

## 吉田蔵澤《墨竹図》考

長井健

はじめに

平成二十七年、当館には、江戸時代中期の松山藩士であった吉田蔵澤（一七二二～一八〇二）の墨竹図三件が新たに収蔵された。いずれも県下屈指の企業（株）三浦工業の創業者であり美術コレクターとしても名高い三浦保氏（一九二八～一九六）の夫人・昭子氏からのご寄贈による。<sup>①</sup>

蔵澤は独自の画境を示す雄渾な水墨画、とりわけ墨竹図をよくし、「松山の宝」として古くから珍重されてきた。同時代では頼山陽が、また明治に入ると正岡子規や夏目漱石もその画を絶賛、子規や漱石はこぞって愛蔵するなど、近世伊予の画人たちの中ではいち早く高い評価を受けてきた。当館にはすでにこれまで八件の蔵澤作品が収蔵されており、近世絵画作品のうちの重要な一群を成しているが、比較的小品の掛幅中心であった。今回新収蔵されたのは、八幅対の掛幅及び二件の六曲一双屏風という大作であり、これにより当館の蔵澤コレクションは、より良質で充実したものとなった。本稿では、新収蔵となった三件の墨竹図を紹介するとともに、江戸絵画史上における蔵澤作品の位置づけを考察したい。

## 蔵澤の略歴と画業

蔵澤については、日本画家で愛媛大学教授を務めた石井南放氏（一九二二～九九）による基礎研究に負うところが大きい。まずはそれに従い、蔵澤の略歴と画業を簡単にまとめておきたい。<sup>②</sup>

蔵澤は享保七年（一七二二）、松山藩士百六十石、吉田直良の長子として生まれた。名は良香。字は子馨、通称は初め弥三郎のち久太夫。画人として蔵澤の他、豫章人、贅巖、白雪、應乾、翠蘭亭、倦翼、東井、白浜鷗、不二庵、醉桃館など多くの別号を用いた。なお先祖は、近江源氏佐々木高綱の弟巖秀の子泰秀が近江蒲生郡吉田郷に住み吉田姓を名乗ったことにはじまり、泰秀から六代目の当主が、久松松平定行の伊予転封に従って松山に来住、代々藩の要職を務めた家柄である。宝暦十三年（一七六三）四十二歳で風早郡（現・松山市北条）の代官となり、明和六年（一七六九）には野間郡（現・今治市）代官も兼任、天明元年（一七八二）に持筒頭を拜命して以後は藩の中央政治に参画、同四年（一七八四）には二百石に増され者頭に昇進。寛政十年（一七九八）七十七歳の時山田五郎兵衛事件（詳細真相は不明）に連座して退官隠居。享和二年（一八〇二）八十一歳で没した。蔵澤没後ほどなく書かれた、松山藩の逸事奇聞集『却睡草』<sup>めざめくさ</sup>（文政元年（一八一八））に載る彼の逸話は、従来の因習を打破、思い切った革新を断行し、常に民衆の立場に立った政治を信念とした、気骨にあふれた清廉剛直な人物像が語られている。

画業をはじめ、江戸から来松した木村東巷という人物に染焼の陶法とともに狩野派の筆法を学んだとされるが、親交のあった蔵山（一七一二～一八八）や明月（一七一八～九九）といった松山の文人僧たちの影響もあっただろう。後述するが、特に明月あたりを通じて長崎発信の唐画を学んだ可能性は高い。

年記を有する最も早い作としては、五十一歳のものが多く見られ、おそらくこ

の頃から墨画に専念し、主に四君子（蘭、竹、菊、梅）を好んで描く中、七十歳以降は竹を専らよくするようになったと見られ、最晩年の十年間には奔放で雄渾な墨竹図を数多く生み出し、この時期の作品が特に傑作が多いとして評価が高い。前述の寛政十年の事件による退官という不当な処遇への怒りが、最晩年のある種熱気を帯びた円熟した境地に至ったと見る向きもある。

石井氏は、蔵澤の画業を大きく初・中・晩期の三期に分け、これを落款印章の使用例などに沿って、さらに次のように五つに区分される。

#### 一 初期

(1) 習作時代（基礎修練期） 五十歳以前

《民人隠而不言図》と題された戯画と思しき小品以外は、この時期と思われる作例は確認されていない。

(2) 予章人時代（模倣陶醉期） 約六十歳まで

「予章人蔵澤署併図」の落款を主に使用。黄檗渡来僧・大鵬正鯤（一六九一～一七七四）を模した作や、その大鵬に影響を受けたと言われる長崎の黄檗僧・鶴亭（一七二二～八五）に近似した作例が見受けられ、新興のいわゆる「唐画」を学んだと思われる。

