# 池大雅の二十代における制作

## ――延享１年（1744）から寛延２年（1749）までの作品をめぐって――

カラヴァエヴァ・ユリヤ

# Ike Taiga's Artworks in His Twenties

## —Considering the Paintings From 1744 (Enkyo 1) to 1749 (Kan'en 2)—

KARAVAJEVA Julija

The article deals with the artworks of Ike Taiga, belonging to his early period of artistic creation, particularly to his twenties. Although generally Taiga is considered as the accomplisher of Japanese literati painting (*bunjinga*), he left surprisingly different works from the stylistic point of view. For this reason reconsideration of his early creation can provide a new image of Taiga as an independent creator. In his early years we can see not only experiments with various painting techniques and the desire to acquire practical knowledge of Chinese painting, but also a tendency for trying different visual effects which is related to his broad-minded and curious personality.

キーワード：池大雅，文人画，多様性，藝術的実験

## はじめに

日本の文人画の大成者と言われている池大雅は，様々に異なる作風の絵画を残した。それとともに大雅の研究，特にその様式の問題においては，まだまだ議論の余地が残っている。すなわち，彼の作品は多様であるが，それとともに連続性を持つ。そのために大雅の作風について論じることは困難な場合が多い。従って，先行研究においては，主に大雅の二十代の作品，つまり中国画譜に関係する制作活動が検討されることになった。とりわけ吉沢忠氏による「池大雅における様式転換――二十代・三十代の作品を中心として――」[1)]，または武田光一氏による「池大雅における画譜による制作」[2)] と河野元昭氏の「大

1）吉沢忠「池大雅における様式転換――二十代・三十代の作品を中心として――」，『國華』811，國華社，1959年10月，359-387頁。

2）武田光一「池大雅における画譜による制作」，『美術研究』348，文化財研究所東京文化財研究所1990年８月，39-60頁。

雅二十代の作品――沈鬱と偏執と緊張」[3] という三つの論文が注目される。それぞれが1959年，1990年と2003年に執筆され，その筆者によって大雅の文人画と制作における日本美術と中国画風の受容，また，画家の天真明朗あるいは沈鬱な気質が検討されている。それ以外は，大雅の作品についての解釈と伝記においては，様式にかかわる簡略な意見しかみられない。従って，美術論として，一定の型にはまった範疇に入れ難い池大雅の作品は，どういう風に理解されるか，ということをも再度問わねばならない。そのため，大雅の二十代の作品の再検討はきわめて重要である。従って本稿では，『水墨美術大系』[4] と『日本美術絵画全集』[5] に収集された作品から年記のある絵画をピックアップし，特に山水図を中心に解説したい。

## 池大雅の二十代の制作活動

さて，大雅の二十歳代の作品を検討すれば，まず《渭城柳色図》（延享１年，1744），《箕山瀑布図》，（延享１年，1744），《風雨起龍図》，（延享３年，1746），《柳溪渡渉図》（延享３年，1746），《僊山楼閣図》（延享４年，1747），《溪橋詩思図》と《前後赤壁図屏風》（両図ともに延２年（1749）を挙げるべきである。すなわち，大雅の二十歳代にあたる作品群においては，若い大雅による異なった表現が見出される。

さて，延享元年（1744），大雅二十二歳の時に描かれた《渭城柳色図》**【図１】**は，明るい色彩と鋭い描線によって際立つ作品である。つまり大雅は，暈した色彩を施し，その上に濃い墨の点描によって樹木の葉を描いている。そして大雅は，細くて鋭い描線で島の形態と水の表面を形象化し，さらにもっとやわらかい線描の濃淡と肥痩の線描を変動させながら，前景の岩石に立体感と強固な印象を与えている。加えて，この作品は，越後の画家五嵐浚明が故郷に帰るに際しての送別の作品であって，画題から判断すれば大雅は，唐の詩人王維の「元二の安西に使するを送る」という詩に言及したことが知られている。なお，先行研究において《渭城柳色図》は，中国画風に基づいた送別の感情を表す作品であるとしばしば注目されてきた。特に繊細な橋の形態は，木版画の描法に近く，ある程度の軽さを示していると考えられる。また，《渭城柳色図》は，中国の原本に基づいて描かれた作品であるということを，松下英麿氏[6] と佐々木承平氏[7] など複数の研究者によって言及されてきたが，それらの中で武田光一氏は，もっと詳しい調査を行ない，大雅が参考にした三つの原本を指摘したのである。つまり，武田氏は次のようなことを述べている。《渭城柳色図》の場合は，「そっくり図柄の対応する原図が見つからなかった。大雅は複数の図を斟酌してこの作品を作り上げたのではなかろうか」。「合成法としては，例えば送別の情景は『五言唐詩画譜』第十九図，全体の設定として江亭の景は『古今画譜』の第十二図や第十八図，『名公扇譜』第十三図等を参考にしたと想像するのである」。[8] 加えて河野元昭氏は，《渭城柳色図》と円山応挙

3）河野元昭「大雅二十代の作品――沈鬱と偏執と緊張」，『國華』1289，國華社，2003年３月，７-19頁。
4）水墨美術大系，第十二巻，『大雅・蕪村』，講談社，1973年。
5）『日本美術絵画全集』，26『池大雅』，集英社，1979年。
6）松下英麿著『池大雅』，春秋社，1968年，43-44頁。
7）『日本美術絵画全集』，16『池大雅』，集英社，1979年，131頁。
8）武田光一「池大雅における画譜による制作」，『美術研究』348，文化財研究所東京文化財研究所 1990年８月，44頁。

