

飛躍への志向

——池大雅筆「風雨起龍図」における意味について——

李 田

はじめに

池大雅（一七二三―一七七六）は日本文人画の大成者と言われる。二十代に「勤」という名で本格的に画家になることを決意し、その作品は、三十代において徐々に天衣無縫と呼べるほどの成熟期へ向かった。その絵画様式が完成していない二十代の試みの時期には、成熟して行く過程を見ることが出来る。大雅の青年期において、具体的な年齢がある作品は極めて貴重であり、その中でも丙寅年、つまり延享三年（一七四六）、大雅が二十四歳の時に描いた「風雨起龍図」（以下「起龍図」と略称）は特に注目される（図1）。この作品は、「起龍図」という画題を取り上げた大雅唯一の作品であり、筆致、構図、画題のすべてにおいて他の二十代の作品とは異なる新しい創作が試みられている。なぜ大雅は二十四歳の頃に「起龍図」のような希少な画題を選んで非常に緻密な筆致で描いたのだろうか。

二十代の池大雅に関する研究は数多く存在するが、「風雨起龍図」についての本格的な先行研究は稀れである。これまでは、主に「風雨起龍図」図様の由来が検討されており、吉澤忠氏と武田光一氏はそれぞれ論文の中で大雅の「起龍図」と伝明代画「風雨起龍図」（談山神社旧慈門院陶原家蔵、以下「陶原家本」という）及び『八種画譜』との関係を論述している。¹「起龍図」は中国絵画史において長い歴史を持つ画題であり、文献によれば東晋まで遡ることができ、さらに、宋代から清代にかけても多くの「起龍図」作品が存在している。

本論文では、「起龍図」の歴史を遡ることを通じて、大雅の明代起龍図様式に対する受容と超越について検討する。また、「風雨起龍図」において、龍の形象が「無角龍」として描かれている理由、及び起龍図における龍に関する隠喩を分析し、「風雨起龍図」だけでなく、大雅後期における類似作品「騰雲飛泊図」と「起龍図」の創作背景を結びつきたいと考えており、若い画家としての池大雅の

理想と志を論述することを目的とする。

一、大雅の「風雨起龍図」と陶原家本「風雨起龍図」

大雅の「風雨起龍図」は、紙本墨画淡彩で、縦一四八・二センチ、横四〇・九センチの寸法を有する。制作年は延享三年（一七四六）、大雅が数え年で二十四歳の作品である。作品の右脇の落款には、「丙寅夏日寫於來青館池勤」と記されており、「池勤字公敏」白文方印と、「竹居」朱文方印が捺される。來青館という室名は、寛延三年（一七五〇）の「樂志論圖卷」（梅澤記念館蔵）にも確認され、大雅が二十代半ば頃に使用していたものと推測される。池勤という姓名は、寛保二年大雅二十歳に当たり、二条樋ノ口町から聖護院村に移転し、

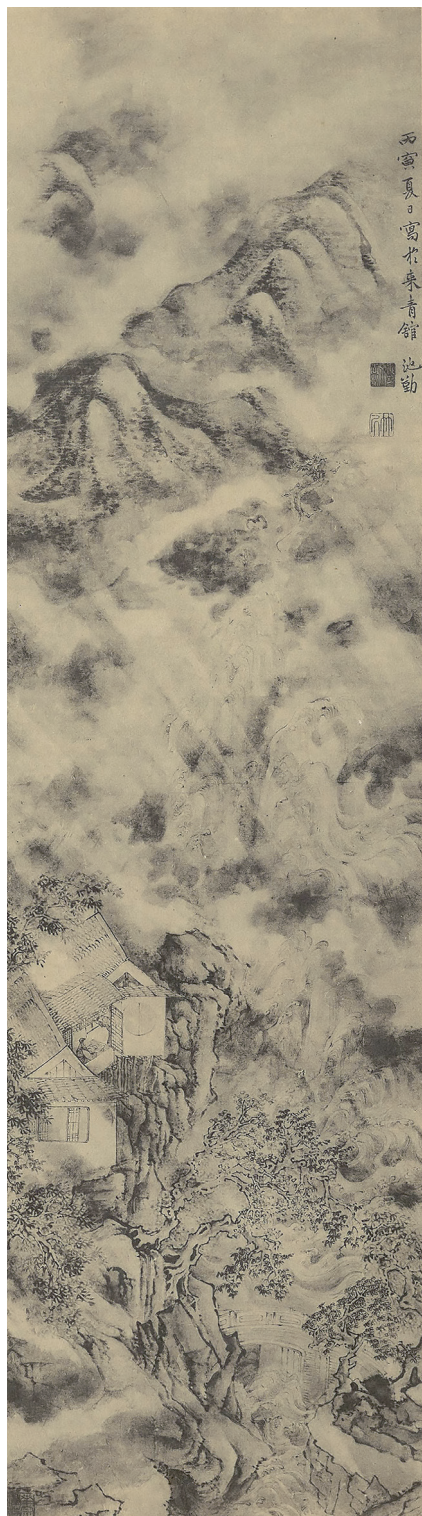


図1 「風雨起龍図」池大雅 個人蔵

ともかく筆をとって生計をたてることに決心し、名を改めて勤といひ、字を公敏とした。「勤」という新しい名については、儒者津坂東陽（一七五六―一八二五）の随筆『薈瓊録』に「池無名初めは勤と名付く。江村北海に請うて命じたり」とあり、大雅という名は北海が命名したのかもしれない。その名のよところは、中国の古典に出る「処事勤敏」（『北齊書』、卷四十五、「文苑傳」「顔之推傳」⁽²⁾）という記述に拠ったといわれるが、このころから二十七歳に「無名」と改名するまでこの名が用いられている。竹居は柳里恭の別号である「淇園」がやはり竹から思いついた号なので、里恭を慕って竹に因み竹居を号としたのだという⁽³⁾。

