

平成 30 年度（2018 年度）3月期

関西大学審査学位論文

# 池大雅と文人画の研究

関西大学大学院東アジア文化研究科

カラヴァエヴァ・ユリヤ

KARAVAJEVA

JULIJA

## 目次

### 序論

<b>闊達な画家、池大雅</b> .....	1
第一章 池大雅という人物とその山水図.....	2
第二章 池大雅の人物図と花卉図.....	5
第三章 池大雅の四君子、または《蕙石図》をめぐる画と書の関係.....	8
<b>第一部 池大雅における様式変遷 一年記のある作品を中心に</b> .....	12
第一章 20代の作品 一延享1年(1744)から寛延2年(1749)まで.....	13
第二章 中期作品 一寛延3年(1750)から宝暦5年(1755)まで.....	21
第三章 40代前期 一宝暦13年(1763)から明和3年(1766)まで.....	25
第四章 40代後期 一明和8年(1771)の《洞庭赤壁図巻》と《十便帖》を中心に.....	31
第五章 花卉図と人物図の制作について.....	35
第六章 先行研究における大雅の様式論をめぐって.....	37
小結.....	40
<b>第二部 池大雅による遍照光院《山亭雅会図襖》について</b> .....	41
第一章 高野山遍照光院《山亭雅会図襖》の図様.....	42
第二章 高野山遍照光院《山亭雅会図襖》の制作年代.....	49
第三章 高野山遍照光院《山亭雅会図襖》の作風.....	57
第四章 高野山遍照光院《山亭雅会図襖》の文人画的位置づけ.....	66
第五章 高野山遍照光院《山亭雅会図襖》の伝説.....	73
小結.....	79
<b>第三部 池大雅の作風と弟子たち</b> .....	79
第一章 大雅の高弟一福原五岳.....	80
第二章 紀州における大雅の後継者一野呂介石.....	88
第三章 青木夙夜の作品をめぐって一《溪山仙館図》と《蜷子和尚図》を中心に.....	100
第四章 愛石筆《清江釣船図》(関西大学図書館蔵).....	105
第五章 徳山玉瀾の制作について.....	107
小結.....	116

池大雅の制作、その多様性及び統一性.....	117
図版.....	121
図版出典.....	149
添付資料.....	154
参考文献.....	159

## 序論

### —闊達な画家、池大雅—

池大雅（1723-1776、享保8年 - 安永5年）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、彼の藝術は、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、制作をめぐっては、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、飯島勇氏や小林忠氏など、多くの研究者に注目されたのである。<sup>1</sup>

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、木南卓一氏が指摘したように、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のである。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。<sup>2</sup> 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、

---

<sup>1</sup>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、朝日新聞社、2013年、37-38頁

<sup>2</sup>木南卓一「池大雅-人物とその作品-」、『帝塚山大学紀要』24、帝塚山大学、1987年、1-20頁

それらが融合されることになった、といえるのではなかろうか。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 20 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—」<sup>3</sup>、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」<sup>4</sup> と河野元昭氏の「大雅二十代の作品—沈鬱と偏執と緊張」<sup>5</sup> 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。

従って本論文には、『水墨美術大系』<sup>6</sup> と『日本美術絵画全集』<sup>7</sup> に収集された作品から年記のある絵画を制作年代ごとにピックアップし、特に山水図を中心としてその解説をとりあげたい。さらに、先行研究における大雅の様式論について、その作風と変遷の問題を再検討したい。また、展覧会に出品された大雅作品、そして寺院に所蔵されている大雅の襖絵について、現地調査を行い、代表作といわれる作品の様式について言及する。

## 第一章 池大雅という人物とその山水図

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ってよい。大雅は、一つの作風に固執する

<sup>3</sup>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

<sup>4</sup>武田光一「池大雅における画譜による制作」、『美術研究』348号、文化財研究所東京文化財研究所1990年8月、39-60頁

<sup>5</sup>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

<sup>6</sup>『水墨美術大系』第12巻、『大雅・蕪村』、東京、講談社、1973年

<sup>7</sup>『日本美術絵画全集』、26『池大雅』、集英社1979年

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、藝術的実験に没頭したと考えられ、好奇心と直感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、木南卓一氏が述べている。木南氏によると、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。<sup>8</sup> つまり大雅は、高山彦九郎のよ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。木南氏によると、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。<sup>9</sup> 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。<sup>10</sup>

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。

続いて、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形させて、独自の山水を描いたわけである。金靖之氏によれば、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。<sup>11</sup> 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、武田光一氏によれば、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

---

<sup>8</sup>木南卓一著「池大雅-人物とその作品-」、『帝塚山大学紀要』24、帝塚山大学、1987年、10頁

<sup>9</sup>同様、18頁

<sup>10</sup>吉澤忠、「池大雅-青年時代の画」、『ミュウジウム』175号、東京国立博物館美術誌、美術出版社、1965年、11頁

<sup>11</sup>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号、学習院大学哲学会、2005年、128頁、115-139頁

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。<sup>12</sup>

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、武田光一氏が指摘するように、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、天気のよい日に、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。<sup>13</sup> 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30歳代末頃の代表作で、海外にも知られた作品である【図1】。加えて、その作品については、日本の研究者のみならず、西洋の研究者も、同様に関心を抱いて幾つかの論文を書いている。<sup>14</sup>

《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つてよい。ひとつは成瀬不二雄氏の論考によって明らかにされた画題の再検討である。<sup>15</sup> 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、小林優子氏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。<sup>16</sup> 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。さらに小林優子氏は、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

<sup>12</sup> 『アートストーリージャパン』38号、『池大雅』、同朋舎出版、1992年、1198頁

<sup>13</sup> 同書、1195頁

<sup>14</sup> 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

<sup>15</sup> 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)号、道之研究者、1996年、54-57頁

<sup>16</sup> 小林優子「池大雅筆《浅間山真景図》について」、『美術史』134(2)号、美術史学会、1991年、180-199頁

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。<sup>17</sup> 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、40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。

## 第二章 池大雅の人物図と花卉図

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、ある雰囲気や創造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のである。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。

---

<sup>17</sup> 『水墨美術大系』第12巻、『大雅、蕪村』、講談社、1973年、163頁  
『アートストーリージャパン』第38号、『池大雅』、同朋舎出版、1992年、1195頁



さらに、佐々木承平氏によれば、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。<sup>18</sup> 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、対看照写的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だと考えられるのである。

さて、萬福寺所蔵の《五百羅漢図襖》【図2】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、佐々木承平氏の論文において詳しく検討されている。<sup>19</sup> 佐々木承平氏によれば、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。<sup>20</sup>

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いつてよい。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、原本との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、

<sup>18</sup> 『日本美術絵画全集』第18巻、『池大雅』、集英社1979年、139-140頁

<sup>19</sup> 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

<sup>20</sup> 同書、111頁

《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。

さらに、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る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。

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。小林忠氏によれば、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。<sup>21</sup> 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、菅沼貞三氏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》について解説してみたい。

そもそも、明和元年（1764）年に禅恕、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。<sup>22</sup> しかし、菅沼貞三氏の調査によれば、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 42 歳のころから、明和四年（1766）、大雅が 46 歳の次期のものが大部分で、中には大雅の 40 歳以前のものも若干混在しているとい

<sup>21</sup>小林忠「池大雅筆《下月白梅図》」、『國華』149号、國華社、2013年、38頁

<sup>22</sup>菅沼貞三「自性寺の大雅堂書画」、『墨美』154号、墨美発行所、1965年、9頁

う。<sup>23</sup> ところで、自性寺の遺品において《牽牛花図》【図3】は、無款無印であって、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あってよい。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、40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茎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。

### 第三章 池大雅の四君子、または《蕙石図》をめぐる画と書の関係

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はなく、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、それを取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。佐々木承平氏によれば、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。<sup>24</sup>

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

<sup>23</sup>同書、10頁

<sup>24</sup>『日本美術絵画全集』第18巻、『池大雅』、集英社、1979年、142頁

のある充実した内容にまで変形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《清夜簣管図屏風》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、《清夜簣管図屏風》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といつてよい。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文人的な特徴を表している。《清夜簣管図屏風》【図4】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で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。佐々木承平氏によれば、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。<sup>25</sup>

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。《清夜簣管図屏風》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いってよい。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びる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、《清夜簣管図屏風》の鑑賞から得られる大きな利点である。

---

<sup>25</sup>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）、142頁

そして、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あってよい。こうした「詩書画」三絶の作品化は、唐代から文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、鄭麗氏によれば、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。<sup>26</sup> そして、詩中有画の観点については、文人的情趣と超逸的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。<sup>27</sup>

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はなく、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、鄭麗氏によれば、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。<sup>28</sup> 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だと解釈できる。

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》【図5】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うよい。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、飯島勇氏によれ

<sup>26</sup> 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

<sup>27</sup> 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

<sup>28</sup> 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』第1174号、國華社、1993年、25頁

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。<sup>29</sup>

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を漂わせ、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、龍公美の詩において反響されている。『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。<sup>30</sup> 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なく、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つてよい。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提供されている。言い換えれば、純粋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、どの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。

さて、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。《清夜篔簹図 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形され、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つて、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つて、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

<sup>29</sup> 『水墨美術大系』第12巻、『大雅、蕙村』、講談社、1973年、163頁

<sup>30</sup> 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頁

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。つまり、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。

## 第一部 池大雅における様式変遷

### 一年記のある作品を中心に一

日本の文人画の大成者と言われている池大雅は、様々に異なる遺品を残した。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、それとともにある連続性を持つ。そのため大雅の作風について論じることは困難である。従って、先行研究においては、主に大雅の20代の遺品、つまり中国画譜にかかわる製作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一二十代・三十代の作品を中心に一」<sup>31</sup>、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」<sup>32</sup>と河野元昭氏の「大雅二十代の作品一沈鬱と偏執と緊張」<sup>33</sup>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年に描かれて、その筆者によって大雅の文人画生、彼の制作における日本美術と中国画風の受容、または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、大雅の作品にあたる解釈と画家の伝記においては、様式にかかわる略な意見がしかみられません。とりわけ、岡倉天心によって大雅の様式は「支那風」と名付けられて<sup>34</sup>、続いて大雅の位置づけは、主に「文人画家」、または「天真透明な画家」という枠組みにはめ込まれた。従って、大雅の作風も「文人画的」、「天真明朗」と呼ばれることになった。しかし、大雅の人生全体を踏まえて、すべての時期に属する遺品を検討される論文が窺わない。そういう研究状態をめぐって、大雅作風のパノラマ的概観を行なわねばならないと考えられる。言い換えれば、美術論として範疇に入れ難い池大雅の遺品は、どういう風に指定されるか、ということをも一度問わねばならない。従って本稿には、『水墨美術大系』<sup>35</sup>と『日本美術絵画全集』<sup>36</sup>に収集された作品から年

<sup>31</sup>吉沢忠「池大雅における様式転換一二十代・三十代の作品を中心に一」、『國華』811号、國華社、1959年10月、359-387頁

<sup>32</sup>武田光一「池大雅における画譜による制作」、『美術研究』348号、文化財研究所東京文化財研究所1990年8月、39-60頁

<sup>33</sup>河野元昭「大雅二十代の作品一沈鬱と偏執と緊張」、『國華』1289号、國華社、2003年3月、7-19頁

<sup>34</sup>岡倉天心『日本美術史』、平凡社、2001年、215-216、222頁

<sup>35</sup>飯島勇、鈴木進『大雅・蕪村』、講談社、1973年（『水墨美術大系』第12巻）

<sup>36</sup>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）

記のある絵画をピックアップし、特に山水図を中心としてその解説をとりあげたい。さらに、先行研究における大雅の様式論をわたりながら、画家の作風とその変遷の問題を再検討したいと思われる。

## 第一章 20代の作品 -延享1年(1744)から寛延2年(1749)まで-

そして、大雅の二重年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)、《柳笑渡渉図》(延享3年、1746)、《僊山樓閣図》(延享4年、1747)、《溪橋詩思図》と《前後赤壁図屏風》(両図延2年(1749))を挙げるべきであると考えられる。すなわち、大雅の20代の作品群において異なった表現が示されているが、其処には若い大雅の発展がみられる。

さて、延享元年、1744 大雅は22歳の時に描かれた《渭城柳色図》【図6】は、明るい色彩と鋭い描線で目立っている。つまり画家は、暈した色彩を施し、その上に濃い墨の描点によって樹木の葉を絵がいている。そして大雅は、細くて鋭い描線で島の形態と水の素面を形象し、またはもっとやわらかい線の濃淡と太さ変動しながら前景の岩石に立体感と強固感をだしている。加えて、この作品は、越後の画家五嵐俊明画が古里に帰るにさいして挙げられた送別品であると広く知られている。または画題から判断すれば大雅は、唐の詩人王維の「元二の安西に使用するを送る」という詩に言及したのであるという意見が設定したことがある。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しばしば注目されてきた。特に繊細な橋の形は、木版画風描法に近く、ある程度の軽さを示していると考えられる。しかし、中国の原本の根拠に描かれた作品であるということは、松下英麿氏<sup>37</sup>、佐々木承平氏<sup>38</sup>など複数の研究者によって言及されていたが、その中で武田光一氏はもっと詳しい調査を行ない、三つの原本を指揮したのである。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」。

<sup>39</sup> 加えて河野元昭氏は、《渭城柳色図》と円山応挙の眼鏡絵《天橋立図》を比較したことがあって、「両者とも若描き戸いうだけではなく、細かく鋭い描線が共通している

<sup>37</sup> 松下英麿著『池大雅』、春秋社、1968年、43-44頁

<sup>38</sup> 『日本美術絵画全集』第18巻、『池大雅』、集英社、1979年、131頁

<sup>39</sup> 武田光一「池大雅における画譜による制作」、『美術研究』348号、文化財研究所東京文化財研究所、1990年8月、44頁



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。」と指摘している。<sup>40</sup> さらに吉沢忠は、「この画だいたいの方向画、南画を目指していることは、容易に感じられよう」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若年の作品である。作品の形態を造形的な線はしなやかさを持っているが、どの程度まで南画的な柔らかさをもつか判断することは困難である。つまり、原本となる版画の描線は、技法の特質によって鋭いであり、もともとの中国南画で墨の線がその鋭さをもってなかったではなかろうか。さて、大雅は、中国南画の実品を見なくて、版画技法で制作された画風を原本として採用していた。しかし大雅の描線は、中国画風と比較すれば、鋭さとともにもっとしなやかな造型を示している。つまり、ここは版画家ではなくて、絵師として図の形象化であり、大雅のペインターの才能のおかげで成した表現であった考えられる。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、20代の作品において初めて登場し、また40代-50代の作品にもぱっと表れる場合がある。

さて、新鮮な気持ちを伝える《渭城柳色図》と比べて、同じ延享1年(1744)に絵がされた《箕山瀑布図》【図7】は、まったく異なっている印象を与えられる。画面の空間はほぼ全部扱われて、迫り来ている岩石と落ち流れる滝の形によってがっしりしまった構成が造型されている。色彩はなかなか濃くなり、特に薄くぼかした藍が画面を占めて力感を出している。この作品は中国原本に基づいたものではなく、大坂名所になる箕面滝を直接写す実景、あるいは失敬図になる。《渭城柳色図》と異なったジャンルの例であり、その二つの遺品は一緒に並べるのは困難である。それにも係らず、大雅の表現は時間的にはどの程度のように異なったのか、または年がら年中にいかに変遷したか、それを理解するために第一群の背景に検討すべきである。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、おもおもしろい描写になり、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。<sup>41</sup> 河野元昭氏は、独自の表現にあたる概念を支持しているが、《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。すなわち画家は、箕面滝の優美な紅葉の名所として捕らえたではなく、それより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。<sup>42</sup> 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」。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」<sup>43</sup>と指摘されている。松下英麿氏は「運筆にはまだととのわないところがあるとはいえ、どこ

<sup>40</sup> 河野元昭「大雅二十代の作品—沈鬱と偏執と緊張」、『國華』1289号、國華社、2003年3月、14頁

<sup>41</sup> 吉沢忠「池大雅における様式転換」、『國華』811号、國華社、1959年10月、366頁

<sup>42</sup> 河野元昭「大雅二十代の作品—沈鬱と偏執と緊張」、『國華』1289号、國華社、2003年15頁

<sup>43</sup> 大岡信、小林忠『大雅』、講談社、1994年(『水墨画の巨匠』第11巻)、103頁

からこのような描法を学んだのかとふしぎにさえ感じられる力作である」<sup>44</sup>と論じている。なお、こういう異なった解説においては大雅風の曖昧さがよく表れる。つまり《渭城柳色図》と《箕山瀑布図》を比較すれば大雅は、同じ年に驚くべき別の手法と美的表現を扱った。加えて、年期の側面からみればだけではなく、一つのジャンルにも異なった筆遣いをこことみたわけである。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》と比べて異なった湿気の少ない筆致で一体をもつそろった山々の形象を造型している。その大雅の表現における不統一で異なった解説が表れる。なお《箕山瀑布図》において大雅は、明らかに実観を目指し、そのために岩石形態を拡大し、確定した描法の印象を作り上げることにしたと思われる。しかし、松下英氏述べたように、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不確実な部分がみられ、若年の画家は明らかに岩石の造型に力を入れ、手習いし続けたということがわかる。そして、全体の構成において余白が少なく、《渭城柳色図》と比べて軽さを欠けている。特に《渭城柳色図》において鋭くてしなやかな描線は主な手法となり、代わりに《箕山瀑布図》には作品の形態が藍で塗れた背景で作成されている。画面の前景になる下の岩石の集まりは、誇張されて、山水の全体的構成として付き重ねた形を感じを与えられる。つまりこの画面の下分は、実景から写された形態ではなく、他の作品の構成から受け入れたものである可能性が高い。河野元昭氏は、この岩の固まりを祇園南海筆《五老峰図》につながっている。そして河野氏は、「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、そのような積極の変容というよりも、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。<sup>45</sup> とにかく大雅は、真景図の場合にも、直接実景【図 8】を写したということではなく、写した実景の上に自分の画家としての知識に当たる学習模写の形象を重ねたのである。加えて、自分の山水の意識（修験道の名所／紅葉の名所）と目指す力感によって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取り入れた真景の部分、または内面的な箕山のイメージに係る画法を組み合わせ、総合的作品を製作したわけである。

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。<sup>46</sup> しかし松下英氏氏は、非常に類似した評価を延享 3 年（1746）に描かれた《風雨起龍図》【図 9】について挙げている。すなわち《風雨起龍図》は、「力作があつて、中

<sup>44</sup> 松下英麿著『池大雅』、春秋社、1968年、44頁

<sup>45</sup> 河野元昭「大雅二十代の作品—沈鬱と偏執と緊張」、『國華』1289号、國華社、2003年15頁

<sup>46</sup> 『水墨画の巨匠第』第11巻、『大雅』、講談社、1994年、95頁

国画の臨模とは癒えながら、彼のひたむきな努力はみとめられぬばならない」と論じている。<sup>47</sup> なお、《箕山瀑布図》と《風雨起龍図》を比較すると、はたして全体的形態において共通点がみられる。特に画面の空間は、あくまでも満ちられており、山水の形態は重さの感じを与えられる。すなわち、岩石と山を描く時画家は、確定した形象に興味を持ち、断固たる様式を目指している。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。その形の確定から多数研究者の力作感が生まれて来るではなかろうかと考えられる。そして、《箕山瀑布図》と比べて《風雨起龍図》の色彩は異なっている。一方、《風雨起龍図》において暈した墨は画面を占めて、灰色の暗みを創造している。とりわけ河野元昭氏は、《風雨起龍図》の暗さを大雅の神経状況に繋がり、「やはり《風雨起龍図》は、精神の安定を欠け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のではないだろうか」と推定している。<sup>48</sup> つまり、大雅の遺品の中で天真爛漫な作風を示す絵画だけではなく、偏執と神経質に溢れている作品が見られ、その一つの例は《風雨起龍図》であるという。しかし、実物を検討すれば、《風雨起龍図》の暈した墨は、画面における確実な岩石を収めている。或は山の形に丁寧な柔らかさが挙げられている。つまり、非常に微妙なコントラストによって雨の空気、その新鮮さの感じが作成されている。しかるに《箕山瀑布図》には、濃い緑色の部分が多く、《風雨起龍図》と比べて画面のコントラストは強いである。そのため《箕山瀑布図》における岩石は力感を与える。言い換えれば、《箕山瀑布図》と《風雨起龍図》において大雅は、異なる雰囲気を目指したと理解される。《風雨起龍図》の場合彼は、やわらかな空間が創造したのである。さらに、佐々木承平氏は手法を分析しながらも画家の感覚について述べていた。つまり佐々木によれば「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かもしれないが、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」。もちろん、《風雨起龍図》には灰色に充満した画面が見られ、ある程度おどろおどろしい雰囲気が感じられる。それとともにこの作品には、合理的な空間より神秘的な空間が創造されているとあってよい。つまり大雅はある中国の原本を扱いながら形象において個人的様子を組み入れたが、彼の実験と学習は沈鬱暗さより奇妙さに基づいたと考えられる。つまり大雅は、奇抜な人柄であって、《風雨起龍図》の場合は、怪奇で不合理的な空間に興味を抱いた。そのために様々な手法を混ぜた。特に岩石と樹木を描き出す折れた線、葉っぱを表す丸点を後の実験的作品《山亭雅会図襖》において窺うことが出来る。

<sup>47</sup> 松下英麿著『池大雅』、春秋社、1968年、48頁

<sup>48</sup> 河野元昭「大雅二十代の作品—沈鬱と偏執と緊張」、『國華』1289号、朝日新聞社、2003年12頁

延享3年(1746)に描かれた《柳笑渡渉図》【図10】は、湿っぽい筆致で描かれた溪川と両岸に伸びる柳の風景である。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」。<sup>49</sup> 武田光一氏は、《柳笑渡渉図》の原本として「古今画風」の第十六図を詳しく指摘したことがある。特に武田氏は、《柳笑渡渉図》と「古今画風」の第十六図の関係について「画譜の図を左右逆転した構図である」と述べている。<sup>50</sup> そして、この作品の画法について多少とも「荒々しい」という文句が使われてきたが、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」と注目している。<sup>51</sup> 佐々木承平氏はこの手法を「奔放」と称し、または簡略に描かれた高士は山中に向かい、「そこに読書をしては時に琴をかなでようという文人の理想的な生き方がひかえている」解説している。<sup>52</sup> なお、この作品において大雅は、指頭画の技法を扱ったため、手法は奔放と荒らしい雰囲気を与えられる。それとともにこの表現は、ある程度に《渭城柳色図》に反射されている。すなわち両方の作品は柳の樹木を表しているため、描線のしなやかさは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、しなやかな描線は鋭いであり、しかるに《柳笑渡渉図》の描線は湿気をとった柔らかいしなやかさを持っている。従って、両図の背景は、暈した墨や藍等を塗れて作られたが、《渭城柳色図》にはその上に鋭い線と鮮やか点描が施された。代わりに《柳笑渡渉図》には塗れた背景に湿った描線、濃い点苔や点描が指によって描かれたのである。さて、作品に描かれている人物は上手に大雅らしく簡略され、洒脱で滑稽な格好を示している。なお《柳笑渡渉図》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が、柳の風景を表現するため手法の組み立て、その重なりは《渭城柳色図》に連続していると思われる。

さて、翌年(延享4年、1747)に描かれた《僊山楼閣図》【図11】においては、《柳笑渡渉図》に示された奔放の様式の傾向が続いている。つまり、この作品において大雅は、《柳笑渡渉図》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、橋と楼閣、樹木の全体的フォームを塗った。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点苔と披麻皴を施されているが、描線として《柳笑渡渉図》のような柔らかい湿気をとった描線ではなく、鋭い線もみつけられる。特に橋の形は《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。そして樹木の葉っぱは濃くて切妻点で

<sup>49</sup> 松下英麿著『池大雅』、春秋社、1968年、48頁

<sup>50</sup> 武田光一「池大雅における画譜による制作、『美術研究』348号、文化財研究所東京文化財研究所1990年8月、41頁

<sup>51</sup> 河野元昭「大雅二十代の作品一沈鬱と偏執と緊張」、『國華』1289号、國華社、2003年3月、16頁

<sup>52</sup> 『日本美術絵画全集』第18巻、『池大雅』、集英社1979年、132頁

表現され、《渭城柳色図》の葉に連続している。しかし《僊山楼閣図》の色彩と墨の濃淡、山の配置からみれば大雅は、《渭城柳色図》と《柳笑渡渉図》より《僊山楼閣図》に空間表現の駆使を重視したと思われる。なおこの様々な手法は、大雅が中国画譜の影響で習得されたものであった。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、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、さらに左下には溪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》を「大雅の積極的造形意欲の片鱗を示した若描きとして推してよいだろう」という判断を擧げている。<sup>53</sup> 従って大雅は、中国原本を改造しこの作品を描き、その様式の評価はなかなか困難になった。つまり、吉沢忠氏は、《僊山楼閣図》の手法について「純粹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えることができよう」と述べている。<sup>54</sup> 代わりに佐々木承平氏は、「山や土坂の表現は、柔らかい輪郭線に沿って細線の皴をていねいに 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。<sup>55</sup> 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」と評価している。<sup>56</sup> 従って松下氏がにべたように、この作品には大雅はもっと確信慮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造形し、南画的手法を超えた奔放な雰囲気溢れる個性的な作風を目指したと考えられる。

そして、延2年(1749)の《溪橋詩思図》【図 12-13】においては、立体感のある岩石と平坦な背景の山々の合同が目される。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」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、折れた輪郭線で造形されている。そして、筆の押しを調節しながら線の太さと鮮やかさを変動されている。その上に丸い点苔と針のような鋭い描点が施されている。従って、岩石においてボリュームが表され、代わりに後ろの山々には、色の変化によって空間表現が感じられる。このように大雅は、立体感のある岩石によってボリュームを表現し、平坦な山並みによって遠い感を表し、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あるではなからうか。ところで武田光一氏は、この

<sup>53</sup>武田光一「池大雅における画譜による制作」、『美術研究』348号、文化財研究所東京文化財研究所1990年8月、50頁

<sup>54</sup>吉沢忠「池大雅における様式転換」、『國華』811号、國華社、1959年10月、362頁

<sup>55</sup>『日本美術絵画全集』第18巻、『池大雅』、集英社、1979年、132頁

<sup>56</sup>松下英麿著『池大雅』、春秋社、1968年、50頁

図を《江山季秋図》と名付けているが、原本として「名公扇譜」第三図を指摘したことがある。さらに武田氏によれば、この原本との関係を示す名残りは、画面の右上のGペンのような独特の形である。つまり《溪橋詩思図》の場合大雅は、原本の図原を大分改変して使っているもので、特には一度図原を分解して作品化する際に各モチーフあらためて再構成しているという。<sup>57</sup> 従って、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、または上に述べた筆遣いの能力の組み合わせから生まれたものであるとあってよい。加えて、樹木において前の図と比べて一段の進歩がみられる。特に浮き沈みのある幹は肌理感を与えられ、葉っぱには事前に学んだ濃くて鋭い葉と丸みのある透明な葉が混じられている。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」と指摘している。<sup>58</sup> 従って《溪橋詩思図》において大雅は、今まで学んだいくつかの手法を統合しながら新たな岩石と山の表現を目指したと思われる。または全体的構成における形象の規模には振り合いがあるにも拘わらず、形の造型に上達が成されたとあってよい。

さて、大雅の20代に遺品において一つの屏風が残っている。寛延2年(1749)に描かれた《前後赤壁図屏風》【図 14-15】であるが、この作品においては、山と岩石の描写、または全体的形態の造形は改めて改変している。特に《前後赤壁図屏風》の場合画家は、細分化の時期に入っていると思われる。言い換えれば《箕山瀑布図》、《溪橋詩思図》など求められた確定された、輪郭をとった堂々とした形態よりもっと柔らかいと精密な描写への傾向がみられる。すなわち、収めた色彩で柔らかく塗れた形象に細かい描点と傷のような乾いた塗抹が施されている。さて、山の表現を検討すれば本図には、《溪橋詩思図》にみられる濃い点苔と針のような鋭い描点が扱われている。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、乾いた傷っぽい筆致と湿った柔らかい筆触を合併していると思われる。また、波の表現において《渭城柳色図》の線描が採用されている。なお、多数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、そのため作品のよう様式は「南宗画的ではなく、北宗的であると成されてきた。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れる画態である」と述べているが、それとともに款記において「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。<sup>59</sup> 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、大雅の心似、文雅の道への志向が、

<sup>57</sup>武田光一「池大雅における画譜による制作、『美術研究』348号、文化財研究所東京文化財研究所、1990年8月、42頁

<sup>58</sup>吉沢忠「池大雅における様式転換」、『國華』811号、國華社、1959年10月、362頁

<sup>59</sup>松下英麿著『池大雅』、春秋社、1968年、57頁

大きく開けていることを感じさせる」と論じている。<sup>60</sup> 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の様式をあえて選択している点がきわめて興味深い」と述べている。なお大雅は、南宗画的画家で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あってよい。<sup>61</sup> 佐々木承平氏一人は、南宗画的／北宗画的議論に入らず、様式の変遷のことを指摘している。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、きわめて重厚味のある表現や、水平重置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。<sup>62</sup> 従って、《前後赤壁図屏風》において画家は、溶けているような空間に鋭い細部を加えて、新たな異文化された表現を求められたが、それは「南宗画的／北宗画的」いい難くいである。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、筆遣いにおいて個人構成への追求が感じられる。そしてこの屏風は、大雅の様式の変遷として一つの変わり目になるとおもわれる。

以上、1744年から寛延2年（1749）年まで制作された大雅の作品を検討し、その様式と手法には統一、あるいは共通点が少ないであると推定できる。すなわち、中国画譜に基づいた作品の中で明るい色彩で描かれた繊細された鋭い描線を扱われた《渭城柳色図》の絵画である一方、湿った筆で描かれた奔放で自由な表現を示す《柳笑渡渉図》と《僊山楼閣図》がみられる。そして、《風雨起龍図》のような比較的暗い、画面の全体を一充滿させた神秘的な雰囲気溢れる作品画がさっと表れる。代わりに、《箕山瀑布図》と《溪橋詩思図》には岩石の形態の確定と堂々した表現への傾向が示される。その後1749年の《前後赤壁図屏風》には、細分化された描写に向かわれている。なお、それぞれの作品における違いは、年を通じて一致せず表れるということがわかる。言い換えれば、行列として表現が代わったわけではなく、画家がぱっと興味を受けて異なった手法を扱われるようになったようである。そして、この一群にはすべて20代の遺品になるため、ある程度に若い画家の模索感じられる。しかし、そのばらばらな表現には、習得の問題にだけでなく、画家の個人性格における好奇心と水墨画への熱さに定められた特徴であると考えられる。

<sup>60</sup>飯島勇、鈴木進『』、講談社、1973年（『水墨美術大系』第12巻）、167頁

<sup>61</sup>河野元昭「大雅二十代の作品—沈鬱と偏執と緊張」、『國華』1289号、國華社、2003年3月11頁

<sup>62</sup>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）、135頁

## 第二章 中期作品 -寛延3年(1750)から宝暦5年(1755)まで-

様々な表情を見せる池大雅の中期作品は、比較的統一感を示している。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—」<sup>63</sup>が注目される。従って、大雅の様式とその変遷についての研究は、盛んだとは言えない。そこで30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。

さて、寛延3年(1750)に制作された《楽志論図巻》【**図 16**】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。<sup>64</sup> 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を施されているため、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。<sup>65</sup> 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」。<sup>66</sup> 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

<sup>63</sup>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

<sup>64</sup>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

<sup>65</sup>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

<sup>66</sup>松下英麿著『池大雅』、春秋社、1968年、63頁



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、どの程度まで南画的特徴だといえるか、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 즐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17】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、版画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歩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。<sup>67</sup> 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

<sup>67</sup>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

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。<sup>68</sup> 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、やはり紀州において描いたものと思われる」と述べている。<sup>69</sup> 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 18-19】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

<sup>68</sup>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

<sup>69</sup>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

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。<sup>70</sup> 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。<sup>71</sup> 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」。<sup>72</sup> 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。<sup>73</sup> 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》にはかなわないといつてよい。

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つてよい。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、

<sup>70</sup>大岡信、小林忠『大雅』、講談社、1994年(『水墨画の巨匠』第11巻)、106頁

<sup>71</sup>大岡信、小林忠『大雅』、講談社、1994年(『水墨画の巨匠』第11巻)、106

<sup>72</sup>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

<sup>73</sup>松下英麿著『池大雅』、春秋社、1968年、98頁

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で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注目される。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いつてよい。

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。

### 第三章 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20-21】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、濁った印象が生み出されている。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、葉の輪郭がさらに瀟灑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。<sup>74</sup> 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 22】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ろうかと思われる。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、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。<sup>75</sup> 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

<sup>74</sup>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

<sup>75</sup>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

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るれば「蘭亭曲水図」は、すなわち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》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ろう」と論じている。<sup>76</sup> 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。<sup>77</sup> 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あってよい。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。<sup>78</sup> 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。<sup>79</sup> 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、奥行きのある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。<sup>80</sup> 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な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』

<sup>76</sup>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。

<sup>77</sup>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

<sup>78</sup>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

<sup>79</sup>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、97頁

<sup>80</sup>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、97頁

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うべき作風は、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 23】と《松島図》【図 24】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、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、没骨描ともいうべきで」、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。<sup>81</sup> 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。<sup>82</sup> 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。<sup>83</sup> 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發揮している。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

<sup>81</sup> 松下英麿著『池大雅』、春秋社、1968年、152頁

<sup>82</sup> 『水墨美術大系』第十二巻、『大雅・蕪村』、講談社、1973年、166頁

<sup>83</sup> 大岡信、小林忠『大雅』、講談社、1994年（『水墨画の巨匠』第11巻）、105頁

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。<sup>84</sup> 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。<sup>85</sup> 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。<sup>86</sup> 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。<sup>87</sup> 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25】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」。<sup>88</sup> 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

<sup>84</sup>大岡信、小林忠『大雅』、講談社、1994年(『水墨画の巨匠』第11巻)、105頁

<sup>85</sup>『水墨美術大系』第十二巻、『大雅・蕪村』、講談社、1973年、166頁

<sup>86</sup>鈴木進「大雅の藝術」、『MUSEUM』75、美術出版社、1957年6月、12頁

<sup>87</sup>鈴木進「大雅の藝術」、『MUSEUM』75、美術出版社、1957年6月、12頁

<sup>88</sup>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



作り出している。従って、本図においては、線的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的骨組み、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》、《高士訪隠図屏風》、《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。<sup>89</sup> 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あってよい。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

<sup>89</sup>松下英麿著『池大雅』、春秋社、1968年、152頁

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とるべきであろう。

#### 第四章 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26】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漂わせ、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、図巻の全体的デザイン、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染み、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。<sup>90</sup> 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

<sup>90</sup>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

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、実景と理想的山水、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いかったことを物語る話でもある」と指摘しことがある。<sup>91</sup> 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」。<sup>92</sup> 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。<sup>93</sup> 他方、本図巻を文人画的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。<sup>94</sup> 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。<sup>95</sup> 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、

---

<sup>91</sup> 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

<sup>92</sup> 松下英麿著『池大雅』、春秋社、1968年、183頁

<sup>93</sup> 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

<sup>94</sup> 大岡信、小林忠『大雅』、講談社、1994年（『水墨画の巨匠』第11巻）、104頁

<sup>95</sup> 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

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・実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 27-28】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《鈞便図》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」。<sup>96</sup> 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。<sup>97</sup> 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。<sup>98</sup> 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

<sup>96</sup>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）、137頁

<sup>97</sup>大岡信、小林忠『大雅』、講談社、1994年（『水墨画の巨匠』第11巻）、104頁

<sup>98</sup>松下英麿著『池大雅』、春秋社、1968年、188頁

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いっている。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」<sup>99</sup>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」<sup>100</sup>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まなう画面構成、生気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」<sup>101</sup>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。<sup>102</sup> 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っている。

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。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。

<sup>99</sup>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

<sup>100</sup>松下英麿著『池大雅』、春秋社、1968年、184頁

<sup>101</sup>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

<sup>102</sup>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

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的作品となっている。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。

## 第五章 花卉図と人物図の制作について

最後に、山水図と真景図以外のジャンルに触れてみたい。大雅は、花卉図と人物図でも優れた作品を制作したが、年記のある作品は、数少ない。まず、寛延 2 年 (1749) に描かれた《天産奇葩巻》【図 29-30】であるが、この四君子の画題を扱った作品は、初期のものであるにもかかわらず、非常に高い藝術的水準を示している。とりわけ、《天産奇葩巻》における作風は、同じ寛延 2 年に制作された《溪橋詩思図》の自由奔放な作風と《前後赤壁図屏風》の細かくて分析的な描法と乾い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、図巻の画面に沿って伸びている。その葉を描き出す描線が、横に長くて縦に狭い空間を見事に占有している。すなわち、空白を十分に残しながら、蘭の花は律動的に描かれている。また、蘭の葉の伸びる方向が喧嘩しているため、画面全体が、バイオリンの演奏を聴くようなリズム感によって浸透されているといってよい。大雅は、とりわけ岩石の造形化を巧みに行うことで立体感を生み出している。加えて、蘭の色調がうまく整えられることで、大雅の優れた空間感覚が示されている。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」。<sup>103</sup> 《天産奇葩卷》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書体、すなわち行書、草書、篆書などの賛文を加えた。さらに、原本を超えて、個性的な絵画へと向かった。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たのである。

続いて大雅の人物図を検討すると、延享3年(1746)に制作された《韓退之図》【**図 31**】と《寿老図》【**図 32**】の両作品は、暈した描線によって絵画化されている。特に《韓退之図》における顔貌の表情は、鋭い線の組み合わせによって巧みに造形されており、顔の丸みとその立体感をうまく描出している。細かい髭と眉を表す緻密な線は、ある程度、延享1年(1744)の《渭城柳色図》の描法に似ているが、韓退之の肖像の場合、髪の写真が秀逸である。顔の緻密な描写は、服装の絵画的で幅の広い線描と対照的である。つまり、韓退之の姿には、柔らかさと鋭さのコントラストが感じられる。佐々木丞平氏は、こうした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」。<sup>104</sup> 顔の部分には、写実に近い描写がみられ、同時に、大雅特有の怪奇で洒脱な人物描写が保持されている。すなわち、人物を描く時、大雅は、一定のタイプに興味を抱き、個性豊かで少々奇妙な人物を描いた。《韓退之図》の場合も、中国唐時代の文人の姿を創造的に描き出している。また、衣服の線描によって、身体の立体感を表しているため、顔の丸みと重なって、写実的な印象を生み出している。大雅の「懐かしい」中国の文人画のイメージは、数多くの作品に窺うことができるが、《韓退之図》においては、実在する人物のように、生き生きとした姿に絵画化されている。同時に、韓退之の画像は、象徴的な特徴をも含んでいるため、軽妙な文化人の代表といった姿になっている。

