

実践女子学園創立一二〇周年記念特別展

華麗なる江戸の女性画家たち

会期…平成二十七年(二〇一五)四月二八日(土)―六月二日(日)

会場…実践女子学園香雪記念資料館

主催…実践女子学園香雪記念資料館

協力…山種美術館

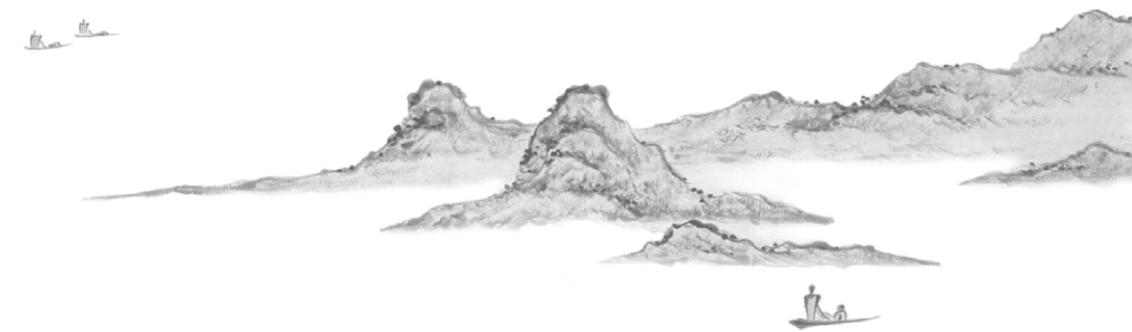
ごあいさつ

実践女子学園創立一二〇周年を記念する展覧会として、「華麗なる江戸の女性画家たち」展を開催いたします。本展では、香雪記念資料館が所蔵する作品に加えて、特別に数点の傑作をお借りして、江戸時代を代表する女性画家の作品を展示します。

描く女性の身分は、内親王から市井の女性までさまざまです。また、職業的な活動ばかりではなく、趣味としてあるいは教養として絵を嗜んだ人たちもいます。江戸時代に女性が描くことは、何がしかの制約があったかもしれませんが、しかし、品格をたたえた画面からは、男性社会の中で自分の生き方を通じた彼女たちのしなやかさと、静かなたたかさが伝わって来るようです。女性ならではの感性を見出すこともできます。馴染みのない名前も多いかもしれませんが、これを機に江戸時代にも絵を楽しんだ女性がたくさんいたことを、多くの方々に知って戴ければ幸いです。

展覧会開催にあたりまして、多くの方々のご協力を頂戴いたしました。ここに謹んで御礼申し上げます。

目次	
華麗なる江戸時代の女性画家 仲町啓子	5
図版	
華麗なる江戸の女性画家たち	
多彩な人物表現	13
花鳥の美	20
清雅な山水・花鳥	23
特集展示 学祖・下田歌子と女性画家	36
作品解説	44
落款・印章	61
作家解説	63
主要参考文献	70
作品リスト	73



凡例

- ・本書は、平成二十七年（二〇一五）四月一八日（土）から六月二一日（日）まで、実践女子学園香雪記念資料館において開催した「実践女子学園創立一二〇周年記念特別展 華麗なる江戸の女性画家たち」の図録を元に当館ウェブサイト上での希望者配布のため、特に作品画像に関して当館所蔵作品を中心に再編集したものである。
- ・実践女子学園香雪記念資料館は、平成二八年四月一日付で実践女子大学香雪記念資料館と改称された。そのため、作品の所蔵先が当館である場合、現行の館名を表記している。
- ・作品番号は、展示会場での展示番号と一致する。また、都合により、展示した作品の一部は掲載していないため、番号に抜けているものがある。
- ・図版は、出品番号、作品名、作家名、制作年、所蔵の順で記した。
- ・作品解説は原則として、作品番号、作品名、作家名、形質、頁数、制作年、所蔵、款記、印章、解説の順で記した。
- ・作家名の表記は、江戸時代に活躍した女性画家の場合、江戸時代の通例にならない生家の苗字を用いたが、明治以降の美術史研究で夫の苗字に変えられて紹介されてきた女性の場合に限り、夫の苗字を（ ）内に記した。なお、年齢は数え年とした。
- ・作品解説・作家解説の執筆者は次の通りで、分担は各解説の末に表記した。（敬称略）

三戸信恵（山種美術館 特別研究員）

宮崎法子（実践女子大学文学部美術史学科 教授）

児島 薫（実践女子大学文学部美術史学科 教授）

仲町啓子（実践女子学園香雪記念資料館 館長・実践女子大学文学部美術史学科 教授）

山盛弥生（実践女子学園香雪記念資料館 研究員）

太田佳鈴（元実践女子学園香雪記念資料館 学芸員、現群馬県立近代美術館 学芸員）

掲載の作品写真の撮影は次の通りである。（敬称略）

鈴木昭夫

野久保雅嗣（東京大学東洋文化研究所 技術専門職員）

華麗なる江戸時代の女性画家

仲町 啓子

江戸時代にも多彩な女性画家たちの活躍が見られる。今日そのことを知る人はあまり多くはないかもしれないが、男性社会の中で、実はさまざまな女性たちがたくましくも、しなやかに描いていた。しかも、女性たちは、ただひとり机に向かって絵筆を執ったのではない。彼女たちは、常に社会と関わりつつ生きていた。現在、女性が絵を描くことは特別なことではないが、江戸時代には今日想像する以上に困難な状況があり、周囲と何らかの折り合いを付けながら描いてゆくことが、求められていたはずである。

彼女たちにとって描くことは、いったい何を意味していたのであろうか。それは、単に興味に耽ることであつたかもしれない。友人たちとの社交の手段であつたかもしれない。時には社会が女性画家に期待するものに応えることであつたかもしれない。あるいはもっと難しく考えれば、何らかの自己実現の手段であつたかもしれない。女性たちが描いた目的や彼女たちの社会的あり方は、二百年以上も続いた江戸時代の間に徐々に変化している。ここではそうした変化について、一七、一八、一九世紀に大きく分けて、その間の違いを考えてみたい。

一七世紀の女性画家 ― 和の伝統文化の継承者として ―

江戸時代に多数出版された女子教育の教科書、いわゆる「女子用往来」の中で、平安期の公家女性はひとつの理想像であり、古典的

な和歌や物語は学ぶべきものとして取り上げられた。一般女性にまで浸透していったその価値観をリードしたのが武家社会であつたことは、上層武家の姫君の婚礼調度（屏風、蒔絵の化粧箱など）として、古典文学にゆかりの図柄が好まれたことによつてもわかる。それらこそ女性の教養の高さ、家の富裕さ、格式ある家柄の生まれであることを示す、いわば保証書として機能した。

漢文・漢詩などの中国の学問・文学が（男性）によつて担われるべき分野だとすると、才媛の誉れ高い女房たちが生み出した（和）の伝統文化を継承してゆくことが期待されるのは（女性）であつた。一七世紀を代表する女性画家・小野通女と清原雪信は、（女性）に割り当てられた（和）の継承という役割を自覚しつつ、それを創作に生かすことによつて、画家としての活動を確かなものとした。

小野通女（1567/8-1631） 通女は、美濃の武士・小野正秀の子として生まれ、京に出て九条種通（1507-94）に和歌などの教えを受け、豊臣秀吉や徳川家康などに仕えつつ、自画讃の水墨人物画のほか、秀吉や家康等の肖像画も描いたと言われている。特徴的なのは、水墨人物画などには、通女自らの筆で歌の散らし書きが添えられていることである。たとえば《布袋図》（米・メトロポリタン美術館）では、「心なき ちこをみるめの」ともとして、うき世をしらぬ ものそやすけれ」という歌の賛が加えられている。室町時代なら漢詩が加えられるところだが、通女画では歌が、しかもたおやかな仮名交じりの書で記され、禅林風の脱世を語りつつも、いっぽうでほのぼのとした母性的な雰囲気も醸し出そうとしている。美麗な仮名書きの書風は、平安時代以来公家たちが育んできた文化で

あつたが、江戸時代前期には（女筆）の手本（挿図1）としても尊ばれ、出版物も出た。その女筆の代表的な書家のひとりこそ、ほかならぬ通女であつた。



挿図1 長谷川妙鉢『難波津女筆』
（実践女子大学図書館蔵）より

清原雪信（1643-82）

彼女が一七世紀に専門絵師として活躍できたのは、画期的な出来事である。それを可能にした要因こそ、彼女が江戸初期の狩野派の第一人者狩野探幽（1602-74）の姪孫であるという血縁関係を生かしつつ、探幽が創出したいわゆる（新大和絵）を実践したことであつたと思われる。狩野探幽はそれまでの狩野派にはない抑揚を押さえた細い筆線と穏やかな色感で、大和絵¹に新分野を開いた。探幽の血を引く（女性）である雪信は、そのような（和）の伝統的な絵画である大和絵の実践者として、最もふさわしい役回りを演じたのである。《紫式部図》（実践女子大学香雪記念資料館蔵、以下「館蔵」と略す、図版7）はもとより、《菊慈童図》（館蔵、図版6）の中性的とも言える柔らかな表情や優しいたたずまいには、女性画家に対する期待をはっきりと意識した雪信の作画姿勢を垣間見ることができるといえる。

雪信が描いた、古典的な人物画、物語絵、草花絵、仏画等のレパートリーは、一七世紀の画史類に記載された女性の描いた画題と

ほぼ符合している。それらは女性の画家にふさわしいものと、当時認識されていた画題であつた。今回初公開となる《四季花鳥図屏風》（個人蔵、図9）は、金箔や色鮮やかな彩色を用いながら、謹直な筆致で描かれた格式を備えた大作である。何らかの慶事に当たつての注文であつた可能性は高いが、同時にその中屏風に匹敵するやや小ぶりのサイズは、男性らの表向きの儀式空間に使われたものとはやや異質なサイズで、女性たちの空間を飾るものであつたかもしれない。彼女の活動には（女性画家）という（属性）が常について回っているように思われる。

林丘寺門跡照山元瑤尼（1634-1727） 桃山から江戸時代初めの後陽成天皇以下の四天皇の時代（1571-1732）、皇女の七割が尼寺に入ったと言われている。そうした尼門跡のなかで特に絵画制作にも優れた逸材に、後水尾天皇の皇女、緋宮光子内親王、のちの林丘寺門跡照山元瑤尼（俗に林丘寺宮とも呼ばれる）とその姉・円照寺門跡大通文智尼（1619-97）がいる。特に元瑤尼が制作した、堂々とした偶が添えられた《自画像》（京都・泉涌寺蔵）、大幅の《白衣観音図》（池田市立歴史民俗資料館蔵、図1）、新来の画題に取り組んだ《関帝図》（池田市立歴史民俗資料館蔵、図2）などの佳作からは、世間的な束縛から自由な立場を利用して、彼女が好きな絵画や書の才能を存分に伸ばしたようすが窺われる。高貴な女性の絵画制作には、多くの場合、一般の女性たちとは別の文脈があつた。

一八世紀の女性画家 ― 南画家の妻・妹として ―

一八世紀は、江戸時代特有のさまざまな絵画が誕生した時代である。それは、単なる絵画様式だけの問題ではなく、新たな価値観の

¹ 平安時代前期に生み出された、日本的な画題を描いた絵画。

創出でもあった。特にこの時期以降、急に大きな潮流となって日本社会の中に浸透してゆく中国の文人文化は、江戸時代後半には絵画のみならず、文化や生活様式にも重要な影響を与えることとなる。

一八世紀半ばの京都で、そうした動きの先駆けとして、中国の文人画風を憧憬しつつ〔南画〕ⁱⁱを大成したのが池大雅（1723-76）である。当時の京都在住者の人名録である『平安人物志』の明和五年（1768）版の「画家」の項に、唯一登場する女性こそ、「池無名妻」つまり池大雅の妻である徳山（池）玉瀾（1727/8-84）であった。

畸人の登場 大雅・玉瀾の夫婦は、共に一八世紀末に出された、伴蒿蹊（1733-1806）の『近世畸人伝』（寛政二年（1790）刊）に取り上げられていることでも有名である。（「畸人」とは、『莊子』を典故とし、一見（奇）に見えるかもしれないが、そこに人としてのあり方の真実を見ようとする、いわば一八世紀人が新しく発見した（理想とする人間像）とも言える。この時期に新たに登場した市井の知識人たちの中には、大雅が典型的にそうであったように、旧来の価値観には縛られずに、己の信じるところに従って生きることとを良しとする人生観の持ち主がいた。大雅や玉瀾の（「畸人精神」こそ、今までにないタイプの女性画家へと玉瀾を導いた原動力であった。こうした彼女の存在は、後の南画系女性画家の輩出に大きく影響を及ぼした。

徳山（池）玉瀾 本展覧会には《漁楽図》（館蔵、図版14）・《風竹図扇面》（館蔵、図版13）のほか、大作の《雪裏紅梅図》（個人蔵、図版12）が出品されている。大雅譲りの清新で磊落な作風を披

ii 中国の文人画風を目指して、江戸時代中期に生み出された絵画。

で新しい中国画等を学びつつ一家をなした谷文晁（1763-1840）周辺には、妻・幹々と妹の舜英がいる。林氏を名乗る幹々の伝記の詳細は不明だが、『雪景楊柳図』（館蔵、図22）のような佳作を残している。舜英は田安家に仕えた儒者である父・谷麓谷（1729-1809）の薫陶のもとに育ち、早くより、男性文人並みの琴や詩を披露する才媛であった。夫・中田榮堂（1771-1832）の賛を伴った《山水図》（館蔵、図版23）なども伝わっているが、今日確認できる作品数はごくわずかである。ただ、彼女こそこの後多く出てくる、儒家の家に生まれ育った女性画家の先駆けである。

女浮世絵師 その早い例は、山崎龍女（生没年不詳）である。同時代人の菊岡沾涼（1680-1747）は、六、七歳のころから天性の才能で「うき世絵」を熱心に描き、特に師匠はいなかったこと、能筆家であったことなどを記している。事実、彼女の作品には散らし書きの自賛が伴われることが多い。（「女筆」が、いまだ尊ばれていた時代、彼女が書いた〈散らし書きの賛〉は女浮世絵師ならてはひとつの売りであったと思われる。彼女に遅れること約半世紀、一八世紀の後半に月岡雪鼎（1710-86）風の美人図を描いた稲垣つる女（生没年不詳）の作品では、歌の賛が画面上に登場することはない。そこには次に述べるように、女性がしたためるべき書に対する意識の変化が垣間見える。

一九世紀の女性画家——自立と多様——

「女大学」と女性の社会進出 江戸時代の女性史に影響力を持った「女大学」を含む『女大学宝箱』が初めて出版されたのは、享保元年（1716）である。「女大学」は、江戸期の女性の地位の低下を

露し、レパートリーはあまり広くはないが、大雅風の南画を継承した。大和郡山藩家老であった柳沢汎園（1703-58）は、『藍中挾蘭図』（個人蔵）の落款で、同作を玉瀾のアトリエ・海棠裏で制作したことを語っている。上層の武家と町の一女性との交遊という希少なエピソードからは、玉瀾が見識の高い聡明な人で、〈単なる〉大雅の伴侶ではなかったことが窺われる。

なお、玉瀾の祖母の梶女と母の百合女（1694-1764）は、ともに歌人として有名であり、玉瀾（町女）もまた歌を詠んだ。玉瀾（町女）はいっぽうで、江戸時代の女性が身に付けるべきとされた和風の文化（歌とその散らし書き）にも堪能であった点に、彼女の過渡期的な性格を垣間見ることができるといえる。ただ、和歌を添えられた玉瀾画は、文人好みの墨竹図や墨梅図であり、そこに前代の小野通女との決定的な違いがある。伝統的な女性が身に付けるべき徳目を修得しつつも、大雅との出会いによって、新しい文人文化の世界に踏み行ったところに、玉瀾が成し遂げた新展開があった。玉瀾にとつて描くことは、大雅と新来の文化的価値を共有することでもあった。

