



小野通女筆「靈照女図」の解釈をめぐって

著者	中村 玲
雑誌名	藝叢 : 筑波大学芸術学研究誌
巻	25
ページ	151-178
発行年	2009-03-01
URL	http://hdl.handle.net/2241/00147409

小野通女筆「靈照女図」の解釈をめぐって

中村 玲

はじめに

本稿では、中世と近世の転換期である桃山時代に活躍した小野通女（小野お通・一五六七頃―一六三二）を採り上げる。通女は、この時代に名前と作品が残る恐らく唯一の女性画家として、禅宗絵画、歌仙絵、肖像画をはじめ、花鳥画、美人図、武者図などの作例を残している（表1）。通女の作品はボストン美術館等にも収蔵されるなど、海外でも一定の評価を得ているものと考えられるが、江戸時代以降の文献による彼女についての情報はさまざまに異なり、画業に対する評価も断片的なものであった。

後述のように、近年の日本絵画史においては、一九九〇年代初頭になり安村敏信氏、パトリシア・フィスター氏に

より、通女を含めた近世女性画家を概観する研究がなされたが、個々の画家については詳述されてこなかったのが現状である。

本稿では、通女の伝歴や画業等に関する先行研究を改めて整理・検証するとともに、彼女の作例の中で《靈昭女之図》（今治市河野美術館蔵）（図1）、《靈昭女図》（本間美術館蔵）（図2）という二例の「靈照女図（れいしょうじよず）」に着目し、大徳寺を中心とする禅文化との関わりも視野に、近世絵画史における小野通女及び「靈照女図」について考察する。これにより、近世絵画史における通女存在に焦点を当てることとした。

なお、「靈照女図」という画題表記は、最も一般的なものに従ったが、所蔵先により「靈照女」の「照」が「昭」

とされる作品については、その表記に準じた。

第一章 小野通女について

第一節 小野通女の伝歴

小野通女の伝歴については、記録や資料が複数存在したためか、その内容は統一されていないが、本稿では通女の娘・圓子（？―延宝七年（一六七九）の子である真田信就（のぶなり・寛永十一年（一六三四）―元禄八年（一六九五）を初代とする、信州松代の真田勘解由家^①）に伝わる資料に記される内容に従いたい。

まず過去帳^②と、圓子が寛永一八年（一六四一）に大徳寺に受戒した際に、同寺一六九世の天祐紹果により書かれた頌・《天室》^③（図3）がある。過去帳には、通女の没年が寛永八年（一六三一）、享年が六四歳と記されるため、生年は永禄一〇年（一五六七）か一一年であるとされる。

《天室》には、通女は小野正秀なる人物の娘として、美濃国北方（きたがた）の里（現・岐阜県本巢郡北方町）に生まれたとある。次に通女の家系・小野氏は、藤原小野宮実頼^④の遠祖で、代々美濃の国司であったと記される。通

女筆《金葉和歌集写本》には、天正十一年（一五八三）に恐らく自筆により「天正十一年水のとのひつじのとし 四月廿二日書おはる みの、国北方の里 小野まさ秀か娘筆 小野つう女」という奥付が残されていることから、通女が美濃生まれであり、小野正秀の娘であったと解釈できる。また、正秀は美濃の北方を領していたが、六条河原の戦いで失命し、一門は美濃から離散したという。

美濃国は、斉藤氏が支配の拠点としていた稲葉山城が織田信長により攻略されたため、永禄八年頃まで混乱が続いた。真田勘解由家の末裔・真田淑子氏は、足利義昭を奉じた信長の先鋒として正秀らが入京し、六条河原で命を落としたとしている。真田淑子氏は、信長が自身に従った正秀の死と生後間もない通女を憐れみ、通女と母親を庇護したとも考えており、信長が通女に教育の機会を与えたとも推論している^⑤。

通女は聡明であり、和歌や漢詩、琴棋書画^⑥を行い、歌道の奥義は公家で古典学者の九条種通（たねみち・一五〇七―一五九四）^⑦に師事したという。種通に学んだことを事実とするならば、父の死により美濃から離れた後、通女は公家社会の中心地・京都に向かったと推測される。種通

という当代屈指の文化人に学ぶことができた理由については《天室》に記されていないが、通女には、種通らを取り組んだ王朝文化復興期に見られる書画、和歌の色紙作品や、公家とのかかわりが示唆される文書なども残されている。とりわけ、公家・近衛信尹の書画との共通性は多く指摘されているところである。

桃山時代は公家と武家、僧らが文化を媒介として交流可能であった時代であり、彼女がさまざまな人物とかかわりを持ち、活躍できた背景を考える上でも、種通のような文人への師事が契機となっていたことが推察される。また、通女は源氏の家系である渡瀬羽林という人物に嫁し^⑧、圓子という娘^⑨が生まれた。以上が、《天室》に書かれた通女に関する事柄と、そこから推測されることである。

なお、通女には絵画作品のほか、書作品《三大字》（個人蔵）、《醍醐の花見短冊》（醍醐寺三宝院蔵）などの作例も存在するが、本稿では画家としての存在に焦点を当てるため、書については詳述しないこととする。また、小野通女の絵画の作例のうち、管見の限りでは明確な制作年代がわかるものは三点のみであるため、制作年代の検証は今後の重要課題である。

上述の真田淑子氏によれば、通女と娘・圓子は同様な経歴であり、二人の存命が合わせて一十二年に及ぶため、江戸時代を通じて同一視されやすかったとされる^⑩。しかし、明治に至り、《天室》が公開され、通女には、「母と同じように諸芸能に優れた娘がいた」と研究者の間で一応の納得がされるようになったという。このことから、例えば「通女の作例《武者図》などは画題や図様から圓子（二代通女とも）が描いたと見る説もある^⑪」ため、作者についての検証も課題であることを付記する。

第二節 小野通女に関する先行研究

近年の先行研究で述べられているように、小野通女に関する文献上の記述は、彼女の没後四七年目に書かれた、遊里に関する事柄を記す畠山箕山『色道大鏡八 音曲部』（延宝六年（一六七八）が初出である^⑫。すなわち、江戸時代に人気を博した浄瑠璃作品『浄瑠璃姫物語（十二段草子）』の作者であるというものであった。以後、通女が同作品の作者だということが多くの文献に書かれるようになる^⑬。

しかし、『色道大鏡』から一四八年後の文政九年（一八二六）、戯作者・柳亭種彦は『還魂紙料上』において、通女が

生まれる以前の天文九年（一五四二）、荒木田守武の俳諧句集『守武千句』にすでに「浄瑠璃」という言葉が存在したとして、通女の「浄瑠璃の祖」説を否定した¹⁴。そして、この説は一応の終息を見た。

続いて、元禄二年（一六八九）新見正朝『昔昔物語』に「能書」と記述され¹⁵、さらに、通女が「絵を描く」という記述が、元禄七年の作者不詳『江戸名所咄七』などに加わるようになる¹⁶。また、享保二〇年（一七三五）作者不詳『望海毎談』に、通女が徳川秀忠の長女・千姫ら徳川家の人物に仕えたことと共に、徳川家康の肖像画にかかわるという情報が見られるようになる¹⁷。

次に、通女を採り上げた江戸時代以降の画史、画人伝の記述を概観する。通女の名に初めて注目したのは、管見においては文政二年（一八一九）、書画鑑定家・松山義慎の『続本朝画史下巻』¹⁸であり、義慎は通女筆「仙女図自賛」を実見し、画法は狩野元信を踏襲したものと見なしている。また、鎌倉・英勝寺に「菅廟像自賛」、某家には「柿本神名を以って其の像を描く自賛」が所蔵されるが、それらは公家・近衛信尹の描くものに類似している。

続いて、嘉永三年（一八五〇）頃成立の朝岡興禎『増訂

古画備考』¹⁹では、通女を幕府関係の武家を意味する「柳営武家」の項に分類し、英勝寺蔵の仮名文字の「天神像賛」について記し、駿河国矢部村・久能寺の什物に「楊柳観音」が所蔵されるとしている。さらに興禎は、鍋島内匠頭所蔵の、落款・印章の無い伝通女筆の着色画「束帯天神像」を実見し、左右に松と梅を描くその図は年を経てなお優れていると述べている。

