

池大雅の中期と晩期作品

——寛延3年（1750）から明和8年（1771）まで——

カラヴァエヴァ・ユリヤ

Ike Taiga's Artworks in His Middle and Late Period

—Considering the Paintings From 1750 (Kan'en 3) to 1771 (Meiwa 8)—

KARAVAJEVA Julija

The article deals with the artworks of Ike Taiga, belonging to his middle and late period of artistic creation, particularly to his thirties and forties. Taiga's middle period landscapes show a relatively united stylistic expression, when a tendency towards constructing a subdivided form created from the small elements dominates in artist's visual language. However, starting from the forties, inconsistent and various techniques can be seen, which resonates with Taiga's early artistic period. Moreover, the late artworks of forties include rather synthetic images, in which Taiga's personal interpretations are incorporated. It is widely recognized that Taiga's stylistic completion was achieved after he reached his forties. On the other hand, this statement can be applied to his large-scale works like *fusuma* sliding doors and *byobu* decorative screens, whereas in small-scale paintings, such as fans and scrolls Taiga's exquisite skills can be seen already from his twenties. During the whole Taiga's artistic career the artworks relating to *bunjinga* literati painting appear from time to time, but it can not be said that the painter intentionally and continuously decided to take *bunjinga* stylistic direction. He got an inspiration from Chinese originals and picture albums, incorporated some brushwork techniques from Chinese literati painters, but all these sources, especially in late period, were adopted in order to create a personal images that show Taiga's individual interpretations.

キーワード：池大雅、文人画、様式変遷、多様性、細分化、総合性、完成期

はじめに

様々な表情を見せる池大雅の中期作品は、比較的統一感を表している。すなわち、20代に描かれた初期の絵画は、非常に異なる視覚的表現を示していることから、そこに若い画家の実験と好奇心を感じさせる。そして、30代に近づいた大雅は、大画面の制作を行うようになり、それに相応しい技術的挑戦を積極的に行っているが、様式的に連続性を示す作品が幾つか現われている。加えて、年記のある大雅の30代の作品は、少数であるため、先行研究では、主として20代の作風が検討されることになった。特に

1959年の吉沢忠氏による論文「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⁾が注目される。そして、晩期にあたる制作において大雅は、さらに多様で総合的な表現にむっている。特に大雅の様式論をめぐって、40代の時期に描かれたさ代表作、《蘭亭曲水図・竜山勝会図屏風》などが挙げられている。それとともに、大雅の様式、その完成期の問題については、まだ議論の余地が残っている。そこで30代と40代の作品群が、大雅の様式全体の中でどのような役割を果たしたかを問わねばならない。

一、池大雅の中期作品 ——寛延3年（1750）から宝暦5年（1755）まで——

さて、寛延3年（1750）に制作された《楽志論図巻》【図1】には、《柳笑渡渉図》と《僊山樓閣図》にも見られる自由奔放な作風と異なり、緻密な細分に溢れた表現が示されている。山の形態は、輪郭線の太さや彩度を整えて描かれている。描線は柔らかくて潤いのある筆致になっている。この特徴について吉沢忠氏は、「描線に肥瘦とやわらかさを加えている」と述べている²⁾。さらに、所々で乾いた洗い筆線と針のように鋭い点描を加えて、岩石の皺とその上に発芽している植物が表されている。樹木の葉は濃くて細かい点描が施されているため、全体的には《僊山樓閣図》の樹葉に類似しているが、《溪橋詩思図》に見られる柔らかい米点と、空洞になった丸い点描による樹葉も部分的に見てとれる。代わりに、簡略にされた人物の姿は、立体感と動き感をもつ。この手法は、大雅が中国絵画に倣い、《楽志論図巻》では「南宗画の影響」が重視されている。例えば、佐々木承平氏は「全体を淡茶系統の色調に統一したこの図は、その細かい柔軟な筆線を重ねて多用する描法に南宗画様式の影響を強く反映している。また、樹木のパターンの類型が見られる点にも、大雅が何か手本となるべきものを学んでいると真摯な態度をうかがうことができる」と論じている³⁾。さらに松下英麿氏は、「細密、丹念な筆使いがみられ、しかも高踏的な文人味にあふれた力作で、大雅の南画家としての力量は、すでにじゅうぶんに観取できる」⁴⁾。なお、大雅の30代における筆使いについて指摘すれば、細密な手法を示す《高士訪隠図屏風》、また、細分化された形態モチーフによる作風の《山邨馬市図》などの筆使いが注目される。それとともに、緻密で丹念な描写は、どの程度まで南画の特徴だといえるか、という問題提起がなされるであろう。すなわち、文人画の表現は、緻密さの他に、柔らかい筆致と奔放で自由な描写となっている。しかし、画題における文人趣味については、松下氏と佐々木氏の解説に注目すべきであろう。特に大雅の画題は、後漢の文人仲長統『楽志論』から選ばれたと思われる。仲長統自身、後漢末の社会から離れて、山で隠遁者の生活を楽しんだ。優雅な高士の生活を賛美する『楽志論』は、大雅の作品の画題になったというわけである。なぜ大雅の興味が、「文人的生活の理想」に向かったかという理由は多様である。一方、江戸

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』81号、國華社、1959年10月、359-387頁

2) 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号、國華社、1959年10月、363頁

3) 鈴木進、佐々木丞平『池大雅』、集英社、1979年（『日本美術絵画全集』第18巻）、130-142頁

4) 松下英麿著『池大雅』、春秋社、1968年、63頁

時代の美術的背景を参考にすれば、中国文化への憧れ、または、自己表現の自由奔放な作風への傾斜は、時代の趨勢であった。他方、ばらばらに様式と手法を駆使する大雅は、奇抜な人物であり、町絵師でもあったにも拘わらず、ある意味で一般社会と対立する優雅な美術の道を選んだ中国文人の姿に共感したはずである。とにかく《楽志論図巻》は、大雅の作品の中で文人画的作品の一つである。すなわち、この親密さを示す絵巻には、中国画譜から選ばれた手法によって文人画的画題が描かれており、そこには柳沢淇園による題字と祇園南海による『楽志論』の全文が含まれている。要するに本作品は、文人的交流によって生まれた総合的な作品である。

寛延3年（1750）制作された《高士訪隠図屏風》【図2】は、精密な筆致で描き加えた詳細に溢れて、《前後赤壁図屏風》に始まった細分化された様式の拡張になっている。しかし、《前後赤壁図屏風》の岩石には、ところどころに明暗のコントラストによって示された角がった形がみられる。しかるに《高士訪隠図屏風》における描線、特に山の形態を描き出す描線は、しなやかであるため、柔らかくて丸みのある南宗画的筆致に共通している。とりわけ、遠景の山山においては、豊かに施された披麻皴が注目される。加えて、水の表現を比較すれば、《高士訪隠図屏風》の水面は、《前後赤壁図屏風》における水面よりグラフィックであり、版面によくみられる交差された波線によって表現されている。なお、画面の全体に施された細部、特に葉っぱの点描、点苔、点皴、水線などから判断すれば本図は、慎重に制作された屏風になる。そして、墨の濃淡も巧みに加減されている。そのため《高士訪隠図屏風》において大雅は、《前後赤壁図屏風》に示された巧みを一步向上したと考えられる。さらに佐々木承平氏は、《高士訪隠図屏風》と《楽志論図巻》を比較し、《高士訪隠図屏風》における「山水図の描写はダイナミックな深さをたたえ、絵画として根本的な骨格が大きく変化している」と述べている⁵⁾。また、佐々木氏によれば本図は、「大雅自ら構成感覚、絵画感覚を打ち出したものとして注目される」。つまり、この解説において「構成感覚」と「絵画感覚」という定義は細かく説明されていないが、おそらくここに大雅の深奥空間という技術が重視されていると思われる。言い換えれば、《高士訪隠図屏風》において画家は、明音の調整と形態位置づけによって立体的な空間を創造したわけである。さらに佐々木氏は、「楽志論」、《楽志論図巻》と《高士訪隠図屏風》の関係について論じている。特にこの三点においては、原本、模写、屏風作成という制作過程が重要であるという⁶⁾。なお、画題について考えるならば《楽志論図巻》と《高士訪隠図屏風》は、一列に並びやすい作品になるが、絵巻と屏風の形態にあたる違いがみられる。また、筆使いを検討すれば大雅は、《楽志論図巻》においてもっと緩い筆致を示すため、《高士訪隠図屏風》の慎重な細分化を達していない。従って《高士訪隠図屏風》は、《前後赤壁図屏風》とともに一群に分類される絵画になると思われる。さらに飯島勇氏は、《高士訪隠図屏風》の原点として『輞川集』を指摘し、「王維が輞川にもうけた別業において、雅友と唱和したものに『輞川集』があるが、本図はそれによったと思われるところから、近時『輞川逸趣図』の名で呼ばれている」という。加えて飯島氏は、「大雅が南宗画体で絵がいた早い例で、画致はこの十月に作った楽志論之図とほとんど同工で、やはり紀州におい

