

日本史教科書的美術史（三）——江戸時代中期以降の検討——

矢島 新

前稿では江戸文化の時代区分の問題、とりわけ化政文化というキーワードが生まれた経緯について議論した。本稿では江戸美術の個別の問題点の検討に進むが、十七世紀半ばまでの初期の問題点についてはすでに本誌第16号掲載の「日本史教科書的美術史（一）——室町時代から江戸時代初期の検討——」（以下「前稿（一）」と略記）で触れているので、以下では元禄文化が栄えたとされる十七世紀後半から幕末までを検討する。

《美術史における元禄時代》

「元禄文化」の項目は、どの日本史教科書や概説書にも必ず見出すことができる。確かに文学史において、元禄年間を中心とする十七世紀後半にピークがあるのは万人の認めるところであろう。しかし美術史の立場から見た場合、元禄をピークと見る史観にはかなり大きな疑問符が付く。もちろん美術と文学は文化の二本柱であり、

両者には密接な関係があるが、後述するようにその盛衰は必ずしも同じ曲線を描いたわけではなかった。

元禄年間を文化面で特別視する史観は、前稿（二）で詳しく述べたように、明治時代の国語学者大槻文彦の教科書『校正日本小史』、明治15年）や、歴史学者黒板勝美の大部の概説書（『国史の研究各説の部』、大正2年）などに遡る。それらの記述から判断すると、元禄文化という概念は、近松の人形浄瑠璃の脚本や西鶴の浮世草子などの、文学の評価から始まっている。大槻の教科書に美術への言及はなく、江戸文化関連の人名としては、わずかに芭蕉のみが取り上げられている。

黒板の概説書もやはり文学を重視しており、近松や西鶴にかなりの行教を費やしている。「されば平民的文学の発達したことはこの時代の特徴」といった文言が見え、俳諧については芭蕉をはじめ、其角、嵐雪、許六の名前まで挙げている。一方美術に関しては狩野探幽・土佐光起・住吉具慶を取り上げるが、彼らが幕府の御用を務

めたことに触れるばかりで、絵のスタイルについて論評はしていない。彼らを美術家として評価したわけではなかったのだろう。

一九七〇年の学習指導要領が明示したように「前稿(二)参照」、元禄文化は一般に《上方の町人文化》と定義されている。しかし日本史教科書がこの時代の絵師として必ず取り上げる尾形光琳と菱川師宣を改めて検討すれば、光琳は上方の絵師ではあるが彼の主な顧客は京都の公家や大名クラスの上級武士であって、庶民の絵師とは言い難い。師宣は庶民の絵師と言っても良いだろうが、上方ではなく江戸の絵師である。いくつかの教科書に名前が載る円空は美術史上きわめて重要な存在だが、上方で活躍したわけでも、都市の町人のために仏像を彫ったわけでもない。この時代の美術家から《上方の町人文化》に当てはまる者を拾うのは、かなり難しい作業なのである。

そもそも元禄時代にはめぼしい絵師が少ない。光琳が一人屹立するばかりで、筆者にはビークという印象はない。光琳にしても、新たな元禄美術の樹立者と見るより、江戸時代初期の宗達の後継者ととらえる方が理解しやすい。室町時代の狩野派に始まり、桃山から江戸初期を通じて流れる京都の美術の、掉尾を飾る絵師と見る方が的を射ているのではないか。天心が寛永をビークと見て元禄に触れなかったのは、美術史からみるとそれなりに肯ける見解なのである。

《美術史と文学史の不一致》

美術史と政治史が必ずしも連動しないことについては前稿(一)で触れたが、同じ文化の枠の中で並んで記述される文学史とも、美術史は連動しない時代があったように思われる。

書店に並ぶ文学史の概説書の中から、二〇一六年に刊行された『日本古典文学史』(乾安代・櫻井武次郎・新聞一美・西島孜哉・毛利正守、暁印書館)を例にとつて時代区分を確認すると、全体は第一章「上代の文学」、第二章「中古の文学」、第三章「中世の文学」、第四章「近世の文学」という四章に区分されている。上代と中古という用語は美術史ではあまり用いられないが、上代は奈良時代以前、中古は平安時代を指している。中世は平氏滅亡から豊臣氏滅亡まで、近世は江戸時代を指すと定義されているが、こちらは歴史学においても美術史においてもよく用いられる時代区分である。

それぞれの中身を見ると、第一章から第三章までと、第四章とは、構成が大きく異なっている。前者はジャンル別、後者は時代順の記述なのである。例えば第三章は、第一節「和歌」、第二節「連歌」、第三節「漢詩文・法語」、第四節「日記・紀行・随筆」、第五節「物語文学」、第六節「歴史文学・史論」、第七節「軍記物語」、第八節「説話文学」、第九節「演劇」、第十節「歌謡」に分けられており、鎌倉時代から安土桃山時代までの約四百年を時代で輪切りにすることなく、ジャンルを十に分けて、それぞれの展開を別々に記述している。

文学史においては、鎌倉や室町といった歴史学の時代区分があまり重視されていないことがわかる。

ところが第四章だけは、第一節「啓蒙の時代」、第二節「元禄の文学」、第三節「文人の時代」、第四節「大衆文学の時代」に区分され、時代順の記述となっている。「啓蒙の時代」は江戸時代前期、「文人の時代」は享保から天明にかけての中期、「大衆文学の時代」は寛政以降の後期と定義されており、この四つの時代区分は、最新版の山川出版社『詳説日本史B』（以下前稿同様「詳説」と略記）の江戸文化の区分とはほぼ一致している。

美術史との比較で問題となるのはまず安土桃山時代である。「日本古典文学史」の第三章「中世の文学」は今述べたように完全にジャンル別の記述であり、安土桃山時代についても特別に区分はしていない。かろうじて第二節の「連歌」の項目のみ「鎌倉時代」、「南北朝時代」、「七賢時代」（応永・永享期）、「宗祇とその周辺」（応仁の乱前後）、「俳諧の連歌」（十五世紀前半）、「紹巴とそれ以後」（天正・慶長期）の六つに区分しており、最後の「紹巴とそれ以後」が安土桃山時代に該当する。その記述を見ると、「この時期の連歌の隆盛は形式に則った上でのもので、必然的にその文学史的意義は失われていった」とかなり否定的な内容となっている。

