

地域美術館における資料の収集・研究・展示論

——鹿児島江戸時代絵画を実例として——

永田 雄次郎

(1983年10月15日 受理)

On the Ways of Collecting, Selecting and Displaying the Materials
in the Provincial Museum of Arts

Yujiro NAGATA

[1]

今日、日本の各地には数多くの博物館が存在している。それでは、このような博物館とはいかなるものであるのだろうか。博物館と博物館専門職を代表する国際的非政府機構として1946年に結成された国際博物館会議 (International Council of Museums 略して ICOM) における、1951年7月ロンドンでの会議で定義された内容を提示してみよう。

博物館とは、芸術、歴史、美術、科学および技術関係の収集品ならびに植物園、動物園、水族館等、文化的価値のある資料、標本類を各種の方法で保存し、研究し、その価値を高揚し、なかんづく公衆の慰楽と教育に資するために公開することを目的として、公共の利益のために經常されるあらゆる恒常的施設をいう¹⁾。

ここにおいて、博物館は、広く「もの」を収集 (保存を含む) し、研究し、その収集品を基本とした展示によって、人々に学問的知識や情報を楽しみながら与えるという社会教育的意味を持った存在であることが理解されよう。これら博物館はさまざまな種類のものがあり、いく通りかの分類がなされるであろう。たとえば、歴史博物館や美術館のような文科系博物館、科学博物館や動・植物園といった自然系博物館、さらに、それらを総合した形式の総合博物館など、学問体系による分類が考えられる。また、国立博物館、公立博物館、私立博物館といった設立・管理者の相違が、それぞれの博物館の性格を規定することもあるかも知れない。

このような分類にあって、中央の博物館と地域の博物館 (地方の博物館) という区分も、1つの大きな意味を持っているのではないだろうか。近年「地方の時代」という言葉がたびたび使用され、中央の文化に対して、地方の文化を見直し、その地方独自の地域性格 (地方性) を認識しようとする動きが高まっている。この意識と博物館の思想が結びついて、地方自治体 (都道府県・市町村) を中心とした公立レベルの地域博物館が数多く設立されてきている。本論においては、中央の博物館とは異なった独自性を持つそのような地域博物館の内、都道府県および同庁所在都市立レベルの施設の存在意味を考え、その博物館の資料の収集・研究・展示について考察する。次に、博物館の中で、美術館というものにその施設を限定して、上記の地域博物館と同じレベルの地域美術館にお

ける、同様の資料（美術作品）の収集・研究・展示について論究する。この場合、1つの実例として、鹿児島県の江戸時代の絵画作品を資料にあげて、実際的な鹿児島県における公立レベルの地域博物館の問題に展開させていくことにしたい。以上のような観点における論述は、博物館活動の中心的存在である、専門的職員としての学芸員の資料収集・研究・展示についての方法論と一致する部分も多い²⁾。その意味から、本論は、地域博物館の学芸員の立場から見た地域博物館論、さらに、地域美術館の学芸員の立場から見た地域美術館論であると考えられるかも知れない。

[2]

地域博物館とはいかなるものか、日本で最初の博物館学の著書といってよい、棚橋源太郎氏の『博物館学綱要』には、以下のように書かれている。（この著書では、地域博物館ではなく地方博物館と表現されている。）

地方博物館は、当該地方民衆の啓発を目的に建設されるもので、英国では Provincial museum 或は Country museum ドイツでは Landesmuseum 或は Provinzialmuseum などと称しているものがそれである。（中略）何れも、その蒐集陳列品の選択には、当該地方関係のものを重視し、地方的色彩の濃厚なものであらねばならぬ³⁾。

地方の人々の啓発のために、地方的色彩の濃厚なものを収集・展示することが地方博物館の基本的立場であるという指摘は十分に妥当性を持っているだろう。加藤有次氏は、「なぜ、同じような博物館を、各地域ごとに必要とするのか。」⁴⁾という問いを付加して、その目的論をさらに追求する姿勢をとっている。

各地域ごとに博物館を必要とすることは、いかなる小都市、いかなる小地域であっても、そこには地域としての特質（国民性からはじまり、県民性、市民性、町民性、村民性といったように）があり、それらの郷土地域には、数百年、数千年の永い歴史的風土によって培われた、それぞれの特質が築かれている。つまり、郷土という地域あるいは風土が形成されて、特有の文化が創造されているのであるから、この風土と文化を保存し、未来社会のために活用し、新しい文化を創造し育成しなければならない使命があるのである⁵⁾。

ここで、棚橋氏の「地方的色彩の濃厚なもの」を収集するという考え方が、「郷土という地域、風土が創造した特有な文化」に根ざした収集・研究・展示という意味論にまで展開された。地域性に根ざした地域文化の意味を重視した博物館活動によって、地域の人々は、自分達の文化的立場や特徴を認識し、地域文化への自覚を高めさせられる。高まった自覚から生じる地域文化に対する誇りというものは、次の時代への文化の伝達をも意味している。一方、他の地域の人々にとって、このような活動を通して自分達の生活する地域の文化と比較研究できることから、各地域の独自性が認識させられたり、お互いの共通性を発見させられたりすることがあれば、その活動は高度な学問的意義を持っているといわなければならない。

人々に地域文化の意義や独自性を伝達する方法として、学校教育における郷土教育も重要であ

る。しかし、これは学校に関係する人々に限定される。不特定多数の人々を対象にした知識や情報の伝達、つまり社会教育としての地域文化伝達の方が設定される必要性があり、その1つとして地域博物館の意義が存在する。地域博物館は、地域文化を考える上で、これに関係する「もの」を収集・研究・展示するという総合的な機関であり、その地域の文化の中心、換言すれば「地域文化センター」としての存在意味をそこに持ってくる。

次に、その地域文化の範囲はどのあたりまでなのかということが問題となる。今日では、県民性といったように、都道府県というものが1つの大きな単位と考えられることが多く、都道府県立か、その中心地である同庁所在都市レベルによって把握される範囲の地域博物館というものが、以上の存在意味に関連して、まず第1に考えられる。逆にいえば、このレベルの地域博物館の存在する意味は、上に述べられた内容を持ったものとして考えられるべきであろう。それゆえに、以下に論述する地域博物館のレベルは、都道府県および同庁所在都市立レベルであると考え置きいただきたい。

それでは、その地域に特有な「もの」を収集・研究・展示するだけで、地域博物館は活動できるといえるのであろうか。倉田公裕氏は、「地域の研究＝郷土学」という立場を提唱された上で、次のように述べられている。

〔郷土学とは〕郷土（県域）を日本全体の中に位置付け、或いは世界の中に位置付けて見ることであり、それは偏狭なお国自慢や、盲目的信仰ではない。また過去の伝統文化の頑迷な継承でもない。現在の学問系列の諸学を、県域という風土（郷土）による統合である⁶⁾。