また、明治二年（一八八八）古筆了仲『扶桑画人伝』²⁰によれば、通女は天神の像をよく描き、彩色書画においては優れた技を見せ、人物画が多く花鳥画が少ないこと、了仲自身が作品を見る機会があるとも述べている。

さらに、明治二五年（一八九二）樋口文山『日本美術画家人名詳傳』²¹では、『扶桑画人伝』の内容に加え、通女の画法が狩野光信を踏襲するものであると述べている。

以上のように、江戸末期頃から明治期の書画鑑定家などによる画史、画人伝では、通女の作例が示され、特に天神図に関する言及が多く見られる。画法は解釈が異なるが、狩野元信、光信らを踏襲するものとされている。また、鑑定家が通女の作例を実見し、「画技に優れる」などと、一定の評価を行っていた。しかしながら作例の紹介は少なく、

各々に関する詳細な記述もほぼ残されていない。

近年では、平成三年に板橋区立美術館「江戸の閨秀画家」展に《布袋画賛》（個人蔵）（図4）が出品された。安村敏信氏による展覧会図録に図版の掲載と通女の紹介がなされているが、伝歴は簡略化された表現となっている⁽²²⁾。

平成六年、パトリシア・フィスター氏の著書『近世の女性画家たち―美術とジェンダー―』では、小野通女が第一章「歌人画家」の冒頭に採り上げられ、優れた画家であり、「達磨図」、「布袋図」、「天神図」、「人麻呂図」を描いたと記されている。通女を近世の女性画家のうち初期の人物としているものの、伝歴については「諸説があり、多くの事柄が確認できずに残されている。」⁽²³⁾としている。

平成九年のアン・ニシムラ・モース氏、辻惟雄氏らによるポストン美術館・日本美術調査図録では、同美術館蔵の伝小野通女筆《麻姑仙人図》（図5）が「初期狩野派・桃山諸派」の作例に分類されており、所見として「面貌表現は桃山期の狩野派のそれに近い」と記述されている⁽²⁴⁾。

その他、平成一七、一八年に東京都美術館などで行われた「ニューヨーク・パーク・コレクション展」に《布袋自画賛》が出品され、畑中章良氏により解説がなされた⁽²⁵⁾。

通女については生没年不詳であり、九条植家に和歌を学び、織田信長、北政所、家康などに仕えたが、不明な点が多いなどと述べられている。

また、平成一八年には本間美術館「書画の美」展において《靈昭女図》（図2）が出品された。解説には、浄瑠璃作者の祖とされる伝説的人物であり、出身・経歴には諸説あるが、美濃の武士・小野正秀の娘であることが有力視されていると書かれている。このように、近年の先行研究においても、小野通女が近世の女性画家として見なされているものの、簡略化した情報が示されるのみである。

なお、通女は歴史学においても研究が行われている。須藤求馬氏は『帝國文學』（明治三九年二月）⁽²⁶⁾で、前出の真田勘解由家に所蔵される文書などを典拠とし、通女の出自や、書や礼儀作法などの教育活動を行っていたことなどを指摘している。また、書道史においては小松茂美氏が、通女の筆跡を一つのスタイルとした「お通流」を、日本書道史において初めて女性の名が登場したものと位置づけている⁽²⁷⁾。併せて、通女は当代屈指の名筆であり、豊臣秀吉の正室・北政所に仕えたことを指摘している⁽²⁸⁾。しかし、絵画作品や画業については詳述されていない。

さらに、前出の真田淑子氏によって、真田勘解由家に伝わる過去帳、家系図、書状などの遺品や、近世から現代までの文献などから通女についての研究が行われた²⁹。真田氏は、通女を教育活動や書画などを介して公家、武家と交流した文化人と見なしているものの、画家としての側面を強調してはいない。

他に、小椋一葉氏が通女筆の絵画を収集し、《楊柳観音図》、《徳川家康像》など他の文献では紹介されることのない作例を提示している³⁰。しかし、当時の時代背景や、通女の置かれた環境を推論することが中心となっており、絵画史の観点からの言及は行われていない。

以上のように、小野通女はさまざまな絵画作品を残しているにもかかわらず、画家としての研究は十分に行われていない。本稿では、以下に述べる「靈照女図」という画題を通じ、近世絵画史における小野通女及び「靈照女図」の位置づけを試みたい。

第二章 「靈照女図」の先行研究、成立と展開

第一節 「靈照女図」に関する先行研究

わが国の絵画研究史において「靈照女図」が初めて言及されたのは、管見の限りでは大正六年二月『國華』三二二号の獅崎庵氏による、室町時代制作の圭叱齋筆《靈照女図》の解説である³¹。靈照女という人物について、龐居士の娘で禪宗に深く帰依し、唐の元和年間（八〇五―八二〇）に竹籠を売って父母を養っていたと述べている。

図様に関しては、「魚籃観音図（ぎよらんかんのんず）」や「馬郎婦観音図（めろうふかんのんず）」に類似しており³²、宗教画ではあるものの、仏画と風俗画の中間的要素を持つものとしている。さらに、「靈照女図」の逸話が「馬郎婦観音図」のそれに類似することを指摘している。

大正十一年一月『國華』三九一号においても、同氏が室町時代制作の岳翁筆・了庵桂悟賛《靈照女図》の解説を行っている³³。本図は上記の圭叱齋筆《靈照女図》と類似しており、ただ顔を向ける方向のみ異なり、厳かな相貌と白衣によって靈照女の超越する性格を表していると論じている。

昭和十七年一〇月『國華』六二三号では、無名氏が、靈照女の左右に牡丹を配した三幅対である久隅守景筆《靈照女及牡丹図》(図6)について述べている⁽³⁴⁾。本図は単なる先例の模倣によるものではなく、風俗画を得意とする守景独自のものと評価している。

昭和十八年九月『國華』六三四号では、無名氏が江戸初期の狩野派・勝田竹翁筆《靈照女図》について論じ、容姿端麗で世を超越した人格の女性を、狩野派の典型を追うことなく独自に描いたものと位置づけている⁽³⁵⁾。しかしながら、これらの先行研究は、いずれも作者や個々の作品の図様に関する解説に終始している。

やや詳細なものとしては、昭和六二年に山岡泰造氏が、『國華』三九一号の作例に等しい岳翁筆・了庵桂悟賛《靈照女図》の解説を行っている⁽³⁶⁾。ここでは、賛文の訳や語註まで書かれており、図様についても、「人物の存在を面貌に求めた半身像」であり、宋代の頂相や日本の道釈人物画と同様であるなどと言及されている。

さらに、禅文学、中国文学の観点からは、入矢義高氏が『龐居士語録』で、「靈照女図」の解説を行っている⁽³⁷⁾。同氏は宋・元代の画譜などを概観し、画中に靈照女や龐居士

かつて龐居士と共に儒教より禅に転じた丹霞天然居士らが描かれた、南宋後期の宮廷画家・夏珪筆《丹霞訪靈照図》などを挙げている。この点は、他の研究に見られず貴重であるが、日本の作例に関しては、先述の『國華』の作例について触れるにとどまっている。

第二節 成立と日本への伝来

靈照女(生没年不詳)は、唐の貞元年間(七八五―八〇五)に禅僧・馬祖道一に参じて悟りを開いた龐居士(?!―八〇八)の娘である。龐居士は中国の維摩居士⁽³⁸⁾といわれ、在家の俗人ながら独自の悟境に達した禅の体現者であったという⁽³⁹⁾。娘・靈照女も禅宗に深く帰依し、悟りの境地に至った女性で、元和年間に父の作る竹漉籬を市で売ることによって父母を養ったとされている。

靈照女は、悟道に至った人物の日常生活の様子を身近に感じ、心を知り、自らの修行の指針とするために禅僧たちを受容された道釈画⁽⁴⁰⁾の一つと考えられている。しかし、道釈画に女性が描かれることは稀であり、その点で珍しい画題であると指摘されている⁽⁴¹⁾。

中国では、管見の限り、宋代の中国臨濟宗の僧・石田法

薫(せきでんほうくん・一一七一―一二四五)、無準師範(一二七八―一二四九)、石溪心月(しつけいしんげつ・?―一二四五)などが龐居士や靈照女に対する賛をしている⁽⁴²⁾。また、建長四年(一二五二)に入宋し、石溪心月に参禅した日本の禅僧・無象静照(むぞうじょうしよう・一二三四―一三〇六)も靈照女の賛を残している⁽⁴³⁾。これらことから、初期に靈照女を受容したのは宋時代の禅僧であり、一三世紀に日本から宋へ渡った禅僧らが、靈照女という人物の概念を伝えたという可能性を提示したい。

