

# 建部凌岱の画譜にみる来舶清人

## —十八世紀の和製画譜における「中国」のあり方—

王 紫沁

総合研究大学院大学 文化科学研究科 国際日本研究専攻

### 要 旨

十八世紀の南蘋派画家が編纂した画譜は、狩野派系画譜から一変して漢画のみを取り上げるようになった。これらの画譜は『芥子園画伝』『十竹斎書画譜』など唐本画譜の内容・構成を参考しながら、新機軸も出しつつあった。特に十八世紀後半から十九世紀初頭にかけて出版された和製画譜には、来舶清人絵画を重視する傾向が認められる。和製画譜の出版・流通は来舶清人への評価と密接な関係があると考えられる。本論では南蘋派画家建部凌岱の画譜出版事業に焦点を当て、十八世紀後期の明清画受容にける来舶清人の位置付けを出版の視点から考察する。

建部凌岱（1719-74）は長崎を二度遊学し、沈南蘋の弟子熊斐に南蘋風の花鳥画を学び、また来舶清人の費漢源から山水を教わった。彼が江戸で出版した最初の画譜は『寒葉斎画譜』（1762）であり、本書のなかで南蘋派の粉本と中国画譜を参照した箇所が確認できる。二冊目の画譜『李用雲竹譜』（1771）は京都で出版された、来舶清人李用雲の墨竹図を模写した画集である。画譜には李用雲の肉筆画からの影響が見られるものの、凌岱独自の画風があることも確認できる。李用雲の墨竹は南蘋派内で学ばれ、作品は三都に伝わっていた。自筆の李用雲風墨竹を李用雲作として画譜にまとめることは、自分の竹図を宣伝しようとする凌岱の意図があったのだと考えられる。続いて出版した『建氏画苑』（1775）では沈南蘋を日本南宗画の首唱者とみなしており、さらに師の費漢源の書簡を掲載することで、作者の系譜を画譜の構成によって可視化させている。また『宋紫石画譜』（1765）など南蘋派系画譜と異なる画史観を提示したことによって、その南画系画譜への移行の形跡がうかがえる。遺作である『漢画指南』（1779）は『芥子園画伝』の体裁を模倣して、費漢源など来舶清人の画法を収録した画法指南書である。山水画家・南宗画家としての費漢源のイメージは本書の出版と流通によって強化され、広まっていった。

こうして来舶清人の絵画は和製画譜に収録されることによって教本化され、広く認知・学習されるようになった。一方、和製画譜にみられる来舶清人像は、実像と齟齬があるところもある。その背後には、中国画人に対する憧憬、およびそれに迎合する画譜作者の出版戦略が働いていたと考えられる。ただし、それによって、中国美術史の外部にいる来舶清人は、日本で最新の中国美術の伝播者として広く認識されるようになったのである。

キーワード：画譜、絵手本、南蘋派、南画、建部凌岱、建部綾足、費漢源、李用雲、来舶清人、明清絵画

---

# Chinese Painters in Nagasaki through Takebe Ryōtai's Painting Manuals: Images of “China” in Eighteenth-century Japanese Painting Manuals

WANG Ziqin

Department of Japanese Studies,  
School of Cultural and Social Studies,  
The Graduate University for Advanced Studies, SOKENDAI

## Summary

In the 18th century, there was a significant change in the painting manuals compiled by Nanpin School painters: emphasis was placed exclusively on Chinese paintings instead of Kanō School paintings. These painting manuals were created based on the content and structure of Chinese painting manuals, but also presented new ideas. In particular, Japanese painting manuals published from the late 18th to the early 19th century tended to focus on Chinese painters in Nagasaki. This article focuses on the painting manuals published by Takebe Ryōtai (1719–74) and examines, from the perspective of publishing industry, the position of Chinese painters in Nagasaki such as Li Yongyun and Fei Hanyuan by referring to Ming and Qing paintings that were well-received in the late 18th century.

The article concludes that the Chinese painters in Nagasaki became widely recognized and their paintings were studied through inclusion of their paintings in the Japanese painting manuals. There are, however, some discrepancies between the images of these Chinese painters in the manuals and their actual works. The reasons for these discrepancies are attributable to the publishing strategy used in response to the desire among the Japanese for the works of Chinese painters and to promote the author, Takebe Ryōtai, as a painter who was a successor of orthodox Chinese painting. In this way, the Chinese painters in Nagasaki, who were omitted from the history of Chinese Art, became widely recognized in Japan as promoters of the latest Chinese paintings.

**Key words:** painting manual, Nanpin School, Nanga, literati painting, Takebe Ryōtai, Takebe Ayatari, Fei Hanyuan, Li Yongyun, Chinese in Nagasaki

はじめに

一 建部凌岱の人

二 建部凌岱の画譜出版

(1) 『寒葉齋画譜』

(2) 『李用雲竹譜』

(3) 『孟喬和漢雜画』と『建氏画苑』

(4) 『漢画指南』

おわりに

## はじめに

明清絵画が江戸時代の美術に与えた影響は、数多い流派と美術ジャンルのなかに見受けられる。さらに、そこから「南蘋派」「南画」といった新しい絵画も生み出された。具体的な影響の内実については、唐本画譜と舶載の書画からの図様の借用や活用が主たるものであったが、これについては先行論ですでに多くの指摘がある<sup>1)</sup>。またその背景にあった人為的な要素、すなわち黄檗僧侶と船商など、長崎に渡った中国人の活躍も確認されている<sup>2)</sup>。これらの諸要素は交差しながら明清絵画の波を日本に押し広げた。もちろん、モノと人の移動・交流は、それぞれに独立して作用するものではないことは注意が必要である。例えば、中国黄檗僧が渡来、そして長崎から上方へ移動する際には、常に書画作品を携帯しており、黄檗寺では中国書画の収蔵が長年にわたって蓄積されていた。また船商として来航した来船清人も書画会に参加し、日本人と共に書画を鑑賞していた。

本論では、こうしたモノと人の交流が交錯する十八世紀において、来船清人の影響をいかに位置付けるかということについて、来船清人と画譜、すなわち出版文化という二つの要素の相互作用に着眼して考察する。これによって、日本における明清画受容の一様相を提示することがその最大の目的である。

来船清人とは、享保年間から明治初期まで貿易や私的な目的で来航した中国人のことである。その一部は詩文や絵画の教養を持ち、日本人との交流があったため、越境的な文人交遊が鎖国中の長崎において盛んに行われた。明治初年ま

で、来船清人として定義づけ可能な人物は三百人以上にのぼり、その内で絵画に長けていた者は六十人以上も確認できる<sup>3)</sup>。

美術史における来船清人の評価としては、沈南蘋が最も有名である<sup>4)</sup>。彼の写生的な花鳥画は同時代の中国ではすでに時代遅れだったにも関わらず、日本では南蘋派として全国へ広がり、江戸美術に新風を吹き込んでいた<sup>5)</sup>。沈南蘋は中国の画史でも名を残した職業画家であったものの、他方で来船清人画家のほとんどは文人教養を少し身に付けた程度の単なる商人であったために、文人としても画家としても中国では無名に等しい。しかし活動範囲が長崎に限られ、時期によって唐館からの出入りも厳しく管理されていたにもかかわらず、これらのアマチュア文人画家の名前は広く認識されていた。『元明清書画人名録』（彭城百川編、高芙蓉・木村兼葭堂・鳥羽台麓補訂、1777年刊）では、巻の下「来船諸子」の条で123人も記録されており、十八世紀後期の上方面において、来船清人に関する情報収集の状況が窺える。沈南蘋の他に、南宗画家として知られる伊孚九、費晴湖（費漢源説もあり）、張秋穀、江稼圃らはそのなかでも最も有名で、「来船清人四大家」とも呼ばれていた。

しかし、来船清人の作品であれ、舶載の中国書画であれ、ほとんどの学習者にとって手に入れることは容易なことではない。大量複製品である画譜の方がより学習対象としては参照しやすい。最も知られている『芥子園画伝』（王槩など編、初集・二集・三集、1679・1701年刊）は、出版後間もなく日本へ伝えられたとされ、その和刻本は寛延元（1748）年に出版された<sup>6)</sup>。さ

らに日本人が編纂した画譜、すなわち和製画譜の出版は元禄・享保前後に本格化した。和製画譜の誕生・発展および唐本との関係性について、小林宏光氏による研究が参考となる<sup>7)</sup>。唐本画譜と和製画譜の流通によって、画派の内部に独占されてきた絵画知識は、広く伝播されるようになった。そして江戸時代における新しい流派の誕生は、出版物によるイメージの複製と流通をふまえていると佐藤康宏氏は論じている<sup>8)</sup>。

十八世紀後半になると、諸流派の開花に伴って、和製画譜の編纂者は次第に狩野派絵師から南蘋派や南画画家へと変わる<sup>9)</sup>。この流れの中で、一つ看過できない特徴として、和製画譜と来船清人との関わりがある。下表のように、来船清人の作品や画法の収録した画譜、または来船清人の名前で名付けた画譜は、十八世紀後半に多く出版されている(表1)。なかでも特に建部凌岱・宋紫石ら南蘋派画家の著作が多い<sup>10)</sup>。しかし十九世紀、画譜・絵手本の出版が黄金期に入ると、和製画譜における来船清人の存在感は徐々に薄れていった。

すでに中国で評価されている名家とは異なり、画譜に載ることは、来船清人に対する評価に直接関わっていたのではないだろうか。手本化されることによって、来船清人の作品は絵を学ぶ規矩とみなされ、体系化した絵画史・絵画観に編入されることもある。さらに画譜は門外不出

の粉本や縮図とは異なり、大量複製によってイメージや知識の伝播・普及に大きく貢献していた。そのために、画譜の出版は作品の権威化・經典化に関わるものであったと考えられるだろう。

十八世紀の和製画譜に注目したいもう一つの理由は、当時の長崎美術はいまだに南蘋派と唐絵目利派が主流であったということである。南画の潮流が三都から長崎に押し寄せたのは十九世紀の初頭であり、南画家の長崎遊学が盛んになったのも十九世紀に入ってからである。しかし十八世紀の長崎において、伊孚九、費漢源や費晴湖など、後ほど「四大家」とされる南画系の来船清人が輩出した。彼らの名前は如何に長崎以外に広がり、上方や江戸の中央画壇において注目されるようになったことはいまだに明にされていない。推論として、作品と画譜の流通は、来船清人の画名を長崎以外に広げた大きな要因であったと考えられる。例えば伊孚九の場合、その作品は十八世紀前半にすでに上方に広まっていたものの、あくまでも一部の文人サークル内での鑑賞・学習に限られていたと考えられている。しかし先行研究のなかでは、『伊孚九池大雅山水画譜』の出版こそ、伊孚九が有名になる契機であったと推測している<sup>11)</sup>。

