

口絵2 「灌園便図」 部分



口絵1 「汲便図」 部分



口絵4 「防夜便図」 部分



口絵3 「課農便図」 部分



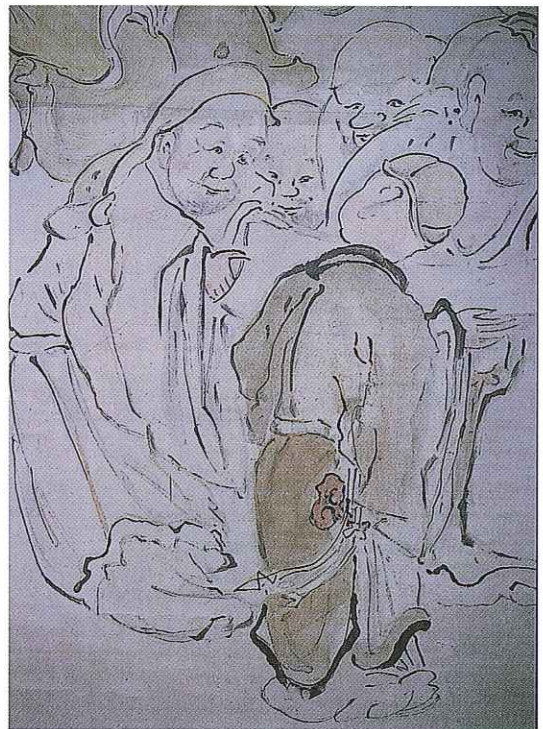
口絵6 同 部分



口絵5 「西湖図床脇貼付」 部分



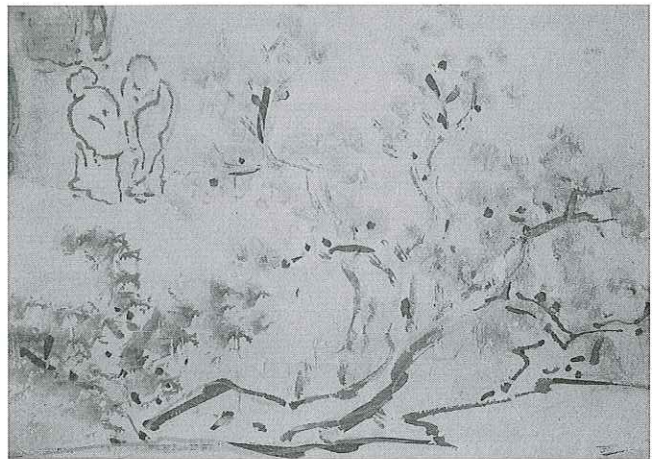
口絵8 同 部分



口絵7 「五百羅漢図襖」 部分



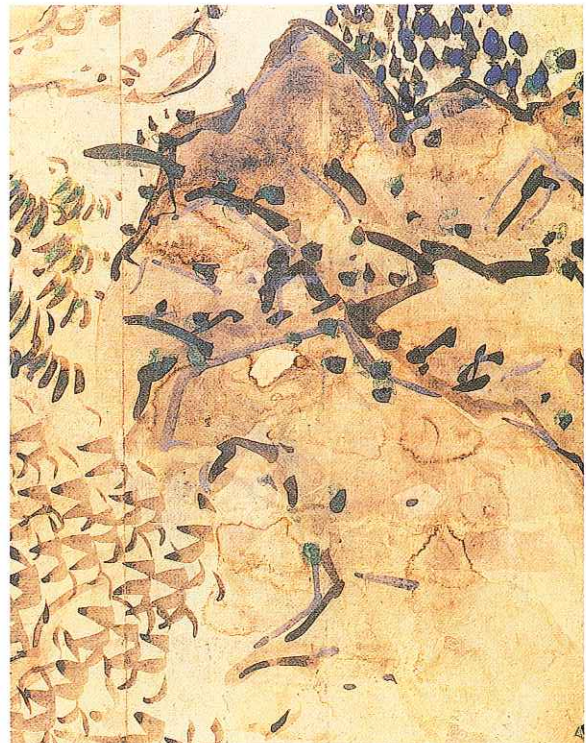
口絵10 「岳陽樓図屏風」 部分



口絵9 「五百羅漢図襖」 部分



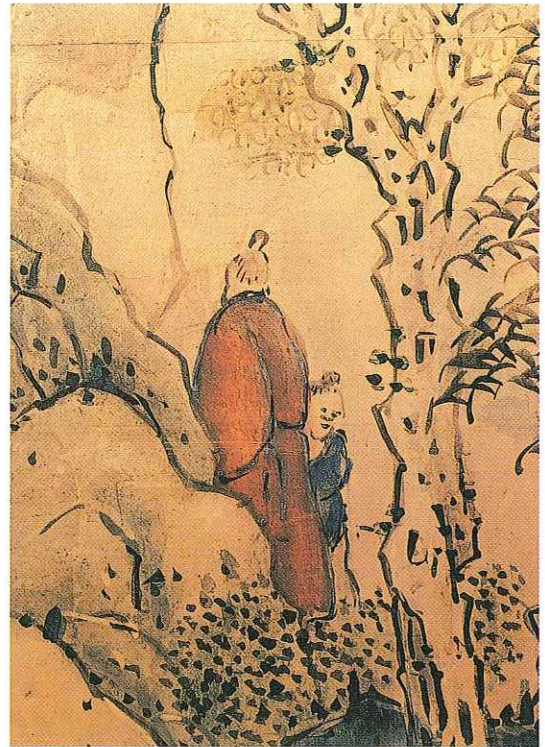
口絵12 同 部分



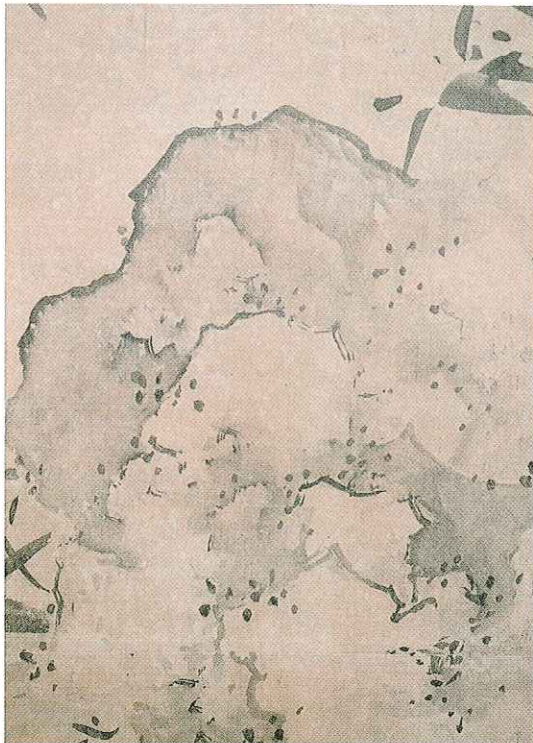
口絵11 同 部分 (Image:TNM Image Archives)



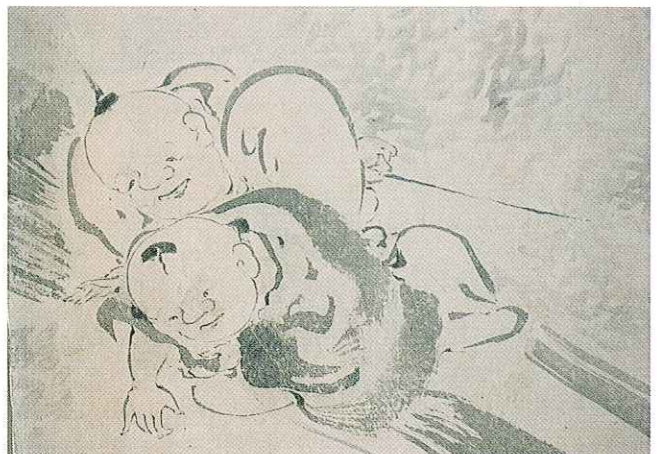
口絵14 「柳下童子図屏風」 部分



口絵13 「岳陽樓図屏風」
部分 (Image:TNM Image Archives)



口絵16 「竹林書屋図襖」 部分



口絵15 同 部分

池大雅の作画と文人性

杉本欣久

はじめに

いわゆる「日本文人画」の研究において、画家の性質を「反(脱)俗性」、「隱逸性」、「孤高性」、「反体制的」などの語で規定することは少なくない。ひとつひとつは的外れではないが、複合的にとらえると自らの行動で周囲の環境を変えようとせず、日頃の不満を陰にこもってまき散らす、受動的かつ消極的な態度が浮かび上がる。このように特化された概念の敷衍だけでは、伝統的に敬称された「文人」の語句説明として十全とはいえず、より実質的な理解を得るためにも「文人」と呼ばれる個々人のありさまを、思想や精神に至るまで追究するしかないのではないか。

このような観点から、これまで「文人画家」と呼ばれる中林竹洞、渡辺崋山、田能村竹田、浦上玉堂の四人に対し、付与された概念をいったん取り外したうえで、江戸時代に生きたということを第一として考察を試みた。十八世紀後半から十九世紀前半に活躍した画家のみを選んだのは、「日本文人画」と称すべきものがあるならば、その実質的確立をみた最も重要な時期と判断したためである。ひとつひとつの試みは、確かな概念を構築するための一断片でしかなく、江戸時代人に迫り得る教養や精神を獲得し、歴史観を備えた大局的研究に至るためのわずかな第一歩

に過ぎない。けれども、本稿は一貫したテーマで研究を続ける所期目標の五年目にあたり、一度区切りをつける必要があることから、「日本文人画」の確立者と目される池大雅を取り上げ、これまでに見た「日本文人画」の所見を整理する。

与謝蕪村とともに「日本文人画」の祖とされる大雅は、画業のみにとどまらず、奇行を伝えることでも著名な画家である。ただし、著述を遺しておらず、逸話の信憑性も量り難いことから、「文人画家」と認めうるか否かでさえ両様の論議が存在する。「文人画家」であることを前提とし、中国文化への理解と深い教養は当然とみる研究がある一方で、大雅の日常的営みを重視した研究は、「文人」というより町絵師あるいは書家としての性格が強いと結論づける。

確かに大雅には『渲淡辨』、『百富士記』、『早見年代記』などの著述があったらしく、「文」¹に関しては多少行つたらしいが、本格的な贈答詩や紀行詩はほとんど見られず、門人らによる詩文集編纂の事実もない。むしろ和歌に傾倒したことを考慮すれば、漢詩の教養に対してはいささか疑問に思われ、儒学に対する態度も希薄であったように見受けられる。けれども一方では、田能村竹田や中林竹洞を始めとする後輩の画家により、「日本文人画」の祖と位置づけられたことも事実である。

また作品に関しては、昭和三十年代に『池大雅画譜』とその縮刷版『池大雅作品集』が刊行されたことにより、八百点余りが網羅的に紹介された。その功績については誰しも認めるところではあるが、一方で江戸時代の随筆類には贋作談が留められ、すでに竹田が生きた時代においても真筆は千に一二であったとされる。これは少し大袈裟であるにしても、大雅のみならず、円山応挙、曾我蕭白、伊藤若冲など、江戸中期以前に活躍した京都の画家を扱う際には、市中の大半を焼き尽くした天明八年の大火（通称団栗焼け）に関して、大いに意を払う必要がある。この火災は江戸時代における京都最大のもので、二昼夜のうちに市街地のおよそ五分の四に相当する、北は鞍馬口、南は七条、東は鴨川、西は千本に囲まれた地域が類焼した。同時代資料には、取るものも取りあえずただ逃れるしかなかった生々しい様子が書き留められ、夥しい数の絵画作品が失われたことは想像に難くない。このように歴史上繰り返される不慮の事故を考慮し、現状に眼を向ければ、本紙はそれなりの時代性を有するものの、用筆用墨の法が時代や個人様式と異なる文化文政期頃の制作と思しき軸や、時代を経た痕跡としての物理的ダメージが少なく、平滑できめの細かな紙や彩度の高い顔料を用いた明治から昭和初期頃の制作と見受けられる屏風が相当数存在することに気付く。特に大雅の門流や明治期の大家の手によると推察されるもの、悪意のない模写作などは、実際に作品に接したうえで筆線などを綿密に観察しなければ判断は困難である。このような類を無批判に受け入れ、記された画賛や款記の情報重視し、あるいは科学分析の結果を画家固有のものともみること、砂上に楼閣を築くようなもので甚だ危険である。

以上のことから、大雅における教養の方向性や作画の根底に存在した思想、精神の解明と、資料性を厳密に検討したうえでの正しい作品論の

形成を当面行うべき主要な課題と考え、一章では大雅の代表作と認め得る作品五点を取り上げ、表現方法を観察分析してその特徴を指摘し、大雅の思想や精神に至るための手掛かりとなる絵画観を探る。二章では、大雅が「日本文人画」の祖と位置づけられるに至った経緯を確認し、「文人」と称するに足る大雅の「文人性」について考察する。

まず、本論に入る前に従来の研究によりながら生涯のあらましを追っておく。

池大雅（一七三三―一七六六）は、名は又次郎、勤、無名（ありな）、字を公敏、貸成などといい、通称を菱屋嘉左衛門という。玉海、為龍、九霞山樵（霞樵）、三岳道者などの号があり、待買あるいは大雅はその堂号である。銀座の下役を務めた池野嘉左衛門の子として、京都西陣の北西にあたる千本寺ノ内辺りに生まれた。大雅出生時、父嘉左衛門は正徳四年（一七一四）に起きた銀座役人の不祥事に伴ってすでに辞職しており、菱屋を以て屋号としたというから、織物関係の商売に従事していたと推察される。その住所を今出川浄福寺下る菱屋町とする説もあるが、江戸時代の西陣には菱屋と号した商家は多く、菱屋町もすでに寛永期には認められる町名であることから、屋号からの付会とみられる。

父を亡くした二年後、六歳時にはその出自である上京から、おそらく母方に縁のあった東山の知恩院古門前袋町へと移居した。それから間もなく、町人としての必須の素養である「読み」を近隣に住した香月茅庵から、「書き」を三条川端にある檀王法林寺内清光院の僧慧澂（自称一井）から学んだという。慧澂（一六七三―一七四〇）は、大師流に南宋の張即之流を折衷した養拙流をよくし、大雅に子井という号を与えている。享保十四年（一七二九）、七歳時には二文字屋の取り次ぎにより、黄

壁山万福寺の堂頭で中国僧の杲堂元昶（一六六三〜一七三三）に会し、座前で大字「壁窠」と書した。これをきつかけとして以後も黄檗僧と交流を持ち、中国文化に対する素養を深化させた。一方で書や素読についても、山名僊龍や内藤静舟、桑原空洞などに師事を重ね、人としての基礎的教養を身に付けている。

元文二年（一七三七）、十五歳で父の通称を襲名して菱屋嘉左衛門と名乗り、二条樋ノ口で扇屋兼印彫店を始めた。「書店」を開いたとする資料もあることから、写本の請け負いなど、「書」に関わるあらゆる職を範疇としたのであろう。同時期には、書家で養拙流をよくした知友の望月照溪（一六六八〜一七四一）から、中国絵画の画譜『八種画譜』を図取りし、扇に写すことを教わったらしい。郡山藩の重臣・柳沢淇園（一七〇四〜五八）に見出され、交流が始まったのもほぼこの頃と考えられている。

二十代前半は、作画活動が充実してきた時期とみえ、商いよりも制作を重視したのであろう、二条樋ノ口からやや郊外の聖護院前に移転している。松尾大社撰社・月読社の祢宜であった松室松峽の記録から、この転居が二十三歳前後に行われたこと、秋平と名乗り、すでに大雅堂と号した事実が知られる。また、延享四年（一七四七）二十五歳時には、撰津、河内、尾張において名声を得、職務繁多であった様子が窺える。

寛延元年（一七四八）から数年の間は、日本各地を遊歴した時期であった。最初の足掛かりとして富士山登山を果し、秋には江戸に赴いたが、すでに「絵の名人」として知られていたらしく、諸大名からは引く手あまたでしばしば席上揮毫を行ったという。服部南郭を始めとする徂徠学派の儒学者とも交流しており、多くは柳沢淇園の人脈によったものと推察される。江戸出立後は、奥州松島まで足を延ばしたことが知られ、さ

らに翌寛延二年には友人の高美蓉（一七二二〜一八四）を伴って、越中立山、加賀白山への登山を果たした。これ以降、三岳道者と号したのは、富士山を含めた三山登山を記念してのことである。精力的な大雅は翌年の夏にも再び白山登山を試み、同じ冬には和歌山へ赴いて祇園南海（一六七六〜一七五一）に面会した。以前からお互いの噂を聞き知っていたらしく、大雅の訪問はある明確な意図を抱いてのことであった。この時、南海から授けられた陳無名の画譜によって、山水画の意を極めたことが伝えられる。

祇園で腰掛け茶屋「松屋」を営み、歌人として知られた百合（徳山氏）の娘・玉瀾を娶ったのは、三十歳前後のことであった。祇園下河原（真葛が原）への移居もこれ以降、夫婦生活の拠点にするためと推察される。この新居は、祇園社僧神福院の境内を借りた三部屋からなる草庵であった。二つの入口のうち、右から入ったたきの右側が大雅の作業場「大雅堂」、左側広い方が玉瀾の居所「葛覃居」となり、左から入った狭い部屋は世話人・若松や十右衛門の居所であった。屏風や襖画などの大作は、日光のもと、屋外の白砂の上で制作したという。この頃には、ともに冷泉為村から和歌を学び、没後の文政十年（一八二七）に編纂された『類題若菜集』にはそれぞれ十六首、十五首が収載された。和歌に対する大雅の造詣は、

・ 盧橘 …… 昔氏が曰、しからば載叔倫が湘南の詩、盧橘華開楓葉衰の句解すべからず。予が曰、此詩、盧橘楓葉と一時に有を以て、諸説紛々たり。解すべく解すべからざるものは、詩を解の要なり。又さらさらと句意を軽く見るべし。叔倫、湘南に有て東方の京に帰らん事をおもえども得ず。故に、時去水流れて住まる事なきを歎ぜし

なり。よっていう、我此湘南に来て、此水辺に遊びしは、盧橘の花の開く比なりに、今来て見れば、早楓葉の哀の時節なり。かくのごとく月日は過るに、我は都にかえらざる事やと解す。何の理窟に苦しまむ。菅氏晒。

此ころ、此事を大雅堂にかたれば、大雅堂ノ曰、能因法師が「都をば霞とともに立出て」の意思有とて同心せらる。其後又、大我和尚、此解を見て、西行法師が「難波の春は夢なれや」の意思有とて、又同心せらる。二君の心同轍に出。故に前の腐説をしるして談笑の一ツとす。
(新井白蛾『牛馬問』・宝暦六年刊)¹³

とした儒学者新井白蛾の一文からも知られる。同様に諸文芸を嗜んだ大雅と玉瀾ではあったが、画材が堆く積まれた草庵生活は不自由そのものであり、老母を世話する必要から、大雅の寢食は幼少から親しんだ知恩院袋町の家でなされたらしい。このような生活形態に加え、墓所の別という問題を考慮したとき、その婚姻が正式のものであったのか、近年では疑問視する意見が主となりつつある¹⁴。

三十代後半になると、それまで止んでいた登山熱が再燃する。高芙蓉、韓天寿（一七二七〜九五）とともに富士山、白山、立山、浅間山、秋葉山などを訪れ、宝暦十年（一七六〇）七八月分のみではあるが、その紀行の記録とスケッチから詳細な行程を知ることができる¹⁵。かねてから企図されていたようだが、母の老体を気遣って実行には移さなかったらしい。宝暦九年八月に母を看取った大雅は、翌年堰を切ったように行動を始めている。旅の意図は登山のみに終始するのではなく、諸文芸に対する見聞の拡充をも目していた。大雅の門人・野呂介石は、多武峰正行院にあった伝黄公望筆「天地石壁図」を臨模し、技量を高めたことで知

られるが、先に大雅が訪れたことでその存在を認識していた¹⁷。おそらく、古書画があると聞けば旅程に組み込んで訪れたのだろう。

大旅行は四十代になると影を潜め、銀閣寺東求堂東の間「琴棋書画図襖」を皮切りとして、高野山遍照光院「山水人物図襖」、万福寺東方丈の障壁画、鳴海の下郷学海が有した「十便十宜図帖」を手掛けるなど、本業の絵画制作に専心した様子が窺える。この頃にはすでに多くの門人を有しており、京都に佐竹喲々（一七三八〜九〇・貞吉、富田屋彦四郎）、鳥羽台麓（一七三九〜一八二三・石隠、万七郎）、初代大雅堂堂守となつた青木夙夜（一七四八〜一八〇二・庄右衛門）、嘯風亭こと雄崎折甫（新六）、福知山藩儒学者・岩深崇台（？〜一八一二・恭、帯刀）、能登出身の僧観了（一七五三〜一八三八）、二代大雅堂堂守の僧月峰（一七六〇〜一八三九）らがおり、大坂に福原五岳（一七三〇〜九九）や木村兼葭堂（一七三六〜一八〇二）、さらに紀州に桑山玉洲（一七四六〜九九）や野呂介石（一七四七〜一八二八）がいた。このような門人が中心となり、安永元年（一七七二）四月には大雅五十賀の宴が祇園の相馬屋において催された。文人墨客五十名余りが参会し、記念として大雅の木彫像が制作されたほか、配布用一枚刷りの原本として「としとはれかた一方の手を明の春」という大雅の句とともに、左手拓が取られたという。

安永四年（一七七五）頃からは病がちとなり、診療の勧めにも応じることなく、次第に体調を悪化させていった。このような態度からは、人為を嫌う性格が看取される。安永五年四月十三日、五十四歳で生涯の幕を降ろした大雅は、生まれ育った地にほど近い千本寺ノ内東入る浄光寺（浄土宗・京都市上京区）に葬られ、「秀賢義哲居士」と撰された。

一、池大雅の作画

父を亡くした大雅は、母の計らいによって町人の生計に必須の書を学び始めた。大雅の才能を見出した人物は明らかではないが、その存在により万福寺の僧を始めとする様々な人脈が生まれ、文芸を専らとした人生を決定づけることになる。養拙流を中心とした師承関係が知られる一方、画事については漢籍の版本『八種画譜』に倣って扇を描いたこと、柳沢淇園や祇園南海に師事したこと、土佐光芳からやまと絵を学んだことなど、わずかを伝えるに過ぎない。

濃彩画を専らにした淇園から何かしら学んだとすれば、それは「設色の法」であつたと推察される。版本の挿図を画業の入り口としたならば、具の用い方、彩色の手順を修得するのは困難であり、それを教わることはあり得るからである。また、南海との関係については「士夫画」⁽¹⁸⁾に関して貸与された『沈無名画譜』により、山水画の意を極めたと伝え⁽¹⁹⁾る。ただ、南海が「士夫画」について何を教示し、どの程度の影響を与えたのか具体的に知られることは多くない。さらに、やまと絵や宗達光琳流からの影響はしばしば指摘されるところではあるが、⁽²⁰⁾具体性や蓋然性の伴う論議にまで至っていないのが実状である。

このように、画の師承関係や作品への影響については不明な点が多く、年記のある作品が少ないこともあり、様式変遷の追究に至るにはいまだ明らかにすべき問題が山積している。そこで本章では、これらを実現する手掛かりを得るため、代表作を生み出した四十代の制作とされる作品を中心に五点を選び、表現方法を観察分析し、その画風の特徴を明らか

にする。あわせて、大雅の作画精神を知るため、その絵画観の断片を探る。

以下の五点は、本紙や墨、顔料などに時代感があり、作風の特徴を明瞭に備えていることを顧慮して選択した。およその制作年代は先学の研究によつたが、厳密な順序を推定するのは困難なことから、五点の作品間の画風変遷は考慮に入れず、おおむね四十代から晩年の作品という認識にとどめて考察することとする。五点に限定したのは、論議を進めるうえで煩雑にならないようにという便宜を考へてのことである。なお、五点中には高野山遍照光院所蔵の「山水人物図襖」十面をも含むべきであつたが、今回は調査許可をいただくことができず、正確を期すために取り上げなかったことを附記しておく。

