

Notes on "A Haiku Journey to Osaka"

Scott JOHNSON (Kansai University, Osaka, emeritus)

This presentation will begin with a brief description of a typical large *haikai surimono*, in this case including a poem by Kishō, illustrated by an Osaka artist, and compiled by a prominent Osaka professional. Then, I will introduce the 1820 Osaka cultural world that Kishō dreamed of, using many "close-up" illustrations by Tamate Tōshū (1795-1871) and a couple of "long-shot" illustrations by Niwa Tōkei (1760-1822). Then, the focus shifts to the poet himself, with a photograph showing the lower end of Lake Biwa, and the then remote "Mirror Mountain" where Kishō lived at its base. Known locally as Tamao Tōsaburō, he was a rice farmer, but also a merchant of a fish-based fertilizer.

FIRST STOP: Kishō's haiku journey to Osaka began with his contacting the priest Sen'ei (1756-1825) at Miidera temple in Ōtsu. Sen'ei talked and corresponded with amateur haiku poets, but he did not publish anything himself. He was a contributor to a new haiku annual published in Osaka by Oka Seibi (1760-1837). Sen'ei may also have known about a wealthy Kyoto amateur who published *surimono*.

NEXT STOP: Kyoto, where I will introduce Kitagawa Baika (1773-1843), a priest at a major temple in Kyoto, and a dedicated amateur haiku poet. Baika was wealthy enough that he could compile and publish *haikai surimono*, such as "descending haiku", a *surimono* with a poem by Kishō.

FINAL STOP: Osaka, where I will show professional compiler Oka Seibi, and his haiku poetry anthology *Kachō Bunko* (*Flower-and-bird Library*), with 1818 and 1819 issues containing poems by Kishō, but also by the most famous haiku poet alive in 1820: Kobayashi Issa (1763-1828).

With Kishō on his mailing list, Oka Seibi sent woodblock New Year greetings every year, as well as occasional letters. And, as the dreams of Kishō and Seibi converged, Kishō received an announcement of deadlines for poetry, and fees for appearances in small *surimono* (for which you will get ten impressions), or in a large *surimono* (for which you will get five impressions). Looking again at the big *surimono*, we can now do the math: 48 poets times five leads to a print run of 240 impressions.

Now we can see poet Kishō in a new light. Living deep in the woods of Ōmi, he treasured every bit of correspondence, and became a historian's dream: he kept everything.

The Tamao family archives are stored in the National Institute of Japanese Literature in a suburb of Tokyo. In 1996, Katō Sadahiko transcribed many letters and documents, including the *surimono* business details. This was the first clear documentation of money fees and print runs for any woodblock print in the Edo period.

大坂行き俳諧旅についての一考察

スコット・ジョンソン(関西大学名誉教授)

本発表ではまず、大坂の職業俳人を編者とし、大坂の絵師が絵を手がけ、寄松という俳人の句を含む、典型的な大奉書判俳諧摺物についての説明を手短にしたい。次に、寄松が夢見た 1820 年(元号で言えば文政3年)の大坂の文化世界を紹介したい。そのために玉手棠洲(1795-1871)の生き生きとした「近接」描写と、丹羽桃溪(1760-1822)の「鳥瞰的」な描写による作品を参照する。そして、俳人・寄松本人に焦点を移し、琵琶湖の湖南地域の写真を示して、寄松が住んでいた鏡山(当時は遠く離れたところと受け止められていた)に思いを馳せたい。寄松は地元では玉尾藤三郎として知られ、米栽培の農家が生業であったが、干鰯(肥料)の販売もこなした。

第一逗留点、大津。寄松の大坂への俳諧の旅は、大津三井寺の僧・千影に接触したことから始まる。千影は素人俳人たちとの交流はあったが、彼自身が俳諧出版物を出すことはなかった。千影は職業俳人・岡井眉によって大坂で出版された歳旦帖に句を寄せている。千影はまた、摺物を自費出版するような京都の富裕な素人俳人と知り合いであった可能性もある。

第二逗留点、京都。北川(喜多川)梅價は京都の大寺の僧であり、熱心な素人俳人であった。梅價には俳諧摺物の編纂出版するだけの財力があり、例えば、寄松の句が載る「落雁」摺物は梅價の手になる。

目的地、大坂。職業俳人・岡井眉とその編になる俳書『華鳥文庫』を見てみたい。『華鳥文庫』文政元年(1818)および同二年(1819)版には、寄松の句だけでなく、1820年時点で最も有名な俳人・小林一茶の句も含まれている。

寄松は岡井眉と文通があり、毎年新年を寿ぐ木版摺物の賀状や、時には手紙も受け取っていた。そして、寄松と井眉それぞれの想いが重なったところで、寄松は俳諧摺物への寄稿の締め切り日と手数料(小型判型の摺物なら 10 枚もらえる、大型の摺物なら 5 枚もらえる)の知らせを受け取るようになった。例えば先の摺物を例にすれば、48 人の俳人が句を寄せた大奉書判摺物の場合、48 人が 5 枚の摺物で、総計 240 枚が摺られたことになる。

今日われわれは、俳人・寄松を新たな日のもとで見ることができる。近江の森奥深く住んでいた寄松は、俳人とのやりとりの一つ一つを大切にしていたのである。すべてをとっていたため、歴史家にとって寄松は夢のような存在である。

玉尾家の文書は、東京の郊外にある国文学研究資料館に保管されている。1996 年、加藤定彦氏が多くの書簡や文書を翻刻し、摺物出版に関する詳細も知られるところとなった。これが、江戸時代の木版一枚摺に関する料金や印刷枚数についての最初の明確な記録と言える。

Nakajima Raishō and *haikai surimono*—Artists and the *haikai* Community at Gichū-ji temple

YOKOYA Ken'ichiro (Ōtsu City Museum of History)

Two years ago, a collection of late Edo period *haikai surimono* from an old family in Ōtsu was identified. The family produced many haiku poets for generations and had been involved in maintaining Gichū-ji temple, where Matsuo Bashō's (1644-1694) grave is located. Out of 281 illustrated *surimono* prints, 40 feature designs by Nakajima Raishō, with 20 different designs (there are some identical *surimono*). Raishō's works were the most by a single artist within the group, indicating a special relationship between Raishō and the *haikai* community in Ōtsu.

This presentation will examine a selection of high-quality *haikai surimono* prints with designs in the style of *shasei* (sketch from life) by Raishō. Unlike 'double swordsman type' artists such as those in the lineage of Yosa Bunson (1716-1784) or Go Shun (1752-1811), who were adept at both painting and haiku, Raishō kept his purely sketch-based style while engaging with haiku compositions himself and fostering ties with haiku communities and salons.

I will first introduce examples of Raishō *haikai surimono* highlighting their elaborate designs. I would also like to point out that the majority of *surimono* were commissioned by prominent haiku poets within the Ōtsu *haikai* community. Additionally, I will present information about Raishō as an artist based on historical records and examine the factors that connected him with Ōtsu.

The first factor is the connection between Maruyama Ōkyo (1733-1795) and Gichū-ji temple, via Enman-in Imperial temple within Onjō-ji temple precincts in Ōtsu. Yūjō, an imperial prince in holy orders at Enman-in, was a key supporter of Ōkyo's artistic career. One of the monks who served Yūjō at Enman-in, Nishinobō Kogekkyo (1756-1825), was an amateur haiku poet and later became a supporter of both Raishō and Gichū-ji temple. Thus, Enman-in links the Maruyama school and Gichū-ji temple.

Secondly, Raishō was a resident of Ōtsu from 1814 to 1823, which can be confirmed through *Heian jinbutsu shi* (*Record of People in Heian [Kyoto]*) and related historical documents.

Thirdly, during his time in Ōtsu, Raishō attended several times the annual 'Shigure-e' at Gichū-ji temple, a ritualistic haiku memorial gathering dedicated to Bashō on his death date. Raishō contributed his haiku alongside leading members of the Ōtsu *haikai* community. That signifies that Raishō had become a member of the group. The significant number of *haikai surimono* he produced, as we have seen above, are further evidence.

Raishō was an artisanal-type Maruyama-school artist, who adhered to sketching-from-life-style painting. It is evident that close relationships with the haiku world were essential for his business. Raishō's activities suggest that even as an artist/ craftsman of painting, he could not do without haiku

中嶋来章と俳諧摺物—義仲寺をめぐる絵師と俳壇

横谷賢一郎(大津歴史博物館)

一昨年前、大津の旧家(代々俳人を輩出し、芭蕉の墓所である義仲寺の維持に関わってきた)から、江戸時代後期の俳諧摺物がまとまって確認された。絵入 281 枚のうち、中嶋来章下絵になるものは 40 枚、画題別では 20 件、絵師別では最多であった。これは、来章と大津の俳人・俳壇が特別な関係を築いていたことを物語る。

本発表では、蕪村系・呉春系など、俳画風も手がける画俳二刀流の画人とは異なり、純然たる写生画の作風を保ちつつ、俳諧や俳壇サロンとの親交によって生み出された、来章下絵の質の高い写生画系俳諧摺物について触れる。

まず、俳諧摺物の具体例と、その凝った詠えぶりを紹介する。それと共に、摺物の発注者の大部分が、句会興行を主宰する大津俳壇の有力俳人である点を指摘したい。あわせて、史料の確認による絵師来章の情報を示す。そこから、来章と大津を結ぶ要因を考察する。

