

# 『無声詩話』から見る日本南画小史

山田 烈

はじめに

は、より広い視野の中で改めて論ずることが必要である。

日本近世絵画史上、十八世紀前半から本格的に開始する南画あるいは文人画（両者の区別をめぐる問題については次章で簡単に取り上げる）は、関西では祇園南海や柳沢淇園らの初期の画家から、池大雅と与謝蕪村という二大巨匠を経て、浦上玉堂、岡田米山人、田能村竹田ほかへと展開する。関東では関西より約半世紀遅れて、中山高陽、渡辺玄対、さらに沈南蘋の画風を関東にもたらした宋紫石とその一派がその基盤をつくり、とりわけ谷文晁以降、立原杏所、<sup>註1</sup> 渡辺華山、椿椿山ほかのすぐれた画家が登場して、活発な様相を見せた。<sup>註2</sup> 金井烏洲はその関東の画壇の最後に位置する。

江戸時代の画史画論書は、その範囲を広くとれば数多いが、画家自身による画論に限定するとそれほど多くはない。中山高陽、桑山玉洲<sup>註3</sup>、中林竹洞<sup>註4</sup>、田能村竹田、そしてこの金井烏洲などが挙げられる。金井烏洲の『無声詩話』は、嘉永六年（一八五三）に執筆されたと考えられ、近世日本の画論史上ほぼ最後のものと言えるが<sup>註5</sup>、明治時代になって初めて出版された。それまでの中国日本多くの画論、さらによく知られた竹田の『山中人饒舌』の影響を受けながらも、本書にはまた別の興味深い記事が見られる。本書については、書名や部分的な引用や解説はこれまでにもなされてきたが、その全体を取り上げたものは見あたらない<sup>註6</sup>。

ここでは、本書の内容の概略をたどり、その特徴と烏洲の主張するところを見ることから、江戸時代後期の南画あるいは文人画家の動向を考える一助としている。本来ならば、本文個々の詳細な注釈が必要であろうが、ここではその内容を大まかにとらえることとどめたい。また絵画論としての批評史的な検討

## 一 南画と文人画

『無声詩話』の内容を見る前に、まず南画文人画という言葉の問題に触れておかねばならない<sup>註7</sup>。南画については、周知のとおり、董其昌の『画禅室隨筆』などにおける記述によれば、中国禪宗の南北二派になぞらえて、北宗画と南宗画に分け、その南宗画が転化して、明治時代以降にはつきりと特定の用語として使用されるようになった。南画が必ずしも日本での造語と言えないことは、すでに辻惟雄氏により指摘されている（烏洲の場合は、その画論の前書きで「文人韻士」と言い、本文では一貫して「南宗」の言葉を使用している。厳密には文人画、南宗画、南画という言葉は使用していない）。文人画は、職業画家（画工、絵師）の作品に相対するもので、中国古代からそれを担うのはもっぱら士大夫階級の人たちであつたため士夫画とも言う（竹田はこれを使用）。文人画そのものにも広義と狭義の二通りの意味があり、一つはこの伝統的な士夫画にあたるもので、もう一つは董其昌以降の南宗画との融合を図つたものである。これも用語の混乱にさらに拍車をかけている。ほかならぬこの董其昌の選択による黃公望、呉鎮、倪瓈、王蒙の元末四大家以降、様式の洗練と流派の分岐の中で多くの画家が活発な展開を見せた。その後、明時代には文人の概念が著しく変化し、ついには「文人」の職業化が見られるようになつた。日本でも俳諧や詩歌、そして絵画の分野でも、文人の遍歴と言えばもっぱら売文画画を主目的とする地方への出稼ぎを意味するようになつた。これには都と鄙という文化のヒ

エラルキーによる社会構造が背景にある。このように概念と実態が微妙に揺れ動く中で、実際には南画文人画という言葉はともに使用され、あるいは使い分けられてきた。日本では中国における南北二宗の区別さえ難しかつたことは当然で（その混乱はすでに室町時代の將軍家コレクション、いわゆる東山御物の形成を示す『君台觀左右帳記』などにも見えている）、それをも含めて日本絵画史という個別の展開が状況をより錯綜したものとしてきた。もともとの概念が異なることと、状況の混乱を避ける意味では、吉沢忠氏や武田光一氏の主張がされるよう、日本近世の南画文人画を「南画」と統一した方が確かによいが、実態は必ずしもそれですつきりと片付くとも言えない。まことに混沌とした状況ではあるが、この用語の並立は、歴史的な経過から避けられないものであろう。なお、この用語の問題については、出来るだけ厳密に近世絵画史を改めて丁寧に見渡し、南画家の使用例、南画家以外の使用例を具体的に跡づけることが必要である。

明治以前は古美術、明治以降は近代美術ということで、一般的にも研究の上でも、そこに一線を引いてしまうことが長らく慣わしとなってきたし、現在でもそれは強固に生きているが、近年は江戸と明治を連続したものとして、さまざまな局面で検討されるようになってきた。筆者も江戸時代の画論と明治時代の画論を連続したものと考え、かつて高島北海の画論について短くまとめたことがある。<sup>註8</sup> 近代の南画を考えることにより、近世南画あるいは南画史の問題がより鮮明になることは言うまでもない。この問題については、主に明治期の南画の問題を取り上げた大熊敏之氏の論文や大正期の新南画に関する酒井哲朗氏の論文がある。<sup>註9</sup> 後者では、洋画日本画双方の日本近代絵画史の展開の中での南画（的表現）の役割と日本近代における文人画家という存在のあり方あるいは可能性が論文の軸となっている。ここでは前者の論文内容の概要を確認した上で論を進めたい。

大熊氏の論文の概要は、大まかではあるが以下のとおりである。まず最初に、南画と文人画の規定の曖昧さを指摘し、用語の並存と使い分けの実態を具体的に確認される。次に、では南画と文人画は同義か？と改めて問う。そして、明治期における南画と文人画の認識はどうであったかについて、実際にその時期

の多くの文献に当たられる。内外の博覧会や美術展覧会、具体的には明治十年代の内国勧業博覧会、内国絵画共進会などの状況を確認される。ここでは、南画北画といった流派の呼称も確認される。次いで明治十五年のフェノロサの文人画批判に触れ、その後次第に南画家と文人画家の区別がされるようになること、言い換えれば明治十年代末から二十年代中頃に、文人画・南宗画・南画の使い分けが見られるようになることが指摘される。用語の定着に際して、明治二十九年の日本南画協会設立、翌年の南画会設立の意味も取り上げられる。また論説の面では、梅沢精一の『日本南画史』でほぼ初めて大系づけられ、かつそれをもつて近代南画のその後の方向づけがなされたということ、文人精神の再興という側からの瀧精一の「文人画の本義」を挙げられる。そうした中で、南画の近代化が図られて行く。近代的な南画創出について、大熊氏は作品の写実的傾向、それに伴う日本の風景の取材画を指摘されるが、これは洋風画導入以前と以後を問わず江戸時代以来の真景論の問題と密接に連動して論じられねばならない。あるいは、江戸時代以前の雪舟、さらには中世やまと絵の名所絵、実景図、景物表現等、問題は拡大拡散するが、やはり日本絵画史を貫く問題の解明には必要となる作業だろう。もう一つ、大熊氏は近代南画の画面形式や大きさの問題を取り上げ、それについて日本の縦型による山水構図を踏襲したもののという指摘をされている。これについても、すでに近世南画において屏風や画卷の形式も多数見られるので、近代に主流となつたものの実態とそのような理由については、展覧会発表という中での制約の問題を含めて、説明の補足が必要かと思われる。ともあれ、こうした展開の中で、新たな写生写実論の深化と南画による日本風景画創出が進められる一方で、伝統的な文人意識の復興と優位性を唱える論説も現れ、ついには「理想主義と超俗的精神性」に至る経過を確認されている。結局のところ、大熊氏は日本近代南画は、明治末期から昭和十年頃までの約三十年の歴史であったとされる。その後の第二次世界大戦時の南画の動向、そして戦後の日本画の様相を見れば、その意見は傾聴に値するものではなかろうか。

近代南画の展開に関して、筆者なりに若干の補足をしておくと、誰もが触れるフェノロサの文人画批判については、それが単なる作品批評ではなく、彼の

哲学美学全般の中から生まれてくる指摘なので、明治初期という時代状況の中で読み解くにはやや丁寧な作業が必要となると思われる。それは様式ではなく、画家の存在のあり方、文学性（画賛や漢詩）と一体となつた作品のあり方と近代美術の純粹化（ファインアート）、ジャンルの細分化等々の問題に波及する。次に、岡倉天心は、明治二十三年に日本美術史の講義を開始し、そこでは南画はほぼ完全に無視されているが、谷文晁と円山応挙は大きく取り上げられており、その意味も改めて考えてみたい。さらに、近代の南画文人画の論説<sup>註11</sup>として、瀧精一以外に同時期の大村西崖の文人画論も注目したい。西崖は、日本中国の両面にわたる該博な知識を持ち、近代の自然主義における論客であり、かつ江戸時代の釣雲泉の画集を編集するなど、多方面の活動を示している。また中国絵画史の分野からは、内藤湖南が大正十一年に「支那の絵画」、翌年に「支那絵画史（五代以後）」を講義し、昭和八年には、恩賜京都博物館で「本邦南画の鑑賞に就て」と題して講演している。<sup>註12</sup>その前年には長尾雨山が「支那南画について」と題して講演しているので、両者は相補った形となっている。湖南の講演は、日本近世の大雅、蕪村、釣雲泉から、伊孚九、江稼圃などの来舶画人、さらに竹田、玉堂、中林竹洞、同じく竹溪、岡田半江について、そして関東の文晁、華山、椿山らについて話している。講演であり、特に網羅的ということでもないが、関西と関東の画家を同等に対象としている。なお、上記の酒井氏論文に関連して、大正・昭和戦前期の「新南画」の動向と近代画家による近世画家評伝（萬鉄五郎による谷文晁、小杉放菴による池大雅など）の問題についても、その近世近代のパラレルな関係は、社会の要請でもある出版企画そのものと個々の評伝内容が興味深いが、それについては改めて考えてみたい。第一次世界大戦後しばらくして、昭和四十年代から美術全集の出版が相次ぎ、それらのタイトルは南画と文人画が競うように交互に出現していくことがわかる。専門的な研究書では、初期南画の論をまとめた田中喜作、戦後の南画研究の中心となつた吉沢忠両氏のほか、山内長三、武田光一、大槻幹郎各氏の著作などが刊行されて現在に至つてている（本稿添付の略年表を参照されたい）。

