

大雅の高弟

—福原五岳の制作をめぐる—

カラヴァエヴァ・ユリヤ

Ike Taiga's Leading Disciple The Artworks of Fukuhara Gogaku

KARAVAJEVA Julija

Abstract

This article discusses the artwork of the Edo Period painter Fukuhara Gogaku (1730-1799), a well-known disciple of Ike Taiga, who was particularly famous for his portraiture. Gogaku also played an active role in the artistic circles of Osaka. It is regrettable however that his role in Japanese art history has largely been forgotten, as he has often been overshadowed by his more famous teacher Ike Taiga.

Gogaku obviously inherited many of the techniques as well as the ideals of his master. Precise composition and the unity of poetry, calligraphy and image for example. However, not merely content to simply imitate his master, Gogaku continued to experiment with different genres and styles throughout his career. For example, in his portraiture and figure painting Gogaku had a certain skill in bringing out the individual characteristics of his subjects, being able to display their inner reality while also imparting a unique sense of strangeness. His landscape genre paintings reveal a different outlook on nature compared to Taiga. If Taiga's rivers and mountains lead the viewer into the world of dreams and contemplation, Gogaku's scenes of nature are full of materialistic sensitivity, inviting the viewer into the world of human feelings.

Keywords: 福原五岳、文人画、大坂画壇、池大雅

はじめに

池大雅にまつわる画家たちの中では、備後尾道出身の福原五岳（享保15-寛政11年、1730-1799）が興味深い。五岳は京都で大雅に学び、その後大坂に出て独自の道を歩んだと言われているが、五岳については伝記による記録は少なく、簡略な解説が繰り返しされることになったとあってよい。

神山登氏は1980年の論文で次のように書いている。「これまで五岳の伝記、作品、落款、印譜、交友、門弟などについての調査研究は皆無に等しく、このどれをとっても明白な論考が全くないという状況にある」。¹⁾そして、2015年に施燕氏は、五岳の研究について次のように論じている。「作者の福原五岳の画業については、未だに研究が類型的になされているとはいえない。ところが、近年ようやく世評に注目されつつある大坂（阪）画壇の展開を語るには、実に不可欠な画家というべきである」。²⁾従って、五岳の先行研究においては、約五十年間も進展がなかったわけである。そうした状況下で専門的な研究はといえば、以下の三つの論文が注目される。すなわち、1967年の松下英麿氏著『池大雅』には「福原五岳」という章があり、また1980年に神山登氏は「福原五岳の人と作品」という論文を掲載したことがある。この二つの著作は、主に五岳の画業と伝記に係っている。さらに施燕氏は、2015年に関西大学図書館所蔵の五岳の作品を解説した。それ意外には短い略伝があるだけで、ここでは主に五岳と大雅の関係が言及されている。加えて、施燕氏も述べているように、二十世紀の後半には大坂画壇の論考がみられ、ここでは五岳の名前も多数の図録によって示された。

従って、備後尾道に生まれた五岳は、大雅に学んで大坂に出て自立した道を歩んだが、美術史研究において五岳は、大雅の影に隠れて忘れられていたとあってよい。つまり、福原五岳の研究がまったくなされていないとはいえないが、先行研究は、五岳をマイナー画家として位置づけている。

一、大雅の弟子から大坂画壇の先駆になるまで

さて、福原五岳の伝記においては、主に重点が二つ置かれているとあってよい。すなわち、大雅の下での勉強と大坂画壇における活動である。要するに、多くの解説は、この二つの出来事に基づいて構想されている。松下英麿氏によれば五岳は、「三十歳のころに、大雅の門に入って南宗画の画法、というよりも大雅的画法を学んだのであろう」。しかし五岳は、「大雅からう