安土桃山時代は天下人のための絢爛豪華な美術が咲き誇った時代であるが、文学においては天下人を寿ぐような新しいジャンルやスタイルが登場したわけではなかった。日本史教科書の桃山文化の項においても、文学に関する記述は皆無に近い。美術史において安土

桃山時代は際立ったピークとみなされているが、文学史においてはそうでもなかったようである。

安土桃山時代とは逆に、元禄時代は文学の時代である。『日本古典文学史』は先に記したように第四章第二節を「元禄の文学」としているが、井原西鶴・近松門左衛門・松尾芭蕉らが活躍した元禄時代は、間違いなく文学史のピークだろう。一方美術に関しては、先に述べたように筆者にはさほど高いピークであるように思えない。安土桃山時代は美術の時代、元禄時代は文学の時代と言えるのではない。文学史と美術史のピークが一致しない例と言つてよいだろう。

贅言だが、『日本古典文学史』を読み返してみると、文学史が扱う範囲がかなり広いことに気づかされる。例えば先に触れた第三章「中世の文学」の第三節「漢詩文・法語」では、親鸞の『教行信証』や道元の『正法眼蔵』などいわゆる鎌倉新仏教の祖師たちの著述、第九節「演劇」では田楽・能・狂言・幸若舞などの芸能が取り上げられている。第四章「近世の文学」の第二節「元禄の文学」に浄瑠璃や歌舞伎が取り上げられるのは当然だろうし、儒学や国学も項目として立てられている。日本史教科書の文化の項に記載される文化現象のうち、美術以外はすべて文学史が扱っているといっても過言ではないほどである。

《宝暦・天明期の復権》

十八世紀の後半は、宝暦(一七五一～一七六四)、明和(一七六四～一七七二)、安永(一七七二～一七八一)、天明(一七八一～一七八九)、寛政(一七八九～一八〇二)と続く。「詳説」は最新版からこの時期の文化を「宝暦・天明期の文化」と呼び始めた。

宝暦～天明期は四〇年近い長い期間であるが、その真ん中の二〇年ほどが、いわゆる田沼時代である。老中田沼意次が幕政を仕切っていた明和4年(一七六七)から天明6年(一七八六)までを言う。

戦前の史学では田沼時代はすこぶる評判が悪かった。前稿(二)で言及した教科書を見ても、明治24年(一八九一)の荻野由之『中等教育日本歴史』は「明和安永の弊政」、明治26年(一八九三)の新保磐次『日本史要』は「徳川氏衰弱の世」と呼び、大正5年(一九一六)の辻善之助『重修新編国史教科書』は「人民大に苦しむ」と評している。天明の飢饉などの災害や、賄賂政治の印象が強かったせいだろう。

こうした史観は近年ではかなり修正されている。最新版『詳説』では、「意次の政策は、商人の力を利用しながら、幕府財政を思い切って改善しようとするものであり、これに刺激を受けて、民間の学問・文化・芸術が多様な発展をとげた」と、かなり肯定的な評価に変わっている。

江戸文化の全体を眺めれば、文学においても、美術においても、

十八世紀後半は間違いなく最も高いピークである。文学に関しては文学史の専門書にお任せするが、当時の画壇はまさに多士済々であり、上方で活躍した絵師を順に挙げれば、いくつかの教科書に名が載る者に限っても、伊藤若冲(一七二六～一八〇〇)、与謝蕪村(一七六一～一八四)、池大雅(一七三三～一七六六)、円山応挙(一七三三～九五)といずれも個性的な大輪が妍を競っている。

江戸に目を移せば、鈴木春信(一七二五*～一七〇)、司馬江漢(一七四七～一八一八)、小田野直武(一七五〇～一八〇)、鳥居清長(一七五二～一八一五)、喜多川歌麿(一七五三*～一八〇六)、東洲斎写楽(生没年不詳)らがおり、こちらも魅力あふれるメンバーがそろっている。日本史教科書のチャンピオンというべき『詳説』がこの時代の文化の記述を独立させたのは、大きな前進であった。

ただ浮世絵界のビッグネームである歌麿や写楽は、寛政年間に活躍した絵師である。改革が断行されて文化が弾圧されたと見られがちな寛政年間にも傑作は多数生まれており、決して沈滞した時代ではない。「宝暦・天明期の文化」というより、「宝暦・寛政期の文化」と呼ぶべきではないだろうか。ちなみに改革を行った松平定信本人も絵筆をとる文人氣質であり、修史事業を奨励し、古美術調査を行わせるなどした文化的な人物であった。

《江戸時代中期の美術の特色》

宝暦・寛政期の美術は、上方と江戸が競いあうように、ともに大

大きな花を咲かせたことが大きな特徴である。それまで京都を中心に展開してきた美術史が、初めて別の極を持ったと言ってもいいだろう。

さらに言えば、東海道の宿駅原（現在の沼津市）の小寺で庶民教化に生涯をささげ、革新的な禅画を数千点も描いて画壇に影響を与えた禅僧白隠は、教科書に当然載せるべき重要人物だが、彼の存在は、文化が京都や江戸だけでなく、日本各地で湧き興ろうとしている状況を象徴している。そのような地域的な重層性こそは、泰平の世が生み出した果実であろう。

では十八世紀後半の美術の特徴とは何だろうか。少し前の教科書には「文化の東漸」といった言葉が使われていた。文化の中心が西の上方から東の江戸に移行した、という図式である。確かに江戸の町人文化の発展は著しかったが、その図式では京都画壇の活況を説明することができない。

十八世紀後半の美術の特徴を考える際に、尾形光琳と伊藤若冲の比較は、有効な視座を与えてくれるだろう。尾形光琳は享保元年（一七一六）に京都で没したが、その年に同じ京都に生を受けたのが伊藤若冲である。光琳は呉服商、若冲は錦小路の青物問屋に生まれた。ともに京都の裕福な家庭に育ち、若いころに狩野派の門をたたいている。花鳥画に類する画題が第一レパートリーだった点も共通する。よく似た二人を分かつものは何か。

光琳の代表作である《燕子花図屏風》（根津美術館蔵）が、伊勢物語に想を得たものであることはよく知られている。京都の伝統文

伊藤若冲筆《動植綵絵 南天雄鶏図》 三の丸尚蔵館蔵



化にどっぶり浸かって育った光琳は、王朝文化の最終ランナーと呼びたくなる絵師である。それに対して若冲の花鳥画はまさに花と鳥を描いたものであって、王朝文学の隠し味などはない。物を凝視してリアルに描こうとする態度は、明や清の新しい中国画の影響を受けている。

