

高橋草坪

## —南画把握についての一考察—

宗 像 健 一

## 1 はじめに

私が日本美術史を見る上で目的として持ちたいものは「日本人の美意識の本質はいかなる美か」を捜しだすことである。なるほど、文芸的美意識の流れは「まこと」、「あはれ」、「わび」、「さび」、「粹」、「通」と表現され、一般にもよく定着している。しかし、この定着の仕方は、各時代の好みの傾向のようなものとしてであり、その底に息きついていた日本人の美意識の本質ではない。

中江兆民が「日本には哲学がなかった」といったように「美」についても日本には、西洋的な思弁は全く生まれず、中国におけるような目的論的造形思想が創造されたわけでもない。画論もかなり残されているが、それも総体的に「とくに独創的な美学理念を述べたものではなくて、いずれも画事心得の程度に過ぎない」（水尾比呂志著『東洋の美学』）ものであった。我々のは、日本人の美意識の本質を捜すためには、個々の作品の前に立つことを唯一の手段とし、また、その作品からより正確なものをつかみ出すために作家自身を調査していく以外にないのである。

もともと、一國の美意識は、他國のものをわがものとする場合に殊に端的に表われるという。この現象、つまり、日本化は江戸時代以前、わが国に三度発生した。その三度目が南画注1)の展開である。簡単に言えば、南画とは中国の南宗画が日本化したものであって、日本の気候にかよった温潤な地域に発生した絵画様式を受け入れたものである。絵の形式は別として、その

内容は日本の要素を持つため、日本化を見つけない。その上、南画は専門的職業画家によって描かれたわけではなく、日本人の好みに合わせて描くという性質を持っていないのである。これは、日本化をさらに見つけにくいものとしている。さらに、作者が個性豊かな自由人であるため、その作風に統一性はない。だから南画は日本人の美意識を捜し出すための絵画様式としては全く扱いにくいものである。しかし、高橋草坪、そして、高橋草坪・田能村竹田の連なりに南画を見ていくなかで日本人の美意識を捜し出すことが可能になりはしないかと思うのである。

そこで、日本人の美意識の本質を探り出すべく竹田にも少しふれながら、南画という日本化の中の草坪把握に一考察を加えてみたい。

## 2 高橋草坪の生涯

高橋草坪、それは作品を見るにつけ、竹田と並んで、大分が生んだ豊後南画、いや、日本南画界の代表的作者といつてよい。画技においては竹田より上であると古今を通じていわれ、遺作はまさにそれを裏付けている。殊に、その空間処理の秀逸さは、多くの研究者の指摘しているところである。小栗布岳<sup>注2)</sup>も、師の帆足杏雨をさしおいて、後藤碩田<sup>注3)</sup>の言葉として「草坪は之れが魁たり、蓋し、其の人品寧静にして精神充積す」（原漢文）と『豊絵詩史』に記し、草坪をほめちぎっているし、竹田は、その著書『竹田荘師友画録』において、弟子の中から唯一人草坪のみを師友の部に加えているほどである。

このように秀れた画人でありながら、その生涯の行跡に関する資料は、はなはだ少い。草坪に関する研究はかなり発表されてはいるものの、その根拠としている資料、もしくは、根拠にしたと思われる資料はごく限られている。田能村竹田著『竹田荘師友画録』、小栗布岳著『豊絵詩史』、木崎好尚著『大風流田能村竹田』、田能村小竹『竹田と草坪』（書画骨董雑誌二〇三号<sup>注5)</sup>）、そして、墓碑銘である。草坪唯一の著書である『集古名公畫式』<sup>注4)</sup>も『芥子園画傳』の一部を模写したものにすぎない<sup>注5)</sup>。

こうした数少ない資料の中でよく一部が引用される『豊絵詩史』の文をあげて草坪の生涯を描くことからまず手がけてみよう。

高 草坪<sup>(6)</sup>

草坪高橋先生、名は雨、字は元吉、杵築の人なり。幼きより絵事を好む。(長谷部柳園<sup>(7)</sup>に画を学んだ)田翁(田能村竹田)杵築に遊び、一見して之れを奇とし、携へて家に帰り(文政五年)、授くるに六法を以てす。

