

佐賀県立博物館・美術館報

佐賀市城内1丁目15番23号 TEL 0952(24)3947

No.77



絹本着色見心来復像 1幅 (元時代)

本城山萬歳寺は、応永年間(1394~1427)に以亨得謙(?)
~1402?)が再興した臨濟宗寺院で、鳥栖市河内町にある。

この2幅は、萬歳寺に伝えられたもので、各々の大きさは、縦49.5cm横44.7cm・縦83.8cm横39.7cm。

見心来復(1319~91)像は、至正25年(1365)春に中國より帰國の途についた以亨が師である見心を描かせた頂相で、画面の下方の円の中に寿像つまり生存中の像が彩色を用いてきわめて即物的に描かれている。見心から以亨への伝法の証すなむち印可として許されたものであろう。



絹本墨画淡彩以亨得謙像 1幅 (室町時代)

一方の以亨得謙像は松の下を歩いている経行(きんひん: 眠けを覚ますために屋外を歩きながら修行すること)像で、墨線による描写を中心しながら対象の質感や量感を巧みに再現している。建文四年(1402)の中国僧定巖による着讃があり、これも寿像であろうことがわかる。

いずれも美術品として優れているばかりでなく、制作年代がわかる絵画として、さらには日本と中国との緊密な文化交流をものがたる資料として重要であり、昭和62年6月6日付をもって、ともに重要文化財に指定された。

目 次	○絹本着色見心来復像及び絹本墨画淡彩以亨得謙像 表紙
	○資料紹介「木造神像群」 2 ~ 3 P
	○資料紹介「花鳥図屏風」(草場佩川筆) 4 ~ 5 P
	○講演会要旨「佐賀の近世文学」 6 ~ 7 P
	○行事のお知らせ 8 P

資料紹介

木造神像群

藤津郡嬉野町大字両岩4063番地

両岩神社は、佐賀県南西部にある嬉野町の東部を北に流れる吉田川右岸の平坦部に、南面して鎮座している。その背後には、両岩の名の由来とされる巨岩を思わせる碗を伏せたような丘が2つある。

両岩神社は鶴葺草葺不合命〔うがやくさぶきあえずのみこと〕: 日子穗穗出見命(ヒコホホデミノミコト)と豊玉媛命(トヨタマヒメノミコト)の間に生まれた御子で、叔母の玉依毘売命(タマヨリヒメノミコト)と婚姻したとされている]を祭神としている。その草創については詳かではないが、里人が陽龍・陰龍と称する巨岩に靈夢を感じて石の祠を建立したことによるとされる。その後、鎌倉時代に北条時頼がこの地で病となりその平癒祈願に靈現あらかだつたため建長年中(1249~1256)に神殿を再建して供田などを寄進、寛永年間(1624~1643)鍋島忠茂家臣田中茂之がこの地を拝領して神殿・拝殿・参籠殿などを再建したと伝えている。

実際には、近代まではこの地一帯は吉田村と呼ばれていたが、河上神社文書には正応5年(1292)に藤津莊のうちとして吉田村の名が見える。また、この地は元寇のときの功があつた白石六郎通泰に下賜されており、鎌倉時代には既にかなり開発・整備されていたことが確認でき、出土遺物からもこのことが裏付けられている。その後近世には、吉田地区は鹿島領と蓮池藩領に分けられるが、両岩神社付近は鹿島領となっている。また、現在残された歴史的遺物は、天保年間(1830~1844)建立の鳥居や灯籠・手水、最近修理された本殿・拝殿のほかには南北朝時代のものと思われる五輪塔の残欠などがある。

その外にこの地区的歴史的側面を示すものとして、現在吉田川の対岸にある曹洞宗聖福山永寿寺に記されている木造不動明王及び二童子像がある。この3躯は、地方

的色彩を感じさせるもののその制作が平安時代後期に遡る優れた仏教彫刻であるが、永寿寺が開かれた慶長19年(1614)までは両岩地区に既に庵寺となっていた永洗寺に祀られていたとされている。後述するように、今回の報告例も平安時代後期の作例であり、両岩地区が往古には靈地として栄えていたことが想定できる。

