

採
Siren
蓮

第十三号

No.13



图2 円山応挙「雪景山水図」障壁画(部分)(千葉市美術館蔵)





图4 円山応挙「秋月雪峽図屏風」(千葉市美術館蔵)



图5 松村景文「春秋唐人物図」(千葉市美術館蔵)

江戸時代中期京都の「唐画」

伊藤紫織

はじめに

江戸時代中期、明和から天明期（二七六四〜一七八九）にかけて、新しい中国絵画に学んだ中国風の絵を「唐画」という呼び方が起った¹。現在でいう南蘋派・南蘋風、南画（文人画）²などを含む。京都の「唐画」の状況については、すでに黒川修一氏が特に望月玉蟾や南蘋派の画家たちを取り上げて述べている³。本稿では『平安人物志』明和五年版、安永四年版、天明二年版に登場する画家について、江戸時代中期以降の京都における「唐画」の状況を見ていきたい。

一、人名録、随筆、画論に見る「唐画」の画家

『平安人物志』は江戸時代中期から幕末まで京都で発行された人名録で、明和五年（二七六八）版から慶応三年（一八六七）版の全九版があり、分野別に著名人をあげている⁴。明和五年版、安永四年（一七七五）版、天明二年（一七八二）版の前期三版と文化十年（一八一三）版以降の後期六版とはその間に全国的に被害のあつた天明の飢饉や天明八年の京都の大火を経て三十年間のブランクがあるだけでなく、内容にも深く関わる構成の変化がある。絵画の部だ

けを見ても文化十年版以降は前期三版とは編者の流派に対する感覚、序列の意識が異なっているようだ。前期三版から見よう。明和五年版は巻末に右嗣出、後に続けて出す、つまりここでは載せていないものとしていくつかの項目があり、その中に「和流画家」とある。つまり明和五年版掲載の画家は和流ではないということになる。安永四年版も巻末に同様の記述がある。天明二年版にはそのような記述はないが、明和五年版、安永四年版と共通する画家が多く登場している。明記はしていないが、天明二年版においても和流ではない画家を取り上げたと見たい。それに対し、上・中・下の三巻に分かれる文化十年版では、上巻に南画（文人画）の画家たちと僧侶画家を挙げて、その後上巻に挙げた画家を文人画と解釈する注釈を付す⁵。それ以外の土佐派、狩野派、岸派、円山派、四条派の画家たちはおおむね流派ごとの中巻に列挙される。

別の人名録を見てみよう。『京羽二重織留』『京羽二重大全』は、京都の案内書として貞享二年（二六八五）に出版された『京羽二重』の補遺、改訂版である。書名に「京羽二重」と入る一連の書物を『京羽二重』シリーズと呼ぶことにする。『京羽二重』シリーズは当初から人名録の機能を持ち合わせていた。『京羽二重』シリーズの人名録部分は絵師について更に分類しているのが特色である⁶。『京羽二重』シリーズは前期三版の『平安人物志』とは全く異なる方針が見られる。例えば、明和五年版『京羽二重大全』は土佐派の絵師を「御画所」として、狩野派の絵師を「画師」として挙げ、ほかに「仏絵師」、挿絵

の仕事をこなす浮世絵師的な「千代絵師」を含む。同年の『平安人物志』とは取り上げる絵師・画家が一人も重複しない。『京羽二重』シリーズは職業画家である土佐派、狩野派の絵師、仏絵師、千代絵師を取り上げ、前期三版『平安人物志』は土佐派、狩野派の絵師を含まず、南画、円山派、南蘋派・南蘋風の画家を取り上げる。ところが、天明四年版『京羽二重大全』にのみ「唐画師」の項目があり、ここで『京羽二重』シリーズと『平安人物志』の取り上げる絵師が重なってくる。天明四年版『京羽二重大全』には「唐画師」として円山応挙、鳥雅修、原在中、大友月湖、源琦の名が載る。この五人は天明二年版『平安人物志』と重複する。円山応挙は写生を生かした親しみやすい画風によって人気を得た画家で、源琦はその画風を忠実に学んだ弟子である。天明四年の時点で円山派の祖応挙とその弟子が「唐画師」に数えられていたことに注目しておこう。鳥雅修の経歴はよくわからないが、紹介された天明四年の「竹石図」(究理堂文庫蔵、図1)などの画風から推定するかぎり南画の画家とおぼしい。原在中は「四季花鳥図」(聖護院蔵)のようなやまと絵風の作例もあるが、時期は下るものの例えば文政三年(一八二〇)の「楼閣山水図」のような



