

池大雅研究序説

——闊達な画家、池大雅——

カラヴァエヴァ・ユリヤ

An open-minded painter: on the artworks of Ike Taiga

KARAVAJEVA Julija

The artworks of Japanese painter Ike Taiga (1723-1776) are distinguished by surprising artistic diversity. Moreover, each painting, introduced in this article, includes original features, but at the same time a certain combination of inner peculiarities unifies them into an overall artistic system.

The image of “Five Hundred Arhats” shows an exquisite balance of intimacy and grandeur. In the painting technique of the “Morning-Glory Flower” the dynamism is expressed by the rhythm of delicate and bold touch. The “Clear Evening Bamboo” folding screen includes real and symbolic interpretation of the plant that helps to create meditative and synthetic image. “True View of Mt. Asama” with its complicated blended composition is the representation of Taiga’s attitude towards mountains and his feeling of nature. Lastly, in the “Orchid and Stone” scroll, poetry, calligraphy and drawing are unified by the same artistic thought, suggesting us to reflect on the concepts of refinement and virtue.

Furthermore, the world of Taiga’s paintings can be divided into the external part, represented by certain techniques and visual solutions, and the internal part, where Taiga’s individual thought is visualized by a specific iconographic interpretation, allowing us to see the painter’s sense of values. However, the boundary between the two aspects is ambiguous, unstable and extremely delicate. This feature comes from Ike Taiga’s open-minded personality.

キーワード：文人画、詩書画、池大雅、南画、南宗画

はじめに

池大雅の作品は多様である。文人画を基本として山水図を数多く描き、それらの中には真景図もある。また、指頭画による人物図なども描き、その関心の幅は広く、後世の画家たちに多大な影響を与えた。さらに、種々様々な大雅の作品を検討すると、彼の芸術は、日本美術史上、多様性があることで精彩を放っていたといえるかもしれない。すなわち、大雅は、正統な日本絵画の形式を踏襲するに止まらず、制作をめぐる、思想と画技において、自己の意志に従って、様々な手法と多くの画題の表現を試み

ることで、同時代の絵画を一步前進させた画家であったといつてよい。

加えて、大雅の作品においては、優雅で知的な絵画を見出すことができるが、他方、粗っぽいと感じさせるような画面形式や形態描写をも示す絵画も多く、また、いわゆる「深奥空間」と形容できる深い空間を表した雄大な作品も数多い。すなわち、こうした対照的といつてよい表現形式の特徴が、一人の画家の性格に含まれていて、それは世界のすべてを包括的に捉える大雅の特徴を示す稀有の個性だと考えられる。これらの錯綜する多様性の素晴らしさが、飯島勇や小林忠など、多くの研究者に注目されたのである¹⁾。

また、大雅は自己の意欲を大事にした努力の画家でもあった。そのため、技術的側面においても、飛躍的な進歩を遂げることができたわけである。従って、好奇心から生まれた多様な関心と絵画の技術、あるいは、その二つの組み合わせが、大雅の作品における密度のある充実した内容を創造していると考えられる。

そして、木南卓一が指摘したように、大雅は、おおらかな人柄であったため、絵画と書においても、東アジアの文人画家として、特異な美意識を表すことができた。すなわち、大雅は、やがて誕生することになった近代人のような性格をもちながら、基本的には東アジアに共通する表現を示したといつてよいが、それとともに、個人の特殊な表現を明白に示したといえるだろう²⁾。従って、大雅の制作においては、個人的な特徴とその背後にある時代的かつ地域的な特徴という二つの側面が、明確に現われ出て、それらが融合されることになった、といえるのではなからうか。

一 池大雅という人物とその作品

日本美術史において池大雅は、最も奇抜な人物で、独自の道を辿った画家の一人である。すなわち、大雅は、様々な絵画の様式に習熟して、その手法と画題を自己の作品において渾然一体となし、独自の絵画を制作した。つまり、教科書的な日本美術史の区分にははまりにくい画家であるとともに、作品解釈においても一定の解釈を拒絶する驚くべき多様性を示す画家である。大雅は、漢詩、北宋画、南宗画、禅画、指頭画、蘭学、真景図など、当代に体験できるさまざまな対象に興味を抱き、それらを咀嚼して、自らの美意識と世界観を広げた。従って大雅の作品においては、ある様式と手法が切り離される境界は、非常に微妙で曖昧なものだといつてよい。大雅は、一つの作風に固執することなく、描く対象とその真実性との関係を大事にしたと考えられる。そして、大雅の作品では、詩書画一致が重視されている。その意味で大雅は、芸術的実験に没頭したと考えられ、好奇心と直観に駆られて絵画を描いたわけである。

大雅の美意識の広さと人間としての寛大さについては、木南卓一が述べている。木南によると、大雅は、日本人の型から抜け出した、いわば東洋人であったといつてよい³⁾。つまり大雅は、高山彦九郎のよ

