

資料紹介

四条派絵師 田中日華 小考―《蜘蛛の曳舟図》紹介をかねて―

久野 由香子

本論では、同志社大学文化情報学研究科に所蔵される掛幅を紹介するとともに、その筆者である田中日華(？―一八四五)に関する調査事項を報告する。併せて、日華没後に編纂された画譜の序文、跋文の翻刻を試み、日華の画業について言及する。日華は比較的知名度の低い画家ではあるが、本論での紹介によって江戸後期田山・四条派の美術史研究に新たな視点を加えたい。

一 田中日華筆《蜘蛛の曳舟図》

田中日華という画家の掛幅を紹介する。

本作品(図一)は本研究科に所蔵され、その箱には「蜘蛛の曳舟」と貼紙がなされる(以下、本作品名称を《蜘蛛の曳舟図》とする)。

まずは、概要を確認してゆく。

絹本着色である。「日華」と鋭い筆で書かれた款記と、その下には朱文方印「日華」(図二)が捺される。法量は縦二十二・五センチ、横三十・四センチという比較的小さな横長の画面に薄く波の藍を刷き、そのうえを三艘の笹舟がゆく。舟上で細い松の葉を櫓にして漕ぐのは、九匹の蜘蛛である。

向かって右の舟には松の葉が二本、帆柱の代わりに器用に立てられ、

その松葉の上端から二匹の蜘蛛が糸を引き、ちょうど綱渡りのような恰好で笹舟を引っ張ってゆく。蜘蛛は二種類に描き分けられ、向かって右の舟に体の丸い茶色の蜘蛛が三匹(図三)、真ん中の舟には細長い体をした黄色と黒のまだらの蜘蛛が三匹乗っている(図四)。茶色の蜘蛛は不明だが、こちらの蜘蛛は女郎蜘蛛のようである。一番左端では、右の舟に乗る蜘蛛と同種の丸い蜘蛛がたった一匹で足を踏ん張るようにして舟を漕ぐ(図五)。

注目すべきは、右の舟上に立てられた松葉である(図三)。上端は濃墨で太く、まっすぐに線を引く。そこから下へ次第に二本に分かれてゆき、その墨色は左側が濃く、右側が薄い。すなわち、左側を手前にして松葉は立てられており、その葉先はいずれもゆらゆらとした描線で表現される。揺れる水面と吹く風に対抗し、絶妙な均衡を保っていることが

伝わってこよう。

また、笹舟は諸所途切れて描かれる。これは水面の揺れによってところどころ舟が水を被っているからであって、これによって波が判明し、画家はその一瞬を捉えている。軽妙で瀟洒な写生を得意とした四条派の筆致である。

これだけの画面であるが、前述したように小さな画面のうえ、極々細い筆触と淡彩である。遠目から見ると画題すらはっきりしない(図六)。いったいどういった状況を描いているのか。

「蜘蛛たちの優雅な舟遊び」とも捉えられる。淡い色合いが使われた水面は優しく感じられ、そのため水は蜘蛛と戯れているようにも見える。

さらに、以下のような状況も考えられるだろう。画面に近づき左端の蜘蛛の足の力のこもった踏ん張り(図七)や、真ん中の舟上で松葉の櫓を持ちにくそうにする蜘蛛の様子(図八)に注目すると、いちどきに空気が張り詰めてゆく。なぜならば、この次の瞬間にも大波がおこるか、あるいは風が吹きすぎてゆくかもしれない、という可能性を考えさせられるからである。渺渺とした水面に対して、笹の舟ではあまりにも脆弱すぎることに気付く。

「蜘蛛」という画題はほとんど無いといって良い。蜘蛛の曳舟となればなおさらである。蜘蛛の擬人化などといった稀有な画題を描いた日華は、どのような人物であったのか。

二 当時の田中日華評

日華は京都の画家であり、四条派を創った呉春(一七五二-

一八一二)の弟子、岡本豊彦(一七七三-一八四五)の高弟である。没

年は弘化二年(一八四五)。生年は判っていない。彼に関する詳細な記録はほとんど無く、確認できる作品数も少ない。日本美術史学において、彼に関する研究はほとんど進められていないといって良いだろう。唯一、日華を対象とした論文として挙げられるのは、『美術フォーラム21 創刊号』(醍醐書房、一九九一年)において中谷伸生氏が掲載された資料紹介論文「田中日華『韃靼人狩猟図屏風』」である(図九、十)。

日華についての研究状況は以上であるが、それでは日華存命時はどうであっただろうか。

日華について、まず特筆すべきことといえば、その名が『平安人物志』(註一)に掲載されている、ということであろう。

『平安人物志』は明和五年(一七六八)に始まり、慶応三年(一八六七)迄の間に計九度刊行されている。おおよそ十年おきの刊行である。この書の特徴は、明和五年版『平安人物志』見返しによると、

此書は京都の学者方雅人方の姓名字号所書俗稱等まで委しく記す

ということであり、つまり刊行当時に「平安」すなわち「京都」に住居をおく名の知れた文化人たちの名前、号、住所などを記した、いわゆる住所録のようなものである。学者、篆刻者、書家、画家などの分野ごとに姓名が集められ、この書物に名が掲載されるということは、一種のステータスとなり、その才が広く認められた、ということを示す。

日華は三度掲載されており、年度順に記すと、文政五年(一八二二)七月(図十一)、文政十三年(一八三〇)十月(図十二)、天保九年

(一八三八)五月(図十三) 刊行のものである。本書に掲載されているという事実を鑑みるかぎり、当時の日華の評価はすでに高く、著名な画家であったということは疑いを得ない。ならばに、刊行当時に存命であること、という掲載条件から、日華が少なくとも文政五年七月当時にいて画家として活躍できる年齢であったことが窺える。

当時の日華の高名さを証明するものとしてさらにいくつかの記事を挙げておく。

それによると、日華は、「豊彦二業ヲ受テ類リニ研究シ山水花鳥ヲ能クシ頗ル世ニ称誉セラ」(『古今墨蹟鑑定便覧』安政二年(一八五五)(註二)れたらしく、また「畫ヲ豊彦ニ学ヒ後一家ヲ成ス 求ル者多」(『本朝古今新增書畫便覧』文久二年(一八六二)(註三) かつたようである(註四)。また、『円山四条派落款印譜』(聚精堂、一九一五年)には師である岡本豊彦の欄のすぐ隣に日華の項目が設けられたうえ、「同門中最も早く頭角を露はせり」との文言が付されている(註五)。

以上のことから、日華に対する評価は非常に高かったことが判明する。近代以降に刊行された『円山四条派落款印譜』の記述が他書からの引用や評価を引き継いで書かれたものであったとしても、少なくとも文久二年の『本朝古今新增書畫便覧』刊行当時、すなわち日華没後十八年迄は、日華の存在の大きさと、その高評価は続いていたはずである。では、何故、現在において日華の存在が忘れられているのか。このことについて言及するまえに、まず一点、指摘しておきたいことがある。

三 日華の住居

日華の「号」に関することである。

『平安人物志』において、日華の欄を再度見てみると、文政五年版と文政十三年版の書に「不明」という文字がある(図十一、十三)。すなわち、「字伯暉号月渚／不明、五条南」(傍点筆者)である。この二文字はいったい何を示しているのだろうか。他書ではこの「不明」という文字をどのような意味に捉えているか、確認してゆく。

