

池大雅の「詩書画三絶」をめぐる一考察

高 絵 景

“Three Perfections of Poetry, Calligraphy and Painting” in Ike no Taiga’s Art Works

GAO Huijing

The present paper analyses Ike no Taiga’s “Three Perfections of Poetry, Calligraphy and Painting” in order to examine the novel ideas embodied in this work, as well as to interpret the mysterious relationship between the poetry and the painting of his *Tozan Seiin-jō*, a work written in Taiga’s last year. First, this study summarizes the conventional viewpoints on the formation and development of the forms of “Three Perfections” in literary paintings. Second, on the basis of the different images of calligraphy and painting in a single work, this study investigates the works that include poetry, calligraphy and painting, by dividing them into four sections. Thus, the influence of Zen thinking on Taiga’s human spirit and artistic realm, as embodied in the Heart Sutra and in his abstract calligraphies and paintings, is also investigated.

Keywords: Ike no Taiga, Three Perfections of Poetry, Calligraphy and Painting, Heart Sūtra, Hakuin Ekaku.

キーワード：池大雅、詩書画三絶、般若波羅蜜心経、白隠慧鶴

はじめに

文人画において最も顕著な特徴は、詩と書と画の三つの独立した藝術形式を一つの作品として巧妙に融合し、それぞれが互いに補完し合っていることだと言ってよい。つまり、「詩書画」が、ひとまとまりの有機的な作品として価値ある境地を成り立たせていることである。東アジアにおいて、特に中国では古代から、書画双絶、または詩文を加えて「詩書画三絶」というあり方が文人の藝術的理想だと思われてきた。

では、池大雅が制作した『東山清音帖』における詩と書と画をめぐる相互の関係は、一体どのように解釈すれば良いのだろうか。この画帖では「詩書画」がいかなる役割をもち、いかなる藝術的な響きを奏でているのであろうか。こうした問題に一定の回答を与えるため、池大雅晩期の作品を採り上げ、大雅の文人画制作における「詩書画」という三者の関係が、どのように重なり合って統一された作品を成

り立たせているのかを検討してみたい。

一 文人の藝術的理想としての「詩書画三絶」

書と画が同じ視覚藝術であり、共通する墨と線による表現的特徴があるため、書と画との関係についての論考がよく見られるが、それらは主に二つの立場に分けられる。一つは「書画同源」ということである。すなわち、書と画は同じ源から発生したものであるという考えである。唐の張彦遠は、『歴代名画記』巻一「叙画之源流¹⁾」において、書と画の起源に関する説を整理し、その上で、書と画は異なる名称にして同体なものだと提唱した。すなわち、書と画ともに、自然の万物を観察し、その形をかたどる上で抽象化されたものだという。その後、多くの論考が発表されて、張彦遠説をさらに補充し深化させた。元末の宋濂（1310～1381）は次のように述べている。

六書首之以象形、象形乃絵事之権輿、形不能尽象、而後諧之以声、声不能以尽諧、而後会之以意、意不能以尽絵、而後指之以事、事不能以尽指、而後転注、仮借之法興焉。書者、所以濟画之不足者也。中略。吾故曰：書与画非異道也、其初一致也²⁾。

ここで宋濂は、造字の原理である「六書」、すなわち「形声、会意、指事、転注、仮借」が「象形」を基本とし発展してきたことを提唱し、さらに、「象形乃絵事之権輿」と言った。「権輿」というのは物事の初めである。つまり「象形」は書と絵画の共通の発端であることを示している。加えて、「形声、会意、指事、転注、仮借」は、「象形」の形態による表現において足りないところを補充するため、書は絵画による表現の不足を補充できると述べている。宋元の書画論が張彦遠の説を一層豊富にしたが、「象形」が「書画同源」の本質であることが一貫して強調されている。

もう一つは「書画同法」であり、張彦遠による「書画同源」を基礎として発展してきた説である。『歴代名画記』の巻二「論顧陸張呉用筆」には、こう書かれている。

張僧繇點曳斫拂、依衛夫人筆陣図、一點一画、別是一巧、鉤戟利劍森森然、又知書画用筆同矣。国朝呉道玄、古今独歩、前不見顧、陸、後無来者、授筆法于張旭、此又知書用筆同矣³⁾。

梁の張僧繇は、衛夫人の筆陣図に従って、書の筆使い方を絵画に導入し、點曳斫拂のような勢いの強い線条を用いて、当時、人物画には見られなかった柔らかい線条による表現を一変させたという。また、唐代第一と称された呉道子（呉道玄）は、張旭から狂草書の筆使いを学び、山水画の画法を変革して、古人を超えた新しい作風を作り上げた。張彦遠の説によれば、張僧繇、呉道子らの絵画における変革は、

1) 唐・張彦遠撰『歴代名画記』、四賀煌編『東洋画論集・上巻』、中央美術社、1926年、1～2頁。

2) 明・宋濂『画原』、『宋濂全集』、人民文学出版社、2014年6月、1998頁。

3) 前掲書、張彦遠撰、四賀煌編、19頁。

まさに書の筆法を採り入れることと必然的な関係があると考えられる。また、書の筆法を絵画に導入することは、同様の制作道具、すなわち「毛筆・墨・紙・硯」との関係が極めて深いことにつながる。中国の殷王朝（紀元前17世紀頃～紀元前1046年）の時代から毛筆はすでに存在した。毛筆の最大の特徴と言えば、その柔軟性と弾力性であろう。筆に柔軟性・弾力性があるため、筆の提按（筆圧の加減）によって、線條の表現に多様な変化と無限の可能性を与えたと言っても過言ではない。特別な制作道具の筆と墨でこそ、書法と絵画においてその運筆と用墨に共通の表現がなされるのである。