現在は10月15日に例祭、11月25日秋祭、2月25日春祭を行っており、7月26日に奉納する「両岩の小浮立」は佐賀県無形重要文化財に指定されている。

さて、今回紹介する本地仏の姿をとっていると考えられる像を含む5躯の神像は、いずれも楠材による一本造りで、表面に色彩を施さない素木仕上げとなっている。また、現在は厨子内に立てかけられているが、足下には柄が残っており、当初は台座に立てられていたようだ。

なお、各像の法量は次頁の一覧表を参照されたい。

では各像を見てみよう。中央の如来像は、両手首先を除いて肉髻や袖口・足柄にいたるまで一本から彫成されている。ただし、現在は左足先を欠損し、両手首先を欠失している。形状はほぼ直立した姿勢で、右手の肘から先を前方に挙げ、左手は肘先をやや前方に垂下している。両手首先が欠失しているため、印相は不明。肉髻や地髪部はすんぐりと太く、螺髮は刻まずに素髪とする。髪際線は地髪部と額に段差をつけて表現する。顔の輪郭はやや角張った円満相で、斜めに切り込んだ面で表現した目鼻だちは中央に集中気味である。表情は半眼の切れ上がったまなじりなどによってやや厳しいものとなっている。耳は板耳で、数字の“9”のように輪郭をとっている。耳朶は大きくなり、太く短い首には三道を陰刻するが、裏面には首を殆んど表現しない。肩は怒り肩で、胸や腹部の膨らみは穏やかな隆起で表現し、その終縁部に浅い切込みをいれて境界を示している。また、大腿部や股間は衣に緩やかな波をもたせて表している。着衣に眼を転ずると、帯状に陽刻して縁を表したやや厚手の袈裟を、胸前を広めに開いた“U”字状に通肩に着ける。袈裟の衣



菩薩形立像



如來形立像(小)



如來形立像(大)



神像(懸帶あり)



神像(懸帶なし)

紋線は一切表現しない。ただし、袈裟の下にのぞく
裳には、前面両翼に縦に四筋ずつの衣襲線が刻まれている。

以下の4体もほぼ同様の表現になっているが、この如來像では、他軀の表面の摩滅がより進んでいることを考慮にいれても各部の彫形に鎗ぎがあり、最も緊張感を感じさせる。これは、他の像と比較して面長で20%増、面奥で10%減、肩幅・肘張りで15%減、胸厚・腹厚で10%減となって正面観、側面観とも瘦身に表現していることもその原因と考えられる。

次に右手の如來形立像については、構造的には右手首先の枘受けが先の像が2穴であるのに対して1つであることが相違する程度で、形状や構造は先の如來像とほぼ同様である。なお、現在は両手首先を欠失し、両足先および両足枘を欠損している。ただ現在欠失している肉髻部を後世に鋸のようなもので分断している点は不可解である。形状の面では、両側頭部の蝶螺部分と長大な耳とを耳端を陽刻して区別していることや目鼻だちは中央に集中していないこと、首をほとんど表現せず三道を刻まないこと、頭部が直接やや怒り気味の肩に連続してずんぐりした印象を与える体躯をもっていることなどが主な相違点である。ただし、先述のように前像に比べて彫技が穏やかで、目鼻だちは摩滅を考えても不明確である。

菩薩形立像も構造や表現技法は先の2像と同様である。右手首先と左側は欠損しているものの両手に懸かる天衣まで一本から彫成していることは驚かれる。また膝前に垂れる天衣が交差せざ上下2段になっている点は注目したい。なお、この像も頭上に結い上げた髪の部分が鋸物の形で分断され、不釣合いな結髪を戴いている。

