

令和元（二〇一九）年度日本及び東洋美術の調査研究報告（最終）

著者	中谷 伸生，日本東洋美術調査研究班，高 絵景，曹悦，田邊 咲智，？ 継萱
雑誌名	関西大学博物館紀要
巻	26
ページ	105-145
発行年	2020-03-31
URL	http://hdl.handle.net/10112/00020239

池大雅の初期書風について

高 絵 景

はじめに

池大雅（一七二三—一七七六）は、日本書道史における異才と言われ、現存する書作品の量は比較的少なく、作品の質も彼の文人画と比べて、優劣をつけることができないほど優れている。しかし、二十一世紀に入ってから、大雅の書を中心とする研究は、絵画研究の一割にも満たず、優れた書作品として研究されていないことは不可解である。「書」は、江戸時代の文人にとって、文字を書くということのみではなく、漢文を読み、文章を作る能力が求められ、さらに、線によって形を作り上げることが求められた。つまり実用性と藝術性を兼ね備える必要があった。「詩書画三絶」の順が示すように、文人にとって「書」と「画」の地位は多少違いがある。加えて、「書画一体」というのが、文人画家にとって求められた境地であることから、書を見ずに絵画を理解することが、果たして許されるのだろうか。

池大雅の二十代の絵画制作を見ると、種々の様式が混在していることから、吉澤忠氏は、「二十代の画はそれとかなり違っているが、それを構成する要素はすでに含まれている。南画はもちろん、宗達光琳派、水墨画、さては西洋画にまで学ぶところが多かったことをその作品は示して

いる。」^②と指摘した。鈴木祐子氏は、吉澤氏の説を引き継いで、大雅二十代の制作における中国絵画に対する姿勢について、以下のように論じている。

一般に、人が異文化に触れたときに逆に母国の文化を強く意識するのと同じように、大雅もまた、新来の中国画を前にして自分の中国の日本的感性の存在を意識したのではないだろうか。あるいは大雅自身はそれに無自覚であったかもしれない。しかし、中国画の様式の中にのみ込まれそうになるのを拒もうとする大雅の強い個性が、日本的感性への回帰によってそれを留め金として踏みとどまろうとしたのではなからうか。

鈴木氏は、二十代の大雅が異国の中国様式に対して、すでに受け入れることを拒否していて、無意識的に日本の様式に戻りたいと思っていたという。しかしながら、大雅二十代の書を見ると、二十代は、大雅の生涯において最も中国の様式に対する関心が強く、無我夢中で模索を試み、いわば実験期であったと考えられる。以下に、大雅の絵画と書をお互いに関連させて、二十代の大雅の書と絵画の展開を跡づけるとともに、そこに現れた人間性について検討してみたい。

一 大雅における各時期の書風

大雅にあつては、書風は千変万化し、唐様であろうと、和様であろう

と、変化に富む筆使いや墨色を用いながら、常識から逸脱した書の世界を作り上げていた。従来、大雅の書風の変遷時期を区分する時、基本的には年齢によって分けることがなされ、十代、二十代、三十代、四十代および最晩年の五十代というように、それぞれの年齢によって書風が区分された。松下英麿氏は、大雅の書の時代的な変遷について、以下のよう

に説明している。

十代で各書体の、たとえば、歐陽詢（五五七―六四一）、文徵明（一四七〇―一五五七）、董其昌（一五五五―一六三六）などの正格を学び、二十代でやや変格を求め、三十代で、唐の顔真卿（七〇九―七八四）の法に立ちつつも、宋代の米芾（一〇五一―一一〇七）や、黄庭堅（一〇四五―一一〇五）あるいは、張旭（八世紀後期）などに脱化しようとする書勢を示して、ついに奔放に崩れ、さらに、四十代で力あまって奇矯にすぎた怪僻の書も造りましたが、けっきよく、豁然と王羲之を宗とする正統書格の座に帰ったのであります。^④

松下氏は、大雅が各年齢それぞれの時代において、誰の書を学んだかを指摘し、大雅書風の変遷がどのようになされたかについて、その源泉を述べた。しかし、年齢による書風の区分は、ある意味で、作風の変化が、年齢が変わるとともに一瞬で完成するような錯覚を生み出す。さらに大雅は、画家として優れた造形力を書にも示し、「書画一体」といわれるように、絵画と書を一体化するだけではなく、跋文までもが鑑賞の対象となるように、書風の変化を意図的に行う作品をも制作した。宝暦五