唐末以後になると、中国絵画の発展は、次第に水墨画を中心とするようになり、人物画よりも山水、花鳥などの題材を多く描く方向に進んだので、次第に自由な描線の変化が追求され、線の肥瘦、軽重、遅速の変化を極めて多様にし、かつ激しいものにしたという。その結果、筆法上の書画の一致する面は、非常に拡大されることになった⁴⁾。書法と絵画の融合は、文人画の展開に伴って、唐時代においては、互いに浸透して続き、宋時代に流行しはじめ、元・明時代になると高度なやり方で一体化するようになったという。北宋の郭熙の『林泉高致』では、「人之学画、無異学書、今取鍾・王・虞・柳、久必入其仿佛⁵⁾。」と記され、人が画を学ぶのは書を学ぶことと異ならない、鍾繇・王羲之・虞世南・柳公権の筆法を用いれば、必ずそれらを彷彿させるものができる」と述べている。元の趙孟頫の『題秀石疏林図』には、「石如飛白木如籀、写竹還応八法通。若也有人能会此、須知書画本来同。」と記され、石を描く時に飛白の如き、樹は篆書の如き、また竹を描く時に書の八法を用いるべきだと述べている。文人画特有の梅竹蘭などの墨画では、このような書画の筆法が融通かつ容易に行われるので、書画一致の説が最もよくあてはまることは事実で、書法に功を積んだ文人は、気易くこの類の画に筆を染めることができ、実際、かなりの画境に達していることが多いのである⁶⁾。

以上のように、「書画同法」は、唐から文人たちに注目され、董其昌の『画禅室随筆』にも書画の関係について述べられている。

士人作畫、當以草隸奇字之法為之。樹如屈鐵、山似畫沙、去甜俗蹊徑、乃為士氣⁷⁾。

「草隸奇字」の中に、草は草書体、隸は隸書体、奇字は書体が小篆に似る文字を指す。要するに董其昌は、士大夫が絵画を描く時には、草書や隸書の筆法を用いるべきで、そうすれば描かれた絵画が、「甜俗」という軟弱かつ媚態な風格を避けることできるという。さらに、董其昌は、「書画同法」に限定せず、書と画の技法には相違がある、ことも始めに言及している。

畫字各有門庭。字可生、畫不可不熟。字須熟後生、畫須生外熟⁸⁾。

4) 島田脩二郎「詩書画三絶」、『中国絵画史研究』、中央公論美術出版社、1993年3月、223頁。

5) 前掲書、郭熙撰『林泉高致』、四賀煌編、56頁。

6) 前掲書、島田脩二郎、223頁。

7) 明・董其昌撰、八幡関太郎訳注『画禅室随筆』、卷二・畫訣、春陽堂書店、173頁。

8) 同書、189頁。

以上の主張において董其昌は、書画における「生」と「熟」の概念を提出した。「生と熟」の意味に関しては、董其昌が五十七歳の時に、趙孟頫と比較しながら、「趙の熟によって俗態を得、吾が書は生によって秀色を得る。趙の書は作意あらざるはなし。吾が書は往々率意なり⁹⁾。」といい、つまり「熟」によって作意、俗態を呈するが、「生」は逆に秀色、率意を表すことであるという。さらに、書は「熟後に生になるべき」が、絵画は逆に「生外に熟なるべき」といって、書と画においては、求めるものに相違があることを述べている。

書においては、技法を習熟した上で、法から脱去し、自然に表現することが強調され、画は逆に、率意に見えるとしても、描法や構図などを丹念に制作することが要求されたのである。また、日本の文人画論においても、「書画同法」に関する主張も見られる。桑山玉洲は、『玉洲画趣』において「用筆の意は書家にて申候¹⁰⁾」といい、絵画の用筆は書家の筆法を用いるべきであるといい、このことは、中国の文人画論で提唱された観点と一脈相通するものである。

しかしながら、董其昌は「翰墨は小道なり¹¹⁾」、書法と絵画は文人たちにとって単なる藝にすぎない、と言った。田能村竹田は、董其昌の説に基づいて次のように述べた。

書画小道、何足道耶、若彼服膺聖教、講經談史、抗顏坐臯皮者、実学事功、亦恐不能不及百年前諸儒也¹²⁾。

つまり、書画はただの技藝であり、世に役立つ学問となる儒学と比べれば、大したものではないと述べている。儒学を基本とする中国の文人たちにとって、「詩書画」の三者は決して同様な位置付けではなく、詩は第一位、書は第二、画は最後であることは周知の通りである。島田脩二郎氏は、「中国の文人の教養は常に儒学が基本になっているのだが、詩文は儒学の理想を宣明し実現に向わせる上の重要な方法とみなされており、儒学の中に含まれているようなものであったから、自然それは教養人のたしなむ藝術というよりも、是非とも身につけていなければならないはずのものなのである。」と指摘した。要するに、中国の文人たちが出世するためには、詩文（文章）を作る能力が要求され、なお書法は詩文の表現手段で、詩文は書法の内容であり、美しい文字で詩文を書くことも極めて重視され、詩文と書法は密接で、切り離すことができない存在だと言える。従って、詩書と画との組み合わせは、中国の文人たちにとって、元々職人の技藝である絵画を自由に楽しむことに理論的基礎を与えたと考えられる。

ところで、詩書画がどのように結びつたのかに関して、青木正兒氏の考察によれば、詩文・書・画の妙を「三絶」とする思想は、題画詩文の発展と平行してその性格を徐々に強めたのである¹³⁾。島田脩二郎氏は「詩書画三絶」という形式が、画の題跋の発展に伴って流行し始め、また、題跋の類は、自題でも

9) 明・董其昌『容台別集』、卷四・26a、明崇禎本、中国哲学書電子化計画。

10) 桑山玉洲『玉洲画趣』、『日本画談大観・上編』、目白書院、1917年、89頁。

11) 董其昌撰、藤原有仁訳、『中国書論大系』、第10巻、二玄社、1979年6月20日、36頁。

12) 田能村竹田撰、竹谷長二郎編『田能村竹田画論「山中人饒舌」訳解』、笠間書院、2013年、61頁。

13) 青木正兒「隸家三絶」『中華文人画談』、『青木正兒全集』第6巻、春秋社、1969年、113頁。

他跋でも、画面の中の画に接続した所に描かれるという¹⁴⁾。この点について、桑山玉洲はこう述べている。

唐画の落款は多く幅の上方にあり、如何なる故にやとの御尋承知仕候、此儀は先達古人も申述有之候、其旨は、元以前までは多く款を明白に為さずして、小字を以て密に樹石の間などに隠し記せり又款のなき幅多し、此等は皆王侯へ献ずる所なる故敬て如斯、其外字を書誤らん事を恐れて款を為さざるものあり。元の世に至て、多く画の正面に姓名を記し、又詩句などを題せり、是は子昂を始め四大家の輩何れも能書なる故、字画の美麗を並て愈見事なりしなり。中略。然るに世俗其輩に習ひて、悪書の人までも題辞を為す事になれりとそ、又自題を為さんよりは古人の作を題すべし、古人の詩文とても画意に不合所あるは、題辞なきには不如と申述候¹⁵⁾。