ここでは2つのことが明確化される。まず第1は、「郷土を日本全体、世界の中に位置付ける。」ことに起因するもので、地域博物館において、その中心となるべき「もの（資料）」は、比較検討の上に存在するということである。中央のものと地方のものという比較も可能であるし、1つの地域と他地域の比較も考えられよう。比較するという立場を持って資料を収集・研究・展示するということの必要性、重要性が認識されれば、その結果として、日本全体、世界の中に資料が正しく位置づけられることにつながる。そこにおいて、資料の意味や価値は正確に把握され、人々は、学問的意義を持ちつつ正しい地域文化の認識へと導かれるであろう。

このような比較検討ということから、資料の精選、特に地域博物館の展示資料の精選という問題が生じる。地域博物館の資料は、中央や他地域のものとは比べて単に珍しいものだけであってよいのだろうか。我々は地域博物館に行った時、この地方独特であるといって展示されている資料を前にして、「確かに珍しいが、これは博物館に展示すべきものかどうか」という疑問を含めた思いにかられたことがないだろうか。原則的には、その地域独特の資料を展示する意義はある。考古、歴史、民俗資料の場合にはその意味はかなり大きい。だが、その時でも、単に珍奇だけでは博物館資料として展示されるという意味を持たないのではないだろうか。資料について、中央や他地域との比較研究などから、展示に耐えうる学問的意味や価値を見出すことが必要である。確かに、学芸

員は、その地域の資料を量的にできるだけ多く収集すべきであり、それらのものに対する最大量の知識は得ておかなければならない。しかし、重要なことは、多くの資料について比較検討することでそれらを精選し、その精選によって意味づけされた資料をより多く作り上げていくのに学芸員は努力するということである。そこに学芸員の研究分野の重要性があり、研究に基づく学問的に裏づけられた資料の展示というものは、地域博物館において単に珍しいだけの「偏狭なお国自慢」的展示になることなしに、その資料が日本や世界の中でどのような位置にあるのか、正しく人々に理解させることになろう。

次の問題は、資料を単なるお国自慢ではなく、日本や世界の中に位置づけて展示することだけでは、地域博物館の活動としてはまだ不十分に思えるというものである。中央や他地域との比較において、正当な文化的価値を見出すことのできる資料展示は、その地域の特質を浮び上がらせ、地域の人々に誇りを持たせることに寄与するが、先ほど、加藤氏の論のところで少し触れたように、これから地域の新たな歴史を築いてゆく原動力ともなる展示であることも必要なのではないだろうか。博物館の資料というものは、「過去の伝統文化の頑迷な継承」のためのみではない。よく、「博物館は古いものばかり置かれていて、暗くて面白くない。」といわれることがあるが、これは、その館において価値ある資料が展示されていても、未来につながる発想に欠けた展示がなされていることが1つの原因ではないのであろうか。地域博物館は、その地域の歴史性や地理的条件などを基本とした適切な順序で資料を展示し、資料の前に有効な解説文を提示したりして、人々にその地域的特色を資料でもって物語らせ、さらにその地域の文化価値を未来に向けさせることを行なうべきである。そうすることによって、その資料に触発されて、未来に向かって新しいものを創造する人物が現われてくることであろう。また、地域の資料を見た若い世代の人々が、その資料を基本とした地域文化に興味を持ち、学術的に研究したいと思うようになってくれば、そのような研究が当該博物館や大学などを中心に活発に行なわれ、学問的に高い業績をあげることにもなる。一方、このような資料を他地域の人々が見た時、その資料から、あらためて自分達の地域の文化を再認識させ、新たにその他地域の人々の地域文化を創造させることがあれば、それは、他地域の未来文化の創造にも寄与することにもなる。上記の場合を含めて、そのようなところに、地域博物館活動は、現代の文化創造につながりを持って未来を志向するのである。前述したレベルの地域博物館の存在意味と、その活動内容である資料の収集・研究・展示の方針は、ここに至って明確化されてきたといってもよいであろう。

[3]

本章においては、前章で考察した公立レベルの地域博物館の資料の収集・研究・展示の問題を、同じレベルの地域美術館（公立の総合博物館における美術館的活動も含める）に限定して論じることとする。

美術館は、文献などの第2次資料を除けば、資料として美術作品（工芸作品や書道作品も含む）

を収集・研究・展示することで、人々に芸術のすばらしさを伝達する機関で、博物館施設の内の1つである。とりわけ、地域美術館とは、地域の美術を中心に、その地域の美術の独自性を表現させることに大きな意味を持って存在する。以上のようなことから、地域美術館にあっても、資料としての美術作品に対して、前章に述べた地域博物館におけると同様の精選が行なわなければならない。それは、地域の美術作品を、中央や他地域のものと比較検討することによって、日本や世界の中に正しく意味づけし、未来の美術創造に向かわせるための精選を意味する。この美術作品というものは、芸術の領域にある。芸術作品の比較検討は、他の資料の場合と比べて独自性があるのだろうか。これらを考え合わせて、資料としての美術作品の比較検討による精選について論述していこう。

一国の文化活動は、つねに都を中心として発達した。ことに芸術は人間の情操的な——それは都雅といいかえられる——美的意欲の所産であるだけに、都という社会の一つの特色である情操的な地盤において成育した⁷⁾。

源豊宗氏は、以上のように芸術の構造を考えられた。確かに、芸術はこのような都の様式(中央様式)が地方に伝播して、その地方の地域的特質を備えて地方様式を確立させる場合が多く、源氏の論もかなりの妥当性を持っているように思える。このような考えを持って地域美術館における資料としての美術品を見る時、中央様式と地方様式を比較するということは大きな意味を持ってくる。ただ、この比較において、根本的に、中央様式に比べて地方様式は拙劣であるということではないことを確認しておく必要がある。新しい様式というものは中央で成立し、地方にそれが入ってくる場合が多いのは事実である。しかし、新しい様式が中央からある地域に入ってきた時、中央様式に対して、「秀れた芸術意志といった、その地域の内面性に基ついた造形感情(地方性)が共鳴して地方様式が形成されれば、それは決して中央様式より下位に置かれるものではない。」⁸⁾という、矢崎美盛氏の論は説得力があるし、我々もそれを諒解できることであろう。

このことは、同時に、芸術作品である美術作品の特徴をも示しているのである。美術作品は、中央様式のもの、地方様式のものどちらにあっても、歴史性や地域性によってその価値が判断されることのほかに、芸術が具有する「芸術性」と呼ばれる美的価値判断というものを持ってその価値が判断されるという面がある。たとえば、地域美術館における資料としての美術作品は、他の地域博物館の資料(考古、歴史、民俗資料などが代表的であろうか)の場合に比べて、時代的に古いから、この地域独自の形だからといったところに価値を見出すことは、それらのものよりも少ないのである。もちろん、歴史性や地域性による価値判断を美術作品においては、おろそかにしてもよいという意味ではない。また、中央様式だからすべて秀れた作品であるという論も成立しないのである。このような美的価値判断が伴うところに、美術館資料としての美術品の特質があり、美術館における資料(美術作品)の収集・研究・展示の独自性を特徴づけている。