5) 鈴木進、佐々木丞平『池大雅』、集英社、1979年（『日本美術絵画全集』第18巻）、132頁

6) 鈴木進、佐々木丞平『池大雅』、集英社、1979年（『日本美術絵画全集』第18巻）、132頁

て描いたものと思われる」と述べている⁷⁾。なお、文人画的特徴として《高士訪隠図屏風》には、文人画的画題、南宗画的技法、柔らかい筆致による点皴などが扱われている。それとともに、絵の形式を考えるならば本図は、スケールの大きな屏風であり、職業画家として制作された作品であったという可能性が高い。そして、《高士訪隠図屏風》の画題は、大雅に好まれた高士隠居の物語になるが、他の画家による詩賛は加えられてない。それで《高士訪隠図屏風》は、純粋な文人画的作品と呼び難いと思われる。それより本図は、画家の技術的進歩を示し、細分化への傾向を表している。それとともに、大雅の美術的関心を参考にすれば《高士訪隠図屏風》は、多少とも南画的手法を含む屏風になる。

さて、宝暦5年(1755)に制作された《山邨馬市図》【図3-4】は、この掛幅を《前後赤壁図屏風》、《高士訪隠図屏風》などの細分化された形態モチーフによる作品群に位置づけるべきである。つまり、《山邨馬市図》の前景に詰め込まれた馬の群は、明晰な輪郭線によってモザイクのように細かく別けられており、装飾的絨毯のようになっている。言い換えれば、《前後赤壁図屏風》と比較すれば、《山邨馬市図》は、さらに切り刻んだ模様になっている。加えて黒田泰三氏は、「執拗なまでの群馬の描写であるにも拘わらず、画面は窮屈さを感じさせない。むしろ、のどかさすら漂う。この画趣は、馬市が催される山間の地の広さを表現し得た構図によってもたらされている。とりわけ画面右上方へと広がる田園風景には、大雅一流の気分の大きな空間表現を認めることができる」と述べている⁸⁾。従って、《山邨馬市図》の構成に見られる細くて鋭い馬の絨毯は、余白のある中景の山の形態と対比されている。また、所々で馬の形態は、岩石の間に伸びる樹木の幹と、控えめに配置された山小屋の屋根によって抑えられている。つまり、コントラストによって、空間を上手に表現している。しかし、遠景の空の空間は、そのほとんどが賛文の字に覆われている。すなわち、賛文の書体とその文字は、詰め込まれた馬の群に呼応している。そして、黒田氏も述べているように、画面の賛文を読むと、山九皐という画家の要求によって制作されたものであることが判明する。特に大雅は、中国唐時代の画家王墨の群馬図に倣って、首と尾の表現を駆使して《山邨馬市図》を描いたという⁹⁾。さらに、飯島勇氏によれば、「意表をついた着想、洒脱な筆致、まさに大雅独壇の画境というのほかはないが、これはおそらく、旅の間に見聞した景観を、空想にのせて、とめどもなく押しひろげたものなのであろう」¹⁰⁾。つまり大雅は、実景から受けた印象に個人的な想像力をつけ加えて、本作品を制作したわけである。とにかく《山邨馬市図》は、幕末期の文人の間に広まり、渡辺華山の縮図にも反映されている。特に松下英麿氏は、大雅の原本と華山の模写を比較しながら、次のように述べている。「この二図の、その線、点、色調などを比較すると、やはり原作と模写とでは筆力のちがいが表れるものごとく、華山のような高手も大雅も優遊たる毫端の妙には及ばない感じがふかい」と述べている¹¹⁾。なお《山邨馬市図》において大雅は、《前後赤壁図屏風》と《高士訪隠図屏風》における細分化された形態モチーフによる作風を発展させる実験を行ったと思われる。それとともに、空間構成と模様の側面から判断すれば、本図は《前後赤壁図屏風》や《高士訪隠図屏風》

7) 飯島勇、鈴木進『大雅・蕪村』、講談社、1973年(『水墨美術大系』第12巻)、159頁

8) 大岡信、小林忠『大雅』、講談社、1994年(『水墨画の巨匠』第11巻)、106頁

9) 大岡信、小林忠『大雅』、講談社、1994年(『水墨画の巨匠』第11巻)、106頁

10) 飯島勇、鈴木進『大雅・蕪村』、講談社、1973年(『水墨美術大系』第12巻)、165頁

11) 松下英麿『池大雅』、春秋社、1968年、98頁

にはかなわないとってよい。

以上、寛延3年（1750）から宝暦5年（1755）までに制作された作品については、次のようにまとめることができる。小作品である《楽志論図巻》は、自由奔放な作風とゆるやかな筆致によって作画されている。そのために、本作品の描き方は、《柳笑渡渉図》と《僊山楼閣図》の表現をてんかいさせたものと思われる。加えて、《楽志論図巻》は、南宗画的手法と画題を含む文人的な総合的制作の一例であり、大雅の作品では、文人画的要素の多い作品だといってよい。代わりに、《高士訪隠図屏風》と《山邨馬市図》は、緻密な表現を本領としており、《前後赤壁図屏風》に始まる細分化された形態モチーフによる作風への傾斜が続いている。それとともに、《高士訪隠図屏風》と《山邨馬市図》では、緻密さに差があることを見逃してはならない。《高士訪隠図屏風》は、慎重に描かれた詳細な部分を際立たせているにも拘わらず、しなやかで柔らかい筆致と、墨の濃淡の整理によって、大雅の絵画的な能力を表明している。他方《山邨馬市図》は、一層切り刻んだような装飾的模様が画面を占めて、より版画的筆使いと製版的ともいえる線描の特質を目立たせている。その上、空間配置を検討すれば、《高士訪隠図屏風》の広い遠景と山水の均衡が目される。しかるに《山邨馬市図》の実験的で詰め込まれた構成は、多少とも余白に欠けているとってよい。

従って、多様な表現を示す池大雅の中期の作品群は、比較的統一感を示しているといつてよい。それとともに、この時期の大雅は、屏風などの大画面作品の制作に取りかかっている。すなわち大雅は、構成と技法の問題を重視し、細分化された形態モチーフによる表現だけではなく、自由奔放な筆致としなやかな線描にも取り組んでいた。

なお、細分化された形態モチーフへの愛着が、いかなる理由に基づいていたかを指摘することは困難である。つまり、江戸時代の文人画制作においては、中国絵画への憧れとともに、中国画譜による実験模索が追及された。大雅は、日中の文化交流によって、様々な中国絵画を学習した。その場合に、選択の幅の広い絵手本や中国画家の作品などは、いうまでもなく、個人的好みに基づいていた。要するに大雅は、技法を身につける目的をもって、制作に取り組んだのであろうか。言い換えれば、中期の制作において大雅は、細分化された形態モチーフを駆使する表現を習得しようとして、その技術的水準を高めたと考えられる。

二、池大雅の40代前期 ——宝暦13年（1763）から明和3年（1766）までの作品をめぐって——

宝暦13年（1763）に制作された《山水図画帖》【図5-6】は、十図による小画面の山水図である。ここで紹介する二図の作風は、かなり異なっている。まず、潤いのある筆致で描かれた木立の島を表す風景について論じると、この茫洋とした作風は、大雅の作品には、多くを見出せないが、これまでに解説された作品を思い出させれば、本図は《柳笑渡渉図》の湿っぽい筆致と濁った色彩に近い。すなわち、木立の形態では、藍と墨が混じって、濁った印象が生まれている。さらに、暈した背景の上に群葉を表す丸い線を付け加えている。この空洞のような丸い群葉は、《溪橋詩思図》と《高士訪隠図屏風》などにも部分的に見られるが、《山水図画帖》の木立の場合は、葉の輪郭がさらに瀾漫した太い線で示されている。また、間近な視点から見られた樹木と川の風景も存在する。この真景図において大雅は、藍を塗

って基礎的な形態を形象化し、その後で、濃い描線の太さを整えて、坂の輪郭と樹木の幹を表し、またその上に鋭い描線によって細かい部分描写（波や葉など）を加えた。この制作過程は、《渭城柳色図》の描き方に非常に類似しているが、《渭城柳色図》のような鋭くて繊細な表現と、明るく純粋な印象には達していないと思われる。しかし、樹木の幹における線の太さの多様さ、また、施された色彩の濃淡とその調和は、習得された技術の証明であり、風景には立体感と写実感が見られる。加えて、肌を表す細くてしなやかな線は、樹木のまとまりに運動感を与えている。佐々木承平氏によれば、本図は「大観的山水図ではなく、葦の葉のそよぎや、木立、山並などかなり間近に視点がおかれ、通常の山水図に比べると山水自然の生態が実にいきいきと伝えられている」という。従って《山水図画帖》には、真景図でありながら、第一に、ある風景の印象が伝えられる。すなわち、佐々木氏によれば、「玉州は、実景を描き試みよう、きもなくば、山水の真の面目は一新できない、と主張するが、この斬新な自然景の描写も、そうした試みから生まれてきたものに相異なる」と論じている¹²⁾。従って、《山水図画帖》の十景においては、実景から受けた画家の印象が明白に表されて、それとともに、デッサンにおいては、ある程度の簡略化がなされている。言い換えれば、本図に描かれた風景には、写実的印象と写生的外観との均衡が感じられる。