現在確認できた範囲では、中国では馬麟⁽⁴⁴⁾、顔輝⁽⁴⁵⁾、銭舜举⁽⁴⁶⁾、李堯夫⁽⁴⁷⁾、胡直夫⁽⁴⁸⁾といった画家が「靈照女図」を描いていることから、靈照女が絵画化されたのは南宋時代(一三世紀)頃からであると判断したい。図版を見るとができる作例に、馬麟筆の模本《靈照女》(東京藝術大学蔵。以下、東京藝術大学本と略記)、作者不詳(旧伝馬麟筆)《龐靈照図》(ポストン美術館(中国日本特別基金)蔵)⁽⁴⁹⁾がある。なお、図版を見ることができた「靈照女図」を表2にまとめた。

東京藝術大学本は、白描で無背景であり、向かって右向きに靈照女が膝辺りまで描かれる。質素な衣服で、両手を

前に組み銭を持ち、左手首には籠が掛けられ、中には売り物の小さな籠と、恐らく竹が入っている。髪は髻を結び、中央には飾り櫛が付けられ、後頭部にも髪を結ぶための飾りが付けられる。

また、恐らく版面と思われる顔輝筆《靈照女図》(個人蔵)がある⁽⁵⁰⁾。膝辺りまで描かれるものの、東京藝術大学本とは異なり、目が鋭く切れ長である。衣服は帯が短く、襟口は小さな二重の円と細かい花模様で裝飾される。東京藝術大学本と顔輝のこの作例により、現時点では初期の「靈照女図」が、上述のような図様で描かれていたことが理解される。

さらに、靈照女が絵画化されたものに、前出の「丹霞訪靈照図」や、「丹霞訪龐居士図」がある。『宣和画譜』には李公麟筆《丹霞訪龐居士図》について記載されることから⁽⁵¹⁾、北宋時代末にはすでにこの画題が成立していたと考えられる。また、「靈照女図」は、龐居士らを主題としたこれらの図から派生した可能性があることも提示したい。現時点で図様を確認した「丹霞訪龐居士図」は、伝李公麟筆《丹霞龐居士図卷》(ニューヨーク・個人蔵)のみであり、画面下方の門前に靈照女、丹霞天然居士と侍者、上方の家屋

に龐居士、妻の龐婆、靈照女の兄弟・龐大が描かれている。⁵²⁾

他に、龐居士と龐婆、靈照女の三人を描く「三龐図」という画題がある。大徳寺真珠庵には元代の画家・任任発筆と伝えられる《三龐図》(図7)が所蔵される⁵³⁾。本図は靈照女が全身像で表されているが、本章第四節で後述する大徳寺とのかわりが推測される小野通女らの「靈照女図」も同様に全身像である。本図が通女らの「靈照女図」に直接的な影響を与えたとは断言し難いが、全身像の流れを創出し得る《三龐図》という作例が、大徳寺に存在していたことは注目すべきと考える。

次に、中国からの「靈照女図」の伝来について述べる。鎌倉時代の元応二年(一二三〇)に書かれた、円覚寺の塔頭・仏日庵の所蔵品目録である『仏日庵公物目録』に、「被進方々佛日庵繪以下事 四聖繪四鋪 御賛 魚藍(ママ)馬郎婦 柳氏女 靈照女」とある⁵⁴⁾。太田孝彦氏は、同目録の記述が、「靈照女図」が中国から日本へ初めて伝来した記録であることを示唆している⁵⁵⁾。その説に従えば、「靈照女図」の伝来当時は、「魚藍観音図」、「馬郎婦観音図」、そして恐らく「西王母図」を指す「柳氏女」と共に、「四聖

絵」として伝わったと理解される。

先述のように、「靈照女図」が「魚藍観音図」、「馬郎婦観音図」と図様が類似し、馬郎婦観音とは逸話が似ていることは先行研究により指摘されている。四図は、いずれも単独の女性の姿で、同じような様式、表現をとる仏教絵画であるために、「四聖絵」としてまとめられていたことがうかがえる。ただし、同目録に見られる「靈照女図」が現存するかどうかは残念ながら不明である。

他に、室町時代の連歌師・画家である能阿弥(一三九七—一四七一)が足利將軍家に伝わる絵画を記した『御物御畫目録』においても「小二幅(略)魚藍(ママ)子靈照女馬麟」と、馬麟筆「靈照女図」に関する記述が見られ⁵⁶⁾、日本への伝来をうかがうことができる。

第三節 日本における様式の展開

(一) 初期禅宗受容以来の様式—室町時代中期から後期の作例の作例に、室町時代制作の伝蛇足(生没年不詳)筆《靈照女図》(原コレクション)⁵⁷⁾(図8)がある。無背景で、向かって右を向く靈照女が膝辺りまで描かれ、両手に銭を持

ち、左手首に空の竹籠を掛けている。髻を結び、頭部中央には飾り櫛が付けられ、後頭部に髪を結ぶ赤い飾りが付けられる。質素な衣や裳には、わずかに緑色が施されている。肌は白く塗られ、襟口、袖口も白色で隈取りされている。本図は、細部は異なるものの、前節で述べた馬麟筆の模本・東京藝術大学本をほぼ踏襲した図様である。

また、この時期の作例と思われるものに、大徳寺一一世・春屋宗園賛《靈昭女図》(クリーヴランド美術館蔵)、春陽斎筆・春屋宗園賛《靈昭女図》(個人蔵)⁵⁸があるが、両者は図様が酷似し、賛の内容が等しい。伝蛇足筆のものと同様に、両手に銭を持ち、膝辺りまでが描かれている。

他に、詳しい制作時期は不明であるものの、『國華』三二二号に掲載された、圭叱齋筆《靈昭女図》(東京国立博物館蔵)、『國華』三九一号に紹介された、岳翁筆・東福寺住持を務めた了庵桂悟賛《靈昭女図》(個人蔵)、前建長寺の僧・伯筠玄洪(はくいんげんこう)賛《靈昭女図》(鎌倉国宝館蔵)、狩野松栄筆・大徳寺一一二世である玉仲宗瑋賛《靈昭女》(上花輪歴史館蔵)、永禄一〇年(一五六七)玉仲宗瑋賛《靈昭女像》(奈良国立博物館蔵)、前南禅寺の僧・竹菴賛《靈昭女図》(ケルン東洋美術館蔵)などがあ

る。

一方、同じ室町期の「靈昭女図」でも、作者不詳《靈昭女図》(静嘉堂文庫美術館蔵)などのように、半身像ではあるが、目が鋭く切れ長で、襟口が小さな二重の円と細かい花模様で装飾される、先述の顔輝筆《靈昭女》の図様を踏襲した作例も存在する。

(二) 時代の転換期に見られる異国趣味の特徴を示す様式

—室町時代末期から桃山時代の作例—

室町時代末期以降に、これまでとは異なる図様の「靈昭女図」が現れる。それは、室町時代末期から桃山時代に活躍した、狩野永徳(一五四三—一五九〇)筆と伝わる《靈昭女図》(藪本莊五郎氏旧蔵。以下、伝狩野永徳本と略記)⁵⁹(図9)に見られる。無背景で向かって右向きであるが、全身像で描かれる点に特徴がある。また、髪は髻の数が増え、飾り櫛も頭部中央だけでなく左右に付けられており、華やかな印象である。現時点でモノクロ図版のみの確認となっているが、衣の襟口、袖口は彩色され、車輪文様のようなものが付けられている。

衣の下の肌着は、従来の簡素なものから、緑の部分がよ

り裝飾的に変化している。袖口からも同様に肌着をのぞかせている。帯は二重に巻かれ、後ろで結ばれているが、先端はたなびくようである。右手に持つ籠は、まるで実用性のない小さな飾りのように描かれ、錢も全く描かれていない。さらに、彩色された中国風の靴を履いている。このように、靈照女が従来の簡素な装いで竹籠を売る様子ではなく、華やかな女性のように変化して描かれているのである。また、本図の上部には、大徳寺第一・五三世住持などを務めた、沢庵宗彭が着賛している⁶⁰。