## 二 『無声詩話』の内容

初めに金井烏洲（一七九六～一八五七）の略伝を掲げておきたい。<sup>註14</sup>名は時敏、泰、字は林学、通称左仲太、のち彦兵衛、別号は小禪道人、白沙邨翁、獅子吼道人、朽木翁など。寛政八年に上野国佐位郡島村（現在、伊勢崎市）の豪農金井彦兵衛（長徳）の二男として生まれた。父は万戸の号で俳諧をよくし、兄莎邨も学問を修めた。江戸に出て、朝川善庵、菊池五山、古賀桐庵らに学び、また絵は初めに秩父に近い緑野郡鬼石の画僧出三照芳（緑野道人）に学び、その後春木南湖や谷文晁に教えを受けた。文政七年（一八二四）兄莎邨が三十一歳で夭折。天保二年（一八三一）藩命を受けて毛武地方を訪れた渡辺華山に地元の書画会で会う。翌天保三年（一八三二）関西に遊び、京坂の文人頼山陽、篠崎小竹、梁川星巖らと交わった。さらに瀬戸内海を西に向かい広島まで至り、長崎へと向かう途中父危篤の知らせを受け、帰郷した。その後は、郷里の兄莎邨の香山楼を画室として制作三昧の生活を送った。天保八年（一八三七）には菅井梅園が来遊し、意氣投合した。その頃から湯治を兼ねて草津や信州方面へしばしば旅行した。晩年は伊勢崎藩への貸金倒れがもとで、不遇の生活を送った。安政四年没。『無声詩話』と『無声詩詠』（後者は烏洲の第四子である恭の編集）の著作を残した。長期の関西遊歴を除けば、あまり波乱の無い生涯で日本近世画家の中では、少なくとも前半生は豪農（といつても中國の場合と比べてどうかという点はわからないが）の出身ということで家計の安定した中國本来の文人画家の生き方に近いと言える。

画業と詩文の両立を目指す文人画家が画論を書くのはいかにも当然ではあるが、そうは言つても安村敏信氏が述べるように、「画論が一体最終的に何を言いたいのかを探る必要」がある。<sup>註15</sup>『無声詩話』については、自筆原稿、写本、注釈等がいざれも伝わらず、明治大正年間に刊行された活字本のみが知られている。北川博邦氏によれば、「国書総目録に安政三年序刊とし、明治版もあり、と注記しているのは誤りで、本書には明治版しかない」ということになる。原稿を自ら破棄したか、あるいは没後から明治期の出版までの十数年間に失われ

たか、具体的な状況は明らかではない。いずれにせよ、現在見る刊本が決定稿ということになる。執筆背景については、後述するように画論の前書きに烏洲自ら記している。執筆スタイルと構成は、中国画論や竹田の『山中人饒舌』の影響が、そのまま表れている。おおよそは隨筆風に思い浮かぶがまま執筆したかのように見受けられるが、かなりの程度ある用語とイメージの連鎖反応と

いつたものによることが推定される。これについては次章で取り上げたい。引用された書物については、烏洲の蔵書が不明であり、かつ関連資料も残されていないことから何を典拠としたかわからない。

一般に画家は自身の創作意識や制作過程を文章に残すことはあまり無いが、この画論において烏洲はしばしば胸中の思いを語っている。これにも竹田の先例はあるが、烏洲の発言は彼個人に関わるものである。その内容は大変興味深い。『無声詩話』の書誌学的な説明としては、金井之恭による明治八年初刊、同じく金井之恭による明治十六年再刊、結城蓄堂による大正七年三刊（編集出版人は金井四郎）として三度刊行されている。これらは、『無声詩話』と『無声詩蛆』とがセットで刊行されている。東北大学附属図書館狩野文庫本は明治三年序文、東京大学附属図書館鷗外文庫本は出版地および出版人不明とされている。また『日本書論集成』第三巻所収のものは明治三年序跋本に拠っている。<sup>註16</sup>本書の扉には「鳥洲金泰翁著 碧梧書樓藏板」とあり、松岡毅軒の序文、亀谷省軒の跋文がある。版本刊行に際しての文字の筆者は、北川博邦氏によれば、序文の牛澤釣史は巖谷一六、跋文の生方桂堂は巻菱湖門下四天王の一人生方鼎齋の子である。それでは、本書は序跋のとおり明治三年に刊行されたかというと、その点は不明である。竹谷長二郎氏によれば、同書には「金井烏洲著、明治三年十一月七日官許 同八年六月刻成 発行書肆 東京横山町三丁目太田金右衛門」とあり、明治八年が最初の刊行ということかも知れない。

なお篠木弘明氏の著書『金井烏洲』は、書簡や関連文書を引用しつつ烏洲の生涯を丹念にたどり、郷土史に詳しい氏ならではの著作であるが、残念なのは本書に人名作品名書名等の索引が無いことと巻末の烏洲年譜があまりに簡略なことであろう。本書および同氏著『上毛古書解題』にも明治以降に初版が出た云々とあるが、松岡、亀谷の序跋が明治三年のものであることについて

は明確に記述されていない。<sup>註17</sup>

本書に対する全般的な批評として、坂崎坦氏は「竹田と烏洲の画の高下は、転て山中人饒舌と無声詩話に於ける鑑識の相違を語るもの」とし、竹谷長二郎氏は山陽、竹田の文と比較して「本書は簡潔な達意の佳い文ではあるが奇抜な妙味に欠ける」とされている。まずは結論を急ぐ前にその内容を確認してみた

い。

記事内容の概略を掲載順に簡単に述べよう。「」の見出しは便宜上付けたものであり、引用を含む各人物の略伝と項目の要点を挙げる。<sup>註18</sup>なお不統一だが、ほぼ旧字体は新字体に改めていることをおことわりしておきたい。

#### 〔安積良斎（一七九〇—一八六〇）の序文〕

儒学者。一本松の人。佐藤一斎や林述斎に学び、文化十一年（一八一四）に神田駿河台に塾を開き子弟を育成、その後昌平黌教授となつた。

この安政二年（一八五五）の序文では、江戸時代文化の隆盛にともない、多くの絵師が輩出したことを述べるが、絵画は基本的に鑑戒が目的だとする。『無声詩話』では名匠大家の画事を論評すると述べるが、文人画南宗画南画の言葉はどこにも見えない。

#### 〔鳥洲の前書き〕

この部分は竹谷長二郎氏の現代語訳がある。烏洲自身が詩人文人通例の病に罹り、言わざるは腹膨るるの言葉のとおり、病を癒すためにここで四十数人の画家の漫評をすると述べる。たしかに各段落の主要画家名を数えれば、この数字となるが、段落の切れ目 자체曖昧なものである。この前書きは嘉永六年（一八五三）秋に日光の淨土院で書かれている。<sup>註19</sup>したがつて、『無声詩話』の草稿を持参したか、あるいは本文を一気に書き上げたかは定かではないが、画論がほぼこの時点で完成していたことがわかる。なお烏洲は、現在南画文人画と呼ぶ言葉をどう言い表したかというと、「文人韻士」「南宗」としてい董其昌の項目で使用している。

#### 〔祇園南海（一六七七—一七五一）〕

日本南宗画の開祖として掲げるが、次の段落の大雅の師という意味もある。

王鹿柴（王概）は、清時代初めの画家で、「芥子園画伝」の編者の一人。

〔池大雅（一七二三一一七七六）〕

次の蕪村と対比して述べるのは、竹田の画論そのままの体裁となつてゐる。一般鑑賞者にはややとらえにくい大雅の画風を模擬と真景というテーマで述べている。陳簡齋（一〇九〇一一三八）は、政和、紹興年間（一一一七、一一三一一六二）にかけて活躍、詩に巧みであつた。ここで大雅の使用印「相馬九臯方」について述べる。

王穀祥（一五〇一一五六八）は明時代、嘉靖年間の進士。弥伽居士

（一六八一一七五六または一六八五一七六〇）は張庚のこと、清時代中期の文人画家、「国朝画徵録」ほかの著述がある。この著作については、木村重圭「京都と江戸の画人伝」「定本日本絵画論大成」第十巻所収。ペリカん社一九九八年 参照。

〔与謝蕪村（一七一六一七八四）〕

鳥洲は、大雅をより高く評価するが、蕪村の画風は俗眼に入りやすいと述べる。欠点として「構思稍小、間拘真景」とするが、蕪村の多くの作品を見渡して、その指摘ははたして妥当かどうか。

〔木村蒹葭堂（一七三六一一八〇二）〕

人となりと作品、特に水墨小景にすぐれたとあり、交流のあつた画家数人を挙げ、以下個別に述べる。

〔釧雲泉（一七五九一一八一一）〕

「筆墨渾厚蒼古」とし、画風の特徴を細かく述べている。実際にその作品を多く見たと思われる記述となつていて。

〔浜田杏堂（一七六六一一八一四）〕

「筆墨温粹」の画風とする。また関西遊歴中に見た杏堂の倣明清諸家画冊を挙げている。これについては『無声詩輯』にも述べられている。

〔長町竹石（一七五七一一八〇六）〕

「積墨深潤」の画風とする。藍鶴叟（一五八五一六六四）は藍瑛のこと、明末清初の画家、文人画家南宗画家との交流も多い、近世日本南画に与えた影響も大きい。ここも前段同様に、実見した『富春山図』について述べている。