一方、南画史を語るうえで避けられない来船清人絵画に対するこれまでの評価は、文化交流史的な意義に基づくものがほとんどであった。

表1 十九世紀初頭までに出版された来船清人関連の画譜

成立年	著者など	書名
1762	建部凌岱画	寒葉斎画譜
1765	宋紫石画、副孟義編	宋紫石画譜
1771	宋紫石鑑定	古今画藪 後八種編
1771	李用雲画、建部凌岱模	李用雲竹譜
1775	建部凌岱画	建氏画苑
1779	建部凌岱著	漢画指南
1781	森蘭斎著	蘭斎画譜
1789	鈴木芙蓉画	費氏山水画式
1791	方西園画、谷文晁模	漂客奇賞図
1803	伊孚九・池大雅画、韓天寿編	伊孚九池大雅山水画譜

筆者作成。

これまでの研究では、主に渡航と活動内容が明らかにされている<sup>12)</sup>。しかし様式的な影響、および美術の制作・鑑賞のネットワークにおける位置付けや評価に関する研究成果はいまだ乏しい。

本論は南蘋派画譜の主要作家の一人である建部凌岱を中心に、その画譜の出版背景と内容構成から画譜の制作動機を分析する。彼が画譜の中で如何に来船清人とその絵画を取り上げていたかを通じて、編集者の中国画観における来船清人への認識・評価を考察する。この作業を通して、十八世紀後期の明清画受容にける来船清人の位置付けを出版の視点から明らかにしたい。

## 一 建部凌岱の人

建部凌岱（1719-74）は建部綾足として知られ、その放浪の旅に送った生涯において、俳諧、和歌、片歌、国学、読本、紀行文、絵画など、多岐にわたる芸文に耽っていた<sup>13)</sup>。凌岱は享保四年、陸奥国弘前藩家老喜多村政方の次男として生まれた。由緒ある家柄で、子供の頃から和漢の学問や武術などの教育を幅広く受けたが、二十歳の時に兄嫁との不倫が発覚したために出奔し、二十二歳に禅宗の僧侶となり、三十一歳に還俗した。この時期、凌岱は俳諧にも志して、各地を遊歴した。還俗後も、江戸と京都を拠点として遊歴し続け、俳諧で身を立てたが、四十五歳の時に片歌に目覚め、俳諧をあっさり捨ててしまい、片歌の復興に努めた。その後は歌人、国学者として活躍した。今よく知られる綾足という名前は、歌人としての号である。また凌岱は画号であり、他に孟喬、寒葉齋、長江などもあった。

延享二（1745）年、彭城百川（1697-1752）との出会いは彼の画事の始動に大きな影響を与えたと言われており<sup>14)</sup>、最初に手掛けたのは俳画であった。そして十九世紀に入ってから流行し始める画人の長崎遊学を、凌岱が早くも寛延三（1750）年に実現した背景にも、同じく遊学した百川の影響があったと考えられる。約半年間の逗留に、凌岱は熊代熊斐（1712-73、唐通事）と

石崎元徳（1697-1770、唐絵目利）に師事した。沈南蘋唯一の直弟子熊斐を通じて沈南蘋風の花鳥画を学んだ<sup>15)</sup>。しかしこの時凌岱は、「としの暮 画の山水は 音もなし」という俳句を残しており、すでに山水画に関心があったようである。

続いて四年後の宝暦四（1754）年、彼は再び長崎を訪問し、二年間滞在した。「紀行三千里」に「清人費漢源、此津にわたりてあり。かれは山水にたくみなりしかば、我門人となりその筆意をつたふ。漢源、詩を賦して自画なん添え贈る」<sup>16)</sup>とあるように、凌岱は費漢源という来船清人から直接絵を学ぶことができた。費漢源、名は瀾、字は漢源、苕溪（現在の浙江省）の人である。享保十九（1734）年に初めて渡来したと言われ<sup>17)</sup>、確認できる最も遅い作品に宝暦六（1756）年の落款があることから、少なくとも二十三年以上にわたってしばしば来航していたと考えられる<sup>18)</sup>。凌岱は費漢源から山水画を学んでいたが、伝存作品から見ると、費漢源は人物画、道釈画にも長じていた<sup>19)</sup>。その山水画について、古原宏伸氏は、「費漢源と宋紫岩の画は、時代も流派も不統一であって（中略）自分の手持ちのモチーフを合成した、いや、合成というよりも、普通に山水の描き方をした、その描き方が拙劣だったために、不自然な合成が著しく目立つということなのだろう」<sup>20)</sup>と評しており、中国の画史に名が残らないほどの画技であったとまとめている（挿図1）。

二度にわたる長崎の遊学のどちらとも、凌岱は経済的な支援を受けていた。一回目は長崎三年寄の一人である富商原次郎太が支援した。二回目の遊学では、その一年ほど前に凌岱は中津藩の藩主であった奥平家に出仕し、藩命によって長崎に足を運んだ<sup>21)</sup>。また「紀行三千里」に、「清人多ふくきたりてあれど、みだりに出ることをゆるさず。花の時のみゆるされて、その寺院に遊ぶ。われもゆきてともに唐士人に立交りたる、おかしき興なるべし」<sup>22)</sup>とあるように、来船清人との交流はそれほど自由ではなかったようである。

凌岱の肉筆画作品について、そのほとんどに



挿図1 費漢源筆「柳塘漁撈図」1738年 個人蔵

紀年がなかったため、落款による制作時期の同定が先行研究における主要な課題であった<sup>23)</sup>。師承関係から見ると、彼は南蘋派に属していたため、北宗の花鳥画がその画風の下敷となっていた。しかし、『玉洲画趣』（桑山玉洲著、1790年成）では凌岱を北宗画（画院画）に分類しながら、「但建凌岱などは頗る画工の意にては無之候へとも、其為す所唯筆墨の混熟と放逸なるを相好候趣にて、法を呂紀林良に取りし故北宗の方に属し置申候」とあるように、その画には南宗画の趣があると述べている。すなわち凌岱の画風は南蘋風の院体花鳥画に由来するものの、その繊細さを擺脫しており、疎放な写意趣味があったと考えられる。眼病を罹患して細かい絵を描けなかったことがその一因であったものの<sup>24)</sup>、彼が、「近世中期の典型的文人のひとつのタイプである」<sup>25)</sup>と評されていたことは注目しておきたい。凌岱の画事は売画を主な目的としており、余興としての文人画とは距離があったものの、彼の画は

他の諸芸と共に、その文人像を構成する一部分であることには違いないだろう。

一方、凌岱の画譜は遺作を含めて計五種確認でき、ほかの南蘋風画家よりも格別に画譜の編纂に精力的に取り組んでいた。多作であったために、各画譜における来舶清人の捉え方を比較することができる。以下では凌岱の画譜を出版順で考察する。

## 二 建部凌岱の画譜出版

### (1) 『寒葉斎画譜』

最初の画譜、『寒葉斎画譜』は宝暦十二（1762）年に出版された<sup>26)</sup>。出版までの経緯については、すでに先行研究による詳しい論考がある<sup>27)</sup>。割印帳によると、建部凌岱が初めて出版を出願したのは宝暦十（1760）年十二月のことである<sup>28)</sup>。その前にすでに稿本が出来上がっていた。初刻本は宝暦十二年に、三巻三冊の形で上梓したが、その後は版を重ねながら、たびたび構成を変え、最終的に現在の五巻五冊になった。初刻本の版元は須原屋市兵衛という、「世界に目を向ける」と評されるほどの出版感覚の鋭い書肆であった<sup>29)</sup>。

本書の出版動機について、凌岱は他の画家のように有名になってから作品集を版刻しようとは考えておらず、自身の絵を売ることを第一に考えて画譜で自分の名を広めることに終始していたと先行研究が指摘している<sup>30)</sup>。またこれは俳書の出版戦略を絵画の世界に取り入れたものであるという観点もある<sup>31)</sup>。肉筆画を宣伝するという動機の他に、画譜出版自体も、商業出版の興隆を背景としていたと考えられる。すなわち、肉筆画と同じ、画譜も商品として制作されていた。宝暦八（1758）年、凌岱は眼病のために、五年間勤めた中津藩奥平家を去ることとなった。そのために、生計を考えなければならぬという切実な問題もあった。『寒葉斎画譜』を出版した後、明和五（1768）年の『平安人物志』のなかの「画家」の部を見ると凌岱の名前を確認することができる。結果的に彼は画家と

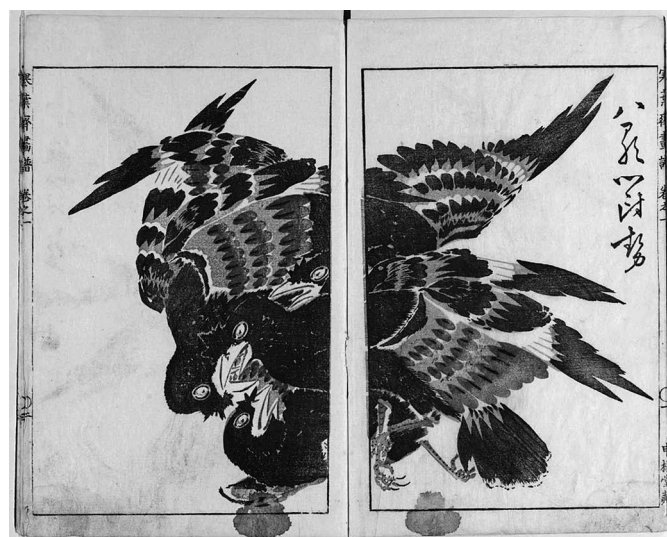
して知られるようになったのである。

こうしてみると、『寒葉齋画譜』は彼の画事において重要な意義を持っていたと言える。唐紙を原紙として手彩色を施すこともあったその初刻本は、中国明時代の彩色套印本を想起させる豪華な仕立てとなっていた<sup>32)</sup>。その中身もそれまでの画譜とは異なった斬新な内容であった。現存の五巻五冊本には合計六十八図が掲載されている。その内容は花鳥、山水、魚虫、樹石など、『芥子園画伝』並みに網羅的であるが、様々な画題を順序なく載せており、花鳥画は全体の半分ほどを占めている。さらに明和元（1764）年十二月の再版に加えられた「百喜図」は九丁にわたって、沈南蘋の「百喜図巻」を忠実に模写している<sup>33)</sup>。

