

# 山田道安筆「月に波芦図」

## 四宮 美帆子

はじめに

山田道安（？～天正元（一五七三）年）は戦国時代、大和で活躍した武人である。彼の名は、永禄十（一五六七）年、松永久秀による戦乱で焼失した東大寺大仏の修復指揮に携わった人物として、また自らも彫刻を行う人物として知られているが、絵画史の上では道釈人物図や蔬菜図を多く描いた武人画家として名高い。親子三代で同じ印章を用い、画事にたずさわったと言われ、数種の印章が確認されており、画風も多岐にわたり不明な点の多い画家である。ここに取り上げる「月に波芦図」は、画題として大変興味深いものであり、現在一般に知られている山田道安の印章とは異なったものを使用する点でも特筆すべき作品であ

る。まずは画題について概観し、その後新たな印章の紹介を行って道安研究にささやかながら一史料を提供したい。

### 「月に波芦図」

「月に波芦図」（図1・口絵）と題された本図は、画面中央に波に浮かぶ芦を、その背後には大きく月を描き、満月が芦の姿を照らし出すという幻想的な作品である。現在は、石川県立美術館所蔵で山川美術財団より昭和五八（一九八五）年に寄贈されたものである。画面の寸法は縦六〇・五×横三三・一cm。掛幅装の紙本墨画で大きな補修や補筆の跡は見られない。画面右上に「山田氏道安」朱文重郭長方印が捺されている。

では詳しく画面を見てみたい。波、芦、月の三種のモ

チーフのみを大きく描いたこの作品は、背景というものはあえて作っていない。しかし、背地には、画面上方、月の周囲、波の陰影と、それぞれ別個のくくりによって外隈が

用いられることにより、モチーフを際立たせている。それぞれのモチーフは墨を多く含んだ太い線描を駆使し、その形態を表出している。この太い線描は、禅余画に多く用いられるような速度のある粗い即興的な線描ではなく、粘りを持ち、速度も遅いもので、この画家が線の描写に殊の外意を用いている事が分かる。禅余画でもちいられる太い存在感のある線描というものは、結果として輪郭を描くというよりは、精神性などの表出を意図して用いる場合が多いが、この画面における筆致への意識は、墨の面的な表現や筆触を楽しんでいるといった様子である。とは言え、この作品は線描のみが鼻につくというものではなく、それぞれの質感の表出にも意識を注いでいる。その様子は、芦葉を描く墨面の扱いや、没骨描を間欠的に用いた幹の描写によって表され、また外隈を多く利用することにより背景のない画面に陰影を与えている点などから知る事が出来る。このように画面全体の調和がとれているため極端な形式化、平面化傾向は避けられ、上手くまとめられた作品となっている。さて、この作品の成立年代については、近世に向けて画面の平面化が起こり、モチーフの近接化が表面化して

くる戦国末期の作例として順当と思われる、後述するが、時的的にも山田道安三代のいずれかの作品として差し支えないものと思われる。

この不思議な作品は、描かれた声、波、月というモチーフより芦葉達磨を象徴的に表したものと考えられる。禅宗の祖師達磨は弘法帰依の篤かった梁の武帝との対話に落胆し、揚子江を渡り魏の国へと向かったと伝えられている。この伝説については、『寶林傳』（八〇一年撰）の揚子江を渡ったという簡潔な記述を最初とし、『五家正宗贊』（一二五四年撰）や『釈氏通鑑』（一二七〇年撰）に載る、芦を折って揚子江を渡ったという詳しい記述に変化し形成されていった。芦の葉に乗るといふ伝説は、芦の生えている草むらを踏み折りながら去っていく様子から派生したという説、または『詩経』に「一葦之をわたる」といふ句があるように、葦を描いて小舟を表したという説などがある。いずれにせよ、芦葉達磨図とは、達磨が一葉の芦に乗って江を渡ったという伝説を絵画化したものであり、他に渡江達磨、一葦達磨と称されるものである。

