

Title	江戸時代における中国絵画受容の問題 : 池大雅の款記に見られる「写意」をめぐって
Author(s)	濱住, 真有
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 44 P.1-P.27
Issue Date	2010-12-24
Text Version	publisher
URL	http://hdl.handle.net/11094/5067
DOI	
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

江戸時代における中国絵画受容の問題

——池大雅の款記に見られる「写意」をめぐる——

濱 住 真 有

はじめに

款記中に「写意」という言葉を用いる作例が、江戸時代から明治時代にかけての絵画に比較的多く見られる。河野元昭氏が平成元年（一九八九）の「江戸時代『写生』考」および、同九年（一九九七）の「近世画論のキーワード（二）写意」という論考で指摘されたように、「写意」という言葉は、「写生」という言葉とともに、江戸時代の絵画を語る上で極めて重要な言葉である¹。これら、「写意」「写生」の概念について、河野氏は中国・日本双方の語義、用法、両者における差異や共通点について言及されている。同氏によれば、中国において写意には第一から第三までの三つの意味があり、それは、第一に「対象の大意の描写」である「客観写意」、第二に「描き手の意趣の描写」である「主観写意」、第三に「自由奔放な筆墨技法」や「没骨のような技法語」である「技法写意」とされる。中国では第一から第三の順で展開したのに対し、日本では複数の意味が同時に用いられた。河野氏は、写意と極めて近い関係にある「墨戲」についての鈴木敬氏の見解「北宋・南宋の評画者流の考えの根本には文同の墨竹があ

り、それに触発されて発展した墨蘭や墨梅、さらに山水画にも墨戯の名は適用されたが、遂に水墨人物画には及ばなかった^②」を受け、「中国における写意画」は、「花鳥を中心として、山水も含みつつ、しかし人物画を除外する概念と考えた方がよいように思われる」と述べておられる。これに対して日本では、池大雅（一七二三—一七六）と長澤蘆雪（一七五四—九九）がその作品の款記に「写意」という言葉を盛んに使用しており、彼らが「いかなる意味で落款に『写意』を用いたかは判然としない」が、彼らは「客観写意の傾きが強かった」こと、特に彼らが山水・人物という画題の款記に「写意」という言葉を用いていることについては、「写意をごく単純に対象の大意の描写と考えれば、花鳥や四君子と結びついていた中国の写意から離れて、山水や人物に適用しても何ら不合理ではないことになる」と述べておられる。そして、彼らが「写意」という言葉を用いる時には「対象の本質を捉えた自負の念が籠められていたに違いない」こと、大雅の山水画「白雲紅樹図」や蘆雪の人物画「楚蓮香図」のような「しっかりと描き込んだ作品」にも「写意」と記しているため、彼らにとつての写意は、「技法写意」ではないこと、彼らが款記に「写」という言葉を用いている場合も、写意の「写」であった可能性が高いことなどを指摘しておられる。

しかし河野氏は、中国絵画で款記に「写意」という言葉を用いた作例までは言及されておらず、大雅、蘆雪が山水や人物という画題の款記に「写意」という言葉を用いること自体が、日本での彼らによる「適用」だとすることには、まだ検討の余地が残されているように思われる。また大雅の作品の款記に「写意」という言葉が見られる初出と、その時期や動機の問題については、十分な考察がなされているとはいえない。本稿では、大雅が款記に好んで用いた「写意」に注目して、江戸時代における中国絵画受容の問題について考えてみたい。そして今日確認でき

る、大雅が款記に「写意」という言葉を用いる最初の作品は、「極写意人物式」などを掲載した『芥子園画伝』の和刻に僅かであるが先駆けていること、款記に「写意」という言葉を用いた中国絵画の表記に倣った可能性も考えられること、それを大雅が用いていく中で、蘆雪をはじめ京都の画家たちの間にも伝播していった可能性について言及したい。

一、池大雅と「写意」の款記

筆者は、先にあげた河野氏の論考のうち、池大雅が款記に盛んに「写意」という言葉を用いているという指摘にとりわけ興味をもち、平成十二年（二〇〇〇）に発表した拙稿では、大雅が親交のあった豹閑先生こと松前藩士松前広長（一七三七—一八〇二）に宛てた書簡（池大雅美術館蔵）を取り上げ、交流時期とその書簡の内容に言及した。これは明和六年（一七六九）十二月二十五日付と推測される書簡で、広長が「写意」というものについて大雅に説明を求めたようで、それに対して大雅が書簡で返答したものである。ここでは、写生、写神、写意等の種類があること、『芥子園画伝』中に「簡筆人物写意式」（これは「極写意人物式」を指すものと思われる）があること、また「衡山摩詰体密画」（文徵明、王維の描くような密画）に「写意之款識」があることが記されている。拙稿では、「写意」というものが、質問をした広長のみならず、大雅にとっても大きな関心事であったことを指摘した。³

「写意」という言葉を含む款記が見られる池大雅の作品のうち、年紀があり、制作年が明らかに特定できるものについて、制作年の古いものから順にあげてみると、寛延元年（二七四八）二六歳の「赤壁舟遊図」（『國華』九五一号所載、個人蔵）に款記「戊辰秋九月望後／（※著者註 以下「／」は改行）写意九霞動」、宝暦十二年