1) 神山登「福原五岳の人と作品」、『日本美術工芸』、日本美術工芸社、1980年9月、24頁。

2) 施燕「福春五岳筆《寒山拾得図》（関西大学図書館蔵）」、『関西大学博物館紀要』、第21号、関西大学博物館、2015年3月、62頁。

けた画技に、さらに自家の工夫を加えた南宗画風を大阪の地にひろめた」という。³⁾そして、井溪明氏と施燕氏は、共に大坂画壇に係る五岳の役割に注目した。「上京して池大雅に学び、来坂後は大阪で大雅風を広めた。山水人物をよくし、大阪文人画壇興隆の先鞭をつけた。人物画では彭城百川以来の名手との評判があった」。⁴⁾「五岳は大雅の画風を継承するほどの高弟として、その腕が確かなるもので、五岳の門下には大阪で大に活躍する画家たちが輩出したという。つまり、五岳は大阪画壇を牽引した人物の一人だといえる」。⁵⁾しかし、この解説においては、五岳と大雅の関係、そして彼らの様式の比較は行なわれていない。二人の筆さばきの特徴について神山登氏が最も詳しく述べている。神山氏によれば、五岳は「山水画については、大雅に学んだと伝えるように、生涯を通じて五岳の画風は大雅の跡を追うものが多い」。しかし、「洞庭湖図屏風」のように同一画題の大雅の作品と比較すると、大雅の卓越した画面構成、彩色の妙技、画面にあふれる抒情的趣致において、大雅に一步を譲るであろう」。⁶⁾また、「人物画の中にあふれる妖気とも思えるような気概も、五岳晩年の画にはしだいに影を潜め、代えて高度な画技を求めるのではなく、洒脱で、自由無碍な精神性を志向した画風へと変容をみせていくようだ」という。⁷⁾加えて、中谷伸生氏は、五岳の作風について次のように論じている。「五岳の遺品において大雅に酷似するやわらかい線描の人物図もあるが」、「たいていは硬質の線描を特徴とし、少々潤いに欠けるようであり、むしろ山水図に佳品がある」。⁸⁾

つまり、種々の解説をめぐって五岳は、大阪に大雅の作風を広めたということが重視されている。それと共に彼は、個人様式への傾向を示したと指摘されている。そうすると五岳は、大雅らしい画家であったとは言いにくく、むしろ五岳は、師の大雅の作風から離れて、様々な画風を試みたようである。さらに、洒脱の人柄であった五岳は、幅広い範囲の文化人と交際し、人間関係のおかげで生まれるアイディアの交流から刺激を受けたようである。つまり五岳は、人物画を得意としたことは広く知られているが、人物画の技術は、彼の文人的交流と人間への愛情から自然に生まれたものと想像される。そして泉武夫氏は、五岳の人柄と作風について次のように書いている。「酒を多く嗜み、気格磊落とした人柄がそのまま作風に表れている」。⁹⁾また、五岳の性格については有名な伝説が伝えられている。すなわち「五岳は大雅の伴をして高野山に赴いたことがあったという。それは宝暦11年（1761）頃のことかと思われ、旅の目的は、大雅が遍照光院の「山水人物図襖絵」を描くためであった。たまたま送別の挨拶のために来訪