このような背景を負った「芦葉達磨図」は、通常一葉の芦に乗った達磨の姿を描き、その飄然とした画風をよるこばれるものであるが、本図は全く達磨の姿を描かず芦の背

地に月を描くのみである。背地の月は、達磨を象徴した声を照らし出す円光であるとともに、その円の形から円相をも表しているのであろう。円とは「完全」「調和」「永遠」「原初」など多くのイメージを喚起させるものであり、禅宗においては悟りの境地を表すものとして円相を多く用いた。仏教における円光の起源は太陽崇拜であるというが、禅宗における円（円相）は、主に月を表すものが多いようである。円を描いて悟りを象徴的に表した絵画作品としては、「指月布袋図」「水月観音図」や「湖月猿猴図」などが良く知られている。本図はこのような円相、月、から派生した禅宗の悟りの象徴化、さらには戯画化を推し進めたものといえる。神秘の象徴とも言える月を描くことにより本図は深い宗教性を感じさせるものとなっている。

ところで、山田氏を始め、大和に住した国人衆は、天正十三（一五八五）年の豊臣政権による差出検地、筒井氏の伊賀上野転封が行われるまで、大和の一大支配を行っていた興福寺や春日社の基本的には忠実な被官であり、僧兵であり、興福寺とともに時代を歩み、自らの命脈を保っていた存在であった。

このような情況の中、道安画には本図を始め、「布袋図」などの道釈人物図や「臨濟栽松図」などの禅機図といった

禅的意味を持つ作品が多く残されている。武人であり、興福寺の被官である山田道安と禅宗との関わりをどう理解すれば良いのだろうか。

初代道安を始めとして山田家が特に禅宗寺院の檀越となつたという史料は残っておらず、道安が建立したと伝えられる金龍寺（現、山辺郡都祁村馬場）、菩提寺とした藏輪寺（現、天理市山田町）はともに禅宗寺院ではない。旧仏教勢力の強い大和の地に禅宗寺院が建立された例は少なく、多くみられるようになるのは江戸時代に入って以降である。数少ない例としては、聖徳太子の達磨対面伝説で有名な王寺の達磨寺（現、北葛城郡王寺町）が挙げられる。達磨寺は、永享年間（一四二九～一四四〇）足利幕府が大和進出の拠点として、片岡氏に命じ臨濟禅の寺として復興させたが、その後戦火に帰している。その後、天正五（一五七七）年七月には正親町天皇より復興の諭旨を受け没落を免れるといった経緯をたどつた寺である。また、曹洞宗の寺としては、至徳元（一三八四）年に補嚴寺が建立され、十市氏の保護を受けているが、それ以外際立った例はみられない。これら禅宗寺院は、上記のような援助を受けていたとは言え、南都興福寺と拮抗するような社会的勢力を扶植することはなく、目立った活動はみせていないようである。

しかし、上記のような禅宗寺院の有無のみで大和の地が

禅宗文化と無縁であるとは言えるのだろうか。大和の杜寺は、応仁の乱を避けた文化人が多く来住し、また大和川の水運を通じて当時貿易港として栄えた大阪堺から最新の文化が流れ込んできた。当時文化の中心を占めていた禅宗文化が意識的にせよ、無意識的にせよ大和の地に入り込んでいたことは疑いなく、すでに禅宗文化は宗派を超えた文化となっていた時代でもある。

このような中で、初代道安（順貞）と思われる人物が天文三（一五四四）年九月、臨濟宗妙心寺派の僧、大休宗休（応仁二（一四六八））天文十八（一五四九）より「雲外」号を受けていることが大休の語録である『見桃録』より知れる。このことは、山田氏の菩提寺である藏輪寺の墓碑銘より初代道安（順貞）の法名は「雲外道安大居士」であることが知れ、『見桃録』に記される「和之山中」に住した「山田氏」とは初代道安のことであると考えられ、初代道安と禅僧との交わりを示す史料として重要である。さらに、道安画と言われる作品には臨濟宗夢窓派の僧、策彦周良（文龜元（一五〇一））天正七（一五七九）の題詩をともなう作品が二点存在している。何代目の道安画に対する着賛であるかは今後の課題として、これらのことは、禅宗の宗教的意図がある程度汲み取らなければ描けない「月に波芦図」の制作背景を考察する上で看過し得ない事実といえ