(二七六二) 四十歳の「富士白糸滝図」(『國華』八五七号所載、個人蔵)に款記「壬午春日写意／三岳道者」、宝曆十四年(一七六四) 四二歳の「水墨緑天図」(No.四四七、高野山靈宝館蔵)に款記「宝曆甲申夏日写意 平安池無名貸成」、明和八年(一七七二) 四九歳の「十便図」(No.四八三、川端康成記念会蔵)うち「眺便図」に款記「霞樵無名写意」とある。なお大雅研究の基礎研究資料となっている『池大雅画譜』(中央公論美術出版、一九五七～五九年 ※No.は作品番号)には、掲載する全八一一点の作品(書も含む)のうち、先にあげた作品以外の三十点の款記にも「写意」という言葉が見られ、その作画活動を通じ、花鳥・山水・人物という画題の款記に広くこの言葉が用いられたものと考えられる⁽⁴⁾。

制作年の分かる大雅の作品の中で、款記に「写意」という言葉を用いた最も早い作例で、また管見の限り日本の絵画史全体の中で款記に「写意」という言葉が用いられた、年紀のある最も早い作例は「赤壁舟遊図」(個人蔵、図1—①)絹本着色、縦五二・六×横七三・七cm、掛幅)である。画面右上部には「く」の字型に尖った複数の突起ともなう断崖があり、これにへばりつくようにしながら枝を伸ばす樹木や、やや見えにくいが滝の流れも描かれている。岩肌には、左右に点を打って中心にすつとのばした線で一組となり、白緑が重ねられた「三つ組の点苔」がしきりに描き込まれているが、これが画面全体にリズムを与え、見る者の視線を、画面右上から左下へと、斜め下方向に誘導する。この作品は、北宋の詩人蘇軾の「赤壁賦」を主題とした赤壁図である。小舟の上の朱卓にくつろぐ蘇軾が描かれており、水面の波頭は騒がしい。画面後方に描かれた月は、素地を丸く塗り残して周囲を藍色でうつつらと塗り込めた外隈の技法が用いられている。画面右下には、墨書で「戊辰秋九月望後／写意 九霞勤」(図1—②)と記されており、寛延元年(一七四八) 九月十六日、大雅数え年二六歳、東遊時の作品として知られてい

る。この東遊は、富士山に登り、日光、塩竈、松島に赴き、帰途に滞在した江戸では指頭画で話題となって、また野呂元丈宅で西洋画と出会うなど、大雅にとつて記念すべき旅であった。⁶⁾ 年紀と署名の間には「写意」と記されており、署名の左脇に「池勤之印」（白文方印）と「公敏」（朱文方印）、画面向かって左上方の隅に、遊印「来青館」（朱文長方印）を捺す。⁷⁾

この作品については、昭和四七年（一九七二）に吉沢忠氏が『國華』九五一号で紹介されており、「全体に強い調子を持つ画である」こと、「ことにまきおこる波の描線は、動きがあつてしかも型にはまらず、みごとである」と述べられている。⁸⁾ 鈴木祐子氏は、平成元年（一九八九）の論考「池大雅二十代の作品について」の中で、中国画から学んだと考えられる、この作品に特徴的な「三つ組の点苔」の使用が二十代半ばより顕著になることを指摘し、「画面の調子を整えるものとしての役割を越えて、方向性を持ったものとして構図へと大きく貢献している」こと、「画面を支えるために、水平・垂直と両対角線の四本の直線を画面の構成要素と規定して、モチーフの形をそれに従わせ、点苔までも利用しようとしている」こと、さらに「画面表面の秩序に気を配りすぎた」ため、「視線を奥へと導くことを忘れていた」という興味深い見解を示している。⁹⁾ 武田光一氏は、同二年（一九九〇）の論考「池大雅における画譜による制作」の中で、この作品が、明代に刊行され、のち日本に舶載・和刻された『八種画譜』（八巻八冊）のうち「名公扇譜」の一図（図2）を元にしての可能性があることを指摘された。¹⁰⁾ 同九年（一九九七）、河野元昭氏は『國華』一二二六号で、大雅に先行して日本で描かれた赤壁図・彭城百川筆「前赤壁図」（延享二年（一七四五））が、ジェームズ・ケーヒル氏によって、「張還真翁祝寿画冊」のうち鈕貞筆「赤壁勝遊図」（図3）を元にしてのことが指摘されると同様に、大雅の「赤壁舟遊図」も同画冊の同図を元にしてい

る可能性を指摘された。たしかに、大雅が同図を模写した作例も知られているが、大雅作品の作画上の基盤をなしているのは、武田氏が指摘する『八種画譜』『名公扇譜』の一図である¹¹⁾。ただし「名公扇譜」の図に「写意」とは記されておらず、「三つ組の点苔」もそこには見られない。「赤壁舟遊図」には、自らの山水画を確立するための大雅の試行錯誤のあとが見られ、「写意」という言葉が款記に取り入れられているのである。なお、大雅がこの作品よりも前に「写意」という言葉を款記に用いた可能性も考えられるが、少なくともこの時期までにこの言葉を款記に使用していたことが判明する点においても、極めて貴重な作品であるといえる。

大雅が寛延元年（一七四八）九月の「赤壁舟遊図」に「写意」と記す、その動機の一つに「写意」の情報を発した『芥子園画伝』初集の存在が考えられるが、同年冬（十〜十二月）の和刻以前に「写意」と記したとなれば、大雅が見ていたのは唐本であると考えられる。以下、唐本の『芥子園画伝』から「写意」に関する部分を抽出する。

二、『芥子園画伝』初集と「写意」——唐本——

康熙十八年（一六七九）に南京で刊行された『芥子園画伝』初集五卷五冊は、山水画理論、「樹譜」「山石譜」「人物屋宇譜」「模倣名家画譜」からなるものであり、初集刊行の二二年後、同四十年（一七〇一）には、四君子を収めた二集と、花卉、草虫、翎毛を収めた三集が刊行されている。これら『芥子園画伝』（初集・二集・三集）は中国での刊行からそれほど時を経ることなく日本へ舶載され、のちに和刻刊行もなされた。とりわけ文人画を描くための理論と実践の両面におけるマニユアル本としての機能を果たし、池大雅、与謝蕪村（一七一六―一八三）をはじめ、江戸時代画家たちに多大な影響を与えたことは周知の通りである¹²⁾。ここでは『芥子園画伝』初集巻二に掲載