さて、大雅の《寿老図》には、もっと誇張された表現が見られる。細い線で描かれた長い額、曲がり乾いた線で描かれた眉、歪められた鋭い目などは、寿老に驚いた表情を与える。髭は、《韓退之図》とは異なって、より太くしなやかな描線で表され、口元と鼻は少ない筆致で描き出されている。本作品は、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。指頭画である《寿老図》には、鋭く乾いた筆触による描線と、少々太くて潤いのある描線とが組み合わされていることから、主として爪と指先が使われていたことがわかる。《寿老図》は、《韓退之図》と同じく、鋭い線と絵画的で

<sup>103</sup> 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)、131頁

<sup>104</sup> 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)、140頁

柔らかい線との対照的な構成によって、人物が形象化されているが、身体の立体感は、《韓退之図》よりも強調されているように感じられる。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を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」<sup>105</sup>という。しかし、大雅の人物図には、そういう硬い線と軟かい線との組み合わせがしばしば見られるため、この場合には、作風の変遷というよりも、大雅の人物画の特徴であると思われる。すなわち、数多くの人物の姿を描いた《五百羅漢図》では、頭部を描く細い線描と、服装の襷を示す渦巻く太い線描が用いられている。

宝暦十一年（1761）頃に制作された《三上老軒・池大雅対話図》【図 33】は、《韓退之図》および《寿老図》とは異なり、主に硬質の線で描かれた肖像画である。大雅は自画像を描かなかったが、本作品によって、珍しいことに、老軒と対話する大雅の姿が見られる。さらに、この人物図は、老軒の40歳の誕生日を祝って制作された掛幅であり、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。《三上老軒・池大雅対話図》は、これまで紹介した人物図とは違って、非常に個性的な視点で描かれた絵画である。この作品は、大雅と老軒の親密な関係を裏づける日常的証言だと言えるであろう。特に注目すべきは、ここに見られる斬新な構図である。二人が相對座して描かれているが、その人物描写は、一人が鑑賞者に背を向け、向き合う二人の位置が、斜線の方角を強調する。佐々木承平氏が指摘したように、《三上老軒・池大雅対話図》は、「大雅が老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」。<sup>106</sup>ここでは、大雅の正確で硬質の描線が目立っているため、大雅の若い時期の人物図に見られる鋭い線描が保持されている。つまり本作品は、個性的な発想を披露する肖像画であるといつてよい。

要するに、花卉図と人物図によって、大雅の特質を指摘すれば、簡略化された描写に優れていることと、正確な描線によって画像を組み立てていることであろう。四君子、花卉図、そして技法としての指頭画においては、すでに20代からかなり高い技術的水準を示していることから、大雅は、若い時から、小さな画面に簡略化されたデッサンを描く訓練をしていたことが判明する。

## 第六章 先行研究における大雅の様式論をめぐって

<sup>105</sup>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頁

<sup>106</sup>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）、140頁



以上、これまで年記のある大雅の作品をめぐって、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。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」。<sup>107</sup>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。大雅はカラー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」。<sup>108</sup>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ばられて行く」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。<sup>109</sup>

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

<sup>107</sup>鈴木進「大雅の藝術」、『MUSEUM』75、美術出版社、1957年6月、12頁

<sup>108</sup>鈴木進「大雅の藝術」、『MUSEUM』75、美術出版社、1957年6月、11頁

<sup>109</sup>松下英麿著『池大雅』、東京、春秋社、1968年、42、134頁

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。<sup>110</sup>

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」<sup>111</sup>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」として、40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。<sup>112</sup> 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《龍山勝会図》であるだろう」と指摘した。<sup>113</sup> 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》を上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、扇絵の花弁図、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

<sup>110</sup>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

<sup>111</sup>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

<sup>112</sup>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

<sup>113</sup>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

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、年を経るごとに徐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。

## 小結

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といえる。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》のような文人画的作品が見られる。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もち、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。

## 第二部 池大雅による遍照光院《山亭雅会図襖》について

日本美術史において池大雅は、最も奇抜な人柄で、独自の様式を持つ画家だと言われている。つまり大雅は、作風的に見ても、一定の範疇に入れにくい人物であり、大雅の作品に関わる研究では、多様な理論、また種々さまざま異なる解説が見受けられる。その代表的な例としては、高野山遍照光院に所蔵されている《山亭雅会図襖》であろう。

すなわちこの襖絵は、大雅の代表作であるにも拘わらず、その画題や制作年については不明な点が多い。というのも、遍照光院の火災によって、作品の一部が焼失したため、遺存する襖絵を検討するだけでは、画題、すなわち物語の内容が分からなくなったからである。さらに、画題だけではなく、その制作年代と作風についても、さまざまな異論が唱えられたため、正確な作品の位置づけがなされないままとなっている。また、《山亭雅会図襖》は、しばしば「文人画的ではない」といわれるのみで、どのような作風なのか明確に述べられてこなかった。加えて、この作品については多くの謎が残されている。すなわち、遍照光院の火事をめぐり不明瞭な寺伝、信憑性を疑われる大阪商人に関する逸話、そして、画題をめぐって複数の説が出されるなど、混乱したままである。

しかも、従来の研究では種々の説が、資料を上げずに主張されてきた。従って、種々な不鮮明な要素を考慮に入れて、《山亭雅会図襖》の研究は進まなくなったといつてよい。言い換えれば、大雅の代表作と呼ばれるにもかかわらず、この襖について執筆された論文が極めて少ない。つまり、1977年『國華』に刊行された吉沢忠氏の論文が注目されるのみで、それ以外には美術全集に掲載された短い解説しかみられない。そういう不十分な研究状況について吉沢忠氏は、つぎのように述べたことがある。「この襖絵を評価しないひともないではないが、それは例外であって、私はしばしば述べているように、この襖絵は、スケールが大きく、ことに大雅の発見した新しい空間をみごとに表現している点で、数ある大雅の作品中でも第一に推さるべき傑作として高く評価してきた。しかし戦後大雅の研究は飛躍的に発展したにもかかわらず、この襖絵の製作年代について確たる新説の発表をみていないことは惜まれる。ここにその製作年代について一説を指定し、諸賢の御批判を仰ぎたい」。<sup>114</sup> しかし、吉沢氏と同様なモチベーションをもつ研究者が現れなかったため、遍照光院襖の研究は積極的に続けられていないといつてよい。いずれにせよ、《山亭雅会図襖》の基本的な問題、特にその画題と図様、制作年代、作風の位置づけなどは、ほとんど解決されていないため、それらをもう一度検討すべきである。この襖絵は、極めて魅力のある作品であることから、大雅論の中心に《山亭雅会図襖》を位置づけて考察を試みたい。

## 第一章 遍照光院《山亭雅会図襖》の図様

まず《山亭雅会図襖》の図様については、いくつかの重要な点を指摘することができる。すなわち、万延元年（1860）に起こった遍照光院の火災によって、作品の一部が焼失したため、遺存する襖絵だけでは物語の内容が分からなくなった。つまり、もともと大雅は、遍照光院に十二面の襖絵を描き、それらが遺存していたことが知られている。しかし、万延元年（1860）に起こった火災で二面が焼失し、残りの十面は新しい建物に移動されたのである。なお、残っている十面の図様は、人物と山水を含んでいる。とりわけ、現在の状態を検討すると、三つの場面が見てとれる。さらに、揮毫された場面は、4面、4面、2面に分けて揮毫されている。まず、最初の四面においては、山亭に座っている高士が描かれ「**図 34-35**」、となりの山小屋には、茶を入れている童子が見える。周囲の景色には、粗い岩石と大きな樹木が配されている。そして、次の四面には、橋を渡っている二人の高士が描かれた「**図 36**」。隣に彼らの姿の方を振り向く童子が見られる。最後の二面には、堂々とした老松の形態が見える「**図 37**」。大雅は、もともと十

<sup>114</sup>吉沢忠、「池大雅筆遍照光院襖絵について。特にその製作年代を中心にして」、『國華』1007号、朝日新聞社、1977年12月、13頁

二面による構図を作成したと推測されるが、火災で焼けた二面に、どのような図様が描かれていたかは不明である。言い換えれば、焼けた部分には、人物の居ない山水図か、あるいは人物を含む斬新な場面が描かれていたのか、想像はふくらむばかりである。もし、失われた二面に山水図が描かれていた場合、内容としては、現在鑑賞できる場面に決定的な追加がないわけで、これまでの画題研究で挙げられた解釈も大きく変わることはない。他方、焼けた部分に人物を含む、何らかの行動的な場面があった場合には、襖絵全体の画題とその内容も大きく異なる可能性がある。いずれにせよ、襖絵について残された資料が少なく、また残された情報は詳しくない。そのためにも、先行研究で追及された画題について再考すべきであろう。

もっとも、先行研究を振り返って検討すると、画題についての議論は分かりにくく、今なお、混乱した状況を示している。すなわち、それぞれの解説によれば、画題だけではなく、作品名も異なっている。それらの襖絵を研究した研究者たちは、二つのグループに分けられる「表1」。それをまとめると、画題の内容については述べずに、作品名だけを挙げている研究者、または画題について手短かに述べている研究者に区別される。なお、画題について述べていない研究者（作品の題名だけ付けている研究者）においては、《山亭雅会図》と《山水人物図》という作品名を一番よく使っている（表1、a）。つまり、現在遍照光院に残っている襖絵をみれば、山亭における高士会が中心的な場面になるといってよい。それゆえに、《山亭雅会図》という呼称は、現在の図様と構図の状態を明確に示しているため、広く使われることになったと考えられる。例えば、武田光一氏は、画題については判断せず、最も明確に理解できることに集中して述べている。つまり、この襖には「山亭に集まった三高士、そして、この所を訪ねようとする橋を渡っている二人物の姿が描かれている」と解説している。<sup>115</sup> 加えて、佐々木承平氏は、「山深い静かな茅屋で、高士たちが会するという、山亭雅会を描いたものである」<sup>116</sup>と短く述べている。

さて、画題については、研究者間で、大雅は、「東林集会」という画題を描いたとしばしばいわれてきた（表1、b）。例えば、吉沢忠氏は次のように述べている。「この襖絵の中心となす山亭雅会図は、東林集会図だとする説がある。東林は東普の桓伊が慧永のすすめによって慧遠のために廬山に建てた寺である。すると襖絵に描かれている三人は、慧遠および東普の詩人陶淵明、劉宋の道士陸修静ということになるが、しかしこの三人は時代が一致せず、しばしば絵画の主題とされるものの、それは伝説であって事実

<sup>115</sup>週刊アーチストジャパン第38号、『池大雅』、同朋舎出版、1992年、1201頁

<sup>116</sup>『日本美術絵画全集』第18巻、『池大雅』、集英社、1979年、138頁

ではない」。<sup>117</sup> そして入矢義高は、同じく慎重に「《東林集会》を描いたという説があるから、それによると慧遠、陶淵明、陸修静となるが、人数が合わない」。<sup>118</sup> と述べている。さらに、飯島勇氏が注目しているのは、「掲載の図については《東林集会》を写したとする説があるが、果たしてそうだとすれば、亭中の人は慧遠、陶淵明、陸修静である」。<sup>119</sup> それから、佐々木承平氏と佐々木正子氏は、「三人の高士は慧遠、陶淵明、陸修静であるという説もあり、東林訪問の故事が大雅の画像であったのかもしれない」<sup>120</sup>と述べている。小林忠氏ただ一人のみ、「雅会の図については、中国東晋の慧遠、陶淵明、陸修静の「東林集会図」とする説がある。とすると後者の図の橋は、三笑の故事で有名な虎溪にかかるものと解すべきである」と述べている。すなわち、慧遠の訪問、または慧遠、陶淵明、陸修静の雅会（東林集会）は、「虎溪三笑」というストーリーにあたる一つの場面だということになる。なお、「虎溪三笑」は、様々な東洋絵画の流派においてよく使われた画題である。しかし、「虎溪三笑」という物語の内容と《山亭雅会図襖》に描かれた各々の場面を比較検討すれば、相違点があることが分かる。すなわち、『東洋画題綜覧』においては、「虎溪三笑」について次のように書かれている。

支那朝の世に、慧遠法師あり、廬山にあつて白蓮社を結び、十八賢を伴つて行を積み律を待す、客あつて之を送るも敢へて虎溪を過ぎず、一日陶淵明と陸修静の兩人、法師を尋ねて清談に時を移す、やがて帰らんとするや例に依つて法師これを虎溪に送り、溪を過ぐる數百歩呵々大笑して別れたというふ、これを虎溪三笑といふ、『後素説』に曰く、

戲放禪月作、遠公詠并序、遠法師居廬山下待律精苦過中不受密湯、而作詩換酒、飲陶津彭澤、送客無貴賤、不過虎溪而與陸道士行、過虎溪數百歩、大笑而別、故禪月作詩云、愛陶長官醉兀々、送陸道士、行遲置酒、過溪皆破戒、期何人期師如期故効之、邀陶淵明把酒椀、送陸修静、過虎溪胸次九流清似鏡、人間萬事醉如泥、註云、禪月師名貫休其詩見於集中、陳舜俞廬山記曰、遠師送陶元亮陸修静不覺過虎溪、因相與大笑、今世伝三笑図蓋起於

此、又云、陳舜俞廬山記曰、簡寂觀宋陸先生之隱居、隱居名修精、明帝召至蕨、設崇虚館通仙堂、似待之、仍会儒釋之士講道於莊嚴佛寺、（山他に十七）<sup>121</sup>

中国慧遠の高士が、廬山の庵居に引っ込んで、隣の溪を渡らず、世俗的世界に帰らないという約束をした。ある日、陶淵明と陸修静という客が来た。雅会のあと慧遠が、二

<sup>117</sup> 吉沢忠 「池大雅筆遍照光院襖絵について。特にその製作年代を中心にして」、『國華』1007号、朝日新聞社、1977年12月、16頁

<sup>118</sup> 『文人画粹編』第12巻、『池大雅』、中央公論社、1974年、155頁

<sup>119</sup> 『水墨美術大系』第12巻、『大雅、蕪村』、講談社、1973年、159頁

<sup>120</sup> 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

<sup>121</sup> 『東洋画題綜覧』、国書刊行会、1997年、316頁

人を見送る際、話に夢中になって、橋に足を踏み込んで溪を渡ってしまった。それで三人は、橋の上で大笑したという。さらに、慧遠、陶淵明と陸修静は、歴史的人物であるにも拘わらず、「虎溪三笑」の話は現実の出来事ではなく、伝説に基づいたものにすぎない。

続いて、現在遍照光院に残っている襖絵を検討すれば、人物を含む二つの場面が目される。つまり、一つの場面には橋を渡っている二人の高士と、彼らを送っているのか、向かっているのか不明な童子が見られる。二人は話に夢中であるが、明らかに笑っていない。次の場面では、山亭に集まっている高士が描かれ、服装から判断すれば、二人は橋の場面に描かれた人物と同じである。すなわち、画家は、異時同図法として次々に展開する場面を描いたと推測される。さらに、『東洋画題綜覧』に掲載された「虎溪三笑」の物語と比較すれば、確かに、大雅の襖絵には、山亭の中に集まっている人物が、雅会をやり清談へと移る出来事に見える。しかし、近くの小屋でお茶を作っている童子が描かれているため、大雅の高士は、伝説で語られるように、酒ではなく茶を飲んでいると推測できる。加えて、橋を渡っている高士を見ることができが、「虎溪三笑」のように三人ではなく、笑っていない二人の姿しか描かれていない。そうすると、「虎溪三笑」の決定的な場面、特に橋のあたりで起こった三人の笑いは、現在、遍照光院に残る襖絵には現れていない。そのため先行研究は、「虎溪三笑」の画題について明白に述べることを控えているように思われる。また、他の大雅の作品を検討すると、萬福寺に所蔵されている《虎溪三笑》という掛幅が知られている「**図 38**」。その図様では、明らかに笑っている三人が見られる。さらに、《虎溪三笑》の掛幅における人物の姿は、さらに自由な筆運びで描かれ、《山亭画会図襖》における超俗的な高士の姿よりも滑稽な印象を与えている。その掛幅は、図様、構図ともに、遍照光院の襖絵には似ていない。そして、萬福寺には、大雅の掛幅だけでなく、もともと襖絵であった大雅の《虎溪三笑図》も所蔵されている「**図 39**」。作品状態が徐々に悪化したため、そこに描かれた図様は消えて見にくくなったが、明らかに三人の高士と彼らに向いている童子が見られる。そして、この襖における樹葉の描き方は、《山亭画会図襖》に類似している。人物の姿は、一応《山画会図襖》の高士に近いが、萬福寺襖絵の人物の方は、もっと背が低く、丸みのある形態にされ、彼らの服装の描写には、遍照光院の襖絵よりも多くの細部が施されているようである。

加えて、遍照光院には、もう一点、曾我直庵筆《商山四皓及虎溪三笑図》という屏風が所蔵されている「**図 40**」。曾我直庵の作品においても、橋を渡った三人、特に笑っている高士が描かれている。緊密に集まった三人の人物は、写生的表現を持ち、戯画的な顔を示している。つまり、曾我直庵の高士は、《山亭画会図襖》の人物と比べて、写実的細部と超俗的表現が欠けている。さらに、《商山四皓及虎溪三笑図》における筆運び



においても、大雅の筆致のような柔軟性がなく、主として重くて鋭く折れた線によって組み立てられている。要するに、大雅が曾我直庵の屏風を見たという可能性を捨てることはできない。いずれにせよ、様式、構成、画題それぞれの側面から判断して、曾我直庵の《商山四皓及虎溪三笑図》と大雅の《山亭雅会図襖》には共通点が少ないといつてよい。とりわけ大雅は、同院に所蔵されている作品を模写する目的をもたなかったと思われる。大雅は、まったく同じ画題を繰り返すことをせず、それよりも《虎溪三笑》という物語の展開に重点を置いた。とりわけ大雅は、笑いが起こる前の出来事に集中したと考えられる。

『東洋画題綜覧』に掲載された「虎溪三笑」の物語を参考にすれば、その話は大雑把に三つの場面に分けられる。つまり、陶淵明と陸修静は慧遠を訪ねに行く場面、または三人が山亭の中で雅会を開く場面、そして、帰る時に三人が橋の上で大笑いした場面である。そうすると《山亭雅会図襖》において大雅は、《虎溪三笑》の物語から慧遠の訪問と雅会の場面を抜き出して、異時同図法として総合的な作品を描いたと推測される。

続いて、《山亭雅会図襖》に類似した図様を示す大雅の作品を求めると、大雅 30 歳代に描かれた《慧遠庵居陶淵明陸修静図屏風》が注目される「**図 41-42**」。この屏風において、遍照光院の襖絵に非常に類似した構成がみられる。つまり、一双の屏風には、山亭に座る人物が描かれるとともに、彼らを訪ねようとする二人の高士が歩いている姿が明確にみられる「**図 43-44**」。飯島勇氏の解説によると、これは訪問の後、二人が帰るという情景になる。<sup>122</sup> しかし、詳しく検討すれば、この二人の高士は、訪問に行くところか、訪問のあと帰るところなのか、理解するのは困難である。この屏風では、隣の童が、二人の後ろ姿を見送っている様子が見られる。しかし、橋を渡る高士は、三人ではなく、二人だけ（陶淵明と陸修静？）が示されている。そのため、大雅の 30 代の屏風には、慧遠がまだ二人を送っていない状態が描かれているではなかろうかと推測される。とりわけ、《慧遠庵居陶淵明陸修静図屏風》においては、実際に遍照光院《山亭雅会図襖》における《高士遊歩図》と同様に、慧遠訪問の前の出来事が現れていると思われる。加えて、《慧遠庵居陶淵明陸修静図屏風》において笑いの場面は、高野山の《山亭雅会図襖》と同様に描かれていない。加えて、両図の共通点を求めれば、《慧遠庵居陶淵明陸修静図屏風》と《山亭雅会図襖》における山小屋は、二つの建物に分けられている。つまり、一つの山亭の中で雅会を開いており、他の小屋ではお茶が入れられている。そして、両図における高士は、中国文人の服装を来ているが、彼らが渡っている太鼓橋の形も似ていると注目される。いうまでもなく、手法を検討すれば、《慧遠庵居陶淵明陸修静図屏風》には、《山亭雅会図襖》の立体的な岩造形と深奥空間が見られず、もっと平板な空間が感じられる。それと共に、人物の滑稽な姿は、《山亭雅会図襖》の

<sup>122</sup> 『水墨美術大系』第 12 巻、『大雅、蕪村』、講談社、1973 年、159 頁

人物類型に共通する。要するに、構成と画題の側面において《山亭雅会図襖》は、《慧遠庵居陶淵明陸修静図屏風》を反映する作品になると思われる。

なお、遍照光院の《山亭雅会図襖》は、異時同図法の一例であり、焼失した部分には、笑いの場面が描かれていたという可能性を捨てきれないが、現在の作品の状況から判断して述べれば、大雅は、慧遠の訪問と高士会を描いたと主張したい。つまり大雅は、《山亭雅会図襖》よりも早い時期に制作した《慧遠庵居陶淵明陸修静図屏風》の図様に従って、もともとの部屋の反対側に取り付けられた襖絵に訪問の場面と東林集会の場面を描き、残りの二面に松図を描き、そして、推測するところ、焼けた二面に山水図などを描いたと思われる。特に襖絵のすべての場面における構成を検討すれば、だいたい完成した山水の形態がみられる。しかし、老松の場面だけには、左上における岩石の形態が、思い切ったやり方で切られていて、その形態がまだ完成されていないと感じられる。そのため、次の焼失した襖絵においては、岩石の風景の続きの場面が描かれていたのではなかろうか。最後に、襖の取り付け、あるいは場面展開について簡略に述べておきたい。つまり、もともとの襖の取り付けは不明であるが、それについて吉沢忠氏が一番詳しく述べている。吉沢氏によると、「現在山水人物図とよばれているこの襖絵がもともとういところにいられていたのか定かでない。しかし寺伝によれば、襖絵はもと同院の二十五畳の広間にあったもので、東側の北詰に四面よりなる山亭雅会図、それと筋違いに西側南詰に四面よりなる高士遊歩図とでもよぶべきものはめられ、両者は呼応する。二面の松檜図は、北側の床脇に山亭雅会図と直角に隣合せ、もとは床貼付もあったという。その脇が老松図だとすると、焼失したと思われる床貼付には、もと山水図があったのかもしれない」。そして、吉沢忠氏一人だけが、襖絵の推定位置図をあげた「**図面 1**」ということに注目すべきである。なお、吉沢氏の解説にでてくる「寺伝」は、現存するものかどうか、明らかではない。その問題については、再び《山亭雅会図襖》の章において述べたいが、どの程度まで、信頼できるかの議論が残されている。すなわち、《山亭雅会図襖》の揮毫に拘る少数の資料が残っているが、それぞれに詳しい寸法と取り付けの所は述べられていない。例えば、1824年岡田栲軒『近世逸人画史』において《山亭雅会図襖》の伝説が論じられているが、位置付けについて「大雅は後座敷向き障子の張り付けと揮毫などの奉納のために参った」としか書かれていない。つまり、「**其は京師の画工池秋平と申者にて候。此度御座鋪向の歩障張付け等奉納のために写てまいらせん**」という言葉が注目される。加えて、人見少華著『池大雅』（1927年）には、遍照光院院主の手紙が引用されている。この人見氏宛の手紙には、「**方丈の押張襖等御老中水野忠見卿、實道上綱の徳風二歸依シ狩野探林に命シテ揮毫シ寄附セラレタルモノニ候其時書院ノ一部無地の室ニ大雅登山揮毫セリトノ寺傳ニ御座候**」と述べられている。すなわち、方丈の襖などは、御老中水野忠見卿、実道上綱の徳風に帰依し、狩野探林に命じて揮毫

し寄附されたものになる。この時書院の一部であった無地の室に、大雅は登山して揮毫したという出来事は寺伝によって伝えられている。加えて、吉沢忠氏が作成した推定位置図意外は、もともとの襖の位置づけに関係する他の図面が見つかっておらず、または作成されなかったようである。吉沢忠氏の「二十五畳の広間」、「西側詰」、「東側南詰」、「床貼付」などの位置付けは、お寺の僧侶たちから直接聞いた話ではなかろうか。特に筆者が、2015年の11月、高野山を訪問した時、上記と類似している説を聞く機会があった。つまり、遍照光院の僧侶によれば、襖の二面は火災で焼失したが、もとの部屋で山亭の場面と橋の場面は反対側に貼付けられて、山亭の人物は橋を渡る人物を見て呼応したわけである。部屋の寸法と床貼付の話がでなかったが、それ以外にこの貼付けの説は、吉沢氏の「寺伝」に似ている。とにかく、もし僧侶の話と吉沢忠氏の推定位置図を信じると、作品の構成には山亭の場面と橋の場面が同様に重なっていたことになる。その後、残っていた4面の山水図の「山水図」の部分を表す焼けた面は、床貼付に貼り付けられたという。もしかして大雅が、《虎溪三笑》という物語を描こうとしたならば、襖絵の位置づけは、橋の場面を表す四面で始まって、山亭雅会の四面に続き、橋の笑いの四面で終わったとあってよい。しかし、現在残っている面には《虎溪三笑》の図様にあたる十分な証拠をつかめない。そのため筆者は、僧侶の話と吉沢忠氏の推定位置図に同意するとともに、大雅が陶淵明と陸修精による慧遠の訪問を描いたと考えている。加えて、万延元年（1860）の火災の後、襖の十面は、新しい建物に移された。襖が移動された部屋はもっと小さくなったが、元々の位置づけが守られたかどうか実は不明である。特に20世紀の後半の頃、実物は霊宝館に所蔵されることになって、その代わりに模写が取り付けられたのである。なお、大槻幹郎氏が1980年に発表した遍照光院障壁画の図面を挙げた「**図面 2**」。この時すでに模写が展示されていたが、大槻氏の図面における《山亭雅会図襖》の模写、その場面の位置づけは、僧侶の話と吉沢忠氏の推定位置図のとおりである。すなわち、山亭の場面と橋の場面は反対側に位置けられて、二面の老松図は、床脇に山亭雅会図と直角に隣合せている。つまり、もともとの位置づけが守られたようである。しかし、現在の建物における位置づけは、僧侶の語ったもともとの位置づけと吉沢忠氏の推定位置図にあたらぬ。いつ頃位置づけの状況が変わったのか不明であるが、筆者は、2015年の11月遍照光院に展示されている模写を検討した結果、作品のもともとの順番と画題の展開が混じってしまったということが分かった「**図面 3**」。すなわち、老松図は展示されていない。橋の場面にあたる二面は、床脇に貼り付けられて、残りの二面は隣の壁と直角に設置されている「**図 45-47**」。そして、反対側の壁において山亭雅会の場面が設置されている。つまり、大槻氏が作成した1980年の図面と比べて、現在の位置については、山亭雅会の場面と橋の場面が逆伝して貼り付けられている。さらに、老松図を除去して、そこに橋の場面にあたる二面が設置されている。加え

て、橋遊歩図にあたる模写は不正確である。つまり、橋のあたりには、実物に見られない大きな樹木が描かれている「図 48」。なお、この混乱した位置づけの状況から作品のもともとの図様、場面の展開などについて判断することは困難である。それと共に、場面の重みと順番を考慮すれば、大雅が描いた物語は、橋の場面から始まると推定される。つまり、まず陶淵明と陸修静は、橋を渡って慧遠を尋ねに行く。次に山亭の場面に移動すべきである。慧遠、陶淵明と陸修静は、山亭の中でげ会を行うわけである。老松の二面と焼けた二面を含む山水図には、人物が含まれていなかったとすれば、それは補足的な場面であって、全体として人物を含む場面を飾りとして繋げたと思われる。要するに、この山水図は、橋の場面から山亭の場面に至るまで過渡的な図であって、吉沢忠氏が参考にしてしている寺伝によれば、床貼付のものだった。もしそうだとすれば、吉沢忠氏があげられた図面は信憑性が高い。例えば、鑑賞者は、昔の 25 畳の広間に入って、まず直接高士遊歩図に眼を向ける。次に、右に回って、床貼付の焼けた二面と老松図を検討する。最後に、壁を向いて、山亭雅会が鑑賞される「図面 4」。以上、まず陶淵明と陸修静は、橋を渡って慧遠の庵居に行く。次に、床の間の山水図であるが、これは過渡的な場面である。最後に慧遠、陶淵明と陸修静が、山亭の中で雅会を楽しむ様子が見られ、これが最終場面になる。このような場面展開を迎れば、鑑賞者の前に慧遠の訪問という物語が徐々に開陳されるわけである。つまり、《山亭雅会図襖》の元々の位置から判断すれば、大雅は慧遠の訪問を描いたという可能性が高い。

## 第二章 池大雅筆 《山亭雅会図襖》 の制作年代

《山亭雅会図襖》については、画題が何かということ並んで、制作年代を検討する必要がある。すなわち、この襖絵は、大雅の代表作であるにも拘わらず、年記のない作品である。特に先行研究において制作年は、主に大雅の 40 代あたりに位置づけられているが、具体的な制作年をあげる研究者は少数である。すなわち、《山亭雅会図襖》の制作年をめぐるには、三つの重要な仮説が注目される。まず、院主の手紙と『近世逸人画史』の伝説と大雅の礼状に基づいた人見少華氏の意見である。すなわち、制作年について人見氏は、「三十九歳」という見解を述べていた。もう一つの仮説は、松下英麿氏による遍照光院の歴史に基づく意見である。つまり、1968 年に『池大雅』という著作によって発表された松下氏の解説は、主に人見少華氏の仮説の延長になるが、松下氏によれば、襖の制作年は「四十歳前後」となるという。最後の仮説については、作風の特徴と頼春水筆『在津記事』を根拠にした吉沢忠氏による「四十代後半」の制作という主張である。それは 1977 年の『國華』に掲載された吉沢氏の論文で紹介された主張である。それぞれの仮説は、様々な資料と寺院の歴史、様式分析などに基づき、《山亭雅会図襖》

の研究に大いに貢献した主張になっている。従って、まずこの三つの主張を手短かに検討すべきである。

なお、人見少華氏は、他の研究者と比べて最も早く遍照光院襖の制作年を検討した。すなわち、1927年の『池大雅』という著作において人見氏は、三点の資料を扱っている。人見氏は、資料調査を行ない、『近世逸人画史』に揮毫された伝説、遍照光院の院主から人見宛の手紙の内容、または同院に所蔵されている池大雅の礼状を参考にしている。なお、本原稿において人見氏の主張を紹介する際、これら三つ重要な資料を再検討すべきであろう。まず、1824年に刊行された岡田樗軒の『近世逸人画史』には、次のような説が論じられている。

或人のいふ、高野山清浄心院回禄す。堂宇尽く成、池大雅此ことを知り、直ちに高野に至り清浄心院の玄関にかかり、「其は京師の画工池秋平と申者にて候。此度御座鋪向の歩障張付け等奉納のために写てまいらせん」と云ければ、取次の者しかじかの事を院主に申。院主も固より画工渴望事なれば、早速喚入れ、近付きになり画の次第を尽く頼み、池大雅も大に歎び、しからば明日より直ちにとりかかるべしとして、偕て明日に成ければ其人物恰好、首ら大に足ほそくして、他の画には大に異りければ、院主も大きにあきれ忙然したり。又歩障に松樹一枚に茅屋を写し、其屋の窓の中に人物有りて、山水に其対する図を作りければ、是も人物の首ら窓一杯に見へければ、院主もますますあきれ、断を云うと思量する。折から浪人の賈人来り合背、しかじかの事を聞いて、密に窺い見るに、まぎれもなき池大雅なれば、院主に早速此事を申す。今世高野山の奇観とはなり。<sup>123</sup>

すなわち、ある人によれば、高野山清浄心院が再建された時、池大雅はこのことを知り、直ちに高野山に至り、清浄心院の玄関において、次のようなことを言った。「京都の絵師池秋平と申す。このたび後座敷向き障子の張り付けと揮毫などの奉納のために参った」。取り次ぎの人物は、院主にこのことを伝えた。院主も固より画工を渴望したため、早速大雅に頼むことにした。近付きになった院主は、絵の制作を頼んだので、大雅も大変喜んだ。それではと翌日取りかかることにした。さて次の日院主は、出来上がった大雅の絵画を見た。しかし、その襖絵においては人物の恰好、特に首と足が細かった。他の絵画とは非常に異なった作品であったため院主は、大いにあきれ忙然とした。またこの襖絵において松の樹の図一面と茅屋が写されて、その茅屋の窓から人物が見えた。そして、この図において人物の首だけが窓一杯に見えて、院主はますますあきれってしまった。折から行脚の商人が来て、これらのことを聞いて、「精密に伺えればまぎれもなく池大雅の作品だ」と早速院主に言った。今この襖は高野山の奇観（つまり、非常に珍しいもの）となっている。<sup>124</sup>

<sup>123</sup> 岡田樗軒『近世逸人画史』、「定本日本絵画論大成」、第10巻、ペリカン社、1998年、280-281頁

<sup>124</sup> 岡田樗軒『近世逸人画史』、「定本日本絵画論大成」、第10巻、ペリカン社、1998年、280-281頁

そして、『近世逸人画史』に表れる「清浄心院」のことは、誤りである。とりわけ、人見少華氏は、高野山に登って、清浄心院に種種の名所画を拝見したが、大雅の物は、小軸が二点しかなかった。そのため人見氏は、襖の名作が遍照光院であると聞かされて、遍照光院に向かった。しかし、寺を訪ねる時僧がなかったため、彼は院主に手紙を送った。院主の回答は、次のとおりだった。

(前省略) 一當院義ハ慶長六年八月朔日焼失シその後ノ建造物龜末ノ嫌有之且シ腐朽之廉等有之ヲ似テ寶曆六年春起工六年之歲月ヲ經テ改築セリ時ノ佳職ハ無量壽院門主に昇進セラレタルモ尚に會遍照光院ヲ兼帶シ工事ヲ竣成セラレタル古義一宗法儀法談ノ大棟梁タリシ實道(元實同)上網二有之候明和三年四月二日遷化其後警繼者ハ同シク無量壽院門主ニ進三タル智剛ト申ス御人二有之此方ハ天明元年九月三十日遷化方丈の押張襖等御老中水野忠見卿、實道上網の徳風ニ歸依シ狩野探林に命シテ揮毫シ寄附セラレタルモノニ候其時書院ノ一部無地の室ニ大雅登山揮毫セリトノ寺傳ニ御座候

一、榮泉尊者ト有之ハ榮泉院ト申ス寺ニ宛テタル事ハ確カナレトモ尊昶、昶恵兩師ノ間何レトモ判然致サズ右兩師ハ何レモ漢籍研究之爲メ京都ニ往來シ大雅堂ト知己ナリシト云フ共ニ實同上網徒弟ナリ 右御禮旁回答申上度如斯御座候不盡

八月十八日 遍光老禿

人見勇市様

清浄心院安永年間火災ノ有無ハ不存申萬延元年ニハ同院火元ニテ五十二ヶ寺類焼セリ當院モ其一ナリ<sup>125</sup>

つまり、遍照光院の院主は、寺院の火災について論じている。特に、遍照光院は、慶長六年八月一日に焼失し、その後の建造物は老朽化した。そのため、寶曆六年の春にこの建物の改築が始まって、六年の歳月を経て改築されることになった。なお、この改築の時、工事の担当者については、無量壽院門主に昇進せられることになって、無量壽院門主は遍照光院を兼ねて工事を竣工した。さらに古儀によって一宗法儀法談の大棟梁は実道(元実同)上網でとなったが、明和三年四月二日に死亡した。次の後継者は、同じく無量壽院門主、智剛という人になった。この人物は、天明元年九月30日死亡している。方丈の襖などは、御老中水野忠見卿、実道上網の徳風に帰依し、狩野探林に命じて揮毫し寄附されたものになる。この時、書院ノ一部で無地の襖であった室に、大雅が登山して揮毫した、という出来事が寺伝によって伝えられている。榮泉尊者というのは、榮泉院という寺にあたることは確かである。しかし、尊昶、昶恵の両師は、漢籍研究のため京都に出かけたため、大雅堂と知己になった。8月18日遍光老禿

人見勇市様

清浄心院については、安永年間の火災の有無について十分に分かっていないが、万延元年には、同院が火元となり、寺院の五十二ヶ所が焼失し、当院も火災した。この二枚の資料を根拠にし、人見氏は次のように論じている。「遍照光院々主の手紙と伝説とを

<sup>125</sup>人見少華著『池大雅』、中央美術社、1927年、37頁

照合して考えると、大雅の補障なるものは、彼の三十九か四十九歳頃の作であると思う」。<sup>126</sup>

最後に人見氏は、遍照光院で所蔵されている大雅の礼状「**図 49**」を引用している。

氣之節先以御安体被成御座恭喜奉賀候蒙命候補障片写出奉之候御丁寧之潤筆金御恵  
投被下忝仕合拜受申上遍照光院諸尊者御接対之砌乍惶宜御伝達被成下候様奉願候春来  
不快此間全快に及因尊買答延引仕候草々頓首  
五月廿八日 榮泉尊者玉揚下 無名拜<sup>127</sup>

すなわち、榮泉尊者に宛てた大雅の手紙は、5月28日に書かれている。その内容によって大雅は、暑気の季節にかかわった体調について礼を述べた後、障壁画のある部分を描いたと指摘し、その機会をいただいた感謝を表している。加えて大雅は、お金を貰ったことについて、遍照光院の諸尊者に感謝を表した。なお、人見氏は、制作年について次のような結論を出している。「榮泉院の事は後の伝中に譲って、此手紙の五月二十八日、又文中の、春来不快、という句、更に前記現院主の手紙にある、狩野探林、(名守美、探常の長男、鍛冶バ橋の家を継ぎ父の教を受けて画家家風を守る、安永六年四月七日歿)が先に寺へ来て画いた其の後へ云うはば、残りものの処へ大雅が来て画いたという事等を総合して考えると、寺の改築全く成ったのが寶暦十一年の春として、多分大雅の揮毫は此春の中頃か末かであったらと推定する。一即ち三十九歳の時である。」<sup>128</sup> 要するに、人見少華氏の「三十九歳の作」という意見は、資料の調査に基づいた説得力のある主張になる。しかし人見氏は、制作年の議論において、襖の様式や作風を参考にせず、実物による証拠資料を重視していたといつてよい。

