

『文鳳山水画譜』に見る頼山陽の題画詩九首について

池澤一郎

はじめに―河村文鳳『帝都雅景一覽』のことども―

近世後期に京大坂で活躍した画人の一人に、河村文鳳がいる。人物画と山水画とに長けていて、肉筆画も多く制作した筈だが、現在伝存するものは極めて少ない。今日では、むしろ、版行された画譜数点によって、その存在が知られている画家であるといつていいであろう。

代表的な画譜としては、『文鳳麤画』、『文鳳画譜』、『帝都雅景一覽』、『文鳳漢画』、『文鳳山水遺稿』がある。

『帝都雅景一覽』(初編上(東)・下(西)巻、文化六年刊、二編上(南)・下(北)巻、文化十三年刊)は、正岡子規が新聞連載時の『病床六尺』の、明治三十五年の五月十二日、二十三日、六月三日の三度に亘って、河村文鳳の画についての感想を述べている記事の中で言及されていて、近代文学研究者の着目する所となっている。

子規はこの年の九月に永逝するが、病床からはほとんど起き上がれない状態で、大阪の水落露石から贈呈されたというこの京都の名所旧跡八十四箇所画譜を開いては、空想を存分に曾遊の地である京都に馳せたことと思う。子規が所謂「臥遊」を試みていたことは想像に難くない。三度に亘る記事は、概ね文鳳の画風に好意的であつて、人物画、山水画それぞれを褒めている。露石の厚意が嬉しかったこともあろう。ここには六月三日の日付のある二十二から少し引用しておく。

大阪の露石から文鳳の『帝都雅景一覽』を贈つてくれた。これは京の名所を一々寫生したもので、その畫に雅致のあることはいふまでもなく、その畫がその名所の感じをよく現はして居ることは自分のかつて見て居る處の實景に比較して見てわかつて居る。他の處も必ず嘘ではあるまいと思ふ。應舉の畫いた嵐山の圖は全くの寫生であるが、そのほか多くの山水は應舉といへども、寫生に重きを置かなかつたのである。そのほか四条派の

畫には清水の櫻、梅の尾の紅葉などいふ眞景を寫したのではないではないやうではあるが、しかしそれは一小部分に止つてしまつて、全體からいふと景色畫は寫生でないが多い。

「寫生」といい、「眞景」という。子規の俳句・短歌革新を考える際の鍵語が、文鳳の画風を考える文章でも使われていることが興味深い。子規は曾遊の地京都の各名所の記憶上の風景と文鳳の画とを対比して、文鳳が応挙を超えて『帝都雅景一覽』において「寫生」を達成していたと評価するが、後に「文鳳山水遺稿序」で頼山陽が述べるのは、『帝都雅景一覽』においては、文鳳は依然として「猶ほ写貌に掣肘せられて、未だ大いに胸臆を傾写する能はず（原漢文）」と批評されている。時代と画学、漢学のありようから、山陽と子規との「寫生」についての考え方を対比するのも、近世と近代との溝を埋めて文藝批評史を考えるのに資するであろう。因みに漢詩において、子規は頼山陽に傾倒する時期があった。

『文鳳蠶画』、『文鳳画譜』、『文鳳漢画』は、人物画、それも山水画の中に描かれるべき点景人物の絵手本であることもあつて、画譜の本文には文字がほとんど見えない。

ところが『帝都雅景一覽』初編（東・西巻）には、画題として画の餘白に「八坂晴鳩」（巻上・一点目）だとか「靈山過雨」（初編巻上・二点目）だとかの文字が見えていて、これが「目録」に列記されて、検索の便が図られているに過ぎない。ただ上巻三点目、目録では「清水寺春霞」とあるのには、確かに清水寺の舞台が描かれて

いる画面にはその文字が見えず、替わりに「樓閣高低春末空三條飛水／濺花叢綺羅人散黄昏／後待月吟詩芳雪中」（／は行替え。以下同じ）という二十八文字が画面左下の竹藪に立ち籠める雲煙が白ぬきにされている箇所題されている。上巻四点目の画は、目録では「高臺秋露」なのであるが、本文の画の左上の上空に「高臺／秋草／錦剪／入幾／人詩」と記されている。三点目は七言絶句で、四点目は五言二句である。五点目は「雙林暮月」と目録にあり、画にもそのまま右下に記されている。六点目は目録では「葛原菰花」なのに、画には「雨後東山翠四圍深陰／昼鎖老僧扉春風昨日／林間酒猶記飛花點妓／衣」となっていて、目録の画題ではなく、七絶の題画詩となっている。ただ、上巻の題画詩には、署名がないので、誰の詩であるか俄に分からない。『文鳳山水画譜』坤巻の附録広告に「帝都雅景一覽」に「十洲小栗先生題画詩」とあり、『帝都雅景一覽』西巻の奥付に「文鳳馬聲圖」とあるので左に「丁卯小春題于觀海／詩樓十洲小栗光胤」とあるので、東西巻の題画詩は小栗十洲の筆に係ることが分かる。上巻について、かように目録の画題と本文の文字との対応を整理するとき記述は、別の機会に委ねることとしたい。

しかし京都の南北の名勝の画譜たる文化十三年刊行の下巻になると、画題のみを書き付ける画はほとんどなく、絵画のみか、題画詩をともしなうものばかりである。場所の指示は魚尾の下方でなされている。かつ題画詩は南涯岡田邦彦という署名を付したものと、山陽