それでは、美術作品を含めた芸術作品における美的価値判断はどのような規準を持って行なえばよいのであろうか。結論的に述べると、芸術作品がいかに「美しく造形」されているかを考えるこ

とだと思われるのである。「美しく造形」ということは、単に技術の問題ではない。芸術は、根源的には美を追求するものであるということが、古来より論じられてきている。人間は、本質的に真・善・美を求める。芸術は、その人間の本質に根ざす美を求めるといって大きな存在意義と価値を持っている。美は、真の持つ論理的客観性や、善のような倫理的意志を契機としたものではなく、美的感動というものを基本にした感情の領域に大きな比重を持って存在することを特徴とする。あるものに対して、直観的美的感動を体験した芸術家が、「美しい造形」として芸術作品化するのである。それゆえに、「美しく造形」ということは、芸術作品化する際の技術的所作だけを意味しているのではない。さらに、このような芸術作品を他者が見た時、芸術家の美的感動に触発されて、自分達も新たな美をそこに発見し、芸術作品を通して芸術家とその美的感動を共有することが起こり得る。ここに、「美しく造形」された芸術作品における美の普遍性を見るのである。このような美の普遍性による美的価値規準こそが、芸術作品における美的価値判断における規準になると考えられる。

このような立場から見ると、美的普遍性を持った芸術作品は、中央や地方といった空間性や、各時代における趣味の相違などに起因する時代精神といった時間性を超えたものであるように思われる。だが、同時に、鋭敏で美的直観力に秀れた個人の作品創造は、中央様式、地方様式、時代様式をも創り上げる。ある時代、地域性などを鋭く見てとった、美的直観力も秀れた個性は、その時代、地域の人々の中に創造される、時代様式、中央・地方様式を創り上げる指導者的存在になるし、その芸術家の作品は、その時代や地域の典型として永く伝えられていく。時代や地域によって、「美しく造形」された形が異なることがあるのはそのためであり、たとえば、時代精神を美的造形の中で歴史的に見ていく美術史や、地域的特質をそこに追求する地域美術研究の意義も、この点から出発している。

このように、芸術の価値判断には多様性がある。地域性や時代性における判断も重要であるが、芸術独自の美的価値判断は、特に重要な意味を持つことが認識されるであろう。この芸術の領域の中に美術は属しており、美術館における資料としての美術作品の精選には、時代性、地域性と合わせて美の普遍性に基づく美的価値判断が大きく作用してくる。

地域美術館においては、資料である美術作品について、地域性ととともに、このような美的価値判断による比較検討からも精選していかなければならない。確かに、中央様式のヴァリエーションとして地方様式が出来上がることが多いのは事実である。だが、そのヴァリエーションの中に、その地域独自の秀れた美的資質が表現されたものは意味を持ち、前述したように、美的価値の面からも、中央様式のものの方が、地方様式より秀れているとは考えられないことは再確認すべきであろう。源豊宗氏は、「ソフィスケートされない、生命的たくましさを持った単純さの地方の美意識を持った地方芸術が、室町時代などには、京都にも進出して、中央に対して活力を入れた。」⁹⁾と積極的な評価をされている。秀れた地方様式の作品は、この意味で、その時代の様式や中央様式に対し、1つの価値観を持ち、中央の美術館に展示されても、独自の存在意義を主張する。ただ、中央

様式の美術作品に比して、地方様式的美術作品の方が美的価値においてやや劣るものが多いのも事実である。そこで、地域美術館の学芸員は、中央様式と地方様式の比較によって、資料として地域の美術作品を精選する場合、それらの作品の美術価値判断を、より冷静かつ客観的に行なわなければならない。もちろん、中央と地方の比較だけでなく、他の地域との比較においても、同様の姿勢を持つべきである。

次に、これは地域美術館に限ったことではないが、現代作家の作品のように、まだ歴史的評価が定着せず、現代の美術情況を示すといったものを除けば、それ以前の資料としての美術品を美術史的に考察することも、前に述べた事項を考えると、美術館においてはきわめて重要である。地域美術館で、地域の美術品やそれに関係する文献を収集し、それを基本にその地域の美術の流れを把握するという事は、現存する美術作品が点の集積のような個別的混在としてではなく、意味ある線の流れ（歴史的流れ）として人々を正しい美術理解に導く大きな要因となる。地域美術館で正しく作られた地域美術の流れであれば、それと中央や他地域の美術の流れを、美的価値判断を持って厳格に比較検討する時、それらとの真の共通性や、その地域の真の独自性が美術の中に自覚されよう。このような立場で展示された作品を通して、地域の人々が自分達の美術に秀れた独自性を見出したならば、それは誇りとなって美術がますます向上の道を歩むであろうし、中央や他地域より劣る点が発見されたならば、その点を是正して、より秀れた美術作品の創造に向かわせるであろう。地域美術館において、中央や他地域の美術品との比較をより明らかにするために、特に展示においては、参考展示品として、それら中央や他地域の美術品を若干、地域美術品と並置するのにも上のような意味を考えると重要であるように思われてくる。このような考え方に立脚して、地域の人々に明日につながる美術作品の創造や美術愛好の意欲を持たせるのは、地域美術館の大きな役割である。

以上のような論究により、都道府県および同庁所在都市立レベルの公立地域美術館の資料（美術作品）の収集・研究・展示の意味が明確になった。特に、多く収集された資料（美術作品）の、地域性、歴史性とともな美的価値判断による精選という、学芸員の研究活動から、それを人々に伝達する展示について力点が置かれた。しかし、このような精選する力を学芸員が持っておれば、収集においても、未来の無駄な資料収集が避けられもする。また、このような考え方は地域美術館に限らず、中央の美術館でも同様であり、次の林屋辰三郎氏の見解は、実に象徴的である。

わたしは博物館（氏は、京都国立博物館館長であるので、この館を指している。なお、京都国立博物館は、実質的には美術館活動が中心となっている——筆者註）では、展示品の歴史的な位置づけをたいせつにおもっていますが、同時に、美術博物館としてのかんがえかたを残したいとおもっています。（中略）美の追求ということは、われわれ博物館にとっては大事なことです¹⁰⁾。

本章の最後に、地域美術館における現代作家の作品の収集・研究・展示についても、少し触れておくことにしよう。現代という時期の範囲については、厳密な規定はむつかしいけれども、昭和の

始めから現在までをここでは考えることにする。先ほども述べたように、現代美術はいまだ歴史的評価が定着していない。このことは、美術作品の美術史的評価の困難さを示している。今日、非常にもてはやされている作家やその人の作品が、後世すべて同じような高い評価を受けているかというのを考えてみれば、必ずしもそうではないことを、今までの美術の歴史の上に認めることができる。反対に、マネやセザンヌは今日の人々にとっては偉大な芸術家であり、その作品の多くは偉大な芸術と評価されるが、これらの画家の作品は、発表した当時には、大変に酷評されたものが多かった。その芸術的評価は、かなりの時間が経過してから高いものになった。現在、近代美術における古典的作品として評価の高い両画家の作品は、発表当時、非常に前衛的な作品（新しい傾向の作品）として受け取られていたのである。一般の人々の評価というものは、概して、新しい傾向のものにとまどいを感じ、拒否するきらいがある。特に、地方においては、そのような美術に接する機会も少なく、なかなか受け入れられにくいし、そのような作品を制作する作家もあまり生まれない。だが、地域美術館にあっては、地域にそのような作家がいれば暖かい眼を向け、その美術をも育ててやる必要がある。これは、決して伝統的な美術を放棄して、新しい傾向の美術のみを擁護するという意味ではない。

