

与謝蕪村筆「十宜図」(川端康成記念会蔵)の史的位罜

安 永 拓 世

はじめに

はじめに

一 「十便十宜図」の概要

(一) 「十便図」

(二) 「十宜図」

二 「十宜図」の再検討

(一) 表現の多様性

(二) 表現の独自性

三 「十宜図」の源泉

(一) 中国絵画との関わり―詩意図・倣古図―

(二) 蕪村の画業における中国絵画学習への模索

四 「十便図」の克服

(一) 「四季山水図」の連作

(二) 大雅筆「六遠図・試錐図巻」―木村兼葭堂・林閨苑・雨森章迪―

おわりに

「十便十宜図」(川端康成記念会蔵、国宝)は、池大雅(一七二三〜七六)と与謝蕪村(一七一六〜八三)の合作として名高い江戸時代の画帖である。⁽¹⁾同図は、中国の明末清初の文人である李漁(笠翁、一六一一〜八〇)が別荘の伊園で詠んだ「伊園十便十二宜詩」(実際には原詩でも十二宜詩は十詩しかない)という七言絶句のうち、伊園での生活の便利さや快適さを詠んだ「十便」を大雅が描き、季節や天候によって移り変わる自然の美しさを詠んだ「十宜」を蕪村が絵画化している。現状では大雅の「十便図」と蕪村の「十宜図」で二帖に分かれているが、ほぼ同時期に制作されたとみられ、当初は「十宜図」の末尾に位置したと考えられる「宜風図」のみに明和八年(一七七二)の年紀が記される。ときに大雅は四十九歳、蕪村は五十六歳。「十便図」の冒頭にある増山雪斎(一七五四〜一八一九)の題字が、天明七年(一七八七)に尾張国鳴海の酒造家である下郷学海(一七四二〜九〇)のために書かれていることや、学海が明和八年(一七七二)前後に何度も大雅へ絵を依頼していることから、⁽²⁾「十便十宜図」の依頼者は、学海との説が有力である。

こうした大雅と蕪村の両者の壮年期に制作された「十便十宜図」について

は、古くから両者の代表作として知られてきたものの、日本の文人画（南画³）の歴史における位置づけや、その絵画表現については、意外にも十分な解釈や研究が提示されているとはいえない。とりわけ蕪村の「十宜図」は、大雅の「十便図」との比較で語られることが多く、あまり高い評価を与えられてこなかったように見受けられる。一方、大雅の「十便図」については、自由で闊達な表現が称賛され、近年では中国絵画からの影響が指摘されるなど新たな見解も示されている⁴。そこで、本稿では、大雅の「十便図」に対する近年の研究史を受けつつ、これに呼応する存在としての蕪村の「十宜図」の美術史的な位置づけについて、若干の考察と私見を述べてみたい。

一 「十便十宜図」の概要

(一) 「十便図」

まずは、大雅が描いた「十便図」について概要を述べよう。

現状では図の順がかなり混乱しており、「耕便図」「汲便図」「澆灌便図」「灌園便図」「釣便図」「吟便図」「課農便図」「樵便図」「防夜便図」「眺便図」の順となっているが、当初は、原詩の順のとおり「耕便図」（挿図1-1）「課農便図」（挿図1-2）「釣便図」（挿図1-3）「灌園便図」（挿図1-4）「汲便図」（挿図1-5）「澆灌便図」（挿図1-6）「樵便図」（挿図1-7）「防夜便図」（挿図1-8）「吟便図」（挿図1-9）「眺便図」（挿図1-10）であったとみられる⁵。

冒頭の「耕便図」の右端に李漁の序文を四行で書くほかは、いずれも右端に題を含めて三行で李漁の原詩を記し、その左に図を描いている。図は右端の詩をよけて描かれており、先に詩を書いてから図を描いたようである。署名は、最後の「眺便図」にのみ「霞樵無名写意」と記されるが、印章は、「課

農便図」を除く全ての図の同じ位置に、同じ印が捺される。すなわち、詩の下に「池無名印」（白文回文方印）、画面左上に「遵生」（朱文長方印）、画面左下に「前身相馬方九臯」（朱文長方印）で、印章のない「課農便図」は、完全に捺し忘れたものだろう。

こうした「十便図」の特徴としては、もとの詩にある主題（とりわけ人物）をあえて描かない場合があることや、人物の有無によって画面に強弱をつけていることなどが指摘されている⁶。また、「釣便図」で童子と話す後ろ向きの高士や、「灌園便図」「吟便図」「眺便図」の高士は、いずれもこの園林の主人である李漁本人を示すとみられ、各図の所要所に登場して、主人公としての存在感をアピールしているようである。一方、李漁をとりまく人物たちの描写も印象的で、「釣便図」で釣りをする客らしき高士や、黄色い服を着た童子、「樵便図」で枝を拾う召使いなどの脇役が、伊園での生活感を伝えてくれる。

かかる主人公と脇役との呼応関係や、主人公に感情移入させるような工夫は、各図を行きつ戻りつ見比べる楽しみを与えるとともに、十図での連作感やストーリー性を生み出し、鑑賞者も伊園の中に住んでいるかのような錯覚をいだかせよう。同様に、その表現も、柔らかな描線を主体としながら、みずみずしい淡彩を点描にしたり面的に施したりと、各図での描き分けが効果的で、鮮やかな色のゆらめきが美しい。ただ、十図とも淡彩を用いて描かれていることや、詩や印の位置が同じであることに象徴されるとおり、十図を通して、ある種の統一感があるのも大きな見どころで、登場人物たちが紡ぎ出すストーリー性も、そうした統一感を補強している。

すなわち、佐藤康宏氏が述べるように、「大胆で変化に富んだ構図」、「人物たちの剽軽な姿」、「墨と淡彩を美しく調和させるリズムミカルな筆触」など

が「江戸時代の画家にこれ以上は望めない」というほどの脱俗の理想境」を描き出した作例として、高く評価されているのである。⁽⁷⁾

(二) 「十宜図」

一方、蕪村が描いた「十宜図」はどうかであろうか。

李漁の原詩は、『李笠翁詩集』に「伊園十二宜詩」として載るが、十詩しかなく、「十便十宜図」の制作に際して、蕪村が十二詩を十詩に減らしたわけではない。なお、各図の順序については、「十便図」と同様、現状にやや

挿図1-1 「耕便図」

挿図1-2 「課農便図」

挿図1-3 「釣便図」

挿図1-4 「灌園便図」

挿図1-5 「汲便図」

挿図1-6 「浣濯便図」

挿図1-7 「樵便図」

挿図1-8 「防夜便図」

挿図1-9 「吟便図」

挿図1-10 「眺便図」

挿図1 池大雅筆「十便図」(川端康成記念会蔵) 明和8年(1771)

混乱があり、「宜春図」「宜夏図」「宜秋図」「宜冬図」「宜暁図」「宜晴図」「宜風図」「宜陰図」「宜雨図」となっているが、当初は原詩の順と同じ「宜春図」(挿図2-1)「宜夏図」(挿図2-2)「宜秋図」(挿図2-3)「宜冬図」(挿図2-4)「宜暁図」(挿図2-5)「宜陰図」(挿図2-6)「宜晴図」(挿図2-7)「宜風図」(挿図2-8)「宜雨図」(挿図2-9)「宜風図」(挿図2-10)だったと想像される。「宜風図」のみに明和八年(二七七二)の年紀が記されているのも、これを裏付けよう。

ところで、各図の表現を見ると、十図のうち「宜冬図」「宜暁図」「宜晴図」「宜陰図」の四図を墨のみで描いて全体の構成に変化をつけており、全図を淡彩で描く大雅の「十便図」との差が顕著である。描法も、かすれた鋭い線と水気の多い太い線、紙に墨をすり込むような面的な線や柔らかい描線など、各図で多様な筆致を効果的に使い分け、彩色も、点描や面的な淡彩、樹葉形の没骨の淡彩や波線状の淡彩などを駆使して、微妙な色のトーンやコントラストを意識している。しばしば「十便図」より劣るとされる「十宜図」だが、絵画表現自体を見る限り、繊細で変化に富んだ自然描写は、きわめて美しい。とりわけ、「宜秋図」「宜暁図」「宜晴図」「宜雨図」に渴筆や擦筆という乾いた筆致の面的な使用が多いのは印象的で、かすれた墨の間から見える紙の素地や淡彩が、少ない光のうつろいや、岩山の質感を再現し、表情豊かな自然の一瞬を切り取って鮮やかである。にもかかわらず、「十宜図」が全体として、どこかありきたりで窮屈な印象を与えるのは、几帳面ゆえにおろかさ欠ける構図処理と、余白の大半を埋める詩の配置に原因があるからだろう。

「十宜図」は「十便図」と異なり、十図とも先に図を描いてから、詩を書いたようで、余白の大半を詩で埋め、一部の図には詩が重なっている。詩の

書き方も大雅のように一様ではなく、一行の文字数や詩の行数を各図で変える。同様に、印章も、全図に「潑墨生痕」(白文方印)を捺すほかは、「三菓居士」(白文方印)、「長庚」(春星)、「白朱文連印」(趙)、「大居」(白文連印)、「東成」(春星氏) (白文連印)の印章を各図で使い分け、また、印を捺す位置もさまざまである。印の捺し方も「十便図」と対照的で、大雅が全図とも比較的ぞんざいに捺すのに対し、蕪村は全図とも印つき鮮やかで、丁寧に捺している。こうした詩と印の変化に富んだ配置が、逆に、全体として画面の広がりや妨げ、せつかくの繊細な表現を隠してしまったらしい。