の署名を付したものと、無署名の題画詩とが九首ある。この無署名の九首は初印本には、すべて「子成」の落款印が後置されている。頼山陽のものであることが分かるのである。他に「一雲」署名のものが三点ある。

二編の南卷（上巻）には、頼山陽が記した序文が見える。これを讀むと山陽の題画詩十首は書肆文徴堂の依頼に応じたものであったことが知れる。この「帝都雅景一覽叙」は『頼山陽全書』の文集巻七にも収録されていて、刊行より前の文化十一年六月十八日、山陽三十五歳の筆に係ることが分かる。

文徴堂主人。携一畫卷。來似曰。是圖環郭諸勝者。其東西業已刊行之矣。今將嗣刻其南北也。願先生題以詩。且序之。余取而觀之。簽曰雅景一覽。余笑曰。景豈有雅俗哉。主人曰。不然。東山之麓・鴨河之濱。粉黛成陣。絲肉羹沸。是景之俗者也。古祠老刹。鳥啼花落。是景之雅者也。雅者非費幾緡履。不可歷閱。非如俗者一覽可盡也。此卷乃使其亦一覽可盡。所以名焉爾。余爲注疏家語曰。亦通。甲戌六月十八日。題詩既畢。因錄前語以代序。山陽外史

文徴堂主人、一画卷を携へ来りて似して曰く、是れ環郭の諸勝を図する者なり。其の東西は業已に之を刊行せり矣。今將に其の南北を嗣刻せんとするや、願はくは先生の題するに詩を以て

して、且つ之に序せんことを。余取りて之を觀るに、簽に雅景一覽と曰ふ。余笑ひて曰く、景に豈に雅俗有らんや。主人曰く、然らず。東山の麓・鴨河の浜は、粉黛陣を成し、糸肉羹沸く。是れ景の俗なる者なり。古祠老刹、鳥啼き花落つるは、是れ景の雅なる者なり。雅なる者は幾緡かの履を費さずんば非ず。歴閱す可からず。俗なる者の如きは一覽にして尽くす可きに非ざるなり。此の卷は乃ち其れをして亦た一覽にして尽くす可からしむ。所以に焉に名づくのみ、と。余、注疏家の爲に語りて曰く、亦通ぜん、と。甲戌六月十八日。詩を題すること既に畢んぬ。因りて前語を録して以て序に代ふ。山陽外史。

『頼山陽全書』「文集」巻七では、好尚木崎愛吉氏が「此の書、文化十三年八月刻成る」とした後に、十首の山陽の題画詩をすべて翻字している。この『帝都雅景一覽』の山陽題画詩十首は、京都諸処の名所旧跡について詠じたもので、本稿で取り扱う『文鳳山水画譜（遺稿）』の、不特定（中には地名などが詠じ込まれて場所の特定できるものもあるが）の美しい大自然の景観を描いた図に題されたものとは性質を異にする。簡単に述べれば、『山水画譜』の山陽の題画詩のほうが、文人の意境を反映する題画文学としては普遍性を把握しやすいものである。従って、本稿では『帝都雅景一覽』の山陽の十首と文鳳の画との関係性について考察することはせず、『都名所図会』などの記述と、各所にまつわる逸事や寺院の由来などを対比して他日の機会に譲り、『山水画譜』の十首の詩の分析を

中心課題として、それを果たすことを目的とする。しかし、木崎愛吉氏の『頼山陽全書』編纂の偉業を再顕彰するためにも、また時あつて『山水画譜』の題画詩と比較対照する必要も生じうるために、十首の翻字のみを左に掲げる。

南

藤森 南郊名勝入丹青。藤杜神祠先眼明。記來去歲探梅路。

直自祠邊左折行。

卽成寺 猿臂成功志不違。長將遺跡託禪扉。驚禽時蹴林花落。

尙想齊紈箭底飛。

通天橋 橋畔停車酒半醺。擁橋霜葉亂紛紛。豪來直上玉龍背。

蹋破一溪紅錦雲。

小町寺 爭寄錦箋滿玉筐。銅僊腹裡徒埋藏。彼姝畢竟薦何福。

寸斷人腸爲佛腸。

梅宮 西澗蹋青移步遲。不禁裙帶被風吹。梅花祠下祈何事。

綠葉成陰子滿枝

北

糺川 貪涼不問夜如何。人語稍稀水韻多。知是林端月已上。

林陰缺處碎金波。

松崎 茅舍柴門晝不開。屋頭山作爛銀堆。當時萬逕人蹤滅。

君自何邊寫得來。

高野川 溪女戴薪行且歌。溪邊一路幾盤陀。誰言溪水無情物。
相送朝朝到鴨河。

八瀬 夫擔斧斤妻戴荊。寒鄉勿笑只藜羹。三條九陌烟千點。
多自我儂鬢上生。

鏡石 誰把菱花委遠郊。千年猶耐鑒秋毫。慙慙野草醫水質。
不爲吟人照二毛

一、頼山陽「文鳳山水遺稿序」

本稿の主眼たる山陽の題画詩九首が題されている『文鳳山水遺稿』（内題、題簽には『文鳳山水畫譜』）は、架蔵本によって、書誌を略記すれば、半紙本（縦二六・〇センチメートル×横一七・三センチメートル）乾・坤二冊、乾卷、墨付き（絵画に彩色有り）十八丁半、序文二丁、本文十六丁、広告半丁、坤卷、墨付き（絵画に彩色有り）十八丁半、中、本文十六丁、広告奥付二丁半である。魚尾には「山水画譜」とあり、丁付けは乾卷序「一」～「二」。本文「一」～「十六」。坤卷「十六」～「三十一」、「正寶堂藏版」（二丁）である。