同じ宝暦13年（1763）に制作された《蘭亭曲水図・竜山勝会図屏風》【図7】においては、大雅の作風がさらに変化している。とりわけ岩石の表現に注目すべきである。すなわち、力強い筆致で描かれた岩の表面、また岩の形態における流れるような動きが目立っている。佐藤康宏氏によれば大雅は、「墨面を広げ明音のコントラスト作りながら岩を面的に形成する」が、その表現は、地層的な表し方ではなからうかと思われる。そして、この濃い色彩によって塗られた力強く延長された岩石の形態は、部分的に《箕山瀑布図》にみられる。しかし、《蘭亭曲水図・竜山勝会図屏風》における岩の動きは、《箕山瀑布図》の岩とは異なり、力とともにしなやかさをもつ。この力感は、色調の強い色彩と傷のような乾燥した筆触りによって生み出されている。特に画面では濃い藍と緑が目立っている。つまり大雅は、墨のコントラストよりも色彩と形態の配置におけるコントラストを重視したと推測される。特に佐藤康宏氏は、本屏風を「金碧青緑山水」として解説している。また佐藤氏は、「岩の輪郭線は太く連続的で、斧劈皴はしばしば岩を塗抹する墨面となり、披麻皴が併用され、点苔が多数打たれる。また、木の幹は淡墨を帯状に用いて描き、樹葉には墨調に濃淡の差をつける」と論じている¹³⁾。従って、その手法の組み合わせによって流動的な動きと力強さの均衡が生み出されていると思われる。つまり、調整された色彩の濃淡によって形象化された岩の形態は、流動的なデッサンの描線と合体されるため、しなやかな動きのある生き生きとした構成が生み出されている。そして吉沢忠氏によれば、「《蘭亭曲水図》には、いくぶんとげとげしい、かたい描線がみられるにしても、40代の大雅のもつ要素を多分にふくんでいる。《竜山勝会図》が30代の画の延長であり、その一段の飛躍であるとすれば「蘭亭曲水図」は、すなおに40代の様式にむすびつくであろう。そうすると、大雅の完成した様式への転換期は《雲林清暁図》から《竜山勝会図》

12) 鈴木進、佐々木丞平『池大雅』、集英社、1979年（『日本美術絵画全集』第18巻）、29頁

13) 佐藤康宏「研究資料 池大雅筆《李白詩意図襖》、『國華』1085、國華社、1986年7月、46頁

のあたり、だいたいにおいて、三十代末期から四十ごく初期と考えてよからう」と論じている¹⁴⁾。さらに、佐々木承平氏は、《竜山勝会図》の空間配置に注目し、「樹木越しに遠山や集落が望まれるという安定した構図と遠近感が特色となっている」と述べている。一方、「《竜山勝会図》には、流觴曲水の遊びがくり広げられている山間の表現のダイナミックな描写に注目すべきであろう」と指摘している¹⁵⁾。なお、《蘭亭曲水図・竜山勝会図屏風》の構成、またはそれに基づく空間の配置は、幾人かの研究者によって注目された長所であり、大雅の40歳以後に制作された大きな作品《山亭雅会図襖》などにおいてよく表れる表現方法である。つまり大雅は、40歳を越えて大きな空間配にかかわる技術を完全に習得したといつてよい。ところで、小林忠氏と河野元昭氏は、《蘭亭曲水図・竜山勝会図屏風》を大雅の様式の完成度を示す作品としている¹⁶⁾。例えば、小林氏によれば、この作品は、スケールの大きい大雅晩年の様式の基本的要素をほとんどすでに備えていると述べている¹⁷⁾。確かに、すでに述べた特徴から判断すれば、本屏風は、よく整理され、確固とした作風を示している。しかしそれ以後、大雅の制作をめぐるのは、《十便画帖》、《洞庭湖図巻》のように異なる表現の絵画が見られる。大雅の作風の完成を、時間の範囲内で考えて、一つの様式に結びつけるべきかどうかは議論の余地を残していると考えられる。加えて、小林忠氏は、《竜山勝会図屏風》において「近景と遠景を劇的に対比させるこうした構図法は、奥行きの高いダイナミックな空間をとらえるのに便利な手法であり、大雅晩年の大作にくり返し用いられることになる」と述べている。また、「蘭亭修禊図」とともに示される「柔軟な描線と明朗な色彩は、あの俵屋宗達を思い出せるほどに日本絵画の良質な伝統に遠く由来するものとも思われ、日本文人画の自立を記念するにふさわしい無垢でほがらかな画面を作り出している」と述べている¹⁸⁾。言い換えれば、この解説においては、もう一度大雅の制作における文人画的位置づけに関わる問題が論じられている。しかし、《蘭亭曲水図・竜山勝会図屏風》は、南宗画的手法と中国画題、『晋書』の孟嘉伝などに含まれるにもかかわらず、完全な文人画とは呼びにくい。つまり、この作品は、スケールの大きな屏風であり、印象的で力強い表現が示されている。とりわけ、この屏風には、無垢でほがらかな表現とともに、文人画に固有で自由奔放な作風が見られない。つまり大雅は、堂々とした印象深い表現を目指したと思われる。すなわち、大雅の40歳以後の大画面の作品における荘厳とでもいふべき作風は、文人画家の作品には見られないわけである。

続いて、明和二年（1765）に描かれた《日本十二景図》は、六曲一双の貼り交ぜとなっている。ここで大雅は、《宮島図》【図8】と《松島図》【図9】において、異なる作風を採用している。つまり、各図における風景は、かなり高い視点から描かれているにもかかわらず、それとは違った別の構図によって造形化されている。宮島図における廻廊は、俯瞰的に描かれているため、平らな屋根の表面が形象化されている。また水面は、水をたっぷり含んだ筆致で描かれて、その上に廻廊を映す「水鏡」の描写が、

14) 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、131頁。

15) 鈴木進、佐々木承平『池大雅』、集英社、1979年（『日本美術絵画全集』第18巻）、136頁

16) 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

17) 大岡信、小林忠『大雅』、講談社、1994年（『水墨画の巨匠』第11巻）、97頁

18) 大岡信、小林忠『大雅』、講談社、1994年（『水墨画の巨匠』第11巻）、97頁

暈した墨によって写されている。また、松島図においては、明瞭な形態が画面を占めており、その中に濃くて黒い墨によって塗られた松の幹が目立っている。加えて、松の幹とその枝には揺れの動作が感じられるため、全体の構成にダイナミックなリズムが加えられている。しかし、構図の視点は宮島図より低く、もっと前面寄りに配置されている。加えて、松下英麿氏によれば、《日本十二景図》は、「南画、文人画というよりジャンルを超えて、大造形家としての大雅をみる感をふかくする」。つまり、先行研究において本作の構成が高く評価されていたということがわかる。そして、宮島図の技法について松下氏は、「大雅が鈎勒体を用いず、没骨描ともいべきで」、極めて近代的で清新な感覚のあふれた傑作である」という¹⁹⁾。加えて、飯島勇氏は、それぞれの図における斬新な画致を重視し、「墨技にみる不思議な墨調はいわゆる風をひいた紙（どうさがところどころ抜けた紙）を用いたため」という²⁰⁾。代わりに、神谷浩氏は、「大雅には琳派の影響の色濃い作品があり、本図についても宗達の水墨画から学んだとの指摘もある」と述べている。それとともに神谷氏は、彭城百川の天橋立を描いた俳画は「本図と同じような俯瞰構図を持ち、筆墨画法も共通している」と詳しく指摘している²¹⁾。従って、《日本十二景図》において大雅は、俯瞰的視点、または粗くて墨の濃い筆致を採用し、《宮島図》と《松島図》では大和絵と琳派の技法を用いたと言われている。つまり《日本十二景図》の場合、大雅は、文人画的技法よりも日本の伝統的な絵画の筆使いを発揮している。ともかく、この手法は「日本十二景」という伝統的な画題にふさわしい。そして、宮島の風景は、現地特有の湿度の高い気候にあたる印象的感覚をもっともらしく伝えている。松島図も、その景色に浮かび上がる松の鋭い輪郭をよく写している。そのため《日本十二景図》は、真景図であるにもかかわらず、それぞれの風景表現は、写生あるいは写実、どちらの枠にもはまらないという説が支持される。例えば、神谷氏は、大雅の風景の捕らえ方について次のように述べている。「旅先での風景のイメージを自らの心で増殖させ、それを表現するにあたってふさわしい表現形式を選択し、しかもそれを的確に表現することが、大雅には可能であった」という²²⁾。さらに、飯島勇氏によれば、この作品は、他の大雅の真景図とは異なり、その描写には「写意的な面も多く加えられているので、水墨画としての表現が自由でまたいろいろな様式が採用されている」という²³⁾。鈴木進氏は、「日本十二景図でも、宮島や松島は実景ではあるが、すでに印象的な表現になっている。しかし、その実態を、写生的以上に適確にとらえて、すぐれた作品となっている。まず対象とじかに対決することである」という²⁴⁾。加えて、鈴木進氏によれば、「大雅の作品は、ただ南画様式の完成された「型」をかりて構成した山水図ではなく、つねに、風景の実感にうらづけられたエスプリによってささえられている。といっても、実景を写生的に描いたものは、ほとんどみあたらない」という²⁵⁾。なお、《日本十二景図》は、それぞれ日本の名所を表しているが、その風景は真景というよりも、画家が現地で受けた印象を伝える