1) 飯島勇、「大雅藝術の多様性」、『水墨美術大系』、12『大雅、蕪村』、講談社、1973年、39-52頁。小林忠著『池大雅筆《下月白梅図》』、國華149、國華社2013年、37-38頁。

2) 木南卓一「池大雅一人物とその作品一」、『帝塚山大学紀要』24、帝塚山大学、1987年、1-20頁。

3) 木南卓一著「池大雅一人物とその作品一」、『帝塚山大学紀要』24、帝塚山大学、1987年、10頁。

うな気性の烈しい人物をも包容する心の広さを持っていたわけである。そして、おおらかな情趣が大雅の人とその作品の特質であり、賛と書風にもこの特徴が発揮されている。木南によると、書は心の画であるため、絵画よりも一層端的に筆者の人物を表すわけである。特に《鞍馬山に遊ぶの詩》という書画の例を挙げると、大雅は漢詩を愛読し、それを自身の詩境に渾然一体となるように融合せしめ、書画の作品に表したという⁴⁾。加えて、大雅の書画については、幾人かの研究者が、おおらかな人柄を伝える俗気のない書だと言っている⁵⁾。

大雅の人柄とその作品の関係は、まだ深く研究されていない課題であるといつてよいが、画家とその創作の問題は、心理的な要素に関わっており、優れた作品を創作するためには、技術に加えて、内面的な深さが必要となるため、様々な影響を虚心坦懐に受け入れる必要がある。大雅はそういう自由で闊達な性格の持ち主だったと考えられる。

二 《五百羅漢図》と人物図

大雅は人物図を数多く描いた。つまり、肖像画などとともに、山水図にも類型的な文人の姿を登場させる。そして、それらの人物は、どの絵画においても、多少とも滑稽な表情を示すことが多い。いわゆる戯画ということを超えて、大雅の描く人物は奇趣に富んでいるといつてよい。つまり、人物を描くに際して、写實的にその個性を表すよりも、ある雰囲気を作成することに力を注いだと考えられる。さらに大雅は、自らの絵画に表す人物と親しい関係をつくったようである。もちろん彼は、昔の人物、異国の賢人、あるいは想像上の人物を描いたため、それらの人物の性格を知っていたわけではないが、概して、ある説得力を感じさせる。言い換えれば、大雅の人物は生き生きしており、非常に近づきやすい風情を示しているといえるだろう。

さらに、佐々木承平によれば、大雅はそれぞれの人物を彷彿とさせる豊かな表情を描き出す力をもっていたらしい。つまり、個性の表出を可能とする画技をもっていたという⁶⁾。加えて、佐々木の言によれば、真景図が伝統的な山水図と風景画の中間に位置したと指摘されるが、大雅における人物図もまた、対看照写の人物図の過渡的段階を示すものである。しかし、大雅の人物は、しばしば個性あふれる表現となるとともに、類型に従って形成されている。すなわち両者の調和が際立っているといつてよい。指で描いた禅画らしい肖像画には、個性的な表現が勝っており、山水図においては、文人の類型として簡素な人物表現が見られる。

要するに、大雅の人物表現は、作品によってかなり異なっており、それらを描く手法は、しばしば簡素かつ放胆であるが、描かれた人物の多くは、ある洒脱な表情を示しているといつてよい。さらに、遠い過去の人物であるにもかかわらず、どこかで出会ったことがあるような印象を与える。以上、大雅において「人間」とは、近づき難い崇高な存在というよりも、創造的で親しみのある感性に基づいた存在

4) 同様、18頁。

5) 吉澤忠、「池大雅—青年時代の画」、『ミュージアム』、東京国立博物館美術誌、175号、美術出版社、1965年、11頁。

6) 佐々木承平、『日本美術絵画全集』、16『池大雅』、集英社、1979年、139-140頁。

だと考えられるのである。

さて、万福寺所蔵の《五百羅漢図襖》は、同じく万福寺が所蔵する王振鵬筆の《五百羅漢図巻》と関係があることはよく知られている。そのことは、佐々木承平の論文において詳しく検討されている⁷⁾。佐々木承平によれば、大雅は、水平方向に展開する図巻のフラットな画面展開を、対角線的構図に組み替えることによって、静を動へと一変させたという。すなわち、王振鵬の原本では、それぞれの羅漢の姿がほぼ完全な形で描かれているが、大雅の襖絵においては、それらの姿が互いに相重なる重層的構造とされ、それぞれが、一つの大きなムーブマンを構成するためのフォルムと化している感がある⁸⁾。