される「元人写意梧桐」と「写意芭蕉」、巻四の「極写意人物式」と「写意塔式」について見ていく。

「樹譜」中に見られる「元人が描く写意の梧桐」（図4）は、「葉には、墨点あるいはさらに緑点を加える」（「或墨点或冑以緑点」と説明され、「写意の芭蕉」（「写意芭蕉」（図5）は、「淡墨で描くならば葉の上に一線を残す」（「若以淡墨留葉上一線」と説明されている。「元人写意梧桐」の二図前には、「王維の輞川図に見られる」（「見王維輞川図」という説明がなされた「鉤勒梧桐」（図6）があり、「写意芭蕉」の二図前には「唐人がしばしば描いている」（「唐人每為之」と説明された「細鉤蕉葉」（図7）が見られる。「鉤勒」とは細い線で輪郭を描いてのちに着色する描き方をいい、「細鉤」とは細密な鉤勒の意であると考えられる。これら細かな線描の「鉤勒梧桐」「細鉤蕉葉」に対し、墨摺りにさらに緑色の色摺りがなされる「元人写意梧桐」「写意芭蕉」は、没骨法による形態把握を表現しようとする点にその特色が認められる。¹³

「人物屋宇譜」中に見られる「極写意人物式」（図8—①〜⑥）は三丁分を用い、人物を簡略な筆致で大ぶりに表わすもので、これより前に掲載される「点景人物」諸式と比べ、人物一体一体に存在感がある。大雅が松前広長宛書簡で「写意」というものについて説明をするにあたり、この「極写意人物式」を取り上げていることは前述の通りであり、宝暦十二年（一七六二）四十歳の時には「点景人物」諸式と「極写意人物式」をもとに「写意式図巻」（No.四三八）を描いていることが知られる。¹⁴この図に添えられた解説の原文を起こし、訳文を引用する。

極写意人物式

数式尤写意中之写意也、下筆最要飛舞活潑如書家之張顛狂草、然以草書較真書難、故古人曰勿々不暇草書、以

草画穀楷画為尤難、故曰写而必系曰意以見無意便不可落筆、必須無目而若視無耳而若聽旁見側出於一筆兩筆之間、刪繁就簡而就至簡天趣宛然寔有數十百筆所不能写者而、此一兩筆忽然而得方為入微。(標点著者)

極めて写意の人物の型

これらの型は最も写意(草画)中の写意である。筆の動かしかたはばつぱつと飛びはねること、ちょうど画家の張顔の狂草のようではなくてはならぬ。しかし草画は楷書に較べると難しいものである。だから古人は『匆匆』として草書するに暇いとまあらず』と言ったのである。草画(写意)は楷画に較べると最も難しいものである。だから『写』というのであり、そして必ず附け加えて『意』というのは、『意』無くしてはやたらに筆を下ろしてはならぬという意味なのである。目は無くても見つけているように、耳は無くても聴いているように、一筆二筆の略筆の間にその気持ちを十二分に表現しなければならぬ。よけいな線を削って簡略にし、さらになお一層簡略化するならば、天然の趣がさながらに現われて、まことに数十百筆を費してさえ描き出すことのできぬ味わいが出てくる。そして、このたった一筆か二筆が、ふともものになった時こそ、微妙の境に入ったものである。(青木正兒訳注・入谷義高校訂『芥子園画伝初集山水樹石 上冊』筑摩書房、一九七五年)

「極写意人物式」とは、写意中の写意であり、草画略筆を極めると忽然として得られる境地であることが述べられている。『芥子園画伝』初集の卷之四目錄に従えば、この「極写意人物式七式」は掲載順に、両者が向かいあつて立つ「対立式」(図8—①)、童子が高士に折った花を渡す「折花式」(図8—②)、集まって坐る「聚坐式」(図

8—③)、向かい合って話をする「対語式」(図8—④)、酔った高士に童子が寄り添う「酔扶式」(図8—⑤上)、本を持つ「把書式」(図8—⑤下)、石に寄りかかる「倚石式」(図8—⑥)にそれぞれ該当する。

「写意塔式」(図9)は「寺院楼塔法九式」中に見られるもので、簡略に形態を捉え、実際に筆で描いた時に生じるような墨の溜まりが表現されている。隣に描かれる「遠塔式」や、下方に描かれる「鐘樓式」「柵欄寺門式」(目録では「寺門式」)、「寺門式」(目録では「寺門石坊式」)には図の脇に各名称が記されるが、「写意塔式」は名称が記されておらず、目録(図10)を確認すると掲載順序からそれが「写意塔式」に該当することが分かる。

『芥子園画伝』初集における「写意」とは、河野氏の分類する写意の意味のうち、第三の「技法写意」に合致すると思われる、「元人写意梧桐」と「写意芭蕉」は没骨、「極写意人物式」と「写意塔式」は略筆による筆墨技法をそれぞれ示していると考えられる。¹⁵⁾

