

日本近世文人画における題画文学の衝撃

——フェノロサの文人画論批判と小西松陽山水画名家題画詩書画帖における詩画交響——

池澤一郎

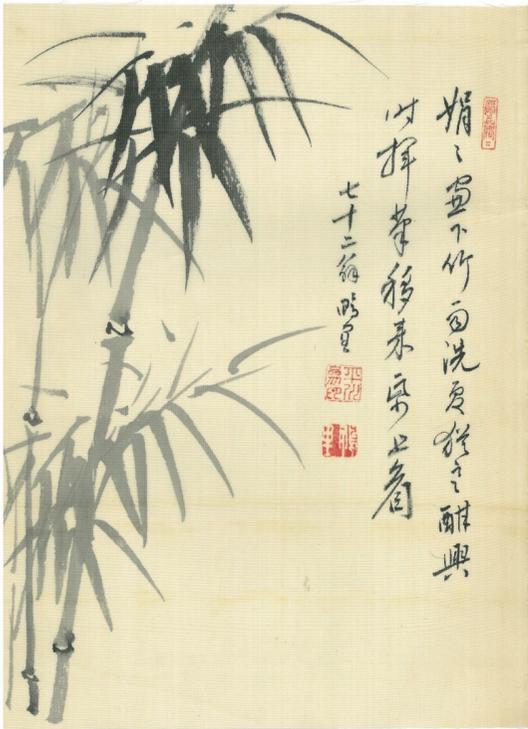
はじめに

嘗て早稲田大学文学部の講義科目「日本語日本文学研究」で、「近世題画文学研究」を講じたことがある。題画文学とは、絵画の餘白に書きつけられた詩歌や散文(贊)であり、その研究とは、主として絵画の構造や構成要素と餘白に書きつけられた詩歌散文がどのような関連を有するかを明らかにするものである。その時具体的な作品として、例にあげたのが、平川鴨里の水墨画であった。

講義では、まず鴨里はその雅号であり、諱は參、字は士傑、良坪がその通称であるとした。これは漱石、鷗外が号であり、金之助、林太郎がその本名であるように、現在のペンネームなどの概念で説明できたが、諱、字、通称、号とそれぞれ社会的用法が異なることまでは瞬時には理解してもらえないようであった。

また平川鴨里が弘化二年から昭和六年まで生きた医者であり、か

つ自画自賛を漢詩で表現できるほどに漢学の素養があったと説明した折には、学生から医者は理系だから、漢詩文が出来るとは思わなかった。まして、漢詩文の流行は明治維新の後には終焉したものと



ばかり思っていたので驚いた、という感想を伝えられた折には、かえって当方が驚かされた。鴨里は近世文人として最も著名な頼山陽の高弟、森田節齋に従学していたのだから当然漢詩文はよくした。

次に草書で画面右に書き添えられた鴨里自作の五言絶句の題画詩を翻字して、解釈した。「娟々窗下竹、雨洗夏猶寒。酣興時揮筆、移來昏上看（娟々たる窓下の竹、雨洗ひて夏猶ほ寒し。興酣たけなにして時に筆を揮ひ、移し来りて紙上に看る）」と訓じた後に、「書齋の窓から見える竹はしなやかで美しく、一雨浴びた後には夏ですら涼しげに光る。わたしは嬉しくなって絵筆を振ってそれを紙の上に描いてみて改めてつくづく眺めているのだ」、といった意味で「娟々」には擬音語としてのニュアンスも感得され、「夏猶ほ寒し」には肌寒さが感得されるので、視覚藝術である絵画に聴覚や触覚の要素を加えていると解釈した。さらに詩の冒頭に捺された「引首印（冠帽印）」は「磊々落落」と読める篆書が刻されていて、鴨里の理想的心境かあるいは竹の美しい様を形容しているとした。落款印は陽刻と陰刻との二類であるのも流儀に叶っていて、上は「平川參印」と諱が刻され、下は「鴨里」と号が刻されているとした。

聞いていた学生は、目を白黒させながら、「すごいと思うけれど、ずるいですね」と発言した。「ずるいとはどういうことか」と説明を求めると「絵だけで表現が完結できないで、詩に依存するなんてずるいですよ」ということであった。

今度はこちらが目を白黒させたが、恰度数年前に日本近代文学専

攻の某教授から、「題画文学という研究ジャンルは認められない。絵画と文学とは切り離して考察すべきだ」と批判されたことを思い出して、学生の意見との符合に首肯したのであった。近年、欧米式の発想による学術分野の細分化の弊害が頻繁に説かれているが、その結果が、東洋藝術の精髓として詩文と絵画との統合の上に成り立つ文人画の研究をかくも壊滅的な状況に陥れていたことに漸く気付かされ、自身の愚鈍さを改めて反省したことであった。

詩歌の研究を文学に、絵画の研究を美術史に分類したのは、文学が元来の儒学、漢学の意味を喪失して、「Literature」の意味しか備えなくなる日本近代化の歴史と歩調を合わせている（磯田光一『鹿鳴館の系譜』一九八三年文藝春秋社刊）。その結果、美術史と文学との中間領域に属する「題画文学」などという研究ジャンルは粉砕されるに至ったのである。

同時に鹿鳴館時代の反動で、いささかの漢学、儒学復興があったにしても、世の大勢は、欧米文化崇拜一辺倒で、漢詩文の根柢を形成する儒学漢学などは敝履の如く打ち捨てられて、今日に至っている。右のように筆者と学生との間に珍問答が取り交わされる所以である。しかしながら、右の平川鴨里の墨竹とその贊はあくまでも瀟洒であって揺るぎがない。圧倒的な欧米文化流行下にあった明治・大正・昭和を生きた鴨里は、旧幕時代より培ったその漢学的教養に依拠して、その支配的体制へ終生抵抗して、精神の自由を確保した結果が、この瀟洒さの獲得に繋がったのだといえる。

旧幕時代に学藝の支柱であった漢学・儒学を押しつぶした日本近代教育の圧政は、暴挙以外の何ものでもなかった。欧米文化を盲目的に奉じる進歩史観の悪習は今日も支配的であり、依然として、主として草行書の漢詩文で書かれた題画文学はほとんど読まれないままである。漢詩文のデータベースで検索できるものについては、翻字が進んでいるが、肉筆のテキストのデータベースとの対比較訂は杜撰なものばかりである。

かかる題画文学無視、軽視の趨勢を助長したのは、欧米式の学問ジャンルの細分化であり、細分化した後、さらに相互のジャンルの間に優劣をつけたことが事態を深刻化した。現在も学藝界のセクシヨナリズム、「内ゲバ」は跡を絶たない。美術史研究と文学研究とは、なかなか手を結んで共同研究を実現することが出来ない。

例せば、題画詩が漢詩文で書かれていると「これは中国文学研究者に任せよう」と美術史家は言うし、文学研究者は「絵画に書きつけられた詩文は美術史の領分である」と放置する。ところが、かりに優れたある中国文学者が画賛の解説に取り組んだとしても、今度はテキストが草書や行書で書かれていると、「これは書道の専門家に依頼すべきである」とたらい回しにする。放置したり、他に委ねたり、たらい廻しにする理由は、ただひとつ、漢詩文が解説できない、殊に草行書で書かれた漢詩文が読めないという研究者側の事情によるのである。たらい回しは、研究対象が細分化された故の現象であり、自らの専門分野では対処できなくなった内容を備える時に、

他への責任転嫁という結果を招いた結果だろう。稀に草書行書の白文の漢詩文をすらすら解読できる人士が現れると、自己が担うべきすべての研究課題を押し付け、その有能な研究者を潰してしまう。かかるセクシヨナリズムの大きな原因は、漢詩文や儒学の教養が灰燼に帰そうとしていることにある。