#### 二 中期

(3) 混乱時代（覚醒混乱期） 約七十歳まで

唐画の直接的な模倣や学習を脱し、独自の画境へと向かうが、画風や雅号にも様々な変化があり、石井氏曰く「幾度も建設と破壊を繰り返す深刻な自己革命の跡が感じられる」時期。父母を亡くし、また代官から、持筒頭、者頭へと昇進し藩政へ参画するなど、生涯の大きな転機も影響したとみられる。

#### 三 晩期

(4) 雀印時代（様式確立期） 七十六歳まで

「酔桃館主人」落款を主に使用した晩期のうち、最も多作で傑作揃いと評される時代。洗練された技巧と深みをたたえた画面構成、自由自在な筆致など蔵澤独自

の個性が発揮される。

(5) 寅印時代（円熟完成期） 七十六歳以後

それまで愛用していた「雀」印を弟子の大高坂南海（一七六六～一八三八）に譲り、「魚」印を経て「寅」印を使用するようになるとされる。雀印時代の生彩さに加えて、一種の熱気を帯び高揚感に満ちた奔放無礙と緊迫感が認められる。七十六歳は、前述した事件連座に伴う退官隠居の時期にあたり、こうした画境は、やるかたない憤懣を絵筆に託した結果と考えられている。

#### 新収蔵三件の概要

それでは今回、新収蔵された三件の墨竹図を紹介し、先に見てきた蔵澤の画業の中にそれぞれ位置づけていきたい。

##### ① 《墨竹図》八幅対（図1）

紙本墨画。法量は各縦一三三、〇×五二、二センチ。全幅に「寅」朱文円印（図2）と「蔵」白文・「澤」朱文の連印（図3）が捺され、一幅にのみ「七十五歳澤」の落款が認められることから、寛政八年（一七九六）の作と判明する。石井氏の区分で言う寅印時代は七十六歳以降であるが、それ以前にすでに同印を使用した例として注目される。

現状は八幅対であるが、おそらく当初は十二点一組だったと見られ、今回の他二件の新収蔵作品と同じように六曲一双の押絵貼屏風に仕立てられることを想定して描かれたものと推測される。太い幹の竹ではなく、やや繊細なタッチで、風にあおられ幹や枝葉をしならせる笹竹を表情豊かに描き分ける。また墨の濃淡で竹同士の前後関係や空間の奥行きを表現したり、余白部分に薄墨を刷いて、宵闇あるいは薄明に浮かび上がるような竹の存在感を描写するなど、型通りの観念的な「四君子」としての竹の姿ではなく、自然主義的・写実主義的な眼差しがよく認められる。その意味では、作者本人の投影であり、その人格表出としてのモチー

フと捉えられる蔵澤の墨竹図にあつては、珍しいタイプの作例と言えるかもしれない。なお余白部分に薄墨を刷く手法は、蔵澤の他の作品にもいくつか見られるが、これは同時代に流行した南蘋風の技法の一つとして用いられていたもので、蔵澤の直接的な唐画学習の一つの成果として挙げられるであろう。

## ② 《墨竹図屏風》A (図4)

紙本墨画、六曲一双押絵貼。法量は各図とも縦一三六、二×四九、〇センチ。右隻第一扇・第六扇の二図に「蔵澤」落款及び「蔵」白文・「澤」朱文の連印(図3と同印)、残りの十図に「士」朱文円印、「東井」白文方印(図5)、左隻第六扇の図に「酔桃館主人蔵澤湧画」落款及び「不用工」朱文円印、「十月十日」白文長方印(図6)が認められ、さらに全ての図に「雀」朱文円印、「不二庵」白文方印(図7)が捺される。

落款印章の形式からも、また軽やかで洗練された筆さばきなど作風の上からも、多作かつ傑作揃いの七十〜七十六歳頃までの雀印時代の基準的作例と位置付けられるが、墨の濃淡を巧みに生かした空間把握、各図が単独で鑑賞に堪えうる構図を持ちつつ、屏風全体として生まれる流動的なリズムなど、この時代の作の中でも特に優れた出来栄を示している。①《墨竹図》の生真面目な自然主義が昇華され、竹の実存感ほ保ちながらも、そこに蔵澤の充実した内面が高度に融合していったことが、両者を見比べるとよく分かる。

