

光格天皇、妙法院宮真仁法親王と画僧・月僊——新出の二作品をめぐる——

上嶋 悟史

はじめに

閑院宮家第二代・典仁親王（一七三三〜九四、慶光天皇）の第六王子として生まれた祐宮は、はじめ聖護院に入るも、後桃園天皇の崩御を受けて還俗し、第一一九代天皇となった。この光格天皇（はじめ師仁、踐祚後は兼仁。一七七〜一八四〇、在位一七八〇〜一八一七。以後、時期を問わず漢風諡号を用いる）は傍系からの踐祚ということもあって、朝儀の復興にとくに熱意をそそいだことが指摘されている。また漢籍をよく学び、和歌や管弦、書などの諸道にも打ち込んだ（註1）。

光格天皇の兄に、妙法院宮真仁法親王（一七六八〜一八〇五）がいる。典仁親王の第五王子であり、安永七年（一七七八）に妙法院門跡となり、のちには天台座主をつとめた。真仁法親王は堂上・地下の別にかかわらず多くの文化人と親しく交わった。そのいわゆる「妙門サロン」には、伴蒿蹊や小沢蘆庵ら国学者・歌人、梅辻春樵や中島棕隠ら漢学者・漢詩人、そして円山応挙や呉春ら絵師など、多くの人物が出入りしていた（註2）。

皇居三の丸尚蔵館は、名古屋出身の浄土宗の僧で伊勢・寂照寺の住職を勤めた月僊（一七四一〜一八〇九）が描いた《樊噲図》と《十八学士文会図》の二幅を収蔵している。この両作はこれまで紹介されてこなかったが（註3）、これらが光格天皇と真仁法親王に深く関わるものであり、両者の親交や思想を考える上でも、あるいは月僊の画業を考える上でも重要な作品であることが判明した。本稿ではこの両作の制作背景や月僊画としての位置づけを考察しつつ、これらにまつわる光格天皇と真仁法親王の交渉について考察したい（註4）。

一、基本情報および周辺史料

《樊噲図》と《十八学士文会図》は両作とも、昭和天皇の崩御後、平成元年

（一九八九）に上皇陛下と香淳皇后より国へと寄贈され、三の丸尚蔵館で管理してきたものである。また本章で示すように、いずれも光格天皇の時代より皇室に伝来してきたものであると考えられる。

では以下、両作の基本情報と、周辺史料を見ていきたい。

一―一、《樊噲図》

一点目は《樊噲図》（カラー口絵3）である。紙本着色の掛幅装で、本紙寸法は縦九五・四×横一八一・一cm、総寸法は縦一九九・一×横二〇六・〇cmである。画面向かって左方（以下同）には、款記「月僊」と白文方印「寂照主人」、朱文方印「月僊」がある（図1）。表装は茶色の紙表具で、白い小筋を画面周囲、天地、風帯の位置に回す。軸先は黒塗の撥軸である。簡素な表具であり、虫損などもあるが、制作当初の表具とみられる（図2）。

画面中央には鎧をまとった中国の武人風の大男が描かれ、右手には鬼面のついた盾のようなものを抱え、左手では扉を押す。その扉の反対側にはひと回り小さな軍人風の男四名が身を寄せ、この扉を押し返す、あるいは地に伏す、といったしぐさをとる。



図1 《樊噲図》落款
（画像実寸 縦150mm）

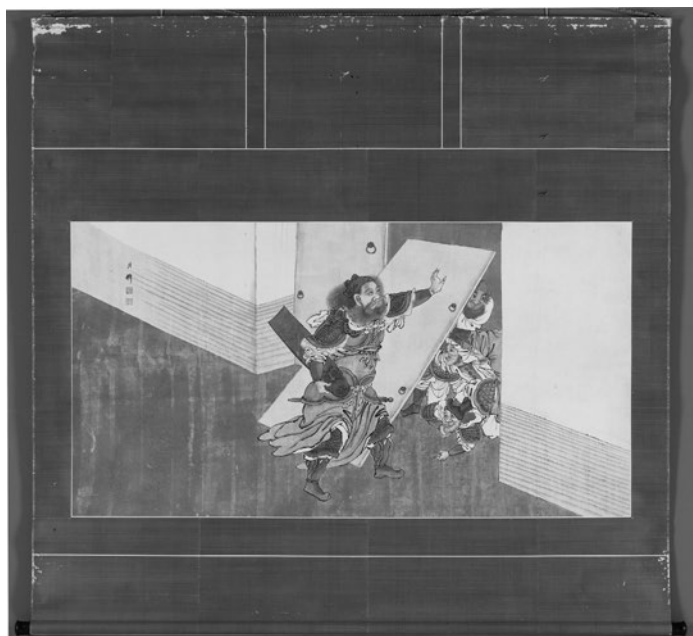


図2 《樊噲図》表装

《樊噲図》を納める木箱は被せ蓋の一重箱で、蓋表に「御掛物 樊噲図 月
 僊画 一幅」と墨書され、前漢の太祖（高皇帝、高祖とも）である劉邦に仕え
 た武将・樊噲を描いたものであることが示される。

樊噲については、『史記』項羽本紀に記される「鴻門の会」の故事がよく知
 られている（註5）。咸陽郊外の鴻門に項羽を訪ねた劉邦とその軍師の張良は、
 兵を残し二人だけで項羽方の陣へ入り、命の危機にさらされていた。そこに、
 待機していた樊噲が乱入する。佩刀し、盾を抱えて突入した樊噲は、「衛士」
 を地面に薙ぎ倒して軍門に入り、頭髮は逆立ち目尻は裂けんばかりという劇的
 な有様で項羽を睨みつけた。これを「壯士」とみた項羽は、樊噲に酒をすすめ
 る。樊噲は項羽にすすめられるまま酒を飲み干し、さらには肉を平らげた。そ
 の際に劉邦は、自陣へと逃走することに成功した。この鴻門の会を端緒とする
 いわゆる「楚漢戦争」は、最終的に垓下の戦いで項羽が滅ぼされて終結し、劉

邦は統一王朝である前漢を開いた。

《樊噲図》の中央に大きく描かれる武人は左腰に剣を佩き、右脇に鬼面のある盾を抱えている。扉を押し返そうとする衛士には、地に倒れ込むものもある。これらより《樊噲図》は箱書のとおり、『史記』を典拠にした、鴻門の会における樊噲の活躍を描いたものとして間違いないように思われる。

妙法院には、光格天皇から真仁法親王へ送られた宸翰書状がいくつか現存している（註6）。その中に、この《樊噲図》に関連すると思われるものがある。以下に全文を掲載する（註7）。

【資料1】光格天皇漢文宸翰（註8）（一通、妙法院所蔵、図3）

拜覆 鳳頓首敬言〔鳳〕〔壺天〕

〔一〕以〕 頃日被寄芳翰、速可報於廻簡之處、朕被侵于暑邪延于隱

怠、其罪最大。頼垂於博愛之志、寬宥之恣、何喜加之乎。以

惟誠如 教示、梅天不雨、赫日焼於岬樹、炎熱蒸於袂裙、

黔首颯于麻稻之枯、衆庶愁于喉餒之苦之時、昨微蠶轟

于空、甘雨潤于地、實予一人之慮歛、蒼生之幸甚也乎。恭

以 大王興踞安全、動作康寧、正是 祖宗之覆護、裔派之淑幸也。

茲吳道子筆源龍所刻之 至聖像并月僊所画鴻門圖

各一鋪被贈之、欣躍抃舞之到也。仍此龜品聊為表薄儀

是以備于

笑覽。筮存是足、書不盡於言。伏請

照察。不宜。

寬政己酉元載晚夏甫浣四日。

〔鳳〕 〔一人元良〕 〔固衆芳〕

〔州〕 〔萬邦以貞〕 〔之所在〕

この書状は後陽成天皇の書状二通、靈元天皇の書状一通、光格天皇の書状二
 通の合計五通を合装する巻子に収められた一通である。直後に貼られている

この書状は後陽成天皇の書状二通、靈元天皇の書状一通、光格天皇の書状二
 通の合計五通を合装する巻子に収められた一通である。直後に貼られている

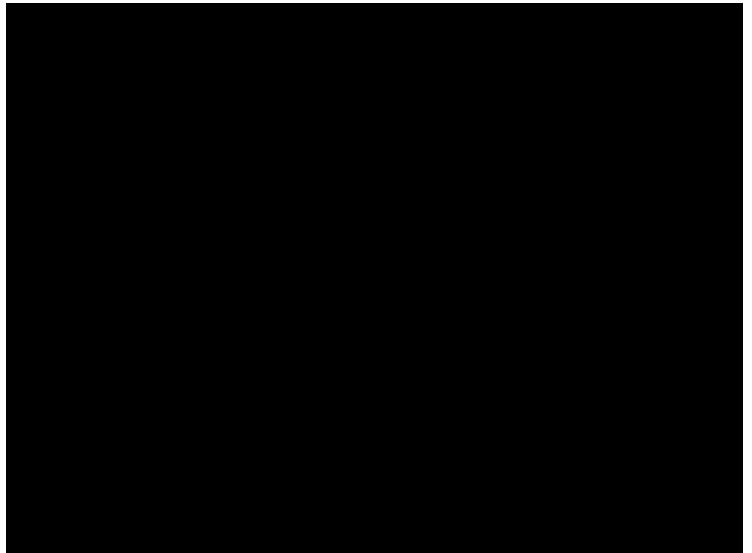


図3 【資料1】光格天皇漢文宸翰

「妙法大王几下 兼」とある紙が旧懸紙と推測される。

寛政元年（一七八九）六月十四日に光格天皇から真仁法親王へ宛てた書状であり、暑さのため返信が遅れたことを詫びると同時に、少雨のため民が苦しんでいることを憂いていたところ、昨日ようやく雨が降ったことの喜びを伝える。要件は、真仁法親王から光格天皇へ贈られた「至聖像」と「鴻門図」への礼である。一つめ