日本の人文科学における学問ジャンルの細分化に、その不毛なるセクシヨナリズムの醸成に、明治初期において大きく荷担した御屋い外国人の一人にアーネスト・フェノロサがいる。文人画が文学に依存した単独では立てないジャンルに属するという認識を普及させたのが、その三十歳の時の講演『美術眞説』であった。この講演の後、小山正太郎の、書には美術的価値を認めないという、フェノロサ説への歪曲誇張が加えられた説が出た後には、詩書画三絶、詩画一如の文人画の世界が、音を立てて崩壊し始める。崩壊は、第二次大戦後のアメリカ支配下の漢字制限、ローマ字教育の強制普及で決定的なものとなった。しかし、恐らく、フェノロサは、絵画が依拠する漢詩文の世界を知らぬまま文人画を貶める発言をしたことには深く反省する所があったに違いない。坪内逍遙が、『小説神髓』において、『南総里見八犬伝』の八犬士を「仁義八行の化物」と規定して、馬琴を葬り去ろうとした若き日の失態を、後に鷗外の前で深く反省した（森鷗外「馬琴日記鈔の後に書く」明治四十三年）ごく。そのために、ボストン美術館東洋部長を辞した後の再来以降、当時國分青厓と勵行して漢詩壇の最高峰に位した森槐南に従学

して、欠如を自覚する漢詩文、儒学の素養を懸命に体得しようとしていた。『美術眞説』において、何等の論証をも経ずして強引に「畫術の妙想」よりも下位に据えた「文學の妙想」の実態を見極めようとする姿勢だけは示していた。しかし、フェノロサは、文人画における「文學の妙想」を論じる前に逝去する。その結果、日本の美術史家は、森槐南に従学して、漢詩文を学ぼうとした晩年のフェノロサの姿勢を無視して、文人画における漢詩文の贊と題画文学との研究を閑却し、「贊は飛ばせ」「画贊は読まずともよい」という標語の下で、文人画を「研究」する自己を正当化し、自身が全く草書の漢詩文を読めずにいる伎倆の欠落を糊塗するに至ってしまった。

一、フェノロサ『美術眞説』再検証

明治十五年五月十四日アーネスト・フェノロサは、上野公園内教育博物館觀書室において龍池会主催の講演をおこなった。その講演内容は『美術眞説』と題して、同龍池会から十月には出版された。

その中に周知のごとく、日本美術における「文人画」排斥の議論がある。

今や進デ日本畫術ヲ獎勵スルノ策ヲ講ズルノ前、先ヅ務メテ排却セザルベカラザルモノアリ。即チ文人畫ト稱スル一種ノ畫風ヲ以テ、眞ノ東洋ノ畫術トナシ、之ヲ獎勵スルナリト謂フノ説是ナリ。此説ニシテ熄マズンバ、眞誠ノ畫術起ルノ期ナシ。之

ヲ譬フルニ、油繪ハ磨機ノ頂石ニシテ、文人畫ハ其ノ底石ニ等シク、眞誠ノ畫術其間ニ介リテ、連リニ礎碎セラルガ如シ。抑文人畫ハ天然ノ實物ニ擬似セザルノ一點ニ就テハ、稍賞ベキモノアルモ、其目的トスル所ノ妙想ハ、畫術ノ妙想ニアラズ、其實文學美術ノ妙想ニ外ナラズ。前二陳ズルガ如ク、諸美術妙想ノ形狀ハ各全ジカラズ。其ノ旨趣ニ影響スルヲ常トス。是ヲ以テ詩文ノ妙想ハ、必畫ノ妙想ト全ジカラズ。文人畫ニ就テ人心ヲ感ズルハ、畢竟文學上ノ關係ニ由ルモノニシテ、毫モ畫ノ善美ニ關セズ。殊ニ文人ノ毎ニ磊落疎率ヲ喜ブモノハ、果シテ何ノ由アルヤ、是レ蓋シ畫ニ係ルノ故ニアラズ。別ニ原因アルヤ明ケシ。之ヲ要スルニ、文人畫ヲ目シテ眞誠ノ畫トナスハ、畫ヲ目シテ音樂ト云フト何ゾ擇バンヤ（原文に適宜濁点や句読点を添えた）。

フェノロサの文人画排斥の矛先は、「目的トスル所ノ妙想」＝理念が、「畫術」特有のものではなく、「文學美術」の理念と重なる所がある点に向けられている。つまり、フェノロサは、高次の「美術」という概念に属する諸分野の一として絵画と文学とがあり、絵画と文学との「目的」＝理想とする所＝「旨趣」は、峻別されるべきであるとした。フェノロサの捉える「文人畫」は、絵画よりも文学に重心を置いた「美術」であり、その文学に依拠した中途半端な絵画である点が、「眞誠ノ畫術起ル」ことを妨げるとする。

フェノロサははじめに結論ありきななのである。どのような結論か

と云えば、明治十五年当時の日本画壇が圧倒的に文人画（南画）流行の趨勢に支配されていることを苦々しいもの、東洋文化の停滞性の表れと見なし、その趨勢を払拭して、日本画壇はすべからず洋画に「油繪」を学ぶべしと主張している。従つて、フェノロサは、『美術眞説』の中で、繰り返して、具体的に「油繪」の美点を列挙し、かつ日本絵画が「油繪ノ法」を摂取すべしとしている。⁽²⁾『美術眞説』は油繪の綿密精緻な画風については、行き届いた説明をするが、文人画については右でその筆致画風の「磊落疎率」を貶すに止まり、文人画における「畫ノ妙想」が、その作風の「磊落疎率」とメダルの表裏をなすことには理解を示さないし、具体的に文人画の作品に即して説明しない。フェノロサは、文人画が体现する「詩文ノ妙想」は、「畫ノ妙想」とは、別個のものであるが故に価値を認めないが、油繪に即しての「畫ノ妙想」については多少の説明が『美術眞説』の中で展開されている。しかし、最初から価値を認めまいとする「詩文ノ妙想」に関しては、ほとんど説明を施さぬ。とにかく次のように文学と絵画というジャンルを峻別して、論証を経ずに、「蓋シ畫ノ韻致ハ、言語ノ意味ニ比スレバ、更ニ深遠ナリ。縦ヒ旨趣ヲ詩歌ニ假ルモ全ク其組織ヲ變更シテ、毫モ詩歌ノ痕跡ヲ存セザランコトヲ要ス。若シ然ラズンバ、豈之ヲ畫ト謂フベケンヤ」と、文学よりも絵画を高次に据えて、「文學の妙想」を排除した絵画を讃えるのである。また漢詩の起承転結の論理的構成が、文人画の布置結構に生かされているという分析もするが、やはり最初から絵画を文学よ

りも優れたジャンルと断ずるには、証拠不十分と言わざるをえない。

夫レ文人畫ハ、畫ノ要訣タル、線色濃淡ノ湊合ヲ事トスルモノ鮮シ。故ニ主點・客點ノ分無く、眼目ノ之ニ對スレバ、揺ミトシテ、一端ヨリ一端ニ轉移スルコト、猶ホ詩ニ於テ、一句ヨリ一句ニ轉移スルガ如シ。線色濃淡ノ佳麗モ亦之ヲ缺ケリ。唯行筆洒落タルノ美アルモ是レ煉熟ノ巧ニシテ、以テ妙想ヲ得タリトナスベカラズ。即チ旨趣ニ就テ、之ヲ論ズルモ、其佳麗ナルモノ甚ダ罕ナリ。試ニ大雅堂ノ畫ヲ視ルニ、或ハ條麵ノ狼藉タルニ類スルアリ。其釋迦ノ像ヲ畫ケルハ、宛カモ人力車夫ノ襪ヲ被テ、寒天ニ立ツガ如シ。又蕪村ノ畫ニ於テ或ハ、癡狂院ヨリ驀出セル瘋者ノ丰采ニ髣髴タルアリ。

大雅・蕪村の愛すべき人物画への酷評に到つては、フェノロサは、つぶさに文人画を研究分析する以前からすでに文人画に生理的嫌悪感を抱いており、その偏見を放恣に表白したものでも評さざるを得ない。

