

Study on Chinese paintings in the early modern Tosas, and "Honcho Gaho Taiden"(Summary of the Rules of Japanese Painting)

| | |
|-------|---|
| メタデータ | 言語: jpn 出版者: 公開日: 2021-03-31 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 松尾, 芳樹, Matsuo, Yoshiki メールアドレス: 所属: |
| URL | https://doi.org/10.15014/00000391 |

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



近世土佐家の中国絵画研究と『本朝画法大伝』

松尾 芳樹

【抄録】

14世紀に大和絵の流派として生まれた土佐家は、17世紀後期の土佐光起の時代になると大和絵のみならず、中国絵画に倣った画題や様式を持つ作品を制作するようになる。光起と中国絵画の関係を考察するために、土佐家に伝えられた粉本と、光起の画論と伝えられる『本朝画法大伝』を検討した。しかし、『本朝画法大伝』は後世の写本しか遺されていないため、18世紀に出版された画譜である『画筌』との比較によって、その資料性を考察した。粉本には土佐家の中国絵画研究の痕跡がみられ、『本朝画法大伝』には父光則から継承した家法における中国画論の影響が確認できた。光起は中国絵画を高く評価する一方で、日本絵画の美質も認識しており、中国絵画に範を求める制作はその価値観の実践と考えることができる。

1. はじめに

14世紀に土佐行光を祖として生まれた土佐派は、大和絵の流派として知られる。土佐光元の戦死により、中興の祖光信の血脈が絶え、光茂の弟子光吉の系譜に土佐家が継承されてもなお、その基盤が大和絵であることは変化していない。しかし、17世紀後半になると土佐家の作品には、掛幅を中心に漢画系絵画の画題が見られるようになる。これらは大和絵の作品と併存しており、花鳥画あるいは人物画において中国絵画に倣った画題や様式を展開した。そのなかには鶉図のように後世に土佐家を代表する画題となるものまで含まれている。

多くの作例が遺る一方で、近世の土佐家がこうした中国絵画の影響を受けた制作を行う理由については不明な部分が多い。当時は黄檗絵画の影響が多少現れ始めてはいるが、後世の花鳥画に大きな影響を与える沈南蘋の来日はかなり先のことで、中国絵画への傾斜は未だ大きな潮流とはいえない時代である。ところが、光起の活動期間からこうした展開が顕著になっていることは明かであり、土佐家の伝統の上に成立したものか、近世に新たに獲得したものか、考察すべき課題がある。

加えて、土佐光起は、近世土佐家中興として伝説を纏いつつも、正確な記録が乏しく⁽¹⁾、その真筆にみられる多彩な表現から、画風の典型を把握しがたい印象がある。大和絵の画系である土佐家において、中国絵画への積極的理解が生まれる理由を問うことは、光起という絵師を理解するためにも

重要な課題といえる。しかし、そのためには、土佐光起の画論とされる『本朝画法大伝』に触れないわけにはいかない。そこに中国画論に対する近世土佐家の理解が展開すると考えられているためである。本稿は近世土佐派における中国絵画研究の様相を、遺された粉本及び光起画論の検討を通して考察するものである。

2. 土佐家の中国絵画研究と粉本

17世紀に制作された土佐派の絵画として、中国絵画の影響を窺わせるものには、《芙蓉図》(大阪市立美術館)、《鶉図》(三井記念美術館)、《貝尽図》(東京藝術大学大学美術館)、《林和靖図》(大和文華館)など多数の作例がある。これらは、年紀のないものが多いが、おおむね左近将監の落款を持つことから絵所預となる承応3年(1654)以後のものということになる⁽²⁾。

京都市立芸術大学芸術資料館が所蔵する《土佐派絵画資料》の中には、年紀から17世紀に制作されたことがわかる模本や下絵が遺されており、肖像画をはじめ、物語絵、歌絵、名所絵、花鳥画、仏画に至るまでは幅広い画題が展開する。多くは大和絵系の様式を見せるが、人物画においては、寒山拾得図や伏羲像など道釈画が加わり⁽³⁾、また花鳥画においても、鶯図、牡丹図、花籠図のように中国趣味の画題が見られる(表1)。鶯は中国においては、泥地にけがされることのない高潔な人格の象徴とされ、科挙合格の祈願も込められた画題であり、牡丹もまた富貴を象徴して中国で愛好された画題である。そして竹籠に折枝切花を盛る花籠図も《筆耕園》の伝趙昌《花籠図》に見られるとおり、中国趣味の画題として認識される。

現存する近世土佐家の花鳥画の作例に比して、《土佐派絵画資料》のなかに花鳥画下絵が少ないのは、需要の高い画題の粉本が、早い段階で流出したためと考えられるが、遺された粉本においてなお漢画系の様式を持つものが多いことは注目すべきであろう。承応3年(1654)隠元隆琦の渡来により黄檗禅林の絵画が将来され、肖像や道釈画に新たな中国趣味をもたらした。しかし、当時土佐家と黄檗文化との接触は見られるものの、その絵画様式の影響は見られず⁽⁴⁾、この新しい流れは彼らの中国絵画研究の展開とは無関係と思われる。また、17世紀の土佐派の絵師に光吉の弟子とされる一得がおり、中国絵画風の鶉図を描いているが、活動が東国に関係づけられていることなど、堺時代に始まる近世土佐家との関わりに不明な点が多い⁽⁵⁾。一得の描く鶉図については光吉、光則に類作がなく、土佐派内での継承を見る根拠は乏しく、別系統の展開を考えるべきであろう。

年紀のある粉本では、寛文5年(1665)の《蓮に鶯図下絵》がもっとも古く、水戸藩家中に向け制作されている。こうした中国絵画の影響を見せる粉本は寛文・延宝期から記録されており、現存する作例の状況を反映したものといえる。作者を明確にしていない粉本が多いが、年紀や表現の特徴から光起から光成、光祐まで、こうした画題は継続的に制作されたと考えられる。絵所預として活動をはじめた後、比較的早い段階で新たな需要に応えていることが確認される。光祐の夭折後、一旦減少することから、この時期にひとつの区切りがもたらされたことがわかるが、鶯図、牡丹図などは後世に袋にまとめられて19世紀の粉本と共に整理されていることから、画題として継承されたと思われる。光起が得意とした鶉図が後世に至るまで土佐家の家法として制作されていることも考慮すれば、中国趣味の画題の中には一定の定着をみたものもあったと考えられる。

粉本を見る限り、17世紀の土佐家において絵画の鑑定や古画閲覧の機会に披見したものを模写することは、かなりの頻度で行われていたと思われる。当時の模本に記された墨書を見ると、中国画人のほか日本の漢画系絵師の名が相当数確認される。寒山拾得図では、因陀羅、蘿窓の中国画人に加え、明兆、可翁、雪舟、能阿弥、狩野元信ら日本の画人らの名が見え、鶯図、牡丹図では、王若水や徐熙、

表1 《土佐派絵画資料》における牡丹図、鷺図、花籠図粉本

| 名称 | 員数 | 技法 | 法量(cm) | 年紀 | |
|-------------|----|--------|-------------|-------|------|
| 牡丹図 | | | | | |
| 光成筆牡丹に蝶図模本 | 1枚 | 墨画一部膠彩 | 91.3×55.4 | | |
| 光成筆牡丹に蝶図模本 | 1枚 | 墨画 | 103.5×42.3 | | |
| 王若水岩に牡丹図模本 | 1枚 | 墨画一部膠彩 | 56.2×36.3 | 元禄7年 | 1694 |
| 牡丹図模本 | 1枚 | 墨画 | 105.0×143.8 | | |
| 牡丹図下絵 | 1枚 | 墨画 | 66.6×54.8 | | |
| 牡丹図模本 | 1枚 | 墨画 | 73.3×79.5 | | |
| 岩に牡丹図下絵 | 1枚 | 墨画 | 77.3×42.6 | | |
| 牡丹に福寿草図模本 | 1枚 | 墨画 | 82.7×40.7 | 文政12年 | 1829 |
| 牡丹に蝶図下絵 | 1枚 | 墨画 | 94.9×23.8 | | |
| 牡丹に蝶図小襖下絵 | 1枚 | 墨画 | 22.2×51.9 | | |
| 光成筆牡丹に蜻蛉図模本 | 1枚 | 墨画一部膠彩 | 91.6×55.4 | | |
| 牡丹図下絵 | 1枚 | 墨画 | 85.0×49.0 | 寛文10年 | 1670 |
| 牡丹に蝶図下絵 | 1枚 | 墨画 | 39.7×54.0 | | |
| 牡丹小禽図下絵 | 1枚 | 墨画 | 81.1×41.0 | | |
| 舜拳牡丹図模本 | 1枚 | 墨画 | 113.5×82.1 | 享保6年 | 1721 |
| 鷺図 | | | | | |
| 蓮に鷺図下絵 | 1枚 | 墨画 | 148.5×72.5 | | |
| 鷺図模本 | 1枚 | 墨画淡彩 | 39.8×70.1 | | |
| 柳に鷺図模本 | 1枚 | 墨画 | 111.3×46.6 | 寛文13年 | 1673 |
| 徐熙鷺図模本 | 1枚 | 墨画一部膠彩 | 70.8×53.6 | 元禄2年 | 1689 |
| 柳に鷺図下絵 | 1枚 | 墨画 | 110.6×44.0 | | |
| 鷺図模本 | 1枚 | 墨画 | 109.5×46.5 | 元禄2年 | 1689 |
| 常昭筆水辺白鷺図模本 | 1枚 | 膠彩 | 101.2×41.5 | | |
| 蓮に鷺図下絵 | 1枚 | 墨画 | 78.8×43.3 | 延宝3年 | 1675 |
| 等禅印鷺図模本 | 1枚 | 墨画 | 98.7×44.4 | | |
| 鷺図模本 | 1枚 | 墨画 | 41.3×55.6 | | |
| 芦に鷺図下絵 | 1枚 | 墨画 | 93.5×41.2 | 延宝2年 | 1674 |
| 蓮に鷺図下絵 | 1枚 | 墨画 | 89.4×40.5 | 寛文5年 | 1665 |
| 牧谿柳に五位鷺図模本 | 1枚 | 墨画 | 82.4×41.5 | 元禄3年 | 1690 |
| 鷺図下絵(土佐光武) | 1枚 | 墨画 | 55.9×39.9 | | |
| 等禅印蓮池白鷺図模本 | 1枚 | 墨画 | 77.6×49.6 | | |
| 芦に鷺図下絵 | 1枚 | 墨画 | 40.0×55.7 | | |
| 徐熙鷺図模本 | 1枚 | 墨画一部膠彩 | 77.1×48.1 | | |
| 鷺図模本 | 1枚 | 墨画一部膠彩 | 54.8×41.5 | | |
| 蓮に鷺図下絵 | 1枚 | 墨画 | 109.4×36.6 | 延宝4年 | 1676 |
| 等禅筆鷺図模本 | 1枚 | 墨画 | 75.3×27.3 | | |
| 梅に鷺図模本 | 1枚 | 墨画 | 66.8×40.7 | | |
| 鷺図模本 | 1枚 | 墨画 | 40.9×41.3 | 寛文11年 | 1671 |
| 鷺図下絵 | 1枚 | 墨画 | 39.0×42.3 | | |
| 鷺図模本 | 1枚 | 墨画 | 37.2×42.2 | | |
| 小禽に鷺図模本 | 1枚 | 墨画 | 29.2×41.6 | | |
| 鷺図下絵 | 1枚 | 墨画 | 34.3×68.3 | | |
| 鷺図下絵 | 1枚 | 墨画 | 40.8×28.0 | | |
| 古画団扇鷺図模本 | 1枚 | 墨画 | 30.9×28.8 | 元禄10年 | 1697 |
| 鷺図下絵 | 1枚 | 墨画 | 28.9×42.0 | | |
| 山田道安印鷺捉蝦図模本 | 1枚 | 墨画 | 28.2×41.2 | | |
| 鷺図模本 | 1枚 | 墨画淡彩 | 28.0×40.8 | 天和2年 | 1682 |
| 鷺図軍配形 | 1枚 | 墨画 | 40.2×26.1 | | |
| 花籠図 | | | | | |
| 花籠図下絵 | 1枚 | 墨画 | 42.0×27.8 | 延宝7年 | 1679 |
| 花籠図下絵(一) | 1枚 | 墨画 | 61.2×34.2 | 寛文9年 | 1669 |
| 花籠図下絵(二) | 1枚 | 墨画 | 65.1×40.0 | 寛文9年 | 1669 |
| 花籠図下絵 | 1枚 | 墨画 | 68.4×24.2 | 貞享5年 | 1688 |
| 花籠図下絵 | 1枚 | 墨画 | 84.6×83.3 | | |
| 果蔬鉢籠図巻 | 1巻 | 墨画 | 28.0×175.7 | | |

錢舜舉、牧谿の名が見える。これは、土佐家が、和漢を特に区別することなく、古画の鑑定や学習を行っていた痕跡と思われる⁽⁶⁾。中国絵画や漢画系絵画に対する理解を経験的に積み上げていたことに、注目すべきであろう。また、後世への図像の継承状況から考えて、土佐家の中国絵画研究が、京都という地の利を生かした花鳥図古画の閲覧を通じて行われた可能性が高く、対象が花鳥画に偏向していたことも推測される。

こうした土佐家の研究態度は、中国絵画に倣い制作された日本の漢画系絵画に対しても拡大されたものと思われ、子弟の教育にその一端を垣間見ることができる。貞享3年(1686)の年紀を持つ《水辺芦雁図》模本⁽⁷⁾は、鑑定などの目的で家に持ち込まれた絵画を臨模したものと思われるが、作者は後の光祐である光高で、それも任官前の12歳時のものである。確認できる光高の最も早い資料として、こうした漢画系絵画が早くから学習の対象となっていることや、その学習水準の高さを伝える。粉本には土佐家が中国絵画を含む漢画系絵画の歴史的、技術的学習を行った痕跡が表れている。