は、唐・呉道子原画で「源龍」なる人物が刻出した至聖像、すなわち孔子画像の拓本かと思われるが、該当する作品については未詳である。そして二つめの、月僊所画の「鴻門図」こそが、当館収蔵の《樊噲図》に該当すると思われる。

この書状はきわめて整った形式であり、正式な礼状とみられる。なお、この時光格天皇から真仁法親王へ贈られた粗品が何であったかは詳らかでない。

一一二、《十八学士文会図》

二点目は、《十八学士文会図》（カラー口絵4、以下学士図とする）である。

《学士図》は絹本着色の掛幅装で、本紙寸法は縦一一七・五×横一四五・五cm、総寸法は縦二八〇・〇×横一八一・〇cmである。画面右下に款記「月僊寫」、朱



図4 《学士図》落款（画像実寸 縦210mm）

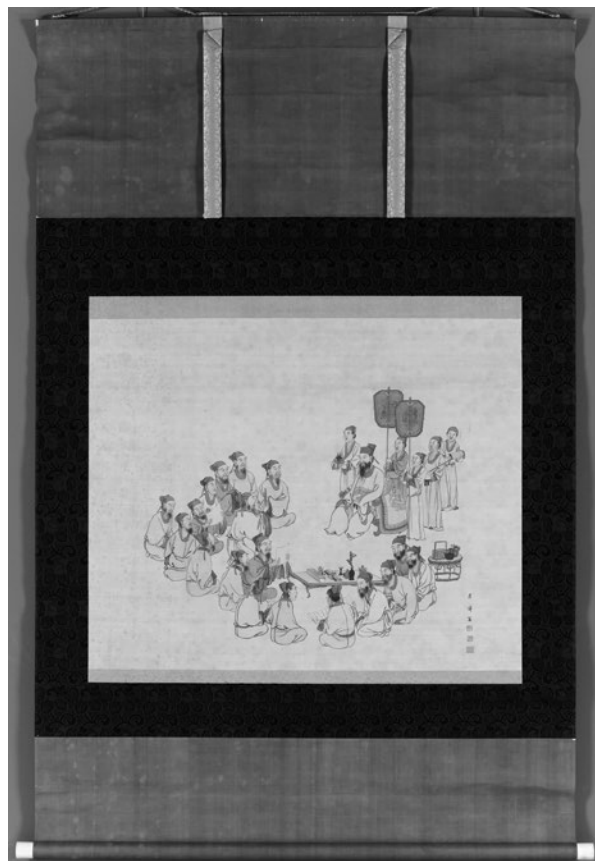


図5 《学士図》表装

文方印「月僊」、白文方印「寂照主人」、白文方印「家在白雲丹嶂高松奇石之間」がある（図4）。表装は一文字と風帯が白地七宝牡丹唐草文金襴、中廻しが紺地菊桐文金襴、天地が茶地無文の絹、軸先は象牙の切軸であり、やはり簡素な表具であるといえる（図5）。制作当初のものと思われ、糊離れも多く観察されるが、おおむね軽度な損傷にとどまっている。

《学士図》を納める木箱は、簡素な印籠蓋の一重箱ながら菊型の紐金具が用いられており、制作当初のものとみられる。蓋表には「十八學士文會之圖 月僊畫 一幅」の墨書があり、蓋裏には「前々より御ゆつり／御大事の也外江出

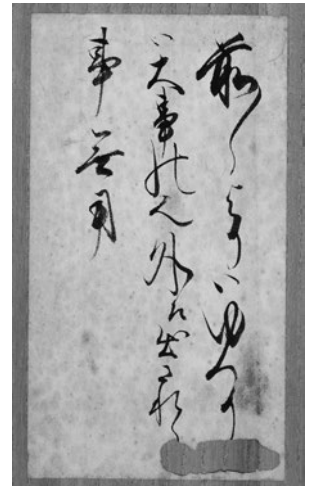


図6 《学士図》箱蓋裏貼紙

され[る]／事無用」という貼紙がある(図6)。同様の旨を同筆で記した貼紙は、いずれも当館収蔵の円山応挙筆《海辺図》や同筆《牡丹孔雀図》、同筆《張飛図》などの箱にもみられ(註9)、そのうち《張飛図》の箱貼紙に「光格天王より御たいく御ゆつり」云々と記されることから、光格天皇の御物であることを示すために幕末頃に貼られたものであると想像される。

画面右上に五名の従者を従えた中国の帝王風の男性が描かれ、幞頭をかぶり漢服を着た十八名の人物がそれを取り囲むように描かれる。帝王は椅子に坐し、従者は鬚や香炉、扨子、卷子などを手に執る。官人の中には、帝王に礼拝する者もあれば、手で広げた紙を見ながら語らう者もいる。

前述のように本作の箱蓋には「十八學士文會之圖」とあり、唐の太宗・李世民が即位前、まだ秦王であったころに設置した「文学館」に集った、十八名の学士を描いたものであることが示される。

十八学士の故事は、『資治通鑑』唐紀五「高祖神堯大聖光孝皇帝之中」に記載がある(註10)。それによれば、李世民が宮殿に併設した文学館には、さまざまな官職にあった十八名が招聘され、学士を兼職した。そこには太宗即位後に左右の尚書僕射(宰相)としてともに貞観の治を現出させる杜如晦と房玄齡、国子監祭酒となる孔穎達、初唐三大書家に数えられる虞世南らが集った。李世民は官暇に文学館を訪れては学士らと議論をし、食事も供給したという。また李世民はその様子を閻立本に描かせ、学士の一人である褚亮に著讀させたという。

《学士図》では、李世民と思われる帝王風の男性は微笑みをたたえ、周囲の

学士もこれに礼をとりつつ緊張した様子は見せない。紙を見ながら仲間と談義にはげみ、李世民に向かない学士もいる。傍らの円机(円形のつくえ)には、提盒(手さげの箱)や水注、桃などが置かれており、李世民が差し入れた「珍膳」をあらわすかもしれない。

ところで、この《学士図》についても、関連する光格天皇の宸翰消息が妙法院に現存している。以下に全文を掲載する。

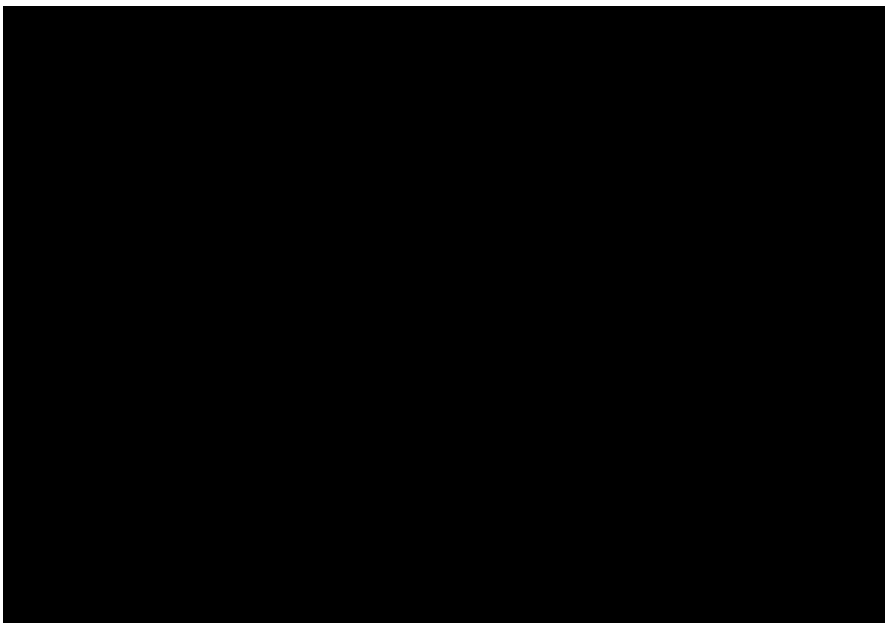


図7 【資料2】光格天皇宸翰

【資料2】光格天皇宸翰（註11）（一通、妙法院所蔵、図7）

秋冷之時、愈御清／祉目出不浅存候。猶又／萬々御自重く。抑／曩日拝
面之席／申置絹地一幅、爲／持進候ま、彼月僊へ／調画之事、急々御申
／傳可給候。画様者／如申置候。墨繪／附立而尤自例前聊入念候様／十八學士
文會之図。／右之通候条、萬々宜様／憑入候。尤下繪不及／于被爲見候。
將又／橘樹寺什宝／太子傳画図掛、今暫／留置之も不苦候哉。尚又／先方
御聴合而、否／被示聞候様願存候。／猶萬事、近内面會／之節可申演候
也。／不乙。／仲繩既望。／二啓、愚益安穩候条、可／爲御安慮候也。廣
福法王菩提。兼。

この消息は、「妙法院一品親王机右」との宛名および花押が据えられた懸紙に包
まれている。さらにこれを別の反故で包み、最も外となる部分に「寛政十一年
八月十六日／給勅書」と記し、寛政十一年（一七九九）に受け取った消息であ
ることを示している。