1 作品の観察

a、十便図帖 川端康成記念会所蔵 国宝

「十便十宜図帖」⁽²¹⁾は、『芥子園画伝』の序文で知られる明末清初の文人・李漁の詩、「伊園十便」「伊園十二宜」を絵画化したものである。全二十図からなり、大雅が「十便図帖」を、与謝蕪村が「十宜図帖」をそれぞれ描いた。蕪村の「宜風図」に「明和辛卯八月写」と署されることから、「十便図帖」も明和八年と隔たらない大雅四十九歳前後の制作と推察される。江戸時代を通じても他に同様の画題は見出せず、依頼者の意図が強く反映された特殊な作品である。天明七年（一七八七）に書かれた伊勢長島藩主・増山雪斎の題字には、「学海平兄」という為書があり、所有者が下郷学海（一七四二〜九〇）であつたと判明する。制作時の明和八年には、学海未だ三十歳という若さであつた。

下郷家は、鳴海で千代倉という酒造業を営んだ家系である。⁽²²⁾松尾芭蕉

の長逗留をきっかけに、学海の祖父・知足やその息蝶羽、亀世らを中心に諸文芸を嗜む一族として知られるようになった。とりわけ学海は、同族の清水雷首（一七五五～一八三二）とともに安永七年刊『張城人物志』の文苑部に掲載され、大雅門人・佐竹噲々への贈答詩を集めた『米汁沽溢』に収録されるなど、京都と縁を持ち、和漢に通じた文芸人として名を成した。画を大雅に学んだとされるが、実際に宝暦十一年一月から十一月、翌十二年一月から十月の二度にわたって京都に遊学しており、その間に師事した可能性が考えられる。また、

・君栗を伴い寺町書林たちばなや治兵衛、新榎木町井筒屋庄兵衛をたずね、下岡崎五升庵蝶夢坊を尋ぬ。数十年文通の知己なりしが、はじめて相見俳談に時をうつし、はせを堂奉扇会催主ならんことを約す。夫より君栗・弥兵衛案内にて、皆々同道東山辺先づ清水観世音開帳：真葛がはら安井など拝みめぐり、大雅堂という書画に名高き草庵を訪う。あるじ異相にして篤実謙讓、当時稀なる人物なり。妻玉瀾も奇画の聞えありて、祇園の百合が女とぞ。夫婦ともに高名なるもの也。
（下郷蝶羅『続多日満句羅』・安永二年）⁽²⁶⁾

とした文献から直接的交流も裏付けられる。君栗とは学海のことで、従兄の蝶羅が上京した安永二年（一七七三）三月、同時期に鳴海を離れて一足先に入京し、四月八日にはともに大雅を訪れている。この時、学海は知恩院下に住した建部綾足（一七一九～一七四四）のもとに逗留しており、綾足著『東の道行ふり』から、上京目的が自著『詞草小苑』の校正にあったと判明する。なお、「十宜図帖」の「宜風図」はこの一昨年前に描かれ、その直前の明和六年から七年にかけて、学海は複数の書画を大雅に

依頼している。⁽²⁸⁾ このことから、学海が依頼主であった蓋然性は極めて高いといえる。

その没後、本帖は嗣子伝芳に伝えられたが、文化八年には借金のかたとして尾張の内田蘭渚にわたり、さらに下郷家とも交流のあった尾張の篆刻家で高芙蓉の門人・墨山（余延年）の手に帰したらしい。⁽³⁰⁾

表現の記述に関しては煩雑になることを避け、十図それぞれの重要と思われる点について一二を挙げる。ただし、図の配列は李漁の詩とは異なり、錯簡が指摘されるが、ここでは現状の順に見ていくこととする。

第一図「耕便図」（図一）

（山田十畝傍柴関、護録全憑水一湾、唱罷午鷄農就食、何勞婦子鑄田間）
全図とも縦一七・九センチメートル、横一七・九センチメートルの正方形の紙本に描く。巻頭にあたることから、画面右側に「伊園主人結廬山麓、杜門掃軌、棄世若遺、有客過而問之曰、子離群索居、靜則靜矣、其如取給未便何、主人対曰、余受山水自然之利、享花鳥愍勤之奉其便実多、未能悉数、子何云之左也、客請其目主人信口答之、不覚成韻」という李漁の序と、画題となる詩を書す。そのため、他図よりも構図がやや窮屈である。画面左上に朱文方印「遵生」、左下に朱文方印「前身相馬方九臯」、右下に白文方印「池無名印」を捺しており、以下、印のない「課農便」を除く八図も画面の三隅に捺す。

淡墨によって景物のおよそを形づくり、藍、代赭、草汁などで彩色する。さらにバランスを考慮して部分的に濃墨を加える。この手順は、以下の図においても同様である。下描きとしての淡墨線と、彩色の後で加えた中墨線が乖離しており、整然を期す意識に乏しいことがわかる（図2）。水流、樹木、下草に重なる濃墨線は滲まず、彩色が乾いた後に施し

ている。また、画面左上にみる五本の樹木は葉の種類や色遣いを変え、単調を避けている。

第二図「汲便図」(図3)

(飛瀑山厨止隔牆、竹梢一片引流長、旋烹佳茗供佳客、猶帶源頭石髓香)
 景物を避けるように詩の末尾三文字を収めるのは、以下の「浣濯便図」、
 「課農便図」、「防夜便図」も同様であり、先に詩を書してから描いたと
 考えられる。土坡や草葉の点苔は、代赭、草汁、藍のほか、それぞれを
 混ぜ合わせた中間的な色を用いる。彩り豊かではあるが、彩度を低く抑
 えることによって品格を保っている。なお、網代の一区画中は、同じ墨
 色による四五本の線で構成するが、区画毎に濃度を変えている。これは
 整然を嫌った所為と推察される(口絵1)。

第三図「浣濯便図」(図4)

(浣塵不用繞溪行、門裏潺湲分外清、非是幽人偏愛潔、滄浪引我濯冠纓)
 藍を基本として竹叢を形づくり、葉や幹の一部分に草汁や中墨を重ね
 て単調を避ける。所々に重ねる濃墨が竹の高さに変化をつけている。特
 に前景左に描く竹叢は、勁く謹直な線で幹を描き、葉の配置と色遣いで
 俯瞰的視点によった立体感を表出する。なお、上方に向かって歪んだ塀
 は、大雅が好んで描く景物である。

第四図「灌園便図」(図5)

(築成小圃近方塘、菓易生成菜易長、抱甕太癡機太巧、從中酌取灌園方)
 淡墨で景物のおよそを形づくり、色を重ねずに残す部分が多いことか
 ら、他図よりも暗い印象を受ける。人物は、淡墨で上衣の形や足の輪郭



図1 「耕便図」

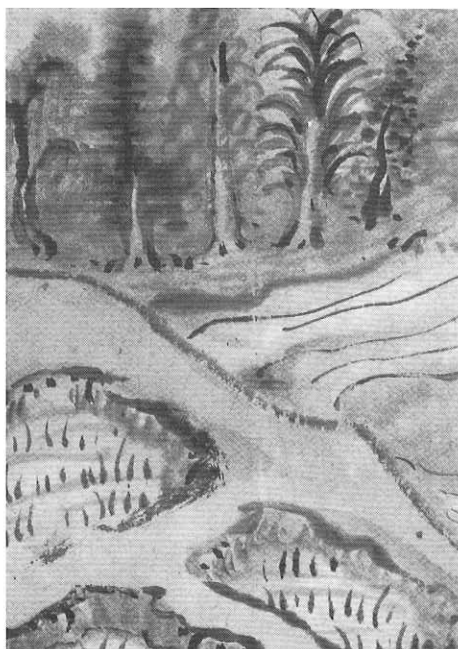


図2 同 部分



图4 「浣濯便图」



图3 「汲便图」



图6 「釣便图」



图5 「灌園便图」

などを描き、濃墨線によって形態を確定していく。顔は淡墨で、頭、眉、顎の部位を形づくり、肌色を重ねてから眉、目、鼻、口、髭などを濃墨で描く。ただし、下描きの眉と中濃墨による眉では、二三ミリメートルほど位置がずれている（口絵2）。肌色によって手を没骨で形づくり、部分的に濃墨の輪郭線を加えて形態をあらわす。

第五図「釣便図」(図6)

(不寝不笠不乗舢、日坐東軒学釣鰲、客欲相過常載酒、徐投香餌出輕條)
淡墨に続いて施す代赭は、屋宇を形づくるうえで重要性が高く、水流や背景部分にも使用する。淡墨、代赭の二色によって画面のおよそを構成したあと、アクセントとして輪郭の一部に濃墨を重ねる。この濃墨は、色彩を活かしつつ画面を引き締める効果を發揮している。

第六図「吟便図」(図7)

(兩扉無意対山開、不去尋詩詩自来、莫怪囊慳題詠富、只因家住小蓬萊)
淡墨と代赭によって景物のおよそを形づくり、中墨の陰影と濃墨の輪郭線を加えるのは同様であるが、机上の書籍、人物の衣、遠山などに施す藍が特徴的である。この使用によって寂莫とした情感が表出され、本図を印象的にしている。

第七図「課農便図」(図8)

(山窓四面総玲瓏、緑野青畴一望中、凭几課農農力盡、何曾妨却讀書工)
十图中、印のないのは本図のみであるが、紙質、使用される墨、色など特に異なる点はない。画面の半ばを占める田の形態は、畦を優先して構成するのではなく、田を本位に形づくる。内側を彩る稲は一列毎に色



図8 「課農便図」



図7 「吟便図」

を変え、田の輪郭に沿うよう上部から描いている。また、田と屋宇の間を占める樹木は、藍の米点で葉を形づくったあと、上から中濃墨を重ねて色調を抑える（口絵3）。同様の描法が、「灌園便図」の左上にみる樹木（代赭）や、「防夜便図」の上部に描く樹木（藍）にも認められる。

第八図「樵便図」（図9）

（藏婢秋來総不間、拾枝掃葉滿林間、拋書往課樵青事、歩出柴扉便是山）
代赭によって点苔をあらわし、秋の季節感を強調する。小刻みに引かれた小径の輪郭は、「十便図帖」にあつては珍しく明瞭な濃墨線を用いる。一〜四センチメートルほどの筆線を継ぎ足しながら描くが、ほとんど筆を上げずに連続させる部分もあり、筆を継いだ部分は「く」の字状に突曲している（図10）。

第九図「防夜便図」（図11）

（寒素人家冷落村、祇憑泌水護衛門、抽橋斷却黃昏路、山犬高眠古樹根）
幹近くと画面左上にみる葉叢は、藍で描いたあとに濃墨を重ねる。一方、門の上部にある葉叢は、濃墨で描いたあとに藍や草汁を重ねている。左上の枝は、門後方の巨木から垂れ下がったものであることから、前者の葉叢は裏側から、後者は表側から眺めたように描き分けたとわかる。石垣の下描きは藍によっており、代赭とともに作画における重要性が窺われる（口絵4）。

第十図「眺便図」（図12）

（叱羊仙洞赤松山、一日雙眸數往還、猶自未窮千里興、送雲飛過括蒼間）
「十便図帖」の末尾にあたるため、詩のあとに「霞樵無名写意」とい



図10 同 部分



図9 「樵便図」

う款記を加える。他図が俯瞰的構図を取るのに対し、「眺便」という題を考慮して視点を落とし、高士と遠山を対比的に描く。淡墨や色によって景物のおよそを形づくり、輪郭部分に中農墨線を加えて整える。高士と遠山にはかすかな藍を施し、対比を印象づけている。

b、西湖図、五百羅漢図 黄檗山万福寺所蔵 国宝

掛幅に改装されているものの、かつては万福寺東方丈を飾った襖や壁貼付けである。開山寿位之間に「五百羅漢図」、小拝之間に「虎溪三笑図」、丈侍寮に「瀑布図」、上之間に「西湖図」の襖が設置され、上之間の床、床脇には「西湖図」が貼付されていた。万福寺開創百年と開祖隠元の師・費隱禪師百五十回忌にあたる宝暦十年（一七六〇）を契機に、親交のあった大鵬禪師から依頼を請け、明和元年頃（一七六四）に完成したと考えられてきた。しかし近年には、明和九年（一七七二）隠元禪師百回忌に合わせた東方丈の補修に伴い、上之間に床が付加されたとの報告がなされ、大雅の画もこれ以前の明和七八年に描かれたとの説が提示された³²。

ここでは、実見した上之間床脇貼付の「西湖図」と、開山寿位之間「五百羅漢図」のうち東側襖を取り上げ、表現を観察して記録する。

「西湖図」

西湖は、浙江省杭州市の西に位置する周囲約十五キロメートルの湖である。湖北の小島・孤山から東へと伸びる白堤、湖西を南北につらぬく蘇堤が特徴的な景をなし、宋の南遷以降には西湖十景が選定され、遊覧地として著名になった。

大雅は瀟湘や洞庭湖など、中国の名勝をしばしば描いた。このうち西



図12 「眺便図」



図11 「防夜便図」



図14 「西湖図床脇貼付」

湖図については、おおむね『三才図会』地理九卷や『名山勝概記』のうち図をまとめた第五十冊、『海内奇観』などの漢籍の挿図が参照されたと考えられている⁽³³⁾。ただし、これらに加えて、大雅門人・木村兼葭堂が蔵した「御覧西湖勝景図」や「新增西湖美景図」、「西湖全図大横幅」(接霞留香昔発客)のような一枚刷りの名勝図も考慮すべきであろう⁽³⁴⁾。大雅の

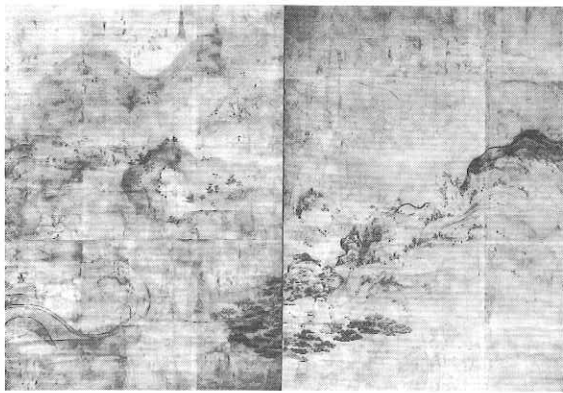


図15 「西湖図襖」(万福寺蔵)



図16 「浅間山真景図」



図13 鳥羽台麓「御覧西湖勝景全図」
(文政元年・1818年/京都国立博物館蔵)

門人鳥羽台麓による「御覽西湖勝景図」の写しが残されており（図13）、平面図よりも具体的な位置関係を示す図であったとわかる。

さて、本図は上之間東側、床の左壁に貼付けられていたもので、縦一八八・〇センチメートル、横二七七・〇センチメートル、下から三五・四十センチメートルほどの紙を五枚継ぎ、横は九十〜九四センチメートルほどの紙を三枚継いだ本紙を用いる（図14）。画面下部の損傷が激しく、所々別紙が補われてパズル状になっている。

画面右下の岩上に聳える塔を「雷峯塔」とすれば、湖南西部の「南屏山」を背にした「淨慈寺」方向を、北東部の高所、保俶塔のある宝石山辺りから眺めた図ではないかと考えられる。また、あくまでも推測ではあるが、南側に設置された襖四面も同じ宝石山辺りから望んだ景、つまり二面が左端に孤山を配した真西を望む図、残りの二面が呉山のある真南を望む図となり、この三図は同一地点から西湖を眺望した構成ではないか。なお、床貼付は、横方向に蘇堤があらわされることから、湖の東側から北高峰、南高峰の聳える真西を望んだ一般的な景であろう。襖のうち先の二面は、画面右半ばを占めるように左下がりの尾根を描き、左には画面の奥へと続くように白堤を配す（図15）。水平視に近い俯瞰的構図にさほどの矛盾は感じられず、「浅間山真景図」を彷彿とさせる構成力の高さが窺える（図16）。上之間「西湖図」を制作するにあたり、大雅は「苦勞して西湖の図ある華本あまた求集め」³⁵、大鵬禪師と相談のうえ描き上げたとされている。漢籍の挿図や一枚刷りの名勝図から具体的な位置関係を把握し、様々な景を高所から眺めた経験を踏まえ、おそらく実景を知っていた中国僧大鵬と校合したうえで下図を完成させたのである。

表現について、岩は淡中墨で輪郭を形づくったあと、内側を同じ濃さ

の皴で埋め、さらに輪郭や皴の一部に濃墨線を重ねる。皴は形態感や立体感の表出を意識し、側面部にはやや濃い墨を用いて輪郭と平行に施すなど、面によって筆致や墨色を変えている（口絵5）。さらに、面と面が接する凸部や尾根部には、三〜六個ほどのまとまりで濃墨の点苔を打つ（図17）。草や樹木などの意識で加えるため、大きさや配置の整然を嫌う。

岩に屹立する樹木は、「ハ」字形に淡墨線を引き、内側に代赭を塗布して幹とする。さらに周辺部に濃墨の葉を点描する。画面中央下にみる水草のような樹木や寺周辺の松は、淡墨で幹を描いたあと代赭を重ね、中濃墨によって葉を加える。ただし、濃墨は単調を避けて部分的に施されるため、変化とリズムが生じている（口絵6）。一叢のうち、最下部の葉が濃い傾向にあって特異な印象を受けるが、壁貼付の状態で描いたことによる墨溜りであろう（図18）。

上之間全体でも彩色は少なく、樹木の幹や楼閣、屋宇、舟などの建造物、人物の肌などに代赭を認めるに過ぎないが、葉の一部にはわずかに緑青の痕跡が残り、当初はより多彩であったことが窺われる。

「五百羅漢図」

「五百羅漢図襖」は、各々縦一八〇・〇センチメートル、横一一五・〇センチメートル、下から五五〜五九センチメートルほどの紙を三枚、最上部に約九センチメートルの短い紙を継いだ、四枚からなる本紙を用いる（図19）。万福寺伝来の伝王振鵬筆「五百羅漢図巻（礼音図巻）」中、水行、陸行の羅漢を図取りし、それぞれ開山寿位之間の西側襖四面、東側襖四面に再構成して描いた。指頭、捻紙、筆、三種の使用が指摘されるが、筆に関してはさらに獣毛筆、竹筆などの細かい検討が必要かと

思われる。⁽³⁶⁾ただし、これらの区別は困難であり、現在の筆者に逐一比定する能力はないことから、ここでは表現を主として記録する。

羅漢は、中濃墨で輪郭を形づくるが、日や口、幾人かの衣を除いては濃度の異なる墨をほとんど重ねない(図20)。ただし、衣や顔の立体感を

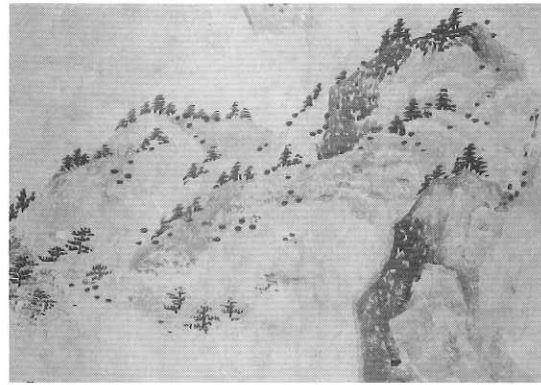


図17 「西湖図床脇貼付」 部分

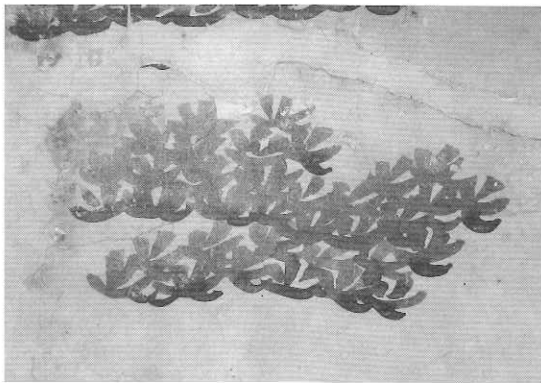


図18 同 部分

表出するため、陰影の意識でごく淡い太めの線を施す場合がある(口絵7)。

基本的には肥瘦や濃度の変化に乏しく、起筆部分に墨溜まりを生じる硬質線を用い(図21)、肥瘦はあるが安定性に欠け、強く滲むような濃墨線を衣紋の一部に使用する。この線質の相違は、先に挙げた筆種の違いによって生じたと推察される。衣には、赤、赤茶、黄色、ごく淡い緑などを塗布し、手や顔にはやや彩度の高い肌色を加える。さらに金泥線により、主要な羅漢の輪郭を括るほか(口絵8)、衣の文様をも描いている。

樹木は、中墨でおよその輪郭を描き、人物の髭と同様の点描で葉叢を形づくる(口絵9)。この点描の中心付近には楕円の空白部が残り、指と爪の間に生じた墨の未着部分と推察される。おそらく、葉叢は指頭によって描かれたのであろう。幹の一部や枝先には濃墨線を重ね、葉の意味であるのか枝の周辺部にわずかな点苔を打つ。さらに幹や枝の一部に金泥線を重ねる。

なお、本図は東方丈の他図と比較しても墨色のヴァリエーションが少なく、軽妙な筆致には即興性が感じられる。制作年代や費やされた時間の差を考慮すべきか。

c、岳陽楼・醉翁亭図屏風 東京国立博物館所蔵 国宝

「岳陽楼・醉翁亭図屏風」は、各々縦一六八・〇センチメートル、横三七二・〇センチメートル、紙本金箔地の一双屏風である。一扇あたり、下から三三〇・三五・五センチメートルほどの紙を四枚継ぎ、最上部に二八・〇センチメートルの紙を一枚継いだ、五枚からなる本紙を用いる。箔一枚あたりの大きさはおよそ十七センチメートル四方であり、剥落部分には他の金箔や金泥による補修がなされる。伝存作品中、ほかに金地屏風は見出せず、本図が特殊な作品であることを窺わせる。右隻右下、左