たとえば前掲の『円山四条派落款印譜』の記述には、
 字は伯暉、月渚と號す、又不明、通稱は辨二、
 岡本豊彦の門人にして、京師堺町四條北に住す

とある(註六)。この書では、「不明」は「月渚」とともに日華の号とさ
 れているようである。

さらにもうひとつ、美術史家である荒木矩氏が編纂された『大日本書
 畫名家大鑑』の記述を確認してみると、

田中辨二、字は伯暉、別に月渚また不明の號あり、
 京都の人、岡本豊彦門下の巨擘にて、
 人物花鳥をよくし、世に稱譽せらる、……(註七)

と書かれている。この記述の後略部分は日華の師弟関係や当時の評価が
 続いてゆくため、後述することにした。

つづいて、『日本書画落款大事典(下)』には、

〔名〕弁二、〔字〕伯暉、〔通称〕弁二、
〔号・筆名〕不明、日華、月渚、九峰堂(註八)

とあるのが判る。

ここで着目すべきは、この「不明」が日華の「号」とされていることである。

中谷伸生氏の前掲論文では、号は「月渚」、住所は「五条南」とのみ記されており、「不明」の二文字には触れられていない(註九)。

「不明」は日華の号なのであろうか。

ここで『平安人物志』の記述を再度確認してみよう。天保九年版では、日華の住所は「堺町四条北」(図十三)となっている。すなわち、京の条坊制により、南北の堺町通と、東西の四条通の交差する地点である。この書き方に従うと、単に「五条南」とのみ記す可能性はあまり考えられない。すなわち「不明」という文字は、「五条」という文字の上にあるため、日華の「号」ではなく、「住所」を示すと考えるのが妥当である。筆者はそう考え、天保二年(一八三二)に刊行された当時の地図「改正京町絵図細見大成」(註十)で五条通と交差する南北の通を調べてゆくと、小さく「不明門」とあるのが見つかった(図十四)。

これは通りの名前であろうか。この「不明門」について宝暦十二年(一七六二)版『京町鑑 縦町』を引いてみると、

○不明門通

○又因幡堂突抜通

とある(註十一)。

また、遡って宝永二年(一七〇五)版『京羽二重』を見ると、「松原通方南へ七條通まで因幡堂つきぬけとをりともあかずのもん通共云」(註十二)ことが判明するのである。さらに大正四年版『京都坊目誌』には「元平等寺の正門南に向ふ。之を不明門と呼ぶ。故を以て松原以南の通街を不明通と云ふ」(註十三)と書いてあることから、「不明門通」を略して「不明通」と呼ぶことも判る。

これらによって『平安人物志』に書かれた「不明」という文字が「あかず」或るいは「あけず」と読み、南北の通名を指すことが証明された。ちなみに、なぜ「不明」という名であるのか。ふたたび『京都坊目誌』(註十四)を繙いてみると、「往昔(因幡堂平等寺の)正門此街に面す。常に鎖して開かず。街を開くに當り名と」(カッコ内筆者註)したようである。

つまり、「不明」は日華の号ではなく、住所であり、彼は不明通と五条通の交差する場所に居を構えていたのである。よって『平安人物志』の記述から少なくとも文政十三年迄は「不明五条南」に住んでおり、以降天保九年迄の間に「堺町四条北」に転居をしていることが判明する。

晩年における四条通への転居には、日華が四条派に属していた、という理由のひとつに挙げられるかもしれない(註十五)。

では、日華は、京都を拠点として、どのようなサロンのなかで画家活動をしていたのだろうか。まずは、現在判明している日華の代表的な画業について年表的に言及してゆく。

四 日華の画蹟

日華は文化十一年(二八一四)、残念ながら作品概要は不明であるが、河村文鳳(一七七九―一八二二)が主催した書画展観へ出品している(註十六)。

さらに《諸家京洛三十六家画帖》(京都府立総合資料館蔵、京都文化博物館管理)にも日華の作品が収載されている(図十五)。この画帖には、京狩野九代目である狩野永岳や、岡本豊彦、岸駒なども作品を揮毫しており、当時京都で活躍していた計三十六人の画家がそれぞれ一図ずつ描いたものである。本画帖の編纂時期は不明ながらも、このなかの一枚に「文政元年」との款記の入った作品があり、そのため田中日華が本画帖に揮毫したのも文政元年(一八一八)頃のことではないかと推定されている。

次に判明するのが、文政六年(一八二三)に開催された呉春十四回忌追薦書画展観において《月下秋景図》を出品していることである(註十七)。作品の詳細は判っていないが画題から推しておそらく四条派風の作品であるように思われる。

また、特筆すべきは東本願寺の文政度再建の折、小宸殿と白書院の杉戸絵を担当していることであろう。小宸殿では二之間において寿合わせによる寄合天井画の頭取に任命されているのである(註十八)。東本願寺は文政六年(一八二三)に諸殿が失火により烏有に帰し、この再建については、天保六年(一八三五)に落成をみているため、日華が杉戸絵を完成させたのも、天保六年前後とみてよいだろう。

つづいて判明するのが、天保十三年(一八四二)の画業である。この

年、大口金谷が画帖《爾雅积草図》(関西大学図書館蔵)を編纂している。本画帖は「上下二卷から成」り、「江戸後期の京都の画家たち六十一名による草花図の集成」である(註十九)。

跋文には編纂の経緯が以下のように記される。金谷は以前にも自ら写生した草木を十人ほどの画家に描かせて《詩経品物帖》を編纂し、それを眺めるのを愉しみにしていたものの、画家の数が十人ほどと少ないことに不満を抱き、それまでより多くの数の画家に依頼をして中国の『爾雅』に倣い《爾雅积草図》を編纂した。より多くの画家に揮毫してもらうことを目指す、という跋文の通り、本作品は六十一名と、《詩経品物帖》のおおよそ六倍もの画家の作品が収載されている。

特徴としては、前述の《諸家京洛三十六家画帖》にも揮毫していた画家の作品が共通して多く散見すること、また、《諸家京洛三十六家画帖》の編纂時期を文政元年とすると、《爾雅积草図》の編纂は二十四年後とということになるため、《諸家京洛三十六家画帖》に揮毫した画家の弟子筋にあたる画家やその息子なども多く揮毫している、といった点が指摘できるであろう。中谷氏は、「狩野派に始まり」、「円山派および四条派の写生画家を中心にまとめられるとともに、とりわけ岸派の画家が多く選ばれている」ことを特徴として挙げられている(註二十)。日華は、この画帖のなかで上巻二十四図目に当たる「瓠樓^{ふりべ}」を描く。

以上、第一章で確認した当時の日華の評価を考えるとあまりにも少ない。

また、ほかに年記は不明であるが日華筆であることが判明している作品がいくつか見いだされているので、ここに挙げておく。

まず前掲、中谷氏の論文で紹介された《韃靼人狩獵図屏風》(図九、十)

である。この作品は人物の顔貌表現や馬の描写は円山風で描かれるが、背景の表現など、わずかながらも文人画風の筆致を感じさせる。

つづいて《雪月花図》一幅(図十六)である。絹本着色であり、縦一八三・二センチ、横四十八・三センチの画面に雪月花の光景が描表装であらわされてゆく。

雪月花図は通常、雪・月・花の画題でそれぞれ一幅ずつ描かれ、三幅対にすることが多いが、その点、本作品は特徴的である。描表装の風帯と一文字のところに花びらを、本紙のなかには月を付立でほんやりと浮かびあがらせ、その月の光がとどき得ない上方に胡粉で雪を散らしてゆく。一幅に雪月花の三景をすべて入れ込むところが珍しい作品で、四条派風の筆致である。