兄の健康を気遣う挨拶を述べたのち、話題は二件の絵画へと移る。一つ目は
「十八學士文會之図」の注文についてである。光格天皇はこの消息を出すに先
立ち、真仁法親王へその注文について相談していたようで、この宸翰とともに
「絹地一幅」が妙法院へもたらされたことと読み取れる。そして真仁法親王に、月
僊への図の注文を取り次いでもらっている。「墨絵附立」と、その描き方につ
いても希望を伝える一方、下絵まで見せてもらわなくてもよいという。「急々」
という言葉からは急いでいたことが窺われ、「例前」より少し入念にするよう
という言葉からは、これ以前に注文あるいは入手した他の月僊画が念頭にある
と想像される。実際の《學士図》は著色画であり、「墨絵附立」には該当しな
いように感じられるが、この消息にて触れられる「十八學士文會之図」である
ことは総合的な状況から考えるに疑いなく、何らかの事情で変更が生じたと推
測される。

二つ目は、「橘樹寺什宝の太子伝画図」についてである。これは、奈良県明日
香村・橘寺に現在でも所蔵される八幅本《聖徳太子絵伝》（重要文化財、室町
時代・十五世紀）を指すと見てよからう。橘寺は用明天皇・聖徳太子に縁づく

皇室ゆかりの寺院であり、当時は興福寺大乘院末となっていた。光格天皇は、
この太子絵伝をすでに御所内に取り寄せていたようであり、もう少し留め置く
ことはできないか先方（橘寺か）に尋ねるよう、真仁法親王に依頼している。

そして一切は、近々面会した際に述べるといふ。末尾に諱の「兼」の一字を
署名することからしても、兄弟間の私的なやりとりであると推察される。

二、光格天皇・真仁法親王の絵画を通じた交流と月僊

ここまで、当館が収蔵する二幅の月僊画のうち、《樊噲図》は寛政元年
（一七八九）に真仁法親王から光格天皇へ献上されたものであり、《學士図》は
同十一年に光格天皇から真仁法親王を通して月僊へ注文が下されたものである
ことを指摘した。その献上や制作の前提として、本章では光格天皇と真仁法親
王ふたりの絵画を通じた交流や、両者を取り巻いていた当時の状況について論
じていきたい。

まず真仁法親王と絵師との交わり、就中月僊との関わりについて見ていきた
い。『妙法院日次記』（註12）（以下『日次記』）や『真仁法親王御直日記』（註13）
（以下『直日記』）によれば、当時の妙法院には円山応挙やその弟子にあたる具
春、長沢芦雪、源琦、円山応瑞らが盛んに出入りし、御用命を受けていた。例
えば、真仁法親王が《樊噲図》を献上した寛政元年について見てみると、応挙
は十七回も『日次記』に登場している。

また応挙門の中村則苗は、祖父の代から妙法院の境内二十五町の「町役」を
務め、本人は永代の「青侍格」に取り立てられている。つまり、妙法院門跡に
仕える身分であった。墓碑銘にも「廣福王府吏臣／中村左内源則苗之墓」とあ
る。これら妙法院に集った絵師の動向については近年注目を集めており、中村
則苗についてはとくに杉本欣久氏による総合的な研究が発表されている（註14）。
『直日記』によれば、天明七年（一七八七）三月二十三日に伊勢参りから帰
京した則苗は、真仁法親王へ「列仙図賛三本」と「月僊画扇二本」を献上し
た。『列仙図賛』は同四年に月僊自身が刊行した仙人図像集で、明代の版本を
もとに月僊風に図像を翻案したものである（註15）。当時すでに伊勢寂照寺の住
職であった月僊を則苗が訪ね、これらを譲り受けたものと思われる。これが真

仁法親王の依頼であったかは不明だが、真仁法親王が月僊画に触れた最初の記録となる。

寛政七年の九月二十八日・二十九日には、月僊と呉春が妙法院へ参上した。このとき「御書院次之間」の褒美を賜っており（『日次記』）、月僊が妙法院の障壁画を描いたことが示唆される。現在妙法院には、白書院二の間に月僊筆《群仙觀月図》八面が現存しており、この記録の作画に該当すると推定されている（註16）。このほか妙法院には、御座の間三の間に、寛政年間の作と推測される月僊筆《牧童図》四面が現存している。

さらに月僊は、真仁法親王が文化二年（一八〇五）に東行した際にも対面している。四月十四日、津駅本陣にて月僊はご機嫌伺いに参上し、菓子と自画を献上した（『真仁法親王関東御参向之記』（註17）。その後、真仁法親王は寂照寺にまで訪れており、山門の扁額「栄松山」を揮毫している。以上のように、月僊は真仁法親王の面識を得ており、その画をたびたび献上していた（註18）。

一方、こうした時期における光格天皇周辺の絵師を考えると、寛政度の内裏造営に注目しなければならない。天明八年には大火において御所が全焼し、翌寛政元年から二年にかけて、御所造営と移徙が行われた。この内裏造営における襖絵の画題や絵師の選定については、近年盛んに研究されている（註19）。

これ以前の内裏造営においては、襖絵の絵師には狩野派が中心に選定されていた。しかし寛政度は江戸から京都へと派遣することに對する資金難から在京の絵師が任用されることになり（註20）、円山派が重用された。天皇が日常的に過ごしたと思われる常御殿においては、一之御間に応挙が唐・杜審言の詩意に基づく「早春遊望図」を描き、二之御間に嶋田元直が唐・劉方平の詩意に基づく「秋夜汎舟図」を描いた。また、三之御間には、応挙のあと円山家を継ぐことになる応瑞が「四季海辺」を描いた。

これに対し、妙法院「御座の間」の障壁画は応挙、源琦、芦雪が描いた。その選択の経緯については必ずしも詳らかでないが、結果的に光格天皇と真仁法親王の両者の私的な空間がともに応挙とその門下の絵画によって彩られたことは事実である。杉本氏が指摘するとおり偶然でなく（註21）、両者が絵師や絵画に對する価値観を共有していた所為といえよう。

この寛政度内裏造営において、光格天皇は平安時代やその同時代である唐代の文化を意識しつつ、能動的な役割を果たしたことが知られている。光格天皇は平安の古制に基づいた復古的な内裏を標榜し、裏松光世（固禪）に『大内裏図考證』の作成を命じた。費用の緊縮をめざす幕府の松平定信と度重なる交渉が行われたが、結局は光格天皇の意向が反映された（註22）。

また、内裏においてももっとも公的な場である紫宸殿・清涼殿には、平安時代からの伝統に則り、前者には住吉広行によって「賢聖障子」が、後者には土佐光貞によって「荒海障子」が描かれた。このうち「賢聖障子」には、その上部に付属する色紙形の銘文筆者に光格天皇の意向が反映され、空海の書法の継承者を自認する「大師流」の書家であり、真仁法親王の書の師である岡本保考が起用されることになった。「賢聖障子」は衆知のとおり、唐・貞觀十七年（六四三）に太宗が閻立本に描かせた「凌煙閣二十四功臣」にならったもので、中国古代の功臣三十二名を描く。わが国では平安時代・九世紀に描かれ始め、人物に変遷があるものの、寛政度「賢聖障子」には十八学士に数えられる杜如晦、房玄齡、虞世南の三名も描かれた（註23）。

また、光格天皇と真仁法親王の間における文物を介した交流は、【資料1】【資料2】に示される内容にとどまらない。関連する資料から、例えば次のような事実が判明する。

- ・ 寛政十年十月十六日 光格天皇、妙法院伝来の「託摩筆」の絹本「文殊大聖菩薩之像」を拝す（東山御文庫所蔵『光格天皇御日記案』）
- ・ 寛政十二年閏四月二日 光格天皇、真仁法親王へ「弥陀如来、觀音薩埵之御影二幅」「御古物殊勝之尊影」を返却し、近く出来する「不動明王副連立」の開眼供養を下命する（妙法院所蔵「光格天皇宸翰」（註24））
- ・ 寛政十二年十二月十三日 真仁法親王、光格天皇へ新刻の「如意輪大士一體」を献上する（妙法院所蔵「光格天皇宸翰」（註25））

さらに注目されるのは、応挙が描いた《七難七福図卷》（重要文化財、京都・相国寺所蔵）をめぐる両者のやりとりである。この《七難七福図卷》は、

滋賀・三井寺円満院の門主で二条家出身の祐常が応挙に命じて制作したもので、安永五年（一七七六）の完成とみられる。《七難七福図巻》については『日次記』天明六年の記事に見え、その七月から八月頃に円満院から妙法院へと借り出されていたことが判明する。

光格天皇は、真仁法親王から又借りする形でこの《七難七福図巻》を鑑賞していたようである。このこともまた、妙法院にのこる宸翰消息から判明するので全文を挙げておく。

【資料3】光格天皇宸翰（註26）（一通、妙法院所蔵）

連日秋光誠／可賞。愈／安全喜躍／無量く。猶／以存保愛。／抑明十／八日、将當蹴／鞠、謹請／光駕。書不／盡言。不乙。／念秋十七。／再啓、刻限午半／云々。且嚮所遂觀／之七難一福（応挙）／之図、再請拝觀。／即今賜報簡／之便、可借賜之条／希也。／座主宮。兼。

この消息には懸紙に「寛政二年／九月十七日」と書かれており、寛政二年のものと同判する。光格天皇が翌日の蹴鞠に兄を誘う、ごく私的な信である。その誘いに加え、先日鑑賞した「七難一福図巻」を再び鑑賞したい、という旨を伝えている。『日次記』に示される天明六年の例の他にも《七難七福図巻》が妙法院へと貸し出されており、それが光格天皇の叡覧にも供されていたことが判明する（註27）。