の眼鏡絵《天橋立図》を比較した。つまり，河野氏によれば，「両者とも若描きというだけではなく，細かく鋭い描線が共通しているからである。つまり西欧の銅版画や，それに淵源をもつ蘇州版画の手法を取り入れた応挙の眼鏡絵にも等しい細かく鋭い描線である」という[9]。さらに吉沢忠氏は，「この画のだいたいの方向が，南画を目指していることは，容易に感じられよう」[10] と論じている。なお，《渭城柳色図》は，鋭い線で描かれた大雅の初期作品である。作品の線描は造形的にしなやかさを持っているが，どの程度まで文人画（南画）的な柔らかさをもっているかを判断することは困難である。すなわち，大雅の原本にあたる版画の描線は，その技法の特質によって鋭く，もともとの中国文人画の原本に見られる墨の線とは異なっている。従って大雅は，中国文人画の実作を見ておらず，版画技法で制作された画譜を原本として採用し，《渭城柳色図》を描いたわけである。しかし大雅の線描は，中国画風と比較すれば，鋭さとともにしなやかな造型を示している。つまり，《渭城柳色図》には版画家の表現ではなく，絵師としての図の形象化が示されている。言い換えれば，これは大雅の「描く」という才能によって制作された表現だと考えられる。しかし，その鋭くてしなやかな線は，大雅が中国画風を学習した時，つまり彼の二十代の作品において初めて登場し，また四十代から五十代に至る作品においても突発的に表れる。

さて，新鮮な印象を伝える《渭城柳色図》と比べて，同じ延享１年（1744）に描かれた《箕山瀑布図》**【図２】**は，まったく異なる印象を与えている。画面の空間は見事に構成され，迫り来る岩石と流れ落ちる滝の形態によって，がっしりとしまった構成が造型されている。色彩は濃くされ，特に薄くぼかされた藍が画面全体を占めているため，力感が生み出されている。この作品は中国の何らかの原本に基づいたものではなく，大坂の名所である箕面の滝を直接写す実景，あるいは真景図になっている。つまり，《渭城柳色図》と比べて《箕山瀑布図》は異なったジャンルの例であり，その二つの遺品を一緒に並べる，または解釈することは困難である。それにも拘わらず，大雅の表現は，年がら年中にいかに変遷したか，それを理解するため，《箕山瀑布図》を大雅の二十歳代にあたる作品群に位置づけて検討すべきである。なお，《箕山瀑布図》の様式として吉沢忠氏は「何派ともつかぬ，力感にあふれた，おもおもしい描写になり，大雅の全作品中にあっても，珍しいものである」と述べている[11]。河野元昭氏は，独自の表現性を支持しているが，他方，《箕山瀑布図》において大雅は，粗野な手法を選んだと指摘している。すなわち大雅は，箕面の滝を優美な紅葉の名所として捕らえただけではなく，それよりも近くの滝安寺に係る修験道との関係を重視したかったという[12]。代わりに，佐々木承平氏の解説によれば，この作品は，「ういういしさを与えていることにはちがいない」という。しかし小林忠氏は，「南宗画の様式とは懸隔はなはだしい描法」[13] と指摘している。なお，こういう異なった解説からは，大雅風の曖昧さを指摘できるのである。つまり《渭城柳色図》と《箕山瀑布図》を比較すれば，大雅は，同じ年に驚くべき異なった手法と美的表現を実現させたのである。加えて彼は，制作年の側面から離れて検討すると，ジャンル

9）河野元昭「大雅二十代の作品――沈鬱と偏執と緊張」，『國華』1289，國華社，2003年３月，14頁。
10）吉沢忠「池大雅における様式転換」，『國華』811，國華社，1959年10月，362頁。
11）吉沢忠「池大雅における様式転換」，『國華』811，國華社，1959年10月，366頁。
12）河野元昭「大雅二十代の作品――沈鬱と偏執と緊張」，『國華』1289，國華社，2003年15頁。
13）『水墨画の巨匠第十一巻　大雅』，講談社，1994年，103頁。

