

江戸時代における光琳像の変遷について(中)

イメージ

— 明和と享和 —

安田 篤生 美術教育講座(美術史)

承前

尾形光琳(一六五八〜一七一六)について語る場合、現在では、「琳派」の絵師として取り上げるのが定着している。しかし、「琳派(尾形流)」という流派に光琳が属しているという見方自体、光琳の没後百年経って、酒井抱一が打ち立てたものである。一方、光琳に目を向けたのは抱一が初めてではない。では、抱一以前から編術されている江戸時代文献の中で、光琳はいかなる絵師として認識されていたのだろうか。前稿では、以上のような問題意識から、江戸時代における光琳像(イメージ)の変遷についてたどり始めたのである。

そして、前稿では、光琳の晩年に当たる正徳年間(一七一〇〜一七一六)からほぼ没後五〇年に当たる宝暦年間(一七五一〜一七六四)にいたる資料について検討を加えた。具体的には、第一章で光琳の子孫に伝えられた小西家文書、第二章では京都の銀座年寄・中村内蔵助らが關所を命じられた時の「銀座諸道具落札」、第三章では大岡春下の面譜類にみる光琳像をたどってきた。そこで明らかになったのは、「家業」ではないが世に絵師として認められているという認識を光琳自身や家族が持っていたことである。また、少なくとも京坂では、光琳は狩野派や土佐派以外で当代を代表する絵師の一人であり、漆器制作も手がける人物であるという評価が広まりつつあったことも確認された。

本稿では引き続き、抱一による光琳像が形成される以前の享和年間(一八〇一〜一八〇四)に至る約四十年間を扱うことにしたい。具体的には、前代よりも一層の広がりを見せた書画鑑賞に対応して刊行された小型の書画人名辞典や宝暦から明和・安永年間(一七六四〜一八一二)にかけて大成期を迎えた文人画の立場から著された画論などにみる光琳像をたどっていくことにしたい。

四、随筆や小型書画人名辞典などにみる光琳

文人画論を検討するに先立ち、この時期におけるより一般的な光琳像を示すと考えられる随筆や書画人名辞典から見えていくことにする。文人画家達も、当時一般に流布していた光琳像を元に、自己の論を展開したと考えられるからである。

(一)「翁草」と「装剣奇賞」

まず、随筆の中で光琳に言及するものに、京都町奉行与力であった神沢杜口(貞幹、一七一〇〜九五)が編術した『翁草』がある。明和九年(一七七二)の自序を持つ本書の巻之十、享保以来見聞雑記の中に、「内蔵介の世盛り」として、いわゆる東山衣裳比べの記事がみられることは既によく知られている。それ以外に、当時の書画や刀剣をはじめ衣服や学問の流行について述べた同書巻之百七十九「時華物の事」にも、光琳について次のように記されている。

(前略) 絵は近世探幽養朴などを宗とし、続いて洛の探山を賞す。探山が子探鯨は劣り、孫の探索は人用ふ。今は江戸の栄川、洛の応華(通名丸山主水)などを賞す。異画には光琳を用ひ、狂画は全暇が左札を悦びしが、探幽養朴はいづれもさめず、光琳今に於て人嬉しが、全暇はいつしかはやり止み、今の人は其名を知らぬぐらるなり。唐画は近世沈南蘋(今一両人名失念)有り。夫より後渡來の内に、格別の名を不聞、董可亭など、南蘋が弟子とやらん聞たる計なり。長崎の熊斐も同門にて、微しく名有り。和人の唐画かきには、洛の望玉蟾、之を善くせしが、其世に今程唐画さかんに行はれざれば、人それ程に賞せず。玉蟾死後に段々はやり出たり。唐画にては近來大雅を大に賞し、彼が絵はかりそめの席画の類にても、小判を以てす。蕪村之に次ぐ、書は今殊に寡し。(下略)

『翁草』二百巻は、自序にある明和九年に初めの百巻の稿を成したが、さらに百巻を加えたところ、天明八年(一七八八)の京都の大火でその過半を失い、寛政三年(一七九一)八十二歳で再び完成させたものとされる。引用箇所は後半の百巻に含まれるわけだが、絵画の流行について、「今は江戸の栄川、洛の応華などを賞す」と、木挽町(竹川町)狩野家の栄川院典信(一七三〇〜九〇)と円山応挙(一七三三〜九五)が高く評価されていたとする。従って、ここでいう「今」とは、安永から天明年間(一七七二〜一八九)を指すと考えられる。その当時、前代の絵師の中で、「異画」、即ち正統的でない絵画では光琳が、引き続き高い評価

を保持していることを伝えているのである。また、明清時代の新しい中国画風を取り入れた絵画を指すとみられる「唐画」では、沈南蘋に始まる長崎派と望月玉蟾（一六九二—一七五五）を先駆者とし、当時は池大雅（一七三三—一七九六）、与謝蕪村（一七一六—一七八四）が評価を得ていたという点にも注目しておきたい。

このように、『翁草』には、前代に形成された絵師としての光琳の評価が基本的に引き継がれているのだが、漆工に関してはどうか。前稿でもふれた、稲葉通龍編『装剣奇賞』巻之六「印籠工名譜」を見てみよう。

法橋光琳 稱三勝六二號三青々堂 京師ノ人

光悦門人にして風流の好士なり、画をよくす、亦一家也、印籠ハ光悦好の
かたちなるよし、其蒔絵ハ、所謂光琳風の絵にて、青貝かながひにて形を
摸し、地を粉にてうづみ内も梨地を用ひず、やはり金粉濃なり、銘ハ蓋の
うらに錐の尖にて引たるごとく細々と其名をしるす

大坂で刀剣や装飾具を商っていた通龍（一七三六—一八〇六）が、その鑑識のために自らが版元となって天明元年（一七八一）に刊行したのが本書である。ここで、絵師としての一面にふれながら、蒔絵等を用いた印籠制作の面で光琳は、「光悦好のかたち」を受け継ぐ「光悦門人」であると位置づけられているのである。以上の記述を現存する光琳の蒔絵作品と照らし合わせてみると、静嘉堂文库美術館蔵「住之江蒔絵硯箱」の箱に「鷹峯大虚庵住物 光悦造以写之」と光琳自らが記している。藤田美術館蔵「桜狩蒔絵硯箱」の箱にも同様の記載があり、漆器制作の上で光琳が光悦に学んでいるのは明らかである。また、光琳の刻銘のある印籠も知られている。光琳が「勝六」と称していたか確認できず、「光琳風の絵」がいわゆる光琳模様を指すのか否か明確でないものの、光琳の漆工に関して現在の理解と極めて近い見解がここに示されているといえよう。

（二）『新撰和漢書画一覽』

江戸時代にはいると、『弁玉集』（寛文二二年刊）や狩野永納編『本朝画史』（元禄六年刊）をはじめとして、画家の伝記や系図が版行されるようになる。これは、背景としてその方面に対する知識を求める需要が拡大したことを物語るとともに、写本でのみ伝えられていた時代に比べ、はるかに多くの人が同一のテキストを目にして同じ知識を共有するようになったことを意味している。

