

富岡鐵齋

——賛文に潜むもう一つの藝術観

はじめに

文人画の「最後の巨匠」と賞賛される富岡鐵齋（一八三六—一九二四）は近代日本画壇において非常に象徴的、且つ矛盾に満ちた存在である。「彼程、下手な画を残した大画家も少ないと思ふが、彼程、高い処に遂に達した大画家も少ないのではないかと思ふ。不思議な画家である」と、武者小路実篤はかつて語った¹。鐵齋は一生画笔を揮ったにもかかわらず、画家と呼ばれるのを嫌い、儒者だと自任している。彼は西洋文化の流入が盛んに文藝の諸分野に影響を及ぼしたなか、一人画壇から離れて、神、仏、儒にわたるあらゆる東洋的教養に陶醉し、伝統文人の憧れである読書・作画三昧の隠逸生活を送った。一方、彼は伝統の文人画から出発し、晩年になるにつれて、個性豊かで大胆多彩な画風によって、日本の文人画の一つの

戦
暁
梅

頂点まで発展させながら、その奔放脱俗な画風が当時西洋にも先端に立つ後期印象派と一脈通じることによって世界的にも共鳴を引き起こした。富岡鐵齋は無意識ながらも、西洋文化の取り入れに焦る日本の美術界に日本画、文人画を発展させるもう一つのあり方を提示した。更に伝統文化と外来文化が交錯し、継承—受容—発展の過程におけるの伝統文化のあり方を考える際にも、鐵齋の画風は良い示唆を提示している。

画面いっばいに漲る力強いタッチ、原色に近い鮮やかな色彩表現、ユーモラスな筆触、これらの要素を混合させながら気まぐれにさえ思える画面の雑踏は、確かに伝統の日本画や文人画の法則から逸脱している。しかし、そこには近代絵画が求める稚拙、醜さが潜んでいる。文人画家富岡鐵齋は、何を求めてこのような画境に至ったのか。

富岡鐵齋の藝術と思想については、小高根太郎氏の『富岡鐵齋の研究』を始め、過去に多く研究されてきた。鐵齋の藝術観については、彼が絵画論を語った「安藤茂一宛書翰」³、「画論」⁴、「山水画談」⁵をまとめたものが主流である。これらの画論は、明の董其昌の画論の影響が強く、いわゆる南宗画の最も基本的な内容に過ぎない。鐵齋画の個性豊かな画風を連想させるような鐵齋自身の藝術観は殆ど見られなく、しいて言えば、「安藤茂一宛書翰」の最後の一句「大胆がなくては必ず志望が空となり」という、大胆な作画態度を重んじるという言葉くらいであろう。

そんな鐵齋には、常に口癖にした言葉があった。「わしの画を見るなら、先ず贊を読んでくれ」⁶。鐵齋画の大きな特徴の一つは、その大半の作品に長文の漢文で綴られた贊が書かれており、それも、中国の古典からの引用が圧倒的に多い。確かに、鐵齋の贊文はその難解さで有名であり、また、鐵齋の絵そのものが与えてくれる感動が、贊文の内容を超えて共通のものであることを考えると、今まで殆ど絵画論の視点から出発した鐵齋の藝術論が、贊文を見落としてきたのも分からなくもない。しかし、鐵齋の藝術観を理解しようとするれば、彼が実際創作するときに作品に添えて書いた贊文こそ最も重要なカギではないか。従って、本論文は、鐵齋の主な作品二千余点の贊文の解説がなされた『鐵齋研究』³の全作品を分析した結果を手がかりに、贊文から浮かび上がった鐵齋の藝術観を巡って検討し

たいと思う。なお、本論文で引用する鐵齋の贊文の現代語訳は、基本的に『鐵齋研究』の現代語訳に基づくことにする。

絵画における伝統と独創の認識

富岡鐵齋の贊文の中に、直接に彼の絵画観を反映するものは決して多いわけではない。『鐵齋研究』に取り上げられた全作品の中に、彼の絵画観を反映する贊文は全部で四十三作ある。この四十三作の贊文の中には、前述のような文人画の一般論を反映した作品がしばしば見られる。

甲子蒲月。偶写平安之名勝十二境。筆墨之疎拙都如此。每図附一詩。下格浅調而無一可觀焉。又唯畫之匹偶耳。要皆消閑之戲也。觀者無罪其鄙陋而可。

元治元年甲子の五月、京名所十二景を描いたが、筆墨の粗末で下手なことはすべてこのようである。一図ごとに詩を添えたが、その格調は浅薄で、一つも見ろべきものはなく、ただ絵の同類に過ぎない。要するに絵も詩も暇つぶしの遊戯である。この絵をご覧の方は、その田舎びていやしいのを、咎めないでください。(二十九歳作『叡山雪景図』、『鐵齋研究』第一号作品一)

曉風吹雨雨如煙。一角蘇山没半天。要識大痴真画本。須携筆硯

入豊前。

暁の風が雨を吹きつけ、雨は煙のよう。そびえたつ阿蘇山が、半ば雲にかくれている。元の大家黄大痴の本物の画を知りたいと思うなら、筆硯を携えて豊前に入り、頼山陽が「天然の黄大痴だ」と賞賛した耶馬溪を写すべきだ。(三十歳代作『書画貼交屏風・左三』、『鐵齋研究』第二十六号作品一)

『叡山雪景図』において鐵齋は絵も詩も暇つぶしの遊戯であるとい、元来の文人画の性質即ち学者・士大夫が余技として描くものであることを語っている。『書画貼交屏風・左三』において鐵齋は画を学ぶなかに写生をすることの重要性を強調している。これは董其昌の「師造化」、大自然を師とする理論を踏襲したものと思われる。この二つのことを鐵齋が身をもって実践したことは、次の賛文によく表れている。

欲制梅溪好畫図。幾回鞋屐訪仙区。再三塗抹無成効。人笑徒勞我自娛。

月瀬梅溪のよい絵を描こうと思って、何回草鞋をはいて仙境を訪うたことだろう。再三塗ったり、消したり苦心を重ねたが、うまくいかない。人は無駄骨折りを笑うが、私自身は楽しんでる。(七十歳作『梅溪放棹図』、『鐵齋研究』第十二号作品十二)

鐵齋は若いときから旅行が好きで、「足跡遍天下」という印があるほど、北は北海道から南は九州まで旅をした。旅先で写生をし、「万卷の書を読み、万里の道を行く」という文人画家として一番大切だとされる修業をした。この賛文は修業過程のなかの一断片として見てとれるであろう。いい作品を作るために幾たびも実景を訪れるが、それでもうまく描けない場合は、文人画家は職業画家ではないのだから、上手に描けなくてもいいと考え、自らこの修業の過程を楽しんでいる自身の姿が書かれている。

このように鐵齋の賛文には、主に董其昌の文人画理論に基づいた文人画の一般論がしばしば見られるが、これとはまた違う趣旨の鐵齋の独特な絵画観を反映した賛文も少なくない。

古人・古法を師とする際にそれをどう扱うか、この問題は文人画論の中で大きなテーマとして取り上げられてきた。鐵齋が「画論」のなかで言及した「古法をよく会得し、その形似をまねしないで、その精神を發揮」することは、「氣韻生動」を最も重んじる六法論を基本とする伝統画論の主流を受け継いだものだと思われる。鐵齋の賛文の中にも、先人の名作を尊重し、積極的に学ぶ姿勢が反映されている。その内容を見てみよう。

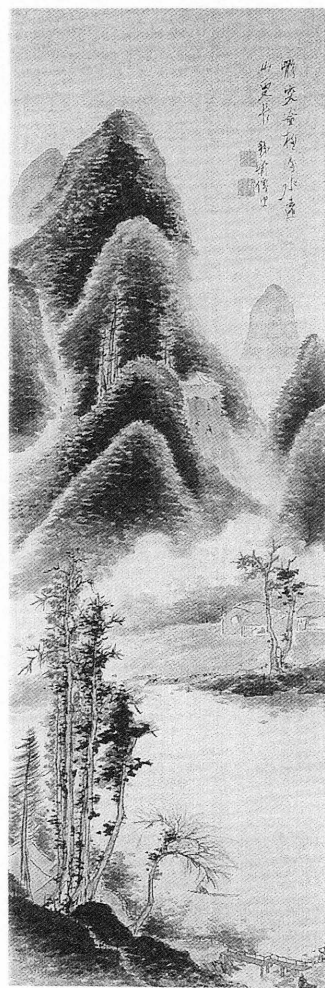


図1 鐵齋 擬人筆着色山水圖
 (『文人画の近代——鐵齋とその師友たち』展覧会 (1997~1998) 図録より引用)