先生天資妙詣、董陶、年有り。其の学頗る進み、山水、花卉、翎毛、人物を畫いて並びに妙に臻る。好んで熟紙を用ひ、勁毫柔運濃淡、神の如く、出藍の構有り。

この後は、頼山陽、浦上<sup>(8)</sup>春琴らがいかに草坪の画に感じ入ったかの記述が続き、草坪に対して竹田が落款に関する注意を与えたこと、山陽が学問を勧めたことが記され、読書、詩作にいかにか精根を傾けていったかの記載が続く。

未だ幾くならずして其の業大いに進みうつ然として勦を成す。既にして疾を得たれども、未だ曾て業を廢せず。疾病に及び友人(柏木蔭村のこと)<sup>(9)</sup>国に帰りて病を養わんことを勸む。先生聴かず。曰く謀するに三年を期す。今、未だ半ばに過ぎず。設令、中道に奄然たるも、決して初志に負かざるや。遂に瘁(結核)を以てて死す。時に三十二なり。其の死を聞く者、痛惋嗟惜し、称して田門(竹田門)の顔回と為す矣。

以上の内容が草坪についてわかっていることのほぼ全容といつてよい。画技の秀れていたことと、強烈な創作意欲とは想像がつくが、その生涯については、はなはだ莫としているといわざるをえない。殊に、その年令、没年については諸説あり、それぞれ強い根拠のない状況である。草坪を浮きぼりにするにはその作品が大きなウエイトを占めることを思うと、せめて、没年については結論がほしい。そこで、まず、没年について、ひとつの推論を打ち出し、その後、画作を通して、草坪に肉付

けをしていこうと思う。

天保四年死亡説は、<sup>注10)</sup>外狩素心庵が天保五年の竹田の手紙を<sup>注11)</sup>あげて打ち消しているように、間違いである。しかし、あと天保六年二月三日死亡説と、天保六年以降も生存したという二説が残る。私は、草坪の墓碑銘通り、天保六年二月三日没した説が正しいと思う。

その根拠とするものは、ほぼ同年令（一九歳頃）で竹田の元にわずかの期間であるが画を学んだと思われる豊後高田露出身の画人、柏木蔭村の著した『蔭村雑話』に登場する、草坪に関する記述である。<sup>注12)</sup>この書は、版にするつもりで書いた下書のようなものであるが冊子になっており、雑事を書き並べている。全体を通して年代がひとつも<sup>注13)</sup>あらわれず、草坪没年の把握が正確にできない点がもの足りない。しかし、折々に書かれたような書体のバラつきを見せ、内容も大して充実にはいないものであるにもかかわらず、草坪の項にだけは妙に筆が走り、読みずらいほどの書き足しがほどこされている。このような紙面の状況といい、文の内容といい、つまり、草坪を見舞った時のようす、後日死を知って、杵築の長谷部柳園にその旨を書き送り、それを柳園が草坪の親族等に見せ、その嘆きのありさまを柳園が蔭村に書き送ってきたという記述などに見られる臨場感迫る文面といい、蔭村が正確な草坪の死を知って、嘆き、恐らく内容をこまごまと書きつづった。その報により墓碑に天保六年二月三日が刻まれたという推論をたてたくなるのである。『豊絵詩史』の引用末尾の記述も蔭村の手紙から生まれたものではあるまいか。

しかし、これには、草坪と高久<sup>注14)</sup>鶴崖の合作である「不老富貴凶」が問題となる。草坪が牡丹を描き、鶴崖が老松を描いたという作品である。この作品の鶴崖の賛中に天保六年十月十四日と書かれているのである。実物を見る機会に恵まれないが、「草坪の筆蹟から見ても、鶴崖の筆蹟から見ても、真蹟でこそあれ、決して偽物とは思われないといわれるものである。」（外狩素心庵『高橋草坪』造形芸術第三巻第四号）となれば前述の推論はなりたたない。しかし、鶴崖の賛、もしくは鶴崖の画と賛が