〔十時梅厓（一七四九一一八〇四）〕

「超逸不凡」の画風とする。叙述の形は前段同様。沈啓南陳道復とあるのは、沈周（一四二七一一五〇九）、陳淳（一四八三一一五四四）のこと。前者は明時代中期の文人画家、元末四大家以降の南宗画文人画の展開に大きな役割を果たした。後者は、明時代後期の文人画家、文徵明の弟子で沈周の水墨技法を後代に伝えたとされる。

〔氣韻〕

万巻の読書により氣韻を養うという文人の原則論を述べている。

〔倣〕

「倣」の考え方と実際の使用状況は、中国日本の絵画史を貫く大きな問題であるが、深くは触れない。<sup>註20</sup> 要するにここでは模倣と創造の関係を述べている。それとの関連で、風采と人格についても述べている。

黄大痴（一二六九一一三四四？）は黄公望、梅沙弥（一二八〇一二三四四）は呉鎮のこと、前者は元末四大家の一人である文人画家、特に山水画家として著名、後者も元末四大家の一人である文人画家、特に墨竹と山水画にすぐれた。

〔愛石（生没年不詳）〕

「画意飄逸」として、大雅の遺韻を伝えると述べる。作品を見ると、画風とともに落款の文字も極めて大雅風である。<sup>註21</sup> 柳下恵は中国古代、春秋時代の人で徳を備えた人として『論語』に登場する。

〔野呂介石（一七四七一一八二八）〕

「筆意清遠」と評する一方で、「絶無」「無〇〇習氣」など、否定形での画人評となつていて。

〔学画貴三多〕

模写と精画について、理論的な見解を述べる。「精画」の語は一般的ではないが、精密な作品とでもいう意味か。

〔画有三品〕

形似を失わずに「能品」である画家の筆頭として円山応挙（一七三三一一七九五）を挙げる。能品は能画とほぼ同じ意味か。南画の分野からの応挙

評価は、すでに竹田の画論に見えるが、烏洲もこの画論で何度も言及している。

#### 〔元吳鎮論画〕

引用は『梅道人遺墨』の「陳簡齋詩云意足不求顏色似前身相馬九方臯可謂知道者耶」<sup>註22</sup>の部分、前段の「墨戲之作、蓋士大夫詞翰之余，適一時之興趣，與夫評画者流大有寥廓」は原文に見えない。吳鎮、陳簡齋は既出。

#### 〔田能村竹田（一七七七—一八三五）〕

竹田への評価は高い。その画論に共鳴するところが多かったものと思われる。竹田の画業は、もっぱら「康熙以後之手段」（一六六二—一七二二年の間）として、南宗画の正統を言う。『著書數種』というのは、『無声詩話』執筆時までに刊行されたのは『山中人饒舌』と『自画題語』の前編後編がそれに当たる。<sup>註23</sup>

#### 〔張彦遠（八一五？—一八七四以後没）〕

『歴代名画記』<sup>註24</sup>は全十卷、冒頭の三巻が六法、氣韻論等の画論で、ここで引用は卷二「画体・工用・揚写を論ず」からである。ただし、烏洲が見たのが画論全体か他書からの引用かは不明。おそらく後者であろう。引用部分は「古人画雲未為臻妙、若能沾濕絹素、点綴輕粉、縱口吹之謂吹雲、是雖妙伎、不見筆跡、故不謂之画、如山水家滌墨、亦然矣」であるが、いくつか脱落と文字の異同がある。絹素は「絹素」、妙伎は「得天理、曰妙解」、「亦然」は「不消之画」となる。筆法によらない新奇な水墨技法を張彦遠は認めていない。以後、烏洲の画論においても奇の問題はしばしば取り上げられる。

#### 〔法印法眼之称〕

法印法眼の用語の典拠について述べるが、ここでの『図絵宝鑑続纂』は韓昂『図絵宝鑑続編』（正徳十四・一五一九年刊）のことか。戴進（一三八八—一四六二）は、明時代前期の画家、画院画家となつたが、後に杭州に隠退、浙派の祖とされる。

#### 〔王弇州（一五二五—一五九三）論詩〕

「奇過則凡」とする考えに烏洲は同意する。『日本画論大観』上巻所収本、『日本画論大系』所収本の王弇州は誤植であろう。明時代の王世貞は、号を弇

洲山人と言い、文壇の指導者であり、詩文にすぐれ、收藏家でもあった。

#### 〔麻姑〕

麻姑は仙女、後漢の王方平が召して、その爪で背を搔かせる逸話がある。事が意のごとくなることの例え。前段とあわせて「奇」の解釈の一端がうかがえる。<sup>註25</sup>烏洲は、伊藤若冲、曾我蕭白、長沢芦雪らの作品を知らなかつたのか、あるいは知つていたが言及しなかつたのか、興味深い問題であるが、不明である。

#### 〔関東絵事之盛〕

関東絵事之盛、自明和安永、極于文化文政之際、前有渡辺漆水高陽山人、後有宋紫石、西遊崎港、受南蘋沈氏設色法、誘掖後進、同時専門有諸葛監、貴戚有董九如君、輓近花鳥家皆在其範囲、次之崛起者為辺玄対、為木芙蓉、並解文辭、為一時画苑領袖、南湖、写山繼出而画風一変、爾來学者、徒貌皮膚不探其宗旨、強仿踈放豪脱之体、近日氣習、所謂強弩之末耳。

現在、私たちの関東南画発祥期のイメージのほぼ原形となるものだろう。渡辺漆水（一七二〇—一七六七）は、江戸の人、山水を描いた。中山高陽（一七一七—一七八〇）は、土佐の人、彭城百川に学び、江戸に出て、さらに奥州を遊歴、『画譚鶏肋』の著者。宋紫石（一七一五—一七八六）は、江戸の人、熊斐に学び、沈南蘋風の花鳥画を描き、江戸画壇に大きな影響を与えた。諸葛監（一七一七—一七九〇）も江戸の人、花鳥画を描いた。董九如（一七四六—一八〇二）は、宋紫石の門人。渡辺玄対（一七四九—一八二三）は、江戸の人、漆水の子、山水花鳥を描いた。鈴木芙蓉（一七五二—一八一六）は、信州伊那の出身、江戸で渡辺漆水、玄対に学ぶ。谷文晁や木村蒹葭堂と交流した。寛政八年（一七九六）に阿波藩主蜂須賀家の御用絵師となる。文化四年（一八〇七）帰郷、その後ほとんど江戸で過ごし、文化十三年没。

#### 〔北山寒巖（一七六七—一八〇一）〕

馬遠や夏珪風の淡彩山水画を描き、画風は北宋派に属すが、竹田と同様烏洲もその夭折を深く惜しんでいる。

#### 〔広瀬台山（一七五一—一八一三）〕

津山藩主、福原五岳と中国画に学び、山水を描いた。後年、江戸に出て多

くの画家と交流した。衡山六如は、文徵明（一四七〇—一五五九）と唐寅（一四七〇—一五二三）のこと、倪迂は倪瓈、倪雲林（一三〇一一三七四）のことで既出。「○○風」や「○○の如し」という表現は大変漠然としている。

これと表裏一体なのが「倣」による絵画制作で、一体何を拋り所として何を描こうとするのか、という問題となる。これは近代日本のセザンヌ風マチス風という表現と同工異曲である外国美術の受容と創造の問題となる。

#### 〔小不朽社〕

雲室（一七五三—一八二七）は、信濃の人、画僧、江戸に出て小不朽社を結成。山水を得意とした。片桐蘭石（一七六四—一八一九または一八二四）は、渡辺玄対の門人。

平田梅溪（鏑木梅溪なら一七四九—一八〇二）は不明。渡辺赤水（一七七六—一八三三）は玄対の子。大西圭齋（？—一八二九）は文晁の門人。花鳥画

を得意とした。浅野西湖は、文政頃の人、画風はわからない。また小不朽社<sup>註56</sup>の活動の実態はよくわからない。

#### 〔雲室〕

画風を「乾筆」で「異種」とする。ユニークということか、雲室には『山

水徵』などの画譜もある。

#### 〔柏木如亭（一七六三—一八一九）〕

江戸の人、漢詩人、後半生に絵も描いた。各地を放浪の末、京都で没。ここでは「稚氣満幅」とし、画風の磊落さを述べ、画作が中年以降に始まつたことから、同様の金寿門つまり金農（一六八七—一七六四）のことに触れる。

引用の詩は、揖斐高氏の著書にも掲載されているが<sup>註57</sup>、第三句の「老來學画君

休笑」の笑は原詩では咲となつている（『如亭山人藁初集』所収）。金農は、清時代中期の文人、书画ともに特異な個性を示した。

#### 〔勾田台嶺（生没年不詳、天保年間）〕

尾張の人、中林竹洞と中国画に学び、山水花鳥を描いた。ここでは、作品は「高致」の域にあると言う。あわせて、妻香夢の画事をも述べている。

#### 〔模擬〕

模擬という言葉の内容を細分化し、批評している。南画における粉本主義の危険を避けようとしているが、烏洲の実際の制作面ではどうか。

#### 〔張山来〕（伝記不明）

前段の続きで、名人大家の稿本へのこだわりについて述べる。

#### 〔錢叔宝（一五〇八—一五七八頃）〕

引用文に「夫丹青者、鎔以神」とある。錢穀は、明時代後期の蘇州の文人画家、文徵明に学び、山水画にすぐれた。

#### 〔菊池五山（一七六九—一八四九）〕

文学上の師として挙げる。五山は、漢詩人、市河寛齋に学び、宋詩の新風に習い、著作『五山堂詩話』により、江戸漢詩の隆盛に大きな役割をはたした。楊誠齋（一二四一—二〇六）は楊万里とも言い、南宋の詩人として、名声を得た。

