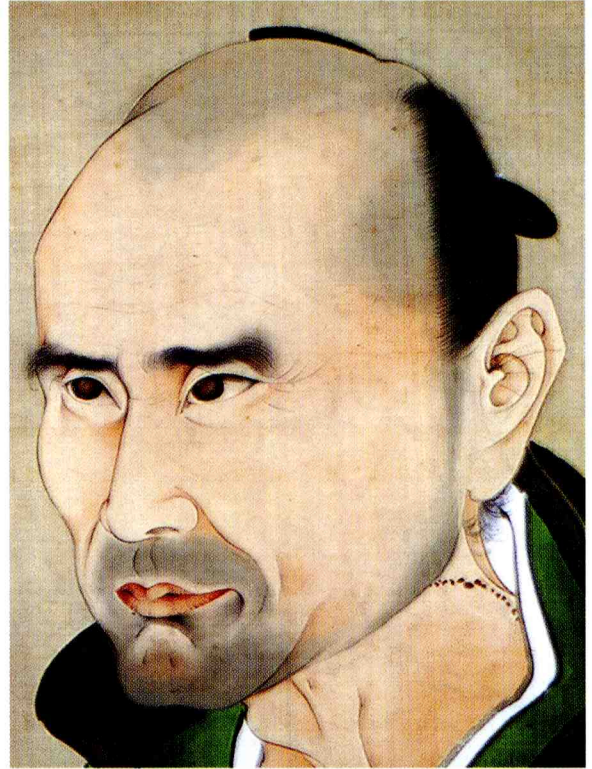
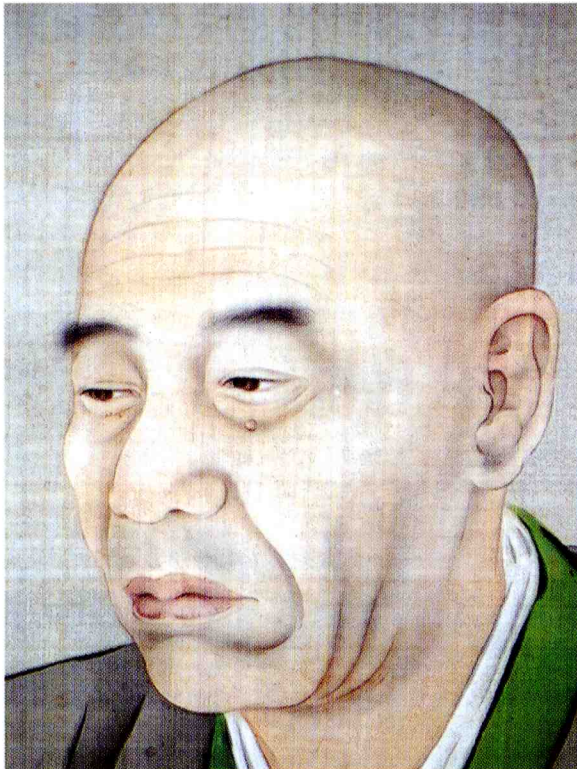




口絵4 渡辺華山「鷹見泉石像」(東京国立博物館)
天保八年(1837)部分



口絵3 渡辺華山「佐藤一斎像」(東京国立博物館)
文政四年(1821)部分



口絵6 椿椿山「伊東瑞三像」天保十一年(1840)
部分



口絵5 渡辺華山「市河米庵像」(京都国立博物館)
天保八年(1837)部分



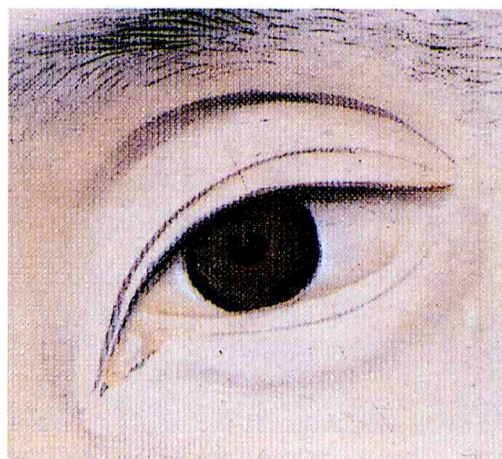
口絵9 渡辺華山「乳狗図」(黒川古文化研究所)
天保十二年(1841)



口絵7 渡辺華山「加羅哲斯像」(東京国立博物館)
天保十一年(1840)部分



「乳狗図」部分



口絵8 「鷹見泉石像」部分

渡辺崋山の肖像画と作画精神

杉本欣久

はじめに

江戸時代の絵画作品には「文人画」として扱われる一群があり、それを描いた画家を文人画家と称している。文人画とは中国で用いられた語句であり、「文」をもって立ち、士大夫と呼ばれる官僚を目指した人々が描いた絵画を指した。彼らは自らの人間性を高め、その人徳に基づいて理想とする政治を行うことで、世の中を平穩に治めるとい志を抱いた人々であった。そして、その高い精神性を詩文に注ぐのと同じように絵画と書にも表出しようとしたのである。

江戸時代の文人画の研究が始まって以来、このような概念がそのまま日本に当てはまるかどうかという論議が繰り返されてきた。厳密に言えば、士大夫に相当する階級が存在せず、日本には文人画と呼べる作品はないことになる。しかし、実際には自ら文人と自負した画家があり、文人画とはいかなるものであるかを考え、それを追究した画家もいた。彼らの中には彼らなりの文人画の観念があった。以上のような複雑な背景が整理されていないことで、日本の文人画についての明確な概念規定は未だにできておらず、研究者の間ですら理解が異なっているのが現状である。

しかし、人間社会の理想を追究するという士大夫が抱いた精神を文人

の根幹と見做せば、江戸時代の社会をより良くすべく努め、その精神を絵画に発露させた人物は文人画家たり得るのではないか。筆者は、文人画を目指した画家たちが抽象的かつ重層的な「文人画」という語句をどのようにとらえていたのかを明らかにし、彼らの作品にその精神、思想がいかに反映され、「画くこと」にどのような意義を見出し、探ったのかを探ることによって、日本の文人画の本質に至りたいと思った。文人画を体系的に考察するためには、重要と思われる画家を順に選んで検証し、それぞれを理解する必要がある。よって、前号に論述した中林竹洞の画人としてのありさまに引き続き、本稿では渡辺崋山を取り上げた。

崋山を選んだ理由は、竹洞と同様に人生を真摯に過ごした人であり、江戸という地域性や、十九世紀の前半の風潮から生まれた精神が、率直に絵画作品や著作に反映していると感じたためである。また晩年の作品が持つある種の緊張感には魅かれるものがあり、それが何に起因するのかを知りたいと思ったことも大きい。

現在までの研究においては、おおむね、崋山を文人画家や南画家と類別して考察されてきたと思われる^②。しかし、一方に俳画や風俗画、南蘋派に倣った花鳥画なども遺しており、風景画や肖像画に関しては、「西洋画の陰影法の影響」や「西洋画と文人画との折衷」などと形容されるこ

とも多い。また、後で触れるが文人画や南宗画の本領である山水画に対して自ら「空疎の極み」とまで述べている。仮にこのような崑山を文人画家もしくは南宗画家と認めるならば、作品に西洋画の影響が認められる場合にもなおかつ文人画家と規定する理由がどのあたりにあるのかといった問題を改めて提起し、崑山を一個の人間として全体をとらえたいで具体的に考証する必要があるのではないか。

本稿では崑山を文人画家と見做して肖像画に限定して考察し、肖像画についての思想を確認しつつ、精神面をも併せて探っていく。本来の文人画や南宗画の範疇から外れる肖像画に論点を絞ることには矛盾があると思われるかもしれない。しかし、画かれた画題や形式は問題にせず、「生」や「実」を写すということを始めとする、画くことの意味を真摯に問い続けた精神を重視すれば、崑山はやはり文人画家たり得、その精神が最も顕著に反映されたものが肖像画であると筆者は考える。

まず一章では肖像画の表現方法を詳細に観察、分析し、どのような影響を受けて成立していったのかを考察する。従来の研究では細部の描写に関する形式論はあまりなされず、筆者もそれを迂遠なことと感じていたために、当初はこのように追究する予定ではなかった。しかし、崑山の肖像画と向き合ってみると、細部の表現に対する執着は並々ならぬものがあり、筆者自身も細部に拘泥しなければ、その全貌に至ることは不可能だと実感した。それゆえ、繁雑な記述を重ねることになるが、崑山の本質を知るために必要なことと思ひ、あえて委細を記すことにした。

二章では崑山の肖像画が、どのような目的をもって描かれたのか、また、描くことにもどのような意義を見出していたのかということ、崑山の絵画観を踏まえながら明らかにする。

そして、三章では崑山の絵画観を含めた思想について確認し、絵画制

作を始めとする崑山の根底にあった原動力がどのようなもので、それがいかに形成されたのかを探る。

崑山は学校の教科書にも言及されるほど著名な人であり、いまさらということにもなるが、本論に入る前に改めてその生涯について簡単に触れておく。

渡辺崑山（一七九三―一八四一）は、名を定静、字は子安または伯登といい、通称を登という。寛政五年、田原（愛知県渥美郡田原町）藩士渡邊定通の長男として江戸に生まれた。文化三年（一八〇六）に藩主の世子元吉の御伽役を命ぜられ、藩主康友の近習も務めている。

藩務の一方で、町絵師・白川芝山に絵を学んだが、付け届けを怠ったために破門され、文化六年、改めて南蘋派の画家・金子金陵に入門した。金陵が江戸画壇の領袖、谷文晁の弟子であった関係から、その画塾写山楼にも出入りして古画の模写に勤しんでいる。やがて金陵が文化十四年に没したことから、弟弟子の椿椿山が崑山に入門し、終生変わらぬ師弟関係を築くことになる。

学問に関しては、田原藩の家老であり、徂徠学派の儒者でもあった鷹見星臯に学んだが、星臯が没した文化八年以降は、兄弟子・佐藤一斎に従って儒学を学んだ。一斎の学問は朱子学と陽明学を兼ね、それぞれの長所を併せ取ることを説くものであった。

文政七年（一八二四）、田原藩家老であった父定通が数年来の病気で没したため、家督と遺禄八十石を受け継ぎ、天保三年（一八三二）には家老末席を命ぜられ、同時に海防掛に就任するなど、藩の政治に重要な位置を占めることとなった。洋学者の小関三英、高野長英、幡崎鼎らとの交際はこの前後に相次いで始まっている。

江戸の藩邸から藩政改革を指揮すること六年、崋山は天保九年に蔵書や書画幅を藩に献上して身辺整理を行ない、病を理由として退役することを願い出た。しかしこれは許可されなかった。

同じ年の十二月には崋山の運命を左右する出来事が起った。知己であった伊豆菰山代官の江川太郎左衛門が幕府から江戸湾防備体制の強化のために沿岸の調査と見分を命じられた際、崋山は測量機器を貸し出したり、西洋流の測量技術を持った者を推薦した。このことで見分役の正使であった幕府目付・鳥居耀蔵の恨みを買ひ、結果として翌年五月の蛮社の獄に連なることとなった。蛮社の獄とは、幕府大学頭であった林述斎の三男、鳥居耀蔵の私怨から発した疑獄事件で、崋山を中心とした洋学者数人が断罪された。崋山の自宅から発見された『慎機論』と『初稿西洋事情書』の著作に幕府を誹謗する内容があったとして、在所である渥美半島の田原へ蟄居を命じられた。死罪となりかねない状況下、崋山が文政半ば頃から儒学の師と仰いだ松崎謙堂や弟子椿椿山の救援活動が功を奏した結果の処置であった。

天保十一年の正月早々に田原へ送還された崋山は、家族とともに軟禁生活を強いられることとなる。江戸で生まれ育った崋山にとっては、物質、精神両面に思わぬ苦勞が生じ、特に生活費を捻出するために、蟄居の身でありながらも絵画を描き続けなければならなかった。このような窮状をみかねた弟子の福田半香は、東海地方を中心に崋山の作品を頒布して金策することに努める。ところがそれがまた禍いとなった。蟄居をはばからずに画を描き続けていることが幕府要人の忌憚に触れたという風聞が、崋山を快く思わない藩の人間によって流され、これを信じた崋山は、藩主に迷惑が掛かることを恐れ、天保十二年十月十一日、自らの命を断つた。四十九歳であった。

一、崋山の肖像画

本章では崋山の代表的肖像画である「佐藤一斎像」、「鷹見泉石像」、「市河米庵像」の三点を分析し、肖像画における崋山の画風がどのような背景のもとで成立していったのかを考察したいと思う。なお、後に述べるように崋山の愛弟子である椿椿山（一八〇一〜五四）の手になった「伊東瑞三像」は、崋山の肖像画に準じると認められる作品であり、崋山の最晩年に描かれた人物画「加羅哲斯像」も肖像画と同様の表現をとることから併せて分析し、崋山の肖像画を知るうえでの参考にしたいと思う。作品を見ていく前に、まずそれぞれの像主について簡単に説明し、崋山との関係を確認しておく。

佐藤一斎（一七七一〜一八五九）、名は坦、字は大道、通称を捨蔵といい、愛日楼、惟一斎と号した。美濃岩村藩の家老佐藤信田の男で、寛政三年（一七九一）に士籍を脱し、翌年浪華の儒学者中井竹山に從学した。その後、江戸に戻って幕府の大学頭であった林家に入門し、文化二年（一八〇五）にはその塾長となる。天保十二年（一八四一）、七十歳で昌平黌の教授となった。林家八代を継いで大学頭を任じた林述斎とは幼なじみであり、七十年にわたる付き合いの中で切磋琢磨したことが伝えられる。一斎の学問は朱子学、陽明学を学んで自らの糧とし、それぞれの長所を併せ取ることを説いているが、とくに陽明学の祖、王陽明に私淑していたことが知られる。

渡辺崋山は二十歳前ぐらいから一斎に就いて儒学を学んだ。文政六年（一八二二）に崋山が記した「心の掟」³には、「心事の相談致し、萬事隠さず

候事」とあり、その交わりが学問の師弟関係以上のものであったことがわかる。しかし蚕社の獄の際には、一斎は林家の人間という立場上、ただ事の成り行きを静観するに止まり、以降の華山との交流は確認できなくなってしまう。

鷹見泉石（一七八五―一八五八）、名は忠常、字は伯直、通称を又蔵、十左衛門といい、楓所、泉石などと号した。下総古河藩士鷹見忠徳の男で、天保二年（一八三一）には家老に就任した。天保五年から八年までは藩主土井利位の大坂城代の任にしたがい、その大半を大坂で過ごす。天保八年に起こった大塩平八郎の乱の鎮圧に功績があった。また、同年半ばからは藩主の京都所司代の任に就任したが、その後、弘化三年（一八四六）には蟄居を命じられている。二十歳頃から蘭学者の大槻玄沢に従学して杉田玄白や桂川甫賢らと交わり、ヤン・ヘンドリック・ダッブルとの洋号を持つほど洋学を好んだことが知られている。

華山とは天保五年頃から洋学を通じての交流を始めており、天保七年の泉石宛華山書簡では、ロシアの情勢や世界の地理などについて情報が交わされている。

市河米庵（一七七九―一八五八）、名は三亥、字は孔陽、通称を小左衛門といい、米庵、小山林堂などと号した。江戸時代後期の儒者で漢詩人の市河寛斎の男として生まれた。儒学を林述斎や柴野栗山に学ぶ一方で、米芾や顔真卿に私淑して研鑽を積み、寛政十一年（一七九九）には書塾小山林堂を開いて、書家として活躍した。弟は肥前大村藩の御用絵師で文晁門の鐫木雲潭である。巻菱湖、貫名海屋とともに幕末三筆として知られるほか、中国書画や金石の収蔵家としても名高く、その藏品は『小

山林堂書画文房図録』に見ることができる。

華山は「心の掟」の中で「書画の道に深き人なれば常に益あり」としており、文芸面において高く評価していたことが知られる。

伊東瑞三（生没年未詳）、名を国珍といい、自得庵と号した。『傷寒五種伝』などの著作があるが、その経歴は脈学を専門とする医者であったとしかわかっていない。華山や椿山との関係も不明である。⁴

では次に、面貌の表現に主眼を置きながら各像について確認していくが、観察結果に基づいてそのまま詳細に記述しているため、複雑で理解しにくい部分が多いとも予想される。よって先を急ぐ読者は次の「1 画像の特徴」で確認していただければと思う。

a、佐藤一斎像

「佐藤一斎像」（東京国立博物館所蔵、図1）は全長一一三・八センチメートル、幅五〇・二センチメートル、絹本の掛幅で、正面に対して四分の三ほど右に向けた半身像である。上部には一斎の自賛がある縦三三・二センチメートルの別絹が貼られている。萌黄色の着物に合羽を羽織った普段着らしい姿であるが、この姿の意味するところは不明である。眼光鋭く前方を見つめる威容は江戸後期の大儒に相応しい風格を表す。

本像は一斎の愛弟子で、娘婿となった河田迪斎（一八〇六―一八五九）の家系に伝来した。河田家には他にも、華山の画友である立原杏所の弟子・内藤右膳筆の一斎還暦像や、椿椿山の手になった古稀像と八十歳像、林家代々の肖像画を手掛けた石丸石泉と同一人物とされる石丸師曾筆の米寿像が伝来している。⁵

「文政辛巳孟秋下澣 受業弟子 渡辺登拜手敬写」の款記があることから、文政四年（一八二二）、一斎の五十歳時の姿を描いた華山二十九歳の作品だということがわかる。なお、一斎の賛は画像が描かれてから三年後の文政七年に書されている。

本像が制作された詳しい経緯は不明であるが、像の向かって左横に捺される一斎の印が手掛かりになる。印文には、

文政四年辛巳三月朔日月五星聚室壁次曆家謂之合璧連珠係坦稔五十
昔事

とあり、文政四年三月一日に日、月、木火土金水の五星が一箇所に集まる「合璧連珠」という現象が起こったことを示す。一斎が私淑した陽明

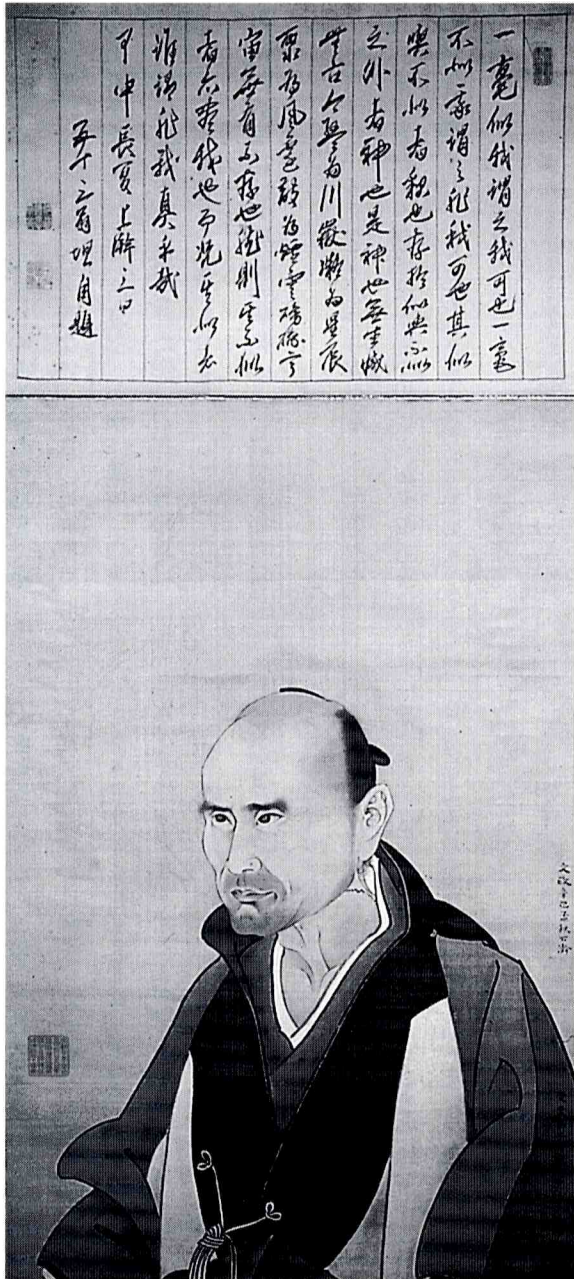


図1 渡辺華山「佐藤一斎像」（東京国立博物館）
文政四年（1821）

学の祖、王陽明五十歳時にも同様のことが起こったらしく、一斎自身、王陽明との因縁を感じていたことがわかる。また、同年を特別の年と見ていたことは、美濃と京都にある祖先の墓参りに出かけていることから明らかである。描かれた理由は単に五十歳の節目を祝うことであつたのではなく、この年を重要視していた事情を鑑みる必要がある。画像制作の依頼は、一斎本人によってなされたと考えるのが自然であろう。

それでは画像の詳細について見ていく。画に使用された絹は経糸が二本づつ寄った箆目二つ入の平織地で、一平方センチメートルあたり経糸約五五本、緯糸約五五本、経糸と緯糸の太さの比率はおよそ二対二・五という、江戸後期としてはごく一般的なものである。

面部の表現（口絵³）を見ると、顔の輪郭線や髪は淡墨によって描かれ、部分的に肥瘦の少ない均質な濃墨線を引き重ねている。顔の全面に肌色

を下地として塗り、鼻や口の横にある皺の片側にのみ朱勝ちの肌色で暈取るが、目尻や額、鼻根の皺にはそれが確認できない。眼窩の外周部やこめかみ、顎にも同じ色の暈を施す。さらに眼窩部、左頬、鼻尖、口と顎先の間にある皺の下、口横の二本の皺に挟まれた部分、耳介の窪みに淡墨を塗る。

鼻の横にある皺や眼窩の外周部は、朱勝ちの肌色の上に淡墨を塗り重ねて濃く表現している。

眼は、黒目の上部を上瞼で隠し、下部を下瞼から少し離して前方やや上を眺める表現をとる。上瞼に濃墨、下瞼には淡墨を用いて眼の輪郭を形づくっている。下瞼の墨線を施す前にやや太めの朱線を施しておいて、瞼の縁を表現し、黒目は先に淡い茶色を塗っておいて、瞳孔の周りを残すように淡墨を重ね塗っている。瞳孔と光彩を濃墨で描き、黒目の輪郭は濃墨線を引き重ねて幅広く表現する。白目は淡い白をほぼ全面に施し、黒目との境界に少し濃い白色線を引く。また、上瞼に沿って淡墨を掃き、毛描きを加えることで睫毛を表す。眼頭には肉球を描いているが、朱で象ったあとに淡墨の暈取りで丸みを表現する。

鼻は、顔の輪郭と同様、淡墨線の上に均質な濃墨線を引き重ねる。鼻尖は濃墨線が重ねられておらず、線の濃さの違いで鼻の質感を表現しようとしている。鼻孔は淡墨で形づくったあと、上部を濃墨線で整えている。なお、人中は二本の描線によって表されている。

口は、淡墨によって上唇の輪郭をとり、一方、下唇の下縁にはほとんど線を引かず、唇の合わせ目には部分的に濃墨を施している。輪郭の内側を肌と同じ色で塗り、全体に淡い朱を重ね塗る。上唇は向かって左半分と上縁に、下唇は下縁と口角に濃いめの朱を加え、唇の皺を墨線で描いている。

濃墨線で描いた耳は、上部や後方の一部を尖らせて表現するため、やや形式的で硬い印象を与えている。顔と同じ肌色で彩色し、耳孔や耳介の窪みに朱勝ちの肌色を塗って陰影を付ける。さらに長く伸びた数本の耳毛を肥瘦のない硬い墨線であらわす。

口、顎の髭、月代は、顔の墨暈よりも濃い墨で表現される。眉も同様の処置をし、均質で長めの濃墨線を横方向に引いて眉毛を引く。頭髮はまず濃墨でベタ塗りをしたあと、均質で肥瘦のない濃墨線で毛描きする。

頸は全体を肌色で埋め、濃墨による皺の片側のみを朱勝ちの肌色で暈取っている。側面部分のほとんどに暈取りを施すが、顔の輪郭に接する部分には見られない。弧を描くように点在するあざは、濃い紫色で丁寧に描かれている。なお、表面からの観察で面部と頸部に裏彩色を施しているのが確認できる。

次に体部の表現を記す。着物や合羽は、衣紋を淡墨で下描きし、それを塗り込めるように萌黄色や白、黒などで彩色している。白色の部分の輪郭線は淡墨で、それ以外は濃墨で下描き線を描き起こす。潤いのある均質な線が比較的長めに引かれ、角度をつける際には一度筆を上げるため、直線的で硬い印象を与えている。合羽の白い部分には時計回りの渦巻きが白色の顔料で描かれ、動物性の毛質であることが表されている。着物の彩色は左手の前面部分を淡くしたり、鉤状に表された衣紋線の内側を濃くしたりして、濃淡を使い分ける。ただし、それは形式的に施されていることから、立体感を意図したものではない。

また画面最下部ぎりぎりまでおおむね彩色されているものの、右袖の一部分と垂れ下がった紐に塗り残しが確認できる。なお、像の全体を引き立たせるために、背景に淡墨を掃いている。

b、鷹見泉石像

「鷹見泉石像」(東京国立博物館所蔵、図2)は縦一一六・〇センチメートル、幅五八・〇センチメートル、絹本の掛幅で、正面に対して四分の三ほど右に向いた半身像である。浅葱色の素襖を着用し、烏帽子を被った正装である。腰に差す刀は藩主土井利位から拝領したものとされ、土井家の紋、六つ水車をあしらった目貫や笄がこのことを裏付けている。

「天保鷄年槐夏望日写 畢山渡邊登」という款記があることから、天保八年(一八三七)、畢山四十五歳、泉石の五十三歳の像であることも明らかである。

この年、泉石は古河藩主で大坂城代の任にあった土井利位にしたがって在坂中であり、二月に起こった大塩平八郎の乱の鎮圧に功績があった。本像は、無事に役目を果たして江戸に戻り、藩主の代わりに浅草誓願寺



図2 渡邊畢山「鷹見泉石像」(東京国立博物館)
天保八年(1837)

に参拝したあと、畢山宅で描かれたと伝えられる⁽⁷⁾。款記の「槐夏望日」どおりであれば四月十五日に描かれたことになるが、泉石はこの日には未だ大坂にあって、江戸に到着したのは五月七日だったことが日記によって証明される⁽⁸⁾。二つの事実を踏まえると、泉石が四月十五日に畢山と会って、肖像が描かれたということには矛盾が生じる。あるいは畢山が款記を誤ったということも考えられなくはないが、常識的な判断をすれば、本像完成の月日は正しいが伝承に誤りがあるのか、伝承は正しくて款記の日時を合わせたのか、主としてふたつの可能性が考え得る。

仮に前者であれば、四月十五日以前に畢山が泉石と面会し、制作に着手したのは、泉石が江戸に戻っていた前年の四月十二日から五月十五日の間である。従来言われているようにこの時期に草稿が作られ、約一年後に完成をみたということになる。しかし、この年の後半のほとんど

を華山は病床で過ごしており、泉石との面会時に贈られた唐筆と天保山紙の謝札を半年後の十二月十八日付書簡で述べているほどである。この書簡では謝札が遅れたこと、泉石からの書簡に返信できなかったことを詫びているものの、肖像画に対する言及はない。また、この時泉石は五十二、三歳であり、五十の賀や還暦を祝して制作される肖像画の一般的なあり方とは明らかに異なっている。

一方、後者の可能性を重視すれば制作目的は明らかとなるが、四月十五日という日に何らかの意味を考慮しなければならないだろう。泉石にとっての四月十五日は、大塩平八郎が潜伏先を包囲されて自殺した三月二十七日以来の事後処理が、ようやく一段落した時であった。また、藩主が大坂城代の任を終えるのに伴う後始末も終り、四月二十三日からの参府の準備に移行しつつある時であった。この間における泉石の気持ちの切り替えは日記の区切りにも表れており、天保八年正月から書き綴られた『天保八年丁酉日記』も四月十五日で終わっている。

四月十五日という日の性格と、土井家から下賜された刀を差す正装姿であることを考慮すると、本像は、大塩平八郎の乱を鎮圧し、藩の榮譽に結びつく大坂城代の役目を無事に果たしたことに對する記念碑的意味があると考えられる。

それでは画像の詳細を記述する。画絹は経糸が二本づつ寄った箴目二つ入の平織地で、一平方センチメートルあたり経糸約五〇本、緯糸約四五本、経糸と緯糸の太さの比率はおよそ二・五の、江戸時代後期に一般的な絹である。

面部の表現（口絵4）を確認していく。顔の輪郭や皴は淡墨によって描かれ、濃淡や肥瘦のある線を短く軽快に引くが、顎の一部や小鼻などには線が用いられていない箇所がある。また、対象の性質によって線の

濃淡や太さを使い分けている。顔の全面を肌色で埋め、左側面、右眼窩の外周部、左眼の内側から眉にかけての部分、鼻横の皴、口と顎先の間にある皴などを茶色がかった肌色で暈取り、さらに両頬に淡い朱色を加えている。顔のほぼ全面に淡墨の暈を施すが、基本的に茶色がかった肌色の上に重ね塗りしている。口と顎先の間にある皴、鼻の両脇、眼窩の外周部、左頬骨の外側などをとくに濃くしているが、口の上と顎の先の墨色は髭の表現である。また、所々の黒子やシミをも淡墨によって表している。顔全体で、あまり淡墨が施されずに白っぽく見えるところは、眼窩部、左頬骨、鼻筋、上唇の真上などである。