年（一七五五）三月、三十三歳の大雅は、北山七僧によって蒐集された董其昌の「唐詩三行書」^⑤（図2）に跋文^⑥（図1）を書いた。大雅の跋文とその原作である董其昌の行草書を見ると、気韻が一致しており、全体的に淡墨で書かれていることも含めて、運筆の動きもかなり近い。さらに、大雅の跋文には、祇園南海との交流を思い出して、南海没後に、所蔵されていた作品の持ち主も変わってしまったと、感慨に耽るなど、董其昌による原作の「君を懐う」の詩文に、大雅が呼応していることが分かる。音楽の曲にたとえると、董其昌の原作が主たるメロディであり、大雅の跋文がルフランのように、視覚的な形とその内容が、ともに整って調和し、ルフランのために、主たるメロディが、一層共感を呼びやすくなっている、といつてよい。跋文によって示された大雅の書風は、董其昌のように美しく、優雅で正統的な「帖派」であるといえるだろう。

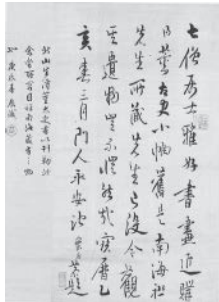


図1 池大雅跋文

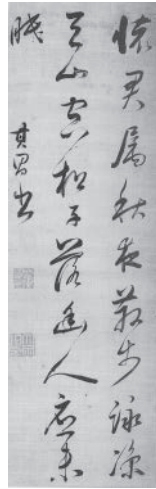


図2 明・董其昌『唐詩三行書』、絹本行草書

しかし同じように、大雅が三十三歳の時に書いたもう一つの作品『船上吹笛図』（図3）においては、大雅の書風は完全に變化した^⑩。この作品では、書と画がほぼ半分ずつに画面を分割しており、右側が「画図昔日愛洞庭、波心七十二峯青^⑪」で、「画図」の二文字のみ隷書でしっかりと書かれ、残りの部分は、自由奔放な草書で仕上げられ、左下の落款は一筆書きとなっている。絵画の部分は、船に乗っている人物が笛を吹く様子を正面から描いているが、船の形は上から、あるいは側面から描かれているため、画面の空間構成が歪められたように感じられる。題詩の中では、「洞庭」と「七十二峯」の二つの地点に言及がなされている。「洞庭」は、中国の「瀟湘八景」の一景で、日本においても文人画家や狩野派の画家たちもしばしば描いた画題である。「七十二峯」は、中国の南岳・衡山の七十二の峰のことである。洞庭湖と七十二峯の関係は、湘江が南岳と衡山の万峰を通って流れ、最後に洞庭湖に流れ込むということである。しかし絵画には、湖や山峰の代わりに、船に乗る人物しか描かれていない。そして、もし書を読まずに絵画だけを見ると、ただ面白い顔をした人物が船に乗っている、と思うだけかもしれない。書を読みながら絵画を見ると、洞庭湖の水面に青い山の峰が逆さまに映って、笛を吹く人物のイメージが脳裏に浮かぶ。そして、デフォーメルされた絵画の形は、隷書と草書を混在した書に呼応しつつ、生まれながらの才能と自由な奇想による想像力を表している。

実際のところ、船に乗った人物というモチーフは、大雅の作品によく使われるが、他の作品ではこのように、空間を変形させることはあまりない^⑫。三十代前半の制作と思われた作品、つまり『赤壁幽勝図巻』（図

4）が、同様の写意の図であり、船に乗る人物が、少ない線描で描かれているが、船と人物、そして川を包み込む空間が、画面において躍動しているようである。作品同士の制作年が近い時期に、さらには同じ年に、強烈な対照的作風が生じたのは一体なぜなのか。

そのことについて、私は以下の二点の理由を考えている。まず、大雅が職業的な文人画家として作品を制作する時に、二つの立場が生じる。一つの理由は、職業的な文人画家とそうではない余暇に描く趣味的な文人画家とが最も異なるのは、職業画家は生計のために、依頼された作品を、依頼者の意思に従うように制作しなければならぬ。また、職業画家は、市場の需要に支配されることが多い。もう一つの理由は、外的な要因に振り回されることなく、自己の意識に忠実に作品を制作する立場である。この場合には、作者の創作活動には自由があり、形や技法の規則を守らなくてもよい。自己の気分に従って、精神や思考を自由自在に駆使し、あらゆる束縛から解放されて表現することができるわけである。

近世絵画の性格においては、日本の文人画の制作は、市場における需要の影響をかなり受けていた。たとえば、大雅を例に上げると、江戸時代においては、大雅の書作品は世間に受け入れられてはいなかった。田能村竹田（一七七七一―一八三五^⑬）は、著書『山中人饒舌』の中で、大雅の書と画が当時の人々にどのように受け入れられていたかの状況について、以下のように書いている。

