

# 大岡春卜筆「秋色山水図」について

田中敏雄

はじめに

大岡春卜(一六八〇～一七六三)は江戸時代中頃に大坂画壇で活躍した画家である。春卜の絵画の師については不明であるが、狩野派の画家について絵を学んだことは春卜の残された絵画から伺うことができる<sup>(1)</sup>。春卜は江戸の幕府御用絵師や各大名の御抱え絵師でもなく、京都の京狩野家や鶴沢家のような著名な狩野派の家柄の絵師でない。全国的に評価されることもない大坂の狩野派の町絵師である。春卜が全国的に評価されるとすると、大坂において十八世紀前半に橋守国(一六七九～一七四八)とともに画譜出版で果たした役割であろう。近年、春卜の画譜が注目され多くの研究がなされている<sup>(2)</sup>。又、近年、大岡春卜と伊藤若冲との師弟関係や画譜での影響について論じられるようになり、春卜の存在も江戸時代中期の狭い大坂の狩野派の一町絵師から全国的に少し注目されるようになってきている。今回紹介する春卜筆の「秋色山水図」は春卜の新らたな一面を窺うことができる作品かと思う。春卜がこのような文人画的作風の作品を描いた要因について考えてみたい。

## 1、「秋色山水図」

絹本着色 一一一、七×三六、二cm 個人蔵(図1)

険阻な山道を登ると雲霧が麓を遮ぎった遠くに峻立する遠山を望むことができ、背後に険しい山が覆い被さるような断崖の上面では主人が遠くを眺め、その脇では子どもが茶の準備をしている。断崖の上面の下に水面が広がってい



図1-1 大岡春卜筆「秋色山水図」

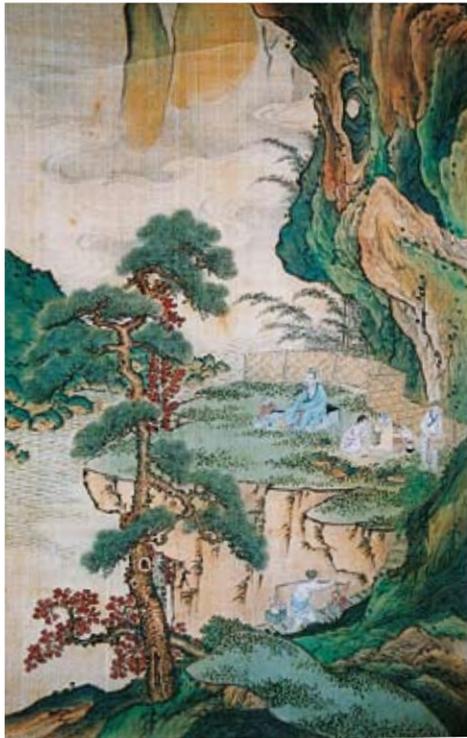


図1-2 「秋色山水図」 部分



図2 「秋色山水図」 落款・印章



図1-3 「秋色山水図」 部分

る。画面の下向の松に添うように紅葉した樹木がみられる。秋の風情である。静かな眺望の良い所で茶を喫し、自然の眺めを楽しむ超俗の文人的世界を表現している。このような眺望のよい断崖の上から月を見たり（観月）、瀧を見たり（観瀑）する図様や緑青、群青を多く用いた青緑山水図的色彩や山の峻法等は文人画的な表現である。本図は紅葉した楓を見る観楓図的画題である。箱書には「梁田蛭巖翁之讚 式部卿法眼春卜種色山水之画」とある。

この「秋色山水図」の向って右端上方に「式部卿法眼春卜行年七十五歳筆〈春卜之印〉〈式翁〉」の落款、印章がある（図2）。この落款により、この「秋色山水図」は大坂の画家である大岡春卜によって描かれたことが知れる。しかし、多くの春卜の作品は狩野派の漢画様式の作品であり、このような文人画的様式の作品は未見で、春卜の画風からすると疑問視される作品かと思う。しかし、この作品と同年代に描かれ、春卜の墓のある大坂の光明寺に納められたとされ、