においても異なった筆遣いを試みたことになる。例えば，真景図の例を挙げれば，《浅間山真景図》には，《箕山瀑布図》とは異なった乾いた筆致で一体感を示す柔らかい山々の形象が造型されている。従って，大雅の作品における不統一な表現が，さまざまに異なる解説を生じさせたと思われる。なお《箕山瀑布図》において大雅は，明らかに目の前で見た実感を表現することを目指し，そのために岩石の形態を拡大し，安定した描法だという印象を作り上げることにしたと思われる。しかし，松下英麿氏[14]が述べるように，岩石と樹木の造型，またはその背景になる暈した色彩においては，不確実な部分がみられ，若年の大雅は明らかに岩石の造型に情熱を傾け，学習し続けたということがわかる。そして，構成全体には余白が少なく，《渭城柳色図》と比べて軽さを欠いている。特に《渭城柳色図》においては，鋭くてしなやかな描線が主たる手法となっており，他方，《箕山瀑布図》では，形態が藍を刷かれた背景を伴って形成されている。画面の前景に配置された岩石の集まりが誇張され，山水図の全体的構成として，複雑に重ねられた形態となっている。つまりこの画面の下半部は，実景に基づいて写された形態ではなく，他の作品の構成を採り入れた可能性が高い。河野元昭氏は，この岩の固まりを祇園南海筆《五老峰図》につなげている。つまり河野氏は，「南海の手法をそのまま繰り返すことを大雅はしなかった。そこに自己の表現を加えたのである。いや，大雅が南海の人柄を敬っていたに違いないこと，二十二歳という若年であったことを考えるならば，そのような積極的変容というよりも，知らず知らずのうちに自己の心情が表れ出た部分もあったのではないだろうか」と述べている[15]。とにかく大雅は，真景図の場合でも，実景【図３】を直接写したということではなく，写した実景の上に自己の画家としての知識である学習による模写の形象を重ねたのである。加えて，自己の山水についての意識（修験道あるいは紅葉の名所）と目標とした力感あふれる手法を選んだわけである。従って，《箕山瀑布図》において大雅は，実景と他の作品から採り入れた真景図としての部分，または内面的な箕面の滝のイメージに係る画法を組み合わせて，総合的作品を制作したといってよい。

さて小林忠氏は，《箕山瀑布図》について「常套な描法を漫然と借りて用いるだけでは納得しない大雅の，生真面目で誠実な作画態度がくみとれる力作である」と述べている[16]。しかし松下英麿氏は，延享３年（1746）に描かれた《風雨起龍図》【図４】について非常によく似た評価を挙げている。すなわち，《風雨起龍図》は，「力作であって，中国画の臨模とはいえながら，彼のひたむきな努力はみとめられねばならない」と論じている[17]。なお，《箕山瀑布図》と《風雨起龍図》を比較すると，全体的な構成において共通点がみられる。特に空間はあくまでも充実しており，山水の形態は重々しいい感じを与える。つまり，岩石と山を描く時，画家は，明確な形象に興味をもち，断固たる様式を目指した。その傾向は《箕山瀑布図》に始まって，《風雨起龍図》に続いていると考えられる。とりわけ，その形態描写においては，多くの研究者に注目された力の籠った印象が生まれているのではなかろうか。そして《箕山瀑布図》と比べて，《風雨起龍図》の色彩は，かなり暗い。河野元昭氏は，その暗さを大雅の神経状態につなげ，

14）松下英麿著『池大雅』，東京，春秋社，1968年，44頁。
15）河野元昭「大雅二十代の作品――沈鬱と偏執と緊張」，『國華』1289，國華社，2003年，15頁。
16）小林忠「文人画の正統――池大雅の天真明朗 」，『水墨画の巨匠第十一巻　大雅』，講談社，1994年，95頁。
17）松下英麿著『池大雅』，春秋社，1968年，48頁。

「やはり《風雨起龍図》は，精神の安定を欠いていた二十代の大雅が選んだ画題であり，その大雅が表現した胸中の風雨だった」と推定している[18]。つまり，大雅の遺品の中には，天真爛漫な作風を示す絵画だけではなく，偏執的で神経質な作品が見られ，その一つの例が《風雨起龍図》である。さらに佐々木承平氏は，本図における手法を分析しながらも，この画家の感覚的な側面についての議論を続けている。つまり，佐々木氏は，「画面全体を支配するダイナミックな動勢は大雅が自ら得た感覚であった」が，「屋宇の界線的描写や山容の米点法は明らかに中国画または版画から学んだものである」と述べている[19]。もちろん，《風雨起龍図》は暗い画面となっており，ある程度おどろおどろしい雰囲気が感じられる。そしてこの作品には，合理的な空間よりも神秘的な空間が創造されているといってよい。つまり大雅は，何らかの中国の原本を扱いながら，その形象化においては，個人的要素を組み入れたが，彼の実験と学習は，沈鬱と暗さというよりも奇妙さに基づいていると考えられる。つまり大雅は，奇抜な人柄であって，《風雨起龍図》の場合は，怪奇で不合理な空間に興味を抱き，そのために様々な手法を混在させたのである。特に岩石と樹木を描き出す折れた線，樹葉を表す丸い点描がみられるが，それは後の実験的作品《山亭雅会図襖》において窺うことができる。