## ③ 《墨竹図屏風》B (図8)

紙本墨画、六曲一双押絵貼。法量は各図とも縦一三四、〇×五一、五センチ。左隻第六扇に「蔵澤」の落款が認められ、全ての図に「寅」朱文円印(図9)、「文翠」白文楕円印が捺される(図10)。

②《墨竹図屏風》Aと比較すると、筆圧の強い濃墨の豪胆な筆致が強く印象に残り、自然な奥行感覚は薄れて、むしろ前面へと竹が迫り出してくるような画面

作りが意図されている。雀印時代の洗練された生彩な作風は、寅印時代にはある種熱気を帯びた切迫感を持った作風へと移行していったとする石井氏の指摘のとおり、二つの屏風はその振幅をよく示している。

## 美術史上における蔵澤

### (一) 武人画家として

蔵澤は武人(松山藩士)であり、画を生業としていたわけではない。『却睡草』には「性白砂糖を好む。是を贈れば竹を画きてその報とせり」とあり、彼にとつてはあくまで余技というスタンスであったと理解される。

わが国の絵画史において、武人が描いた画は一定の位置を占めている。武家が台頭する鎌倉時代以降、武人が武道修行の傍ら、あるいは精神鍛錬の筋道として余技に詩歌を詠んだり、画を嗜んだりすることが行われ、例えば足利四代將軍義持など、同時代の禅林での文芸趣味を反映し、本格的な水墨画を描いたりする者もいた。その後、室町時代後期には京都以外の地方の有力武士たちの中にも積極的に作画に手を染める者たちが次々と現れた。鷹図を得意とした美濃国主・土岐氏の一族や小田原の北条氏繁、山水・花鳥・人物など様々な主題を着色・水墨両面にわたって手掛けた山形寒河江の豪族・郷目貞繁、三代にわたって道安と称して活動した大和の山田氏などが代表的である。

桃山時代には、近江浅井家の重臣の家に生まれた海北友松(一五三三〜一六一五)と、肥前能古見城主原家の出身である雲谷等顔(一五四七〜一六一八)が、狩野永徳や長谷川等伯と比肩する画壇の雄として活躍した。両者は専門画家として活動したが、質朴剛健で切れ味鋭い作風は武人出身ならではのと言える。

友松・等顔の次世代にあたり、武人画家として最も象徴的な存在が、二刀流の劍豪として名高い宮本武蔵(一五八四?〜一六四五)である。作画は、あくまで兵法の道理を究めるための余技であったが、道釈人物や鳥獸などの画題を、逼真的で緊張感に満ちた独自の画境で描く。すでに江戸時代から中林竹洞の画論書『画

道金剛杵』(享和二年〔一八〇一〕)などで高く評価され、現在四点が重要文化財指定を受けるなど、純粋な武人画家としては美術史上最も著名かつ重要な存在として位置づけられている。<sup>3)</sup>

蔵澤も、まずはこの武人画家の系譜に置かれるべきであろう。あくまで余技のスタンスを貫き、自己修練や自我表出の手段として、限られたモチーフを緊張感に満ちた筆法を駆使して繰り返し描く点は、中世以降の武人画家たちの基本姿勢として脈々とつながるものである。なお、蔵澤の使用した「雀」印は、もともとは武蔵の愛蔵印だったものを藩主から授かったとされる。もちろんこれは伝承・創作の域を出ないが、そもそも武蔵の名が持ち出されること自体、蔵澤をその後継的位置に見ていたであろうという周囲の意識が推測される。

## (二) 文人画家・唐画師として

《如意道人蒐集書画帖》(出光美術館蔵)は、伊勢山田の人・如意道人が各地の文人画家を中心に集めた書画を収録した画帖として知られるが、その如意道人が寛政六年(一七九四)九月に松山を訪れ、蔵澤・明月ら此地の文人たちの書画を収集した画帖も別に伝わっている。<sup>4)</sup> 蔵澤は文人画家というのが当時の周囲の正當な認識であったであろうことは言うまでもない。

従来、蔵澤の画風形成・展開に少なからぬ影響を与えたものとして挙げられてきたのが、当時長崎経由でわが国に入ってきた中国絵画、特に黄檗絵画の水墨表現である。具体的には前述したように、萬福寺十五世もつとめた渡来僧・大鵬正鯤やその影響を受けた長崎の黄檗僧・鶴亭の作品が想定される。

