

洋風画法による達磨図について

三 輪 英 夫

一

江戸時代初頭から約一世紀半の間にわたって描かれたと考えられる洋風画法による達磨図は、知見したものと図版により像容を窺えるものを加えて二十二例⁽¹⁾を数え、また文献等による紹介を含むとその作例は必ずしも僅少なものではない。しかも画像に添えられた画讃等によりそれらの制作時期がかなりの拡がりとして一定の継続関係を持つと推定されることから、これら一連の洋風表現による達磨図は、少くとも近世後期の平賀源内や司馬江漢らいわゆる紅毛系洋風画出現の時期まで、巷間かなり流布し洋風技法伝承の一例となっていたと考えられるのである。

これらの達磨図が共通の特徴とするのは、総じて言えば、明確な光源の意識を伴うものではないが、光と陰との部分を描き分ける陰影法を用いることにより、在来の達磨図とは異なった量感表現を示している点にある。さらに具体的には、異国人としての達磨の顔貌に独特な誇張表現を加味することによりその量感表現を強めており、また個々の表現においては次に列記するような特徴を備えている。

洋風画法による達磨図について

即ち、

- (一) 目は大きく見開き視線は顔の向きとは反対のやや斜上に注がれる。瞳孔の一部に光線の反映として白点を置く。目頭と目尻に肉色を出すため朱を添える。太く荒い睫毛を上下にもつ。
 - (二) 耳朶を長く延ばし、耳環を通す穴を長方形に穿つ。耳殻の陰影に独特な曲線の形を用いる。
 - (三) 眉は太く、八の字状に落し、つけ根の部分をハネ上げる。眉下に二条の陰影を施す。
 - (四) 眉根の間をコブ状に隆起させ、横に二条の陰影を施す。
 - (五) 鼻翼をふくらませ、頬にかけて八の字に二条の陰影を落す。
 - (六) 鼻髯と顎髯を蓄える。
 - (七) 額に数条の横に走る陰影を施す。
- などである。

しかし、これら特色ある表現法においても、それらを全ての画像が備えているわけではなく、また誇張表現の強弱の差も見られる。さらに、これらの諸達磨図においては、その像容上だけからも別表に掲げた通り概ね四種の形式をもっており、その像容上の相違もまた達磨図波及の時

達磨図関係一覧

期的な変化を示しているように考えられる。

従ってここでは、四種のタイプごとにその典型的な作例を順次紹介し、それと同種の達磨図との共通の表現上の特色を指摘するとともに、他の型の図像との比較並びに制作時期についても併せて述べてみたい。

二

先づ、大阪南蛮文化館所蔵の「宍休」印をもつ達磨図（図版I）をとりあげてみたい。本図は、画幅右上、達磨の後頭部に「宍休」と

読める朱文方印をもつ。また、もと掛幅装であったものを現在の額装に改められた時に画幅上部を切断されたことがあったのか、左上端に意味不明の半円状の朱印も残る。「宍休」の朱印については、一休宗純（一二九

作品名	材質	寸法(単位cm)	落款	印章	題讀	年代	所蔵	備考
第一型 (被衣を着せず、正面向)								
1	達磨図	紙本油彩	三二・四×二八・四	朱文方印 宍休 朱文半円印 不読			大阪 南蛮文化館	図版 I
2	達磨図	紙本油彩	不明				黒田源次氏(旧)	西村貞著『日本初期洋画の研究』所収
3	達磨図	絹本油彩	三二・八×四六・二				東京 藪本宗四郎氏	挿図 5
4	達磨図	紙本油彩	五一・〇×七七・一	白文方印 東洋之印 朱文方印 伝神書房			東京 藪本宗四郎氏	挿図 6
第二型 (被衣を着せず、正面向。朱衣中に両手を組む)								
5	達磨図	紙本油彩	八九・七×二九・五	朱文方印 羅叟 白文長方印 不読 朱文方印 信方			天理大学図書館	図版 II
6	達磨図	紙本着色	六〇・〇×二八・〇				埼玉 養竹院	挿図 7
7	達磨図	紙本着色					呉市 山本一夫氏	坂本満、吉村元雄著『南蛮美術』所収
8	達磨図	紙本油彩	七七・〇×三六・八				神戸市立南蛮美術館	挿図 8
9	達磨図	紙本油彩	四二・七×六〇・七				奈良市 岡本篤氏	挿図 9
10	達磨図	紙本油彩	四五・七×三〇・五				東京 藪本宗四郎氏	挿図 10
第三型 (被衣を着し、横向)								
11	達磨図	紙本着色	五七・二×六六・五				群馬 満福寺	図版 III
12	達磨図	紙本着色	三四・三×四三・〇				大阪 南蛮文化館	挿図 12
13	達磨図		一尺五寸×二尺八寸六分				称念寺	西村貞著『日本初期洋画の研究』所収
第四型 (被衣を着し、正面向。朱衣中に両手を組む)								
14	達磨図	絹本着色	三二・五×四三・七				東京 藪本宗四郎氏	挿図 13
15	達磨図						東京 藪本宗四郎氏	小野忠重著『司馬江漢』所収
16	達磨図	紙本油彩	五五・七×四〇・五				東京 藪本宗四郎氏	挿図 14
17	達磨図	紙本油彩	四二・九×四八・一				神戸市立南蛮美術館	挿図 15
18	達磨図	絹本油彩	五六・五×五三・五				東京 藪本宗四郎氏	挿図 17
19	達磨図	絹本油彩	五四・〇×三四・二				東京 藪本宗四郎氏	挿図 18
20	達磨図	紙本油彩	四三・六×五四・九				伊万里市 円通寺	図版 IV
21	達磨図						伊勢市 個人蔵	小野忠重著『司馬江漢』所収
22	達磨図	紙本油彩	四七・〇×五七・〇				埼玉 小沢正夫氏	

