

黄檗画僧・鶴亭の軌事

成澤勝嗣

はじめに

画人・鶴亭（一七二二～八五）は江戸時代中期の長崎で生まれ、京都・大坂や江戸へ進出して活躍した。また一面において海眼浄博（浄光）と呼ばれる黄檗僧でもある。昨年すなわち平成二八年は、彼の画業を集大成した初めての回顧展が二月から五月にかけて開催され、鶴亭研究にとって記念すべき年となった。⁽¹⁾鶴亭と同時期にやはり黄檗文化の周辺で活躍した伊藤若冲の人気に後押しされてか、意外なほど（といつては鶴亭に失礼だが）多くの来館者を集めたと聞いている。筆者が年来気にかけてきた画家であるだけに、我がことのように嬉しい。

さらに同展開催にあわせて、神戸市立博物館の石沢俊氏によって編纂された展覧会図録の充実ぶりもまた、まことにありがたく喜ばしい慶事であった。鶴亭作品とその生涯の紹介はもとより、彼に関

する文献史料や落款印章を網羅し、はては遊印の出典意味までが考察されている。紙面制約の多い一般の研究論文では、ここまで一挙に全貌詳細を解明することは叶うはずもない。鶴亭研究に関するものもろの最新データはそちらの図録（以下「図録」という）を参照いただくとして、本稿ではそこに追加して、筆者がこれまで細々と貯えた、鶴亭の知られざる事蹟についていくつか考察し、さらなる研究の進展を願うのみである。

画風形成期における摸索

鶴亭画風の初期における展開について、石沢氏は図録論文で「黄檗宗の墨戯に始まり、そのち熊斐に南蘋風花鳥画を学習した」と想定された。おそらくはその移行期にあたって、自己の画風を摸索する試みのひとつとして描かれたのではないかと思われる風変わりな作品が存在する。すなわち墨画と淡彩画がひとつの画面の中に混

在するもので、以下に紹介する「墨百合図」と「墨芙蓉図」がそれである。

鶴亭筆「墨百合図」 紙本墨画淡彩 一〇三・七×二八・四 cm
個人蔵(図1)

まず「墨百合図」は、前景中央に荒々しい筆致で一茎の百合を据える。茎と葉を淡墨で一氣に描き出し、葉脈は葉からはみ出すほどに荒っぽい濃墨線で加えられている。葉の外縁は墨線で括らない。画面上方、茎の先端にやはり濃墨で塗りつぶされた黒い百合の花が一輪咲いているが、あまりの殴り描きゆえに最初は何の花なのか見当がつかなかった。墨一色であるからには白百合のはずもなく、おそらく赤紅系の色をもつ花を表現しようとしたと思われる。あるいは、本当の黒い百合を描いた可能性もあるかもしれない。大坂の博物学者・木村兼葭堂(一七三六―一八〇二)の遺稿をまとめた『兼葭堂雜録』の卷二には、蝦夷国に産するという「黒百合」についての言及がある⁽²⁾。

この前景モチーフに対して、百合の背後に淡彩のみで加えられた草花は百日紅であろうか。小さな薄赤紫色の花が茎の周囲に密集するところから百日紅と推定したものの、確信があるわけではない。茎と葉は濃度差をつけた水色で、葉脈はさらに濃いめの同じ水色の筆線で引く。葉の外周を括らないのは前景の百合と同じ。百日紅の花は薄赤紫色でいろどられ、花卉中央の花蕊はそれより濃いめの赤

紫色に少し淡黄色を交えながら点じられる。前景の墨百合における粗放な連筆と背景の百日紅における柔和な表現の対比は、意図的に使い分けたものと見てよい。款記は速筆の草書体で「鶴亭」とのみ記し、「画禅」朱文方印と「淨博」白文方印を捺す。この印は鶴亭二十六歳から二十八歳の年紀作品における使用が図録で報告されている。遊印は画面上端の「へ」の字に折れた葉の内側の位置に朱文楕円形「我思古人」が見える。この遊印もまた、鶴亭二十六歳から二十七歳の若年期作品における使用例が確認されている。

鶴亭筆「墨芙蓉図」 紙本墨画淡彩 一〇三・八×二七・八 cm
個人蔵(図2)