後の筆になるということは考えられないだろうか。天保六年、鶴崖四〇歳、草坪は三一か二歳、鶴崖の賛がせこましく左隅に書かれているのに対し、草坪のそれが右上に堂々と書かれていることへの疑問がわくのである。さらに、鶴崖の松は合作の気分が乗った時のものとしては、あまりにものたりないできである。松の幹、牡丹の茎に施された墨点は同じ筆になるように見える。また、二人の賛の内容には大きな違いが見られる上、鶴崖の賛詩「我は愛す山中の松、歲月、已に深きを歴たり、永雪凍つて死せず、蹇たり岩の陰、然も石底に棄てらるるとも雖も、幸に斧斤の尋ぬるを、時々清風来つて梢頭に自ら微吟す」を讀むと、現実の生活において、同じような状況にあった草坪の死後の、鶴崖自身の感懐のように思える。傍点部を草坪没後、草坪の絵が人とられずにか破りすてられずにか、いずれにしても残っていた、もしくは、見つかったという意味にはとれないだろうか。そして、鶴崖が加筆した。そう考えるのである。

さて、資料がたりない（特に合作の実物を見ていない）にもかかわらず、批判をおおごとくあえて、草坪没年については長い紙面を費したが、それは、草坪の作品を正確に把握する上でも重要なことだからである。しかし、草坪の年令については竹田に入門した文政五年を一九歳、没した天保六年を三二歳として草坪の画事に論をすすめていこう。限られた人生の航跡しかわからない草坪であったが、その画事を見ることで、草坪の生涯、草坪の芸術に少しは肉付けができるのではあるまいか。

### 3 高橋草坪の画歴

草坪の画歴については四つの山を考えてみたい。注16 その山を順を追って見ていこう。

- (1) 一九歳で入問してから二〇歳。少くとも三日以前に竹田、注17如仙と共に上京するまでの時期

この期の草坪に、あらためて、その天分を確認できよう。若年に描いたにもかかわらず、「牡丹図」には「その人品寧静にして、精神充積す」という碩田の言葉を思い出させるものがある。牡丹の優美な姿が見事に定着し、その茎、葉は不思議な生命力を伝える。あふれる画才がその激しい燃焼をいかにも待っているかのようなのである。杵築時代の師、柳園の描く山水図に大和絵に通じる繊細さと抒情の広がりがあるが、それをよく身につけ、その才とあわせて次の発展への準備が

すでにできていたのかもしれない。

(2) 二三、四歳を中心とした時期

竹田は自分とは少しちがう、きらめくような画才を持つ草坪を殊のほか愛したようである。二一、二歳、草坪が杵築に闘病中、実にこまごまとした手紙を送っている。それに対し、草坪はあまり手紙を書かなかったと思われる。かといって竹田の注意、教えには確実に従ったようである。竹田の文面からそれが伝わってくる。才におぼれず、周囲から常に学びとる理想的天才の要素を持っていたといえよう。文政九年（二三歳）竹田荘にて長崎の竹田より手紙を受けとる。その中に「御試作、大に進み被成程、何分當時、画家は詩作出来不申候而……」（『大風流田能村竹田』）とある。この期は竹田、春琴、山陽から詩、学問、作画の姿勢への注意を与えられたことに對し強烈な努力をし、それを身につけていった時と思われる。画技は進み、大和絵の本義を習熟したかのような抒情あふれる優美な情趣を広げる「芦二雁図」を描く。また、岩に独特のY字がみられる「修篁老鷄図」には禪画一如の北画の深い精神世界が描き出される。

この期は、種々の様式の絵画の勉強が進んだ時であろう。その作画はすでに臨模の域を越え、直接対象に迫り、自分のものとして表現した迫力と、真の芸術性を伝える。長崎から竹田が恒右衛門へ出した手紙の中に、草坪にふれて、「筆は熟し申候へども、ちやり（こまかし）のなきは妙に御座候」（『大風流田能村竹田』）とある。若くして、秀れた者にあるがちな、とびはねた点はなかったようである。

(3) 二五歳から二八歳にかけての時期

この頃は『露村雑話』、『大風流田能村竹田』などから類推するに、二年ばかり（二五歳から二六歳にかけてか、二七歳から二八歳にかけて）春琴について、京摂の地に画を学んだと思われる。