『遺稿』とあるように、本書は画人文鳳の没後の編纂、出版に係る。文鳳没後の文政四年十月十九日の日付のある山陽の序文には、その間の経緯が略叙されている。文鳳の画風が、四条円山派を継承しつつも、師匠である岸駒の大胆な筆致をよく学んでいるとする発言も

興味深い。これについては、左に翻字を掲げて、訓訳を施すこととする。

【翻字】

京師之畫。一變於圓翁。而再變於吳叟。大抵主輕纖妍麗。一時匠手。爭慕倣之。而岸子獨以粗豪之筆。對壘不下。而河村文鳳山人踵起。別樹一幟。本於岸氏之粗豪。而和以圓・吳之纖麗。至其結圖構局。則出於自己之營運。洗刷灑落。無幫襯閑筆。以成一種蒼古勁鍊之風。是佗家所無。而山人之所獨造也。』曩圖環郭諸勝。爲世所傳稱。然猶掣肘於寫貌。未能大傾寫胸臆。此卷乃爲其晚際絕筆。峯巒竹樹。開合變化。恣情縱筆。窮極能事。眞足發學者巧思也。前後皆因書肆文徵堂主人之囑。而比此卷成。主已沒。其子繼志。謀上之梓。請予一言。』予與山人及令嗣琦鳳相知。又識堂主父子。故不辭而書。嗚呼。囑畫之人。與受囑之人。皆音容在目。俯仰陳迹。余烏得不援筆悵然哉。

文政辛巳小春十又九日山陽外史題

【訓訳】

京師の画、円翁に一変す。而して吳叟（月溪）に再変す。大抵、輕纖妍麗を主として、一時の匠手、争つて之を慕倣す。而るに岸子独り粗豪の筆を以て、對壘して下らず。而るに河村文鳳山人踵いで起ち、別に一幟を樹つ。岸氏の粗豪に本づきて、和するに円・吳の纖麗を以てす。其の結図構局に至りては、則ち自己の營運より出だす。洗刷灑落にして、幫襯の閑筆無くして以

て一種蒼古勁鍊の風を成す。是れ佗家の無き所にして、山人の独り造る所なり。曩ごろ環郭の諸勝を図して、世の伝称する所と爲る。然れども猶ほ写貌に掣肘せられて、未だ大いに胸臆を傾写する能はず。此の卷は、乃ち其の晚際の絶筆なり。峯巒竹樹、開合變化して。情を恣にし筆を縦にす。能事を窮極す。眞に学者の巧思を發くに足るなり。前後、皆書肆文徵堂主人の囑めに因りて比ごろ此の卷成る。主已に没して、其の子志を繼ぐ。之を梓に上さんことを謀りて、予に一言を請ふ。予、山人及び令嗣琦鳳と相ひ知る。又堂主父子を識る。故に辞せずして書す。嗚呼、画を囑するの人と囑を受けるの人と、皆音容目に在り。陳迹を俯仰すれば、余烏んぞ筆を援りて悵然たらざるを得んや。

文政辛巳小春十又九日山陽外史題

筆致が、『帝都雅景一覽』の序文よりもバセティックになっているのは、文鳳と書肆文徵堂主人とがともに近時永逝してしまつた故であろうか。『帝都雅景一覽』において、「景に豈に雅俗有らんや」と、書名に冷嘲を浴びせた山陽であつたが、その後、書肆のみならず、河村文鳳とも面識が出来ていたことは「音容目に在り」の一句に看取される。

山陽が『文鳳山水畫譜』において、『帝都雅景一覽』に比して、いささかの情感を込めたのは、序文においてのみではなかつた。題画詩においても、出来映えの差は歴然としている。何よりも、『帝都雅景一覽』においては、漢詩の初心者でも作り得る七言絶句とい

う詩型で十首の詠をなしたのに、『山水画譜』では、すべて詩型は五絶であつた。五絶は近体詩の中では、最も短い詩型であるが、短いが故に、一字一語の吟味選択に詩人としての力量を問われる詩型である。服部南郭以降あまた刊行された邦人の漢詩文集の中にも、七絶という詩型がない詩集は皆無であるが、五絶が存しないものは少なくない。散文でもそうであるが、漢字漢語の意味や機能に熟練して、高い抽象的な表現力が求められる五絶は、長篇の古詩とは対照的ではあるが、その詩人が専家が否かが一目で分かる試金石でもあつた。

その間の消息を伊勢津藩の儒者、津阪東陽は「初學詩訣六則 絶句類選附録」（国立国会図書館『東陽先生詩文集』巻九）において、次のように述べていた。文政十一年に刊行された『絶句類選』には「詩訣六則」は見えないので、ここに引用する。

【翻字】

童生初學作詩、先由其易以進其難、須專攻一體循序漸進、必從七言絶句始、其説具於序中、七絶方得手、便須學五律、次則七律、然後始可及五絶也、余常勸童習者、莫輕作五絶、蓋五絶者、古樂府之遺躰、貴冲澹而婉曲、起手突如、結得悠然、有古歌口氣、斯爲得之、故極難措手、雖詰匠其猶病諸、余見初學之徒、多喜其節短語少、輒以此爲入門之路、殊不知以局面太狹、格調調踏、故氣韻弗伸、風格弗勻、竟不可得成功、徒費工夫而已、若學者既到能五絶地位、則排律古詩自在也、是詩學進步之階級、