以上のように、光格天皇と真仁法親王の兄弟はごく親しく交流しており、そこには度々文物が介在していたと推測される。そして、実際に絵師とも交わっていた兄から、光格天皇が絵画の趣味に大きな影響を受けていたことは想像に難くない。《七難七福図巻》同様、月僊画についてもはじめ真仁法親王からの献上あるいは借用を受けて惹かれるところがあり、みずから発注するにいたったのかもしれない。

三、画題の意義

次に、《樊噲図》と《学士図》が光格天皇に献上され、あるいは光格天皇か

ら注文された意義について、画題から検討したい。

《樊噲図》は、前述のとおり鴻門の会の故事、なかでも劉邦の功臣である樊噲の武勇を描いたものである。樊噲の活躍なくして、劉邦が帝王となることはなかった。この画題が、忠臣の存在なくして帝王の存在はないということを含意しているのは明白であろう。すなわち光格天皇に対しては、臣下の存在に想いをいたすための勸戒画として機能する。この画とともに真仁法親王から献上された孔子画像は、勸戒の基調をなす儒教思想そのものを象徴する。兄は弟である弱冠十八歳の天皇に対し、儒教的な帝王としての徳を示したと考えられる。

《学士図》は、前述のとおり李世民の文学館に集まった学士ら、すなわち李世民の皇帝即位やその後の治世を支えた人々を描いたものである。やはり《樊噲図》同様、忠臣を重んじるという儒教的な思想に基づいた画題といえる。傍系から踐祚した光格天皇は、「眇々たる傍支の身」から「不測の天運により、辱く至尊の宝位に登る」と自認しており（註28）、兄・李建成を排除して帝位につき、貞観の治を現出した李世民を亀鑑と考えたとして不思議でない。

ところで、天明の大火によって御所がほとんど焼け落ちてしまったためにその直後には多くの絵画や調度が必要とされていたと推測されるが、真仁法親王による《樊噲図》の献上は、こうした欠を補う側面があった可能性が考えられよう。献上のあった寛政元年（一七八九）六月十四日、まだ新造内裏への移徙はおこなわれておらず、光格天皇の実弟である盈仁法親王が門跡をつとめる聖護院が仮御所になっていた。光格天皇が《十八学士文会図》を「急々」に欲した理由は未詳であるが、やはり機能を代替できる絵画が存在しなかったのかもしれない（註29）。

ところで、光格天皇は中国の史書を率先して学んでいた。たとえば寛政元年から翌年には『春秋左氏伝』の会読をおこない、同四年には『十八史略』と『貞観政要』を、同七年には『漢書』の会読を、定期的におこなっている（註30）。

光格天皇と真仁法親王との間にも、こうした史書が介在していたことが判明する。《樊噲図》の献上から一ヶ月にも満たない、寛政元年七月十日付の消息（妙法院所蔵（註31））においては、光格天皇が真仁法親王に、盆で多用なため

「唐鑑会説」を延期したいことを申し入れ、またせつかくお越しになっても「談話も出来兼」ねることを託びている。さらに同月二十日付の消息(妙法院所蔵(註32))においては、その前日に話題に上った「十八史略一部」を真仁法親王に贈っている。

注目すべきは、こうした書物に《樊噲図》と《学士図》の典拠が含まれていることである。《樊噲図》に描かれる鴻門の会の記事は前漢・司馬遷の『史記』が最古の記録であるが、後漢・班固による『漢書』「樊鄴滕灌傅靳周傳」や南宋・曾先之による『十八史略』にも著録される。また太宗の言行録『貞觀政要』や、唐代を鑑とする和文の説話集『唐鑑』は、《学士図》の前提となる太宗朝への聖代觀を養うものであったと思われる。

「十八学士文会図」という画題ははじめ、太宗の命で閻立本が描いた。寛政度「賢聖障子」の色紙形に光格天皇の意向が反映されたことは前述したが、「賢聖障子」がならうところの「凌煙閣二十四功臣」も同様である。聖代である太宗朝に淵源をもち、一部人物も重複する「賢聖障子」と《学士図》は、光格天皇にとっては治世を全うする上でともに重視すべきものであったと考えられる。

ところで、当時の禁裏にゆかりある絵師には、光格天皇の即位時に「孔雀牡丹屏風」を描き、寛政の御所造営でも一門を率いた円山応挙とその門人のほか、禁裏御絵師である木村家や土佐家、禁裏御抱絵師である鶴澤家や京狩野家があった。とくに土佐家は兄・光淳と弟・光貞の二家がそれぞれ常式御用・臨時御用などを務めており、禁裏で必要な絵画は彼らに制作を下命することができたと考えられる(註33)。

しかし、《学士図》制作にあたっては月僊が選ばれた。描き手と画題の選定に光格天皇の強い意向が働いたのは前述の通りである。では、光格天皇から月僊にはどのような認識が向けられていたであろうか。

注目しておきたいのは、『列仙図賛』である。真仁法親王は、中村則苗を通して『列仙図賛』を落手していた。《七難七福図巻》などと同様に、『列仙図賛』もまた光格天皇へ貸し出された可能性がであろう。『列仙図賛』は明・万曆二十八年(一六〇〇)刊の『有象列仙全伝』や同三十年刊の『仙仙奇踪』、

清・康熙三十三年(一六九四)の『無双譜』など明く清代の版本をもととしながら月僊が翻案した、一〇四名の神仙図像集である(註34)。『列仙図賛』の読者にとって月僊は、中国の伝説的な人物画をよくする描き手と認識されたことだろう。

『列仙図賛』における月僊の自序は、これがかつて曇徴がもたらし、しかし今ではわが国に失われてしまった「華様の真面目を見る」ものであり、「時俗復古の益」の大きいことを主張する。加えて、大典頭常による跋は「間あれば列仙の伝を読み、其の故に図を換へ、出すに新意を以てす」、つまり月僊の図像が単なる先行図像の踏襲でなく、自ら列仙伝を読んで改めた、「新意」のもったものであることを指摘する(註35)。

単なる先行例の踏襲でなく、典拠に基づいて「新意」を出し、そしてそれが復古に益するものであるという『列仙図賛』の性格は、ここまで論じてきたような光格天皇の志向性とよく合致しているように思われる。光格天皇が月僊に《学士図》の作画を依頼した理由として、『列仙図賛』や真仁法親王からもたらされた《樊噲図》などを経て、漢籍をもととする絵画に適した描き手として認識していたためと、現時点では考えておきたい。

また、安西雲煙が天保十五年(一八四四)の『近世名家書画談』二編において「月仙が人物の簡略なるは、仙釈の意に默契して、鄙俚の俗習に染らざる処」と述べるように、次章で論じる月僊の人物画の特色はしばしば、整いすぎたそれよりも、対象の豊かな内面性をとらえたものと見られることがあった。きわめて端正に、また色鮮やかに描かれた「賢聖障子」などを日常的に目にしていた光格天皇には、月僊の一見野卑な人物画がより真に迫っていると映った可能性も考えられる。

四、表現について

最後に両作の表現を検討し、月僊画としての位置づけを探りたい。

月僊の画風に関してはずっとに河野元昭氏による論考があり、また初期画風については山口泰弘氏が、初期から自家流の画風を形成する過程については奥山沙織氏が、それぞれ研究を発表している(註36)。さらにこれらを承け、月僊につ

いての初の本格的な展覧会「画僧月遷」が平成三〇年（二〇一八）から翌年にかけ名古屋博物館において開催された。同展を担当された横尾拓真氏が編集・執筆した図録が、月僊研究における最も基礎的な文献となっている（註37）。

月僊は名古屋の生まれである。七歳で出家すると若くして江戸・増上寺の学寮で学び、ここで増上寺第四十六世・妙誉定月の知遇を得、「月」の字ももらった。妙誉自身も絵をよくしたため、月僊も妙誉に学ぶところがあつたと思われるが、本格的には雪舟流の桜井雪館に作画を学んだ。安永元年（二七七二、およそ三十二歳）頃には江戸を離れて京都へ上り、二年後には寂照寺に入寺した。以降、寂照寺と伊勢長島や京都などを行き来しながら、多くの絵師・学者らと交わり、画風を展開していった。

月僊人物画の画風変遷については、〈最初期〉〈初期〉〈中期〉〈盛期〉〈晩期〉の五段階とする説が横尾氏によって提唱されている。その推移を大まかに示すと、雪館の画風を学んだ〈最初期〉、京都に上つて応挙画風の洗礼を受けた〈初期〉を経て、陰影や毛描きなどに丁寧な描写をみる〈中期〉（おおむね天明年間Ⅱ一七八一〜八九）があり、過渡的な画風の〈盛期〉（寛政年間Ⅱ一七八九〜一八〇一の初期）があり、簡略化が進み、渴筆を多用する〈晩期〉（寛政年間の後半以降）がある。とくに〈晩期〉の人物画は、田能村竹田が「簡にして疎朗、迫塞の処なし」（『山中人饒舌』）と評するように、ときに粗雑といえるほど簡略化されていながらも、飄々として枯淡な、もしくは快活な雰囲気を含んだ独特な表現をとるもので、該当期の多作さも相まつてもっともよく知られている。

月僊が京都へ移り自家流の画風を形成する際、応挙に直接師事したとする見方が従前大半であるが、実は同時代資料に乏しい。この点について横尾氏は、やはり応挙画の影響がとくに強かったと指摘しつつも、師弟関係を示す資料がないことから私淑であつたであろうと推測する。確かに、月僊の人物画には淡彩を駆使した陰影表現や細かな毛描きなど、応挙画に共通する実在感への指向性を認めることができる。師事の事実を裏付ける資料や実作例を見出し難い現状にあって、応挙画受容ばかりを強調することには躊躇されるものの、応挙と月僊に合作のあつたことなどを考えると、両者が漢学者などを交えて同じ場を