さて，延享３年（1746）に描かれた《柳溪渡渉図》**【図５】**は，湿っぽい筆致で描かれた河川と両岸に伸びる柳の風景からなっている。松下英麿氏によれば，「《八種画譜 》によりながらこの画はいちじるしく南画的情趣が濃く，そのタッチも稚拙ではあっても大雅的で，しかも指頭画法が混っている」と述べている[20]。武田光一氏は，《柳溪渡渉図》の原本として『古今画譜』の第十六図を指摘し，「画譜の図を左右逆転した構図である」と指摘したのである[21]。そして，この作品の画法については，主に「荒々しい」という言葉が採用されたが，特に河野元昭氏は，「感情を画面にぶつけるがごとき粗荒な筆遣いが垣間見られるのである」と注目した[22]。また佐々木承平氏は《柳溪渡渉図》の手法を「奔放」と称し，「画題には文人の理想的な生き方がひかえている」と解説した[23]。なお，この作品において大雅は，指頭画の技法を用いたため，その手法は奔放さと荒々しさの雰囲気を与えている。それとともにこの表現は，ある程度《渭城柳色図》にも反映されている。すなわち両作品は，柳の樹木を描いているため，線描のしなやかさが主な表現方法になっていると考えられる。しかし，《渭城柳色図》の場合は，しなやかな描が鋭いが，《柳溪渡渉図》の線描は，湿気を含んだ柔らかいしなやかさをもっている。両図の背景は，暈した墨や藍などを刷いて描かれたが，《渭城柳色図》の場合には，その上に鋭い線と鮮やかな点描を施している。一方，《柳溪渡渉図》では，背景に湿った描線，濃い点苔や点描が指によって描かれた。さて，作品に描かれた人物は，大雅らしく巧みに簡略化され，洒脱で滑稽な格好を示している。なお《柳溪渡渉図》の場合は，大雅が指頭画の技法によって実験を行ないながら，中国画譜を学習し続けたわけであるが，柳の風景を表現するための手法の組み立てとその重なりは《渭城柳色図》につながっていると思われる。

---

18）河野元昭「大雅二十代の作品――沈鬱と偏執と緊張」，『國華』1289，國華社，2003年，12頁。

19）『日本美術絵画全集』，26『池大雅』，集英社，1979年，131頁。

20）松下英麿著『池大雅』，春秋社，1968年，48頁。

21）武田光一「池大雅における画譜による制作，『美術研究』348，文化財研究所東京文化財研究所 1990年８月，41頁。

22）河野元昭「大雅二十代の作品――沈鬱と偏執と緊張」，『國華』1289，國華社，2003年３月，16頁。

23）『日本美術絵画全集』，26『池大雅』，集英社，1979年，132頁。

さて，翌年（延享４年，1747）に描かれた《僊山楼閣図》【図６】においては，《柳溪渡渉図》に示された奔放といってよい作風が続いている。つまり，この作品において大雅は，《柳溪渡渉図》と同じく，暈した墨で基本的な形態とその立体感を表現し，特に山，橋，楼閣，樹木の全体的形象を表現した。そして，その上に様々な手法を使って細かい細部（樹木の様，岩の皺と苔，楼閣の屋根の詳細など）を施した。すなわち，山と前景の岩石においては，点苔と披麻皴が施されているが，描線については《柳溪渡渉図》のような柔らかい湿気を含んだ描線だけではなく，鋭い線描も見つけることができる。特に橋の形態は《渭城柳色図》の細かく描き出された橋に非常に類似している。そして樹木の葉は，濃くて切妻点で表現されており，《渭城柳色図》の葉に酷似している。しかし《僊山楼閣図》の色彩と墨の濃淡，または山の配置を検討すれば，《僊山楼閣図》において大雅は，《渭城柳色図》と《柳溪渡渉図》よりも空間表現の効果を駆使することを重視した。そして，空間表現のため採用した様々な手法は，大雅が中国画譜の影響から得たものと認められている。特に武田光一氏は，《僊山楼閣図》の原本として『顧氏画譜』第二冊の第十五図，または趙白駒の山水図を指摘したが，「大雅は松を二本特に強調して大きく描き，さらに左下には渓流と橋を描き加えて変化を付け，背後の山は主山と遠山を整理して描き分けた」と述べている。そのため武田氏は，《僊山楼閣図》について「大雅の積極的造型意欲の片鱗を示した若描きとして推してよいだろう」と判断している[24]。大雅は，中国の原本を修正しながらこの作品を描いたため，その作風を評価することには困難がともなった。つまり，吉沢忠氏は，《僊山楼閣図》の手法について「純粋に南画的手法によったものではないにしても，どちらかといえばそれに近いものということができよう」と述べている[25]。代わりに佐々木承平氏は，「山や土坡の表現は，柔らかい輪郭線に沿って細線の皺をていねいにほどこすといった南宗画的手法を完全にくずし，筆は思うままに走っている」と指摘している[26]。松下英麿氏は「画面の構成や彩色はしだいに習熟して力強くなってくるが，かつて《箕山瀑布図》でしめした創意的なものはまだ十分に表現されない過程期の作品といえよう」と述べている[27]。従って松下氏が述べたように，この作品において大雅は，もっと確信のある筆遣いを示したが，それとともに彼は，原本となる中国画の図を改変しながら，文人画（南画）的手法を超えた奔放な雰囲気に溢れる個性的な作風を目指したといってよい。

そして，延２年（1749）の《溪橋詩思図》【図７－８】においては，立体感のある岩石と平坦な山々の合体が注目される。佐々木承平氏は，「主山と遠山の関係が作り出す遠近感には大雅独特の構成感覚がはたらいている」[28] と述べているが，この「独特の構成感覚」は，どのようなものであるか，あるいはどのような手法によって作成されているか，説明していない。なお，構成の中心的アクセントになる膨大な岩石の形態は，折れた輪郭線で造型されている。そして，筆を押すやり方やその調節によって，線の太さと鮮やかさが多様になされている。その上に丸い点苔と針のような鋭い描点が施された。従って，岩石にボリュームが表され，後ろの山々には，色の変化による空間表現が見てとれる。このように大雅は，