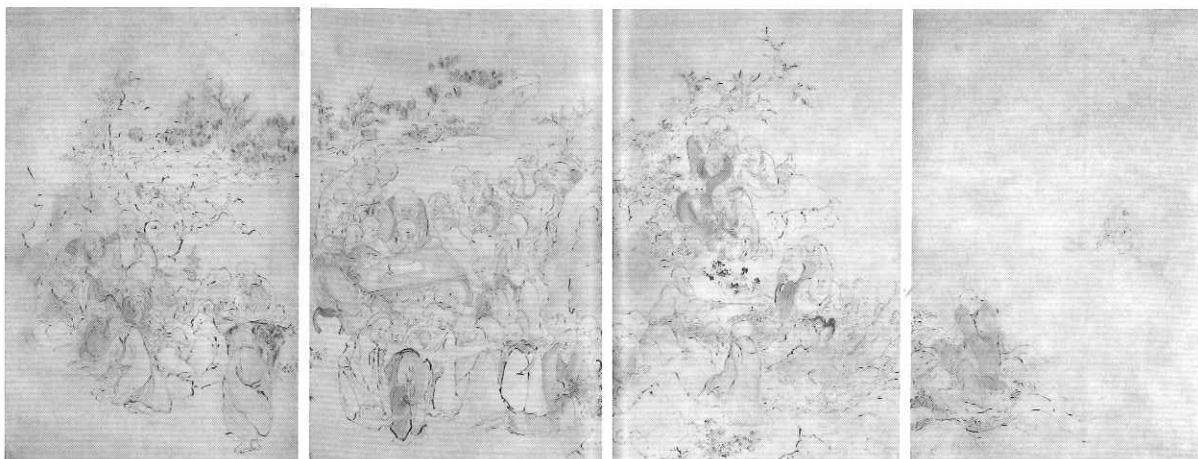


图19 「五百羅漢圖」



图21 同 部分

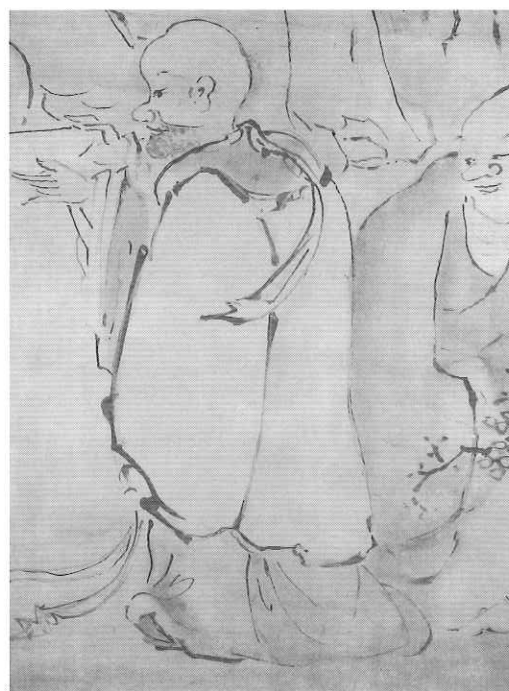


图20 同 部分

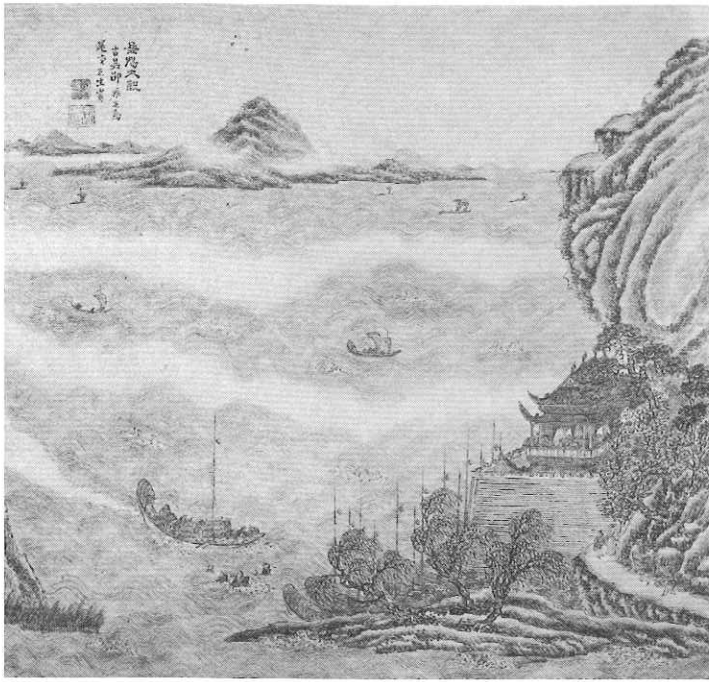


図22 邵振先「岳陽大觀圖」

隻左下に、それぞれ白文方印「九霞山人」、朱文方印「池無名印」を捺し、右隻のみ、画面右中ほどに朱文方印「前身相馬方九皐」を捺す。署名がないことから贋作と看做された時期もあったというが、全画面通じて偽意は認められず、注文主に遠慮した慣例の範疇とみるべきであろう。⁽³⁸⁾ 御三卿のひとつ一橋徳川家伝来といひ、本図と直接結びつくわけではないが、⁽³⁹⁾「大雅膏浣侯ノ金屏風ヲ認タリ」と記す文献から、譜代大名の依頼

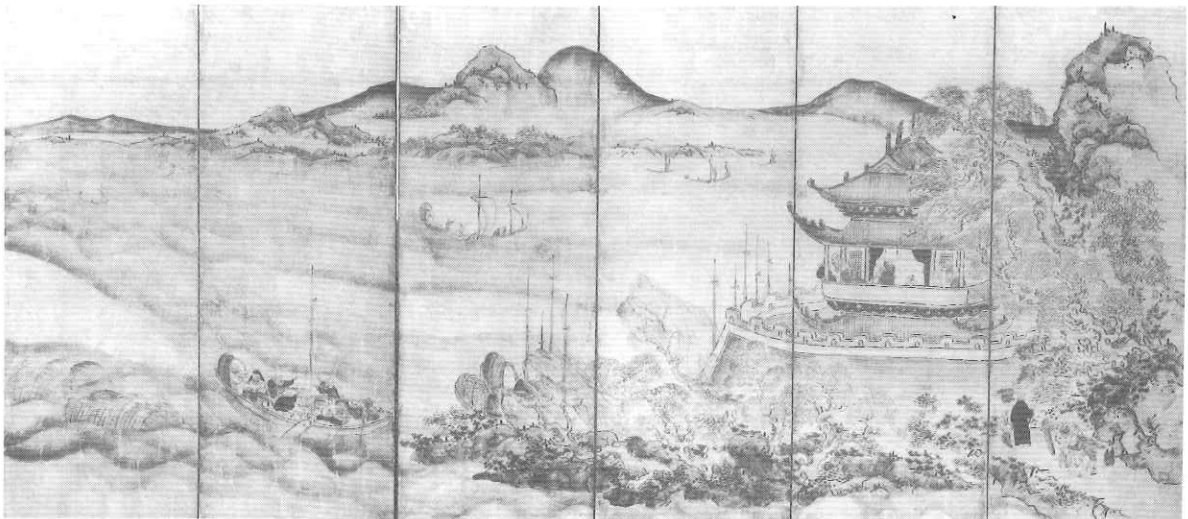


図23 「岳陽樓図屏風」

によって数少ない金地屏風が制作されたことが知られる。⁴⁰

清代初期頃に成った「張還真翁祝寿画冊」全二十図のうち、邵振先筆「岳陽大観図」、「醉翁亭図」のそれぞれに倣ったとする報告がある。⁴¹なお、原本は縦三〇・五センチメートル、横三三・八センチメートルの金箋紙に描かれる。

「岳陽樓図屏風」

岳陽樓とは、湖南省岳陽県西門の洞庭湖に面した樓閣である。唐時代の初期、この地の長官となった張説が文士を招いて樓閣に登り、常に詩を賦したことから有名になった。以来、杜甫を始めとする多くの文人、詩人がこの樓を詠じたことで知られる。

邵振先筆の原本が正方形に近い画面であるのに対し（図22）、大雅は縦横比が約一対二・二の屏風に描いた（図23）。横長の画面に対応するため、原本の上下を圧縮するのではなく、視点を低く移動させて再構成している。原本の波頭は画面上下にわたって同じ高さであるのに対し、大雅は遠近感を意識して画面上部より下方、つまり近景の方を高く表現した。

岩は、やや太めの淡中墨線でおよその輪郭を描き、その一部を濃墨で強調する。さらに点苔と、頂きの樹木を意識した垂直線を加える。点苔は大小取り混ぜて打ち、大は三角形もしくは菱形、小は円点と、単調にならないよう筆致を変えている（図24）。頂きに施された点苔の一部のみ群青や緑青を重ねるが、微妙にずれるものが多いことから、早い筆致で即興的に施したとわかる。さらに、岩の形態感を意識して緑青の上澄み液や淡墨などの暗色をベタ塗りし（口絵10）、点描などによって岩に接する草叢や樹木の葉叢にも加える。通常、これらは淡墨の下描き後に施

すと思われるが、緑青や群青の点苔中には、横方向の刷毛掃きによって左右に引き伸ばされた痕跡が認められることから、一応最終的な塗布と解しておく。なお、輪郭の一部には墨に胡粉を混ぜたような灰色の線が添えられる（口絵11）。

樹木は、やや太めの淡中墨線で幹の輪郭や葉のおよそを形づくり、一部に濃墨を重ね、さらに点苔を打ってアクセントをつける（図25）。幹には、直線もしくは内反り線による「コ」や「ロ」字形のウロを描き、側面部のみに樹皮的な曲線の皴を施す。さらに幹全体に茶色、葉に緑青の上澄み液や淡い赤茶色などを塗布し、点苔の一部に緑青や群青を重ねる。広葉樹系の丸い葉にはやや白っぽい金泥線を加え、樹木の幹には墨に胡粉を混ぜたような灰色の輪郭線を重ねる。また、ほとんど剥落しているが、画面右の樹木や岩の上に、刷毛掃きによる金泥の霞が認められる。

人物は、淡墨で形態のおよそを形づくり、輪郭の一部に濃墨を加える（口絵12）。顔や手には茶色を塗布し、衣を白、赤、緑、群青、青に塗り分ける。閣上右寄りの高士や船員の輪郭には金泥線を加え、それ以外の人物には墨に胡粉を混ぜたような灰色を重ねる。また、濃墨で形づくる眼や口の上にも同じ灰色を施す。樓閣の描法は人物に準じるが、輪郭線に金泥を重ねて重厚感を表出する。また、屋根には緑青の上澄み液のような暗色を塗布している。

波の線は、墨もしくは暗色の顔料で描き、高い波頭には金泥線を加える。波の谷間に塗布される三センチメートル幅の暗色は、波の高さと水深ある湖の趣きを表出している。

「醉翁亭図屏風」

醉翁亭とは、宋時代の文人で安徽省滁県の郡守であった歐陽脩のため、



图26 邵振先「醉翁亭图」

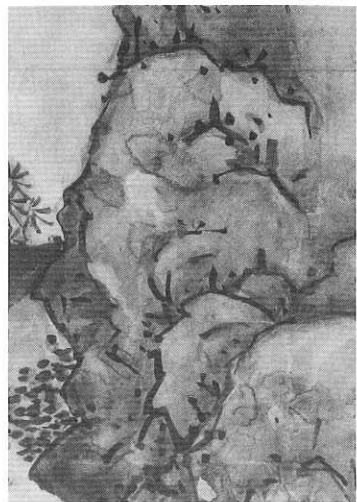


图24 「岳陽楼图屏風」部分



图25 同、部分

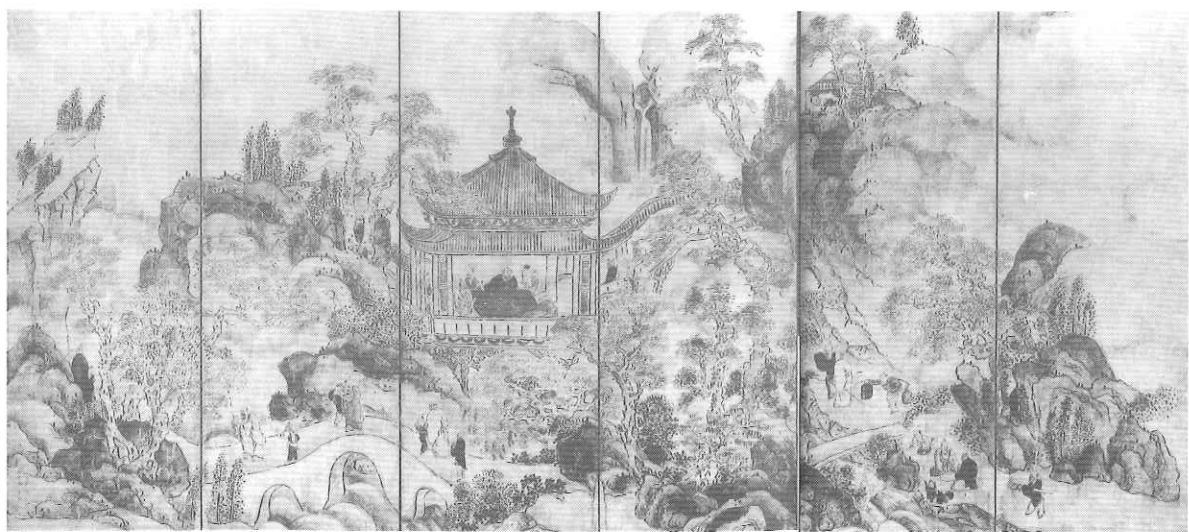


图27 「醉翁亭图屏風」

僧智僊が瑯山醸泉のほとりに建てた亭である。歐陽脩自らが記した「醉翁亭記」によって広く知られる。

原本の構図を屏風に再構成するにあたり(図26)、俯瞰角度をほぼ同様にし、画面上部に聳える高山や左の遠景を切り捨て、醉翁亭を中心とする画面右下四分の一の景に焦点を当てている。さらに原本左下前景の石橋部分を取り込み、四五扇の下部に配す(図27)。

描法の基本は「岳陽樓図屏風」に準じるが、金泥線を用いる箇所がやや異なる。楼閣や波頭には同様に施し、樹木の幹や岩をはじめ、画面右の楼閣に向かう人群、山頂にみえる亭や閣上の人物の輪郭を重ねる。一方、画面左の橋をゆく人群や広葉樹系の葉には、墨に胡粉を混ぜたような灰色を加える。

このように「岳陽樓図屏風」、「醉翁亭図屏風」について、波頭を除く金泥と灰色の使用箇所を景物単位で色分けすると、図28、29のようになる。「岳陽樓図屏風」は、画面手前の船とその乗員、樹木の葉に金泥を用い、岩、樹木の幹、画面奥の船、楼閣に向かう人群や主題となる閣上の人物に灰色を用いる。一方「醉翁亭図屏風」は、岩、樹木の幹、画面右の楼閣に向かう人群や主題となる閣上の人物には金泥を用い、画面左の橋上の人群や樹木の葉に灰色を用いる。金泥、灰色を施す景物は、両屏風においてほぼ逆となり、対比的に用いているのは明らかである。いままで報告されたことのないと思われるこの灰色は、実は経年変化で酸化した銀泥と判断される(口絵13)。また、金泥、銀泥(灰色)ともにやや粉っぽく感じられるのは、きらめきある金箔地への同化を避け、その効果を活かすために胡粉を混入させた結果ではないか⁴²。

なお、「醉翁亭図屏風」五六扇の左中程には、刷毛掃きによる墨汚れのような痕跡がある。一方の「岳陽樓図屏風」には金泥の霞が認められる

ことから、対比的に表現された銀泥霞の酸化状態と判断される。

d、柳下童子図屏風 京都府所蔵(池大雅美術館コレクション) 重要文化財

「柳下童子図屏風」は、縦一二九・五センチメートル、横三四四・〇センチメートル、八曲一隻という珍しい形式の屏風である(図30)。ただ一扇あたりの幅が狭いため、全体では通常の二間屏風より短めとなるが、折って設置するためにさほどの遜色はない。一方、高さは同時代の二間屏風(一五〇〜一六五センチメートル程度)に比べ、やや低めとなっている。中央部で継ぐ二枚継ぎの本紙を用いるのは、この画面形式に対応した結果と推察される。田能村直入旧蔵と伝えられ、昭和八年に刊行された『池大雅名画譜』には田能村伝太氏の所蔵とある。ただし、それ以前の伝来は不明である。

画面左下に「擬如拙道人筆 霞樵者」と署し、朱文連印「霞」「樵」と白文方印「池無名印」を捺す(図31)。款記から、応永期(一三九四〜一四二八)に活躍した相国寺の画僧・如拙に倣ったとわかり、「瓢鮎図」(妙心寺退蔵院)を踏まえたものと判断できる。「瓢鮎図」は、足利義持が出題した「泥水の中にいるぬめぬめしたナマズを、つるつとしたひょうたんで抑えることができるか」という禅の公案を絵画化したもので、欧陽脩の『帰田録』に収載される「鮎魚、竹に上る」、すなわち「ナマズには鱗がないので、竹の葉をくわえてすべりどめとし、高いところに登る」ということわざをも踏まえる。人物、ナマズともに無理をして事になそうとする二重の可能性をあらわすが、大雅はそのような機智は取り入れず、水中の獲物を捕るという状況のみを視覚的に擬した。

低さに関連して通常よりも横長の画面となり、空間を維持するために

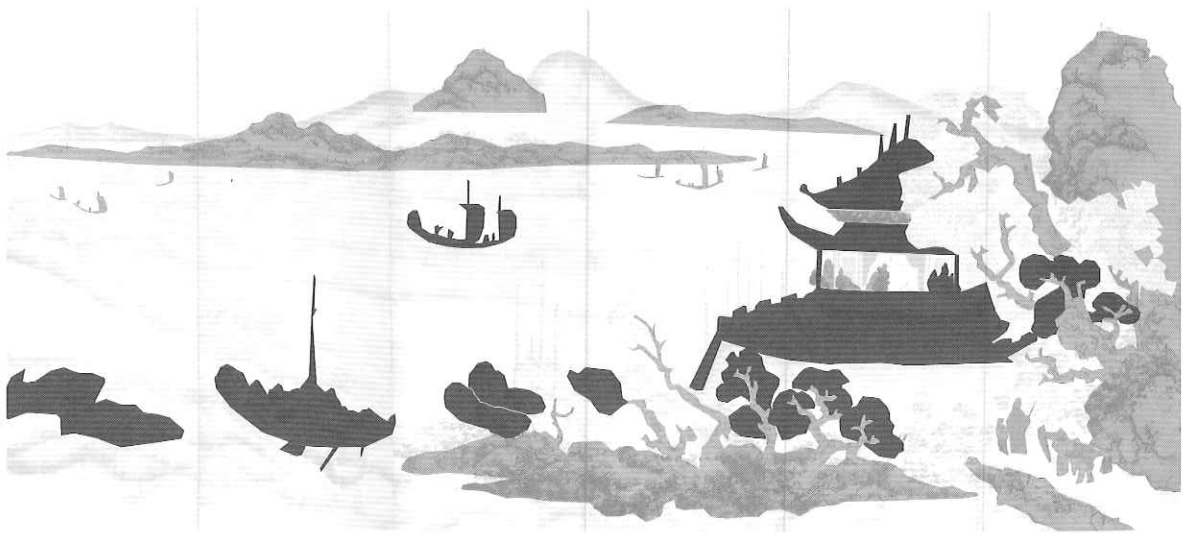


図28 「岳陽楼図屏風」



図29 「醉翁亭図屏風」

※ ■は金泥、■は灰色が用いられた
景物をあらわす。

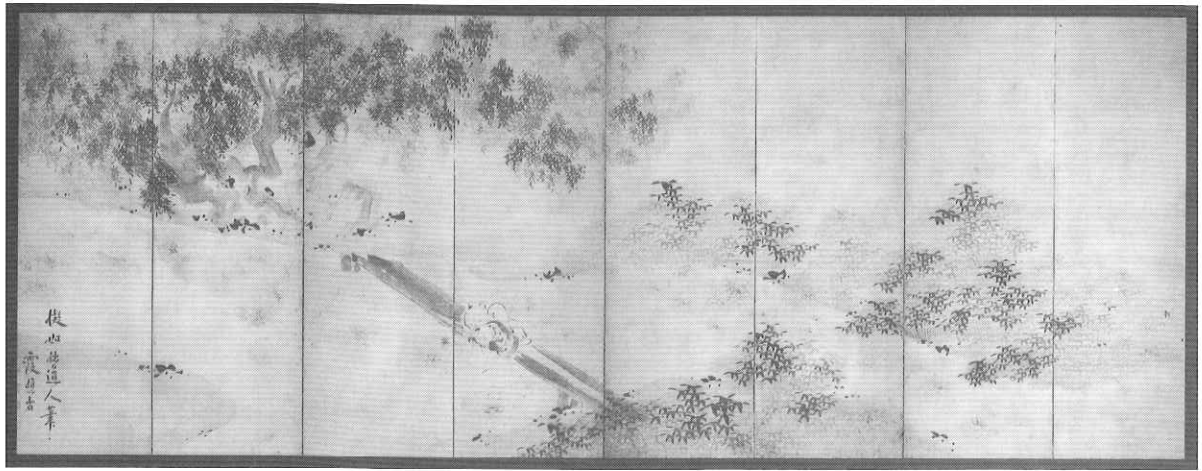


图30 「柳下童子图屏風」



图32 同 部分

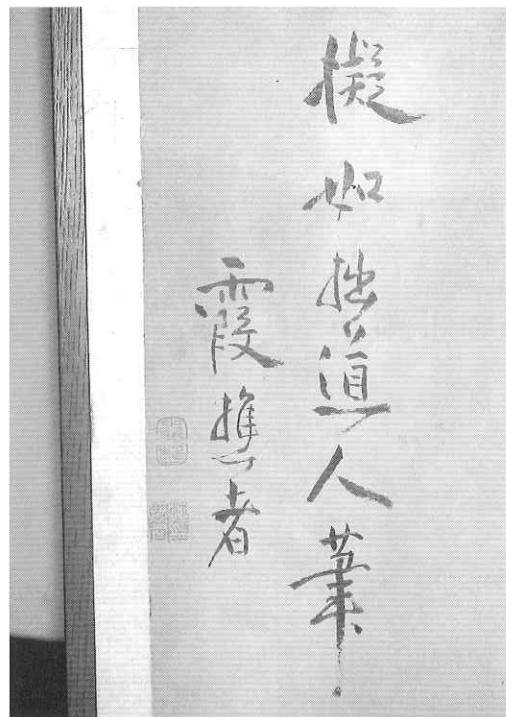


图31 同 部分

俯瞰角度を大きくしている。描こうとした構図を実現するための画面形式であるのか、低めの屏風を希望した注文主本位の構図であるのかは不明である。一々四扇は画面上半に空間をとり、下半に川と両岸からせり出す竹叢をあらわす。五々八扇は上半に岸と柳、下半に川を描く。画面左の広くゆるやかな浅瀬の水が、川幅の狭まりによって滔々と右へ流れていくように、半ばでリズムを変えて表現する。左下の中洲に隔てられた水の合流点に小魚や蝦を配し、その上に木橋と鯉魚の童子をあらわす(図32)。

岸や土坡の部分に淡墨を掃き、柳や竹叢を描き加える。柳の幹は太めの線で構成されるが、特に中央と右の柳は、同形の線を添い合わせて形づくっており(図33)、筆を二本持つ双筆で描いたとも考えられる。葉叢は、施す順を判断するのは難しいが、淡墨と藍で「父」字形を描き、部分的に代赭や草汁の筆致を重ねる(口絵14)。さらに、バランスや変化に配慮しながら中濃墨を重ねている。藍、淡墨、代赭の三色が重なる部分もあり、淡墨よりも藍本位であるように感じられる。竹葉も同様の手順で「介」字形を描くが、事前に淡い藍をベタ塗りし、葉叢を形づくっている。さらに、淡墨線に藍を重ねた幹を部分的に加える。水面に映じる柳や竹の影は逆さにあらわし、淡墨や藍を施したあと、乾ききらないうちに中墨を重ねる⁽⁴⁵⁾。そのため、ぼかしのように色が入り混じり、あたたかも水面がゆらいでいるかのような効果を生んでいる。岸や土坡の端、柳の根元周辺には、大小取り混ぜた濃墨の点苔を施すが、具体的に何を表現しているのかは明らかでない。

童子は、中墨で衣紋線を描き、運筆による太さの変化で衣の質感を表出する。特に右の童子の左肩は、筆を立てて描き始め、途中から側筆ぎみに寝かし、徐々に太くしながら一筆で描き切っている(口絵15)。顔や



図33 「柳下童子図屏風」 部分

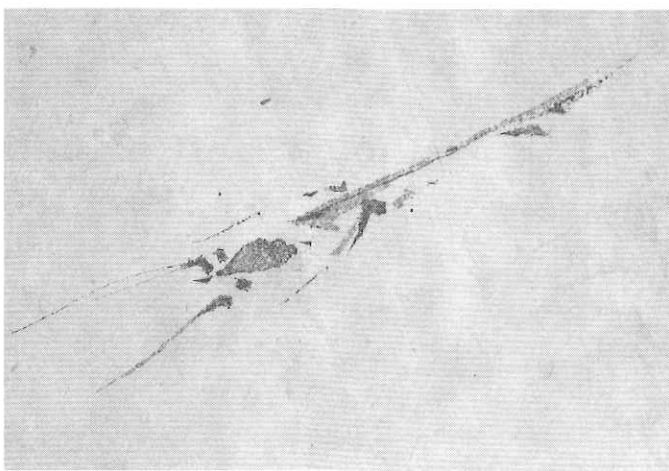


図34 同 部分

手の輪郭は、細く均質な中墨線で描くが、目鼻と同様にやや安定を欠くことから、獸毛筆ではなく竹筆などによった可能性も考えられる。上脛、口角、上唇の中央、指先、指股などに限定して濃墨を加えるのは、やや特異な表現である。さらに右の童子には藍、左の童子には代赭を用いて上衣を彩色し、手や顔を代赭で彩る。顔はベタ塗りではなく、隈取りを意識して施している。