新しい中国文化の移入は、承応3年（一六五四）に來日した中国僧隠元が黄檗宗をもたらしたことに始まる。その後隠元が万治3年（一六六〇）に京都近郊の宇治に万福寺を開いたことにより、黄檗文化は京都の人々の身近なものとなった。大雅が幼少期より万福寺に出入りし、中国風の書の腕前で神童と呼ばれたことはよく知られ

ている。

十八世紀前半はやや美術が停滞した時代のようにもみえるが、この時期に宝暦寛政期の開花の基礎が築かれた。中国人画家沈南蘋が享保16年(一七三一)に幕府の招きで来日し、清代の文化の第二波が打ち寄せたのである。南蘋は長崎を出ることなく二年ほどで帰国したが、彼のもたらした新しいリアルな画風は、日本の画壇に大きな影響を与えた。

二〇一六年の春、黄檗僧鶴亭(一七二二〜八六)の大規模な展覧会が神戸市立博物館で開かれたことは記憶に新しい。鶴亭は長崎で南蘋の直弟子熊斐に南蘋風を学び、その後黄檗という経路で上方の画壇に新しい中国画風を伝えた絵師である。今回の展覧会は、その果たした役割の大きさを認識しなおす良い機会であった。

展覧会をご覧になった方は会場で得心されたと思うが、鶴亭の画風は墨竹のような墨戯から、濃彩を用いた写実画風まで幅が広い。前者はいわゆる文人画の系譜に連なるものであり、後者は南蘋がもたらしたリアリズムを受け継いでいる。両者の違いは、写意と写実という言葉で説明することもできる。両者は中国絵画史の異なる文脈から生まれた対照的とも見えるスタイルだが、江戸時代に日本に持ち込まれた新しいスタイルという点では共通していた。鶴亭は両者を上方に伝えたのである。

若冲にせよ、大雅にせよ、蕪村にせよ、応挙にせよ、この時代の京都の画家で、新しく流入した中国絵画の影響を受けていない者はいない。若冲畢生の大作《動植綵絵》三十幅は日本美術が誇る金字

塔だが、そのリアルな描写の技は、黄檗を介しての南蘋風の学習なくして生まれなかっただろう。大雅の大らかな墨戯は、やはり黄檗を通して中国の文人のそれを学んだものであるに違いない。十七世紀後半から十八世紀前半にかけては明清の新しい画風を受け入れた時代、十八世紀後半はそれを自家薬籠中のものにして、新たな日本オリジナルを築いた時代と見ることができよう。宝暦から寛政にいたる京都画壇の画風の幅広さや個性の多様さは、学んだ明清画の多様さを反映している面がある。

そうした時代の状況を最も実感させてくれる絵師として、若冲と同年の与謝蕪村の名を挙げよう。例えば四五歳であった宝暦10年(一七六〇)に描いた《倣米南宮山水図屏風》(ロサンゼルス・カウンティミュージアム蔵)が中国の文人画(南宗画)を学んだものであることは、自身が画中に記した題名に明らかであるし、その三年後に描いた《野馬図屏風》(京都国立博物館蔵)を見れば、当時の蕪村が南蘋風の新しいリアルな表現を取り入れようと懸命に努力していたことがよく分かる。

その後も蕪村は修練を積み重ね、大雅との《十便十宜図》(川端康成記念館蔵)合作という試練を乗り越えて、徐々に独自の画風を築き上げた。六三歳で「謝寅」という画名を用い始めて以降没するまでの五年間の画業は、様々な明清画から学んだものを十分に消化して、日本絵画史の到達点という表現が決して大げさではないほどの高みに達した。田沼時代の安永7年(一七七八)から天明8年(一七八三)にかけてのことである。

《南画の問題》

明清画に做った絵の代表は南画である。この南画に関する数年前の大学入試センター試験の問題に、驚いたことがある。

二〇一一年度大学入試センター試験本試験の日本史Bの第4問の間6は、近世の文化に関する正誤問題であった。その選択肢cの「中国から伝わった南画の影響をうけ、池大雅らが優れた文人画を残した」という文を読んだとき、筆者は誤答と判断したのだが、他の選択肢の正誤から判断すると、この選択肢cは正答でなければならぬ。新聞に発表された模範解答も、この選択肢を正答としていた。

南画や文人画に関しては言葉の定義が錯綜している部分があるのだが、私の理解しているところを記せば、次のようになる。

古代中国において絵は専門の画家が描くものであったが、水墨画の発達に伴って、日ごろ筆で文章を書いている知識人が素朴な絵を描くケースが増えてくる。宋代以降の中国では科挙に合格した知的エリートが政治の実権を握り、土地などの資産を増やし始める。士大夫と呼ばれた彼らの中には詩書画に優れる者が多く、文人と呼ばれた。彼ら文人の絵は職業的な宮廷画家の精巧なテクニクを駆使するものとは異なり、緩やかな線を引き重ねたやわらかい印象のものが多かった。文人を自認していた明代後期の董其昌は、中国絵画史を整理して文人画の系譜を明らかにし、禪における北宗禪と南宗禪になぞらえて、職業画家の絵を北宗画、文人の絵を南宗画と呼び

分け、南宗画が北宗画に勝るとした。

日本で受容してきた宋元画はほとんど董其昌いうところの北宗画であったが、江戸時代に『芥子園画伝』などの中国で刊行された絵手本や、中国の職業画家が描いた南宗画スタイルの絵が輸入されて、南宗画というものが知られるようになる。祇園南海や柳沢淇園のような知的な武士は、文人画という理念にあこがれて、南宗画風の絵を描き始めた。そうした流れは職業画家である池大雅や与謝蕪村らに広まり、中国の南宗画風の緩やかな描線で描く新しいスタイルの絵が流行する。大雅や蕪村らが手本としたのが版本の絵手本や二流品の南宗画であったゆえに、彼らはそれに縛られることなく独自の発想で自由でのびやかな絵を描くことができた。

蕪村については先に触れたように南蘋風もとり入れているが、緻密な南蘋風とゆるい南宗画風は別物である。ただ南宗画風も南蘋風も、中国からやってきた最新スタイルである点は共通し、彼らにとってはそのことが重要であった。後に彼らの絵を中国の南宗画と区別して南画と呼ぶようになるが、南画は日本独自のジャンルと言ふべきである。ちなみに文人画という概念は描き手の立場に関わり、南宗画という概念は絵のスタイルに関わるが、両者は重なるケースが多かったので、しばしば混同された。

