



双鯉上水図 櫻井雪保 (1754-1824)



唐美人・山水図 櫻井雪保 (1754-1824)

研究報告

1. 櫻井雪保筆《双鯉上氷図》／《唐美人・山水図》三幅対

双鯉上氷図（図版Ⅰ） 櫻井雪保（1754-1824） 天明7年（1787）夏 34歳

絹本着色 1幅 法量130.6×54.6cm

款記「天明丁未夏干越州画 秋山櫻井雪保」

印章「秋山」（朱文方印） 「雪呆」（白文方印） 関防印「祐（ママ）古」（白文長方印）

唐美人・山水図（図版Ⅱ） 櫻井雪保（1754-1824） 安永2年（1773）5月 20歳

絹本着色 3幅 法量89.7×29.9cm（中幅） 89.7×30.0cm（左右幅）

款記「安永二癸巳粉棕上浣 雪○（兼か？）」（中幅）

印章「秋山」（白文方印） 「雪保」（朱文方鼎形印） 遊印「山花開似錦」（白文長方印）（中幅）
「雪保」（朱文方鼎形印）（左右幅）

櫻井雪保（1754-1824）は、「雪舟十三畫裔」と自ら称した異色の女性画家である。白井華陽（1836没）が「高障巨壁筆力愈旺、鬚髯者亦所不及」と表したように¹、雄渾な筆力を誇る神奈川県足柄上郡大井町の禪寺・了義寺の板戸絵を代表作としている。出生の地は水戸であったが、誕生の直後、父・雪館に連れられ江戸へ移ったらしく、彼女の主要な活躍の場は、百万都市となって文化的にも成熟した、18世紀後半から文化・文政期にかけての〈江戸〉であった。今回初めて雪保の作品が本館の所蔵となり、2点の作品を解説するにあたり、まず雪保の研究史と伝記を簡単に紹介することから始めたい。

櫻井雪保に関して初めて本格的な論文を発表されたのは中島亮一氏である²。氏は菩提寺の「墓碑銘」（東京・勢至院、及び千葉・日本寺）や「過去帳」あるいは『古画備考』などの画史類を博搜して、雪保の生没年や、父の櫻井雪館（1715-90）を含む櫻井家の系図を明らかにした。また、寛政6年（1794）雪保41歳の時の代表作、了義寺の板戸絵12枚、24面の大作のほか、《十六羅漢図》（神奈川・池福寺）や《半身達磨図》（神奈川・珠明寺）を紹介するとともに、南画風の《草庵図》（了義寺旧蔵、現在所在不明、中島氏論文に写真掲載）や11歳の時の指頭画《春蘭図》（勢至院旧蔵、現在所在不明）の存在を示し、南画的な画風へも興味を持っていたことを併せて指摘した。

その後、女性画家を特集した展覧会や著作にも取り上げられるようになり、江戸時代の女性職業画家の一人として認知されるようになっていった³。そうしたなかで、雪保のみに焦点を当てた画期的な展覧会「知られざる女流画家・櫻井雪保―父・雪館と歩んだ絵画の道―」が、2015年10月17日から11月22日まで櫻井雪館・雪保の出身地である水戸市立博物館で開催された。縁あって同展カタログに拙文「櫻井雪保―旧風と革新の女性画家―」を寄せたので、次にその内容を踏まえつつ、中島氏の論考以降に判明した部分を中心に述べてみたい。

11歳頃に描いた《春蘭図》の指頭画が所在不明な現在、確認できる彼女の制作の初例は、14歳の明和4年（1767）に刊行された『源氏活花記後編 活花百瓶図』に載る《瓶花図》である⁴。同書は、生花源氏流の創始者千葉龍卜（生没年不詳）が著した花書で、主催した花会で生けられた生花のうち優秀なものを、複数の絵師たちに描き写させて2巻としたものである。そこには千葉龍卜の絵の師とも言われる宋紫石（1715-86）⁵をはじめ、当時の江戸にいた錚々たる顔ぶれの絵師が並んでいる。今日の常識から言えば、14歳は若すぎるように思われるかもしれないが、18世紀前半の江戸で活躍した女性浮世絵師の山崎龍女（生没年不詳）の場合を一例として挙げるなら、11歳から有年記作品があり、年齢を記した作例が最も多いのは14歳の時のもので、以降は33歳の時の作品を例外として、年齢を款記に加えたものはなくなる⁶。14歳の「うら若い女性」画家は人々