奥田（大島）来禽（生没年不詳） 来禽は、大雅の友人・高芙蓉（1722-84）の妻である。《山水図》（館蔵、図版15）などの南画風作品を描いたようだが、画家としての活動はさほど本格的ではなかったらしい。町家の出身であった来禽が（南画）を描くようになったのは、玉瀾の場合と同様に、夫との出会いがきっかけであった。高芙蓉自身、漢学や唐風の書法をほとんど独学のように学んだ、大雅ばりの市井の知識人であった点でも、二組の夫婦はよく似ている。

林（谷）幹々（1769-99）・谷舜英（1772-1832） いっぽう、江戸

招いた元凶として悪評を受けてきたが、近年では果たした役割を総合的に見極めようとする研究も出てきている。その書では、相変わらず女性が平安期の文芸を身に付けるべきことが説かれるいっぽうで、実生活に役立つ知識や多様な職種に関する情報が提供され、女性が社会のなかで生きることが促している。日本近世社会における儒教は、中世的仏教的世界観から女性を解放し、女性が知識を身に付け、社会へ目を向けることを後押しすることとなった。儒学者や漢学者の家から、描く女性が多く輩出される一因は、こうした儒教が持つ社会性にも一因があったと思われる。

女筆の後退 さらに、漢字を多用した「女大学」などのテキストが、女性に漢字学習の機会を提供した点も重要であった。（「女筆」の手の本の出版は、享保期（1716-35）あたりをピークに、一七六〇年代以降は急激に下火となり、代わって漢字を多用した文章が手習い用に活用されるようになる。女性固有の〈書〉の役割が終焉を迎えることは、当然（女性画家に期待されるもの）にも影を落としてくる。

南画系女性画家の輩出と社会・経済の発展 一九世紀に活躍する女性画家の多くは、南画家系の人たちである。相変わらず家庭環境に恵まれることは重要であったが、しかし、前世紀の場合ほど、夫、父、あるいは兄などに依存せずに制作活動を行う女性が増えたことも事実である。しかも、作品の上に特に女性的なものの痕跡を残さず、男性とほとんど変わりない制作を披露する場合が大半を占めるようになることも特筆される。それらの作品では、〈仮名の散らし書きの歌〉に替わって、漢詩や漢文が女性自身の手によって加えられることも多く、そこに価値観の大きな変化が窺える。

江戸時代末の一九世紀になると、京都・大坂・江戸などの三都ばかりでなく、また儒学者・漢学者ばかりでなく、富裕な商工業者や富農層などにまで知識人階層が広がり、いわゆる文人的な生活様式やそれと関連した文化活動に多くの人が興味を示すようになる。そうした文化的社会的成熟が絵を描く女性たちの拡大にも大いに寄与した。女性画家にも、防府（山口県）の大庄屋の娘であった上田琴風（1788-1843）のような地方の素封家の出身者も増えてくる。そうした素封家は男性漢学者のバトロンでもあったので、娘の教育・指導を男性の漢学者たちに託すこともあり、女性が教育を受ける機会は家庭内だけに止まることなく、拡大してゆくこととなる。学芸を修め家庭から外の社会へと目を向けた女性たちの数が増加した背景には、江戸時代末期の日本の社会・経済の発展がもたらした文化的（豊かさ）があったとも言えよう。

また、中国の文人文化を志向しながらも、日本が中国社会とは別の社会構造を持っていたことも、女性画家には好都合であった。文人・士大夫によって強固なエリート社会が形成され、女性はその周縁へと追いやられた中国の場合とは異なって、特に西日本では、武士の身分を離れた人や町家の人々が南画の主な担い手であったため、社会的・身分的上下関係とはあまり関係なく、学芸の世界が形成されてゆくこととなり、そこでは女性もひとりの詩人あるいは画家として振る舞うことが許され易い状況にあった。

江馬細香（1787-1861）女性南画家のなかで、自ら詩も作り、本格的な画作を展開した筆頭格は江馬細香である。大垣藩医、江馬蘭齋（1747-1838）の長女として生まれた彼女は、しばしば京都を訪れて頼山陽（1781-1832）らの教えを乞うとともに、各地を旅

して、梁川星巖（1789-1858）・紅蘭（1804-79）夫妻・浦上春琴（1779-1846）など多くの人々と交遊した。そうした交遊関係の一端は『四君子卷』（館蔵、図20）にも反映されている。四二歳の時の『蘭図』（館蔵、図25）も清新な魅力に富むが、特に七〇歳代になると書画ともに独自の世界を確立してゆく。『養老瀑布図』（岐阜県博物館蔵、図18）と『雪中生荷図』（岐阜県博物館蔵、図19）は、そうした晩年の傑作である。山水画には自らの漢詩を賛として加え、形式的にも内容的にも、立派な一幅の『南画』を生み出したのは見事である。

平田玉蘊（1787-1855）『名流婦人寄書画卷』（岐阜県歴史資料館寄託）は、細香が自ら集めた女性画家たちの作品集とも呼ぶべき興味深い一巻である。巻頭を飾るのは文政八年（1825）の年記のある平田玉蘊の『蘭石図』である。文政八年は細香・玉蘊ともに三九歳にあたる。二人は、同年でかつ同じ頼山陽門下で、公私ともに競い合うライバルであったが、互いの存在を深く尊重し合う間柄でもあったのだらう。ただ、南画家であり、かつ漢詩人でもあった細香に比べて、尾道の富裕な木綿問屋に生まれた玉蘊は、南画風ばかりでなく、円山四条派等も含めて広い画技を修め、『美人図』（館蔵、図4）なども描いて、職業画家としても活躍したらしい。

林珮芳（1799-1879）・張（梁川）紅蘭ほか 次に『名流婦人寄書画卷』に登場するのは、伊勢の林珮芳の『蘭図』である。細香は天保十一年（1840）伊勢を訪問した際に珮芳とも親しく会っている。画風や落款などから判断して、その時の揮毫である可能性が高い。なお、珮芳はこの後、中国・清代の絵画を踏襲した本格的な『山水図巻』（館蔵、図21）なども生み出している。細香が珮芳を

二番目に位置付けたのは、その画技を高く評価してのことと思われる。三番目は張（梁川）紅蘭の『蘭石図』である。彼女は、夫・星巖とともに各地を旅しつつ漢学者等と交流したり、夫の死後には安政の大獄で捕らえられたり、波乱に富んだ人生を送っている。『秋千舞蝶図』（館蔵、図17）には、夫・星巖の賛が加えられている。

さらに同画卷には、鈴木樓鳳（生没年不詳）や吉田袖蘭（1797-1866）等の女性画家の外にも、横井金谷（1761-1832）の妻・不染（生没年不詳）など、有名な画家や漢学者の妻も含まれ、合計二十三名もの女性たちの作品が収められている。文化五年（1808）細香二二歳の頃より、二〇年以上もの歳月をかけて徐々に集めたもので、中には、浦上春琴の妻・多喜（生没年不詳）、吉田袖蘭、頼山陽の妻・梨影（生没年不詳）、岡田半江（1781-1846）の妻・糸桐（生没年不詳）の四人の『蘭図』のように、一紙にまるで連作のように描かれたものも含まれている。京都での一日、男性文人たちのような（女性ばかりでの雅会）を催した時に制作されたものであろうか。

関西圏以外―亀井少琴（1798-1857）・立原春沙（1818-58）右記の画卷に含まれない遠隔地の女性としては、福岡の亀井南冥（1743-1814）の孫・亀井少琴や、水戸の儒者・立原杏所（1785-1840）の娘・春沙（1818-58）などがある。少琴が描いた個人的な『墨竹図』（館蔵、図16）には、漢学の素養を窺わせる自賛と夫・雷首（1789-1852）の賛が加えられている。春沙は江戸に出て前田家に嫁した徳川家斉の娘（容姫、後述）に仕えたとも言われ、中国・清の揮毫平（1638-90）風の『花鳥図』扇面（世田谷区立郷土資料館）などを残している。彼女たちはいずれも夫や父の傘下にあった場合でも、独自の人生を見つめつつ画境を築こうとしている点に、

一八世紀とは異なった女性画家のあり方を見ることができ。

女性画家と男性文人 男性の中にも、学問・学芸を身に付けた女性を評価する動きが見られる。田能村竹田（1777-1835）が天保四年（1833）に著した『竹田莊師友画録』には、平田玉蘊や吉田袖蘭ほか、全部で八人もの女性を取り上げられている。竹田が特に徳山（池）玉瀾に次ぐ高い評価を与えた女性画家は香川氷仙（1815年没）である。彼女は『唐美人図』（館蔵、図版8）のような、白描風の中国風俗の美人図を得意としたらしい。『雨月物語』などの作者として知られる上田秋成（1734-1809）も、彼女の絵を所持していた。

漢学者の頼山陽や菅茶山（1748-1827）周辺には、江馬細香、平田玉蘊、上田琴風らの女性たちがいて、絵のみならず漢詩も学んでいた。清の男性詩人・袁枚（1716-97）が、女弟子たちの詩を編んで出版した『随園女弟子詩選』を、江戸の大窪詩仏（1767-1837）が再編集して出版するのは、文政十三年（1830）であった。そのころには、その書が相応の需要を見込めるほどに、女性詩人たちが輩出し、それを評価する風潮が存在したのかもしれない。なお、詩仏が山陽に贈った『随園女弟子詩選』は、出版半年後の天保元年（1830）二月二日付けの山陽の書簡によると、山陽から彼の女弟子・江馬細香へと贈られている。

記録された多彩な女性画家 一九世紀には画史・画伝のほか、人名録や美術番付などによって、同時代の女性たちが多く記録されたことも見逃せない。そのような画史に、岡田樗軒（1779-1824）の『近世逸人画史』（文政七年〔1824刊〕）や、白井華陽（1836年没）の『画乗要略』（天保二年〔1831刊〕）がある。前者が載せる六人

の女性のなかには、南画系以外からも山崎龍女や織田瑟々(1779-1832)等がある。瑟々は近江に生まれ、京都で絵を習った後、夫の死後に桜図の制作に打ち込み、独特の表現で桜を捉えた『須磨櫻真図』(館蔵、図1)などを描いた。

『画乗要略』にはさらに広く、狩野派や円山・四条派系の女性たちも加えて、全部で二十四人もの女性が記録されている。そのなかには、桜井雪館(1715-1790)の娘雪保(1754-1824)や武内小鸞(一九世紀前半頃に活躍か)などのような職業的な絵師も含まれている。小鸞の《唐美人図》(館蔵、図3)は、彼女が岸派・円山派に学んだ痕跡を留めつつも、明風の仕女図の特色をも取り入れて、独特の作品となっている。

女性画家への関心は、美術番付にも反映された。一九世紀初頭の文化四年(1807)の「浪華画人組合三幅対」(大阪・中之島図書館)には、わずかに五人しか取り上げられていないが、一九世紀半ばになると、嘉永六年(1853)の「古今南画要覧」には、京都から九人、大坂五人、江戸四人のほか、全部で三十一人もの女性を選ばれている。安政四年(1857)に板行された「現古漢画名家集鑒」では、江戸在住者が三十六人、京都と大坂を合わせて二十一人、尾張四人、讃岐三人、長門三人、美濃二人、和泉二人のほか、九人もの人がそれぞれ一画から選ばれ、地域的な広がりが見られるのも特徴的である。こうした女性たちの活動が、明治の半ば以降ほとんど顧み

られなくなるのは大きな謎であり、その間の事情は今後もっと丁寧に追求してゆく必要を痛感している。

最後に、巷で多くの女性画家が活躍していた頃、権門の深窓でも趣味的に絵筆を執った女性たちがいたことも紹介したい。そのひとり、加賀藩主・前田斉泰(1811-1864)と結婚する、一代將軍徳川家斉(1773-1841)の娘溶姫(1813-68)である。彼女が描いた《旭日寿老図》(館蔵、図5)は、高貴な女性の大らかさにあふれた作品である。それは、女性的なものを残すにしろ、払拭するにしろ、何らかの躊躇いを余儀なくされてきた、多くの一般の女性たちとは全く異なった社会に生きていたことの証でもある。

以上、平安期以来の和風の公家文化を女性の理想とした一七世紀から、重要な過渡期であった一八世紀を経て、男性と肩を並べるまでに多くの女性画家たちが活躍し始める一九世紀に至るまでの道程を概略述べてきた。ほとんどの女性の制作は、社会と遊離した状況では成立しない。むしろ、社会の変化に応じて、その様態を刻々変えてきたと言っても過言ではない。この稿では、出品作を中心に女性画家の社会的なあり方の特色について考えてきたため、個々の女性の表現内容に深く入り込むことも、出品作家以外の作品に言及することもごく一部になっている。表現内容については、各図版解説も併せてご覧いただけると幸いである。

多彩な人物表現

江戸時代の多様な流派（狩野派・円山四条派・岸派・南画派など）の人物画法を比べてみるのも楽しいものです。モチーフも、中国風俗か日本風俗か、同時代の人物か物語上の人物か、男か女か、など多彩です。



4 美人図 平田玉蘊筆
一九世紀前半 実践女子大学香雪記念資料館蔵



5 旭日寿老図 溶姫筆
一九世紀前半 実践女子大学香雪記念資料館蔵



6 菊慈童図 清原雪信筆
一七世紀後半 実践女子大学香雪記念資料館蔵



7 紫式部図 清原雪信筆
一七世紀後半 実践女子大学香雪記念資料館蔵



花鳥の美

清原雪信・春信親子の狩野派風の本格的な屏風絵と、桜画に情熱を傾けた織田瑟々の晩年の傑作を取り上げています。確かな画技のうちにも、華やかな画面が生み出されています。



11

須磨桜真図 織田瑟々筆

天保二年（一八三一）冬 実践女子大学香雪記念資料館蔵

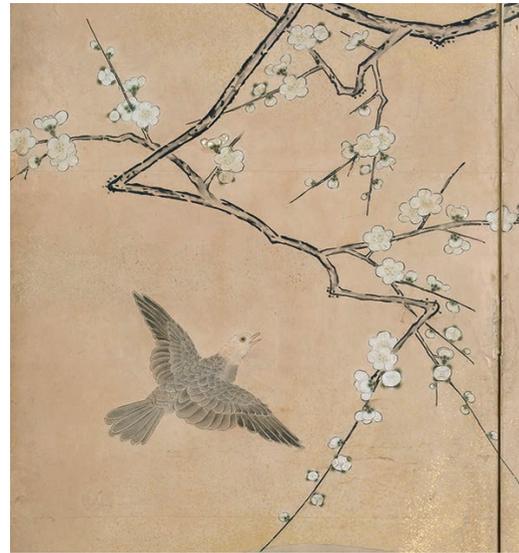


10

花鳥図屏風 清原春信筆

一七世紀後半—一八世紀前半

実践女子大学香雪記念資料館蔵





清雅な 山水・花鳥

中国の文人文化を憧憬し、文人たちが好んだモチーフや画法を学んで描いた人たちを、南画家と呼んでいます。江戸時代後期、もっとも多くの女性画家を輩出したのはこの分野でした。ここでは清雅さを尊んだ彼女たちの山水画と花鳥画を集めています。