一四八)その人の印としても、初期洋風画の制作時期とはなじまず、また、押印の位置にしても画面構成上達磨図との調和を欠くものであり、後世押印されたものと考えられる。

像容は、朱衣を纏った半身像、画面向ってやゝ左向きの正面図で、眼光は画幅右斜上をにらむ。被衣（かずき）を頭上に着せず左耳に耳環を有

挿図1 西洋文物図 大阪 南蛮文化館蔵

す。朱衣右肩前部のふくらみは、その内部で両手を組む形を若干予想させるがさほど顕著ではなく、左肩から流れる朱衣を右腋下に巻き込んだために出来る脹らみの表現とも考えられる。彩色は明度の高い美麗な朱衣が印象的で、顔部はやゝ朱色を滞びた肌色、耳環は茶、眼、髪、髭に黒と白を用いる。画像を縁どってほぼ均一に約三ミリ程度の油シミが見えることから、着彩時に油性の溶剤を用いたのか、あるいは着彩後一定の光沢を出すため画像全体に油性のものをかけたと思われる。側頭部から左頬部、額に走る三条の横線、眉下、鼻翼から流れる二条のハの字、耳、口元、顎から首、朱衣などに陰影表現が窺え、右肩朱衣上にハイライトを置く。光源を明確に意識した陰影法とは遠いが、画面左上方から光を受けている点で後述する達磨図の他本に比して、かなり統一感のある処理となっている。輪郭線は耳環の両端、右顎下と耳の一部、朱衣右肩の稜線に見え、また眉や髭に細密な筆線を見せているものの、全体としては陰影表現をねらった量取りによる筆跡を残さない量感ある

挿図2 老師父像 大阪 南蛮文化館蔵

挿図3 老人読書図 信函印 大阪 久我五千男氏蔵

挿図4 神農図 東京 蔵本宗四郎氏蔵

描法によってい
る。
さて、本図の
表現上の特色と
して、第一に近
世初期洋風画に
おける一連の人
物像との直接的
な類似性をもつ

ていること、第二に本図以外の

洋風表現による達磨図において

一層顕著となる一種の誇張表現

を本図も共有し、しかも他本に

対してその源泉の位置に置かる

べき図様を示していることがあ

げられる。第一点としては、「西

洋文物図」(挿図1)「師父二童児

図」(「老師父像」(挿図2)「老人

読書図」(挿図3)「神農図」(挿図

4)などの髭をたくわえた老人

像との顔貌表現の類似、とくに

眉根の部分をハネあげた微細な

筆致、髪、眉、髭(髻、鬚)の描

法の類似性などが指摘される。

また、前二例が多少とも背景を

描いているのに対し、後三例に

は背景がなく、耳の表現や陰影

の処理に幾分どぎつさがつきま

とう点などからは、後者との方

が一層縁縁関係が強いといえ

る。このことは、本図の制作年

代推定の上でひとつの意味を持

つと考えられる。即ち、初期洋風画の展開の過程で、前二者が一連の西

洋風俗図屏風からの人物像の抽出ないしは拡大の段階に置かれるべきも

のであるのに対し、後者は一種の肖像表現としての類型化ないしは誇張

表現を既に備えたものと見ることができ、制作時期は前者と並行するも

のもあるにせよ、若干下るものと考えられ、従って耄休印のある本図

も、少くとも背景を添えた人物像ほどには制作時期は上らないといえ

る。また、本図をキリスト教美術の延長線上に捉えること、即ち本図に

おける達磨がキリスト教にゆかりのある聖者等のヴァリエーションと見

ることは疑問がある。後入れにせよ禅宗僧の印章が用いられている点

も、潜伏キリスト教徒の所持品とするには消極的な要素である。本図の

筆者が、かつてセミナリオ系で画技修得をなした者であれ、本図の制作

は棄教後のものと考えの方が穏当のように思われる。異国人である達磨

の顔貌を描くのに、彼らの身につけた画風は格好のものではなかったで

あろうか。その意味からも本図は、寛永の禁教後の作例となしてよいよ

うに考えられる。

次に第二の点については、朱衣半身像であることその他、陰影表現とし

ての額の皺、眉間の脹み、鼻翼から二条に八の字に走る線、さらに耳朶

の拡大と耳環を下げる穴、秤状に結んだ口元など、本図に続くと考えら

れる達磨図に通有の図様と同種の誇張表現が若干ながら窺える。唯、そ

れらの表現のいづれも、本図の場合他本に比して極めて抑制されたもの

であり、洋風表現による達磨図中最も自然な異国人の風貌を示すものと

なっている。この点からも第一の特色と関連し、本図が洋風表現による

達磨図中最も早い時期の作例であることを示唆するものといえよう。

挿図6 達磨図 東洋款印 東京 藪本宗四郎氏蔵

挿図5 達磨図 東京 藪本宗四郎氏蔵

ところで、現在のところ本図と像容上類似する達磨図は一例を除いて見出せない。また、誇張表現はかなり進んでいるが、同様に被衣を着せず朱衣の中に腕を組まない、かなり自然な姿態を示す達磨図(挿図5、6)があり、その内無款のものについては伝信方筆の紹介もある。しかし、