小林忠氏が「畫かれる事物のいずれもが素直な物自体の美しさを見せ、湧き興る畫家の詩的感情はそのままに尊重されて現実性を帯びた濃密な絵画空間に息づいている」と『国華』七六編一一冊に述べている言葉がいかにもびつたりくる感

があるが、草坪の画は一九歳の作画から、近代性を帯びたかのような空間処理のうちに絶妙な画面構成を見せていた。この点が草坪の画が竹田の画と同様の情趣をもちながらも、どこかに一線を引きたいたい気にさせるものであろうと思う。この竹田にない才は、その後、あらゆる画に見事に發揮され、流動する空間美は、それぞれをきわだつた画として成立させている。<sup>(19)</sup>この期、南禅寺で描いた「観涛大士図」には、その空間処理の完成を感じさせる。竹田の白衣大士の様式から大きく脱け出し、完全な草坪の大士となっているのである。また、「楊貴妃吹笛図」も竹田の「吹笛美人図」をはるかに脱け出している。高村真夫氏は、この凶の空間表現に洋画の影響を見ているが（造形芸術、第三巻第四号）まさに、この期はあらゆる画の根本をつかみ、真の創造を把握して、自らの芸術をつくりあげた時といえよう。

#### (4) 二九歳の年

竹田から草坪にあてた手紙から思うに、草坪は作画が進む時には竹田にこまごまとした手紙を書いたかに受けとれる。（病で作画のすすまない時は、筆不精になったようである。この点が没年への諸説を生んだ一因でもあろう。）二三歳の時に近づき、この年二月にも「御細書拝書仕候」で始まる手紙を受けとる。そして、下関への旅である。この年の作は、特に、壬辰書きと呼ばれ、最も充実したものとされている。筆の一触たりとも、その位置以外に考えられないほどの完成された画面を作り上げているが、この期、草坪は芸術の前に真の自由を得たかのようなのである。完成された画面は、緊張感よりあるやさしさを伝えてくる。山水には枯淡味を帯びた抒情が漂い、花鳥には穏雅な優美さが漂う。

そして、翌年三〇歳、一度危篤に陥つたと思われ<sup>(20)</sup>る。

#### 4 高橋草坪そして南画に見るもの

さて、資料の少い草坪の生涯、芸術を少しでも明確に把握しようと、その画歴をあらましましに追ってみたのであるが、そこに見たものは、竹田の教えを理解し、『真』に対面しながら自ずからの芸術を強烈に完成していった草坪の姿といえよう。竹田は、その画論『山中人饒舌』に「世或いは画を以て無益と為す。……朝夕披対して、愈々久しうして愈熟すれば心自ら静かな

り、心静かにして意自ら清く、嗜欲消し聰明生ず」(『竹田画論』竹谷長二郎著)と述べている。南画の精神性をいったものではなく、『美』への哲学を背後に持った芸術論と解せよう。また、実際の景色を真、画を仮として真に対すること、感動することを強調する。まさに、美学である。草坪は論理として自分の芸術を残しはしなかったが、画歴を追ううちにみえてきた草坪という人間、竹田と草坪の交情と共鳴、草坪の芸術、草坪の作品、これらをあわせ考えようと、竹田の芸術への解釈は、そのまま草坪の言葉として受けとめることができよう。多くの画論中、めずらしく『美』、『芸術』への高度な哲学的把握がなされている竹田の画論はそのままだ草坪の画論と受けとれるのである。そして、竹田、草坪が一体となって、一般の南画家を通りこした真の創造をなした芸術家として浮かびあがってくるのである。

ここで草坪を見てきた目的を思い返そう。莫とした部分の多い草坪をつかみたかったのは、草坪を通して日本化した南画の中に日本人の美意識の本質を見つけたかったからである。前にも触れたように、三度の日本化のうち、南宗画の日本化である南画には、日本化をつかみきれない要素が多かった。つまり、日本風要素を多く持ち、また、画に様式を含んだ南宗画は、日本においては模倣に陥りやすく、作者自体も個々に画に向う人々であった。天才の出現がない限り、いわゆる「つくねいも山水」に陥りやすい。天才が出現し、南画に立ち向うというより、芸術に向ってあくなき創造をくり返すという行動において南画が制作されない限り、そして、そこに自ずと日本化が達成されない限り、真の日本化はあり得ないのである。