大雅翁書画俱高、不入時眼。至没後声名隆起、無知不知、推為當

時第一手矣。(中略)池翁自鐫一印云、前身相馬九方臯。誤作方九臯、每幅常用、遂不改刻。其人胸襟洒落、不為物所介、亦可見也。又所作之字、不在画下。而価頗低。蓋画猶入俗眼、字竟不入也。昔人云、画視書微不及者、品稍下耳。其言或然。¹⁰⁾

大雅池翁の書画、俱に高くして時眼に入らず。没後に至って声名隆起し、知ると知らざると無く、推して当時の第一手と為す。(中略)池翁自ら一印を鐫りて云ふ、「前身馬を相する九方臯」とす。誤って「方九臯」に作り、每幅常用して、遂に改刻せず。其の人の胸襟洒落、物の介する所と為らざること、亦見るべきなり。また、作る所の字、画の下に在らず。而るに価頗る低し。蓋し画はなお俗眼に入るも、字は竟に入らざるなり。昔人云ふ、「画の書に視べて微しく及ばざる者は、品稍さ下るのみ」と。其の言或いは然らん。

田能村竹田は、大雅の書と画の水準は、それぞれ優劣がないと考えた。しかも、どちらかといえば、書の品格の方が、絵画よりも超俗した存在だという。しかし当時、大雅にとっては正統な、つまり伝統的な書を超えた書作品は、評価されることはなく、一般の人々にとって分かりやすい絵画作品ほど売れはしなかった。したがって、図3の『船上吹笛図』では、書が画面の半分以上を占め、空間構成や筆使いが放逸不羈な作風となっており、そうした趣味は、当時の人々に受け入れられるのが非常に難しかったと推測できるだろう。

なお、現存する大雅の作品では、正統かつ伝統的な作品の数と比べる



図3 池大雅『船上吹笛図』、紙本草書、島根県天倫寺蔵

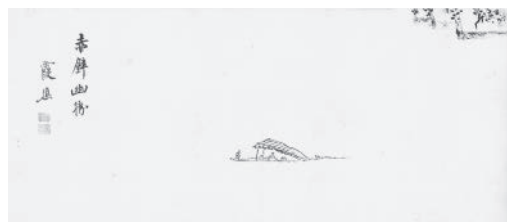


図4 池大雅『赤壁幽勝図巻』(部分)、紙本墨画淡彩

と、図3のように超俗的な書画作品が、はるかに少ないため、おそらく、大雅の絵画制作が、当時の市場における需要に、少なからず影響されたことは間違いない。

大雅の書画制作において、強烈な対照的作風が生まれるもう一つの理由は、大雅の複雑な人間性だと考えられる。前漢の哲学者で文学者の楊雄（紀元前53年～紀元18年）が、著書『法言』の中で、「書者心画也（書は心画なり）」と記した。北宋の蘇軾が、楊雄の説に加えて述べたのは、書論や題跋に書の品格と人格の優劣が密接に関連するとし、「書如其人」という書の品格の価値基準を確立することであった。顔真卿の書を評価する時に、蘇軾は「吾觀顔公書、未嘗不想其風采、非徒得其為人而已。中略。然人之字画工拙之外、蓋皆有趣、亦有以見其為人邪正之麤云。」と発言した¹²。顔真卿の書を見ると、そこには人格の道徳的な優劣を知るだけでなく、書が顔真卿となり、品格も含めて、内心の思想や情感などの人間の本質が、書を通して外部に表現されるといふことである。とくに儒学を文化的、思想的土壌とする中国の書画論においては、道徳的人格の優劣、学問修養の高低などの人物評価が、書画の評価の必要条件となっていた。一例を上げると、董其昌は、書画の分野で卓越した成果を上げたにも拘わらず、彼が悪事を行ったため、書画はもちろんのこと、学問まで人々の非難に曝されたことは、よく知られている。

振り返って見ると、日本の書画論においては、往々にして道徳的な人格に関する解説が詳しく書かれず、作品によって表現された人間性に注目する傾向がある¹³。儒教に支配されていない日本が、書の制作においては、中国のそれと比較すれば、正統性を守るといふような風土とは異なる

り、多様な人間性の表現に対して、より一層包容力が強いと感じられる。さらに、すでに述べたように、大雅の書が当時の人々に理解されることなく、書で生計を立てることができなかつたため、そのことは逆に、書の制作において、外的な制限を受けることが少なく、大雅の内面的な精神世界の真実をより表現しやすかつたことは間違いない。ここで大雅の晩年と二十代の書を比べながら、大雅における心境の変化と、その複雑な人間性を窺ってみたい。

