

田能村竹田の画論における「拙」について

石 川 千佳子

‘Setsu’ in Artistic Theory of Tanomura Chikuden

Chikako ISHIKAWA

1. はじめに

田能村竹田¹⁾の画論について語るときに、欠くことのできない言葉でありながら、同時に躓きの石ともなるのが、この「拙」である。一般に画論において「拙」という場合、拙いこと、すなわち技巧が拙く、画として稚拙な作品であるという評価を示す。例えば、後の画論の規範となった唐代の歴代名画記²⁾には唯一箇所にのみこの文字がみえるが、そこに積極的な意味は付与されていない。時代が下り、竹田をはじめ、日本の文人画家がその手本とした中国の文人画家たちは、専門の画工ではなく余技として画を弄んだ。しかし、それでは素人らしい拙さを好んだかという、少なくともその痕跡を画論のなかに辿ることはできない。中国の場合、正統な画の様式から外れながら、しかもその美的価値を評価するためには、「逸」という言葉を用意してきたのである。逸は奇異な面白さを内に含む言葉ではあっても、拙さを含みはしない。また、わが国の文人画論においても、明清画に由来する「奇」なる側面は肯定しているが、拙を積極的に評価する記述はみえない。したがって、竹田が拙を美的価値判断の基準となる言葉として用いているとすれば、全く独自の用法といえる。

しかしながら、拙は、竹田の絵画に対する独自の批評とは簡単に言い切れない問題を含んでいる。第一に、竹田は拙を定義づけてはいないし、その概念を著作のなかで明確に説明しはしない。第二に、竹田の資料を読み進めてみると、拙は作品の美的価値を示す言葉としてよりも、むしろ人の生きる態度として意味を与えられているように思われるのである。しかし、周知のように、文人画の特色は作品と作者の人格が切り離されることなく、むしろ人格の発露として作品が描かれ鑑賞されるところにある。拙という言葉においても、この広義の倫理的価値と絵画の美的価値が別々難しく絡まりあったままに使用されるため、ひとたびその概念を画論のなかに辿り、明らかに輪郭づけようとするときには困難を伴うのである。

本稿において、私は竹田の哲学全体に論及するかたちを採らず、あえて画論を中心に拙についての考察を進めたいと思う。そうすることにより、絵画批評の言葉としての「拙」の積極的な意味とともに、竹田の画論の独自性の一端が明らかになると予想されるからである。

なお、文人画の呼称については、中国の文人画（南宗画）とそれに影響を受けて現れたわが国の画派を区別するために、南画と称する方が適当であるという説もある。確かに両者の性質の違いを考えるならば、呼称を分けた方が混乱は少ない。しかしながら、職業画家と言って差し支えない大雅とは異なり、中国の書画、諸学、文芸に深く通じた竹田には、身分上はともあれ内実としては中国的な意味での文人という呼び方が相応しい。そこで、本稿においては両者を呼称上区別せず「文人画」に統一した。

2. 竹田の画論にみる「拙」

竹田のなかで「拙」という言葉が浮上するのは長崎遊学（文政九～十年、1826～27）後の五十歳ごろであるという点で、研究者の見解は一致している。³⁾ この年を機に、竹田は大阪と京都へ向けて毎年のように旅立ち、頼山陽⁴⁾をはじめとする儒者や文人画家たちと盛んに交遊している。天保六年（1835）に五十九歳で亡くなるまでの十年間は、詩文にせよ画にせよ、学ぶにことさら謙虚で慎重であった竹田が、長崎に象徴される文化の先端を見極めたうえで自己の在りようを肯定した時期といえよう。このときに、以前から書き溜められていた画論、「屠赤瓊々録」、「竹田荘師友画録」が整理されて、それぞれ天保一年（1830）、天保四年（1833）に成立し、亡くなる年には最も重要な著作である「山中人饒舌」が藩公に献呈されている。しかしながら、これらの画論について検討する前に、「拙」という言葉が初めて顕在化した詩集「自画題語」に触れておく必要があるだろう。