中世以来、土佐派の絵画の中心となる画題は、肖像と物語絵であり、人物図を主題とするものである。花鳥は景物の構成要素として、主題を補助する役割を果たしていたが、鑑賞用絵画として独立した作例を増加させるのは17世紀後半である。この頃になると、道釈人物画も含め、本来ならば狩野派のような漢画系の絵師が手がける画題を土佐家は手がけており、その傾向は光起の絵所預時代には開始している。これらはもちろん需要と供給の問題といえるが、土佐家の中にこうした需要に対応する能力が存在しなければ成立しないことも事実である。光起の時代になぜ画題の拡大が行われたのか、その理由を明らかにする直接の資料は見つかっていない。

この課題に接近するために、土佐光起の著作とされる『本朝画法大伝』を考察する。書物の成立が光起在世の17世紀末期とされていること、文中に土佐家の画論であることを示唆していること、内容が中国画論の理解を基盤として編纂されていることから、土佐家の中国絵画研究の源流を考察するためには避けることのできない内容を持つと考えられるためである。しかし、ここには別の問題がある。この書物は、土佐家の画論として、日本絵画論の研究者である坂崎坦により紹介されたものだが、孤本である重写本しか遺されておらず、文献としての信頼性が確認できない点である。特に林守篤が編纂した『画筌』との関係においても不明な点があり、その資料性には一定の整理が必要な書物といえる。土佐家の思考に接近するために、本書を対象として現時点で確認できることを考察し、検証の基盤とする。

3. 『本朝画法大伝』の写本

はじめに『本朝画法大伝』について基本的な情報を確認する。現存するのは東京芸術大学が所蔵する文政5年の写本である⁽⁸⁾。書名を『本朝画法大伝』と記し、傍らに「土佐正六位上左近衛将監藤光起撰」とある。序にあたるものはなく、巻末に以下の識語がある。

右畫法大傳一卷者我家傳來之祕法也、恐舐他耳而不成卷帙、只以口授、然亦後世患有違乖、今授禿毫勒爲一卷藏諸家、敢勿投他掌

元祿三庚午秋七月書于省吾齋 印 印

右之一書者土佐流之祕本而希世、予之家公有故而得之、走筆灯下、又有鳥焉馬之誤、故予改正之

寶曆元辛未仲冬 撻懶堂岩齋白藏

文政五年壬午春二月得於土井氏所藏寫之 内田邦之藏

識語は三段階にわかれており、元禄3年(1690)に編纂された書物が宝暦元年(1751)に書写され、それを文政5年(1822)に書写したものが現存する写本ということになる。

原本の識語の意は、“画法大伝”は我家に伝来する秘法である。他人が知ることを恐れて書物とすることをせず、ただ口伝で伝えた、しかし、後に続くものが間違いや背くことが気がかりなため、下手な文章を授けて一巻にまとめた。これを家に蔵して、決して他人の手に渡してはならないとしている。文章そのものはこうした家伝書にありがちな内容であり、特に疑わしい点はない。「今授禿毫勒爲一卷」と編集の方法を具体的に伝えており⁽⁹⁾、善意を以て読む限り、元禄3年に何者かが画論をまとめ、これを堅く秘蔵することを伝えたことがわかる。

『本朝画法大伝』の内容から、「我家」が土佐家以外をさすとは考えにくい。巻首の光起の名もそうした意図を伝えていると思われる。元禄3年の年紀から坂崎は省吾齋を光起の別号と考えている。しかし、光起が正六位に叙された記録はなく、年号から考えれば法名の常昭を書くべきであり、光起自身が記したとは考えられない。もとより、近世の土佐家が正六位に叙される場合必ず正六位下に叙され、次に昇叙する際は正六位上を飛ばし従五位下となるため、口宣案を累代所蔵している土佐家の者が勘違いによって記すことも考えられない。従って、記名は土佐家以外の者が後に付したと考えるのが自然である。省吾齋という語も何者をさすか不明であり、むしろ素直に場所を示したものと考えられる。

識語に従えば“画法大伝”は体系的にまとめられた著作物ではなく、家人に向けた覚え書きの集成と思われる。従って、本来は書物として読ませるための特別な編集を必要としないものと考えてよい。16世紀末の『等伯画説』⁽¹⁰⁾は日本人による画論の嚆矢であり、本法寺日通の筆録により著された。また中国画論の抄出である狩野一溪の『後素集』⁽¹¹⁾を経て、はじめて狩野派における画論として著された『画道要訣』もまた門人狩野昌運による狩野安信口述の筆録である⁽¹²⁾。これらは皆、配列に配慮はあるが、章句の羅列といってよい形式でまとめられている。17世紀の日本人の画論の形式のなかで“画法大伝”を考えると、画家自身が記した進歩性はあるが、章句の集成という先行する画論の形式から大きく変化するとは考えにくい。そこに変化を生じせしめる契機を想定できないためである。元禄3年という年紀、そして家人への備忘録として編集された趣旨を考えたとき、性質の異なる章句を組み合わせ、画論、画法、考証の順に項目を並べて一定の体系化を図る『本朝画法大伝』の構成には違和感を覚える。

もとより、現在『本朝画法大伝』として伝わる写本は、宝暦元年に稿本か写本か不明な書物を閲覧する機会を得た岩齋白なる人物が、「鳥焉馬之誤あり。故に予改めてこれを正す」として自ら校正を加えたと思われる写本を、さらに文政5年に機会を得て内田邦之という人物が書写したものであるから、どの程度原型をとどめているかわからないものである。加えて、大正時代に土佐家から流出し、現在京都市立芸術大学に所蔵される土佐家の文書、粉本の中にはこの書物の存在を伝える痕跡は一切見られない。それは、原本または写本の不在にとどまらず、書状や粉本、備忘録の端書きの中にすら、家伝あるいは光起画論の存在や、書中の語句を伝える記録が見られないという意味である。少なくとも近世土佐家の意識の中にこの書は存在していなかった可能性が高い。『本朝画法大伝』が元禄3年に土佐光起によって書かれたものか、書物の内容を検討する必要がある。

4. 『本朝画法大伝』の内容

次に『本朝画法大伝』の構成を概観する。先にも述べたとおり、特に部立てを明示しないものの、全体は内容によって区分されており、画論部、画法部、考証部の順に配列されている。画論部は(1)

六法(2)三品(3)十二忌(4)製作楷模(5)山水総論(6)画論秘訣からなり、各章に見出しをつける。構成の基本は『図絵宝鑑』⁽¹³⁾に倣ったものと思われる。(1)は中国南斉の謝赫による画の六法を独自に解釈したもので、直接の典拠となるものを見いだせない。「気運生動⁽¹⁴⁾」「骨力用法」「応物写形」「随類賦彩」「経営置位」「伝瞻摸写」の六法のうち半分が他の画論書に見られない表現になっている。この(1)が画論部全体の基礎概念を提示すると思われる。(2)は『図絵宝鑑』の第一節「六法三品」の一部を抄出した後、これに補説を加えている。神妙能の三品に触れているのは本書中この項だけである。(3)は元の饒自然が『絵綜十二忌』に示した山水画論だが、項目名のみ抄出であり、『芥子園画伝初集』⁽¹⁵⁾に抄録されたものをそのまま収録したと考えられる。写し漏れがある。(4)は『図絵宝鑑』の同名の項目から抄出するが、前後に文章を補い、独自の見識を展開する。内容としては、『図画見聞誌』⁽¹⁶⁾以来語られる「製作皆模」の意義を説いており、巻末の考証部の理論的根拠となっている。(5)は王維の山水論ともされる荊浩の『山水賦』を抄出したものである。使用される語句を見ると、原文に競べて省略が多く、不正確な文献であり、ここに抄出する理由は不明である。和刻本『図絵宝鑑』の付録を使用したと思われる⁽¹⁷⁾。(6)は「夫畫の要は輕の一字に止のみ」からはじまる複数の章句からなり、特に典拠となるものを指摘できない。(1)に提示した六法を前提として説かれたものと見られ、独自性が強い。内容の関連性から「画論秘訣」の後ろに続く「彩色」「地引法」「付立」の項まで「画論秘訣」の一部と見るべきである。

『芥子園画伝 初集』が中国で刊行されたのが 1679 年である。元禄宝永期によりやく清から舶載されたと考えられているところ⁽¹⁸⁾から、(3)は元禄 3 年の時点で家伝として収録されたとは考えにくい。また、(5)は、典拠を書き下しただけの文章で、他の部分と異質である。本書全体をみても山水画論に関わる部分は(3)と(5)のみであり、収録の趣旨が不明確である。

画法部は、総論として彩色法、画器、絵具の順に項目が立てられ、辞書的に羅列する。彩色法と画器の分類には一貫していないところがある。「花押法」「切箔の図」には図が付され写本にも書写されている。絵具の項には「畫具製法並染法極秘傳」の見出しがつけられる。「焚筆」および“大画具”の項に『本朝画史』⁽¹⁹⁾を示す“畫史”の名が見え、「草緑」の項に『萬宝全書』⁽²⁰⁾を示す“萬宝全書”の名があり、元禄 3 年時には公刊されていない書物の名が見られる。加えて、絵具の項目には明らかに『芥子園画伝』に依拠したものが含まれていることから、元禄 3 年時に収録されたと考えるのは難しい。「緑青」の項の注記には『芥子園画伝』を参考にしながらも明らかな錯誤が含まれる⁽²¹⁾。画法部の後半に各論として画題別の技法がまとめられる。はじめに「人体」があり主に面貌部の画法を論じる。画論部の(1)において、人倫画像を第一の秘事とする記述に対応する。つづいて「山岩」「水」「波涛」「遠水」「竹木」「下草」「苔」が続く。これらは、山水花鳥の主題に関わる画法というより、景物画の構成要素を論じたものである。真行草の三体に触れた項目が多く、使用する絵具名も日本で使用されるものである。本来図入りの項目があったらしく「波涛」「竹木」に“図缺”の注記が見られる。

考証部は、「正誤」と「菅公の図の論」の 2 章があるように見えるが、全体の主題が図像表現の正誤であるところから、「菅公の図の論」はその一項目である。しかし、「菅公の図の論」には内容に不明な部分があり、文体もそれまでの語り口と異なる印象がある。該論は菅公の画像を黒袍に描くことは建暦年中に制定された百官の服色の制度によるもので、菅公在世時の像は縹袍で描くべきであると述べたものである。土佐家の遠祖の名が見られるが、土佐経光(行廣)を三代とするものの、六角系の絵師と考えられている光国と逸伝の人物である光高の名も見える。光国、光高を“二代”としており、あるいは親子とみているのかもしれない。ただし、光国に光高という子はなく、該当する人物を考えるならば『土佐家伝』⁽²²⁾に光国の子とされる行光がいるが、光高という名との関係は不明であ

る。土佐光信に行光を先祖と認識した記録があるものの⁽²³⁾、この議論が行光に関わるものか判断はできない。光高を光隆、隆光の書き誤りと考えた場合、光国と同時代に活躍した栗田口隆光との関係が問われるが⁽²⁴⁾、現存する土佐家の系図には隆光は収録されない。また、後半の「佛像は我家に定法なし爰に省く。」以下の章句にはそれまでの本文には表れない「我家」「予が家」という語が見られる。流派へのこだわりが強く表れており、文章表現に変化が見られる。狩野派そのものへの批判的見解も前段までの内容と異質である。末部に置かれた二つの段落については、ひとつが西川祐信（1971-1750）、鳥居清信（1664-1729）への批判と思われ、いまひとつが宝永期から登場した鳥羽絵⁽²⁵⁾に対する批判と思われる。絵師の活動期間や、大阪で『鳥羽絵欠び留』などの鳥羽絵本が刊行されるのが享保5年（1720）であることを考えると、享保年間の記事と考えられるため、後世に補われたことは明白である。

識語を素直に読めば、元禄3年に生まれたのは“画法大伝”という名の備忘録である。口伝を担保するために作成しており、人に見せることを前提としたものではない。土佐家の家伝と称して展開される見識には、経験を背景とする独自性と説得力があり、かなり高度な内容を持つ。その一方で、現存する写本には後補と思われる部分があり、家伝になじまない不明瞭な漢籍の抄出が見られる。全体を通して決して完成した書物とは見えないにもかかわらず、体裁が整えられた様子がかがわれ、内容と形式に対する違和感がある。こうした特徴を合理的に解釈すれば、『本朝画法大伝』は段階を経て改稿された可能性が高いと考える。

しかし、この写本は孤本であり、記述の真偽すら不明であり、どこまで原型を伝えたものか理解するには限界がある。狩野安信の『画道要訣』が狩野家に伝来し、近年までその原写本の存在が確認されたことに比較すれば大きな隔たりがある⁽²⁶⁾。しかし、かつて本書の写本が流出し、それが享保6年に刊行された『畫筌』の参考とされたと考えられていることは、重要である。それは本書が少なくとも18世紀の初頭には存在したことが確認されるということであり、書写の年紀をとびこえて元禄3年に編纂されたとする識語を理解する手がかりとなるためである。

5. 『画筌』という書物

『本朝画法大伝』の性質を考察するためには、『畫筌』について概略を理解しておく必要がある。編者林守篤は筑前直方の人で魯軒と号し、福岡藩黒田家の御用絵師小方守房（～1732）の弟子となったことが知られているが、その職業も生没年も不明である⁽²⁷⁾。小方守房は宇都宮の人で、はじめ野中守辰といい、鍛冶橋狩野家探幽守信（1602-1674）の弟子であった。探幽没後の延宝5年（1677）に小方家の養子となって筑前に移り、宝永6年（1709）に中橋家狩野永叔（1675-1724）より狩野の免許を受け幽元（友元）と称するようになる⁽²⁸⁾。従って守房の弟子である守篤は江戸の鍛冶橋狩野の流れを受けた画家ということになる。『畫筌』は正徳2年（1712）に脱稿し、享保6年（1721）に大坂で出版された。守篤による序文には、狩野派の優秀を語り、その流れを受ける小方守房が自分の師であることを述べ、中国や日本の画譜をあつめて、初学者のための図録として出版することとした経緯が記されている。