小林宏光氏は本書を狩野派の絵画史観から完全に脱却した最初の和製画譜として位置づけている<sup>34)</sup>。それ以前の和製画譜のほとんどは狩野派画家によって編纂・出版されていた。和画と漢画のそれぞれの手本を上げるという構成の狩野派系の画譜には、日本の絵画が和と漢という二つの系統で成り立っている絵画史観が反映されている。それに対して『寒葉齋画譜』には系統的な絵画史でも網羅的な絵画史でもなく、中国絵画のみが取り上げられている。こういった取捨選択は凌岱自身の絵画の出自を示すものであり、ブランドイメー

ジを確定させるために用いられたのだと考えられる。本書の「例言」では、「余性喜丹青、私淑沈君、乃如于崎陽、受師繡江先生、旁謀華人費漢源先生、研精数年、頗覺有所得（余性は丹青を喜び、沈君に私淑し、すなわち崎陽にゆき、繡江先生に受師し、傍らに華人費漢源先生に謀り、数年研精して、頗る得る所有るを覚える。——書き下し文は筆者作成、以下同）」と、中国画家の系譜を彼が引いていることを強調している。

さらに凌岱は「例言」で、「譜中諸画大抵以意創造、不必襲古人焉、蓋画可以意図之、而不可以手写也（中略）其一二摸沈君者、竊不遺旧之意、而亦法之所不能易也（譜中の諸画は大抵意を以て創造し、必ず古人を襲わず。蓋し画は意を以て之を<sup>えが</sup>くべし、而も手<sup>うつつ</sup>で以て写すべからず（中略）その一二沈君を模すは、ひそかに旧の意を遺さず、而して亦法の能く<sup>か</sup>易わらざる所なり）」と述べており、本書の挿図は前人の伝統を踏まえつつ、さらにそこに独自のな新意を加えていると主張している。しかしそこに南蘋派の粉本と中国画譜が多く利用されていたことは、図像の比較から明らかである。例えば冒頭を飾る「八歌闘勢」（挿図2）は、凌岱筆「叭々鳥図」<sup>35)</sup> および熊斐筆「柳叭々鳥図」（挿図3、4）と一致している。叭々鳥は花鳥画によくある吉祥画題であ



挿図2 『寒葉齋画譜』 卷之一「八歌闘勢」



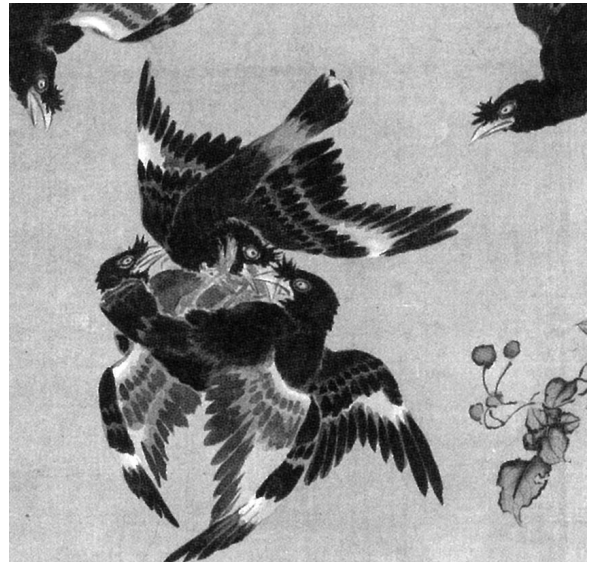
挿図3 熊斐筆「柳呖々鳥図」 徳川美術館蔵



挿図4 熊斐筆「柳呖々鳥図」細部



挿図5 沈南蘋筆「鴿群遊図」 1750年 個人蔵



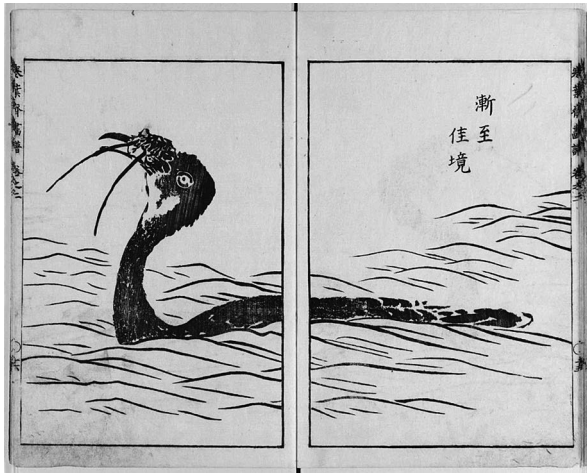
挿図6 沈南蘋筆「鴿群遊図」細部

り、沈南蘋には鳥が別の重ね方になっている作品が伝来している（挿図5、6）。凌岱が参照した粉本は熊斐が描いたものか、あるいは沈南蘋から受け継いだものであるのかは現在のところ明らかではない。南蘋派の粉本を転用した花鳥画の例は他にも多くある。例えば「両勇横行 擬沈氏筆意」と熊斐筆「蘆に蟹図」<sup>36)</sup>、「漸至佳境」（挿図7）と熊斐筆「浪に鶉図」<sup>37)</sup>（挿図8）もよく似た絵をしている。南蘋風の緻密さと比べて、凌岱の画は筆を恣意的に走らせ、まさに「不遺旧

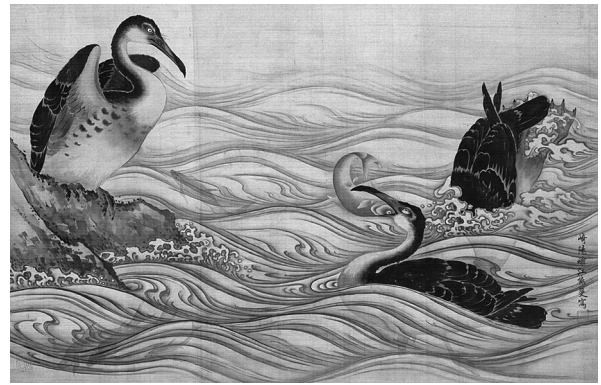
之意（旧の意を遺さず）」を表したものであるといえるだろう。

花鳥以外の画題では、果物や樹石、山水の挿図のなかにも中国画譜を参考としたと思われるものをいくつか確認することができる。例えば巻一の「盤上連珠」「百竅石法」（挿図9、11）は『十竹齋書画譜』の「果譜」「石譜」の挿図（挿図10、12）とほぼ一致している。しかし、凌岱が長崎で学んだ南蘋風絵画とは主に花鳥画であったと考えられる。彼のこのような花鳥以外

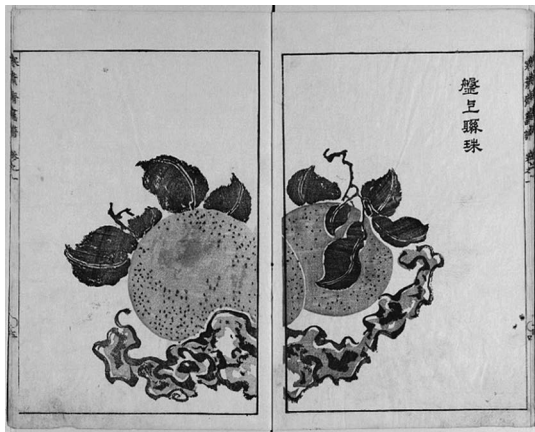




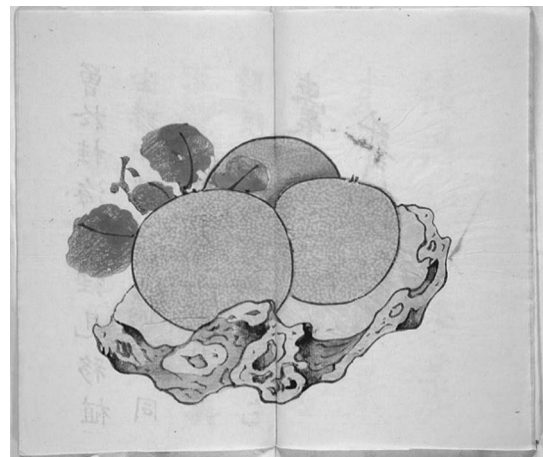
挿図7 『寒葉齋画譜』 卷之二「漸至佳境」



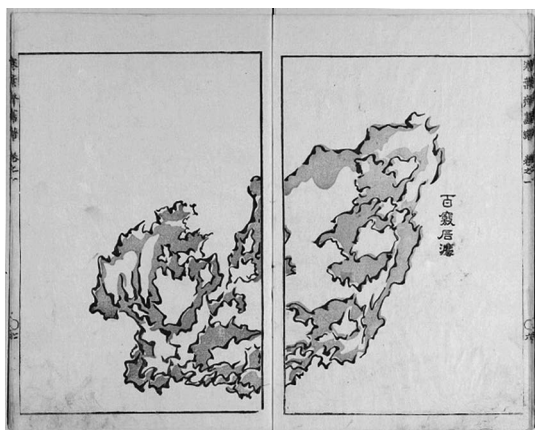
挿図8 熊斐筆「浪に鶴図」東京国立博物館蔵



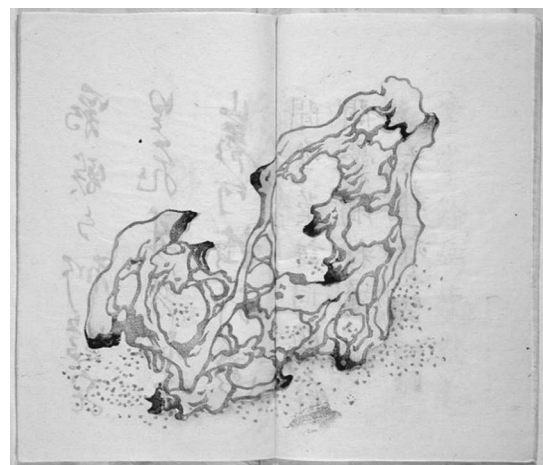
挿図9 『寒葉齋画譜』 卷之一「盤上連珠」



挿図10 『十竹齋書画譜 果譜下』



挿図11 『寒葉齋画譜』 卷之一「百竅石法」



挿図12 『十竹齋書画譜 石譜下』

の画題に見られる中国画譜との類似性は、画譜の内容の全面性を保つ必要から生じたものであったようである。

また、『寒葉齋画譜』の再版に際して、費雲嘉、林衍という二人の来船清人の序が加えられたことも注目に値するだろう。費雲嘉の序は、宝暦十三（1763）年九月中旬の年記をもつ。林衍の序には紀年はないが、同じ頃に書かれたものだと考えられる。費雲嘉は大田南畝著『杏園集』所収「崎陽賤臆跋」のなかで安永年間渡来の医者として名前が記載されている<sup>38)</sup>。林衍の名前は『元明清書画人名録』『清人芸林姓名捷覧』（玉置環斎輯、1877年刊）に確認できる。彼は行書に長じるとも記されているので、当時は書家としても知られていたと思われる。両者とも絵を描いた記録はないものの、文化人として扱われていたことは想像に容易い。