共有し、互いの作画に触れ合つたことは疑いないように思われる。たとえば、村瀬栲亭に「古楊青鶴図」という五言絶句があるが、その画は月僊に画を学んだ京都の豪商「岐阜屋」こと世継寂窓の所蔵で、応挙が青鶴を、月僊が古楊を描いたものであつたという（註38）。

では、以上を踏まえて本稿で紹介した両作の表現を見ていきたい。

四一、《樊噲図》

月僊筆《樊噲図》は前述のとおり、左手で門を押し、項羽の陣を破る樊噲を描く。ところで樊噲が「門を押し」ことについては漢籍に記述がなく、もっぱらわが国で描かれたものであることが松葉涼子氏により指摘されている（註39）。そうしたいわゆる「樊噲門破り図」のなかで、月僊筆《樊噲図》に近いものとしては橘守国による、元文五年（一七四〇）刊行の『絵本鶯宿梅』巻之二が挙げられる（図8）（註40）。ここで樊噲は、甲冑を着し、左手に鬼面の



図8 『絵本鶯宿梅』巻之二「樊噲」、東京藝術大学図書館本



図9 《樊噲図》部分

さて、月僊筆《樊噲図》は、地面や扉の奥などをやや淡い墨色に塗り込める特殊な表現をとる。縦方向に認められる筆跡から、水を多くふくませた筆を用いて塗られたことが看取される。これに類する表現は、月僊筆《仁王図》（個人蔵）や同筆《十六羅漢図》（三重県立美術館所蔵、小津家旧蔵）などにも採用され

た。また、『絵本鶯宿梅』にない描写、たとえば倒れこむ衛士の表現は『史記』の記述「衛士仆地」に該当し、まさに漢籍を読んで月僊が描き加えた「新意」にあたる可能性がある。

ついた盾を抱えて、右手で門を押している。月僊筆《樊噲図》は、樊噲の服装や、右手に盾を抱えて右手で門を押す点、門が外れて、その向こう側で抵抗していた衛士が倒れこんでいる点などが『絵本鶯宿梅』と異なるものの、基本的な構図は『絵本鶯宿梅』に代表されるようなわが国の版本などによって定着していた「樊噲門破り図」を踏襲したものであるといえそうである。

いわゆる「樊噲門破り図」は、『絵本鶯宿梅』のほか元禄十五年（一七〇二）刊の大森善清『あやね竹』などにも同趣の図が載る。ただし『絵本鶯宿梅』には、「張飛曹操陣を罵る」と題された図があり、これが天明八年（一七八八）に禁裏から注文された可能性のある応挙筆《張飛図》（当館収蔵）に酷似している（註41）。このように『絵本鶯宿梅』は、図像集としてよく利用されたものであることがうかがわれる。今後、より直接的な典拠の存在が明らかになるかもしれないが、現時点では月僊筆《樊噲図》の図像源として『絵本鶯宿梅』を想定しておきたい。

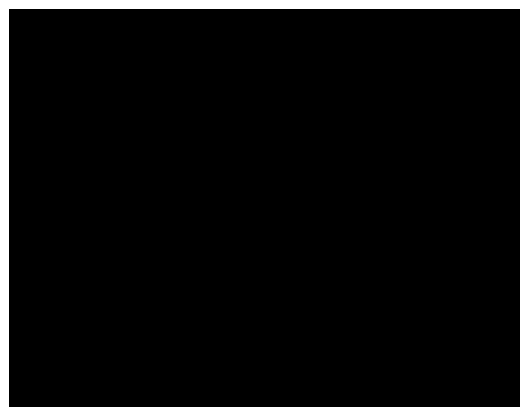


図11 《芦葉達磨図》部分

ており、主題となる人物を際立てる効果を生んでいる（註42）。また人物の衣紋には濃く、勢いのある墨線が用いられている。とくに樊噲の衣の裾の太い衣紋線は、作品全体のもつ力強い印象に寄与している。

樊噲の面貌（図9）に注目すると、大きく描かれた瞳や鼻、口などの五官や、渴筆を用いる頭髪などがやはり力強い印象を与える。その一方で、これらの各部分の凹凸にあわせて施された陰影や、強い肥瘦で帽子の皺をあらわす墨線などは実に巧妙といえる。盾を抱える右手に注目すると、絵具の濃淡のみで骨ばった手の甲を表現することに成功しており、応挙画に通ずる表現として注目される（註43）。こうした陰影や、かすれを伴う肥瘦の強い墨線などが画面の随所に効果的に用いられるほか、甲冑の輪郭線に沿わせるように金泥を塗る点などは入念であり、注文画にふさわしい優れた出来を示すといえる。

ここに描かれた、大きな瞳が特徴的な樊噲の面貌に類するものとして、月僊筆《芦葉達磨図》（名古屋博物館所蔵、図10）が挙げられる。芦の葉に乗って海上を往く朱衣の達磨を描くもので、名古屋萬松寺の僧・龍靈瑞による寛政

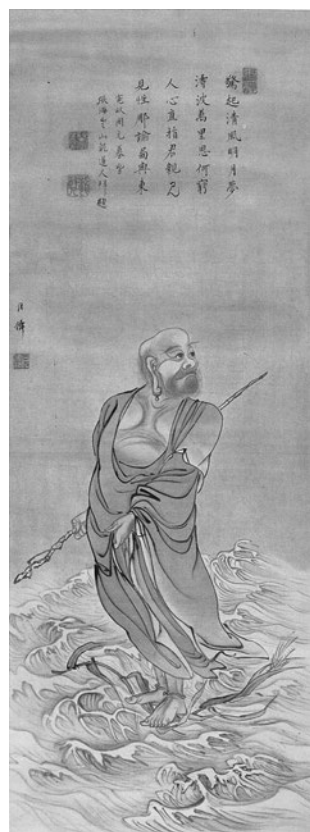


図10 月僊筆《芦葉達磨図》
名古屋博物館蔵

元年（一七八九）の贅がある。横尾氏は「破綻のない造形、濃厚な賦彩、勢いのある流麗な線描など」が天明期の特徴を示しつつも、「肉身の陰影に見る色調は、やや薄目に移行しており、毛描きも初期の作例ほどは緻密でない」ことから寛政期の画風にもつながるとし、したがって制作年代を、着贅年代を大きく遡らない時期に位置づけている。

《樊噲図》と《荊葉達磨図》の面貌（図11）を比較したとき、両者ともに瞳は大きく丸い点、鼻は幅が広く左の小鼻までが描かれる点、口は真一文字で口角が筆のくせでやや小さく上に跳ねる点など、酷似していると言ってよい。紙本と絹本という基底材の違いに起因する印象の差は拭えないものの、陰影のつけ方や、細い渴筆と湿潤な淡墨を併用する毛髪の描き方など、両者の表現の志向もおおむね一致する。《樊噲図》が真仁法親王から光格天皇へ贈られた寛政元年は、まさしく《荊葉達磨図》が着贅された年であり、両者はいずれもこの時期に制作されたとしてよからう。

面貌の造形を類似させるこの他の作例に、天明年間と推測される月僊筆《関羽・張飛・玄德図》三幅対（愛知・随念寺所蔵）のうち張飛図や、同じく天明年間と推測される同筆《関羽図》（名古屋博物館所蔵）の、関羽の傍らで青龍偃月刀を持つ周倉、寛政初期と推測されている同筆《維摩居士像》（三重・寂照寺所蔵）などが挙げられる。一方で、寛政三年の年記のある同筆《人物図衝立》（三重・射和文庫所蔵）に描かれる鐘離権とされる人物にも似た造形が用いられるが、やや面長で淡白であり、すでに〈晚期〉の画風に傾いているところがある。以上より、《樊噲図》や《荊葉達磨図》の面貌は月僊が〈中期〉に描いた中国故事人物の典型の一つを示しており、先に推定した制作年代も妥当であると思われる。

なお、《樊噲図》では樊噲が破った門の向こうに四名の衛士が描かれるが、倒れ込んで歯を見せ、愛嬌のある笑みを浮かべるものなどが印象的であり、堂々たる樊噲との対照が画面におもしろみを与えている。衛士らの姿勢の描き分けや諧謔的な表情は、やはり天明後期から寛政初頭に位置づけられる、《釈尊図》（個人蔵、図12）の蓮華座を支える邪鬼（図13）に類する。



図12 月僊筆《釈尊図》個人蔵

四―二、《十八学士文会図》

《学士図》は、《樊噲図》と異なり絹本であり、背景や地面には何も描かず、人物もほぼ同じ大きさに描かれている。こうした画面の構成に近似するものとしては、月僊筆《飲中八仙図》（個人蔵）、同筆《飲中八仙図》（滋賀県立琵琶湖文化館所蔵）、同筆《香山九老図》（個人蔵）などが挙げられる。これらはいずれも〈晚期〉の人物画の特徴を示しており、寛政後半以降の作とされている（註44）。前述の通り、《学士図》は寛政十一年（一八〇〇）に光格天皇が注文したものであることはほぼ疑いないが、画風の面でもそれが裏付けられる。

《学士図》は、《飲中八仙図》や《香山九老図》と同様に、唐代の文人による雅集を描いたものである。その点で、《学士図》はこうした主題に用いられる定型に当てはめて描かれたものであり、その構図はおそらく特定の版本などに基づくものではないと想像される。