さて、明和年間以降を扱うこの時期に刊行された代表的な書画人名辞典に『新

撰和漢書画一覽』がある。天明六年（一七八六）に初版が上梓された本書は、七・三〇一六・六種という横小本で、京坂の書肆が中心になって編纂、刊行したものである。本書は、全体を書家部、畫家部、和歌家部、連歌師部、儒家、醫家部、茶人部、俳諧部、狂歌師部、雜部、釋氏部、海外書家部、海外畫家部、釋子部に分類し、人名項目を立て、半行幅で記事を書き連ねている。しかし、凡例に「此書、書画ヲ以テ題スルニ、和歌者流儒門茶人俳諧師僧流ヲ収録スルハ、其遺墨ヲ賞スレバナリ」というように、あくまでも書画鑑賞に備えた人名辞典である。

同書第一一丁裏から第三三丁裏の「畫家部」には、「表2」に掲げたように、土佐派、狩野派、雪舟を中心とした室町・桃山時代の画家、上記に属さない江戸時代の画家、来船清人画家の順に二三四項目を立てている。その内、第二〇丁表から同丁裏にかけて、宗達、光琳、乾山、始興が、以下のように掲載されている。

宗達（ソウダツ）へ名ハ伊年法橋位京師ノ人画法一家ヲナス、花卉禽虫ヲ作、世ニ宗達流ト称ス、又万年宗達ト称スルモノ、伊年ノ族ナリ、其子孫加州ニ仕、世々宗達ヲ通称トス、各其号ヲ異ニス、万年ノ後李少年又郭大年ト称スルモノ並ニ画ヲヨクス、然トモ伊年万年ニ不レ及コト遠シ

光琳（コウリン）へ尾形氏名ハ寂明青々堂、長江軒ノ号アリ、京師ノ人、画ヲ狩野安信ニ学テ、一家ヲナス、又漆器ヲ作、描金ヲヨクス、兼テ茶事ヲ好ミ、假山水ヲ作ル、スベテ其為所天機ニ觸発シテ、舊套ヲ脱シテ益奇也

乾山（ケンサン）へ尾形氏名ハ真省、光琳ノ弟也、洛西鳴瀧村ニ隱ル、画ヲヨクシ、又陶器ヲ作ル、自ラ陶隱ト号ス、世ニ乾山焼ト称シテ清玩トス
始興（シキョウ）へ渡邊氏求馬ト称ス、画ヲ狩野家ニ学テ、後一家ヲナス、尤光琳ノ風ヲ慕フ、京師ノ人

このように、宗達から光琳、始興までが並んでいるのを見ると、ここに琳派の絵師と現在みなしている人たちを集めたのではないかと考えがちなのだが、果たして、そう判断して良いのだろうか。前後の項目の配列から考えることにしたい。

同書「畫家部」の配列についてここで詳述する余裕はないが、「表2」のように、第一九丁裏までは周文、雪舟、相阿弥らの弟子達を中心にした中世の絵師達の項目が続いており、第二〇丁から江戸時代の絵師に当てられているとみられる。その内、第二一丁表の末尾に百川を掲げた後、第二二丁裏に至るまで文人画家と長崎派、黄檗僧の名を列挙し、空欄を挟んで伊孚九の項を立てている。百川の項目の上には、それまでとは異なるグループが始まることを示す半円形の印が付け

られている。次にこの印が付けられているのが来舶清人の劈頭に位置する伊孚九であることから、文人画家と長崎派を一括して「唐画」と呼んでいた『翁草』と同様の認識がここに働いていると考えられ、それより前に掲載されている絵師と区別されていることは明らかである。

では、第二〇丁表の最初に掲げられている宗清から百川の直前の項目である蕭白に至る配列に目を向けることにしよう。まず、宗清より前の項目をみると、宗清には「出釋氏部」とあり、立圃には芭蕉や許六など他の俳人画家と同じく俳諧師の部を参照するよう記されており、光悦、昭乗、乗圓については書家部を見るように指示されている。ここに伝歴等が記されている淀屋古菴も、「大坂ノ人茶事ヲヨクス戯画ヲ作ル」といい、卓峯も「黄檗高泉法嗣画ヲ探幽ニ学テ一家ヲ成セリ」といい、いずれも専門の職業絵師ではない。しかも、古菴は「戯画」を描き、卓峯は「一家ヲ成セリ」というのであるから、その画風も狩野派や土佐派の正統からは逸脱した、独自のものであると認識されていた。始興より後に掲載されている中には、一蝶をはじめ専門絵師も多く含まれるが、その画風については「一家ヲナス」、「画法前軌ヲ脱シ」など、独自性に注目した記述が目につく。同様の記述が宗達から始興にも認められるので、宗清から蕭白に至る絵師達は、『翁草』で「異画」と呼ばれていたような、狩野派や土佐派の正統から離れて独自の画風を確立したとみなされた人達であると考えられる。

その中で師弟関係がある場合には、宗達の項目のように師の伝歴の中に門人が挙げられていたり、玉蟾について「雪溪ノ門人トス」、醉月について「望玉蟾ノ門人」というように、当人についての記事の中で師弟関係が示されている。また、影響関係が明らかな場合には、始興について「尤光琳ノ風ヲ慕フ」、雪溪について「牧溪雪舟ヲ慕テ」というように明記されている。一方、光琳の項目を見ると、宗達や「宗達流」の影響を受けたという指摘は一切見られない。このことから、確かに、宗達の次に光琳の項目が立てられているのは、両者の間に何らかの関係が想定されているとは考えられない。前稿で検討した大岡春卜編『画史会要』巻六・雑部において、宗達の次に光琳が掲載されていたのと同様、狩野派や土佐派に属さないが注目に値する絵師として併置されているにすぎないのである。

それでは、『新撰和漢書画一覽』の光琳の項目自体の検討に移ろう。まず、「(画において)一家ヲナス、又漆器ヲ作、描金ヲヨクス」という部分は、『翁草』や『装劔奇賞』とも一致し、前代以来の光琳像を引き継いだこの時代一般の見解であると考えられる。本書で新しく付け加えられたのは、「尾形氏名ハ寂明青々堂、長江軒ノ号アリ」という名号に関するより詳しい情報と、「画ヲ狩野安信ニ学テ」とい

う画系、及び「兼テ茶事ヲ好ミ、假山水ヲ作ル、スベテ其為所天機ニ觸発シテ、舊套ヲ脱シテ益奇也」という部分である。

名号に関して、「寂明」は名ではなく号であるが、光琳が作品に使用していたことは間違いない。「青々堂」と「長江軒」については、絵画作品の落款等に用いているのは号の「青々」であり、『装劔奇賞』も光琳の号とする「青々堂」を実際に乗ったか確認できない。また、小西家文書『尾形光琳覚書帖』(文書一四二)の内、弟の深省(乾山)が光琳の名号を筆録したとみなされている部分に、「青々」と「長江軒」を見ることが出来る。従って、正確さに若干問題があるものの、全く誤った情報を収録しているわけではない。