そして、神像についてであるが、いずれも先述の像と同じく楠材によるほぼ丸彫り像で、両手首先を別材としている。見かけ上の共通点を列記すると、頭頂部で左右に分髪し、両側頭部のやや上方で、下げ美豆良(みづら)を思わせる螺旋びのうな束髪として胸前に垂らすこと。盤領(あげくび：首を開けない)で長袂(ちょううべい：たもとが長い)の無襤(むらん：袖口の飾りをつけない)闊脇(けってき：腋を縫わない)の袍(えのきぬ：上着)に衿を着けていること。袴の背腰部に角をつくること。右手を肘から前上方に曲げ、左手を下方や前方に垂下することなどが挙げられる。表現上では、面部を円形にし、肩をやや怒らせ、胸を平板にし、袂をウインナー状に均等に分厚くし、腰前の合わせをまな板状の厚

い長方形とすること。背面を簡略に面で処理していることなどが共通している。

各々は、腹部の懸帯表現の有無が大きな相違点で、懸帯を結ぶ像は腹部に袍の重ねを二重に表している。また、両手首先の丸い枘受けが懸帯像には認められるが、他方は右手の手首先から袖口部分を欠損し、左手には認められない。表現の点では、懸帯像のほうは垂下部分は蒲鉾状ではあるものの東髪部より上方の髪塊の層が薄く、従って面相が髪に圧迫されることなくより丸く表現され、円満な印象を与える。肩や肘についても同様で、懸帯のない像では肩が怒った萎縮した堅い表現となっている。

さて、以上に両岩神社の5軒の像を概観してきたが、その共通点をまとめてみよう。5軒の像はいずれも楠材によるほぼ丸彫り像で、全く内刳を施していない。中央の如來像では木心を左前方とし他の4軒では後方と、いずれも木心を体部から逃がすという技法を用いて千割れを防ぐ工夫がされている。また、彩色を施した痕跡が認められず、当初から素木仕上げであったと考えられることなどが挙げられる。

細部をみてみると、髪は螺旋や毛筋を刻まずに素髪とする。面幅や面奥は充分にとられ、目鼻だちは断面を形成して表現されている。首をほとんど表現せず、後頭部は肩へ直接連続している。胸は正面観はないが、厚みは充分である。着衣が板状で、衣縫線を刻まない。裾が集束せずにまっすぐ垂下しているなどの特徴をみてとれる。

まとめてみると、この5軒は的確なモーティングをもち、平安時代の作例であると考えられる。そしてさらに、これららの像にはほどふれたように随所に細部の不理解と、簡略化された面でとらえる独特的の処理が認められる。こうした特徴は5軒に共通してみられるものであるが、中央の如來像と菩薩像および懸帯がある神像と他の2軒とが面相表現などに違いをみせており、複数の仏師を抱える地方様式の問題を内包した造像集団の存在を想定させる(この問題に関連して、久保田町三寺寺所蔵の木造天部形立像や牛津町常福寺の木造帝釈天立像などが想起される。いずれも平安時代の作例)。ただし、残念ながら当初からこの5軒が両岩神社と一緒に祀られていた確がないことは注意が必要である。

最後に、本件は確実な神道美術としては平安時代に遡る唯一の作例として貴重であるばかりでなく、いわゆる地方仏師の存在様態を想定させる重要な神像群である。

資料名	像高	髪際下	面長	面幅	面奥	肩幅	肘張	袂張	据張	胸厚	腹厚
如來形立像(大)	89.5	83.0	9.8	11.2	15.2	21.3	27.2		20.6	14.6	16.6
如來形立像(小)	64.3	60.0	8.8	8.1	12.3	19.3	24.8		16.6	11.5	14.0
菩薩形立像	74.0	61.2	8.5	8.9	13.0	20.5	24.3		16.6	12.1	13.5
神像(懸帯あり)	70.0	68.2	11.2	9.2	12.9	21.0	25.7	24.2	22.2	13.3	20.3
神像(懸帯なし)	69.6	67.0	10.9	9.5	13.4	22.3	27.8	24.4	19.2	12.6	17.5

各像の法量一覧表 (法量の単位はcm)

資料紹介

花鳥図屏風

草場佩川筆 六曲一隻

〈絹本着色 133.2×325.0 慶応3年(1867)作〉

勢いよく枝を伸ばし咲き誇る古梅に、懸巣に似た五羽の鳥がとまっている。梅の木には葛が絡まり、根元で牡丹が咲いている。背景では満月と小さな滝、そこから流れ出す溪流などがみられる。