それゆえに、構図や彩色はバリエーション豊かであるものの、全体的な統一感には乏しいともいえよう。つまり、各図での変化を評価するのか、あるいは統一感のなさを欠点とみなすのかという問題にもなるが、やはり、佐藤康宏氏の述べるように、「この時点で蕪村が大雅に一籌を輸するのは明白」であり、「いかな蕪村びいきでも、「十便十宜図」に関しては大雅の方が蕪村よりもすぐれているのを認めざるを得ない」というのが、大方の研究者の見解のようである⁽⁸⁾。

執筆者は、こうした題詩の位置や構図処理の窮屈さを差し引いても、蕪村の多彩な表現を高く評価したいと考えてはいるが、佐藤康宏氏によれば、大雅の「十便図」に李漁の序文が書かれ、蕪村の「十宜図」にのみ年紀があることから、先に大雅の「十便図」が描かれ、蕪村は「十便図」を手元に置いて「十宜図」を描いたため、「十便十宜図」の合作は、蕪村に大雅に対するライヴアル意識というよりほとんどコンプレックスをもたらしただけではなからうか⁽⁹⁾という解釈すら提示されている。蕪村自身が、大雅の「十便図」にどこまで劣等感を感じたのかはわからないものの、たしかに、その後の蕪村の画業を鑑みれば、蕪村が「十便図」を強く意識し、「十宜図」が蕪村の画

業の大きな転換点になったのは、間違いないところだろう。その意味では、蕪村の「十宜図」の特徴を、「十便図」との比較のうえで再検討しておく必要がありそうである。

二 「十宜図」の再検討

(二) 表現の多様性

まず、「十宜図」の構図処理について確認してみると、モチーフを比較的にクローズアップした近接的な構図が三図（「宜夏図」「宜暁図」「宜晩図」）、や

挿図2-1 「宜春図」

挿図2-2 「宜夏図」

挿図2-3 「宜秋図」

挿図2-4 「宜冬図」

挿図2-5 「宜暁図」

挿図2-6 「宜晩図」

挿図2-7 「宜晴図」

挿図2-8 「宜陰図」

挿図2-9 「宜雨図」

挿図2-10 「宜風図」

挿図2 与謝蕪村筆「十宜図」(川端康成記念会蔵) 明和8年(1771)

や遠景から景観をとらえた俯瞰的な構図が七図〔宜春図〕〔宜秋図〕〔宜冬図〕〔宜晴図〕〔宜陰図〕〔宜雨図〕〔宜風図〕〕となつていることに気づくだろう。一方、大雅の「十便図」では、蕪村ほど遠景から山水をとらえた図はなく、十図ともほぼ近接的な構図であることがわかる。もちろん、これは「十便図」の原詩が、伊園の便利さを詠んだ点で人事に親和性が強く、反対に「十宜図」の原詩は、自然描写に親和性が強いことも関連があるが、そうした両者の違いは、画中所ける人物の有無にも影響しており、実は、この相違点が、蕪村の表現を大雅と全く異なるものにして見逃せない。

すなわち、蕪村は、画中に人物を描かない「人物なし」を六図〔宜春図〕〔宜秋図〕〔宜冬図〕〔宜晴図〕〔宜陰図〕〔宜雨図〕〕、画中に人物を描く「人物あり」を四図〔宜夏図〕〔宜暁図〕〔宜晚図〕〔宜風図〕〕としており、先ほど見た近接した構図には、必ず人物を描いていることも指摘できる。また、人物を描く場合、いずれも一図中に一人しか描いていない。これに対し、大雅の「十便図」では、人物が登場するのは十図のうち六図〔釣便図〕〔灌園便図〕〔汲便図〕〔樵便図〕〔吟便図〕〔眺便図〕〕である。とりわけ、大雅の「釣便図」には三人の人物が描かれ、十図中に合計八人が描かれている。つまり、大雅は蕪村の二倍の人数を描いていることとなり、こうした画中の人物の数や、先に見た近接的な構図が、大雅の「十便図」の方に、より強く鑑賞者を画中にいざなう効果を与えているとも考えられよう。

同様に、彩色についても見てみると、蕪村は、淡彩を六図〔宜春図〕〔宜夏図〕〔宜秋図〕〔宜暁図〕〔宜雨図〕〔宜風図〕〕配しているが、墨画のみの作例も四図〔宜冬図〕〔宜晚図〕〔宜晴図〕〔宜陰図〕〕描いており、この点でも、十図全てを淡彩画とした大雅の「十便図」との大きな違いがうかがえる。

また、そうした彩色と墨の使い分けを意識するがゆえか、筆触の変化がバ

リエーションに富む点も「十宜図」の特徴の一つで、とりわけ、「宜秋図」「宜暁図」「宜晴図」「宜雨図」に用いられる渴筆や擦筆という乾いた筆致の面的な使用が見どころである。加えて、「宜冬図」「宜晴図」「宜陰図」「宜雨図」などでは、米点風の横長の筆触を多用しているのも印象的といえよう。これに対し、大雅の「十便図」を見ると、潤筆や点描はたしかに多く、潤いのある筆触のおおらかな描写と、繊細な点描とのコントラストが、一番の魅力にはなっているのだが、蕪村の「十宜図」に比べて渴筆・擦筆・米点の使用は比較的少ないことがうかがえよう。その意味では、こうした両者の比較から、蕪村の表現の独自性を考えてみるのも有効かもしれない。

(二) 表現の独自性

蕪村の表現の独自性として、まず挙げられるのは、光への鋭敏な感覚だろう。たとえば、「宜暁図」では、李漁の詩自体に、暁の太陽を直接見るのではなく、水面に反射した暁が壁に映っているのを見ると書かれてはいるものの、そうした状況を絵画的に表現した作例は、これまであまりなかったようである。にもかかわらず、水面や太陽をほとんど画中に描かず、白壁に映った波状の紅い暁のみをクローズアップした蕪村の構図処理はすばらしく、「十宜図」中の白眉の表現と比べてよい。

同様に「宜晚図」では、山の皴を示す鬚が、山肌に反射する月光をも表現しているように見えるだろう。通常の夜景の表現であれば、月を目立たせるため夜空に墨を施すが、「宜晚図」では、そうした暗い夜空を描かず、むしろ紙の白い地を活かして明るい月下の景を表現している。本来ならばぼんやりとしか見えないはずの山肌の光のゆらめきを、きわめて繊細に紡ぎ出している点で、まるでネガポジが反転したような、効果的な光の表現となっている

のである。

また、「宜陰図」や「宜雨図」では、天候や時間の変化にともなう、わずかな光のうつろいが画面に見事にとらえられており、こうした表現は、のちに蕪村の傑作「春光晴雨図」（個人蔵、重要文化財）（挿図3）のような形で結実していくこととなる。

一方、「十宜図」の末尾にあったとみられる「宜風図」は、他の九図とやや異なる趣を持つ作品として見逃せない。というのも、全体的に早い筆触を

挿図3 与謝蕪村筆「春光晴雨図」（個人蔵）

用い、さらに面的で簡略的な彩色を施しているという意味において、のちの一連の「奥の細道図」（逸翁美術館など蔵）の描写につながるような、俳画的な表現の端緒として重要だからである。

このように、大雅の「十便図」との比較のうえでも、また、両者の比較を超えたレベルでも、「十宜図」は、蕪村らしい表現の萌芽が見られる意義深い作例といえる。ならば、かかる「十宜図」の表現が、どこからやってきたのかについても考えてみる必要があるだろう。そこで次章では、「十宜図」を大雅との関わりの中でとらえ直すとともに、蕪村における中国絵画受容という観点からも考察することで、その表現の源泉に迫ってみたい。

三 「十宜図」の源泉

（一）中国絵画との関わり―詩意図・倣古図―

従来、「十便十宜図」における中国絵画との関わりについては、具体的な影響が論じられてこなかったが、近年、横尾拓真氏により、大雅の「十便図」と、沈周（一四二七―一五〇九）筆「東莊図冊」（南京博物院蔵）との類似点が指摘された。¹⁰ たしかに、両者を比較してみると、モチーフの選択や、その配置、描法などの点で、いくつかの共通性がうかがえる。横尾氏が述べる通り、「十便十宜図」は、まさしく李漁の伊園という「園林」のすばらしさを詠んだ詩を絵画化したものであるため、「東莊図冊」のような本場中国の園林図（別業図）からの影響が確認できるという指摘は、きわめて重要といえよう。

であるならば、「十便十宜図」自体が、園林図であると同時に、李漁の「詩」を絵画化した詩意図であるという点も見逃せないのではなからうか。たとえば、陸治（一四九六―一五七六）筆「唐人詩意図冊」（蘇州博物館蔵）や文震

亨（一五八五～一六四五）筆「唐人詩意图冊」（北京・故宫博物院蔵）のような詩意图が、直接的に「十便十宜図」の源泉になったと述べたいわけではないが、こうした中国の詩意图が、詩に登場する人物を主題の中に描き込み、彼らの営みが画中に比較的大きく配されている点には、注意を払っておいてよいかもしれない。つまり、「十便図」や「十宜図」に見られる人物に近接した表現は、中国絵画における詩意图の伝統を、ある程度は意識していると考えられるのである。

だが、その意味で、人物が画中に全く登場せず、水墨を主体に描かれた蕪村の「宜冬図」「宜晴図」「宜陰図」「宜雨図」などは、園林図としても詩意图としても、かなり異例とみなせるのではなからうか。

ただ、これに関しては、中国の清時代の初めに活躍した王時敏（一五九二～一六八〇）筆「杜甫詩意图冊」（北京・故宫博物院蔵）のような詩意图を、比較対象として挙げるのが有効かもしれない。なぜなら、同図はたしかに画