続いて、松下英麿氏は、人見少華氏の意見を根拠にし、寺院の歴史、特に遍照光院の火災に基づいた解説を組み立てている。つまり、松下氏の仮説をたどると、遍照光院は、慶長六年(一六〇一)八月に焼失し、その後に新しい建物が完成した。しかし、この再建されたものの木材が粗末で老朽化したため、もう一回改築が行なわれた。それは、宝暦十一年頃のこと、そのときに二回目の改築が完成し、新しい建物の部屋を飾る襖絵を描くために、大雅が招かれたと伝えている。さて、松下英麿氏によれば、二回目の改築は、宝暦「十一年に一応完成したわけであって、どういう関係から、またいつごろ大雅が同院の襖画を描くにいったか、これも明らかではないが、とにかく寺院側の依頼によって揮毫することになったことは大雅の手紙で知られる。その画態からおして、この年(宝暦十一年)から後の二、三年の間に描かれたものであることは疑う余地がない」。さらに、松下氏は、人見少華氏と同様に、『近世逸人画史』の伝説と大雅の礼状

<sup>126</sup> 人見少華著『池大雅』、中央美術社、1927年、38頁

<sup>127</sup> 人見少華著『池大雅』、中央美術社、1927年、37頁

<sup>128</sup> 人見少華著『池大雅』、中央美術社、1927年、38頁

を参考にしている。なお、松下氏によれば、「遍照光院の竣工がこの十一年のこととすれば、富士山から帰って七月以降半年ほどの間の製作となり、従ってこの礼状はあくる宝暦十二年、大雅四十歳のときであろうし、また、前年十年は三岳紀行のために時間的に余裕はいかがかと思われるので、かりに十二年の製作とすればむしろこの書簡は十三年五月のものである。いずれにせよ、この力作は、四十歳前後と見るが至当」であるという。<sup>129</sup>

松下氏の解説は、寺院の歴史と資料から引き出された説得力のある主張になる。松下氏は、人見少華氏によって紹介された仮説に一步踏み込んだが、人見氏のように、はっきりした制作年代をあげていない。さらに作品の様式分析は、その判断には含まれていない。

他方、吉沢忠氏は、《山亭雅会図襖》と他の大雅の作品、とりわけ《龍山勝会図屏風》と《雲林清暁図》を比較し、様式分析に重点をおいて検討した。吉沢氏の様式論からすると、遍照光院の襖絵は、安定した手法を示す成熟期の作品であると考えられ、40代後半の作品によく似ている。つまり、吉沢氏によれば、「《龍山勝会図》にはいくぶん若々しさが感じられ、それに対して山亭雅会図に滋味があるように思われるもの、描線をはじめ、立体感や空間の表現などさまざまな点に、かなり相違があるからであろう。そんなところから私などには、遍照光院の襖絵を、通説のように、大雅四十歳前後の筆とするより、もう少しのち、四十代半ばすぎの制作とする方が、すなおに納得できるのである」。<sup>130</sup>という。さらに吉沢氏の判断は、江戸時代の詩人頼春水（1746-1816）の『在津紀事』に記載された情報に基づいている。つまり吉沢氏は、大雅の礼状と院主の手紙、『近世逸人画史』の伝説という三つの資料を採用しているが、それに加えて、新しい資料をあげている。

余訪幅岳于京師。池大雅在坐云。將與主人游高野。寫其山水也。五岳命酒半醺。不  
理行裝。大雅不飲酒。數數促裝。五岳乃言。倒樽而止。仍勸余輩。交酌不己。大雅援  
筆賦詩云。樂聖幅先生。倒樽日爲度。倒樽又倒樽倒樽終無度。五岳堂篇樂聖。故云。

<sup>131</sup>

なお、頼春水の記録によれば、大雅は、弟子の福原五岳を誘って山水を描くため高野山に行くことを決めた。頼春水は、たまたま送別の挨拶のため五岳の家を訪れたことがある。従って、吉沢忠氏が述べるところでは、「それはともかく、春水が大阪に遊学したのは、明和三年（一七六六）数え年21歳、この年大雅は四十四歳であった。従って、大雅が五岳を伴って高野に写生に赴こうとしたのは、四十四歳以後のことになる。大雅

<sup>129</sup>松下英麿『池大雅』、春秋社1968年、129-133頁

<sup>130</sup>吉沢忠「池大雅筆遍照光院襖絵について。特にその製作年代を中心にして」、『國華』1007号、朝日新聞社、1977年12月、15頁

<sup>131</sup>頼春水『在津紀事』、出版社不明1877年、5頁



のこの写生行が遍照光院襖絵の製作に結びつくものかどうか、これだけの記載からは判明しない。ただ遍照光院襖絵の製作を、大雅四十代半ば以後とみる私の様式論よりすると、この記載はたいへんありがたい。<sup>132</sup>

吉沢忠氏の解説において、初めて様式を参考にする考えが登場し、また、新しい資料が紹介されたため、なかなか価値のある新しい仮説であるといつてよい。ところで、吉沢氏の年代判定は、他の研究者と大きく異なって、その時期は最も遅く、大雅の40代後半とされている。しかし、吉沢氏によれば、頼春水が五岳の家で大雅と巡り会ったのは、1766年以後になる。つまり、頼山陽の『先府君春水先生行状』の記録によれば、「春水が大坂に遊学したのが明和三年（一七六六）、広島番に招聘されたのが天明元年（一七八一）である。従って春水が五岳の家で大雅に邂逅したのは、大雅数え年四十歳以後から大雅の歿する安永後年（一七七六）まで、その可能性はあることになる」<sup>133</sup>という。

もちろん、寺院の歴史から判断するとしても、また春水の記録から判断しても、詳しい日程を確定することは困難である。言い換えれば、「39歳」、「40歳前後」と「40代後半」という意見があつて、研究者の多くは、40代という判断を下すことになった。例えば、武田光一氏は、制作年代について短く述べている「四面にその力量をいかんなく発揮した四〇代の作」。<sup>134</sup> 佐々木承平氏と佐々木正子氏は、制作年代の議論をほとんどしていないが、「十八世紀中頃」というかなり早い年代を付けている。そして、もっと詳しい解説を検討すれば、鈴木進氏は、次のように論じている。「この襖絵は高野山遍照光院の建物を飾ったものであるが、遍照光院は慶長六年（一六〇一）八月に焼失、その後、仮りのお堂が建っていたが、老朽化がひどく、宝暦六年（一七五六）に新しいお堂を起工し、六年の歳月を要して宝暦十一年（一七六一）に完成したという。大雅の絵はこの新しい健物を飾るために描かれたものであろうか。この年、大雅は39歳にあたり、襖絵もこの年以降の制作と考えられる。この絵のもつ様式から見て、四十歳の始めと考えるのがもっとも妥当であろう」。<sup>135</sup> それに対して飯島勇氏は、「その建物は宝暦十一年（一七六一）大雅三十九歳のとき建てられたもので、主要な部屋の襖は狩野某が描き、白地になっていたところに大雅が揮毫したものというから、三十九歳の作ということも一応考えてみる必要もあろうが、作風からすれば四十歳を超してからの作とみ

<sup>132</sup> 吉沢忠 「池大雅筆遍照光院襖絵について。特にその製作年代を中心にして」、『國華』1007号、朝日新聞社、1977年12月、16頁

<sup>133</sup> 吉沢忠 「池大雅筆遍照光院襖絵について。特にその製作年代を中心にして」、『國華』1007号、朝日新聞社、1977年12月、18頁

<sup>134</sup> 『新潮日本美術文庫』第11集、『池大雅』、新潮社、1997年、28頁

<sup>135</sup> 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）、138頁

る方が妥当に思われる」という。<sup>136</sup> また、入矢儀高氏によれば、「高野山遍照光院の十枚の襖絵は、現在の建物が万延元年（一八六〇）の火災後再建されているため、当初の位置は明らかでない。しかし、寺伝によると亭中の人物と、橋上の人物とが、二十五畳の部屋に向い合せにあったという。元の建物は宝暦十一年、大雅三十九歳のとき建てられ、他は狩野派の画家が描いていたと伝える」。それとともに入矢氏は、制作年として四十歳前後」と指摘している。<sup>137</sup> その代わりに佐藤康宏氏は、制作について次のように書いている。「一方、宮島新一氏は、《山亭雅会図襖》の構図を《溪荘棲偃図襖》（法明院蔵）の原型と考え、遍照光院障壁画の制作の下限を法明院蔵の応挙の襖絵が描かれた明和二年（一七六五）ころとする。私は、すこぶる弛緩した画風の法明院の襖絵を、大雅の気力が充実していたと宮島氏想像する四十代初めにおきたくなく、同院の応挙の襖絵よりも遅れて描かれたとみたい。遍照光院の襖絵については右に述べたような観点から四十代半ばころの作と考える」。<sup>138</sup>

なお、先行文献を調べると、大雅の襖絵の制作年代の議論は、1977年以後は、あまり進展しなかったといえる。しかし、作風からみれば、この襖絵は、大雅の個人的表現を明確に示していると考えられる。言い換えれば大雅は、一つの作品において様々な手法を混ぜながら、独自の表現を目指したわけである。つまり彼は、硬い筆致と柔らか筆致、そして、東洋的遠近法と西洋的遠近法、または北宗的要素と文人画的要素を折衷し、多面的な作品を描いたと主張したい。すなわち、《山亭雅会図襖》の岩石の形態描写を検討すれば、北宗的で乾燥した筆致が見られ、また岩石の構成としてひとつの固定された視点、あるいは水平性が排除されて、複数の視点が採用されていることが分かる。代わりに、《高士遊歩図》の岩石には、もっと柔らかい南宗画に近い筆致と揺れる輪郭線が扱われている。さらに、山の表現において大雅は、二つの表現方法を採用している。すなわち、《老松図》の部分には、雲のような柔らかかくて立体的な山が見られる。この形は《浅間山真景図》に見られる山、特に西洋銅版画の影響で作られた山の形に非常に類似している。代わりに、《高士遊歩図》における山の表現は異なっており、湿気をとった筆致で描かれた平坦な形である。また《高士遊歩図》における植物の形態は、南宗画的な柔らかい点描が採用されているが、一方、襖絵全体には淡い色彩と金箔によるくくりが見られる。従って、この観点から判断すれば《山亭雅会図襖》は、実験的な絵画であるといえてよい。すなわち、大雅の描写において、まだ安定していない作風がみられるわけである。そうした作風から推測すると遍照光院の《山亭雅会図襖》は、大雅の

<sup>136</sup> 『水墨美術大系』第12巻、『大雅、蕪村』、講談社、1973年、159頁

<sup>137</sup> 『文人画粹編』、第12巻、『池大雅』、中央公論社、1974年、155頁

<sup>138</sup> 佐藤康宏「研究資料 池大雅筆《李白詩意図襖》」、『國華』1085号、國華社、1986年7月、47頁

40 歳前半の作であると考えられる。そして、吉沢忠氏が指摘した春水の記録から判断すれば、大雅が 44 歳の時五岳を高野山に誘ったが、五岳はお酒を飲みすぎて、思ったままに登山しなかったらしい。それと共にこの二人がいつ頃登山したか、分からないままになる。つまり、この春水の記録に記載された出来事の後、大雅が 40 四際を過ぎてようやく高野山に行ったと推測されるが、その出来事前に大雅がすでに登山したという可能性も捨てられない。言い換えれば、この春水の記録に出る情報が曖昧であり、ここからはっきりとした制作年を決められないわけである。すなわち、これまで参考にした大雅の様式変遷を考えるならば、彼の作風は統一されてはおらず、三十代の時、分析的で細分化された作風への傾斜がみられる。しかし、《山亭雅会図襖》において、分析的で細分化された形態が画面を牛耳っているとはいえ、それよりも、岩石の描写における力強さのある粗い造形と荘厳というべき表現が優位を占めている。その上、人物と橋の情景における暈した墨と柔軟な筆致、そして写意的で滑稽なイメージが加えられている。そのため、《山亭雅会図襖》は、作風から判断すれば、大雅の三十代にあたる作品とはいえない。それと共に、40 代の作品における画面構成による場面の組み合わせは、高野山の襖絵において十分に発揮されたとはいえない。もちろん、焼失した画面でどのようなイメージの組み立てがなされていたかは明確ではないが、現在残っている襖絵から判断すれば、作風と筆遣いにおいて、非常に異なった場面、つまり山亭雅会の場面と橋の場面とが総合されているとあってよい。40 代にあたる作品の充実した描写よりも実験的な性格を感じさせるため、本作品は大雅の作風変遷にあたる時期、特に 40 歳代に行なわれた視覚的変遷に位置づけるべきである。特に幾人かの研究者によって作成された大雅の年譜を見れば、画家が 40 歳であった時期で、遍昭光院の襖絵は宝暦 12 年（1762）頃に描かれたと思われる「年譜資料 1」。もちろん、これは推測にすぎない大雑把な判断になるが、はっきり年代を指摘できる資料が見つかりおらず、作風に基づいた説を組み立てるしかないわけである。それと共に、様式の側面からすれば、40 代の時期は、大雅の視覚的変化が行われた時期に当たるため、作品の特徴を把握するのが難しい。そのため、信頼できる寺院の歴史に頼ることになる。つまり、遍昭光院の火災と建物の再建の後、一、二年以内に襖絵が描かれたという可能性が高く、宝暦 12 年（1762）、大雅が 40 歳という制作年を指摘することができる。すなわち、松下英麿氏の「四十歳前後」という説を支持するとともに、40 歳という年代を重視したい。さらに、大雅の制作においては、30 代末・40 代始めに視覚的変遷、つまり作風の大きな変化が見られることから、学習の実験と分析的で細分化された作風から意識的な実験期への移行という傾向が見られる。従って、様々な手法を含む《山亭雅会図襖》には、未だ安定していない作風が見られるため、この代表作については、その様式変化の時期に位置づけるべきだと考える。

あるいは遍照光院襖については、大雅の代表作というよりも、過渡的な作品と呼ぶべきであるかもしれない。

### 第三章 池大雅筆 《山亭雅会図襖》の作風

続いて、《山亭雅会図襖》の作風を検討したい。制作年代の章において指摘したように、この襖絵は、幾つかの手法を組み合わせた総合的作品である。そのため、大雅の様式変遷を参考にすれば、この襖絵はどのように位置づけられるのか、という問題が浮上する。すなわち、大雅の20代、30代、40代後半の様式をめぐっては、それぞれの特徴が、遍照光院の襖絵に部分的に見られるが、全体的に見て、この作品は、それぞれの時期の作風にぴったりと適合しないように思われる。さらに《山亭雅会図襖》は、大雅の40歳の作であると考えれば、まず他の大雅作品を検討しなければならない。特に40歳前後に制作された絵画の検討が重要である。なお、この議論をめぐっては、吉沢忠氏と佐藤康宏氏の解説が注目される。つまり、吉沢氏は、《山亭雅会図襖》と大雅の40代の作《蘭亭曲水図・龍山勝会図屏風》の比較を行なった。吉沢氏によれば、両作品は、空間構成と遠近法の表現に関係する側面で異なっている。すなわち、《龍山勝会図屏風》においては、遠近が明らかに対照的であり、視覚的効果という点では明晰であり、はっきりとした遠近になる。それに対して、《山亭雅会図襖》の空間は、はるかかなたまでつきぬけて、直接視覚に訴え、言葉で説明できない複雑な空間であるという。<sup>139</sup> このように、吉沢氏は、両作品の相違点を重視し、大雅の技術的発展において《山亭雅会図襖》に「力作」であるという高い評価を与えた。それに対して佐藤氏は、吉沢氏の説に「同感できる」と主張しているが、それとともに、《山亭雅会図襖》の作風と他の40代の作品における技法について次のようなことを述べている。「遍照光院《山亭雅会図襖》になると（中略）折れ線と小斧劈皴と点苔は濃淡を違えながら協調し、いっそう複雑な凹凸を持った岩石の量塊性を描出するに至る。この大作で、大雅はひとつの造形的な可能性をつきつめたといえよう。彼の描線は性格を変える。遍照光院の《老松図襖》には短線を敷き並べた岩が描かれているが、こちらの描法が主流になっていくわけである。明和六年（1769）、47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》（萬福寺蔵）を見ると、彼の関心は、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。《湖春景銭塘観潮図屏風》（東京国立博物館保管）のような作品も、これらに近い時期

<sup>139</sup> 吉沢忠 「池大雅筆遍照光院襖絵について。特にその製作年代を中心に」、『國華』1007号、朝日新聞社、1977年12月、15頁

に置いてよかろう」。<sup>140</sup> このように佐藤氏は、凹凸を持った岩石の量塊性と短線を敷き並べた岩に注目し、《山亭雅会図襖》の手法を大雅の40代後半の作品における描き方とすべきであるという。それと共に佐藤氏によれば、《山亭雅会図襖》は、大雅の様式において変化の時期にあたる作品だという。

なお、遍照光院襖絵における安定していない様式は、さまざまに難しい問題を引き起こしているわけである。それと共に、この議論においては、大雅の様式全体における変遷を参考にすることが重要である。とりわけ、30末・40代始めの時期に当たる制作においては、技法の採用と全体的な構成は、良い意味でも、混乱しているといつてよい。そのため、作品分析を考えるならば、この時期は、制作の特徴を掴みにくい時期である。このように、30代と40代の境に描かれた《山亭雅会図襖》をどのように理解するのかは、避けることのできない問題になる。なお、先行研究を振り返ると、当該の問題については、それぞれの研究者が異なる主張を述べていた。それと共に、その解説においては、襖絵における大雅の手法が、30代・40代の作品に部分的に追求されている。例えば、佐藤康宏氏が指摘した短線の敷き並べによって行なわれた岩の造形は《山亭雅会図襖》に窺われる。しかし、この解説に表れる細分化された描法の解説は、岩石のモチーフの中における線描に基づいているようである。すなわち、その眼で《山亭雅会図襖》の各部分を鑑賞すれば、佐藤氏の解説が納得される。それと共に、ある形態に当たる各部分の鑑賞だけではなく、細かい部分によって形成された形の全体性も重要である。高野山襖絵における岩石の形態は、短線を敷き並べて描かれたが、その短線によって形成される部分には、折れた輪郭線と雪舟のような乾いた筆致の擦り傷が加えられている。そのため、全体的な岩の形態は、堅固さのある感じを与える。言い換えれば、遍照光院襖に鑑賞される最終的な岩の形態は、モザイクのように、もっと細かい部分によって組み合わされている。つまり、山亭雅会の場面においては、短線によって確実のある形態が生まれたと考えられる。そして、同様な視覚的結果は、部分的に《西湖春景銭塘観潮図屏風》に見られるが、《膝閣勝覧図屏風》においてこの描き方は、もっと明らかに示されている。とりわけ、《山亭雅会図襖》における短線と洗い筆致、そして堅固なイメージを参考にすれば、それにもっとも類似する作品は《膝閣勝覧図屏風》であると思われる。しかし、《膝閣勝覧図屏風》において年記が付けていない。そのため、両作品の相対関係の判別も困難になる。

さらに、年記のある大雅の40代の作品を考えるならば、宝暦13年(1763)に制作された《蘭亭曲水図・龍山勝会図屏風》「**図**」が、しばしば《山亭雅会図襖》と比較されるようになった。すなわち、《蘭亭曲水図・龍山勝会図屏風》は、大雅が41歳の時に描

---

<sup>140</sup>佐藤康宏「研究資料 池大雅筆《李白詩意図襖》、『國華』1085号、國華社、1986年7月、46頁

かれた絵画であり、遍照光院火災に関係する《山亭雅会図襖》の制作時期に近い作品と認められていた。しかし、両作の様式を検討すれば、その差異点が際立っている。特に吉沢氏は、空間表現における違い、あるいは《蘭亭曲水図・龍山勝会図屏風》のはっきりした遠近と《山亭雅会図襖》のはるかかなたまでつきぬけた複雑な空間に注目した。<sup>141</sup> 代わって佐藤氏と佐々木承平氏は、岩石の造形における違い、特に面的な岩と短線によって形成された岩を重視した。<sup>142</sup> なお、《山亭雅会図襖》においては、確かに無限に広がる空間が示されている。また、岩の造形においては、様々な表現が見られる。とりわけ、山亭雅会の場面には、折れた短線で形成された岩が見られるが、画面の右部分には面的と言ってよい岩の造形が窺われる。つまり、これは《蘭亭曲水図・龍山勝会図屏風》における鮮やかな着色によって作成された岩の面ではなく、それより雪舟のような洗筆致で描かれた岩の表面である。それと共に、山亭雅会の右部分には、ある程度、《龍山勝会図屏風》の岩石表現を辿ることができよう。そして老松図においては、また折れた短線で示された岩が見られ、後ろに淡い金箔の線によって永遠に消える岩も見てとれる。すなわち、遍照光院の襖絵において大雅は、幾つかの手法によって、多様な岩の表現を作り上げた。しかるに《蘭亭曲水図・龍山勝会図屏風》には、濃い色味による面的な岩の表現、あるいは均一の描き方が維持されたようである。加えて、《蘭亭曲水図・龍山勝会図屏風》における岩石は、全体的にもっと延長された形態と濃い色調を示しているため、青緑山水の表現に近づいている。それに対して、《山亭雅会図襖》の作風から得られる雰囲気は、もっと超俗的である。金箔によるくくりが扱われているにも拘わらず、作品全体における色彩は抑制されている。特に薄代赭、赤と緑と淡藍によって微妙な色調の変化が作られている。また、画面全体におけるモチーフの配置を検討すれば、《蘭亭曲水図・龍山勝会図屏風》の画面は、かなり凝縮されていると見てよい。しかるに、《山亭雅会図襖》のモチーフは、かなり拡大されて、ある程度の余裕をもって絵画化されている。

楼閣を含む40代の大雅作品を検討すれば、明和8年(1771)に描かれた《洞庭赤壁図巻》「図」が知られている。この作品は着色絵画であるが、ここに見られる岩石は、《山亭雅会図襖》と同様に、短線を並べて造形されている。なお、《洞庭赤壁図巻》の岩石は、相対的に大きくて、しっかりと描かれた岩の塊であるが、その輪郭線と岩の面における濃淡は、《山亭雅会図襖》より淡い。そして、《洞庭赤壁図巻》の色調には、鮮やかな藍と金箔による線描が採用されている。この絵巻においては、風光明媚に相応

<sup>141</sup>吉沢忠 「池大雅筆遍照光院襖絵について。特にその製作年代を中心にして」、『國華』1007号、朝日新聞社、1977年12月、15頁

<sup>142</sup>佐藤康宏「研究資料 池大雅筆《李白詩意図襖》、『國華』1085号、國華社、1986年7月、46頁

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216頁

しい立派で充実した雰囲気は伝えられている。それに対して、《山亭雅会図襖》には、見事な輝きと、気品のある荘重さと、奇妙な親密さのそれぞれが総合されている。

要するに、遍照光院襖絵と他の40代の作品をめぐって言えることは、相違点が多いということである。そのため、先行研究において、この作品の位置付けは安定してはいない。とりわけ大雅は、同じ年に描いた作品においても、異なる作風を用いることで知られており、《山亭雅会図襖》の場合も、その視覚的表現、つまり作風の連続性を見分けるのは困難である。それと共に、30代に当たる大雅の制作には、相対的な統一がみられ、画面全体には細分化された表現が注目される。《山亭雅会図襖》の作風と筆致は、30代の《山邨馬市図》の描き方とは異なっている。また、すでに述べたように、注目すべきは、30代終わりから、40代始めにおいては、大雅の様式には、二回目の変化が起こった。つまり、細分化された作風から意識的な実験への傾向がみられる。従って遍照光院の障壁画は、きわめて多様な表現を示しているため、この変遷時期に位置づけることは妥当であろう。しかし、多数の解説において、大雅の筆使いの不統一とその多様性が注目され、作風の位置づけは決められていない。例えば、佐々木承平氏と佐々木正子氏は、《山亭雅会図襖》の作風とその曖昧さについて次のように論じている。「中国画における描写の方がより基本的で、はっきりしたものである。同様の描法でありながら、大雅作品では、柔らかで流動的な筆致となるため、まったくことなる印象を受けるのである。この独特な感覚によって起こるものであろうか。構図、構成、色彩、筆致と、一つ一つの要素をつぶさに見ていくと浮き出て来るものがある。それは確かさと不確かさの混在した状態を、意識的に作り上げていることに起因する」。「大雅作品を決定づける一番大きな要素が、この確かさと不確かさを混在させる異によって画中に生じる呼吸といえるであろう」。<sup>143</sup> つまり、佐々木氏は、活気のある大雅の様式、その混乱した特徴をよく理解している。それと共に佐々木氏は、大雅の筆遣いを中国画における描法と比較し、大雅独自の感覚を強調したわけである。さらに、武田光一氏によれば、「『山亭雅会図』のゆるぎない構成は、雪舟の《秋冬山水図》を想起させて、筆遣いは固くて直線的で、様式として南宗画的ではない」。<sup>144</sup> 確かに、大雅の手法において、特に樹木の描き方に強い筆力が見られるが、《山亭雅会図襖》では、雪舟の筆の粗い筆法にも似て、個人的な表現による味わいを示していると考えられる。特に、大雅が用いた手法、その組み合わせは、洒脱であり、画家の知的な遊びの力を示している。例えば大雅は、樹木の葉を直線とそれに打ちこむ線で描き、幹の輪郭線を波線と波線を混合させて描いていく。大雅は、同じモチーフを表すために複数の手法を用いる。線の太さと墨の濃淡も、一つのモチーフの中でも幅広く調整されている。従って、雪舟の粗さを感じさせる筆致と比べ

<sup>143</sup> 『日本の美術全集』、第19巻、『大雅と応挙』、講談社、1993年、200-201頁

<sup>144</sup> 『週刊アーティストジャパン』第38号、『池大雅』、同朋舎出版、1992年、1201頁

て、大雅の作風は、遊び心と力強さという二つの特徴を含む。そのため、遍照光院襖の表現は、観者に好奇心を呼び起こす。

続いて、佐々木承平氏と佐々木正子氏は、岩石の描き方について論じている。「ぼきぼき折れるような岩組の輪郭線や、その内部をうめる線条を重ねた陰影表現など、その描法は触覚的とでも形容したくなるような実佐感がある」。<sup>145</sup> 確かに、岩石の表面をあちこち掠るような筆致で表現しているのが、岩の組織の現実感を生じさせているが、老松の後ろに広がる山は、うねる輪郭線によって形成され、非現実的な空間という印象を与えている。同様の作風は、大雅の《浅間山真景図》にも見られるが、《山亭雅会図襖》の山は、現実的というよりも、神秘的な空間を示しているといつてよい。《浅間山真景図》の山と比べて、《老松図》の山は、同じく三角型の山脈によって画面全体に並んでいる。《浅間山真景図》と《山亭雅会図襖》と《老松図》において、大雅は、同じ構図を採用しているが、その形態描写と描線のニュアンスには差異があることを見逃してはならない。つまり、《浅間山真景図》の山々は、主に濃淡によって形成され、その濃墨の変化によって、立体感のある固まった形態が創造されている。また、その山を囲む雲は、波打つ鋭い線で描かれている。なお、《老松図》の場合、その輪郭線を表すために、大雅は《浅間山真景図》の雲のような波打つ版画的線描を選んだが、全体的な山並みの形態は、同じく三角型の集合体で構成している。高野山襖絵における《老松図》の山々は、細くてうねる線描によって軽さの印象を与えている。また、画面全体に三角型の形態で繋いで、流れるような山の形態、また、その構成によって永遠の広がりを感じさせる。その組み合わせからは、神秘的で非現実的な空間感覚を生み出しているといえるであろう。

加えて、佐々木承平氏と佐々木正子氏は、《浅間山真景図》における遠近法の特質について次のように述べている。「視点が対象の真正面にすえられ、遠近と空間の対比が遠近感に深さを与えているあたり、大雅独特のレアリティーの表現を見ることが出来る」。<sup>146</sup> また、空間については、飯島勇氏も次のように論じている。「老松の上に広がる空間には、遠山が描きこまれているところから、それについては、大雅が若いころみた西洋画の遠近法からの影響によるものだと説明する美術史家もいる」。つまり、空間の構成にとっては、統一感よりも対立感が見えて来るといふ。ところで、吉沢氏も、襖絵の空間に注目した。つまり、この作品の空間は、大事な要素になるという。「しかし墨や色彩の濃淡によって立対感もみごとに表現されており、力感もあり、がっしりとひきしまつて緊密感のあるスケールの大きな画である。ことに向かって左端、樹木の先

<sup>145</sup> 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）、138頁

<sup>146</sup> 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）、138頁



にあたる何も描いていない空間の端、単なる余白というようなものではなく、はるかかなたにぬけているような広大な空間の存在を感じさせる。もちろんこの画の中心は三人の人物のいる亭のあたりにあるが、それにもまして大雅の表現したかったのは、この空間ではなかったか、と想像したくなる。これはいままでの日本の絵画にはみられなかった新しい空間である」。<sup>147</sup> 遍照光院《山亭雅会図襖》において、視覚的な表現とともに、空白の空間に含まれた不視覚的な表現もまた包括されているということになる。鑑賞者にとって、複雑に形成された襖絵の空間は、大雅の複雑な藝当の一つになるといってよい。つまり、大雅は、深奥空間の達人であったと認められている。なお、《山亭雅会図襖》において、この深奥空間は、老松図においても思い切り示されていると考えられる。すなわち、明晰に描き出された前景の松と、背景に軽く浮かんでいる淡い山々の形態は対比されている。その間は深い空間の広がりを感じさせる。つまり、後方の山は、永遠の空間に溶け込んでいるといった遠近法の印象を受けるだけでなく、二つの形態の間に広がる空間、いわゆる描かれていない視覚的な空間も示されているのである。《山亭雅会図襖》における深奥空間の表現は、《老松図》よりも浅く扱われているが、特に山亭とそれを囲む岩石の間にも空気存在を感じさせる。特に《山亭雅会図襖》には、《老松図》と違って、深奥空間は、空白によってではなく、淡く塗られた草花と樹木の葉っぱにおける墨・淡彩の調整によって作成されている。つまり、山小屋を表す線描は、次第に消えて、さらに山小屋の周囲の草花と樹木の葉っぱの点描も、山小屋に近づくと、次々に薄くなっている。その結果、山小屋の形態は軽くなり、設定された建物ではなく、樹木の間には浮かぶような小屋に見えるはずである。また、その画面全体における樹木の葉っぱには、濃墨と淡墨が交代して描かれているため、通っている空気存在が強調されている。それと共に、《山亭雅会図襖》の全体的な対象の配置は、正常な遠近法の原則に従わずに表現されている。つまり、濃淡における変化は、遠近による対象の位置づけで定められているというよりも、ある対象の部分が濃淡の変化によって意識的に強調されているといえる。つまり、画面全体を眺めると、空間の遠近は、何となく不自然であるが、対象の連続性は自然に見られる。つまり、画面の空間は、不自然であるにも拘らず、すべての対象は、調和するように総合されている。そのため襖絵の空間は、違和感なく鑑賞される。このような遠近形成は、大雅の特異な巧みさであるが、とりわけ「深奥空間」に関係する、いわば「藝術的道具」の一つになる。言い換えれば、意表を突くような濃淡の変化による遠近作法、そこから誕生する深奥空間は、《風雨起龍図》など、初期の掛幅に登場した技法である。遍照光院襖絵の場合、こうした特徴が十分に発揮されている。

<sup>147</sup> 『日本美術絵画全集』、第18巻、『池大雅』、集英社、1979年、138頁

従って、《山亭雅会図襖》において大雅は、様々な要素の組み合わせから、判じ物の構成を作成したと思われる。特に細野正信氏によれば大雅は、「極めて慎重、重厚な作風を示し、金泥のくくりなど用いて、大雅風を示す典型的な代表作として異論がない」。<sup>148</sup>と指摘されている。もちろん襖絵のスケールが大きく、図様において、はっきりとした線と金碧が使われているため、印象的な名作であるに違いない。しかし、画家の方からの厳粛とともに美的な遊び、あるいは創作の楽しみをも強く感じさせる。この「遊びの力」からは、襖絵における内面的動勢の感覚が生まれるとあってよい。そのため、遍照光院の大作は、中国絵画に見られる様式から一步離れた絵画だと考えられる。そういえば大雅は、中国的な画題を扱いながら、特別な組み合わせを成し遂げたわけである。さらに、人見少華氏によれば、「見る所この作品には確かに『古今画譜』が参考になっている」<sup>149</sup>。しかし、『古今画譜』を検討した結果、構成と画題の両面において、《山亭雅会図襖》に酷似する図版を見つけることができなかった。とりわけ、『古今画譜』において、山亭と高士を含む図様が幾つか紹介されているが、その構図と内容は《山亭雅会図襖》に類似していない。従って大雅は、襖絵を描く時、所々で『古今画譜』の手法を採用しているが、『古今画譜』の図様を正確に模写しなかった。特に大雅は、《山亭雅会図襖》に描いた群葉の部分、樹木の幹、岩石などにおいては、『古今画譜』の点苔と小斧劈皴を部分的に採用している。しかし、画面の構図、または人物表現において彼は、『古今画譜』に従っていない。そのため、『古今画譜』は、遍照光院襖絵の原本になるとは言えない。また、大雅の制作をめぐることは、中国画譜が20代の絵画においてもっとも積極的に取り入れられていたことはよく知られている。《山亭雅会図襖》制作次期にあたる40代を超えて、大雅は次第に個人的志向へと傾斜を強めた。そのため、遍照光院襖絵の場合、大雅は、若年の時に学習した中国画譜の手法を自由に採用し、中国様式による模写から離れてはいるが、未だ中国趣味のある実験的絵画を制作したわけである。

そして、《山亭雅会図襖》における山水の部分だけでなく、人物表現においても、大雅の個人様式が見られる。飯島勇氏によれば、「これに見られる細かい線を用いた人物の描きかたは、大雅の人物が一典型をなしている」。<sup>150</sup> 加えて、遍照光院《山亭雅会図襖》に描かれた人物は、かなり気の利いた顔を示している。従ってこの高士の姿は、猟奇的な感じに近づいているとあってよい。それと共に、描線と墨の濃淡の習得、その巧みな利用によって、力強さが示されている。すなわち大雅は、しなやかでうねる描線で延長された目の形を描き、気の利いた顔つきを作成し、多少とも柔軟な線描を使って皴

<sup>148</sup>週刊アーティストジャパン第38号、『池大雅』、同朋舎出版、1992年、1201頁

<sup>149</sup>人見少華著『池大雅』、中央美術社、1927年、39頁

<sup>150</sup>『水墨美術大系』第12巻、『大雅、蕪村』、講談社、1973年、150頁

を表した。さらに、太くて丸い形の鼻によって、その戯画的で誇張された味わいのある姿が表現されている。細い線を重ねて、ふわふわした髭が表現され、触覚的な写実的表現に近い顔が描かれている。また、肩のあたりで濃墨の暈しが施されている。体の重み、あるいは肉体を感じさせる姿が、見事に表現されている。要するに、《山亭雅会図襖》における大雅が描く人物は、滑稽であるとともに、現実に近い活気のある姿を示している。大雅は、伝説の奇人を描いたにもかかわらず、その人物の形態を豊かにして個人的なものにしたわけである。つまり大雅は、慧遠、陶淵明と陸修静と、いつかどこかで出会ったのか、という感じを与え、緻密なイメージを表明した。それと共に、高士の姿はかなり拡大され、その身体に、柔軟な描線と墨の濃淡によってボリューム感が与えられている。重みのある身体と滑稽な表情は、他人と違う興味深い伝説上の優れた人物の面差しを描き切っている。大雅は、超俗的な高士の姿に、肉体的な部分を加えた。そのため、親しみのある特質と、脱俗的なもののバランスが創造されている。従って、《山亭雅会図襖》の人物表現においては、対照的な特徴がうまく調和させられている。これは大雅の藝術的能力の魅力であろう。また、重量感のある人物の姿と比べて、そこに漂っている帳の生地は、無重力で透明感がある印象を受ける。つまり、この部分においても、大雅は、線描の向きと太さ、金箔のくぐりの彩度を巧みに調整し、写実的描写の結果を実現している。つまり、風に浮かぶような帳は、涼しい山の光景を描き出すための、一つの藝術的方策になる。

そして、遍照光院襖絵における色彩にも注目すべきである。すなわち、画面全体に調和された色調が見られる。そして、《山亭雅会図襖》において、藍媚茶の濃淡だけではなく、淡彩を使って画面の色調を組み立てている。とりわけ緑に溢れる山亭の場面には、千歳茶と藍色が豊に施されている。そして、人物の輪郭と山小屋の詳しい形態は、金箔の線によって強調されているため、その形態が前に引き出されているような感じを与えられている。つまり、濃く塗られた樹木の緑と堂々した岩石の後ろに位置する山亭は、淡く描かれているにも拘わらず、画中では消失していない。また、山亭に座る人物の顔は、暈した代赭によって造形されている。加えて、薄代赭は、金箔によるくぐりとともに、所々で岩石の形態にも入り混ざっている。そのため、立体感あふれる形態が生み出されている。最も鮮やかな箇所は、樹木の下に銀朱によって塗られた植物である。ところで、銀朱による同様の点描は、大雅の30歳代の作と推定される《慧遠庵居陶淵明陸修静図屏風》にも見られる。

大雅は、カラリストとしての才能があったと先行研究で指摘されており、<sup>151</sup>自らの作品に積極的に色彩を取り入れたと言われる。大雅の色彩感覚は、鮮やかな色彩の対比で