図3 「涅槃図」(久安寺蔵) 落款・印章

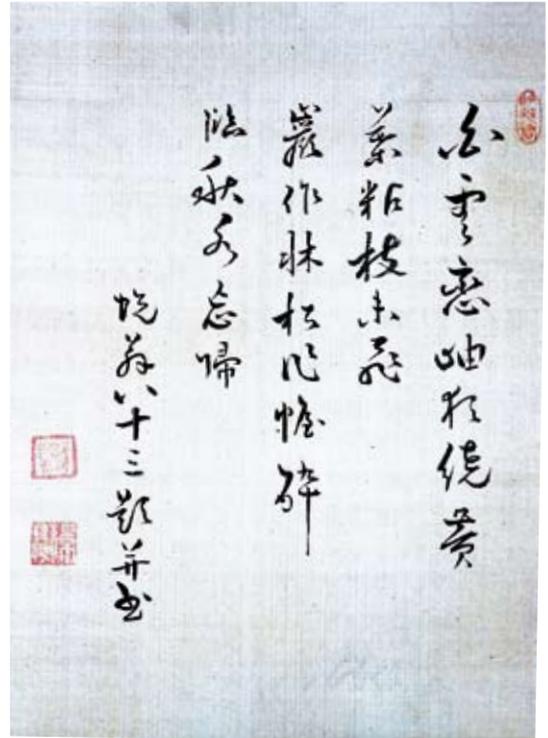


図4 梁田蛻巖筆 讚

春卜の基準的作品とされる「涅槃図」(池田市・久安寺蔵)がある。その「涅槃図」には「式部卿法眼和尚位春卜一翁行年七十五歳持書(一翁之印)」(図3)とあり、「秋色山水図」の落款と筆法が同一であり、「秋色山水図」は大岡春卜の筆と認められる。

この図には次のような讚がある(図4)。

白雲戀岫猶繞黃  
葉粘枝未飛  
嶽作牀松作幄  
臨秋水忘歸

蛻翁八十三題并書  
「梁邦美」「景戀」印

梁田蛻巖(一六七二～一七五七)の讚である。梁田蛻巖は名を邦美、字は景戀で、号を蛻巖と称する。江戸で生ま

れ、明石藩の藩儒として儒学のみならず、神学・仏学・和歌・俳諧にも長ける。又漢詩は新井白石・祇園南海・秋山玉山と共に正徳の四家と称された程の詩人であった<sup>(3)</sup>。この讚は蛻巖八十三才の時、宝暦四年(一七五四)の讚である。「秋色山水図」の落款の春卜の七十五歳は宝暦四年であり、絵の描かれたのと同年の讚である。

この「秋色山水図」は大坂画壇の作者である大岡春卜によって描かれた作品である。若い時に大岡春卜に絵を学んだ木村兼葭堂(一七三六～一八〇二)の『兼葭堂雜録』の中で「我郷ノ大岡春卜狩野派ノ画ニ名アリ」と記されるように、当時、春卜は狩野派様式の絵画を描く画家として大坂では名が通っていた。春卜の高平姓の時代の本興寺の襖絵や晩年の衡梅院の障壁画は狩野派の画法で描かれている。その他の春卜の残された作品も狩野派の枠の中に入った様式の作品である。春卜の作品の中には大和絵風の作品もあるが、それは大和絵というよりも狩野派の和風化した

様式で描かれた作品と思われる。しかし、この「秋色山水図」は狩野派様式の作品でなく、文人画的様式の作品であることに特色がある。

## 二、中国絵画と画譜から

大岡春卜は前述したごとく、狩野派の画家であり、残されている作品も狩野派様式で描かれた作品がほとんどである。そのような中で、この度、紹介したく思う春卜の作品は文人画風の作品「秋色山水図」である。この作品が描かれた背景を考えてみたい。