すなわち、詩を絵画に含み入れることについては、元代に至って、絵画の正面に落款を入れることが普遍的となり、さらに、趙孟頫などの能書家の優れた字は、錦上に花を添うのであるが、字が醜く、また題辞が画意と合わないなら、題辞を書かない方が良いという。従って、落款、題画詩、題跋などは、概して絵画に文字を入れることであり、それは宋代から始まり、元明の時代に流行し、「詩文・書・画」を一体にすることは、文人画の発展と平行していることが明らかになる。

また、題辞の内容については、自題より古人の作を題とすべきで、その上、画意に合わせなければならぬという。つまり、絵画と備えられた詩文の境地は一致すべきである。蘇軾は「書王摩詰藍田煙雨図」に、「味摩詰之詩、詩中有画。觀摩詰之画、画中有詩¹⁶⁾。」といい、詩画一致に関する最も知られた詩文を作った。田能村竹田の『山中入饒舌』では、詩画に関する主張は、「題画の詩」、「題画詩の長さ」、「題画詩の詩余」、「文章の作法と画の体」、「画の種類と詩の体」、「詩画一致」などがあり、それぞれに題画詩の由来、内容、形式、作文と作書画が同法であることを述べている。その中の「詩画一致」の一則には次のように書かれている。

石田詩雄渾、衡山詩清雅、六如詩穠澁、玄宰詩秀潤、至書畫亦然。故読詩而知其画、觀画而知其詩。其然而併知其人¹⁷⁾。

つまり、詩を読んでその画を理解し、画を観てその詩を理解し、さらに、作者の人格を理解することもできる。ここに注目すべきは、詩書画の内容の一致だけではなく、詩書画に表現された趣、あるいは風格の一致であり、さらに詩書画を通じて人間の性情、教養を表現することである。また、「伝神一心

14) 前掲書、島田脩二郎、232頁。

15) 前掲書、桑山玉洲、89頁。

16) 宋・蘇軾撰、小野碧海編『宋名家題跋』、1880年9月、38頁。注釈：摩詰の詩を味わふに、詩中画あり、摩詰の画を觀るに、画中詩あり。

17) 同書、236頁。

を写す」という説に、田能村竹田は「詩人詠物、画家写生、同一機軸。形似稍易、伝神甚難¹⁸⁾。」と述べ、詩画が同じ形を真似ることは簡単であるが、精神を伝えるのは難しい。しかし、これが詩画を作ることの主旨である。

ところで、文人画において詩書画の三者は、全く異なる藝術の形式であるけれども、作者の心象、人間性を表現することでは共通で、その根本だと考えられる。「詩書画三絶」というような形式があったからこそ、絵画は単なる職人の藝ではなく、詩書に匹敵する教養になり、島田氏がいうように「画も詩書と同じく教養人の藝術として立派に認められる根拠を得た。そしてまた双絶あるいは三絶も、それを一人の藝術家が兼ねることができるとい根拠を与えられたことなり、それが文人藝術家の理想的なあり方とみなされるようにいたるわけである¹⁹⁾。」

二 池大雅「詩書画三絶」の形式

大雅の作品を見渡すと、一つの作品に書と画の異なる形象によって、詩・書・画の三者を含める作品があるが、それを四つの形式に分けることができる。その一つは、伝統的な「詩書画一致」の作品であり、絵画は作品の全体的な主体であるが、添えられた題画詩は絵画と主題が同じで、絵画は詩文をそのままイメージ化したものだと言ってもよい。その二は、『東山清音帖』のような、詩と絵画の主題が完全に一致していないからといって、まったく関係がないとはいえず、「不即不離」という、付きもせず、離れもしない形である。その三は、書を主体とし、絵画は書の中に描かれる挿絵のような作品である。その四は、書の筆法を絵画に取り込んで極端に抽象化した作品である。

ここではまず、伝統的な「詩書画一致」の作品に焦点を当てて考察する。このタイプの作品は、基本的に絵画を中心にして、書は主に作品名、題詩、款識など、画面構成上では比較的少ない部分を占めるが、作品の主題を明らかにし、さらに、詩文および書のリズムによって、全体的な境地を醸し出す役割を果たしている。