かけられ、画法において先人や他ジャンルの作を倣った作であることを明示したものが多い。図1、図2を例に見ると、それぞれ筆致や画面の配置を模倣してその雰囲気を出そうという気配りが見られる。賛文の中にも先人の画法を学ぶ姿勢が見られるが、古人を師とする場合に、鐵齋はどんなところに目をつけていたのであろうか、次の作を通じて見てみよう。

鶯宿梅。

本朝後鳥羽院之時。京洛有寡婦。園植一株之梅。紅白相交。其(花)尤異。每春有鶯來宿。可謂鶯花相得矣。院聞之。欲移內園。婦作倭歌云。勅最賢鶯問如何答。院感而不移也。蓋因婦歌名曰鶯宿梅。古老曰。婦家旧園。京洛二条林光院是也。右見下学(集)。林光院。今猶襲其名。在洛北相国寺中。而鶯宿梅老樹。纔存焉。余摘其梅弁以粘。即此図也。乾花卉粘画之法。見於王漁洋香祖筆記中。余以此法造此。

後鳥羽院の時に、京に一人の後家がいた。園に一株の梅を植えていたが、それは紅白の花が入りまじって咲き、最もすぐれていた。春ごとに鶯が来て宿った。鶯と花と相得たりというべき

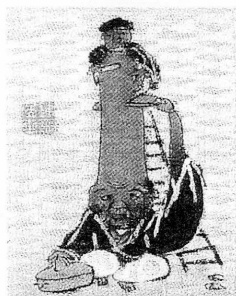


図2 鐵齋 擬大津絵小帖(部分) (『生誕150年記念富岡鐵齋展』(1985) 図録より引用)

一 「師古人」の中味

鐵齋画の題目には、よく「倣米法山水図」(米法山水の画法に倣う)や「擬大津絵……」(大津絵の画風を擬する)といった言葉が見

だった。院がこれを聞き、内園に移そうと欲せられた。その女が和歌を作っているには、「勅なればいともかしこし鶯の宿は」と問はばいかか答へん」と。院はこの歌に感じて移すのをやめられた。この女の歌によって、この梅を鶯宿梅と名付けた。古老の話だと、この女の園は京の二条の林光院がそれだそうである。右は下学集・草木門第十四に載っている。林光院は今なおその名をついで、洛北の相国寺の中にある。そして鶯宿梅の老木がわずかに残っている。私はその花びらを摘んで貼りつけた。すなわち此の図である。花びらを乾かして画に貼る法は、清の王漁洋の香祖筆記の中に見えている。私はこの法をもってこれを作った。(八十七歳作『扇面・二・裏』、『鐵齋研究』第二十一号作品十二)

宋覚範和尚。月夜無墨。煮嚙子膠畫梅花。余倣其法。

宋の覚範和尚は月夜に墨がなかったので、さいかちの膠を煮て墨の代わりとして梅花を画いた。私はその方法をまねたのである。(七十九歳作『静観樂事帖』、『鐵齋研究』第三号作品十六)

二つとも鐵齋の最晩年、鐵齋藝術の円熟期の作品である。『扇面・二・裏』の賛文では鶯宿梅という木の物語を語っており、清人の記録に残される花びらを乾かして画に貼る方法を実践することを

述べている。「静観樂事帖」の賛文においては宋の覚範和尚が「さいかち」の膠を煮て墨の代わりにするという物語から、その方法をまねて自分の創作に生かすことを述べている。この時期の鐵齋にとって、古人を学ぶということは、画面においての筆法、構図などを学ぶよりも、古人の物語を元にした、創作過程における風流な仕方を学ぶことだと察せられる。

また、鐵齋は古人の画風の中に主に何を求めるかという点について、次のような言葉を賛文の中に書いている。「賞古奇癖」(古人画風の奇なる癖を鑑賞する)、「丹青遊戯筆。摩古主痴奇」(絵画は私の遊戯であって、古画を模写するには、その馬鹿げて変わったところを重視する)。この画風における「痴」と「奇」への重視は、後に別論するつもりである。

このように「師古人」ということは、鐵齋にとって図1、図2のようにはじめに古人の筆法、雰囲気をまねて作り出すことでありながら、一方ではこの二つの賛文のように、古人の物語に反映された絵画の制作過程における洒落たやり方を学ぶことでもあった。そして晩年になるに従って、後者の方が鐵齋にとって魅力的なことであった。こうした鐵齋の用いた洒落た方法の背後には必ず風流な物語が潜んでおり、それは鐵齋の「いわれないものは描かない」という言葉の端的な表現とも言えよう。また後に詳述するが、鐵齋が古人の画風を手本にする際、その馬鹿げて変わったところを重要視す

るといふ、「痴・奇」を求める性格も強かった。

二 古法からの脱出と独創

鐵齋は古人を師とすることを大切にしながらも、古法の扱い方について賛文の中で一つの主張を述べている。次に七十代、八十代の四作を通じて、その内容を検討してみよう。

鐵齋の七十歳代の作品に、池大雅・与謝蕪村合作の有名な『十便十宜図』を模写した作品がある。これは大雅と蕪村が中国の文人李笠翁の「十便十二宜詩」のうちから十便と十宜を選び、それぞれの詩意を絵によって表現したものである。鐵齋はそれを模写し、その箱書きに「余、大雅蕪村が画く所の十便十宜図を觀ること数回なり。觀る毎に模写し、以て楽しみと為す」という言葉を記している。この言葉から、鐵齋は先人の作品を手本にすることをたいへん楽しみとしていたことが読みとれるが、またこの模作の最後に十時梅屋の跋を録し、臨模する際の要領を述べている。

十便原大雅所図。十宜即蕪村所筆。俱為合作矣。余臨之過。蓋運筆之間。索神韻乎形似之外。不必拘於原本。此所謂學魯男子者。具眼者。其能識之矣。

十便は池大雅の作、十宜は与謝蕪村の作で合作である。私はこれを手本に画いたが、やりそこなった。けだし運筆の際に原図

の通りに写さないで、その画の精神を求め、必ずしも原本に拘らなかつたのであつて、それは聖人柳下恵の行為を学ぶにあつて、その外形を学ばず、その心意を学んだという魯の男子を学んだわけである。眼のある人なら分かつてくれるだろう。

（七十歳代作『十便十宜図跋』、『鐵齋研究』第二十二号作品十二）

この跋を通じて、鐵齋は模写する際に形が似ることよりも、画の精神を求めることの重要性を主張している。従つて、鐵齋はこの作品を通じて画の精神を学ぶことを実践して見せたのであるが、それではどういふ点にそれが表れているか、比較してみよう。図3は蕪村の『十宜帖』の中の「宜風図」である。この図の題詩は李笠翁のものであるが、波音のような松風が聞こえなくなったので、池の水面を見ると、池の中に散つた花びらが波にゆられて皺のようになっていふという情景を詠んだもので、夏風の動から静への変化を描写した詩である。蕪村の画は、非常に単純な線で松、柳、小屋、山などを描き、また画面の中心部に左下向きの淡墨を施し、風の動きを表したものである。またこの風の動きに応じるように、画面の一番手前に配置された溪流に、花びらと思われる墨点が点在している。そして閑静安逸な風景を構成している。これと比較して鐵齋の模作（図4）を見ると、鐵齋は蕪村が描いた「風の動き」に着目していることが分かる。松、柳、小屋、溪流、遠景の山は蕪村の図と同じ



図4 鐵齋『十便十宜図・宜風』（『鐵齋研究』第二十二号作品十二より）

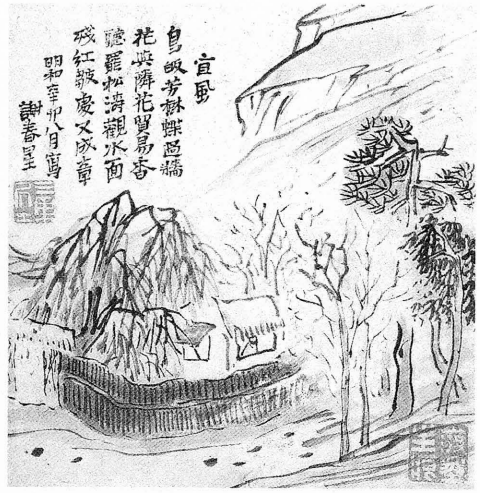


図3 与謝蕪村『十宜帖・宜風』（『文人画粹編十三・与謝蕪村』中央公論社、昭和四十九年より）

配置をしてい
るけれど、中
央部に風の動
きを強調する
ように強い筆
勢の線が施さ
れている。ま
た蕪村の図に
配置された柳
の木は静かに
佇んでいるが、
鐵齋の絵では
風の動きに合
わせるかのよ
うに、左の方
向に枝が揺れ
ている。無形
なる風の動き
を表現するた
めに、淡墨を
施して、風を