まず、一つ目は、園城寺山内の円満院(大津市)を起点とした円山応挙と義仲寺の縁である。円満院門跡の祐常は、応挙に画業のターニングポイントをもたらした重要な支援者であるが、そこで関りを持った円満院の坊官、西坊敲月居は、のちに来章および義仲寺の支援者となる俳人であった。ここでまず円山派と義仲寺がつながる。

二つ目は、来章が、文化 11 年(1814)から文政6年(1823)まで、大津在住であった点について『平安人物志』及び関係史料によって確認する。

そして三つ目は、来章が大津在住期間に、義仲寺で開催される芭蕉忌日の奉納句会「時雨会」に列席しており、しかも大津俳壇の重鎮と連中で句集に入集している事実である。つまり、来章は大津俳壇連中となっていたのである。まとまった数の俳諧摺物はその証左である。

写生画様式で仕事を貫徹した職人的な円山派絵師の来章であっても、文芸世界との関わりなくして仕事なし、であったことを作品や史料から窺うことができる。絵師・画工といえど、文人的素養やサロンの交流からは免れなかった、と来章の動きは示唆しているのである。

The interaction between Eastern and Western salons as seen in *Kagetsu chō*

IDA Taro (Kindai University, Osaka)

Last year, the Kindai University Central Library acquired a manuscript, entitled *Kagetsu chō* (*Album of Flowers and Moon*). This presentation marks the first public presentation of this captivating collaborative manuscript of poems and pictures. Most likely created at the beginning of the 19th century, this album has a preface by a renowned Osakan haiku poet and shipping agent, Shime Chōsai (1757-1824) and includes paintings by Nakamura Hōchū (d. 1819), Kimura Kenkadō II (d. 1838), and Ōhara Tōya (1771-1840), as well as haiku poems by the Osaka poet Kōka'an Shōroku (d. 1813). In conclusion, the occasion for the creation of *Kagetsu chō* was likely when a group of poets from Okayama, who knew Chōsai, visited Osaka. This album was probably made improvisationally.

A key resource in studying *Kagetsu chō* is *Banka Jinmeiroku* (*Who's Who from Myriad Houses*, 1813), edited by Chōsai, a directory featuring portraits of culturally active figures across Japan, who were acquaintances of Chōsai. Most of the contributors to *Kagetsu chō* are found in this directory. *Banka Jinmeiroku* appears to include both individuals whom Chōsai met in person and whom he only corresponded via mail. Given that *Kagetsu chō* is a work of collaboration, the contributors most likely met in person. In our era after Covid, we are more conscious about the distinction between meeting 'in person' and 'virtually'. Face-to-face meetings have an irreplaceably intimate quality in personal communications.

Building on this, the presentation will also examine two other *haikai* material examples bridging Edo and Osaka in about 1800. (1) a case where a Kyotoite Kamo no Suetaka (1754-1841) contributed a poem to an Edo *surimono* by sending a letter, and (2) a *surimono* published in Edo to commemorate the Osakan poet and courier business proprietor Ōtomo no Ōemaru (1722-1805). These examples offer insights into the growing networks of early 19th century salon culture and relative distances between the Eastern and Western Japan.

『花月帖』から見える東西のサロンの交流

井田太郎(近畿大学)

昨年度、近畿大学中央図書館は『花月帖』を購入した。今回の発表は、この魅力的な寄合書の写本についての初紹介から出発する。制作は 19 世紀初頭と推定され、大坂で有名な七五三長齋が序文を記している。中村芳中、二世木村蒹葭堂、大原東野などの絵画、黄花庵升六という大坂の俳人の句が含まれる。結論からいえば、『花月帖』は長齋と交流のある岡山の人々が大坂にやってきたときに当座で制作されたものと推定される。

この資料を考えると、長齋が編んだ『万家人名録』(文化 10 年刊)は重要である。この人名録は長齋と交流があった日本・諸国に住む文化人の肖像集であるが、『花月帖』の入集者の大部分はこの書物に姿を見出せるからだ。この『万家人名録』には、長齋が実際に対面したことがある人々、実際に対面したことはないけれども、書面などで遣り取りしたことがある人々の両方含まれているようである。『花月帖』は寄合書なので、実際に対面したパターンと考えられる。Covid の時代に生きる我々は、「対面」と「非対面」という違いを意識するようになったが、やはり「対面」というのは交流の程度でも別格である。

以上を踏まえ、19 世紀前後の江戸—大坂にまたがる俳諧資料についての事例 2 件、1) 京の人、賀茂季鷹が江戸の摺物に手紙を使用して入集している事例、2) 大坂の人、大伴大江丸を江戸で出版された摺物で追善している事例なども併せて報告し、19 世紀初頭のサロン文化のネットワーク拡大と東西の距離について考える材料としたい。

Watanabe Nangaku and Nakamura Hōchū in Edo: Interactions of *haikai* and painting

SUGIMOTO Yoshihisa (Tohoku University, Sendai)

Two Kamigata painters, Watanabe Nangaku (1767–1813) and Nakamura Hōchū (d. 1819) are representative artists who transmitted the painting style of the Kyoto-Osaka region to Edo. Nangaku was a Kyoto painter who studied under Maruyama Ōkyo (1733-1795) and his disciple Genki (1747-1797). He stayed in Edo from 1802 to 1804. Hōchū, who painted in the Rinpa style of Ogata Kōrin (1658-1716), on the other hand, was active in Osaka as a painter using his fingertips (or fingernails) instead of a brush. He left his mark on Edo during a visit from the end of 1799 to 1802, prior to Nangaku's journey. Their personal contacts and connections in Edo seem to have overlapped to some extent: for example, through haiku poets Suzuki Michihiko (1757–1819), a doctor from Sendai, and Natsume Seibi (1749–1816), a rice broker in Asakusa. Both Nangaku and Hōchū's ties with the *haikai* world in Edo were even stronger than those in painting. This presentation will focus particularly on *haikai* aspects of their activities while in Edo.

渡辺南岳と中村芳中の江戸行—俳諧と絵画の交流

杉本欣久(東北大学)

江戸時代後期、上方の画風を江戸に伝えた画家として、円山派の渡辺南岳(1767～1813)と尾形光琳風の絵をよくした中村芳中(?～1819)を挙げるができる。南岳は円山応挙とその高弟・源琦に学んだ京都の画家で、享和2年(1802)から文化元年(1804)の足掛け3年にわたって江戸に滞在した。一方の芳中は、筆の代わりに指を用いて描く指頭画家として大坂で活躍し、南岳に先んずる寛政11年(1799)末から享和2年(1802)まで江戸に足跡を残している。江戸における彼らの交流には重なる人脈が認められ、仙台出身で医を業とした鈴木道彦(1757～1819)や浅草で札差業を営んだ夏目成美(1749～1816)など俳諧の結びつきは、むしろ絵画以上に大きかった。今回のシンポジウムでは特に俳諧の側面からスポットをあて、二人の活躍について論じることとする。

Kimura Kenkadō and the Representation of Things

NAKATANI Nobuo (Kansai University, Osaka, emeritus)

Kimura Kenkadō (1736-1802) was interested from an early age in the study of natural and manmade products (*bussangaku*), especially plants (*honzōgaku*). He collected widely and studied this subject formally under a few teachers over his life. He edited the book *Nippon sansai meisai zue (Illustrated Guide to Notable Products of Japan's Mountains and Seas, 1799)*.

He did many sketches of plants that are scientifically realistic rather than artistic. The impact of the Shen Nanpin (Shen Quan) school of painters on Kenkadō was considerable, pushing Kenkadō towards realistic representation in painting, although this is only one influence on his development as a painter. The Qing artist Nanpin (1682-1760) came to Japan in 1731 and stayed for about 20 months. He had one disciple Kumashiro Yūhi (1712-1773), who had the disciple Mori Ransai (1740-1801). Ransai then was influential in spreading this Nagasaki style to Osaka and Edo. His *Ransai gafu (Ransai's Picture Album, 1778)* had considerable impact. Ransai is known to have modelled many of his works on other paintings, rather than sketching from life. These two strands of representation, modelling on earlier paintings and sketching from life, continued throughout his lifetime.

Kenkadō also pursued literati (*bunjin*) ideals in some of his paintings. Some of his landscape paintings in Chinese style have been criticized as being amateurish. Some scholars, however, make a case that Kenkadō was aiming to follow in the Chinese literati tradition rather than the Japanese one. They argue that his freer style, with strong, bold strokes, shows Kenkadō's deliberate individuality in the spirit of Chinese literati. Late in life Kenkadō returned to the realistic style of Nanpin as well as to the scientific style of *honzōgaku*. His was a life of continual searching and exploration.