3) 松下英磨著『池大雅』、春秋社、1967年、301-303頁。

4) 『近世の大阪画人。山水、風景、名所』、堺市博物館秋季特別展、堺市博物館、1992年、101頁。

5) 施燕「福春五岳筆《寒山拾得図》（関西大学図書館蔵）」、『関西大学博物館紀要』、第21号、関西大学博物館、2015年3月、63頁。

6) 前掲論文1、32頁。

7) 大阪市立美術館編『近世大阪画壇』、同朋舎、1983年、206頁。

8) 中谷伸生『大阪画壇はなぜ忘れられたのか。岡倉天心から東アジア美術史の構想へ』、醍醐書房、2010年、253頁。

9) 大阪市立美術館編『近世の大坂画壇』、大阪市立美術館、1981年、104頁。

した儒者の頼春水をみて大に歎き、酒を命じてこれを酌み、酒樽を倒すまで痛飲したという。大雅にうながされても旅装を整えることもなく酒杯を重ねる五岳の姿をみて、大雅は『楽聖福先生、倒樽日為度、倒樽又倒樽、倒樽終無度』の一詩を作ったというエピソードが残っている¹⁰⁾。加えて、神山登氏によれば、「この逸話からうかがえるように、小事にこだわらない磊落剛毅、潔白恬淡人柄を慕い、五岳との交誼を結ぶものは学者、書家、画家、仏家など広い階層の人々に及んだ¹¹⁾。特に池大雅と福原五岳の二人は、闊達で自由な性格の人であったらしく、関係を深めやすかったと推測される。すなわち、松下英麿は、五岳と大雅の関係について次のように書いている。五岳は「大雅より七歳下にあたるので、大雅の門人のなかでは、師にもっとも年齢的に接近し、ほとんど友人のような関係であった¹²⁾。従って、二人は、奇妙にも思える人物として、個性豊かな作風を展開させたわけである。もっとも、二人の作風と藝術意識においては、ある程度の違いもみられる。すなわち大雅は、自分が想像した概念を形象化していたといつてよい。言い換えれば、人物画において大雅は、描かれた人物の心理的特徴よりも自分の着想を大事にしたと考えられる。一方、五岳は描かれる人柄とその外観の両方を正確に写すことを目指したようである。従って、二人の作品を比較すると、大雅の観念的描写と五岳の即物的描写の対比が見てとれるといつてよい。さらに五岳は、大坂で活動するようになった後、限られた特定の作風に執着することなく、人々との交遊によって様々な手法を試みながら、活発な活動を続けたといつてよい。そのために五岳は「大坂画壇の先駆」と呼ばれ、世間の高い評価を得たと思われる。

二、五岳の人物図

さて、福原五岳の遺品をめぐっては、まず彼の人物図を検討すべきであろう。特に、大雅と五岳の藝術的交流に係る作品として、秀逸な《池大雅像》【図1】に注目すべきである。この作品には、肖像画家としての五岳の才能を表すだけでなく、二人との関係、すなわち師匠と弟子とに絡む感情も含まれていると考えられる。すなわち、繊細でこぢんまりした大雅の姿は、親しみのある雰囲気にあふれている。加えて、大雅の表情には、精神的な特質とともに、大雅の人柄にあたる異様な雰囲気が示されている。松下英麿氏によれば、この肖像画は「最晩年の大雅を写してもっともすぐれた作であり、人間を表現する藝術的感覚がすみずみまで行きわたっている¹³⁾。また、神山登氏は、次のような解説を行っている。すなわち「何事が憂うごとく沈黙考する姿は、日常大雅の身辺にあって師の動作を観察できるものでなければ、大雅の心

10) 前掲論文1、26-27頁。

11) 同書、27頁。

12) 前掲書3、300頁。

13) 前掲書3、301頁。

をも表現しているような精緻な描写は、できるものではない¹⁴⁾。なお、この作品において晩年の姿が描かれたにもかかわらず、ある程度の鋭敏さも感じられる。きちんとした輪郭線が軽度の傾きをまとめている。加えて、その引き締まった構図は、内面の精気な印象を引き出している。特に注目すべきは手の位置である。無造作に合わせた長くて細い手は、身体全体の動作を反映しながら、表情と同様に、精神的特質を示している。これは肖像画家としての五岳の技であるが、この作品の細かい部分において見られる表現には、五岳と大雅との親しい関係を認めることができるだろう。つまり、五岳は、大雅の性格をよく理解しているという印象を与えるのである。