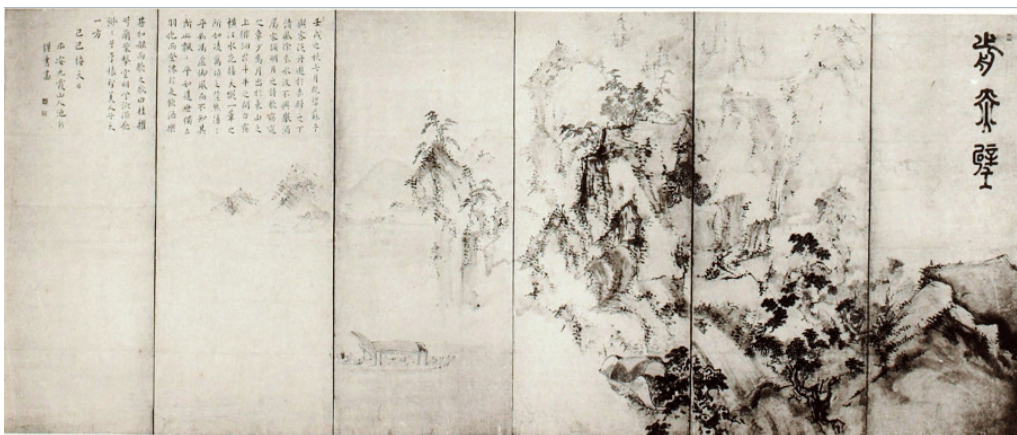


図1 池大雅『前後赤壁図屏風』(右隻)、紙本墨画淡彩、六曲一双、各147.8×346.0cm、1749年、文化庁蔵

18) 同書、232頁。

19) 前掲書、島田脩二郎、229頁。

例えば、寛延二年（1749）、大雅二十七歳の作『前後赤壁図屏風』は、北宋・蘇軾『前後赤壁賦』を主題とする山水図屏風である。この作品においては、点苔法を用いて木の葉や植物を描くこと、および舟や楼閣などの柔軟な描法から見れば、明らかに南宗画の描法である。しかしながら、荒々しい筆法で描かれた山肌や構図などは、室町時代の漢画や浙派を学んだものであろう。また、左右の両隻（図1）において、大雅は、隸書で「前赤壁」、「後赤壁」と題し、それぞれ蘇軾の賦の一部分を楷書と隸書で墨書している。右隻（図1）は、屏風の半分を占める山岳群と、舟を湖に浮かべて構成され、『前赤壁賦』の「蘇子与客泛舟遊于赤壁之下」の一文によってイメージされたものである。また、『前赤壁賦』が作られたのは、その冒頭に「壬戌之秋、七月既望」と述べたように、旧暦七月十六日であり、それに対して、『後赤壁賦』は、「是歲十月之望」とあり、すなわち旧暦十月十五日である。詩文に呼応して画面の構成要素を除けば、右隻と左隻には、点苔法で描かれた木の葉や山の岩石に付着した小植物が描かれ、その繁茂で季節を分けている。全体的に言えば、大雅初期における比較的慎重で穏やかな画風であり、さらに絵画に添えられた書を見れば、正式な楷書体と隸書体であり、屏風左上の空白を利用して画風とよく調和している。大雅四十歳の作《比叡山真景図》²⁰⁾、四十一歳の作《蘭亭曲水・龍山勝会図屏風》²¹⁾、《五君詠図》、《十便十宜図》などにおいて、詩書と絵画の主題、内容、作風が互いに呼応し、補完する双方一致する境地に至っている。

先行研究ではあまり気づかれないことだが、大雅の作品には『東山清音帖』以外に、例えば、徳山玉瀾との合作《離合山水図・書》や《墨菊図》の二つの掛幅、および四十代中期の作と思われる《書画六曲屏風》などの詩文と絵画とが、つかず離れず微妙に呼応する例が案外多く見受けられる。《墨菊図》（図2）は、玉瀾が墨菊を描き、大雅が画面の上半部に唐の詩人・盧綸の詩句の「岸幘題詩自覺閒」を引用して賛を記した作品である。梅・蘭・竹・菊は文人画で好まれる題材であり、それに添えられた詩文は基本的に人格化された「梅・蘭・竹・菊」という四君子を賛美するものである。しかし、大雅の賛は墨菊との関係があまり見えず、また、盧綸の原詩文は「岸幘題詩身自閒」（『冬日登城楼有懷因贈程騰』と題する詩にある）であるため、大雅は記憶にあるものを即興で題したものと思われる。「岸幘」というのは、頭巾を押し上げ、額を出すことであり、詩人がこだわりのない題詩の態度、洒々たる性格を形容している。そして、まさしく絵画と関係がない題賛とある意味では呼応をなして、格別な妙味があり、束縛を受けない大雅の自由な人間性を強く表現したものであろう。

もう一点見ると、『東山清音帖』と同じく書と画を分けた形式で制作された『書画六曲屏風』（図3）であるが、この屏風の右隻と左隻の第一扇



図2 徳山玉瀾筆 池大雅賛
《墨菊図》、紙本墨画、
99.2×28.9cm、個人蔵

20) 京都国立博物館『特別展・池大雅一天衣無縫の旅の画家』、読売新聞社、2018年、作例108。

21) 同書、作例136

に、それぞれ大雅独自の八分体で「快然」と「自得」が書かれており、他の扇にも奇矯な草書で四句の七言詩が書かれ、異なる主題の山水図が詩文の間に織り込まれている。右隻の第二扇は、春の雨上がり
の山岳群で、第四扇と第六扇は文人たちが森にいる形象である。そして、この隻に書いた詩文は、「遊山
玩水携詩卷、看月弄花把酒盃」で、唐の白居易の『憶晦叔』における「遊山玩水携詩卷、看月尋花把酒
盃」の一句を採り上げたものだが、原文と少し相違があるため、大雅は制作の際に思い浮かんだ詩文を
そのまま書いたと推測できるだろう。この作品の絵画の部分は、詩文と完全に一致するようにイメージ
化されたものではないが、奔放な草書、自在な描写など、山水に思いを馳せる「快然自得」という心地
よさを統一させていると言えるだろう。



図3 池大雅筆『書画六曲屏風』(部分)、紙本淡彩、六曲一双、55.8×19.5cm、個人蔵

したがって、書と画を分けて描き分けるという形式は、書と画によって大きな制作空間を与えられ、
画が完全に詩文の要素に応じるように要求されておらず、「詩書画一致」という限られた形式よりも、詩
書画の境地が相通ずることこそ、大雅が求めたものだと考えられる。

三 般若波羅蜜心経をめぐる制作

大雅の般若心経シリーズ(図4)においては、心経を創作の主体とし、絵画は逆に画面の余白に描か
れ、書物を装飾するために付け加えた挿絵である。大雅によって四十代の中頃(1760~)から制作され
た般若心経が多く見られるが、その中に純粋な書作品もある。心経を書いた幅に、山水、竹石蘭、また
巖窟の観音を添えている。まず、絵画を書の装飾にする形式は、明の晩期までは中国の文人画にはほと
んど見られず、清の鄭燮(1693~1766)の蘭・竹図に類似の作もあるが、根本的に絵画の創作を鑑賞の
主体にしている²²⁾。

22) 例を挙げると、鄭燮の《墨筆竹石図軸》(紙本墨筆、127.6×57.7cm、北京故宮博物館蔵)においては、題画詩が山
の岩石の表面に書かれて、険しい斜面の構図をバランスよく調節し、絵と書が巧妙に一体化されている。しかし、詩
文、および書の形式がすべて絵を中心に、あるいは絵の主題に応じて添えられたものである。

