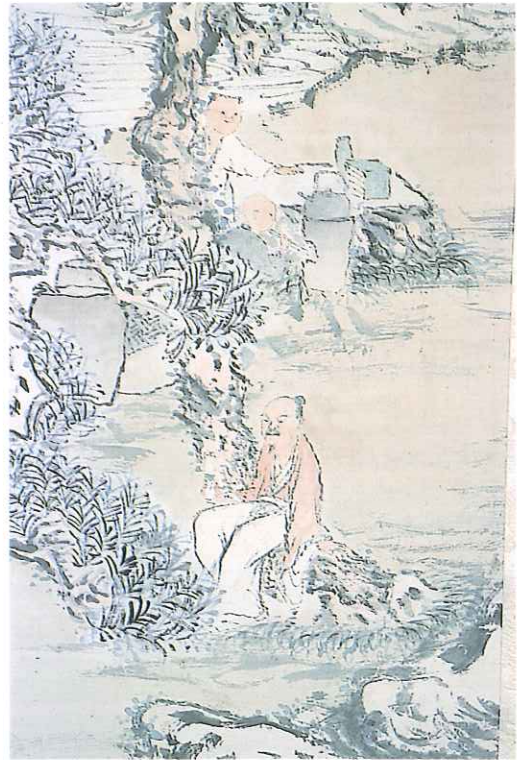




口絵4 「梅花書屋図」(出光美術館)
天保三年(1832)部分



口絵1 「松陰銅鶴図」(出光美術館)
文政十三年(天保元年・1830)部分



口絵2 「桃花流水図」(大分市美術館) 天保三年(1832)部分



口絵3 「松巒古寺図」(東京国立博物館) 天保二~四年(1831~3)部分



口絵5 「桃花流水図」部分



口絵7 「暗香疎影図」部分



口絵8 「琵琶行図」(出光美術館) 天保四年(1833)部分



口絵6 「暗香疎影図」(大分市美術館) 天保二年(1831)部分

田能村竹田の山水画と作画精神

杉本欣久

はじめに

「文人」という語は中国でも多様な概念が与えられているが、日本へは用語が断片的に齎らされ、さらに抽象的で重層的な理解が生まれた。¹⁾「江戸時代の文人画」という語の概念規定を行うには、まず江戸時代の人々が中国文人のどの部分を「文人」とであるととらえたのかを究明する必要がある。さらに日本の文人画家と呼ばれる人々についても、「文人」という要素を抽出し得るかどうかを確認したうえで、「文人」という名に値するか、改めて検討しなければならない。

以上のような問題を追究するため、これまで中林竹洞、渡辺崋山という二人の画家を取り上げ、彼らが作画に見出した意義がどのようなものであったか、その作品に思想や精神がいかに反映しているのかを考察した。²⁾

その過程で知り得たのは、彼らは作画を生計の手段とするには飽き足らず、人間形成に役立てようと努力し、何らかの社会的意義を見い出そうと考え、より高次の意義を追究したということである。それは作画を自己完結的な私的行為とするのではなく、社会的に有意義なものに昇華させようという「公（社会・共同体）」に対する働きかけの精神に基づく

考え方であった。これは中国の文人・士大夫が掲げた「治国平天下」や「経世済民」という目標へ邁進する精神とも通じる。

竹洞は武士ではなかったが、山崎闇斎の流れを汲む朱子学を基礎として、人としていかに生きるべきかを考え続けた。その結果、高尚な文人画家の精神に倣って描くことが修身に結び付くと考え、名誉や利益の追求を第一と考えた当時の画家のありさまを改善しようという志を抱いた。

また、崋山は自らの職分である武士には「修己治人」という社会的役割が課せられていると認識し、自己の生を強い責任意識で全うしようとした人であった。そして絵画にも社会的実用性を求め、世に役立たないものは無意味であるという、ややもすれば勸戒主義的に傾く価値観を抱くに至った。

文人画家と一括りに呼ばれていても、生きる姿勢やそれを支える思想、その反映である作品は各人様々である。江戸時代の文人画の本質を理解するためには、一人の画家を追究して得られた結果を敷衍するのではなく、個別の事象を明らかにしたうえで、総括して考えることが重要である。また、彼らが生きた江戸時代の思想や価値観を把握するだけでなく、画家の内面にも深く立ち入って、時々的心情や精神的葛藤にまで丹念に迫る必要があるろう。

これまで筆者の理解しやすい画家を選んで考察してきたが、本稿では日本文人画家の典型とされながら、最も理解し難いと予想された田能村竹田について論じることにした。そのように感じたのは、竹田は挫折によって武士として有すべき政治への志を失い、竹洞や華山とは正反対の、私的かつ消極的な自適の隠居生活を送ったという従来の研究に基づく人間像を抱いていたからであった。しかし、作品を観察分析し、著述に目を通すたびに次第にそのような印象は薄れ、別の竹田像を結ぶようになった。それは江戸時代人として自らを取り巻く環境を冷静に見つめ、志を抱きながら社会と真摯に関わった一士人の姿である。本稿では竹田を江戸時代に生きた一人の武士としてとらえ、彼をとりかこむ環境の中で作画にどのような意義を見い出したのか、またその精神や思想が作品にいかに関映しているかを考察する。

一章では、竹田の最盛期といわれる文政末から天保期にかけての作品の中でも特に優れた紙本の山水画五点を取り上げ、表現方法を観察分析し、竹田が目指した山水画がどのようなものであったのか、成立の背景をも含めて考察する。加えて竹田にとって作画とは何であったか、その意義も探る。

二章では、竹田の絵画観を含む文芸観がどのようなものであったのか、その精神的背景を明らかにする。また、竹田を評する際に用いられる逸の問題について触れ、竹田が「私」と「公」の間でどのように揺れ動いたのかを考察して結びとする。

本論に入る前に、先学の研究によりながら、生涯のあらましを追っておく。

田能村竹田（一七七七―一八三五）、名を孝憲、字は君彝といい、通称

を玄乘、後に行蔵と改めた。竹田はその号である。安永六年六月十日、岡（大分県竹田市）藩士で藩主中川氏の侍医を務めた田能村碩庵の次男として生まれた。天明七年（一七八七）、十一歳になった竹田は藩校由学館に入学するが、この時すでに長兄・周助は、虚弱体質を理由に家業の医を竹田に譲つて学問に専念するようという藩からの内旨を受けていた。寛政六年（一七九四）に由学館頭取見習であった周助が没したことで、竹田が田能村家の嫡子となり、翌年には藩主に初目見している。同十年、竹田も兄と同様に医業を廃して学問に専念せよとの命を受け、翌年二十三歳で由学館頭取並に任ぜられた。

頭取とは司業とも呼ばれ、経書の意味内容を学生に講釈、あるいは講読することを主な職務としていた。幕末期の資料によると、^④経書の正確な句切りを指導する句読師が十五人から二十人であったのに対し、その上役である頭取は五人から六人であった。竹田はその職について、「俊秀を教導し、風化を輔翼」^⑤することを勤めとし、「経修まり徳の明かなる者にして、始めて任に充つ」^⑤ことができると述べている。

由学館入学の頃から、耳鳴りがして膿を出すという耳の病を患い、次第に目も悪くなり、近くのもの以外はほとんど見えなくなった。田能村家の生業であった医でなく、儒学で仕えることになったのは、身体上の問題が大きく影響していたのである。このような持病に悩みながらも学問に励んだ竹田は、寛政十年（一七九八）に岡藩が幕命を受けて編纂することになった地誌『豊後国誌』の御用掛を命じられた。この一大事業は、侍医として天明四年（一七八四）に召し抱えられた唐橋君山（一七三一―一八〇〇）が総帥となり、竹田を含めた五人の補佐役の協力で推し進められた。二年後には君山が没し、竹田らに一層の負担がかかることになるが、さらに四年の歳月を経た文化元年（一八〇四）にようやく一応

の完成をみて、幕府に上納された。この間竹田は、幕府との折衝で江戸に赴いて十カ月の間滞在したほか、父碩庵の死に遭って家督を相続するなど、人生における大きな転機を迎えている。

大業を成し遂げた竹田は、学問の一科である詩学を深める志を強め、同年十一月には一カ月間の熊本遊学、翌文化二年には、眼病治療を兼ねた京坂地方への遊学を藩に願ひ出て認められた。期限であった同四年十二月までの間には、詩文を中心に村瀬栲亭の門で学んだ。しかし竹田の主目的は、日本で初めてとなる「詞」の入門書で、小令(短編)形式を図式化してまとめた『填詞図譜』二巻と、唐橋君山の遺稿『箋釈豊後風土記』の出版にあった。半年間ではあったが、二度目に遊学を果たした文化八年にも、交流のあった詩作者の人となりや逸話を収録した『竹田莊詩話』と、中国の艶情小説を翻刻して登場人物の生き方に批評を加えた『風竹簾前読』の出版を目的としている。

二度にわたる京坂地方への遊学では、浦上玉堂、岡田米山人、菅茶山、頼山陽、野呂介石などと交誼を結んだが、限られた世界で生きてきた竹田にとって、人々の生きざまに触れたことは以後の出处進退を考えるうえでも重要な契機になったと推察される。

二度目の遊学を終えて帰国した竹田は、藩主中川氏の入国以来未曾有の百姓一揆に遭遇することとなる。文化八年十一月、藩の用人格・横山甚助が中心となった藩政改革への不満が暴発したもので、藩が百姓の要求を呑むことによってひと月ほどで鎮静をみた。これを目の当たりにした竹田は、「経世済民」を請け負った武士として、あるいは藩士としての責任意識から、藩主への諫言を呈することになる。二度にわたってしたためた「建言書」のうち、一揆直後のものは、為政者として身分が高いほど経世済民の責任意識を強く持たねばならず、仁愛慈悲の心で民を治

める必要があるとし、藩主のあり方を説いている。また、翌文化九年二月には、仁政を施して国を治めるために必要な聖道(礼楽刑政)を軽視して学ばない風潮が、一揆の根本原因であると指摘し、学問の重要性を説いた。

現在の竹田研究では、「建言書」が呈上されることはなかったと考える傾向にある。⁽⁶⁾由学館の中でも藩主に侍講する立場にあった高位の教授や政治を司る家老職とは違い、由学館頭取並という高身役以下中小姓以上相当のさほど高くもない職役の者が、直接的な諫言を呈することは分不相応であっただろう。また、その後の竹田と藩の関係が良好であったことから、「建言書」は呈上されなかったと考えるのが妥当であろう。

第二の「建言書」をしたためた三ヵ月後の文化九年五月、自らのこれまでの状況と今後の身のふりかたを記した文書を藩に提出した。内容を要約すると以下の通りである。⁽⁷⁾

私は幼年の頃から多病で耳や眼を患うようになった。身体的問題と自身の性分とを考え合わせると、経学を修めて一人前の儒者となることは大業であり、まして功を立てて国恩に報いることも難しい。一方、経学の一科である詩学は自らの好むところであり、読書量も比較的少なくても眼を酷使することはない。たとえ失明しても少々無理をすれば続けられないこともない。このような状況で、一部分ではあるものすでに『填詞図譜』と『竹田莊詩話』を出版するに至った。しかし、今年に入ってから特に眼の状態が芳しくなく、視力も次第に落ちてきているため、版行できずにある分のことを考えると気は焦るばかりである。このように述べると、眼が悪いことにかこつけて勤めを疎かにし、自由勝手を言うかのようにであるが、私としては国恩に報いるために微力を尽しているつもりである。しかし、藩内にはそれを仮病であるかのように言う輩がいるため、

進退窮まって難渋している次第である。今後益々眼が悪くなり、成しえずに終わってしまうのでは後悔してもしきれない。このような状況を憐愍いただき、この業が成就するようお願い計らい頂ければ幸いこの上ない次第である。

文化九年八月二十九日、竹田はついに隠居願を提出し、翌十年三月には正式に受理された。隠居後の身分は由学館詩文会頭という非常勤の職で、俸禄はそれまでの十二人扶持から、休息料として二人扶持のみの支給となった。ただし、十二年後の文政七年（一八二四）には七人扶持まで増加されている。息子の太一が幼少であったことから家督は領内の医師衛藤賢需が一時的に相続し、六年後の文政元年になって十一歳の太一が田能村家九代を継ぐこととなった。

一般的に隠居は特別な事情がない限り許されるものではなく、許可されても俸禄は支給されないのが普通であった。竹田の場合はそれまでの功績が認められて優遇されたものと推察される。また、隠居したとはいえ、全くの自由となって藩士としての責務や奉仕がなくなるわけではない。藩領から出る際にも届け出が必要であり、正当な理由がなければ許可されなかった。竹田からすれば、「経世済民」のための人材育成という重責を担い、管理職的な繁雑さの伴う常勤職から、身動きの取りやすい閑職へ移って足枷が外れたような感覚があっただろう。

隠居後の人生で注目すべきは、府内、杵築、日田、戸次、熊本など、近郊での短期間の逗留を除いては、ほぼ一年間の滞在となった長崎への遊歴と、頻繁に行なわれた京坂地方との往復である。

長崎への遊歴は文政九年（一八二六）九月から翌年十月までの間であったが、四月頃に岡からいったん海路で尾道へ赴き、八月まで逗留してから引き返して長崎に入っている。これは文政六年（一八二三）の上京

途上に立ち寄って以来、交流していた尾道の豪商・橋本竹下や亀山夢研らの存在が深く関係する。彼らは竹田から詩文を学び、絵画を注文したりすることによって、出版や京坂滞在などの必要経費を助ける後援者となっていた。天保五年（一八三四）の上京の際にも半年以上も逗留しているが、長崎行の前に立ち寄ったのも、その滞在費を工面するためだったと推察される。

長崎行の主目的は、書画骨董を始めとした文物や書籍を目にし、直接清人に接して、長い歴史の中で熟成された中国の思想や精神に触れることにあった。長崎滞在中の一年間には唐通詞から中国語を学び、鉄翁禅師や木下逸雲など絵筆をとった文化人とも交流を持つなど、当時の日本では最も中国的雰囲気濃厚であった環境に身を置いた。中でも、蘇州の交易船の船主であり、高い教養で評判のあった江芸閣らの清人と交わって詩文の添削を受け、絵画の技法を問えたことには大きな意義があった。それまでは観念的であった中国文化を肌で感じ、一層理解を深めることができたからである。

長崎滞在と同様に竹田にとって大きな意義があったのは、隠居から没するまでの二十三年の間に、九度にもわたって行なわれた京坂地方への遊歴である。年代順に整理すると以下のようになる。

- 1 隠居直後の文化十年五月末から一カ月間
- 2 文化十一年五月から四カ月半
- 3 文政六年三月半ばから一年間（但し九州を発したのは一月下旬で尾道に二カ月間逗留）
- 4 文政十一年四月から一カ月間
- 5 文政十二年五月初から九カ月間
- 6 文政十三年（天保元年）十二月初から四カ月間

7 天保四年三月半ばから四ヵ月間（但し岡を発したのは天保三年九月初旬で、中津、岸井村に一ヵ月づつ逗留、更に下関で年を越して天保四年三月上旬まで逗留）

8 天保五年八月下旬から五ヵ月間（但し岡を発したのは天保四年十一月下旬で、大野、戸次、三佐に天保五年一月末まで逗留、尾道に七ヵ月間逗留）

9 天保六年六月上旬から八月に没するまで（但し岡を発したのは五月頃で府内、鶴崎、三佐に合わせて約一ヵ月間逗留）

このうち5は義母りかの死を受けて、7は息子太一が一時危篤に陥つたのを受けてやむなく帰国したものである。京坂滞在中は、主に頼山陽、小石元瑞、浦上春琴、青木木米、篠崎小竹らと詩文や書画を通じて交流している。3や8の場合は、息子太一を蘭学医の小石元瑞に入門させることや、画の弟子高橋草坪や田宮伝太（田能村直入）の見聞を広めることなどを目的とした上京であった。しかし、一貫して目的とされたのは、懸案の『填詞図譜』の続編である『填詞統図譜』、『填詞韻譜』や、『今才調集』、『石山斎茶具図譜』といった中国の詩文集の抄録や煎茶関係書籍の翻刻、さらに自著『自画題語』や『山中人饒舌』などの出版であった。中でも8の帰国は、自身が「六十年浮遊致候国恩を報候第一著」とする画論書『山中人饒舌』の完成本を藩主中川久教に献上するとともに、学問の師兄伊藤鏡河、絵画の師渡辺蓬島と淵野真斎の墓前に供えることを目的として、滞留期間には余裕があったが関西を出立している。このような事実からも、竹田の出版に対する志の深さを窺い知ることができる。

『山中人饒舌』を藩主に献上した竹田は、天保六年（一八三五）五月にさらなる出版の志を抱きながら大坂を目指した。しかし、入坂後の七

月に風雨を冒して外出したことが祟り、体調を壊してしまふ。八月になつた段階ではすでに先が長くないことを悟つたらしく、息子太一に上坂をうながす書簡を送つた。また、同十四日には関西の主治医であつた小石元瑞に対し、十日から十四五日の命ということを書簡で告げている。この予想にほど近い八月二十九日の夜、大坂中之島岡藩蔵屋敷で息子太一に見守られながら、五十九年の幕を閉じた。生前、篠崎小竹に遺した永訣の言葉は「甚しいかな、僕の妄なるや、筆墨に耽溺して、眠食度を失い、遂に此に至れり」であつたといふ¹⁰。その生涯をよくあらわした辞世といふべきであろう。墓所は大阪市天王寺区夕陽丘の浄春寺、法名は当時の寺主慧照和尚によつて「随縁院竹田補拙居士」と撰された。

一、竹田の山水画

竹田の画歴は、藩の画員・淵野真斎（一七六七～一八二三）と藩の御用商人であつた渡辺蓬島（一七五六～？）から手ほどきを受けたことに始まる。安永七年（一七七八）、この二人は岡に来遊した淵上旭江（一七五三～一八一六）に師事した。岡では和様化された水墨画である狩野派の絵画が全盛であつたが、旭江によつて明清画に影響された異なる画風が齎らされたといふ。

旭江は京都の望月玉蟾に学んだ大西醉月（？～一七七二）の弟子で、師の没後、全国行脚の途中に岡に立ち寄つた。数十年にわたる遊歴中に、勝れた風景に触れるたびに真景を写し、ついには三百図にも及んだといわれている。寛政六年（一七九四）大坂に定住し、浦上玉堂や木村兼葭堂らとの交友の中で中国画にも触れ、仇英筆とされる「美人遊春図」などを蔵したことが知られる¹¹。しかし自らは、当時の大坂の画風を受け、

濃厚な墨線や彩色を用いたコントラストの強い作品を描いた。特に真景を写した経験を活かして遠近感の極端な山水画などを残している。岡に來遊した時は未だ二十五歳であったことから、その画風は酔月を受け継ぎ、明清画を換骨奪胎して京都好みに変化させたものであったと推察される。

このような画風に学んだ蓬島は、さらに谷文晁から通信教育を受けて画技を深めた。また、真齋は寛政五年（一七九三）に藩命を受けて江戸で渡辺玄対に学んだが、狩野派に入門替えしている。

蓬島、真齋に師事していた頃から、すでに竹田は董源、巨然に代表される中国南宗画の正統を追究していたというが、寛政六年（一七九四）、江戸で侍医として抱えられていた唐橋君山の岡への赴任が、画に対する認識を一層深める契機となった。君山は病没する寛政十二年までの間、藩主の参勤交代に伴って二度ほど江戸に赴いているが、岡滞在中はたびたび竹田社、米船社と名づけられた詩画会を開催した。そのような場面で、君山が蔵した谷文晁や北山寒巖、大岡雲峰などの明清画に影響された画に触れたこともあり、君山を介して谷文晁から通信教育を受けることとなった。享和元年（一八〇一）『豊後国誌』編纂のため、江戸へ赴いた際には数度文晁と面会している。

同じ頃、大西酔月に学んだという画家の平松曼容（一七四三〜一八〇五）が、淵野真齋宅に半年間逗留した。この時、竹田は曼容が蔵した中国画の模本を数十本模写しており、古人に学んだ最初となったことをのちに振り返っている。

また、文化二年から四年にかけての京坂地方への遊学では様々な人々と交誼を結んだが、中でも岡田米山人（一七四四〜一八二〇）との関わりは注目される。『竹田莊師友画録』によると、淵野真齋の子であった天香とともに「教を米山人の門に受」け、「予の衣鉢、後來付すべきもの、

唯吾子のみ」と画才を褒められたという。文化五年頃の作品には、景物の輪郭線や点苔、皴を太く均質な筆致で施し、米山人の影響を考えてみるべきものが認められる。

一方で、中国画の実作品から直接学ぶ必要性を感じていた様子が、日田の豪商森春樹との関係から窺える。森春樹（一七七一一八三四）は深い見識を備えた豊後数々の中国書画のコレクターで、書画に携わる者が日田を訪れると必ず旧習を改めたという。天保四年に成った『竹田莊師友画録』に「予も亦早歳、相与に商推し、蒙を指し雲を披く」とあり、三十数年前の出来事と記すことから、寛政から享和頃には森春樹の蔵品に学んでいたと考えられる。森氏との付き合いは生涯続き、文政七年（一八二四）頃には潤筆料の代わりに中国の書軸を四本ほど受け取っている。

