

池大雅の山水画考

——「六遠図・試錐図巻」(香雪美術館蔵)を読む

吉田 恵 理

はじめに

一 作品の概要と研究史

二 作品の現状

三 「六遠図」の考察

(一) 「六遠」という言葉

(二) 『芥子園画伝』初集の図様と画論を読む

(三) 「六遠図」の表現と制作時期——「浅間山真景図」との類似点

四 「試錐図」の考察

(一) 自題「試錐」の意味するところ

(二) 文人の逸話集『世説新語補』の引用と東晋憧憬

(三) 「倣李公麟之筆」の意味するところ

おわりに——合装の意味と賞玩の証

はじめに

日本文人画(南画)の大成者の一人、池大雅(一七二三〜七六)は、「唐画」と呼ばれた中国由来の絵画様式による山水画を能くした。⁽¹⁾当時、船載された中国の書画の他、画譜や絵手本などから、大雅はほぼ同時代の中国明末清初の南宗画・文人画を中心とした絵画様式を習得し、日本の山々を、そして未踏の中国の景勝地をも描き、漢詩人や儒者たちに賞賛されたことは夙に知ら

れている。

池大雅の書画については、昭和三十二〜三十四年(一九五七〜五九)に『池大雅画譜』第一〜五輯(小杉放菴など編、鈴木進など解説、中央公論美術出版社)が刊行され、八一一件の真筆と判断された作品が基礎データと共に編年体解説付きで明示された。本書は江戸時代の画家研究としては比較的早い時期に編纂された所謂カタログレゾネで、この中心メンバーによって、昭和四十年代には相次いで論文、単著が出された。例えば松下英磨『池大雅』春秋社、昭和四十二年(一九六七)、吉澤忠『池大雅 ブックオブブックス日本の美術26』小学館、昭和四十八年(一九七三)、同『日本南画論攷』講談社、昭和五十二年(一九七七)が上梓され、大雅研究、日本の文人画(南画)研究をリードしてきたことは言うまでもない。平成期に入り、武田光一氏らにより、大雅をはじめとした江戸時代中後期の文人画家(南画家)たちの具体的な絵画制作の手法や有り様が考察されるようになると、画譜、絵手本や、実景スケッチの利用などの他、作画の姿勢、文人意識⁽²⁾にも考察が広がり、個別の作品論も提示されるようになった。

池大雅や同時代の人々の文人意識⁽²⁾を考察する時、絵画の表現、様式と共に、画題や、その作品に付随する題や跋文など、いわば賞玩の証、鑑賞の

場を示す、ある種の文人的な所作・体裁があつたことを忘れてはならないだろう。本稿では文房の清玩と呼ぶにふさわしい池大雅筆「六遠図・試錐図巻」を例に、大雅の新奇な画題選択とその表現を、題跋を通して考察し、本作を大雅作品の中で、また日本の文人画作品の中で位置づけることを試みる。

一 作品の概要と研究史

現在、香雪美術館（兵庫）が所蔵する重要美術品 池大雅筆「六遠図・試錐図巻」一巻（挿図1）は、縦一八・五cm、全長四二七・七cmの小巻で、「六遠図」「試錐図」と呼ばれる二種類の山水図巻が、紙製の卷子に、作品に付随する題や跋を含めて合装されている。

巻頭に後跋が付され、次いで前半の巻頭に「六遠」と大雅が題字を書す。そして、中国山水画の六種類の遠近の法によって描き分けた水墨山水図とその左側に該当する画論が付された六図が続く。巻末の款記より本図は大雅が大坂の好事家・木村兼葭堂（一七三六―一八〇二）に奉げた作と知れ、さらに跋文二種が付随する。続けて後半は「試錐」の自題の後、中国の四種類の文人高士の故事を山水人物図として描き、各図の左側に賛文のように高士の事績などを付している。そのため制作当時から「四高士図」とも称された。宝暦十二年（一七六二）春の年紀があり、大雅数え年四十、最も充実した時期の作である。跋文二種が付随しそれにより兼葭堂所蔵と知れ、最後に全体の跋が付く。

本作は、これまでも「六遠図」「試錐図」という主題の相違や、画絹の縦の寸法が若干異なることなどから別作品を後世合装したものと判断されつつも、制作時期は近いだろうと推定されてきた⁽³⁾。

改めて研究史を概観すると、本作は朝日新聞を創刊し、美術雑誌『國華』

の経営を引き受けた美術愛好家・村山龍平（一八五〇～一九三三）（号・香雪）の所蔵品として「池野大雅堂筆山水画卷」「國華」一五〇号、明治三十五年（一九〇二）に、「六遠図」の本紙全体及び「試錐図」の第一図と款記部分が、同一五六号、明治三十六年に、「試錐」の自題と第二図が、そして「池大雅筆高士図」同一七九号、明治三十八年に「試錐図」の第三図が次々に紹介されている。そして、『和漢名画選』國華社、明治四十一年（一九〇八）（再版大正六年（一九一七））に第五十四図「高士図」として「試錐図」の第三、四図と款記が掲載され、これをもって、明治時代後期に全図が公にされた。⁴このことは、本作が日本美術史草創期にいち早く世に知られた大雅の、あるいは文人画（南画）の優品であったことを示している。おそらく大雅作品の中で最も早い専門誌での作品紹介となる。ただしこれ以降、展覧会での展示を含め、殆ど本作の紹介はなく、漸く昭和三十四年（一九五九）、前述の『池大雅画譜』第三輯で「六遠図巻」、「四高士図巻」の名称でそれぞれ掲載され、個別の詳しい解説がなされた。また『池大雅画譜』と共に同年発行された雑誌『南画研究』三ノ三、において題跋の翻刻がなされ、基礎研究となる情報が提示された。しかし、以後、単独で論じられることは殆どなかった。以下、それぞれに考察する。

二 作品の現状

迂遠な方法ではあるが、二つの作品の差異と共通性、鑑賞の場、合装された意味を検討するために、実際に作品を広げる手順にそって、全体を記述することから始める。

本作は近年修理を終え、太巻に改装されている。旧外箱の蓋表には「池大雅翁六遠巻」、旧内箱蓋表には「池大雅六遠」（緑文刻書）とあり、共に「六

遠図」であることを示す。

卷子を手にとると、薄茶色の題箋には「三岳六四卷 春水清玩」と漢詩人・頼春水（一七四六～一八一六）による墨書がある（挿図2）。即ち「三岳」は三岳道者とも称した池大雅のこと、「六」は六遠図を、「四」は四高土図を示す。下部には「子子孫孫勿替引之」（朱文長方印）が紙貼りされる。金砂子の見返しに続き、本紙冒頭下段には「春水帳中製（カ）」（朱文長方印）、「兼葭堂秘不許出聞外」（朱文方印）がそれぞれ紙貼りされ、後者より本作は京坂文人の中心人物・木村兼葭堂が秘蔵していたことが知れる（挿図3）。

続いて、沢田東江（一七三三～一九六）の後跋が裏箔がなされた絹地に王羲之風の行書で揮毫される（挿図4）。

挿図3 鑑蔵印「春水帳中製（カ）」（朱文長方印）、「兼葭堂秘不許出聞外」（朱文方印）【挿図1部分】

挿図2 題箋 頼春水筆「三岳六四卷 春水清玩」、「子子孫孫勿替引之」（朱文長方印）【挿図1の作品より】

江源鱗「源」⁽⁵⁾「鱗」（白文方印）

とあり、東江が天明四年九月九日、王羲之の帖語「十七帖」より七言詩句を揮毫し、兼葭堂へ贈ったと知れる。

次に「六遠図」（挿図5）が始まる。縦一七・三cm、長さ一〇七・三cmの絹本に、細い朱線で枠取りがなされている。題字「六遠」が独特の撥ねと払いの八分体隸書で揮毫される。関防印に大雅の「玉皇香案吏」（朱文方印）が捺されており、大雅自身が題字を揮毫している。再び朱枠線が引かれ、墨が捺されており、大雅自身が題字を揮毫している。再び朱枠線が引かれ、墨画の山水及び左側にそれぞれ篆書風の肥瘦のない細い線で二行程度の書が認められる。即ち第一図は高遠、第二図は深遠、第三図は平遠、第四図は闊遠、第五図は迷遠、第六図は幽遠の図とそれを説いた画論の一節が示され、第六図のみ画論の末尾に「以上は山の名状にして当に画中の用に備ふべき也。韓純全識す」⁽⁶⁾が加わり、かつ図の左上に「池」（朱文印）が捺される。つまり

挿図4 後跋 沢田東江筆【挿図1部分】

り基本的には北宋末（十二世紀前期）の韓拙（韓純全）の画論『山水純全集』「論山」に見る六遠の法を一つ一つ書している。六図はそれぞれ構図を変え、極めて細密な描写を交え、また、米法や潑墨ではなく、渴筆、擦筆を基本として煙霧や空気の湿気までも表現しつつ遠近を示し、密度ある深遠な空間、空気をも描いている。六種類の遠近の法が説くそれぞれの山水の様相を描いた六図は、小さな折帖仕立ての倣古山水画冊を広げたように展開する。

第1図 高遠

第4図 闊遠

第3図 平遠

第2図 深遠

第6図 幽遠

第5図 迷遠

挿図5 「六遠図」池大雅筆【挿図1部分】

最後に款記「秋日、兼葭木詞宗に似り奉る、正せよ 無名」とあり「臣無名」(白文方印)を捺すことから、年代は不明ながら、ある年の秋、大雅は十三歳年下の木村兼葭堂を詞宗、即ち師と仰ぎ、本作を謹呈したことが分かる。⁽⁷⁾

続く紙本の跋文は、大坂の漢詩人で儒医の岡元鳳(一七三七〜八七)の文を、書家の韓天寿(一七二七〜九五)が謹直な楷書体で揮毫した(挿図6)。読み下しを記す。⁽⁸⁾

「世に戴成の画狂を謂ふも、余は則ち以つて然らずと為す。夫れ戴成は狂士なるも、画は豈狂為らんや。吾れ其の嘗て筆を下すを觀るに、廻ち天機の経営に到るを遅ち、頗る苦んで後、深重巧密の者を得べし。瀟散洒落に至つては、縦横腕に任するも、尚、各布侯するところ有り。要するに之れ戴成は画に深き者なり。或は磐礴解衣、数斗を轟飲し、怪状逸出し、画も亦之れに随ふ。但其の人の狂、然らしむるは、直に偶然のみ。且つ其の人、好んで海内の山沢に遊び、歴涉すること殆んど遍くし、尽く之れを画に收むるは、蓋し是れ李漁の言を服膺するなり。其の画に於ける深しと謂わざるべけんや。近頃戴成は芙蓉諸山に遊びて帰るや、木世肅の為に六遠の尺幅を模写す。千里の体其れ備はれり。是の体は古人難しとするところなるに、戴成の奇格を失はざるは、山靈の助け有るか。乃ち我れ向きの言は誣ならず。世肅其の卷を示すや、余此れを書し以て返す。他日画史を修する者は、庶くは焉れを採ること有れよ。

隔凡山人岡元鳳題 韓天寿書「韓天寿」(白文方印)「大年」(朱文方印)「絵師としての大雅の有り様を語る点でも重要な指摘がある。「画狂」と言われるが、「磐礴解衣」つまり真に画道を得た大雅のような人は外面を飾ることはないといい、画に対する真摯な姿を示す。また大雅は、『芥子園画伝』初集に序を寄せた李漁(一六一一〜八〇)の言に従い、日本中の山や沢を歩

き尽くし、これを描いたこと、近頃大雅が富士山などの登山から帰ると、兼葭堂のために「六遠の尺幅」を描いたこと、この絵には、古来、難題とされた千里の景が見事に描かれており、大雅が優れた画境に達したのは、「山靈の助け」があつたに違いないと推測する。

次は、漢詩人で書家、兼葭堂の媒酌人であり、大雅を早くから評価した一人、細合半斎(一七二七〜一八〇三)が絹本に独特の癖のある行書体で、後の所謂「大雅伝」の記述と共通する興味深い跋文を寄せている(挿図7)。⁽⁹⁾

「画家者流有りと雖も多くは固執の者にて、其れ唯変化を測るべからざる者は吾友池山人のみ。蓋し山人は少にして父を喪ひ、家に儋石なく、自奮して一家を成す。画を嚮ぎ以て母を養ふ。乃ち普く名山に遊び、以

