

本居宣長の画論

城 福 勇

1

宣長は、その随筆集『玉勝間』において画論を試みた。すなわち14の巻に“絵の事”，それにつづく“又”“又”“又”および“また”の合計5項目がこれであるが、江戸時代は概していえば画論が盛んであったので、彼もこれを試みる気になったのであろう。

彼はまず、肖像画を論じて、つぎのようにいう。

人の像を写すことは、つとめてその人の形に似むことを要す、面やうはさらにもいはず、そのなりすがた衣服のさまにいたるまで、よく似たらむと心すべし、(『玉勝間』、以下同書の絵画についての既述の諸項目から引用する場合は、一々それを断わることをしない)

『神代紀醫華山蔭』にも、

人の像を写しかくに、顔やうはさらにもいはず、なりすがた衣の色あやまで、そのさまのまゝに、物したるがごとくにて、いにしへの有りかたは、め
のまへに見るが如くになむ有けるを……

といているところをみると、肖像画の基本は、近古を問わず、写実を第一義としなければならないと考えたらしい。

もっとも理窟をいえば、肖像画が写実を旨とするのは、当たり前のことであるが、宣長の時代には写実的でない肖像画もあったようである。そこで彼は、然るに今の世には、人の像を写すとても、たゞおのが筆のいきほひを見せんとし、絵のさまを雅にせむとするほどに、まことの形にはさらに似ず、又真の形に似むことをば要せず、たゞ筆の勢ひを見せ、絵のさまを雅にせむとすることをむねとするから、すべてことそぎてくはしからず、さらさらとかくゆゑに、面やうなど、その人に似ざるのみならず、甚いやしき賤やまがつかほやうにて、さらに君子有徳の人のかほつきにあらず、これいとにくむべきことなり、

というが、「甚いやしき賤やまがつかほやうにて、さらに君子有徳の人のかほつきにあらず」云々はともかくとして、彼が、筆意・筆勢をみせるあまり、また「絵のさまを雅にせむとする」あまりに写実をなござりにした肖像画を、咎めだてしていることだけは確かである。

よく知られているように、江戸時代をとおして、幕府公認の画派は狩野派であった。同派は、大和絵の要素も多分に吸収しているものの、やはり中国画の画系に属するものとされていた。すなわち中国画は、明朝後期以後北宗画と南宗画に二大区分されるが、その北宗画の正系を継ぐものが狩野派であるとみられていたのである。これに対し、新たに興った明・清系の文人画は、反狩野の立場をとるがゆえに、むしろ南宗画として受け取られ、その略語である南画が、わが国の文人画を意味するものとなっていた。

一方、大和絵も、光起以来代々土佐家が京都の宮廷絵所の絵師になるが、画題や方式は土佐派の伝統を守っていたものの、実は狩野派の筆法を取り入れていた。事情は幕府に召し抱えられた住吉家の場合も同様であったが、江戸時代後半になると、土佐・住吉両家の沈滞は甚しかった。

しかし大和絵は、本質的には町絵師としての宗達・光琳派や、円山・四条派、浮世絵派によって新たな生命が与えられ、宣長の最晩年ごろから、そろそろ酒井抱一(1761~1828)が画壇に姿をあらわす。そして狩野派風の技法が、たとえば尾形光琳や円山応挙の場合でも、明瞭にみとれるこというまでもない。

ところで、もともと中国画系の狩野派や文人画=南画においては、筆意・筆勢を尊ぶ。それに東洋の絵画はおしなべて、久しく趣味画・鑑賞画として発達してきたので、漢画であれ、大和絵であれ、ともに「雅」を理想とする。宣長は、そうした当時の画壇の各流派が、狩野を中心に筆意・筆勢を見せようとするため、また絵を雅にしようとするあまりに、とかく写実から遠ざかる傾向のあることを、まず咎めざるを得なかったのである。

ところで、宣長の右の所論は、彼が自身の肖像画を時々描いたことと関係があり、その経験の表白とみられないこともない。すなわち彼の自画像で、今も残っているのは、安永2年(1772)彼の44歳の春のものと、寛政2年(1790)選