中国画の実作品を重視する姿勢は修業時代だけでなく、五十歳を過ぎても同じであった。弟子の高橋草坪に宛てた書簡では、ひとつのものに拘泥するのではなく、古人の優れた作品に多く触れて技量を高める必要性を説く。たとえ贋作であっても日本人には及ばない妙処があり、その風致には学ぶところがあると考えた。しかし、現実に齎される中国画の質は高くなく、竹田が目指す真の中国南宗画の作品はほとんどなかった。そこで中国への窓口となる長崎に滞在し、少しでも中国の雰囲気に触れることが最良の方法と考え、文政九年（一八二六）九月から翌年十月までおよそ一年間の滞在を果たしている。

遊歴後、文政末から天保期にかけての作品は傑作として知られるものが多く、長崎滞在の成果であろうとされている。具体的に何に触発されたのかは明らかでないが、

・何れも唐山様の屋宇・器物、先ツ一寸と唐二渡候心地ナリ、聞見

一々新ナル事斗ニテ、只今迄疑居候事分り申候事多、おもしろき事
二御座候。
(文政九年九月二十二日田能村如仙宛書簡)¹⁹⁾

とする。実際に中国人やその文物に触れたことで中国的雰囲気を肌で感じ、形而上をも含めたそれまでの疑問の多くが解消したことが最大の収穫であった。

充実期である文政末から天保期にかけては、詩文を中心とした文芸書
を出版する目的で頻繁に京坂地方を訪れている。往来途上で様々な人々
と交流し、心の触れ合いを通じて作品が制作されていた経緯は題語な
どから明らかである。そこで本章では、竹田が目指した画境の到達点が
文政末から天保期にかけての諸作品にあると見做したうえで、山水画を
五点取り上げ、表現方法を詳細に観察分析し、その特徴を明らかにする。
あわせて、画風の成立にはどのような契機が存在したのか、さらに竹田
にとって作画とは何であったのか、その意義についても考察する。

なお、以下の五点は、すでに定評がある中でも作風をよく伝え、なお
かつ時代感があること、さらに竹田の筆遣いが存分に発揮できている紙
本であること、そして制作年がほぼ確定できることなどを顧慮して選択
した。ここで五点に限定したのはあくまでも便宜上の理由からである。

1 作品の観察

a、松陰銅鶴図

「松陰銅鶴図」(出光美術館所蔵)は、縦一二四・〇センチメートル、
幅三八・五センチメートルで、幅に対する縦の比率が三・二の掛幅であ
る(図1)。文政十三年(天保元年・一八三〇)の冬、福岡平野の中央部
に位置する犬飼駅で上京途中に制作された。雨のため発舟できずに二日

間留まったが、この時厚い歓待を受けた幸氏の素めに応じて描いた。題
詩には(図2)、

喬松陰淨不生塵	喬松	陰淨くして塵を生ぜず
石澗苔青自作春	石澗	苔青くして自から春を作す
童子手招雙白鶴	童子	手ずから招く雙白鶴
十年養得長於人	十年	養い得て人よりも長ず ²⁰⁾

とあり、厳しい環境でも高潔な精神を維持し続ける強い意志の象徴とし
て松と石を描き、さらに梅を妻、鶴を子として孤高の生涯を送った北宋
時代の隱士・林和靖の故事を踏まえた作品であるとわかる。

款記の下には白文方印「憲印」、画面右下には朱文長方印「九峯無戒納子」
を捺す。

下から三分の一まで地面を描いて近景とし、その中央に松を逆三角形
に配して土人や侍童、鶴をあらわす(口絵1)。画面上部の右側に奇怪な
山塊を描き、近景からこの山へと至る空間処理として、滝と川をあらわす。
近景と川は俯瞰で、滝、山塊、遠山は水平の視線で描く。

近景の地面は岩の部分も含めて代赭を掃き、その上から緑青の上澄み
液を重ね塗る。さらに木陰や岩のそばに淡墨で地面のひだをあらわし、
岩は潤いのある淡墨で形を整えたあとに渴筆で濃墨の皴を加える。部分
的に青みがかった緑色の点苔を大小雑えて施し、岩の周りに濃墨と緑色
の下草を添えて仕上げる。

滝を挟む岩や山塊はまず代赭を掃き、立体感を意識して輪郭や影とな
る部分に淡墨もしくは青みがかった緑青の上澄み液を重ね塗る。さらに
潤いのある淡墨と渴筆による濃墨で、二・三センチメートルの「く」字



图2 同部分



图3 同部分



图1 「松陰飼鶴圖」(出光美術館)
文政十三年(天保元年・1830)



図5 同 部分



図4 同 部分

形の皴を施す(図3)。遠山は淡墨で形づくるが、一筆で塗りつぶすのではなく、筆跡を重ねない程度に数筆で描いており、いわゆる筋目が認められる(図4)。

川は滝つぼ近くであることを考慮して、楕円を基本とした水流を描く(図5)。竹田の用筆としては比較的長めの濃墨線を渴筆で軽妙に引き、止筆部分には墨溜りが認められる。また線の間には部分的に淡墨を掃いている。

松は茶でおよそをかたどり、樹皮の質感を意識しながら濃淡二色の墨で形を整える(図6)。岩に施すのと同色の点苔を幹から枝に向かって徐々に小さくして打つ。点苔は円に近いもの、横に平らなものなど大小疎密を雑える。

松葉は青みがかった緑色と濃墨であらわす。濃墨の松葉には、部分的に二本の平行した線が認められ、二筆で描くのではなく、筆先を意図的に割った渴筆で引かれている。

人物は衣服と肌の色を塗ったあと、筆先を軽くつけて数ミリメートルの短い線を引き重ねて輪郭を描く。描写対象の輪郭として完全に括る意識は見られず、顔や手の形はほとんど線になっていない。一方、堅さのない衣紋はゆつたりとくつろぐ様子をあらわしている。

士人の顔を肌色に塗る際には、眼窩と鼻を白く抜き(図7)、侍童は鼻から額の部分を抜いて描きわけている。また、士人の首には顔と区切るための濃いめの代赭線が引かれている。眼は一筆であらわすのではなく、まず淡墨でかたどったあとから濃墨で瞳を重ねる。

制作中にできたと思われる紙の縦折れが画面中央下に認められ(図8)、山塊の中央部分と画面中央に強い横折れが確認できる。後者は折れ目に関係なく代赭が引かれるが、墨を施す筆は段差で引つ掛かり、墨線が現出している。また、墨色や彩色が一様に薄れていることから、過去に画



図7 同 部分

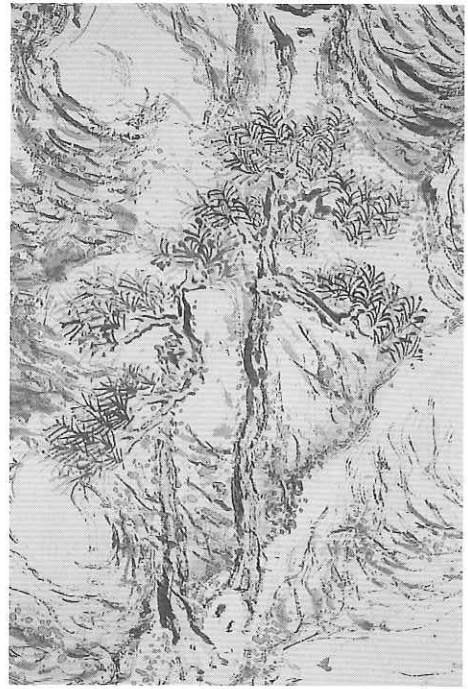


図6 同 部分

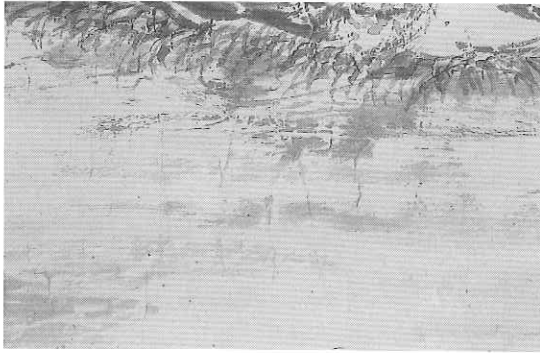


図8 同 部分

面が洗浄された可能性が考えられる。

b、暗香疎影図

「暗香疎影図」(大分市美術館所蔵・重要文化財)は、縦一三六・〇センチメートル、幅五七・〇センチメートルで、幅に対する縦の比率が二・四の掛幅である(図9)。天保二年(一八三二)十月に岡藩士・田近蔵主に誘われて別府を訪れ、療養を兼ねた一カ月余りの滞在中に制作された。

梅を好んで香影主人と名乗った荒金呉石の素めに応じ、梅花がまさに咲こうとする冬至の頃に描いた。酒を入れる古い瓢箪を愛玩する呉石を、酔中の夢で羅浮山の梅花の精と邂逅した隋代の趙師雄に見立て、さらに梅を愛した北宋の隠士・林和靖に重ね合わせた内容の題詩を画面の上部に記す(図10)。ただし画は、

衆芳揺落獨喧妍	衆芳揺落して獨り喧妍
占盡風情向小園	風情を占盡して小園に向う
疏影横斜水清淺	疏影は横斜 水は清淺
暗香浮動月黃昏	暗香は浮動 月は黃昏
霜禽欲下先偷眼	霜禽下らんと欲して先ず眼を偷む
紛蝶如知合斷魂	紛蝶もし知らばまさに魂を断つべし
幸有微吟可相狎	幸いに微吟の相狎るるべきあり
不須檀板共金樽	もちいず檀板に金樽を共にするを ^(註)

という林和靖の「山園小梅」詩を基本とする。

関防印として朱文長方の「一咲千山青」、款記の下には白文方印「憲印」と朱文重郭橢円印「竹田」、画面右下には白文長方印「醉月」を捺す。

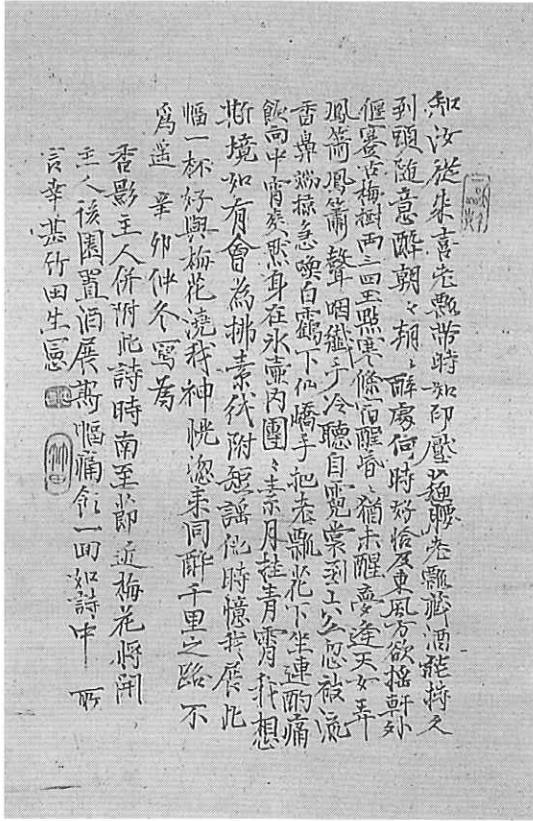


图10 同 部分



图9 「暗香疎影圖」(大分市美術館)
天保二年(1831)



图11 同 部分



图14 同 部分



图12 同 部分

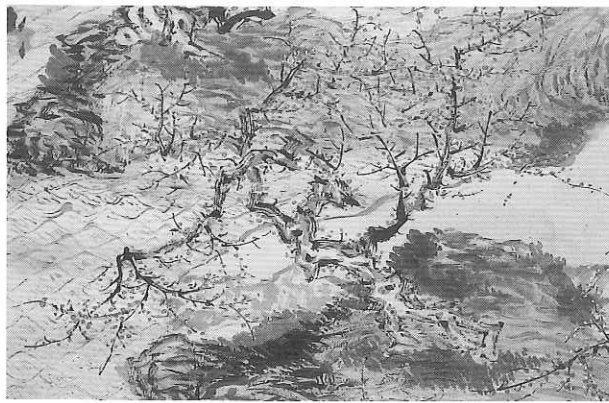


图15 同 部分



图16 同 部分



图13 同 部分

画面下に左へ張り出す二つの土坡があり、土坡の右寄りに士人と二人の侍童、鶴を配する(図11)。さらに画面左下から土坡に橋を渡し、琴を抱える侍童を近づける。右上に山を連れ、その左に飛鶴と夜を表象する円月を描く(図12)。下方の土坡から山に至るまでの空間を結合するのは三折して流れる川である。そして、川に沿った土坡の所々には曲がりくねった老梅を配する(図13)。空間構成は、画面下の緑色の土坡から中央右の岩まで、夜の暗がりでも目の届く範囲を近景とし、その岩の左に張り出す土坡から画面の上半にかけて、夜陰に蔽われた山塊までを遠景とする。連なる山、上に述べた画面中央右の岩は水平の視線でとらえ、それ以外の部分は俯瞰で描く。

土坡や山はまず全体に代赭を掃き、緑色の部分には緑青の上澄み液を、また黒っぽくみえる部分には淡墨を重ねて塗りわけ、緑色の部分にはさらに淡墨を加えて色を抑える。淡墨色の土坡や山には潤いのある淡墨で「く」字形の皴を施し、渴筆で濃墨の皴を重ねて変化をつける。

川は淡い代赭で色づけしたあと、部分的に横方向の筆致で淡墨を重ねる。波頭は速筆で潤いのある淡墨線を引くが(図14)、川幅の狭い部分では波頭を低くし、水の流れが単調にならないよう描き分けている。

空も川と同様に代赭を掃いたあと、横方向の筆致で淡墨を重ねる。空の色を抑えることで、谷から流れ込む雲気の白さを強調し、清々しい雰囲気表現している。

老梅はまず淡い代赭でおよそをかたどり、太くて短めの淡墨線で形を整える(図15)。さらに濃墨で幹の一部を塗り、枝を描き加えるが、なかには全体をほとんど塗りつぶすものが見られ、画面を単調にしないように工夫している。胡粉で梅の花を、墨に代赭を加えた色でつぼみを点描して仕上げる。

人物は衣服や肌の色を塗ったあと、数ミリメートルの線を小刻みに引いて輪郭を括る(図16)。士人の衣紋は淡墨線で形を整え、さらに濃墨線を加えて変化をつける。顔を肌色に塗る際は、立体感を意識して眼窩と鼻を白く抜くが、士人の顔の下半には淡墨を加えている。眼は淡墨でかたどってから、瞳の意識で濃墨を重ねる。

制作中にできたと思われる縦折れが画面中央から下寄りに認められるほか、画面上部にも強い横折れが見られ、筆の引つ掛かりで段差に墨線が現出している。

c、桃花流水図

「桃花流水図」(大分市美術館所蔵・重要文化財)は、縦一一四・〇センチメートル、幅三二・〇センチメートルで、幅に対する縦の比率が三七の掛幅である(図17)。款記に「千辰蒲月」とあることから、天保三年五月に岡で描かれたことがわかる。画面の左上には盛唐の詩人李白の、

問余何意棲碧山	余に問ふ何の意ぞ碧山に棲むと
笑而不答心自閑	笑って答えず心自のずから閑なり
桃花流水杳然去	桃花流水杳然として去る
别有天地非人間	別に天地の人間に非ざる有り ²²

という「山中問答」詩の下二句を挙げ、「余喜此句有神僊之氣而作斯図用上半写下一句下半上一句第観者能首肯否」と続ける(図18)。その語のとおりに、画面の上半は雲気で隔絶された「别有天地非人間」を、下半は「桃花流水杳然去」のさまを表現し、その中ほどに俗人の質問に笑って答えない李白を立たせる。

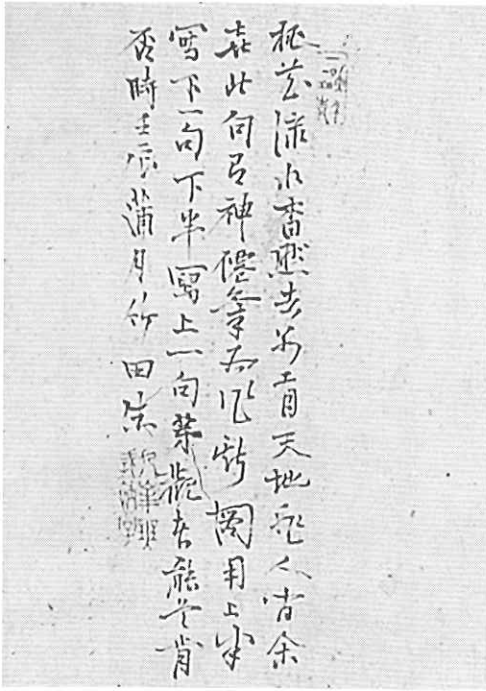


图18 同 部分

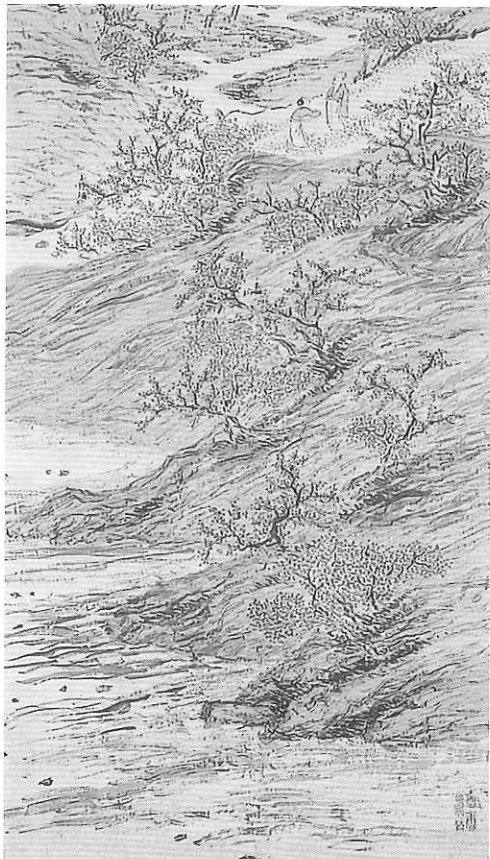


图19 同 部分



图17 「桃花流水图」(大分市美術館)
天保三年(1832)

関防印として朱文長方の「一咲千山青」、款記の下には朱文長方印「九峯無戒衲子」、画面右下には朱文長方印「焚香煮茗」を捺す。

画面下から中央まで土坡を四重に重ね、最上部に平地をあらわし、李白と対面する人を配する(図19)。画面の右上にはじまる山溪の小流から滝、さらに雲気の下をくぐって屈折して下方に流れる川によって景物を連結し、滝の向かい側に李白の居所であろう巖穴をあらわす。桃に囲まれた楼閣、ひらけた山頂の亭とやはり左手の山頂の小屋などが画面上部に描かれる。

画面下の土坡から中景の川畔にかけては、桃樹や緑色の葉をつけた樹木を徐々に小さくして配する。空間構成は上部の高山や滝、楼閣は水平の視線で、そのほかの部分をおおむね俯瞰とする。ただし、中景の川畔は画面下半よりもやや浅い、水平の視線に近い俯瞰である。

土坡や山はまず代赭を掃き、上から緑青の上澄み液を重ねるが、緑の葉をつける樹木が予定されている部分は白く塗り残している。淡墨で「く」字形の皴を短く引き、渴筆で濃墨の皴を重ねて変化をつける。部分的に濃墨の点苔を加えるが、左に張り出す土坡には左上へ伸びるように、右に張り出す土坡には右上へと区別している。また、平地には円に近い緑色の点苔を打つが、均一にならないように大小、濃淡、疎密を雑える。

雲気は代赭の曲線で形づくり、それに沿うように墨線を引き添える(図20)。

画面左下の水面は横方向の筆致で淡い代赭を引き、土坡に施すよりも長めの墨線で水影を描く。

樹木は代赭でおよそをかたどり、上から濃墨で整えるが、輪郭を括る意識はほとんどない(図21)。さらに花や葉を加え、緑色の葉をつける樹木よりも桃樹の花葉を小さく点描する。

人物は衣服や肌の色を塗ったあとで、数ミリメートルの短い墨線で輪郭を括る。力を抜いた軽妙な衣紋からは、飄々とした雰囲気が伝わる。李白の眼は一筆ではなく二筆で描いて笑顔の表情をあらわし(図22)、頭髪は白髪混じりを意識してか、輪郭線よりも強い渴筆で表現する。

制作中にできたと思われる紙の縦折れが画面下部中央付近に認められるほか、画面の所々に斜めに引掻いたような痕跡が見える(口絵2)。後者に関しては竹田の画論書『山中人饒舌』²³⁾に、

・李日華云、「絵事は必ず微茫慘憺を以て妙境と為す。」と。昔人其の此くの如くならざるを苦しみ、或いは再び滌去して而る後揮染し、或いは細石を以て絹を磨し、墨色をして絹縷に著入せしめんと要するに至る。其の心を用うること知るべきなり。紀玉堂稍々此の旨を解す。故に吾斯の人に取る有り。