「風雨起龍図」に見られる丹念な描写による密度の高い画面構成は、彼の二十代前半の作品とは大きく趣が異なっている。画面は激

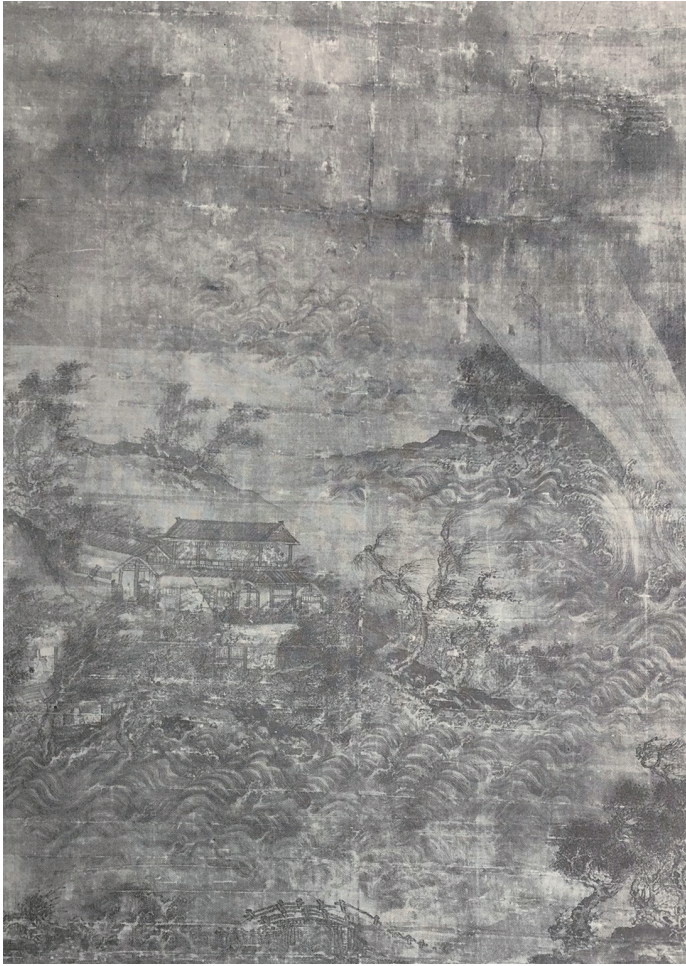


図2 「風雨起龍図」伝桑亭 談山神社旧慈門院陶原家蔵

しい風雨の中、崖にある書齋の窓の前で、高士が外の奇妙な景色を眺めている。窓の外には大きな樹木が風雨に揺れ、右下方には石橋の下に逆巻く川が表現され、視線を上方に移動すると、大波の中から現れた龍が空に向かって飛翔している様子が描かれている。ちなみに画面最上端の部分には、米法による山容が雲煙に隠れた中に配置されており、これは大雅の作品にしばしば登場する定番のモチーフである。米法山水は、中国の文人画でよく用いられる技法であり、

大雅がその描き方を模倣し、試みたことを示している。また、この米法山水の遠山は、先行作例の画家による起蟄図や起龍図には登場しないため、大雅独自の創作であると考えられる。

画面は下から上へ、近景、中景、遠景の三つに分類できる。近景には中国の文人画でよく現れる書齋、山並み、雑樹、石橋、川が描写される一方で、中景は超現実的な想像世界であり、狂暴な雲水の間に、想像上の動物である龍が描かれている。遠景は重なり合う山

並みで構成され、画面全体に奥行きが強く表現されている。中景から遠景は幻想的な空想の世界であり、龍に対応する雲・山・波・風・雨が描かれるのに対し、一方の下部は人間の世界であり、実在の人物である高士と童子、そして文人画において常に高士・童子と一緒に登場する書齋・橋・木・川で構成されている。空想の世界と人間の世界が共に「起龍図」を形作っていると言える。この二つの世界において「高士」と「龍」が対照的に描かれているのである。

吉澤忠氏によると、大雅は談山神社旧慈門院陶原家の伝明代画「風雨起龍図」(図2)を参考にした可能性が高いとされる。陶原家本(縦一三五センチ・横一〇一センチ)は無

落款であるが、浙派の筆になると考えられている。箱書には「談峯慈門院什物盛辨附之」という墨書があり、同筆と思われる押紙に「右桑亭、書画譜中無之、書画譜五拾六卷中二明桑榮云有、又同卷二明桑華ト云有、右二人中カ、桑榮ノ誤ナランカ」と記されている。

これにより、この作品の筆者は桑亭とされてきたことが分かるが、押紙にも記されているように桑亭という画人については明らかでない。また、『佩文齋書畫譜』五十六巻に記載されている桑榮及び桑華も、この作品の筆者に当てはまらないと考えられる。彭城百川がかつて同院の障壁画「山水図床貼付」を制作する際にも、この作品を参照したと思われる⁽⁵⁾。大雅も陶原家本を目にした可能性があり、時期は不明だが、大雅は高芙蓉とともに談山神社千手院を訪れた際に伝黄公望筆「天池赤壁図」（藤田美術館蔵）を閲覧したといひ（『介石画話』）、そうした機会に当地に伝わる他の中国絵画も見ていた可能性⁽⁶⁾がある。そこで、談山神社子院慈門院、つまり今陶原家が所蔵している「風雨起龍図」から分析を試みる。