(特に男性か)の注目に値する存在であったものと想像される。職業画家としてすでに多くの弟子を抱えて活躍していた父・雪館の薫陶を受け、雪保は早くより相応の画技を身につけ、江戸で名の知られた女性画家になっていたのである。

《瓶花図》で目を引くのは、「櫻小女秋山雪保畫」という諱と字を組み合わせたやや長い、しかも江戸時代の南画家たちのように姓を中国風に1文字だけで表す落款を使っている点である。単に落款形式だけでなく、雪保は中国の南宗画そのものにも興味を持っていた。その証左としてすでに中島氏は《草庵図》や《春蘭図》などを紹介されているが、そのほかの作例として《葡萄図》を挙げることが出来る⁷。没骨・淡彩の花卉図という画題・描写法は、南画風の花卉雑画卷の系譜を引くものである。制作は画風からかなり後年になってからのものと推定されるが、本図の存在によって、雪保が若い頃に憧憬した新来の中国文化を、その後も継続的に受容していたことが窺える。

「雪舟」という室町時代の画僧の名前を出しつつも、新しい中国からの刺激にも敏感に反応するといういわば新旧の両面的な性格は、安永5年(1776)に上梓した『畫則』全5巻からも垣間見ることが出来る。『畫則』とは、父・雪館が門弟へ説いた画の教えを雪保が書き留めたもので、そこで雪保は「雪舟十三畫裔秋山櫻井氏桂月 録」と堂々と署名し、初めて「雪舟十三畫裔」を公に名乗った。時に雪保は19か20歳頃であった。第5巻には雪館の弟子、雪保の弟子、及び雪保の作品が収められている。掲載された雪保画5点のうちには、雪舟風の《山水図》(挿図1)とともに、王維の「少年行」の詩に拠った《少年行図》(挿図2)がある。そのモチーフや描法は『八種画譜』の『唐詩七言画譜』所載の《少年行図》とも共通する部分が多い。江戸時代初め中国から舶載された『八種画譜』は忽ち人気を博し、寛文12年(1672)の豪華版に引き続いて宝永7年(1710)には普及版の和刻本も出版された。祇園南海(1676-1751)や池大雅(1723-1776)などの南画家たちがそこから盛んに図柄を引用した版本でもあった。また興味深いのは、第5巻所載の雪館の弟子たちは僧を除いていずれも三字名を用いていることである。この三字名が洒落た響きを持つものであったか否かは推測の域を出ないが、中国臭を醸し出すものであったことは確かであり、雪保の三字名使用もはじめは父からの勧めであったことがわかる。これらは、南北両宗を兼ねると言われた谷文晁(1763-1841)登場前夜の江戸の状況としても注目される。

さらに雪保の門人として名前が挙がる3人も、いずれも田秋蘭、野秋榮、櫻興英のように三字名で呼ばれ、「田小女秋蘭筆」「野小女秋榮筆」「十三童櫻興英筆」という落款を記している。それらの落款形式は明らかに前述した雪保の《瓶花図》のそれを踏襲したもので、おそらく3人の雪保門人のうち前2者は14歳、最後のひとは13歳の少女であろう。10代末から20代初めの雪保が、13、4歳の女性に絵を教えていたという事実も、江戸時代の女性画家の歴史において特筆される。江戸時代に多数の女性画家が出てくるのは、19世紀である⁸。しかも、それ以前の女性画家がほとんど、画家の娘、妻あるいは妹であったのに対して、19世紀になると、家族内に絵の手ほどきをしてくれる男性画家がいない場合も多くなる。雪保の場合、家庭が絵の修業の場となったという点では、未だ旧タイプに属しているが、女性画家が家庭の枠を越えて若い女性たちに教育し始めたという点では画期的である⁹。