曆の秋のものである。後者は特に有名で、それには、

これは宣長六十一寛政の二とせといふ年の秋八月手つからうつしたるおのか
かたなり、

筆のついでに、

しき嶋のやまところろを人とはゝ

朝日にゝほふ山さくら花

との自讃がある。これらによっても彼には絵の心得もあり、また事実右の自画像どもをみても、描きかたがかなり巧みであることが知られる。もっとも当時は、学問＝儒学と相並んで、詩文と書画はインテリの基礎教養と考えられたから、彼にこのような画技がみられたにしても、別に不思議ではない。そして、この種の経験をとおして、彼の写実的肖像画論も出て来たものと察せられるのである。

ところで宣長の写実的肖像画論は、やがて絵画全体についての論に拡大されたとみえ、つぎのようなことを彼はいう。

今の世に、もろこしのふりとてまねびたるさまさまざまあり、その大かたは、まづ何をかくにも、まことの物のやうをよく見てまねびてかく、これを生うつしとかいふ、こはことによろしかるべくおぼゆることなり、

ここでは中国から学んだ諸種の画法のうち、完全に写実的な「生うつし」に賛意を表しているが、それは多分南蘋派の画法を指すと考えてよいのではなからうか。よく知られているように享保16年(1731)、中国の一流画家に数えられている沈南蘋が長崎に来たり、2年たらず滞在し、「日本画界を一変させるほどの影響」(谷信一氏『美術史』<「体系日本史叢書」20>)を与えた。これがいわゆる南蘋派で、その作風は画院風な緻密な描写の、色彩豊かな写生画であった。それは画系からいえば、南宗画の傾向を持った花鳥画にすぎぬが、花卉・鳥獣の正確な生態的形象と自然印象を結合した画法は、従来の日本画家には全く知らない世界であったから(同上)、追隨者がつぎつぎにあらわれた。時あたかも、わが国は文人画＝南画の勃興期であったから、南蘋派の花鳥画は、南画家によっていち早く学びとられた。たとえば与謝蕪村(1716～83)の南蘋の画風によせた共感と摂取は、よく知られた事実である。

長崎で南蘋派を伝えたのは熊代熊斐（1713～72）であるが、その熊斐や、宝暦8年（1758）長崎に来航した中国人宋紫岩に学んだ楠本雪溪＝宋紫石（1712～86）が、宝暦10年前後に長崎から江戸に帰り、花鳥画で評判を取っていた。一族・知人が何人も江戸で店舗を張る宣長は、雪溪の評判も耳にしたであろうし、また雪溪と同じく熊斐に師事した僧鶴亭（？～1885）も、黄檗山紫雲院住持として、京撰の間に、この南蘋派を弘めていた。上方——特に京都と極めて縁のあった宣長は、鶴亭の評判や、また実際の作画を見聞する機会も多かったにちがいない。そのためか彼は、

唐絵は、鳥獸虫魚草木など、すべて此方の画とくらぶれば、甚くはしくこまかにかくゆゑに、上手のかけるはまことに真のその物のごとく見ゆなるを…
 といつて、中国画の花鳥画——多分南蘋派を賞揚しているのである。

2

以上のようにして宣長は、肖像画はもとよりのこと、一般に絵画は、その描法としては写実を旨とすべきであると主張した。ところで南蘋派系の写生画にも増して、さらに写実的なオランダ絵＝西洋画も、当時はかなり知られていたはずである。すなわち長崎をとおして油絵もわずかながら輸入されており、これを模倣する邦人画家も出はじめていた。のみならず、銅版画の一枚絵や、また、銅版画を挿絵にした蘭書も、ようやく民間人の一部に知られつつあった。インテリ・学者である宣長が、それらを寓目する機会があったであろうことは、想像するに難くない。彼と論争を試みた上田秋成も、

こゝに阿乱它国の画図は、其物をよく見あきらめて、其形の大小高低寸を計り尺に度り、遠近浮沈暗光に附て、美醜のいたはりもなくもはら写生を事とすれば……（『呵刈叢』）

といっている。これに対し宣長は、その種のオランダ絵の論は、当の論争には殆ど無関係のことなので、「画の論はこゝに何の用かある」（同上）と一蹴しているが、オランダの写実画そのものについては、彼は無関心ではなかったはずである。