眼は、左眼が黒目の上下部分を瞼で隠して前方を見るように描き、右眼は黒目の下部を半円形にして上方を見るように描いている。また、右眼自体が少し内側に傾き過ぎている。このように左眼と右眼が違う方向を向いて、少し違和感が生じている。泉石に斜視の傾向があつた可能性も考えられるが、他の肖像画と比較して判断すると、華山の描き癖と考えた方が良いと思われる。

上瞼には濃墨を、下瞼に極めて淡い墨を用いて眼の輪郭を形づくり、上瞼に沿うように淡墨を掃いて睫毛を表す。黒目は最初に茶色を塗り、中心から輪郭に向かってしだいに濃くなるように淡墨を重ねる。輪郭は濃墨線の引き重ねによって幅広に表現されている。瞳孔を濃墨で表現するが、後で詳述するように、上部に円形の塗り残しを作っていることは重要である。白目は、肌と同じ色を塗ったあと、上下の瞼に沿った部分に朱勝ちの肌色を施して眼の縁とする。さらに黒目との境界には少し濃い白色線を引き、目頭には朱と淡墨の外暈によって肉球が表現されている。

鼻は、鼻中隔、小鼻の一部分、鼻筋の下部に少し濃いめの淡墨線を用い、

鼻筋の上部や左小鼻を淡墨と茶色がかった肌色の外暈で象る。鼻孔は淡墨で描き、上部を濃墨で整えている。人中は茶色がかった肌色と淡墨の暈によって表されている。

口は、輪郭の一部と唇の合わせ目に淡墨を引き、さらに唇の合わせ目には中央部分を除いて濃墨を加えている。全体を朱勝ちの肌色で塗り、上唇に朱を、下唇にはそれよりも少し茶色味のある淡い朱を重ねるが、中央部分にはあまり朱を施さない。下唇向かって右側の縁を濃淡二重に表しているのは特徴的である。また、右口角や下唇の左下部分に淡墨を施して陰影をつけている。唇の皺はわかりにくい、かすかな淡墨の細線で表している。

耳は肥瘦のある淡墨線によって象られ、耳孔や耳介の窪みには茶色がかった肌色と淡墨を施して陰影をつけている。

眉は軽く淡墨を掃いて下地とし、濃淡を交えた短い線を横方向に毛描きして表現する。

頭髮は部分的に墨を掃き、濃淡を交えた墨と白色の顔料で、長さを変えて毛描きする。

頸にも面部と同様の彩色を施すが、喉仏は下描き線を描き起こさず、茶色がかった肌色と淡墨の外暈によって表現している。

次に体部の表現を確認する。着物の衣紋を縹あるいは淡墨の細線で下描きし、部分を縹や萌黄、淡い紫などで彩色する。素襖は淡い縹を全体に掃いたあと、立体感を意識した重ね塗りで陰影を付ける。白色で塗った部分の輪郭線は淡墨で、それ以外を濃墨で描き起こすが、筆先を画面に軽くつけ、比較的速く、肥瘦をつけながら描いている。烏帽子の紐も同質の線である。

画面の下端は霞によって遮られ、向かって左より右にいくにしたがっ

て霞が薄れ、描写が見えるように工夫されている。背景を淡墨で塗りつぶすことで絹の明るさが抑えられ、像が引き立てられている。

c、市河米庵像

「市河米庵像」(京都国立博物館所蔵、図3)は、縦一二四・四センチメートル、幅五九・〇センチメートル、絹本の掛幅で、正面に対して身体をわずかに右に向けた半身像である。紫色の単の上に萌黄色の小直衣を着し、立烏帽子を被る姿がとらえられている。長寿の象徴である飛鶴をあしらった扇が描かれているが、それを持つ手は見えない。

画面上部の米庵の自賛には「六旬誕日」とあり、款記に「戊戌九月六日」と記されることから、天保九年(一八三八)、六十回目の誕生日の書であることがわかる。しかし、画像は前年に完成していたということを示す資料がある。

米庵が蔵した清代中期の文人画家、鄭岱筆の「西湖画帖」が畢山の手に移った経緯に、「市河米庵像」が介在したことが「西湖画帖」の題識に詳しく記されている¹⁰。則ち、五万銭で「西湖画帖」を手に入れた米庵がたまたま畢山に示したところ、畢山が二十年前に目にして入手できなかった作品だということがわかった。米庵は翌年六十歳を迎えるにあたり、今もこの作品を欲する畢山に肖像を依頼した。畢山たつての希望により報酬としてこの帖が贈られたという。ここには「コノ頃兄ヲ債ウテ寫照ス」と記されることから、六旬の賀を祝うために米庵本人によって依頼されたものであり、天保八年、畢山四十五歳の制作であることが明らかとなる。

画絹は経糸が二本づつ寄った箆目二つ入の平織地で、一平方センチメートルあたり経糸約五五本、緯糸約五十本、経糸と緯糸の太さの比率はおよそ一対三、やや太めの緯糸が用いられている。



図3 渡辺華山「市河米庵像」(京都国立博物館) 天保八年(1837)

面部の表現(口絵5)を見る。顔の輪郭や皺は淡墨によって象られているが、淡く細い線が用いられるために、一部に確認できないところもある。小鼻や耳に手慣れた線が用いられるのに、鼻横の皺や額の皺は線が揺れ、いかにも弱々しい。これは対象の性質に応じて線を意図的に使い分けた結果と考えられる。

顔の全面に白みがかった肌色を塗り、頭部から側面にかけての輪郭の内側、上瞼、頬、鼻横の皺、額の中心部分を朱勝ちの肌色で暈取る。ほぼ全面に淡墨の暈を施し、瞼、眼窩の外周部、小鼻の外側、頬骨の下、こめかみ、額の中心部分、口と顎の髭などはとくに濃い。顔全体で、あまり淡墨が施されずに白っぽく残される部分は、眉の上から眉間にかけての部分、眼窩部、下瞼の縁、鼻筋、頬骨、上唇の真上などである。

眼は前方やや下を見つめる。上瞼は濃墨線で、下瞼は線というよりも

陰影によって輪郭を形づくる。上瞼に沿って淡墨を掃き、内から外向かう細線の毛描きで睫毛を表す。黒目ははじめに茶色を塗り、中心から輪郭に向かってしだいに濃くなるよう淡墨を重ねる。さらに輪郭を濃墨で重ね塗って広めに表現している。瞳孔は濃墨で円形に表現するが、上部に円形の塗り残しを作っている。白目は肌と同じ色を塗ったあと、黒目の縁に沿って白色線を引いている。目頭には朱の外暈で肉球を表現する。

鼻筋の表現には線を用いず、淡墨の外暈で形づくっている。とくに鼻根の左右と小鼻の周辺は淡墨を重ねて濃くしているが、小鼻の輪郭には淡墨の細線を使用しているのが確認できる。鼻孔を淡墨で象ったあと、右鼻孔の上部から左鼻孔にかけて淡墨線を矩形に引き、鼻尖の膨らみを表現する。人中は淡墨を幅広く塗ることで表現されている。

口は淡墨線を引き重ねて輪郭をとり、内側にごく淡い朱を塗って表現

する。下唇の下縁を除いた部分に少し濃いめの朱を塗り、向かって左半分と唇の合わせ目だけをとくに濃くしている。さらに唇の合わせ目には少し濃いめの墨線を引き重ね、唇の中心を除く部分にかすかな墨の細線を引いて皴を表す。

耳は濃淡と太さが違う柔らかい線で形づくり、耳孔や耳介の窪みには淡墨で陰影を付ける。さらに少し濃いめの細線で耳の毛を描いている。

眉は軽く淡墨を掃いて下地とし、濃淡を交えた短めの墨線を外に向かって斜めに毛描きする。頭髪も淡墨を下地とし、濃淡を交えた短い墨線を上向きに毛描きしている。頭頂の立烏帽子は淡墨を全面に掃いたあとに、少し濃いめの墨で陰影をつけて立体感を表している。さらに濃墨で素材表面の凹凸をとらえている。

体部は、水分をあまり含ませない筆を用い、濃墨で打ち込みをつけた

がら衣紋を描く。場所に応じて濃淡や太さを使い分け、質感を表わす工夫をして単調を免れている。小直衣は、全体に淡く萌黄色を掃いたあと、立体感を意識した重ね塗りで濃淡をつける。画面最下部まで調子を変えずに彩色しているが、衣紋は左腕の内側を除いて筆を途中で止め、「鷹見泉石像」の霞と同じ効果を出している。淡墨で背景を塗ることは行われていない。

d、伊東瑞三像

「伊東瑞三像」(個人蔵、図4)は、縦一一三・四センチメートル、幅四四・八センチメートル、絹本の掛幅で、画面の正面に対して四分の三ほど右に向いた半身像である。萌黄色の着物の上に十徳を羽織り、左手の人指し指で右手首を押さえて脈をとる姿に描かれる。それは漢方医で



図4 椿椿山「伊東瑞三像」 天保十一年(1840)

脈学を専門とした瑞三の人となりをもそのまま表象している。藍で染めたとされる画絹が使用されているため、全体的に色が落ち着き、顔などはやや暗い印象を与えている。

「時天保庚子春二月朔十日 椿山椿弼并誌」という款記により、天保十一年（一八四〇）、椿山が四十歳の時に制作されたものであることがわかる。また、画面上部にある伊東瑞三自賛から、天保十一年二月十三日が瑞三還暦の日であり、その三日前に完成したということが明らかになる。ただし、二月十日以降の椿山に宛てられた華山の書簡には未だ本像の完成をみない事情が窺え、款記を遡及させている可能性が指摘されている。¹¹⁾

また本像の制作経緯は、像の左に記された椿山の識語によってわかる。それによると、華山が肖像画稿を制作していたが、未だ成し遂げないうちにある事情によって中断してしまった。それを無念と感じた華山の依頼で制作を引き継いだ椿山は、日々工夫を重ねてようやく本像を完成させたという。事情というのは蚕社の獄のことであるが、華山は獄中から書簡を通じて椿山に依頼したと思われる。

では、この画像の詳細について見る。使用される画絹は経糸が二本づつ寄った箴目二つ入の平織地で、一平方センチメートルあたり経糸約五五本、緯糸約四三本、経糸と緯糸の太さの比率はおよそ一对二と、やや粗めである。

面部（口絵6）について見る。顔の輪郭や皺は淡墨によって写されている。肥瘦の少ない線で輪郭のほとんをとらえ、耳から顎にかけての一部には線を確認できない。顔の全面に白味がかかった肌色を塗り、額、こめかみ、眼窩の外周部、鼻横の皺、頬から顎にかけての側面に茶色がかかった肌色を施し、さらに眼窩の外周部、鼻横の皺、口と顎先の間の皺、

頬の下にある皺に淡墨を加えている。頭部と口の周りの淡墨は、頭髮と髭の表現である。顔全体で比較的白っぽく見えるところは、額の皺と皺の間、眉の上から眉間にかけての部分、鼻筋、左眼窩、右眼の下瞼、左の頬、口の輪郭の際、顎先である。なお、表面からの観察で、面部と手に裏彩色が施されているのが確認できる。

眼は前方やや下を眺め、左眼に比べて右眼の位置がやや低く、多少の違和感を与える。上瞼下瞼ともに濃墨を引いて眼の輪郭をとる。下瞼にはやや細い線を用いており、下描きの淡墨線も確認できる。睫毛は極く淡い墨を掃いたあとで、濃墨の細線で毛描きしている。黒目は淡墨で全体を塗り、濃いめの墨線で輪郭を描き、濃墨の細線で虹彩を加えている。瞳孔は濃墨で円形に描かれるが、上部には円形の塗り残しを作っている。白目は肌と同じ色を塗り、黒目や瞼に接する部分を除いて白色の顔料を重ねて表現している。また、下瞼の際に二本の線を引き、その間を朱で塗って縁を表す。目頭には肉球を淡墨で表し、上から朱を塗っている。

鼻は肥瘦の少ない淡墨線で描かれるが、左の小鼻の膨らみは淡墨の外暈によって表される。濃墨線によって表された鼻孔はほとんど穴になっていない。人中は淡墨のベタ塗りで、髭の表現のために重ねる淡墨を二筋塗り残して描き出している。

口は淡墨で象り、内側を淡い朱で塗っている。向かって左側を濃くし、中心を除く部分に淡墨を加えているが、唇の合わせ目付近をとくに濃くしている。唇の合わせ目に濃いめの墨線を引き、さらに中心部分の脇に濃墨線を重ねる。唇の皺は一応表現されるが、水分の少ないかすかな淡墨線ゆえに、下唇の際にかろうじて確認できる程度である。下唇の外郭に沿って線を引き、その間に淡い朱を埋めて縁を表している。

耳には均質で柔かい線を用い、耳孔や耳介の窪みに淡墨を施して陰影

をつける。また、極く淡い墨の細線で耳の毛を数本描いている。

眉は淡墨を軽く掃いて細線で毛描きする。ただし、右眉毛は内側から外へ向けて引くのに対し、左眉毛には下から上へ引く部分と、上から斜め下に描く部分がある。

最後に体部の表現について記す。脈を取る手の輪郭や皺は、面部よりも肥瘦のある線で描かれる。面部と同じく白色系の顔料で裏彩色が施され、表面全体には白味がかった肌色を塗っている。陰になる部分には少し茶色がかった肌色を重ねているが、墨暈はほとんど見られず、面部に見たような立体感の表出は意図されていない。

着物の衣紋は肥瘦のある濃墨線で表される。十徳の袖や肩、襟の部分を淡く彩色して白っぽく表現し、それ以外の部分は重ね塗って陰影をつけている。また、画面最下端の数センチには彩色や描線を施していない。



図5 渡辺崋山「加羅哲斯像」(東京国立博物館)
天保十一年(1840)

e、加羅哲斯像(ヒポクラテス)

「加羅哲斯像」は(東京国立博物館所蔵、図5)、縦一一七センチメートル、幅四七センチメートルの絹本の掛幅である。円相中のヒポクラテスとは、紀元前四〇〇年前後を生きたギリシアの医師で、西洋においては科学的医学の創始者と目されている。日本では大槻玄沢著『重訂解体新書』に人物伝が紹介されたことでその名が広がり、蘭学医に信仰されるようになった。それに伴って画像の需要も増え、洋風画家や蘭学者の手になった作品が相当数残されている。

円相は単なる囲みではなく、筆勢のある線を時計周りに二筆で描き、その内側の背景となる部分に淡墨を掃いている。像は正面に対して顔をやや右に向けるが、眼は鑑賞者と視線が合うように正面を向く、いわゆる八方睨みに描かれる。萌黄色の服を纏った身体は、顔の大きさと比べても肩幅が狭く、いささかバランスを崩している。

款記は隸書で「天保貳年六月 以洋本寫之登」と記され、双鉤填墨の技法が応用されている。天保二年（一八三一）とあるものの、蟄居中の作画をはばかって年代を遡及させたというのがほぼ定説となっている。蟄居中の日記『守困日歴』の天保十一年十月十八日条には、

一 為完晁作加羅哲斯

とあり、また翌十九日条には、

一 作加羅哲斯云々

という記述がある。完晁とは華山が蟄居していた田原からほど近い吉田の医者、浅井完晁のことである。本像は浅井家の子孫に伝来したものであり、天保十一年（一八四〇）後半、華山晩年の四十八歳時に描かれたものと考えてはば間違いないだろう。

「以洋本寫之」とあるが、この画像の下図として紹介された作品の画面上に

西夷機利斯亞國聖醫瑟謨加羅哲斯像蓋仿拂郎察國人畫稿之應浅井完晁索

とあり、フランス人の手になった画から図取りして制作されたものと考えられる⁽¹²⁾。原図はもともと碧眼であったが、ギリシア人ということを考慮した華山が茶褐色に改めたという話が浅井家に伝わっていたようである⁽¹³⁾。

使用される画絹は経糸が二本づつ寄った箴目二つ入の平織地で、一平方センチメートルあたり経糸約六〇本、緯糸約五八本、経糸と緯糸の太さの比率はおよそ二対一というごく一般的なものである。

面部の表現（口絵5）を見る。顔の輪郭にはほとんど線を用いず、頭部に確認できる程度である。顔の造作や皴は淡墨線で描かれ、鼻尖に弾力のある確かな線を施すほかは、力を入れずに画面に筆を軽くつけて、微かな線で描いている。顔の地下はほとんど塗らず、朱勝ちの肌色で暈取っている。上から淡墨の暈を重ねるが、顔の右側、額の皴、左頬骨の外側、眼窩の外周部、小鼻の外側、下唇の真下にはとくに濃く施されている。皴の中心部には非常に淡い細線が確認できるが、あくまでも淡墨の暈によって皴を表そうとしている。暈を施さずに絹の白さを残しているのは、左眉の上部分、眉間、眼窩部、鼻筋、頬骨、顎骨の膨らんだ部分などである。

眼は上瞼に濃墨、下瞼にごく淡い墨線を用いて象り、上下瞼ともに朱の暈している。上瞼に沿って淡墨を幅広に掃き、濃墨による硬い毛描きで睫毛を表現している。黒目には向かって右上の部分を除いて茶色を塗り、瞳孔の周り以外に淡墨を加えている。更に塗り残した部分の右下を濃墨で縁取る。黒目輪郭の左上部分にも濃墨線を入れている。瞳孔は濃墨によって円形にし、白目は下瞼に沿った部分に微かな淡墨を掃き、黒目下部の輪郭に沿うように白色顔料で線描きする。目頭には朱と淡墨の外暈によって肉球が描かれている。

鼻筋を表現するのに線を用いず、朱勝ちの肌色と淡墨の外暈によって描き出す。鼻根の窪みには淡墨を重ねて陰影をつけ、小鼻の輪郭には淡く微かな線を用い、朱勝ちの肌色と淡墨の外暈によって膨らみを表す。鼻孔は、朱勝ちの肌色と淡墨で形づくったあと、上部を淡墨で整え、そ

れより短い濃墨線を上から重ねる。人中は朱勝ちの肌色の外暈で表現される。

口は、下唇の外郭のみを淡墨線で描き、内側に淡い朱を塗る。上唇の上縁に少し濃くした朱を加えるが、髭が覆いかぶさるため、強くぼかして形を表さない。唇の合わせ目には淡墨線を引き、少し濃くした朱を引き重ねている。

耳は、輪郭の一部と耳介の表現に線を用いているが、線に頼らずに色の差によって形を表そうとしている。耳孔や耳介の窪みに朱勝ちの肌色や淡墨を施して陰影をつけ、少し濃いめの硬い線で耳毛を描いている。

眉は淡墨を軽く掃いて下地とし、太さを変えた線で毛描きしている。

ただし、下地の淡墨は眼窩の外周部に施された暈を兼ねたものである。

像の背景は基本的にごく淡い墨で埋められるが、頭髮を描く部分はそのまま塗り残して絹地の色をとどめ、あらためて少しすめの墨を掃いて、濃淡を交えた墨線や白色の線で毛描きしている。淡墨を掃かない部分はそのまま白髪や白髯の表現となる。

着物の輪郭は太めの濃墨で簡潔に描き、皺には肥瘦のある線を用いている。まず萌黄色を全体に掃いたあと、淡墨で陰影をつけているが、立体表現を意識したようには感じられない。ただ、向かって左の肩に見られる淡墨は影を意識して施されたものであろう。

1 画像の特徴

以上五点の作品における細部の表現を確認した。こうして各像を比較検討したとき、文政四年制作の「佐藤一斎像」と、天保八年制作の「鷹見泉石像」以下晩年の作品との間には、作画意識の違いがあると認められるので、次に四点に絞って順次記述する。

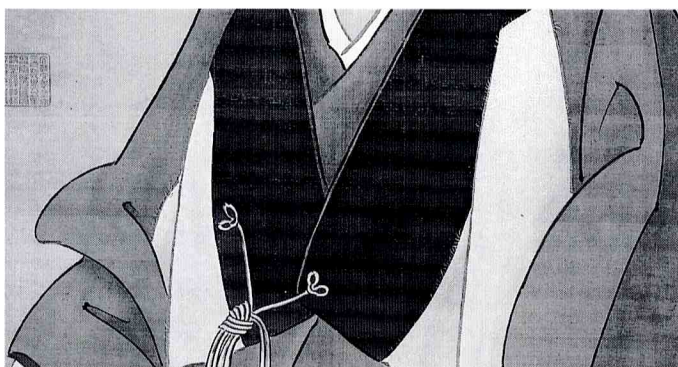


図8 「佐藤一斎像」部分

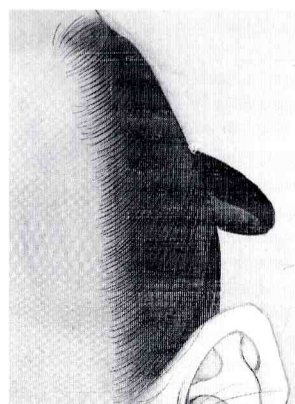


図6 「佐藤一斎像」部分

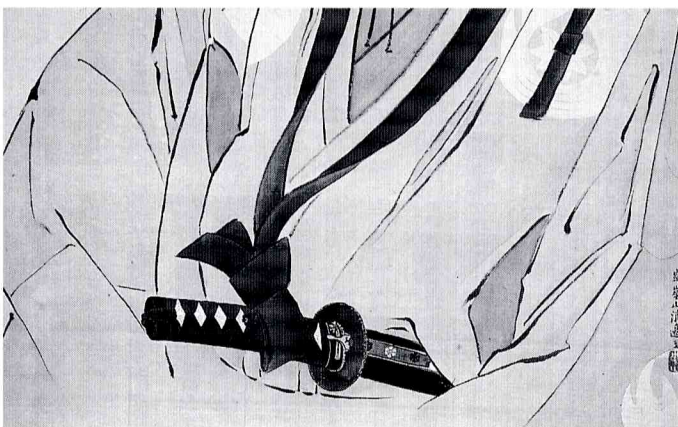


図9 「鷹見泉石像」部分

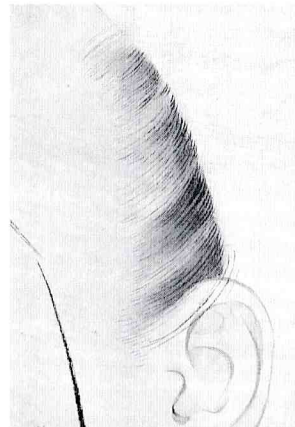


図7 「鷹見泉石像」部分

① まず、挙げられるのが線の用い方である。

「佐藤一斎像」は面部、体部にかかわらず、肥瘦のない硬く均質な線で描かれる。対象の性質によって若干線の濃さを変えるものの、線質自体は変化していない。それに対して晩年の作品は、水分をあまり含ませない筆を用い、画面に軽く付け、速い運筆で描かれる。そのため、一本の線の中にも太さや濃さに変化が生じ、線に肥瘦が生まれている。

また、対象の性質によって筆圧や墨の用い方を変え、線質を使い分けられている。例えば頭髮について確認すると、「佐藤一斎像」ではどの毛髪にも同質の線が用いられるのに対し(図6)、晩年の作品では太さや濃さを変えた様々な線で構成されている(図7)。さらに衣紋に使用される線は、「佐藤一斎像」では太さや濃さが均質で長く引かれるのに対し(図8)、晩年の作品では対象の質感に配慮して肥瘦をつけ、小刻みに引かれる(図9)。後者のような表現は天保九年(一八三八)の「孔子像」(巴江神社所蔵、図10)や「校書図」(静嘉堂文庫美術館所蔵、図11)などにも見られ、人物画における晩年の作品の特徴といえることができる。

「佐藤一斎像」が線を主体に形態をとらえる傾向が強いのに対し、晩年の作品では線が途切れたり、まったく使用していない部分も見られる。後者が線の意識を極力抑えようとしているのは、注目すべき重要な点であるといえよう。

② ふたつめには暈取り(陰影表現)が注目される。

「佐藤一斎像」では墨線に沿って片側だけに暈取りを施しているのが確認できた。例えば、鼻や口の横、顎、頸などの皴には、片側に従属する形で暈取りを施している(図12)。一方、線と無関係に暈取りを施している部分は、顔の輪郭に接する部分を除いた頸の側面、眼窩部の下側、

こめかみが目立つ程度である。眼窩部の下側を暈取ることによって眼窩の凹凸が表されるが、頸の側面部分やこめかみの暈取りが何を表現しているのか、いまひとつ不明瞭である。

一方、晩年の作品では線を基準に暈取りを施す部分も見られるが、どちらかと言えば暈取りが主体で、それを強調するために線が使用される感がある。線と無関係に施される暈取りは外暈あるいは陰暈的に、物の形を表す目的で用いられる。例えば、「鷹見泉石像」の頬にはとくに濃い暈取りが認められるが(図13)、これは頬骨の立体感を表そうとしたものである。また、どの作品も鼻筋や小鼻の形を線よりも暈取りで表そうとしており、「加羅哲斯像」においては、耳の形も同じ意識で描かれている(図14)。このような意識は崋山晩年の崋山宛書簡からも窺え、

・筆もなく墨もなくは、紙はかりなればそこで筆にて形をなし、墨にて陰陽向背を隈とりて、曲直横斜が見る様にワかる故、これを入八画といふへし。されとも形そなワリ、影日向あれとも、作り花でも、模様でも、其位の事ハあるなり。

(天保十一年崋山宛書簡・絵事御返事)¹⁴⁾

と、暈取りを施すことで曲、直、横、斜がわかるように描くことを述べている。

注目すべきは人中の表現で、「佐藤一斎像」(図15)が二本の描線で表しているのに対し、「鷹見泉石像」(図16)は朱勝ちの肌色と淡墨の暈で、それ以外の像は淡墨のみの暈で表しており、線は一切用いていない。

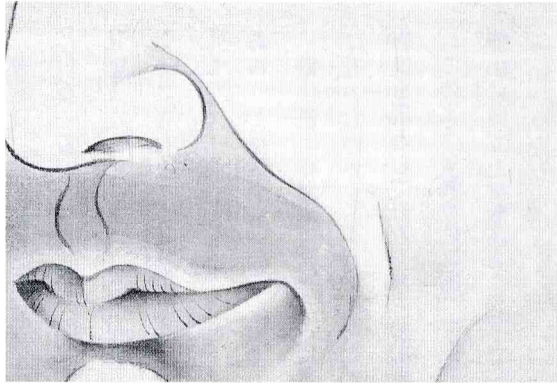


图12 「佐藤一斎像」部分

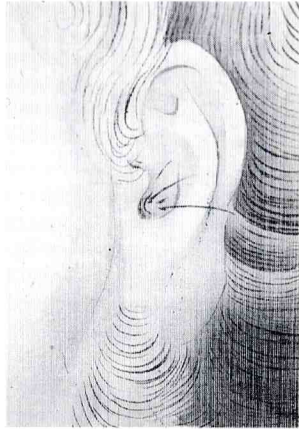


图14 「加羅哲斯像」部分

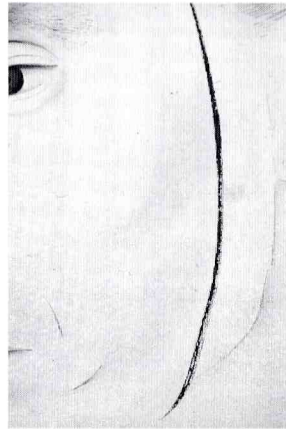


图13 「鷹見泉石像」部分

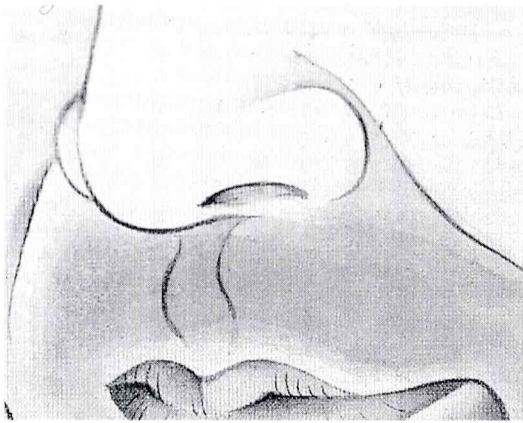


图15 「佐藤一斎像」部分

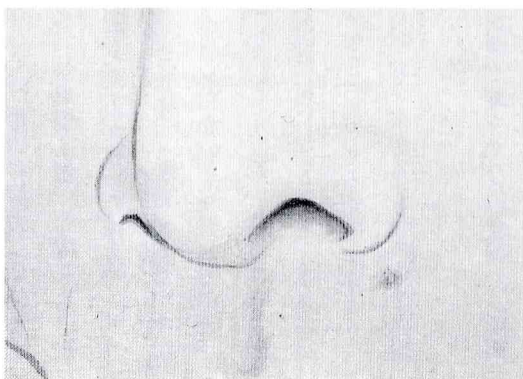


图16 「鷹見泉石像」部分



图10 渡辺華山「孔子像」(巴江神社)
天保九年(1838)



图11 渡辺華山「校書図」(静嘉堂文庫美術館)
天保九年(1838)

③ 三つめには彩色が挙げられる。

晩年は、肌の質感を自然に近づけるために彩色を抑えているのに対し、「佐藤一斎像」では顔料の質感がはつきりと見える、いわゆる具勝ちの状態となっている。これは表面の彩色の厚さに加え、裏彩色が施されていることによると思われる。崋山の他の三作品は、裏彩色の有無を確認しにくく、仮に施されていたとしても画風に強い影響を与えない程度であろうと推察する。