とあることから、渴筆の効果を高めるために事前に紙を傷めている可能性も考えられる。²⁴⁾

d、松巒古寺図

「松巒古寺図」(東京国立博物館所蔵・重要文化財)は、縦一三四・八センチメートル、幅三〇・二センチメートルで、幅に対する縦の比率が四五のかなり縦長の掛幅である(図23)。²⁵⁾

款記に「癸巳孟夏廿九日」とあり、題は天保四年四月に書かれている(図24)。しかし、これは病没した頼山陽に代わって青木木米に贈呈された日付と考えられ、²⁶⁾題には知己の頼山陽に依頼された旨が記されるので、画自体は前回に京都を離れた天保二年からこの度の上京までに描かれた



図20 同 部分



図21 同 部分



図22 同 部分

と推測できる。竹田の題語を収録した『自画題語』には「黄鶴山樵法松巒古寺図」とあることから、元末四大家のひとり、王蒙の画風に倣って描いたこともわかる。

款記の下には白文方印「憲印」と朱文重郭橢円印「竹田」を捺す。

画面中央から下辺に向かう水流を挟んで、両岸に岩塊を配し、中央左下の平地に竹叢に囲まれた屋宇を描く(図25)。その竹叢の中と川に浮んだ二三の舟には、間近でなければ認識できないほどの小さな人物を描く。画面中央から上へ向かってなだらかな斜面を交互に配し、上部に雲気の生じる遠山を描く。

同形の松を徐々に小さくして遠山まで配し、斜面の上部に描いた楼阁と雲気で、俗世間から隔絶された境地を表現する(図26)。

画面中央で上下に分かれる構図を取り、下半は画面中央左の岩塊のみを水平の視線で、残りを深い俯瞰で描く。また上半は上部の遠山を水平の視線で、残りを浅い俯瞰で描く。画面中央左の岩塊が、画面上下の俯瞰度の差を調和させる役割を果たしている。

岩や山は藍もしくは淡墨を薄く掃き、上から代赭を重ねる。特に左上の斜面の上部は下塗りの藍が濃い。淡墨で一センチメートル強の「く」字形の皴をやや太めに施し、濃墨の点苔や皴を重ねて変化をつける。画面右側に見える点苔は、おおむね左上から右下に打つが、画面左側の点苔は上から下、あるいは右上から左下に打っている。これは樹木の生える方向とも一致し、下草を意識したと考えられる(図27)。

山頂の平地は代赭を塗り残して下地の藍で表現するが、さらに藍を重ねた部分も見られる。また、画面中央の田畦も同様に表現している。

山にかかる雲気は藍の曲線で形づくり、それに沿うように濃墨線を引き添える(図28)。画面上部の空に淡墨を掃くことで、雲気の白さが一

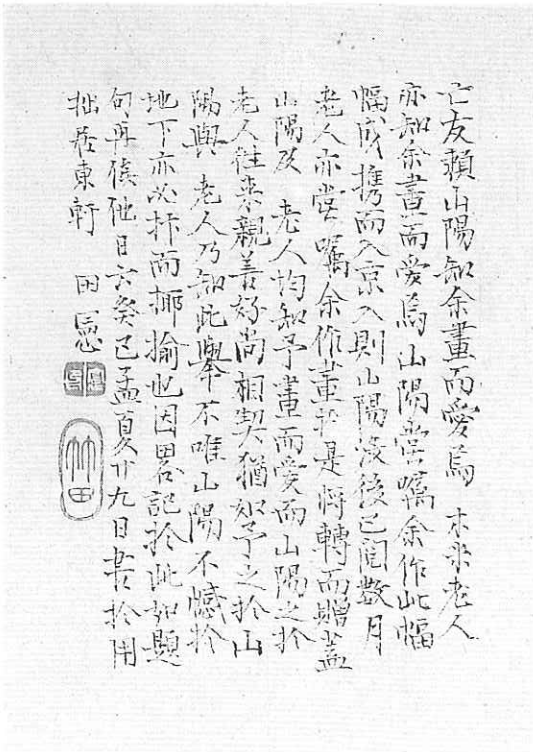


图24 同 部分



图23 「松巒古寺圖」(東京国立博物館)天保二~四年(1831~3)

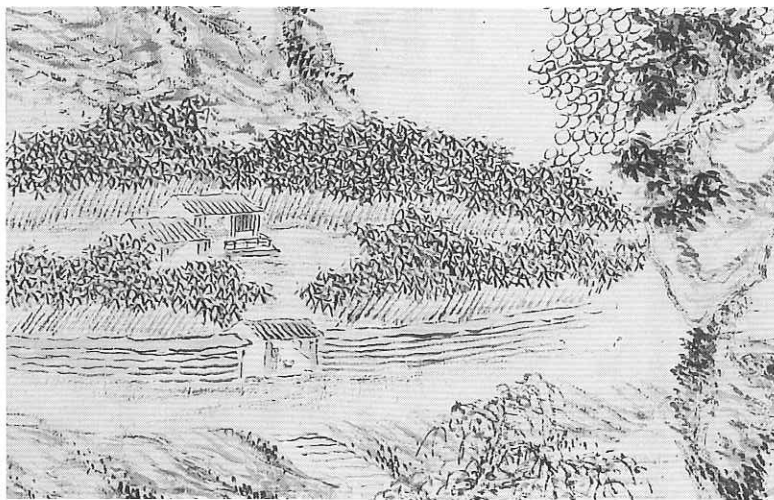


图25 同 部分



図27 同 部分



図26 同 部分



図28 同 部分

層強調される。

川はごく淡い代赭で色づけするが、部分的に藍も認められる。水流を表現する淡墨線は比較のため長いが、筆先を軽く付けて引いているために、かすれる部分が多くなっている。

樹木は茶色や淡い藍でおよそをかたどり、渴筆を用いた一センチメートル弱の濃墨線で樹皮の質感やうろなどを表現する。葉は青みがかつた緑色と濃墨を基本とするが、部分的に黄緑や赤を用いた樹木がある。

制作中にできたとと思われる紙の縦折れが多く、斜めに入る部分も認められる。その他にも画面中央から上にかけて強い横折れがあり、筆の引っ掛かりで段差に墨線が現出している（口絵3）。

e、梅花書屋図

「梅花書屋図」（出光美術館所蔵・重要文化財）は、縦一七三・六センチメートル、幅六三・八センチメートルで、幅に対する縦の比率が二・七の掛幅である⁽²⁸⁾。天保三年十一月、豊前平野の東部に位置する岸井村で上京途中に制作された。大庄屋であった曾木墨莊の宅に三十日間滞在したが、その謝礼に描かれた作品と考えられる。墨莊は医学に通じたばかりでなく、その人柄で村人をよく治め、詩や琴、書画を善くした文化人でもあったという⁽²⁹⁾。特に梅を愛したことからの画題が選ばれたのであろう。

款記の下には白文方印「憲印」と朱文長方印「一咲千山青」、画面右下には朱文長方印「焚香煮茗」を捺す。

小高い丘と驢馬にまたがる三人の旅客を画面下部にあらわし、その上方に石垣で囲まれた大きな邸宅を描いて近景とする⁽³⁰⁾。中には士人らしい人がくつろぎ、別棟には家人がそえられている。画面中央から

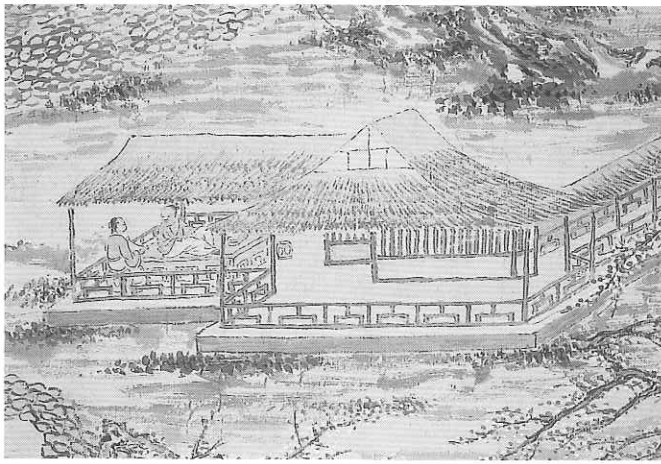


图30 同 部分



图31 同 部分



图29 「梅花書屋圖」 (出光美術館)
天保三年 (1832)

上にかけて、書見の人物と屋宇、土坡を描き、さらになだらかな山を交互に配して霞のかかった遠山へと続ける。

画面下の近景から遠景に至るまで、曲がりくねった老梅を徐々に小さくして配置している。

画面中央で上下に分かれる構図を取り、下半は深い俯瞰で表現するが、画面下部の丘と旅客が通う道のみを浅い俯瞰で描く。また、上半は浅い俯瞰で表現するが、上部のなだらかな山と遠山のみはほぼ水平の視線で描く。画面中央に広く水面を配することで、画面上下の俯瞰度の違いを調和させる。

丘や山にはまず代赭を掃き、上から緑青の上澄み液を重ねる。潤いのある淡墨で皴を施したあと、渴筆で濃墨の皴を加えるが、竹田としては長めの皴である(図31)。さらに点苔を左上から右下あるいは横方向に施すが、特に濃墨のものは左上から打ち込む傾向が強い。

老梅は代赭でおよそをかたどり、うろを除く大半の部分に淡墨を重ねる。さらに濃墨で幹の曲部を強調し、枝の大半を描くが、幹や枝を完全に括るといふ輪郭の意識はなく、小刻みに引き重ねる(図32)。胡粉で梅の花を、墨に代赭を加えた色でつぼみを点描し、遠景ほど胡粉の点を少なくしている。

水面はごく淡い代赭で色づけし、上から淡墨を重ねるだけで、波や水流は描かない。丘や山に多くの皴を施すことから、繁雑にならないようにとの工夫であろう。

人物は衣服と肌の色を塗ったあとに、筆先を軽く画面につけ、短い線を引き重ねて輪郭を描く(図33)。ここでも輪郭線として括る意識に乏しく、邸宅内の士人の顔はあごの線しか確認できない。顔は立体表現のために額と鼻を白く抜く。

制作中にできたとと思われる紙の縦折れが多く、画面下の右よりの部分に顕著である(図34)。

2 作品にあらわれた共通する特徴

以上五点の作品について細部の表現法を観察した。各図を分析して比較検討すると、共通する特徴が認識できたと考えられることから、以下に五点に絞って記述する。

① 墨線

竹田と同時代の画家が山や岩を表現する場合、皴とは異なるやや太めの淡墨線で輪郭をとることが多い。しかし竹田は、皴と同質の筆線で小刻みに重ねて引くか、あるいは全くふちどりをしないかのどちらかである。土坡に至っては、ほとんど皴と同化して確認できないことが多い(図35・36)。

樹木は代赭などでおよそをかたどったあと、上から淡墨や濃墨を重ねて形を整える(口絵4)。それも晩年になるに従って描写対象の輪郭をとるといふ意識は薄れていく。文政十年の「秋溪訪友図」(図37)や文政十二年の「稲川舟遊図」(図38)などは、長い線を用いずに小刻みに引くものの、同じ墨調で周りを括る意識が認められる(図39)。しかし、その後の作品には、整然と引いた線が見られなくなり、下塗りを覆い隠すように濃墨を重ねたり、樹皮の質感を表現するために皴と同様の筆線を用いるなど、線よりも色に近い感覚で描いている。

人物の輪郭線には肥瘦がなく、たとえ一筆で引ける線であっても、一センチメートル弱の短い細線で小刻みに引き重ねる(図40)。そのため線に重さや堅さは感じられず、衣の質感が的確に表現され、描かれる人

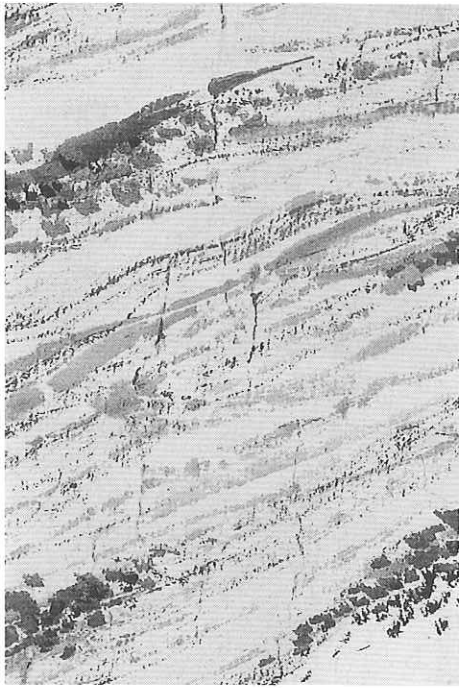


图34 同 部分



图32 同 部分

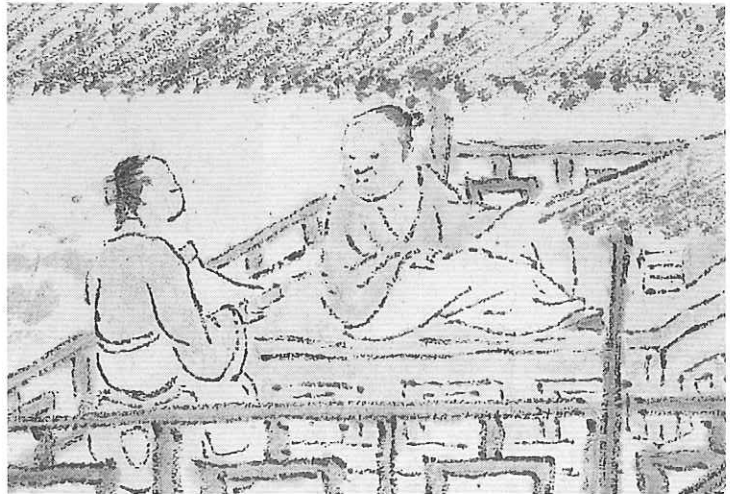


图33 同 部分



图36 「桃花流水图」部分



图35 「梅花书屋图」部分



図38
「稲川舟遊図」
文政十二年（1829）



図37 「秋溪訪友図」 文政十年（1827）



図40 「松陰飼鶴図」部分



図39 「秋溪訪友図」部分

物に相応しい恬淡としたさまがあらわされる。これは、

・近史の人物は、衣紋に長心の筆を用い、軽々に拖き去り、頭尾無く、起伏無し。曲折に勢無く、斡旋に力無し。鉄線蘭葉の描法と同じからず。恐らくは古えに非ざらん。
（『山中人饒舌』）

という、当時の画家の描法を批判した記述と一致する。

また、衣服から露出している顔や手を線で括る意識はあまり窺えない。顔は、横顔を除いて、頭部と顎のみに線を入れる。

最も線描の意識が強いのは、屋宇や舟など人造物の輪郭と、雲や水流の線である。前者は形を整える意識で太めの線を用い、後者はその自由な性質に自らの心情を反映させて軽妙に描く。これらの線には起筆もしくは止筆に墨溜りが認められることが多く、その筆法は竹田の書にも通じる。

以上のことを総合すると、竹田は輪郭線を主として形をあらわす意識に乏しく、作画においては色を基本に構築していたと考えられる。樹木や人物に用いる線は形を明確化するために最小限に抑えられ、全てを線に頼って表現しようとはしない。そのため、余分の墨線が目について鑑賞の妨げとなることなく、それぞれの景物が自然に溶け込み、画に一体感があらわれる。竹田の作品には焼筆などによる下描線をほとんど認めることができないが、おそらくこのような制作意識と関係しているのであろう。

また、紙本における運筆は比較的軽妙であり、線や皴にしなやかさが見られるが、「目撃佳趣画冊」などのような絹本の場合、摩擦のせいやや鈍重となり、線が太くなる傾向がある。傑作の多くが紙本であるこ



図42 「清谿深遠図」部分



図44 「梅溪茶話図」部分



図43 「梅溪茶話図」(泉屋博古館) 文政十年(1827)

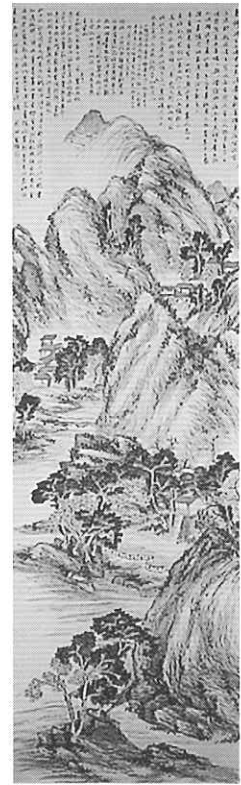


図41 「清谿深遠図」(出光美術館) 文政十年(1827)

とを考えると、運筆のきれが発揮できない絹本を竹田は苦手としていたのではないかと推察される。

② 皴法

「梅花書屋図」では横方向にやや長い皴を施すために異質に感じられるが、その他の作品の山や土坡にはおおむね潤いのある淡墨と渴筆による濃墨の皴を用い、二〜三センチメートルの長さで「く」字形に引く。このような皴はすでに文政十年の「秋溪訪友図」、「清谿深遠図」(出光美術館所蔵、図41・42)、「梅溪茶話図」(泉屋博古館所蔵、図43・44)などにも認められる。

竹田の描く山や土坡の形態は、色や線に頼る部分もあるが、皴や点苔の疎密あるいは皴の曲直で表出される場合が多い。当時、日本の多くの画家が、皴を線と同質にとらえていたのに対し、竹田は形をあらわすのに欠かせない、線と色の中間的な役割を担うものと認識していた結果であろう。一方で、「桃花流水図」や「梅花書屋図」には顕著であるが、やや墨調の強い皴を多用するために、鮮やかな色調との均衡が崩れて一見複雑な印象を与えるという不都合も生じている(口絵5)。

③ 彩色

竹田の作品には色鮮やかで明るく感じられるものが多い。これは画の大半を占める山や土坡の下地に代赭を用いたことが大きく影響している。そのため、上から寒色系の緑青の上澄み液を掃いても画面を暗くしない。特に「暗香疎影図」は全体的に墨調が強いにもかかわらず、陰鬱な感じがないのは、淡墨色の土坡や山にも下地として代赭を掃き(口絵6)、さらに川にも代赭を施している結果である(口絵7)。このような描法はす

でに文政十年の「秋溪訪友図」や「梅溪茶話図」にも確認できる。『芥子園画伝』には元末四大家の黄公望や王蒙が山に代赭を用いることを好んだと記され、画誌の中には黄公望はさらに上から淡い「汁緑」を重ねたと記すものもある³¹⁾。おそらく竹田は、それを黄公望や王蒙の技法と認識したうえで多用したと推察される。

天保四年の「琵琶行図」（出光美術館所蔵、図45）は、淡墨色を基調にした作品であるが、下地に代赭を用いない。にもかかわらず、陰鬱な印象を与えないのは土坡や樹木に重ねたり、舟に使用する茶や、葉に用いる赤が効果的に作用しているからである（口絵8）。さらに文政十二年の「目撃佳趣画冊」に用いられる絹地は、通常よりも茶色味を帯びている。代赭か茶色を掃いてから制作にとりかかったと考えられ、暖色を効果的に用いて画面を陰鬱にしない工夫がなされている。

④ 構図

軸は画帖と比べても縦長なことから、竹田は構成に苦勞している。文政十三年（天保元年）の「松陰飼鶴図」は、画面下から中央までを俯瞰で描き、そこから上を水平の視線で描く高遠的な画面構成をとる。同年の「喬松人物（松林高士）図」³²⁾（図46）や文政十年の「梅溪茶話図」、「松泉清聴図」（図47）も同様である。

天保二年の「暗香疎影図」は、俯瞰部分が少し増えているが、画面構成は「松陰飼鶴図」の延長上にあり、画面上の連山や中央右の岩を水平の視線で、それ以外を同じ俯瞰度で描いている。ただ、山頂に平地を設けて水平視的な表現をやや緩和させる試みがなされている。

一方、天保二年以降の「桃花流水図」、「松巒古寺図」、「梅花書屋図」、「曲溪複嶺図」（大分市美術館所蔵・重要文化財、図48）は、それ以前

の作品とはやや趣きを異にする。いずれも画面の大半を俯瞰で描くが、画面中央で俯瞰度を変えることから、上下に分けることが可能な構成になる。下半よりも上半の方が俯瞰度が浅く、さらに上半の上部に水平の視線で遠山を配す。これはちょうど、下半を高台から足下の景色を見下ろすように描くのに対し、上半を同じ場所から水平視に近い状態で遠くを眺めるように描いているからである³³⁾。

文政十二年の「稲川舟遊図」では、最上部の樹林と最下部の土坡以外を同じ俯瞰度で描いており、その構成が天保二年以降の作品に近いという例外はあるものの、おおむね天保二年以前と以降の作品には、画面構成に違いがあることが確認できる。天保二年以降の作品は水平視の部分画面に配して俯瞰部分を多くとり、俯瞰部分が多くなることに配慮して、画面中央で俯瞰度を変えて描く。これによって上半の奥行感が強調されるが、「暗香疎影図」、「桃花流水図」、「曲溪複嶺図」、「松巒古寺図」では、土坡や岩を交互に重ねて配することで視点を画面の上へと導き、行き着くところに飛鶴や月、楼閣や城郭を描いている（図49・50）。