室町後期の画僧・孤月周林（生没年不詳）筆《靈照女図》（ドラッカーコレクション）（図10）も、伝狩野永徳本に酷似している。孤月周林は、雪舟の筆意を学んだ⁶¹とも、狩野元信の弟子である⁶²とも言われる。

現時点でこれらの粉本と判断されるものは未確認であるが、これらはほぼ同時代の制作である、中国の説話を描いた屏風に見られる女性像に類似していることを指摘したい。すなわち、狩野派による天正期（一五七三―一五九二）の制作と考えられる《玄宗並笛図屏風》（文化庁蔵）などにおける女性像の表現である。同様の表現は、桃山時代（慶長期）の制作とされる狩野光信筆《西王母・東方朔図屏風》

（出光美術館蔵）や、桃山時代の伝狩野永徳筆《西王母図屏風》（ボストン美術館蔵）⁶³にも見られる。

狩野派以外でも、慶長初年制作の可能性が指摘されている海北友松筆《琴棋書画図屏風》（東京国立博物館蔵）⁶⁴（図11）などに同様の身なりの女性像が描かれており、これらは共通して衣服の色に赤、緑、白を用いている。

近世初期は旺盛な異国趣味により、主に狩野派の画家によって唐の玄宗皇帝を主題とする作品が数多く制作されたという⁶⁵。上記のような桃山時代に見られる女性像は、当時の傾向として存在していたものであり、伝狩野永徳、孤月周林による「靈照女図」もまた、時代の気分が反映された様式であったと判断したい。

（三）美人図としての様式、応用―江戸時代の作例

元和九年（一六二四）成立の、狩野派の画家・狩野一溪『後素集』には「靈照女持籠図 靈照女廳居士がむすめ也、かごを持體、錢を持たる體。」とあり⁶⁶、江戸時代初期には「靈照女図」が美人図として分類され、認識されていたと理解される。寛文期（一六六一―一六七三）には、前述の孤月周林の作例を模倣したとされる⁶⁷。作者不詳《靈照女

図》(キミコ&ジョン・パワーズコレクション)も描かれているが、髪型はボリュームを増し、衣服の色や文様などは、より装飾的に表現されている。

また、久隅守景筆《靈照女及牡丹図》(個人蔵)(図6)や、伊達綱宗筆《靈照女・牡丹・芙蓉図》(仙台市博物館蔵)のように、靈照女が、美人の形容としても知られる牡丹や芙蓉と共に三幅対で描かれる作例も登場している⁽⁶⁸⁾。さらに、江戸時代以降の「靈照女図」には着賛される作例が少ないことから、「靈照女図」が悟りの境地に至った人物としての禅画から、美人図と見なされるようになったことがうかがえる。

第四節 小野通女筆「靈照女図」の位置づけ

前節では「靈照女図」の日本における様式の展開について確認した。ここで、小野通女筆の二点の「靈照女図」である《靈照女之図》(図1)(今治市河野美術館蔵。以下、河野美術館本と略記)、《靈照女図》(図2)(本間美術館蔵。以下、本間美術館本と略記)に注目すると、先に述べた伝狩野永徳、孤月周林の作例を踏襲した図様で描かれていることが理解される。

河野美術館本は、衣は薄緑色で、金泥による雲文様が施されている。襟口、袖口は、赤色の地に金泥で唐草のような文様があり、その上に緑色、青色、茶色で菊のような文様が並ぶ。帯は朱色で、裳は薄い黄色の地に、金泥で菱形に並んだ四つの植物の文様が付けられている。右手に持つ小さな飾りのような籠は、編み目が細かく描かれている。靴には赤、緑、白、青の四色が使われているが、赤色の部分には金泥で唐草のような文様が施されている。また、髪の毛の飾り櫛はすべて緑色であり、輪郭線が白色で縁取りされており、鬢の間には細かなほつれが見られる。

一方、本間美術館本は、薄緑色の衣で、恐らく金泥で波頭のような文様が施されている。また、襟口、袖口には赤色の地に金泥で唐草のような文様が付けられている。帯は薄茶色で、裳は白地に菊のような花文様が散らされている。籠は衣と同じ薄緑色で、編み目も細かい。靴は赤、緑、白色である。飾り櫛は河野美術館本や伝狩野永徳、孤月周林の作例よりも装飾的であり、中央のものは赤色の縁に緑、青、白色が用いられている。左右のものは緑、青、赤色であるが、玉飾りのようなものが付けられている。また、上部には大徳寺一四七世・玉室宗珀筆と伝わる賛が残されて

いる⁽⁶⁹⁾。

通女の二点の作例は、私見ながら印象として、靈照女を悟道に至った人物として一定の品格とともに描きつつ、体の線や顔の表情の柔らかさなどから、他に比較して最も自身の女性らしさを感じさせる「靈照女図」となっていることを特筆したい。

改めて小野通女の二点の「靈照女図」に着目すると、桃山時代の制作と考えられるこれらの作例は、体の線や表情の柔らかさなどにおいて、江戸時代に美人図のように描かれた「靈照女図」と相通じる特徴を持っている。先行作例に倣いつつも、時代の空気とも相まって、より女性らしい魅力を備えた「靈照女図」を女性画家の視点で生み出した小野通女の作例は、禅画から美人図へという流れの中で、その転換点の一作としても明確に位置づけられよう。

同時に、「靈照女図」と臨済宗大徳寺派大本山・大徳寺との関係にも注目したい。まず、本章第二節で指摘した「靈照女図」に連なる、元代の画家・任任発筆と伝えられる「三龐図」（図7）が大徳寺真珠庵に所蔵されたということ、本章第三節（一）で述べた、管見の限りでは日本における「靈照女図」で最も初期のものと考えられる作例は、室町時

代制作の伝蛇足によるもの（図8）であり、その蛇足が大徳寺の休宗純に参禅していることなどが挙げられる。

また、蛇足に続く時期の作例と思われるものに、本章第三節（一）で挙げた大徳寺一一一世・春屋宗園賛《靈照女図》⁽⁷⁰⁾及び、春鷗斎筆・春屋宗園賛《靈照女図》、狩野松栄筆・大徳寺一二二世の玉仲宗琇賛《靈照女》、永禄一〇年（一五六七）に玉仲宗琇が賛をした《靈照女像》などがあること、さらに本節で先述のように、小野通女筆の本間美術館本（図2）には大徳寺一四七世・玉室宗珀と伝えられる人物が着賛しており、前節（二）の伝狩野永徳本には同寺一五三世・沢庵宗彭が着賛している。

これらのことにより、「靈照女図」が大徳寺周辺に伝えられた可能性が高いのではないかと考えられるのである。特に、室町幕府による中国・明との貿易をきっかけに国際経済都市として繁栄し、武野紹鴎、千利休、山上宗二らを中心に茶の文化が発展した大阪・堺における大徳寺派の進出や、同地に建立された大徳寺派の拠点・南宗寺と「靈照女図」との関連はさらに注目したい点であり、今後の研究課題の一つとしたい。

おわりに

本稿では、近世女性画家の先駆けといえる小野通女の伝歴や画業に関する先行研究等を改めて整理・検証するとともに、「靈照女図」という画題を通して、近世絵画史における小野通女及び「靈照女図」の位置づけを試みた。通女筆の二点の「靈照女図」の図様を、室町中期から後期に描かれた一連の禪画的要素の強いものと、江戸期に描かれた美人図的なものとの転換点にある作例と位置づけた。

また、通女筆「靈照女図」は伝狩野永徳らの作例を踏襲しており、いづれも着賛者から判断して大徳寺周辺に伝わる図様である可能性が高く、これら「靈照女図」が茶と禪を背景に、僧と俗人との間を仲介し、寺勢の拡大や檀家獲得のための役割を担ったのではないかと解釈した。さらに、通女筆「靈照女図」の図様や筆線などから、彼女は先行研究の一部が指摘するように、狩野派の画家に学んだと考えられる。

一方、通女以後の江戸時代に登場する女性画家たちは、久隅守景の娘で、狩野探幽の姪の子という清原雪信や、文

人画家・池大雅の妻である池玉瀾など、多く近親者が画家であった。対して、親族に画家等のいない環境ながら、京都という地で男性に伍して画業を行った通女の活動をさらに考察することにより、公家や武家、僧がパトロンや絵画等の制作者となり、女性や町衆らが活躍して文化を創出した桃山という時代を、改めて解釈することもできるのではないだろうか。通女は、このような気運にあった桃山という時代に、大徳寺の求めに応じて「靈照女図」を描いた希少な女性の職業画家であったという好個の例にもなるはずである。この時期には管見の限り、通女以外にこのような女性は見られない。