椿山筆「伊東瑞三像」には裏彩色が施されているものの、それが白色に近いものであることと、藍で染めたと思われる画絹を使用して画面の彩度を落としていることが相俟って、穏やかな表現に仕上げられている。

このような裏彩色に関しては、「伊東瑞三像」の制作年と同じ天保十一年、椿山に宛てた書簡中で、椿山の質問に対して崋山が答えている。

・ 来書（崋山）。小照肉色ハ、黄緒ノミ御用ヒ被成候哉。襯背ハ肉色宜敷敷。胡粉宜敷敷。其人ノ面色ニ随ヒ候事トハ存候得共、如何。

華人肉色、黄カチニ見ヘ候。肉色ニ定色有之敷否ヤ。

答（崋山）。面色籠粉ハ、其画者発明ニ因、一定ナラス候得共、古画仏像、肉色ハ胡粉・土黄ニ三朱或ハ臙脂等ヲ加ヘ、合否多少ハ其像ニ随ヒ、先襯背ヨリ始メ、後二面上ヲ籠シ候ヨシ。右故古画ハ、肉色黄勝ニ見申候。襯背白粉計ハ不宜、美人ニテモ粉勝チノ肉色可然存候。小照ハ応変第一ニ御差引、御考可被成候。

（天保十一年椿山宛書簡・絵事御返事）

面部の彩色はその画家自身が試行錯誤して考えることなので一様ではないが、裏彩色に白粉のみを用いて塗るのはよくないという旨が述べら

れている。これは「伊東瑞三像」の制作に関する問答と考えられるもので、崋山は自分の技術をそのまま伝えるのではなく、椿山の努力に期待するという教育方針が窺えて興味深い。よって、「伊東瑞三像」の裏彩色は崋山の指示というより、椿山の意向によると考えた方が良さだろう。

彩色の問題は墨暈の用い方とも密接な関連がある。「佐藤一斎像」では朱勝ちの肌色の暈に比べて、墨暈をなるべく目立たないようにしている。

しかし、晩年の作品ではむしろ淡墨の暈を主として用いるために、顔料の鮮明さが抑えられて画面を落着いた雰囲気になっている。晩年に近い作品ほど彩色を抑えてより自然に近い表現をとろうとする傾向が強まり、例えば「加羅哲斯像」において、なるべく絹地を生かして肌の色を表現しようとしているところなどに顕著である。

とりわけ唇にあつては、「佐藤一斎像」が濃く鮮やかな色を用い、濃淡を強調するのに対し（図17）、晩年の作品では極端な色の差をつけずに部分的にばかすのみで（図18）、彩色方法の相異は明らかである。また、「鷹見泉石像」、「市河米庵像」、「伊東瑞三像」の下唇には、淡墨の輪郭線と朱色の濃度差による縁が表現されており（図19）、唇の膨らみをより現実に近く表現する工夫がなされている。

④ 最後に瞳の表現を取り上げる。

「佐藤一斎像」では淡い茶色を塗り、瞳孔の周り以外には淡墨を重ね、輪郭を濃墨で幅広く塗る（図20）。これは眼の透明感や丸みを意識したもので、虹彩を加えることでその効果をさらに強めている。しかし、その透明感と極端に小さい瞳孔が、あたかも猫の眼のような印象を与える結果となっている。

一方、「加羅哲斯像」を除く三作品も、同じように茶色で下地塗りをし、

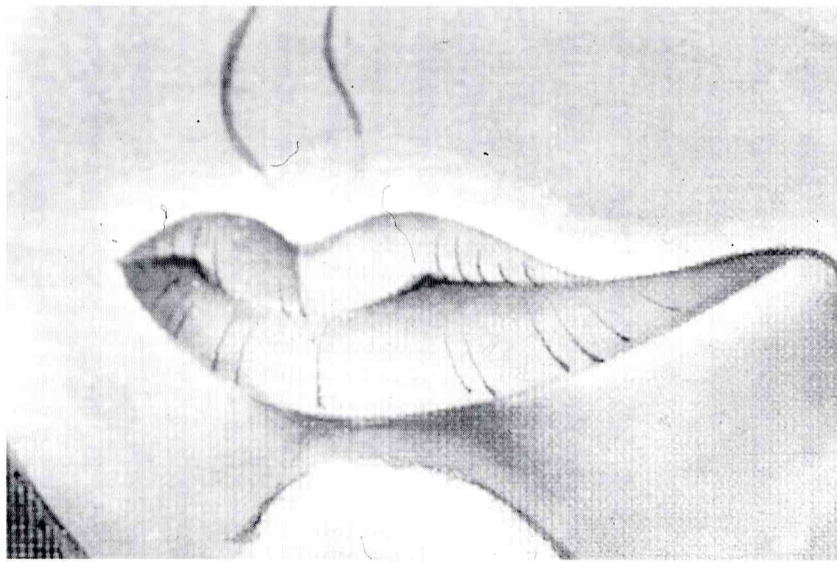


图17 「佐藤一斎像」部分

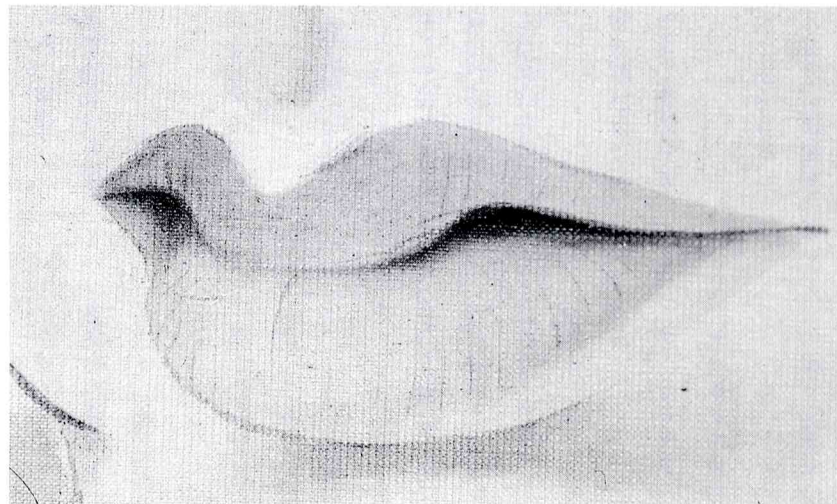


图18 「鷹見泉石像」部分

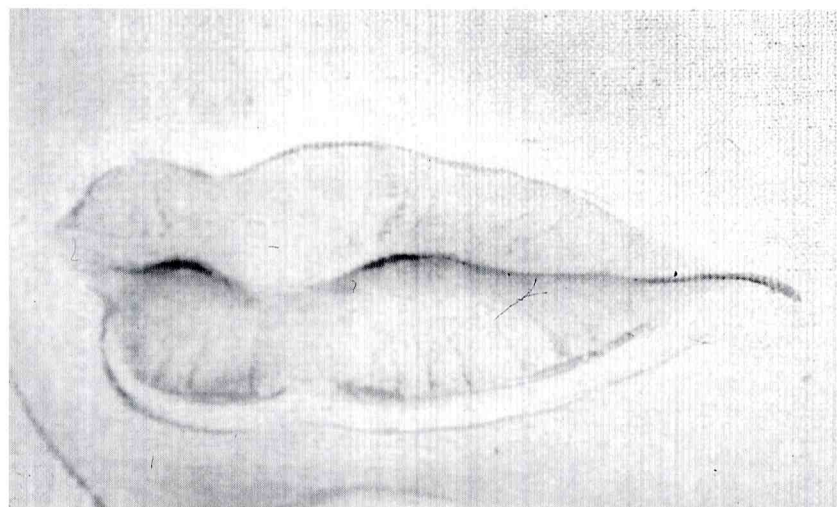


图19 「伊東瑞三像」部分

中心に向かうほど淡くなるように淡墨でほかし、輪郭を濃墨で幅広に塗る。しかし、瞳孔の上部に小さな凹形の塗り残しを作るのは、「佐藤一斎像」との大きな相異である。これは瞳孔に光が映り込んでいる表現であり、当時の写真描写としても非常に特徴的なものである（口絵8・図21・図22）。「加羅哲斯像」では茶色を塗って下地とするが、瞳孔内ではなく、黒目の向かって右上の部分に白く塗り残しており、より実際の光の反射を表現している（図23）。しかし、瞳孔や黒目のみに光が映り込むことはなく、形式的なものであることは否定できない。

以上で確認した「佐藤一斎像」と晩年の作品に認められる表現の違いをまとめておく。

まず、前者は線を主体に形態がとらえられ、濃淡のない均質な硬い線は、あくまでも物の輪郭を表すためのものである。そのため、面部や着物からは物質本来の柔らかさを感じることができず、形態に硬さが残り、平板な印象を与える。鮮やかな色を厚く塗るのも、それぞれの質感を失わせる一因となっている。また、線に従属するように施される暈取りは形式的で、暈を施す意味を深く追究した成果だとは思われない。

それに対して後者は極力線を用いず、暈取りによって物の形態をとらえようとしている。線を用いる場合にも対象の性質に合わせて変化を持たせ、質感を損なわない配慮が見られる。

では、このような華山晩年の形態表現は何を意識したものであろうか。

「佐藤一斎像」と「鷹見泉石像」の側面部を比較してみると、前者がこめかみ周辺を朱勝ちの肌色で暈取るぐらいで、基本的に正面の彩色表現と同様であるのに対し、後者は側面部の明度を一様に低くして正面と差をつけ、頬骨に沿った部分をとくに黒くして陰を作っている。晩年の作品に見える、暈取りをほとんど施さない明度の高い部分をたどってみ

ると、正面を向く「市河米庵像」では、眉の上部から眉間にかけての部分、眼窩、下瞼の縁、鼻筋、頬骨、上唇の真上であり、斜めを向くその他の作品では、おおむね眉間、眼窩、左頬骨、鼻筋などである。逆に明度の低い部分は、「市河米庵像」では、眼窩の外周部、鼻筋の横から鼻横の皺にかけての部分、頬骨の周辺部であり、その他の作品では、眼窩の外周部、鼻筋の右側部分、頬骨の周辺部、口と顎先の間、左側面全面である。また、「加羅哲斯像」では顔の右側や輪郭に沿った部分にも淡墨を入れて明度を抑えている。

眼窩に暈をほとんど入れないのはやや形式的であると思えるが、以上に見た表現に唇の濃淡表現を加味すると、「市河米庵像」と「加羅哲斯像」は、ほぼ真正面から、「鷹見泉石像」と「伊東瑞三像」は、正面よりやや左寄りから光が当たった状態を想定して描かれたと考えることができる。その表現は、物質の形態を凹凸のみでとらえようとするのではなく、光の反射によって生じる立体感を意識したものと見える。ただし、その光は西洋の肖像に見られる鼻尖や額に丸い反射ができるほどの強さではなく、自然光に近い、おぼろげで優しい光であることを認識しておく必要がある。

華山は天保十一年（一八四〇）の書簡の中で、椿山からの質問に答え、面部に生じる色の違いを次のように述べている。

僕ノ近来不図致発明候面像、五色ヲ法ト致、其五色ト申ハ、皮色・血色・陰色・陽色・生色ニテ候。

そして、同年十一月三日の書簡にはこれと対応する内容で、

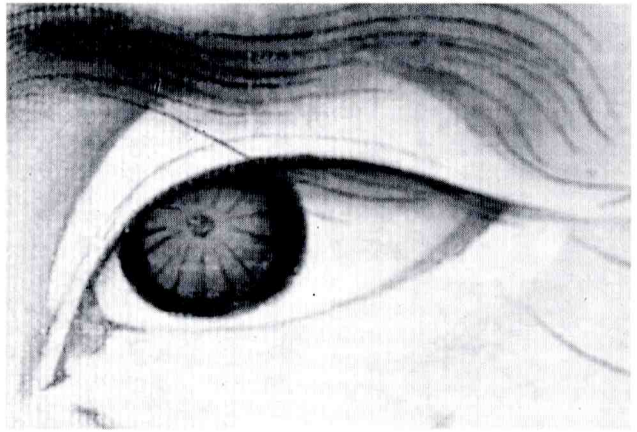


图20 「佐藤一斎像」部分

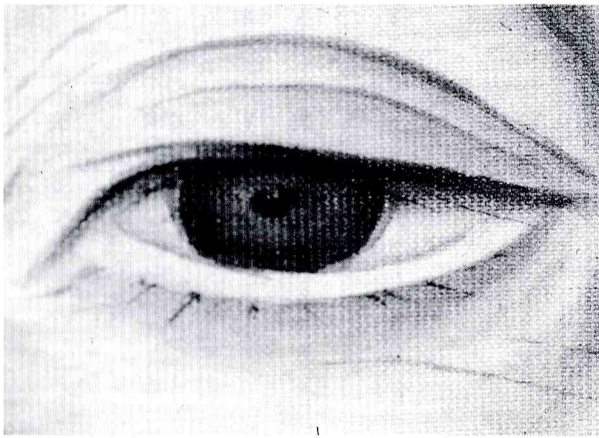


图21 「市河米庵像」部分

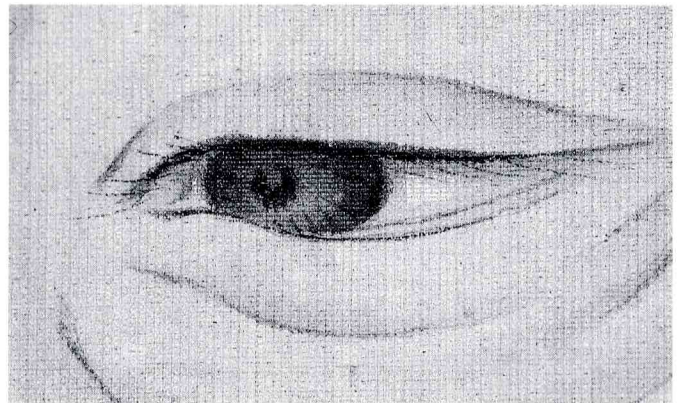


图22 「伊東瑞三像」部分

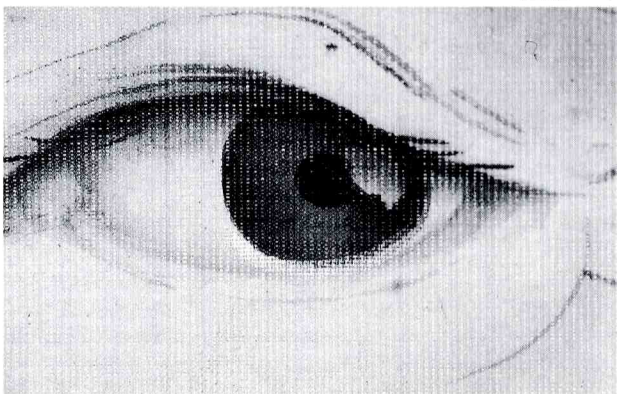


图23 「加羅哲斯像」部分

としている。

顔にはもともと皮と血の色があり、それが光の加減によって明るいところは白っぽく、暗いところは黒っぽくなるので、それを理解して描けば画に生気が溢れてくるという。これは物本来が持っている色は、光の強さによって明暗が左右され、白っぽくなったり黒っぽくなったりするということを崋山なりの表現で述べられたものである。晩年の崋山が単なる凹凸ではなく、光を意識して肖像を描いたことの証左となる記述である。

2 「佐藤一斎像」が成立した背景について

では、崋山の肖像における画風はどのような影響下で成立していったのか。まず「佐藤一斎像」の成立背景から探ってみよう。

崋山が本像を制作したのは文政四年（一八二二）、二十九歳の時で、すでに谷文晁に入門して十年余りの歳月が過ぎていた。このころの崋山は、文晁やその門下と交流する一方、文晁のもとに蓄えられていた狩野派、南蘋派、中国絵画など種々雑多な古画の縮図や模本などを模写し、古人から多くのことを学んでいた。

そのような状況からして、「佐藤一斎像」を考える上では、まず谷文晁の影響を考えてみる必要があるだろう。文晁はあまり肖像画を残していないが、享和二年（一八〇二）制作の「木村兼葎堂像」はよく知られている（大阪府教育委員会所蔵、図24）。兼葎堂が亡くなった際に遺族から依頼された追善のための像であり、寛政八年（一七九六）に兼葎堂を訪れた文晁が、手控えに写し取った姿に基づいて制作された¹⁵。均質な線

を長く引いて衣紋を表現するのは「佐藤一斎像」に共通するが、顔の輪郭や皴にはその均質な線を用いず、比較的太く、肥瘦のある線で描いている。そのため「佐藤一斎像」から受けるような硬さはなく、暖かみのある作風に仕上がっている。暈取りを施すものの、下地の肌色とあまり差のない色が用いられ、皴に沿って施すようなことはない。このことから、そこに直接的な影響関係を読み取ることは難しい。

しかし、ここにもうひとつ「近世名家肖像図巻」（東京国立博物館所蔵）という文晁筆と伝える作品がある。これは松平定信と交流のあった四十六人の人物を描いた図巻で、文化十年（一八一三）前後に文晁の有能な弟子によって制作され、全ての画像が文晁の稿本に基づくものだと推測されている¹⁶。このうち「菅茶山像」（図25）の表現を取り上げて追究すると、まず顔の輪郭や皴には肥瘦のあるための線が使用され、「木村兼葎堂像」と近い関係にあることがわかる。一方、頸部、額、鼻横の皴などに施される暈取りは「佐藤一斎像」に通じるもので、こめかみ周辺を暈取るのもほぼ同じと言える。このような暈取りを日本の肖像画の伝統に見い出すことはできないが、江戸前期に中国から齎された黄檗系の画像に確認することができる。

黄檗系の画像は、基本的に真正面を向いた姿でとらえられるという特徴がある。しかし、列祖図の流れを承けた作品は、釈迦や達磨などの中尊を除く像を右や左斜めを向く半身像に描いており、この形式は三幅対の人物画の左右の幅にも受け継がれる¹⁷。

住吉如慶の第二子で、後に黄檗僧となった鶴州元鷲は、中尊を隠元隆琦として、後水尾法皇、龍溪性潜を配した三幅対を残している。画面には元禄十一年（一六九八）に記された千呆性佞による賛があり、十七世紀後半に描かれたことがわかる。さて、このうち真正面に対して身体を四



図24 谷文晁「木村兼葭堂像」(大阪府教育委員会) 享和二年 (1802)



図26 鶴州元齋「龍溪性潜像」部分



図25 伝谷文晁「菅茶山像」(東京国立博物館・「近世名家肖像図巻」のうち) 部分

分の三ほど右に向けた「龍溪性潜像」の詳細を確認する(図26)。

黄檗画像においては輪郭や皴に代赭線を用いるのが一般的で、本像にもそれが見られる。墨線を使用する崑山とは作画意識に明らかな差がある。しかし、眼窩の外周、鼻の横、頰、額などの皴には、片側のみに暈取りを施し、この点では「佐藤一斎像」とほぼ一致している。ただ、眼窩の上部と鼻の右横の皴には、「佐藤一斎像」と内外逆の暈取りが施され、頬に施された暈取りは「佐藤一斎像」には見当らず、かわりにこめかみに暈取りがある。

このような黄檗系画像の暈取りを中心とした技法や像容は、明末の肖像画家、曾鯨の画風が継承されているというのがほぼ定説となっている。

崑山が黄檗系画像と曾鯨の関係をどの程度認識していたかは不明であるが、弟子の高木梧庵に宛てた書簡の中に曾鯨について触れている部分がある。

・曾鯨字波臣明人、人の似顔ニ上手ナル人、墨骨ヲ重スル其通ニ御座候。コレハ万歴ヨリ已下ノ人物家、西洋法ノクマトリヲ重シ候故浦山如此認候。墨骨とハ黒書ニていたし、伝神秘要之人物之如クニ御座候。さい色ノクマニ骨折らぬヲ申候。清世祖ノ像ヲ満人誰カ認候ハ皆クマにて認候、と申ハ曾氏ノ流と違ひ申候。それ故ニ派ニ御座候。
(天保年中高木梧庵宛書簡)

曾鯨(一五六四、一六四七)は、福建省莆田の出身で、字を波臣ということから、その画風に学んだ者は莆田派または波臣派と呼ばれている¹⁹。崑山が所蔵した中国の画史『無聲詩史』や『國朝畫微録』、『國朝畫微續録』によると、曾鯨は墨による輪郭線を重んじ、淡い色を何度も塗

り重ねて立体感を表現する画風を確立したという。その画風は明の万暦年間(一五七三、一六二〇)に流行し、数人の弟子の名がこれらの画史にも記される。日本の黄檗画像に直接つながるとされる作品で、黄檗山万福寺に伝来する「費隱通容像」(図27)の筆者、張琦の名もその中に含まれている。この作品に見える面貌表現の主な特徴は、墨の下描き線を焦げ茶色で描き起こし、それよりもやや淡い茶色で鼻やその横の皴に沿って暈取りを施しているということにある(図28)。このため、線と暈の区別がさほど明確ではない。

さて、この書簡によると、曾鯨は中国伝統の墨の輪郭線を重んじ、そこに西洋の暈取り法を取り入れて肖像を描いたが、その作品は『伝神秘要』中の人物のようだと評している。また、暈のみで表現された清人による作品とは別系統であるとも述べている。『伝神秘要』とは清の蔣驥によって著された肖像画論で、「神」や「気韻」を重んじる中国の伝統的絵画観に基づいて書かれたものである。人物の「神」を写すには眼の描き方が重要であると説き、顔の深淺を顔料や淡墨の暈によって表現することを主眼とし、顔の描法を細かく説明している。

崑山はこの曾鯨に対して「浦山」しいと表現していることから、その画風に深い興味を抱いていたことは間違いない。また、先の画史類には曾鯨が「莆中」や「莆田」の人と記されることから、地理に詳しい崑山であれば、それが福建を指すことも知っていただろう。さらに曾鯨を「万暦より已下の人物」と見ており、同時代の福建と縁を持った人物としての隠元隆琦の存在や、それに伴う黄檗画像に、曾鯨との関係を見ようとするのはむしろ当然のことと思われる²⁰。

実は、この画系に対する崑山の興味の深さを知るうえで重要な作品を崑山は所蔵していた。天保九年(一八三八)に家老職の辞任を決意し、



图27 張琦「費隱通容像」(万福寺)崇禎十五年(1642)部分



图28 「費隱通容像」部分

その際に所有する書籍や書画類を藩に献上するために作成された『進書目録』にただ一点肖像画が掲載されている。²¹⁾

清王任治畫為霖道沛禪師像為霖自贊 一幅

とあり、その脇に補足説明がなされている。

任治道沛皆明末清初人、道沛主福州石鞍山、有德聲見三曉庵隨筆。

(句点は筆者による。)

王任治は中国の画史類にほとんど名を見ない無名に等しい画家である。²²⁾ それに対して像主の道霈(一六一五―一七〇二)は、中国曹洞宗の高僧として日本でもよく知られている。²³⁾ 法諱は道霈、字を為霖といい、旅泊と号し、万曆四十三年(一六一五)、福建の建安に生まれた。明末の臨濟禪を代表する密雲円悟(一五六六―一六四二)に対し、曹洞の真風を振るわせて名を博した福州鼓山涌泉寺の永覚元賢(一五七八―一六五七)に参禅し、また、天童にあった晩年の密雲円悟を訪ね、半年にわたって参問したりもしている。元賢の席を継いで、鼓山系という曹洞宗の一派を成し、康熙四十一年(一七〇二)、八十八歳で示寂。

さて、ここで道霈を記した文献として華山が挙げる『三曉庵隨筆』とは、江戸中期に活躍した鹿兒島藩の狩野派の絵師、木村探元の晩年の語録である。中巻に王任治と道霈の関係を示す興味深い内容が記される。²⁴⁾

一、初建之王任治が畫はしるふにて候、道霈へ讚を頼候畫は必任

治を頼、任治より御讚を望候へば御書被成候由。

(句点は筆者による。)

初建とはあるいは福建の誤りであろうか。ここで重要なことは、王任治の画が素人画と考えられていたこと、道霈へ着賛を頼む際には王任治を仲介とする必要があったということの二点である。このことから、王任治は純粹な職業画家ではなく、ある時期から仏教に関する画題を中心に描く道霈の専属画家として活躍し、半ば道霈に帰依して教えを受けていたのではないかと考えられる。

この「為霖道霈像」は、残念なことに今は所在不明である。ただ、幸いにも椿山が摸した作品が伝存し、凶像を確認することができる(個人蔵、図29)。紙本着色で、縦が一〇二・九センチメートル、幅が四一・六センチメートルの掛幅である。像主の道霈は薄紫の法衣に赤色の袈裟を着け、両手で数珠を持つ。敷物を敷いた曲条上に緋沓を脱いで結跏趺坐する像容は、僧侶の肖像画としては珍しい形式である。正面を見据えた面部は、暈取りによって立体的に表され、画面左下に「閩永齋王任治敬写」(白文方印「王任治」・朱文方印「孔錫」)という落款があり、王任治が永齋と号したこと、字を孔錫といったこともわかる。

輪郭や皴に沿って暈取りする方法や、眉上の骨の突出を暈で表現していること、眼窩の凹凸を表現するために鼻根と眼の間に濃い暈を施していること、鼻筋と小鼻の膨らみを表現するために、輪郭の内側を暈取っていることなど、曾鯨系の作品や黄檗画像にしばしば見える表現である(図30)。また正面向きであること、面部の表現に対して衣紋が簡略かつ形式的であることから、「為霖道霈像」が曾鯨系肖像画の流れを承けた作



图29 椿椿山「王任治筆為霖道霈像摸本」

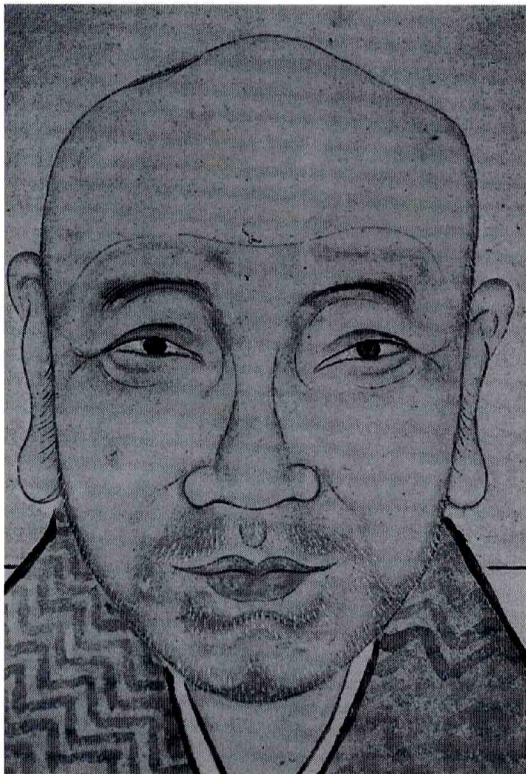


图30 「王任治筆為霖道霈像摸本」部分

品だということができよう。

王任治の活躍期を十七世紀後半とすると、曾鯨からは孫弟子ほどの世代に当たる。曾鯨は王任治と同じく福建近辺を中心に活躍しているが、王任治に直接会って影響を与えたというには年齢の差が大きすぎる。しかし、曾鯨が密雲円悟の肖像を描いたことが知られており、一方で王任治が描いた道霈は密雲に参禅したことがあることから、人間関係においては近い距離にあったことがわかる。王任治が曾鯨の足跡を至るところで眼にし、その技法について伝聞することも多かったと想像される。

華山が曾鯨の流れを汲んだ肖像画「為霖道霈像」を所蔵していたことがわかったが、谷文晁も隠元隆琦に伴って来舶した楊道真筆の「隠元隆琦像」を所蔵していた。⁽²⁶⁾ 曾鯨から黄檗画像へとつながる肖像画は、華山周辺にあつては身近なものであつた。

このような状況から判断しても、華山の肖像制作において黄檗系画像が参照されたことは間違いなく、「佐藤一斎像」に見られる表現も曾鯨に由来する暈取りが基本にあり、さらに工夫が加えられたものと考ええることができよう。「佐藤一斎像」の暈取りに、光を意識して陰影をつける西洋画の影響を積極的に見出すことはできず、あくまでも東洋絵画の伝統技法としてとらえるべきものと思われる。

では、衣紋や面部の輪郭、皺などに使用される線はどうであろうか。これに関しては黄檗系の画像だけではなく、広く日本肖像画の伝統から学んだと考えるべきであろう。

華山は古い肖像や道釈画に学んだ形跡を、しばしば摸写や縮図といった形で留めている。文化十一年（一八一四）に摸写された東福寺の「維摩居士像」（図31）や文化十四年（一八一七）の『寓絵堂日録』に見られる山城妙勝寺の「一休宗純像」は、いずれも文晁などによって写され

たものの重摸だと考えられるが、細部までもよく写し取っている。また「佐藤一斎像」の二年後に制作された「藤原惺窩像」（東京国立博物館所蔵）は、水戸藩に所蔵されていた狩野永納の作品を写したものである。いずれにも謹直で肥瘦のない硬い線が用いられており、「佐藤一斎像」に見られる線と同質のものである。「維摩居士像」や「藤原惺窩像」に見られる鉤状の衣紋線（図32）は、華山晩年の肖像画には認められず、「佐藤一斎像」には使用されており、鉤状の内側を他より暗く彩色するのも三者に共通した点である。

このように「佐藤一斎像」で使用される線は、日本の肖像画に常見のものであり、肖像画の線に対する華山の固定観念はなおも強かったと言えよう。たとえ飽き足らなさを感ずることがあつたとしても、この時点の華山はそれを発展させるだけの思想や手段を獲得していなかったと考えられる。