⑤ モチーフの繰り返し

「暗香疎影図」、「桃花流水図」、「松巒古寺図」、「梅花書屋図」に共通して見られるのは、同形の老梅や松を徐々に小さくなるように描いて遠景まで配置することである。「松巒古寺図」では画面上半のみに描くが、それがかえって印象を深める効果を生んでいる。遠近感を意識した表現であることは間違いなく、歌川広重を始めとする江戸後期の浮世絵にはしばしば認められる表現であるが、中国南宗画に倣う日本画家の作品としては珍しい。



图49 「桃花流水图」部分



图50 「曲溪複嶺图」部分



图48 「曲溪複嶺图」
(大分市美術館)
天保三年 (1832)



图47 「松泉清聴图」
文政十年 (1827)



图45 「琵琶行图」(出光美術館)
天保四年 (1833) 部分

图46 「喬松人物图」
天保元年 (1830)



3 画風が成立した背景

次に文政末から天保期にかけての画風が成立した背景について、作品にあらわれた特徴を手がかりとして考察する。

天保期の作品に見える最も鮮明な特徴は、構図である。特に天保二年以降の「桃花流水図」、「松巒古寺図」、「曲溪複嶺図」は、画面下から上部に描かれた建造物へと次第に観者の視線を導く構成をとる。このような構図は、俯瞰的な描写に支えられ、高い表現力が要求されることから、江戸時代の絵画でも成功している作例を見い出すのは難しい。例外はあるものの、天保二年を境として画面構成に変化が生じているのは、竹田が何らかの理由で上へ上へと導いていく俯瞰的構図を発想し、文政末ごろから試行を始めたのではないかと推察される。

文政末から天保初めには、例えば文政十二年の「船窓小戯帖」のうちの「売章魚図」(図51)と「播洋値風図」、同年の「目撃佳趣画冊」のうちの「漁家図」と「叩月亭観図」(図52)、天保元年の「亦復一楽帖」のうちの「月夜泛舟図」、「輕舟自適図」、「順風舟行図」(図53)のように、画面全体を深い俯瞰で描いた作品が認められる。しかし、これらは文政十二年の「稲川舟遊図」と同様、主に水辺や海を描いたもので、山や岩をほとんどあらわさない。それは画帖という画面形式の制限に加え、山や岩を俯瞰的に表現するのは難しく、山や岩の数を多くすると俯瞰的構図に破綻が生じるからであろう。

また、縦長の掛幅の画面を俯瞰的に表現する場合には、一般に画面上部の大半を空白にするか、近景と遠景の間に大きく水面をとって平遠的に描くかのどちらかであり、山や岩を主体とするには画面構成の工夫と表現力が必要になる。

そこで天保二年の「暗香疎影図」や「梅溪艤舟(梅林山水) 図」(図

54) などでは、俯瞰的表現の妨げとなる山頂に平地を描く試みを行なっている(図55)。そして、これを契機に土坡や岩の所々に平地を設け、画面下方から何重にも配し、水平視線の遠山を画面上へ追いやることで、それまで以上の俯瞰的表現に成功している。さらに俯瞰的效果を高めるために皴を横方向に重ね、画面中央で俯瞰度を変えることで上半の奥行感を強調し、縦長の画面の上へ上へと視線を導く連続した構成に到達した。この構成の完成には、高台にあった竹田の居所・竹田荘の立地条件が深く影響した可能性も考えられる。

このように画面下方から上方へと導かれる奥行感を一層強調するのが、同じモチーフの繰り返しである。

「暗香疎影図」と「梅花書屋図」では老梅、「桃花流水図」では桃樹と緑の葉をつけた樹木、「松巒古寺図」では松を用いるが、それらのモチーフを画面の上に行くに従って徐々に小さく描き、明らかに意識して遠近感を強調している。歌川広重を始め、江戸後期の浮世絵にも認められる表現であるが、竹田はこれを中国画から学んでいる。

山の斜面に松を延々と配して遠山まで至る「松巒古寺図」は、これらの作品の中でも殊に印象深いが、竹田作品の題語を収録した『自画題語』には「黄鶴山樵法松巒古寺図」と記されている。また、『自画題語』に見る別の作品「層巒群松図」の題語には、

・嘗て聞く、王黃鶴喜んで遠松層巒、曲澗連接して断たざるを写すと。

余海陬に生長し、未だ真本を見るを獲ず、常に以て憾みと為す。

(『自画題語』後編卷二「層巒群松図」・天保二年)⁽⁵⁵⁾

と記し、いずれにも元末四大家のひとり、王蒙の名が認められるのは注



図54 「梅溪艤舟圖」天保二年（1831）



図55 「暗香疎影圖」部分



図51 「壳章魚圖」（「船窓小戯帖」のうち）文政十二年（1829）

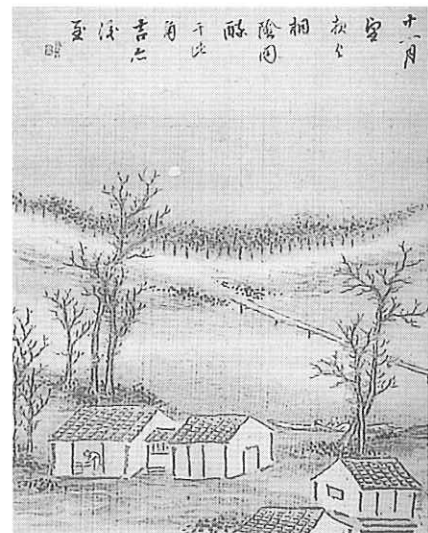


図52 「叩月亭観圖」（出光美術館・「目撃佳趣画冊」のうち）文政十二年（1829）



図53 「順風舟行圖」（寧楽美術館・「亦復一楽帖」のうち）天保元年（1830）

目に値する。「層巒群松図」では王蒙が好んだという山水図に触れ、「巒すなわち山頂の円い山が重なり、谷の部分に松が延々と連なる画であったと記す。竹田は文政十年の長崎滞在中に『芥子園画伝』を入手しているが、その「樹譜」に王蒙がよくしたという直幹の大松とともに、山頭の遠松についての図が示され(図56)、千株万株が叢雑して果てしなく続いた旨が記される。竹田の時代に『芥子園画伝』を引合いに出すのは遅きに失する感もあるが、竹田は限られた情報の中でとりわけ王蒙に関して熱心に探究したらしく、作品への直接的な応用も確認できる。例えば、文政十三年の「松陰飼鶴図」に見える奇怪な山塊と遠山の構成は(図57)、「山石譜」に王蒙の山法として示される図から取っているのは明らかである(図58)。また、先に確認した皴は、渴筆を主体とし、披麻皴よりも短く「く」字形に曲折したものであった。

・沙弥喜びて画を作す。然るに僻陋に生長し、師承するところなし。意に従いて点染し、意に託して興を遣はす。他人或いはこれを見、山を指して某皴と曰い、樹を指して某法と曰う。而るに沙弥知らざるなり。譬へば人沙弥を呼びて沙弥となし、沙弥にあらざるに自ら呼びて沙弥となすがごとし。故に沙弥また所謂沙弥何らの名義何らの作業かを知らず。
 (『随縁沙弥語録』・文政七年)

とし、自らの作品が何々皴というように型にはめられることを嫌っていたようであるが、この皴は、麻繩を解きほぐした状態に似ることから名づけられた解索皴に似ている。解索皴は「山石譜」にも王蒙特有の皴と記されるように、王蒙画における代表的要素と見做されたものであった。このように、竹田は『芥子園画伝』を始めとする様々な画譜や画論、さ



図56 『芥子園画伝』「樹譜」



図57 「松陰飼鶴図」部分



図58 『芥子園画伝』「山石譜」

らに倣王蒙として描かれた中国画の実作品から、王蒙画の要素を摂取した。王蒙に倣うようになった理由を、

・ 近日操觚の士、口を開けば必ず北苑・大痴を称す。二家固より画家の正脈たるは論を待たざるなり。然れども人々追逐し、尽く一途に趨き、余師なきに似たり。予性、僻にして、雷同を喜ばず。故に東上以来、黄鶴山樵を以て帰となす。但意の如くならず、特愧嘆を増すのみ。

〔自画題語〕後編卷一「倣王黄鶴秋林野景图」・文政十二年

と述べ、南宗画に倣う多くの日本の画家が董源や黄公望のみを規範とする画一的風潮への反発であったと告白する。しかしその本意は、南宗画や文人画の本質ではなく、型のみを追究するとらわれた姿勢への批判であった。竹田には作画の目的が明確にあり、それを実現するための画風が存在したことから、型はあくまでも手段に過ぎなかった。王蒙画の断片から解索皴とモチーフを繰り返す構成を習得しているものの、同様に黄公望からも土坡の彩色や山頂に平地を描くことを学ぶなど、実際は一人の画家のみに固執するものではなかった。自らの作品が型にはめられることを嫌うのは、古人に学んでも表面的な型を換骨奪胎して作品に利用するのではなく、本質となる精神を追究したうえで自分のものにしていくという自負があったからである。

先に確認した竹田画の特徴のうち、④と⑤に関してはここまでに触れ

たが、
① 輪郭線を主として形をあらわす意識に乏しく、色を基本に画を構築していること、

② 皴に顕著であるが、全体的にやや墨調が強く、画面に複雑な印象を与えていること、

③ 代赭を多用するために画面が鮮やかで明るく感じられること、
という、感覚に起因するとみえる特徴をいかに解釈すべきであろうか。このことに関しては眼病との関係を考慮する必要があると思われる。

・ 目は常に華を見て、飛蠅貫珠、咫尺の外は弁知すること能はず。

(寛政十一年十一月伊藤鏡河・古田含章宛書簡)

・ 多病第一ハ目ヲ患ヒ申候故写本等も出来兼申候：眼科兩人御座候、三保元寿、行徳玄竜と称シ兩人ニ見せ申候処、行徳ハ殊ノ外二六ツケ敷申候、殊により療治ニ怠リ申候ハハ失明ニも及ヒ可申趣ニ申候、三保ハ是よりいよいよウスク成リ不申候様ニ仕度シエ候ニハ及ヒ中間敷と申候、尤服用薬不絶仕由ニ申候、夫故先ツ三保の薬ヲ請ひ申候、何れにも読書殊外戒め申し候

(文化二年八月頃伊藤鏡河宛書簡、句点は筆者による。)

・ 禁裏絵図類、何卒写指上候存念の処、兎角眼氣に而、眼華散乱仕候而、写し難ク御座候。(文化二年九月二日伊藤鏡河宛書簡)

竹田は若い頃から眼病を患い、その後の人生を左右するほどにひどく悩まされた。「常に華を見」、「眼華散乱」、「飛蠅貫珠」などの表現から、竹田の眼病が具体的にどのような症状を伴うものであったかを確認できる。

先の二つは眼がちかちかして光が見える光視症、三つめものは後部硝子体の剥離によって蚊のような黒い斑点が見える飛蚊症と思われる、いず

れも網膜剥離に關係する症状である。竹田の直接の死因は、風邪をこじらせたことにあるが、若いころからの持病であった糖尿病に伴う免疫低下の結果と考えられている⁽¹¹⁾。糖尿病には網膜剥離や白内障が伴うことがあり、手術でなければ改善されない症状である。竹田がこれらに罹っていたのはほぼ間違いないであろう。二十三歳であった寛政十一年には、すでに近くのもの以外はほとんど見えない強度の近眼であり、その後も書籍や絵図を写すことに難儀する様子が窺える。隱居願の前に藩へ提出した文化九年の文書には「当春以来別し而眼氣悪敷」と記し、以後は眼病の症状を記した文献は確認できない。しかし、文政十二年十二月十四日の夜、浦上春琴が所蔵する明人扇面書画帖を頼山陽と展観しているが、暗さで良く見えなかったために蠟燭の火を近付けたところ、春琴に止められたということもあつたようである⁽¹²⁾。

①に関しては、書籍や絵図の書写に難儀したように、焼筆などで下描線を施しても、それを正確に描き起こすことは困難であつたと推察される。さらに近眼という視覚認識の問題を考慮すると、実際に対象の形態を把握する際にも、間近に寄らない限りは輪郭がぼやけることから、通常の人よりも色面にとらえる傾向があり、作画の際にも色面にとらえる方が形態認識が容易であつたことから、色を基本として構築したものと考えられる。人物の衣服や肌に施された輪郭線をもみても、色の端を感覚的にとらえて施すために正確ではなく、線を主体として形態を表現する意識に乏しいのである。

このような意識はすでに青年期の作品においても窺われ、色を施してから墨線を引いていることや輪郭線を一気に引かず、短めの墨線を重ねていることは従来指摘される通りであり⁽¹³⁾、加えて岩や山の形を皴の疎密で表現する傾向にあるということも挙げる事ができよう。

晩年の竹田は、身体を引いて全体を見わたしながら作画することはおそらく不可能であり、床の間までの一〜二メートル前後の距離でさえもほとんど認識できなかったと推察される。竹田が小画面の画帖を最も得意とし、「松巒古寺図」や「曲溪複嶺図」の景物のように間近でなければ認識できないほど細緻に描いているのは、せいぜい二〜三十センチメートルの視野で作画せざるを得ないという、視覚障害による制限があつたからと思われる。

しかし、眼が悪かつたことから正確に描けなかつたということはなく、正確さを期するため一人一倍時間を費さなければならなかつた。しかも竹田の意識からすれば、そのようなことに時間をかけるのは無意味であつた。これは竹田の「拙」という態度とも關係するので、次章で詳しく触れることとする。

次に②と③の問題に関しては共通した原因が考えられ、白内障にとりも視覚障害が影響しているのではないかと推察される。白内障は主として老化にとりも現象であるが、糖尿病の症状のひとつであり、水晶体が白濁するために光が通りにくくなり、ついには見えなくなる。その視界は白く幕がかつたような状態であるといふので、通常の視覚からすれば墨調が強く、色鮮やかに感じるものであつても、竹田からすればそれほどではなかつたのかもしれない。

4 竹田の作画精神

竹田は、俯瞰的構図で画面の下から上へと続く奥行の表出を目標とし、文政末ごろから試行を始め、天保二年以降の諸作において望む表現に到達した。平地を部分的に設けた土坡や岩を画面下から何重にも配し、場合によって同形の樹木を連ねて配す構成である。それは中央付近で俯瞰

度を変えて描くことによつて一層興行感が強調される。

ここまで文政末から天保期における作品の特徴を確認し、竹田が目指した表現について考察してきたが、このような表現を望んだ理由が何であつたのか、作画における意義とも関連する問題には未だ触れていない。そこで従来注目されている「暢神」と「自娛」の意味を改めて考えながら、以上の問題の解明を試みる。

竹田は絵画の意義について画論書『山中人饒舌』の三ヶ所で触れている。中でも注目すべきは「暢神」に関して述べる部分である。

・論者必ず曰う、「画は世教を補うこと有り。典故事跡は人をして能く勸戒する所を知らしむるなり」と。夫れ今人の写す所、人物は則ち必ず聖賢貞烈か、山水は則ち必ず山海の地図か、屋木は則ち必ず張華の漢宮か、器材は則ち三礼の輿服か。我必ずしも然ること能わざるを恐るるなり。然らば則ち果して無益なるか。夫れ晋唐以来、名卿逸士、明窓淨几、輿を寄せ意を寓し、後人之を伝えて以て至宝と為す。或いは之れを士夫の画と謂い、或いは之れを文人の筆と謂う。豈に以無からんや。宋の宗炳の画山水の序に曰う、「間居して気を理め、觴を払い琴を拭い、図を披いて幽対すれば、坐して四荒を究め、天勵の叢に違わず、独り無人の野に応ず。峰岫は嶢巍たり、雲林は森渺たり。聖賢は絶代に映じ、万趣は其の神志に融す。余復た何をか為さん。我神を暢ぶるのみ。」と。神の暢ぶる所、孰れか焉より先なるもの有らん。蓋し神をこれ暢ぶる、山水の一途に専らならず。

（『山中人饒舌』）

まず、全ての画が必ずしも中国の代表的絵画観である勸戒を目的とし

たものではないことを述べ、歴代の名卿逸士が興や意を寄せて描いた画が、「士夫の画」や「文人の筆」として重宝されてきたのには理由があるとす。そして、六朝時代・宋の僧侶であつた宗炳の「画山水序」を引き、画には「暢神」の効果があることを説く。宗炳は自らの気を静めて心を落ち着かせ、画に対して精神を開放すれば、居ながらにして四方を究め、万事の情趣に通じることができるとしているが、竹田はこれを解り易く噛み砕いて以下のように記す。

・世或いは画を視て以て無益と為す。蓋し未だ其の趣を会せざるのみ。夫れ画の趣たる、恍たり惚たり。高壑の如く深谷の如く、初め之れを望めば、路の入るべき無きを覚ゆ。之れを久しうして熟玩すれば、仙子の空より下り、我を顧みて指示するが如し。：朝夕披対して、愈々久しうして愈々熟すれば、則ち心自ら静かなり。心静かにして意自ら清く、嗜欲消し、聰明生ず。之れを動かすに名利を以てすべからざるなり。是れより以往、仁者樂寿の境も亦遠からずと為す。

（『山中人饒舌』）

・同一の山水、静かなる者此れを作れば、則ち観る者をして自ら静かならしめ、躁しき者此れを作れば、則ち観る者をして自ら躁しからしむ。同一の花鳥、化工を筆端に寓する者此れを作れば、則ち観る者をして時を撫し興を寄せ、以て天機を樂しましむ。形似を専らにし利を図る者此れを作れば、則ち観る者をして目悦び情淫し、其の心自ら奢らしむ。蓋し作る者斯の心を以て写し、観る者斯の心を以て符す。万里の外、千載の後も、其の間毫髪をも容れず。譬えば猶お射の此に発し、声の彼に應ずるがごときなり。柳公権云う、「心正

しなければ則ち筆正し」と。夫れ筆正しなければ則ち人をして又正しからしむ。故に作る者宜しく法を以て作るべく、観る者宜しく法を以て観るべきなり。
〔山中人饒舌〕

世間では画を無益とするが、それは本質を理解しない見方である。正しい心を持った画家の画と向き合い、熟玩して画中に入り込めば、あたかも進むべき道を仙人が指し示すかのように自ずと心が静まり、それに伴って意も清くなる。嗜欲が消えて聡明となることで、名利を以てしても動かない心になると説く。竹田はこの一連の心の動きを「暢神」ととらえた。しかし、画は画家の心の反映であり、空間や時間さえも超越して鑑賞者の心に働きかける。このことから、画家側が正しい法を踏まえて作画している必要がある、鑑賞側も正しい法を踏まえないならない。「暢神」の条件である。

ここでいう法とは、名卿逸士が描いた「士夫の画」や「文人の筆」、つまり南宗画や文人画の画法と考えられるが、その前提として彼らが有し、後世の画家が有すべき「正しい心」とは何であったのだろうか。それは反対に、「形似を専らにし利を図る者」が描いた画は「観る者をして目悦び情淫し、其の心自ら奢らしむ」と記しているが、このことに関しては次章で明らかにする。

以上のようにとらえる「暢神」とは、どちらかといえば鑑賞側における受動的な意義であり、ここから描く側の竹田に関わる積極的な意義を読み取るのは難しい。

一方で、竹田は自らの作画行為に対して「自娛」の語を用い、「自娛」と刻された印をも使用していた。

・筆墨拙陋にして工ならず。蓋し意は自娛にあつて、人に出示するに非ざるなり。
〔自画題語〕後編卷二「勘書図」・天保三年

・我が画は自ら娛しむにあり 人をして娛ましむるにあらず
毫を運らすに矩度なく 墨を行るに只模糊たり
秋容水の冷やかなるを知り 晩影雲の孤なるを覚ゆ
写し終つて看且つ笑う 見るべし拙にして迂なるを

〔自画題語〕後編卷四「溪山幽意」・天保五年

「我が画は自ら娛しむにあり」といい切る「自娛」とは、中国画論に散見できる語であることからも、文字どおりの「自ら娛しむ」ということ以上に深い思索を込めた意味が含まれると考えられる。では、竹田のいう「自娛」には具体的にどのような意味があったのだろうか、もう一度作品に戻って考える。

「暗香疎影図」には梅を愛した北宋の隠士・林和靖を描き、月明かりのもとでまさに咲こうとする梅の花や香を楽しむ様子をあらわす。一方で、画を受け取った荒金呉石が酒瓢と梅を愛した事実を題詩に記し、それと符号するように画中の侍童が瓢箪を背負っている。ここでは呉石を林和靖に重ね合わせている。

詩や故事に想を得、その内容に共感しながら主人公を描いた場合、感情移入が行われるのはあり得ることである。「暗香疎影図」では主人公である林和靖、荒金呉石に加えて、それを描いた竹田自身も重ね合わされることになる。このような意図があらわれた典型が、天保元年の『亦復一楽帖』である。

第一図の「白雲出岫図」には、

雲無心にして岫を出づ。入るも亦此くの如し。人の世に処すること
此くの如きも、亦復一楽なり。

とあり、山中の河畔で雲氣を指しながら会話する二人の人物を描く。題
と画を考え合わせると、竹田は緑衣の人物であると同時に、山中から沸
き起こる雲氣にも想いを託しているのであろう。また、第二図の「月夜
泛舟図」には、