いったい宣長は、オランダ国と、その文化に対し、常に好意的な関心を寄せ

ていた。たとえば、

近キ世ニ年々渡リ参ル阿蘭陀ト云国ナドハ、天文地理ニクハシキ国ナルガ、其国ノ曆法ナドハ、唐国ノ曆法トハ殊ノ外ニ異リタルモノニテ……今此論者（『真曆不審考』の著者川辺信一のこと……城福註）ニ阿蘭陀ノ曆ヲ見セタラバ、大キニ驚キテ目ヲマハスベシ、（『真曆不審考弁』）

といい、オランダが曆法を含めて、「天文地理」にくわしい国柄であることを認めている。そういう彼であるから、オランダ絵＝西洋画に対しても関心があったと思われ、ことに写実画を尊ぶ彼の立場よりすれば、当然西洋画を受け容れてよいともいえよう。

ところで宣長とはほぼ同時代人で、西洋画論を試みた人が少々いるが、彼らはおしなべて西洋画の主題や内容について議論するよりも、むしろ画法＝描写技術に興味を持った。すなわち佐竹曙山（1748～85）は、

画ノ用タルヤ似タルヲ貴フ、（『画法綱領』）

といい、司馬江漢（1738～1818）も西洋画は、

我日本唐画の如く、筆法、筆意、筆勢と云ふ事なし。只其物を真に写し、山水は其地を踏むが如くする法……（『春波楼筆記』）

であるとし、曙山同様絵画は写実主義の立場にたつべきことを強調した。そして描法のうえでは西洋画の立体的視角が認識されて、たとえば江漢は、西洋画を「陰陽凸凹遠近深淺をなす」（同上）ものであるといている。

いったい西洋画の画論家は、自分の目で対象を把握・観察し、そのうえで作品を制作すべきであると考えてるところから、従来の東洋画家たちの間で信奉されて来た伝統的な諸規則を否定した。そこで曙山も、

書ニ永字八法ヲ教ルモノアリ、画モ亦是ニナラヒテ蘭ニ鳳眼ノ伝アリ、竹ニ文字介字アリ、梅菊各伝法アリ、四体悉得ルトキハ画法皆至レリトス、怪ヘシ、又朗曜カ画塵ニ十筆結格ヲ著ス、生植各形様異ナリ、枝葉縦横自ラ風姿備ル、是造物ノナス所ニシテ人工ニアラス、何ソ結格定法アラン、（『画法綱領』）

といった。すなわち、中国画では、書道の永字八法にならい、古来筆法に種々の規則があって、それをすべて習得すれば画法の妙にいたると信じられてき

た。これに対し曙山は、絵の対象となるものは「生植各形様異」にして、「枝葉縦横自ラ風姿備ル」ものであるから、その対象を画家は直接・正確につかむことこそ重要であるとして、中国画古来の筆法のうえの諸規則を否定した。狩野派は、すでにのべたように中国画——特に北宗画の正系を以って任じていたのであるから、曙山の右の立論は、狩野派という画壇の大御所的存在に対する挑戦であり、さらにいえば中国画の影響がいちじるしい、わが国画壇の改革を要求したものと見えよう。また曙山は、同じ写実主義的な立場から、大和絵の画法に対しても批判を加える。すなわち、絵巻における吹抜屋台や、装飾の効果のための金雲のごときは、いずれも現実を無視した不合理な描法だというのである。

曙山の『画法綱領』、およびその姉妹編というべき『画図理解』は、刊行を目的として書かれたものでなかった。しかし江漢の『西洋画談』は、寛政11年(1799)に出版されているから、最晩年の宣長が、これを見る機会がなかったとはいえない。

宣長は、『玉勝間』において、

ちかきころは、家の法にもなづまず、唐絵のかきざまにもかたよらず、たゞおのが心もて、いつかたにまれよしとおぼゆるところをとりてかくたぐひも多き、そのすぢはよきをえらびわろきをすてて書ゆゑに、いづれもいみしきなんはをさをさ見えざるなり、