図は水墨を基調とし、梅の樹幹は墨の濃淡と塗り残しによって量感を表現し、枝は付立てで、花は花弁を淡墨で輪郭をとり、花心を濃墨で描いている。月は淡墨で周辺を塗り満月状に塗り残し、同様の手法が梅の枝の周辺にもみられる。土坡は淡墨で輪郭と量感をつけ、濃淡の墨で点苔を打っており、梅と背景の所々淡い藍や代赭も施されている。これらは、全体に速筆で、豪放に描かれている。一方、鳥と牡丹では比較的繊細な筆致と色彩がみられる。五羽の鳥は淡い代赭に墨で毛描され、右の三羽は藍が部分的に塗られ、左の二羽は胸部が白い。牡丹は花弁に朱の具、葉に緑青が塗られ、共に墨で輪郭がとられている。全体にモノトーンの中にあって、鳥と牡丹のみが鮮明な色彩をもつていて。

図には譜文があり、引首印「竹香」(朱文長方印)に統いて「竹産南山松北野 永来梅占海西濱 皇王丞相托靈光 只任筆精難入神」の七言絶句、款記「慶応丁卯梅カ夏佩川創」と款印「佩川」(白文朱方印)が捺されている。さらに、第一扇右下隅に遊印「艸仲カ御印」「棣芳印」(白文朱方印二顆)も捺されている。

譜の漢詩は図の作者草場佩川(名は鶴、字を棣芳、通称鶴助、号は佩川或は珮川など。1787~1867)自作のものであり、佩川のほとんどの画には自作の漢詩が添えられている。佩川は夥しい数の漢詩を作っており、「珮川詩抄」(嘉永6年刊)の嘉永2年(1849)に識した例言で、嫡子船山(良太郎)は当時63歳だった父佩川の作詩1万5千余首と伝えている。「珮川詩抄」にはまた、頬山陽・篠崎小竹・菅茶山・広瀬淡窓・古賀穀堂などが言葉を寄せ、佩川の交友の広さが窺える。佩川は、出身地多久の

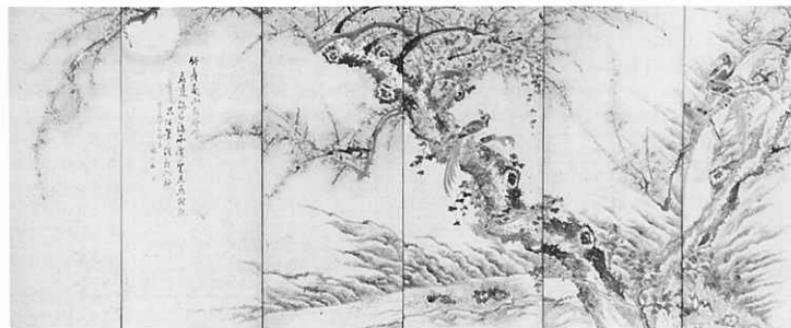
東原庫舎や、佐賀藩藩校弘道館で教鞭を執った儒者として知られ、また画のほか書・篆刻・武術にもすぐれた人物であった。

画は長崎の江越繩浦に学び、多くの作品を描いている。繩浦は清人画家沈南蘋の弟子熊斐を叔父にもち、熊斐に画を学んでいる。沈南蘋が写生画で日本の画壇に多大な影響を与えたことは周知のとおりであるが、佩川も繩浦を通して、南蘋流の写生画を学んだと考えられる。しかし、熊斐においてすでに当時盛だった南画の受容が指摘されるように、佩川においても南蘋流の精密な写生画はむしろ少なく、佩川が最もしばしば描いた墨竹画のように南画の要素を加味した作品が主流となっている。本図も、鳥や牡丹にみる写生表現は緩慢で、梅や土坡など南画的表現が取扱われる。このような、写生画と南画の折衷的表現は佩川の特色といえよう。