木村蒹葭堂の表象をめぐって

中谷伸生(関西大学名誉教授)

木村蒹葭堂は若い時分から物産学、とりわけ本草学に関心をもっていた。蒹葭堂の収集は幅広く、生涯幾名かの師について本格的に物産学および本草学を学んだ。この分野において蒹葭堂の編になる書に『日本山海名産図会』(1799年)がある。

蒹葭堂は多くの植物のスケッチをおこなったが、それらは芸術的というよりも科学的に写実的なものである。長崎の沈南蘋派の蒹葭堂へのインパクトは大きく、そのため蒹葭堂の画が写実へと向かったふしがある。南蘋は享保16年(1731)に日本に到達し、20か月ほど滞在した。その弟子熊代熊斐の弟子が森蘭齋で、蘭齋は南蘋派の様式を大坂、そして江戸へ広めるのに大きな影響力をもった。『蘭齋画譜』(1778年)は特筆すべきものである。蘭齋の画は写生よりも既存の作品をもとに制作されたことで知られる。「写生」と「写生的絵画の写し」というふたつの作画アプローチが並行して存在した。

蒹葭堂はまた、文人的理想を絵画を通じて追求した。蒹葭堂の中国風山水図は素人ぶりであると批判されたこともある。しかし、蒹葭堂が目的としたのは中国的な文人の伝統の踏襲であって、日本的なそれではなかったとする研究者もある。蒹葭堂の力強く大胆な筆致をもつ自由なスタイルは、中国の文人精神に連なる個人主義を意図的に示したのではなかろうか。晩年の蒹葭堂はふたたび南蘋風の写実様式、そして本草学の科学的様式へとかえった。常に探究を絶やさなかった一生であった。

The Art of Conversation in *Sencha* Salons: The Role of Paintings

TSUKUDA Ikki (Issa-an *sencha* tea school master, Osaka)

Gatherings of Japanese intellectuals who enjoyed *sencha* (infused tea), which developed from the 18th century, were distinctly different from the *matcha* tea ceremony that had been practised in Japan since the 14th century. Unlike the traditional tea ceremony, *sencha* gatherings were not centred around tea itself. Rather, the primary purpose was to appreciate and discuss imported Chinese paintings and calligraphy, as well as new artistic expressions and sensibilities presented by Japanese intellectuals under the influence of imported art. Therefore, *sencha* gatherings may better be called 'literati gatherings (salons)' than tea gatherings.

This presentation will explore the nature and function of paintings used in *sencha* gatherings by examining two works: 'The Waterfall at Kizan (Mt. Mino'o)' and 'A Carp'.

'The Waterfall at Kizan (Mt. Mino'o)' was painted by Ike no Taiga (1721-1776) in 1744 at the age of 22, one of his early masterpieces. Later, Kimura Kenkadō (1736-1802) and Aiseki (b. 1764) also painted on the same theme, while Tani Bunchō (1763-1840) created a painting with the same subject matter with a different title 'Clear Autumn Sky at the Mino'o Waterfall'.

Kizan (Mt. Mino'o) refers to the Mino'o waterfall and surrounding landscape in Osaka. Only Bunchō's work explicitly inscribes the name 'Mino'o' in the painting. In contrast, Taiga, Kenkadō, and Aiseki inscribe 'Kizan' using the ancient clerical script. This stylistic choice would have worked as a 'trigger' designed to invoke an image of antiquity in order to bring the viewer into a different world, distinct from the real landscape of Mino'o. The use of the more challenging clerical script would prompt viewers to question 'what is written?', 'where is Kizan?' or 'Is Kizan the same as Mt. Mino'o?'. This is a device that generates curiosity and discussions.

The second set of examples is paintings of carp by Kubota Tōsui (1841-1911) of the Meiji era and Sugino Senzan (b. 1878) of the early Shōwa era. Although rendered in a style reminiscent of the Shijo school, it is not clear whether they contain the common allegory of a carp (usually climbing a waterfall), indicating a successful career. At first glance, these works might appear to be simply pictures of sketches from life. However, in the context of *sencha*, they stimulate the imagination and promote discussion. These paintings most likely suggested allusions to views of life based on the ancient Chinese thought of Zhuangzi and/or Confucius.

Paintings that are selected for *sencha* gatherings tend to be furnished with a 'trigger' to stimulate conversation among the viewers. Such 'conversation-encouraging' paintings show an important aspect of literati gatherings centred around *sencha* infused tea.

煎茶サロンの仕掛け・語らいを生む絵画

佃一輝(一茶庵宗家)

18世紀から日本の文人たちが煎茶を味わいながら楽しむ集まりは、14世紀以来の抹茶「茶会」とは異なり、茶そのものを目的としたものではなかった。むしろ当時輸入された中国の書画や、それに触発されて文人たち自身が生み出した新しい表現、新しい感覚の書画を、鑑賞し議論することが目的であった。だから茶会というより煎茶を用いた「文会」と呼ぶべきだろう。

そうした煎茶文会に用いられる絵画は、どのようなもので、どのように用いられるかを「箕山瀑布図」と「鯉魚図」の二つを例に考えてみたい。

「箕山瀑布図」は池大雅が22歳(1744年)の時に描いた初期の代表作のひとつとして知られている。後に木村兼葭堂も同じ画題の作品を描き、さらに愛石も同名作品を描いた。また谷文晁は「箕面秋霽図」と名を変えて同じモチーフの作品を描いている。

「箕山」は大坂の箕面の滝の实景に基づくが、画面に「箕面」と行書で書くのは文晁だけで、大雅、兼葭堂、愛石、という大坂の三人はともに隷書で「箕山」と記している。これは、隷書という古いスタイルの文字を用いることで見る人に古代のイメージを与え、「箕山」という漢語によって、箕面の实景とは異なる別の世界に導く、という「仕掛け」があると考えてよいであろう。その「仕掛け」は、読みにくい隷書によって「なんて書いてあるのか」という語らいを導き、「箕山はどこか」「箕面は箕山なのか」など次々に疑問や話題を生む「仕掛け」といえよう。

もうひとつ例にあげる「鯉魚図」は、明治期の久保田桃水の作品と、昭和初期の杉野儼山の作品である。四条派のようなスタイルで描かれているが、「鯉の滝登り」のような出世をテーマとするものと違って、その寓意はなかなか読み解きにくい。一見すると単なる写生画に思える。しかしそれが煎茶文会に集まった人々の想像力を触発して、語らいの中から荘子や儒教思想をもとにした人生観が明らかになってくる。

文人たちの集まりである煎茶文会に用いられる書画には、見る人々に話しを起こさせる「仕掛け」があると思われる。サロンの絵画の一部に見られる「語らいを生む絵画」という「仕掛け」や性格について述べたい。

Sugai Baikan as One Example of an Often Overlooked Member of the Osaka Literati *Gadan*

Paul BERRY (Kansai Gaidai University, Osaka, emeritus)

Sugai Baikan (1784–1844) is often thought of as a Sendai painter, a student of Tani Bunchō (1763–1840) in Edo, or a disciple of the raihaku shinjin Jiang Jiapu (active early 1800s) in Nagasaki. Yet in woodblock–printed books such as the 1823 *Naniwa kinranshū* (*Collection of Brocade of Naniwa [Osaka]*), 1823 *Zoku Naniwa kyōyū roku* (*Record of Fellow Osakans, Sequal*), 1824 *Shinkoku Naniwa jinbutsushi* (*Record of People in Naniwa [Osaka], Newly Cut*), he is listed as a painter of Osaka. Born in Sendai as the eldest son of a Suzuki family, Baikan is said to have changed his family name to Sugai after Sugawara Michizane (845–903), whom he revered. Although studying various schools of painting in his youth, Baikan went on to study briefly with Tani Bunchō (1763–1840) in Edo. Moving on to Kyoto he learned of the presence of Jiang Jiapu (active early 1800s) in Nagasaki and arrived there to study with him around 1813. Although he returned briefly to the Kansai area in 1815, he remained largely in Nagasaki for close to ten years associating with immigrant Chinese painters and poets as well as literati painters Tetsuō Somon (1791–1872) and Kinoshita Itsuun (1800–1866). A painting by Araki Kunsen (1781–1819) depicts the farewell party held for him in 1815 showing him dancing to the music made by Jiang Yunke (Jiang Jiapu’s younger brother). Baikan settled in Osaka in 1822 and was very active in the local literati circles associating with Shinozaki Shōchiku (1781–1851), Okada Hankō (1782–1846), Rai San’yō (1780–1832), among others. The illness of his mother prompted a return to Sendai where he served the Date family while associating with his old friends such as Azuma Tōyō (1755–1839).

A recently discovered Baikan album, *Tōsai kikan* from 1826 includes eighteen landscapes after the styles of famous Chinese painters with many inserted inscriptions by sixteen painters and poets from the Osaka area and around Japan. These inscriptions include pages by the following noted literati:

- Ōkubo Shibutsu (1767–1837), dtd. 1827.
- Album Preface by Shinozaki Shōchiku (1781–1851), dtd. 1826
- Fujisawa Tōgai (1795–1865), scholar of Chinese Studies in Osaka, father of Fujisawa Nangaku (1842–1920)
- Nukina Kaioku (1778–1863), dtd. 1835
- Rai San'yō (1780–1832)
- Umetsuji Shunshō (1776–1857), dtd. 1827
- Yoshida Shūran (1797–1866)
- Okada Hankō (1782–1846)
- Gotō Shōin (1797–1864)
- Postscript by Kazan Shōja, Fujii Yūsai, dtd. 1827

These inscriptions reveal not only Baikan's involvement with literati around Japan, but his deep connections with prominent literati during his years in Osaka from 1823 to 1830.

Summary Considerations

Identity of Cities:

Rather than thinking of cities as discrete governmental districts bounded by clear borders, it may be useful to consider them to be complex social structures that are continually changing and the influence of which extends through means of transportation, economic exchange and many other factors. In the case of Edo-period Osaka, the city became the national centre for commerce, finance, and the focus of coastal travel networks; all of which facilitated vigorous literati gatherings and the subsequent production of art.

Identity of Literati Artists:

Considering the identity of artists, especially literati artists whose ideals included a focus on travel to broaden one's life experience, it is useful to consider their relation to geographic localities as transitional. Many of them were active participants in the literati circles of various cities and areas at different times of their lives. Regional identities were established for specific times in their careers but often changed over time. This does not negate regional identities. In the case of Osaka, the number of artists who were active members of Osaka literati *gadan* is actually much larger than commonly thought. Sugai Baikan's years in Osaka is one example of this. At the same time, even artists who remained within the central areas of Osaka city for most of their lives were in constant interchange with artists of other areas due to its being a nexus for travel and intellectual life. The diary (1779–1802) of Kimura Kenkadō (1736-1802) and other period sources give ample evidence of how complex, rich and stimulating the Osaka environs were.