陶原家本は、細かく描かれた楼閣、波、樹木が特徴的である。画面の橋の位置から見ると、本来ここは川であることがわかり、その中腹には楼閣が建てられている。しかし、画面では川は洪水によって水没し、元の地形は見えなくなっている。洪水は絵の三分の二まで達し、まだ水没していない家屋や樹木が見える。画面の一番右側には、洪水の中から水柱が空に向けて伸び、龍が飛び出しているように描かれている。楼閣や家屋の中には慌て騒ぐ人々の姿が見え、

画面全体に洪水が氾濫し、すべてが飲み込まれそうになっている。

大雅の「起龍図」と陶原家本には多くの類似点が見られる。両作品は、ともに波から龍が現れる様子を描写しており、建築物や波の描写にも共通点が見られる。陶原家本が大雅の「起龍図」の制作に影響を与えたことを裏付ける確かな証拠として、双方に描かれている右下の樹木が挙げられる。比較すると、右下の二本の樹木の形姿や幹、葉叢の描写が非常によく似ており、右側の木は左側の木よりも高く、葉叢が風に揺れる様子までもが模写されたように似ている。左下の低い木の幹は、両作品ともまず左に向かって伸びてから右へ曲がり、枝も同様に左に向かって生えてから右に曲がる。枝分かれする位置も類似する。また、右側にあるやや高い木には、根元に穴があり、枝の曲がり角にも穴がある。これらの細かい類似点から、大雅は陶原家本の画題や構図だけでなく、右下の樹木までも完全に模倣したと推測される。

しかしながら、二点の起龍図には、相違点もまた少なくない。大雅の「風雨起龍図」は縦の長さが横幅の三倍を超える細長い掛け軸である一方で、陶原家本はほとんど正方形に近く、画面比率の相違によって作品の構図も異なっている。前述の通り大雅の「風雨起龍図」は下辺の書斎と橋という近景、龍と波という中景、上端の山容という遠景に分かれているが、陶原家本には遠山の部分は描かれず、代わりに洪水が画面の大部分を占めている。陶原家本には幾重にも重なる楼閣と住宅があり、多数の人物が描かれているが、一方で大

雅の「風雨起龍図」には文人の書斎がなく、人物も高士と童子の二人のみである。また、大雅の「起龍図」は中景に描かれる波が朦朧としているのに対して、陶原家本にはより明晰な波が描かれる。

注目すべきは、陶原家本の龍の描写は簡潔に見えるが、一方の大雅の龍は細かく描写されていることである。また、近景では、大雅の「起龍図」では両岸と石橋が水没していないのに対して、陶原家本では木橋がほとんど水没しそうな状況が描かれている。このように、大雅と陶原家本は、構図や描写において大きな相違があることが分かる。大雅の「風雨起龍図」では主人公である高士が堅固な書斎から外の景色を眺めているのに対して、陶原家本では主人公がおらず、人々を脅かす恐ろしい災難の情景が描かれている。

要するに陶原家本の主題と樹木の描写から見ると、大雅は陶原家本を参考にした可能性はあるが、二つの作品には相当な相違が確認できる。大雅の作品には、他の起龍図の図様が参考にされた可能性もあると筆者は考える。武田光一氏は、大雅の「風雨起龍図」は、八種画譜『六言唐詩画譜』の三図「村居」(図3)⁽⁸⁾を参考にして作られたものであると指摘している。⁽⁹⁾大雅が画譜を参考にする際には、画面を左右反転させることが多かったとされる。確かに「村居」を左右反転させると、書斎、高士、童子と龍の配置が大雅の「風雨起龍図」と類似する。しかし、筆者は、大雅が「村居」を元にして「風雨起龍図」を制作したのかどうか疑問を持っている。なぜなら、「村居」と「風雨起龍図」とはいくつかの主なモチーフが共通するもの



図3 八種画譜『六言唐詩画譜』村居

の、両者の間を隔てる大きな差異と飛躍は、大雅の創造力だけでは十分に説明できないと考えるからである。このため、大雅が参考にしたのが『六言唐詩画譜』「村居」や陶原家本のみならず、他の中国絵画であった可能性を以下で探求していきたい。窗体底端

二、大雅の「起龍図」と中国の「起蟄図」

「起龍図」と呼ばれる画題は、中国では古くからあるものの、日本では珍しい画題である。このような作品は中国においては「起蟄図」と呼ばれ、現存する「起蟄図」には作品名や画題が画面に記されているものが多い。例えば、明代の画家仇英(一四九四―一五五

(二)の「春龍起蟄図」、尤求(生卒年不詳)の「風雲起蟄図」、清代の画家袁江(一六六二―一七三五)の「春雷起蟄龍図」、王素(一七九四―一八七七)の「春雷起蟄図」、楊柳谷(生卒年不詳)の「春雷起蟄図」などがある。したがって、陶原家本の「風雨起龍図」という名称は、中国では「起蟄図」と呼ばれるべきものだろう。

まず、中国の文献における「起蟄図」を遡及してみる。明代の文人である文震亨(一五八五―一六四五)は、『長物志』巻五書画「懸画月令」において「起蟄図」に言及している。文震亨は字を啓美といい、文徵明(一四七〇―一五五九)の曾孫である。文氏一族は、曾祖父である文徵明をはじめ、詩文や書画に優れた人材を多数輩出する。そのため、文震亨の『長物志』の記載は非常に権威を持っていたと考えられる。同書巻五書画「懸画月令」では、一年の節気ごとにどのような絵画を掛けるべきかといったことや、作品の機能性について詳しく言及されており、その中には次のような記載がある。