さらに、大雅の画法に極めて類似した人物図をめぐって、本間美術館蔵《魯卿簇別図》【図2】に注目すべきである。松下英磨が指摘したように、この作品は「大雅が三十九歳の時に描いた《三上孝軒対話図》を彷彿させる一図である」。すなわち、人物の「依文や容貌の描法は、まったく大雅の手法そのままといてよい¹⁵⁾」と述べている。確かに、大雅の作品に見られる生き生きとした構図、つまり、二人が相対し対話するような写実的な場面は、この五岳の墨画においても採用されて、文人的な社会の交流にあたるものが強調されている。しかし、二幅を比較すれば、かなり異なる描法が見てとれるのではなからうか。とりわけ謹直な画法、特に大雅の鋭い線による人物像のデッサンと、五岳における少々緩やかに蛇行する柔らかい輪郭線とは、明らかに異なっている。言い換えれば、大雅の描き方はなかなか正統的であり、そして、五岳の掛幅を鑑賞すると、もっと悠々とした雰囲気を感じさせるであろう。さて、《魯卿簇別図》は、大坂で医学を学んだ魯卿が、故郷に帰ることになった時、五岳によってはなむけとして描かれたものである。それとともに、これは五岳の社交的な人柄を表わしている作例であるといつてよい。

要するに、大雅と五岳の交遊、特に彼らの師弟関係によって行なわれた藝術的アイディアの交流は、五岳の作品において様々な形で形象化されることになった。とりわけ人物図の場合、五岳は、仙人、高士、美人など、様々な人格に興味を抱いたが、これらの人物は、特徴のある恰好となっている。例えば、《巖上揮毫図・画龍点晴図》【図3-4】においては、淡い墨で描かれた部分とともに、あちこちに鮮やかな色彩を施した箇所もみられ、挿絵のような生き生きしたイメージが生み出されている。そして《巖上揮毫図》に見られるように、高士の服装を描き出す、少し乾いたような輪郭線が、五岳のデッサンの特色であり、大雅のそれよりも硬くて、はっきりとした線になる。つまり、こういうデッサンによって少々粗い人物像が形象化されている。さらに、傾いた文人の姿勢は、画面全体に運動感とリズム感を与えていると思われる。他方、《画龍点晴図》においては、ダイナミックな構成によって神秘的な場面が創造されているといつてよい。つまり鑑賞者は、風に巻かれて上方に舞い上がっているような紙片の方向性を

14) 前掲論文1、33頁。

15) 前掲書3、301-302頁。

見てとることになる。つまり、上方に向かう形が構成されているのである。すなわち、上方右の部分に描かれた龍の形象が、飛翔して煙の中に消えてゆくように描かれている。要するにこの場面は、活発で生き生きした雰囲気と共に、怪奇な感覚に溢れていると考えられる。

さて、こうした運動感溢れる作風に近い作品としては、《酔李白図》【図5】が遺存している。ここには滑稽な雰囲気が見られるが、同時に文人趣味を示す洒脱な形象を表している。倒れた樽を抱え込んで寝ている李白は、夢見心地で静穏な顔をしている。立っている女性の姿は、五岳の美人画にもよく表れる女性と同じく細くて繊細で、顔の特徴は微妙である。しかし、画面には空白が多く、樽のボリュームは大きい。そのために全体の構図は、いささか崩れてしまったようである。

均整のとれた構図は、関西大学図書館蔵《寒山拾得図》【図6】に見られる。すなわち、バランスのよい二人の姿、とりわけモチーフの配置においては、絶妙の瞬間が捉えられたといつてよい。加えて、寒山と拾得の姿勢は、上部の岩石や賛と調和するように描かれている。つまり、この作品を描く時に五岳は、詩書画一体ということについて考えたわけである。なお、こうした構図の配置と詩書画一体のあり方は、おそらく大雅から学んだものであろう。施燕氏によれば、五岳は「中国風の絵画を描くために、大雅から文人画の様式だけでなく、自主的に他派から、あるいは中国絵画から直接中国的イメージを引き出す図様や様式を学んでいたのであろうか。この作品も、何らかの手本を使って、歴然とした中国人物を描き出そうとしたのではなかろうか。」と述べている¹⁶⁾ 従って、五岳の作品における人物描写は、様々な原本、あるいは現実の写生的要素から生み出されているにも係らず、何らかの故事の内容と親密である。そして、《寒山拾得図》の場合、文人画においてよく扱われているモチーフを採用し、何らかの中国絵画の原本に遡る様式に基づいて描いたようである。