地域美術館の学芸員は、現在の美術状況を正しく認識し、伝統的な美術においても、新しい傾向の美術においても、できるだけ厳正、公平な態度で多くの作品を収集し、厳しく美的価値を問うことにより精選するなどの研究をふまえた展示をすべきである。そうすることによって、地域の人々は、新しい傾向の美術に対して、「食わず嫌い」ではなく、素直に作品に接する態度が養われるであろうし、他方、新しい傾向の美術に比して、伝統的な作品の持つすばらしさも、新鮮な眼で、あらためて認識されることにもなると思われる。多くの流派、伝統的作品、新しい傾向の作品、それらを展示することによって、地域の人々が、美術の多様な面白さを知り、まさに今現在の美術活動に参加しているという意識を持つことができれば、未来の地域美術の意識がますます高まり、その地域の美術がより向上していくことであろう。現代美術においては、地域美術館の学芸員は、以上のような態度で、資料（美術作品）を収集・研究・展示することが必要ではないかということを、付け加えておく。

[4]

前章で論述した、美的価値判断を備えた美術史的研究、地域研究の重要性を鑑みて、鹿児島県立および鹿児島市立レベルの鹿児島における地域美術館の資料（美術作品）の収集・研究・展示について、江戸時代の鹿児島（正確には薩摩藩におけると記述しなければならないが、本稿では、現在の地域という意味で、鹿児島という表現を用いる。）の絵画を例にあげて考察していく。

まず、江戸時代の全国的な文化的情况を考えてみる必要がある。源豊宗氏は、「江戸時代は、日本の文化が組織的に地方に拡散され、浸透した時代である。それは、文化の享受者の日本的スケールにおける拡大である。」¹¹⁾という意味の論述をされている。江戸時代、中央の文化は組織的に地方

に伝播したものが多くということであり、中央、地方の比較において、その様式に変化が見られれば、地域的特質（地方性）を明確に把握できる場合が多いことをも、この論は示唆している。この文化の拡散現象は絵画においても生じているのであろうか。それが生じているならば、源豊宗氏の論理における展開が可能になる。そこで絵画史に目を転じると、狩野派という絵画の流派の動きが、まさにそれに該当するものと思われる。室町時代に始まる漢画派系の狩野派は、桃山時代の狩野永徳（1543—1590）において大いに発展し、時の為政者と結びつき、確固たる地位を築き上げた。時代が江戸時代に移行しても、永徳の孫、狩野探幽（1602—1674）は徳川幕府に仕えることになった。彼は、画風を桃山時代の豪放なものから江戸好みの瀟洒なものに変化させ、主題も狩野派伝統の漢画風なものに加え、大和絵風の日本的なものまで取り入れて、従来の狩野派を集大成させた。このような探幽の様式を基本とした、いわゆる江戸狩野派は幕藩体制と結びつき、幕府にならって諸藩も、絵画においては狩野派を組織的に地方に拡散させる役割を担った。小林忠氏はこのような事情を次のように論じている。

江戸時代に入って以後、強力な安定政権を維持した幕府とそれを支えた諸藩のあいだで、ほとんど唯一正系の御用画派として公認されてからは、ほかに比類すべき画派の対峙することも許さない、絶対的な世俗的権威に安住することを得たのであった¹²⁾。

このような狩野派は、徳川幕府に仕える旗本格の4家（探幽の時代に、探幽の兄弟を中心に、中橋狩野家、鍛冶橋狩野家、木挽町狩野家、濱町狩野家に分かれる。）の奥絵師を頂点に、奥絵師の一族や優秀な門人を中心とした御家人格の15家の表絵師、さらにその下に普通の絵師がいるという明確な組織化がなされ、地方諸藩には、御用絵師（御抱絵師）として、自派の門人を送り込んでいた。その一例として、古くは狩野光信（1565—1608）の弟子、狩野興以（—1636）が紀州藩に赴き、元禄年間には、福岡の御用絵師である尾形家に養子として、狩野友元重信が尾形守房という名前を持って迎えられたこと¹³⁾などがあげられる。各地方においても、狩野派系の御用絵師を中心に同様の組織化がなされ、当時、絵画を学ぶということは狩野派の絵画を学ぶという意味にまでなった。ある地方で、人が絵画を学びたいと思った時は、その地方の藩の御用絵師かその門弟に学ぶこととなり、さらに、江戸に赴き奥絵師等に師事することも数多く行なわれ、狩野派の影響力は絶大なものであった。それゆえに、江戸時代の地方絵画史を考察する場合、中央と地方を比較しようとする時は、このような狩野派の意味と位置をまず第1に認識しておく必要がある。後で詳しく論述することになるが、結論的にいえば、この時代、鹿児島においても、絵画は狩野派が中心となっている。

以上のような事項を前提条件にして、鹿児島における江戸時代の絵画史を検討することを始めよう。この時、中央や他地域との比較において、どのような点が問題となるのであろうか。これに対し、3つの問題点があると思われるので以下にそれを提示してみよう。

1. 江戸時代の鹿児島における絵画情況

（狩野派を中心に、中央、他地域と現象的に同じかどうかを考える。）

2. 江戸時代の鹿児島の絵画における地域的特徴（地方性もしくは地域性）

3. 狩野派と他の絵画流派との関係

3つの問題点を考える場合、鹿児島に遺る江戸時代の絵画作品の存在がもっとも重要であることは当然であろう。しかし、当時描かれた作品をすべて今日見ることはできない。散逸した作品が多くあることは事実であり、現存する作品がまったく遺されていない絵師もいるかも知れない。また、現存する作品を見るだけでは師弟関係などを確実に判断できないであろう。そこに、当時の絵師について書かれた文献も非常に重要性を持ってくるのである。鹿児島においては、室町時代から明治初年まで活躍した絵師についての文献をもっとも多く集めた、井上良吉編『薩藩画人伝備考』¹⁴⁾という著書が、文献的研究における基本的なものに該当すると思われる。ただ、この書物に出てくる絵師が、室町時代から明治初年における鹿児島で活躍した人物のすべてではなく、またその中には、学者や文人などで絵画を余技とした人物までも含んでいる。内容も師弟関係や個人の伝記的記事が中心で、作品の様式分析などを基礎とする近代的な美術史的記述であるとはいえないし、部分的には誤りも指摘することができる。我々は、この書物を現存する個人の作品の作風研究や、各絵師の作品の比較研究と合わせた今日的な美術史として再構成する必要がある。もちろん、この書物に漏れた記事や、ここに記載されなかった絵師の発見にも努力しなければならないし、中央の関係画家や、他地域の絵師の作品や文献を合わせて使用しなければならない。