有形のものにするという蕪村のやり方を取り入れた鐵齋は、そのまま淡墨を施して模倣するのではなく、この意をさらに發揮してもっと勢いのある風の表現をしている。

畫徵録。王麓臺傳曰。不在古法。不在吾手。而又不出古法吾手之外。筆端金剛杵。在脱畫習氣。觀此語。其所至可知矣。近日竹洞山人。爲初學者画法指南書。名金剛杵者。即取意於麓臺也。余頃日囑墨工梅仙新製小墨。名金剛杵。蓋喜真意而在拡充其義而已。

国朝画徵録卷下に載っている清の王原祁の伝記に、「絵の大切なところは古法にあるのではなく、またわが手の熟練にあるのでもない。しかも古法とわが手の外にあるのでもない。筆の穂先が煩惱を断じ、悪魔を降伏する真言の金剛杵のように、煩惱の余習を脱却し尽すところに絵画の意義があるのだ。」という彼の文を引用して、この文を見ると王原祁の造詣するところが分ると書いてある。近ごろ、南画家の中林竹洞が初学者のために画法指南書を書いて、画道金剛杵と題したのは、王原祁の意を継承したのだ。私はこの頃、墨工鈴木梅仙に依頼して新しく墨を作ってもらい、金剛杵と名付けたが、それは王原祁の意を喜んで、その義を拡張しようと考えたからなのだ。（八十歳作『金剛杵画讀』）

この賛において鐵齋は清の王原祁の言葉を引用して絵の大切なところを述べている。文中のポイントとなる言葉「在脱盡習氣」について、『鐵齋研究』では前の「筆端金剛杵」を意識して「煩惱の余習を脱却し尽すところに絵画の意義があるのだ」と解釈しているが、清人のいう「筆端金剛杵」とは、筆の穂先が強靱な金剛杵のようだという単なる比喻であると私は思う。だとすると、次の「在脱盡習氣」は「従来の慣習を脱却し尽すところに絵画の意義がある」と解釈すべきであろう。絵画において従来の慣習を脱却し尽くすことは、正に古人・古法から脱却することであると言えよう。

このように鐵齋は積極的に古人を手本にして学びながら、古法からの脱却を同時に大切にしたのである。この脱却の姿勢はやがて古人・古法を基礎としながら独創に繋がるようになる。独創を重視するという鐵齋の態度は、古人・古法に対してだけでなく、時代の潮流に対しても同じであった。鐵齋五十歳代の作『富貴国香図』（図5）は当時世人に好まれる明清花鳥画牡丹を描き、それに合わせて元の隱士梅華道人の詩を録して、次のような賛文を書いた。

早知不会時人眼。多買臙脂畫牡丹。是元隱士梅華道人之句也。
余有感於此句意。因録此。

私の描く山水や竹石の絵などが現代人の目に合わないというこ

とが早く分かっていたなら、たくさん臙脂を買って世人の好む牡丹の絵を描いたのに。これは元の隱士吳鎮（梅華道人）の句である。私はこの句意に感じるところがあり、そこでここに録しておくわけだ。（『鐵齋研究』第六号作品六）

『鐵齋研究』の解釈では、吳鎮の詩の最後「たくさん臙脂を買って世人の好む牡丹の絵を描いたのに」の後ろに、「残念なことをした」と加えているが、この詩の元来の意味を考えると、吳鎮は自分の絵が世人の好みに合わないことを残念がっていたのではなく、寧ろ自分の絵が時潮に合わないことにプライドをもってこのように言っているのである。鐵齋もこの意に感じたのであろう。それは図5において賛文に引用した詩文の後半を表すかのように、明清花鳥画風の艶麗な牡丹を描いたことから窺い知ることが出来る。時潮に合わないことは即ち独創を追求することでもある。鐵齋は次の賛文で独創を重んじることを語った。

火用慎。

此火用慎。此慎。或ハ鎮ヲ書。何レニテモ可。慎ノ方、古人未用。是ハ鎮叟ノ創意也。もし帀力大ニシテ不都合トアレハ、小ニ改書スベキニ付、御一報有ルベシ。但シ大之方尤妙也。（七十歳代作『家内安全火用慎』、『鐵齋研究』第九号作品十二）



図6 鐵齋『十六羅漢尊図』
 (『鐵齋研究』第十九号作品二十
 二より)

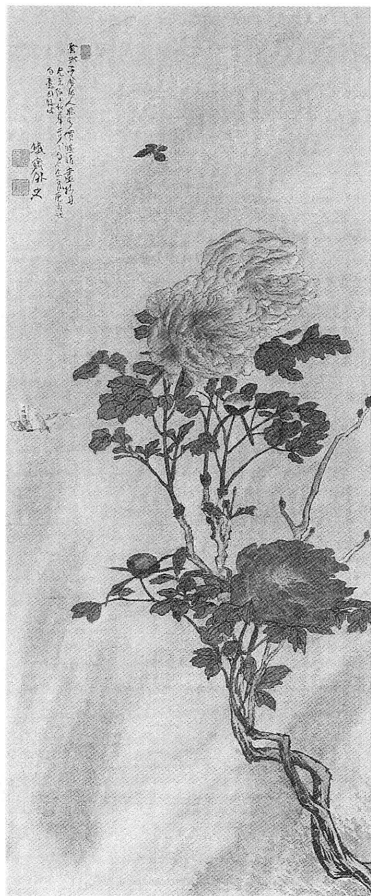


図5 鐵齋 富貴国香図 (『生誕150年記念
 富岡鐵齋展』(1985) 図録より)

築いていったことが察せられる。

これは鐵齋が書いた「火用慎」の書である。「慎」の字は古人が使ったことはなく、自分の創意であると明記している。鐵齋の独創を重んじる絵画精神が、このような字の使い方という細かいところまで行き届いていることを窺い知ることが出来るであろう。

さらに、鐵齋晩年の自由奔放な画風を思わせる次の賛文を通じて、最晩年の鐵齋が完全に古人・古法の枠から飛び出し、自分の世界を

我畫無所師法。人或笑。無佛之処称尊。

私の画は勝手気儘に描いているので、別に習うべき画法というものはない。世人あるいは「仏のいないところで、おれが仏だと威張っているようなものだ」と笑うかも知れない。(八十八歳作『十六羅漢尊図』、『鐵齋研究』第十九号作品二十二、図6)

『鐵齋研究』で「無所師法」の大意を「別に師匠から習ったのではない」と記してあるが、これは直訳すると、「別に習うべき画法というものはない」である。この賛文を通して、絵を見ると、まさに鐵齋最晩年の特色と言える画面で、太く乱雑な筆触が画面いっぱいに充満して、遠景・近景は分ならず、規則というものは見られず、十六人の羅漢がその黒い墨点の間でひしめいている場面である。遠景であるはずの画面の上半分は、羅漢、山、木を表現する太い力強いタッチで圧迫感さえ感じられる。このような構図であるからこそ、鐵齋画の自由奔放、力強い画風が成立するのである。

鐵齋は広く先人の作品を手本に積極的に学ぶ姿勢を見せ、画面の構図、運筆を学ぶ一方、古人が作画する際に用いた顔料の使用など、風流で洒落たやり方に強い興味を見せた。また画面においても、古人の「痴」、「奇」の性質を求めた。模写する際に鐵齋は形が似るこ
とより画の精神を求め、それをさらに發揮する性格を見せている。

この性格は伝統の画風・画法に拘らない鐵齋の絵画觀を表している。またこの性格は伝統から次第に脱却し、独創を求めることへと変わり、鐵齋画風の円熟期である最晩年に、完全に伝統を無視するようになった。この伝統の無視は単なる無意味な無視ではなく、長年伝統の精神を学び、それを自分の胸の中に完全に融合させ、自分のものにした上での無視である。この特徴は鐵齋の晩年画に表れる自由奔放、力強い画風へと転じたのである。

画風における「痴・奇・拙・醜」の追求

富岡鐵齋は何を求めてあの独特な画境に至ったのか。この問いに対して、鐵齋画の賛文から鐵齋の画風に対する志向がはっきりと浮かび上がった。その特徴を一言で概括すれば、即ち「痴・奇・拙・醜」の追求である。

一 「痴」、「奇」の追求

前述したように、鐵齋は古人・古法を学ぶ場合、古人の画風の中

でも「痴」と「奇」の画風を重んじた。こうした「痴」、「奇」を求める賛文は、実は鐵齋の長い創作生涯の中にずっとあり、『鐵齋研究』では三十代、七十代と八十代の作品でそれが見られる。先ず三十歳代の作から見てみよう。

余之詩画。不欲同於世人所為也。同乎世人即人々之所善。何足称奇哉。

私の詩画は世人の作る所と同じであることを欲しない。世人と同じなら、誰にでも出来ることで、奇と称するに足りぬ。

(三十三歳作『四季山水図・二』、『鐵齋研究』第九号作品一、図7)

