど論外である。西欧の美術研究者は、背景を埋め尽くすように描いていくことを「空間畏怖」と言っている。人間には虚無を嫌う心理があるために、何も描かれない空間に恐怖感を感じ、埋め尽くそうとしてしまうのだ。しかし東洋画には「空間畏怖」というものがなく、むしろ描かない部分をわざと残して余韻を感じさせ、想像を膨らませる伝統がある。この曖昧さは、観る人の集中力を高め、作品の魅力を上げていくものだ。もしこの曖昧さをなくせば、題材が全面に押し出され、本質的な表現が消え去り、味わいはなくなってしまうだろう。しかし余白とは諸刃の刃であり、扱い方次第では絵が死んでしまうこともある。そうしたことから引き算をするように説明的要素を削っていき、小さな所作でもって大きな意味を与えているのだ。このような表現は、物に寄せて思いを述べ、時間と空間を連想させる詩という世界の中で楽しむ芸事であり、写生概念がある俳句にも通じていると思われる。感性が豊かであり、思いついた絵も寸法など問題にしないで器用に作品にしてしまえる確かな技術がある栖鳳は絵を描き始めた当初は、筆を生かした濃密で緻密な描写をしていたが、絵画の技術を磨いていくとともに年を取ることによって、落ち着くように淡い色彩に移っていき、複雑多様な要素を作品の中で混じり合わせ、晩年には余計な線を省いた簡素な表現でありながら、リアリティが強くなっているように感じる。画中の物と物との関係が、本能的な正確さで把握され、筆の力と空間表現の智、写生の技術でもって円山でも四条でもない栖鳳その人を作りあげた。作品を挙げて具体的に述べたいと思う。

《雄風》(挿図 2-94)は、ぼかしと少ない線で巧みに表現している。植物の幹を湾曲させたり、斜めに描くことで熱帯植物の存在感を表している。葉先には墨と青色の線を重ねて、軽やかなリズムを刻んでいる。虎 2 匹を包み込む湿った空気感や、左隻の虎の顔の表情筋が緩んでリラックスしながら悠然と寝そべりながらも目だけは緊張し、周囲を警戒している様や右隻の虎は幹の向こうからゆっくりと歩いている、しなやかな柔軟性のある体が表現されている。2 匹の虎は全面に見える部分の輪郭線は濃く描かれ、植物の幹を滲んだ表現にしているのでより遠近感とメリハリを生み、遠目で鑑賞することによって虎の上半

身が際立って見える。しかし過去の写実的な虎ではなく、やや滑稽味を帯びている。この作品は静かで落ち着いていながら全体的に「動」を感じさせる。見れば見るほど吸い込まれていきそうな世界観となっている。

(挿図 2-94)



《雄風》

《みゝずく》(挿図 2-95) は、ミミズクの目が四方に向いて警戒しており、野生の緊張感を感じる。しかし大きな目や丸みのある体からは愛嬌を感じ、憎めない風貌になっている。木の表現には空気を感じられるように淡く滲みで着色し、枝が主張しすぎないようにしている。全体が軽い筆使いで表現され、余白を生かしたシンプルな空間に烏瓜を添えることにより季節は夏ということを教えている。色彩は単純に見えるが、それがミミズクの可愛らしさに拍車をかけている。

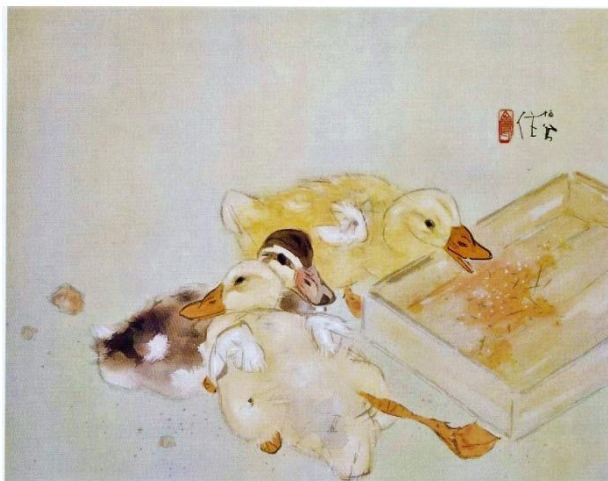
(挿図 2-95)



《みゝずく》

《鴨雛》（挿図 2-96）は、餌場に群れる雛鴨を表現し、手前の雛が眠そうに感じられる半目の瞳から微笑ましい情景を描いている。仲間が寄りかかっているのが見る人を和ませ、その中で1匹だけバクバクと餌を食べているのが思わず笑みを誘う。観覧者の視線が箱から食べている雛へ、次に茶色雛、手前の雛から伸ばしている足、最後に箱に戻るように誘導されており、箱と雛を使った三角と雛と箱の中の餌を使って丸で構成されている。

（挿図 2-96）



《鴨雛》

《しぐるる池》（挿図 2-97）は、突然の雨に耐える蓮は、枯れているのに咲き誇っていた時の力強い生命の残余を感じ、中央の四十雀はもの言いたげに、左上の四十雀は文句を言っているように見える。枯れ蓮が左に向かって傾いでおり、掠れるように描かれた雨粒が雨風の強さを表し、さらに鳥が落ち着いた作風に色と動き、それに加え色調が暗くなりすぎず、明るさを保っていることにより生気を感じられる。

（挿図 2-97）



《しぐるる池》

時には硬く、時には軟らかい、変幻自在で考えや行動が何物にも囚われず自由に筆先を動かしている栖鳳の絵は、西洋美術を研究し、伝統に囚われる日本画でもなく、ましてや西洋絵画と東洋絵画を混ぜるでもなく、それらの影響は影を潜め、教養をさり気なく散りばめた世界観と日本人的な自然観と美意識が馴染む、近代という新しい時代に呼応した新しい日本画を創造できた。これらの作品は、世界観を絵の中に閉じ込めながらも動物の躍動感や鼓動を感じさせ、観覧者の心に時代を経ても訴えかけることができる。栖鳳はモノの外側という外見の技巧よりも、内側の魂なる微妙な感情を表現したかったと考える。

第5節 まとめ

本論では、第一章で竹内栖鳳の生涯について、第二章では、栖鳳の動物画作品に着目し、栖鳳が培った写生の技術や絵画制作に取り組む姿勢、動物との接し方など、栖鳳の作品の伝統的な修学と新しい日本画形式について論じた。

栖鳳は、画家の家に生まれなかったが幼少の頃に絵画との出会いがあり、土田英林、幸野楳嶺の江戸時代以来の流派の塾に入門したことにより、基礎から技術をしっかりと自分のモノにすることができた。その中でも『芥子園画伝』は特に重要視したようだ。これを楳嶺は自身が作成した手本と併用しながら弟子に教え伝え、さらに栖鳳はこの本を読み込み、より深く学習することによって細かく描き方の基礎を学び、実践し応用していたことが栖鳳の作品にその形跡を見ることができる。後に栖鳳は自身の画塾でも『芥子園画伝』の講義を行っていたことから栖鳳にとって非常に大切な本であったことがうかがえる。こうしたことから旧来の画法の修学は栖鳳の技術を確かなものにし、またその姿勢は基本的には変えなかった。

栖鳳が近代画家としての意識を持ったのは、明治19(1886)年に祇園中村楼でフェノロサの美術講演を聞き、刺激を受け、次代の日本画家として身を引き締めたことによって、近代日本画を制作する決意を胸にしている。その後高島屋意匠部で働き、旧来の画家の一人であったが、写生に関心が高い人物であった岸竹堂と出会い、助言を得ながら織物意匠のデザインをしていたことも絵の主題や構図を考える上で貴重な体験であった。

明治25(1892)年には流祖の画法を継承してくことが当然とされていたときに栖鳳は円山、四条、狩野の三派の技法を合わせた「猫児負喧」を発表し「鶴派」と酷評された。この時期に試行錯誤を繰り返したことによって、近代日本画の巨匠となる一歩を踏み出したのである。興味のあることには進んで実践する行動力とチャレンジ精神で絵を描き続け、努力をし続けていたことがわかる。

さらに栖鳳の画家人生で海外旅行が最も重要であったと考える。洋画家が修学のために渡欧することが認識されていた中で日本画家は国内から出る者はいなかった。しかし

栖鳳は日本画家として初めて西欧に行き、数多くの作品と接する機会を得ている。西洋絵画では光や色彩の研究が行われ、写実主義をもとに発達し、物の本質を写す技術を得ていることに気づいた。日本画の引き継がれる伝統と技術を土台にして、写実表現に加え、光を意識しながら岩絵具や筆ゆきを生かした制作を行うことによって、遠近や陰影の表現を研究するという新しい日本画の姿を見つけている。

さらに、これまで行っていた古画模写で中国の実際の景色を確認したいという思いを追求するように、中国旅行に出かけた。旅行では、様々な場所を見て回る際に常に写生帖を抱えて移動し、人に囲まれながらも熱心にスケッチを行った。帰国後に風景画を描くにあたって、風景の中に補足のように人物を添えるのではなく、絵の中の案内人として表現することが必要であると考えた。そうしたことから人間は自然に生かされるように、風景画も点景人物によって生かされているという新境地に至った。

以上のことから、栖鳳の芸術を完成させた画家として重要な要素は3つであると考えられる。

まず1つ目は、英林と榎嶺から指導された、徹底した写生の取り組みと複数の師からも学んだ日本絵画の基礎である。伝統的形式と技術的なテクニックを習得し、さらに独自で研究もしながら写実を追求している。

2つめは海外旅行である。当時は日本絵画を西洋化することを進められていたが、洋画とは異なり日本画は発展せず、単なる和洋折衷の作風になってしまった。そこで栖鳳は、他の日本画家には行くことができなかった西欧に行ったことにより西洋画の技術を理解し、さらに中国に行ったことで東洋の風景の描写に現実感を与え、自然との融合と親和という新たな画境を得ながら、自然に対して個人の視点で捉えた世界を表現するという栖鳳の絵画観によって、作品の中で別の世界が作られていき、近代日本画独自の様式を確立するに至ったと考察する。それには自分が所属する流派に拘らず、他流他派の技法を知っていなければたどり着けなかったであろう。

3つ目は大谷光演（句佛）である。2人は交友を深めていき、光演が栖鳳の句の師匠となり、俳句を学んでいくなかで絵画との共通性を見出した。作品を発表していくたびに卓越した描写力がさらに高みへと押し上げられ、水彩のような透明感でありながら深みのある表現になり、平坦でリアルな日本的な美を表した「省筆」という描法にたどり着いた。栖鳳の絵は、必要な線・彩色ととどめて表現されながらモチーフを確実に表現しつくしている。

日本画家として初めて海外へ行き、さらに広い視野によって得てきた膨大な知識によって様々な技法を習得して作品に応用した。それによって、栖鳳は固定概念にとらわれることなく、新たな可能性を発見し、旧来の描法の基礎のもと日本画の殻を打ち破った伝統以上の作品を完成させた。生涯、古いものと新しいものを大切にしながら写生を追求し続けたことによって、画壇の先頭に立って全体を引っ張りながら、栖鳳の写生をもって京都画壇は展開していったと推察する。

動物画については、栖鳳は動物が好きだったと考える。そうでなければ動物画を描くために鷗といった野生動物を捕獲し、人に慣らしてから自宅に連れ帰って制作するといった根気のいる作業を行うことができなかった。さらに現代に生きる私たちと同じように、想像するだけではわからない現場の様子や細かい生態など、写真を使って把握するといったことも行った。自分の描きたい絵を描くためには時間と労力を惜しまず、鳥や犬、魚といった目にしやすい生き物を芸術的な魅力のある存在へと昇華させている。画面の中の動物に現実、あるいは擬人的な描法を用いて、自然と動物の表情に注目させ、その背景を想像するような表現をしていることに鑑賞者の共感と関心を惹きつけている。

本論では、先行研究を踏まえながら動物画を描くにあたって動物とどう向き合ってきたのかを総合的に分析してきた。栖鳳の描写の特徴は、表現対象の観察、実物写生をもってして、横山大観らが発案した「朦朧体」のように線を否定せずに「筆線」を使いこなし、形態を正確に把握しながら個人の視点で捉えた世界を描くという新しい写生観を取り入れた。これにより日本画の近代化の基盤を築いたというより常に社会との関わりを意識し、守りにはいることなく常に挑戦した。だからこそ柔軟に様々な技法を使って自由奔放に描き、写真や映画といった当時の最新機器も使い、その内面にあるものまで読み取って表現してしまう鋭い観察眼の持ち主であった。そして、作品は「静」と「動」が混在しており、「静」でありながらいつでも「動」へと移行する可能性を秘めており、逆もまた然りである。そこには決まった形態というものが存在していない。さらに鑑賞者にモチーフの質感と感触、息づかいを直に感じられるような作品を制作するには、観察と写生を追求し続け、それによって栖鳳は生物の生命力を少しずつ分け与えられ、己の手を通じて紙にその生命力を移したかのようなようである。さらに生命力を紙に移された作品は 2 次元という別世界の中で独特の存在感を放ちながらその世界の中で新たな生命を育てるように感じられる。繊細でありながらダイナミックな構図は、自然を愛し、伝統を重んじながらも己の世界を広げていき、新旧の芸術性を増幅させ、生涯を終えるまで作画三昧の生活を送っていた生粋の画家であったと考察する。

本章では、論者自身も作品制作を行っているため、構図や技法、造形についても述べてきたが、研究するほど栖鳳の作品の偉大さや考え方の柔軟性を感じることができた。それは動物への親愛の思いが、緻密な観察に基づく正確さと圧倒的な迫力を生み出す大きな要素であると考え、栖鳳の作品は現在でも新鮮であり、命の躍動を感じることが出来ることから、これからも多くの人々を魅了していくと思われる。

第2章 注釈

(※1) 東京国立近代美術館、京都市美術館、日本経済新聞社文化事業部、NHK、

NHK プロモーション『竹内栖鳳展 近代日本画の巨匠』

日本経済新聞社、NHK、NHK プロモーション 2013年 22頁

(※2～15) 本田正明、草薙奈津子『芥子園画伝 東洋画の描き方』芸艸堂 1881年

(※2)・花卉の布置点綴に勢を得る総説

「花卉を描く場合に重要なことは、まず勢を得ることである。枝が勢を得ていると、曲りくねったり、高低様々であっても、気脈が貫通している。花が勢いを得ていると、高いの低い、前向きの後ろ向きのと入り交じり、不向きであっても、おのおのが自ずとのびやかに広がり、常理を得ている。葉が勢を得ていると、まばらであったり、こみあっていたり、あるいは交錯していても、繁雑に入り乱れたりしない。それは然るべき理を得ているからである。そして着色することによってその形体色彩を象り、渲染（たっぷり水を含んだ墨や色で画面をぼかすように塗ること）して秀れた趣を得るのも、また理・勢の中にある。（中略）葉に濃淡をつける場合は、花とよくうつりあうようにする必要があるのである。花に前向き後ろ向きを描き分けるには、枝との連繋を考えなければいけない。枝の上向き、下向きを描き分けるには、根と相応ずることを要する。（中略）必ず古人の法を求め、古人の法が十分に尽くされていないならば、花木の実際の姿を見てこれを求める。実際の姿といっても、風に吹かれ、露にぬれ、雨に煙り、日を迎えるなど、その時々を観察すべきである。そうすれば種々様々の姿態が生じ、常格を超えるであろう。」 272頁

(※3)・花を描く法

「各種の花は大小問わず、すでに開いたもの、まだ開かないもの、高いの低い、表をむいたもの裏をむいたものと適宜描き分けなければいけない。そうすれば叢集していても、全てが同じ形になつたりはしない。真直上をむいたものは愛嬌があり、しかも柔和の態がなければいけない。低くたれ下がっているのは翻と翻る姿がなければいけない。このようにしてうつむけたり、あおむけてりしてつりあいをよくし、互いに見つめあつて情が通じているかのようにしなければいけない。また後ろを向かせたり前を向かせたりして、互いに照りはえ、趣あるようにしなければいけない。ただ一叢全体の色に濃淡がなければいけないだけでなく、個々の花や花卉も必ず内側の色は濃く、外側は軽快な色としてはじめて合法となる。同じ花であっても、まだ開かないのは内弁の色が濃く、すでに開いているものは外弁の色が淡い。同じ枝の花でも、咲き終わったものは色があせ、まっ盛りのものは色鮮やかであり、まだ開いていないものは色が濃い。およそ一切の色は、全てを濃くしてはいけない。必ず淡色をませなければいけない。淡色を混ぜれ

ば、濃いところがますます強調され、美しく艶なること目を奪うほどである。……」

274 頁

(※4)・葉を描く法

「……花と枝が生動するのは、葉の勢によるのである。(中略) 葉によって露をよび、風を迎えるかのごとき勢をつくり出すことである。そうすると花は飛燕のように、自ずから飄々と飛ばんとするかのごとくとなる。しかし葉の風露を描き出すことは出来ない。それを描き出すためには反葉、折葉、掩葉を用いるとよい。反葉とは全ての葉が真正面であるのに、この葉一枚だけ裏返っているのをいう。折葉とは全ての葉が真直な中で、この葉一枚だけ折れているのであり、掩葉とは、全ての葉が完全なのに、この葉一枚だけがねじれて裏返っているのをさす。花の葉は一枚ではない。大きい小さいの、長い短い、ギザギザと分岐したのや皿字形となったのなどがある。大体、細くて多い葉には反葉を交えるとよい。(中略) 葉を墨で点ずるときは、正面向の葉は濃く、裏返った葉は淡くするとよい。色彩するときは、正面向の葉は青に、裏返った葉は緑にぬるとよい。(中略) いわゆる「葉は風露を以て勢をとる」というのは、およそ春に栄え秋に萎む花すべてにいえる。」 278 頁

(※5)・蒂を描く法

「木の枝、草花の茎は、どちらも蒂から萼(花托)を生じ、萼は萼を包み、内はいくつもの花弁をうけるという点では同じである。(中略) 正面をむいた花は心を露わしており、蒂は露わさない。側面をむいた花は蒂、心それぞれ半分づつ露わしている。(中略) 花弁の多いものは蒂も多い。花弁が五つのものは蒂もまた五つである。苞はあるが蒂がないもの、蒂はあるが苞のないもの、苞・蒂ともに完全なものがある。……」

284 頁

(※6)「牡丹は花の王であるから、自ずと諸々の花とは類を異にしている。さらには花弁は同じでないものが多く、紅色の牡丹は花弁が多くて長く、中心ばもり上がっている。紫のものは花弁が少なくて円く、中心は平らである。」 300 頁

(※7)・山坡の路逕の法

「桃源郷では人々は浮世を忘れ、別天地にすごしていた。しかしそれでも人の行き通う道があった。また張仲蔚の隠棲する家は蓬蒿に埋もれていたがなお一径が続いていた。このことから察せられるように、丘や谷が紛れるほど多く描き込まれたものでも、よく見計らって適宜に経路を描き込むべきである。大抵は適度にうねうねくねくねとして見え隠れするのがよい。死んだ蛇のように一直線だったり、鋸の歯のような曲がり方をしてはいけない。(中略) すなわち路というものは山の主眼点である。山には幽人韻士が隠棲しているのであるから、逕路は実に山の眉毛となる。人がその道を望み見て、その奥に有道の士が居ると確信できるようでなければいけない。」 124 頁

(※8)・江海の波濤を描く法

「山に奇峯があるように、水にもまた奇峯がある。風が怒り狂い、大波は山をもくたくかのごとき時、海上に月がおぼろに浮かび出ると、水面は白馬の奔走するかのごとくなる。こういう時は見渡すかぎり皆高くけわしい山のようになる。……」 136 頁

(※9) ・石法

「…… 石には三面がある。三面とは石の深淺凹凸をあらわし、陰陽を参酌し、高下を配合し、厚薄の程を推しはかり、方形の石、菱形の石、土をかぶった石、水にひたった石をあらわすことである。これは石の姿形であるが、姿形に塾達すれば、気もまたそれに従って生じてくる。秘法は多言するには及ばない。一字の秘伝を教えてあげよう。それは『活』である。」 87 頁

(※10)・石に坡を問える画法

「黄子久、倪雲林は石を描くときよく土坡をまじえる。一見したところ、そこに坐すことも臥すことも出来るようになっている。水辺竹下にぜひともこの土坡をおいて隠士の訪れを待つかのようにするとよい。不格好な山や石ばかりを描いて、人を気味悪い思いにさせるものではない。」 89 頁

(※11)・北苑（薰源）、巨然の石法

「これは坡麻皴である。北苑、巨然、松雪、大癡（黄子久）、仲圭皆これを描いた。中に真向の石面があり、鼻準（鼻筋）のようである。これを石準と号している。黄子久が最も好んでこれを描いた。」 90 頁

(※12)・鳥を描く全訣

「須く織べし、鳥の全身は由来卵に本づいて生じるを。卵型に首尾を添え、翅足漸く相増す。飛揚する勢いは翅にあり、翮を舒ぶること捷く且つ軽し。首を昂ぐれば須く口を開くべし、枝上の声を聞くに似たり。枝に歇いては足を安んずるにあり、穩に踏み、靜にして驚かず。飛ばんと欲すれば先ず尾を動かし、尾動けば便ち高く昇る。其の開き展ぶる勢を得るや、枝に跳して停らざるが如し。此を全身の訣となし、能く衆鳥の形を兼ね。更に点晴の法あり、尤も能く其の神を伝う。飲む者は下らんと欲すが如く、食う者は争わんと欲するが如く、怒る者は闘わんと欲するが如く、喜ぶ者は鳴かんと欲するが如し。双棲と上下と、須く顧眄の情を得べし。亦人の写肖（肖像画）の如く、全く双晴を点ずるにあり。晴を点ずるには法を得るを尊ぶ、形采（形や風采）は即ち真の如し。微妙にして各々理あり、方て古今に伝うるに足る」 315 頁