こちらも、やはり前景の中央に淡墨の簡略な筆致で芙蓉を配する。葉の上に濃墨で引かれた葉脈は「墨百合図」と同様あちこちで葉からはみ出してしまう。ここでも外周を墨線で括ることはしない。花は一輪のみ、中央やや下寄りに白く素地抜きで描かれる。芙蓉の花蕊のみに濃墨が点じられる。上方へ伸びた茎の先端には果実をいくつか添えるが、こちらもやはり白抜きである。

これに対して、芙蓉の背後から覗いているのは鳳仙花であろう。こちらも「墨百合図」の百日紅と同様、淡彩のみで描かれる。茎は茶色、葉は水色、花は薄赤紫色で塗りつぶしている。葉脈もやや濃いめの水色であり、先端部の若葉では薄赤紫色に変えるという細かい気配りがなされている。葉と葉脈に用いられている水色絵具は、



图2 鹤亭筆 墨芙蓉図



图1 鹤亭筆 墨百合図

先述した「墨百合図」における百日紅の葉とほぼ同じ濃度になる。葉の外周を括らないのは前景の芙蓉と同じ。花と若葉の薄赤紫色も「墨百合図」における百日紅花と同系色である。ただし、鳳仙花ではわずかに花蕊のみは墨線が使用される点が異なる。「墨百合図」の場合と同様、前景の墨芙蓉ほど背景の鳳仙花に荒々しさが無いのは、やはり意識して差をつけたものであろう。款記は「墨百合図」によく似た速筆の草書体で「鶴亭」と記し、「画禪」朱文方印と「浄博」白文方印を捺すのも同じである。下方に捺された朱文楕円形の遊印は「清世奇観」であろうか。こちらの印は年紀作品における使用例が報告されていない。

二作品の発見地は、前者が千葉市、後者が大分県由布院であり、しかも前者は発見時まくり状態であった。⁽³⁾このように両者はまったく別の伝来経路をたどってきたものだが、作画の趣向、色使い、落款の書風、使用印（遊印は別）、画面サイズはほぼ共通しており、もともと一連の作品であった可能性も十分に考えられる。なかでも作画の趣向は、前景中央の主體的モチーフを略筆の草体墨画として影法師のように扱い、その背後にパステルカラー、つまり淡彩の没骨法で、明るい太陽のもと浮かび上がる別モチーフを加えることによって、明暗あるいは陰陽の対比をつよく意識した、新しい試みを示している。これを仮に墨彩没骨画法と称する。前景が黄檗僧の間でおこなわれてきた墨戯（水墨略画）の伝統を継承した画風である

のに対して、後景のより細やかな表現は、鶴亭があらたに南蘋風花鳥画から習得した画風に拠って付加させたものと考えたい。

この墨彩没骨画法が、鶴亭の二十歳代に位置づけられることは、捺された印章の使用時期から容易に推定できる。やや不安定で、筆勢に流されそうな気味を残す細部表現も、若拙きゆえの放逸と理解される。また、三十歳代以降の年紀作品や他の膨大な無年紀作品にも、このようなスタイルの遺品は見当たらない。これはすなわち、墨彩没骨画法がごく一過性のものであり、のちに鶴亭様式として発展定着することがなかった可能性を物語る。

あえて類品を求めれば、延享四年（一七四七）夏に描いた「蘭石図」⁽⁴⁾の画風は示唆的である。鶴亭二十六歳の制作となる。この作品には「洛東如是住」の款記があり、鶴亭が上方へ移居して間もない時期の、京都における作として知られている。款記は楷書体のため前述二点と比較にならないが、捺されている「画禪」「浄博」の印章は同一であり、作風の上でも、本図は墨彩没骨画法と一脈通じるところが認められるのである。

ここでも、前景の岩と後景の蘭のみというモチーフの組み合わせに墨戯の伝統が踏襲され、鳥は登場しない。しかし、蘭を細い輪郭線で括って濃彩を施す鈎勒画法であらわし、岩上の点苔にも濃い緑青を塗るなどの相違点は、本図がより南蘋風花鳥画に近づいていることを示す。つまり「蘭石図」は、異種画風を極端に混用する墨彩没骨画法が次第に整理され、統一感ある画風の確立へ向かう中途に