また、心経と絵画を一つの画面に描いた作品を挙げれば、明代の《写経換茶図》²³⁾、清の羅聘（1733～1799）の《普賢菩薩像軸》（図5）などがある。《普賢菩薩像軸》の款識の「弟子羅聘謹絵」によれば、この作品は供養用の作として制作され、内容は巖窟にある観音の独尊像と、その隣に篆書で書かれた般若心経となっている。しかしながら、これらの作品においては、基本的に絵画を中心としているが、例えば《写経換茶図》は、趙孟頫が写経してお茶を呈する図が作品の主体となっており、また、《普賢菩薩像軸》は観音が主体であって、写経は制作と鑑賞の対象となっはいるが、やはり、絵画を中心に制作されたことは間違いのないであろう。この点は、大雅の般若心経シリーズと最も本質的な違いである。

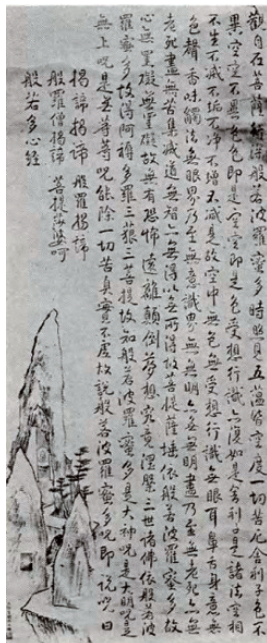


図4 池大雅《題般若心経巖窟観音図》、紙本墨画、130.3×53.3cm、個人蔵

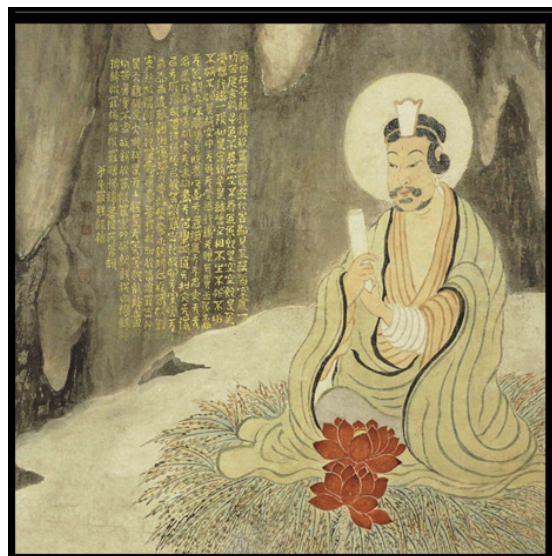


図5 清・羅聘《普賢菩薩像軸》、紙本、寸法不明、上海博物館蔵

もともと写経というものは、白紙に筆と墨で書くのが原則である。誤りなく、正確に仏典を写すのが目的である²⁴⁾。管見の限り、中国の歴代名書家によって書かれた《般若波羅蜜心経》の中、山水、花鳥などを入れる写経は極めて珍しく、基本的には純粋な書作品である。大雅の般若心経図のような独特の形式は、日本の装飾経と文人画を一体化したものと考えられる。装飾経は、十二世紀に²⁵⁾ 装飾料紙の出現を背景として、料紙を色で染めたり、装飾絵を添えたり、下絵を施したりして、そこに仏教経典を書写したものである。装飾にされた絵画は、基本的に経意を表現する絵画、風俗図や、山水図、草花図などである。例えば、制作時期が十世紀半ばを下らないものと推測される『法華経方便品』（図7）において

23) 明・仇英筆、文徵明写経《趙孟頫写経換茶図》、紙本着色、図20.6×78.3cm（全巻21.1×553.6cm）、クリーブランド美術館蔵。この作品においては、絵画の部分が仇英によって描かれ、文徵明がその後に般若心経を付け加えたものである。

24) 小松茂美「写経の移り変わり」、『日本の書1・写経』、中央公論社、1982年、91頁。

25) 小松茂美氏の調査によれば、装飾経の萌芽は、すでに奈良時代にまでさかのぼるといふ。同書、91頁。

は、下絵としての料紙の一面に金・銀泥で蝶・鳳凰・法相華・靈芝雲などの文様を流麗な筆致で大胆に描いており、それは平安時代の装飾経の先駆的の遺品と言える²⁶⁾。

江戸時代には、武家中心の中央集権的体制に伴って、宗教や文化的活動などがかなり制約されていた。そのために書においては、平安時代の和様書が手本にされたが、写経においても平安時代の装飾経を模倣したような写経が多く作られた。厚手の料紙の紺紙金泥経や、金泥や金箔をふんだんに使った装飾経は、一見豪華そうに見えるが、新鮮味に乏しい感じがする²⁷⁾。大雅の装飾経は、非常に普遍的なもので、般若心経図は、大雅が上方の審美的傾向に影響されて装飾経の形式を採り上げたもので、文人の審美、あるいは文人画の風格によって制作されたものだと考えられる。

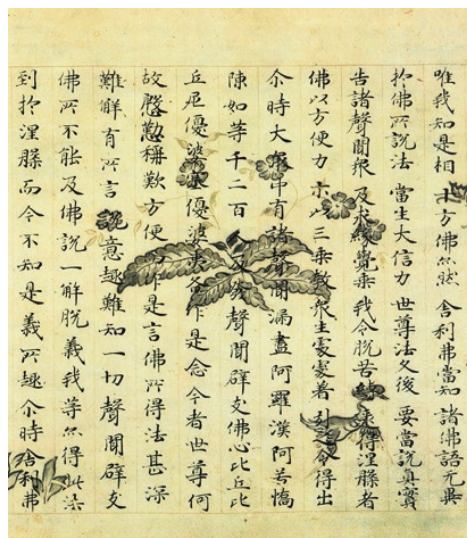


図7 『法華経方便品』(局部)、26.9×528.5cm、東京国立博物館蔵

話が戻るが、ここで言及すべきは、禪的な思想が大雅の人間的精神、藝術的境地を成り立たせることに与えた絶大な影響である。すでに述べたように、現在見られる大雅によって制作された般若心経図は、四十五歳頃以降に数多く作られたが、大雅と禪との縁は、七歳の時から黄檗山万福寺との往来にまでさかのぼる。宝暦元年(1751)二十九歳の時に大雅は、臨濟宗中興の祖と称する白隠慧鶴(1686—1769)に参禅して、「耳豈得聞雙手響、耳能沒了尚存心。心能沒了尚難得、卻識師恩不識深²⁸⁾。」という詩文を白隠禅師に差し出した。白隠禅師との出会いや、逸僧売茶翁などと交際することによって、大雅は四十代になると、禪的な境涯に対する感得をますます深め、観音供養のために「心経千写」という発願を行った。