3 晩年の作風が成立した背景について

次に晩年の作品における画風の成立背景について探ってみるが、まず晩年の作品と共通する特徴を持った作品の存在について確認しておく。

「佐藤一斎像」から「鷹見泉石像」に至る十六年の間に、ある程度の肖像画が制作されたことは想像に難くない。しかし、現在図版などで確認できる作品のうち、完成画として認められるものは文政六年（一八二三）の「立原翠軒像」、文政十一年（一八二八）の「松崎懺堂像」、天保七年（一八三六）の「滝沢琴嶺像」の三点のみである。このうち前の二点は火災などで既に失われている。一方、完成画に準じると考えられる画稿のうち、淡彩や墨による暈取りがはっきりわかる作品として、文政六年（一八二三）と考えられる「立原翠軒像画稿」、文政七年（一八二四）の「渡辺巴洲像

画稿(着色像)」（愛知県渥美郡田原町所蔵）、文政九年（二八二六）の「松崎謙堂像画稿」、文政十年（二八二七）年の「大空武左衛門像」（クリーヴランド美術館所蔵、図33）などが挙げられよう。文政期後半に作品が集中し、天保期前半の作品が見られないのは残念であるが、「鷹見泉石像」よりも一年早い天保七年制作の「滝沢琴嶺像」を足掛かりとしてこのころの作風を認識しておく。

「滝沢琴嶺像」（図34）は生前の像主を描いたものではなく、死後に枯相を写した、特殊な制作事情の作品として知られている。

面部の表現を詳しく見ると（図35）、頬骨や額、鼻筋には晩年の作品と同様に暈をほとんど施さないが、こめかみや頬の暈は柔らかくぼかさず直線的である。そのため、硬さが生じてやや不自然な印象を与えている。輪郭以外の線を極力排して、暈取りによって形を表そうとしているものの、輪郭にはやや太めの肥瘦の少ない線を用いている。とくに鼻筋をはっきり表すため、硬い印象は免れない。口は、下唇の縁をとくに濃くして濃淡の差をつけているところが、晩年の作品とは作画意識が違うといえる。一方、衣紋には肥瘦や濃淡のある線が用いられており、晩年の特徴と一致する。

このように「滝沢琴嶺像」は、「鷹見泉石像」にほど近い時期に制作されながらも、表現に差のある部分の多いことがわかる。中でも特徴的なのが、こめかみや頬に施された暈である。この暈には周囲をぼかした自然な表現がなく、境界が明らかにわかるほどの色の差をつけて直線的に区切っている。すでに文政元年（一八一八）に制作された「坪内老大人像画稿」（東京国立博物館所蔵）に、より形式的に見られるもので、「立原翠軒像画稿」、「渡辺巴洲像画稿(着色像)」、「松崎謙堂像画稿」、「松崎謙堂像」にも確認できる。ただし、「坪内老大人像画稿」、「立原翠軒像



図32 「維摩居士像摸本」部分

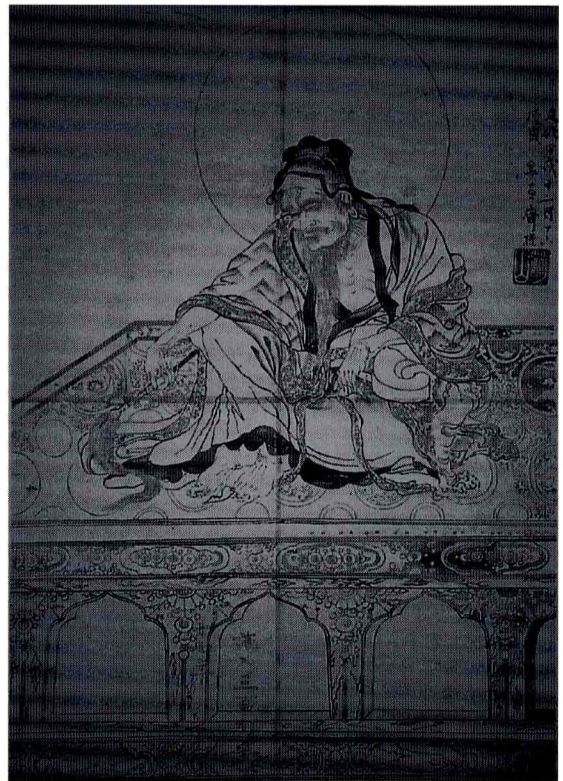


図31 渡辺華山「維摩居士像摸本」
文化十一年（1814）



図35 「滝沢琴嶺像」部分



図36 渡辺華山「渡辺巴洲像画稿
(着色像)」(愛知県渥美郡
田原町) 文政七年 (1824)



図34 渡辺華山「滝沢琴嶺像」
天保七年 (1836)

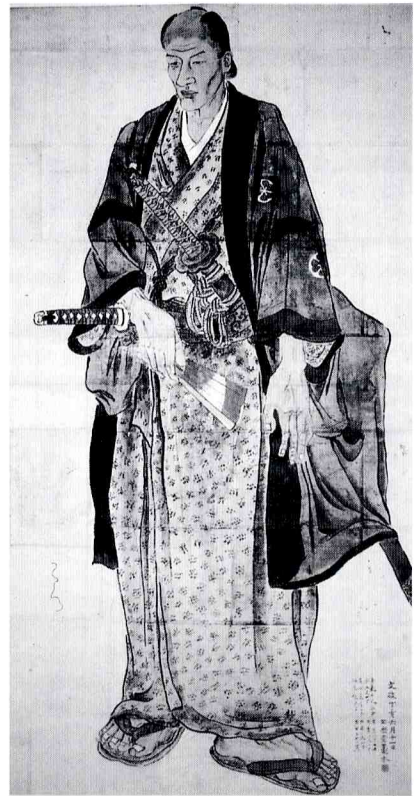


図33 渡辺華山「大空武左衛門像」
(クリーヴランド美術館)
文政十年 (1827)

画稿、「渡辺巴洲像画稿(着色像)」(図36)では耳の付け根に対しては垂直に暈を施し、耳の付け根部分を白く塗り残しているのが特徴である。文政四年に描かれた「佐藤一斎像」にはそのような強い暈を確認できないが、こめかみや頰などほぼ同じ位置にほかしが施されており、意味が不明瞭であったこめかみの暈が、これらの表現のうちにあることが明らかとなる。ただし、「渡辺巴洲像画稿(着色像)」と比較すると、口横の皴に沿った暈を後方に及ぼさないという違いはある。

一方、文政九年(一八二六)の「松崎慊堂像画稿」(図37)を見ると、暈は直線的に施されているが、主に顔や頰の側面に止め、より自然な表現をとっている。また、線を主として形を表してはいるが、鼻筋は線ではなく外暈によって表現している。同じように文政十一年の「松崎慊堂像」(図38)でも、小鼻の膨らみを外暈で表し、人中を暈に近い表現で表している。

以上のことから、文政九年から十一年ごろの間に華山の対象把握の意識が変化し、それとともに線や暈取りも変化が表れたのではないかと推察される。そして華山が目指した水準は、その後十年を経た「鷹見泉石像」において達成されたのではないかと考えられる。この変化をとらえるにあたっては、従来言われるように、西洋画の影響を考えてみる必要があるだろう。

田原藩主三宅康友の四男、三宅友信(一八〇六―一八六)は、華山の指導のもとに蘭学を学ぶなど、華山と親密に交際したことで知られている。その友信が晩年に記した『華山先生略伝』²⁶⁾には、

西洋画の晷蔭あるに心酔し頗る其法に倣ふ。是よりして肖像を画く妙致に至れり…先生常に西洋の画に心酔し、片紙断冊の画と雖も、



図38 渡辺崋山「松崎謙堂像」
文政十一年（1828）



図37 渡辺崋山「松崎謙堂像画稿」
文政九年（1826）部分

必ず銭を惜まず購索す。然ども当時都下に洋画甚希にして雄崎鼎等に就て請求むれども、大抵古の銅版類なり。後ち石版の画舶来するものを得て、愈々西洋画技の絶妙を称歎し、其意致を倣ふ、又臙脂着色牡丹花の如き、其花面日光を受ける所に丹色を以て着帖す、是西洋晷影の法より工夫し来り、皇朝未曾画かざる新奇の法と謂べし。又油画を描くに志あり、已に富嶽等の景を描くに至れども、彩料筆具の詳かならざるにより、半途にして廢せるものあり。僕所見。

とあり、崋山の変化を知る上で重要な証言を得ることができる。

西洋画の技法に興味を抱いた崋山は、ほとんど齎らされることがなかっただけに、肉筆の西洋画ではなく、洋書の挿図にあるような銅版画や石版画から学んだ。中でも陰影表現に深く興味を抱いたことが知れ、技法がわからずに途中であきらめたものの、本格的な油彩画をも描こうとしていた様子が窺われる。蘭学者の幡崎鼎と知り合ったのは天保四年（一八三三）ごろであるが、これより先、文化十二年（一八一五）九月六日には崋山が清水曲河のところで「蘭画」三枚を見、「奇絶物也」と感想を抱いたことがその日記『寓画堂日記』に記される²⁷。しかし、崋山の伝存作品に見る西洋画の影響を観察すると、この段階ではそれを吸収して自分の作品に活かすまでには至らなかったのではないかと思われる。

文化十三年（二八一六）にはヨンストンの『動物図譜』²⁸を、天保二年（一八三一）にはローセル（レーゼル）の『虫譜』²⁹を見ていたことが確認できるが、その挿図の陰影表現を人間の顔に应用するにはむしろ物理上の理解が必要である。また、挿図に人物画があってもそれなりの大きさで描かれてなければ、その顔に具体的な陰影が表現されることはなかっただろう。可能性として考えられるのは、洋書の扉近くに挿入される著者

の肖像画に学ぶことであるが、その絶対数はあまり多くはなかったはずである。とは言え、西洋画についての情報が限られた中で試行錯誤を繰り返した崋山は、暈取りによる陰影表現を獲得し、それを晩年の肖像画に活かしたと考えることができる。

また、崋山は西洋画からだけでなく、日本の洋風画の影響をも受けていたことが指摘されており、石川大浪の存在が注目されている。³⁰

石川大浪（一七六五～一八一七）³¹は、旗本の家に生まれ、大御番十一組の組頭や大坂在番を勤めた武士であり、一方で、狩野派に画を学んだ。谷文晁や木村兼葭堂とも親しく、蘭学に興味を持ち、杉田玄白や大槻玄沢とも交わっている。西洋画法を研究したことでも知られるが、洋書の挿図や銅版画を模写することに終始するのみで、自らの作品に応用して新たな画境を開くようなことはなかった。崋山と交流のあった加藤玄龜の随筆『我衣』の文化十四年二月二十六日条には、石川大浪に関する話が載せられている。これは崋山からの情報であったことから、崋山が大浪を知っていたことは確かである。³²この二人の関係で注目されているのが大浪筆の肖像画「杉田玄白像」である。

「杉田玄白像」（早稲田大学図書館所蔵・図39・図40）は、縦六九・五センチメートル、幅二八・〇センチメートルの小さな掛幅で、正面に対して身体を四分の三ほど左に向け、左膝を立てて座す全身像である。上部には文化九年（一八一二）に書かれた玄白の自賛があり、玄白の八句を祝うために制作されたことが知れる。玄白の弟子、大槻玄沢が主宰した蘭学塾の芝蘭堂に伝来した。

使用される画絹は経糸が二本つつ寄った箴目二つ入の平織地で、一平方センチメートルあたり経糸約五五本、緯糸約五三本、経糸と緯糸の太さの比率はおよそ二対三で、経糸に極めて細かい糸を使用している。

面部の表現は、まず淡墨の細線で下描きをし、赤みの強い肌色で全面を塗っている。肌よりも少し濃い色で下描き線を基準にして暈取っているが、鼻横の皴、鼻筋の側面、頬骨、右頬などは線とは無関係に施されている。顔や耳の輪郭、口や眼の周辺、額にある皴などを硬く均質な淡墨の細線で描き起こすが、この線に筆意はほとんど感じられない。側頭部、右眼の下、人中、頸の一部には淡墨の暈を加えている。眼は黒目を茶色で、白目を白色の顔料で塗り、瞳孔と上瞼は濃墨で表している。口を朱色で塗り、その輪郭を濃い朱で線描し、唇の合わせ目には濃墨を使用している。側面部分には暈を多く施す一方で、前面は暈を抑えて明度に差をつけ、光が当たっているかのような表現をとる。これは一見西洋画的であるが、耳や頬骨の周辺、頸などを見ると、ひとつの光源が意識されて合理的に陰影が施されているわけではなく、むしろ凹凸を意識した表現であることがわかる。

仮に黄檗系画像と比較した場合、下描き線に沿って暈取りを施すのは近い表現であるが、側面部分を濃く暈取っているのは明らかに違う。崋山の肖像画と比較すると、形式的とはいえ光の意識に基づいた暈取りを施している点で、「佐藤一斎像」と同じ志向ではない。また、科学的な合理性の追求に欠ける点で、より自然に近い表現をとろうする崋山晩年の肖像画との影響関係を見出すことも難しい。

使用される線にも作画意識の違いが顕れている。「杉田玄白像」には筆意がほとんど感じられないのに対し、崋山の肖像画は晩年の作品に至るまでどのような線にも筆意が顕れている。

このことから、大浪は崋山とは違い、光によって生じる明暗に対しての物理的理解に乏しく、洋書の挿図に施された陰影表現をそのまま「杉田玄白像」に利用しているため、暈取りに形式化された要素が表れている。



図40 同 部分

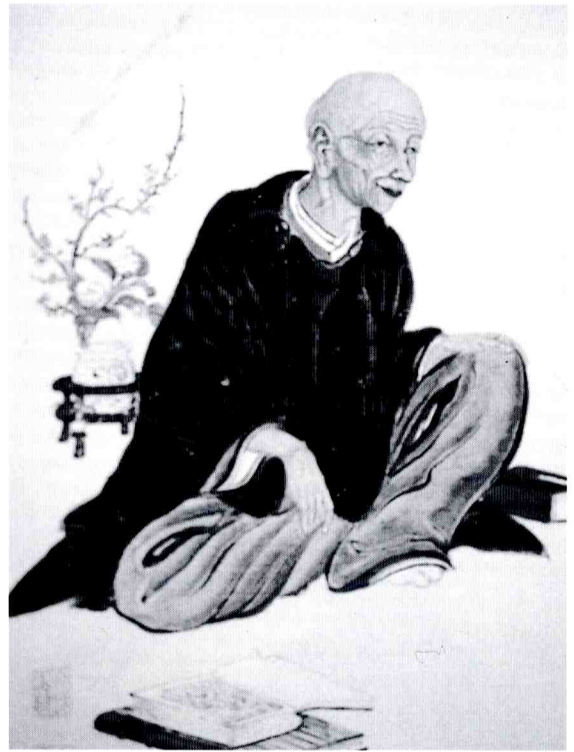


図39 石川大浪「杉田玄白像」(早稲田大学図書館)文化九年(1812)部分

ると考えられる。

しかし、物理的理解に基づく西洋画や日本洋風画の形式を受け継いだことのわかる確かな表現が、崑山晩年の肖像画には認められる。それが先の光の反射を瞳孔の中に表す描写である。

眼に光の反射を表現することは日本や中国の伝統の中にはないが、崑山と同時代の西洋画にはごく一般的なことであった。日本では桃山から江戸初期に制作された「婦女弹琴図」(図41)や、十八世紀後半の肖像画にその表現を確認できるものがあり、平賀源内筆といわれる「西洋婦人像」(図42)、北山寒巖筆「ヘイステル像」、司馬江漢筆「蜷子和尚図」(図43)、小田野直武筆「少女愛犬図」など、西洋画を模写した作品や洋風画家の作品に集中して見られる。

人物画ではないが、西洋画を写したと思われる小田野直武筆「洋人調馬図」、同筆「獅子図」(図44)、宋紫石筆「獅子図」(図45)などの動物画や狩野派の構図に基づいた小田野直武筆「鷹図」(図46)などにも眼に光の反射を表現するものがある。ただし、「洋人調馬図」の原画となつたリーディングの『諸国馬画集』中の作品には光の反射が表現されるが、「獅子図」の原画と考えられているヨンストンの『動物図譜』中の作品にはそれが確認できない。小田野直武は洋風画家であり、「鷹図」のような作品を残していることから自らの形式として光の反射を加えたと考えられる。しかし、宋紫石は南蘋派の画家であり、南蘋派の作品中にはこの表現はほとんど確認できず、自らの創意で光の反射を描いたとも考えにくい。よって『動物図譜』と宋紫石の「獅子図」の間には、洋風画家の手になつた別の作品が介在したと考えた方が良いものと思われる。

眼に光の反射を表現するのは肖像画に限ったことではなく、動物画や花鳥画にも確認できることがわかったが、崑山についても同様で、いく



图42 伝平賀源内「西洋婦人像」



图41 「婦女弹琴图」部分



图44 小田野直武「狮子图」部分

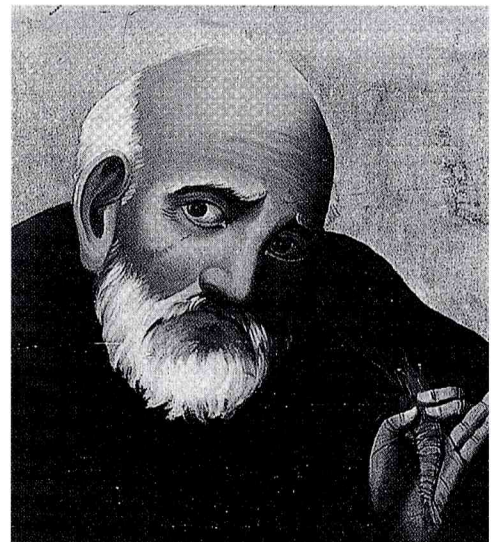


图43 司馬江漢「蜆子和尚图」部分

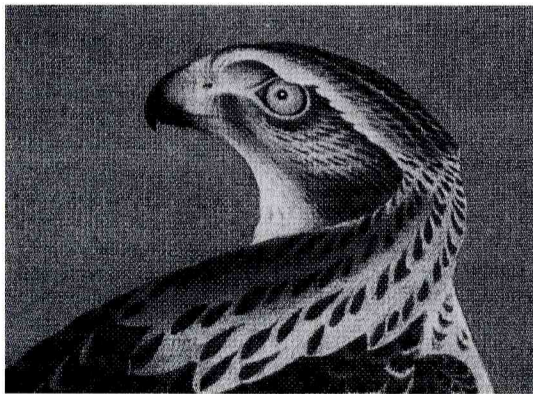


图46 小田野直武「鷹图」部分

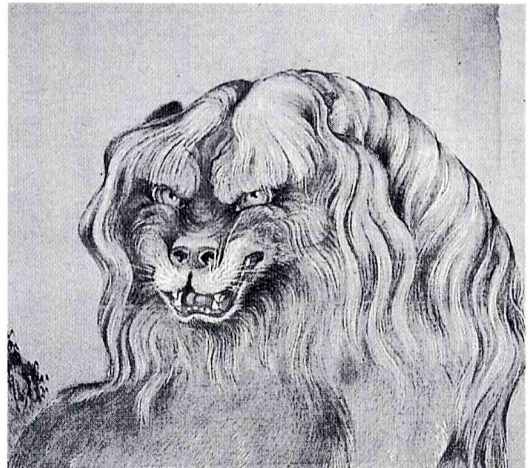


图45 宋紫石「狮子图」部分

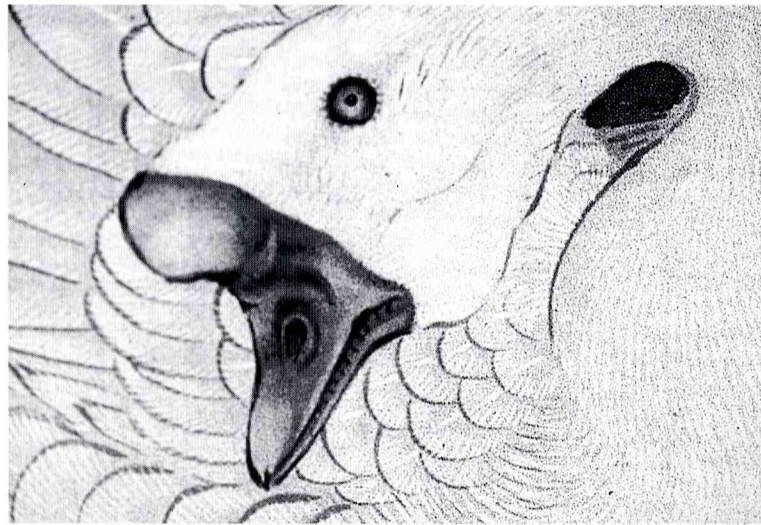


図47 渡辺華山「白鷺游魚図」(遠山記念館)部分

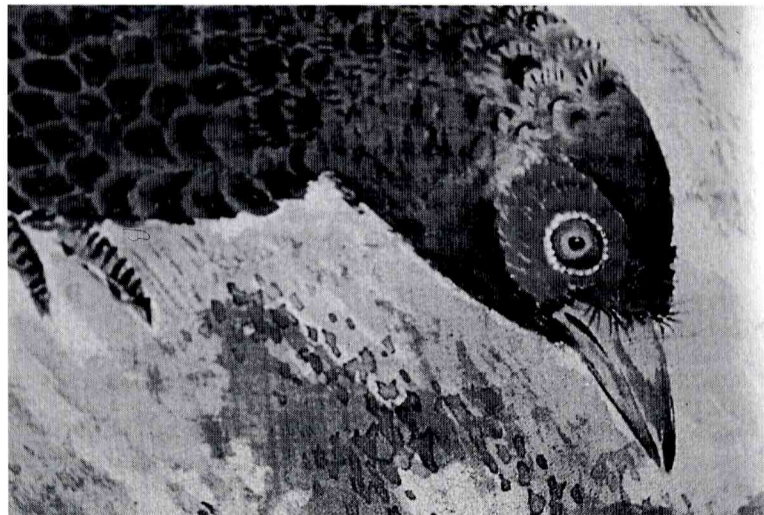


図49 渡辺華山「溪間野雉図」(山形美術館)天保十二年(1841)部分



図50 渡辺華山「エデュアルト・ブリグト像」
(['客坐掌記』のうち)天保三年(1832)部分



図48 渡辺華山「猛虎図」天保九年(1838)部分

つかの花鳥画の作品に光の反射が確認できる。明らかにそれとわかる作品として、三十代前半と考えられる対幅の「白鷺游魚図」（遠山記念館付属美術館所蔵、図47）と「秋卉雙鷺図」、天保九年の「猛虎図」（図48）、天保十一年の「鸚鵡捉魚図」と「海錯図」（静嘉堂文庫美術館）、天保十二年の「溪間野雉図」（山形美術館所蔵、図49）と「乳狗図」（黒川古文化研究所所蔵、口絵9）などが挙げられる。「白鷺游魚図」と「秋卉雙鷺図」には眼の中心に針で突いたような小さな正円として表現されるのに対し、晩年の作品では瞳孔の上部に輪郭の揺れた円形を塗り残して表現されている。後者は「鷹見泉石像」や「市河米庵像」と同様の表現であり、華山晩年の形式と言えよう。ただ、最晩年の「加羅哲斯像」では黒目の六分の一ほどを四角に塗り残している。これは華山の作品では特殊であり、原画から忠実に写されたものと考えられる。

光の反射の描写を西洋画から学んだことはほぼ確実に、天保三年（一八三二）の『客坐掌記』中にある洋書の挿図の写しと思われる「エデュアルト・ブリグト像」の眼にも、光の反射を表現した円形の塗り残しを確認できる（図50）。華山は形式的ながら眼に光の反射を描くという、より自然に近い表現を西洋画から獲得した。この表現方法は弟子の椿山にも伝えられたようであるが、天保十一年（一八四〇）の「伊東瑞三像」や弘化二年（一八四五）の「高久靄厓像」など、その応用はごく僅かであった。

しかし、華山の肖像画を考えるうえで重要なのは、西洋画や洋風画の影響もさることながら、客観的な自然科学的観察をしようという意識が芽生えたこと、そしてそのための手段を獲得したことである。華山晩年の肖像画と椿山の天保期以降の肖像画における描線や暈取り、彩色などを比較した場合、華山の方が彩色や線を抑え、自然に近く表現しようと

していることがわかる。作画の背後にある目的意識と、そこから生じるより自然に近い表現をとるための手段の追求心が、人一倍強くあったと考えることができる。もしそれが弱ければ、石川大浪と同様、西洋画の模写に終始していたであろうし、現在評価されるほどの作品を生み出すこともなかったと思われる。

このような華山の意識を知るうえで、洋学そのものの自然科学的思考の影響を無視するわけにはいかない。

華山の門下であった松岡臺川が記した華山の伝記『全楽堂記伝』の天保四年の項に、⁽³³⁾

抑伯登海防のかかりを心得たりければ、彼西洋の事情をも知らずんばあるべからずとて、友人の中に和蘭の学ある者に其詳なることをきき、又世界地理の事は少年の時より志しけるが、猶考索して精を盡せり。

とある。これによると華山の洋学研究が本格化したのは、海防掛を務めた天保三年（一八三二）ごろということになる。しかし、文政七年（一八二四）の岡見彦三宛の華山書簡には、

外国之書ハ一向ニ読了仕かね候故、友人などに年来承少々国名など覚候はかりにて、それさへむつかしき名故覚かね候ほどの事、…

とあり、また、三宅友信の『華山先生略伝』には、

先生三十二歳の頃より心を深く洋学に傾く、然とも自ら原書を読まず、

とあることから、華山三十代前半、文政七年ごろからしだいにその追究を深めていったものと考えられる。

華山は洋学を通じ、地理や物理を初めとする様々な知識とともに西洋の文物も手にしたようで、実際にそれを用いた例も知られる。たとえば、天保二年（一八三一）には明石藩医であった大原道斎から西洋製の顕微鏡を借り、藩主に糠糶中の虫を見せている。また、天保九年には、華山の知己であった伊豆葎山代官の江川太郎左衛門が幕府から江戸湾防備体制強化のために浦賀海岸の測量を命じられた際、遠眼鏡や測量機器、それに後で詳しく触れる写真鏡などを貸し出し、西洋流の測量技術を持った者を推薦したりもしている。さらにこのように洋学から得た知識や機器を自らの肖像画制作に活かしていたことが、弟子に宛てた書簡などから知ることができる。

・肖像ハ画工のキテン第一にて、伝神在阿堵中と申にても、むかしよりむつかしき事に申候得共、拙者ハ発明有之事にて、なかなか手昏位之筆昏ニ尽しかね候。先早手廻シにてハビイト口紙を御用、玉盤之代ニ被成候ても宜敷候。先其人ヲ写さんと致候ニ玉盤の中へ此カミの昏之丈の折メを御界引可被成候。如此盤へすじ引致、此方紙にすじ引致、第一ノ□ニ頭何分掛り、第十四頬何分かかり、第十ノ□へ鼻何分掛りと相定、四尺はかりはなれ御写シ可被成、これを部位覇定と申候。□・鼻・眼・頬・耳・頭の居り場相極り候得は、此像ハ八分の面九分の面と申義も自ら相定申、其上玉盤にて七分画像なれハ口の七分目の七分壺ツ壺ツに御写し取工夫按排致描取致、さすれハ十二八九ハ何より申もの、其上ハ画人の才不才にまかせ候義、口伝ニも及かね申候。

（天保年中九月十八日高木梧庵宛書簡）

肖像画を描く際にはガラス板と描き取るための紙を用意し、それぞれにはあらかじめ同じ比率の界線を引いて、線で囲まれた部分に番号をふっておくという。四尺ほど離れたところから描く人物の顔をガラス板を通して観察し、眼や鼻を紙の同じ番号のところから写していく部位覇定という作業を行うとも述べている。これは、顔の各部分の位置を正確に定めるための方法であって、華山の弟子たちも同じ方法をとって肖像画を描いた。

・（柳溪）神嶽新道を開きし伊刈村圓右衛門と申者参り、約の通、画像を認呉候様申聞、出勤中に付、帰宅の上差向得と面部見届候節、不図考、ビイド口鏡を抜取、右を同人面部へ当て、メンサウ筆を以、写取候処、目口鼻耳、総て額、頭上、顔皺迄うつりし儘に認取候まま、早速格好出来、尤も面部うつり候遠近により、写上げ大小有之候間、夫等者、顔色を臨本に相直し申候、因、半時計りに取極り候得共、画事に付、右に類し候様成事も御座候哉、…前条面部を硝子へうつし認取候事は全く心迷ひ候より起こりし事故、申上候は恐入候儀に奉存候、…

（椿山）此条御発明甚感入候、小生も如此玉盤を用、肖像は認申候、遠近大小出来申候、是は追々手心にて按排仕候事、唐には此法見当り不申候得共、写生と申候故、ドウカ、鏡を用候事も可有之と存候、部位を定は、此法至て妙、虫魚の類宜く候得共、形迫り反て不宜候、山水も蘭製の写真鏡なれば宜、玉盤は不宜候、人物写照此外に出る物なし、…

（弘化二、三年柳蹊椿山往復書簡）

これは甲府の画家である吉田柳蹊が、肖像画の制作方法について師の

椿椿山と交わした書簡の一部である。柳蹊が肖像画を制作する際、身近にあったガラス板を像主の顔に当てて写し取ったことが正しいかどうかを尋ねた。これに対して椿山は、自分も肖像画制作にガラス板を用いているが、部位の遠近大小は紙に写すときにうまく按排してやるのが良いと答えている。