大坂文人画壇で見過ごされがちな画家—菅井梅関を例に

ポール・ベリー(関西外国語大学名誉教授)

菅井梅関(1784-1844)は仙台の絵師、江戸では谷文晁の弟子、または長崎では来舶清人・江稼圃の弟子とされることが多い。しかし、文政6年(1823)の『浪華金襴集』、同年の『続浪華郷友録』、文政7年(1824)の『新刻浪華人物誌』などの版本人物誌には、菅井梅関は大坂の絵師として記載されている。仙台に鈴木家の長男として生まれた梅関は、菅原道真(845-903)に対する崇敬から菅井に改姓したという。若い頃にはさまざまな画派を学び、江戸で谷文晁に短期間師事した。京都に移った後、長崎の江稼圃の存在を知り、文化10年(1813)頃、江稼圃のもとで学ぶために長崎に至った。同12年(1815)に一時関西に戻ったものの、約10年間にわたり主として長崎に滞在し、中国からの来舶画人や詩人、そして文人画家の鉄翁祖門(1791-1872)や木下逸雲(1800-1866)とも交流した。荒木君瞻(1781-1819)には、1815年に開かれた梅関の送別会の様子 of 絵があり、そこでは梅関が江芸閣(江稼圃の弟)による音楽に合わせて踊っているところが描かれている。梅関は文政5年(1822)に大坂に居を定め、篠崎小竹、岡田半江、頼山陽らと交流しながら、地元の文人サークルで活発に活動していた。母の病をうけて仙台に戻り、伊達家に仕えながら、東東洋(1755-1839)ら旧友との交流を続けた。

近年発見された梅関の画帖「東齋奇観」(1826)には、著名な中国画家たちの様式にならった18点の山水図が収められており、その多くには大坂やその他日本の画家や詩人16人による賛が添えられている。賛には以下の著名な文人のものが含まれる。

大窪詩仏(1767-1837)文政10年(1827)年記

篠崎小竹(1781-1851)同9年(1826)序文年記

藤澤東暎(1795-1865)大坂在住の漢学者。藤澤南岳(1842-1920)の父

貫名海屋(1778-1863)天保6年(1835)年記

頼山陽(1780-1832)

梅辻春樵(1776-1857)文政10年(1827)年記

吉田袖蘭(1797-1866)

岡田半江(1782-1846)

後藤松陰(1797-1864)

藤井裕斎(可山樵者衡、生没年不詳) 文政10年(1827)跋文年記

Abstract 要旨

これらのことは、梅関と日本各地の文人との交流を明らかにするだけでなく、梅関が大坂にいた期間中(1823年から1830年)に、多くの著名な文人たちと深いつながりがあったことも示している。

考察——都市のアイデンティティ

都市を明確な境界を持つ行政的区分として捉えるのではなく、交通、経済、その他多くの要因を通じて影響力を持ち、常時変化し続ける複雑な社会構造として考えることが重要である。江戸時代の大坂について言えば、大坂は全国的商業システムの中心、国の金融構造そのもの、そして日本沿岸交通網の要となった。これらのことが、大坂をして文人たちが集まり芸術的制作が活発に行われる場となることを促進した。

文人画家のアイデンティティ

画家、とりわけ旅を通じて人生経験を広げることが理想のひとつとする文人画家にとって、地理的地点と彼らとの関係は一時的なものであると考えるのが有用である。文人画家の多くは、人生のさまざまな時期にさまざまな都市や地域の文人サークルで盛んに活動していた。ある地域でのアイデンティティが特定の時期に確立されたが、それは彼らの画歴の中で変化することが多かった。しかしながら、これは地域のアイデンティティを否定するものではない。大坂の場合、大坂における文人画壇の人数は一般的に考えられているよりもはるかに多かった。菅井梅関の大坂での活動期はその一例である。同時に、人生の大半を大坂市中をで送った画家たちも、他地域の画家たちとの交流が絶えず行われていた。それは大坂が旅と知的生活の連結地点であったためである。木村兼葭堂(1736-1802)の日記(1779-1802)およびその他の当時の史料は、大坂という土地がいかに複雑で豊か、かつ刺激的であったかを示す十分な証拠を提供してくれる。

Domain Warehouses (*Kurayashiki*) as a Cultural Salon

AKEO Keizō (Osaka University of Commerce)

The establishment of domain warehouses (*kurayashiki*) in Osaka started from the Tenshō era (1573-1592). During the Tempō era (1830-44), the number of such domain warehouses reached 124 in the city of Osaka, with the vast majority nestled in and around Nakanoshima. This trend was spurred on by the development of the westward maritime trade route by Kawamura Zuiken (1618-1699). The accumulation of goods traded by the *kitamae-bune* (northern-bound ships) pushed Osaka to become the ‘kitchen of the world’.

The term *kurayashi* conjures the image of a facility for storing and selling products of the domain. The main commodity was rice, but other products such as bonito flakes from the Tosa domain, sugar from Satsuma, and indigo from Tokushima were also important commodities. On the other hand, warehouse managers were also responsible for procuring goods that could not be supplied within the domain. Furthermore, for feudal lords of domains in the southwest, warehouses also served as lodgings during their travels to and from their official residences in Edo. The functions of domain warehouses were thus wide-ranging. While domain warehouses in Edo had a political role in negotiations with the shogunate, in Osaka their role was primarily financial.

When domain warehouses were first established, domains appointed samurai officials to take care of these warehouses (*kuramoto*). Gradually it became customary for specialist merchants, such as rice wholesalers and money changers, to run the warehouses as *kuramoto*. Furthermore, with experienced money changers also appointed as accounting managers (*akeya*) to handle the money received from sales, domain warehouses and Osaka merchants became inseparable.

I would like to introduce two key figures. One was Kimura Kenkadō (1736-1802) who had close ties with both Satsuma and Tosa domains. He was born into a family that had been engaged in the sake brewing industry for generations at Kita-Horie in Osaka. He was commonly known as Tsuboiya Kichiemon. He had assembled an encyclopedic collection of objects that was celebrated throughout the country. *Kenkadō's Diary* (*Kenkadō nikki*, 1779–1802, with the years 1781, 1792, 1795 missing) offers a glimpse into Kenkadō's varied and extensive social interactions. It was through these merchants that specialist products of the western domains, as well as Chinese products (*karamono*) and medicines imported via Nagasaki and the Ryūkyū kingdom, were distributed around the country via the warehouses. Another interesting figure—the rice dealer/literati artist Komeya Hikobei (1744-1820), also known as Okada Beisanjin—was appointed as an official under the manager of the Ise-Tsu domain's Osaka warehouse of the Tōdō family around 1790. Although officially responsible for the distribution of warehouse rice, he was also engaged in literary roles as a Confucian scholar and a painter.

The domain warehouses became sites (salons) for interactions and relationships that transcended both

their roles as centres of capital accumulation and the social status of the participants, bringing a new cultural dimension to Osaka. It can be said to have been the cradle that fostered many urban literati (the emerging bourgeoisie), such as Kenkadō and Beisanjin.

文化サロンとしての蔵屋敷

明尾圭造(大阪商業大学)

天正期を嚆矢とする大坂の蔵屋敷は、天保年間(1830-44)には 124 を数え、その大半が中之島周辺に集中していた。こうした流れに拍車をかけたのが、河村瑞賢(1618-1699)による西廻り航路の整備であり、北前船による物資の集積が大坂を「天下の台所」へと押し上げた。

蔵屋敷といえば、本藩の生産物を貯蔵・販売する施設としてのイメージが強い。いうまでもなく年貢米が主だが、例えば、土佐藩の鯉節、薩摩藩の砂糖、徳島藩の藍玉など特産品も無視できない。その反面、本藩内で供給できない物資を調達することも蔵屋敷の役目であるとともに、西南諸藩の藩主にとっては参勤交代の往復に利用する宿舎としての側面もあった。このように蔵屋敷の機能は幅広い。諸藩の江戸屋敷が幕府と折衝する政治的役割を、大坂藩邸は主として財務的な役割を地元商人との折衝をもとに進めていたと言えよう。

設置当初の蔵屋敷には、藩から赴任した蔵役人がいたが、次第に米問屋や両替商などの商人蔵元が通例となった。さらに売却代金を管理する掛屋もまた、両替商が任命されるなど蔵屋敷と大坂商人は密接不可分の関係となった。

ここに 2 人の人物がいる。最初に薩摩・土佐藩と関係が深かった木村兼葎堂(1736-1802)である。彼は、大坂北堀江で代々酒造業を営む家に生まれ、通称は坪井屋吉右衛門。博物学的な資料収集は全国に知られ、その交流は『兼葎堂日記』(1779-1802)で垣間見ることができる。こうした商人によって西国諸藩の特産物はもちろん、薩摩・長州藩に見られる長崎、琉球を經由して輸入された中国製品(唐物)や漢方薬種が蔵屋敷を介して全国的に伝播していくこととなる。一方で文人画家の一面を有し、米穀商として実績のあった米屋彦兵衛(1744-1820)は、伊勢津藩藤堂家の大坂蔵屋敷留守居下役として士分取立(寛政年間)されている。岡田米山人または米翁と号した。表向きは蔵米流通の担当だが文事に長けた儒家や画家としての兼務取立と推察される。

物流による資本の蓄積と身分を超えた人間関係の舞台(サロン)となった蔵屋敷は大坂に新たな文化的局面をもたらし、兼葎堂や米山人などの都市文人(新興ブルジョアジー)を輩出する揺籠であったとも言えるだろう。

Data archiving and analysis system for the network of personalities of the cultural salons in Kyoto and Osaka at the end of the Edo and Meiji periods

AKAMA Ryō (Art Research Center, Ritsumeikan University, Kyoto)

This project aims to clarify how human networks affected the places where cultural activities such as painting, calligraphy, performing arts, and scholarship took place in the Kansai region from the late modern period to the Meiji era. Even if we limit the scope of the period, the information on people involved in cultural activities is voluminous, and it is not easy to grasp the full picture.