小魚や蝦は、中墨で体部のおよそを形づくり、やや青みがかった濃墨で目や背びれの点、鬚、足を加えて仕上げる(図34)。

なお、木橋は五筆ほどの線描で形づくり、岸の側に杭脚を添えて構成する。筆跡の割れが強いことから、やや太めの竹筆によったとも考えられる。柳の幹もあるいは同様の筆で描いたか。

e、竹林書屋図襖 大阪市立美術館所蔵

「竹林書屋図襖」⁽⁴⁶⁾は、縦一六九・二センチメートル、横九二・五センチメートルの襖四面から構成される(図35)。五五〇五八センチメートルほどの紙を三枚継いだ本紙を用いる。戦前は大阪府の白井治平氏の所蔵であったが、それ以前の伝来は不明である。中央二面は、こすれによる傷みが激しく、永らく左右面の後に引き入れる設えであったとわかる。現在は別に仕立てられるが、門人福原五岳の筆になった「唐美人図」と表裏をなしていた。その款記に「安永癸巳年春三月五岳写」と署されることから、本図も安永二年(一七七三)、大雅五十一歳頃の制作と考えられている。画面右下に「無名」と署し、「無」と「名」の間、左側に重なるように白文方印「三岳道者」、やや下に白文方印「池無名印」を捺す。

主として右二面に大きな岩塊、左二面に高士の屋宇をあらわす。前景として画面左右に配される岩の間から、水平の視点で高士らを垣間みる

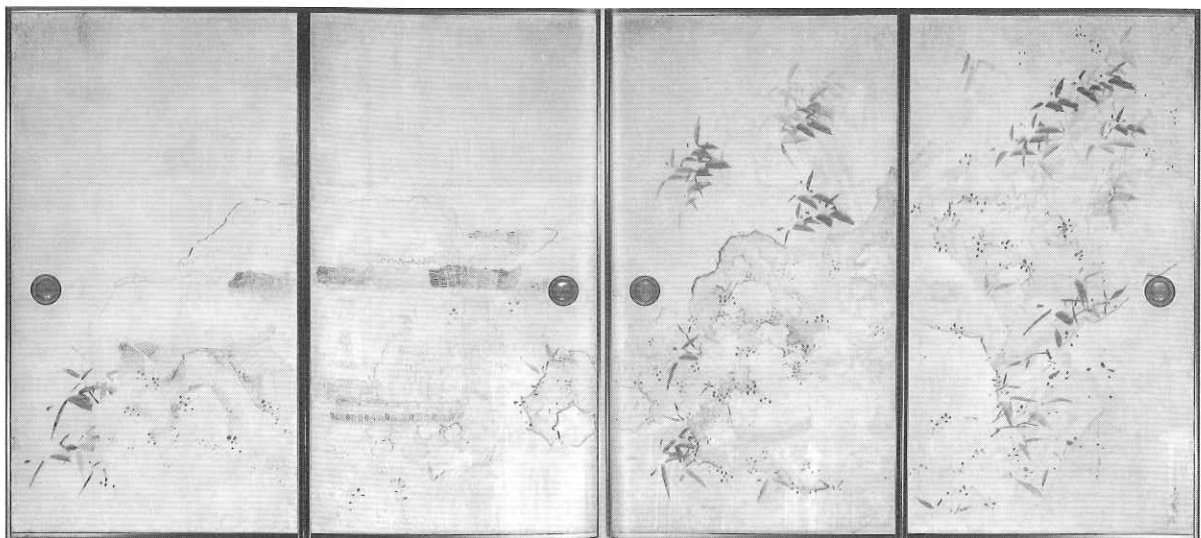


図35 「竹林書屋図襖」

構図である。画面右端の中程から屋宇の基礎部まで続く水流が、前景と後景を結ぶ役割を果している。屋宇には、右手に筆を執り、壁面もしくは紙に何かを描こうとする高士と、机に硯を用意する童子、水瓶を運ぶ童子を描き、部戸を開けた別棟に炉で湯を沸かす童子を配す。岩周辺の竹葉は前景に含まれるため、高士の顔よりも大きく表現される。

岩は、中墨で輪郭を形どったあと、起伏ある形態感や立体感を意識しながら、淡中墨で内側を埋めていく。輪郭線で区切られた隣り合う面とおおむね異なる墨調で施す（口絵16）。屋宇の基礎となる石組に関しても同様である。さらに三〜六個でまとまる濃墨の点苔を、左から右上、右下という斜めの筆致で打つ。輪郭の一部に内反りぎみの勁い濃墨線を加えるが、筆跡が割れて二〜三本になった箇所が認められる（図36）。曲部に柔らかさがなく、墨色の変化に乏しいことから、竹筆のような硬質の筆で引かれたと推察される。

竹は、太さを変えた幹を岩の後ろから伸ばし、顔を覗かせるように葉を描く。焼けやこすれなどの損傷により、当初の濃度に比して二三割程度の墨色しか残らない部分がある。そのため、竹葉にみる濃、淡墨の濃度差は極端になっているが、当初の墨調はより微妙であったと推察される。太めの竹葉は、上から下もしくは左から右の筆致であらわし、左や下側がより濃い片ばかしの表現をとる（図37）。これは二筆で形づくったのではなく、淡中墨を筆に含ませたあと、先端部分にのみ濃墨を加えて一筆で引いた結果ではないか。また、細めの竹葉は二三の方向に止まらず、上下、左右、斜めへと、自在な筆致で施す（図38）。

人物は、細めの淡墨線でおよその形態を描き、部分的に濃墨を重ねる。ただし、濃墨で輪郭の全てを括ろうという意識はなく、あくまでもアクセントとして使用する（図39）。顔には、眉毛、上瞼、瞳、唇、耳孔のほ



図37 同 部分

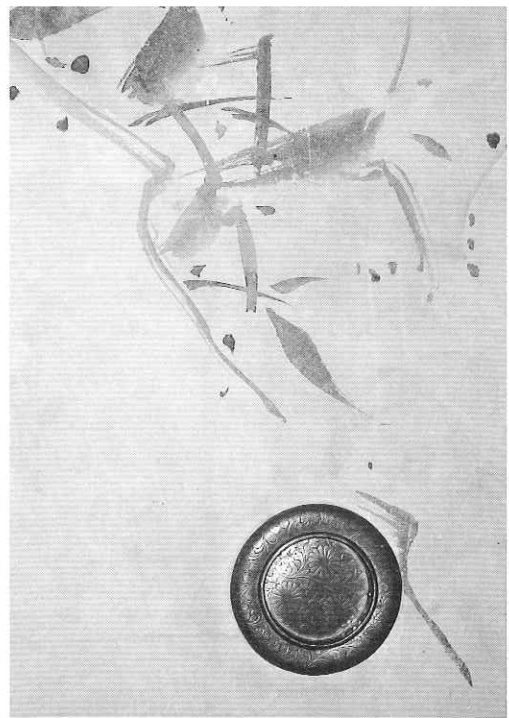


図36 「竹林書屋図襖」 部分

か、髪の毛や髭などに施している。

屋宇の軒にみる網代は、左側から墨の続く限り描き、再び墨継ぎするという作業を四度繰り返している。「十便図帖」の「汲便図」にも同様の表現が認められ、整然を嫌う大雅の作画態度が窺われる。

2 作品に共通してあらわれる特徴

以上五点の作品について細部の表現法を観察した。各図を分析的に比較検討すると、共通する特徴が認識できる。ここでは以下の五点に絞ってその共通性を記述する。

①用筆（墨線）

息の長い線を引くことは少ないものの、一筆の中で肥瘦を変化させる傾向がある。特に起筆時にはやや太く入れ、中程を細く続けながら、止筆近くには再び太くするといった線を好んで用いる(図40)。大雅の線は軽妙でやや骨気に欠けるきらいがあるが、運筆の自在さは他を遥かに凌いでいる。「柳下童子図屏風」にみる童子の衣紋線、万福寺東方丈上之間床貼付の「西湖図」にみる土坡(図41)、あるいは慈照寺東求堂東の間「琴棋書画図襖」にみる高士の輪郭線などは(図42)、運筆の巧みさによって肥瘦や方向を自在にし、質感や形態感を一筆のうちに表現する。困難と思われる右から左、下から上への線といえども例外ではない。ただし、「柳下童子図屏風」の水面に映る影のように、本紙を逆さや横にして描いた場合も考慮に入れる必要がある。

また、樹木の枝の先端などには漢字の筆画と見紛う濃墨線が認められるほか(図43)、筆種の違いで生じる線質を把握したうえで、景物や部分の表現にふさわしい筆を適宜選択している。これらは、幼少から親しん



図39 同 部分



図38 「竹林書屋図襖」 部分

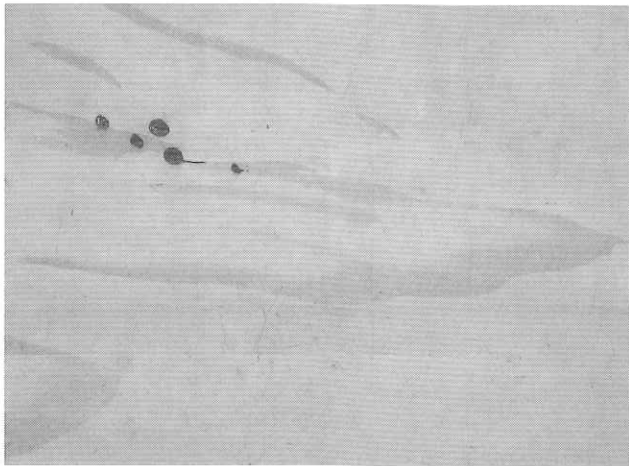


图41 「西湖图床贴付」(万福寺藏) 部分

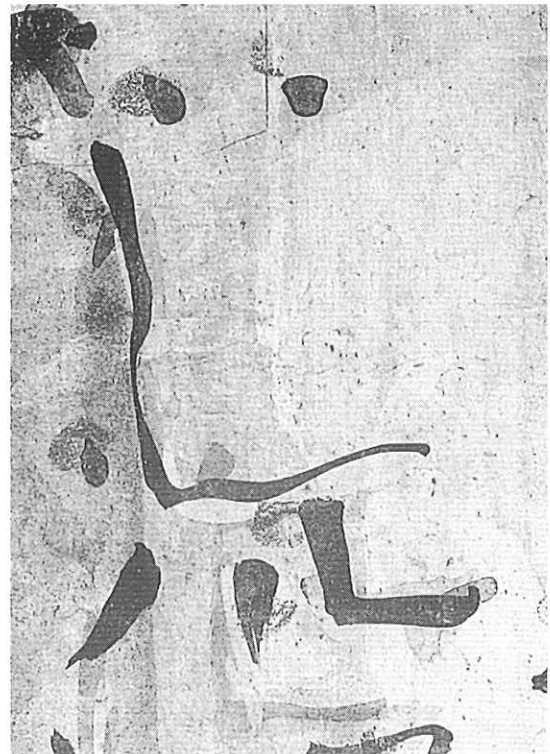


图40 「岳陽楼图屏風」
部分 (Image:TNM Image Archives)

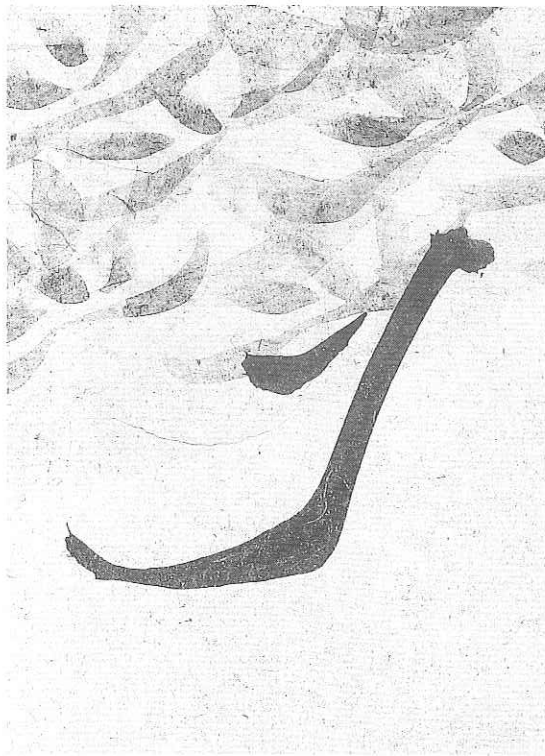


图43 「岳陽楼图屏風」
部分 (Image:TNM Image Archives)

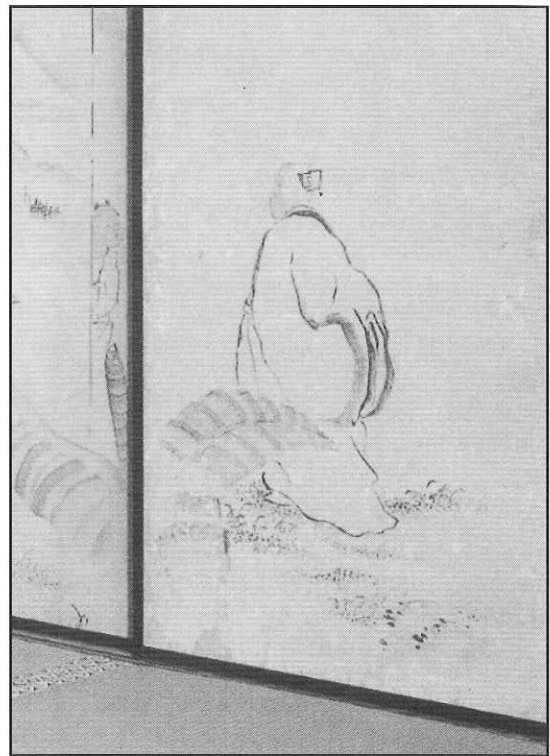


图42 「琴棋书画图襖」(慈照寺藏) 部分

だ書法の修得あればこそであり、書家としての経験が活かされた結果とみるべきであろう(図44、45)。

このような運筆の巧みさに関しては、

・余嘗て池生を識る。其の人平生の志、常に用筆の法を学ぶに在り。客に対して談話するの間と雖も、其の指常に把筆の状を作して、以て空に席上に画いて終日已まず。乃ち其の作書作画の時、亦た其の意は其の形跡に在らずして用筆に在り。其の細大疎密、亦た唯だ其の意の到る所、是れを以て時ありては書或は画に似、画或いは書に似たり。或は童子の塗鴉、醉漢の澆墨の如き者あり。而して他の毀譽する所は則ち恬として意に介せず。此は乃ち更に其の酔時の作に出づ。則ち其の書画結密を事とせずして此の散漫を作す者、固より其れ宜なり矣。然りと雖も池生の筆は、唯だ其の墨色に別に一種の風韻あり。他人の模擬を得る能わざる者其の中に存せり。

(皆川淇園『淇園文集』卷之六 「池大雅飲中八仙画卷首」)⁽⁴⁷⁾

・京師の稲子恵の家に、明人の便面の書画を観る。：最後に更に一屏を出す。風竹を作り、竿の大きさ尺余、葉も亦之れに称う。迺ち池翁の筆なり。揮擡変幻、乍ち擒え乍ち縦つ。狂雲倒に奔り、怒濤横に捲き、観る者爽然として自失す。蓋し此の翁胆力許大、大山を圧し、河海を呑む。前の観る所の便面の書画は悉く丘垤行潦にして、頓に神彩を減ずるを覚えたり。

(田能村竹田『山中人饒舌』 文化十年自序)⁽⁴⁸⁾

・画筆盡く書法中より来る。落筆雄健、意思豪放、凡格を脱し、尤



図45 同 部分



図44 「蘭亭之詩」(京都府蔵 池大雅美術館コレクション) 部分

も山水に長ず。又写意人物を善くす。四君を作すに至りては龐大にして韻致に乏し。
(中林竹洞『文画誘掖』・弘化二年版)⁴⁹⁾

と、儒学者の皆川淇園や田能村竹田、中林竹洞といった後輩画家たちが、「变幻」、「雄健」、「豪放」などの語を用いて称讃するところである。⁵⁰⁾

②皴法

岩を多面体と認識し、形態感や立体感を表出する目的で、側面部をより濃くしたり、方向を考慮して施す。また、場所に応じて直線的な皴や点描に類する皴を使い分けている(図46)。樹木は側面部に曲線主体の皴を施すものの、正面部は「コ」か「ロ」字形のウロのみを描いてそのまま白く残す場合が多い(図47、48)。このような表現は曾我蕭白の確かな作品にも認められ、時代の形式を反映するものと考えられる(図49)。

岩や山、樹木にみる点苔は、それぞれの形態を強調する意味もあり、輪郭線を中心に複数をまとめて打つ。大小取り混ぜてはいるが、大は筆の運びによって大きくするため、円よりも三角や菱形になる傾向がある。また、植物としての意識で施すため、整然と並ぶことはない。

③用墨(墨色)

淡中墨を主体に作画するため、全体的に濃墨の占める割合は多くない。輪郭線や点苔などに濃墨を用いるが、輪郭の全てを括ろうとする意識はなく、あくまでもバランスを考慮して一部に加えるのみである(図50、51)。これは輪郭の均質感によって、画面全体が単調に陥ることを避けた所為である。なお、使用される濃墨は、おおむね厚めに塗られる傾向があり、あるいは伝えられる「大雅の腐れ墨」に関係するのかもしれない



図47 「岳陽樓図屏風」 部分



図46 「西湖図床脇貼付」 部分

い。⁵¹

墨や顔料を岩、山などに塗布する際には形態感や立体感を意識し、異なる角度の面とは墨調、色調を変える場合が多い(図52)。特に正面よりも側面部や端を暗くする傾向がある。「蕙石図」のような草画の作品についても(図53)、濃度の違いで形態感、立体感を表出する意識が窺える。

④彩色

淡中墨を用いて画のおよそを形づくるが、部分的に代赭や藍を代用することもあり、作画における二色の重要性が窺われる。染料系、顔料系ともに薄く塗布したり、中間色を好んで色を混ぜることから、おおむね彩度は低くなる傾向がある。

また、彩色では困難な明るさやきらめき、重厚感を表出するため、輪郭に金泥を重ねて画面を引き締める。しばしば金碧青緑山水画と関連づけられるが、高野山遍照光院の襖画や万福寺の「五百羅漢図襖」など、水墨を主体とした作品の使用にも留意すべきであろう。「岳陽楼・醉翁亭図屏風」には、金泥とともに銀泥が使用され、さらに「五百羅漢図襖」の波頭にも銀泥が認められるとの報告がある。⁵² 前者において、金泥と銀泥を対比的に用いているのは明らかであり、大雅の師承関係を窺ううえでも重要な痕跡と考えられる。例えば、土佐派の手になる画帖形式の「源氏物語図」などには、女性の十二単に金泥、男性の直衣に銀泥を用い、輪郭線を対比的に形どるものがあり、仏画や室町時代のやまと絵屏風などにも金泥と銀泥の対比が認められる。大雅とやまと絵の関係、土佐光芳に師事したという伝承は、京都における絵画学習のあり方とともに深く顧慮すべき問題である。⁵³



図49 曾我蕭白「楼閣山水図襖」(真浄寺蔵) 部分



図48 「山水人物図襖」(遍照光院蔵) 部分



図51 「竹林書屋図襖」 部分

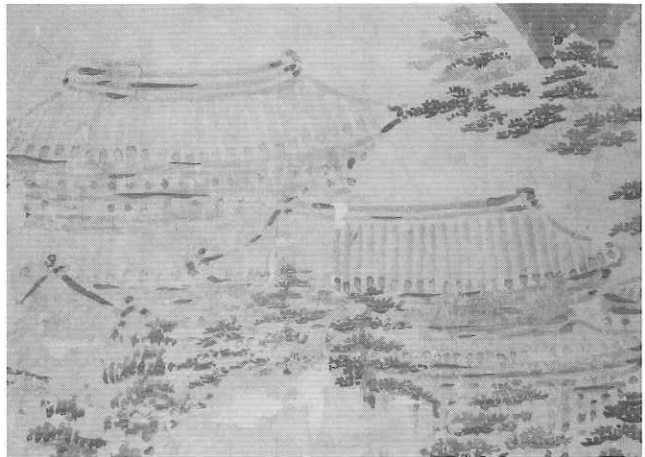


図50 「西湖図床脇貼付」 部分



図53 「蕙石図」(京都府蔵 池大雅美術館
コレクション) 部分



図52 「竹林書屋図襖」 部分

⑤構図

「岳陽樓・醉翁亭図屏風」や「五百羅漢図襖」は中国絵画に取材しているものの、画面の比率や大きさに合わせた構図の改変がみられる。特に「岳陽樓図屏風」は、正方形に近い原本から縦横比およそ二対一の屏風へ移すにあたり、視点を低く移動させて再構成している。また、単なる実景描写ではなく、観念的な景に再構成した例として「浅間山真景図」が報告されるが、万福寺東方丈上之間の「西湖図」も、版本の挿図や一枚刷りの名勝図などによって位置関係を把握し、山々を遊覧した経験を踏まえた自らの視点で新たに構築したと推察される。

大雅作品の特徴として、画題に応じて景物との距離や俯瞰角度を自在に変える一方で、画中の人物にほとんど自己投影はせず、客観的態度をもって描いていることが挙げられる。これは、大雅が本来的に備える形態認識能力と、山々を愛し、様々な景色に触れたことで洗練された空間把握能力が、大雅の視覚的興味のままに先行した結果と推察される。大雅における構成能力の高さは、用筆能力の高さとともに最も重視すべき特質といえる。

3 大雅の絵画観と「南海画論」

画論はおろか、著述さえも残さない大雅から、その絵画観を看取するのは甚だ困難である。伝記や詩から探る方法もあるが、逸話の信憑性は量り難いうえ、伝わる詩を自作と断定するにも絵画と同様の資料同定作業が必要となる。現段階では、大雅と近い人物の著述から、その思想や精神に至ることが最も近道であると考えられる。そこで同時代的な資料に基づきながら、大雅の絵画観を探っていく。

紀州の画家で大雅門人・桑山玉洲が発した「凡そ画事は、如何なる所

が為し難きにや」との問いかけに、「唯紙上に一物もなき所こそ為し難し」と答えた大雅の語は、その絵画観をあらわすものとしてよく知られる⁵⁵。ただ、あまりにも抽象的に過ぎるため、この一語のみから作画精神を読み取るのは難しい。一方、「士夫画（文人画）」の理念を大雅に教示した人物として、祇園南海の名が尊重されてきたのは注目に値する。大雅没後四十年を経た文化期の記述であり、全てが信用できるとは限らないが、

・南海又丹青に善し、宋の沈無名が画譜を旧儲す。是の時池貸成（名は勤、大雅堂と号す）画に志す。南海謂て曰く、「子画を学ばば当に士夫画を学ぶべし。」と。乃ち無名画譜を貸る。貸成喜んでこれを模す。愛慕の余、自ら其の名を改めて無名と称す。貸成没するの後、此譜木世肅が兼葭堂に転落すと云。

（原念斎『先哲叢談』・文化十三年刊）

とし、大雅に「士夫画」の学習を勧めたことを記す。大雅と南海が会したのは、南海没する直前の寛延三年（一七五〇）十二月、紀州において一度限りであった⁵⁶。この時、「士夫画」伝授の象徴として宋時代の画家・沈無名の画譜が貸与されたことを伝える。