て其技を試みんと欲して再び白立を攀ぢ、三たび富士に躋る。其余の諸勝も足跡幾んど遍く、遂に靈秘を探り化工を奪ふ。恒に標位定まるに居りて、草稿を属せず、輒く之れを成す。猶、俯して是れを相拾ふがごとく、名は四方に挾く、所在必ず聞こゆ。或は王公の命名すれば解衣盤礴、以て進む。或は隸胥の款至すれば襟を斂さめ、従容として拒まず。蓬戸、朱門、其の視一なり。写に至つて了せず、奪つて禁せず絃歌、俳諧、酔飽、澹泊も亦唯人生の一楽として何ぞ必ずしも筆研の精良、之れ人の為めにせん。或は之れを目して曰く池は顛々なるも以て画伯と為すべし。其の木兄を執するや傾心して其技を尽さしむ。維れ此の六遠は咫尺万里、胸は富み韻は足る、俗（郡カ）を出でて微に入り、人をして形神を俱に往かしむ。区々たる画家者流の至り及ぶに弗ざるなり。其の書或は詩も奇々怪々未だ始めより意あるにあらず。流伝も亦復風韻超凡愛すべし。山人は自ら玉皇香案吏の印を佩す。果して是れ謫仙なり。豈皮相の尽すところならんや。

白雲山樵夫離識 「合離」（白文長方印）

半齋は、画で一家の生計を支えたという大雅の幼少期から説き始める。前の跋文同様、多くの名山に登り、白山、立山には二度、富士山には三度登頂し、ついに「靈秘」を探り出し、ために草稿なく描くことができる、といい、「解衣盤礴」とし、身分に関係なく誰にでも描いた大雅の大人ぶりを示す。続けて大雅は兼葭堂に傾心し、その画技をつくして「咫尺万里」のこの「六遠図」を描いたと明言する。詩、書にも優れ、愛すべき人柄であるとし、本件にも捺される「玉皇香案吏」という天帝の香机係の意の印を持つことを示し、まるで仙人のようだとまとめる。

次に卷子に「隔て」や特段の間紙を挟むことなく、縦の長さが約一・四 cm

挿図7 細合半齋跋文【挿図1部分】

短い、絹本墨画着色の「試錐図」が続く（図版一・二、挿図8）。本紙は縦一五・九 cm、全長九二・四 cmである。「六遠図」同様、朱色の細い線で枠取りされる。関防印には「竹居」（白文長方印）が捺され、「試錐」の二字が擦れを帯びた篆書体で朱枠内の中央に配置される。そして左には次に始まる画までの「隔て」が朱線で区切られている。

第一図の画面右端下には、極めて小さく「共四幀倣李公麟之筆」の墨書があり、「玉皇香案吏」（朱文方印）が画上に捺され、双方とも隠し落款のように画と同化している。即

ち、本図を含め、続く四図は一連の作であり、全て李公麟の筆意で描いたことを示す。題語の文章は「王右軍既に官を去り、道士許邁と共に名山に遊び、滄海に泛ぶこと千里を遠しとせず。邁、字は叔玄、清虚にして真に接し、遐棲して志を所在に表するも、往いて返らず。故に名を遠遊と改む」とある。そのため「王右軍道士許邁と遠遊する」あるいは「対談する図」と解説されることがあった。⁽¹¹⁾しかし描かれているのは、楼閣に三人の高士が語る様であり、かつ童子が御簾を上げ、視線の先には觴が二、三及び、画面右上より、極めて小さく文人の集いと、觴が流れゆく様を描かれる。よって王羲之のよく知られた故事、永和九年春三月、名勝・蘭亭で、時の名士・謝安、孫綽らと会合して詩を賦した「曲水の宴」の場面であると理解されよう。ここでは「王右軍（王羲之）蘭亭曲水図」とする。

第二図は左上に「玉皇香案吏」（朱文方印）が捺される夏の景で「王黄門

は嘗て行きて呉中を過ぎり、好き竹有るを見る。肩輿にて徑ちに竹下に造り、諷嘯すること良や久し。還るに当に通ずべきを冀ふ。主人門を閉ざして出づるを聴さず。乃ち坐に留まり、歎を尽して去る。主人も復た情致有るなり」とある。王黄門は王羲之の第五子の王徽之（またの名は王黄門、王子猷）のことで、竹を好む王徽之は、呉の国へ行く途中、立派な竹林を持つ家を訪ねたが、王徽之は肩輿に乗ったまま竹林で長く朗詠してそのまま帰ろうとしたので、主人は門を閉じ歓待するまで帰さなかったという。ここでは「王黄門（王徽之）好竹図」とする。

第三図は左下に「玉皇香案吏」（朱文方印）の印が捺される。「林処士常に小艇を西湖に泛ぶ。諸寺に客有り、逋の居る所に至れば、則ち一童子、門に応へ、客を延いて坐し、為に籠を開いて鶴を縦つ。良や久しふすれば、逋必ず小船に棹さして帰る。趣を異にすと雖も亦陶の亜たり」とあり、鶴を愛した林逋が西湖の孤山に隱棲し、客が来れば童子が鶴を放つて知らせたという著名な故事を記すが、画は林逋が書齋で一人座し外を眺める。風に吹かれる樹木の葉には代赭も混ざり、初秋の夜であろうか。ここでは「林処士（林逋）隱逸図」とする。

第四図は前景に防寒着で船に乗る高士と棹さす従者が描かれた雪景である。「玉皇香案吏」（朱文方印）は図の左端中央に捺される。「策を杖ついで隠士を招ねんとす。荒塗古今に横がれり。巖穴に結構無きも、丘中には鳴琴有り。白雪は陰岡に停まり、丹葩は陽林を曜す。是左詩の半詠なり。忽ち舟師に命ずるは子猷なる哉」とあり、六句までは西晋の文人・左思「招隱詩」の引用である。図は、大雪の夜、子猷は左思の詩から、友人戴安道を思い、命じて舟を出す、戴安道の家の前まで行くも、興が冷めたため、会わずに帰るといふ著名な逸話を描く。子猷は第二図の王徽之のこと。ここでは「王

挿図8 「試錐図」池大雅筆【挿図1部分】

子猷（王徽之）訪友図」とする。
再び朱線で枠が引かれ、題字と同じ篆書体で「壬午春日 無名」とあり、宝暦十二年（一七六二）春日の制作と知れ、左側に「無名・貸成」（白文聯印）が捺される。

続けて漢詩人・河野恕齋（一七四三〜七九）の跋文は、紙本金箋（金砂子）に墨書される（挿図9）。

「右蒹葭堂蔵するところ、池貸成四高士の図は、軽抹淡描、細巧繊緻にして前輩の風流を清賞すること、毫素之間に宛然たり。卷舒の際、真に其境に入りて、其の風流を追ふが如し。蓋し貸成は奇を好むの士にして、其の胸襟の瀟洒、規宇の磊落、筆端に輸出するものなり。誠に此人に非ずんば此趣を摸すること能はざるなり。

恕齋 河子龍題 「恕齋」（白文長方印）「河子龍」（白文方印）

次は赤紅色の紙に、雨森壽なる人物の七言絶句が墨書される（挿図10）。

「四士の高風は筆底に新なり。酔塗

醒沫、自ら其れ真。池生も亦是れ清狂の客。要は図中に向かつて一人を添へんことを。

白山逸人雨森壽 「雨森壽」（白文長方印）「大眉」（白文長方印）

二つの跋文は大雅自題の「試錐」を採らず「四高士図」「四士高風」とする。そして本作には四高士の風流がよく描かれているとし、奇を好み、清狂の客である大雅だからこそ描けた画であるという。なお、後者は筆者を確定できないが、儒医の雨森章迪（一七三一〜八六）の可能性が考えられる。

最後は儒者で平安四竹の一人、宮崎筠圃（一七二七〜七四）が、宝暦十二年（一七六二）の夏、つまり作品完成の数か月後に寄せた七言律詩である（挿図11）。

「自らはれ胸懐に一塵無く、毫芒輒ち奪ふ化工の真。微茫たる遠水九辺に動き、重畳たる奇峰座上に陳ぬ。知らず烟霞纒に疾と作るを。鷗鷺に従つて同じく相親むこと難し。君に因つて最も識る臥遊に好きを。多少の賞心已に新なるを覚ゆ。

挿図9 河野恕齋跋文【挿図1部分】

挿図10 雨森壽跋文【挿図1部分】

壬午夏日、録して木文学に呈す咲正せよ

海西宮奇「宮奇」(白文方印)「子常」(朱文方印)

直前の七言絶句と同じ紙を用いるが、縦の幅の寸法を違えて「試錐図」の本紙や他の跋文とは切り離している。「木文学」は木村兼葭堂のことと推測され、跋文の筆者の中で最年長の宮崎筠圃が、若き兼葭堂に「咲正せよ(ご笑覧ください)」と記している。「六遠図」の大雅の款記「正せよ」と呼ぶさせているのだろう。最後に、款記の左脇に詩箋の模様のような草花図が貼られるなど趣がある。

以上が本図巻の全容である。「六遠図」と「試錐図」は、墨画の山水図と、着色の山水人物図で、別作品ではあるが、観察してみると共通点も多数認められる。

第一に形式が揃っている。共に絹本であり、本紙の縦の法量もほぼ等しく、細い朱線の枠取りがある点、大雅自身が題字を篆隸体で揮毫し、閑防印のみが捺される点、画に続いて題画詩を伴う詩意図のような体裁を持ち、中国の古典を引用、改変した題語が二、三行墨書される点、款記のみで一枠とり、署名の左に印を捺すという点、跋文が二種類ずつ付けられる点があげられる。これらは意図的に体裁を合わせた痕跡と推測される。

挿図11 宮崎筠圃跋文【挿図1部分】

第二に画題選定の相似である。

「六遠」「試錐」共に、題語としても、画題としても、馴染みがあるとは言い難い語句、文章が採用されている。

第三に受容者(所蔵者、鑑賞者及びその交流関係)が共通する。少なくとも「六遠図」は兼葭堂へ大雅が奉げた作であり、跋文より両作とも兼葭堂の所蔵であることが分かる。跋文の筆者は、大雅四十九歳の作で、重要文化財「洞庭赤壁図巻」明和八年(一七七二)(京都国立博物館蔵)(挿図12)に題や跋などを寄せた人物と殆ど重なっており、混沌詩社周辺の人々であるといえる。⁽¹⁵⁾「洞庭赤壁図巻」は混沌詩社の支援者・西村孟清(?-一七七九)の需に⁽¹⁵⁾ 応じて描かれ、彼らの詩会で披露され、多数の詩を生み出し、模本が作られた。京坂芸苑の活発な創作活動と中国文化への憧憬を象徴する作品として知られていた。混沌詩社は兼葭堂の師である片山北海(一七二三-一七九〇)を盟主とする漢詩結社で、明和年間(一七六四-一七七二)に盛んとなるが、その基盤は、兼葭堂が宝暦八年(一七五八)頃より主催していた月例詩文会であった。⁽¹⁶⁾ 中井竹山、頼春水の他、本図巻の跋文を記した岡元鳳(魯庵)、河野恕齋、細合半齋もこの会の主要メンバーである。なお、「洞庭赤壁図巻」の題字は宮崎筠圃、題箋は韓天寿が揮毫し、半齋、春水の長文の跋が付されている。

「洞庭赤壁図巻」同様、本作の跋文でも、彼らが本作を目の当たりにした感動と、大雅の、奇、狂、新奇な絵画制作の有り様が賞賛されている。本作でも、題語から大雅の画が生まれ、画から漢詩文(跋)が生まれている。そこには大雅の作画の意図を探るヒントがあるに違いない。

宮崎筠圃題

池大雅「洞庭赤壁図」

頼春水跋文

細合半斎跋文

挿図12 池大雅筆「洞庭赤壁図巻」絹本着色、明和8年(1771)、京都国立博物館蔵

池大雅の山水画考

一一

三 「六遠図」の考察

(一)「六遠」という言葉

「六遠」とは、北宋末(十二世紀前期)に韓拙が『山水純全集』「論山」において、中国の山水画における遠近の法を、北宋(十二世紀後期)の郭熙『林泉高致』「山水訓」にある「三遠法」に、さらに三種類の遠近の法を加え、六種として論じたもので、次のように記される。⁽¹⁷⁾

郭氏曰山有三遠。自山下而仰山上、背後有淡山者、謂之高遠。自山前而窺山後者、謂之深遠。自近山辺低坦之山、謂之平遠。愚又論三遠者。有近岸広水曠闊遙山者、謂之闊遠。有煙霧暝漠野水隔而髣髴不見者、謂之迷遠。景物至絶而微茫縹渺者、謂之幽遠。以上山之名状当備画中用也。