ところで、雪保や雪館が《雪舟》の流れを汲むことを表立っては標榜しつつも、同時に18世紀以降急速に日本に浸透してきた中国の文人文化に対しても興味を示した要因を考えると、彼らを取り巻く人的環境は重要である。『畫則』の「叙」を書いた漢詩人の安達修(号は清河、1726-92)は、雪保について「予に従って有聲畫(漢詩)を學ぶ、豈以て無聲詩(絵画)の助けと為らんや」と述べ、雪保が清河に漢詩を習っていたことを証言している。ただし雪保の漢詩は今日一篇も伝わっていない。また『畫則』には他に、書家・山本維碓(号は龍齋、1729-85)が清書した儒者の井上立元(字は純卿、号は金峨、1732-84)の「序」と同じ書家が清書した儒者の稲垣長章(号は白崑、1695-1777)の「跋」もある。父・雪館の死後、雪保が勢至院に建てた墓碑銘は、昌平黌出身の儒者・関脩齡(1727-1801)が選んだもので、さらに七回忌にあたる寛政8年(1796)に千葉の日本寺に建立した墓碑銘は、京都の大典顕常(1719-1801)にわざわざ頼んだものであった。これらの人々すべてと雪保が直接交遊関係を結んでいたと言うことはできないが、儒者たちとのつながりを重視する環境にい

たことは確かである。

雪保が関防印や遊印を用いたのも、父あるいはこうした儒者の誰かの示唆に拠るものかもしれない。ただしここでも雪保の二面的な性格が出てくる。南画家たちが用いたような関防印や遊印を用いてはいるが、印影は必ずしも一流の篆刻家が彫ったような文人風なものばかりとは言えない。雪保自身の署名や款記を見ても、彼女がどれほど一流の書風を身につけていたのか、あるいは款記の書き方に習熟していたのかも疑問である。知識として彼女にいろいろと吹き込む人たちは周りにいたかもしれないが、彼女自身にはそれらに積極的な関心は無かったのではないかと思われる。

《双鯉上氷図》(図版Ⅰ)

1匹の鯉が氷を割って勢いよく水上に跳ね上がり、氷の下に留まるもう1匹は氷の割れ目から顔を覗かせている。鯉は、氷下の部分を除いて、まず全体に金泥が刷かれ、その上から淡く朱(又は代赭)、淡墨、濃墨の順に塗り重ねられている。色彩や墨を通してほのかに浮かび上がってくる金の輝きが、真鯉の鱗のつやを感じさせている。目は藍と濃墨と金泥で描かれ、ヒゲの先端には薄く胡粉が点じられている。勢いよく宙を舞う真鯉こそこの絵の主役である。その主役の上昇をさらに強調しているのが、画面右下隅で勢いよく跳ね返る水の動きである。細かく散らされた大小の胡粉は、季節柄、雪のようにも見えるが、中央の真鯉の周りから画面右下へ向けての部分に特に多く見られるので、鯉が起こした動きに伴う水しぶきではないかと思われる。

流れの急な龍門を登りきった鯉は龍になるという伝説から滝を登る鯉の絵は多く描かれているが、氷を割って飛び出す鯉という画題は、葛蛇玉(1735-80)の《鯉魚図》三幅対(滋賀・永源寺蔵)の中幅ぐらしか作例を知らない。ただ、蛇玉画では氷から飛び出した鯉が、まるで後方宙返りでもするような過激な動き方をして、腹を見せて降下するポーズを採っているのに対して、雪保画の鯉は滝登りをするときの形に近く、蛇玉画に比べるとはるかに穏健な姿になっている。氷から飛び出すという状況の特異さを除くと、雪保の描く2匹の鯉の形自体は、狩野探幽筆《鯉図》対幅(米・ボストン美術館蔵)に見られるような、滝を登る鯉と水中の鯉を組み合わせた、いわば一般に多く見られるものである。蛇玉画を『國華』に紹介された佐藤康宏氏は、熊斐(1693-1773)の《龍門騰鯉圖》(長崎市立博物館蔵)などの南蘋派の作品を翻案しつつ、蛇玉独特の画面に仕上げたものと、その特色を分析されている¹⁰。雪保画には鯉の動きに勢いはあるが、蛇玉画のような奇想天外さはない。