佩川の日記類は、文化元年(1804・18歳)から安政4年(1857・71歳)まで、断続的ながら伝存する。それらは、「草場珮川日記」上・下(三好嘉子校註、西日本文化協会、昭和55年、以下日記の引用は同書による)にまとめられており、佩川の画歴を辿る上でも様々な貴重な情報を見ることができる。それによれば、文化元年11月15日の「朝、夜来所吟古詩成ル、午、杜律集解、晩、画、夜、同午」という記述や、文化5年(1808)の「以歲之數句、學画干崎陽江先生」という記述によって、他の勉学と共に、江越繩浦につくなどして画の修業をしていた様子がわかる。また、その後の制作についても、たとえば文政5年(1822・36歳)5月15日に「人物細圖庵梅園命、因做書畫七張、為萩府学監小野源右、又蘭竹全幅一双、為佐嘉某姓」とあるように、需に応じて制作したことがしばしば記されている。

佩川は慶応3年10月29日歿す81歳で歿しているが、本図にはこの年にあたる「慶応丁卯梅カ夏」の款記があり、日記などの伝記資料に乏しい晩年の佩川を考える上で興味深いものがある。

50代以後の佩川は、多くの禄を嫡子船山に譲り、弘道館に奉職し鍋島直正(第10代藩主)の伴読や家塾を開く



花鳥図屏風
佩川筆
(館蔵)



花鳥圖屏風（部分）



朱子像 佩川（81歳作・個人蔵）



寿老人図（寿老人・鶴・亀図〈三福對〉より） 佩川筆（81歳作・個人蔵）

などしており、住居は弘化2年（1845・59歳）にそれまでの佐賀八幡小路から馬鹿馬場に移している。そして、安政2年（1855・69歳）幕府からの招聘を断っているが、この年の10月15日の日記で「老年其上、病氣出府難相成段」とその理由を記している。また、その前後の日記では「息迫起而欠勤」（9月28日）、「今・明兩日不快不勤」（11月14日）という具合に、当時確かに喘息と疝氣に病んでいたようである。

しかしながら、日記でみるかぎり画の制作の記事は、病前とさほど変わらぬ程度にあらわれている。また、日記を欠く安政5年（1858・72歳）以後の病状については不明であるが、安政6年（1859・73歳）にはそれまでの弘道館教諭から教授となり、さらに多久・小城・諫早などへ出張教授もつとめており、画の制作についても引き継ぎ行われていたと考えて支障あるまい。このことに関して、「佩川」という号は晩年に使用したもので、嘉永年間（1848～1853）を境にそれまでの「佩川」にかわって用いたと考えられる。つまり、60代後半以後の作品には「佩川」と落款するようになるわけであるが、今日「佩川」落款のものに劣らず「佩川」落款のもの多数存在し、晩年における益々精力的な画の制作を物語っている。

さらに、佩川は「八十翁」（白文朱方印）、「八十人」（朱文方印）、「八十一翁」白文（朱方印二種）などの雅印を

所持し、それらが捺されるか、或は年記から制作年の明らかな最晩年の作品がある。歿年の慶応3年（81歳）の作品には、大画面の本図のほか「寿老人・鶴・亀図」（三幅対）、「朱子像」（一幅）があり、慶応2年作の「西王母図」（一幅）、慶応元年作の「牡丹に蝶図」（一幅）なども知られる。それらは、いずれもたしかな筆致で、当時なお相当数の制作を行っていたと想像される。

最後に、佩川が鍋島直正の近習で和歌・書・画などをすぐれた古川松根に宛てた書簡がある。6月9日の日付があり、内容から慶応3年のものと考えられる。それには「……頃日は、わざと御柱顧被下、其後料綱御為持下、例之遁拙老眼、不成図様候へ共、余及延引候故、先此盡ニ面し出し申候、御向方へ宜御伝可被下候……」とある。つまり、松根を介してある人物より絵の依頼を受けたが、老眼のためなかなか仕上がらない。しかし、あまり長引くのでそのまま差し出したので、先方にはよろしく伝えてほしいと記している。さすがの佩川も、老眼で思うように画を描けなくなっていたようである。本図は、その速筆などから、そうした制作の苦渋はほとんど感じられないが、讚にある「只任筆精難入神」とは、佩川自身の老いに対する、もどかしさとも理解されようか。