十二月宜鐘馗、迎福、驅魅、嫁魅。臘月廿五、宜玉帝、五色雲車等圖。至如移家則有葛仙移居等圖。稱壽則有院畫壽星、王母等圖。祈晴則有東君、祈雨則有古畫風雨神龍、春雷起蟄等圖。立春則有東皇太乙等圖、皆隨時懸掛、以見歲時節序。若大幅神圖、及杏花燕子、紙帳梅、過牆梅、松柏、鶴鹿、壽星之類、一落俗套、斷不宜懸。至如宋元小景、枯木、竹石四幅大景、又不當以時序論也。⁽¹⁰⁾(傍線筆者、以下同じ)

文震亨は年初から年末までの十二ヶ月に渡り、どのような絵画を飾るべきかについて山水、花鳥、人物、神像などのカテゴリーごとに詳細に説明している。

傍線部は、祈雨を目的とした「風雨神龍、春雷起蟄等圖」に言及しており、「晴れを祈るには、東君⁽¹¹⁾があり、雨を祈るには、古画の「風雨神龍図」や「春雷起蟄図」といった絵がある」と記す。すなわち明代には、「起蟄図」が祈雨の機能を有していることが読み取れる。この画題は中国で古くからあった。文献上では、『宣和画譜』に記録された東晋時代の顧愷之の「春龍出蟄図」が初出とされる。『宣和画譜』、つまり北宋の徽宗朝における内府所蔵絵画目録巻一には以下のような記録がある。

…則愷之之畫所以傳於世者、宜罕見之也。今禦府所藏九…淨名居士圖一、三天女美人圖一、夏禹治水圖一、黃初平牧羊圖一、古賢圖一、春龍出蟄圖一、女史箴圖一、斲琴圖一、牧羊圖一…⁽¹²⁾

ここでは「春龍出蟄図」と呼ばれているが、この文献記録を「起蟄図」に関する記載として扱うことにする。顧愷之の「春龍出蟄図」は現存せず、『長物志』のように雨乞いの機能を持っていたのかどうかは確認できない。また『宣和画譜』以外に、北宋の李廌(一〇五九―一一〇九)の『德隅齋畫品』にも「起蟄図」に関する記載が

ある。同書は『宣和画譜』より少し早い、その中で北宋皇孫・趙德麟（一〇六四―一一三四）が所蔵する二十二点の傑出した絵画を論じている。残念ながら、これらもまた現存していないが、同書には、唐代の画家孫位が描いた「春龍起蟄図」についての説明がある。

春龍起蟄圖 蜀文成殿下道院軍將孫位所作。山臨大江有二龍

自山下出、一龍蜿蜒驤首、雲間水隨雲氣布上、雨自爪鬣中出。魚蝦隨之或半空而隕、一龍尾尚在穴前、踞大石而蹲、舉首望雲中、意欲俱往、怒爪如脰、草木盡靡、波濤震駭、澗谷瀾漫、山下橋路皆沒山中、居民老小聚觀、闔戶闕牖、人人驚畏、若屋顛墜、筆勢超軼、氣象雄放、非其胸中磊落不凡、能窺神物變化窮究百物情狀未易能也。位後名異、蓋遇異人得度世法、信乎。非俗士也。¹³⁾

著者である李廌は、作品について詳細な記述を行っている。山に臨む大江に二つの龍が描かれており、一つは空に飛んでおり、もう一つはまだ穴前の石に留まり、雲を見上げている様子が描かれているという。周囲には風雨が激しく、川は大荒れで、橋は山に沈んでいる。人々は戸を閉めて窓の外を眺めながら奇妙な光景に驚いている。孫位の「春龍起蟄圖」では龍が二匹であるから、大雅の「風雨起龍図」とは異なる画面であったと考えられる。

『宣和画譜』の「出蟄図」や、『徳隅齋畫品』の「春龍起蟄図」な

どを含め、東晋から晩唐にかけて、「起蟄図」という画題が主流の画家たちによって描かれていたものと推測される。

文献のみならず、現存する「起蟄図」を見ると、北宋から清代にかけて、時代ごとに異なる画面構成が存在している。本稿では、現存する中国の「起蟄図」を整理し、様式や画題の変遷について考察する。

画面から観察すると、北宋の燕肅が描いた「春雷起蟄図」は客観的な自然描写を目的としており、全体的にも写実的なリアリティが感じられる。科学者であった燕肅¹⁴⁾（九六一―一〇四〇）は画中に龍を描きこまず、自然現象を記録する手段として神秘性を排除したと言える。明代になると、仇英や尤求の「起蟄図」は文人や童子、書斎、激しい波と飛び出す龍というパターンで描かれ、大雅の「起龍図」との類似点が見られるようになる。清代に入ると、川の氾濫や激しい風雨の表現から、春景の描写へと変化する。袁江の「春雷起蟄龍」では桃の花が満開であり、春雨が降り出しそうな光景が描かれ、全体的には安定した春の行楽図となっている。さらに進み、清朝後期の王素と楊柳谷の「春雷啓蟄図」は、明の様式から完全に脱却し、楽しそうな農家の春耕図になった。以上より、現存する起蟄図からは、様式と画題が時代の美意識に伴って変化していったことが見て取れる。