大雅はこれを引用して「六遠図」の各図の左側に題画詩のように墨書し、最後に出典として「韓純全識」と書き加えている。しかし右記のように原文には「郭氏曰く山に三遠有り」「愚にも又三遠を論ずるは」と郭熙『林泉高致』の「三遠」と韓拙の新たな「三遠」とあるのみで「六遠」という語は見当たらない。

韓拙『山水純全集』は「論山」「論水」「論林木」「論石」「論雲霞烟靄嵐光風雨雪霧」「論人物橋約関城寺観山居舟車四時之景」「論用筆墨格法氣韻之病」「論視画別識」「論古今学者」という理知的な構成を持つ画論である。第一章にあたる「論山」は「凡画山言、丈尺分寸者王右丞之法則也……」と始まり、後半に入り「山有四時之色、春山豔冶而如笑、夏山蒼翠而如滴、秋山明浄而如洗、冬山惨淡而如睡、之説四時之氣象也」という四季山水を説く一文に続

き「郭氏曰……」として所謂「六遠」を説いた文章が登場する。この文章の最後には「兼備博雅君子之問、若問而無対為、無知之士、不可不知也」として、二つの三遠法は直前の四季山水論と共に、博雅なる君子の必須事項であるという。しかし言葉としての「六遠」は立項もされず、文中でも使用されない。

おそらく大雅は『佩文齋書画譜』などに所載されている『山水純全集』を閲覧したと推測する。⁽¹⁹⁾管見の限り、「六遠」という画題は、『歴代著録画目』や中国の画史画論類にも見えず、中国画の画題にも、画論中の言葉としても見当たらない。そもそも「山水図」という大きなジャンルにおける個々の差別化のために、水墨山水、青緑山水、浅絳山水、米法山水、のような施色法や筆法を画名に付すのと同様に、遠近の法についても「喬松平遠図」など、特徴ある画法を画名にすることはままある。しかし、技法の種類やその内容を示すのは『芥子園画伝』のような絵手本の領分であり、わざわざ本画でそれを表現する必要も、意味もないだろう。

ただし日本において、大雅にとって、中国山水画の秘法「六遠」を描くこととは意味があった。まるで題画詩を伴う詩意図のように、一図ずつ韓拙の画論の一節を記し、最後に「韓純全識す」の語を書き添え、韓拙の画論に基づいていること、その意を描いたことを主張していることは、何よりその表れだろう。とすれば、最初に「六遠」を山水画の画題とし、これを描くことに挑戦し、見事に描ききった画人こそが大雅だということになるか。

けれども六種類の遠近の法は、いずれも抽象的な内容で、この意を、具体的な山水画として表現するのは至難の業である。大雅の画は全く韓拙の画論だけから生まれたとは思えない。

(二)『芥子園画伝』初集の図様と画論を読む

大雅は「六遠図」を描くにあたり、跋文で岡元鳳が指摘したように「李漁の言を心に留め、実行」したのだろう。即ち李漁が康熙十八年（二六七九）に序文を記した史上初の山水画の画譜（絵手本）『芥子園画伝』初集を参照したと思われる。⁽²⁰⁾同書の「山石譜」には、「山論三遠法」として郭熙『林泉高致』「山水訓」を抜粋し、大幅な加筆がなされた上で、図解もされて説明がなされている。⁽²¹⁾

周知のように『芥子園画伝』初集は山水画の教科書、技法書である。図案集的な画譜（絵手本）としてだけではなく、画論部分のみが抽出された画論書、画法書としても出版され、江戸時代以来、日本においても流布した。唐本は貴重書で柳沢淇園旧蔵書などが今なお伝わっている。けれども、大雅の本書の活用法は、所謂、図柄借用や画論部分の引用にとどまらず、深い読み取りをしている。以下、題語と画の関係、そして『芥子園画伝』初集の該当箇所を順に見ていく。

本書の「高遠法」「深遠法」（挿図13）と大雅の「高遠」「深遠」を比較すると、左右反転の構図であるが、「高遠法」は図様を直接引用していると見てよいだろう。一方「深遠」では、本書の図と大雅の画には、「高遠」のそれより距離がある。おそらく大雅の画には、下を見れば雲海が広がる山中の小径が描かれ、小径を行けば立派な門のある文人高士が住んでいそうな楼閣が描かれるというように、具体的であり山水画として完成しているからだろう。画中の小径はさらに続き、山頂から雲海を見下ろせるのだ。

こうした鑑賞者の視点を誘導するような、臥遊を促す仕掛けのある山水画は、「深遠」の「山の前から山の後ろを窺いみる見方を深遠という」という文章のみでは創造しえないのではないか。本書には、前述の郭熙の「三遠法」

の引用に加え「遠くしてその深なるを欲せば当に雲をもつて深くすべし」と雲中であることを強調し、「玉女は青に迷し、明星は翠に鎮す⁽²²⁾」とある。さらに「中国の華山にある玉女峰が青一色となり、明星峰が緑一色となって静まりかえる様子は、深遠そのものだ」という説明が加わる。このように具体的な景観を想像できるように、中国の名勝の事例も示されている。実際、本

挿図13 『芥子園画伝』初集より「高遠法」「深遠法」 静嘉堂文庫蔵

書の図様は雲がもくもくと立ち上がり、中景及び後景の山頂が雲から頭を出すというように、雲が強調されている。大雅はおそらく「高遠」も同様に「遠くしてその高きを欲せば当に泉をもつて高くすべし。雁蕩の千尋、匡廬の三疊、高遠にあらざして何ぞ。」を踏まえ、前景には滝を本書の図様よりも強調して描き入れているのだらう。⁽²³⁾

また「平遠」では「遠くしてその平らかなるを欲せば当に煙をもつて平らかにすべし」という語に対して、本書では「平遠法」「平遠巒頭法」（挿図14）の二図に分けて図解しているが、大雅はこれを合成して表現した。即ち、橋をわたり、小径を進み、高い樹木や竹林に囲まれた門の向こうの庵を中景として描き、さらに奥に進んでまた橋をわたり、巒頭法を用い、擦れた筆で霞や雲を表現し、霞の中でぼんやり見える遠くの山々へと進む、広やかな山水図として完成させている。ここでも「明るい岡の華子（華子岡陝西省終南山の下）、冷たる谷の愚公（山東省の愚公谷）は、平遠にあらざして何か。⁽²⁴⁾」という具体例が示されている。勿論、大雅は中国の名山に登ったことはないのだが、このような文章から、日本の山に登った経験からある種のイメージを持つこともできたのではないか。

けれども韓拙の三遠である「闊遠」「迷遠」「幽遠」は、あまりに抽象的にすぎためか『芥子園画伝』初集に掲載がない。大雅は「近い岸の向うが広い水であるとか曠闊な空間のかたに遥かな山が見えるという様な場合」という「闊遠」については、前景は岸边の二本の木と一隻の船、中景は大河、遠景は対岸の家屋や山々を極めて小さく描き入れる、という具合に、題語の通りに絵画化している。それでも、前景の船を漕ぐ人の視線に鑑賞者の視線が重なるよう、巧みに誘い込み「闊遠」を表現することに成功している。⁽²⁵⁾

「煙霧がこめ、野水が横たわっていることは分かるけれど、ぼんやりして

よく見えないという様な場所」という「迷遠」は、擦筆、渴筆を何度も積み重ね、朦朧とした水蒸気を描く。しつとりと野水が横たわる様は画面中央に、やや水気を含んだ濃墨を置き、渴いた筆を重ねることで寂寥感を表現している。これもある種、題語に忠実な絵画化である。

しかしながら、最も抽象的で観念的な「幽遠」即ち「景物が全くなくてた

だ渺茫たる場合」においては、題語の通りに、何も描かないのではなく、意外にも具体的な景物を描き入れている。右下には松などの樹木よりもさらに高い樓閣が聳え立ち、楼台では数名が眺望を楽しんでいる（挿図15）。水景を挟み、中景には、石橋が架かり、城壁のようなものが見え、さらに塔や樓閣、山々などがジグザグと連なっていく。よく見ると遠景の山々の間にも小さな橋が架かり、家屋が連なり、人々は船を浮かべている。とりわけ遠景の「池」（朱文印）の辺りの極々小さく、人家の密集した屋根の連なりは、豊かな山村の存在を想起させる（挿図16）。このように知らず知らずのうちに、前景の樓閣から遠くを眺める人々の視線で、鑑賞者は絵の中に誘導される。「景物が全くなくてただ渺茫たる」とは、地平線のかなたまで遠くを眺めているような心持であろうか。

鑑賞者にこのような視覚体験を促す、視覚の構造を持つ画といえは、先にも触れた「洞庭赤壁図巻」が想起されよう。「洞庭赤壁図巻」は、画面右側に赤壁を、左側には洞庭湖周辺を描く。洞庭湖上に、岳陽樓や周りの島々を点在させ、太鼓橋状の石橋に何人もの人が列をなして歩く様や、船を漕ぐ人々、家々が連なる村落などが小さく描かれる（挿図17）。こうした画中の景物は、「幽遠」のそれと共通する。「洞庭赤壁図巻」では金碧青緑山水の画法が用いられ、かつ大雅四十九歳、最晩年の作であるため、極小の人物や家屋を描く筆はやや力なく、「六遠図」のような筆先まで神経が行き届いた、研ぎ澄まされた、まるで針で描いたかのような細く強い線ではない。また眺望する視点はなく、俯瞰する視点であるという大きな違いはある。が、両作品とも、巻子の密画であり、混沌詩社の人々による題跋が豊かであることが示すように、賞玩の場が共通している。彼らにとって、漢詩に詠まれた洞庭湖は、憧れの地であったに違いなく、彼らが詩歌でイメージする岳陽樓から

臨んだ洞庭湖は、まさしく「遠くてよくみえない、幽遠」だったのではないか。

『芥子園画伝』初集の李漁の序文は絵画論としても読める。「今人、真山水と画山水を愛するは異なること無きなり」という一文から始まり、実景と描かれた景色は変わらない、と説き、実際に山を訪れることと、画中の山水に遊ぶこと（臥遊すること）もまた同じだ、というこの論は、大雅をはじめ日本人にとって、遠く中国の名山に登ることはできなくとも、中国の絵を観る

挿図15 「六遠図」のうち「幽遠」部分【挿図1部分】

挿図16 「池」(朱文印)「幽遠」部分【挿図1部分】

挿図17 「岳陽樓」部分【挿図12部分】、京都国立博物館蔵

ことで、中国の真の山水に遊ぶことができる、と読めただろう。それならば、そうした山水画こそ、描くべき山水画だ、と考えたのではなからうか。

桑山玉洲『絵事鄙言』⁽²⁷⁾にも同様の発想の一文がある。

本朝ノ習ニテ山水ノ平夷ナル者ヲ以テ我朝ノ景象トシ峰巒ノ險峻ナル者ヲ以テ唐土ノ景趣トス嗣燦按スルニ一天地ノ間山川ノ嶮夷ニ於テ和漢ノ別アルヘカラサルナリ（傍線筆者）

このように大雅は『芥子園画伝』初集の李漁の序文の思想を踏まえ、六つの遠近の法のうち、郭熙が説いた三遠については、同書の「絵手本」のモチーフとそれを補完する画論を読み込んで展開し、韓拙が説いた三遠については、李漁の説く「真山水」としての臥遊できる山水画として描いた。そして六通りの遠近法による山水の連作として「六遠図」を成立させたのである。

(三) 「六遠図」の表現と制作時期——「浅間山真景図」との類似点

「六遠図」の魅力は、小画面にもかかわらず、ある種実景の実体験を彷彿とさせるような、広大な絵画空間が展開することであろう。「六遠図」の制作時期はいつだろうか。二つの跋文には重要な指摘がある。

岡元鳳は跋文のまとめにおいて、「大雅が富士山登山後に、兼葭堂のために描いた六遠図小巻は、遠くの景色も描き尽くされている。これを描くことは昔から難しいと言われるが、大雅の画に、奇格^クが備わっているのは、山霊の助けがあったからに違いないと私は信ずる。絵を学ぶものは皆、本図を学ぶべきだ。」と明確に述べる。

また半斎の跋文には、「大雅は日本中の名山に遊び、これを描こうとして、

白山には二度、富士山には三度登った。その他多くの名勝を遍歴し、ついに自然の神秘と創造の技を獲得した。（中略）また大雅は兼葭堂に執心し、その画技を尽くして描いた六遠図は、小画面に広大な景が描かれており、心は富み風雅で、神妙の域に入り、形と精神が一体化している。取るに足らない画家たちではこの境地に至らないだろう」とする。