大岡春卜は若い時は誰か不明であるが、狩野派の画家を師とし、狩野派の漢画を学んだ。その絵画学習の方法は狩野派様式の粉本の臨模によって行われたと思われる。春卜が絵を教える立場にあった時に、自序（『和漢名筆画本手鑑』）で述べているように我国では絵についての画伝や家譜はあるが、形象（画図）を表わしたものがなかった。門人が画図のある本を請うたので、和漢の旧粉本や大幅のものを省いて、小軸のような手近なものを模写して、其の需に応じて享保五年（一七二〇）に発刊したのが春卜の最初期の画譜である『和漢名筆 画本手鑑』（以下『画本手鑑』と称す）であった。この『画本手鑑』は一・二巻は漢画、三・四・五巻は倭画、六巻は補遺である。これより三十年後の寛延二年（一七五〇）に出版された『和漢名画苑』は漢流之部、土佐流之部、雪舟之部、古法眼之流、探幽流之部、雑諸流之部で構成されている。この両画譜ともに漢画、漢流之部という中国絵画の画図が掲載されているのは伝統的な狩野派の様式に合った中国絵画や、中国絵画の粉本・画譜から借用した図様が自流に合っていたためであろう。春卜は多くの画譜を出版しているが、その中でも『明朝紫硯』は中国画譜の代表であり、日本の文人画家に多くの影響を与えた『芥子園画伝』より多くの図様を借用していることが指摘されている。『明朝紫硯』についてクリストフ・マルケが「それまでの春卜の狩野派らしい絵手本とは大きく異

なり、まるで詩書画を一体化した中国の文人画を思わせる画譜である。」と述べている<sup>(4)</sup>。又、小林宏光は「画譜『明朝紫硯』を出版し、吳派の文徵明、陳道後等明代の本格的文人画家の図をその挿絵としている」と述べ<sup>(5)</sup>春卜が『明朝紫硯』を出版するにあたって掲載中の文人画の図様や詩書画一致の精神を学習した結果成立した画譜であることがわかる。さらに春卜の『画本手鑑』二巻に掲載されている“外国”の第二図「山水」について小林宏光は「（前略）『顧氏画譜』の挿絵中、明代蘇州の画家で謝時臣の甥にあたる朱貞孚の山水人物図からの、或いは同挿絵を忠実に模刻した『唐六如画譜』中の第七図、孫胤寄が跋を添えた山水人物図からの剽窃である。」と述べている。朱貞孚は明代の画家であり、春卜が彼の図様に倣ったことは明らかであるとともに、今回紹介している春卜の「秋色山水画」と構図が似ている。背後に覆いかぶさるように張り出した岩山の下の平らな断崖にいる人物、画譜の方は観月であるが、「秋色山水図」の場合は観楓で、よく似た構図であり、文人画によく見られる図様と画題である。春卜は文人画の画法のみならず文人の脱俗的な精神も学んでいたのではないか。その他、春卜が宝暦元年（一七五一）の『画史会要』の“明清部”に明時代の文人の第一人者である董其昌の自画自賛の山水図の挿絵が二点採用され、文人画も春卜の画譜を構成する要素となっている。このように、狩野派の画家をして大坂の地で名のあった春卜が中国の文人画にも興味を持っていたことが春卜と中国絵画や画譜との関係から理解できる。

## 三、春卜と朝鮮通信使

大岡春卜と関係のあった朝鮮通信使は寛延元年（一七四八）に徳川將軍家重の襲職についての祝賀のために来日した一行である。この時の通信使は五月二〇日に江戸に到着し、役目を終えて六月二八日に大坂に着いて、七月六日まで大坂に滞在していた。その時の宿舎は西本