---

<sup>151</sup>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、10-11頁

はなく、微妙な色彩の一致に基づいていた。特に淡い濃淡と濃い色調を並べて塗り込めているが、その濃縮のコントラストは、あまり目立たず、色調のすべては一体化して響いている。言い換えれば、大雅の絵における色調は、しばしば西洋の水彩画における微妙な色の変化に類似している。そして、武田光一氏、黒田泰三氏などは、大雅の独特な色彩感覚を《真葛原図》に書かれた情報に繋げている。とりわけ、大雅のアトリエの様子を示す《真葛原図》の記録によれば、大雅は、天気の良い日には外に出て、陽光の下で絵画を描いたと伝えられる。従って、彼の作品に見られる色彩の輝き、その色調の変化は、ある程度、太陽光によって生み出されたという。しかし、現在残っている大雅の作品をめぐって、アトリエの中で描かれた作品と、外の陽光の下で描かれた作品を見分けることは困難である。しかし、どちらの作品にせよ、優れた作品が多いことは周知のことである。淡彩を含む《風雨起龍図》にも、墨の濃淡だけで描かれた《漁楽図》にも、大雅の見事な色彩感覚が発揮されている。そして、《山亭雅会図襖》の場合、座敷向きの部屋に白紙が事前に用意されたという僧侶の言葉が伝えられている。それ故、この襖は、寺院の中で描かれたという可能性が高い。部屋の中で描かれた作品だとすれば、《山亭雅会図襖》の色彩は、巧みに調和させられているわけである。とりわけ本作は、《柳下童子図屏風》における微妙な色調の輝きを要としているわけではないが、整えられた色彩は、堅固さと滑稽さを組み合わせた雰囲気を作り出しているといつてよい。要するに、大雅の見事な色彩感覚は、彼の持って生まれた天才に関わっていると考えられる。つまり、色彩感覚は、絶対音感のように、先天的な特徴であり、画家にとって欠かせない能力になる。大雅は肥えた目を持ち、その持って生まれた才能を洗練させ、多くの調和された色調を示す絵画を描いた。遍照光院襖絵は、その一例になると思われる。

続いて、多くの研究者は、《山亭雅会図襖》の作風が、「南宗画的とよび難い」と指摘しているにも拘わらず、遍照光院襖絵が、主に「南宗画」という様式との関連で紹介されることが多い。先行する解説で言及される「南宗画」の用語は、中国絵画の特定な作風、特に柔軟な筆致と柔らかい線描を自在に採用した董其昌系に属する墨絵の意味で使われているようである。大雑把に言えば、董其昌の理論によって初めて提唱された南宗画・北宗画の区別は、日本で広く支持され、大雅の作風においても、董其昌の痕跡に言及されたようである。例えば、吉沢忠氏は、武田光一氏と同じく、遍照光院襖絵が、技法の面で南宗画的ではないと述べている。特に「コツコツとした細目の描線は比較的固く、しかもいたるところに金碧法と言われる金泥のくくりの線が入れられている。そうした点からすると南宗画的とはいいいがたい」という。<sup>152</sup> なお大雅は、しばしば「南画家」といわれているので、《山亭雅会図襖》において、中国の南宗画にあたる技法的

---

<sup>152</sup> 吉沢忠「池大雅筆遍照光院襖絵について。特にその製作年代を中心にして」、『國華』1007号、朝日新聞社、1977年12月、17頁

特徴が求められるようになったのは当然である。すなわち柔らかい筆致、または『古今画譜』に紹介された描法、米点、披麻皴、小斧劈皴と点苔などが大雅の作品には採用されていた。しかし、《山亭雅会図襖》において、南宗画的手法は、部分的に採用され、その上に他の筆使いも加えられている。そのため本作は、結局「南宗画的ではない」と判断されたにちがいない。なお大雅は、中国画譜から学んだ描法を山亭雅会の場面における山水図に、所々で組み入れている。例えば岩石の形態には小斧劈皴が用いられていて、樹木の葉には点苔が示されている。それと共に、画面全体を検討すると、南宗画には見られない堅固さが感じられる。すなわち、中国の南宗画においては、基本的に内面的表現の強い緻密な絵画が多かった。それに対して、遍照光院襖絵の場合、いわゆる緻密さと画家の個人的感覚とともに、内面的表現を超える偉大さ、あるいは慧遠の訪問に関係する社会的価値観がみられる。つまり、南宗画においては、文人に関係する集団の価値観が現れるが、大雅が示した幅広さに達していない作品が優勢を占めている。加えて、《山亭雅会図襖》には、南宗画にもよく表される隠遁者のモチーフが採用されているため、先行研究では、すぐに南宗画との関係に議論が及ぶことになったと思われる。つまり大雅は、隠遁者の人物像を大いに好み、それを様々な作品において描いたわけである。《山亭雅会図襖》にも、山亭に集まった高士、あるいは文人たちが登場している。また、すでに指摘した通り、これらの人物の姿は、自由自在に大雅らしく変貌させられている。大雅の慧遠、陶淵明と陸修静は、『八種画譜』などに紹介された人物の典型に従うことなく、独自に描かれている。しかし、これは文人画的位置づけに関わる重要かつ困難な問題であるため、次の章においては、文人画の議論に言及したい。

#### 第四章 池大雅筆 《山亭雅会図襖》の文人画的地位

遍照光院襖絵の文人画的地位づけに関わる議論は、先行文献においては、かなり遅れてなされたと考えられる。すなわち、1970年代まで、《山亭雅会図襖》の文人画的特徴、あるいは南宗画的特徴は、あまり検討されていなかったといつてよい。その理由としては、「文人画」という概念の曖昧さ、あるいはその用語の複数の意味とその使い方について論じるのが、いささかやっかいであったことによる。つまり、20世紀の後半に起こった文人画研究の混乱によって、事態が複雑になったと推測される。とりわけ、中谷伸生氏<sup>153</sup>が指摘したように、明治維新に始まる日本の近代社会においては、西洋文化への憧れが強く、西洋美術の影響を受けた絵画の研究は盛んになったが、一方、中国的性格を強く示す文人画と大坂画壇の絵画は、研究対象から除外されたという。しかし、池

<sup>153</sup>中谷伸生『大坂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、271-293頁、593-599頁

大雅とその弟子たちは、さまざまな絵画に関心を抱き、西洋の絵画にも興味をもった。つまり、大雅らの絵画には西洋的な近代性があったにも拘わらず、それらが無視されたわけである。それと共に、《山亭雅会図襖》の場合、この作品は、すでに1930年の『世界美術全集』<sup>154</sup> に紹介されているため、貴重な美術品として無視されたとは言えないが、その文人画的位置付けについては、十分に検討されてこなかった。つまり、大雅の襖絵においては、複数の手法が示されているため、この曖昧で理解しがたい表現をどのように解釈すべきか、という問題があったわけである。続いて、20世紀の70年代において、大雅研究の再燃に伴って、大雅様式を記述する用語が要求されることになった。70年代の文献においては、《山亭雅会図襖》の様式は、中国画に結び付けられ、「南宗画」・「北風画」という二つ用語の対比によって記述された。また、独自の技法を重視する解説も時々現れた。なお、南宗画と北宗画という二つの中国絵画の流派が存在するが、日本の文人画家たちは、南宗画の方に強く感化されたと述べられてきた。例えば、飯島勇氏によれば、「大雅は数多くの障壁画を描いているが、この襖絵ほど慎重に描いた作品は他にみられない。北画風のところもあって、金泥のくくりもみられる」。<sup>155</sup> さらに吉沢忠氏は、南宗画の議論を続けた。「コツコツとした細目の描線は比較的固く、しかもいたるところに金碧法といわれる金泥のくくりの線が入れられている。そうした点からすると南宗画的とはいいがたい」。<sup>156</sup>という。しかし、この二人の研究者は、遍照光院襖絵について「文人画」という用語を使わず、それより「南宗画」を採用したのである。なお、20世紀の90年代になると、武田光一氏の解説において、「南宗画」とともに「文人」という概念がでてくる。「大雅の本図の描法も、岩と樹幹も決して南宗画とは言いがたい。あえて大雅は堅固さを求めたようである。山亭中の人物は、大雅の懐く中国文人のイメージであるが、『十便帖』の文人に比べても一層超俗的である」。<sup>157</sup> そして、1993年によって、佐々木承平氏と佐々木正子氏は、「南宗画」よりもっと広い「文人画」の概念を使いながら詳しい解釈を行った。「大雅四十歳代初めの作と考えられる本図は、大雅の作風が、独自の一つ様式として完成度を高めた時期に当たる。日本における文人画は、その源を中国の文人画にしているだけに、初期文人画家の作品は、いずれも中国文人画の描写に倣い、それらを手本とした学習の域を脱しえなかった。しかし大雅の作風は中国画の学習を経てはいるものの、明らかにそれらとは異なる世界を築き上げている。作品中に見られる各々の描法に関しては、それらと近いものを中国画作品の中に見つけることができるが、中国画における描写の方がより具体的で、

<sup>154</sup> 下中彌三郎編『世界美術全集』第25巻、平凡社、1930年、67-68頁

<sup>155</sup> 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

<sup>156</sup> 吉沢忠「池大雅筆遍照光院襖絵について。特にその製作年代を中心にして」、『國華』1007号、朝日新聞社、1977年12月、17頁

<sup>157</sup> 『新潮日本美術文庫』、『池大雅』、新潮社、1977年、28頁

はっきりしたものである。同様の描法でありながら、大雅作品では、柔らかで流動的な筆致となるため、まったく異なる印象を受けるのである」。<sup>158</sup>

従って、遍照光院襖絵の解説をめぐって、その様式と作風を描き出す用語の追求、その使用に関わる曖昧さが注目される。とりわけ「南宗画」と「文人画」の扱いが曖昧であるだけではなく、「南宗画」と「南画」の採用における混乱が拍車をかけた。そのため、襖絵の議論においては、複雑に絡み合う事態が生じたようである。つまり、「南宗画」と「文人画」以外に、「南画」という用語が登場した時、大雅の作品については、「南画」という言い方も普及した。すなわち、「南宗画」と「南画」の扱いに遡ると、この二つの用語は、大正時代頃までは、同じ意味で使われていた。言い換えれば、「南宗画」も、「南画」も中国絵画の流派を示す同じ言葉であったが、次第に「南画」は、日本の南宗画を示す用語になったのである。特に中谷伸生氏の著書『大坂の画壇はなぜ忘れられたのか』においては、次のように述べられている。「第二次世界大戦後の一九六六年（昭和四十一）に、来澤嘉圃氏が「南画」を単なる中国の南宗画の略称としてではなく、「日本的南宗画」の意味で「南画」という名称を正統に用いるべきであると主張した経緯がある米澤氏の主張以後、「南画」という言葉は、中国絵画の「南宗画」や「文人画」という意味から離れて、「日本の南宗画」という枠組みに移行することになった」。<sup>159</sup> 言い換えれば、「文人画」という言い方を排除して、「南画」という用語を「日本の南宗画」の意味で利用する研究者が現れた。例えば、武田光一氏は、「南宗画」を略し、南宗画的手法を用いた日本絵画を「南画」と名づけ、大雅の制作にたいしても「南画」を用いた。武田氏によれば、「江戸時代支配階級は武士であった。学者は武士に仕えていた。武士が文人の下に位置していた中国とは、社会体制が大きく異なっていたのである。さらには、大雅、蕪村をはじめとして日本の“文人画家”の多くが、実は画を売って生活していた職業画家であった。従って、中国の文人画の定義からすれば、大雅、蕪村を頂点とする江戸時代の一群の画を総称するのに、“文人画”という言葉はいかに不正確で、ふさわしくないかはおのずから明らかである」。また、「日本美術史上で、中国の南宗画が本格的に採り入れられたのは、江戸時代の中期、18世紀になってからであった。この日本の南宗画が南画である。何故南宗画ではなく、南画と呼ぶ方がよいかは後述する」という。<sup>160</sup> しかし、「南画」の用い方に際して、中国美術における「北派」と「南派」の区別に関わる裏付けがあり、日本にその用語を採り入れると、北・南の区別はなくなって、本来の意味で不一致が生まれるのではなかろうか。

<sup>158</sup>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

<sup>159</sup>中谷伸生『大坂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、274頁

<sup>160</sup>武田光一『日本の南画』、東信堂、2000年、4頁、9頁

そして、文人画は中国、韓国、日本など、幾つかの東アジアの国々で普及した藝術的現象であったことを見逃してはならない。そのため、日本だけの文人画を際立たせる「南画」を利用すれば、その現象の共通性を失うことになる。従って、多少のニュアンスの違いがあるにも拘わらず、東アジア美術の共通性を支持する研究者は、「南画」の言葉を避けて、「文人画」を利用した。例えば、中谷伸生氏は、次のように論じている。

「近年、東アジア美術史の構想が浮上し、日中韓に共通する東アジアの文人画という研究上の枠組が重要視されつつあることから、今一度、文人画概念の検討とその復権を企てるべきではなからうか。「中国の文人画」に対して独自の文人画を確立した日本の文人画を「日本の文人画」と定義して一体どのような不都合が生じるのか、理論的かつ冷静に考えるべき時期がきたように思われる」。<sup>161</sup> と述べている。このように、関東の研究者（武田光一氏など）によって「南画」と「南宗画」という用語が好まれることになったが、それに対して、関西の研究者（佐々木承平氏、中谷伸生氏）は、中国絵画と日本絵画の場合「文人画」と南宗画、二つの言葉を利用し、大雅の山水画においても「文人画」の用語を用いている。しかし、近年、関東と関西における学風の区別も不明瞭になっている。例えば、2018年の4月、関西の京都国立博物館では、大きな大雅の展覧会が開催された。その案内パンフレットには「天才南画家池大雅」という文字が見られた。それと共に、展覧会の図録には、大雅の制作に対して「文人画」の用語が用いられた。筆者を含む若い研究者にとっては、大雅の制作を紹介する際、「文人画家」と「南画家」のややこしい議論に巻き込まれ、迷いやすい。一步踏み込んで、西洋の文献においては、主に「文人画」と「南画」の議論がどうなるか、と考えると、「南画」と「文人画」の二つの概念は、一つの原稿において同時に使われることが多い。<sup>162</sup> さらに、その解説においては、用語に関わる翻訳の問題も多少関係していると思われる。つまり、「南画」を英語、または種々のヨーロッパの言語などに翻訳すると、その用語を正確に翻訳する言葉を探すことが困難であり、「南画」の場合は、英文の「Nanga」と書くしかない。それに対して、「日本の文人画」は、「Japanese Literati Painting」または「Painting of Japanese Intellectuals」という言葉に翻訳されたため、教養的意味と知的表現を意味する訳語となった。従って、西洋における水墨画研究において「文人画」は、教養的背景を示す自由奔放な絵画の意味をもつと理解される。大雑把に言えば、「文化人の絵画」という意味が強かったのである。例えば、リトアニアの研究者アンタナス・アンドリヤウスカス氏（Antanas Andrijauskas）は、文人画を文化人の絵

<sup>161</sup>中谷伸生「捻じれ歪んだ日本の文人画研究—「大成者」の大雅・蕪村から竹田・半江へ」、『美術フォーラム』21、第28号、醍醐書房、2010年、94-103頁

<sup>162</sup>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



画として紹介し、その自由奔放な作品を、俳画と禅画並びに「自発的水墨画」の流派に位置付けている。<sup>163</sup> 加えて、「Literati Painting」以外には、「Idealist Painting」、あるいは「観念的絵画」という自由な言い方が現れたのである。<sup>164</sup> つまり、文人画の理想的な面を重視した思考が追求されたといってよい。とにかく、日本またはアメリカ、リトアニアなど、どの地方における理論においても、文人画と南画の定義が混じってしまったわけである。

なお、先行研究において複雑な用語の混淆が生じたにも拘わらず、一応、その問題から離れ、大雅の様式に戻ることにはしたい。さらに大雅の天才は、「文人画的」、「南画的」、「南宗画的」など、多くの研究者によって検討されているが、その議論の結果は不明確で、不安定なままである。なお、「南宗画」は、基本的には、中国絵画においては、手法あるいは筆の技術的使い方を意味する概念であり、「文人画」は、手法だけではなく、中国文人の社会的立場と画家の教育水準を示す概念である。つまり、「文人画」、「南画」と「南宗画」の三つの言葉の中から一つを選ぶとするなら、筆者は、大雅の制作については「文人画」という言葉を利用したい。つまり大雅は、中国文人と同様の立場に立っていなかったが、幅広い意味で「文化人」でありながら、様々な手法を試みた画家である。大雅は、南宗画的な手法だけに拘泥しなかったため、「南宗画的画家」、または「南画家」とは言い難い。その場合、包括的な「文人画家」の言い方が適切である。加えて、「文人画」の表現は、ある人物の類型に関わった裏付けもある。特に島田修一郎氏が重視した「文人」の概念は、<sup>165</sup> 宋代以降の趣味的な色彩の濃い人間類型に基づいている。一方大雅は、飄逸な人柄であったと伝えられており、そういう色彩の濃い人間に類似していたといえる。それと共に彼は、中国士大夫に属するアマチュアの文人と異なっていた。加えて、ある中国絵画の様式を指摘する時、「南宗画」の用語を避けることができない場合もある。例えば、大雅は、南宗画的な手法をどの程度まで採用したか、ということを考えれば、「南宗画」を使うのが適切であると考えられる。要するに、大雅の制作を検討する時、筆者は、教養的背景を持つ自由奔放な絵画、または画家個人という色彩の濃い人間類型に関わる意味を「文人画」として、中国南宗画の特殊な手法を考える時、「南宗画」を利用している。つまり、幅広い意味と狭い意味とを見分けて用いるべきだと考える。

《山亭雅会図襖》の作風について議論を戻すと、この作品は、しばしば「南画的・文人画的ではない」といわれてきたが、それでは一体いかなる作風を示しているのかにつ

<sup>163</sup> Andrijauskas, Antanas. *Tradicinė japonų estetika ir menas*. Vaga, 2001, p.409-421

<sup>164</sup> Stanley-Baker, Joan: "The Transmission of Chinese Idealist Painting to Japan: Notes on the Early Phase (1661-1799)", Center for Japanese Studies, the University of Michigan, 1992

<sup>165</sup> 中谷伸生『大坂画壇はなぜ忘れられたのかー岡倉天心から東アジア美術史の構想へー』、醍醐書房、2010年、274頁

いては明確に述べられてこなかった。その上、文人画的性格についての問題をめぐって、多くの解説における「南宗画」、「文人画」という用語の扱いは、描法あるいは手法、筆の使い方などの範囲を超えていない。しかし文人画は、流派と手法を意味するだけではなく、そこには画家の社会的立場と理想の生き方も含まれている。そうだとすれば《山亭雅会図襖》は、多くの意味に解釈される。例えば大雅は、院主に頼まれてこの襖絵を描いたという説がある。この点からみれば大雅は、職業画家として襖絵を制作したので、正統的な中国文人の立場とはかなり異なっていたといえてよい。つまり、大雅は、アマチュア画家ではなく、教育を受けた町絵師であり、絵画を描きながら生計を立てていた。そして高野山の《山亭雅会図襖》は、金箔のくくりを含むスケールの大きな絵画であり、その意味でも文人画的作品とは呼べないわけである。本来の文人画においては、堂々とした襖絵より、小さな画面に描かれた仲睦まじい表現を示す絵画が多く、派手な金箔のくくりも用いられはしなかった。大雅の色彩感覚と文人画的特色については、黒田泰三氏が詳しくのべている。黒田氏によれば、「文人画にあつて色彩は即物的な意味をつよめるためか、あまり用いられることはありません。いや、おそらく画家はその多彩さが持つ無限の広がり表現に尻込みをしてしまうのではないのでしょうか。そんな中にあつて大雅の色彩感覚はきわめて自在です。そのセンスは、文人画にとどまることなく日本絵画の中でも群を抜いて豊かであるということがいえるでしょう」。<sup>166</sup> なお、《山亭雅会図襖》の襖絵における色彩については、次のようなことが注目される。すなわち、本作において、藍媚茶と千歳茶、薄代赭と金箔によるくくりなど扱われているため、中国文人画に見られない豊かなカラーパレットが示されている。それと共に、画面全体の色調は、コントラストによって鮮やかすぎず、抑制されているような感覚を生み出している。大雅は、本来の文人画の色調から離れてはいるが、それと共に、穏やかな調和を示している。大雅は、日本の琳派などに見られる派手な輝きを目指していない。それよりも、遍照光院襖絵には、大雅の個人的な色彩感覚が示されていると考えられる。

続いて、図様と画題の両面から判断すれば、この作品においては、慧遠、陶淵明、陸修静という理想的な文人の姿が示されている。言い換えれば、山亭雅会を楽しむ高士は、日本の文人画家の理想的な生き方の代表者であったと解釈される。すなわち、教育と宗教に優れた個性的な人物は、街中を離れた山の中で茶や酒を飲んで暇な時間を楽しんでいる。この出来事こそは、《山亭雅会図襖》の中心的な場面だといえてよい。このような文人的生き方は、大雅の理想的な人生でもあったと想像される。しかし、慧遠、陶淵明、陸修静に係る「虎溪三笑」あるいは「東林集会」という画題は、文人画家ではなく、狩野派、四条派、円山派の画家たちによってもしばしば採用されていた。例えば、江戸

---

<sup>166</sup>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、10頁

時代の絵師の岸駒や曾我蕭白によって描かれた《虎溪三笑》の作品などが知られている。そして《山亭雅会図襖》に登場する人物は、点景人物ではなく、滑稽な表現と個性を示す主人公である。言い換えれば、本作の慧遠、陶淵明と陸修是は、《渭城柳色図》などに現れる典型的な人物とは異なっている。つまり、この三人は、南宗画的技法を宣伝する中国画譜に基づいた作品とは異なり、画家の個性的解釈に満たされた重要な物語の担い手たちである。その観点から見れば、《山亭雅会図襖》における大雅の人物は、南宗画的手法による人物とは異なって、それよりも個人的な色彩の濃い文人画家が好んだ自由闊達な筆運びによる人物表現に近づいていると考えられるだろう。

さらに、《山亭雅会図襖》の筆遣いを検討すれば、幾つかの手法の組み合わせが示されていると理解される。すなわち、直線以外に、柔らかい筆遣いのところが多く、明らかに大雅独自の個人的な表現がみられる。また微妙なところと大胆なところというように、両方が扱われているため、その自発的手法の重なりには、制作の楽しみが示され、研究し尽くすという意味での模写とはかなり異なっている。加えて、他の画家たちの《虎溪三笑》と比較すれば、高野山の襖絵における内容的なアクセントは、橋の場面ではなくて、山亭の高士会に置かれていると思われる。言い換えれば、大雅の洒脱な想像力が発揮されているわけで、その意味でこの襖絵は、文人画の作品に近づいているといえる。

ところで、遍照光院の僧侶たちによれば大雅は、この画題を自ら選択し、自己の思うままに襖絵を描いたという。つまり、白い紙に「何かを描こう」という実験を行なったわけである。従って、《山亭雅会図襖》は、個人的な趣味の絵画として描かれた作品であったという可能性もある。とにかく大雅の《山亭雅会図襖》は、多様な要素を含んだ作品であるため、文人画的であるか、ないかを解説することは困難である。それにもかかわらず《山亭雅会図襖》は、複数の手法を組み合わせた実験的作品だと主張したい。つまりこの襖絵は、画家の特徴のある個性を明白に示し、多少とも文人画的特質も含めてはいるが、完全な文人画とも呼ぶことができないと考えられる。つまり、南宗画に繋がる柔らかい筆致と隠遁者のモチーフが窺われ、その上構成の組み立て、自由で洒脱な人物滑稽の表現には色彩の濃い文人に近い大雅の個性が感じられる。他方、雪舟伝に近い洗い筆致、金箔によるくりなどが採用されて、大画面の襖絵《山亭雅会図襖》である大雅のもっとも文人画的だといってよい作品、特に与謝蕪村と協力して制作された《十便十宜図》、また素朴な《蕙石図》と包括的な《天産奇葩卷》などと比較すれば、高野山の《山亭雅会図襖》は、大雅の他の多くの作品とは非常に異なる表現を示していると考えられる。すなわち、教養的背景をもつ文人画的写意に溢れる《蕙石図》、《天産奇葩卷》、《十便帖》は、主に飄逸な筆運びを示している。それに対して、大画面の《山亭雅会図襖》においては、中国の文人を含む画題が採用されているにも拘わらず、

教養的背景以外に、滑稽な視覚的表現に重点が置かれていることが明らかになる。つまり、個人的な手法の組み合わせによって、実験的な形態把握と解釈が現れたと考えられる。この作品では、何よりも、絵画手法の役割が重要だと言っておきたい。

## 第五章 池大雅筆《山亭雅会図襖》の伝説

さらに《山亭雅会図襖》については、多くの伝説が残されている。すなわち、遍照光院の火事と襖の取り付けをめぐる寺の言い伝え、大阪商人による逸話、そして、図様をめぐる「東林集会」を描いたという説など、いろいろあるが、これまでの研究では、いずれも資料を挙げずに主張がなされてきた。いうまでもなく、どの程度までその伝説が信頼できるか、ということが問題である。それにも拘わらず、大雅に関する逸話は、作品研究に反映されることになったため、それを避けるわけにはいかない。いうまでもなく、伝説の普及は、大雅の名声と才能に関わっていた。その伝説によって、多少とも画家の飄逸な性格が伝えられている。同時に、《山亭雅会図襖》の場合、作品の奇妙な特徴、特に人物の姿形が重視されている。大雅の描き方は、当時、定番であった表現から異なっていた。しかし、次第にこの大作は、遍照光院の宝物になって、襖絵について、そして寺院においても、様々な内容の話しが普及した。20世紀に展開しはじめた襖絵の研究には、その逸話の内容が部分的に取り入れることになった。

なお、《山亭雅会図襖》の解説をめぐる「寺伝」という根拠がしばしば議論の対象になるが、この「寺伝」が、どのような原典から初めて登場したかについては明らかではない。例えば、菅沼貞三氏は、次のように論じている。「遍照光院は寺伝によれば慶長六年秋に焼失し、その後建立した堂宇は材の腐朽のため宝暦六年春に起工し、六年野歳月を経て宝暦十一年に竣工したという」。<sup>167</sup> そして、20世紀の70年代の文献には、「寺伝」とともに、《山亭雅会図襖》を取り付けたことに関する仮説が論じられてきた。特に飯島勇氏は、次のように書いている。「寺伝によると、二十五畳敷の部屋にはまっぴらで、亭中にいて客を迎える高士たちを写した襖と、これを尋ねて来る二人の高士を描いた襖は向かい合うように、また老松図の襖は前者に直角にはめられていたという」。「掲載の図については「東林集会」を写したとする説があるが、果たしてそうだとすれば、亭中の人には慧遠、陶淵明、陸修静である」。<sup>168</sup> そうすると飯島氏は、寺伝だけではなく、画題の説をも挙げている。つまり大雅は、「東林集会」の画題を選んだと指摘しているが、この場合も、仮説の典拠が不明である。続いて、入矢儀高氏は、飯島氏の解釈を支持しながら、寺伝と取り付の説を繰り返している。「寺伝によると亭

<sup>167</sup>菅沼貞三著『池大雅。人と芸術』、二玄社、1977年、52頁

<sup>168</sup>『水墨美術大系』第12巻、『大雅、蕪村』、講談社、1973年、159頁

中人物と、橋上の人物とが、二十五畳の部屋に向い合わせにあったという。元の建物は宝暦十一年、大雅三十九歳のとき建てられ、他は狩野派の画家が描いていたと伝える。

「東林集会」を描いたという説があるから、それによると慧遠、陶淵明、陸静修となるが、人数が合わない。<sup>169</sup> 加えて、佐々木承平と佐々木正子も、「東林集会」について論じている。「三人の高士は慧遠、陶淵明、陸修静であるという説もあり、東林訪問の故事が大雅の画想であったのかもしれない」。<sup>170</sup> 要するに、多くの研究者は、「寺伝による」または「説がある」という表現を使っているが、彼らの解説においては、伝説の原典への言及が、いささか不明瞭だといわざるをえない。

さて、松下英麿氏の『池大雅』<sup>171</sup> という著作においては、もう一つ大阪商人という伝説が挙げられている。「『近世逸人画史』という本の大雅の条には、ある年高野山に火災があって遍照光院も焼失し、これが新築されるという話をきいた大雅は、その襖絵を描いて奉納したいと申し出た。院主はおりもおりとて、さっそくに描かせてみると奇怪な画で、大いに困っているところへ、大阪の商人が来合せて、これは当今高名の池大雅の筆に間違いのない、大切になさい、といったので、院主はうってかわって喜び重宝とした、という伝説が載っている。しかし、じじつは、こういう伝説とちがって、やはり当時新風をもって名声が高かったので、実道がわざわざ使いをやって依頼し、高野山へ招いて描かせたものであろう。この揮毫のときの潤筆料の礼状が保存されていて、このいきさつは明らかである」。そうすると松下氏は、商人の伝説を挙げているが、それと共に、『近世逸人画史』という原本に言及している。松下氏は、大雅の礼状に言及した。そして、『近世逸人画史』の抜粋は、吉沢忠氏の論文でも引用されていて、この原典において大阪商人の伝説と遍照光院の火事が述べられている。<sup>172</sup> ところで、1930年の『世界美術全集』<sup>173</sup>でも、同じく商人の説が論じられているが、原典は記載されていない。戦前の文献で、商人伝説の原典は、1916年に刊行された相見香雨の『池大雅』という著作において初めて言及されたのである。

従って、こうした問題について重要な資料として1824年に刊行された岡田樗軒の『近世逸人画史』をもう一度採り上げるべきである。すなわち、この著作には、次のように書かれている。

<sup>169</sup> 『文人画粹編』第12巻、『池大雅』、中央公論社、1974年、155頁

<sup>170</sup> 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、201頁

<sup>171</sup> 松下英麿『池大雅』、春秋社、1968年、129-133頁

<sup>172</sup> 吉沢忠「池大雅筆遍照光院襖絵について。特にその製作年代を中心にして」、『國華』1007号、朝日新聞社、1977年12月、13頁

<sup>173</sup> 『世界美術全集』第25巻、平凡社、1930年、67-68頁

或人のいふ、高野山清浄心院回禄す。堂宇尽く成、池大雅此ことを知り、直ちに高野に至り清浄心院の玄関にかけ、「其は京師の画工池秋平と申者にて候。此度御座鋪向の歩障張付け等奉納のために写てまいらせん」と云ければ、取次の者しかじかの事を院主に申。院主も固より画工渴望事なれば、早速喚入れ、近付きになり画の次第を尽く頼み、池大雅も大に歓び、しからば明日より直ちにとりかかるべしとして、偕て明日に成ければ其人物恰好、首ら大に足ほそくして、他の画には大に異りければ、院主も大にあきれ忙然したり。又歩障に松樹一枚に茅屋を写し、其屋の窓の中に人物有りて、山水に其対する図を作りければ、是も人物の首ら窓一杯に見へければ、院主もますますあきれ、断を云うと思量する。折から浪人の賈人来り合背、しかじかの事を聞いて、密に窺い見るに、まぎれもなき池大雅なれば、院主に早速此事を申す。今世高野山の奇観とはなり。<sup>174</sup>

すなわち、『近世逸人画史』の説は、確実な原資料を指摘していない。つまり、ある人による話が伝えられているということである。さらに、高野山清浄心院の再建について論じられているが、この「清浄心院」のことは、誤りであり、遍照光院として考えるべであるということが先行研究によって指摘されてきた。<sup>175</sup> なお大雅は、建物の再建のことを知り、直ちに高野山に至り、御座敷向き障子の張り付けと揮毫などの奉納を院主に表明した。院主は、絵の制作を頼んだので、大雅も大変喜んだ。しかし、注目すべきことは、大雅が自分の意欲に従って高野山に行き、襖の揮毫を提案したことである。『近世逸人画史』の説によると、もともと《山亭雅会図襖》は、依頼作というより、大雅の意欲作として制作されたのである。しかし、大雅の襖絵においては、人物の恰好、特に首と足が細かったという。他の絵画とは非常に異なった作品であったため、院主は大いにあきれ忙然とした。つまり院主は、襖絵の価値と大雅の技術の水準が分からなかったと伝えられている。そして、『近世逸人画史』において、大雅の襖絵には何が描かれたのか、ということが記載されている。すなわち、この襖絵において松の樹の図一面と茅屋が写されて、その茅屋の窓から人物が見えた。そして、この図において人物の首だけが窓一杯に見えて、院主はますますあきれってしまったという。さらに、折から行脚の商人が来て、これらのことを聞いて、「精密に何えればまぎれもなく池大雅の作品だ」と早速院主に言った。今この襖は高野山の奇観（つまり、非常に珍しいもの）となっている。<sup>176</sup> つまり院主は、襖絵の評価を低くみたが、商人が来て、それはまぎれもなく大雅の作品だということを確認し、院主の意見が急に変わったと伝えている。なお、松下英麿氏が商人の出身地（大坂）を指摘しているが、原典においてはその情報が記されておらず、後世の研究者によって、それらの情報が付け加えられたのではなかろうか。

<sup>174</sup>岡田博軒著『近世逸人画史』、「定本日本絵画論大成」、第十巻き、ペリカン社、1998年、280-281頁

<sup>175</sup>「無記名」「遍照光院蔵大雅筆山水人物図解説」、美術研究、第113号、平凡社→早稲田大学美術史学会、1941年6月、172頁

<sup>176</sup>岡田博軒著『近世逸人画史』、「定本日本絵画論大成」、第十巻き、ペリカン社、1998年、280-281頁

要するに、『近世逸人画史』の説を検討し、次のようにまとめることができるだろう。この著作においては確実な情報ではないが、充実した出来事に基づく伝説、あるいは口づてに伝達された噂が伝えられていった、とあってよい。つまり、遍照光院の火災と大雅による襖絵の揮毫は、歴史的事実であり、それに対して、大雅の突然の到着と揮毫の提案、または商人の評価と院主による意見の変遷は、後世に付け加えられた説であると推定される。そして、相見香雨氏、人見少華、松下英麿氏と吉沢忠氏が『近世逸人画史』を読み、そこから火災の出来事と商人の説を論文に取り入れたわけである。他の研究者は、根拠を指摘せず、いずれもその四人の研究者の意見を繰り返し、「寺伝による」という主張を組み立てたと考えられる。この曖昧な「寺伝」という表現は、『近世逸人画史』のことを示していると推測される。

そして、『山亭雅会図襖』の先行研究を検討すれば、もう一つの重要な資料は、人見少華著『池大雅』に引用された遍照光院の院主から人見少華氏に宛てた手紙である。つまり、この手紙によれば、書院の一部の部屋において、大雅は堂まで登山し襖絵を揮毫したという。また、遍照光院の院主は改めて寺伝に言及している。

(前省略) 一當院義ハ慶長六年八月朔日焼失シその後ノ建造物僂末ノ嫌有之且シ腐朽之廉等有之ヲ似テ寶曆六年春起工六年之歲月ヲ經テ改築セリ時ノ佳職ハ無量壽院門主に昇進セラレタルモ尚に會遍照光院ヲ兼帶シ工事ヲ竣成セラレタル古義一宗法儀法談ノ大棟梁タリシ實道(元實同)上綱二有之候明和三年四月二日遷化其後警繼者ハ同シク無量壽院門主ニ進三タル智剛ト申ス御人二有之此方ハ天明元年九月三十日遷化方丈の押張襖等御老中水野忠見卿、實道上綱の徳風ニ歸依シ狩野探林に命シテ揮毫シ寄附セラレタルモノニ候其時書院ノ一部無地の室ニ大雅登山揮毫セリトノ寺傳ニ御座候

一、榮泉尊者ト有之ハ榮泉院ト申ス寺ニ宛テタル事ハ確カナレトモ尊祖、祖惠兩師ノ間何レトモ判然致サズ右兩師ハ何レモ漢籍研究之爲メ京都ニ往來シ大雅堂ト知己ナリシト云フ共ニ實同上綱徒弟ナリ

右御禮旁回答申上度如斯御座候不盡

八月十八日 遍光老禿

人見勇市様

清淨心院安永年間火災ノ有無ハ不存申萬延元年ニハ同院火元ニテ五十二ヶ寺類焼セリ當院モ其一ナリ<sup>177</sup>

つまり、遍照光院の院主は、寺院の火災について述べている。特に遍照光院は、慶長六年八月一日焼失し、その後の建造物は老朽化した。そのため、寶曆六年の春またこの建物の改築が始まって、とりわけ六年歳月を経て改築されることになった。なお、この手紙には、『近世逸人画史』と同様に、火災について述べられているが、もっと詳しい火事と再建の年代があげられている。とにかく両方の資料ともに、大雅が新しい建物を飾る襖絵を描いたと書いている。さらに、院主の手紙においても新しい情報が書かれている。つまり、大雅の作品以外に、狩野派の画家による襖絵制作に言及がなされている。

<sup>177</sup>人見少華著『池大雅』、中央美術社、1927年、37頁

方丈の襖などは、御老中水野忠見卿、実道上綱の徳風に帰依し、狩野探林に命じて揮毫し寄附されたものになる。そしてこの時、書院の一部であった無地の部屋に、登山して来た大雅が揮毫したという出来事が寺伝によって伝えられている。ここに出てくる「寺伝」の典拠は明らかではないが、それは寺院の僧侶によって伝えられた話と、『近世逸人画史』による記述との組み合わせではなかろうか。なお、この資料を扱った研究者、特に人見少華氏、松下英麿氏と吉沢忠氏等は、火災の年代と狩野派の画家による作品に係る情報を研究に利用した。手紙という原典を挙げていない研究者の解説においても、火災の年代と狩野派の作品に言及がなされている場合がある。

なお、『山亭雅会図襖』の伝説については、次のようにまとめることができる。多くの研究者によって注目された「寺伝」は、この遍照光院の院主の手紙で初めて登場したと考えられる。従って、先行研究で言及されている遍照光院襖絵の伝説に関わる内容は、『近世逸人画史』と院主の手紙に基づいていると推定される。しかし、この二点の資料を詳しく挙げた研究者は、相見香雨氏（1916年刊行）、人見少華（1927年刊行）年、松下英麿氏と吉沢忠氏（両者1977年刊行）である。また、細野正信氏、佐々木承平氏と佐々木正子氏、飯島勇氏の解説において表れる画題の解釈、つまり「東林集会を描いたという説がある」の主張は、どのような資料を根拠にしているのか、明らかではない。つまり、『近世逸人画史』においても、院主の手紙においても、東林集会の説は見つからない。

暑氣之節先以御安体被成御座恭喜奉賀候蒙命候補障片写出奉之候御丁寧之潤筆金御  
惠投被下忝仕合拜受申上遍照光院諸尊者御接対之砌乍惶宜御伝達被成下候様奉願候春  
来不快此間全快に及因尊買答延引仕候草々頓首 五月廿八日 榮泉尊者玉揚下  
無名拜<sup>178</sup>

すなわち大雅は、報酬を貰ったことに対して感謝を述べている。なお、僧侶たちの話の内容には一致しないことがある。また、刺激を受けて自ら欲して実験的作品を制作しようというやり方は、大雅の性格にかなり合ったものと推測される。さらに、行脚商人が来た後、院主の意見が変わったという説もあるため、院主が意見を変えて、数日後に大雅に報酬を送ったという可能性も捨てきれない。従って大雅は、かなり遅れて報酬をもらった礼状を遍照光院に送ったのではなかろうか。しかし、この問題については、公正な判断を下すのはなかなか困難である。とにかく、『山亭雅会図襖』が多様な手法を総合した作風だと考えるならば、そしてまた、大雅の奇人とでもいうべき性格を考慮に入れるとすれば、画家が自分の意欲によって実験的に襖絵を描いたという主張が不合理であるとはいえない。つまり筆者は、遍照光院の襖絵が、職業画家による一般的な注文制作というよりも、自己意欲によって描かれた実験的な絵画であるという説に傾斜している。