「沈無名画譜」に対する論議は早くから存在し、

・梅泉又曰く、『先哲叢談』に云、「祇南海旧と宋の沈無名画譜を儲う。大雅を見るに及びてこれを貽り与う。大雅大に喜び出入与に俱にす。遂に其の風趣を得たり。」と。余『佩文齋書画譜』を按ずるに、宋に沈無名なる者のなく、因て大に訝り、偶々これを小田海樵

に問う。海僊余に語て曰く、「嘗て兼葭堂に於て親しく大雅学ぶ所の「蕭尺木太平三山の図」を観る。蕭氏が自跋あり。大雅書體も亦頗る相い似たり。所謂南海が貽たる所の者は、豈これを謂うか。」と。余此の説を得て釈然たり。人は謂の海僊画学に精し、信に然り。

(白井華陽『画乘要略』・天保二年刊)⁵⁷

・相い伝う貸成、其の画の進まざるを病み、これを祇南海に質だす。南海旧と清の蕭尺木が画譜を儲う。因て貸成に謂て曰、「子、画を学ば当に文人士の画を学ぶべし。乃ち画譜を取て貸成に与う。貸成大に喜び出入手に釋さずして遂に其の風趣を得たり。是に於いて其の技大に進む。(画譜後兼葭堂の手に落つと云)書亦蕭氏に彷彿たり。」

(白井華陽『画乘要略』)

とした岸派の画家・白井華陽の記述が特に注目される。画家小田海仙の教示として、大雅に貸与されたのは沈無名の画譜ではなく、実は明代末期の画家・蕭雲従の手になった画譜『太平三山図』であったことを記す。ただし、そのように海仙が解したのは、

・余と菅(茶山)、兼葭藏物の大雅を見る。真跡多し。主人華刻小冊を出して曰く、「是池大雅の画を祇南海に問うに、南海此冊を大雅に投じて曰く、是陳無名著わす所なり」と。…此れより大雅大いに進み、遂に一家を為す。此冊の序跋を見るに、書二體有り。悉く大雅此の書體を学ぶべし。大いに相似たり。此外奇品多し。

蕭尺木太平三山図本 一冊 計四十…

(小田海僊『備忘録』・文政元年五月二十二日条)⁵⁸

と、二代目兼葭堂・木村石居を訪ねた際の経験に基づくものであった。海仙が蕭雲従筆の画譜『太平三山図』を見たのは確かだが、あわせて「陳無名著わす所なり」として南海が大雅に与えたという説明を、「華刻小冊」を示した石居から受けていたとわかる。⁵⁹一方、画譜を有した石居本人は、

・宝曆二年紀州那智山へ登る。帰路に若山に再び南海老人を問て、再び『含山縣八山図』を借りて学ぶ。此時先生此帖を大雅に与う。翁悦て家に帰り、弥山水之意を極め珍藏す。其後此帖を我父に与う。蔵すること久し。余ここに今珍藏す。家父没後、此帖を携え、京師鳥羽台麓先生に跋を乞う。則ち左に記す。

『含山縣八山図』は乃ち陳无名墨する所の本也。原紀藩南海老人の家に蔵す。後池大雅に贈る。亦、之を浪花木世肅に与う。

(木村石居稿『池大雅家譜』)⁶⁰

と、大雅が南海と会した年を展墓に赴いた宝曆二年と混同しているものの、南海から授った「帖」が『含山縣八山図』であったことを明記する。加えて、跋を書いた大雅門人・鳥羽台麓も、「陳無名」の手になった『含山縣八山図』と記している。

蕭雲従筆と明らかなものを、南海が「陳無名」と誤ることは考えにくく、『太平三山図』を『含山縣八山図』の名で解する理由もない。このことから、『先哲叢談』が記す「沈無名」とは「陳無名」の誤りであり、蕭雲従筆の画譜『太平三山図』とする説は海仙の記憶違い、もしくは石居の誤った提示により生じたものと判断できる。

陳無名とは、明代末期の画家として知られる陳洪綬の男・陳字（一六三四〜？）のことで、父と同じく人物画をよくした。木村兼葭堂、高芙蓉、鳥羽台麓三名の編になる『元明清画人名録』にも収録され、「陳字、字無名、諸賢人、明章侯先生之子、書画」と記される。また『含山縣八山図』とは、『太平三山図』などと同様、明末清初における地誌の流行とともに制作され、安徽省含山県の山々を描いたものと推察される。ただし、肉筆であったか版であったか、またその体裁についてははにわかには判断し難しい。この図について、大雅門人・野呂介石から聞かされた田能村竹田は、

・池大雅、初名は勤、意に名を更んと欲する時、偶見祇南海。南海其名を問う。池答うに名無きを以てす。南海因て云う。即無名を以て名とすべし。即藏処の明人陳無名画帖（六葉アリ）を出して池に贈る。池是より無名と称して自から字を作りて載成と云う。

（田能村竹田『屠赤瑣々録』巻六）⁶¹

と記し、それは六図を収めた「画帖」であったとする。一方、中林竹洞は同じ介石からの伝聞を留め、

・介石曰、明人沈無名と云人の画がける山水の卷あり。大雅此卷を得てその画法に心酔し、己が名をも無名と改められしと語り申されき。されば其所画の解索長斧劈の類は陳無名が法に擬せられしにや。

（中林竹洞『文画誘掖』・弘化二年版）

と「画卷」であった旨を記す。『含山縣八山図』に相当する漢籍の存在は

確認できず、所有者であった石居が「帖」と記すことから、おそらく帖の形式をとった墨刷りの名勝図だったのであろう。

以上に挙げた文献は、おおむね大雅が『含山縣八山図』の入手によって山水画の意を極め、一家を成したとの見解を示す。ただし、「風趣」や「意」などの語を用いるように、それは形式、様式的確立に関する感覚的な悟りという意が強く、その根幹を支える理論面の獲得はなかったかという疑問が生じる。

介石はこれに対する答えについて、南海の影響力が『含山縣八山図』のみにとどまるものではなかったことを伝えている。

・或時翁（野呂介石）曰、日本に南宗画の行われし始祖は大雅堂也。其来由は先年祇南海崎陽遊学の時、童子唐の画手本と云て玩びけるを、南海此を見て、画に雅俗の別ある事を知れり。後帰郷して是書に句読を打。其後京師の彭百川と云者に贈れり。即ち今の芥子園画伝是也。百川於是画理を發明せり。其後又百川より此書を大雅堂に譲る。大雅も亦是書に依て画理を得意す。これより南宗画天下に博むと云り。時に翁南海の画論を蔵せり。此は別に南海私意の画論を述べて、彭百川に所示の書也。百川より大雅に伝え、大雅より又介石に伝う。

（呉芝嶽編『介石画話』・文政十二年）⁶²

長崎で入手したとされる南海所蔵の『芥子園画伝』が、京都で活躍した尾張出身の画家・彭城百川に伝えられ、さらに大雅へ譲られたということ、それとは別に、南海の著わした画論が百川から大雅へ、大雅から介石へ授与されたことを述べる。南海の長崎遊学という事実は確認できず、前者の情報にはやや注意を要するが、「南海画論」の存在について

は、実際に介石が授かっていることからまず事実とみられる。彭城百川は宝暦二年（一七五二）に亡くなっており、大雅と南海が会したのはその二年前であった。一度きりの面会にもかかわらず南海の影響が特筆されるのは、「南海画論」を百川から譲り受けた大雅が、その詳細を乞う目的で紀州に赴いたからではなかったか。

「南海画論」は現在に伝わらないが、「南海の画に対する認識は『芥子園画伝』の入手を機に改められた」と、その所有者であった介石が記すのは極めて重要である。介石の南海理解には、南海の説いた「雅俗の別」が主要な位置を占め、さらに大雅の絵画観にも「雅俗の別」に依拠した痕跡が窺えるからである。

・梅は霞樵の意を用ゆ。霞樵常に云らく、真を画けば、風韻うすし。雖然他の樹の及ぶ所にあらず。真を写さずして、些しく花形を大に画く。満開却て風致あり。画中潤を含み、意の静なるを要とす。：菊は風韻三品（蘭竹梅）より下りて、業家の用に近ければ、菊を画くことは稀也と云り。
（呉芝嶽編『介石画話』）

これは常々大雅が説いていたことを、介石が伝えた一文である。梅を描く際に、「真」すなわち実際に見えるように描いてしまうと風韻に乏しくなることから、花はやや大きめに、開いて表現した方がよい。加えて、画面には「潤」を含み、画中の意は「静」であることが肝要だとする。

「潤」とは、「温潤」、「秀潤」、「清潤」などの熟語として筆墨や形態の形容に使用され、対象そのものの本質が活き活きとあらわれることを示した語である。一方、「静」とは、おだやかで品格ある様子を表現した

語であろう。生き写しではなく、対象の本質を重視するのは、文人画論としては一般的な思想である。ただ、大雅が具体的な意識を有して作画し、また門人を教示したという意味において貴重な証言である。大雅の自得と考えられなくもないが、やはり詩において直接的な「実」をいわず、対象に内在する「雅」の表出を主張した南海からの影響とみるべきであろう。

・実事を言えば俗になるあり。：詩に実事をそのまま用れば、卑俗にして聞に堪えず。楽天が俗なる、多は此病によれり。然らば詩は皆虚を云のみかと不審すべし。虚にはあらず。実事を云えば、ひらたく卑き故、其中の雅なる事を択て、尚潤色して、やさしくしおらしきように作るなり。
（祇園南海『南海詩訣』・天明七年刊）⁶³

・影写とは物の本形をうつすを云う。：直に其の姿を云い出すこと、何程巧にても細工物にて風情なく、縦えば木に刻み金に彫りたる月花の如くにて、至極うつし出しても其真情は曾てあられず。是れ木偶の人に似たるに同じ。詩の妙は其の形をすてて其の風情のみ写し出すときは、其の賦す所の物生きてはたらく故、読む人自然と感を起すこと、直ちに其の景に対し其の物を見る如し。然らずんば詩は必ず其の面影をうつして、読む人考えてげにさこそと感心するように作るべし。是を影写と云う。

（祇園南海『明詩俚評』・宝暦六年刊）⁶⁴

・誰がききても、よく合点ゆきて、世上の人の情を能言いかなえたるこそ、詩の本意なれとて、作り出す度ごと、ひらたく打つけて、

俗人の能会得するように作り：以の外のことなり。後世詩道の亡ぶべき端、是に過るはなし。：畢竟詩は人情の声なれば、天誠自然の真情をうつしたる所を詩とす。本は雅俗の論は無きことなれば、雅なればききよろしく、俗なればきき悪き故、雅を好み、俗を嫌う故、三百篇九分は雅にて、俗にて面白き所は、一分ならでは無し。唐詩も然り、しかるを楽天、詩ごとに俗に作らんと欲するは、大なる誤なるべし。都て詩歌に限らず、雅正は常なり。

(祇園南海「詩学逢原」・宝暦十三年刊)⁽⁶⁵⁾

直接的に物事の「実」を言えば真情はあらわれず、「俗」に陥つてしまふ。その対象の形を捨て、内部にある風情を抽出し、さらにやさしく潤色して提示すれば、対象の真趣が生きてはたらし、鑑賞者は自ずと感興するものだという。これは南海が説いた「影写説」の中でも、特に主要な「雅」についての論議である。⁽⁶⁶⁾ 南海は詩だけでなく、諸文芸はおよそ「雅」事であるととらえ、書画についても「雅」を選び、「俗」を避けなければならぬと考へた。

「雅」に対する「俗」については、

・其雅俗の内に、事の雅俗あり、字の雅俗あり、趣の雅俗あり。：先事の雅俗とは、譬えば、絲竹・管絃・琴棋・書画・漁獵・酒宴の類は、皆雅なり。或は雜劇・放下・踏歌・茶湯・米錢・売買等、皆俗なり。是等の雅事をえらみ、俗事を去べし。

(祇園南海「詩学逢原」)

・俗と云は、ふつつかにうち付言う詞、又聞いていやしき詞、見て見

苦しき類、皆俗なり。詩に限らず、琴棋書画の類も、皆雅事なり。：先画に付て云ば、譬えば、山水の絵に山家田家の景を画くに、いかに実事なりとて、雪隠、積み肥、或は竈等を絵がきては、甚いやしかるべし。人物を絵がくに、いかに有る物なりとて、尻の穴・陰物を絵がきたるは、甚尾籠なるべし。縦えあるべき物も、雅事にはこれをよけて、雅なる所をえがき、卑俗の所は絵がかざるべし。

(祇園南海「詩学逢原」)

・俗を離れ雅に入ること能わざるは何ぞや。これを察するに、其品三あり。：一には性得卑劣にして高尚の志なく、言う詞自然と凡俗にして、浅く近く清秀の趣なき此一種の人は、とても詩腸なしと知るべし。第三には好て語を巧にせんと欲する人、必ず俗に陥る習い、古来より其例多し。：皆巧を求て俗に陥る。(祇園南海「南海詩訣」)

と具体例を挙げており、直接的で野暮な事柄ととらえていたことがわかる。ただし、そもそもその人品が卑劣で高尚に向かうべき志なく、清秀の趣きを求めようとはしないことや、表面的な事象にとらわれて技巧に走るような態度を有すれば、「俗」を避け、「雅」に至ることはできないとされている。

・凡そ人身は品藻言語より、以て詩文書画に至るまで、各々自ずから一種の氣象を帯ぶ。：然るに予相法において、これを用いる所なし。惟だ文章書画、常に此の法を以てこれを観る。大いに益あり。之れ文字筆墨の末を較ぶる者に比し、其の捷、特に逕庭に非ざるや。

(祇園南海「湘雲贊語」)⁽⁶⁷⁾

詩文や書画を「雅」事として実践するにあたり、人品を高尚にし、表面的事象にとらわれない必要があると説いたのは、諸芸芸はその人自身の反映ととらえたからであった。

南海は、「雅」の精神を詩だけにとどまらない芸芸全ての問題と看做したことから、「南海画論」の根幹にも「雅俗の別」が存在したことは確かであろう。さらに大雅自身、南海の文芸観を実現すべく勉めたことが、

昔、宋迪は八景を瀟湘において創り、後世の名家は宗としてこれを奉じ、これを継ぐ。陸治は十六景を洞庭において表し、元美はこれを為し、掌を拍つ。此れ誠に覽ずるところ深熟にして取るところ精覈にあらずんば、安んぞ其の景境の真趣を盡くすを得んや。予嘗て近人画く所の八景を觀るに、之を地志に考み、之を文詞に訂すこと、何ぞ其れ潦草なるや。夫れ烟寺、漁邨の若きは猶お且つ可なり。其の余、則ち景は境と益き、趣は題と背く。此れ蓋し其の志の容易に出で、病はなお学ばざるがごときなり。

（『南海先生後集』⁶⁸）

という、大雅の持参した狩野元信筆「瀟湘夜泊図」への南海評から明らかとなる。ここには「雅」の精神を表出するための方法が述べられており、瀟湘や洞庭湖などの名勝を描くうえで、地誌を鑑み、詩文と校合するなど、その景境の「真趣」を尽くすために多くを学ばなければならぬとの訓示である。

図や文献を問わず、名勝の情報を意欲的に収集した大雅の作画態度については、これまでたびたび報告されている⁶⁹。ただ、名勝図に込められた大雅の想いは、造化のはたらきによって生み出された雄大な異国の

景勝に対する憧憬であり、ある特定の詩を観念的に表現しようといった類ではない。また、単なる実景描写にとどまるのではなく、名勝が本来的に有し、人々を魅了した「雅」という風情の表出を実現するため、大雅自身がその「真趣」を体得する手段として詩文を参照したのである。

南海と会したのは大雅二十八歳の時であり、「大雅堂」と号してからはすでに十年近くがたっていた。南海が「士夫画」の理念として重視した「雅俗の別」という態度を受容し、「雅」を具現化する方法を学んだ大雅は、晩年に至るまでそれを作画精神の根幹に据えることとなる。南海の影響力は想像される以上に多大であり、大雅の作画精神を追究し、「日本文人画論」を確立するためには、まず「南海画論」を復元する必要がある。本稿において至ることはできなかったが、今後追究すべき主要な課題として提示しておく。

二、池大雅の文人性

「士夫画」を追究した大雅の時代には、いまだ「文人画」に対する明確な観念を持つ人は少なく、その確立において実質を担ったのは、十九世紀前半に活躍した田能村竹田（一七七七―一八三五）や中林竹洞（一七七六―一八五三）を始めとする画家たちであった。彼らは大雅の時代よりも具体的な「文人画」像を抱き、そのあり方を作品や著述だけでなく、自らの生き方を通じて示した。このような中、次第に大雅は「日本文人画」の大成者と位置づけられていくが、そこには連なるべき祖として敬慕の念を寄せた画家の存在が大きく影響していた。厳格な彼らが敬すべき対象として疑わなかったのは、大雅の中には「文人」と称し得る要素が存在し、それが「文人画」の理念と合致したからこそである。そ

ここで本章では、大雅が「日本文人画」の大成者と位置づけられるに至った理由がどこにあったのか、大雅にみる文人性について考察する。

1. 大雅評と尾張の画家

「日本文人画」の確立者として、池大雅と与謝蕪村を双壁にとらえることは、「十便十宜図帖」をそれぞれが担当した事実の端を発する。

・大雅の逸筆、春星の戦筆、二老各々古えを稽うる所有り。大雅は正にして譎ならず、春星は譎にして正ならず。然れども均しく是れ一代の覇を作すの好敵手なり。
(田能村竹田『山中人饒舌』)

と、田能村竹田は両者の作画態度を対照的にとらえており、「十便十宜図帖」の成立から約三十年のちには、すでに「好敵手」とみるような認識が存在したとわかる。ただし、これに加えて、

・古え人物を論ずるに、必ず顧陸と曰う。而も顧は実に陸に及ばず。山水を論ずるに、必ず董李と曰う。而も李は竟に董に若かざるなり。
近日大雅春星二翁を以て連称するも、亦不類に属す。辺雪居常に数々此れを論ず。

と述べ、大雅と蕪村を同列に置くことには異を唱えている。さらに同様の認識を有した山辺雪居という画家の名を挙げ、常々このことを論じていたと結ぶ。

山辺雪居（一七六六―一八一二）とは京都で活躍した尾張出身の画家で、中国絵画の臨模を専らにしたことで知られる。鑑定にも長け、自ら

中国絵画を蒐集したという。中林竹洞とともに尾張の画家・丹羽嘉言に師事したと竹田は記すが、竹洞にそのような事実はなく、雪居についても確かではない。ただ、雪居と同郷の知友・竹洞も、

・大雅蕪村の画、世人ことに称歎す、げに大雅は高遠轄達の趣は得たれど、蕪村は今少し足らぬ所あり。そは何があしきと云に、今の世に俳諧とかいえるものの気味、僅かに画中に現わるるを失とす。尤筆力も大雅におよばず。：南宗はもとより文人隠逸の輩にもはらなれば、次第に高遠の趣を増し、いよいよ盛なりしを、皇国にてはようやく五十年來南宗の画あることを知り。此南宗の好ことは知りたりといえども、善をつくすにいたる者なし。：其中にすぐれたる、山水には八仙、大雅、彰甫、石圃、人物には玉蟾、春星、花鳥には柳里恭、熊斐なり。（しかれど玉蟾、春星、熊斐は今少し南宗とよい難くや侍らん。）天明の比までこの風盛なりしを近來又終に衰えぬ、嗚呼世界画者なきの時とは成にけり。

（中林竹洞『画道金剛杵』・享和元年自跋）
と、蕪村の画は筆力が足りず、俳趣があらわれることを理由に南宗画（文人画）とはいい難いとまで述べる。雪居、竹洞とともに蕪村より大雅を尊重する態度を有したが、そのような風潮が郷里の尾張に存在し、すでに修行時代にはそれぞれの觀念が育まれていたのではなかったか。

竹洞や山本梅逸の師として知られる尾張の神谷天遊（一七二一―一八〇一）は、永楽屋という醸造業を営む一方、書画骨董の大蒐集家という顔を有した。その中心は専ら中国書画や器物であったが、池大雅と丹羽嘉言の作品に関しては特に深く愛して収蔵したという。二歳年少の大雅

と直接的な交流を有したかどうかは不明だが、嘉言（一七四二〜八六）とは鍾子期と伯牙に譬えられるほど親密に交際し、その援助によって一人前の画家と成さしめた。

嘉言は武士出身であったが、幼少から好んだ学問や絵画への想いが高じ、ついには致仕して文芸の道に生きた特異な画家である。明清画に倣った作品を主として描き、北宋時代の文人・蘇軾と『芥子園画伝』の序文で著名な明末清初の文人・李漁を慕って草庵生活を営んだ。⁽⁷³⁾大雅への師事は確認できないが、形態や輪郭線などに大雅に倣ったことの明らかなる表現が認められる（図54、55）。また、嘉言唯一の門人である巢見来山（一七五七〜一八二二）も大雅風の山水画をよくし、「画風大雅堂に似たり」と評された（図56、57）。

さらに竹洞の最初の師であり、天遊入門への仲介を果した山田宮常（一七四七〜九三）も、嘉言や竹洞と同じく、中国絵画の臨模によって一家を成した技量の高い画家である。特に大雅風を描いたわけではないが、寛政十二年（一八〇〇）、大坂での大雅二十五回忌追善遺墨展観会に掲げられた本尊は、青木夙夜筆「大雅像」を模写した宮常の作品であった。⁽⁷⁴⁾

2. 尾張の中国絵画蒐集

奇妙なことではあるが、十八世紀後半の天遊周辺にあった尾張の画家は、師承関係が認められないにもかかわらず、比較的早くから大雅を尊重する態度を有した。加えて、日本に齎された明清絵画の臨模で技量を高め、一家を成したという共通性を有した。後者を実現するためには、複数の中国絵画が身近になければならないが、当時の尾張には数人の蒐集家が存在していた。

寛政七年七月、名古屋の長福寺（七ツ寺）において古書画の名蹟百点

が出品される大々的な展観会が挙行された。⁽⁷⁷⁾この古書画展観会「蓬嬴勝会」には、伊勢長島藩の儒学者で画もよくした十時梅屋をはじめ、八名が盟主として連なる。作品の大半はこの盟主の蔵品であり、多くの中国絵画が出品された。このうち、神谷天遊が主導的役割を果たしたことは、他の盟主との年齢差がおよそ二十歳以上であること、展観目録に記載される盟主の筆頭に挙げられることから間違いない。さらに、鳴海の下郷学海（一七四二〜九〇）に宛てた書簡から、盟主らの蒐集にも先導的であった様子が窺える。⁽⁷⁸⁾例えば購入前の古書画に対し、「双鉤填墨」による臨模作のため値踏みができないとか、本紙は古そうであるが墨色筆致が平板なうえ落款が新しい、というように細部の観察に基づいた意見を教示している。

また、盟主のひとり山川墨湖（一七四六〜一八〇〇）も、尾張の蒐集に関して注目すべき人物である。墨湖は丸屋弥兵衛と称した名古屋上島の豪商で、天遊や丹羽嘉言と親しく交わり、自らも画をよくした。盟主の内田蘭渚や天遊の蔵品は、主として長崎に遊学した際に労を執り購入したものである。⁽⁷⁹⁾長崎に渡来した清商で画家の費晴湖（生没年不詳）から画を学んだといい、「墨湖」の画号も江戸の春木南湖と同様に授与されたものである。安永七年刊『張城人物志』にはすでに「墨湖」として掲載され、想定される費晴湖の初来日よりやや早いもの、⁽⁸⁰⁾安永五六年頃にはともに長崎にあったと解される。

以上のことから、「蓬嬴勝会」に出品された中国書画の多くは、墨湖長崎遊学の安永五六年頃からおよそ二十年をかけて蒐集され、墨湖、天遊の没する寛政期頃からは、次第に内田蘭渚が主導的役割を果たすようになったと推察される。⁽⁸¹⁾ただし、尾張での蒐集を考慮するうえでもうひとつ、大雅夫妻の死を見逃すわけにはいかない。