図1 鳥雅修「竹石図」(究理堂文庫蔵)

作品を指して「唐画師」と呼ぶものであろう。同じ年の「山水図(伊勢湾真景図)」(京都国立博物館蔵)も淵上旭江「五畿七道図」(岡山県立美術館蔵)などの実景山水図と近い画風で、唐画の範疇である。大友月湖は長崎で熊斐に学んだ南蘋派の画家である。

神沢杜口(一七二〇〜一七九五)は京都町奉行所の役人で、俳諧をよくした。彼の安永五年(一七七六)の序を持つ随筆『翁草』中の「時華物の事」には南蘋派・南蘋風と南画が「唐画」である、という「唐画」観が端的に現れている。また「唐画」が流行り物であったことも伺える。沈南蘋、熊斐、望月玉蟾、池大雅、与謝蕪村が唐画として言及される。玉蟾については「和人の唐画かき」とし、その死後に唐画が流行したことを伝える。

中林竹洞(一七七六〜一八五三)は名古屋の人だが、京都で画業を学び、『平安人物志』文化十年版から嘉永五年版まで長期にわたって登場することからもわかるように京都で活躍した。竹洞は、享和二年(一八〇二)には成立していた『画道金剛杵』付属の「古今画人品評」で「和画」に対して「唐画」の語を用いている。『画道金剛杵』の本文では、「唐画」の語を用いていない。本文中では、「漢画」について「探幽・大雅も、皆漢画を師として、一家をなす者なれば、これらの人の、しわざをぞ学ぶべかりける。」といい、「和画」は「和画の中、山水は雪舟一人なり。」と用いる。竹洞の『画道金剛杵』本文の「漢画」は中国絵画、「和画」は日本絵画に対応し、同じ「和画」の語を用いても、意味する内容は本文と「古今画人品評」では異なるようだ。「古今画人品評」は過去の大家と当代の画家を、画品によって、上品、中品、下品の各段階を更に三分して九段階で品評する。各段階に「唐画」と「和画」の画家をあげる。主題によって別の段階に振り分けられて二度登場する画家もいる。「唐画」については上中品の唐画の項に、雪舟を挙げ、「雪舟と元信の画、世、称して和画と為すは誤りなり。是れ乃ち西土北宗の正伝なり。故に今、改めて唐

画と為す。」と述べる。対となる「和画」については、上中品の和画の項に狩野探幽を挙げ、「諸家の筆意を鎔化して、一家の法と為し、和習初めて起る。故に称して和画と為す。」とある。『画道金剛杵』本文では探幽について漢画を師として一家を成すとするが、「古今画人品評」では「和画」とする。同様に本文では和画とした雪舟を「古今画人品評」では「唐画」とする。『画道金剛杵』本文と「古今画人品評」では「和画」の意味内容が異なり、また、「漢画」と「唐画」との指すものも異なっている。「古今画人品評」で唐画に挙げられる当代の画家とその主題は、上下品に柳沢淇園（花鳥墨竹）、宮崎筠圃（墨竹）、中上品に望月玉蟾（人物畜獣）、丹羽嘉言（山水）、中上品に与謝蕪村（山水人物）、彭城百川（山水）、岡野石圃（山水）、熊斐（花鳥）、大鵬正鯤（墨竹）、中下品に建部凌岱（花鳥）、池大雅（人物蘭竹）、再出で彭城百川（人物花鳥）、下上品に山口雪溪¹⁰、鶴亭、建部凌岱（花鳥）、伊藤若冲、下中品に勝野范古（蘭竹）、宋紫石（花鳥）、徳山玉瀾、下下品に福原五岳、望月玉蟾（山水）、勝野范古¹¹、大西酔月である。

竹洞は『竹洞画論』においても「唐画」の語を用いているが、そこではおおむね唐画すなわち中国画の用法である¹²。

橘南谿（一七五三〜一八〇五）は伊勢の人だが、京都で人体の解剖等を行った医者で、京都に長く住んだ。彼の随筆『北窓瑣談』に「近世百川出て、明人の画風を法とし、是より唐画という名目出来て、和画、唐画の二道と成る。」とある。京都の画家としては、山口雪溪、麓山、望月玉蟾を「唐和の間を描く」とし、勝野范古、池大雅、与謝蕪村、曾我蕭白、五十嵐俊明、宮崎筠圃、浅井凶南を唐画として挙げる。南谿は「其後、応挙出て、画風又一変し、近來唐画家も、和画家も皆、其風味を自然にまじゆる様に成りたり。」と述べる。唐画家も和画家も応挙風を取り入れている、ということとは、応挙の画風即ち唐画ではないが、唐画と矛盾はしないということであろう¹³。