<sup>178</sup>人見少華著『池大雅』、中央美術社、1927年、37頁



さて、《山亭雅会図襖》の伝説をめぐっては、その内容の受け取り方が問題である。つまり、《山亭雅会図襖》に関わる種々の資料は、それらが作品の研究に反映されたにも拘わらず、どの程度まで裏付けとして使えるかといえ、まだまだ議論の余地が残されているといわざるをえない。とりわけ近年、遍照光院襖絵の研究を進めるのが難しくなっているが、その理由の一つは、研究資料に基づく仮説に浸透した曖昧な情報である。伝説と研究の組み立てについて吉沢忠氏が次のように指摘している。「飄逸な大雅の性格については、いろいろなおもしろい逸話が伝わっている。しかし、それらの逸話とかれの画を直接結びつけることには、少なからず危険がともなうようだ。というのは、大雅の画は、必ずしもおどけたものばかりではなく、これらの逸話からはみだすような、まじめな画も少なくないからである。いままで、大雅の画は、逸話をもとにした既成概念で判断されることが多かったようである。画像の人間像は、むしろ逆に、その作品をとおして作りあげられるべきではあるまいか」。<sup>179</sup> 確かに、大雅の制作をめぐっては、「天真爛漫という人柄を基準として紹介される場合が多い。そして、遍照光院の《山亭雅会図襖》は、吉沢忠氏の枠組みから言えば、まじめな絵画になるのではなかろうか。つまり、この襖絵は、大作であり、勤勉、すなわち一定の真剣さを伴って描かれた部分が多い。しかし、この襖絵の伝説においては、その図様における奇妙な人物形態、または院主が不満を述べたということが注目される。《山亭雅会図襖》のもともとの評価と、その後の評価に不一致があると言ってよい。とりわけ、大雅の個性が著しく際立つ部分については、最初から理解されていなかったようである。時間をかけて制作されたこの作品は、「高野山の宝物」と呼ばれるようになって、現在も国宝として位置づけられている。先行文献をめぐっては、本作のまじめな側面が注目され、「代表作」という高い評価を受けることになった。大雅の襖絵は、藝術的レベルの高い名作であるため、伝説による奇妙な形態に対する批判は、現在の解説には受け入れられなかったようである。多くの研究者たちは、伝説を用いたが、それについては、主として、制作年の判定に用いるためであった。それに対しては、本作の様式の場合、慎重に描かれた部分を検討した結果、逸話をもとにした「天真爛漫」という特質は指摘されなかった。すなわち、この作品の様式は、奔放であるとは言われなかったのである。大雅の代表的な作品については、残された資料が極めて少ない。とりわけ、実証的な根拠として利用できる資料としては、大雅の礼状しか残っていない。しかも、礼状に書かれている情報は乏しく、伝説に関わる資料に基づいて推測せざるをえない。つまり、池大雅の代表作についての研究に際しては、伝説と逸話を含む資料を排除することはできず、これらの資料を用いて研究を進めるしかない。その伝説は、ある作品の謎の性格に関わっているかもしれない。いずれにせよ、《山亭雅会図襖》のこれからの研究を進めるために、伝説の情報に

<sup>179</sup>吉沢忠『日本南画論考』、講談社、1977、265頁

関する資料を取り挙げて、それらを詳細に分析することで、大雅研究が前進することは、大雅研究にとって極めて重要である。

## 小結

遍照光院に所蔵されている大雅の《山亭雅会図襖》は、二百年が過ぎてもなお難しい問題を抱えている。これまで、多くの研究者によってさまざまに異なる主張がなされてきたが、その制作年や画題については未解決のままである。加えて、種々の解説に言及されている伝説とその原点となる資料については、全く研究されていないと言ってよい。そのため遍照光院の襖絵は、国宝であるにもかかわらず、研究を進めにくい作品になってしまったわけである。《山亭雅会図襖》解明の根拠となる根本資料としては、岡田樗軒著『近世逸人画史』と人見少華著『池大雅』の2つの文献資料を挙げねばならない。筆者は、これまで提出された複数の仮説を検討し、《山亭雅会図襖》は、大雅の四〇歳前後の制作だという松下英麿氏の説を支持したい。結論として、遍照光院《山亭雅会図襖》は、さまざまな様式と手法の入り交じった絵画であるため、大雅の個性的で幅広い美的関心を示す実験作であると主張したい。以上、これまでの説より一步踏み込んで、高野山の襖絵《山亭雅会図襖》においては、もともと「虎溪三笑」に当たる笑いの場面はなかったと推測される。要するに、大雅は、30歳代に描いた《慧遠庵居陶淵明陸修静図屏風》に見られる画題と図様のパターンに従って、「慧遠の訪問」、特に慧遠を訪問する二人の高士を表す場面、または「東林集会」、あるいは山亭に集まった三人の高士を示す場面を描くことに集中したと考えられる。そして大雅は、滑稽な人物の姿、荒々しい老松の形態、荘厳な岩石と流動的で湿気のある平板な山の形態というように、異なる視覚的表現を示す形態モチーフを組み合わせた。そのため大雅は、意識的実験、あるいは幅広い藝術的表現の可能性を追究しつつ、制作を楽しんだという印象を受ける。続いて、多くの研究者によって指摘された《山亭雅会図襖》の作風と画題をめぐる不可解さは、手法の問題を超えて、主題の問題にまで及んでいる。つまり、現在の観者にとって、この襖絵の図様は、理解しにくいだけでなく、複雑な作風も把握しにくく、その視覚的表現は、重厚感とともに遊び感覚をも表明している。《山亭雅会図襖》における対立する要素の混淆は、大雅の天才的資質によって見事に調和されている。そういう矛盾する均衡を孕む稀有な表現には大きな価値があると主張しておきたい。

## 第三部 池大雅の作風と弟子たち

池大雅は、名声をはした京都の画人であり、種々日本の地域から弟子を引きつけていた。とりわけ、京都生徳山玉瀾と青木夙夜意外、紀州出身野呂介石と愛石が大雅の画壇に入ったと知られている。さらに、彼の弟子において異なる藝術的水準を得た画家であったが、大雅のような偉大さを成した人物がなかった。おそらくそのため先行研究においては、大雅の画壇が二流の位置を占めていた。つまり、20世紀の60代には、大雅研究の再燃とともに、弟子の研究が積極的に進められるようになった。特に大雅に捧げられた松下英麿氏の著作において「大雅の画壇」という章が現れ<sup>180</sup>、また美術雑誌によって弟子の作品紹介と解説が時折掲載された。<sup>181</sup> 加えて近年、京都国立博物館で開催された大雅の展覧会には、福原五岳と徳山玉瀾の作品が紹介されていたと注目すべきである。<sup>182</sup> すなわち、その展覧会は、実物を窺う重要な機会であって、特に大雅とその弟子の制作が一緒に並べられて鑑賞されるようになった。従って、大雅の画壇に拘る再検討の時期にともなって、大雅の弟子たちは、どういう風に師の作風を知覚したのか、という問題を再度引き起こすべきである。

## 第一章 大雅の高弟 一福原五岳一

さて、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年一寛政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されることになったといつてよい。

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」。<sup>183</sup> 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」。なお、五岳の先行研究においては、約50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

<sup>180</sup> 松下英麿『池大雅』、春秋社、1968年

<sup>181</sup> 脇田秀太郎「野呂介石の研究」、『國華』924号、國華社、1970年7月、5-20頁  
星野鈴「青木夙夜筆雪裡山家図」、『國華』975号、國華社、1974年11月、24頁

<sup>182</sup> 『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

<sup>183</sup> 神山登「福原五岳の人と作品」、『日本美術工芸』504号、日本美術工芸社、1980年9月、24頁

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、そ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、20 世紀の後半には大坂画壇の論考がみられ、そ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。

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。<sup>184</sup> そして、施燕氏と井溪明氏は、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」。<sup>185</sup> 「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、五岳は大坂画壇を牽引した人物の一人だといえる」。<sup>186</sup> 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質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」。<sup>187</sup> 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

<sup>184</sup> 松下英麿著『池大雅』、春秋社、1967年、301—303頁

<sup>185</sup> 堺市博物館編『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

<sup>186</sup> 施燕「福原五岳筆《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

<sup>187</sup> 神山登「福原五岳の人と作品」、『日本美術工芸』504号、日本美術工芸社、1980年9月、32頁

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。<sup>188</sup> 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」。<sup>189</sup>

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」。<sup>190</sup> 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。それは宝暦十一年（一七六一）頃のことかとみられ、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した儒者の頼春水をみて大に歓び、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、倒樽曰為度、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」。<sup>191</sup> 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」。<sup>192</sup> 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つたらしく、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」。<sup>193</sup> 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

<sup>188</sup> 大阪市立美術館編『近世大阪画壇』、同朋舎、1983年、206頁

<sup>189</sup> 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

<sup>190</sup> 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

<sup>191</sup> 神山登「福原五岳の人と作品」、『日本美術工芸』504号、日本美術工芸社、1980年9月、26-27頁

<sup>192</sup> 同書、27頁

<sup>193</sup> 松下英麿『池大雅』、春秋社、1967年、300頁

いってよい。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あってよい。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あってよい。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。

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 50】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」。<sup>194</sup> また、神山登氏は、次のような解説を行っている。すなわち「何事か憂うごとく沈思黙考する姿は、日常大雅の身边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」。<sup>195</sup> 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 51】に注目すべきである。松下英麿が指摘したように、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あってよい」<sup>196</sup> と述べている。確かに、大雅の作品に見られる生き生きした構図、つまり、二人が対話し対話するよう

<sup>194</sup>同書、301 頁

<sup>195</sup>神山登「福原五岳の人と作品」、『日本美術工芸』504 号、日本美術工芸社、1980 年 9 月、33 頁

<sup>196</sup>松下英麿『池大雅』、春秋社、1967 年、301-302 頁

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ろうか。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・画龍点睛図》【図 52-53】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、《画龍点睛図》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 54】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 55】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はなく、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はなかろうか。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<sup>197</sup> 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 56】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ってよい。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作り出している。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 57】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るい雰囲気を創り出している。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がかれたものであり、「筆致の妙な岩皴、

<sup>197</sup>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』、21号、関西大学博物館、2015年3月、64頁



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。<sup>198</sup> 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。

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 58-59】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つてよい。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、大雅筆かと見誤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」。<sup>199</sup> 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 60-61】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。<sup>200</sup> 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「霜落兼葭水園寒 浪花雲影上溪竿」、「山翁挈盒禿清早 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いつてよい。すなわち二人は、よく似た藝術的要

<sup>198</sup> 大阪市立美術館編『近世大阪画壇』、同朋舎、1983年、206頁

<sup>199</sup> 同書、253頁

<sup>200</sup> 大阪市立美術館編『近世大阪画壇』、同朋舎、1983年、253頁

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 62】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。<sup>201</sup> 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。

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 63】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瀟洒な味わいが特色となっている」らしい。<sup>202</sup> 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あってよい。左側の一句には、「秋の情 芙蓉の上に たたとす」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巖山の作である。なお三宅巖山は、蕪村と交流したことが知られており、

<sup>201</sup> 同書、253 頁

<sup>202</sup> 大阪市立美術館編『近世大阪画壇』、同朋舎、1983 年、253 頁

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。

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薬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 avoided 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。

## 第二章 紀州における大雅の後継者 一野呂介石一

池大雅に纏わる画壇について考えるならば、人物間における多面的な社会的交流が注目される。特に大雅の弟子においては、様々な人々がいた。すなわち、大雅自身が、長年にわたって多様な作風を示し、彼の弟子たちにあっても、異なる進路を歩んだ人物が多かった。特に先行研究においては、弟子たちが大雅から文人画を学んだことに言及している。それとともに、それぞれの人物によって文人画的作風の解釈が異なったわけである。弟子たちの中では、和歌山県で生まれた野呂介石（1747-1828）が、紀州三大南画家の一人として知られている。すなわち、介石は、祇園南海、桑山玉州とともに紀州地域で文人画を普及させたが、彼の文人画解釈がどのようなものであったかを問わねばならない。また、大雅の様式とその広がりを理解するため、大雅の作風が介石によっていかに継承されたか、ということも検討すべきである。

介石の伝記と制作については、1937年の森銑三氏の「野呂介石伝の研究」という論文が注目される。<sup>203</sup> 続いて、1970年に脇田秀太郎氏の「野呂介石の研究」<sup>204</sup> が現れた。それ以外に異なる作品解釈がみられ、<sup>205</sup> さらに、2009年の和歌山県立博物館の展覧会図録<sup>206</sup> と『東アジアの文化世界と野呂介石』<sup>207</sup> という研究書が刊行された。加えて、介石の様式についての最新の研究として、安永拓世氏による「介石の画風変遷 その山水表現を中心に」という論文が重要である。<sup>208</sup> すなわち、安永氏は、介石の遺品を纏めて彼の様式の特徴とその定義を行ったのである。しかし、介石における大雅の様式受容とその文人画的特質については、まだ十分に研究されていない。

さて、介石の画業においては、池大雅による学習が、どのような役割を果たしたか、という問題に触れて、師弟関係について述べるべきである。まず、作風からみれば、介石の作品は、大雅の墨画と異なって、ある統一を持つとってよい。言い換えれば、介石の作品群を年代的に眺めると、その表現においては、変遷がないとはいえないが、全体として一人の画家の筆によって描かれた絵画であるという統一感が見てとれる。介石とは違って、大雅の場合には、多様な作風の絵画が多い。それにも拘わらず、介石の作品群においては、大雅から継承した特徴がないとはいえない。しかし、それを辿ることはなかなか困難である。そういう師弟関係における差異は、幾つかの理由に基づいている。

---

<sup>203</sup> 森銑三「野呂介石伝の研究」、『美術史研究』71、72、74、美術懇話會、1937年11月、26-35頁、1937年12月、6-16頁、1938年2月、21-28頁

<sup>204</sup> 脇田秀太郎「野呂介石の研究」、『國華』924、國華社、1970年7月、5-20頁

<sup>205</sup> 佐藤康宏「野呂介石筆 吳仲圭詩意山水図 野呂介石筆 倪雲詩意山水図」、『國華』1207、國華社、1996年6月、34-38頁

<sup>206</sup> 『野呂介石-紀州の豊かな山水を描く-』、和歌山県立博物館、2009年

<sup>207</sup> 中谷伸生編『東アジアの文化世界と野呂介石-中国・台湾・韓国・日本とポーランドからの参考-』、遊文舎、2009年

<sup>208</sup> 安永拓世「介石の画風変遷 その山水表現を中心に」、『和歌山県立博物館研究紀要』18、2012年3月、57-96頁

まず、脇田秀太郎氏が注目したように、「尤も大雅門中、大雅のあの様式流風を形式的にもせよそのまま踏襲した画家の少ないことも事実である」。<sup>209</sup> すなわち、介石の画家としての成立、または彼の画業を考えるならば、正統的な様式への傾向が感じられる。それとともに、介石の藝術的進路は、直線的なものではなかった。つまり彼は、十四歳の時、京都に出て、画家としての学習を始めたといわれている。特に「介石画話」によると、介石が墨竹を好み、中国の絵を見て練習したものの、上達しなかったので、鶴亭という黄檗宗の僧侶に絵を学んだ。<sup>210</sup> そして、鶴亭の学習を通じて、21歳の介石は、池大雅の弟子になった。言い換えれば介石は、生涯を通じてかなり異なった作風を唱えた絵師に絵画を学んだと理解される。

それとともに、介石の様式は、比較的統一感を持ち、中でも鶴亭に代表される長崎派の影響が強かったと思われる。とりわけ介石は、若年から墨林図の学習に入ったため、大雅に入門した時、すでに得意な描き方を発展させ、個人的な作風を形成していたという。加えて彼は、紀州藩に仕え、画業と藩にかかわる業務の両方を勤めたということを見逃してはならない。そのため、藩への依頼作が多く描がかれ、その作風は、多少とも紀州藩の人々が好む趣味に影響された。なお、介石の場合、大雅の下で勉強したにも拘わらず、彼の作風は、大雅的要素よりも他の要素が決定的な役割を果たしたと考えられる。つまり、介石の作品に連続する特徴を考えるならば、それは鶴亭のような鋭くてはっきりした描法と緻密な線画、長崎派による写実的な山水の捉え方、そして、介石の人柄であるしっかりした理論的な構成と細かい点描による形の造形である。

それとは違って、大雅の制作においては、緻密に描かれた絵画とともに、奔放な様式を示す作品も多い。加えて、大雅の場合には、対象の捉え方が理論的ではなく、叙情的な捉え方である。先行研究においても、大雅と介石の差異がすでに重視されていた。例えば、脇田秀太郎氏によれば、介石画に大雅の影響を求め難いという。そして大雅は、対象に愛着する浪漫主義的絵師の代表者であって、それとは対照的に、介石は対象に愛着することのない古典主義的な絵師であったといわれる。そのため、二人の異なる志向は、違った祖先によって定められたのではなかろうか。つまり、「農民出の大雅は、まことに奔放無技巧の性格の人物であって、介石は武人の出であって、規定した性格の持ち主だった」という。<sup>211</sup> そこから二人の絵画表現における差異が生まれたわけである。言い換えれば、脇田氏によれば、介石の自負は文字通りの武士画にあった。なおこの場合、介石の古典主義と大雅の浪漫主義は、具体的な美術流派の意味での用語ではなく、画家の視覚的表現を示す象徴的な定義である。加えて、この解説において脇田氏は、社

<sup>209</sup> 脇田秀太郎「野呂介石の研究」、『國華』924、國華社、1970年7月、7頁

<sup>210</sup> 和歌山県立博物館編『野呂介石—紀州の豊かな山水を描く—』、和歌山県立博物館、2009年7頁

<sup>211</sup> 脇田秀太郎「野呂介石の研究」、『國華』924、國華社、1970年7月、5-20頁

会的階級によって定められる個性的特徴を重視し、二人の画家の個性が直接に絵画の視覚的表現に反映されたと考えた。

なお、江戸時代に積極的に展開した個性は、介石の制作にも、大雅の制作にも辿ることができると考えられる。つまり、この二人は、江戸時代の文化によって規定することができない絵師であった。それぞれが自分の藝術的思想に従って学習し、得られた知識を会得しながら得意な絵画を制作した。安永拓世氏は、介石と大雅の関係について簡略に述べている。つまり、介石は、「二一歳の時には、当時の京都でもっとも有名な画家であった池大雅に師事し、画家の基礎となる部分を学んだと言ってよい。鶴亭も、大雅も、当時の関西ではもっともよく知られていた画家なので、師匠としてはあまりにも偉大だったわけであるが、介石は彼からその絵画表現や技法とともに、画家としてのエッセンスを吸収した」。<sup>212</sup>

なお、この安永氏が指摘した「画家としてのエッセンス」とは、どういうことであったか、明らかではない。しかし、それが大雅、鶴亭、介石という三人の制作に繋がる本質的な特徴と考えるならば、画家においては、対象の本質的な受容、あるいは山水の慎重な捉え方だと指摘できる。つまり、対象を受容するという問題において介石は、鶴亭から緻密で真面目な造形と写実的な形を継承したわけである。そして、大雅から譲り受けた特徴は、離れた視点から見るパノラミックな景観の表現と感動を含む真景図への愛着だと推定される。

さらに、佐藤康宏氏は、大雅と介石の関係について次のように書いている。「すぐれた画家がよい教師であるとは限らないし、よい弟子がいて始めてよい教師が生まれるという真理もある。池大雅の場合、まあまあの教師だったというべきだろうか。その画技と名声の高さにもかかわらず、彼が直接指導した範囲にはついに傑出した画家は現れなかった。だが、凡庸な才能なりにそれぞれの世界を築いた数人の弟子はいた。野呂介石はそういうひとりである」。<sup>213</sup> 加えて、佐藤氏によれば、野呂介石は、清初の正統派の画家になぞらえるという。

なお、大雅はもとより奔放な人柄であったため、弟子たちに技法の詳細をきちんと伝えることを目指さなかったと思われる。それとともに、弟子の能力と気質の問題において介石は、大雅と異なっていた。つまり、介石の正統的といってよい本質には、表現の自由さを重視する文人画が適しなかったのではなかろうか。そして、介石の技術的能力については、「凡庸な才能」と「才能の大なる者」という様々な評価があった。例えば、森銑三氏は、次のように述べている。「介石は天才ではなかったかも知れない。しかし

<sup>212</sup>和歌山県立博物館編『野呂介石—紀州の豊かな山水を描く—』、和歌山県立博物館、2009年10頁

<sup>213</sup>佐藤康宏「野呂介石筆 吳仲圭詩意山水図 野呂介石筆 倪雲詩意山水図」、『國華』1207、國華社、1996年6月、34-38頁

才能の大なる者だったとは十分にいひ得られるであろう」。<sup>214</sup> 従って、介石の作品全体をめぐって、彼が生まれながら大雅と同様の才能をもたなかったということが理解される。言い換えれば、介石の作品における藝術的水準は、大雅のそれより低いといわざるをえない。とりわけ介石は、空間構成、特に遠近法と立体感では大雅に遠く及ばない。そして、技法のレベルでは、色彩における濃淡のグラデーションに乏しく、画面全体が単調に見える場合が多い。

しかし、安永拓世氏は、その単調さについて興味深く述べている。つまり、安永氏によれば、介石が中国絵画の本質をよく理解したために、正統的だとみなされもした。しかし、「彼の作品は、ときに単調で退屈であるとも評されたし、いたずらに自己主義をしない穏やかな作風は、没個性的だともいわれた。たしかに、介石作品のいくつかは、こうした傾向を持つことは否定できないが、その一方で、彼のもっとも良質な作品は、師である大雅の作品にも匹敵する。とりわけ紀州を描いた作例には、そうした介石の真骨頂が如実に現れている」。<sup>215</sup> という。もちろん、どのような画家でも、制作の成果が同じ水準で維持されているわけではない。特に残された作品を検討すれば、優れたものもあり、成功しなかった作品もある。介石の作品群においても、凡庸で単調な表現に溢れるものが多いが、その中には《那智三瀑図》のような優れた作品も遺されている。

介石の作品群をめぐっては、際立った特徴に言及すべきである。まず、山水図における介石の表現を検討したい。介石の作品で、池大雅の表現に近い作例を求めれば、やわらかい線描が目立つ「山小屋と畑」の《山水図》【図 64】が注目される。つまり、この山水図の素描は、他の介石の作品と比べて、かなり鷹揚である。また、画面全体に細かい点描が軽減されているにも拘わらず、落ち着いた垂直の構成が維持されている。安永拓世氏によれば、本作には、「すべてのモチーフの描線や形態感覚がいかにも稚拙であり、ほとんど素人が冗談で描いたようにしか見えない。およそ、「斑石」の款記がある介石作品は、いずれも稚拙な作例が多いが、本図はその中でも突出した未熟さを残しており、おそらくは、介石の最も初期作の一つであろうと思われる」。<sup>216</sup>

なお、稚拙という印象は、畑の表現におけるゆったりとした鈍い描線、または、斜め方向の動きのある構成によって生まれているのではなかろうか。言い換えれば、この山水図の描き方は、整然としたものだとはいえない。岩石の造形、特に岩の形態を表す濃淡と山の輪郭線は、硬直しておらず、生き生きとしたしなやかな線描で示されている。従

<sup>214</sup> 森銑三「野呂介石伝の研究」、『美術史研究』71、美術懇話會、1937年11月、26頁

<sup>215</sup> 和歌山県立博物館編『野呂介石—紀州の豊かな山水を描く—』、和歌山県立博物館、2009年7頁

<sup>216</sup> 和歌山県立博物館編『野呂介石—紀州の豊かな山水を描く—』、和歌山県立博物館、2009年7頁

って、こうした作風が、未熟であると思いがちであるが、筆致と画面の構成を検討すると、よくバランスをとった絵画であると理解される。そして、前景の岩石を表す描線は、しなやかさを持ち、近くの人物の格好も、大雅の人物に類似し、立体感と動きを感じさせる。そして、右上から左下に並ぶ田畑の列は、画面のアクセントになり、その散らされた形態によって装飾的なリズムが引き出されている。また、中景の川とその沿岸の草木は、墨の加減によって柔らかく形成され、前景の岩石を描き出す輪郭線も、淡いものから濃いものまでうまく調整されている。この山水図の表現は、技法的には弱い表現とはいえない。それより本図は、大雅の《十便図》を反映する、ゆったりとした絵画である。

加えて、介石の作品において隠遁者が登場する山水図は少なく、総じて描いている実景に重点が置かれている。しかし、本図の場合は、大雅が好んだ隠遁者のモチーフ、または楼閣への訪問という画題が採用されている。つまり、介石の作品群においては、意外にも、大雅様式に類似するものは極めてすくなく、この山水図が大雅風にもっとも近い絵画の一例であると考えられる。とりわけ、本図を介石の若年、または初期の作品として位置付けるならば、大雅を学習していた時期、あるいはその後の数年間に描いた作品として位置づけるべきである。

続いて、文化3年(1806)に描かれた《和佐真景図》【図65】は、よく整えられた色調で際立っている。つまり、画面中央に代楮がかすかに施され、穏やかで爽やか、そして生き生きとした雰囲気が表現されている。一方、雲を表すしなやかな線描は、大雅の《浅間山真景図》にみられる雲の線描に類似している。それとともに、遠景の山々と前景の森の形態は、中国の文人画家に好まれた律動的な米点によって形づくられている。その筆致においては、墨の濃淡が加減され、遠近と立体感の効果と空間表現が目指されている。また、高い視点から示された構図は、大雅の《浅間山真景図》に類似している。遠景において、横にされた山並みが配置され、画面の中央には、斜めの線として描かれた川が畑を横切っている。また、画面の下半部には、山上へと伸びる森が示されて、その流動的な輪郭線は、後方の山並みの輪郭線に反映されている。そして款記も、流動的で生き生きとした書体で書かれており、その漢字にも濃淡の変化が明らかに示されている。しかし、款記の行の並び方は、大雅の書における並び方と異なり、もっと狭くて整理された配置である。

なお、この作品は、介石が友人とともに登山した時に見た風景を写した真景図である。言い換えれば介石は、大雅と同じく旅に興味を抱き、旅から直接うけた印象を真景図に伝える、という文人的趣味を育んだ。しかし、介石がどういう風に真景図に立ち向ったのか、という問題を見逃してはならない。すなわち、安永拓世氏によれば、「本図では実際に和佐山の上から見た眺望を、かなり確実に反映しているようで、介石の真景図と



しても意義深い。加えて、絵画表現としてもきわめて完成度がたかく、紀州を描いた介石の真景図の優品と位置づけられよう」。<sup>217</sup> 従って、大雅と介石の真景図を比較すれば、大雅の場合は、画面の構成における山々の遠景と前景の組み合わせ、山の形態における視点の変化、その多様性において、もちろん《浅間山真景図》は優れた作品であるが、一方、介石の形象化は比較的軽い筆致で行われ、山の配置も単純である。そのため《和佐真景図》は、素描的で新鮮な印象を与えているが、未熟な作品とも呼び難い。つまり、筆使いの抑制が守られており、画面全体においても無駄な描写がなく、よく整頓された構成にされている。なおかつ、款記の書は、きっちり纏めて整理され、山を形成する律動的な米点と図様のぐらついた輪郭線とともに、見事に取り合わされている。とりわけ、款記の書によって、空間の均衡感と墨の調整が示されている。

従って、この特徴から判断すれば《和佐真景図》は、介石の作品群の中では、かなり高い技術的水準を示す絵画であり、そのため先行研究においても高く評価されてきた。さらに、この作品において、介石の真景図の概念は、实景のスケッチに近づいていると思われる。つまり彼は、見た实景を単純化し、その特徴によって、和佐景色の特異性を引き出した。代わりに大雅は、浅間山の实景を心の中で消化し、叙情的なイメージを作成した。つまり大雅は、異なる表現を採用し、様々な山の形態を変更し、画面の構成においては、言うなれば、遊んでいたといえるであろう。言い換えれば、《浅間山真景図》における多様な表現においては、实景の上に大雅個人の山のイメージが重ねられている。しかし介石は、そういう多様性の表現までには行かず、直截簡明に対象を取り扱っている。すなわち、介石が個性的な山の受容を絶対に加えていないとはいえないが、大雅より軽く、かすかに自己の気持ちを包括しているといつてよい。そういえば、この真景図には、介石の鮮明で、明快に決意した心構えが感じられる。それとともに画家は、描いている景色と自己との関係よりも、客観的な实景のエッセンスを伝えたかったと推測される。

次に、静岡県立博物館に所蔵されている《倪雲林詩意山水図》【図 66】と文化六年（1809）に描かれた《吳仲圭詩意山水図》【図 67】を検討したい。《倪雲林詩意山水図》は、中国元時代の画家倪瓚の制作に基づいた絵画であり、安永拓世氏によれば、介石は「基本的に《溪亭秋色図》で見たような倪瓚風の構図を引用している」。また、「五言律詩も、倪瓚の『贈公遠』と題する詩である」。そのため本作は、「題詩と絵画表現との典拠を一致させている点でも、極めて興味深い作例」であるという。<sup>218</sup> しかし、介石の《倪雲林詩意山水図》と倪瓚の《溪亭秋色図》を比較すれば、両者における

<sup>217</sup>和歌山県立博物館編『野呂介石—紀州の豊かな山水を描く—』、和歌山県立博物館、2009年190頁

<sup>218</sup>和歌山県立博物館編『野呂介石—紀州の豊かな山水を描く—』、和歌山県立博物館、2009年177頁

筆遣いと筆致が異なっている。つまり、倪瓚の山水図には、煙で囲まれた柔らかくて溶けるような風景が示されている。また、墨の濃淡が穏和に調整されている。とりわけ、墨と水の量は、どちらも少なめにされ、乾燥したように引っ掻いた筆致の成果が発揮されている。一方、介石の山水図においては、前景の樹木と亭は、平板的に描かれているため、空間の深みが表現されておらず、ある単調さが感じられる。そして、遠景の風景は、主に暈した墨で塗られた山々と、濃い筆致で描かれた樹木の形態によって形成されている。その淡濃の対比は、主たる造形方法となっている。一方、山々の雁木的な配置によって空間感覚が生まれている。他方、淡い山と濃い樹木の対比においては、リズム感が欠けており、単調さの印象がさらに強調される。そのため、この山々の表現は、空間の深みに達していないわけである。そして、佐藤康宏氏によれば、倪瓚への親炙は師の大雅にも見られたが、大雅は、倪瓚や呉鎮については深い知識が少なかった。つまり、大雅が「倪瓚に倣った二軸の画の内前者は倪瓚のモチーフと構図を借りながら筆法を自己流にし、後者は山水を般若心経で囲い込むという倪瓚画にはあり得ない取り合わせにしてしまっている。このような逸脱は弟子の好むところではなかった。介石はむしろ倪瓚を真摯に理解しようとし、理解できた要素だけを増殖させる結果となったではなかろうか」という。<sup>219</sup> なお、もとより大雅と介石は、かなり異なる性格の人物であって、中国絵画の受容においても、違う視点から文人画制作に近づいた。言い換えれば、大雅は正確に中国画を理解するという意志を持っていなかったわけである。つまり大雅は、中国画家に感激して、様々な手法と概念を試す立場で個性的な制作を目指した。一方、真面目な介石は、中国絵画そのままに手法を模写し、技術を高めたため、大雅よりもさらに客観的に中国絵画に立ち向かったのではなかろうか。

この問題に関して「理解する」という表現が、どういう意味で使われるのか、再検討すべきである。つまり、「手法的に そのままに従う」のか、「刺激を受けて変遷したイメージを描く」のか、または「内面的な本質をつかむ」のか、それぞれの画家における立場によって「理解する」という意味が異なっている。つまり介石は、熱心に倪瓚と呉鎮の手法に倣った。それとともに、手法的な倣い方さえ、特に内面的には、個人的なイメージを改作したと思われる。つまり、安永拓世氏は、次のようなことを述べている。「呉仲圭詩意山水図」にも、「倪雲林詩意山水図」の場合と同様に、詩と絵画の典拠が一致する可能性もある。「しかし、現状では、本図の表現の中に呉鎮らしい描写やモチーフを見いだすことは難しく、こうした絵画表現と題詩とのかかわりについては、今

---

<sup>219</sup>佐藤康宏「野呂介石筆 吳仲圭詩意山水図 野呂介石筆 倪雲林詩意山水図」、『國華』1207、國華社、1996年6月、37頁

後の大きな課題といえよう」。<sup>220</sup> 言い換えれば介石は、中国絵画から非常に逸脱した表現を行わなかったが、同時に、単なる模写をもしなかったわけである。そして、《倪雲林詩意山水図》で扱った素描においては、動きが少なく、全体的に硬直した樹木と山の形態が目立っている。しかし、緻密な筆致は正確に施されており、樹木の葉には濃淡の変化が示されている。そして《倪雲林詩意山水図》と《吳仲圭詩意山水図》の両作における作風は、他の作品にもよく登場し、介石の特殊な描き方の例になっている。すなわち介石は、細部を律動的に並べたのである。加えて、墨の取り扱いにおいて、二、三の濃淡によって単純なコントラストが作られている。つまり、介石画の単調さが、そういう筆遣いから生まれて来ると思われる。言い換えれば、《吳仲圭詩意山水図》と《倪雲林詩意山水図》には、介石の気配りした緻密な筆致が見られる一方、細部は画面全体として統合される時、平板なイメージが形成される。要するに、介石における筆遣いの範囲が狭かったため、生き生きとした多様な画像が生まれなかったといつてよい。

さらに、和歌山県立博物館蔵《那智三瀑図》【図 68】は、美しい那智の滝の光景を表す山水であり、先行研究においても、介石の代表作として位置づけられている。とりわけ安永拓世氏は、本図について次のように論じている。「那智滝と紅葉という単純なモチーフの中に、実景らしい描写と、介石がこれまで身につけてきた日本や中国絵画における山水図の構図や描法を巧みに取り入れた作例であり、介石画のもっとも優れた代表作といえよう」。<sup>221</sup> なお、《那智三瀑図》において、視覚的に重要とされる山の重なり、その峰に伸びる樹木は、細かくて鮮やかな筆致によって造形されている。加えて、その山の形態は、画面の下半部における余白と対比されている。しかし、介石が描いた余白は、空虚な空間であるとはいえず、充実した空間という印象を与える。つまり、流れ落ちる滝の線描、または滝を囲む岩石の線描は、徐々に淡くされ、泡立った水の滴と霞に溢れた空間が創造されている。そして、水の流れを表す縦の線描、特にその律動と濃淡の調整によって、落ちる滝の音が聞こえるような表現となっている。なお、充満と空白の対比を含む構図と溶けているような空間は、ある程度、大雅の叙情的山水図に似ている。特に大雅の30代によく見られる細分化された山水の形態と共通点がある。しかし、《那智三瀑図》の背景における明晰な筆触と鮮やかな色彩、またその組み合わせから生まれる律動によって、理性に訴える即物的な景色が生み出されている。それとともに、紅葉を表す朱色の点描は、藍の葉と対比され、朗々と響くおしゃれな景観の印象を与えている。

<sup>220</sup>和歌山県立博物館編『野呂介石—紀州の豊かな山水を描く—』、和歌山県立博物館、2009年178頁

<sup>221</sup>和歌山県立博物館編『野呂介石—紀州の豊かな山水を描く—』、和歌山県立博物館、2009年207頁

また、安永拓世氏は、次のように注目している。「一方、本図のような魅力的な紅葉の表現は、「犬鳴爛」や「秋景・冬景山水図屏風」にも登場するものの、こうした描写を介石がどのように獲得したのかについては、実はよくわかっていない。可能性としては、池大雅の「白雲紅樹図」（相国寺蔵）や木村兼葭堂の「山水図」といったような日本の作例からの影響と、中国・元時代末の画家である王蒙「具区林屋図」（台北・故宫博物院蔵）や「犬白山図巻」（遼寧省博物院蔵）などの中国絵画からの影響との両方が考えられよう」。<sup>222</sup> とにかく介石は、《那智三瀑図》を描く時、ある中国文人の作品、または大雅の作品を参考にした可能性が高い。それとともに介石は、山水の内面的表現にまでは掘り下げずに、描いている山水の外見に執着し、設計者として図を組み立てたといつてよい。言い換えれば、那智流の光景に理性的に立ち向かい、その詳細をかいがいしく表した。しかし、対比的な構成と巧みな描法によって、実景から受ける叙情感をほんのり画面に組み入れたのである。

最後に、四君子の図様群に属する介石の作品を検討したい。つまり、介石の作品群において竹図の絵画が極めて多い。とりわけ彼は、中国絵画に興味を抱き、個人的に墨竹を勉強し始めたが、後に鶴亭からも竹図の技術を洗練したと伝えられている。従って、介石の墨竹図には、様々な技術的水準を示す作品がある。しかし、それを一貫して連続する特徴と考えるならば、すべての竹は、ある程度の硬直性を示す、といつてよい。

さて、文化 12 年（1815）年に描かれた《風竹図》【図 69】と文政 7 年（1824）の《竹石図》【図 70】は、呉鎮詩意を表す作品であるが、その描き方においては、相違点が注目される。すなわち、両図において竹の葉とその幹は、墨の濃淡を調整ながら巧みに描かれているが、形態の造形とその構成には異なる動きが強調されている。風竹図には、風で降り曲がった斜めの動勢が感じられ、ある程度の硬直生とともに、しなやかさも示されている。代わりに、竹石図は、真っすぐに伸びる動勢に溢れているため、その構成において垂直軸がはっきり重視されている。

また、安永拓世氏は、竹石図について次のように述べている。「竹の葉は濃淡で遠近の変化がつけられているが、画風は全体に均質で、どちらかといえば謹直な印象がある」。そして、「本図の謹直な画風には、そうした白圭への敬意の念が表明されている」という。<sup>223</sup> つまり本図は、紀伊藩で勤めた渥美白圭のために描かれた絵画であり、藩業務に係る人柄に当てはまる特徴が重視されている。言い換えれば、品位と誠実、または成長と忍耐は、真っすぐに伸びるはっきりした竹の形態によって象徴され、そのために相応しい描法が選ばれている。従って、確実な筆致で描かれた本図は、文人画的作風