(※13)・松を描く法

「松は心正しく有徳の君子のようである。龍が潜んでいるような姿であたかも幽谷に媚びているかのごとくにみえるが、一種の気高い気分があつて、凜として犯しがたいところがある。およそ松を描く者はよくこのことを心しておくべきである。そうすれば筆を下した時、自ら奇趣がわいてくるであろう。」 75 頁

(※14)・馬遠の法

「馬遠は松を多くの場合、瘦せて細く、鉄を曲げたかのような形に描いた。」 75 頁

(※15)・雲の法

「雲は天地の大文章である。山川に錦繡をそえ、疾駆するかのごとくで、石に当れば音をたてかねない。雲の氣勢はこのようでなければならぬ。およそ古人が雲を描くのに二秘宝がある。一つは山水画で千巖万壑が集まって多すぎる所に雲を描き込んで閑とするものである。青山が天高く聳え立つところに、突如として絹のような白雲が数条たなびき、山を遮断し、上方の雲が切れた所に青い山頂があらわれる。これは文章家のいわゆる忙裏の間を偷むと同じようなもので、かえって見る者の目をくらませる。もう一つの秘法は一丘一壑のみを描いた山水画で、構図が間のびする所に雲を描き入れ緊密にするものである。これは水つき山きわまったところに、大海にうねる波とまごうかのごとく、突然雲を湧き起こらせるのである。……」 134 頁

(※16) 廣田孝『竹内栖鳳 近代日本画の源流』思文閣出版 2000年 58頁

(※17) 海の見える社美術館、姫路市立美術館、碧南市藤井達吉現代美術館、
小杉放菴記念日光美術館、神戸新聞社『生誕 150 年記念 竹内栖鳳』
神戸新聞社 2014年 27頁

(※18) 金子信久・武居利史『動物絵画の 100 年 1751-1850』
府中市美術館 2007年 5頁

(※19) 金子信久・武居利史『動物絵画の 100 年 1751-1850』
府中市美術館 2007年 17頁

(※20) 幸野豊一監修、原田錠一『幸野樸嶺』、岩田由美子「幸野樸嶺の明治期美術工
芸界における先駆的業績について」芸艸堂 1995年 279頁

(※21・22) 美学会編、廣田孝『竹内栖鳳の写生成立契機としての岸竹堂』
美学 第 55 卷 4 号 (通号 220) 2005年 33頁

(※23) 美学会編、廣田孝『竹内栖鳳の写生成立契機としての岸竹堂』
美学 第 55 卷 4 号 (通号 220) 2005年 31頁

(※24) 「あの頃の事」『大毎美術』1928年

(※25) 美学会編、廣田孝『竹内栖鳳の写生成立契機としての岸竹堂』
美学 第 55 卷 4 号 (通号 220) 2005年 35頁

- (※26) 美学会編、廣田孝『竹内栖鳳の写生成立契機としての岸竹堂』
美学 第55巻4号(通号220) 2005年 34頁
- (※27) 鬼頭美奈子『竹内栖鳳名作展 竹内栖鳳の芸術に観る近代性』
月刊美術27(7)(通号310) 2001年 197頁
- (※28) 平野重光、山元紅雲『特集/岩橋英遠、坂本繁二郎、竹内栖鳳』三彩(通号414)
1982年 27頁
- (※29) 竹内栖鳳『俳句と繪画の繋がり』塔影7-1 1931年 8頁
- (※30) 中野慎之『京都画壇における鶴派の意義』美術史/美術史學會編64(1)
通号177 2014年 11頁
- (※31) 竹内栖鳳『日本画の精髓と其の傳統』繪画清談 第9巻 1921年 5頁
- (※32) 美学会編、廣田孝『竹内栖鳳の写生成立契機としての岸竹堂』
美学 第55巻4号(通号220) 2005年 34頁
- (※33) 中野慎之『京都画壇における鶴派の意義』美術史/美術史學會編64(1)
通号177 2014年 11頁
- (※34) 竹内栖鳳『日本画の精髓と其の傳統』繪画清談 第9巻 1921年 7頁
- (※35) 美学会編、廣田孝『竹内栖鳳の写生成立契機としての岸竹堂』
美学 第55巻4号(通号220) 2005年 36頁
- (※36) 京都府立総合資料館監修、倉田公裕『日本の名画15 竹内栖鳳』
講談社 1975年 23頁
- (※37) 『現代日本美術全集13 竹内栖鳳/上村松園』133頁
- (※38) 『現代日本美術全集13 竹内栖鳳/上村松園』132頁
- (※39) 加藤一雄、内山武雄、河北倫明『日本の名画4 竹内栖鳳(第22回配本)』
中央公論社 1977年 106頁
- (※40) 井上靖、河北倫明、高階秀爾編集『カンヴァス日本の名画4 竹内栖鳳』
中央公論社 1979年 94頁
- (※41) 竹内栖鳳『日本画の精髓と其の傳統』繪画清談 第9巻 1921年 2頁
- (※42) 青木茂、酒井忠康監修『日本の近代美術5 京都の日本画』
大月書店 1994年 12頁
- (※43) 廣田孝監修、湯原公浩編集
『別冊太陽 日本のこころ211 竹内栖鳳 近代京都画壇の大家』
平凡社 2013年 52頁
- (※44) 海の見える社美術館、田中日佐夫『資料集 竹内栖鳳のすべて VOL1』
海の見える社美術館 1987年 176頁
- (※45) 海の見える社美術館、田中日佐夫『資料集 竹内栖鳳のすべて VOL1』
海の見える社美術館 1987年 176頁

- (※46) 廣田孝監修、湯原公浩編集
『別冊太陽 日本のこころ 211 竹内栖鳳 近代京都画壇の大家』
平凡社 2013年 52頁
- (※47) 平野重光『竹内栖鳳』光村推古書院 2013年 208頁
- (※48) 平野重光『竹内栖鳳』光村推古書院 2013年 208頁
- (※49) 平野重光監修『京都画壇の巨匠 竹内栖鳳展』朝日新聞大阪本社企画部
1990年 103頁
- (※50) 平野重光『竹内栖鳳』光村推古書院 2013年 211頁
- (※51) 加藤紫雲『雅号 一栖鳳先生逸話 (四) 一』美の国 1940年 27頁
- (※52・53) 竹内逸『現代日本美術全集 第17巻 竹内栖鳳/上村松園』
集英社 1963年 76頁
- (※54・55) 遠山孝『竹内栖鳳論』三彩 (通号 51) 1951年 8頁
- (※56・57) 竹内逸『現代日本美術全集 第17巻 竹内栖鳳/上村松園』
集英社 1963年 80頁
- (※58) 加藤一雄、内山武雄、河北倫明『日本の名画 4 竹内栖鳳 (第22回配本)』
中央公論社 1977年 107頁
- (※59) 加藤紫雲『西行法師の絵—栖鳳先生の逸話—』美の国 1940年 42頁
- (※60) 遠山孝『竹内栖鳳論』三彩 (通号 51) 1951年 10頁
- (※61) 吉村貞司、倉田公裕『特集/竹内栖鳳、坂本繁二郎』
三彩 9 (通号 248) 1969年 29頁
- (※62) 遠山孝『竹内栖鳳論』三彩 (通号 51) 1951年 12頁
- (※63) 埴萌衣『近代の屏風—明治 30~40 年代の竹内栖鳳を中心に—』
学習院大学人文科学習論 2009年 74頁
- (※64) 樂之軒生『栖鳳畫伯逸話 (座談)』画説 70号 1942年 688頁
- (※65) 海の見える社美術館、姫路市立美術館、碧南市藤井達吉現代美術館、
小杉放菴記念日光美術館、神戸新聞社『生誕 150 年記念 竹内栖鳳』
神戸新聞社 2014年 196頁
- (※66) 前田興『昭和十年代前半における日本画壇についての一考察—竹内栖鳳を中心
に一』史跡と美術 第 766 号 2005年 235頁
- (※67) 金子信久『たのしい日本美術 江戸かわいい動物』講談社 2015年 88頁
- (※68) 海の見える社美術館、田中日佐夫『資料集 竹内栖鳳のすべて VOL1』
海の見える社美術館 1987年 60頁
- (※69) ふくやま美術館『開館記念特別展Ⅲ 京都画壇・花鳥動物画のながれ』
ふくやま美術館 1989年 9頁
- (※70) 田中一松、中村伝三郎、関千代『講談社版日本近代絵画全集 第17巻』

- 講談社 1963年 8頁
- (※71) 川路柳虹『栖鳳・大観グリンプス』美之国 1937年 5頁
- (※72) 平野重光『巨匠の日本 竹内栖鳳～生きものたちの四季～』
学習研究社 1994年 75頁
- (※73) 金子信久『たのしい日本美術 江戸かわいい動物』講談社 2015年 78頁
- (※74) 吉村貞司、倉田公裕『特集/竹内栖鳳、坂本繁二郎』
三彩9(通号248) 1969年 29頁
- (※75) ふくやま美術館『開館記念特別展Ⅲ 京都画壇・花鳥動物画のながれ』
ふくやま美術館 1989年 4・6頁
- (※76) ふくやま美術館『開館記念特別展Ⅲ 京都画壇・花鳥動物画のながれ』
ふくやま美術館 1989年 6頁
- (※77) 京都府立総合資料館監修、倉田公裕『日本の名画15 竹内栖鳳』
講談社 1975年 25頁
- (※78) 西村五雲『栖鳳先生』美之国 1937年 16頁
- (※79) 海の見える社美術館、姫路市立美術館、碧南市藤井達吉現代美術館、
小杉放菴記念日光美術館、神戸新聞社『生誕150年記念 竹内栖鳳』
神戸新聞社 2014年 195頁
- (※80) 菊池契月、西山翠嶂、堂本印象、川合玉堂、横山大観、溝口禎二郎
『巨星墮つ～竹内栖鳳の死～ 一家諸一』美術新報 37号 1942年 「栖鳳氏の藝」
- (※81) 竹内栖鳳『山種美術館の竹内栖鳳』山種美術館 2010年 17頁
- (※82) 京都市美術館、塩川京子『京都の美術Ⅳ 竹内栖鳳の資料と解題 資料研究』
京都市美術館 1990年 6～7頁
- (※83) 平野重光『栖鳳の芸術』14頁
- (※84) 吉村貞司、倉田公裕『特集/竹内栖鳳、坂本繁二郎』
三彩9(通号248) 1969年 30頁
- (※85) 竹内栖鳳『日本画の精髓と其の傳統』繪画清談 第9巻 1921年 7頁
- (※86) 京都女子大学生生活造形学教室編、廣田孝
『京都画壇の動物画—竹内栖鳳を中心に—』生活造形 2002年 31頁
- (※87) 竹内栖鳳『俳句と繪画の繋がり』塔影 1931年 8頁
- (※88) 吉村貞司、倉田公裕『特集/竹内栖鳳、坂本繁二郎』
三彩9(通号248) 1969年 28頁

挿図要項

- 挿図 2-1 《手本（付立）》 京都市立芸術大学学芸資料館
- 挿図 2-2 《芙蓉》 31.0×33.7 c m 紙本墨画淡彩
明治 15（1882）年 京都市美術館
- 挿図 2-3 《春秋屏風》 170.6×151.4 c m 紙本着色
明治 22（1889）年頃 海の見える社美術館
- 挿図 2-4 《三集 草虫花卉譜 上冊（三一）》 393.0×180.0 c m（表紙の大きさ）
九州産業大学図書館
- 挿図 2-5 《三集 翎毛花卉譜 上冊（三七）》 393.0×180.0 c m（表紙の大きさ）
九州産業大学図書館
- 挿図 2-6 《保津川》 70.3×110.3 c m 絹本彩色
明治 23（1890）年 東京国立博物館
- 挿図 2-7 《初集 卷三（三六ウ）》 393.0×180.0 c m（表紙の大きさ）
九州産業大学図書館
- 挿図 2-8 《初集 卷三（三六オ）》 393.0×180.0 c m（表紙の大きさ）
九州産業大学図書館
- 挿図 2-9 《波濤千鳥図》 各 171.6×92.2 c m 紙本墨画
明治 26（1893）年 海の見える社美術館
- 挿図 2-10 《初集 卷三（四六オ）》 393.0×180.0 c m（表紙の大きさ）
九州産業大学図書館
- 挿図 2-11 《初集 卷三（三五オ）》 393.0×180.0 c m（表紙の大きさ）
九州産業大学図書館
- 挿図 2-12 《初集 卷三（五オ）》 393.0×180.0 c m（表紙の大きさ）
九州産業大学図書館
- 挿図 2-13 《三集 翎毛花卉譜 上冊（四一）》 393.0×180.0 c m（表紙の大きさ）
九州産業大学図書館
- 挿図 2-14 《富士川大勝》 123.3×70.3 c m 絹本彩色
明治 27（1894）年 東京国立博物館
- 挿図 2-15 《初集 卷二（三〇オ）》 393.0×180.0 c m（表紙の大きさ）
九州産業大学図書館
- 挿図 2-16 《龍虎図屏風》 各 154.2×340.0 c m 紙本墨画
江戸時代 慶長 11（1606）年 ボストン美術館
- 挿図 2-17 《雲龍》 56.8×34.9 c m 絹本墨画 明治 20（1887）年 京都市美術館

- 挿図 2-18 《二龍争珠》 181.0×90.2 c m 紙本墨画淡彩 昭和 15 (1940) 年
海の見える社美術館
- 挿図 2-19 《猛虎図》 125.3×47.6 c m 絹本墨画 明治 30 (1897) 年
海の見える社美術館
- 挿図 2-20 《名所江戸百景 高輪うしまち》 安政 4 (1857) 年 奈良県立美術
館
- 挿図 2-21 《東都名所 両国柳ばし》 23.3×33.7 c m横大判 版元：加賀谷
天保 3～4 (1832～33) 年 大英博物館
- 挿図 2-22 《春暖》 絹本着色 大正 10 (1921) 年 二階堂美術館蔵
- 挿図 2-23 《爐邊》 61.0×72.0 c m 絹本彩色 昭和 10 (1935) 年 足立美術館
- 挿図 2-24 《兔福寿草図》 35.0×97.4 c m 絹本着色
天明 2 (1782) 年 石川県立美術館
- 挿図 2-25 《家兔》 66.3×86.3 c m 絹本着色
昭和 9 (1934) 年 海の見える社美術館
- 挿図 2-26 《塩鮭と鼠図》 25.0×3334.0 c m 紙本着色
天保年間 (1830～44) 後半 北斎館
- 挿図 2-27 《春宵》 42.9×51.2 c m 絹本彩色
昭和 12 (1937) 年頃 海の見える社美術館
- 挿図 2-28 《琵琶に白蛇図》 36.1×45.6 c m 絹本着色
弘化 4 (1847) 年 フリーア美術館
- 挿図 2-29 《画本虫撰 (蛇) 》 27.0×18.5 c m 彩色摺狂歌絵本二冊
天明 8 (1788) 年 千葉市美術館
- 挿図 2-30 《艶陽》 55.4×57.9 c m 紙本彩色 昭和 15 (1940) 年 山種美術館
- 挿図 2-31 《百猿図》 124.2×54.0 c m 絹本着色
亨和 2～文化 13 (1802～16) 年 静岡県立美術館
- 挿図 2-32 《旭日猿図》 94.6×32.7 c m 絹本著色・掛幅装
江戸時代中期 熊本県立美術館
- 挿図 2-33 《猿候図》 紙本墨画 明治 39 (1906) 年 三千院にて論者が撮影
- 挿図 2-34 《飼われたる猿と兔》 163.5×138.0 c m 絹本彩色
明治 41 (1908) 年頃 東京国立近代美術館
- 挿図 2-35 《双鹿図》 157.2×160.8 c m 紙本金地著色 18 世紀 京都国立博物館
- 挿図 2-36 《秋草に鹿図屏風》 159.2×331.2 c m 紙本金地着色
江戸時代前期 仙台市博物館
- 挿図 2-37 《和暖》 各 162.4×354.0 c m 絹本彩色
大正 13 (1924) 宮内庁三の丸尚蔵館

- 挿図 2-38 ≪松に麝香猫図屏風≫ 160.1×348.8 c m 紙本墨画淡彩
室町時代 16 世紀中頃 ボストン美術館
- 挿図 2-39 ≪小春≫ 149.8×51.5 c m 絹本彩色
昭和 2 (1927) 年 海の見える社美術館
- 挿図 2-40 ≪猛虎≫ 6 曲屏風 市内大辻草生氏所蔵品入札
- 挿図 2-41 ≪虎図≫ 159.3×71.6 c m 絹本着色
明治 24 (1891) 年 滋賀県立美術館
- 挿図 2-42 ≪百騒一睡≫ 各 154.5×274.5 c m 絹本彩色
明治 28 (1895) 年 大阪歴史博物館
- 挿図 2-43 ≪スケッチ帳≫ 267×191 c m 墨画、一部淡彩有り
制作年不明 海の見える社美術館
- 挿図 2-44 ≪猫児負喧≫ 明治 25 (1892) 年 詳細不明
- 挿図 2-45 ≪雪舟 (山水巻物) 模写≫ 40.3×34.5 c m 墨、紙
明治 23 (1890) 年 京都市美術館
- 挿図 2-46 ≪相阿弥 (水墨山水画) 模写≫ 32.3×51.5 c m 墨、紙
明治 22 (1889) 年 京都市美術館
- 挿図 2-47 ≪芸阿弥 (唐瓜と胡蝶図) 模写≫ 86.5×36.4 c m 墨、彩色、絹
明治 22 (1889) 年 京都市美術館
- 挿図 2-48 ≪高山寺鳥獣人物戯画 (流鏝馬図) 模写≫ 30.4×44.2 c m 墨、紙
明治 21 (1888) 年 京都市美術館
- 挿図 2-49 ≪波に千鳥図 (ビロード友禅壁掛下絵)≫ 畳 6 枚に相当
明治 33 (1900) 年 大阪・高島屋史料館
- 挿図 2-50 ≪パリ万国博覧会図録≫ 22.0×14.5 c m 鉛筆、印刷 (単色)、紙
明治 33 (1900) 年 京都市美術館
- 挿図 2-51 ≪西欧旅行≫ 論者作成
- 挿図 2-52 ≪聖母戴冠≫ 213×211 c m テンペラ、板 1450 年頃 ルーヴル美術館
- 挿図 2-53 ≪モルト・フォンテーヌの思い出≫ 65.0×89.0 c m 油彩、カンヴァス
元治元 (1864) 年 ルーヴル美術館
- 挿図 2-54 ≪スエズ景色≫ 44.0×60.5 c m 油彩、絹
明治 34 (1910) 年 海の見える社美術館
- 挿図 2-55 ≪写生帖 (帰朝・獅子など)≫ 19.2×26.5 c m 写生帖、墨、淡彩、紙
明治 34~38 (1901~05) 年頃 京都市美術館
- 挿図 2-56 ≪獅子≫ 各 167.7×372.0 c m 絹本彩色 明治 34 (1901) 年 個人蔵
- 挿図 2-57 ≪和蘭春光・伊太利秋色≫ 各 167.0×372.0 c m 絹本彩色
明治 35 (1902) 年 個人蔵

- 挿図 2-58 ≪絵になる最初≫ 183.2×87.5 c m 絹本彩色
大正 2 (1913) 年 京都市美術館
- 挿図 2-59 ≪栖鳳発信 ヨーロッパよりの葉書き≫
8.9×14.0 c m 9.0×14.0 c m 9.0×14.0 c m
インク、印刷 (多色)、葉書き 明治 33 (1900) 年 海の見える社美術館
- 挿図 2-60 ≪栖鳳コレクション ヨーロッパ絵葉書≫
8.9×14.0 c m 8.7×14.0 c m 14.1×9.2 c m 14.1×9.1 c m
印刷 (多色)、葉書き 年代不詳 海の見える社美術館
- 挿図 2-61 ≪熊野丸船上≫ 白黒写真 海の見える社美術館
- 挿図 2-62 ≪第 1 回中国旅行≫ 論者制作
- 挿図 2-63 ≪第 1 回中国旅行≫ 論者制作
- 挿図 2-64 ≪無題≫ 白黒写真 海の見える社美術館
- 挿図 2-65 ≪写生帖 (江南・山東風景)≫ 27.8×36.8 c m 鉛筆、色鉛筆、紙
大正 10 (1921) 年 京都市美術館
- 挿図 2-66 ≪写生帖 (上海風景)≫ 23.1×37.0 c m 鉛筆、色鉛筆、紙
大正 10 (1921) 年 京都市美術館
- 挿図 2-67 ≪スケッチ (南京鼓楼)≫ 海の見える社美術館
- 挿図 2-68 ≪スケッチ (風景・中国)≫ 海の見える社美術館
- 挿図 2-69 ≪蘇州 瑞光寺の塔をのぞむ≫ 白黒写真 海の見える社美術館
- 挿図 2-70 ≪揚州運河 瓜州所見≫ 白黒写真 海の見える社美術館
- 挿図 2-71 ≪北京 前門大街≫ 白黒写真 海の見える社美術館
- 挿図 2-72 ≪北京 花市≫ 白黒写真 海の見える社美術館
- 挿図 2-73 ≪南清風色≫ 67.8×73.7 c m 絹本彩色 大正 15 (1926) 年
京都国立近代美術館
- 挿図 2-74 ≪城外風薫≫ 88.0×115.7 c m 絹本彩色 昭和 5 (1930) 年 山種美術館
- 挿図 2-75 ≪白雨鳥≫ 各 166.3×372.0 c m 紙本墨画
大正 6 (1917) 年 海の見える社美術館
- 挿図 2-76 ≪夏鹿≫ 各 178.0×345.0 c m 紙本彩色
昭和 11 (1936) 年 MOA 美術館
- 挿図 2-77 ≪松虎≫ 70.3×110.3 c m 絹本着色
明治 30 (1987) 年頃 東京国立博物館
- 挿図 2-78 ≪親子虎図 (三蟲之図巻のうち)≫ 縦 34.8 c m 紙本着色
江戸時代 (18 世紀) 宮内庁三の丸尚三館
- 挿図 2-79 ≪虎・獅子図≫ 各 166.0×371.0 c m 紙本金地墨画淡彩