水天空潤の処、舟を泛べて月と相ひ上下し、身世の属する所あるを
知らざるも、亦復一楽なり。

とあり、やはり竹田自身が舟上の人物と同化して、水流にその身を委ね
るさまを描く。

このように竹田の作品には自身が共感する詩情や旅情を反映させた画
題が多く、おおむね朱衣の士人を描いてその心を伸びやかにするさまを
表現している。⁽⁴⁸⁾先に見た「暢神」とは絵画を鑑賞する側の意義であったが、
心が静まるとともに意もまた清くなる状態を考えると、自らの精神が快
いと感ずるのであればどのような対象であれ、描く側にとっても「暢神」
は可能である。つまり、画中の士人はそれぞれに「暢神」を行っている
のであり、たとえそれが林和靖や李白であっても、全て竹田自身の姿に
ほかならない。

竹田がいう「楽」や「自娛」は全て「暢神」とも置き換えられ、さら
にそれをより思想的な言葉で表現している例が確認できる。

・春日偶々郊垌を歩みて、山を望み水に臨む。禽鳥交飛し、花片紛

墮す。豊草を藉きて座すれば、王者の民、皞皞の氣象を領得す。

〔「随縁沙弥語録」・文政六年〕

・圓巷鷄鳴いて天分れんと欲す 満窓の暁色氤氳

牀に倚つて静かに認む平旦の氣 幾度か思いを廻らす垂聖の文

〔「自画題語」後編卷四「村居暁起図」・天保四年〕

ここに見る「皞皞の氣象」や「平旦の氣」とは、「暢神」の結果得られ
た体内の「氣」の状態を表現する語であり、ともに『孟子』の文中に見ら
れる。⁽⁴⁹⁾同書ではほかにも「浩然の氣」や「夜氣」という語を用いるが、
これらは自然の営みの中で作られた清淨の「氣」と解され、それを取り
込むことよって志を養って本心を失わないようにするという倫理面で
説かれる。⁽⁵⁰⁾竹田は「暢神」の結果、嗜欲が消えて聡明となり、名利を以
てしても動かない心となると解釈している。このことから、竹田は『孟
子』に言う「平旦の氣」や「浩然の氣」などの氣を養う行為を考慮した
うえで「暢神」の語を用いたと推察される。

竹田の作品が明るく穏やかな印象を与えるのは、「楽」や「自娛」と置
き換えられる「暢神」という概念が作画が実現しているからであり、竹
田自身の詩情や旅情に基づいた「暢神」の意が画に込められているから
である。画面の下から上へと続く奥行感の表現が目指したのは、自身も
画に入りこみ、画面の上に行くに従って次第に現実を超越することで、「天
地非人間」へといざなう「暢神」の実現であった。

他時我を憶て此の幅を展せば

一杯は好し梅花に与えて澆げ

我が神恍惚として来つて同酔し

千里の道も遙かなりとは為さざらん⁽⁸²⁾

とは、「暗香疎影図」の所蔵者荒金呉石に向けられた題詩中の語であるが、「千里の道も遙かなりとは為さ」ず「我が神恍惚として来」という感覚は、作画によってなされる「暢神」をそのまま言葉にあらわしたものにほかならない。

二、竹田と「情」

「我が画は自ら娛しむにあり。人をして娛ましむるにあらず」というように、竹田が作画の目的とした「自娛」そして「暢神」という語は私的な観念であった。しかし、鑑賞者に「暢神」をもたらず力を考慮し、画家も法を踏まえた正しい心持ちで描かなければならないとも説いている。一方で竹田は、詩にも大きな関心を寄せ、隠居に至るまでは絵画をはるかに凌ぐものであった。

・余詩画の外、復た嗜好なし。詩意を以て画を写し、画趣もて詩を作る。二者相須つて、以て閑興を寓し、聊か自らの娛しむことをなし、幼より遂に今日に至る。

（『自画題語』後編卷一「秋晚還山図」・天保三年）⁽⁸³⁾

・浩然簡淡の句法を用つて、元章骨突の筆意を行る。然れども之れを臆に取る。観る者必ず誦らん。係くるに三十字を以て嘲りを解く。

（『自画題語』後編卷三「小景山水」・天保三年）

というように、表現方法が異なることを理由にして画と詩を別々にとらえたのではなく、ともに自らを娛しませるものとして一貫した態度で臨んでいる。すなわち詩画一致の思想である。画を描く際には筆墨で詩意を写し、詩を詠む際には言葉で画の趣きを表現する。また、題詩のある作品では、画で表現しきれない意を詩で補い、詩で詠じ尽くせない意を画で補うとしている。自らも指摘するようにこの意識は、王維を評した語として知られる蘇軾の「詩中に画有り、画中に詩有り」という境地を物語っている。⁽⁸⁴⁾

そこで本章では、竹田が画家として有すべき「正しい心」をどのように理解していたのかを探るため、画とともに重視した詩文への態度をも併せて確認しながら考察する。

1 竹田の文芸観と「情」

竹田は「暢神」の条件となる「正しい心」の対極を、「形似を専らにし利を図る」心ととらえており、そのような心持ちで描いた画は「観る者をして目悦び情淫し、其の心自ら奢らしむ」ことになると述べる。では「形似を専らに」することと「利を図る」ことによって生じる弊害とはどのようなものであったのだろうか。

・当春は万事相止メ、画にかかり申候工夫二御座候。只々兎角二南田所謂簪ノ一字ヲ出脱難仕候、簪字ノ論ハ誠ニ吾身ニ体し而被知申候、此レハ一生不得免候事か。

（文政十一年一月十四日森仁里宛書簡）

・庚寅の夏：時偶々鉄翁・木逸雲・森成章等相携へ、我が村莊を來訪す。：画事を評して、談南北両派の優劣に及ぶ。論難駁議、底止するところなし。予傍らに在りて黙笑す。而してのち数日、両派を配合して諸友の似めに此の図を作す。〔青緑山水〕・天保元年⁽⁵⁶⁾

竹田は森春樹に宛てた書簡の中で、「窘」の一字を出脱する困難さを述べる。「窘」とは、清朝の文人画家・惲寿平が打破できないとする語で、古人の規矩法度に束縛される意味で用いられる⁽⁵⁶⁾。

また、天保元年の夏には長崎の鉄翁禪師や木下逸雲らが竹田を訪れ、南宗画と北宗画の優劣に関する論議が沸き起こったという。このとき、竹田はただ黙って微笑むだけで議論に参加せず、後日改めて南宗画と北宗画の両方の意を交えた画を制作し、彼らに提示した。ともに表面的な形似とは無関係なはずの南宗画や文人画についての論議であるが、すでにそこにも型が存在するという矛盾を突く、本質を重視した竹田の意識を象徴する例である。一方、詩についても以下のように述べる。

・享保間徂徠氏興り、明を帝として宋を奴とし、蔑すること元人のごとし。其の説一行するや、世を挙げて競趨し、疾きこと鷹隼撃秋す。近日稍其の非を覚え、これを遽叱せんと欲す。便ち起ちて席を己に譲り、大いに宋を奨めて明を痛斥す。余りの怒波、没関係の唐人に及びて、彼此讎視し、判じて氷炭のごとく然り。而して原と其の自ら來るところ、則ち二者別岐あるにあらざるなり。故きを厭い、新しきを喜び、正を棄て、奇に就くるは天下の通情なり。声名を一時の士に誇張し、此一段の機会に乗り、詭計を施さんと欲すのみ。余故に謂へらく、宋といい、明というは均しく魔障を生じ、第二義に

墮つ。又謂へらく、享保明の偽、今日宋の偽、たとい李杜、漢魏に學びて則ち唐詩なく、蘇黃唐に學びて則ち宋詩なくとも、人心面のごとく、世亦替るに隨い、改むるに隨いて万人万化、百世百變、詩家の法灯は弥々千載にして晦せず滅せず、是がためなる故なり。〔刻韓翰林集序〕・文化六年⁽⁵⁷⁾

・其の詩の善と不善とに至りては、則ち心を用ふるの深と不深とにあり。これを用ふるの至りは、冥々裏に神通あり。其通ずる者、恨むらくは多くを得難く、客遇ち善を称ゆ。話中は儘に琴書酒茶香花に迫る。此則ち芸園の須臾も廢すべからず…

〔竹田莊詩話〕「題竹田莊詩話首」・文化七年⁽⁵⁸⁾

明詩の優位性が提唱されると世を挙げて称揚し、宋詩が流行するとそれまでの明詩を排斥する。古きを捨てて新しきを貴ぶのは世の常であるが、本来は宋、明の優劣を争う二元論に落ち着くものではない。詩の本質は既存の型を追従するのではなく、心を深く用いるか否かにあり、究まるところは自らの精神に通じ、ありのままに純粹に表現することにある。これは詩に限定されるものではなく、琴や書を始めとする諸文芸に共通した問題であると竹田は認識していた。

このように、竹田はすでに型として存在する価値基準にとらわれることを極端に嫌った。型にとらわれると、表面的な現象だけを追求して満足覚え、固執するあまりに排他的となり、ついには問題の本質を見失ってしまうからである。また、同様にして名利を追求する態度を厳しく戒めた。

・近日の画家、呉道子が一夕にして嘉陵江を画くの手頗る衆く、而も十日にして一水を画くの筆、絶えて寡きは何ぞや。蓋し本邦人の稟性、おほむね急卒多くして、持久すること能はず。これに加ふるに、名と利と相携はること、これをして然らしむるに非ざるを得んや。

(文化五、六年梶原藍渠宛書簡)

・本邦の人は性軽疾、西土の人は性遅緩にして、気稟固より同じからず。故に学者之れを精察熟慮して、静以て心を養い、健以て腕を運らさば、筆力深穩、墨氣沈厚にして、以て斯の芸に遊ばん。倘し或いは然らずんば、則ち硯を磨りて屢々破り、筆を埋めて塚を作り、董巨の閭奥を覗わんと欲するも、豈得べけんや。

(『山中人饒舌』)

・謂わゆる漢画は、往々にして俗間伝うる所の明清絵画を撫倣し、略形似を得れども、用筆卒略にして施彩輕媚なるもの有り。其の意蓋し速成以て重價を収めんとするにあり。

(『山中人饒舌』)

日本人は性急で軽率なところから、ひとつのことにじっくり取り組んでことを成すのが苦手な民族である。そのうえ現在の画家の目的が名利にあることから、本質を追究せずに表面的な体裁のみを整え、数をこなす意識ばかり強く、結果的に用筆が卒略輕媚になると指摘する。自身が行爲に名利を求めてしまうと、本来は純粹なはずの追究心を曇らせ、世におもねる気持ちが真情の發露を阻害してしまう。

・唐人のかける文字或はうつせる画なんどの跡を見るに、筆と心はむつまじうして、影の形をしたふに似たり。兎に角に手はいち早き

ものにして、目と心はにぶきに似たり、何事も手には心のおひつかぬがちにおぼゆ。

(『葉のうらの記』・文化年間)

・蘭を画く法、心寧靜を要す。手は躁がざるを要す。筆は疾からざるを要す。墨は浮かざるを要す。昔人画を論じて云、「心手相応す」と。又云、「意は筆先に在り」と。学者斯二語に参じ、豈唯思いは半ばを過ぎんのみ。道子の人物、右丞の山水、一朝悟入、直ちに其の奥に詣じ、難となさず。

(『逸詩文鈔』「論画」・天保二年)

その弊害を改めるには雜念を払って安靜にし、心と筆とをひとつにする必要がある。つまり、自らを素心にしたうえで、そこから發する「意」を筆に載せて描くことである。では、竹田はこの「意」をどのように解釈しているのだろうか。

・倪迂の書画は淡逸にして、其の詩も亦然り。石田の詩は雄渾、衡山の詩は清雅、六如の詩は穠縟、玄宰の詩は秀潤。書画に至るも亦然り。故に詩を読んで其の画を知り、画を觀て其の詩を知る。其れ然り而して併せて其の人を知る。

(『山中人饒舌』)

・此の幅写す所、每景各々命ずる所あり。四絶を録して略々其の概を説く。言の速ばざる所は、觀る者推拈して、意を以て志を逆えば、猶ほ詩を読むが如くならん。此の幅其れ或いは尽くすあらんか。

(『白画題語』後編卷二「約看楳図」・天保元年)

竹田は詩画を始めとする諸文芸は、その全人格的な精神のあらわれで

あり、詩画一致の本意がそこにあるということも理解していた。

しかし、全てを詩画で表現することは難しく、尽くせなかった部分については鑑賞者が「意を以て志を逆える」ことでおよその理解に至るのを期待した。「意を以て志を逆える」の語は、『詩経』三百篇の難解さに言及した文中にも見え、詩にあらわれる悲、歎、笑、啼という四つの心情を、自らの「意」で感じ取れば理解は難しくないという意味で使用される。この「意」とは、鑑賞者と画家という違いはあるものの、「意は筆先に在り」の「意」と同じ内容を指しており、

・ 巖滄浪云う、「詩に別材有り、書に閑するに非ざるなり」と。楊升庵云う、「書は、三分は当に古人の法を用うべく、七分は当に己が意を用うべし」と。大凡人ごとに各々真性情を具う、須らく自ら手眼を出して生活すべく、人の籬下に寄るべからざるなり。昔人云う、「文章は気を以て主と為す」と。画のみ独り然らざるべけんや。故に張彦遠云う、「書画の芸、皆意気を須ひて成る。懦夫の能く作す所に非ざるなり。」と。
〔山中人饒舌〕

と、張彦遠の『歴代名画記』に言う「書画は人間を構成する基体としての「気」から生まれる「意気」を用いて制作する」という語を引用して説明する。すなわち「意」とは、人々の個性とも言うべき「意気」のことと推察される。これは「真性」や「真情」あるいは「真実心」とも同義で用いられており、人為的な思慮の加わった意図や意識ではなく、素直な心そのものと解釈できる。

・ 大率、詩句縦横豪宕の者は、人をして学問浩博を駭想せしむ。新

麗纖巧の者は、人をして其の才藻綺辱を慕艶せしむ。平澹和易の者は、人をして自然に感じ易からしむ。情本至近、人を去ること遠からず、故に読み易く解し易く、迺ちまた感じ易きなり。感の至るや、唯諷誦に在り。義理を繹むるを俟ちてのち、始めて生ずるものにあらず。古人云、「読書百遍して義自見す。」と。余云、「好句多読を用いず、一誦すれば則ち見す。」と。
〔竹田莊詩話・文化七年〕

作者の真情が発露し、人に共感を覚えさせる平澹和易のものが優れた詩であると説くように、詩画に対する竹田の制作態度や鑑賞態度には、心が感じるままに発した「情（真情）」を重視する姿勢が見られる。

このような態度が竹田自身の詩風にどのように影響しているのか、また、明から清にかけて唱えられた格調、神韻、性靈各派のいずれの説から影響を受けたのかということの検証は現在の筆者に成しえない。しかし、これは詩の流派に関係するような問題ではなく、『詩経』の大序から存在する詩の本質であり、諸文芸全般に共通した問題である。

・ 俗間専ら三絃を尚ぶ。急絃繁手、悉く其の音を喜べども、詞意の如何を顧みず。蓋し唐の時已に然り。白楽天の詩に云う、「古人歌を唱ひ兼ねて情を唱う。今人歌を唱ひ只声を唱う。」と。近日画家多く形似を崇んで、風韻の何物なるを知らず。蓋し宋人も亦同じ。欧文忠の詩に云う、「古画は意を画きて形を画かず。梅の詩は物を詠じて情を隠す無し。」と。
〔山中人饒舌〕

・ 仏家は無修無証を以て極詣と為す。画も亦然り。蓋し夙根の具はる有り。唐詩に云う、「詩を吟ずるは恰も仙骨を鍊るに似たり。骨裏

詩無ければ浪りに吟ずる莫れ。」と。詩画同轍、画も亦骨裡より得来る。

〔山人饒舌〕

・詩人の咏物、画家の写生は、同一機軸なり。形似稍々易く、伝神甚だ難し。…宋人写生を論じて曰く、「其の形を写すには必ず其の神を伝う。其の神を伝うるには必ず其の心を写す。否んば則ち君子小人は貌同じく心異なるに、貴賤忠悪、奚よりして別たん。形似ると雖も何の益あらん」と。故に「心を写すは惟れ難し」と曰うは是れなり。近医古方を論じて曰く、「万病一毒」と。画も亦一毒有り、曰く「書を読まず」と。

〔山中人饒舌〕

・嘗て画を論じて曰く、「大抵古人の真跡は、心を以て観るべく、目を以て観るべからず。目を以て観れば則ち其の形を得、心を以て観れば則ち其の精を得。」と。客曰く、「心を以て観る、その訣若何。」と。曰く、「善く書を読む。」と。

〔自画題語〕後編卷四「村航獨坐図」・天保五年

「古人は歌詞の意味を顧みた上で情を含ませて歌ったが、今人はただ歌声のみである」という白居易の「問楊瓊」詩と、「古画は意を描いて形は描かなかつたように、梅堯臣の詩は物を詠じてその情を隠すことがない」という歐陽修の詩の一部を引き、形似を貴んで風韻を顧まない当時の画家のあり方を批判する。さらに、「内面から溢れ出す情趣がなければ妄りに詩を作つてはいけない」とする唐詩を引き、詩画を生み出す本質に触れる。

しかし本質を理解したところで、表面的な形をとらえるのは比較的内容であるが、対象の心(精神)に触れ、そこから発する情趣をとらえた

うえで表現することは困難である。そこで、自らの作品に情趣を伝えあらわす方法として、さまざまな書物を読む必要性を説く。書物に記された人の情や物の趣に触れることで、一生の経験では得られない数多くの事象に通曉するという主張である。このように竹田が考えるのは、人間の本質には悲歎笑啼あるいは憤憂怨悦といった「情」があり、詩画だけでなく人間の営為全てがそこから生じるととらえるからである。

・人性は有情、噫安くんぞ能く免かるを得んや。潘安仁の鬢、彪以て弁を承く。劉禹錫の吟、鬱伊憤を寄す。他古今を併せて上下を通覧するに、騷賦詩歌、弘く世に流伝し、なんぞ万且千に止まらんや。而して憤憂怨悦、嗟嘆の余に出づるもの、亡慮仕の九なるか。或いは征戍隴雲に哀しみ、或いは謫遷湘月を恨み、或いは骨を銷して讒冤し、或いは魂を驚じて離別し、烈士壺を撃ち、老驥伏櫪を喝し、佳人扇を抱て晚菡を折り、以て香を惜しむ。衰残漸至を慨して、遅暮の将に來らんとするを悲しむゆえんなり。

〔逸詩文鈔〕「戊辰九月十三日会向榮亭、

同詠山館賞秋詩并序」・文化五年

・世楚辭を講じ、世を憂い、君を思うことより説く。余は則ち只一「情」字を認むるのみ。〔竹田莊詩話〕・文化七年

・原平仲『韓偓集』を梓す。余其の首に序し、并に香奩に跋す。私に以て冬郎の解嘲文となす。…淵明老人、鉄石心腸、出すに淡語冷句を以てす。世を挙げて俱に知れども、其の人太至情なるを知らず。古人謂う、忠孝節義、「情」字の内より得来る。蓋し集中載する所の

閑情の賦、及び「日暮天無雲」の一篇、風情流麗、絶して俗儒寒酸の習気なし。昭明此の義を会さず、妄りに論じて白璧の微瑕となす。東坡因つて昭明を誦めて云、此れ乃ち小児の強いて解事となすと。蓋し冬郎の香奩におけるや、亦其の類なり。昭宗反つて正とし、論して功臣となす。平生の著述、悲憤感慨し、情君を忘れざるは、少陵と殆ど相伯仲す。其の間の剩墨殘筆、偶々俚紅倚翠、剪花刻月の諸麗語に及び、人或はこれを毀ち、淫の教えとなす。余特に賞して精忠のよりに来る所となす。

〔竹田莊詩話〕・文化七年

中国戦国時代、楚国の王族であつた屈原は忠臣憂国の人であつた。竹田の時代に『楚辭』を講じる者は、世を憂いて君を思う屈原の行為を重視したが、竹田は表面的な問題ではなく、そのような行動に至つた根本的な「情」が重要であるとする。そして、忠孝や節義のような儒教道徳も人情に基づくと古人が説くように、美人への思慕を詠じた東晋の詩人・陶淵明の「閑情の詩」や閨情詩を集めた唐末の詩人・韓偓の「香奩集」さえも、「情」に基づく忠心の剩墨殘筆として成つたものにとらえた。

人間の営為全てが「情」の發露の結果と考へる竹田の態度は、朱子学の、事象に触れて発する「情」によつて曇らされた「心」を、修養を積んで生得の純粹な「性」に復さなければならぬとする説とは反対に、「性」と「情」で構成された「心」、すなわち「氣質の性」を認める考へ方である。竹田が学んだ徂徠学では、復すべき「本然の性」などあり得ないとして「心」を「性」と「情」に分ける朱子学説を否定し、「氣質の性」のみを認めてそれを「人性」もしくは「人情」と呼んだ。

2 竹田の詩文觀と徂徠学

竹田と徂徠学の關係が岡藩の学問環境に由来することは、すでに先学の研究で詳しく触れられている。⁶⁵⁾

十代中川久貞の治世である安永五年（一七七六）に藩校由学館が設立され、荻生徂徠（一六六六―一七二八）門下の四天王の一人であつた柴山鳳来（一六九二―一七七一）と加治鳳山（一七〇七―一七七七）が教授として招聘された。これが以後の岡藩の学問の流れを決定づけた。