In promoting this project, the Art Research Center of Ritsumeikan University aimed to create a research platform that would contribute to the creation of a large-scale digital archive of information, and to take the project to a higher level based on its results even after the project was completed. The project was obliged to conduct its research activities in accordance with the conditions attached to the research funding it received - a proposal for a methodology to deal with pandemics such as Covid-19. To this end, the project is committed to incorporating Digital Humanities methodologies. Digital humanities is generally understood as the incorporation of digital technologies into humanities research. However, it is not a matter of blindly applying various technologies, and the procedures are somewhat established depending on the subject matter of the research. In the case of historical cultural resources, as in this project, we will proceed through the following four steps.

1. digitizing the materials
2. creating a database (big data construction)
3. applying analytical tools
4. discussing the results.

Of these, the key point is the construction of big data to such an extent that it requires the help of computers. Without this accumulation of data, it is impossible to go beyond conventional methods.

Therefore, although modest, we have been working vigorously on steps 1 and 2 of the above steps. In this talk, I will introduce the status of 1 and explain the method of 2. I would like to explain that this human network research platform will continue to be used in the future. For 3, I will present a network visualization tool that is currently under development.

幕末明治の京都・大阪における文化サロン人物ネットワークのデータアーカイブと分析システム

赤間 亮(立命館大学アート・リサーチセンター)

このプロジェクトでは、近世後期から明治までの関西エリアにおいて、絵画や書、芸能、学問などの文化的活動が行われた場に、人的なネットワークがどのような効果を生んでいたのかを明らかにしようとしている。時代の幅を限定したとしても、文化活動にかかわる人物情報は膨大なものとなり、全貌を把握するのは容易ではない。

立命館大学アート・リサーチセンターは、このプロジェクトの推進にあたり、大規模な情報デジタルアーカイブを構築することで、プロジェクトがいったん終了したあとも、その成果を踏まえたさらなる高みへとつなげることに貢献する研究基盤を成立させることを目指した。そこには、プロジェクトが獲得した研究資金に付与された条件—「Covid-19」のようなパンデミックに対処するための方法論の提案—を踏まえた研究活動が義務付けられていた。そのため、このプロジェクトでは、デジタル・ヒューマニティーズの手法を取り入れることに尽力している。デジタル・ヒューマニティーズは、一般的に人文学分野の研究にデジタル技術を取り入れるものと理解されているであろう。しかし、さまざまな技術をやみ雲に適用すればよいものではなく、研究対象によってその手順がある程度定着している。このプロジェクトのような歴史的な文化資源を対象とする場合には、次のような四段階を進んでいくことになる。

1. 資料のデジタル化、2. データベース化(ビッグデータ構築)、
3. 分析ツールの適用、4. 結果の考察

このうち、キーポイントは、コンピュータの助けを借りる必要があるほどのビッグデータの構築である。このデータ蓄積がなければ、従来の方法を超えることはできない。

したがって、地味ではあるが、上記の段階の内、1・2を精力的に行ってきた。本発表では、1の状況を紹介し、2の手法について説明する。この人物ネットワーク研究基盤が今後も継続的に活用できることを述べたい。また今回、3については、現在開発中のネットワーク可視化ツールを紹介する。

Guide to Literati: Kenkadō, Osaka Publishing, and Reception of Qing Art

Xiangming CHEN (University of Oxford)

Starting from the second half of the eighteenth century, Osaka emerged as a key publishing centre introducing the latest art and culture from China to the reading public in Japan. The closely-knit networks of commercial publishers, collectors and patrons, and local literati in the region produced a range of publications that catered to the growing interest in new Chinese-style art and cultural trends; At the same time, these books also positioned their creators as authoritative interpreters of the most up-to-date information from China. This paper examines three types of such publications associated with Kimura Kenkadō (1736 – 1802) and his circles of artists and publishers, demonstrating how they leveraged their unique combination of resources to align the construction of a literati identity with the elevation of Qing Chinese art and culture.

These publications include indexes for viewers of Chinese painting and calligraphy, such as *Genminshin shogajin meiroku* (*An Index of Painters and Calligraphers of Yuan, Ming, and Qing*; 1777) and *Kunin hosei* (*Corrected and Supplemented Collection of Seals [of Japanese and Chinese Painters and Calligraphers]*; 1802), the painting manual *Ransai gafu* (*Painting Manual of Ransai*; 1782), and *Morokoshi meishō zue* (*Illustrated Collection of Scenic Sites in China*; 1806), which offers a twist on the popular cultural geography genre.

Together, these publications offer various aspects of a how-to guide for becoming a literatus in Japan in the late eighteenth and early nineteenth centuries. This publishing phenomenon is significant in three ways. First, they underscore the widespread influence of literati culture beyond the limited number of painters, calligraphers, and poets whose artworks or names survived. Secondly, they reflect the entrepreneurial side of Osaka literati circles in marketing cultural prestige to meet popular demand and gain social influence. Thirdly, they demonstrate that the late Tokugawa reception of Qing art was a heavily filtered process, not only by individual agents but also their potential audience.

文人のためのガイド—木村蒹葭堂、大坂の出版、清芸術の受容

陳薊茗 (オックスフォード大学博士課程)

18 世紀後半から、大坂は中国からの最新の芸術と文化を日本の読者に紹介する重要な出版拠点となった。大坂の商業出版者、収集家とパトロン、そして地元の文人たちの密接なネットワークは、新しい中国風の芸術的文化的トレンドへの関心の高まりに応えるべくさまざまな出版物を生んだ。同時に、これらの書物は中国からの最新情報についての権威ある解釈者として、作者たちの地位を確立した。本発表では、木村蒹葭堂 (1736-1802) と彼の周辺の芸術家や出版者たちに関連する 3 種類の出版物を検討し、彼らが独自のリソースを組み合わせて活用し、文人としてのアイデンティティ構築と清朝中国の芸術文化の向上をどのように一致させたかを明らかにしたい。

考察の対象には、中国の書画を鑑賞するための人名や印章の索引である『元明清書画人名録』(1777 年)や『摺印補正』(1802 年)、画を学ぶための『蘭斎画譜』(1782 年)、そして流行していた文化地理ジャンルにひねりを加えた『唐土名勝図会』(1806 年)などが含まれる。

これらの出版物はいずれも、18 世紀後半から 19 世紀初頭の日本で文人になるためのハウツー・ガイドの諸側面を提している。この出版現象は三つの点で示唆に富む。第一に、作品や名前が残っている画家、書家、詩人といった限られた人たちだけでなく、文人文化がもっと広く浸透していたことを裏付ける。第二に、市場の需要に応え、影響力を得るために文化を売り込むという大坂文人サークルの企業家的側面を反映している。第三に、徳川後期における清朝芸術の受容とは、仲介者となった個人ばかりでなく潜在的な読者によっても、高度に情報をフィルターにかけるプロセスであったことが示される。

Collaborative Paintings with Poetry Inscriptions as Records of Kyoto Salon Culture

John T. CARPENTER (The Metropolitan Museum of Art, New York)

The interrelatedness of poetry, calligraphy, and painting—the Three Perfections—is a fundamental principle of East Asian art, and through the centuries has manifested itself in manifold ways in Japan. In the Edo period, we witness the emergence of various novel manifestations of the practice of inscribing poetry on paintings, and this presentation will focus on examples created in the context of various professional painting studios as well as literati painting (*bunjinga*) of the late eighteenth and early nineteenth century in the Kansai area. To set the stage, I will re-introduce a collaborative hanging-scroll painting of Mount Fuji by Myōhōin-no-miya (Prince-Abbot) Shinnin Hosshinnō (1768-1805) and two of the artists he supported, Maruyama Ōkyo (1733-1795) and Go Shun (1752-1811), which features poetic inscriptions by fifteen prominent literati of the day, including: painter-calligrapher and Confucian scholar Minagawa Kien (1735-1807); writer-calligrapher Ueda Akinari (1734-1809); *kokugakusha* Motoori Norinaga (1730-1801), Katō Chikage (1735-1808), and Murata Harumi (1746-1811); and noted poets of the day Nishiyama Chōgetsu (1714-1798), Ozawa Roan (1723-1801), Ban Kōkei (1733-1806), Rikunyo Jishū (1734-1801) and Monk Jien (1748-1805).