明和五年版、安永四年版、天明二年版の『平安人物志』前期三版に登場する画家と、その画家が天明四年版『京羽二重大全』、『画道金剛杵』、『古今画人品評』、『北窓瑣談』にどう言及されるかを表にしてみた。山口雪溪以下は『平安人物志』には登場しないが、「古今画人品評」『北窓瑣談』に現れる、京都で活躍した画家を参考のために挙げたものである。

天明四年版『京羽二重大全』の「唐画師」と「古今画人品評」の「唐画」は、画家が全く重複しない。成立時期に開きがあるため「唐画」の概念が異なる、わけではない。実はそれほどかけ離れてはいない。この二者の相違は円山応挙、源琦、原在中の取り扱いの違いによるものである。『京羽二重大全』では南蘋派・南蘋風の画家大友月湖を「唐画師」とする。「古今画人品評」では月湖その人は取り上げられないが、南蘋派・南蘋風の画家勝野范古、建部凌岱が含まれている。南蘋派・南蘋風は『京羽二重大全』においても「古今画人品評」においても唐画である。『京羽二重』シリーズはほとんど南画家を含めなかったため、自身が南画家であり、南画を唐画の中心に位置づけようとする竹洞の「古今画人品評」とは一見大きく異なる。しかし『京羽二重大全』で「唐画師」に含まれる鳥雅修は南画風の画風を示し、南画風の画題を描く¹⁴。南画の画風、画題も「唐画」であるという認識を『京羽二重大全』と「古今画人品評」は共有しているともいえる。

『北窓瑣談』は唐画家も和画家も応挙の画風を取り入れていると述べ、源琦、原在中については当今の画家に含めている。在中も応挙の画風を学んだとみられ、広い意味では応挙一派に数えることが可能である。応挙一派を除くと、『京羽二重大全』、『古今画人品評』、『北窓瑣談』は南画と南蘋派・南蘋風とが「唐画」であるという共通認識を示している。

『平安人物志』前期三版の画家は、応挙一派を唐画に含めるのであれば唐画の範疇とみてよい。師系も作品も不明な画家以外は、「唐画」とされる画家、

南蘋派・南蘋風、南画、応挙一派のいずれかに含まれている。

二、『画道金剛杵』『古今画人品評』と『北窓瑣談』の唐画観 蕭白と応挙

「古今画人品評」と『北窓瑣談』との「唐画」の認識は近接しているが若干の相違がある。まず共通点を見よう。大雅、蕪村、勝野范古は双方に「唐画」として載り、南画と南蘋派・南蘋風を「唐画」とすることが伺える。相違点を挙げよう。山口雪溪（一六四六～一七三四）と望月玉蟾は「古今画人品評」で唐画に分類されるが、『北窓瑣談』では「唐和の間」と称される。山口雪溪と同様、雪舟流を名乗った江戸の画家桜井雪館が明和六年版『古今諸家人物志』の「唐画」の項に「雪舟流」として項目が立つのを考え合わせると、雪溪は当時「唐画」と見なされていたと考えていいだろう¹⁵。望月玉蟾についても『翁草』や『近世畸人伝』等の記述から考えて、「唐画」と見なされていたはずだ¹⁶。山口雪溪と望月玉蟾を唐画に入れるかどうかの相違は、表形式で「唐画」「和画」に二分して記述する「古今画人品評」に対して、文章で綴る『北窓瑣談』はその間という範疇を作りやすかつたからかもしれない。

曾我蕭白（一七三〇～一七八二）は『北窓瑣談』と『古今画人品評』とで扱いが大きく異なる。『北窓瑣談』で唐画としてあがる、宋紫石、諸葛監、范古、熊斐、大雅、蕪村、鶴亭、梅窓、蕭白、五十嵐俊明、柳沢淇園、祇園南海、林園苑、宮崎筠圃、浅井図南の十五名のうち、「古今画人品評」で「唐画」に分類されるものは、大雅、柳沢淇園、宮崎筠圃、蕪村、熊斐、鶴亭、宋紫石、范古の八名。残り七名は、「古今画人品評」で唐画に分類されない。そのうち、梅窓は誰を指すか不明。諸葛監、五十嵐俊明、祇園南海、林園苑、浅井図南の五名は「古今画人品評」には載らない¹⁷。蕭白のみ『北窓瑣談』で「唐画」と