費雲嘉の序では「硯與筆墨蓋器マ類也（硯と筆墨、蓋し気が類るなり）」という唐庚（北宋詩人、字は子西）著「家藏古硯銘並序」の引用から始まる。文章の撰述にあたっては教化や叙情などさまざまに志向が拡がっており、絵画とは無関係な内容となっている。一方、林衍の序では自身が絵画に詳しくないことを明言しつつも、「曩者沈君歷過東崎、得識孟喬先生、可謂鐘期之既遇さきに（曩者沈君東崎を歴過し、孟喬先生を識り得、鍾子期之既に遇うと謂うべし）」と述べている。しかし、これは明らかな誤りであった。沈南蘋が在崎していた享保十年代、凌岱はまだ十代の少年であった。序文が書かれた宝暦十三年も、凌岱は長崎にいなかったため、おそらく彼は書簡で両者に作序を依頼したのだと思われる。面識のない来船清人に序文の執筆を依頼したのは、彼らからお墨付きをもらい、画譜を宣伝するために必要であったのだろう。

無名の局面を打開するために、自分の名前を冠して出版した『寒葉齋画譜』は、最初の南蘋系画譜として、それまでの和製画譜とは異なった新たな志向を見せているが、彼は南蘋派の粉本

の他にも、中国画譜を多く利用していた。唐本を模倣した装幀も含め、このような斬新で豪華な画譜を通して、凌岱は最新の明清画の系譜を受け継いだ創造的な画家という人物像を自ら作り上げた。そこから、彼はまさに中国絵画の代弁者としての寒葉齋という名を世に示そうとしていた。宝暦年間の江戸画壇にとって、南蘋風の絵画はいまだに目新しいのである。この未開市場を切り開くために、凌岱は潜在的な注文者のなかにあった中国に対するおぼろげな憧憬を狙って、様々な策略を本書に捻り込んだのだと考えられる。

## (2) 『李用雲竹譜』

『寒葉齋画譜』に続き、凌岱は明和八（1771）年に『李用雲竹譜』（以下『竹譜』）を出版した<sup>39)</sup>。明和五（1768）年三月付の金竜敬雄序と下郷学海らに宛てた書簡によると、凌岱は明和五年以前に編纂に着手し、八年頃に完成させたという<sup>40)</sup>。割印帳を見ると明和八年卯二月に出願する記録があり<sup>41)</sup>、版元は京都の銭屋七郎兵衛と梅村宗五郎であった。刊記には「寒葉齋孟喬先生臨写」とあるように、来船清人李用雲の竹図を凌岱が模写した内容である。画は合計二十三丁がある。

明和四（1767）年春、凌岱は上京して片歌や国学を講じるようになった。田宮仲宣の『東牖子』（1803年刊）に、「（蕪村）の隣町に居せし東都の建涼袋は才も能も抜群に秀て、蕪村と日を同じうして語る徒にあらず」<sup>42)</sup>とあるように、京都でも画を売っていたが、その評価の通り、大きな画名を成すことはできなかったようである。

李用雲の字は大騰、随安と号し、享保年間に長崎へ渡来したと考えられる。桑山玉洲の『絵事鄙言』（1799年刊）のなかでは「此逸格と云ふは、尋常の画法を脱略したる清奇幽妙な格なり（中略）今眼下に指ときは、近世長崎に来遊せし伊孚九など、舶来清人中の逸格なるべし。本朝にて大雅堂一人なり。長崎に来れる清人の中に



挿図 13 李用雲「墨竹図」 18世紀 個人蔵



挿図 14 『十竹斎書画譜』「竹譜 下」

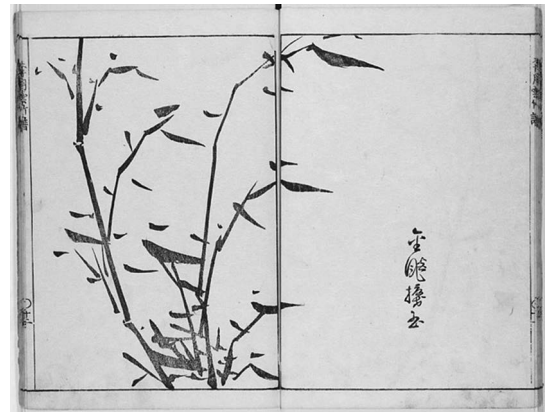
て賞すべき者は伊孚九が山水、李用雲が墨竹なるべし」と、李用雲は高く評価されており、李用雲の墨竹が日本人の好みに合っていたことも窺える。ただひとつ問題なのは、李用雲と面識がなかった凌岱がどのようにして李用雲の絵を見る機会を得たのかということである。李用雲の伝世作品がごく稀であり、かつ『竹譜』を現存の李用雲作品と比較すると、筆致がかなり異なっている。李用雲の竹図にみられる秀麗な画風とは異なり、『竹譜』にみられる力強くてラフな筆致は、もちろん版画の墨摺によって一層強化されているものの、『寒葉斎画譜』にも通底す

る凌岱独自の筆致である。そのため、鶴田武良氏はこれが偽託の可能性であったことを指摘している<sup>43)</sup>。しかし、李用雲の伝世作品と比較してみると、『竹譜』が全く無関係なものであったとも言い切れない。

李用雲の墨竹画には細い竹が多く、淡墨を使うしなやかな竿が大きな特徴としてある。竹葉の描き方について、葉が下に向く「偃葉式」<sup>44)</sup>がほとんどで、かつ「逆V字」型の連筆が多い。また小さい葉が表現されている点や細く短いタッチも多く見られる。特に「点節」、すなわち竹の節の描き方は、よくみえる抑揚のある「一」字型ではなく、両点型である（挿図13）。両点型の点節について、『芥子園画伝』に言及はなく、『十竹斎書画譜』では「青蜓眼（トンボの目）」（挿図14）として紹介されている。しかし図示の両点は「・」の形となり、その前頁の「写竿訣（竿を写す訣）」では「断後連（断って後連なる）」と説明しているように、両点は切り離しても、繋ごうとする筆勢が見える。一方、李用雲の点節は切り離されて独立する丸い点が二つ、「・・」の形になる傾向がある。『竹譜』では同じ点節の描き方が確認できる。例えば「湘中清怨」（挿図15）「鳳枝吟月」は、李用雲の肉筆画に近いと考えられる。一方硬直で力強い連筆には、凌岱の個人的特徴も含まれている。また管見の限りでは、李用雲の墨竹には石・樹・月・雲など背景や補景的な要素がほとんどない。竹以外の要素を画に入れて画題の豊富さを足そうとするのは、凌岱独自の工夫であると考えて良いだろう。さらに四文字の画題を添えることは、『芥子園画伝』二集の「青在堂竹譜下冊」を模倣した方法であると考えられる。「露凝寒葉」「虚心友石」「新梢出墙」など、『芥子園画伝』と完全一致の画題もある。『竹譜』の後半になると、例えば「金甍擾玉」（挿図16）や「復月清蔭」の場合、李用雲の筆法がさらに崩されたものとなっている。小さい竹葉をあらわす短いタッチは画面に散らかされ、やや抽象的な形になっている。勢いよく筆



挿図 15 『李用雲竹譜』「湘中清怨」



挿図 16 『李用雲竹譜』「金廳擾玉」

を走らせる凌岱の大胆な画風は版画を通じてもよく伝わる。

以上のことから、『竹譜』には李用雲の作品から学んだ要素がいくつかあることが確認できる。しかし一方でそれ以上に凌岱自身の画風も色濃く反映されており、さらには加筆箇所や構成の修正なども確認できるため、本書の扉頁で示した「寒葉齋先生臨写」であるとは考えにくく、凌岱自身の墨竹画集とみなす方がより妥当な位置づけであると思われる。

それでは、建部凌岱は一体どこで李用雲の絵を学んだのだろうか。『寒葉齋画譜』第二巻ではすでに「李用雲雨竹法」があり、また第三巻にも同じ画風の「清風高節」があることから、この時点ですでに李用雲の墨竹を認知していたものと思われる。凌岱の画譜だけではなく、宋紫石(1715-86)の『古今画藪 後八種』前編(1771年刊)の「竹譜」の中にも李用雲の竹図四点が収録されており、「右墨竹晴風雨露之四点者、清人李用雲來崎陽而授之吾師熊斐、而予藏焉久矣、今摹而為門人粉本爾(右墨竹晴・風・雨・露四点は、清人李用雲崎陽に来て吾師の熊斐に之を授け、而して予はここに久しく蔵える。今摹して門人の粉本の為なり)」と明記されている。またさらに宋紫石の『墨竹図』(個人蔵、双幅内の左幅)<sup>45)</sup>にも李用雲の影響は認められる。凌岱の画風とは異なった秀潤たる筆致であるが、出

自が李用雲である点は両者とも共通している。凌岱より年上である宋紫石は、やや遅れて宝暦年間に長崎に赴き、熊斐に就いて沈南蘋の画法を習得、また来舶清人宋紫岳から山水画を学んでいた。したがって、李用雲の墨竹は熊斐を経由して南蘋派内部で継承されていた可能性が大きい。

李用雲の伝世作品が希少であるにもかかわらず、江戸や上方ではこれらが流通していたという記録がある。江戸最初の南蘋風画家黒川亀玉(1732-56)が病に臥せた時に、「沈吟而向東壁、熟視李用雲墨竹、嘆曰、噫加我数年以学画、則亦如此(沈吟して東壁に向かい、李用雲の墨竹を熟視し、嘆いて曰く「ああ、我に数年を加えて、以て画を学べば、則ち亦かくのごとし」)」(『古画備考二十六])の語を残したと記されていることから、李用雲の墨竹画は宝暦年間のあいだに江戸に伝わっていたということがわかる。一方『兼葭堂随筆』のなかに記録されている孝盤堂所蔵書画の中にも李用雲筆墨竹があり、上方での収蔵も確認することができる<sup>46)</sup>。宋紫石門人副孟義が宝暦十三(1763)年に北野天満宮境内に建立した竹画碑には、「君赫之画得之清人宋岳、々得之沈詮、々得之李用雲、其法尤可喜也(君赫の画をこれ清人宋岳(宋紫岳)に得、岳はこれ沈詮(沈南蘋)に得、詮はこれ李用雲に得、其の法はもっとも喜ぶべきなり)」とある。この石