19) 松下英麿『池大雅』、春秋社、1968年、152頁

20) 飯島勇、鈴木進『大雅・蕪村』、講談社、1973年（『水墨美術大系』第12巻）、166頁

21) 大岡信、小林忠『大雅』、講談社、1994年（『水墨画の巨匠』第11巻）、105頁

22) 大岡信、小林忠『大雅』、講談社、1994年（『水墨画の巨匠』第11巻）、105頁

23) 飯島勇、鈴木進『大雅・蕪村』、講談社、1973年（『水墨美術大系』第12巻）、166頁

24) 鈴木進「大雅の藝術」、『MUSEUM』75、美術出版社、1957年6月、12頁

25) 鈴木進「大雅の藝術」、『MUSEUM』75、美術出版社、1957年6月、12頁

ものである。すなわち、この作品においては、大雅が目前に見た景色は、彼の知覚と感覚によって変貌させられ、いわば「真正」に伝えられた。つまり、《日本十二景図》は、大雅が受けた印象の「真正」の写しになるといってよい。

さて、明和3年（1766）の《六遠図》【図10】は、宋時代の郭熙と南宋の韓拙によって論じられた遠景の概念に基づいた六幅対の作品である。すなわち、韓拙が郭熙の「高遠」、「平遠」、「深遠」に、「闊遠」、「迷遠」、「幽遠」を加えたと言われる。その「遠」の概念は、東洋絵画の遠近法の軸とでも言うべきものであり、文人画家たちの中で広く普及したわけである。佐々木承平氏によれば、「大雅が中国絵画全般の中から特に「遠」の問題をとり出していることは、彼の関心の向け方からすれば当然であったといえる。高さ、広さ、深さという三つの「遠」は構図上の基本軸であるが、これにもう少し自然の微妙な変化または、情緒的作用が加えられて「三遠」の概念が拡大される」²⁶⁾。つまり、《六遠図》において大雅は、空間配置に関わる問題を検討し、実験的表現よりも東洋的遠近法の原則によって支配された形態を重視したと考えられる。そして、迷遠図などでは、細くて折れた線によって描かれた山肌は、かなり平板な印象を作り出している。従って、本図においては、線の骨組みが主な視覚的表現となっている。さらにその輪郭に、披麻皴と点苔を施して立体感を生み出している。その手法によって、色彩感覚としなやかな運動感を作り出している。そのため、佐々木氏によって注目された情緒的作用という感覚が与えられていると推測される。それとともに、《六遠図》においては、絵画的描き方よりも、版画的表現が目立ち、中国の版画による画譜が原本として用いられた可能性が高い。加えて、画面構成を組み立てる線の骨組み、また、それに加えられた手法は、詳細であり、細分化された作風に近づいている。そのため、この作品は、先に検討した《前後赤壁図屏風》、《高士訪隱図屏風》、《山邨馬市図》などの作品群に位置付けられるべきである。松下英麿氏の解説によれば、《六遠図》は、「大雅が南宮大湫の依頼によって描いたもので、大湫はその図に、知友の五人に賛を頼んだもの」である²⁷⁾。しかし、《六遠図》においては、モチーフにおける大雅独自の解釈、特に《山亭雅会図襖》などに見られる作風の多様性が示されていない。つまり、本作には細井平洲、宮崎筠圃などの儒者が賛を入れているにもかかわらず、全体的な視覚的表現は、独自の解釈にまで達していない。そのため本図は、大雅風の独自の作品とも、文人画的作品とも呼べない。言い換えれば《六遠図》は、中国絵画の習得につながる依頼作であるが、大雅の造形力と想像力を含む才能を十分に発揮してはいないと思われる。

宝暦13年（1763）から明和3年（1766）までに制作された作品を検討すれば、その中に真景図の二点、《山水図画帖》と《日本十二景図》、または分析的な作風を示す山水図の二点、《蘭亭曲水図・竜山勝会図屏風》と《六遠図》を見てとることができる。真景図の場合は、《山水図画帖》も、《日本十二景図》も、実景よりも実際の風景から受けた大雅の印象を伝えているといってよい。線描と筆触の両側面において、《山水図画帖》は、部分的に《渭城柳色図》の鋭い描き方と《柳笑渡渉図》の湿っぽい筆致と関連するが、《山水図画帖》における山水のデッサンは簡略化されたため、写実的印象と写生的外観の均衡が発揮される。それに対して、《日本十二景図》では、俯瞰的視点と粗くて濃い墨の筆致が用いられ

26) 鈴木進、佐々木丞平『池大雅』、集英社、1979年（『日本美術絵画全集』第18巻）、136頁

27) 松下英麿『池大雅』、春秋社、1968年、152頁

て、大和絵と琳派の影響が示されている。この表現は、大雅の作品群においては、かなり稀であるが、それによって風景の実感、特に湿気の多い宮島の景色、松島の景色に見られる鋭いシルエットなどが真正に伝えられている。そして、《蘭亭曲水図・竜山勝会図屏風》と《六遠図》には、分析的な作風が採用されているにもかかわらず、ジャンルの特質による違いも明らかである。《蘭亭曲水図・竜山勝会図屏風》は、スケールの大きな屏風であり、堂々とした荘厳な表現を示している。加えて、この屏風は、大きな空間配置に関わる大雅の巧みさを具体化している。そのため、《蘭亭曲水図・竜山勝会図屏風》は、大雅様式の完成にあたる代表作として挙げられた。他方、《六遠図》は、中国の絵画論における遠景の概念に基づいた六幅対であるが、大雅独自の解釈を示してはいない学習的な作品として受け取るべきであろう。

三、池大雅の40代後期 ——明和8年(1771)の《洞庭赤壁図巻》と《十宜帖》を中心に——

明和8年(1771)大雅は、有名な《洞庭赤壁図巻》【図11】を描いている。中国の洞庭湖を示す図巻は、複数の視点を合併したパノラミックな風景であり、他の大雅の山水図とは異なっている。例えば、山の描き方において、大雅は、二つの表現法を採用した。すなわち、遠景に広がる平坦な山並みと中景と前景に配置された立体感のある山坂である。遠景の山並みには色彩が施され、その調子によって空間に対する感覚が示されている。他方、立体感のある山坂は、柔らかい皴線と鮮やかな点描によって形象化されているが、他の大雅の作品に見られる山とは異なっている。とりわけ、柔らかくてかなり低い形態を持つ山坂は、画面の前景と中景に散らされた。この地図のような視覚的表現は、後方の二次元的で平坦な山の表現と交わって、総合的なイメージを生み出している。《洞庭赤壁図巻》の色彩は、かなり鮮やかであり、特に樹木と背景のコントラストが明白に示されている。樹木の形態は、濃い緑青の斑点によって、画面全体にリズムカルな雰囲気をもたらし、その上に小点や痣のような細かい線で枝や葉っぱが示されている。鋭い波の線は、《渭城柳色図》における水面の表現に関連していると思われる。それとともに、聚落の小屋は、朱と藍で描かれて、簡略化された象徴的な形態を示している。人物は小さくて、わずかな線で形成され、大雅風の滑稽な特徴を示している。つまり、図巻の全体的デッサン、その線的表現と色彩によって形成された山水の形態は、簡略化されているため、遊び心のある印象が与えられる。つまり、緻密な描写による部分が見られるにもかかわらず、全体的には繊細で精密な絵画とは言えない。それとともに大雅は、《柳笑渡渉図》のように自由奔放な表現までは行っていない。精密さと奔放さの間とでもいべき均衡をとった作風だと思われる。さらに、佐々木承平氏は、「洞庭湖やその周辺の名勝については、絵や版本、あるいは中国の記述や詩文で馴れ親しみ、大雅自身、まるで手にとるようにそのさまを彷彿と脳裏に想い描くことができたに相異なる」と述べている²⁸⁾。すなわち、《洞庭赤壁図巻》の先行解説においては、実景と理想景の問題に言及されていることがわかる。なお、この図巻は、明代の画家楊聖魯の原画に倣って描かれたものであると伝えられている。しかし、その原本はどのような図であったのかは明白でないため、大雅の空間造型がどの程度まで独自性をもっているかについては判断