- 明治 34 (1901) 年 三重県立美術館
 挿図 2-80 ≪薫風遊鹿図≫ 144.8×71.2 c m 絹本着色
 明治 31 (1898) 年 海の見える社美術館
- 挿図 2-81 ≪蛙と蜻蛉≫ 94.0×111.0 c m 紙本墨画彩色
 昭和 9 (1934) 年 山種美術館
- 挿図 2-82 写真
- 挿図 2-83 ≪鳳凰・鷺図≫ (部分) 江戸時代前期 (17 世紀) 東京藝術大学美術館
- 挿図 2-84 ≪大鷄雌雄図≫ (部分) 宝暦 9 (1759) 年 宮内庁三の丸尚三館
- 挿図 2-85 ≪双鳩≫ (部分) 昭和 12 (1937) 年 東京国立近代美術館
- 挿図 2-86 ≪栖鳳写真資料≫ 21.0×29.0 c m 20.6×29.0 c m 白黒写真
 年代不明 海の見える社美術館
- 挿図 2-87 ≪栖鳳アルバム≫ 34.2×23.9 c m 白黒写真
 年代不明 海の見える社美術館
- 挿図 2-88 ≪禽鳥編≫ 九州産業大学図書館
- 挿図 2-89 ≪昆虫編≫ 九州産業大学図書館
- 挿図 2-90 ≪草花編≫ 九州産業大学図書館
- 挿図 2-91 ≪裸婦 (素描)≫ 46.0×61.7 c m コンテ、紙
 明治 43 (1910) 年 京都市美術館
- 挿図 2-92 ≪アレタ立に≫ 165.5×84.0 c m 絹本彩色
 明治 42 (1909) 年 高島屋史料館
- 挿図 2-93 ≪写生帖 (北京風景)≫ 27.8×38.0 c m 鉛筆、色鉛筆、紙
 大正 10 (1921) 年 京都市美術館
- 挿図 2-94 ≪雄風≫ 各 170.0×188.0 c m 紙本彩色
 昭和 15 (1940) 年 京都市美術館
- 挿図 2-95 ≪みゝずく≫ 32.7×38.2 c m 絹本彩色
 昭和 8 (1935) 年頃 山種美術館
- 挿図 2-96 ≪鴨雛≫ 41.3×52.5 c m 絹本彩色
 昭和 12 (1937) 年頃 山種美術館
- 挿図 2-97 ≪しぐるる池≫ 88.8×103.2 c m 紙本彩色
 昭和 16 (1941) 年 西芳寺

挿図 2-1・2-49・2-50・2-53・2-80

『別冊太陽 日本のこころ 211 竹内栖鳳 近代京都画壇の大家』より転載

挿図 2-2・2-6・2-14・2-17・2-18・2-23・2-27・2-29・2-30・2-34・2-37・2-39・2-42・
2-45・2-46・2-47・2-48・2-55・2-56・2-57・2-58・2-59・2-60・2-65・2-66・2-73・
2-74・2-76・2-77・2-79・2-85・2-86・2-87・2-91・2-92・2-93・2-94・2-97

『竹内栖鳳展 近代日本画の巨匠』図録より転載

挿図 2-7・2-9・2-15・2-10・2-11・2-12 『芥子園画伝 初集 山水樹石譜』より転載

挿図 2-8・2-3・2-19・2-25・2-54・2-75・2-78

『生誕 150 年記念 竹内栖鳳』図録より転載

挿図 2-13・2-4・2-5 『芥子園画伝 三集 草虫花卉譜 翎毛花卉譜』より転載

挿図 2-16・2-38 『ボストン美術館 日本美術の至宝』図録より転載

挿図 2-20・2-26・2-31

『大江戸カルチャーブックス 動物奇想天外 江戸の動物百態』より転載

挿図 2-21 『歌川国芳 ～奇想の浮世絵師による江戸案内』図録より転載

挿図 2-24・2-32・2-35・2-36

『面白江戸アートギャラリー 江戸の十二支どうぶつえん』より転載

挿図 2-28 『別冊太陽 日本のこころ 174 北斎決定版』より転載

挿図 2-40 『古画総覧 円山四条派 5』より転載

挿図 2-41 『近現代動物画の精華 名画動物園』より転載

挿図 2-43・2-61・2-64・2-67・2-68・2-69・2-70・2-71・2-72

『資料集 竹内栖鳳のすべて VOL1』より転載

挿図 2-44 『巻頭特集 竹内栖鳳』三彩 (通号 509) より
転載

挿図 2-52 『アート・ライブラリー フラ・アンジェリコ』より転載

挿図 2-81・2-82・2-83 『日本の図像～鳥獣虫魚～』より転載

挿図 2-84 『虎・獅子・ライオン ―日本美術に見る勇猛美のイメージ―』より転載

挿図 2-88・2-89・2-90 『応挙写生帖』より転載

挿図 2-95・2-96

『特別展 Kawaii 日本美術 ―若冲・栖鳳・松園から熊谷守一まで―』図録より転載

竹内栖鳳 年譜

和歴と西暦・年齢	栖鳳の歩み	情勢
元治元年 (1864) 0歳	幕末の京都の御池通油小路西入森ノ木町一二で川魚料理屋の料亭「亀政」の竹内政七、きぬの長男として生まれた。十歳上の姉、コト(琴)と二人姉弟として育てられる。	7月・蛤御門の変(京都大火)。 歌川国貞(三代豊国)没。
慶応1年(1865) 1歳		
慶応2年(1866) 2歳		
慶応3年(1867) 3歳		10月・将軍慶喜が大政奉還を上奏。 王政復古の号令が下り、徳川幕府滅亡。
慶応4年(1868) 4歳		1月・戊辰戦争開戦。
慶応5年(1869) 5歳		
慶応6年(1870) 6歳		
明治4年(1871) 7歳		10月・日本最初の博覧会を京都西本願寺で開催。
明治5年(1872) 8歳		3月・第一回京都博覧会を西本願寺・建仁寺・知恩院で開催。 新暦(太陽暦)に移行したことにより、12月3日を明治6年1月1日とする。
明治6年(1873) 9歳		3月・第二回京都博覧会を京都御所御苑で開催(以後毎年開催) 5月・ウィーン万国博覧会開催。 日本政府が初めて公式参加。
明治7年(1874) 10歳		
明治8年(1875) 11歳		

明治9年(1876) 12歳	11月から12年11月まで吉田勘介に漢籍を学ぶ。	11月・工部美術学校設立。
明治10年(1877) 13歳	土田英林について、絵を習い始める。 5月17日、母、きぬ没。	2~9月・西南戦争。 8月・内務省主催で第一回内国勸業博覧会を上野公園にて開催。
明治11年(1878) 14歳		8月・アーネスト・フェノロサが東京帝国大学教師として来日。
明治12年(1879) 15歳		
明治13年(1880) 16歳		4月・日本初の美術雑誌「臥遊席珍」創刊。 7月・京都府画学校開校。 10月・岡倉天心が文部省御用掛となる。
明治14年(1881) 17歳	秋に幸野楳嶺の私塾に入門。 入塾3日後に「棲鳳」の雅号を受ける。	2月・京都博覧会場を御苑内に新築していた工事が完了。 3月・第二回国内勸業博覧会開催。
明治15年(1882) 18歳	幸野私塾で工芸長となる。 《10月・第一回内国絵画共進会に「雁に双鶴」「瀑布」を出品》	10月・農商務省主催で第一回内国絵画共進会を上野公園で開催。 「美術真説」刊行。
明治16年(1883) 19歳	3月・菊池芳文と共に画学校に出仕。	1月・工部美術学校閉鎖。 6月・パリで龍池会主催の第一回日本美術縦覧会開催。
明治17年(1884) 20歳	2月・京都府画学校の北宗画科に入学。 《4月・第二回内国絵画共進会に「山水」「花鳥」を出品し、褒状を受ける。 5月・龍池会主催の第二回日本美術展覧会に「月下桜樹図」を出品》	2月・フェノロサらが鑑画会を創設。 4月・第二回内国絵画共進会開催。
明治18(1885) 21歳	3~5月・東本願寺法主巖如上人とその孫の光演の巡錫に随行する楳嶺に伴って、北越地方を写生旅行する。	4月・「日出新聞」創刊。 12月・文部省に図画取調掛(のちの東京美術学校)を設置し、岡倉天心が主幹となる。

<p>明治19年(1886) 22歳</p>	<p>6月・祇園中村楼でのフェノロサの美術講演会を聞いて、刺激を受ける。 ≪9月・京都私立青年絵画研究会展に「藤房遁世」を出品し、二等石印を受ける。≫</p>	<p>8月・幸野樗嶺、久保田米僊らが中心となって「京都市立青年絵画研究会」を発足。</p>
<p>明治20年(1887) 23歳</p>	<p>2月・京都府画学校を修了。 8月・西陣の織物業をしている高山氏の長女ナミと結婚。亀政の筋向いに父より家を与えられて画家として開業する。 ≪2月・新古美術会展に「池塘浪静」を出品。 10月・神泉苑に「竜宮の図」を奉納。≫</p>	<p>2月・美術雑誌「絵画叢誌」創刊。 10月・文部省が図画取調掛を東京美術学校と改める。</p>
<p>明治21年(1888) 24歳</p>	<p>4月・菊池芳文、三宅呉暁、山田松溪らと結成していた温古会の第一会展を知恩院で開催。 9月・宝物の調査に協力的であった樗嶺に随行して古画の模写や縮図をする。 この年に幸野樗嶺と久保田米僊の後援を得て、棲鳳をはじめとし谷口香嶠や田中一華ら青年画家団体・煥美協会を結成。講演会や雑誌「美術叢誌」の発刊を企画する。 ≪5月・京都新古物品蒐集会に「看花美人図」を出品。≫</p>	<p>1月・龍池会が日本美術協会と改称。 5～9月・宮内省・内務省・文部省が行なった近畿地方宝物調査では、約430カ所で36,200点以上の調査が行われる。 11月・狩野芳崖没。</p>
<p>明治22年(1889) 25歳</p>	<p>1月・京都府画学校に出仕。 2月から23年4月まで高島屋意匠部に勤務。</p>	<p>2月・東京美術学校が授業開始。 5月・宮内省が帝国博物館設置。 6月・東京で青年絵画共進会発足。 10月・雑誌「国華」創刊。 12月・京都府画学校は京都市の経営に移ったので京都市画学校と改称。 大日本帝国憲法が発布。</p>

<p>明治23年(1890) 26歳</p>	<p>≪4月・京都美術博覧会に「寒林鳴鹿」を出品し、三等賞を受ける。第三回内国勸業博覧会に「枯木寒鴉図」を出品し、褒状を受ける。 10月・日本美術協会第三回展に「保津川秋靄」を出品し、銅牌を受ける。≫</p>	<p>1月・幸野楳嶺らが京都美術協会を結成。 4月・第三回内国勸業博覧会に油絵も展示。 7月・フェノロサ帰国。ボストンミュージアムの東洋美術部長となる。 10月・帝国技芸員制度設置。岡倉天心が東京美術学校の校長となる。京都美術協会の機関誌として「京都美術雑誌」創刊。</p>
<p>明治24年(1891) 27歳</p>	<p>1月・長男、逸三が生まれる。京都青年作家懇親倶楽部が設置され、議長を務める。 6月・京都青年絵画共進会の審査員を務める。 10月・幸野私塾凌雪会と大成義会の合同展覧会を開催する。しかし意見が対立し菊池芳文、谷口香嶠、都路華香らと共に一時破門される。(一年後に飯田新七の斡旋で復帰する) ≪4月・京都市工業物産会に「田家急雨」を出品し三等賞銅牌をうける。 6月・京都青年絵画共進会に「秋溪遊鹿」を出品し、一等賞銀印を受ける。高島屋縮緬帛紗図案懸賞募集に「古代文具図」を応募し、三等に入選する≫</p>	<p>4月・京都市画学校を京都市美術学校と改称。 6月・京都私立日本青年絵画共進会開会。 11月・日本青年絵画協会結成。 鈴木百年没。</p>

<p>明治25年(1892) 28歳</p>	<p>2月9日・父、政七没。 京都市美術工芸品展に出品した「猫児負喧」が「鶴派」と評された。 5月・西山翠嶂が栖鳳塾に入門。 ≪1月・翌年のシカゴ博覧会に出品するため の内覧会が京都府庁内式場で催されて、「山 水(秋溪遊猿)」を出品し、銅牌を受賞。 4月・京都市美術工芸品展に「猫児負喧」を出 品し、三等銅牌を受ける。 5月・ババリア美術展出品内示展に「鷺」を出 品。≫</p>	<p>4月・京都市美術工芸品展覧会開 催。 10月・日本青年絵画協会が第一回 青年絵画共進会開催。</p>
<p>明治26年(1893) 29歳</p>	<p>晩春の頃に丹後地方を写生旅行する。 7月・長女、園が生まれる。 この年に菊池芳文、谷口香嶠、榊原文翠 らと共に芦手会に出品。 ≪10月・日本美術協会第六回展に「秋景 (郊)暮雨」を出品し、三等を受ける。≫</p>	<p>5月・シカゴ万国博覧会は日本側当 局の洋画軽視に怒った洋画家達が 出品を拒否したため、日本画、木彫、 工芸の出品だけとなった。</p>
<p>明治27年(1894) 30歳</p>	<p>7月・森寛斎の死去に伴って如雲社が改 革されて、菊池芳文らと共に委員となる。 9月・師榊嶺が東本願寺大師堂壁画の制 作の助手を務める。菊池芳文、谷口香 嶠、山元春挙と養素会を結成し、絵を会 員に無料で配布する。 11月・南紀地方へ単身写生旅行をする。 ≪2月・京都市美術学校に「富士ノ図」を陳 列。 4月・京都市美術工芸品展に「平軍驚禽声逃 走図(富士川大勝)」を出品し、二等賞を受け る。同展に出品された四代飯田新七作の栖鳳 原画「雪中松鷹刺繍」が一等を受ける。 10月・日本美術協会第七回展に「漁村夕照」 を出品し、三等銅牌を受ける。≫</p>	<p>8月・京都市美術学校が京都市美術 工芸学校と改称。 日清戦争開戦。 6月・森寛斎没。</p>

<p>明治28年(1895) 31歳</p>	<p>初夏に東海地方の写生旅行をする。 5月・京都市美術工芸学校の教諭になる。 次女、千代が生まれる。 10月・日本青年絵画共進会の審査員を務める。 12月・如雲社が解散し、後素協会を設立して委員に選ばれる。上村松園が煤嶺の死後、棲鳳塾に移る。 ≪広島大本宮御慰献画帳に「一路功名」を毛筆で書く。京都美術協会春季陳列会に「南泉斬猫」を出品。 4月・第四回内国勸業博覧会に「百騒一睡」、「松間織月」を出品し、後者の作品が妙技三等を受ける。 10月・日本青年絵画共進会に「山村晚帰」を出品し、一等賞を受ける。 11月・日本美術協会第八回展に「霜樹秋水」を出品し、三等銅賞を受ける。≫</p>	<p>1月・総合雑誌が「太陽」創刊。 2月・幸野煤嶺没。 3月・平安神宮の建築工事完了。 4月・第四回内国勸業博覧会が開催され、黒田清輝の「朝妝」の陳列の可否をめぐる議論する。 同月から29年4月まで横山大観が京都市美術工芸学校の助教授を務める。 10月・第一回新古美術品展覧会開催(以後、毎年開催される)</p>
----------------------------	---	---

<p>明治29年(1896) 32歳</p>	<p>1月・菊池芳文、谷口香嶠、山本春挙らと後素協会の委員となる。</p> <p>4月・大阪市立日本絵画共進会の審査員を務める。</p> <p>9月・平安遷都一千百年記念協賛会より、会長小松宮殿下や幹事に贈呈するため「東山及平安神宮景色図」の制作を依頼される。これにより翌年まで長浜逗留が多くなり、昌徳治の襖絵などを描く。</p> <p>≪4月・大阪市立日本絵画共進会に「秋山暮靄(炭龜)」を出品し、二等銀印を受ける。</p> <p>9月・平安神宮大極殿に「東山及平安神宮景色図・時代行列図」屏風陳列会に陳列。日本絵画協会第一回共進会に「秋夕」を出品し、銅牌を受ける。</p> <p>10月・日本美術協会第九回展に「山水」を出品。京都後素協会展に「柳樹春鋤図」を出品。この年佐野伯、九鬼隆一に贈呈する京都四季名勝画帖「平安十二景図」のために西行庵と黒谷を毛筆で書く。山県候に贈る画帖「京洛四季」の秋の部に「鞍馬山」を毛筆で書く。≫</p>	<p>1月・後素協会の発会式を京都市義堂であげる。</p> <p>2月・日本青年絵画協会が日本絵画協会と改称。</p> <p>6月・黒田清輝、山本芳翠らが白馬会結成。</p> <p>7月・京都美術学校に西洋画科設置。</p>
----------------------------	---	--

<p>明治30年(1897) 33歳</p>	<p>6月・次女、千代没。後素青年会を京都倶楽部で発会し、今泉雄作美術学校長と共に講演する。</p> <p>11月・後素協会展に小松宮殿下出席のため、臨時に京都倶楽部で開催され、今尾景年らと共に席上で毛筆で書く。</p> <p>この頃に画塾を「竹杖会」と称する。</p> <p>≪1月・イタリア・ベニス万国博覧会の鑑別会に「竹下激湍」を出品。</p> <p>4月・日本絵画協会第二回共進会に「廃園春色」を出品し、銀賞を受ける。第一回全国絵画共進会に「涼蔭放牧」を出品し、二等銀牌を受ける。</p> <p>9月・日本絵画協会第三回共進会に「枯野の狐」を出品し、銅牌をうける。</p> <p>10月・日本美術協会第十回展に「狐猿待月」を出品。小松宮殿下の注文により、京阪新旧名所五十番の画帖「竹園清賞」のうち「二条城残月」を担当し執筆する。≫</p>	<p>3月・後素協会青年会結成。</p> <p>5月・帝国京都博物館開館。</p> <p>6月・古社寺保存法制定。</p> <p>7月・岸竹堂没。</p>
<p>明治31年(1898) 34歳</p>	<p>4月・第四回新古美術品展の鑑審査委員を任される。</p> <p>この年に表具師の伏原春芳堂、絵絹屋の上田万次郎、筆屋の金翠堂及び箔屋の某によって「棲鳳百双会」が発足する。</p> <p>≪4月・第四回新古美術品展に「田家春光」を出品し、宮内省の買い上げとなる。</p> <p>10月・日本絵画協会第五回共進会、日本美術院第一回連合展に「春郊細雨」を出品し、銅牌を受ける。≫</p>	<p>1月・安田靫彦らが紫紅会結成。</p> <p>3月・東京美術学校騒動で、岡倉天心が校長を辞め、それにより橋本雅邦、下村観山、横山大観ら教員も辞職。</p> <p>7月・岡倉天心らが日本美術院を創立。</p> <p>10月・岡倉天心らが日本絵画協会第五回絵画共進会と連合して第一会展開催。</p> <p>機関誌「日本美術」創刊。</p>

<p>明治32年(1899) 35歳</p>	<p>4月・第五回新古美術品展の鑑審査委員を務める。 12月・西村五雲が棲鳳塾に入門。 ≪9月・パリ万国博覧会出品制作陳列会に「雪中噪雀」を陳列する。この時に高島屋は棲鳳作の下絵による刺繍壁掛「雪中松に鴉」を出品。 10月・日本絵画協会第七会共進会、日本美術院第二回連合展に「十二月」を出品し、銀牌を受ける。≫</p>	
<p>明治33年(1900) 36歳</p>	<p>4月・農務省及び京都市より、パリ万博博覧会視察のために渡航することを命じられる。次男、四朗が生まれる。 7月・冬以降に大病にかかり信濃路に転地静養していたが洋行をひかえて京都に戻る。 8月・中沢岩太、大沢芳太郎、錦光山宗兵衛と共に日本郵船若狭丸で渡欧の途につく。各国の美術館や寺院の作品を見学し、学校教育のための参考資料を収集。当時の巨匠とも会う。ドイツの美術工芸学校で水墨画を執筆する。 ≪4～11月の間に開催されていたパリ万国博覧会に「雪中噪雀」を出品し、銅牌を受ける。 11月・皇太子嘉仁殿下の慶事を祝す献上の屏風「十二月花鳥図」が完成し、京都市美術工学校で内見会が行われる。棲鳳は「七月、攫麦(なでしこ)に鳩」を執筆する。≫</p>	<p>3月・結城素明、平福百美穂らが无声会結成。 4月・日本絵画協会、日本美術院連合第八回絵画共進会に出品された横山大観、菱田春草の新画風が朦朧体と呼ばれる。</p>