图56 巢見来山「秋景山水图」
文化5年（1808）



图54 丹羽嘉言「清陰避暑图」
安永6年（1777）

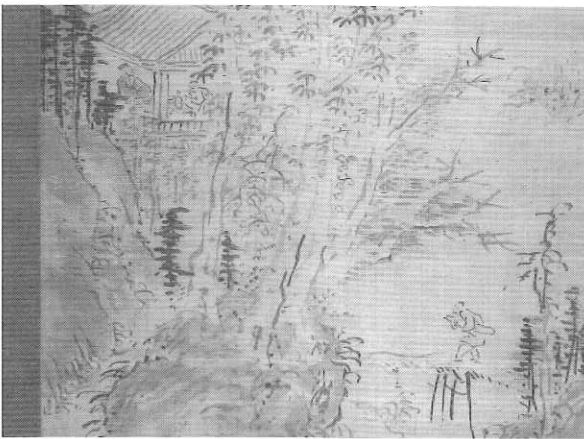


图57 同 部分



图55 同 部分

安永五年、京都において大雅が没し、さらに八年後の天明四年九月には妻の玉瀾が没した。その翌月、早くも二人を顕彰する大雅堂建設の決議が門人を中心になされ、その費用に充てるため、玉瀾に遺された大雅の遺墨、ならびに「先生所持之諸品」が売却された。⁸²⁾

・霞樵死するの時米銭の貯なく、多く古書画を貯うと云う。其の清雅以て見るべし焉。⁸³⁾ (野呂介石「池大雅居室図」・寛政四年)

・雄拵甫、霞樵翁と善し。翁没し、書画器玩、人間に散落す。而して拵甫其の硯炉劍杖の類を購ひ獲たるもの、凡そ十品。工を備いて其の形様を縮写せしめ、糸毫も爽わず。題するに「大雅遺愛」を以てす。⁸⁴⁾ (頼山陽「山陽先生題跋」卷下 「題大雅遺愛図巻」)

和歌山藩医・今井元方は、真葛が原にあった大雅居室の図を大雅門人・野呂介石に乞うた。画の下部には、介石の談話が書き留められ、大雅没時には米や金銭の蓄えはなかったものの、古書画が多く遺されていたと記す。また、大雅の最も近い門人・嘯風亭こと雄崎拵甫は、売却された大雅蔵品のうち、硯や煎茶の炉などおよそ十点を買求めた。画工に形状を写させて記念とし、「大雅遺愛」と名付けて蔵したという。大雅は潤筆料などに執着せず、生涯貧困の中にあつたという印象があるが、祇園南海を訪れた際には狩野元信筆「瀟湘夜泊図」を持参したように、すでに二十代後半には古書画や器物を蒐集していた。

門人青木夙夜に伝えられ、後に浦上玉堂が入手した清代の画家・李珣筆「腕底煙霞帖」は特に著名であるが、神谷天遊が蔵した明代末期の画家・趙左の手になる「嵩山春暖図」も大雅の旧蔵品であつた。⁸⁵⁾ さらに、

竹洞が上京以前に臨模した中国絵画縮図の刊行本「融齋画譜」中には、大雅が「岳陽樓・醉翁亭図屏風」を制作するのに参照した「張環真翁祝寿画帖」のうち、高簡筆「九如図」が掲載される。⁸⁷⁾ 大雅の蔵品や作画において参照した中国絵画が、その没後には天遊周辺に存在した例として注目される。

3 中国絵画蒐集と大雅

延享四年(一七四七)、大雅二十五歳時にはすでに尾張との地縁を有し、摂津、河内の地とともに名声を博していたとされる。⁸⁸⁾ ただし、交流の具体的足跡は、鳴海の下郷学海が有した「十便十宜図帖」の出現まで待たねばならない。学海と大雅の関係、神谷天遊の大雅作品蒐集、大雅の蔵品流出という事実から、尾張の蒐集家と大雅における交流の最盛期は、明和期から大雅の没する安永五年までとみられる。さらにこの時期と相前後するように、中国絵画の蒐集が盛んになっていくのは注目に値する。

大雅の知己・高芙蓉や門人木村兼葭堂は、古物蒐集における同好の士であつたが、中国絵画蒐集の端緒を開いたのが誰であつたか、それを考究するのは甚だ困難である。ただ、その蒐集が発展していく様子は、大雅没後の翌年に刊行された『元明清書画人名録』の存在が物語っている。同書は、高芙蓉、木村兼葭堂に大雅門人の鳥羽台麓を加えた三名が、寛延四年(一七五二)刊の彭城百川編『元明画人考』に補訂を加え、倍の三千人余りを収録、安永六年(一七七七)に再刊した中国書画人名辞書である。『元明画人考』の刊行時には、いまだ世上を流通する中国書画は少なく、国内に存した書画の同定には元から明までの収録で十分であつた。しかし、明和安永頃にもなると、清代を中心に有象無象が舶来した

ことで、用を為さなくなった同書を増補する必要が生じたのであろう。

とりわけ大坂における中国絵画蒐集は早かつたらしく、すでに十八世紀半ばには大雅と近い人々の間で賞玩されていた。元禄七年（一六九四）来日の黄檗僧・喝浪方浄（一六六三〜一七〇六）が帶來したという明末清初の「書画扇面貼付卷」を、医者の中芳旦（一七一四〜？）が蔵したほか、張瑞図筆「秋景山水図」を儒医の北山七僧（一七二一〜一八〇六）が所有し、それぞれ延享三年（一七五〇）三月と、宝暦四年（一七五四）三月に大雅が跋を寄せている。このような潮流のなか、大雅との交流を機に蒐集を志した人物が存在した。

・浪華平又氏の蔵する所と為る。平又、少小のとき、池大雅諸人と周旋し、書画を好み、頗る賞鑑を善くし、蔵する所皆観るべし。已にして目盲するも、猶お収蓄に務め、一幅に遭うごとに、之を親しむ所に示し、詳かに図様画法を語らしめて、首を傾けて之を聴き、徐ろに評語を出す。往々破的して、人欺く能わざるなり。又、張瑞図の山水を有す。（頼山陽『山陽先生題跋』卷上「題郭完山水双幅」）

・平野屋又右衛門 西横堀瀬戸物町に居る。盲人にて書画を好み、今は死せり。明の郭完の画を蔵す。浜田杏堂は医にして画（山水）を善くし、春岳は五岳の弟子にて画を善くす。又右はこの二人を以て眼となす。（『慊堂日曆』文政十二年七月十日条）

浪華西横堀の富商・平野屋又右衛門（平又）は若い時に大雅らと交流し、書画を好んで蒐集を始めた。頼山陽の記す郭完筆「山水双幅」と張瑞図筆「山水図」は、ともに先の北山七僧が蔵したもので、のちに平又

の手に渡ったらしい。平又は、失明後も浜田杏堂と鼎春岳を両眼として使い、没するまで蒐集を止めなかったという。

浜田杏堂（一七六六〜一八一四）は医業、鼎春岳（一七六六〜一八一四）は河崎屋太郎右衛門と称して油商を営み、一方で大雅門人・福原五岳に師事して画家としても名を成した。寛政八年（一七九六）関西を訪れた谷晁に対し、春岳は朱崇儒筆「水墨山水図（絹本）」、謝重燕筆「細密山水図」、魏之璜筆「山水図（粉本）」、「蘇軾書羅池廟碑（前川虚舟蔵板）」を、杏堂は曹雲西筆「峨眉山雪図卷（彩本）」、董紛筆「蘭亭（潯陽董紛于清密室紙本横）」を披露していることから、ともに中国書画を蒐集した事実が知られる。田能村竹田は春岳について、

・予一日之れを往訪して、談近日賞鑑家の收藏の書画に及ぶ。春岳其の流伝を弁じ、其の真偽を明らかにす。娓娓として聴くべし。亦斯芸に篤き者なり。（田能村竹田『竹田莊師友画録』・天保四年）

・大阪府の人春嶽、専心古を撫し、收藏家の秘冊真本を搜訪し、戸を閉じて撮写し、精竭き髓枯れ、而も倦むを知らず。卒に以て瘵死す。余一たび其の面を識る。信に篤古の士なり。自ら道う「黄鶴山樵を学ぶ」と。其の芸を觀るに及び、結構品格、浜杏堂、長竹石と相似たり。猶お是れ撰派。（田能村竹田『山中入饒舌』）

と記し、中国書画の鑑定に明るく、臨模に精を出しすぎて過労死したことを書き留める。

大雅の有力な門人・福原五岳（一七三〇〜九九）に師事した息子や門人は、中国絵画の臨模によって一家を成しただけでなく、大雅に倣った



图60 岡熊嶽「七福神図」



图58 福原三洞「寿老人図」
寛政6年(1794)

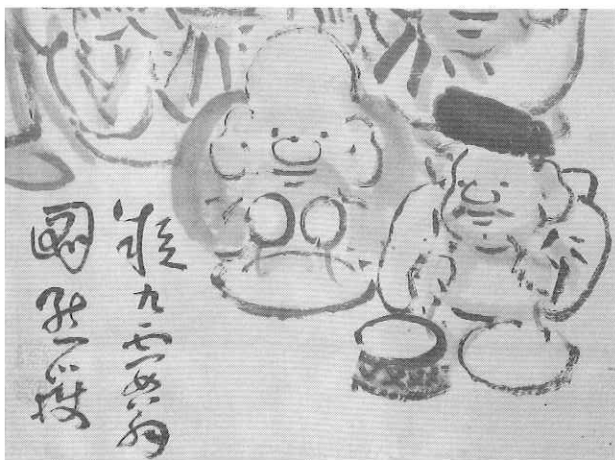


图61 同 部分

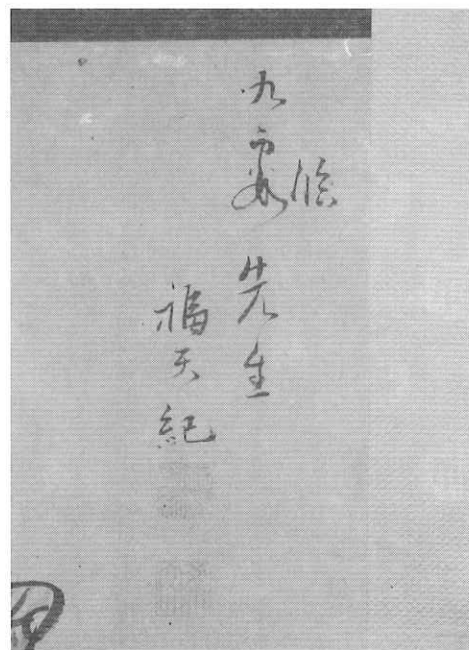


图59 同 部分

人物画を描くなど(図58、59、60、61)、尾張にあった神谷天遊周辺の画家とほぼ同様の傾向を有した。これは、京都の大雅門人が尾張や大坂の画家ほどには中国絵画の精巧な臨模作を遺さず、紀州にあった大雅晩年の門人・野呂介石が中国絵画を粉本にして利用することはなかったのと明確に相違する。⁹⁵

このような尾張と大坂の文化現象には、京都の庶民層に需要が多く、大雅が最もよく描いた略筆画にとどまることなく、やや泥臭いながらも新奇な山水画を受容し、大雅の尊重した中国絵画を解すことのできる教養人の存在が欠かせなかった。さらにその背景には、大雅の活動とともに「士夫画(文人画)」の理念が浸透していったこと、それを享受できる時代精神の成熟があったことも顧慮する必要がある。

寛延二年(一七四九)加賀藩士の深山安良は、金沢訪問中の大雅に「復た道う絵事唐宋に遡らんと。太だ差す近俗塗抹の名。」の句を含んだ「白雪楼賦書画引送池生還平安」という詩を贈った。⁹⁶この詩は、大雅が訪れた先々で「士夫画(文人画)」の理念を吹聴していたことを物語っている。一方、小林竹洞は上京後間もなくの享和年間に、作画精神を重視する画論書を刊行したが、すでに尾張の先達・丹羽嘉言と神谷天遊は、

・世の文人、画を軽視する者は、自ら其の文を以て文と為すなり。夫れ既に文を以て文と為すは、則ち画を以て画と為し、小技自ら喜ぶ者と何ぞ異ならん。若し夫れ文を以て画と為し、画を以て文と為さば、所謂詩の声無くして、文の画祖たり。吾既に文を以て文と為し、画を以て画と為すことを欲さず、又文を以て画と為し、画を以て文と為すこと能わず。且つ吾の文と画と二言を喜ばざること久し。

吾友修父、筆を弄び、文人の画を作すに、吾の言有るを欲す。吾今

文と画において其れ何物を為すかを知らず。但だ修父を知るのみぞ。

(丹羽嘉言『謝庵遺稿』「題修父画巻後」・享和元年刊)⁹⁷

・夫れ詩文書画、芸の上、季世は乃ち利に放じて行い、而して芸或いは病む。是故芸の清を欲する者は售らざるにしかず。双陸の雅を慕う者は賭けざるにしかず。今夫れ不賭の双陸は、無弦の琴、無餌の釣と趣きを同じうす。高致加うるなく、何ぞ其の技の衰これ有らんや。

(丹羽嘉言『謝庵遺稿』「漫論雜記」)

・文人の画は王右丞より始まり、其の論は董玄宰より出ず。夫れ画の文を以て伝うるは、猶お文の人を以て伝うるがごときなり。

(『福善齋画譜』巻三 神谷天遊序・天明元年)⁹⁸

と、「画」と「文」の関係にまで踏み込んだ理念的かつ成熟した文人画論を唱えていた。大雅の解した「士夫画」の理念が尾張や大坂へ伝えられたのか、各々が同時代的に自得したのかは定かでないが、大雅の活動がその受容を加速させたことは確かであろう。

4 大雅の文人性

南海が示した「士夫画」の理念を体得し、その具現化である絵画をひっさげた大雅は、関西を中心に広範な交流を持った。尾張や大坂に支持者を獲得し、名声の高まりとともに次第に「日本文人画」の祖と位置づけられる結果となったが、大雅作品とそれを裏付ける「士夫画」の理念が受容されていくうえには、欠くことのできない要素が介在していた。

十九世紀前半に活躍した田能村竹田と小林竹洞は、ともに大雅に対す

る崇敬の念篤く、

・余此の翁を崇ぶや至れり。しかるに尺紙寸縑一として収むる所無し。蓋し実に其の人品風格の、企望するも及び難きを歎す。敢て兔毛の余抹、松煤の残瀋を認めて、以て翁の真面目と為さざればなり。独り家乏しく囊空しく、購求するに力無きが為のみならざるなり。

(田能村竹田『山中人饒舌』)

・池公逸韻曠朗、早凡境を脱せり。吾人の及ばざる所なり。所謂後人のよく変ずること能わざるを恐て、先自変ずる者なり。：余恥らくは、いまだ其冲澹の致を盡さざることを、於是冲澹を号として自期す。然して天然其冲澹の氣有者池公のみ。此人天性寡欲にして出塵の想あり。余其万一を学ばんことをおもえども至りがたし。：近時独平安池無名寡欲天性、家貧といえども、南宗の一派を明かにして、其奥旨をきわむ。實に是凡士にあらず。千古一人、得がたきの丈夫なり。当今此等の人有ことなし。：時世に感ずることありて池大雅の高致をおもう。又所期冲澹の氣無欲無心の境に生ることを悟解せり。後の衣鉢を伝る者自ら又爰に期することあらむ。

(中林竹洞『文画誘掖』・弘化二年版)

とし、その「人品風格」あるいは「天性寡欲」な「冲澹の氣」には到底及ぶべくもないと記した。これは、自分よりも技量の優れた画家ゆえに敬意を抱くという類ではなく、人間として大雅の人格そのものに敬慕の念を寄せたことをあらわす。両者は大雅と入れ替わるように誕生しており、その人に直接触れたわけではないが、大雅を知る人々もその人品の

高尚さについては一様に称讃している。

・名の実に称えるは大雅堂なるべし。馴僧の風・輕薄の習、露ばかりもなし。
(清田叟『孔雀樓筆記』卷之四・明和五年刊)⁹⁹

・大雅堂ハ甚だ恭敬厚き人也。

(高山彦九郎『丁酉春旅』・安永六年四月六日条)¹⁰⁰

・大雅池無名、本邦画品第一たり。余少にして嘗て相識る。其のとなり冲澹性に任じて自適し、満腔子の雅韻、毫も塵俗の意なし。幾ど是神仙中の人たり。資くるに学殖徳義の氣を以てす。他人能く及ぶこと莫き所以爾。
(津坂東陽『東陽先生詩文集』)¹⁰¹

・人となり蕭散にして、寵辱を以て心を驚かさず、善く物と和し、而も苟も合して志を紆げず。外疎放にして、内実に修檢。人と交わるに謙損にして阿らず。礼法は簡にして、当に往くべくして往かず、当に答すべくして答せず。而も諸を義に顧て、未だ嘗て失する所有らず。恵にして望まず、廉にして劇ならず。其の取予得失においては恬淡如たり。
(慈周「池貸成墓碣銘」・安永六年)¹⁰²

・昔時大雅堂に学び其室に通い、終日談話すれども、大雅倦怠の色なし。我謝去る時、必ず門に送る。固辞すれ共不容、門に立つ事久し。数十歩にして顧れば、其時恋々として別る。其切なる事誠に感ずるに余あり。
(吳芝嶽編『介石画話』)

など、俗に流れることなく、寡欲で恬淡如とした人となりの特筆する。竹田は師の村瀬栲亭や大雅門人の月峰、竹洞は神谷天遊などといった大雅ゆかりの人々から具体的な人となりを聞き、敬慕の念を抱くようになったと推察される。さらに同じ画道を志す者として、遺作の筆致や風趣に触れることが大雅その人との対話となり、観念的な存在が実感へと変化するとはあり得ることである。

大雅は著述を遺さず、確かな自作の詩も少ないことから、その思想を知るのが困難であることは先に触れた。ただ、いくつかの伝記資料からは、生涯の志向として社会性の強い儒教よりも、人間をより根源的にとらえる『老子』の思想に共感したありさまが窺える。

二十歳の時、大雅は儒学者の江村北海から「勤」という名を与えられたが、寛延二年（一七四九）二十七歳時には自ら名「無名」、字「貸成」と改めた。これはつとに言われるように、『老子』第四十一章中の「道は隠れて名無し。夫れ唯だ道のみ善く貸し且つ成す」、すなわち人智に計り知れない無形無名のものでありながら、自ずと万物の生成を成し遂げる「道」の働きを賛美した一節からの命名である。大雅が無為であるところの自然のはたらき、造化のはたらきを常に実感していたらしいことは、

・余嘗て其の廬に到りしに、大雅適々名山記を読み。顧みて余に語りて曰く、「盤古洪荒之時、一巨靈あり。手づから沙石を掬して、此彼に頒置す。大は喬嶽と為り、小は培塿と為り、以て吾輩行樂の地と為る。大賚と謂うべし。」と、賛歎してやまず。

（亀井南冥『我昔詩集』・天明六年）⁽¹⁰⁾

という一文から推察できる。宝暦十二年頃に京都へ遊学した筑前の儒学者・亀井南冥（一七四三～一八一四）は、ある日大雅を訪れた。たまたま大雅は『名山勝概記』を手にしており、中国神話の国生みの神・盤古が砂や石で山々を造ったという伝説を踏まえ、今はそこが自らの行樂の地となっていることを賛嘆してやまなかつたと記す。

『名山勝概記』を愛読していた事実から、その教養の方向性、山々や名勝に対する愛着の程が窺える。そして、大雅が純朴でとらわれない性格であったこと、宇宙や自然を哲学的ではなく、直感的、本能的にとらえていたことを看取することができる。『列子』『説符第八』に登場する鑑馬の名人・九方臯を慕い、かつ「方九臯」と誤った印を使用し続けたりありさまも、枝葉にとらわれず、本質のみを重視した大雅の性格を象徴する事例である。これは南海から教示され、作画の根幹に据えた本質としての「雅」を尊重する態度とも一致する。「恬淡」、「寡欲」の境地は、儒教であれ老荘であれ、多くの東洋思想が理想とするところであるが、いかに修練したとしても、生き方に対する根本的な価値観を改めなければ到達できるものではない。このように人々が敬した大雅の「徳」は、生得のものと考えべきであり、それゆえ「雅」の精神も抵触することなく、純粹に受容できたのであろう。

『芥子園画伝』『青在堂画学浅説』には、「品を重んず」として画家の人品を尊重する一項が設けられる。「文人画」において画家自身のあり方が重視されたのは、画は人品の反映であり、「徳」を備えた高尚な人物が描いてこそ価値を有すると看做されたからである。大雅は常人には至りがたい「恬淡」、「寡欲」という「徳」を有し、かつ竹田や竹洞が「変幻」、「豪放」と評したように、その精神にして始めて生じる自由、自在な筆致で「雅」を表出する作品を描いた。仮に大雅が有徳の士でなかつ

たならば、「日本文人画」の祖としての地位はおろか、柳沢淇園、祇園南海といった大雅に影響を与えた先駆者たちも、そのような位置を得ることはなかったであろう。

おわりに

本稿は「日本文人画」というテーマで研究を続ける所期目標の五年日あたり、その祖とされる池大雅を取り上げた。五年にわたる論議は、筆者の未熟ゆえに不徹底を重ねたもので、美術史研究としての体裁も整わず、その方法に対してはいまさらといった感もある。ただ、今後の方向性を確認する意味も含めて、これまでにみた「日本文人画」の所見について最後に整理しておきたい。

「文人画」の語は、明代末期の画家・董其昌が「南宗画」とほぼ同義で用いたことに始まる。江南地方で発達した山水画の様式を、頓悟の禅になぞらえて「南宗画」と称したのに対し、官僚としての士大夫やそれを目指した人々、つまり「文を以てたつ人」が描いたとして性格本位に名付けられたのが「文人之画」であった。『芥子園画伝』などの舶来とともにその概念が齎された日本では、「南宗画（江南山水画）」に倣った山水画を「南画」といい改め、「文人画」の語も併用した。「南画」を形式的、様式的用語とみるのに異存はないが、「文人」の語そのものが多様な概念を含むことから、「文人画」を「南画」と同義として用いることには抵抗を感じざるを得ない。例えば、儒教や詩文に対して全く素養のない老婆が、ある日突然に「南宗画」に倣った画を描いたとして、それを即「文人画」と呼べるのかということである。

また、日本に士大夫階級が存在せず、そもそも「文人」と呼べる人物

は存在しないとするむきもあるが、江戸時代には中国の「文人」が有した精神に憧憬し、彼らに倣って「文人画」を描こうとした画家もいた。表面的な現象にかかわらず、東アジア文化史あるいは精神史の観点に立ち、大きな潮流として眺めた場合、その精神を理解したうえで同質にまで高めようとした日本人画家が存在したのであれば、彼らを「文人画家」と呼称することは可能だと考える。

それでは、彼らが憧憬し、到達しようとした中国の「文人」が有した精神とは如何なるものであったのか。

幕末から明治・大正期を生きた漢学者で画家の石川鴻斎（一八三三―一九一八）は、「文人画家」と呼ばれる江戸時代の人物について、以下のように評している。

・王を慕う者は、大卒文人・逸士に係る。読書點竄の余、或いは山水竹石を作す。書卷の氣薫陶して脱俗超逸の画を為す。筆力の強弱を論ぜず。復た見るべきもの多し。大雅・竹田・淇園・梅厓の如きは是なり。：正派は人品・襟期・学問三つのもの皆備わるに非ざれば、世に伝る能わず。
（石川鴻斎『画法詳論』「画源」¹⁰⁷）