#### 〔増山雪齋（一七五四—一八一九）〕

伊勢長島藩主、晩年江戸に住み、沈南蘋風の花鳥画を描いた。

#### 〔春木南湖（一七六〇—一八三九）〕

江戸の人、長崎に遊び、費晴湖らに学び、山水花鳥を描いた。この部分はやや長文で、南湖の人となり、画風を述べる。親近感のある記述は、文晁と好対照となっている。費晴湖（十八世紀後半）、伊莘塗（伊孚九、十八世紀前半）、ともに清時代の来舶画人。沈啓南董宗伯は、沈周と董其昌（一五五五—一六三六）のことか。董宗伯は董其昌の最後の位が南京礼部尚書であり、その礼部を宗伯と言つたためと思われる。明時代後期の文人、画家。书画にすぐれ、またその画論ほかの著作で後世に大きな影響を与えた。

#### 〔『清河畫舫』〕

張丑（一五七七—一六四三）の著。明時代末期の人、收藏家として知られた。ここでは鑑識の問題を述べている。啓南子畏、啓南は上記のとおり沈周、子畏は唐寅（一四七〇—一五二三）のこと。明時代中期の文人、画家。山水人物花卉のいすれにもすぐれた。

#### 〔董其昌のこと。既出。〕

董其昌のこと。既出。

ここでは真贋の問題を述べている。

〔海野蠻斎（一七四八—一八三三）〕  
備中の人。「古色抜粹」と評するが、画風はよくわからない。

〔出三照芳（？—一八二五）〕

文化文政期、江戸深川の覚樹法院から上野国緑野郡鬼石の淨法寺へ移つた。

「出三」は耳慣れない語で、近代以前の使用例は不明である。

〔陀羅尼集経〕

「和彩色用熏陸香汁」と技法の部分を引用する。出三が画僧であることから、仏教教典の引用となつたものか。陀羅尼集経、仁王念珠法そのままの書名では『国書総目録』にも見えない。陀羅尼経、仁王護国般若波羅密多經の類似の書名あるいは注釈書等の他書からの引用によるものか。

〔高瀬（生没年不詳）〕

高瀬の奇行と作画について述べる。高瀬は、明時代、字宗呂、号は石門子、鬚仙子、著書に『石門集』がある。少陵は杜甫（七一二—七七〇）のこと。  
〔鳥洲の西遊〕

頼山陽からは甜氣を取り去ることを、篠崎小竹からは霸氣を取り去ることを忠告される。

〔余筆所主〕

「諸家之精英」を咀嚼し、自分の世界を表現するというあるべき自らの制作方法を述べる。

〔高久靄崖（一七九六—一八四三）〕

「沉深渾厚」の画風とする。下毛羽黒は黒羽の誤り。人となりと画風を述べる。「浪仙」は中唐の詩人賈島の字、出家して僧となつたが韓愈に認められて還俗した。

〔学画〕

古人と今人の絵画学習の比較。

〔作画猶作詩〕

詩画同一の考え方を述べる。

〔石恪〕（生没年不詳、十世紀後半）

『二祖調心図』（東京国立博物館蔵）の作者を取り上げ、「戯筆」の問題を述べ、大胆な推論により、浮世絵の人物画法に言及する。

〔楊慎（生没年不詳）、張僧繇、尉遲乙僧〕

楊慎は明時代、正徳年間（一五〇六—一二）、廷試第一となり、天啓年間（一六二一—二七）、文憲と追謚された。世宗の時期（一五二二—六六）に仕えた。著書多数。

張僧繇は、六世紀前半の絵師。鉄線描や立体表現で寺院の壁画を描いた。

尉遲乙僧は、七、八世紀の絵師。西域出身の画家で、上記と同様『歴代名画記』ほかに見える。<sup>註28</sup> 俵屋宗達の名が挙がるのは、強い輪郭線の作品を思い浮かべてのことか。

〔酒井抱一（一七六一—一八二九）〕

「温故知新慧眼」と評する。宗達の名を出したので、光琳、抱一に言及したものと思われる。新機軸の画風を示したと称賛するが、鳥洲の父万戸は俳諧をよくし、抱一の文学作品には日頃親しんでいたので、その名はたびたび耳にしていたであろう。

〔丘壑之士〕

「朝市之念」と対比している。

〔老子〕

前段に続いて、画家の目標とするところを絵画における「真印」（真実の悟りを得た証）と表現する。この『老子』の引用はそのままの形では原典に無い。蜂屋邦夫訳注本『老子』（岩波文庫、一〇〇八年）参照。

〔谷文晁（一七六三—一八四〇）〕

すでに述べたように南湖に比較して、よく言えば客観的、悪く言えば味気ない叙述となつてゐる。文晁には弟子や教え子がたくさんいたので、鳥洲もどこまで教えを請うたのか定かではない。<sup>註29</sup>

〔吳偉（一四五九—一五〇八）〕

「神品」「神仙筆」について述べる。成国朱公とは、明時代十七世紀の人、朱能、世祖に仕えた。画家吳偉の作画のエピソードを述べる。吳偉は、明時代中期の浙派に属する画院画家、同派の典型的様式をつくつたと言われる。

〔町田玉媚（生没年不詳）〕

森蘭斎（？—一八〇一）は、熊斐の門人。墨竹、花鳥画を得意とした。李用雲（生没年不詳）は、清時代の来舶画人の一人、墨竹画で知られた。烏洲は、四君子の中でも特に墨竹にこだわつたらしく、作品も多い。

〔本邦閨秀〕

狩野雪信（清原雪信、一六四三—一六八二）は、京都で活躍、狩野派土佐派を融合した女流画家。池玉瀾（一七二七—一七八四）は、大雅の妻、山水ほかを描いた。香川水仙は、文化文政期の人、美人画を得意としたと言われる。

〔書画帖〕

江戸末期の書画帖制作の流行を揶揄している。

〔湯屋（生没年不詳）〕

引用は「画梅謂之写梅画竹謂之写竹画蘭謂之写蘭何哉蓋花之至清画者当以意写之不在形似耳」の部分、その後に原文は「陳去非詩云意足不求顏色似前身相馬九方臯其斯之謂歟」と続く<sup>註30</sup>。湯屋は、十四世紀の人、『画鑑』の著者、この著作の後半の雜説、絵の鑑賞、收藏法などの部分を別本で『画論』と言った。烏洲は、引用にあたつて「論画曰」としており、おそらく後者であろう。

『偽古文尚書』は、偽古文、偽孔伝とも言い『尚書正義』に掲載される魏晉頃の偽作部分の古文尚書のことと言う。玩物喪志について述べながら、ここでは竹田には言及しない。

〔渡辺華山（一七九三—一八四一）〕

南田青藤は、惲南田（一六三三—一六九〇）と徐渭（一五二一—

一五九三）のこと。惲南田は、惲寿平とも言い、清時代初めの人、最初は山水を描いたが、その後没骨画法を主とする花卉画を得意とした。徐渭は、明時代の画家、詩文書画にすぐれ、山水や花卉草虫、特に水墨にすぐれた。唐子畏は、明時代の唐寅（既出）。「円活法」の意味は、よくわからない。遠近法を取り入れたわかりやすい画法ということとか。「吳帶曹衣」は、中国唐時代の画家吳道子と北齊の曹仲達の人物画の着衣画法を言う。華山については、さらに草虫図を挙げ、その寓意性について述べる。<sup>註31</sup>

〔立原杏所（一七八六—一八四〇）〕

「鉄筆勁捷」の画風とし、また鑑定に詳しいと述べる。杏所は、水戸藩士の翠軒の子、文晁や中国明清画に学び、清新な画風の作品を描いた。

〔菅井梅闌（一七八四—一八四四）〕

異例に詳細かつ具体的な記述となつてるのは、兄莎邨の遺稿によるためである。梅闌は、仙台の人、関西と長崎に長く滞在し、江稼圃に学び、山水画ほかを描いた<sup>註32</sup>。烏洲とも親交が深かつた。

〔『莎邨遺稿』〕

江稼圃（十九世紀前半の人）は、来舶画人の一人、正統的な南宗画、特に山水にすぐれた。梁川星巖（一七八九—一八五八）は、儒者、漢詩人、幕末の勤王思想家とも交流した。王叔明（？—一三八五）は、王蒙のこと。元末四大家の一人。特に山水画にすぐれた。岡田東塙（一七九一—一八三三）は、足利五十部（よべ）の代官、菅井梅闌と一緒に長崎に遊んだ。また天保二年の華山の東塙宛書簡が伝わる。鄭克鉉は伝記不明。陳與義は陳簡齋（既出）。「吳匏翁（一四三五—一五〇四）」

吳寬のこと、著作『匏翁家藏集』七十巻がある。「莫不有此木、子孫不能保其先業」と引用文にある。沈周（一四二七—一五〇九）は、明時代中期の画家。山水花卉を描き、絵画史上大きな役割をはたした。雲鴻は沈周の子。