<p>明治34年(1901) 37歳</p>	<p>2月・中沢岩太、大沢芳太郎と共に帰国。 4月・第七回新古美術品展の絵画部と刺繍部の審査員を務める。この時に雅号を「棲鳳」から「栖鳳」と改める。 6月・洋画の団体である関西美術会の発会式が京都倶楽部で挙行されるのに、来賓として山本春挙と共に出席し、洋風画を毛筆で書く。京都美術協会第十回総会で「西洋美術巡遊間見談」と題して講演を行う。 ≪4月・第七回新古美術品展に「獅子(通称金獅子)」を出品し、一等金牌を受ける。 11月・関西美術会と京都彫技会の連合展が御苑内で開かれ、「蘇士景色」(油絵)を出品。それと共に参考品として西欧から持ち帰った多様な作品を出品。≫</p>	<p>5月・京都市美術工芸学校が京都市立美術工芸学校と改称。 6月・鎗木清方、池田輝方らが烏合会結成。 田村宗立、伊藤快彦、山内愚仙らが関西美術会創立。</p>
<p>明治35年(1902) 38歳</p>	<p>4月・第八回新古美術品展の絵画部と刺繍部の審査員を務める。 8月・三千院客殿襖絵の毛筆を依頼され、奥座敷を分担することになる。 ≪3月・日本絵画協会第十二回共進会に「古都秋色」を出品し、銀牌を受ける。 4月・第八回新古美術品展に「和蘭春光・伊太利秋色」を出品し、一等賞を受ける。≫</p>	<p>3月・雑誌「美術新報」創刊。 6月・後素協会絵画展が東京の日本美術協会列品館において東京出張展開催。 9月・浅井忠が京都高等工学校の教授に迎えられる。</p>

<p>明治36年(1903) 39歳</p>	<p>4月・正八位に叙せられる。 5月・第五回内国勸業博覧会の審査員を務める。三女、千枝が生まれる。 夏に伏原利造と浜松を訪れて写生する。 11月、竹杖会の門下生が水曜会を結成し、展覧会を開催したり、雑誌「黎明」を発刊する。 12月・小野竹橋(のちの竹喬)、橋本関雪、石橋光瑤が入塾する。 ≪5月・第五回内国勸業博覧会に「羅馬古城址真景」を出品し協賛賞を受ける。この時に高島屋の飯田新七の出品作として、栖鳳下絵の「日本富士山」、「ライオン」が出品される。 12月・アメリカ・セントルイス万国博覧会へ出品のために「山水」、「花鳥図」を東京に送る。 ≫</p>	<p>3月・大阪で第五回内国勸業博覧会開催。 6月・浅井忠が聖護院洋画研究所開設。 この年に国定教科書制度成立。</p>
<p>明治37年(1904) 40歳</p>	<p>4月・第九回新古美術品展の審査員を務める。 6月・後素協会の絵画展中領布画の選画委員を務める。 8月・三女、千枝没。 11月・京都美術協会の陳列品調査委員を依頼される。 12月・土田麦僊が入塾する。 ≪2月・榎嶺十周年祭執行追悼展に「蕭条」を出品。 4月・セントルイス万国博覧会に飯田新七の作として栖鳳下絵の「雪松に鴉」、「ライオン」を出品。 6月・後素協会絵画展覧会に「印度奇果(印度果物)」を出品し、無料配布画にも選ばれる。 ≫</p>	<p>2月・榎嶺の没後十周年祭が行われ、二、三の両日御苑内で追悼展開催。 2月・日露戦争が開戦。 山本芳翠、寺崎広業らが画家として従軍。</p>

<p>明治38年(1905) 41歳</p>	<p>4月・第十回新古美術品展の審査員を務める。 5月・四女、百合が生まれる。 ≪1月・京都帝室博物館における御歌会始めの勅題「新年山と巳年に因める」画幅展に「富士岳図」を出品。 4月・第十回新古美術品展に「雪の加茂川」、さらに特別室秋の間の床上に「記念角力」を出品。 11月・京都市立美術工芸学校校友会大会参考品部に「ライオン」を出品。 この年に三千院客殿の襖絵として「幽林故道(御殿馬場付近図)」と「猿猴」を完成する。≫</p>	<p>1月・榎嶺門凌雪会より月刊美術雑誌「画林」創刊。 7月・雑誌「みづゑ」創刊。</p>
<p>明治39年(1906) 42歳</p>	<p>2月・姉、琴没。 4月・第十一回新古美術品展の審査員を務める。</p>	<p>3月・聖護院洋画研究所を発展させ、関西美術院開院。院長は浅井忠。 8月・日本美術院研究所第一部(絵画)を茨城県の五浦に移転。 5月・久保田米僊没。</p>
<p>明治40年(1907) 43歳</p>	<p>4月・第十二回新古美術品展の審査員を務める。 5月・四女、百合没。 10月・第一回文展の審査員を務める。三男、三雄が生まれる。 ≪4月・第十二回新古美術品展に「宿鴉」を出品。四代飯田新七作、竹内栖鳳原画のピロード友禅「ベニスの月」を「世界三景」の1つとして出品。同年には東京勧誘業博覧会、明治43年の日英博覧会にも出品。 10月・第一回文展に「雨霽」を出品し、文部省買い上げとなる。≫</p>	<p>5月・雑誌「方寸」創刊。 6月・文部省が美術品展覧会規程を制定。 8月・文部省主催美術展覧会の審査委員を発令。この委員の任命に不満の日本画家が正派同志会を結成し、展覧会には不出品の宣言をする。 10月・第一回文部省主催美術展覧会開催。 1月・田能村直没。 12月・浅井忠没。</p>

<p>明治41年(1908) 44歳</p>	<p>4月・第十三回新古美術品展の審査員を務める。 10月・第二回文展の審査員を務める。 《3月・京都市立美術工芸学校校舎新築移転記念展観に「四季風景」を出展。 10月・第二回文展に「飼われたる猿と兎」を出品し、文部省買い上げとなる。》</p>	<p>5月・正派同志会が第一回展開催。 10月・国画玉成会主催の日本絵画展覧会開催。 1月・橋本雅邦没。 9月・フェノロサ没。</p>
<p>明治42年(1909) 45歳</p>	<p>2月・従七位に叙せられる。 4月・第十四回新古美術品展覧会の審査員を務める。京都市立絵画専門学校が開校し、専任教諭となる。 5月・京都市立美術工芸学校において「獅子の作品に就いて」と題して講演する。 8月・第三回美術功労者として京都美術協会より表彰を受ける。 甲府から本栖湖方面を写生旅行する。 10月・第三回文展の審査員を務める。 この年に麦僊の紹介で徳岡神泉が入門する。 《第三回文展に「アレタ立に」を出品。 11月・京都高島屋、現代名家百幅会に「小心大胆」を出品。》</p>	<p>9月・川端玉章が川端画学校を開校</p>

<p>明治43年(1910) 46歳</p>	<p>4月・第十四回新古美術品展の審査員を務める。 7月・文展出品のため鷗を求めて鳥羽湾から敦賀を旅行する。しかし作品は未完に終わる。正七位に叙せられる。 10月・第五回文展の審査員を務める。 11月・天女のモデルをつとめていた「みどり」が急死。文展出品中の「雨」が黒塗事件に遭う。 この年に金島柱華が入門する。 ≪4月・第十六回新古美術品展に栖鳳原画となる「竹に鴉」(高島屋の刺繍の屏風)を出品。 6月・同美術工芸学校創立記念展覧会に「古都の秋」を出品。 10月・第五回文展に「雨」を出品。≫</p>	<p>5月・麦僊らが黒猫会を解散し、新たに仮面会(ル・マスク)を結成、第一回展開催。 この年に東本願寺大門完成。 9月・菱田春草没。</p>
<p>明治44年(1911) 47歳</p>		
<p>明治45年・大正元年(1912) 48歳</p>	<p>2月・栖鳳塾研究会が発足。 4月・第十七回新古美術品展の審査員を務める。 10月・第六回文展の審査員を務める。この年に嵯峨天龍寺若宮町に別邸(旧任生家)を購入する。のちに邸内に自ら図面を引いた霞中庵を新築する。 東京美術学校正木校長から招聘を受けたが辞退したと伝えられている。 ≪3月・全国「絵画展」に「春山残雪」を出品。 現代名家百桜花画会に「春の脛(長閑)」を出品。 4月・東西諸大家新作画幅展に「鶉飼」を出品。 11月・美術部開設一周年記念展に「群鴉」を出品。≫</p>	<p>7月・明治天皇崩御、大正と改元。 10月・第六回文展に当たり第一部日本画を第一科(旧派)、第二科(新派)に分ける。</p>

<p>大正2年(1913) 49歳</p>	<p>1月・長女、園が結婚。 4月・第十八回新古美術品展の審査員を務める。 10月・第七回文展の審査員を務める。 12月・帝室技芸員となる。長女、園の夫である柴田虎二郎没。 ≪10月・第七回文展に「絵になる最初」を出品。 11月・現代大家新作展に「源義家」を出品。この年に青山御所(皇太后陛下御常御殿)御座所の杉戸絵に「社若」と「狗児」を描く。≫</p>	<p>2月・川端玉章没。 9月・岡倉天心没。</p>
<p>大正3年(1914) 50歳</p>	<p>9月・嵯峨・霞中庵の上棟が行われる。 10月・第八回文展の審査員を務める。 ≪2月・新作画展に「水墨山水」を出品。 3月・青山御所御座所の御床脇小襖上下八枚の執筆を命じられ、「嵐山春景」と「群蝶」に着手する。 7月・現代名家小品画幅展観に「芳野山」を出品。≫</p>	<p>6月・嵯嶺20年忌に当たり、大谷句佛から寄贈された嵯峨の敷地に凌雪園を設け、「嵯嶺画僊之碑」建設。 7月・第一次世界大戦が起こる。 9月・横山大観、下村観山らが日本美術院再興。 10月・第八回文展開催に当たり、この回から第一部日本画の二科制を廃止。同月に洋画団体二科会が発足し、第一回展開催(文展出品者は排除)。</p>

<p>大正4年(1915) 51歳</p>	<p>4月・戦捷記念博覧会の審査員を務める。 横山大観より、再興された日本美術院の 学術顧問を要請されるが辞退する。 5月・大正天皇即位御大典御用の「主基 斎田風俗絵屏風」執筆のために讃岐に渡 り、早乙女田植式を見学し写生する。 7月・再び四国に渡り取材する。 8月・御大典奉祝に京都市が献上する画 帖の筆者に選ばれる。 10月・第九回文展の審査員を務める。 ≪2月・新作画展に「伊香保」を出品。 8月・御大典奉祝献上画帖に「波に鶴」を執 筆。 11月・大正天皇即位御大典御用の「主基地 方風俗歌屏風」を上納する。≫</p>	<p>10月・雑誌「中央美術」創刊。 草土社第一回展開催。 11月・谷口香嶠没。</p>
<p>大正5年(1916) 52歳</p>	<p>10月・第十回文展の審査員を務める。 ≪5月・現代名家双幅画展観に「初夏」(対幅) を出品。 11月・岡田播陽主催現代傑作画展に「嵐山」 を出品。 12月・開店記念三都大家新画幅展観に「紅葉 に鹿(紅楓遊鹿)」を出品。≫</p>	<p>5月・鎭木清方、平福百穂らが金鈴 社結成。 10月・第十回文展より褒賞の制度を 廃し、特選及び推薦の制度を設け る。 11月・都路華香が京都市立美術工 芸学校教諭となる。 2月・今村紫紅没。</p>
<p>大正6年(1917) 53歳</p>	<p>8~9月・長浜、伊吹山方面で写生する。 10月・第十一回文展の審査員を務める。 この年に長男、逸三が結婚。 ≪4月・白木屋呉服店の京都画家新作画展に 「嵐峡春雨」、「桃村春晴」、「狗児」、「夏夕」な ど九点を出品。 10月・第十一回文展に「日稼」を出品。 11月・京都画家新作展に「富士」を出品。≫</p>	<p>6月・富岡鉄斎、山元春拳が帝室技 芸員となる。 4月・梶尾半古没。</p>

<p>大正7年(1918) 54歳</p>	<p>1月・小野竹橋、土田麦僊、村岡華岳、榊原紫峰、野長瀬晩花らによって国画創作協会が組織され、京都ホテルで発会式が開かれる。そこで中井宗太郎(美術史家)と共に同会の顧問となる。</p> <p>4月・勲六等に叙せられ、瑞宝章を受賞。</p> <p>6月・蔵幅家柴田定吉所蔵の栖鳳小品画展が割烹末広本店で開催され、「稻荷山」、「寒汀」など近作100幅が展観される。</p> <p>9月・従六位に叙せられる。</p> <p>10月・第十二回文展の審査員を務める。 <<10月・第十二回文展に「河口」を出品。 12月・三越絵画展に「春秋」ほか十余点を出品。>></p>	<p>11月・第一次世界大戦が終わる。</p> <p>1月・菊池芳文没。鈴木松年没。</p>
<p>大正8年(1919) 55歳</p>	<p>春に池田遙村(のちの遙邨)が小野竹橋の紹介により入門する。</p> <p>5月・私立絵画専門学校を国立の美術学校に移管したい京都市長の意向について、山元春挙、川村曼舟、上村松園、菊池契月、西山翠嶂、橋本関雪らと共に市長と議会する。</p> <p>6月・長女、園が再婚。</p> <p>9月・帝国美術院が創設され、会員となる。 <<5月・新作小品画展観に「収穫」を出品。 11月・美術記念展覧会に「牧童」、「冬の富士」を出品。>></p>	<p>9月・帝国美術院が創設され、官展を主催することとなり、10月に第一回展開催。</p> <p>11月・林文塘、井口華秋、猪飼嘯谷、加藤英舟らが日本自由画壇創設。</p> <p>2月・寺崎業没。</p>
<p>大正9年(1920) 56歳</p>	<p>4~7月・西山翠嶂、中井宗太郎らと共に、長男、逸三、次男、四朗、伊藤泰造(洋画家)をつれて中国旅行をする。 <<10月・第二回帝展に「薰風行吟」、「槐下博戯」を出品。>></p>	<p>1月・国際連盟発足。</p> <p>9月・小杉未醒らが日本美術院洋画部同人全員脱退、洋画部がなくなる。</p> <p>原敬首相暗殺。</p>

<p>大正10年(1921) 57歳</p>	<p>4～7月・長男、逸三ら総勢六人で再び中国旅行をする。 9月・正六位に叙せられる。 《4月・梅鶴二題展に「鶴」を出品。》</p>	<p>1月・西山翠嶂が画塾青甲社開設。 5月・松岡映丘らが新興大和絵会結成。 10月・土田麦僊、小野竹橋、野長瀬晚花が渡欧。 11月・小室翠雲、田近竹邨らが日本南画院結成。</p>
<p>大正11年(1922) 58歳</p>	<p>7月・従五位に叙せられる。 8月・日仏交換美術展の出品作品によって、日本画家として初めてサロン会員に推される。 《4～6月・パリで開催された日仏交換美術展に「蘇州の雨」を出品。仏国政府の要請によりリュクサンブール美術館に寄贈する。 7月・伏原春芳堂で栖鳳祇園会展観を開催し、二十三点を陳列する。》</p>	<p>4月・入江波光が渡欧。 パリで日本美術展覧会開催(ソシエテ・ナショナル・デ・ボサール展の会場内に特別陳列)。 6月・金鈴社解散。</p>
<p>大正12年(1923) 59歳</p>	<p>3～4月・米国ピッツバーグのカーネギー・インスティートで岡本米蔵所蔵の栖鳳の作品(十三点)が展観される。 4月・吉田忠三郎所蔵現代著名作家展で栖鳳の作品が展観される。 5月・演奏旅行で京都を訪ねたクライスラー(バイオリン奏者)が栖鳳宅を訪問し、午前三時まで歓談する。そこでバイオリンを置き忘れる。 9月・聖徳記念絵画館壁画調製委員となる。 この年に橋本関雪が栖鳳塾を脱退。 《3月・富士春景五十題展に「駅路」を出品。 4月・大隈老候記念美術展に「風雨」を出品。 11月・日本美術展に「黄河河畔」を出品。》</p>	<p>9月・関東大震災。 11月・震災のために中止された帝展にかわるものとして、大阪毎日新聞社主催による日本美術展が京都市第二勧業館で開催。(翌年2月、東京日日新聞社主催で東京でも開催。)</p>

<p>大正13年(1924) 60歳</p>	<p>2月・御成婚記念大阪毎日新聞付録に「富貴くさ」が掲載される。</p> <p>5月・校舎移転にからむ紛糾により、山元春挙らと共に京都市立絵画専門学校を辞す。</p> <p>12月・フランス政府よりシュバリエ・ド・ラ・レジョン・ドヌール勲章を贈られる(東京フランス大使館で授賞式)。</p> <p>≪7月・土井撰美堂で栖鳳小品作画展が催され、「祇園会」、「雷」など四十点を展覧。</p> <p>11月・淡交会第一回展に「城址」、「斑猫(班猫)」を出品。</p> <p>この年に摂政宮御成婚記念京都府献上屏風「和暖之図」、及び東宮御所献上画「春の海」を制作する。≫</p>	<p>2月・雑誌「アトリエ」創刊する。</p> <p>10月・帝国美術院受賞規則制定。</p> <p>7月・黒田清輝没。</p> <p>10月・今尾景年没。</p> <p>12月・富岡鉄斎没。</p>
<p>大正14年(1925) 61歳</p>	<p>1月・仏国勲章拝受祝賀会が竹杖会の主催により、クローデル大使を招いて催す。</p> <p>7月・帝国美術院規則の改定について文相官邸での会合に出席し、夏頃から沼津の千本松原に滞在する。</p> <p>10月・7年ぶりに帝展の審査員を務める。</p> <p>11月・勲五等に叙せられ、瑞宝を受章。</p> <p>この年に大阪での近松二百年祭のため中村雁治朗が近松「紙治」を上演するに当たり、舞台装置を担当する。</p> <p>≪7月・富士百景展に「富岳」を出品。</p> <p>10月・中央美術十周年記念展に「虎」、第六回帝展に「鯖(青花魚)」を出品。</p> <p>11月・第二回淡交会展に「鳶」、「海」を出品。</p> <p>≫</p>	<p>4月・雑誌「塔影」創刊。</p> <p>5月・雑誌「美之国」創刊。</p> <p>7月・国画創作協会に第二部(西洋画)新設。</p> <p>治安維持法を公布・施行(昭和20年に廃止)。</p>

<p>大正15年・昭和元年(1926) 62歳</p>	<p>≪1月・雪画展に「林塘飛雪」を出品。 4月・御用画「小春・収穫」(春秋の対幅)を制作。 5月・第一回聖徳太子奉賛展に「蹴合」を出品。郷土美展覧会に「古城恣翠」を出品。 10月・第七会帝展に「南支風色(南清風漬)」を出品。 11月・第三回淡交会展に「松魚」、「宿鴨宿鴉」を出品。≫</p>	<p>3月・都路華香が京都市立絵画専門学校校長となる。 5月・東京府美術館開館。開館記念聖徳太子奉賛美展覧会開催。 11月・「美術新論」創刊。 12月・大正天皇崩御、昭和と改元。村上華岳が国画創作協会脱退。</p>
<p>昭和2年(1927) 63歳</p>	<p>5月・久邇宮殿下が嵯峨別邸霞中庵に御成り。御手植の松があり、久松と名付けられる。同月に初めて潮来を訪れる。 6月・明治大正名作展に旧作「飼われたる猿と兎」と「河口」が展示される。 8月・米国独立150年記念フィラデルフィア万国博覧会に旧作「飼われたる猿と兎」と「鯖(青花魚)」を出品。 11月・再び潮来を訪れる。 12月・次男、四朗が結婚。 ≪1月・東西大家新作日本画展に「春浅し」を出品。 5月・東亜博覧会に「蘇州山水」を出品。 11月・第四回淡交会展に「秋興」、「水郷」を出品。≫</p>	<p>10月・第八回帝展から第四部(美術工芸)が加えられ、第二部(洋画)に創作版画を容れる。 関東大震災を起因とした金融恐慌発生。</p>
<p>昭和3年(1928) 64歳</p>	<p>1月・大阪毎日新聞付録絵葉書版として「瑞鳥」を掲載する。 秋に三度目の潮来旅行をする。 帝展審査を欠席(美術院会員は全員欠席)。 ≪5月・諸名家近作展に「狐」、「おぼろ月」を出品。 8月・渋沢男爵の依頼で「雨霽(老柳に鳶)」を制作する。 秋に御大典記念京都府献上画に「虎」を制作する。≫</p>	<p>7月・国画創作協会第一部(日本画)解散。 第二部(洋画)らが国画展を組織。</p>

<p>昭和4年(1929) 65歳</p>	<p>3~4月・体調を崩す。 夏に御池より高台寺新邸に移る。 秋に肺炎にかかり、病に臥す。 12月・昭和6年1月からドイツ・ベルリンで 開催予定のドイツ日本美術院の準備委員 となる。 ≪3月・第五回淡交会展に「蜆籠」、「白菜」を 出品。≫</p>	<p>6月・パリで日本美術院展開催。同 月、川端龍子が青龍社創立。 9月・西山翠嶂が帝国美術院会員と なる。 アメリカを発端に世界恐慌が起こる。 3月・吉川靈華没。 12月・岸田劉生没。</p>
<p>昭和5年(1930) 66歳</p>	<p>1月・フランス政府よりオフィシエ・ド・ラ・レ ジェント・ドヌール勲章を贈られる。 10月・京都の帝展出品作延着により、帝 展出品拒絶問題が起こり、東上する。紛 糾が解決し、審査終了後はしばらく伊豆 伊東に滞在する。 11月・久邇宮、同妃、高台寺邸に御成り。 趣味として収集した中国石仏を上覧に入 れる。翌2月に知己にも公開。 ≪4~6月・ローマ日本美術展に旧作も含む 「蹴合」、「支那風景」、「睡郷」、「夏の河辺、冬 の田圃」を出品。 5月・ベルリンの日本美術展出品公開展に「千 代田城」、「魚菜」を出品。展覧会終了後、「魚 菜」をドイツに寄贈する。 6月・第六回淡交会に「虎」、「潮来小暑」、「炎 暑」を出品。 10月、第十一回帝展に「秋」を出品。 11月・那画展に「朧月」、「笹」を出品。≫</p>	<p>4月・ローマで大倉喜七朗主催の日 本美術展開催。 6月・帝国美術院に附属美術研究所 を置く。 5月・下村観山没。</p>