蛇玉画の正確な制作年は不明ながら、没年から雪保画とほぼ同時代とみて間違いはない。しかし、大坂で活躍した蛇玉と江戸を本拠地とした雪保との直接的な接点は考えにくい。では「氷を割って飛び出す鯉」という画題は、単なる偶然の一致なのであろうか。雪保と同じ頃の江戸には宋紫石などの南蘋派の絵師もいた。彼が手がけた鯉図の中には、《鯉図》双幅(東京・徳本寺蔵)や《鯉図》(東京・徳本寺蔵)のように¹¹、動勢のある作品も見られる。特に後者では、鰓や鱗に金泥が使われ、さらに朱(あるいは代赭)や墨を重ね、水しぶきを胡粉の細かな点で表すなど、雪保画と共通する部分も多い。雪保の鯉の鱗の描写には蛇玉や宋紫石のようなまばゆいほどの光沢はないが、胴部の丸味の表現や鱗の執拗とも言える即物的な描写などは、わずかながらも南蘋派の痕跡と見ることもできよう。特に南蘋派が得意とした鯉の絵を描くにあたって、雪保は江戸の南蘋派の画家である宋紫石などの作品を参考とした可能性は高い。果たしてそこに「氷を割って飛び出す鯉」の図柄があったかどうかは、今後さらに検証してゆくことにする。

「天明丁未夏干越州画 秋山櫻井雪保」の款記(挿図3)から、天明7年(1787)雪保34歳の時の制作と判明する。款記中の「越州」が具体的にどこを指すかは不明である。「秋山」朱文方印と「雪杲」白文方印は、2印とも《鍾馗図》(茨城県立歴史館蔵)と同印である¹²。鍾馗の衣紋を描く線は、20歳頃の作と思われる『畫則』第2巻所載の《李白図》(挿図8)よりはるかにきびきびとしていて、『畫則』第2巻で父が手本を示した筆法に習熟したことを示している。その謹直とも言える画面作りから判断しても、《双鯉上氷図》とほぼ同じ頃の制作と判定して不都合はないように思われる。

《唐美人・山水図》三幅対（図版Ⅱ）

中幅に西王母、左右幅に山水を描く三幅対である。中幅に「安永二癸巳粉粽上浣 雪○（兼か?）」の謎の款記があり、「秋山」白文方印と青銅器の方鼎を象った中に「雪保」を朱文で記した印章が捺されている（挿図4）。左右幅には「雪保」朱文方鼎形印のみがある。安永2年（1773）は雪保20歳にあたる。粉粽も見慣れない言い方ではあるが、「ちまき」のことなので5月を表わすと思われ、制作は5月上旬となる。

実は本作にはいくつかの問題点がある。それにもかかわらず、画風から雪保20歳の時の若描と認めて良いのではないかと判断したので、ここに紹介することとした。そこでまず問題点を指摘することから始めよう。

1. 「秋山」白文方印と「雪保」朱文方鼎形印は他に例を見ない。
2. 「秋山」と「雪保」の印章があるにも関わらず、落款は雪保とは読めない。
3. 落款の書風は後年の雪保の書とは異なる。
4. 遊印「山花開似錦」は他に例を見ない。

これらの謎を解く鍵のひとつは、父・雪館の影響力がどこまで及んでいたかという点にある。先に『源氏活花記後編 活花百瓶図』で14歳の雪保が「櫻小女秋山雪保畫」という落款を用い、『畫則』（19、20歳頃）では「雪舟十三畫裔秋山櫻井氏桂月 録」と署名し、父・雪館の弟子たちも三字名を名乗っていたことを述べた。若い雪保が自らの意思でこれらの落款形式を用いたとは考えがたく、三字名も含めてそこには父・雪館の考えが反映されているのではないかと推測している。なお『源氏活花記後編 活花百瓶図』で落款の下に捺されたアーモンド形の印章は「蟹」としか読めず、これも他に例のないものである。