偶写層巒出怪奇。一峰在処復奚疑。門生笑說先生筆。压倒人間老画師。

たまたま重なりあつた山々を描いて怪奇なおもむきを出した。

一つの峰のあるところ、大いに自信がある。門人が笑いなから言つた「先生の絵は、世間の老画師を压倒しています」。(三十歳代作『書画貼交屏風・右三』、『鐵齋研究』第二十六号作品一)

この二つの賛文において鐵齋は絵画に「奇」を求めることを表明している。けれども、鐵齋が取り上げる「奇」の概念がこの二つの賛文において意味が違ふことが分かる。『四季山水図・二』では「奇」



図9 鐵齋『擬土佐又平筆法遊戯人物図』(『生誕150年記念富岡鐵齋展』(1985)図録より)



図8 鐵齋『做大津絵人物図』(『鐵齋研究』第二十八号作品十六より)



図7 鐵齋『四季山水図・二』(『鐵齋研究』第九号作品一より)

のことを「世人と同じことを欲しない」という意味で使っている。即ち珍しいという意味で、時代様式からの独創を意味している。この意味合いを念頭に置きながら絵の方を見てみると、図7に描かれた山は真ん中に米点を使い、そこから左右に向かっての線の重ね方は非常に独特である。これに対して『書画貼交屏風・右三』では、具体的に絵の中に怪奇な趣を導入することを主張する。ここから三十代の鐵齋にとっての「奇」は、画面における怪奇な趣と時代流行の様式からの独創という二重の意味を伴っていることが察知できる。

次の七十代の賛文において鐵齋は初めて「痴」の概念を取り上げ、「奇」と共に述べるようになる。

賞古奇癖。(七十歳代作『做大津絵人物図』、『鐵齋研究』第二十八号作品十六、図8)

丹青遊戯筆。摩古主痴奇。阿堵傳神妙。又平是我師。絵画は私の遊戯であって、古画を模写する際には、その馬鹿げて変わったところを重要視する。人物画の名手であった晋の顧愷之は、人物画の瞳を容易に点じないで、「傳神写照、正に阿堵の中に在り」と

いったが、大津絵の元祖土佐又平は、まことに人物画にすぐれているから、私は又平をわが師とするのである。(七十七歳作

『擬土佐又平筆法遊戯人物図』、『鐵齋研究』第一号作品十九、図9)

この二作の内容は、古人・古法を師とする場合、鐵齋が古人の画風から求めたことは「痴」と「奇」であったことを示している。この時期において鐵齋は初めて「痴」——馬鹿げたところという概念を取り上げる。従って、ここで使う「奇」の意味も「変なところ」という意味に変わったのである。絵を見ると、二作ともに鐵齋が模写した大津絵風の人物画であり、人物はみな滑稽味を帯びていて「痴」、「奇」そのものが伝わってくる。ヨーロッパ、アメリカ巡回展において大いに賞賛された鐵齋の人物画の滑稽味やユーモアは、この「痴」と「奇」の追求に由来したのではないだろうか。

さらに鐵齋の最晩年の賛文を見ると、「痴、奇」の内、「奇」の言葉が見られなくなり、専ら「痴」を唱えるようになることが分かる。この二作において既に「奇」も「変なところ」という意味で用いられていることから、この時期の鐵齋にとって「痴」は「奇」の意味をにない、「痴」の語に統一したとも考えられる。次に鐵齋の七十九歳、八十六歳の時の賛文を通じて、この「痴」の意を尊ぶ鐵齋の気持ちを察してみよう。

六法心傳筆一枝。写山欲得買山資。詩生好事真迂闊。非学大痴徒学痴。

画の六法を以心伝心して、一本の筆に生活を托している。山を描いてそれを売り、隠居するための山を買う金を得たいと思っている。小生の物好きは、まことに世事に迂闊であって、元の文人画家黄大痴の絵を学ばずに、いたずらに痴を学んでいる。(七十九歳作『溪山招隱図』、『鐵齋研究』第六十五号作品十二)

学得一分痴呆。多一分快活。余之於画。常学此意。

阿呆を学ぶこと多ければ、それだけ快活なることが多いという。私は画において、いつもこの意を学んでいる。(八十六歳作『守愚補拙図』、『鐵齋研究』第二十五号作品十五)

七十九歳作の『溪山招隱図』において鐵齋は自分が世事に迂闊なことを「痴」と言い、八十六歳作の『守愚補拙図』においては常にこの「痴」の意を学ぼうとしていることを言い表している。

二 「拙」、「醜」の追求

鐵齋の画風においてのもう一つの追求は、「拙」と「醜」にあった。「拙」とは拙さ、愚鈍であること、「醜」とは醜さ。いずれも画風においてうまくならうとしないこと、精緻を求めないこと、また

は画面の秩序を無視するような画風づくりのことである。こうした「拙」、「醜」を表す賛文は鐵齋の四十代後半の作品から見られる。

不用論妍醜。我非工画師。

美しいとか醜いとか論じる必要はない。もともと私は上手な画家ではないのだから。(四十八歳作『牡丹挿瓶図』、『鐵齋研究』第二号作品四)

これは明の李日華の竹嬾ちくめんぞうがとら續畫譜ぞくがふに出ている「写石」の詩からの引用で、この賛を通じて鐵齋は絵画においてうまくならなくてもいい、というメッセージを見るものに送ったのである。鐵齋の若いときの作品を振り返って見ると、彼はジャンルを問わず広く色々な流派を学んだが、それぞれの流派の画風を極めようという姿勢は見られなかった。それを右の賛意と合わせて考えると、それが偶然ではないことが分かるであろう。

また、この「拙」の言葉は七十歳代から最晩年の八十代後半までしばしば賛文の中に現れている。

余嗜讀書。至會心処。殆忘寢食。遂畫之以為娛樂矣。然一時遊戯之筆。素無倫次。不復計其工拙也。

私は読書が好きで、心に適するところがあると、殆ど寢食を忘

れるほどで、ついにはそれを画にかいて娛樂としている。しかし、それは一時の遊戯の筆なのであって、もとより順序次第もなく、また上手下手などかまわないのである。(七十二歳作『鐵崖史人物冊・跋』、『鐵齋研究』第三十七号作品二)

この賛の始めは、鐵齋が「絵を見る前に、賛を読んでくれ」の言葉の所以を語ったものである。鐵齋の作画は、読書から心に適する処を画にするという過程を辿っていることを示している。続いて、絵は一時の遊戯であって、上手下手は気にしなと言っているのは、気儘に描いていて精緻に描けるような工夫はしないという意味である。

有客訪余。有時左手持杯。右手作画贈客。而不復顧巧拙。是我常態也。

来客があると、酒を飲みながら画をかき、客に贈って、また上手下手を考えない。これが私のいつもの状態だ。(七十六歳作『噴飯帖・跋』、『鐵齋研究』第二十号作品十)

この賛では鐵齋は自分が作画するときの様子を述べている。杯を持ちながらの、非常に大らかな自然体の作画の方法である。このような作画の方法はいつもの状態であるから、勿論巧拙などは考えな

いであらう。

余自少時篤好書畫學焉。無所達而不能廢。盤礴吮毫。曾無虛日。今季齡至八十有八。邦俗稱之米壽以爲吉瑞。來稱賀者甚衆。余感其厚意作書畫以酬之。老筆頽唐。恐不直覆瓿耳。但取古人縞紵之義。未遑計工拙也。

私は若い時からあつく書画の学を好んだ。上手になれないが、止めることも出来ない。足を前に投げ出すというような気ままな形で坐って、筆をなめて書画を揮毫し、一日たりと止めたこととはなかった。今年、年齢が八十八になった。わが国の風俗として、これを米寿と称して吉瑞としている。お祝いに来る人が大へん多い。私はその厚意に感じ、書画を作ってお礼とした。筆が衰えているので、反故紙として醬の瓶をおおう価値もないだろうことを恐れるのみである。ただ昔、呉の季札が鄭の子産がたがいに縞帯と紵衣を贈った故事にならってこれを贈るのであって、上手下手など考える余裕はないのである。(八十八歳作『貽笑墨戲冊・二八』、『鐵齋研究』第二十一号作品八)

この賛においては、鐵齋は人にあげる書画作品を謙遜して「上手下手など考える余裕はない」と言ったのであるが、賛の最初に「上手になれないが、止めることも出来ない。足を前に投げ出すという

ような気ままな形で坐って、筆をなめて書画を揮毫し、一日たりと止めたことはなかった」と述べている所は、鐵齋の自然体の作画精神を端的に表現しているものである。

この三つの賛を通じて、鐵齋が言う「拙」というのは、うまくなろうとしないこと、精緻を求めないことを意味することが分かる。この「拙」の意は常に「巧」の対義的概念として鐵齋の気儘の作画過程に伴って登場する。これは即ち、鐵齋の画風に「精緻を求めようとしないこと」「うまくなろうとしないこと」の背後に、気儘で自然体であるべしという鐵齋の作画態度が潜んでいると言えよう。また鐵齋には次のような言葉もある。