即ち彼らは、大雅が傾倒する兼葭堂に、「六遠」という古来より難題とされる中国の山水画法を、具体的に描いて見せたこと、そこに、奇格^クや形と精神の一致を見て、常人には到底なしえない境地に達していることを賞賛する。そしてそのような神技を身に付けたのは、富士山をはじめ日本の山々を歩き尽くしたからだ、という。しかも元鳳は最近の富士諸山の登山後の作といい、半斎は三度の富士登山の後だという。実際、半斎のいう大雅の三度の富士登山は、寛延元年（一七四八）、宝暦十年（一七六〇）の山岳紀行、翌一年六月（富岡鉄斎説）であるから、宝暦十一年の秋の作ということになるうか。

ところで宝暦十年の山岳紀行の折のスケッチをもとに、実景の実体験、登山の感動を反映させて描いたと考察されている「浅間山真景図」⁽²⁸⁾（挿図18）には、確かに「六遠図」の各図を彷彿とさせる表現が見られる。「浅間山真景図」の一種、銅版画を想起させるような硬い線質による渴筆、擦筆の表現は「六遠図」全体に共通した表現である。また湧き上がる雲から岩山の頭が飛び出す様（挿図19）は「深遠」と近く、遠景にジグザグと川を蛇行させ、富士山や筑波山を描き入れる細密描写（挿図20）は「平遠」や「幽遠」の手法と近似する。雲から頭を出す岩山の筋肉のような表現も、「高遠」の山頂部の岩の塊に通じる。

何より、落款の書が酷似している。「浅間山真景図」は「奉似 龍門祇園

先生 平安池無名」(挿図21)と師として崇拝する亡き祇園南海に對して、「六遠図」は「秋日奉似 兼葭木詞宗正 無名」(挿図22)と博識な木村兼葭堂に對して、謹んで描き、落款を入れて差し出していることが伝わってくる。双方とも空間豊かで弾力があり、かつ伸びやかな、清らかな書である。

もしかすると「六遠」を描くという題目自体が、文人として、詩文の師として尊敬する兼葭堂から大雅への課題のようなものだったのかもしれない。「六遠図」は大雅としても渾身の出来栄であったので、題字も自ら八分体隸書で恭しく揮毫し、款記には兼葭堂に「正せよ」との言葉を添えて奉げたのではないか。

「浅間山真景図」と「六遠図」の筆墨表現の類似は、単なる制作年代の近さの証というだけではない。韓拙『山水純全集』「論画」で説かれた画論の神髄は、胸中の山水を描くことも、実景を描くことも、李漁のいう「真山水」を描くことと同じだということだろう。だから、兼葭堂や大雅にとって「六遠」を描くことは、韓拙の遠近法をもって、日本の山の真景を描くことも、憧れの中国の名勝を描くことも同じ、「真山水」を描くことだったのではないか。

「六遠」は兼葭堂らが見たい中国の文人の山水画だからこそ、江戸時代には画題になりえたのだ。むしろ大雅だからこそ、画題にすることができたのだろう。先述のように、本

挿図18 池大雅筆「浅間山真景図」紙本墨画淡彩、個人蔵

挿図19 池大雅筆「浅間山真景図」(左下、部分) 個人蔵

挿図20 池大雅筆「浅間山真景図」(左上、部分) 個人蔵

挿図22 「六遠図」(落款部分)
【挿図1部分】

挿図21 池大雅筆「浅間山真景図」(落款部分) 個人蔵

図巻には「試錐図」も合装されているにもかかわらず、箱書は内箱、外箱共に「六遠図巻」としか記されていない。思うに、このことも「六遠」とは大雅でなければ描けない山水の秘法であるという当時の人々の認識の表れではないか。因みに大雅には、各幅に儒者の賛を伴い、明和三年（一七六六）の年紀のある紙本着色、六幅対の「六遠山水図」（東京国立博物館蔵）⁽²⁹⁾が知られる。これは賛文によるならば「五岳洞庭図」であるが、後世、各幅に六遠を当てはめて解釈され、現在は「六遠山水図」の名称で通っている。また大雅以降「六遠図」は大原東野『名教画譜』（文化七年）にも登場し、兼葭堂の知友・釧雲泉（一七五九―一八一二）のレパートリーとなった。⁽³⁰⁾中国絵画の画題にない中国の山水画法「六遠」は、日本絵画の画題となったのである。こうしたことは大雅が「日本の文人画家」とされる一因といえよう。

四 「試錐図」の考察

(一) 自題「試錐」の意味するところ

「六遠図」同様に画題として見慣れない「試錐図」は、四季を描き分けた山水と共に文人高士の振る舞いが描かれている。絵画表現や題語の内容から、中国の文人の「隱逸」や「訪友」に関する故事に取材していることが分かる。大雅がこの図に「試錐」と題したことを重視し、現在所蔵館では「試錐図」とするが、跋文の筆者や先行研究でも記述されたように、内容からは「四高士図」とするのが適当だろう。そもそも「試錐」とはどのような意味なのか、大雅はなぜ「試錐」と題したのであるか。

「試錐」の出典は不明であるが、「試」は「こころみる」「用いる」という意、⁽³¹⁾「錐」は、「きり」「はり」など細く尖ったものを指す。

書道用語に「錐でほる」という意味の「錐画」、あるいは「錐画沙」とい

う蔵鋒の妙を形容する語がある。これは書を能くした王羲之の運筆法の例えで「王右軍錐画沙印々泥」というものがあるが、王羲之の書法は「錐画沙」、つまりは砂に錐で書すかのように、紙に突き刺さるように力強く書くことであり、また「印々泥」とは、泥に印を捺すようにしっかりと書くという意である。桑山玉洲『玉洲画趣』⁽³³⁾においても、この書論が紹介されている。

一 用筆の意は書家にて申候錐画沙印々泥の法にて御座候。錐を以て沙に画し、印を以て泥に印す心持にて御座候。故に顔真卿が書論にも、用筆の意は紙背に透き通さん事を求むべしとも申置候。其外書家にて論じ候屋漏痕又は蔵鋒の意を兼用ひ候なり。都て唐人の筆蹟には一点一抹も浮薄なる所無御座候。たとへ書の狂草、画の写意とても、一筆の利刀を以て、銅版に刻みたる墨痕紙上に出申候。（後略）（傍線筆者）

「試錐図」の各図に付された題語の書は、まさに「錐」で書いたように、一点一画が鋭い。これは「六遠図」の書にも、画の筆法にも通じるが、非常にシャープな墨線が認められる。このことは先に述べたように、晩年の「洞庭赤壁図巻」の画中の景物だけでなく、同年に描いた「十便図」の書と比較すれば、一目瞭然である。「試錐図」の題語の書は、いずれも謹直な楷書体であり、まさに「錐画」の法が認められるともいえよう。

思うに「試錐」の題は、四人の高士の筆頭に、書聖・王羲之を描くことと関係するのではないか。王羲之を、そしてその第五子で能書であり、竹を愛す奇行の士・王徽之を暗示させるためではないか。彼らの筆法に倣うという意味もあるのではないか。

さらに、四図共に「隱逸」や「訪友」の中でも奇人ぶりを示すエピソード

が表現されていることを思うと、「試錐（しすい）」の題語は「四粹（しすい）」即ち四人の粹人、四人の文人（隱逸の士）を洒落しているのかもしれない。

（二）文人の逸話集『世説新語補』の引用と東晋憧憬

描かれた高士や画に添えられた題語はどのようにして選ばれたのだろうか。

中国の聖人、賢人、文人の故事は、江戸中期の文人画の到来をまたずとも、室町時代の水墨画など漢画系の画題として認知されていたものも多い。例えば「四高士図」の例として「四愛図」がある。これは東晋の陶淵明の愛菊、北宋の周敦頤（茂叔）の愛蓮、林逋（和靖）の愛梅、黃庭堅（山谷）の愛蘭の故事で、中世の禅林社会は勿論、近世近代に至るまで描き継がれた画題である。

大雅はこれらを採用せず、東晋の王羲之、王徽之父子及び北宋の林逋の故事を選んでゐる。また、四図のうち「蘭亭曲水」「王子猷訪戴安道」は、画題としても、図様としても、少なくとも江戸時代初め（十七世紀）には定着していた。林逋の「孤山隱居」の故事自体は、「蘭亭曲水」「王子猷訪戴安道」同様、日本絵画の画題辞典ともいべき狩野一溪編述『後素集』元和九年（一六二二）や橘宗重著・長谷川等雲画『繪本寶鑑』貞享五年（一六八八）に既に掲載がある。しかしながら第二図「王黃門（王徽之）好竹図」は、金井紫雲編『東洋画題総覧』芸艸堂、昭和十六（一九四一）四三）など近代日本の画題辞典にも立項されない、大変珍しい画題である。³⁴

調査の結果、各図の題語の文章は『世説新語補』から抜き取り、改変していることが分かった。

『世説新語補』の元である劉義慶撰『世説新語』は、六朝時代南宋（五世紀）

に成立した逸話集である。「王羲之」や「竹林の七賢」など、後漢、魏、晋に至る知識人の逸事を集めており、逸話の特徴や人物の性格により「德行」「言語」など三十六篇に分類がなされている。例えば、『世説新語』「任誕」には、第二図「王黃門（王徽之）好竹図」とは別の「好竹」に関する故事、「一日も此君なかるべからず」と王徽之が竹を「此君」と呼んだ逸話がある。これは平安時代初期の漢詩の題材にもなり、また『枕草子』に引かれてから和歌でも詠まれた。先述の画題辞典などにも掲載され、竹図として描き継がれている。

ただし、江戸時代によく読まれたのは、原撰本でなく、明時代になって王世貞（一五二六～九〇）が宋元の人物の逸事と併せて再編集した『世説新語補』³⁵（『李卓吾批点世説新語補』）であった。江戸時代の人々も前者を『古世説』と呼んで分けている。とりわけ古文復古運動の中心であった王世貞らの擬古主義に影響を受けた荻生徂徠の門流は、『世説新語補』を好んで熱心に研究した。³⁶ また蕪村ら中興俳人には『世説新語補』や『晋書』などに想を得て、「晋人」の逸話を下敷きにした句が多数見られることなど、近世文学の研究成果が知られる。

「試錐図」の題画の文章と『世説新語補』を比較すれば、大雅は明らかに同書の注釈までも精読し、ここから取捨選択していることが分かる。

まず、第一図の文章は『古世説』には未掲載、『世説新語補』巻十四「棲逸」には「王右軍既去官、与東土人士、管山水弋釣之娛。又与道士許邁、共修服食、偏採名藥、不遠千里。遊東中諸郡名山。泛滄海、歎曰、我卒当以樂死。」とあり、王羲之が隱居後、道士許邁と藥石を採集するため遠く名山に遊んだ故事が紹介される。これは『晋書』巻八十一王羲之伝より補ったものだろう。そして割注で許邁の事績を「道学伝曰、許邁、字叔玄、清虚接真、遐棲表志、

所在往而不返、故改名遠遊与、王右軍父子、為世外之交。」と示す。大雅は王羲之の故事と許邁の事績を併せて一文とし、葉石の採集に触れず、二人で名山を巡ったことを重視する隠逸伝としている。

第二図は『古世説』、『世説新語補』卷十七「簡傲」の双方に同じ本文がある。即ち「王子猷嘗行過吳中、見一士大夫家、極有好竹。主已知子猷當往、乃灑掃施設、在聽事座相待。王肩輿徑造竹下、諷嘯良久。主已失望、猶冀還當通、遂直欲出門。主人大不堪、便令左右閉門不聽出。王更以此賞主人、乃留座、尽歡而去。」というように、長文であるものを、大雅は意味の通る範囲で上手く抜粋している。そのためか、大雅の画は、竹林好きで有名な王肩輿が肩輿に乗って素晴らしい竹林の有る家に入って来る様子を、門のかけから窺い見ている（あるいは、待ち構えている）という題語に記されていない場面が描かれている。第四図と差異化をはかるためか、本文は「王子猷」だが大雅は「王黃門」とする。なお『世説新語補』の冒頭には王黃門、王子猷、王徽之が同一人物であることが明示されるが、『古世説』にこれはない。

第三図は『世説新語補』卷十四「棲逸」の本文をそのまま写す。割注に林逋の事績が記されるが、大雅はこの部分は全く引用していない。

第四図では『古世説』、『世説新語補』卷十七「任誕」の本文からの引用はないが、『世説新語補』の割注内に左思『招隱詩』が「左詩曰杖策招隱士。荒塗橫古今。巖穴無結構。丘中有鳴琴。白雪停陰岡。丹葩曜陽林。」とあり、大雅はこれをそっくり写し「是左詩半詠。忽命於舟師子猷哉」と続けている。おまけに、左思でなく「左詩」としている。