してあがるにもかかわらず「古今画人品評」では「和画」と大きく食い違っている。蕭白については竹洞による位置づけが特殊で、一般的には「唐画」として当時受け止められたと考える。「古今画人品評」における竹洞の分類は南画優先の傾向が顕著である。大雅が上中品に現れるのに対して、南蘋派は熊斐が中上品に現れるのが最高位であることからいっても、南画をより高く評価しているようだ。「古今画人品評」の画品の区分の後に、一段目「文人画」、二段目「能画にして俗気無き者」、三段目「邪」「俗」、四段目「甜」「頼」、の区分がある。南画の画家たちは基本的に一段目の「文人画」に含まれる¹⁸。南蘋派・南蘋風の画家は一段目には含まれない。竹洞は南画の画家と南蘋派・南蘋風の画家を同様に唐画としながらもはつきり区別して、南画を高い位置に置いた。南蘋派・南蘋風の画家は二段目以下に点在する。蕭白は三段目の「邪」とされる。「邪」に置かれるのは蕭白ただ一人で、蕭白の個性を竹洞が認めていたともいえようが、竹洞にとつて蕭白は南蘋派・南蘋風の画家以上に南画から遠いものであり、蕭白を「和画」と位置づけたと考える¹⁹。

円山応挙についても、双方の扱いにズレがある。「古今画人品評」は応挙を「唐画」でなく「和画」とし、『北窓瑣談』は画風を一変させその後唐画にも和画にも取り入れられたとする。『北窓瑣談』での応挙は「唐画」とも「和画」ともいえる特異性をもつて語られている。竹洞の価値観は南画優先で応挙を高く評価しなかった。『竹洞画論』では応挙と月僊を「画妖」としてその欠点を述べている。応挙についても蕭白の場合と同じく、竹洞にとつて「唐画」の中で重要な南画から遠く隔たるために、応挙を「唐画」とせず、「和画」としたのだろう。

三、唐画としての円山派、四条派

円山応挙も「唐画」と認識される場合があつたことを先に述べた。中国風の画風を指して「漢画」ではなく「唐画」という語を用いるのは、江戸時代中期、十八世紀後半における流行や新しさをも示していると考えられる。応挙には「漢画」ではなく「唐画」と呼ぶときの新しさがあつた²¹。橋南谿は、唐画が栄え、和画が衰えた後に応挙が出て画風が一変したと述べている。応挙は若いころ見世物の眼鏡絵を描き、西洋から中国を経て入ってきた透視遠近法に接した。透視遠近法を消化して、絵の具、墨色の濃淡や描く対象の大小で自然な遠近を表出する新しい空間構成を行った。応挙が描いた、新しい空間構成を用いて、わずかに中国的な楼閣や人物を配した山水画は「唐画」と見なされたのだろう。例えば明和六年（一七六九）に描いた「雪中山水図」（円満院旧蔵、相国寺承天閣美術館蔵）、「雨中山水図」（個人蔵）、「雪景山水図」障壁画（円満院旧蔵、千葉市美術館蔵、図2）は「唐画」の山水画ということになる。

応挙の花鳥画にも「唐画」と呼ぶにふさわしい新しさがあつた。「牡丹孔雀図」（宮内庁三の丸尚蔵館蔵、等の作品には濃密な南蘋風の描写が見られる²²。はつきり南蘋風といえるのは一時的としても、明和二年（一七六五）の「双鶴図」（財団法人八雲本陣記念財団蔵）、明和八年（一七七二）の「牡丹孔雀図」（円満院旧蔵、相国寺承天閣美術館蔵）は南蘋の影響を受けながら応挙の画風を確立し、しかも依然中国風で新しさもある「唐画」といえるのではないか。特に旧円満院の「牡丹孔雀図」のパターンは円山派、四条派にとどまらず、京都の画家たちに受け継がれる²³。長沢芦雪は旧円満院「牡丹孔雀図」の模写的な天明二年（一七八二）の「牡丹孔雀図」（ブライス・コレクション、図3）から、天明後期〜寛政初年の「牡丹孔雀図」（個人蔵）、寛政後期の「孔雀図」（静岡県立美術館蔵）、同じ時期の「薔薇孔雀図」（個人蔵）と旧円満院の



図3 長沢芦雪「牡丹孔雀図」(ブライス・コレクション)

「牡丹孔雀図」のパターンを繰り返し描いている²⁴。原在中の次男原在明の「牡丹孔雀図襖」（禅林寺蔵）も旧円満院のパターンを受け継いでいる。原在中の「孔雀図襖」（三玄院蔵）は墨画ではあるが、その孔雀の姿形は旧円満院「牡丹孔雀図」と一致する。「牡丹孔雀」は唐画にふさわしい画題であり、着色で精密な唐画の様式と結びついていた。「唐画」「和画」は様式の区分ではあるが、様式と結びついた画題の区分でもあつたはずだ。「唐画」の画家は唐画の様式で唐画にふさわしい画題を描き、「和画」の画家は和画の様式で和画にふさわしい画題を描く。