<p>昭和6年(1931) 67歳</p>	<p>2月上旬以来、歯痛、リウマチ、胃疾、感冒などに連続してかかり、3月下旬に肺炎を併発し一時重体となったが回復する。療養のため湯河原に赴き、旅館の天野屋に滞在するようになる。</p> <p>5月・ハンガリー最高美術賞を贈られる。</p> <p>11月・文展開催二十五周年記念式に際し、美術功労者として金杯一個を下賜される。</p> <p>≪8月・トレド日本画展に「炎暑」を出品。この年にベルリン日本美術展出品作のうち「魚菜」をドイツに寄贈する。≫</p>	<p>6月・横山大観が帝室技芸員となる。</p> <p>9月・奉天の北方柳条湖の鉄道爆破事件を契機に日本の中国侵略戦争(満州事変)が起こる。</p> <p>10月・河村曼舟が帝国技芸員となる。</p> <p>1月・高島北海没。</p> <p>8月・都路華香没。</p>
<p>昭和7年(1932) 68歳</p>	<p>1～3月まで大阪朝日新聞夕刊に10回にわたって竹内逸稿、栖鳳挿絵による「栖鳳閑話」が連載される。</p> <p>4月・湯河原より帰洛するが9月にまた赴く。</p> <p>9月・西山翠嶂、菊池契月らと帝国美術院会員総会出席のために上京。終わると湯河原へ。</p> <p>10月・神経痛のため病臥。ドイツ一等赤十字を受ける。</p>	<p>1月・雑誌「美術研究」創刊。</p> <p>2月・菊池契月が京都市立絵画専門学校、同美術工芸学校両校の校長となる。</p> <p>5月・青年将校によるクーデター(五・一五事件)により犬養首相暗殺。</p>

<p>昭和8年(1933) 69歳</p>	<p>3月・ドイツ政府よりゲーテ名誉賞を贈られる。</p> <p>5月・湯河原より帰洛。竹杖会大研究会が府立植物園昭和会館で開催。</p> <p>11月・新設の大札記念京都美術館(現京都市美術館)の諮問機関として設置された評議員会の評議員となる。画塾竹杖会研究会の解散式が都ホテルで行われる。</p> <p>≪3月・新築記念東西新作画展に「春夕」、「海日」を出品。第七回淡交会展に「惜春」、「晚鴉」、「目ざし(村居)」を出品。</p> <p>4月・綜合展に「山村の春」を出品。</p> <p>5月・竹杖会大研究会展に「夏の海」を出品。</p> <p>10月・東西大家松竹梅画幅展に「筍」を出品。</p> <p>11月・現代名画新作画展に「柿に小禽」を出品。</p> <p>12月・新作画展に「揚雲雀」、橋本多聞洞新作画展に「早春」を出品。≫</p>	<p>4月・「重要美術品等ノ保存ニ関スル法律」を公布・施行。</p> <p>11月・大札記念京都美術館(現京都市美術館)の建築工事完了。</p> <p>この年に菊池契月が絵画専門学校校長を辞し、西山翠嶂が後任となる。</p> <p>2月・岡本神草没。</p> <p>7月・山本春挙没。</p> <p>8月・小茂田青樹没。</p> <p>10月・平福百穂没。</p>
---------------------------	--	--

<p>昭和9年(1934) 70歳</p>	<p>1月・湯河原へ赴く。天野屋娯楽場を画室に当て、東大寺法嗣光紹氏の得度式に間に合わせるため大寢殿障壁画の制作に取り掛かる。天野屋の敷地内の一角に居住(山桃庵)とアトリエが建てられたのもこの頃だとされる。</p> <p>11月・湯河原より帰洛。京都天野天満宮の大狛犬の台石の絵の依頼を受けて湯河原で執筆。のちに絵「紅梅・白梅」は石に刻まれ、原画は天野天満宮に納められた。</p> <p>≪3月・太白洞新作画展に「春」、東西名家新作額面展に「魚菜」、東西大家密画小品展に「水墨山水」を出品。</p> <p>4月・東本願寺大寢殿障壁画に「風竹野雀」、「老柳眠鷺」、「喜雀(歓喜)」、「蔬菜」などを完成させ、得度式に間に合わせる。</p> <p>5月・大札記念京都美術館展に「水村」、高島屋展に「初夏」を出品。</p> <p>6月・第八回淡交会展に「松上白鷺」、「家兔」、「花に蔵」、蝸牛会第三回展に「麦秋(白兔)」、橋本多聞洞展に「青たたみ」を出品。</p> <p>8月・満州国皇帝陛下への献上画である「山寺鐘声」(水墨画)を制作する。</p> <p>10月・第十五回帝展に「蛙と蜻蛉」を出品。</p> <p>11月・東西大家新作画展に「新春」、現代名家新作展に「山村秋暮」を出品。</p> <p>12月・現代諸家春掛画幅展に「春暁(桜木兔図)」、「松竹梅」の内「梅」(大観の「松」、玉堂の「竹」と三幅対)、綜合展に「春の海」を出品。≫</p>	<p>10月・堂本印象が画塾東丘社結成。</p> <p>11月・土田麦僊が帝国美術院会員となる。</p> <p>12月・菊池契月と橋本関雪が帝国技芸員となる。</p> <p>9月・竹久夢二没。</p>
---------------------------	---	--

<p>昭和10年(1935) 71歳</p>	<p>2月・京都岡崎つる家で京都画壇の代表作家17名による「春虹会」の結成発表会の宴がもたれる。</p> <p>3月・東京府美術館十周年記念現代総合美術展に旧作「南支風色(南清風物)」が展示される。</p> <p>5月・満州国皇帝より銀花瓶下賜される。第一回京都市展の審査員を務める。</p> <p>6月・松田文相による帝展改組のため改めて帝国美術院会員に任命される。</p> <p>7月・湯河原へ赴く。</p> <p>9月・正六位に叙せられる。</p> <p>≪2月・高橋墨心荘新作画展に「春鶯」を出品。</p> <p>3月・太白洞第二回展に「瑞喜」を出品。</p> <p>4月・総合展に「春の富士」を出品。</p> <p>5月・第九回淡交会展に「支那風光図絵」を出品。</p> <p>6月・三越東西大家小品展に「鮮魚」を出品。</p> <p>7月・五葉会展に「驟雨一過」、藤岡光影堂展に「早苗」を出品。</p> <p>10月・増築完成記念展に「雪月花」の内「雪」(大観の「花」、玉堂の「月」と三幅対)、関尚美堂展に「秋の句」、松浦松栄堂創業百三十年記念展に「飛瀑」、「枯蓮」を出品。</p> <p>11月・現代名家新作画展に「水風清」を出品。</p> <p>12月・日本画総合展に「竹落葉(堂満利水)」を出品。≫</p>	<p>5月・京都美術館で市主催の京都市美術展覧会開催。</p> <p>松田文部大臣が美術界の挙国一致をはかるため帝展改組を発表し、美術界が紛糾。</p> <p>3月・速水御舟没。</p>
----------------------------	--	---

<p>昭和11年(1936) 72歳</p>	<p>1～8月・朝日新聞に六回スケッチに入り、竹内逸稿の「栖鳳芸談」を連載する。 1月・報知新聞に「新帝展に対する意見」を發表し、新帝展に不出品の意向を示す。これにこたえて、京都画壇に新帝展不出品運動が起こる。 2月・京都在住の帝国美術院会員が栖鳳の意見に同意し、これに対して文部省の説得が行われる。これにより西山翠嶂、西村五雲、土田麦僊は出品に同意する。第一回改組帝展が開催され、帝国美術院会員として審査員を務める。 5月・新帝展紛糾解決のために湯河原より郵便で平生文相に建白書を提出し、己の所信を明らかにする。 6月・文部官邸における帝国美術院懇談会に臨むため上京。土田麦僊危篤の報を受け、見舞いのため一時帰洛する。栖鳳邸において京都画壇の有志が集まり帝展に対する意見をまとめる。 7月・京都市学務課より、市立絵画専門学校及び市の美術教育に尽くしてきた功績により、西山翠嶂、菊池契月、西村五雲らと共に京都市の美術教育顧問を依頼され、その名誉を表彰される。従五位に叙せられる。 9月・帝展が解消され、新文展が始まるに当たり、文展審査員選定会議が催され、湯河原より東上する。 10月・文展鑑査展の審査員を務める。 12月・幸野楳嶺の胸像を京都市立絵画専門学校の校庭に建設することとし、発起人会を開く。竹内逸著になる「栖鳳閑話」が改造社より刊行される。</p>	<p>2月・第一回帝国美術院展(改組帝展。日本画、木彫、工芸の三部門開催。 二・二六事件が起こる。 3月・西村翠嶂が京都市立絵画専門学校の校長を辞し、河村曼舟が後任となる。 6月・帝展再改組に問題が起こる。 7月・猪熊弦一郎らが新制作派協会結成。 9月・大阪市立美術館開館。 10月・昭和十一年文展鑑査展。 11月・昭和十一年文展招待展。 6月・土田麦僊没。 7月・富田溪仙没。</p>
----------------------------	---	---

<p>昭和11年(1936) 72歳</p>	<p> ≪7月・第二回五葉会展に「兎」、橋本多聞洞 新作画展に「鯉」を出品。 10月・京都市中京区役所大広間のために「老 松図」を制作する。 11月・文展招待展に「夏鹿」を出品し、それと 同時に鳩のいる「夏鹿」も制作する。現代名家 新作画展に「秋興」、京都丸物洛秀会第一回 展に「柿」、栗田九品庵展に「魚介」、第二回日 本画総合展に「しぶ柿」、「草相撲」、宮崎井南 居第三回東西大家新作展に「禅声」を出品。 12月・京都大丸展に「柿」、東京会日本画大 作新作展に「満林秋色」、橋本多聞洞新作展 に「鮮魚」、関尚美堂日本画展に「秋晴」、松島 画舫新作画展に「山村の秋」を出品。≫ </p>	
----------------------------	--	--

<p>昭和12年(1937) 73歳</p>	<p>2月・文化勲章授与の発令を受ける。 3月・門下生による葱青社第一回展が大 阪三笠屋で開催される。29日の日をも つて隠居し、家督を長男の逸三にゆずる。 4月・大阪市立美術院における明治大正 昭和三聖代名作美術展に旧作の「熊」、 「おぼろ月」、「潮来出島(潮来小暑)」、 「白鷺」、が展示される。第一回文化勲章 を横山大観と共に受賞する。 6月・帝国美術院にかわり、帝国藝術院が 組織され、帝国藝術院会員となる。 7月・文化勲章受章報告に帰洛し、師榎 嶺の墓所・妙蓮寺、及び父、母、姉の墓 所・欣浄寺に参る。 8月・京都より湯河原へ赴く。 10月・第一回新文展出品作「若き家鴨」 の売約金を国防資金として献納する。 ≪3月・ロンドン日本大使館のために「水村雨 潤」を制作する。第三回春虹会展に「松魚」、 春風会展に「鮮魚」を出品。 5月・伏原春芳堂展に「国瑞」、岡墨光堂展に 「南国初夏(南京城外)」を出品。 6月・土井撰美堂展に「巢立」を出品。 10月・第一回新文展に「若き家鴨」を出品。 11月・横山大観と共に、文部省提唱国民精神 総動員運動のポスターの原画を依頼され、 「若鷹旭日」を制作する。東京会新作画展に 「朝寒」、新作日本画展に「秋晴」を出品。 12月・栗田九品庵新作画展に「鯖」、土井撰 美堂新作画展に「鱒」、日本画最高展に「万 歳」、現代名家新作画展に「秋の一日」、日本 画総合展に「長江盛秋」、第一回日本画展に 「鷺の子」を出品。≫</p>	<p>2月・文化勲章令公布。 6月・帝国藝術院管制が制定され、 旧帝国美術院は美術の他に文芸、 音楽、建築等を加え発展的に解消さ れて帝国藝術院となる。 10月・第一回文部省美術展覧会開 催。 11月・東京帝室博物館(現東京国立 博物館)の建築工事終了。 陸海軍に従軍を志願する画家が増 え、戦死者も出る。</p>
----------------------------	--	---

<p>昭和13年(1938) 74歳</p>	<p>5月・第三回京都市展の審査員を務める。京都美術館における土田麦僊遺作展の顧問となる。</p> <p>8月・西村五雲の危篤を聞き帰洛する。湯河原万葉公園に建立された歌碑を執筆する。</p> <p>9月・西村五雲の葬儀のために帰洛する。</p> <p>12月・湯河原に避寒。</p> <p>≪3月・第四回春虹会展に「憩える車」、京都大丸小品画展に「山村花」、日本橋高島屋に「あざみ」を出品。</p> <p>4月・関西画壇作品展に「春暖」を出品。</p> <p>5月・新美術往来社臨時新作画展に「海の幸」、京都美術倶楽部三十周年記念展に「柳蔭雑居」を出品。</p> <p>6月・骨董商幽篁堂本山竹荘健曆記念展に「初夏」、栗田九品庵展に「南支風光」、岡墨光堂新作画展に「新涼」を出品。</p> <p>11月・神戸画室社日本画展に「藻刈舟」を出品。</p> <p>12月・現代名家新作画展に「錦鱗」、京都丸物洛秀会展に「兎」、日本画最高展に「冬圃」、東京会新作画展に「都城新霽」、扶桑会第一回新作画展に「雀のお宿」を出品。≫</p>	<p>6月・大日本陸軍従軍画家協会結成。</p> <p>国家総動員法を公布・施行。</p> <p>従軍する画家・彫刻家が大幅に増える。</p> <p>3月・松岡映丘没。</p> <p>9月・西村五雲没。</p> <p>12月・小川芋銭没。</p>
----------------------------	--	---

<p>昭和14年(1939) 75歳</p>	<p>7月・潮来出島水神森に建てられた、来遊記念「栖鳳先生来遊碑」の除幕式が行われる。</p> <p>11月・京都美術館の評議員を退き、顧問となる。</p> <p>≪2月・現代名家新作展に「老梅」、東京美術倶楽部に「瀑布」を出品。</p> <p>3月・戸田観美堂新作画展に「早春」を出品。</p> <p>4月・美之国十五周年記念画展に「鱒」、研の袂会第二回研究展に「かれひ」、佐藤梅軒画廊新作展に「野月」、東西大家展に「兔」を出品。</p> <p>5月・店舗統合展に「海幸」、扶桑会第二回新作画展に「鯖」、凌雲会新作展に「伊豆清光」を出品。</p> <p>6月・崑山堂五周年記念新作展に「五月晴」、淙々会第二回新作展に「しじみ」を出品。</p> <p>8月・世界一周機「日本号」の機内装飾のための「菊」を制作する。</p> <p>11月・東京日本画展に「洪柿」、東西大家展に「秋興」、東西諸大家新作日本画第二十九回展に「山村農事」を出品。</p> <p>12月・日本画総合展に「池畔」、日本画最高展に「和平」、現代名家新作展に「老梅」を出品。≫</p>	<p>4月・陸軍美術協会結成。</p> <p>7月・東京府美術館で聖戦美術展開催。</p> <p>9月・ドイツのポーランド侵攻により、第二次世界大戦勃発。</p> <p>11月・村上華岳没。</p>
----------------------------	--	---

<p>昭和15年(1940) 76歳</p>	<p>1月・丹丘会、葱青社、竹立会同人による「水郷潮来小品展」が京都大丸で開催され、栖鳳は「潮来」、「流水」を出品する。また喜寿自祝の扇面の「鰯図」に自作の句を添えて知己へ配る。</p> <p>4月・大阪毎日新聞社、東京日日新聞社主催の紀元前二千六百年奉祝日本画大展の審査員を務める。</p> <p>5月・潮来を訪問。</p> <p>10月・師榎嶺の門弟が組織する凌雪会と京都市立絵画専門学校並びに市立美術工芸学校が中心となって、両学校校庭に胸像が建立され、除幕式が行われた。文部省主催の紀元前二千六百年奉祝美術展に当たり、展覧会委員を依頼される。</p> <p>11月・誕生日を祝って陸海軍へ各一万円を献納する。</p> <p>12月・師榎嶺の没五十四年を記念してその伝記並びに遺作集「榎嶺遺墨」上下二巻を発行し、知己へ贈る。</p> <p>≪2月・伏原春芳堂新作画展に「二竜争珠」、平林安中洞新作画展に「白菜」、真美会新作展に「山家画賛」を出品。</p> <p>3月・小林一哉堂東風会新作画展に「かれひ」、第六回春虹会展に「城外靄色」を出品。</p> <p>4月・紀元二千六百年日本画展に「艷陽」、同展審査員二十一名による名作特別陳列に「錦鱗」を出品。東西大家新作画展に「春の潮」を出品。</p> <p>5月・京都画壇展に「子狗」を出品。</p> <p>6月・京都在住諸大家展に「家鴨の仔」、土井撰美堂春季展に「家鴨」、新作画展に「海辺」を出品。</p> <p>7月・祇園会孟宗山見送りとして「孟宗竹」を制作し、10日に梅軒画廊で内覧する。</p>	<p>9月・法隆寺の壁画の模写が始まる。</p> <p>この年に文部省は文展という呼称を取りやめ、紀元二千六百年奉祝美術展覧会として開催。</p>
----------------------------	--	---

	<p>絵画維新展に「浜客」を出品。</p> <p>11月・紀元二千六百年奉祝美術展に「雄風」を出品。</p> <p>12月・大阪朝日ビル美術部開設記念展に「暖冬」、京都大家展に「虎」、日本美術新報第九回新作画展に「黄河穴居」を出品。≫</p>	
<p>昭和16年(1941) 77歳</p>	<p>1月・竹杖会より栖鳳胸像が贈られる。</p> <p>2月・父、政七の五十年法要を営む。2～3月中旬まで風邪で臥す。</p> <p>4月・京都在住の日本画家による彩管報国を目的とした「日本画家連盟」が結成され、その顧問となる。三男の三雄が結婚。≪4月・第七回春虹会展に「田植時」を出品。</p> <p>5月・朝陽会第一回展に「家鴨」、現代巨匠作品展に「慈母」を出品。</p> <p>6月・中華民国汪主席来朝に当たり「江南風光」を報知新聞社を通じて贈呈する。</p> <p>7月・佐藤梅軒画廊展に「慈母」を出品。</p> <p>9月・仏印巡回日本画展に「厨の秋」を出品。</p> <p>12月・日本画総合展に「しぐるる池」、現代名家新作花鳥画展に「柳蔭古寺」を出品。≫</p>	<p>7月・上村松園が帝国藝術院会員となる。</p> <p>第一次美術雑誌統合。</p> <p>12月・真珠湾攻撃により太平洋戦争が起こる。</p>

<p>昭和17年(1942)</p>	<p>1月・肺炎を病む。 2月・陸海軍部へ各一万円を献納する。病中ながらシンガポール陥落記念挿絵を東京日日新聞の依頼により制作。 3月・一時病状が回復に向かったが再び臥す。 5月・第五回新文展の審査員に任命される。 6月・二度にわたって東上し、皇居(宮城)の写生をした後、再び病に臥す。 8月・22日に危篤となる。 23日、午前6時45分、湯河原山荘天野屋・山桃庵において没する。 27日、午後1時より3時まで、浄土宗黒谷派総本山金戒光明寺本坊において葬儀が執行される。遺骨はおつて黒谷墓地に葬られる。戒名は靈山院瑞誉栖鳳居士。 28日、特旨を以って位一級を進められ、従四位に叙せられる。 11月・妻の奈美没。同じ黒谷墓地に葬られる。 この年に第二竹杖会が結成される。 <<3月・日本画家報国会軍用機献納作品展に「海幸」、「春雪」を出品。 4月・三笠宮殿下御成婚記念として京都府より献上画「海幸」を制作する。 5月・「海幸山幸」を制作する。 6月・陸軍省より依頼された支那事変行賞陸軍関係者に下賜する織物の下絵として「宮城を拝して」を完成させる。>></p>	<p>3月・日本画家報国会結成。軍用機献納作品展開催。 4月・戦争記録画制作のため陸軍省派遣の画家が戦地へ赴く。翌月には海軍省も派遣。 5月・美術家連盟結成。 8月・大東亜美術協会結成。 11月・生産美術協会結成。 12月・東京府美術館で大東亜戦争美術展開催。 1月・山村耕花没。 11月・川村曼舟没。木村武山没。</p>
<p>昭和18年(1943)</p>	<p>11月23日・湯河原の曹洞宗肥田山保善院によって「栖鳳筆塚」及び、「栖鳳爪塚」が建立され、除幕開眼式が行われる。</p>	