15

山水图 奥田（大島）来禽筆
一八世紀後半 実践女子大学香雪記念資料館蔵



14

漁楽图 徳山（池）玉瀾筆
一八世紀後半 実践女子大学香雪記念資料館蔵



嘉永二年（一八四九）四月 実践女子大学香雪記念資料館蔵

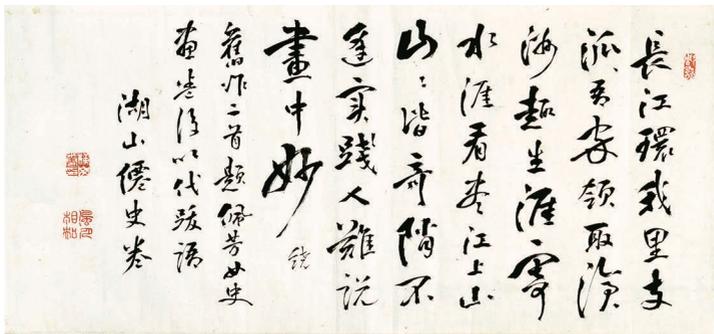
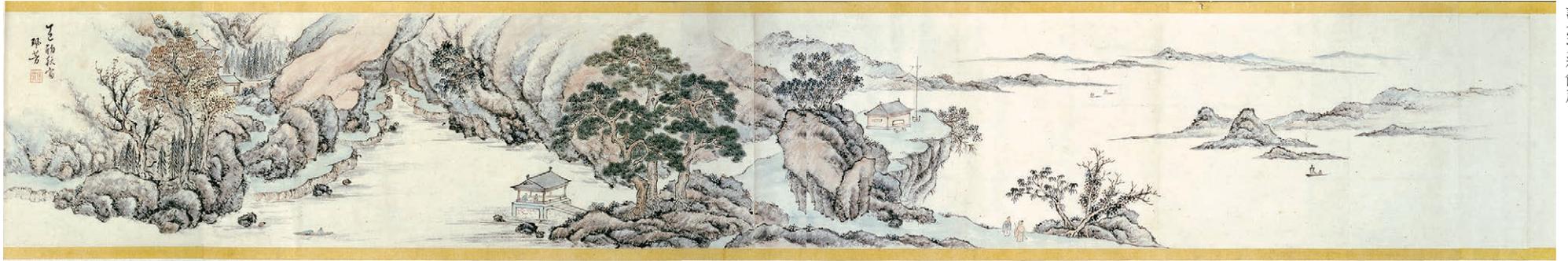


天保五年（一八三四）四月 実践女子大学香雪記念資料館蔵





筆海難濡得墨
波元漸茫乎心不
相應至是恨無聊
戊午浣秋卷
竹園戶倉君所寫此
併餘畫卷
年二過細筆



江村晚晴图·雪景杨柳图 谷文晁·林(谷) 幹々筆
寛政七年(一七九五)一二月・一八世紀後半 実践女子大学香雪記念資料館蔵



山水图 谷舜英 筆
文政四年(一八二二) 秋以前 実践女子大学香雪記念資料館蔵





特集展示

学祖・下田歌子と

女性画家

女性の文化活動に関する様々な啓蒙的な文章を残した学祖・下田歌子は、早くより徳山（池）玉瀾など女性画家の活動にも注目して、いくつかの文章を残しています。

ここではそうした女性画家に加えて、個人的に知己を得ていた人や同時代に女性教育に尽力した人たちの作品も取り上げています。



下田歌子が見た 女性画家

下田歌子は、著作にて、徳山（池）玉瀾をはじめ、江馬細香、張（梁川）紅蘭といった女性画家をとりあげています。特に、細香と紅蘭は、同じ美濃国の生まれ、同郷であり、強い思い入れが感じられます。







下田歌子と
女性教育者たち

華族女学校画学嘱託教授を務め、下田歌子とも交流があった野口小蘋や、跡見学校（後の跡見学園）を開校した跡見花蹊など、女性の教育に携わった女性画家、女性教育者たちの作品を紹介します。





- 作品解説
- 落款・印章
- 作家解説
- 主要参考文献
- 作品リスト

作品解説

※所蔵先の明記が無いものは全て実践女子大学香雪記念資料館です

1 白衣観音図

絹本着画 一幅 一七世紀後半―一八世紀前半
池田市立歴史民俗資料館蔵

印章「玉類」（朱文印）、「元瑤之印」（白文方印）

組んだ両足の先端を着衣からわずかに覗かせ、身をくねらせながら、岩に左肘をつけて斜め上方に視線を向ける形姿は、中国の白衣観音図にも先例があり、日本でも室町時代以来、かなり多くの作例がある。光輪（頭の後ろの円光）を半透明にして背景の山水を薄く描く場合が多いが、ここでは白い面とし、さらに右上に広い余白をとっている。このようなすっきりとした開放的な空間は、江戸初期の狩野派のやり方に近い。衣紋線や岩を描く線はのびやかで、濃墨から淡墨にいたる墨の使い方も手慣れている、この大幅を見事にまとめている。

宮内庁図書寮御用掛を務めた有職家の猪熊信男（1882-1963）の昭和一五年（1940）の箱書によると、本作は、摂津麻田藩の第二代藩主・青木重兼（号・端山）の旧蔵品であった。重兼は黄檗宗に深く帰依し、隠元隆琦（1592-1673）とも親交を結び、寛文七年（1667）に萬福寺の大雄宝殿の造営時には造営奉行を務めている。おそらく隠元ら黄檗宗関係者を介して、林丘寺宮光子内親王こと照山元瑤尼と何らかの接点を持ったことが、観音図の入手となったものと推定される。（仲町）

2 関帝図

絹本着色 一幅 一七世紀後半―一八世紀前半
池田市立歴史民俗資料館蔵

《白衣観音図》（図1）と同じ年に猪熊信男が書いた箱書は、本作も青木重兼の旧蔵品であったことを告げている。さらに、箱に添付された紙によつて、青木重兼が延宝七年（1679）に創建した、高平村（現在の三田市）の方廣寺（青木氏の菩提寺でもある）に伝来したことも判明する。落款・印章はないが、伝来の確かさと描写の質から判断して、林丘寺門跡照山元瑤尼の手になる可能性は高い。宗教的主題でなかったことが、法号の印章などを残さなかった理由かもしれない。

関帝とは中国後漢末期に劉備に仕えた関羽が神格化されたもので、中国の関帝廟では商業の神として信仰されているが、江戸時代の日本では武神として尊崇され、武家らに好まれた。隠元隆琦に請われて萬福寺にも来た范道生（1637-70）の《関帝像》（1664年長崎・聖福寺）など、黄檗宗関係には早い例もあるが、日本で多くの作例が出てくるのは一八世紀の半ば頃からで、本作は早い作例として注目される。（仲町）

3 唐美人図

武内小鷲（生没年不詳）
絹本着色 一幅 一九世紀前半

款記「小鷲女史」

印章「小鷲女史」（朱文長方印）

画面中央には、左手に読みかけの本を持ち、右手に団扇を携えた女性が、視線を斜め前に投げかけながら、竹製の牀の端にゆつたりと腰を下ろしている。女性の左手には硯・水滴・筆筒などが見える。画面の左下では、侍女らしき女性が煎茶の用意をしている。読書、文房具・煎茶などの、いわゆる文人の書斎（文房）の設定で描かれた中国・明清の女性像は、江戸時代に多数船載され、日本でもその制作が流行した。

本図に見られる、細面の顔、ややつり上がり気味の目、細いなで肩、小さな口、指先の表現などに見られる特徴は、岸駒（1756-1839）を祖とする岸派の作品と近い。ただ、赤・青・緑・白などの色彩を控えめに点じた画面は、カラフルな岸派や円山・四条派の唐美人図とは異なり、中国・明代の仕女図を思わせる古風な色感である。媚びたポーズを採らない点も特異で、それによつて一種の清雅さが生み出されている。なお、修理時に裏彩色があることが確認されている。（仲町）

【参考文献】仲町啓子「カラー図版解説 武内小鷲 唐美人図」『実践女子学園

香雪記念資料館館報』第三号、二〇〇六年

児島薫「資料修理」同右

4 美人図

平田玉蘊（1787-1855）
絹本着色 一幅 一九世紀前半

款記「玉蘊」

印章「玉蘊女史」（朱文方印）

背景のない縦長の画面に、若い女性が一人立っている。俯きがちに後ろを見やる、やや面長の顔は、眉下から頬にかけて薄紅が刷かれ、鼻筋は白く通り、唇には笹色紅が見える。結髪は赤い鹿の子を飾った高島田で、一揃いの鬘甲でできた櫛や簪、牡丹の弁を挿している。鼠色がかった緑色の振袖には桜の紋と、袂や裾に金の松葉に松毬の模様があり、襟や袖口、裾からのぞく円模様の襦袢や金泥で描かれた蝶模様の帯は赤く、墨の衣文線に沿うように引かれた線は金泥で華やかである。高級な笹色紅や豪華な衣装、白足袋、高島田、お七結びの帯などから、おそらく裕福な商家の未婚の若い女性だろう。着物に使われた金泥や、画面全体にまかれた雲母、軸先にある象嵌の花模様など、豪華で凝った作品であり、やはり豪商など、裕福な人物からの依頼による制作だと考えられる。（太田）

5 旭日寿老図

溶姫（1813-68）
絹本着色 一幅 一九世紀前半

印章「鳳凰来儀」（白文方印）

真つ赤な旭日と長寿を寿ぐ寿老人は、ともに祝賀の図像である。徳川幕府の御用絵師・狩野晴川院養信（1796-1846）の『公用日記』（東京国立博物館蔵）によると、文政九年（1826）十一月八日、晴川院は《日出・福祿寿・亀図》を手本として差し出し、それに対して溶姫は、十一月八日と一七日、翌年正月九日に清書を提

出し、三回目で合格点をもらっている。晴川院の略図は本図と酷似し(ただし亀は省略される)、福祿寿はしばしば寿老人とも呼ばれるので、右の画が本図の原画と見て間違いないであろう。さらに同年九月八日に溶姫が描いた《日出・福祿寿図》と《亀図》の二幅対のうちの《日出・福祿寿図》はいっそう本図と近い。このめでたい画題は、同年一月二七日の婚礼と関係があるかもしれない。なお「鳳凰来儀」の印章は、晴川院の弟・朝岡興禎が表した『古画備考』に溶姫の印章として掲載されている。

二重箱のうちの内箱は、漆塗りで蓋表に金で「溶姫君様之御筆 旭日壽老像 壹幅」と記され、外箱の裏には、嘉永四年(1852)、増上寺通元院の春成上人による、本作取得の経緯が記される。通元院は、同寺御霊屋列当寺院八院の一つで、前田家の宿坊でもあった。(仲町)

6 菊慈童図

清原雪信(1643-82)

絹本着色 一幅 一七世紀後半

款記「清原氏女雪信筆」

印章「清原女」(朱文八角印)

車輪松の下に、菊の一枝を右手に持って、右膝を立てて坐る菊慈童が描かれている。上着には金泥で細かく文様が施される。垂髪の菊慈童は、中性的とも言える柔和な表情をたたえ、優しいたたずまいを見せている。よく似た絵柄の《菊慈童図》を鶴澤派の作品の中に見出すことができる(『特別展 彩―鶴澤派から応挙まで』の14

図と58-1図、兵庫県立歴史博物館、2010年)。同種の着衣を身にまとい、かつ垂髪である点、画面の左に視線を向けつつ片膝を立てて坐る形姿などがほとんど同じである。ただ雪信画では、背後の滝や水流を省き、代わりに松を加えて、背景をすっきりとさせ、菊慈童を浮き立たせているのが特筆される。菊慈童の姿は端正で、静かな趣をたたえているのも注目される。緊迫した空間の創出に、雪信のめざしたものがあつたように思われる。(仲町)

【参考文献】大平有希野「清原雪信筆 菊慈童図」『國華』一三九七号、國華社、二〇一二年

7 紫式部図

わらわのたかみち

清原雪信(1643-82)

絹本着色 一幅 一七世紀後半

款記「清原氏女雪信筆」

印章「清原女」(朱文八角印)

卓に向かう公家女性が、御簾を挙げた部屋にひとり坐し、庭の紅葉や籬の菊が、秋の季節感をもし出している。(執筆する公家女性と季節としての秋)という図柄が、石山寺で『源氏物語』を構想した紫式部を連想させるので、《紫式部図》と伝えられているが、その画題につきものの《琵琶湖に映る月影》がこの絵には欠けているので、伝承されている画題には疑問が残る。平安時代の才媛たちの著作が、女性の(特に武家の)教養として尊ばれる風潮は江戸初期より盛んとなる。紫式部図や清少納言図が喜ばれてくるのも、そうした時代背景からであった。

9 四季花鳥図屏風

しきかちようずびょうぶ

清原雪信(1643-82)

紙本金地着色 六曲一双 一七世紀後半

個人蔵

細緻な筆遣いで描かれた顔面や衣装の模様、人物のプロポーション、あるいは樹木等の庭の描写などは、狩野探幽(1602-74)が始めた、江戸狩野風(新大和絵)の画法を受け継いだものである。謹直な画法や落款の書風から、雪信の画歴のなかでも比較的初期作と推定されている。(仲町)

8 唐美人図

からびじんず

香川水仙(1815年没)

絹本墨画 一幅 一八世紀後半―一九世紀前半

款記「水仙寫」 印章「菟葵」(朱文方印聯印)

卵形の小さな顔、華奢で細い体躯、伏し目がちな目や小さな口などの特徴は、中国・清代の仕女図のスタイルを踏襲したものである。やや病的とも言えるそうした女性像は、宮廷画家から民間の絵師に至るまで、幅広い層に流行し、江戸時代の日本にも相当数が輸入された。舶載画の多くは、逸名の職業画家の作であったと思われるが、たとえ二流品であっても、前代までに紹介された中国風俗の美人図とは異なった、新しいタイプの《唐美人図》であったことが重要であった。特に中国文化に鋭くアンテナを張っていた儒者や南画家などの知識人層は、その受容に熱心であった。

ここでの水仙の工夫は、おそらく着色画であったと思われる原画を白描画(墨の描線のみで制作した絵画)風に変えた点である。それによって俗気が軽減され、清楚な趣を与えるようになった。水仙が白描画を得意としていたことは、田能村竹田(1777-1835)も証言している。(仲町)

現在知られる、雪信唯一の金屏風であり、雪信の花鳥画の代表作である。今回展覧会としては初の紹介となる。右隻の紅白の椿(春)、燕子花(夏)左隻の芙蓉(秋)、雪をかぶった白梅(冬)などが四季を表し、その間に白鷺や大小の小鳥たちが飛び交う。謹直な筆致で古様さを感じさせつつも、余白の取り方などは江戸狩野風である。中屏風ながら、松竹梅に緑毛亀や万年青など吉祥のモチーフを配していることから、何らかの慶事のために制作されたものと推定される。

狩野探幽(1602-74)以降の狩野派作品の研究があまり進んでいない現段階で、この屏風を厳密に位置付けることにはやや困難もあるが、およそその見通しを述べるなら、探幽風の画風を学びつつも、むしろ探幽の次世代、たとえば、探幽の弟・尚信(1607-50)の子・常信(1636-1713)らの作風に近いように思われる。特に常信の《四季花鳥図屏風》(板橋区立美術館蔵)とは、構図的に近いところがある。右隻では、中心となる樹木を巨岩とともに配して、背後に滝や激しい水の流れを描き、大小の様々な鳥を点じる点、左隻でも、岩や巨樹の配置、芙蓉の位置、多彩な鳥などに共通性が窺われる。いっぽう、雪信ならではの個性も見られる。力強くて確かな墨線と艶やかな岩絵の具の濃彩との対比、描き込んだ部分と余白とのほどよい

いバランスと緊張感、細部の精緻な描写、それらが優雅でかつ引き締まった雪信の世界を作り出している。(仲町)

10 花鳥図屏風

清原春信(生没年不詳)
紙本着色 六曲一隻 一七世紀後半—一八世紀前半

款記「清原氏女春信筆」
印章「春信」(朱文方印)

今回初公開の作品。前景から屈曲した白梅の幹が立ち上がり、根元近くに濃彩で薔薇と竹が添えられる。岩の背後で水流が穏やかに向かって右から左へと流れて行く。それらの間にさまざまな模様の二〇羽ほどの鳩が描かれている。この白梅の枝振りとよく似た構図を、狩野探幽(1602-74)の養子で後に駿河台狩野家を立てた、狩野洞雲益信(1635-94)の《花鳥図屏風》(『特別展 狩野派の絵画』展カタログ148図、東京国立博物館、1979年)右隻に見出すことができる。現在知られる春信のもうひとつの作例である《佐野の渡図》(米・インディアナポリス美術館)は、探幽の弟子・鶴澤探山(1655-1729)の子・探鯨(1687-1769)の《佐野の渡図》(今村道之進粉本類、『特別展 彩—鶴澤派から応挙まで』58—2図、兵庫県立歴史博物館、2010年)とほとんど同じ絵柄であり、春信が母・清原雪信(1643-82)と同様に、狩野探幽系の画法を継承していることは明らかである。梅樹の幹を描く水墨線や水流は明らかに探幽風である。なお、緑の金の部分は描装装となつている。(仲町)