なお、四図のうち、王羲之と林逋の逸事は同じ「棲逸」より引用があり、王徽之の二つの逸事は、「任誕」「簡傲」に分かれている。「棲逸」は世俗を離れて自然の中を楽しむいい、悠々自適の生活を送ること、であり、こう

した隠者の生活は魏晋の人々に評価されたという。また「任誕」は、思いのままに任せ、放誕することで、自由気ままな自身の生き方をつらぬいた人々の話が集められている。「簡傲」とは人やモノをおろそかに扱い、傲慢な態度をとることを言い、世俗的な権威や規範を無視し思いのまま振る舞う傍若無人の人々の話を収めている。即ち「任誕」よりさらに自由な振る舞いが「簡傲」ということになる。王徽之は両テーマで度々登場し、てんから実務に適性がなく、しかもそのことに大いなる誇りを持っており、勝手気まま、衝動のままに振る舞うのが常だった、とされている。そして「東晋貴族社会にはこうした王徽之の非功利主義や世俗の規範に束縛されない自由なライフスタイルをよしとする価値観があった⁽³⁷⁾」という。王徽之のこの逸事は、『近世畸人伝』に登場する人物や、同時代の仲間たちからも「奇」や「狂」、「解衣盤礴」と評される飄逸な大雅その人を語る数々の逸話にも通じるように思える。

いづれにせよ、新奇な画題を、中国の魏晋の人の逸話集『世説新語補』から採用し、中でも「任誕」「簡傲」「棲逸」のテーマが選ばれたことは、江戸時代中期の文人観、あるいは中国の隠逸の士に憧れる風潮、王羲之ら東晋の人への憧憬などの反映ともいえよう。

なお、『世説新語補』は、元禄七年（一六九四）、安永八年（一七七九）と二度、和刻本が上梓されただけでなく、河野恕齋の父にあたる岡白駒が『世説新語補觸』二卷二冊を寛延二年（一七四九）に刊行すると、以後、次々と注釈書が出された。これは丁度、『芥子園画伝』初集が元禄年間には舶載され、宝暦三年（一七五三）に和刻本が出され、寛政十二年（一八〇〇）に李漁の序と画論部分だけ訓点を付し『芥子園画伝考』として出版される現象とよく似ている。

さらに注目すべきは、「試錐図」が描かれた宝暦十二年、『世説新語』の注

積書が三種類も出た。翌年には、僧大典（一七一九～一八〇一）も注釈書『世説鈔撮』を刊行し、この跋文を宝暦十二年に木村兼葭堂が書いているのである。⁽³⁸⁾ 周知のように梅莊頭常（大典）は相国寺の僧で兼葭堂と協力して『煎茶訣』を刊行した他、『売茶翁偈語』巻頭に「売茶翁伝」を寄せた。詩文を能くし『昨非集』宝暦十一年（一七六一）は所謂「兼葭堂版」として上梓した詩文集である。一七六四年の宝暦度の朝鮮通信使来坂の折に、兼葭堂が「兼葭雅集図」を描き贈るが、この題字を揮毫している。⁽³⁹⁾ 何より『小雲棲稿』巻七には「兼葭堂藏書序」が収められ、「富豪がその富の使途を遊興や文繡、服玩に向けたり、学者が必要な本を得られないことも異なり、兼葭堂は豊かな富を収書に費やし、書庫は「充棟汗牛」の盛をなしている」と讃えている。⁽⁴⁰⁾ 大典は僧六如や、画家では若冲、大雅、詩人では混沌詩社のメンバーとも非常に親しい間柄であった。兼葭堂の蔵書目録とされる『昌平書目』に「世説新語 三本」「世説新語 八本」とある他、『兼葭堂書目』（上）に、「世説三冊」、同（下）に『蒙求』などと共に「世説新語 五冊」とあるので、大雅はこれらを深く読み、文人意識について、また四種の逸事について語り合う機会があったに違いない。

(三) 「倣李公麟之筆」の意味するところ

① 第一図「王右軍（王羲之）蘭亭曲水図」について

「試錐図」の題語の文章の絵画化には不可思議なことが多い。そもそも第一図「王右軍（王羲之）蘭亭曲水図」は、一見、水亭で高士が清談する図に見える。「蘭亭曲水」のモチーフがちりばめられていることには気が付かないだろう。題語も王羲之と許邁の隠逸について述べ、蘭亭のことには一切触れていない。けれども凝視すれば、右上、左端の樹木の間には「曲水の宴」を

楽しむ高士の集団が小画面に描き込まれ（挿図23）、川面には觴が浮かんでおり（挿図24）、確かに「蘭亭曲水図」である。また右端に隠し落款のように「共四幀倣李公麟之筆」と墨書があり（挿図25）、本図を含め続く四図とも、李公麟の筆意に倣って描いた倣古図であることを示している。

李公麟（一〇四九？～一一〇六）は中国北宋後期の人で、字は伯時、号は龍眠。進士から官吏となったが、病のため退官して龍眠山に隠棲し、画事に

挿図23 第一図「王右軍（王羲之）蘭亭曲水図」部分【挿図1部分】

専念した。鞍馬、仏像、山水、人物に優れ、馬を描くのを最も得意とした。また白描画を復興し「五馬図巻」が有名である。画史画論類を見ると、「王維像」などの他、「観音像」「禅会図」「九歌図」のような仏画、「天馬図」「山莊図」なども散見される。特に同時代の著録である『宣和画譜』で、李公麟は人物画において歴代の名手と共に名を連ねる。同書に記載された小伝では「帰去来兮図」「陽関図（王維「送元二使安西」）」は杜甫の詩に匹敵する優れ

挿図24 第一図「王右軍(王羲之) 蘭亭曲水図」部分【挿図1部分】

挿図25 第一図「王右軍(王羲之) 蘭亭曲水図」墨書【挿図1部分】

た出来栄えとされる。また龍眠山莊を王維の「輞川図」のようだとするなど、当代の一流の文人として高く評価され記述されたことに注意したい。⁽⁴¹⁾

ところで最も知られる「蘭亭図」は、所謂万曆本または乾隆本「蘭亭図巻」と言われる拓本だろう(挿図26)。これらはいずれも李公麟の「蘭亭修禊図」を刻したと伝承される。実際「山莊図巻」(挿図27)同様、李公麟筆「蘭亭修禊図」は、伝承作や倣古作も含め、白描だけでなく淡彩の作例も知られる⁽⁴²⁾(挿図28)。

拓本の図は水亭から始まり、亭内には高士が筆を持って座し、眼下の三羽の鶯を眺める。緩やかに弧を描く川には、觴をのせた蓮の葉が流れ、兩岸には詩作する高士が座る。大雅の「蘭亭曲水図」も、右奥から川が蛇行しながら流れており、水亭内の中央の高士は筆を持ち、童子が簾を上げた窓の下には、二羽の鶯とおぼしきものが描かれている。李公麟の拓本や淡彩の「蘭亭図」を参照し、本図を「倣李公麟之筆」とした可能性は十分あるだろう。

ただし拓本では、巻頭の水亭は立派な清々とした楼閣で、詩作をする高士が川岸に一人一人並ぶように配されるが、大雅の画では、水亭は木々に囲まれ、川は右上からジグザグと蛇行するように描かれ、岸辺にいくつかの高士の集団が配される。米粒ほどの大きさだが、彼らが対座したり、歩きまわったり、寝転んだり、自由に集い、楽しむ様子が描かれる。これは祇園南海が『湘雲瓊語』で「世有蘭亭序図。其製甚俗。且板刻無趣」と拓本「蘭亭図」を批判し、南海が良しとする図様を語るまさにその一節⁽⁴³⁾を想起させる。あるいは大雅の「蘭亭曲水」は、本作も含め南海のこの言に対する回答だったのかもしれない。

插图26 「蘭亭流觴図並蘭亭諸帖墨拓卷」(部分) 東京国立博物館蔵

插图27 伝李公麟筆「山莊図卷」(部分) 紙本墨画、国立故宮博物院蔵(台湾)

插图28 李宗謨筆「蘭亭修禊図卷」(部分) 絹本着色、国立故宮博物院蔵(台湾)

② 第三図「林処士（林逋）隱逸図」

四図のうち、三図は東晋の文人王羲之父子を描くのに対し、第三図のみ北宋の林逋を描くのはなぜだろうか。林逋の「孤山隱居」の様を詠む題語は『古世説』にはなく、『世説新語補』で補われた故事であり、最後の一文「雖異趣而亦陶之亜」を除き完全な引用である。しかし画は、林逋を象徴する鶴も梅も、客が来れば童子が鶴を放つと船に棹さして戻る林逋の姿も描かれず、高士が書齋で一人座して外を眺めるのみ。机上には無弦琴と一輪の花、酒杯が置かれている（挿図29）。この無弦琴や、風に揺れる樹木は柳のようでもあり、五柳先生こと東晋の陶淵明を象徴するモチーフだろう。思うに題語の末尾に大雅が追記した「陶」は陶淵明のことではないか。つまり林逋は趣は異なるが陶淵明を継ぐ存在であると解釈したい。

李公麟のレパートリーには「婦去来兮図」や、陶淵明が野に下り田園生活を送る一種の山莊図のような「陶淵明図卷」も知られる。第三図は北宋の林逋に東晋の陶淵明を重ね合わせることで、四図を通じて東晋の文人への憧憬が表現されているのだろう。

③ 倣古の意味するところ

「試錐図」は、四季の変化をつけてはいるが、四図とも主要人物（東晋の文人）を中心に据えた物語性のある画面構成を持ち、「隱逸」と「訪友」という文人の営みが共通テーマとなっている。人物をクローズアップする手法や淡彩の色調は、「十便図」を彷彿とさせるが、その墨線は、岩の皴などに銅版画を思わせる硬い筆致が見られ、総じて謹直な墨線を基本に淡彩を施す手法で描かれている。おそらく大雅は四種の高士図を描くにあたり、李公麟が得意とした「蘭亭図」、「陶淵明図」、そして「李龍眠山莊図」といった画

挿図29 第三図「林処士（林逋）隱逸図」（部分）【挿図1部分】

題を「白描」という技法で表現するという、画史画論で説かれた李公麟の画題や画法を意識して、白描風の硬い墨線に淡彩を施した画法を選択しただろう。言い換えれば大雅が理解していた中国の文人士大夫の有り様、文人画法に関する最新の知識や表現が四つの画面で発揮されている。

こうした大雅の表現手法は、佐藤康宏氏が指摘する「詩文という古文辞派に相当する擬古の傾向⁽⁴⁴⁾」といえよう。氏が「擬古的な技法」「文人画の作域としての白描と青緑山水」というキーワードで重要文化財「漁楽図」（京都国立博物館蔵）所謂「傲王摩詰漁楽図」を論じられたことと同様の構造が見られる。即ち、北宋の李公麟に擬すことを、大雅は「傲李公麟」と傲古をポーズとして記すだけでなく、画題とそれに適した描写方法を、李公麟のレパトリーと考えられていた表現で描いている。何より最新の情報『世説新語補』に材を採り、東晋の王羲之や飄逸な王徽之、そして林逋を通じて陶淵明に擬して見せることは、新奇性のみならず擬古を旨とした当時の中国文人狂の漢詩人や儒者たちにとって、それぞれの出典を読み解く知的な楽しみとなっただろう。

このように大雅の画を見ることは、勿論題語で語られた憧れの東晋の文人たちの逸事を目の当たりにした興奮や驚きもあっただろうが、画史画論や絵手本で得た知識をもとに、大雅の工夫を読み解いてゆく、言い換えれば大雅の中国の文人画、文人文化の理解を読み解いてゆく、当時の知識人たち、特に兼葭堂らの好奇心をくすぐるものだっただろう。

おわりに——合装の意味と賞玩の証

「六遠図」「試錐図」それぞれを考察してみると、特に「六遠図」の跋文に具体的に記された大雅の山水画の作画方法、「試錐図」に見る傲古の手法から、

大雅の文人や文人画に対する理解と、兼葭堂らの大雅への期待、大雅の絵を見る楽しみが伝わってくる。また二つの図巻は熟考の上作られていることが分かる。

両者はいつ合装されただろうか「表1」。現状が必ずしも合装当初を示すとは限らないが、巻末に付された宮崎筠圃の七言詩が、宝暦十二年春に成った「試錐図」と同年の夏であること、詩が記された紙が、直前の「試錐図」の雨森壽の跋の紙と同じであること、その詩の内容は、「六遠図」の画面を彷彿とさせ、「六遠図」の大雅の款記「正せよ」に呼応させるように、「咲わひて正せよ」とあることから、「六遠図」はおそらく宝暦十一年秋に成り、「試錐図」は宝暦十二年春に、そして「六遠図」の跋として宮崎筠圃は宝暦十二年夏に七言詩を書いた、この順に繋がられたのではないか。また、やや時を経て添えられた、巻頭の沢田東江の天明四年（一七八四）の跋文は、王羲之の書簡集である「十七帖」の中でも、名勝山水に遊びたいという内容の「清晏帖」の後半の一節が揮毫され、款記には「九月九日に録す」と重陽に揮毫したとある。これも「試錐図」第一図が王羲之に取材すること、加えて「蘭亭曲水」は三月三日上巳に行われることを受けてのことに違いない。