『画筌』の書名は『莊子』に見える「得魚忘筌」の成語に由来する。魚を捕る筌は、魚を手に入れるまでは必要だが、手にいれてしまえば忘れてしまうことから、目的を達成した後の手段や援助の忘却を指摘する意味である。ここでは学画にあたって必要な知識を筌になぞらえて初心者に提示することを目的としている。中国にも康熙7年（1668）に出版された笄光重の『画筌』という書物がある。こちらは主に山水画を学ぶための知識を美文にまとめたもので、同じく初学者に配慮した書物だが、

内容も形式も守篤の書と無関係である。

本書は守篤の序文によって狩野派の画法を公刊したものと一般的に理解されている。全6巻からなり、巻1は画論及び画法、巻2は山水及び花卉の画法と絵本、巻3は鳥獸魚の画法と絵本、巻4は漢人物の絵本、巻5は和人物の絵本と画法、巻6は雑類として画材と表具について収録し、全体として画事便覧の体裁でまとめられている。巻末を表具で終えているのは『図繪宝鑑』の構成に倣ったのであろう。中心となっているのは巻2から巻5の絵本を主体とする部分であり、画論及び画法は巻1と巻6に分けられ、画法の一部は絵本に付される⁽²⁹⁾。引用書としては絵事に関わる書として『図繪宝鑑』『芥子園画伝』『図繪宗彝』『本朝画史』が、博物関係書として『本草綱目』『大和本艸』『本朝食鑑』が、図入り教養書として『列仙全伝』『聖賢像贊』『仏像図彙』が、辞書として『和爾雅』があげられ、絵図を収録する書物が多い。掲出された書以外にも引用書があることが指摘されており⁽³⁰⁾、出版された書物のみが提示の対象となっている。引用元が多様であること、本来学画に適さないものが使用されていることなどにより絵図の体裁はかなり雑然としている。

序文にあるとおり、素人向きに編集された画学書という出版目的は、中村惕斎の著した類書である『訓蒙図彙』⁽³¹⁾の系譜の中で企画されたものと思われる。京阪には無名であった守篤の著作に、『唐土訓蒙図彙』を著した平住専安が序文を付しているのも版元の工夫と考える⁽³²⁾。専安の序は守篤の序から9年後のものである。

坂崎坦が『画筌』を『本朝画法大伝』の借用とするとおり、両者には一致する部分が多く、参照関係があることは疑いようがない⁽³³⁾。一致する章句は、巻1の画論に関わる部分、巻2の「水」「竹木」「下草」「苔」、巻5の「人体」、巻6の画材に関わる部分に見られる。以下両書の関係を比較したい。

巻1は(1)六法(2)三品(3)十二忌(4)製作楷摸(5)山水を觀賦(6)画論伝授秘事口訣(7)画具之製法極秘伝(8)系図からなっており、(1)から(7)までの構成は『本朝画法大伝』と基本的に等しい。しかし、内容は『本朝画法大伝』の文章を削除、書き換え、追補した箇所が多く、異なる趣旨となっている部分もある。(1)は六法の名称が『図繪宝鑑』と同じものに改められている。内容としては「氣韻生動」の項が『本朝画法大伝』と特に異なっており、続く「骨法用筆」も内容の改編がかなり見られる。(2)は『本朝画法大伝』と同じ文章に、さらに補説を加える。(3)は『芥子園画伝』を引用しており、『本朝画法大伝』では欠失した部分を補い正確である⁽³⁴⁾。(4)は『本朝画法大伝』の章句の一部を削除して簡略化しており、削除した部分は一部改編して(6)に移動している。そのため、形式としては『図繪宝鑑』の一部をただ書き下した文章となっており、『本朝画法大伝』と趣旨が異なるものとなっている。(5)は両書ともほぼ同じだが『画筌』では典拠に従った校正が加えられ、正確になっている。(6)は『本朝画法大伝』の「画論秘訣」の大部分の項目が収録されている。項目に見出しがつけられたものがあり、わかりやすくなっているが、削除や書き換えられた部分も多い。「凡例」には「題スル所画論伝授之篇ハ師小方守房常ニ門人ニ談ズル之語也」とあるが、幽元守房の語を引用するところを明示しているほか、引用文の挿入が多く、地の文が何者の説か判断しがたい。初学者むけに補われたと思われる『画筌』独自の項目も多数見られる。同じ守房門下の太田守昌や探幽門下の福岡藩絵師衣笠守昌の語を引用する部分もあるが、さほど重要性のない内容である。また、序文の論調と異なり遠祖の元信や直信に対して批判的な評論を含んでいる。(7)は『本朝画法大伝』の「畫具製法並染法極秘傳」とおおむね同じ名称で各項目が立てられているが、書き換えられている項目も見られる。末尾に補遺があり『芥子園画伝』の記事からの追補が見られる。“画史”“萬宝全書”“立翁画伝⁽³⁵⁾”の語が見え、引用書からの注記を示す箇所が複数見られる。(8)系図は如拙に始まり、狩野正信、狩野探幽を経て小方守房に至る系譜とその下に守房の弟子として小森俊春、太田守章、林守篤の名を連ねる。

巻2の山水の部に収録される「水」の項はおおむね『本朝画法大伝』に等しい。巻末の竹の部の「描竹法」の項の一部、「下草」の項の一部、「苔」の項の一部は『本朝画法大伝』に等しい。巻5の「人体」の項は『本朝画法大伝』の「人体」の項の一部を転載したものに春画の技法が追補される。『本朝画法大伝』で最も大事とされる点睛論は割愛されている。

巻6には『本朝画法大伝』の画法のうち彩色法と画器に当たる部分が収録されるが、項目数も文字量も『画筌』に多数の増補が見られる。

6. 『本朝画法大伝』と『画筌』

このように『本朝画法大伝』と『画筌』の内容を概観したところ、坂崎が指摘するとおり、『画筌』が『本朝画法大伝』を参考としたと考えることが合理的である。判断の前提として、『画筌』刊行後に土佐家が『本朝画法大伝』に関与した痕跡が見られないことは重要で、少なくとも土佐家累代の文書粉本を通して、光芳以後の200年におよぶ記憶の中にこの書物の存在は確認できない。特に光貞の分家創設にあたって、この家法に関する処置が見られず、家法の存在理由が説明できないのである。これは『画筌』刊行後に『本朝画法大伝』が編纂される可能性を否定するものとする。

また、『本朝画法大伝』の画論部に一貫した思考が見られるのに対し、『画筌』画論部の構成の曖昧さは原典として評価することを困難にしている。『画筌』が依拠する狩野派の画論が存在したとすれば、探幽画論もしくは守房画論でなければならないと考えるが、守篤の記述は意識的に論者を曖昧にしており、何らかの事情の存在をうかがわせる。さらに、『画筌』が狩野派の系譜をあげながらも、『本朝画史』に公開された狩野派画論の記述を意識的に避けていることや、『画道要訣』に見られる、画の六法の理解に微妙に差異が生じていることなど、流派の画論としての整合性が確認できないこともその理由である。『画筌』は序にもあるとおり、初心者に向けた画譜として編集されたものである。従って画論部は本来付加的な役割の部分であると考えられる。にもかかわらず、かなりの紙数を費やし、高度な議論と初心者の心得然とした内容が交雑する構成は趣旨に不明なところがある。

『本朝画法大伝』が『画筌』編纂以前に生まれていたと考えるならば、この書物が段階的に編纂された可能性を考えることによって、識語に見られる元禄3年の“画法大伝”の編纂は、事実として理解することが可能となる。すなわち、『本朝画法大伝』が、“画法大伝”を改稿した書物と考えることによって、“画法大伝”を光起のものとすることができるのである。

『画筌』は正徳2年(1712)に脱稿しており、考証部を除いて『本朝画法大伝』の構成がそのまま『画筌』に踏襲されているため、守篤が参照した写本はおおむね現在の写本に近いものであったと考えられる。従って、『本朝画法大伝』中の『芥子園画伝』を参照した部分は、このときすでに収録されていたことになる。

土佐家が『芥子園画伝』をいつ頃閲覧できたのかは不明である。元禄期に荻生徂徠がこれを入手したとする伝承⁽³⁶⁾を信ずるならば、同じ頃に京都にも入手があって不思議はない。ただ、稀観書であったこの書物をどこで閲覧することができたのか明確にすることは難しい。ひとつの可能性として、当時蔵書家で知られた一条兼輝(1652-1705)のもとに土佐光起、光成が出入りしており、兼輝の文化サロンに接触する機会があったことは注目してよい⁽³⁷⁾。兼輝が『芥子園画伝』を閲覧した記録はないが、その人脈は軽視できないためである。ちなみに、『本朝画史』を編纂した狩野永納もまたこの兼輝のもとに伺候していた⁽³⁸⁾が、『本朝画史』には『芥子園画伝』からの直接の影響は見られない。土佐がこの書を閲覧できたなら、狩野もできたと考えるのが順当であるが、堺に人脈のある土佐家に少しばかり優位性があるかもしれない。いずれにせよ、光起の在中にはあり得ないと考えているた

め、光成以後の事跡となる。

光起の章句をあつめた“画法大伝”が元禄 3 年に成立したとすると、翌年光起が亡くなるため、光成がこれを継承することになる。“画法大伝”編集にあたり光起の章句をとりまとめたのは光成であったと考えて問題ない。やがて、元禄 4 年に『本朝画伝』が刊行され、同 6 年には『本朝画史』と増補改題して、流派の意識と出版を結びつけた事業を目の当たりにすることになる。翌 7 年『萬宝全書』の刊行によって流派の技法に対する需要の高さを知るところとなり、土佐家の当主として葛藤も生まれたと考える。背景には光起亡きあと、幕府の御用絵師として台頭する住吉家⁽³⁹⁾に対する自家の立場をどのように確立するかという課題があったと思われるが、この時点では、父光起の“画法大伝”を秘蔵する立場、言い換えれば、口伝を尊重する立場を遵守していたと考えている。

その状況が展開する契機となったのは、光成による『芥子園画伝』閲覧と考える。記録されたものはないが、『本朝画法大伝』では画法書として当時まだ例のない図入りの構成を考えていることや、画論部及び絵の具の項において『芥子園画伝』の記事を参考にしているところから、その接触が推測されるためである。これは少なくとも『本朝画史』の刊行以後と思われ、自家を確立する方策に葛藤するなかで光成が『本朝画史』の画法、画器、絵具の記事に欠けていた具体的な画法書の実例を見たことに触発されたものと考えられる。ここで光成は、父の意思に背き、家伝書を画論書として整備することを考えたのであろう。光成は将来の公開も視野に入れて、この改編を考えたと思われ、それが“画法大伝”に“本朝”の語を冠した理由と考える。それは、本来からいえば家伝にはなじまない“本朝”の語が書名に冠された理由でもあり、当然のことながら『本朝画史』に対抗する土佐家としての自負があったと思われる。

光成が『本朝画法大伝』への改稿を考えた時期としては、『芥子園画伝』閲覧以後となるが、『芥子園画伝』舶載の確実な記録がほとんどなく、あまり引き上げることは困難と考えている。元禄末から宝永初期すなわち 18 世紀初頭を想定しておくほかない。編纂がどのように進んだのかは不明であるが、現存写本からわかるとおりの書物としては完成していない。編集の遅滞の理由に関しては推測するほかないが、ある程度の編集期間が見込まれながら草稿の状態のままの写本しか流通していないことから、編纂を中止したと考えるほうが現状を説明しやすい。識語に書かれているとおりの“画法大伝”は秘書であったが、『本朝画法大伝』は画法書として秘書の殻を破ることを試みた書物と見るべきであろう。ただし、光成の立てた方針には、彼の能力を超えた部分もあったと思われ、実際、後補部分の漢籍の処理を見ると、かなり苦勞しているように見受けられる。諸種の教示を受ける際、外部の学者に助力を求めた可能性があり、『本朝画法大伝』が稿本のまま書写される機会はこのとき少なからず生まれていたと考えている。

そして、編纂の苦勞とともに、宝永 5 年（1708）の京都大火の際、土佐家が被災したと考えられることも大きく影響したと考える。大火の被害がどれほどのものであったかは不明だが、その後の大規模な都市復興の様子を見れば、被災者生活は決して短くなかったと思われる。その後、宝永 7 年（1710）3 月に光成が没し、その 4 ヶ月後に子の光祐も亡くなる。編纂途中の『本朝画法大伝』は、たとえ宝永 5 年の大火の中に焼失を免れたとしても、未完成の稿本のままこのとき流出あるいは紛失した可能性が高い。当時光祐の子光芳は 11 才であり、後見人のさまざまな差配のもと混乱もあったと思われる。現写本が未完成なのは、流出した写本が稿本に基づくものであったためであり、未完成のため光成の識語はなく、光起時代のものだけが、稿本の中に残されたのであろう。

従って、本書が失われた機会としては、宝永 5 年の大火もしくは、宝永 7 年の光成、光祐の相次ぐ逝去を考えている。このように考えると、“画法大伝”が秘蔵されていた期間のほうが長く、『本朝画法大伝』が土佐家に存在したのは短くて数年、長くても 10 年に満たなかったのではないかと考え