大雅が千写した『般若心経』に現れた「般若皆空」という思想が、大雅晩年における独自の書画制作

26) 同書、小松茂美、119頁。

27) 大山仁快「日本の写経の歴史」、『日本の写経』、京都書院、1987年、182頁。27)

28) 注釈：耳豈に雙手の響を聞くを得んや、耳能く沒了するも尚お心を存す。心能く沒了するも尚お得難し、卻って師恩を識って深きを識らず。

の理念の成立に極めて重要な影響を及ぼしたと考えられている。『般若心経』は『般若波羅蜜多心経』の略称である。般若とは、サンスクリットの音写で、智慧の意、それも分析的な知ではなく、存在全てを見通すことのできる直観的で深い叡智のことである。波羅蜜多もやはり音写語で「完成」の意味を指し、経題の意味は「智慧の完成の心髄を説く経」ということである²⁹⁾。そして、観音菩薩と舍利子とが対話する形で、「智慧の完成」、すなわち「空」という境地に到達することを説く。『般若心経』の中でよく知られているのは「色不異空、空不異色、色即是空、空即是色」であり、大山仁快氏によれば、「色とは、もともと『かたちあるもの』の意味で、この現象界に生成し変化しこわれてゆく存在一般を指すことばである。そして、空とは、それらの生滅変化する存在には固定的実体がないことをいうのである³⁰⁾」。つまり、形あるものは固まった実体がないことであり、物事が常に変化するが、その本質は変わらないままであり、すなわち「一切皆空」である。「空」によって「色」に執着する世界から解放されることは、真の智慧であろう。

物事に固有の形態にとらわれないということは、文人画においては形似よりも神似を求めるのと相通ずるものであり、物事を客観的に再現するだけでなく、創作者が知的に理解した物事の本質を表現することであろう。クルト・ブラッシュ氏は、白隠の絵画を評価する時に、「藝術は術のみの表現ではなく、道の表現である。その目標は美であるとされていることは原則的に間違いではない。先賢の書き残した形骸の模倣や綺麗ごとにより走り、いたずらに技巧の練達だけで能事足りとするのは道ではない。表現するものと表現されるものとの間にどこまでも対立がなく、主観と客観とが一体となるという『絶対なる真』の本領が道である。美に捕われている間は真の藝術は生まれてこない。美があれば醜がある³¹⁾。」と述べている。要するに、技巧、形式、幾何学的な美しさよりも客観的な物事と主観的意志とが一体になることが藝術の本質だと考えられる。

松下英麿氏が大雅の書を評価したように、その書の美が不美かどうか、という問題ではなく、人間存在の赤裸々を表現するという意味において、いわば、「書もまた人間」の境涯に胡座を描いたものである³²⁾。ところで、大雅晩年の書を振り返ってみれば、正式な篆・隸・楷書体であれ、個人表現の空間が相対的に大きい行草書であれ、字形の歪み、章法の規制を無視するところがあり、不即不離の詩書画の関係、また、日本の装飾経の要素を文人画へ採り込むことなど、大雅は、固有の形式や観念に縛られず、技法を忘れ、自ら自分の本来の姿を表して、「帰真返璞」という境地に達したことを示しているのではないだろうか。

四 抽象化された書と画

田能村竹田は、『山中人饒舌』の「大雅の書画の鑑定一画の三種」という説で、以下のように述べて

29) 前掲書、大山仁快、197頁。

30) 同書、197頁。

31) クルト・ブラッシュ「自由闊達な藝術を」、『禅画と日本文化』、23頁。

32) 松下英麿『大雅の書』、中央公論美術出版社、1970年。16頁。

いる。

池翁画数変。然大抵有三種。其一布置穩雅、步趨古人、署曰三岳道者、為四十歳前後筆也。其一逸筆飛墨、如名士事了始婦林下、葛巾野服行散自由。至蘭竹窠石、款題直用画筆、字与花葉相聯綴、署曰霞樵。俱為晩年筆也³³⁾。

田能村竹田は、月峯上人³⁴⁾の説を引用し、大雅の絵画を大きく三種類に分けている。その一つは、四十歳前後に制作された作品で、その画面構成は穩雅であり、古人に劣らず、「三岳道者」と署名する作品である。その二は、躍動感（リズム）の強い筆致で、隱士が野人の服を着て自由な有様を表す作品である。その三は、蘭竹窠石の場合で、落款や題詩文がそのまま絵画の筆法を用いて書かれ、文字と絵画が一体となっていて、「霞樵」と署名する作品である。では、第三類の作品、すなわち書と絵画の技法を融合し、書画が一体になっている作品に焦点を当ててみる。例を挙げれば、三十代の《江月遠眺図》（図8）、《船上吹笛図》、五十代頃の《無弦独琴図》、《竹図五幅対》（図11）、および仮名の作《四季歌賛》（図12）などである。

《江月遠眺図》は、大雅が出雲に旅した際、すなわち、宝暦五年（1755）、大雅三十三歳の時に、滞在先で制作した作品だと伝えられている。この作品においては、近景は焦墨を用いて掠れ線で地面を表現し、中景は側筆で筆を振ることで山の形を作り上げ、遠景は濃墨で地平線と一体になる山が書かれ、わずかな線で無限の平野から広い星空までが示されている。画面の上端に大雅自賛の「星随平野濶、月湧大江流」（星は平野に随ひて濶く、月は大江に湧きて流る）が墨書され、この詩文の出典は、唐の杜甫の「旅夜書懷」と題する詩文の三、四句である。大雅の書は、画面と調和するため、強い造形性を示し、例えば、「随」の「辶」（図9）など、最後の右はらいは水平方向に掠れた線で書かれており、このような書き方は、明らかに日常の書き習慣に合わず、近景の線に呼応するため、意図的に書かれた筆画だと言えるだろう。