<sup>222</sup>和歌山県立博物館編『野呂介石—紀州の豊かな山水を描く—』、和歌山県立博物館、2009 年 207 頁

<sup>223</sup>和歌山県立博物館編『野呂介石—紀州の豊かな山水を描く—』、和歌山県立博物館、2009 年 202 頁

というよりも、鶴亭の明白な筆致に近い。そして、介石の作品群において、文人画家呉鎮の詩を扱った作品が、数多く残されている。しかし、その図における手法は、文人画的であるとは言い難く、それよりも長崎派にあたる緻密な描き方を示し、写實的描写であるといつてよい。なお、《風竹図》の場合には、動きの印象が生み出され、斜めの動勢によって軽さの印象が目指されている。そして筆致は、《風竹図》と同じくかなり硬直しているが、墨の変化と動的な構成によって自由な味が添加されているといつてよからう。安永拓世氏は、《風竹図》を呉鎮の名作《墨竹図》と繋げて、次のように論じている。「輝く下地とせめぎあうような墨の濃淡も美しく、石の上部や竹葉の濃墨部分が、不思議な存在感を放つ」。<sup>224</sup> もとより介石は、金粉をまいた金箋紙石を扱ったため、竹のモチーフにおける厳格性が軟化されている。そして、本図における石の造形は、《竹石図》より巧みに行なわれ、立体感が示されている。そのため《風竹図》の画面は、生き生きとした印象を与えているが、概してその両図において介石は、奔放な文人画的作風には達していなかった。

加えて、介石における竹というモチーフの捉え方は、鶴亭の写實的な竹の解釈に近いと考えられる。つまり、両図には、漢詩が採用されている。しかし、《竹石図》の場合には、詩の内容によって藩の勤務者の性格が重視される。言い換えれば、竹のイメージによって代表される特徴は、実際の人物の人物と繋がっている。《風竹図》の竹のモチーフは、七夕の象徴として扱われているため、かなり直線的に詩を反映している。すなわち、大雅の《清夜篋管図屏風》における個人的な竹の解釈、あるいは叙情的で壯観な竹のイメージと比べて、介石の竹は、多彩であるとはいえず、もっと正統的で率直に捉えた竹だと思われる。

続いて、文政六年（1823）に描かれた《蘭石図巻》【図 71】は、かなり硬くて素直な線描で描かれた絵巻になっている。安永拓世氏は、その描写を的確に捉えて、次のように述べている。「本図は、介石が弟子の無方にあてた絵手本のような画卷であったと考えられ、あっさりとした温雅な表現や、比較的単調な主題選択も、絵手本としての性格を反映している可能性が高い。介石晩年期の門人育成のあり方や、その交流をうかがわせる点で貴重な資料と位置づけられよう」。<sup>225</sup> なお、本図に類似する作例を検討するならば、大雅の作品では寛延 2 年（1749）に描かれた《天産奇葩巻》【図 29-30】を挙げるべきであろう。つまり、介石の《蘭石図巻》と大雅の《天産奇葩巻》を比較すれば、師弟の表現における差異を窺うことができる。すなわち、大雅の場合は、しなやかな蘭の葉は、狭い画面の空間を占めている。そのしなやかな伸縮によって 律動感を示す優雅

<sup>224</sup>和歌山県立博物館編『野呂介石—紀州の豊かな山水を描く—』、和歌山県立博物館、2009 年 175 頁

<sup>225</sup>和歌山県立博物館編『野呂介石—紀州の豊かな山水を描く—』、和歌山県立博物館、2009 年 194 頁

な動勢を感じることができる。また、立体的に造形された石は、蘭の形と調和して、重要な構成的アクセントになっている。それとともに、画面には空白が充分に残されており、そのバランスをとった空間に竹のモチーフが美しく浮かび上がっている。言い換えれば、大雅の魅力的な空間感覚が感じられる。代わりに、介石の《蘭石図巻》には、もとよりの確な筆致がみられ、大雅より硬い描線が表れる。そういう硬直した蘭の形態によって厳密な印象が生み出されている。

石の造形には、大雅の図と異なって、面的な造形はあまり行なわれておらず、石の表面がわずかに乾いた筆致と濃い点苔によって示されている。加えて、介石の図巻においては、立体感を示す表現が弱く、空間支配とモチーフの配置においても、余白が少なく、大雅の表現に負けている。一方、墨の濃淡における変化によって各々の画像の空間的配置が示されている。他方、画面全体を検討すると、すべての画像を統一した空間という感じがなく、その背景の奥行きが引き出されていない。いずれにせよ、介石の《蘭石図巻》と大雅の《天産奇葩巻》においては、文人画家によって好まれた気高い蘭のモチーフが採用されている。しかし、介石における蘭の解釈は、文人的抒情性に達してはいない。介石は叙情的な蘭の表現を目指さなかったと考えられる。

以上、介石の作品群をめぐって、次のように纏めることができる。まず介石は、絵画制作において大雅と同様な多様性を示さなかった。一方、介石は、墨の駆使において、大雅のような能力を示さず、より質素な才能の持ち主であった。つまり、言い換えれば、介石の作品における濃淡の範囲が狭く、それにつながる遠近法と空間表現が弱点になる。それとともに、款記の書において、その字は多少とも軽さと動きを持ち、生き生きとして空間に浮かび上がっている。しかし、ほぼすべての作品において、同じように手慣れた書体が採用され、実験的な様々な書を用いていない。つまり、「遊び」が見られないのである。介石は、高い水準の中国絵画に倣ったため、その影響を受けて、モチーフの配置と画面構成をよくした作例もある。また介石は、鶴亭に代表される長崎派の影響も受けたため、そのはっきりした筆致と緻密な線描、整然とした構成を受け入れた。そうした特徴は、画家としての介石の利点になっている。ともかく、師としての大雅と、弟子の介石との関係をめぐっては、二人の気質の差が注目される。つまり、奔放で闊達な大雅の性格、またはかいがいしくて正統的な介石の人柄は、二人の絵画表現にも明らかに見てとれるのではなかろうか。さまざま異なる人格の交流は、江戸時代に発展した町人文化の背景にある。つまり介石は、大雅から文人画を学び、中国文人画家に倣った絵画を描いたが、その天性の性格からいって、に文人画は似合わなかったと推測される。そのため介石は、中国文人に類似する文人画的作風を十分に展開させることができなかつたといつてよい。

要するに介石は、大雅と比べて多少ともスケールの小さい人物に見えるが、紀州に対して強い愛着を持つ人物であった。加えて彼は、見た風景を思うままに変更せず、描いている対象をかがいしく画面の上に写そうとした。そのため、残された山水図に、18世紀の紀州、その客観的なイメージを窺うことができるといえよう。とりわけ、介石の価値は、その勤勉といてよい山水の受容の中に包括されているのではなかろうか。

### 第三章 青木夙夜の制作について - 《溪山仙館図》と《蜺子和尚図》を中心に-

大雅の偉業とその継承を考えるならば、青木夙夜（生年不明-享和2年（1802）の役割を見逃してはならない。すなわち、大雅の妻玉瀾没後、大雅の弟子たちは、師の顕彰のために京都林寺において大雅堂を建立したと広く知られている。青木夙夜は、十年間その堂に住み、大雅の遺品の保存活動に取り組み、師の名作を調べ、その模写を充実したやり方で行ったが、同時に自己の制作も続けた。しかし、現在鑑賞できる夙夜の遺品が少なく、その上、彼の伝記にも不明な所が多い。そのため夙夜の研究は、盛んに進んでいるとは言えない。とりわけ、松下英麿氏の著作においては、大雅の周辺が検討される際、夙夜に捧げられた箇所が挙げられている。<sup>226</sup> 加えて、夙夜についての他の作品解説を検討すれば、『國華』に掲載された武田光一氏と星野鈴氏の論文が注目される。<sup>227</sup> また、骨董品の店などで、新しい夙夜の作品が見つかる場合もある。その遺品における美術史的分析は、夙夜の不明な人柄とその藝術的能力を多少とも明確にするとういう結果が期待されるといってよい。そして、夙夜自身の手法や表現のみならず、彼による大雅の様式の受容についても、新しく発表された作品から若干明らかにされる可能性もある。従って、本研究では、関西大学東西学術研究所に所蔵される青木夙夜筆《溪山仙館図》と《蜺子和尚図》を採り上げて検討したい。

さて、京都で生まれた青木夙夜は、江戸時代の書家で大雅の友人でもあった韓天寿（享保12年、1727-寛政7年、1795）の従兄弟であったという。従って、多くの研究者によって、大雅と夙夜の出会いのきっかけは、韓天寿の紹介であったと主張されている。そして夙夜は、商人の家の出身であったが、若い頃から絵画に興味を抱いたと推定される。特に、松下英麿氏によれば、夙夜は、十四・十五歳の時から大雅の下で勉強を始めたという。「大雅が年少のときから画の手ほどきをした門人は、おそらく、大坂の木村巽齋とこの夙夜の二人のみかと思われ、しかも夙夜は、大雅の膝下にあったので、もっ

<sup>226</sup> 松下英麿『池大雅』、春秋社、1968年、292-297頁

<sup>227</sup> 武田光一「青木夙夜筆富嶽春景図」、『國華』1207号、6月、國華社、1996年、19-21頁  
星野鈴「青木夙夜筆雪裡山家図」、『國華』975号、11月、國華社、1974年、24頁

とも身近い人物であったにちがいない」という。<sup>228</sup> なお、師と弟子の間の年齢差が大きかったにも関わらず、二人の間は次第に親しくなっていたようである。すなわち夙夜は、大雅という師の没後、大雅堂の経営者に選ばれて、大雅周辺の人々の信頼を得た人物であったといつてよい。加えて夙夜は、大雅の名作、《富士十二景図》などを模写し、師の作品に接近するきっかけに恵まれたと推測される。夙夜の人柄は、すでに天保5年（1834）の田能村竹田著『山中人饒舌』に紹介されている。<sup>229</sup> これについて星野鈴氏ももっとも簡略にまとめている。つまり、「夙夜はどことなく憂鬱そうで決して笑うことなどない様々な顔つきの人だったのではないだろうか」という。また、「顔を見るのも珍しいほどに毎日堂に閉じ込めり、一水一石を描くのにも五日から十日をかけたという慎重且寡作のこの画家に筆をとらせた如意道人の手腕は生なかのものではなかったようである」。<sup>230</sup> 従って、夙夜は、大雅と異なり、天真爛漫というよりも真面目な性格の持ち主であつて、画業においても堅実な作業を遂行したという印象を受ける。その意味で夙夜は、大雅より野呂介石の気質に近づいたのではなかろうか。

続いて、人間的性だけではなく、絵画について考えるならば、当然ながら、夙夜と大雅の絵は異なっている。つまり、夙夜が追求した作風については、模写制作によって大雅の影響を受けたと言われるが、それとともに、個人の画業においては、大雅の表現とは違った作品を多く制作した。例えば、田能村竹田によれば、「夙夜が細かい描き方で特徴を發揮し、正統を応挙・呉春の盛行濶歩する画壇の中で伝えたことは偉大なこと」である。<sup>231</sup> そして、松下氏によれば、夙夜は、「師の画の様式的特徴をほとんど自画に取り入れることなく、ときに明・清画風な細巧さや、また院体的画風をもった作品を特徴としたのは、注意しなければならない」。<sup>232</sup> また、星野鈴氏によれば、夙夜の絵画は、「山水図についてとえば大雅の作品を臨摹したものは別として師の様に独創的な観点、空間を大きく把握する力、のびやかで柔軟な筆法等には欠ける。画風は様式的にも様々なものを取り入れていて一概には言えないが、大体竹田のいう様に工密なるものが多い」。<sup>233</sup> また、夙夜の遺品には、どのような長所が見られるのか、改めて松下英麿氏の著作を参考する必要がある。とりわけ、松下氏によれば、「享和元年（1801）の夏の作として《高士観瀑図》と《江山訪隠図》があつて。ともに点描に勝った夙夜の

---

<sup>228</sup> 松下英麿『池大雅』、春秋社、1968年、294頁

<sup>229</sup> 竹谷長二郎『文人画家田能村竹田「自画題語」解釈を中心に』、明治書院、1981年、425-426頁

<sup>230</sup> 星野鈴「青木夙夜筆雪裡山家図」、『國華』975号、國華社、1974年11月、24頁

<sup>231</sup> 竹谷長二郎『文人画家田能村竹田「自画題語」解釈を中心に』、明治書院、1981年、457頁

<sup>232</sup> 松下英麿『池大雅』、春秋社、1968年、294頁

<sup>233</sup> 星野鈴「青木夙夜筆雪裡山家図」、『國華』975号、國華社、1974年11月、24頁



特徴をいかに顕著しており、代表作といえよう」。<sup>234</sup> そうすると、夙夜の画技の評価を考えるならば、先行研究においては、彼の点描の技法が重視されたと理解される。

さて、関西大学東西研究所蔵《溪山仙館図》【図 72-73】（紙本淡彩）には、夙夜の点描技法が明らかに発揮されている。すなわち、画面前景に描かれている樹木が注目され、特にその南宗画的画法で表した葉っぱが目立っている【図 74】。この形態には、大雅もよく参考にした『八種画譜』の影響が感じられる。また、異なる葉っぱの種類とその混在は注目され、それによる紛らわしい視覚的効果が成されている。つまり、鑑賞者にとって樹木の配置は、曖昧な葉っぱの入り混じりによって分かりにくく、どちらの樹木が前と後ろに伸びているか、疑うことになる。そして、その葉っぱの色調の調整においては、樹木の立体感とそれを囲む空間が表現されておらず、ある違和感のある空間が見てとれる。すなわち、濃い緑青と淡い緑青とが交互に塗られた葉っぱが見られ、その濃淡の割合によって、樹木の形態のボリューム感がなされている。とりわけこの部分に夙夜は、大雅の造形方法、特に遠近法の原則に従わない複雑な色調による空間形成を真似していると推測される。しかし《溪山仙館図》には、大雅の作品に見られる造形結果とそれに拘る深奥空間が表されていないとあってよい。そして、画面の前景を見れば、樹木の下に岩石の塊が示されている【図 75】。樹木の幹と岩石と岩の輪郭線は、潤筆で描かれおり、柔らかさをもっている。そこに大雅の肥瘦した線の影響が感じられる。暈した墨で施された濃淡によって岩の形態が形成されており、この部分は、夙夜が最も成功した部分になっている。しかし、大雅の線描に当たる柔軟性が獲得されていないと思われる。また、樹木の後ろには、二つの空いた小屋が描かれている。とりわけ、《溪山仙館図》は、人物が全く登場しない山水図となっている。そして、画面の上部は、大きな岩で詰まっている。すなわち、中景の大きな山の固まりの表現では、その形態は柔軟性をもち、偉大さとともに重すぎない動きを示している。ここに改めて南宗画的描法、特に岩石の表面を示す点苔と米点によって描かれた樹木の葉っぱが示されている。そして、画面中央に窺われる遠景の山においては、鮮やかな赤で塗られた部分が注目される【図 76】。すなわち、この山は、全体の色彩から考えて、後に施された部分ではなかろうか。なお、作品全体を検討すれば、画面を充填する密な構図が目立ち、空の部分だけが空白にされている。つまり、前景、中景と遠景の正確な並置によって奥行き感が与えられる。しかし、曖昧な色調はその印象を遮ると言ってもよい。従って、《溪山仙館図》の力点としては、水平に引かれた米点の律動、点描による積極的な造形を指摘すべきである。それとともに、色彩の調和はうまく成されていないと思われる。さらに、夙夜によって選ばれた「溪山仙館」の主題は、文人画家の間よく用いられる画題であり、山水との関係を求めるような瞑想的なテーマである。例えば、中国の文人画の理論家である董其昌

<sup>234</sup>松下英麿『池大雅』、春秋社、1968年、297頁

の《溪山仙館図》（天啓3年(1623)、東京国立博物館蔵）が知られている。そして夙夜の絵画は、董其昌とは大いに異なり、彼は董其昌の作品を参考にしたとは言えない。つまり、董其昌の《溪山仙館図》の寸法は、55.0 cm x 35 cm である。しかし、夙夜の《溪山仙館図》は、122.7 cm x 41.8 cmの規模を占めるもっと大きな寸法の山水図になる。従って、夙夜は、緻密な表現を超えて、堂々とした構図を目指したため、大雅の膨大な空間と造形の影響を示している。言い換えれば、本来、中国文人画における親密な表現と細やかな作風に従わずに、大雅先生の個性化された文人画に従ったといえる。それとともに、夙夜の《溪山仙館図》には人気のない空いた小屋が一つの画面上のアクセントになるため、この家の中にしばらくの間、人物がいたか、あるいはもうすぐやって来るのか、ということが問われる。言い換えれば、空いた小屋のモチーフによって憂鬱ではなく、ある積極的な希望が想像されている。その意味でも夙夜は、大雅の絵画に感じられる天真明朗な雰囲気近づいていると思われる。しかし、大雅の作品群において、同様の画題や構図、または類似する絵画がない。従って言うまでもなく、本図は大雅作品の模写ではない。また、落款を検討すれば、画面の上部右の部分に、「溪山仙館図」の画題が描かれている【図 77】。そして「餘浚明字」と款記が書かれ「餘浚明」の白文方印と「餘夙夜」の白文方印が押されている【図 78】。制作年代は不明である。

続いて、関西大学東西研究所蔵《蜆子和尚図》【図 79-80】（紙本淡彩）は、中国の伝奇的な僧を示す人物図である。すなわち、蜆子和尚は、中世から東洋絵画に現れる画題であり、文人画家だけではなく、禅画、土佐派など、様々な流派の絵師によって採用された画題である。有名な例としては、東京国立博物館に所蔵されている可翁仁賀筆《蜆子和尚図》があげられる。とりわけ、『東洋画題綜覧』によれば、蜆子和尚は、「支那の高僧、その何処の生なるやを詳にしない、夏冬ともに一衲、常に江岸に蝦や蜆を採って腹を満たせ、暮れば即ち東山白馬廟紙銭の中に眠、世呼んで蜆子和尚といい、洞山禪師の法嗣である」という。<sup>235</sup>したがって、絵画において蜆子和尚の姿は、河岸の風景に位置づけられて蜆と網を持って描かれている。なお、多数の画家、可翁仁賀、牧谿などの作品における蜆子和尚は、右側面又は左側面から見られた姿で描かれていることは興味深い。代わりに夙夜の《蜆子和尚図》におけるその姿は、真正面から描かれている【図 81】。つまりこの蜆子和尚は、鑑賞者に向き合っているため、彼の姿に直接に立ち合わせるという設定が重視されている。そういうふうに夙夜の禅僧は、近づきやすい世俗的な雰囲気を放っているといってもよい。そして、夙夜の禅僧は、奇矯な顔つきをしている蜆子和尚とは異なって、柔らかくて優しい顔を見せている【図 82】。言い換えれば夙夜は、蜆子和尚の人柄を現実的に解釈していると考えられる。また、本図の寸法は 176.3 cm x 52.1 cm である。すなわち、相対的に大きな掛け軸になるが、その大きな寸

<sup>235</sup> 『東洋画題綜覧』、金井紫雲編、国書刊行会、1997、297頁

法であるにもかかわらず、親密な印象が保持されている。加えて、夙夜の禅僧は、手網を持って描かれているが、その網を自分の前に置いているではなく、身体の後ろに隠して握っているという状態で表されている。それは先行する蜷子和尚図と比較すれば、珍しい網の表現になる。そうすると、本図における人物の格好は、大雅の人物と共通点をもつとってよい。

さらに、技法としては、まず禅僧の異装を描き出す揺れる輪郭線が注目される。とりわけその線は、濃淡の変化を欠いているが、その波のような揺れが、人物の姿に生き生きした動勢を生み出している。また、頭部を描き出す輪郭線さえ珍しい波線で表現されている。蜷子和尚の後ろに描かれた河岸は、細かな描写を避けて、おおらかな作風で描かれている。暈した墨によって土と水の部分が示され、散らされた細い線描は植物を表している。色彩は控えめに施されている。すなわち、少数の色のみが使用されており、主に墨の濃淡を中心に、それは広範囲の部分で扱われている。また、禅僧の身体には、淡い代赭が塗られているが、しかし、画面全体は所々に薄い紅が添えられている。従って、色調としては、柔らかい印象が与えられるわけである。そして、右上部分において、大雅の友人で儒学者であり画家でもあった高芙蓉（享保7年（1722） - 天明4年（1784））が賛を加えた【図 83】。そのダイナミックな書体は、動きに溢れている。鋭い文字の線は、下方左に向いて、蜷子の毛を示す線を反射している。そこには「入門奨吻与嘖拳震地藝需□止歩苟日□辺西嘉滅白枯手殿古今伝 孟彪題」と墨書され、「孟彪」の白文方印、「寒翁」の朱文方印が捺されている。賛の始めには読みにくい、「精神茶一摘（カ）」と読めなくもない朱文方印が捺されている【図 84】、【図 85】。従って《蜷子和尚図》は、共同制作的な作例の一つであるといつてよい。すなわち、夙夜は、大雅の周辺に入って、その文化人たちの間で行われた文人的交流に参加したと理解される。言い換えれば夙夜は、星野鈴氏が指摘された隠遁者のような生活をただけではなく、社会的な交友による制作活動も行ったのである。そして、夙夜自身の落款については、画面の左下に「??長夏」、「平安餘夙夜」が記載されて【図 86】、「餘夙夜」（白文方印）と「餘浚明」（白文方印）が捺されている【図 87】。制作年は、《溪山仙館図》と同様に、記載されてはいない。

要するに、《溪山仙館図》と《蜷子和尚図》をめぐっては、夙夜の制作について、次のようにまとめることができる。夙夜は、点描にもっとも優れており、彼の作品においては、その技法が評価された。それとともに夙夜は、大雅から描線の表現力を学んだと理解できる。つまり、ここで紹介した絵画を検討すれば、夙夜は、動きのある柔らかい線描による形の造形を成し、その線描の組み立ての技術に成功したわけである。それとともに、夙夜の作品では、墨の濃淡や淡彩による変化が多少粗野であり、彼は大雅のような微妙な色彩感覚をもつてはいなかったといつてよい。言い換えれば、色調の推移は

大らかであり、色彩による形の形成は曖昧である。さらに夙夜は、大雅堂の管理を行い、また絵師の作品、その模写を作成し、大雅の遺品の普及と維持に大いに貢献した弟子であった。そして夙夜の絵画には、大雅に見られる特有の叙情性よりも、写実的な特質が強いと思われる。もっとも夙夜は、徹底した写実にまでは行かなかった。つまり夙夜は、天真爛漫な表現を避けて、描く対象を理想化しようとはしなかったが、ある文人画的で洒脱な形態描写を止めなかった。むしろ彼は、大雅の自由さと奇妙さを受け入れて、それを消化し、そこに世俗的要素を加えて、現実的な文人画を創造したわけである。

#### 第四章 愛石筆《清江釣船図》（関西大学図書館蔵）

江戸時代の文人画家を代表する池大雅には、愛石（生没年不評）という弟子がいた。愛石はかなり研究しにくい画家である。というのも、愛石の伝記と画業には不明なところが多いからである。愛石は、紀州の人で池大雅に絵画を学んだと伝えられている。また愛石は、池大雅の斡旋で黄檗宗の僧になったという説もある。<sup>236</sup> 従って愛石は、僧として画業を続け、当時の文人野呂介石・長町竹石と併せて三石と称されていた。さらに愛石は、大塩平八郎と交遊し、天保8年（1837）の乱に連座して捕われ、高齢ということもあって、ついに病死したという説がある。<sup>237</sup> なお、先行研究においては、愛石の略伝しか載せていない文献が多く、作品の様式にかかわる解説は極めて少ない。大坂画壇の図録に愛石の名前を見出すことができるが、その作風や制作についてはまだまだ研究の余地が残されている。

さて、関西大学図書館に所蔵されている《清江釣船図》【図 88】は、「言いえて妙」とでも形容できる愛石筆の山水図である。本図の材質寸法は、絹本墨画淡彩で、縦107.6×横31.5センチメートルである【図 89】。まず前景においては、左側から突き出る岩石が目ざされ、その頂上は伸び広がる樹木が描かれている。残りの画面は余白となっており、それによって河の流れが示されている。前景に広がる水面の中央には、釣船が静かに浮び、船の中には帽子を被った漁夫の姿が見られる【図 90】。さらに、中景には山並みが広がって、樹木の間には素朴な山小屋が並んでいる。加えて、前景の水面は中景に続き、特に大きな川の流れは遠景に後退していく。彼方の遠景には淡い筆致で描かれた平板な山がかすかに見える【図 91】。その近くには河川が広がり、水面には小形の釣舟が浮かんでいる。そして、画面左上に「清江釣船図 愛石」【図 92】の墨書が加えられて

<sup>236</sup> 村上泰昭「黄檗僧愛石の書画資料」、『史迹と美術』第730号、史迹美術同攷会、2002年12月、406頁

<sup>237</sup> 村上泰昭「黄檗僧愛石の書画資料」、『史迹と美術』第730号、史迹美術同攷会、2002年12月、404頁

「愛石」（朱文方印）【図 93】と「画禅」（白文方印）【図 94】が捺されている。制作年は不明であるが、江戸後期に入る頃の作品である。

さて、画面の構図は、描き込んだ岩石の形態と、余白にされた水の表面を示す部分が対照的あるいは律動的に組み合わせられている。言い換えれば、空白部分と密度のある岸の情景がバランスよく整えられている。特に全景全体を眺めると、画面左側に斜めに配置されて表わされた岩石、中景に見られる川の流れ、それらをくっきりと浮かび上がらせている輪郭が、画面に印象深いアクセントを与えている。すなわち、愛石は、斬新で生き生きした構図によって遠近の表現を実現している。加えて、岩石の配置においても、それぞれの山岳が視点を変更させられながら描かれている。つまり、前景の山は側面図、遠景の山は正面図で示されており、中景の岩石は下がった視点から見られる形で現れている。従って鑑賞者は、自ら釣舟の中にいるような感覚で《清江釣船図》の景色を眺めていることになる。

続いて愛石は、筆遣いにおいて、ジグザグに折れ曲がった線描と、あちこちに散らされた点描を総合し、立体感のある岩石を形象化している【図 95】。また、素早く施されたかに見える小さな筆致によって、肌理の粗い表面という感覚が引き出されている。代わりに、樹木の葉は、丸い形態と、長く引かれた濃い筆致【図 96】で表現され、愛石の師である池大雅の作品と同様の描き方を窺うことができよう。そして、簡略に描かれた釣船は、穏やかで河を滑るように進んでいる。船の中に座っている人物の形態も非常に簡略化されている。愛石は、『八種画譜』のような中国絵画の版本で紹介された作風に倣って《清江釣船図》を描いているが、技術的にはかなりの能力を発揮している。特に墨の濃淡によるコントラストの調整がうまく、さらに優れた色彩感覚も発揮されている。つまり、画面全体は暖色で調子が守られており、朱、藍と黄色などが淡く施されている。一方、穏やかでお落ち着いた色彩から精緻な印象も与えられている。他方、強調された岩石の肌理、そしてその配置によって、多少とも堂々とした表現が感じられる。加えて筆致は、遊び心のあるものとなっており、随所に荒っぽく見える部分が見てとれる。そのため《清江釣船図》において愛石は、一瞥で正反対と見られる側面、特に親しみと偉大さを組み合わせたといつてよい。そうした表現は、池大雅の制作における特殊な表現であり、それを愛石も師から受け継いだと考えられる。さらに、愛石による《春秋山水図双幅》のような山水図を検討すれば、そこでは《清江釣船図》における岩石の描写とは異なっている。つまり、《清江釣船図》には中国画譜に倣った形象化が見られ、それは池大雅の作風に類似している。そのため本図の制作年を、大雅を学習した時期に位置づけるべきである。言い換えれば、愛石の初期の作品だという可能性を指摘できるだろう。

そして、本図に描かれた清江の風景は、湖北省の名所と関連し、中国文人画によく登場する画題となっている。例えば、台北故宮博物院に所蔵されている呉鎮筆《清江春曉》などである。しかし愛石は、中国の清江の実景を鑑賞する機会を得ることができなかったため、何らかの中国絵画の手本、または画譜からその画題を受けとったに違いない。さらに、愛石と池大雅、木村兼葭堂との友情および私淑が認められているため<sup>238</sup>、愛石は、大雅あるいは兼葭堂のおかげで清江を表す手本に出合った可能性が高い。しかし、愛石の清江図は、想像的な山水の例であり、その風景は個人的なものとなっている。従って本図の原本を探して指摘することは困難である。すなわち、技法において大雅風と中国画風の両方が見られるが、同時に、画面の構図は斬新に造形されている。また愛石は、釣の主題を扱いながら瞑想的な雰囲気をも表現している。とりわけ釣を行っている時間というものは、自然との一体化の契機になり、心が落ち着く時間でもあると解釈される。それは僧の愛石にとって重要な概念であった可能性が高い。言い換えれば《清江釣船図》によって愛石は、居心地のよい風景を描き、釣における自然との一体感と宗教的瞑想の間に共通点を模索したのではなかろうか。

要するに《清江釣船図》は、ささやかな小品ではあるが、愛石の遺品として重要な研究資料となっている。すなわち本図の技法には、中国絵画に倣った手法が示され、よく整えられた穏やかな色調に、愛石の魅力的な色感覚が現れている。さらに形の造形における墨の使用も見事である。そして、巧みに造形された構成には、生き生きした律動が感じられ、画面には、親しみと偉大さが総合されている。従って、愛石が描いた《清江釣船図》は、瞑想的な雰囲気に溢れた作品であり、個人化された想像的山水として解釈されねばならない。

## 第五章 徳山玉瀾の制作について

池大雅の弟子に関する画業を検討すれば、最も大雅の身近にいた妻の玉瀾の成果を見逃してはならない。徳山玉瀾（享保 12 年、1727—天明 4 年、1784）は、祖母梶と母百合とともに、「祇園三女」として知られており、江戸時代の社会ではかなり目立った才色兼備の画家および歌人であった。彼女の制作には、大雅の影響の下、独特の特徴が見られ、特に丸みのある線描を駆使するとともに、爽やかな色彩の布置が注目され、その藝術的能力は広く認められている。つまり、美術史上において玉瀾は、二流の位置を占める人物だとは言えない。例えば、小杉放庵氏は、1942 年にすでに玉瀾の画業を高く評価し、

---

<sup>238</sup> 中谷伸生著『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』、京都、醍醐書房、2010 年、596 頁

「本朝女流画家として、或いは第一級に置くべき」であると述べていた。<sup>239</sup> また、松下英麿氏は、大雅周辺の研究を行い、『池大雅』の著作において、玉瀾にわざわざ別の章を捧げたぐらいである。それとともに、玉瀾の絵画は、主に大雅と並んで紹介されて、優勝な夫の作風と区別されないことも多かった。つまり、独自の作品として『國華』に紹介されたことがあるが、<sup>240</sup> 玉瀾の絵画は、大雅と比べて数が少なく、基準作と偽物の問題についても判定は困難である。そして、20 世紀の 70 年代には、大雅研究の開花にともなって、玉瀾の紹介は、不安定であることが明らかになった。特に鈴木進氏は次のように述べた。「玉瀾の作品を、たんなる大雅のエピゴーンであるとして、軽くみすごしてしまっているくらいがあるからである。たしかに玉瀾の作品は大雅に影響された点が多い。しかし、それによって触発され、玉瀾でなくては描きえない作品を創造している。つまり、あの繊細な、しかも明晰な表現、または水彩画を想わせる鮮麗な、爽やかな色感など、いづれも女流作家らしい優れた特質を示している。この点をより高く認めて、改めて評価しないことには、やはり大雅のエピゴーンということになってしまう」。<sup>241</sup> 鈴木氏の論文を収録した『古美術』の第 44 号は、「大雅と玉瀾」という表題によって編集された雑誌であって、玉瀾の研究を一步前進させたといつてよい。そして、最近行われた玉瀾の紹介では、2007 年 5 月フィラデルフィア美術館で開催された展覧会、「Ike Taiga and Tokuyama Gyokuran: Japanese Masters of the Brush」、また 2018 年 4 月京都国立博物館（以下京博と略す）で開催された展覧会「池大雅—天衣無縫の旅の画家」の二つの展示を注目すべきである。とりわけ最新の京博展示において、その一部分は「大雅と玉瀾」と名付けられて、玉瀾にあたる少数の作品も公開された。従って、ここでは京博で展示された《離合山水図・書》（徳山玉瀾筆・池大雅書）に集中して検討を加えたい。いずれにせよ、玉瀾単独の展覧会、または彼女の制作を回顧する研究書がみられなくて遺憾である。言い換えれば、徳山玉瀾を独自の制作者だと考える時代はまだ来なかったといつてよい。その代わりに、大雅の作品について、「遺伝について考えるならば、玉瀾の役割は決定的であったといつてよい。つまり、前田諷子氏が指摘したように、「生計を意としなかった大雅であるが、自分の死後、玉瀾が困らないようにと数百点の書画を遺した。玉瀾はそれらを手放そうとせず、自分の生計は扇の絵をひさぎ、また、新楽町に移って、寺小屋を開き、女子に手習いを教えて暮らしたと

<sup>239</sup> 小杉放庵『池大雅』、三笠書房、1942 年、88 頁

<sup>240</sup> 星野鈴氏「池玉瀾筆 墨梅図 同 山水図」、『國華』998 号、國華社、1977 年 3 月、36-38 頁

吉沢忠「池大雅筆 山水図 池玉瀾筆 山水図」、『國華』949 号、國華社、1972 年 8 月、22-27 頁

小林忠「池大雅筆 風竹図扇面」、『國華』1397 号、國華社、2012 年 3 月、43-45 頁

<sup>241</sup> 鈴木進「大雅と玉瀾」、『古美術』第 44 号、三彩社、1974 年 4 月、37 頁

いう」。<sup>242</sup> 従って、主人の作品とその継承を重視し、没するまで制作を続けた玉瀾の姿は、将来、研究者からもっと深い注目を集めるようになると期待される。

徳山玉瀾は、若い頃に柳沢淇園に就いて絵画を学び、後に大雅と結婚して、夫から絵画を習ったことが知られている。とりわけ小林忠氏によれば、「夫妻はともに当時高名な文人柳沢淇園の愛弟子だったのである」。<sup>243</sup> そして、名声が高かった大雅は、先行研究において、次第に俗世を脱却した奇人として紹介されることになった。従って、彼の妻玉瀾の姿も、文献において脱俗的なイメージをもつようになった。例えば、野呂介石《池無名室図》には、「夫妻はともに恬淡として俗を絶つ」と書かれている。言い換えれば、玉瀾は、大雅と同様に、仙人として理想化されたといつてよい。松下英麿氏は、玉瀾について「盆を鏡の代わりに用いたり、水で梳けずったりする女性が、そのじつ社会のもっとも高く深い精神世界に生きたということは、やはり俗世からみれば町人とせざるをえなかったであろう」という。<sup>244</sup> 加えて、星野鈴氏によれば、玉瀾について「紹介される資料の多くが、世俗を逸脱したような大雅玉瀾夫妻の姿であるのはやむを得ないことである」。従って、「現在、人々の脳裡に浮かぶ玉瀾像はこうした逸話で形成されている部分がかなりあると思われるのだが、この事情はすでに寛政二年に刊行された「近世畸人伝」によって決定づけられていたと言っても過言ではない」という。<sup>245</sup> なお、伝説的な資料で定められた玉瀾の人物像は、どこまで奇人の特徴をもっていたのか、議論の余地が残っている。すなわち、大雅と玉瀾は、仙人のような生活をしていたとは言えず、やはり町人画家のそれであった。とりわけ、生活のために自己の絵画を売っていたと伝えられている。それとともに、彼らは狩野派の画家とは異なって、家系を重視する正統的な御用絵師ではなかった。しかし、江戸時代の庶民の立場から見れば、自由で奔放な絵画を描いた大雅は、当時の専門画家とは相当に異なって目立ったため、奇人のようにみえたらしい。なお、玉瀾は大雅と共生し、彼に絵画を学んだことから、当然、奇人と呼ばれることになったようである。それとともに、二人の絵画を比較すれば、玉瀾は大雅のような自由さと奔放さを目指さなかったようである。つまり、彼女が好んだ視覚的表現は、よりまとまりのある凝縮感のある筆致と洗練された色彩を示し、残された作品には、相対的に小さな寸法の画面が多い。そして、玉瀾の落ち着いた典雅な作品群は、彼女のおとなしい気性を表している。前田詠子氏によれば、「玉瀾の容貌は美人であった母の百合にはおよばなかったらしいが、天気があり、素直で大様な一面こまやかなところのある女性だったと思われる」。従って、玉瀾の絵には大雅から遺伝

<sup>242</sup>前田詠子「祇園の三女-梶・百合・玉瀾-」、『日本美術工芸』652号、日本美術工芸社、1993年1月、59頁、60頁

<sup>243</sup>小林忠「池大雅筆 風竹図扇面」、『國華』1397号、國華社、2012年3月、43頁

<sup>244</sup>松下英麿『池大雅』、春秋社、1968年、241頁

<sup>245</sup>星野鈴氏「池玉瀾筆 墨梅図 同 山水図」、『國華』998号、國華社、1977年3月、36頁



(継承)した特徴があって、特に「書もふだん書きのものであるから、屈託なく、気どりのない彼女の性格がうかがえる」という。<sup>246</sup> しかし、作品全体を検討すれば、大雅と玉瀾の性格の違いと趣味の違い、すなわち、自由な堅固さと優雅な丁寧という相違が見られる。

さて、池大雅を囲む文人画の画壇において、玉瀾の画業は高く評価されたに違いない。例えば、玉瀾の絵師であった柳沢淇園は、彼女の為に《藍中挟蘭図》を描き、雅号玉桂の一字も譲ったということが広く知られている。また、大雅の弟子野呂介石が描いた《池無名室図》には、「妻玉瀾もまた書画を善くす」などという記載がある。しかし玉瀾は、二人の絵師に学んだにも拘わらず、先行研究においては、主に大雅の影響が重視された。例えば、星野鈴氏は、「大雅もカラリストであったが、このような彩色重視の面には、女性であるということと共に、あるいは、淇園に師事したという名残がある」という。<sup>247</sup> 代わりに福士雄也氏によれば、「玉瀾による絵画制作の基礎には大雅画法の習得」<sup>248</sup> がある。なお大雅と玉瀾は、琴瑟相和した夫妻であったということがよく伝えられ、また彼らが同棲しながら総合制作を行ったこともよく知られている。そのため、彼らの作品が長らく比較の対象になったことは当然である。それとともに、玉瀾の筆は、いうまでもなく、大雅とは異なる手によって生まれたものであって、彼女の絵画が、大雅と同様の視覚的表現を示すとは言えない。言い換えれば、中川一政氏が指摘したように、「玉瀾は大雅の画をかいていない。玉瀾の画をかいている」。<sup>249</sup> さらに玉瀾は、他の大雅の弟子とは異なって、大雅の模写を描かなかった。すなわち彼女は、大雅から学んだ各種のモチーフや技法、人物の格好と葉っぱの描き方などにおいては、大雅の作品に従っているが、その全体を写そうとはしなかった。つまり、大雅から習った作風を、それとは異なる個人の制作を作り上げるために用いたのである。