24）武田光一「池大雅における画譜による制作」，『美術研究』348，文化財研究所東京文化財研究所 1990年８月，50頁。
25）吉沢忠「池大雅における様式転換」，『國華』811，國華社，1959年10月，362頁。
26）『日本美術絵画全集』，26『池大雅』，集英社，1979年，132頁。
27）松下英麿著『池大雅』，春秋社，1968年，50頁。
28）『日本美術絵画全集』，26『池大雅』，集英社，1979年，129頁。

立体感のある岩石のボリュームを表現し，平坦な山並みによって遠いという感覚を表し，総合的な空間を作り上げたのである。この組み合わせは，彼の独特の構成感覚ではなかろうか。ところで武田光一氏は，この図を《江山季秋図》と名付けているが，原本として『名公扇譜』第三図を挙げたことがある。さらに武田氏によれば，この原本との関係を示すなごりとして，画面の右上のＧペンのような独特の形態に注意を促している。つまり《溪橋詩思図》において大雅は，原本をかなり改変して用いており，特に一度，原図を分解して作品化する際に，各モチーフを改めて再構成しているという[29]。つまり，大雅の独特の構成感覚は，原本のモチーフの選択と再配置，または既述の筆遣いによる技法の組み合わせから生まれたものであるといってよい。加えて，樹木の表現においては，前の図と比べて一段の進歩がみられる。特に浮き沈みを感じさせる幹は，質感を与えられ，樹葉にはすでに学んだ濃くて鋭い葉と丸みのある透明な葉が混淆されている。吉沢忠氏によれば，「この画とて細かい描線による南画風のものとは，かなり趣きを異にしている」という[30]。従って《溪橋詩思図》において大雅は，以前学んだいくつかの手法を統合しながら，岩石と山の新たな表現を目指したと思われる。また，構成全体における形象の規模には，矛盾する部分があるにも拘わらず，形態の造型性において大きな進歩が成されたといってよい。

そして，大雅の二十代の作品である一つの屏風が残されている。寛延２年（1749）に描かれた《前後赤壁図屏風》**【図９-10】**であるが，この作品においては，山と岩石の描写，または全体的な造形を改変している。特に《前後赤壁図屏風》の場合，大雅は細分に拘泥する時期に入っていると思われる。言い換えれば《箕山瀑布図》や《溪橋詩思図》などに求められた堂々とした確たる形態よりも，もっと柔らかく精密な描写へ向かう傾向がみられる。すなわち，潤いのある色彩によって柔らかく塗られた形象に，細かい点描と傷のような乾いた塗抹が施されている。さて，《前後赤壁図屏風》の山の形態においては，《溪橋詩思図》のような濃い点苔と針のような鋭い点描が用いられていた。しかし，《前後赤壁図屏風》の場合は，輪郭線が排除され，山の形態は濃淡の加減によって造形されている。そのため大雅は，濃淡の変調を駆使し，乾いた傷のような筆致と湿った柔らかい筆触とを合併していると思われる。また，波の表現においては，《渭城柳色図》の鋭い線描が採用されている。なお，多くの研究者の解説には，描写の柔らかい面より鋭い面が重視され，そのために作品の様式は「南宗画的ではなく，北宗的である」という解説が書かれてきた。例えば松下英麿氏は，「筆触がややかたく，いまだ南画様式にほぼ遠い画態である」と述べているが，それとともに款記においても「題字の奇古なる篆体とあいまって南画文人趣味の味わいが濃厚である」と指摘している[31]。そして飯島勇氏は，「画体は北宗的であるに拘わらず，赤壁賦に画題を求めているところなど，大雅の心に，文雅の道への志向が，大きく開けていることを感じさせる」と論じている[32]。さらに，河野元昭氏は，室町時代の水墨画の表現に言及しているが，特に《前後赤壁図屏風》には，「周文に代表される初期室町水墨画の学習成果を示すものだが，北宗画に由来する非南宗的様式をあえて選択している点がきわめて興味深い」[33] と述べている。なお大雅は，南宗画的画家で

29）武田光一「池大雅における画譜による制作」，『美術研究』348，文化財研究所東京文化財研究所 1990年８月，42頁。
30）吉沢忠「池大雅における様式転換」，『國華』811，國華社，1959年10月，362頁。
31）松下英麿著『池大雅』，春秋社，1968年，57頁。
32）水墨美術大系，第十二巻，『大雅・蕪村』，講談社，1973年，167頁。
33）河野元昭「大雅二十代の作品――沈鬱と偏執と緊張」，『國華』1289，國華社，2003年３月，11頁。

あるというイメージが強く，作品の議論は主に「南宗画的／北宗画的」対比によって形成されているといってよい。佐々木承平氏一人のみ，南宗画的／北宗画的議論には加わらず，様式の変遷について指摘している。すなわち，「楼閣や舟の界画的表現と，樹木の割に自由な描写や懸崖の粗々とした筆致など，明かに様式模索期の傾向を示す作品である。しかし，きわめて重厚感のある表現や，水平重視の視覚の軸をきちんと堅持した堂々たる作品で，大雅様式の変遷を知るうえで貴重なものである」と解説している[34]。従って，《前後赤壁図屏風》において大雅は，溶けるような空間に鋭い細部を加えて，異文化的な新たな表現を求めたが，それは「南宗画的／北宗画的」という説明し難いものである。すなわち，中国文化への憧れと南宗画的主題が示されている一方，筆使いにおいては，個性的な構成への追求が感じられる。そしてこの屏風は，大雅の様式の変遷の変わり目になると思われる。