また、この方法は中国には見当たらないと言っていることから、西洋から紹介された技法であったと考えられる。さらに鏡やオランダ製の写真鏡を使用するのも良いとしており、椿山は物を写し取る際に、他にもさまざまな工夫をしていたらしい。

椿山翁写真冊ヲバ常ニ側ニヲキテ画ク。：形ヲトルニハ、燈影ヲ紙ゴシニ其花木ヲウツシテ形様ヲトル、寒菊天竹ナドハ其中ニモ沢山ウツシアリ。
(浅野梅堂『寒檠瓊綴』³⁵)

このように崑山の流れを汲む画家たちは、眼で見たものをそのまま紙中に写すのではなく、道具を利用して物の大きさや位置関係を測定し、それに基づいて描いていたことが知れる。とくに崑山は、西洋から齎された写真鏡という高度な機器を用いて肖像画を制作していた。

文政十丁亥六月十一日大空武左衛門手前江参り候節三宅備前守様御家来渡邊登参り右武左衛門江寫真鏡を顔江當生寫ニ致し所持品與相違無之寫候：(渡辺崑山筆「大空武左衛門像」付属、佐藤一斎文書)³⁶

文政十年丁亥夏五月、江戸に来ぬる大男、大空武左衛門：当時、この武左衛門を、林祭酒の見そなはさんとて、八代洲河岸の第に招か

せ給ひし折、吾友渡辺崑山もまいりて、その席末にあり。則ち蘭鏡を照らして、武左衛門が全身を画したる画幅あり。：この肖像は蘭法により、二面の水晶鏡を掛け照らして、写したるものなれば、一毫も差錯あることなし。(滝沢馬琴『兔園小説余録』・天保三年)³⁷

これは、大空武左衛門という巨人力士が文政十年(一八二七)に江戸に来た際、崑山がその像容を写したことに関する記述である。前者は武左衛門が佐藤一斎のもとを訪れた時の様子で、「大空武左衛門像」の裏面下部に貼り付けられた佐藤一斎筆記の内容である。後者は武左衛門が林述斎に招かれた際のもので、崑山の友人である滝沢馬琴の随筆に記されている。両者とも同じ時のことを記している可能性もあるが、前者が写真鏡を用いて写し取ったとすのに対し、後者は二面の水晶鏡を掛け照らして写すオランダの方法が用いられたとする。

滝沢馬琴の別の随筆にも崑山の肖像画制作の様子を記すものがある。

其人の為に肖像を画くに、をさをさ蘭法により、鏡二面に照らして其真を攬るを以て、孰れも似ずといふ者なし、ここを以て肖像を求むる人多しと聞ゆ、
(滝沢馬琴『後の為の記』・天保六年)³⁸

とあって、やはり鏡二面に照らして写すということが述べられる。

写真鏡とはカメラ・オブスクラあるいはドンクルカムルと呼ばれる光学機器のことで、早くは大槻玄沢の『蘭説辨惑(磐水夜話)』に山水人物を写し描く機器として紹介されている(図51)³⁹。

その原理は、四角い箱の一面にレンズを設置すると、そこから入った光は内側の対面に照らされ、外の風景を上下倒立した状態で映し出す。

その光が直角に曲がるように箱の内側に四十五度の角度で鏡を置く。屈曲した光の進む面に擦りガラスを設置してやるとそれがスクリーンとなり、外の風景が映しだされる。ただしそれは、上下は正しいが左右が逆の像である。この擦りガラスの上に紙を置いて映像をなぞると、形を正確に写し取ることができる。

このような写真鏡は、オランダの画家が用いたらしく、フェルメールも風景画に愛用したと言われている。写真鏡で得られた映像はコントラストが際立ち、陰影がはっきり表れるため、画としてだけでなく、物を観察する手段として用いられることもあった。ただし、レンズを用いるために、映像の端が歪んでしまうという欠点がある。

崑山が所有した写真鏡は持ち運びに便利な小型のものであったと考えられ、スクリーンもさほどの大きくはなかったと思われる。そこに紙を置いて直接写したのではなく、ガラス板の場合と同様に界線を引き、それに合わせて紙に写し取っていく方法がとられたのではなからうか。

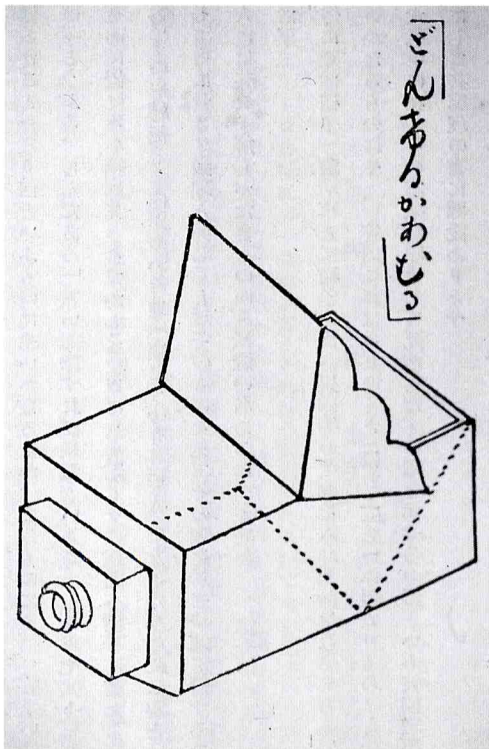


図51 写真鏡（大槻玄沢『蘭説辨惑』所載図）

一方、馬琴の記述に見られる鏡二面とは、二枚の鏡を装着した写真鏡が用いられたと考えられなくもないが、その装置は大掛りで複雑な構造になるといふこと、椿山の書簡に鏡を用いることが記されることから、単純に鏡二枚が使用されたと考ええる方が自然であろう。ただし、馬琴が水晶鏡と記していることから、青銅を鑄造して作られた和鏡ではなく、十八世紀後半に我が国でも本格的な製造が始まったガラス製の鏡であったと考えられる。ガラス鏡とはガラスに水銀を引いた鏡のことで、大型のものを作ることができ、軽くて済む。ガラス鏡と考えれば馬琴の「掛け照らして」という表現にも納得がいく。

では鏡二枚を使用してどのように面貌を写すのであろうか。おそらく、一枚目の鏡は像主のすぐ脇に置いて像を映すだけに使用する。この鏡に映った像は実物とは左右逆になっているので、二枚目の鏡を合わせ鏡のように使用して映すと、左右も正しい像が映しだされる。この像を筆で直接なぞるか、ガラス板の場合と同じように界線を引いて紙に写すかの方法がとられたものと思われる。ただし、物理的に歪みのない像が得られることはない。

以上のような西洋から伝えられた方法を使いこなすには、理論面にもある程度の理解が必要となるが、逆にこれらを用いることによって初めて気付かされることも多かつたのではないか。例えば、自分の眼で見て写すよりも、ガラス板や写真鏡を通して見た方が主観が入らず、物との間に生じた距離によって、より客観的な観察ができることがある。人間はたとえそれを眼にしているとしても、意識のないものには気が付かず、見逃してしまうことも少なくない。しかし、ガラス板や写真鏡に映しだされるものを写し取ろうとすれば、普段見落としているものを認識できる可能性はある。その最も良い例が光の反射であらう。

例えば、光に対して意識を持たない人が、茶碗を肉眼観察して描く場合、おそらく器形や文様を写し取ることにのみ終始する。しかし、ガラス板や写真鏡に映し出してありのままを写し取るうとした場合、茶碗の表面に映り込んだ光の輪郭を写すかどうか、選択を迫られる。このとき初めて、光に対しての認識が生まれうる。先に、写真鏡の特徴としてコントラストが強くなるということを述べたが、これも光の实在を感じさせるきっかけとなる。

崋山は西洋画に陰の表現があることを知り、これを習得する努力をしていたが、より科学的な理解に導いたのは写真鏡を初めとする西洋の機器であり、その理論を学んだ結果ではなかったかと思われる。もともとそれは、崋山の中に形態把握に対する深い興味と追求心、そして、それを支える肖像画制作における目的意識が自覚されていたからである。

形態把握についての関心の深さは、天保四年の『全楽堂蔵書目』に記される崋山の蔵書中に『神相全編正義』、『人相水鏡』、『察相編』、『本願人相考』、『人相婦女談』など人相に関する書が含まれていることから窺われる。⁴¹ 観相とは、顔の部位の形や位置を観察することによって、その人の内面を読み取ろうとする行為である。崋山がこれらの書物を蔵したのは、作画に資するという以上に、観相を人間の真理を追究する一手段として体得しようとしたからではなからうか。

西洋から紹介された方法を肖像画制作に応用することで、崋山の意識に変化が見られるようになったことを考察したが、より即物的な変化としては描く時間が短縮されたことが挙げられる。

たとえば、「佐藤一斎像」には多くの画稿が残されていることがわかっている。⁴² 像主を前にした写生にも時間が費やされたと推察できるが、「第二」と記された画稿でさえも輪郭線に濃いめの墨を用い、一筆が長く引かれ

ていることから、すでに写生の段階を通り過ぎたものであることがわかる(図52)。「第十一」と記された画稿には顔に別紙が貼られており、各部分の形や位置が手直しされたことを窺わせる(図53)。このことから、写生から始まって完成画に至るまで、何度も像主に近づけるための手直しが行われたことが知られる。また「第二」、「第十一」のどちらにも彩色に関する試みがないことから、これらが形態をとらえるための画稿であることも明らかである。

また、「松崎慊堂像」は完成を見るまでに三年の歳月がかかっているが、晩年の作品にそのような時間が費やされた例は見当たらない。おそらく、ガラス板や写真鏡を用いることで対象の形取りが楽になり、確実性も増すことから短期間での制作が可能になったものと思われる。

以上、崋山晩年の肖像画の形式が成立する動機を見たが、その要点を整理し、まとめておく。

文政九年(一八二六)の「松崎慊堂像画稿」や文政十一年の「松崎慊堂像」は、未だ線を主体としながらも、形を表すための補助として暈取りを用い始めている。この頃から対象物をとらえる意識が変わり始め、それに伴って線や暈取りによる表現も変化していったのではないかと考えられる。このような変化は、西洋画が刺激となって起こったことは間違いない。洋書の挿図にも多い銅版画や石版画によって学んだ崋山は、参考にしたそれらの絵画と同様に、形式的ではあるが瞳孔に光の反射を描くことを行なっている。

しかし、崋山晩年の肖像画には、西洋画やわが国の洋風画家の作品に見られる濃厚な彩色や、極端にコントラストの強い光の表現などはなく、彩色や線を抑えて、より自然に表そうとしている。西洋画そのものの影響よりも、自然科学的な方法によって客観的に物を観察しようという意

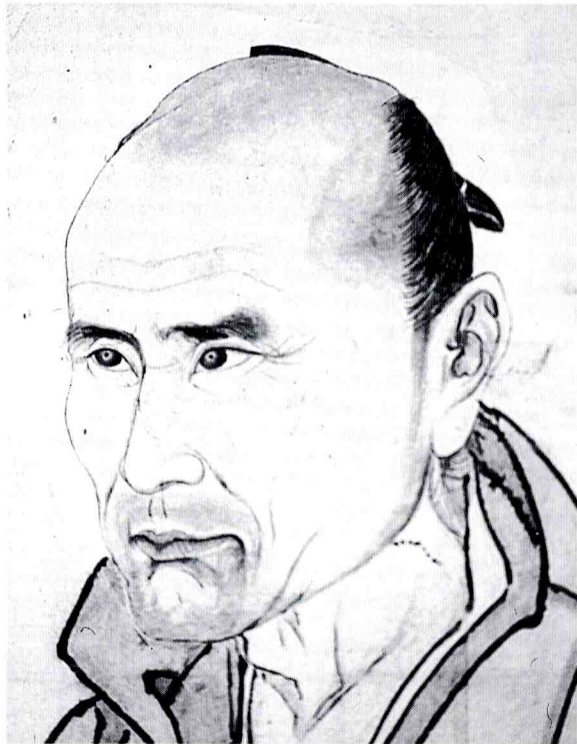


図53 渡辺崋山「佐藤一斎像画稿第十一」部分

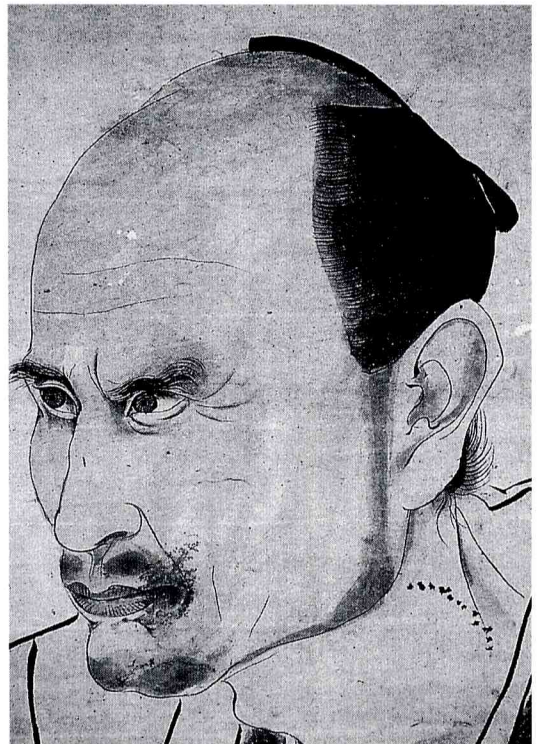


図52 渡辺崋山「佐藤一斎像画稿第二」部分

識が芽生えたことと、そのための手段を獲得したことがむしろ重要である。いかに対象を自然にとらえるかという崋山の科学的な探求心を刺激したのは洋学であり、それを本格的に学び始めたのは三十代前半、文政七年前からだと考えられる。この時期は作品に変化が見え出した数年前にあたり、実行に移すまでの時間差と推量する。

崋山は洋学を通じて様々な知識や文物を手にしたが、とくに写真鏡を所蔵していた事実は肖像画制作を考える上で重要なことである。写真鏡の特徴のひとつにコントラストが強調されて映し出されることがあるが、これが光の実在を認識させる契機でもあった。崋山は西洋画に陰の表現があることを知って習得する努力をしていたが、より科学的、合理的に理解できるようになったのは、写真鏡を主とする西洋の機器を使用したことと、それを裏付ける理論に触れた結果であったと思われる。

洋学を学ぶことで自然科学的な探求心に目覚めた崋山は、文政九年ごろから人物の顔をより自然に表現することを追究し始めた。洋書の挿図などに学ぶだけでそのような表現は実現できなかったが、西洋の物理学的な知識を身につけ、実際に機器を使用することによって、具体的に新しい表現方法を獲得していく。こうして、崋山にあった形態把握に対する興味と追求心、さらにその背後の肖像写真における目的意識に支えられて、記念碑的作品が制作された。洋学を学び始めて十年余を経た天保八年制作の「鷹見泉石像」である。

ところで、その「鷹見泉石像」と、先に見た「滝沢琴嶺像」は一年しか変わらない制作でありながら、作画意識に明瞭な隔りがあるのは何が原因なのだろうか。

この隔たりは、崋山の作画目的を知ろうえでも重要なことである。以下の理由から、原因は像主の生死が大きく関係しているのではないかと

考えられる。前者は像主を前にした写生に基づいて制作され、後者は死後の顔を写し取ったものに基づいて制作された。後者が描かれたときの様子は琴嶺の父親である滝沢馬琴によって記されている。

いかでか孫どもの為に、琴嶺が肖像を貽まほしく思ふ程に五月六日になりぬ。：渡辺華山氏に密談して、彼が生前に肖像の事を頼まばやと思ひしかば、：孩児は昨日の朝身まかりぬ：華山いたく駭歎して御亡骸はいかにと問はる。：華山は筆硯を乞ふて枯相を写すこと半時ばかり、黄昏に出来て予にいふやう、生前に候はねば、肖るべくもあらねど、骨格は為し得たり。画稿成らば見せ奉るべし、とて忙しく帰り去りにき。此拳寔に千金なり。：枯相に手を触れて其骨格を写し得ん：
(滝沢馬琴『後の為の記』・天保六年)

亡骸となった琴嶺の顔を、華山が半時ばかりかけて写生したことが記されるが、その方法は亡骸に手を触れて骨格を確認しながら写すというものであった。また、華山が生前の顔を写さなければ似せることができないと、馬琴に語ったことも明らかにされている。これは華山が対象物を写すときに何に意を用いていたかを知る重要な証言である。華山は対象物をより自然に近いように表現する努力をしていた。とすれば華山にとってすでに亡くなった人物の肖像を描くことは不自然な行為であり、死後硬直が始まり、生色も失った亡骸の面貌からは生氣溢れる顔を復元することはできなかつたのである。これは画家としての能力が至らなかつたのではなく、作画目的から外れた対象に対する制作意欲の喪失と、本質的な意味での写生を行なうことが困難であつたためだろう。

二、華山の絵画観と肖像画

1 肖像画の制作目的

華山は肖像画を描くにあたって、像主に似せることだけを意識したのではなく、そこにより深い意義を見い出そうとしていたと思われる。その事を明らかにするためには華山の肖像画にどのような意味があつたのか、像の制作目的を確認する必要がある。前章で取り上げた肖像画に、制作事情が判明する「松崎慊堂像」と「滝沢琴嶺像」を加えて、それぞれの意味、制作目的を検証しておきたい。

「佐藤一斎像」は文政四年の制作である。この時一斎は五十歳を迎えているが、曆学上の「合璧連珠」が起きた年でもあつたことが像の横に捺される一斎の印からわかる。私淑した王陽明五十歳の時にも同様の現象があつたことから、一斎はこの年を特別視しており、単に五十の賀を祝うただけに制作されたのではなからう。このことから画像制作は、一斎本人から依頼されたものと考えられる。

「鷹見泉石像」は天保八年の制作である。泉石は五十三歳であり、五十の賀や還暦のような長寿を記念して制作される肖像とは性格を異にしている。像容が藩主土井家の家紋付きの刀を差す正装であることから、藩主の代わりに浅草誓願寺に参拝したあと、華山宅で描かれたという伝承は信頼に足る。款記の四月十五日は遡及されたもので、この日に特別な意味が込められていると考えるなら、大塩平八郎の乱を鎮圧し、藩の榮譽に結びつく大坂城代の役目を無事に果たした記念として制作された

と推察できる。

「市河米庵像」は天保八年の制作である。画面上部の米庵の自賛から、六句を記念するものであったことがわかり、扇にあしらわれる鶴がそれを裏付ける。また、肖像制作の謝礼として米庵から畢山に贈られた「西湖画帖」の題識には「コノ頃兄ヲ債ウテ寫照ス」とあることから、その制作は米庵本人によって依頼されたものと考えられる。

「伊東瑞三像」は天保十一年の制作である。画面上の別絹に還暦の誕生日二月十三日に書かれた瑞三の自賛があることから、還暦を記念して描かれたことが明らかである。椿山の款記は瑞三誕生日の三日前のものであるが、実際は像の完成が遅れていたことが畢山の書簡から知れる。

「松崎慊堂像」は、像に添えられた慊堂の題詩の書幅から、文政十一年慊堂五十八歳時に完成したものであることがわかる。⁴³

余五十八初度九月廿七甲子与生年恰合

と記されており、慊堂五十八回目の誕生日の干支が、生誕日の干支と同じ甲子であったことが知られる。また、慊堂の日記によると、天保十一年（一八四〇）の古稀の祝いが誕生日の九月二十七日ではなく、誕生日に近い甲子の日、十月八日に行われているように、江戸時代には誕生日と同じ日よりも、干支の方を重視することもあった。⁴⁴ よって本像は五十八回目の誕生日の月日と干支が、生誕日のそれと合致する暦上の珍しさ

を記念して制作されたものと考えられる。前年の写生段階に、

写し去り写し来り、今すでに三年、この醜面皮を後人に留む、何ぞ必ずしも多事ここに至らんや。李嶠は兎なし、また誰か能く乃翁の像を守らんとするや。

と、慊堂が日記に記していることから、畢山の奨めで描かれたものと思われる。⁴⁵

「滝沢琴嶺像」は天保七年の制作である。⁴⁶ 危篤状態にあった琴嶺の生前像を子孫に残すため、父親・滝沢馬琴が天保六年五月六日に依頼した。しかし、依頼の書簡が遅れたために、畢山が訪れたのは琴嶺が没した翌日の九日であった。仕方なく琴嶺の枯相に触れながら骨格を確認して写生した。款記には「天保丙申蕤賓朔七日 友人渡邊登迫真」とあって、一周忌の前日に完成したように記されるが、おそらくこれは正確な完成日ではなく、月日を調整しているものと思われる。

以上六点の作品について確認したが、画稿などではなく、完成した作品と認められる畢山の肖像画は、像主にまつわる何らかの記念のため、あるいは追善のために制作されたものであることがわかる。肖像画に対する江戸時代の一般的な考え方は、

本邦の俗、三十に満たざれば人の像を絵くべからずといふ、恐くは寿をかかんことを忌みてなり

という『文晁画談』の一文につきるであろう。⁴⁸ 文晁が言うように、日本

人には肖像画を忌み嫌う風習があった。しばしば引用されるが、「行幸図」の中に自分が似せて描かれなかった喜びを、平安末期から鎌倉初期の公家、九条兼実が日記『玉葉』に留めている。また、近代でも第二次世界大戦前ぐらいまでは、写真の中央に写った人物は早死にすると信じられていた。画や写真に自分の姿を写すと魂がそちらに移ってしまい、寿命が損なわれると考えたのだろう。肖像を描くことは非常に特殊な場合に限られ、現代のように画家の創作意欲だけで簡単に描けるといえるものでなかったことを認識しておく必要がある。

追善のためはともかくとして、肖像を忌み嫌う風習の中で、何らかの記念という私的な理由で制作された像は、どのように用いられたのだろうか。

「松崎慊堂像」に関しては、先に挙げた慊堂自身の言葉に、肖像を描くもうひとつの目的が記されている。自分の一人息子である明徴には男子がおらず、この先、像が守られていくかどうかという不安が述べられる。このことは自分が亡くなれば、そのまま追善像として子孫に祭られることを願っていると解される。

佐藤一斎には還暦などの長寿の祝いに制作された肖像画が五点伝存しているが、最も早い筆山筆の五十賀の像は保存状態が非常に良く、ほとんど使用された形跡が窺えない。このことから、現代の写真と同様に、遺族に知れた没年に近い時期のものが追善像として使用されたと推測できる。

没後、生前の絵姿が追善像として使用されるならば、描かれる意味合いはそれなりに増すであろうが、死後に用いるものをあらかじめ用意するということだけでは、像主と肖像の関係から、制作の動機とするにはやや弱く、より深い意味があったのではないかと思われる。そこで記念

のために制作するという意味をもう一度考えたい。

日本の祭りや祝いの事は、ただ目出度いというだけではなく、厄払いの意識を伴うものが多い。とくに年齢にまつわる七五三や還暦には、成長や長寿を祝うという一方で、厄の觀念が存在している。例えば還暦で着用される赤い服には、朱で描かれた疱瘡除けの鍾馗と同様、魔除けの意味が込められている。松崎慊堂は還暦の年の正月に、筆山が描いた肖像を飾り、題を作っているが、この行為には飾るといふより祭る意識の方が強かったと思われる。日本には信仰する神仏の像や名号、家業の祖像、祖先像などを正月に祭る風習があるからである。

自らの記念の時に肖像を祭ることは、桃の節句に自分の形代として人形を焼いたり水に流す行為や、自分の姿を映した鏡を身代として神社に奉納することと同様の意識で、厄を画像に移す意味があったのではないか。「寿をかかんことを恐れ」という觀念は、文晁が記す三十歳というより、当時のおよその平均寿命であった五十歳以前に意識されるものであり、それ以降はむしろいかに死を退けるかという意識の方が先行したと思われる。その記念の裏に多くの血が流れた鷹見泉石の場合、厄を払う意識は一層切実で強いものであっただろう。藩主の代参を行なった帰りに像が描かれたという伝承もこのことを裏付けられると思われる。

このような肖像画の制作目的はあくまでも像主側の問題であって、筆山が追究した目的は別の次元に存在していた。しかし、像主にしてみれば筆山の作品が目的に適うと考えなければ、制作を依頼することもなかったであろうし、逆に筆山もその自己の作画目的が理解されていなければ、求めに応じなかったのではないかと思われる。

では、像主が筆山に期待し、筆山が制作目的としたものは何だったのだろうか。佐藤一斎は像に付された自賛に、

一毫似我謂之我可也、一毫不似我謂之非我可也、其似与不似者貌也、
存於似与不似之外者神也、是神也、無生滅無古今、盤為川嶽凝為星辰、
聚為風霆散為煙雲、磅礴宇宙無有不存也、然則不似者亦尽我也、而
况其似者、誰謂非我真乎哉

と記す。似ている似ていないという言葉が指すものには人物の「貌」と
「神」の二つがあり、そのうち「神」が似ていれば、自らの「真」が画
に顕れていると言うことができるという主張である。

また、市河米庵は七言律の詩中に「六句誕日寫傳神」と記している。「伝
神」とは表情や顔つきのことという解釈もできるが、本来的には人間の
内面にある「神」が伝わって外面に表れることととらえられる。「真」や
「神」を伝えるということは、畢山周辺のの人たちが畢山の作品を評する
のにも用いた。椿椿山は「伊東瑞三像」の題識に、

嗚呼、丹青之伎傳真殊難、特師之於寫貌、不翹得其形似、妙摹其精神、
所謂不可以巧密得者歟

と記す。肖像画において「真」を伝えることは難しいが、畢山の作品は
形似だけでなく精神をも写しているという評価であろう。師に対する評
価ゆえに、差し引いて考える必要があるが、椿山の作画目的を知るうえ
でも興味深い記述である。また滝沢馬琴は、

其人の為に肖像を画くに、をさをさ蘭法により、鏡二面に照らして
其真を攬るを以て、孰れも似ずといふ者なし、ここを以て肖像を求
むる人多しと聞ゆ、

とし、畢山の肖像画は「真」を取って似ていないということがなく、作
品を求める人が多いという旨を述べている。

馬琴の依頼によって制作された「滝沢琴嶺像」の款記に「迫真」とあ
ることからも、畢山自身が肖像画を描く上で「真」に迫ることを重視し
ていた様子がわかる。

佐藤一斎は、「真」に迫ることはただ外見が似るということではなく、
内面にある「神」をとらえることにあるとしているが、おそらく宋学的
な觀念に基づいてその語句を使用しているものと思われる。「神」とは古
来中国で用いられた語で、人間は万物を構成する基体である「氣」が凝
り固まって成ったものであるが、天に準じる清陽の「氣」であるため、
その靈妙のはたらきによって生じた精神を備えている。「神」とは精神の
ことであり、「神」が発露して表情や顔立ちが生まれている。よって、人
を描く際にはその本質である「神」そのものをとらえる必要が生じる。
谷文晁は「神」をとらえることに関して、

寫其形必傳其神、傳其神必寫其心、君子小人貌同心異、貴賤忠惡奚
自而別、形雖似何益、故曰寫心惟難、

という宋の陳郁『藏一話映』の写照を論じた一文を引き、曾鯨の流れを
汲む楊道真と狩野安信の作品を比較している。前者はただ形を写すに止
まっているのに対し、後者は超絶であると評している。これは文晁の主
観が前面に押し出された評価だと言えよう。畢山は文晁とは逆に曾鯨系
の作品に「神」を読み取ることで、その画風に迫ろうとした。しかし、
いずれにしても、表面的な形のみを写すだけでは不十分で、内面にある
「神」や「心」をとらえなければならぬという觀念を、文晁と畢山が

共有していたことは別の意味で重要である。

畢山が肖像画制作で目指したのは、その人物の本質である「神」をとらえ、「真」に迫った画を描くことであった。像主もまた厄を移す形代として、あるいは心からの供養をうけるための追善像として、画像に「神」が表れることを期待した。

2 畢山の絵画観と肖像画

次に、畢山が肖像画を描くことにどのような意義を見出し出していたのかを、その絵画観を確認しながら明らかにしたい。

最初に畢山が絵画に志した理由は、

・朝夕僅ナル暇にて画ヲ学ひ、初午灯笼或ハ絵馬ノ類ヲ認メ候而、右貧ヲ助候のミを心と致候。其志より終に風流韻事面白く相成、追々士大夫にも相交漸士タルモノハ如此儀と發明仕候頃ハ、早ヤ初老近ク相成終に一箇ノ画師の如く相成り候。

(天保八年十月二十九日江川太郎左衛門宛書簡)

・上へ忠と申時は、無学無術にてはかなひがたし、愈以絵事を専とし、貧を助け少しも親に安堵させ申度と、これよりは更に 一生御役義相勤候半とは思ひ寄らず、急にしては親の貧を助け、緩にしては天下第一の画工と相成可申一事に思ひを定め申候。

(天保九年『退役願書之稿』⁽⁵²⁾)

と晩年に振り返るように、家計を助けることが第一義であった。一方で、いずれ天下第一の画工になろうという志を抱いたことも知られる。この

ような考えは、

・私小少ヨリ、人ハ万物ノ靈一芸にても靈ニ不至ハ人ニアラスト志、何ニテモ一世に烜赫仕度候所、人性不可已ハ人事ニて、君父ノタメニ志モ達不申、二半ニ今日及、乍去せめて人のため世のためととりとまらざる事のミにて暮申、 (天保十年八月十八日椿椿山宛書簡)