碑は秋里籬島の『拾遺都名所図会』（1787年刊）巻一にも記載されていたため、当時世間ではよく知られていたものであったと考えられる<sup>47)</sup>。

上方における出版状況を見ると、『李用雲竹譜』が世に出る前、寛延四（1751）年に中山高陽が『梅道人墨竹譜』、宝暦十（1760）年に池大雅が『賞奇軒墨竹譜』を出版していた。また、李衍『竹譜詳録』の和刻本は宝暦六年に大阪と京都で出版されている<sup>48)</sup>。これらの画譜と比べると、粉本や中国画譜を参照していない『李用雲竹譜』は、画法の紹介を行うというのではなく、ただ一人の来船清人の画集を取り組んだものであると考えることができる。来船清人の画譜としては最初のものであるものの、絵画の教本としては初心者向きといえない。一方で、この譜の編纂にあたって凌岱は竹図の注文にも応じていた。青森県立図書館所蔵の「四季竹図」屏風は「寒葉斎」款であるため、明和年間の作品であると考えられる。また同所蔵の「霜竹」には万葉仮名の歌が題されているので、これも宝暦十三年の片歌開眼以降の作品であると考えられる<sup>49)</sup>。したがって、『李用雲竹譜』においても『寒葉斎画譜』の場合と同様、自分の絵を売りこむ目的があったと推測される。李用雲の画を臨写する名目ではあるものの、本書はあくまでも李用雲の画風を学んだ凌岱の墨竹の画集である。しかし自らの名義ではなく、李用雲の名を使ったところを鑑みると、来船清人の絵画の方が歓迎されやすいという背景があったことがうかがえる。

### (3) 『孟喬和漢雜画』と『建氏画苑』

『李用雲竹譜』に次いで、凌岱は安永元（1772）年に『孟喬和漢雜画』を刊行した。学海に宛てた書簡によると、本書は明和七年九月初旬に着手され、同月二十一日付の書簡の段階で稿が完成しており、『竹譜』よりも一足先に脱稿したものであることがわかる<sup>50)</sup>。

すでに先行研究が指摘しているように、書名にある「和漢」の語は、狩野派系画譜のように

和と漢を分けた考え方ではなく、むしろ和漢を区別せず、和漢融合を意味していることである<sup>51)</sup>。明和七（1770）年款の自序では『芥子園画伝初集』巻之一にある「去俗」の論をふまえて、以下のようにそのことが詳しく述べられている。

世に画を好む人の言を聞けば、画は唯言さへぐ。唐こそよけれといひあへり。或者亦秋津島。大和のこそといひほころへ、そは是国風俗を好むにて、画を好むと（い）ふ事にあらず。夫画のよきと（い）ふは、ひとつには心の高き、二つには、ふむて（=筆）のいかれる、三つにはよく物のこころをかいとる、是なり。さるは、其風俗は、必大和ともいはじ、唐としもいはじ。ていれば、其道がひとつても、やすからなくに。やつかれたけの綾足、画の家に呼名を寒葉斎といふ。其家のみの有り。明和七歳、庚寅の長月三日しるす。

『孟喬和漢雜画』の第二巻に収録されている花鳥画は、吉祥寓意のある中国の花鳥画より鳥の種類が遥かに広げられ、鷓鴣りゅうきゅう、信天翁（アホウドリ）、善知鳥（ウトウ）などがあることから、凌岱は類書や博物図譜を参照したと考えられる。

『孟喬和漢雜画』と『李用雲竹譜』を完成させた後、凌岱は『建氏画苑』（以下『画苑』）に着手した。版元である京都の風月荘左衛門の『日曆』に記載されている出版経緯によると、明和九（1772）年九月には既に出版の検討が進んでいた<sup>52)</sup>。そして『孟喬和漢雜画』より三年遅れて安永四（1775）年に出版された。しかしその前年の安永三年に凌岱は逝去したため、版行を見届けることはなかった。

明和六（1769）年、凌岱は大阪で木村兼葭堂の明清画収蔵を展観・模写する機会を得た。兼葭堂の序（明和八年）によると、彼所蔵の明崇禎年間の画帖を凌岱が懇願して模写するに至ったという。こうした経験は凌岱の山水画に大き

な影響を与えたと考えられる。明和年間作と思われる「寒葉齋」款の山水画、及び『孟喬和漢雜画』には、『画苑』の模作と同じような明画の緻密な描写を学んでいる筆致が確認できる<sup>53)</sup>。以前の『寒葉齋画譜』にみる山水画、及び早期作品と思われる肉筆画は、いずれも疎筆を使い、または費漢源を模倣した画風であった<sup>54)</sup>。また明和年間になると、肉筆画と画譜両方とも山水画の比重が著しく増えるようになる。一貫して費漢源を山水画の師として崇めるが、その山水画風の完成は兼葭堂収蔵の模写以降のことであったと考えられる。

『建氏画苑』は三卷三冊で、第一卷は沈南蘋の画から始まり、続けては沈昭、陳煥などの明代画家の山水・花鳥という構成である。その後には凌岱宛費漢源書簡、及び費漢源の画があり、最後の五丁は落款なし花鳥画である。第二卷は本題の部分、すなわち兼葭堂のところで模写を行った明画十八丁の山水画が収載されている。原作者は呉令、王節、顧凝遠、邵彌、劉原起、陳稞など明末清初の画家である。第三卷は海魚を写生した『海錯図』である。

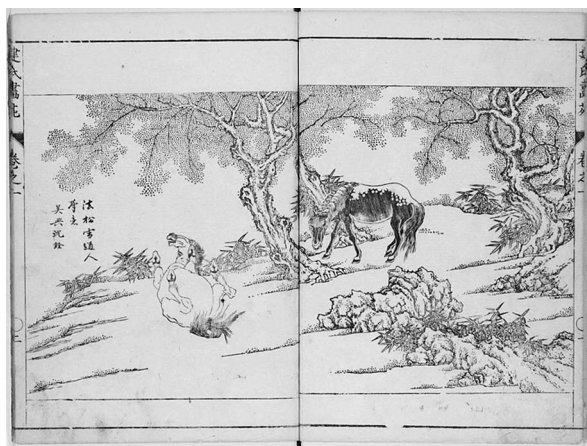
上巻が沈南蘋の画から始まることには注目しておきたい（挿図17）。『寒葉齋画譜』の第二巻にも沈南蘋画法を模した図があるものの、掲載順等で重点を置くような配慮はいまだなかった。『画苑』で沈南蘋を第一幅にあげるのは、意識的

な配置であろう。その理由は木村兼葭堂の序にある以下の部分に明らかである。

近世清人沈衡齋航海肇伝翎毛花卉之法、其名大振、鄭山如高其昌輩相繼唱其業、而薄海之間文人韻士無不習肆其業、而吾邦之絵事始為兩途、彼唱南宗者沈氏其蒿始哉、江戸孟喬建子好絵事、嘗西遊長崎而問其法龟勉益成其業。

書き下し文：近世清人沈衡齋航海して翎毛花卉の法をはじめて伝え、其名は大きく振る。鄭山如（鄭培）・高其昌（高乾）の輩は相繼いでその業を唱え、而して薄海の間文人韻士その業を習肆せざるなし、而して吾邦の絵事は始めて兩途に為す。彼南宗を唱える者に沈氏はその嚆矢なり。江戸の孟喬建子絵事を好み、嘗て長崎を西遊してその法を問ひ、龟勉してようやくその業を成す。

ここでは沈南蘋を日本における南宗画の首唱者としている。沈南蘋の画風は南宗ではなく、北宗に分類すべきであるのは論を俟たない。董其昌が発揚した南北宗論は既に日本でも受容されていたものの、中国と異なった南北宗の分け方を採用しているのは、江戸時代の画論によくあることである。おそらく兼葭堂は南蘋風と狩野派の新旧構図を南宗-北宗の枠組みに当て嵌

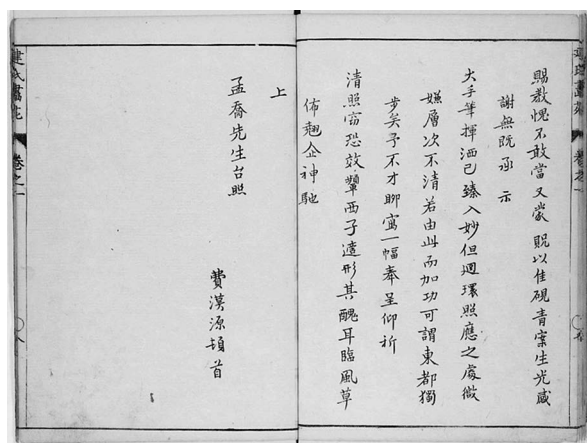


挿図 17 『建氏画苑』 卷之一 「法松雪道人筆法 呉興沈銓」

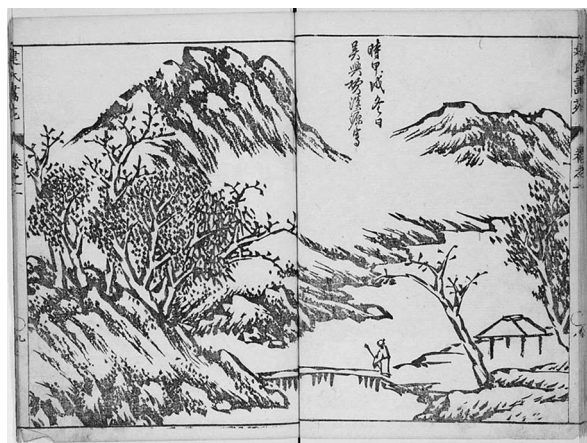
めて捉えていたと考えられる。沈南蘋の作品を第一幅に置くことは、兼葭堂の考え方と一致しており、日本における南宗画の系譜の源頭に沈南蘋を位置付けていると解釈してもよいであろう。また、その画に院体の写生花鳥画ではなく、元代の文人画家趙孟頫の意を模した馬の画を選んでいるのも、南宗画であることを強調している。これによって、当初は熊斐を経由して沈南蘋の画法を学んでいた凌岱が、自然と南宗画の流れを汲むこととなった。

さらに、第一巻では費漢源の絵並びに書簡も掲載している（挿図18、19）。書簡は、綾足が教えを乞うため自分の絵と硯を送り、費漢源がこの山水図を添えて返書するという内容である。また絵には「甲戌冬日」（安永四年、1775）の落款

があり、綾足が長崎に到着して間もない時期の作例であることが分かる。書簡には、「大筆揮洒已臻入妙、但廻環照応知処微嫌層次不清、若由此而加功、可謂東都独歩（大筆の揮洒は已に入妙にいたる。ただ廻環照応之處層次は清くあらざるを微かに嫌う。もし此れより功を加えれば、東都を独歩すると謂うべし）」とあるように、費漢源からの指導も詳述されている。これまでの画譜を概観してみると、『寒葉齋画譜』の第二巻にある「擬吳仲圭画法」は、費漢源の画法を学んだものだと考えられるが、費漢源の名は凌岱の師として序などに言及されているのみであった。費漢源落款の作品を絵手本として載せることは、南宗画の名家として扱うことで日本における南宗画の系譜に来船清人を位置付けようと