寧醜母媚。

いっそ醜くてもかまわぬから、人に媚びるような美しさを目的とするな。(『噴飯帖・題字』、『鐵齋研究』第二十号作品十)

この『噴飯帖』は制作年不詳だが、題字にこの四字を選ぶからには、鐵齋の創作の意図がこめられているであろう。これは明末清初の有名な書家傅山(一六〇七〜一六八四)の言葉である。傅山は明清期の有名な思想家でもあり、彼の書画に関する見解はその哲学思想と同じく、明中期以降、ヒューマニズムの反逆的色彩を帯びている。この句の前に「寧拙母巧」(いっそ下手でもかまわぬから、上手



図10 鐵齋『瓦礫帖・八』（『鐵齋研究』第十二号作品四より）

に描くことを目的とするな」という句もある。鐵齋はおそらくこの句に惹かれ、「拙」と「醜」を求めたものと想像される。

こうしてみれば、鐵齋の賛文に現れる「拙」、「醜」の言葉は、中
 国明の中後期の反逆的な思想を持つ書家傅山の言葉を踏襲したもの
 と思われるが、実際、明の中後期の文人達が社会現実に対する憤怒
 や不満を表すために、画風において表現した「怪、醜」のわざとら
 しさと比べると、鐵齋の「拙」、「醜」の追求は「巧」、「媚」の対義
 概念として現れるものであって、あくまでも自然体としての「拙
 さ」、「醜さ」であった。

自我と「心」の重視

こうして鐵齋の賛文に表れる
 絵画観を検討していくうちに、
 やはり「心」の重視が一つのポ
 イントとして浮かび上がって
 くる。直接に「心」の概念を賛文
 の中に取り入れている賛文には、
 次のようなものがある。

畫図者。五色之章相宣。萬
 物之形無道（遁）。容止可

觀。進退有度。自想心遊。蓋即閑中之趣也。

画図は五色の色どりをを用いて、あらゆる物の形を一つ残らず表
 現する。立居振舞い見るべく、進退に度がある。それは想像の
 世界に遊ぶものであり、閑中のなぐさみである。（五十一歳作
 『瓦礫帖・題文』、『鐵齋研究』第十二号作品四）

これは鐵齋五十一歳の時の作で、古今著聞集卷第十一の画図の章
 の端書を録したものである。この賛の中に、絵画は「自想心遊」の
 もの、即ち自分の想像に任せ、心で遊ぶものであると主張している。
 また閑中の趣であるとも主張している。ここで取り上げる「心」と
 いう言葉は、心で遊ぶこと、もっと深く読めば心の想像力を發揮す
 ること、という意味で使われていることが分かる。鐵齋はこれを
 『瓦礫帖』の題文としたのは、おそらくこの意に感じ、心の想像力
 を發揮するという絵画精神を『瓦礫帖』の中で実践しようと思った
 のであろう。そこで『瓦礫帖』の第八図（図10）を通して見るこ
 とにしよう。

『瓦礫帖』の第八図の賛文は、大石良雄が島原の女郎屋墨染の仰板
 に題した語を録したものである。内容から見れば非常にユーモラス
 であり、遊び感覚で描いた語句であるように思われる。

今日亦逢遊君。空過光陰。明日如何。可憐恐君急拂袖帰。後世

人久不許逗留。不過二夜者也。

今日もまた遊女にあって空しく時間を浪費する。明日はどうだろう。遊女は君が急に袖を払って帰るのを恐れているが、私は後世の人が長いこと逗留するのを許さない。二晩以上はだめだ。

こうした賛文を録し、画面において鐵齋は大石良雄が仰板にこの句を題する場面を想像して描いている。遊女とお酒を飲んだ跡——おかすが残された皿とおちよこが部屋の一隅に退けられ、大石と思われる男が机にのっかって、硯を左手に右手で天井に描いている。

そばに座っている遊女は描いている天井の方を見ている。大石は笑っているのか、遊女と話をしているのか、口は大きく開いている。

賛文には言及していない内容まで、鐵齋は自分の想像に任せてこの情景を生き生きと描いたのである。また画面の筆触を見ると、綺麗に描こうとしない鐵齋の「拙」を求める特徴が見られる。まさに想像の世界に心で遊ぶという語句そのものである。この「遊び心」はまた多くの鐵齋の作品にも見られ、鐵齋晩年の独特な画風を形成する大きな要因の一つとなっている。

次の賛文は鐵齋七十二歳の年に描いた作品に題されたものである。

予毎作書作畫。皆不能用意。匆卒一揮之所就。無足觀者也。今

於此帖。信筆無所撰。或爲山水。或爲人物。惟隨心所欲。而欲

罷不能。至此耳。書以一笑。

私は書画を製作するたびに、用意を十分にすることが出来ず、いそがしく製作するので、見るに足るものはない。今この画帖でも、筆まかせで選ぶところがなく、あるいは人物画となり、あるいは山水画となった。ただ心の欲する所に従い、やめようと思ってもやめられず、ついにこの画帖となっただけのことである。書して一笑する。(七十二歳作『十年研鍊帖・跋』、『鐵齋研究』第十八号作品二)

この賛において鐵齋は自分の作画の様子を語っている。用意が十分にできないまま、ただ心の欲するところに従い、止めようと思っても止められない、まるで心の中に充満したものを一気に吐き出すような非常に勢いのある作画過程である。このような作画過程であるから、当然細かい所は気にすることなく、筆法にも精緻を求めることはないだろう。また心の欲する所に従うという点は、鐵齋が若い時から信じた、「心即理」すなわち、自我の主観性を重要視する陽明学の影響が見られるが、この「従心所欲」の言葉は、鐵齋晩年のほかの作品にも多く見られ、鐵齋の人生観や生活様式を大きく左右するキーワードでもあり、これはまた後に述べる「掃心塵」のキーワードに通じることでもある。鐵齋の藝術観におけるこの性格の表れとして考えられるのは、伝統・時代流行・精緻などをすべて超



図11 鐵齋「十年研鍊帖・十一」(『鐵齋研究』第十八号作品二より)



図12 鐵齋「十年研鍊帖・十九・利休訪ノ貫図」(『鐵齋研究』第十八号作品二より)

えた、自分の個性の自由自在な發揮に重きを置く姿勢であろう。この特色を再び絵の中から見ることにしよう。

『十年研鍊帖』の第十一図(図11)では、大きな花鉢で栽培されている若竹を描いているが、画面の構図を余り考えていないせいか、花鉢が画面の右半分を占め、竹の葉を描く空間は少ししか残されていない。また花鉢を描く際には、墨線は太く比較的きちんと描いているが、若竹の葉や花の描き方はそれに比べて大まかになっている。また賛文の配置を見ても、画面の左に垂れてきた花枝と鉢の間の空間に賛を入れようとしたが、途中で場所がなくなってしまう、最後

の三行は画面左の上端から書くことになってしまっている。

『十年研鍊帖』の第十九図『利休訪ノ貫図』(図12)では、茅屋に住んでいるノ貫を利休が訪れる図である。この図の小屋の周りに配置された木と山のタッチを見ると、淡墨の上にそれを描き直すかのように濃墨の太い線を施している。それは少し汚ささえ感じさせるものである。

こうした規則・常識を超えた心の發揮は、鐵齋晩年の画風に直接に繋がることであり、これと同じ意味において、鐵齋は次の賛文で絵を描くことを「心の塵埃を掃う」ための手段だと明記している。

援毫欲掃我心塵。写得溪山小景眞。亦是読書餘暇樂。
拙技何曾視他人。

筆を取って絵を画き、わが心の塵を掃おうと欲し、山や谷の小景の真をえがいた。私の絵は読書の余暇のなぐさみだから、下手くそな作品を他人に見せようという気は更々ない。(八十一歳作『扇面青緑山水図』、『鐵齋研究』第十八号作品八)

鐵齋にとって絵画における「掃心塵」は、本来の心の表れ、または性情の表れを妨げる既成の規則・模式を除去することだと解釈出来る。こうして鐵齋が絵画観の中

で取り上げる「心」の概念は、五十代での心の豊富な想像力から七十代における心の自由な発揮、そして八十代にははつきりと「心の塵埃を掃う」へと帰結する。それぞれの画面において、画題内容の豊富さ、または自由奔放な表現力と強い個性の表れを見出すことが出来る。そしてこの変化の過程はまさに鐵齋晩年の独特な画風への道程でもある。