草坪、そして、竹田・草坪に見るものは真の芸術性であり、まさに、それは真の南画の完成である。南画のもつ画の形式をひとつひとつはぐりのけていくと、そこに現われてくるものは、二人に共通した「抒情」∨と「優美」∨への傾斜である。描く内容によって、時に枯淡、時に静寂と映ろうとも、「抒情」∨と「優美」∨への傾斜がその底に流れているのである。南画の日本化を草坪に見、竹田・草坪に見て、三度目の日本化の中に見るべき日本人の美意識の本質を「抒情」∨と「優美」∨に見たいのである。激動を始める時代の流れに、南画のいわゆる大家といわれる人たちが、それぞれに強烈な個性を持ち、たとえ、親子、師弟であろうと個々の画風にとじこめていった中で、竹田、草坪という二人の天才があくなき追求を行い、結果として、同じ方



向の美へ傾斜していったことに意を強くするのである。

## 5 他の日本化に見るもの

ここで他の二度の日本化にも八抒情∨八優美∨の存在を確かめねばなるまい。

日本化の現象の最初は寛平六年（八九四）遣唐使が廃止されて後の国風文化の形成である。

この国風文化のイメージは、仮名を用いて情感あふれる世界を展開した源氏物語の醸し出す雰囲気と、ダブって脳裏に浮ぶ。しかし、胸に手をあてて考えると、そのイメージも、どこかで目に触れ、自分に沈澱している大和絵の情趣によって受けとめている事実<sup>注21</sup>に思いあたることだろう。まさに、大和絵はこの期の日本化の象徴である。

大和絵とは日本の事物を主題として描かれ始めるところに発生したもので、中国から伝えられた様式そのままの「唐絵」に対する語である。主題の相違はおのずから画風の相違を生み、日本独自の絵画のジャンルが完成していったのである。

大和絵の美にしても、論理としての美の思弁が残されているわけではなく、我々の語いの中から、それにふさわしい語を捜すしかないのであるが、その美はやはり八抒情∨と八優美∨となりはしないだろうか。よく目にふれる源氏物語絵巻、平家納経、和泉式部日記には诗情あふれる自然と人間の交りがありなされ、我々の感性にいかにもしっとりとしみこんでくるような優美さが抒情性のうちに漂っているのである。

では、残された第二の日本化はどうだろうか。第二の日本化とは、いわゆる漢画の日本化である。<sup>注22</sup>一四世紀、鎌倉時代中頃、輸入され始めた宋画は室町時代に入ると元画とともに大量にもたらされるようになり、数々の名作が足利將軍家を中心とする諸寺院に多数所蔵されるようになる。特に、それら漢画の中でも水墨画は禅宗の隆盛を背景に日本の画壇に大きな影響を与え、日本水墨画のジャンルが形成されるのである。やがて、その形成者が禅僧の手から専門の職業画家へと変化していくうちに、本来の氣韻生動の理念は薄れ、日本人の好みに合ったものが求められるようになり、日本人の美感によって描かれる水墨画へと変質していくのである。

この日本化の現象はアカデミズムである周文派や阿弥派には明らかに見られ始め、周文派は温雅な隠遁趣味を満足させるものを描き、阿弥派は大和絵的な抒情性に四季を盛り込んだ温潤な山水を描いていく。さらに、狩野派はアカデミズムに加えて禅林出身でもなかった（阿弥派は浄土真宗であり最も庶民的な人々であったといえる）ことから容易に日本の風物に筆を染め、本格的な日本化を進めた。これらに見られるものも△抒情▽と△優美▽への傾斜であるといえよう。桃山時代は注文主が新興大名を中心としたことから豪荘雄健の気運がある程度日本化の現れを妨げるが、それでも永徳の装飾性のうちに見られる自然の直視と抒情的な表現、また光信の抒情に満ちた画境をあげることができるし、山楽らの京狩野にはほとんど大和絵と見紛うくらいに優美が見られ、等伯の一派も同様である。また船載画注23に対する評価が相阿弥の『君大観左右帳記』、長谷川等伯の『等伯画説』に見られるが、上ノ上にあげている梁階、牧溪なども、やはり、抒情、優美への方向性を持っている。