続いて画系に言及するのは、百川や伊孚九に半円形の印を付けるのと同様、狩野派や土佐派などに属さない絵師を、なるべく整理分類して捉えようとする意識に結びついていると考えられる。そして、光琳の師として狩野安信の名を挙げているのだが、福井利吉郎氏が既に指摘されているとおり、幕府御用絵師として江戸を中心活動していた安信(一六一四〜八五)と光琳に接点があったとは考えられない。その後、文化一五年(一八一八)に刊行された『本朝古今書畫便覧』では狩野常信(一六三六〜一七二三)の名が挙げられるが、現在、光琳の師として最も可能性が高いとみなされているのは、抱一が文化二年(一八一五)に刊行した『尾形流略印譜』の中で「淺井不舊の印譜」を引用する形でその名を挙げている、山本素軒であるのは周知のことであろう。光琳が探幽系の狩野派絵師について学んだのは確実であり、山本素軒のみならず、安信や常信も探幽の画風を摂取している点では一致する。本書で光琳が安信に学んだと指摘しているのが、光琳画を見ての判断なのか、何らかの伝聞によったのは不明である。しかしながら、少なくとも版行された文献では最も早く、光琳の師として探幽の画風に連なる絵師の名を挙げている点は注目されて良い。

次に、「兼テ茶事ヲ好ミ、假山水ヲ作ル」とある内、茶事については、二条家の諸大夫を朝茶に招待した自筆書状などが知られていることから、光琳がかなり嗜んだことは確実である。本書茶人部(三九ウ)にも、弟の「真省」(深省)とともに著録されている。一方、「假山水ヲ作ル」とは、庭園の築山と泉水を作ったということであろうが、光琳の作庭については何も知らぬところがない。

そして最後に、「スベテ其為所天機ニ觸発シテ、舊套ヲ脱シテ益奇也」というのであるが、本書の項目の中でこのような評言を加えることは珍しい。友松について「画亦古人ノ軌轍ヲ踏ズ、己ガ意ニ出テ工瞻超凡其從容ヲ得タリ」といい、蛇足について「山水人物花鳥皆法ニ拘ラズ、脱俗天成筆墨神アリ」、古碕について「画

法前軌ヲ脱シテ行筆超凡」というのが、数少ない類例である。画系と同じく、光琳に対するこの評価も何に基づくのか不明である。しかし、光琳も上記の絵師と同様、旧来の画法から脱して「奇」、つまり人並みではない（超凡、脱俗）点に特色があるという認識が示されていることは貴重である。

以上のような内容を伝える『新撰和漢書画一覽』は、文政年間に増補版が出されるまで、刊行書肆が入れ替わりながらも、寛政二年（一八〇〇）、文化六年（一八〇九）、文化十一年とほぼ同内容のまま版を重ねている。さらに、版元となった京坂の書肆のみならず、初版から江戸でも売り出されており、江戸時代中期における最も広く知られた書画人名辞典のひとつであった。

五、文人画論にみる光琳

中国では、詩書画、あるいは琴棋書画として知られるように、古くより絵画制作が教養人が嗜むべき技芸のひとつに数えられていた。宋代に入ると科擧の制度が確立され、儒教的教養人であり、かつ政治的支配層である士大夫を生んだが、士大夫の中には文人として、その私的側面において詩文や書画をよくするものも多かった。北宋後期になると、文人は余技としての自らの作画と、職業画家の絵画制作を明確に区別するようになる。次の元代に文人画は飛躍的に発展し、続く明代も、特に中期以降は文人画が主流を占めた。画論も文人によって著されたものが多く、明代末期に活躍した文人画家である董其昌が唱えた南北宗論も広く知られている。南北宗論で董其昌は、唐代の李思訓を祖として南宋、明代の画院画家に引き継がれた系譜を北宗、王維に始まり北宋、元、明代の文人画家に受け継がれた系譜を南宗とし、後者の優越性を説いたのである。

日本でも一八世紀に入ると、長崎を通してもたらされた中国の画譜類や作品に学んだ祇園南海（一六七六―一七五二）や柳沢淇園（一七〇四―一七八）、彭城百川（一六九七―一七五二）らによって文人画（南宗画）が描かれるようになり、池大雅と与謝蕪村によって大成された。日本の文人画家も多くの画論を残しているが、中山高陽の『画譚雜助』をはじめ、光琳に言及するものが散見されることが知られている。これから検討を加える資料もほぼその域を出るものではないが、各画論全体の文脈にも留意して、各文献においてどのような絵師として光琳が捉えられているのかみていくことにしたい。

（一）中山高陽『画譚雜助』

日本の文人画論は、大雅や蕪村と同世代の中山高陽（一七一七―一八〇）が著し

た『画譚雜助』を嚆矢とする。高陽は、高知の商家に生まれ、儒学とともに書画を学び、宝暦九年（一七五九）、四十二歳で江戸に赴き、詩書画を以て土佐藩から扶持を与えられるなど、文人として活躍した。画は、一時京坂に遊学した時に彭城百川に学んだともいわれるが、明確ではない。その高陽が編述し、安永四年（一七七五）十月に江戸で刊行したのが、『画譚雜助』全三巻である。

『画譚雜助』は、「主に中国の画論に典拠を求めた、画に関する蘊蓄本」といわれるように、中国における絵画の始まりから説き起こし、画題ごとに中国歴代の名手や関連する故実、描写上の要点を書き連ねる項目がほとんどを占めている。日本について独立した項目がたてられることは少なく、中国の絵画事情を記したのに続けて「此方」として関連する日本の事情を付記する程度である。その中に、中国に特定の画題に長じた画家が多いという指摘に続けて、光琳に関する次のような記述をみる事ができる。

此方専門画家ハ。鳥羽僧正の。人物。光琳。宗達の。草花。眉間毫珪甫の。水のミ狸々。瀧の鯉。馬渡高雲の。達磨。古潤の。大黒神。松花堂の布袋等也。近時は梅竹山水等にも。専門名手おほくミゆ。

この短文には、表面上、宗達とともに「草花」を得意にする絵師として光琳の名が挙げられているのみで、それ以上の言及はない。単に草花図で著名な江戸時代の絵師という認識でのみ光琳を捉えていたのだとすると、前稿でみた大岡春卜編『画本手鑑』のそれと変わらないことになる。そこには、「草花」と題して、「遠く聞ゆ光琳とて珍敷筆有。當代ひとの心に應し、老若是を玩ぶ。草艸と畫く所を見るに、まことの花壇を遠見する心地す。草の極色などいふべし。其頓筆なること、ばせをに雨のそ、ぐがごとし」とあるのである。

しかし、この部分で列挙されている絵師の顔ぶれから、言葉には現れない高陽の光琳観を類推することができよう。光琳と宗達以外に名が挙げられて内、鳥羽僧正（覚猷、一〇五三―一一四〇）の活躍年代だけがかけ離れているが、「眉間毫珪甫」は『新撰和漢書画一覽』にも名を連ねている高田敬輔であり、「古潤」は同じく古潤、「松花堂」は昭乗である。鳥羽僧正や伝歴の詳細が不明な馬渡高雲を含め、ここには狩野派や土佐派などの流派に属す職業絵師は一人もいない。先に『画本手鑑』との類似を指摘したが、実は光琳を収録する同書巻六は狩野派や土佐派以外の「當代流布する雜畫」を収めた巻であった。『画譚雜助』が刊行されたのは、前章で検討した『翁草』や『新撰和漢書画一覽』が編述されたのにやや先