（学芸員 福井尚寿）

講演会要旨

佐賀の近世文学

—古川松根展によせて—

佐賀大学教養部教授 田中道雄

この度出版された『佐賀の文学』(新郷土刊行協会)の執筆に加わり、佐賀の近世文学の全体像がある程度つかめるようになりました。きょうは、「古川松根展」(1／23～3／1)開催にあたり、そのことを考えてみたいと思います。

まず、佐賀近世文学の構想を図のように示してみました(図参照)。江戸文学は、中世から続いてきた雅文学と、近世になってはじまる俗文学とに大きく分けることができます。この両者の関係は、まずは雅文学の影響から俗文学が生まれ、それが熟して今度は雅文学に影響を与えていくという形をとりますが、佐賀の場合もそれがあてはまります。

図のそれについて説明して参ります。最初に貞門・談林俳諧について、佐賀の俳諧の流れは、全国的な俳諧史の流れとほぼ対応している点で非常に珍しく、また、中世からの文化が継続した連歌の伝統がありました。慶長2年（1597）龍造寺高房・鍋島直茂・勝茂が、朝鮮出兵の前に北川副福満寺に連歌を奉納したのはその一例です。このような状況下で貞門・談林俳諧が盛になります。その中心になったのが石川如自（1635～1701）で、彼の手引により佐賀人が全国的な俳書に続々と句を発表し、その結果佐賀は俳諧の盛んな地方になりました。

この時期、連歌師西山宗因（1605～1682）が来佐しています。彼は貞門派を徹底的にくずした談林派の創始者でもあり、そこから蕉風が導かれるのですが、彼は如じと「一時雨」百韻を成しています。さらに、貞門派の大立者松江維舟（1602～1680）も来佐しており、宗因・維舟にとって佐賀が俳諧の盛な魅力的な所だったことを思われます。

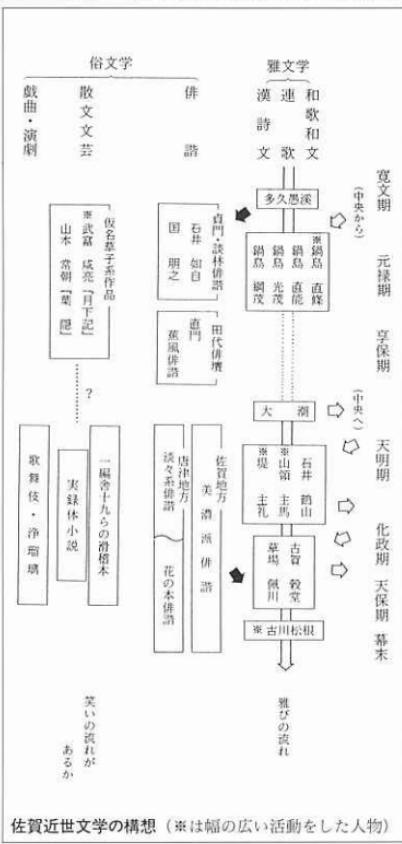
このように、佐賀で俳諧が盛になるには、文学のよき理解者だった多久邑主愚漫（茂辰、1608～1669）の存在が大きかったと思われます。藩主層の文学に目を向けると、佐賀本藩鍋島光茂（1632～1700）は、父勝茂からいましめを受けながらも、文学を好み和歌を作っています。また、最初に和歌を热心に作ったのは小城の鍋島直能（1622～1689）でしょう。佐賀では、藩主で文学に理解のある人が多かったようで、すぐれた文庫が本藩をはじめ各支藩にあります。その中で最もすぐれているのは鹿島藩の文庫で、それは鍋島直條（1655～1705）によるところが大きく、彼は林岡圓・人見竹洞らの当時最高級の学者とつきあい、自ら多くの和歌・連歌・漢詩を作り、あるいは鹿島藩の地誌『鹿島小志』を著すなど多角的な活動を行っています。