次に挙げられるのが、《馬に馭者図》(西本願寺蔵)。絹本淡彩、縦四〇・五センチ、横五十七・〇センチの小作品(図十七)である。「馬体の量感を表わすために用いられている「片ぼかし」の技法は、円山・四条派に通有のものである」(註二十一)り、四条派の筆致は前掲の《雪月花図》と同様である。

もう一点、日華の作品としては高野山に所蔵される《山水図襖》が確認できる。「画風は一種文人画的雰囲気がある」作品である(註二十二)。

以上が現時点での日華に関する情報である(補注)。
日華の作品に、四条派の筆致と文人画の筆致が混在することは重要な意味を持つが、これについては第八章で詳述する。少ない情報ながらも、画帖においては岸駒、円山応瑞、原在中、松村景文、横山華山などといった当代きつての画家等と肩を並べ作品が収載されていること、東

本願寺再建に向け頭取として任用されていることなどから、前掲の記事のみならず、遺されている画業においても日華の評判は確かなものといえるのである。

また、前掲の『大日本書畫名家大鑑』には第三章で後略した部分に、日華が存命中の「文政の比の聞書」として以下のような話が載る。

今京都の畫家、景文、豊彦を以て第一とす、岸駒高名なれども、田舎他國に行はれて、都下にては、景豊の二人を賞す、景文は月溪の弟にて、専ら兄の畫法を守り、豊彦は月溪の弟子にて、近來彌上達す、清暉は、景文の高弟にて、筆意靜雅なり、日華は、豊彦の高弟にて、筆法俊爽なり、今日其畫の扇面を見せらる、又日華が松下鯉の絹本を見るに、應舉に似たり、當時若手のき、者、此二人の由(註二十三)

これを読む限り、日華は横山清暉と肩を並べ、「當時若手のき、者」として京の文化人等から一心の期待を受けていたことが垣間見えるのである。

これまでに確認できた江戸後期当時の知名度の高さや筆の確かさに比して、現在遺る作品数の少なさやその経歴の不明瞭なこと、研究がなされていないことは、近代に入って急激にその存在が小さくなっていったという事実を明らかに示しているだろう。

五 日華の師

日華の画業はどこから発し、どこへ通じていったのか。日華の師は岡本豊彦であった。

豊彦は安永二年（一七七三）に備中国窪屋郡水江村（現倉敷市）で生まれている。没したのは、弘化二年（一八四五）、日華の没年と同じ年であった。本来、師の画風や、その教えを、受け継いでゆくべき高弟〱日華が師と同年に没したということは、豊彦研究の側面からもっと語られてよい。十七回忌の折、弟子らによって建てられた墓碑銘によって豊彦は七月十一日に没したことが判っているが、日華の命日は判っていない。それゆえどちらが先に亡くなったのかいまとなっては知る由もないが、後述するように、このことが、豊彦画風ひいては四条派の混迷へと繋がってゆく理由のひとつのように考えられるからである。

美術史家脇田秀太郎氏が発表された論文「岡本豊彦傳の研究」冒頭において「初期四條派の重鎮岡本豊彦の傳歴は從來甚だ粗略で未だ詳細は知られてゐない様だ」（註二十四）と述べているように、豊彦に関する研究も、日華ほどではないものの明らかにされていないことが未だ多く存在する。

「重鎮」であったにも拘わらず詳細が判然としない理由について氏は、豊彦が庶子であったこと、早くに郷里である岡山を出て京都へと移り住んだこと、豊彦の実子が皆幼くして亡くなっており、養子にした子も、絵は描いたが地方遊歴のち金澤で客死、次第に家系が逼塞してしまつたことを挙げており、氏の述べる通り確かに「家庭的には恵まれ」（註二十五）ていない。

日華のほかにも塩川文麟や柴田是真など豊彦の弟子は数多くいたが、画派としてまことの一家を成すには、それとは別に〱血筋〱がものを云うことはこのことによっても明らかである。近世初期において狩野派が、弟子や養子による画派の拡大よりもまず〱血筋の存続〱にあれほど心を砕いたのは、そのことを知っていたことであつただろう。

豊彦の略歴に関しては、脇田氏に拠ると豊彦が地元備中で黒田綾山（一七五五―一八一四）門下に入門したのが二十歳前後、すなわち寛政頃のこととする。ここで豊彦は文人画を学んだ。京都に赴いたのがその四、五年後であり、おそらく父の死去がきっかけであろうと述べられている。その際、新たに叩いたのが、当時円山派を「再変」（註二十六）させることに苦心していた呉春（一七五二―一八一）の門であつた。呉春の住居のすぐ近くにある京都の四条東洞院に居を構え、呉春の編み出した新たな筆致を学び始めるのである。

豊彦の筆致は、備中で学んだ綾山の文人画風が呉春の瀟洒な画風と混ざりあう作風である。呉春の系統を多いに含みながらも、それとはまた異なる〱豊彦風〱ともいうべき絵画は、「其画ヲ請モノ夥シ」（註二十七）とされ、当然ながらその画風を後世へと繋げてゆきたかつたはずである。確かに、豊彦はそのことを達成するため、自らの号を付した「澄神社」という画塾を開いている。

つまり、日華は、その「澄神社」の筆頭弟子であつたのである。後継者となり弟子を育ててゆくことは定まっていただろう。しかし、日華は豊彦と同年に死去したためそれは叶わず、澄神社のその後の状況はいまだ判然としない。

しかし、豊彦にも弟子は多くおり、さらに日華にも弟子がいた。では、

彼らはいかにして豊彦や日華の画風を遺してゆこうとしたのだろうか。

六 「九峰堂画譜」

「九峰堂画譜」と名付けられた一帖の画譜が存在する（国立国会図書館蔵）。「九峰堂」とは日華の別号である。本画帖は、日華の弟子であった池田九華（一八〇九—一八八一）という画家が、師・日華の没後に生前の作品を纏め編纂している。本画帖は、前掲中谷氏の資料紹介論文「田中日華《韃靼人狩獵図屏風》」において触れられているが、詳細については述べられていない。

縦三〇・四センチ、横十九・二センチ、二巻揃で版本の画帖であり、それぞれ表紙に「九峰堂画譜 乾」「九峰堂画譜 坤」と墨書された題簽が貼紙されている。乾巻・坤巻、それぞれ十八図が収載される。見返しには「九峰堂畫譜 加賀 一丘齋藏板（朱文方印「九華」）」と墨書され、一丁表から二丁表まで序文が付される。序文右上には白文方印「林忠正印」が捺され、林忠正（一八五六—一九〇六）の旧藏であったことが窺える。

収載された絵の画題は、後述の序文にみられる。山水人物花卉禽蟲俱に在り」という言葉の通り多岐に亘っている。

鴨川のほとりと思われる場所での夏の景（図十八）や、鯉（図十九）などがいずれも四条派風の筆致で描かれる。例えば、（図二十）は、水面の表現や海老を描いた軽く細い線の動きが本論文で紹介する《蜘蛛の曳舟図》の雰囲気と通有するものが感じられる。また、前掲《馬に馭者図》（図十七）などは、本画帖坤巻に収められた絵（図二十一）と姿態、