以上をこのセンター試験の問題に即して整理すれば、中国から伝わったのは文人画という理念と、絵手本や二流品の南宗画であって、南画ではない。池大雅らは職業的な絵師であって文人と呼ぶのは問題がある。しかも大雅は様々な画風に挑戦しており、南宗画風ばか

りでなく、西洋画風まで描いている。従って大雅の絵を一律に文人画と呼ぶわけにはいかない。問題文を正答として書き直すなら、「中国から伝わった南宗画、あるいは文人画の理念の影響を受け、池大雅らが優れた南画を残した」とすべきである。

この出題に疑念を抱いた筆者はすぐに大学入試センターに質問状を送ったが、後日却ってきた回答は、教科書に書いてある通りなので問題に不都合はない、とのことであった。早速教科書を確認すると、『詳説』には「明や清の影響を受けた画風もおこり、文人画とも呼ばれて一部の知識人に好まれた。18世紀後半の池大雅や蕪村がこの画風を大成した」と本文にあり、欄外に「文人画とは専門の画家でない文人・学者が描いた絵のことで、中国の南画が文人・学者によって描かれることが多かったので、日本でも同じ意味に用いられた」と注記されている。確かに「中国の南画が日本に伝わって、文人画が描かれた」と解釈できる記述である。ただしこの記述では、大雅や蕪村が中国でいう文人なのか、職業的な画家なのかは判断できない。

ついでに述べておけば、この記述は中国から流入した画風を文人画に限定しており、南蘋風の流入については触れていない。先述したように、南蘋風の流入は18世紀後半の京都画壇を考える上で極めて重要である。その認識の欠如が、若冲の無視につながるのだから(後述)。

センター試験の問題にかかわる南画の記述の検討に立ち返ると、東京書籍の『日本史B』(二〇一二年版)はかなり簡略な記述で、「南

画(文人画)も江戸に伝播して写生の要素が大きくなり、谷文晁や渡辺崋山、田能村竹田が出た」と記されるのみである。記述内容に明確な誤りはないが、そもそも南画の大成者である大雅や蕪村への言及はなく、この記述だけで先の問題の正答にたどり着くのは難しい。

三省堂の『日本史B改訂版』(二〇一一年版)は、「絵画では、漢詩文的素養と中国南画の画法を基礎にした個性豊かな文人画が生まれた。池大雅や与謝蕪村は、中国南画の画法に、伝統的な画法や西歐的な遠近法もとり入れた独特の画風を創造した」と記している。中国風の音楽や漢詩文に通じた浦上玉堂や田能村竹田らの南画第三世代は文人と呼んでもそれほど違和感はないので、前半の文は間違いとは言い切れない。後半の記述はなかなか的確で、南画の本質をよく説明しているが、中国南画という言い方は問題である。前半と後半で文を二つに分けたのは、職業画家である大雅や蕪村は文人ではないという予想される追及を、あらかじめ緩和した弥縫策かもしれない。

大学入試センターの出題はそれ自体としては明らかミスとすべきだが、センターが言うように、教科書に準拠している以上、大学入試問題としてはミスとは言えない。それだけに教科書の責任は重い。筆者が調べた歴代の教科書で、南画を過不足なく的確に説明しているものはほとんど見当たらなかった。今後正確な記述に改められることを期待したい。

《化政期は庶民的な美術のピークか?》

江戸時代は他の時代に比べて教科書の文化面の記述量がそもそも多いように思われる。もちろん江戸時代は豊かな文化が育まれた時代であり、文化の記述が増えるのは当然でもあるが、教科書を執筆される歴史家の方々には、江戸時代は比較的平和な時代であり、文化は平和な時代にこそ栄える、という認識があるようにも感じる。

元禄年間も化政年間も、美術に関してはさほど充実した時期とは言えないのだが、それが文化の時代とされたのは、うがった見方をすれば、政治上の動きの少ない時代である故に、文化以外に書きとどめるべき目立った事象が少なかった、という単純な理由だったのかもしれない。

室町時代については前稿(一)で述べたが、江戸時代に比べれば戦乱に明け暮れた不安定な時代である。とりわけ義政の治世の後半は応仁の乱が勃発した混乱期であるが、早くから優れた文化を生んだ時代とみなされており、「東山時代(東山文化)」の呼称が与えられている。ほぼ同じ頃、遠く離れたイタリヤの地ではルネサンスの花が開こうとしていたが、やはり政治的に混乱した時代であったことは興味深い。文化は泰平の時代にのみ栄えるわけではない。

どの日本史教科書を開いても、二五〇年以上も続いた江戸時代、中でも元禄年間(一六八八〜一七〇四)と文化文政年間(一八〇四〜三〇)は、安定した社会が続いた泰平の世であったと記されている。

。それぞれの時代の文化は、《元禄文化》と《化政文化》という特別な呼称が与えられて、文化的にもピークであると書かれ続けてきた。近世の中でもとりわけ平穏な時期であり、そうした環境下で庶民的な文化がピークを迎えたと考えられたのである。一冊にまとめられた概説書としては現在もつとよく書店の棚で見かける『概論日本歴史』(吉川弘文館、二〇〇〇年)は、文化文政年間に家元制度、遊芸、出版、参詣等の行動文化、相撲といった文化事象が発達したと説いている。

しかし美術に関しては、文化文政年間に活躍した絵師や良い作品がなかなか思い浮かばない。前稿で触れた一九七六年の林屋辰三郎編『化政文化の研究』(岩波書店)には美術史から赤井達郎が参加しており、「浮世絵における化政——溪斎英泉——」という論考を寄せている。溪斎英泉は練達の浮世絵師ではあるが、教科書に載せるほどのビッグネームとは言えないだろう。文学の場合は曲亭馬琴(一七六七〜一八四八)や式亭三馬(一七七六〜一八三二)、小林一茶(一七六三〜一八二八)などを文化・文政時代の作家と呼べるだろうが、美術に関しては意外に不作なのである。

もちろん文化の内容について考えておく必要がある。高い頂点を持つ時代の文化が優れているのか、それとも裾野が広がった時代が文化的であるのか、という視点の違いについてである。

『概論日本歴史』の「近世後期の文化」の項には、「読み・書き・算盤といった実用教育を中心とした寺子屋が急増するの一九世紀初めの文化・文政期のことである」という記述がある。寺子屋が平