最後に，山水図と真景図の議論から離れて，大雅の他のジャンルの作品に触れるべきであろう。すなわち大雅は，花卉図と人物図においても優れた成果を上げたが，年記のある遺品が，かなり残されている。

さて，次に寛延２年（1749）に描かれた《天産奇葩巻》**【図11-12】**を検討したい。この四君子の画題に当たる図は，初期の作品であるにもかかわらず，非常に高い芸術的レベルを示している。とりわけ《天産奇葩巻》の表現は，同じ寛延２年に制作された《渓橋詩思図》の奔放な作風と《前後赤壁図屏風》の細分化された描法と乾燥した筆致とは著しく異なっている。すなわち，巧みな画面構成と線描の視覚的表現は，流麗な風格を示している。しなやかな蘭の葉は，図巻の画面を渡って伸びている。その葉を描き出す描線によって長くて狭い空間の構図が把握されている。すなわち，空白が十分に残されており，その上に蘭の花は律動的に描かれている。また，蘭の描き方においては，葉の伸びる方向がさまざまに変化しているため，画面全体にバイオリンの音楽のようなリズム感が生み出されている。特に大雅は，石の造形を巧みに行い，立体感を生み出している。加えて，蘭の色調が整えられることで，大雅の優れた空間感覚が示されている。そして，佐々木承平氏は，この図巻について次のように述べている。「自由奔放な書体や蘭石の筆の運びには，およそ忠実な模写とは思えない筆の動勢があり，このあたりに，大雅が原本から想を得，自らの絵を仕上げてゆく過程を垣間見るような思いがする」[35]。なお，《天産奇葩巻》において大雅は，文人画家によって好まれた気高い蘭の花を採用し，それに似合う様々なし書体，行書，草書，篆書などで描かれた賛文を加えている。さらに大雅は，原本を超える作品の視覚的構成を見事に調整している。そのためこの図巻は，文人的な画致に溢れる優雅な作品となっているのである。

さて，大雅の人物図において，延享３年（1746）に制作された《韓退之図》**【図13】**と《寿老図》**【図14】**が知られている。両図においては，主な視覚的効果が，暈した描線によって生み出されている。特に《韓退之図》における顔の表情は，鋭い線の組み合わせによって巧みに造形され，顔の丸みとその立体感がよく感じられる。細かい髭と眉を表す精密に施された張りのある線は，ある程度，延享１年（1744）《渭城柳色図》の描法に似ているが，韓退之肖像の場合，この線は，髪の質感をよく表している。そして，精密な顔の描写は，服装の絵画的で幅の広い線描と対照的である。言い換えれば，韓退之の姿に柔

34）『日本美術絵画全集』，26『池大雅』，集英社，1979年，135頁。
35）『日本美術絵画全集』，26『池大雅』，集英社，1979年，131頁。

らかさと鋭さのコントラストが感じられる。佐々木承平氏は，この特質について次のように述べている。「顔の写実的描写に対し，衣服を概念的に描く方法は鎌倉時代の似絵以来の伝統であり，多かれ少なれ，日本の人物，肖像画にはこうした方法がとられてきたが，大雅の作品においても，同様の形式は守られている。しかし，韓退之という大雅にとっては想像上の人物にすぎないものを，書籍を通じて得られるイメージのみでいきいきと描きあげている」という[36]。なお，顔の部分には，写実に近い描写がみられ，それとともに大雅特有の怪奇で洒脱な格好が守られている。すなわち大雅は，人物を描く時，視覚的類似よりも，ある特定のタイプに興味を抱き，個性豊かで奇妙な人物を描いた。《韓退之図》の場合においても大雅は，中国唐時代の文人の画像を創造的に作り上げた。また，衣服の線描においても，身体の立体感が表されているため，それは顔の丸みとともに写実的な印象を生み出している。いずれにせよ，大雅の中国文人に対する懐かしいイメージを数多くの作品に見てとることができるが，《韓退之図》においてこの人物の姿は，実際に生きた人間の形として具体化されている。それともに，韓退之の画像は，象徴的感覚をも含めているため，軽妙な文化人を代表していると思われる。

さらに，《寿老図》には，もっと誇張された姿がみられる。細い線で描かれた長い額，曲がって乾いた線で描かれた眉，鋭く歪められた目などは，驚いた表情という印象を生み出している。髭は，《韓退之図》と異なって，より太くしなやかな描線で表されて，口元と鼻は微妙で消え入るような筆致で描き出されている。つまり，《寿老図》は，非常に簡略化されたデッサンによって，人物の性格を表現している。とりわけ，指頭画の《寿老図》には，鋭く乾いた線，また，少し太くて水分を含んだ線が組み合わされているため，大雅は主に爪と指先を用いたということがわかる。そして，《寿老図》には，《韓退之図》と同じく，鋭い線と絵師的で柔らかい線の対比による人物の姿が形象化されている。しかし，身体の立体感は，《韓退之図》の方がより強く感じられる。また，佐々木承平氏によれば，《寿老図》は，「二十歳代の指頭画に比べやや磊落の趣を増し，胸元の指頭による線質そのままあらわにした粗い描線などに，二十歳代の硬質な様式から軟化しつつある傾向をうかがうことができる」という[37]。しかし，大雅の人物図には，しばしばそういう硬い線と軟らかい線の結合が表れるため，これは作風の変遷というよりは，大雅の人物図の特徴ではなかろうか。すなわち，数多くの人物の姿を合体させた《五百羅漢図》という傑出した作品には，頭を描き出す細い線描と服装の襞を示す渦巻く太い線が見てとれる。