ここでは先の「磊落疎率」という文人画の作風を「線色濃淡ノ佳麗ヲ缺ク」と言い換えている。しかし、文人画の「磊落疎率」、「線色濃淡ノ湊合ヲ缺ク」という特徴こそが、画面上に「詩文ノ妙想」を具現せしめる契機をなしていることに、フェノロサは思いを致さないのである。一口に文人画と言っても、画風は多岐に亘り、「磊落疎率」の評語を以て蔽いうるのは、元末四大家では、倪瓚の画風で、枯木山水などを特徴とする。同じ、元末四大家でも、王蒙の画

風は綿密な筆致で、皴法を駆使して、みっしりと樹木を描いて山肌を蔽わしめる。また北宗院体画には、「磊落疎率」とか、「線色濃淡ノ佳麗ヲ缺ク」といった評語が決して妥当しない、綿密な筆致の写実的な画風の花鳥画や青緑山水が存する。

明の董其昌がその著『画禅室隨筆』で述べた「南北二宗論」において、盛唐の大詩人でもあった王維を祖とする山水画の系譜を南宗画、南画としているのだが、その南宗画の一部元末倪雲林風の画が「磊落疎率」と形容しうる枯木山水を事とするに過ぎない。フェノロサは文人画の極一部の系譜に属する日本近世の文人画を否定的に捉えていたこととなる。

フェノロサは、文人画排斥論の冒頭で、「天然ノ實物ニ擬似セザルノ一點ニ就テハ、稍賞ベキモノアル」と、所謂写実主義に拘泥しない点に文人画のよさを認めている。これは文人画において、「形似」に拘泥すべきでないという主張を直接間接に知っていたことを意味する。直接というのは、北宋の蘇軾の詩句「画を論ずるに形似を以てするは、見兒童と隣す。詩を賦するに此の詩に必るは、定めて詩人に非ず」（鄢陵の王主簿画く所の折枝二首其の一）を、フェノロサが知っていたということの意味する。間接というのは、文人画が、写実主義をさほど重視しない、「行家」の画であるということとを人伝にフェノロサが聞かされていたということの意味する。フェノロサは、ボストン美術館東洋部部長を辞職した後、三度日本に來訪しているが、再度の來日の明治二十九年以降に、日本絵画の

精密な探究には、東洋学の深い古典的素養が必須であると痛感したのであろう。大正九年八月に井上哲次郎が撰した「記念碑銘（斐諾洛薩先生）」によれば、東京大学教授であった森槐南に漢詩の講義を受け、同時に、『易経』については根本通明に、謡曲については梅若実に従学したと見える。『美術眞説』講演の頃には、漢詩文を解読した形跡が見受けられないので、後者になるであろう。

因みに右の蘇軾の詩の一聯は、併せて詩画一致の理論を述べていることにもなるし、最終聯の「誰か言はん一点の紅に、解く無辺の春を寄するを」というのは、西欧の象徴主義理論の先駆をなしているし、筆者は辺鸞、趙昌という宋大の画人の花鳥画を論じたこの「誰が僅か一つの点で描いた紅の花が、限りなく広がる春の風情を感じさせることを説いてくれるか。」という意味の一聯が、正岡子規の「写生」を、スペンサーやファンタネージにのみ由来する写実主義と同義と限定的に解するという定説をゆるがせるに足るものである。卑見を述べたことがある。⁽³⁾

しかしながら、洋画における油絵の法と文人画とを対比する段になると、この基準をやすやすと放擲して「畫ノ要訣タル線色濃淡ノ湊合」と言ったり、「花鳥ハ較能ク之ヲ摹作スルモ、猶ホ未ダ完全ナリトセズ」として、一転して写実主義を奉じて「天然ノ實物」たる「花鳥」を「摹作」することをよしとしている。要するにフェノロサの『美術眞説』の議論は、一貫した論理性を著しく欠如するのである。それとても、『美術眞説』に依拠して、二十代の坪内逍遙

が展開した『小説神髓』における矛盾撞着を見る時、まだ傾聴すべき内容を備えていると理解できる。⁽⁴⁾

翻って、フェノロサが何等の論証を経ずして、「畫術の妙想」に比較して、下位に貶めた「文學美術の妙想」とは、何を意味するのか。『美術眞説』の議論に耳を傾けよう。

文人ハ隱逸幽靜ノ情趣ヲ好ミシ、竹石花草等ヲ除クノ外、概ネ之ヲ畫クコトナシ。是レ其心ヲ暢ベンガ爲ニ、殊ニ天然幽靜ノ物件ニ依ルモノニシテ、即チ識淺ク技拙ナルノ致ス所ナリ。苟モ畫ノ妙想ヲ盡サバ、何物カ吾人ヲシテ、世情ヲ忘レシメザラシヤ。

フェノロサが、「隱逸幽靜ノ情趣」や「竹石花草」を描くことを「文學ノ妙想」と考えてこれを貶めていたことは、右の文章の末に「畫ノ妙想」によってこそ「心ヲ暢ベ」、「世情ヲ忘レシ」むるとしていることに明らかである。しかし、ここにあつても何等の具体的な論証を経ずして、「文學ノ妙想」に依拠する文人画の特徴を「識淺ク技拙ナリ」と貶めている。しかし、文人画において「隱逸幽靜ノ情趣」は、その山水画の本質を規定する要素であり、「竹石草木」の中の松竹梅蘭菊などは「文人画四君子」として、高德の人士の譬喩をなす高い精神性を付与される景物であつたことには全く言及出来ずに論断するのは、それこそ論者フェノロサが「識淺技拙」であつたことを露呈することに他ならないこととなつている。

同じ、米国の美術史家としては、左に見るマイケル・サリバンの

言説のほうがよくほど文人画の本質に迫るものと捉えられる。

中国の山水藝術に「我を我からひき離す」力があることは、精神的な憩いがないしは、一抹の清涼剤の役割を果たすものとして広く認められていた。郭熙はその画論の冒頭で、山水画を楽しむのは徳の高い君子であると断言している。なぜ徳の高い君子に限られるのか。それは徳が高ければ（いいかえれば儒教的な人格者なら）、社会的・国家的責任を甘んじて負い、都会での公的生活に縛られていることを意味する。現実社会を避けて隠遁もできず、年月をかけて山川を彷徨することも能わずにおり、ただできることは山水画の中へ想像の旅に出て、画家がそこに描き込んだ自然の美と雄大さと静寂によって心を潤し、爽快な精神で再び仕事に戻る人々のことである。

(M・サリバン著・新藤武訳『中国美術史』新潮選書・一九七三年刊)

サリバンの叙述は、フェノロサとは撰を異にし、文人画における「隱逸幽靜ノ情趣」を説き明かして餘す所がない。サリバン氏に拠れば、文人画における「文學美術ノ妙想」とは、儒教精神や高次の道徳であることになる。そして、それは山水画を楽しむ者が必ず備えていなくてはならないものであり、決して「畫術ノ妙想」の下風に甘んじるものではない。同じ欧米の美術史家であつて、この見解の相違は何に由来するかと言えば、それぞれの生きていた時代の新旧では決してない。右の短文の中にも北宋の郭熙の『林泉高致集』

の「山水訓」への言及が認められるように、「詩文ノ妙想」への正当な理解が背景にあるかどうかの違いに由来する。フェノロサがボストン美術館辭職後の来日以降に、森槐南に従って、講究を始めた漢詩文の素養を、サリバン氏はすでに習得していた故の差異と見做しうる。

われわれは、サリバン氏の立脚していた地点から、文人画の講究を進めなくてはならない。それは文人画研究において、「畫ノ妙想」と「詩文ノ妙想」とを峻別し、両者の間に優劣を付ける陥穽から逸早く脱却し、文人画の至境が「詩畫三絶」とか「詩画一如」と称されるように、「畫ノ妙想」と「詩文ノ妙想」とを密接不可分のものとして捉え、「詩文ノ妙想」を、高次に洗練された儒教精神・儒教道徳と結びつけて鑑賞することに他ならない。