「遊び心」に由来するユーモア感覚

富岡鐵齋晩年の独特な画風を構成するもう一つの大きな特色として、作品の中に溢れるユーモアが挙げられる。このユーモアは鐵齋の晩年の作品の筆致や構図に読みとれる「遊び心」に由来するものと思われる。勿論、元来の文人画は余技として描かれる絵のことであり、鐵齋自身も「文人画・南宗画は自己の性情を淘汰する遊戯である」と語ったように、そもそも文人画の内に遊び心の要素が含まれていることは言うまでもないが、鐵齋の「遊び心」ははるかにそのレベルを超えていることが、賛文の分析を通じて一層明確になってくる。『鐵齋研究』の作品を見る限り、賛文から明らかに「遊び心」が見られる作品は主に七十歳代後半から八十歳代後半までの間に多く描かれていることが分かる。次にこの「遊び心」の具体的な現れ方について検討してみよう。

一 文字と絵の遊び方

鐵齋画のユーモアについては、その賛と絵を一緒に扱うことによって初めて、彼の遊び心がよく理解されるのではないだろうか。賛文と絵は内容的に繋がっているだけではなく、鐵齋は構図においても賛そのものを絵にし、また絵を賛の一部にすることも試みている。

あさ起。いさぎよき。辛ほうのよき。ゆだんのなき。萬程よき。

慈悲深。正直。かせぎ。費の無。家内むつまじき。ようぜう

(養生)の善。(六十四歳作『立身木図』、『鐵齋研究』第二十九号作

品五、図13。八十九歳作『立志起家図』、『鐵齋研究』第十九号作品

二十六、図14)

この賛は徳川家康の家訓によっており、内容は家を繁栄させる為の覚え書きである。これが書かれている作品図13と図14を見ると、明らかに賛文の文字そのものが絵になっている。賛文のそれぞれの句に「き」が含まれていることをもじって、鐵齋はそれを「木」に見立て、画面全体に大きな木を描いている。六十四歳に描いた図13の『立身木図』は画題通り一本の木の構図になっているが、この木の根幹と枝はすべて賛の文字からなっている。木の根元に太い強靱な筆触で「正直」の二字が書かれ、そこからまっすぐ上に向かって「慈悲深、萬程よき」を真ん中の根幹とされていることから、鐵齋が



図14 鐵齋 立志起家図（『生誕150年記念富岡鐵齋展』（1985）図録より）



図13 鐵齋 立身木図（『鐵齋研究』第二十九号作品五より）

この内容を最も大切な修身の訓えとしていたことが分かる。即ち家を繁栄させる為の要素として最も根本的なものは、「正直」であり、その上に「慈悲深、萬程よき」の心を持つことが家人の根幹としてゐる。その他の「あさ起。いさぎよき。辛ぼうのよき。ゆだんのなき。」等は、木の幹に寄り添う枝や葉のようなもので、同じように大切なものである。これらの条件が全部具備ってこそ、一家も一本の木のように繁盛すると、鐵齋はこの絵を通じて訓えているのである。従って、この画においての文字は、文字の意思伝達の役割と同時に、それ以上に構図の上から象徴的な意味を与えられているので

ある。

同じ様な構図は八十九歳作の『立志起家図』（図14）にも見られる。この図においては、木と賛の位置や按配は図13とさほど変わりがなく、根元に木を植えている人物と木の枝に纏まってぶら下がっている子供が描かれている。これは、人は自らの手で家を繁栄させるべしという意味を暗示する一方で、子供が木の上に登って頬笑みながら遊んでいる様子を描くことによって、画面に頬笑みを与えると共に、子孫の繁栄の意を暗示していると思われる。

守口如瓶。五言絶句一首。每字俱加一口字。
其讀法如左。嘯咏只含嘿。咨嗟加嘯嘯。知君嗔喋舌。吃呐可如吾。

瓶の口がすぼんでいるように、口をとじて、しゃべることを慎む。下の瓶の内に「肅永八今黒次差力聶需矢尹眞葉千乞内丁女五」の二十字を配し、中央に口の一字があるが、その二十字の各々に口の字を加えると、左のような一首の五言絶句になる。私は俗世を超越して、うそぶき詠じ、ただ沈黙を守るのみ。世人はためいきをついてなげき、その上べちやくちやとしゃべる。君がおし



図15 鐵齋 松芝不老図（『鐵齋研究』第二十九号作品十七より）

図15と図16はそれぞれ松芝と牡丹を描いたものであるが、共通する特徴は花瓶が中央に配されていることである。その花瓶に鐵齋は文字のゲームとでも呼ぶべき謎詩を題している。それぞれ全く関係のない二十文字に、口という字が加えられると、「瓶の口がすぼんでいるように、口をとじて、しゃべることを慎む」という意味の詩になる。また二十の文字が真ん中の口という字を「守る」構図になっているのは、瓶の口がすぼんでいるように、口を「守る」という意味を象徴している。これらの画においても、文字が意味としてだけではなく、絵としての役割を与えられていると言えよう。

伝統的の文人画においては画と賛はそれぞれ別々に扱われるのに対し、鐵齋はここで文字遊びを絵の中に取り込み、また文字そのものを構図として象徴性を与え、さらに文字を絵にすることを試みている。これは文字と絵の境界線がなくそうとする大胆な遊び心と見ることが出来る。

二 神の扱い方

この種の大膽な遊び心は、聖なる神様の扱い方にも見られる。鐵齋は神様・聖人・仙人を描いた作品を多く残しているが、そんな中に神様を「笑い」の内に描こうとした作品が見られる。次にこのよ



図16 鐵齋 長守富貴図（『鐵齋研究』第三十七号作品二十三より）

やべりをおこっていることは知っている。よろしく吾のように口下手であれ。（七十歳作『松芝不老図』、『鐵齋研究』第二十九号作品十七、図15。七十九歳作『長守富貴図』、『鐵齋研究』第三十七号作品二十三、図16）

うな作品を通じて、鐵齋の「遊び心」を解説することにしよう。

(一) 「神」を遊ばせる心

鐵齋はよく神仙の遊ぶ場面を描いた。例えば『七福遊戯図』(八十九歳作、『鐵齋研究』第五十号作品十五、図17)では、七福神が一堂に集まり談笑している場面を描き、次の贊を添えている。

神仙窟裏虚心楽。寿老社中富貴遊。

神仙の住む洞穴の中で無心に楽しみ、寿老人の社中で富貴に遊ぶ。

この贊文は非常に簡潔に諸神が遊ぶ場面を解説したものであるが、鐵齋はこの作品の箱書きに「大正甲子歳長夏。再觀笑題。」(大正甲子年の長い夏、再び観て、笑いながら題する)という言葉を残している。これは画中の諸神が人々に笑いを引き起こしたことから、自分も笑いを得たという二つのメッセージを送っているのである。こうした画中で神仙を遊ばせる場面によって人々に笑いを与えようとした端的な例として、大黒天と寿老人が相撲をしている画が挙げられる。

はだかにて投られたさまを見よ 福祿寿もあつたものかは(七

十代作『福神遊戯図』、『鐵齋研究』第二号作品十五、図18)

この贊文は「福祿寿(寿老人)」という尊い神様を「はだかにて投げられる」という大胆な言葉で形容し、明らかに通常の神様を尊敬する表現ではなく、寧ろ神様を遊ばせることによって面白がっている鐵齋の遊び心を表したものである。このことは画面を見るともっと明白である。これは縦長の掛け幅で、画面の上半分に贊文を書き、下半分は寿老人が大黒天に投げられた場面を描いている。大黒天も寿老人も通常のイメージとは大いに異なり、禪一本で登場している。大黒天は寿老人を倒して欣喜雀躍しているが、投げられた寿老人は量感表現が殆どされておらず、まるで逆さまになっているような描かれ方であり、一層滑稽味を増している。

また、扇面ではあるが、『角力図』(図19)も同じく大黒天が寿老人を倒した場面を描いている。二神の唇と大黒天の禪は強烈な紅で施され、軽快な画面になっている。この図では大黒天と寿老人の間の空間感覚は殆ど感じられない。二人はほぼ同じ大きさで描かれ、寿老人が逆さまに描かれていることから、投げられたことを想像させるだけである。

大黒天と寿老人に角力を取らせるとい画はこれだけではなく、八十五歳の作『間遊戯図』(『鐵齋研究』第五十五号作品十八、図20)では大黒天と寿老人の角力の最中を描いている。この図の贊文には簡単に「福寿遊戯」と書いてあるだけだが、大黒天と寿老人が禪姿



図17 鐵齋 七福遊戯図 (『鐵齋研究』第五十号作品十五より)



図19 鐵齋 角力図 (『鐵齋大成』富岡益太郎・小高根太郎・坂本光聡編、講談社、1976~1977年より)



図20 鐵齋 問遊戯図 (『生誕150年記念富岡鐵齋展』(1985) 図録より)



図18 鐵齋 福神遊戯図 (『鐵齋研究』第二号作品十五より)