Since the time I first introduced that collaborative work at the Kansai University symposium five years ago, it has officially entered the collection of the Met as a gift of Seattle-based collectors Mary and Cheney Cowles, and has become the focus of further research. The Cowles Collection at The Met also now includes several others works of this period that similarly demonstrate how inscribed paintings can encapsulate and document artistic and literary camaraderie, whether in sense of people belonging to overlapping intellectual networks or of demonstrating real friendship. An ink bamboo by the quintessential literati networker Kimura Kenkadō (1736-1802) was inscribed by Nakai Chikuzan (1730-1804), one of top scholars of the Kaitokudō a merchant academy located in Osaka. Other examples to be introduced include inscribed paintings co-created or shared between by Rai San'yō (1780-1832) and Tanomura Chikuden (1777-1835), each highly skilled in Chinese-style poetry, calligraphy, and painting. Other calligraphies by San'yō—including a Chinese poem to accompany a painting of a tree peony by Matsumura Keibun—will be explicated. Some of these works are currently on view at The Met in the final section of the exhibition 'The Three Perfections: Japanese Poetry, Calligraphy, and Painting from the Mary and Cheney Cowles Collection,' which coincidentally has several topics of resonance with the 'City life and salon culture in Kyoto and Osaka, 1770-1900' exhibition at the British Museum.

京のサロン文化の記録としての着賛合作絵画

ジョン・T・カーペンター (メトロポリタン美術館)

詩、書、絵画の相互関係、すなわち「三絶」は、東アジア美術における基本原理であり、何世紀にもわたって日本において多様な形で表されてきた。江戸時代には、絵に詩歌を賛することがさまざまな新しい形で現れたことが見て取れる。本発表では、18世紀後半から19世紀前半の関西地域における、諸画派や文人画のコンテキストで制作された例に焦点を当てる。まず、妙法院宮真仁法親王および、円山応挙と呉春という真仁法親王が支援した二人の絵師による合作「富士図」掛軸を再び紹介したい。この作品には、当時の著名な文人15人による詩歌からなる賛が記されている。賛者は、書画家で儒学者の皆川淇園、作家で書家の上田秋成、国学者の本居宣長、加藤千蔭、村田春海、そして当時の著名な歌人であった西山澄月、小沢蘆庵、伴蒿蹊、僧侶の六如慈周や慈延らである。

5年前の関西大学シンポジウムでこの合作を初めて紹介して以来、この作品はシアトルのコレクターであるメアリーおよびチェイニー・カウルズ氏から正式にメトロポリタン美術館へ寄贈され、さらなる研究の対象となっている。メトロポリタン美術館のカウルズ・コレクションには、他にもいくつか同時代の作品で、賛の記された絵画があり、絵画という媒体がいかに芸術的・文学的仲間関係を包摂し記録するののかということを考えさせる。それは、人々が重なり合う知的ネットワークに属する場合であったり、真の友情を示す場合であったりする。たとえば、典型的な文人ネットワークであった木村兼葭堂の墨竹図には、大坂の商人学問所・懐徳堂の学主であった中井竹山による賛がある。他に、中国風の詩書画に優れた頼山陽と田能村竹田が共同制作あるいは共有した賛入りの画なども紹介する。また、松村景文の牡丹図に画賛した頼山陽の漢詩などについても解説を加えたい。これらの作品のいくつかは現在、メトロポリタン美術館で開催中の展覧会「三絶—日本の詩書画、カウルズ・コレクションから」の最終章に展示されている。この展覧会では図らずも、大英博物館で開催中の特別展示「京と大坂—都市の華やぎとサロン文化 1770~1900年」と通じるトピックを考察している。

Court Nobles among Renowned Masters and Friends: The Imperial Court and Albums of Calligraphy and Painting in the Early 19th-Century Kyoto-Osaka Region

Yoshitaka YAMAMOTO (National Institute of Japanese Literature)

A large number of Kyoto- and Osaka-based literati and painters such as Murase Kōtei, Ueda Akinari, Maruyama Ōkyo, and Goshun took part in the literary-artistic salon of Dharma Prince Shinnin of Myōhōin (1768–1805), an older brother of Emperor Kōkaku. The involvement of court nobles in the literary and artistic scenes of the Kyoto-Osaka region in the late 18th and early 19th centuries deserves attention. Incidentally, this period coincides with Kōkaku's reign as emperor (1779–1817) and retired emperor (1817–1840).

This presentation will highlight the inclusion of works (including critiques) by court nobles in albums of calligraphy and painting (*shogajō*) that purported to include pieces brushed by “renowned masters” or “renowned friends,” and were created and/or published in Kyoto and the surrounding regions in the early 19th century. Its aim will be to understand how and why early 19th-century Japanese literati and painters interacted with court nobles. After introducing Minagawa Kien's observations on the popularity of calligraphy and painting albums, I will focus on calligraphy pieces, paintings, and poems by court nobles included in the following four albums of calligraphy and painting: *Chikudō gafu* (1800) and *Chikudō gafu nihen* (1815), polychrome woodblock-printed albums published and/or sold by Hishiya Magobei (along with other publishing houses) in Kyoto; *Meisū gafu* (1810), a bag-bound monochrome work published in Wakayama, Kii Province; and *Jūjun kagetsu* (1827), a multi-author, autographed manuscript album created during Rai Kyōhei's travels in the Kyoto-Osaka region. For comparison, I will also touch on *Chikusa shōhin* (preface dated 1813), a polychrome woodblock-printed album published in Edo.

On one level, court nobles interacted with literati and painters of ordinary birth on equal terms, as literati in their own right. On another level, however, the albums that will be examined in this presentation suggest that literati of imperial lineage received special treatment. Commoner literati, as well as commercial publishers, could hope to gain prestige by being associated with members of the nobility. In turn, court nobles benefited from the scholarly, literary, and artistic expertise of socially lower-ranking, but highly accomplished, individuals. The presentation will close by asking whether the nobility's participation in plebeian literati circles may have had any effect on the social and political climate of late Edo-period Japan leading up to the Meiji Restoration.

諸名家・諸名友のなかの公家 — 十九世紀初頭の上方面における書画帖と朝廷

山本嘉孝(国文学研究資料館)

光格天皇の実兄、妙法院宮真仁法親王(1768～1805)の文芸・芸術サロンには、村瀬栲亭、上田秋成、円山応挙、呉春など上方の文人・絵師たちが数多く参加した。18世紀末～19世紀初めの上方面の文壇・画壇における公家の存在は、注目に値する。なおこの時期は、光格天皇の天皇・太上天皇としての在位期間(1779～1817、1817～1840)と重なる。

本発表では、「諸名家」や「諸名友」の筆跡を集めることを謳って19世紀初頭の京都やその周辺で制作・出版された書画帖に、公家の作品(評を含む)が収められていることに光を当て、いかにして、またなぜ、この時期の文人・絵師たちが公家と交流したのかについて検討する。書画帖の流行に関する皆川淇園の記述を概観した上で、四点の書画帖に載る公家の書画・詩歌を考察する。それらの書画帖は、菱屋孫兵衛など京都の書肆が出版・売り出しに関与した多色刷りの書画帖『竹堂画譜』(寛政十二年<1800>刊)と『竹堂画譜二篇』(文化十二年<1815>刊)、紀州和歌山で出版された墨刷り・袋綴じの『名数画譜』(文化七年<1810>刊)、頼杏坪が上方を旅した際、複数の人物たちによる肉筆作品を集めた書画帖『十旬花月』(文政十年<1827>跋)である。比較の対象として、江戸で刊行された多色刷りの書画帖『竹沙小品』(文化十年<1810>序刊)にも触れる。

ある側面においては、公家は一角の文人として、一般的な出自の文人・絵師と対等に関わり合った。しかし他方では、本発表で取り上げる書画帖から、公家の文人たちが特別な扱いを受けていた様相も浮かび上がる。平人の文人や、商業活動を行う書肆は、公家と関係を結ぶことで、自らの権威付けを図ることができた。公家の側も、社会的地位は低くとも学術・文芸・芸術に秀でた人々の優れた知識から得るものが大きかった。一般人の文人ネットワークへの公家の参加が、明治維新に至るまでの幕末日本の社会や政治的状况に影響を及ぼしたかについても検討する。

Commercialized Gatherings and Commodified Literati in Nineteenth Century *Shogakai*

Jingyi LI (Occidental College, Los Angeles)

In this talk, I focus on the economic aspect of *shogakai* gatherings in the nineteenth century to argue that the popularization of *shogakai* in urban areas reflected the commodification of cultural skills among non-elite classes. I discuss this economic character of *shogakai* through the aspects of advertisement, organization, and education. While originating from art salons among various painting circles, *shogakai* gatherings in cities such as Edo and Nagoya were much more public-facing. The composition of *hikifuda*—invitations to the gatherings, as well as the systematic organization of the gatherings, made *shogakai* accessible and visible to a wider range of social members. Further, the availability of painting and calligraphy manuals helped amateur practitioners gain minimum skills to participate in *shogakai*.

In a broader context, the popularization of *shogakai* gatherings among non-elite social members was a result of the constant tension between the bakufu's regulations and the rapidly growing popular cultural life. Popular cultural producers and consumers who were lower in the bakufu's cultural hierarchy found temporary freedom in the assembly of large-scale commercial *shogakai*. Borrowing Peter Burke's theoretical framework on popular culture, I use the example of commercial *shogakai* to suggest a reconsideration of *shogakai*'s historical contextualization against the backdrop of popular culture and intellectual history.