二、大雅の複雑な人間性

ここで、大雅の晩年と二十代の書を比べながら、大雅の心境の変化と複雑な人間性をみてゆきたい。《五君詠図》（図5）は大雅五十歳の頃に、中国魏晉時代の「竹林の七賢」を画題にして描いた作品である¹⁴。その中から五人を選び、世俗を避けた隠士のそれぞれの姿をゆつたりとした線で描き、その人物図の右側に、人物に相応しい書風で、五言詩を楷書で書き添えている。《杜少陵望嶽師》（図6）は、大雅が二十八歳（寛延三年）のときに、行楷書で書かれ、款記として「聊疾不能起 後録杜少陵望嶽一律以遣悶」と記されている¹⁵。要するに、大雅の病気が回復した後に、杜甫の「望嶽」の詩を書いて心の鬱さを晴らしたことがわかる。《天産奇葩図卷》（図7）において大雅は、七種の墨蘭を描き、それぞれに詩文を書き添えている¹⁶。ここでは図5と対比するために、《天産奇葩図卷》において楷書で書かれた部分を探り上げると、それは《五君詠図》と同じような形であり、画風と調和させながら書を書いたものである。《五君詠

図5(図5)と《天産奇葩図卷》(図7)を比較すると、同じ淡墨で書かれる熟練した楷書であるが、それぞれが示している心境はかなり異なっている。晩年の《五君詠図》の方が、ゆったりとして広々としており、超俗的であるが、それとは逆に、《天産奇葩図卷》(図7)の方が、文字の筆画の間隔に、いかなれば疎外感があるにも拘わらず、書全体に見てとれる緊張感をより強く感じさせるものである。さらに、二十八歳の行楷書作品《杜少陵望嶽師》(図6)を比較して見ると、文字の間隔や結構は、基本的に長細く、横画が左に低く、右に高くなっており、縦画が直勢で、それぞれ互いに平行するとともに、また、背くように内側にそりあうという傾向がある。したがって、一つ一つの文字だけを見ると、緊張感に溢れ、筆使いも自然かつ流暢で、一筆もおろそかにしない技法が、伝統的な帖学の規則を守っている。《杜少陵望嶽師》(図6)と《天産奇葩図卷》(図7)の作品全体の布置方法や文字の結構、用筆法などを見れば、大雅が、明代の秀麗な文徵明・董其昌の書から宋代の米芾まで遡り、正格な唐様を採り入れたことはまちがいない。

池大雅の二十代の書と晩年書との最も顕著な相違は、簡潔にまとまった文字の構成および布置の方法が、徐々にゆったりとしていったことである。《五君詠図》を一瞥すると、筆画の間の余白が黒い線と同時に増えてくる。一つの文字の筆画と筆画が分かれているようでもあり、分かれていない状態でもあり、また、しっかりとした軸があるとともに、一つ一つの筆画が外に広がるとともに、ばらばらにはなっていない。布置の方法においては、二つの文字の間隔が極めて近く、文字と文字の空間を打ち破っているが、それは二十代頃の作品からすでに現れた切れ味の鋭

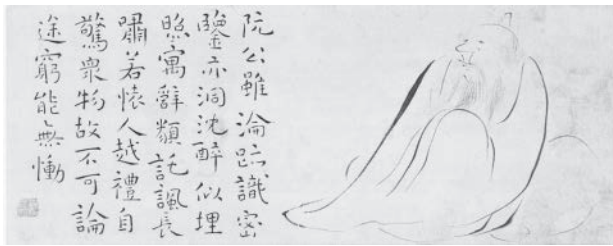


図5 池大雅『五君詠図』部分、紙本墨画、江戸時代

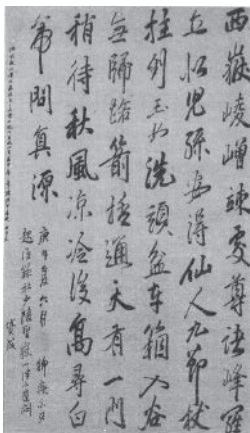


図6 池大雅『杜少陵望嶽師』、蠅箋墨書、一七〇五年



図7 池大雅『天産奇葩図卷』部分、紙本墨画、一七四九年、池大雅美術館コレクション

い書風となっている。

大雅の書は、その奇抜な書風の文字構成および布置方法によって、書風の変遷時期を分けて考察した方が、年齢（時代）によって分けるよりも、大雅の書を理解しやすく、さらに、大雅の書画制作の全体像をより深く把握できるだろう。もう一つは、大雅の生涯においては、字と号がしばしば変えられており、これも大雅の心境の変化が、外部に表された象徴的表明だと考えられる。松下英麿氏によると、「十五歳のころ、名を〈耕〉字は〈子職〉、号を〈為童〉と改めた」とされ、さらに、二十歳で、名を〈勤〉、字を〈公敏〉と改め、号を〈九霞〉〈九霞山樵〉〈竹居〉〈竹逸人〉〈玉海〉、また〈大雅堂〉と命じたとされる。通称の〈秋平〉もこの頃からといわれ、〈玉海〉は、柳里恭が自らの号〈玉桂〉からとって与えたと伝えられる。二十七歳になって、前記のように〈無名〉〈貸成〉に改め、また、別号〈三岳道者〉を用いるようになる¹⁷⁾。大雅は二十七歳の頃までに、晩年までよく使う字と号の全てを用いていた。