さて，宝暦十一年（1761）頃に制作された《三上孝軒・池大雅対話図》**【図15】**は，《韓退之図》と《寿老図》から異なり，主に硬質な線によって描かれた肖像的絵画である。そして大雅が，自画像を描かなかったことはよく知られている。しかし，本図によって孝軒と対話をしている大雅の姿がみられるため，珍しい遺品である。さらに，この人物図は，孝軒の四十歳の誕生日を祝って作られた掛幅であり，二人は鬢や鬚に白いものが目立ち始めたという大雅の賛文も含まれている。なお，《三上孝軒・池大雅対話図》は，前に解釈された人物図と違って，個人的視点から描かれた絵画であることがわかるだろう。言い換えれば，この掛幅は，大雅と老軒の関係を含む日常的なスケッチだといってよい。特に注目すべきは，非常に新しい感覚による構図である。二人が相対座して描かれているが，その形態は鑑賞者に背を

36）『日本美術絵画全集』，26『池大雅』，集英社，1979年，140頁。
37）『日本美術絵画全集』，26『池大雅』，集英社，1979年，130頁。

向ける対角線的構成によってまとめられている。つまり，佐々木承平氏が指摘したように，《三上孝軒・池大雅対話図》は，「大雅が孝軒と親しい間柄にあったことを思わせる作品で，確かなデッサンの力量と謹直な描法のうかがえるものである」[38]。なお，本作には，大雅によって描かれた硬い描線が目立っているため，大雅の若年期の人物図においても見られる鋭い線描が保持されている。言い換えれば，本図は個人的な解釈を含む肖像画になっているといってよいかもしれない。

## おわりに

以上，延享元年（1744）から寛延２年（1749）までに制作された大雅の作品を検討した結果，その様式と手法は統一されてはおらず，また共通点も少ないと推定することができる。すなわち，中国画譜に基づいた作品の中では，明るい色彩と繊細で鋭い線描を用いた《渭城柳色図》の絵画が遺存する一方，湿った筆で描かれた奔放で自由な表現を示す《柳溪渡渉図》と《僊山楼閣図》がみられる。そして，《風雨起龍図》のような比較的暗くて，画面全体に充満する神秘的な雰囲気に溢れた作品が描かれた。またその代わりに，《箕山瀑布図》と《溪橋詩思図》のように，岩石の形態を確たるものにし，堂々とした表現へと向かう作品が制作された。その後の寛延２年（1749）の《前後赤壁図屏風》には，細分化された描写へと向かっている。なお，それぞれの作品における違いは，年代的な流れとは一致せずに表れるということが理解できる。言い換えれば，表現が順序よく代わるわけではなく，突如として興味をもつことで異なった手法が用いられるようになったものと思われる。そして，この二十代の作品には，ある程度，若い画家の模索する姿を見てとることができよう。しかし，その一見ばらばらに思われる表現には，学習の成果というだけではなく，持って生まれた画家個人の性格における好奇心と水墨画への情熱という特徴があることを見逃してはならない。加えて，山水図以外の大雅の作品を検討すれば，細かくて簡略化された描写に優れていることが明らかになり，主として確実な線描によってイメージを組み立てていたということがわかるはずである。特に四君子，花卉図，人物図，そして技法では指頭画において，すでに二十歳代から高い技術的水準を示す作品が見られる。要するに大雅は，若年から小さな画面による構図によって，簡略化された見事な素描力を身に着けていたと言うことができるのである。

## 参考文献

鈴木進「大雅の藝術」，『MUSEUM』75，美術出版社，1957年６月，６-12頁
吉沢忠「池大雅における様式転換――二十代・三十代の作品を中心として――」，『國華』811，國華社，1959年10月，359-387頁
松下英麿『池大雅』，春秋社，1968年
飯島勇・鈴木進『水墨美術大系』，第十二巻，『大雅・蕪村』，講談社，1973年
佐々木承平・鈴木進『日本美術絵画全集』，26『池大雅』，集英社，1979年
武田光一「池大雅における画譜による制作」，『美術研究』348，文化財研究所東京文化財研究所 1990年８月，39-60頁

38）『日本美術絵画全集』，26『池大雅』，集英社，1979年，140頁。

河野元昭「大雅二十代の作品――沈鬱と偏執と緊張」，『國華』1289，國華社，2003年 3 月， 7 -19頁
小林忠『水墨画の巨匠第』十一巻，「池大雅」，講談社，1994年