洋風画法による達磨図について

挿図9 達磨図 奈良 岡本篤氏蔵

挿図10 達磨図 東京 藪本宗四郎氏蔵

挿図7 達磨図 埼玉 養竹院蔵

胸元白襟の部分には明確な筆触の跡が残り、また朱衣に包まれた肉体の量塊の大らかな把握の仕方、耳環に置いた黄色のハイライトなど近代的な感覚を窺わせる表現が散見され、少くとも信因と判読されている作例と同時期のものとは断じ難い要素が散見され、耄休印をもつ南蛮文化館本と同列に考察することは困難なように思われる。

挿図8 達磨図 開元道香讚(元禄15年)
兵庫 神戸市立南蛮美術館蔵

挿図11 日教上人像 兵庫 青蓮寺蔵

三

次に第一例と同様に被衣を着しないが、顔貌や朱衣の表現に形式化した誇張表現が顕著となる一連の達磨図がある。これらの中には筆者を示すと考えられる印章の残るものが二例(図版3、挿図7)、また禅宗僧による画讚のあるもの二例(挿図8)⁶⁾が含まれる。第一例の南蛮文化館本との図様の異同を見るために、この型の典型的な作例として天理図書館本(図版3)を取りあげてみたい。宍休印の達磨図と比較して、天理本においては画像全体が一層四分の三正面向きに奥まった感が強く、顔を幾分かしげたポーズに対応して朱衣の左辺は極端に降起して、その内部で両手が組まれていることを明示した図様となっている。更に顔の形そのものが卵型となり画面構成上垂直的要素が強められ、掛幅装形式に添うものとなっているようにも思われる。また、個々の表現においては、眉をやゝ八の字におとし、眉根の間をコブ状に降起させ、鼻翼を大きく脹らませ、また目と耳、とくに耳環を垂らす部分の耳朶の異様な拡大などに窺える誇張表現、陰影や暈取りの形式化が目立つ。ただ、描法の上では本図にはまだ、髪や髭の微細な筆線、輪郭線を殆んど用いない入念で量感ある着彩法など、宍休印の達磨図並びに初期洋風画における人物像と類似した要素も窺える。その意味では、形式化された図様を示しながらも、本図は宍休印達磨図の筆者とそう離れていない技法を身につけた画家の手になるものと考えられる。唯、この型の達磨図において、天理本(図版3)、養竹院本(挿図7)、神戸市立南蛮美術館本(挿図8)、岡本家本(挿図9)についてはほぼ共通した技法を示しているものの、後述す

るように制作時期の問題とは別に、他の二例(挿図10)は初期洋風画の範疇で考えるには技法上幾分粗略な感を免れない。

ここで、この型の達磨図の制作時期を類推する上で、印章並びに画讚について触れてみたい。まず、画の筆者を示すと考えられる印章をもつ二例から取りあげると、養竹院

本(挿図7)には画幅左辺に、いわゆる信因⁷⁾と称される画家が用いた独特の印章が見える。本図の場合落款を欠くが、この鷲と獅子を彫出した洋風の印章並びに墨書による信因の落款を重ねた作例は他に数例があり、その内この筆者の制作時期を示唆するものとして、兵庫青蓮寺に伝わる「日教上人像」(挿図11)がある。当図には「慶長十三申九月六日遷化」の墨書があり、画像制作が日教上人(一五五二—一六〇八)遷化の前後いづれになされたかはともかく、慶長十三年からそう離れたものとは考えられず、信因なる画家の制作時期も少くとも慶長末年までは下ることを教えてくれる。唯、養竹院本の場合、落款を欠き印章の位置も他の款印のある作例に比べかなり不自然な位置にあること、さらに表現上も若干粗略な面もある点など、一連の信因筆の作例に加えられるべきものかどうか多少の疑問も残している。しかし、いづれにせよ信因の制作時期とさほど隔つ

た時期のものではないと考えられ、従って本図の制作時期も早くは慶長末年頃に推定することができよう。

今ひとつ、天理図書館本(図版3)には達磨図後頭部右上に印章が上下二顆あり、上方朱文方印は「羅團」と読まれているが、その下の白文長方印は不明である。羅團と読んでもこの画家について何ら知るところはないが、表現上からは信(匠)印のある養竹院本よりも誇張表現は抑制されているように思えるし、密度も高く初期洋風画における人物像との関連は一層濃いものとなっている。従って、本図は養竹院本より時期的に下の作例ではないと考えられる。また、無款の岡本家本(挿図9)は表現上羅團印の方により近いといえる。即ち以上三例は、慶長年間末あるいはそれをさほど下らない時期の作例といえよう。