る。

### これまでの道安研究

大和武人として活躍したと伝えられる山田道安であるが、その事跡については不明な点が多い。道安の伝歴については、『本朝画史』をはじめとする数点の画伝類と、菩提寺である藏輪寺の位牌や墓碑銘、大和地方に残された数点の江戸時代以降の史料から推測するのみである。道安画研究については、「布袋図」「臨濟栽松図」「山水図」「龍虎図屏風」など数点が『国華』紙上などで紹介されている他、<sup>10</sup>事跡に關しては、『画説』紙上にて脇本十九郎氏による高論が載せられている。<sup>11</sup>脇本氏は『和州諸將軍伝』を中心に初代道安（順貞）、二代道安（順清）の事跡を詳らかにされておられるが、『和州諸將軍伝』は宝永四（一七〇七）年成立という江戸時代中期の記録であり潤色も多い。特に、元龜二年の辰市の戦いの記述は、永島福太郎氏によつて指摘された『多聞院日記』の記事と齟齬をきたす部分があり、<sup>12</sup>注意を要する史料である。また、山田道安の東大寺大仏頭修理の情況については松山鉄夫氏により詳述されている。特に松山氏は奈良奉行所の記録にある家系図を用い、初代道安（順貞）及び山田家について新たな史料を提示されている。<sup>13</sup>

以上の史料より分かる事は、山田道安は和の守護として名高い筒井順慶の伯父であり、自らも岩掛城（現、天理市山田町）、及び馬場城（現、山辺郡都祁村馬場）の城主として活躍した人物である。名を順貞といい、民部大輔と称し、剃髪して後道安と号したという。道安には、順清（天文九（一五四〇）〜元亀二（一五七二））という嫡男がいたが、父に先立つこと元亀二年、辰市の戦いによって戦死している。順清の嫡男は順知といい、順知については生没年等不明であるが、『筒井諸記』などの記述から武人として在ったと考えられる、ということである。

『本朝画史』など画伝類には山田道安（順貞）以下親子三代にわたって作画を行い、そこには同じ印章を用いたと記されている。また『増訂 古画備考』欄外に「畫工略傳云」として、道安の後裔である牛島興福寺（弘福寺の誤り）の鶴峯和尚の言が載せられている。初代、二代の名が入れ替わるなど問題のある記述ではあるが、『本朝画史』が記している「親子三代で同じ印章を用いて、画事に携わった」ということには変わりない。現存する史料からは初代道安の嫡男順清、孫順知とも、道安号を用いた形跡はみられないが、狩野松栄の例を出すまでもなく、画事において父親の代筆者として同じ印を用いた事は十分考えられる。さらに、近年調べたところ鶴峯和尚は道安の末孫である黄檗宗長松

派の僧、鶴峯廣大（生没年未詳）であることが判明した。<sup>15</sup> この「親子三代で山田道安と号し、画事に携わった」という「道安三代同印説」は、確実な史料がないことなどから脇本氏や松山氏は反論を唱えているが、遺族に認知されていたというこの事実は、道安三代同印説の信憑性を高める一助となり得ないだろうか。

道安の印とよばれるものは数種あるが、どれがどの道安使用のものであるか、また、三代それぞれの画風というものはどのようなものか全く解明されていない。画風については諸先学がいくつかの推測を提示しておられる。例えば中村溪男氏は、「布袋図」（クリーブランド美術館蔵）をはじめ一般に知られている作例はほとんど初代道安の筆になるとされ、<sup>17</sup> また、全体を通した画風、画法から山田道安は初代、二代の二人と解すべきであると述べられている。<sup>18</sup> 辻惟雄氏は「龍虎図屏風」を三代順知の作ではないかと推測されているが、<sup>19</sup> いずれも納得のいくものではない。以上のように、道安画研究は不明な部分が多く、関連論文も一九七五年発行の辻氏による「龍虎図屏風」の作品解説を最後に途絶えている。次項では、多く問題提起されながら、今まで実現されていない道安印について列記し、道安研究の再検討を促してみたい。