といて近ごろ風な新画法にむしろ賛意を表するかのごとくである。しかし、その新画法も、円山応挙(1733~95)らの写生派か、せいぜい文人画系統の写生趣味を指すにとどまり、西洋画とその描法は念頭に入れていないように思われる。周知のように応挙の写生主義は、対象に即して、その形態を見えるがままに正確に描写しようとするもので、その画法が「はやり出て、京中の絵が皆一手になつた事じや」と、上田秋成が『胆大小心録』にしるしたほどの普及ぶりを示した。要するに応挙は、「絵画制作における写生の意義を自覚」(山川武氏「写生画」、小学館「原色日本の美術」18所収)し、従来の狩野による見方でもなく、また中国画・西洋画のそれでもなく、「率直な自分自身の目で自然をみなお」(同上)した画家である。宣長の、さきの近ごろ風な新画法が、応挙やそ

の弟子長沢芦雪(1754~99)、さては応挙に接することにより写生派に転向して、いわゆる四条派の祖となった呉春(1752~1811)などの画風を意味するであろうことは、ほとんど疑いない。

しかし、宣長晩年に全盛をほこった文人画＝南画も、たとえば池大雅(1723~76)は、保守的な立場の人から絵画界の異端者とみなされるほどの革新性を持つ画家であった。その画法は、中国の新しい画風にならおうとしたものであるから、宣長のいう「唐絵のかきざまにもかたよらず」に該当しないであろうが、しかし大雅は、寛延2年(1749)彼の27歳のとき江戸に遊学し、蘭学の開拓者野呂元丈から西洋画を示され、深い感動をうけた。そしてその感動が恐らく尾を曳いたため、たとえば40歳ごろに描いた三上孝軒像のような写実的な肖像画を残すこととなったのであろう。こうして当代の画壇は、一般的に言って写実に赴きつつあり、そのなかで宣長が写実主義を主張するのも、考えてみれば何の不思議もないが、しかし彼の賛意を表したかにみえる近ごろ風な画法が西洋画にまで及んでいないことは、すでに述べたように確かと思われ、そこに彼の写実主義的な主張の、いわば限界があったのではなからうか。

のみならず宣長は、「家の法にもなづまず、唐絵のかきざまにもかたよらない種類の絵を推重したにもかかわらず、同時に既成画派の家伝・家法——描画法上の伝統的な諸規則を基本的には認めたようである。そして、ある場合には、

これらの法によらず、たゞまことの物のまゝにかくゆゑの失なり、ともいった。たとえば「から絵」において舟をかく場合、それを斜にかくことが多いが、「大かた船のゆくことはなゝめに見ゆることもつねにあれど、ゑにかきてはわろきなり」というように、見たまま、ありのままに描いては具合が悪い場合もあるというのである。

宣長のいう「から絵」が、ただに中国画のみならず、日本における中国画とみるべき狩野派、文人画＝南画なども意味したであろうことはいうまでもない。

これでは、西洋画の徹底した写実主義、秋成の表現をかりれば、「遠近浮沈暗光に附て、美醜のいたはりもなくもはら写生を事とす」(前出)る態度に、宣長が賛意を表しようはずがない。要するに宣長・秋成をはじめとする当時の

インテリは、絵においては「美醜のいたはり」を大事にした。別の言葉でいえば、彼らは「雅」なる絵にしか美を感じなかったのである。そこで宣長は、当節の絵に対しても、半面において疑問をなげかけ、

家の法といふ中に、いといとよろしく……その法にはづれては、いとあしき事もおほくして、今時のこゝろにまかせてかきちらすゑどもの、及びがたき事もおほかりし、

といった。彼のいう「家の法」のよきものとは、たとえば「屋上を去て内を見する事、雲をへだてて遠近をわかつこと」などであり、大和絵における吹抜屋台や、山水画における雲烟が、これに当たる。こうなると彼の写実主義的な立場が、西洋画のそれと性質がいよいよちがうということがよくわかり、少なくとも曙山の既述の主張と正面から衝突することは確かである。

つぎに西洋画の画論家は、絵画には文字と同じように現象を記録するという実用的任務があるとし、そのため絵画は写実的でなければならないと考えた。そして、この実用性と写実性において、西洋画は東洋画に勝るとなした。これに対し宣長は、東洋画の永い伝統に従い、地図や絵図面のような実用画よりも、むしろ非実用的な趣味・鑑賞画を絵画の本流と考えた。すでに彼は、和歌に対し、それは「私有自楽」（清水吉太郎あて漢文書簡）の道であると信じていたが、絵画に対しても、同じ考えかたをしていたと思われ、たとえば江漢のように「真に実用の技にして、治術の要具」（『西洋画談』）などとは、さらさら考えなかったにちがいない。