その二年後の天明六年（一七八六）、兼葭堂は本図巻のうち「六遠図」のみを土佐の橘子樹の依頼で林閨苑（活動期一七七〇〜一八〇頃）に模写させた⁽⁴⁵⁾。その跋文には兼葭堂が自ら「六遠四時之小景」と記しているから、この時点でも二つは合装されていたと考える方が自然だろう。ただし、模写本は「六遠図」のみで完結している。「試錐図」を写さなかった理由は分からない。けれども林閨苑は克明に大雅の六図を写し、兼葭堂の跋文の書も大雅の「六遠図」の篆書体と瓜二つで、いずれも大雅の筆と見紛うほどの非常に優れた模本である。

このように、本画卷は、所持していた兼葭堂か、あるいは親しい人でないと不可能な題跋が添えられており、現状の配列は周到であるように思える。おそらく兼葭堂と、大雅の画を分かち合える人のみが閲覧や跋を添えることを許されたか、そうした仲間に兼葭堂が跋文を依頼したのではないだろうか。唯一江戸の人である沢田東江（一七三二～一九六）も、天明二年十月、僧六如が公遵法親王に従って帰京するにあたり、陪従を許され、十月三十日大坂の兼葭堂を訪問していることが『兼葭堂日記』からも分かる。東江は韓天寿とも交友し共に王羲之、王献之を聖典視していた。これ以前にも訪問していた可能性もあるという。⁽⁴⁶⁾ また六如と兼葭堂、大雅も含め、親しい間柄であった。⁽⁴⁷⁾

ところで大雅は二十八歳の時、「楽志論図巻」（個人蔵）を描いている。後漢の仲長統（一八一～三二〇）が文人の理想の生活を説いた「楽志論」の詩意を大雅が描き、日本の文人の先駆者柳沢淇園が「楽志論」と篆書で題し、その本文を祇園南海が跋文として揮毫した作品で、日本の文人画史にとって記念碑的な作品である。画題としても新しく、表現も詩の内容に合わせて、南宗画法の柔らかな筆墨に一部代赭を施し、書斎の高士と、彼を訪ねる高士、つまり隠逸と訪友を描いた、文人の別業図ともいえよう。大雅は若い頃からこうした文人的な所作を伴う文人の画を描く機会に恵まれた類まれな環境にあった。そして約十年後、斬新な画題の「六遠図・試錐図巻」では、兼葭堂を中心とした大雅とほぼ同世代の文人たちによる題跋に恵まれ、その内容も中国の古典の引用としての題語や題詩ではなく、彼らは大雅の画を見て、大雅の人物や作画の方法、優れた画を讀めた詩文を新たに生み出し、跋文として揮毫している。このように鑑賞の場にも文人の営みが認められることが作品の全容から分かる本作は、大雅の画業にとっても、文人山水の理解

という点において、「楽志論図巻」から大きく展開している。何より中国には存在しない画題を大雅が題語として記しているも、当時の人にとっては中国の正統な文人画のように見えていることは重要だろう。大別すると、大雅の山水画には、「六遠図」のような真山水だが実景の実体験にそくした山水画と、「試錐図」のような山中の文人の営みに取材した故事山水がある。

「六遠図」は中国の山水画論に取材した墨画山水で、所謂臥遊を促す、匿名の山水図である。実質は最新の中国の文人の山水画の教科書『芥子園画伝』の図様と画論に依拠し、李漁の序で説かれた「真山水」を実践することで成立しているが、画面上で表明するのは「韓純全識」と、あくまで北宋の韓拙の論を規範とする。いわば「倣韓拙六遠法」ということだろう。つまり大雅が版本などから獲得した図様の情報や画論の知識などをもとに、理解を深め、実践し画囊を肥やす中で、中国の文人の山水画の遠近の法を、北宋の韓拙の画論に法り、あるいは倣い、六種類の山水画として兼葭堂に提示したのが「六遠図」であった。その造形的特徴は題跋の豊富さやメンバーも含め、墨画と青緑の違いはあれど、兼葭堂秘蔵の地誌『海内奇観』の一図と説明文から展開した、明和八年の「洞庭赤壁図巻」に通じる、臥遊を誘う巧みな視覚を持つのだ。

「試錐図」は、中国の文人の逸話に取材した淡彩故事人物山水である。『世説新語補』という最新情報に取材し、かつ文人の逸話の舞台となるような隠遁生活の場面などが描かれた拓本や中国画などあらゆる限りの様々な情報を集め、大雅が理解した北宋の李公麟の画法に倣うことを名目として成立した、文人の故事人物の山水画である。その造形的特徴として文人的行為がクロージアップされる点は、やはり明和八年に成った蕪村との競争で、李漁の「伊園十便十二宜詩」の詩意を描いた国宝「十便十宜画冊」の「十便図」を予感

させる。例えば第一図は水上に建つ建物から身を乗り出すような構図と語らう文人という点では「釣便」と、第二図は門扉に関する点で「防夜便」と、第三図は文人の書斎の机上のモチーフを描き窓が開放される点で「吟便」と造形表現においても近似性が認められよう。

つまり大雅三十九歳頃の「六遠図・試錐図巻」は、十年後の大雅晩年となる四十九歳の名勝山水図「洞庭赤壁図巻」と、別業での文人の営みを描いた人物山水図「十便図」という二つの傑作が誕生するための重要なステップなのである。そして注意すべきは、本図巻を通じて、大雅はおそらく兼葭堂ら漢詩人や儒者たちと交わる中で中国の文人文化の最新情報源であったであろう出版物をもとに、兼葭堂らと共に夢見た文人の山水世界を描き出している様子うかがえるということだ。「六遠図」の款記は兼葭堂からの命題に果敢に答えようとする大雅の有り様や、兼葭堂と大雅のやりとりを象徴しているといえよう。加えて、二つの図巻を合わせれば、文人山水画のレパートリーが集結し、両者共に佐藤康宏氏が指摘する「詩文という古文辞派に相当する擬古の傾向」が見られるのである。それらは版本の文化がもたらしたテキストとイメージの解読と展開によって成り立っている。そこには版本文化の申し子ともいえるべき大雅の姿、大雅の文人文化への理解、文人意識が表れているのだ。

「六遠図・試錐図巻」は、手の中に入る大きさで、「洞庭赤壁図巻」のように、大ぶりの幅の中国風の卷子ではないためか、混沌詩社の社友の詩会でたびたび披露され、何本も模写がなされ、跋が付されるといった展覧の形跡は、管見の限り殆どないようだ。しかし反対に「洞庭赤壁図巻」にも「十便十宣画冊」にも、「六遠図・試錐図巻」で見たような大雅と兼葭堂との応答と思えるような痕跡は、大雅と所蔵者である西村孟清や下郷学海との間には

現在のところ見出せない。「六遠図・試錐図巻」は、共に中国の文人士大夫の文化に憧れた兼葭堂と大雅、二人の君子の交わりと、熱心な探求心から生まれた、印文通り「兼葭堂秘不許出聞外」の作なのである。

池大雅の山水画の魅力は、跋文を寄せた、岡元鳳や細合半斎や河野恕齋が一樣に記したように、大雅でなければ描けない中国の文人の山水であることだ。大雅の中国の文人画への理解は深く、それゆえに大雅の画を読み解き、題跋を寄せて鑑賞することも含め、当時の儒者たちにとってこれほど魅力的なことはなかっただろう。文人画とは自身の心の発露を描くと言われるが、半斎の跋文にあるように、大雅はそんな中国文化に憧れる人のためなら誰にでも描いた。当時の人々にとって、理想の文人世界を描いて見せてくれる大雅の姿は、まさに文人として映っただろう。

表1 池大雅関連略年譜（年齢は数え年とした）

元号	西暦	年齢	ことば
享保八年	一七二三		京都西陣菱屋町に大雅誕生。父池野嘉左衛門は京都銀座の中村氏の下役。
享保十一年	一七二六	四歳	父死、母と二人で住む。
享保十三年	一七二八	六歳	知恩院古門前袋町に移住、香月茅庵に漢文素読を学ぶ。
享保十四年	一七二九	七歳	川端檀王寺内の清光院一井に書道を学ぶ。
元文二年	一七三七	一五歳	黄檗山万福寺第十二世杲堂師や大梅和尚の前で大字を書し、七歳の神童と絶賛される。
寛保元年	一七四一	一九歳	待買堂、袖亀堂と号して二条樋口に扇と印刻の店を開く。『八種画譜』、『芥子園画伝』などから学ぶ。
延享元年	一七四四	二二歳	篆刻家の高芙蓉、書家の韓天寿と知り合う。
寛延二年	一七四九	二七歳	「涓城柳色図」敦井美術館蔵（送別図の最も早い作例） 「箕山瀑布図」個人蔵（真景図の早い作例） 「陸奥奇勝図巻」九州国立博物館蔵。

寛延三年 一七五〇 二八歳 「楽志論図巻」個人蔵。

宝暦元年 一七五一 二九歳 白隠禪師に参禅し一偈を呈す。祇園南海没。

宝暦八年 一七五八 三六歳 「雲林清曉図」個人蔵。柳沢淇園没。

宝暦一〇年 一七六〇 三八歳 高芙蓉、韓天寿と共に山岳紀行の旅に。白山、立山から戸隠山、浅間山に登り江戸へ出、帰路富士山に登る。

「三岳紀行図屏風」京都国立博物館蔵。

この頃「浅間山真景図」個人蔵カ。

宝暦一一年 一七六一 三九歳 六月に富士登山カ、秋に「六遠図」香雪美術館蔵カ。

宝暦一二年 一七六二 四〇歳 春に「試錐図」香雪美術館蔵。

四月「比叡山真景図」練馬区立美術館蔵。

夏に、「六遠図・試錐図巻」に宮崎筠圃跋文を寄せる。

冬に、兼葭堂、大典撰「世説鈔撮」に跋を寄せる。

中井履軒「世説新語補」雕題本考

「了徹居士観竹図」この頃か。

宝暦一三年 一七六三 四一歳 「龍山勝会・蘭亭曲水図屏風」静岡県立美術館蔵。

明和二年 一七六五 四三歳 混沌詩社が正式に発足。

明和三年 一七六六 四四歳 「六遠山水図」東京国立博物館蔵。頼春水、混沌詩社に入る。

明和八年 一七七二 四九歳 「十便十宜画冊」川端康成記念会蔵（蕪村と合作）。

「洞庭赤壁図巻」京都国立博物館蔵。

明和九年 一七七二 五〇歳 「楡枋園図巻」大徳寺蔵。

安永二年 一七七三 五一歳 細合半斎「洞庭赤壁図巻」に跋を寄せる。

安永五年 一七七六 五四歳 正月、頼春水が「洞庭赤壁図巻」に跋を寄せる。

四月十三日、大雅没。

天明元年 一七八一 頼春水、安芸広島藩の儒官となり下坂。

天明四年 一七八四 沢田東江が「六遠図・試錐図巻」に題を寄せる。

天明六年 一七八六 木村兼葭堂、所蔵の池大雅「六遠図」を土佐の橘子樹の依頼で林閨苑に模写させる。

註

(1) 「南画」「南宗画」「文人画」という美術史用語の問題については、吉澤忠「文人画・

南宗画と日本南画」(『南画と写生画(原色日本の美術一八)』小学館、一九六九年)、

同「放蕩無頼の絵画―日本南画の主流として」(『文学』四二(一〇)岩波書店、一九七四年)を筆頭に、この半世紀様々に議論され続けている。近年、文人趣味や文人文化に理解を示した画派という意義を優先して「文人画」と呼ぶ傾向がある中、

佐藤康宏氏は、吉澤、武田両氏が主張する絵師の身分や日中の社会構造の違いではなく、絵画様式の問題においても日本の実情にあった様式語として「南画」の用語を積極的に用いる立場を表明されている。佐藤康宏「雅俗の都市像―与謝蕪村「夜色楼台図」(佐藤康宏編『講座日本美術史 第一巻 物から言葉へ』東京大学出版会、二〇〇五年)の註(2)など参照。なお、武田光一氏がしばしば指摘するように