従って、人物の動きによるリズム感、空間構成によって生まれる奥行き感、さらに、画面全体のスケールの大きさという、これら三つの要素は、《五百羅漢図襖》の完成度を高めているとあってよい。つまり、大雅は、構図のみならず、人物描写においても、原本を踏み越えて、豊かな多様性を示したと考えられる。羅漢たちの姿を検討すると、堂々とした力強さとともに、親密な雰囲気を感じとることができるはずである。特に人物の表情を表現するために、大雅は三つの類型を取り入れている。すなわち、原本と同じ丸みのある典型的な顔、そして、能面のように誇張された特徴を示す顔、さらに、大雅の戯画的作品によく見られる笑っているような奇妙な顔など、さまざまなタイプの形態が羅漢の群像において見出される。こうした自由な組み合わせを駆使しながら、大雅はかなり近づきやすい世俗的な羅漢像を創造したのではなかろうか。言い換えれば、《五百羅漢図襖》は、大雅らしい壮大さと親密感あふれる形象という均衡のとれた感覚を示しているといえるであろう。

三 《牽牛花図》と花卉図

池大雅の花卉図は、二種類に分類される。一つは、指頭画、つまり指や爪、あるいは手のひらに墨を付けて描いた絵画であるが、しばしば指とともに刷毛などの筆も併せ用いられている。そして、もう一つは、中国の画譜などを手本にした絵画である。指頭画の花卉図は、自由自在に制作を行う楽しみを表している作品であるといつてよい。すなわち、花卉図において大雅は、たらしこみ、滲み、そして、かすれた線描を組み合わせて、自由奔放な表現を考案している。加えて、《下月白梅図》、《梅花黄鳥図》などの作品においては、大雅は、画題よりも技法と創作過程に興味をもったようである。つまり、自己の意思に従った創作の喜びを味わったように思われる。

また、ある手本に基づいた花卉図において、大雅は、中国の手法を大事にしながらも、技法よりも画題に重点を置いていると考えられる。すなわち、あるところで、手本に忠実な模写を行った後に、そこに奔放な書体を追加しながら自由な筆運びを実現している。加えて、《天産奇葩図巻》などに見られる独特の表現は、優美でしなやかな線描と気品あふれるモチーフによって形成されている。つまり、文人の性格を象徴する四君子において、蘭などの特徴を味わいつつ、自己の性格について凝視したと考えられる。

7) 佐々木承平『池大雅筆五百羅漢図襖絵について。—原本五百羅漢図巻との関係をめぐって—』、佛教藝術、129号、毎日新聞社、1980年、103-121頁。

8) 同様、111頁。

しかし、大雅の花卉図、特にその二つに分類された花卉図は、相違とともに共通の特徴を示しており、すべての花卉図は瀟洒な表現にあふれているといわれる。小林忠によれば、大雅は、時に逞しく放胆であり、時にしなやかで優美を極めるため、それぞれに見応えがあつて、常に楽しいという⁹⁾。以上、花卉図においても、大雅の才能とその多様性を味わうことができるわけである。

さて、大雅の花卉図をめぐって、特に注目すべきは、九州の大分県、中津市に建てられた自性寺であろう。つまり、菅沼貞三の調査と研究によれば、本寺には、《富貴国色図》（牡丹）、《欄仙同庄図》（欄水仙）、《牽牛花図》などの数点の大雅による花卉図が所蔵されている、ここでは《牽牛花図》について解説してみたい。

そもそも、明和元年（1764）に禅恕、すなわち提州和尚が自性寺に晋山する際、大雅夫妻を伴っており、夫妻は俺留すること数十日（もしくは三年間）に及んだと伝えられ、その間にこれらの書画と絵画を制作したと伝えられる¹⁰⁾。しかし、菅沼貞三の調査によれば、これらすべての作品を同年作と認定することは難しいという。これらの作品の制作時期は、明和元年（1764）、大雅四十二歳のころから、明和四年（1766）、大雅が四十六歳の時期のものが大部分で、中には大雅の四十歳以前のものも若干混在しているという¹¹⁾。ところで、自性寺の遺品において《牽牛花図》は、無款無印であつて、制作年代を決定するのは難しい。加えて菅沼は、書画における落款の調査に集中したため、《牽牛花図》の解説を行わなかった。他の研究者も、本図を見逃したらしく、それゆえ《牽牛花図》は、研究対象にならなかったといつてよい。しかし、この作品は、大雅の奔放な様式を示していると考えられ、大雅による花卉図の典型的な一例となっている。《牽牛花図》は、四十歳あたりの大雅様式を示していると思われ、自性寺の俺留中に制作された可能性が高い。

さらに本図は、様式として統一感のある絵画であるにもかかわらず、画技について言及すれば、繊細さと大胆さのリズムを示しているといつてよい。すなわち、牽牛花は、鮮やかで繊細な花卉であり、その繊細さは、細かく形象化された上部の莖によって表されている。同時に、重厚な造形は、濃い墨で描かれた迫力のある葉と丸い花の配置にあると考えられる。加えて、画面構成において牽牛花は、右方部分に配置され、上方へよじ登っているような動性を示している。余白の背景は、この生き生きした生命力を近景において表明している。