この作品においては、造形感覚が強い書となる一方、絵画の主体を占める三つの線條のほかに、近景の屋根にも書法の筆使いを採り込むところも非常に興味深い。宝暦九年（1759）、大雅三十七歳の作《西湖勝覽図屏風》（図10）に見られる太さが均一の線で描かれた屋根の描写と比較してみれば、本作の屋根は文字の左払いと点画を書くように、筆圧によって立体的な線條を作り出し、抽象性の高い山川の印象にも呼応する。こうした表現手法は、線を描くことにより、リズム感に富んだ書写だと言えるだろう。

33) 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9月5日、77頁。

34) 月峯上人（1760～1839）については、「竹田莊師友画録」に詳しく記録されている。それによれば、月峯上人二十歳の時に池大雅に就て画を学び、大雅の遺法を恪守し、大雅の書画の鑑定に優れるという。

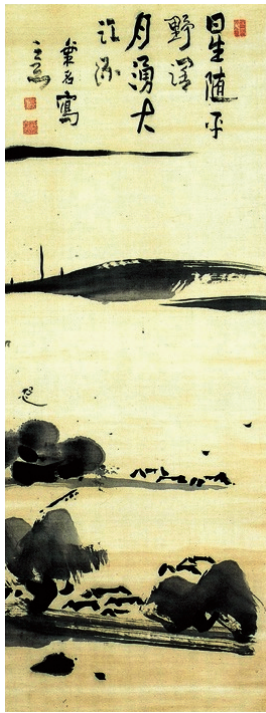


図8 池大雅《江月遠眺図》、
純本墨画、115.9 ×
51.2cm、個人蔵



《江月遠眺図》(局部)

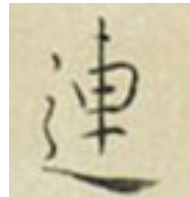


図9 大雅筆「随」「連」

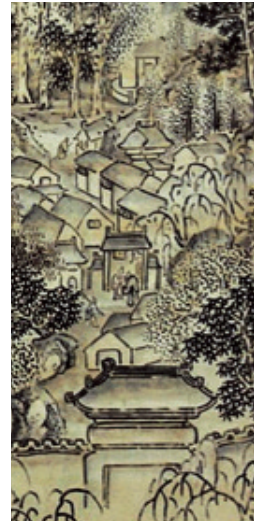


図10 『西湖勝覽図屏風』(局部)

もう一点の《竹図五幅対》(図11)を見れば、書と絵画の融合がさらに円熟し、大雅は自然から受けた感動を再現する創作力を顕わしている。この作品は書と画を交互に書いた五幅対の形式で、それぞれ右から左まで、「一枝垂竹」、「筍抽年々玉」、「一竿一筍」、「林成處々雲」、「一竿新竹」となっている。「一枝垂竹図」の右下には「霞樵墨戯」と題し、「林成處々雲」の隙間に「無名」と署名している。この作品は田能村竹田が言及した大雅の書画の鑑定の第三類にピッタリと合致している。まず、この五幅は、竹を主題とし、焦墨を付けた筆先が、力強く素早く紙面に擦れて、シャープな飛白と重厚な墨色をものにしていく。特に、中央の竹と竹の子は、焦墨を用いて下部から上部へと描かれており、隣の「筍抽年々玉」の「抽」と合わせて吟味すれば、竹が土から伸び出すという強い生命力が紙面に満ち溢れている。また、題詩の書は、直接に竹の描法で一氣に書かれて、筆力が雄渾で、気迫がこもり、詩の韻および竹の生命力と相応して素早いリズム感がある。



図11 池大雅《竹図五幅対》、紙本墨画、139.1×28.5cm、個人蔵

さらに、「霞樵墨戯」という署名によれば、本作は大雅が自由に筆墨を楽しんだ作だということが明白である。墨戯というのは、士大夫や僧侶などの知識人が余戯として行う、墨による戯れの遊びであって、専門画家が腐心する運筆法や構図法などには頓着せず、草書や飛白などの書法と一脈通ずる粗放で自由な制作行為を意味する³⁵⁾。要するに、「墨戯」において絵画は、すでに政治・倫理・道徳を宣教する手段、また、客観的な物象を再現する道具ではなく、意図的な造形よりも、筆墨の遊びによって絵画を楽しみ、また自らの性格、心境を表現することこそが作画の目的となっている。

大雅は、漢詩の領域だけではなく、和の領域においても「書画一致」の理念を一貫させていた。《四季賛歌図》(図12)は、和歌集の『古今和歌集』から四首を選び、その歌意に応じながら極めて洗練された絵画を添えた作品である。大雅は冷泉為村に和歌を学んだという。松下英麿氏の調査によれば、青年の時からしばしば漢詩を作ってきたが、和歌は三十代に入ってから始めたのではないかと思われる³⁶⁾。この作の書は冷泉流の繊麗なふくらみに、やや枯淡さを加えた筆致でものにされ、絵画は歌意に沿いつつ余白を生かした大胆な減筆で、得意の扇面画の揮毫を思わせることから、有名な『東山清音帖』の瀟湘八景図の気分にも通じるものがある³⁷⁾。

特に、夏の図は技法や画面構成から見れば、『東山清音帖』の「江天暮雪」に極めて近い。しかしながら、本図は石青を加えた墨に水を含ませて、筆を横に一刷けし、量感がある山の下方に杜鵑を点じて夏の季節感を画面に広げている。仮名の書の柔らかくて流麗な画面の一部となり、時が筆致（線と点の流動性）と共に流れていくような意趣が満ち溢れている。

35) 西上勝「墨戯について」、『山形大学紀要』第17巻第2号、2011年、84頁。

36) 前掲書、松下英麿、140頁。

37) 中田勇次郎『書道藝術第十九巻、池大雅』、中央公論社、1971年。216頁。



図12 池大雅筆自賛《四季歌賛》局部、紙本墨画淡彩、四幅対、28.0×65.0cm、十八世紀
（夏の図：いつのまに さ月きぬらん 足曳の山ほととぎす いまぞ鳴なる）

以上に採り上げた作品における最も顕著な特徴はと言えば、極端に減筆され、絵画に書の筆墨法を採り込み、より造形的、抽象的な表現になろう。このような作風が成り立つには、大雅が白隠禅師に参禅したことが深く関わっているに違いない。図13と図14で示すように、単なる画面構成や筆使いから見れば、両者の図形の相似性は極めて高く、特に描く対象は、同様の僅かに力強い墨線で表現し、絵画のみでは伝わらないところは賛で表し、絵と題賛とが補い合う形を成している。また、絵画の内容を見れば、図13は弦がない琴、図14は六祖恵能大師が唐碓を踏むという主題だが、六祖の姿を描かずに唐碓だけを描いたのである。両方とも、できるだけ余計な筆を使わず、肝要のところだけ描くことで、画題の意図を得させている。