次に画讃のあるものに移ると、神戸市南蛮美術館本(挿図8)には「開元道香」⁽⁹⁾の画讃をもち「壬午之春」の年記があり、この道香は仙台万寿寺の住職で壬午は元禄十五年とされる。また、道香なる僧で文献⁽¹⁰⁾に見えるのに、延宝年間前後の黄檗僧もあり、この道香にあてても、年記は元禄十五年(一七〇二)に相当すると考えられる。像容、描法とも岡本家本に極めて類似していることからしても、本図の制作時期は下って元禄十五年、上れば道香を以上二人とは別人として寛永十九年(一六四三)の壬午の年と推定される。また、山本家本には鉄牛道機⁽¹¹⁾(一七〇八)の画讃があり、その年記「丁卯」に従えば貞享四年(一六八七)にあたる。即ち、本図の製作年代もまた、この貞享四年を下ることはないと考えられる。唯紹介された単色の図版のみから類推すると、本図はこの型の前述した三例に比して、表現上若干密度を欠く感があり、また頂頭部や耳の輪郭線

も目立ち、図様は別として洋風表現そのものに限れば必ずしも初期洋風画の画風を伝えたものとは断じ難い。しかし、山本家本において、その筆者がよく洋風画法を伝える人でなくとも、図様の類似は逆に一層この型の達磨図の波及を教えるものであるといえる。

以上、同種の像容による五例の達磨図から明らかかなことは、図様として一定の形式化が行なわれていたこと、また表現上、例えば羅團印や信(匠)印の作例に見るように、いまだ初期洋風画の人物表現と直接的な関連を持つ手法を残したものが一方、洋風表現においては粗略ながら一種の写しとしての達磨図も普及していたこと、さらに全体的に見てその制作時期が、ここで紹介するものに限れば、慶長末年から元禄期、即ち十七世紀初頭から十八世紀初頭に至る約一世紀間にわたっていたことが推定されるのである。

四

これまでの二つの型の達磨図が、いづれも被衣を着していないのに対し、次に被衣を着した二つの型の達磨図を認めることができる。

そのひとつは、同じく朱衣半身ながら像容を全くのプロフィールとて、就中その顔貌表現において戯画的にさえ見える誇張表現を行っているタイプのものである。今、典型的な作例として群馬満福寺本(図版IV)⁽¹³⁾を例にとると、まず顔貌の異様な表現、とくに目、鼻の拡大、八の字を誇張した口元、顎の大きさなど、異国人の顔貌をもつ達磨に対する戯画的ですらある拡大解釈があるように思われる。唯、本図においては、前例にない注目すべき要素も見出すことができる。その第一は達磨の半身

像をプロフィールで捉えたことであり、換言すれば、異国人としての達磨の顔貌の凹凸感を強調するのに一層容易な姿態をとったことである。

事実このポーズに達磨を配置することによって、正面向きの時に作用する陰影の機微を一掃している。単純ではあるが、画面左方から一方的に受ける光源に対して光と陰の部分の大きな面として簡明に処理することが可能である。逆に言えば、単純明快な陰影法の結果として、達磨の顔貌の戯画的なほどのデフォルメがもたらされたともいえよう。これに関連して、左頬の陰影部のためらいのない大胆な描法などは一種の新味を感じさせるものである。また、個々の点では、朱衣の中に両手が組まれていることを明示すべく二重の山ができていること、左眼において眼球がまぶたの下にあることを示すため、下まぶたに表裏二重の厚みをつけているなどの点が目につく。唯、鼻の凸部の向きがいびつ

挿図13 達磨図 宝井其角讚 東京 藪本宗四郎氏蔵

であること、また右眼の黒まなこにしる単に貼りつけた様に量感に乏しい点など、部分的には洋風表現への習熟度を疑わせる面も見える。

同種の型のもので、南蛮文化館本(挿図12)は画面の現状が良好ではなく一概に論じられないが、顔料に岩絵具を用いた跡が知れる。また、図版で知るのみだが称念寺本もこの型である。⁽¹⁴⁾

ところで、これら三点にはいづれもその制作時期を教える款印、画讚の類がなく、その普及年代を推測することは難しい。しかし、その甚しき誇張表現は、比較して一層面妖な感はあるものの黄檗画像中の達磨図⁽¹⁵⁾における誇張表現と無縁のものでないように考えられる。今、黄檗画像の影響如何については触れずとも、洋風画法において、この型の達磨図は先述した蘿圃印のものなどは明らかに異なった、一種の下向現象が窺えることなどからすると、本形式の図様は少くとも第二の型の達磨図より時代的に下って波及したものといえよう。