したがって、大雅の書歴を俯瞰してみると、書を習い初めてから二十七歳までは、絶え間なく多様な技法を積み重ねる課程となっており、制作によって生計が成り立つと束縛されるようになったが、この間に明代の文徵明、董其昌の帖学派を中心に学んだということが出来る。二十七歳から四十代の前半頃は、大雅の書風は、緊張や束縛といった印象を与える段階から、晩年の悠然とした雰囲気をもたらす段階までの過渡期だといつてよい。この時期に大雅は、多様な書風を試しながら、各書風、各書体を熟練した技で運用しているが、それはまた、自己を探求する時期でもあって、学ぶ対象が、法帖から石碑、とくに唐時代の虞世南と顔真

卿のそれにまで遡っていた。晩年に近い四十代後半から五十四歳までの時期には、大雅の書風は、超俗的な境地に至って、実に顕著な特徴を生み出し、悠然とした印象を与える作風となったのである。

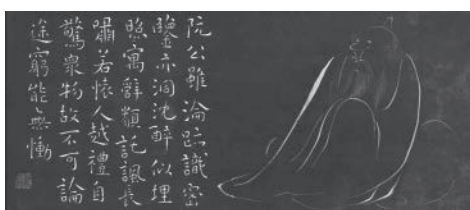


図8 池大雅『五君詠図』部分、色彩逆転版



図9 池大雅『竹巖新霽図』部分、原本と色彩逆転版

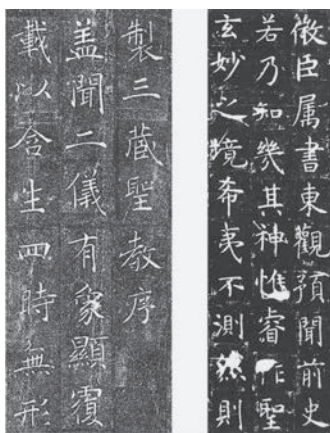


図10 雁塔聖教序（褚遂良）と孔子廟堂碑（虞世南）

この時期において大雅が学習した対象については、二王（王羲之・王献之）への回帰という研究が大勢となっている。しかし、実際の作品を見ると、例えば、『五君詠図』（図5）の題賛および『観音図』の写経文、そして『竹巖新霽図』（図9）の賛など、刻帖、とくに唐時代の顔真卿や虞世南および褚遂良による深い影響があることに注目すべきである。

ここで、石碑の拓本を模倣するため、大雅の『五君詠図』の一部と『竹巖新霽図』の色彩を逆転し、図8と図9として掲載する。大雅晩年の書の最も顕著な特徴の一つは、文字の結体であり、早期と過渡期の縦に細い形と違って、横向に伸びる形である。そして、大雅晩年の書と褚遂良の『雁塔聖教序』（図10）を見れば、横向きに茫洋と伸びる感覚が近似しており、さらに、筆画の間の距離を把握する能力においては、両者は互いに伯仲している。文字の距離が遠すぎると、文字の骨組みが壊れてしまふし、近すぎると圧迫感を強く感じさせてしまふ。遠くもなく、近くでもない文字の距離が、大雅晩年の「尚法」という唐時代の書への回帰である。しかしながら、『竹巖新霽図』（図9）の賛を見れば、唐代と離れた近代書法の造形感覚を強く感じさせる。異才としての大雅は、作品全体の布置章法において、大胆に試みながらも、文字と文字の間隔を無視して、下の文字と上の文字が一つの文字になりそうな行草書の布置法を用いることで、楷書の制作における規則を打ち破った。

さらに、晩年の大雅が、友人の韓天寿に宛てた書簡においては、韓天寿によって模刻された『韓刻墨帖』^⑧の中の虞世南の「孔子廟堂碑」を絶賛していた。大雅晩年の書のゆつたりとした線は、まさに虞世南の影響だと考えられる。線がゆつたりと感じる原因は、鋭い入筆がまろやかに

変わったところ、および変化が少ない運筆である。虞世南の「孔子廟堂碑」（図10）の筆画を見れば、筆画の太さが初めから終わりまでほぼ同じであるため、全体の雰囲気はかなり悠然としている。こうした点を大雅は晩年の書に採り入れ、自然に融合させていたことが分かる。いずれにせよ、四十五歳から五十四歳までの大雅が、刻帖に基づいて書の制作を行ったことは明白である。