28) 鈴木進、佐々木丞平『池大雅』、集英社、1979年（『日本美術絵画全集』第18巻）、134頁

しにくい。一方で《洞庭赤壁図巻》は、大雅自身が見たことのない理想的な中国の風景である。他方、桑山玉州の『絵事鄙言』によれば、大雅は《洞庭赤壁図巻》を描くために、琵琶湖まで数回出かけて、波の動きを熟視したことが知られている。要するに本図巻は、实景と理想的山水、または模写による山水を結合したものであると言ってよい。さらに佐々木氏は、「大雅が日本の真景図を描く場合と異国の山水自然を想い描く場合との間に、あまり壁を作っていなかったことを物語る話でもある」と指摘しことがある²⁹⁾。特に《洞庭赤壁図巻》には、様々な風景が溶け込んで、その境界を定めることは困難である。加えて、《洞庭赤壁図巻》の全体的評価については、主に二つの意見がみられる。一つは、大雅の能力を積極的に発揮した総合的作品だという解釈が見られる。例えば、松下英麿氏は、《洞庭赤壁図巻》について次のように記している。「その樹法、点描、さらに設色の絢爛、それも朱・藍の上に重ねた金彩の秀勁などにいたっては、大雅の芸術的全感覚をこの一図に傾注し尽くした感がある」³⁰⁾。さらに、佐々木氏によれば、「本図巻は当初から文人の間に著名のもので」、大雅の親友にあたる書などが全てととのえられた作品である³¹⁾。他方、本図巻を文人画の作品として位置づけるべきであるという解説もある。例えば、小林忠氏によれば、《洞庭赤壁図巻》には、「大雅周辺の多くの雅友が書を寄せてかかわっている」ため、「あらゆる意味で、日本文人画の記念的な遺作と称するにふさわしい」という³²⁾。従ってこの作品は、もちろん、ある程度は多くの文化人の足跡を示す協作であるに違いない。また、楊聖魯の原本に基づいた中国文化への愛着を示す作品でもある。しかし、作風と技法については、この図巻は、金泥を含む鮮やかな色彩を示す山水となっており、装飾的な形態とパノラマ的な視点を組み入れた風景であると言ってよい。その表現は、本来の中国文人画にあたる特徴とはかなり異なっている。佐々木氏によれば、大雅は、「皴には金泥のくくりを入れ、樹幹部分に金泥を入れるなど、いわゆる金泥山水と呼ばれるもっともオーソドックスな表現方法を採用している」らしい³³⁾。いわゆるオーソドックスな表現法であることから、文人画にはあたらぬ作風だと考えられる。それというのも、文人画家たちは、学術的でアカデミックな描き方を超えて、自由奔放な作風を目指したからである。《洞庭赤壁図巻》の場合、大雅は、中国の原本に倣って、若年の時に学習した技法を総合的に採用し、精密さと奔放さの間にある独特の表現を示す作品を描いた。加えて、この図巻は、大雅自身が見たことがない理想的な洞庭湖、楊聖魯の原本から倣った洞庭湖、また直接熟視した琵琶湖を混在させており、いわば理想・模写・实景にあたる三つの風景を合併した山水図である。

《十便十宜画冊》【図12-13】は、与謝蕪村とともに制作された優れた作品であり、《十便帖》が大雅の筆、《十宜帖》が蕪村の筆になると知られている。さて、《十便十宜画冊》は、清初の文人、李笠翁の別荘であった伊園での生活を賞賛した詩、『十便十二宜詩』のモチーフに基づいて描かれたものである。明和8年（1771）に描かれた《十便帖》は、画冊形式の作品であるため、他の大雅の屏風、襖絵、掛幅、絵巻などとは異なっている。すなわち、小さな画面内に、ひとつずつ異なる場面が紹介されており、そ

29) 鈴木進、佐々木丞平『池大雅』、集英社、1979年（『日本美術絵画全集』第18巻）、134頁

30) 松下英麿『池大雅』、春秋社、1968年、183頁

31) 鈴木進、佐々木丞平『池大雅』、集英社、1979年（『日本美術絵画全集』第18巻）、134頁

32) 大岡信、小林忠『大雅』、講談社、1994年（『水墨画の巨匠』第11巻）、104頁

33) 鈴木進、佐々木丞平『池大雅』、集英社、1979年（『日本美術絵画全集』第18巻）、134頁

れぞれの場面において独自性と連続性という問題を解決しなければならなかったようである。《十便帖》を検討すれば、柔らかい色彩と優しく暈した墨で造形された《眺便図》がある一方、鮮やかで生々しい表現を示す《釣便図》も見られる。人物の姿は、《十宜帖》の全ての場面において見受けられ、大雅らしい滑稽な様子で描かれているが、その輪郭線を見ると、《渭城柳色図》と《溪橋詩思図》などにおける人物よりも、さらにくだけた様子で形象化されている。佐々木承平氏によれば、「大雅は、十便詩にうたわれた自然に対する人間の営み、その触れ合いの機微を個性豊かに、かつ大きくゆったりと描いている。柔軟で、かつ弾力性とはりのある筆致や色彩効果を巧みに利用し、淡彩ながら彩色の豊かさを感じさせるその技法からみても、大雅のもっとも充実した時期の製作であることがわかる」³⁴⁾。さらに神谷浩氏は、《十便帖》の解説において佐々木氏と同じく、大雅特有のしなやかで軽く柔らかい描線と澄明な色彩を重視し、自由な画面の雰囲気賞賛している³⁵⁾。加えて、松下英麿氏によれば、「大雅は稀なカラリストとして天賦の才能を、そのなかに強く織出している。大雅があくまで駘蕩悠揚としながらも、能動的に筆をはこんでいる」と評した³⁶⁾。まとめると、《十便帖》の先行解説においては、描線のしなやかさと筆遣いの自由さ、また色彩の豊かさは、作品の長点として賞賛されていたことがわかる。それとともに、この作品の主な視覚上の説得力は、筆致のリズムによるものと思われる。すなわち、《十便帖》は、最もゆったりとした作風を示す作品であるにもかかわらず、画面全体の形態は、線と点描のリズムによって纏めている。加えて、その紅葉と田畑の点描、楼閣の屋根と人物の姿を形成する描線の律動は、画面に軽快感を生み出している。そのため、この作品は《蘭亭曲水図・竜山勝会図屏風》などの大きな作品に見られる堂々とした印象が欠けている。それとともに、《山邨馬市図》のような分析的で細かい描法からも距離がある。さらに、《十便帖》には自由な作風が見てとれるが、その描き方は、《溪橋詩思図》のような暈した墨による暈した造形でもない。そして、同じ年に制作された《洞庭赤壁図巻》と比較すれば、《十便帖》には、挿絵的性格と奇妙な要素が強いため、この二作品は類似していない。大雅は《十便帖》の中で、『十便十二宜詩』の個人的解釈を行って、文人画的作品を描いたとあってよい。とりわけ飯島勇氏は、「大雅は詩意を説明的に描きあらわすのではなく、画魂の中に詩意を濾過し、これを大雅自身の画世界に再生のうえ表現している」³⁷⁾と述べている。《十便帖》は、尾張国鳴海の封家、下郷学海の企画によって作られた画冊であり、学海と与謝蕪村などの間に起こった藝術的交流の証明にもなる。すなわち、この作品においては、中国的画題が選ばれているが、隠遁者の生活は、画家の個性的解釈を通じて伸びやかで自由な作風によって表現されている。そのために、瞑想的な雰囲気に溢れる《十便帖》は、大雅の作品において、最も文人画的作品の一つであると考えられる。さらに、神谷浩氏と鈴木進氏など、多くの先行研究者によれば、《十便帖》は、大雅の天才的資質が最も充実した時期、あるいは彼の藝術がすでに完成した時期にあたる。また、この作品は、「わが国の画冊中の王座をしめる作品である」³⁸⁾という意見も挙げられる。いわゆる多数の解説における評価の一致に注目すべきである。それとともに、この