立つが、この点において、京坂と縁の薄かった高陽も、春卜の画譜類や両書と同様の認識で光琳を捉えていたことは明らかであろう。

さらに、この項の末尾に、「近時は梅竹山水等にも。専門名手おほくミゆ」とあるのは、文人画を指しているとみられる。というのは、高陽は本書の巻頭近くで、中国の墨梅や墨竹が文人に始まり、その名手も文人であると述べているのである。さらに、次に検討を加える『絵事鄙言』の中で桑山玉洲は、「此派(南宗)ニテハ画匠ノ如ク山水人物禽獸花草ヲ兼造ルコトヲ為サス。是ミナ能サルニハ非サレトモ、カノ画工ニ齊シカランコトヲ愧テ是ヲ為サス。又ハ其性ノ好ム所ニ從フテ一楽ト為ス者ナリ」としている。高陽の場合、玉洲ほど明確に文人画家には特定の分野のみを手掛けるものが多いと述べているわけではない。しかし、特定の分野に秀でた絵師の名を挙げるにあたり流派に属する職業絵師を含めないのは、文人画家と同じ様な性格の絵師から選出しようとする意識が働いているのかとも考えられる。だとすると、高陽は、光琳に対してただ単に草花図で著名な江戸時代の絵師という認識を持っていただけではなく、文人画家と共通する性格を持った絵師として捉えていたことになる。

ただし、ここで注意を要するのは、以上に示されている高陽の光琳像が、何に基づいているのかという点である。というのは、一時京坂に遊学したことはあっても、高陽が活動の中心にしたのは高知と江戸であり、光琳画を実見する機会に恵まれていたとは考えられないのである。前述したように、ここに示されている光琳像が春卜編『画本手鑑』と重なりほぼその域を出ないことを考えると、画譜によってのみ高陽の光琳像が形成された可能性も否定できない。

(二) 桑山玉洲「絵事鄙言」

桑山玉洲(一七四六―九九)は、紀州和歌浦(和歌山市)で廻船業を営む豪家に生まれた。家業を継ぐが、やがて農業に転じて開墾事業に従事して地主となった。絵画については十代から学び始め、中国画本や沈南蘋の画風を学んでいたが、安永年間(一七七二―八一)京坂で池大雅や木村兼葭堂らと交遊し、文人画風に傾いていったとされる。その玉洲が著した画論『絵事鄙言』に、彼の光琳に対する認識が披瀝されている。

『絵事鄙言』は、寛政二年(一七九〇)頃成立した『画苑鄙言』に校正を加え、序文を著した木村兼葭堂によって、寛政十一年に刊行されたものである。本書の特色は、高陽の『画譚難肋』よりも董其昌が唱えた南北宗論の立場を鮮明に打ち出している点に求められるが、その中に、光琳に関する次のような言説が見出せ

るのである。⁴⁸⁾

近世ニテハ宗達光琳ナト又一種ナリ、宗達カ花草ハ色ヲ設ルコト重シト云ヘトモ甚古意アリ、又其没骨ノ法ヲ為ス者愈簡妙ナリ、是ミナ真ニ就テ其法ヲ伺ヒ氣韻ヲ以テ画ヲ為ス者ナリ

光琳カ人物花草ハ咸ク古拙ヲ以テ旨トシ、画家ノ徑蹊ヲ避ルコト甚シ、其水墨ヲ以テ花草ヲ寫セル、簡略奇態ヲ為スト云ヘトモ其迎風承露ノ形チ生意ヲ盡サ、ル所ナシ、且其家法少シモ俗眼ニ誦フ所ナシト云ヘトモ、却テ世ニ賞セラレシコト奇トスヘシ、是必當世ニ於テ具眼ノ士ニ逢タル餘響ナルヘシ、今世ノ珍賞ハ耳鑿ノミナリ、(嗣燦)竊ニ思フニ、近衛公ノ戲墨、惺々翁、宗達、光琳ナトハ本朝ノ南宗トモ云ハンカ

以上の述懐の内、従来より玉洲の光琳に対する独自の見解が示されているとされてきたのは、その最終部分である。玉洲(号・嗣燦)は、ここで、私見であることを強調しつつ、書家としても知られる公家の近衛信尋(号・応山、一五九九―一六四九)や松花堂昭乗、宗達とともに光琳は、日本の中で「南宗」ともいえることができる絵師であるとの認識を示しているのである。

では、玉洲は「南宗」を如何に規定しているのだろうか。また、その規定に則してみた場合、前段で玉洲自身が述べている光琳画の特色が、どのように「南宗」的だと理解することができるのだろうか。ここでともに「南宗」的だとされている昭乗に対する玉洲の認識とも合わせ、考察を進めることにしたい。

玉洲は、中国の画論を引用して、中国における南宗を次のように規定し、北宗に対する南宗の優越を説く。「王侯士大夫及ヒ高人雅士ノ、清間ニ乗シテ戲筆スル所ナリ、因テ其画ハ古雅ヲ主トシテ優美ヲ求メス、物形温潤ニシテ情韻アラシクトヲ欲スル者ナリ、故ニ是ヲ稱シテ士夫ノ體トモ云ヒテ、文房ノ清翫トス、南宗ノ中ニテモ、愈簡潔ナル體ヲ為ス者ハ、米元章父子、黄子久、倪雲林、高尚書ノ輩ナリ、此画ヲ指テ逸格ト云フ、賞鑒家ニテ最貴重スル所ナリ、都テ南宗ニテハ、画工ノ習氣ヲ避ントテ、種々ノ變格ヲモ為セルナリ、…如此雅趣ヲ以テ造リタル所ユヘ、自ラ其風韻筆墨ニ出現シテ品格モ高キナリ。」

また、日本の絵画史にも南北宗論を当てはめ、従来より中国から日本にもたらされていたのは北宗であり、元信に到って大成したという。一方、南宗については「祇南海、柳淇園ナトノ戲墨ハ、本朝ニテ南宗ノ發端ナルヘシ、近世彭百川及ヒ大雅堂出テ南宗大成ス」という。従って、玉洲の認識においても、南海や淇園

以前に活躍した信尋や昭乗、宗達、光琳が純粹な意味での「南宗」に属しているわけではない。あくまでも、ブレ「南宗」ともいうべき、「南宗」的性格を備えた絵師として捉えているのである。玉洲の規定する「南宗」に照らし合わせると、信尋の場合は和歌や書もよくする貴顕であり、「戲墨」である点が「南宗」的だともないうるが、昭乗以下の場合はそのような点が「南宗」的なのだろうか。

昭乗については引用箇所前三段前でかなり詳しく言及している。ここでは、書の優劣は人品の高下に関わるとしたのに続けて、次のようにいう。「惺々翁ナト、画ハ山樂ニ學ヒ又ハ牧溪ヲ倣ヒタリタト聞ユレトモ、其画跡ヲ見ルニ、筆墨清奇ニシテ自ラ一種ノ雅韻備リ、一点ノ俗氣ナシ、其人物ニ於テ一家ヲ為スモノ、人物形簡潔ニシテ類ニ画家ノ習氣ヲ避タリ、傳ニ云ク、院後ニ草堂ヲ營ミ名ツクルニ松花ヲ以テシ、常ニ茶香ヲ嗜ミタリトソ、其静逸ノ境界筆墨ノ間ニ見レタリ。」