以上、墨の濃淡と異なる描線の太さは、非対称の構図とともに、絵画の律動感を誕生させていると考えられる。

四 《清夜簞簞図屏風》と四君子

蘭竹梅菊は、四君子として古来特に文人画家の好む画題となってきた。大雅も、四君子を好んでしばしばその図を描いたため、四君子図は、彼の遺品の中で最も文人画らしい作品であるといつてよい。す

9) 小林忠『池大雅筆《下月白梅図》、國華149、國華社、2013年、38頁。

10) 菅沼貞三「自性寺の大雅堂書画」、『墨美』第154号、墨美発行所、1965年、9頁。

11) Ibid、10頁。

なわち、中国の文人画の世界では、蘭竹梅菊の清楚にして高潔な佇まいと風格に、君子の理想を夢見てきた。そして、それが画題となる時、単に美しい花を付けた、また、流麗な曲線をもつ植物としてそれらを把握するだけでなく、それぞれの場に棲息するこれら四君子がまたそれぞれに、君子にまつわる意味を内包していたのである。従って、その絵を見る者は、そこに君子の風格と同時に、それをとりまく善悪の教訓や君子の何たるかを象徴的に理解することも要求されるという。四君子の本来の意味はそこにある。佐々木承平によれば、大雅は四君子を愛したが、同時に彼の頭の中には、やはり、本来の意味への文人的な郷愁がなお存在していたことを理解すべきであるという¹²⁾。

しかし、大雅の四君子図において、蘭竹梅菊の本来の意味とともに、画家の個人的な表現が表れていると考えられる。つまり、大雅の視覚言語は、控えめな単純さから遊びのある充実した内容にまで変化しているわけである。例えば、《唐詩五体書画冊》において、大雅は、わずかな描線を使いながら瀟洒な雰囲気を生み出している。代わりに《竹石図》と《清夜簞簞図屏風》においては、対照的な竹の印象を創造している。すなわち、《竹石図》の竹は、生き生きとした世俗的な気風に溢れているが、《清夜簞簞図屏風》に描かれた竹は、かなり瞑想的な雰囲気となっているとあってよい。さらに、大雅の筆は、様々な心構えによって成り立ったため、彼の四君子図も、観者を魅了する力があつた。言い換えれば、蘭、竹、梅、菊、それぞれの四君子は、異なった気持ちを換気させるわけである。

要するに、大雅は、四君子の文人画的な本来の思想と蘭竹梅菊の例示的な描き方において、一方でそれらを個人的表現力の多様性を示すとともに、他方ではそれらを総合しながら、大雅らしい趣味のある作品を創作したのである。

さて、池大雅の四君子には様々な竹の図がある。異なった竹の描写は、画家の多様性を示し、内面的にいても種々の文人的な特徴を表している。《清夜簞簞図屏風》の構成に関して言えば、大胆な竹は、前景に引き出されて空間を風靡している。堂々とした太い幹は、優れた空間の感覚とともに運動感をも誘引する作品となっている。さらに、この図に見られる竹は、しなやかで強い弾力性に溢れている。つまり、文人に好まれた君子の形態を表明することによって、根気強い強靱さと生き生きとした成長とも言うべき特徴が象徴的に表現されていると考えられる。

そして、竹の後ろに広がる空白の部分には、七言一句の行が浮かんでいる。佐々木承平によれば、この一句によって鑑賞者は、リアルな竹の描写から、この竹林のどこかで奏でられる琴の音色や遙か遠い空に竹林を白く染めるまぶしいばかりの月を思い、そしてさらには、「竹里官」の詩に誘われた王維の世界へとロマンをかき立てられる。要するに、詩と絵画をつなぐ特色は、抒情であるという¹³⁾。

加えて、池大雅は、書と画の組み合わせにおいてしばしば一致させるのが困難な要素を自由に混合していた。《清夜簞簞図屏風》の場合も、軽快で繊細な書体と大胆な竹の図を対象的に扱っていた。しかし、書と画の造形における対照は、内面的に宥めて調和されるとあってよい。つまり、詩において月明かりの下で輝く竹林の崇高なイメージと、画において立体的に引き伸ばされた竹の弾力のあるイメージを共に読み取れば、また別の総合的なイメージが生まれて来る。言い換えれば、この作品において大雅

12) 佐々木承平、『日本美術絵画全集』、16『池大雅』、集英社1979年、142頁。

13) 佐々木承平、『日本美術絵画全集』、16『池大雅』、集英社1979年、142頁。

は、象徴的でリアルな竹の描写を総合し、現実と創造の両方を含む瞑想的なイメージを描いた。従って、様々な竹のイメージとその味わいは、《清夜簞笥図屏風》の鑑賞から得られる大きな利点である。