「自画題語」は竹田の画賛および序跋を集めて編んだ詩集であり、前編一卷、後編四巻の五巻から成る。このうち前編のみが竹田自身によって編まれ、後編は竹田の死後、門人の帆足杏雨⁵⁾によって集められたと伝えられる。文人画は本来絵画表現で完結するものではなく、詩画一致の境地を表すため、画中に賛が加えられる。絵画表現と詩文と書体が一体化したところに、文人画の美的な特異性が現れるのである。竹田の場合、賛にとりわけ自作が多いことでも知られている。したがって、詩集とはいえ「自画題語」は絵画表現と直接的な関わりを持つといえる。しかも、自己の画境を語るという点では、画家の伝記や批評あるいは絵画一般について論じた画論よりも率直である。その「自画題語」の第一、「春叢群雀の巻」⁶⁾にさっそく次の文がみえる。

畫之所拙、即意之所快也。予畫固拙。然其拙處、雖大方名家、亦或有所不能也。
蓋名家之病、多在不拙處。

この画卷は長崎に住む画友の熊代秋琴に贈られたものであるが、引用文の前に、竹田は画卷を描いたときの状態をこう説明している。

此巻、嘗觀明人所作、今髣髴其万一矣、蓋以而不似、即是竹田生最得意處。此日熱甚。
飲酒大醉。余酣弄筆、偶得斯卷。意之所到、赭墨随手俱下。

（以下、上記の引用文に続く）

この文から、画卷が明の画家の作品に触発されていること、酒に酔い打ち解けた気分で描か

れたことが解る。興が乗り、描こうとする気持ちのままに動く手に従って、画面に墨や絵具が置かれるのであった。いかにも当時の文人画家の気質を彷彿とさせる記述であるが、ここでは「蓋以而不似」の部分に注意を払っておきたい。全くの独創ではなく明の画の記憶に基づきながら、画卷はそれに似ていて似ていないという。しかもそのような在りようが、竹田自身の最も得意とするところだというのである。一般に「西洋画の写生、東洋画の写意性」という言い方がなされるけれども、竹田において「似る」すなわち模倣の問題は、単に外観の模倣としての写生を否定し、本質表現としての写意性に向かうとは言えない微妙さを含んでいるように思われる。詳細については後に改めて述べるが、この言葉は、当時いかなる流派も無視することのできなかった写生の問題に対する竹田の見解であるとともに、画における拙の肯定と密接な関係を持つと考えられるのである。

続く先の引用文のなかで、竹田は自らの画を拙と言い切る。しかも、拙であることはみずからの画境に適うばかりでなく、大家もまねることのできない絵の特性であるという。ここで、竹田は自らの個性を拙という言葉で捉え、通常技術的な拙さを意味する負の評価を逆転させている。さらに最後の一文「蓋名家之病…」では、名家にみられる病は拙でないところにあると述べることによって、「拙」を竹田自身の個性を示す以上に、画の本質的価値を表す言葉として、より一般化する。

この拙の由来について竹田は説明を加えていない。しかし、拙を画の価値として積極的に肯定したのは長崎遊学以後だとしても、概念自体は早くから竹田のなかに胚胎していたと思われる。享和三年、竹田二十七歳のときに書かれた手紙は、そのことを示唆する好例であろう。

只此上ハ能く吾身の愚を省み申候而、拙を養ひ、少々にて世の邪魔に成り、賢路を塞ぎ不申様に仕候て、静に一身を守り、少々づゝ力の及ぶだけの著述にても作り、獻芹の微衷を盡し申す外の所存も無く御座候。⁷⁾