ともあれ宣長は、『玉勝間』において絵画を論ずるにあたって、西洋画にふれることは全くなく、ただわが国在来の画派の各々の絵と「唐絵」とを比較・評論しているにすぎない。このことは彼の絵画に対する視野が、実は東洋画に限られていて西洋画に及んでいないことを示すものであろう。『鈴屋集』に“絵”と題して、

よくかける絵見ればゑともおもほえすもとよりゑとはしれる物から

という歌を彼が残しているにしても、それは写実に対する感歎の情を示しているとはいえ、その写実は要するに東洋画のそれにとどまって、西洋画とは一応無縁であると解さなければならないのではなからうか。

3

円山応挙は写生を口にしながら、

凡画図ノ術タルヤ、物象ヲ写シ精神ヲ伝フ……故ニ真物ヲ臨写シテ新図ヲ編述スルニアラスンハ、画図ト称スルニ足ンヤ、豪放磊落気韻生動ノ如キハ、写形純熟ノ後自然ニ意会スヘシ、拙手ノ得テ窺フヘキニアラス、(奥文鳴『仙齋円山先生伝』)

といったという。これによって写生派の彼にあっても、東洋画独特の「精神」や「気韻生動」が、なお重んぜられているのを知るのである。

同じように文人画＝南画においても、たとえば池大雅は、西洋画の写実主義に感動しながら、なお「真を画けば風韻薄し」(彼の門人野呂介石の伝えるところによる)と考えていたらしい。この風韻論が、小林忠氏も指摘されているように、「文人画家の矜持を守った」彼の「本音」(いずれも、『池大雅』、講談社「日本の名画」7)であったとすれば、宣長の立場も彼に同じく「雅」なる絵画を究極的には志向して、風韻に類するものを求めたにちがいない。この関係から肖像画論においても、特に古人の肖像の場合につき、彼は次のようなことをいうのである。

古人の像をかくには、その面やういかにありけむ知がたければ、たゞその人の位にかなへ、徳にかなへて、位たかき人のかたは、面やうすべてのさまじたかく、まことにたかき人と見ゆるやうに書べく、徳ありし人は、又その徳にかなへてかくべし、

すなわち、古人の像を描く場合には特に、ある程度の理想化が必要であると。同じように美人の肖像を描くときも、従来の画家はただ筆意・筆勢を見せようとするところから、その美人の顔が「見にくやか」となる傾向がある。

しかし宣長の注文は、

あまりなまめかしくかほよくかけば、絵のさまいやしくなるといふれど、そはおのが絵のつたなきなり、かほよくてゑのさまいやしからぬやうにこそ書べけれ、

ということであった。要するに美人は美人なりに「かほよく」かかなければなら

らないが、そこにおいても品位を失わぬよう——別の言葉でいえば絵を「雅」のさまに仕立てなければならぬというのである。そして彼によれば、わが国の古えの絵は、この雅のさまをおのずから実現していたので、「うち見ゆには、うはべの筆きえて、見どころなきがごとくなれども、今一たびよく見れば、後の世人の及びかたきところのある」（『神代紀鬘華山蔭』）ことを指摘している。

周知のように宣長は、『源氏物語』の味読・研究や、和歌の研究・実作をとおして、文芸の本質は物のあわれにあるという説をたてた。そして物のあわれは、人の実情の表現であり、人の実情は、昔も今も、またゆく先も、変るところがないというのであるから、それを把握することが前提となる彼の文芸説は、リアリズム的なものを基本とするといわねばならない。そして彼の絵画における写実性尊重も、実は文芸における物のあわれ説の主張と、基本的な立場・態度において少しも異なるものではないといえよう。