次に、唐本が日本で和刻された状況とその時期について、「写意」という言葉に注目して見ていきたい。

三、『芥子園画伝』初集と「写意」——和刻とその前後——

『芥子園画伝』初集が最初に和刻刊行されたのは、その奥付によれば「寛延元戊辰冬」つまり寛延元年(二七四八)十月から十二月の間である。この時、原刊三集の「翎毛花卉譜」と「草虫花卉譜」から選択した図を和刻した四冊分と、初集第四卷「人物屋宇譜」から選択した図を和刻した二冊分の全六冊が京都の書肆、河南楼より刊行された。草稿は遅くとも延享四年(一七四六)初めに完成していたが、『芥子園画伝』初集、三集からそれぞれ図様を借用した橘守國『絵本鶯宿梅』(元文五年(一七四〇)刊)、大岡春卜『明朝紫硯』(延享三年

（二七四五）刊」との類版問題により、その出版が遅れたものと考えられ、その内容は、これら二書との図柄の重複を極力避けようとするものであった。和刻がなされて以降、希少であった唐本を見る機会が限られていた人々へも『芥子園画伝』初集の発する情報が広がりを見せたと考えられる。¹⁶それは例えば、本稿で話題としている「写意」に関する情報である。この寛延元年の和刻本には、「極写意人物式」及び「写意塔式」が掲載されていた。大雅の「赤壁舟遊図」は、この和刻に数ヶ月先駆けて描かれたものであった。大雅は、おそらくは中国絵画もしくはそれに準ずる作品の款記の方法に従っており、『芥子園画伝』初集については唐本より学んで、皆が和刻本から情報を得てその言葉を用いる前に、いち早く「写意」という言葉を款記に取り入れているのである。以下、款記に見られる「写意」という言葉に注目しつつ、和刻本の出版、池大雅の動向について年代順に記し（年齢は数え年）、続いて、款記に「写意」という言葉を用いることが大雅以前、以後にどのような広がりをもって日本で行われたのかについて考えてみたい。

・延享二年（一七四五）九月、二三歳、「赤壁後遊図」（No.5）に『芥子園画伝』（唐本）初集の図様が使用される。¹⁷

・寛延元年（一七四八）九月、二六歳、「赤壁舟遊図」（個人蔵）に「写意」の款記あり。年紀のある「写意」の款記の初出。

・同年冬（十）十二月、『芥子園画伝』原刊三集から選択された図からなる四冊と初集の「人物屋宇譜」から選択された図からなる二冊を合わせた計六冊が京都・河南楼より和刻刊行される。「極写意人物式」「写意塔式」を掲載。

・宝暦三年（一七五三）冬（十〜十二月）、『芥子園画伝』初集のうち、「人物屋宇譜」を除いた残り五冊が京都・河南楼から和刻刊行される。「元人写意梧桐」「写意芭蕉」を掲載。

・宝暦十二年（一七六二）四十歳、『芥子園画伝』初集より「点景人物」諸式と「極写意人物式」を写して「写意式図巻」（No.四三八）を描く。¹⁸

・同年春（一〜三月）、「富士白糸滝図」（個人蔵）に「写意」の款記あり。

・宝暦十四年（一七六四）夏（四〜六月）四二歳、「水墨緑天図」（高野山靈宝館蔵）に「写意」の款記あり。

・四十代半ば以降の作と考えられる「白雲紅樹図」（相国寺蔵）に「写意」の款記あり。¹⁹

・明和六年（一七六九）十二月、四七歳、松前広長宛書簡（池大雅美術館蔵）で「写意」について返答する。

・明和八年（一七七二）四九歳、「十便図」（川端康成記念会蔵）うち「眺便図」に「写意」の款記あり。

四、「写意」という言葉を用いた款記の広がり ―日本―

款記に「写意」と記す作例を探していくと、池大雅、長澤蘆雪に限ったものではないことが分かる。日本における文人画の作例を求めれば、花鳥画では、柳澤淇園（一七〇三―一七五八）筆「彩竹図」に款記「淇園主人写意」、彭城百川（一六九七―一七五二）筆「柳上群鵲図」に款記「八僊処士写意」、「応挙 蟹・蕪村 蛙」合作（MIHO MUSEUM蔵）のうち与謝蕪村の款記に「蕪村写意」とあり、山水画では、木村兼葭堂（一七三六―一八〇二）筆「飛瀑響雲図」（個人蔵）に款記「巽斎写意」が見出される。²⁰ また『平安人物志』に名の見える江戸時代中期から後期にかけての京都の画家たちの作例として、明和六・七年（一七六九・七〇）頃の建部凌岱（一七一九―

六四)筆「諸家明和南宗画帖」のうち(東京国立博物館蔵)に款記「寒葉斎／写意」、寛政八年(一七九六)の源琦(一七四七—一九七)筆「大石良雄図」(逸翁美術館蔵)に款記「寛政丙辰初秋／源琦写意」、岸竹堂(一八二六—一九七)筆「枝垂桜に小禽図」(京都府立総合資料館蔵)に款記「竹堂写意」、倉屠龍筆「虎図」(個人蔵)に款記「屠龍源直諒写意」、天保八年(一八三七)の山本探淵筆「唐人物図」(個人蔵)に款記「天保八冬／湖南写意」が見られ、その画題は花鳥、山水、人物に及んでいる。⁽²¹⁾