昭乗が狩野山樂と牧溪に学んだというのは、『本朝画史』を参照したのである。前述したように、玉洲は元信を日本における北宗の大成者とみなしており、山樂が北宗に属するのは明らかである。「牧溪」についても、「狩野家其外諸家ニテ學ヒタル、馬遠、夏珪、牧溪、盛子昭、趙昌、舜舉、玉潤、顔暉、皆北宗ニ屬セル俗画ナリ」としている。このように北宗に学びながら、昭乗の描く絵は「物形簡潔ニシテ類ニ画家ノ習氣ヲ避テおり、筆墨清奇ニシテ自ラ一種ノ雅韻備リ、一点ノ俗氣ナシ」と、「南宗」と一致する特色を備えていることを指摘するのである。「人物ニ於テ一家ヲ為スモノ」と分野を限定するのも、前節で既にみたように、玉洲が南宗の特色のひとつとした要素であった。しかも、「松花」と名付けた草堂で茶や香を嗜む「静逸ノ境界」の中で画作を行っていたとしており、昭乗に理想化した中国の文人の姿そのものを投影しているときえみることが出来る。

では、光琳の場合、いかなる点が「南宗」的なのだろうか。まず、「光琳カ人物花草ハ」と得意分野を特定するのは、昭乗や「宗達カ花草ハ」という宗達の場合と同じく、「南宗」的要素のひとつである。「古拙ヲ以テ旨トシ、画家ノ徑蹊ヲ避ルコト甚シ」というのは全く南宗の特色と一致する。「奇態ヲ為ス」というのも「種々ノ變格ヲモ為セル」南宗の特徴のひとつであり、「簡略」であるのも昭乗と共通し、南宗中最も賞翫される逸格が「簡潔ナル體ヲ為ス」というのと相通じている。しかも、描く形に「生意ヲ盡サ、ル所ナシ」とい、「南宗」の特色を色濃く備えた優れた絵師として光琳を捉えていることが分かる。

そして、光琳について言及した末尾を、「其家法少シモ俗眼ニ詔フ所ナシト云ヘトモ、却テ世ニ賞セラレシコト奇トスヘシ、是必當世ニ於テ具眼ノ士ニ逢タル餘響ナルヘシ、今世ノ珍賞ハ耳鑿ノミナリ」と結んでいる。この部分の意味はやや

理解しにくく、玉洲が寛政二年（一七九〇）に著した『玉洲画趣』を参考にした。その中で玉洲は、観画について「世に高雅なる人は畫工の作に混雜せん事を恥として、却て筆墨に拙きを求め、又着色を疎にして其熟所を藏したる類も有之候。如此ものは初見るときは拙きが如くなれども、愈見るときは愈妙なる奇作にて御座候」と述べている。即ち、「世に高雅なる人」が描いた「南宗」的な絵は一般人が簡単に理解できるものではないとしているのである。

そのことを踏まえてこの一文を理解するなら、光琳の画法が世間の人に受け入れられているのは、非「南宗」的であるということになる。それにも拘わらず、世評が高いのは珍しいというのである。玉洲自身が光琳を高く評価していることを考えると、世評の中には「南宗」側に立つ人も含まれていよう。そして、「南宗」的な絵は一般的には世間に理解されにくいにもかかわらず、このように光琳が広く受け入れられている理由として、光琳在世時に「具眼ノ士」に出会うことができ、その時点で定まった評価が受け継がれていることを指摘する。何故なら、玉洲の時代に光琳画をみることは極めて難しかったらしく、光琳在世時の評価を耳にして光琳画を高く評価しているにすぎないと述べているのである。

ここで問題になるのは、先に見た玉洲の光琳に対する高い評価が、光琳画を実見した上で成されたのか否かである。『玉洲画趣』の中に「先年春トが編みて板行致候明朝紫硯とやら申候畫譜を見るに、文徵明、陳道復などの畫法を撰載せ御座候」という一節があり、玉洲が大岡春トの刊行した画譜を目にしたことがわかる。その同じ文に、「彼春トが鳥繪なりと嘲りたるは」とあるので、鳴絵とともに光琳画が掲載されている『画史会要』も見えていたことは確実である。しかし、玉洲が光琳画を実見したか否かを示す資料は寡聞にして知らない。兼葭堂の下を訪れた折などに目にしていたとも考えられるが、地元の紀州にいたことが多かったとみられる玉洲が多くの光琳画を見る機会に恵まれていたとも考えにくい。玉洲の思い描いた光琳像は、画譜など限られた知見をもとにした、まさにイメージであった可能性が高いと考えられるのである。

(三) 中林竹洞『画道金剛杵』『竹洞画論』『画道手引草』

中林竹洞（一七七六一—一八五三）は、名古屋の医家に生まれ、古画の模写によって画技を磨いた後、享和二年（一八〇二）二十七歳の時に上京し、以後没年に到るまで京都で文人画家として活躍した。竹洞は、『画道金剛杵』や『竹洞画論』などを著した理論家としても知られるが、それらの各所で光琳に言及している。

(三十一) 『画道金剛杵』

まず、享和二年三月に刊行された『画道金剛杵』では、巻末に掲げられた「古今畫人品評」(図5)の中に光琳の名をみる事ができる。

「古今畫人品評」とは、南北朝時代以降に活躍した日本の絵師を品評し、ランク付けしたもので、識語には刊行の前年に当たる享和元年十二月の年紀が記されている。その識語に「右定古今畫品如此、…余是論評直論其画耳而、…此外雖名家不少予目中所未觀者不録焉、以俟後之君子」とあるように、竹洞は作品を実際目にした絵師に限定して品評している。竹洞自身、このことを自負していた様子が、上京後の翌享和二年三月に著した『竹洞画論』に窺える。既に指摘されていることだが、土佐光信について「余其筆跡を見む事をこひねかふ事久し、然とも土佐家の画世にまれなれハ己さきに著せし画人品評の中にも、多くハ此家の名手をもらしつるハ、其画を見ざる故也、このころ寺院の什物に土佐光信の筆とて、花鳥の圖を見せ侍しに、古色燦然として生韻あり、其画上下品に入へし」と記しているのである。従って、「古今畫人品評」における光琳に対する批評も、竹洞が光琳画を実見した上で下した評価であり、どのような光琳画を見たのかはさておき、この点において高陽や玉洲と異なっている。

さて、「古今畫人品評」では日本の絵師を唐画と和画に分類し、上品から下品までの九等級に品等分けしている。光琳は、宗達とともに、和画の上下品に位置づけられているのだが、この唐画、和画とはいかなる絵を指すのだろうか。まず、唐画については「雪舟元信画世稱和画者誤也、是乃西土北宗之正傳也、故今改爲唐画」というように、中国絵画を忠実に学んでいるものを指している。それに対する和画とは、探幽について「鎔化諸家筆意、爲一家法、而和習初起、故稱爲和画」というように、中国画の規矩を離れて独自の作風を作り上げた者を指すと考えられる。従って、竹洞が光琳を和画に分類しているということは、中国画と直接結びつく画法を光琳画に見出さなかったことを示している。