【図１】池大雅《渭城柳色図》，紙本淡彩，24.0×30.7cm，延享１年（1744），敦井美術館蔵



【図２】池大雅《箕山瀑布図》，紙本淡彩，132.5×41.2cm，延享１年（1744），個人蔵



【図３】箕面滝の風景，2017年の７月



【図 4】池大雅《風雨起龍図》，紙本着色，147.7×41.2cm，延享 3 年（1746），個人蔵



【図 5】池大雅《柳笑渡渉図》，133.2×57.7cm，紙本墨画，延享 3 年（1746），千葉市立美術館蔵



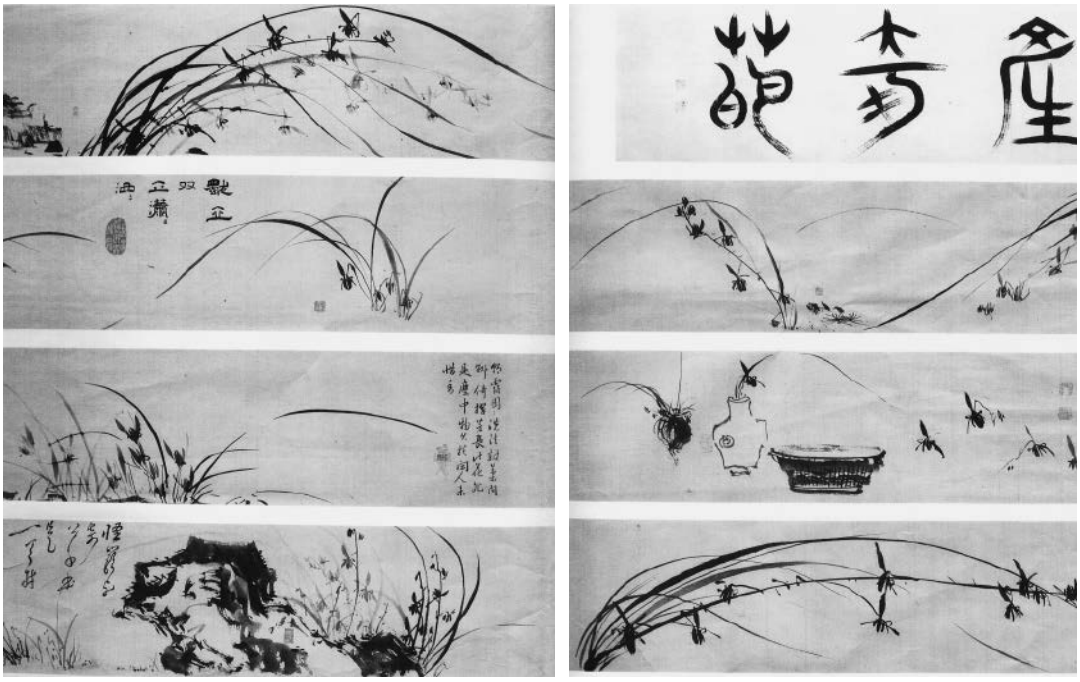
【図 6】池大雅《僊山樓閣図》，93.0×37.3cm，紙本淡彩，延享 4 年（1747），千葉市立美術館蔵



【図 7－8】池大雅《溪橋詩思図》（部分），54.5×34.9cm，絹本淡彩，寛延 2 年（1749）



【図９-10】池大雅《前後赤壁図屏風》（部分），147.8×346.0cm，紙本墨画，寛延２年（1749），個人蔵



【図11-12】池大雅《天産奇葩巻》，27.8×1118.7cm，紙本墨画，寛延２年（1749），京都文化博物館蔵



【図13】池大雅《韓退之図》，62.0×28.5cm，紙本墨画，延享３年（1746）



【図14】池大雅《寿老図》，107.7×27.1cm，紙本墨画，延享３年（1746），島根天倫寺蔵



【図15】池大雅《三上老軒・池大雅対話図》，121.2×50.9cm，紙本墨画，宝暦十一年（1761）頃，東京芸術大学蔵

＜図版出典＞

【図１】池大雅《渭城柳色図》，敦井美術館蔵（『日本美術絵画全集』，26『池大雅』，集英社1979年より掲載）
【図２】池大雅《箕山瀑布図》，個人蔵 （『日本美術絵画全集』，26『池大雅』，集英社1979年より掲載）
【図３】箕面滝の風景，（執筆者の個人撮影）
【図４】池大雅《風雨起龍図》，個人蔵（松下英麿『池大雅』，春秋社，1968年より掲載）
【図５】池大雅《柳笑渡渉図》，千葉市立美術館蔵（『日本美術絵画全集』，26『池大雅』，集英社1979年より掲載）
【図６】池大雅《僊山楼閣図》，千葉市立美術館蔵（『日本美術絵画全集』，26『池大雅』，集英社1979年より掲載）
【図７－８】池大雅《溪橋詩思図》（部分），（『日本美術絵画全集』，26『池大雅』，集英社1979年より掲載）
【図９-10】池大雅《前後赤壁図屏風》（部分），個人蔵（『日本美術絵画全集』，26『池大雅』，集英社1979年より掲載）
【図11-12】池大雅《天産奇葩巻》，京都文化博物館蔵（『日本美術絵画全集』，26『池大雅』，集英社1979年より掲載）
【図13】池大雅《韓退之図》，（『日本美術絵画全集』，26『池大雅』，集英社1979年より掲載）
【図14】池大雅《寿老図》，島根天倫寺蔵 （『日本美術絵画全集』，26『池大雅』，集英社1979年より掲載）
【図15】池大雅《三上老軒・池大雅対話図》，東京芸術大学蔵（『日本美術絵画全集』，26『池大雅』，集英社1979年より掲載）