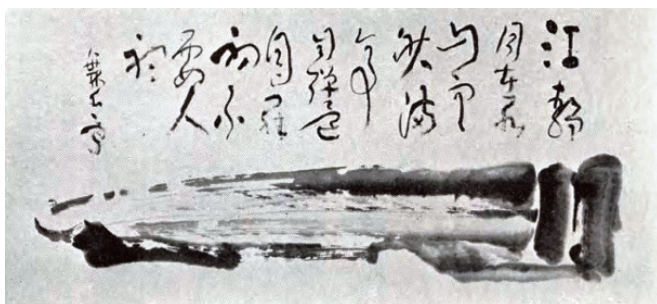


図13 池大雅《無弦独琴図》、紙本墨画、45.4×96.7cm、個人蔵



図14 白隠《唐碓図》、41.8×51.5cm、紙本墨画、個人蔵

すでに述べたように、大雅が白隠禅師と出会ったのは二十九歳の時であり、極端に減筆を用いた作品は三十代頃に見られ、さらに、大雅が絵画を描き、白隠が賛をした合作の《狸》や《六祖唐碓図》などが残されているため、白隠の禅画は大雅の制作に深い影響を与えたと推測できるだろう。クルト・ブラッシュ氏によれば、禅画とは一切の執着を絶した自由の境地、すなわち「無相の心地」を自由に駆使しながら法に適う境涯を画面によく発揮したもの、いわば画で法を説いた「無心の芸術」であるという。

つまり、美とか綺麗ごとなどに拘泥せず、赤裸々に思想を表したものの内に潜在している内容を描いたものである。白隠は時代の進行とともに禅を簡易化し、民衆化するとともに、説法の対象を常に大衆におき、禅画も白隠に至ってそれまでの慣習的な技法や画題の束縛から解放され、拘禁より脱出した自由自在の心境を象徴するようになったという³⁸⁾。《唐碓図》(図14)に画題の主体である六祖が省略され、唐碓だけをクローズアップしている。白隠の墨蹟の中ではよく知られる《金棒図》や《挿鉢図》などが同様の形式である。このような禅画においては、描かれたものよりも描かれていなかったところにこそ禅的真理が湧いてくる。すなわち、それが「色即是空、空即是色」という「本来無一物」の無相の藝術である。この点は、文人画における「気韻生動」、つまり目に見える形よりも内在する気韻や精神を自在に表現することに通じ合っている。

言うまでもなく、参禅することが大雅の書画制作の観念に深い影響を与えたが、直接的に大雅の抽象的な表現意識を啓発させたヒントが、白隠の「禅画」であることは間違いない。

おわりに

以上、大雅における異なる詩書画の形式を分析してきたが、大雅は「詩書画三絶」という東洋の文人的理想を一貫させており、伝統的な「詩書画一致」を基盤として、それに日本絵画の装飾性と不完全性を加え、禅的な超脱味に富む新鮮な「詩書画三絶」を作り上げた。振り返って『東山清音帖』を見れば、その中に表れた従来の瀟湘八景に対する抽象化、八景要素の不完全性、詩文と絵画との曖昧な関係など、その独特の風格、およびその成り立ちの原因が思い浮かんでくるだろう。

まず、大雅が置かれた生活状況は、完全な漢字の環境ではない。一方、間違いなく、大雅は非常に高い文人の素養を持っていたが、中国の文人のように、漢詩や書の熟練度に達するのはほぼ不可能だと考えられる。もう一方、正統な書を書き、漢詩文を作ることが中国の文人が出世するために必須の技能であったが、それに対して、江戸時代の日本の文人たちにとっては、書と漢詩は余技だと言ってもよく、相対的ではあるが、その制作の規範は中国のように厳しくはない。これは大雅の作品に、誤字、詩文の誤り、詩文と絵画が一致していないなどの問題がよく見られる一つの原因であろう。

また、比較的ゆったりとした漢字の環境は、大雅に一層幅広い創作空間を与えた。例えば、大雅晩年の書に見られる崩れた字形、異なる書体の混ざり合い、あるいは、章法の規制を無視する姿勢などである。それと同時に、日本の仮名書きの習慣は、大雅独自の書風、具体的に言えば連綿草、弾力がある線條などの成り立ちに重要な役割を果たした。名兎耶明氏によって指摘されたように、日本の仮名は伝来した漢字から作り出されたが、自然に存在するものをイメージして作られた漢字とは異なって、漢字をさらに簡略化したもので、極めて抽象的であるが、表意文字から離れて表音文字として利用されることとなった³⁹⁾。厳しくない漢字環境において、高度に抽象化された仮名の美意識に影響されて、大雅の作品の書法は、文字から切り離すことが可能となり、書を意味がある文字から解放し、書の実用性を弱めて、

38) 前掲書、クルト・ブラッシュ「禅画にみる白隠」、88～89頁。

39) 名兎耶明「書と絵画—その美意識」、『美術フォーラム21』第39号、美術フォーラム21刊行会、2019年、76頁。

造形性・抽象性へと展開するようになったわけである。

最後は、禅宗の「色即是空、空即是色」、「本来無一物」のような外在のものに拘泥しない思想が、晩年の大雅の制作を導いたと考えられる。禅的な藝術は無相の藝術であり、そのため、ある意味では文人画における「瀟湘八景」という画題、また「詩書画一致」も慣例化された形と思われるだろう。したがって、大雅は、四季屏風の形式を瀟湘八景に、日本の装飾絵画を文人画に取り込み、詩文と絵画を分離することが、一つの基準でもあった文人画の審美性を打ち破り、日本的な文人画の確立に向かって積極的に試行したのである。まさに、大雅の作品においては、不規則、不完全、格別な妙味というものが強調されたため、そこに目に見えない無限の余韻が満ち溢れ、新鮮な「詩書画三絶」の魅力を十分に発揮できたのではないだろうか。