願寺であった。春卜は通信使の画員である李聖麟(号は蘇齋)に会いに宿舎を訪ねている<sup>(6)</sup>。その経緯については『桑韓画会 家彪集』に詳しく記されている。それによると「我老矣。蓋其遊<sub>二</sub>于藝<sub>一</sub>也殆<sub>ト</sub>久<sub>シ</sub>苟<sub>モ</sub>孜<sub>一</sub>而不<sub>レ</sub>己者<sub>ハ</sub>進之謂歟今茲韓客之來聘邂逅<sub>ニ</sub>而在<sub>レ</sub>側<sub>ニ</sub>幸窺<sub>レ</sub>視<sub>テ</sub>於其筆意<sub>ヲ</sub>而彼<sub>レ</sub>若有<sub>レ</sub>隣土名畫之遺風<sub>ニ</sub>則取<sub>レ</sub>以<sub>レ</sub>曷<sub>フ</sub>夫<sub>レ</sub>不<sub>レ</sub>得<sub>レ</sub>我助<sub>ヲ</sub>耶」とある。春卜は李聖麟に会って、自身の絵画の進歩をいつも願っていて、朝鮮の画員の画家が来たので会って、その筆意を窺い見たり、朝鮮の名画の遺風に触れれば私の絵の助けとなるであろうと言う。この時、春卜は六十九歳であった。老年になっても絵画に対する意欲は衰えず、自身の狩野派の枠に閉じ込めるのではなく、意欲的に隣国朝鮮の絵画の技法や画風を学ぼうとしている。春卜と李聖麟が会ったとき、李聖麟は席画で梅月、寿老人を描き、春卜は野馬、山水、梅花蓮鷺、芦雁、張果老を描いた。春卜の絵は狩野派様式の絵画で、その時、李聖麟が描いたのは春卜の「秋色山水図」を予想させる画風の絵ではなかった。しかし、李聖麟の現在残されている作品の中での「山水図」を見ると文人画風の様式の作品がある<sup>(7)</sup>。春卜が李聖麟と会った時には文人画風の画風についても話し合ったかも知れない。春卜の画譜『画史会要』に「寛延戊辰年夏來朝 朝鮮画員居其齋筆」と記載のある「山水図」が挿絵として掲載されている。居其齋については朝鮮通信使として使行録には名前の記載がないが、来日したことは確かである<sup>(8)</sup>。ただ、この居其齋と春卜が会ったかどうか不明であるが、春卜は居其齋の文人画の画風で描かれた「山水図」に興味をもち『画史会要』に掲載したのではないか<sup>(9)</sup>。春卜は自身の狩野派的画法に飽き足らず他の画家の画風、特に文人的画風に興味をもって研究したかと思う。『画史会要』の出版された宝暦元年(一七五一)は日本の文人画の先駆者である祇園南海が没した年で、文人画は次の世代の池大雅や与謝蕪村に受け継がれ、隆盛期を迎え、その画法や精神が日本に敷衍しようとした頃で、大坂にあって春卜もその潮流に影響されていたのかも知れない。