以上にあげたうち、龍が登場する明代の二点の「起蟄図」に絞り込んで考えてみれば、大雅の「起龍図」は明代の「起蟄図」と酷似



図4 春龍起蟄図 明 仇英

しており、その影響を受けた可能性が高い。明代の画家・仇英（一四九四～一五五二）の「春龍起蟄図」（図4）は大雅の起龍図とモチーフが似ており、両者とも文人・童子・書斎・波・龍などの要素を組み合わせている。仇英は、字を実父、号を十洲といい、明代の職業画家であり、十六世紀前半の嘉靖年間に活躍した。江蘇省太倉の下層階級の出身で、後に呉県に移住している。彼は周臣の弟子となり、古画を研究してその臨模などによって卓抜なる職人的技巧を習得し、人物、鳥獸、山林、樓閣、車馬など、多くの画題を描いたが、とくに風俗的な人物、仕女図に名を馳せた。仇英の「春龍起蟄図」には、右側の中腹に文人の書斎が描かれており、高士が外を眺め、童子が書斎の外に立ち、右手の袖を持ち上げて激しい風雨を遮っている。画面中央は氾濫した川で、兩岸には揺れている大きな樹木が描かれる。仇英の「春龍起蟄図」は、明らかに宮廷様式の画風であり、波や人物、建築が細かく描かれている。龍は画面左上の



図5 春龍起蟄図（局部）明 仇英

雲間に見え隠れしており、ぼんやりした影のように極めて簡略に描かれている（図5）。明代の現存するもう一幅の起蟄図は、尤求（生卒年不詳）の「風雲起蟄図」である。尤求は、字を子求といい、長洲（現在の蘇州）の人。後に太倉に移住し、明朝中後期に活躍した。彼は山水画と人物画に堪能であり、白描に優れた。尤求の「風雲起蟄図」には、大雅・仇英と同じく文人・童子・書斎・波・龍などの要素が含まれている。ただし、尤求の「起蟄図」は宮廷様式よりも文人画風の傾向が強く、書斎の屋根や木橋、山の皴法と樹木の筆法などは典型的な文人画で描かれている。

大雅の「起龍図」は仇英の「起蟄図」よりも尤求の「風雲起蟄図」（図6）¹⁵との共通点が多く、両者の画面中の橋の位置はほぼ同じであり、龍も細密に描かれている。左右を反転すると、構図も非常に似ている。さらに注目されるのは、大雅の「起龍図」において橋の左側に描かれた二本の樹木を左右反転すると、尤求画の橋の右側にある樹木とほとんど同じであることだ。両者の樹木ともに書斎下の橋側の岩上に描かれており、樹木の形を見ると、大雅の「起龍図」と尤求の「起蟄図」は双方とも幹が橋の方向に傾斜しており、橋に

近い樹木の幹の同じ所には二つの穴があり、もう一本の根には三つの穴があり、両者の形もほぼ同じである。偶然の類似とは思われず、大雅が尤求の「風雲起蟄図」を間接的に受容したか、もしくは中国からもたらされた尤求様式の類似作品を参考にした可能性が高いと筆者は考える。

仇英や尤求が活躍した明代の蘇州地域には「起蟄図」という画題を描く定型が広まっていた可能性があると考えられる。尤求と仇英はともに同じ地域で同時代に活躍した職業画家であり、二人の「起蟄図」のスタイルは非常に似ている。『蘇州府志』によれば尤求は仇英の娘婿であるとされているが、これは誤伝といわれる。しかしながら、この誤伝は尤求と仇英がお互いの作品に類似性があることを示す証拠と考えることはできるかもしれない。彼らの「起蟄図」には、同じ画面構成（文人、童子、書斎、龍の組み合わせ）が用いられていたからこそ、同じく明代に杭州で出版された『八種画譜』の「村居」図にも同様の図が採用されたのではないだろうか。『八



図6 風雲起蟄図 明 尤求

種画譜』の『六言唐詩画譜』の序言の中ではこのような内容が述べられている。

選唐詩六言、求名公以書之、又求名筆以畫之、俾覽者閱詩以探文之神、摹字以索文之機、繪畫以窺文之巧、一舉而三善備矣。
（『六言唐詩画譜』新都程涓撰序言¹⁶）

序文によれば、画譜は唐詩六言を選び、有名な書家と画家を求めて制作されたという。版本は広範な受容層を持ち、流通性が高い媒体であるから。選ばれるのは最も一般的で大衆に受け入れられる図案である必要がある。したがって、「村居」図も明代の江南地域で流行した「起蟄図」の様式を参考にした可能性がある。先に述べたように、武田光一氏は大雅が『六言唐詩画譜』の「村居」図を典拠にしたという見解を示しているが、筆者は大雅が直接参考にしたのは「村居」図ではなく、明代「起蟄図」の模本であったと考えている。大雅の二十代の作品を見ると、『楽志論図巻』は蘇州画家唐寅の『事茗図巻』、また『密林草堂図』では同じく蘇州画家の仇英の『東林図』を模写していることから、大雅は二十代の頃に蘇州画家の作品を目にする機会があったといえる。¹⁷

三、「無角龍」から大雅の志向を探る

『長物志』によると、「起蟄図」は祈雨に関する画題であるが、大雅が本作品を作った延享三年頃（一七四六）には京都で干ばつが発生せず、当時は「起蟄図」を描くという伝統も存在しなかった。したがって、二十四歳の大雅が「風雨起龍図」のような特殊な題材を繊細な筆使いで描くのは、単に祈雨のためだけではなくたはずである。注目すべきは、龍角は龍の重要な特徴の一つであり、調査した限り、明代の「起蟄図」と「神龍図」の全ての作品において、龍には角が描かれているにもかかわらず、大雅はあえて無角龍を描いた（図7）。本章では、「起蟄図」という画題と「無角龍」に隠された文化的隠喩について考察することで、青年画家大雅の理想と志を解明したい。