## 6 結び

このように見てきた二つの日本化にも明らかに△抒情▽と△優美▽が見うけられた。

アカデミズムによる二つの日本化は、南画におけるそれより、かなり明確に△抒情▽△優美▽が把握できるのである。レポートの主なる眼目であった南画という日本化した絵画様式の中の草坪、そして、竹田・草坪の把握をよしとしていいのはなからうか。ここにまた、竹田・草坪を追求することの重要性をあらためて感ずるのである。

さて、いかにも、とり急いだレポートを進めてきたが、日本化したところの南画を見る上での一つの核を草坪をみていく中に、竹田・草坪と連ねた師弟に指摘したつもりである。そして、南画の完成という、日本化の現象に日本人の美意識を捜し、それを△抒情▽と△優美▽と表現してみた。批判をおきたい。

注(1) ここでは中国に発生した南宗画、もしくは、それを描いた人々の階層から呼ぶ呼び方の文人画と、それから直接の影響をうけながらわが国に展開した同様の絵画形式を持つ絵画に若干の相違を見る意味でここではこの語を使う。

注(2) 大塚富吉著「大分県画人名鑑」によると、天保五年（一八三四）生れる。淡窓に学び、後、日田の長福寺主となる。弾

正台出仕を務め、大蔵省、教部省にも任じ、後は本山で教導布教の任に當った。五五歳、佐伯、善教寺に任ずる。大正四年没した。八二歳。

注(3) 大分県教育会編『大分県人物志』によると、大分市乙津の人、万里に師事して漢学を修め、竹田に師事して詩画を学び渡辺重名に皇学を学ぶ。幕末勤王を論じ奔走する。維新後、西寒多神社権大講義に進む。明治一五年没、享年七八。

注(4) 『竹田荘師友画録』には「草坪画式」とある。

注(5) 高橋真夫著『高橋草坪の芸術』（造形芸術、第三巻第四号）の末尾にこの部分に関する記述がある。

注(6) 原漢文、訳文は外狩素心庵著『高橋草坪』（造形芸術、第三巻第四号）による。（一）内に挿入した文は筆者。

注(7) 大塚富吉著『大分県画人名鑑』によると安永九年（一七八〇）杵築市に生れる。長じて江戸に至り、画を渡辺玄対に学ぶ、帰郷後はおっぱら画にいそしんだ。竹田ともよく交わる。

注(8) 歴史図書社『日本書畫骨董大辞典』によると、玉堂の子、備前の人、京都に住す、初め畫を父に学び後に元明の古蹟を修め、一家を成す。山水花鳥花木等を描くことを最も得意とする。又詩文章をよくした。弘化三年五月二日没す、年五六。

注(9) 渡辺宏紀発行『大応寺だより』によると、田染路の庄屋の次男、民俗学者であり、文明批評家、また随筆家でもある。

十代で竹田に絵を学び、二〇歳になって上京。草坪を見舞ったことがある。路村は四〇歳以上までの生存が確かめられる。路の白山権現社の天井絵は彼の筆になる。

注(10) 吉沢忠『国華』第七二編第一二冊、氏はまた、牡丹図の解説においては「天保四年（一八三三）享年三十二歳説、三十一歳説がふつうととられるところであるが、天保六年（一八三四）説まであって明らかでないとしている。