款記「玉瀾」

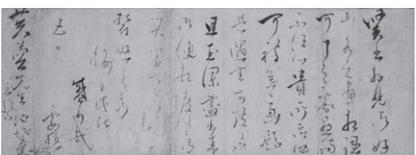
印章「玉瀾」(朱文方印)、遊印「祇園風流」(白文方印)

雪が降る中、一風変わった凹凸のある黒く太い幹をもつた紅梅が、右下から左上へと画面いっぱい堂々と枝を伸ばし、多くの花をつけている。幹の上には既に雪が積もつていて、筆を振つて飛ばした胡粉で描かれた舞う雪は、空から次から次へと激しく降り続けている様子が感じられる。大画面に雪の白色と、梅の幹の黒色や灰色、そして梅の花弁の薄い紅色と蕊の黄色、幹につく点苔の緑といった色感の組み合わせが鮮やかな作品で、玉瀾の代表的な作品の一つである。

この作品に関連して玉瀾の夫である池大雅(1723-76)が、友人であった高芙蓉(1722-1784)に宛てた書簡(挿図1)がある。それによると、大雅が芙蓉のために玉瀾のこの作品を送つたことがわかる。作品、書簡ともに、箱書として渡邊華石(1852-1930)による題と極書がある。(太田)

【参考文献】『墨美 江戸期の南画・文人画—高林コレクション』

シヨーン一九二号、墨美社、一九六九年



挿図1「池大雅真跡玉瀾雪裏紅梅図副簡」個人蔵

13 和歌扇面・風竹図扇面

百合(1694-1764)・徳山(池)玉瀾(1727-84)

紙本着書・墨画 一幅 一八世紀後半

11 須磨桜真図

織田瑟瑟(1779-1832)
絹本着色 一幅 天保二年(1831)冬

款記「須磨櫻真圖 天保二辛卯冬 織田氏女瑟瑟寫」
印章「織田氏女」(白文方印)、「瑟瑟」(白文方印)、「惜華人」(白文方印)、遊印「芳華自中出」(朱文長方印)

下部の地面から立ち上がった比較的大い幹は、やや弓なりに右に反りつつ、画面からいったん消え、枝の一部を上端に覗かせる。画面左では、満開の花を鈴なりにつけた中小の枝が、優美な弧線を交差させている。亡くなる前年の冬に描かれた作品で、桜の花を知り尽くした瑟瑟の、画業の集大成とも呼ぶべき秀作である。長年、桜を描き続けた手堅さが感じられるいっぽう、没骨法(輪郭線で括らない)で描かれた花弁の柔らかさ、わずかに点じられた朱の艶やかさ、しべの一点一点をもゆるがせにしない生真面目さ、いずれの細部を見ても、常に初心を持つて花に対峙する瑟瑟の真摯さに溢れている。彼女の画業を四期に分けて考察した朝日美砂子氏は、最晩年期(1829-)に、優美な作風に戻り、繊細かつ円熟した作品を描いて人生を終えることを指摘している。なお、瑟瑟は他にも須磨桜を描いているが、紅色が比較的濃いこの品種に関しては、今後さらなる調査を要する。(仲町)

12 雪裏紅梅図

徳山(池)玉瀾(1727-84)
紙本着色 一幅 一八世紀後半
個人蔵

和歌扇面

款記「恋わひて なみたの露の おきみつ、夜もすからに 袖そぬれそふ 百合」

風竹図扇面

款記「玉瀾」
印章「玉」(白文方印聯印)、遊印「松風」(朱文楕円印)

一幅の掛幅に二面の扇面、上に百合の和歌書、下にはその娘である、徳山(池)玉瀾の風竹図が貼り付けられている。扇面はともに、別の骨付きの扇に仕立てられていた跡が残っているため、書と画は本来呼応していたものではなかったようだが、現在、母と娘による書画の合装となっている。玉瀾の《風竹図扇面》は、激しい風に煽られ、たわんだ二本の細い竹が、濃淡のついた葉を躍らせている。扇面の画面を、左下から右上へと横切る大胆な構図である。中央上部、竹の葉の上に隠れるようにして「玉瀾」の落款と「玉」の聯印が、そのやや右下の余白に「松風」の遊印が捺されている。本図と作風が近い、同画題の《風竹図自画賛》(フラインバーグ・コレクション)がある。(太田)

【参考文献】小林忠「池玉瀾筆風竹図扇面」『國華』一三九七号、國華社、二〇一二年

14 漁楽図

徳山(池)玉瀾(1727-84)
紙本着画淡彩 一幅 一八世紀後半

款記「玉瀾」

印章「玉」(白文方印聯印)、遊印「松風」(朱文楕円印)

柳の下、仕掛けた網の傍らにひとりの高士が静かに坐している。彼が漁師でないことは明らかである。漁楽図とは、文人たちが憧れた悠々自適な理想的な境地を、漁夫の生活に喩えて表現したものである。夫の池大雅（1723-1776）にも《傲王摩詰漁楽図》（京都国立博物館蔵）がある。大雅画では、文人画の祖と言われる王維（701-761）の筆法に倣って描かれたことが告げられ、「漁楽」が文人的価値を表していることを強調している。

玉瀾の画風は、基本的に大雅画を踏襲したものである。墨画淡彩の清澄な色感、樹葉や岩の描き方、あるいは水面に映る影など、いずれも大雅画から抽出したものはあるが、小画面に余白をほどよくとって洒落た構図でまとめた点には、玉瀾の面目が感じられる。遊印の「松風」が樹葉に隠れ気味に捺されるのも、玉瀾画によく見受けられる。画面の大きさから判断して、元は画帖中の一葉であった可能性もある。（仲町）

15 山水図

奥田（大島）来禽（生没年不詳）
絹本着色 一幅 一八世紀後半

款記「来禽」

印章「来」「禽」（朱文方印聯印）

水辺に松林と人家があり、その後ろにこんもりとした低い山が迫る。中国の雄大な山水とは異なるどこにでもあったような日本の風景を思わせる。山を登る小道には東屋が設けられ、人物は描かれていないながら人の営みも感じさせる。中景の空間処理などにやや稚

拙なところもあるが、画面全体を均一な丁寧な筆致で描き、親しみやすい雰囲気をつくりだしている。落款は「来禽」、印章「来」「禽」（朱文方印）。

来禽の作品はあまり明らかではなく活動時期も短かったようである。年記の明らかなものとしては、「明和南宗画帖」（東京国立博物館）に《山水図》（1770年9月作）、「如意道人蒐集书画帖」（出光美術館）に《江辺茅屋図》（1792〜94年頃作）が納められている。（児島）

16 墨竹図

亀井少乘（1798-1857）
紙本墨画 一幅 嘉永二年（1819）四月

款記「栽竹無如寫 子猶何太芳 己酉初夏 少乘併題」

印章「龜友士」（白文方印）、「少乘女史」（白文方印）、「窈窕」（関防印・白文方印）

前景に濃墨で描かれた細い竹は、しなやかさの中にも凛とした趣をたたえ、画面を統べている。背後には淡墨で二本の太めの竹桿が描かれ、画面に奥行きを生み出している。個性的な形態感覚、独特の構図、速度感のある筆運びなどは、少乗が墨竹図の制作に、この時点でかなり手慣れていたことを窺わせる。事実、墨竹は少乗が若い頃より得意とした画題であった。少乗の自賛の中に出てくる「子猶」とは、竹を好んだこと知られる王徽之（中国東晋の人、王羲之の子、字は子猶）のことである。また、夫の雷首の賛は、司馬遷の『史記』卷一二九に所載の一節「渭川千畝竹（中略）此其人皆興

千戸侯」を踏まえたものと思われる。有名な儒者の家に生まれた少乗は、幼い頃より祖父・南冥（1743-1814）や父・昭陽（1773-1836）から、こうした漢学の知識を教授されていた。少乗五二歳、夫雷首六一歳の年の合作である。（仲町）

亀井雷首の款記と印章は左記のとおりである。

「渭川千畝竹 其人萬戸侯 雷首山人題」、印章「龜井復印」（白文方印）、「應龍天」（白文方印）、「緝熙」（関防印・白文方印）

【参考文献】仲町啓子「亀井少乗 墨竹図」『実践女子学園香雪記念資料館

館報』第七号、実践女子学園香雪記念資料館、二〇一〇年

17 秋卉舞蝶図

張（梁川）紅蘭（1804-79）
絹本着色 一幅 天保五年（1834）四月

款記「張氏紅蘭」

印章「梁」「張」（朱文方印聯印）

秋海棠を中心とした秋の草花と二匹の蝶を描く。詩は画家の夫、梁川星巖（1789-1858）が文政九年（1826）に詠んだもので、本図自体はそれから八年後に友人の藤井竹外（1807-1866）のために制作された。賛は星巖、絵は紅蘭の筆になる。星巖の詩は、秋海棠は失恋した女性の涙が注がれた地から生じた、という伝承を踏まえた内容となっている。一方、描かれたモチーフの取り合わせからすると、秋海棠の「棠」が「玉堂」を連想させ、さらに蝶が長寿を意味する「臺」の音に通じることから、吉祥性を帯びた図像と解される。詩にはない蝶を加えることで、詩が喚起する悲劇性と画が連想

させる吉祥性を相向かわせ、多義的な読みを可能にしているとも言えよう。ちなみに、蝶は紅蘭が得意としたモチーフでもある。（三戸）

梁川星巖の款記と印章は左記のとおりである。

「青棠姪姪能獨念 丹棘連娟解（忘）憂 一種人間好花草 西風腸断不勝秋 甲午正陽月録舊製為 藤井子開賢契 梁緯」、印章「梁緯」（白文方印）、「公圖」（朱文方印）

【参考文献】三戸信恵「梁川紅蘭筆 秋卉舞蝶図」『國華』一三九七号、國華社、二〇一二年

18 養老瀑布図

江馬細香（1787-1861）
絹本墨画 一幅 安政六年（1859）冬

岐阜県博物館蔵

款記「石穿鞋底渡砭行 萬樹蒼然翠靄橫 未到瀑泉衣已冷 溪流捲雪百雷鳴 養老瀑布真圖己未冬日寫此併錄以遊瀑布

途上舊製 七十三廻細香」

印章「江馬衷々」（白文方印）、「細香女史」（朱文方印）、「湘夢」（関防印・朱文長方印）

養老の滝を正面から大胆に描いている。養老の滝は、現在の岐阜県養老郡養老町にある、古くから親しまれてきた名瀑である。細香が住んだ大垣から近く、天保元年（1830）九月、四四歳の時に養老に遊んだ際の、詩や滝を描いた作品《養老の瀧》（岐阜県歴史館寄託）もある。本作は細香七三歳の時の作品で、非常にあっさりとし

た筆使いながら、画面いっばいに滝を捉え、墨面で緑茂る山肌から勢い良く流れる滝を表現している。箱書は、昭和三〇年(1955)一二月、岐阜県の郷土史家であり、『梁川星巖翁 附紅蘭女史』(梁川星巖翁遺徳顯彰會、1925年)、遺稿「細香と紅蘭」(大垣・1969年)など、先駆的な梁川星巖(1789-1858)や張(梁川)紅蘭(1804-79)、そして細香の研究を行なった、伊藤信(竹東山人・1887-1957)によるものである。(太田)

19 雪中生筍図

江馬細香(1787-1861)
絹本墨画 一幅 安政四年(1857)冬
岐阜県博物館蔵

款記「君家淡竹表精誠 幾箇新筆帶雪生 知得蒼天厭專美 欲分千載孟宗名 丙辰冬日國枝氏後園淡竹 雪中生筍寫併賦賀之 七十一歳細香」

印章「江馬衷々」(白文方印)、「細香居士」(朱文方印)、「結縁翰墨」(関防印・白文方印)

雪が積もり、その重みでたわんだ淡竹の葉の先には、呼応するように、地面の雪の中から、出たばかりの小さな筍がのぞいている。細香の讚詩のとおり、わずかに雪を帯びている。國枝氏の庭園にある淡竹に、筍が生じた様を描き祝うとするが、恐らく、淡竹を國枝氏やその家族に喩えたものではないだろうか。國枝氏や家族のその誠実さを称え、その子供達が生まれ育ち、中国三国時代の呉の人、孟宗のように親孝行であるだろうことを祈願する。推測ではある

21 山水図巻

林珮芳(1799-1879)
紙本着色 一卷 安政四年(1857)七月

款記「丁巳初秋寫 珮芳」
印章「佩芳」(朱文方印)

遠くに山並みが連なる水辺の景色から始まった一卷は、酒旗の掲げられた一屋あたりを境に、視点を対象に近付けて、主要な景観が大きく捉えられる。そこでは四阿で涼をとりながら談笑している高士や、山間の瀟洒な館が現れ、自然の中で自適に過ごす文人的な理想が描き出されている。淡彩による清澄な色感や柔軟な筆線によって、秋の透明感のある景色が生み出されている。この画風は、珮芳が伊勢を訪れた長崎の画僧・鐵翁(1797-1877)を通じて学んだ、中国・清の山水画に拠ったものである。一例として、文化元年(1804)の初来日以降、数回の来日記録がある・江稼圃(生没年不詳)の《傲黄公望山水图》(『國華』938号所載)などが挙げられる。なお、江稼圃画の中には、大正八年(1919)まで伊勢の小津家が所蔵していたものもあった。

巻頭には、伊勢出身の儒者・斎藤拙堂(1797-1865)による、中国六朝時代の詩人・王融(467-493)の詩句の一節「貞筠抽箭 潤壁懷山」を記した題がある。巻末の別紙に書かれた跋は、幕末明治に活躍した漢詩人・小野湖山(1814-1910)の自作の五言絶句二首である。珮芳五九歳の時の作品。(仲町)

【参考文献】仲町啓子「林珮芳筆 山水図巻」『國華』一三九七号、國華社、二〇一二年

が、出産など家の繁栄を祝う出来事を背景にした作品なのかもしれない。極端な濃淡をつけず、穏やかでどこか温かい、細香七十一歳の作品である。《養老瀑布图》とともに箱書は、昭和三〇年(1955)一二月、伊藤信(竹東山人・1887-1957)による。(太田)

20 四君子巻

江馬細香(1787-1861)
紙本墨画淡彩 一卷 安政五年(1858)九月

款記「筆海難濟得 墨波元渺茫 手心不相應 至竟恨無航 戊午晚秋為 竹圃戸倉君囑寄此 併録舊製 七十二姪細香」

印章「江馬臯」(白文方印)、「湘夢」(白文方印)、「綴風」(関防印・朱文楕円印)

江馬細香による「四君子」などを描いた画が一図と讚詩と、それに寄せた、岡本黄石(1812-98)や日野霞山(1788-1872)、木蘇大夢、岩瀬尚菴(?-1871)、溪毛芥(1818-83)、藤井竹外(1807-66)、小林卓斎(1831-1916)による詩書の作品である。細香が安政五年(1858)に、戸倉竹圃(1832-81)のために描いた画に、細香の没後、新たに詩書を寄せて卷子としてまとめたようだ。蘭、竹、菊、梅は「四君子」として、文人である多くの知識人たちに非常に好まれていた。細香の詩は、自分の画力の未熟さを憂う内容ではあるが、筆はのびのびと動きがあり、細やかな墨の濃淡は奥行を作り空間を複雑にしている。細香七二歳の時の充実した作品である。(太田)

22 江村晚晴图・雪景楊柳图

谷文晁(1763-1840)・林(谷)幹々(1770-99)
絹本墨画淡彩 一幅 寛政七年(一七九五)一二月・一八世紀後半

江村晚晴图 款記「江村晚晴 乙卯杪冬寫於寫山樓 文晁」
印章「文」(晁) (朱文方印聯印)

雪景楊柳图 款記「林氏幹々」
印章「幹」(幹) (白文方印聯印)