中に人物を描いているが、叙情的な表現において、蕪村の「十宜図」といくつかの類似性が見いだせるからである。たとえば、同図冊「第三図」（挿図4）と「宜春図」に見る柳の描写、「第五図」（挿図5）と「宜秋図」に見る

挿図4 王時敏筆「杜甫詩意图冊」（北京・故宫博物院蔵）のうち「第三図」

挿図6 王時敏筆「杜甫詩意图冊」（北京・故宫博物院蔵）のうち「第八図」

挿図5 王時敏筆「杜甫詩意图冊」（北京・故宫博物院蔵）のうち「第五図」

紅葉の表現、「第八図」（挿図6）と「宜冬図」に見る遠景の土坡と隆起する山、さらには近景の樹林、「第九図」（挿図7）と「宜晩図」に見るオーバーハン

挿図8 王時敏筆「倣古山水図冊」（北京・故宮博物院蔵）のうち「倣子久図」

挿図7 王時敏筆「杜甫詩意図冊」（北京・故宮博物院蔵）のうち「第九図」

挿図10 王時敏筆「倣古山水図冊」（常熟博物館蔵）のうち「倣巨然図」

挿図9 王時敏筆「倣古山水図冊」（北京・故宮博物院蔵）のうち「倣黃鶴山樵図」

グする鋭角的な山、月、近景の樹林といった部分に、よく似た表現が確認できる。

今、試みに、こうした作例に導かれながら王時敏の画帖を見てみると、蕪村の「十宜図」に描かれた水墨主体の作例と、いくつかの類似する構図があることに気づかされる。たとえば、王時敏筆「倣古山水図冊」(北京・故宮博物院蔵)の「倣子久図」(挿図8)と「宜冬図」を比較してみると、遠景に平らな山を配し、左手に丸みのある山、近景に特徴的な樹林を描き、樹林の向こうに家屋が並ぶ、という構図は、筆触といい、表現といい、何らかの関わりを感じさせる。また、同じ王時敏の画帖に登場する「倣黄鶴山樵図」(挿図9)は、オーバーハングする岩山と、それを描き出すかすれた筆触、遠景の水っぽい山々と、米点風の筆触の多用、という点で、蕪村の「宜晴図」と近似する部分が多い。さらに、王時敏筆「倣古山水図冊」(常熟博物館蔵)中の「倣巨然図」(挿図10)と「宜晴図」との比較は、主山の山の形、近景か

挿図11 王時敏筆「倣古山水図冊」(北京・故宮博物院蔵)のうち「倣趙令穰江郷清夏図」

ら中景の米点風の樹林、簡素な家屋、水気の多い筆致で描かれた遠景の山々など、類似した筆触と要素によって両者の山水図が構成されていることを物語る。

そして何よりも、こうした王時敏の作例の多くが、過去の画家の画風に倣って描いたことを表明した、いわゆる倣古図である点も重要だろう。もちろん、かかる倣古図の中には、王時敏筆「倣古山水図冊」(北京・故宮博物院蔵)の「倣趙令穰江郷清夏図」(挿図11)のように著色や淡彩を用いた例もあり、「宜夏図」などには、それらの影響も感じられるのだが、むしろ水墨を主体とし、画中に人物を描かず、渴筆や擦筆や米点を主体とした、より文人画らしい蕪村の「十宜図」の作例に、このような倣古図からの影響が強くなるか、見える点は見逃せない。

もちろん、蕪村自身が讃岐時代に描いた作品の中で倣ったことを表明している中国の明時代末に活躍した銭貢(生没年未詳)という画家の米法山水風の作例(挿図12)も、あるいは参考になったのかもしれない。しかし、「宜陰図」のような米点を主体とした作例では、文徵明(一四七〇〜一五五九)や董其昌(一五五五〜一六三六)といった、より正統的な中国の明時代の文人画家の作例を、蕪村自身は強く意識したように思われる。たとえば、北関東時代の蕪村が文徵明の八勝図を写したとされる「文徵明八勝図卷」(個人蔵)では、「第三図」(挿図13)に描かれた山肌に米点を多用している。また、蕪村が実見できたとは限らないが、柳沢淇園(一七〇三〜一七八)が見たことは確実な「臥遊千里図画冊」(唐招提寺蔵)には、董其昌の款記のある「山水図」が含まれる⁽¹¹⁾。

いずれにせよ、王時敏をはじめ文徵明や董其昌といった中国の画家の作例に、蕪村自身が、どれだけ接触できたのか現段階ではわからない。今は、こ

ここに挙げたような作例から具体的な影響があったというのではなく、「十宜図」の水墨を主体とした作例の中に用いられる渴筆や擦筆や米点といった一見突飛にも見える表現が、中国の明末清初の「倣古図冊」の中にしばしば登場しており、結果的に蕪村の表現が、それらと比較的近いということを確認するにとどめたい。

であるならば、今度は蕪村の画業の中で、「十宜図」へと至る中国絵画学習のプロセスが、どのように醸成されたのかについて目を転じてみる必要も

挿図12 銭貢筆「山水図冊」(北京・故宮博物院蔵)

あるだろう。

(二) 蕪村の画業における中国絵画学習への模索

蕪村の中国絵画学習への模索は、丹後時代を終えて再び京都に戻った、四十五歳ごろから始まると考えられるが、そうした状況を最もよく示すのが、宝暦十年(一七六〇)に描かれた「倣王叔明山水図屏風」(京都国立博物館蔵)(挿図14)と「倣米南宮山水図屏風」(ロサンゼルス・カウンティ美術館蔵)(挿図15)である。現在は所蔵先が分かれているが、本来は六曲一双の屏風で、

挿図13 与謝蕪村筆「文徵明八勝図巻」(個人蔵)のうち「第三図」

右隻とされる「倣王叔明山水図屏風」は、王叔明すなわち中国の元時代の画家である王蒙（一三〇八〜八五）に倣い、左隻とされる「倣米南宮山水図屏風」は、米南宮すなわち中国の北宋時代の画家である米芾（一〇五一〜一一〇七）に倣って描いたことを、蕪村自身が画中に記している。⁽¹²⁾これらは、蕪村自身が最も初期に手がけた倣古図として、きわめて重要といえよう。⁽¹³⁾

もちろん「倣王叔明山水図屏風」に、王蒙の画風との類似性をほとんど見いだせないことは、しばしば指摘されるとおりである。⁽¹⁴⁾しかし、中国唐時代の画家である呉道玄（生没年未詳）が酒に酔って壁画を一日で完成させたという故事を画中に記すなど、中国絵画の画法に倣うことを蕪村自身が表明し、大胆な水墨技法を屏風の左右で対比させた点にこそ、蕪村の中国絵画に対する深い理解が読み取れる。「十宜図」に「倣王叔明山水図屏風」からの余韻はあまり感じられないが、⁽¹⁵⁾「十宜図」に多用される米点風の筆触は、明らかに「倣米南宮山水図屏風」に端を発するものだろう。

このような中国絵画学習への蕪村の志向は、宝暦十三年（一七六三）、四十八歳で描いた「野馬図屏風」（京都国立博物館蔵）における南蘋画風の学習へも引き継がれ、⁽¹⁶⁾とくに、屏風講（統という光沢のある絹の屏風に描きたいが高価な統は買えないと蕪村が嘆いたのを聞いて、弟子たちが資金を出し合って援助した講組織）のために『蒙求』という中国故事の解説書を参考にして描いた「草廬三顧・蕭何追韓信図屏風」⁽¹⁷⁾（野村

挿図14 与謝蕪村筆「倣王叔明山水図屏風」（京都国立博物館蔵） 宝暦10年（1760）

挿図15 与謝蕪村筆「倣米南宮山水図屏風」（ロサンゼルス・カウンティ美術館蔵）

美術館蔵)や「龍山落帽・春夜桃李園図屏風」(MOA美術館蔵)へと展開していく。屏風講は、蕪村に、統のマチエール表現(絵画表面における質感描写)への挑戦とともに、大作の確実な販路を生み、大きな制作機会を与えたが、そうした大作に、かかる新奇な中国主題を描いたことは、新たな顧客獲

挿図16 与謝蕪村筆「倣銭貢山水図」(京都国立博物館蔵)

得へ向けて、ある種の宣伝効果をもたらしたかもしれない。

だが、本当の意味で蕪村が良質な中国絵画から学ぶ機会を得たのは、明和三年(一七六六)五十一歳の冬から約一年半を過ごした、讃岐時代でのことだろう。

琴平の俳諧仲間であり、蕪村を讃岐に招いた張本人でもある菅暮牛(一七二六〜九九)の「臨川亭」で描いたことが款記からわかる「倣銭貢山水図」(京都国立博物館蔵)(挿図16)は、明時代末の蘇州で活躍した文徵明の様式を継承する銭貢という画家の筆法に倣ったことを款記で明示しており、画風にも明時代末の文徵明様式の影響が顕著である⁽¹⁸⁾。とするならば、あるいは琴平で、銭貢筆「山水図冊」(北京・故宫博物院蔵)(挿図17)のような何らかの具体的な作例を見て、触発されたと考えるのが妥当なのかもしれない。

同様に、「南海客舎」という款記から、讃岐時代に描いたことが明らかな「寒山拾得図」(個人蔵)も、劉俊(生没年未詳)という明時代の画家に倣ったことを款記で示した作例である⁽¹⁹⁾。ややグロテスクな人物の表情も、伝劉俊筆「寒山拾得図」(東京国立博物館蔵)などからの影響が具体的に想定されよう。