三 まつまりのある初期の書風

大雅の書を見渡すと、篆、隸、楷、行、草の五体を自由自在に駆使するだけではなく、驚嘆するほどに差異の強い書風や布置の章法などを見ると、大雅が「異才」と言われる原因がよくわかる。十代から二十七歳までの大雅初期の学書歴は、彼の書藝を大成させるしつかりとした基盤を築いた。すでに述べたように、大雅の初期の書は、唐様の帖学派に基づいて、二王、鍾繇および明代の文徵明・董其昌らの正統な書風に從って展開されていたが、篆隸書の学書歴は、大雅の制作にとって意義深く、初期であろうと円熟期であろうと篆書や隸書の運筆法を行草楷書に適用することによって、独自の書風を作り出したといつてよい。しかしながら、二十七歳以後、大雅の書風は、正統と異端（あるいは奇想）という二つの対照的な書風を同時に制作するという自由で柔軟な活動に入っている。そうした制作活動と比べれば、初期の大雅の書風は、全体的にまとまりのよい正統的な形を示している。この時期の大雅においては、純粋な書作品の量が極めて少ないため、題字、題詩、賛および画をも含め

て検討することにした。

『池大雅家譜』の記録によれば、享保十四年（一七二九）七歳の大雅は、三条川端の檀王寺内清光院一井に書を学び、同年十月十五日に宇治・黄檗山万福寺で、山主第十二世泉堂元昶の面前で揮毫し、禪師から「七歳神童書大張、筆長身短妙相当、幼齡愛爾能如此、可比禹偁曾作章。」という賛美の詩を貰っていた。現存する大雅の最も早い書作品は、大雅が十一歳のときに、『古今集』第一巻の和歌二首を書いた『古今和歌二種』（図11）で、最後に「子井十一歳書」と墨書し、「池野子井」の朱文方印が捺されている。この作品の洗練された線や布置章法などから見ると、かなり創作経験が豊富であることが明らかになる。とくに十二歳の時に書いた作品『独楽園記序』（図12）の未熟さと比較すると、この作品が十一歳の少年によって書かれたものだと考えられない。『独楽園記序』は、小楷書で書かれ、筆遣いも漢簡の隸書から楷書までの過渡期の特殊な運筆であり、たとえば、点画と左払いの形による側鋒で起筆し、敏捷に収筆している。したがって、少年の大雅は、王羲之の『黄庭経』を手本にし、結字を緊密にし、線はまだまだ平板ではあるが、すでにしっかりとした基礎をもっていたことが明白である。

続いて、二十代前半の大雅を検討すると、二十一歳の『秋汀対話図』の落款、二十二歳の『渭城柳色図』の隸書の題字と楷書の落款および『箕山瀑布図』の題賛、二十四歳の『風雨起龍図』の落款などが続々と書かれている。これらの題字は、字数は少ないけれども、二十代前半の大雅の筆使いは、さらに熟練しており、線の立体感が徐々に増して、結字が十代の書よりも緊張感と束縛感を強く感じさせ、書風が全体的にしっかりと

りとした唐様になっている。そして、大雅の学ぶ対象が、古意に富む、穏やかな魏晋時代の書から明代の文徵明・董其昌の鮮やかで鋭い書に変わったことが明らかになる。さらに言えば、この時期の大雅は、董其昌よりも文徵明の書風を継承しようとする傾向があり、二十七歳の作品の『陸奥奇勝図巻』（図14）およびすでに述べた『天産奇葩図巻』（図7）に顕著な影響を与えていることを示している。