注(11) 外狩素心庵『高橋草坪』（造形芸術、第三号第四編）の中から引くと「去年は大幸の年にて賢兄（草坪）と太一（如仙）と向人の命を拾ひ取候」

注(12) 全文をあげる。「豊後杵築なる友人に高橋草坪と云人あり、同国岡の田能村竹田翁に随ひて詩を学び画を学ぶ。田能村

氏の門にてハ予と同門の契あり。草坪京師に登りてハ、浦上春琴翁に随ひて又画を学ぶ事二年ばかり。そののち浪華に客居しけるが画も相應に行れて、世に名も出んとする折から不幸にして病にかかり久して癒ず。予もそのころ京師にありければ浪花にいたりて其居を訪ひけるに、いかにも久しく煩たると見へて柱にかけたる瓢、机にのせたる書も埃志みていと衰れ長別の人として若き男一人枕辺に有て薬を煎じいる。さて草坪病床に臥しながら対面して一別後の情を述べ、夫より殊々の物語し乍らひそかに其体を窺ふに病氣甚重ふして顔色憔悴し、かくては本復覚束なく思ひければ、枕によりて申けれ、かく旅にありて（難中にありて）他人の手にては介抱も行届なく□一応故郷に帰り保養を□かへ全快の上再び浪華の〔上〕り給へと頻りに帰国を進めしかバ、草坪の曰ク、足下何由に帰国を進めたまふぞ、予の曰ク、病体甚危ふし、故に帰国したまへと進め申すといへば、草坪枕をあげていと苦しげなる様子して曰ク、足下は今帰国をすすめたまふこと深切なれども、世の諺にも、錦をきて故郷に帰れとこそ承るに、かく病体と成りて何面目に國に帰らんやと云て又打臥ければ、予此詞を聞てあゝ此人病危に臨ても其志たがわず、其志の義に□□□ふかく感嘆し、その後は帰国をもすすめず、相わかれて京師に帰りけるに其後草坪□なく、浪華にて客死せり、予ある時杵築なる友人長谷部柳園を□□□を送る序に此事を記して送りけれハ柳園も余りにあはれに思ひて我書を草坪が親族にも見せけるよしにして皆我書を見て袖を濡さぬはなかりしと柳園が返事に申來れり。（解説畔津九郎氏・□印は不明字）

注(13) 草坪の記述の直前に谷文三に関する記述があり、その死が出てくる。谷文三は没年が明らかでないが『竹田壯師友画録』の石文三と同一人物と思われる点がある。石文三が天保四年没であるから、年代がわかるとすれば、この天保四年のみである。

注(14) 歴史図書社『日本書畫骨董大辞典』によると、下野黒川の人、弱冠にして江戸に出て谷文晁の門に入る。後、大雅堂、伊孚九を慕ひて遂に一格をなる、後平安に遊ぶ。一たび筆を揮うて紙に落せば瀟洒磊落、宛も意を経ざるが如くにして何も謹嚴の筆は自から磨減する可からず。竹田とも交わる天保一四年没す、年四八。

注(15) 外狩素心庵の解読

注(16) 高村真夫氏は『国華』第四二編第一〇冊の中で、「彼の二十三歳頃の作風を見ると殆んど現代人の如き、新らしき感覺的表現があり、夫より年を経るに従って種々の手法が見られ、天保元年庚寅彼の二十九歳頃より三十二歳迄は支那風を發揮」と見、ほぼ三つの山を見ている。

注(17) 竹田の長子

注(18) 他の上京の時を考え合わせると二〇歳の上京の時初めて春琴、山陽にふれたと思われる。諸注意をのみこみ、本当に実行に移すのは病後の二三歳からと思われる。

注(19) 系譜をたよりに洋画の影響をたどるなら、杵築時代の師、長谷部柳園が江戸で学んだ渡辺玄対は洋画風の一派、南蘋派を色濃く受けついでおり、殊に花鳥画にその法を定着させたといわれる。玄対の師、中山高陽は南蘋派を批判はしているものの排撃というより、消化発展させたといった方がその画風にはよさそうである。花鳥画に殊にきわだった才がみられる草坪にとって「洋風」という点からの草坪研究も今後の課題といえる。

注(20) この年書いて、その後手を入れなかったと如仙が『竹田居士略伝』に書いている『竹田荘師友画録』には、草坪は没したとある。

注(21) 仏教造型の中に見られる飛鳥から平安初期までの変化は、一応ここでは日本化からはぶく。ただ、その変化の中にやさしさ、おだやかさへの方向性が見られる点は注目すべきか。

注(22) この部分に関しては、水尾比呂志著『東洋の美学』に負うところが大きい。

注(23) 舶載画の約四割が梁階であるという。