とあるように、「学は寧ろ諸子百家曲芸の士と為るとも、道学先生と為ることを願はず」という畢山の儒学の入口であった徂徠学の態度に影響されたものだと考えられる。しかし、しだいに風流韻事が楽しくなり、作画に面白みを見い出せるようになったことも述べている。さらに重要なのは「士大夫にも相交漸士タルモノハ如此儀と發明仕候」とあることで、文人画家としての意識が生じ、自己反省的に作画目的が成立していった様子が窺えることである。

とはいえ、渡辺家の困窮状態は改善されることはなく、

・一学問をして遠く慮り、画をかきて急を救ふ事、書物は経書画書 此外不可見候事。 (文政六年「心の掟」)

・一禺中己画応人索 余每思、此時臨模妙絵影写法書必進於技矣、然困乏及飢僅以画免、故一日不作画増一日之窮、不只身窮而已上虧母之養下虧弟妻之慈、余画是以如農之田漁之畝、然、可豈歎哉。

(文政十一年「日省課目書付」)⁽⁵³⁾

四十代にさしかかろうという文政期後半に至っても、自らに厳しく訓戒

を与えてそれを乗り越えようと努力をしている。

以上のような状況の中で、自らの画を私的な目的に止めておくには飽き足らず、しだいに公(社会)に対して積極的に働きかけるようになっていく。

文政元年(一八一八)に制作された『一掃百態』には、

・伝記は以てその寔を形容するに足らざると。則ち此数図、由りて作りし所なり。而して後世善を見て以て悪を戒むるに足るのみに非ず、悪を見て以て賢を思はしむるに足らん而已。

(文政元年『一掃百態』)

・抑も絵図は、事を形容して世に垂れ、以て善を勧め悪を懲す可し。而して豈典章制度の興廢に開く者ならんや。近ごろ、岩佐、菱川、古山、石川、楳村、宮川、の若きは、俗流と雖も、甚だ当時の質素簡朴、以て奢る者を抑へるに足るを觀る。例へ和して山水を善くするも、遊戯三昧に処る者は、与に言うべからざるなり。今時の画手、場を壇ままにする能はずして、徒らに詭りに塵俗の画を為す。咨過てり。

(文政元年『一掃百態』)

と記し、絵画というものは善事や悪事を人々に示して規範となるべきである、鑑戒主義的な絵画論を述べている。また、山水画をよくするものであっても、放蕩遊戯の生活にあるものとは共に語るべきではないと言い、画家としてあるべき姿を提示している。

このように、世の中に対して何らの役にも立たない絵画は無意味であるという、実用性を重視した華山の絵画観は、晩年まで終始変わらずに続いた。

・山水空疎、顧炎武、日知録(画ノ部二、山水ノ画興リ、古意亡矣、ト云条二、画図ハ元來世用ノ為メニ興ル、故二家語二、孔子周ノ明堂四門ノ墉二、堯舜(周)成王ヲ補佐スル(周)図ヲ見玉ヒタル事、麒麟閣(周)図・鴻都門(漢)図・爾雅三礼孝經相(漢)図等ヲ挙テ、古今ノ変ヲ論シ、又續画ノ事ハ、彩色スルユヘ惣名を丹青トモ云也。然ルニ白描ノ画出テ、丹青タル所謂無之、空疎ノ極ト云ヘシ、トアリ。意フニ人物・花禽・虫魚ハ古今皆写真也。山水モ古ハ其通りニテ、五岳四瀆(黃河)流勢(蜀)図・山川地形(蜀)図・江湖九州山岳勢(蜀)図也。人物ハ何人、花鳥何花何鳥ト指シ可申ヲ画ト云フ。何レノ所ノ山水カ、唯雲霞煙靄四時ノ氣ヲ画クノミ、山水トハ申カタク、聖人ハ事ヲ創、賢者ハ述、人アリ土地アリテ礼政興ル、皆物アリ則アリノ意。今ノ山水ハ老莊異端ノ如、画ノ真面目ニ害アリ、山水ハ空疎ノ極也。

(天保十一年椿椿山宛書簡・画学問答)

人物、花鳥、虫魚画は「真」を写すことに意が用いられ、描かれたものが明白でわかりやすい。それに対し、山水画もいにはえはそうであったが、今は雲気に霞んだ風景を描くばかりで、それがどこなのか具体的にならず、空疎の極みであるということを、明末清初の文人で清朝考証学の祖と称される顧炎武の『日知録』の一条を引用して述べている。当世風の山水画を老莊に譬えて批難していることから、一方にある儒学の経世済民の観点、つまり世用を重視する立場にあることは確かである。さらに華山は、世に役立つことだけでなく、作画が自らの人間性を高めることに結びつかなければならぬと考えていた。

・賢婦も御孝事にて御多用之旨にて、好事難成竟作水中月との御事、

それハ好事と世事と別々の思召より嗜好皆累ヲ成ス事ヤと奉存候。右ハこしつけ之理屈の様ニ候得共、此道理に思ひ切りて処シ不申てハ、芸と申すもの天下無用之棄物に相成可申候。依之御両親様へ御事へ被成候時ハ、則一幅之孝経図と被思召、御絵事に御臨ミ被成候時ハ一部の経典（以下消失）

（天保七年立原春沙宛書簡）

親の世話に忙しく、好事である作画が思うように上達しないことを、弟子立原春沙が歎いたのに対する華山の答えである。好事と世事を別々のことととらえるのではなく、両親の世話をする時は「孝経図」を描いているつもりで、画を描く時には経書を読むつもりで行わなければならない。そのように考えなければ、画を描くことを含む芸の全ては、世の中にとって何の必要もないものになってしまうと説いている。

人として生きていく限りは常に自分を高める努力をすべきであり、それに集約されるように人生を一貫した姿勢で生きるべきだとする華山の思想がよく表れている。また、椿山宛の書簡には、

・令郎君ノ事、一向ニ何トモ不被仰越、ヨリテ御変リハ無之ト存候得共、何卒御文通、ことに絵の御上リアンバイ、御記被下候様、一寸にて宜敷、其上御人トナりのあんばい、これ又御記奉願候。

（天保十一年十一月三日椿椿山宛書簡・絵事御返事）

と記され、椿山の息子華谷の画業を気にかける一方で、その人となりに対しても関心を払う様子が窺える。華山は画家といっても画に秀でるだけでなく、徳を積んで人間性を高めるための学問が必要であると考えていた。

・文化十三年丙子年二十三、：曰く事拙ければ画必醜く知浅ければ画必俗なり、才深からんことを欲せば必万巻の書を読むに在り、画精からんことを欲せば必筆を埋め鐵を研くに在りといへり。斯て勉強して書を読かつ抄し画を模しかつ作ること益多かりき。

（『渡辺家年譜』）

・僕閑に乗シ歴代名画家之為人ヲ吟味致候。雄名ナル人ニ、一人として凡庸無之、悪人ナル唐の李林甫、書家の蔡京ト雖、不常の人に候。唯々徽宗ハ文才すくれ候。宣和懦弱之君に候得共、才芸ハ子昂にも比スヘシ。任月山ノ功業、錢舜拳の博学、高節人不知とも可慕人物に御座候。徳芸一致ならざれハ、芸も必不達候。僕ハかかる身、猶更憤発不致候而ハ、男子タル申訳無之候。右俗流の内、却而虎吉高人ニ御座あるへく、淡雅ハ家道に行渡リ可賞事も有之候。鬻子・蔣氏人物好人ナレとも、目当ノ風流、何ものたる事ヲ不知、一毫千里ヲあやまり可歎可歎、とても名実不均、挽回致かたかるへし。されとも都下一般之風、何ぞ鬻・蔣のミヲとかめんや。

（天保十一年十二月二日・椿椿山宛書簡）

後者は蟄居後に椿山に宛てた書簡である。人徳と芸の上達は不可分として徳芸一致の考えを述べ、知己である江戸の文化人たちのあり方を評している。高久露屋と浅野梅堂は共に好人物ではあるが、人間の普遍的価値を追求せず、時流に乗ってしまつて取り返しがつかないと言い、江戸の一般的な風潮を慨嘆している。

優れた画を描くためには知識や経験を豊かにし、徳を積んで人品を高尚にしなければならないという考えは、「万巻の書を読み、万里の路を行く」

という言葉に代表される中国文人画論の影響を受けていることは言うまでもない⁽⁵⁵⁾。しかし、崑山が「文人画」の語句を使用している例はほとんど確認できず、弟子の平井顕斎を評するのに「文人画尤長」と記す程度である⁽⁵⁶⁾。崑山の文人画観がどのようなもので、それに対してどの程度迫ろうと考えていたのか、文献からは具体的に分かりにくい。崑山の作畫思想を最も忠実に受け継いでいる椿山は、その弟子吉田柳蹊に宛てた書簡で、文人画あるいは南宗画に対する考えを詳述している。

・北宗と申は都て形似を要と致し、設色尤密、或は運筆豪放を專と致し、本朝御画師と申如く、彼朝にても画院と申は則御画師なり、依て文人より申せば鄙俗とも申候。南宗は王、侯、士、大夫、高人、雅士清間に乘じ戯事する所なり、其画幽雅を旨とし、美麗を求めず、形似を主とせず、韻趣を專となし、簡潔なる體を要とす、則逸格なり、因て画工の習氣、一點俗塵の氣なしと云を為せるなり、情を林泉、村落、幽趣に肆になし、所謂詩韻の情の如し、古より画を無声詩と云ふが如し、其風韻筆墨に現れて、品格高妙なり、其人の性情に隨て、我好む物計を画き申候、山水は画きても中の人物は人をたのみ記す、是によつて、今にても写生を專としたるは北宗なり、写意は則南画なり、これ早合點なり、決して左様計りにも非ず候得共、先如此、都て南北は山水を旨と致し、派を分ちたるもの故、花禽、獸魚、人物等には此論なし、
(弘化二〜三年『柳蹊椿山往復書簡』)

・南北は山水を後人表て申候語也、雜と譬て申せば、南宗は士人の画、北宗は画院の画なり、依て南北は其人にあること故、北画にても士人の臨するときは、則南画なり、一体南画の氣韻は、全く人にある

こと故、形は真似候ても、南人の真意は出来難きことに候、先、画学の要は、実に北画に有之候、申さば写生は北なり、写意は南なり、如何ぞ写生を弁へずして写意の本旨に至ることあらんや、高人君子は、写生たる学力自ら備りて、固有するゆゑ、墨を落しても夫に天真が備り申候、我輩の凡骨、いたづらに其真似をいたしたればとて、天真の下るやうは無之候、
(弘化二〜三年『柳蹊椿山往復書簡』)

・南北は山水を以て分ち申候が本意に御座候、雜と申せば南宗は写意なり、北宗は写生なり、形似によらざるが南宗なり、今にて見分け申せば、米を学ぶ人は南派なり、馬遠のるゐるを学ぶ人は北なり、其四大家と称せし人の風は『芥子園』にも略出有之、其風ある絵は則ち今日よりも南北と申候得共、実はバツトしたる事に御座候。
(弘化二〜三年『柳蹊椿山往復書簡』)

・(文人画と申候は、南北両宗に不拘儀に御座候哉)
文人高士の画なり、画院とて公儀の御絵師にあらず、申さば素人画なり、画の善悪によらず、持まへの徳ある人を云ふ、依て文人画の学び方は無之候。
(弘化二〜三年『柳蹊椿山往復書簡』)

・学画法においては南宗を学ぶと申事は、出来兼候、なぜなれば、これは文人高士元より絵事は置て学識ある人々、何を画きても墨さへ付けば、文人画とて其徳を称しても事足る人なり、我輩無学無識もの、其風を学びしとて、形似をも求めず、唯心のままに逸筆を好んだとて、文人の真似は出来不申、無理に文人形を求めて、求め得た所がやつぱり偽君子と同様にて、姿計りが君子でも腹の中が俗人

では何の役にも立不申候、依てセメテ絵事融用を専用となし、申さば、画の役に立ように拵て置けば、マンザラ上べで君子の真似をするよりは罪が浅いかと存候。…力無くば無きように、自分丈のことを親切に致せば、矢張天にそむかず、ツイツイ夫ながらに熟に至れば、其妙所は出で申すもの、其妙に至れば誠に実より来る妙なれば、終には文人高士の徳にも比する程の芸にも至り可申哉、さすれば後世よりこれを見る時は、文人画とも可申か、又画道に於て写生的実より外、画の師なし、其真理を窮めて而後、妙手なり、絵事の一道は此妙手に至りて極ると存候、極て後韻趣は其中より出可申か、其韻と云も所謂ひびきなり、文人の徳と云も文のひびきなり、ひびく所よりして人の感ずること有可きかと、実理を失はず、進学が大丈夫と存候、依て私は文人画はきらひと申候得共、志を置く所はやはり文人画に御座候、此所御了解可被下候、これは世間文人画文人画と申候て、どうか文人画の学び方もあるように申候間、そこをくじく為に、此愚意申上候、必ず斯様計りにも無之、文人画も学ばざれば進不申候間、随分文人画を尋て学ぶがよけれども、兎角画の本意を失ひ候学者多く、文人画と唱て俗を驚かす類、近年不少、小生甚だ愧る所と存候、

(弘化二、三年『柳蹊椿山往復書簡』)

北宗画や南宗画とは中国において山水画に対して用いられる語句である。前者は写生を重視し、形似に意を置いて対象を描きつくそうとする画で、宮廷の画院画家によって描かれるものとする。後者は写意を重んじて風韻を表すことに意を置いた画で、主として士人に描かれた。南宗画の画風は、明末の画家、董其昌が提唱した尚南貶北論で尊ばれ、王維、李成、范寛、董源、米芾以下、黄公望、王蒙、倪瓚、呉鎮の元末四大家へと継

承された様式であるとしている。

文人画も士人高士が描いた画のこととして南宗画と同義にとらえ、その士人や高士とは学識があつて徳が高い人物のことと限定している。このことから、北宗形式の画であつても、士人が描けばそれを南宗画と呼ぶことができ、一方、南宗画や文人画の形式に倣つたところで、その画家自身に士人、高士と称されるほどの内容がなければ、外見は君子であつても内実が伴わない郷愿や偽君子であり、真の文人画ではないというのが椿山の主張である。

椿山は、文人画を形式的に追い求めても偽君子になってしまう恐れがあるので、せめて世の役に立つように描いておけば罪も浅く、天に背くことにはならないだろうと言う。また、文人画にも学び方があるかのようには世間では言われるが、その本質をとらえていないのに、文人画と称して世俗を驚かせている画家も多い。そのような文人画に対しては嫌悪感を抱くが、自分の志すところは本来の意味で言うところの文人画であると述べている。この考えは椿山だけのものでなく、椿山に宛てた畢山の書簡の中に大意を同じくする部分が見える。

・僕常に風趣を以て人に教不申、所謂偽君子を鑄造致候なり。徹底の場、相去る事益遠相成候。詩家の法に風調高古を一の教に相立候。これを、ボツト心得候なるべし。風調は風格、格調の事にて、高古は意高、法古なるを云、所謂切近的当を忌ことに御座候。画とても其通にて、写生切近なれば俗套に陥り候。是は第一避べし。東坡が作画事形似、見与児童隣、このことに御座候。乍去、風趣・風韻を專に心得候得ば、山水空疎の学に落、拙を以て雅となし、怒気を以て韻と心得候様に相成、其間隱微にして、筆に及がたく候。御了解あ

るべし。(天保十一年椿椿山宛書簡・絵事御返事)

・此句(人無風趣官多貴)意ハ、風流ナル風趣ノ無キ人多クハ貴官
ジヤト申事ニテ、風趣ハ見場形ヲ申候。因テ風趣・風韻ノミヲ心トシ
テ画ヲ学候テハ、所謂郷愿・偽君子ヲ学候ニテ、氣韻生動ノ氣韻トハ
違ヒ申候。此氣韻ハ後ニ申上候。風趣ハ申通、唯形貌ニ落候ガ時史
ノ癖故、キヒシク申候。サレトモ古人ノ趣ト申ハ、所謂去俗候事故、
先王ノ法服ニ非レハ服スル莫、先王ノ法言ニ非レハ言事勿レト、御
心得ナレハ風趣モ益ニ立申候。

(天保十一年椿椿山宛書簡・絵事御返事)

・閑静ハ書画ノ生スル地、山静ニシテ草木生、人静ニシテ思慮出。
此画ナルモノニ作ズ、天ニ背カヌ様ニ出来候者、知ル人ハ知ルヘシ。

コレヲ以テ其知者トカヘ候者、願欲スル所ノ者可得候歟。

(天保十一年十一月三日椿椿山宛書簡・絵事御返事)

当時に用いられた風韻や風趣という語を見場(みば)、すなわち形式的
に表すことと理解し、そうした風潮に乗ってしまうと偽君子を育ててし
まう恐れがあるため、自分は風韻や風趣ということを弟子には教えない
としている。この事は世間が言う文人画を椿山が嫌うのと同様の立場で
あり、崑山が「文人画」の語句を使用しないのも、時流を鑑みて誤解を
生まないように配慮したためであろう。また、作画の基本は写生にあるが、
そればかりを重視していると俗に陥る。ゆえに古画に学んで、学問によ
って人徳を身につける努力が必要であると考えた。そうすれば、自ずと
本来の風韻、風趣が表れてくるようになるが、人間性を高める努力をせ

ずに形式的に風趣を求めると、偽君子や郷愿のような空疎な画となつて
しまうと強く戒める。

伝存作品や資料に見られる絵画学習の形跡から判断するに、崑山は董
其昌が言うような文人画の形式を重んじて自らの目標としたとは思えない。
しかし、崑山が中国文人画の典型を認知していたことは、それに迫った
中林竹洞や高久靄厓について、山水画ではとても及ばないと評していた
ことから明らかである。⁵⁷そこで、日本のいわゆる文人画家たちが追究
していたのは何であつたかと考えてみると、漠然とはしているが、ふた
つの目標があつたのではないかと思われる。

ひとつは董其昌が尚南貶北論を唱えて尊んだ南宗画、または文人画と
いう形式、もうひとつは中国の文人が抱いていた、社会をより良くする
ために自らの徳を積んで人間性を高めようとする「修己治人」の精神で
ある。

追究の程度や純度の問題はあるが、たとえば、崑山が挙げる中林竹洞
はその両面をバランス良く追い求めた画家であり、高久靄厓は絵画形式
のみを追い求めたのではないかと思われる。崑山自身は南宗画や文人画
の形式を追い求めたのではなく、文人の精神性を追究したことになる。

山水空疎論からも知れるように、文人高士の意志の抜け殻である形式
的な文人画を追究することに飽き足らず、彼らの精神が希求した本来的、
古代的な作画目的、すなわち世に役立つ絵画制作を目標としたのである。
鑑戒主義的な画は本来の南宗画の意味からは大きく外れるものであるが、
崑山の武士として、あるいは家老としての立場から、士大夫の根幹とな
る本分は実用に供することにあると解釈することで、あらためてそれを
文人画の思想として生き返らせたと考えられる。崑山の座右の銘に、

作一里山期一月。作十里山期一歳。大学修身齐家治国平天下。皆有所期。安小成而怠非士本意。

と云うのがある⁽⁵⁸⁾。根底に儒教思想、とくに朱子学が重視した『大学』八条目の「修身、齐家、治国、平天下」という目標がなければ、徳を積み、精神性を高めることと、絵画を世に役立てることが結びつくことはなかつただろう。

崑山にとって絵画とは世に役立つ、意義のあるものでなくてはならず、肖像画と花鳥画とにかかわらず、何を、何のために描いたものか明白でなければならなかつた。そのためにとくに写生を重視しているが、崑山の言葉を借りると、それは物の理を窮めることにあり、外見だけでなく、本質をも同時にとらえることであつた。

崑山は肖像制作の初期段階である写生で、ガラス板や写真鏡のような西洋的手法を用いているが、それは画論を含めた東洋の思想を軽視していたのではない。例えば司馬江漢や佐竹曙山などの洋風画家は、画者の精神を紙帛上の形象に達する筆意や筆勢という東洋絵画の基本的要素を、対象の客観的表現を妨げる主観に過ぎたものとして否定している⁽⁵⁹⁾。これに対して崑山は、

・筆墨の跡に気韻、筆墨の経営格構に風趣かなけれハ、我ハ又これを筆墨とハ申さぬ也。
(天保十一年椿椿山宛書簡・絵事御返事)

と述べ、筆跡に「気韻」や「風趣」が表れなければ画と呼ぶことはできないとしている。崑山との間に「気韻生動」についての論議があるように⁽⁶⁰⁾、崑山の根本には東洋絵画の精神が厳然と存在し、その思想のもとに

画をとらえていた。崑山の作品に表れた西洋画の技法は、作画意識が違ふ以上、司馬江漢などの洋風画家の延長線上にあるとはいえないのである。先に見たように崑山の肖像の目的は、対象となる人物の本質である「神」をとらえることであつた。そして、一方で制作に見出ししていた意義とは、対象となつた人物が崑山にとっての学問的、人間的な師または知己であつたことを考慮すると、その「神」をとらえて本質に触れることによつて、自らをも高めようとすることであつたと考えられる。

三、崑山の思想

晩年の崑山は、画家として、世に役立つ絵画の制作を目標にしていたが、さらに西洋の地理や政治などを学ぶ洋学者と田原藩家老という政治家の側面を持っていた。限られた時間の中で三足の草鞋を履き続けることは困難であつたようで、蛭社の獄直前には作画を止めようとしたことを窺わせる資料がある。

・リキミタル事は好候様ナレトモ、性実ハ山林之質ニテ柏子ニナリ有為者之如ク致居候也。これと申も胸中種々不得止義有之、此度奇禍ヲ蒙リ候程ナル事も、年来之工夫あやまりにて御座候。乍去外異の憂タル事ヲ思過シ候得は、又絵事も止メニ致可申哉など、心かワリ候事も有之候。
(天保十年六月二十七日椿椿山宛書簡)

・一体一昨年、春より画をかき不申候て、後に蠅螂の窺あるも知らず、本意を達し申度、灯心にて富士を動す事を願ひ候事故、丸丸二年ほども筆硯疎く、心も他に走り、事定り昨非を知り、来者に安

じ候は、去年初冬よりの事なり。四君位のものすら、心に可なりにも参り不申候。大凡三十枚書損を致し候。

(天保十二年四月十六日椿椿山宛書簡)

もともと隠逸的な性格ながら、何かと社会に努めるのは胸中に止むに止まれぬ思いがあるからである。それは国事に関する問題であり、外敵の危機を思うと絵事を止めようとも考えたと振り返っている。実際に天保十年の春以降は画かず、「灯心にて富士を動かす」、つまり分不相応に幕府の政策を動かそうと行動した結果、蛮社の獄に降ることとなった。

これより先の天保八年(一八三七)十二月には、イギリス船が小笠原諸島を占領しようとしているという情報をうけ、崋山の知己であった代官の羽倉簡堂が幕命によって調査することになった。崋山はこれに同行しようとして藩に願書を提出している。

・蒙重御役候而軽々敷進退仕候ハ如何敷候得共、御一家之義ハ天下之義にて、今此撰ニ相当候者乍恐私ナラテハ有之間敷存候。依之私ヲハ遠慮致、門人半兵衛ト申者御頼ニ相成候義ニ候。然ルニ私何分にも残念ニ而、譬途中死候而も天下之ために死候に而候得は、乍恐上ニも御不本意とハ不奉存候。

(天保八年十二月二十五日鈴木弥太夫、川澄又次郎宛書簡)

許可されることはなかったが、家老職を辞める覚悟で臨んだことは明らかである。翌天保九年には藩の政治から手を引くことを考えて退役願書を出している。このような方向へと崋山が導かれたのは、洋学研究を進めるとともに西洋諸国が日本に迫りつつあるという情勢を把握し、危

険性が明らかになってきたことによる。崋山は政治や洋学に対しても絵画と同様に、実用を第一とする観念を持っていた。蛮社の獄に志は潰れるが、実用という観念に基づき、自らが行うべき最も重要な課題だと考えたのは洋学者の立場から考える国事であって、田原藩の家老職や画業を抛ってまでも奔走する覚悟をしていた。

よって、崋山の絵画観をより深く認識するためにも、その政治観や西洋に対する考え方を知っておくことは重要である。本章では崋山の政治観と西洋観について述べ、根底にあるものが何であったのかについて考える。

1 崋山の政治観

家老に就任した天保四年(一八三三)以降の崋山は、為政者として藩や国、あるいは武士というものがどのようなべきかという本質の問題を見据えた政治観を、国元の藩主や家老などへの書簡に述べている。

・天下は天に代り、諸侯は天下に代り、老臣職たるものは君に代り、其大小は有之候得共、国人を平治致すに至りては変無之候。其実は皆天に代り造化の窮を補ひ万民を救ひ候事にて、堯舜禹湯之御心といへども此心は二つは無之候。

(天保七年国家老宛書簡)

・領中之もの我等を殿さまとのミ心得居り候は不宜候。殿さまとは天子より重き位を被下、公儀より大なる所領を被下、万人之上に居広き城内に住居候故、夫を仰きて下より称候名目にて、我等カ心に取て実は領中之もの共之父母にて候。然上は役人共は領中之もの共之兄にて候処、領中之ものは唯尊き殿さま重き役人とのミ心得、か

りそめにも実の父母まことの兄と弁へさるは我等カ心とハ相違いたし候。以来共我等を親、役人共を兄と力ニ思ひ可申候。

(天保七年十二月七日領中之ものへ申渡・領内触文)⁽⁶¹⁾

・四民に分ち申せば、士は三民を治候職に御座候故、御家中誰彼となく、治安に心を用ひ候はねば、跡の三民は治不申候。然らば、上よりして下足輕に至る迄、治安に志無之候ては、何事も出来不申如く、絵事も右の通と相心得候得共、治道の事は如何の事や、審に弁え不申候。

(天保九年『退役願書之稿』)

政治の本質は、天に代わって万物の生成を補い助け、世を平安に治め、万民を救うことにある。よって、幕府は天に代わり、諸藩は幕府に代わり、家老や臣下は主君に代わってその職を全うする役目を担っている。武士階級にある者は足輕に至るまで、民を安らかに治める責任を負っているという自覚が必要であることを説いている。

・御困米御開きの事、誠に機会有之義にて容易に賑恤可被遊候筋に無之、民は至て愚なるものにて、小兒の啼毎に菓子を遣し候得ば、又啼て後ねだり仕候。愈々与へ愈々啼、却而害を起し候。終りには腹の能き小兒まで啼き叫び候様に相成候。清の陸曾禹申せし如く、これを厲ますに厳しく致候得ば餓死致し、これを待に寛に致候得ばみだりがはしく相成候而、法令に循ひ不申と申如くに御座候。

(天保七年藩主康直宛書簡)

・君の尊く重く民の軽き義は常之事に候。若し凶饑非常の時はこの

に相反し君軽く民重く候：

(天保七年藩主康直宛書簡)

・上下の情不通人身に候得ば不仁の病の如く候。かく虐政に相成候事、家老年寄の不行届とは申ものの、実は人君の治政に御心無之より此く相成候。ましてやかかる時、人君の御思召民を救ふに急ならざれば、御領中場広の処迎も御行届は無之候。かく一より十まで人君を御責め申には無之、君君の職を尽し候得ば、臣其臣の職を尽し候故、第一に君の御職を御尽し可有之候。抑君の職と申は此民有て此君有之天理にて、此君ありて此民有之節には無之候。この故に人君たる者は社稷に死と申儀、誠に当然之理にて候。：依て先天の此民を生ずる所以、公儀より此国人を封ぜられ候所を御勘考被遊候はば、片時も御安心被遊間敷、

(天保七年藩主康直宛書簡)

治めるべき民に対しては、当時の武士階級に一般的な考え方であった愚民観の持ち主であった。民は至つて愚かなものであるから寛容な政策をとり、貧窮時に食糧を与え過ぎたりすると際限がなくなるものであると述べている。ただ、主君あつての民ではなく、民があるからこそ主君が必要になるのであり、主君たる者は民のために死ぬ覚悟が必要としている。ここには農民に依存した農業経済社会から生まれる民本思想と、天から与えられた職役に対する責任感が表れている。

・貧人あれば富人もある故、それを天道と思ひて浮世相持の心を持って、職業を大事にするは有と無し互いに融通をつけ合フ道、すべての事を其家のおきてに法を立たるは残かたなき善好人、むかし元朝許魯齋も、宋の大臣温公も皆生業を第一とぞ申けるを考へば、士已上も

その通、ましてや百姓商人は唯生業ぞ大事なる。

〔「守字の解」〕⁶²

華山に階級的な差別観念があったのは事実であるが、それよりも重要なのは、武士としての責任感の基盤となる「役」の観念が存在していたことである。

「役」とは士農工商それぞれの身分に応じ、個人や家に課せられた「職分」のことである。それは義務ではあるが、社会的な役割を担っているという意識から生まれる自発に支えられることが多く、その責務を果すことに自己の生きがいを見い出す精神でもあった。また「役」を忠実に果していくことが正しい生き方で、たとえ天皇や將軍といえども国家の公民である限りはその責任を果す必要があると考えられた。⁶³