上に谷文晁と、下にその妻である林(谷)幹々の小品が合装された一幅である。《江村晚晴图》は款記から、寛政七年(1795)一二月、文晁三三歳の時に描かれたことが分かる。山を背景に、湖中に浮かぶ小島に育つ木々が描かれている。文晁が中国画を学んでいたことから、構図の源泉には中国の元末四大家の一人である、倪瓚の作品があると思われるが、描写は異なり、浙派的な力強い画面になっていて、文晁なりに描いていることがわかる。また、幹々の《雪景楊柳图》では、雪に覆われた山を背景に、手前にはこぼつした岩と葉を落とした柳の木々、浮かぶ小舟といった水辺が描かれていて、雪の日の暗く寒々しい雰囲気画面に閉じ込められている。夫婦ともに水辺の景で関係深い作品と考えたいところだが、《雪景楊柳图》が僅かに大きく、後世で一幅に仕立てた可能性もある。(太田)

【参考文献】河野元昭「谷文晁筆 江村晚晴图 谷幹々筆 雪景楊柳图」『國華』一三九七号、國華社、二〇一二年

23 山水図

谷舜英 (1772-1832) 絹本着色 一幅 文政四年 (1821) 秋以前

款記「舜英」
印章「舜英」(朱文瓢印)
舜英は、谷文晁の妹で他に数点の山水画が知られている。この作品は、画面中央に大きくそびえる独特の形の主峰が目を引き、峰に懸かる滝、疎林、酒旗を掲げた茶店と小橋を渡る文人が小さく描かれ、これらのモチーフと基本構図は、『芥子園画伝』などで知られていた明清山水画の定型である。また、皴をほとんど用いず、淡彩や淡墨を軽く刷く画法は、当時伝来していた明末の藍瑛派の流れを汲むと考えられる。鷹揚な描きぶりから、他の舜英画や兄の作品にはない、おどろかさが感じられる。

左上には、夫で幕府町方同心職の中田榮堂が七言絶句詩を着賛し、そこに文政四年 (1821) の年記がある。時に舜英五〇歳、同時期の作か、或いは賛の内容から旧作へ着賛し引越祝とした可能性もある。兄文晁を中心に集う、幕末江戸の市井の文人文化の一端を伝える作品である。中田榮堂の賛と大意は左記のとおりである。(宮崎) 琪樹蒼黄一逕寒 聳える木々は黄色く色づき、小道が閑散と続く。 停筇恰好隔溪看 杖を止めたところは、溪流の彼方を望むのにふさわしい。 移家飽飲峰巒竟 引越し祝いの酒を飲み飽きて深山の境を思い、 崕輪不嫌來徑難 山道の険しさをいとわずここまでやって来た。 辛巳秋日 榮堂題 辛巳ハ文政四年 (1821)

25 蘭図

江馬細香 (1787-1861) 紙本墨画 二曲一隻 文政十一年 (1828) 五月

右図 款記「戊子仲夏寫 細香」
印章「江馬細香」(白文方印)
左図 款記「戊子蒲月寫 細香」
印章「江馬」「多保」(白文方印聯印)

細かな金の切箔を散らした地の上に水墨の二図を貼付けた、二曲一隻の風炉先屏風で、清雅で凛とした趣をもっている。右の扇には蘭竹図が、左の扇には蘭図が貼付けられている。先が鉤型になった笹竹の葉は『芥子園画伝』にも見られる表現で、こうした図譜を手本に中国画を学習したことがわかる。左右でモチーフや構図、墨の濃淡に対比的な変化をつけて、蘭や笹竹の葉が弧を描きながら繋がるような、流れとリズムをもたらしている。「蘭図」は、頼山陽 (1780-1832) や浦上春琴 (1779-1846) らによる指導の下、初期の素朴で力強い表現から、穏やかで潇洒な表現へと変わり、さらには山陽の没後、自己の表現を追求していく中期へと展開していく過渡期を示す作品である。画風展開を考える上で重要な作品であり、山陽やその周辺との交流が与えた影響を強く反映しているものである。(太田)

【参考文献】 太田佳鈴「江馬細香の初期と前期における画風展開―「蘭図」を中心に、落款と印章の検証を含めて―」『実践女子学園香雪記念資料館館報』第九号、実践女子学園香雪記念資料館、二〇一二年
太田佳鈴「江馬細香蘭図」『國華』一三九七号、國華社、二〇一二年

24 竹・菊図

河邊青蘭 (1868-1931) 紙本墨画 双幅 大正二年 (1913) 五月

右幅 款記「青蘭女史寫」
印章「河邊元印」(白文方印)、「青蘭」(朱文方印)
左幅 款記「佳節逢吹帽 黃金染菊叢 淵明何處飲 三徑吟香中 癸丑仲夏 蕉雪廬中青蘭女史畫意」
印章「河邊元印」(白文方印)、「青蘭」(朱文方印)、「眉月」(閑防印・朱文半月印)

四君子(蘭・菊・梅・竹)より竹と菊を取り上げ、筍が添えられた竹図の春と菊図の秋で、春秋を表している。江戸時代以来多くの南画家たちによって描き継がれてきた文人風の墨竹図や墨菊図の伝統を、青蘭はしっかりと受け継いでいる。菊図に施された賛は、王十朋 (1127-71) の「取莊園花卉目為十八香以菊冷香(莊園の花卉を取りて目して十八香を為すに、菊を以て冷香とす)」と題された五言絶句である。詩では、孟嘉吹帽の故事を思い起こさせる重陽の佳節のころ、黄色の美しい菊叢はまるで黄金のようであり、菊と飲酒を好んだ陶淵明 (365-427) に思いをよせつつ、菊に包まれた三徑(漢の蔣詡が、庭の三筋の小道に松・菊・竹を植えた故事から、庭を表す)が冷香に包まれている様子を詠っている。青蘭四六歳の時の作品。小品ながら墨技も上達かつ安定し、賛を書く筆跡も一段と手慣れてきた様子が窺われる。(仲町)

【参考文献】 仲町啓子「收藏品紹介 河邊青蘭特集 三、竹・菊図」(『実践女子学園香雪記念資料館館報』第一号、実践女子学園香雪記念資料館、二〇一四年)

26 墨竹図 (「翠静帖」より)

張(梁川)紅蘭 (1804-79) 絹本墨画 三帖より一図 一九世紀中頃

款記「誰見此君能勁直 山中八月別成春 紅蘭張氏」
印章「紅」「蘭」(白文方印聯印)

二本の竹が重なるように描かれ、一方は濃墨で、他方は先端を薄墨で描写され、遠近感を出している。手慣れた筆致で小画面に竹葉を巧みに構図した佳品と言える。

本図は「古家氏愛蔵 翠静帖」と箱書きされた、三帖よりなる画帖の中の一図である。画帖の箱裏書は嘉永四年 (1831) 二月であり、同画帖に含まれる年記のある作品は、ほぼ幕末期の嘉永元年から四年 (1848-51) に集中しているため、紅蘭の作品もおそらくその時期に描かれたものと推定される。

下田歌子は『日本の女性』(実業の日本社、1913年)の「徳川幕府時代の婦人」の章に「十五 梁川紅蘭」を立て、「一種の女丈夫」であった紅蘭の生涯のエピソードを紹介している。なお、紅蘭の(烈女)ぶりは、沼尻桂一郎編『現今英名百首』(1883年刊)にも取り上げられるほど、明治期には有名であったらしい。(仲町)

27 海棠小禽図

野口小蘋 (1847-1917) 絹本着色 一幅 明治四三年 (1910) 四月

款記「明治庚戌首夏 小蘋女史」
印章「塾親之印」(白文方印)、「小蘋女史」(朱文方印)

画面左下から右上へ伸びる淡紅色の花をつけた海棠の幹に、二羽の尾の長い鳥がとまり、樹上を三羽の小禽が飛び姿が描かれる。尾の長い鳥は綬帯鳥(寿帯鳥)、樹上を飛び鳥は白頭翁(シロガシラ)であろう。この二種の鳥は、古来、吉祥画題として好まれ、実在の鳥を装飾化して描かれた。『沈南蘋画図百幅』(長崎の通訳が、中国人に清代の画家沈南蘋(1682-?)の百幅の画の画題の意味を尋ねて記したもの)には、海棠の「棠(tang)」が「堂」と同じ音であることから堂上を意味し、白頭翁を父母に喩えて、堂上に父母が相揃って居ることを意味する『堂上白頭翁図』が載る。堂上は父母を、白頭翁は長寿を意味することから、父母の長寿を願う図と考えられる。本図では、海棠と白頭翁に、更に繁栄を意味する綬帯鳥を組み合わせて、父母の長寿と繁栄を願う図として描かれたのだろう。画面下方に描かれる菊も、重陽の節句に菊酒を酌んで、長寿延年を祈るなど長寿をイメージさせるモチーフである。本図を収める箱には、小蘋の娘郁(号は小蕙、1878-1945)によって、蓋表には「先妣小蘋女史筆 海棠小禽之圖」という題、蓋裏には「大正己未瑞月 小蕙郁謹題」と書され、この箱書が、小蘋が亡くなって二年後の大正八年(1910)一月に書されたことを伝える。(山盛)

28 松下孤亭図

野口小蘋(1847-1917)

絹本着色 一幅 明治三年(1900) 七月

個人蔵

款記「白雲出沒碧崖 松下茅亭人未回 松起涛声寒暮色 瀑泉飛霧湿衣来 明治庚子新秋 寫於閒雲野鶴艸堂 雪峰先

29 有卦の七種

跡見花蹊(1840-1926)

紙本着色 一幅 一九世紀中頃

款記「花蹊女史」
印章「華蹊」(白文長方印)

作品を収める箱の表に、花蹊の筆跡で「有卦の七種」と画題が記されている。有卦(うけ)とは、陰陽道で吉事が続く七年間のことである。江戸時代には、有卦に入った人は、福に通じる「ふ」の字のつくものを描いた有卦絵を飾ったり、贈られたりする風習があった。画面には、下からフクジュソウ、フジ、ボタン(富貴(フウキ)、フキノトウ、キンポウゲ(1885年に刊行された『花壇地錦抄』によると「金風花キンフウケ」とも言った)、フヨウ、フジバカマが描かれている。

箱の裏には「予此画七十年前作也 花蹊女史識 年八十有六」と認められている。亡くなる前年のその箱書に拠れば、この絵は花蹊の一〇代後半(江戸時代最末期の1860年代後半頃)の作品となる。有卦に入った祝いに描いた縁起の良い作品を、記念として終世手元に置いていたのであるか。切り取られた草花(いわゆる切枝)を一画面に構成するのは、江戸時代後半に渡辺華山(1793-1841)らの南画家たちの先例があり、描法もそれらに近く、南画風の清楚な佳品となっている。(仲町)

30 山水図

跡見花蹊(1840-1926)

絹本墨画 一幅 明治七年(1874)秋

生一察 小蘋野口親」
印章「印文不明」(方印)、「印文不明」(方印)

画面中央には岩の上に立つ三本の松樹、左下には藁葺き屋根の東屋が見え、右側には水が滔々と流れている。松樹の背後に聳立つ峰の中央には滝が流れ落ちるのが見える。手前から奥へ松樹、東屋と水辺、滝、峰々とモチーフを重ねていくことで画面を見る者の視線が自然に奥へと導かれる。輪郭線には主に水墨が用いられているが、所々に淡い藍や緑を賦すことで山深い地の清涼な大気があらわされる。その奥行き感と色感により、小さい画面ながら広々とした空間が感じられる。本図は、小蘋の長女郁(号は小蕙、1878-1945)が、母の十三回忌にあたる昭和四年(1929)一〇月に東京美術倶楽部で開催した「小蘋遺墨展」に出品されており、その際の図録に「渡辺雪峰氏蔵」と紹介されている。本図を収める箱には郁による同年の箱書がある。恐らく遺墨展のために、雪峰(1868-1949)から本図を借用した際に郁が書したのであろう。雪峰は東京や郷里の富士吉田で活躍した南画家・書家である。讀文中の「雪峰先生一察」という言葉から、五四歳の小蘋が本図を三三歳の雪峰のために描き、讀を書いたことがわかる。明治二五年(1892)、小蘋の夫野口正章(1849-1922)が自身の父野口正忠(号は柿邨、1822-92)の古希祝賀会(1892)の概要を『かしの花』(1893)に記録しているが、そこに雪峰から柿邨に贈られた『不老万年図』と『受天百禄図』が記録されており、雪峰と野口家との交流がこの時期に既にあったことがわかる。(山盛)

款記「佳景天成 滿眼山川 図画雅懷自得 四時風月樓臺 時甲戌之秋 花蹊寫意」
印章「跡見滝」(白文方印)、「華蹊」(朱文方印)「平言」(閑防印・白文方印)

画面中央には、山深い景勝の水辺に作られた懸造の一屋が見える。手前の二本の木は、特徴が分かり難いが、おそらく松であろう。急流の水音が聞こえてきそうだがすがすがしい景観である。明治七年秋の頃の『跡見花蹊日記』(学校法人跡見学園、2005年)からは、終日絵を揮毫したり、弟子に絵の稽古をつけたりしている当時の花蹊の様子が窺われる。東京・神田に校舎を新築し、実質的な跡見女学校のスタートを切るのは、同八年であった。花蹊三五歳の時の作品。(仲町)

31 桜花飛燕図

跡見玉枝(1858-1943)

絹本着色 一幅 一九世紀後半一〇世紀前半

款記「玉枝女史」
印章「跡見玉枝」(白文方印)

多くの花をつけた枝垂れ桜に、二匹の燕がまるで花を啄みに来たかのように飛んでいる。画面の左下から右上に伸びるしつかりとした太い幹に交差するように、左上から右下へと花をつけた細い枝が

垂れてくる構図がおもしろい。白い花は一輪ごと、花卉の先にほのかに紅色で丁寧なグラデーションがつけられ、薄緑の花の中央には細かく蕊が描かれている。ところどころに舞い落ちる花卉が見え、可憐な作品である。

桜は玉枝が最も愛し、緑り返し描いたとされるモチーフである。日本において桜を得意とした画家は多いが、江戸時代には、三熊思孝(1730-90)をはじめとする三熊派が桜を多く描いた。和歌を宮崎(桜戸)玉緒(1828-96)に学んだが、彼は三熊派の織田瑟々(1779-1832)の流れをくむ画家でもあり、玉枝に桜の魅力を伝えたという。(太田)

32 豆画帖^{まめがじょう}

甲斐虎山(1867-1961)・甲斐和里子(1868-1962)
紙本着色 四帖より四図 昭和八年―二十八年(1933-53)

実践女子大学蔵

蕨図

款記「甲戌五月之吉 寫於久住山暢神莊 簡」

印章「虎」(白文方印)「山」(朱文方印・聯印)

款記「ふたりつれ くちうのいほに ふたよねて

かかすうたわす わらひのみをる わり子」

眠猫図

款記「昭和乙亥九月二九 日光廟参拜」

印章「虎」(白文方印)「山」(朱文方印・聯印)

印章「虎」(白文方印)「山」(朱文方印・聯印)

款記「と、せこし 思ひわたれる このてらの

さかりの花を ひもすから見る わり子」

松島図 款記「松島」

印章「虎山」(朱文長方印)