また、光琳の名は、「古今畫人品評」の「能画無俗氣者」の中にも見出せる。「能画無俗氣者」とは先に述べた九等級とは別の分類項目で、他には「文人畫」「邪」「俗」「甜」「頼」がある。「頼」に「此病稱行家法者殊多」というように、「邪」「俗」「甜」「頼」は絵画の「病」とされていたものである。『画道金剛杵』本文の「畫山水心得の事」でも、「画山水ハ、たとひ高遠の趣ハえか、ずとも、俗氣なきやうにか、まほしきわざ也、今時の画、或ハ俗濁、あるハ甜美、あるハ怒張、皆眼をのぶる所なし、…されバ山水をえかく者ハ、先胸中塵濁之氣を去るべし、次にハ筆跡の甜美をきろふ也」というように、「俗」や「甜」は避けるべきだとし

ていた。なかでも「俗」については、元信を唐画の上下品に位置づけながら、「是尤爲能画、然不能脱俗習矣、画論曰俗病尤爲大、故降列此品」というように、最も避けるべきものと竹洞は考えていたのである。元信よりも上位の上品に兆典子(明兆)、上中品に雪舟と探幽を位置づけるのは、竹洞がこの三人を「能画無俗氣者」と判断したからに他ならない。

では、「能画無俗氣者」は「文人畫」とどう違うのだろうか。まず、「文人畫」には、本文で優れた南宗画家として八仙堂(百川)、大雅、彰甫、石圃、筠圃、柳里恭の他、心越、大鵬、即非の黄檗僧とともに、玉腕子や真相(相阿弥)、立圃、古稠、松花堂とその後継者である萩坊の名を挙げている。一方、「能画無俗氣者」には、光琳、宗達や上記の者以外に、狩野常信、英一蝶、土佐光起、海北友松らの職業絵師、本文で大雅らと同じく優れた南宗画家に数える玉蟾、蕪村、長崎派やそれに学んだ寒葉齋(建部凌岱)、鶴亭、若冲と伝歴不明の太郎菴の名を連ねている。玉蟾と蕪村を「文人畫」に含めないのは、本文中の注釈で「しかれど、玉蟾、春星(蕪村)、熊斐ハ今少し南宗とハいひがたくや侍らん」とみなしていたからであろう。すると、ここに竹洞が純粹な南宗画家とみなす絵師の名がみえないことになり、「能画無俗氣者」とは、職業絵師も含めた南宗画以外の絵師の中で、最も避けるべき「俗」病を逃れているものを指すと考えられる。

光琳と宗達を上下品に位置づけるのも、この「能画無俗氣者」という評価に基づくと考えられる。この両者より上位に位置するのは、明兆、雪舟、大雅、探幽のわずか四人のみであり、元信や筠圃、柳里恭と同列におかれているのである。

(三十二) 『竹洞画論』

『画道金剛杵』を刊行したのと同じ享和二年三月に稿を成した『竹洞画論』において、上洛後の見聞も加味しながら竹洞はさらなる絵画論を展開している。日本における絵画の変遷に始まり、鑑賞や、画賛、学画や写生など、全部で十三章からなるこの画論の中で、以下のように光琳に言及している。

まず、「今古畫風有三變事并無和画之同事」では、日本の絵画は、「上古之画風長く伝りて、東山殿の比に至りて、やうくおとろへ」、その時、北宗の元信が世に出ると「世俗皆是になびきて、世界之画、竟狩野氏の手に属す」ことで一変した。次いで「狩野氏も又探幽齋にいたりて一変」したことで再変し、南宗画もたらされて又一変して現在に至ったと捉えられている。このような変遷の中にあって、光琳は次のように位置づけられている。

松花堂、宗達、光琳、英一蝶輩、又別に一家を成といへとも、其本ハ皆北宗

より出、近代に至りて、郡山の柳里恭、平安の望玉蟾、池大雅、八仙堂の輩
出てより、南宗の門戸初て開く、是にいたりて世界の画大に變ず

また、「論諸家画事并画者各有得失事」にも関連する以下の記述がある。

又我朝の文人墨士の画とも稱すへき者ハ、天龍寺の僧玉腕子、東山殿の臣眞
相相阿、八幡山の滝本坊、西岩寺僧古磔、ひなやの立圃等也、皆別韻あり、
画家の習氣にそます、小栗宗丹、鎌倉書記、曾我蛇足等皆昔時の名手也、然
トモ可なる物アリ、又俗氣多きものあり、又たわらやの宗達、法橋光琳か画
別致あり、是和画中の逸品也(へ蛇足か画も逸品に近し)、英の一蝶か画又一
家をなす、然とも画調少し卑し

まず、前者で、松花堂昭乗、宗達、英一蝶とともに光琳も「別に一家を成とい
へとも、其本ハ皆北宗より出」としている。これを、竹洞が自己の知見をもとに、
南宗画論では初めて光琳の画系について言及したと解すこともできる。しかし、
前章で見たように「新撰和漢書画一覽」(天明六年刊)に「画ヲ狩野安信ニ学テ一
家ヲナス」という記載があり、竹洞が在京していた当時流布していたこの本を参
照したとも考えられる。同書には、宗達について「画法一家ヲナシ」とあり、昭
乗について「画ヲ狩野山樂ニ学テ、亦一家ヲナス」、一蝶について「画ヲ狩野安信
ニ学ブ、後一家ヲナス」と記されているのである。

そして、後者で、昭乗(滝本坊)を玉腕、相阿弥、古磔、雛屋立圃とともに、
「我朝の文人墨士の画」の代表者に数えるのは、宗達と光琳を「和画中の逸品」
とする評価とともに、先にみた「古今畫人品評」で既に示されていたものである。
一方、これは、昭乗も「其本ハ皆北宗より出」という前者の見解と一見矛盾して
いるかに思える。しかし、前節でみた玉洲も、昭乗が北宗である狩野山樂らに学
びながら南宗的特色を備えた独自の画風を形成したとしており、ここにもみる竹洞
の昭乗に対する評価は、玉洲のそれと軌を一にしているのである。そして、「古今
畫人品評」で「文人畫」に含める昭乗と、「能画無俗氣者」に含める光琳と宗達、
一蝶を前者において併称し、彼らが「近代」における南宗に続くというのである
から、ここでも竹洞は光琳画に南宗の要素を看取していたと考えられる。後者に
おいて宗達や光琳を評する「逸品」という用語も、その類語である「逸格」を用
いて「大雅堂ハ山水ことよろし、寫意の人物も往々佳なる物多し、只逸格を成
んとして奇を好むに過たり」(「論諸家画事并画者各有得失事」というように、南

宗画家に対して用いられるものである。

「論諸家画事并画者各有得失事」にはまた、次のような記述もみられる。

画者各得失ありとハ、共に得ぬ所、得たる所あるをいふ也：宗達ハ草花こと
よろし、人物禽鳥これにつく、光琳も人物草花に妙也、只此二子の山水を
見す、予おもへらく、明兆、元信か画、實にして妙なし、探幽、光琳か画、
妙にして實なし、然とも明兆か画ハ實中に妙を含む、英一蝶ハ人禽草花いつ
れもよし、只品格少しいやし