五 《浅間山真景図》と山水図

池大雅の山水図においては、三つの重要な点を指摘することができる。一つは、中国の山水画との特別な関係である。つまり、池大雅は、中国の理想的な風景と日本の実際の風景を自分の心の中で融合変化させて、独自の山水を描いたわけである。金靖之によれば、大雅は、山水図を描く際には、様々な描写法や形態モチーフを用いたが、日本と中国の山水を意図的に描き分けることはしなかった¹⁴⁾。大雅にとっては、日本と中国の景観、自然の中の山や川は、ともに山水としてその趣を探り表現するためのものであり、それを描出することこそが価値あるものとして力を注いだといえるのである。

さらに、山水の思想を独自に構成するため、数多く旅することが重要であったので、旅は青年大雅の文人画家としての成長に大きな刺激を与えた。大雅にとって、旅の実体験は、彼の山水画に決定的な影響を与えた。これがもう一つの重要な点になると考えられる。加えて、武田光一によれば、大雅の20、30歳代の旅と登山の実体験と、それにもとづく真景図の制作や西洋画の学習などの経験は、明らかに彼の視覚を近代的なものに育て上げるのに役立った。しばしば指摘される大雅独自の空間意識もその一つの現れである¹⁵⁾。

しかし大雅は、山水図においても、真景図においても、写実の追求を行わなかった。むしろ彼は、「山水」という思想に基づく個人的な世界を表現した。明るく開放的な大雅の山水画は、様々な要素を組み合わせた総合的な制作となっているので、旅の体験、中国の山水画の理解、さらに、様々な手法の組み合わせによって形成された世界であるといつてよい。すなわち大雅は、一つの山水画に、力強くて太く、屈折の多い描線と繊細な筆致を総合しながら、調子に変化をつけて作品制作を行った。そして大雅は、墨に加えて、しばしばわずかな色彩、朱と藍、雌黄、金箔などを用いている。加えて、武田光一が指摘するように、光や天気に対する大雅の感覚は鋭敏であった。すなわち大雅は、屏風などの大作を、天気の良い日に、庭の白砂の上で描いたという。ただちに西洋の印象派を想起させる話である。言い換えれば、大雅の山水画における明るさは、単に明るい色彩を使っているからではなく、それはむしろ陽光の下で覚醒された視覚に基づく明るさであったという¹⁶⁾。要するに、大雅の山水画は、手法からみても、山水の意味からいっても、多面的で総合的な制作であったといつてよい。この多様性こそが、大雅の山水図にとって三番目に重要な点だと考えられる。

数多くの山水図の中でも、特殊な作品である《浅間山真景図》は、池大雅の三十歳代末頃の代表作で、海外にも知られた作品である。加えて、その作品については、日本の研究者のみならず、西洋の研究者

14) 金靖之「池大雅の山水画における中国山水画理念の受容」、『哲学会誌』29、学習院大学哲学会、2005年、128頁。115-139頁。

15) 武田光一、『アートストーリー』38、『池大雅』、同朋舎出版、1992年、1198頁。

16) 同様、1195頁。

も、同様に関心を抱いて幾つかの論文を書いている¹⁷⁾。

《浅間山真景図》の研究には、二つの重要な成果があったといってよい。ひとつは成瀬不二雄の論考によって明らかにされた画題の再検討である¹⁸⁾。すなわち本図は、「朝熊嶽真景図」から「浅間山真景図」へと画題を変更させられるに至った。もうひとつの成果は、小林優子の論文で紹介された大雅のスケッチの調査と画面構成の新たな研究である¹⁹⁾。その結果、《浅間山真景図》は、浅間山の景色をそっくり写した作品ではなく、画家のスケッチに基づいて再構成された富士山と筑波山の風景であることが認められることになった。さらに小林優子は、その作品の不安定な構成について述べている。つまり、本図の山々は、右方に大きく描かれた山と、左下から右上に対角線上に伸びる山並み、そして、左上の川と遠山の部分からなり、三つの方向性の組み合わせを構図の基本としている。

加えて、多くの研究者は、《浅間山真景図》の解説において、画面構成と遠近法のみ重点を置いているが、主に西洋絵画、特に銅版画の影響を重視している²⁰⁾。西洋の銅版画に見られる遠近法は、川と遠山の部分、または富士山の部分にある程度見てとることができるが、画面全体の構成としては、西洋美術の影響はそれほど明白ではないと考えられる。つまり、三つの方向性の組み合わせが基本的な構成だとすれば、それは中国絵画においてよく表れている特質だからである。しかし大雅は、四十歳代以前の作品においては、ひとつの作品において、しばしば様々な手法と構成を総合しながら独自の絵画を創作したので、《浅間山真景図》の場合でも、総合的な結果を目指したに違いない。特に遠近法においては、西洋絵画に近いひとつの固定された視点、あるいは水平性を排除して、幾つかの視点を採用している。従って、「真景図」という枠組みで考えれば、この絵画は、「实景に忠実な作品」だとは言いにくく、それよりも大雅の実体験に基づいた山の理想を表現した絵画だと言った方がよい。すなわち、画家が受けた山の印象は、心の中で変形されて、《浅間山真景図》において複雑に融合する構成によって表現されたわけである。言い換えれば、この真景図は、ある特定の景色を描いたというよりも、大雅の自然観と山々との関係を指し示す作品となっている。従って、《浅間山真景図》研究の今後の方向性としては、どのような山が描かれたか、あるいはどのような遠近法が使われたか、といった技術的な問題から、大雅の自然観と山の理想とはいかなるものであったか、という問題へと進むことが重要だと考えられる。