中国文化における「蟄」の意味を理解することは非常に重要である。『説文解字』の「蟄、藏也」によれば、「蟄」は「隠れる」という意味であり、『易・繫辞下』には「龍蛇之蟄、以存身也」とあるように、龍や蛇が身を隠すことを指している。また、『爾雅・釈詁』「蟄、静也」によると、「蟄」とは「静かな状態」という意味であり、『疏』「啓蟄、言始發蟄也」には「啓蟄」という節気は動物が蟄居から出て活動を始めることを示している。『大漢和辞典』によると、「蟄龍」とは、隠れている龍を意味し、時を得ない英雄を喩えるこ



図7 「風雨起龍図」（局部）池大雅

とがある。曹松の『題甘露寺詩』には「旦暮然燈外、潮頭振蟄龍」とあり、朱熹の詩には「君看蟄龍臥三冬、頭角不與蛇爭雄」とあり、蘇軾の『檜詩』には「根到九泉無曲處、世間惟有蟄龍知」とある。⁽¹⁹⁾これらの詩により、蟄龍が時を得ない英雄に喩えられることがわかる。

二十四歳の青年画家池大雅は画壇でまだ頭角を現していなかった。幼い頃から神童として知られていた大雅は、蟄龍のように、自分がまだ時を得ない才能であると考えていたのではないか。大雅は蟄龍についての隠喩は知っていたと思われ、自分自身を蟄龍に喩える可

能性は高かったと言える。『近世畸人伝』の大雅伝には以下のよう
な記述がある。「漢法の山水を画はじめたるころ、扇面に図して自
携へ、近江、美濃、尾張の国々に售んとす。人多怪て買者なし。於
是空しく京へ帰らんとて、瀬田の橋をわたる時其扇を出し、ことごとく湖水に投じて曰、是をもて竜王を祭ると」⁽²⁰⁾扇面作品が売れな
かったため、彼は残った扇子を琵琶湖に投げ入れて、龍王を祭ると
称したという。この逸話からは、大雅の豪放な性格や画家として世
に認められない苦悩が窺える。

明代の尤求や仇英の「起蟄図」には龍の角が描かれており、仇英
の龍は非常に簡略ではあるが龍角の形をはっきりと確認することが
できる(図5)。また、『八種画譜』にも「村居」の龍には龍角が描
かれている(図3)。日本の作品においても、筆者が調べた限りでは
角のない龍は見つからなかった。大雅の「起龍図」は龍鱗まで見
ることができるとはほど緻密であるため、龍角を描き落としたというわ
けではない。

大雅がなぜ龍の角を描かなかったのかという問いに答えるために
は、中国の古典文献における角のない龍についての記述を追跡せね
ばならない。中国では、角のない龍は主に「螭」と「蛟」の二種類
に分類されている。『大漢和辭典』によると、「螭」は次のように説
明されている。『説文』「螭、若龍而黃、北方謂之地螭、或云、無角
曰螭。」「後漢書、張衡傳、巨螭龍之飛梁、注」「廣雅曰、無角曰螭
龍也。」「埤雅」「無角曰螭龍。」「註」「文穎曰、龍子爲螭。張揖曰、

赤螭、雌龍也。」「補注」「宋祁曰、螭、似虎而鱗。」「

これらの説明によると、螭は角がなく、子の龍または雌龍で、虎
に似て鱗があるなどの説があると言われている。「蛟」についての
文献は、『説文繫傳』「蛟、龍之屬也、池魚滿三千六百、蛟來為之長、
能率魚飛、置笏水中、即蛟去。」「埤雅」「蛟、其狀似蛇、而四足細頸、
頸有白嬰、大者數圍、卵生眉交、故謂之蛟。亦蛟能交首尾束物焉、
故謂之蛟也。」「山海經、中山經」「翼望之山、其中多蛟。」「注」蛟、
龍類也。」「注」「龍無角曰蛟。」「説文」「蛟、龍屬、無角曰蛟。」「一
切經音義」「母龍曰蛟」などがある。

以上より、蛟に関しては、螭と同じような解釈があり、また、蛟
と蛇は比較的似ており、水中に生息しているといった特徴もあるこ
とがわかる。さらに、「蛟龍」に関する文献資料には、以下の記述
が見える。『莊子、秋水』「夫水行不避蛟龍者、漁夫之勇也。」「荀子、
勸學」「積水成淵、蛟龍生焉。」「呂覽、諭大」「水大則有蛟龍。」「楚
辭、嚴忌、哀時命」「蛟龍潛於旋淵兮。」「孔子家語、困誓」「竭澤而
漁、則蛟龍不處其淵。」「⁽²¹⁾上記の文献では、蛟竜が淵、即ち深水の中
にいたことが示されている。「蛟」は「螭」よりも、形姿と生息環
境が「起龍図」に描かれる龍に合致しているため、大雅の「無角龍」
は蛟龍であった可能性が高いと思われる。

中国の百科辞典『三才図会』における「蛟」の図像と、大雅の「無
角龍」のイメージは、極めて類似している。『三才図会』は、明の
万曆三十五年(一六〇七年)に編纂が開始され、一六〇九年に出版