不可不知也。

【訓訳】

童生初めて作詩を學に、先づ其の易き由り以て其の難きに進み、須らく一体を攻めて序に循ひて漸進すべし。必ず七言絶句從り始む。其の説、序中に具ふ。七絶方に手に得れば、便ち須らく五律を學ぶべし。次は則ち七律。然る後に始めて五絶に及ぶ可きなり。余常に童習者に勸めて、輕きに五絶を作ること莫らしむ。蓋し五絶なる者は、古樂府の遺體なり。冲澹を貴ぶれども婉曲なり。起手突如として、然る攸に結び得たり。古歌の口氣有りて、斯ち之を得たりと爲す。故に極めて手を措き難し。詰匠と雖も其れ猶ほ諸れを病とす。余初學の徒を見るに、多くは其の節の短く語の少きを喜び、輒ち此を以て入門の路と爲す。殊に知らず、局面の太だ狹きを以て、格調調踏なり。故に氣韻伸ぶる弗く、風格勻き弗く、竟に功を成すを得可からずして、徒らに工夫を費すのみなるを。若し學ぶ者既に五絶を能くするの地位に到らば、則ち排律古詩も自在なり。是れ詩學進步の階級にして、知らざる可からざるなり。

稀代の碩學鴻儒の言、拳々服膺すべきであろう。五絶が古詩の遺體にして、しばしば仄字で押韻するなどの指摘も、この詩体が初心者では及び難い所以である。山陽はかかる難度の高い詩体で、『山水画譜』の中の題画詩をすべて賦したのである。人情に厚かった詩人の美質が発揮されたと

いつてよい。

二、頼山陽の作に係る『文鳳山水画譜』乾巻の五絶

『文鳳山水画譜』三丁裏から四丁表に掛けて見開きで川の岸辺で農夫が馬小屋から引き出した馬を無理矢理に橋のたもとに引きずり出して、向こう岸に渡らせようとしている図が見え、これが本画譜



で山陽の五絶が題されたものの嚆矢である。

馬は人物に抵抗して、踏ん張って渡ろうとしないように描かれている。

見開き右側の三丁裏の上部に題されている五絶は「非有錦障／泥臨流不肯／渡天寒未／飽菊日暮／空郊路」「頼」「裏」（陰刻）。

非有錦障泥 錦障泥有るに非ざれば

臨流不肯渡 流れに臨んで渡るを肯ぜず

天寒未飽菊 天寒くして未だ菊に飽かず

日暮空郊路 日暮 郊路空し

第一句「錦障泥」というのは、晩唐、李商隱「隨宮」にも「春風挙国宮錦を裁し、半ばは障泥と作り半ばは帆と作る」と詠じられているように、豪華な錦切れを馬の胴や足に巻き付けて歩行の際に泥が跳ねて汚れるのを避けるもの。中世から近世近代にかけての日本の読書人が、暗誦して詩作の源泉とした『古文真寶 前集』には、盛唐、李白の「紫驪馬」が収録されていてその冒頭の四句は「紫驪行き且つ嘶き、双翻す 碧玉の蹄。流れに臨んで敢へて渡らず、錦障泥を惜しむに似たり」とある。山陽の起承句は明らかに李白の詩句を踏まえている。かつては画人も漢画を嗜む者はすべて作詩の心得があったことは、蕪村の例を引くまでもなく周知のことであろうが、河村文鳳の画自体が、李白の詩句から着想した詩意図であった可能性も高く、山陽がそれを看破したのもさすがに慧眼であった。文鳳はすでに冥界に旅立っていたが、幽冥境を異にした二人は、詩

と画とを通して心を通い合せていた。

画中の農夫は貧故に馬に手厚い保護を施せない。日頃の世話が行き届かないが故に、馬は農夫の言うことを聞かず、川をどうしても渡ろうとしないというのが前半。後半は馬の抵抗の本当の理由は気が喉が厳寒で、且つ飼葉桶の餌をも腹くちくなるまでたべていないからであろうと別の理由を呈示する。馬も嫌がるし、人も途方に暮れて、帰路を急ぐもままならない焦燥感が髣髴とする詩と図とであろう。ただし、画面全体と結句とで、人や馬の焦燥感はどこ吹く風で、郊外の田園の夕暮れの風景は静寂に領されていることを山陽は詠じて、雅俗往還の趣向を立てている。これは同時に鑑賞者の喜怒哀楽を吸い込んで落ち着かせてしまう静寂とも言える。文学と美術との鑑賞の要諦はこんな所にあるのであろう。

乾冊の五丁裏と六丁表との見開きには画面奥に進むに従って流れを細くする溪流が描かれている。画面左手奥と右手前方とに細い枝を複雑に屈曲させた桜花が枝を水上にさしのべている様子が描かれている。水面の手前と画面の奥にはほんのりと藍色が施され、架蔵本ではすでに褪色しているが、桜花の花弁も朱色で細密に点綴されている。画面奥の水辺の家屋の壁も代赭色に彩色されている。