ここで先にあげた3つの問題点の内の第1番目、鹿児島における江戸時代の絵画情況に話を進めよう。『薩藩画人伝備考』に記された人物の内、項目として江戸時代の絵画に関係したとして掲げられている人物の数は112名である。ただし、馬場伊歳という人物の項で、項目としてあげられていない人物が13名数えられ、これらの人物を合わせると125名になる。絵画の流派に基づいてその125名を分類すると、狩野派84名、四条派10名（後に住吉派に学ぶ人物1名を含む）、文人画派5名、明清画派1名、どの流派にも属さない人物1名、学者など絵画を余技にした人物11名、画派不明13名（その内、名前などにより狩野派と思われる人物5名、文人画派と思われる人物1名）となる。これを見ても、江戸時代、鹿児島ではいかに狩野派の絵師が多く、画壇の中心的存在であったかが窺い知れよう。これは全国的現象にも一致するが、鹿児島の狩野派の絵師について、江戸で学んだ人物の師弟関係を狩野家の家別に表Ⅰ-1から表Ⅰ-3に、鹿児島における師弟関係を時代別に表Ⅱ-1,2とまとめておいた。

御用絵師はどの画派の絵師がついていたのかという問題においても、やはり狩野派の絵師が、鹿児島にあってもその地位にあることを認めることができる。もっとも古い例は、狩野興以に学んだ米村祐以（生没年不詳）という絵師である。彼は紀州の興以に学んだ後、島津光久（1616—1694）に御用絵師として迎えられ、大黒町に居を構えたと文献にある。そのほか、狩野派の坂本養伯（1662—1730）や木村探元（1679—1767）なども御用絵師であったようだし、幕末の柳田龍雪（1833—1882）も狩野派に学んだ御用絵師であった。現存作品のない米村祐以の場合を除いて、御用絵師としての彼らの画風は、それぞれに秀れたもので、彼らの作品は、地域の美術作品として重要である。彼らの作品についての考察は、後に詳しく論じることしよう。

次に、これら鹿児島絵師達の作品について、江戸の狩野派の絵師と比較しながら作風研究をせねばならないだろう。しかし、表にあげたすべての絵師の作品が遺っているわけではなく、現在見ることのできるものだけで考察することを、まず断っておく。たとえば、米村祐以の作品などは、江戸時代のもっとも早い時期の鹿児島における狩野派様式を知る上で重要であるが、現在の時点で彼の作品を見ることができないは残念なことである。

一般に、江戸時代の狩野派の評価は、現在あまり高いものではない。これは、当時の狩野派の師匠が弟子を教育する際、探幽様式を中心とした伝来の粉本（手本）を弟子に与え、それを模写させていたことから来る形式主義により、それぞれの絵師の個性的様式が確立できなかったことに原因があるとされている。ここで奥絵師の狩野常信（1636—1713）について考えてみよう。江戸時代中期の狩野派にあっては、常信がもっとも多く弟子を持っていたことから推測されるように、彼は当時非常に人気の高い絵師であり、今日にも多くの作品が遺されている。鹿児島の絵師の多くも、江戸において彼に学んでいる。この常信の絵画は、探幽の瀟洒な様式を、さらに平明、温雅にした作風で、このような表現は、常信独自の個性としてもっと高く評価されるべきであろう。この常信の弟子である鹿児島の絵師、坂本養伯の「竹に鶏図」（鹿児島県立図書館蔵）¹⁵という作品は、常信の平明、温雅な作風の流れを汲んだ佳品であり、絵師の強い個性的表現というものを感ずるものではないが、味わいは深い。単に個性的という点からだけで絵画の評価がされるのではなく、師より受けついだ作風の良さをよく示したものとして評価することも必要であり、江戸時代の狩野派の絵画作品という美術史的にも、「美しく造形」された作品という美的価値判断からも、この作品を地域美術品として展示することは意義がある。さらに、彼の作品は、本作品以外ほとんど現在見ることができないことより、今後、彼の作品発見に努め、作風研究をより正確に進めていかなければならない。それは、養伯が御用絵師として、当時の鹿児島画壇の中心的存在であったことから、その頃の絵画状況を知ることができることをも意味する。また、彼の作品を展示する時、狩野常信の作品を参考展示として並存させることは、中央と地域の美術状況を理解させるのに役立つものとも思われる。このように考察していくことは、第3章で述べた、地域美術館における資料（美術作品）の収集・研究・展示の方法論に対して、好例となるであろう。

さて、江戸時代も後期になると、形式主義だといわれる狩野派の絵師の中にも、当時の時代精神と関連して、作風を変化させる人物が出現することは注目すべきことである。当時の時代精神とは、江戸時代の後期から幕末になると、かなり西洋的な思想や事物が入ってくることにより、人々のものの見方がシャープになってきたことを意味する。絵画史においては、円山応挙（1733—1795）の西洋画法との接近などが考えられ、鹿児島の狩野派の中にも、そのシャープさを画面に反映させた絵師が現われた。それが柳田龍雪である。彼の「英艦入港戦争図（薩英戦争絵巻）」（尚古集成館蔵）は、現実の事件を主題にして、基本的には狩野派伝統の格調ある表現の中に、シャープで繊細な筆法を使用し、清澄な色調ともども、当時の時代精神が映し出された表現となっている。鹿児島における狩野派を中心とした絵画状況の問題では以上のような事項を地域美術館の学芸員は頭に入

れて、できるだけ多く集められた資料（この場合は絵画作品）を、美術史的意義と美的価値を充分に考慮して精選し、展示に向かうべきであろう。

次に、第2の問題点について考究しよう。江戸時代全体を見た時、鹿児島県の狩野派の絵師の中で、個性的表現を持った人物としてまず考えられるのは木村探元である。彼は鹿児島で狩野派の絵師に学んだ後、さらに狩野派の絵画を深く学ぶため江戸に赴いている。江戸において、彼は、当時人気の高かった狩野常信の弟子とはならず、どちらかといえば地味な狩野探信守政（1653—1718）の門人となっている。これについては、探元は狩野探幽に私淑する余り、探幽の弟子になるべく江戸に赴くが、探幽はすでに没しており、そこで探幽の絵画を多く受け継いだ探幽の実子、探信守政に学ぶことになったのだといわれる。それでは、探元の作風は、あの瀟洒な探幽様式に基づいているのであろうか。彼は、確かに探幽風の主題を数多くこなしてはいる。しかし、現存する彼の作品の中で、もっとも彼の特徴がよく出ていると思われる「草芦三顧之図」（鹿児島市立美術館寄託品）や「富士山図」¹⁶などの作風は、探幽の作風とは少し隔たりがあるように見える。これらの作品の主題は、狩野派の伝統的なもの（「草芦三顧之図」）であり、探幽が好んで描いたもの（「富士山図」）であるが、探元の作品においては、それらの主題は非常に厳しい水墨画的表現で描かれている。この厳しい水墨画的表現は、他の探元の作品にも見られ、彼の作風を特徴づけるものである。そして、それは室町時代の雪舟等楊（1420—1506）の水墨画を基礎にしているようにも思われる。もちろん、狩野派においても伝統的に水墨画的表現は存在し、探幽もそのような手法で描くこともあるが、探元の水墨画的表現は、雪舟により近いものと考えることができる。探元のこのような雪舟風水墨的表現については、鹿児島（この場合は薩摩といった方がよいかも知れないが）の伝統的地域性がこのような表現を生み出したと、古くから多くの人々に解釈されてきた¹⁷。