された。この書は王圻と王思義の父子によって編纂され、三才とは天・地・人を指し、万物を意味する。世界の多様な事物を、天文、地理、人物、時令、宮殿、器用、身体、衣服、人事、儀制、珍宝、文史、鳥獸、草木の十四部門に分けて説明しており、各項目には図が付されている。江戸時代に日本で出版された『和漢三才図会』は、『三才図会』に触発されて編纂されたものである。

『三才図会』における「蛟」(図8)⁽²²⁾と大雅の「無角龍」のイメージを比較すると、どちらも角を持たず、頭部が右に向き、胴体は横向きであり、口を大きく開けて咆哮しているように見え、頭の毛が上向きに描かれている。体部の屈曲もほぼ同じで、鼻の前のひげも前方へ伸びている。細部を見ると、両者の顎に四つの三角形の突起があり、後ろ足の曲がった角度と爪の形もほとんど同じである。大雅は制作にあたって『三才図会』における「蛟」の画像を取り入れ



図8 『三才図会』 蛟

たものと推測される。

『三才図会』には別に「龍」(図9)⁽²³⁾の挿絵も含まれるが、その「龍」は「蛟」とは異なり、角があり、体の半分が波に隠れており、さらに細部が「蛟」とは異なっている。また、「龍」は「蛟」に比べて体が太く、四肢も力強そうである。以上のことから、大雅が描いたのは「龍」ではなく「蛟」であることが明らかとなる。その理由については、筆者は次のような推測をしている。中国では、「蛟」は明確な出世の象徴として用いられ、その意味が「龍」よりも明確で周知であった。古代中国の文献においても、出世した英雄たちは常に蛟龍に例えられている。「蛟龍得水」という成語は、『北史』、楊大眼傳に由来し、その原文は「太和中、將南伐、李冲典選征官、楊大眼往求、弗許、大眼出一枝、見者驚嘆、冲遂用為軍王、大眼顧謂同僚曰、吾之今日、所謂蛟龍得水之秋、自此一舉、不復與諸君齊列矣」。「蛟龍得水」は志を得る喩、英雄が時を得て憑る所を得る喩で



図9 『三才図会』 龍

ある。「蛟龍得雲雨、終非池中物」は『吳志、周瑜傳』の「劉備有梟雄之姿、而有關羽・張飛熊虎之將、逼非屈為人用者、今猥割土地、以資業之、聚此三人、俱在疆場、恐蛟龍得雲雨、終非池中物」⁽²⁴⁾に由来する熟語であり、傍線部の「蛟龍得雲雨、終非池中物」は蛟龍が雲雨を得て天に登ることを表している。すなわち、英雄が一朝時を得れば大いに伸長し、遂に霸業を成し遂げることができるという喩として用いられる。「蛟龍得水」と「蛟龍得雲雨、終非池中物」は、いずれも才能のある人があるきっかけを得れば、出世できることを表すものである。漢学に詳しい大雅は、以上の「蛟」の成語や詩句について知っていたに違いない。大雅が「起龍図」にわざと「蛟龍」を描いたのは、当時二十四歳の志を伝えるためであつたと考えられる。

大雅の生涯における龍に関する作品は、「風雨起龍図」に加えてもう一つあり、「騰雲飛濤図」と呼ばれている。前者が青年期に描かれた作品であるのに対し、後者は四十代以降の中年期に描かれたものである。

「騰雲飛濤図」(図10)も龍を題材とした作品であるが、こちらは直接的に龍を描くのではなく、代わりに風雨渦巻く波濤をダイナミックに描くことで、昇龍の勢いが暗示されていることがわかる。この作品は、大雅が出雲に旅行した際に滞在した勝部家の五代・本右衛門友直宅で嫡男貞次郎の誕生を祝い、描き贈ったものである。

作品に年紀はないが、書風と使用印からおおよそ四十代半ば頃の作

品であると見られる。

「騰雲飛濤図」は、紙本墨画で、縦一三六・七センチ、横五九・一センチ。右幅に騰雲を、左幅に飛濤を、刷毛なども用いて、全紙に近い大幅の縦横に力強く塗写する。「騰雲図」に行書で「非雲足不踏」と書し、その右側に、前詞を「陳人張正見應龍句」と隸書で書して閑防を捺す。「飛濤図」は、前者と対句となる五言「舉則冲天翔」を記した後に「作之當畫龍之需云 霞樵無名」と款記し、「霞樵」の朱文連印を鈴している。⁽²⁵⁾

注目すべきは、ここに引用された陳人張正見の『應龍篇』における「非雲足不踏、舉則冲天翔」という二句である。張正見は、中国



図10 「騰雲飛濤図」 池大雅

南北朝時代の文人であり、梁朝から陳朝にかけて活躍した。彼は梁の元帝に仕えており、『應龍篇』の中で翼を持つ龍とされる「應龍」を詠っている。この「應龍」は『山海経』などにも登場し、雨をもたらす存在として知られている。そして、「非雲足不踏、舉則冲天翔」という二句は、雲でなければ足を踏まず、一旦挙げれば天空を翔けることができるという意味である。この二句の意味を十分に理解するためには、『應龍篇』の全詩を解説する必要がある。

應龍未起時。仍在淵底藏。

非雲足不踏。舉則冲天翔。

譬彼野蘭草。幽居常獨香。

清風播四遠。萬里望芬芳。

隱居課頤志。自見焉得彰。

『應龍篇』の一行目と二行目は、「龍」を主題としている。その意味は、應龍がまだ起きていない時、淵の底に隠れており、雲でなければ足を踏まず、挙げれば則ち天を沖いて翔るということである。三行目と四行目は「蘭」を主題として、野生の蘭は幽居において、常に独り香を発しているが、その香は清風に乗って遠い所まで漂い、万里に及んで芬芳を広げることを表現している。龍と蘭はいずれも、世に隠れていても、いずれ時を得て世に認められることの例えとなっている。最後の二句では立派な隱棲者は、自分の志向を磨き上