〔余山莊〕

前段を受けて、「老杉數十株」を切らざるをえなかつた家運の状況を顧みている。

〔米芾（一〇五一—一〇七）〕

墨戲について述べる。先の石恪論の項目につながるもの。米芾は、北宋の文人、書画やその鑑識にすぐれ、水墨技法の「米法山水」は後世に大きな影響を与えた。

〔指頭画〕

創始者は知らないが、として大雅の名を挙げる。

〔董宗伯〕

董其昌のことと思われる（既出）。昌黎（七六八—八二四）は韓愈のこと、

唐時代の人、儒者、文人、文章にすぐれ、多くの著作がある。

〔吾人今日〕

当世の時流を嘆き、文人のありようを述べる。

〔邦人蘭竹窠石之作〕

「筆力雄健」と述べる。清時代、錢塘の人、人物・仙仏・鬼神を描いたという。雪窓に影響を受けた墨蘭竹の画家として知られる。「迨今四十年」と、四十一年前に見たということで、逆算すると烏洲十七歳頃のこととなる。大鵬正鯤（一六九一—一七七四）は、中国渡来の黃檗僧。宇治万福寺に住し、墨竹画で知られた。円山応挙（一七三三—一七九五）は、十八世紀後半から十九世紀初めの人。表的画家。張秋谷（生没年不詳）は、十八世紀後半から十九世紀初めの人。天明年間に来日、惲南田の画風を受け継いだ。

〔無匠氣〕とすることで寒葉齋を擧げる。寒葉齋は建部凌岱のこと、俳諧、和歌、小説と多才で、絵は費漢源や熊斐に学び、山水花鳥を描いた。画譜も多い。

〔墨竹〕

宮崎筠圃（一七一七—一七七四）は、儒者、京都で活躍、詩書画にすぐれ特に墨竹で知られる。柳里恭（一七〇四—一七五八）は柳沢淇園のこと、大和郡山藩の重臣、『ひとりね』の著者、花鳥画や墨竹にすぐれた。大窪詩伝（一七六七—一八三七）は、儒者、漢詩人、山本北山や市河寛齋に学び、中國宋時代以降の詩人の影響を受けた清新な詩風で知られた。

〔儒林喜画者〕

特に南宋系とは言わずに列举している。服部南郭（一六八三—一七五九）は、儒者、荻生徂徠に学び、詩文にすぐれ、かつ北宋系の山水や中国版本による人物画を描いた。井上金峩（一七三二—一七八四）は、儒者、徂徠派に学んだが、「折衷学派」に属した。皆川淇園（一七三四—一八〇七）は、儒者、詩文にすぐれ、門人も多い。山水ほかの絵画も描いた。亀田鵬斎（一七五二—一八二六）は、得者、金峩に学んだが、「寛政異学の禁」以降は民間の儒者となり、詩文書画いすれにもすぐれた。頼山陽（一七八一—一八三二）は、儒者であり、『日本外史』ほかの著書、詩文、書画にもすぐれた。

〔趙松雪（一二五四—一三二一）〕

趙孟頫のこと、元時代の高官で、詩书画いすれも當代を代表する文人として著名。

〔楊芝（生没年不詳）〕

上記の「拘泥之病」と同じ趣旨。

〔画是人之性靈也〕

絵画は人格の表れと述べる。

〔画有屈伸〕

制作における伸びやかな心構えを述べる。

〔画人須学变化〕

制作の自由、融通無碍の状態へのあこがれを述べる。

〔余家久藏松下問童子図〕

長らく所蔵している作品の説明。

以下は「補遺」の部分である。日光滯在後の執筆という意見もあるが、定かではない。

〔蘭蕙〕

同一画題における華山、靄厓、梅闇三者の比較論で、華山を最も称賛する。

〔新奇〕

既出の「奇」の項目参照

〔山陽翁云〕

王麓台は、王原祁（一六四二—一七一五）のこと。清時代初めの文人画家。高官となり書画鑑定にもたずさわる。画論ほかの著作もある。特に山水画で独自の画風を樹立し、後世への影響も大きい。

〔昌平三百之久〕

大痴黄鶴は、黃公望と王蒙（既出）、倪迂は倪雲林（既出）

〔余毎天機活澣〕

作品の依頼と文人画家としてのありようを述べる。

〔人之在世不能無好〕

前段の続き。楊維楨（一二九六—一三七〇）は元末明初の詩人、書家。脱

俗的な姿勢で知られた。

〔椿椿山（一八〇一—一八五四）〕

人となりの勤勉さと惲南田の画法に学んだことを述べる。死去の年月日まで記しているのは異例である。

〔李營邱（九一九—九六七）〕

李成、号は當丘、五代～北宋の画家、山水画様式の大成者。元来寡作の上

に真筆はほとんど残っていない。ここで李成の名が挙がるのは、明時代以降の文人画系譜論を受けてのものだろう。

〔吾非繪師〕

文人画家の矜恃を述べる。

〔有客語曰〕

制作の姿勢や価値観を述べる。

〔画竹之法〕

「習氣」を一掃し、「自家之精神」を画面に表現するとして、技法（技術）論よりも精神論を述べる。

以上が、およそその内容である。いわゆる大家のみでなく、現在ではほとんど知られていない画家も登場していることは、絵画史上大変興味深い。本来なら、個々の人物の伝記、作品特に現存作品の確認ほかの基礎的作業が必要であるが、今後の課題としたいたい。

### 三 本書の特徴と主張

画論の冒頭は、祇園南海、大雅と蕪村に始まり、現在から見る日本近世南画史通例の体裁を取るように見える。また一方ではすでに中国の画論にあるように、アトランダムに執筆したものをそのまま束ねたという印象も受ける。項目の区切りは明確ではないが、およそ補遺を含めて一〇〇を数える。画人の伝記と批評、絵画理念、技法論等々が並立錯綜する。

とは言うものの、この画論のかなりの部分はイメージと用語の連鎖反応によって執筆されていることを具体的に例を挙げて見てみよう。実際には、画論そのものに当たり、確認していただければ幸いである。  
初期南画から特に祇園南海を挙げた理由の一つは、次の項目の池大雅が師事したことによる。だが、柳沢淇園が挙げられない理由はわからない。大雅の弟子としては、愛石が挙げられている。気韻について述べたところから、画家の

風采や品格に及ぶ。「三多」について考えた後に「三品」が来る。「奇」の問題も何度か対象を変えて繰り返される。小不朽社を挙げたので、その創始者である雲室について述べる。中国画論に出てくる「鎔」という言葉から、菊池五山評に「金銀鉛錫」と述べる。五山が文学での師なので、次は絵画の師春木南湖について述べた後、仏教教典から引用する。人物表現について、戯筆を論じ、次に凹凸画について、さらに俵屋宗達に言及する。宗達を挙げたので、光琳、抱一を取り上げる。ちなみに竹田は画論の中で抱一の名は挙げるが、宗達と光琳には言及していない。「胸中天機」の次は「胸中閑日月」が来る。文晁評の文中に吳偉の名を挙げたので、次は吳偉の作画のエピソード。菅井梅闇を取り上げる際には、長崎での兄莎邨の体験を記した遺稿を引く。吳匏翁の著作の「古木」から、自宅の老杉について述べる。墨戲については、一度論じてはいるが、再度挙げ、指頭画に言及する。絵画に匠気があるか無いかを考え、後者の例として建部凌岱を挙げる。墨竹を論じた後は、蘭竹石が来る。余（自分）云々の言葉で一連の画家としての自己反省が述べられる。同じく画師というもののあたり方を繰り返す。

については早くから注目されており、濱田直嗣氏や高橋博巳氏の梅閨研究に取り上げられている。烏洲の遺墨集についても、簡単に触れておきたい。『烏洲先生遺墨集』は、金井四郎の編纂兼発行により、芸術社出版部から大正八年（一九一九）に刊行されている。当時の発行部数がどれほどかはわからないが、それほど一般に普及したものとは思われない。そこで、そのおおよその内容を述べておきたい。巻頭に金井毛山（烏洲の子）筆の『烏洲先生像』と編者による「烏洲金井先生小伝」（二段組二ページ）、金井烏洲筆の父『万戸像』と兄『莎邨像』がある。その後に、諸家の漢詩文が多数掲載される。賴杏坪（一七五六年一八三四、儒者、山陽の叔父）による年代不明の七言絶句、賴山陽の天保三年（一八三二）の文章、大窪詩仙の年代不明の七言絶句、菊池五山の弘化元年（一八四四）の七言律詩、篠崎小竹の年代不明の五言律詩、梁川星巖の弘化元年（一八四四）の五言律詩、宮沢雲山（烏洲と交流のあった文人、漢詩や俳句にすぐれた）の天保十二年（一八四一）の七言絶句、館柳湾（漢詩人として著名）の文政十年（一八二七）の文章、そして最後に嘉永三年（一八五〇）の烏洲の注釈があり、画集の巻末には小室翠雲の大正七年（一九一八）の七言絶句六首がある。

図版は全九十七点だが、最後の月ヶ瀬探梅図卷のみ二点があるので、作品数は九十六点となる。作品は必ずしも厳選された名画集という体裁にはなっていないが、図版から読み取れる中国画家名を参考まで出来るだけ挙げてみよう。馬元欽（清時代、山水人物画家、琉球に渡来したという）、王蒙、董其昌、唐寅、奚岡、沈周、李成、呉鎮、李龍眠、一峯老人（黄公望）、謝時中、藍西湖（西湖外史という号のある藍瑛か）、呉偉業（呉梅村）、宋旭（明時代万暦年間の人）、張綏麟、華嵒などである。各時代の多種多様な画家が登場するが、画論で述べる金農やここでの華嵒などはどのように理解したのだろうか。

なお、本稿掲載図版についても、一言説明しておきたい。すべて金井烏洲の作品であるが、『孟母抱児図』は文政九年（一八二六）、三十歳の作で現在知られる最も初期の作品の一つ。『採桑図』とともに、テーマも技法も中国明清の人物画に学んだものだろう。『仙人図』は、年代不明だが、荒々しい筆致のわりには、全体を過不足無く描いた彩色画であり、佳作の一つと言えるだろう。