・画は文の極みなり。故に古今文人頗る多く意を著く。：必ず其の心胸中に書あり。故に画き来て書卷の氣あり。：是則ち文人の画なり。而して其の画皆一機軸を出し、以て古今に傑出す。我が謂う所の「文人画」と異なり。本邦の文人、亦画を為す者あり。祇南海・宮筠圃・皆川淇園・亀田鵬齋・頼山陽・貫海屋の如きは、皆氣韻を以て賞せらる。然れども筆力に至ては、未だ以て一家を為すに足らず。蓋し是輩皆遊戯に出づ。素より法を以て論ずべからず。好事の

者、其の人を貴んで賞するのみ。其の弊今日に至ては、淇園・鵬斎の為す所を学び、才かに名姓を記することを知れば、漫りに竹石を塗抹し、自ら文人画と称す。噫亦何等の狂態ぞ。

(石川鴻斎『画法詳論』「重品」)

中国の文人逸士と呼ばれる人々は、盛唐の詩人で画をよくした王維を慕い、読書の暇に山水や竹石を描いた。そのような「文人画」の正統に属した人物の画は、脱俗、超逸といった書卷の気があらわれるが、逆に人品、襟期、学問の三つを完備した人物が描かなければ、作品が評価を得、後世に伝えられることはない。日本の池大雅、田能村竹田、柳沢淇園、十時梅厓などはまさにこの系統に連なる人々であると評す。一方、我が国で一般的にいわれる「文人画」は趣を異にし、祇園南海、宮崎筠圃、皆川淇園、亀田鵬斎、頼山陽、貫名海屋らは、画にあらわれた気韻によって称揚されるが、その画は遊戯から出たものである。法を極めたうえでの画事ではなく、好事家が彼らの行為をまねて「文人画」と自称するのは、甚だしい狂態であるとした。

現在に至るまで、日本人は外来の価値観を純粹、生真面目にとらえる傾向を強く有する。これは古来、日本人の文化性と深く関わる問題であり、江戸から明治にかけての「文人」観も例外ではなかった。中国文人の実体は別として、鴻斎は真の「文人」と認めうる条件に、人品の高尚さと志（人生目標）、そしてそれを支える学問の三つを挙げている。このような認識は、渡辺崋山に学んだ画家椿椿山も有したらしく、「文人画と申し候は南北両宗に拘わらず儀に御座候や」という門人の問いに対し、

・文人高士の画なり。画院とて公儀の御絵師にあらず。申さば素人

画なり。画の善悪によらず、持ち前の徳ある人を云う。依つて文人の学び方はこれ無く候。(椿椿山『椿山尺牘』・弘化二―三年)¹⁰⁸

と「文人画」とは文人高士の画であり、彼らは白ずと「徳」を備えた人物であったと答えている。つまり、「徳」を有する人物の画こそが「文人画」であり、それ自体は学ぶことができないととらえていた。師の崋山は文人画論を残していないが、椿山の作画態度から推察するに、この論議自体は崋山から受け継いだものであろう。

石川鴻斎はここからさらに踏み込んで、

・案ずるに古人画を以て家に名ある者は、皆是書を読み道を学ぶの人なり。未だ嘗て画を以て糊口の資と為す者はあらず。：蓋し画は、士人性情を陶写するの具にして詩と異なることなし。

(石川鴻斎『画法詳論』「読書」)

と述べ、古人で画名のある人物は皆「道」を学ぶ人であり、士としての性情表出を目的としたことから、画は詩と異なるところが無いとした。ここで注目されるのは、画と「道」を直接結び付けている点である。そもそも「文人」とは「文を以てたつ人」の意であり、

・文は以て道を貫き、また以て道を載す。故に文は道を貫き道を載せざれば、すなわちこれを文と謂うべからざるなり。ここを以て古人は文を重んじ、妄りに一語を下さざるなり。

(『榗堂日曆』文政八年三月八日条)¹⁰⁹

という語に見られるように、宋学以降、「文」とは「道」を貫く器と解されてきた。本来の語義からすれば、真の「文人」とは「文」事を通じ、形而上は人間を包括する自然や宇宙の普遍的規律、根源的真理を探究し、形而下は社会や道徳、政治の当為規範を追究する人ということになる。彼らは志を実現する不断の努力に伴い、「仁」「義」「礼」「智」を始めとした「徳」を涵養し、人品を高尚に持す一方で詩書画などの「芸に遊」んだ。「暢神」を主要な意義とし、性情に任せてただ楽しんだかのごとくであるが、あくまでも「道に志し、徳に抛り、仁に依」ることを前提とし、さらなる高次に進むためには「万巻の書を読み、千里の道を行き、胸中より塵濁を脱去」するといった自己修煉が欠かせなかった。⁽¹⁰⁾江戸時代において、最も具体的かつ詳細な文人画論を説いた中林竹洞も、

・唐の王維、五代の荆浩、関同、宋の李成、范寛、董北苑、□□□、李龍眠、米子父子及元の諸大家、明の文沈など、一朝一夕の修行にあらざ、多年の工夫ありて此道に悟入する事誠に容易の事にあらず。されば氣象は本より言うに及ばず、筆墨の妙と云いすべての事皆すぐれたる故にこそ、文人画の、画工より高きしるしも有なれ。

(中林竹洞『文画誘掖』・文政二年版)⁽¹¹⁾

・関同が高古、蘭朴、范寛が魄力深厚、子久が氣象雄渾、石田が蒼古超逸など云えるは、近來世上に描く文人画に左よりの言葉を下すべきものは見及ばず、右の高古も魄力も雄渾も蒼古も皆修行熟して後に生る所のものなり。今の世には文人画とさえ云えば氣象高き物と思ひて筆墨のことは言わず、下手にても拙なくとも南宗体なれば勝れたるように思うはひが心得なり。文人画も必多年の工夫修行成

就して後ならでは見所なきものなり。

(中林竹洞『文画誘掖』・文政二年版)

とし、中国文人の作品が優れるのは、ことごとく人格陶冶を含む長年の「工夫」、「修行」を重ねた結果だとする。

「道」の追求者としての真の「文人」は、明治期に訳語とされ、現在でもその範疇でとらえられることの多い「ディレクタント(読書人)」に終始するものではなく、「品格」や「徳」といった精神的高貴さを重視する伝統的価値観と不可分ではなかった。

精神的に高貴な人物は自己の品格を高めるため、より高度な要求を自らに課し、不断の鍛錬を続ける。このようなありさまが高じていけば、周囲の環境や現状を良きものとして甘んじることなく、より良くすべく努めるようになる。つまり、自己完結的な「修身」のみにとどまらず、「治国平天下」や「経世済民」といった「公(社会)」に対する責任の全う、あるいは変革を志すまでに拡充していくと予想される。

幕末から明治期を生きた思想家で教育者の福沢諭吉(一八三四〜一九〇一)は、

・世間に居てその交際中の一人となれば、また随ってその義務なかるべからず。凡そ世に学問といひ工業といひ政治といひ法律といひも、皆人間交際のためにするものにて、人間の交際あらざれば何れも不用のものたるべし。：凡そ何人にもいささか身に所得あればこれに由つて世の益をなさんと欲するは人情の常なり。或いは自分には世のためにするの意なきも、知らず識らずして後世子孫自ずからその功徳を蒙ることあり。人にこの性情あればこそ人間交際の義

務を達し得るなり。…古の時代より有力の人物、心身を勞して世のために事をなす者少なからず。今この人物の心事を想うに、豈衣食住の饒なるをもつて自ら足れりとする者ならんや。人間交際の義務を重んじて、その志すところ蓋し高遠に在るなり。

(福沢諭吉『学問のすすめ』九編／十編・明治七年)¹³⁾

・人たるものはただ一身一家の衣食を給しもつて自ら満足すべからず、人の天性にはなおこれよりも高き約束あるものなれば、人間交際の仲間に入り、その仲間たる身分をもつて世のために勉むるところなかるべからずとの趣意を述べたるなり。…志を高遠にして學術の真面目に達し、不羈独立もつて他人に依頼せず、或いは同志の朋友なくば一人にてこの日本国を維持するの氣力を養い、もつて世のために尽さざるべからず。

(福沢諭吉『学問のすすめ』九編／十編・明治七年)

と人間が社会的動物であることを前提とし、それゆえより高度な欲求、あるいは義の赴くところとして、「私」の充実から「公(社会)」の充実にへと向かうのは当然の理であると説いた。

・一身を脩め、またよく一家を教化し、なお余力あらば、乃ち広く他人に及ぼして、これに説きこれに諭し、衆生をして徳の門に入らしめ、一步にても徳義の領分を弘めんことを勉むべし。…元來、人としてこの世に生れ、僅に一身の始末をすればとて、いまだ人たるの職分を終れりとするに足らず。

(福沢諭吉『文明論之概略』第六章・明治八年)¹⁴⁾

・徳義は文明の進むに従て次第に権力を失うといえども、世に徳義の分量を減ずるにあらず、文明の進むに従て智徳も共に量を増し、私を抜て公と為し、世間一般に公智公徳の及ぶ所を広くして、次第に太平に赴き、太平の技術は日に進み、争闘の事は月に衰え、その極度に至ては、土地を争う者もなく、財を貪る者もなかるべし。…これを文明の太平と名く。

(福沢諭吉『文明論之概略』第七章・明治八年)

さらに、「修身」に関する個人的な「徳」の涵養を「徳義」または「私徳」とし、この「私徳」を社会的意義にまで高め、具体的な行動に移すことを「智徳」もしくは「公智公徳」と称した。四民平等の世となったからこそ、個々人が学問を修得して不羈独立の氣概を養い、「私徳」にとどまることなく、それぞれの職分に基づいて社会的責任を果たすという「公智公徳」の重要性を説いたのである。儒教的価値観を中心に据えた江戸時代の人間観には、「大学」にみる「修身」から「治国」「平天下」に至る過程の前提として、「徳」の涵養を尊重する態度があった。福沢諭吉の言葉を借りれば、それは「修身」的な自己涵養の「私徳」と、「治国」「平天下」といった高次の目標を達成するのに必要な個々の自律的判斷力と、それに伴うべき行動力を併せた「公智公徳」に大別できる。けれども、江戸時代の幕藩体制下において、「私徳」を「公智公徳」まで押し広めることができたのは、福沢が「一人にてこの日本国を維持するの氣力を養い…」と述べたのと同様に、

・御家を一人して荷い申す志、出来申す迄に候。同じ人間が誰に劣り申すべきや。惣じて修行は、大高慢にてなければ役に立たず候。

我一人して御家を動かさぬとかからねば、修行は物にならざるなり。

(山本常朝『葉隠』「夜陰の閑談」・宝永七年)¹⁵⁾

という意識を有すことができた武士階級の一部であり、その他の多くはただ「私徳」の涵養に専心するしかなかった。

このようなありさまは、これまで論じた渡辺華山、田能村竹田、浦上玉堂という武士階級に属した画家と、町人階級であった中林竹洞において対照的にあらわれる。

渡辺華山は志半ばで倒れたが、洋学の知識に基づいて行動することにより、西洋諸国の脅威に対する幕府要人の覚醒を期待し、田能村竹田や浦上玉堂は、中国古代の聖人が創った文芸の効用により、諫言の通じない藩主らが精神的に教化されることを期待した。彼らの行動や著述からは、「私徳」の涵養のみにとどまらず、「公智公徳」にまで押し上げようとした武士のありさまを読み取ることができる。一方、中林竹洞は画道の荒廃を改善すべく志したものの、晩年は「心のしがらみ」となる「徳」の重要性を説くにとどまり、社会そのものに対する政治的行動はとらなかった。そして寡欲無心の境地である「冲澹」の体現という「私徳」の涵養に専心した。

これに対して、池大雅には儒学や詩文を修得しつつ、「徳」の涵養に励んだような形跡が窺えない。また、先の四人とは質を異にし、彼らほどの「文人」性を有したかどうかについてはむしろ疑問が持たれる。にもかかわらず、後世の「文人画家」たちから敬慕され、その祖と位置付けられるに至ったのは、儒家、老荘に関わらず、東洋思想が理想とした「恬淡」、「寡欲」という「徳」を生来的に備え、常人を超越した人格を有したゆえであったと考えられる。

「文人画」は以上のような価値観と不可分であり、有徳の人物が描き、高尚な人柄が筆致に反映され、その人に接するが如く、自ずと敬慕の念を沸き起こすような画が尊重されてきた。日本の「文人画家」と呼ばれた人々は、「徳」を備えた中国文人の精神に憧憬し、志はもとより、それを養うための教養や文芸を修得するなど、彼らに連なるべく「徳」の涵養に重きを置いたのである。

「文人」は、精神的な高貴さを有したことにおいて伝統的に敬すべき対象であった。今後も日本人が理想的規範のひとつととらえ、それを保持し続ける覚悟を有するならば、やはり彼らの描いた画を「文人画」と呼称し続ける必要があるのではないかと考える。

註
はじめに

- (1) 森銑三『池大雅』(『森銑三著作集第三卷』 中央公論社 一九八八年、所収)に引用される桜田澹斎『書画見聞録』と『芸苑古今儒林伝』に、それぞれ『渲淡辨』、『百富士記』と『早見年代記』の書名が記される。
- (2) 田能村竹田『竹田莊師友画録』、『贗造偽作紛々として錯出し、其の真跡に至りては、千に一二無し』。竹谷長二郎『笠間選書六九 竹田莊師友画録訳解』(笠間書院 一九七七年)に拠った。
- (3) 神沢杜口『翁草』(『日本隨筆大成 第三期 第三卷』吉川弘文館 一九七八年、所収) 卷之一三七〇八「洛陽大火」に詳しい。
- (4) 池大雅に関する先行研究のうち、本稿に關係する主要なものを挙げておく。ただし論文、資料紹介のうち、以降の註に触れるものは省いた。本稿はこれらの諸研究に多くを負っている。
- ・研究書
- 小杉未醒『大雅堂』(アルス 一九二六年)、人見少華『池大雅 上巻』(中央美術社 一九二六年)、宮田梅夫『画仙池大雅』(柏寿莊 一九三一年)、人見少華『大雅堂を中心』池大雅研究発表一〇五(浴陽廬 一九三七〇四年)、山中蘭徑『書道文庫第三六卷 池大雅』(アトリエ社 一九三九年)、小杉放庵『現代叢書三六 池大雅』(小杉未醒『大雅堂』の増訂版 三笠書房 一九四二年)、松下英麿『池大雅』(春秋社 一九六七年)、吉沢忠『ブック・オブ・ブックス 日本の美術二六 池大雅』(小学館 一九七三年)、鈴木進『日本の美術一四 池大雅』(至文堂 一九七五年)、菅沼貞三『池大雅「人と芸術」』(二玄社 一九七七年)、吉沢忠『大雅の一面―その町絵師的な性格について―』、『池大雅―青年時代の画―』、『大雅二十代の作品―年記のある作品を中心に―』、『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―』、『池大雅の人と芸術』(吉沢忠『日本南画論攷』講談社 一九七七年、所収)、森銑三『池大雅』、『池大雅家譜』、『大雅堂遺事』、『大雅遺聞』(『森銑三著作集第三卷』 中央公論社 一九八八年、所収)。
- ・論文、資料紹介
- 相見香雨『池大雅伝資料』(『絵画叢誌』第三五二号 東陽堂 一九一七年)、田中滄涼子『大雅纂聞』(『国華』第三六一、三六七、三八四、五号 一九一九〇二年)、竹内梅松『池大雅と謝蕪村』(『書画骨董雜誌』第

- 二六六、七号 一九二七年)、竹内尚次『天倫寺と大雅』(『美術史』第三四号 一九五九年)、吉沢忠『池大雅筆 絶撃飛泉図』(『国華』第八六号 一九六四年)、飯島勇『大雅芸術の多様性』(『水墨美術大系第一二巻 大雅・蕪村』講談社 一九七三年)、武田光一『池大雅の指墨について』(『東京芸術大学美術学部紀要』第一四号 一九七九年)、佐々木丞平『大雅と旅』(『日本美術絵画全集 第一八巻 池大雅』集英社 一九七九年)、佐藤康宏『藍の時代の大雅』(『原色日本の美術二七 在外美術(絵画)』小学館 一九八〇年)、武田光一『高芙蓉と『齒昔居劄記』』(『国華』第一〇三二号 一九八〇年)、山内長三『画譜に沿って』(山内長三『日本南画史』瑠璃書房 一九八一年、所収)、武田光一『池大雅筆 秋汀対話図 同筆 梅竹双清図』(『国華』第一〇八一号 一九八五年)、佐藤康宏『研究資料 池大雅筆 李白詩意図襖』(『国華』第一〇九五号 一九八六年)、成瀬不二雄『改定稿 池大雅と西洋画法』(有坂隆道編『日本洋学史の研究第八巻』 創元社 一九八七年)、星野鈴『池大雅筆 四季山水図』(『国華』第一二二八号 一九八九年)、小林忠『池大雅筆 山水図』(『国華』第一二二二号 一九九七年)、河野元昭『大雅の詩―光と色の世界』(『江戸文学』第二七―一八号 ぺりかん社 一九九七年)、濱住真有『研究ノート 池大雅と「約関先生」―北方からの訪問者―』(『実践女子大学美学美術史学』第一五号 二〇〇〇年)。
- ・図版集、図録
- 『池大雅先生薦事余光』(芸艸堂 一九二五年)、恩賜京都博物館編『池大雅名画譜』(便利堂 一九三三年)、『池大雅画譜』(中央公論美術出版 一九五八年)、『池大雅作品集 作品篇・解説篇』(中央公論美術出版 一九六〇年)、『大雅の書』(中央公論美術出版 一九七〇年)、『水墨美術大系第一二巻 大雅・蕪村』(講談社 一九七三年)、『日本の名画七 池大雅』(講談社 一九七三年)、『文人画粹編第二二巻 池大雅』(中央公論社 一九七四年)、『書道芸術第一九巻 池大雅』(中央公論社 一九七五年)、『日本美術絵画全集 第一八巻 池大雅』(集英社 一九七九年)、『池大雅 楷書千字文』(二玄社 一九八〇年)、『名宝日本の美術第二四巻 大雅・応挙』(小学館 一九八一年)、『江戸名作画帖全集Ⅰ 文人画 大雅・蕪村・木米』(暖々堂 一九九二年)、『日本美術全集第一九巻 大雅と応挙』(講談社 一九九三年)、『水墨画の巨匠第一一巻 大雅』(講談社 一九九四年)、『新潮日本美術文庫二一 池大雅』(新潮社 一

九九七年)、『池大雅名作展』(大和文華館 一九七五年)、『池大雅』(常葉美術館 一九八七年)、『文人画の巨匠 池大雅展』(京都文化博物館 一九九六年)、『池大雅 洞庭赤壁図巻』(ニューオータニ美術館 二〇〇四年)。

(5) 田能村竹田『屠赤瓊々録』(大分県先哲叢書 田能村竹田 資料集 著述篇) 大分県教育委員会 一九九二年、所収)、『大雅翁、西京西陣人、其父称伊兵衛、世以菱屋為号也』。

(6) 松本利治『京都市町名変遷史2 西陣周辺(上京区)』(京都市町名変遷史研究所 一九八九年)、『三七 菱屋町』。

(7) 大雅の伝記として、『大雅堂年譜(A)』(『兼葭堂雜録』所収)、『大雅堂年譜(B)』(『大雅堂追薦書画輯録』所収、東京芸術大学図書館所蔵)、『大雅堂家譜』(佐々木米行『池大雅家譜(富岡家本)』(財)池大雅美術館 一九八二年、所収)、『季廻記』(『池大雅』常葉美術館 一九八七年、所収)の四本が知られる。前三本は疎密があるものの、兼葭堂二世木村石居の稿に基づく。一方『季廻記』のみは情報をやや異にし、雄崎折甫の編になる。

このうち、『大雅堂年譜(A)』享保十三年条には「清光院淵」と記され、人名の一字が欠落するが、『大雅堂年譜(B)』には「清光院淵澄」と記されており、大雅の書の師が判明する。ただし、「淵澄」は「慧激」の音通ではないかと思われる。

(8) 『大雅堂年譜』、木村石居稿『兼葭堂雜録』(『日本随筆大成 第一期 第一四巻』吉川弘文館 一九七五年、所収)に収録される。

(9) 宗政五十緒『研究余録 池大雅と松室松峽』(『国華』第八一五号 一九六〇年)。

(10) 森銃三『大雅遺聞』に引用される馬場文耕『当世武野俗談』(宝暦七年序)に、「三ヶ津にて絵師の名人というは、池の秋平、画名は九霞と申者なり。…戊辰十月江戸へ来り、諸侯大夫御歴々御聞及び賜いて、大名の御座敷へ罷出、あなたこなたにて席画仕候」とある。引用に際しては、『燕石十種 第二巻』(広谷国書刊行会 一九二七年)を参照した。

(11) 湯浅常山『文会雜記』(『日本随筆大成 第一期 第一四巻』吉川弘文館 一九七五年、所収) 卷一之下。

(12) 『大雅堂旧居図』、『文人画の巨匠 池大雅展』(京都文化博物館 一九九六年) 図版番号89。また、人見少華『大雅堂を中心に 池大雅研究発表一』(洽陽廬 一九三七年)に詳しい。

(13) 『日本随筆大成 第二期 第一〇巻』(吉川弘文館 一九七七年)、所収。引用に際しては、旧仮名遣いを現代仮名遣いを改めた。

(14) 大雅は浄光寺(京都市上京区)、玉瀾は黒谷墓地(京都市左京区)にそれぞれ葬られる。なお、寺田貞次『京都名家墳墓録』(山崎文華堂 一九二二年)によれば、浄光寺過去帳に大雅の祖父母、父母に相当する「光岳宗慶居士」「光月寿□信女」、「松岳宗寿信士」「至心妙誠信女」の四名が記載される。ただし、先祖代々の墓やその他の一族に関する手掛かりはない。

(15) 河野元昭『大雅二十代の作品―沈鬱と偏執と緊張―』(『国華』第一二八九号 二〇〇三年)に、大雅と玉瀾の事実婚説について触れられる。

(16) 『三岳紀行図屏風』(京都国立博物館所蔵)。

(17) 呉芝嶽編『介石画話』(文政十二年・『日本美術協会報告』第五二輯 日本美術協会 一九三九年、所収)。

一、池大雅の作画

(18) 角田九華『近世叢語』(文化十三年自序・坂崎坦編『日本画論大観(中巻)』アルス 一九二九年、所収)に、「又大和に如きて設色の法を柳沢里恭に問う」とある。

(19) 原念斎『先哲叢談』(文化十三年刊) 卷之六「祇園南海条」、「南海謂て曰く、子画を学ばば当に土夫画を学ぶべしと。乃ち無名画譜を貸る。貸成喜んでこれを模す」。木村石居稿『大雅堂年譜』、「南海老人を問て、再び含山縣八山図を借りて学ぶ。此時先生此帖を大雅に与う。翁悦て家に帰り、弥山水之意を極め珍藏す」。

(20) 角田九華『近世叢語』(文化十三年自序)、河津山白『本朝古今書画便覧』(文化十五年刊)。

(21) 吉沢忠『大雅・蕪村と十便十宜画冊』(『日本南画論攷』講談社 一九七七年、所収)、菅沼貞三『大雅の十便画冊』(『池大雅「人と芸術」』二玄社 一九七七年)に論考がある。

(22) 下郷家に関しては、石田元季『俳文学考説』(至文堂 一九三八年)「鳴海、および、鳴海俳人」、岸野俊彦『尾張藩社会の文化・情報・学問』(清文堂 二〇〇二年)「第一章「鳴海下里日記」にみる尾張商人の文化基盤」を参照した。

(23) 森銃三・中島理寿編『近世人名録集成 第二巻』(勉誠社 一九七六年)