応挙の画業を通観すると、人物画は中国故事の主題が多い。山水を描く作品でも、例えば「秋月雪峽図屏風」（千葉市美術館蔵、図4）がそうであるように、日本のどこかにありそうな風景でも人物や楼閣は中国風の場合が多い。画題は「唐画」にふさわしいといえる。

応挙、その弟子たち、その影響を受けた画家、彼らを円山派、四条派に限らず仮に応挙一派と呼んでおくが、応挙一派の作品の多くには「唐画」の要素があった。しかし、応挙一派の勢力が増し、多くの作品が生み出され、当初「唐画」が持っていた新しき、珍しさが失われていく。『京羽二重大全』の項目立での変化はその新奇さを失ったことの表れとして解釈することができる。天明四年版にあった「唐画師」の項目には応挙、原在中、源琦の名が見えたが、文化八年（一八一―）版では「画工」の項目に「唐画」のほかに多くの円山派、四条派の画家の名が見える。勢力を増し、新興画派でなくなった応挙一派はいまや多数派で、当初の新しき、珍しきは薄れたのだろう。天明二年版までの『平安人物志』前期三版には、和流ではない、おおむね唐画の画家を一まとめに掲載し、そこに「唐画」の項目に「唐画」と呼ばれることは少なくなつたよう²⁵。文化年間（一八〇四―一八一八）前半に、京都における「唐画」という枠組みは解体していったといえそうだ。白井華陽（？―一八三六）著の『画業要略』には唐画の話はない。

「唐画」という枠組みが機能を失つても、「唐画」の要素は残つた。応挙一派の一部作品の画題選択には「唐画」の名残を引き続き指摘できる。呉春（一七五二―一八一―）は初め「唐画」の画家大西酔月に付き、与謝蕪村に南画を学び、後に「唐画」に学んだ作風に転じる。安永四年版（一七七五）『平安人物志』に載るが、このときはまだ蕪村風の南画の画家月溪であった。呉春は「唐画」の画風に瀟洒な味わいを加えた独自の作風を確立することになる。その弟子たちを

合めて、四条界限に多く住んだことから呉春とその一派は四条派と呼ばれている。「唐画」の枠組みが解体しつづつあつた文化年間（一八〇四―一八一八）以降、京都では呉春の弟子たちの四条派の画家が活躍するが、中には「唐画」の名残を感じさせる作品も少なくない。呉春の異母弟でもある松村景文（一七七九―一八四三）は、付立や片ばかりを巧みに用いた瀟洒な花鳥画で知られるが、人物では、中国故事の主題も描いている。例えば、文化文政期（一八〇四―一八二九）の作と思われる「春秋唐人物図屏風」（千葉市美術館蔵、図5）は右隻が「桃李園図」、左隻が陶淵明の「帰去来辞」に基づくもので、画風も蕪村風の呉春に近く、「唐画」とも見ることが出来る。呉春門下の岡本豊彦（一七七三―一八四五）は、上京以前に黒田綾山（一七五五―一八一四）に師事しているが、黒田綾山は大坂の唐画師福原五岳門下で、豊彦はもとも「唐画」に接していた。豊彦は山水の作品でしばしば南画風の描写を示す。応挙風に染まつた師呉春の山水画様式をふまえて、豊彦は南画風技法をもう一度付け足した。「山水」そのものが中国的な要素のつきまとう唐画的な枠組みでもあつた。南画風を取り入れることによって豊彦は山水の名手と評されたのではない。例えば、山間に中国人物を描いた「林和靖図」（岡山県立美術館蔵、図6）は「唐画」の山水画様式に南画風の皴法を取り入れている。また「梅溪春雨・竹坡夕陽図」（岡山県立美術館蔵）は皴法のみならず樹木も南画風である人物をよくしたと伝える柴田義董（一七八〇―一八一九）には「和画」に分類されるべき当世風の美人図、「妓女図」（岡山県立博物館蔵）の作例がある一方、中国人物の作例も多い。「唐人物図屏風」（岡山県立美術館蔵、図7）は中国故事の人物を描いた押絵貼の作品で、四条派風の人物描写に、墨の筆線を強めにしたやや南画風の山水、樹木を取り合わせ中国風の雰囲気を出している。文化八年（一八一―）頃の「西園雅集図」（岡山県立美術館蔵）は南画の主題としても好まれた故事を描いたもので、自然で実在感ある人物を興行きのある