甲斐虎山(名は駒蔵または簡)・和里子夫妻による合作。四帖の豆画帖には虎山の画三九図と漢詩四首、和里子の和歌五首が収められている。一部に年記が書かれており、昭和八年(1933)から同二八年(1953)の間の作であることがわかる。この頃夫妻は共に教職を辞し、しばしば旅を楽しむ悠々自適の生活であった。同九年(1934)五月作の《蕨図》は、大分県竹田市の久住山の山荘で描かれている。同年の虎山の日記に四月一七日に船で別府に赴いたという記述があり、虎山の故郷の大部分を夫婦でゆったりと旅する様子うかがわれる。和里子の歌からも旅先での二人の仲睦まじさが伝わる。翌年九月の年記のある《眠猫図》の前には華嚴滝、中禅寺湖を描いた図が見え、虎山が日光の旅を満喫したことがわかる。《茶碗図》の直前には昭和一四年(1939)四月一九日に虎山が京都の常照皇寺の桜を描いた《桜図》と和里子が花を詠んだ歌が見える。常照皇寺の「九重桜」はしだれ桜の名木として知られ、この前年に国の天然記念物に指定されている。和里子の歌からも憧れの桜の満開の様を終日楽しむ喜びが伝わる。画帖には《松島図》の他にも、天橋立、妙義山、筑波山、富士山、生野島(現広島県豊田郡大崎上島町東野)、秋芳洞など虎山の旅先と思われる図が多く見られ、和里子の歌も旅先の景を詠んだものである。画にも文字にもいづれも簡略で早い筆致が用いられていることから、旅先で即興的に描き、詠み、書いたものと思われる。画帖にあまり破損は見えないが、画帖を収める帙の傷みが激しいことも、外出先や旅先に常に携えていたためと考えられる。(山盛)

落款・印章

3 唐美人図



4 美人図



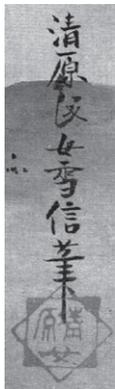
5 旭日寿老図



6 菊慈童図



7 紫式部図



8 唐美人図



10 花鳥図屏風



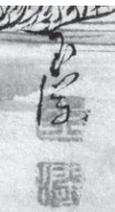
11 須磨桜真図



13 和歌扇面・風竹図扇面



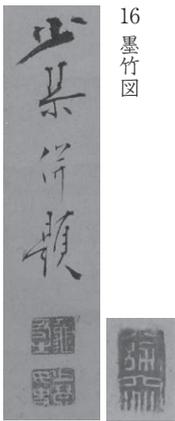
14 漁楽図



15 山水図



16 墨竹図



17 秋卉舞蝶図



20 四君子卷



21 山水図卷



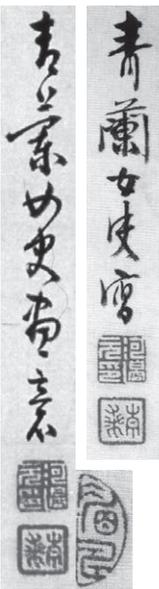
22 雪景楊柳図



23 山水図



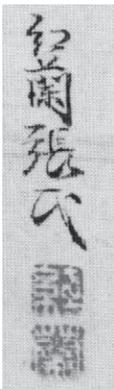
24 竹・菊図



25 蘭図



26 墨竹図（「翠静帖」より）



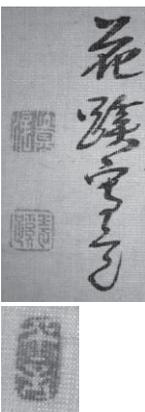
27 海棠小禽図



29 有卦の七種



30 山水図



31 桜花飛燕図



32 豆画帖「蕨図」



作家解説

※五十音順

跡見花蹊

天保十一年―大正十五年 (1840-1926)

摂津国西成郡木津村（現在の大阪市浪速区）に、父・重敬、母・幾野の次女として生まれる。父は寺子屋を営んでいた。名は滝野、また木花。西成と号す。幼少時より書や画などを習い、一二歳より石垣東山（1806-76）らについて画を学ぶ。一七歳の時、京都にて、頼山陽門下の宮原節庵（1806-85）に漢学、詩文、書を、円山応立（1817-75）や中島米章（1796-1871）そして日根对山（1813-69）から画を学んだ。安政六年（1869）大坂に戻り、父の私塾「跡見塾」を継いだ。慶応二年（1866）京都に移って私塾を開く。明治三年（1870）京都の私塾を閉じて上京し、東京神田猿樂町で私塾を開く。次いで同八年に東京・神田（現在の東京都千代田区）に「跡見女学校」を開校した。これが、現在の跡見学園の出発となっている。女子教育に携わるとともに、日本画家書家としても活躍した。明治初期に上京し、私塾からやがて女学校の創立へと向かった点では、下田歌子の経歴と重なっている。（仲町）

跡見玉枝

安政五年―昭和十八年 (1858-1943)

旧紀州新宮藩士、跡見勝三の娘として生まれた。名は勝子。一〇代で父方の従姉、跡見花蹊（1840-1926）から京都で絵画の手ほどきを受け、絵画を長谷川玉峰（1822-1879）、望月玉泉（1834-1913）、和歌を宮崎（桜戸）玉緒（1828-1896）らに師事した。二〇歳で京都高等女学校で写生画の教師を勤める。以後、京都府画

奥田（大島）来禽

生没年不詳

書画に優れ篆刻家としても名高い高芙蓉（1722-84）の妻で、やはり書画に優れたとされる。高芙蓉の姓大島によって大島来禽の名で呼ばれるが、『平安人物志』天明二年（1782）版の画家の部では「奥田氏 名来禽 源芙蓉妻 衣店竹屋町下ル町 蘿井」と記している。「蘿井氏」を旧姓とする説もあるが、星野鈴「大島来禽筆 江辺茅屋図」（『西華』976号、1975年1月）は「奥氏女續筆」の白文方印があることから奥田氏を旧姓とした。来禽の別名として「蘿井」と名乗ったとみられる。高芙蓉に篆刻を学んだ桃西河（1748-1810）『坐臥記』は、来禽が儒学者伊藤東所の家で働いていた折に芙蓉と出会い、伊藤の娘として芙蓉に嫁いだと伝えている。（児島）

織田瑟瑟

安政八年―天保三年 (1779-1832)

安永八年織田信長（1534-82）の九男信貞（1574-1624）の末裔・津田貞秀（生没年不詳）の娘として川合寺（現在の滋賀県東近江市）に生まれた。一〇代で結婚して京都に住み、桜画の名手三熊思孝（1730-94）の妹・露香（1801年頃没）について絵を学んだ。一〇代で夫と死別。その後、故郷に帰り、彦根藩士と再婚。一男（貞逸）をもうけたが、三五歳で二度目の夫とも死別した。四〇歳代末頃に記した落款「平朝臣織田信長公八世孫貞逸母」からは、彼女が織田氏の血を引くことを誇りとしていたことと同時に、成人した息子を世に出したいと願う親心も伝わってくる。五〇歳前後で剃髪し、天保三年、享年五四歳で没した。一〇代の終わりから故郷に留まり、しだいに師の画風からも離れて、専ら身近な桜樹を観察し

学校にも勤務していたが、明治十九年（1886）六月二日にフェノロサの講演を聞き、翌日、岡倉天心とも面会したことを契機に、本格的に画家を目指し上京した。玉枝は上京後、生活費を得るため、花蹊が開設した跡見学校や共立女子職業学校、成立学舎女子部などで教師をしながら、日本美術協会展覧会、コンパス記念万国博覧会、パリ万国博覧会など多くの展覧会に出品し、褒状を受けている。（太田）

江馬細香

天明七年―文久元年 (1787-1861)

大垣藩医、江馬蘭齋（1747-1838）の長女として天明七年（1787）、美濃国安八郡藤江村（現岐阜県大垣市）に生まれた。名は多保、鼻、裏、嬬、猗々、字は細香、号は湘夢。蘭齋は漢方医であったが寛政四年（1792）、四六歳の時に江戸へ出て蘭方医となり、寛政七年（1795）には大垣で蘭学塾を開いた。文化一〇年（1813）、美濃を遊歴中だった頼山陽（1780-1830）が蘭齋を訪ねた際、細香は山陽に入門する。細香はその後しばしば京都を訪れ、各地を旅し、山陽や浦上春琴（1779-1846）、大倉笠山（1785-1850）、吉田袖蘭（1797-1866）夫妻ら多くの知識人達と交流し、詩画を学んだ。また梁川星巖（1789-1858）、張（梁川）紅蘭（1804-1879）夫妻ら美濃の知識人達と詩社・白鷗社を結成し、詩会を開き親しく交流した。後に、大垣藩士の小原鉄之（1817-1872）らと黎祁吟社、咬菜社を結んで、文久元年（1861）に七五歳で没するまで活発な詩画の制作活動につとめた。没後には『湘夢遺稿』として詩集が刊行されている。（太田）

つつ、生命力に溢れた独特の様画を終世追求し続けた。その絵は菩提寺である近江の西蓮寺周辺の人々から、今もなお愛惜されている。（仲町）

甲斐和里子

慶應四年―昭和十七年 (1868-1962)

広島県深安郡神辺町西中条勝願寺住職、足利義山（1824-1910）の五女。明治二六年（1893）、父の許可を得てキリスト教系の同志社女学校（現同志社女子大学）に入学し、英語、キリスト教文化、西欧の思想に触れ、広い視野を身につけた。同二九年（1896）、大分県白杵出身の甲斐駒蔵（1867-1961）と結婚。同三二年（1899）、顕道書院の経営者松田甚左衛門の助力を得て、仏教精神に基づく教育を実践する顕道女学院を創立。翌年、夫と共に私塾文中園を開設。同四三年（1910）同校は西本願寺の援助を受けて京都高等女学校と合併した（現在の京都女子学園の前身）。仏教系の女子大学設立を目指す九條武子（1887-1928）、仏教婦人会連合本部長を支え、大正四年（1915）にはアメリカへ女子教育視察に赴くなど女子教育のために尽力し、昭和二年（1927）に退職するまで教壇に立ち学生の指導にあたった。父義山は大谷光瑞（1876-1948）の学事係を務めた本願寺勸学（教学面での位階の最高位の称号）。夫の駒蔵は画を帆足杏雨（1810-84）に学んだとされ、教師としては倫理、漢文、歴史、図画などを教えた。名は簡、字は厚甫、号は虎山、玉壺道人、梅花道者、醉竹頭陀、苦瓜庵。大正三年（1914）、教職を退職すると主に大分で詩書画三昧の生活を送り、昭和十三年（1938）には『昭和美術百家選 第一九編 甲斐虎山』（美術日報社）が刊行されるなど南画家としての評価を高めた。（山盛）

香川氷仙

文化一二年没 (1815年没)

名は苑葵 (園葵)、字は不淑。号は氷仙。南画家の八木巽所 (1771-1836) の妻。一八世紀末から一九世紀初めの大坂で活躍した。大坂の南画家・森川竹窓 (1763-1830) の妻・香川素琴 (1810年没) は姉である。伝記の詳細は不明だが、田能村竹田 (1777-1835) はその著書『山中人饒舌』(1835年刊) で、女性画家として徳山 (池) 玉瀾 (1727-84) に次ぐ高い評価を与えている。さらに同書は、彼女の《美人裁縫図》を上田秋成 (1734-1809) が所持し、京都・南禅寺側の寓居に設けた書斎に飾っていたことを記している。白描 (墨の描線のみで制作する画法) の美人図を得意とした。若くして亡くなったため、現存作品が少なく、今日ではあまり知られていないが、画家の大原東野 (1771-1840) の『名数画譜』(1810年刊) 付属の『書画人名録』にも、姉の素琴らとともに取り上げられるなど、当時の大坂ではかなり高い評価を得ていたことがわかる。(仲町)

亀井少葉

寛政一〇年—安政四年 (1798-1857)

寛政一〇年 (1798) 亀井昭陽 (1773-1836) と妻いちこの間の長女として生まれた。名を友、後に号を少葉と称した。祖父は、古文辞学者で、筑前福岡藩の儒者を務めた亀井南冥 (1743-1814) である。幼い頃より父や祖父から、漢詩・漢文そして書画の薫陶を受けた。少葉一二歳の時に亀井家を訪れた日田の儒者・広瀬淡窓 (1782-1856) は、「幼より経史に通じ、詩画を良くし名譽あり」と、少葉の才を褒めている。一五歳に達した文化九年 (1812)、父

清原春信

生没年不詳

春信に関しては、江戸時代の文献にもほとんど言及されていない。唯一、白井華陽 (生没年不詳) の『画乗要略』(天保二年 1831序) の巻五の最後尾の女性画家一覧の「女雪信」の項目の中に「其子春信亦能畫」という記述を見出すことができる。清原雪信 (1643-82) の子で、画家であったという簡単な記述ではあるが、存在が確認される点で貴重である。なお、浅井不旧 (生没年不詳) 『扶桑名公画譜』(刊年不詳) には「狩野春信」の一項があり「雪信女清原氏女」と説明されている。記述にやや混乱は見られるが、前者とおそらく同一人物であろう。母の生没年から考えても、一七世紀の第四四半期から一八世紀初頭ぐらいが活躍期と目される。現在、本展出品作を含めて二点しか遺品が確認されていないので、母・雪信よりさらに活躍期が短かったのではないかと推測される。(仲町)

清原雪信

寛永二〇年—天和二年 (1643-82)

江戸時代はじめの狩野派の絵師。父は、狩野探幽 (1602-74) 門下の四天王のひとつである久隅守景 (生没年不詳)、母は同じく四天王の神足常庵 (名は守周、一七世紀後半に活躍) の娘・国である。なお神足常庵の妻は、狩野探幽の妹・鍋であるから、雪信は探幽の姪孫ということになる。この経歴は、ひとりの女性が、一七世紀という異例に早い時期に、狩野派の専門絵師として活躍するのに大いに役立った。近年の大平有希野の研究によって、雪信が自ら落款に用いた「清原氏」は、常庵の神足氏の本姓であり、雪信が母方

より居室を与えられ、「窈窕郎」と命名した。窈窕とは『詩経』の「窈窕淑女 君子好逑」を典拠とする。少葉はこの室名を、一八歳の時に編んだ詩稿『窈窕稿乙亥』や閑防印「窈窕」などにも用いている。同一三年 (1816)、父の弟子であった三哲復 (1789-1835) 源吾と改名、号雷首) と結婚し、一女をもうけたが、娘は残念ながら七歳で夭折している。夫は儒学とともに医学も学び、結婚を機に、福岡藩士籍に入り、亀井姓を名乗った。(仲町)

河邊青蘭

慶應四年—昭和六年 (1868-1931)

明治改元の年の慶応四年 (1868) の元旦、大坂の徳川幕府の御用銅吹業を営む河邊伊右衛門の三女として生まれる。名は元子、号は青蘭、碧玉、蕉雪軒。一四から一九歳まで、岡田半江 (1782-1846) に師事した女性画家橋本青江 (1828-) に南画を学ぶ。明治二年 (1890) 第三回内国勸業博覧会に青江と共に出品し褒賞を受賞するなど、展覧会への出品受賞を重ね、結婚し一男一女をもうけた後も画家として活動した。師青江の晩年が恵まれなかったこと、理由を、細緻に描き込んだ青緑の大作を描かなかったからと考え、自身は自作を「後世に遺す」ことを目指し、水墨や青緑の山水、花鳥画などの大作を数多く発表した。大正元年 (1912) 頃には画塾で約三〇人の若い女性に指導している。同一五年 (1926)、昭和二年 (1927) に大阪の長堀高島屋、同三年 (1928) に東京の京橋高島屋で個展が開催されるなど、最晩年まで大阪画壇を代表する画家として活躍した。(山盛)

の実家と深い関係を持ちつつ育てられ、京都を中心とした地域で活躍したことが判明した。絵の手ほどきは、常庵や探幽から受け取らしい。探幽はしばしば京都を訪れており、常庵は探幽の京都屋敷の留守居的な存在であった。井原西鶴の『好色一代男』に、雪信が秋の野を描いた白繻子の衿を着る島原の太夫についての記述があり、1680年頃における彼女の名声を伝えている。(仲町)

武内小鸞

生没年不詳

武内小鸞の伝記を唯一語っているのは、白井華陽 (生没年不詳) の著した『畫乗要略』(天保二年 1831序) である。それによると、小鸞は、名を千賀、字を左琴と言い、長門の国 (現在の山口県) に生まれた。後に京都に移り住んで、まず円山応挙 (1733-95) の子応瑞 (1766-1829) に画法を学び、日本の美人図や秘戯図を得意としていたが、その後、白井華陽の師でもある岸駒 (1756-1839) に師事し、人物画・山水画・龍虎図を描いた。現在判明する遺品はけっして多くはないが、いずれも岸派の様式との親近性を示しているのが、彼女の本格的な画風は、岸駒のもとして形成されたものと推定される。(仲町)