に収録される。ただし、底本である東京都立中央図書館加賀文庫本は、下郷学海の跋文を落している。

(24) 「題佐応謙詞兄竹醉館」とした七言律詩と、安永三年(一七七四)に書かれた跋文を収録する。本書に関しては、西宮市立中央図書館阿之路文庫本を参照した。

(25) 森川昭「千代倉家日記抄 二四」(『帝京国文学』第九号 帝京大学国語国文学会 二〇〇二年)、同「千代倉家日記抄 二五」(『帝京大学文学部紀要 日本アジア言語文化』第三四号 帝京大学文学部日本アジア言語文化学科 二〇〇三年)、同「千代倉家日記抄 二六」(『帝京国文学』第一〇号 二〇〇三年)。

(26) 『名古屋叢書 第一五巻』(名古屋市教育委員会 一九六二年)、所収。引用に際しては、旧仮名遣いを現代仮名遣いに改めた。

(27) 「業余稿叢一〇 綾足『東の道行ぶり』」(『天理図書館報 ビブリア』第五〇号 天理大学出版部 一九七二年)。

(28) 森川昭「千代倉家日記抄 三〇」(『帝京国文学』第二二号 帝京大学国語国文学会 二〇〇五年)、同「千代倉家日記抄 三一」(『帝京大学文学部紀要 日本文化学』第三七号 帝京大学文学部日本文化学科 二〇〇六年)に翻刻される資料のうち、「学海日記」には大雅に関する記述が散見される。以下に関係箇所を抜粋しておく。

明和六年(一七六九)

一月廿四日

快晴 高七今夕来。明日早朝に帰之由。六論衍義大意一冊かし遣ス。大雅堂へ対酌横一通絹地頼遣。山水図頼。画の絹地ハ、高七ヨリ又遣様頼。右伊藤玄意庵へ頼遣。：

七月六日

晴天 高七ヨリ源助来。京都大雅堂額聯三枚出来来。

明和七年(一七七〇)

二月十一日

浅井的之進殿金剛へ直ニ御出。夫ヨリ此方へも御出。隠居様みて貰。上ノ床熊斐路めうが横もの、次ノ床大雅堂天地一行物。

三月九日

晴天入夜雨 千蔵橋本正平殿へ行。灸点廿一すへ貰。表ぐや小八にて大雅堂画竹□□。

四月十八日

晴天入夜雨降 高七御出。大雅堂出来御持参。

明和九年(一七七二)

二月廿日

千次名ごやへ遣ス。京清田先生、大雅堂へ状、吉益賀詩、玄□送詩とも玄□へ為持遣ス。玉の井味林酒遣ス。其外用事有之候。

森川昭氏は、「高七」を名古屋京町の桔梗屋七右衛門と推定する。

なお、下郷家の日記は寛文八年以降の翻刻が継続されており、学海の日記に関しては安永二年分まで公刊されている。「十便十宜図帖」に深く関係するであろう明和八年分は四月半ばから九月末まで、明和九年分は四月から六月、八月下旬以降をそれぞれ欠いているため、明白な記述は認められない。筆者はこの画帖が下郷学海の企図で制作され、大雅と蕪村へは別ルートで依頼されたと想定している。大雅へは直接、蕪村へは俳諧において下郷家と深い交流を持った大江丸、もしくは三宅嘯山の仲介でなされたのではないか。「十便図帖」の成立は、必ずしも「十宜図帖」と同じ明和八年とは限らず、あるいは明和九年二月廿日の記述に関連があるとも思われる。

(29) 神谷浩「文人画の受容の一側面―名古屋の場合を中心に」(『美学美術史研究論集』第一〇号 名古屋大学文学部 一九九二年)の註19を参照。

(30) 帰鞍生「大雅及蕪村筆十便十宜帖」(『国華』第三四四号 一九一九年)に掲載の儒学者海保青陵による文化年間頃の跋文には、「十便十宜図帖」が三帖存在する旨が記される。その所蔵者の筆頭には墨山の名が挙げられ、他は木村兼葭堂(石居)と海保青陵の名を記す。内田蘭渚との関係を考えて場合、蓋然性が高いのは墨山である。

(31) 藤田真一「十便十宜画帖」考―池大雅との交叉(『国文学 解釈と鑑賞』第六六巻第二号 至文堂 二〇〇一年)において、すでに指摘がある。

(32) 佐々木丞平「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—」(『仏教芸術』第一二九号 毎日新聞社 一九八〇年)。

(33) 武田光一「池大雅筆 西湖図巻」(『国華』第一二二九号 一九九〇年)、同「池大雅における画譜による制作」(『美術研究』第三四八号 東京国立文化財研究所 一九九〇年)、出光佐千子「池大雅筆「餘杭幽勝図屏風」—景観表現の意味および形態の源泉—」(『美術史』第一五三号 二〇〇二年)、同「池大雅筆「西湖春景・錢塘觀潮図屏風」の主題考察—図様と文学的典拠を探る—」(『MUSEUM』第五九九号 二〇〇五年) など。

(34) 『文晁過眼録』寛政八年八月六日条。同書は『集古』(集古会)誌上において、大正元年九月から十三年二月まで計十六回にわたって連載された。なお、昭和五十五年に思文閣出版から復刻されている。

(35) 滝沢馬琴『著作堂雜記』(『曲亭遺稿』国書刊行会 一九一一年、所収)のうち「起文化八年辛未六月」条に、「廣貫」という書の抜書として「荒木秋平(号大雅堂)は祇園のゆり女が舞也、嘗て黄檗山の書院に西湖の図を望まれしかば、殊に苦勞して、西湖の図ある華本あまた求集めて、大鵬和尚に折衷して画きたり、その裏に五百羅漢をも望しに、人物は巧みならざる故、山水の人形にてかきたり、水行に数百人、陸行に数百人、雲中に数百人、一行にわかちたりし、殊に逸筆にして気絶也といへり」と記される。「五百羅漢図襖」に関して、伝存する水行、陸行の羅漢とともに「雲中の羅漢」という名称が併記されるのは注目に値する。佐々木丞平氏註32論文で指摘される、開山寿位之間北側襖に「観音礼拝図」が描かれていたとする説を補強するものとも思われる。

(36) 大雅の竹筆使用については、村田隆志「池大雅の竹筆利用とその書風への影響」(『富士竹類植物園報告』第四八号 二〇〇四年)に論考がある。

(37) 溝口楨次郎「池大雅筆樓閣山水図屏風について」(『南画鑑賞』第三卷第六号 一九三四年)、「池大雅筆山水図解」(『国華』第五二八号 一九三四年)、佐々木丞平「池大雅—その制作過程に関する一考察」(『大和中華』第六五号 一九七九年)に作品解説、論考がある。

(38) 前註、溝口論文参照。

(39) 岡野逢原「逢原紀聞」、註1森論文で引用される。人見少華「大雅堂を中心に 池大雅研究発表三」(『洽陽廬』一九三九年)には、『逢原紀聞』の原書となった『逢原筆記 諸彦談』が翻刻されており、引用は同書に拠つ

た。

(40) 大雅四十代当時の淀藩藩主は、稲葉正益(一七一八—七二)である。

(41) 山内長三「書を本業とした池大雅」(山内長三『日本南画史』瑠璃書房 一九八一年、所収)、註37佐々木論文。

(42) 註37溝口論文に指摘がある。

(43) 細野正信「池大雅筆 柳下童子図」(『MUSEUM』第二〇八号 一九六八年)に論考がある。

(44) 前註、細野論文参照。

(45) 本図の調査中、水面に写る影の表現に関して、本紙を逆さにして描いたとすご教示を野口剛氏からいただいた。その状況については筆者も追って確認した。

(46) 土居次義「大雅襖絵随想」(『南画鑑賞』第一二卷第一号 一九四三年)に、簡単ではあるが触れられる。

(47) 訓読は註1森論文に拠つたが、旧仮名遣いを現代仮名遣いに改めた。

(48) 訓読は竹谷長二郎『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)に拠つたが、旧仮名遣いを現代仮名遣いに改めた。以下の引用に際しても同様である。

(49) 『随筆文学全集 第三卷』(書齋社 一九二七年)、所収。訓読は筆者が行い、旧仮名遣いを現代仮名遣いに改めた。以下の引用に際しても同様である。

(50) 文化元年に刊行された「大雅堂画法」は、妻の玉瀾が秘蔵した大雅の粉本をもとにしたというが、筆致の特徴を巧みに写している点でたいへん優れたものといえる。

(51) 註39の『逢原筆記 諸彦談』に、「大雅は墨を摺ることを厭ひ、常に門人に頼みて、甕の中へ摺溜めおき、二年も三年も貯へ、居間の縁下へおき、書画認むる時は、猪口にて汲出して遣ふといふ。世人大雅の腐れ墨といひしとぞ。」と記される。

(52) 『池大雅作品集 解説篇』(中央公論美術出版 一九六〇年)、作品番号513。

(53) 星野鈴「大雅試論—二つの仕女図から」(『国華』第一一〇九号 一九八七年)において、大雅における彩色の発想はやまと絵的な伝統に基づくものとする指摘がなされる。

(54) 小林優子「池大雅筆「浅間山真景図」について」(『美術史』第一三四号

- 一九九三年。
- (55) 桑山玉洲『繪事鄙言』(寛政十一年刊・坂崎坦編『日本画論大観(上巻)』アルス 一九二九年、所収)。
- (56) 木村石居系の『大雅堂年譜』や『大雅堂家譜』は、南海面会の年を宝暦二年とするが、南海既に没後のため明らかな誤りである。一方、雄崎折甫の『季廻記』は、寛延三年条に「冬、和歌山往き、始めて祇園南海に謁し、南宗の画法を授かる」、寛延四年条に「祇園南海九月八日没享年七十五歳」、宝暦二年条に「熊野参宮、南海先生の展墓すと。」と記す。『南海先生後集』(多紀仁之助編 一九二八年)の「贈九霞散人并引」に続く「附書瀟湘夜泊図後」には、「庚午季冬」(寛延三年)と書されており、この点における『季廻記』の記述は正確を期したものであるとわかる。
- (57) 訓読は筆者が行い、旧仮名遣いを現代仮名遣いに改めた。以下の引用に際しても同様である。
- (58) 『大東急記念文庫善本叢刊 近世篇 第一五巻 美術書集二』(汲古書院 一九七八年)、所収。訓読は筆者が行い、旧仮名遣いを現代仮名遣いに改めた。
- (59) 兼葭堂伝来の『太平三山図』に関しては、谷文晁も寛政八年七月二十五日に実見しており、『文晁過眼録』に「大平三山図 明齋雲從尺木画 一冊板本」と記される。
- (60) 佐々木米行『池大雅家譜(富岡家本)』(財池大雅美術館 一九八二年)、所収。なお、鳥羽台麓の跋は文化八年に書されている。
- (61) 『大分県先哲叢書 田能村竹田 資料集 著述篇』(大分県教育委員会 一九九二年)、所収。句点は筆者が加え、旧仮名遣いを現代仮名遣いに改めた。
- (62) 『日本美術協会報告』第五二輯(日本美術協会 一九三九年)、所収。
- (63) 『少年必読日本文庫 第八編』(博文館 一九九二年)、所収。引用に際しては、片仮名を平仮名に改め、旧仮名遣いを現代仮名遣いに改めた。
- (64) 『明詩俚評』に関しては、原典にあたることができず、小田誠太郎「祇園南海一人と芸術」(『祇園南海』和歌山県立博物館 一九八六年)で引用されたものを平仮名に改め、旧仮名遣いを現代仮名遣いに改めて掲載した。
- (65) 『日本古典文学大系九四 近世文学論集』(岩波書店 一九六六年)、所収。
- (66) 祇園南海の詩論に関しては、中村幸彦『岩波講座 日本文学史 第九巻 近世 文人意識の成立』(岩波書店 一九五九年)、脇田秀太郎「祇園南海」(『美術史』第三四号 一九五九年)、松下忠「江戸時代の詩風詩論」(明治書院 一九六九年)を参照した。
- (67) 『甘雨亭叢書』に収録されるものを参照した。
- (68) 多紀仁之助編『南海先生後集』(一九二八年)。訓読は筆者が行った。
- (69) 吉田恵理「池大雅筆『洞庭赤壁図巻』の表現と賞翫の場」(『美術史』第一五五号 二〇〇三年)など。
- 二、池大雅の文人性
- (70) 田能村竹田『屠赤瑣々録』(『大分県先哲叢書 田能村竹田 資料集 著述篇』大分県教育委員会 一九九二年、所収)、「尾張の人章甫は能画なり。姓ハ藤、名ハ嘉言、俗に仁羽新二と云。後に薙髮して章甫と称す。辺雪居及山崎成昌(号筆樵又号竹洞) 杯も皆画を斯人ニ学ぶ」。
- (71) 坂崎坦編『日本画論大観(上巻)』(アルス 一九二九年)、所収。
- (72) 丹羽嘉言『謝庵遺稿』(享和元年刊)における鈴木胤の序文には、神谷天遊について触れる箇所があり、「其の今人においては独り池無名及び章甫二子の画山水を賞づるのみ。」と記す。
- (73) 丹羽嘉言の李漁に対する敬慕については、吉田恵理「江戸中期の李漁(李笠翁) イメージに関する一考察」(『学習院大学人文科学論集』第八号 一九九九年)で触れられる。
- (74) 典拠は明らかでないものの、例外的に古筆了仲編『扶桑画人伝』(明治二十一年刊)のみ「京師にありて大雅堂を友とし明画を学ぶ」と記す。一方、高芙蓉との交流については「尾張の文人画」(名古屋博物館 一九九〇年)「文人画について」に指摘があり、嘉言が高芙蓉の刻印を所持したことを伝える。
- (75) 文政五年刊『続新撰和漢書画一覽』を始めとする人名辞書類に記される。
- (76) 『大雅堂追薦書画輯録』(東京芸術大学図書館所蔵)「大雅先生肖像(絹本 青木春塘製尾張宮常模)」。
- (77) この展覧会の款録が上下二巻で出版されている。上巻(東京大学図書館所蔵)のみしか確認していないが、掲載される約六十点の作品は全て中国書画である。なお、序は下郷学海の同族・清水雷首が寄せている。

(78) 註29、神谷論文。なお、「蓬嬴勝会」の盟主には嗣子の伝芳(一七六一〜一八一九)が名を連ねるが、学海没後に挙行されたためであり、出品品の多くは学海によって収集されたものであった。学海追福俳諧集『手向山』に寄せられた三宅嘯山の序に、「書画の真蹟かずかず残れる」と記されることから判明する。

(79) 田部井竹香『古今中京画談』(興風書院 一九二一年)、山川墨湖条。

(80) 浅見勝也「清人費晴湖と十時梅屋たち―来船清人関係の一資料―」(『大阪府立中之島図書館紀要』第一六号 一九八〇年)は、安永末から天明初と推測する。

(81) 拙稿「中林竹洞の作画とその精神」(『古文化研究』第一号 黒川古文化研究所 二〇〇二年)。

(82) 「大雅堂建設連名簿」、佐々木米行『大雅堂記』(財)池大雅美術館 一九八四年)、所収。

(83) 「文人画の巨匠 池大雅展」(京都文化博物館 一九九六年) 図版番号88。また、人見少華『大雅堂を中心に 池大雅研究発表一』(洽陽廬 一九三七年)に詳しい。

(84) 訓読は竹谷長二郎『頼山陽書画題跋評釈』(明治書院 一九八三年)に拠り、旧仮名遣いを現代仮名遣いに改めた。以下の引用に際しても同様である。

(85) 多紀仁之助編『南海先生後集』(一九二八年)、「附書瀟湘夜泊図後」。

(86) 中林竹洞『文画誘掖』(弘化二年・『随筆文学全集 第三卷』書齋社 一九二七年、所収)、「又青緑法は明趙左所著高山春暖図に似たり。是は大雅の旧蔵たるよしにて、尾張天遊先生所持せられたり」。

(87) 『融齋画譜』には三本あり、このうち本図を掲載するのは竹洞門人・高橋杏村による弘化三年の序があり、嘉永三年に刊行されたものである。この序には、「初同郷有天遊翁者、多蔵古名画、鑑識亦甚精、先生夙請其秘蓄旋轉臨模、精習之久：此譜其当日所臨模之縮本也、先生蔵之久矣」と記される。

(88) 宗政五十緒「研究余録 池大雅と松室松峽」(『国華』第八一五号 一九六〇年)で引用される『松室松峽日記』のうち、延享四年五月二十一日条に「大雅堂に到れば、却って堂主出外に逢う：人の招きに応じ、練素の需めに或いは摂河或いは尾張に至る、声名籍甚だし云々と」記される。

(89) 文化九年、鳥羽台麓の主催で行われた中国書画展観会(会場は京都東山

長喜庵)の目録「壬申銷夏記」による。「書画扇面二卷」の跋文参照。なお、中芳旦については、森銃三「大雅堂遺事」(『森銃三著作集 第三卷』中央公論社 一九八八年、所収)に引用される細合半斎「合子天明後稿文稿」中に、大雅に絶筆を描かした人物として記される。また、安永四年版『浪華郷友録』、安永六年版『難波丸綱目』には、梶木町に住した医師として掲載される。

(90) 『中国書画』(静嘉堂文庫 一九八六年) 図版番号65・張瑞図筆「秋景山水図」解説、「静嘉堂明清書画清賞」(静嘉堂文庫美術館 二〇〇五年) 図版番号26・張瑞図筆「秋景山水図」解説を参照。なお、森銃三「浦上玉堂伝の研究」(『森銃三著作集 第三卷』中央公論社 一九八八年、所収)に引用される水戸藩儒学者・立原翠軒「此君堂漫筆」中に、「大阪人にて今は京住の人北山陶庵、瑞図山水を蔵せり。妙物也」とした浦上玉堂の談話を留める。北山七僧は「桃庵」と号したことから、あるいは音通で記したのか。北山七僧については、多治比郁夫「北山七僧」(『すみのお』第二三六号 二〇〇〇年)に詳しい。また、嘉永五年に行われた山本梅逸古稀記念展観会「觸目琳琅」において、本図と同じ賛を有する作品が出品され、所蔵者を彦根廣田氏と記す。

(91) 『東洋文庫213 懽堂日曆2』(平凡社 一九七二年)。

(92) 『兼葭堂随筆』(辰馬考古資料館所蔵)には、「定武閣所蔵」として「張瑞図墨山水一幅」、「郭浣 梅道人 米南宮 山水二幅」と記される。大阪歴史博物館編『木村兼葭堂』(思文閣出版 二〇〇三年) 図版番号100に写真が掲載される。

(93) 『文晁過眼録』寛政八年八月三日、六日条。註34参照。

(94) 竹谷長二郎『笠間選書六九 竹田莊師友画録訳解』(笠間書院 一九七七年)に拠った。

(95) 中国絵画を臨模し、粉本にしたものがあるという前提で訪れた中林竹洞に対し、「粉本無し、胸中に真山水を貯えて画山水をせん。人の図に依ものは、生涯山水を得意せず」と答えた介石の話が、呉芝嶽編『介石画話』(文政十二年・『日本美術協会報告』第五二輯 日本美術協会 一九三九年、所収)に掲載される。

(96) 武田光二「研究資料 池大雅と寛延二年の金沢―『西湖図巻』の新出を機に―」(『国華』第一二二九〜三〇号 一九九〇年)に引用される。

(97) 東京芸術大学図書館本を参照し、訓読は筆者が行った。以下の引用に際

しても同様である。

- (98) 東京芸術大学図書館本を参照し、訓読は筆者が行った。
- (99) 『日本古典文学大系九六 近世随想集』(岩波書店 一九六五年)、所収。引用に際しては、片仮名を平仮名に改め、旧仮名遣いを現代仮名遣いに改めた。
- (100) 『高山彦九郎全集 第一巻』(博文館 一九四三年)、所収。
- (101) 森銚三『池大雅』(『森銚三著作集 第三巻』中央公論社 一九八八年、所収)に引用される。
- (102) 佐々木米行『池大雅墓碑銘』(財)池大雅美術館 一九七六年)に詳しく触れられる。
- (103) 『薈瓊録』卷之上(『日本芸林叢書 第一巻』六合館 一九二八年、所収)、『初メハ勤ト名ツク、江村北海ニ請ウテ命ジタリ』。
- (104) 『名字説』(常葉美術館所蔵)、『池大雅』(常葉美術館 一九八七年)図版番号25。
- (105) 大雅の思想については、木南卓一『池大雅—人物とその作品—』(『帝塚山大学紀要』第二四号 一九八七年)に詳しい。
- (106) 関儀一郎編『日本儒林叢書 第三冊』(東洋図書刊行会 一九二八年)、所収。
- おわりに
- (107) 石川鴻斎『画法詳論』(博文館 一九九三年)。
- (108) 柚木猶之助編『学画問答筆格尺牘』(一九二一年)、引用に際しては、旧仮名遣いを現代仮名遣いに改めた。
- (109) 『東洋文庫169 懺堂日曆』(平凡社 一九七〇年)。
- (110) 『論語』巻第四「述而第七」。
- (111) 『佩文齋書畫譜』卷一六(論画六)「明董其昌画旨」。
- (112) 坂崎坦編『日本画論大観(上巻)』(アルス 一九二九年)、所収。引用に際しては、旧仮名遣いを現代仮名遣いに改めた。以下の引用に際しても同様である。
- (113) 福沢諭吉『学問のすすめ』(岩波文庫 青一〇二—三 一九四二年)。
- (114) 福沢諭吉『文明論之概略』(岩波文庫 青一〇二—一 一九九五年)。
- (115) 山本常朝『葉隠』(岩波書店 一九四〇年)。

図版出典

- 図13 京の絵師は百花繚乱(京都文化博物館 一九九八年)
- 図14 池大雅(常葉美術館 一九八七年)
- 図16 『新潮日本美術文庫』池大雅(新潮社 一九九七年)
- 図19 30・35 『文人画の巨匠 池大雅展』(京都文化博物館 一九九六年)
- 図22 26 山内長三『日本南画史』(瑠璃書房 一九八一年)
- 図42 『銀閣寺 東山慈照寺』(銀閣寺 二〇〇五年)
- 図48 『日本美術全集第一九巻 大雅と応挙』(講談社 一九九三年)
- 図49 『播磨の曾我蕭白』(加古川総合文化センター 二〇〇〇年)
- 図13 4、図1 12 『江戸名作画帖全集Ⅰ 文人画Ⅰ 大雅・蕪村・米』(駿々堂 一九九二年)
- 図10 12、図23 25・27・47 『水墨画の巨匠第一巻 大雅』(講談社 一九九四年)

〔附記〕

本稿を成すに当たつての作品調査、写真掲載に関しては、黄檗文華殿・文化研究所、大阪市立美術館、川端康成記念会、京都国立博物館、京都文化博物館、辰馬考古資料館、東京国立博物館の関係各位のお手を煩わせ、御高配を賜った。末筆ながらここに記して謝意を表します。

〔追記〕

『古文化研究』第四号掲載の拙稿「浦上玉堂の山水画と作画精神」において、玉堂の脱藩理由が、岡山藩主・池田治政や鴨方藩主・池田政直に対する義憤と失望感を募らせた結果にあつたと推察した。このことに関して、岡山藩主・池田治政の為政者としてのありさまを示す記述を見出したので、追って報告しておく。

池田定常『思ひ出草』（天保三年）卷二・「民の膏血の事」

・備前少将治政朝臣は予わかき時より懇遇を蒙り、手あらし事を好み給いて、おもいたち給える事は財宝をもれ水のごとくにつかい捨給える事は、世もて知る所なり。：わかくあらせし御時かとよ。岡山の学校にて相撲をとらせ御覧せられ、家の長をはじめ有司共に見物せよとて召出されける。：家の長、有司まで難有拜見仕ると平伏せし中に、有司一人、恐ながら申上候、烈公はじめて学校を設け給いしは、文教を講じ、且武技をも習わしめんが為なるに、今はそれをばおろそかになし相撲場とせられ給う事、世はおしうつるといへども是非もなき事也と申上げる。朝臣聞給い、則相撲相止申べし。

（『随筆百花苑 第七卷』中央公論社 一九八〇年、所収。旧仮名遣

を現代仮名遣いに改めた。）