ところが宣長は、物のあわれ説と相並んで「雅び」説を主張した。文芸の本質は物のあわれ、すなわち人の実情の表現にあるが、それは雅び的なものを併せ持たなかったなら、神も人もあわれとは聞かないであろうと考えるのである。これを歌についていえば、歌とは元来「詞のほどよくとゝのひ、文有てうたはるゝ物」（『石上私淑言』）であるから、原理的には神楽歌・催馬楽・連歌・今様、さらに今の世の狂歌・俳諧・小歌・浄瑠璃もみな歌でなければならぬ。しかし歌は人の実情の表現、その意味で物のあわれを理念とすることのほかに、同時に古今雅俗の区別があり、昔の歌が雅びやかであるに対し、いまの小歌・はやり歌や俳諧・浄瑠璃の類いは、心も詞もいやしくきたなくて到底取り上げるに価しない、と彼は考える。その点、

今思ふ事を有のまゝによむのみ誠の歌とおもふは。かへりて道の心にかなはず。心ことは俗しくきたなきは。神も人もあはれとおもはねば。いたづらごとなりとしるべし。（同上）

と彼はいう。すなわち、今の詞で今の心のままに詠む、ただのリアリズムでは、雅びの境地を実現することができないとする。そして、彼のいう「雅び」とは、具体的には「中古の雅び」であり、和歌でいえば、新古今風にほかなら

なかったのである。

さて宣長の場合、この雅びを尊ぶ態度が絵画論にそのまま出ており、すでに述べたように古人の像や美女のそれを描く時は、ほどよい理想化が必要であり、そうでなければ「雅」なる絵にはならないとした。これに反し、たとえば今の江戸絵は、極端に理想化して、ほどよい調和を失っているがゆえに——宣長の言葉をかりれば「しひてあながちにかほよくせんとす」るから、かえて絵のさまがいやしくなったとする。一方、西洋画のような極端な写実画に対しても、彼は別な意味から「雅」を感じなかったはずで、それも卑俗であるとみたにちがいない。『玉勝間』にも、

しかれども、まことの物と絵とはことなることもありて、まことのあるまゝにかきては、かへりて其物に似ずして、あしきこともある物なり、

といっている。そういう彼であるから、当時巻間におこなわれていた浮絵——透視画法を用いて日本画材で描いた、この西洋式写実画のごときは、恐らく俗中の俗なるものとして、ほとんど歯牙にも掛けなかったものと想像される。

これを要するに宣長にとって、絵画はもともと趣味ないし鑑賞の対象として、「雅」なるものでなければならなかった。いったい東洋画においては、久しく趣味・鑑賞画こそ絵画の本来あるべき姿であると考えられて来たが、西洋画の画論家はこれに対し、絵画实用論に固執して、東洋画従来のあるべき姿——たとえば、これを玩弄物視して、あるいは床の間の掛物として用いたり、あるいは席画などをおこなって「酒辺の一興」（江漢『西洋画談』）としたりする態度に烈しく反撥した。これは成瀬不二雄氏が適切に批判されているように、鑑賞絵画と实用図とを混同するもので、絵画論としては初歩的な誤りをおかしたものといわなければならないが（江戸時代の西洋画論について、副題 その東洋思想との関係）『美術史』85）、宣長の場合は、その種の西洋画論の持つ欠点からまぬかれていた。というより彼は、従来東洋ないし日本流の絵画観にもともと立ち、それを一歩も出ていないところがあったのである。

の讃を依頼されていることが知られ、晩年になるにしたがって、それが急激にふえてゆく。いま一例として、『石上稿』『寛政2年庚戌詠』から摘出すれば、

いはほの絵に人の歌こひければ

苔むして神さひにけりさゝれ石の成ていくちよへぬるいはほそ

朝日の絵に

赤根さす朝日の色を朝な朝な誰も心の鏡とは見よ

鷹の絵に

木かくりにゐる鳥あれかもをち方を見くるへかしてねらほりをらく

朝白と撫子と咲ましりたる絵に

おひまする同しまかきのとこ夏の名にやはさかぬ朝白の花

といった調子である。これは彼の歌学者・国学者としての名がたかくなるにつれ、いろいろな種類の人々が、様々な絵を持ちこんで彼の讃を乞うにいたったからであろう。かの自画像に自讃の歌を書きこんだのも、右のような習慣が自画にまで及んだと解すべきで、必ずしも彼の強い自我意識のあらわれとはみるべきではないといえよう。

