

青木夙夜筆《蜺子和尚図》（個人蔵）

カラヴァエヴァ・ユリヤ

Karavajeva Julija

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——享和二年（一八〇二）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、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。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。^① 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。^② また、骨董品店などで、新しい夙夜の商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なる可能性もある。従って、本研究では、青木夙夜筆個人蔵の《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（享保一二年、一七二七—寛政七年、一七九五）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、大雅の膝下にあつたので、もつとも身近い人物であつたにちがいない」という。^③ なお、師と弟子の間の年齢差が大きかったにも拘わらず、二人の間は次第に親しくなつていったようである。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つたといつてよい。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、すでに天保五年（一八三四）の田能村竹田著『山中入饒舌』で紹介されている。^④ これについて星野鈴氏がもつ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つ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られ、一水一石を描くも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い如意道人の手腕は生なかのものではなかつたようである」。^⑤ 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氣質に近づいたのではなからうか。

次に、人間性だけではなく、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、正統を応奉・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^⑥。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ぬ^⑦」。また、星野鈴氏によれば、夙夜の絵画は、「山水図についてと言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^⑧」。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にする必要がある。とりわけ、松下氏によれば、「享和元年（一八〇一）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特徴をいかにく顕しており、代表作といえよう^⑨」。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、個人蔵《蜺子和尚図》【**図1-2**】（紙本淡彩・九四、〇×三七、四センチメートル）は、中国の伝奇的な僧を示す人物図である。すなわち、蜺子和尚は、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《蜺子和尚図》があげられる。とりわけ、『東洋画題綜覧』によれば、蜺子和尚は、「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、常に江岸に蝦や蜺を採つて腹を満たせ、暮れば即ち東山白馬廟紙錢の中に眠、世呼んで蜺子和尚といい、洞山禪師の法嗣である」という^⑩。したがって、絵画において蜺子和尚の姿は、河岸の風景に位置づけられて蜺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蜺子和尚は、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《蜺子和尚図》におけるその姿は、真正面から描かれている【**図3**】。つまりこの蜺子和尚は、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ふ設定が重視されている。そういうふうには夙夜の禪僧は、近づきやすい世俗的な雰囲気や放つているといってもよい。そして、夙夜の禪僧は、奇矯な顔つきをしている蜺子和尚とは異なつて、柔らかくて優しい顔を見せている【**図4**】。言い換えれば夙夜は、蜺子和尚の人物を現実的に解釈していると考えられる。また、本図は、相対的に大きな掛け軸になるが、大きな寸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、夙夜の禪僧は、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。それは先行する蜺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てよい。

さらに、技法としては、まず禪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（享保七年（一七二二）—天明四年（一七八四））が賛を加えた【図5】。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「入門奨吻与噴拳震地藝需□止歩荷日□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6】、【図7】。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しただけではなく、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「己卯長夏」、「平安餘夙夜」が記載されて【図8】、

「餘夙夜」（白文方印）と「餘浚明」（白文方印）が捺されている【図9】。制作年は、宝暦九年（一七五九）である。

要するに、《蜷子和尚図》をめぐることは、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。

注

- ① 松下英麿『池大雅』、春秋社、一九六八年、二九二―二九七頁
- ② 武田光一「青木夙夜筆富嶽春景図」、『國華』一二〇七号、國華社、一九六六年六月、一九―二二頁
- ③ 星野鈴「青木夙夜筆雪裡山家図」、『國華』九七五号、國華社、一九七四年一月、二四頁
- ④ 松下英麿『池大雅』、春秋社、一九六八年、二九四頁
- ⑤ 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、一九八一年、四二五―四二六頁
- ⑥ 星野鈴「青木夙夜筆雪裡山家図」、『國華』九七五号、國華社、一九七四年一月、二四頁
- ⑦ 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、一九八一年、四五七頁
- ⑧ 松下英麿『池大雅』、春秋社、一九六八年、二九四頁
- ⑨ 星野鈴「青木夙夜筆雪裡山家図」、『國華』九七五号、國華社、一九七四年一月、二四頁
- ⑩ 松下英麿『池大雅』、春秋社、一九六八年、二九七頁
- ⑪ 金井紫雲編『東洋画題綜覧』、国書刊行会、一九九七年、二九七頁