和な時代に増加すると考えることに無理はないし、その数の変化をグラフで示せるとしたら、ピークは文化・文政期なのかもしれない。そのような裾野の広がりということが確認されるとすれば、さほど高いピークは生み出していないとしても、文化が栄えた時代と見なすことはできる。

ちなみに藩校のレベルになると開設された数を割り出すことは可能であるようで、『日本の近世13 儒学・国学・洋学』（頼祺一編、中央公論社、一九九三年）の「4. 儒学の社会化」（執筆：小島康敬）の項には、年代ごとの藩校開設数のグラフが掲載されている。それによれば、寛政から文政にかけて八十四校が開設されており、天保から慶応までの六十三校を押さえてトップに立っている。そうした点を重視すれば、化政年間を文化のピークとみることも可能なかもしれない。

近世を否定して成立した明治期には、江戸時代、とりわけその後半は極めて低く評価されていた。先述した田沼時代などはもともと見下されていた時代であり、その時代の文化が正当に評価されるようになるには、かなりの年月が必要であった。また、寛政年間と天保年間については幕府が改革を断行した時期という印象が強く、文化は弾圧されて低調だったと見られていたのではないか。

しかし写楽や歌麿は間違いなく寛政年間の絵師であるし、北斎の《富嶽三十六景》や広重の《東海道五十三次》は天保年間に描かれている。鬼才国芳は天保の改革を逆手にとるような批判精神にあふれた傑作を描いて、江戸市中の評判をとった。二つの改革期に挟ま

れた文化文政年間に目立った傑作が少ないことを言えば、高いピークを生み出したこの改革期は、むしろ文化的であったと言えるようにも思われるが、寛政文化や天保文化といった呼称は聞いたことがない。

後期浮世絵のピークは、北斎が《富嶽三十六景》をヒットさせ、広重が《東海道五十三次》でこれに続いた天保年間ではなからうか。筆者は東京近郊の絵馬を調査して回ったことがあるが、天保期から安政期にかけてがピークであるように思われた。幟旗研究の第一人者の北村勝史氏に幟旗制作の盛衰についてうかがったところ、やはり天保期がピークではないかとおっしゃっていた。

江戸文化研究の泰斗西山松之助は、「嘉永文化」を提唱している。西山の「嘉永文化試論」(『日本常民文化紀要』7号、一九八一年)は朝顔栽培にスポットを当てたユニークな論だが、遊芸・茶の湯・音楽・生け花・園芸などの文化事象に精通した論者であるだけに、なかなか説得力がある。西山は別の論考で、「嘉永文化という呼び方は、おそらく私をはじめ論じたのだと思うが、(中略)以来私は、天保改革以降、開港による海外との貿易が始まるまでの、弘化・嘉永・安政初期の時代を、江戸時代における手作り文化のあらゆる面における最も高度でかつ広汎に展開した時代と考えているので、これを嘉永文化として、そのことの論証に力を尽くしてきたのである」と述べ、「嘉永文化」が単に嘉永年間(一八四八〜五四)の文化に限定した用語ではないことを明らかにしている。西山の嘉永文化論は、十九世紀以降の江戸時代後期の文化的ピークについてはな

お検討の余地があることを示している。

《教科書掲載作品の検討》

中学や高校の生徒にとって教科書は大きな存在である。教科書に載っている作品は、無条件にすぐれた作品として脳裏にインプットされる可能性が高い。すくなくとも教科書に載っていないならば、インプットされようもない。そうした意味において、教科書掲載作品の選択は極めて重要である。以下ではこれまで議論してきた室町時代から江戸時代までに絞って、現在の日本史教科書が掲載している作品について、検討を加えてみたい。

ここで考えておかなければならないのは、作品の価値判断に関しては美術史研究者それぞれが違う物差しを持っていると言ってもよいだけに、客観的な判断が難しいことである。

そこである程度の客観性を担保するために、教科書とさほどボリュームが変わらぬコンパクトな概説書であり、現在もトップセラーを維持している『カラー版日本美術史』（美術出版社、増補新装初版二〇〇三年）を現在の美術史のスタンダードと見て、この概説書が図版に採用している絵画作品と、最新版の『詳説』が各項目の一覧表に載せているものを比較検討してみよう。上段が最新版『詳説』所載、下段が『カラー版日本美術史』所載の作品である。

（室町時代の文化）

寒山図（可翁）

妙心寺退藏院瓢鮎図（如拙）

寒山拾得図（伝周文）

四季山水図巻（山水長巻）（雪舟）

秋冬山水図（雪舟）

天橋立図（雪舟）

周茂叔愛蓮図（狩野正信）

大徳寺大仙院花鳥図（狩野元信）

瓢鮎図（如拙）

秋冬山水図（雪舟）

天橋立図（雪舟）

四季花鳥図襖（狩野元信）

達磨・蝦蟇・鉄拐図（明兆）

春屋妙葩像（明兆）

柴門新月図

観瀑図（芸阿弥）

瀟湘八景図襖（相阿弥）

竹石白鶴図屏風（伝狩野元信）

清水寺縁起絵巻（土佐光信）

浜松図屏風

四季花木図屏風

およしの尼絵巻

山水図扇面

自画像（雪村）

まず室町時代については、『詳説』は一覧表に8作品を掲げ、う

ち半分の4点を図版として掲載、対して『カラー版日本美術史』は16点を掲載している。一見して両者とも雪舟作品が目立つ。ともに『秋冬山水図(冬景)』と『天橋立図』を図版に取り上げ、『詳説』は『山水長巻』も一覽表に載せている。

如拙の『瓢鮎図』と狩野元信の大仙院の襖絵も、両者ともに図版に取り上げている。如拙の『瓢鮎図』は筆者にはそれほどの名画とは思えないのだが、ほとんどすべての教科書や美術史の概説書が図版に取り上げている。高名な如拙の数少ない真筆であることと、禅僧による詩文が多数書き添えられたいかにも室町時代の禅宗文化に根差した作品(詩画軸)であることが、昔から評価されてきた理由と考えられる。

『詳説』が一覽表に載せるのに、『カラー版日本美術史』が図版に取り上げていないのが、可翁筆『寒山図』と伝周文筆『寒山拾得図』である。ともに室町水墨画の専門家でなければすぐには思い出せないような渋い作品である。近年の美術全集では、室町時代の絵画作品に占める大和絵の割合が多くなっていることもあって、両作品ともほとんど取り上げられなくなっている。『詳説』では古臭い作品選定が墨守されているというところだろう。