しかし、現存作品が少ない小野通女が存在をさらに明らかにするためには、より多面的な調査が必要である。今後は、他の未見の作品の調査や、個々の作例の制作年代の検討などを行う。また、通女の出自に関してのさらなる考察や、江戸期の文献上に見られる通女と徳川家との交流に関する調査を進める。併せて、「靈照女図」の茶の湯や布教への関与についてさらに明確にしたい。

註

- 1 真田家二代・信政（慶長二年（一五九七）―明暦七年（一六五八））と圓子の間に生まれた、信就の通称が「勘解由」であったことに由来。主に戦国時代に活躍した真田家の分家。長野県長野市松代町。真田淑子『小野お通』風景社 一九九〇年 序Ⅱ。
- 2 前掲1 序Ⅰ、一五頁。
- 3 前掲1 口絵、一二、一三頁。《天室》は天祐紹景自身の筆跡、印章と考えられる。
- 4 昌泰三年（九〇〇）―安和三年（九七〇）。摂政、関白を任じた。家集『清慎公集』を著した歌人としても知られる。
- 5 前掲1 一四頁。
- 6 琴、棋、書、画とは、元来、中国において、知識人である士大夫や文人たちの教養として常に身に付けるべき四つの芸を指す。
- 7 父は九条尚経、母は、室町後期から戦国時代にかけて活躍した公卿・文化人である三条西実隆（康正元年（一四五五）―天文六年（一五三七））の娘・保子。天文二年（一五三三）に二六歳で関白氏長者となる。弘治元年（一五五五）、四九歳で出家。外祖父・実隆の資質を継承し、有職・古典学者として活動。国史大辞典編集委員会編『国史大辞典 第4巻』吉川弘文館 一九八四年 七七〇頁。
- 8 渡瀬羽林は《天室》に詳述されていないが、「羽林」とは皇居を警備した近衛府の役人の名称であるため、それにかかわりがあつた人物とも考えられている。また、享保六年（一七二二）日夏繁高『続兵家茶話二』などには、通女は伯耆守・塩川志摩という武家に嫁いだとされている。前掲1 一五頁、九一頁。
- 9 娘もまた聡明であり、和歌や漢詩、琴棋書画など母の才能をすべて継承したとされる。
- 10 前掲1 序Ⅰ。
- 11 星野錫編『美術畫報』第三十二編卷之一 畫報社 明治四五年六月 目次。
- 12 野間光辰解題 藤本箕山『色道大鏡中』八木書店 一九七四年 七九七頁。なお、通女に関して記される江戸時代の文献は、前掲1真田氏著書八四―一四四頁に詳しく、本稿においてもその多くを参考とした。

- 13 黒川道祐『雍州府志八』(天和二年(一六八二)・新見
正朝『昔昔物語』(元禄二年(一六八九)など。
14 柳亭種彦『還魂紙料上』日本随筆大成編輯部『日本随
筆大成へ第一期』12』吉川弘文館 一九七五年 二三
四、二三五頁。
- 15 その他、能書という件は、元禄七年(一六九四)の作
者不詳『江戸名所咄』、前掲8日夏繁高『続兵家茶話
二』、など、二四点の近世の文献に確認した。前掲1、
小松茂美『日本書流全史(上)』講談社 一九七〇年
七二二、七二三頁参照。
- 16 前掲1 八六頁。
- 17 『望海每談』岸上操編『温知叢書第八編』博文館 一
九一四年 六六頁。家康の肖像画に関しては、天保一
四年(一八四三)阿部正信『駿国雑志 卷之三十七』、
『本巢郡誌 上』(昭和一二年・岐阜県)にも同様の記
述がある。阿部正信『駿国雑志 卷之三十七』中川芳
雄、安本博、若尾俊平編『駿国雑志三』吉見書店
一九七七年 一一四頁、前掲1 一七八頁。
- 18 桧山義慎『続本朝画史 下卷』坂崎坦編『日本画談大
観』目白書院 一九一七年 一二七五頁。
- 19 朝岡興禎編 太田謹補『増訂古画備考 上卷』弘文館
一九〇三年 一七二頁。
- 20 古筆了仲『扶桑画人伝』芳賀登・杉本つとむ・森睦
彦・阿津坂林太郎・丸山信・大久保久雄編『日本人物
情報大系 第61卷』皓星社 二〇〇一年 三〇七頁。
- 21 樋口文山『日本美術画家人名詳傳』前掲20 芳賀氏ら
編書 一三九頁。
- 22 安村敏信編『江戸の閨秀画家』板橋区立美術館 一九
九一年 五〇、一〇〇頁。通女は没年が寛永八年(一
六三一)であり、文芸に長じたので浄瑠璃の作者に擬
せられたと述べる一方で、生年を永禄二年(一五五九)、
淀君に仕えたとしており、没年が元和二年(一六一六)
とする説もあることを挙げている。
- 23 パトリシア・フィスター『近世の女性画家たち』美術
とジェンダー』思文閣出版 一九九四年 三〇―三
三、一二九頁。
- 24 アン・ニシムラ・モース、辻惟雄他編『ポストン美術
館 日本美術調査図録 第1次調査/仏画・仏像・仏
具・袈裟・能面・水墨画・初期狩野派・琳派 解説
編』講談社 一九九七年 一二九頁。

- 25 辻惟雄監修 日本経済新聞社編『日本の美 三千年の輝き ニューヨーク・バーク・コレクシオン展』日本経済新聞社 二〇〇五年 一二七、二五一、二五二頁。
- 26 須藤求馬「小野お通」帝國文學會編『帝國文學』12—12 明治三十九年二月 三一—二二頁 帝國文學會編『帝國文學』日本図書センター 一九八〇年。
- 27 前掲15小松氏著書 七〇五頁。
- 28 前同 七二三頁。
- 29 前掲1。
- 30 小椋一葉『小野お通—歴史の闇から甦る桃山の華』河出書房新社 一九九四年。
- 31 獅崎庵「圭叱齋筆靈照女図」『國華』三三二—三三三頁。大正六年二月 二五九、二六〇頁。
- 32 魚籃観音とは三十三観音の一つであり、中国にその起源があり、羅刹、毒竜、悪鬼の害を除くと言われる。馬郎婦観音も三十三観音の一つで、法華経を深く信仰した馬氏の夫人を起源とする。両者と靈照女はいずれも仏教絵画で、一幅に単独の女性像で描かれている。
- 33 獅崎庵「岳翁筆靈照女図解」『國華』三九一—三九二頁。大正一一年二月 一八六頁。
- 34 無名氏「久隅守景筆靈照女及牡丹図」『國華』六三三—六三四頁。國華社 昭和一七年一〇月 二九五頁。
- 35 無名氏「勝田竹翁筆靈照女図」『國華』六三四—六三五頁。國華社 昭和一八年九月 二六六頁。
- 36 島田修二郎・入矢義高監修、築達榮八編『禅林画賛 中世水墨画を読む』毎日新聞社 一九八七年 一二三—一二五頁。
- 37 入矢義高『龐居士語録 禅の語録7』筑摩書房 一九七三年。なお、明の崇禎一〇年（一六三七）に刊行された、上中下の三卷に分かれる『龐居士語録』を原本としているが、本書は巻上のみを掲載している。
- 38 維摩経の主人公。釈尊時代に都市国家・ヴァイシャリーに住んだ富豪で、学識の優れた在家信者であるという。
- 39 前掲37 二二二—二二四頁。
- 40 河合正朝・菅原壽雄・脇坂淳監修『ドラッカーコレクシオン 水墨画名作展』日本経済新聞社 一九八六年。
- 41 源豊宗「等伯画説」考註『源豊宗著作集 日本美術史論究5 室町』思文閣出版 一九七九年 五一〇頁。
- 42 「石溪心月禪師語録」前田慧雲編『大日本續藏經 靖國』