『美術眞説』講演の折には、フェノロサが知らなかったであろう北宋、蘇軾の詩句「画を論ずるに形似を以てするは、見兒童と隣す。詩を賦するに此の詩に必るは、定めて詩人に非ず」（鄢陵の王主簿画く所の折枝二首）其の一）が展開する文人画における「反写実主義」理論は、宋以降の中国の士大夫・文人の間においては、共通認識事項であったわけであるが、それは、近世中期以降の、文人趣味が醸成された日本においても同じであった。例えば、右の蘇軾の詩句と「形似」に拘泥しない自在の境地が、夙に日本の儒者文人の間で重視されていたことは、浦上春琴の「論畫詩序」に「二三從遊在側問畫。余應之曰、夫畫者寫胸中邱壑也。胸中無邱、則不可作畫矣。

若夫就形似學焉者、不知筆墨正法、竟落俗工。尚得謂之畫哉（二三の從遊、側に在りて画を問ふ。余之に応じて曰く、「夫れ画なる者は、胸中の邱壑を写すなり。胸中に邱無くんば、則ち画を作る可からず矣。若し夫れ形似に就るて焉を学ぶ者は、筆墨の正法を知らずして、竟に俗工に落ちん。尚ほ之を画と謂ふを得んや」とあることよつて明らかである。浦上春琴は、京阪で活躍した近世後期の文人画家であるが、『論畫詩』『續論畫詩』は、五言古詩という詩型に依つて、画論を展開したものであり、近代的なジャンル意識では捕捉できない書籍である。この春琴は、柏木如亭、頼山陽、篠崎小竹、田能村竹田といった当時の錚々たる儒者文人と交遊したが、いずれも文人画家・書家としての側面も備える総合藝術家であった。彼らは、フェノロサが酷評した大雅・蕪村を尊崇する、その後継者であり、かつ「畫術ノ妙想」を理解しつつも「詩文ノ妙想」が傑出していた存在である。頼山陽の愛弟子江馬細香女史には「燕閒四適詩 畫」という詩があるが、これは「爲畫論形似、其見鄰兒童。此語誰能吐、東坡老居士。余取以爲法、墨君或落紙。尺幅即瀟湘、百態毫端起。若能寫胸中、何必畏譽毀。爲麻又爲蘆、指名總任彼（画を爲るに形似を論ずるは、其の見兒童に隣す。此の語誰か能く吐ける、東坡老居士なり。余取りて以て法と爲す、墨君或ひは紙に落つれば、尺幅は即ち瀟湘ならん。百態毫端より起り、若し能く胸中を写さば、何ぞ必ずしも譽毀を畏れん。麻を爲し又た蘆を爲して、指名は総て彼に任さん）」というもので、先の蘇軾の詩句が画論としてどれだけ近

世後期の日本の文人画家たちに重んじられていたかが、推察される内容である。

右の春琴や細香の論画詩（画論を展開する内容の漢詩）には、いずれも「胸中の丘壑」という語や発想が見られた。これが「隱遁幽静ノ情趣」なのであり、「その中に想像の旅」に出かけたくなる理想郷なのである。その理想郷を描いた文人画が山水画であり、本稿では、浦上春琴の高弟にして、岡山の浦上家とは縁辺に当る、小西松陽の山水画十二点を折帖仕立てにした書画帖の一部を紹介し、日本近世後期にあつて、現在ではその名すら文学史、絵画史から抹殺された存在が、「畫ノ妙想」と「詩文ノ妙想」とを統合し、より高次の詩画一如の世界を具現していたかを具体的に確認する。そのためには若き日のフェノロサが具備しえなかつたために、軽んじた「詩文」を徹底的に読み込み、その「妙想」の具体像を浮かび上がらせることを心掛ける。

二、小西松陽山水画名家題画詩書画帖

ここに近世後期の人で、京都に居を構えて、医療に従事した松陽小西從之という人物が描いた山水画が見開き左に貼付され、右側には、江戸・京都・大坂・讃岐の碩学鴻儒十二名（林學齋・佐藤一齋・落合雙石・中島棕隱・河田迪齋・巖村南里・篠崎小竹・大槻盤溪・齋藤拙堂・加藤梅崖・後藤松蔭・巖垣月洲）が左側に題画詩を寄せ

た瀟洒な書画帖がある。縦三十一・三センチメートル×横十二・五センチメートルの折本仕立てで、表紙・裏表紙は木製で紺地金模様
の布で包まれている。見返し二面が最初と最後に認められて、縹色の厚紙に金粉が散らしてある。最後の見返しには右に「書画通計二十四枚」と朱書され、左には「竹林舎」と墨書されている。

見開き左の十二面の山水画・詩書にはすべて絹布に描かれ書されていて、縹色の地紙の上に貼付されている。絹布の四辺には、黄土色紙の外枠○・三センチメートルが見える。

山水画の落款印は十二面すべてに「松」（白文円印）「陽」（白文円印）と連印で二顆捺されていて、題画詩の人物十二名と親疎さまざまな因縁が認められ、且つ「松陽」と号する者としては小西游之
一人に絞り込めた（柏木知子氏示教）。

松陽小西從之は寛政九年（一七九七）に生まれ、弘化二年（一八四五）に四十九歳で没した。岡山の人。名は貞游、修して游。通称元四郎。讃岐では、詩文を丸亀の尾池松湾に学び、三豊郡本山村に住す。京都に出て、親族でもあつた浦上春琴に師事して高弟と称された。浦上春琴が文人画論を詠じた五言詩十句を編輯した『論畫詩』と『續論畫詩』に注を添えて、それぞれに識語も記したことが、高弟であつたことが分かる。尾池玉民の詩集『梅隱詩稿』（天保十四癸卯仲冬上梓 江戸須原屋茂兵衛・大坂河内屋茂兵衛・京都吉田屋治兵衛合梓）巻一は松陽の校訂に係る。松陽はこの詩集の南里巖村秩撰の序文を筆録もしている。松陽の息子の廉は、松琴と号して、

春琴、松陽に画を学んだが文久元年に没している。

小西從之は讃岐高松に縁が深く、詩を寄せた儒者文人も出身地や仕官したのが讃岐高松である人が三名いる。河田迪齋、巖村南里、加藤梅崖がそれである。尾池玉民の詩集『梅隱詩稿』上層部には、巖村・加藤の評語が頻繁に見える。

三都及び名古屋を除いた地方では、九州日田、知多半島の半田界限と匹敵する明清書画の収集家の淵藪として讃岐高松は知られていた。恰度小西從之の本書画帖が仕立てられた頃に、讃岐の中国書画収集家安西赤松が自身が収集した書画の名品を縮模、印刷した『赤松居展観圖録』（本文掲載の画像は九州大学雅俗文庫所蔵本の国書データベースの画像を転載したものである）というものが刊行されていた。静嘉堂文庫美術館には、この図録に縮刻されている明の藍映の「秋景山水圖」が、現在所蔵されている（吉田恵理氏ご示教）が、小西の山水書画帖には、明らかにこの『赤松居展観圖録』所収の書画を手本にしたものが認められる。筆者が気づいた範囲で、その一も指摘して行く。

本稿では見開き十二面に取り合わされたものの中から詩と画との配合が殊に妙味を醸していると判断される書画に注目して何点かを抽出する。左側の山水画と右側の詩書との絹布のサイズと詩書とを認めた儒者文人の略歴と小西との関係述べ、次に題詩の翻字と訓読を記し、最後に山水画の分析と題詩との関係を述べる。