る。『本朝画法大伝』について傍証となる記録が見られない理由として、光成がひとりで編纂を行っていたことのみならず、大火の影響による混乱と存在期間の短さがある。

先も述べたとおり、光成の判断によって『本朝画法大伝』の写本が作成される機会は生まれた。そのひとつを小方守房が閲覧または入手した可能性を考えている。小方守房は宝永4年(1707)に京都に滞在し、土佐光信の「白衣観音図」を写しているの、京都に何らかの人脈があることが推測される。これは小方守房が狩野宗家から免許を受け幽元と名乗る2年前のことである。もともと守房の仕えた黒田家は、狩野家と接近しており、二代忠之が御用絵師尾形家初代尾形仲由を探幽のもとに入門させ、三代光之も探幽に交わりがあり、四代綱政は自らが狩野安信の門葉となっている⁽⁴⁰⁾。また、探幽の門人で小方守房に師事したという絵師石田記内守時は、元禄期に京都に在住し、黒田家の御用を受けていたと考えられていることを考え合わせると、京都における守房の活動範囲は狩野家と黒田家の人脈によって存外に広がった可能性があり、光成が改稿を試みている時期に守房が京都を往来していることは興味深い⁽⁴¹⁾。

しかし、『本朝画法大伝』が光成、光祐没後、土佐家に伝えられなかったとするならば、どのように現写本が遺されたのかという問題がある。狩野派における『画道要訣』について、伝授に用いたという説がある一方で、家中においてもほとんど流布しなかったと考える説がある⁽⁴²⁾。実は、こうしたことは土佐家にもあてはまるものと考えており、むしろ口伝にこそ画論の存在理由を求める立場があったとしても不思議ではない。口伝を重視する価値観のもとでは、むしろ明文化された画論は蛇足と見られても仕方がない。『本朝画法大伝』という書物について家内に需要がなかったということは十分に考えられることである。それは巨大な末流を持つ狩野諸家においても『画道要訣』の他に本格的な画論書を見ず、大和絵の系譜である住吉家、板谷家においても画論書の勃興を見ない事実から推測の範囲といえるだろう。『本朝画法大伝』の編纂に関わった光成が亡くなり、編集が中止した直後その子光祐も亡くなる混乱は、十分逸失の原因になったと考えているが、それだけが理由であったと考えるべきではない。

『本朝画法大伝』の現存する写本は、宝暦元年(1751)に書写されたとされるため、それ以前に土佐派のもとから流出していなければならない。これには、二つの場合が考えられる。ひとつは『画筌』が参照した写本同様に光成存命中に書写された場合、もうひとつは、光祐没後に光成草稿がそのまま流出した場合である。前者の場合宝永初期頃に、何かしら契機となる事件があったものと考えられる。追補されたことが明白な考証部の最末尾二項目については、大坂の動向を反映した享保年間のものと思われ、草稿または写本が在京しない土佐派の何者かに伝えられたことを推測させている。書写が重ねられた現状の写本では、こうした追補部分がどのような形式で原資料に書き加えられていたのか知るすべはないが、現写本が、土佐派の何者かに伝えられたことは十分考えられることである。流出先の可能性のひとつとして、京を離れ、備後に移り鍼灸医となった光親の系譜がある。安川姓に変わってはいるが光起の子にして光成の弟であり、京都からも家業からも離れていながら、鶺鴒画を得意として画系を伝える存在である。光親は享保15年(1730)に没しており、在世から考えても末尾二項目を増補することが可能である。いずれにせよ、土佐流の者に伝えられている限り、後者の状況は考えにくい。光成の手になる草稿が本家から失われていることが判明した場合、土佐家末流に所有されている限り、遺された写本を本家に戻すことを考える可能性が高く、本家が本書の存在を知る可能性が高いためである。光芳以後の絵師に『本朝画法大伝』への関心が見えないのは、その存在を知らないことを理由とするのが自然であり、また写本を所蔵した者も本家にその原本の存在しないことを知らないまま、その後彼の手から流出を見たものとする。

ちなみに、『画道要訣』にも著者狩野安信の名が記されていないように、“画法大伝”にも本来光起

の名は記されていないと考えられる。これは家伝という性格からすればむしろ自然な姿と思われ、現存写本に記された光起の名は、土佐家に詳しくない者が、目にした光起贋作の落款などを参考に書き入れた可能性を考えなければならない。時期としては、宝暦元年以前であろう。

7. 『本朝画法大伝』の絵具法

『本朝画法大伝』と『画筌』の画法部の項目は『本朝画史』『萬宝全書』『芥子園画伝』による注記が集中しており、これら相互の関係がわかりやすいので、今少し詳細に検討しておきたい。

絵具について画論書に記されたものとしては元の王鐸による采絵法⁽⁴³⁾があるが、人物画論の一部としてまとめられたもので汎用性が低い。一般的な画法解説としては清の王槩が『芥子園画伝 初集』に著した「画学浅説」に絵具法が収録されており、日本にも影響を与えた。日本ではやや遅れて17世紀末に刊行された『本朝画史』の「絵具題名」が早く、その記事を転載した絵具法が『萬宝全書』に収録され、一般の目に届きやすくなる。18世紀に入ると、『御絵鑑』のように狩野派の絵具法をもとに一般への普及を図る書物も生まれ⁽⁴⁴⁾、一方で狩野派の絵具法の一部が『和漢三才図会』に収録され、一般的な知識として普及を見るようになる。やがて『画筌』の刊行により「画具之製法極秘伝」が広く読まれるところとなった。絵具について一般に説いた書として『萬宝全書』『画筌』の果たした役割は大きい。

これらの絵具法に示された絵具を表2にまとめた。『本朝画法大伝』では、『本朝画史』『芥子園画伝』の記述を参考にしながら、顔料、染料、調合色の網羅性を意識し、必要に応じて土佐家の立場を明らかにしている。調合色において流派で異なる技法、名称となることが記録されていることは極めて興味深い。『画筌』は項目の立て方、内容において基本的に『本朝画法大伝』を下敷きにしながらかも、自家の技法上の立場の違いは明確にして修正を加えている。先行する『本朝画史』において絵具名の配列は顔料、染料を先にまとめその後調合色を配置しており、『本朝画法大伝』も基本的にはこの形式を踏襲する。一方、『画筌』は厳密ではないが、色相を意識して顔料染料と調合色をまとめて配列しており、感覚的な分かりやすさに配慮する工夫がある。

土佐と狩野の技法上の違いは明確に示されている。胡粉と蛤粉の違いは最もわかりやすく、『本朝画法大伝』では貝殻を原料とする蛤粉を上質のものとして白色顔料に加えてはいるが、鉛白を指す胡粉を白色顔料の基本としているのに対し、『画筌』は蛤粉を基本としている。『本朝画史』においては胡粉の語が使用されているが、皿の内に餅を作る用法を説いているので内容は蛤粉と見られ、狩野の立場を表している。また『本朝画法大伝』では粉を蘇芳で染めた絵具の使用を禁じているが、『画筌』ではこれを胭脂と呼んで使用している。これも『本朝画史』の胭脂と同じであり、やはり狩野派の絵具法と考えてよい。土佐も狩野も輸入の染料系絵具である生臙脂は使用するが、土佐家は生臙脂のみを用いており、舶来の紫土の一種を臙脂とした。また土佐では雌黄を中国と同様に石黄と同系の鉱物性顔料ととらえ、藤黄はその代用品としているが、『本朝画史』では藤黄の異名として染料系絵具とみている。『画筌』はこれが混乱しており、雌黄の説明を意図的に割愛し、藤黄に“しおう”のルビをふって雌黄の説明を曖昧にしている。この雌黄に対する認識の違いもまた土佐と狩野の違いといえるのであろう。このように『画筌』の絵具法は基本的に狩野派のものといえるが、直接『本朝画史』に依拠したものは見られず、調合色においても、『本朝画法大伝』の絵具名に従っている。

このほか、『画筌』において、朱墨および肉色に対し朱の使用を嫌い、かわりに鉛丹を使用することを家法とするが、『本朝画史』にはこうした用法は述べておらず、狩野派の技法と断じることが難

表2 17世紀の画論書にみる絵具名

| 通番 | 本朝画法大伝 | 画筈 | | 本朝画史 | | 芥子園画伝 | |
|----|--------|----|---------|------|---------|-------|-------|
| 1 | 緑青 | 顔 | 緑青 | 顔 | 緑青 | 顔 | 石緑 |
| 2 | 白緑 | 顔 | 白緑 | 顔 | | | |
| 3 | 大青 | 顔 | 紺青(*石青) | 顔 | 紺青 | 顔 | 石青 |
| 4 | 浅青 | 顔 | 浅紺 | 顔 | | | |
| 5 | 花紺青 | 顔 | 花紺青 | 顔 | | | |
| 6 | 銀朱 | 顔 | 銀朱(*) | 顔 | 光明朱・倭朱 | 顔 | 銀朱 |
| 7 | 朱黄色 | 顔 | 朱黄色 | 顔 | | | |
| 8 | 玄色 | 合 | 朱墨 | 合 | 朱墨 | 合 | |
| 9 | 黄丹 光明丹 | 顔 | 黄丹 | 顔 | 丹 | 顔 | |
| 10 | 胡粉 | 顔 | 胡粉 | 顔 | 胡粉 | 顔 | (六傳粉) |
| 11 | 黄土 | 顔 | 黄土 | 顔 | 黄土 | 顔 | |
| 12 | 紫土 | 顔 | 紫土 | 顔 | | | |
| 13 | 傍葛刺 | 顔 | | | | | |
| 14 | 燕脂 | 顔 | 燕脂 | 顔 | 胭脂 | 顔 | |
| 15 | 網緑 | 顔 | 網青 | 顔 | | | |
| 16 | 朱砂 | 顔 | (*朱砂) | 顔 | | | 朱砂 |
| 17 | 雄黄 | 顔 | (*雄黄) | 顔 | | | 雄黄 |
| 18 | 赭石 | 顔 | (*赭石) | 顔 | | | 赭石 |
| 19 | 石黄 | 顔 | (*石黄) | 顔 | | | 石黄 |
| 20 | 老紅色 | 合 | (*老紅色) | 合 | | | 老紅色 |
| 21 | 珊瑚抹 | 顔 | (*珊瑚末) | 顔 | | | 珊瑚末 |
| 22 | 雲母 | 顔 | 雲母 | 顔 | 雲母 | 顔 | |
| 23 | 炭黄土 | 顔 | | | | | |
| 24 | 生臘脂 | 染 | 生臘脂 | 染 | 綿胭脂・生胭脂 | 染 | (六調脂) |
| 25 | 藤黄 | 染 | 藤黄(*) | 染 | 雌黄 | 染 | 藤黄 |
| 26 | 雌黄 | 顔 | | | | | |
| 27 | 干澱 | 染 | 靛花 | 染 | 靛花・蠟青 | 染 | 靛花 |
| 28 | 草緑 | 合 | 草緑 | 合 | 草汁 | 合 | 草緑 |
| 29 | 縹 | 合 | 浅葱 | 合 | 浅青 | 合 | |
| 30 | 合黄土 | 合 | 合黄土 | 合 | 作黄土 | 合 | |
| 31 | 青鳩色 | 合 | 青鳩色 | 合 | 萌木 | 重 | |
| 32 | 金翅鳥色 | 合 | 金翅鳥色 | 合 | | | |
| 33 | 木賊色 | 合 | | | | | |
| 34 | 紅色 | 重 | 紅色 | 重 | | | |
| 35 | 合紫 | 合 | | | | | |
| 36 | 紫藤色 | 合 | 紫藤色 | 合 | | | |
| 37 | 痕色 | 重 | 濁色 | 重 | (痕色) | 合 | |
| 38 | 赭黄色 | 合 | (*赭黄色) | 合 | | | 赭黄色 |
| 39 | 蒼綠色 | 合 | (*蒼綠色) | 合 | | | 蒼綠色 |
| 40 | 肉色 | 合 | 肉色 | 合 | 浅紅 | 合 | |
| 41 | 丹具 | 合 | 丹具 | 合 | | | |
| 42 | 生臘脂具 | 合 | 生臘脂具 | 合 | 浅紫 | 合 | |
| 43 | 胭脂ノ具 | 合 | 胭脂具 | 合 | | | |
| 44 | 藤黄具 | 合 | 藤黄具 | 合 | 浅黄 | 合 | |
| 45 | 黄土具 | 合 | 黄土具 | 合 | 浅柿色 | 合 | |
| 46 | 紫土具 | 合 | 紫土具 | 合 | | | |
| 47 | 墨ノ具 | 合 | 墨具 | 合 | 鼠色 | 合 | |
| 48 | 木ノ具 | 合 | | | | | |
| 49 | 白緑ノ具 | 合 | | | 浅緑 | 合 | |
| 50 | 褐 | 合 | 褐 | 合重 | 茶色 | 重 | |
| 51 | 肉色褐 | 合 | 肉色褐 | 重 | 肉紅 | 合 | |
| 52 | 藤黄ノ具褐 | 合 | 藤黄具褐 | 合 | | | |
| 53 | 黄土褐 | 合 | 黄土褐 | 合重 | | | |
| 54 | 黄土具褐 | 合 | | | | | |
| 55 | 紫土褐 | 重 | 紫土褐 | 重合 | | | |
| 56 | 墨具褐 | 重 | 墨具褐 | 重 | | | |
| 57 | 黄膠 | 合 | 黄膠 | 合 | | | |
| 58 | 丁子 | 染 | | | | | |
| 59 | 煤色 | 合 | 墨臘脂 | 合 | | | |
| 60 | | | | | 青茶 | 重 | |
| 61 | | | | | 栗色 | 重 | |
| 62 | | | | | 椴皮色 | 合 | |
| 63 | | | | | 靨色 | 合 | |
| 64 | | | | | 朽葉 | 重 | |
| 65 | | | | | 桃紅 | 合 | |