天から与えられた自らの職分を重視した華山は、同じ立場にある藩士が為政者としての自覚と責任を持つように、その根本となる藩の教育や学問に対しても力を注いでいる。

・ 学校之儀は、天下の人成て法をとると申処ハ、敢て願はず候得とも、何卒学校に依て、藩中之者仁に居り、義に帰り、礼により候様に致度、又経義を解候共、聖賢己カ為に仰聞らると存、人の善をハ己が手本と致し、人の悪をにくむ事なく、よき己カ戒と致し、平日師に問候二も、孔孟之弟子之お答之如く、礼仁を問ひ、義を問、又ハ国家御用之事、礼楽刑政己を治メ、人を治メ、国家を経緯する之道、小民之蕃息教化之次第、…又学問華美を尊ハす、唯実用第一致し、己が識見を立、路を古之聖賢に踏之事を、今日之俗に随ひ言語・容貌・動静・云為二至迄同様二致候。

（天保四年真木定前宛書簡・藩校趣意）

・ 師範方被仰出案

一 近世学問の儀、大抵訓詁詩文を精致候迄にて、所得を以て施行致候もの無之候間、実行第一に心掛候様教導可有之…

一 実行は第一の事に候得共、学問不精候而は、施行も亦広からずして、御用立不申候間、此御趣旨を差含、序を失ひ、本を忘れざる様に御諭可有之事。

一 才能の儀は、有用をむねと致可申、若又異才異能の者有之候而、実天稟にして拔群の者は、大倫の外、小廉曲瑾を以て、其才能を塞がざる様寛養可致事。

（田原藩学問所設立に際し師範に関する立案）⁶⁴

・ 文学ハ諸民を治め候為、武学ハ諸民を加護致候為メ、右二道二而公儀御奉公致候も、皆諸民を治メ候為二而候。依之我等始メ家中之者共も、皆諸民を治メ候為二而候得ハ、表向奉公之者も矢張民を治候役前二相当り候。

（天保七年藩士宛書簡）

・ 養才の本意

人材御用に立候筋、職役何に用ゆへき才ヲ養ふ次第、又遠く他領にても天下にても、法ヲ田原に取候様、御法張縮して一郷里計に狭溢ナラサル様。

・ 学生入門次第

…文武之芸は造士の事にて、士ヲ造り役人ニ致候事也。皆役人の稽古也。それヲ稽古は稽古、勤ハ勤と別々ニ心得候上官之心得クセヨリ大間違と相成候也。…又造士ノ道も、家中在町養才貢士の道も、

又他領より法ヲ学候事もアラハ、善ヲ人ニ移の美事など、すへて一
国ナラス為ス事する事皆天下のため也。天へ之奉公也。

(天保十年三月十二日真木定前宛書簡・藩校復興の件)

学問は、華美を尊び、技術的な訓話を専らとするようなことがあってはならない。仁、義、礼など儒教の徳目を身につけ、礼楽刑政によって自らを修め、人を治め、国家を経営する「修己治人」に結びつくように実用を第一として行うべきである。また、文学は民を治めるため、武学は民を護るためのものであり、いずれも武士としての「役」を全うするために必要なものである。よって、学問は学問、勤めは勤めと別々に考えるのではなく、一貫したものとしてとらえなければならない。人材を養うことは一藩のことに止まらず、全て天下国家のためであり、能力を持った人材は多少の瑕があっても、寛容に育成する必要があるとしている。

崑山は各人に与えられた社会的な職業である「役」を重視し、世の中をよりよくするために各人がその責任を果すべきと考えた。そして自らは武士あるいは家老として、民を平安に治めて天に奉公するという「役」を果すため、世に役立つことを第一とした学問を推奨して、為政者としての責任を持った藩士の育成を目指した。その人材が他藩の武士にも影響を及ぼすような存在となるまでにはかなりの時間を要するが、治国平天下へと繋がる最も着実な方法であり、現実を踏まえた漸進的な崑山の態度が窺い知れる。

2 崑山の西洋観

崑山が洋学を重んじて、様々な知識を身につけたことは過去の研究で明らかにされている。ここでは、それらの成果を参考にしながら、崑山

が西洋をどのようにとらえていたのかということを踏まえて、洋学を学んだ目的を探ってみる。

崑山は物理学や地理学などを中心とした西洋の学術だけでなく、その根本にあった実用を重んじる思潮にも注目している。とくに西洋諸国を評価したのは政治体制と学問のあり方であった。

・質素に仕候は、皆人才を育し、学文を専に、実用専一に仕候故の事と相聞候。然上は、イギリス・ロシアなども、右に准じ候事と被存候得者、中々十年、二十年事無之とも、永世の策無之候ては、亜細亞諸国、一日も安し不申候。
(天保十年『初稿西洋事情書』⁶⁵)

・西洋教政の盛なる事、教主は天子と位を同し、天子より庶民に至る迄、一人の行状に相拘候事は、教官の責なる故に生殺の権を持し候。依之天子といへども、天子たる所以を失すれば、教主より相正し、其教に背き候事は出来不申候。故に教主は賢に讓候よし。国王は政事の主なる故に、予奪の権を持し、教主と力を同じく致、政教不分明に致候事にて、申さば国王と申職役の如に御座候。依之、身を治、人を治を第一の任と仕、造士開物の学校、尤政事の根本と心得候間、学校の盛なる事、唐土などの及ぶ所には無之、其学派数種に相分かれ候得共、大綱四学と称申候。第一教学、第二政学、第三医学、第四物理学、大抵心智を勞し候もの。

(天保十年『再稿西洋事情書』)

・教主ト申ハ、此方ノ儒道ヲ尊奉仕候通、邪教ニ候得共、別ニ大道

無之間、貴キコトハ国王ト位ヲ同ジク仕、唐土ノ人ノ「其国善政王アリ、治世王アリ、法王ノ勢、民王ノ上ニ有リ」ト申候如ク候得共、国ニヨリ左迄ノ事ニモ無之由。法王ノ与リ候義ハ、上ミ国王ヨリ、下モ庶民ニ至リ候迄、人倫五常ノ様ナルコトヲ教ヘ、戒ヲ授ケ、又君ノ君タル所以ヲ失シ候得バ、コレヲ正シ、民ノ人倫ニ背キ候事ハ曉諭反覆仕、若悟ラザルモノ有之候得バ、教主ノ恥ト仕候。其為ス所ハ此方一向宗ノ如ク仕候。

(天保十年『外国事情書』)

・西洋は果断の処有之、皆窮理より来候。それ故諸国政の改正、度々にて、近来英吉利斯、商法俄に大變仕候よし。窮理と申せば、物計の様に心得候得共、事理を窮候事、尤精敷事に御座候よし。

(天保十年『再稿西洋事情書』)

西洋における政治の責任者は国王であり、王は自らの身を修め、人を治めることを第一と心得ている。人材育成を政治の根本と考え、ゆえに教学、政学、医学、物理学などの学問が発達し、世をより良くするのに寄与する人材が輩出される。一方には国王と位を同じくし、儒教の人倫五常に相当する教えを説く教主が存在している。教主は国王をその役割に相応しくないと判断した場合には罷免する権力を持ち、国王という存在は、言わば天から与えられた職役のようであるとす。それは一定の価値観に基づいて為政者を監視し、正しい政治が行なわれなければ、取り替へがえる機能が備わるということを指している。

さらに国王の下には議会があり、国の大事はそこで行われる建議によって決められることを華山は知っていた。

・又一種奇ナル風ノ有之ハ、リットルト申義会有リテ、一国ノ大事ヲ建議仕、国ト死生存亡ヲ同ジク仕候使者ノ会ニ御座候。コレニハ貴賤ノ別ナク、会ノ法ニ從ヒ候由。私ニ会ニ入候得共、許シハ国王ヨリ賜リ候。

(天保十年『西洋事情書』)

・英吉利亞(イギリス)：政事ノ次第ハ諸地志ノ書法ニ定不仕候得共、大抵君臣權ヲ分チ、議ヲ合シ相治メ候由。政府上下ニ相分チ、上庁ハ教官ノ議廷、下庁ハ世族ノ議廷ニ御座候由。

(天保十年『西洋事情書』)

・亜墨利加(アメリカ)：政事過刻ニテ、土着ノ者堪カネ、兵ヲ起シ、英吉利亞ニ背キ、自立ノ国ト相成候。是ハ千七百七十六年ノ義ニ御座候。是ヨリ土人相談仕、別ニ君長ヲ相立不申、賢オヲ推テ官長ト致シ、百官ヲ設フケ、会議共治ト仕候。

(天保十年『西洋事情書』)

ヨーロッパ諸国で広く行われている議会には、貴賤の区別なしに国王の許しを得て加わることができる。しかし重要なのは、その人物が国と生死を共にするほどの義侠心があり、身命を抛って国を良い方向に導こうとする者でなければならぬという条件があったことである。アメリカの政治体制も会議によって共治されるということについて触れているが、それは士人によって構成されたものであるとしている。ここで言う士人とは、自らの人間性を高め、世をより良くしようという「修己治人」の志を抱いた者という解釈なのであろう。

このような西洋の政治体制に対して、華山はほとんど意見をさしはさ

まない。しかし、国王の独断ではなく、公的な義心から多様な意見が発せられる議会が存在するということを、その国にとって好ましい方向へと導かれるものにとらえるなど、記述する事柄の選択によって自己の主張を示唆している。

けれども、その内実を知るにしがたがって、しだいに西洋諸国に対して脅威と警戒心を抱くようになっていく。

・蘭書等理義相分り候ニ随ヒ、蛮国強盛ノ様ニ被存候。海岸ノ御備格別嚴重ノ御沙汰無之候テハ、国家ノ御為ニ相成間敷ト存過候ヨリ、不計恐入候文勢ニモ至リ候義ニテ、半ニテ稿ヲ止メ其儘仕舞置、誰ニテモ為見者無之候。
(天保十年七月十四日北町奉行宛口書)⁽⁶⁶⁾

・学術実践を以天地四方を詳に致し、人を育し国を広め候間、今は地球中、一地もヨ欧邏巴諸国の有に無之は無御座候。五大洲の中、亜細亜の外、四洲大抵は洋人の領地に相成候。：唯其国を古来より不失ものは、百爾西亞・我邦のみに御坐候。存出候得者、誠に心細き事に御坐候。然るに不知者、井蛙に安んじ、鷓鴣の一枝を頼候心持に御坐候。

知れば則、隔戸を繆稠せざるべからず。凡そ我国に涎を流し候ものは、魯西亞・英吉利の二国の内、魯西亞は唐土に心ある事、モールが陳情表、洋人の書にも往々有之、我国は唐土の心腹にて、唇亡び齒寒き事、英吉利深く存候事故、魯西亞の我に事あるは、英吉利の急に御坐候。
(天保十年『初稿西洋事情書』)

・権を全地球に及ぼし候洋人は、実は大敵と申すも余り有之候事に

て候。何卒此上は、御政徳と御規模の廣大を祈る所に御坐候。

(天保十年『初稿西洋事情書』)
・亜齊亞洲といへども、僅に我国・唐山・百爾西亞(ペルシア)の三国のみ。其三国の中、西人と通信せざるものは、唯我邦存するのみ。万々恐多き事なれども、実に杞憂に堪ず。論ずべきは、西人より一視せば、我邦は途上の遺肉の如し。餓虎渴狼の顧ざる事を得んや。

(天保十年『慎機論』)⁽⁶⁷⁾
・リユスラント(ロシア)日本に垂涎する事、最久しく、必日本の杞憂北陸にあるべし。
(天保十年『慎機論』)

・英吉利は智謀ありて海戦に長じ、鄂羅斯は仁政にして陸戦に長ず。各々其長を挟み私利を争ひ、之を以て英吉利我邦に事を生ずれば、急、鄂羅斯に有。和蘭其間に介り、偽詐百端、終に内治の害を生ずべし。

按ずるに鄂羅斯、狼顧禍心を包蔵し、我輩に乗せんと欲するもの如し。是彼が涎を流すものは、我にあらずして、唐山にあり。

(天保十年『慎機論』)

西洋諸国は実用的な学問を發達させて四方を明らかにし、人材を養つて領土を広げた結果、地球上においてアジア以外のほとんどを手中に納めた。洋書などの情報から、ロシアが中国を取る足がかりとして日本を狙い、イギリスもロシアと争っているために同様に危険であると認識している。さらに洋学を学ぶ自らの理由を述べるとともに、幕府の為政者

が海外に目を向けて対策をこうじらるべきであるという切実な思いを述べる。

・古を以て今を見候ては、所謂杓子条規と申ものに御座候。況や唐土一国を中華と相定候国の古記類に眼をさらし候とも、鄒衍駕迭説、山海妄誕の論、誠に夢に夢る如くに御座候。依之、平心に致、偏見を去り、旧習を一洗致不申候ては、申も無益に御座候。乍去、斯道迄をかく申には無之、洋書を承り候ては、猶更斯道の尊き事、実に海内無双と存候。

(天保十年『再稿西洋事情書』)

・唐土禦戎の論、我邦神風の説頼むに不足候得者、先敵情を審に仕候より先なるは無之候。

(天保十年『再稿西洋事情書』)

・兵備は敵情を審にせざれば、策謀の繇て生ずる所なきを以て、地理・制度・風俗・事実は勿論、里巷猥談・戯劇、瑣屑の事に至り、其浮説信ずべからざる事といへども、聞見の及ぶ所、記録致し措ざる事なし。

(天保十年『慎機論』)

・僕於心実疾シキ事更無之候得共、何分ニモ数十年ノ思ヲ積ミ、少シモ国家ニ功アラン事ヲ欲シ、今秋ヨリハ猶勢ヒヲ鼓セント存候：洋説好事とハ申ナカラ、此説ヲ聞此不足ヲ知り候時ハ、又是不可止事ト存候。推テ憂フヘキモノハ海外也。洋説ヲ閉ル時ハ益開キ、益自暗スル也。上暗ク下明ナルハ、上忌ミ下激、百年ノ後可知也。

(天保十年六月九日鈴木春山宛書簡)

イギリスやロシアなどの敵国に対抗するためには、まず中華思想的な古い世界観や南蛮、西戎といった偏見を捨てて西洋諸国の存在を認める必要がある。そして地理、制度、風俗から瑣末の事に至るまであらゆる物事を探り、その国の本質を理解しなければならぬ。このような理由から洋学をさらに盛んにすることが重要であるが、儒教思想などを主とした日本の伝統的な考えまで捨ててしまうことを意味するのではないと言う。また、西洋の優秀な部分を認めながらも、その風に染まってしまつてはならないと、批判すべき本質を見逃してはいなかった。

・魯細亜は仁義を専と致、地統の国を広め、兎角に極寒不毛の地を望み候は、全く南移の基を固く致候事と被察候。英吉利は智略を専と致、航海を恃み、海外諸地を略し、兎角魯西亞の先を潜り候様の振舞多く相見候。二国とも土地を拓き、人の国を蚕食仕候は、尤妙に御座候。内、魯細亜は漫に兵を動し不申候よし。

(天保十年『再稿西洋事情書』)

・イギリス：人の国を奪ひ候事、尤巧にして、斧鑿の痕を露し不申、右の通、天地を一視致、表に同仁の教を布き、漫に兵力を加へ不申致方、夷狄などと軽じ候ては、誠に妄人の想象にて御座候。

(天保十年『再稿西洋事情書』)

・人を使ひ候を甚相憎、下人、多はイン度人・ネーゲル人を抱へ、使役に用ひ候よし。：是皆人を無益に使ひ、唯観聽をかざり候様の風俗は無之、一向に人才を育し候のみに相掛り候事と聞候。イギリス・ロシアなども、大抵此風に御座候。たとえ此後患無之候とも、漸進

の勢ひ、亜西亜諸国の備忽がせにせべからず。

(天保十年『再稿西洋事情書』)

・一國ヲ以テ天下ト不仕、天下ヲ以テ天下ト仕候義、頗規模ヲ広張仕候風有之候。：已ニ英吉利亞國王、千六百五十五年「メダイリ」ト申賞金へ、我四海ヲ統轄セント鑄サセ、諸臣ニ賜リ、氣勢ヲ勵シ候義有之候。尤國ヲ有チ、民ヲ保チ候得者、自張可致ハ自然ノ理ニ可有之候得共、亜細亞諸國ハ人性善良温雅ニ御坐候得者、視聽ヲ誇飾仕候而已ニ御座候得共、へ：洋人共、他國ヲ論ジ候事、先言ガカリノ如モノニテ、強テ論ズルニ足ラズ候。：歐邏巴人ハ表面ハ謙遜礼讓有之候得共、内裏ハ誇大ニ御座候。本体功利ヲ基ト仕候故、礼讓モ礼讓トハ申ガタク、傲慢モ傲慢ニ相立不申、唐土ノ人ノ申ゴトク、喜バ人也、怒レバ獸也、ト申通ニ可有之。乍去、四方ヲ審ニ致候者共故、了簡ハ小々ナラズ奉存候。

(天保十年『外国事情書』)

・歐邏巴夷人ノ坐忍ハ、其性ニ可有御座候。仁ハ姑息ニ可有之、智ハ黠ニ可有之、義ハ利ニ可有之、依之、信ズレバ牢絡ヲ受ケ、礼アレバ阿諛ヲ容レ、其為ス所真偽百出、人ヲシテ眩惑致サセ候モノ、皆坐忍ノ性、其基本ニ可有之候。総テ其規画仕候義、必成ヲ期シ申候故、奇技淫巧ノ器、二、三世ヲ経テ成就仕モノ少カラズ。事ヲ謀リ候モ、皆其趣ニ御座候。

(天保十年『外国事情書』)

・もし英吉利斯交販の行はれざる事を以て、我に説て云はんは、「貴國永世の禁固く、侵すべからず。されども、我邦始め海外諸國航海のもの、或は漂蕩し、或は薪水を欠き、或は疾病ある者、地方を求め、

急を救はんとせんに、貴國海外敵備にして、航海に害有事、一國の故を以、地球諸國に害あり。同じく天地を戴踏して、類を以類を害ふ、豈之を人と謂べけんや。貴國に於ては能此大道を解して、我天下に於て望む所の趣を聞ん」と申せし時、彼が従来疑ふべき事實を挙て、通信すべからざる故を論さんより外あるべからず。斯て瑣屑の論に落て、究する所、彼が貪慄の名目生ずべし。西洋戎狄といへども、無名の兵を挙る事なければ、実に鄂羅斯・英吉利二國、驕横の端となるべし。

(天保十年『慎機論』)

ロシア、イギリスともに他國を奪い取ることに關しては非常に巧妙で、妄りに兵力をちらつかせたりはしない。ロシアは「仁義」を専らにし、イギリスは「智略」を専らとして、表面的には謙遜礼讓を装うものの、その本質は功利にある。「仁」の裏には「姑息」があり、「智」の裏には「黠」というずる賢さがあり、「義」の裏には「利」がある。その装いを信じてしまうと丸め込まれ、思うように操られる。礼を返せばこちらが気に入ることをあてがわれ、眩惑させられてしまうのは、坐忍の性、つまり目的を実行する粘り強さがその根本にあるからだとする。仮にイギリスが鎖國中の日本と交易できないとわかれば、外國の漂流民を助けず、立ち寄った船舶に薪水を与えず、病人を治療しないと唱えて人道を楯に取り、攻め入るための口実としてしまうだろうと警戒している。

さらに西洋諸國が実利ある技術を生みだし、外交戦術に長けている理由を、その置かれている状況を踏まえて次のように分析する。

・西洋は一日も寢食安からず。さるからに諸國実政を尊び、國家に憂勤する事、又他に異に候。近來学芸益盛に相成候にしたがひ、大

志雄才のもの發出致候まま、一地球中、五分の四は、歐羅巴の政教を受る如くなりしも、皆憂勤憤興より出て、一失一得ともいふべき也。

(天保九年『缺舌或問』⁽⁶⁸⁾)

・欧羅巴諸洲は八面強敵を受、百計国を持候故、唐山の如き疎大の治方にては、一日も支かね候故、其政度唯憂勤謹慎を加へ候事、実に天地古今の一変に御坐候。

(天保十年『再稿西洋事情書』)

・欧羅巴諸国相互ニ自張仕候間、八面皆敵国ニテ、盟会ヲ以テ合従連衡仕候趣、殆春秋戦国ノ如クニ御座候。右故国政ニ憂勤仕、内外慎密ニ致候事、諸州ニ相勝レ申候。：実政ヲ相勤候義ハ、歳増ニ新彊属領ヲ互ニ相競ヒ候故、外患モ又随テ相生ジ候間、世々権略ノ政多ク、新法日出仕候故、時勢ノ枢機ヲ執リ候事モ、又相長ジ候由。

：右ノ通、新彊ヲ開キ候モ、有人此有土ノ道理ニ心附候哉、人ヲ重ジ候事、金石ノ如クニ候間、漫ニ使令不仕、国王大臣ト雖、平常従者ハ誠ニ省略仕、惣テ謂レナキ雜費ハ、儉節ヲ用候旨ニ御座候。右ノ趣ニ一事ノ備ラザルヲ憂ヒ、一隙ノ乘ジ不申様ニ心掛候モノ、全ク外患多キ故ノ義ト奉存候。外国ヲ押領仕、境土ヲ斥、大二仕、肉ヲ見テ必争フ如キハ、全ク犬戎ノ性有之而已ニハアラデ、必各立自張仕候故、終ニ分ヲ不知ノ大志ヲ激成仕候ニテ可有之候。然レバ万国ノ害ヲ受候義ハ、万国ノ慎ヲ加ヘ不申ノミニハ無之候テ、歐羅巴諸国ノ吞啄ニ奔競仕候故ノ義ト奉存候。

(天保十年『外国事情書』)

ヨーロッパ諸国は互いに領土を広げようと画策しているため、八面皆

敵対関係にある。そのような緊張関係を和らげるために同盟関係を結んでいるさまは、あたかも中国の春秋戦国時代のようである。一日たりとも寝食に安んじることがなく、効果のある政治を行い、国家の存亡を賭けて憂勤しないなら、他国に侵されてしまうという現実には直面している。一事も不備を生じさせることなく、相手に隙を与えない心掛けから学問や技術が発展してきたと言っているのである。

しかし一方で学問や人材育成の本来の目的を忘れ、表向きは「仁」を装って領土の獲得に奔走するさまは、華山からすれば「力を以て仁を仮する者は覇たり。：徳を以て仁を行なう者は王たり。」という孟子の説いた王覇の別を考えると、⁽⁶⁹⁾ 覇道以外の何ものでもなかった。王道と覇道に関する論議は、儒教の中では政治体制の本質に触れる問題として重要視され、覇道は天意に背いた人為的な方法と批判的にとらえられることが多い。

それでは覇道によって日本に迫りつつあった西洋諸国に対し、どのような対策をとれば良いと考えたのだろうか。

・我 邦四陲荒渺にして、 国家これに拠りて以て固めと為す。鉄板もて門を為すが如く然り。ここを以て内修まり安靖して、斯民永く堯天を戴く。何ぞ草野の窺ふ所ならんや。この書の如きは固よりここに意あるにあらず。：若しそれ当路重任これを読み、その俗を審かにしてその変を知り、その微を防ぎて、その漸を杜ぎ、以て斯道を流すことなき者あらば、余の望外の幸なり。

(天保九年『缺舌或問』序)

・我国外交の厳なる、海外諸国の熟知する所にして、其証は諸地志、また鄂羅斯クルウセンの記へ奉使日本記事へ、ゴローキンの記へ遭

厄日本記事に審也。然れば漂人を媒妁として、交易を乞ふ事のはれざる、固より了解して来る事なれば、レサノットの旧轍を不踏事必定なるべし。然るに朝議、鄂羅斯使節の例に随ひ、彼国一箇の故を以、御国政の御変違ならざる事、たとひ是より事生るとも、動くべからざる大道なるべし。然といへども、西洋諸国の道とする所、我道とする所の、道理に於ては一有て二なしといへども、其見の大小の分異なきに非ず。是能彼を審にするものにあらざれば、盲瞽想像の如く、一尾一脚も、象は即ち象なり。若尾を捉て象を説かば、垂鼻長牙、又何れにあるや。

(天保十年『慎機論』)

・今我邦四周渺然の海、天下万国抛る処の界にして、我に在て世々不備の所多く、其来るも又一所に限る事能はず。一旦事ある時、全国の力を以すといへども、鞭の短して馬腹に及ばざるを恐るる也。況や西海腫脰の徒、四方を明らかにして、万国を治め、世々擾乱の驕徒、海船火技に長ずるを以て、我短にあたり、海運を妨げ、不備をおびやかさば、逸を以て勞を攻る、百事反戻して手を措く所なかるべし。惟皆唐山滉洋恣肆の風転じて、高明空虚の学盛なるより、終に其光明蔽障せられ、おのづから井蛙管見に落るを知らざるなり。況明末の典雅風流を尚び、干戈日に警むると雖、苟も酣歌鼓舞して、士気益猥薄に陥り、終に国を亡せるが如し。

(天保十年『慎機論』)

周りを海に囲まれた日本は、鎖国によって国内が治まってきた事実がある。しかし、世界情勢が変わってしまった現状では、徳川幕府の祖法である鎖国政策を続け、ロシアやイギリス船の狼藉事件を受けて発布さ

れた文政八年(一八二五)の異国船打払令を執行することは困難である。というのも、人道という道理は世界に共通するものであるが、西洋諸国と日本とは理解に差があり、そのことをよく認識しておかなければ侵略の口実にされてしまう恐れがあるからである。

仮にそのような政策をとり続けるならば、海岸の防衛体制をより厳戒にする以外に方法がない。現況では一旦事が起きても幕府の指令が行き届かず、拳国一致で外国を防ぐことができない。そこで華山は、政治の中心地である江戸を防衛するために房総半島と伊豆半島に十萬石以上の譜代大名を四侯ほど国替して配し、危急に当たらせることを提唱している⁽⁷⁰⁾。これを実行するためには、考証学の祖とされる明末清初の文人顧炎武が、『日知録』や『亭林文集』に説く折衷的封建論を日本の幕藩体制に應用する必要があると見ていた。

・顧炎武、封建論二、封建ニハ郡建ノ意ヲ加へ、郡建ニハ封建ノ意ヲ加フト言事、面白ク存候。(天保十年『諸国建地草図』)

つまり江戸時代の幕藩体制は、一般に中国周王朝の封建制に近いものと考えられ、江戸時代の儒家には理想ととらえられていた。しかし華山は、国防に関する命令系統をより強固にする必要性から、秦帝国が採用した中央集権的な郡県制を現体制に折衷して徳川幕府の権力強化をはかることを考えている。無批判に西洋を信奉したり、積極的な開国を求めたりしていたわけではなく、当時の情勢を冷静に判断しながら、日本がとるべき最良の方法を模索し続けたのである。

華山が洋字に傾倒していったのは私的な興味からであったと思われるが、西洋に対する危機意識が高まったことで、しだいにその本質である政治

体制や学問のあり方、宗教などに関する知識を求めるようになっていく。西洋の知識を世用に供しようという意識も同時に強まったと想像されるが、これは、天保四年（一八三三）に田原藩の家老末席になったのに加え、海防掛を兼任したことも無関係ではなからう。華山と親しく交わった洋学者の高野長英も、

夫皇国は、開闢来今に至る迄、凡そ式千三、四百年にして、儒仏の学行れてより、既に千六、七百年、上は天子より、下は庶人に至る迄、此式学を尊奉せざる者なく、伝習の久しき、儒は半ば支那人にして、僧は殆ど印度人也。然れ共、人只其学を奉じて其国を不慕。未だ其国を以て支那・印度に臣たらず。未だ志人の皇国を叛きて外国に降る者を不聞。而して皇統連綿、至今百二十有一世、上は至仁に渡らせ給へば、下は忠節を重んじ、東方滄溟の中に孤立して、永く帝国と仰がれ給ふ、実に日出度神国也。然るに蘭学行れて、未だ式百年に不至。其学を為す者は、僅に千万人中の一、二人に不過。是を卑蔑する者は多くして、是を尊信する者は少なし。我党の強て此学を為すは、其言所、実理有て、業とする処に利あれば也。何んぞかかる芽出度神国を棄て、沍寒不毛の西洋を慕ひ、西夷に従んや。然れ共、蛮学を悪むの輩、往々譏るに是を以て名とす。

（高野長英『我寿礼加多美』・天保十年）⁽⁷⁾

と述べ、単に西洋を慕って洋学を学んでいるのではなく、実用をおもんばかったことだと明言している。蛮社の獄ののち、松崎慊堂に送った書簡には、

・必竟御示教之通、交游不扞且慎独も不仕より此禍ヲ招キ候にて、誠面目次第も無之恐入奉存候。後路ハ洋説ハ勿論、戸外之義一切括囊可仕、兼好が言御志願之事共ヲ以御諭被下、何様にも此儘腐朽滅可仕氣も無之、洋学ハ白石か申候形已下之学ニテ、以来ハ第一等ノ形已上之学ニ進候ハバ、高木に遷候如くに可有之候。

（天保十一年三月四日松崎慊堂宛書簡）

と気持ちを切り換えたように書き送っているが、危機が迫りつつあることを知る数少ない一人として、あきらめきれない思いが滲み出ている。一般に技術的な、形似下の学問ととえられていた洋学が、華山には日本の動向を左右する重要な事柄と見えていたことが窺い知れる。

3 華山の思想

最後に三足の草鞋を履いた華山が、晩年になって目指したものは何であったのか、そして、絵画観を含む華山の思想の根底には何があったのかということについて考えたい。

華山の作画目標は、中国の南宗画や文人画の形式を追い求めるのではなく、世を平安に治めるために徳を積んで人間性を高めるという中国文人の精神を追究し、人々に役立つ絵画を制作することにあった。

一方、政治に対しては、治国平天下を目指して世の中をより良くするため、各々が天から与えられた職役の責任を果すべきであるという考えであった。武士の学問もその観点からとらえられ、世用を第一とし、為政者として責任を持つ武士の育成に重きが置かれている。