享和三年といえば、竹田が家督を継いだ年である。まだ二十七歳であり、幕府の命により「豊後国志」を編纂するために招聘された儒者・唐橋君山⁸⁾のもとで編集作業に従事する傍ら、享和一年から二年にかけては江戸を訪れ谷文晁に画法について尋ねるなど、学問と絵事の両面にわたって充実している時期であった。にもかかわらず、この文面はあたかも隠居を宣言するかのように消極的である。確かに十年後、竹田は眼病をひとつの口実として藩政から身を引き詩画三昧の生活に入るが、その間、岡藩で起きた二度の一大一揆に際しては農民の立場を考慮した藩政改革の建言書を提出している。⁹⁾ その論調は決して穏やかなものではない。現実起きた問題に対する、過激とはいわないまでも職域を超えた積極的な関わりは、この引用文と併せてみるとき奇異な感じを受けるのである。自らを拙、すなわち世をわたる術に疎く現世を生き難い人間と捉え、滔論して詩画の世界に遊ぶという一種の隠遁思想は、中国の文人たちの心境とも一致する。官界を辞して山野や海浜に分け入り、あるいは農耕に従事しながら精神を詩的世界に放つ。こうした世界の根底で支えているのは、いうまでもなく老荘思想である。その跡を文献に辿ることができないにしても、竹田の拙が、老子下篇四十五章「大巧は拙なるが若く、大辯は訥なるが若し」¹⁰⁾ 及び莊子外篇去箴篇第十¹¹⁾ に起源をもつことは、研究者の必ず指摘するところである。しかしながら竹田の場合、引用文を読む限り、拙であることに誇りを持ち高い精神性を賞揚するような開き直りは無い。虚無的という言葉が過ぎるかもしれないが、

拙であることに対する含羞がある。拙であることを肯定し、逆にその態度を手段化することによって、自己と齟齬をきたした官界に代表される現世的なものに拮抗しうる超越的な世界を構築するのではなく、負の価値を含めて拙であることを認めながら、現実には直接の影響を及ぼすことのない虚構世界のなかに自足し、身を慎もうとしている。このような竹田の人生観と詩画への愛好について、米澤嘉圃氏は護園学派の影響を指摘する。¹²⁾ 文芸を奨励し個人の生来の気質を重んじる学風は、確かに儒者としての竹田が連なったこの学派の特色である。また、学派の祖である萩生徂徠が自らを「匏繫」あるいは「一簣旒」（いずれも役立たずの意味）と自嘲した態度とも重なり合う。¹³⁾ この文脈における拙には、自己を突き放して冷ややかにみつめる距離が存在している。しかしながら、それから二十六年後に整理された前述の「自画題語」において、拙に対する竹田の態度は一転する。拙であることを自らの特性として認める点では同様であるが、おおらかにそれを自己と同一化し、この言葉の及ぶ領域を画の批評にまで拡張したのである。

それでは、実際に画論のなかで、「拙」はどのように使われているのだろうか。まず、初めに「山中人饒舌」を採りあげてみたい。この画論は文化十年、竹田が隠居を命ぜられた三十七歳のときに脱稿したと伝えられるが、¹⁴⁾ 発刊は死の前年であり、脱稿に先立つ構想から出版まで非常に長い時間のかけられた著作である。このなかで、直接「拙」の文字がみえるのは以下の箇所である。