【主要参考文献】

- 田能村竹田『山中入饒舌』、出版社不明、一八七九年
- 松下英麿『池大雅』、春秋社、一九六八年、二九二―二九七頁
- 星野鈴「青木夙夜筆雪裡山家図」、『國華』、國華社、一九七四年一月、二四頁

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、一九八一年、四二五―四二六頁

武田光一「青木夙夜筆富嶽春景図」、『國華』一二〇七号、國華社、一九九六年六月、一九―二二頁

金井紫雲編『東洋画題綜覧』、国書刊行会、一九九七年

〈図版出典〉

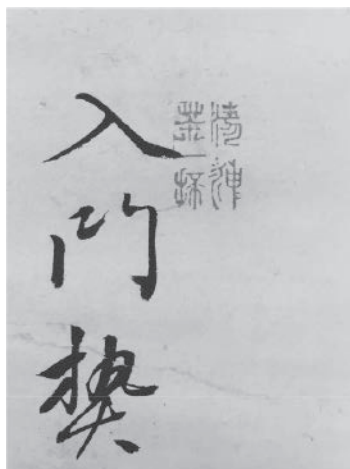
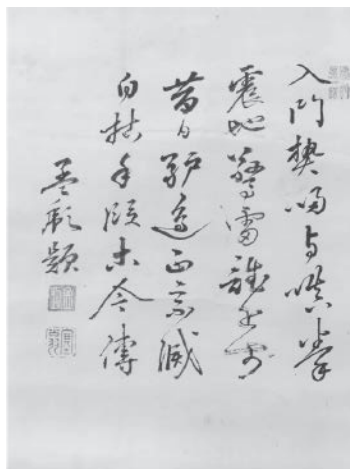
【図119】青木夙夜〈蛭子和尚図〉（筆者撮影）



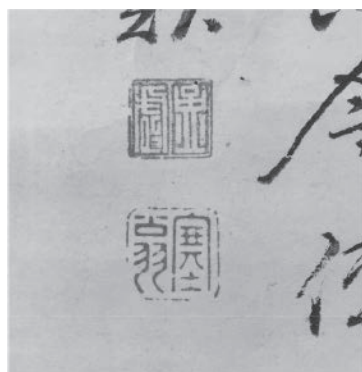
【图 1-2】青木夙夜《蜆子和尚图》、纸本淡彩、176.3cm×52.1cm



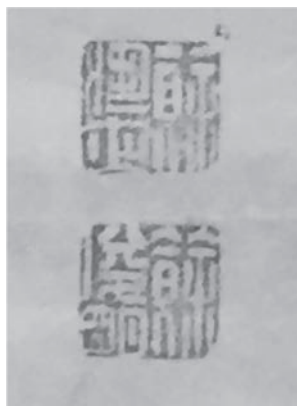
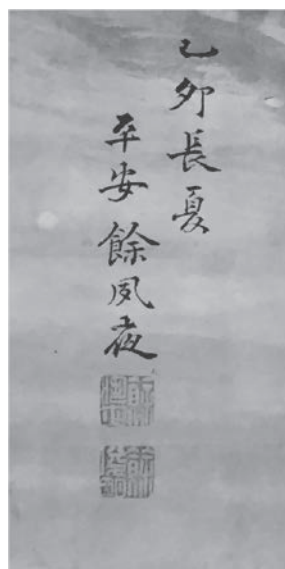
【图 3-4】青木夙夜《蜆子和尚图》(部分)



【图5-6】青木夙夜《蜷子和尚图》、高芙蓉の賛と印



【图7】青木夙夜《蜷子和尚图》、高芙蓉の印



【图8-9】青木夙夜《蜷子和尚图》、青木夙夜の落款