一方、先の菅暮牛の菩提寺である丸亀の妙法寺で描いた「蘇鉄図屏風」(妙法寺蔵)は、もともと妙法寺の襖絵であったもので、鶴亭(一七二二〜八六)などに代表される黄檗画僧の作例からの影響も想定されるが、妙法寺には、実際に本堂の庭に蘇鉄が植えられており、それに対応して「階前闘奇」という題を蕪村自身がつけたのだとも伝えられている⁽²⁰⁾。

これに対し、同じく妙法寺に残る「竹図」(挿図18)は、「擬董其昌」という款記から、明時代の画家である董其昌になぞらえたことがわかる重要な作例である。あるいは、隠元隆琦将来と売立目録に記載される伝董其昌筆「風竹図」(挿図19)のような董其昌の伝称作が念頭にあったのかもしれないが、

ここでは、董其昌という最も正統的な文人画の名前を冠した做古図が、「十宜図」を描く少し前の時期にあたる讃岐時代の終わりに描かれていることを強調しておこう。

いずれにせよ、蕪村は讃岐での旅を通して、中国絵画への理解や造形体験を確実に蓄えていき、中国の主題や表現に対する豊富な経験と、高い理解を獲得していったようなのである。

このように、讃岐時代における自らの画風への模索に、ある程度の手応えを感じていたとみられる蕪村だが、明和五年（一七六八）に再び京都へ戻った五

十三歳の蕪村は、しばらく俳諧活動に専念することとなる。明和五年から六年（一七六八～六九）にかけては、確認できるだけで、年に二十回近い句会を開いているものの、年紀のある絵画作例は現在のところ知られていない。これは、明和七年（一七七〇）の夜半亭二世の継承を意識したもののようで、明和七年（一七七〇）三月に、亡き師である早野巴人（一六七六～一七四二）の夜半亭を継ぎ、翌明和八年（一七七一）一月に、その襲名披露を兼ねた『明和辛卯春』という春興帖を刊行したところから、ようやく画業を再開しはじめる。そんな蕪村が、数年の画業のブランクを埋めようとしていたところに描いたのが、まさしく「十宜図」だった。

挿図17 銭貢筆「山水図冊」（北京・故宫博物院蔵）

挿図19 伝董其昌筆「風竹図」（『子爵堀川家及某大家御藏品展覧入札』所収）

挿図18 与謝蕪村筆「竹図」（妙法寺蔵）

四 「十便図」の克服

(二)「四季山水図」の連作

佐藤康宏氏が述べるように、蕪村が、大雅の「十便図」の表現にコンプレックスを感じたのかどうかは、本当のところよくわからない。だが、蕪村が「十宜図」後に制作していく一連の「四季山水図」の中に、大雅の「十便図」からの影響が見られるのは、やはり蕪村が「十宜図」の出来に満足できず、「十便図」を克服しようとしたからだろう。今は、蕪村が「十便図」を克服していくプロセスを具体的に見てみたい。

まず、「十宜図」の翌年に描いた明和九年（一七七二）の「四季山水図」⁽²¹⁾（文化庁蔵、重要文化財）（挿図20）では、題や題詩を片側に寄せ、罫線を引いた枠の中に題詩を書き、印章もあまり目立たせず、画面や余白を広く取るようにする傾向が顕著といえる。まさに、「十宜図」での失敗を取り戻そうとするかのようなのである。

さらに、翌安永二年（一七七三）に描かれた「四季山水図」（個人蔵）（挿図21）では、画中から題や印をほとんど排除し、題詩は、全て罫線を引いた片側の枠内に寄せ、さらに、画中の人物には近接してクローズアップして描き、その人物の営みへの感情移入を見る者に促す工夫もみられるようになる。

挿図20 与謝蕪村筆「四季山水図」（文化庁蔵）のうち、上から「春」「夏」「秋」「冬」明和9年（1772）

そして、安永三年（一七七四）の「四季山水図」⁽²²⁾（個人蔵）（挿図22）で、ようやく題詩からの束縛を少し逃れ、淡彩や墨の面的な色彩効果と、画中人物の行為を魅力的に描写するという蕪村らしい表現の端緒を獲得することとなる。安永三年（一七七四）の「四季山水図」の典拠としては、呉歴（一六三二～一七一八）筆「倣古山水図屏」（北京・故宮博物院蔵）（挿図23）のような作例があった可能性もあるし、また、「春景」の藁ぶき屋根の葺き替えや、「夏景」の風を受ける柳の描写には、周臣（？～一五三五）筆「夏畦時沢図頁」（北京・故宮博物院蔵）（挿図24）のような作例からモチーフの切り貼りをおこなったのではないかと想像したりもできるのだが、いずれにせよ、蕪村は、こうした一連の「四季山水図」制作を通じて、徐々に「蕪村らしい」表現を身につけていくのである。

ところで、一連の「四季山水図」のうち、とりわけ明和九年（一七七二）と安永二年（一七七三）の「四季山水図」には、「四季」としての規範力が弱く、必ずしも春夏秋冬を見分けられない点には注意を喚起しておきたい。要するに、「十便図」の影響を受けているはずなのに、かつ四季を描き分け

ているわけでもないのに、なぜ、くりかえし四幅対で描くのかという問題が発生してくるからである。

（二）大雅筆「六遠図・試錐図卷」——木村兼葭堂・林閨苑・雨森章迪——それに対して、一つの示唆を与えてくれたのが、大雅筆「六遠図・試錐図卷」（香雪美術館蔵）（本誌吉田恵理氏論文中の挿図1、図版一、図版二を参照）であったといえよう。この「六遠図・試錐図卷」については、本誌所収の吉田恵理氏の論文に詳しいが、小さな一巻の巻物の前半に「高遠」「深遠」「平遠」「闊遠」「迷遠」「幽遠」の六つの山水図からなる「六遠図」があり、その後、「第一図 王右軍（王羲之）蘭亭曲水図」（図版一（a））「第二図 王黄門（王徽之）好竹図」（図版一（b））「第三図 林処士（林逋）隱逸図」（図版二（a））「第四図 王子猷（王徽之）訪友図」（図版二（b））を主題とした四つの場面からなる「試錐図」が合装された画巻である。「試錐図」は、「壬午春日」の款記から宝暦十二年（一七六二）に描かれたことがわかり、「十便図」よりも九年前、大雅四十歳の作ということになる。

挿図21 与謝蕪村筆「四季山水図」（個人蔵）のうち、上から「春」「夏」「秋」「冬」安永2年（1773）

挿図22 与謝蕪村筆「四季山水図」(個人蔵)のうち、右から「春景」「夏景」「秋景」「冬景」 安永3年(1774)

これら「六遠図」と「試錐図」とが、当初からセットだったのかどうかは未詳だが、今は、いずれも小さな画面の左横に長方形の枠を設け、その中に罫線を引いて題詩を書いているという点を重視しよう。もちろん、こうした題詩の処理は、中国絵画においても張瑞図(一五七〇〜一六四二)筆「山水書画卷」(泉屋博古館蔵)のような例があるほか、沈士充(生没年未詳)筆「傲

挿図23 呉歴筆「傲古山水図屏」(北京・故宫博物院蔵)

宋元十四家山水図卷⁽²³⁾（北京・故宫博物院蔵）のように罫線が引かれる場合も確認できるため、大雅や蕪村がかかる作例に学んだ可能性は考えられる。

しかし、それ以上に大雅の「六遠図・試錐図卷」が注目されるのは、次の

挿図24 周臣筆「夏畦時沢図頁」（北京・故宫博物院蔵）

二点においてではなからうか。第一点は、六図と四図で構成された合計十図からなっており、奇しくも「十便十宜図」と同じ図数であるということ。第二点は、後半の「試錐図」が、蕪村の一連の「四季山水図」への影響を強く感じさせ、まさしく四図からなるということである。つまり、「六遠図・試錐図卷」は、十図という図数の関係から大雅の「十便図」の先行作例になったとみられ、かつ、蕪村が「十宜図」の制作後に「四季山水図」を描くにあたって、「十便図」以前の大雅の作例である「試錐図」から影響を受けた可能性が想定されることとなる。

たとえば、「試錐図」では、松葉や竹林、柳の葉といった緑の彩色の描写に、大雅らしい点描のみならず、広い面的な筆触を加えており、蕪村の安永二年（一七七三）の「四季山水図」の風に揺れる柳や松葉、竹林の表現に近い。同様に、「試錐図」の「第一図」王右軍（王羲之）「蘭亭曲水図」や「第二図」王黄門（王徽之）「好竹図」に見

る家屋内の人物描写や、人物同士の呼応する関係は、蕪村の安永三年（一七七四）の「四季山水図」の「夏景」の人物表現と近似する。また、「第四図 王子猷（王徽之）訪友図」に描かれる舟は、高士と船頭の間近景の樹木があるが、蕪村の安永三年（一七七四）の「四季山水図」の「秋景」の舟でも高士と船頭の間近景の樹木が配されている。また、同じ「第四図 王子猷（王徽之）訪友図」の雪景の構図や土坡の配置は、安永三年（一七七四）の「四季山水図」の「冬景」の構図と共通する。さらに、「第二図 王黄門（王徽之）好竹図」に描かれる網代状の垣根は、蕪村の晩年作の「竹溪訪隠図」（個人蔵、重要文化財）に登場するモチーフでもある。こうした事例は、両者が偶然に一致しているのではなく、より近い関係にあることをうかがわせよう。

加えて、「試錐図」は、「第一図 王右軍（王羲之）蘭亭曲水図」の右下に「倣李公麟之筆」と書かれており、中国の北宋時代の画家である李公麟（一〇四九―一一〇六）に倣って描いたと表明した倣古図である点も興味深く、一方の「六遠図」は、末尾にある「秋日奉似兼葭木詞宗正」から、大坂の最も著名な文人である木村兼葭堂（一七三六―一八〇二）のために大雅が描いたことが判明している点でも意義深い。