挿図14 達磨図 林信充讚(宝曆2年) 東京 藪本宗四郎氏蔵

挿図15 達磨図 Si. Kookan 署名 兵庫 神戸市立南蛮考術館蔵

挿図17 達磨図 恵中讃 東京 藪本宗四郎氏蔵

挿図16 達磨図部分 (X線写真) 伊万里 円通寺蔵

五

第四の形式として取りあげる、被衣を着した正面向き朱衣半身像の達磨図は、知見する限り最も多く遺存するタイプである。この作例においても、画幅に款記、画讃等があるものが六例⁽¹⁶⁾存し、内三例はその真筆を信じれば制作年代を推定できるものが含まれる。ひとつは宝井其角の画讃をもつもの(挿図13)で、この場合その制作時期は下っても其角没年の宝永四年(一七〇七)以後でないことは明白である。第二に儒者林信充の画讃のあるもの(挿図14)には「行年七十二歳」とあり宝暦二年(一七五二)にあたる。この年かそれ以前の制作になるものであろう。第三に神戸市立南蛮美術館本(挿図15)には欧文による〈S. a Kookan〉なる署名がある。司馬江漢^(一七四七)作とすれば、彼が洋風画へ転向したとされる三十代中期以降⁽¹⁷⁾、即ち天明年間前後以降の作と言わねばならない。この江漢署名

挿図18 達磨図 沙門讃 東京 藪本宗四郎氏蔵

の達磨図については、江漢以前の作例との指摘もあり⁽¹⁸⁾、ここでは一応江漢以前のものとして考えておきたい。さて、この型の達磨図の一例として佐賀県円通寺本(図版II)を見てみたい。像容はほぼ正面向きの半身像で、朱衣の一部として被衣を着し右肩前で朱衣の内に両手を組

む。左耳に耳環を下げ、眼光は右斜上を睨み口元を八の字に結ぶ。彩色は朱衣の色の明度はかなり高く鮮明で、その他に黄土、墨、白色(胡粉)を用いる。像容に従って本図にも均等な油シミが見える。陰影は、朱衣、額、眉下、頬、首などに暈取りをしているほか、被衣下辺は輪郭線を墨で描き起し、鼻の穴の下にはアクセントとして墨を、耳殻、唇の両端には朱線の上に薄墨を置き、また耳環には白のハイライトをのせる。表現上の特色としては、この型の達磨図に通有の、眉根間の脹み、鼻翼の拡がり、耳朶の拡大、秤状の口元に見る誇張表現が一定の形式化を示している。また、耳上端が被衣に重なる部分を透して描く手法も特徴的である。X線部分撮影の図版(挿図16)を参照すると、とくに朱衣部分においてかなり荒い筆跡を残していることが知れ、また画面左方被衣の裏面にあたる部分は、陰影としての墨の下にはじめ朱を置いた跡も窺え、これは他の朱衣の陰影表現においても初め全体に朱を塗った上に薄墨を置いた手法と合致する。

これに対し、恵中讚(挿図17)及び欧文の江漢の署名のある達磨図においては、一見して受ける印象からすると、個々の誇張表現は円通寺本より強く、また墨線の多用など一種在来の日本画法に近い要素が窺える。その意味からは、少くとも量感表現においては円通寺本の方がより自然な様相を示しているように思われる。

この型の達磨図では、その制作時期を別にするれば像容上円通寺本他三例(挿図15、17、別表15)はやや首をかしげている点で類似し、宝井其角、林信充画讚のものは首をかしげず胸元をかなり下部まで描いている点で類似し、沙門画讚(挿図18)と他一点(別表21)はこれらに介在する像容

を示している。一方、この型の達磨図の制作時期については、前述したとおり林信充、宝井其角の画讚により推定できる二例を別にしても、これまで紹介した諸形式の達磨図と表現上の類似点を共有していること、しかしながらその誇張表現においては著しい形式化を見せていることからして、少くとも第I第IIの型の被衣を着しない達磨図の後に出現した型であることは明白である。また、第IIIの型と同様に被衣を着している点、顔貌表現に異国人風というより一種の面妖さを漂よわせている点からは、ここでも黄檗画像中の達磨図との関連が看過できないように思われる。試みに黄檗関係の達磨図を拾うと、逸然筆には寛文四年(二六六四)、喜多元規筆には延宝三年(一六七五)の年記のあるものがあり、また年記を欠くが河邨若芝(宝永四年没)の筆になるものも見える。これらの年代は、先の宝井其角、林信充の画讚による推定年代とそうかけ離れたものではない。おそらくこの型の達磨図の出現の時期は、その上限においてはこれら黄檗画像と重複するものがあったのではなからうか。また、その制作時期の下限については、現存する限りでは第二の形式の達磨図における画讚が黄檗僧のそれに限られているのに対し、この第四の形式においては、儒者或いは文人を含んでいることから、その波及度はかなり高まっていたと考えられ、林信充に見る宝曆二年よりまだ幾分下った時期においても制作されていたと推定される。おそらく、洋風画家司馬江漢出現の直前までその制作は行われていたのではなからうか。

六

これまで主に達磨の像容の相違から四形式に分け制作時期順に紹介し

たが、最後にこれら洋風画法による達磨図がもたらす幾つかの問題点についても触れておきたい。

第一に、その特色ある朱衣半身像としての画像の典拠についてである。黒田氏は前掲論文中、「足利期の祖師図」⁽²⁰⁾として、「祥啓(南禅寺)、牧溪、雪舟(齋念寺)、明兆、蛇足(春徳院)」さらに同時代のものとして宮本二天筆などの作例を出して、これらが大抵は全身図かつ水墨によるものであり洋風達磨図との類似は極めて少ないとされている。また、これだけの比較で洋風達磨図の構図の獨創性を断じ得るものではなく、江戸初期までの達磨図を網羅しても夥しい数にのぼるから、それらの検索を要するとされながらも、濃厚な彩色と写実的な描法、さらに半身像であるなどの点ではその獨創性は少ないものではないと指摘されている。