さて《蝦蟇仙人図》【図7】は、関西大学図書館所蔵の五岳作品においては、かなり際立った特質を示す作品だといつてよい。つまり、この絵画は、特異な様式を示しているため、五岳の人物図においてきわめて特殊な作例だと思われる。すなわち、画面全体に施した色彩は、目立たないように、かなり抑えられている。墨の深さを調整しながら画家は、淡い着色によって場面を構成したが、その中には青竹の色で描いた鮮やかな帯が目立っている。加えて、仙人の身体とその暖かい色彩は、涼しい印象を醸し出す背景と、服装の明白な色彩においても対照的になっている。加えて、強いアクセントがあるにも拘わらず、仕上がった色彩は、画題にふさわしい神秘的で厳かな雰囲気を創り出している。蝦蟇の姿は、仙人とは異なって、透明感を増しており、あたかも形が無いかのような特質を示している。つまり、五岳の《蝦蟇仙人図》の図様においては、知られた中国の伝説を選び、画題の性格について塾稿しながら、楽しみつつ制作したのではなかろうか。言い換えれば、形態の透明感、形姿の配置、冷たい色彩に対する鮮

16) 前掲論文5、64頁。

やかな色彩の強調が、伝説で知られる仙人と蝦蟇の存在、つまり、その現実的性格と絵画的特徴を表す藝術的道具になっていると考えられるのである。加えて、仙人の頭部とその不自然な動作は、彼の超自然的な能力を含意しているようである。

さらに、五岳の人物図においては、群像表現の作品人物も見られる。つまり、一人、あるいは二人だけの人物構成のみならず、複数の人物を扱う作品である。一例としては、大坂市立美術館蔵《唐美人図》【図8】を上げることができよう。そこでは六人の美貌の女性と二人の召使の姿が、3-2-3の群像として斜め方向を強調する構成で襖とともに配置されている。この運動感のある構成は、繊細な人物描写と相俟って、さわやかなリズム感と明かるい雰囲気を作り出している。さらに、神山登が指摘するように、この作品は、明代の美人画の名手仇英に倣って描かれたものであり、「筆致の妙な岩皴、老樹、人物の着衣の褶曲などの描写に遺憾なく発揮され、力強い個性的な趣致として表れる。」と述べられた。¹⁷⁾ 要するに五岳は、様々な様式を学習しながら、個性的で特集な雰囲気を醸し出す人物表現を実現させたのである。加えて《唐美人図》は、大雅の様式とはかなり異なる描写を示しているが、五岳が描いた襖の裏面には、大雅筆《水墨竹林小屋図》が描かれているため、この襖絵は、師弟の協力によって完成させられた作品として知られている。このように五岳は、限られた様式の境界を越えた人物であったと推測される。すなわち彼は、様々な人物表現と文人的交流に興味を抱き、種々の作風による絵画を手掛け、絵画的な世界を越えた幅の広い制作活動に打ち込んだのである。

三、五岳の山水図

福原五岳の山水図についていくつかの重要な点を指摘してみたい。彼は、山水図も縦横に描いたが、多くの研究者の意見によれば、とりわけ人物図では傑出しているとはいえ、山水図においては大雅にかなわないといわれている。五岳の山水図では、画面を占める山水の形態が、明確に形象化されているため、叙情的というよりも説明的な雰囲気を醸し出している。つまり、表面を粗くされた岩石、堅固な印象を与える空間配置、濃い墨を塗られた黒い部分などは、画家の即物描写とでもいうべき性格を示している。すなわち五岳は、抒情よりも堅牢な形態描写を重視したと考えられる。

五岳は、池大雅に近い《四季山水図》【図9-10】を描いたが、大雅のそれのように、溶けるような束の間の形態には達していないといってよい。さらに、神山登によれば、《四季山水図》は「一見すると五岳の修業時代のものか、大雅筆かと思えるほど類似した作風を示している。大雅の筆致に比べると、やや荒々しく、粗放にみえる筆法が五岳特有のもので、力強い韻致が特色といえる」。¹⁸⁾ さらに、墨の濃淡によって形象化された山と田畑は、斜めの構図によって配