逆に『詳説』の一覽表には名前がないが、『カラー版日本美術史』が図版を載せている作品に、水墨系作品としては阿弥派の2点と雪村の自画像、それに2点の大和絵屏風がある。いずれも教科書に図版が載せられるべき優れた作品である。水墨系作品の優遇はともかく、大和絵系作品の冷遇を見れば、教科書は近年の美術史研究の動

向を反映していないと言わざるを得ない。

蛇足だが、『おようのあま絵巻』は大和絵系の中でも筆者が素朴絵と呼ぶ作品である(『日本の素朴絵』ピエ・ブックス、二〇一一年)。素朴絵とはリアリズムにこだわらぬおらかな絵を言い、そのような作品が連続と描かれてきたことは日本美術の大きな特色であると筆者は考えているが、まだ素朴絵の一般の認知度は低いと言わざるを得ない。代表的な素朴絵であるこの絵巻を、貴重な図版に割り当てた『カラー版日本美術史』担当者の見識に敬意を表したい。

(桃山文化)

洛中洛外図屏風(狩野永徳)

洛中洛外図屏風

唐獅子図屏風(狩野永徳)

唐獅子図屏風(狩野永徳)

檜図屏風(狩野永徳)

聚光院花鳥図襖(狩野永徳)

松鷹図(狩野山楽)

智積院襖絵(楓図)(伝長谷川等伯)

楓図襖(長谷川等伯)

松林図屏風(長谷川等伯)

松林図屏風(長谷川等伯)

山水図屏風(海北友松)

職人尽図屏風(狩野吉信)

花下遊楽図屏風(狩野長信)

高雄観楓図屏風(狩野秀頼)

南蛮屏風

南蛮屏風

(寛永期の文化)

風神雷神図屏風(俵屋宗達)

風神雷神図屏風(俵屋宗達)

鶴図下絵和歌巻(俵屋宗達)

大徳寺方丈襖絵(狩野探幽)

二条城襖(狩野探幽)

彦根屏風

彦根屏風

夕顔棚納涼図(久隅守景)

夕顔棚納涼図(久隅守景)

雪汀水禽図屏風(狩野山雪)

浄瑠璃物語絵巻(岩佐又兵衛)

舟木本洛中洛外図屏風

(岩佐又兵衛)

四条河原遊楽図屏風

泰正王侯騎馬図屏風

次に桃山文化と寛永期の文化について検討を加えよう。『詳説』は両者を分割しているが、『カラー版日本美術史』は『桃山・江戸Ⅰ』という項目で一括している。

まず桃山文化については、『詳説』が11点をリストに掲げ、うち4点を図版に取り上げているのに対し、『カラー版日本美術史』は6点の掲載にとどめている。『詳説』が桃山文化に重きを置いていることが分かる。両者がともに図版に取り上げるのは永徳の《唐獅子図屏風》と《洛中洛外図屏風》、それに長谷川等伯の《松林図屏風》の3作品で、いずれも日本美術を代表する名品である。南蛮屏風も

両者ともに取り上げているが、『詳説』をはじめとする教科書が掲載するのは南蛮人が登場する場面の部分図であり、美術作品としてはなく、歴史資料として扱われている場合が多い。

『詳説』がリストに載せるのに『カラー版日本美術史』が取り上げていない作品に、狩野山楽筆《松鷹図》や海北友松筆《山水図屏風》がある。山楽は昔から永徳と並ぶ名手として名高いが、岩佐又兵衛を割愛してまで載せなければならないのかどうか、検討の余地がある。海北友松も重要な絵師ではあるが、図版の掲載なしに一覧表に「山水図」という作品名だけを載せることにはどれほどの意味があるのだろうか。世の中に山水図屏風なるものは数え切れぬほど存在するので、受験生が《海北友松筆山水図屏風》と暗記したところで、何の意味もないだろう。

江戸時代初期については、『詳説』よりも『カラー版日本美術史』の方が手厚い。注目されるのは狩野山雪筆の《雪汀水禽図屏風》と岩佐又兵衛の《浄瑠璃物語絵巻》、それに舟木本《洛中洛外図屏風》である。

狩野山雪の屏風は文句なしの名作であるが、『詳説』には記載がなく、まだ国宝にも指定されていない。山雪は江戸に拠点を移して江戸幕府の御用を務めた探幽一門と袂を分かち、京都に居残って制作をつづけた京狩野を代表する絵師であるが、まさにそのことが、日本史教科書に軽んじられた理由かもしれない。

岩佐又兵衛については前稿(一)で触れたが、その実像の解明は現在も進行中であって、舟木本《洛中洛外図屏風》を又兵衛筆と見

ることに、ようやく研究者間の合意が出来つつある段階である。浮世絵の元祖と目されるような風俗図屏風から、緻密に描き込んだ濃彩の豪華絵巻群までをレパートリーとした又兵衛は、宗達と並ぶ江戸初期画壇の双璧であり、近年の美術全集が多くのページを割り当ててくるスター絵師である。日本史教科書がその名を載せる日もそう遠くないものと思われる。

(二)元禄文化)

紅白梅図屏風(尾形光琳)
燕子花図屏風(尾形光琳)
見返り美人図(菱川師宣)
洛中洛外図巻(住吉具慶)

燕子花図(尾形光琳)
見返り美人(菱川師宣)

花籠図(尾形乾山)
八千代太夫図
竹抜き五郎(鳥居清長)

元禄文化については、『詳説』が一覧表に挙げるのは4点のみ、『カラー版日本美術史』が5点の掲載と両者とも少ない。『詳説』の一覧表はこの4点の絵画の次に工芸作品もリストアップしており、光琳の《八橋時絵螺鈿硯箱》と、『色絵吉野山図茶壺』、『色絵藤花文茶壺』、『色絵月梅文茶壺』と3点もの野々村仁清作品を掲載している。3作品の掲載は雪舟や永徳と同格であり、すべて茶壺であることを考えれば、仁清は驚くべき厚遇を受けていると言わねばなら

ない。元禄時代には他に掲載すべき美術作品が見えたらなかったということだろう。幾度か言及しているように、元禄時代は必ずしも美術史のピークではなかった。

菱川師宣の《見返り美人図》は、如拙の《瓢鮎図》と同様に、ほぼすべての教科書や美術史概説書が取り上げる有名作品であるが、筆者にはやはりそれほどの名画とは思えない。師宣の画業は一点制作の《見返り美人図》より、木版で大量に刷られた商業ベースの安価な版画が重要であると考ええるが、その大半は春画なので、それらを教科書に載せるわけにはいかなかったということかもしれない。