余嘗論曰。大雅没後。撫翁逸筆。藏拙取捷。其徒洵繁。独夙夜以工密長。¹⁵⁾

檀園以枝 遊江戸。西歸日篋笥中藏臺山者所爲古柏竹石一幅。用筆生拙。
然墨氣甚厚。¹⁶⁾

然謹細不能。竟藏拙於古淡。或託狂逸。以爲高砂。此種人亦爲不訥。¹⁷⁾

夙夜¹⁸⁾ について批評した一番目と当時の凡庸な画家を批判した三番目の引用文において、拙は文字どおり技術的拙さを意味する。技術的な稚拙さをごまかして大雅風を気取ったり、あるいはそれを隠すためにあっさりと描いて、恰も情趣がある風を装う。そうした画家とその作品を喜ぶ鑑賞者に厳しい批評を加える文脈のなかで、この言葉は使用されている。それに対し臺山の画を批評する二番目の引用文では、生拙がやはり字義としては技術的拙さを指してはいても、「しかしながら墨気は甚だ厚い」と続けることによって、拙であることを画家の個性と認めている。すなわち、「拙」自体に「プリミティブな良さ」といった意味を持たせるのではない。拙はあくまでも拙さであるのだが、それを隠して表面的な巧みにすり替えず在りのままに担うとき、画家の特性を表す言葉となるのである。また、拙はその状態に対する画家の態度とともに、次に続く批評との関係によって価値に転化される。内在的なままでは単に拙いだけなのである。同じことが拙の対語である「工（巧）」にもいえる。老荘思想を一面的に受け取る場合のように、技術的な巧みさをそれ自体として嫌い厭うわけではない。巧みさだけがあって画の本質に関わる生気が欠けているときに、それは批判の対象となるのである。したがって、第一の引用文のように、大雅の逸脱ともみえる自在な画風とは異なる夙夜の巧みで緻密な画を、竹田はそれが夙夜の担う個性であるがゆえに正しく評価するのだ。

こうした言葉の使用の仕方は、概ね他の画論においても共通する。例えば、「竹田荘師友畫録」¹⁹⁾には次のような記述がみられる。

田信、字子孚、豊前中津城人、… 絶無輕薄浮躁態、書畫並 董玄宰、而過迂拙、如其題句、自有逸趣、²⁰⁾

米先生、名國、字士彦、坂府人、… 其畫似拙而古、似疎而厚、渾朴深潤、學黃子久、自作一家、²¹⁾

林不逮、字百匪、長州萩府世臣、… 其人素朴不飾、畫亦相類、學黃大癡、古拙有致、²²⁾

天保四年、竹田五十七歳の年に成立したこの著作は、題名が示すように著者と交遊のある画人たちの批評を集めて編まれている。いわば顔のみえる画人を批評の対象としているため、先の「山中人饒舌」と比較して著者の人柄に言及する部分が多く、その筆も暖かい。時代を経た読者からみれば、仲間内の画人を褒めあげているような甘さを感じないでもないが、気質の性を重んじる護園学派に学んだ竹田の批評的立場と人柄を示す例ともいえるだろうか。したがって、上記の引用文においても、簡明ながらその人柄をよく偲ばせる文章のなかに、拙という語が差し挟まれている。第一の田信についての批評と第三の林不逮についての批評では、まずその真面目で飾らない人柄が紹介され、次に誰に私淑しているのかが語られる。「其人素朴不飾、畫亦相類」という言い方が示唆するように、ここにおいても画に現れる特性は画人の生きる態度と結ばれ、拙であることが個性として認められている。ただし、「古拙」という言葉、及び第二の引用文に現れる「古」と「拙」の関係には注目する必要があるだろう。董其昌の言葉を引くまでもなく、万巻の書物を読み古典的な文学書画に通じることは、文人画家を名乗る者にとって前提であった。特に粉本を模することが画の基本であった当時の場合、画家は舶載された明清画や広く流布した芥子園畫傳などの画本類を手本に、私淑する画家の様式を学ぶことになる。それが田信には董玄宰であり、米先生には黄子久であり、林不逮では黄大癡なのである。したがって、ここで言う古拙は「古風で拙い」という意味ではなく、古典に通じる趣を備えていると解釈すべきであろう。竹田こそが自己の画風の衣鉢を継ぐ者と見なし、²³⁾ 竹田もその人格を敬愛した米先生こと米山人についても、一見技術的な拙さにみえながら古典に繋がる情趣をもち、粗く描かれたようにみえながら厚みのある表現であると評している。絵画にとどまらず、中国文化全般にわたって強い憧れを抱いていたわが国の文人画家たちにとって、中国画の古典的作品及び同時代の秀作は手本であり、美的価値基準の示準器であった。もちろん、最も深い精神的な絆で結ばれていた友人、頼山陽から「華人」と呼ばれていた竹田もその例外ではない。しかしながら、竹田は古典を模倣し、いかにも中国画らしくみせることを画の価値と考えてはいなかった。先に検討した「山中人饒舌」には以下の記述がみられる。