次に散文の仮名葛子系作品をみると、佐賀白山の町人

頭から学問好きで儒者となり、私財で大財聖堂を建て、さらに多久聖廟の建設に参画した武富咸亮(1637～1718)という人物がいます。彼の著書「月下記」は親孝行の人71名の行状を評した、教育的要素の強い読物です。彼はまた、筑紫琴の名手として知られるなど、幅の広さを持った人物として注目されます。山本常朝(1659～1719)の「葉隠」も仮名草子の武辯謡の形体に属すると考えられ、戦国武士的な考え方に基づいています。

蕉風俳諧に目を向けると、田代の女流俳人寺崎紫白が、芭蕉死後6年目に『菊の道』(1700)という全国規模の俳書を出しています。これは女流俳人編集俳書の嚆矢ともいいくべきもので、これに続いて寺崎晩柳編集の俳書『放島集』が出来ますが、あとが続きません。

次に蕉風が出てくるのは天明（1781～1788）以後の美濃派俳諧で、これは武士を中心となり佐賀藩の各地に広がっています。一方、唐津藩では塗々系の俳諧が盛になります。





雅文学の流れには中だるみがあり、天明頃から和歌や漢詩が再び盛になって行くので再生という言葉を使いたいと思いますが、和歌の再生を考えると山領主馬（1758～1823）という人物に触れる必要があります。彼は京都で学んだ新しい和歌を佐賀に紹介する一方、槍の達人でもあり、また有田皿山代官も務め、とりわけ司馬江漢との親交で知られるすぐれた人物でした。

主馬と新しい和歌を作るグループの一員に堤主馬があり、彼の著作に「雨中の伽」（1811）があります。これは、佐賀藩における諸道諸芸48部門それぞれの起源と、主な人物を紹介した文化百科事典とも呼ぶべきもので、全国を見てもこの本

ほどによくまとめた類書はなく、主礼の教養の高さに驚かされます。

主馬・主礼出現には石井鶴山（1744～1790）・長尾道翁・横尾紫洋（1733～1784）などの徂徠学派の人物がいたことが大きくなっています。簡単に言うと徂徠学は、理性を尊重する朱子学と比べて、教養からくる感性の豊かさを必要とし、江戸中期以降徂徠学が全国で盛になります。

この学派では、鶴山などより更に前の世代に僧大潮（1676～1768）があり、彼は佐賀の文学を考える上で最も重要な人物と思います。彼は蓮池龍津寺の第三世で充茶翁の法弟にあたります。また、荻生徂徠はごく親しい友人で、広瀬淡窓は大潮について、「我海西九州ノ文学ハ、肥前ノ僧大潮ヨリ開ケタルコト多シ。……徂徠ノ弟子ニハアラネドモ、其交親シク、學問詩文、徂徠ノ説ニヨリテ修セシナナリ。徂徎没後、其余声天下を動カス。海西ノ人其風キイチ幕ニヒ、皆大潮ニ從ヒテ其説ヲ学ビシナリ」（『儒林評』）といっています。

最後に漢詩について。様々な漢詩人のことをお話ししたいのですが、ここでは最近興味をもっている西鼓岳（1803～1857）に触れるにとどめます。彼は草場佩川（1787～1867）の一族で佩川より一世代後の人がですが、残念なことに50過ぎに多良山中で雪のため遭難しております。彼は非常に行動的で各地に旅し、作品は写実的で、そこに感情の豊かなうねりがあります。

最後のまとめとして、佐賀の近世文学を考える際の視点を幾つか述べてみます。まず中世からの連続性と近代への連続性の中で、しかも全国的視野の中で考えること。さらに、一ジャンルに限定せず雅びの流れ、笑いの流れなどを一つに合わせ、総合的にたどることも大切だと思います。つまり、日本文学史全体の中で考える必要があるということです。