先の《双鯉上氷図》の「雪呆」印を見てもわかるように、30歳代の雪保自身はあまり印章の字体などには意を払うことはなかった。ところがこの《唐美人図》に捺された「秋山」白文方印の印影は「雪呆」印に比べてかなり美しい。その字形は父・雪館の「山興」印や「雪館」印に近い¹³。同じく方鼎を象った印章にも、父の趣味が入っている可能性が高い。方鼎形の印は寡聞にして他に例を知らないが、室町時代の印章には青銅器を拠ると思われるものがある。たとえば能阿彌の《白衣観音図》（1468年）に捺されている「秀峰」印などがそれである。さらに西王母の右下に捺された遊印「山花開似錦」（山花開いて錦に似たり）は、中国・宋の1125年に圓悟克勤（1063-1135）によって編纂された『碧巖録』所載の一節を引用したものである。このいささか学術的な遊印も、後の雪保画には一切使用されない。つまり本作のこうした特色は、19、20歳の雪保の教養の範囲を超えているように思われ、雪館あるいは彼の周辺にいた知識人からの何らかの指導があったのではないかと推測される。雪館研究が進めば新たな事実が判明するかもしれないが、残念ながら現状ではこれ以上の証明は出来ない。

30代半ばの雪保が印影のみならず署名形式や書風にもあまりこだわりを持っていなかったことは、《双鯉上氷図》と同印の《鍾馗図》で楷書に近い簡潔な書風で「秋山」のみの落款を書いていることから窺える。ところが本作ではかなり長い落款をしかも行書で書き記している。この後年の書風とは著しく異なる本作の落款にも何らかの助言、もっと言うなら手本があったのではないだろうか。それを提供した人物こそ『畫則』の序と跋を清書した書家・山本龍齋であった可能性は高い。『畫則』に掲載された雪保画はおよそ雪保19歳か20歳頃の作と推定されるので、本図の制作期と近い。その『畫則』の雪保画の落款（挿図5）は山本龍齋が清書した跋の中に出てくる「秋山」（挿図6）の字形と瓜二つであり、『畫則』の出版にあたり、雪保の落款を山本龍齋に頼んで書いてもらったことは明らかである。もっとも『畫則』第5巻のすべての落款を山本龍齋が書き加えた可能性も考えられるので、その類似自体をあまり重視することはできないが、本図の落款も稲垣長章の書を真似ようとしている形跡が窺える点が注目し得る。「永」の字の最後の角に遊びを入れたり、「浣」の最後のはねを上へ抜いたり、あるいは雨冠の角度などに龍齋の独特の筆癖が感じられる。

先に述べた《鍾馗図》の落款も稲垣長章の書（挿図7）に倣った形跡がある。特に「山」の最後の一画をやや離して書く点は近似している。34歳の時に描いた《双鯉上氷図》の落款を見ても、もともと雪保が書に堪能であったとは思われない。そのため印章類が放つ学術的雰囲気に合わせて、落款も整える必要から稲垣長章の手本を真似て書いたのではないかと推測する。『畫則』には、漢詩人の安清河、儒者の井上金峨や稲垣白崙な

どが序跋に登場していたことはすでに述べた通りである。こうした儒学者や漢詩人を序跋に登場させたいと願うところに父の価値観あるいは文人趣味があったとすると、その傘下での制作の落款形式にはかなり注文があったはずである。

なお、『畫則』とは父・雪館が門弟へ説いた画の教えを出版したものと言われるが、その出版のもうひとつの目的に雪保の画壇デビューあるいは売り込みがあったのではないかと推測したくなるほど、『畫則』の中で彼女は特別な扱いを受けている。まず「雪舟十三畫裔秋山櫻井氏桂月 録」の署名によって『畫則』自体彼女が書き留めたものであるという設定になっていること、序・跋では雪館のみならず雪保にもかなりの言及が見られること、雪館の弟子と並んで雪保の弟子もわざわざ掲載していることなどを見ると、父の雪館が雪保の支援にかなり熱心であったことは確かである。先に述べたような不可解な問題がこの絵に生じた背景に、この作品が制作された時点での雪保及び彼女を取り巻く特殊な状況が存在したのではないかと推定する所以である。