続いて、多くの研究者は、大雅と玉瀾の筆致およびその違いを重視し、男性の手と女性の手に関わる差異をその原因として指摘した。例えば、鈴木進氏は、「大雅の筆致には内にこもった迫力と表現の密度が感じられる。それに対して、玉瀾の筆致は、克明な表現をとりながら、さらっとしていて、迫力には欠ける。その点は、やはり男手と女手との違いとみるべきであろう」と述べた。<sup>250</sup> また、「大雅の点描には、さすがに濃淡

---

<sup>246</sup>前田詠子「祇園の三女—梶・百合・玉瀾—」、『日本美術工芸』652号、日本美術工芸社、1993年1月、59頁、62頁

<sup>247</sup>星野鈴氏「池玉瀾筆 墨梅図 同 山水図」、『國華』998号、國華社、1977年3月、38頁

<sup>248</sup>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194頁

<sup>249</sup>中川一政「大雅堂と玉瀾—画冊について」、『古美術』第44号、三彩社、1974年4月、51頁

<sup>250</sup>鈴木進「大雅と玉瀾」、『古美術』第44号、三彩社、1974年4月、45頁

の階調にアクセント雅あり、ボリュームがある。その点、玉瀾の点描は軽く、柔らかくなって、やや形式化している。ただ彩色の点になると、その軽快な、鮮麗さが、女性的感覚として、却って生彩を帯びてくる。さらに玉瀾の筆触は、柔軟で、あくまで明決な点が特色であり、それらは、また版画的な感触とも通ずるものがある<sup>251</sup>。それに対して、松下英麿氏は次のような意見を述べた。「玉瀾が画筆をとったのは、大雅の妻となったからばかりではなく、もともと彼女には絵画において、天性の才能があったからであろう。彼女の山水画には、大雅の影響が濃厚である。にもかかわらず、その画面はやわらかくてすなおで、女性としての個性的造形はおおいかくせないものがある。」<sup>252</sup> 言い換えれば玉瀾は、女性画家として認められていて、彼女の絵画にも、一般的に女性らしいと考えられている特徴、柔らかい鮮麗さなどが追求されることになった。しかしながら、この点については、女性の絵画にも柔軟な描線と鮮やかな色彩を含まないものもあるため、玉瀾は、女性であったから、こういう作品を描いたとは必ずしも言えない。つまり、緻密な線描、そして、大雅と比べてより装飾的なモチーフ解釈は、玉瀾の趣味と美的感覚を表している。すなわち彼女は、祖母と母の教養に囲まれた京都の祇園文化の後継者であり、京都の伝統的工藝に近い美的特徴を吸収していたと推測される。言い換えれば、鮮麗な色調と奥行きを欠く装飾的な構成、写実的とは言えない遊び心のある人物、賛における優雅なかなの書は、玉瀾の日々の生活に見られた様子でもあった。特に鈴木進氏によれば、「大雅と玉瀾は塵外の仙人という住まいぶりではなかった」。彼らは、祇園社頭の茶店に文雅を嗜み、文人画的交流を楽しんだ。「そうした点で、中国文人のパターンを、日本の文人に求めようとしてもそれは無理」であるという。<sup>253</sup> 従って、祇園にあった松屋の茶屋は、当時の文化サロンとして知られた名所になったため、玉瀾は家族のみならず、店の客からも文化的教養を受ける機会に恵まれたといえよう。要するに、彼女の作品の成立には、大雅の影響だけでなく、上述した京都の文化によって形成された趣味を示すものであり、つまりは京都の所産であったといえるだろう。

大雅と玉瀾の作品を比較すれば、構成による空間の違い、または色彩の違いが重視されてきた。例えば、星野鈴氏は、玉瀾の絵画における画面の構図について次のように述べている「徐々に頭をもたげて遠くはらかな水面に目をうつしてゆくようなゆったりとした拵がりをもつ構図が、玉瀾の得意としたものであった」が、「このような構図を完成させたことについては、扇面という独特の画面形式を多く手がけたということも関係しているようにと思われる」。加えて、「玉瀾が、大雅の空間に対する問題意識に気付

<sup>251</sup> 鈴木進「大雅と玉瀾」、『古美術』第44号、三彩社、1974年4月、41頁

<sup>252</sup> 松下英麿『池大雅』、春秋社、1968年、233頁

<sup>253</sup> 鈴木進「大雅と玉瀾」、『古美術』第44号、三彩社、1974年4月、44頁

いていたことが窺える」という。<sup>254</sup> また、吉沢忠氏によれば、玉瀾は「大雅の影響をまことに受けているが、大雅の水墨画的な面は学ばず、女性らしく美しい彩色をほどこした画が大多数である。しかし、大雅の画にくらべると、ややつくりもののような感じがあって平板で、深味にとぼしいきらいのあるのはやむをえまい」。<sup>255</sup> 加えて、玉瀾の絵画における色調は、大雅の絵画と異なって、弱点として判断されることもある。例えば、星野鈴氏は、「玉瀾の画は、往々にして彩色にたよりすぎるきらいがある」という。<sup>256</sup> 要するに、玉瀾の絵画には、大雅の深奥空間や微妙な色彩階調が見られず、また力強い堅固さもなく、大雅のような高い段階に達しなかったということが認められている。しかしながら、玉瀾の作品には別の画味が放たれているため、彼女の画業はその点から評価すべきであるとも考えられる。つまり、大雅と玉瀾の作品から受ける印象の差異が注目される。特に鈴木進氏によれば、「玉瀾画の明快な、暢達な描線とはやや異なる、しっとりした画情をみせている」。<sup>257</sup> また、玉瀾の絵画、その画味について星野鈴氏は、次野ように述べた。すなわち、玉瀾の絵が放つ「如何にも穏やかで、清らかな感じは、見る人に安らぎを抱かせるであろう」。<sup>258</sup> 従って、玉瀾の作品を鑑賞する時、そこには大雅の偉大さを求める必要はなく、その華奢な表現を検討することで、彼女が目指した視覚的言語を評価することに意味があると考えられる。

個人蔵の《離合山水図・書》は、12 幅対の作品であるが、元々は押絵貼屏風であったと伝えられている。また本作には、紙本墨画淡彩および 紙本墨書が合わされ、寸法はかなり大きく、各画面 134.5x55.6cm である。制作年は記載されておらず、玉瀾の落款、とくに「玉瀾」という記載と白文方印が見られる。それ以外に白文遊印も捺されている。

なお、《離合山水図・書》は、夫妻の共同制作であり、絵画の六幅は玉瀾【**図 97-102**】、書の六幅は大雅【**103-108**】が制作した。大雅と玉瀾は、多くの絵画と一緒に制作し、度々大雅は書、玉瀾は山水、あるいは二人が一つの山水を描いたという基準になる。《離合山水図・書》の場合には、夫妻の筆触の特徴がはっきりと分かれている。つまり、玉瀾に山水の部分、大雅に書の部分が割り当てられ、それぞれの貢献は、紙面を別にして成り立っている。すなわち、大雅は中国の詩を揮毫し、玉瀾は山水を描いている。それとともに、それぞれの部分は、同様な役割を果たして、両者共に鑑賞者の注目を集めているといつてよい。

<sup>254</sup> 星野鈴氏「池玉瀾筆 墨梅図 同 山水図」、『國華』998号、國華社、1977年3月、38頁

<sup>255</sup> 吉沢忠「池大雅筆 山水図 池玉瀾筆 山水図」、『國華』949号、國華社、1972年8月、22頁

<sup>256</sup> 星野鈴氏「池玉瀾筆 墨梅図 同 山水図」、『國華』998号、國華社、1977年3月、37頁

<sup>257</sup> 鈴木進「大雅と玉瀾」、『古美術』第44号、三彩社、1974年4月、45頁

<sup>258</sup> 星野鈴氏「池玉瀾筆 墨梅図 同 山水図」、『國華』998号、國華社、1977年3月、38頁

従って池大雅は、郭震「子夜春歌」、儲光羲「洛陽道」、張説「蜀道後期」を草書によって記載している。この詩において季節のモチーフ、または文人が好んだ道のモチーフが現れている。特に道の画題は、大雅の制作に重要な役割を果たしたということは知られており、本作にも意識的にも、漂白者の気持ちを表すテーマが選ばれたようである。しかし、玉瀾の絵画、その様式全体を検討すれば、その描き方は文人画的印象を与えない。つまり玉瀾らしい爽やかで鮮やかな色調は、中国文人画には見られず、または装飾的で平板な形造形も、文人画の特徴であるとはいえない。すなわち、丸みをとった線で形成された岩石とあっさりした色彩の組み合わせは、玉瀾特有の表現を示している。他方、葉っぱの画法などには、大雅の作品にもよく見られる八種画譜から習ったテクニックが窺われる。加えて、米点による山の形成は、儲光羲「洛陽道」を図示する絵に窺われるが、玉瀾は極めてもぎっしり米点を重ねて、延長した山の形を作成している【図 109】。言い換えれば、彼女は、文人画的手法を個人的に採用していると理解される。続いて、大雅の影響を求めれば、張説「蜀道後期」を図示している絵画には、折れた線によって細分化された岩の形態が見られ、大雅の30代の作品によく窺われる描き方と共通する手法になる【図 110】。従って、山におけるもぎっしり施した細かい点描、または岩石の形態における丸みのある線描柔軟な線描と大雅らしい折れた線描は、とてもみっちり重ねられており、画面全体から細分化された形態の印象が与えられる。しかし、この細分化は大雅の細分化と異なって、山の形態は玉瀾の独特な形成を示している。つまり密集した点描が柔らかであり、女性らしい緻密さで目立っている。とりわけ岩石を描き出す形態には、丸みのある線描による雲のような形態が作成されて、岩石が画面の上に浮かぶような感じが与えられる。福士雄也氏によれば、「玉瀾らしい丸く愛らしい画趣が魅力で、特に春の景を描く右の二幅にはその長所が十分に発揮されている」。<sup>259</sup> それと比べて大雅の作品における描線は、柔軟であるが、筆運びはもっと強く、筆致を生み出した運行は異なっていると理解される。従って、玉瀾が描いた山水図の部分は、かなりスケールが大きな絵画になるが、筆致の緻密さと筆触の丁寧さのため堅固さの感じは与えられない。つまり、大雅の力強さが示されていないが、それ代わりに京都工芸の特有な優美が感じられる。言い換えれば、画面における密集した律動とさわやかな色彩によってその玉瀾らしい精密な画味が作成されている。そして、岩の造形、また柳の樹木の造形を検討すれば、大雅は採用しなかった鮮やかな色調、特に柳の枝を示す爽やかな鶉色と岩石に加えられた薄い朱色が目立っている。また、唐美人の服装は、濃い朱色で表されている。そういう風に玉瀾は、色調による画面にアクセントを施している。それとともに彼女は、大雅の山水に窺われる色造形に従って、植と樹木の葉っぱを藍媚茶と千歳茶の

<sup>259</sup> 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192頁

色調で表されて、藍色を水色までぼかして空と水を表現している。また、人物の姿を検討すれば玉瀾は、大雅の手本、《奇興雲烟図巻》に窺われる滑稽な格好を示す人物に基づいて様々な渡り者の姿を絵がいたと理解される。加えて、鈴木進氏によれば、玉瀾の作品における「人物の筆法も大雅そのままであるが」、「人物性格描写にまで筆がきれこんでいないわけである。そこで、画面から受ける迫力と重量感が弱くなっている」。<sup>260</sup> 従って、玉瀾の筆運びが異なったため、画面全体の印象も変わってくるが、玉瀾の人物は、鋭さと滑稽さより丁寧な安らぎを放っている。とりわけ唐美人の姿は【図 111】、ある程度に大雅の《荷仙姑図》の女性に似ている【図 112】。特にその顔の造形と頭の姿勢は共通点があるが、玉瀾の図は写実の様子が少なく、大雅の唐美人よりもっと装飾的である。つまり、玉瀾が描いた姿には、服装には鮮やかな朱が施されて、暈した藍などによってそっと身体のボリュームが形成されているが、鮮やかな色彩と装飾的な顔つきが窺われるため、大雅の荷仙姑図のような立体感が与えられない。

続いて、《離合山水図》の構成を検討すると、全ての画面における水平は非常に高く配置されている。鈴木進氏によれば、「そこで日本人放れのした独特な空間が生まれている。これは、中国の南宗画にみられる、視点を思いきり高くとった画面構成によるものであるが、日本の南画にあっては、その点で大雅、玉瀾の作品が、もっとも成功しているように思われる」。<sup>261</sup> なお一方、そういう構成は、玉瀾の山水に関わる文人画的特徴になる。それとともに、儲光羲「洛陽道」と張説「蜀道後期」を図示する画面空間は、対象をぎっしりと描き、空白が少ない。それは、大雅の山水図との大きな相違点になると思われる。福士雄也氏によれば、玉瀾は「様式的にも《十二ヶ月離合山水図屏風》のような作品を学んでいる様子がかがえる」。<sup>262</sup> 確かに、両作品には、高い視点をとった山水が見られ、また、構成においても共通点がある。とりわけ各作品において、水平にされた山の輪郭線の流れは、すべての画面を通っている。加えて、大雅の山水にも、玉瀾の山水にも、披麻皴によって形成された岩が見られ、特にその丸みを帯びた形態が目立っている。しかし、大雅の《十二ヶ月離合山水図屏風》における岩石は、もっと柔軟であり、そこには空間感覚を与える動勢が感じられる【図 113-1】。それに対して、《離合山水図》に見られる造形性は、その活気を欠いている。すなわち、玉瀾の画面における明度の感覚は、大雅の微妙なそれに達していないため、彼女の空間感覚は、かなり平板である。そして、玉瀾の場合には、筆致の問題があり、各対象の間には余白が少ない。しかるに大雅の《十二ヶ月離合山水図屏風》には、空の空間が奥行きを増して、山の間空气能通っているような感じを与えられる。とにかく《離合山水図》

<sup>260</sup> 鈴木進「大雅と玉瀾」、『古美術』第44号、三彩社、1974年4月、41頁

<sup>261</sup> 鈴木進「大雅と玉瀾」、『古美術』第44号、三彩社、1974年4月、45頁

<sup>262</sup> 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192頁

は、玉瀾の作品群の中でも稀な大画面の押絵貼屏風となっている。そのため本図は、大雅の《十二ヶ月離合山水図屏風》の大きな空間を検討して描かれ、その学習が成功した作品であるという可能性が高い。

大雅の文字を書く筆致は、強くて男性らしいように見えるが、それとともに、文字の線は、優雅な動勢をもつため、玉瀾の山水における線描と一致する部分がある。つまり、福士雄也氏が指摘したように、「運筆は闊達であるが奔放に流れず、画を邪魔しない程度の字粒に抑えられている」<sup>263</sup>。そして、大雅の書における流動的で見事な律動は、玉瀾の細かい筆致によって生かされた動勢を安定させ、それらは釣り合っているようである。書とともに大雅の落款が見られ、特に「無名」と「霞樵」が記載されている。そして大雅の「霞樵」白文印が押されており、それ以外に朱文遊印も捺されている。

なお、《離合山水図・書》は、ボメミアン・カップルという大雅と玉瀾の共同制作であるが、本作の各部分には、二人の資質の差異が表現に反映されている。主として、玉瀾の柔らかくて細かい筆致と、大雅のしっかりとした筆致および画面を占める線描は注目に値する。その筆致の差異によるものとして、玉瀾の空間の充填と、大雅の広がりのある空間といった印象が生まれる。福士氏によれば、この《離合山水図》は、40歳代の作であり、「大雅と玉瀾の合作のなかでも稀少な大作で、両者の円熟の境地を示している」。<sup>264</sup>という。なお、本作の制作年を推定するのは困難である。とにかく、《離合山水図・書》は、バランスをとった作品であり、玉瀾の成長と発展を示しているといつてよい。特に彼女は、大雅が20代の時に描いた人物形態、または大雅が30代の時に身につけた技法、特に折れた線による細分化された岩の形態を部分的に組み入れた。それとともに玉瀾は、爽やかな感覚を与える装飾的な画面を創り出したと思われる。言い換えれば、玉瀾の画味は、大雅の画味からは遠くにあると理解される。松下英麿氏が指摘したように、彼女の絵画は「清潔で軽薄ではなく、画法にとらわれないで、然も幽雅なおもむきがあふれている」。<sup>265</sup>《離合山水図・書》はそうした作例の一つである。

以上、《離合山水図・書》を検討した結果、玉瀾の制作について次のようにまとめることができる。玉瀾は、大雅の最も身近な人物であった。それで彼女は、大雅の作品に登場するモチーフや技法、特に人物の姿と岩石の形態などを自己の制作に部分的に取り入れている。しかし玉瀾は、単に大雅の絵画を真似しているわけではない。大雅に習った技法を消化し、玉瀾個人の色彩と形を組み合わせ、特有の視覚的表現を創造した。それは、夫の大雅の表現とは異なっているが、他方、大雅の絵画とは、ある一つの共通

<sup>263</sup> 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192頁

<sup>264</sup> 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192頁

<sup>265</sup> 松下英麿『池大雅』、春秋社、1968年、240頁

点がある。要するに、画面に見られる多様性だと思われる。すなわち、二人の筆運びが異なるため、玉瀾の作品は、大雅のような自由さ、また、その深奥空間の表現には達していない。彼女の絵画は、女性らしい筆致による種々の手法の組み合わせを含み、京都祇園の趣味に近い鮮やかな色彩と装飾的な造形性を示している。言い換えれば、玉瀾は、複数の手法を混淆させることによって、どこにもない個人的な様式を生み出した。そのような複眼的な美術の受容は、大雅夫妻が共有した絵画世界の豊かさを表明しているといえるであろう。

## 小結

さて、大雅の弟子における制作をめぐって、次のようにまとめることができる。大雅の作風は多様であったため、弟子における大雅の作風受容も異なっていたことは当然である。そして、大雅の教え方法を具体的に説明する資料がなくて遺憾であるが、彼の絵画指導は順序立たなかったと推定される。つまり、それぞれの弟子にあたる作品と伝記を検討すれば、学習過程においては、基本的に模写活動と選択的な手法の受容が維持されたようである。なお大雅は、どのような絵師であったのか困難な問題であるが、画家の気質を考えるならば、彼は正統的に弟子の視覚的言語を定めなかったようである。そのため爽やかで装飾的な玉瀾の絵画、または合理的な野呂介石の山水図、文画的な気品に溢れる愛石の画面が生まれて、弟子の遺品は多様なモザイクに収集されるようになった。それとともに、それぞれの弟子は、ある大雅の技術的特徴を選択し、個人制作に取り入れた。例えば玉瀾は、大雅の柔軟な描線と形態の組み立て、福原五岳は画面の構成、青木夙夜は明音の調整と深奥空間に引き込まれた。なお、技法から判断すれば彼らは、大雅の水準がなされなかったにも関わらず、それぞれの弟子における制作が大雅の遺伝にとって欠かせない要素になった。言い換えれば、大雅制作の力点、空間構成と濃淡の調整などは、弟子によって解釈されていたが、結局野呂介石、愛石などの異なる遺品は、大雅の制作における多様性を反映していると推定される。その上弟子たちは、大雅堂を創立し、大雅の作品を保存したということを見逃してはならない。つまり、弟子が行った模写活動と個人制作によって大雅の遺品は、当今まで伝えられたのである。さらに彼らのおかげで大雅の作風に拘る長点は、現在の鑑賞者にとってはっきり見られるようになったと思われる。

## 結論

### 池大雅の制作、その多様性及び統一性

以上、多様な池大雅の制作をめぐって、その様式変遷、代表作と呼ばれる《山亭雅会図襖》の表現、弟子における作風受容を検討した。多面的な大雅の姿は、幅広い藝術的範囲を示す作品に反映されることになったと理解される。特に大雅の人生は、様々な日本の実景に反映された実際の旅、創造的な中国山水による精神的旅、または種々の手法を含んだ藝術的旅を総合して制作された。従って、まるで近代人のような世界観を持つ大雅の人生にとっては、「旅」は重要な役割を果たしたに違いない。その意味で、近代人のような世界観を示す大雅の姿は、日本美術史上で際立っているのはいうまでもない。

そして、山水図にかかわる大雅の制作をめぐっては、以下のようにまとめることができる。第一に池大雅は、その制作において作風を統一しようとしなかったという印象を受ける。すなわち、20代から40代末までの作品を比較すれば、多様な描法、様々な様式を混在させた作風を見てとることができる。すなわち、中国の南宗画に見られる各種の技法、西洋的遠近法の要素、大和絵における俯瞰的視点を含む画面構成、北宗的で硬い形態の造形、雪舟のような荒い筆致と俵屋宗達が用いた発墨が、大雅の画面に織り込まれている。一方、学習時代の様々な筆致の受容と作風の不統一は、20代から30代の作品では、一層明らかにみてとれるが、大雅の様式の成立時期と言われる40代を越えても、作風の多様性は継続されている。なお、大雅の作品における一定しない視覚的表現は、弱点とは言えず、それは大雅の幅広い美的好奇心を示す特徴でもあった。つまり、技法の習得、画家の巧みな技術は、大雅の40代の前半で完成し、その技術は、どのような様式にも位置付けにくい晩年の作品において十分に活かされている。言い換えれば、大雅の晩年作には、ゆったりした線描、奇妙な容貌をした人物と個性的な中国画題の解釈、簡略化されたデッサンが見られ、それらは高い技法的水準を感じさせる。なお、大雅の20代の作品においては、ばらばらと言ってもよいほどに多様な作風が見られ、そうした作風は技法の習得にかかわっていると見てよい。30代から40代の作品には、多様な描き方が見られ、大画面の屏風に描かれた空間は、藝術的実験によって誕生したと思われる。代わりに40代以後の作品においては、大雅の個人的な趣味への傾向が強くなる。そうした転換期に、大雅の代表作と呼ばれる遍照光院の《山亭雅会図襖》が位置している。

すなわち《山亭雅会図襖》は、大雅の実験作であり、大画面を把握するという技法的成長を示すとともに、安定した総合的表現に至るまでの変化を反映している。言い換えれば、この襖絵において、大雅の中期における学習的実験から晩年期における個人的、つまり個性的な実験までの推移する過程を感じさせる。数多くの謎を残した《山亭雅会



図襖》には、様々な手法による組み合わせだけではなく、写生的、あるいは写実的特徴、自己表現による写意も混合されている。すなわち、リアルに見えるような自然描写と人物における特定の姿形の詳細が描かれる一方、大雅のスケッチにもよく見られる写実的な山の形態と写意的な解釈を示す滑稽な高士の姿が見られる。その対照的といつてよい表現方法は、一つの作品に含まれていることを重視すべきである。また、その組み合わせは、実験的時期と変遷の時期の結果であるとははいえない。つまり、生涯を通じて筆致を変化させ続けた大雅は、一つの表現に執着することがなかったと推測できる。つまり彼は、様々な手法を学んだため、技術の価値を実感したと思われるが、それとともに、学んだ手法を自家薬籠中のものとして、それぞれの作品にとって適切と思われる技法を採用した。それによって、個性的な雰囲気溢れる形態描写が生まれたにちがいない。

さらに、大雅の晩期にあたる多様な作風は、画家の巧みな技術によって実現され、彼の藝術的意欲に相応しい作品に反映されることになった。そして、大雅の制作を通じて、若年から晩年までのどの時期にも、《天産奇葩卷》、《蕙石図》のような文人画的作品が現れる。その写意に溢れる作品は、文人画に相応しい教養的背景をもつ。しかし、豊かな大雅の作品群において、その文人画的作品は少ない。見逃してはならないのは、大雅の作風が多様だということによって、彼が永続的に文人画を目指したのではないことが明らかになる。また、大雅は、中国絵画に深い関心をもち、絵画と並んで、木版による文人画の画譜を手本にしていた。すなわち大雅は、画題はもちろんのこと、自由奔放な筆触に至るまで、文人画的な様々な要素を、自己の制作に取り入れるとともに、その文人画的水準を自己の藝術的意欲に絡ませて、個性的な作風を展開させたと思われる。

加えて、大雅の弟子たちは、大雅から文人画を学んだが、当然のことながら、弟子たちそれぞれに応じて、大雅様式の受容は異なっていた。残念ながら、水墨画による技法の把握、特に空間構成とモチーフの配置については、大雅と同様の能力を示した弟子はいなかった。京都画壇と大坂画壇に属する大雅の弟子の福原五岳は、人物の写実的描写に優れ、技法の面から長崎派に近い作風を発展させていた。また、紀州生まれの野呂介石は、生真面目で正統派だと言ってよい人柄であったため、その文人画は自由奔放ではなかったと言ってよい。介石は、正統かつ精細な作風を目指し、描く対象である山水に素直に対応した。これを合理的と言うべきかもしれない。また、刊行された中国画譜に掲載された文人画技法にもっとも近い画家といえば、大坂画壇の愛石の名前を挙げるべきである。大雅の弟子たちは、大雅から文人的交流の在り方について学んだといつてよい。すなわち彼らは、中国文人に見られる合作など、共同制作に興味を抱き、複数の画家たちと一緒に制作したのである。

なお、大雅の様式変遷を辿ると、多様な作風が注目されるが、それとともに一貫した

連続性も感じられる。まず、作品の共通点としては、見事な空間把握と画面構成の組み立てを指摘することができる。特に多くの絵画に示された深奥空間は、正統な遠近法には従わない表現となっているが、それにもかかわらず、画面全体には、実感することのできる空間が形成されている。それは画家の技術の巧みさの証明である。加えて、内面的な表現として、多くの作品には抒情性が溢れている。つまり、画家の感情を出発点として、さまざまなモチーフを描く場合に、それらに対して、個人的な解釈を感じさせる。優れた作品においては、技術的な高さのみならず、内面の感情表現による成果を見出すことができる。もちろん、成功作のみならず、失敗作も見られるが、全体的には高い技術的水準を示す作品が多い。特に大雅の名声の高さにかかわって、昔から数多くの贋作が制作された。そのため、真贋を見分けることが困難な場合も多いが、多くの贋作は、大雅独自の深奥空間による巧みな造形性を欠いている。

大雅は、中国の文人画から多くの刺激を受けたが、そうした文人画には、永続的には従わなかったとってよい。つまり、大雅は、藝術的好奇心に溢れる様々な技法に興味を抱き、実験的で総合的な作品へと傾斜していったのである。それとともに、中国の『八種画譜』などから、技法やモチーフなどを部分的に採用した。大雅は、高い技術をもつ画家であって、多くの優れた絵画を描き、山間に引き籠った隠者を含む文人画的な画題を数多く制作した。そのため、日本美術史において大雅は、「文人画の大成者」と呼ばれたと推定される。大雅が祇園南海から文人画を学んだことは重視されてもよい。二人の師弟関係において、南海は、日本文人画の先駆者、大雅は文人画の大成者と言われた。しかし、南海の時代といえ、中国の文人画は、日本で普及し始めたばかりの時期であった。祇園南海とその周辺の画家たちは、どの程度まで文人画を理解したのか、ということをお問ねしなければならない。すなわち、新たな様式の登場や普及については、その受容が一挙に行われたわけではなく、斬新な作風は、徐々に浸透していったと考えるべきであろう。大雅は、南海による学習と扇屋での制作において、複数の中国画譜を検討し、そこに紹介された技法を試みている。そして彼は、中国詩の教育を受けたため、文人たちの詩も読んだに違いない。しかし、文人画家の社会的立場に直接関わってはおらず、その裏付けとなる写意的表現をも徹底して受けとってはいない。とりわけ大雅は、様式の新鮮さに引き込まれたが、「文人画を深く理解しよう」という目的をもっていたのかどうかという重要な問題が残されている。多面的な大雅の作品群は、そのことを反映している。周知のように、大雅は、飄逸な性格の持ち主だったと伝えられており、彼はある程度、島田修二郎氏によって指摘された「文人」に類似した画家であったとってよい。特に大雅は、宋代以降の個人的な色彩の濃い人間類型に共通する特徴を示しているが、様々な意味で、中国の文人とは異なっていた。どのような様式にもぴたりと当てはまらない大雅が、「文人画家」、または「南画家」という枠にはめられることに

なったが、「文人画の大成者」という言葉は、大雅の作品を客観的に反映する表現だとは言えない。つまり、「文人画の大成者」は、「文人画を完全に成し遂げた者」という意味を含む。しかし、自由闊達な大雅は、様々な作風を志向しており、その意味では、むしろ大雅は、「様式の枠組みを超えた文人系の天才画家」だったと言うべきであろう。要するに、大雅のことを「文人画家」と呼ぶことに拒否反応を示すつもりはないが、文人画家とは言えない側面を排除してはならないと考えるのである。

## 図版



【図 1】池大雅《浅間山真景図》、紙本淡彩、57.0x102.7cm、18世紀、個人蔵



【図 2】池大雅《五百羅漢図襖》(部分)、紙本淡彩、各 180 x 115cm、18世紀、萬福寺蔵



【図 3】池大雅《牽牛花図》、紙本墨画、64.4 x 28.8cm、明和元年一明和 4 年 (1764-1776) 頃、自性寺蔵



【図 4】池大雅《清夜篔簹図屏風》、六曲一隻(部分)、紙本墨画、154.8 x 358.4cm、十八世紀、個人蔵



【图5】池大雅《蕙石图》、紙本墨画、90.2 x 43.0cm、十八世紀、京都府蔵



【图6】池大雅《渭城柳色图》、紙本淡彩、24.0 x 30.7cm、延享1年（1744）、敦井美術館蔵



【图7】池大雅《箕山瀑布图》、紙本淡彩、132.5 x 41.2cm、延享1年（1744）、個人蔵



【图8】箕面滝の風景、2017年の7月





【图9】池大雅《風雨起龍圖》、紙本着色、147.7 x 41.2cm、延享3年（1746）、個人蔵



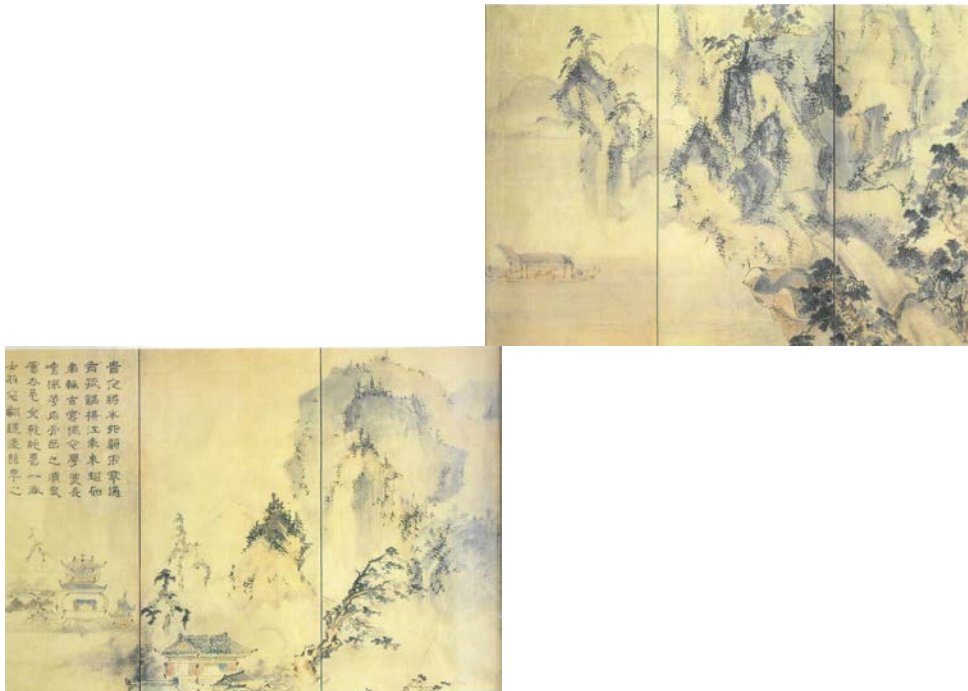
【图10】池大雅《柳笑渡涉圖》、133.2 x 57.7cm、紙本墨画、延享3年（1746）、千葉市立美術館蔵



【图 11】池大雅《僊山樓閣圖》、93.0 x 37.3cm、紙本淡彩、延享 4 年（1747）、千葉市立美術館藏



【图 12-13】池大雅《溪橋詩思圖》（部分）、54.5 x 34.9cm、絹本淡彩、寬延 2 年（1749）個人藏



【图 14-15】池大雅《前後赤壁圖屏風》（部分）、147.8 x 346.0cm、紙本墨画、寬延 2 年（1749）、個人藏



【图 16】池大雅《楽志論図巻》（部分）、28.2 x 135.5cm、紙本淡彩、寛延3年（1750）、東京梅沢記念館蔵



【图 17】池大雅《高士訪隱図屏風》（部分）、100.9 x 300.3cm、紙本着色、寛延3年（1750）、京都文化博物館蔵





【图 18-19】池大雅《山邨馬市图》（部分）、136.9 x 58.4cm、紙本墨画淡彩、宝曆5年（1755）、出光美術館藏



【图 20-21】池大雅《山水图画帖》（部分）、各紙 19.3 x 27.4cm、紙本着色、宝曆13年



【图 22】池大雅《蘭亭曲水図・竜山勝会図屏風》（部分）、158.1 x 358.0cm、紙本着色、宝暦 13 年（1763）、静岡県立美術館蔵



【图 23-24】池大雅《日本十二景図》、《宮島図》と《松島図》、128.2 x 50.3cm、128.4 x 49.7cm、紙本墨画、明和 2 年（1765）、神奈川県川端康成記念会蔵





【図 25】池大雅《六遠図》（部分）、《深遠》、136.1 x 59.2cm、紙本墨画淡彩、明和3年（1766）、東京国立博物館蔵



【図 26】池大雅《洞庭赤壁図巻》（部分）、56.9 x 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 27-28】池大雅《十便帖》、《釣便図》と《浣濯便図》、各 17.9 x 17.9cm、紙本墨画彩、明和8年（1771）、神奈川川端康成記念会蔵



【图 29-30】池大雅《天産奇葩卷》、27.8x1118.7cm、紙本墨画、寛延2年（1749）、京都文化博物蔵



【图 31】池大雅《韓退之図》、62.0x28.5cm、紙本墨画、延享3年（1746）



【图 32】池大雅《寿老図》、107.7x27.1cm、紙本墨画、延享3年（1746）、島根天倫寺蔵





【图 33】池大雅《三上老軒・池大雅對話図》、121.2 x 50.9cm、紙本墨画、宝曆十一年（1761）頃、東京芸術大学蔵



【图 34】池大雅《山亭雅会図》（部分）、各面 167.9 x 91.8cm、紙本墨淡彩、十八世紀、遍照光院蔵



【图 35】池大雅《山亭雅会図》、各面 167.9 x 91.8cm、紙本墨淡彩、十八世紀、遍照光院蔵



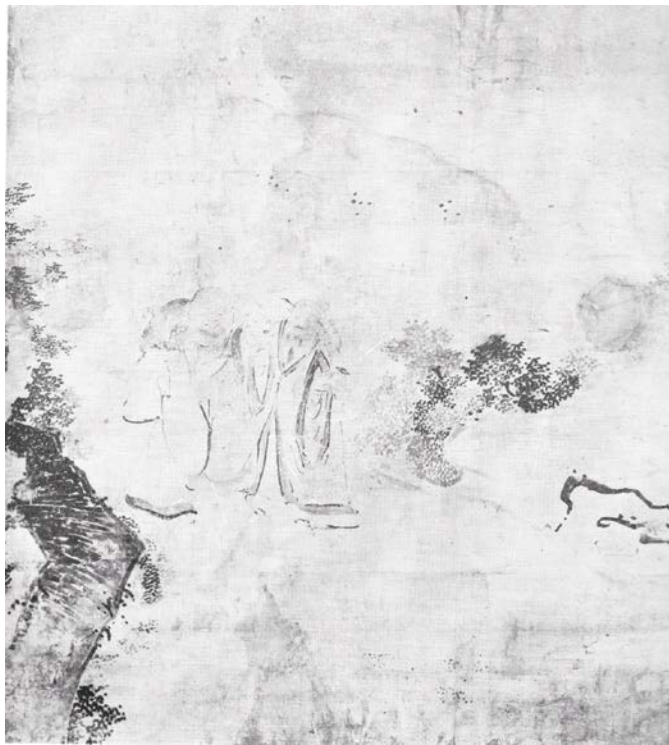
【図 36】 池大雅《高士遊歩図》、150.0x54.2cm、中2面は  
150.0x61.9cm、紙本墨淡彩、十八世紀、遍照光院蔵



【図 37】 池大雅《老松図》、各面 167.6x90.0cm、紙本  
墨淡彩、十八世紀、遍照光院蔵



【图 38】池大雅《虎溪三笑》、125.0x51.0cm、紙本墨画、十八世紀、萬福寺藏



【图 39】池大雅《虎溪三笑图》（部分）、紙本墨画、十八世紀、萬福寺藏





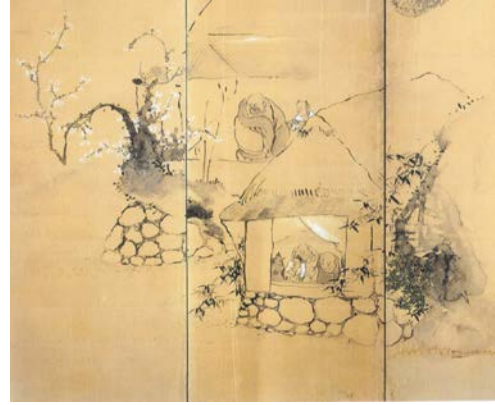
【図 40】曾我蕭白《商山四皓及虎溪三笑図》（部分）、150.3 x 174.4cm、紙本墨画、十八世紀、ボストン美術館蔵