でがっぷりと組み合い、寿老人の手が大黒天の禪を掴まえ、大黒天の右手は寿老人の頭に当てられている。両神の後ろには寿老人の象徴である鹿と大黒天の象徴である大きな袋が描かれており、このおかしな場面とは如何にも似合わないものに見える。この作品の箱書きにも鐵齋は次のような言葉を書いている。「大正十年十二月人事 忽忙日。觀此間遊戯圖。獨発一笑並署」(大正十年の十二月人事が忙しい日に、この間遊戯圖を觀、一人で一笑を發し、併せて署す)。もともと尊い存在として描かれるべき大黒天と寿老人を、裸で角力をとらせることによって、鐵齋は觀る者を笑いに誘い、また自らも面白がって享受していることがこの言葉から察知できるのであろう。

(二) 「神」と「我」の接近

鐵齋自身八十九歳という長寿をほこったこともあって、神仙を扱う作品の中で不老長寿の寿老人を描いたものが圧倒的に多い。前に紹介した『七福遊戯圖』(図17)のような多くの神仙を描いた作品の場合でも、寿老人が中心となっているものが殆どである。そのなかには、賛文を読むと鐵齋自身を寿老人に見立てて描いた作品もあることが分かる。

喫飯穿衣七十春。硯田耕業足安身。受来清福能知楽。我亦熙朝
寿老人。

飯を食い着物を着るといふ日常生活を繰り返して、七十歳の正月を迎えた。書画の揮毫を生業として、まあ何とかやっていく。天から賜った清福を受けて、それを楽しむことを知っている。私も太平の大御世の寿老人なのだ。(七十歳作『朱寿老図』、『鐵齋研究』第三十九号作品十三、図21)

八十八年又遇新。兒童侑酒笑顔頻。泰平有象君看取。我是聖朝
寿老人。

また新年を迎えて私は八十八歳になった。子供らが酒をすすめてくれるので、しきりににこにこ笑う。ご覧なさい、太平の世のしるしを。私は聖朝にあらわれた寿老人なのだ。(八十八歳作『寿老図』、『鐵齋研究』第四十一号作品十九、図22)

この二作はそれぞれ鐵齋が七十歳と八十八歳のお正月の時に描いたものである。賛文の中から悠々自適な生活への満足と自分の長寿への満足感が読みとれる。この二つの賛文に共通する内容は、「私も寿老人なのだ」という言葉であり、この言葉は明らかに鐵齋が自分のことを寿老人に投影していることを物語っている。

『朱寿老図』は文字通り朱色の筆を使い、簡単な筆触で寿老人を描いている。太い線條に躍動感があり、寿老人の髭が風に吹かれているように横になびいている表現はユーモア感をかもし出している。



図21 鐵齋 朱寿老図
 (『鐵齋研究』第三十九号
 作品十三より)



図22 鐵齋 寿老図 (『鐵
 齋研究』第四十一号作品
 十九より)

『寿老図』の場合、寿老人の顔を非常に細い線で丁寧に表情を描き出し、服などは比較的太い線で描き出している。二図ともお正月に描いたものなので、両方とも寿老人は杖を手にし、図22の寿老人の左の手に不老長寿の象徴である仙桃が置かれている。またこの二図と趣が異なるものとして、図23のような寿老人像もある。まず賛文から見てみよう。

八十の老の至をてつとよぶ 鏡をは書かへ葦齋とせむ

〔『寿老人図』、『鐵齋研究』第三十九号作品十三、図23〕

賛文に寿老の言葉は一つもなく、鐵齋は自分の長寿を詠じただけ

である。この図を見ると、寿老人としてのシンボルは一つも書かれておらず、それらしい老人が机の前に坐って、右手に筆を持って絵を描こうとしている図である。明らかにこの絵で描いた寿老人は、完全に鐵齋自身のことになっている。こうして

寿老人という神聖な存在に自分を投影し、さらにそれになりきっていることから、鐵齋にとっての神の存在は非常に身近なもので、神と人間の距離感は殆どなく、対等な関係になっているということが言えよう。これは単に鐵齋自身が長生き

したからというのではなく、次の作品例を見ていくと、ほかの画題においても同じことが言えることが分かってくる。

それは八十七歳の作『西王母像』(『鐵齋研究』第四十号作品二十八、図24)である。この図は伝説中の不老長寿の仙人西王母を描いたもので、手に大きな壽桃を持っている西王母は唐風の衣裳を身につけ、晩年の作にしては非常に丁寧な筆致で描かれている。ところが、賛文には次のような言葉を記している。

王母人間長寿仙。君家老姥亦同然。

西王母は人間世界の長寿の神仙である。君の家のお婆さんもやはり同じである。



図23 鐵齋 寿老人図（『鐵齋研究』第二十七号作品十七より）

これは鐵齋が友人のお母さんの生誕を祝う為に書いたもので、賛文には非常に庶民的な言葉で「君の家のおばあさんも西王母と同じだ」と言い、易々と人間を神仙に譬えている。そこから晩年の鐵齋の大胆なユーモアが伝わってくる。このような大胆な表現を通じて、鐵齋は神聖なる存在、尊い存在である神様を「我」のいる人間世界に引っぱりだし、「神」と「我」との接近を果たしたのである。

（三）「神」を揶揄する心

こうして神と我との接近を果たした鐵齋は、やがてもっと大胆な神の扱い方を見せる。鐵齋の最晩年、八十九歳の年に見られる一休禪師と蓮如上人の逸話に基づいた作品がその端的な表現である。

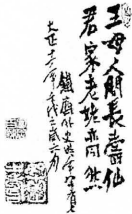


図24 鐵齋 西王母像（『鐵齋研究』第四十号作品二十八より）

一休禪師與蓮如上人道（交）親密。一日一休訪蓮如於山科佛院。適蓮如外出。一休窃登佛壇。手攀阿弥陀仏像。倒之為枕。而仰臥鼾睡。麴々如雷。少間蓮如帰。見之駭一休肩曰。爾倒我檀。我豈得不窮乎。一休睡覺。徐起坐而抵掌。共発大笑。

一休禪師は蓮如上人と仏道の交わりが親密だった。ある日一休が山科の寺に蓮如を訪ねたところ、折しも蓮如は外出していた。一休はこっそり佛壇に登り、阿弥陀仏像を抜き取り、これを倒して枕とし、仰向けに臥して大いびきをかいて眠ってしまった。しばらくして蓮如が帰ってきてこれを見、一休の肩をたたいて言った。「お前がわしの米櫃を倒したら、わしは困るがな。」一休は目を覚ましてゆっくり起きあがり、両手を打ち共に大笑いした。（八十九歳作『一休戯譚図』、『鐵齋研究』第二十三号作品二十、図25）

この逸話を読むと分かるように、これは一休と蓮如が共に阿弥陀



図25 鐵齋一休戲謔圖（『生誕150年記念富岡鐵齋展』図録より）

分と同等の存在となったことを表している。このことは逆にいうと、鐵齋は一般的な世間の常識から見た尊い存在の神様と自分の存在を一致させたということを意味する。これは鐵齋の「心」が「神」または「天」と合致した心境を暗示した表現と言うことができよう。

仏を揶揄した話であって、阿弥陀仏を尊い仏様として尊敬し、礼拝するという一般的な常識から極めて外れた話である。図25は大胆な筆触でこの話を再現したものである。これを画題として取り入れた作品は鐵齋の最晩年八十九歳の年にしか見られない。この画題の作品は、『鐵齋研究』で掲載されているものを見た限り、三点もあつたということから、最晩年の鐵齋がこの話を大変気に入つたことが分かる。またこれを神を遊ばせる画と合わせて考えると、鐵齋にも一休や蓮如と同じく神を面白がり、さらに揶揄するところがあったのではないかと考えられる。

このようにして鐵齋は聖なる神様を遊ばせたり、自分を神に譬えたり、さらには神様を揶揄したりすることによって、神様と存分に遊んだのである。鐵齋が神を遊ばせて笑いを得る事や、「神」と「我」との距離の短縮、さらには神を揶揄する過程において、鐵齋にとっての「神」は既にいわゆる聖なる尊いものではなく、自

三 画中と画外の交響

鐵齋画の遊び心のもう一つの特徴は、画面と描き手、画面と見る者の間の境界線を破ることにある。一つは描き手としての鐵齋が自分を画面の内に取り入れ、自分をからかうことによってユーモアを生み出す手法であり、もう一つは賛文に観衆が画面の人物に話しかけるような内容を盛ることによって、画中と画外の世界を共鳴させる手法である。この二つを次の二作を通して見ることにしよう。