17) 前掲書7、206頁。

18) 同書、253頁。

置された。加えて、濃い墨を施された前景の樹木、また線によって円く描かれた明月は、乾燥して少々重々しく感じられる形象となっている。その代わりに、画面に記された書体は、墨の濃淡による変化を欠いているにも係らず、絵画によく似合うダイナミックな特徴を示している。

そして、粗雑な作風を示す二幅の《山水図》【図11-12】においては、五岳の「個性的な一面がよく表されている」といわれている。¹⁹⁾つまり、岩石の質感を強く感じさせる筆致と墨の濃淡による変化の対照は、険しい光景であるという印象を創り出している。しかし、画面構成の点では余白が少なく、中味がぎっしり詰まったような少々重い空間だと感じさせる。賛文には「霜落蒹葭水園寒 浪花雲影上溪竿」、「山翁挈盒秃清早 一溪吟杖西又東」という言葉が墨書されている。つまり、この作品においては、五岳と大雅の自然観の違いがみられるとあってよい。すなわち二人は、よく似た藝術的要素を使って文人画的な山水図を制作したにも拘わらず、両者の山水図から感じられる雰囲気は、かなり異なっている。五岳の風景は、即物的で深刻な気分を示し、ささやかな人間に対しても、ある程度の神秘を含めているようである。代わりに大雅の風景は、叙情的かつ創造的であり、鑑賞者に対してある種の親密感を抱かせるものになっている。

さらに、文人的交流によって制作された《洞庭湖図》【図13】において、五岳は控えめな視覚的言語を用いている。つまり、角張った岩石の形態は、この場面の中では目立って優位となっている。この画面では、大雅のような《洞庭赤壁図巻》の俯瞰的構図法も扱われているが、五岳の場合は、視点はより低く、さらに筆致はかなり硬い印象を与えている。神山登氏によれば、「本図が大坂文人画壇におけるこれらの画家としての地位を確立したことを示す記念碑的意義をとった作品である」ということである。²⁰⁾つまり五岳は、大雅から受けとった文人的交流への憧れを培って、大坂という地域で藝術的世界はいうまでもないが、それを越えた幅の広い人間的な活動を楽しんだわけである。それとともに、ここで五岳は、限定された視覚的な表現効果よりも、絵画制作の外にある幅の広い活動から生まれるイメージを重視したのではなかろうか。しかるに、大雅の洞庭湖のイメージは、やはり幅の広い制作活動でありながら、さらに理想的感覚に充当する風景を示すものである。

さらに、五岳の山水図をめぐっては、画技、または画題において大雅にも迫る作品を見出す場合もあるが、それと共に、北宗画に近い硬くて少々乾燥したような筆さばきの描写も存在する。加えて、五岳には大坂の文人画家たちと一緒に制作した山水図もあり、それらは幅広い画壇活動の証拠になっている。とにかく五岳は、人間に深い興味を抱いた人物であったため、抒情的感覚が欠ける山水図よりも、人物図の表現が勝っていると思われる。

19) 同書、253頁。

20) 前掲書7、253頁。

四、《秋海堂図》

最後に、福原五岳の遺品において稀な花卉図の例を挙げてみたい。すなわち五岳は、主に人物図と山水図を描いたことで広く知られているが、《秋海堂図》【図14】の場合には、藝術的好奇心によって、異なるジャンルと作風を試みたわけである。神山登氏によれば、この作品は、五岳の「晩年の山水画にしばしば見受ける荒々しい筆致と相違し、たらし込みに似た技法や潇洒な味わいが特色となっている」らしい。²¹⁾しかし、この花卉図では、文人画らしい秋海堂の清楚な風情とともに、与謝蕪村の俳画に近い様式が示されているのではなかろうか。言い換えれば、《秋海堂図》は、挿絵のような装飾的描写と簡素な構成を組み合わせた絵画になっているといてよい。左側の一句には、「秋の情 芙蓉の上に たたんとす」という俳句が書かれているが、これは京都の儒者であり俳人の三宅嘯山の作である。なお三宅嘯山は、蕪村と交流したことが知られており、そのため五岳は、三宅から蕪村の影響を受けたのではないかと推測される。そして、花の茎、特にその上部の傾いた曲線は、書の配置によって組み立てられた下降する線によって対になっている。加えて、画と書の間には十分な余白が残されており、構図的に均衡のとれた作品であると思われる。