『詳説』は住吉具慶の《洛中洛外図巻》をリストに挙げているが、『カラー版日本美術史』にその図版はない。戦前の平凡社版『世界美術全集』には掲載されているものの、その後の美術全集の類でこの作品を取り上げているものはほとんどない。多くの日本史教科書は、昔から土佐光起や住吉如慶・具慶父子の名前と作品を載せ続けているが、作品が高く評価されていることではなく、幕府や朝廷の御用を務めたことが、歴史研究者に重視されたためだろう。

最新版の『詳説』が取り上げていない重要な造形に、円空の木彫像と大津絵がある。両者とも『カラー版日本美術史』にも図版は掲載されていない。

東日本各地を遊行して、その土地の魂と言わなければならない土地の樹木から直截に彫り出した円空の神仏像は、真にオリジナルな宗教美術である。一九六〇年代から評価され始め、近年はアカデミックな研究者の間でも評価が高まり、美術全集も多くのページを割く

ようになった。しかし元禄文化の中核である上方町人のための造形ではないためか、『詳説』をはじめとするいくつかの教科書にまだその記述はない。実は『詳説』は一九九二年から一九九三年にかけて、『新詳説日本史改訂版』の円空を取り上げていた時期があったのだが、その後取り上げなくなってしまう。何か理由があったのだろうか。ぜひ復活させていただきたいものである。

西の庶民的絵画の代表である大津絵も、教科書に取り上げられるべきではないだろうか。大津絵は東海道の宿駅大津で、旅人の土産として売られていた素朴な民画であるが、十七世紀という早い時期に、庶民を購買層とする商業的なアートが登場していることは、日本文化が誇るべき歴史事象であると考えられる。先述した素朴絵として高く評価されるのはもちろん、庶民文化の水準を示す点でも重要である。

〔宝暦・天明期の文化〕

五常（鈴木春信）
当时全盛美人揃（喜多川歌麿）
奴江戸兵衛（東洲斎写楽）
十便十宜図（池大雅・与謝蕪村）
雪松図屏風（円山応挙）
保津川図屏風（円山応挙）
不忍池図（司馬江漢）

縁先美人（鈴木春信）
浮気の相（喜多川歌麿）
奴江戸兵衛（東洲斎写楽）
十便十宜図（池大雅・与謝蕪村）
藤花図屏風（円山応挙）
不忍池図（小田野直武）

山水人物図（池大雅）
新緑杜鵑図（与謝蕪村）
龍虎図襖（長澤声雪）
白梅図襖（呉春）
動植綵絵（伊藤若冲）
群仙図屏風（曾我蕭白）

最新版の『詳説』は江戸時代の絵師として実に22人も名を挙げているが、そのリストには一人の重要な絵師の名が漏れている。

二〇一六年の春に東京都美術館で開催された伊藤若冲の展覧会は、入場まで5時間待ちの時間帯も出現するほどの盛況であった。今や若冲は、日本美術の中でも最も観客動員力のあるコンテンツとなった。私見でも日本絵画史の中で五本の指に入る重要な存在である。その若冲の名が『詳説』には見えないのだ（若冲を取り上げている教科書も数種ある）。今回のブームを受けて、今後の改訂で取り上げられる可能性は高まるだろうが、日本絵画史上指折りの絵師がなぜこれまで多くの教科書に取り上げられなかったのか、一考の余地がある。

『詳説』が最新版でようやく独立させた『宝暦・天明期の文化』の節の作品リストには、7点の絵画作品が挙げられている。鈴木春信・喜多川歌麿・東洲斎写楽の有名浮世絵師3人のそれぞれ1点と、池大雅の南画、円山応挙の屏風2点、それに司馬江漢の銅版画である。十八世紀後半は錦絵の黄金期であるが、『カラー版日本美術史』

も浮世絵師についてはやはりこの3人を選んでいる。掲載作品は写楽については両者とも『三代目大谷鬼次の奴江戸兵衛』を選び、春信と歌麿は異なる作品を選んでいる。

彼ら浮世絵師は膨大な数を描いているので、代表作を選ぶのがそもそも難しい。『詳説』は春信の錦絵の代表作として儒教の教える五つの道(五常)を描くシリーズの《智》という1点を選んで図版にし、一覽表にもその作品名を掲載している。まじめな受験生は『五常の智』という作品名を暗記するわけだが、この作品は春信が描いた数多の錦絵の一枚にすぎず、そのタイトル名の暗記にほとんど意味はない。

『カラー版日本美術史』は、与謝蕪村、小田野直武、長澤芦雪、呉春、伊藤若冲、曾我蕭白の代表作を掲載している。この6名はいずれもすぐに教科書に名前が載っておかしくない大物絵師であり、近年の美術全集においても、彼らの扱いはかつてとは比較にならないほど大きくなっている。

蕪村は『詳説』では大雅と並んで本文中と一覽表に名前が記載されるが、両者合作の《十便十宜図》については大雅の《釣便図》が図版に選ばれているので、『詳説』に蕪村画の図版はない。6名の中でもとりわけ蕪村と若冲は日本美術史を代表する絵師と言つても過言ではなく、少なくとも住吉具慶などよりはるかに重要な絵師であろう。『詳説』にまだ若冲の名は見えず、蕪村の扱いも軽いと言わざるを得ない。

若冲や蕭白は江戸時代にはそれなりの人気絵師であったが、その

後忘れられた時期があり、半世紀ほど前までほとんど知る人もない存在であった。若冲や蕭白に再び光が当たり始めたのは、美術史家辻惟雄が一九六八年に『美術手帖』に発表した「奇想の系譜——江戸のアヴァンギャルド」という論考がきっかけである。岩佐又兵衛、狩野山雪、伊藤若冲、曾我蕭白、歌川国芳の5名の個性的な絵師の迫力ある作品が紹介され、彼らの画業がようやく世間に認知されたのである(一九七〇年に単行本『奇想の系譜』にまとめられた際に長澤芦雪が加えられた)。