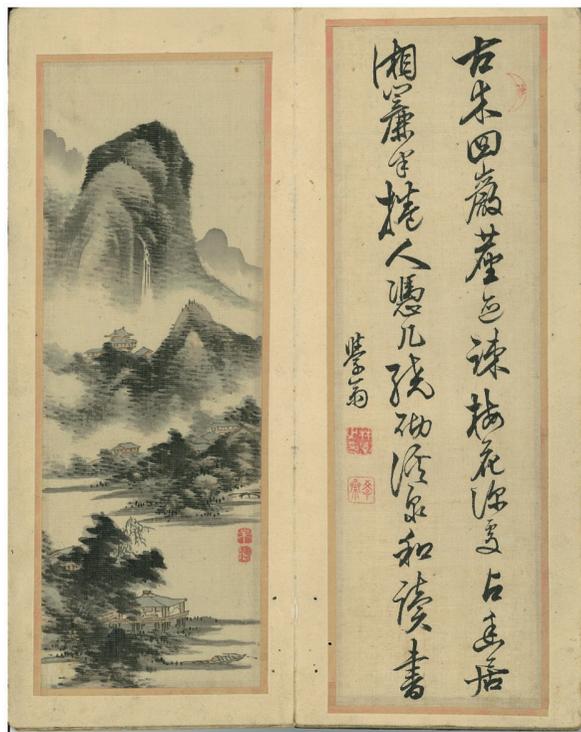
第一面の詩書は林學齋のもの。林學齋は、天保四年（一八三三）

（明治三十九年（一九〇六）。安政六年（一八五九）父復齋の死によって、大学頭を継承した。紅葉山文庫に欧米との条約文書保管を願い出て、外国奉行竹本正雅が反発して論争となる。慶應三年には学監中村敬宇と少年十二名の英国留学を取行。明治維新後は徳川家ともに静岡に移って、ご用人となった。第四面の詩を題した河田迪齋は小西從之が儒学を修めた讃岐高松出身であり、江戸の昌平齋に学び、その都講を務め、昌平齋の学頭であった佐藤一齋の娘婿ともなったが故に林家の家督を継いだ林學齋に開卷劈頭を飾る題詩を依頼しえたのであろう。

第一面の松塙の山水画は『赤松居展観圖録』の龔開の「傲米海岳山水」を模している。龔開画の題詩は「林下草腥巢鷺宿、洞前雲濕雨龍歸（林下草腥くして巢鷺宿り、洞前雲詩湿ひて雨龍歸る）」というものである。題詩の内容は、中景の山麓に広がる雲煙に注目するもので、草いきれと雨龍の体臭を詠じて嗅覚を補い、聴覚を喚起する鷺を転じ、さらに雨龍の出現を想定するものだ。

龔開は南宋の人。『赤松居展観圖録』は、明清の画家の作品が主であるので、宋代の絵画は、南宋の龔開の山水画を縮模したものが唯一である。小西松陽の作品に林學齋の題詩があるのは、學齋の地位への尊崇の表れと理解できる。龔開の米点山水は、『赤松居展観圖録』の掉尾を飾るものだ。『圖録』編纂者安西赤松同様に、小西從之もまた宋人・龔開を重んじていたことが想像される。

【第一面画像】



學齋 「林昇之印」(白文方印) 「學齋」(朱文方印)

【書き下し文】

古木回巖塵迹疎なり、梅花深き処幽居を占む。
湘簾半ば捲きて人口几つぐえに憑り、砌を繞る 溪泉 讀書に和す。

小西の第一図の絵手本と見なせる南宋、龔開の山水画では、点景の家屋は中景の雲煙に包まれた二軒のみだが、松塢は山峰をふやし、雲煙も三層にたなびかせている。さらに後景の大きな峰には瀑布を描き一層の雲煙の中に水を落としているので雲煙の一部は瀧壺から跳ね上がる水しぶきと入りまじっている。落下した瀧の水は前景の大河に合流するのである。松塢は前景の水辺の四阿屋風の民家に加え、橋も画き添えた。さらに、中景の小丘の上と峰の頂きの上とに家屋を画きそえている。林學齋の題詩は嗅覚を喚起するものとしては「梅花」を詠じる。聴覚を喚起するものとしては「溪泉」と「讀書(の声)」とを詠じる。前景水辺の四阿屋風の「幽居」の中には白装束で黒い烏帽子を被った高士が書見に励んでいる。小西の細筆は、この人物をしっかりと亭内に描き込んでいる。恰度、亭の左半分を蔽う米点の葉陰に接する位置に坐している。

龔開の七言二句には人の存在が詠じられていないが、學齋は小西の画中では、龔開の二軒の民家や寺院の建築物が倍增したのに対応して、転句で簾を巻き上げて景観を眺める人物を詠じている。これが「幽居」の住人の高士で、「幽居」はこの人物が描き込まれた前

【第一面詩書画絹布寸法】
書(林學齋)：縦二十九・三センチメートル×横九センチメートル。
画(小西松陽)：縦二十七・三センチメートル×横九・五センチメートル。
トル。
【翻字】
「倚月」
古木回巖塵迹疎、梅花深處占幽居。
湘簾半捲人憑几、繞砌溪泉和讀書。

景の水辺の亭となる。詩はここにいる人物の視点で詠じられている。「溪泉」という漢語は、しばしば瀧や激流を指示する。「砌を繞る」は、溪流の飛沫がこの水辺の亭に接する沓脱石や庭石にも降りかかるさまを言うのであろう。

次の第二面の佐藤一斎の書と小西の画との取り合わせについては省略して、第三面の詩書を採り上げる。落合雙石の五言絶句に、小西松陽の山水が取り合わされたものだ。

【第三面】



【第三面詩書画寸法】

書（落合雙石）…縦二十五センチメートル×横九・二センチメートル
画（小西松陽）…縦二十四・二センチメートル×横九・七センチメートル

【翻字】

「佩香」（白文長方印）

遠樹含斜景、羣鴉亂

陣還。斧聲猶坎々、杳響

白雲間。七十八翁雙石「賡」（白文方印）「子載」（朱文方印）

【書き下し文】

遠樹 斜景を含み

羣鴉陣を乱して還る

斧聲猶ほ坎々

杳かに白雲の間に響く

詩を書いた落合雙石は、諱は賡。通称鐵五郎、敬助。字は子載。

日向の人。僧海洲、長崎の吉村正隆、広島の頼春水、菅茶山、冢田大峰に従学。昌平覺に学んだ後、大坂の藩邸監として大坂に住す。

日向飢肥藩儒、振徳堂教授。天明五年（一七八五）慶應四年（一八六八）、八十四歳没。この書をなした七十八歳の時は、文久三年（一八六三）に当たる。

小西の山水画は、後景が茜色、薄藍色、薄黛色の三層に彩色され

た山脈である。中景には見事な色彩の青緑山が左右二つの頂を示しながら、濃緑で稜線を際立たせる。その中央に向かって右奥から溪流が流れ、二又に別れて瀧となって落下している。中景の下部にはこの瀧壺から立ちのぼる水煙が雲煙を混じってたなびく。瀧壺からの水流は雲煙をくぐるようにして画面前景までゆるやかに流れている。その川のほとりに、籬に取り巻かれ、中央に冠木門のある瀟洒な隠宅がしつらえられている。川に掛けられた橋をば白装束の高士のような点景人物が橋の中央まで渡りかけている。橋の左右には小さな丘が聳え、広葉樹林が濃淡の緑の葉を茂らせている。

雙石の詠じる「斜景」は、遠景の三層の山脈に感得される。前景の広葉樹林の葉に濃淡があるのも、夕陽に照らされている故であろう。承句で点綴された「羣鴉」が狂ったように舞い飛ぶ様子は省筆されている。群鴉の出現は、絵画の中の時間帯とは前後の現象ということであろう。雙石の結句「杳かに白雲の間に響く」と対応する山中の雲煙を、松鴉は画面中景の瀧壺の境界に見事に画きこんでいる。

雙石が転句で姿の見えない樵夫が斧を幹に打ち込んでいる音響を詠じているが、これは文人画題画詩の常套として、視覚の藝術である絵画に、文学の力で「坎々」という聴覚的要素を添えているものである。「羣鴉」もまた「陣を乱し」て飛ぶとき、けたたましい鳴き声無しとしない。雙石、松鴉は鴉の鳴き声と斧が幹に打ち込まれる音とを対比して鑑賞者に呈示している。

第四面は、小西松鴉の山水画に中島棕隱の題画詩が配されたものである。紙幅の関係でこれも省略に従う。

第五面では、河田迪齋の題画詩が、小西松鴉の倪雲林風の山水画に配合されている。これについても書画の関係性の考察は省略に従うが、河田は小西の山水を基軸に編んだ本書画帖に、江戸昌平齋の林學齋や佐藤一齋が詩を寄せるに与って力のあった人物であると思われるので、略歴を確認する。