揚升菴云。書三分當用古人法。七分當用己意。大凡每人各眞性眞情。須自出手眼而生活。不可寄人籬下也。昔人云。文章以氣爲主。畫獨可不然耶。²⁴⁾

揚升菴が書について論じた言葉を引いて、竹田はそれぞれの画人の内面から発する表現意欲を重要視する。自分自身の手と眼で生き、他人の家の籬に寄るような真似をしてはならないと言いつ切る。この絵画における独立不羈の精神は、どこか十九世紀のロマン主義的な美術批評に通底している。その基盤となる自我のかたちや文化的な諸条件は当然のことながら掛け離れているが、それを差し引いてなお、やはり詩人であったボードレーが美術批評において好んだ言葉、すなわち個性、気質（テンペラマン）、想像力を想起させ、画家個人への信頼と情熱を感じさせる。また、内的な表現を重んじる点では、瀧精一氏が指摘するように、例えばカンディンスキーの内面の響き（Innerer Klang）の表現といった、表現主義の絵画理論に繋がる一面を持つ。²⁴⁾ もちろん、竹田においては純粋なオリジナリティーが求められたわけではないし、三分の「古人の法」が象徴するように、文人画の枠内における伝統の継承は常に念頭に置かれたはずである。しかしながら、一方では先端をゆく西洋画が実用という観点から透視図法等の技法を専ら語り、他方では狩野派アカデミズムが探幽において頂点に達した様式を墨守し続けるという、いずれも方法論に終始しがちな傾向のなかで、その絵画観は独自である。また、竹田は中国とわが国の性質をどちらに偏することなく比較して、「本邦人性輕疾、西土人性遲緩、氣稟固既不同」²⁵⁾ と言う。このように、中国画を礼賛し古典を賞揚する傍ら、中国画を価値基準とする視点でわが国の現状を切り取り批判するといった、文人画論が陥りやすい図式化を免れている点でも、竹田の見解は評価に値するであろう。

ここでもう一度「拙」そのものの問題に戻ると、先に挙げた瀧精一氏は、文人画論に現れる素朴性についてこう述べている。

けれども意の欲するままに書き現はして、形式の美に拘泥するものでないからして、その作物にはおのづから素朴性 Naitivity が伴ふ。而してその素朴性が魯鈍なる爲めから生ずるのではなくして、裏面に自然を達観したものがあって、意味ある素朴性である時に於て、それが又諧謔 Humor ともなるのである。²⁶⁾

この言葉は竹田に対してではなく文人画一般に向けられたものではあるが、「意味ある素朴性」をこれまで論じてきた「拙」と読み換えることも可能であろう。もとより、竹田における「拙」は切り離されて意味をもつ言葉ではない。常に画人の本性と意、その結実としての画に現れる趣とともにあって、「拙」は初めて批評上積極的な輝きを得るのである。そして、単なる技術的な拙さや浅薄な趣意、あるいは枯淡を装うための方法の反映ではなく、画人の本性の現れとして拙なることが自覚的に担われるとき、それは美的価値の一部である以上に、一人の画人あるいは一つの作品が個として立つ根拠となるのである。

3. 写生と「拙」

一方、「拙」とその対語である「工（巧）」の関係を画論における言葉の分析から敷衍し、当時の絵画全般をめぐる状況のなかに置いてみると、模倣及び写生の問題に突き当たる。歴史的にも、絵画における巧みさは常に模倣の巧みさと併せて語られてきた。円山応挙の写実の迫真性を物語る逸話を引くまでもなく、巧みな模倣は正の価値に外ならない。周知のごとく、表現（Expression）の問題が顕れるまで、実物と画像との関係あるいは先行する作品と画像と