## 印章の問題

道安の印といわれるものは二種あり「山田氏道安」朱文重郭長方印と「道安」朱文重郭瓢形印が存在する。前者は道安画と呼ばれるものほとんどの作品に捺され、後者は道安画全体の中でも比較的新しい画風の作品に捺される事が多い。全体の使用例などから見て画史類に記された「三代にわたって使用した印章」とは「山田氏道安」朱文重郭長方印のことと思われる。さらに『増訂 古画備考』には二代目道安は、上述の二種の印を用いた者というが、人名の倒錯などがありこの記述は直ちには信じられない。画風の上で道安画の可能性が高いと稿者が判断した作品に捺された「山田氏道安」朱文重郭長方印は九種存在し、「道安」朱文重郭瓢形印も四種を数える。

通常、その印章が画家の使用した真正なものと判明された場合、同じ印章を持った作品をグループ化する<sup>28)</sup>ことで、画家の大まかな画風の区別をする事が出来る。しかし、道安印に関しては、同じ印章を持った作品であっても、画風が明らかに異なるものが混在しており、印章のグループ化から三代道安の画風を判定することは難しい。仮に、画家の使用した真正なものとしたが、印章の真偽に関する判定

は難しいものである。例えば、「栗鼠喰瓜図」(茨城県立歴史館蔵)の印は三代順知が、鑑識の意味で捺したものであるかという説さえある<sup>29)</sup>。現在道安画と呼ばれるものには落款のあるものはなく、制作年代の解明は難しい状態にある。だからといって道安画に捺された多くの印章を看過すべきではなく、我々に多くの示唆を与えてくれるこの印章を取上げて取り上げていく事から新たな視点が生まれるかもしれない。

詳細な分析は後稿に期すとして、試みに現在確認できる道安印を今後の参考として表1に示し、以下主な作品について列記しておく。印章の捺された作品については、戦国時代末期より江戸時代初期、つまり道安三代が活躍した年代のもの<sup>30)</sup>と稿者が判定した作品を道安画として取り上げた。なお、実見せず写真によって確認したものは、印文が鮮明にみられるもののみ記載し、また、あくまでも印章主体の表であるため、他の作品との比較により、画風からは道安画と思われるものであっても、印文の崩れたものは省くこととした。そのため、先に九種と述べた「山田氏道安」朱文重郭長方印は七種、「道安」朱文重郭瓢形印は三種の表記に留めている。<sup>31)</sup> \*印が付くものは表1に印章を載せたものである。

【A 1印】

- 1 「月に波芦図」(石川県立美術館所蔵) \*
- 2 「大黒天図」(常盤山文庫所蔵)
- 3 「瓜図」(メアリー・バーク所蔵)

【A 2印】

- 4 「朝比奈力競図」(ポストン美術館所蔵) \*
- 5 「瓜図」(所有者未詳) 東京国立文化財研究所保管写真

【B 1印】

- 6 「鍾馗図」(円覚寺所蔵)
- 7 「鍾馗図」(東京国立博物館所蔵)
- 8 「山水図」(根津美術館所蔵) \*
- 9 「布袋図」(汝岱若林賛) (クリーブランド美術館所蔵)
- 10 「布袋図」(所有者未詳) 『戦国武将の絵』所載

【B 2印】

- 11 「布袋図」(根津美術館所蔵) 甲印と併用
- 12 「臨濟栽松図」(東京芸術大学所蔵)
- 13 「瓜図」(クリーブランド美術館所蔵)
- 14 「鍾馗図」(東京国立博物館所蔵)
- 15 「海鼠図」(個人蔵)