五丁裏に書き付けられた題画詩は「壓流花競開下有／撐舟客花影碎還／生舟行不見跡」頼「裏」。行分けをして、訓訳を添えれば次の如し。

壓流花競開 流れを圧して花競うて開き



下有撐舟客 下に舟に撐さおす客有り

花影碎還生 花影 碎けて還た生ず

舟行不見跡 舟行きて跡をも見ず

原文では冒頭の「壓」の字に雁垂がない。篆書では偏や垂れが省略されることがしばしばある。「撐」は舟を進める、棹さすといった意味の動詞。文鳳の絵画は、向かって右側の五丁裏には画面全体を岩が覆っていて、その前に桜の木が枝を差し出し、花を咲かせ

ている。根本までは描かれていないが、この桜木は岸辺に立っているのであり、岩と花との間には川が流れている。画面中央は五丁裏と六丁表との境界である、そこから向かって左に一艘の小舟が描かれていて、船頭は棹を操りながら舟を立ったまま進めている。奥のほうまで川は続いていて、奥では流れがだんだん狭まり、右に曲がって流れていて、その曲がる前の突き当たりの箇所が描かれている。その家の左手にも岩があって、その狭間から桜が枝を差し伸べている。

詩の解釈は「川の流れに覆い被さるように桜が枝をさしのばし、その枝にはあまたの花が妍を競うて咲き誇り、その花の屋根の下には旅人が棹を操って舟を進めている。水面に映った花の姿が、舟の掻き立てる波で形を崩したが、すぐにまた元通りになる。舟はどんな奥に進んでやがて見えなくなった」といったところか。

川を覆うように咲き誇る桜と川面に映る花のシルエツトが、舟が進むにつれて起こるさざ波によってかき消され、また舟が通り過ぎてしばらく経過すると、また川は風いで、澄明な鏡のようになって、くつきりと水面に花を映し出す。川というよりも鏡のような水面は、舟が通らなければ波立たない淀んだ淵のようなものかも知れぬ。極めて繊細微妙な変化に富む景観を山陽は詠じている。このような微妙な消息を漢詩で詠じるのが山陽であったと知れば、尊皇攘夷のイデオログという軽薄な偏見に基づくレッテルを貼って山陽という人間を理解した積もりになるのが如何に言語道断な仕儀で、かつ近

現代文学研究者の多くがその偏見を払拭できないことを知る。このような繊細微妙な消息を表現しうる彼の詩人としての本領を捉えられなければ、日本の詩歌を論じる資格はないであろう。

次は六丁裏から七丁表の見開きに見える文鳳の絵画と、山陽の題画詩とを見てみる。

右手の前面には、楓の木がそびえ立つ。根本には岩がわだかまっている。画面中央は向かって左から右に向かつて横長の木の板を何枚も繋げた橋が続いている。板の幅はまことに狭く、足の大ききくらしいしかないものと思われる。肩に左右両端に魚籠のようなものをぶら下げた天秤棒を担ぐ漁師のような人物がその細い板橋の上を右端に見える民家のほうに向かつて進んでいる。民家の玄関には階段がしつらえられていて、橋板が途切れるとすぐに水際から登れるようになっている。

遠景には高低三つほどの山並みが連なっていて、雲煙に覆われて稜線が見えなくなっているものと山頂部のみ青で彩色されて、雲霧の上から顔を覗かせているもの、また低い灰色の山はほぼ全容が見えるように描かれている。向かって左の山々の前には草で覆われた陸地が見え、川に向かつて傾斜した土坡をなしている。その斜面のすぐ側の水上には小舟が漂っている。

詩は、「沙際蛇／行水塘／頭雁窗／橋漁舟／閣高處／日暮落／寒潮」と配列されていて、訓訳すれば、次の通りである。落款印は連印で「頼」「襄」とあるのは同じである。



沙際蛇行水 沙際蛇行の水

塘頭雁齒橋 塘頭 雁齒の橋

漁舟閣高處 漁舟 高さに閣おく処

日暮落寒潮 日暮れて 寒潮に落つ

詩の意味は「沙浜を蛇行する流れ、つつみの傍らに雁の齒のように橋板が続いている。漁師が乗っていた舟が陸地の上のほうに置き去りにされていたが、日がつつぷりと暮れると寒々とした水が満潮

となつてせりあがり、川の中央に向かつてその舟は滑り落ちてしまった」といったもの。「塘」は土手、堤である。ここでは橋の架けられている両岸を指す。「閣高」は「閣」が据える、置いておくの意の動詞であり、上にある「漁舟」を「高」みに据え置く、つまり漁師が釣りや魚の捕獲を終えて舟を岸辺に引き上げておくことを意味するであろう。「閣」は楼閣などの建物を指す語として熟しているが、もともとは動詞なのであり、手をつけた「攔」と同じである。

肩に担ぐ天秤棒の両端に魚籠がぶらさげであることから、天秤棒でバランスをとりつつ、橋を渡っている人物が、今は川の中に落ちて漂流している舟に乗っていた漁師であろうと推察される。従つて、絵画の中の時間は正に結句の、日が暮れて冷え冷えとした川の水が満潮となつて岸の上に引き上げられていた舟の下の方地に打ち寄せてはそれを崩して、やがて舟は波に運ばれて沖合へと流されつつあるという絵画に具現化された時間に合致して、何故舟が沖合に漂っているのかを巧みに説明するのが転結句であることが分かる。