図6 岡本豊彦「林和靖図」(岡山県立美術館蔵)



図7 柴田義董「唐人物図屏風」(部分)(岡山県立美術館蔵)



景観に配している。「唐画」という枠組みが機能を失いつつあった文化年間以降も、円山派、四条派の描き出す、わかりやすく親しみやすい少し中国風の世界が「唐画」の名残として、広く受け入れられていた。

おわりに

本稿ではまず、『平安人物志』と他の人名録、当時の随筆、画論から「唐画」の画家を挙げ、京都の「唐画」の範囲を見た。人名録、随筆、画論での「唐画」の範囲はおおむね一致する。しかし、曾我蕭白、円山応挙という重要な画家について、『画道金剛杵』『古今画人品評』と『北窓瑣談』とは異なる認識を示す。その相違は「古今画人品評」の筆者中林竹洞が南画優位の「唐画」観を持っていたためだろう。また円山応挙を「唐画」とする認識があったことを踏まえ、円山派、四条派における「唐画」の要素を検討した。

京都の「唐画」は南派・南派風が下火となり、若冲、蕭白が世を去り、応挙一派と南画の隆盛のなかで「唐画」というくりが意味を持たなくなっていた。四条派に加えて、原派、岸派、望月派も写生画系として広義の円山派、応挙一派といえようが、年を経て多くの画家が活動するようになると「唐画」という語の持っていた新しき、珍しきというニュアンスとは相容れなくなる。南画(文人画)は大きな勢力として、『平安人物志』文化十年版からは別区分となる²⁶。文化年間(二八〇四〜一八一八)前半に、京都における「唐画」という枠組みは解体しはじめたようだ。文化八年(一八一二)版『京羽二重大全』には「唐画師」の代わりに「画工」の項目が立ち、応挙一派の画家を多数挙げる。白井華陽(？〜一八三六)著の『画乗要略』にはもはや唐画の語はない。京都の「唐画」は南画に一本化されて、「唐画」と呼ぶ必要がなくなったのだろう。

当時、江戸と京坂において、「唐画」という認識が広まっていたことについては、安田篤生『新撰和漢書画一覽』—江戸時代中期鑑画知識の「様相」（『京都美学美術史学』二、二〇〇三年三月）、七八〜七九頁参照。また大坂での「唐画」の状況については拙稿「大坂の「唐画」と南蘋風—森蘭齋を中心に—」（『美術フォーラム21』一七、二〇〇八年五月）でも述べた。

2 日本の「文人画」は南画と呼ぶのがふさわしい、という吉澤忠氏以来の日本美術史の先行研究に倣い、本稿では現代美術史の用語として「南画」の呼称を用いる。しかし同時代の『平安人物志』の項目や中林竹洞「古今画人品評」の用法は「文人画」を用いていることをふまえて、今後、日本の南画家（文人画家）達が自らをどう読んだかの用法を集め検討してみたい。

3 黒川修一「京都における唐画—濃麗なる彩色画の描き手たち」（『京の絵師は百花繚乱』展図録、京都文化博物館、一九九八年）。

4 田島達也「『平安人物志』を読む」（『京の絵師は百花繚乱』展図録、京都文化博物館、一九九八年。本稿では森統三・中島理壽編『近世人名録集成 第一巻』（勉誠社、一九七六年）所収本を基本的に用いることとする。なお、田島氏も指摘するように、実用的な人名録としての性格から、『平安人物志』には細かい改訂が行われている。『平安人物志』各版諸本を対照とし、蔵版書目が付属している場合はその掲載書の刊行年を検討することにより、実際の刊行時期が絞り込める可能性がある。例えば柴田義董は文化十年版のうち、実際の刊行が文政三年ごろと推測できる京都府立総合図書館本など一部の本にのみ名が見える。柴田義董と文化十年版『平安人物志』については、拙稿図版解説「柴田義董『唐人物図屏風』」（岡山県立美術館所蔵 雪舟と水墨画）展図録、千葉市美術館、二〇〇九年）で言及したが、詳しくは稿を改めた。

5 「凡そ文人間は画を善くし、好事の部の中に於いて之を求むべし。且つ前の諸部に出る所亦画を善くする者有れども今必ずしも再出せざるなり」とある。文政五年版以降に項目として「文人画」が立ち、文化十年版で上巻に名が挙がる画家たちが文政五年版では「文人画」の項目に含まれることから、文化十年版も「文人画」を項目とはしないものの、実質は文人画として別に挙げたと見てよいだろう。