室町時代、雪舟の弟子で鹿児島出身の秋月等観（生没年不詳）が、雪舟の許から鹿児島に帰郷後、この地に雪舟系水墨画を広めた。この秋月の画風は、雪舟の厳しく硬質の水墨表現をもっとも直接的に受け継いだもので、秋月によって、彼の弟子達にこのような画風が当地に伝えられていった。この厳しい水墨表現を特徴とすることにおいては、秋月が武士出身であり、武士の剛直な性格に関係しているとも考えられるが、同時に、その剛直さは、鹿児島の地域的性質によるものでもあると思われる。ここに、地域的性質（地域性）が文化に与える影響の強さを認めることができるというよいのかも知れない。このような、地域性に根ざす水墨画の伝統的な力が、江戸時代の絵師、木村探元にも影響を及ぼし、鹿児島独自の狩野派の画風を打ち立てたと考えることができる。探元の絵画は、その「美しい造形」ということにおいても完成度は高く、美的価値の面からも、彼の江戸時代の鹿児島絵画史における位置は、きわめて重要である。事実、江戸時代の鹿児島画壇が、この探元を中心に展開し、彼の弟子が後の画壇の指導的立場にいることを表Ⅱ—1において知ることができる。

今日の鹿児島において、探元の落款の入った作品は、きわめて多く遺されている。それらの中には偽作と思われるものも多く、作品の精選には十分な注意が必要である。彼の弟子の作品も多く遺

されているが、美的価値による判断をもって、それらの作品の精選を行なうべきことはいうまでもない。この中では、山路探定（一七九三）の「山中吹笛図」（鹿児島県歴史資料センター・黎明館蔵）などが探元の画風をよく受け継いだものとして注目される。

もう1つ興味をひくのは、伝統的水墨画表現について、熊本の同時代絵画との比較検討において生ずる問題である¹⁸⁾。熊本においても、江戸時代中期は狩野派が画壇の中心であったが、18世紀後半に矢野雪叟という絵師が、室町時代から桃山時代に雪舟様式を守った雲谷派の水墨画を復興させている。彼は水墨画のみを描いていたのではないが、水墨画的表現の復興という点では、熊本と鹿児島は相似性がある。だが、雪叟という絵師は、桃山時代から熊本において雲谷派の流れを汲む伝統的な矢野派という画派に属している。熊本では、矢野派は江戸時代にも受け継がれたが、中期には、全国的な狩野派の影響力の強さによって衰退していった。雪叟はその反動として、江戸時代の後期に水墨画的表現を復興させた。これに対し、鹿児島では、桃山時代から伝わる画派としての水墨画派は存在せず、狩野派の中で水墨画的表現を展開させたのである。このような事象は、他地域との比較において見ることが可能なものであり、中央のみならず他地域との比較の意味の重要性も認識されるであろう。

第3番目の問題は、狩野派と他派との関係である。江戸時代の絵画史上、中央においては、18世紀中頃から、狩野派独占の画壇に、他派の進出が見られる。中国から瓢逸とした表現を特色とする文人画（南画）が日本に入って来て、伝統的な狩野派のアカデミズムに対して、次第に人気が高まってくる。さらに、近代的なリアリズムを基礎とした円山応挙の円山派、これに深い関わりを持つが、もう少し抒情性を含んだ画風の松村呉春（1752—1811）の四条派などが生まれてくる。このような流れは、少し遅れて鹿児島にも及び、表Ⅲのように、鹿児島におけるこれらの画派の絵師の存在を認めることができる。アカデミックで、かなりな部分は形式化されていた狩野派に対抗して出て来たこれらの画派であるから、当時は、非常に新鮮に興味を持たれたことは疑いないであろう。そこで、鹿児島においても、これらの画派の作品の研究を進める必然性はある。だが、鹿児島では、現存するこれらの画派の絵師の作品を見る時、美的価値において秀れたものはあまりなく、その点、同時代の狩野派の絵師の作品のそれと比べても、かなり劣っているように思われる。この点なども、鹿児島の江戸時代絵画史の特徴であるかも知れない。狩野派に対抗して新しく出現した画派の作品であるからといって、やみくもに美術館において作品を展示することは、鹿児島の場合、少し考えてみる必要があるようにも思われ、今後、これらの画派の絵師の秀れた作品発見に期待するのが肝要であろう。

それよりも注目に値するのは、おそらく最初は狩野派に学んだのであろうが、その後、どの画派にも属さない「異端の画家」とも呼べる、野津無人相菩薩（1726—1797）の存在である。性格的にも奇異の人だったらしく、その絵画の独特の奇怪な表現は、江戸時代の鹿児島の絵画史にあって独自の位置を占めている。「寒山拾得図」（鹿児島県立図書館蔵）を見ても、彼独特の表現の中で、その技法には破綻もなく、美的価値の上からも充分評価されるべき作品である。今日、中央でも、伊

藤若冲や曾我蕭白といった異端の画家の研究が注目をあびているが、鹿児島においても、同様の画家の研究に眼を向けるべきであろう。

以上のように、江戸時代の鹿児島の絵画を実例として、中央や他地域との比較を考慮することにより、前述の公立レベルの地域美術館における資料（美術作品）の収集・研究・展示についての論を、実証的に展開した。この時、3つの問題点を掲げて、当該地域と中央や他地域を比較検討したが、この方法論は、他の時代を考察する際も、中心にどのような絵画、画派、人物を据えるかによって応用することができるのではないかと思われるし、個性的な資料（美術作品）の収集・研究・展示が可能な、私立の地域美術館にも応用できるとも思われる。これも前に述べたことではあるが、実例をあげて地域の美術作品と中央や他地域の美術作品を比較検討してみると、地域美術館にあっては、地域の美術作品とともに、中央や他地域の美術作品の中で、当該地域に関連する美術作品を収集・研究・展示することも有意義であることがあらためて理解されたであろう。地域の美術と関連した中央や他地域の作品を購入するという方針の許では、その地域美術館は、日本や世界の有名な作品を購入しても、一点を孤立的に展示の目玉にするといった、いわゆる「一点豪華主義」美術館にはならないであろう。世界的に有名な作品を独立的に購入することも、地方の人々に美術への関心を高める上では、一概に悪いとはいえない。しかし、「一点豪華主義」美術館は、その作品を一度見ればそれでよいということから、飽きられやすい危険性を内包している。地域の美術の中心的存在の1つとして意味を持つ地域美術館が、人々に地域の美術の歴史を伝達し、美術愛好心を植えつけ、未来の創造を志向させるためには、たえず、地道に、厳しい眼を持って、地域の美術作品を中心に、その収集・研究・展示を前進させていかなければならない。そのような活動をする地域美術館は、決して人々に飽きられないであろう。