『育王山・龍游禪之団屏風』は、天保七年（一八三六）の作で、依頼に応じて

るものだろうが、北宗画あるいは室町漢画系水墨山水屏風と言えるもので、文晁作品の影響圏内にあることを示すが、南宋画家が描く世界とは正反対のものである。これは彼の理論と実践の齟齬を示す一例とも考えられる。『山水団屏風』の一種は、いくらか筆致は和らいでいるが、基本的には同じ性格を持つ。『秋山訪友図』や『赤壁夜遊図』（嘉永四年、一八五二）は、烏洲に最も多く見られる水墨山水で、南宋画というより浙派の作風に近いものである。

中国明清の山水画（模倣作を含めた江戸時代後期における中国絵画）学習と解説という問題で、烏洲作品を検討することが基本的な課題である。また烏洲自身の真景、実景図に対する考え方については、その一端を彼の『秋山清爽図』について見たことがある。画論『無声詩話』執筆の日光滞在中に描いたもので、その画贊から興味深い内容も読み取れる。<sup>註33</sup>

#### 四 日本南画史への展望——まとめにかえて

華山の著作や椿山の書簡を例外として、大雅や蕪村はもちろん、文晁（成立や内容の明確でない『文晁画談』はあるが）や杏所、さらには同時代の靄崖や梅閨には画論が残されていない。竹田には、北山寒巖、文晁、梅閨を除いて（寒巖以外は個人的に交流のあつた、あるいははあるはずであつた画家である）関東の南画についてはほとんど言及が無い。その理由の一つは、文化十年（一八一三）にほぼ原稿の完成した『山中人饑舌』（天保六年（一八三五）出版）においての関東画壇への竹田の認識が、その後にも変化しなかつたということかも知れない。烏洲の場合は、これまでその概要を見てきたとおり、中途半端ではあるが、ともかくも関西と関東の両方に眼が注がれている。これは、何よりも江戸時代末期に至つて関西と関東の交流がより密接になつたことと江戸時代最末期における画家の歴史（ここでは南画文人画史）意識のためであろう。

竹田の画論と『無声詩話』とで重複する人物は約六十人を数える。その相互比較は別途論じられるべきものと思う。また『無声詩話』に登場する人物とと

もに、登場しない人物にも注目する必要がある。後者の例を何人か挙げよう。

竹田の卓抜な批評があるにもかかわらず、浦上玉堂は江戸時代における画家としての認識のされ方の問題を考えさせられる。また青木木米は陶芸家の陰に隠れてしまつたものか。岡田米山人については理由がわからない。円山応挙があつて吳春や景文が無いのは何故か。逆にそれは応挙の卓越した名声を物語るといふことか。若冲、蕭白、芦雪の名前が無いのは、本文中の「奇」の解釈から見て当然のことか、あるいは単に知らなかつただけか。

竹田の画論には如拙、周文、雪舟、雪村、狩野元信と今日定着している日本絵画史をたどる竹田の美術史観を示している。と同時に竹田個人の親密な生活圏の人々が多数登場する。そして『山中人饒舌』の最後の部分は、画家の制作態度や意識を示すモラルに関わる言説が目立つ。この最後の部分はそのまま鳥洲も影響を受けている。竹田の没後、なお約二十年鳥洲は生きている。頼山陽からも竹田の名は何度か聞かされたものと思われるし、その没後は、文人画の歴史上の人としての認識が加わつたであろう。

江戸末期、近世最後の（日本近世絵画史では比較的稀な非職業画家という中國本来の文人のスタイルに近い）文人画家とも言える鳥洲には、当然ながら明治以降への時代の展開は予測可能なものではなかつた。後代から時代をさかのぼつて、また地域的な親密さという点からも、一般に鳥洲—田崎草雲—小室翠雲の系譜が唱えられるが、南画という表現媒体で何が受け継がれ、何が受け継がれなかつたか、その系譜はどういう意味で妥当なのかは、さらに具体的な検討が必要である。

さらに桑山玉洲、竹田、鳥洲らの江戸時代の画論と明治以降の南画史文人画史あるいは広く日本美術史の記述と編纂との整合性や異同を丹念に確認する作業もまだ充分とは言えない。近世と近代という点については、江戸と明治という時代で区切るほかに、十八、十九、二十世紀という区切り方、さらに細分化もある。十九世紀の前期後期（文化文政・天保・嘉永・万延から明治）、二十世紀前期後期（大正・昭和戦前期、第二次世界大戦終結後つまり戦後）という分け方もある。十九世紀と二十世紀の分岐点の一つは、美術史の上では展覧会出品がほとんどの画家の発表形式となるという意味では、文展開設前後ということに

なるだろうか。

画論『無声詩話』は、坂崎、竹谷両氏の述べるように、それほど生彩あるものとは言えないかも知れない。しかしながら、ひとまずその全体を確認することと、江戸時代の画壇（それをさらに限定して、江戸後期の、関東の、とすればなおさら）にあつては画家自身による画論は無きに等しく、その画論がほぼ近世最末期から江戸時代全体を回顧する視点、歴史意識から書かれていることは、時代や状況の発言あるいは絵画史の文献として、やはり貴重なものと思える。さらに、さまざまに立場から読み直されてよいのではなかろうか。

## 註

- 1 関東南画を通觀する近年の展覧会に次のものがある。  
関東南画大集合展カタログ 板橋区立美術館 二〇〇五年
- 2 小林忠「写本『画苑鄙言』と『絵事鄙言』」MUSEUM第一九七号 一九六七年、同「校刊 桑山玉洲著『画苑鄙言』」MUSEUM第二一八号 一九六九年
- 3 細野正信「竹洞画論」MUSEUM第二六六号 一九七三年
- 4 安政四年（一八五七）の浅野梅堂『漱芳閣書画銘心録』、文久二年（一八六二）の清宮秀堅『雲烟所見略伝』などがあるが、まずは画家自身による画史画論書としては江戸時代最後のものと言えるだろう。
- 5 坂崎坦「日本画の精神」東京堂 一九四二年（復刊 ペリカン社 一九九五年）、鶴田武良「日本画論年表」文化第三十三卷四号 一九七〇年
- 6 竹谷長二郎「金井烏洲の画論『無声詩話』（一）（二）」萌春第一五四・二五五号 一九七六年、同「金井烏洲詩文集『無声詩話』」萌春第二五六号 一九七六年
- 7 吉沢忠・山川武「原色日本の美術第十八巻 南画と写生画」小学館 一九六九年、吉沢忠「日本の美術と中国」ほか『日本南画論攷』所収 講談社 一九七七年  
辻惟雄「日本文人画考」美術史学第七号 一九八五年、河野元昭「日本文人画試論」国華一二〇七号 一九九六年、武田光一「南画家の文人意識」江戸文学 第十八号特集「文人画と漢詩文II」ペリカン社 一九九七年、宮崎法子「南画」の向こう側 同、佐藤康宏「雅俗の都市像」『講座日本美術史』第一巻所収 東京大学出版会 二〇〇〇五年の特に註2。

前掲註6の辻氏論文  
拙稿「高島北海の『写山要訣』について」萌春第二九四号 一九八〇年

酒井哲朗「大正期における南画の再評価について」宮城県美術館研究紀要第三号  
一九八八年、大熊敏之「近代南画史考」近代南画展カタログ所収 群馬県立近代美術館  
一九九九年

山口静一編『フェニロサ美術論集』中央公論美術出版 一九六八年、栗原信一『フェニロサと明治文化』六芸書房 一九六八年

平林彰「南画の言説と現実〔上〕」山梨県立美術館研究紀要第十七号 一〇〇三年、特集：特別展『野口小蘋と近代南画』シンボジウム「近代南画を再考する」報告書 山梨県立美術館研究紀要第二十号 一〇〇五年

内藤湖南「本邦南画の鑑賞に就て」『内藤湖南全集』第十三巻所収 筑摩書房 一九七三年  
長尾雨山『中國書画話』筑摩書房 一九六五年  
しの木弘明『金井烏洲』群馬県文化事業振興会 一九七六年、細野正信『金井烏洲』崩春第二五二号 一九七六年、拙稿「文人画家金井烏洲」崩春第二五六号 一九七八年、

同『金井烏洲筆秋山清爽図』群馬県立歴史博物館調査研究報告書第七号 一九九六年  
安村敏信「画論の意図するもの」『定本日本絵画論大成』第四巻所収 ペリカン社  
一九九七年、河野元昭「坂崎坦『日本画の精神』解説」ペリカン社 一九九五年、佐藤康宏「江戸中期絵画論断章－荻生徂徠から池大雅まで」美術史論叢第十五号 東京大学院人文社会系研究科・文学部美術史研究室 一九九八年  
西川寧編『日本書論集成』第三巻 沢古書院 一九七八年

18 17 16  
しの木弘明『金井烏洲』群馬県文化事業振興会 一九七六年、篠木弘明『上毛古書解題』  
歴史図書社 一九七九年  
中国絵画と著作については、鈴木敬『中国絵画史』上・中之一・中之二・下 吉川弘文館  
一九八一～一九八五年、余紹宋『書画書録解題』台湾中華書局 一九六八年、中国文画家の伝記については『新潮世界美術辞典』ほかを参照。

19  
篠木弘明氏によると、烏洲は日光淨土院で隆公の世話をなつたという。隆公について  
は不明、「日光市史」全三巻や郷土歴史典等にも見えない。淨土院は近世の日光山内  
絵図によると、輪王寺本坊の道をはさんで東側にある。神橋からはほど近い。  
また日光滞在の経緯を伝える長文の自賛がある秋山清爽図については、次の拙稿を参照  
されたい。拙稿『金井烏洲筆秋山清爽図』群馬県立歴史博物館調査研究報告書第七号  
一九九六年  
佐藤康宏「野呂介石筆吳仲圭詩意山水図、倪雲林詩意山水図」国華一二〇七号  
一九九六年

20  
村上泰昭「黃寔僧愛石の書画資料」史迹と美術七三〇号 一〇〇二年、同「文人画僧愛石について」『美術論攷』所収 一〇〇一年、山本辰一「画僧愛石の研究」茶碗一三三号 一九四五五年