山陽は少し前の時間帯に画面奥の岸辺に漁師が舟を乗り捨てて、迂回して左の端から板橋を渡り始めて、中央まで進んで来たと想像している。満潮になつて舟が水に運ばれて沖合に流されたということも山陽と文鳳とが共有する想像裡のことであり、この題画詩によつて、鑑賞者であるわれわれも山陽・文鳳とその時空を超えた人と自然との営みを連結させる楽しみを共有することが出来る。当今

の文学研究者も美術史研究者もかかる高雅な詩画の交響に全く関心を払わないし、鑑賞に必要とされる繊細な読解力をも涵養しようとはしない。

『文鳳山水画譜』の乾巻の七丁裏、八丁表に見える図である。山と川との狭間に連なる山村を描いたもので、山は水に迫って居て、家が立ち連なる陸地は極めて狭い。向かって左に雪に覆われた大きな岩山が盤踞し、そのふもとにはわら屋根をすっぽり雪で包まれた



民家が十数棟横に列なっている。川には一艘舟がもやってあるが、その日よけ雨よけの「篷」もまた真っ白な雪で包まれている。民家には垣根も添えられていて、壁は臙脂色に薄く塗られている。遠景にも雪山が列なっていて、夕闇がひろがって白いその山容を包み込みつつある。上空には鳥が群をなして飛んでいる。

この画に山陽はどのような詩を題したか。画上の文字の配列は「不看簑笠人唯見雪／盈舟應是江氷合／寒魚不上鉤」となっている。これを訓訳する。

不看簑笠人 簑笠の人を看ず

唯見雪盈舟 唯だ見る 雪の舟に盈つるを

應是江氷合 應に是れ江氷合し

寒魚不上鉤 寒魚 釣に上らざりしならん

綿帽子のような雪を屋根に積もらせた家々は童話の世界の雪景のように可憐である。子規は文鳳の画風を「写生」と評価したが、この「写生」はいわゆる客観的写実を意味するのではないであろう。

主観を発揮しての「趣向」立てによって想像力を喚起する仕儀をいう。山陽の詩には衆人熟知の詩として、唐の柳宗元の「江雪」(『唐詩選』所収)が前提とされている。「千山鳥飛ぶこと絶え、万径人蹤滅す。孤舟簑笠の翁、独り釣る 寒江の雪」というのが詩の本文である。この柳宗元の詩の後半では、一艘の小舟に乗った簑笠で身を装った老人が、雪の降りしきる川のほとりでたった一人で釣りをしているということを詠じていたが、山陽詩の第一句の「簑笠」と

第二句の「舟」とはそれを踏まえる。しかし柳宗元詩では簑笠をも雪で包まれたまま舟に乗って釣りを続ける漁師が、山陽詩ではその姿を見えなくしているとし、かつ、雪が底まで降り積もった舟が見えるだけであるとしている。それはあまりの寒さと水面を氷が閉ざしているゆえに、水中の魚も「釣」＝釣り鉤にからなかったということとなる。漁師は已に釣り場から離れて家に帰ってしまったと、柳宗元の詩を反転させている。この人がいなくなつて放置されている雪に包まれた舟というのが、絵画に描かれた一艘の小舟である。

次は乾卷の十三丁裏と十四丁表の見開きに山中の滝の上部を描いた画が印刷されている。日光の竜頭の瀧のように全体に横幅があり、細流が分岐して流れ落ちる瀧である。「停處愛漣／瀧瀉時憐／濺沫誰把一／泓油噴爲千／道雪」という文字の配列だが、これを句毎に行替えて訓詁を添える。

停處愛漣 停むる処 漣を愛し

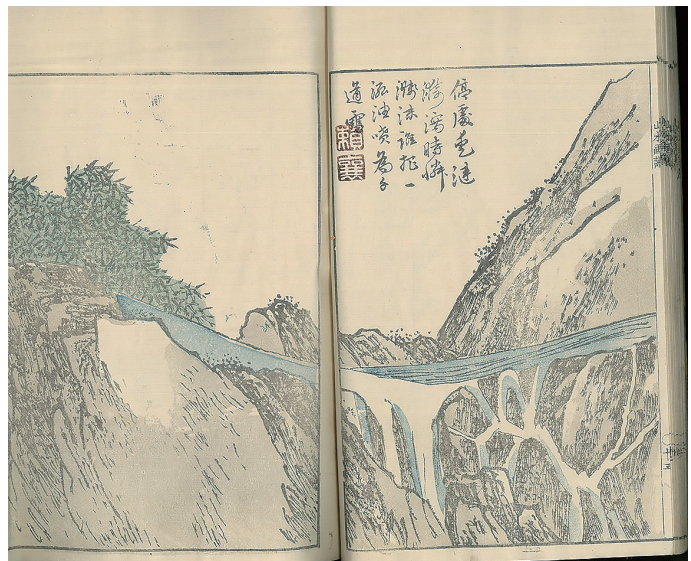
瀧時憐濺沫 瀧ぐ時 濺沫を憐れむ

誰把一泓油 誰か一泓の油を把りて

噴爲千道雪 噴きて千道の雪と爲せる

流れが滞った箇所ではさざなみのようになっているのがすばらしく、勢いよく流れ落ちる際にはその飛沫がすばらしいというのが前半。後半は澄み切った油のような水を千本の雪片の連なりのように噴出させるのは誰のしわざかと造化の巧みに驚く一聯である。

後半の「一泓の油」が「噴」出して「千道の雪」となるという表



現は、中唐、白居易の「府西池北に新たに水斎を葺く。即事。賓を招く。偶題十六韻」にある「噴く時は千点の雨、澄む処は一泓の油」という一聯を踏まえる。前半の措辞「く処」「く時」も白詩に由来する。