本年譜の作成にあたっては『竹内栖鳳』（光村推古書院 2013年）を基礎とし、一部加筆を行った。その他参照した年譜は以下の通りである。

- ・『もっと知りたい 竹内栖鳳 生涯と作品』東京美術 2013年
- ・『竹内栖鳳展 近代日本画の巨匠』

日本経済新聞社、NHK、NHKプロモーション 2013年

※情勢事項の記述については『竹内栖鳳』と『もっと知りたい 竹内栖鳳 生涯と作品』を参照し、加筆を行った。

竹内栖鳳 出品履歴

- 1884年 第二回内国絵画共進会に「山水」「花鳥」を出品。
龍池会主催の第二回日本美術展覧会に「月下桜樹図」を出品。
- 1886年 京都市立青年絵画研究会展に「藤房遁世」を出品。
- 1887年 新古美術会展に「池塘浪静」を出品。
- 1888年 京都新古物品蒐集会に「看花美人図」を出品。
- 1890年 京都美術博覧会に「寒林鳴鹿」、第三回内国勸業博覧会に「枯木寒鴉図」、
日本美術協会第三回展に「保津川秋靄」を出品。
- 1891年 京都市工業物産会に「田家急雨」、京都青年絵画共進会に「秋溪遊鹿」を出品。
高島屋縮緬帛紗図案懸賞募集に「古代文具図」が入選。
- 1892年 京都府庁内式場にて「山水（秋溪遊猿）」、京都市美術工芸品展に「猫児負喧」、
ババリア美術展出品内示展に「鷺」を出品。
- 1893年 日本美術協会第六回展に「秋景（郊）暮雨」を出品。
- 1894年 御苑内京都美術学校に「富士ノ図」を陳列。京都市美術工芸品展に「平軍驚
禽声逃走図（富士川大勝）」・「雪中松鷹刺繍」を出品し、日本美術協会第七
回展に「漁村夕照」を出品。
- 1895年 京都美術協会春季陳列会に「南泉斬猫」、第四回内国勸業博覧会に「百騷一睡」、
「松間織月」、日本青年絵画共進会に「山村晚帰」、日本美術協会第八回展に
「霜樹秋水」を出品。
- 1897年 イタリア・ベニス万国博覧会の鑑別会に「竹下激湍」、日本絵画協会第二回共
進会に「廃園春色」、第一回全国絵画共進会に「涼蔭放牧」、日本絵画協会第
三回共進会に「枯野の狐」、日本美術協会第十回展に「狐猿待月」を出品。
- 1898年 第四回新古美術品展に「田家春光」、日本絵画協会第五回共進会、日本美術院
第一回連合店に「春郊細雨」を出品。
- 1899年 パリ万国博覧会出品制作陳列会に「雪中噪雀」を陳列、「雪中松に鴉」を出品。
日本絵画協会第七回共進会、日本美術院第二回連合展に「十二ヶ月」を出品。
- 1900年 パリ万国博覧会に「雪中噪雀」を出品。
- 1901年 第七回新古美術品展に「獅子（通称金獅子）」、関西美術会と京都彫技会の連
合展が御苑内で開かれ、「蘇土景色」（油絵）を出品。
- 1902年 日本絵画協会第十二回共進会に「古都秋色」、第八回新古美術品展に「和蘭春
光・伊太利秋色」を出品。
- 1903年 第五回内国勸業博覧会に「羅馬古城址真景」、「日本富士山」、「ライオン」、ア
メリカ・セントルイス万国博覧会に「山水」・「花鳥図」を出品。
- 1904年 榎嶺十周年祭執行追悼展に「蕭条」、セントルイス万国博覧会に「雪松に鴉」・
「ライオン」、後素協会絵画展覧会に「印度奇果（印度果物）」を出品。

- 1905年 京都帝室博物館における御歌会始めの勅題「新年山と巳年に因める」画幅展に「富士岳図」、第十回新古美術品展に「雪の加茂川」、「記念角力」、京都市立美術工芸学校校友会大会参考品部に「ライオン」を出品。
- 1907年 第十二回新古美術品展に「宿鴉」を出品。四代飯田新七作、竹内栖鳳原画のビロード友禅「ベニスの月」を「世界三景」の1つとして出品。同年には東京勧誘業博覧会、明治43（1910）年の日英博覧会にも出品。第一回文展に「雨霽」を出品。
- 1908年 京都市立美術工芸学校校舎新築移転記念展観に「四季風景」、第二回文展に「飼われたる猿と兎」を出品。
- 1909年 第三回文展に「アレタ立に」、京都高島屋、現代名家百幅会に「小心大胆」を出品。
- 1910年 第十六回新古美術品展に栖鳳原画となる「竹に鴉」（高島屋の刺繍の屏風）、同美術工芸学校創立記念展覧会に「古都の秋」、第五回文展に「雨」を出品。
- 1912年 全国「絵画展」に「春山残雪」、現代名家百桜花画会に「春の脛（長閑）」、東西諸大家新作画幅展に「鶉飼」、美術部開設一周年記念展に「群鴉」を出品。
- 1913年 第七回文展に「絵になる最初」を出品。
- 1914年 新作画展に「水墨山水」、現代名家小品画幅展観に「芳野山」を出品。
- 1915年 新作画展に「伊香保」を出品。
- 1916年 現代名家双幅画展観に「初夏」（対幅）、岡田播陽主催現代傑作画展に「嵐山」、開店記念三都大家新画幅展観に「紅葉に鹿（紅楓遊鹿）」を出品。
- 1917年 白木屋呉服店の京都画家新作画展に「嵐峡春雨」・「桃村春晴」・「狗児」・「夏夕」など九点、第十一回文展に「日稼」、京都画家新作展に「富士」を出品。
- 1918年 第十二回文展に「河口」、三越絵画展に「春秋」ほか十余点を出品。
- 1919年 新作小品画展観に「収穫」、美術記念展覧会に「牧童」・「冬の富士」を出品。
- 1920年 第二回帝展に「薫風行吟」、「槐下博戯」を出品。
- 1921年 梅鶴二題展に「鶴」を出品。
- 1922年 日仏交換美術展に「蘇州の雨」を出品、栖鳳祇園会展観にて二十三点を陳列。
- 1923年 富士春景五十題展に「駅路」、大隈老候記念美術展に「風雨」、日本美術展に「黄河河畔」を出品。
- 1924年 栖鳳小品作画展にて「祇園会」・「雷」など四十点を展観。淡交会第一回展に「城址」・「斑猫（班猫）」を出品。
- 1925年 富士百景展に「富岳」、中央美術十周年記念展に「虎」、第六回帝展に「鯖（青花魚）」、第二回淡交会展に「鳶」・「海」を出品。
- 1926年 雪画展に「林塘飛雪」、第一回聖徳太子奉賛展に「蹴合」、郷土美展覧会に「古城杏翠」、第七会帝展に「南支風色（南清風漬）」、第三回淡交会展に「松魚」・「宿鴨宿鴉」を出品。

- 1927年 東西大家新作日本画展に「春浅し」、東亜博覧会に「蘇州山水」、第四回淡交会展に「秋興」、「水郷」を出品。
- 1928年 諸名家近作展に「狐」・「おぼろ月」を出品。
- 1929年 第五回淡交会展に「蜆籠」・「白菜」を出品。
- 1930年 ローマ日本美術展に旧作も含む「蹴合」・「支那風景」・「睡郷」・「夏の河辺、冬の田圃」、ベルリンの日本美術展出品公開展に「千代田城」・「魚菜」、第六回淡交会に「虎」・「潮来小暑」・「炎暑」、第十一回帝展に「秋」、那画展に「朧月」・「笹」を出品。
- 1931年 トレド日本画展に「炎暑」を出品。
- 1933年 新築記念東西新作画展に「春夕」・「海日」、第七回淡交会展に「惜春」・「晚鴉」・「目ざし（村居）」、総合展に「山村の春」、竹杖会大研究会展に「夏の海」、東西大家松竹梅画幅展に「筍」、現代名画新作画展に「柿に小禽」、新作画展に「揚雲雀」、橋本多聞洞新作画展に「早春」を出品。
- 1934年 太白洞新作画展に「春」、東西名家新作額面展に「魚菜」、東西大家密画小品展に「水墨山水」、東本願寺大寝殿障壁画に「風竹野雀」・「老柳眠鷺」・「喜雀（歡喜）」・「蔬菜」などを完成させ、得度式に間に合わせる。大札記念京都美術館展に「水村」、高島屋展に「初夏」、第八回淡交会展に「松上白鷺」・「家兔」・「花に蔵」・蝸牛会第三回展に「麦秋（白兔）」、橋本多聞洞展に「青たたみ」、第十五回帝展に「蛙と蜻蛉」、東西大家新作画展に「新春」、現代名家新作展に「山村秋暮」、現代諸家春掛画幅展に「春暁（桜木兔図）」・「松竹梅」の内「梅」（大観の「松」、玉堂の「竹」と三幅対）、総合展に「春の海」を出品。
- 1935年 高橋墨心荘新作画展に「春鶯」、太白洞第二回展に「瑞喜」、総合展に「春の富士」、第九回淡交会展に「支那風光図絵」、三越東西大家小品展に「鮮魚」、五葉会展に「驟雨一過」、藤岡光影堂展に「早苗」、増築完成記念展に「雪月花」の内「雪」（大観の「花」、玉堂の「月」と三幅対）、関尚美堂展に「秋の匂」、松浦松栄堂創業百三十年記念展に「飛瀑」・「枯蓮」、現代名家新作画展に「水風清」、日本画総合展に「竹落葉（堂満利水）」を出品。
- 1936年 第二回五葉会展に「兔」、橋本多聞洞新作画展に「蝶」、文展招待展に「夏鹿」、現代名家新作画展に「秋興」、京都丸物洛秀会第一回展に「柿」、栗田九品庵展に「魚介」、第二回日本画総合展に「しぶ柿」・「草相撲」、宮崎井南居第三回東西大家新作展に「禅声」、京都大丸展に「柿」、東京会日本画大作新作展に「満林秋色」、橋本多聞洞新作展に「鮮魚」、関尚美堂日本画展に「秋晴」、松島画舫新作画展に「山村の秋」を出品。
- 1937年 第三回春虹会展に「松魚」、春風会展に「鮮魚」、伏原春芳堂展に「国瑞」、岡墨光堂展に「南国初夏（南京城外）」、土井撰美堂展に「巢立」を出品。

第一回新文展に「若き家鴨」、東京会新作画展に「朝寒」、新作日本画展に「秋晴」、栗田九品庵新作画展に「鯖」、土井撰美堂新作画展に「鱒」、日本画最高展に「万歳」、現代名家新作画展に「秋の一日」、日本画総合展に「長江盛秋」、第一回日本画展に「鶯の子」を出品。

1938年 第四回春虹会展に「憩える車」、京都大丸小品画展に「山村花」、日本橋高島屋に「あざみ」、関西画壇作品展に「春暖」、新美術往来社臨時新作画展に「海の幸」、京都美術倶楽部三十周年記念展に「柳蔭雑居」、骨董商幽篁堂本山竹荘健暦記念展に「初夏」、栗田九品庵展に「南支風光」、岡墨光堂新作画展に「新涼」、神戸画室社日本画展に「藻刈舟」、現代名家新作画展に「錦鱗」、京都丸物洛秀会展に「兔」、日本画最高展に「冬圃」、東京会新作画展に「都城新霽」、扶桑会第一回新作画展に「雀のお宿」を出品。

1939年 現代名家新作展に「老梅」、東京美術倶楽部に「瀑布」、戸田観美堂新作画展に「早春」、美之国十五周年記念画展に「鱒」、研の裱会第二回研究展に「かれひ」、佐藤梅軒画廊新作展に「野月」、東西大家展に「兔」、店舗統合展に「海幸」、扶桑会第二回新作画展に「鯖」、凌雲会新作展に「伊豆清光」、崑山堂五周年記念新作展に「五月晴」、淙々会第二回新作展に「しじみ」、東京日本画展に「渋柿」、東西大家展に「秋興」、東西諸大家新作日本画第二十九回展に「山村農事」、日本画総合展に「池畔」、日本画最高展に「和平」、現代名家新作展に「老梅」を出品。

1941年 第七回春虹会展に「田植時」、朝陽会第一回展に「家鴨」、現代巨匠作品展に「慈母」、佐藤梅軒画廊展に「慈母」、仏印巡回日本画展に「厨の秋」、日本画総合展に「しぐるる池」、現代名家新作花鳥画展に「柳蔭古寺」を出品。

1942年 日本画家報国会軍用機献納作品展に「海幸」・「春雪」を出品。

竹内栖鳳 展覧会

- 1943年 「栖鳳回顧展」
「竹内栖鳳遺作展」 東京日本橋三越
- 1955年 「竹内栖鳳名作展」 渋谷東横新館
- 1957年 「竹内栖鳳名作展」 東京・渋谷 東横新館
- 1979年 「竹内栖鳳展」 伊勢丹新宿店本館
- 1980年 「竹内栖鳳展」 思文閣ロイヤル画廊
- 2005年 「竹内栖鳳とその門下生たち」 海の見える社美術館
- 2009年 「画室の栖鳳」 京都市立美術館
「京都画壇の華 京都市立美術館所蔵名作展」 宮城県美術館
- 2011年 「近代日本画『夢の競演』展」 長崎県美術館
- 2012年 「没後70年 竹内栖鳳 一京都画壇の画家たち一」 山種美術館
「企画展Ⅱ 京都画壇の画家シリーズⅣ 竹内栖鳳展」 松柏美術館
「第4回 竹内栖鳳と高剣父」 東京国立博物館
- 2013年 「竹内栖鳳展 近代日本画の巨匠」 東京国立近代美術館 京都市立美術館
「所蔵企画展 一 大観・春草・玉堂・栖鳳一」 MOA美術館
- 2014年 「東京・ソウル・台北・長春——官展にみる近代美術」 福岡アジア美術館
「竹内栖鳳と上村松園 京都の日本画家たちとともに」 足立美術館
「近代日本画家の華 竹内栖鳳展」 MOA美術館
「kawaii 日本美術—若冲・栖鳳・松園から熊谷守一まで—」
山種美術館
- 「あの人の直筆」 国立国会図書館
「生誕150年記念 竹内栖鳳展」 海の見える社美術館
「水の音展」 山種美術館
- 2015年 「生誕150年記念 竹内栖鳳展」 姫路市立美術館
「かぞえて楽しむ。」 石橋美術館
「竹内栖鳳の系譜」 笠岡市立竹喬美術館
「竹内栖鳳と橋本関雪 一京都画壇の両雄一」 足利美術館
「人間の最も忠実なる友・人間の最も古くからの友 いぬ・犬・イヌ展」
松濤美術館
- 「村上華岳—京都画壇の画家たち展」 山種美術館
「第21回 秘蔵の名品 アートコレクション展」 ホテルオークラ東京
「花と鳥の万華鏡—春草・御舟の花、栖鳳・松篁の鳥—展」 山種美術館
「【特別展】琳派400年記念 琳派と秋の彩り」 山種美術館

- 2016年 「片岡辰市 コレクション目録」 大分県立美術館
「わが家所蔵の美術品展」 光市文化センター
「日本美術と高島屋—交流が育てた秘蔵コレクション—」 名都美術館
「日本画巨匠三人展」 下関大丸
「夏季特別展 謎解きしながら名画鑑賞 日本画ミステリー展」
足立美術館

参考文献

- 本田正明、草薙奈津子『芥子園画伝 東洋画の描き方』芸艸堂 1881年
- 竹内栖鳳『見飽のする邦画』絵画叢誌 260号 1908年
- 竹内栖鳳『京都絵画専門学校談』京都美術 15号 1909年
- 竹内栖鳳『私の日常生活』繪画清談 第5巻 1913年
- 竹内栖鳳『日本画の精髓と其の傳統』繪画清談 第9巻 1921年
- 「栖鳳氏を動かして日本画合同計画～先づ国展を歸順させる黒川院長の封京都派策～」
国民新聞 1922年10/27
- 『栖鳳の半面—その生活ぶりとその藝術境と—』大毎美術 6-10 1927年
- 「あの頃の事」『大毎美術』 1928年
- 竹内栖鳳『俳句と繪画の繋がり』塔影 7-1 1931年
- 竹内栖鳳『東京と京都』塔影 9-6 1933年
- 恩賜京都博物館編『煤嶺遺芳』便利堂 1936年
- 竹内栖鳳『掘下げていく藝術』国民美術 13-6 1937年
- 川路柳虹『栖鳳・大觀グリンプス』、下店静市『美術史家の見たる竹内栖鳳論』、西村五雲『栖鳳先生』、野田九浦『新時代に理解を持つ栖鳳先生』美之国 1937年
- 加藤紫雲『西行法師の絵—栖鳳先生の逸話—』、『雅号 —栖鳳先生逸話(四)—』
美の国 1940年
- 竹内栖鳳『自然の形と色—巨匠寸言—』日本美術 1-1 1942年
- 菊池契月、西山翠嶂、堂本印象、川合玉堂、横山大観、溝口禎二郎
『巨星墮つ～竹内栖鳳の死～ 一家諸—』美術新報 37号 1942年
- 竹内逸『父の死』美術工芸 8号 1942年
- 樂之軒生『栖鳳畫伯逸話(座談)』画説 70号 1942年
- 竹内栖鳳『栖鳳回顧展覧会図録 栖鳳回顧展の記(竹内逸)』高島屋 1943年
- 『栖鳳回顧展覧会』東京日本橋高島屋 1943年
- 遠山孝『竹内栖鳳論』三彩(通号51) 1951年
- 河北倫明、竹内逸『竹内栖鳳名作展』毎日新聞社 1957年
- 田中一松、中村伝三郎、関千代『講談社版日本近代絵画全集 第17巻』
講談社 1963年
- 竹内逸、倉田公裕『現代日本美術全集 第17巻 竹内栖鳳/上村松園』
集英社 1963年
- 大阪市立美術館『応挙から栖鳳へ』 大阪市立美術館 1965年
- 吉村貞司、倉田公裕『特集/竹内栖鳳、坂本繁二郎』三彩9(通号248) 1969年
- 岡部三郎『竹内栖鳳とその後の展開—栖鳳 松園 五雲 翠嶂 関雪 麦僊—』
京都市美術館 1970年

- 日本の文様研究会『応挙写生帖』フジアート出版 1970年
- 京都大学美学美術史学研究会編『芸術的世界の理論』創文社 1972年
- 千葉康則『動物行動から人間行動へ 人間行動学入門』培風館 1974年
- 京都府立総合資料館監修、倉田公裕『日本の名画 15 竹内栖鳳』講談社 1975年
- 小原秀雄『動物のころを探る 人間性の源流』玉川大学出版部 1975年
- 加藤一雄、内山武雄、河北倫明『日本の名画 4 竹内栖鳳 (第22回配本)』
中央公論社 1977年
- 相賀徹夫『原色現代日本の美術 第3巻 京都画壇』小学館 1978年
- 井上靖、河北倫明、高階秀爾編集『カンヴァス日本の名画 4 竹内栖鳳』
中央公論社 1979年
- 針生一郎『特集/日本画の百年 近代日本画論』三彩 1966年
『竹内栖鳳展』思文閣ロイヤル画廊 1980年
- 柳宗玄『岩波美術館 テーマ館 第6室 生きものの姿』岩波書店 1982年
- 平野重光、山元紅雲『特集/岩橋英遠、坂本繁二郎、竹内栖鳳』
三彩 (通号 414) 1982年
- 橋本喜三『京都美術の創造者たち 2 竹内栖鳳』日本美術工芸
日本美術工芸社 1983年
- 河北倫明監修『現代の水墨画一 富岡鉄斎・竹内栖鳳』講談社 1984年
『近代京都が生んだ日本画の巨匠 竹内栖鳳』京都新聞 1986年 4/29
- 海の見える社美術館、田中日佐夫『資料集 竹内栖鳳のすべて VOL1』
海の見える社美術館 1987年
- 山根有三監修、福武總一郎『日本絵画史図典』福武書店 1987年
- ふくやま美術館『開館記念特別展Ⅲ 京都画壇・花鳥動物画のながれ』
ふくやま美術館 1989年
- 海の見える社美術館、田中日佐夫『資料集 竹内栖鳳のすべて VOL3』
海の見える社美術館 1989年
- 東京日本橋高島屋、朝日新聞社『竹内栖鳳展～生誕百二十五年記念 京都画壇の巨匠～』
朝日新聞社 1989年
- 『人物一画家に関する回想』日本美術院百年史 一卷下[資料編] 1989年
- 京都市美術館、塩川京子『京都の美術Ⅳ 竹内栖鳳の資料と解題 資料研究』
京都市美術館 1990年
- 平野重光監修『京都画壇の巨匠 竹内栖鳳展』朝日新聞大阪本社企画部 1990年
- 平野重光、田中日佐夫、喜多裕士、中島里嘉『巻頭特集 竹内栖鳳』
三彩 (通号 509) 1990年
- 河野元昭『竹内栖鳳 蹴合 (近代の美術 <特輯)&』國華 (通号 1150) 1991年