あるといえる。それでも前景の岩塊を見ると、粗放で肉太の墨線による草体で処理されており、この部分に限っては墨彩没骨画法を色濃く残した状態なのである。「蘭石図」との様式比較からしても、やはり、墨彩没骨画法は鶴亭の二十歳代における試行錯誤の過程であったと考えられる。

若芝派の奇体美から継承したもの

鶴亭がもつとも好んだ形態は、放物線を描くようにしなやかなカーブで伸びていく、曲線的な姿にあった。その好みが若い時期からのものであることは、先述した二十六歳の「蘭石図」において順次上へと伸びていく濃緑色の蘭葉や「墨百合図」「墨芙蓉図」の前景モチーフにおける明白な上昇志向、あるいは二十八歳で描いた「松に黄鳥図」⁵⁾の前景を斜めに横切っていく松の巨幹を見れば容易に理解されるだろう。こうしたデフォルメされた形態感覚は、沈南蘋や熊斐が描くオーソドックスな写生体花鳥画とは一線を画し、鶴亭独自の個性的世界である。

こうした美意識の淵源について、筆者などは、長らく漠然と「隠元以来の黄檗文化が育んできた造形感覚をベースとして」⁶⁾生まれたものとイメージしてきた。具体的には長崎の来舶唐人・逸然性融（一六〇一〜一六八）やその弟子である佐賀人・蘭溪若芝（一六三八〜一七〇七）による変形主義傾向の強い絵画（これを唐絵という）

からの影響を想定している。ただし、彼らの活動期はいずれも鶴亭と重なり合うことはなく、共通する文化圏に身を置いた結果の、あくまで私淑関係であったということになる。そこで本稿では、黄檗禅が育んできた唐絵の奇体美と黄檗僧・鶴亭を結ぶ存在として、蘭溪若芝の次世代へと視点を拡げ、若芝の弟子にあたる若芝一山（？（一七二六）と上野若元（一六六八〜一七四四）について検討してみたい。若芝一山が没したとき鶴亭はまだ五歳であったが、上野若元の方は鶴亭二十三歳のときまで、同じ長崎の地で存命であった。

筆者がその必要性を感じたきっかけは、ごく近年出現した、華山若芝落款をもつ「大根に蜻蛉図」との出会いである。これまた摩訶不思議な作品で、一見して鶴亭画風との共通性を感じさせるものがあった。

華山若芝筆「大根に蜻蛉図」紙本著色 元禄九年（一六九六）
八五・五×二八・六cm 個人蔵（図3）

濃彩で描かれているのは、地中からせりあがってきた青首大根である。その生態のとおり、地表へ出た大根の上端は太陽にさらされて青緑色になり、まだ土から出てきたばかりの下部は白色に塗り分けられている。葉は根に近い部分ですでに枯れ始めている。その葉の間から若い莖が上方へカーブを描くように伸び、ところどころに小さな楕円形の果実をつけ、莖の上端部には二輪の白い花が咲いている。花の先端に一羽の赤蜻蛉が止まっているところは、⁷⁾蘭溪若芝



図4 鶴亭筆 南蛮芋に蕃椒図 神戸市立博物館



図3 華山若芝筆 大根に蜻蛉図

の代表作のひとつ「石灯笼図」と同巧であるが、ポーズはこちらが
体部をまっすぐ伸ばしているのに対し「石灯笼図」では体部を丸め
ている。右上部に記された款記は「丙子黄鐘朔旦 華山若芝寫」と
あり、白文方印「若芝之印」と朱文方印「天乍間人」（乍は作の原字）
を捺す。年紀右脇に関防印があつて、一部欠失しているが白文瓢印
「不味」であろう。こちらの印は蘭溪若芝の使用印と近似する。年
紀の「丙子黄鐘朔旦」によって、本図は元禄九年（一六九六）十一
月一日に制作されたものと推定できる。大根の茎がカーブを描くよ
うに上へと伸びていき、その背後に、さらに高く垂直上昇する雑草
（？）を添える画面構成は、鶴亭が四〇歳代半ばに描いた「南蛮芋
に蕃椒図」（図4、神戸市立博物館蔵）の先駆を思わせる。