34) 鈴木進、佐々木丞平『池大雅』、集英社、1979年（『日本美術絵画全集』第18巻）、137頁

35) 大岡信、小林忠『大雅』、講談社、1994年（『水墨画の巨匠』第11巻）、104頁

36) 松下英麿『池大雅』、春秋社、1968年、188頁

37) 飯島勇、鈴木進『大雅・蕪村』、講談社、1973年（『水墨美術大系』第12巻）、160頁

38) 松下英麿著『池大雅』、春秋社、1968年、184頁

充実感が、どのようなものであるかという問題が残されている。すなわち、20世紀の解説をめぐって、《十便帖》の充実感は、その色彩と筆致の習得、あるいは技術的特徴であるという意見になる。例えば、飯島勇氏は、「大胆な歪形や誇張をともなう画面構成、生气に満ちた描線や点苔、さらに豊かな色彩感覚等に目を見張らせるが、題詩の書致また画のそれとよく呼応して、書画一致の妙境に眼福をほしいままにさせる。競作とはいいいながら、覇は明らかに大雅のものである」³⁹⁾と述べている。それとともに、大雅の技法の巧みさだけでなく、彼の思想における独自の解釈もその充実感に含めるべきである。とりわけ、その自由な解釈は、日本の文人画家によって高く評価されていた。特に『山中人饒舌』において田能村竹田が、大雅の作風を「逸筆」と名付けたことは広く知られている⁴⁰⁾。大雅は、20代に見られた中国の原本の模写という範囲を超えて、文人画的画題を思うがままに、ゆったりと受容した。しなやかな描線と鮮やかで紅い点描は、大雅の美的意思に従って、「自由である」という感覚に溢れる想像的なイメージとなっている。とりわけ、《十便帖》においては、習得された技法と個人的な解釈、この二つの不可欠な側面が巧みに総合させられているため、充実感が浸透しているといつてよい。

要するに、明和8年（1771）に描かれた大雅の二点の晩年作を検討すれば、それらは作風の異なるものがある。まず大雅は、比較的小さな画面の掛幅と画冊の形式を選んだ。そのため、《洞庭赤壁図巻》と《十便帖》の形態全体は、簡略化され、色彩の調和によって、装飾的に活性化されている。それとともに、《洞庭赤壁図巻》においては、濃い色調が用いられているため、その山水から、さらに重い感じが与えられる。それに対して、《十便帖》には、人物と建物の形態が比較的大きく描かれているにもかかわらず、線のしなやかさと色彩の格調の高さによって、軽快感のある雰囲気が生み出されている。《洞庭赤壁図巻》において、大雅は、ある程度、すでに大雅が習得していた技法を採用し、緻密な筆致と自由奔放に施された色彩を用いた。大雅は、すでに身につけていた複数の作風を折衷し、総合的なイメージを描いたのである。それに対して《十便帖》は、他の大雅の作品とは異なり、最もゆったりとした描法を示している。すなわち、大雅は、習得した巧みな技法を採用し、中国の原本を超えた『十便十二宜詩』の個性的解釈を具体化したのである。そのため、この作品は、瞑想的感覚に溢れる文人画の作品となっている。他方、《洞庭赤壁図巻》は、中国の原本に基づく共同制作であるにもかかわらず、筆致と技法は、本来の中国の文人画から離れている。つまり、理想的な洞庭湖の景色と、原本に従った洞庭湖の景色と、琵琶湖の実景、これら三つの風景を共に織り込んだ山水画となっているのである。

四、先行研究における大雅の様式論をめぐって

以上、これまで年記のある大雅の山水図をめぐって、20代から40代末までの藝術的表現を見てきた。このことに関して、先行研究において言及された大雅の様式と、その完成（円熟）をめぐって、幾つかの議論を紹介しておきたい。

大雅の藝術とその全体的な特徴については、鈴木進氏によって1957年に書かれた論文が注目される。

39) 飯島勇、鈴木進『大雅・蕪村』、講談社、1973年（『水墨美術大系』第12巻）、160頁

40) 竹谷長二郎「田能村竹田画論『山中人饒舌』訳解、笠間書院、2013年、81頁

すなわち、鈴木氏よれば、「大画様式を確立するまでの道程は」、「あらゆる画派の遍歴であったが、やがて、創造的な大雅の個性に統合されていった。その時期は、やはり、三十代の半ばをすぎたところであろうか」⁴¹⁾。そして、大雅の色彩感覚について鈴木氏は、次のように述べている。「色彩にしても、年譜によれば設色之法を柳里恭にうけたというが、あの水彩画のような鮮麗な色観は、むしろ、芥子園画伝の版画の彩色からヒントを得ているように思われ農彩の金碧山水画には、長崎派や黄檗派画系のあくの強さにつながるものがあるように思われる。大雅はカラリストであると言われているが、色としては、豊富なものではないが、その印象的把握に、感覚的なものがあるからであろう」⁴²⁾。鈴木氏の解説によれば、大雅の様式は、画家の30代後半にあたるものであり、また大雅の藝術に影響を与えた様々な流派を別にすれば、大雅のもって生まれた感覚的な特質を重視しなければならない。

鈴木進氏の論文以後、松下英麿氏は、大雅の制作を各年代に分けて詳しく検討し、20代を「勉学時代」、30代を「様式模索時代」、40代を「絢爛たる開花」の時代と名付けた。20代から「大雅の純粹の絵画意識が芽ばえ、中国の画本を座右にしてではあるが、表現の苦心をつぎつぎとかさねている」という。そして松下氏は、「大画の三十代は、自己の様式確立のための苦惱期であった。前半期には、20代からの延長として、様式的になお定立しない作品があるが、後半期には、しだいに用筆、構成ともに独自の手法、きめ手が案出されて、のちの完成期へとしまわれて行く」と述べている。つまり松下氏は、鈴木氏の様式成立についての説を支持している。要するに、「三十代の主体の定着しない不安定な足ぶみから俄然速度を早めて、この四十歳の峠にくると、豁然と眼前が展開した大きくのびのびと羽ばたく姿勢をとっている。その空間の力強い造型的把握、そして色彩の微妙なトーンの操作、総じて画面の処理が洗練され、いわゆるコツをすっかり手中に収めた落着きがある」という⁴³⁾。

続いて、1986年に佐藤康宏氏は、先行研究の様式論に細分化された作風の特徴を付け加えた。すなわち、「四十七歳の作と推定できる《十二ヶ月離合山水図屏風》(出光美術館蔵)、明和七、八年の作と推定される《西湖図》、《虎溪三笑図》(万福寺蔵)を見ると、彼の(大雅の)関心は、細分化された線を集積して岩を造形する方向へ進んだのがわかる」という⁴⁴⁾。

また、2003年に河野元昭氏は、大雅の20代にあたる作品について新たな解釈を行った。河野氏は、「大雅二十代の作品に、神経質な描線、粗荒な筆致、不安定な構図、奇矯な構成、沈鬱な画趣などがしばしば看取されること、それが若き大雅の精神状況と関係するのではないか」という可能性を指摘している。「しかしそれらは、三十代に入るとほとんどなくなってしまう。やがて天真爛漫、天衣無縫、超凡脱俗と形容されるような大雅様式が完成の時を迎えることになる」という。そして、河野氏は、「その理由として、精神状況の変化があったとすれば、まず考えられるのは玉瀾との幸福な結婚ではなかろうか」⁴⁵⁾と述べている。つまり、河野氏の新たな説によれば、大雅の様式は、20代のおわりに、玉瀾との結婚によって変化し、完成へと向かい始めたが、それとともに大雅は、「ついに達成した様式完成の高らかな宣言」

41) 鈴木進「大雅の藝術」、『MUSEUM』75、美術出版社、1957年6月、12頁

42) 鈴木進「大雅の藝術」、『MUSEUM』75、美術出版社、1957年6月、11頁

43) 松下英麿『池大雅』、春秋社、1968年、42、134頁

44) 佐藤康宏「研究資料 池大雅筆《李白詩意図襖》」、『國華』1085、國華社、1986年7月、46頁

45) 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318頁

として、40一歳の時に制作した《龍山勝会・蘭亭修禊図屏風》と《金碧山水帖》を制作したという⁴⁶⁾。さらに、小林忠氏は同じく、「大雅様式の完成を告げる記念的な作品は、宝暦十三年（一七六三）四十一歳の秋七日に描かれた《竜山勝会図》であるだろう」と指摘した⁴⁷⁾。要するに、大雅の様式論をめぐっては、その藝術的完成の証明として、《龍山勝会・蘭亭修禊図屏風》を挙げることができるという。大雅の完成期に関わる議論をめぐって、「三十代後半——四十代の様式成立」という主張が多数の研究者によって成されていたと理解される。そして、こういう主張は、晩年期の作品における形態の固まりによって定められていたでななかろうかと考えられる。つまり、大雅が描く形態が拡大され、全体的にも充実感を与えるものとなったため、鑑賞者に壮大さと高い完成度に達したという感覚を与えるのではなかろうか。しかし大雅は、十五歳から扇屋を営んで絵画を学習し、繊細な作品（絵巻、掛幅、扇絵の花卉図、指頭画など）を描くことは、青年時代から得意であった。従って、大雅においては、ジャンルが異なると、完成期も異なってくるわけである。すなわち、花卉図や人物図において、大雅は、20代から30代にかけて完成度を増したが、山水画、とりわけ文人画においては、40代から50代にかけて、様々な描き方を総合するとともに、安定した作風に至ったということである。大雅の中期においては、よく細分化された分析的な作風を示す作品、あるいは堂々とした表現を含む大画面の襖絵などが現れるため、多少とも安定感を示している。