（昭和62年2月21日 於美術館研修室）

る。佐賀藩では書物が豊富に刊行されたが、唐津藩では版本は皆無で、佐賀藩の人が物堅く生真面目に儀式風に作って書物に残すのに対し、唐津藩の人はその時々を楽しめばよいという具合に、作る態度が異なります。淡々系は同じ蕉風でも技巧に重きを置き、それを作者が楽しんでいる。淡々系も文化文政頃になると技巧が薄れ、わかりやすくなり、そこに花の本流が入って作風はよりわかりやすく、感覚的鋭さを重視するようになります。美濃派もわかりやすいのですが、感覚的鋭さはそれほど求めていません。こういった状況で明治の俳諧につながると思われます。

幕末の佐賀では、材木町の中溝文左衛門によって、俳書などの出版もはじまっています。

次に滑稽文学を紹介します。この分野では一編舎十九こと蒲原大蔵（1783～1857）の活動が重要です。福岡や熊本でも同じような滑稽本が作られていますが、十九は実に沢山のしかも大部のものを作っています。たとえば、「東海道中膝栗毛」を模し、空想の旅を操広げる「伊勢道中不案内記」は全12冊もあり、出来のすばらしさは注目すべきものです。彼の著作には時事性や社会に対する風刺性が加味されており、方言を用いることで人情をいきいきと描き出しています。十九を頂点として「一寸見た夢物語」の作者案間坊暮成（今泉蟹守カ）などがおり、また未紹介作品として『経參土産』や『小川島鯨鰐合戦』などがあげられます。

滑稽本と並んで注目すべきものに、実録体小説があります。つまりルボルダージュ文学で、実際にあった出来事を虚実取り混ぜて伝えるもので、「目達原敵討」と「須古心中物語」が知られます。また、明治になって喧伝される「佐賀怪猫伝」は、「肥前二尾実記」「猫化物実録」がもとになっています。これらは貸本屋を通して読まれたようです。

以上で俗文学を終わり、もう一度雅文学に戻ります。

行事のお知らせ（昭和62年度）

常設展（第1期）

開館時間が変わりました！

佐賀県立博物館・美術館の開館時間10:00～18:00

展覧会名	会期	観覧料	会場
佐賀県の歴史と文化	7月1日～10月18日	大人 200(150) 大・高生 150(100) 中・小生 70(50)	博物館
近代の美術・工芸	7月1日～10月18日		美術館

企画展

展覧会名	会期	会場	内容
第4回佐賀県写真協会展	7月15日～7月19日	美術館	会員の作品約200点
第18回独立C・S展	7月22日～7月26日	美術館	佐賀支部員の平面作品約40点
東光会展	7月28日～8月2日	美術館	会員の油彩作品
第15回七夕書道展	8月5日～8月9日	美術館	県内小中高生および一般の作品約800点
吉武研司展	8月11日～8月16日	美術館	肖像シリーズの油絵約30点
第8回九州新工芸展	8月18日～8月23日	美術館	会員・会友および一般の工芸作品約120点

館内販売図録のご案内

図録名	単価	図録名	単価
壳茶翁	1,200円	近代の日本画	1,600円
鏡・玉・剣	1,500円	近代・九州の洋画家たち	1,500円
岡田三郎助	1,700円	古川松根	300円
山口猛彦	1,000円	肥前の中世美術	1,800円
北島浅一・御厨純一	1,800円	古代史発掘	1,900円
佐賀県方言語典	350円	佐賀県の歴史と文化	800円
古賀忠雄	1,300円	三根霞郷	700円

人事異動

○転入（昭和62年4月1日付）

副館長・総務課長（事務取扱）

木下一義（地方課より）

庶務管理係長 赤坂一憲（企画開発室より）

主事 石井 康芳（県立佐賀工業高等学校より）

専門員（企画普及係長事務取扱）

木下巧（文化課文化財調査第二係長より）

資料係長 田中裕（当館企画普及係長より）

○転出

総務課長 溝口洋（道路課へ）

主事 石田誠（県立佐賀工業高等学校へ）

資料係長 森 醇一朗（文化課へ）

○退職

副館長 神宮忠義

博物館・美術館報 第77号

発行年月日 昭和62年7月10日

編集 大塚正道

発行 佐賀市城内1丁目15番23号

佐賀県立博物館

佐賀県立美術館

印刷大同印刷