光琳が人物と草花を得意にしているというのは、宗達が特に草花に秀でてい
ることとともに、大岡春卜の画譜を始め中山高陽や桑山玉洲の画論に既に見られた
こととありである。ここで注目されるのは、明兆・元信と探幽・光琳を対比して、前
者は実で妙がなく、後者は妙で実がないという部分であるが、「実」「妙」
とは何なのだろうか。「竹洞画論」を見渡しても、直接このことを説明している箇
所は見あたらない。そこで、ここに名が挙げられている四人について言及されて
いるところから、「実」「妙」の意味するところについて考えてみたい。

まず、探幽と「妙」を関連付けた指摘が「論諸家画事并画者各有得失事」にみ
られ、「探幽齋出るに及て、初て俗習を一洗し、瀟灑を以て韻をとるといへとも、
一段雅致ハつひに雪舟におよハす、又、狩野氏之古法、此に至りて亡ひにき、さ
れと守信か画ハ自から妙處ありて、西施の眉を顰するか如し」と述べられている。
ここで「初て俗習を一洗し」というのは、いふまでもなく、「元信か筆、古今二秀
たりといふといへとも、其俗濁之氣や、盛也、俗ハ本より画家の大病とす」とい
うのに対応している。また、「沈南蘋稱探幽齋画事并雪舟渡唐土寫真山水事」では、
「昔沈南蘋吾朝に來りし時、先とふに日本の名画を以す、人因て狩野元信か画を
見せけり、南蘋か曰、是ハ修行に熟したる画なり、次に探幽齋か画をしめす、南
蘋おとろきて云やう、まことに妙画也、明三百年此手なしといふ」という逸話を
紹介している。つまり、「修行に熟し」て「古今二秀」でているが「俗」である元
信に対し、探幽は「瀟灑を以て韻をと」り「妙」であるが「狩野氏之古法、此に
至りて亡」んだとするのである。

また、明兆については、「論諸家画事并画者各有得失事」で「此僧か画かく所を
見るに、氣韻活發、筆墨渾厚、よく此道に熟したる者也」、「明兆か画ハ實地をふ
めり、故に風韻なきやうに見ゆれと、實ハ能画也、すくれたる物の好を見かたき
事ハ、諸道皆しかり、…もし画法によりて見ハ、妙處頓に見ゆる也」という。従っ

て、明兆画が「實中に妙を含む」というのは、明兆が「實地」を踏み、「よく此道に熟したる者」で、その絵は一見「風韻なきやうに見」えるが、「画法によりて見ハ、妙處頓に見」ることができ、事を意味していると考えられる。

以上の考察から、「実」とは（北宗の）「画法に習熟していること」、「妙」とは風韻が備わっていることだと理解することができよう。従って、竹洞が「探幽、光琳か画、妙にして實なし」という表現で述べているのは、光琳画には風韻があるが、元信以来の狩野派が保持してきたような画法からは離れているということだと考えられるのである。

(三十三) 『画道手引草』

竹洞は、刊年不明の版本、『画道手引草』でも光琳に言及している。管見の限り、光琳に関連する資料として本書を挙げているのを知らないが、全二十一丁からなる同書の第二丁裏から第三丁表にかけて、次のような記述がある。

御上家の御用なと被仰出候圖ども 思召通に圖を立候事皆古へより画師たる者の業なり、されバ画を業とする人ハ、最初より修行出精して、古代の紀金岡より住吉土佐の諸名家、狩野元信狩野守信などの如く、繪事を以て名を万世ニ傳ふべきの志を立て、筆墨を精練して神妙の地ニ至り 御上家の御用を初め方の用に供すべきの備へ有るべし、然ども心の置所高遠ならざれば、神妙の地にいたりがたし、今探幽常信宗達光琳などの筆蹟をみるに、氣韵甚々高し、其胸次おもふべし、渾て上代の名画、氣象高遠にして各一種の風格あり、後世の及ばざる所なり、其故いかにと尋るに、古人ハ心地自ら高し、應永以来の名家も亦各凡士ニ異なり、其人往々參禪して塵念を一洗し、以て凡境を脱せり、其意筆墨の間々あらはれたり

未紹介の資料かと思われるので、前後も含めやや長く引用したが、奥書に「右條々所説為初学開一條之正路学者因之進則莫墜邪魔之境 隠士沖澹述」とあるように、本書は竹洞（号・沖澹）が初学者が正しく学べるように著したものである。その中で、諸家の注文を受けて制作する職業絵師の中にあつて、探幽、常信、宗達とともに、光琳は「氣韵甚高し、其胸次おもふべし」と、高く評価されている。前述したように、この四人は『画道金剛杵』『古今畫人品評』の「能画無俗氣者」にその名が見出され、ここでの評価は特に新しいものではない。しかし、後年まで、竹洞が光琳に対する評価を変えていないことを確認することができる。

小 結

本稿における考察の結果、以下の点が明らかになった。

まず、第四章で、明和から天明年間にかけて京坂で編述された『翁草』、『装劔奇賞』、『新撰和漢書画一覽』について検討を加えた。その結果、『翁草』と『装劔奇賞』の記述を考え合わせると、独自の画風を形成した名高い絵師で光悦に学んだ時絵も得意にするという光琳像が浮かび上がってきた。これは、前代の光琳像とも一致し、『新撰和漢書画一覽』の記述とも重なることから、同時期に定着していた一般的な光琳像であると考えられた。さらに、『新撰和漢書画一覽』には、狩野安信に学んだとする画系が示され、茶事を嗜むとともに、作庭も手掛けたとして、「スベテ其為所天機ニ觸発シテ、舊套ヲ脱シテ益奇也」と結論付けていた。この『新撰和漢書画一覽』は、版も重ねることで広く流布しており、本書が江戸中期における光琳像の基盤を形成したといっても過言ではない。

続いて、第五章で中山高陽、桑山玉洲、中林竹洞によって著された文人画論にみる光琳像を探求した。そこに共通していたのは、光琳が狩野派や土佐派などの流派に属さず、草花図や人物図に秀でた絵師であるとする点である。これだけでは、同時代の一般的な光琳像の域を出ない。文人画論の特色は、光琳独自の画風を、南宗的要素と結びつけて解釈する点にある。即ち、玉洲は光琳画の「古拙ヲ以テ旨トシ」、「簡略奇態ヲ為ス」一点に「南宗」的特色を見出し、竹洞は「俗」病から逃れて風韻を備えていると、光琳画に南宗的要素を看取したのである。

享和年間までを扱う本稿で言及しなかった同期の資料に、享和二年に版行された『摺印補正』がある。そこでは、「逸人画家」として光琳の印影を収録しているが、そのことを指摘するに留め、次稿において、酒井抱一が文化一〇年（一八一三）に刊行した『緒方流畧印譜』などと比較検討することにした。また、同年、江戸で中村芳中が刊行した『光琳画譜』についても次稿に譲りたい。

註

- (24) 「江戸時代における光琳像の変遷について(上)―正徳・宝暦―」『愛知教育大学研究報告』第50輯(芸術・保健体育・家政・技術科学編)、二〇〇一年。なお、本稿における章や註、表や図版の番号は前稿を引き継いでいる。
- (25) 『日本随筆大成』(第三期)24(吉川弘文館、一九七八年)一八五―一八八頁より。引用文中の「」は、原文では割注(以下同じ)。
- (26) 『日本随筆大成』(第三期)19の同書解題(小出昌洋)や『日本古典文学大辞典』(第一卷(宗