竹田の良き師友であり、共に『豊後国誌』編纂に励んだ伊藤鏡河（一七五二―一八二九）は、由学館開設時からの教授であり、徂徠学派の本田莊藏に学んだ人であつた。理想的な幕藩体制を築くための対策を論じ、八代將軍吉宗に献上された徂徠の意見書『政談』などを通じて、徂徠学に深く傾倒したといふ。⁶⁶⁾やはり信頼を置いた先輩の古田含章は加治鳳山の弟子姥柳有蒂に学んでいる。また、竹田が敬意を抱いて私淑した唐橋君山も徂徠門の大内熊耳に学んだ人で、竹田が江戸に上つた際、今徂徠とうたわれた古屋昔陽や岳東海に師事できたのも君山の縁故によるものであつた。

儒学の基礎を徂徠学を中心とする環境で学び、藩校で教授する立場にまでなつた竹田は、すでに徂徠学的な価値觀が心に根差し、武士として生きるうえの指標になつていたと推察される。

竹田の著作の中で、最も政治思想があらわれているのは三十代後半に一揆を契機にしたためた「建言書」で、藩主を諫めた文中でも徂徠学的な思想が顕著に反映しているのは以下の部分である。⁶⁷⁾

A 学問と申候は、国家を治むる第一の道具と申候儀：夫故一体国家の政事は、昔より如何仕候へば国治り、如何仕候へば国衰へ或は亡び申と云ふ処を知り不申候て、只時々の成行に従ひ、自己の才智

と御上の威とを借り申候て取計ひ申候。…此度百姓騒動に及申候も、右申上候通り、学問御用ゐ薄く御座候故、銘々に義理と申すものを取失ひ、只利益のみ計り申候様に相成り、加様の變事に至り申候儀に奉存候。もし兼ねてより万分の一聖道御用ひ御座候て、仁政御行被遊候はば、此度の変は起り申間敷候。…此上は此節の変に御懲り被成候て、以後聖道御用ゐ有之、何れも義理を能く勤弁仕候て御奉公仕候はば、国家は長久に相成可申候。

B 作内左衛門杯程に文武に心掛申候て、其謹慎は兼て御賞美も御座候程の儀に候へば、此位の人、他邦にても多くは無之候、乍去甚だ謙退の生質故、一応には存念申上間敷候へ共、篤と真実に御相談に及び申候はば、随分御用立申候儀可有之候、決して私慾を専らにして、公の義をそこなひ申候事は無之候。総じて誰れも聖人に無御座候へば、諸徳を全備し、一点の疵も無御座候者は、上より下まで千に一人も無之、少々宛の難くせは有之候者に御座候、此処能く御察し御座候て、悪敷処をば棄て、善き処を御取り被成候へば、一人前の智恵、銘々に具はり申候て、大なり小なり、相應の御用には相立候者に御座候。…常に長役の御前に於て、ござかしく取り廻し、利口に見え申候者、兎角に油断ならざる者に御座候、此等の処篤と御考へ御座候て、聖道第一有用の品御勤弁有之度、乍恐奉存候。

徂徠学でいう学問とは、堯舜を始めとする聖人が国を治めるための「術」あるいは「物」として制作した詩書礼楽を学ぶことである。個人道徳を優先させ、修身を重視する朱子学や仁斎学のあり方とは学問的立場を異にし、「天下を安んずる」という政治性を重視するところに特色がある。

Aに見る「学問」は「国家を治むる第一の道具」や、「聖道」を「御用ゐ」という表現は、徂徠学特有の考え方をあらわしている。

一方のBは臣下を用いる方法を論じ、誰しも聖人ではありえず、一点の疵もない諸徳を兼ね備えた者など存在しないが、各人にはそれぞれの智恵が備わることから、長所のみを引き上げて用いれば相應の役に立つと説く。徂徠学では堯・舜・禹・湯王・文王・武王・周公の七人のみを先王あるいは聖人と見做し、凡人がどれほど学んでも聖人にはなれないとする。米はいつまでも米であり、豆はいつまでも豆であることから、それぞれの素質を養い育てて「徳」を形成すれば、聖人にも及ばない一個の「材」をなすことができ、それを社会に役立てるべきと考える。

この態度は、情欲に曇らされた後天的な「氣質の性」を、道徳的修養を積んで生得の「本然の性」に変化させれば誰しも聖人に到達しようという朱子学の性善説に基づいた平等主義的主張とは全く異なる。また、弟子からの質問に答えた荻生徂徠の『答問書』には、人材の登用にあたって疵のある人物を選ぶべきことが説かれる。疵のないように見える人は表面を取り繕って他人の顔色を窺うつまらない人物であるのに対し、疵の目立つ人は世間の悪い習俗に未だ染らない人物であるという主張である。「天下に棄物なし」とし、どんな人物にも短所はあるが長所のみを向けて用いることが聖道に適うという考えは、竹田の態度とも一致する。

このように、三十代後半の竹田に見える思想には多分に徂徠学の影響を認めることができるが、それは学問、政治、人物論だけにとどまらず、詩文に対する考え方にも窺える。

竹田は隠居願を提出する三カ月前に、自らの状況と以後の身のありかたを報告した文書を藩に提出した。この文中には「詩学は経学中の一科」

という表現がある。朱子学では詩文を単なる余技としか認識せず、「経学

中の一科」と理解することはなかった。しかし、荻生徂徠は儒学の基礎となる六経の内容を把握するには、古語を駆使した詩文の実作が不可欠だとした。

「それ聖人の道は、人の情を尽くすのみ。しからずんば何を以て能く治めてこれを安んぜんや」や「よく人情に通達し、古今之情弊を洞見被成候」という言葉に代表されるように、古の聖人は人情に基づいて「道」を制作したことから、経書を正確に解釈するには古語に熟達して人情に通達しなければならぬと考えたのである。特に六経の一つである『詩経』三百篇は、今の詩と同様で人情を主とし、天子から庶民に至るまでの内外公私あらゆることが尽くされることから、詩を学べば「高き位より賤き人の事もしり、男が女の心ゆきをもしり、又かしこきが愚なる人の心あはひをも」⁽⁷⁰⁾知ることができ、万事の情に通じるとした。以上のことから徂徠学では、朱子学の勸善懲惡に立脚した『詩経』観を排斥して道徳性を払拭することを説き、人情の機微を察知するために、喜怒哀楽の発露としての詩を学び、世を治めることに役立てなければならぬとするのである。また、人情は世の推移とともに変化するものではないという立場から、後世の詩も『詩経』と同質であるとして重視する。

さらに徂徠自身は、虚偽性のない現実的な詩を好み、日本の和歌に対しても言葉が異なるだけで趣きや人情は同様であるととらえていた。竹田若年の書簡にも、

・詩は白楽天・歌は西行上人と仕候。これまでは、詩は詩にて、歌は又歌にて、別様に仕候処、此節、詩歌共一途に帰し申て、一条の索の如くにおぼえ申候、是が当春中の学文…。

(年代不詳田島雲平宛書簡)

・今春小生詩学香山和歌倣西行法師、此迄ハ詩ハ自カラ詩ニテ、和歌ハ自和歌別行ニテ不融通候、乍去助覚二者一団捏成彼此不岐候、此レカ今春九十日ノ学文也…

(年代不詳寺井玄哲宛書簡、句点は筆者による。)

とあり、詩と和歌を同根と考える態度が読み取れる。けれども、明代の李攀龍や王世貞などが唱えた古文辞学の説を追慕し、漢魏や盛唐の詩を典型ととらえた徂徠の姿勢には必ずしも同調していない。また、人情を主とせず、理屈を重視したとして徂徠が排斥する宋詩に対しては、

・山陽、「淮中三度夢来往」の句を誦して曰く、「孰か坡公情無きと謂うや」と。余曰く、然り而して其の好むところに阿ねりて、兄も亦未だ免れず。
(『卜夜快話』・文政元年⁽⁷¹⁾)

と言い、先入観にとらわれた頼山陽をたしなめ、蘇軾の詩にも「情」を見い出そうとしている。

このように竹田は、徂徠によって提唱された説の中でも、時代の推移にもなつて形骸化したものにはとらわれず、本質のみを重視しようとしたことがわかるが、ことさら徂徠学の「情」を重視する態度に共感し、価値観の中心に置いた理由を考えてみる。

・子や世を閲すること殆んど六十年なり。世路逼迫し、人情浮偽なること、近日殊に甚し。因りて憶う、窮山荒水、草樹離々、野趣寥落、

此の幅の写す所の如き、扁舟一葉、古えを懐うて俯仰し、舫を敲いて句を吟じ、独往独去するも、亦未だ必ずしも可ならずんばあらざるなり。

・前人多く風雨約を趁うの図を作る。蓋し朋友の誼、一旦約あらば、当に險を踏み危きに臨み、以て其の言を踐み、遺失すべからざるの意を寓す。而して後世の習俗、虚を喜びて実なく、百年の交態も、視ること行路の人の如くなるを警むるなり。

〔自画題語〕後編卷四「山水小冊六幀」・天保四年

ここでは「情」を介した実質的な心の触れ合いを求めず、「虚」、すなわち表面的な人間関係を世の実状と解して、人情の浮偽を歎いている。そして同様の観点で人物を評価していたことが以下の文章から知られる。

・大抵、世の風流を以て自から処る者、夫人にして皆然り、而も真風流を解し得る者は、千百人の内、一人だも得がたし、いはんやその地位に居て受用する者をや。解する者も、億万人の内、その地位に居て受用する者、亦幾何ぞ。先生、能くその地位に居て受用す、ああ、此くの如きは、ただに本邦の大希有たるのみならず、；脂粉に染まずんば、必ず仏者に惑溺せらる。先生、ひとり四子・五経・三史に於て、この一事を開拓す、大に難し難し、極めて妙なり妙なり。

〔文化六年村井琴山宛書簡〕

・屏風相達候よし、何卒山陽君二一辞御請可被成候。当時儒者中解絵事、斯人之外無御座候。且題画詩文、獲斯人、始テ宋・元題跋之趣、吾東方ニ關申候。しかし、ここを論じ申者、除却小生、外夷人もナ

キ也。〔文政七年十一月十七日龜山夢研宛書簡〕

・書画の題跋、山陽特に宋元人の遺意を得、宗派を分ち、古今を稽え、是非を弁じ、真贋を核す。其の論ずる所各々斤両有り、一々相い当り、過譽無く、妄許無く、従前の儒士の口に随いて品評し、筆に任せて頌揚するものと、大いに同じからざるなり、故に余謂えらく山陽は儒にして六法を解する者なりと。

〔自画題語〕後編卷二「書亦復一樂帖後」・天保二年

・大塩も、伝太ノ画は氣に入候よし。御存之通り、大窮理先生ながら、絵事、且山水游覧杯は好也。

〔天保五年九月十一日橋本竹下宛書簡〕

熊本藩の侍医村井琴山（一七三三～一八一五）、知己であった頼山陽（一七八〇～一八三三）、晩年の志友大塩平八郎（一七九三～一八三七）それぞれについての語で、どの人も儒者でありながらも詩画を解すことができるという評価である。逆推すれば、当時の儒者の多くに対しては、詩画の情趣を解そうとせず、「経世済民」の重要な一面である人心理解をおろそかにしている事実から、情に疎い典型として軽蔑の念を抱いていたと解釈できる。

百年前の世にあつた徂徠も、多くの武士や儒者たちが詩画などの諸文芸を余技としか見ず、風雅と文才を嫌い、人情を軽視し、道理を押し付ける風潮を嘆いた。このような人々は理屈にこだわつて是非邪正を嚴格に分けることから、人品も悪くなったという。徂徠学が生まれた背景には、「理」のみを重視して「情」を解さない人情軽視の風潮に対する批判の

意味も込められていた。

もし、竹田の生きた時代が徂徠の時とは変化し、「経世済民」を請け負う武士や儒者たちも人情味に厚く、情を解し、責務を果していたならば、竹田もことさらに「情」を重視する必要を感じなかったのではないだろうか。しかし、「建言書」では為政者が仁愛という政治の本質を忘れ、民情を顧みなくなったことを一揆の原因と分析するように、依然として人情軽視の世にあることを身をもって感じていたのである。

3 「情」と「拙」

竹田は徂徠学の影響を受け、詩画を始めとする諸文芸の本質を「情（真情）」の発露にもとめた。「情」が発現する条件である心の安静は、「暢神」の効果から生まれる精神の状態であり、「暢神」して心を静め、意を清くすることによって初めて「情」が発するのである。そして「暢神」の条件である「正しい心」を持つためには、「形似を専らにし利を図」ることを戒めなければならない。竹田は「形似を専らにし利を図」ろうとする心が「情」の発露を妨げる根源と考えた。このような一貫した行為の中で「情」の発現のために重視したのが、「拙」の概念であった。²²⁾

・文章大抵百年前の作は、情常に余り有りて、詞は則ち足らず。百年後の作は、詞常に余り有りて、情は則ち足らず。借りて我をして正徳前の人と作らしむとも、享保後の人と作るを願わざるなり。宣尼礼楽を論じて曰く、「吾は先進に従わん」と。画も亦然ることあり。雪舟・狩野二派の如き、野は則ち固より野なれども、一声に呵棄すべからず。
〔山中人饒舌〕

・筆を用うること工みならざるを思えずして、精神の到らざるを思う。筆を用うること工みなる者は、特に古人を撫倣するに宜し。精神到る者は、自家に脚を立つ。諺に云う、「長者の万燈は貧女の一燈に若かず」と。蓋し精神到るの喩か。
〔山中人饒舌〕

百年前と今の文章を比較した場合、往時は余るほど「情」があらわれ、詞に対する「技巧」はそれほどではなかったのに対して、今時は逆に「情」が足りないことと分析し、自身は前者であることを望むと述べる。

また同様に、余裕のある長者の万燈も貧しい女の心のもつた一灯には及ばないという諺を引き、作画において用筆が「巧み」でないよりも精神が至らないことを憂うとしている。これは技術よりも精神の優位を説くものである。竹田は、技術と精神がつり合った関係になるのではなく、常にどちらかが優位を占めると見做した。「不痴則無情」とも表現しているように、「工（巧）」であることと「情」の発現は相容れず、「拙」でなければ「情」はあらわれないと考えていた。

・画の拙なる所は、即ち意の快とする所なり。予の画固より拙なり。然れども其の拙なる処は、大方名家と雖も、亦或いは能わざる所あるなり。蓋し名家の病は、多く拙ならざる処にあり。

〔自画題語〕前編「春叢群雀図」・文政十年

・余の六法に従事するは、時に随い興に適せ、工拙の外に在ること
を知らしめんとするなり。
〔自画題語〕前編跋・文政十二年

画中の「拙」を自身は「快」とし、「拙」にあることで高名の画家も及

ばないところがあるとする。名高い画家の病は「拙」でないところから生じるものであり、自身は表面的な工拙を超えたところに画の真価があると想いつつ、作画していると述べる。

明代の顧凝遠が「無作気」と論じたのと同様に、「工」を意識してとらわれない、あるいは「工」を目的としないという意味で竹田は「拙」を理解し、「工」を「形似を専らにし利を図」ることと同様の意味でとらえていた。

素直な「情」の発露を優れた作品の第一条件とし、「拙」であることこそが「情」をあらわすうえでの必須条件と考えた竹田は、表面的な「理」にとらわれず、名利を追求しない「拙」の生き方を貫こうとした。

自身の性分を知り、真情に従って素直に生きるということは、自分にも他人にも飾ったり欺いたりせず、真正面から向き合う態度であり、世渡り上手な「工(巧)」者とは対極の生き方である。自身の性情に誠実であろうとするほど、一般社会との摩擦を生じ、「痴」「迂」「愚」などと評される。竹田は「枯木竹石図」に「憲、性孤癖、世と諧はず。枯木竹石、略ぼ相類するに似たり。為に写す。」と自賛した。これは「拙」の生き方を枯木や竹、石に喩え、逆境にあっても高潔な精神を維持し続ける強い意志を表明するものにほかならない。

おわりに

詩画を始めとする諸文芸の本質を「情(真情)」の発露にもとめた竹田は、発現を妨げる根源が「形似を専らにし利を図」る心にあると考えて厳しく戒めた。そして、自らも理にとらわれず、名利を追求しない「拙」の生き方を貫こうとした。作画においては画面の下から上へと続く奥行感

を表出し、自身の詩情や旅情を発現して描くことで画に入りこみ、「楽」や「自娛」と置き換えられる「暢神」の実現を目標とした。作品が明るく穏やかな印象を与えるのは、「暢神」によって心を伸びやかにした竹田の「情」が画に反映しているからである。

「我が画は自ら娛しむにあり。人をして娛ましむるにあらず」というように、作画の目的であった「自娛」や「暢神」は私的な観念であるが、一方で鑑賞者にも「暢神」の効果をもたらす。加えて竹田は、工拙を超えた「情」の発露に画の真価があることを世に知らしめる志を抱いていた。それは「経世済民」を請け負う武士や儒者たちが仁愛という政治の本質を忘れ、民情を顧みない人情軽視の風潮を憂えた結果であった。

このように、社会へ働きかける精神が読み取れる一方、俗世間を断ち、なにもものにも拘束されずに自由に生きようとする隠逸の志向が竹田にはあったとされている。一見、相反するこの問題をどのようにとらえるかは、諸文芸に対する竹田の態度をより明らかにするうえでも重要である。そこで最後に竹田を評して用いられる隠逸性について触れ、「私」と「公(社会)」の間でどのような志を抱いて葛藤したのか、「公」に対する作画の意義をどのように見ていたのかを考えて結びとしたい。

中国における隠逸という行為は各人によって事情が異なり、ひとことで定義するのは容易ではない。それゆえ、隠逸の語をそのまま竹田に当てはめることも漠然として実態が把握できない。竹田における隠逸的態度について、その原因や傾倒の程度を見極めておく必要があるだろう。そこで、従来の研究を踏まえながら竹田に見る隠逸性について確認していく。

中国の隠逸には大きく分けて二つの傾向があると思われる。山水を逍遙して鳥獸と共に生きたいという自然に対する憧憬、世俗の価値を認めず、

その拘束から逃れて素朴な世界で悠々自適したいという願望などを理由に、深山幽谷に隠れ棲む老荘的な態度である。

一方、所属する政治的社會の虚偽や不正義に対する反感、官僚生活における汚濁から逃れて世俗と縁を断ち、自らの高潔を保とうという意識、あるいは政治的挫折、失脚などを理由として、社會と距離を置いて生活しようとする儒家的な態度である。しかもこれらの態度は二元的に割り切れるものではなく、儒教と老荘思想が表裏の関係であるように、個人の中で複雑に入り交じって存在する。

いずれにしても社會に対する身の処し方として、そこからの離脱を選択する隱逸は、私的に生きる行為である。そして、隱逸の生活に入る前の社會に対する態度とともに、全く私的な世界に生き続けるのか、いつかは復帰して理想と考える社會に革めようという政治的な志を抱き続けるのか、その後のあり方の相違をも重視すべきである。

竹田の場合、隱居をもつて隱逸が遂行されたと考え意見が多い。たしかに隱居後の詩中には「官を罷め俸を辞し」という句も見え、自らの隱居を中國での罷官に喩える。しかし、現象面だけを見れば、生まれながら保障された武士という身分は隱居しても変わらず、藩士としての責務や奉仕がなくなつて自由の身となるわけではない。まして形だけとはいえ、由学館詩文会頭という肩書きを与えられ、休息料として二人扶持、後には七人扶持を支給されているのである。

社會に属しながら精神的に隱逸を図る朝隱という考え方もあるが、政治的社會を離脱して純粹な隱逸に生きるためには、脱藩して浪人となるしかない。しかし、武士に生まれたのは自らの意思ではなく、代々受け継がれたものであり、運命のよつてきたところである。また、竹田の時代は未だ幕藩体制は安泰であり、自分の身さえ修めていれば子々孫々

にわたつて身分は保障されていた。そのような状況の下で一切のしがらみを無視し、私的な一存で脱藩するのは、藩に不忠、先祖に不孝であつて、武士としては最も罪深い行為となる。仮にそのようなしがらみを邪魔なものと考え、真の自由を求めて隱逸を志すなら、儒教の倫理や一家の行く末にとらわれず、迷わず脱藩したのであろう。しかし竹田が選んだのは隱居であり、結果的には肩書や扶持を拝領した。

隱居と隱逸の間には以上のような状況が推察されるが、隱居前後の詩文には、隱逸に傾倒した心情が少なからず認められる。

・又長慶集を読んで七古一篇を作る。以て懷を述べて云、
七八年前始めて詠吟す 暗に塵世厭離の心を生ず

爾來流転す東西の路 単身備に浮沈を嘗むることを得たり

今日痾を扶けて又吟詠 倍々知る厭離の骨に入て深きを

行文必ずしも危険を要さず 情真なれば能く石と金とを徹さん

至樂の処には至悲の旨を蔵し 極榮の地は極衰の理を包む：

〔『竹田莊詩話』・文化七年〕

・当に其の祿仕貴賤は前に參じ、貧富は後に隨う。宜しく其の始めにおいて終身立脚の地を審かにして、分を明にし、止まるところを知りて山林に退跡して初服を遂げるべし。記して自警と成すことかくのごとし。