の関係は、絵画論の大きな部分を占めてきたのである。文人画における模倣の問題は、見かけ上、第一に中国の文人画あるいは文人画の手本類との関係と考えられる。竹田も「自画題語」において自らの拙を語る前に、作品とその発想のもとになった明画との関係を述べた上で、「蓋似而不似、即是竹田生最得意處」と言う。この「似て似ず」、すなわち似ていることと似ていないことの間とも言うべき場所が、竹田が模倣の問題における立脚点である。もちろん、この場合の「間」は、先験的に存在する真空の場所ではない。似ていることが似ていないことに、逆に似ていないことが似ていることに反転し合うところである。おそらく、工（巧）と拙にも同様の関係を当てはめることができると思われる。竹田において、似ている・工（巧）と似ていない・拙は、ともに対立概念ではなく、いわば紙一重の関係にあるのである。

また、当時の画壇状況に目を転じれば、実物写生に基づく視覚的な写実、すなわち対象物の外観の模倣の問題を無視することはできない。実物写生を提唱したのは、オランダを通して輸入された銅版画や、西洋画の影響を受けた清画の迫真性に驚いた画人たちであった。当然のことながらその中心は洋風画家たちである。彼らが透視図法や陰影法を駆使した写実の卓越性を主張する根拠は、その実用性にあった。だとすれば、余技に端を発し精神の遊びを尊ぶ文人画は直接関わりを持ちそうにない。しかしながら、文人画家にとっても実物写生は問題であったようである。例えば、竹田に先行する文人画家、桑山玉洲は、画論「絵事鄙言」のなかで次のように写生を論じている。

然ルニ本朝ノ画家ニテハ景状ヲ像想ニノミ求テ深ク真形ノ気韻ヲ考ヘサルユヘ平淡浅狭ヲ為ス者ナリ。何地ニモアレ真景ヲ描キ試ムヘシ。其形勢ミナ以外ニ出テ唐土ノ画様ニ異ナルトコロナカルヘシ。²⁷⁾

ここで玉洲が实景の写生を強く勧めるのは、実用のためではなく対象の本質を捉えるためである。しかし、实景の外観の描写を通してこそ、よくその本質が把握され点には、中国画の写実的な表現に出会ったときの驚きと共感が反映されているように思われる。それに対し、竹田は形似、すなわち外観の模倣についてこう語っている。

可見物之相似者。皆非其真成。余畫此竹。以爲蘆則非蘆。以爲柳則非柳。果以不似爲真。則我乃得其真矣。²⁸⁾

いささか逆説めいた言い方ではあるが、竹田において外観の模倣は対象の本質表現を意味せず、むしろそこから遠ざかるものと考えられている。対象物との関係も先に述べた古典との関係と同じく、似ていて似ていないところに本質が現れるのである。写意性と言えは簡単であるが、同時にそれは模倣の否定を意味してはいない。むしろ両者の表裏一体の関係性のなかに、画の成立する危うい場所を見ている。文人画論にありがちな尚古にもみえるが、竹田の展開する論の微妙さは実物写生の迫真性が尊ばれる当時であって、一つの批評でもありえたように思われるのである。

4. 結びにかえて

田能村竹田の独特な用語である「拙」を画論の文脈のなかで考察してきたが、この語に対する私の問いは、もう一度「自画題語」に戻る。「拙であることこそ大家も真似できない点であり、むしろ大家の欠点は拙でないところにある」と言い切った竹田は、自らの本性として自覚的に拙という態度を担うことにより、結局何を見ていたのだろうか。この問いに十分な答えを出すためには、竹田の思想全体を見直す作業が必要であるだろう。しかし、これまで論じてきた限りにおいても幾らかのことが想像される。