おわりに

福原五岳の作品と生涯については、次のようにまとめることができる。もとより五岳は、池大雅の弟子にして人物を描くことで才能を露わにした。彼は師から継承した文人画をはじめとするいくつかの技法を自家葉籠中のものとするのみならず、さらに多くの絵画技法を学習し続けた。五岳が遺した作品には、人物図、山水図、美人図、花卉図があり、それぞれのジャンルは、異なる美的表現を示しているといつてよい。

さらに五岳は、人物の個性を描く才能があったため、肖像画において真実の籠った内実を確認することができるはずである。それらの人物図の線描は、大雅よりも生真面目で慎重に仕上げられていて、登場人物の表情は、写生的であるとともに、一種の異様さを感じさせるものとなったのである。五岳は、師の大雅と友好的な関係を保持しつつ、師である大雅の作品のすみずみまで神経のゆき届いた画面構成、そして詩書画一致に対する配慮を自己のものとしたようである。すなわち五岳は、大雅の筆触に非常に類似した作品を描くとともに、それとは異なる作品も描いたが、二人の山水図を比較すると、五岳の場合は、荒々しく乾いた筆致を好んで、抒情的な雰囲気を選んだように思われる。それに対して大雅の山水図は、内面的な深い意味を

21) 同書、253頁。

あふれさせていて、見る人々を夢と反省の世界へと導いてくれるのである。五岳の絵画は、それとは大いに異なって、形象の質感を感じさせて、現実に近い人間的感覚の世界へ誘ってくれるようである。それと共に五岳の作品は、鮮やかな色彩の布置と装飾的性格をもち、挿絵に見られるようなはっきりとした人工的特色も含まれている。

五岳は社会的で活発な人柄であったと伝えられ、大坂画壇においては積極的な役割を果たした。つまり彼は、人の繋がりを大事にしながら、文人的交流、特に絵画上の世界のみならず、さらに幅の広い活動を楽しんだのである。加えて五岳は、大雅から学んだ文人画の技法、そして、大雅の作風に具現された種々の特質を継承したが、それだけに止まらず、さらに多様な手法と様式を学習し続けたのである。しかし、大雅とは異なって、二百年が過ぎても、五岳の創作の才能とその生命感あふれる絵画は、美術史研究者から注目されてはいない。すなわち、五岳の資料は限定されており、そのために研究が十分に進展しない状況が今なお続いているわけである。大雅と同列に語るべきだと主張するつもりは毛頭ないが、五岳に対する評価の低さについては、まことに遺憾だと言わざるをえないのである。