19 世紀書画会にみる会合の商業化・文人の商品化

李ジンイー (オクシデンタル・カレッジ、ロサンゼルス)

本発表は、十九世紀における書画会の経済的な側面に焦点をあてながら、都市における書画会の大衆化は、非エリート層における文化的技の商品化を反映していると考察するものである。特に広告・企画運営・教育の点を中心に論じる。書画会はもともと画家のサロンから発生したものの、十九世紀になると、江戸や名古屋での書画会はより大衆向けに変化していった。書画会引札での情報の示し方や、体系化しつつある書画会の企画運営などが書画会を広く人の目に触れさせることとなった。また、書画の手引書(手本)が身近に増えることによって、文人だけでなく、素人も書画会に参加できるだけの最低限の技を身につけられるようになった。

これらをより広い文脈で考えれば、庶民階層の間で書画会が普及したことは、幕府の文化統制と大衆文化の急速な成長との対立を反映するものだと考えられる。文化ヒエラルキーの下位にいた大衆文化の作り手と消費者は、大規模且つ商業的な書画会において一時的に幕府の文化統制から逃れることができた。本研究はピーター・バーク氏の大衆文化に関する理論に拠りながら、商業的な書画会の例を通して、大衆文化と思想史の枠組における書画会の歴史的な位置付けを再考察したい。

Collaborative calligraphy and paintings in late Edo-period Kyoto, Osaka and nearby regions, focusing on production context and the artists involved

IWASA Shin'ichi (Osaka Museum of History)

From the late 18th to the 19th century, the number of professional painters and calligraphers in Kyoto and Osaka increased considerably, as evidenced by contemporary directories such as the *Heian jinbutsu-shi* (*Record of People in Heian [Kyoto]*) and the *Naniwa kyōyū roku* (*A Record of Fellow Osakans*).

The emergence of numerous artists led to the rise of collectors who took an interest in the differences in styles and techniques of artworks. Among such collectors we find not only wealthy samurai and merchants but also commoners such as Nyoï Dōjin (active ca. 1800) from Ise and the Osaka painting mounter Matsumoto Hōji (d. 1800).

In the late 18th to 19th centuries, as production of paintings and calligraphy proliferated and popular demand increased, activities related to painting and calligraphy became more prominent. One such activity was calligraphy-and-painting gatherings (*shoga-kai*), akin to Western 'salons' in essence, where individuals connected through cultural bonds would gather, and artists would engage in impromptu creation of calligraphy and paintings. Both the artworks produced as a result and the act of creation itself became objects of appreciation. Another popular activity was exhibitions of paintings and calligraphy. Initially, exhibitions displayed works in line with the interests of participants of the gathering, who shared similar cultural aspirations. From the end of the 18th century onwards, however, new and diverse artworks were often exhibited in public venues for an unspecified broader audience. Moreover, a significant number of collaborative calligraphy and painting works (*gassaku shoga*) were created, where multiple artists would jointly create a single mounted scroll.

In this presentation, I will focus on collaborative calligraphy and painting works where the 'salon-like elements' are evident: such as when the artists were connected by cultural bonds, shared the same purpose in the creation of an artwork, possessed a certain level of skill worthy of appreciation, and collaborated in the same space. Specifically, I will present examples created in Kyoto and Osaka, such as the 'Seven Flowers of Autumn' created by professional painters of the Maruyama and Shijō schools, upon request from a chief retainer of the Hamada domain. Another example is the 'Spring View of Shōbusawa', created in collaboration between an Edo official, who was dispatched to Ikuno in Tajima province (present-day Hyōgo prefecture), and local important figures. These works, produced in Kyoto, Osaka, and nearby regions, will be used to elucidate the participants, their social statuses and the purposes of their collaborative creation.

Through this presentation, I aim to highlight the significance of collaborative works of calligraphy and painting, which have received little attention in art history study. I will present a case that they are valuable records for cultural and art historical studies.

江戸時代後期の京坂と近隣地域における合作書画の諸相について

一制作背景と揮毫者を中心に一

岩佐伸一(大阪歴史博物館)

18世紀後半から19世紀にかけて、京坂で活動した絵画や書の制作を生業とした人々の数が、時代が下るにつれて増加したことは、当時の名鑑である『平安人物志』や『浪華郷友録』を見れば明らかとなる。

多数の制作者の出現は、作品の表現や技術的な差異に関心を寄せる収集家を輩出する。彼らの中には富裕な武士や商人だけではなく、例えば、伊勢の如意道人、大坂の表具師松本奉時らのような庶民も含まれていた。

書画の制作が盛んになり、かつ需要が庶民に及んだ18世紀後半から19世紀には、それより前の時代にはさほど盛んではなかった書画に関係する行為が目立って行われるようになった。ひとつは書画会であり、本来的には、西洋の「サロン」にも似た、文化的紐帯を持つ人々が一堂に会した場において、制作者が書画の即興制作を行い、その成果としての書画とともに、制作行為そのものも鑑賞の対象とされた。ついで書画の展覧会の盛行も挙げられる。当初は、文化的志向を同じくする人々が集まった場において、参加者の関心に応じた書画を展示していたが、18世紀末以降には、公開の場で、不特定多数を相手とした多様な新作の書画が展示されることが頻繁に行われた。さらには、複数の書画家によって、ひとつの軸装書画を完成させる「合作書画」が多数制作されたことを挙げるができる。

本発表では、合作書画の揮毫者が文化的紐帯を持ち、作品成立にあたって同じ目的を有し、鑑賞に値する水準の技芸を身に着け、揮毫の場を同じくするという「サロンの要素」が明らかな作品を中心に提示する。具体的には、浜田藩家老の招請に応じた円山派と四条派の職業絵師が手掛けた「秋七草図」など京坂の地で描かれた作品をはじめ、江戸から但馬国生野へ派遣された代官が、地域の有力者と共に揮毫した「菖蒲沢春景図」など、京坂とその周辺地域で作成された作例を提示し、参加者や身分、制作の目的などを明らかにする。

本発表を通じて、これまで美術史からは言及されることが少なかった合作書画について、文化史的には資料的価値のあることを明らかにし、研究対象としての価値があることを提起したい。

Shunga and salons: with a focus on the Chinese community in Nagasaki

YAMAMOTO Yukari (Wako University, Tokyo)

This presentation aims to explore the salon culture that developed in Nagasaki, by examining the background context for the creation of a hand-painted shunga (erotic art).

The 'Nagasaki Shunga Painting Album' consists of nine shunga paintings pasted inside. There are prefaces written by two individuals, followed by a shunga painting pasted on the left page of each opening, paired with a poem on the right. While authors of the prefaces and poetic inscriptions are different, it is most probable that the artist of shunga, though unsigned, was a Nagasaki school artist. Inscriptions tell us that this album was produced in the spring of 1811.

A close examination has revealed that the eleven contributors—two preface authors and nine poets—all were involved with the Chinese ships that called at Nagasaki. Among the eleven, eight were shipowners, and two held the position of 'caifu,' a crucial role responsible for managing cargo, handling trade transactions, and maintaining the ship's log.

This presentation will first investigate the connections via shunga that existed in Nagasaki in 1811, focusing on identifying the contributors of the text. By expanding our scope to include the interpersonal networks facilitated by these individuals, as well as their interactions with Japanese literati, I aim to trace the salon culture that bridged China and Japan.

For instance, Qian Weiji, who wrote one of the prefaces, and Zhang Qiuqin, who contributed a poem in the fifth painting, are known to have had close interactions with Ōta Nanpo (1749-1823). Yang Xiting, who wrote the first preface, was known to have connections with Rai Sanyō (1780-1832); and Liu Peiyuan, who wrote the poem for the first painting, was a friend of Rai Kyōhei (1756-1834). Japanese literati would travel to Nagasaki, visit the Chinese settlement (*Tōjin-yashiki*), exchange rhymed poetry, engage in brush conversations, and enjoy banquets with their Chinese counterparts. These companions were not officials or high priests but rather well-educated Chinese merchant-sailors who had arrived in Nagasaki for trade.

The concept of 'Qing people coming to Japan by ship (*Raihaku-shinjin*)' was formed at least by 1777 when the book *Gen Min Shin shoga jinmeiroku (An Index of Painters and Calligraphers of Yuan, Ming, and Qing)*, that Kimura Kenkadō (1736-1802) was involved with, was published with an entry of that category. I aim to shed light on the nature of the salon culture that developed through the encounters between these Chinese intellectuals who came to Nagasaki from Qing China and Japanese artists and literati who journeyed to Nagasaki, meeting each other in the course of their travels.

春画とサロン—長崎来船清人との関係を中心に

山本ゆかり(和光大学)

長崎で描かれた肉筆の春画画帖を手掛かりに、制作の背景を探ることで、長崎を拠点としサロンのありようを検証していく。

「長崎肉筆春画帖」は9枚の春画が貼り込まれた画帖である。巻頭に2名の序があり、春画が一丁ごとに貼られ、見開きの左に春画、右に詩文という構成をとる。序と詩文の筆者はすべて別々の人物であるが、春画は無款ながら同一の長崎派絵師によるものと考えられる。文の款記から文化8年(1811)春の制作とわかる。

序と詩文の筆者は、序2名と詩文9名、合計11名が、すべて長崎に寄港した清の船の関係者であることが判明した。11名のうち8名が船主、2名が財副という役職にあった。財副とは積荷の管理をはじめとする貿易取引の対処、航海日記を記す重要な役職である。

発表ではまず文化8年の長崎で、春画を介したどのような繋がりがあつたのかを、序と詩文の筆者を中心に考証を進める。彼らを介した人的ネットワークの在り方や、日本の文人たちとの交遊に視野を広げ、日清にまたがるサロンの広がり的一端を辿っていきたい。

例えば序を揮毫した錢位吉と春画第5図に詩文を寄せた張秋琴は、大田南畝との親密な交遊が知られる。巻頭の序を記した楊西亭は頼山陽、第1図に詩文を寄せた劉培原は頼杏坪との交遊が知られる。日本の文人たちは長崎へ赴き、唐人屋敷を訪ね、韻を踏まえた詩を交わし、筆談し、酒宴を楽しんだ。その相手は、官僚や高僧などではなく、貿易のために長崎に来航した学識高い清の船乗りたちであった。

安永6年(1777)に刊行され、木村兼葭堂も補訂者として関わった『元明清書画人名録』に「清人来船」の項目が立てられ、それが「来船清人」が概念化された早い例であると指摘される。「来船清人」すなわち清から長崎に来航した学識者と、長崎を目指して旅した日本の文人が、互いに旅するなかで出会い、培ったサロンのありように光をあてたい。

Impact of Nagasaki school style on Kyoto and Osaka art

HIRAI Yoshinobu (National Museum of Modern Art, Kyoto)

Miyajima Shin'ichi stated in his article that '(the Shen Nanpin school) was generally not well received in the Kansai region.' On the other hand, Nakatani Nobuo has revealed in his publication that, through a comparative study of themes, motifs, designs and compositions, there are several works in Osaka that have their basis in Shen Nanpin's works.