試みに述べてみると、竹田にとって拙であることは、創作を行う際に自己と表現との間に一種の閾を設けることではなかったかと思われる。中国の古典に向かうにせよ、実物に向かうにせよ、胸中のイメージに向かうにせよ、拙という閾に阻まれて作者は淀みなくそれらに流れ込むことはできない。しかしながら、表現が一旦せき止められることにより、画家にとっての表現は強度を増して本質把握を促す。いわば拙であることは、形似に止まらない表現に向かう契機であり、故意に加えられた圧力なのである。そして、それが画家の本性として担われるとき、定形から免れて個別の、すなわち「拙であっても」いやむしろ「拙であるからこそ」、大家も真似ることができない表現に向かう可能性が開かれるのだ。

註

- 1) 田能村竹田（安永六、1777～天保六、1835）。豊後国の文人画家。名は孝憲、字は君彝、出身地名に因んで竹田と号した。
- 2) 張彦遠「歴代名畫記」巻第一。谷口鉄雄編「校本 歴代名畫記」中央公論美術出版、昭和56年を参照。24頁。
- 3) 例えば佐々木剛三氏や竹谷長二郎氏など。
- 4) 頼山陽（1780～1832）。安芸国出身の儒学者、歴史家。詩画をよくし、竹田の生涯の友人であった。
- 5) 帆足杏雨（～明治十七、1884）。竹田の門人で文人画家。名は遠、字は到大。豊後国戸次の出身で、後に京都の文人画家・浦上春琴に師事した。
- 6) 「自画題語」については、主に竹谷長二郎著「文人畫家田能村竹田－自画題語訳解を中心に－」明治書院、昭和56年を参照した。33－36頁。
- 7) 米沢嘉圃「田能村竹田と菴園学派（下）」、「国華」第406編第1冊、26頁。
- 8) 唐橋君山（～寛政十二、1800）。江戸の儒学者・醫者。天明四年（1784）、岡藩に侍医として招聘された。その傍ら経史・詩文を講じる菴園学派の文人でもあった。竹田は寛政八年から四年間師事した。
- 9) この史実については吉澤忠「田能村竹田の敗北」、「日本南画論攷」講談社、昭和52年に収録、439－470頁に詳しい。
- 10) 小川環訳注「老子」中央文庫、昭和51年、90頁。
- 11) 金谷治訳注「莊子」第二冊、岩波文庫、1986年、53頁。
- 12) 米沢嘉圃「田能村竹田と菴園学派（下）」、「国華」第405編第11冊。
同（中）同誌、第405編第12冊。（下）は前出。
- 13) 河原国男「徂徠学における『学』の概念に関する一考察」を参照。宮崎大学教育学部紀要第73号。
- 14) 「山中人饒舌」については東京芸術大学所蔵本とともに、日本古典文学体系「近世随想集」、岩波書店収録、麻生磯次校注「山中人饒舌」を参照した。同書、504頁。
- 15) 同上書、541頁。

- 16) 同上書、559頁。
- 17) 同上書、580頁。
- 18) 餘夙夜（生没年不明）。池大雅に師事した文人画家。名は浚明、字は夙夜、号は春塘。韓国王・餘章王の末裔と称し、餘を名乗った。本姓は青木である。
- 19) 「竹田莊師友畫録」については、坂崎坦編「日本絵画論体系」全五巻、名著普及会、1980年収録を参照した。
- 20) 同上書、IV巻、112頁。
- 21) 同上書、IV巻、115頁。
- 22) 同上書、IV巻、124頁。
- 23) 同上書、IV巻、115頁に記述がみられる。
- 24) 「山中人饒舌」572頁。
- 25) 同上書、582頁。
- 26) 瀧精一「文人畫と表現主義」、「国華」第33編第5冊、161頁。
- 27) 桑山玉洲「絵事鄙言」東京芸術大学所蔵本、十三丁表。
- 28) 「山中人饒舌」552頁。

(1992年9月30日受理)