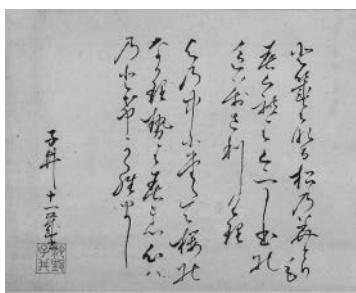


図11 池大雅「古今和歌二首」

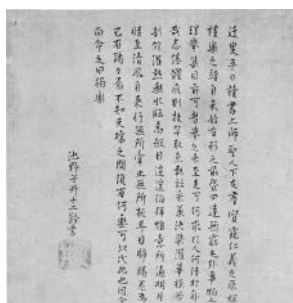


図12 池大雅『独楽園記序』、一七三五年

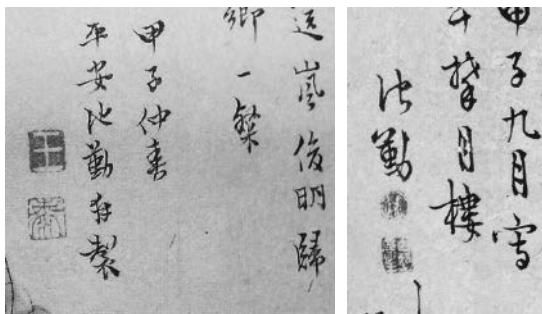


図13 池大雅『渭城柳色図』、『秋汀対話図』落款

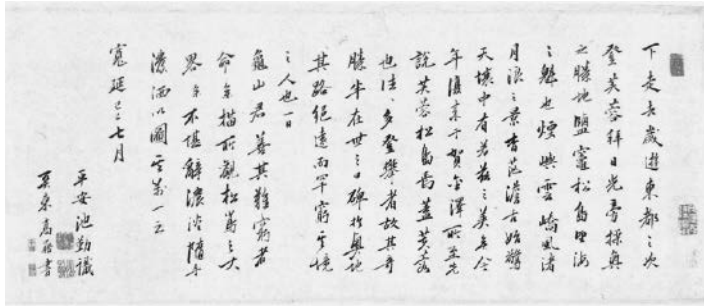


図14 池大雅『陸奥奇勝図巻』部分、紙本墨画、一七四九、九州国立博物館蔵

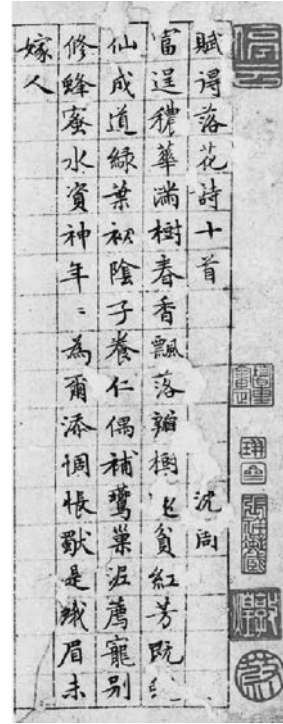


図15 文徵明『落花詩』、明代、蘇州博物館蔵

『陸奥奇勝図巻』は、大雅が二十七歳の時に、高芙蓉と共に北陸地方を遊歴し、旅の風景を描いた作品であり、大雅は、図巻の最後に行楷書で、この旅の行程と感想を記している。全体を一瞥すると、この款記は、全体的に右肩上がりの印象を強く与え、以前の書と違って、横画を横向きに伸ばそうとする意図を強く感じさせる。そして、大雅の書と文徵明の『落花詩巻』（図15）の字勢や筆遣いを比較すると、横画においては、両方とも停顿せずに入筆し、そり上げて収筆している。すなわち、これは仰勢という筆使いであり、

しかも入筆から収筆までの線の粗密はほぼ同じである。しかしながら、大雅の方が右肩上がりの角度が、険しいほど大きく、一文字の主な横画だけが伸ばされているが、他の部分はかなり緊迫した形になっているため、逆に躍動感を強く生み出している。同じ特徴が、『天産奇葩図巻』（図7）にも見られるので、この時期の大雅は、すでに自己の書に現れた緊張感と束縛感を意識して、それらを改善しようとしていることは間違いない。

二十七歳以後、大雅は書の表現において試行錯誤を繰り返して、書風を故意に変化させ、唐様書風に基づいた書風から、唐様を崩すことへと進み、様式的には一定の状況に止まらない自由な制作を続けていた。

おわりに

大雅二十代の絵画が、さまざまな作風を混淆させているのとは異なつて、書風の方は、比較的純粹であるため、書の側面から当時の大雅の書画制作について考察を始めると、意外にも大雅の真の姿を窺い知ることができるかもしれない。正統と異端という完全に対照的な書が、一人の人間によって書かれたことは、その創作者の才能によるというよりも、複雑な人間性を反映していると考えられる。

大雑把にいうと、大雅の青年時代の制作は二種類に分けられる。一つは、彼の優れた創作技巧によって意図された作品である。職業的な文人画家としては、「書画一体」という創作の境地は、実のところ極めて理想的である。絵画の配置にあまり苦心すると、天真爛漫な自然さを失うこ

となるが、そうしないと、作品は売れない。大雅が「文人画の大成者」と言われる理由は、まさに、彼が意図的な跡を残さずに、技法を自然に用いることができる才能であろう。もう一つは、大雅が即興的に制作した作品である。この種の作品を作る時、大雅は他人の受けを狙うことなく、その場で自分自身の感覚を純粹に表現し、自己を前面に打ち出している。二十代の大雅は、幼い時に父を失い、まだ名の無い時期に一人で生計を立てねばならなかったため、間違ひなく、作品を買う人の好みや当時の文化的環境に多少とも迎合しなければならなかったはずである。そして、この時期の作品は、気兼ねもなく自由に制作したものではなく、中国の文人画と唐様書法に基づいて、それに自己の表現を加味しながら、大雅らしい作風を作り出したことに特徴がある。