挿図 18 『建氏画苑』 卷之一「凌岱宛費漢源書簡」



挿図 19 『建氏画苑』 卷之一「時甲戌冬日吳興費漢源写」

する試みであることがうかがえる。また凌岱はこうした中華名家の系譜を、自身の署名の画を載せずに引こうとしていたことも書簡の内容は示唆している。さらに、第一巻の後半部分にある南蘋風の花鳥画を含めて、本巻全体はまさに凌岱の画の全貌と出自を語るような構成である<sup>55)</sup>。

『寒葉斎画譜』にみる画のバリエーションを示す手法も、『孟喬和漢雜画』にみる和漢混合を説く手法も、さまざまな源泉を汲んだ自分の芸術の到達点を示すためのものである。一方『建氏画苑』では沈南蘋と費漢源、及び明人の画を通して、自分の出自を表明する系譜を挿図によって可視化しようとする試みられている。凌岱の画譜編纂事業には、常に新機軸を出している。さらに進んで『建氏画苑』の時期に入ると、南蘋派の系画譜からすでに離れようとする傾向が顕著に見られるようになる。

当時の南蘋派画家において、凌岱と同門の宋紫石も画譜の出版に打ち込んでいた。長崎を遊学した後、遅くとも宝暦九年頃には、宋紫石は江戸へ戻っていた<sup>56)</sup>。凌岱が明和四（1767）年に上京するまでの間で、江戸で長崎遊学の経歴を持つ南蘋風画家はこの二人しかいない<sup>57)</sup>。明和六年江戸で刊行された『古今諸家人物志』には「花鳥部唐画」の枠に熊斐、鶴亭、大海（鶴亭弟子）、建部凌岱、宋紫石が掲載されている。熊斐を経由して沈南蘋の画法を学んだ画家として、上方の鶴亭一門に対して、江戸では宋紫石と建部凌岱が引き分ける存在となり、それぞれにも門人を多く抱えていた。

明和二（1765）年、宋紫石の門人副孟義は『宋紫石画譜』三巻を出版した。所収挿図は花鳥、山水、人物など、凌岱の画譜にない人物画も載せている。『寒葉斎画譜』とは異なり、『宋紫石画譜』各巻の目次には、「摹南蘋沈氏之図」「宋紫石所自画」「近世諸子之画」とあり、所収挿図の出処が明記されている。第三巻「近世諸子之画」では宋紫石の山水画を含め、沈南蘋以外の来舶清人の画も収録されているが、この巻はあくま

でも第一、二巻が花鳥画に偏っていることを補足するためであると副孟義自身が説明している。

本書は門人の編著であるが、沈南蘋を祖とする南蘋派の系譜を中心に画譜を構成することに宋紫石の考え方がある程度反映されていると考えられる。宋紫石は沈南蘋筆法の後継者として構えているものの、その一方で宋紫石を慕って「紫石」を号にしていた。にもかかわらず、画譜では宋紫石との交流経歴を隠蔽していた点は、凌岱とは対照的である。宋紫石によるこうした取捨選択は、世間における南蘋風の流行、及び沈南蘋に対する評価の高揚に基づいている。一方、凌岱の画業において、彭城百川との出会いがもたらした影響が根底にあり、肉筆画のほうも南蘋風のみならず、花鳥画自体から離脱しつつあった。「としの暮 画の山水は 音もなし」の句以来、彼の山水画への傾倒は、兼葭堂収蔵との出会いによってさらに深くなったのではないだろうか。

#### (4) 『漢画指南』

凌岱が生前に完成した最後の画譜は『建氏画苑』だが、遺作である『漢画指南』は凌岱の養子建思明が補訂して、安永八（1779）年に出版された。建思明が原稿にどれほど手を加えたのか、また書名を名付けた者が誰なのかは不明である。本書が版行のために編纂されたものなのか、それとも門人を指教するための教本なのかはよく分からない。建思明の序ではこの本について、「靡芥子譜中法度、靡十竹卷裏之規矩、悉皆中華太清之名家、沈南蘋、費漢源、李用雲等之口授、而難得如連国碧珠（芥子譜中の法度にあらず、十竹卷裏の規矩にあらず、ことごとく皆中華太清の名家、沈南蘋、費漢源、李用雲等の口授、而して連国の碧珠のごとく得難し）」と述べられており、中国画譜の和刻本やそれらを翻刻した『古今画藪』と一線を画すと自慢している。しかし既に指摘されているように、冒頭の「画意の論」は『芥子園画伝』初集の第一巻



の「画学浅説」に由来する<sup>58)</sup>。『寒葉斎画譜』以来変わりなく、凌岱は中国画譜を多く参照し、その内容を転用していた。

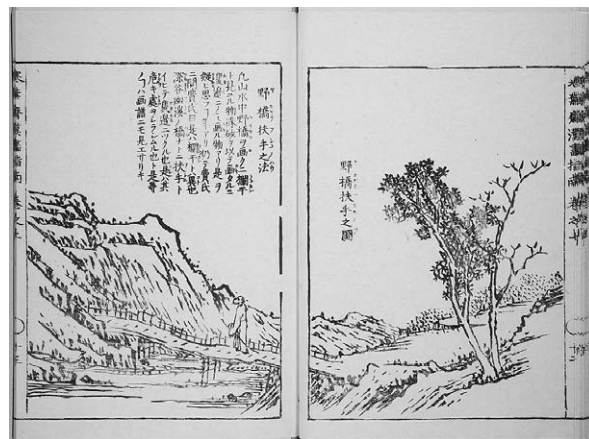
建思明の序の通り、本書は費漢源、李用雲、沈南蘋の画法をそれぞれ山水、竹、菊、梅の部分で述べている。第一巻では山水を中心とし、十三種の山水画法、及び山水四季画題を紹介している。他に「四君子賓主之法」と「花鳥大景小景之法」もあるが、それぞれは「山水賓主之法」「山水大景小景之法」と結び付けている。この中で、「山水位置之法 併吳興費漢源之画法」、「山腰遮雲之法」、「雲靄景様之法」、「野橋扶手之法」、「大景小景之法」の五種には費漢源に言及している。他の画法、例えば「山水賓主之法」、「点苔之法」、「山水設色之法」などは『芥子園画伝』や『十竹斎書画譜』でも紹介されている。例えば「点苔之法」には「悉ク芥子園十竹斎等ノ画譜ニ有ト雖トモ其一二ヲ挙」があるように、読者に中国画譜を参照することを薦めている。

費漢源の画法を一例あげると、「野橋扶手之法」の頁において、凌岱は橋の描き方について費漢源に質問したことが記されている（挿図20）。山水画における橋が片側の欄干しか描かれていない理由について問う内容である。それは欄干ではなく、「深谷幽溪ノ橋ナトニふしトイヒテ隻辺ニツクル也、是ハ其危キ処ヲシラシムル也」と費漢源が答えている。実はこのような片側の欄

干は農村にある橋に特徴的なものであり、農民が荷物を担いで、または牛を引いて橋を渡るとき、両側の欄干はかえて通行を妨げる<sup>59)</sup>。費漢源の半可通な答えに対して、凌岱は「是等ノコトハ画譜ニモ見エサリキ」と感嘆した。来船清人から直接に教えられた画法を大事にしていることが窺える。このように、本書は費漢源から得た断片的な知識を画法に組み込むことで、既存の画法書とは異なるオリジナルな本に仕上げられたのである。

第二巻は蘭・竹・菊・梅、すなわち四君子の画法である。菊と梅の画法には沈南蘋が言及されている。「菊花画法」には、「菊ノ画法ハコトサラ沈南蘋ニ到リテ善盡セリ」とあり、「梅画之論」には、「沈南蘋ノ梅画ハ鳥禽ノ補景ニ画キ得タル体ニシテ、楊王二家ノ画トハ劣レルコトアリ」とある。沈南蘋の梅は楊補之・王元章に及ばないことを指摘している。また、「竹画之論」では、「清朝ニ到リテ李随安墨竹ヲ画クコト特神妙也（中略）李氏ニ勝レル竹画未見之」と、李用雲の竹を激賞している。一方、沈南蘋の竹については「花鳥ノ術トハ少シ劣レリ」と評価している。

『漢画指南』の内容には整っていない所も多くあるが、『芥子園画伝』初集・二集の構成を手本にした構成となる。そのために、文人絵画の価値観に基づいている本書は、南蘋派系画譜とは対照的に、沈南蘋の代わりに費漢源を先頭に挙



挿図 20 『漢画指南』卷之上「野橋扶手之図」と「野橋扶手之法」

げている。

本書には多数の刷りが現存し、売れ行きが大変良かったと考えられる<sup>60)</sup>。唐本とその和刻本はいずれも漢文であり、他の南蘋系和製画譜は絵手本のみ示しており、画法の解説がない。それらに対して、和文の『漢画指南』ははるかに読みやすかったのだと思われる。当時の広告にも書かれていたように、本書は「漢画流画学の階梯」として、初学者に広く読まれていたものであると考えられる。さらに、岸派の絵師河村文鳳は文化八（1811）年に『漢画指南』の続編として『漢画指南二編』を出版した。『漢画指南』は岸派の教本として使われていたことが分かる。

しかし『漢画指南』以降にも、『漢画独稽古』（宮本君山著、1807年刊）や『辺氏画譜』（渡辺湊水画、渡辺玄対編、1807年序）といったような、『芥子園画伝』を模倣した和製画譜が多く出版されていた。未完成の『漢画指南』と比べて、内容も構成もより完成されている。これは『漢画指南』の内容自体があまり後世の画譜に影響を与えていなかったのだと思われる。しかし『漢画指南』の出版は、費漢源の山水画家としてのイメージを広めたと考えられる。

費漢源と関わる画譜は『漢画指南』の他に『費氏山水画式』がある。本書は、天明九（1789）年に出版された南画家の鈴木芙蓉（1752-1816）編纂の山水画法の教本である。芙蓉の序によると、本書は費漢源の著ではないものの、費氏によって伝来したものであるため費漢源の書名にしているという。また同序には「余嘗與我友建孟喬論書画而及此説、建乃出視此書而曰、此是我家帳秘、実終身所従事也（余嘗て我が友建孟喬と書画を論いてこの説に及び、建すなわちこの書を出視して曰く、これ我が家の帳秘なり、まことに終身従事する所なり）」とあり、原本は凌岱の所蔵であることが分かる。中国の画譜と照合すると、『費氏山水画式』の原本は清代画家呉定の未刊画譜の抄本であることが明らかとなった<sup>61)</sup>。その原本は費漢源が建部凌岱に譲っ