祖師像としての達磨図を一貫した流れの中で捉えれば、まさに洋風達磨の像容の獨創性はおそらく認められるべきであろう。しかし、ここで紹介した達磨図中初例にあげた耄休印のものでさえ、そこには他の洋風表現による人物図に比した場合、表現上の一定の渋滞と類型化が窺え、画像に向う筆者の積極的な姿勢といったものが稀薄な感がある。つまり初期の達磨図の複数の筆者にとって、達磨という主題の選択はむしろ外界からなされたものであり、彼らはその主題に合う洋風の人物表現を借用したと考える方が自然で、従ってその像容並びに着彩上の創意は達磨図自身に認めることは難しい。しかも、像容を半身としたのは、西洋風俗図屏風からの任意の人物の抽出、さらにその人物から背景を取り除き一定の類型化を見せる人物像へといった過程で、次第に簡略化され拡大されていった結果と見るべきであろう。或いは、人物の面貌に焦点を

あててクローズ・アップしていく過程は、江戸初頭における在来の日本画の流れとも無縁のものではないかも知れない。ともあれ、洋風達磨図における朱衣半身像という特色の典拠は、直接的には一連の西洋風俗図中の人物表現に求められるといえよう。

第二に、洋風表現による達磨図が何故描かれ波及したのかという問題がある。近世初頭に限っては、西村貞氏は、潜伏吉利支丹の遺物として達磨図を置き、キリシタン画家と目される画人の手になるこれらの達磨図が、礼拝の対象となった疑いは十分あるとされている。これに対し黒田氏は、礼拝の対象として使用された実例があったにせよ(或は無いにせよ)、洋画法そのものは徳川初期までは甚しく忌避されることになかったことからすると、釈家殊に禅家の一部には自由な趣味が行われ、むしろ其の逼真描写を喜ぶ人があったことが認められるのではないかと、用例を掲げて達磨図の流布を広義に解釈しておられる。江戸初頭の作例に限っても黒田説が妥当と考えられるが、むしろこの種の洋風達磨図においては、その出現の時期から、少くとも描く者の意識の上ではキリスト教とは無縁の退向現象を見てよく、そこに示された表現上の点で多少ともキリシタン系画家の遺風が窺えると解すべきであろう。さらに、被衣を着した第Ⅲ、Ⅳの型の達磨図においては、一層その事が強調されることはいうまでもない。

最後に、第二の問題ともかわるが、洋風達磨図の意義について一言したい。達磨図制作の時期については、先述した通り四つのタイプの達磨図を通覧して、その上限は遅くとも慶長末年、下限は十八世紀中葉前後のほぼ百五十年間にわたったと推定される。この間、最初期において

は初期西洋風俗図における人物表現の影響を色濃く残し、また論究に及ぶに至っていないが十七世紀後半からは黄檗の画像との関連も持つて、はじめは禅家、とくに黄檗の寺院の需めに応じたものが次第に一般化し波及していったと考えられる。

洋風達磨図のこのような一定の波及の仕方は、近世期の洋風画史を考える上できわめて重要な意味を持つといえる。従来、十七世紀前半以前と十八世紀後半以後の、即ち南蛮美術と紅毛美術との間の約一世紀余にわたっては、両者を結ぶ洋風技法の継続を示す具体的な作例に恵まれず、空白のままおかれていたといえる。⁽²⁵⁾ 洋風達磨図の存在はまさにこの空白部を埋めるものであり、洋風技法の間断ない継続状態を示す一例となっている。しかも、現在のところ達磨図を除いて明らかにこの時期のものとは推定される他の資料が発見されていないことからすると、殆んど唯一の作例といってよいであろう。

唯、洋風画法を継承しながらそれらの筆者が、祖師像の中でも異国人の風貌を持つ達磨という安易な主題に限って繰り返したこと、また表現上も南蛮美術における瀾達さや紅毛美術に見る西洋画法への明確な意識を伴うものではなかったという点からは、その継承の過程にはかなり消極的な意義しか認められない一面もある。また、紅毛系洋風画において、洋風達磨図がある種の影響を及ぼすことがあったにせよ、その主題が作画の上で殆んど顧みられることがなかったと推定されるのも、この間の事情をよく物語っている。しかし、それとは別に、南蛮と紅毛美術の間を埋める形で、達磨図という主題を借りて洋風表現が継続されていたという事実は、きわめて興味深いものがあるといえる。

〔註〕

(1) 別表「達磨図関係一覧」参照

(2) 朝岡興禎『古画備考』(卷二十四)「右衛門七 ○西洋画半身初祖、堅物紙本、賛、万里西来、半身独露、五葉花開、香風徧布、壬午仲秋、南岳悦山敬題、画 画 壬午 八元禄十五年ナルベシ 右衛門七筆ト見ユル有印 篆文朱字細シ」(印文「水深魚集躍」の方印一顆を掲ぐ) 同右(卷三十一増補)「達磨半身 信方、款印、印文不詳モ 達磨半身紙本油絵横物」