筆致など類似点が多くあること、図二十二において応挙や蘆雪の描く子犬図と酷似していることは特筆すべきことである。これによっても日華が四条派の血を師・豊彦から受け継いでいることが明らかになるだろう。九華は、これらの絵をどのような思いで編纂したのであろうか。その九華の志が友人によって記された序文、そして九華が自ら自身の思いを記した跋文によって、そのことを検討してみたい。

以下、序文の翻刻を試みると、

平安田中日華夙以丹青名於四方。

嘗有善畫譜之志不果而。

沒後數年其門人池田九華譜日華平生所畫而刻之於。

我金澤頃者携來請序余。

展覽之山水人物花卉禽蟲俱在焉。

其溫雅則如廟堂君子嬌麗則如深閨處女。

而其縱橫則比武庫之兵。

固足傳一家之規模於百年矣。

九華之拳可謂善繼人之志也。

抑思。

癸卯之夏余遊京師也。

因九華見日華於鴨納之水樓。

時不面數旬炎熱興今夏同流金礫石。

俯仰十餘。

年如一夢。

為之惋然乃不可不序焉。

但苦熱不能構文。

思漫書一言而應其請需。

安政丙辰六月晦書於棕樹

東窓菊礪高澤達

友人 蘭崖屈雅録

となる(註二十八)。

安政丙辰六月晦日、つまり安政二年(一八五六)にこの序は書かれて
いる。日華が没して十二年後のことである。

金澤の高澤達のもとへ、九華が日華の絵を携えてきたことがわかる。
高澤達がどういった人物かは現時点で不明であるが、九華の友人である
ことは間違いないだろう。彼はその絵を「廟堂君子」にもたとえ、そし
て「深閨處女」にもたとえ、その「温雅」なる筆致を「百年に伝うるに
足る」ものとして称賛している。そして、その「温雅」なる作品を後世
へ伝えようとする九華の「拳」は「善継人之志」であるとして称揚する
のである。ちなみに、十一行目「癸卯之夏」とは、日華の没する二年前
のこと、天保十四年(一八四三)の年に当たっており、つまりこの年に
高澤達は京都に赴いていることがわかる。その際九華や日華とまみえた
ことを懐かしげに語っているのである。

それでは跋文はどうだろうか。九華が自ら記したものである。翻刻す
ると以下のようになる。

平安日華大人

あしたに硯にむかひ

ゆうへに筆ををさめ

雪月風花に精神をいれ

濃に丹青をほとこし

いきとしいけるもの、

風色姿情富にあらはしおけるもの

一度にえ(彫)り

その中のおほいなるものちいさき物を省き

萬か一を梓にえ(彫)りて

うひ(初)学のたち(太刀)の一助にもとはか(図)る

はた喜撰法師か歌のことく

只世を宇治山のひとくさのみ残れる

たくひになさむは

いと惜きものからをしむあまり

かくものしはべる

(カッコ内筆者註)

九華がいかに日華の画業を崇敬していたかが窺える跋文である。本画
帖の編纂事業は、師が「精神をいれ」てもものした絵を「宇治山のひとく
さ」にしてしまうことを非常に惜しみ、「うひ学のたちの一助」となる
ことを願った九華の一心の「拳」であった。

では、池田九華とはどのような画家であったのか。美術史的にはほと
んど研究がなされていないが、筆者が調べた現時点での結果を報告する。

七 池田九華の人物像

九華は文化六年（一八〇九）から明治十四年（一八八一）を生き、画家である。生まれは石川県の真ん中辺りに位置する津幡町能瀬であり、ここは古くから能登と加賀を繋ぐ交通の要所として文化的にも発展してきた土地である。

九華はそのような地に生まれた。本名は池田周平貞勝であり、彼の生業は医者である。しかし幼いころより俳諧や絵に親しみ、京へ上って日華に学び、ついには晩年故郷にて画塾を開くほどの画人となった。号は師・日華の一字を頂いた九華のほか、美国画史、一丘齋がある。『津幡町史』（一九七四年）によると、「大小屋旦那」と呼ばれるほど九華の実家の敷地は広く、酒を好み、能瀬の自然と戯れながら絵筆をとっていたらしい（註二十九）。

九華の絵にはやはり四条派風のものが多いが、そのほかにも文人画風、狩野派風、さらには大津絵風のものまでこなし、その画技が広範囲に及んでいることを示している。また、筆致だけでなく画題においても『郷土の画人 池田九華展』（一九九〇年）図録解説で指摘されているように、「花鳥、山水図のほか大黒天、お多福」そして「雀」をとりわけ好んだようである（註三十）。これらの画題は「九峰堂画譜」にも収められており、このことから、「お多福」や「大黒天」などといった画題は日華が好んだ画題であったゆえに九華も関心を持つようになった可能性が考えられる。日華と九華の関係性の深さが窺える事例である。

ほかにも、九華の代表的な作品としては、四曲一双の《俱利伽羅合戦図屏風》（俱利伽羅神社蔵）が挙げられる。この津幡町にある俱利伽羅

峠で寿永二年（一一八三）、源義仲軍と平維盛軍とが衝突するという、有名な合戦のさまざまな場面が綿密に描かれる（註三十一）。

これまでに判明している九華の作品群をみても、その画業の幅広いことは確かである。ひとえに、師である日華の教えと、それに対する尊敬の念が窺えよう。しかし、九華が画譜を編纂した理由はそれだけだろうか。

九華が、日華の画譜を編纂するに至った経緯を考えるにつけ、日華への敬愛とともに、「九峰堂画譜」に九華が記した跋文の言葉がクローズアップされてくるのである。

跋文を再び見返すと、彼はその最後で、

いと惜きものからを、いむあまり

かくものしはべる（傍点筆者）

と述べているのである。ここで気づくことは、「惜しい」という言葉のくり返しである。その前に書かれる「宇治山」とは、小倉百人一首第八番に収められる喜撰法師作「わが庵は都の辰巳しかぞすむ世を宇治山と人はいふなり」を意識していることは間違いなく、日華が日々精神を込めて施した絵が「宇治（憂し）山のひとくさ」となってしまふことの「惜しさ」を力強く述べている。

九華がこの画譜を編纂した一番の意図はここにあるのではないだろうか。日華没後十一年を経て完成をみたことは、この間に興ってきた画壇の小さな変化が原因にあるように思われる。

すなわち、このときすでに、日華の功績が、「宇治山のひとくさ」と

なりかけていた状況にあった可能性、もしくはそれに対する一抹の危機感が九華の心のなかに生まれかけていた可能性が想起できるのではないだろうか。

八 豊彦と日華、四条派の動向

では、どうして、日華の存在がここまで小さくならざるを得なかったのか。これまでに挙げてきた日華の画蹟から判断すれば、日華の画力の至らなさという可能性は否定される。

筆者は、日華の作品に四条派風と文人画風が混在することを第四章で指摘した。

豊彦や日華に関して判明する伝歴が、脇田氏が述べるところの「甚だ粗略」(註三十二)である理由は、澄神社の面々、ひいては呉春以降円山・四条派が選んだ道と、当時の時代が求めるものとの間に溝が出来つつあったことが理由として考えられるのではないだろうか。