たようで、『漢画指南』でも凌岱が原本を学習・参考した形跡がみえる。『漢画指南』の「点苔之法」に挙げられているほとんどの画法は『芥子園画伝』の同名画法と一致しているが、「平頭点」という画法は『芥子園画伝』のとは異なる描き方で、『費氏山水画式』の「平頭点」に類似している。ちなみに、河村文鳳の『漢画指南二編』にも『費氏山水画式』を参照した箇所を確認できる。

前述のように、費漢源の作品には山水のほか、人物画や道釈画も多くある。『費氏山水画式』の費晴湖<sup>62)</sup>序では費漢源について、「尤工人物（最も人物にたくむ）」と書いてある。また『玉洲画趣』では「近く長崎に集り候唐人にて申候へば、南蘋、高鈞、鄭培、費漢源などは北宗の趣にて」とあるように、費漢源を北宗に分類している。しかし『画乗要略』（白井華陽著、1832年刊）の「費漢源名瀾善山水（費漢源、名は瀾、山水を善する）」にあるように、一部の画史では費漢源を山水画家として記載している。費漢源の肉筆作品が希少であること、および画史にみるイメージが統一していないことから、凌岱の画譜は費漢源の名声の広がりに影響を与えたと考えられる。

市場における費漢源の評価を示す資料として、文化六（1809）年十二月十五日付成沢雲帯宛七五三長斎書簡が挙げられる。

伊孚九者兎角贗筆多御座候。費漢源者適々出候へ共遠方之所ニ而浮ケ置候而かし呉不申、何レ買切不申候而者不叶候。亦御引合申候内二者正筆物望人多、外へ売申候。<sup>63)</sup>

同日に届いた雲帯の書簡では、伊孚九、費漢源、池大雅、長澤蘆雪の絵の購入を依頼していた。長斎は、伊孚九と費漢源の書画を求める人が多いが、費漢源の作品は稀にあると返信している。続いて長斎は価格情報も伝えている。彼によると、伊孚九と費漢源の作品はおおよそ二両より三両までであり、池大雅の山水画は出来栄えによって、二両から五両までである。すなわち、伊、

費二人の値段が、池大雅と同程度の価値を有していたのである。さらに、もう一点の紀年不明の書簡には、「去年来奥州より費漢源数十幅相求下し可申旨ニ而数百幅見申候得共真筆今以一面も手ニ入不申候」と述べられている<sup>64)</sup>。希少にもかかわらず、費漢源の作品にはかなりの需要があったことがわかる。『漢画指南』や『費氏山水画式』など画譜の出版・流通はこのような人気ぶりを支えるものであったと考えられる。

一方、『杜氏徵古画伝』（中江松窠著、1813年刊）では「近日画家往々立門戸間称南宗、論渲淡者稍々有之、然其学晚起、皆以孚九漢源為帰、於明以上不企（近日画家往々にして門戸を立ちこのごろ南宗と称えり、渲淡を論く者稍々これあり、然れどもその学晩くて起こり、皆孚九・漢源を以ておもむくところとなし、明以上に於いては企てず）」ということが述べられている。また『文画誘掖』（中林竹洞著、1819年序）の大倉笠山識にも「我邦近来自池大雅謝蕪村輩出、世之哈筆和墨者自稱文人画、然其所師法不過沈南蘋、伊孚九、方西園、費漢源等耳不、知古人所尚、其復如何也（我邦近来より池大雅・謝蕪村の輩出し、世の舐筆、和墨する者は文人画と自称す。然れどもその師法する所は沈南蘋、伊孚九、方西園、費漢源等のみに過ぎず。古人の尚ぶ所を知らざるは、それまた如何なり）」とあるように、費漢源の絵画は南宗画・文人画として広く学習されていたようである。来船清人絵画の人気に対する批判は、すでに『費氏山水画式』の編者鈴木芙蓉が行っていた。『文画誘掖』において、中林竹洞は「今の人古人の伝も見ず、古人の法をも知らず、清の来泊<sub>マ</sub>の画を喜び、一向是を高しと思ひ、却て文徵明、石田などは俗也と云者ありとか聞く、こは誠に如何なる者の斯様に烏滸には導たるぞや……」<sup>65)</sup>と述べており、真の名家に目を向けずに、来船清人の画ばかりを学ぶというような誤った気風を厳しく批判していた。これらの批評を通して、民間における来船清人絵画の流行が窺える。

## おわりに

以上、建部凌岱を中心に、十八世紀後期の和製画譜と来船清人との関係を見てきた。凌岱の画譜の編纂には、中国から舶載された画譜や作品のみならず、長崎に来航した中国人たちの絵画も取り入れていたことを多見することができた。そこに名を連ねる来船清人は、南蘋派の祖と崇められる職業画家沈南蘋の他に、李用雲、費漢源など、商人として来日した人々もいた。中には費漢源のように、画譜に載せられるまでは、画史評価が定着していない人もいた。彼らの画と教えが教本化されることで、中国名家として画譜のなかに位置づけられるようになる。これによって、中国絵画のみが取り上げられていたにもかかわらず、和製画譜は舶載の中国画譜とは異なった、新たな画史系譜を作り上げていた。

個別、建部凌岱に着目すれば、最新の中国絵画を様式問わず広く吸収し、流派や師承に拘われない彼の革新性が、他の幅広い文芸活動に共通するものであったことも確認できる。しかし、絵で生計を立てるという必要性から、その需要は常にその出版事業の動機にあると考えられるため、編纂方法の策略性も看過できない。一方、彼の活動に反映されていた中国絵画学習の実態は、画譜や舶載作品の他に、長崎にいた来船清人との直接的な交流も積極的に求めるものであり、書籍に記載されていない口授知識も珍重するものであった。本論で取り上げた画譜は、南蘋派系と分類されることが多い。南蘋派は作品の様式傾向から北宗画と考えられることが多いが、南蘋派の誕生・流行はその後の南画と同様、いずれも中国文化への憧憬のもとで、南北宗を分けずに最新の明清画を学習することから始まっている。沈南蘋という職業画家に祖述する南蘋派の流行も、文人的な趣味・教養に深く根ざしている<sup>66)</sup>。

しかし和製画譜の編纂は、同時に来船清人の虚像も作り上げるものでもあった。編纂者による挿図の創作や、画譜構成の工夫などによって、

編纂者に都合のいい来船清人像が作り上げられ、大量複製によってそれらが流布していく。小林弘光氏はこの時期の和製画譜について、「日本側からみればエキゾチックな中国風であり、一方中国側からみれば、もはや中国風というよりすっかり日本風に変容したものととらえられ、和漢分ちがたい日本絵画の新しい方向性を示している」と述べている<sup>67)</sup>。費漢源の例が示したように、和製画譜は日本絵画だけではなく、来船清人に関する知識の拡散にも影響を与えていた。

以上のように、十九世紀以前の明清絵画受容が、画譜に大きく頼っていたことは明らかである。それは唐本による一方的な影響ではなく、同時に和製画譜によって新たな絵画を三都に持ち込むものであった。長崎を中心とした人的移動、及び京や江戸を中心とした文化の革新の間に、出版技術が活発な融合を促したのである。その後、十九世紀に入ると、画譜における来船清人の登場は激減していくこととなるが、長崎南画の繁栄と長崎遊学の流行によって、来船清人との直接的な美術交流は長崎で盛んになった。十八世紀の三都で馳せられた来船清人の名声はこの長崎での盛況の触媒にもなったであろう。十九世紀における来船清人絵画の影響の実態については、これからさらに検討していきたい。

和製画譜と来船清人の交流は、中国と日本の美術交流の多方向性を示すものであり、文化の越境の一様相を物語っている。長崎で活躍した来船清人のほとんどは中国画史では無名の存在であったものの、和製画譜に編入されたことによって、日本南画史を語る上では不可欠なものとなった。このような日本国内で独自の展開を見せた中国美術は、東アジアの視座から明清美術の国際性を考察する際には看過できないものであるに違いないだろう。

## 図版出所

挿図1 費漢源筆「柳塘漁撈図」：渋谷区立松濤美

術館編『橋本コレクション 中国の絵画—来船画人一』渋谷区立松濤美術館、1986年、図30。

挿図2、7、9、11 『寒葉斎画譜』：立命館大学アトリサーチセンター、EbiM004。

挿図3、4 熊斐筆「柳吹々鳥図」：熊斐筆「花鳥図屏風」右隻第五扇、徳川美術館所蔵、©徳川美術館イメージアーカイブ/DNPartcom。

挿図5、6 沈南蘋筆「鴿群遊図」：植松有希編『建部凌岱展—その生涯、酔たるか醒たるか』板橋区立美術館、2022年、図23。

挿図8 熊斐筆「浪に鵜図」：東京国立博物館所蔵、国立文化財機構所蔵品統合検索システム ([https://colbase.nich.go.jp/collection\\_items/tnm/A-10077](https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/A-10077))。

挿図10、12、14 『十竹斎書画譜』：立命館大学アトリサーチセンター、EbiM027。

挿図13 李用雲筆「墨竹図」：前掲渋谷区立松濤美術館編『橋本コレクション 中国の絵画—来船画人一』、図21。

挿図15、16 『李用雲竹譜』：立命館大学アトリサーチセンター、Ebi0881。

挿図17～19 『建氏画苑』：立命館大学アトリサーチセンター、Ebi1191。

挿図20 『漢画指南』：立命館大学アトリサーチセンター、Ebi0461-1。

## 謝辞

この研究は出光美術館助成事業部の研究・調査助成（2021.4～2022.3）を受けたものであり、記して御礼申し上げます。

## 注

- 1) 概観的な論述は武田光一「中国画譜と日本南画の関係」（町田市立国際版画美術館『近世日本絵画と画譜・絵手本展II』、1990年）があり、また個別研究は同氏の「池大雅における画譜による制作」（『美術研究』（348）、1990年）と「彭城百川の山水画について：中国画譜との関係を中心に」（『Museum』（469）、1990年）が代表的である。
- 2) 田中喜作「日本南宗画の源流」『初期南画の研究』中央公論美術出版、1972年。
- 3) 唐権、劉建輝、王紫沁「来船清人研究ノート：附「来船清人参考文献」「来船清人一覧表」」『日本研究』（62）、2021年。
- 4) 沈南蘋は享保十六（1731）年に渡来し、二年間しか滞在しなかったが、帰国後も作品が多