21  
鄧実編『美術叢書』所収 藝文印書館 一九七五年  
竹田および『山中人饒舌』については、佐々木剛三『竹田』三彩社 一九七〇年、同『木米／竹田』日本美術絵画全集第二十一卷 集英社 一九七七年、日本古典文学大系第一

佐々木剛三監修・宗像健一編『田能村竹田 資料集 著述篇』、同『詩文篇』、同『書簡篇』、同『絵画篇』大分県先哲叢書 大分県教育委員会 一九九二年、宗像健一『田能村竹田』の作品論がある。

22  
『歴代名画記』谷口鉄雄訳『中国古典文学大系』第五十四巻所収 平凡社 一九七四年、大分県先哲叢書 大分県教育委員会 一九九三年、黒田泰三氏や高橋博巳氏ほかの個別

23  
『歴代名画記』長広敏雄解説、東洋文庫所収 平凡社 一九七七年、谷口鉄雄『校本歴代名画記』中央公論美術出版 一九八一年  
「奇」や「崎人」については、下記文献を参照されたい。

24  
伴蒿蹊『近世畸人伝』岩波文庫・東洋文庫所収ほか、中野三敏『近世新畸人伝』毎日新聞社 一九七七年  
25  
江戸漢詩の文献は多数あるが、その主なものは次のとおりである。

26  
富士川英郎『江戸後期の詩人たち』麦書房 一九六六年、同『菅茶山と頬山陽』平凡社 一九七一年、拙稿『江戸詩歌論』沢古書院 一九七八年  
27  
編『東洋美術史論叢』所収 雄山閣出版 一九九九年  
28  
張僧繇および尉遲乙僧については、下記文献を参照されたい。

29  
河野元昭『谷文晁』日本の美術第二五七号 至文堂 一九八七年  
湯垕『画論』については註22文献参照。

30  
日比野秀男『渡辺華山 秘められた海防思想』ペリカン社 一九九四年  
31  
濱田直嗣『菅井梅閔－略伝とその資料－』仙台市博物館年報第二号 一九七五年、同『菅井梅閔－人と芸術』『孤高の画人菅井梅閔』展カタログ所収 仙台市博物館 一九九四年、徳田武『近世日中文人交流史の研究』研文出版 一〇〇四年、高橋博巳『画家の旅／詩人の夢－菅井梅閔と長崎・京坂詩画壇』『画家の旅、詩人の夢』所収 ペリカン社

### 執筆者

山田 烈

芸術学部 美術史・文化財保存修復学科  
YAMADA Isao  
School of Art/Department of Art History and Conservation  
非常勤講師  
Part-time Lecturer

『無声詩話』人名一覧（五十音順、（ ）内は本文中の表記、数字は参考まで『日本絵画論大系』本の該当ページを示す）

愛石	519	吳寛（吳匏）	528
安積良斎	516	吳鎮（梅沙弥）	519、525
浅野西湖	521	酒井抱一	524
池玉瀾	526	篠崎小竹	523
池大雅	516、519、528、532	出三（綠野道人）	523
井上金峩	529	徐渭（青藤）	526
伊孚九（伊莘埜）	522	諸葛監	520
雲室	521	沈周（沈啓南）	518、522、528
惲南田（寿平）	526、533	菅井梅閥	527、532
海野蠻斎	523	鈴木芙蓉	520
王穀祥	517	石恪	524
王原祁（麓台）	532	錢穀（叔宝）	522
王世貞（王弇洲）	520	宋紫石	520
王蒙（叔明、黃鶴）	527、532	戴進	520
王概（鹿柴）	517	大鵬	530
大窪詩仏	529	高久靄厓	523、532
大西圭斎	521	建部巣兆	529
尾形光琳	524	建部凌岱（寒葉斎）	529
岡田東塙	527	立原杏所	527
香川氷仙	526	谷文晁（写山）	520、525
柏木如亭	521	田能村竹田	519、530
片桐蘭石	521	俵屋宗達	524
亀田鵬斎	529	張彥遠	520
韓愈（昌黎）	528	張庚（弥伽居士）	518
祇園南海	517	張山来	522
菊池五山	522	張僧繇	524
北山寒巖	520	趙孟頫（松雪）	529
木村蒹葭堂	519	陳簡齋（與義）	519、528
玉畹梵芳（玉畹子）	530	陳淳（陳道復）	518
清原雪信（狩野）	526	椿椿山	533
金農（金壽門）	521	鄭克鉉	527
釧雲泉	518	唐寅（子畏、六如）	520、522、526
倪瓈（倪迂、雲林）	520、532、533	董其昌（玄宰、宗伯）	522、528
吳偉	525	董九如	520
江芸閣	527	湯厓	526
江稼圃	527	十時梅厓	518
黃公望（黃大痴）	519、532	杜甫（少陵）	523
高瀨	523	長町竹石	518

中山高陽	520	宮崎筠圃	529
野呂介石	519	森蘭斎	525
服部南郭	529	梁川星巖	527
浜田杏堂	518	柳沢淇園	529
春木南湖	520、522、530	楊維楨	533
費晴湖	522	楊芝	529
平田梅溪	521	楊慎	524
広瀬台山	520、521	楊誠齋	522
武音	532	与謝蕪村	518、529
文徵明（衡山）	520	賴山陽	523、529、532
米芾	525、528	藍瑛（藍鰐叟）	518
方平	520	李成（營邱）	533
勾田台嶺	521	柳下惠	519
麻姑	520	李用雲	526
増山雪齋	522	渡辺暉山	526、532、533
町田玉嫗	525	渡辺玄対	520
円山応挙	519、530	渡辺濤水	520
皆川淇園	529	渡辺赤水	521

## 関連事項略年表

寛政 8	1796	谷文晁、『集古十種』編纂のため関西調査旅行
享和 2	1802	木村蒹葭堂没
文化 4	1807	菊池五山『五山堂詩話』第一巻刊行
文化 8	1811	釧雲泉没、吳春没
同	1811	根本常南・菅井梅閨合作《涅槃図》(双林寺蔵)
文化10	1813	田能村竹田『山中人饒舌』脱稿、以後増補
文化10	1813	この頃、菅井梅閨西遊(天保元年仙台に帰る)、林十江没
文政 2	1819	柏木如亭没、增山雪斎没
文政 3	1820	市河寛斎没、浦上玉堂没
文政 5	1822	渡辺玄対没
文政 7	1824	金井莎邨(烏洲の兄)没
文政 9	1826	亀田鵬斎没
文政10	1827	雲室没
文政11	1828	酒井抱一没、野呂介石没
文政12	1829	田能村竹田『自画題語』前編刊行
天保 2	1831	金井烏洲は毛武地方来訪時の渡辺華山に会う
天保 3	1832	金井烏洲の関西遊歴、父万戸死去により途中で帰郷
天保 3	1832	頬山陽没
天保 6	1835	正月に田能村竹田『山中人饒舌』刊行、同八月竹田没
天保 8	1837	菅井梅閨の関東来遊、烏洲にも会う。大窪詩仏没。
天保10	1839	田能村竹田『自画題語』後編(没後刊行)、春木南湖没
天保11	1840	谷文晁没、立原杏所没
天保12	1841	渡辺華山没
天保14	1843	高久靄厓没
弘化 1	1844	菅井梅閨没
弘化 2	1845	本庄安養院にて梅閨追福書画会、烏洲も開催に尽力
嘉永 2	1849	菊池五山没
嘉永 4	1851	篠崎小竹没
嘉永 6	1853	烏洲、日光に滞在し『無声詩話』執筆
嘉永 7	1854	『山中人饒舌』上下二冊本刊行、椿椿山没
嘉永 7	1854	金井之恭、烏洲の詩文を中心に『無声詩組』編集
安政 4	1857	金井烏洲没
明治 3	1870	金井烏洲著『無声詩話』(序文跋文の年記)
明治 8	1875	金井之恭、金井烏洲著『無声詩話』『無声詩組』刊行 (以後、明治16年、大正7年に再刊三刊)
明治23	1890	金井之恭、『探芳把翠』刊行
大正 8	1919	金井四郎、『烏洲先生遺墨集』刊行

## 関連著作略年表

明治15	1882	フェノロサ「美術真説」刊行
明治23	1890	岡倉天心「日本美術史」講義開始
明治29	1896	日本南画協会創立
明治30	1897	日本南画会創立
明治35	1902	藤岡作太郎『近世絵画史』 金港堂書籍
明治39	1906	日本南宗画会創立
明治43	1910	『南画集』 国華社
大正1～2	1912～3	田中豊蔵「南画新論」国華262～281号
大正8	1919	梅沢精一『日本南画史』 南陽堂本店
大正10	1921	日本南画院創立
大正10	1921	大村西崖『文人画の復興』 巧芸社
同10～11	1921～2	大村西崖『文人画選』 丹青社
大正11	1922	瀧精一『文人画概論』 改造社
大正11～12	1922～3	内藤湖南「支那絵画史講話」
昭和7	1932	長尾雨山「支那南画について」講演
昭和8	1933	内藤湖南「本邦南画の鑑賞に就て」講演
昭和10	1935	今泉篤男「南画様式私見」南画鑑賞第415・416号
	1930年代	『支那南画大成』 興文社
昭和26	1951	『日本南画集』 国立博物館編 便利堂
昭和34	1959	石川淳「南画大体」
昭和41	1966	飯島勇『文人画』 日本の美術第4号 至文堂
昭和41	1966	『文人画』 日本の美術第二十三巻 平凡社
昭和44	1969	原色日本の美術第十八巻 南画と写生画 小学館
昭和44	1969	在外秘宝第一巻 文人画ほか 学習研究社
昭和47	1972	田中喜作『初期南画の研究』 中央公論美術出版
昭和50	1975	『日本の文人画』 便利堂
昭和51	1976	水墨美術大系別巻第一 日本の南画 講談社
昭和52	1977	吉沢忠『日本南画論攷』 講談社
昭和54	1979	現代日本の美術第十二巻 文人画と書 小学館
	1970年代	日本美術絵画全集 集英社
	同	文人画粹編 中央公論社
昭和55	1980	在外日本の至宝第六巻 文人画・諸派 毎日新聞社
昭和56	1981	山内長三『日本南画史』 瑞穂書房
平成4～5	1992～3	週刊アーティスト・ジャパン 同朋社出版
	1990年代	江戸名作画帖全集（第一～三・十巻） 駿々堂出版
平成12	2000	武田光一『日本の南画』 東信堂
平成13	2001	大槻幹郎『文人画家の譜』 ペリカン社