そのほか、沈南蘋筆「梅月相思図」に、款記「衡齋沈銓指頭写意、鶴亭(一七二二—一八五)筆「梅花黃鳥図」に款記「鶴亭主人写意」、同「蘭小禽図」に款記「如是道人博／写意」、同「海棠小禽図」に款記「庚午夏／鶴亭主人写意」が見出される。⁽²²⁾ これら長崎派の花鳥画と「写意」の款記との関わりを考える上で興味深いのが、明和八年(一七七二)に江戸で刊行された宋紫石(一七一五—一八六)の『古今画藪後八種』である。「笠翁居室図」や『ヨーンストン動物図譜』からの引き写しで知られる「奇品」などが有名だが、草書で二文字「写意」と題されて、竹三図、蘭一図、雪中梅二図、鵲(以下各一図)、蘇鉄、白鷺、松、稲穂に雀、鯉、鴨、犬、菊からなる全十五図を掲載している。一部色摺りもなされるこの「写意」十五図には、筆の運びや動きに関心が払われているようであり、また形態を面的に没骨風に捉えようとする傾向が見受けられる。これは『芥子園画伝』初集に見られる「写意」の表現と相通するものがある。長崎派の作品を介した款記における「写意」の受容については、今後、大雅と鶴亭との関わりなどから考察がなされるべき課題であるかもしれない。

では、山水画、人物画において、「写意」という言葉が款記に用いられた、大雅に先行する中国絵画は見当たらないだろうか。そのような表記を実際に見ることを契機とし、大雅らが自作に「写意」と記すようになった可能性

は考えられないだろうか。

五、「写意」という言葉を用いた款記の広がり — 中国 —

中国絵画の山水、人物という画題で款記に「写意」という言葉を用いた前例を探したところ、そこに明確な共通要素を指摘することは難しいが、明清時代の文人画家の作例に数点見出すことができた。以下、画家の生年順に列挙してみると、まず、明代前・中期の呉県（江蘇省蘇州）の人・杜瓊（一三九六—一四七四）は、「為呉寛作山水図」（北京故宮博物院蔵、図11—①）、成化八年（一四七二）に、「成化八年壬辰中秋杜瓊為原博状元写意時年七十有七」（図11—②）と記している。明代中期の同じく呉県の人・唐寅（一四七〇—一五三三）は、「桐下高士図扇面」（台北故宮博物院蔵、図12—①）に自作の題詩の後に「唐寅／写意」（図12—②）と記す。²³ 明末清初の同じく呉県の人・文從簡（一五七四—一六四八）は、「園林景色図」（北京故宮博物院蔵、図13—①）、崇禎十年（一六三七）において、画面右上に「初冬燕居想像園林景色為／仁庵先生写意時丁丑十月也／文從簡」（図13—②）と記している。明末清初の秀水（浙江省嘉興）の人・項聖謨（一五九七—一六五八）は、「清溪垂釣図」（北京故宮博物院蔵、図14—①）で、画面右上の自筆の題詩の後に「胥山叟項聖謨／写意」（図14—②）と記している。

以上のように、中国絵画の山水、人物という画題において、款記に「写意」という言葉を用いることはすでに大雅に先行して行なわれている。現在確認できる点数は限られているものの、当時、おそらくはそのように記された中国絵画やそれに準ずる作品を目にすることがあり、これを契機として自らの作品の款記に「写意」と記すようになっていったのではないだろうか。大雅が先述の松前広長宛書簡で、文徵明、王維の描くような密画に写意の款記

（原文「款識」）があると述べているのも、伝承作を含めた中国絵画の款記を実見した上での返答であったように思われる。⁽²⁴⁾ もともとは、自らの関心と興味から記したものが、次第に時代の求めに応じて複数の作品に記されるようになり、京都の画家の間にも広まっていったものと想像されるのである。

おわりに

ここまで、大雅作品の款記中に頻繁に見られる「写意」という言葉に注目して、江戸時代における中国絵画受容の問題について考察した。大雅が「写意」と記す初出である、寛延元年、二六歳の「赤壁舟遊図」については、和刻本の『芥子園画伝』が出版されるのに数ヶ月先駆けて描かれたものであり、当時まだそれほど馴染みのなかったであろう「写意」という言葉をいち早く用いている点、また管見の限り、日本絵画史において年紀のある「写意」と記す最も早い例という点で極めて重要な作品であること、「極写意人物式」と題された人物式などを掲げた『芥子園画伝』初集が発した「写意」からそのイメージを膨らませつつ、款記に「写意」という言葉を用いた中国絵画やそれに準ずる作品を見る機会を得てその款記の形式に倣い、その言葉を以後盛んに款記に用い、やがて京都の市中に広まった可能性について指摘した。

『芥子園画伝』における「写意」は、文人画が重きを置く「写意」というものに、没骨または簡略な筆致といった「形」が与えられたものであり、江戸時代の日本人画家たちにとってみれば、具体的な「写意」のイメージを容することとなった。同書をもつ一つの拠としながら、大雅が款記の中で用いた「写意」という言葉は、ある種の新鮮さをもって受け入れられ、とりわけ文人画において、その道を志す画家たちにとってみれば自ずと意識せざるを

得ないものになったと考えられる。自らの進むべき表現の方向性を求めて模索しつつ、造形面においては「三つ組の点苔」を多用することによって画面を構成するに至った「赤壁舟遊図」。その款記「戊辰秋九月望後／写意九霞勤」には、真摯に作画に向かいながらも、かつ好奇心旺盛な、若き二六歳の大雅の姿が垣間見られるのである。

註

(1) 河野元昭「江戸時代「写生」考」山根有三先生古稀記念会編『日本絵画史の研究』（吉川弘文館、一九八九年）三八七～四二七頁。画論における「写意」の理論については、北宋の蘇軾が文同（写可）の画竹を称賛して題した詩に見られること、それが元代の湯屋の『画鑒』には「写意」という言葉で称されるようになったと指摘する。なお、狩野、土佐、住吉ら官画系の画家たちがよく用いたのが「筆」「図」「画」であること、初期南画家たち（とくに祇園南海や彭城百川）が「写意」の精神により「写」と記し、これが池大雅の「写意」「写」の款記に継承されたこと、円山応挙の款記の「写」は写生を意味する「写」であったことについても言及がある。同氏「近世画論のキーワード（二）写意」『定本日本絵画論大成』第四卷月報二（ぺりかん社、一九九七年）も参照のこと。