題画詩を賦した河田迪齋は、讃岐高松の人。文化三年（一八〇六）安政六年（一八五九）。名は興。字は猶興。江戸に出て尾藤二洲に学び、佐藤一齋の八女の婿となる。繰り返しになるが、第二面に佐藤一齋の題詩が得られたのは、この河田と小西が讃岐高松という土地の縁で結ばれていた故であろう。迪齋は後に林家の都講、昌平齋儒官となる。黒船来航の折に、ペリーに宛てた条約文を、林復齋とともに起草したのも迪齋である。

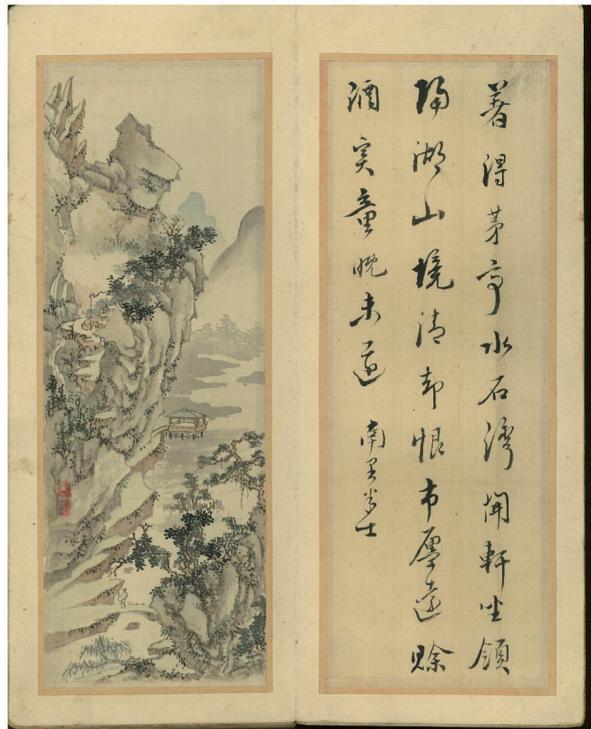
第六面の小西松鴉の山水画は『赤松居展観圖録』の孫偉の山水画を模している。両者とも画面向かって左に切り立った断崖絶壁の岩山を描き込んでおり、孫偉の原画では、画面前景で断崖絶壁は平坦な土地になり、そこに瀟洒な隠宅が二、三軒建てられている。一方小西の画では断崖絶壁の下の水上に一軒の四阿があるのみで、人家が密集しているのが、岩山の上方にまで登攀してやっと辿りつける数軒の民家がある。この民家では、一軒の店先からは酒旗が翩翩と風に翻っている。これは「瀟湘八景圖」の一である、「山市晴嵐」

の図によく例が見られる酒店を標示する「酒旗」である。小西の脳裏にはこの「山市」の「酒旗」を描く時に杜牧「江南春」(『三体詩』)の「山村水郭酒旗風」という詩句が鳴り響いていたであろう。山水画には題画詩がなくても詩意から着想して構成されるものが多い。

【赤松居展観圖録・孫偉山水画】



【第六面画像】



【第六面詩書画絹布寸法】

書（巖村南里）…縦二十七センチメートル×横九・六センチメートル。
画（小西松陽）…縦二十七センチメートル×横九・六センチメートル。

【翻字】

著得茅亭水石灣、開軒坐領
隔湖山。境清却恨市塵遠、餘
酒奚童晚未還。南里半士

【書き下し文】

著き得たり 茅亭水石の湾

軒を開いて坐るに領す 湖を隔つる山

境清くして却つて恨む市塵の遠きを

酒を賒る 奚童 晩に未だ還らず

南里は巖村南里のこと。天明四年（一七八四）～天保十三年（一八四二）。讃岐の人。名は秩。字は大猷。大坂で中井竹山、江戸で尾藤二洲に従学す。讃岐丸亀藩校正明館教授。丸亀藩の側儒者政事加談役。備後神邊の菅茶山にも従学す。『西讃府志』編輯総裁。通称半右衛門。別号疎庵。尾池桐陽の『桐陽詩鈔』（天保壬辰三年）、『梅隠詩稿』（天保庚子十一年）に序文を寄せている（『南里遺稿』巻六・十六丁裏「梅隠詩稿序」）。

画面、向かって左に上下に亘って大きく切り立った崖が画かれている様は、孫偉の縮模図と松陽の山水画とで揆を一にするが、ふもとにある四阿屋（南里の詩語では「茅亭」である）の位置が左右反対になっている。「茅亭」は「開軒」とあるので、四方の眺望を擅にできるこの四阿に対応する景物とするのがふさわしい。そこに点景人物が画かれていれば、確かに「湖を隔つる山」が見えるはずであるが、点景人物は四阿には定かには認められない。もしかしたら前景の橋の上を歩んでいる高士風の白装束の人物が、酒を仕入れに「市塵」まで出かけた「奚童」を待ちかねて「茅亭」から橋のほとりまで出迎えに出て来たのであろうか。「奚童」は晩唐の李賀の詩

囊の故事に見える語。酒を「賒」る＝代金後払いで購入する、ために「奚童」が出かけた「市塵」は、恐らく、「茅亭」からは水辺の断崖絶壁の道を伝い歩きして一旦画面の左外に進み出て岩山を登攀し、瀧の織りなす溪流を渡りきった岩山の台地上の市街を指すのであろう。これが山里＝「山市」なのである。そこには確かに翩翻と酒旗を靡かせている「酒家」が建っている。

『赤松居展観圖録』の孫偉の山水画と小西の山水画が描き、南里が漢詩で詠じる「茅亭」と呼ぶ、高士の隠宅は、水のとおり、岩山のふもとにしつらえられている。正に「清閑」を満喫できる理想郷を具現する。しかし、南里は、「却」という逆説の助字を描いて、「清閑」が満喫できる隠宅は、完璧に俗塵を絶つた人跡未踏の地に建設される他はなく、それがために「清閑」の楽しみを助長してくれる「酒」を入手するために、「酒旗」の翻る店舗には容易に辿り付けなると詠じている。われわれは、晩年のフェノロサが、明治漢詩壇の最高峰の一人であった森槐南に従学した姿勢に見習って、この南里の詩中の諧謔を満喫すべきである。滑稽諧謔は、決して川柳・落語・戯作の専売特許ではない。戯作にしか、滑稽は見いだされないとする偏狭な態度は、漢詩文に無理解なまま恬然と居直って文人画を否定した若き日のフェノロサに盲従するあしき近代主義を奉じることの意味するであらう。漢詩文の教養の醸成する江戸の文化は雅俗併せて、途轍もない高次なレベルに到達していたのである。

しかし、岩山の中腹の台地の「山市」に酒店の商標である「酒旗」

を翻させたのは小西松陽の絵筆である。雅俗さまざまな瀟湘八景圖の「山市晴嵐」の「山市」には多く「酒旗」を翻す酒屋が描かれる。小西がその風にならう絵を先に完成させていたとしたならば、南里は小西が、高士の従僕が山里の酒屋に酒を買いに行ったままなかなか帰らないのを待ち切れずに、画面前景の石橋中央まで迎えに出ていることや山里の「酒旗」を観察して、詩を賦したこととなる。しかし、恐らくこの第六面は、先に巖村南里の漢詩があって、小西がその諧謔を精確に読み取って、橋まで迎えに出た「茅亭」の主たる高士の姿や山里の「酒旗」を描いたという経緯を辿ったのであったのであろう。小西が詩書画に秀でた浦上春琴の逸足弟子でもあり、春琴の『論畫詩』『續論畫詩』、尾池玉民の『梅隱詩稿』の校訂施注に従事したことを知れば、そのことに何等不思議はない。山水画は絵画と文学が手を結んで、かくも高次の藝境を達成しているのである。フェノロサの文人画規定とは反対に、「文学の妙想」が「絵画の妙想」よりも上位にあるが、それは絵画を決して次位に貶めることを意味しなかった。