以上のような華山の立場は、洋学を追究することにより一層具体化したものと思われる。西洋の国王に関する記述の中に、絵画の役割につい

て触れられた部分があり、

・老婦ノ五児ヲ撫育致候絵板ヲ座右ニ掛ケ候由。五子ハ五大洲ノ譬
ニ御座候。
(天保十年『西洋事情書』)

と、座右に掛けられた絵画が国王のとるべき方向を示し、常に訓戒を与える存在となっていることを記している。

また、西洋諸国は人材育成を政治の根本とし、実用を重んじる風潮から物理学や地理学などを中心として学問が発達してきたことを認めている。そして、国王が常に職役を意識しなければならぬ立場にあることや議會制が存在することなどから、理想とする社会体制を西洋諸国がほぼ現実のものにしつつあるととらえていた。

しかし、西洋諸国の全てを認めていたわけではなく、力の原理によって支配する霸道政治を行っている現状を知るにしがたい、しだいに危機意識を高めていった。侵略を避けて日本が日本として存続するためには、画業や家老職を抛ってまで西洋に対するより深い知識を獲得し、その危険性を幕府の為政者に認知させ、政策を改めさせる必要があると考えるようになる。

このようにして発せられた幕政批判に関しては、今日の研究に華山が封建制や身分制に対しても同様に批判的な態度をとり、自由や平等を求めていたと解されることがある。しかし、事実はほとんど逆であって、華山は幕藩体制下で何ができるかということを実践的に考えていたのである。

封建制に批判的だったとする文脈で使用される封建制とは、江戸時代の体制を近代主義の対立概念である西洋のフェューダリズムと同質視する

ものであるが、現在ではそのような見方はほとんど否定的にとらえられている⁽²⁾。日本で用いられる封建制という語の本来的な意味は、儒家が理想とした中国周王朝の地方分権的な国家体制のことで、中央集権としての郡県制と対立する概念である⁽³⁾。華山は諸外国の侵略に対抗するため、封建的な幕藩体制に郡県制を折衷することを提唱し、幕府の権力を強めて国防に関する命令系統をより強固にすることが必要だと考えていた。

身分制や自由、平等ということに関しては、華山は愚民論を展開し、一方で武士として世を平安に治めるための責任があるという「役」の觀念を抱いていた。身分制を前提として受け入れ、その職役のあるべき姿を追究する「役」の觀念が強ければ、將軍や老中、あるいは藩主といえども、「役」に相当する責任を果していないと判断した場合には批判すべき対象となる。將軍や老中の「役」とは君子としての徳や教養を身に付け、日本を平安に治めることである。しかし、幕府の為政者たちは日本に危機が迫りつつあるにもかかわらず、およそ無関心で対策を講じようとはしない。華山の焦りは蛮社の獄へと結びつくことになったが、華山が囚われたのは、中国に対するイギリスの侵略戦争、すなわちアヘン戦争が始まる一年前であり、ペリーが来航する十四年前であった。

現実を見据えた華山の思想を蓋然的に判断すると、幕府が優先的に行うべき施策は、言語洞開から公儀輿論、公儀政体論に至るような言論の自由を認めることと、それに関連した人材の登用だと華山が考えていたと推察される。

国難に際して西洋諸国に対抗するためには挙国一致の体制を固めなければならぬ。それには幕府が少数で政治を行うのではなく、従来の秘密主義を捨て、広い範囲から意見を求める必要がある。とはいえ、この時に華山が考えていた言論の自由を保障する制度は、イギリスやアメリカ

カに対して崋山が理解したであろう議会像から考えると、現在の民主主義のような万民に対するものではない。それは重責を担う地位にあった幕臣、諸大名、藩家老や西洋事情に通じた武士など、あくまでも武士階級に限定したものであり、それ以外の階級に正しい政治的判断ができるとは到底考えていなかった。

崋山の没後、ペリーの来航によって開国が強要された嘉永六年（一八五三）には、主席老中阿部正弘が、諸大名や幕臣に対して広く忌憚のない意見を求めているが、これは幕府としては初の試みであった。公論衆議の尊重は尊王攘夷とならんで、幕末期における政治運動の主要な指導理念となつて行き、結果的には幕藩体制を崩壊させて議会制を誕生させることとなる。またそれは、のちに明治と改元される慶応四年（一八六八）に公布された「五箇条の御誓文」第一条、「広く会議ヲ興シ、万機公論ニ決スベシ」という理念に結びついていった。²⁴

崋山が明治のさきがけとなる考えを早い段階で抱いていたことがわかったが、その先にとどのような日本を思い描き、目指していたのだろうか。崋山が特別に目をかけた人物で、後に田原藩の家老職を務めた村上定平（一八〇八〜七二）が、崋山の没した三年後に貴重な証言を行なっている。

崋山子言、世界漸々開ケタル後ハ、本邦モ外邦ニ手ヲ延スノ意ヲ起スベシ、サレ共、本邦ハ富有ノ国ナル故、兵卒故郷ヲ思テ、イキリス等ノ外邦ノ利ヲ貪ルカ如クニハ有ヘカラズと云リ、

（村上定平述八木剛助筆録『田原記聞』・弘化元年）²⁵

世界がしだいに開けた後は、日本も海外に手を延ばすべきであるということを崋山は述べていた。ただし、イギリスなどのように「利」を貪

るための侵略であつてはいけないう。これは西洋諸国のような霸道ではなく、徳による王道政治で世界を治めていくという考えを抱いていたことを示す重要な資料であり、西洋との対比の中で日本のとるべき方向を探っていたことがわかる。このように晩年の思想や行動の根底には、ことごとく世用を考え、実用を重視する一貫した姿勢があり、

・私志ハ唯君父之二字、平生細事ヲ逃レンタメニ陽狂仕候。其実ハココに相留リ御察も被下候事ト存候。親より君ニヨリ天下国家此外他念無之、依之画ノ門人ニても少シモ善事ニ導キ候事、即天下ノ為ニ御坐候。况外国ノ事ヲヤ。

（天保十年六月十一日小寺市郎右衛門宛書簡）

と記されるように、全てが世の中をより良くしたいという一念から発している。崋山の志向が洋学の影響によってより具体化していったことは上に見た通りである。しかし、根本となる精神を形づくつたのは、江戸という地域性、武士や家老としての立場とそれに対する自覚、時代を敏感に読み取る感受性、時代風潮を受けた学問的嗜好などにあった。中でも明末清初の学問の影響はとくに重視すべきものがある。

山水画は空疎の極みであるという崋山の絵画観に見える重要な意義は、司馬江漢など洋風画家の著述にもしばしばあらわれるものであるが、椿山宛書簡に顧炎武の『日知録』の一条を引用して詳しく説明している。また、自らの海防策を述べた『諸国建地草図』では、折衷的封建論を幕藩体制に応用する考えを示している。このふたつの重要な論議に顧炎武の考え方が反映されていることは注目に値する。

顧炎武（一六一三〜八二）は明末清初に活躍した文人である。明の万

曆四十一年に江蘇省崑山県に生まれた。幼少より史書や兵書を主として、天文、地理、農法などを養母の王氏や祖父の顧紹芾から学んだ。とくに時局を見つめて現状に憂慮していた祖父からは、現実に役立つ経世のための学問を学んでいる。このような影響もあって、十七歳で学生身分である生員の全国的結社、復社に参加した。復社とは明末の儒学の主流であった主観を重んじる陽明学左派に対し、古代の正しい学問を客観的に見つめ直して復興することで、実際に役立つ「有用」な政治を実現しようとする組織であった。三十二歳の時に蒙古人の清によって漢民族の王朝である明が滅ぼされた。顧炎武は南京の福王の拳兵に参加するなど、その後は明の遺民として清軍に反抗している。清軍の動向を知った養母の王氏は、顧炎武に「異国の臣子と為るなかれ」という遺言を残し、十五日間にわたる絶食で明に殉じた。顧炎武はこの遺言を守って一生仕官せず、明の遺老として康熙二十一年に七十歳で病没した。

その思想は、「下学して上達す」という言葉を好んでいたように、当時の学者が重視した「心」や「性」というものを実生活からかけ離れた空虚な学問として批判し、学問は世の中に実際に役立つものでなければならぬとして、経世済民の実学を主張するものであった。代表的著書である『日知録』も、自ら経世のための書であると規定している。このような傾向は同時代の黄宗羲や王夫之らとも共通し、明朝の滅亡から生じた民族意識や、自らの身をどのように処すべきかという現実的な選択にせまられたことが大きく影響している。

『日知録』から知ることのできる情報以外に、どのくらい崑山が顧炎武のことを知っていたかは不明であるが、養母王氏の最期に関する逸話を見る時、直ちに息子立へ宛てた崑山の遺書が思い起こされる。崑山は「餓死るとも二君に仕ふべからず」と記しているが、二君とは一体誰と誰を

指しているのか。未だ徳川幕府は盤石であると考えられていた時期であったことから、天皇と徳川將軍だとは考えられず、また田原藩主とそれ以外の藩主を想定しているとも思われない。やはり近い将来に西洋諸国の侵攻を受ける可能性を踏まえて書かれたのではないかと推察される。

また、遺書の末尾に「不忠不孝之 登」と署しており、晩年に書かれた崑山自筆の墓碑銘にも「不忠不孝渡邊」とある事実も注意が必要である。「忠」や「孝」は主君や父祖との直接的な関係で語られる儒教の徳目である。しかし、崑山にとって身近であった水戸学などでは、その先に治国、平天下という最終的な目標があることを踏まえた上で、政治的、社会的な文脈における道徳として、政治や国家の問題に即して説かれることがあった。このことから、歴史的な影響力はともかくとして、崑山が対外的な危機を知りながらも、その責任を果たすことができなかつたという自責の念を抱きつつ、命を断たなければならなかつた無念さがこの遺書に表れていると判断できる。

崑山は西洋の脅威にさらされているにもかかわらず、安穩としている日本の風潮に対し、

・ 西海膾腥の徒、四方を明らかにして、万国を治め、世々擾乱の驕徒、海船火技に長ずるを以て、我短にあたり、海運を妨げ、不備をおびやかさば、逸を以て勞を攻る、百事反戾して手を措く所なかるべし。
惟皆唐山滉洋恣肆の風転じて、高明空虚の学盛なるより、終に其光
明部障せられ、おのづから井蛙管見に落るを知らざるなり。況明末の
典雅風流を尚び、干戈日に警むると雖、苟も酣歌鼓舞して、士気益
猥薄に陥り、終に国を亡せるが如し。
(天保十年『慎機論』)

と述べ、その状況を明末期の動乱に当てはめている。

自らの生き方を規定する学問として儒学を学ぶなかで、明末清初の文人の精神に触れた崑山は、危機が迫りつつあった日本で思索する自分を異民族に滅ぼされた亡国の民の心情に重ね合わせることで、しだいに実用を重視する思潮に傾倒していったのである。

おわりに

以上、崑山を一個の人間として統一的にとらえることを意図しながら、その肖像画と、絵画観を中心とした崑山の思想について考察した。中でも重要であったのが、崑山が世用を念頭に置いて、人生の全てにそれを実践しようと志したことである。

絵画においては、西洋画自体を描くことや、その技法習得が目標であったわけではなく、実用に供するための作品制作の手段として利用した。崑山は絵画の本来のあるべき姿とは、人々に訓戒を与え、世人に役立つものでなければならぬと、儒教思想、あるいは古代的絵画観に基づいて理解していたため、その目的を達するための西洋絵画技法の利用について矛盾を抱えることはなかった。また、武士や家老としての責任を負う立場から、士大夫の本分は実用に供することにあると解釈することで、南宗画の本意から外れた鑑戒主義をあらためて文人画の思想として生き返らせたのである。

同じように、崑山の生き方や信条を支えていたのは儒学であり、それは詞章記誦の学問ではなく、治国、平天下を目標に据えた実用の学問であった。洋学を深く追究したのは、自己の目標を実現するための手段としてであり、形而上学としてのキリスト教やその哲学が、禁教政策下の

日本に体系をそなえて齎されなかった以上、儒学と洋学が相容れないものとして抵触することはなかった。

近年の研究は、近代主義的な観点から崑山をとらえる傾向が強く、現代の価値観からみた客観性に乏しい崑山像が描かれることも少なくない。

しかし、文献を素直に読めば、崑山は開明的ではあったが、自由や平等を普遍的価値と見做す近代主義者のような考えには至っておらず、江戸時代に生きた人間だれしもが持っていた伝統的な価値観にしっかりと根を下ろしたうえで、日本の行く末を洞察していたのである。崑山は現代のさきがけではなく、あくまでも明治のさきがけとしてとらえられるべき人物であろう。

さて、本稿では崑山の肖像画にのみ焦点を絞って述べてきたが、山水画や花鳥画についての問題や、師である谷文晁やその門下、あるいは崑山など主だった弟子との影響関係についてはほとんど触れていない。それらを考察しつくせば崑山の画家としての意義や作品の優れた点がより鮮明になるであろうが、筆者の能力が至らなかったために言及することができなかった。今後の課題として一旦は稿を終える。

註

はじめに

(1) 拙稿「中林竹洞の作画とその精神」(『古文化研究』第一号 (財)黒川古文化研究所 二〇〇二年)。

(2) 渡辺崑山の先行研究は非常に多く、書名や論考題目を列記した目録が近年刊行された小沢耕一・芳賀登監修『渡辺崑山集』第七卷(日本図書センター 一九九九年)でまとめられている。本稿をなすに当たって、ここに掲載された全ての研究書や論考に目を通すことはできず、重要なものを落している可能性があることを断っておくが、以下に本稿と関係する主要なものを挙げておく。ただし、以降の註で直接挙げるものに関しては省い

ている。なお、本稿がこれらの諸研究に負っていることは言うまでもない。
研究書

菅沼貞三『崑山の研究』（座右寶刊行会 一九四七年）、吉沢忠『日本美術史叢書七 渡辺崑山』（東京大学出版会 一九五六年）、小沢耕一『崑山渡辺登』（田原町教育委員会 一九六五年）、蔵原惟人『渡辺崑山 思想と芸術』（新日本出版社 一九七三年）、菅沼貞三『渡辺崑山』（日本の美術）第一六二号 至文堂 一九七九年、佐藤昌介『人物叢書 渡辺崑山』（吉川弘文館 一九八六年）、芳賀徹『朝日選書二九六 渡辺崑山 優しい旅びと』（朝日新聞社 一九八六年）、日比野秀男『渡辺崑山 秘められた海防思想』（ペリかん社 一九九四年）、小沢耕一『渡辺崑山研究—三河田原藩の周辺と画論を中心に』（日本図書センター 一九九八年）。

論考

菅沼貞三『崑山の肖像画法に就て』（『南画鑑賞』第六卷第七号 南画鑑賞会 一九三七年）、藤懸静也『崑山の画論と画技』（『画説』第四六号 東京美術研究所 一九四〇年）、瀧精一『崑山先生の芸術』（『画説』第四六号 東京美術研究所 一九四〇年）、素心庵生『崑山先生の人物画と肖像画とを辿る』（『塔影』第一七卷第一号 塔影社 一九四一年）、吉沢忠『崑山の矛盾—特にその描線について』（『美術史』第九号 一九五三年）、鈴木進『崑山論』（『古美術』第四八号 三彩社 一九七五年）、上野憲示『渡辺崑山の芸術—田原塾居中の作品を中心として』（『古美術』第七〇号 三彩社 一九八四年）、岩田高明『渡辺崑山の西洋教育に関する理解』（『安田女子大学紀要』第一六号 一九八八年）、大月明『渡辺崑山と洋学思想』（『近世日本の儒学と洋学』思文閣出版 一九八八年）、別所興一『渡辺崑山の教育思想（一）』（『日蘭学会会誌』第二八号 一九九〇年）、金原宏行『崑山の人物・肖像画—洋風画との関わりを軸に』（『定本渡辺崑山』郷土出版社 一九九一年）、別所興一『渡辺崑山の実学観』（『東海地域文化研究』第六号 愛知女子短期大学附属東海地域文化研究所 一九九五年）、金原宏行『ロイヤリティに生きた渡辺崑山—晩年の年記週及時代—』（『日本美術襍稿』明德出版社 一九九八年）、羽賀登『崑山研究史の課題』（『渡辺崑山集』第七卷 日本図書センター 一九九九年）、小沢耕一『画家渡辺崑山の心象』（『渡辺崑山集』第七卷 日本図書センター 一九九九年）。

一、崑山の肖像画

- (3) 鈴木清節編『崑山全集』第二卷（崑山会 一九一五年）に所収の『渡辺家年譜』中に記載される。
- (4) 伊藤大輔『椿椿山筆 伊東瑞三像』（『国華』第一二七九号 一九九四年）。
- (5) 松原茂『佐藤一斎の肖像』（『MUSEUM』第四一四号 一九八五年）。
- (6) 前掲註(5)。
- (7) 吉沢忠『崑山の周囲と大塩事件』（『国華』第七六四・七六五号 一九五五年）。
- (8) 古河歴史博物館編『鷹見泉石日記』第三卷（吉川弘文館 二〇〇二年）。
- (9) 小沢耕一編著『崑山書簡集』（国書刊行会 一九八二年）No. 76。
- (10) 菅沼貞三『崑山の研究』（座右寶刊行会 一九四七年）、145ページ。
- (11) 前掲註(4)。
- (12) 吉沢忠『崑山の田原塾居とヒボクラテス像』（『国華』第八七三号 一九六四年）。
- (13) 緒方富雄『日本におけるヒボクラテス賛美—日本のヒボクラテス画像と賛の研究序説』（日本医事新報社 一九七一年）、164、167ページ。
- (14) 以下書簡の引用は、小沢耕一編著『崑山書簡集』（国書刊行会 一九八二年）に拠ったが、小沢耕一・芳賀登監修『渡辺崑山集』第三・四巻 書簡編（日本図書センター 一九九九年）においても確認することができる。
- (15) 岡戸敏幸『「眼」の肖像—谷文晁筆「木村兼葭堂像」小解—』（『サントリ—美術館論集』第四号 一九九三年）。
- (16) 上野憲示『伝谷文晁筆「近世名家肖像図巻」について』（『栃木県立美術館紀要』第七号 一九八〇年）。
- (17) 錦織亮介『小倉・福聚寺所蔵逸然筆列祖図の系譜』（『仏教芸術』第一六六号 毎日新聞社 一九八六年）。
- (18) 鶴洲については、五十嵐公二『鶴洲霊鷲について』（『古美術』第一〇五号 三彩社 一九九三年）に詳しい。
- (19) 曾鯨については以下の論文を参照した。
宮崎英誠『曾鯨筆 蘇軾採芝図』（『国華』第九六三号 一九七三年）、西上実『黄檗の美術とその源流—画像を中心に—』（京都国立博物館『黄檗の美術』展覧会図録 一九九三年）、錦織亮介『黄檗画像作家 楊道真』（『国華』第一〇六四・六五号 一九八三年）、近藤秀實『肖像画家曾鯨—精神』

の真実」(『多摩美術大学研究紀要』第一五号 二〇〇〇年)、同「明末清初肖像画の諸問題 黄檗画像の祖—曾鯨と張琦」(『黄檗文華』第一二号 二〇〇二年)。

(20) 華山の肖像画における黄檗系画像の影響は、西村貞『日本初期洋画の研究』

(全国書房 一九四五年)、62、63ページに指摘されているものの、菅沼貞三『華山の研究』(座右寶刊行会 一九四七年)で華山の長崎遊学の事実が否定されて以来、同様に否定的にとらえられている。しかし、黄檗系画像が描かれ、作品が伝来したのは長崎に限られるのではなく、長崎遊学と結び付けて扱える問題ではない。

(21) 鈴木清節編『華山全集』第一巻(華山会 一九一〇年)、所収。

(22) 王任治については、拙稿「研究ノート」渡辺華山が所蔵した肖像画「為霖道霈像」と画家王任治」(『黄檗文華』第一二二号 黄檗山萬福寺文華殿・黄檗文化研究所 二〇〇三年)を参照。

(23) 道霈については以下の書籍や論文を参照した。

忽滑谷快夫『禅学思想史』下巻(玄黄社 一九二四年)、釈談玄述・釈誠慧訳「清代仏教の概況」(『日華仏教研究会年報—支那諸宗と其祖師—』第六年 日華仏教研究会 一九四三年)、張曼涛「華嚴経疏論纂要について—道霈の大著—」(『印度学仏教学研究』第二五号(一三—一) 一九六五年)。

(24) 『三暎庵随筆』は、『三暎庵雑志』や『三暎庵主談話』とも呼ばれ、『三十幅』(国書刊行会 一九一五年)、『日本書画苑』(国書刊行会 一九一五年)、坂崎坦編『日本画談大観』(目白書院 一九一七年)、同編『日本画論大観』(アルス 一九二九年)などに収録される。しかし、上記のいずれも同一の原典から翻刻しているためか、「王任治」を「王任活」と誤っている。よって本稿では、より記述が正確と思われる『薩藩叢書』第三編(薩藩叢書刊行会 一九〇八年)に拠った。

(25) 『文晁画談』(『日本書画苑』第二巻所収)「若齢不写像事」条。

(26) 鈴木清節編『華山全集』第一巻(華山会 一九一〇年)、所収。

(27) 『寓画堂日記』(『日本美術協会報告』第三〇号 一九三三年)。

(28) 『華山先生漫録』(『美術研究』第二三号 一九三三年)、十二月十七日条。

(29) 『全楽堂日録』(『近世文芸叢書』第二二巻 国書刊行会 一九二二年)、四月二十三日条。

(30) 成瀬不二雄「江戸時代の洋風画と水墨画法—石川大浪・孟高兄弟と土井

有隣—」(『国華』第一〇〇三号 一九七七年)、同「肖像画家としての渡辺華山」(『大和文華』第九六号 大和文華館 一九九六号)、同「江戸時代洋風画史」(中央公論美術出版 二〇〇二年)「三六 同時代人の肖像画家としての石川大浪と渡辺華山」。

(31) 石川大浪については、片桐一男「洋風画家石川大浪と江戸の蘭学界」

(『MUSEUM』第三二七・二二八号 一九七〇年)、児島薫「ファン・ロイエン花鳥図」考—羅漢寺の和蘭絵とその摸本について—(『MUSEUM』第四五九号 一九八九年)に詳しい。

(32) 森銑三「渡辺華山」(『森銑三著作集』第六巻 中央公論社 一九七三年)。

(33) 鈴木清節編『華山全集』第二巻(華山会 一九一五年)、所収。

(34) 神木猶之助「学画問答筆樞尺牘」(一九二一年)。

(35) 『続日本随筆大成』第三巻(吉川弘文館 一九七九年)、所収。

(36) 岡戸敏幸「渡辺華山筆 大空武左衛門像」(『国華』第一二四九号 一九九九年)。

(37) 『日本随筆大成』第二期・第五巻(吉川弘文館 一九七四年)、所収。

(38) 『曲亭遺稿』(国書刊行会 一九一一年)、所収。

(39) 『随筆文学選集』第十二巻(書齋社 一九二七年)、所収。

(40) 写真鏡については、中川邦昭「写真鏡が日本の近世洋風絵画に与えた影響について」(民族芸術学会編『民族芸術』第六号 講談社 一九九〇年)、ジョン・H・ハモンド著・川島昭夫訳「朝日選書六五一 カメラ・オブスクラ年代記」(朝日新聞社 二〇〇〇年)を参照した。

(41) 『定本 渡辺華山』第二巻 手控編(郷土出版社 一九九二年)、所収。

(42) 中谷伸生「渡辺華山」(佐藤一斎像) 正本と画稿」(『関西大学文学論集』第四五巻第一号 関西大学文学会 一九九五年)。

二、華山の絵画観と肖像画

(43) 『華山先生錦心図譜』上巻(東京美術青年会 一九四一年)「一〇二、松崎謙堂先生五十八歳半身像」解説。

(44) 山田琢訳注「謙堂日暦」第六巻(東洋文庫四二〇 平凡社 一九八三年)。

(45) 『謙堂日暦』によると、例えば文政六年五月六日条、同七年正月十日条、同八年二月五日条、同十年十一月二十三日条、同十一年正月二十四日条などには、生誕後何回目の「甲子」であるかということが記されており、謙

堂自身「甲子日」への執着が強かったことが窺われる。

- (46) 山田琢訳注『懽堂日曆』第二卷(東洋文庫二二三 平凡社 一九七二年)。
(47) 滝沢馬琴『後の為の記』(『曲亭遺稿』国書刊行会 一九一一年)。
(48) 前掲註(25)。
(49) 山田琢訳注『懽堂日曆』第三卷(東洋文庫三三七 平凡社 一九七三年)、天保二年正月六日条。
(50) 前掲註(47)。
(51) 前掲註(25)。
(52) 佐藤昌介校注『崋山・長英論集』(岩波書店 一九七八年)、所収。
(53) 鈴木清節編『崋山全集』第二卷(崋山会 一九一五年) 所収の『渡辺家年譜』中に記載される。
(54) 鈴木進監修『一掃百態』(田原町崋山会 一九六四年)。
(55) 明末の文人画家・董其昌の『画旨』に記される「万巻の書を読み、万里の路を行き、胸中より塵濁を脱却す」という一文に代表される。
(56) 天保十二年三月二十八日付鈴木与兵衛宛書簡、小沢耕一編著『崋山書簡集』No.190。
(57) 天保十一年十一月三日付椿椿山宛書簡、小沢耕一編著『崋山書簡集』No.175。
(58) 鈴木清節編『崋山全集』第二卷(崋山会 一九一五年)、所収。
(59) 成瀬不二雄『江戸時代洋風画史』(中央公論美術出版 二〇〇二年)、「一六 佐竹曙山の『画法綱領』について」。
(60) 天保十一年椿椿山宛書簡、小沢耕一編著『崋山書簡集』No.156-157。
- 三、崋山の思想
- (61) 小沢耕一編著『崋山書簡集』No.74。
(62) 鈴木清節編『崋山全集』第一卷(崋山会 一九一〇年)、所収。
(63) 尾藤正英『江戸時代とはなにか 日本史上の近世と近代』(岩波書店 一九九二年)、小島康敬「儒学の社会化―政治改革と徂徠以後の儒学」(『日本の近世』第三卷 中央公論社 一九九三年) 155-156、165-166ページ。
(64) 鈴木清節編『崋山全集』第二卷(崋山会 一九一五年)、所収。
(65) 『初稿西洋事情書』、『再稿西洋事情書』、『外国事情書』は、佐藤昌介校注『崋山・長英論集』(岩波書店 一九七八年)に拠った。
(66) 小沢耕一編著『崋山書簡集』No.133。

- (67) 佐藤昌介校注『崋山・長英論集』(岩波書店 一九七八年)、所収。
(68) 佐藤昌介校注『崋山・長英論集』(岩波書店 一九七八年)、所収。
(69) 『孟子』卷第三「公孫丑章句上」、「孟子曰、以力假仁者霸、霸必有大國、以德行仁者王、王不待大、湯以七十里、文王以百里、以力服人者非心服也、力不贍也、以德服人者、中心悅而誠服也、如七十子之服孔子也、詩云、自西自東、自南自北、無思不服、此之謂也、」
(70) 『諸国建地草図』、佐藤昌介校注『崋山・長英論集』(岩波書店 一九七八年)、所収。
(71) 佐藤昌介校注『崋山・長英論集』(岩波書店 一九七八年)、所収。
(72) 尾藤正英『江戸時代とはなにか 日本史上の近世と近代』(岩波書店 一九九二年)。
(73) 浅井清『明治維新と郡縣思想』(巖南堂書店 一九三九年)。
(74) 尾佐竹猛『維新前後における立憲思想』(文化生活研究会 一九二五年)、井上勲「幕末・維新时期における「公議輿論」観念の諸相―近代日本における公権力形成の前史としての試論―」(『思想』第六〇九号 岩波書店 一九七五年)、山崎益吉「社会改革と実学―横井小楠の総合大観―」(源了圓・末中哲夫共編『日中実学史研究』思文閣出版 一九九一年)、前掲註(72)。
(75) 岩崎鐵志「八木剛助筆録『田原記聞』」(実学資料研究会編『実学史研究』二 思文閣出版 一九八五年)。
(76) 顧炎武に関しては次の書籍や論考を参照した。松井等訳「支那近世政治思潮」(興亡史論刊行会 一九一八年)、後藤基巳・山井湧編訳『中国古典文学大系五七 明末清初政治評論集』(平凡社 一九七一年)、井上進「中国歴史人物選第十卷 顧炎武」(白帝社 一九九四年)、趙儷生著・三沢玲爾編訳「顧炎武の生涯」(『世界ノンフィクション全集』第十一卷 筑摩書房 一九六〇年)、山井湧「顧炎武の学問「明学から清学への転換」の観点から」(『中央大学文学部紀要哲学科』第十号 中央大学文学部 一九六四年)。
(77) 辻本雅史「儒学の幕末―西洋近代への思想的対峙」(『日本の近世』第三卷 中央公論社 一九九三年)。

〔附記〕

本稿を成すに当たった作品調査、写真掲載に関して、藪本公三氏、大

阪市立美術館中川憲一氏、弓野隆之氏、黄蘗文化研究所田中智誠氏、京都国立博物館狩野博幸氏、田原町博物館増山禎之氏、東京国立博物館松本伸之氏、田沢裕賀氏、行徳真一郎氏のお手を煩らわせ、御高配を賜った。末筆ながらここに記して謝意を表したい。