表現を詳細に見ていきたい。人物がほぼ同じ大きさに描かれると前述した

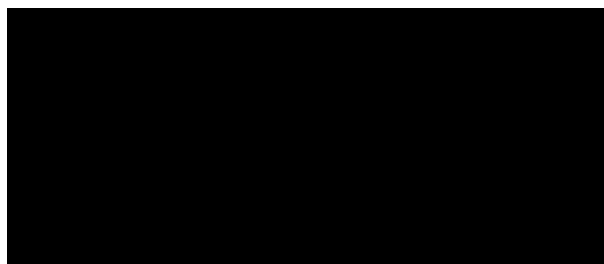


図13 《釈尊図》部分



図14 《学士图》部分

が、実際には李世民がやや大きく描かれており、その前方に空間のあることも相まって画面全体を求心している。その面貌（図14）に注目すると、簡略な輪郭線で造形されていることが看取される一方、色の異なる数種類の淡彩でかなり入念に陰影を表現する。少ない筆数で、のちの帝王たる堂々とした貴人の相を描き出している。

この李世民の面貌によく似るものに、月僊筆《周公旦卜洛图》（個人蔵、図15）が挙げられる。正確な画題は不明であるが（註45）、中央には、冕冠を被って拱手する帝王風の人物が描かれている（図16）。これを《学士图》の李世民と比較すると、各部の造形やひげの生える位置などが一致する反面、《学士图》ではより丁寧な表現されていることがわかる。具体的には、陰影がより入念に重ねられ、目やその周辺をより詳細に描き、顎ひげだけでなく口ひげや頬ひげにも淡墨と線描を併用する描法をとる。《周公旦卜洛图》は《晚期》に典型的な簡略な人物表現をとりつつも、横尾氏は「同時代の作品と比べると丁寧な仕上げている」と評するが、《学士图》は勅命だけあってさらに一層丁寧に描かれたものとみられる。

輪郭をかたどる墨線に注目すると、多くの部分で淡彩を重ねるように引かれていることがわかる。例えば、李世民の後ろで鬚を持つ二名のうち一名の面貌に注目すると、窪みになる箇所には淡彩を幾度か塗り重ねて陰影を表現するが、その淡彩が顎から右目まで連続して塗られており、半ば輪郭線のような役



図16 《周公旦卜洛图》部分

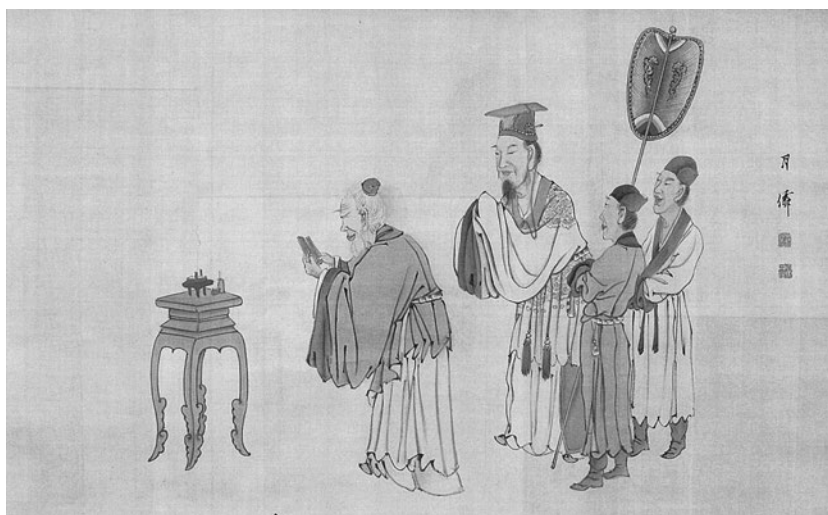


図15 月僊筆《周公旦卜洛图》個人蔵



図17 《学士図》部分



図18 《学士図》部分

割を担っていることが看取される(図17)。その上から描き起こすかのよう
に墨線が引かれるが、実に細く、あくまで補助的である。またその背後の人物の
右腕に注目すると、衣紋の陰影を表現する淡墨が単なる陰影表現を越え、その
上に重ねられた濃墨の線と同程度に輪郭線としての役割を果たしている。この
ように《学士図》では、多用される淡彩の塗り重ねが、表現のうち大きな部分
を担っている。

陰影と線描を駆使した丁寧な描法は、李世民やその侍従のみならず、学士ら
でもおおむね共通している。ただし、線描の質には人物によって差があること
も事実で、李世民をはじめとして陰影と線描が調和している人物がいる一方
で、線描がやや粗雑に過ぎるために表情が硬い人物もいる(図18)。

《学士図》には総勢二十四名の人物が描かれているが、一人ひとりに表情や
造形の違いがあり、また背後や側面からも巧みに描写されていて、群像として
の効果を上げている。前述した《飲中八仙図》や《香山九老図》のほか、月僊
筆《琴棋書画図》(松下百老)(桑名市博物館所蔵)など、月僊の群像では通有
の手法であるが、《学士図》では丁寧に描かれた毛髪や陰影と相まってとくに
効果的といえる。

最後に器物に注目する。例えば、李世民の後ろで侍従がもつ鬚には、金泥を
面的に用いたり、直線的に用いたり、ぼかして用いたり工夫がなされてい
る。それぞれの鬚には簡略化された龍のような生物が描かれる。同様のもの
は、《周公旦卜洛図》や琵琶湖文化館本の《飲中八仙図》などにも描かれる
が、《学士図》のものもつとも詳細に描きこまれている。画面右方には、提
盒や桃など、李世民が差し入れた「珍膳」を乗せていると思われる円机が描か
れる。珊瑚のささった瓶や卷子、冊子などを乗せた文台が学士たちの中心に置
かれるのとは対照的に、円机は学士たちの環から外れており、享楽よりも知的
な営みを重んずる学士たちの性格を暗示しているよう。文台上に青銅器を思わせ
る器物がいくつか見えるのは、古代を表象している可能性がある。

また器物の細部を見ると、円机上の水注は濃厚に群青を塗り込めるだけでな
く緑青を散らす、文台上の金色の水注は金泥の下に丹色の顔料を施すなど、特
有の描法とはいえないまでも絵具を工夫して質感の再現を試みていることが看
取される。

総じて、《学士図》は〈晩期〉の粗放な人物描写の典型を示しており、一見
して淡白な印象を与えるものの、随所に描写の丁寧さや構図の妙を見せてお
り、勅命にふさわしい周到な作品であるといえよう。

ただし光格天皇は【資料2】の注文において、水墨主体の表現を想起させる
「墨絵附立」という言葉を用いており、《学士図》ではそれが採用されたよう
に思われない。仮に月僊がその依頼に応えなかったとしたら、どのような経緯
があったのかは検討すべき課題である。

以上のように、《樊噲図》と《学士図》はそれぞれ【資料1】【資料2】から
推測される制作年代と月僊の画風推移とが一致しており、前者が寛政元年こ
ろ、後者が同十一年ころの作品として間違いない。またそれぞれ、月僊人物画
の各期の様式を反映しつつも細部には丁寧な描写が看取され、注文に応じて真
摯に描いたものとして矛盾はない。年代と注文主の絞れるという点は、両作が
〈中期〉と〈晩期〉の代表作としても数えられることを意味するだろう。

最後に、両作の支持体について補足しておきたい。紙本の《樊噲図》、絹本

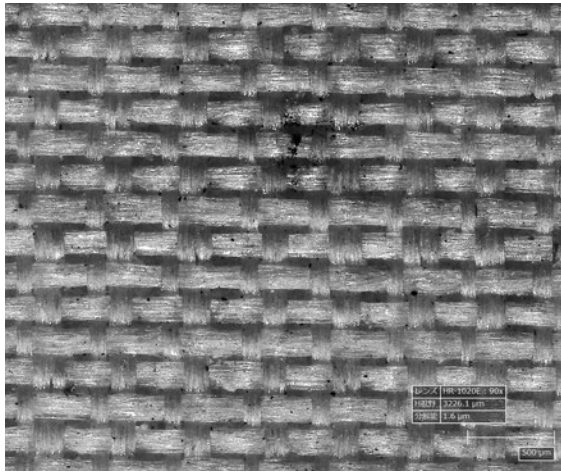


図19 《学士図》絹目

の《学士図》はともに大画面であるが、いずれも本紙には継ぎ目は見られない。これについては、【資料2】とともに、光格天皇から注文を仲介した真仁法親王へ「絹地一幅」がもたらされたことを想起すべきであろう。これら大きな画面寸法は、妙法院や御所など特定の場所で懸用することを想定し、真仁法親王や光格天皇が指定したものであったと思われる。

とくに《学士図》は、前述したように丁寧な描写や巧みな構図を有しているが、画面の上部と左右の三方には広い余白が取られている。この余白は、光格天皇が用意した絹地にあわせて描いたために生じたものであろう。その絹目にも注目すると、太い緯一本に対し、経二本が引き揃えられたもの（箴目二つ入り）であり、通常の絵絹である（註46）。経緯ともに扁平であり、絹目は横長でよく詰んでいる（図19）。この時期の禁裏で調達された絵絹の例として、記憶しておきたい。

おわりに

以上、当館収蔵の月僊筆《樊噲図》と《学士図》について、注文主にあたる

妙法院宮真仁法親王や光格天皇にとつての意義や、月僊画としての位置づけを検討してきた。

両作は制作時期が明らかで、しかもそれぞれの時期における月僊人物画風の典型を示すものであり、なおかつ天皇や法親王からの注文に応えようと丁寧な描写を試みた最高級品といえるもので、月僊画として非常に重要な作例であることがわかった。

一方、注文主という視座から見れば、両作が光格天皇への勸戒的要素をもつという点が最も重要であろう。真仁法親王や光格天皇が君主としての徳に自覚的であり、絵画に対してその効用を期待していたことを伝えるものである。また《学士図》については、天皇みずから在野の描き手に依頼し、画題、描きぶりについても注文をつけていたことをその結果とともに今に伝える作例であり、美術史上きわめて重要である。