六 《蕙石図》をめぐる画と書の関係

大雅の作品において、画と書を組み合わせた作品は数多い。また、画と書だけではなく、詩書画の組み合わせも、大雅が好んだものであるといってよい。こうした「詩書画」三絶の作品化は、唐代から文

17) Takeuchi, Melinda. "True" Views: Taiga's Shinkeizu and the Evolution of Literati Painting Theory in Japan", *The Journal of Asian Studies*, 48, 1, Association for Asian Studies, 1989, pp.3-26.

18) 成瀬不二雄「絵に見る日本の風景、8、浅間山真景図、池大雅筆」、『茶道の研究』、41(8)、道之研究者、1996年、54-57頁。

19) 小林優子「池大雅筆《浅間山真景図》について」、『美術史』134、2、美術史学会、1991年、180-199頁。

20) 飯島勇、『水墨美術大系』、12『大雅、蕙村』、講談社、1973年、163頁。武田光一、『アートのストーリー』38、『池大雅』、同朋舎出版、1992年、1195頁。

人の理想として伝わっている。さらに、明代には、「三絶」についての理論が形式的に整えられた。『八種画譜』はその理論の一つの例である。従って、大雅も、中国の古い画譜を鑑賞しながら、その画法に興味を抱いたのではなかろうか。加えて大雅は、中国の画譜を模写しただけでなく、自己の漢詩を創作し、それを自らの山水図に書き入れた。

さらに、鄭麗によれば、大雅の漢詩は、ほとんど題画詩であるため、画を参照することによって詩の本質をより深く理解することができる²¹⁾。そして、詩中有画の観点については、文人の情趣と超逸の感性の二つの面において、顕在的、三絶的な受容の性格を示しているという。例えば、『竹石図』は、詩書画を一致させた三絶による、文人画の形式と内容を十分に備えた典型作の一つである²²⁾。

加えて、大雅は、形式の均衡と空間の調和について微妙な感覚をもっていたと考えられる。すなわち、画面全体において、文字の位置をよく配慮し、書体の形式についても様々な解決法を示している。例えば、『洞庭赤壁図巻』のような山水図において、大雅は、静的で角張った文字を用いているが、『菊画賛』のような作品においては、簡略にされた図と精力的で流麗な文字とを組み合わせている。大雅は、それぞれの絵画において、形式的側面から似合った書体を選び出しただけでなく、字の重さと軽さ、書き方のリズムの様子も、画面全体と調和させたという。さらに、鄭麗によれば、大雅の山水図によく現れる漢詩は、形式的に画と調和するが、内容においては対応していないらしい²³⁾。要するに、書と絵画の組み合わせは、主に大雅の個人的趣味、あるいは彼の美意識に基づくものと解釈できる。

さて、大雅の作品において、画と書との関係は様々であるが、『蕙石図』の場合は、文人画に最も近い正当な制作過程をたどったと考えられる。特に、こうした四君子の画題に基づく墨画には、文人に好まれた三つの要素が混合している。すなわち、大雅の瀟洒な蕙図、京都の儒者龍公美（1714-1792）によって創作された詩と書である。言い換えれば、『蕙石図』は、「詩書画一致」を示す総合的な作品であるが、それとともに、文人仲間との美術交流の一例になる。そして、『蕙石図』は指頭画であるが、独特の手法によって造形された絵画であるといつてよい。つまり、淡墨で塗りつぶした石と、鋭く細かい線で描かれた蕙の組み合わせが示されている。しかし、飯島勇によれば、この背反した趣は、石の周りや地面に打たれた点苔の微妙な動きによって、渾然一体となっているという²⁴⁾。

加えて、この墨絵における画と書の関係は、いわば仲睦まじい雰囲気漂わせ、両者が一致した形をとっているといつてよい。つまり、バイオリンの音のような優雅な蕙とその画像は、龍公美の詩に反響している。『君子之佩 王者之香 猗矣幽矣 其徳維』という言葉が書かれているが、佐々木承平によれば、この絵画には、その賛詩に読まれているように、王者の香りにも等しい気品が描かれている²⁵⁾。加えて、龍公美の書は、画と同じく、しなやかな筆の運びと鋭い線描を示し、視覚的な面からいっても、爪