- 記念 第1輯第2編第28套第1冊』など。
 43 「無象和尚語録下」玉村竹二編 『五山文學新集 第六卷』東京大学出版会 一九七二年 五九二頁。
 44 画家・馬遠の子で、南宋後期に活躍した。南宋後期の寧宗（在位一一九四―一二二四）の時、画院祇候となつた。
 45 宋末元初の画家。字は秋月。江西廬陵の人。道釈人物を得意とし、多くの作品が日本に渡来。代表作は「蝦蟇鉄拐図」（京都・知恩院蔵）。
 46 生没年は南宋・端平二年（一二三五）頃―元・大徳五年（一二三〇）以後。銭選とも。人物、山水、花鳥画をよくした。代表作は『王右軍観鵝図卷』（メトロポリタン美術館蔵）など。
 47 南宋―元代の画家。伝称作品は、同時代の禪僧が着賛した水墨道釈画。李堯夫の「靈照女図」の存在は、「総門雲煙集」小田榮作編『茶道古美術藏帳集成 上巻』国書刊行会 三三四頁に見られる。
 48 元代の画家。『君台観左右帳記』の元朝の部にその名が見え、日本には伝称作品が数点伝存するが、中国では逸名の画家。『夏景山水図』（山梨・久遠寺蔵）が著名。
 49 傷みが激しいなどの理由により、本図が「靈照女図」であるかどうか検討が必要であるとされる。呉同筆 ところう美術館編『ボストン美術館の至宝 中国宋・元画名品展 図録』ところう美術館 一九九六年 一五四頁。
 50 下条正雄、狩野守貞編『古書画鑑賞会図録卷一』一八七九年。
 51 兪劍华标点註譯『宣和画譜』人民美術出版社 一九六四年 一三三頁。また、李公麟は北宋時代・皇祐元年（一〇四九）？―崇寧五年（一一〇六）の画家で、白描の人物画や仏画に秀でたという。
 52 根津美術館編『南宋絵画―才情画致の世界―』根津美術館 二〇〇四年 一五五頁。
 53 前掲37 二二三頁。
 54 無名氏「研究資料 佛日庵公物目録」帝國美術院附属美術研究所編『美術研究』24号 美術懇話会 一九三三年 二六頁。「柳氏女」という名称は『東洋画題総覧』などの画題辞典には見られないが、中国で古くから信仰された仙女で、姓が「柳」と同意の「楊」である西王母であると推測される。西王母は、中国に古く

- 信仰された女仙。名は回。周の穆王が西に巡狩して崑崙に遊び、西王母に会い、帰るのを忘れたとされる。また、漢の武帝が長生を願っていた際、西王母が天上から降り、仙桃七顆を与えたという。
- 55 前掲36 一三三頁。
- 56 谷信一「研究資料 御物御畫目録」美術研究所編『美術研究』58号 岩波書店 一九三六年 二七頁。
- 57 蛇足が大徳寺の一休宗純（一三九四—一四八二）に參禪していることから制作年代を推定し、本図が日本における初期の「靈照女図」の一例であると判断した。他に、図様は未確認であるが、伝蛇足筆《靈昭女図》（徳川美術館蔵）が存在する。
- 58 春鷗齋は、能阿弥の号。南宋末の画僧・牧谿に私淑し、天章周文（一四二三—一四五四頃活躍）に師事したとされる。
- 59 『古画備考』などで永徳の印を調べたところ、一致するものを見つけることができなかつたが、本図の印章は狩野派の画家に見られる壺型印であるため、狩野派の作であることは推測される。
- 60 賛は以下のとおり。
- 不易不難萬事休
 龐家兒女謾宗猷
 價輕一个笊籬子
 名重支那四百州
 龐居士云難々百斛
 油麻攤樹上龐婆云
 易々百草頭上祖師
 意
 靈照女云不易不難
 飢來喫飯困來
 打眠
 唵 三段不同收婦上科
 紫巖蕩草後賛
- 61 狩野永納編 笠井昌昭、佐々木進、竹居明男訳注『本朝画史』同朋社出版 一九八五年 四〇五、四〇六頁。
- 62 朝岡興禎『増訂古画備考中』弘文館 一九〇三年 七四〇頁。周林の作例は、無名氏「周林筆蜀葵図解」（『國華』四九〇号 昭和六年九月）、米澤嘉圃「孤月筆渡唐天神図」（『國華』六五九号 昭和二年二月）などにおいて解説されるものの、周林自身については

『本朝画史』や『古画備考』に従い、禅画を描いた室町時代後期の伝歴不詳の画家と述べられるのみである。

63 アン・ニシムラ・モース、辻惟雄他編『ボストン美術館 日本美術調査図録 第1次調査／仏画・仏像・仏具・袈裟・能面・水墨画・初期狩野派・琳派 図版編』講談社 一九九七年 一〇〇頁。

64 無名氏「海北友松筆琴棋書画図」『國華』六〇七号 國華社 一九四〇年 一九二頁。

65 京都国立博物館編『特別展覧会 狩野永徳』毎日新聞社、NHK、NHKきんきメディアプラン 二〇〇七年 二七五頁。

66 坂崎坦編『日本画論大観』アルス 一九二七年 七二一、七二二頁。

67 J. Rosenfield and S. Shinada, *Traditions of Japanese Art* (Cambridge: Harvard University Press, 1970) 二五四頁。

68 他に、江戸時代前期から中期頃に描かれた、清原雪信筆《靈照女・花鳥図》(徳川美術館蔵)、住吉鶴洲筆・高泉賛《靈照女図・白牡丹図・赤牡丹図》(敦賀市立博物館蔵) などがある。

69 賛は以下のとおり。
難易両頭俱一
不飢来喫飯
困来眠只知行
李在籃子未会
虚空直萬錢

70 他に、クリーヴランド美術館には、この同館所蔵・春屋宗園賛《靈昭女図》と同じ図様で、大徳寺第四七世・一休宗純賛の作例が存在するという。サントリイ美術館編『東洋絵画の精華―クリーヴランド美術館のコレクションから―』サントリイ美術館 一九九八年 一六六頁。

1 図版典拠
筆者撮影 今治市河野美術館協力。

2 小椋一葉『小野お通―歴史の闇から甦る桃山の華』河

- 出書房新社 一九九四年。
- 3 真田淑子『小野お通』風景社 一九九〇年 口絵。
- 4 安村敏信編『江戸の閨秀画家』板橋区立美術館 一九九一年 五〇頁。
- 5 アン・ニシムラ・モース、辻惟雄他編『ポストン美術館 日本美術調査図録 第1次調査／仏画・仏像・仏具・袈裟・能面・水墨画・初期狩野派・琳派 図版編』講談社 一九九七年 一〇六頁。
- 6 「久隅守景筆靈照女及牡丹図」『國華』六二三号 國華社 昭和一七年一〇月。
- 7 入矢義高『龐居士語録 禪の語録7』筑摩書房 一九七三年 口絵。
- 8 根津美術館・徳川美術館・原美術館編『御殿山原コレクション』根津美術館・徳川美術館 一九九七年 三八頁。
- 9 東京文化財研究所研究資料データベース写真原版 登録番号34960。
- 10 河合正朝・菅原壽雄・脇坂淳監修『ドラッカーコレクション 水墨画名作展』日本経済新聞社 一九八六年。
- 11 河合正朝著、座右宝刊行会 後藤茂樹編『日本美術絵画全集第十一巻 友松／等顔』集英社 一九七八年。

(付記) 本稿は、平成二〇年一月に筑波大学大学院に提出した中間評価論文に基づき、加筆訂正を行ったものです。執筆に際し、査読委員の先生方、守屋正彦先生に貴重なご助言を賜りました。また、今治市河野美術館及び同学芸員・羽藤公二先生には、画像掲載のご許可をいただきました。末尾ながら深謝申し上げます。

(なかむら れい)