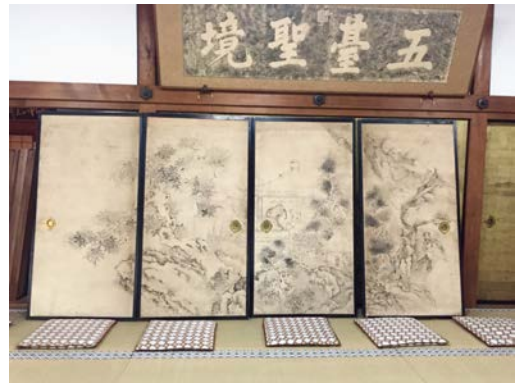
【図 41-42】池大雅《慧遠庵居陶淵明陸修静図屏風》（部分）、各 158.4 x 356.8cm、紙本著色、十八世紀、個人蔵







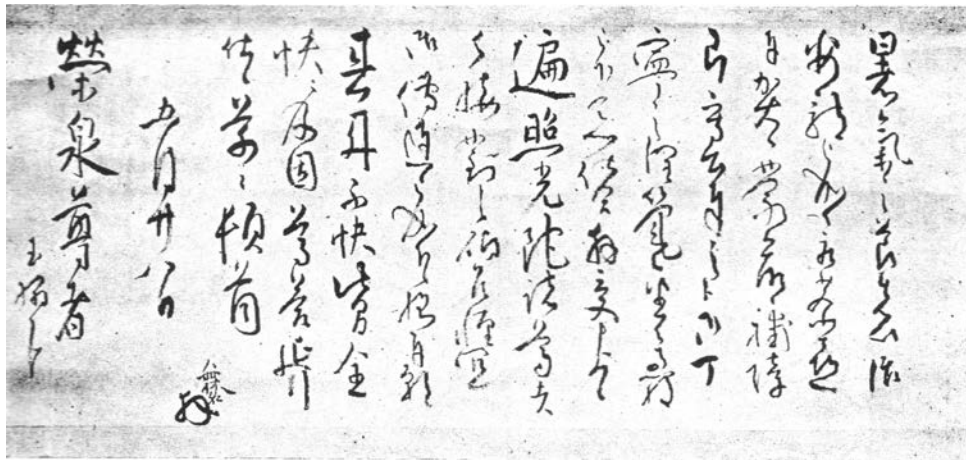
【図 43-44】池大雅《慧遠庵居陶淵明陸修静図屏風》（部分）



【図 45-46】池大雅《山亭雅会図襖》の模写、遍照光院蔵、2015 年 11 月 18 日、  
遍照光院



【図 47-48】池大雅《高士遊歩図》の不正確な模写、2015 年 11 月 18 日、遍照光院



【图 49】池大雅の礼状、遍照光院蔵



【图 50】福原五岳《池大雅像》  
（部分）、93.2x30.1cm、絹本  
淡彩、十八世紀、故森繁夫氏蔵



【图 51】福原五岳《魯卿簇別図》、  
75.8x27.2cm、絹本墨画、明和6年  
(1769)、本間美術館蔵



【图 52-53】福原五岳《巖上揮毫図・画龍点睛図》、112.3x30.6cm、絹本着色、十八世紀、関西大学図書館蔵



【图 54】福原五岳《醉李白図》、97.9x32.2cm、絹本淡彩、十八世紀、関西大学図書館蔵



【图 55】福原五岳《寒山拾得図》、99.4x30.5cm、絹本淡彩、十八世紀、関西大学図書館蔵



【図 56】 福原五岳《蝦蟇仙人図》、  
120.0x53.5cm、絹本着色、十八世  
紀、関西大学図書館蔵



【図 57】 福原五岳《唐美人図》（部分）、襖4面のうち、各 169.3x92.7cm、絹  
本着色、安永2年（1773）、大阪市立美術館蔵

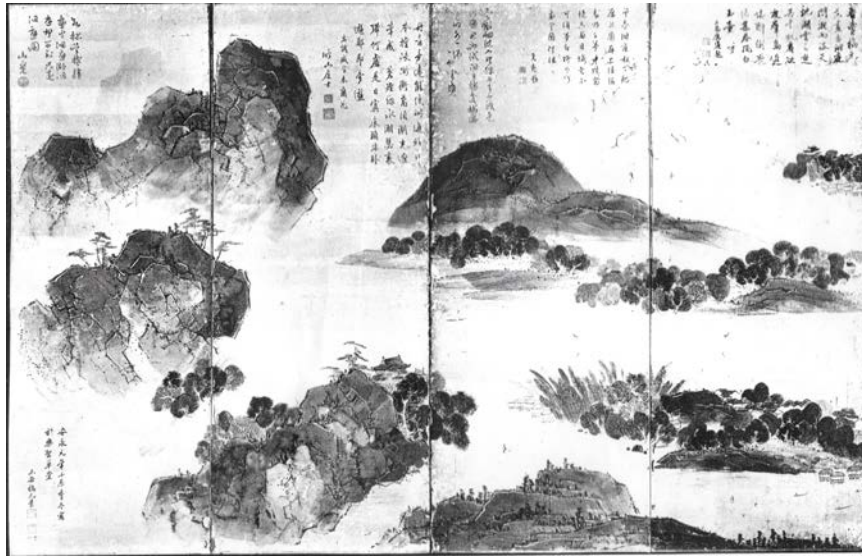




【図 58-59】福原五岳《四季山水図》（部分）、4軸のうち、各 54.1x31.9cm、紙本墨画、十八世紀、大阪市立美術館蔵



【図 60-61】福原五岳《山水図》、各 131.0x40.1cm、紙本墨画、十八世紀、大阪市立美術館蔵



【图 62】福原五岳《洞庭湖图》（部分）、紙本着色、6 曲 1 双のうち、各 154.6x351.0cm、安永元年（1772）、大阪歴史博物館蔵



【图 63】福原五岳《秋海棠图》、32.4x40.2cm、絹本墨画、十八世紀、個人蔵



【图 64】野呂介石《山水図》、  
107.2 x 25.3cm、紙本色彩、和歌  
山県立博物館蔵



【图 65】野呂介石《和佐真景図》、  
40.5 x 61.8cm、絹本淡彩、文化三年  
(1806)、和歌山県立博物館蔵



【图 66】野呂介石《倪雲林詩意山水  
図》、134.2 x 45.0cm、絹本墨画淡彩、静  
嘉堂文庫美術館蔵



【图 67】野呂介石《吳仲圭詩意山水図》、  
133.7 x 44.9cm、絹本淡彩、文化六年  
(1809)、静嘉堂文庫美術館蔵





【图 68】野呂介石《那智三瀑図》、  
125.0 x 46.6cm、絹本著色、和歌山県  
立博物館蔵



【图 69】野呂介石《風竹図》  
(吳鎮詩意)、133.6 x 47.6cm、  
紙本金箋墨画、文化十二年  
(1815)、個人蔵



【图 70】野呂介石《竹石図》、  
117.0 x 47.9cm、紙本墨画、個人蔵

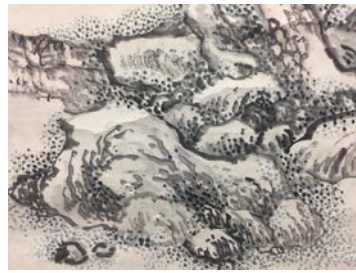


【图 71】野呂介石《蘭石図卷》、27.9 x  
535.7cm、紙本墨画、文政六年（1823）、  
和歌山県立博物館蔵





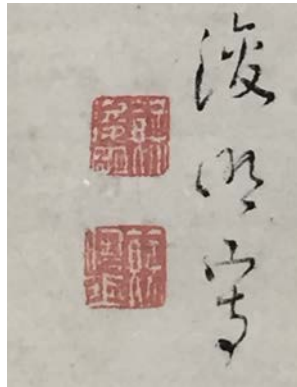
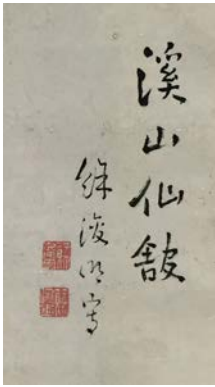
【图 72-73】青木夙夜《溪山仙館圖》、紙本淡彩、122.7 cm x 41.8 cm、關西大学東西研究所藏



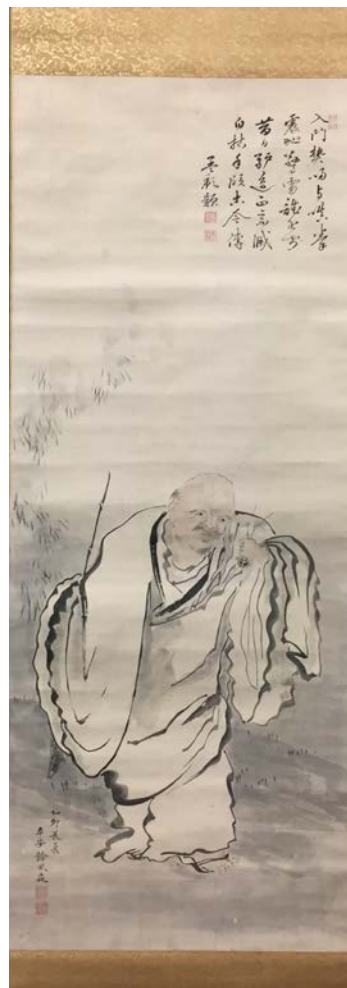
【图 74-75】青木夙夜《溪山仙館圖》（部分）



【图 76】青木夙夜《溪山仙館圖》（部分）



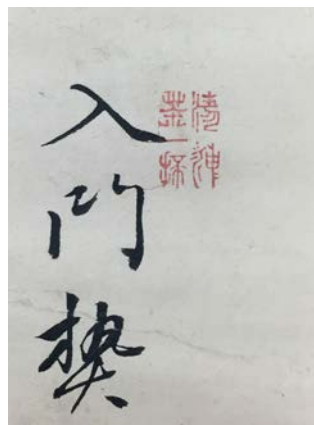
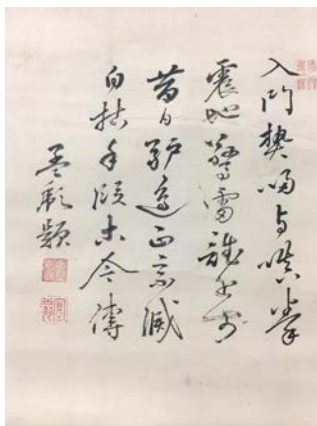
【图 77-78】青木夙夜《溪山仙館图》、落款



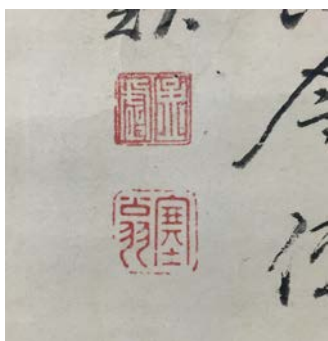
【图 79-80】青木夙夜《蜚子和尚图》、紙本淡彩、  
176.3 cm x 52.1 cm、關西大学東西研究所蔵



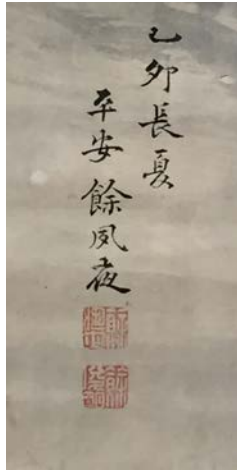
【图 81-82】青木夙夜《蜷子和尚图》（部分）



【图 83-84】青木夙夜《蜷子和尚图》、高芙蓉の賛と印



【图 85】青木夙夜《蜷子和尚图》、高芙蓉の印

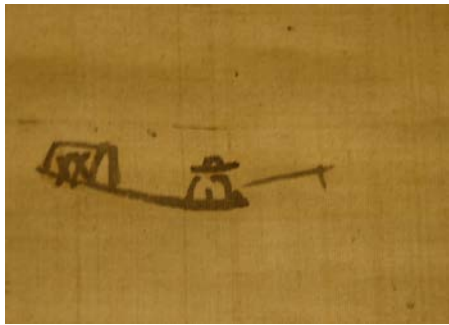


【图 86-87】青木夙夜《蜷子和尚图》、青木夙夜の落款

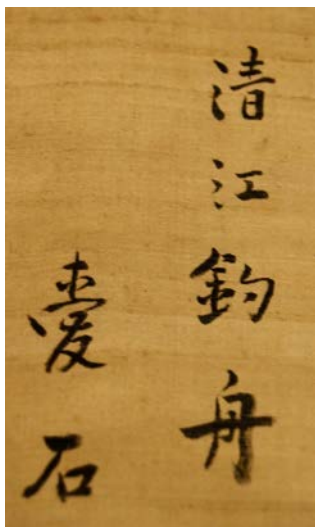


【图 88-89】愛石《清江釣船图》、107.6 x 31.5cm、絹本淡彩、関西大学図書館蔵





【图 90-91】愛石《清江釣船図》（部分）



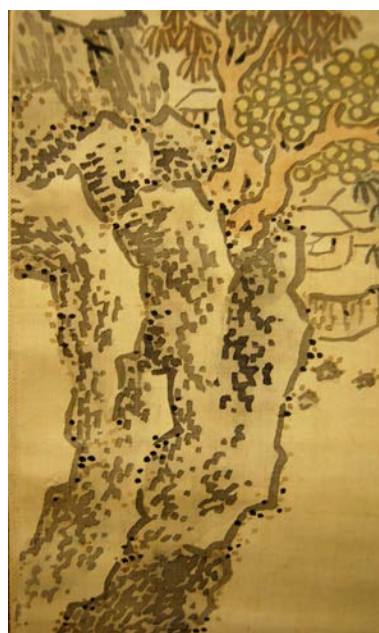
【图 92】愛石《清江釣船図》、墨書



【图 93】愛石《清江釣船図》、愛石の印



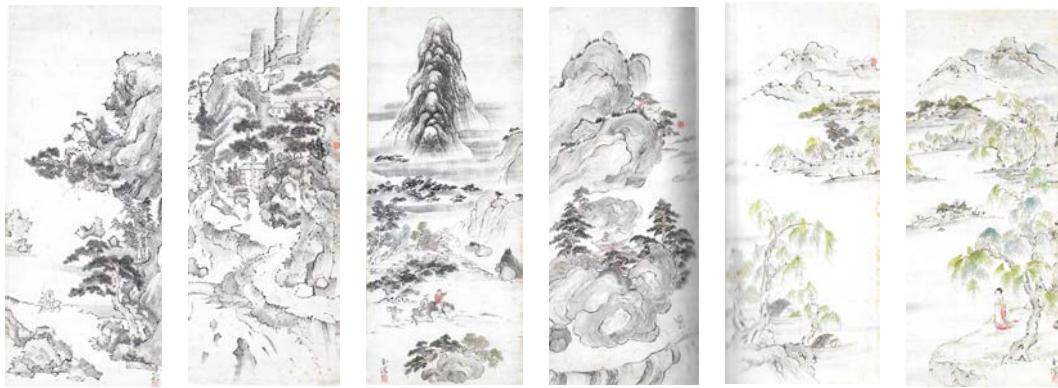
【图 94】愛石《清江釣船図》、愛石の印



【图 95】愛石筆《清江釣船図》（部分）



【图 96】愛石筆《清江釣船圖》（部分）



【图 97-102】、【103-108】德山玉瀾筆·池大雅書《離合山水圖·書》紙本墨画淡彩/  
紙本墨書、各画面 134.5x55.6cm、十八世紀、個人藏





【图 109-110】 德山玉瀾筆・池大雅書《離合山水図・書》（部分）



【图 111】 德山玉瀾筆・池大雅書  
《離合山水図・書》（部分）



【图 112】 池大雅筆 櫻欄菴賛《荷仙姑  
図》（部分）、133.6x28.7cm、紙本墨画淡  
彩、延享4年（1747）、東京藝術大学蔵



【图 113-120】 池大雅筆《十二ヶ月離合山水図屏風》（部分）、紙本墨画淡彩、各図  
138.2x57.4 cm、明和6年（1769）、出光美術館蔵

## <図版出典>

- 【図1】池大雅《五百羅漢図襖》、萬福寺蔵（武田光-『池大雅』、同朋舎出版、1992年（『アーティスト・ジャパン』第38号）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《清夜篔簹図屏風》、（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（武田光-『池大雅』、同朋舎出版、1992年（『アーティスト・ジャパン』第38号）より転載）
- 【図5】池大雅《蕙石図》、京都府蔵（武田光-『池大雅』、同朋舎出版、1992年（『アーティスト・ジャパン』第38号）より転載）
- 【図6】池大雅《渭城柳色図》、敦井美術館蔵（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《箕山瀑布図》、個人蔵（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8】箕面滝の風景、（執筆者撮影）
- 【図9】池大雅《風雨起龍図》、個人蔵（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10】池大雅《柳笑渡渉図》、千葉市立美術館蔵（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11】池大雅《僊山楼閣図》、千葉市立美術館蔵（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12-13】池大雅《溪橋詩思図》（部分）、（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14-15】池大雅《前後赤壁図屏風》（部分）、個人蔵（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16】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17】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18-19】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 20-21】 池大雅《山水図画帖》（部分）、各紙 19.3 x 27.4cm、紙本着色、宝暦 13 年（1763）、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 22】 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 23-24】 池大雅《日本十二景図》、《宮島図》と《松島図》、神奈川川端康成記念会蔵（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 25】 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 26】 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 27-28】 池大雅《十便帖》、《釣便図》と《浣濯便図》、神奈川川端康成記念会蔵（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 29-30】 池大雅《天産奇葩巻》、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 31】 池大雅《韓退之図》、（『日本美術絵画全集』第 26 号、『池大雅』、集英社、1979 年より掲載）
- 【図 32】 池大雅《寿老図》、島根天倫寺蔵（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 33】 池大雅《三上老軒・池大雅対話図》、東京芸術大学蔵（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 34】 池大雅《山亭雅会図》、遍照光院蔵（『国華』1007 号、朝日新聞社、1977 年 12 月より掲載）
- 【図 35】 池大雅《山亭雅会図》、遍照光院蔵（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 36】 池大雅《高士遊歩図》、遍照光院蔵、（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 37】 池大雅《老松図》、遍照光院蔵（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 38】池大雅《虎溪三笑》、萬福寺蔵（「<http://visyu.net/list/kaiga/014.htm>」より掲載）
- 【図 39】池大雅筆 《虎溪三笑図襖》、萬福寺蔵（人見少華著『池大雅』、中央美術社、1927年より転載）
- 【図 40】曾我蕭白《商山四皓及虎溪三笑図》、ボストン美術館蔵（『ボストン美術館 日本絵画名品展特別図録』、日本テレビ放送網、1984年より転載）
- 【図 41-42】、【図 43-44】池大雅《慧遠庵居陶淵明陸修静図》、個人蔵（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 45-46】池大雅《山亭雅会図襖》の模写、遍照光院蔵（執筆者撮影）
- 【図 47-48】池大雅《高士遊歩図》の不正確な模写、遍照光院蔵（執筆者撮影）
- 【図 49】池大雅の礼状、遍照光院蔵、『美術研究』第113号、美術研究書、1941年6月より掲載
- 【図 50】福原五岳《池大雅像》、故森繁夫氏蔵（菅沼貞三『池大雅 人と藝術』二玄社、1977年より転載）
- 【図 51】福原五岳《魯卿簇別図》、本間美術館蔵（松下英麿著『池大雅』、春秋社、1967年より転載）
- 【図 52-53】福原五岳《巖上揮毫図・画龍点睛図》、関西大学図書館蔵（筆者撮影）
- 【図 54】福原五岳《酔李白図》、関西大学図書館蔵（筆者撮影）
- 【図 55】福原五岳《寒山拾得図》 関西大学図書館蔵（筆者撮影）
- 【図 56】福原五岳《蝦蟇仙人図》、関西大学図書館蔵、（筆者撮影）
- 【図 57】福原五岳《唐美人図》、大阪市立美術館蔵、（大阪市立美術館編『近世大阪画壇』、同朋舎、1983年より転載）
- 【図 58-59】福原五岳《四季山水図》、大阪市立美術館蔵（大阪市立美術館編『近世大阪画壇』、同朋舎、1983年より転載）
- 【図 60-61】福原五岳《山水図》、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 62】福原五岳《洞庭湖図》、大阪歴史博物館蔵（大阪市立美術館編『近世大阪画壇』、同朋舎、1983年より転載）
- 【図 63】福原五岳《秋海堂図》、個人蔵（大阪市立美術館編『近世大阪画壇』、同朋舎、1983年より転載）
- 【図 64】野呂介石《山水図》、和歌山県立博物館蔵（和歌山県立博物館編『野呂介石—紀州の豊かな山水を描く—』、和歌山県立博物館、2009年より掲載）

- 【図 65】野呂介石《和佐真景図》、和歌山県立博物館蔵（和歌山県立博物館編『野呂介石—紀州の豊かな山水を描く—』、和歌山県立博物館、2009年より掲載）
- 【図 66】野呂介石《倪雲林詩意山水図》、静嘉堂文庫美術館蔵（和歌山県立博物館編『野呂介石—紀州の豊かな山水を描く—』、和歌山県立博物館、2009年より掲載）
- 【図 67】野呂介石《呉仲圭詩意山水図》、静嘉堂文庫美術館蔵（和歌山県立博物館編『野呂介石—紀州の豊かな山水を描く—』、和歌山県立博物館、2009年より掲載）
- 【図 68】野呂介石《那智三瀑図》、和歌山県立博物館蔵（和歌山県立博物館編『野呂介石—紀州の豊かな山水を描く—』、和歌山県立博物館、2009年より掲載）
- 【図 69】野呂介石《風竹図》（呉鎮詩意）、個人蔵（和歌山県立博物館編『野呂介石—紀州の豊かな山水を描く—』、和歌山県立博物館、2009年より掲載）
- 【図 70】野呂介石《竹石図》、個人蔵（和歌山県立博物館編『野呂介石—紀州の豊かな山水を描く—』、和歌山県立博物館、2009年より掲載）
- 【図 71】野呂介石《蘭石図巻》、和歌山県立博物館蔵（和歌山県立博物館編『野呂介石—紀州の豊かな山水を描く—』、和歌山県立博物館、2009年より掲載）
- 【図 72-73】青木夙夜《溪山仙館図》、関西大学東西研究所蔵（執筆者撮影）
- 【図 74-75】青木夙夜《溪山仙館図》、（部分）（執筆者撮影）
- 【図 76】青木夙夜《溪山仙館図》、（部分）（執筆者撮影）
- 【図 77-78】青木夙夜《溪山仙館図》、落款（執筆者撮影）
- 【図 79-80】青木夙夜《蜷子和尚図》、関西大学東西研究所蔵（執筆者撮影）
- 【図 81-82】青木夙夜《蜷子和尚図》（部分）（執筆者撮影）
- 【図 83-84】青木夙夜《蜷子和尚図》、高芙蓉の賛と印（執筆者撮影）
- 【図 85】青木夙夜《蜷子和尚図》、高芙蓉の印（執筆者撮影）
- 【図 86-87】青木夙夜《蜷子和尚図》、青木夙夜の落款
- 【図 88-89】愛石《清江釣船図》、関西大学図書館蔵（執筆者撮影）
- 【図 90-91】愛石《清江釣船図》、（部分）（執筆者撮影）
- 【図 92】愛石《清江釣船図》、墨書、（執筆者撮影）
- 【図 93】愛石《清江釣船図》、愛石の印（執筆者撮影）
- 【図 94】愛石《清江釣船図》、愛石の印（執筆者撮影）
- 【図 95】愛石《清江釣船図》、（部分）（執筆者撮影）
- 【図 96】愛石《清江釣船図》、（部分）（執筆者撮影）
- 【図 97-102】、【103-108】徳山玉瀾筆・池大雅書《離合山水図・書》、個人蔵（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 109-110】徳山玉瀾筆・池大雅書《離合山水図・書》（部分）（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 111】徳山玉瀾筆・池大雅書《離合山水図・書》（部分）（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 112】池大雅筆 櫻欄菴賛《荷仙姑図》（部分）、東京藝術大学蔵（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 113-120】池大雅《十二ヶ月離合山水図屏風》（部分）、出光美術館蔵（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）

添付資料  
池大雅の様式変遷

池大雅  
の  
二十代

小さな画面の  
花卉図、指頭  
画、人物図な  
どにあたる様  
式完成

《渭城柳色図》延享1年(1744) ①
《箕山瀑布図》延享1年(1744) ⑦⑨
《風雨起龍図》延享3年(1746) ③
《韓退之図》延享3年(1746) ①
《寿老図》延享3年(1746) ①
《柳笑渡渉図》延享3年(1746) ②
《僊山楼閣図》延享4年、(1747) ②
《溪橋詩思図》寛延2年(1749) ⑥⑦
《前後赤壁図屏風》寛延2年(1749) ④
《天産奇葩卷》寛延2年(1749) ①⑤
《樂志論図卷》寛延3年(1750) ④
《高士訪隠図屏風》寛延3年(1750) ④
《山邨馬市図》宝暦5年(1755) ④
《三上老軒・池大雅対話図》宝暦十一 年(1761)頃 ①⑧
《山水図画帖》宝暦13年(1763) ① ②⑥
《蘭亭曲水図・竜山勝会図屏風》宝暦 13年(1763) ⑦
《日本十二景図》明和2年(1765) ⑥
《六景図》明和3年(1766) ④
《洞庭赤壁図卷》明和8年(1771) ⑧
《十便帖》明和8年(1771) ⑤⑧

三十代

大画面の構成  
における技法  
の習得と大き  
な山水図にあ  
たる様式完成

四十代

個人的解釈  
を含む総合  
的作品にお  
ける習得さ  
れた技法の  
十分な採用

①しなやかな  
線描を含む精  
密で繊細な描

②量した墨  
を多用した  
奔放な作風

③神秘的な画  
趣を含む表現

④細分化  
された様式

⑤文人画的  
作品

⑥大和絵、  
琳派など成分  
を含む作風

⑦堂々した  
印象的表現

⑧個人的解釈  
を含む総合的  
作風

表 1

遍照光院《山亭雅会図襖》の画題と図様

a. 画題について述べていない研究者（作品にかりの表題だけ付けている研究者）

《山亭雅会図》	佐々木承平氏（1980年の解説）、佐藤康宏氏、武田光一氏
《山水人物図》	三銑森氏、松下英麿、氏菅沼貞三氏
《客仙林松》	小杉放庵氏
《三館仙会図》	人見少華氏

b. 画題について述べている研究者

「東林集会」	吉沢忠氏、入矢義高氏、飯島勇氏、細野正信氏、飯島勇氏、小林忠氏
「東林訪問」	佐々木承平氏と佐々木正子氏（1993年の解説）
「虎溪三笑」	小林忠氏

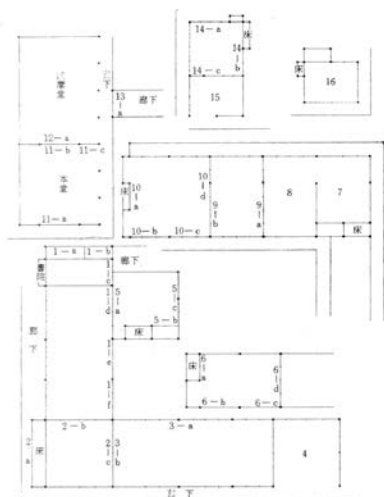
図面 1



襖繪推定位置圖

吉澤忠氏によるもともと《山亭雅会図襖》の位置づけ  
(『国華』1007号、朝日新聞社、1977年12月16頁)

図面 2



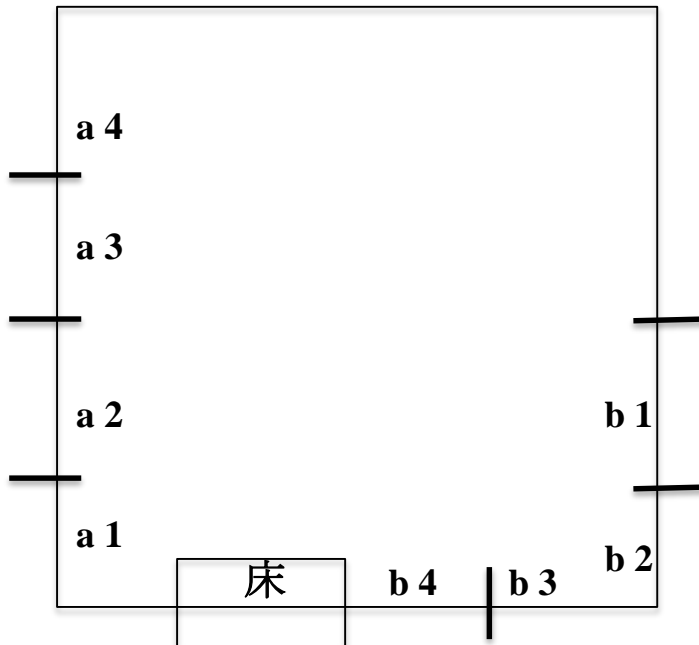
大槻幹郎氏による遍照光院  
の図面 (『高野山障壁画』、遍照光院、美乃美、  
1980年、209頁)

5 a-高士遊歩図

5 b-老松図

5 c-山亭雅会図

図面 3



2015年11月18日による池大雅《山画会図襖》の模写とその位置づけ

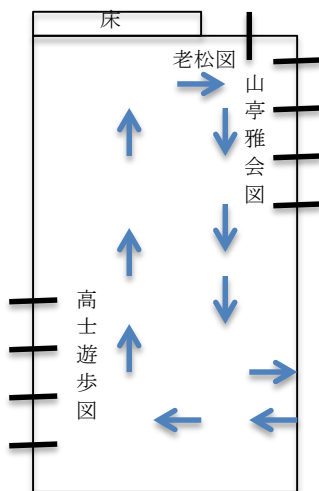
高野山遍照光院

a - 山亭雅会図 四面 各 173,0 x 91,5cm

b - 高士遊歩図 四面 各 172,7 x 86,0 cm (b3 ; 4- 不正確な模写)

実物として襖の十面が遺存されている。しかし、現在遍照光院には、8面の模写が展示されている。つまり、老松図は展示されていない。加えて、高士遊歩図の中二面は、不正確に模写されている。

図面 4



推定される《山亭雅会図襖》のもともと位置付けと鑑賞者の移動



# 年譜資料 1

池大雅が遍照光院を訪問した時期？

宝曆九	一七五九	己卯	三七歳	八月、母死去（法名至心妙誠信女、享年不詳）。 二月、『賞奇軒墨竹譜』を翻刻する。三月、伊藤華岡の送別会に出席。六月二十七日より九月にかけて、高芙蓉、韓天寿とともに三岳紀行の途につく。白山、立山に登り、妙高、黒姫の麓を経て戸隠に入り、善光寺に詣で浅間山を望んで、八月中旬江戸に入る。帰途富士山八合目まで登り、東海道を経て、九月中旬帰京する。 六月十八日、富士山に登る。七月六日、秋葉山に登り、蓬萊寺に詣で、伊吹山に登る。
宝曆一〇	一七六〇	庚辰	三八歳	
宝曆一一	一七六一	辛巳	三九歳	
宝曆一二	一七六二	壬午	四〇歳	売茶翁臨終に際し、愛用の寄興鐘を贈られる。『売茶翁偈語』の題簽、翁自題詩を書く。
宝曆一三	一七六三	癸未	四一歳	中津自性寺模絵（図19・46・挿36・37）、万福寺模絵（図19・挿38・47）、このころより揮毫するか。 五月、吉野山に登る。このころから和歌の道に親しむか。
明和元	一七六四	甲申	四二歳	
明和二	一七六五	乙酉	四三歳	
明和三	一七六六	丙戌	四四歳	浅井図南著『福倉伝割解』序の字を書く。
明和四	一七六七	丁亥	四五歳	會我部容所著『女誠附処女賦』の版下を書く。自性寺を訪れるか。野呂介石（二一歳）入門す。
明和五	一七六八	戊子	四六歳	このころ『般若心経』をしきりと書く。住居は大雅が知恩院古門前袋町、玉瀾が祇園下河原とある（『平安人物志』）。
明和六	一七六九	己丑	四七歳	皆川淇園著『左伝助字法』の序の字を書く。
明和七	一七七〇	庚寅	四八歳	一月五日、石刻十三経を求めようとして、他に売られたために青銅百貫文を玉瀾の名で祇園社に奉納する。二月、大坂天王寺中町龍泉寺に葦葎堂等主権の書画会があり、「竹巖新齋図」(挿15)を出品する。
明和八	一七七一	辛卯	四九歳	祇園社の神輿修復料として金子一両を奉納する。玉瀾、和歌山に野呂介石を訪ね、ともに紀ノ川に遊ぶ。蕪村との合作「十便十宜帖」を作る。安孫子東岡、伊勢参宮の帰途、大雅を訪ね、書画を乞う。
安永元	一七七二	壬辰	五〇歳	四月、祇園相馬屋で知命の祝宴が開かれ、記念の「掌痕帖」が作られる。門人たちが謀って大雅の

年譜原点：『水墨美術大系』第12巻、『大雅・蕪村』、飯島勇、鈴木進著、講談社、1973年、

## 参考文献

### 単行書

- 頼春水『在津紀事』、出版社不明、1877年
- 田能村竹田『山中人饒舌』、出版社不明、1879年
- 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
- 松下英麿『池大雅』、春秋社、1968年
- 竹谷長二郎『文人画家田能村竹田「自画題語」解釈を中心に』、明治書院、1981年
- 菅沼貞三『池大雅 人と芸術』、二玄社、1982年
- Stanley-Baker, Joan** “The Transmission of Chinese Idealist Painting to Japan: Notes on the Early Phase (1661-1799)”, Center for Japanese Studies, the University of Michigan, 1992
- 武田光一『池大雅』、新潮社、1997年
- 岡田樗軒『近世逸人画史』、ペリカン社、1998年、280-281頁（『日本絵画論大成』第10巻、
- Andrijauskas, Antanas** *Tradicinė japonų estetika ir menas*, Vaga, 2001
- 岡倉天心『日本美術史』、平凡社、2001年
- 中谷伸生編『東アジアの文化世界と野呂介石-中国・台湾・韓国・日本とポーランドからの参考-』、遊文舎、2009年
- 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
- 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
- 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

### 研究雑誌による論文

- 森銑三「野呂介石伝の研究」、『美術史研究』71号、72号、74号、美術懇話會、1937年11月、26-35頁、1937年12月、6-16頁、1938年2月、21-28頁
- 「無記名」「遍昭光院藏大雅筆山水人物図解説」、美術研究、第113号、美術研究所、1941年6月、171-172頁

- 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
- 菅沼貞三「自性寺の大雅堂」、『墨美』1154号、墨美発行所、1965年12月、6-38頁
- 吉沢忠「池大雅—青年時代の画」、『Museum』175号、美術出版社、1965年10月、11-15頁
- 脇田秀太郎「野呂介石の研究」、『國華』924号、國華社、1970年7月、5-20頁
- 前田諛子「池玉瀾—閨秀の画人一」、『日本美術工芸』396号、日本美術工芸社、1971年9月、58-61頁
- 吉沢忠「池大雅筆 山水図 池玉瀾筆 山水図」、『國華』949号、國華社、1972年8月、22-27頁
- 鈴木進「大雅と玉瀾」、『古美術』第44号、三彩社、1974年4月、37-50頁
- 星野鈴「青木夙夜筆雪裡山家図」、『國華』、國華社、1974年11月、24-25頁
- 村上泰昭「黄檗僧愛石の書画資料」、『史迹と美術』第730号、史迹美術同友会、2002年12月、404-417頁
- 星野鈴氏「池玉瀾筆 墨梅図 同 山水図」、『國華』998、國華社、1977年3月、36-38頁
- 吉澤忠「池大雅筆遍照光院襖絵について—特にその制作年代を中心に—」、『國華』1007号、國華社、1977年12月、13-19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3月、103-120頁
- 神山登「福原五岳の人と作品」、『日本美術工芸』504号、日本美術工芸社、1980年9月、24-33頁
- 佐藤康宏「研究資料 池大雅筆《李白詩意図襖》」、『國華』1085号、國華社、1986年7月、45-48頁
- 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
- Takeuchi, Melinda** “True” Views: Taiga's Shinkeizu and the Evolution of Literati Painting Theory in Japan”, *The Journal of Asian Studies* 48, Association for Asian Studies, 1989 01, pp. 3-26
- 武田光一「池大雅における画譜による制作」、『美術研究』348号、文化財研究所東京文化財研究所、1990年8月、39-60頁
- 小林優子「池大雅筆《浅間山真系図》について」、『美術史』134号、美術史学会、1991年2月、180-199頁

- 前田詠子「祇園の三女-梶・百合・玉瀾-」、『日本美術工芸』652号、日本美術工芸社、1993年1月、56-62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10月、208-223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号、國華社、1993年9月、14-28頁
- 佐藤康宏「野呂介石筆 吳仲圭詩意山水図 野呂介石筆 倪雲詩意山水図」、『國華』1207、國華社、1996年6月、34-38頁
- 成瀬不二雄「絵に見る日本の風景 浅間山真景図 池大雅筆」、『茶道の研究』、41号、道之研究社、1996年8月、54-57頁
- 武田光一「青木夙夜筆富嶽春景図」、『國華』1207号、國華社、1996年6月、19-21頁
- 小林忠「池大雅筆《山水図》『國華』1221号、國華社、1997年7月、7-18頁
- 河野元昭「大雅二十代の作品—沈鬱と偏執と緊張」、『國華』1289号、國華社、2003年3月、7-19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号、学習院大学哲学会、2005年9月、115-141頁
- 中谷伸生「捻じれ歪んだ日本の文人画研究—「大成者」の大雅・蕪村から竹田・半江へ」、『美術フォーラム』21、第28号、醍醐書房、2010年11月、94-103頁
- 安永拓世「介石の画風変遷 その山水表現を中心に」、『和歌山県立博物館研究紀要』18号、2012年3月、57-96頁
- 小林忠「池大雅筆 風竹図扇面」、『國華』1397号、國華社、2012年3月、43-45頁
- 小林忠「池大雅筆《下月白梅図》」、『國華』1409号、國華社、2013年3月、37-38頁
- 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、62-68頁

## 展覧会図録、美術全集

- 下中彌三郎編『世界美術全集』第25巻、平凡社、1930年
- 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）
- 高野山障壁画研究会編『高野山障壁画』、美術出版美乃美、1980年
- 大阪市立美術館編『近世の大坂画壇』、大阪市立美術館、1981年

堺市博物館編『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

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）

和歌山県立博物館編『野呂介石-紀州の豊かな山水を描く-』、和歌山県立博物館、2009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

## 辞典

金井紫雲編『東洋画題綜覧』、国書刊行会、1997年