実は、兼葭堂は、「十便十宜図」の題字を書いた増山雪斎とも親しく、一説では「十便十宜図」の発注や仲介に関与し、あるいは一時所蔵したとの見解も提示されている。⁽²⁶⁾ 蕪村と兼葭堂との接触は、現状では、安永八年（一七七九）九月二十一日の一度のみしか確認が取れないのだが、⁽²⁷⁾ 蕪村と兼葭堂の関係を考えるうえでさらに重要なのは、この「六遠図」の模写が、林閨苑（生没年未詳）という画家によって描かれている点であろう。

林閨苑は、主に大坂で活躍した画家で、不明な点が多いものの、一時は京都の相国寺に滞在し、京都の寺社に所蔵される中国絵画などの古画に学んだ

挿図25 林閨苑筆「六遠図模写」（個人蔵）天明6年（1786）

ことも知られている。⁽²⁸⁾ その閨苑が、「六遠図」の所蔵者である兼葭堂から依頼されて、「六遠図模写」（挿図25）を描いているのである。残念ながら、閨苑の模写には「試錐図」の方は写されおらず、さらに「六遠図模写」も、蕪村没後三年を経た、天明六年（一七八六）の制作になる。とはいえ、この閨苑は、奇しくも「十宜図」が描かれる八か月ほど前に刊行された明和八年（一七七二）の蕪村の春興帖『明和辛卯春』に、「せいば うちこぼす墨も師走の千枚画 浪花 閨苑⁽²⁹⁾」という句を寄せる人物と同一人物ではないかと考えられる。「閨苑」という雅号の初出は、安永四年（一七七五）ともされるため、⁽³⁰⁾ なお検討が必要ではあるものの、句の内容から見て、作者の「浪花閨苑」が画家である可能性は高く、執筆者は、やはり林閨苑その人ではないかと想定している。いずれにせよ、画家としての閨苑は、大雅風の山水図に倣った作例をはじめ、蕪村の俳画風の作品、あるいは伊藤若冲（一七一六―

一八〇〇)に倣ったような作品を残しており、大雅・蕪村・若冲の三者をつなぐ存在としても興味深いといえよう。⁽³¹⁾

一方、大雅筆「六遠図・試錐図巻」の跋文筆者の中に、雨森章迪(一七三二―八六)と思しき人物が含まれている点も見逃せない。章迪は、京都の医師で、書家としても知られているが、鉄僧という俳号で蕪村門の俳諧師たちと交流し、さらには蕪村の墓碑の字を書いた人物でもある。実は、先述した蕪村と兼葭堂が接触した安永八年(一七七九)九月二十一日、京都へ滞在していた兼葭堂を訪ねた人物の中には「蕪村」とともに「森章迪」なる人物も含まれており、これは雨森章迪を指す。⁽³²⁾ 章迪については未詳な点も多く、今後のさらなる研究の進展を待ちたいが、こうした閨苑や章迪により、蕪村は大雅の「六遠図・試錐図巻」を実見することができたのではなかったか。

一連の蕪村の「四季山水図」の表現は、大雅の「試錐図巻」からの影響を少なからず感じさせるし、「六遠図・試錐図巻」にまつわる人的交流も、蕪村との近さを強く物語っている。あるいは、「六遠図・試錐図巻」それ自体であったかどうかはわからないが、これに類する大雅の作品から、蕪村が何らかのインスピレーションを受けた可能性は考えてみてもよいだろう。蕪村が「十便図」を克服する過程において、「十便図」以前の大雅の作品から学んだのであれば、何とも皮肉なことではあるが、ゆえにこそ蕪村は「十便図」を克服できたのかもしれない。

ところで、大雅と蕪村が、「十便十宜図」だけではなく、俳諧での交流があったことは、早くに尾形仿氏が指摘している

挿図26 与謝蕪村筆「竹林茅屋・柳蔭帰路図屏風」(個人蔵)

挿図28 樊沂筆「山水図頁」(北京・故宫博物院蔵)

挿図27 謝成筆「山水図頁」(北京・故宫博物院蔵)

挿図29 樊沂筆「柳村漁楽図巻」(北京・故宫博物院蔵)部分

挿図30 陸鳴筆「江山泛舟図巻」(個人蔵)部分

し、執筆者自身もかつて注意を促したことがある。⁽³³⁾ すなわち、安永三年（一七七四）正月の蕪村の春興帖に載る「さいたん いせの初日獅子と天狗は起出たり 大雅堂」の句や、翌安永四年（一七七五）の蕪村の春興帖に載る「芳野山名所 愛染霞始翫 大雅堂」の句だが、とりわけ後者は「あいぜんのかすみはじめてたなびく」と漢詩文調で読ますあたりが秀逸で、大雅の文学的才能に、蕪村も末恐ろしく感じたことだろう。

そもそも大雅は、中国絵画の主題や表現を学びつつ、日本的な主題や表現も積極的に摂取していった。たとえば、和歌への造詣も深く、琳派風の表現なども用いたことが知られているが、さらに、日本の風景を題材とした真景図を手がけることで、中国の文人画にはない独自の表現を獲得し、それゆえに、日本の文人画を大成させたともされる。

蕪村は、丹後時代以来、絵画では中国風の主題と表現を中心に描いてきたが、逆に大雅は、こうした中国と日本の垣根を早々に取り払い、より自由でのびのびとした日本らしい文人画の表現を、すでに獲得していたともいえる。要するに、蕪村は、「十便図」に向き合わされたがゆえに、「十便図」を克服しようとする過程において、大雅によって日本風に翻案された日本らしい文人画の表現を、否応なしに継承させられたため、かえって逆説的に蕪村独自の晩年の表現を獲得できたのではなかったか。

おわりに

今、蕪村の晩年作について、個別に論じられるだけの十分な準備はないが、⁽³⁵⁾ここでは、晩年作に見られる「十便図」の影響のいくつかを確認しておきたい。とりわけ、「十便図」の残像のような表現は、右端に寄せられた題詩の処理にあらわれるようである。

たとえば、蕪村の晩年の代表作「夜色楼台図」（個人蔵、国宝）では、画面と完全に分けて、題詩を書くための白い区画を作ったうえで、それを画面の右端に寄せており、これに類する表現は、「峨嵋露頂図卷」（TOREKOKレクシヨン蔵、重要文化財）にもうかがえる。また、「竹林茅屋・柳蔭帰路図屏風」（個人蔵、重要文化財）（挿図26）は、六曲一双屏風の右隻・左隻それぞれの第一扇全体に金箔を貼り、その上に、『聯珠詩格』という詩文集に載る中国の唐時代末の詩人の七言絶句を記した、きわめて変わった形式の屏風であるが、まさに第一扇の金箔の上に書かれた題詩が、大雅の「十便図」の題詩の余韻ともみなせるだろう。

そもそも「竹林茅屋・柳蔭帰路図屏風」に描かれる、蕪村の晩年作の柔らかな筆致と鮮やかな淡彩で翻案された山水の景は、まるで日本の風景のように見えるが、同時に、蘇州や金陵で活躍した中国の明末清初の画家たちの作

例との共通性を考慮してもよいのかもしれない。具体的には、謝成（二六一二～六六）筆「山水図頁」（北京・故宮博物院蔵）（挿図27）や、樊沂（一六一一～？）筆「山水図頁」（北京・故宮博物院蔵）（挿図28）、樊沂筆「柳村漁楽図卷」（北京・故宮博物院蔵）（挿図29）、陸暲（？～一七一六）筆「江山泛舟図卷」（個人蔵）（挿図30）など、金箋というマチエールの表現、淡彩の面的な使用、さらには、なだらかで温和な山水表現において、蕪村がこうした作例に触発された可能性はないのだろうか。

挿図32 陳舒筆「三山書院図卷」（個人蔵）部分

蕪村の晩年作として著名な「竹溪訪隠図」や「新緑杜鵑図」（文化庁蔵、重要文化財）に、盛茂燁（生没年未詳）や李士達（生没年未詳）などの蘇州派からの影響があることはすでに指摘される³⁶ところだが、山肌の質感描写や、淡彩面の広がりなどにおいて、邵弥（一五九二？～一六四二）筆「雜画冊」（北京・故宮博物院蔵）（挿図31）などのような作例も、何らかの共通性を見せてくれる。あるいは、先に俳画へとつな

がると指摘した「十宜図」の「宜風図」も、素早い筆触と簡略な淡彩の面の広がり、陳舒（一六一二～八二二）筆「三山書院図卷」（個人蔵）（挿図32）と類似しているのは、単なる偶然なのだろうか。いずれにせよ、こうした中国絵画からの影響を、「十宜図」に見た王時敏の倣古図などと同様に、より具体的に考えてみることは、今後の重要な課題といえよう。

一方、蕪村の晩年の画風が、大雅の「十便図」に引きずられただけではないという点も、最後に少し補足しておきたい。たとえば、渴筆や擦筆の印象的な「宜冬図」や「宜雨図」は、晩年の「寒林孤亭図」（個人蔵）（挿図33）のような表現へと継承され、蕪村は日本の文人画における渴筆や擦筆の高い理解と達成を実現した。実は、大雅の「六遠図卷」にも、渴筆や擦筆への理解がうかがわれる表現があり、大雅筆「浅間山真景図」（個人蔵）のような作例につながったのではないかと考えられる。その意味で、大雅の「六遠図・試錐図卷」が蕪村の画業へ与えた影響は、さらに大きいとも想定されるが、こうした日本の文人画における渴筆や擦筆の理解については、今後、あらためて検討していく必要もある。また、「宜陰図」のような光への鋭敏