表1 小野通女作品目録

通号	作品名	材質形状	法量	所蔵先	図版典拠	備考
17	着色元禄美人画賛 捲り	不明・一幅	二尺五寸五分×八寸九分	長谷川家?	東京文化財研究所 壳立目録台帳	
16	武者図	不明・一幅	不明	個人蔵	『美術畫報』第三十二編卷之二	二代通女筆?
15	徳川家康像	絹本着色・一幅	二尺七寸五分×一尺二寸	西涼寺	『小野お通―歴史の闇から甦る桃山の華―』	伝小野通女筆
14	着色椿小鳥	不明・一幅	三尺六寸六分×一尺八寸一分	大岡家?	東京文化財研究所 壳立目録台帳	複製出所 大岡家 大正九年二月
13	人丸	紙本着色・一幅	不明	故末松子爵?	東京文化財研究所 壳立目録台帳	複製出所 徳川幕府 延宝十三年
12	山辺赤人自画賛	紙本墨画・一幅	不明	個人蔵	『日本書流全史下 図録』	
11	人丸自画賛	紙本墨画・一幅	不明	個人蔵	『日本書流全史下 図録』	
10	柿本人麿自画賛	紙本墨画・一幅	不明	センチユリーミュージアム	『センチユリーミュージアム48 人麿 影絵と天狗信仰』	
9	人麻呂図	紙本墨画・一幅	不明	真田勘解由家	『小野お通』	
8	天神自画賛	紙本墨画・一幅	三尺三分×七寸九分	松浦伯爵家旧蔵	東京文化財研究所 壳立目録台帳	複製出所 徳川幕府 延宝十三年
7	天神画賛	紙本墨画・一幅	七三・五×二六・五	個人蔵・本間美術館寄託	『小野お通―歴史の闇から甦る桃山の華―』	酒田市指定文化財
6	達磨自画賛	紙本墨画・一幅	不明	個人蔵	『日本書流全史下 図録』	
5	布袋自画賛	紙本墨画・一幅	六三・〇×四一・〇	パークコレクション	『ニューヨーク・パーク・コレクション展』	
4	布袋自画賛	紙本墨画・一幅	九七・八×四〇・五	個人蔵	『江戸の閨秀画家』	
3	麻姑仙人図	紙本着色・一幅	一〇三・七×四五・九	ボストン美術館	『小野お通―歴史の闇から甦る桃山の華―』	伝小野通女筆
2	文殊菩薩図	不明・一幅	不明	個人蔵	『小野お通―歴史の闇から甦る桃山の華―』	
1	楊柳観音図	不明・一幅	不明	鉄舟寺	『小野お通―歴史の闇から甦る桃山の華―』	

※通女の絵画作品数は管見の限り一九点と少ないため、「伝小野通女筆」という作例も含めた。番号は任意のものとし、二点の「靈照女図」は除いた。なお、法量の数字は典拠とした資料に記載されているとおりとし、単位をcmとした。尺貫法で書かれるものはそれに従った。

表2 「靈照女図」作品目録

番号	作品名	作者	材質形状	法量	所蔵先	賛者
1	靈照女之図	小野通女	紙本着色・一幅	一〇二・七×三九・六	今治市河野美術館	
2	靈照女図	小野通女	紙本着色・一幅	一一・六・七×四九・八	本間美術館	伝玉室宗伯(大徳寺)
3	靈照女	馬麿	紙本着色・一幅	九一・五×四〇・三	東京藝術大学	
4	龐畫照女図	不明(旧伝・馬麿)	紙本着色・一幅	二四・五×二五・六	ホストン美術館(中国日本特別基金)	
5	靈照女図	顔輝	不明	三尺三寸二分×一尺五寸九分	不明	
6	靈照女図	伝 蛇足	紙本着色・一幅	九二・三×三七・〇	原コレクショ	
7	靈照女図	春鷗斎	紙本着色・一幅	九九・〇×三三・〇	クリーヴランド美術館	
8	靈照女図	狩野探幽	紙本着色・一幅	不明	B・S・N新潟美術館(旧蔵)	
9	止信写 靈照女図	岳翁	紙本着色・一幅	九七・〇×四三・八	個人蔵	
10	靈照女図	狩野探幽	紙本着色・一幅	九九・四×四二・五	個人蔵	
11	靈照女図	圭叱齋	紙本着色・一幅	九〇・六×三九・〇	東京国立博物館	了庵桂母(東福寺)
12	靈照女図	不明	紙本着色・一幅	九四・六×三七・一	鎌倉国宝館	春屋宗圃(大徳寺)
13	靈照女	狩野松栄	紙本着色・一幅	不明	上花輪歴史館	子庵桂母(東福寺)
14	靈照女像	不明	紙本着色・一幅	八九・二×三八・二	奈良国立博物館	玉仲宗瑞(大徳寺)
15	靈照女図	不明	紙本着色・一幅	一一・五・八×四〇・七	ケルン東洋美術館	竹藁(前南禅寺)
16	靈照女像	孤月周林	紙本着色・一幅	不明	個人蔵	
17	靈照女像	孤月周林	紙本着色・一幅	一一・二・五×四九・〇	ギメ東洋美術館	
18	靈照女図	不明	紙本着色・一幅	一〇〇・七×四八・五	静嘉堂文庫美術館	
19	靈照女像	不明	紙本着色・一幅	一〇〇・七×四五・九	奈良国立博物館	
20	靈照女像	不明	紙本着色・一幅	一〇八・九×四二・二	葦本荘五郎氏(旧蔵)	
21	靈照女図	伝 狩野永徳	紙本着色・一幅	八九・三×一二七・〇	ドラツカーコレクショ	沢庵宗彰(大徳寺等)
22	靈照女図	孤月周林	紙本着色・一幅	八二・〇×四七・四	キミコ&ジョン・バウズコレクショ	
23	靈照女図	不明	紙本着色・一幅	六三・九×二五・九	個人蔵	
24	靈照女図	不明	紙本着色・一幅	九二・九×三八・九	個人蔵	
25	靈照女図	勝田竹翁	紙本着色・一幅	三尺一寸三分×一尺九分	個人蔵	
26	靈照女図	岩佐陽雲	紙本着色・一幅	七二・〇×三三・〇	福井県立美術館	
27	靈照女図	小方仲由	紙本着色・一幅	七二・〇×三三・〇	福岡県立美術館	
28	瀟彩靈照女図	狩野探幽	不明・一幅	不明	東慶寺	
29	靈照女	久隅守景	紙本着色・一幅	八五・三×三一・九	金沢市立安江金箔工芸館	
30	山水着色 靈照女・牡丹・芙蓉図	伊達綱宗	紙本着色・三幅対	各一三一・一×五四・八	個人蔵	
31	山水着色 靈照女・牡丹・芙蓉図	伊達綱宗	紙本着色・三幅対	各二尺九寸三分×一尺二寸六分	仙台市博物館	
32	靈照女・花鳥図	清原雪信	紙本着色・三幅対	各九六・三×三二・八	徳川美術館	
33	靈照女図・赤牡丹図・白牡丹図	住吉鶴洲	紙本着色・三幅対	各一〇八・〇×四二・八	敦賀市立博物館	高泉(黄檗僧)