円山応挙(一七七三―一七九五)は京都の画家である。応挙が生まれた享保年間(一七一六―一七三六)、美術史的にも重要な事柄が二つ指摘できる。一点は吉宗による享保の改革においてキリスト教関連を除く洋書の輸入が解禁された、ということである。この洋書輸入緩和によって、西洋で培われてきた実用における理論的な画法が日本既存の絵画技法のなかに選択肢として含まれてゆく。

もう一点の重要な事柄は享保十六年(一七三一)に沈南蘋(一六八二―?)が中国から来日したということである。十二月三日のことであった。沈南蘋は中国的写実主義を標榜する明代浙派の花鳥画の流れに、さ

らに西洋画の理論的画法の影響を受けた画風を確立しており、それが彼の到着した長崎から広まってゆく。彼の画風が唐通事であった熊代熊斐(一七一二―一七七二)を経、宋紫石(一七一五―一七八六)や鶴亭(一七二二―一七八五)によって東西日本に広まるのは、宝暦から天明にかけてのことである。

ここで特筆すべきなのは、以上のような絵画的実証主義(透視遠近法などを使用する『西洋の写生』Ⅱ写実)が、時代に即応していたということである。時代は宝暦・明和・安永・天明といわゆる田沼意次の政権へと突入している。吉宗が享保改革において行った政策が効果を見せ始め、貨幣経済が発展、社会の経済的上昇が目に見えて進んでゆく。それは医学などの実学の飛躍的發展へと繋がり、享保以降天明年間にかけての市民社会において『実証主義』がもてはやされるようになる。それが美術表現となって現れたとき、写実あるいは写生主義となる。洋書輸入緩和、沈南蘋来日に端を発した写実主義への昂揚と、政権改革に端を発した実証主義が、どちらも『享保』という時代に始まり、宝暦以降になつてある程度の完成をみたことは、学芸と社会が密接に結びつくことを示している。

社会の動きと同様に、この頃には明るく健康的な作品が多く見受けられる。また、浮世絵も明和二年(一七六五)に錦絵として新たに誕生するが、やはり初期の作品は鈴木春信を始めとした快活な作風であるうえ、春信没後、北尾重政や喜多川歌麿による等身大の姿を描く画風、人物の動きの一瞬を捉えたプロマイド的な作品へと変化してゆく。

応挙は享保年間の生まれである。こうした時代を経て成長してきた応挙が、実証主義へと傾倒してゆくことは、時代様相の側面からいえば必

然であったのではないか。

しかし、同じ実証主義であっても、応挙の技法は、西洋画法を取り入れた秋田蘭画や沈南蘋画風とは全く異なることが明らかである。宝暦の第一期、応挙はオランダの技法を取り入れた眼鏡絵を描いていたが、山川武氏が述べるように「奇趣を売る玩具製品としての眼鏡絵と鑑賞絵画としての本絵とはつきり区別して考えていた」（註三十三）。日本へ流入した西洋の写実を素地に、応挙は「写生」として新たに生み出すことに成功したように思われる。それが、以後円山派の特徴とされる「付立て」や「片ぼかし」の使い方ではなかったか。それらの技法は、あくまで鑑賞者に与える印象としての写実へのこだわりから生まれたように思われる。写真のようなリアリティと印象としてのリアリティとは異質である。その点を応挙は意識したのではないだろうか。後述するように、呉春は文人画から円山派へ移行するが、その理由として『古画備考』では「若シ勅命等ニヨリテ画ヲナスニモ、文人画ニテハ其撰ニ入りガタシ」と応挙に言われた逸話が残っている。このことから考えると、応挙の画業におけるプライオリティは「勅命」の絵画、ということになるだろう。その場合、応挙が幼少期石田幽汀から学んだ狩野派の基礎は彼にとって捨ててはならないものとなる。狩野派の画技は写生に生かすことができたが、それは写実とは相容れなかった。実証主義という時代の流れに沿って写生に傾倒するものの、写実に向かわなかったのはその理由で、だからこそ「応挙風」の確立に至ったものと考えられる。

応挙は天明後半頃から目を悪くし、寛政七年に亡くなるが、そのあとを継いだのが呉春（一七五二—一八一—）であった。彼は初め文人画と俳諧で名を馳せていた与謝蕪村（一七一六—

一七八四）に学ぶが、その蕪村が亡くなると京に移り応挙門を叩いている。ここで着目すべきは呉春が師・蕪村を亡くし、応挙に近づいて僅か六年後に元号が天明から寛政へと変わることである。

寛政年間における松平定信による改革は広く知られるように儉約令や思想統制、寛政異学の禁などを課し社会的不安が増大した時代であった。洒落本三部作を著して処罰を受けた山東京伝に代表されるように、それは学芸にも大きな影響を伴ってくる。

浮世絵の世界においても、健康的な美人を描いた歌麿から、文化文政期に花開く溪斎英泉などの退廃的美人が受け入れられる時代への移行の時期であり、このことに鑑みても閉塞的な画風が広がってゆくことが明らかである。

蕪村が没して六年後に寛政へと変わり、その七年後には応挙が亡くなっている。呉春は漸く円山派の画風を自家薬籠中のものとしたところだったであろう。しかし、そのときには寛政となり、もはや社会の流れは若干の不安方向へと向かっている。以上のことを考えれば、応挙の「温雅」（註三十四）なる写生画は時代に即さなくなっていたはずである。呉春は、それを感じ取り新たな「四条派風」を生み出したのではないだろうか。その素地には当然、応挙にはない蕪村経由の俳画、文人画の素質があったことは確かである。

呉春の編み出した筆致は一種手慣れたような洒落た軽妙さを以て、四条派と名付けられ大流行してゆく。

応挙の画風を時代精神の変遷に合わせ展開することに見事に成功した呉春は文化八年に没しているが、その門人には豊彦がいた。呉春が没してから豊彦の亡くなる弘化二年迄の間、三十四年の間に何が起こった

か。呉春没後すぐは呉春の筆致を学んだ画風の需要は多かつたと推定できるが、そのわずか十四年後には異国船打払令が発布されるなど次第に開国への雰囲気が高まり社会が目まぐるしく動く時期に入る。応挙のときと同様、呉春が「再変」させた画風のままで継続するには難を伴う。血縁で一家を成すには遅れをとった彼らは新たな画風に展開させなくては生き残れないと考えたのではないだろうか。浮世絵は「閉塞」を逆手にとり、退廃的享楽を醸し出す美人画を生み出した。四条派が文人画との折衷を試みたのはそういった理由ではないだろうか。実際、豊彦も呉春風を真似た画風から、晩年になるにつれて文人画風へと変わってゆく。

しかし、豊彦はじめ四条派が新たに取り入れた文人画が、享保以前の文人画とは雰囲気転じていたことは、前掲論文で山川氏が指摘される通りである（註三十五）。享保以前の文人画派として池大雅や蕪村などといった画家を挙げると、彼らの絵は明るい抒情に満ちており、文化文政期の浦上玉堂、谷文晁などの描く文人的な暗さを表に出す絵とは、一線を画す。

四条派が取り入れたのは、後期文人画風である。もともと四条派の根本には呉春が学んだ前期文人画、蕪村の文人画風が存在した。それを学んだ豊彦はしかし若い頃黒田綾山から文人画を習っている。黒田綾山の画風は後期文人画風を多分に含んでいるだろう。時代が寛政を過ぎて閉塞感が増してゆくなか、さらに開国前の、より内にこもらざるを得ない世情は文人的暗さと合致しているように思われる。文人画が、世情に順応したともいえるだろう。四条派を担う彼らも順応してゆかなければならない。後期文人画を学んだのちに四条派へと転向した豊彦の経験とも