#### 四、春卜・蛻巖・柳里恭・貞柳

ここに紹介している大岡春卜筆の「秋色山水図」には明石藩の儒者で漢詩人の梁田蛻巖(一六七二～一七五七)の讚がある。清田儋叟(一七一九～一七八五)が序を書き、蛻巖の第二子の象水が編集した『蛻巖集後編 卷之四』に“題畫”として掲載されている。又、大岡春卜が大坂の狂歌師鯛屋貞柳を描いた「鯛屋貞柳像図」(大阪歴史博物館蔵)が残されている。この貞柳像も梁田蛻巖が讚をしている。『蛻巖集後編 卷之二』に“題貞柳翁像”とあり、讚が所収されている。この貞柳像図の讚については貞柳の追善集である『狂歌手なれの鏡』に貞柳の肖像画(「鯛屋貞柳像図」〈大阪歴史博物館蔵〉と同じ図様)が挿図として収められている。貞柳の肖像画の讚についての狂歌の題があり、それには、“法眼春卜のゑかける故柳翁の真像の一軸に梁田蛻巖先生の讚をのそみしに書て贈られし時”とある。これらの資料から春卜・蛻巖・貞柳との関係を伺い知ることができる。さらに、春卜と蛻巖の関係を示すものとして、春卜が宝暦三年(一七五三)に出版した『卜翁新画』がある。この『卜翁新画』の序文を寛延元年(一七五一)に書いたのが蛻巖である。梁田蛻巖は寛文十二年(一六七二)に江戸の神田で生まれる。幕府儒者人見鶴山の門人となり、朱子学と漢詩の薫陶をうける。俳諧は榎本其角に学ぶ。幾度か儒者として藩に出仕したが、意にかなわず致仕する。享保四年(一七一九)に四十八歳で、明石侯松平直常に抱えられる。明石藩では蛻巖は優遇され、俸禄は六十四歳で月俸三十人扶持と広い邸宅が与えられた。明石での勤めは初めは地方で不満もあったが、徐々に地になじみ、明石を終生の地と思うようになった。晩年には大坂へ赴き、多くの文化人と交流をもった。宝暦七年(一七五七)に八十六歳で明石の地で没した<sup>(10)</sup>。蛻巖が明石に出仕して、晩年の人的交流について、特に大坂での交流について知る史料として『蛻巖集後編』がある。蛻巖は大坂に遊歴して、門弟の坂倉之輔の別荘によく滞在した。坂倉之輔の別邸に滞在したのは蛻巖が八十才の時の宝暦

元年（一七五一）と八十四才の時の宝暦五年（一七五五）の二回にわたってである<sup>(11)</sup>。この大坂滞在中に蛻巖は大坂の文人や画家達と交流をもったことが『蛻巖集後編』で知ることができる。『蛻巖集後編 卷之四』には“席上贈畫人吉村周山”とあり、大坂の狩野派の画家の吉村周山（一七〇〇～一七七三）と宴席で会って親しくなり、詩を贈っている。蛻巖と春卜についてはこのような具体的な交流についての記述はないが、前述したように春卜の作品への着讃や画譜への序文の執筆でその関係を知ることができる。多分、吉村周山が宴席で蛻巖と会っていたように、春卜とも会っていたように思われる。

梁田蛻巖と柳沢淇園との関係についても『蛻巖集後編』によって知ることができる。柳沢淇園（一七〇六～一七五八）は名は里恭、字は公美、号は淇園と称す。修して柳里恭。大和郡山藩の重臣で、父は老中にもなった柳沢吉保の家老を勤める。二十代前半『ひとりね』という随筆を著して、学問・芸能面で才を発揮し、絵画の世界では祇園南海・服部南郭とともに、我国の文人画の抬頭期に活躍した一人に数えられる。『蛻巖集後編 卷之七』に“寄柳公美”と題した詩の中に「在大坂邂逅倉氏莊一見如舊。」とあることから、蛻巖と柳沢淇園が会ったのは宝暦元年（一七五一）で、大坂の板倉之輔の別邸で初めて会って、意気投合したらしく旧知の如くであったと記している。さらに「詩書画各妙。指畫竹為\_最絶妙\_」と柳里恭の文人画家がよく描く指頭画の竹図を絶讃している。この他にも『蛻巖集後編』には、“観郡山柳公美指畫竹歌”（卷之一）や“席上戲贈郡山柳公美”（卷之三）とあり、蛻巖と柳沢淇園との交流を知ることができる。

大岡春卜には「鐘馗図」<sup>(12)</sup>という作品が残されている。この作品には“法眼春卜行年七十一歳筆”の落款があり、春卜七十一歳は寛延三年（一七五〇）である。この「鐘馗図」には柳沢淇園の「終南進士 瞋目奮髯 虚耗妖魅 愕然退潜」の讃があり、春卜と柳沢淇園との関係が知れるし、梁田蛻巖を通しての大坂での文人達の交流からも推測される。又、大坂を代表する知識人の木村兼葎堂は幼