挿図33 与謝蕪村筆「寒林孤亭図」（個人蔵）
安永7年（1778）

な感覚を示す表現が、晩年の「春光晴雨図」につながることは、先に述べたとおりである。こうした蕪村の晩年作による達成は、大雅の「十便図」を乗り越える過程からだけではなく、蕪村自身の「十宜図」の表現を、より展開・発展させていく中からも育まれたとみなせるのではなからうか。

最後に「十便十宜図」の歴史的位置づけについて、若干の見解を提示しておこう。そもそも「十便十宜図」のような画帖自体、祇園南海（一六七六―一七五二）、柳沢淇園、彭城百川（一六九七―一七五二）などの作例には、現在のところ確認されていない。「十便十宜図」に先行する、日本の文人画の画帖としては、宝暦十三年（一七六三）に描かれた大雅の「青緑山水図帖」（サントリー美術館蔵）や、明和六年から七年（一七六九―七〇）にかけて文人諸家が描いたとされる「明和南宗画帖」（東京国立博物館蔵）が知られる程度である。その意味でも、日本の文人画家が手がけた初期の画帖として「十便十宜図」の意義はきわめて大きい。

であるならば、「十便十宜図」を、単に大雅と蕪村が競い合って作った競争ではなく、両者がともに作る共作、あるいは連作として理解する必要もあるだろう。すなわち、大雅が、「園林図（別業図）」と「詩意図」の側面を受け持ち、一方の蕪村は「詩意図」の部分を継承しつつ、むしろ「隠れ做古図」³⁷のような変化をつけて、まるで俳諧の付合のような感覚で、大雅の「十便図」に応じたとみなすことができるかもしれない。もし、沈周に代表されるような明時代の園林図的な要素を大雅が「十便図」に盛り込んだことを、蕪村も理解していたのだとしたら、蕪村は中国絵画のさらに新しい時期の明末清初に流行した做古図という要素を「十宜図」に重ね合わせることで、より新奇な付合を試みたとも解釈できよう。

かかる大雅と蕪村の、ある種の役割分担とせめぎ合いこそが、「十便十宜

図」の各図の多様性を形作り、「十便十宜図」の作品としての奥深さを生み出した。ゆえに、日本の文人画を代表する画帖の傑作としての位置づけを確固たるものにしたのではなからうか。要するに「十便十宜図」は、李漁の「詩」に基づく「詩意図」を柱としながらも、大雅が「園林図」的な側面を、蕪村が「做古図」的な側面を付与することで、明末清初の中国絵画に対する当時の日本の理解を、ある種の俳諧の連句のような形で提示した、日本の文人画ならではの中国趣味あふれる画帖であったのかもしれない。

以上のような意味において、蕪村の「十宜図」の表現が、大雅との比較というレベルではなく、日本の文人画の画帖という形式の中で、大雅の「十便図」と同等に、高く評価されるべき作品であることをあらためて主張したい。画帖という狭小なフォーマットを、どうやら蕪村はあまり得意としたわけではなく、晩年作でも横長の画面形式や屏風といった大画面を比較的好んだようである。しかし、「春光晴雨図」や「寒林孤亭図」などに見られるマチエール表現の達成は、逆に画帖のような小画面からの学習成果に起因すると思しい。こうした日本の文人画における渴筆や擦筆、およびマチエール表現の登場は、黄公望（一二六九―一三五四）や倪瓚（一三〇一―一七四）といった元末文人画の日本における理解や、それを日本にもたらしたであろう明清の做古図とも関わる重要な問題をはらむ。すなわち、大雅と蕪村のみならず、のちの浦上玉堂（一七四五―一八二〇）や野呂介石（一七四七―一八二八）などへも波及する大きなテーマではあるが、今は、「十宜図」の表現が、これらの端緒になり得ることを指摘するにとどめよう。

以上、十分な考察に及ばなかった点も多いが、「十便十宜図」からの見通しや、大雅や蕪村における中国絵画の受容や比較の問題が、今後の日本の文人画研究に、少しでも寄与するならば幸いである。

- (1) 「十便十宜図」に関する主要な先行研究としては、「十便十宜帖」(『國華』二七一、國華社、一九二二年)、人見少華「大雅蕪村十便十宜畫冊に就ての疑團」(『南畫鑑賞』三一、南畫鑑賞會、一九三四年)、脇本十九郎「十便十宜畫冊小攷」(『美術研究』四九、美術研究所内美術懇話會、一九三六年)、熊谷宣夫「図版要項 大雅筆十便畫冊汲便圖」(『美術研究』一六三、美術研究所、一九五一年)、鈴木進「十便帖」(小杉放菴ほか編・鈴木進ほか解説『池大雅畫譜 第三帙』中央公論美術出版、一九五八年)、吉沢忠・神田喜一郎・古原宏伸「池霞樵・謝春星十便十宜畫冊」(筑摩書房、一九七〇年)、吉沢忠「大雅・蕪村と十便十宜畫冊」(同前『池霞樵・謝春星十便十宜畫冊』所収)、神田喜一郎・古原宏伸「李漁と十便十宜詩」(同前『池霞樵・謝春星十便十宜畫冊』所収)、鈴木進「池大雅」(鈴木進・佐々木丞平『日本美術繪画全集 第一八卷 池大雅』集英社、一九七九年)、吉沢忠「与謝蕪村」(吉沢忠『日本美術繪画全集 第一九卷 与謝蕪村』集英社、一九八〇年)、星野鈴「19 宜春図」(『20 宜春図』「21 宜暁図」「22 宜雨図」(同前『日本美術繪画全集 第一九卷 与謝蕪村』所収)、小林忠・河野元昭『江戸名作画帖全集Ⅰ 文人画(1) 大雅・蕪村・木米』(駁々堂出版、一九九二年)、小林忠「大雅蕪村正論——十便十宜帖を中心に——」(同前『江戸名作画帖全集Ⅰ 文人画(1) 大雅・蕪村・木米』所収)、松原茂「書画一致——大雅と蕪村の場合——」(同前『江戸名作画帖全集Ⅰ 文人画(1) 大雅・蕪村・木米』所収)、小林忠・徳田武「対談 大雅・蕪村の詩書画三絶」(『十便十宜図』を讀む)、『江戸文学』一七、ペリかん社、一九九七年)、徳田武「『十便十宜図』を讀む」(『江戸文学』一八、ペリかん社、一九九七年)、藤田真一「『十便十宜画帖』考——池大雅との交叉——」(『国文学 解釈と鑑賞』八三七、至文堂、二〇〇一年)、杉本欣久「池大雅の作畫と文人性」(『黒川古文化研究所紀要 古文化研究』五、黒川古文化研究所、二〇〇六年)、佐藤康宏「蕪村が謝寅になるまで」(辻惟雄ほか監修『与謝蕪村——翔けめぐる創意——』M I H O M U S E U M、二〇〇八年)、安永拓世「せめぎあい、継承する、日本の文人画——関西を中心に——」(辻惟雄編『日本美術全集 第一四卷 江戸時代Ⅲ 若冲・応挙、みやこの奇想』小学館、二〇一三年)、安永拓世「十便図」「十宜図」(同前『日本美術全集 第一四卷 江戸時代Ⅲ 若冲・応挙、みやこの奇想』所収)などを参照。また、別本の「十便十宜帖」については、歸鞍生「大雅及蕪村筆十便十宜帖」(『國華』三四四、國華社、一九一九年)を参照。

(2) 前掲註(1) 杉本論文を参照。

(3) 江戸時代中期以降に中国の明清の繪画の影響を受けて描かれた、彩色の比較的少ない繪画を、「文人画」と呼ぶか「南画」と呼ぶかについては、古くから議論がある。また、近年は、中国繪画の影響を色濃く受けた同時期の濃彩の繪画を含めて「唐画」の呼称が用いられる場合もある。詳しくは、佐藤康宏「雅俗の都市像——与謝蕪村「夜色楼台図」」(佐藤康宏編『講座日本美術史 第一卷 物から言葉へ』東京大学出版会、二〇〇五年)の註(2)、佐藤康宏「南画／文人画／南宗画を横断する——浦上玉堂の画風変遷——」(浦上玉堂 岡山県立美術館・千葉市美術館、二〇〇六年)、伊藤紫織「江戸時代中期京都の「唐画」」(『千葉市美術館研究紀要 採蓮』一三、千葉市美術館、二〇一〇年)などを参照。なお、蕪村自身はその画風や書簡の記述から、南宗画も北宗画も積極的に取り入れたことがわかるが、南宗画家を標榜していた。また、大雅や蕪村の画風を示す同時代に用いられた歴史用語としては「唐画」がふさわしいようだが、その後「平安人物志」などでは「唐画」の範疇が「文人画」に置き換わる。本稿では、蕪村が影響を受けたであろう中国繪画に、明末の蘇州派だけではなく、より正統的な文人画に近い作品も含まれていた可能性を提示するため、基本的に「文人画」の呼称を用いた。

(4) 前掲註(1) 佐藤論文、杉本論文、横尾拓真「池大雅筆「楡枋園図卷」」(大徳寺蔵)について、『美術史』一七八、美術史學會、二〇一五年)などを参照。

(5) 「十便図」「十宜図」の各十図の錯簡については、前掲註(1) 脇本論文、吉沢忠「大雅・蕪村と十便十宜畫冊」、神田喜一郎・古原宏伸「李漁と十便十宜詩」などを参照。なお、本稿での挿図の掲載順や、各図を列記する場合の順序は、いずれも当初の原詩の順に従う。