松平采翁『退閑雜記』(後篇卷之四)「笹川千光寺にかけたる達磨の像あり、眼睛に白き星あり、鼻など墨にてかかず、くまもて鼻梁骨をわけたる蛮画の法にてことなるし、崎陽蛮画かけるものかいたるにや、もとより蛮人の筆力にはあらず」(西村貞『日本初期洋画の研究』昭和二十年所収)

菅原洞斎『阮塘画談』「惠茂作山田氏肥前佐賀の人なり、来航の彼爾杜瓦爾人に従ひ、西洋の画法を学び耶蘇の仏画を画いて口を糊す。後耶蘇宗門を禁ぜられる時、其宗門にあらざれども仏像を画きたるを以て佐賀候に預けられる。後曾て西洋諸国図を不画、泰西の画法にて禅家の祖師等を書く」(西村貞「島原乱の切支舟陣中旗と山田右衛門作」——『日本初期洋画の研究』——所収)

(3) 別表3の達磨図は顔貌も自然でやや近い。

(4) この二例のみが画面向って右向きをの姿をとる。

(5) 小野忠重『江戸の洋画家』

(6) 山本家本(別表7)

眼如漆突 口似匾擔

見王不識 王好伴惹

丁卯秋 紫雲鎮牛機題讚

神戸市立南蛮美術館本(別表8)

怪得全身是何面孔 藏身

露影古今無地理 九年面

壁喚作野狐精 少林從此

漏春信 一花五葉自然開

壬午之春

開元道香和南敬題 □ □

(7) 沢村専太郎『日本絵画史の研究』(昭和六年) 西村貞「謂ゆる信方画西洋風俗図に就いて」(「青蓮寺所蔵日教聖人画像補遺」(『日本初期洋画の研究』所収)、黒田源次「初期洋画の作者信方について」(『大和文華』)

(8) 黒田源次「初期洋画の達磨図」(『座右宝』第十三号昭和二十二年)

(9) 箱書墨書に「半身達磨油絵、山田右衛門佐筆申伝、開元道香元禄之僧、仏台万寿寺住職、壬午之春元禄十五年也」とある。一方、『仙台市史』には万寿寺の項で月耕道稔和尚を開山とすると記しており、この道稔は月畀、亀毛子と号し元禄十四年七十三歳で寂している。道香は道稔の跡を継いだ人か。

(10) 『禅学大辞典』(続日本高僧伝一)によると、道香は黄檗僧、字は梅谷、俗姓中村氏で肥前の人、延宝のころ大和郡山侯本多氏の請をうけて法光寺を開き、のち大和玉竜寺の開山となったとある。

(11) 坂本満・吉村元雄『南蛮美術』(昭和四十九年) 所収

(12) 道機、黄檗僧、石見の人で鉄牛と号し、自牧子の別号あり。十五歳で出家し慧覚と称し、京都に上り妙心寺、東禅寺、法雲寺に出入したのち、長崎崇福寺で隠元に参じ、さらに木菴に相見して名を鉄牛道機を攻め、後その印記を受けた。開創した寺院は六十余に及ぶといわれる。画蹟にある貞享四年に近い事蹟としては、延宝元年江戸向島に弘福寺を創建、延宝六年には下総椿沼の開墾に従事したことが挙げられる。

(13) 巻止墨書「此唐筆いきりす之絵従古来満福寺什物也乃大破依之三十世恵観致表具者也」

(14) 西村貞著前出書所収

(15) 西村貞『黄檗画像志』(昭和九年) 参照

(16) 藪本家本(別表14)

武帝には留守と答へよ秋のかせ 晋子

藪本家本(別表16)

達磨達磨 不立文字

一葦所乘 西来之意

中岳林祭酒信充行年

七十二歳而賛 □ □

藪本家本(別表18)

受法梳乎 難壁金剛

洋風画法による達磨図について

一切脱破 虚空十方

恵中書

藪本家本(別表19)

希有畫工微妙手

分明写出御衣姿

度生缺齒勞無益

箇々誰人不祖師

東陽末孫主山沙門敬賛書

(17) 成瀬不二雄『司馬江漢』(昭和五十二年)

(18) 成瀬氏によれば、第一に署名上の問題として、本図の欧文署名が現在のところ「州鎌倉七里浜図」(神戸市立南蛮美術館蔵。大正二年刊、沢田章編『日本画家大辞典』には本図の落款を採用。)を除いて用例がなく、元来江漢の標準落款とは言い難いこと、また江漢が欧文署名を用いる時は縦書の漢文署名を併用するのが大半で、本図の様には欧文のみの署名例は数少ないことをあげておられる。第二に作品上からも、本図を江漢筆とした場合、彼の油彩画制作の最初期(天明朝)の作例に入るべきものであるが、天明中期の作とされる「蜆子和尚図」(神戸市立南蛮美術館蔵)と比較して画風など様相を異にする指摘されている。