次の絵は、乾卷十四丁裏と十五丁表とに見開きで描かれた画を印刷してある。山道を、下僕を引き連れた人物が馬上にゆったりくつろぎながら進む構図である。人物が昂然とふんぞりかえっているさ

まに、満ち足りたその心境が髻髻とする。主人公の意気の昂揚した様子と対照的に馬は往路で米俵などを担ぎ、それを役場で降ろして、やっとやれやれという気持ちになったところを、帰り道では主人を乗せなくてはならない苦渋が、うなだれた表情から髻髻とする。詩は「城中輸税還斜照／家何處馬背已閑／空不妨騎汝去」と画面に配されていて、訓訳は次のごとし。

城中輸税還 城中 税を輸^{いた}して還る



斜照家何處 斜照 家は何れの処ぞ
馬背已閑空 馬背 已に閑空なれば

不妨騎汝去 汝に騎^のりて去^ゆくを妨げず

山陽の詩は「町中のお役所に年貢を納めての帰り道、夕陽に照らされる光景の中、まだまだ家に到着するまでは時間がかかるであろう。」

馬の背中には行きには年貢の穀物が積んであったが、帰りはすでに荷は空なので、年貢をおさめてほっとしたおいらが跨がってもよいであろう」といった内容である。

人物の満足げな姿態の理由がこれで了解される。下僕は馬に乗れないのが、身分制社会では当然のことであろうが、なんだか冷酷な印象を添えている。文鳳の構図には身分制社会への諷刺も読み取れる。馬もまた意気消沈していることは先述した通りである。詩と画の交響によって、やや詩歌になりにくい卑俗な情念が活写されている。

次の文鳳の図は、十五丁裏と十六丁表の見開きに印刷されている。山中の坂道を親子連れのかこりが降って行き、やがて小川に架かる橋を渡ろうとしている処である。親子二人とも器用に薪を束ねて肩に担ぎながら坂を下っておる。山陽の詩は「伴爺去斤／薪日暮／随爺後／衣短還路／長嬢今炊飯否」と画面に配されていて、それを訓訳すれば以下の通りである。

伴爺去斫薪 爺に伴ひて去きて薪を斫^きり



日暮随爺後 日暮爺に随ひて後る

衣短還路長 衣は短くして還た路は長し

嬢今炊飯否 嬢は今飯を炊ぐや否や

歌謡調の古詩の風格を備えた五絶である。津阪東陽の言辞を引いて先述したように、五言絶句は五言古詩と峻別しないので、この詩も韻目が上声二十五有韻というもので、仄字で押韻している。「爺」が父親、「嬢」が母親を指しているのは山陽に白話、俗語の知識が

備わっていたことの証左ともなる。もともと「爺嬢」は杜甫の「兵車行」(『古文真寶前集』、『唐詩選』所収)という有名な詩にも「爺嬢妻子走りて相ひ送る」という句があり、白話小説を読まずとも体得できる語彙であった。

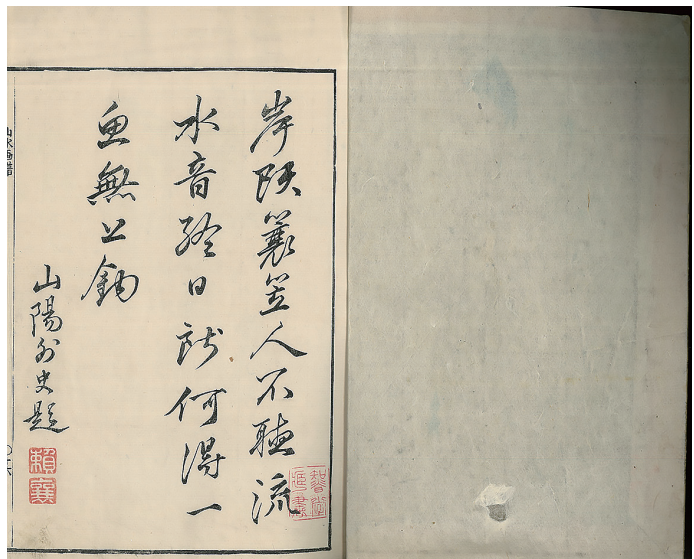
詩の内容は「とうちゃんに従って薪を切り出しに山に入って、日が暮れたのでとうちゃんの後を追って山から下りて来たがどうも足が重くて遅れがちだ。おいらの着物はつんつるてんで足がうごかしにくいのにまだまだ家まではたどり着けない。いまごろ母ちゃんは夕飯を作って待っていてくださっているだろうに」という、誰しもの少年時代の不安定で素直な心情を髣髴とさせるほのした内容となっている。「とうちゃん、どんどんひとりで行かないですよ。おいらの着物は上も下も窮屈で、息も苦しいし、足もうごかないんだよ」とか「もう暗くなるけれどまだまだお家は遠いの、でも今頃は母ちゃんがきつとおいしいおまんまをつくってくれているよね」などといった少年の言葉が耳底に響き渡るとものとして、右の詩を読むのは、筆者だけのことではあるまい。正に「写貌に制肘」されずに普遍性を獲得しているこの詩の作者に「天才」との讃辞を呈することを躊躇しない。絵画を仔細に観察すると、少年の上着は胸がはだけていて、下半身を包む短袴は、膝小僧までしかなく、山陽が「衣短」と措いたのは炯眼である。この句の「短」と「長」の対比の中に焦燥感と不安とを表現しきっているのも尋常の詩人の技巧ではない。五言絶句という最短の漢詩のスタイルの中で、きこりの少