くどくも繰り返すが、小西は微細な筆致で、漢学の師匠筋に当たる南里先生の漢詩の内容に精密に対応するような構図を案じて現出したのかも知れない。南里先生巖村秩は、十二名の碩学の中で、最も早く、天保十三年に亡くなっている（藤富史花氏示教）。南里の詩書にのみ、落款印章が見えないことから、この書画帖の小西の絵画が天保十三年以降、小西死没の天保十五年までの間、小西の最晩

年の作に係るということと、南里の漢詩は、大槻磐溪（第八面）や後藤松蔭（第十一面）が旧作を流用するのと同じように、小西の画よりも前に出来ていた可能性も拭えない。

第七面では、大坂の大儒篠崎小竹の詩書に、小西の山水画が取り合わされている。

【第七面画像】



【第七面詩書画絹布寸法】

書（篠崎小竹）…縦二十七センチメートル×横九・四センチメートル。

画（小西松陽）…縦二十七・二センチメートル×横九・四センチメー

トル。

【翻字】

「小竹」(方田朱印)

羣峰崖峒挿青冥、雲遶巖腰樹

若萍。登陟迷途天欲暮、只須一

宿託山靈。小竹散人「弼印」「承弼」(いずれも白文方印)

【書き下し文】

羣峰崖峒として青冥に挿み

雲は巖腰を遶りて樹は萍の若し

登陟して途に迷ひて天暮れんと欲し

只だ須らく一宿して山靈に託すべし

題画詩の制作者、篠崎小竹は天明元年(一七八一)に生まれ、嘉永四年(一八五二)に歿した大坂最大の儒者の一人。豊後の医師加藤周貞の次男として大坂に生まる。幼名金吾、名は弼、字は承弼、別号に畏堂、南豊、聶江、退翁、些翁がある。通称長左衛門。大坂の篠崎三島の梅花社に入門。古文辞学を修める。十三歳で三島の養子となる。江戸に出奔して、尾藤二洲、古賀精里に学んで朱子学と転じる。三島と和解して、梅花社を継承し、繁栄させる。頼山陽とは親交を結び、生前は無二の親友、没後も頼山陽の顕彰に努めた。小竹は、小西松陽の漢学の師匠にあたる丸亀藩の尾池松湾の『桐陽詩集』に天保癸巳四年の序を寄せていて、小西が校訂に従事した松

湾の子の玉民の詩集『梅隱詩稿』にも序文を寄せて、親子二代に亘る親交を示している。

松陽の絵画の峯山は確かに、小竹の詩に対応して、天空に突き刺さりそうな勢いで聳えている。また山谷には雲煙がたちこめ、そこから尖端を覗かせている樹木は「萍の如」しである。雲煙に山間から落下する瀧壺から立ちのぼる水蒸気を添えるのは、「三」図と同様に、溪流であり、瀑布である。遠景の水面上には順風に遊弋する帆船が見え、溪流に舫われている小舟もまた小竹の題詩には詠じられていない。小竹の漢詩は、小西の画面前景に描かれた点景人物の視点から詠じられている。点景人物は三名いて、一人は橋の中央に腰掛けて溪流とその背景をなす岩山のみとを圍繞する「雲」煙や「萍の若く」雲煙から梢を覗かせる樹林や「崖峒」たる「羣峯」を眺めている。あと二人の人物は、橋の左の数株の樹木の側らの山道を歩く高士と従者であるが、二人は山中で行き暮れて、いずこに向かうかを相談しているように見える。正に小竹の漢詩の「登陟して途に迷ひて天暮れんと欲し、只だ須らく一宿して山靈に託すべし」という一聯に対応するのである。主従は山中のどこかに一泊する場所を探しあぐねて相談している模様である。かように山水画に読み取れる物語性を強調するのが、題画詩の機能であり、両者は密接不可分である。

小竹の詩と小西の画との論理的な結びつきは、小竹の詩の前半二句の切り立った山々が青空に突き刺さるように聳えていて、山のふ

もとを圍繞して広がる雲煙の合間から梢の尖端を覗かせる樹木が、雲海の中に浮かぶ浮草のように見えるというのは、小西の山水において、画面前景の橋の上の点景人物の視点から展望される眺望そのものであり、小竹の詩の後半二句は、山中で迷ってしまつて行き暮れた人が、運命を山の神様に托して野宿をしようとする決意するという内容で、小西の画中の主従の点景人物の相談内容となっている。小西の絵画と小竹の漢詩とが整合性を帯びて緊密に結びついていることとなる。

第八面の書は大槻磐溪が小西の絵画のために詠じたものではなく、それよりも前に作った「旧作」である。小西の絵画では風に大きく傾いている樹木が特徴的であるが、磐溪の旧作では風のことは何も詠じられていない。省略に従う。

第九面の松鴟の山水は『赤松居展観圖録』の王變の山水を再構成したものか。ただし、王變の山水の中景の高台に見える民家は松鴟画では前景の河のほとりに画かれ、中には人物が景観を眺めている。

【第九面画像】



【第九面詩書画絹布寸法】

書（齋藤拙堂）…縦二十五センチメートル×横九・四センチメートル。
画（小西松鴟）…縦二十四・三センチメートル×横九・五センチメートル。

【赤松居展観圖録・王變山水圖】



【翻字】

繞屋寒巖古木、對門流水小

橋。胸中只有丘壑、脚底曾

無市朝。題畫 拙翁「齋藤謙印」（白文方印）「拙堂」（白文方印）

【書き下し文】

屋を繞る寒巖の古木

門に対す流水の小橋

胸中只だ丘壑有るのみ

脚底曾て市朝無し

拙堂の六言詩に詠じられている、「古木」や「寒巖」は水上の家を確かに取り巻いていて、「寒」字は瀧壺周辺に巖が屹立していることに感得される。水上の家の大きな窓からは「流水」が眺められるが、「小橋」は画面上では樹木に隠されて見えない。小竹の詩の後半は、画中の水上の家の中に居る高士の微塵も俗情がなく、胸中に理想郷を抱いている心境を表現する。

拙堂の詩は『鐵研齋詩存』巻八「半隱集」に「題画」として収録されている。碩学鴻儒にしか詠じられない六言絶句という詩型である。

齋藤拙堂は、寛政九年（一七九七）に生まれ、慶應元年（一八六五）に歿した。諱は正謙。字は有終。通称徳藏。号は拙堂、鐵研学人。拙翁。津藩の江戸藩邸に生まれる。昌平黌で古賀精里に従学。

文政三年藩校有造館の創設に参加。文政七年藩主藤堂高猷の侍講となる。尾池松湾の『穀似集』（嘉永七年刊）に序を寄せる。

本詩六言絶句は、『赤松居展観圖録』其の五の見開きに掲載される明、陳白沙の「雲凍欲雪不雪、梅瘦将華未華。古木寒林書院、小橋流水人家」とある六絶を踏まえる。減多にない六絶という詩型であり、かつ「古木」「寒」「小橋」「流水」という語や文字が両者の間で合致するのは決して偶然とは思えない。なお、この陳白沙の六絶には所蔵者安西赤松の識語が見える。そこには「此幅相傳爲陳白沙先生茅集所書。寛政中備人玉堂琴士、携來我讚。當時鑑賞家、以爲希世珍。歷傳數家、而後落余手。既又供京攝人展観者數次。並無