6 田島達也「京都の肉筆浮世絵」（『肉筆浮世絵大観9 奈良県立美術館／京都府立総合資料館』講談社、一九九六年）。

7 田島、注6前掲論文。

8 以下「古今画人品評」の漢文の読み下しは、黒川修一・神谷浩『『定本』日本絵画論大成第六巻（ベリカん社、二〇〇〇年）による。

9 「雪溪」は宋紫石も楠本雪溪であるが、宋紫石として別にあがるため、ここは山口雪溪（一六四四〜一七三二）と見る。

10 下作品の勝野范古は蘭竹以外の画題の意味であろう。

11 「狩野家にも、元信・探幽、皆唐画（カラエ）を師とせり。」として、「唐画」を「からえ」と読ませている。「からえ」と「とうが」との読みの違いによる意味の差異を考える材料

として注意しておきたい。

13 続いて当今の画家として楠南翁が列挙する画家には「唐画」の画家として他で言及される画家も含まれる。天明四年版『京羽二重大全』で唐画師としてあがる原在中、源琦、安永六年版『難波丸綱目』で唐画師として名の挙がる福原五岳、享和二年の『浪華なまり』で唐画（とうが）として言及される濱田杏堂、岡熊嶽、岡田米山人の名が見える。ただし、全ての画家が唐画の画家というわけではない。

14 「明和南宗画帖」（東京国立博物館蔵）には島雅修「風雲起龍図」が含まれるが、ほぼ同じ図柄の作品を池大雅も描くとの報告があり、雅修と南画の近さを物語っている。野口剛「島雅修」（画家解説）（『京の絵師は百花繚乱』展図録、京都文化博物館、一九九八年）。

15 なお、江戸の例になるが、この明和六年版『古今諸家人物志』が絵師の分類に「唐画」を用いる早期の例である。武田光一「南画家の文人意識」（『江戸文学』十八、一九九七年十一月）に指摘がある。

16 黒川、注3前掲論文。

17 諸葛監は南蘋風の画家で、明和六年版『古今諸家人物志』の「唐画」の項に載る。林園苑は安永二年に木村兼葎堂が池田正樹に語った「唐画師」に含まれる。

18 蕪村は「文人画」ではなく、二段目「能画にして俗気無き者」の項目に含まれる。「唐画」のある種の新しさと、蕭白の「能画にして俗気無き者」という可能性もあるが、同様の復古的な要素を持つ望月玉蟾、大西酔月を竹洞は唐画に分類している。また蕭白の

19 アナクロニズムには室町時代の漢画の要素を指摘できるが、室町時代の漢画である雪舟、狩野元信を竹洞は唐画としている。竹洞が蕭白を和画とする理由はそのアナクロニズムではないと考えられる。大西酔月のアナクロニズムと蕭白前史的な性格については野口剛「大西酔月筆 高士騎牛図」（『国華』一三三、二〇〇七年一月）、三九頁参照。

20 ちなみに「漢画」の語を使っている内容も「唐画」と重なる場合もある。例えば田能村竹田「山中人饒舌」（天保六、一八三五年）で「又た漢画と称する者有り。亦た数派を分かつ。」の漢画は、その後に「所謂の漢画は、往々俗問伝うる所の明清書画を撫仿し、（以下略）」とあることからいって、江戸時代中期に近い時期の中国絵画の影響を受けて成立した中国風の日本絵画を指しており、「唐画」とほぼ重なる。「山中人饒舌」の「漢画」が近世漢画で、「唐画」とほぼ一致することについては黒川修一「望月玉蟾についての二、三の考察（一）」（『広島県立美術館紀要』第三号、一九九六年）、一七頁上段に指摘がある。

21 また江戸時代後期の画論において、しばしば「漢画」と「唐画」が同義であることについても指摘がある。「唐画」の語は江戸時代中期、十八世紀後半において新しき、同時代性というニュアンスを込めて一時的に盛んに使われたものと考えられる。

22 田能村竹田は「山中人饒舌」で、「漢画」の一派として「京派」を挙げているが、この京派は岡山心筆・呉春を指す。ただしここの「漢画」は「唐画」とほぼ一致する。

23 原本が沈南蘋であるという箱書を伴う「青鸚哥図」（群馬県立近代美術館戸方庵井上コレクション蔵）、画中に南蘋の筆意であることを記す「牡丹花綵帯鳥・牡丹花白鷗鳥」（たけはら美術館池田コレクション蔵）の作例もある。後者については黒川氏の指摘する「非南蘋系の画家が南蘋風の画を描く際、落款中にそれが南蘋風であることを明記する例」（黒川、注3前掲論文、一九九頁下段）ともいえる。