宣長のところに持ちこまれた絵は、狩野派に属するものが断然多かったであろうが、「近世の大和絵」と呼ばれる円山・四条派はもとより、「唐絵」の範疇に属する文人画＝南画や、さては南蘋派に数えてよいものもあったにちがいない。また、『鈴屋集』に、

○から国の山水の絵に

しきしまの山跡にはあらぬ山水にかき流すへき言のはそなき

○唐画の山水に

これやこの見ぬもろこしのよし野山こたち岩ねもさまことにして

とあるのは、多分北宗画か南画系統の山水画であろう。要するに宣長は、絵の讃を求められるという形によっても、ふだん多数の、また様々な流派の絵に接していた。なかでも肖像画——それも古人の肖像画に讃を乞われることがはなはだ多かったことは、『鈴屋集』『石上稿』をみてもよくわかり、たとえば柿本人麻呂・山部赤人・六歌仙・紫式部などの歌人・小説家のほかに、中国の神農やわが国の少彦名神、さては小野道風・楠正成、新しいところでは千利休・松

尾芭蕉など、その数が非常に多い。彼が『玉勝間』において絵画を論ずるにあたり、まず肖像画——特に古人の肖像画論からはじめた所以であろう。女の絵姿にしても、『石上稿』に「わかき女のかめにさしたる水葱の花を見てたてる絵」の讚や、「遊女絵」のそれまでである。これらも基礎の一つとなって、『玉勝間』の「かほよき女のかたちをかく」の論が成り立ったのであろう。

いずれにしても宣長は、多数の絵に接しているうちに、絵画についても一かどの見識を持つようになったとみえ、画論めいたものも試みる気になったらしい。そこで『玉勝間』の一項においても、自分の絵画に対する意見はただの素人論にすぎぬかと前置して、当時の様々な画派の絵画につき、つぎのような所感を開陳した。

そはまづ、墨絵、うすざいしき、ごくさいしきなど、さまざまある中に、墨絵といふは、たゞ墨をべたべたと書いて、筆数すくなく、よろづをことそぎて、かるがろとかきて、その物と見ゆる、こはたゞ筆の力いきほひを見せたる物なれば、至りて上手のかけるは、げにかうも書べしとおぼえて、見どころあるもあれど、おしなべて絵師のかけるは、見どころなく心づきなきものなり、

ここではまず「墨絵」が問題にされているが、彼によれば上手の手になったものとはかく、凡百の絵師の描いたものは「見どころもなく心づきなきもの」が多いという。彼のいう「墨絵」は、当時盛んであった文人画＝南画を含めて、江戸時代の画壇を支配した狩野派や雲谷派・海北派・長谷川派などに受け継がれ、また宗達・光琳派や円山・四条派でそれぞれ発展をみた日本水墨画を総称したものであろう。宣長によれば、茶の湯ではことに墨絵を珍重して彩色画を一切とらず、ただただ祖師の定め置いたところを堅く守っているが、それは頑な態度と自分には思われ、「さらに見どころなくおかしからぬもの」として受け取られるという。これに対し薄彩色のものは、「なつかしくやはらびておかし」と彼は考えたので、自画像にも薄彩色にした。この伝でいけば、彼の晩年のころ全盛をほこった文人画＝南画などの彩色を、彼は特に好んだはずである。

つぎに極彩色は、

物によりてめでたきもあり、又まれにはあまりこちたく見えてうるさき所もあるなり、水を紺青といふ物してかけるたぐひ、ことにこちたし、という。「物によりてめでたき」類いには、たとえば南蘋派系統の花鳥画などが入ると考えられるが、濃彩を好んで用いた宗達・光琳派系統の装飾画風のもの、彼は概して敬遠したにちがいない。

以上は色彩を中心として絵画を論じたものであるが、つぎに描法を中軸にして彼の語るところをきけば、絵の流派には様々あり、昔から絵を業とする家々には、それぞれの伝、ないし筆法があって、その法を堅く守り、対象の真の姿を必ずしも描き出そうとしない。このやりかたには長所と短所があるが、いま短所のみをあげれば、

人の衣服のきは、折目などの筋を、いとふとくかけるもかたはなり……もろこしの松をかくに、一種から松といひて、必ことなる松をかくは、思ふにむかしかの国人のかける絵に、さるさまの松ありけむをならひつたへたるならむ、これから国にさやうのまつ、一種あるにはあらず、たゞ世のつねの松なるを、かきさまのつたなきなり、しかるをよきことにして、守りてかきつたへたるはいとをかし、