〔『竹田先生文藁』「題蘭竹合挿詩画冊後」・文化七年〕

・凄凉たる晩雨 寒蕪に洒ぐ

溪上の秋光 漸く己に無し

客を避けて 詩の世界を開くを喜ぶ

門を出でて 世の崎嶇を踏むに懶し

堆庭の霜葉惜しみて掃くを休め 過径の山僧笑つて迂と作す

就裏然りといえども微趣あり 吟哦し膝を揺りて残炉を劃す

〔竹田遺稿〕卷一「微趣」・文化九年⁽⁷⁾

・予は山中の人なり。騷に云う、「山中の人、杜若を芳らしめ、石泉

を飲み松柏に蔭す。」と。此れ其の分の宜しき所を言えるなり。然ら

ば則ち詩を賦し文を属するは、稍其の位を出づ。矧んや書若しくは

画を論ずるをや。

〔山中人饒舌〕小序・文化十年

・已に是田園帰去の人 自ら憐れむ丘壑に前因あるを

作官は能く貴きも終に塵夢となる 致仕は貧なりと雖も猶我が身

〔竹田遺稿〕卷一「題画」・文化十年

「塵世厭離の心を生ず」、「山林に退跡して初服を遂げるべし」、「世の

崎嶇を踏むに懶し」、「山中の人」、「田園帰去の人」など、世俗からの隔

絶と隠逸を言う語が見られる。一方で「行文必ずしも危険を要さず、情

真なれば能く石と金とを徹さん」、「就裏然りといえども微趣あり、吟哦

し膝を揺りて残炉を劃す」、「自ら憐れむ丘壑に前因あるを、作官は能く

貴きも終に塵夢となる」などの語が同じ詩文に見え、隠居して閑職に退

くのはやむを得ないという少し未練を含ませた表現、詩文で何事かを成

し遂げたいという強い意志のようなものが窺える。

また、政治を志しながら挫折して隠逸に生きた屈原や陶淵明を暗示することに目を向けると、何らかのやむをえない事情で、隠居前後に隠逸

を志向せざるを得ない状況に追い込まれたのではなかったか。晩年の詩に見る「高官好まざるに非ず、利害端多きをいかんせん」、「甚だ吏人の煩を厭うも、時には我が情を傷ましむ」という語句は、この間の事情を考えるうえで重要な表現である。

では、このやむをえない事情とは何であったのだろうか。隠居に至る数年間の文章を総括して検討すると、以下のように考えることができる。

士分に生まれ、徂徠学を中心に儒学を修めた竹田は、自らを育んだ共同体としての藩の恩に報いるため、強い責任意識を抱き、自らを活かす道を模索した。本来の能力からすれば、儒学を通じて政治に参画する職分に登用されても不思議ではなかったと思われるが、眼や耳の障害も影響し、藩校の頭取並に甘んじた。そのような状況下、竹田は次第に愛好する詩文や画の道に進むことを考え始める。これを支えたのは、詩文を「学び、実作することによって様々な「情」に通じることができ、人情に基づいて制作された礼楽刑政によって行なう政治を理想とした徂徠学の態度であった。「詩も経学の一科」と理解し、情の重要性を自覚した竹田は、小道ながらもそこに社会的な「経世済民」の意義を見出し出すようになる。しかしそのような理屈以前に詩文への純粹な愛好心が存在したことはいうまでもない。一家を成し、大家として認められたいといった名譽欲があったことも告白している。徂徠の書として流布した『太平策』⁽⁸⁾の、

志ニ大小アリテ、志小ナルモノハ、小キ御奉公ヲ心ガケ、志大キナルモノハ、大キナル御奉公ヲ心ガクベキヲ、一概ヲ以テ見ルコト、ナゲカシキコトナリ。人オノ生ゼザルハ、皆カクノ如キ習俗ノスル所ナリ。当然ノ御用ニ立タズトモ、一芸一能ヲ成就シテ、何レノダ

二ハ誰タト云モノ名人ナリト、後代ヨリイワレンハ、其御代ノ人君、其家ノ大将ノ名望ニハ非ズヤ。

というような考えに基づき、ある時期にはそれを正当なこととらえていたのかもしれない。

いずれにしても、失明を恐れて結果を急いだ竹田は、京都遊学でさらにあせりを増幅させたらしく、思い通りにならなければ隠居も辞さないという、脅し文句ともとれる強い言葉を最も信頼を置いた師友伊藤鏡河にぶつけている。竹田の身体的な事情に疎く、その無謀とも思えるひたむきな姿勢を理解できない藩の同僚には、眼病を理由に好き勝手にふるまう放蕩者として映らず、誹謗中傷が起こったのもやむを得ないことであつた。反対に竹田からすれば、眼を患って本来の職分が果せない身のほどを知らながら、それでも自分を活かそうと模索して進んだ道である。そこに誹謗中傷が起こり、「進退窮、無此上難渋」という状況に追い込まれた。

自らの思いが正当に評価されず、実行が困難になつたことへの不満が、厭世的な気分を生み、隠逸への傾倒を強めたのであろう。享和年間、竹田三十歳前には心中に思うことがあつたよう⁽⁸⁾で、自らの能力に対する信頼と、社会への思いに身体能力や職役が伴わないいらだちを「清時に無能」という自嘲的な言葉であらわしている。

文化八年には追い討ちをかけるように一揆が勃発し、新たな衝撃が竹田を襲つた。竹田は為政者が学問を軽視して自らの利益を追求し、仁愛という政治の本質を忘れて民情を顧みなくなつたことを原因とみた。徂徠学が説く「情」を重視する政治とは逆の状況であつて、二三年のうちに飢饉が政治上の内紛が起これば、このような騒動に発展することをす

でに予見していたと述べている。この一揆を通じ、人情の重要性をあらためて思い知つた竹田は、学問として経学を教授するだけでは限界があり、徂徠学が「情」の発露ととらえる詩を始めとし、諸文芸の実践を通じて他者に影響を及ぼす地道な努力が必要と感ずるようになる。

・画道は小道、何ぞ道うに足らんや。彼の聖教を服膺し、経を講じ史を談じ、抗顔皐皮に坐する者の若き、実学事功、亦百年前の諸儒に及ぶ能わざるを恐るるなり。
(『山中人饒舌』)

反語的に述べるが、画道といえども世をより良くしていくための「実学」であるという自負心をあらわしていると理解できる。

そして、その目的において最も効果的な手段と考えたのが、生涯をかけて情熱を注いだ出版事業であつた。いかに出版を重視していたかについては、次の書簡からも窺われる。

・此節ハ少々例の閑事業ニ出版物打立居候、右ニ付少々ハ画も売度候、御世話可被下候、乍去、一紙モ粗略ニハ不認候間、画料も少しハ御用心可被下候。画料が薄ケレバ、自然ニ粗略ニ成行候、此レモ自然の勢ニテ、不可奈何候事也、此処も御憐察可被下候、右様ニ申上候とても、妄言ニハ無御座候、猶又強テ申上候にも無御座候程、能ク御斟酌可被下候、胸間ニ挟一俗字候テハ大殺風景也、

(文政十二年五月十四日亀山夢研究書簡)

出版には「公(社会)」に関わる高次な意義があると竹田が自覚していなければ、出版費捻出のために売画に傾くことを潔しとはしなかつたで

あろう。著書の上梓が単に自己満足の対象でなかったことは知己も理解しており、

・晩近の諸家の、新を競い奇を闘せんと欲するに似たれども、翁の意は則ち大いに然らず。：翁の意、其の真を得るに在りて、時と先を争うに在らず。是其の世俗と撰を異にする所以にして、後学に恵するは小ならず。：余是以て翁の此の挙を知る。特に其の自得するところを推して、以て人に及ぼさんと欲するのみ。然らずんば則ち自ら強いて年を仕え、官を逃れて人を避け、山水是に耽る。尚なんぞ時を逐い、世に媚ぶるのためならんや。

（『今才調集序』・文政十一年）⁽⁸⁵⁾

と、篠崎小竹は『今才調集』の序文で評している。竹田の社会に対する意識は、「一部の詩話ヲ出シ駁斥仕候而迷酔の徒ヲ醒シ申度」⁽⁸⁶⁾、「当時三都の詩風魔道ニ墮し申候」という詩に対する発言に加えて、「謝池」⁽⁸⁷⁾二家後。已墮野狐禪」⁽⁸⁸⁾、「当時世間一統二真の画少ク御座候」⁽⁸⁹⁾という画に対する発言にもみられる。

また、自らの出版物に対して「太平世のムダ著述」や「治国平天下の間ニ逢ひ申候物ハ一種モナシ」⁽⁹⁰⁾などと自嘲ぎみに述べるのは、心中には反対の意識を抱いていたあらわれである。天保六年（一八三五）には『山中人饒舌』の完成本を藩主に献上し、恩師である伊藤鏡河、渡辺蓬島、淵野真斎の墓前に供えているが、これは「六十年浮遊致候国恩を報候」という意識で行なわれた。

諸文芸に対して竹田が抱いた意義とは、一義的には「暢神」という私的目的にほかならない。しかし、人情の浮偽を憂えた竹田は、より良い

社会を築くためにはまず「情」の重要性を認識できる人々を増やすことが必要と感じた。そして、詩画の本質である「情」を軽視し、型にとらわれ、名利を追求する風潮を改めるといふ公的意義をも見出すようになる。現実に対して強く向き合うほど精神を安定させ、次に行動するための英気を養う必要がある。竹田にとっての「暢神」とは、実はこのような意義が大きく、私的的目的にとどまるものではなかったのではないだろうか。

註
はじめに

(1) 日本での「文人」の語は、古くは『続日本紀』に見られ、武人に対する概念として文事をもって仕える人という意味で用いられた。また、そこから派生して、風雅のことに携わる人という用例もある。しかし、江戸後期で用いられる人格をも含むような観念的な意味合いは認められない。

(2) 拙稿「中林竹洞の作画とその精神」(『古文化研究』第一号(財)黒川古文化研究所 二〇〇二年)、同「渡辺華山の肖像画と作画精神」(『古文化研究』第二号(財)黒川古文化研究所 二〇〇三年)。

(3) 田能村竹田の先行研究は非常に多く、本稿をなすに当たって全ての研究書や論考に目を通すことはできず、重要なものを落としていた可能性もあるが、以下に本稿と関係する主要なものを挙げておく。ただし、以降の註で直接挙げるものに関しては省いた。本稿はこれらの諸研究に大きく負っている。

研究書

兼松亀吉郎『竹田と華山』(東陽堂 一九〇六年)、大島支郎『田能村竹田』(豊南書堂 一九一四年)、松林桂月『田能村竹田』(中央美術社 一九二七年)、木崎愛吉『大風流田能村竹田』(民友社 一九三九年)、外狩素心庵『東陽美術文庫 竹田』(アトリエ社 一九三九年)、佐々木剛三『東洋美術選書 竹田』(三彩社 一九七〇年)、仲町謙吉『郷土の先覚者シリーズ第四集 田能村竹田 帆足萬里』(大分県先覚者シリーズ刊行会 一九七四年)、飯島勇『日本の美術一六五 田能村竹田』(至文堂 一九八〇年)。

論文

河野桐谷「竹田の政道観」(『南画鑑賞』第三卷第三、四号 南画鑑賞会 一九三四年)、吉沢忠「田能村竹田の敗北」(『国華』六九六、六九九号 国華社 一九五〇年)、佐々木剛三「竹田の世界」(鈴木進編『竹田』日本経済新聞社 一九六三年)、村山吉広「田能村竹田の『瓶花論』」(『中国古典研究』第一九号 一九七三年)、飯島勇「自娛の世界」(『文人画粹編第十七卷 田能村竹田』中央公論社 一九七五年)、佐々木剛三「田能村竹田」(『日本美術絵画全集第二十一卷 木米/竹田』集英社 一九七七年)、佐々木剛三「田能村竹田と『中国』—竹田の『華人』—という呼称に関して」(『開館五周年 田能村竹田展図録』大分県立芸術会館 一九八二年)、佐々木

剛三「日本画家の作画様式の転換の契機について—田能村竹田の場合」(『美術史研究』第二〇号 早稲田大学美術史学会 一九八三年)、佐々木剛三「竹田書簡に見られる出版事情」(『早稲田大学図書館報 ふうくら』第一号 一九八七年)、佐々木剛三「南宗画と中国」(『古美術』第一〇〇号 三彩社 一九九一年)、高橋博巳「田能村竹田—近世後期文人社会における脱国家—」(源了圓・玉懸博之共編『国家と宗教』思文閣出版 一九九二年)、高橋博巳「蘭外無心、心外無蘭—文人竹田の離陸—」(『文芸研究』第一三二号 東北大学文学部日本文学研究会 一九九二年)、河野元昭「竹田と画帖—大和文華館所蔵『翰墨隨身帖』を中心に—」(『大和文華』第八七号 一九九二年)、高橋博巳「田能村竹田の中国趣味」(『日本学』第一九号 名著刊行会 一九九二年)、エマニュエル・パストリッチ「江戸後期の文人・田能村竹田と『無用』の詩画」(『比較文学研究』第六三号 東京大学比較文学会 一九九三年)、高橋博巳「長誤詞客、前身可画師—竹田筆『寒林掃樵画卷』をめぐる—」(『出光美術館報』第八四号 一九九三年)、徳田武「田能村竹田『風竹簾前説』の成立とその水準」(『明治大学人文科学研究所紀要』第三六号 一九九四年)、高橋博巳「田能村竹田の隠退」(『文芸研究』第一三六号 東北大学文学部日本文学研究室日本文学研究会 一九九四年)、黒田泰三「田能村竹田筆『村居晚起図』について—最晩期の画風変化を考えるにあたって—」(『出光美術館報』第九一号 一九九五年)、高橋博巳「竹田画論の周辺」(『定本』日本絵画論大成)第七卷 ぺりかん社 一九九六年)、佐藤康宏「帆足家伝来田能村竹田関係資料」(『美術史論叢』第二二号 東京大学大学院人文社会系研究科・文学部美術史研究室 一九九六年)、高橋博巳「長崎の田能村竹田」(『江戸文学』第一七号 ぺりかん社 一九九七年)、宗像健一「遅咲きの天才—田能村竹田の画業—」(『新潮日本美術文庫一九 田能村竹田』新潮社 一九九七年)。

図録、図版集

『竹田先生名画譜』(田能村竹田先生百年祭協賛会 一九三五年)、鈴木進編『竹田』(日本経済新聞社 一九六三年)、『文人画粹編第十七卷 田能村竹田』(中央公論社 一九七五年)、外狩素心庵編『竹田名蹟大図誌 決定版』(国書刊行会 一九七六年再版)、『日本美術絵画全集第二十一卷 木米/竹田』(集英社 一九七七年)、『開館五周年 田能村竹田展図録』(大分県立芸術会館 一九八二年)、『江戸名作画帖全集第二卷 玉堂・竹田・

米山人』(駸々堂 一九九三年)、『竹田とその交友たち』(大分県立芸術会館 一九九四年)、『大分県立芸術会館所蔵作品選』(大分県立芸術会館 一九九七年)、『出光美術館蔵品図録 田能村竹田』(出光美術館 一九九九年)、『戸次帆足家伝来 富春館作品集』(大分市美術館 一九九九年)、『新潮日本美術文庫一九 田能村竹田』(新潮社 一九九七年)。

(4) 『竹田市史』中巻(竹田市史刊行会 一九八四年)「第七章 教育と文化」、342ページ所載。

(5) 寛政十一年十一月伊藤鏡河・古田含章宛書簡、『大分県先哲叢書 田能村竹田 資料編 書簡編』(大分県教育委員会 一九九二年)所収。

(6) 宗像健一「人間竹田―隠居に至るまでの歩み―」(『開館五周年 田能村竹田展図録』大分県立芸術会館 一九八二年)、宗像健一「大分県先哲叢書 田能村竹田」(大分県教育委員会 一九九三年)。

(7) 文化九年五月二十五日岡藩用人宛文書、『大分県先哲叢書 田能村竹田 資料編 書簡編』所収。

(8) 『竹田遺稿』巻一「八月二十九日作」(『大分県先哲叢書 田能村竹田 資料編 詩文編』大分県教育委員会 一九九二年、所収)に、植柳挿桐煙満園 半依市井半依村 今朝辞俸疏初上 間養残痾昼掩門 とある。

(9) 竹田且「民俗慣行としての隠居の研究」(未來社 一九六四年)「第一章 隠居の意味」三・近世武家の隠居、14ページ。

(10) 木崎好尚「百年記念 田能村竹田先生」(山陽会 一九三四年)、185ページ。

一、竹田の山水画

(11) 寛政五年に行われた中国書画展観会「暢春楼展観」に「仇十洲美人遊春 図絹本横巻」を出品している。「暢春楼展観」については、山内長三『日本南画史』(六興出版 一九八一年)を参照した。

(12) 『逸詩文鈔』「追懷真齋先生、偶獲教絶」、『大分県先哲叢書 田能村竹田 資料編 詩文編』(大分県教育委員会 一九九二年)所収。

(13) 『竹田荘師友画録』平曼容条、『定本』日本絵画論大成 第七巻(へりかん社 一九九六年)所収。

(14) 『竹田荘師友画録』淵世騏条、田国条。本稿で引用した訓読文は、竹谷

長二郎『笠間選書六九 竹田荘師友画録訳解』(笠間書院 一九七七年)に拠った。

(15) このことに関しては作品を比較して詳しく論じるべき重要な問題であるが、本稿では若描きの作品に対して踏み込むことができなかったので、触れるにとどめておく。

(16) 『竹田荘師友画録』杜春樹条。なお、竹田と森氏との関係については、佐藤晃洋「近世後期日田における文人の交遊―田能村竹田を中心として―」(『大分県地方史』第一四一号 大分県地方史研究会 一九九一年)に詳しい。

(17) 文政八年一月二日森仁里宛書簡と「途中値雨 寄懷荊田杜詞兄」詩(『大分県先哲叢書 田能村竹田 資料編 詩文編』「拾遺」文政七年)を参照。また四軸の内容に関しては、文政八年冬亀山夢研究書簡から、張元観行書、謝曦草書、蔡鎮草書、林麟昭行書とわかる。

(18) 「文政十年四月六日高橋草坪宛書簡」
唐人の画を見申候へハ善悪工拙ハ元より御座候、且十幅見候へハ七八幅は仕入レ悪敷御座候、其仕入の悪敷と申候画何分よろしく無御座候へとも必ス一種妙処御座候而、日本人ハ不及候、(句点は筆者による。)

「文政十二年二月二十九日高橋草坪宛書簡」

とかくニ好画を見不申候而ハ出来不申候、古人善図ヲ得申候へハ一尺見れハ一等ヲ進メ、式枚ヲ見れハ二等を進メ申候、兎角一途ニ拘泥居候事悪敷一年半年の間ニ変化仕候而一等一等進ミ申候様ニ被為度候、小生も長崎にてハ沢山ニ見申候へ共、一々贖本不足取候、乍去どれも唐人筆ゆへ各此方ノ画ヲかき候助ニハ成候、さすか唐人に而仕込と云共一種の風致ハ御座候而、日本人の早出来の工夫よりハましの処多御座候、(句点は筆者による。)

なお、本稿で引用した書簡は、全て『大分県先哲叢書 田能村竹田 資料編 書簡編』に拠った。

(19) 『大分県先哲叢書 田能村竹田 資料編 書簡編』所収。

(20) 訓読は、外狩素心庵編『竹田名蹟大図誌 決定版』(国書刊行会 一九七六年再版)に拠った。ただし、旧仮名遣いは新仮名遣いに改めた。

(21) 訓読は、外狩素心庵編『竹田名蹟大図誌 決定版』(国書刊行会 一九七六年再版)に拠った。ただし、旧仮名遣いは新仮名遣いに改めた。

(22) 訓読は、武部利男注『中国詩人選集七 李白』(岩波書店 一九五七年)

に拠った。

- (23) 『「定本」日本絵画論大成 第七巻』(ぺりかん社 一九九六年) 所収。
なお、本稿で引用した『山中人饒舌』の訓読文は、竹谷長二郎「笠間選書二四 竹田画論 山中人饒舌訳解」(笠間書院 一九九〇年) に拠ったが、明らかな誤字は改め、旧仮名遣いは新仮名遣いに改めた。
- (24) このような痕跡は特に『桃花流水図』に顕著であるが、『稲川舟遊図』の画面右下の垣の部分にも見られる。注意深く観察すれば、ほかの作品にも認められる可能性がある。
- (25) 本図に関しては『国華』第三二二号(国華社 一九〇八年) に作品解説があり、論考として日比野秀男「田能村竹田筆松巒古寺図をめぐって」(『日本美術の空間と形式』河合正朝教授還暦記念論文集) 二五社二〇〇三年) がある。
- (26) 『竹田荘師友画録』木米条に、「予今歳三月京に入り、四月二十九日面別して江を下る」とある。
- (27) 『自画題語』後編巻四、『「定本」日本絵画論大成 第七巻』(ぺりかん社 一九九六年) 所収。
- (28) 本図に関しては、『国華』第八一三三号(国華社 一九五九年) に作品解説があり、論考には黒田泰三「田能村竹田筆「梅花書屋図」の成立をめぐって」(『出光美術館館報』第七五号 一九九一年)、同「田能村竹田の二つの画―天保三年秋と天保四年春のあいだ―」(『出光美術館研究紀要』第三号 一九九七年) がある。
- (29) 『竹田荘師友画録』袁亮条。
- (30) この人物を含む周辺部分には破れの痕跡が窺え、人物の衣紋や顔の線などに乱れが認められる。
- (31) 竹田とほぼ同時代の清朝の画家・錢杜著『松壺画憶』には、「赭色染山石、其石理皴擦處、或用汁綠澹澹加染一層、此大癡法也」(俞劍華編著『中国古代画論類編』(人民美術出版社 一九五七年) から引用した。) とあり、中国での黄公望画に対する認識の一端が窺える。
- (32) 『国華』第四四九号(国華社 一九二八年) に「田能村竹田筆 松林高士図解」として解説がある。
- (33) 『文人画粹編』などに「松泉山水図」として掲載される作品は、年記はないものの文政十二年の作とされている。筆者は未見のため、箱書や付属品などに制作年が記されているかどうか判らないが、あるいは『自画題語』