- 16 「茄子・鮎・瓜図(三幅対)」(ポストン美術館所蔵)

- 17 「花鳥図」(個人蔵) \*

- 18 「叭々鳥図(双幅)」(所有者未詳) 東京国立文化財研究所保管写真

- 19 「寒山図」(個人蔵)

【B 3印】

- 20 「山水図」(策彦周良賛) (出光美術館所蔵)

- 21 「山水図」(穎川美術館所蔵)

- 22 「茄子図」(個人蔵) \*

【B 4印】

- 23 「芥子図」(個人蔵) \*

【C 1印】

- 24 「龍虎図屏風」(ミネアポリス美術館所蔵)

- 25 「喰瓜栗鼠図」(茨城県立歴史館所蔵) \*

- 26 「栗鼠図」(個人蔵)

【甲印】

- 27 「布袋図」(根津美術館所蔵) B 2印と併用
- 28 「鍾馗図」(個人蔵) \*

【乙印】

- 29 「瓜蓮根図」（東京芸術大学所蔵）  
30 「眠り布袋図」（個人蔵）\*  
31 「布袋図」（個人蔵）  
32 「瓜図」（所有者未詳）東京国立博物館保管写真

【丙印】

- 33 「山水図」（ポストン美術館所蔵）  
34 「雨中の虎図」（個人蔵）\*

以上が、管見の限り知り知りえた道安印である。今まで一般に知られており、基準印とされる「山田氏道安」朱文重郭長方印はB1、B2、B3、C1印の四種である。AからCまでの差異は「氏」と呼ばれる印字の違いによっており、更に他の文字の違いで数種区別した。印文について、『本朝画印』など道安の印章を載せたものでは、朱文重郭長方印について「山田氏道安」と判読している。しかし、今回取り上げたA1印や、C1印などは明らかに右下の文字を「氏」と読むことが不可能である。とは言え、現状ではそれぞれ別の文字を判読できないため通説に従って「氏」と読むこととする。

「道安」朱文重郭瓢形印については、今までに知られているものは甲印のみであるが、他に乙印、丙印を加えた。朱文重郭瓢形印については『本朝画印』などでは「道安」と判読している。しかし、こちらに關しても「道安」と読むことは難しい。大石利雄氏は甲印上部を「雲外」と読むのではないかという説を提示しておられるが、<sup>21</sup>それでも印文全体を判読することは困難である。なお、丙印は甲、乙印とは異なった印文を持つものである。乙印、丙印の捺される作例の制作時期は桃山から江戸初期に降ると考えられ、海北友松などと近い画風を持ち、現在、道安画としてほとんど知られていない作品群となっている。道安（順貞）の孫にあたる順知は、順清没年である元龜二（一五七二）年には生まれており、桃山期に入って活躍したものと思われる。順知の作とすれば年代的にも大きく齟齬をきたさない。偽作の可能性も払拭しきれないが道安画として敢えて取り上げた。

さて、今回取り上げた「月に波芦図」は、今までに広く知られ、紹介された印とは異なる新たな「山田氏道安」朱文重郭長方印（仮にA1印と呼ぶ）をもつ作品である。一般に「氏」と解される、印右下の文字の中央上部が、丸くなっているのではなく「U」字のようになっているのが特



〈表1 道安印一覧〉( )内の数字は本文(表1)作品番号

		
<p>甲印(28) 鍾馗図</p>	<p>B1印(8) 山水図</p>	<p>A1印(1) 月に波芦図</p>
		
<p>乙印(30) 眠り布袋図</p>	<p>B2印(17) 花鳥図</p>	<p>A2印(4) 朝比奈力競図</p>
		
<p>丙卯(34) 雨中の虎図</p>	<p>B3印(22) 茄子図</p>	
		
<p>B4(23) 芥子図</p>	<p>C1印(25) 喰瓜栗鼠図</p>	



図2-1 大黒天図 常盤台文庫蔵

徴で、他のものに比べ大変簡潔な形状になっている。この印を捺す作例は表1に示したように二例あり、「大黒天図」(常盤山文庫蔵)と「瓜図」(メアリー・パーク所蔵)である。以下略述し、「月に波声図」との関係を考えてみたい。