大雅は、小さな絵巻や扇面などを若い時から巧みに扱って、緻密で優雅な描線などを小さな空間に配置している。それに対して、大画面の屏風や襖、大きな掛幅などの描き方は、40代を超えた時期に確立していると感じられる。大画面構成とそれに関わる諸形態は、技術的経験の上に完成されたものであったと思われる。すなわち、大雅は扇面画を描くことから職業に従事することを始めたため、早くから緻密な描写を展開させる機会をもったが、元来、大雅は、先天的に優雅な描法を描く才能をもっていたのではなかろうか。

加えて、大雅は六歳の時、書において優れた手腕を示したことが知られており、その優れた才能は、緻密な技術と先天的な構成感覚を身につけていたと推測される。職業画家として大雅は、大画面の屏風絵の制作に入り、大画面の造型、または空間表現と構成に関わり始めて、40代を過ぎて、その技術を取得したと考えられる。そのため、先行研究においては、大雅の様式の完成は、41歳の《龍山勝会・蘭亭修禊図屏風》の時期だと考えられるようになったと思われる。大雅においては、描線と構成の力は、若い時から優れていたが、形態モチーフの造形化については、年を経るごとに次々に力を伸ばしていき、40歳あたりで筆致を確立したと考えられる。

大雅の人物図と花卉図においては、山水図と比べて急激な変化、または多様性を感じさせない。その理由のひとつは、それらのジャンルにおいては、大雅の技法的熟練が、かなり早かったためだと思われる。というのも、20代の作品にさえ、しなやかな視覚的特徴、あるいは優れた線描による形象化、また、小さな空間での構成の見事さを感じさせるからである。

46) 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

47) 小林忠「文人画の正統—池大雅の天真明朗」、大岡信、小林忠『大雅』、講談社、1994年（『水墨画の巨匠』第11巻）、97頁

おわりに

要するに、山水図に関わる制作をめぐっては、大雅は、第一に作風の統一を目指さなかったという印象を受ける。20代から40代末までの作品をそれぞれ比較すれば、様々な様式を混在させた作風を見ることができる。すなわち、中国の南宗画における各種の技法、西洋的遠近法の要素、大和絵における俯瞰視点を含む画面構成、北宗的で硬い造形、雪舟の粗い筆致と宗達の発墨など、様々な要素が大雅の画面に織り込まれている。一方、学習期に関わる様々な筆致の受容と作風の不統一は、20代から30代の作品において最も明らかである。しかし、大雅様式の成立時期と言われる40代を超えても、作風の不統一感は続いている。大雅の作品におけるばらばらとも見える表現は、弱点ではなく、画家の幅広い美的好奇心を示すとともに、自由でおおらかな人柄を連想させる特徴でもあった。というのも、技法の学習と巧みな技術は、大雅の40代の前半で完成し、そうした技術は、どのような様式とも位置づけにくい晩年の作品においても十分に発揮されているからである。大雅の晩年作には、ゆったりとした描線、一風奇妙な人物、個性的な中国画題の解釈、簡略化されたデッサンが現れるとともに、高い技法的水準を感じさせる。大雅の作品群に浸透する不統一な表現については、時代を超えていかに変化したかという問題に触れるべきである。

以上、大雅の20代の作品においては、ばらばらに見える作風が、技法の習得と才能に関わっている。30代から40代の作品では、不統一と思える描き方が、屏風の大きな空間とその把握に繋がる藝術的実験によって定式化したと思われる。それに対して、40代以後の作品においては、大雅の個性的、個人的解釈への傾向が強まる。そのため、晩年作における多様な作風は、巧みな技術と相俟って、大雅の藝術的意欲にふさわしいものとなった。そして、大雅の制作においては、若年から晩年まで、どの時期にも《天産奇葩卷》や《十便帖》のような文人画の作品が見られる。大雅の作風が、良い意味で不統一、つまり多様であったため、大雅は永続的に文人画を目指したとは言えない。むしろ大雅は、中国絵画に深い関心を持ち、中国の画譜に掲載された木版による文人画を手本にした。大雅は、手法や画題、そして自由奔放な筆致に至るまで、文人画に相当する様々な要素を、自己の制作に取り入れた。同時に、その文人画的清純さを、自己の藝術的意欲に連動させて、個人的かつ個性的な解釈を行ったといえるのではなかろうか。

参考文献

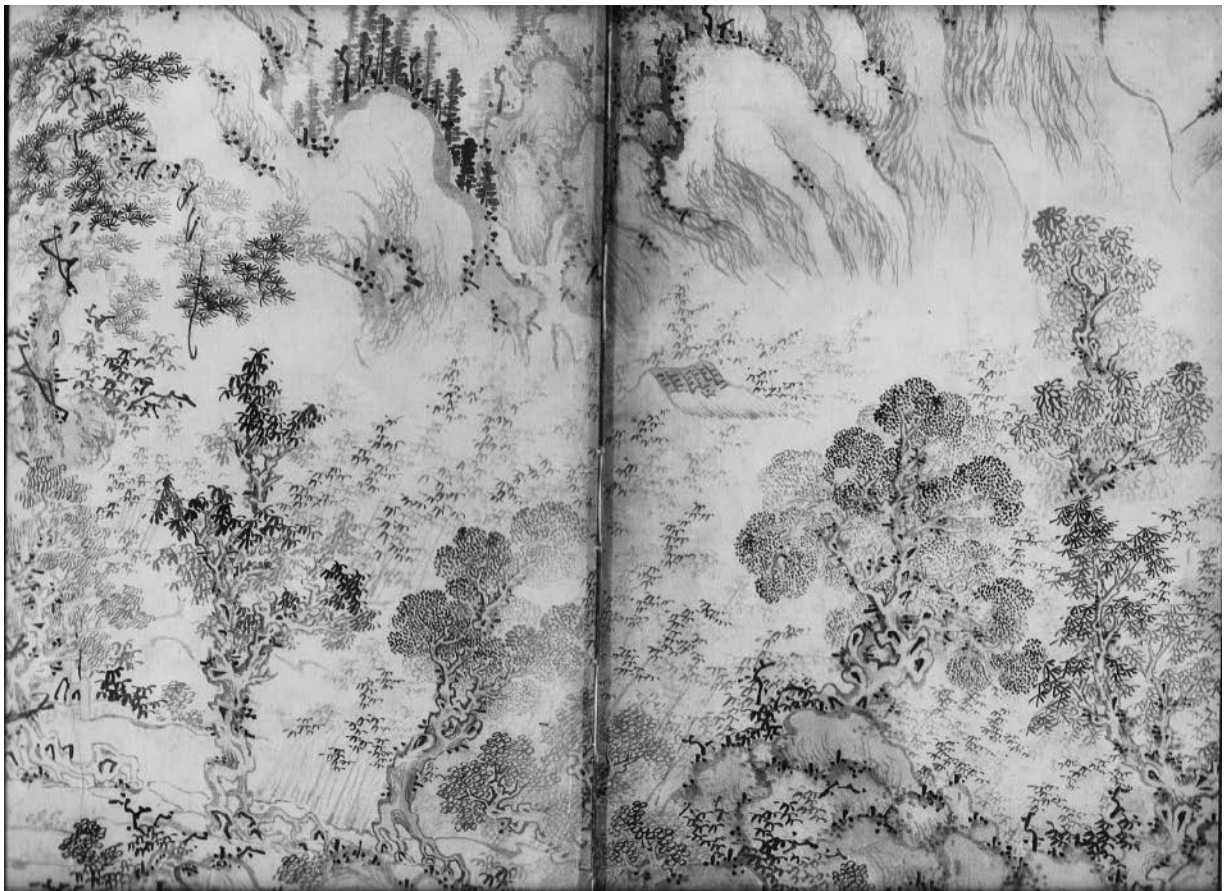
- 相見香雨著『池大雅』、美術叢書刊行会、1916年（美術叢書第四編）
 人見少華著『池大雅』、中央美術社、1927年
 小杉放庵『池大雅』、三笠書房、1942年
 鈴木進「大雅の藝術」、『Museum』75号、美術出版社、1957年6月、6-12頁
 吉沢忠「池大雅における様式転換——二十代・三十代の作品を中心として——」、『國華』811号、國華社、1959年10月、359-387頁
 松下英麿『池大雅』、春秋社、1968年
 前田詠子「池玉瀾——閩秀の画人——」、『日本美術工芸』396号、日本美術工芸社、1971年9月、58-61頁