に大雅の場合は特に「池大雅家譜」に「唐画ヲ扇子二画ス。尤做八種画譜」とあるなど同時代文献で「唐画」とある。また伊藤紫織氏は広義の中国風の画という意味で積極的に「唐画」を美術史用語として使用し始めている。本稿ではこの問題に深入りせず、「文人画」の呼称で統一する。理由は絵画様式の問題よりも、大雅をはじめとした江戸時代中期の人々が中国の文人の文化をどうとらえたか、文人理解、

文人意識の問題としたいためである。

(2) それぞれ代表的かつ本稿に関連するもののみをあげる。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、一九九〇年八月)。同「南画家の文人意識」(『江戸文学』一八、ぺりかん社、一九九七年)、小林優子「池大雅筆「浅間山真景図」について」(『美術史』一三四、一九九三年)、佐藤康宏「真景図と見立て」(『国際交流美術史研究会シンポジウム第十二回東洋美術における写実』一九九四年三月)、同「江戸中期絵画論断章―荻生徂徠から池大雅まで」(『美術史論叢』・東京大学大学院人文社会系研究科・文学部美術史研究室紀要一五、一九九八年十一月)、同「遠景の色―大雅の山水畫における白描と青緑」(『國華』一二七、國華社、二〇〇一年九月)、同「池大雅筆 比叡山真景圖」(『國華』一三八〇、國華社、二〇〇一年十月)。

(3) 吉澤忠「六遠図巻」(四三三)、同「四高士図巻」(四三三)解説(『池大雅画譜第三輯』以降、松下英磨氏も単著『池大雅』(春秋社、一九六七年)において「試錐図」の年紀が宝暦十二年春のため、「六遠図」を同十三年秋と断定している。

(4) なお翌年の明治四十三年三月、國華社より発行された『南画集』にも「王子猷四高士図之一」として、「試錐」の自題と第四図が掲載される。因みに「十便十宜画冊」の最初の紹介は「十便十宜帖」(『國華』二七一、國華社、一九二二年)であるから十年も早い。

(5) 以下、「六遠図・試錐図巻」の跋文の翻刻、积文は全て『南画研究』三ノ三を参考にした。沢田東江の翻刻は下記の通り。「山川形勢乃尔。何可以不遊目。天明甲

辰九月九日録。王右軍帖語贈。世肅木君 東江源鱗。」

(6) 「池」(朱文印)は、おそらく「池無名印」(朱文方印)の「池」部分のみを捺したように見えるが、判然としない。またこのような使用例を他に見出せなかった。特異な印の使用法であるので何等かの意味があると思われる。

(7) 現状、「詞宗」と「正」の間に「ク」が見えるが、墨色が異なること、文字と文字の間が詰まりすぎることにより、後世の汚れと解釈した。なお、大雅が兼葭堂を「詞宗」と呼び「正せよ」とする事例は、例えば註(3) 松下本挿図第30図池大雅筆兼葭堂宛詩書(特別展 池大雅 京都国立博物館、図版No.35)がある。また「正せよ」と絵画について問うた作としては、現在所在不明だが「竹巖新霽図」が知られる。大雅は明和七年(一七七〇)二月大坂の禪寺で兼葭堂が書画会を開くにあたり、渲淡で描いた「春雲出岫図」と書幅を贈ったが、兼葭堂は「粗白」だとして気に入らないので、描きなおした作である。自賛の中で大雅は、精工な画は画工のすることで、自身はできないので、漆黒の墨で「竹巖新霽図」を描いたとして、兼葭堂にその出来栄を問うている。因みに、賛文は銀泥の罫線でくくられていたという。「竹巖新霽図」については吉澤忠『池大雅 ブックオブブックス日本の美術26』(小学館、一九七三年)、前掲註(2) 佐藤論文「断章」に詳しい。

(8) 岡元鳳の跋文の翻刻は下記の通り。「世謂戴成之画狂、余則以為不然。夫戴成狂士也、画豈為狂哉。吾觀其嘗下筆、迺遲天機之到手、經營、頗苦而後、深重巧密者可得。至於瀟散洒落縱橫任腕尚各有所布侯。要之戴成深於画者也。或鑿碑解衣、轟飲数斗、怪状逸出、画亦随之。但其人之狂、使然直偶然耳、且其人好遊海内山沢、歷涉殆遍、尽收之画、蓋是服膺李漁之言也。其於画可不謂深矣哉。近、戴成、遊芙蓉諸山、而婦、為木世肅、摸写六遠尺幅、千里体其備矣。是体古人所難戴成不失奇格山靈有助欵。乃我向之言不誣。世肅示其卷也余書此以返。他日修画史者庶有採焉。隔凡山人岡元鳳題 韓天寿書」。なお、韓天寿は、高芙蓉、大雅と三人で富士登山をしたり、「洞庭赤壁図卷」の題箋の書を揮毫するなど、大雅の最も親しい知友の一人である。高芙蓉は大雅晩年の作「東山清韻帖」に「解衣盤礴」と題字を寄せる。元鳳、続く半斎の跋文にもこの語が記され、大雅の作画姿勢を示すキーワードが既にこの時期に示されていることに注意したい。

(9) 細合半斎の跋文の翻刻は下記の通り。「雖有画家者流多固執之者其唯变化不可測者吾友池山人已。蓋山人少喪父家無僮石自奮成一家。画嚮以養母。乃欲普遊名山以試其技再攀白立三躋富士。其余諸勝足跡幾遍遂探靈秘奪化工矣。居恒標位已定不属草稿輒成之。猶俯拾相是名挾四方所在必聞、或王公命名解衣盤礴以進。或隸胥款至斂襟其容不拒蓬戸朱門其視一也至於写而不了、奪而不禁絃歌俳諧醉飽澹泊亦唯人生

一樂何必筆研精良之為人、或目之曰池顛々可以為画伯焉。其執木兄傾心俾尽於其技。維此六遠咫尺万里。胸富韻足。出俗(郡力)入微。使人形神俱往。区々画家者流弗至及也。其書或詩奇々怪々未始有意。流传亦復風韻超凡可愛。山人自佩玉皇香案吏印。果是海仙。豈皮相之所尽乎。白雲山樵夫離識「合離」(白文方印)。なお、半斎は本作の他、「洞庭赤壁図卷」「東山清韻帖」にも長文の跋文を寄せており、内容も豊かである。特に「洞庭赤壁図卷」の跋文には、半斎は大雅が見事な中国の名勝を描くにあたっては何か発想源があるはずだと兼葭堂に問うと、楊爾曾「海内奇観」万曆三十七年(一六〇九)という中国の名勝を集めた地誌の版本を示され、大雅に聞くとその通りだといった、と記すなど、重要な記述が多い。また「不属草稿」「咫尺万里」など共通した表現が認められる。

(10) 「試錐図」の題語の訓読については、前掲註(3) 吉澤氏の解説文中にあるが、疑問があったため、第一図、第二図については井波律子訳注『世説新語四』(東洋文庫八四九、平凡社、二〇一四年)を参考とし、第四図左思「招隱詩」については斯波六郎「花房英樹訳「文選」(世界文学大系七〇、筑摩書房、一九六三年)によった。第三図は私に読んだ。

題語の翻刻は以下の通り。第一図「王右軍既去官、與道士許邁共遊名山、泛滄海不遠千里。邁字叔玄、清虚接真、遐棲表志所在、往而不返。故改名遠遊」、第二図「王黃門嘗行過吳中、見有好竹。肩輿徑造竹下、諷嘯良久。冀還當通。主人閉門不聽出。乃留坐、尽歛而去。主人復有情致也」、第三図「林処士常泛小艇西湖。諸寺有客。至逋所居、則一童子応門、延客坐為開籠縱鶴。良久逋必棹小船而歸。雖異趣而亦陶之亞」、第四図「杖策招隱士。荒塗橫古今。巖穴無結構、丘中有鳴琴。白雪停陰岡、丹葩曜陽林。是左詩半詠。忽命於舟師子猷哉」

(11) 「池野大雅堂筆山水画卷」(『國華』一五〇、國華社、一九〇二年)、前掲註(3) 吉澤論文参照。

(12) 河野恕齋の跋文の翻刻は下記の通り。「右兼葭堂所藏池貸成四高士図。輕抹淡描、細巧縝緻、前輩清賞風流、宛然于毫素之間矣。卷舒之際、真如入其境、而追其風流也。蓋貸成好奇之士、其胸襟之瀟洒、規宇之磊落、輸出於筆端者。誠非此人不能摸此趣也。恕齋 河子龍題「恕齋」(白文方印)、「河子龍」(白文方印)。なお河野恕齋は岡白駒(一六九二〜一七六七)の長男である。岡白駒は、本来河野姓で、晩年京坂に出て、徂徠学の洗礼を受け、古注学による経書を講義し、中国白話小説の注解、翻訳にとめたことで知られ、『世説新語補編』二卷二冊を寛延二年(一七四九)に刊行している。

(13) 雨森壽なる人物の七言絶句の跋の翻刻は下記の通り。「四士高風筆底新。醉塗醒

沫自其真。池生亦是清狂客。要向图中添一人。白山逸人雨森壽「雨森壽」(白文長方印)「大眉」(白文長方印)。なお、跋文の筆者が雨森章迪である可能性については、本誌安永拓世氏の論考を参照。因みに、雨森章迪の号として、吉兆、九畹、石禪、大来庵、大東庵、波羅蜜齋、自隱齋、白山道者が知られる。

- (14) 宮崎筠圃の七言絶句の跋の翻刻は下記の通り。「自是胸懷無一塵。毫芒輒奪化工真。微茫遠水九辺動。重疊奇峰座上陳。不知烟霞纔作疾。難從鷗鷺同相親。因君最識臥遊好。多少賞心已覺新。壬午夏日録呈木文学咲正。海西宮奇(宮奇)(白文方印)「子常」(朱文方印)。なお、「南画研究」掲載写真を見ると、巻末のため折れがきついで分る。現状は、修復により文字の欠損部に補紙があてがわれており一部推測して翻刻した。また木村兼葎堂を「木文学」とした例は未だ見出せていない。拙稿「池大雅筆「洞庭赤壁図巻」の表現と賞翫の場」(『美術史』一五五、二〇〇三年十月)、なお、小林忠監修『池大雅・中国へのあこがれ・文人画入門』(求龍堂、二〇一一年)には題跋を含めオールカラーで作品の掲載がある。

- (16) この詩会は「兼葎堂会」とも呼ばれた。混沌社詩社の成立などについては、水田紀久『木村兼葎堂研究・水の中央に在り』(岩波書店、二〇〇二年)、揖斐高『江戸の文人サロン…知識人と芸術家たち』(歴史文化ライブラリー二七八、二〇一一年)。(17) 「六遠」という熟語は諸橋轍次編『大漢和辞典』(大修館書店)にも掲載はなく、日本の近世にできた言葉ではないかと推測される。佐々木丞平・佐々木正子『文人画の鑑賞基礎知識』(至文堂、一九九八年)では、「六遠(ろくえん)」と立項され、次のように説明される。「(前略)郭熙が仰角視、水平視、俯瞰視という、自然界を眼前にして、視点と景物の対比による合理的遠近法を考察したのに対し、韓拙は絵画画面上に見られるそうした視覚角度から描かれた風景の景色としての構図、構成のバリエーションを考え出した。(後略)そして、大雅筆「六遠図」六幅対(東京国立博物館蔵)と、本作を挿図にあげるが、この説明はまるで、本作での大雅の「六遠」の解釈であるように思われる。現代の美術史研究者も大雅の解釈をもって「六遠」を理解している一例としてあげておく。

- (18) 韓拙『山水純全集』の翻刻は黄賓虹・鄧實編『美術叢書』第二冊(江蘇古籍出版社)による。なお特に「高遠」「深遠」「平遠」「闊遠」「迷遠」「幽遠」の現代語訳は青木正児・奥村伊九良訳注『歴代画論 唐宋元篇』麗澤叢書第一(弘文堂、一九四二年)を参照した。

- (19) 『佩文齋書畫譜』は大雅の知友の一人で、紀州の文人・桑山玉洲(一七四六〜九九)の画論『玉洲画趣』にも、まず見るべき書物とされている。玉洲の画論は特に真景論の部分がよく知られ、没後、兼葎堂により上梓された『絵事鄙言』寛政十一年(一