相俟って、江戸後期四条派の行末がある程度定まったと考えられる。

四条派が呉春の時代から文人画とは縁の深かったこと、また豊彦が後期文人画と四条派をもとに経験していること、これらのことが四条派の進む道を示していたのではなからうか。しかし呉春に通有する、あるいは蕪村の文人画に萌芽を見出す、温雅で洒落た明るさは消すことができないだろう。それが四条派を定義づける一番の特徴だからである。後期文人画の固さや一種の暗さと相容れることはある程度困難を生じたのではないか。

日華はそういったなかで絵を学んだ。日華の生年は不明だが、彼は文化十一年には画家として活動している。すなわちそれ以前より豊彦門下にいたことは確かであろう。呉春もまだ生きており、豊彦が四条派を学んでいる時代をそばで見えていた可能性も十分考えられる。その後豊彦が四条派から、文人画風を加味した画風が変わってゆくところを間近で見れば、日華にも同様の画風変遷が見られてもおかしくはない。

以上のことに鑑みれば、日華筆《蜘蛛の曳舟図》は四条派の筆であることから、比較的前期に描かれた作品ではないかと考えられるのである。例えば、文人画風が加味された《韃靼人狩獵図屏風》よりは前に描かれたのではないだろうか。

九 おわりに

応挙は、当時著名な秀才三兄弟のうちの一人、儒学者であり文筆家であった清田儋叟によって「ソノ人タルモ温雅愛スヘシ」（註三十六）と評されている（傍点筆者）。また、日華は「九峰堂画譜」序文にて「其

温雅なるは廟堂の君子の如く嬌麗にして則ち深閨の處女の如し」と評される。円山派・四条派にとつての「温雅」とはいったい何であったのか。

写生主義は開国以降西洋絵画の再流入によって再び昂揚を見せてゆく。「九峰堂画譜」が編纂されたのは安政三年（一八五六）のことであった。つまり再び写生派が需要を得始めた頃のこととなる。このときまで時間を経て、九華はじめ四条派の門人たちは、応挙や呉春の根底にあった「温雅」なる絵画の永遠の必要性を感じ取ったのではないだろうか。九華が「雪月風花に精神をいれ」「風色姿情富にあらはし」と跋に記したとき、弟子達の頭には日華の四条派の筆が思い浮かべられていたように思う。画譜に応挙の犬に酷似した子犬の絵や、呉春風の軽い写生画が多く収載されていることも、それによって示される。

豊彦と日華はその前に没し、写生画の再昂揚を見ることはなかった。彼らが晩年に工夫した文人画と四条派の折衷様式が振るわずその存在が忘れられかけていた安政二年、九華が日華の以前の絵を集めて画譜にしたのである。それは、再び日華の「温雅」な絵を、この時代に魅せようとしたのではないだろうか。九華が跋に「惜しき」と二度も記したのも、そういった理由が考えられるのである。

日華筆《蜘蛛の曳舟図》は以上のような意味でも、日華作品において純粋な四条派における彼の力量を示す重要な作品であると位置付けられよう。後期文人画派の動向と四条派の行く末を考える際、豊彦、日華、九華の存在は決して欠かすことができないのである。

図版典拠

- ・ 図一～図八 文化情報学研究所蔵
- ・ 図九、十 中谷伸生「田中日華《韃靼人狩獵図屏風》」『美術フォーラム21 創刊号』醍醐書房、一九九一年）十三頁
- ・ 図十一～十三 『近世人名録集成 第一卷』（勉誠社 一九七六年）七十二頁、一〇六頁、一四六頁
- ・ 図十四 「改正京町絵図細見大成」（慶長 昭和 京都地区図集成）柏書房 一九九四年 所収）八十四頁
- ・ 図十五 『京の絵師は百花繚乱』展図録（京都文化博物館 一九九八年）一六九頁
- ・ 図十六 『京の絵師は百花繚乱』展図録（京都文化博物館 一九九八年）一四一頁
- ・ 図十七 『西本願寺の秘宝』展図録（京都国立博物館 一九八〇年）
- ・ 図十八～二十二 国立国会図書館所蔵

註

- 註一、 森銑三・中村理壽編『近世人名録集成 第一卷』（勉誠社 一九七六年）所収 七十二頁、一〇六頁、一四六頁
- 註二、 森銑三・中村理壽編『近世人名録集成 第四卷』（勉誠社 一九七六年）所収 一三五頁
- 註三、 森銑三・中村理壽編『近世人名録集成 第四卷』（勉誠社 一九七六年）