ただし、ここで「華山若芝」とはいったい誰なのかということが
問題になってくる。初代の蘭溪若芝の作品とすれば元禄九年には五
十九歳であり、別に齟齬はないのだが、本図の款記の筆跡は、どう
も蘭溪若芝の他作例とはしっくりそぐわないように見受けられるの
である。蘭溪若芝四十歳代の款記が、ぐにやぐにやと筆をこねまわ
すような癖をもつのに対し、本図では角張った部分の多い、鋭角的
な書風が使われている（ただし「若芝」の二文字のみはぐにやぐ
にやしており、蘭溪若芝と共通する）。また細部の画風を比べてみ
ても、たとえば本図の赤蜻蛉は、先述した蘭溪若芝四十八歳の「石
灯笼図」のそれと比べて格段に粗雑である。

若芝と名のつた画家が実は複数いた、つまり代筆ないし画号の襲
用がおこなわれていたことは、長崎文化研究の泰斗・古賀十二郎氏
（一八七九〜一九五四）によって早くから指摘されている。そのひ
とりが若芝一山（？〜一七二六）であり、その墓碑は蘭溪若芝のも
のと並んで現存することからも、両者の関係が密であったとわかる。
古賀氏は『長崎画史彙伝』の若芝一山の項において「摺印補正に、
蘭溪若芝の印として、「若芝之印」「天作間人」の印が掲げであるが、
これは若芝一山の印に外ならぬのである」と記し、両者の区別につ
いて注意を促している。古賀氏の指摘する『摺印補正』に収められ
た印影は、たしかにこの「大根に蜻蛉図」のものとはほぼ一致する。
ただ、このように断定するからには何らかの確証を得ていたのであ
るにもかかわらず、古賀氏はその根拠までは教えてくれない。

それに加えて、若芝一山の遺品はきわめて少なく、現状では画風
比較による検討もままならない。僅かに長崎歴史文化博物館の所蔵
品に「一山薰沐敬寫」の款記をもち、「若芝之印」「天乍間人」印を
捺す「渡唐天神図」（旧長崎市立博物館蔵）¹⁰があるものの、水墨主
体のオーソドックスな画風であり、款記も草書体で記されていて、
本図との共通性は低い。ただ、そこに捺された二印は本図とほぼ等
しく、古賀氏の論拠がこの「渡唐天神図」そのものであった可能性
はあろう。印章の近似のみから、直ちに「大根に蜻蛉図」を若芝一
山の作品と断じるには至らないが、本図の有力な作者候補のひとり、
ということではできるだけだろう。

もうひとり若芝の号を襲用した人物が上野若元（一六六八～一七四四）であった、と古賀氏はいう。上野家資料および画伝書類によれば、蘭溪若芝の本姓を襲用して河村若元とも称した。やはり親密な師弟関係のあったことが窺われる。古賀氏は同じく『長崎画史彙伝』の上野若元の項で「落款に「華山若芝」と記したのもある」、「その作品の中、落款に、華山若芝とある者などは、往々其師若芝の作として誤らる、やうである」などと指摘する。こちらでも論拠を示さねないので後学は困惑するばかりだが、どうやら古賀氏は「華山」が上野若元の号であって、蘭溪若芝はこれを名のらなかつたと認められているように思われる。とすれば「大根に蜻蛉図」は、上野若元が「華山若芝」と号して、その二十九歳のときに描いた作品ということになるのだが、一方で古賀氏は「若芝之印」「天作閒人」は若芝一山の使用印といっており、ここに矛盾が生じてしまう。

では試みに「大根に蜻蛉図」と同様の款記をもつ他の作例と比較してみると、まず「墨梅図」（長崎歴史文化博物館蔵）があげられる。¹¹この作品はベタベタとした点苔の打ち方に黄檗墨戯の特徴を色濃く示すもので、款記は「華山若芝寫」とあり、「大根に蜻蛉図」と同様の「若芝之印」「天作閒人」二印と組み合わされている。款記の筆跡と使用印は「大根に蜻蛉図」に近いが、こちらは角張った書風ではない。もう一点は現所在不明の「竹林七賢図」であり、写真資料のみが残されている。款記に「甲戌季應鐘朔日 崎江華山塾納若芝」とあるから元禄七年（一六九四）の作であり、鋭角的な文