This presentation introduces paintings in the style of the Nagasaki school created in Osaka and Kyoto, incorporating insights, which I gained through the curation of the 2022 special exhibition, *Salon Culture and the Pictorial Arts of Kyoto and Osaka*, held at the National Museum of Modern Art, Kyoto (MoMAK), as part of this joint international research project on Kyoto-Osaka salon culture. The spread of the Nagasaki school style into Kyoto and Osaka was undoubtedly considerable. Focusing on Nanpin-style paintings, I will discuss some objects from the British Museum collection and those exhibited in the ongoing British Museum special display 'City life and salon culture in Kyoto and Osaka, 1770-1900', while also examining the relationships among the artists in the late 18th and 19th centuries, thereby addressing their diverse interactions.

Yanagisawa Kien (1703-1758) played a crucial role in laying the groundwork for the reception of the Nanpin style in Kyoto and Osaka. Although Kien was a literati artist, he did not paint Southern-style landscapes, but instead created vibrant coloured paintings in the Northern-school style. Kien's creation predates the artist Kakutei (d. 1786), who brought the Nanpin style to Kyoto and Osaka. Kien, Kakutei, and Ike no Taiga (1721-1776) all instructed Kimura Kenkadō (1736-1802) in painting. Moreover, Kakutei and Taiga nurtured a close personal friendship. It is known that in Kyoto, Maruyama Ōkyo (1733-1795) studied paintings by Nanpin, and passed his style onto many disciples. Gan Ku (d. 1839), who was active in the Kyoto art scene after Ōkyo's death, was particularly influenced by the Nanpin style. A similar design to Gan Ku's 'Cat catching a bird beneath a banana tree' from the British Museum collection, is found in *Tōkei Gafu (Tōkei's Picture Album, 1787)* by Ogura Tōkei (1748-1816). This would suggest that there was a certain model design in the Nanpin-style. Tōkei was a Nanpin-school artist from Sanuki (present-day Tokushima prefecture), who studied in Nagasaki and was active in both Osaka and Edo. The preface to *Tōkei Gafu* was written by Kenkadō, and his 'Landscape in the style of Mi Fu' in the Kansai University Library collection was painted for Tōkei. The painting

has inscriptions by Confucian scholars Hosoi Hansai (1727-1803) and Okuda Genkei (1729-1807). These works will be examined in my presentation to support the argument that the influence of the Nanpin School in Kyoto and Osaka was significant.

京・大坂における長崎派風の伝播の諸相

平井啓修(京都国立近代美術館)

宮島新一氏の「三都における南蘋画風の流伝」(『大和文華』No. 73)では、「(南蘋派は)総じて関西では不振であった」とされる。他方で、中谷伸生氏は『大坂画壇はなぜ忘れられたのか』の「大坂の長崎派についての再検討」において、画題やモチーフ、図様の比較を通じて、大坂画壇の作品の中には南蘋画を典拠とするものが存在することを明らかにされている。

本発表では、本共同研究の成果の一つとして 2022 年に開催した展覧会「サロン！ 雅と俗一京の大家と知られざる大坂画壇」によって得た知見を加えながら、大坂や京都で描かれた長崎派の絵画を紹介することで、京・大坂における長崎派の画風の広まりを明らかにする。本発表では南蘋風絵画を中心に、大英博物館所蔵作品やサロン展出品作品を取り上げ、それぞれの画家の関係性にも焦点を当てることで、当時の画家たちの多様な交友にも言及する。

京坂の地に南蘋風をもたらした鶴亭よりも早くから妍麗な北宗画的著色画を描いたのが、柳沢淇園であった。文人でありながら南宗画風の山水を描かず、濃彩な著色画を描いた淇園の作品は、京坂の地に南蘋風を受け入れる素地を作ったとも言える。淇園、鶴亭、池大雅の 3 名が兼葭堂に絵の指導をしており、鶴亭と大雅も親しく交流するなど濃密な交友関係がある。京都では円山応挙が南蘋画から学んでいることが知られており、応挙の画風は多くの弟子たちへと受け継がれた。中でも応挙没後の京都画壇で活躍した岸駒は、南蘋画から強い影響を受けている。大英博物館所蔵の《芭蕉に猫図》に描かれる猫の姿は、讃岐出身の南蘋派画家である小倉東溪の『東溪画譜』の図様と酷似しており、典拠となる南蘋図様が存在すると考えられる。東溪は長崎で学び大坂や江戸で活躍した画家で、『東溪画譜』の序文は兼葭堂が記しており、関西大学図書館所蔵の兼葭堂《米法山水図》は、東溪のために描かれたものである。賛は儒者の細合半斎と奥田元継によって記されている。

Maruyama-Shijō art at the British Museum

Tim CLARK (British Museum, emeritus)

The special display *City life and salon culture in Kyoto and Osaka, 1770-1900* currently presented in the British Museum's Mitsubishi Corporation Japanese Galleries (to 30 March 2025) comprises the first comprehensive showing of the Museum's rich holdings of Maruyama-Shijō pictorial arts of the late 18th and 19th centuries. A curator aims to present a cogent, structured argument with the works selected, one that jumps across history to the cultural milieu in which they were originally created. But the multiple journeys of these precious paintings, prints and books between Kansai and Bloomsbury have been anything but simple. In my brief presentation I'll outline some of the high points of those long and patient processes.

The large 'founding' collections of Japanese paintings that came to the British Museum from William Anderson in 1881 and Arthur Morrison in 1913 already included hundreds of Maruyama-Shijō paintings, part of an ambition to create comprehensive holdings of Japanese art for the UK national collections. Since the 1970s concerted efforts have been made by former Keeper Lawrence Smith, independent scholar Jack Hillier and, latterly, myself and others further to upgrade the Museum's holdings. Specialist conservation staff in the Hirayama Conservation Studio for East Asian Pictorial Arts remount and otherwise care for these living collections. Rapid advances in digital technologies and the systematic digitization by Art Research Center, Ritsumeikan University now permit almost complete access by the global public to these unique treasures.

The Salons research project has been predicated on a 'prosopography' of artists and poets in early modern Kansai. In compliment, a prosopography of the persons involved, individually and collectively, in creating and utilising the rich Maruyama-Shijō collections at the BM can only add to their ongoing (and growing) significance.

Where might this journey go next?

大英博物館の円山四条派コレクション

ティム・クラーク(大英博物館名誉研究員)

大英博物館の三菱商事日本ギャラリーにおいて開催中の特別展示「京と大坂一都市の華やぎとサロン文化 1770～1900」(2025年3月30日まで)は、大英博物館が所蔵する18世紀末から19世紀にかけての円山四条派作品を初めて包括的に世に紹介するものである。学芸員とは、選ばれた作品を通じて、作品が制作された当時の文化的環境へ歴史を超えて到達するような、明瞭に構成された論の提示を目指すものである。しかしながら、これら多くの貴重な絵画、版画、版本が関西地域からロンドンのブルームズベリーへとやってきた道のりは、決して単純なものではなかった。本発表では、その長く根気のいる過程の中での重要なポイントを概観したい。

大英博物館所蔵日本絵画の「礎」となった二つの大きなコレクション、ウィリアム・アンダーソン・コレクション(1881年)とアーサー・モリソン・コレクション(1913年)には、すでに何百という円山四条派の作品が含まれていた。これは、イギリスの国のコレクションとして日本美術を包括的に収蔵しようという野心的な取り組みの一面を示している。1970年代以降、前部長のローレンス・スミス、研究者のジャック・ヒリヤー、そして近年では私自身を含めたその他の多くが力を合わせて、大英日本コレクションの所蔵品をさらに充実させる努力が続けられてきた。東アジア絵画に特化した大英博物館の平山修復スタジオでは、修復専門スタッフが絵画の表装を改めたり、その他修復作業を行って、この成長をし続けるコレクションの保存に努めている。デジタル技術の急速な進歩と立命館大学アート・リサーチセンターによる体系的なデジタル化作業のおかげで、現在では世界中の人々がオンラインを通じて大英博物館ならではの宝のほぼすべてにアクセスできるようになっている。

私たちが行っているサロン文化研究プロジェクトは、近世期の関西地域における文化人の「プロソポグラフィー」に拠っている。大英博物館の豊かな円山四条派コレクションを構築し活用することに関わってきた個人およびグループの人々についての「プロソポグラフィー」は、さらなる重要性を付加することにほかならない。

この長い旅は、次にどこへ向かうのだろう？