の配列からそうのように考えられているのだろうか。飯島勇氏は『日本の美術一六五 田能村竹田』(至文堂 一九八〇年) の中で、図版キャプションでは「文政十二年」としつつ、文中では「松巒古寺図」と画趣が近いことを理由に、制作年代はほぼ同じ頃と述べられる。筆者も構図をはじめとする作風から、天保二年以降の作とみている。

- (34) 『国華』第八八六号(国華社 一九六六年) に「田能村竹田筆 梅林山水図」として解説がある。
- (35) 本稿で引用した『自画題語』の訓読文は、竹谷長二郎「文人画家田能村竹田「自画題語」の訳解を中心に」(明治書院 一九八一年) に拠った。ただし、旧仮名遣いは新仮名遣いに改めた。
- (36) 文政十一年一月十四日森仁里宛書簡。
- (37) 王叔明山頭遠松每喜為之、千株萬株叢雜無際、且半當點苔能助山之姿態。(『原板影印 芥子園画譜全集』(文化図書公司 一九七六年) から引用した。句点は筆者による。註(39)も同じ。)
- (38) 『大分県先哲叢書 田能村竹田 資料集 著述編』(大分県教育委員会 一九九二年) 所収。訓読は筆者が行なったが、『田能村竹田全集』(国書刊行会 一九一六年) を参照した。『随縁沙弥語録』に関しては以下も同じ。
- (39) 此解索皴也、維王叔明画之、神采絶倫、叔明於此皴却雜入披麻及礬頭、下此者習之未解此法便如刻析矣、举之以備一體。
- (40) 眼病については、桑原安治『岩波新書九二二 白内障』(岩波書店 一九七五年)、山田西之「カラーブックス六二六 目の病氣」(保育社 一九八三年)、普天間稔・糸井素一「改訂新版」子どもからお年寄りまで目の病氣Q&A」(保健同人社 一九九九年) を参照した。
- (41) 佐々木剛三「田能村竹田」(『日本美術絵画全集 木米/竹田』集英社 一九七七年) 117ページ、前掲註(6) 宗像論文、同著書36ページ。
- (42) 木崎好尚「百年記念 田能村竹田先生」(山陽会 一九三四年) 196ページで指摘されている。文政十二年十二月十五日田能村竹田宛頼山陽書簡(『頼山陽書翰集 続編』名著普及会 一九八〇年復刻) に、
昨夕ハ相楽申候、昏黒不得快觀雲煙、主人恐燭淚點汚故、燭亦不得周視點皴、是為恨耳。
とある。さらに「竹田遺稿」巻二「春琴居士出示便面書画冊。並保明末人所作。卒賦六言絶句十首見意」には、
夜半挑灯不可 卷舒何必詰朝

一堂心目相擊 指点古人弗遥

と、同じ出来事を詩で詠じている。

(43) 黒田泰三「田能村竹田青年期の画―出光美術館所蔵の作例を中心に―」

〔『MUSEUM』第三七五号 一九八二年〕。

(44) 黒田泰三「田能村竹田、自娛への彷徨」〔『田能村竹田』出光美術館 一九九七年〕。

(45) しかし、勸戒主義的な絵画を否定するわけではない。『逸詩文鈔』『自画春雨耕簑図』では、清の康熙帝が民間の勤苦の様を知らしめるために「耕織図」を版に刷らせ、臣下に配ったことを取り上げる。そして、画の依頼主であった柳井氏に対しては、「官の暇に図を観、詩を誦して、其の治を補益」することを望む旨を記す。このように勸戒画と意識しながら作画した事実が知られる。

(46) 孫岳頌等撰『佩文齋書畫譜』〔四庫全書本〕に拠った。

以下も同じ。〕には、卷十六〔論画六〕「元倪瓚自論画」、

「明李流芳論画」などに用例が見られる。

(47) 『亦復一楽帖』における題語の訓読は、竹谷長二郎「文人画家田能村竹田『自画題語』の誤解を中心に」〔明治書院 一九八一年〕に拠った。

(48) 野にある士人を朱衣であらわすのは、元時代ごろの作品から確認できる。

朱衣に関しては、明の画院画家・戴進が「秋江独釣図」を描いたところ、釣り人を官服の紅色で表現したという理由から官廷を追放された話や、明末清初の文人画家・傅山が黄冠を被り、朱衣を纏って清に抵抗した逸話が知られる。しかし、野にある士人を朱衣であらわす理由について、単に官にあるという身分を表象するためなのか、より深い意味が込められているのかは究明できなかった。

(49) 「尽心章句上」王者之民皞皞如也、

「告子章句上」其日夜之所息、平旦之氣、其好惡與人相近也者幾希、則其且畫之所為有楷之矣、

(50) 「公孫丑章句上」敢問、夫子惡乎長、曰、我知言、我善養吾浩然之氣、敢問、何謂浩然之氣、曰、難言也、其為氣也、至大至剛以直、養而無害、則塞于天地之間、其為氣也、配義與道、無是、餒也、

「告子章句上」夜氣不足以存、則其違禽獸不遠矣、

(51) 小野沢精一「齊魯の学における氣の概念―『孟子』と『管子』」〔小野沢精一・福永光司・山井湧編『氣の思想』東京大学出版会 一九七八年〕。

(52) 訓読は、外狩素心庵編『竹田名蹟大図誌 決定版』〔国書刊行会 一九七六年再版〕に拠った。ただし、旧仮名遣いは新仮名遣いに改めた。

二、竹田と「情」

(53) 『大分県先哲叢書 田能村竹田 資料集 詩文編』の「拾遺」〔天保三年〕に収録される「山中高臥図」は同文である。

(54) 『山中人饒舌』では、顧愷之を評した語として引用される。

(55) 『大分県先哲叢書 田能村竹田 資料集 詩文編』「拾遺」〔天保元年〕に収録される。同書から引用した詩文の訓読は、基本的に筆者が行なったが、註(3)で挙げた高橋博巳氏の論文で読まれているものに関してはそれを参照した。

(56) 『国朝画徵録』惲寿平条〔四川寧・長澤規矩也編『和刻本書画集成』第四輯 汲古書院 一九七六年、所収〕、「嘗與石谷書云、格、於山水終難打破一字関、曰窳、良由為古人規矩法度所束縛耳、」〔句点は筆者による。〕

(57) 『大分県先哲叢書 田能村竹田 資料集 詩文編』「拾遺」〔文化六年〕に収録される。

(58) 『大分県先哲叢書 田能村竹田 資料集 著述編』所収。訓読は「田能村竹田全集」〔国書刊行会 一九一六年〕を参照した。「竹田莊詩話」に關しては以下も同じ。

(59) 『大分県先哲叢書 田能村竹田 資料集 著述編』所収。

(60) 『大分県先哲叢書 田能村竹田 資料集 詩文編』所収。

(61) 『題竹田莊詩話首』〔大分県先哲叢書 田能村竹田 資料集 著述編〕

悲歎は情の質、咲啼は情の容、声音は情の影、詩詞は情の跡なり。三百篇、半ばは里巷・歌謠に係る。「雅」より解すこと難からず。世或いは難しとなすは、其の名物、訓詁の今日と同じからずを以てゆえなり。夫れ古今、人情は悲歎笑啼の四を除けば、また遁る処なし。意を以て志を逆えば、千載一日何ぞ解し難きことかこれあらん。世楚辭を講じ、世を憂い、君を思うことより説く。余は則ち只「情」字を認むるのみ。

(62) 『擬宋人七言絶句二十三首』序〔大分県先哲叢書 田能村竹田 資料集 詩文編』所収、ただし訓読は「田能村竹田全集」〔国書刊行会 一九一六年〕を参照した。)

予、宋人の小説数種を読むに、載するところの小詩断句、極めて警醒

・諷諭・忠愛・感慨・譏刺・真率・解頤・決賞・惑溺の風情多し。一々人心脾に入り、興会の際、小絶若干首を得たり。得て則ちこれを録す。立題命意有るに非ず。ゆえに倫次なく、頭尾なし。模擬に出でると曰うと雖も、実に模擬に非ず、また模擬とするも是なり。これを要するに古人一に真実心を副え、古今を串穿して壊せず減せず、後人得て一に真実語を副え、復萌再生す。

(63) 米沢嘉圃「田能村竹田と護國学派」(『国華』五四〇～五四二号 国華社一九三五～一九三六年)。

(64) 『竹田市史』中巻(竹田市史刊行会 一九八四年)第七章 教育と文化、360ページ。

(65) 『大分県先哲叢書 田能村竹田 資料集 著作編』所収。

(66) 日野龍夫『徂徕学派』(筑摩書房 一九七五年)、若水俊『徂徕とその門人の研究』(三一書房 一九九三年)、小島康敬『徂徕と反徂徕』(ぺりかん社 一九九四年)、金谷治『徂徕の特質』(『日本の思想』二 荻生徂徕集)筑摩書房 一九七〇年)、吉川幸次郎『徂徕学案』(『日本思想大系』三六 荻生徂徕)岩波書店 一九七三年)、尾藤正英『国家主義の祖型としての徂徕』(『日本の名著』二六 荻生徂徕)中央公論社 一九七四年)、河原国男『徂徕学における発達観念に関する一考察―「気質」と「職分」の関係の問題を手がかりに―』(『教育学研究』第五四巻第四号 日本教育学会 一九八七年)、岩崎允胤『荻生徂徕と古文辞学』(『大阪経済法科大学 大学論集』第六五号 大阪経済法科大学経法学会一九九六年)、黒住真『徂徕学の基底―学と主体の「大」「小」―』(黒住真『近世日本社会と儒教』ぺりかん社 二〇〇三年)。

(67) 徂徕と詩文の関係については以下の論考を参照した。
高橋博巳『徂徕学における《詩》について』(『日本思想史研究』第五号 東北大学文学部日本思想史学研究室 一九七一年)、石本道明『太宰春台の詩観について―徂徕学の継承をめぐる―』(『日本文学論究』第四四号 国学院大学国語国文学会 一九八五年)。

(68) 『学則』(『学則六』、『日本思想大系』三六 荻生徂徕) (岩波書店 一九七三年) 所収。

(69) 『徂来先生答問書』中「被仰下候通武備は…」、島田虔次編輯『荻生徂徕全集一 学問論集』(みすず書房 一九七三年) 所収。

(70) 『徂来先生答問書』中「詩文章文学は…」、島田虔次編輯『荻生徂徕全集一 学問論集』(みすず書房 一九七三年) 所収。

(71) 『大分県先哲叢書 田能村竹田 資料集 著述編』所収。

(72) 竹田の「拙」に関して以下の論考が詳しく論じている。田本政宏『竹田における「拙」―超俗と限界―』(『大分県地方史』第一四二号 大分県地方史研究会 一九九一年)、黒田泰三『田能村竹田の「拙」』(『財団法人松ヶ岡文庫研究年報』第二二号 一九九八年)。

(73) 文化二年八月頃伊藤藤鏡河宛書簡。

(74) 『佩文齋書畫譜』卷十六(論画六)「明顧凝遠論画」生拙条。

(75) 『逸詩文鈔』「枯木竹石」、『大分県先哲叢書 田能村竹田 資料集 詩文編』所収。

おわりに
(76) 中国の隱逸に関しては次の書籍や論考を参照した。

小林昇『中国・日本における歴史観と隱逸思想』(早稲田大学出版部 一九八三年)、斯波六郎『中国文学における孤独感』(岩波書店 一九九〇年)、神楽岡昌俊『中国における隱逸思想の研究』(ぺりかん社 一九九三年)、茂木信之『文人と隱逸』(荒井健編『中華文人の生活』平凡社 一九九四年)。

(77) 『竹田遺稿』卷一「養病亡友三山氏之春松園」(文化十年)、『大分県先哲叢書 田能村竹田 資料集 詩文編』所収。

官を罷め俸を辞し計偏に貧 衰老終に世塵に堪えがたし
旧友の園池幸いに猶お在り 叢残撲を被り閑身を寄す

(78) 『大分県先哲叢書 田能村竹田 資料集 詩文編』所収。

(79) 『大分県先哲叢書 田能村竹田 資料集 詩文編』所収。

(80) 『自画題語』後編卷三「青緑小景」(天保三年)。

(81) 主として以下の文献に基づいて総括している。
「寛政六年以降伊藤藤鏡河宛書簡」
亡兄の遺志を継ぎ、国家無際の鴻恩を報じ申し、一日も早く卒業仕り、少にても目の見え申し候内に仕りたく候。

『填詞図譜』序・文化元年(『大分県先哲叢書 田能村竹田 資料集 詩文編』所収)、
憲、稟性碌々、躬は泰連の日に遇う。進まば則ち官に任ずるの能なく、

退きては亦野を耕すの業なし。雕虫刻鵠の末に拘々たり、生を芸林青華の際に偷む。：憲、稟性碌々、斯く淺々たるは、原とこれ本分の内の事なり。復た奚ぞ疑はんや。もしそれ窃かに其の志を論ずれば、則ち龜山の音を嗣ぎて、以て華封の頌に代わり、文治の象を明らかにし、弘く万類を彙め、毫末も遺することなからんと欲すなり。

〔文化二年八月伊藤鏡河宛書簡〕

一度身ヲ斯道ニ入れ申候事、青楼娼婦の間ニサへ、生死ヲ不顧者御座候、マシテ不肖ナガラ踐かかり申候道ニ御座候へハ、力不足シテ中道ニ斃れ申候迄ハ仕見申度、夫と申候ても書物無之候てハ力ニ及不申候、：前後ヲ只物考へ申候へハ一生思ひ切りタル事ハ出来不申候、産ヲ破り而も仕見可申候、イケヌ時ハ其節斃れ申候迄ニ御座候、：誠ニ小生一生之事ニ係り申候事、只自己の為斗にても無御座候、少しにても出精仕、国家の高恩万分一モ報し申候様相成申候へハ冥加之義ニ御座候、何分にも此処御監察奉願候、：小生も経学ハ止メ、詩斗学ひ申候存念ニ御座候、何ントナレハ兎角眼氣悪敷御座候、：何れにも不才之上へ此通之仕合にてハ最早年ハ取り申候出来申候事ハ無之候と自身も申存し居申候トテモ、世ニ益ナク無名ノ鬼ト成り申候と口惜き事ニ御座候、：どう考へ申候而も、書物無御座候而ハ、世間の人と抗衡し而事ヲ成シ申候事ハ出来兼申候、（句点は筆者による。）

〔文化二年閏八月七日伊藤鏡河宛書簡〕

詩も末技とハ申候物の、一家ヲ立申候事ハ難き事ニ御座候。

〔文化二年伊藤鏡河宛書簡〕

来春までには是非とも、詩余上木の存念に御座候。京師も最早詩余の流行申候時節近き様子に御座候、早く出し申度存念に御座候、

〔文化二年九月二日伊藤鏡河宛書簡〕

小生杯御蔭にて此方に参り居申候へバ、豊州の諸事ハ打忘れ、只色々ニ先から先に工夫仕候而、彼は致度、是が致し度と、誠ニ我程は考へ省み不申候而、先便より色々の中申上候而、甚だ恐入申候。誠ニ人ハ早ク量ヲ知りて、叨ナル望みハ致不申事ニ御座候。ごうにも似合ぬ事

ハ望み申し候へバ、心ハ勞して大ニ悪敷事ニ御座候。乍去、小生兎角悪癖に而、書物にてハ不及ナガラ読申候而、一流ヲ立而申度と、ムダナル事ニ心ヲ苦しめ申候。又実ニ少々に而も名ヲ成し申候ニハ、少シハ書物も入り申候、空手ニテハ不才ナル者ハ出来不申候。但シとても及バざる恋ニ身を焦シ申候ハ、精衛の填海する喩に而、最早決して此念ハ断ジ可申候。且実ニ名利に纏ハれ申候事、俗情の第一ニ御座候。誠に向後ハ決し而俗事不申上候、只今迄の事ハ真平御用捨奉希入候。

〔文化三年二月頃伊藤鏡河宛書簡〕

人々ハ馬鹿の、外道の様ニ相思候事ニ御座候へバ、一人此譏りを受る而已ならず、罪も無き他人までニ譏を分ち申も、扱々心ならぬ事ニ御座候。：此上ハ能く吾身の愚を省み申候而、拙を養ひ、少々ニても世の邪魔ニ成り、賢路を塞ぎ不申様ニ仕候て、静ニ一身を守り、少々づつ力の及ぶだけの著述ニても作り、猷芹の微衷を尽し申す外の所存も無御座候。

〔文化三年八月十六日高本紫溟宛書簡〕

僕、清時に無能にして、只これ句を摘み声を選し、月を批し風を抹して、我生の意訣を了す、固より世に益するなしと雖も、然も人に害するなくんば則ち足りなん、又何ぞその他を望まんや。

〔文化三年九月十月頃伊藤鏡河宛書簡〕

小生多病、加之患眼、出でて学文仕候ても、上進も不仕候、入ても国恩の千万一を報じ申候事も出来不申、只今、下り申ても落着不仕、：目は暗く、耳は遠く相成候身は、本より不肖の事に候得バ、何れの筋にても、家の立行き申候様に相成申候へバ無量の大慈に御座候。先生の御蔭にて、父母累世の祀を絶し不申候へバ、不肖の小生は本より論ずるに及不申、誠に黄泉の下にて低附する所の主を得可申、：総而小生が本質を存じ申人無御座候て、只不羈放蕩なる者の様ニ斗存じ居りて、四面譏議のみ起り申候故、とても致し方無御座候。是と申も十日十手、実に小生が不肖不材の事に御座候へバ、天を怨み人を尤め申にてハ、決して無之、只小生が不肖のみ怨み申事に御座候、

「刻韓翰林集序」・文化六年（『大分県先哲叢書 田能村竹田 資料集 詩文編』「拾遺」所収）、

己巳の春、予將に京師に再遊せんとすれども官命許さず。時に旧痾累發し、目弥々矇、耳邈々聒、自ら洪福なきの分を知る。貧寒纏繞、我が一生に隨う。是において敢て固請せず。六止草堂に退居し、藜餌の暇、詩酒にて自娛す。

(82) 『日本思想大系三六 荻生徂徠』（岩波書店 一九七三年）所収。

(83) 『竹田莊詩話』（『大分県先哲叢書 田能村竹田 資料集 詩文編』）に、「又長慶集を読んで七古一篇を作る、以て懷を述べて云、七八年前始めて詠吟す、暗に塵世厭離の心を生ず」とあることから、享和年間には「塵世厭離」という気持ちを抱いていたとわかる。

(84) 文化三年八月十六日高本紫溟宛書簡。註(81)参照。

(85) 『大分県先哲叢書 田能村竹田 資料集 詩文編』「拾遺」（文政十一年）、所収。

(86) 文化二年八月頃伊藤鏡河宛書簡。

(87) 文化三年一月十七日伊藤鏡河宛書簡。

(88) 文化二年六月九日伊藤鏡河宛書簡。

(89) 文政十一年三月十一日高橋草坪宛書簡。

(90) 文政十二年九月二十八日龜山夢研宛書簡、

頃日茶訣指上候、相違候や、右之通の袖珍、太平世のムダ著述斗、追々沢山ニ出候趣向、御助力宜敷奉頼候。しかし治国平天下の間ニ逢ひ申候物ハ一種モナシ、可謂竹田生之本色也。しかし邪魔ニナル物モ一種モナシ。

図版出典

図 37、54 飯島勇『日本の美術一六五 田能村竹田』（至文堂 一九八〇年）

図 39 『日本美術絵画全集第二十一卷 木米／竹田』（集英社 一九七七年）

図 46 外狩素心庵編『竹田名蹟大図誌 決定版』（国書刊行会 一九七六年 再版）

図 47 『開館五周年 田能村竹田展図録』（大分県立芸術会館 一九八二年）

図 51、53 『江戸名作画帖全集第二卷 玉堂・竹田・米山人』（駿々堂 一九九三年）

図 56、58 『原板影印 芥子園画譜全集』（文化図書公司 一九七六年）

〔附記〕

本稿を成すに当たつての作品調査、写真掲載に関して、出光美術館、大分県立芸術会館、大分市美術館、泉屋博古館、東京国立博物館、寧楽美術館の關係各位のお手を煩らわせ、御高配を賜つた。末筆ながらここに記して謝意を表します。