[5]

本稿は、先学の偉大な研究成果を基本に、まず、地域博物館の意味を考えるとところから始まった。次に、地域博物館、特に、都道府県および同庁所在都市立レベルの地域博物館における資料の収集・研究・展示論を展開し、当該地域と中央、他地域の比較を通して資料を精選し意味づけることは、いかに大きな意味を持っているかを述べた。さらに、地域博物館施設の1つである、地域美術館に限定して、同様の考察を試みた。地域美術館の資料（美術作品）の精選については、中央、他地域と、地域性、歴史性を基本に、それぞれを比較するとともに、芸術が独自に持つ、美的価値判断によってもそれをする必要があることを指摘し、その立場での資料（美術作品）の収集・研究・展示の実例として、江戸時代の鹿児島絵画を用いて1つの試論を考えてみた。同時に、そこでは、第2次資料として、文献の持つ意味の大きさも、あらためて認識されることとなった。

江戸時代の鹿児島絵画に関連したことを少し述べさせていただくならば、今後、本稿で取り上げた絵師のその他の作品、取り上げられなかった絵師の作品を、できる限り多く発見・収集して、多くの情報から、より詳細な作風研究を進めることが最大の課題であると思われる。この結果とし

て、他の時代においても同様の研究を行ない、より多くの図版を用い、個々の絵師、画派について細かく分析して、その作風研究を基本とした鹿児島県の絵画史がまとめあげられなければならない。

最後に、その地域の「文化センター」的意味を持った、都道府県および同庁所在都市立クラスの地域博物館の存在意義に関連して、同じレベルの地域美術館は、その地域の「美術センター」的意味を持って存在せねばならないことを再度確認しておく。地域美術館の資料（美術作品）の収集・研究・展示に際して、当該美術館学芸員の厳密な比較検討によってなされる資料の精選は、単なるお国自慢の美術館ではなく、学術レベルの高い、しかも未来の美術を創造させる美術館を創り上げることであろう。よく言われることであるが、美術館（博物館といってもよい）は建物ではない。建物の内に活動する学芸員を中心に創造される「内容」である。本稿に関連する職務を含めて、学芸員の役割は、きわめて重要なのである。

- 1) 古賀忠道、徳川宗敬、樋口清之監修『博物館学講座 1 博物館学総論』（昭和54年 雄山閣出版）中の、新井重三「博物館とその役割」の項から引用。この後、ICOM の定義は数回修正されるが、本定義は、そのことを考え合わせても、もっとも基本的なものであるように思われるので、あえてこれを使用する。
- 2) 「博物館法」（昭和26年）の「第4条第3項 博物館に、専門的職員として学芸員を置く。同条第4項 学芸員は、博物館資料の収集、保管、展示及び調査研究その他これと関連する事業についての専門的事項をつかさどる」という部分に一致するところが多い。
- 3) 棚橋源太郎『博物館学綱要』（昭和25年 理想社）
- 4) 加藤有次『博物館学序論』（昭和52年 雄山閣出版）
- 5) 同上
- 6) 倉田公裕『博物館学』（昭和54年 東京堂出版）
- 7) 源豊宗「日本美術史における中央と地方」（月刊文化財102号）
- 8) 矢崎美盛『藝術学』（昭和26年 弘文堂）の内容を筆者が要約した。
- 9) 源豊宗「日本美術史における中央と地方」（前出）
- 10) 梅棹忠夫編『博物館と美術館』（昭和56年 中央公論社）
- 11) 源豊宗「日本美術史における中央と地方」（前出）の内容を筆者が要約した。
- 12) 小林忠『江戸絵画史論』（昭和58年 瑠璃書房）
- 13) 狩野博幸「狩野友元重信」（日本美術工芸497号）
- 14) 井上良吉編『薩藩画人伝備考』（大正4年）
- 15) 南日本新聞社編『鹿児島大百科事典』（昭和56年 南日本新聞社）の坂本養伯の項に、本作品の写真が掲載されている。
- 16) 細野正信『江戸狩野と芳崖』（昭和53年 小学館）の中で本作品が紹介されている。同作品は、昭和54年、東京国立博物館における「狩野派の絵画」展において出品された。
- 17) 古くは、藤岡作太郎『近世絵画史』（明治36年、現在、昭和58年 ペリかん社の復刻本が出版されている。）の中で、「享保の頃、薩摩には大貳探元〈静隠と称す、法橋たり、三暁庵主談話記を著す〉あり肥前には小原慶山（中略）あり、いづれも狩野風を学びしが、のちその格を変ず。蓋し九州の地、文化早く開けて、知名の士輩出す。雪舟大いに宋元の漢画を興して、秋月等の門弟この地に多く、狩野派の行なはるるに至りて、入門の士また多し。」という論を見ることができる。
- 18) 熊本県の近世絵画については、熊本県立美術館学芸員の大倉隆二氏から多大の御示教を受けた。また、昭和54年 同館で開催された「肥後の近世絵画」展における展覧会図録中の記事を参考にさせていただいた。

表 I. 鹿児島県の狩野派絵師の、江戸における師弟関係

(狩野家別に分類
・印は表 II にもでてる絵師)

1. 木挽町狩野家 (奥絵師)

尚信 (1607—1650) 〔門人〕 ・内藤等甫(—1644)	常信 (1636—1713) 〔門人〕 ・坂本常以 ・坂本養伯(1662—1730) ・津曲朴栄 小浜常慶 養田常信(1665—1732) ・永井慶笠 財部常之 徳田常房 藤崎常興 ・安山親信(1649—1724)	周信 (1660—1728) 〔門人〕 養田周賀
--	---	-----------------------------------

古信 (1696—1731)	玄信 (1715—1731)	典信 (1730—1790) 〔門人〕 ・瀬戸口栄春
-------------------	-------------------	-------------------------------------

惟信 (1753—1808) 〔門人〕 古藤養山(—1846) 瀬戸口養元 馬場養龍	栄信 (1775—1828) 〔門人〕 ・馬場伊歳(1783—1854)	養信 (1796—1846) 〔門人〕 古藤養真 ・小林養建(1815—1876) ・柳田龍雪(1833—1882) ・谷山龍瑞(1830—1891) 有田養円
--	---	---