池大雅の中期と晩期作品（カラヴァエヴァ）

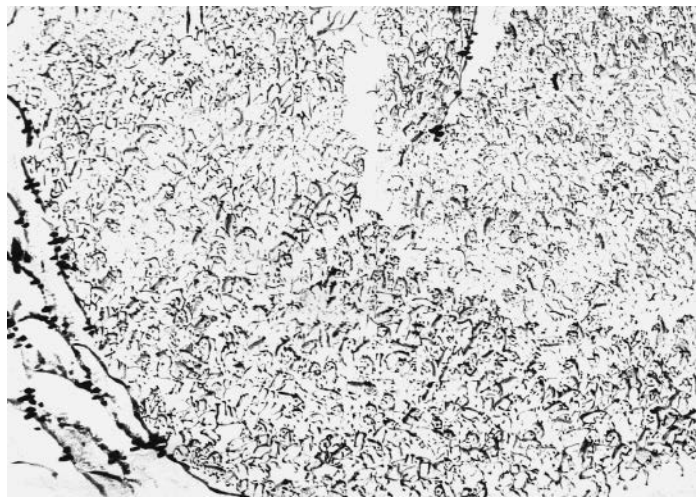
- 飯島勇、鈴木進『大雅・蕪村』、講談社、1973年（『水墨美術大系』第二十巻）
- 松下英麿、寺田透、細野正信、入矢義高『池大雅』、中央公論社、1974年（『文人画粹編』第12巻）
- 鈴木進、佐々木丞平『池大雅』、集英社、1979年（『日本美術絵画全集』第18巻）
- 菅沼貞三『池大雅 人と芸術』、二玄社、1982年
- 木南卓一、「池大雅——人物とその作品——」、『帝塚山大学紀要』24号、帝塚山大学、1987年9月、1-20頁
- 武田光一『池大雅』、同朋舎出版、1992年（『アーティスト・ジャパン』第38号）
- 小林忠、佐々木丞平、大河直躬編『大雅と応挙』、『日本の美術全集』第19巻、講談社、1993年、200-201頁
- 大岡信、小林忠『大雅』、講談社、1994年（『水墨画の巨匠』第11巻）
- 武田光一『池大雅』、新潮社、1997年
- 黒田泰三『もっと知りたい文人画 大雅・蕪村と文人画の巨匠たち』、東京美術、2018年
- 京都国立博物館編『特別展 池大雅 天衣無縫の旅の画家』、京都国立博物館、読売新聞社、2018年



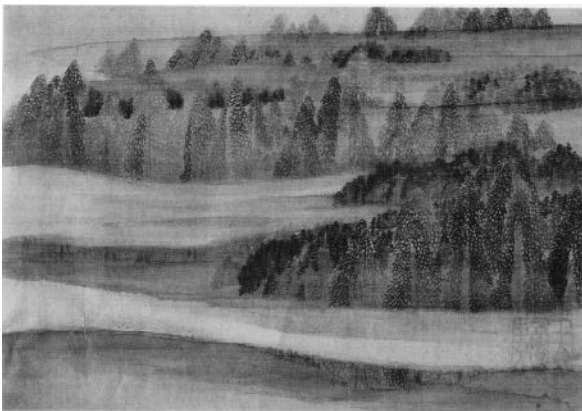
【図1】池大雅《楽志論図巻》(部分)、28.2×135.5cm、紙本淡彩、寛延3年(1750)、東京梅沢記念館蔵



【図2】池大雅《高士訪隠図屏風》(部分)、100.9×300.3cm、紙本着色、寛延3年(1750)、京都文化博物館蔵



【図3-4】池大雅《山邨馬市図》（部分）、136.9×58.4cm、紙本墨画淡彩、宝暦5年（1755）、出光美術館蔵



【図5-6】池大雅《山水図画帖》（部分）、各紙19.3×27.4cm、紙本着色、宝暦13年



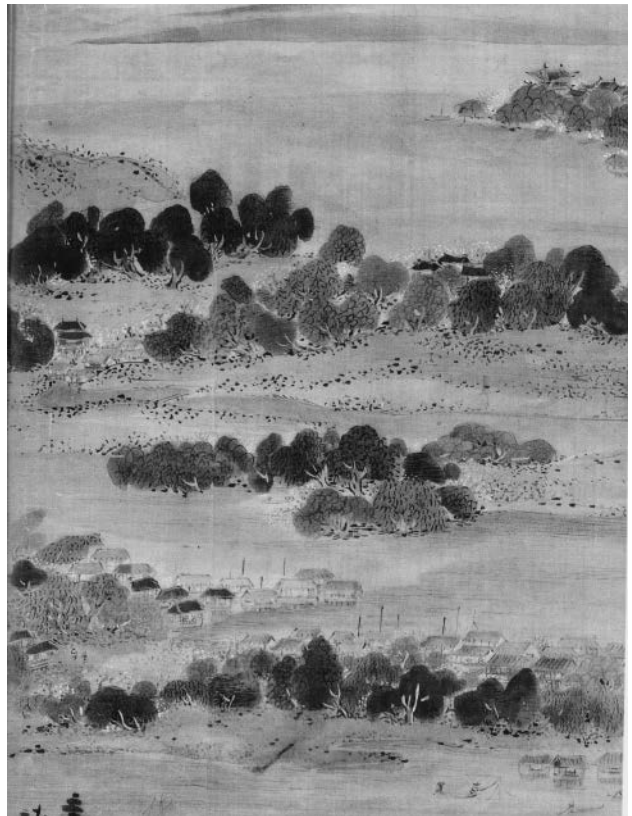
【図7】池大雅《蘭亭曲水図・竜山勝会図屏風》(部分)、158.1×358.0cm、紙本着色、宝暦13年(1763)、静岡県立美術館蔵



【図8-9】池大雅《日本十二景図》、《宮島図》と《松島図》、128.2×50.3xcm、128.4×49.7cm、紙本墨画、明和2年(1765)、神奈川県川端康成記念会蔵



【図10】 池大雅《六遠図》（部分）、《深遠》、136.1×59.2cm、紙本墨画淡彩、明和3年（1766）、東京国立博物館蔵



【図11】 池大雅《洞庭赤壁図巻》（部分）、56.9×298.4cm、絹本着色、明和8年（1771）、ニューオータニ美術館蔵大谷コレクション蔵



【図12-13】 池大雅《十便帖》、《釣便図》と《浣濯便図》、各17.9×17.9cm、紙本墨画彩、明和8年（1771）、神奈川川端康成記念会蔵

<図版出典>

- 【図1】池大雅《楽志論図巻》(部分)、東京梅沢記念館蔵(京都国立博物館編『特別展 池大雅 天衣無縫の旅の画家』、京都国立博物館、読売新聞社、2018年より掲載)
- 【図2】池大雅《高士訪隠図屏風》(部分)、京都文化博物館蔵(鈴木進、佐々木丞平『池大雅』、集英社、1979年(『日本美術絵画全集』第18巻)より掲載)
- 【図3-4】池大雅《山邨馬市図》(部分)、出光美術館蔵(鈴木進、佐々木丞平『池大雅』、集英社、1979年(『日本美術絵画全集』第18巻)より掲載)
- 【図5-6】池大雅《山水図画帖》(部分)、東京サントリイ美術館蔵(鈴木進、佐々木丞平『池大雅』、集英社、1979年(『日本美術絵画全集』第18巻)より掲載)
- 【図7】池大雅《蘭亭曲水図・竜山勝会図屏風》、静岡県立美術館蔵(京都国立博物館編『特別展 池大雅 天衣無縫の旅の画家』、京都国立博物館、読売新聞社、2018年より掲載)
- 【図8-9】池大雅《日本十二景図》、《宮島図》と《松島図》、神奈川県川端康成記念会蔵(鈴木進、佐々木丞平『池大雅』、集英社、1979年(『日本美術絵画全集』第18巻)より掲載)
- 【図10】池大雅《六遠図》(部分)、《深遠》、東京国立博物館蔵(鈴木進、佐々木丞平『池大雅』、集英社、1979年(『日本美術絵画全集』第18巻)より掲載)
- 【図11】池大雅《洞庭赤壁図巻》(部分)、ニューオータニ美術館蔵大谷コレクション(鈴木進、佐々木丞平『池大雅』、集英社、1979年(『日本美術絵画全集』第18巻)より掲載)
- 【図12-13】池大雅《十便帖》、《釣便図》と《浣濯便図》、神奈川県川端康成記念会蔵(鈴木進、佐々木丞平『池大雅』、集英社、1979年(『日本美術絵画全集』第18巻)より掲載)