(2) 鈴木敬『中国絵画史 上』（吉川弘文館、一九八一年）三三四頁。

(3) 拙稿「研究ノート」池大雅と「豹関先生」―北方からの訪問者―（『実践女子大学美学美術史学』第十号、二〇〇〇年）一〇一～一一頁。該当箇所は以下の通り。「写生写神写意等之目御座候／芥子園簡筆人物／写意式有之亦衡山／摩詰秘密画写／意之款識御座候へ／ドモ」。大雅は「款識」という言葉を用いているが、本稿では款記という言葉を使用した。なお、最近の研究に、金靖之「江戸時代の絵画における『写意』の問題―池大雅山水図を中心に―」（『鹿島美術研究年報』第二六号別冊、二〇〇九年）五三二～五四三頁がある。

(4) No.二六「曲江行楽図」、八二「淡彩菊華図」、八七「山水便面画冊」のうち、一一二「溪堂談空図」、一三五「賦彩山水小品画冊」のうち、一四二「船上吹笛画讚」、一四七「緑蔭問奇図」、一五六「秋江一帆図」、一七一「松下拳觴図」、一七三「湖上閑棹図」、一七八「橘中仙棋図」、一八六「竹鷄図」、二〇四「李白望天門山詩意图」、二四一「秋社醉婦図

- 屏風」、二四八「深林読書図」、二五〇「赤壁図屏風」、二六八「東籬傲霜図」、二七二「蕉翁句意図」、二七三「猿狙把月図」、三〇六「寒溪幽興図」、三〇七「江月遠眺図」、三二四「臨伊孚九山水図」、三三七「猿像兒戲図」、四八一「廬山觀泉図」、五〇三「寒山拾得図」、五〇六「白雲紅樹図」、五二二「西湖春谷図」、五七四「南山高秀図」、五九五「我眉山月図」、六二〇「秋山望郷図」。前掲註1河野氏論文「江戸時代『写生』考」、前掲註3金氏論文においても一部掲出されるが、画題を確認する必要から当註でも示した。
- (5) 鈴木祐子「池大雅二十代の作品について」山根有三先生古稀記念会編『日本絵画史の研究』（吉川弘文館、一九八九年）四六一～四九五頁。
- (6) 小林忠「池大雅研究ノート―寛延元年の東遊について―」『名古屋大学文学部三十周年記念論集』（一九七九年）所載、『江戸絵画史論』（瑠璃書房、一九八三年）一八四～二〇四頁に再録。
- (7) 著者は平成二一年（二〇〇九）六月に大阪美術倶楽部で行なわれた「大阪美術青年会九十周年記念展 池大雅・与謝蕪村名品撰」に際し、作品調査と図録執筆の機会に恵まれた。近年の池大雅に関する特筆すべき展覧会として、二〇〇七年五月から七月にかけてフィラデルフィア美術館で開催された「池大雅・徳山玉瀾特別展覧会」（展覧会図録は、Felice Fischer with Kyoko Kinoshita. *The Taiga and Tokuyama Gokuraku, Japanese Masters of The Brush*, Philadelphia Museum of Art/Yale University Press, 2007.）があげられるが、この作品は出品されなかった。
- (8) 吉沢忠「池大雅筆 赤壁前遊図」（『國華』九五一号、一九七二年）三二頁。
- (9) 前掲註5鈴木氏論文参照。
- (10) 武田光一「池大雅における画譜による制作」（『美術研究』三四八号、一九九〇年）一～二二頁。この論考で武田氏は、大雅の画譜の使用頻度をAからDまで分類された。Aは、「構図も図様もほとんど同じ。関係は一目瞭然」。Bは、「基本的に画譜の図を左右逆転した構図」。Cは、「図柄を大分改変して使っているもの。再構成や、別の頁の図と合成したりする。またいくつかのモチーフが部分的に共通するものもある」。Dは、「今すぐには結論を出し難く、検討の余地が残っている曖昧な関係の作品」と説明する。なおこの作品の画譜の使用頻度は「C」に分類されている。
- 佐々木剛三「中国画譜と日本の南宗画」『中国古代版画展』図録所載（町田市立国際版画美術館、一九八八年）は、こ

の作品が『太平山水図』の一図を用いて制作されたことを指摘するが、構図上、画譜からの取材があったとすれば「八種画譜」「名公扇譜」の一図であるとする武田氏の説に賛同する。図2は、国立公文書館内閣文庫蔵の、紅葉山文庫本（明刊本）による影印本から転載。

(11) 河野元昭「彭城百川筆 前赤壁図」（『國華』一二二六号、一九九七年）二七頁。ジェームズ・ケーヒル「彭城百川の絵画様式（二）（三）―山水画および山水人物画について―」（『美術史』第一〇五冊・一〇七冊、一九七八年・一九七九年）一〇七頁・三六〇―五三頁。大雅は同画冊を模写し、そのうちの二図「醉翁亭図」「岳陽大觀図」を用いて「樓閣山水図屏風」（東京国立博物館蔵）を描いたことが知られている。大雅模「赤壁勝遊図」は、人見少華「池大雅」（中央美術社、一九二六年）に掲載。日中の赤壁図については、松崎幸子「長澤蘆雪『海浜奇勝図屏風』（メトロポリタン美術館）について」（『美術史論叢』十七号、二〇〇一年）七三―一〇八頁、李天鳴・林天人主編『捲起千堆雪 赤壁文物特展』図録（台北・国立故宮博物院、二〇〇九年）。大雅の赤壁図に関する最新の研究に、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』第一五五冊、二〇〇三年）一八八―二〇四頁がある。