字は同九年の「大根に蜻蛉図」と親しい個性を見せている。白文鼎印「華山」と白文方印「若道人」は全くの別印だが、関防印の「不味」白文瓢印は近似する。これらは「大根に蜻蛉図」と同一作者と見なしでもよさそうで、しかも「竹林七賢図」の穏やかな画風は、蘭溪若芝の個性とはまったく合致しない。「華山若芝」と名のつた別人の画家が存在したことはほぼ確実と思われる。しかしながら、それが若芝一山あるいは上野若元であったのか、またさらに別の門人の誰かであったのかまでは、悲しいかな、このような現状ではまだ判断するに至らない。

唐様の書と鶴亭

これまで筆者は主に「絵から絵へ」という影響関係のなかで、黄檗絵画が育んできた唐絵の奇体美を源流として、鶴亭の絵画世界への発展継承を考える作業をおこなってきた。しかし、ひたすらそれほどばかり追いかけていても、何やらしっくりこない、消化不良のような感覚が残るのは否めない。そこで少し視野を転換して、黄檗文化のもう一方の重要要素であった「唐様の書」について、鶴亭画との関係を探ってみる。

「唐様の書」とは、承応三年（一六五四）に渡来した黄檗禅の宗祖隠元隆琦（一五九二～一六七三）や、ついで来日した弟子の木庵性瑫あるいは即非如ら唐僧によって起こった書風である。この三

禅師を「黄檗三筆」と称し、その原点として尊ぶ。「唐様の書」は定型化された実用的な書というよりは、鑑賞するための美術的性格の強いものであり、やがて江戸の市井にまでその流行が広まることになる。書家の造形感覚に従って精神を発露させることが重視されたため、固定のスタイルをもたない自由な書であった。三禅師の書にしても、隠元は豪胆で骨太な楷書、木庵は流れるように整えられた行書、即非は奔放自在に変転する草書、というように各人の個性を存分に發揮したものであった。

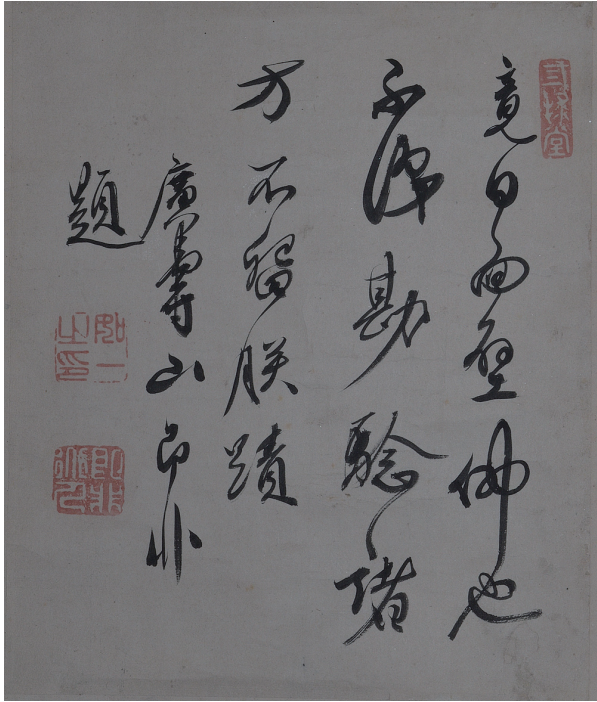


図5 即非如一筆 羅漢図贊

なかでも即非禅師（一六一六～七一）の書風は、オーバーハンダするような息の長いカーブ（曲線）を好んで使うという強靱な個性をもち、書・画という違いを超えて、鶴亭の造形感覚と近似する好尚を示している（図5）。その書風にいかにも相応しい、というより、禅師の書風から創作されたのではないかと疑わせるような逸話が、江戸時代後期には黄檗山で流布していた。この噂話は、黄檗僧で墨戯をよくした慈仙如慧（一七五七～一八二二）から広島藩儒者・頼春水が聞いたエピソードで、以前にも紹介したものが再録する¹²⁾。