※番号は1、2以外は推定年代順とする。なお、法量の数字は典拠とした資料に記載されているとおりとし、単位をcmとした。尺貫法で書かれるものはそれに従った。

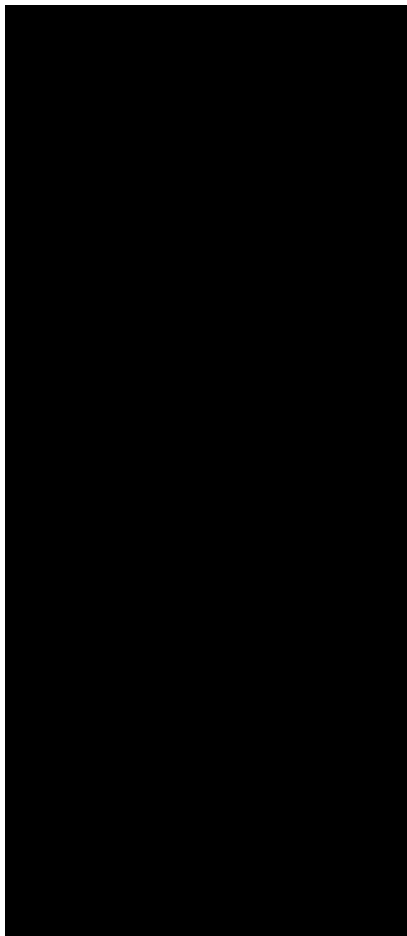


图2 小野通女筆・伝 玉室宗珀賛
《靈昭女図》本間美術館蔵



图1 小野通女筆《靈昭女之図》
今治市河野美術館蔵

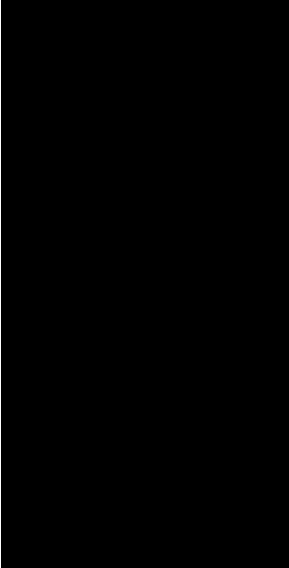


図4 小野通女筆
《布袋画賛》個人蔵

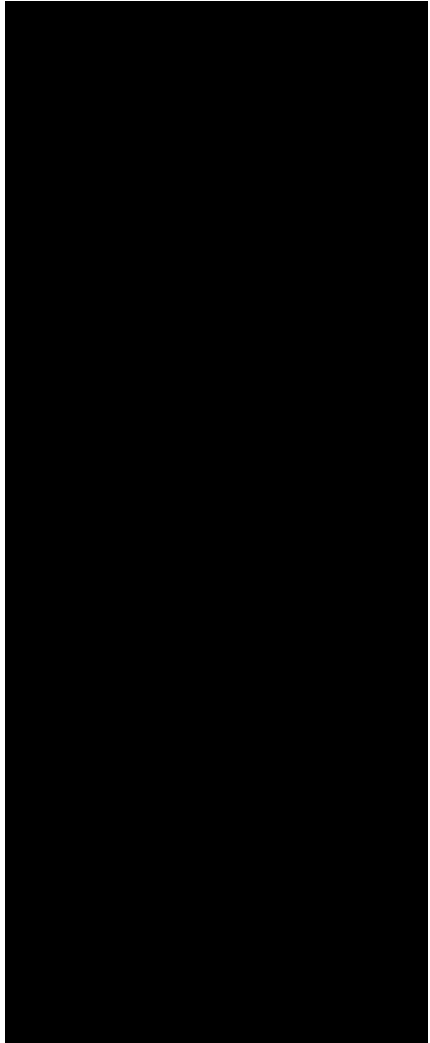


図3 天祐紹杲筆《天室》
真田勘解由家蔵

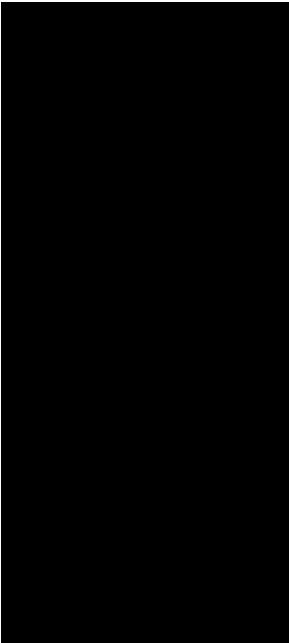


図5 伝 小野通女筆《麻姑仙人図》
ボストン美術館蔵

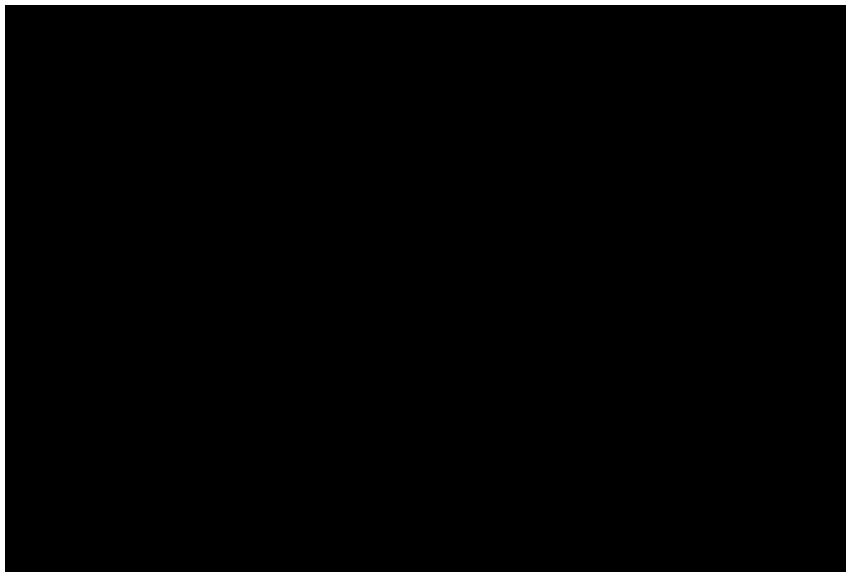


図6 久隅守景筆《靈照女及牡丹図》個人蔵

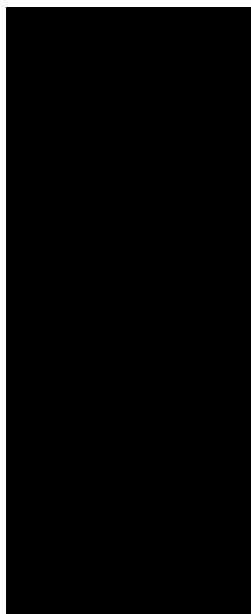


図8 伝 蛇足筆《靈昭女
図》原コレクション

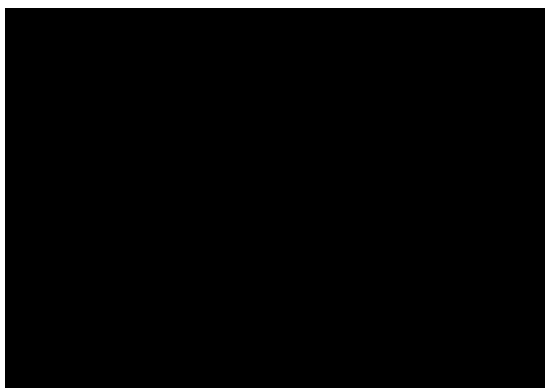


図7 伝 任任発筆《三龐図》大徳寺真珠庵蔵

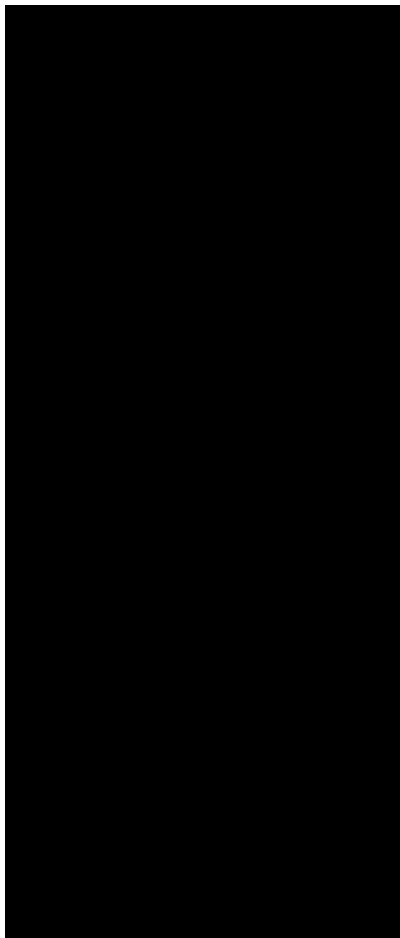


図10 孤月周林筆《靈照女図》
ドラッカーコレクション



図9 伝 狩野永徳筆・沢庵宗彭賛
《靈照女図》藪本荘五郎氏旧蔵

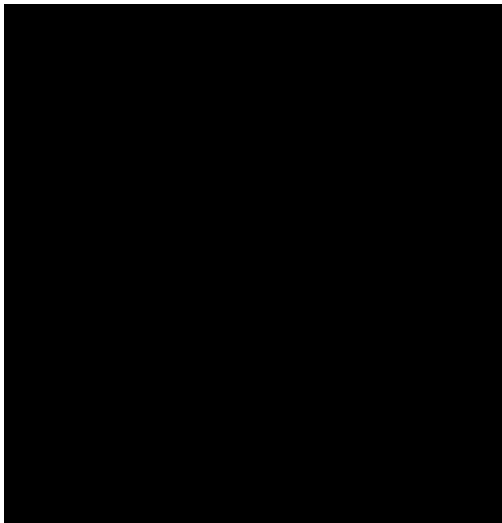


図11 海北友松筆《琴棋書画図屏風》(部分)
東京国立博物館蔵