※ 顔 = 鉱物性絵具
 染 = 植物性絵具
 合 = 調合色
 重 = 重ね色
 * = 「画彩補遺」に記述あり
 六 = 絵具名にあらず

※ 通番は本朝画法大伝の掲載順

※ 朱字は芥子園画伝の影響有

※ 金銀に関するものは割愛

しい。画論部にも同様のことを述べているため、守房あるいは探幽の趣味があると思われる。また『芥子園画伝 初集』の“傳粉”の項は原典の記述そのものに蛤粉と鉛粉の混同があって、意味が伝わらない。後に刊行された『芥子園画伝 三集』の“傳粉”の項では改められているので、『本朝画法大伝』『画筌』双方の記述に見られる混乱は理解できる。

『画筌』の絵具法には『本朝画法大伝』から転載されていない複数の項目があるが、入手した写本の落丁あるいは書写漏れによって発生した欠落と思われる。『画筌』の巻1の巻末には、「畫彩補遺」として本編に収録されなかった『芥子園画伝』からの記事が一括して追補されている。こうした不思議な体裁となった理由を考えるならば、編集あるいは製版がある程度進行した段階で、『芥子園画伝』の原本あるいは写本を確認する機会があったため、欠落箇所の一部が補われたのであろう。

『画筌』は凡例の参考文献に『芥子園画伝』『本朝画史』の名をあげているが、実際には両書に関わる記述は『本朝画法大伝』経由もしくは抄出より収録された情報が多く、守篤自身が直接これらの書物に従って著述した部分のごく一部にとどまるとと思われる⁽⁴⁵⁾。生臙脂の項の「立翁画伝に調脂とあり」と書かれているのは、唯一地の文に書かれた『芥子園画伝』の参照箇所であるが、『芥子園画伝』で使用された“調脂”という語を臙脂の別表記と勘違いしており、書中の画譜部など多くの箇所ですら誤表記をみせる。“調脂”は臙脂（原本表記は臙脂）の調製の意であり、原本を確認したとは思えない。また、“草緑”の項に『画筌』のみが注記として「立翁画伝に見へたり」と記しているが、『芥子園画伝』を参照したのであれば『本朝画法大伝』にみる老緑と嫩緑の錯誤記事は修正されて当然であるにもかかわらず、修正されておらず、同じく原本を確認したとは思えない。この「立翁画伝に見へたり」という注記は画論部の「十二忌」にも唐突に現れている⁽⁴⁶⁾。

『本朝画法大伝』は『芥子園画伝』に見られる絵具の項目すべてを含んでいるが、その影響を受けている項目とほとんど影響を受けていない項目がある。影響を受けていない項目は、光成が口伝で伝えられた土佐家の絵具法を伝えていると思われるが、記述の誤りや曖昧さが見られる。特に、石青、石緑、石黄、雄黄、丹、藤黄、生臙脂、朱砂、銀朱など輸入された絵具に関わる製造法の知見はあいまいで、生臙脂の原料をオトギリ草とする誤伝⁽⁴⁷⁾はそのまま『画筌』に継承されている。また、「緑青」の項の錯誤による注記も校正の不備を物語る。土佐家は入洛するまで堺を拠点としており、光則、光起の代までは、こうした舶来の物産に関する知識や情報を得やすい環境にあったと思われるが、京都に生まれ育った光成には教養の問題も含め、人を介しての情報収集に問題があった可能性がある。

『画筌』の中に『本朝画法大伝』経由で『本朝画史』を参照する項目は二つある。ひとつが土佐の焚筆と狩野の朽筆の関係を示すもので、他派の呼称ということで注記する理由は理解できる。『画筌』では「焼筆」と少し異なる表記をするが、『本朝画史』の朽筆という狩野派の表記を使っていない。もうひとつが、“大画具”の項の緑青に対し「紺青の内よりえらび取」という説明で、原石の取得方法の記述として参照する理由は理解できるため、参照そのものには合理性を見ることが可能である。問題は、『本朝画法大伝』経由で『画筌』に収録された「草緑」の項に「苦緑[萬宝全書に見へたり]」と書かれていることである。『萬宝全書』はおおむね『本朝画史』を書き下し文で転載したものであり、この内容は『本朝画史』にも収録されているため、本来なら“画史”から参照したとすべきところである。わざわざ『萬宝全書』の名がここで表れている理由が不可解なのである。しかし、内容として誤りではないし、草緑の別名としてここに注記する理由は理解できる。一方『画筌』の「肉色」の項にある「浅紅」の注記に「画史に見ゆ」とあるのは『画筌』のみに見られるものだが、単に「浅紅」の語の一致のみが内容であり、『本朝画史』の名をわざわざ示した理由が不明である。あるいは、この語が狩野派での色名ということを意図したのかもしれないが、「肉色褐」における「肉紅」の名称など、同様の流派による絵具名の違いは他にも存在し、ここだけ“画史”の名が掲げられる理由は

見いだせない。

項目全体から見ると、参考資料を掲げる箇所にはさほど重要性が見られず、しかも事例が少ない。これをどのように考えるのかといえば、『本朝画法大伝』が稿本であった名残と考えるのが妥当と考える。『本朝画法大伝』では『芥子園画伝』『図絵宝鑑』からの引用も基本的には地の文にそのまま書き込んで注記はしないので、『本朝画史』が例外となる理由は考えにくい。実際に『本朝画史』の記事に関係付けられる項目は他にも見られるが“画史”の注記はみえない⁽⁴⁸⁾。“萬宝全書”の名も、『本朝画史』のかわりに使用した際に書き込まれたものと思われ、編集が進めば、必用に応じて地の文に書き込まれ、書名は割愛される予定の書き込みであったと考えられる。稿本を書写したため、校正の済んでいない部分もそのまま流出したのである。

『画筌』においては特に引用書の提示について場所、方法に統一性がなく、稿本である『本朝画法大伝』に倣ったと考えるべきだが、この不自然な注記は利用価値があった。すでに画論書として知られている『本朝画史』を参考文献として実例をもって示すことができるためである。注記を権威付けのため利用するのは、“立翁画伝”の名を引用書として示し、『芥子園画伝』の権威を利用しようとする守篤あるいは版元の営業上の理由を考えるべきであろう。『本朝画史』にしても『萬宝全書』にしても、すでに狩野派の技法を一般に公開した内容だが、守篤は意識的に両書から直接引用することを避けた印象がある⁽⁴⁹⁾。万一批判を受けたとしても参考書からの転載として説明ができるものを残し、家法の公開によって問題が発生する危険を回避しているのである。守篤は序においても、凡例においても狩野派の優秀を述べ、師の守房がその流れを受けることを伝えるが、この画論は守房の語ることを述べるとするだけで、それを狩野派の教えとは書いていない。狩野派の権威を利用しつつ、狩野派の家法を公開する批判を受けることのないよう工夫したと思われる。『画筌』は現在ですら狩野派の技法を述べたものと考えられており、守篤の意図した成果は達成されている。それは基本的に誤りではないが、後述するとおり不適切な理解を含むものである。

8. “画法大伝”の構成

このようにして成立した『本朝画法大伝』は、光起の語る“画法大伝”と光成以後に増補された部分からなる。“画法大伝”の原型については、おおむね、画論部の(1)六法(4)製作皆模(6)画論秘訣と画法部の一部、考証部の一部からなっていた可能性を考えている。

画論部についていえば、(1)は全体の論説の基本概念を構成しており、光起の論を核として、一部光起が増補したものと思われる。“画法大伝”はこの項だけでも成立している。(2)三品は「六法三品」として『図絵宝鑑』の第一節に収録されることから体裁を整えるために付加された部分と思われ、原文を咀嚼した様子が見られない。本書全体を見ても神妙能三品にかかる論説はこの部分のみである。(3)十二忌(5)山水總論は画論中ほとんど触れていない山水画の画論であり、『芥子園画伝』をはじめ宋代以後の中国画論では最初に掲げられる山水画論が本書に欠如している点を補うために未消化のまま収録し、体裁を整えた部分と考える。こうした項目の組み合わせは『後素集』でも見られ、『図絵宝鑑』に学んだ当時の日本人が、中国画論を学ぶ際の定型に従ったものであろう。(2)(3)(5)は他の画論部と有機的な関係が見られないため、後補されたと考えべきである。(4)は(1)の画論を受けて論じたものである。『図絵宝鑑』を利用しており、光起が追加したものと思われる。(6)は概ね光起によって論じられたものと考えてよい。(1)に説かれた思考を展開して、“輕”の思想に基づく真行草三体の用筆を説いており、光起の中国絵画に対する理解が表現されている。この部分には雪舟画に関する一文を除いて特に他派批判はない。

画法部は、『本朝画史』『芥子園画伝』を原型として、画法の便覧を構築しようとする意図が感じられる。画器や絵具に関する項目の大部分は“画法大伝”にはないものと考えられ、光成によって増補された部分と考える。ただし、「不地紙」など一部の項目には、いわゆる画法を越えて口伝にあたる記述がふくまれており、本来画論部に置かれるべき内容を含むと思われるが、その一々を選別する明確な根拠はない。また、「人体」以下の画題別画法においても、口伝にあたるものとして「人体」「水」「下草」「苔」などを中心に、“画法大伝”から継承される項があると思われる。画論部の文体を光起のものとするならば、語りかけるような余裕のある語り口が特徴的であるが、画法部においては、技法の説明という内容から導かれたやや性急で断定的な語り口が多く、これが光成の文ではないかと考える。光起の文と思われる項目の多くは真行草三体の画法に触れるものが多く、一貫した意図があらわれている。

考証部は(4)製作皆模の各論として収録されたと考えられるため、“画法大伝”に収録されていたと考える。「菅公の図の論」は、先に指摘したとおり、土佐家の書くものとして不明な部分があり、文体の変化から光起の手になるものかどうか判断しがたい。しかし、編集の趣旨には合致しており、別の記録から光起ないし後世の者が一種の付録としてここに付け加えた可能性は考えられる。加えて、「佛像は我家に定法なし爰に省く」以後は、文体及び内容の変化から筆者の交代が考えられ、狩野派批判の論調が顕著であることから、光成以後の何者かにより記述された可能性が高い。特に、最後の二つの節はあきらかに光成、光祐没後に記されたもので、土佐本家から『本朝画法大伝』が失われて以後の追補と考えるべきである。

光起の言葉を綴った“画法大伝”の価値は、輸入の思想であった中国画論に日本人として新たな解釈を加えたことにある。これを家伝というからには、少なくとも父光則から伝えられた思考に基づくものであったと考えるべきであろう。父光則も光起も寛永 11 年（1634）まで貿易都市堺に住んでいた。かつての自由都市の面影は失われていたかもしれないが、鎖国政策はいまだ開始していなかったから、海外からの人も情報もはるかに身近に存在していた土地である。土佐家と中国画論の関係はこの頃から始まっていたと考えている。“画法大伝”に著された思想を見ると、書物から学ぶというより人的な接触または交流を背景とする口授によるところが大きかったと思われ、これは環境に大きく依存するものであったと考えている。光則が父光吉から受け継いだ口伝はここで中国画論と融合する契機を得たと考える。

9. 土佐家の画論

家伝とはいえ、光則没後かなりの年月が過ぎており、“画法大伝”全体としては光起が父からの口伝を再編したものと考えるべきである。その中で、巻頭の「六法」は、以後に展開する画論の基礎となる思考が記されており、特別な位置付けがなされている。父光則から受けた口伝はここに集約されている可能性が高い。光起が“画法大伝”を家法と称する根拠は、この部分にあると考える。

画の六法は謝赫が『古画品録』に説いた時から、鑑賞論である。法は作品を対象とし、作品を介らせて作者を論じるものである。画の六法が普及する大きな要因となった『歴代名画記』⁽⁶⁰⁾を著した張彦遠も六法を鑑賞論として理解しており、これがその後も一般的な立場である。中世日本への『図絵宝鑑』の舶載によって、日本でもある程度認識されるようになった画の六法は、やはり鑑賞論として理解されたことは、17 世紀の狩野安信による『画道要訣』においても基本的には鑑賞論として理解されていることからわかる⁽⁶¹⁾。ところが、“画法大伝”は、明確に製作論として六法を解釈しており、これは画期的な転換である。製作論であれば法は作者に直接働きかけるものとなる。六法の

形をかりてはいるが、土佐家の画の六法は従前の画論書に説かれるものとはかなり異なる性質を持つ。大半が描き手の具体的な行動を対象として説かれるのである。また、六法の半数が二字句に切り分けて論じられている点も興味深い、謝赫が、六法を二字句として説いたと考える説⁽⁵²⁾があるが、そうした見解とも内容は大きく異なる。彦遠は六法を四字句として理解しており、これは『図絵宝鑑』や『芥子園画伝』にも継承され、『画道要訣』も同様である。“画法大伝”の六法はその構成自体が特徴的である。

特に重要なのは最初の二つの法である。「気運生動（気韻生動）」の項については、“気運”を描き手の心気の充実とし、“生動”を対象となるものの生命力を写し取ることとする。“気運”を気韻主知説のような個人の本来持っている人格や教養の問題とせず、描く際の個人の精神状態の問題に置き換えている。そして“生動”とは命ある物の生命力である靈気を失わないこととし、これを「画法の大伝第一」とする。すなわち“生動”は、“気運”によって達成すべき目的を示す。六法のひとつを他と明確に区別し、画の目的を、生動を描くことと端的に答えている画論である。これは制作の始点と終点を定義するものであり、だからこそ製作論の第一と説くのである。老荘思想に基づく制作態度を気運の語にあらわし、中国画論では重要な論点となる気韻生動の問題を全て生動の一語の中に包含させる。四字句を踏襲してきた過去の画論と異なる論点を持ち、古典的な客観主義的気韻論の立場といえる。そしてこれを受けて人倫の生動を第一とする立場を表明する。この点が土佐家の思考として重要で、生動の要所を点晴すなわち瞳の表現とする技術論でまとめるのである。これは現実の土佐家の肖像画の作例にも合致している。『本朝画史』をみれば、狩野派も人物画における眼の重要性は理解していることがわかるが、土佐は明確に睛（瞳）の問題と捉えている⁽⁵³⁾。そして生動論は後に述べられる製作皆模の前提ともなっている。