と、宣長はいう。こうして彼は数ある絵画のなかで、「うるさく心づきなきは、つたなくかける墨絵、このから松、人物の衣の折目の筋ふとき、さてはだるま、布袋、福祿寿などいふものかた」であるといい、これらはすべて「一目見るもうるさく、二度と見やらんともおぼえずなん」としている。もっとも、そうはいいながら『鈴屋集』にも、多分人に乞われたからでもあろうが、

寿老人の絵に

此をちそ名にもおひける鶴のはし小鹿の角の長きよはひは
の一詠がある。

いずれにしても、彼の絵画論の基底となっているものは、絵画は及ぶかぎり写実を旨とすべきこと、しかし絵の家々に伝える伝統的な筆法もまた無視すべきでないことの二つであり、それらの調和・均衡のうえに、「雅」なる趣味・芸術画があるべきであるとしたごとくである。

こうして宣長は、山水画について論じ、日本の絵の家々のそれは、右の調

和・均衡がほどよくなしとげられていて、すぐれた絵が多い。これに対し「もろこしやう」の絵は、「法によらずして、心にまかせてかくゆゑ」、写実において欠けるところがあり、「あるひは道あるまじき所に道をかき、橋あるまじき所に橋をかき、その外いはほ草木など、かきてわろき所にかき、おほくてよき所にはすくなく、おほくてわろき所におほかくたぐひ」が「上手の絵」の中にもみられ、「つたなく見ぐるしき」思いがするといふ。

彼によれば、いったいに「から絵」は、

木の枝ざし、草花のもとだち、葉のあり所など、法なきが如くにて、心にまかせてかくゆゑに、とりしまりなし、

と評せざるを得ないような種類のものであった。もちろんこれは「から絵」が筆意・筆勢を重んずるあまりに、東洋画の伝統的な筆法・規則をとかく軽視または無視しがちであることを指摘したものである。

以上にもかかわらず彼は、「から絵」にみられる細密描写、とくに花鳥画のそれを高く評価し、日本の画家の比でないと賞揚した。多分南蘋派の花鳥画などを念頭において、この種の論を、彼はしているのであろう。そして、この前後の彼のいう「唐絵」は、どちらかといえば中国画の意味に近いように思われるが、しかしなお、中国画ないし中国画系統の絵の意味に解して、北宗画系とされる狩野派や、南宗画系の文人画も含めて置く方が無難かも知れない。この場合彼のいう「此方の家の画」は、大和絵系統ないしそれをよく吸収した日本の画派の画法と解すべきであろうか。とにかく彼のいう唐絵も、わが国の家々の絵も、ともに長所もあれば短所もあるが、近ごろは「家の法になつまず、唐絵のかきざまにもかたよらず」両者の「よきをえらびわろきをすてて書」く画家もあらわれ、自己の見識を発揮した、それなりに難のない絵もある、と彼はいつている。

要するに宣長は、在来の諸画派の筆法ないし描法上の諸規則を認めつつ、新しい写実にも無関心でなかった。というよりも、写実が絵画の基本でなければならぬと信じたことは確かで、そこに重点を置いて絵画の改革も期待していたようにみえる。これは、円山・四条派の出現や、文人画＝南画の流行、西洋画法の導入などがよく示すように、この時代の画派は、流派の如何を問わず、写

実的志向を多かれ少なかれ示すが、それともちろん無関係ではなかったであろう。こうして宣長の絵画論の一つの結論は、

大かた旧き定めをまもるは、いとよきことなれども、そは事により、物にこそよるべけれ、絵などは必ずしも然るべからず、他のよきを見、うつることあたはざるはいとかたくななり、

ということであった。その点、彼の絵画観ないし画論は、適当に進歩的・革新的なところもあり、そこに「里とほくしづかなる山林」に住居することを好まず、「たゞ人げしげくにぎはゝしきところ」（いずれも、『玉勝間』13）をよろこんだ、町人学者宣長の面目があったというべきであろう。

(1974・12・20)

追記 横組み印刷のため、引用文中のおどり字を原文どおりに使用することができなかったものもある。