所収 三六四頁

註四、前掲書には「日華」の文字に対して「ジツクワ」とルビが振られているため、「じっか」と読むのが正しいと思われる。

註五、斎藤謙編『円山四条派落款印譜』（聚精堂 一九一五年）四十七頁

註六、斎藤謙編『円山四条派落款印譜』（聚精堂 一九一五年）四十七頁

註七、荒木矩編『大日本書畫名家大鑑 傳記上編』（第一書房 一九七五年）

三〇九頁

註八、日本書畫落款大事典刊行会編『日本書畫落款大事典（下）』（遊子館

二〇〇七年）三七六、三七七頁

註九、中谷伸生「田中日華《韃靼人狩獵図屏風》」十三頁下段三三行目（『美術

フォーラム21 創刊号』醍醐書房、一九九一年）

註十、天保二年「改正京町絵図細見大成」（慶長 昭和 京都地図集成）柏

書房 一九九四年 所収）八十四頁

註十一、新修京都叢書刊行会編『新修 京都叢書 第三卷』（臨川書店

一九六九年）所収 一九四頁下段

註十二、新修京都叢書刊行会編『新修 京都叢書 第二卷』（臨川書店

一九六九年）所収 十六頁上段

註十三、新修京都叢書刊行会編『新修 京都叢書 第二十卷』（臨川書店

一九七〇年）所収 三二七頁上段

註十四、新修京都叢書刊行会編『新修 京都叢書 第十七卷』（臨川書店

一九六七年）所収 二二九頁

註十五、四条高倉西入ル町に住居を置いた呉春を始めとして、彼の弟子達は多

く四条通に面して居を構えている。そのため呉春の一派を四条派と呼

ぶ。

註十六、中谷伸生「田中日華《韃靼人狩獵図屏風》」（『美術フォーラム21 創

刊号』醍醐書房、一九九一年）十二頁下段十三、十四行目

註十七、同論文 十二頁下段十五、十六行目

註十八、同論文 十二頁下段二十二、二十四行目

註十九、中谷伸生「大口金谷編『爾雅釈草図』（関西大学図書館蔵）―東アジ

アの本草学・博物学の潮流―」（『美術フォーラム21 十二号』醍醐書

房 二〇〇五年 所収）四頁一、三行目

註二十、同論文 六頁二十一、二十二行目

註二十一、『西本願寺の秘宝』展図録（京都国立博物館 一九八〇年）二十六頁

註二十二、『高野山障屏画』（美乃美社、一九八〇年）資料篇七十七頁下段

十七、二十二行目

註二十三、荒木矩編『大日本書畫名家大鑑 傳記上編』（第一書房 一九七五年）

三〇九頁

註二十四、脇田秀太郎「岡本豊彦傳の研究」（『国華 六七五号』國華社

一九四八年 所収）一五五頁一行目

註二十五、同論文一五七頁十五、十六行目

註二十六、清宮秀堅『雲烟略伝』（玉山堂 一八七四年）所収 四十四丁表 頼

山陽（一七八一―一八三三）の言葉として引用されている。

註二十七、『古今墨蹟鑒定便覧』安政二年（一八五五）（『近世人名録集成 第四卷』

（勉誠社 一九七六年）所収 二二三頁）

註二十八、〔縦横〕天下を經營する意。

〔武庫〕博学多識の者。

〔拳〕ふるまい、行動。

〔数旬〕二三十日から五六十日を指す。

〔流金礫石〕礫は鑠の間違いか。金をとかし石をとかすほどの酷熱の
いと。

〔菊礪〕菊の咲いている谷川の意。

（以上、『大漢和辞典 縮寫版』大修館書店 一九六〇年 参考）

註二十九、『津幡町史』（津幡町史編纂委員会編 一九七四年）七二〇、七二二頁

註三十、池田九華展運営委員会『郷土の画人 池田九華展』図録（津幡町教育

委員会 一九九〇年）一頁

註三十一、『富山新聞 朝刊』（北國新聞社 二〇〇〇年十二月九日付）

註三十二、脇田秀太郎「岡本豊彦傳の研究」（『国華 六七五号』國華社

一九四八年 所収）一五五頁一行目

註三十三、山川武「応挙／呉春」（『日本美術絵画全集 第二十二卷』集英社

一九七七年 所収）一〇四頁 六、七行目

註三十四、清田儋叟『孔雀楼筆記』明和五年（一七六八）

註三十五、山川武「応挙／呉春」（『日本美術絵画全集 第二十二卷』集英社

一九七七年 所収）一〇〇頁二十三、二十七行目

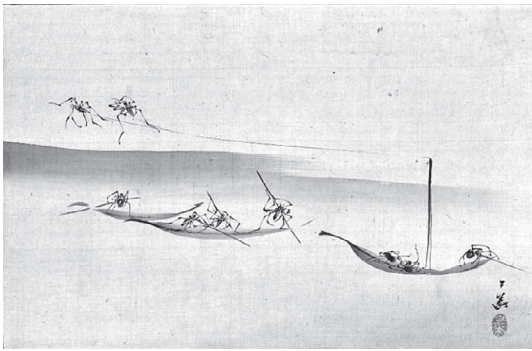
註三十六、清田儋叟『孔雀楼筆記』明和五年（一七六八）

（補注）

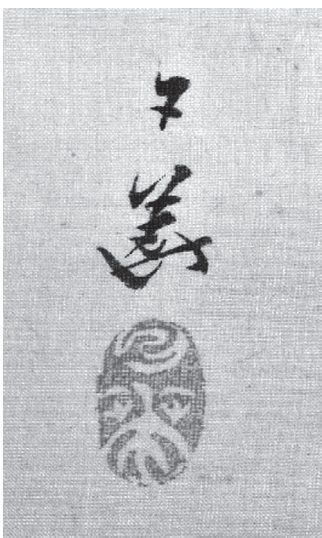
実見に至っていないため未確認ではあるが、日華筆かと思われる作品は、現時点で本論での記述以外に合作含め十二点存在する。