- 平野重光『巨匠の日本 竹内栖鳳～生きものたちの四季～』学習研究社 1994年
- 青木茂、酒井忠康監修『日本の近代美術 5 京都の日本画』大月書店 1994年
- 幸野楳嶺監修、駒井龍僊草案、幸野豊一解説『幸野楳嶺 習画編』、幸野豊一監修、原田錠一『幸野楳嶺』、原田平作「幸野楳嶺がもたらしたもの」、岩田由美子「幸野楳嶺の明治期美術工芸界における先駆的業績について」芸艸堂 1995年
- 練馬区立美術館『大観と栖鳳展』大塚巧藝社 1997年
- 成瀬不二雄『日本絵画の風景表現—原子から幕末まで—』中央公論美術出版 1998年
クリストファー・ロイド著者、森田義之翻訳
- 『アート・ライブラリー フラ・アンジェリコ』西村書店 1999年
- 東京藝術大学大学美術館（小野寺玲子、薩摩雅登）、東京新聞『日本画の100年』
東京新聞 2000年
- 美学会編、廣田孝『竹内栖鳳の絵画論』美学 第51巻1号（通号201） 2000年
- 廣田孝『竹内栖鳳 近代日本画の源流』思文閣出版 2000年
- 鬼頭美奈子『竹内栖鳳名作展 竹内栖鳳の芸術に観る近代性』
月刊美術 27（7）（通号310） 2001年
- 鹿島茂『人獣戯画の美術史』ポーラ文化研究所 2001年
- 京都女子大学生生活造形学教室編、廣田孝『京都画壇の動物画—竹内栖鳳を中心に—』
生活造形 2002年
- 山口大学教育学部、菊屋吉生『近代日本画と西洋美術思潮との接点 —美主義・未来派・プロレタリア・アート—』
http://ci.nii.ac.jp/els/110004695094.pdf?id=ART0007433456&type=pdf&lang=jp&host=cinii&order_no=&ppv_type=0&lang_sw=&no=1452619092&cp
2003年
- 美学会編、廣田孝『竹内栖鳳の写生成立契機としての岸竹堂』
美学 第55巻4号（通号220） 2005年
- 前田興『昭和十年代前半における日本画壇についての一考察—竹内栖鳳を中心に—』
史跡と美術 第766号 2005年
- 松原聰監修、塚田眞弘著者『鉱物の魅力がわかる 天然石と宝石の図巻』
日本実業出版社 2005年
- 田中日佐夫監修、佐野藤生「近代日本画の巨匠 竹内栖鳳とその門下生たち」
海の見える社美術館 2005年
- 増井光子監修、佐伯英里子総論、黒古麻子編集『名画動物園』
勉誠出版株式会社 2006年
- 田中圭子『京都の美術学校における美術教育の近代化について』
美術教育 日本美術教育学会会誌 2007年

- 平山郁夫・渡邊明義・高田倭男・田淵俊雄・宮廻正明監修、東京藝術大学大学院文化財保存学日本画研究『図解 日本画用語事典』 東京美術 2007年
- 湯原公浩『別冊太陽 日本のこころ 150 江戸絵画入門 驚くべき奇才たちの時代』
平凡社 2007年
- 金子信久・武居利史『動物絵画の100年 1751-1850』府中市美術館 2007年
- 河北倫明監修、佐藤道信責任編集
『週刊 アーティスト・ジャパン 第59号 竹内栖鳳』
デアゴスティーニ・ジャパン 2008年
- 古田亮『別冊太陽 日本のこころ 154 近代日本の画家たち—日本画・洋画 美の競演
写実の系譜 西洋画への憧憬』 平凡社 2008年
- 濱田信義『日本の図像 鳥獣虫魚』 ピエ・ブックス 2008年
- 内山淳一『大江戸カルチャーブックス 動物奇想天外 江戸の動物百態』
青幻舎 2008年
- 埴萌衣『近代の屏風—明治30～40年代の竹内栖鳳を中心に—』
学習院大学人文科学習論 2009年
- 池島洋次『大東急記念文庫蔵 芥子園画伝 初集 二集 三集』 勉誠出版 2009年
- 宮内庁三の丸尚蔵館『虎・獅子・ライオン —日本美術に見る勇猛美のイメージ—』
菊葉文化協会 2010年
- 岐阜県美術館『20世紀美術への招待状—ピカソ、シャガールから横山大観、竹内栖鳳
まで—富山県立近代美術館・富山県水墨美術館所蔵による』岐阜県美術館 2010年
- 竹内栖鳳『山種美術館の竹内栖鳳』山種美術館 2010年
- 湯原公浩『別冊太陽 日本のこころ 174 北斎決定版』平凡社 2010年
- 東京国立博物館、名古屋ボストン美術館、九州国立博物館、大阪市立美術館、ボストン
美術館、NHK、NHKプロモーション『ボストン美術館 日本美術の至宝』
NHK、NHKプロモーション 2012年
- 平野陽三『厳選101 パワークリスタル』ガイアブックス 2012年
- 廣田孝監修、湯原公浩編集
『別冊太陽 日本のこころ 211 竹内栖鳳 近代京都画壇の大家』
平凡社 2013年
- 東京国立近代美術館、京都市美術館、日本経済新聞社文化事業部、NHK、NHKプロモ
ーション『竹内栖鳳展 近代日本画の巨匠』
日本経済新聞社、NHK、NHKプロモーション 2013年
- 平野重光監修、吉中充代・中村麗子著『もっと知りたい 竹内栖鳳 生涯と作品』
東京美術 2013年
- 平野重光『竹内栖鳳』光村推古書院 2013年
- 国立美術館東京国立近代美術館編、長倉かすみ『竹内栖鳳展 近代日本画の巨人 無邪

気さと気高さ：子どもたちから芸術家まで、心を捉えるライオンの魅力』

現代の眼：東京国立近代美術館ニュース（603） 2013年

日高敏隆『ちくま学芸文庫 人間とはどういう動物か』筑摩書房 2013年

岩切友里子『歌川国芳 ～奇想の浮世絵師による江戸案内』日本経済新聞社 2013年

海の見える社美術館、姫路市立美術館、碧南市藤井達吉現代美術館、小杉放菴記念日光美術館、神戸新聞社『生誕 150年記念 竹内栖鳳』神戸新聞社 2014年

中村麗子『竹内栖鳳の風景表現の展開について』美術史学会東支部例会 2014年

安村敏信『面白江戸アートギャラリー 江戸の十二支どうぶつえん』

東京美術 2014年

山種美術館学芸員

『特別展 Kawaii 日本美術 ―若冲・栖鳳・松園から熊谷守一まで―』

山種美術館 2014年

中野慎之『京都画壇における鶴派の意義』美術史/美術史學會編 64（1）

通号 177 2014年

金子信久『たのしい日本美術 江戸かわいい動物』講談社 2015年

海の見える社美術館「Promenade 2015vol.13」 海の見える社美術館 2015年

海の見える社美術館「Promenade 2015vol.16」 海の見える社美術館 2015年

海の見える社美術館「Promenade 2016vol.19」 海の見える社美術館 2016年

「西洋絵画と東洋絵画における精神性の違い」

<http://www.rui.jp/ruinet.html?i=200&c=400&m=88674>

「日本人よりも日本美術を愛した男【あの人の人生を知ろう～フェノロサ】」

<http://kajipon.sakura.ne.jp/kt/haka-topic36.html>

ウィキペディア「岡倉天心」

<https://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%B2%A1%E5%80%89%E5%A4%A9%E5%BF%83>

「『日本近代美術関係マイクロ資料コレクション』の紹介」

<http://kuir.jm.kansai-u.ac.jp/dspace/bitstream/10112/8434/1/KU-0100-20140630-03.pdf#search=%27%E6%97%A5%E6%9C%AC%E8%BF%91%E4%BB%A3%E7%BE%8E%E8%A1%93%E9%96%A2%E4%BF%82%E3%83%9E%E3%82%A4%E3%82%AF%E3%83%AD%E8%B3%87%E6%96%99%27>

大澤杏子「絵画が人に与える力」

www.nanyo-h.aichi-c.ed.jp/sozai/pdf/C.../10_soturon9.pdf

ウィキペディア「岸竹堂」

<https://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%B2%B8%E7%AB%B9%E5%A0%82>

ウィキペディア「岸連山」

<https://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%B2%B8%E9%80%A3%E5%B1%B1>

ウィキペディア「狩野永岳」

<https://ja.wikipedia.org/wiki/%E7%8B%A9%E9%87%8E%E6%B0%B8%E5%B2%B3>

「円山四条派とは一コトバンク」

<https://kotobank.jp/word/%E5%86%86%E5%B1%B1%E5%9B%9B%E6%9D%A1%E6%B4%BE-137761>

「東洋画論考」

https://m-repo.lib.meiji.ac.jp/dspace/bitstream/10291/13417/1/sundaishigaku_49_80.pdf#search=%27%E6%9D%B1%E6%B4%8B%E7%94%BB+%E6%9C%AC%E8%B3%AA%27

村松梢風、御正伸え「日本画の巨匠 竹内栖鳳」若葉物語～少年少女よみもの～

「近代日本画の巨匠展」東京新聞 79.1/11

「驟雨一過」読売新聞 (9) 7/7

浜田観「名作とわたし」京都新聞 45.8/21

「竹内栖鳳～その人と芸術～〈上〉〈中〉〈下〉」京都新聞 78.5/22・23・24

「栖鳳の芸術」平野重光 「明治中・後期の大観と栖鳳」根崎光男

第3章 自作について

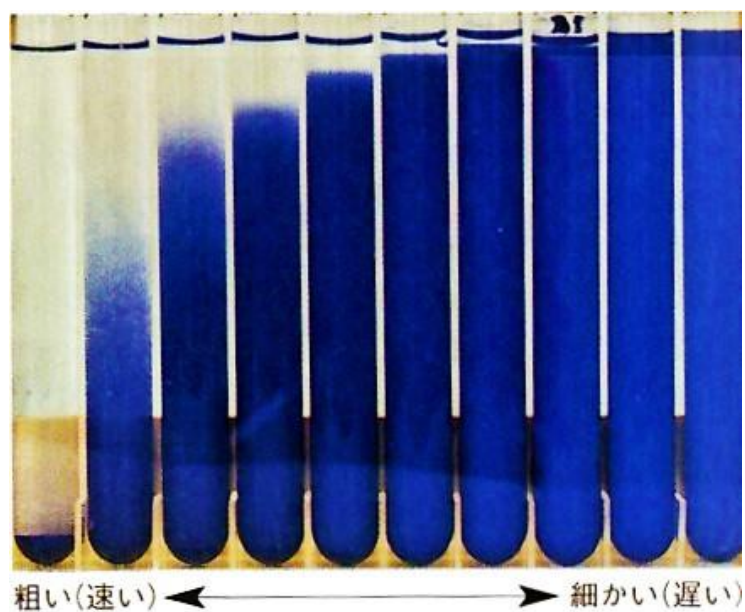
第1節 日本絵画と論者の制作

第1項 天然と人造の絵具

1枚の絵画作品のジャンルを認識する上で、使用画材の違いがある。この項では日本画として認識するために必要な道具について述べていく。

岩絵具は水に溶けない性質の色料で粒子段階に分けられ、粒子が細かいほど淡く、粗いほど濃い色となっている。粒子の大きさは1～15番の番号がつけられており、番号が大きくなるほど細くなる。最も細かいのは白（びやく）という。粒子の大きさとして、3番は170ミクロン、白は3ミクロンとなっている。番号が違う絵具を混色すると比重が異なるので混ざりにくく、粗い粒子は早く沈み、細かい粒子が長く浮いている（挿図3-1）ので画面上で分離してしまうため、同じ番号で混ぜるのが好ましい。

（挿図 3-1）



《粒子による沈殿速度の違い》

・天然岩絵具

天然の鉱物を粉砕して作った絵具。藍銅鉱（挿図3-2）や青金石（挿図3-3）、孔雀石（挿図3-4）、珊瑚、黒曜石、琥珀（挿図3-5）、水晶、真珠といった貴重な原料が多く、それらは高価である。天然の色料にはわずかに不純物が含まれているため落ち着いた深みと柔らかさがあり、日本画独特の美しさを生み出している。天然はフライパンで焼くことができ、焼くことによって微妙な色の変化をつけ、複雑な色の表現を行うことができる。

(挿図 3-2)



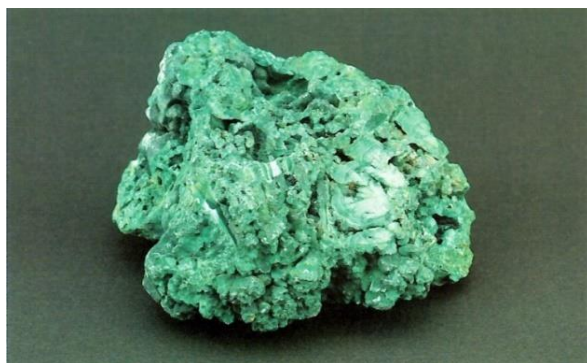
《群青の原石 藍銅鉱》

(挿図 3-3)



《青色系の原石 ラピスラズリ》

(挿図 3-4)



《緑青の原石 孔雀石》

(挿図 3-5)



《山吹系の原石 琥珀》

・新岩絵具

ガラスの原料の粉末に金属酸化物を溶かし、固形にした人工鉱物を粉砕して作った絵具。沢山の色が作れるため、天然岩絵具に比べて色数が多い。人工鉱物を砕くことで天然岩絵具に似せているが不純物が含まれていないため深みのある色は表現できないが着色ガラスのため耐光性に優れている。

・合成岩絵具

天然の水晶か方解石を粉砕し、耐光性のある染料で染めた絵具。中間色や蛍光色も多くあり、すべて比重が同じなので混色しやすいが軽いので筆に絵具が付き、少し使いにくい。

・エコ岩絵具

2009年に女子美術大学などが開発した教育用の安価な絵具。新岩絵具のように色に深みはない。

・水干絵具

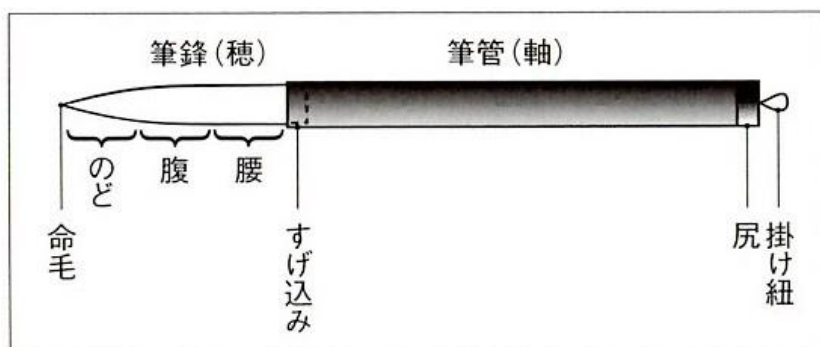
天然の土や貝殻を粉砕して、染料で染めた絵具。水練の次に沈殿、精製、板の上で乾燥させて水を干して作られる。使用する時は乳鉢に入れ、乳棒で空磨りし、膠と水を加えてそのまま使うか、ティッシュで漉して汚れやダマを取り除いてから使う。厚く塗るとひび割れを起こすが、安価で下塗りには欠かせない便利な絵具である。

天然岩絵具は、発色や耐久性に優れながらも高価であるために世界に広まっておらず、日本画以外にはほとんど使用されていない。絵具の原料である鉱石は世界各国から輸入されている。それは裏を返せばどこにでも絵を描く材料があるということなのに、日本画という限られた範囲でしか使われないことを残念に思う。岩絵具は粉なので、画面の中で色が混ざりにくく、塗り重ねて色を表現していくのだが、絵具や粒子の大きさによっては、光の当たり加減で絵具が反射して表面が淡く光っていることがある。天然岩絵具でしか光の反射をあまり見たことがない論者は、淡く光を反射している作品を見ると「日本画は工芸の一種かもしれない」と考えてしまう。「塗れば何でもいい」という考え方が浸透しているなかで、盲目的に表現方法だけを追求するのではなく、1つの材料にじっくり向き合いながら作り上げる尊さとその材料でしか発せられない美しさの魅力に気付いてほしいと思う。

第2項 筆の種類

筆や刷毛は日本画を制作するために、描き手の思いを画面にのせる大切な道具である。大きさや使用される毛の種類によって線描や彩色など適するものが異なり、表現に合わせて使い分けなければならない。そして、筆の構造(挿図3-6)には名称がついており、筆の説明以外にも絵を描く時には「毛を腹まで寝かせて描く」といった指導にも使われている。この項では筆の原材料に使われている多種多様な毛のなかでも代表的なものを紹介した次に論者が普段使用している筆と刷毛を中心に説明していく。

(挿図 3-6)



《筆の各部の名称》

- ・羊

中国南部や上海、北京近郊特産の山羊（ヤギ）の毛。毛の生えている場所によって、種類が分かれ、一番良いのは喉の部分に生えている毛だ。

- ・鼬

中国東北部に生息するイタチ。北方で獲れるものほど上質とされている。

- ・狸

日本狸と中国狸の2種類を使用する。日本産が上質で高価である。

- ・馬

尾の根本部分に生えている希少な尾脇毛を使用しており、白毛や赤縞などの毛色が使われる。

- ・猫

画筆には白毛だけを使用し、大変高価である。

- ・鹿

黒山馬、赤山馬、大唐、小唐など鹿毛の種類は非常に多い。

- ・リス

北米産と中国産があり、画筆には毛の先に白い斑があるものを使用する。

- ・絵刷毛

墨や絵具を幅広く均一に塗る時や大画面の地塗りといった広い空間をムラなく塗るのに適している。刷毛の幅は一般的に1.5～18cmの大きさが11種類あり、刷毛の中でも多く使われている。毛は、弾力があり良質な白色の羊の毛と硬めの馬の茶色の夏毛を使用した2種類がある。

(挿図 3-7)



《絵刷毛》

・彩色筆

穂の芯には腰を強くするために狸毛や鼬毛、鹿の夏毛、羊毛を混合しており、絵具を多く含むことができる。穂の長さや太さに種類があるため、工夫をすれば様々な用途に使える。

(挿図 3-8)



《彩色筆》

・削用筆

穂の芯には狸毛や鼬毛、上毛には羊毛を用い、筆ののどにあたる筆先に近い部分を削り、先が細くなっている。強い線を描くのに適している。

(挿図 3-9)



《削用筆》

・平筆

良質の柔らかな羊毛を平らな口金に毛先を揃えて付けてある筆で、広い面の彩色に適している。平らに使うだけでなく、毛の端で縦にひくなど様々な使い方がある。0.4～2.8cm幅で11種類の筆がある。

(挿図 3-10)



《平筆》

・面相筆

線描きに適した細い筆で、細部の彩色に用いられる。人物の顔を描く際に使われたことからその名がついたといわれている。毛によって違う 10 種類の筆があり、大きさはそれぞれ大中小の 3 種類ずつある。

(挿図 3-11)



《面相筆》

・連筆

良質な羊毛筆を数本横に束ねて刷毛のようにしたもの。平刷毛とは違い、丸筆なので絵具の含みがよく、筆のような動きができ、筆跡が残りにくい。彩色やぼかしなど様々な使用ができる。

(挿図 3-12)



《連筆》

絵刷毛は羊の毛の刷毛を使っており、柔らかい塗り心地だ。彩色筆は、絵具をたっぷりと含ませてドッシリとした表現をするときに多く使用している。削用筆は、付け立てという技法で草の表現などをするのに使用している。平筆を使うことが筆の中で一番多く、毛の使い方によって様々な表現に応用ができる。面相筆は毛によって使い分けており、鼬毛面相は特に滑らかに筆が滑るので輪郭といった骨書きに使用し、狼狸面相は細部の彩色に利用している。連筆の中でも面相飛三連筆を使っており、普通の連筆とは違い、それぞれの間に筆1本分の空間が空いているので同じ感覚で3本の線が引ける。模様や等間隔で表現しているときに使用している。論者が使用している筆とその感想を述べたが他にも空刷毛や側妙筆、付け立て筆など使われる毛の組み合わせも含めて様々な筆があり、今後の絵画制作に使用できればと考えている。

第3項 作品過程

論者の作品制作過程について述べることにする。主に動物画を中心に描いており、動物園に赴く他に、自分で撮影した写真資料や剥製、既成の写真集を参考にして制作している。それによって創造を膨らませ、発想の引き出しを増やしている。このような行為は具象絵画を制作していくうえで重要だと考える。アイディアを出し、今までのスケッチや資料、写真集など生活の中からヒントを得てイメージできたものを走り書きのように描き出していく。これらはクロッキー帳の他にメモ用紙など近くにある紙に思いついただけ描いている。下絵には鉛筆を使って行うが、そのなかでも気に入った作品があれば色鉛筆で軽く色を付ける場合もある。この中から自分が描きたいものを選び、小下図にしていく。

小下図には画用紙にパネルの縮図をボールペンで描いて、その中に鉛筆と水彩を用いて絵を描いていく。この時に構図と色彩が決定していくので気に入らなければ何通りも制作していく。

小下図が完成するとパネルの原寸大の大きな下図用の紙を用意して、しっかりと描き込み形にしていく。この時に動物解剖図を使って、筋肉の流れや骨格に狂いがないか確認しながら描いていくのだが、この時に完成した絵が大下図となり和紙にそのまま写すので手は抜けない。

大下図で構図が決定したら本紙に使用する和紙に写していく。写し終わると硯で擦った墨を使って骨書きし、数種類の濃さの違う墨を用いて濃淡表現をしていく。ボトルに入った墨汁では乾いたときに濃いところが光を反射してしまう他に、濃淡表現をしていく時に乾いているはずの線が溶け出していくことがあるのであまり使わない。この作業は薄塗りの作品であれば線が見えるので有効であるが厚塗りの作品を制作する場合、消えてしまうので時々この工程を省くことがある。


次に下地作りだがまず胡粉を刷毛で塗る。胡粉を塗らなければ今後の色の発色が鈍くなり、暗い作風になってしまうからだ。胡粉は最低でも3回は塗っている。続いて水干を刷毛でランダムに塗っていくのだが、作品の雰囲気を考えて色や場所、筆の向きを考えて重