落柿舎のまつりに我ハ落車哉。（六十九歳作『落車図』、『鐵齋研究』第一号作品十六、図26）

明治三十七年十一月二十日、鐵齋は嵯峨の落柿舎で開かれた向井去来の二百年祭に出席するため、人力車に乗って出かけたが、途中



図26 鐵齋 落車図（『鐵齋研究』第一号作品十六より）

で車夫が石につまずいてたおれ、鐵齋は車から投げ出されて重傷を負った。しかし鐵齋は少しも車夫を咎めず、逆に慰めたという。図26の賛文はその一部始終を記録した上で、「落柿舎のまつりに我へ落車哉」と駄洒落の一句で、自分を笑いのタネに転じたのである。この図には車夫が倒れ、鐵齋が車から落ちた場面を描いているが、車夫は濃墨で大の字に描かれ、鐵齋は簡単な線条で描き出されている。倒れた鐵齋の両足は後ろの方に投げ出され、下駄は前に落ちていくが、顔に苦痛の表情はなく、非常に滑稽な光景として描かれている。



図27 鐵齋 寒山拾得図（『鐵齋研究』第五十二号作品十四より）

塵もなき清き心の寒山は箒をすてて何をするやら。（八十歳作『寒山拾得図』、『鐵齋研究』第五十二号作品十四、図27）

この図はあの有名な寒山と拾得の話によるものである。図は寒山が石壁に詩を題する光景で、寒山が「我心如」の三字を書き終わった所である。非常に大胆な太い筆致で寒山と拾得を描いているが、二人の顔の表情と動作は誇張され、面白おかしく描かれている。ところが賛文を見ると、寒山が字を書いている場面についてはなく、寒山が書き終わったら「箒をすてて何をするやら」と、見る者が画面中の人物に語りかけるような内容になっている。ここから画面外に想像の空間が生まれ、賛文を通して絵の中の人物に語りかけることによって、見る者と描かれた対象との間に共鳴が生じ、鑑賞者と絵の中の人物の境界線が消え、絵のスケールを想像の空間に拡げている。従って、画のスケールは広い想像的な空間へと開放されていると言えるであろう。

鐵齋は第一に文字と絵の遊びによって書と画の境界線をなくし、第二に聖なる神様を遊ばせることによって「神」と「我」の世界と

の合一を表現し、さらに神を揶揄する遊び心によって人間と神との境界線をなくし、第三に画中と画外を交響させる表現手法によって絵そのものと観者の間の境界線をなくしたのである。あらゆる境界線をなくすという鐵齋の遊び心は、前述した鐵齋の晩年「従心所欲」という陽明学的な特徴と非常に似ている。この遊び心の強さは単にユーモアを引き出しただけではなく、鐵齋画の表現空間を絵そのものから解放し、画題が帯びる空間を固有の認識や考えから解放し、さらに絵の鑑賞空間を画面の有限空間から想像の無限空間まで拡大させた。即ち、鐵齋画の一つの特徴であるユーモアは、直接的には彼の遊び心に由来するものとは言え、その遊び心の強さは単なるユーモアの創出を超えて、晩年の鐵齋画のスケールの大きさや個性と気迫の強さにまで影響を与えたと言えるであろう。

おわりに

伝統からの逸脱、画風における「痴・奇・拙・醜」の追求、自我と「心」の重視、「遊び心」をベースに築き上げたユーモア、賛文から読みとれる鐵齋の藝術観は実にこのような多彩多様なものであった。こうした個性溢れる藝術観を貫き、開花させたからこそ、鐵齋画のスケールの大きさ、力強さが時代や分野を問わず、人々を魅了したのである。

「鐵齋の前に鐵齋はなし、鐵齋の後にも鐵齋はなし」とよく言われ

てきた。確かに伝統文人画の視点から見ると、十九世紀中後期から西洋文化の衝撃で文人画が衰弱の道を辿った時代背景を考えると、文人画家富岡鐵齋の後継者はいなかった。が、美術界では西洋画の様式を盛んに導入した中、そんな画壇から離れ読書・作画三昧な生活を送り、伝統の東洋文化に身を染め、一文人画家としての姿勢を保ちながら築き上げた鐵齋のこの画風は、実に原始主義、稚拙を重んじる近代藝術と通じるものであった。

大正時代になって、西欧から印象派や後期印象派が盛んに紹介され始めた時代に、富岡鐵齋の藝術は若い藝術家達の間で反響を起した。鐵齋の色彩に感動した一人であり、豊かな装飾性と自在なフォルムによる生命感溢れる絢爛たる画風で有名な洋画家梅原龍三郎(二八八八〜一九八六)は「自分は鐵齋の晩年の作のすべてに傾倒しているが、殊に時折色彩の濃厚なものを見て頗る驚嘆するものがある」と言っている。また文学者の武者小路実篤は「彼はたしかに色彩家であって、新鮮な色をよく生かし居る」と語ったという。当時、白樺派の人々や梅原龍三郎など自由な人間性と形式を破ることを求めた新しい藝術主義者達は殆どヨーロッパの近代藝術から出発したのだが、後に彼等はその理想と感動を身近な存在である富岡鐵齋に見つけた。新しい個性を求める藝術家達を魅了した鐵齋藝術の特徴は、まさに以上述べてきた鐵齋の藝術観から出発したものである。

十九世紀の後半、ヨーロッパではアカデミズムとの対立の中で新しい物の見方を求めて印象派が登場し、西洋の近代藝術が発展した。この意味で言えば、富岡鐵齋の藝術は日本、或いは東アジアの美術史、文化史上において、印象派の西洋美術史のそれと同じような役割を果たしたと言っても過言ではない。

今日の人々は近代藝術と言った場合、自然にそれは西洋的、或いは西洋の影響下にある藝術を思い起こすことが多い。その大きな要因として、近代化の進む過程で東アジアの国々が置かれた特殊な歴史状況が考えられる。また、十八世紀以来西洋文明が世界を支配するようになり、西洋化を余儀なくされた国々が西洋に目を向けるようになる過程の中で、それぞれの在来文化と歴史を無視するという性急な論が多かった。そのような時代背景のなかで、文人画の思想的な伝統を受け継ぎながら、その中に潜む正統に反する部分を大切にし、それをベースに築き上げた豊かな感覚こそ、鐵齋藝術の最も大きな意義ではなからうか。

注

- (1) 武者小路実篤『美術を語る』、文藝春秋社、一九四二、二一七—二一八頁。
 (2) 小高根太郎『富岡鐵齋の研究』、藝文書院、一九四四。

(3) 鐵齋が安藤茂一氏宛に書いた書翰である。安藤茂一は信州飯田の画人で、鐵齋に教えを乞ったが、鐵齋は書翰を出して、南画(文人画)の由来を語りながら、当代の南画の退廃を嘆き、自分が弟子をとらない理由を説明して謝絶した。また画家の名手何人かの名前を挙げ、その筆を熟覧するように助言し、更に竹洞山人の画論の小巻を送ったという。『現代日本美術全集1 富岡鐵齋』所収、集英社、一九七三、一三〇頁。

(4) 「画論」において、鐵齋は色彩画から水墨画への変遷は、「画を写すに形似を貴ぶ」という写実主義から神氣の活動を重んじることへの転換であると言い、南画の起源までの沿革を語った。特に元の四大家を取り上げて南宗画の精妙の所在を論じ、また当代南画の退廃と彩色画法の衰退について感慨した。『画林』十号(一九〇五)に発表したもので、原文は文語体、現代語訳の内容は『現代日本美術全集1 富岡鐵齋』所収、集英社、一九七三、一三〇頁。
 (5) 「山水画談」は鐵齋が大阪毎日新聞に書いた文章である。この中に鐵齋は元の黄大痴の『天地石壁図』を取り上げて、その真贋の話から、大雅堂が祇園南海からもらった図帖の話まで語って、殆ど雑談で終わっている。『現代日本美術全集1 富岡鐵齋』所収、集英社、一九七三、一三〇頁。

(6) 例えば小高根太郎は以上の画論を援用しながら、鐵齋は「中国文人画の客観的・写実的な傾向と主観的・表現的な傾向を共に研究したが、体質的には後者のほうを好んだ」と言った。小高根太郎『日本近代絵画全集第十四巻 富岡鐵齋』、講談社、一九六三、四六頁。

- (7) 小高根太郎『日本近代絵画全集第十四巻 富岡鐵齋』、講談社、一九六三、六一頁。
- (8) 『鐵齋研究』、一九六九年から一九六六年にわたって鐵齋研究所によって編纂された雑誌。全七十一号、鐵齋の主な作品二千余点について贊文の解説を行った。
- (9) 小高根太郎『現代日本美術全集1 富岡鐵齋』、集英社、一九七三。
- (10) 富岡鐵齋「安藤茂一宛書翰」『現代日本美術全集1 富岡鐵齋』所収、集英社、一九七三、一三〇頁。
- (11) 梅原龍三郎「鐵齋の色感」『鐵齋』、筑摩書房、一九六六。
- (12) 武者小路実篤「人界の龍」『鐵齋』、筑摩書房、一九六六。