21) 鄭麗芸、「池大雅の《竹石図》題画詩をめぐって。—漢詩の日本的受容—」、『日本中国学会報』、第45集、日本中国学会、1993年、208-223頁。

22) 鄭麗芸、「池大雅の《竹石図》題画詩をめぐって。—漢詩の日本的受容—」、『日本中国学会報』、第45集、日本中国学会、1993年、219頁。

23) 鄭麗芸、「池大雅の《竹里館図》をめぐって。—文人画の日本的受容—」、『國華』1174、國華社、1993年、25頁。

24) 飯島勇、『水墨美術大系』、12『大雅、蕙村』、講談社、1973年、163頁。

25) 佐々木承平、『日本美術絵画全集』、16『池大雅』、集英社、1979年、130頁。

で猫出された蕙図によく似ている。

要するに、《蕙石図》においては、詩書画の関係における対照的な性格は見られず、むしろそれぞれの要素が、同様の概念（意味内容）を形象化しているといえる。すなわち、作品全体から見れば、気品と徳の概念について反省することが鑑賞者に求められる。言い換えれば、純粹な美しさと気高さの意味を含む蘭を見るとき、君子の内面の寛大さが、どういう特徴によって定められているか、ということを知らねばならない。

おわりに

様々な池大雅の作品をめぐっては、驚くべき美的多様性に注目すべきであろう。加えて、ここで紹介した作品は、それぞれ斬新な特徴を含むが、それらの全体を眺めると、すべてを統合する内面的な特異性を見出すことができるように思われる。すなわち、《五百羅漢図》の場合は、羅漢の画像における壮大さと親密感との均衡が表されている。《牽牛花図》の画法においては繊細さと大胆さのリズムが示されている。《清夜簞篋図屏風》には、象徴的であるとともにリアルな竹の描写が総合されて、現実と創造の両方を含む瞑想的なイメージが描き出されている。代わりに、《浅間山真景図》の場合、画家が受けた山々の印象が変化させられ、複雑に融合された構成によって大雅の自然観と山との関係を指し示すものになっている。そして、《蕙石図》の詩書画におけるそれぞれの要素は、同一の思想を形象化することで、気品と徳の概念（意味内容）について反省することを強いている。

要するに、大雅の作品は、外界と内面の世界に分けられる。つまり、その視覚的描写において、ある一定のやり方で形象化された手法の特徴があって、これらは外界に属している。それとともに、ある図案とモチーフの解釈によって暗示されている大雅の個人的思想があって、それは画家の価値観と内面世界を代表するものである。なお、様々な大雅の遺品を鑑賞するとき、この二つの世界を分ける境界は極めて微妙である。例えば、ある美的観点によって模倣されたモチーフは、大雅の個人的趣味と自然観を示しているが、そこにどこまで画家個人の理想を見出せるか、また、職業に関わる技法的な意欲が、どのような状態で薄められているか、こうした問いを明確に判別するのは困難である。つまるところ、大雅の作品における外界と内面の不安定な均衡は、この画家の闊達な性格、つまり、物事に拘泥しない自由で大らかな性格に基づくものであると考えられる。

参考文献

- 飯島勇『水墨美術大系』、12『大雅、蕙村』、講談社、1973年、163頁。
 木南卓一「池大雅一人物とその作品一」、『帝塚山大学紀要』24、帝塚山大学、1987年、1-20頁。
 小林忠『池大雅筆《下月白梅図》』、『國華』1409、國華社、2013年、37-38頁。
 小林優子「池大雅筆《浅間山真景図》について」、『美術史』134、2、美術史学会、1991年、180-199頁。
 佐々木承平『池大雅筆五百羅漢図襖絵について。—原本五百羅漢図巻との関係をめぐって—』、佛教藝術、129号、毎日新聞社、1980年、103-120頁。
 佐々木承平『日本美術絵画全集』、16『池大雅』、集英社、1979年、130-142頁。