- 政五十緒)、『日本史文献改題辞典』(丸山季夫)の解説による。
- (27) 「栄川」は典信の父である栄川古信(一六九六一七三二)である可能性もあるが、応孝と併称されている点や生没年から考えて、栄川院典信を指すと判断した。
- (28) 京都大学附属図書館蔵天明元年刊本による。
- (29) 「琳派絵画全集 光琳派一」(日本経済新聞社、一九七九年)には、光琳の刻銘のある印籠四点の図版が掲載されている。
- (30) 初版本とみられる大阪府立中之島図書館などの刊記には「天明六年丙午十一月」とある一方、凡例の末尾には「天明七年丁未春三月刻成」とあり、刊年を速断することはできないが、本稿では便宜上刊記に従うことにしたい。なお、同書については、拙稿「新撰和漢書画一覽」小考「江戸時代中期鑑画知識の二様相」(『京都美学美術史学』第二号、二〇〇三年三月発行予定)を参照されたい。
- (31) 大阪府立中之島図書館蔵天明六年刊本による。
- (32) 第一九丁裏の最後の項目である心叟の記事には、「凡古画ノ其名聞エテ、履跡未ダ考ヘザルモノ少カラズ、今其二三ヲ舉ルニ」として登米水月から鳥羽僧正まで十名の名を連ねており、ここまでが「古画」に当てられていると考えられる。
- (33) 同書の凡例に「原刻書家画工ノ外、和歌儒医茶人俳諧師等ノ部ヲ分チテ、各其門人末流ヲ列ス、新撰モ亦コレニ准ジテ、或ハ其首ニ(ヲ以テ其類ヲ別(下略)」とある。この半円形の印の位置についても註(30)の拙稿で検討を加えたので参照されたい。
- (34) 宗清の項目には「以天ト云、出釋氏部」、釋氏部の以天の項目には「名宗清号機雪東海宗朝法嗣天文中寂」(五二ウ)とあり、室町後期の禅僧、以天宗清(一四七二—一五五四)であることは明白である。すると掲載位置に疑問が生じるが、指摘するにとどめたい。
- (35) 一葉は「画ヲ狩野安信ニ学ブ、後一家ヲナス」、古欄は「画法前軌ヲ脱シテ行筆超凡」、祐信は「仕女ヲ画テ一家ヲナス」、師信は「世菱川流ト称シテ一家トス」、敬輔は「初学狩野氏後成一家」、雪溪は「一家ノ画法ニテ時ニ超邁ス」、俊明は「画法一家ヲナス」という。
- (36) 福井利吉郎氏、註(2)前掲論文。
- (37) 福井氏が註(2)前掲論文で享保初年を下らないとされる「淺井不舊の印譜」が、光琳を収録する最初の画家辞典であった可能性が高いが、現在その全貌を確認することはできない。同書は江戸後期に谷文晁周辺の人々に知られていたらしく、次稿で取り上げることになり。
- (38) 拙稿、註(5)前掲論文。
- (39) 山根有三「光琳の自筆書状略解」(『琳派絵画全集 光琳派一』、日本経済新聞社、一九七九年)(2)中川丹波守宛書状。また、同(6)釜屋いなば宛書状も茶の湯に関連している。
- (40) 黒川修一「中山高陽と『画譚雜助』」(『定本』日本絵画論大成)第6巻、ペリかん社、二〇〇〇年)。また、中山高陽については、細野正信「中山高陽—その生涯と作品—」(『MUSEUM』二二二号、一九六九年)なども参照した。
- (41) 黒川修一氏、註(40)前掲論文、三〇五頁。
- (42) 『定本』日本絵画論大成』第6巻(註(40)前掲)所収安永四年刊本(影印)による。なお、引用に当たり、一部の読点を私に加えた。
- (43) 大阪府立中之島図書館蔵享保五年刊本により、句読点を私に加えた。なお、同書には、同じく「草花」と題して、宗達についての記事と図が掲載されている。
- (44) 前稿でみた大岡春卜編『画本手鑑』巻六に鳥羽絵を載せ、「近頃より鳥羽繪と名付け狂畫を專にするあり、古への僧正によるものか」とあるように、同時期にかなり多数版行された鳥羽絵と鳥羽僧正の関連が想定されており、ここに光琳らと併記されたと考えられる。
- (45) 松下英麿「桑山玉洲」(中央公論美術出版、一九五九年)などによる。
- (46) 小林忠「写本『画苑鄙言』と『絵事鄙言』」(『MUSEUM』一九七号、一九六七年。酒井哲朗「桑山玉洲の画論について」『美術史学』(東北大学)第2号、一九八〇年。
- (47) 坂崎坦「日本画の精神」東京堂、一九四二年(ペリかん社、一九九五年、六四頁)。
- (48) 筑波大学附属図書館蔵寛政一年刊本により、読点を私に加えた。
- (49) ここには「近衛公」とあるだけだが、「新撰和漢書画一覽」(天明六年刊)の画家部に「近衛應山公」の名がみえ、「出于和歌部：画工ニ非ス戲墨也」とある。また、同書と歌家部の近衛前久の記事の中にその名がみえるほか、書家部にも信尋の名で項が立てられている。
- (50) 『本朝画史』巻五の「僧昭乗」の項には「昭乗從之ニ(狩野山樂)學レ、畫有レ年自立ニ一家風一且善學ニ牧溪潑墨尤得ニ其趣一矣」とある。また、本書の冒頭近くに「狩野永納カ著シタル本朝画史ヲ讀テ其家祖正信ヲヨヒ元信カ傳ヲ考ルニ」とあるなど、玉洲が『本朝画史』を読んでいたことは明らかである。
- (51) 坂崎坦編『日本絵画論大系』I(名著普及会、一九八〇年)による。
- (52) 玉腕梵芳について、「當時に於て此風流あるは、此僧一人なるべし」としつつ、「惜むらくは眞跡世に傳るもの稀にして、嗣聚是を見る事能はず、常に恨とする所なり」と述べており、「絵事鄙言」で言及しているすべての絵師の作品を玉洲が実見しているわけではない。
- (53) 『定本』日本絵画論大成』第6巻(註(40)前掲)所収享和二年刊本(影印)による。
- (54) 神谷浩「中林竹洞 画論と画作」(『定本』日本絵画論大成』第6巻)。
- (55) 玉腕、相阿弥、立圃、古欄、松花堂、萩坊を「能画無俗氣者」ではなく、「文人畫」に含めるのは、比較的簡略な水墨画を得意にする非職業絵師だからではないか。
- (56) 『竹洞画論』からの引用は、『定本』日本絵画論大成』第6巻所収享和二年自筆本(影印)による。以下同じ。
- (57) 「論諸家画事并画者各有得失事」で「渡邊求馬といふ者あり、光琳を師とすといへり、余わつかに龜の圖一幅を見るのミ、何如なる画風にや、圓山主水初此人の画を学へりと或人ハいへり」と述べる内、「光琳を師とすといへり」と記している部分も、『新撰和漢書画一覽』の始興(求馬)の項によったと考えられる。
- (58) 東京芸術大学附属図書館本による。
(平成十四年八月二十八日受理)