げ、無理に誇示する必要はないという。そこから読み取れるのは大雅自身の若き日の懊悩に対する回顧、および勝部家に生まれた嫡男に対する祝福と期待である。

こうして考えると、大雅の「風雨起龍図」に描きこまれた高士は、蛟龍と重ね合わされる存在と見なすことができる。左下に隱棲する高士の身なりは「葛巾布袍」であり、これは隱士特有のもので、隱士は書齋にいる一方、蛟龍は水を得て空を飛んでおり、つまり起蟄してきた蛟龍は隱士の精神の外化、即ち可視化であることが示唆される。隱士は龍のように蟄伏の状態から天に登って志を得ようとしていると思われる。上空へと飛び上がる「無角龍」は、大雅にとつて非常に率直な自己表現であり、世に顕れることを願う彼の思いを表している。「風雨起龍図」の背後にある隱喻を分析することで、青年画家池大雅の出世志向を理解することができる。

結 語

本稿では大雅の「起龍図」が、陶原本及び『六言唐詩画譜』『村居図』を参考にしただけでなく、明代の「起蟄図」の模本も参考にしてある可能性があることを示唆した。明代の蘇州では、「起蟄図」には書斎・高士・童子・龍という固定したモチーフが形成されたが、大雅の「風雨起龍図」はこのような図式に基づいている可能性がある。しかしながら、「風雨起龍図」において最も重要な点は、大雅

が単に中国明代の「起鰲図」を参考にしたことだけではなく、二十四歳の才能あふれる文人画家がそこに、隠棲から出世への願望を表現している点である。以上より「風雨起龍図」は、青年期における大雅の作品を研究し、その周辺を理解する上で重要な意義を持つと考えられる。

注

- (1) 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、一九九〇年)。武田氏は、池大雅が画譜における画像の参照を要約し、その中で「風雨起龍図」は「村居」という一図が「八種画譜」を参考にしたと述べられる。吉澤忠「彭城百川筆陶原家襖絵について」(『国華』八二五、一九六〇年)。吉澤氏は、池大雅が陶原家所蔵の明代の絵画「風雨起龍図」から影響を受けた可能性があると述べる。
- (2) 李百藥『北齊書』中華書局、一九七二年を参照。
- (3) 池大雅と作品「風雨起龍図」については「河野元昭「大雅二十代の作品―沈鬱と偏執と緊張」(『国華』一二八九号、二〇〇三、七頁)を参照。
- (4) 吉澤忠「彭城百川筆陶原家襖絵について」(『国華』八二五号、一九六〇年、四七七～四七八頁)。なお、筆者は現地調査の機会を得られなかったため、陶原家所蔵の「風雨起龍図」の図様は、同論文中の白黒画像によった。
- (5) 前掲注(4)参照。
- (6) 京都国立博物館「特別展 池大雅・天衣無縫の旅の画家」展覧会図録(二〇一八)
- (7) 黄鳳池『六言唐詩画譜』寛文十二年(一六七二年)。
- (8) 国立公文書館デジタルアーカイブより引用
- (9) 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、一九

九〇年)。

- (10) 文震亨、屠隆、陳剣『長物志』、浙江人民美術出版社、二〇一一年。
- (11) 太陽神として中国の先秦時代の楚国で信仰された。
- (12) 『宣和畫譜』、世界書局、一九七四年。
- (13) 李廌撰『德隅齋畫品』、芸文印書館、一九六六年。
- (14) 脱脱撰『宋史』、中華書局、一九七七年。
- (15) 尤求筆「風雲起鰲図」、万暦元年(一五七三)。中国美術館蔵。
- (16) 前掲注(7)参照。
- (17) 前掲注(6)参照。
- (18) 北山茂夫『京都の歴史』、立志社書房、一九九〇年。本書によれば、一七四〇年から一七四五年にかけて京都では何度も洪水が起きており、大雨にならぬよう祈る可能性もある。
- (19) 諸橋轍次『大漢和辞典』巻十、大修館書店、一九六七年、一〇五一九頁。
- (20) 伴蒿蹊著、三熊花顚画、宗政五十緒校注『近世畸人伝』、平凡社、一九七二年。
- (21) 前掲注(7)参照。
- (22) 国立国会図書館デジタルコレクション王圻纂集『三才図会』(鳥獸巻五鱗類) 萬曆三十七年序刊(一六〇九年)「蛟」の図版。
- (23) 前掲注(25)参照「龍」の図版。
- (24) 前掲注(19)参照。
- (25) 前掲注(7)参照、一三七頁。

図版出典

- 図1、10 『特別展池大雅・天衣無縫の旅の画家』京都国立博物館 二〇一八年
- 図2 吉澤忠「彭城百川筆陶原家襖絵について」(『国華』八二五号、一九六〇年、四七七～四七八頁)
- 図3 国立公文書館デジタルアーカイブ
- 図4、5 LCSD Museums Collection Search Portal

- 図6 楊涵編『中国美術全集 絵画編7 明代絵画 中』上海人民美術出版社
一九八八
- 図7 河野元昭著『新編名宝日本の美術…小学館ギャラリー第26巻』一九九一
- 図8、9 国立国会図書館デジタルコレクション