- 数舶来した。その作品と経歴は『長崎派の花鳥画：沈南蘋とその周辺』（越中哲也ほか監修、アジアアート出版、1981年）を参照。
- 5) 宮島新一「三都における南蘋画風の流伝」大和文華館『大和文華』（73）、1985年。安村敏信「18世紀後期江戸画壇の様相：南蘋派の受容をめぐる」『Museum』（430）、1987年。
  - 6) 詳しい論考は吉田恵理「山水画譜の諸問題：『芥子園画伝』和刻の経緯と淵上旭江『山水奇観』を例に」（太田昌子編『江戸の出版文化からはじまったイメージ革命：絵本・絵手本シンポジウム報告書』、金沢芸術学研究会、2007年）を参照。日本における『芥子園画伝』の影響については鶴田武良「『芥子園画伝』について—その成立と江戸画壇への影響—」（『美術研究』（283）、1972年）を参照。
  - 7) 小林宏光『近世画譜と中国絵画』上智大学出版、2018年。
  - 8) 佐藤康宏『若冲の世紀：十八世紀日本絵画史研究』東京大学出版会、2022年、2-16頁。
  - 9) 前掲小林宏光『近世画譜と中国絵画』では詳論がある（210頁）。また実際に絵手本の部類に属する出版物の大半は浮世絵系のものである。「画譜」と呼ばれるものは、主に中国絵画と関連するもので、絵手本の中では一部しかないのである。絵手本のリストは阿部朋絵作成「絵本・絵手本・画譜目録」を参照（前掲太田昌子編『江戸の出版文化からはじまったイメージ革命』、264-320頁）。
  - 10) ただこれらの本は、来船清人とどれほど関わることが別論である。南蘋派系画譜の概説は、近藤秀実「沈南蘋と南蘋系画譜」（前掲町田市立国際版画美術館『近世日本絵画と画譜・絵手本展II』）を参照。
  - 11) 鶴田武良「伊孚九と李用雲：来船画人研究」『美術研究』（315）、1980年。
  - 12) 主要な研究は古賀十二郎『長崎画史彙伝』（大正堂書店、1983年）、鶴田武良の「来船画人研究」シリーズ（『美術研究』（312、314、315、319、324）、『國華』（1028、1031、1036、1044、1069、1070）、1979-1984年）、古原宏伸『中国画論の研究』（中央公論美術出版、2003年）がある。
  - 13) その生涯の全貌を紹介する論著は浜館貞吉『寒葉齋建部綾足』（浜館貞吉、1929年）、玉城司『彩の人 建部綾足』（新典社、1998年）とLawrence E. Marceau, *Takebe Ayatari A BUNJIN BOHEMIAN IN EARLY MODERN JAPAN* (The Center for Japanese Studies, The University of Michigan, 2004) がある。
  - 14) 前掲玉城司『彩の人 建部綾足』、110頁。松尾勝郎「都因時代の綾足」（松尾勝郎『建部綾足研究序説』桜楓社、1986年）も参照。
  - 15) 松尾勝郎「吸露庵涼袋時代の綾足」、前掲松尾勝郎『建部綾足研究序説』。
  - 16) 建部綾足著作刊行会編『建部綾足全集 第五巻』国書刊行会、1987年、105頁。
  - 17) 荒木千洲『続長崎画人伝』、1851年序。
  - 18) 鶴田武良「費漢源と費晴湖—来船畫人研究 三一」『國華』（1036）、1980年。
  - 19) 伝存作品リストは前掲鶴田武良「費漢源と費晴湖—来船畫人研究 三一」を参照。
  - 20) 前掲古原宏伸『中国画論の研究』、518頁。
  - 21) 前掲松尾勝郎「吸露庵涼袋時代の綾足」。
  - 22) 同注16。
  - 23) 主な先行研究は西村南岳「寒葉齋画蹟漫録」（『中央美術』（22）、1935年）、菊池玲子『建部凌岱の南画』（早稲田大学修士論文、1980年）、梅田真代「建部凌岱筆「威振八荒図」「雪中南天鷹図」考」（『早稲田大学大学院文学研究科紀要 第3分冊』、2010年）、植松有希「建部凌岱の画業」（植松有希編『建部凌岱展—その生涯、酔たるか醒たるか—』板橋区立美術館、2022年）がある。
  - 24) 眼病の記録は『寒葉齋画譜』を参照。
  - 25) 松尾勝郎『建部綾足研究序説』桜楓社、1986年、8頁。
  - 26) 前掲植松有希編『建部凌岱展—その生涯、酔たるか醒たるか—』作品解説42を参照。
  - 27) 中野三敏「画本研究ノート」（『傳記』（8）、1986年）または『建部綾足全集 第八巻』の解題（建部綾足著作刊行会編、国書刊行会、1987年、456-460頁）を参照。
  - 28) 『江戸本屋出版記録 上巻』ゆまに書房、1980年、374頁。
  - 29) 今田洋三『江戸の本屋さん』日本放送出版協会、1971年、95-108頁。
  - 30) 玉城司『彩の人 建部綾足』新典社、1998年、189頁。
  - 31) 前田麻衣子「建部凌岱筆 梅に吠々鳥圖」『國華』（1346）、2007年。
  - 32) 初刻本については、前掲建部綾足著作刊行会編『建部綾足全集 第八巻』の解題を参照。
  - 33) 沈南蘋筆「百喜図」については次田吉治「《研究ノート》沈南蘋筆「百喜図巻」考—その謎語的吉祥性を中心に—」（『Museum』（685）、

- 2020年)を参照。
- 34) 前掲小林宏光『近世画譜と中国絵画』、211頁。
  - 35) 建部凌岱筆「叭々鳥図」、ボストン美術館蔵：辻惟雄ほか監修、鹿島美術財団編『ボストン美術館日本美術総合調査図録 図版篇』中央公論美術出版、2022年、455頁。
  - 36) 前掲越中哲也ほか監修『長崎派の花鳥画：沈南蘋とその周辺』下巻、図112。
  - 37) 同上、図104。
  - 38) 濱田義一郎など編『大田南畝全集 第六巻』岩波書店、1988年、236頁。
  - 39) 書誌情報は前掲建部綾足著作刊行会編『建部綾足全集 第八巻』解題を参照。
  - 40) 森川昭「学海宛綾足書翰考(二)」『ビブリア』(78)、1982年。『建部綾足全集 第九巻』(建部綾足著作刊行会編、国書刊行会、1990年、100頁)から引用。
  - 41) 前掲『江戸本屋出版記録 上巻』、557頁。
  - 42) 田宮仲宣『東牖子』日本随筆大成編輯部『日本随筆大成』第1期第19巻、吉川弘文館、1976年。
  - 43) 鶴田武良「伊孚九と李用雲—来舶画人研究—」『美術研究』(315)、1980年。
  - 44) 『芥子園画伝二集』巻之二を参照。逆に葉が上に向く描き方は「仰葉式」と呼ばれる。
  - 45) 前掲山川武・中島亮一編『宋紫石画集』、作品番号40。
  - 46) 水田紀久・橋爪節也監修『木村兼葭堂全集 第二巻 本草・博物学(辰馬考古資料館蔵)』藝華書院、2020年、94頁。
  - 47) 土居次義「宋紫石の竹画碑」『近世日本絵画の研究』美術出版社、1970年、689-692頁。
  - 48) 『芥子園画伝二集』の和刻は文化十四年菱屋孫兵衛版までである。前掲吉田恵理「山水画譜の諸問題：『芥子園画伝』和刻の経緯と淵上旭江『山水奇観』を例に」を参照。
  - 49) 前掲植松有希編『建部凌岱展—その生涯、酔たるか醒たるか—』、図55・57。
  - 50) 同40)。また前掲建部綾足著作刊行会編『建部綾足全集 第八巻』解題、植松有希編『建部凌岱展—その生涯、酔たるか醒たるか—』作品解説44を参照。
  - 51) 前掲小林宏光『近世画譜と中国絵画』、214頁。
  - 52) 大谷篤藏「風月荘左衛門『日曆』中の綾足」『建部綾足全集月報2』、国書刊行会、1986年。
  - 53) 「寒葉齋」款の作品については前掲植松有希「建部凌岱の画業」を参照。
  - 54) 例えば『寒葉齋綾足遺墨集』(西村南岳編纂、寒葉齋綾足顯彰会、1937年)所収の「建凌岱」款「突崎臨海」「溪山積雪」「緑陰江居」、「長江建凌岱」款「溪山静処」は、いずれも明和以前の作品である。
  - 55) 実際に別冊として上梓した『海錯図』も、元々は沈南蘋画の後ろに入れるつもりであった(前掲大谷篤藏「風月荘左衛門『日曆』中の綾足」)。凌岱が魚介画を本格的に取り組んでいた時期は、『画苑』を編纂する時期であると考えられる。前掲植松有希「建部凌岱の画業」を参照。
  - 56) 山川武「宋紫石の画業とその時代」、前掲山川武・中島亮一編『宋紫石画集』。
  - 57) 同時期に江戸で活躍した南蘋風画家は、他に黒川亀玉や諸葛監がいる。ただこの二人はいずれも独学や私淑で南蘋風を勉強した。
  - 58) 前掲建部綾足著作刊行会編『建部綾足全集 第八巻』解題、460-461頁。
  - 59) 陳從周「村居與園林」『園林談叢』上海：上海文化出版社、1980年、178頁。
  - 60) 諸本について、前掲建部綾足著作刊行会編『建部綾足全集 第八巻』解題(460-461頁)を参照。
  - 61) 呉定『呉定山水画譜』上海人民美術出版社、1959年。呉定、字は子静、号は息庵、安徽休寧の人(兪劍華編『中国美術家人名辞典』、上海人民美術出版社、2009年、286頁)。
  - 62) 費晴湖、名は肇陽、字は得天、晴湖・耕霞山・耕霞使者などと号し、苕溪の人。安永年間から寛政八年頃までに渡航。前掲鶴田武良「費漢源と費晴湖—来舶畫人研究 三一」を参照。同序によると、費漢源は費晴湖の従孫である。
  - 63) 矢羽勝幸『書簡による近世後期俳諧の研究：「俳人の手紙」正統編注解』東京：青裳堂書店、1997年、866頁。
  - 64) 前掲矢羽勝幸『書簡による近世後期俳諧の研究：「俳人の手紙」正統編注解』、877頁。
  - 65) 坂崎坦編『日本画談大観』(目白書院、1917年、166頁)から引用。
  - 66) 成澤勝嗣「江戸の文人社会と「南蘋派」趣味」、千葉市美術館編『江戸の異国趣味：南蘋風大流行』、千葉市美術館、2001年。
  - 67) 前掲小林宏光『近世画譜と中国絵画』、253頁。

2022年9月30日 受付  
2022年12月7日 採択決定