両作は他に例のない情報を豊富に秘めており、近世の禁裏や門跡寺院、公家社会における書画文化の諸相を探る上で念頭に置かれるべきものといえよう。

（じょうしまさとし 当館学芸部管理・情報課研究員）

《附記》

本稿執筆にまつわる作品調査にあたっては、大道観健様（三十三間堂本坊・妙法院門跡）、横尾拓真様（名古屋市博物館）、個人所蔵者様に多大なる御高配を賜りました。末筆ながら、記して感謝申し上げます。

註

（1）光格天皇の芸文については、藤田寛『幕末の天皇』（講談社選書メチエ、一九九四年）、霞会館資料展示委員会編『光格天皇と幻の将軍―京都・日光・例幣使』（霞会館資料第二十四輯、二〇〇一年）盛田帝子『近世雅文壇の研究―光格天皇と加茂季鷹を中心に』（汲古書院、二〇一三年）、飯倉洋一・盛田帝子編『文化史のなかの光格天皇―朝儀復興を支えた文芸ネットワーク』（勉誠出版、二〇一八年）ほか。

（2）真仁法親王の芸文については、今中寛治『妙法院真仁親王御直日記』に現れた写生派絵師たち（含 拔萃翻刻）（『文化学年報』二三・二四、同志社大学文化学会、一九七五年三月、一―三一頁）、宗政五十緒『真仁法親王をめぐる藝文家たち』（『日本近世文苑の研究』、未来社、一九七七年）、飯倉洋一『妙法院宮真仁法親王の

文芸交流―『妙法院日記』を手がかりとして、和歌を中心に(前掲註1『文化史のなかの光格天皇』)、鈴木淳「小沢蘆庵と妙法院宮真仁法親王」(同前)、杉本欣久「妙法院門跡・真仁法親王と円山応挙の門人たち―円山応瑞・呉春・中村則苗・長沢芦雪・源琦―」(『古文化研究』、黒川古文化研究、二〇一七年、九九―一七〇頁)ほか。

(3) このうち《学土図》は、令和六年九月二十一日から十月二十七日に北海道立近代美術館(札幌市)で開催された「皇居三の丸尚蔵館展 皇室の至宝 北海道ゆかりの名品展」(主催・北海道立近代美術館、テレビ北海道、北海道新聞社、日本経済新聞社、皇居三の丸尚蔵館)にて初公開し、本稿筆者が解説を執筆した。《樊噲図》は本稿において初紹介。

(4) 月僊の絵画については、横尾拓真氏が執筆・編集した図録「特別展 画僧月遷」(名古屋博物館、二〇一八年)が論考、図版、印譜などともっとも充実した参考文献であり、本稿においても依るところが大きい。

(5) 以下に、『史記』該当部分を引用する。北京・中華書局本(一九五九年)を参照し、日本の常用漢字に改め、人名に傍線を付した。

於是張良至軍門、見樊噲。樊噲曰、「今日之事何如。」良曰、「甚急。今者項莊拔劍舞、其意常在沛公也。」噲曰、「此迫矣、臣請入、与之同命。」噲即帶劍擁盾入軍門。交戟之衛士欲止不內、樊噲側其盾以撞、衛士仆地、噲遂入、披帷西嚮立、瞋目視項王、頭髮上指、目眦盡張。

(6) 本稿で取り上げる光格天皇の宸翰は、『宸筆集』下(京都府、一九二二年)や『聖徳余光』(辻善之助著、紀元二千六百年奉祝会、一九四〇年)、『宸翰英華』第二冊(帝國學士院編、紀元二千六百年奉祝会、一九四四年)、『皇室制度史』第六卷(帝國學士院、一九四五年)、妙法院史研究会編『古記録・古文書二』(妙法院史料第六卷、吉川弘文館、一九八一年)、所功編著『光格天皇関係図集成』(国書刊行会、二〇二〇年)などに収録されているが、本文中では『妙法院文書目録』(文化庁文化財部美術学芸課、二〇一七年)における名称・番号を示すこととする。

(7) 本稿における書状の掲出にあたっては、前掲註6に挙げた所載書籍を参照しながら、原文の字体をなるべく尊重する形で翻刻した。句読点は、本稿筆者による。

(8) 『妙法院文書目録』(前掲註6)一〇番。堅紙、楮紙、縦三十二・八×横四一・四cm。

(9) 太田彩「円山応挙から近代へ―新たな絵師の活動と継承」(『描き継ぐ日本美―円山派の伝統と発展』宮内庁三の丸尚蔵館、二〇一二年)、上嶋悟史「『作品紹介』円山応挙《海辺図》」(『三の丸尚蔵館年報・紀要』二八号、宮内庁、二〇二二年、一九―二三頁)。

(10) 以下に、『資治通鑑』該当部分を引用する。北京・中華書局本(一九五六年)を参照し、日本の常用漢字に改め、人名に傍線を付した。

世民以海内浸平、乃開館於宮西、延四方文學之士、出教以王府屬杜如晦、記室

房玄齡、虞世南、文學褚亮、姚思廉、主簿李玄道、參軍蔡允恭、薛元敬、顏相時、諸議典籤蘇勣、天策府從事中郎李志寧、軍諮祭酒蘇世長、記室薛收、倉曹李守素、國子助教陸德明、孔穎達、信都蓋文達、宋州總管府戶曹許敬宗、並以本官兼文學館學士、分為三番、更日直宿、供給珍膳、恩禮優厚。世民朝謁公事之暇、輒至館中、引諸學士討論文籍、或夜分乃寢。又使庫直閻立本圖像、褚亮為贊、号十八學士。士大夫得預其選者、時人謂之「登瀛洲」。

(11) 『妙法院文書目録』(前掲註6)一三一番。折紙、楮紙、縦三六・二×横五二・〇cm。

(12) 『資料纂集 妙法院日記』(全二五卷、続群書類従完成会および八木書店、一九八四―二〇一九年)。

(13) 妙法院史研究会編『堯恭法親王日記・真仁法親王日記』(妙法院史料第四卷、吉川弘文館、一九七九年)。

(14) 前掲註2杉本氏論文。

(15) 横尾拓真「画僧月遷―名古屋生の奇僧 絵筆で人々を救う」(前掲註4図録所収)、横尾拓真「月僊作『列仙図賛』について―序文の検討を中心に」(板倉聖哲・高岸輝編『日本美術のつくり方―佐藤康宏先生の退職によせて』羽鳥書店、二〇二〇年)。

(16) 前掲註2杉本氏論文、前掲註4図録。

(17) 妙法院史研究会編『古記録・古文書二』(前掲註6)。

(18) 真仁法親王より月僊へ作画を注文した他の例として、次に挙げる村瀬栲亭の詩が挙げられる。「僧月僊靈芝図空前(本稿筆者註:広福大王教)／輪因争秀纈雲煙、長倚石根經幾年、不許人間攀折去、箇中留得待神仙」(『栲亭二稿』卷之四)。

(19) 近年の代表的な研究として、武田庸二郎・江口恒明・鎌田純子編『近世御用絵師の史的研究―幕藩制社会における絵師の身分と序列―』(思文閣出版、二〇〇八年)、江口恒明「寛政二年以降の京都画壇における絵師の身分秩序」(『美術史論集』一七、神戸大学美術史研究会、二〇一七年三月、六三―九二頁)、五十嵐公一・武田庸二郎・江口恒明「朝廷権威の復興と京都画壇 江戸時代後期」(天皇の美術史五、吉川弘文館、二〇一七年)など。

(20) 武田庸二郎「寛政の御所造営と十九世紀の京都画壇」、江口恒明「禁裏御用と絵師の「由緒」・「伝統」(ともに前掲註18『天皇の美術史5』所収)。

(21) 前掲註2杉本氏論文。

(22) 前掲註19武田氏論文。

(23) 寛政度「賢聖障子」については、川本重雄・川本桂子・三浦正幸「賢聖障子の研究―仁和寺藏慶長度賢聖障子を中心に―(下)」(『国華』一〇二九、国華社、一九七九年、七―三一頁)、岩間香・中嶋節子・植松清志・谷直樹「復古様式の造営過程における絵師の役割 寛政度内裏に関する研究(一)」(『日本建築学会計画系論文集』五八〇、日本建築学会、二〇〇四年六月、一九七―二〇三頁)、鎌田純

子「寛政御所造営における賢聖障子の製作過程について」(『鹿島美術研究』年報二四別冊、鹿島美術財団、二〇〇七年、四九二〜五〇一頁)、前掲註19武田氏論文、宮崎もも氏が執筆・編集した「特別展 住吉広行―江戸後期やまと絵の開拓者―」(大和文華館、二〇二一年)ほか。

(24) 『妙法院文書目録』(前掲註6) 一三三番。

(25) 『妙法院文書目録』(前掲註6) 六六番。

(26) 『妙法院文書目録』(前掲註6) 一一八番。折紙、楮紙、縦三十三・四×横四六・五cm。

(27) これに関連して、天明八年五月一日付宸翰消息(『妙法院文書目録』九八番)には、真仁法親王に対して「先鳥見せ申され候ふ応奉画巻物、返進せしめ候」とあり、断言できないものやはり『七難七福図巻』の貸借であったかと想像される。

(28) 享和元年(一八〇一)の伊勢神宮への祈願宣命案、および文化元年(一八〇四)ころの石清水・賀茂臨時祭再興祈願の御沙汰書(ともに東山御文庫所蔵)による。藤田覚「光格天皇 自身を後にし天下万民を先とし」(ミネルヴァ日本評伝選、ミネルヴァ書房、二〇一八年)を参照。