注

- ① C i n i i に収録された池大雅の研究論文は、二〇〇〇年から現在まで七〇本あるが、大雅の書を論じたものはわずかに三本だけである。
- ② 吉澤忠、「大雅二十代の作品——年記のある作品を中心に——」、『美術研究二〇一号』、一九五九年三月二十四日、二〇〇頁。
- ③ 年紀のある作品を中心に、書作品だけではなく、絵画の落款や題詩も含めて検討する。
- ④ 松下英麿、「池大雅の書」、「大雅の書」、中央公論美術出版社、一九七〇年五月二十日、一六頁。
- ⑤ この作品は、中国・明代の書画家の董其昌の行草書である。内容は「懐

君属秋夜、散步詠涼天、山空松子落、幽人應未眠」で、唐時代の詩人の韋応物「秋夜寄丘二十二員外」の五言絶句である。

⑥ 大雅の跋文には「七僧居士雅好書画、近購得董太史小幅舊是南海祇先生所藏、先生已没今觀其遺物豈不愷然哉。宝曆乙亥三月門人平安池無名恭題」と書かれており、箱書の「淇園主人柳里恭鑒賞」によると、南海・淇園・大雅に鑑賞された作であることが分かる。

⑦ 題詞の「画図昔日愛洞庭、波心七十二峯青」の意味は、昔、絵を描く時に「洞庭」の風景を描くのが好まれ、洞庭湖の波の中央に七十二峯を青く描いた。

⑧ 大雅の『柳塘帰漁図』や、重要文化財の『東山清音帖』の中の「漁村夕照」など、写生であれ、写意であれ、乗る人と船の形が空間的に一致している。

⑨ 田能村竹田、名は孝憲、字は君彝、江戸時代の文人画家かつ画論家で、著書『山中人饒舌』において、洗練された文章で江戸時代の文人画の全体像を書き記している。

⑩ 竹谷長二郎、『田能村竹田 画論「山中人饒舌」訳解』、笠間書院、二〇一三年九月五日、七〇―七三頁。

⑪ 大雅の『船上吹笛図』の画面右に、「画図昔日愛洞庭、波心七十二峯青」と書かれており、その左下には、落款の「三岳外史写意」が墨書された。

⑫ 蘇軾、『東坡題跋文』、卷四「題魯公帖」。

⑬ 田能村竹田の著作『山中人饒舌』においては、作風の検討と並んで、制作の理論や方法に力が入っており、作者の生涯や倫理道德については、わずかに触れているだけである。たとえば、大雅と蕪村を比較する時に、「大雅正而不譎、春星譎而不正。然是一代作覇之好敵手。」と述べているが、元々「正」と「譎」は、『論語』において、孔子が、春秋五覇の晋の文公と

齊の桓公の人格、あるいは兵法を評したように、竹田は「正」と「譎」を用いて、大雅と蕪村の異なる作風を指摘した。

⑭ (図5) は《五君詠図》の阮籍の部分を探り上げている。画面の右側に、中国三国時代の魏の文人・思想家の阮籍が描かれているが、彼は「竹林の七賢」の中心的人物である。その隣に、「阮公雖淪跡、識蜜鑿亦洞、沈醉似埋照、寓辞類託諷、長嘯若懷人、越禮自驚衆、物故不可論、途窮能無慟」と楷書で詠じられている。

⑮ 「西嶽峻嶒竦處尊、諸峰羅立似兒孫、安得仙人九節杖、拄到玉女洗頭盆、車箱入谷無歸路、箭括通天有一門、稍待秋風涼冷後、高尋白帝問真源」

⑯ 「伊是香友建溪產、閑雅馥郁歲蕤茂碧、曾為公侯兆又為王孫佩今、畫得如真、何世無黃侍、即之愛哉」という款記が楷書で書かれている。

⑰ 松下英麿、「池大雅の書」、「大雅の書」、中央公論美術出版社、一九七〇年五月二十日、一四頁。

⑱ 大雅十九歳の頃、韓天寿と高芙蓉との三人の交友が始まり、同じ文人趣味によって、書画学、詩学などを通じて交流し合っていた。韓天寿によって刻された『韓刻墨帖』は、「李斯篆書嶧山碑」から唐時代の石碑まで、歴代約二十七部の碑帖を含め、当時、中国から舶載された一般的な法帖よりも精製されたものであったようである。

⑲ 幼い大雅が大字を書く様子を、身体の割に筆が長く見えると表現し、九歳にして文章に長じたと云う中国北宋時代の詩人・王禹偁に比較し得ると賞賛する。