菅沼貞三「自性寺の大雅堂」、『墨美』第154号、墨美発行所、1965年、6-38頁。

武田光一『アートストーリージャパン』38、『池大雅』、同朋舎出版、1992年、1186-1210頁。

成瀬不二雄「絵に見る日本の風景、8、浅間山真景図、池大雅筆」、『茶道の研究』、41(8)、道之研究者、1996年、54-57頁。

金靖之「池大雅の山水画における中国山水画理念の受容」、『哲学会誌』29学習院大学哲学会、2005年、115-141頁。

鄭麗芸「池大雅の《竹石図》題画詩をめぐって。—漢詩の日本的受容—」、『日本中国学会報』、第45集、日本中国学会、1993年、208-2、23頁。

鄭麗芸「池大雅の《竹里館図》をめぐって。—文人画の日本的受容—」、『國華』1174、國華社、1993年、14-28頁。

吉澤忠「池大雅—青年時代の画」、『ミュージアム』、東京国立博物館美術誌、175号、美術出版社、1965年、11-15頁。

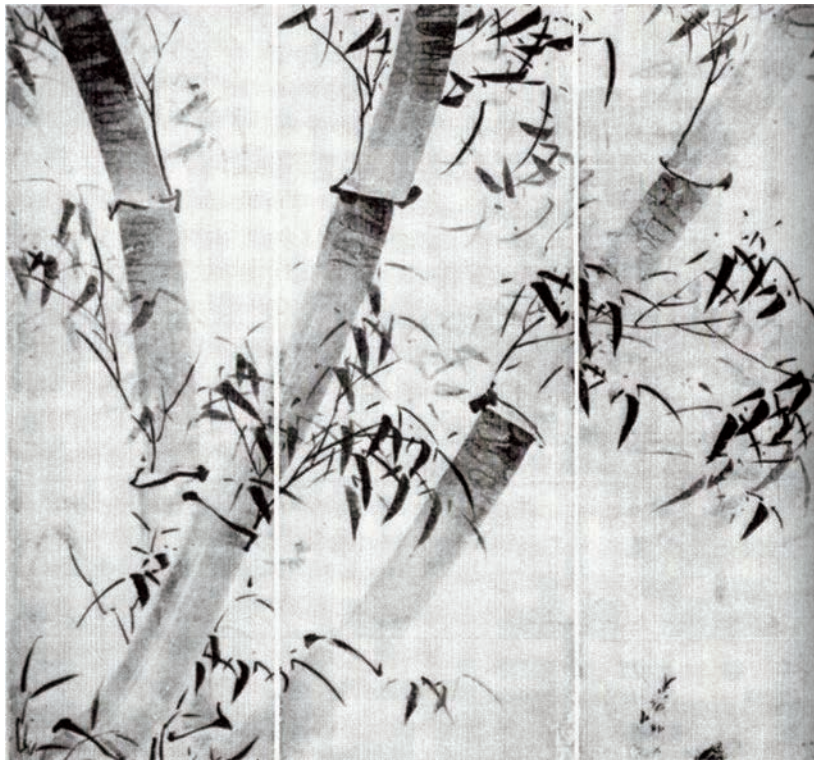
Takeuchi, Melinda. "True" Views: Taiga's Shinkeizu and the Evolution of Literati Painting Theory in Japan", *The Journal of Asian Studies*, 48, 1, Association for Asian Studies, 1989, pp.3-26.



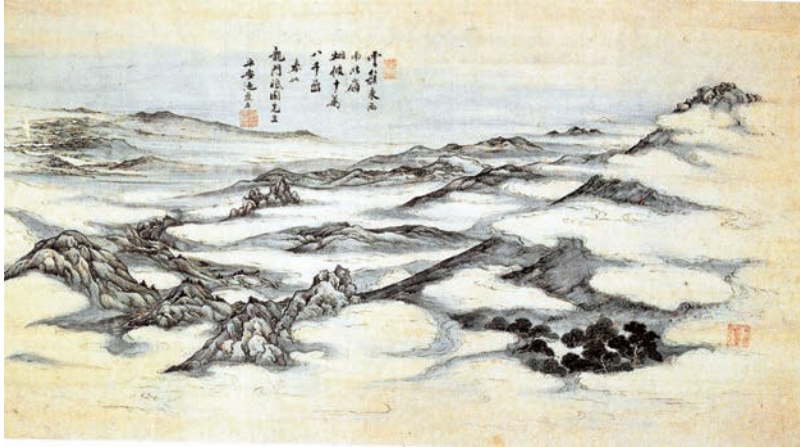
【図1】池大雅《五百羅漢図襖》(部分)、紙本墨画淡彩、各180.0×115cm、1770-1772(明和7年-9年)頃、萬福寺蔵



【図2】池大雅《牽牛花図》、紙本墨画、64.4×28.8cm、1764-1766、明和元年-明和4年)頃、自性寺蔵



【図3】池大雅《清夜簀篁図屏風》、六曲一隻(部分)、紙本墨画、154.8×358.4cm、1765(明和2年)以降



【図4】池大雅《浅間山真景図》、紙本墨画淡彩、57.0×102.7cm、十八世紀、個人蔵



【図5】池大雅《蕙石図》、紙本墨画、90.2×43.0cm、1765（明和2年）以降、京都府蔵

<図版出典>

- 【図1】池大雅《五百羅漢図襖》、萬福寺蔵（『アートストーリージャパン』38、『池大雅』同朋舎出版、1992年より転載）
- 【図2】池大雅《牽牛花図》、自性寺蔵（菅沼貞三『池大雅：人と藝術』二玄社、1977年より転載）
- 【図3】池大雅《清夜簫管図屏風》、（菅沼貞三『池大雅：人と藝術』二玄社、1977年より転載）
- 【図4】池大雅《浅間山真景図》、個人蔵（『アートストーリージャパン』38、『池大雅』同朋舎出版、1992年より転載）
- 【図5】池大雅《蕙石図》、京都府蔵（『アートストーリージャパン』38、『池大雅』同朋舎出版、1992年より転載）