(6) 前掲註(1) 徳田論文を参照。

(7) 前掲註(1) 佐藤論文を参照。

(8) 前掲註(1) 佐藤論文を参照。

(9) 前掲註(1) 佐藤論文を参照。

(10) 前掲註(4) 横尾論文を参照。

(11) 蕪村の「文徵明八勝図卷」のもとになった文徵明の作品が、卷子装だったのか画帖だったのかは未詳だが、蕪村の「文徵明八勝図卷」は、虫損の状態から当初から現在の卷子装ではなく、画帖であった可能性も指摘されている(『特別企画展 東と西の蕪村——伊藤若冲「菜蟲譜」期間限定公開——』佐野市立吉澤記念美術館、二〇一六年を参照)。また、「臥遊千里図画冊」については、『特別展 柳沢淇園——文雅の士・新奇の画家——』(大和文華館、二〇一七年)を参照。同図録には、伝董其昌筆「山水図」の図版は掲載されていないが、「臥遊千里図画冊」の全図様は、呉孟晋「臥遊千里図画冊」(唐招提寺蔵)について、『大和文華』一三九、大和文華館、

- 二〇二一年)で紹介予定。なお、「臥遊千里図画冊」には、款記等に「倣」と記した倣古図は含まれていないものの、日本の初期の文人画が実見した中国絵画の画冊として、大雅の「樓閣山水図屏風」(東京国立博物館蔵)の発想源になった邵振先(生没年未詳)ほか筆「張還真翁祝寿図冊」とともに重要な作例とみられる。
- (12) 吉沢忠「與謝蕪村筆 仿王蒙山水圖屏風」「與謝蕪村筆 仿米芾山水圖屏風」(『國華』八七〇、國華社、一九六四年)を参照。
- (13) 蕪村における倣古図制作については、星野鈴「南画における中国画の受容の実際―大雅と蕪村の倣古作を中心に―」(『国際交流美術史研究会 第七回シンポジウム 東洋美術における影響の問題』国際交流美術史研究会、一九九〇年)、前掲註(1) 佐藤論文、板倉聖哲「若冲、蕪村と東アジア」(『辻惟雄監修、サントリー美術館・MIHO MUSEUM編』生誕三百年 同い年の天才絵師 若冲と蕪村』読売新聞社、二〇一五年)などを参照。
- (14) 前掲註(12) 吉沢論文、佐々木丞平「水墨画の流れの中に見る蕪村作品の特異性」(『MUSEUM』四三九、東京国立博物館、一九八七年)、前掲註(13) 星野論文、佐藤康宏「74 倣王叔明山水図屏風」75 倣米南宮山水図屏風」(『辻惟雄ほか監修』『与謝蕪村―翔けめぐる創意―』MIHO MUSEUM、二〇〇八年、三二〇頁)などを参照。ただ、従来あまり指摘はないが、筆致や描法ではなく構図への理解という点では、王蒙筆「夏山隱居図」(フリーア美術館蔵)や王蒙筆「溪山風雨図」(北京・故宮博物院蔵)などの関連性を考慮してみてもよいのではなからうか。
- (15) 筆致や画面のスケール感自体は全く異なるものの、「倣王叔明山水図屏風」の左半分の構図は、わずかに「十宜図」の「宜冬図」の構図との共通性を感じさせるが、同様の構図は、後述する「倣銭貢山水図」(京都国立博物館蔵)にもうかがうことができる。であるならば、典拠となる何らかの図様の引用が、「倣王叔明山水図屏風」や「倣銭貢山水図」を文字通り倣古図として成立させている可能性もあり、かかる図様の一致が、逆に「十宜図」の倣古図としての位置づけを補強するとも考えられよう。
- (16) 「野馬図屏風」については、成瀬不二雄「沈銓筆「秋溪群馬図」をめぐって」(『大和文華』六九、一九八一年)、蕪村の南蘋画風の学習については、安永拓世「蕪村筆「鳶・鴉図」をめぐって―蕉風復興運動と南蘋画風―」(『美術史』一五五、美術史學會、二〇〇三年)を参照。
- (17) 鄭涵云「与謝蕪村筆「草廬三顧・蕭何追韓信図屏風」について」(『野村美術館研究紀要』二三、野村美術館、二〇一四年)を参照。
- (18) 佐藤康宏「週刊アーティストジャパン16 与謝蕪村」(同朋舎出版、一九九二年)、
- 佐藤康宏「與謝蕪村筆 倣銭貢山水圖」(『國華』一二五二、國華社、二〇〇〇年)、前掲註(3) 佐藤康宏「雅俗の都市像―与謝蕪村「夜色樓台図」を参照。
- (19) 前掲註(13) 星野論文、佐々木丞平・佐々木正子監修「蕪村 その二つの旅」(朝日新聞社、二〇〇一年)、星野鈴「蕪村の「寒山拾得図」をめぐって」(星野鈴「蕪村の絵絹」風人社、二〇一三年)などを参照。
- (20) 清水孝之「讃岐に於ける蕪村の畫業―妙法寺を中心として―」(『畫說』六二、東京美術研究所、一九四二年)、わきもと「名品小解 蕪村蘇鐵圖」(『畫說』六二、東京美術研究所、一九四二年)、加藤増夫「丸亀蕪村寺の蕪村の蘇鐵の繪」(『日本美術工藝』一六四、日本美術工藝社、一九五二年)、山本健吉・早川聞多編「蕪村画譜」(毎日新聞社、一九八四年)などを参照。
- (21) 佐藤康宏「與謝蕪村筆 四季山水圖」(『國華』一四一九、國華社、二〇一四年)を参照。
- (22) 安永三年(一七七四)の「四季山水図」については、「十便十宜図」の注文主と考えられる下郷学海がかつて所蔵していた作品であることを、現在の同図のご所蔵者からご教示いただいた。同図の旧所蔵者や伝来経緯については、さらなる検討を待ちたいが、もし、そうであれば、蕪村が「十便図」の克服を、一連の「四季山水図」で試み、その最終的な成果を同図で学海に示したとの解釈も成り立つこととなる。同図が当初から学海のために描かれたのかどうかは未詳ながら、「十宜図」と「四季山水図」の関係を考えるうえで、きわめて重要な問題をほらむ。
- (23) 沈士充については、蕪村よりも後の時代ではあるが、江戸時代後期に江戸で活躍した書家で漢詩人の市河米庵(一七七九―一八五八)が収集した中国書画の中に沈士充筆・董其昌贊「山水図冊」(東京国立博物館蔵)があり、江戸時代の日本に何らかの類品がもたらされていたことを確認できる。同図は、倣古図ではないものの、明時代の画冊の日本における受容という意味でも興味深い資料といえる。
- (24) 十図からなる画帖という点では、池大雅筆「青緑山水図帖」(サントリー美術館蔵)も「十便図」の先行作例になったと思われるが、十詩に対応する十図を描くという構想自体は、中国の唐時代の詩人である盧鴻(生没年未詳)が嵩山での隱居地の十景を詠んだ十首の詩を絵画化した「盧鴻草堂十志図」に基づく可能性もあろう。「盧鴻草堂十志図」については、瀧精一「盧鴻草堂十景圖卷に就て」(『國華』五八五、國華社、一九三九年)、宮崎法子「角川叢書24 花鳥・山水画を読み解く―中国絵画の意味―」(角川書店、二〇〇三年)、植松瑞希「小さな庭園空間―明代蘇州における隱居地圖像の二類型について」(『大和文華』一三一、大和文華館、二〇一七年)などを参照。

- (25) 大雅が「試錐図」で「李公麟」に倣ったことを明記した背景には、李公麟が描いたとされる「龍眠山莊図」を意識したとも考えられよう。「龍眠山莊図」が、中国の唐時代の詩人である王維（七〇一～六二）の伝称作とされる「輞川図」や、前掲註(24)の「盧鴻草堂十志図」とともに、中国の園林図や別業図の古典として機能したことは、前掲註(24)の宮崎書を参照。「試錐図」は、厳密な意味での園林図や別業図ではないが、大雅をはじめとする日本の文人画家が、こうした中国の園林図の古典を理解していた可能性は高い。日本における中国の園林図や園林文化の受容については、前掲註(4)横尾論文、宮崎法子「明代蘇州の園林文化とその伝播―呉派別業図から大名庭園へ―」(特別展「蘇州の見る夢―明清時代の都市と絵画―」開催記念国際シンポジウム報告書「蘇州をめぐる諸問題―中国と日本の観点から―」大和文華館、二〇一六年)を参照。
- (26) 前掲註(1)脇本論文、吉沢忠「大雅・蕪村と十便十宜畫冊」、小林忠、徳田武「対談 大雅・蕪村の詩書画三絶 「十便十宜図」を読む」などを参照。
- (27) 兼葭堂が安永八年(一七七九)九月三日から同二十六日まで上京し、京都の文人と交流した際、『兼葭堂日記』の九月二十一日条には「在宿」とあり、二十名ほどの名に混じって「蕪村」と書かれているため、蕪村が兼葭堂の宿を訪ねたと思しい。なお、同日兼葭堂を訪ねた人物の中には「森章適」とあるが、これは後述する雨森章迪とみられる。
- (28) 林閨苑については、「書記」(『美術研究』八五、美術研究所、一九三九年)、長谷洋一「内閣文庫蔵『京師諸寺什物画記』について―林閨苑と古画学習―」(平成一〇―一一年度科学研究費補助金(基盤研究(C)(一))研究成果報告書『江戸時代における大坂画壇の研究』、研究代表者:山岡泰造、二〇一一年)、岩佐伸一「大坂の唐画師・林閨苑―文献資料の整理と紹介―」(大阪歴史博物館共同研究成果報告書「一、大阪歴史博物館、二〇〇七年)、岩佐伸一「唐画師・林閨苑の作品より」(『美術フォーラム21』一七、二〇〇八年)、『唐画もん―武禪に閨苑、若冲も』(大阪歴史博物館・千葉市美術館・産経新聞社、二〇一五年)などを参照。
- (29) 丸山一彦・山下一海校注『蕪村全集 第七巻 編著:追善』(講談社、一九九五年)二八頁を参照。
- (30) 岩佐伸一「概説 墨江武禪と林閨苑」(前掲註(28)『唐画もん―武禪に閨苑、若冲も』所収)を参照。
- (31) 前掲註(28)『唐画もん―武禪に閨苑、若冲も』を参照。
- (32) 雨森章迪については、植谷元「蕪村周辺の人々」(『山邊道』七、天理大學國語國文學會、一九六二年)、田中善信「蕪村と鉄僧」(『国文白百合』二七、白百合女子