七九九)刊は、中国画論や日本の古典が多数引用されている。兼葎堂はこうした中国の画史画論類も多数所持していた。因みに当時兼葎堂が所蔵していた書籍、書画、標本の目録である「兼葎堂書目」(内題「書籍法帖物産目録」)や「昌平書目」(いづれも写本、大阪府立中之島図書館蔵)には『宝絵録』『清河書画舫』『佩文齋書畫譜』『十竹齋書畫譜』など画史画論、絵手本類の名前も見られる。兼葎堂の蔵書については有坂道子「研究ノート 木村兼葎堂没後の献本始末」(大阪市史編纂所編『大阪の歴史』五四、一九九九年十二月)に詳しい。

- (20) 『芥子園画伝』は「笠翁画伝」とも呼ばれ、また封面に「李笠翁先生論定」とあり、むしろ李漁の画伝として流布した。中国では似非文人の李漁は日本においては正統な文人とみなされていたと推測される。大雅と蕪村の「十便十宜画冊」も、李漁の「伊園十便十二宜詩」の詩意図である。拙稿「日本「文人画」研究ノート・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』八号、一九九九年九月)。

- (21) 以後の本文中の「芥子園画伝」中の画論の翻刻、現代語訳は主に草薙奈津子『現代語訳芥子園画伝・東洋画の描き方上巻』(芸艸堂、一九八四年)を参考にした。

- (22) 「玉女青迷、明星翠鎖」

- (23) 「雁蕩千尋、匡廬三疊、非高遠而何」

- (24) 「岡明華子、谷冷愚公、非平遠而何」

- (25) 前掲註(17)『文人画の鑑賞基礎知識』では「闊遠」の代表として大雅筆「洞庭赤壁図巻」の岳陽樓の辺りを挿図として例示するが、むしろ、倪瓚風の構図の作例をあげるべきではないか。

- (26) 「今人愛真山水與画山水無異也。当其屏障列前。幀冊盈几。面彼崢嶸遐曠。峰翠欲流。泉聲若答。時而烟雲暎靄。時而景物清和。宛然置身於一丘一壑之間。不必蠟屐扶筇而已有登臨之樂。独是觀人画猶不若其自能」

- (27) 引用は『日本書論集成第三卷』(汲古書院、一九七八年)所収本を底本とした。

- (28) 前掲註(2) 小林論文参照。

- (29) 「六遠図巻」(香雪美術館蔵)に比して、「六遠山水図」(東京国立博物館蔵)は論じられることが多かった。主要論文、解説は下記の通り。藤懸静也「池大雅筆 六遠山水図」(『國華』七二一、國華社、一九五二年四月)、『日本南画集』(国立博物館、一九五一年)、鷹巢豊治「池野大雅筆 六遠山水図」(『MUSEUM』四一号、一九五四年)、脇本榮之軒「六遠」(『芸術新潮』一九五五年七月)、吉澤忠「六遠図(一)」「(三)」解説(『池大雅画譜』第三輯、四五九)、松下英磨「池大雅」、坂口薫「池大雅筆東京国立博物館蔵「六遠山水図」について」(『多摩美術大学研究紀要』第五

号、一九九〇年)。特別観覧された鷹巢氏、坂口氏によれば箱蓋表(絹布貼)に「大雅六遠山水」とあり、各幅の外題に「東嶽泰山 深遠法」「洞庭湖 平遠法」などとあるという。坂口氏は「賛者と大雅の關係、画と賛の成立事情、六遠の再解釈、あくまで大雅の意図は六遠を描くことであり、五岳と洞庭湖という特定の題材に六遠を適用させた」とする。しかし筆者は大雅自身は「六遠山水」としてではなく、賛者がそれぞれ五岳と洞庭湖について詠んだ漢詩を付しているの、当初より「五岳洞庭図」として離合山水図のような発想で描き、後世の人により「屏風説を信用するなら改装時か)、各幅の描き分けの手法などから、「六遠山水図」と名付けられたものと推測している。東博本については稿を改めて論じたい。なお、吉澤氏は「六遠図(二)」解説中で「韓拙の三遠に、郭熙の三遠と同等の比重をおいて、六遠として一つのものと考えたのは、大雅の創意によるのではあるまいか」とされている。

(30) 大村西崖編『雲泉遺墨集(仿古書院、一九二三年)』には、文化元年(一八〇四)、文化三年、制作年不詳の三件の「六遠図」が掲載され、巻頭文で西崖も「六遠の図を好んで画いたことは、遺作の多いので考へられる」としており、晩年作に多い。

(31) 『日本国語大辞典』では「試錐」の用例として、碧梧桐句集(一九一六)〈喜谷六花他編〉明治四十三年「夏近き試錐も海辺槽かな」が提示され、「地下の地質を調査したり、資源を探ったりする目的で、特殊な機器を用いて地面に細く深い穴をうがうこと。ボーリング。」とあり近代の用語であると思われる。

(32) 黄庭堅の書論「筆力同中有異、異中有同、張長史折釵股、顔太師屋漏痕、右軍筆画沙印々泥、懷素飛鳥出林驚蛇入草、索靖銀鈎蠅尾、是一筆」(山谷文集より)による。また、姜夔『続書譜』「用筆如折釵股、如屋漏痕、如錐画沙、如壁坼。此皆後人之論、折釵股者、欲其曲折而有力量。屋漏痕者、欲其無起止之跡。錐画沙者、欲其勻而藏鋒。壁坼者、欲其無布置之巧。然皆不必若是。」でも同様の説明がなされる。

(33) 引用は坂崎坦『論画四種』(岩波文庫、一九三三年)。

(34) 「王黄門(王徽之)好竹図」は、大雅の好んだ逸話だったのか、ほぼ同じ頃に「了微居士観竹図」という王徽之の故事を踏まえた小品を描いている。これは白隠の在家居士・山梨平四郎了微が宝暦十二年頃九州旅行をした折に、京都の大雅の庵に立ち寄り、裏の竹林で竹の子の一句を成した姿に大雅が感動して描いたというもので、大雅の自賛に「昔人王子猷看竹図あり、いま平安池生名貸成、山梨平四郎竹の子を見る図をつくる。自曰癖して竹の子を見ると誠に人なかるへし(後略)」とあり、平四郎を竹を好む王徽之のような稀有な人だと賞賛している。拙稿「コラム 白隠

の在家居士・池大雅」(駿河の白隠さん)展図録、静岡市美術館、二〇一八年)参照。因みに山梨家にはかつて、大雅の「竹林七賢図」襖絵があったと言われており、やはり白隠の在家居士としてよく知られる原宿の植松家のために大雅は「竹林七賢図襖絵」(東京国立博物館蔵)を描いている。

(35) 稲田篤信「和刻本『世説新語補』の書入三種」(『日本漢文学研究』(八)、二〇一三年三月)。同「中井履軒『世説新語補』雕題本考」(『日本漢文学研究』(九)、二〇一四年三月)など。本稿で参照、引用する『世説新語補』巻一―二十は、早稲田大学図書館服部文庫本(服部南郭書入本)である。

(36) 池澤一郎「中興俳諧に見る「晋人」憧憬の跡―蓼太の句を中心に―」(『連歌俳諧研究』一〇七号、二〇〇四年)。

(37) 「任誕」「簡傲」の語句解説も含め、井波律子訳注『世説新語四』東洋文庫八四九による。

(38) 水田紀久「木村兼葭堂年譜略」(水田紀久・野口隆・有坂道子編著『兼葭堂日記』完本)藝華書院、二〇〇九年)。

(39) 「兼葭雅集図」あるいは「兼葭堂雅集図」(韓国中央博物館蔵)は、木村兼葭堂が宝暦度の朝鮮通信使に依頼され自らの書斎を描いたもので、日韓交流の上でも、また日本近世絵画史の上でも貴重な作品資料で、次の各氏によって論じられている。鄭敬珍「一七六四年の朝鮮通信使からみる庶壁文人―兼葭堂雅集図」制作の過程と大坂文人たちとの交遊」(『日本研究』五二号、二〇一六年三月)、同「交叉する文人世界―朝鮮通信使と兼葭堂雅集図にみる東アジア近世」(法政大学出版局、二〇二〇年)、金文京「萍遇録」と「兼葭堂雅集圖」(十八世紀末日朝交流の一側面」(『東方學』一二四号、二〇一二年七月)、朴晟希「木村兼葭堂筆『兼葭堂雅集図』の史的意義―十八世紀後半の日韓における日本文人の表象」(『美術史』一八二、二〇一七年三月)。筆者は、兼葭堂が本図を描くにあたり、大雅の「試錐図」が少なからず参考になっているのではないかと推測する。特に第二図の竹垣、第一図、第三図に見る、庵の傍らの背の高い樹木、など、何等かの発想源となっただろう。

(40) 井上智勝「兼葭堂の蔵書について」、同解説「小雲樓稿」(大阪歴史博物館『なにわの巨人 木村兼葭堂』思文閣出版、二〇〇三年)

(41) 西上勝「宣和畫譜」小考」(『山形大学紀要 人文科学』一七巻一、二〇一〇年)

(42) 例えば挿図26のような伝李公麟筆「蘭亭修禊図」の刻石拓本の系統の、淡彩が施された明時代の作例としては李宗謨筆「蘭亭修禊図巻」国立故宫博物院(台湾・挿図28)などがあり、こうした中国絵画を見る機会があった可能性もある。また白描の「山莊図」としては例えば、無落款だが董其昌の跋を伴う伝李公麟筆「山莊図

卷」国立故宫博物院（台湾・挿図27）など王維の輞川図との関連もある作例などがあり、この類の系統の明時代の作品を実見する機会があった可能性もあろう。

- (43) 前掲註(2) 佐藤論文「絵画論断章」では大雅筆「蘭亭曲水図屏風」(パーク・コレクション、メトロポリタン美術館蔵)を事例として示し説明されている。本図巻にも同様の趣旨が認められよう。

- (44) 前掲註(2) 佐藤論文「絵画論断章」「遠景の色」参照、また揖斐高「擬古論―徂徠・春台・南郭における摸擬と変化」(『日本漢文学研究』(四)、二〇〇九年三月)参照。漢詩文、絵画史に限らず、明代の擬古、倣古の思想やその果実としての詩歌や絵画が、黄檗宗の渡来などを通じて、書物をはじめ文物として輸入され、ある程度直接的にその文化を受け止めたのが、絵師・大雅や、文人・兼葭堂や、僧・大典や、儒者・半斎らなのであろう。

- (45) 林閨苑筆「六遠図巻」(個人蔵)については本誌安永拓世氏の論考を参照。題字の「六遠」も含め兼葭堂の筆であろう。跋文を翻刻する。「右六遠四時之小景平安池戴成嘗為余所画也、土州 橘子樹、擊節称羨之、余使吾郷林生摹之属余録其図説、因心索書以贈之云 丙午冬 浪速木孔恭識」。訓読は以下の通り「右六遠、四時之小景は平安池戴成、嘗て余のために画く所なり。土州橘子樹、之れを撃節して称え羨み、余、吾が郷の林生に之れを模さしめ、余に其図説を録するを属し、因て応に索書すべし、以て之れを贈ると云ふ」。

- (46) 沢田東江については中野三敏『近世新崎人伝』(毎日新聞社、一九七七年)による。
(47) 高橋博巳『京都芸苑のネットワーク』(ぺりかん社、一九八八年)。

〔付記〕

本稿は東京文化財研究所 第四十九回オープンレクチャー平成二十七年十月三十一日での口頭発表「池大雅の山水画を考える ―二つの「六遠図」を手がかりに―」及び、第一回表象文化研究会 平成二十八年十一月二十七日(出光佐千子氏主催)での口頭発表「池大雅筆「六遠図・試錐図(四高士図)」一巻 香雪美術館蔵について」を契機に、新たに執筆した。ただし「六遠山水図」(東京国立博物館蔵)については「序跋、文人画賛」研究会(大西廣氏、太田昌子氏、星野鈴氏、折井貴恵氏ら)で平成十七年頃より数度報告したことに始まる。各研究会参加者のご教示、及び作品調査等でお世話になった方々に心より御礼申し上げます。

(よしだ えり・静嘉堂文庫美術館学芸員)

図版要項

一 「六遠図・試錐図巻」のうち「試錐図」 池大雅筆

(a) 「第一図」 (カラー)

(b) 「第二図」 (カラー)

二 同 (a) 「第三図」 (カラー)

(b) 「第四図」 (カラー)

絹本淡彩 縦一五・九cm 横九二・四cm 香雪美術館蔵

一・二 吉田恵理「池大雅の山水画考―「六遠図・試錐図巻」(香雪美術館蔵)を読む」参照