年の帰路の疲労と父親への畏敬と反発、日の暮れ方の母への思慕と不安と焦燥感など、父母を頼りとしながらも自立へと向かう成長期少年の心情をありありと想像させる山陽の詩人としての手際は、やはりただ者ではないものを感じさせるであろう。『日本外史』によって、幕末維新期の尊皇攘夷運動の志士たちを鼓舞した頼山陽は、同時に詩人たるべき必須の条件たる「人情の狩人」としての資質の持主でもあったのである。

三、頼山陽の作に係る『文鳳山水画譜』坤巻の五絶

『文鳳山水画譜』の坤巻十六丁表は、下の画像のように、半丁一杯に山陽の五絶が刻されている。「岸頭簑笠人不聴流／水音終日所得一／魚無上鉤／山陽外史題「頼」「蓑」とある。これは十六丁裏と十七丁表に見開きで印刷されている絵図に題されたものである。

見開きの画面左上から右下にかけて激しく波立つ溪流が流れ落ちていて、川と交叉する斜線に沿って木を組んだ橋が架けられていて山道に連なっている。溪流の中央には一人が立ちうるような巖があり、その巖の上には頭蓋のみを蔽う笠を被った釣り人が左手には竿を持ち、右の手には櫓を持っている。竿の先の糸は魚が引いているのか、波に流されているのか、多少の動きがある。釣り人の表情は、目を細めていて静かな自己の内面を凝視しているような風情である。超俗的な釣り人であるが、釣果ありせば、すぐさま、たにも



入れようと身構えているのはやや俗な姿勢か。

岸頭簑笠人 岸頭 蓑笠の人

不聴流水音 流水の音を聴かず

終日所得 終日 何の得る所ぞ

一魚無上鉤 一魚の鉤に上る無し

韻字は下平声十二侵韻であれば、「音」と「針」で問題はないのだが。釣り針は一般に「鉤」と表記するし、ここも「鉤」と見える。

う。芭蕉の「閑けさや岩にしみいる蟬の聲」は、その消息を伝える典型的な句であろう。

後半は、一日じゅう釣り糸を垂れているとどんな収獲があるであろうか、と問いかけて、全く釣果はないと答えている。文鳳は釣り人に櫛を持たせているから、あるいは今や鉤をくわえた魚がいるとしたかったかも知れないが、山陽はそれに反対して、かかる「雅」なる絵画に、釣果が挙がるのを虎視眈々とまを持つて待ち構えているというのはよくないと題外詩を以て批判したという読みも成立するであろう。

本画譜における最後の山陽の五絶は、廿一丁裏と廿二丁表の見開きの画面に印刷された屹立する岩山を繞つては水景と水田が広がる構図に題されている。

山陽の題画詩は見開き左の廿二丁表に「畫筆秋毫末遊／蹤春夢間 茫々青／幾點莫是二豊／山／山陽外史「頼」「裏」と刻されている。

畫筆秋毫末 画筆 秋毫の末

遊蹤春夢間 遊蹤 春夢の間

茫々青幾點 茫々たり 青幾點

莫是二豊山 是れ二豊の山なること莫からんや

この最終詩までは、すべてが特定の場所や時間を限定しえない、つまり特定のオケージョンに付帯しない詩として詠じられていた。ところが本詩のみは結句に「二豊の山」つまり豊前豊後の山々として、詠じられた場所が九州であることを明示するものとなっている。

暫く不審としておく。

絵画を見るに、溪流は滔々と流れていて、巖や岸に打ちつけて大きな音を立てていると想像される。しかしながら、山陽は承句で「流水の音を聴かず」とする。耳を聳するような自然の音が、かえってその音の途切れた時の静寂を強める。あるいは単調な轟音はかえって静謐に感得されるという逆説が確かに人間の生理にはあるであろ



ただそれも、文政元年（一八一八）の九州旅行を終えて三年を経た文政四年のこととなっていて、「春夢の間」とおぼめかしており、「茫々」とかすむ夢の中の情景とするのではある。文政四年のこの題画詩を考案する段階では、山陽が理想郷としての「胸中の山水」に近いものは、九州で寓目した青一髪あざなの山々であったと言いたかったのかも知れない。

頼山陽が『文鳳山水画譜』に寄せた九首の五言絶句を精読してき



た。出版書肆文徴堂主人と画家河村文鳳への追悼の念も相俟って、これらの題画詩は完成度の高い、まさに山陽の漢詩人としての才能のいかんを存分に窺知せしめるものであった。山陽の文鳳画への評語そのまま借りれば正に「大いに胸臆を傾写」し、「情を恣にし筆をほしいまにす」るものであった。四季折々、あるいは朝夕の大自然の鳥瞰図的な、あるいは接写図的な刻々の変化の瞬間を逃さない叙景詩人としての力量、主人と下僕、あるいは親と子と間の親しみと反発といった人情の機微を掬い取る抒情詩人としての力量、どれをとっても、高いレベルでの達成が確認できた。かかる、日本文化史上の至宝を、捨てて顧ないまま、進められて来た日本の近現代の文化、依然として一世を風靡する軽佻浮薄な「国際化」礼賛の風潮とはいったい何なのであろうか。