次の「骨力用法」においても“骨力”と“用法”の二字句としてとらえる。“骨力”は筆を持つ指の力のことと定義し、“用法”は絵の善し悪しを決める要素を下絵の線描としたうえで、筆格や真行草三体を適切に統制して筆法を用いることとする。すなわち、筆の用法ではなく“骨力”の用法として語る。“骨力”は用筆そのものを対象とするため線描にも彩色にも関わる画論となっている。これが、後段に展開される“軽”という概念に大きく関わっている。この用法に関しては『画道要訣』の「用筆墨格法氣韻之病論」にみるような筆墨の執拗な分析よりむしろ、気運の充実により指先が感応する自然を重視していると思われる。ちなみに『画道要訣』においては『山水純全集』に学んだ格式という画の規式を重視する立場があるが⁽⁵⁴⁾、土佐家においては行われぬ。土佐家における規式は真行草の三体の理解であり、古画に学ぶところもその三体の在り方のひとつと整理すべきことが説かれている。「気運生動」「骨力用法」の二つの画法は多分に老荘思想を受けており、人物画を重視する立場とともに古典的な画論観が見られる。『歴代名画記』の影響があると思われる⁽⁵⁵⁾。

「応物写形」「随類賦彩」は特に二字句としての語義にこだわっておらず、従来から説かれる四字句の意義に倣っている。しかし、「気運生動」論を受けた製作皆模の実践と捉えられており、後者は“用法”において語られた下絵の真行草三体が賦彩にも適用されることを説く。「経営置位」は二字句として捉えられ、“経営”を構図も含めた絵画の構想とし、“置位”をその具体的な配置とする。屏風の経営を例として説明するが、『画道要訣』が「経営位置」として説く内容はこの“経営”に集約されており、“画法大伝”が“置位”に特別な意味を与えていることは注目される。これは一般的な画論が用いる“位置”という語を逆転して位を置くと言い換えており、位は場所を意味する構図の問題だけではなく、その場に適切な性質を持つものを描くことに言及するもので、「気運生動」の製作皆模論につながる要素を加えている。

最後の「伝騰模写」は、『歴代名画記』以来画家の末事として、六法でも特殊な扱いを受ける「伝

模移写」の異表記である。『画道要訣』の「画を移し写す事」という説明は、ここでも通用するが、“画法大伝”では、一般論ではなく絵本の模写と蓄蔵を目的として具体的に説き、しかも臨模を否定し搨模に限定するのである。『歴代名画記』では顧愷之を搨模の達人として紹介しており、古典的な模写観を継承している。これまでの五つの法が制作に臨む絵師の画法とするならば、最後の法は制作の準備段階である学画にふれたもので「画を学ぶには粉本を写を第一とす」と画法第一と区別して学画第一の結論をまとめるのである。興味深いことは、この搨模に対して述べる「不似して宜あり、不似して悪あり、似て宜あり、似て不宜あり」という説を後段「画論秘訣」で写生にも適用させており、土佐家の粉本主義が古画粉本のみならず写生に対しても共通する価値観を適用していることである。土佐家の粉本において、搨模と写生が等価に見なされる理由がわかる。また、『画道要訣』では、写生について述べる「活写」という章で「能似たる内にも却てよく似さる事有、似さるうちにも自然と正と寫と一致なる事あるへし」とあって、同様の趣旨を述べながらも、活写は生動を描けなければ「煩をなす」ものと考えて、むしろ格式に従う方向に誘導しており、土佐と狩野における粉本主義の差異がうかがえるのである。

ここで注意すべき点は、繪本を搨写したものを“粉本”として定義⁽⁵⁶⁾していることである。これは、元禄3年という年紀を考えた場合、日本で最も早い粉本論と見なしてよい。“画法大伝”以前の画論書では、粉本の語は『図絵宝鑑』からの引用⁽⁵⁷⁾として伝えられてはいるが、同様の機能を持つものに対しては、中世以来使用されてきた“繪本”の語が通用していた。“繪本”には下絵の意味もあれば模本や手本の意味もあったが、それを外来の“粉本”という術語に結びつけ、集約したのである。これを土佐家が推進したかはわからないが、少なくとも17世紀末頃を境として“粉本”という語が、市民権を得始めていることがわかる。“画法大伝”ではまだ術語としての特殊な役割を示し、文中での使用が見られない“粉本”だが、『本朝画史』『画筌』においては本文中に使用されはじめており、“粉本”の語が画論書の普及に従って定着する過程がわかる。

次に「製作皆模」に目を向けてみたい。これは宋の郭若虚が『図画見聞誌』に説いたもので、絵画制作における客観的な描写の重要性を論じている⁽⁵⁸⁾。『図絵宝鑑』では気韻主知論の立場をより鮮明にしつつかなり省略したかたちでこれを収録する。“画法大伝”の「気運生動」においては、古典的気韻の問題は生動に内包されるため、生動を描く要点として製作楷模が説かれる。生命のあるものに対して展開する生動論であるが、生動は正確な客観的描写によって達成されると考えている。そして、生命のない周辺景物に対しても、同様に客観的描写の正確さを拡大することによって、作品は自然と心に働きかける力を持つと考えるのである。これは、画道を「黙して心通ずる」ものとする考えに結びつけられており、言語や文章によらず視覚的に伝える情報によって対象の生命力を表現することを「画工の妙」として主張するのである。これは、「六法」から離れて説かれており、家伝というよりも光起の思考による光則画論の補説と考えるべきだろう。主題のみならず、背景に至るまでそれぞれの対象の特質、特性をそこにふさわしい姿で正確に描くことが、生動を描くために必要なものとするのである。「六法」における“置位”の思考である。こうした議論が、巻末の考証部に説かれる正誤論の根拠となっている。気韻主知論からすれば形似の問題として等閑視される課題といえるが、光起の視線は抽象論に陥りやすい気韻論よりむしろ後世の写生画派につながる客観的描写に向けられている。“画法大伝”では『図絵宝鑑』の文章に依拠しているものの、製作皆模を伝える例示として一部を抄出するにすぎず、必ずしも典拠に忠実ではない。一方、『画筌』はこの項を画論と画論書からの抄出部に分離させており、抄出部は新たに『図絵宝鑑』に従って書き改めている。しかし、前後の画論を欠くため項目として意味をなしていない。

次に光起画論の重要な概念である“輕”について考えたい。「画論秘訣」の冒頭に「夫畫の要は輕

の一字に止のみ。たとへば眞の極彩色也とも輕の意を忘るべからず。」と記す、本来“画法大伝”は家中への口伝として書かれたものであるため、自明のことについては、必ずしもふれていない可能性がある。従ってこの”輕”についても、ややわかりにくいところがある。この語が使用されているのは墨色と彩色に関わる部分であり、墨色については「潤がよし」「渴かざる様に」「光沢ありてよし」という特徴が”輕”とつながるとある。彩色については「淺きを佳とす」を”輕”の義であると説明し、「極彩色にても此心は離れず」とする。まず”輕”が墨と彩色に共通する概念であること、深墨や浅墨にも極彩色においても適用される概念とすることから、単純に明度や色相に関わる概念ではなく、また形状に関わる概念でもないことがわかる。”輕”の対立語として“重”が考えられるが、画論中に「彩色深ければ重く賤しくして死す」とあれば、“重”は賤しいと表現される性質であり、鈍く濁りや雑味の混じる状態と思われる。すると”輕”はこの反対概念として、純粹で明瞭な状態を意味すると考えられる。さらに“淺”を”輕”の義にかなうものとしているので、淺深は輕重と同じ関係を示すと考えられる。すなわち“淺”も単純に明度の高さを意味するものではないということになる。では“淺”とは何かということになるが、彩色に関わるもので極彩色においても淺深が成立すると考えるならば、これは絵具の層の薄厚を指していると考えられる。絵具は染料系から顔料系まで種類が多く絶対的な基準によって絵具層の薄厚を述べることができない。そのために淺深の語を使用し相対的なものとしたのである。すなわち、“輕”は墨色を含む色彩の潤いや光沢を意味しており、色彩の純化を求めるものと考えられ、“淺”は絵具層を必用十分に抑制する心得ということになる。この語は真行草の三体全てに働く概念とするため、極彩色から淡彩、墨画に至るまで適用される。これを実現するのが骨力と考えるのである。一般的には用筆は線描の性質としてとらえられるが、土佐においては線描も彩色も等しく用筆の対象となる。筆は適切な圧力と速さで停滞なく一方向に画面を走らせるものであり、柔軟な骨力の扱いによって“輕”が実現すると考えている。これは従来の画論と通じるが、土佐では筆さばきの前提として“指さばき”とでもいうような身体的議論としているのである。線描と彩色の双方に共通する特徴として筆は筆先を隠し、筆勢を誇張することを避けることになる。これは筆法に絵の骨格を求める骨法用筆論と大きく異なる態度といえる。

従って、後に光成が「畫具製法並染法極祕傳」において、非常に多くの絵具を掲示する理由も不明瞭ながら推測される。これは“輕”の精神を念頭において、色彩の純度を意識するため、細かく色彩を区分し、調合による色彩表現を目的として明確化することを伝えたのである。こうした考えは光起時代には確立していたと考えるのが自然であり、色彩の純化を助ける工夫であったと考えている。『本朝画史』と比較すれば、調合色は倍化しており、光起の色彩に対する理解をうかがわせる資料とみるべきである。

「骨力用法」の項目に限らず“画法大伝”では真行草の三体への言及が多い。『画道要訣』における格式にあたるものが、三体の理解と思われる。これら三体の違いは使用する絵の具の種類に反映することが画論中に説かれるが、三体は下絵にも及ぶとされる。恐らく光起にすれば言うまでも無いことなのであろう。その意味を明確に書いていない。しかし画論中に「なくて叶ざる所にばかり書べし」「十分に残さず書をきらふ」などの言説から判断すると、下絵における省筆が三体にかかわる可能性がある。『図画見聞誌』の「製作皆模」においては「筆迹繁雜」を批判しており、こうした思考が光起に伝えられた結果、客観的な描写は、必用な構成要素によってなされるものと考えているのであろう。従って、下絵の段階で三体は選択されなければならない、この省筆の構想が三体として意識されたものと思われる。光起の説く”輕”が本来物の形状に関わるものでないことはわかるが、雑味を排除する思考は、製作皆模論を背景とした場合、写形にも影響し、必要なものを選び取って描くこととして省筆を導くのである。生動論に従えば、描く対象自体に表現すべきものが内在している。画家はそ

れを技術的に絵画として表現する存在である。職業画家として真行草三体を重視する立場は画の六法を製作論として理解する限り、きわめて自然な見解と思われる。

画論の中に「畫を學にまづ物の状をならひ、次に骨法を習ひ、次に心を覺る」とあり、製作皆模は土佐家の画論でも重要な要素とされる。謝赫において画の六法は独立して認識されていたと考えられるが、これを製作論として認識する土佐家においてはその理解に時間軸が加えられている。鑑賞では六法全ての要素は同時に眼前に提示されるが、行為である製作は時間の流れに従って展開するためである。土佐家の六法

の関係を図1に示しておく。

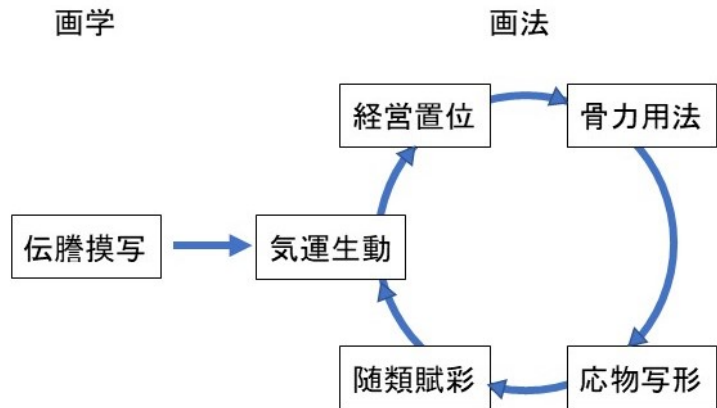
このように“画法大伝”の画論の要所を理解すると、その中国画論の学習が、かなり古典的な知識によって形成されている印象をうける。氣韻主知論をとらず、老莊思想を背景として画家の精神状態を重視し、人物画を第一として、技術的な要素を強く意識する立場は、山水画論が重きを成す宋代以後の画論より古い時代の絵画観を反映している。こうした思考を『歴代名画記』から学ぶと考えるのは誤りとは言えないが、直接画論書から学ぶと云うより、こうした画論を学んだ人物から思考として教授されたと考える方が現実的である。六法の表記がかなり自由なことや、六法の構成が大胆に改編されることも、書物から学んだ場合は困難な展開ではなかったかと考える。土佐家の画論が口伝として整理されたのは、こうした開始点の状況に大きく影響を受けたものと考えられ、それだけに、光起の中国画論学習は光則とともに居住した堺時代を起点とすると考えたいのである。

10. 光起の画論と中国絵画

光起の画論を概観すると、彼が自家の絵画と比較しているのは中国の絵画であることがわかる。画論で用いられる漢は中国を指し、和は日本を指している⁽⁵⁹⁾。光起は異国の絵画というより、日本絵画の源流としての中国絵画を意識しているものと思われる⁽⁶⁰⁾。これは狩野派も同じ事で、中国絵画の視点から見た場合、土佐派も狩野派もむしろ同質性の方が強く感じられて不思議はない。しかも、画論という中国的な形式で絵画制作の要所を語ろうとするなら、当然その議論は中国画論の思考を介在させることになる。そのため土佐家の画論でありながら、日本絵画の本質に関わる議論があり、これを狩野派が用いたとしても大きな齟齬がないのである。『画筌』が『本朝画法大伝』を参考とする際、抵抗を受けなかった理由である。