少の頃に大岡春卜に絵を学び、後に柳沢淇園に絵を学ぶようになったと『兼葎堂雜録』の中で記している。春卜と柳沢淇園の関係は木村兼葎堂との繋がりからも知ることができる。柳沢淇園の随筆『ひとりね』の中で「先、絵もから絵より学ぶべし。繪をかく人の常に見るべきは芥子園傳也。（中略）日本にて此比畫筌といふ書物出たり、やくにたいぬもの也。繪はあさましき様なり。」と述べている。柳沢淇園は日本における文人画の草創期の文人画家で、その文人画家達が手本にした中国の画譜の『芥子園画傳』を高く評価し、狩野派の画家の林守篤が狩野派の画論や画法を記した『画筌』を全く評価していない。おそらく『画筌』（一七二一年刊）と同類の春卜の『画本手鑑』（一七二〇年刊）も柳沢淇園は評価しなかったと思う。狩野派様式の絵画を描く春卜は文人画家である柳沢淇園との交流の中で、文人画家としての柳沢淇園の文人的精神や文人画の手法について学んだのではないか。

## おわりに

今回紹介した大岡春卜筆「秋色山水図」は文人画的様式の作品である。春卜は狩野派の画家であり、残されている作品も多くは狩野派の様式で描かれている。狩野派の画家である春卜が何故「秋色山水図」のような文人画的画風の作品を描いたのかを考察した。一つは春卜の画譜にみられる中国絵画や画譜からの援用による文人画的画風の学習。二つは朝鮮通信使の画員から直接外国の画法を学んだこと。三つは大坂における梁田蛻巖と文人との交流の中から。又、木村兼葎堂との繋がりから伺える春卜と柳沢淇園との関係によって文人画家淇園の狩野派批判と中国絵画、中国画譜に対する考えの影響。この三つの要因が春卜に「秋色山水図」を描かせたのではないかと考えた。

「秋色山水図」が描かれたのは宝暦四年（一七五四）で、この宝暦（一七五一～一七六三）の時代に日本の文人画の草創期を築き上げた祇園南海（一六九七～一七五一）、

彭城百川(一六九七～一七五二)、柳沢淇園(一七〇四～一七五八)、服部南郭(一六八三～一七五九)が没している。それにかわって、池大雅(一七二三～一七七六)、与謝蕪村(一七一六～一七八三)が活躍し、文人画の隆盛期を築き、文人画的画風も追い風的に世に広がりみせるようになった。そのような時代に押されるような形で、春卜は「秋色山水図」を描いたと思われる。春卜の「秋色山水図」にはまだ、描法には漢画的即ち狩野派的な硬い筆使いが残されている。春卜はこの作品を描いた後にも自身の狩野派の画風を変化させるでもなく、最晩年の衡梅院の襖絵(一七五六年)や賀茂神社の「牡丹獅子、菊花流水図」(一七六〇年)は本格的な狩野様式の画法で描いている。「秋色山水図」は大岡春卜にとっても、又、大坂画壇にとっても興味ある作品かと思う。

最近、「伊藤若冲 アナザーワールド」という展覧会(千葉市美術館・静岡県立美術館)が開催された。若冲に関するいろいろな問題を解決しようと試みた意欲的な展覧会であったと思う。その一つとして、大岡春卜と若冲との関係について、春卜の画譜や新発見の春卜筆「墨花争奇」から関係を明らかにしようとして試みられた。福士雄也は大岡春卜筆「墨花争奇」に跋文や賛を寄せた人物に若冲の絵の賛者が多くいることに注目して、二人の関係を明らかにしている<sup>(13)</sup>。特に「墨花争奇」の巻頭の題字を書いたのが無染浄善(一六九三～一七六四)で、無染浄善は若冲の絵によく賛をしている。大坂で春卜と関係のあった梁田蛻巖は『蛻巖集後編 卷之一』に「讀無染尊者畫鷄行有感賦贈」と題した賦の中で「無染大禪師一觀<sub>二</sub>畫鷄<sub>一</sub>深感嘆走筆金屏題<sub>二</sub>新詩<sub>一</sub>」とある。このところの無染は無染浄善を指すと考えられる<sup>(14)</sup>。又、「畫鷄」は若冲の鷄の絵ではないかと思う。蛻巖と無染との関係からも若冲と春卜との関係に思いをはせることができるかも知れない。