谷舜英

安永元年—天保三年 (1772-1832)

谷文晁 (1763-1840) の妹で、字は小香、舜英、秋香と号した。名は志夫子。父である谷麓谷 (1729-1809) の門人で、詩文や篆刻に優れた中田黎堂 (1771-1831) の妻。様々な作品を描いたが、特

に山水を得意としたという。舜英には紅藍という妹がいたようで、やはり絵を描いたようである。文晁の周辺には妻・幹々、妹・舜英、紅藍、そして二女である橘々と女性画家が多い。(太田)

張(梁川) 紅蘭

文化元年―明治二年 (1804-1879)

大垣藩主より苗字帯刀を許された郷土格の稲津家の長女に生まれる。名は景または景婉、幼名はきみ。のち張氏と称し、名を芸香、字を玉書、月華、号を紅鸞、のちに字を道華、号を紅蘭と改める。一四歳で又従兄にあたる梁川星巖(1789-1858)の塾に入り、一七歳で星巖と結婚。夫婦で諸国を漫遊した後、京都に四年、江戸に一二年暮らし、また京都に戻る。安政五年(1858)、星巖が急死した直後に安政の大獄が起こり、勤王の志士に慕われた夫の身替りとなって投獄。晩年は京都に私塾を開いて生計を立てながら余生を送った。画は中林竹洞に学んだとされるが確証はない。山水や花卉草虫など文人好みの主題を手がけ、繊細かつ柔らかな作風を示す。(三戸)

徳山(池) 玉瀾

享保一二年―一三年・天明四年 (1727/8-1784)

明和五年(1786)版の『平安人物志』に「池無名妻、祇園下河原」と収録されているように、池大雅(1723-76)の妻で、名は町、号は玉瀾、松風、遊可などである。画ははじめ柳澤淇園(1704-58)に、後に大雅に学んだ。号の玉瀾は淇園の雅号である。

最晩年まで続いた。同三七年(1904)女性初の帝室技芸員に任命される。同四〇年(1907)第一回文部省美術展覧会審査委員を務め、翌年従七位に叙せられる。大正四年(1915)、大正天皇即位式後の大饗の儀に用いられる《悠紀地方風俗歌屏風》を揮毫。最晩年まで東京画壇の頂点に立つ画家の一人として活躍した。(山盛)

林(谷) 幹々

明和七年―寛政一一年 (1770-99)

江戸の林家に生まれ、字は翠蘭、号は幹々である。一六歳の時にこの谷文晁(1763-1840)と結婚した。夫に画を学び、山水、人物、花鳥と様々描いたとされ、寛政一一年(1799)七月二三日、三〇歳で早世したようである。同七年(1795)から九年(1797)にかけて、日課として観音を描き、それが千有余枚にもなったという。墓碑は、谷家の菩提寺である源空寺の文晁の墓碑左側に現存しているように、上部に叭々鳥、隸書の題字「翠蘭孺人平氏之墓」、文晁自らが描いたという唐美人像が浮き彫りされている。(太田)

林珮芳

寛政一一年―明治一二年 (1799-1879)

珮芳は、伊勢国の南部(現在の三重県南部)の地主小村栄秀の三女として寛政一一年生まれた。名は小蝶、字は恋花、号は珮芳(佩芳)。当時の記録には、中国風に「林珮芳」の名前で登場することが多い。二一歳で伊勢・宮後の医者で漢学者の東夢亭(1791-1849)と結婚した。絵の学習は、伊勢・寂照寺の画僧月徳(1741-1809)の墨蘭図などを手本に始め、やがて伊勢・宮後の絵師小橋香

る玉桂の一字を譲られたとされている。柳澤淇園《藍中挟蘭図》は、「雪雲堂主人柳公美畫於徳玉瀾海棠巢」とあり、玉瀾の画室で玉瀾のために描いた作品である。祖母は歌集『梶の葉』(宝永三年(1706)刊行)で知られる歌人・梶で、母も同じく歌人の百合(1694-1764)である。祖母以来、京都祇園の茶屋、松屋を営んだと伝えられる。大雅と玉瀾には、真偽取り混ぜて様々な逸話が残るが、野呂介石(1747-1828)の《池無名居室図》は、大雅が玉瀾に六畳の部屋を与え、自らは三畳の狭い居室で絵筆を揮ったことや、窓からは屋根の蔭が入り、食卓には雀が集まり遊ぶという、脱俗で清雅な日常を伝えている。(太田)

野口小蘋

弘化四年―大正六年 (1847-1917)

医師松邨春岱の長女として大坂で生まれる。名は親、字は清婉、初めの号は玉山。関西西南画壇の重鎮日根村山(1813-69)に師事。明治一〇年(1877)滋賀県の酒造業野口正章(1849-1922)と結婚し、翌年長女郁(号は小蕙、1878-1945)を生む。同一九年(1886)東洋絵画共進会に出品した《二喬読兵書図》が宮内省御用品となり、皇太后、皇后行啓の際御前揮毫を行う。明治一〇年代までは美人画を多く描いたが、二〇年代に入ると青緑山水画を多く描くようになり、本格的な南画家としての評価が高まる。同二二年(1889)には、下田歌子(1854-1936)が学監であった華族女学校嘱託教授に任じられる。本学には、小蘋が菊花を描いた檜扇を持つ下田の肖像画が伝わっており、二人に交流があったことがわかる。同三二年(1899)東伏見宮妃殿下、小松宮妃殿下、同三五年(1902)常宮殿下御用掛、周宮殿下の画学御教導となり、皇族方との親交は小蘋の

村(生没年不詳、名平衡、字君輿)について山水画を習得した。しかし何と言っても、彼女の画風を大きく飛躍させたのは、伊勢を訪れた長崎の画僧・鐵翁(1797-1877)から、一九世紀初めに来舶した清の画家・江稼圃(生没年不詳)をはじめとした最新の中国山水画に関する情報を伝授されたことであった。結婚後はほとんど伊勢で暮らした彼女が、かなり本格的な山水画を描いた背景に、伊勢の地が有した情報網があったと言っても過言ではない。(仲町)

平田玉蘊

天明七年―安政二年 (1787-1855)

尾道の豪商、木綿問屋である福岡屋を営む平田新太郎(五峰)と、内海正近の娘、峰の間に天明七年(1787)に生まれた。通称を豊、あるいは章といい、玉蘊と号した。画家として一家を支え、安政二年(1855)に六九歳で没している。土佐派で円山派も修めた八田古秀(1760-1822)に師事したとされ、また菅茶山(1748-1827)や頼山陽(1780-1832)、橋本竹下(1790-1862)ら尾道ゆかりの文人たちとの交流の中で、山水や人物、花鳥など多彩な作品を残している。在世中、白井華陽の『画乗要略』(天保三年・1832年刊行)の「閨秀」の項に取り上げられるなど、当時広く知られ、天保五年(1834)頃には、慈観寺本堂再建にあたって、堂々とした作品である襖絵《桐鳳凰図》を描いている。(太田)

溶 姫

文化一〇年―慶應四年 (1813-1868)

一代將軍・徳川家斉(1773-1841)の二女として、文化一〇

年、江戸城大奥にて誕生する。母は側室・お美代の方（専行院）。文政六年（1823）、加賀藩一三代の前田斉泰（1811-84）と婚約し、同一〇年、婚礼を行った。この時、本郷の加賀藩上屋敷に建てられた落姫御殿の正門が、現在の東京大学の赤門である。加賀藩一四代の前田慶寧（1830-74）や因州池田家一一代慶栄（1834-50）の母。諱は愷子、院号は景德院。一四歳（文政九年）の頃より、徳川幕府の奥絵師（御用絵師）筆頭格の狩野晴川院養信（1796-1846）から絵の手ほどきを受ける。晴川院の『公用日記』（東京国立博物館蔵）によると、大奥は男子の入室に制限があったため、指導は対面によるものではなく、お手本を渡して、それをもとにできあがった習作を列の部屋で見て、添削や採点等を加えるものであった。同様の指導は結婚の後も続けられた。彼女の作品が、正統狩野派の様式を示すのは、右のような事情による。（仲町）

百合（ゆり） 元禄七年―明和元年（1694-1764）

徳山（池）玉瀾（1727/8-1784）の母で、本姓は木村か。梶の養女で、京都に来ていた徳山某という旗本の子息と結婚するが後に別れる。梶は歌人として広く知られ、歌集『梶の葉』（宝永三年（1706）刊行）があるが、百合も和歌に秀で、歌集『佐遊李葉』を享保一二年（1727）に刊行する。頼山陽の『百合伝』によれば、百合は歌を詠むことをことのほか楽しんでたという。梶、百合、そして玉瀾の三人で「祇園三女」と称された。（太田）

主要参考文献

単行本・展覧会図録

- 岡興禎『古画備考』嘉永三年（一八五〇）
古筆了仲『扶桑画人伝』東京・坂昌貞、一八八八年増補再版
野口忠蔵編『かざしの花』野口正章出版、一八九三年
速水不染編『閨秀画家経歴談』東洋社、一九〇一年
藤原定家『明月記』国書刊行会、一九二二年
野口小蘋『畫人の生涯は板の間の樂書より始ふ』『書畫骨董雜誌』第四八号、一九二二年
藤井石童編『昭和美術百家選 第十九編 甲斐虎山』美術日報社、一九一四年
我妻栄吉『三重画人伝』目黒書店、一九一五年
『神足家系』一九二四年
『青蘭画譜』高島屋呉服店美術部、一九二六年
徳富猪一郎・木崎愛吉・光吉二郎編『頼山陽書翰集』民友社、一九二七年
野口郁『私の母』私家版、一九二九年
伊藤信『梁川星巖翁附紅蘭女史』梁川星巖翁遺徳顕彰会、一九二五年、象山社、一九八〇年復刻版。近世文芸研究叢書、クレス出版、一九九五年
宇治山田市役所編『宇治山田市史』国書刊行会、一九二九年
野口郁『私の母』私家版、一九二九年
野口小蘋『小蘋遺墨集』乾坤二冊、一九二九年
頼山陽著・木崎愛吉・釈元一編『頼山陽全書』頼山陽先生遺蹟顕彰会、一九三二～三三年
伊藤信・富長寛夢・森義一訳注『星巖全集』一～五、梁川星巖全集刊行会、一九五六八年
稲津孫介『先覚詩人 梁川星巖』梁川星巖研究所、一九五八年
家永三郎『上代倭絵全史』高桐書院、一九四六年初版、黒水書房、一九六六年改訂版
伊藤信『細香と紅蘭』大垣、一九六九年
喜多川守貞『守貞漫稿上巻』東京堂出版、一九七三年
富士川英郎『江戸後期の詩人たち』筑摩書房、一九七三年
日本随筆大成編輯部編『日本随筆大成 第二期 12』吉川弘文館、一九七四年
荒木矩編『大日本書画名家大鑑』第一書房、一九七五年
竹谷長二郎『竹田画論』山中人、饒舌訳解、笠間書院、一九七五年
竹谷長二郎『竹田莊師友画録 訳解』笠間書院、一九七七年
奥田直格編『黒川真頼等校 扶桑名画伝』名著普及会、一九七九年
坂崎坦『日本画論大系Ⅱ・Ⅲ』名著普及会、一九八〇年

林丘寺門跡照山元瑤尼

寛永一一年―享保一二年（1634-1727）

後水尾天皇（1596-1680）の第八皇女で、母は女官の櫛笥隆子（1604-1685）、寛永一五年（1638）中宮・徳川和子の養女となり、内親王宣下を受け、緋宮光子内親王と呼ばれた。隠元隆琦（1582-1673）らがもたらした黄檗宗に帰依し、父の崩御後に出家し、法号・照山元瑤を授かる。天和二年（1682）修学院村に林丘寺を建立し、開基となった。そのため「林丘寺宮」と呼ばれることも多く、本書では便宜上その呼称を採った。宝永四年（1707）霊元天皇の皇女亀宮が林丘寺に入ると普門院と号し隠居した。和歌や書、絵画に優れ、特に絵画は、西本願寺絵所・徳力家出身の黄檗画僧・卓峰道秀（1652-1714）に学んだと言われる。遺作には、自画像（泉涌寺蔵）や父後水尾天皇の肖像画（万福寺蔵）のほか、修行の一環として描いた観音図などがある。その技量は趣味の領域をはるかに超えるものであった。また、閑帝像など黄檗宗経由で輸入された、新規なテーマにもいち早く取り組んでいる。円照寺門跡大通文智尼（1619-97）は異母姉である。（仲町）

- 山梨県立美術館編『野口小蘋展』山梨県立美術館、一九八二年
五味文彦『院政期社会の研究』山川出版社、一九八四年
富士川英郎他編・同氏解題『詞華集日本漢詩 第十一卷』汲古書院、一九八四年
笠井昌昭『訳注本朝画史』同朋社出版、一九八五年
北川勇『頼山陽と女弟子たち』芦田川文庫5、一九八五年
俞劍華編『中国美術家人名辞典』上海人民美術出版社、一九八五年
江馬文書研究会編『江馬細香来簡集』思文閣出版、一九八八年
冠豊一『野口小蘋伝』近畿出版印刷、一九九〇年
富士川英郎他編『詩集日本の漢詩 第十六卷』汲古書院、一九九〇年
安村敬信編『江戸の閨秀画家展』板橋区立美術館、一九九一年
橋本英治『齋藤拙堂・土井登舟』（叢書・日本の思想家 儒学篇三九）明徳出版社、一九九三年
パトリシア・フィスター『近世の女性画家たち―美術とジェンダー』思文閣出版、一九九四年
脇田晴子『D・ハンレー編』ジェンダーの日本史 下、東京大学出版会、一九九五年
池田明子『頼山陽と平田玉蘊』亞紀書房、一九九六年
大垣市教育委員会文化振興課編『大垣の先賢展 江戸の閨秀詩・画人 江馬細香展』大垣市教育委員会、一九九六年
久保田淳他編『岩波講座 日本文学史 第六卷 一五、一六世紀の文学』岩波書店、一九九六年
高橋博巳『定日本絵画論大成』第七巻、ベリかん社、一九九六年
日本社籍協会編『木戸孝允日記』東京大学出版会、一九九六年
鈴木社幾子、千野香織、馬淵明子編著『美術とジェンダー 非対称の視線』ブリュッケ、一九九七年
中野節子『考える女たち―仮名草紙から「女大学」―』大空社、一九九七年
尾道市立美術館編『虹彩の画家 平田玉蘊展』尾道市立美術館、一九九八年
秋山光和『日本絵巻物の研究上』中央公論美術出版社、二〇〇〇年
瀬本慎一『江戸・明治・大正・昭和の美術番付集成 書画の価格変遷二〇〇年』里文出版、二〇〇〇年
千葉市美術館編『江戸の異国趣味―南蘋風大流行―SCENE NEWS CHIBA CITY MUSEUM OF ART vol.19』千葉市美術館、二〇〇一年
籠谷美智子『甲斐和里子の生涯』自照社出版、二〇〇二年
社団法人日本書芸院・読売新聞社『日本の歴史を彩った女性の書』二〇〇二日本書芸院展 特別展観図録』二〇〇二年