(29) なお、『学士図』を注文する前掲の【資料2】が発されたのは寛政十一年(一八〇〇)の八月であるが、これと前後する五月六日と十月二十八日、月僊は寂照寺に滞在していたであろうことが、月僊を訪ねた中川経雅(一七四二―一八〇五)の『経雅卿雜記』(神宮文庫蔵)より知れる。倉本昭「中川経雅の交友録 画僧・月僊との友情」(『日本文学研究』三九、梅光学院大学日本文学会、二〇〇四年一月、三八〜四九頁)を参照。

(30) 前掲註28藤田氏書籍。

(31) 『妙法院文書目録』(前掲註6) 一〇〇番。

(32) 『妙法院文書目録』(前掲註6) 一〇一番。

(33) 前掲註20武田氏論文。

(34) 『列仙図賛』については、前掲註14横尾氏論文および小林宏光「月仙画『列仙図賛』人物像の一解釈」(中森義宗・坂井昭宏編『美と新生』東信堂、一九八八年)。

(35) 『列仙図賛』の性質については、前掲註15横尾氏論文において序文・跋文の分析を通して検討されている。

(36) 河野元昭「月僊の作品」(『新編岡崎市史 美術工芸 17 新編岡崎市史編纂委員会、一九八四年)、山口泰弘「月僊の初期作風の様態性と様式形成人物画を中心として」(『三重県立美術館研究論集』三、三重県立美術館、一九九一年三月、四〜二四頁)、同「画僧月僊の同時代評価についての文献的検討」(『三重大学教育学部研究紀要 人文・社会科学』五三、三重大学教育学部、二〇〇二年三月、九七〜一〇六頁)、同「画僧月僊の様式形成と先行絵画」(『三重大学教育学部研究紀要 自然科学・人文科学・社会科学・教育学』六一、三重大学教育学部、二〇一〇年三月、四九〜六二頁)、同「伊勢画壇と画僧月僊」(『伊勢市史』、伊勢市、二〇一四

年)、奥山沙織「月僊研究」(『哲学会誌』二八、学習院大学哲学会、二〇〇四年五月、四七〜六六頁)。

また、この外の月僊画研究として、藤原幹大「桑名市博物館所蔵の月僊画について」(『桑名市博物館紀要』一一、桑名市博物館、二〇一六年三月、二七〜三四頁)、松岡まり子「桃源詩画」について 画僧・月僊の桃源郷」(『採蓮』一八、千葉市教育振興財団千葉市美術館、二〇一六年三月、二六〜三六頁)、浦野加穂子「昌光律師所蔵の月僊作品について」(『岡崎市美術館研究紀要』七、岡崎市美術館、二〇一七年三月、二九〜四八頁)。

(37) 前掲註4図録。

(38) 「古楊青鶴図」此画世継伯周所蔵、源仲選画青鶴、僧月僊画古楊、可謂双璧聯輝矣。因題一絶。／簡疎雖有異、風致自然奇、禽情得其所、安穩古楊枝」(『栲亭三稿』卷之三)。

(39) 松葉涼子「近世期の画像資料にみる門破り図像の受容と展開」(『立命館文学』六三〇、立命館大学人文学会、二〇一三年三月、七〇七〜七一頁)。

(40) 同じく橘守国が描いた『和漢武勇鑑』一冊(尾陽書肆文光堂蔵版、名古屋市南鍛冶屋町五丁目梶田勘助発行、発行年不詳、弘前市立弘前図書館所蔵)は、『絵本鶯宿梅』巻之二を再版したものと思われ、樊噲の図も同様のものが載る。

(41) 当館収蔵の『張飛図』に関して、洛東遺芳館所蔵の『円山応挙日記』によれば、応挙は天明八年(一七八八)に「禁中様張飛之絵」を描き、調進している。前述のように、当館収蔵の『張飛図』の箱には、『学士図』同様に光格天皇よりの御在来品である旨が記載された紙が貼られている。川崎博「応挙の日記 天明八年〜寛政二年」制作と画料の記録」(思文閣出版、二〇二四年)。

なお『張飛図』と図像が酷似するものに、応挙の弟子である山口素絢が描いた京都府宮津市・智恩寺の絵馬『関帝王図』がある。『京都の美術工芸 与謝・丹後編』(京都府文化財保護基金、一九八三年)を参照。

(42) この表現については、横尾氏の指摘するように黄檗絵画からの着想などが想定されるが、なおも考察の余地がある。

たとえば、谷文晁筆『涅槃図』(名古屋博物館所蔵)が想起される。これは享和四年(一八〇四)の作品であり、奈良・法隆寺の五重塔塔本塑像群のスケッチを再構成した異色の作品であり、本稿筆者はかつてその表現上の特徴を分析したことがある(上嶋悟史「近世における仏像を描くという営為についての研究」『令和4年度高梨学術奨励基金年報』、高梨学術奨励基金、二〇二三年十一月、三〇三〜三一〇頁)。この文晁筆『涅槃図』の線や陰影の重ね方や、さまざまな角度から描いた人物像を組み合わせる群像表現などは、月僊の人物画、とくに後述する『学士図』と通じるものように思われる。月僊は、寛政七年(一七九五)の『仏涅槃図』(三重・智福寺所蔵)に塔本塑像群を模した仏弟子を描くほか、横尾氏のご教

示によれば、愛知県岡崎市の九品院には伝月僊筆の、文晁筆《涅槃図》の写しが存在するという。ここでは、月僊の人物画には文晁を中心とした関東の絵師との共通性が存在することのみ記しておきたい。

なお、寛政七年の円山応挙筆《鍾馗図》（兵庫・大乘寺所蔵）の背後に淡墨を掃く表現は、清で描かれた楊津筆・木庵性瑠賛《閔聖帝君像》（京都・萬福寺所蔵）のような黄檗絵画を前提としたものである可能性がある（『大乘寺文化財調査報告書』香美町文化財調査報告書第三集、香美町教育委員会、二〇二〇年より上嶋悟史《鍾馗図》解説）。

(43) 円山応挙筆《人物正写物本》（天理大学附属天理図書館所蔵）や、同筆《出山釈迦図》（東京・妙定院所蔵）などに見られる。上嶋悟史「円山応挙筆・妙定院所蔵『出山釈迦図』の研究」（『仏教芸術』九、仏教芸術学会、二〇二二年十月、五九～八〇頁）を参照。

(44) 前掲註4図録。

(45) 前掲註4図録。

(46) 画絹について論じたものとして、小川裕充「宋代の用絹法について―両宋歴代皇帝坐像を中心に」（『美術史論叢』二四、東京大学大学院人文社会学系研究科・文学部美術史研究室、二〇〇八年三月、七三～八〇頁）、竹浪遠・杉本欣久「黒川古文化研究所所蔵の日本・中国絵画の画絹について」（『古文化研究』八、黒川古文化研究所、二〇〇九年三月、八七～一五五頁）、杉本欣久「日本近世絵画の観察と資料性評価の理論―『鑑定学』の構築にむけて―」（『古文化研究』一〇、黒川古文化研究所、二〇一一年三月、九二～一三二頁）、泉武夫「古代中世絵絹研究 基底材の美術史」（中央公論美術出版、二〇二二年）、杉本欣久「鑑定学への招待 「偽」の実態と「観察」による判別」（中央公論美術出版、二〇二三年）など。

図版出典

- 口絵1・2、図1・2・4・5 福島省・佐野順一（株式会社インフォマーჯ）撮影
図3・6・9・14・17・18 本稿筆者撮影
図7 『宸翰英華』第三冊（帝国学士院編、紀元二千六百年奉祝会、一九四四年）より転載
図8 国書データベースより転載
図10・12・15 『特別展 画僧月遷』（名古屋市博物館、二〇一八年）より転載
図11・13・16 名古屋市博物館より提供
図19 加藤広樹（皇居三の丸尚蔵館研究員）によるハイロックス撮影



3 月憺筆《樊噲図》当館收藏



4 月德《十八学士文会图》 当馆收藏

本紀要の投稿原稿は、編集委員において査読を経た審査をし、採用決定したものを掲載しています。

掲載内容は、収藏品および館の業務に関わるものを題材とし、関連諸学（美学・美術史学、歴史学、考古学、博物館学、博物館教育、博物館情報、保存科学等）における研究、および上記以外の館の活動に関わる事業・事例等報告とします。

このうち、事業・事例等報告や調査概報については、査読はないものとします。

編集委員

委員長

建石 徹

戸田 浩之

五味 聖

高梨 真行

瀬谷 愛

・『尚蔵―皇居三の丸尚蔵館紀要』中、作品名や作者、制作年などの表記は、紀要発行当時のものです。

・『尚蔵―皇居三の丸尚蔵館紀要』の著作権は独立行政法人国立文化財機構皇居三の丸尚蔵館に属し、本ファイルを改変、再配布するなどの行為は有償・無償を問わずできません。

・『尚蔵―皇居三の丸尚蔵館紀要』に掲載された文章や図版を利用する場合は、出典を明記してください。また、図版を出版・放送・ウェブサイト・研究資料などに使用する場合は、当館ホームページ記載の手続きを行ってください。

尚蔵

―皇居三の丸尚蔵館紀要

創刊号（通号三〇号）

二〇二四（令和六）年度

編集
発行

皇居三の丸尚蔵館
東京都千代田区千代田一―八

制作

株式会社アイワード
北海道札幌市中央区北三条東五―五―九一

翻訳

山口敏之（株式会社イー・シー）

二〇二五年三月三十一日発行