黄檗二十八羅漢ノ像ヲ安置セシニ、木菴、即非二禅師開眼アリ、木菴ハ所謂柄香炉ヲ持テ一々ニ札持セシガ、翌日即非ハ拄杖ヲ持テ、一々ニ杖モテ羅漢ノ頭顱（顱は頭の骨）打テ廻リシトナリ、¹³⁾

即非禅師は、明暦三年（一六五七）に長崎へ到着して以来、宇治と小倉に滞在した数年間を除く十年近くを長崎の聖寿山崇福寺で過ごし、同寺において示寂した。その間、崇福寺の聯額をはじめとする多数の墨蹟を長崎で残している。長崎に生まれて二十歳代半ばまで過ごした鶴亭と即非禅師との接点は、どうやらそのあたりに求められるのではなからうか。

鶴亭と書の関係といえば、俳句や狂歌を揮毫して、ときに略画を添えた遺作は図録にもいくつか収録されているが、じつは唐様の墨

蹟作品にも手を染めていたことは、これまでほとんど知られていない。筆者が偶目したものは以下に掲げる一点のみであり、この種の揮毫にはさほど熱心ではなかったようにも思われる。

鶴亭筆 「清風拂白日」一行書 紙本墨書

一一三・五×二九・〇cm 個人蔵(図6)

宗派を問わず仏僧が揮毫する典型的な長条幅の一行物である。一般的に現在もしばしば用いられる禅語は「清風拂明月」であるが、鶴亭は末尾を「白日」に置き換えている。款記もやはり大ぶりの文字で「鶴亭道人書」と筆勢よく記し、朱文円印「五字菴」と白文方印「弍字海眼」が捺されている。閑防印は、絵であれば気まぐれな位置に捺すことの多い鶴亭だが、ここでは右上のオーソドックスな場所に白文楕円印「獨傲秋霜」を捺す(ただし落款もまた同じく右

側にあるので、やや気ままではある)。図録の印章一覧を参照してこれらの印の使用時期を考えると、鶴亭四十歳代、明和年間(一七六四〜七二)の作と推定される。一行書が禅僧としての営為であると解すれば、ちょうどこの明和期半ばが槩僧復帰を果たした時期にあたり、鶴亭の心境変化を暗示させて都合がよい。

書風の特徴として、「清」字と「拂」字の起筆部分に大きな滲みのできているところがまず目を引く。また一字目から二字目へ移る墨線は、緩やかなカーブを描いて降下しつつ、中途から急激な曲線で折り返しており、鶴亭の絵画作品と類似した形態感覚を見せる。三字目「拂」において円弧をぐるぐると重ねていくような造形は、即非禅師の書風から影響を受けたものかもしれない。いずれにせよ、唐様の特色を濃厚に継承した、槩僧らしい書風を示している。ただ文字のバランスにおいて、上の三文字が大きく、下二字が小さく窮



図6 鶴亭筆 「清風拂白日」一行書

屈になってしまふのは、これは他の僧による一行書でも散見されることだが、やはりこの種の手習いに不慣れなゆえであろう。鶴亭にとってはむしろ、同じころ描き殴るように多作した長条幅の四君子画が、墨蹟の代替に位置するものであったのだと思われる。

おわりに

二〇一四年の早春、宮田安先生の『長崎墓所一覽』を携えて長崎へ出かけた。久方ぶりに蘭溪若芝や上野若元の掃苔をしようと思ひ、持参したのである。宿舎でページをめくっていると、即非禪師が住した崇福寺の墓域図面の片隅に、小さな文字で「解眼池」と記されているのが目に留まった。解説の項には「海と解は同じで海眼とは地中を潜流する泉とする」と書かれている⁽¹⁴⁾。先に取り上げた一行書にも「式字海眼」と刻んだ印があつたように、海眼は槩僧たる鶴亭の道号である。これは行かねば——と勇んで訪ねてみると、池と呼ぶにはあまりにかわいらしい、小さな湧水がたまっていた(図7)。