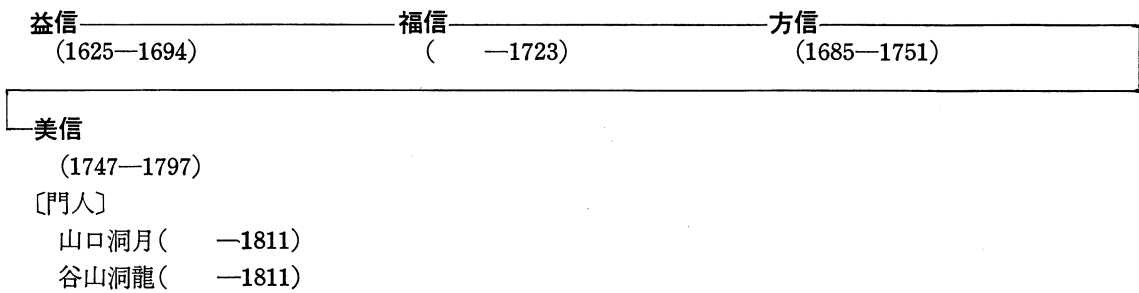
2. 鍛冶橋狩野家 (奥絵師)

探幽 (1602—1674)	探信守政 (1653—1718) 〔門人〕 ・木村探元(1679—1767)	探船 (1686—1728)
-------------------	---	-------------------

探常 (1706—1756)	探林 (1732—1777) 〔門人〕 ・山路探定(—1763)	探牧 (1759—1831)
-------------------	--	-------------------

探信守道 (1785—1835) 〔門人〕 大山等雪(—1849) 児玉探翠斎 ・谷山探成(1807—1879)	探淵 (1805—1853) 〔門人〕 ・大山探賢(—1867) ・園田探浄(1816—1887) 樋口守保(1819—)
--	--

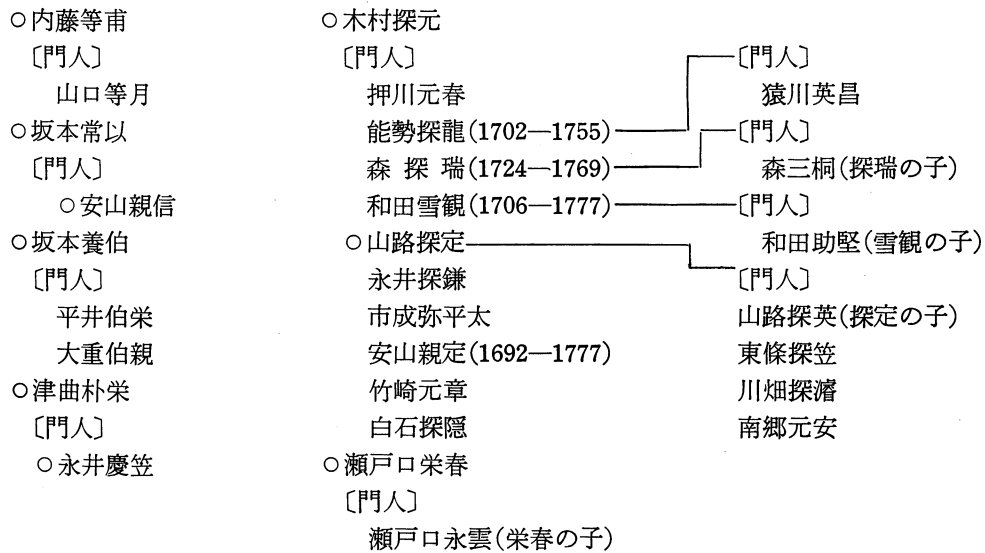
3. 駿河台狩野家 (表絵師)



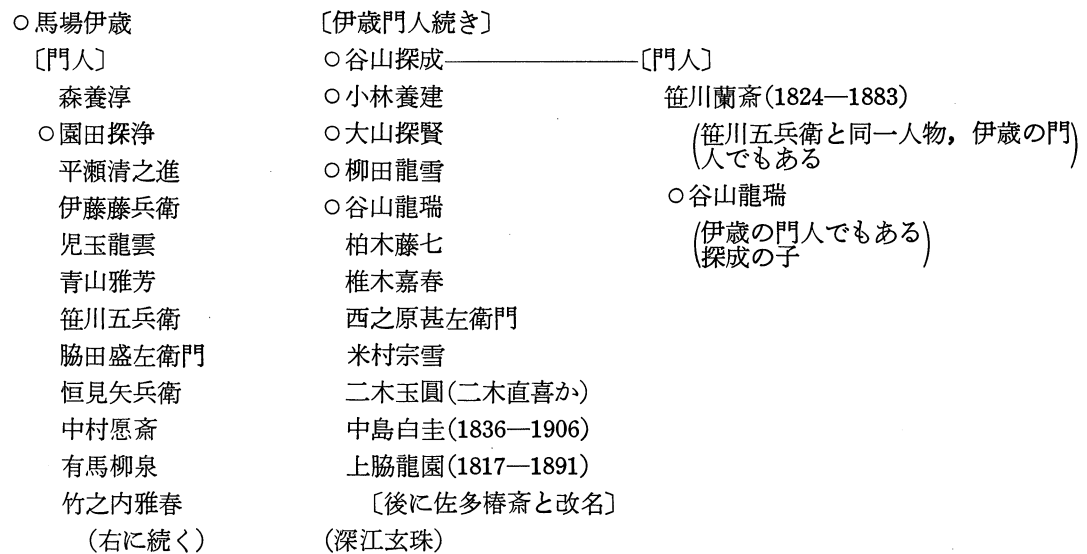
表Ⅱ 鹿児島 of 狩野派絵師の地元における師弟関係

(○印は表Ⅰにもでてくる絵師)

1. 17世紀後半から18世紀を中心として



2. 19世紀を中心として



註 深江玄珠は伊歳にも学んでいるが彼は主として四条派、住吉派に学んだので、狩野派の絵師には入れない方がよいと思われる。本稿の画派による分類では、彼を、狩野派の中には含めていない。

※その他の狩野派の画家

能勢一清〔森某の門人〕(—1857)

〔門人〕

八木松濤軒(1829—1854)

下河辺行廉(1829—1888)

中原南溪

内山一観(能勢一清の子)(1823—1902)

床次正精(1842—1897)

平岡為龍——〔門人〕

国分友雪——〔門人〕

東條東園——〔門人〕

伊東養定 肥後如雪

平田宗高

表Ⅲ 鹿児島における、江戸時代狩野派以外の絵師

a. 文人画

小田百谷(長州人)

〔門人〕

和田芸谷(—1851) ——〔門人〕

木田蘿山

三原文叢(1812—)

百谷風の絵画を描いたとされる人物

伊地知呉東

中林竹洞(尾張人)(1778—1853)

〔門人〕

西山西海

b. 四条派

松村景文(京都人)(1779—1811)

〔門人〕

税所文豹(—1852)

田尻種美(1794—1855)

上村六郎

その他四条派に学んだ絵師

甲斐東溪——〔門人〕

若松則文(—1859) 平山東岳(1834—1899)

井上玉翠

稲留源左衛門

宮下文蟻

深江玄珠(のち住吉弘定に学ぶ)

c. 明清画派

有川梅隠(1771—1852)

d. 独立した絵師

野津無人相菩薩(1726—1797)

(表Ⅰから表Ⅲは『薩藩画人伝備考』、『古画備考』を中心に作成した)