土佐家も狩野家も職業画人の画系であり、氣韻主知論になじまない性質を持っているため、両者の画論に類似性が見られることは理解しやすい。実際、『画道要訣』に説かれる画論と“画法大伝”の画論には共通する部分も多いのである。狩野家の「心気形式具」を整える事で製作に臨む態度を改め、氣韻主知論を回避して生動の表現を重視する立場は、土佐家に共通し、活写と称する写生論には製作皆模に通じる部分もある。しかし、流派における理想像を想定する格式の概念は土佐家にみられず、

図1 土佐家における画の六法の関係



狩野派が重視する神妙能三品に対する意識も希薄であることなど基本的な違いもある⁽⁶¹⁾。

“画法大伝”には「異國の畫は文の如く、本朝の畫は詩の如し」とし、漢画を正、經、真、實の語で表し、和画を変、奇、権、草、花の語で表す。素直に中国絵画の優秀を評価しており、これが光起の中国絵画研究の原動力となっている。しかし、そのまま日本の絵画を垂流として終わらせていない。それは“画法大伝”の「製作皆模」に述べるとおり、画道を「黙して心通ずるにあり」とする立場から考えれば、文のように饒舌な中国絵画に対し、詩のように寡黙な日本絵画にも卓抜の可能性を見ていたためである⁽⁶²⁾。少なくとも「白紙ももやうのうち」と説く光起にすれば、対象の描写を抑制し、絵具の美しさを純粹に追求することによって、行間を語るができる、それが中国絵画の實に対し、日本絵画の花を求めの方策と考えたのである。これが“輕”の精神を導いている。“輕”の概念が実際に当時の光起作品に反映していることは、すでにいくつかの論文⁽⁶³⁾において検証されており、画論と作品を一体として確認できることが、日本における画論の意味を考えるうえでも貴重である。

“画法大伝”全体のなかで見ると、「六法」に示された画論は、中国の古典的な画論観を見せている。それはかつて中国の絵画に学んだ日本の絵画において、古典的な絵画観として継承されたものに通じている。その意味で、この画論には光吉以来の土佐家の画法に関する口伝を、中国画論学習のなかで自然に整理した感覚があり、大きな違和感がない。土佐家の画論の原型はそのようにして堺で生まれたものであろう。恐らく、光則、光起親子が京都に移り、中国絵画の古画実作品に触れる機会が増すなかで、古画に学ぶ経験の中から、自家の画論を中国画論との比較のもとに深化させることになったと考える。入洛後しばらくして光則が亡くなると、無位無冠の光起にすれば、家の将来を見据えて、さまざまな方策を考えて当然である。光起は、京都という地の利を得て、中国絵画の実作品の鑑賞を通して、中国絵画、特に院体画に見るような写実的で緻密な作品の研究を展開したものとする。製作皆模論を重視したのは光起の視点であり、“輕”の源流も中国の宮廷画家の洗練された絵画表現への憧れにあると考えている。『宣和画譜』に日本の絵画を評して“設色甚重”⁽⁶⁴⁾とあるのは、ある意味で光起の感覚に近い部分があるのであろう。光起は日本絵画の色彩の重さを問題とした。

光起の中国絵画研究の淵源は堺における中国画論との接触にあり、そこで得られた土佐家の六法が、やがて光起が京都において古画を学ぶなかで、中国絵画への傾斜をもたらしたと考えている。しかしながら、光起は中国絵画を高く評価する一方で、日本絵画の美質も認識しており、その価値観の実践として中国絵画に範を求める制作を展開したのである。

このように、“画法大伝”の画論を概観すると、実は『画筌』も『本朝画法大伝』の借用と単純に言いがたいことがわかる。確かに、多くの部分を転載しているが、根幹となる部分で狩野派の見解に対応して修正しているためである。『画道要訣』においても、内容は中国画論からのさまざまな引用から成立するが、その典拠を細かく示しているわけではない。学習して身につけたものはすでに個人の思考の一部ともいえる。守房にしても守篤にしても、入手した写本が何者の書と理解していたかはわからない、ただ、その写本から学ぶ所は学び、不明な部分は改めて『画筌』という画譜の出版に活用したものと考える。

守篤は狩野派の画法を学んでいる。『本朝画法大伝』からの借用も、理解できない部分の流用は避けており、「気韻生動」では気韻生知論を切り離して生動論に簡略化し、「骨法用筆」では線描主義を唱え、「伝模移写」では粉本を写すことで格を学ぶとするなど、多くの要所を修正して、狩野派の画論や画法を表現するよう改めていることが確認できる。その意味でこの書は狩野派の画論を表現しており、『本朝画法大伝』の剽窃とまではいえない。しかし、『画道要訣』で要所として語られる神妙能の三品と格式についての議論は曖昧で、粉本による学画論にとどまり、一方で狩野派の画論ではほとんど見られない真行草三体⁽⁶⁵⁾に関わる言及は残すなど、流派の見解として一貫しない部分がある。

さらに、土佐家における“輕”の語に興味を示し、自家の画論に改めている点は興味深いが、土佐家における“輕”の概念は正しく理解されておらず、これを“輕略”の意と捉えて語るためかえって画論を不明瞭にしている。桜井雪館が『画則』の中で『画筌』を批判した部分が、まさにこうした画論の改編部にあることは理解しやすい⁽⁶⁶⁾。

また、『画筌』が『本朝画法大伝』から借用した部分には、土佐家独自の視点からの議論も含まれており、必ずしも狩野派の見識といえない部分が残されている。例として、先にも述べた「白紙ももやうの内」という語は、探幽の作品を想起すると意識の面で共通する精神を見ることはできるが、狩野派において余白は構図の問題であり、少なくとも『画道要訣』や『本朝画史』に展開される画論からこの見解を導くことは困難である。光起の語は省筆により、白紙の部分に省略された描写に対し言及したものであり、「製作楷模」において「黙して心通ずる」と語ることの実践として理解される⁽⁶⁷⁾。こうした『本朝画法大伝』からの脈絡を欠く引用が『画筌』の画論部をわかりにくくしており、狩野派の画論として理解する場合は注意を要する。

しかしながら、守房、守篤が意識したものかは不明だが、『画筌』の功績のひとつとして製作論としての画の六法を普及させる契機となったことは注目してよい。土佐家の画の六法は独自色が強く、『画筌』では『図絵宝鑑』の六法に改め、内容も守篤にとって不明な部分は割愛、修正を加えて四字句による解釈に近づけている。結果として狩野派から理解しやすいものに改められているが、多くの語句を『本朝画法大伝』から流用していることから、製作論の立場は残されており、後世の職業画家が製作論として画の六法を理解する際の参考になったものと思われる。

11. おわりに

土佐光茂より土佐派を継承した光吉は、堺を拠点とするようになり、肖像画と物語絵を中心に制作を続ける。狩野永徳や山楽から上洛を勧められるが動かず、活動の規模はかなり自制的であった。そして、その子光則もまた父の画業を継承しており、堺時代の土佐家は中世以来の大和絵の家としての体面を保つ程度には活動を継続している。やがて、光吉が亡くなると光則は絵所預に復するために宮廷への働きかけを行うが、決して容易に解決する課題ではなかった。この状況下で、まだ若い光起が何を考えたのか確かなことは不明である。ただ、絵所に復すことが叶わない可能性もあるなかで、自家の行く末を見据えていたことは間違いない。

当時の土佐家の立場に、現在我々が考えている以上の流動的な要素があったとするならば、大和絵の家として守旧的な活動をするばかりでなく、自家の可能性を模索したとしても不思議ではない。堺という環境がどのような人脈と契機を土佐家にもたらしたかは分からないが、土佐家の中国絵画への接近はこの地において生まれたと考えている。《土佐派絵画資料》に含まれる粉本には、光起、光成時代の中国絵画趣味の痕跡が残されているが、粉本に残された墨書から推測すると、光起が、大和絵に限らず、漢画、狩野派、雪舟派などかなり幅広い分野の絵画について学んでいることが理解される。こうした古画研究には画史画伝を含む画論の研究を避けることはできないが、光起の中国画論研究の源流をうかがわせるのが『本朝画法大伝』なのである。

現存する『本朝画法大伝』の写本は、決して良質な資料ではないが、18世紀初頭までに、家法として人物画を第一とし、中国画論研究を行うだけの経験と環境を有していた画系の画論という内容を考えるとき、記述からうかがえる土佐の名は決して無視することはできない。『画筌』との関係を検討することによって、その資料性の及ぶ範囲もある程度理解されるものと考えられる。しかし、確実なことは享保6年に大坂で『画筌』という書物が出版された事実と、土佐家に画論が継承された痕跡が見

いだせない現実のみである。真実に至るためには、新たな資料の発見が待ち望まれる。

現在理解される範囲で光起画論を考察すると、その原点は堺時代にさかのぼる。全て口伝の時代である。従って、光起が口伝を書き下ろした元禄3年は重要な節目といえるが、秘書として家内でも公開されなかったと考えられ、その影響をうかがうことは困難である。光成はこの口伝を『本朝画法大伝』として改編増補を試みるが中止したものと思われ、やがて宝永大火の罹災を経て、光成、光祐の相次ぐ死によりこの書物は失われてしまう。この画論書が人目に触れたのは10年に満たないものであったと考える。《土佐派絵画資料》の粉本や文書類には、光則、光起、光成の時代のものが相当数遺されているが、この画論に関わる言説は記録されていない。口伝は画論としてまとめられてもなお口伝の世界に留め置かれていたと考える理由である。光成の気の迷いともいえる決断がなかったら、これら口伝の世界は記録された痕跡すらとどめなかった可能性があり、写本が遺されていることは奇跡とも考える。現存する作例からうかがえる光祐と光芳の間の絵画表現の断絶には、画論の逸失とともに、口伝の喪失が関係していることが考えられる。

光起の絵画にはかなりの振幅があり、作家像の理解を難しくしている。その理由のひとつが、中国絵画への接近にあると思われ、原点は堺における中国画論の学習にあると考えている。京都への移転を契機として、画論の理解を実作品の鑑賞によって深化させることが可能となり、中国絵画研究を展開させたのである。しかし、その研究は決して模倣追従のためではなく、むしろ日本絵画の美質を探究する契機としていることが興味深い。光起の中国絵画研究が、光祐の夭折によって、幾つかの画題を遺産とする以外十分に継承されなかったことは、光起その人を知るためにも残念なことであった。『本朝画法大伝』を失われた光起画論の遺産と考えるならば、《土佐派絵画資料》における花鳥図粉本は、光起、光則時代の中国絵画研究の痕跡をうかがわせる実物資料として一層貴重なものと見なされるのである。17世紀の土佐家を理解するためには画論と粉本への理解を欠くことはできない。

【注】

- 1 実方葉子「神話なき神話「絵所預土佐光起」の遍歴」(『美術フォーラム21』1、1999年11月、pp.35-40)。
- 2 「土佐派の絵画」展図録(サントリー美術館、1982年10月)、「近世における大和絵の展開-土佐光起・狩野探幽を中心として」展図録(敦賀市立博物館、1994年8月)、「近世やまと絵の開花-和のエレガンス」展図録(大阪市立美術館、2017年9月)、「土佐派と住吉派-やまと絵の荘重と軽妙」展図録(和泉市久保惣記念美術館、2018年10月)。
- 3 『土佐派絵画資料目録(四) 鳳凰堂板絵・道釈画粉本』(京都市立芸術大学芸術資料館、1993年10月)。
- 4 錦織亮介『黄檗禅林の絵画』(中央公論美術出版、2006年5月)、pp.304-332。
- 5 田中敏雄「土佐一得考」(田中敏雄『近世日本絵画の研究』株式会社作品社、2013年3月、pp.287-298)。
- 6 元禄7年の墨書を持つ《岩に牡丹図模本》は光成期の粉本となるが「元禄七年五月十日里村昌築ヨリ来／王若水正筆と申遣」とあり土佐家が中国絵画の鑑定も行っていたことを示す。
- 7 紙本墨画淡彩、101.2×37.9 cm、(裏中墨書)丙勻／貞享参年／八月廿五日(裏左上墨書)土佐光高之写。
- 8 『本朝画法大伝』のテキストについては『日本絵画論大系5』(株式会社名著普及会、1980年1月)による。この書物について言及する論考は以下の通り。『画筌』との関係において、『本朝画法大伝』が先行すると考えるものとしては、仲田定之助『絵本の研究』(美術出版社、1950年5月)、吉田友之「近世土佐派-光則から光起へ」(『古美術71』、三彩新社、1984年7月)、中部義隆「土佐光起筆「林和靖梅鶴図」三幅対について」(『大和文華』89号、1993年)、水尾比呂志「土佐光起筆芙蓉白鷺図」(『国華』(1198)、1995年9月)、坂崎坦『日本画の精神』(ペリかん社、1995年11