図版

図一 田中日華筆《蜘蛛の曳舟図》部分

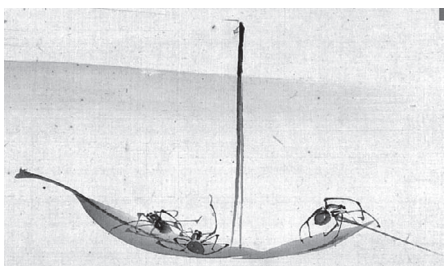


図二 田中日華筆《蜘蛛の曳舟図》部分



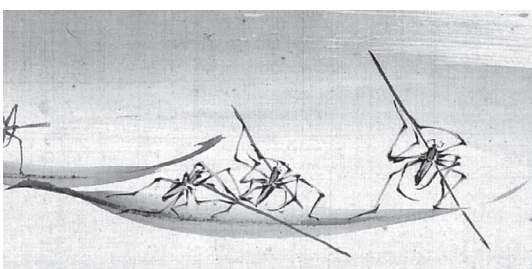
図三 田中日華筆

《蜘蛛の曳舟図》部分

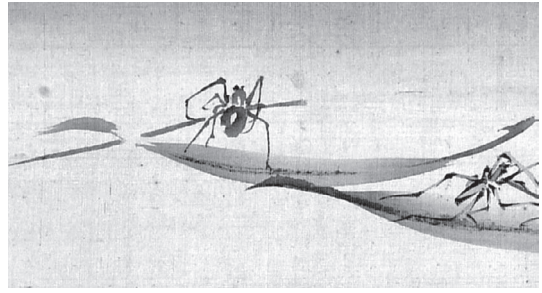


図四 田中日華筆

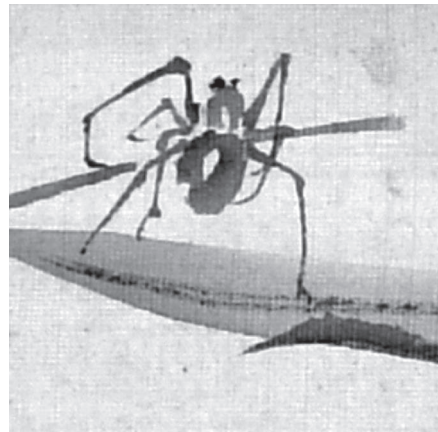
《蜘蛛の曳舟図》部分



図五 田中日華筆《蜘蛛の曳舟図》部分



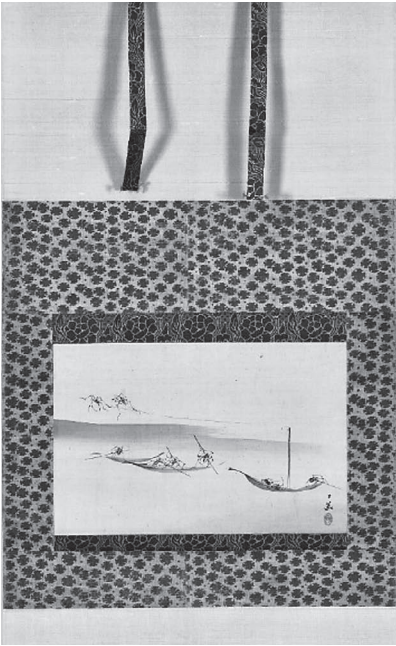
図七 田中日華筆《蜘蛛の曳舟図》部分



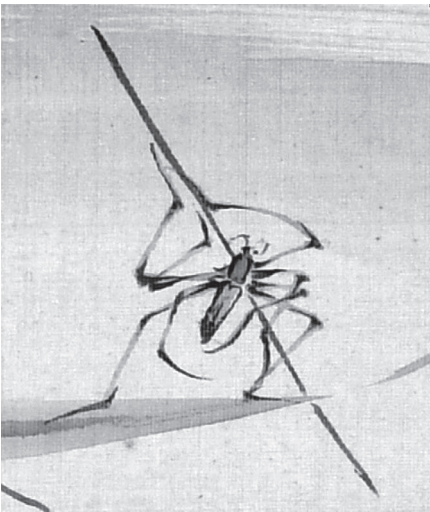
図九 《韃靼人狩獵図屏風》部分



図六 田中日華筆《蜘蛛の曳舟図》全図



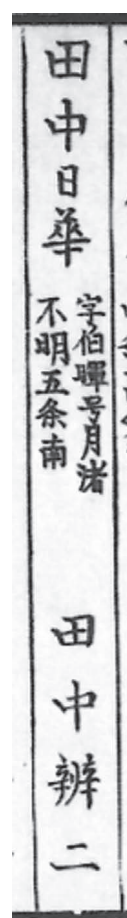
図八 田中日華筆《蜘蛛の曳舟図》部分



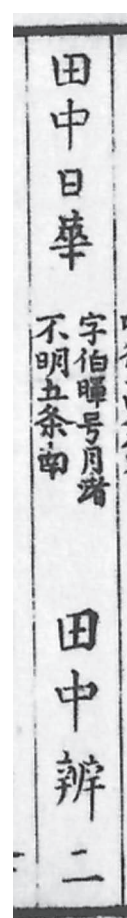
図十 《韃靼人狩獵図屏風》部分



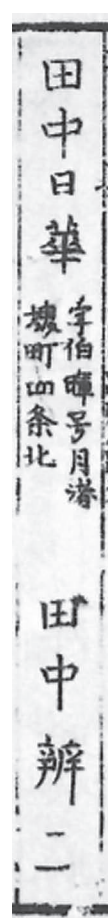
図十一 『平安人物志』文政五年（一八三三）刊



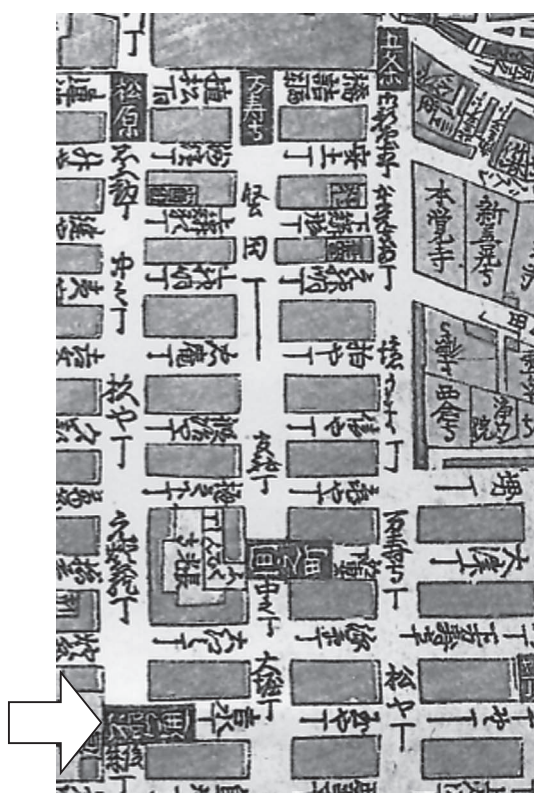
図十二 『平安人物志』文政十三年（一八三〇）刊



図十三 『平安人物志』天保九年（一八三八）刊



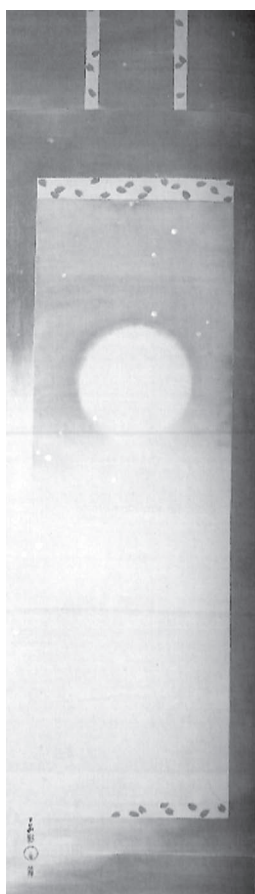
図十四 天保二年（一八三一）の五条近辺地図（矢印の先、右側を下にして横向きに白抜き文字で「不明門通」と読める）



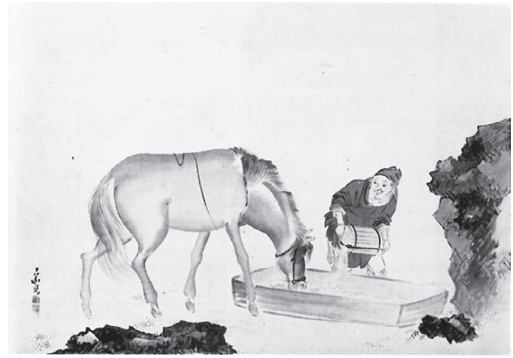
図十五 《諸家京洛三十六家画帖》の内 田中日華筆



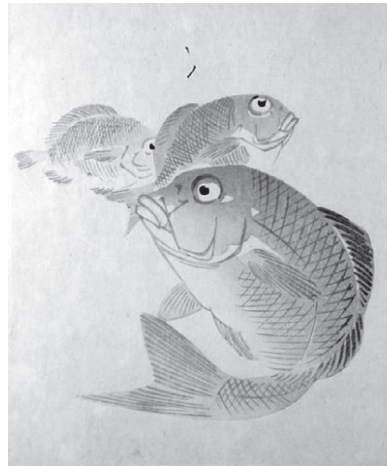
図十六 田中日華筆《雪月花図》



図十七 田中日華筆《馬に馭者図》西本願寺蔵



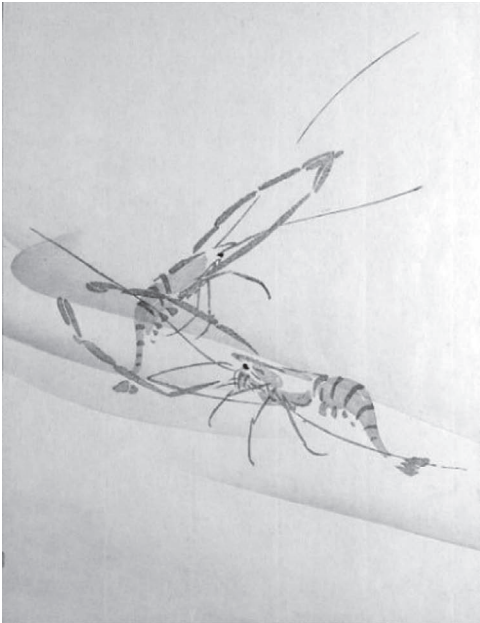
図十九 「九峰堂画譜」乾卷 部分



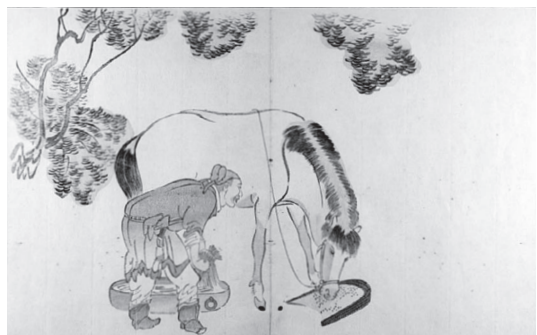
図十八 「九峰堂画譜」乾卷 部分



図二十 「九峰堂画譜」坤卷 部分



図二十一 「九峰堂画譜」坤卷 部分



図二十二 「九峰堂画譜」乾卷 部分