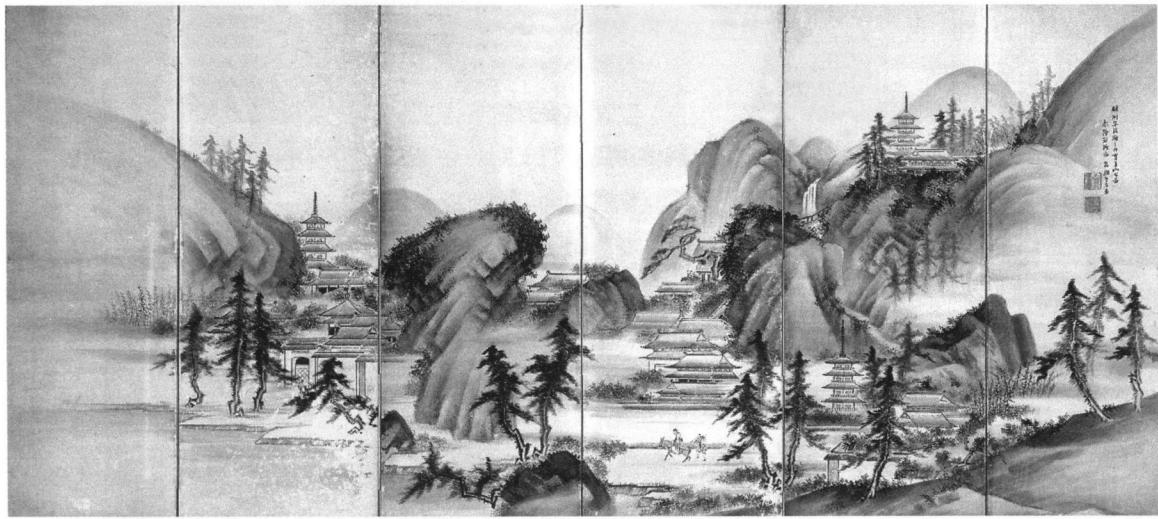
図2 金井鳥洲  
《採桑図》



図1 金井鳥洲《孟母抱児図》



図3 金井鳥洲《仙人図》



(右隻)

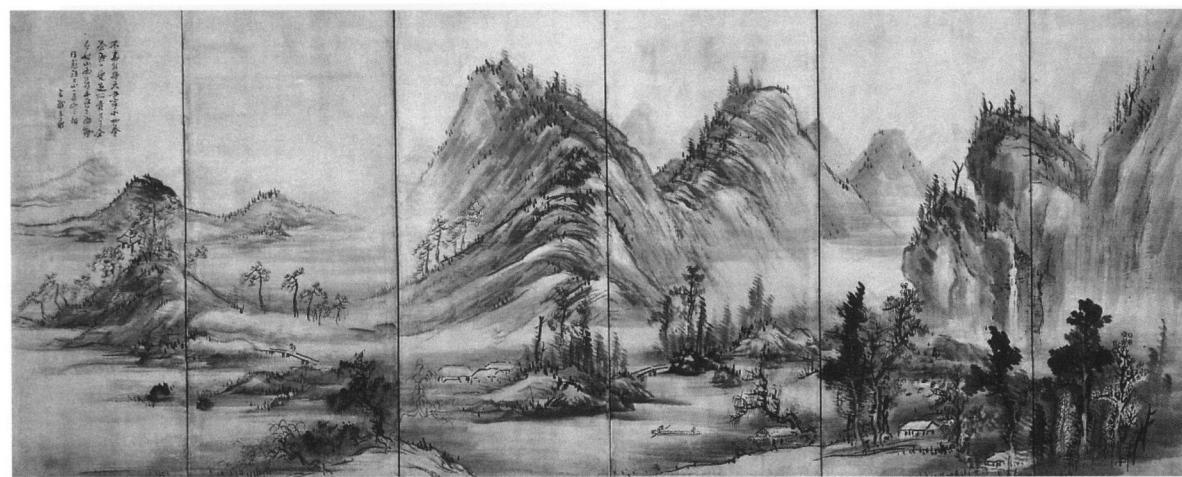


図5 金井鳥洲《山水図屏風》

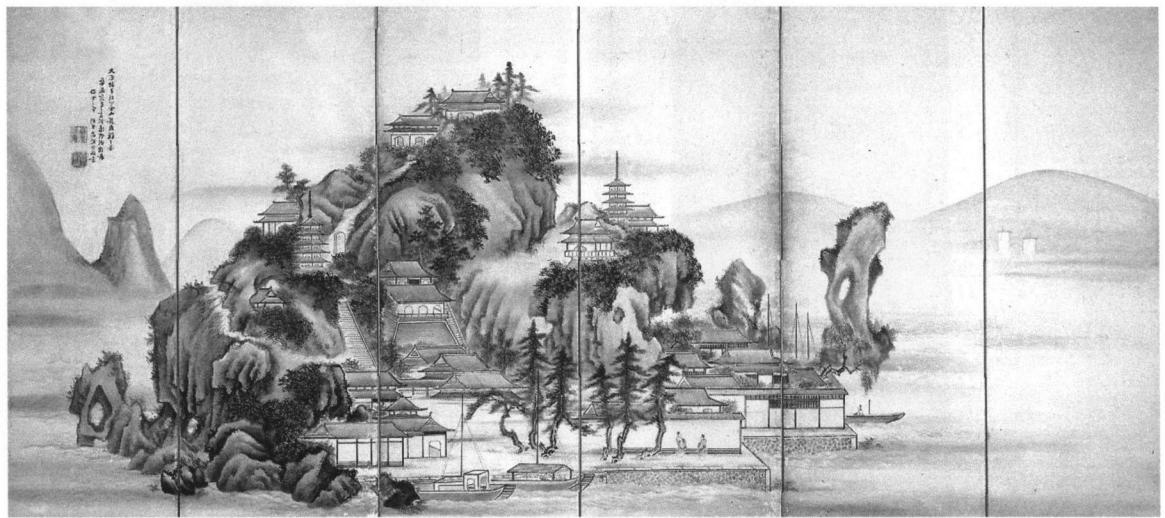


図4 金井鳥洲《育王山・龍游禪之図屏風》華藏寺蔵

(左隻)



図6 金井鳥洲《山水図屏風》



図8 金井烏洲《赤壁夜遊図》

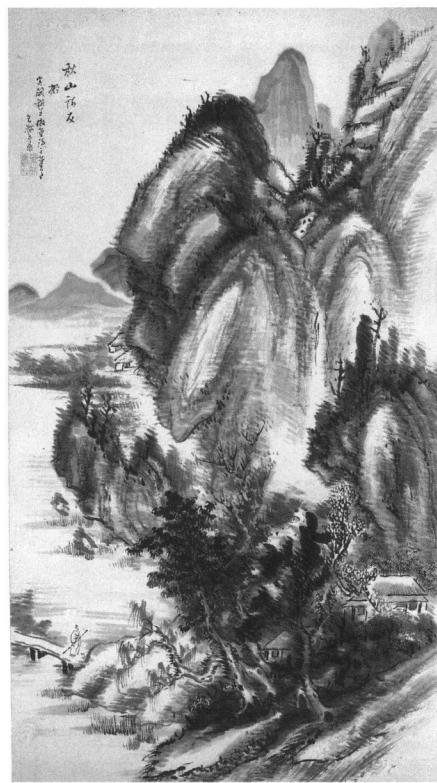


図7 金井烏洲《秋山訪友図》

# A Short History of Japanese Nanga-school Painting in 《Museishiwa》(Discourses on Painting) by Kanai Ujū

YAMADA Isao

Japanese Nanga-school Painting (or Bunjinga, literati painting) was developed from the first half of the 18th century to the latter half of the 19th century, exactly speaking the end of the World War II 1945.

It has been so far argued the relationships between the various terms, bunjinga, nanshūga, nanga, both in pre-modern and modern art history.

There are many discourses on painting in the Edo period, but a few discourses by painter; for example as Nakayama Kōyō, Kuwayama Gyokushū, Nakabayashi Chikudō, and Tanomura Chikuden. These are most important documents for developing the arthistorical researches.

Kanai Ujū was probably a last painter of literati painting in the Edo period.

His discourses on painting (Museishiwa) is well known, but is not unfortunately considered of its whole descriptions. It was written under the influences of Chinese literati art theory and especially 《Sanchūjinjōzetsu》 by Tanomura Chikuden in autumn Kaei 6 (1853) in Nikko and published in the Meiji era for the first time.

We can understand the special features and opinions of Kanai Ujū, together with copism and formalism of literati painting in view of the results of the outlines and descriptions of Museishiwa. Furthermore, we can also discover here the artistic styles and theories of painter and this discourses pointing out the particular complicated circumstances of his masters and same generations in Kantō district; for example as Tani Bunchō, Haruki Nanko, Tachihara Kyōsho, Watanabe Kazan, Tsubaki Chinzan, Sugai Baikan and Takaku Aigai.