ねていく。

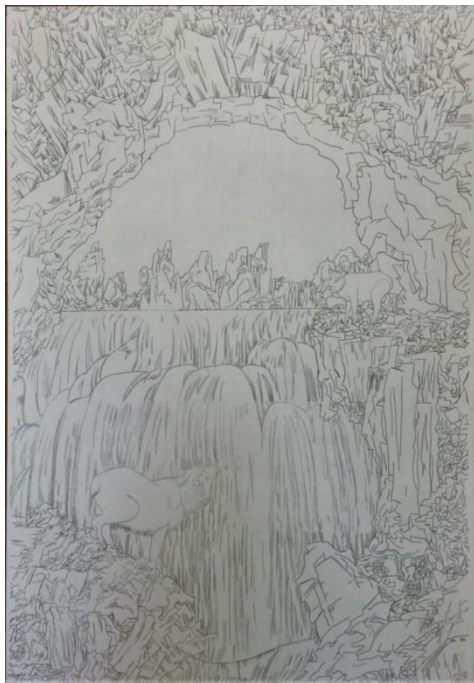
下地が完成するといよいよモチーフを描いていく。この時に骨書きは見えなくなっているので大下図を使って写してから着色していく。岩絵の具は膠をつかって色をのせていくので、膠の濃度を調節しながら使わないと顔料が剥がれ落ち、ヒビが入ることがある。そうならないように初めは膠と水を1:1で使い、徐々に水分量を多くしていく。岩絵の具は粒の大きさが15種類あり、表現によって使い分けていく。粒は筆と一緒に動くので筆を走らせる速度や、動かしかたを工夫しながら使わなければならない。塗っているときには下層の粒も動くので水分量も気にする。水分が多すぎればそれだけ粒子が動いてしまう。多種多様な顔料の色や粒子が混ざり合うことによって、乾いた時の発色が複雑な色合いの表現が可能になる。表現していく時には顔料を溶くお皿に埃がはいらないようにしなければならない。画面に付着して凹凸ができてしまうことがあり、鑑賞していて気になるので注意が必要である。

(挿図 3-13)

作品制作の手順表 参考作品《目指すもの》墨、膠、岩絵具、水干絵具、エコ絵具、高知麻紙、
マットメディウム 2016年

制作工程	制作の詳細	使用画材
アイデア出し	スケッチや自分で撮影した写真、写真集などを参考にしてクロッキー帳に下絵を作成する。思いつく限りの下絵を描き出し、構想を練っていく。この時にパネルの大きさも考えておく。	鉛筆、クロッキー帳
小下図	決めた図案を元に画用紙に描き出して色をつけていく。小下図を参考にして制作を進めていくことになるのでパネルのサイズと配色、構図をしっかりと決めて完成図にほぼ近いものを作る。	画用紙、鉛筆、定規、ボールペン、水彩、色鉛筆
大下図	使うパネルの原寸大の紙にアウトラインを描いていく。構図や動物の体に狂いがなければ動物解剖図や写真資料をしっかりと確認する。場合によっては一部を切り取って、ずらしたりもする。 	模造紙、鉛筆、木炭、ハサミ、セロテープ

パネルにドーサ引きをした和紙を水張りして乾燥させたら、形を写していく。



パネル、和紙、
トレーシングペー
パー、念紙、色鉛筆、
墨、筆

骨描き

線を墨で骨書きし、はっきりさせる。線が乾くと墨で濃淡表現を行い、構図の最終確認を行う。



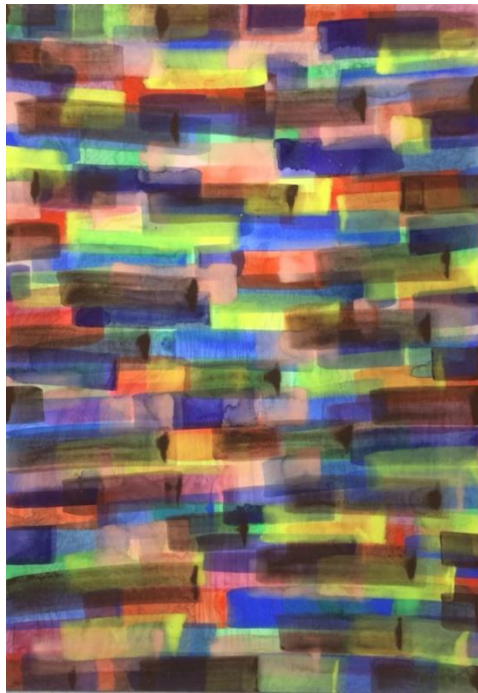
胡粉を全体に薄塗りして乾かす工程を3回ほど行う。





筆、膠、胡粉、水干

下塗りと下地作り

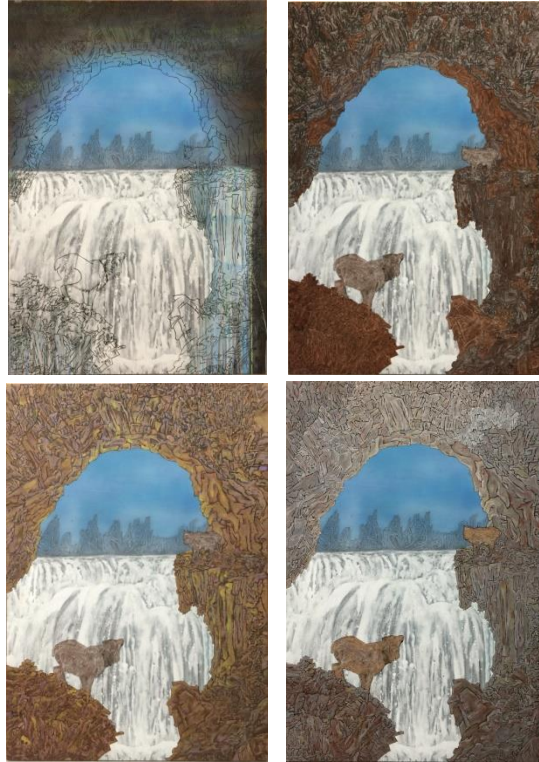
次に下地作りとして水干をランダムに塗っていく。



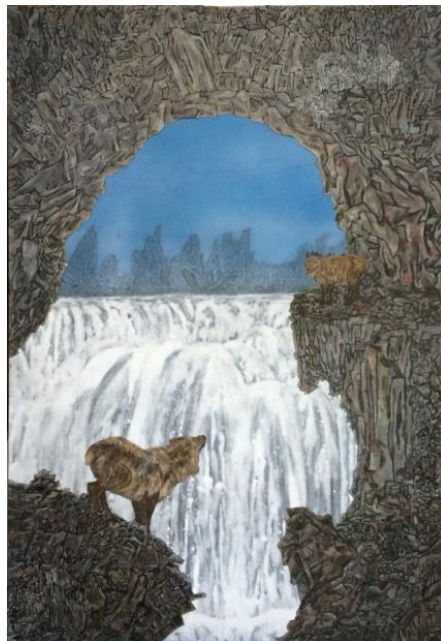
<p>中塗り①</p>	<p>消えた線を描き起こし、制作していく。遠くの山に彫り塗り、滝には垂れ流しを行った。</p> 	<p>筆、膠、岩絵具、水干</p>
<p>中塗り②</p>	<p>滝を表現していく。質感と湿気を意識して制作する。</p> 	<p>筆、霧吹き、メディウム、膠、胡粉</p>

中塗り③

モチーフを骨書きし、岩全体には彫り塗りを行って重厚感を表現していく。ニホンカモシカにも彩色をする。



後半には四方に影をつけて空間を、岩の中には模様をつけて質感を表現していく。



筆、膠、岩絵具、水干

<p>中塗り④</p>	<p>ニホンカモシカを表現していく。毛の流れや肉体を意識して描き込んでいく。</p> 	<p>筆、膠、岩絵具</p>
<p>中塗り⑤</p>	<p>背景などの構図に違和感を感じたので、変更して描き込んでいく。</p> 	<p>筆、膠、岩絵具、水干</p>
<p>仕上げ塗り</p>	<p>画面全体を見ながら、計画した気持ちが表現できるまで描き込んでいく。</p> 	<p>筆、膠、岩絵具、水干</p>

第2節 研究作品解説

第1項 《ワダツミの怒り》 227.3×181.8cm (挿図 3-14)



《ワダツミの怒り》は2013年に制作した作品で、福岡市の桜井ニ見ヶ浦にある夫婦岩にヒントを得た。夫婦岩と2つの大岩を結ぶ大注連、海からイメージした舞台を描いている。本作は円満ではなく喧嘩をしている夫婦を描くことにより、人の胸の内に渦巻く激情をイメージしている。この作品を描くきっかけは、それまで人物を描いたことがなかったので挑戦してみようと思ったことと、日本神話に登場する海神を題材にオリジナルの設定で描いてみたいと考えたからだ。

制作の表現方法について、背景には石川県箔商工業協会組合が合金の割合を規定した金箔を使用した。金箔は三号色という金が95.795%、銀が3.535%、銅が0.670%入っているものを使用しており、海は波文様、岩は点描、白波にはL型霧吹きで水飛沫を表現している。この作品の麒麟は、鱗と尾以外の要素を入れて凛々しく表現した。男性から女性、麒麟、岩、波と配置して視線を移動させることにより、画面上で波の猛々しい動きが感じられるように工夫している。

第2項 《生態ピラミッド》 162.0×112.0 c m (挿図 3-15)



《生態ピラミッド》は2013年に制作し、「生」と「死」を題材にしている。本作は生物にとって1番重要な「食」について描き、サバンナという雄大な大地を舞台として生命のサイクルに着目した。この作品を描くきっかけは、現在の日本人の食生活について考えたからだ。日本人の食生活は第二次世界大戦前と比べると肉や卵を食べる量は10倍となっている。さらに日本は年間で5500万トンもの食料を輸入しながら1800万トンも廃棄処分している現状にあるのだ。世界ではアフリカ諸国など約84ヶ国の国が食料援助を受けている中で、日本人は食料を輸入してまで食べ残していることを考え直すべきなのである。このような考えから肉食動物が過酷な現状で狩りを行って、自力で食料を調達している様子を描き、食べられることの大切さを再認識してもらいたいと考える。

制作の表現方法について述べたいと思う。背景は空と木を霧がかかったように表現することにより、遠景の効果を狙った。画面の半分を枯葉が生い茂っており、太陽の光によって黄金に輝く大地を表現している。動物は肉質を感じられるように陰影を強調し、毛は1本1本丁寧に描くことによって毛並みの質感を感じられるようにした。チーターの模様は、洗い出しを行うことによって、余分な絵具を取り除き、毛並みと模様を一体化させている。

第3項 《海》 227.3×181.8 c m (挿図 3-16)



《海》は、2014年に制作し、福岡の志賀島にある海の風景を題材にしている。

2013年に《ワダツミの怒り》で海を描いているが、図様のような海ではなく現実感を意識して描きたいと考えたのがきっかけである。この作品は見慣れた海の風景であるが、困難に挫けずに無限の可能性へ向けてチャレンジをし続けてほしいという想いを込めている。

制作の表現方法について述べたいと思う。下地は水干で横方向に刷毛で塗り重ね、空を白番の絵具とL型霧吹きを使って水気を含んだ大気を表現した。海は水干をマットメディウムと混ぜて水で溶かした自作の絵具を土台とし、さらに水干と岩絵具を重ね、白波は胡粉とマットメディウムを混ぜて水で溶かした自作の絵具で表現した。胡粉とマットメディウムを混ぜた絵具は水干を混ぜたのとは違い、乾燥すると発色に偏りがでるのでより自然の波に近い表現ができる。波の飛沫には筆を斜めに寝かせ、根本を画面に叩き付けた。最後にL型霧吹きを吹きかけて強弱をつけている。岩の表現には8番を基準にして5～白番までの粒子を使い、平塗の他に点描や筆先が潰れた筆も用いるなどしてゴツゴツ感を表現した。

第4項 《異界の門》 45.5×38.0cm (挿図3-17)



《異界の門》は、2015年に絹に描いた作品である。日光東照宮に向かう道中で撮影し、後輩をモチーフに制作した。この作品を描くきっかけは、論者が幼いころから未知なる世界は傍にあるという考えを表現しようと思ったためだ。人間は妖怪や妖精、怪獣など存在しないものを創造してきた。さらに神隠しや逢魔が時という言葉があるようにすぐ傍に別の世界の扉があるという考えがある。それは人間が理解できない現象を表現しているからであると考えているが、そこには超常現象として今も人を惹きつける魅力を秘めている。その中でもより存在を示すのは自然である。自然は最も身近にあり、信仰され時には畏怖されてきた。本作は、人物を後姿で描くことによって表情を鑑賞者に想像させ、草が生い茂る岩から弱い光が放たれている場所へ人が向かうという、人間が潜在的に感じている自然への神秘性と人間の持つ好奇心を表現している。

制作の表現方法について述べたいと思う。絵絹を木枠に張り、骨書きを行ったら裏彩色をしていく。今回は金箔と銀箔を千切って岩にランダムに、人物には放射するように貼っている。乾いたら黄土系の絵具を全体に塗って、表に色をのせていく。今回の墨汁を使っており、全体に黄土系の絵具を塗ったあとに人物が僅かに滲み、その滲みによって空気の揺れを表した。人物の洋服には胡粉の上澄みを数回重ねて、空間に溶け込むような柔らかい発色にしている。

第5項 《闇の旋律》 194.0×112.0cm (挿図3-18)



《闇の旋律》は2016年に制作し、原書房「世界幻想動物百科」に載る「ペリュトン」という生物を題材にしている。「ペリュトン」は、体は青い鳥に鹿の頭部と後肢を持つ怪物で人間の影を持っており、人間を殺戮する想像上の生物である。この作品ではペリュトンの性質を別として、鹿の愛くるしさと青い体毛に着目してモチーフに選んだ。

論者が画題にしている幻獣とは空想であり、誤認によって形作られた生物で、未確認動物も含まれている。はっきりとした存在の証拠が見つからないことや、人間の想像によって生まれた架空の動物であることから、文献に記録が残っていてもその姿は漠然としている。非現実的な動物であるために姿形は制作者の想像力によって表現に違いが出てくる。その面白さに魅了されて幻獣を描いている。本作は湾曲した大地で地球を表し、オーロラは夜明けを意味し、今にも飛び立とうとするペリュトンを描くことで人間の持つ無限の可能性を表現している。

制作の表現方法は、下地は刷毛を使って水干を横方向に塗り重ね、寒色の他に暖色の水干を霧吹きスプレーで何色も重ねている。星も霧吹きスプレーを使い、時々大粒で噴出される偶発性を利用して表現している。大地と山には粘度が高く、不透明なクラッキング用メディウムで、乾燥後にひび割れるクラックルペーストを使った。塗る厚みによってひび割れの大きさが異なるので手前を厚く、奥には薄く塗り、乾燥後に絵具を重ねることによって乾いた大地を表現した。オーロラは8～白番までの岩絵具を使っている。大地とオーロラの最終表現にはL型霧吹きを用いており、大地の境界線に吹きかけることによってオーロラからの光の反射を表現し、オーロラは全体的に吹きかけることにより神秘性と奥行きを表した。ペリュトンの色や羽などの模様は、インドブッポウソウという青と紺色の美しい羽を持つ鳥を参考にしている。体毛の表現には、毛先が削れて不揃いになった筆を使用した。

第6項 《目指すもの》 162.0×112.0cm (挿図3-19)



《目指すもの》は2016年に制作し、岩と滝、ニホンカモシカを題材にしています。この作品では、特別天然記念物で絶滅危惧種であるニホンカモシカと重厚感のある岩、2014年に制作した《海》で習得したマットメディウムを使った技術で滝を表現したいという思いから着手している。なぜニホンカモシカを選んだのかというと日本に古来から住む唯一のウシ科の動物であることに興味をもったことと、急な岩場でも行動できることから、重厚感のある岩を描きたかった論者にとってあつらえむきであったためだ。本作は目標に向かって、諦めずに挑んでいく姿勢と、目標に達成した後の更なる飛躍を願って制作している。

制作の表現方法について述べたいと思う。滝の表現には胡粉にマットメディウムと混ぜて水で溶かした自作の絵具を筆の勢いで描き、乾いたあとにL型霧吹きで胡粉を吹きかけ柔らかい表現にしている。洞窟内の岩は、彫り塗を行いながら色を重ねていくことで重厚感を表現し、澄み渡った青空と山を描くことで空間により広がりをもたせている。ニホンカモシカの体毛の表現には、毛先が削れて不揃いになった筆の他に細筆を用いて1本1本描き込みを行った。

第3章 注釈

挿図要項

挿図 3-1 <粒子による沈殿速度の違い>

挿図 3-2 <群青の原石 藍銅鉱>

挿図 3-3 <ラピスラズリの原石 ラピスラズリ>

挿図 3-4 <緑青の原石 孔雀石>

(挿図 2・4) 『鉱物の魅力がわかる 天然石と宝石の図巻』より転載

挿図 3-5 <琥珀> 『厳選 101 パワークリスタル』より転載

挿図 3-6 <筆の各部の名称>

挿図 3-7 <絵刷毛>

挿図 3-8 <彩色筆>

挿図 3-9 <削用筆>

挿図 3-10 <平筆>

挿図 3-11 <面相筆>

挿図 3-12 <連筆>

(挿図 3-1・3-3・3-6~12) 『日本画用語事典』より転載

挿図 3-13 <目指すもの> 制作工程 小下図から完成まで 162.0×130.3 c m

墨、膠、岩絵具、水干絵具、エコ絵具、高知麻紙、マットメディウム 2016年

挿図 3-14 <ワダツミの怒り> 227.3×181.8 c m

墨、膠、岩絵具、水干絵具、高知麻紙、金箔 2013年

挿図 3-15 <生態ピラミッド> 162.0×112.0 c m

墨、膠、岩絵具、水干絵具、高知麻紙 2013年

挿図 3-16 <海> 227.3×181.8 c m

墨、膠、岩絵具、水干絵具、エコ絵具、高知麻紙、マットメディウム 2014年

挿図 3-17 <異界の門> 455.0×380.0 c m

墨、膠、岩絵具、水干絵具、絹、金箔、銀箔 2015年

挿図 3-18 <闇の旋律> 194.0×112.0 c m

墨、膠、岩絵具、水干絵具、エコ絵具、高知麻紙、クラックルペースト 2016年

挿図 3-19 <目指すもの> 162.0×130.3 c m

墨、膠、岩絵具、水干絵具、エコ絵具、高知麻紙、マットメディウム 2016年

持丸結衣 Yui Motimaru

略歴

- 1988年 福岡県福岡市生まれ
2011年 九州産業大学 芸術学部 美術学科 卒業
2013年 九州産業大学 博士前期課程 芸術研究科 美術専攻 修了
2016年 九州産業大学 博士後期課程 芸術研究科 造形表現専攻 在学中

グループ展

- 2011年 オーロ展 ギャラリー風 (福岡)
2012年 ㊦翔展 summer フェスタ&ワークショップ
宗像ユリックスギャラリー (福岡)
香椎まちなか美術館 イーストウィング (福岡)
区役所まるっと美術館 東区役所 (福岡)
2013年 ㊦翔展 summer フェスタ&ワークショップ
宗像ユリックスギャラリー (福岡)
Master&Doctor Fine Art 九州産業大学アートギャラリー (福岡)
2014年 第2回東区芸術祭 東市民センター (福岡)
Master&Doctor Fine Art 九州産業大学アートギャラリー (福岡)
2015年 Master&Doctor Fine Art 九州産業大学アートギャラリー (福岡)
2016年 Master&Doctor Fine Art 九州産業大学アートギャラリー (福岡)

公募展

- 2012年 第2回九州華僑華人文学芸術家連合会芸術展
受賞・優秀賞 福岡アジア美術館交流センター (福岡)
2013年 65回三軒展 国立新美術館 (東京)
2014年 第12回 NAU21 世紀美術連立展 国立新美術館 (東京)
66回三軒展 国立新美術館 (東京)
2015年 第13回 NAU21 世紀美術連立展 国立新美術館 (東京)
67回三軒展 国立新美術館 (東京)
2016年 第14回 NAU21 世紀美術連立展 国立新美術館 (東京)
2016 三軒: Next Epoch in KYOTO 京都市美術館別館 (京都)
68回三軒展 国立新美術館 (東京)
第2回福岡・新世代アートフロンティア展
福岡アジア美術館交流センター (福岡)

謝辞

本論文は、論者が九州産業大学博士後期課程芸術研究科造形表現専攻における研究成果を博士論文としてまとめたものです。論者が4年間、熱意をもって研究を行うことが出来たのは、主査である前九州産業大学大学院芸術研究科長の松永洋子教授による論文の構成や研究方法についてのご指導であると考えており、ここに深く感謝の念を捧げます。また、副査の九州産業大学芸術学部教授、渡邊雄二教授には、美術史的な側面から研究テーマについて数多くの助言を頂き、執筆に際しても論文の構成などご指導を頂き、心より感謝申し上げます。また、副査の現九州産業大学前大学院芸術研究科長、青木幹太教授には論文の査読を頂き、細部にわたって懇切丁寧なご助言を賜りましたこと心から感謝申し上げます。副査の日展審査員・評議員、前九州産業大学大学院芸術研究科教授、上田勝也教授におきましては、学部当初から実技面における多大なるご教示を賜り、さらに外部審査員として論文の査読を頂き、大変貴重なご助言を賜りました事、深く感謝申し上げます。合わせて、博士後期課程まで実技面でご指導頂きました九州産業大学芸術学部教授、南聡教授、並びに美術学科諸先生方、大学関係者の皆様に改めて感謝申し上げます。

本論文においては竹内栖鳳の動物画に焦点を絞り、造形の側面から迫っていきましたが、研究を重ねれば重ねるほど、栖鳳作品の偉大さを感じる事ができました。これから、研究を重ね、より深く竹内栖鳳の作品に迫っていきたいと考えています。

最後になりましたが、論者を見守り支援して頂いた家族に感謝の意を表し、感謝のご挨拶とさせていただきます。

平成 29 年 3 月 持丸結衣