「大黒天図」(図2-1)は画面をはみ出す程大きい袋が右端に置かれ、その陰に打ち出の小槌を振り上げた大黒がその姿を覗かせるというユーモラスな作品である。袋、大黒、俵の三種のモチーフのみで構成されたその画面は、それぞれ異なった線描を用いてモチーフを描き、多少のバランスの悪さが目に付く。袋の描写は墨をたっぷり含ませた速度の遅い線描で描かれ、脇に置かれた俵は輪郭線を用い



図2-2 同前印章

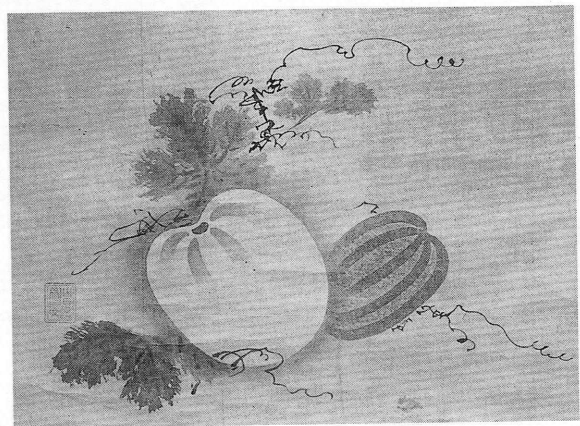


図3-1 瓜図 メアリー・パーク所蔵

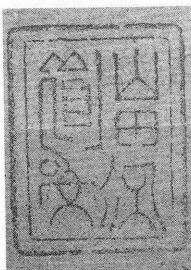


図3-2 同前印章

ず墨の面的な効果や、滲みを利用して表現されている。また、大黒を描く線は肉身部と衣の描写が異なり、肉身部は中墨で描かれる一方、衣文線は濃墨の短い禿筆を継ぎ、さらに帽子、打ち出の小槌には墨の面的な処理を施している。袋、大黒には外隈が施されるが、それぞれのモチーフに対して個別に用いるという使い方をしているため、全体の調和がとれず、ばらばらな感じは否めない。この筆者はモチーフ一つ一つに意識を向け、さらに、滲みなどを利用した墨の面的効果と、短く折れるように引かれた濃墨や、なめらかな袋の描写など多用な筆法の変化を楽しんでいる。

又一つの「瓜図」(図3-1)は、大変抽象化、平面化された瓜と西瓜が中央に置かれ、輪郭線をもたず滲みを利用した葉や、即興的な線描で描かれた蔓などが周囲に添えられている、装飾化傾向の強い作品となっている。中心的なモチーフである瓜には、他のモチーフから特化するかのようには外隈がほどこされ、その白い姿を浮かび上がらせている。この外隈は他のモチーフの上から用いるなど不自然さが目立ち、また、瓜、西瓜の描写もあまりにも平面的なため、一見、他のモチーフとの調和がとれていない未熟な画技の作品として見られがちである。しかし、改めてこの画面を見ると、葉や蔓の筆さばきはこなれており、描き慣れたゆえの単純化、平板化、よく言えば画家の老成した姿を

想像させ、洒落たづくりの作品とも言えよう。道安画は職業画家のものとは異なつた武人の余技画であり、このような蔬菜図は完成度を敢えて意識せずに描いた席画、または日課として描いた作品とも考えられ、かなり描きなれていた画題ではなかつただろうか。