- 大学国語国文学会、一九九六年)などを参照。
- (33) 尾形仍「芭蕉・蕪村」(花神社、一九七八年)、前掲註(1)安永拓世「せめぎあ、継承する、日本の文人画―関西を中心に」などを参照。
- (34) 前掲註(29)『蕪村全集 第七巻 編著:追善』七〇頁、二〇二頁を参照。
- (35) 蕪村の晩年作に対する執筆者の見解については、前掲註(1)安永拓世「せめぎあい、継承する、日本の文人画―関西を中心に」、安永拓世「与謝蕪村の絵画表現における俳諧的趣向―重なり合い、補い合う、絵画と文学―」(楠元六男編『江戸文学からの架橋―茶・書・美術・仏教』竹林舎、二〇〇九年)、安永拓世「蕪村の絵画表現に見る時代性と独自性―大雅・若冲とのかかわりを中心に」(『聚美』一四、聚美社、二〇一五年)などを参照。
- (36) ジェームス・ケーヒル「彭城百川の絵画様式(一)〜(三)」(『美術史』九三〜九六・一〇五・一〇七、美術史學會、一九七六・七八・七九年)(James Cahill, 'Yosa Buson and Chinese Painting', *International Symposium on the Conservation and Restoration of Cultural Property: Interregional Influences in East Asian Art History*, 1982. 前掲註(18)佐藤康宏「與謝蕪村筆 做銭貢山水圖」、前掲註(13)板倉論文、佐藤康宏「明末蘇州派と18世紀京都画壇」(前掲註(25)報告書「蘇州をめぐる諸問題―中国と日本の観点から―」所収)などを参照。
- (37) 前掲註(13)星野論文、佐藤論文、板倉論文などで指摘されるとおり、蕪村は多くの做古図を描いたが、「十宜図」の場合には、「做」などの文言を画中には明示せず、做古図であることをあからさまに主張してはいない。もちろん、「十宜図」は、そもそも李漁の詩に基づく詩意図であるし、「做」と款記で示すための十分な余白がなかったとも考えられるが、これは、晩年の「鶯・鴉図」(北村美術館蔵、重要文化財)に、典拠となった松尾芭蕉(一六四四〜九四)や向井去来(一六五二〜一七〇四)の句をあえて書き込まなかった趣向とも一致し、わかる人にしかわからない「隠れ做古図」とも呼ぶべき奥ゆかしい仕掛けになっていると解釈できよう(『鶯・鴉図』の趣向については、前掲註(16)安永論文、前掲註(35)安永論文を参照)。そもそも、「做王叔明山水図屏風」や「做銭貢山水図」のように一視野で鑑賞する画面形式と、「十宜図」のような小さな画面を何度もめぐることで楽しむ画帖としては、同じ做古図でも鑑賞の意図が異なっており、画帖形式の做古図は、本場中国の做古図冊がそうであるように、さまざまな画風で描けることを示すレパートリーの見本帳のような機能も有したはずである。こうした画帖形式の做古図へのまなざしを、蕪村がどこまで意識していたかは今後の大きな課題であるが、その意味でも、前掲註(13)板倉論文の「中国において、対象となる古画と做古画における差異は、誤

解の結果によるズレではなく、画家自身の意図的な演出、ブラシであり、大雅や蕪村における做古画の言説もそうした認識から確信を得た結果である」との指摘は、きわめて重要といえよう。

〔付記〕

本稿は、平成二十七年（二〇一五）十月三十一日に東京文化財研究所で開催された第四十九回オープンレクチャー「モノ／イメージとの対話」において口頭発表した「与謝蕪村の絵画に見る和漢」、および平成二十八年（二〇一六）十一月二十六日に青山学院大学で開催された第一回表象文化研究会において口頭発表した「与謝蕪村筆「十宜図」について」の内容をもとに、加筆修正をおこなったものです。事前調査や口頭発表、本稿への図版掲載に際しては、各資料の所蔵者・所蔵機関をはじめ、秋田達也氏（秋田県立近代美術館学芸主事）、出光佐千子氏（出光美術館館長）、岩佐伸一氏（大阪歴史博物館主任学芸員）、岡田秀之氏（福田美術館学芸課長）、郷司泰仁氏（香雪美術館学芸員）、吉田恵理氏（静嘉堂文庫美術館学芸員）など多くの方々のご教示とご高配を賜りました。また、本稿への執筆にあたっては、前掲註（1）佐藤論文、前掲註（13）星野論文、板倉論文、前掲註（25）宮崎論文に多大なる示唆を受けました。本稿は、それらへの十分な回答にはなっておりませんが、記してここに感謝の意を表します。

〔挿図出典〕

- 挿図1・2 所蔵者である川端康成記念会の許可を得て、日本近代文学館より写真の提供を受けた
- 挿図3 河野元昭『新潮日本美術文庫9 与謝蕪村』（新潮社、一九九六年）五三頁
- 挿図4 中国古代書畫鑑定組編『中國美術分類全集 中國繪畫全集 第一九卷 清一』（文物出版社・浙江人民美術出版社、二〇〇一年）三四頁
- 挿図5 『中國美術分類全集 中國繪畫全集 第一九卷 清一』三五頁
- 挿図6 『中國美術分類全集 中國繪畫全集 第一九卷 清一』三一頁
- 挿図7 『中國美術分類全集 中國繪畫全集 第一九卷 清一』三六頁
- 挿図8 『故宮博物院藏文物珍品大系 四王吳惲繪畫』（上海科學技術出版社、二〇〇〇年）一三三頁
- 挿図9 『故宮博物院藏文物珍品大系 四王吳惲繪畫』二三頁
- 挿図10 『中國美術分類全集 中國繪畫全集 第一九卷 清一』六六頁
- 挿図11 『中國美術分類全集 中國繪畫全集 第一九卷 清一』一六頁
- 挿図12 『故宮博物院藏文物珍品大系 吳門繪畫』（上海科學技術出版社、二〇〇〇年）

- 二二九頁
- 挿図13 台東区立書道博物館・東京国立博物館編『生誕五五〇年記念 文徵明とその時代』（台東区芸術文化財団、二〇二〇年）九四頁
- 挿図14 佐々木丞平・佐々木正子監修『蕪村 その二つの旅』（朝日新聞社、二〇〇一年）五八頁
- 挿図15 『新潮日本美術文庫9 与謝蕪村』一三三頁
- 挿図16 佐藤康宏「與謝蕪村筆 做錢貢山水圖」〔國華〕一二五二、國華社、二〇〇〇年）二三頁
- 挿図17 『故宮博物院藏文物珍品大系 吳門繪畫』一三〇頁
- 挿図18 所蔵者である妙法寺から写真の提供を受けた
- 挿図19 『子爵堀川家及某大家御藏品展覧入札』（東京美術倶楽部、一九一八年四月二十九日）
- 挿図20 佐藤康宏「與謝蕪村筆 四季山水圖」〔國華〕一四一九、國華社、二〇一四年）二七・二九頁
- 挿図21 『蕪村 その二つの旅』一一〇〜一一二頁
- 挿図22 山本健吉・早川間多編『蕪村画譜』（毎日新聞社、一九八四年）八〇〜八三頁
- 挿図23 『故宮博物院藏文物珍品大系 四王吳惲繪畫』二四〇〜二四一頁
- 挿図24 『故宮博物院藏文物珍品大系 吳門繪畫』七七頁
- 挿図25 所蔵者の許可を得て、大阪歴史博物館より写真の提供を受けた
- 挿図26 『蕪村 その二つの旅』一一六〜一一七頁
- 挿図27 『故宮博物院藏文物珍品大系 金陵諸家繪畫』（上海科學技術出版社、二〇〇〇年）二六九頁
- 挿図28 『故宮博物院藏文物珍品大系 金陵諸家繪畫』二六七頁
- 挿図29 『故宮博物院藏文物珍品大系 金陵諸家繪畫』一五四頁
- 挿図30 『特別展 橋本コレクション 中国の絵画―明・清・近代―』（渋谷区立松濤美術館、一九八四年）三六頁
- 挿図31 中国古代書畫鑑定組編『中國美術分類全集 中國繪畫全集 第一七卷 明八』（浙江人民美術出版社・文物出版社、二〇〇〇年）二二二頁
- 挿図32 『特別展 橋本コレクション 中国の絵画―明・清・近代―』三一頁
- 挿図33 辻惟雄ほか監修『与謝蕪村―翔けめぐる創意―』（MIHOMUSEUM、二〇〇八年）二〇〇頁

（やすながたくよ・文化財情報資料部主任研究員）