- 月)、須賀実穂「北野天神縁起光起本の考察〔含 土佐光起筆 北野天神縁起絵巻〕」(『国華』(1209), 3-23, 1996年8月)、実方葉子「土佐光起の「色」と「墨」--須磨明石図屏風を中心に」(『美術史』47(1), 47-64, 1997年10月)があり。『画筌』が先行すると考えるものとしては、畑麗「東照宮縁起絵巻の成立--狩野探幽の大和絵制作」(『国華』(1072), 1984年3月)、安田篤生「土佐派-「本朝画法大伝」(中村興二・岸文和『日本美術を学ぶ人のために』、世界思想社、2001年3月)、寺本健三「土佐光起『本朝画法大伝』偽撰考(1)」(『史迹と美術』89(2), 2019年2月)、寺本健三「土佐光起『本朝画法大伝』偽撰考(2)」(『史迹と美術』89(3), 2019年3月)、寺本健三「土佐光起『本朝画法大伝』偽撰考(3)」(『史迹と美術』89(4), 2019年5月)、寺本健三「土佐光起『本朝画法大伝』偽撰考(4)」(『史迹と美術』89(5), 2019年6月)、寺本健三「土佐光起『本朝画法大伝』偽撰考(5)」(『史迹と美術』89(6), 154-164, 2019年7月)、寺本健三「土佐光起『本朝画法大伝』偽撰考補説(上)」(『史迹と美術』90(7), 2020年8月)、寺本健三「土佐光起『本朝画法大伝』偽撰考補説(下)」(『史迹と美術』90(8), 2020年9月)がある。また、東京の画材店「金開堂」による訳注本(2002年5月)がある。
- 9 秃筆は拙い文章のことで著者の謙遜とみられ、授けとあるので他者に編纂させたことがわかる。
- 10 「等伯画説」(『美術研究』1、1932年1月)。
- 11 元和9年(1623)跋。画論、画人名、画題を記した写本。公刊は『日本絵画論大系Ⅱ』(株式会社名著普及会、1980年1月)。
- 12 延宝8年(1680)頃に成立。19項からなる画論。内容は学画と質画の問題をはじめ、中国画論に基づきながらも狩野家の立場による解釈を提示する。狩野安信(1614-1685)は狩野孝信の子で狩野探幽の弟、狩野宗家中橋狩野の祖。狩野昌運(1637-1702)は狩野安信の高弟で狩野了昌の養子、晩年は黒田藩に仕えた。『訳注本朝画史』(株式会社同朋社出版、1985年6月)。
- 13 元の夏文彦の著。5巻、画論と画伝からなる。至正25年(1365)自序。室町期には舶載される。承応元年(1652)に和刻本(『和刻本書画集成第四輯』、汲古書院、1976年7月)が刊行される。
- 14 「気運生動」の表記は「気韻生動」とするものが一般的だが、“韻”を“運”と表記することがおこなわれており、両表記は通行であったとされる(兪崑『中国画論類編』華正書局、1975年3月、第三編品評「古画品録」)。『芥子園画伝』の「画学浅説」でこれを「気運生動」とすることや、『佩文齋書画譜』において明の唐志契『絵事微言』の「気韻生動」の項の収録に際し“韻”を“運”とするなどの例がある。土佐家が口授による学習の過程でこのような表記になったものと考えられ、本稿でも両表記を区別しない。
- 15 清初に刊行された画譜。李漁の序があり、彼の号により「笠翁画伝」とも呼ばれる。明の李流芳の「山水画譜」を王槩が増補したもの。王槩による「画学浅説」を付す。康熙18年(1679)刊。康熙40年(1701)に王槩、王著、王臬兄弟により、第二集「蘭竹梅菊譜」第三集「花卉翎毛譜」が刊行された。寛延元年(1748)に和刻本が刊行された。
- 16 北宋の郭若虚による画史。6巻。唐の『歴代名画記』を継承して編纂された。『図絵宝鑑』の典拠のひとつとなった。『宋人画学論著』(芸術叢編第1集10冊、世界書局、1975年4月)。
- 17 荊浩の『山水賦』の典拠として考えられるのは当時日本にも輸入されていたとされる『王氏画苑補益』本だが、和刻本『図絵宝鑑』の山水賦が直接これを抄出したものか不明。元和9年に著された狩野一溪の『後素集』の「観山水賦」とほぼ同文であり、本書もしくは同一の典拠を使用した可能性がある。
- 18 小林宏光『近世画譜と中国絵画 十八世紀の日中美術交流発展史』(上智大学出版、2018年12月)、pp.103-106。
- 19 狩野永納著、5巻5冊。元禄4年(1691)刊『本朝画伝』を元禄6年(1693)に増補再版したもの。父狩野山雪の草稿をもとに画論、画人伝をまとめ、「本朝画印」を付す。巻4に「狩野家累世所用画法」が、巻5に「付録、画器、絵具」が収録される。
- 20 『古今和漢萬寶全書』といい、書画骨董に関わる13巻13冊の叢書。元禄7年(1694)刊。『本朝画印伝』の巻3に「狩野家累世所用画法並ニ画術諸具之題銘」が収録される。
- 21 「又頭青とも云」「又二青とも好青とも云」「又油子共三青とも云」の注記は皆『芥子園画伝』の「石青」の項から誤って書き込まれている。『画筌』では補遺に含まれている。
- 22 「土佐家伝」(宮島新一『宮廷画壇史の研究』、株式会社至文堂、1996年2月、pp.343-344)。
- 23 吉田友之「土佐光信」(『日本美術絵画全集』5、株式会社集英社、1979年8月)、pp.105-106。
- 24 応永21年(1414)制作の清凉寺《融通念仏縁起絵》の作者に土佐行廣とともに、藤原光国と栗田

- 口隆光が名を連ねる。粟田口隆光は『倭にしき 本朝画事』では土佐光頭の三男とされ光国の叔父とされるが、『土佐家伝』において光国は土佐長隆の三男とされその関係は不明である。
- 25 鳥羽絵は江戸時代に流行した戯画。清水勲「鳥羽絵に関する一考察」(『帝京平成大学紀要』14(1)、2002年6月)。
- 26 「画道要訣 放心翁遺稿」(『美術研究』37、1935年1月)。
- 27 小林法子の研究(『筑前御抱え絵師 研究篇』中央公論美術出版、2004年3月、pp.25-27)により守篤についていくつかの知見が示されている。名は源太夫、正恒、魯軒、去留、奚疑子と称した。久留米藩御用絵師三谷家粉本に元禄3年(1690)から正徳4年(1714)までの墨書が確認され、享保10・11年の賛を持つ千光寺所蔵肖像画の筆者とされているところから、およそその活動期間が推測される。森政太郎『筑前名家人物志』(文献出版、1979年5月)の儒者の部に収録される林奚疑子と同一人物の可能性があるとす。しかし、森山政太郎が『筑前名家人物志』の守篤の項に記す「直方侯の侍臣」とする記述には裏付けがなく、情報としては『画筌』の序文の記述からわかる内容を基本とせざるを得ない。
- 28 小林法子『筑前御抱え絵師 研究篇』(前掲書)、pp.75-81。
- 29 『日本絵画論大系1』(株式会社名著普及会、1980年1月)。
- 30 小林宏光『近世画譜と中国絵画 十八世紀も日中美術交流発展史』(上智大学出版、2018年12月)、pp.18-41。
- 31 20巻、寛文6年(1666)刊。
- 32 『唐土訓蒙図彙』は14巻、享保4年(1719)刊。その著者平住専安は伊与吉田藩の儒医を務めた人物で、晩年大坂に移り多くの書物を著した。守篤と直接の交遊があったかは不明だが、『唐土訓蒙図彙』の流行を受けた著名人であった。
- 33 坂崎坦『日本画の精神』(前掲書) pp.45-47。
- 34 『本朝画法大伝』の欠落は現存写本の書写時の写し漏れの可能性もあるため、守篤が参考にした写本に欠落があったか否かは不明である。従って守篤が補ったものか断定はできない。
- 35 “立翁画伝”は“笠翁画伝”の誤りで、『芥子園画伝』の別称である。注15参照。
- 36 白井華陽の『画乗要略』に「梅泉曰、元禄年間、徂徠先生得清人李漁芥子園画譜」と伝承が記される。
- 37 五十嵐公一「狩野永納の自筆書状」(『兵庫県立歴史博物館紀要 塵界』第12号、2000年7月)。
- 38 五十嵐公一前掲論文。
- 39 下原美保『住吉派研究』(株式会社藝華書院、2017年4月)、pp.108-110。
- 40 小林法子『筑前御抱え絵師 研究篇』(前掲書)、pp.7-17。
- 41 小林法子『筑前御抱え絵師 研究篇』(前掲書)、pp.23-27。
- 42 安村敏信「画論の意図するもの」(『日本絵画論大成 第4巻』、ペリかん社、1997年2月) p.311。
- 43 『輟耕録』巻11「写像秘訣」に収録される。承応元年(1652)に和刻本が刊行されている。
- 44 綿田稔「研究資料 御絵鑑一元禄十三年板の画法書」(『美術研究』408、2013年1月)。
- 45 同様の見解は収録される絵図の検討から木村宏光も述べている。木村宏光前掲書、P.16。
- 46 注記より前に記される六法、三品の記述は『芥子園画伝』から改編されており、注記は『芥子園画伝』をそのまま抄出する十二忌にのみかかるものと考えている。
- 47 杳名弘美・杳名貴彦「臙脂の再現にむけて」(『オレオサイエンス』18(10)、2018年10月)。
- 48 『本朝画法大伝』の「雲母」「合黄土」は『本朝画史』の記述と類似性が高いが注記は見られない。
- 49 『本朝画史』の画器の章は、『本朝画法大伝』よりも充実した記事となっているが、『画筌』が直接ここから引用したのは、『本朝画法大伝』にない「画絹」のみである。ただし“画史”の注記はない。
- 50 9世紀に張彦遠によって表された画論、画史書。『歴代名画記1,2』(平凡社東洋文庫305,311、1977年3,7月)。
- 51 吉田晴紀『画道要訣』と中国画論(武田恒夫先生古稀記念会『美術史の断面』清文堂出版、1995年1月)、pp.374-377。安信により六法の解説が試みられており、安信が画師であるところから制作論のように見えるが、基本的に描かれたものを対象として論じられている。
- 52 中村茂夫『中国画論の展開 晋唐宋元篇』(中山文華堂、1965年6月)、pp.163-165。
- 53 『本朝画史』「人物画法序」に「世二人物ヲ画クニ精神阿堵ノ中ニ在リ」とあり、『歴代名画記』

巻5 晋に収録される顧愷之の事跡を伝える。画法部の「人体」の記述からこれは土佐家も理解していたと思われ、彼らの知識の基盤がかなり古い画論に置かれていることがわかる。ちなみに日本にもすでに伝えられていたと思われる元の王鑠「写像秘訣」(『輟耕録』)は肖像について述べた画論だが、土佐家や狩野家への影響はみられない。

- 54 吉田晴紀『『画道要訣』と中国画論』(前掲論文)、pp.377-382。
- 55 宇佐美文理『歴代名画記<気>の芸術論』(岩波書店、2010年1月)、pp.99-116。
- 56 「師匠たる人より畫本を借りて膠地紙に傳寫し、是を貯置第一の寶とす、是を粉本といふ。」
- 57 元の湯屋の『画論』に「古人畫藁之を粉本と謂う。前輩多く之を寶蓄す。」とあるのを収録する。
- 58 高橋善太郎「図画見聞誌に現れた郭若虚の画論(上)―特に叙論について」(『愛知県立女子大学愛知県立女子短期大学紀要』12、1961年2月)、pp.8-9。
- 59 『本朝画史』「画式」には「狩野家は漢而兼倭者也」とあり、日本絵画における漢画と倭画の区別を提示する一方で、両者を一体とする方向性を見せている。土佐家の認識は、小林宏光が『近世画譜と中国絵画 十八世紀も日中美術交流発展史』(前掲書、pp.43-44)に指摘するように、後に大坂で刊行される狩野派系画譜に見られる漢画と和画の区別の先駆をなしている。
- 60 『本朝画史』の「上古画録」において渡来系画師にはじまる画師の系譜の最後に土佐家の画師が掲載される歴史認識が土佐家にも理解されているものと思われる。
- 61 神妙能の三品に対する土佐家の理解は彼らの画論を知るための要所である。客観的表現に価値を見いだすため、能の達成は必須であり、その生動の発現の程度が神妙とすれば三品の構造は狩野派と異なるものと思われる。一方、三体を重視するのは職業画家として現実的合理的判断を重視したものであり、結果から逆算して制作を分析する立場が求められていると考える。狩野派のような格式を求めない立場は、対象の表現を制作の目的とする製作楷模の思考にかなったものといえる。
- 62 『本朝画史』では、「翰墨遊戯の説」に『林泉高致』「画意」に見る「詩は無形画、画是有形詩」の説を取り込む。光起は中国絵画を文とし、和画を詩とする。土佐家の画論が中国画論をそのまま受け入れるのではなく、漢和の絵画における圧倒的な絵画的情報量の違いを彼我の比較から構築しなおしている。
- 63 中部義隆「土佐光起筆「林和靖梅鶴図」三幅対について」(前掲論文)、水尾比呂志「土佐光起筆芙蓉白鷺図」(前掲論文)、実方葉子「土佐光起の「色」と「墨」--須磨明石図屏風を中心に」(前掲論文)。
- 64 『宣和画譜』は中国北宋徽宗帝時代の内府所蔵絵画目録、全20巻、宣和2年(1120)の序がある。「設色甚重」は巻12、「海山風景図」「風俗図」屏風の解説に見られる。この記事は『図絵宝鑑』にも収録されており、光起が知っていた可能性が高い。
- 65 基本的に狩野派では真行草の三体は格式の中に含まれる概念と思われ個別に語られない。『本朝画史』「山水画法序」に見える「澆墨草筆」という語は水墨表現を表し三体論と関連していない。
- 66 安永5年(1776)刊。6巻。画論、画譜。巻1雑話の一節(『日本絵画論大系1』株式会社名著普及会、1980年1月、pp.82-85)。
- 67 光起は”もよう”の語を描写にかかる項目の中で使用し、単純な構図の問題としていない。“画法大伝”にこうした論が生まれる背景には、製作楷模において画面に筆力の斉整を求める思考があると考える。“軽”の精神によって画面にも構図や描写の純化を進めたものであろう。