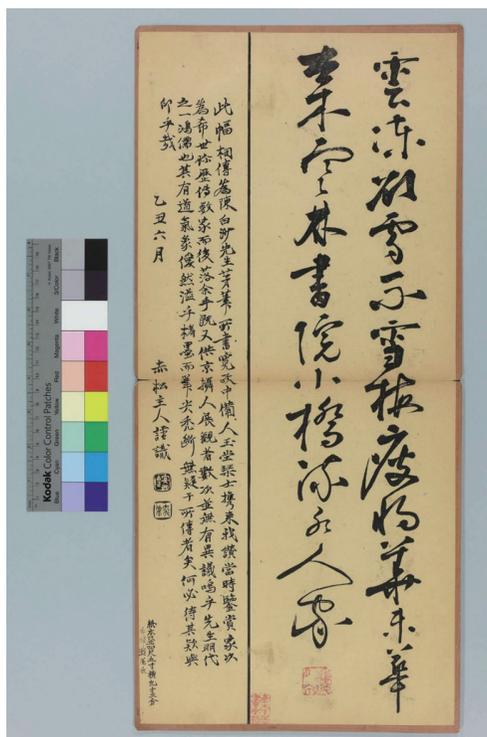
有異議。嗚乎、先生明代之一鴻儒也。其有道氣象儼然溢乎楮墨。而筆尖禿斷。無疑于所傳者矣。何必待其款與印乎哉。乙丑六月 赤松主人謹識「安西博」(陰刻方印)「赤松」(陽刻方印)とあるから、浦上玉堂が寛政年間にこの書軸を讃岐に持ち込んだということが分かる。中野三敏氏は、寛政五年三月が玉堂書軸携帯の時であったとされている。

第九面の小西の山水画は後景の空を白くたつぷりとしていて、その下に見事な青緑山水が描かれている。前景には川が左から右へと流れていて、そのほとりに茅屋が一軒あって、点景人物が川に面した大きな窓から外を眺めている。その視線の先には紅葉した数株の樹木と葉が緑のままの樹木とが向こう岸に林立している。

齋藤拙堂の六言詩は、小西の山水画の水辺の茅屋の点景人物の視点に映る情景を描写したものとなっている。第一句の「寒巖」「古木」は人物の眺める窓とは正反対にあるであろう入り口から見える景観であろうし、中景の瀧から流れている「流水」も「對門」にあるのであるから、人物の背後の景観である。画面に「小橋」は見えないが、これも川とは反対側の茅屋の裏にあるのであろう。第三句の「胸中」の「丘壑」は描くべくもないが、小西の絵画全体がそれに当たる。第四句「脚底」とは点景人物の足の下ということになるが、それは実際には川の水ということになる。「脚底」はもう少し広い意味で、この点景人物の身邊ということであろう。この茅屋の周囲には「市朝」の俗気が全くないということであろう。正に書と

画を以て理想郷を現出する。

【赤松居展観圖録・陳白沙六絶】



第十面の松陽の山水画は『赤松居展観圖録』の高簡の構図を模すものと思われる。ただし、松陽の山水では中景の切り立った岩山の位置が右側にあり、高簡の岩山が左側にあるのと反対である。山の形は異なるが、霞む山容が遠景に配されているのは、両者に共通する。高簡の山水も、松陽の山水も隠宅の前に樹木が高く聳えているが、松陽が広葉樹を画いているのに、高簡は松と広葉樹と柳とを画く。また高簡の画の岸边には「木榻」を移動させる人物が画かれているが、松陽の画にはその人物は見えない。高簡の画の点景人物は、

この木榻を運ぶ男の他には、家の中に対坐する「僮」と主人のみだが、松陽は門前に立ち話をする三人の人物のほか、家の中で話す「僮」と女性とが見える。囲碁をするのも、釣りに行くのもこの絵画の時間よりも後のことに属するであろう。点景人物は囲碁を始めて、釣魚をすることの相談をしているのであろう。

【赤松居展観圖録・高簡山水圖】



【第十面画像】



【第十面詩書画絹布寸法】

書（加藤梅崖）…縦二十五センチメートル×横九・三センチメートル。
画（小西松陽）…縦二十四・三センチメートル×横九・六センチメートル。

【翻字】

臨溪移木榻、槐柳午陰清。對客敲棋局、命僮理釣絲。水清魚性樂、林茂鳥聲嬉。不識人間熱、涼颺滿面吹。

【書き下し文】

臨溪 木榻を移し

槐柳 午陰清し

客に対して棋局を敲き

僮に命じて釣糸を理めしむ

水清くして魚性楽しく

林茂りて鳥声嬉し

識らず人間の熱を

涼颯 満面を吹く

詩の作者は加藤梅崖。名は穀、字は士戩。通称俊治。讃岐丸亀藩
孺。集義館教授。天明三年(一七八三)〜弘化二年(一八四五)。

渡邊柳齋に従学し、江戸に出て昌平黌の古賀精里、尾藤二洲に師事
す。江戸藩邸学問所教授を経て、藩主の世子の守役になる。巖村南

里『南里遺稿』の詩題に「梅崖」「士戩」の号字で頻繁に見える。

小西松陽校訂の『梅隱詩稿』鼈頭にもこの人の評語がまた見える。

第十一面は、後藤松陰の洪水の後の山水を詠じた漢詩に、小西の
山水が取り合わされている。小西の山水画は、濃淡の墨と白一色で、
遠景の山は白く光り、松と竹と枯木とが立っているのので、一面雪に
蔽われた冬の情景であると考えられる。省略に従う。

第十二面は巖垣月洲の詩と小西の山水画が取り合わされている。

正に掉尾を飾るのにふさわしい理想郷を詩と画とで具現している。

【第十二面画像】



【詩書画絹布寸法】

書(巖垣月洲)：縦二十四・八センチメートル×横九・四センチメ
ートル。

画(小西松陽)：縦二十四・二センチメートル×横九・五センチメ
ートル。

【翻字】

是吾昨夜夢中山、誰帶煙雲

移此間。記得扁舟探梅處、石

橋東去入松灣。月洲龜「龜印」「六藏」（朱文方印）

【書き下し文】

是れ吾が昨夜夢中の山

誰か煙雲を帯びて此の間に移らん

記し得たり 扁舟探梅の処

石橋東に去つて松湾に入る

月洲龜

漢詩の作者月洲は巖垣月洲である。文化五年（一八〇八）京都生まれ。明治六年（一八七三）没。諱龜、字六藏。儒者岡田南涯の子。弘化三年京都習学所教授。父の師巖垣龍溪の後嗣巖垣松苗没後、其の塾遵古堂督学となる。

月洲の詩は起承句に「是れ吾れ昨夜夢中の山」とあるから、松陽の画が月洲の夢の中の情景を再現しているという讃辞である。「煙雲を帯びて」この画中に移動して来たのは、松陽が点景人物として画いた船上の人、陸上の天秤棒で荷を担いだ人たちである。恐らく夢の中の月洲は舟に乗っている点景人物の一人で、小西の絵画では、ちよと月洲の詩で「扁舟梅を探る処」とある舟の進行方向左手の岸辺に見える紅梅を探し当てたところである。これから舟は向かって左に折れて「東に去つて松湾に入る」こととなる。「扁舟」の進行方向には濃厚な「煙雲」がたなびく中に松林が梢の尖端だけを

覗かせている。この「煙雲」の下が「松湾」に当たるのであろう。「扁舟」は「石橋」をくぐって、「松湾」に到着するのであろうが、濃厚な「煙雲」のために、「石橋」の所在も定かではなくなっている。

注

- (1) 栗原信一『明治文化とフェノロサ』（一九六八年、六藝書房）第十七章「岡倉天心とフェノロサ」。
- (2) 村方明子『美術真説』とフェノロサ遺稿（『英文学評論』第四十九集・京都大学教養部英語教室刊・一九八三年・十二月）は、フェノロサの英文原稿では「If bunjinga is the upper millstone, oil painting is the lower between which Japanese painting is being ground to powder」[Bunjinga is lower millstone]となっていて、文人画よりも油絵を低くみるスタンスをもフェノロサが備えていたことを指摘する。
- (3) 拙稿「河村文鳳『帝都雅景一覽』二編（南北）の頼山陽の序文と題画詩とについて―正岡子規「写生」論再考の一契機―」（『近世文藝研究と評論』第百七号、二〇一三年六月三十日）。
- (4) 栗原信一『明治文化とフェノロサ』（一九六八年、六藝書房）第十三章「フェノロサの『美術真説』」。
- (5) 「和本入門」（二十八）「書画展観目録（一）―赤松居展観圖録」（『彷彿月刊』二千二年十月）。