(12) 『芥子園画伝』に関する先行研究については、以下の論考にまとめられている。小林宏光「中国画譜の集大成―『芥子園画伝』初集・二集・三集の全貌―」（『大東急記念文庫蔵 芥子園画伝 三集 草虫花卉譜・翎毛花卉譜』（勉誠出版、二〇〇九年）三九七―四一七頁。小林氏は、大東急文庫本について「初集・二集、三集が完好な形で揃い、各集いずれも、その初版の姿を伝える康熙年間刊本の刊本とみることができると述べておられる。大雅と『芥子園画伝』との関係については前掲註10武田氏論文、大雅・与謝蕪村を含めた江戸時代の文人画家と画譜との関係については、同氏「中国画譜と日本南画の関係」『開館三周年記念 近世日本絵画と画譜・絵手本展（Ⅱ）』図録（町田市立国際版画美術館、一九九〇年）一四七―一五八頁参照。

(13) 青木正兒訳注・入谷義高校訂『芥子園画伝初集山水樹石 上冊』（筑摩書房、一九七五年）参照。前掲註1河野氏「江戸時代『写生』考」では、『芥子園画伝』初集に見られる「元人写意梧桐」「写意芭蕉」について、ここでの「写意」とは没骨の意味であることが指摘されている。「極写意人物式」「写意塔式」について言及はないが、前掲註1同氏「近世画論のキーワード（二）写意」では、『芥子園画伝』の「写意」を「技法写意」の例としてあげている。

(14) 他に、「画式帖」(No.八六、個人蔵)は「点景人物諸式」を参照し、「寄興雲烟図卷」(No.四八五、永青文庫蔵)では「点景人物諸式」と「極写意人物式」を応用して描くなど、『芥子園画伝』初集の人物式からの影響が指摘される(『池大雅画譜』解説、前掲註3金氏論文)。

中国の画譜において「写意」と題された人物式の系譜を記す。万曆二六年(二五九八)刊『画藪』には、「天形道貌」と題された人物譜中に「写意」と記された人物式が二丁分ある。同三五年(二六〇七)刊『図会宗彙』には、人物山水譜中に「写意」と題された人物式一丁分がある。『画藪』の二丁分を一丁分に凝縮し、配置を変え、人物は四名ほど減る。同三七年(二六〇九)刊『三才図会』には、「写意図」と題された人物式二丁分がある。配置、図様は『画藪』と同じ。康熙十八年(一六七九)刊『芥子園画伝』初集では、『画藪』から受け継ぐ「写意」と題された人物式の図様は一部「人物屋宇譜」中の「点景人物」諸式に採られ、新たに「極写意人物式」三丁分が作られている。

元禄十五年(一七〇二)に和刻された『図会宗彙』や、日本に盛んに舶載された『三才図会』などを通じて、人物式と「写意」との結びつきが受容された可能性も考えられる。『画藪』に『芥子園画伝』初集に見られる「写意」と人物式の結びつきが初出すること、また万曆四三年(一六一五)刊『泰興王府画法大成』にも「写意」と題された人物式があることについて、上智大学小林宏光教授の御教示によって知った。前掲註12小林氏論文四〇四頁も参照のこと。

(15) 註13参照。

(16) 『芥子園画伝』の和刻出版の状況については、仲町啓子「芥子園画伝の和刻をめぐる」(『実践女子大学文芸資料研究所 別冊年報』x、二〇〇六年)二二〜四七頁参照。同論文に指摘される図様の借用箇所は、『絵本鶯宿梅』が初集第四巻の橋梁、船舶の図、『明朝紫硯』が三集の「草虫花卉譜」。同論文に掲載される寛延元年刊の和刻本(千葉市美術館本)奥付より版元を順に記す。「江府書肆 通本町三丁目 西村源六/浪華書肆 心齋橋筋安堂寺町 大野木市兵衛/平安書肆 堀川通仏光寺下ル町 河南四郎右衛門」。

(17) 前掲註10武田氏論文では、大雅が『芥子園画伝』初集の図様を用いた最も早い作例として、画譜の使用頻度A、延享二年(一七四五)九月、二三歳の「赤壁後遊図」をあげる。『芥子園画伝』初集の和刻刊行以前の作例であり、唐本を用いたと考えられる。大雅周辺の唐本として柳澤淇園旧蔵本(個人蔵)が知られている。