## 註

- (1) 大岡春卜については  
脇坂淳「狩野派画系」(大阪市立美術館編『近世大坂画壇』同朋舎出版、昭和五十八年)  
木村重圭「大岡春卜について」(『鬼貫と春卜』柿衛文庫・伊丹市立美術館、平成八年)  
高杉志緒「大岡春卜と吉村周山関連資料について(上)」(『混沌』第三十三号、平成二十一年)
- (2) 小林宏光「十八世紀の日本美術交流 上 一大岡春卜の画譜にみる中国図像をめぐる諸問題一」(『実践女子大学文学部 紀要』三十四集、一九九一年)  
太田孝彦「大岡春卜が語る江戸時代中期の美術動向一『和漢名筆画本手鑑』・『和漢名画苑』の同時代美術論一」(『美学・芸術学』第十七号、平成十四年)  
太田孝彦「大岡春卜と『鳥羽絵』」(『文化学年報』第五十二輯、二〇〇三年)  
クリストフ・マルケ「フランス国立図書館所蔵の大岡春卜『明朝紫硯』をめぐる」(『アジア遊学』No.一〇九、二〇〇八年)  
新江京子「若冲画と大岡春卜の画譜一版本学習と『物に即する』画の考察一」(『美術史』一六一、平成十八年)
- (3) 梁田蛻巖については次の論文を参照した。  
今關天彭「梁田蛻巖」(『雅友』二十九号、昭和三十一年七月)  
徳田武「梁田蛻巖論」(『中国古典研究』第十九号、一九七三年六月)
- (4) クリスト・マルケ、前掲注2論文
- (5) 小林、前掲注2論文
- (6) 春卜と李聖麟については次の論文を参照する。  
李元植「画員李聖麟と大岡春卜」(『朝鮮通信使の研究』思文閣出版、一九九七年)  
吉田宏志「来日画員、李聖麟の絵画」(『大系朝鮮通信使』第六卷 戊辰・延享度、一九九四年)
- (7) 辛基秀・仲尾宏編『善隣の友好の記録大系朝鮮通信使 第六卷 戊辰・延享度』(明石書店 一九九四年)
- (8) 前掲注6
- (9) 『画史会要』に掲載されている居其斎の「山水図」について、山内長三氏は「榎路勝区図巻について」(『韓国文化 八十』一九八六年六月)で、様式から判断して居其斎(崔北)の作でないとしている。しかし、吉田宏志氏や李元植氏は前掲各論文の中に『画史会要』に収録された居其斎の作品として取り上げている。ここでは居其斎の作品論がない現在、『画史会要』の収録の通りとする。
- (10) 前掲注3参照
- (11) 徳田、前掲注3論文の注(27)

- (12) 『鬼貫と春卜』展(柿衛文庫、伊丹市立美術館 平成八年)の  
図23
- (13) 福士雄也「伊藤若冲をめぐる二、三の問題—印章分析による作品編年の試論を中心に」(『伊藤若冲アナザーワールド』展〈千葉市美術館・静岡県立美術館、二〇一〇年〉)
- (14) ここに記されている無染尊者については無染浄善であることを大槻幹夫氏に教えていただきました。

本稿を書くにあたり、大槻幹夫氏、兒山万珠代氏、池田市生涯学習推進課の中西正和氏、久安寺の国司禎相氏等にいろいろお世話になりました。お礼申し上げます。

本論文は平成二十一年度の塚本学院教育研究補助費の研究成果の一部である。