『長崎市史』⁽¹⁵⁾はこの解眼池を再来泉ともいい、即非禪師が寛文九年(一六六九)に穿たせて得た泉であること、禪師が遷化せんとするとき涸渇し、半年を経て再び湧出したことを記している⁽¹⁶⁾。

鶴亭は初期の道号を玄峯あるいは惠達と称し、のちになって海眼と改めた。その時期は不明だが、海眼号への改称は自らの意思によるものであつた可能性も考えられる。一度は潜伏して再び甦生した



図7 崇福寺の解眼池(右方の小さな穴)、左の岩窟は水神宮の祠

漣眼池に、鶴亭は自分の生涯を投影していたのかもしれない。鶴亭が生きた痕跡は長崎ではすでに皆無であり、若き日に修行した万寿山聖福寺の伽藍以外、何も残っていない。そう信じきっていただけに、これは蜃気楼のような儂い光明となった。ひよつとすると鶴亭は、漣眼池の水で産湯を使ったのかもしれない——帰りの坂道を降りながらそんなことを夢想した。

追記…本稿は二〇一六年四月二四日に神戸市立博物館でおこなった講演「文人画家・鶴亭の品格」の一部である。筆者に鶴亭再考の機会を与えて下さった同館と石沢俊学芸員に感謝申し上げたい。

註

- (1) 特別展「我が名は鶴亭」、石沢俊氏企画構成、長崎歴史文化博物館・神戸市立博物館、展覧会図録は毎日新聞社発行。
- (2) 『兼葭堂雑録』五卷三冊、暁晴翁編、松川半山画、安政六年（一八五九）刊。
- (3) 発見地とはいえ、ともに古美術商の所在地であり、伝来に関してさほど参考にはならないかもしれない。
- (4) 註(1)前掲図録No.27。
- (5) 註(1)前掲図録No.28。
- (6) 拙稿「概説」「物はやり」の系譜「黄檗画家略伝」、特別展「隠元禅師と黄檗宗の絵画」図録、神戸市立博物館、一九九一年。
- (7) 大根と蜻蛉の組み合わせは朝鮮絵画に類例が見出せる。双幅の中国画と

して伝わる伝張拳「草花図」・伝魯治「大根図」がそれで、前者に蜻蛉が飛び、後者に地中からせりあがる大根が描かれている。本図はこの二図を合成したものでないかと思われる。「朝鮮王朝の絵画と日本」展図録No.130・131、栃木県立美術館ほか、二〇〇八～〇九年。

(8) 「長崎画史彙伝」は昭和九年（一九三四）の自序をもつが、未刊行のまま古賀氏が没するまで推敲が加えられた。長崎の大正堂書店より一九三三年刊行。本書は現在に至るも長崎画人研究における基本的資料の価値を失わない。

(9) 「摺印補正」は鳥羽石隠編、版元・大坂二書肆、享和二年（一八〇二）刊。若芝の印は卷二・八十六丁表に所収。

(10) 佐賀生れの黄檗僧・謙光寂泰（一六七八～一七四六）の賛がある。末尾に「臨川寂泰」の署名があり、長崎の臨川院に閑居した元文四年（一七三九）以降、没するまでの著賛であり、「渡唐天神図」が若芝一山の作であるならば没後の後賛となる。図版は「長崎市立博物館資料図録1 絵画編1」No.112（同館編、一九九二年）に所収。

(11) 註(1)前掲図録No.13。

(12) 拙稿「黄檗文化の魅力」、『萬福寺開創350周年記念 隠元禅師と黄檗文化の魅力』図録、読売新聞社、二〇一二年。

(13) 頼春水『掌録』、文化四～五年（二八〇七～〇八）頃、『隨筆百花苑』第四卷所収、中央公論社、一九八一年。

(14) 宮田安著「長崎墓所一覽 風頭山麓篇」、長崎文献社、一九八二年

(15) 長崎市役所編纂「長崎市史地誌編 仏寺部下」、一九二三年

(16) 宮田安氏は漣眼池の下方でこの水が溜った所を再来泉に比定する。註

(14)前掲書参照。