- (18) 註14参照。
- (19) 拙稿「中国山水画受容の様相―池大雅筆『白雲紅樹図』をめぐる―」（『美術史』第一五六冊、二〇〇四年）三九四―四一二頁。この作品（相国寺蔵）の款記について考える時、中国画を元にした可能性があり、絹本に描いて款記に「写意」という言葉を用いる点で、前掲註―河野氏「近世画論のキーワード（二）写意」で引用されている桜井雪館（二七二五―九〇）のやや批判的な言葉が想起される。「近世ノ人多ハ古人名手ノ画ヲ数品贍写シ獲テ之ヲ秘藏シ、竊ニ粉本トシテ絹紙ニ摸写シテ以テ自画と称シ、何某ガ筆意ニ倣ノ写意ト書シテ是ヲ画能トスル輩ハ、筆意ノ骨法規則ヲ不知」（『画則』）。坂崎坦編『日本絵画論大系Ⅰ』（名著普及会、一九八〇年）参照。
- (20) 『文人画粹編 第十一卷 祇園南海・柳澤淇園』（中央公論社、一九七五年）柳澤淇園、図三七。彭城百川、図七四。『文人画粹編 第十六卷 青木木米』（中央公論社、一九七九年）木村兼葭堂、図九五。与謝蕪村の作品は『与謝蕪村全集 第六巻絵画・遺墨』（講談社、一九九八年）俳画・図七二。
- (21) 『京都文化博物館開館十周年記念特別展 京の絵師は百花繚乱―「平安人物志」に見る江戸時代の京都画壇―』展図録（京都文化博物館、一九九八年）。順に図四一九、一―二〇、一―三八、八―四一、三一五。
- (22) 『長崎派の花鳥画―沈南蘋とその周辺―』上・下（フジアート出版、一九八一年）順に図四三、一―二二、一―二七、一―二九。そのほか、『江戸の異国趣味―南蘋派大流行―』展図録（千葉市美術館、二〇〇一年）図三九に掲載される大坂の画家・泉必東（?―一七六四）筆「芥子小禽図」（宝暦八年（一七五八））に款記「戊寅初冬日必東写意」がある。
- (23) 実践女子大学宮崎法子教授の御教示による。
- (24) 日本所蔵の中国画として鈴木敬編『中国絵画総合図録第四巻 日本篇Ⅱ寺院・個人』（東京大学出版会、一九八三年）掲載の羅牧（一六二二―一七〇六以後）筆「米法山水図冊」（J P 三四一七二）、山口良夫コレクション）、查士標（二六一五―九八）筆「倣古山水図冊」（J P 三四一八四、山口良夫コレクション）にも同様の款記が見られる。また、画論から款記の表記を学んだ可能性も考えられる。例えば、清代の呉升の撰による『大観録』には、周臣筆「雲山図」の項に「東村周臣為叔賓顔尊兄写意」、陸治（一四九六―一五七六）筆「玄秀楼図」の項に「嘉靖癸巳仲春包山陸治在玄秀楼写意」（両図とも明賢名画巻十九）、また唐寅（一四七〇―一五三三）筆「竹枝双雀図」の項に「唐寅為竹沙巖君写意」

（沈唐文仇四家名画卷二十）とある。『中国書画全書（八）』（上海書画出版社、一九九四年）参照。

【図版出典】

- 図1 『大阪美術青年会九十周年記念展 池大雅・与謝蕪村名品撰』（大阪美術倶楽部・大阪美術青年会、二〇〇九年）
 図2 『八種画譜』（美乃美、一九七八年）
 図3 山内長三『日本南画史』（瑠璃書房、一九八一年）
 図4、5、6、7、8、9、10 『大東急記念文庫蔵 芥子園画伝 初集 山水樹石譜』（勉誠出版、二〇〇九年）
 図11、13、14 楊新主編『故宫博物院藏明清絵画』（紫禁城出版社、一九九四年）
 図12 『世界美術大全集 東洋編第八卷 明』（小学館、一九九九年）

（文学研究科助教）

図1—① 池大雅筆 赤壁舟遊図
個人蔵

図1—② 款記

図3 「張還真翁祝寿画冊」うち
鈕貞筆 赤壁勝遊図

図2 『八種画譜』より
「名公扇譜」第9図
国立公文書館内閣文庫蔵

図4・5・6・7 『芥子園画伝』初集卷二より 大東急記念文庫蔵

図5 写意芭蕉

図4 元人写意梧桐

図7 細鉤蕉葉

図6 鉤勒梧桐

図8『芥子園画伝』初集巻四より 極写意人物式 大東急記念文庫蔵

図8—② 折花式

図8—① 対立式

図8—④ 対語式

図8—③ 聚坐式

図8—⑥ 倚石式

図8—⑤ 上：醉扶式
下：把書式

図9・10 『芥子園画伝』初集卷四より 大東急記念文庫蔵

図10 卷之四目録

図9 写意塔式

図 11—② 款記

図 11—① 杜瓊筆 為吳寛作山水図
北京故宮博物院蔵

図 12 唐寅筆 桐下高士図扇面
台北故宮博物院蔵

图 13—① 文從簡筆 園林景色图
北京故宫博物院藏

图 13—② 款記

图 14—② 款記

图 14—① 項聖謨筆 清溪垂釣图
北京故宫博物院藏

SUMMARY

The Reception of Chinese Painting in Edo Period Japan:
Ike Taiga's Use of the Term *Shai* in Inscriptions

Mayu HAMASUMI

This article focuses on the mid-Edo period Kyoto painter Ike Taiga (1723–1776) and his frequent use of the term *shai*, literally “rendering the idea or intention,” in his inscriptions, as a tool in considering the reception of Chinese painting in Edo period Japan. As mentioned by Kôno Motoaki, the term *shai*, along with its supposed opposite, *shasei*, or the Japanese term for “rendering from nature or life,” is extremely important in any discussion of Japanese pre-modern painting.

This paper examines the use of *shai* (Chinese: *xieyi*) in the inscriptions found on literati landscape and figural paintings of the Ming and Qing dynasties, and suggests the possibility that Taiga's use of the term may have been based on his attempt to imitate the inscription format seen on Chinese paintings brought to Japan and their copies. The information about *shai* published in the *Kaishien gaden* (The Mustard Seed Garden Painting Manual) imported from China may also have played a major role in Taiga's usage. The earliest known instance of Taiga's use of the term *shai* can be seen in 1748, when he was 26 years old and painted his *Pleasure Boating at the Red Cliff*, which was painted just a few months before the Japanese reprint publication of the *Kaishien gaden*. I believe that this is an extremely important work, both in terms of its early use of the term *shai* not yet very well known in Japan, and the fact that it is the earliest dated Japanese pre-modern painting that uses the term in its inscription.

キーワード：写意, 芥子園画伝, 款記, 和刻, 寛延元年