次に、ほぼ同時代の制作と目される『畫則』所載の雪保画と本作を比較して、本作の雪保画の可能性を考えてみたい。まず《唐美人図》と《李白図》(挿図8)を取り上げてみよう。両図ともに、袖を異様に長く描く点、下半身部の衣紋線の数が多いのに比して手前の袖には衣紋線を描かない部分を多くとる点、半円状の眉を目の向かって右上に描く点(挿図9、10)、つり上った目と小さい口のバランス、また線描が一気に引かれずに微妙に波打っている点などが共通する部分として挙げられ、題材は異なるが両作を同一人の作とみても不都合はないように思われる。

いっぽう《山水図》左右幅及び『畫則』の《山水図》(挿図1)はともに、20年後の寛政6年(1794)雪保41歳の時の了義寺の《山水図》板戸絵に比べて岩皴の描き方が幼く、皴法に習熟していない様子を伝えている。ただ、本図の前景から中景を経て、さらに水景を隔てて雲煙の中にそびえ立つ主山に至るという手法は丁寧であり、かつ古様である。『畫則』の《山水図》も前景と雲煙の中の主山とを対比し、主山の背後に没骨の遠山を重ねる点は本図と共通している。ただ、木版画ではばかしをうまく表すことができなかったせい、本図と比べて空間の奥行きにはやや乏しい。また『畫則』の《山水図》は一見雪舟風にも見える皴を見せながらも、図柄の細部や前後関係に不明瞭な部分がある。小さく点景人物(高士や漁夫など)を描き込むのは両図に共通している。以上、人物画のような単純な比較は難しいが、この時点での雪保が、室町風とでも呼び得るような古様な山水画を目指しつつも、技術的には未熟さが目立つということは言えそうである。こうした特色は20歳頃の雪保画として充分首肯できるものであり、雪保最初期の完成画として位置付けたいと考える。

なお、本作には表具を変えたときの表具師の覚書と一緒に伝えられている¹⁴。雪保の《唐美人・山水図》三幅対と雪館の《紅梅に鶏図》に関するもので、発行は寺津光文堂となっている。題名は、本来ならば《西王母・山水図》とすべきところではあるが、当館での登録名により上記の通りとなった。

(実践女子大学香雪記念資料館 館長 仲町啓子)

註

- 1 『画乗要略』巻五(天保3年=1832刊)所載。
- 2 中島亮一「了義寺と桜井雪保(1)(2)」(『美術史』77・78、1970年)。
- 3 『江戸の関秀画家展』(板橋区立美術館、1991年)やパトリシア・フィスター『近世の女性画家たち—美術とジェンダー—』(思文閣出版、1994年)など。
- 4 『知られざる女流画家・櫻井雪保—父・雪館と歩んだ絵画の道—』展カタログ(水戸市立博物館、2015年)所載の拙文「櫻井雪保—旧風と革新の女性画家—」の挿図1。
- 5 宋紫石師事については、勝盛典子「千葉龍卜筆 猫に牡丹図 三幅対」(『古美術』85号、1988年)。
- 6 杉松治美「山崎龍女考」(『浮世絵芸術』第90号、1987年)。
- 7 註4のカタログの図20。
- 8 詳しくは、仲町啓子「描いた女性たち—平安時代から江戸時代を中心に—」(『國華』第1397号、2012年)、同「華麗なる江戸時代の女性画家」(『華麗なる江戸の女性画家』展カタログ、実践女子学園香雪記念資料館、2015年)。
- 9 櫻興英は、櫻井家の親戚筋かもしれない。
- 10 佐藤康宏「葛蛇玉筆 鯉魚圖」(『國華』第1130号、1990年)。
- 11 山川武／中島亮一『宋紫石画集』(宋紫石顕彰会、1986年)の図版番号1と17。
- 12 註4のカタログの図17。
- 13 註4のカタログの「印譜」参照。
- 14 雪保画に関する部分を下に示す。なお改行を一マス空けて表している。
「覚 一金拾貳貫也 桂月先生筆 西王母中尊 左右山水 三幅対 右表装料 但し 中裂御預り品 一文字金らん取替 上下取替 軸御預り品 本紙煤ぬき」