この作品のように道安画には瓜などを描いた蔬菜図が多く存在するが、あまりに平明で類型的なものが多く、ボストン美術館蔵「茄子・

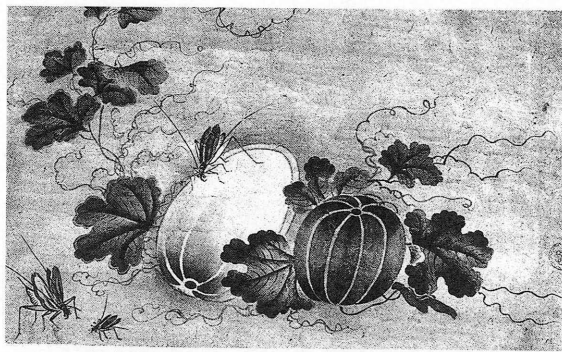


図4 是庵「瓜に虫図」ボストン美術館蔵

トシ美術館蔵「茄子・  
 鮎・瓜図(三幅対)」などは十八〜十九世紀の作として判定されており、<sup>22</sup>一般に時代の下る偽作と捉えられる向きがある。しかし、この作品を初代、二代道安と活躍年代の重なる是庵(文明十八(一四八六)〜(天正九(一五八一)筆「瓜に虫図」(ボストン美術館蔵)(図4)などと比べる

たりがあるとは考えられず、道安画の蔬菜図の評価には再考の余地がありそうである。

以上二点が「月に波声図」と同じA1印を捺す作例である。道安画といわれるものは、同じ印章が捺されているものであっても、画風が数種にわたり、筆分けの判断を難しくしている。このA1印を捺すこの三点も、それぞれの題材が異なり、一画面でいくつかの筆法が混在するといった安定しない画風を持っている。さらに制作年の差異なども考慮しなければならぬ。しかし、モチーフごと外隈を施す姿勢や、短くひき継いだ禿筆、うねりのある潤筆、墨の面的な作用を好む点、そして平面性の強い画面作りを行う点が全体に通じ、現状では「月に波声図」と同一筆者による作品の可能性が高いと思われる。

### おわりに

「月に波声図」は芭葉達磨図の珍しい作例として存在するだけでなく、南都興福寺と密接な関わりを持った武将が禅味を持った作品を描き、さらに機知に富んだ表現に仕上げたという面でも興味深い作品であった。

多くの印章を持ち、画風が数種にわたるといった、印章の使用法及び画風が安定しない道安画は、アプローチの

づらい画家の作品である。このような状況の中、同じ印章を持つ作品をグループ化し、その中で比較検討は、一見無意味であるとも思える。しかし、作品の画風や印文が安定しているものをひとまず道安画として広く採取し、その上で同じ印章を持つ作品を一つのまとまりとして取り上げ、比較検討を加えていく。その積み重ねの後、取捨選択を加え、道安印や道安画の全体像を把握するという方法は決して無意味ではないと考える。今回はA1印を持つ作品として「月に波声図」を中心に他二点の比較検討を行ったが、親子三代の内、どの道安の作品にあたるかの指摘は時期尚早と考え保留しておく。更なる作品の出現により、このような魅力的な作品を残した山田道安、延いては道安画解明に幅が出る事を期待し、筆をおきたい。

### 註

- 1 関口真大『達磨の研究』（岩波書店、一九六七年）参照。
- 2 木戸忠太郎『達磨と其諸相』（村田書店、一九三二年）、西本文浄『茶席の禅機画』（淡交社、一九九〇年）参照。本稿では「芦」「蘆」「葦」を同義としてとらえるが、「葦」には小舟の意が付加されているというところで、ここでは「葦」の字を用いた（『角川漢和辞典』参照）。
- 3 マンブレート・ルルカー著、竹内章訳『象徴としての円人類の思想・宗教・芸術における表現』（法政大学出版局、