初期の予章人時代の作と見られる墨竹図には「黄檗大鵬墨竹、如此網目のやふに竹葉を相認候云々」と自賛するもの(図11)があり、大鵬画の模写的な試作と考えられる。確かに、現存する大鵬の墨竹図にも筆法や構図のよく似たものがある(図12)。しかし両者には直接的な接点は確認されないの、おそらくは交友のあった松山円光寺の文人僧・明月あたりを介して大鵬画に触れた可能性が高い。

明月は、伝説の巨木扶桑樹が太古の伊予に存在したとする『扶桑樹伝』を著し、これを中国へ喧伝すべく長崎に逗留した人物で、当時最新の中国文化を松山へもたらした重要人物だったろうと推測される。

鶴亭は、主に南蘋風絵画の手法を上方へ伝えた中心的存在として知られるが、大鵬の影響を受けたと考えられる自由な制作態度の水墨画も多く手掛け、濃淡のリズムが美しい墨調や大胆かつしなやかな筆づかいは、唐の香りをまとったモダンで洒落た絵として人気を博した。

鶴亭と蔵澤(特に予章人時代から脱する七十歳以降)の竹図を比較すると、濃淡のリズムで図中の竹の前後関係が自然に表現される点、縦長の画面を効果的に活かして幹を弓なりに湾曲させた構図、余白に薄墨を刷いて宵闇や薄明に浮かび上がる、あるいは塗り残しによって表現された雪をかぶった竹の姿を描いた作品など、いくつもの共通点が見出される(図13・16)。竹だけでなく、梅や菊などもまたよく似た作風のものがある。また鶴亭画の落款・印章は意図的にユニークな位置に施されているという指摘<sup>5)</sup>があるが、画面の中央に落款を書き入れたり、竹と竹の隙間の狭い余白部分にあえて印章を捺したりする点などは両者ともに見られ、偶然の一致とは思えず看過できない。ただし大鵬画を模作した例とは違って、鶴亭画のユニークな特徴を受容しながらも、それを自家薬籠中のものとした伸び伸びとした自在な筆致を駆使している。鶴亭は天明四年(一七八四)頃四国を遊歴したと推測されているが、松山へ来訪したか否か、そして両者の直接の交流は不明である。石井氏は鶴亭については、あくまで予章人時代における模写学習対象であるとして肯定的には捉えられてはいないが、蔵澤独自の画境へと飛躍する大きな契機として、鶴亭から受けた影響は想像以上に大きかったのではないかと。

## おわりに

これまで蔵澤は、本人の気質の部分ばかりが強調されすぎたさらいがあり、美

術史上の位置づけがうまく行われてこなかったところがある。それは当然、前述したように、あくまで彼が、武人でありアマチュア画家であるといういわば「特別扱い」の存在と見られてきたことによる。近年の江戸絵画研究では、文人画家や南蘋風絵師、あるいは洋風画家たちもまとめて「唐画師」として、相互にまたは総合的に捉えられるようになってきた。また江戸時代の画人たちには様々な身分があり、プロ・アマの区別や技術の巧拙に関係なく、より広い視点で縦横に捉えてこそ、それぞれの画人の立ち位置や評価が見えてくる。蔵澤についても、今後はそうした視点で見えていくことが必要であろう。今回新収蔵された墨竹図三件は、その契機を提示してくれた興味深い作例と言える。なお、松山（伊予）地方における黄檗絵画、南蘋風絵画の伝播や受容の実態は全くと言っていいほど解明されていない。蔵澤をとりまく文人ネットワークと併せて、今後の蔵澤研究における最大の課題と捉え、研究を継続していきたい。

## 註

- (1) 三浦昭子氏は、ご寄贈直後の平成二十八年四月にご逝去された。貴重な作品をご寄贈いただいたことを心より感謝するとともに、謹んでご冥福をお祈り申し上げます。
- (2) 石井南放氏による主な蔵澤研究は以下の通り。  
「吉田蔵澤とその作品」『国華』八七七号、一九六五年／『画集蔵澤』求龍堂、一九七六年／「吉田蔵澤」「伊予の画人」愛媛新聞社、一九八六年
- (3) 『武蔵 武人画家と剣豪の世界』図録 NHK、NHKプロモーション 二〇〇三年
- (4) 吉沢忠「如意道人蒐集書画帖」補遺」、武智圭邑「伊予松山に於ける「如意道人蒐集書画帖」について」『国華』九八三 一九七五年
- (5) 『我が名は鶴亭』図録 神戸市立博物館、長崎県歴史文化博物館、毎日新聞社 二〇一六年