橋本政宣「近世公家社会の研究」吉川弘文館 二〇〇二年
跡見学園女子大学花咲記念資料館編『Gyokushu: 桜の画家 跡見玉枝展』跡見学園女子
大学花咲記念資料館 二〇〇四年
石水博物館編『齋藤拙堂とその師友展カタログ』石水博物館 二〇〇四年
跡見花咲館・花咲日記編集委員会編『跡見花咲日記』第一、四巻、別巻、跡見学園、
二〇〇五―二〇〇七年
小林優子作品解説『静嘉堂明清書画清賞』静嘉堂文庫美術館 二〇〇五年
中野三敬校注『伴蒿蹠時人伝』中央公論新社 二〇〇五年
山梨県立美術館編『明治の宮廷画家 野口小瀨と近代南画』山梨県立美術館 二〇〇五年
前田多美子「三藐院 近衛信尹―残された手紙から」思文閣出版、二〇〇六年
三田村雅子「河添房江編『源氏物語を、いま読み解く』① 描かれた源氏物語 翰林書房、
二〇〇六年
佐々木英理子編『谷文晁とその一門』(江古文化シリーズ三三)板橋区立美術館 二〇〇七年
日本アンソロジー編『学校創立者人名事典』紀伊国屋書店 二〇〇七年
頼山陽記念文化財団編『頼山陽史料館開館十二周年記念企画展 山陽周辺の女流
画家たち』頼山陽記念文化財団 二〇〇七年
Fischer Felde & Kinoshita Kyoto, Hei Taira and Tokuyama Gyokuran: Japanese
Masters of the Brush, Yale University Press, 2007.
伊井春樹監修・池田及編『静嘉堂式物語研究』第十巻 源氏物語と美術の世界 わうふう、
二〇〇八年
陣野英則「横溝博編『平安文学の古注釈と受容』第一集 武蔵野書院、二〇〇八年
名古屋城特別展開催委員会編『城の春、さくら』の美術展』名古屋城特別展開催委員会、
二〇〇八年
山本和義 福島理子「日本漢詩人選集一七 梁川星敏」研文出版 二〇〇八年
Shirane Haruo, Genji Pictures from Momoyama Printing to Edo Ukiyoe Cultural Authority
and New Horizons. ENVISIONING THE TALE OF GENJI: VISUALITY, GENDER AND
CULTURAL PRODUCTION Columbia University Press, 2008.
中世日本研究所・東京藝術大学大学美術館・産経新聞社・福本事務所編『尼門跡寺院
の世界―皇女たちの信仰と御所文化』産経新聞社 二〇〇九年
野崎誠近「吉祥細香 化政期の女流詩人」藤原書店 二〇〇九年
門玲子「江馬細香 復刻版、ゆまに書房 二〇〇九年
名古屋城管理事務所編『開府四〇〇年記念名古屋城特別展 狩野派と名古屋城四〇〇
年』名古屋城特別展開催委員会、二〇一〇年
兵庫県立歴史博物館編『特別展 彩く鶴沢派から応挙まで』兵庫県立歴史博物館、
二〇一〇年

笹木義友・三浦泰之編『松浦武四郎研究序説―幕末維新期における知識人ネットワークの諸相』北海道出版企画センター 二〇一一年
佐々木直子編『近代の女性南画家 奥原晴湖 跡見花咲 野口小瀨』小山市立車屋美術館 二〇一二年
山梨県立美術館編『十一屋コレクションの名品く野口柿郎をめぐる文人たち』山梨県立美術館 二〇一二年

定期刊行物掲載論文

野口小瀨「画人の生涯は板の間の楽書より始る」『書骨董雑誌』四八号、一九二二年
「野口小瀨年譜」『中央美術』第三巻第四号、一九一七年
河邊青蘭「先師と門弟」『大毎美術月報』五号、一九二三年
河邊青蘭「青江女史の事」『大毎美術』二八号、一九二九年
河邊青蘭「淋しく終わった青江女史の後半生」『大毎美術』一〇六号、一九三一年
「河邊青蘭女史」『大阪時事新報』一九三一年四月二〇日記事
「河邊青蘭女史」『大阪毎日新聞』一九三一年四月二〇日記事
田中專作「画工略譜」解題『美術研究』五号、一九三二年
森鏡三「谷文晁伝の研究」『日本美術協会報告』二八・四四号、一九三三―三十七年
田中專作「白石本画伝三種に就て」『美術研究』二七号、一九三四年
野口郁「私の母野口小瀨」『野口小瀨略年譜』『塔影』二巻三三号、塔影社、一九三六年
「一枝軒梅船」『圖書考略記』『美術研究』七六号、第七七号、一九三八年
白知よし「女絵考」『美術研究』一三三号、一九四三年
田中專作「隆能源氏に係る二三の問題」『美術研究』一三〇号、一九四三年
藤懸静也解説「文晁、幹々、舜英各筆三幅対山水図」『國華』六四四号、一九四四年
「徳山玉瀾筆 菊花図扇面」『國華』六四九号、一九四六年
「徳山玉瀾筆 四季山水図」『國華』七五八号、一九五五年
「徳山玉瀾筆 夏景山水図」『國華』七五九号、一九五七年
相見香雨「高芙蓉と来禽(上)」『南画研究』第二巻八号、一九五八年
相見香雨「高芙蓉と来禽(下)」『南画研究』第二巻十号、一九五八年
「墨山玉瀾筆 楓林停車図」『國華』八八五号、一九六五年
「墨山玉瀾筆 江馬細香の南画・文人画」『高林コレクション』一九二二号、墨美社、一九六九年
吉澤忠「池大雅筆 山水図」『池玉瀾 山水図』『國華』九九九号、一九七二年
河野元昭「谷幹々筆金魚図」『國華』九七五号、一九七四年
吉澤忠「如意道人蒐集書画帖について」『國華』九七五号、一九七四年
星野鈴解説「江邊茅屋図」『國華』九七六号、一九七五年

星野鈴「大島米禽筆 江辺茅屋図」『國華』九七六号、一九七五年
星野鈴「池玉瀾筆 墨梅図・山水図」『國華』九九八号、一九七七年
島田修二郎「扶桑名画伝写本」『学叢』三三号、一九八一年
守屋正彦「野口小瀨研究―野口家蔵品を中心として」『山梨県立美術館紀要』三三号、一九八一年
池田及「王朝「物語絵」の成立をめぐる一考察」『女絵』系物語絵の伝統を考える』『史論』三七集、一九八四年
星野鈴「大雅試論―二つの仕女図から」『國華』一一〇九号、一九八七年
直井文子「齋藤拙堂年譜」『お茶の水女子大学人文科学紀要』四一、一九八八年
今橋理子「花を惜しむ人―花狂の譜・三熊思孝から織田瑟々へ」『東海大学紀要』六四号、一九九五年
奥田勤「中世文学における女―連歌作者に女性はなせないか」『中世文学』四〇号、一九九五年
福島理子「張紅蘭と李商隠―近世後期詩壇に於ける晚唐詩受容の一断面」『語文』六二・六三、一九九五年
小泉吉永「近世刊行の女筆手本について」『江戸期おんな考』七号、一九九六年
「女筆一覽」『江戸期おんな考』七号、一九九六年
神原悟「資料研究『本朝画史』再考(一)〜(四)」『國華』一二三〇号、一二二二号、一二二三号、一二二四号、一九九七年
仲町啓子「日本近世美術における文人趣味の研究 ―栄里筆梅窓美人図と女文人図の流行」『実践女子大学美術史学』十三号、一九九八年
伊井春樹「絵物語は姫君にどのような役割を果たしたのか」『国文学』四五巻十四号、二〇〇〇年
品と谷優子「江戸時代初期の狩野派における大和絵様式の継承について―清原雪信の作品とその画風を中心に―」『鹿島美術研究』年報七冊別冊、二〇〇〇年
簾蕪燕「日本に紹介された『隋園女弟子詩選』について」『中国文学論集』三一号、二〇〇二年
仲町啓子「紫式部図 カラー図版解説」『実践女子学園香雪記念資料館館報』創刊号、二〇〇四年
濱住真有「漁楽図 カラー図版解説」『実践女子学園香雪記念資料館館報』二号、二〇〇五年

岩佐伸一「十河節堂『展覧録』について(一)」『大阪歴史博物館紀要』五号、二〇〇六年
仲町啓子「武内小鷲 唐美人図」解説『実践女子学園香雪記念資料館館報』三三号、二〇〇六年
ゲイ・ローリー「慶福院花屋玉栄小考」『くんし』再刊七二号、二〇〇六年
児島薫「文展開設の前後における『美人』の表現の変容について」『近代画説』一六号、二〇〇七年
小川知子「女性画家と大阪 文人画から美人画まで、女性たちは大阪画壇を蘇らせるか?」『美術フォーラム2』一七号、醍醐書房、二〇〇八年
北川久「『大阪の時代』までの大阪の日本画界―大坂画壇、否、摂津は継承されたか?」『美術フォーラム2』一七号、醍醐書房、二〇〇八年
仲町啓子「林珮芳 山水図巻 解説」『実践女子学園香雪記念資料館館報』五号、二〇〇八年
朝日美砂子「織田瑟々筆 有明櫻図」『國華』一三六八号、二〇〇九年
仲町啓子「亀井小翠 墨竹図」『実践女子学園香雪記念資料館館報』七号、二〇一〇年
佐藤美子「武内小鷲『海棠孔雀図』について」『実践女子学園香雪記念資料館館報』九号、二〇一一年
富久和代「徳島ゆかりの日本画家―野口小瀨の業績と作風」『書道文化』七号、二〇一二年
太田佳鈴「江馬細香香蘭図」『國華』一三九七号、二〇一二年
太田佳鈴「江馬細香の初期と前期における画風展開―『蘭図』を中心に、落款と印章の検討を含めて―」『実践女子学園香雪記念資料館館報』九号、二〇一二年
大平有希野「清原雪信筆菊慈童図」『國華』一三九七号、二〇一二年
木下はるか「将軍家『奥』における絵巻稽古と御筆画の贈答」『歴史評論』七四七号、二〇一二年
河野元昭「谷文晁筆江村晚晴図 谷幹々雪景楊柳図」『國華』一三九七号、二〇一二年
小林忠「池玉瀾筆風竹図扇面」『國華』一三九七号、二〇一二年
仲町啓子「描いた女性たち―平安時代から江戸時代を中心に―」『國華』一三九七号、二〇一二年
仲町啓子「林珮芳筆山水図」『國華』一三九七号、二〇一二年
三戸信恵「梁川紅蘭筆秋卉舞蝶図」『國華』一三九七号、二〇一二年
仲町啓子「収蔵作品紹介 河辺青蘭特集 三、竹・菊図」『実践女子学園香雪記念資料館館報』一一号、二〇一四年

華麗なる江戸の女性画家たち

企画展示室1・2

1	林丘寺門跡照山元瑤尼	白衣観音図	一七世紀後半―一八世紀前半	絹本墨画・一幅	一二六・一×六八・三	池田市立歴史民俗資料館
2	伝林丘寺門跡照山元瑤尼	関帝図	一七世紀後半―一八世紀前半	絹本着色・一幅	一一一・三×五四・四	池田市立歴史民俗資料館
3	武内小鸞	唐美人図	一九世紀前半	絹本着色・二幅	九六・六×三五・四	実践女子大学香雪記念資料館
4	平田玉蘊	美人図	一九世紀前半	絹本着色・二幅	九八・一×三〇・四	実践女子大学香雪記念資料館
5	溶姫	旭日寿老図	一九世紀前半	絹本着色・一幅	九三・六×三四・八	実践女子大学香雪記念資料館
6	清原雪信	菊慈童図	一七世紀後半	絹本着色・一幅	九六・〇×三六・一	実践女子大学香雪記念資料館
7	清原雪信	紫式部図	一七世紀後半	絹本着色・一幅	三三・七×五四・五	実践女子大学香雪記念資料館
8	香川水仙	唐美人図	一八世紀後半―一九世紀前半	絹本墨画・一幅	一八・六×一七・四	実践女子大学香雪記念資料館
9	清原雪信	四季花鳥図屏風	一七世紀後半	紙本金地着色・六曲一雙	各九九・六×二六七・六	

10	清原春信	花鳥図屏風	一七世紀後半―一八世紀前半	紙本着色・六曲一雙	一二七・八×二八九・二	実践女子大学香雪記念資料館
11	織田琴々	須磨桜真図	天保二年(一八三二)冬	絹本着色・一幅	八三・四×三二・九	実践女子大学香雪記念資料館
12	徳山(池)玉潤	雪裏紅梅図	一八世紀後半	紙本着色・一幅	一二六・六×六二・五	
13	百合 徳山(池)玉潤	和歌扇面 風竹図扇面	一八世紀後半	紙本墨書/墨画・一幅(合装二段貼)	各一八・二×五〇・四/二一・〇	実践女子大学香雪記念資料館

14	徳山(池)玉潤	漁楽図	一八世紀後半	紙本墨画淡彩・一幅	二〇・二×二〇・一	実践女子大学香雪記念資料館
15	奥田(大島)来禽	山水図	一八世紀後半	紙本着色・一幅	二八・四×四五・一	実践女子大学香雪記念資料館
16	亀井少葵	墨竹図	嘉永二年(一八四九)四月	紙本墨画・一幅	一二八・六×二八・八	実践女子大学香雪記念資料館

17	張(梁川)紅蘭	秋卉舞蝶図	天保五年(一八三四)四月	絹本着色・一幅	一二四・一×二六・四	実践女子大学香雪記念資料館
18	江馬細香	養老瀑布図	安政六年(一八五九)冬	絹本墨画・一幅	一四一・八×五五・七	岐阜県博物館
19	江馬細香	雪中生筍図	安政四年(一八五七)冬	絹本墨画・一幅	一二七・一×三六・六	岐阜県博物館
20	江馬細香	四君子卷	安政五年(一八五八)九月	紙本墨画淡彩・一卷	二九・二×九四七・二	実践女子大学香雪記念資料館
21	林珮芳	山水図卷	安政四年(一八五七)七月	紙本着色・一卷	二六・六×二九三・五	実践女子大学香雪記念資料館

22	谷文晁 林(公)幹々	江村晚晴図 雪景楊柳図	寛政七年(一七九五)二月 一八世紀後半	絹本墨画淡彩・一幅 (合装二段貼)	一六・五×一八・〇 一七・七×一八・〇	実践女子大学香雪記念資料館
23	谷舜英	山水図	文政四年(一八二二)秋以前	絹本着色・一幅	一一六・二×三三・〇	実践女子大学香雪記念資料館
24	河邊青蘭	竹・菊図	大正二年(一九一三)五月	紙本墨画・双幅	各五七・二×一六・二	実践女子大学香雪記念資料館

特集展示 学祖・下田歌子と女性画家 下田歌子記念室

25	江馬細香	蘭図	文政十一年(一八二八)五月	紙本墨画・二曲一雙	各一九・〇×六四・八	実践女子大学香雪記念資料館
26	張(梁川)紅蘭	墨竹図(「翠静帖」より)	一九世紀中頃	絹本墨画・三帖より一図	一八・〇×一七・〇	実践女子大学香雪記念資料館
27	野口小蘋	海棠小禽図	明治四三年(一九一〇)四月	絹本着色・一幅	一四三・三×七〇・八	実践女子大学香雪記念資料館
28	野口小蘋	松下孤亭図	明治三年(一九〇〇)七月	絹本着色・一幅	二〇・二×一五・〇	
29	跡見花蹊	有卦の七種	一九世紀中頃	紙本着色・一幅	六四・六×二〇・〇	実践女子大学香雪記念資料館
30	跡見花蹊	山水図	明治七年(一八七四)秋	絹本墨画・一幅	二三・六×三一・〇	実践女子大学
31	跡見玉枝	桜花飛燕図	一九世紀後半―二〇世紀前半	絹本着色・一幅	一一五・五×四二・三	実践女子大学
32	甲斐虎山 甲斐和里子	豆画帖	昭和八年―昭和二十八年 (一九三三―五三)	紙本着色・四帖より四図	各八・三×一一・四	実践女子大学

実践女子学園創立一二〇周年記念特別展
華麗なる江戸の女性画家たち

「展覧会」

企画・構成

仲町啓子（実践女子学園香雪記念資料館館長・実践女子大学文学部美学美術史学科教授）

山盛弥生（実践女子学園香雪記念資料館研究員）

太田佳鈴（元実践女子学園香雪記念資料館学芸員、現群馬県立近代美術館学芸員）

「ウェブサイト版図録」

編集・発行

実践女子大学香雪記念資料館

制作・印刷

日野台印刷株式会社

発行年月日

二〇一七年三月三日

©2017 Jissen Women's Educational Institute Koetsu Memorial Museum

Special Exhibition for 120th Anniversary of
Jissen Women's Educational Institute:
Splendid Japanese Women Artists in the Edo Period