一九九一年)、

佐藤賢一「円」(『歴史学事典(三) かたちとするし』弘文堂、一九九五年) 参照。

4 三浦國雄「円相と太極図」万物生成のダイナミズムを内包する太極。」「(円相の芸術工学・神戸芸術工科大学レクチャーシリーズ) 工作舎、一九九五年、参照。

5 興福寺と大和国人衆の關係については中世奈良をとりあげる書籍ほとんどに記載される事柄である。稿者が特に参照したものをここに明記しておく。

永島福太郎「奈良文化の伝流」(目黒書店、一九五一年)、熱田公「筒井順永とその時代」(『中世社会の基本構造』御茶ノ水書房、一九五八年)、

森川英純「中世後期における興福寺の莊園支配体制」(『ヒストリア』七〇号、一九七五年)、

安国陽子「戦国気大和の権力と在地構造」(『日本史研究』三四一号、一九九一年)、

朝倉弘「奈良県史(十二) 大和武士」(一九九三年)。

永島福太郎「奈良文化の伝流」四五九頁(目黒書店、一九五一年)、

『王寺町史』(一九六九年) 一七〇頁、

『奈良県史(六) 寺院』(一九九一年) 一七四、二二六頁参照。

7 永島福太郎「奈良と堺」(『史林』三五二二、一九五二年)、

『奈良県史(六) 寺院』(一九九一年) 一九五頁参照。

8 大石利雄「戦国時代の武人画家に関する研究」(鹿島美術財

団編『鹿島美術研究(年報第十七号別冊)』二〇〇〇年) 参照。

9 一点は、表1にも示す通り「山水図」(出光美術館蔵)で、もう一点は「神農図」(個人蔵)である。「神農図」のほうは、写真のみの確認であるが、現状では策彦周良の賛として妥当であると考ええる。なお、「神農図」の図版は「図説福井の文化財」(福井県教育委員会、一九八〇年)のものを参照したが、印章部分が全く見えないため、後に示す表1からは除いてある。

10

道安画の作品解説は以下の通りである。

「山田道安(布袋図)」(『国華』四一号、一八九三年)、

「山田道安(達磨図)」(『国華』七八号、一八九六年)、

「山田道安筆栗鼠図」(『国華』二七九号、一九一三年)、

田中「道安筆臨済栽松図」(『美術研究』四一号、一九三五年)、

わきもと「道安瓜図 名品紹介」(『画説』五五号、一九四一年)、

田中一松「山田道安筆山水図」(『国華』六六三号、一九四七年)、

米沢嘉圃「山田道安筆山水図」(『国華』六七九号、一九四八年)、

徳永弘道「山田道安筆布袋図」(『国華』九二四号、一九七〇年)、

辻惟雄「山田道安筆龍虎図屏風」(『国華』九七七号、一九七五年)。

11 脇本十九郎「戦国武人画家山田道安」一、二、三(『画説』第十、十二号、一九三七年)。

12 永島福太郎「山田道安」(『日本美術工芸』一二二号、一九四八年)参照。

13 松山鉄夫「東大寺大仏永祿再興について」(『美術史』第七九号、一九七〇年)。

14 『筒井諸記』元和元(一六一五)年四月二八日の項。(『奈良県史(十二)大和武士』一九九三年、『大和郡山市史』一九六六年)参照。

15 鶴峯和尚については、山田家所蔵の家系図及び、山田家の親戚筋にあたる安村家の過去帳(善福寺蔵)等により判明した。詳細については別稿をたてるつもりである。

16 前掲註(11)脇本論文、及び前掲註(13)松山論文参照。  
17 『水墨美術大系(七)雪舟・雪村』(講談社、一九七三年)作品解説参照。

18 中村溪男「武人画家とその作品」(『水墨美術大系(七)雪舟・雪村』(講談社、一九七三年)参照)。

19 前掲註(10)辻論文参照。

20 前掲註(10)辻論文参照。

21 前掲註(8)大石論文参照。

22 アン・ニシムラ・モース、辻惟雄編『ボストン美術館日本美術調査図録 解説編』(講談社、一九九七年)参照。

〈付記〉石川県立美術館北春千代氏をはじめ所蔵者各位にはご多忙中にもかかわらず調査をお許し頂き、また、群馬県立女子

大学大石利雄氏、京都国立博物館山本英男氏には多くのご助言、ご協力を給りました。末筆ながら心より御礼申し上げます。