(19) 『黄檗画像志』所収

(20) 註8参照

(21) 黒田氏論文中、洋風達磨図における朱衣半身像との関係を持つものとして東京国立博物館蔵の絵画標本から探幽二例雪潤一例を掲げておられる。これを含め東京国立博物館収蔵品目録(絵画、模本)に収められた朱衣達磨図例は左記のとおりである。

朱衣達磨図 一枚 狩野元信 紙本着色 九〇・三×五七・六 二七二五

朱衣達磨図 一枚 狩野探幽(狩野伊川) 紙本淡彩 四二・四×五六・七 三〇九二

朱衣達磨図 一枚 狩野探幽 紙本淡彩 二〇・〇×四〇・九 三七一七

(22) 前出「謂ゆる信方画西洋風俗図に就いて」

(23) 前出「初期洋画の達磨図」

(24) 松平信綱が山田右衛門作に犯罪者の肖像を描かせたとの伝説(『信綱記』)、生嶋三郎左を「南蛮紅毛油絵の風を伝へたるものあり」との紹介例(西川如見『長崎夜話

草)、さらに元禄頃と思われる達磨図に画讚(南岳悦山、開元道香)があること、喜多元規の達磨図の存在など。

(25) 黒田氏においても、洋風達磨図を初期洋風画の部類と江漢作並びにそれに近いものと二分され、前者が一世紀を経て影響を及ぼしたと論じておられる(前出論文)。

本稿を草するにあたり、大和文華館成瀬不二雄氏に御指導いただきました。また、前田育徳会尊経閣文庫常務理事太田晶二郎氏に画讚を読んでいただき、鉄牛道機讚画像の制作年代の推定を得ることができました。併せて謝意を表します。

美術研究所報

昭和50年1月～50年12月 交換及受贈

図書雑誌 その二

- 安芸郡北川村資料調査報告書
- 多賀城と古代日本
- 浮世絵版画 遠江
- 美術家名鑑
- 善本写真集 43、44
- 東洋文庫収集本特集
- 逐次刊行物目録
- 増加図書目録 15-2、16-2
- 昭和20年そのときあなたは―展
- 仙台藩の金工展
- むらとまちと
- 1975 日本の版画展、高久露尾展
- 山口薫展、近代日本工芸の巨匠展
- 中国木版画展
- 房総の絵馬
- 小林雪俗展、原始の世界展
- 生物の分布
- 日本出土の中国陶磁、鎌倉時代の彫刻
- 回想の清方、日本の美その伝統と創造、

- 高知県立郷土文化会館
- 東北歴史資料館
- 浜松市美術館
- 美術倶楽部
- 天理図書館
- 国立国会図書館
- 奈良国立文化財研究所
- 女子美術大学図書館
- 北海道開拓記念館
- 仙台市博物館
- 東北歴史資料館
- 栃木県立美術館
- 群馬県立近代美術館
- 千葉県立上総博物館
- 埼玉県立博物館
- 東大総合研究資料館
- 東京国立博物館

- 原始芸術、江戸の型紙、ロシアの工芸とイコン、近世の染織
- 浮世絵名品集、浮世絵展
- 物語と草子展、弥生の青銅器展、大和
- 東大寺山古墳
- 春季展観会記、秋季展観会記
- 風展、板碑展
- 元禄の浮世絵
- 金沢市卯辰山を中心とした焼物研究
- 池野観了展、宗雪・相説展、九谷庄三
- 展、吉田屋窯名品展
- 柳沢吉保と元禄文化
- 日本の服飾
- 三重の民俗資料展
- 大津京
- 桃山時代の工芸
- 水墨画と茶道美術展
- 淀君と秀頼展
- 開館記念図録、春季展図録
- 仏舎利の美術、室生寺の美術
- 池大雅名作展、第二回双柏文庫展
- 飛鳥の寺院遺跡 I
- 山陰の古墳文化
- 展示品図録 I
- 河南省画像石拓本、オリエンタル美術

- 東京天理教館
- 畠山記念館
- 町田郷土資料館
- 五島美術館
- 金沢美術工芸大学
- 石川県美術館
- 武田信玄公宝物保存会
- 熱田神宮
- 三重県立博物館
- 京都市立博物館
- 京都国立博物館
- 正木美術館
- 大阪城天守閣
- 大和文華館
- 飛鳥資料館
- 島根県立八雲立つ風土記の丘資料館
- 瀬戸内海歴史民俗資料館
- 北九州市立美術館

- 愛知学院大宗教法制研究所紀要 18
- 愛知県立芸大紀要 5
- 愛知教育大学研究報告 24-1、4
- アイデア 129、134
- 秋田大学教育学部研究紀要 25
- アサヒギャラリー 16、20
- アート 22-4、23-1、3
- 跡見学園国語科紀要 23
- 跡見学園女子大学紀要 8
- アトリエ 576、587
- 別冊アトリエ 119、120
- ピブリア 59、61
- びぶろす 25-12、26-1、10
- 美学 99、102
- 美術グラフ 24-1、3、10
- 美術史 88
- 美術史研究 12
- 美術資料 17
- 美術手帖 390、403
- 美術運動 100
- 墨美 247、256
- 仏教大学研究紀要 59

難波仁齋回顧展
日本文人画
香港中文大学中国文化研究所
難波 仁齋氏