図版



【図1】福原五岳筆《池大雅像》（部分）、筆絹本淡彩、93.2×30.1cm、江戸時代（18世紀）、故森繁夫氏蔵



【図2】福原五岳筆《魯卿簇別図》、絹本墨画、75.8×27.2cm、明和6年（1769）、本間美術館蔵



【図3-4】福原五岳筆《巖上揮毫図・画龍点睛図》、絹本着色、112.3×30.6cm、江戸時代（18世紀）、
関西大学図書館蔵



【図5】福原五岳筆《醉李白図》、絹本淡彩、97.9×32.2cm、江戸時代（18世紀）、関西大学図書館蔵



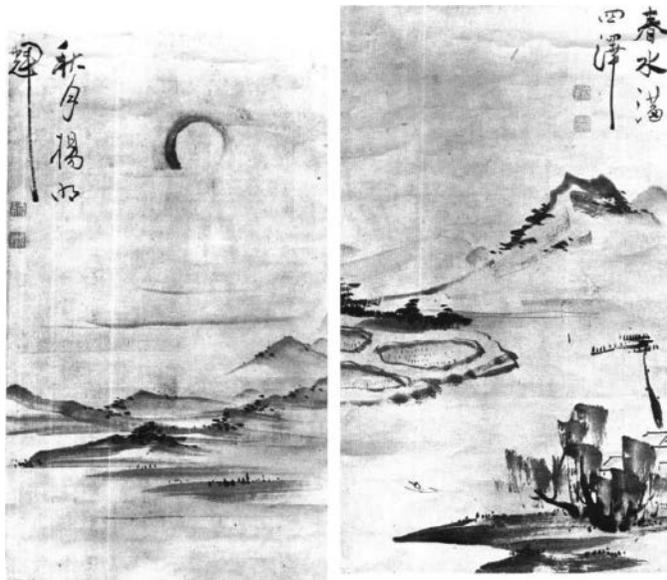
【図6】福原五岳筆《寒山拾得図》、絹本淡彩、99.4×30.5cm、江戸時代（18世紀）、関西大学図書館蔵



【図7】福原五岳筆《蝦蟇仙人図》、絹本着色、120.0×53.5cm、江戸時代（18世紀）、関西大学図書館蔵



【図8】福原五岳筆《唐美人図》(部分)、絹本着色、襖4面のうち、各169.3×92.7cm、安永2年(1773)、大阪市立美術館蔵



【図9-10】福原五岳筆《四季山水図》(部分)、紙本墨画、4軸のうち、各54.1×31.9cm、江戸時代(18世紀)、大阪市立美術館蔵



【図11-12】 福原五岳筆《山水図》、紙本墨画、各131.0×40.1cm、江戸時代（18世紀）、大阪市立美術館蔵



【図13】 福原五岳筆《洞庭湖図》（部分）、紙本着色、6曲1双のうち、各154.6×351.0cm、安永元年（1772）、大阪歴史博物館蔵



【図14】福原五岳筆《秋海堂図》、絹本墨画、32.4×40.2cm、江戸時代（18世紀）、個人蔵

〈図版出典〉

【図1】福原五岳筆《池大雅像》、江戸時代（18世紀）、故森繁夫氏蔵（菅沼貞三『池大雅：人と芸術』二玄社、1977年より転載）

【図2】福原五岳筆《魯卿簇別図》、明和6年（1769）、本間美術館蔵（松下英磨著『池大雅』、春秋社、1967年より転載）

【図3-4】福原五岳筆《巖上揮毫図・画龍点睛図》、江戸時代（18世紀）、関西大学図書館蔵（筆者撮影）

【図5】福原五岳筆《醉李白図》、江戸時代（18世紀）、関西大学図書館蔵（筆者撮影）

【図6】福原五岳筆《寒山拾得図》、江戸時代（18世紀）、関西大学図書館蔵（筆者撮影）

【図7】福原五岳筆《蝦蟇仙人図》、江戸時代（18世紀）、関西大学図書館蔵、（筆者撮影）

【図8】福原五岳筆《唐美人図》、安永2年（1773）、大阪市立美術館蔵、（『近世大阪画壇』、同朋舎、1983年より転載）

【図9-10】福原五岳筆《四季山水図》、江戸時代（18世紀）、大阪市立美術館蔵（『近世大阪画壇』、同朋舎、1983年より転載）

【図11-12】福原五岳筆《山水図》、江戸時代（18世紀）、大阪市立美術館蔵（『近世の大坂画壇』、大阪市立美術館、1981年より転載）

【図13】福原五岳筆《洞庭湖図》、安永元年（1772）、大阪歴史博物館蔵（『近世大阪画壇』、同朋舎、1983年より転載）

【図14】福原五岳筆《秋海堂図》、江戸時代（18世紀）、個人蔵（『近世大阪画壇』、同朋舎、1983年より転載）