この『奇想の系譜』のインパクトのあと、6名の奇想の絵師の展覧会が時折開かれるようになり、徐々に彼らの認知度が上がっていきののだが、しばらくの間はまだ知る人ぞ知るとい程度だったので、教科書に名前が載らないのも無理からぬことだったのである。そうした状況を考えると、一九九〇年の三省堂の教科書『詳解日本史』(青木美智雄・深谷克己他)が若冲を取り上げたのは、特筆すべき英断であった。

現在の若冲ブームは、二〇〇〇年に京都国立博物館が開催した展覧会に端を発している。その後の過熱ぶりはすさまじく、生誕三〇〇年を記念する二〇一六年の展覧会には、一昔前には想像もできなかったほどの観客が押し寄せた。NHK等での番組放映も相次いでいる。ようやく時代が若冲に追いついたのである。

若冲が半世紀前まで埋もれていた理由はいくつか考えられるが、賄賂にまみれたとされた田沼政治のイメージが極端に悪かったことに加え、江戸後期の文化を化政文化と呼ぶ枠組みが出来上がった結

果、文学も含めた十八世紀後半の文化全体が低くみられてしまったことも一因だろう。元禄と化政をピークとみる近世文化史の「典型」を成立させたことの責任は、重いと云わざるを得ない。

先に南蘋画の流入が果たした役割の大きさについて言及したが、その実態の研究が遅れ、理解が十分でなかったことも、若冲が埋没した理由の一つだろう。この点については美術史側の責任も大きかった。

先に少し言及しているが、臨済宗中興の祖と称えられる禅僧白隠も、教科書が載せるべき巨人である。白隠は東海道の宿駅原（現在の沼津市）に生まれ、後半生を故郷の松蔭寺で住職を務めながら庶民教化に尽くし、多くの弟子を育てた偉大な宗教者である。現在の臨済宗の僧の系譜を遡ればすべて白隠に行き着くと言われる偉大な禅僧であり、絵画史においても、自らの内面を素朴な筆致で表現する禅画の大成者として、後世に大きな影響を与えている。

貞享2年（一六八五）に生まれた白隠は二〇代の頃から絵に親しんでいたらしいが、本格的に禅画を描き始めるのは六七歳であった宝暦元年（一七五二）頃からで、八〇歳を過ぎた明和年間に多くの傑作を描いている。すでに高齢ではあったが、まさに「宝暦・天明期の文化」の幕を開けた画人である。その画業は片田舎の沼津で展開されたものであり、文化の地方への拡散という文脈からも、実に大きな存在であった。

白隠はそのように宗教者としても画人としても重要であるが、『詳説』にはまだ名前が見えない。もっとも『カラー版日本美術史』

も本文中に名前を載せてはいるものの、図版は掲載していない。各種美術全集での白隠や円空らの近世の宗教美術の扱いは徐々に大きくなりつつあるが、これからさらに評価を高める努力が必要だろう。

（化政文化）

富嶽三十六景（葛飾北斎）

富嶽三十六景（葛飾北斎）

東海道五十三次（歌川広重）

名所江戸百景（歌川広重）

朝比奈小入嶋遊（歌川国芳）

鷹見泉石像（渡辺崋山）

鷹見泉石像（渡辺崋山）

一掃百態（渡辺崋山）

柳鶯群禽図屏風（呉春）

浅間山図屏風（垂欧堂田善）

夏草図屏風（酒井抱一）

東雲篩雪図（浦上玉堂）

亦復一棗帖（田能村竹田）

公余探勝図卷（谷文晁）

化政文化に関してまず問題なのは、『詳説』が図版にしている4点の錦絵すべてが天保年間以降の作品であることだが、標題を「江戸後期の文化」に変更すれば解決する話である。

『詳説』と『カラー版日本美術史』がともに図版に取り上げているのが、葛飾北斎の《富嶽三十六景》と渡辺崋山の《鷹見泉石像》

である。《富嶽三十六景》が日本美術を代表する傑作であることは多くの人が認めるところだろうが、《鷹見泉石像》はさほど知名度が高くない作品だろう。しかしこの作品は昔から一部で高く評価されており、戦前から図版に取り上げる教科書が多かった。一九五一年には早くも国宝に指定されている。古代の仏教美術などと比べて文化財指定が遅れがちであった近世絵画としては、異例の早い出世である。おそらくリアリズムに徹する画風が近代に先駆けるものとして評価されたのだろう。あるいは華山は『慎機論』を著して幕府を批判し、蛮社の獄で自刃させられるなど政治上で大きな役割を果たした人物なので、歴史学者にシンパシーを感じる者が多かったのかもしれない。

亜欧堂田善の西洋絵画の技法を取り入れた屏風が教科書に載るのも、同じく近代から江戸を評価する視点があらわれたものだろう。若冲や蕭白の評価が遅れたのとは好対照と言うべきであろう。

《発見された日本美術》

先に辻惟雄による奇想の画家たちの発見について触れたが、蕭白や若冲は、日本全体が西欧を追いかけた明治期にいったん忘れ去られた画人である。近代は近世の否定の上に成立したので、近世文化の果実というべき奇想の画家たちは、西洋美術をあがめる時代風潮の中で否定され、埋没してしまつたのである。

そうした事情は、円空についても、あるいは白隠や大津絵につい

ても同じである。白隠や大津絵が見直され始めるのは大正時代に入ってからである。円空が再発見されるのは昭和になつてからで、本格的なブームが巻き起こるのは一九六〇年代のことであつた。それらはいずれも庶民に寄り添つた素材で親しみやすい造形である。伸びやかでぬくもりのある造形は現代人にも十分魅力的であるし、日本オリジナルを評価する観点からも、重要な作品群である。ぜひとも教科書に掲載していただきたいものである。筆者としては木喰や仙厓も候補に加えたいが、順番はかなり先のことになるのだろう。

そのように美術作品の評価は時代によつて大きく揺れ動くことがある。筆者はかつて価値観の変動の問題を拙著『日本美術の発見者たち』（辻惟雄・山下裕二との共著、東京大学出版会、二〇〇三年）で論じたことがあるが、美術史の研究は日々進歩している。美術作品の評価が最終的には個人の主観による以上、価値観の変動はこれからおこり得るだろう。

しかし現在の日本史教科書は、古い価値観をそのまま引きずつている部分が多いように思えてならない。権力者とのつながりが深かつた絵師を大きく扱うのではなく、今を生きる我々の目に魅力的に映る作品を掲載して、はじめて日本美術に接する高校生に、その素晴らしさを伝えていただきたいと切望する。

図版は京都国立博物館の『没後200年 若冲』展図録より転載した。