- 23 佐々木丞平編『花鳥画の世界 第6巻 京派の意匠―江戸中期の花鳥I』（学習研究社、一九八一年）カラー図版八六―一〇一。松尾勝彦（解説）、同書、一四七頁―一四八頁。
- 24 「孔雀図」（静岡県立美術館蔵）は更に八田古秀が模写的な「孔雀図」を残していることでも興味深い。
- 25 弘化四年（一八四七）序の吉田順祥『皇都書画人名録』において、中林竹溪の項目にのみ「唐画」とある。中林竹洞に「南宗」とあるのは「南宗」の誤りだろう。日根対山らには「南宗」とあり、鈴木百年、原在照、横山華溪には「北宗」とある。「南北宗合」「南北一致相兼」とある項目もみられる。江戸時代後期における「北宗」の意味についてもいづれ考えてみたい。
- 26 京都における文人画の様相については鈴木幸人『平安人物志』からみる文人画』（『京の絵師は百花繚乱』展図録、京都文化博物館、一九九八年）、参照。

Karae (Chinese-style Painting) in Mid-Edo Period Kyoto

Shiori Ito

The mid-Edo period, from the Meiwa era to the Tenmei era, saw the development of a new term for Chinese-style paintings, *karae* (alternate pronunciation *tôga*), or paintings derived from Chinese painting. This term included the Nanpin school and style and the so called literati paintings (*bunjinga* or *nanga*).

The *Heian Jimbutsushi* biographical compendium was published in a total of nine editions from the mid-Edo period Meiwa 5 (1768) to the late Edo period Keiô 3 (1867) editions. Each edition listed important people by discipline. A major change occurred in the composition of the editions closely related to content between the first three editions (1768, 1775, and 1782) and the latter six editions (1813 onwards). The scope of *karae* can be seen in the painters listed in the first three editions of the *Heian Jimbutsushi*, which included Maruyama Ôkyo, his students and the Ôkyo school painters that he influenced, in the *karae* category. With the exception of those painters whose works or teacher lineage are not known, the *karae* category included all of the Nanpin school or style, literati and Ôkyo school painters. The Tenmei 4 (1784) edition of *Kyo Habutae Taizen*, Nakabayashi Chikutô's *Kokon gajin hinpyô*, and Tachibana Nankei's *Hokuso Sadan*, with the exception of the Ôkyo school, share the *Jimbutsushi*'s scope of *karae* painters to include all literati, Nanpin school and Ôkyo-style painters. Thus, in general, the scope of *karae* was the same in the biographical records, essays and painting theory books of the period. However, regarding two important painters of the period, Soga Shôhaku and Maruyama Ôkyo, the *Kokon gajin hinpyô* and the *Hokuso Sadan* signal a different awareness. This difference is probably based on Chikutô's view of *karae* that gives precedence to literati painting.

The use of the term *karae* instead of *kanga* to indicate Chinese-style painting is thought to reflect its trend and novelty in the mid-Edo period, specifically in the latter half of the eighteenth century. The novel spatial compositions painted by Ôkyo in his landscapes with the slight addition of a Chinese-style building or figure would have been considered *karae*. Ôkyo's bird and flower paintings also displayed a novelty that was suitable for the term *karae*. The stylistic divisions between *karae* and *waga* (*yamatoe*), Chinese-style painting and Japanese-style painting respectively, was also a division between painting themes that were tied to style.

Literati painting (*nanga* or *bunjinga*) became a major force and from the Bunka 10 edition onwards was placed in a separate category in the *Heian Jimbutsushi*. The first half of the Bunka era (1804–1818) saw the dismantling of the *karae* framework in Kyoto. The Bunka 8 (1811) edition of the *Kyo Habutae Taizen* table of contents saw the term *gakô*, literally painting technician, in place of *karaeshi*, or Chinese-style painter, and this new category included a large number of Ôkyo school painters. The Kyoto *karae* was unified with literati painting and thus the need for the term *karae* disappeared. The Kyoto *karae* saw the decline of the Nanpin school and style, the death of Jakuchû and Shôhaku, and the rise of the Ôkyo school and literati painting, and thus the term *karae* lost its meaning entirely.

(Translated by Martha J. McClintock)

千葉市美術館研究紀要
採蓮 第十三号

二〇一〇年三月三十一日発行

編集・発行―財団法人千葉市教育振興財団
千葉市美術館

〒261-8733 千葉市中央区中央三丁目十八番

電話 〇四三―二二―二二二一(代)

制作―印象社