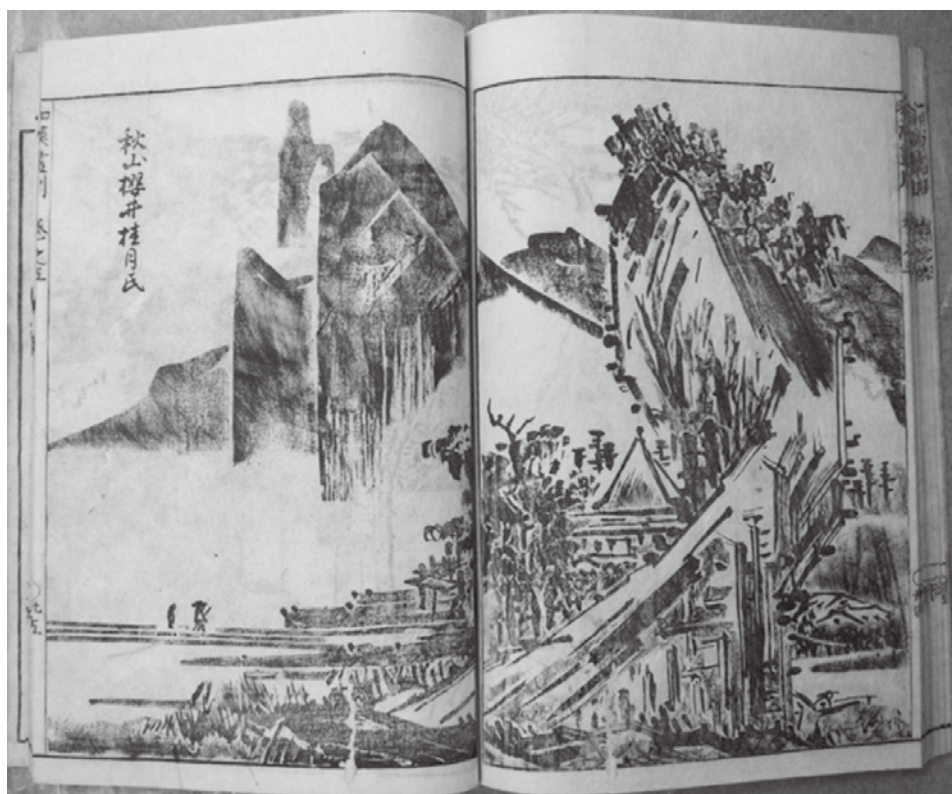


插图 1
『畫則』所載《山水図》

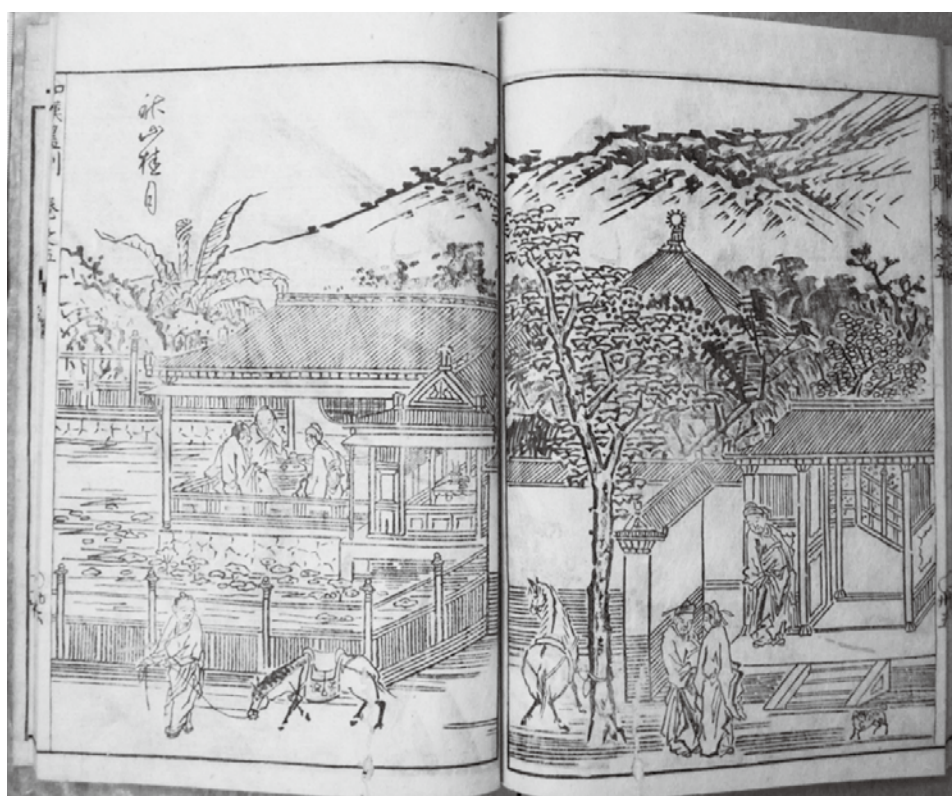


插图 2
『畫則』所載《少年行図》

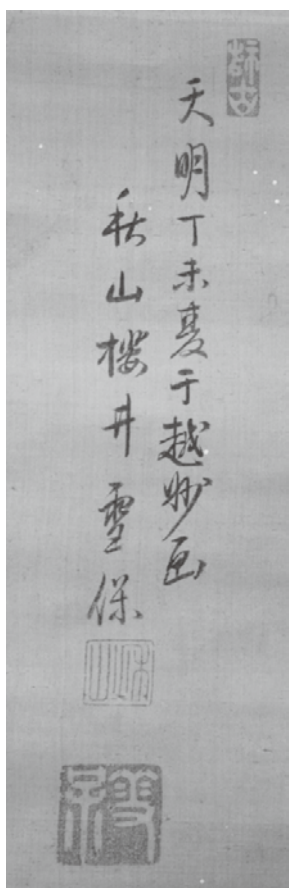


插图3
《双鲤上冰图》款記と印章

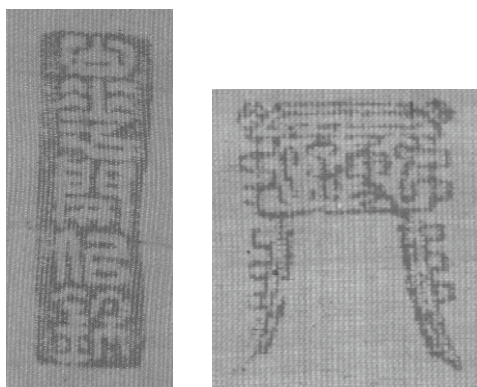