図1 吉田蔵澤「墨竹図」愛媛県美術館



図3 「蔵」白文・「澤」朱文連印

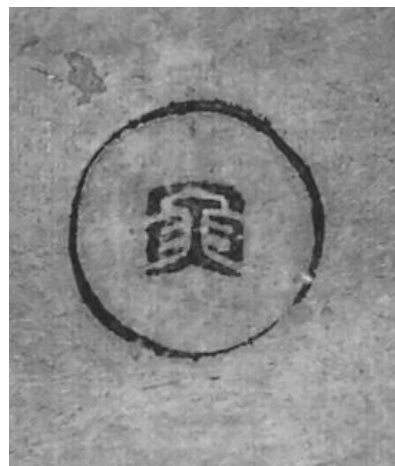


図2 「真」朱文円印



図4 吉田蔵澤《墨竹図屏風》A 愛媛県美術館

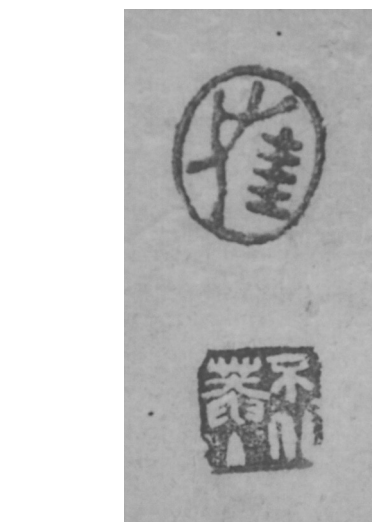


図7 「佳」朱文円印、「不三庵」白文方印

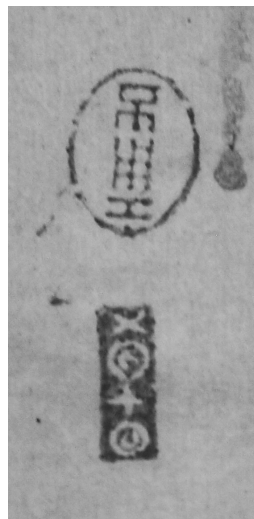


図8 「不用工」朱文円印、「十月十日」白文長方印



図9 「士」朱文円印、「東井」白文方印



図8 吉田蔵澤「墨竹図屏風」B 愛媛県美術館



図10 「文翠」白文捺印

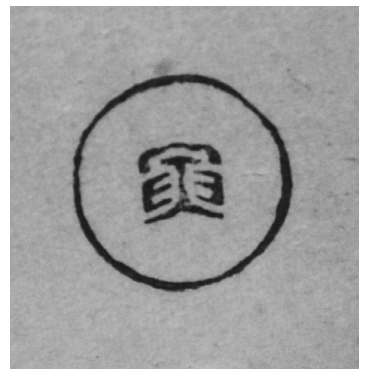


図9 「實」朱文印





図14 鶴亭《風篠竹図》延享四年（一七四七）



図13 吉田蔵澤《風竹》愛媛県美術館



図12 大鵬正鯨《墨竹図》長崎歴史文化博物館

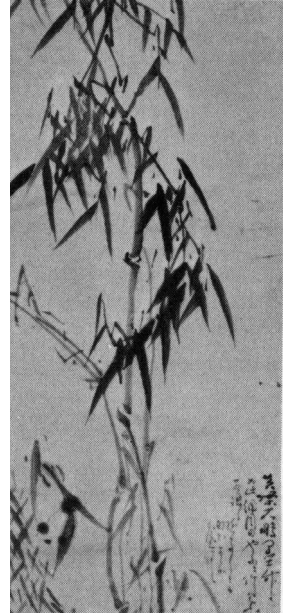


図11 吉田蔵澤《墨竹図》



図16 鶴亭《雪竹図》安永六〜天明三年（一七七七〜八三）  
長崎歴史文化博物館



図15 吉田蔵澤《夜竹》(竹図双幅のうち) 愛媛県美術館

※挿図は左記の書より転載しました。

図11 石井南放『画集蔵澤』求龍堂、一九七六年

図12・14・16 『我が名は鶴亭』図録 神戸市立博物館、長崎県歴史文化博物館、毎日新聞社  
二〇一六年