插图4
《唐美人·山水图》三幅対 款記と印章

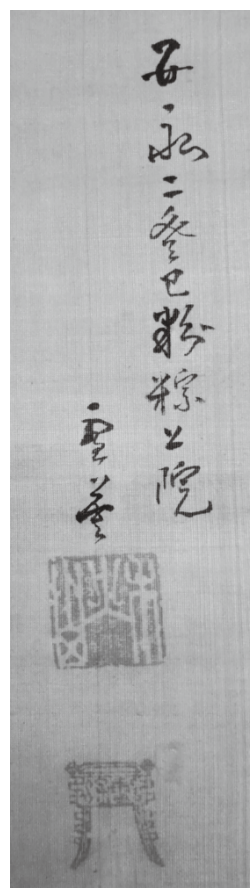


插图5
『畫則』の雪保画の落款



插图6
『畫則』の跋の山本龍齋の書

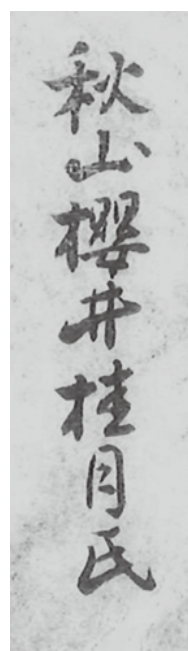


插图7
『畫則』の雪保画の落款



挿図 8
『『畫則』所載《李白図》



挿図 9
《唐美人図》顔部分



挿図 10
『『畫則』所載
《李白図》顔部分