

## 四暢図 存允白筆

絹本墨画淡彩

縦三一・八釐 横九五・〇釐

江戸時代

京都 角屋蔵

### はじめに

昭和六十年五月末、京都国立博物館の一員として、島原角屋の所蔵品調査に随行させていただいた。遊里と俳階に関する数多くの作品を拝見したが、わけても存允白落款を有する「四暢図」(図1、原色図版)は興味深いものであった。本稿では、その存允白筆「四暢図」を中心に、呉春の初期作品の問題、および「四暢図」の淵源について若干の考察を加えたい。

### 図様と表現

そのまま画卷になりそうな横幅に、五人の人物が描かれている。まず右端に僧形の人物と童子がいる。僧形の人物は竹製の椅子に横座りして、肘掛に手をつけて凭れかかる。肘掛の先端には数珠が掛っている。肌けた背中をまるめ、その背中を、これもまた前かがみに背中をまるめた童子が、一所懸命に搔いている。人物も器物も細く柔軟な輪郭線で描かれ、僧衣や椅子の竹幹には的確な陰影がほどこされている。落款に見える「搔背」がこれにあたる。僧侶は気持良さそうに、下唇をぐいと突き出して、とろんとした目を左方に向

ける。そこに二人の人物が描かれている。一人は足を投げ出して、べたりと地面に尻をつけて座る老人。帽子を取って、白髪頭をかきむしっている。猿のように顔中皺だらけにしているが、やはり気持良いのか、目は恍惚としている。同じく、落款中の「理髪」にあたる。側らの帽子に施された強い墨の陰影が、画面に効果的なポイントをつくっている。もう一人は陶製の椅子に座っている。斜め後ろ姿に描かれ、首をぐいと左方に向けている。右手を耳にあてているが、これだけでは何をしているのかわからない。おそらく、これが落款中の「挖耳」、すなわち耳掃除にあたるのであろう。

この二人からちよつと間をおいて、左端に髭面の人物が座っている。前に書物を置き、左手で身を支えながら、右手にこより状のものを持つている。目や口の描写から見て、鼻孔を刺激して、いましむくしやみをしたところと見うけられる(図2)。これが落款中の「刺噴」であろう。

画面右から左へと人物を前後、前後と配置して、無背景の画面に微妙な空間を提示する。見る者は、登場人物のくつろいだ、ひとつひとつこい目差しに誘われながら、右から左へと視線を動かす。椅子を用いた僧侶と童子のやや重いモチーフを起点として、次に対面する人物によって奥行を揚げ、そしてややあつて「くしゅん」と音が聞えてくる。間合いのとり方がこころ憎い。起承転結といおうか、実にリズムカルな計算し尽くされた構図配置である。落款の位置も申し分ない。

左端の款記、印章は次のように読める(図3)。

倣李成德理髮搔背

刺噴挖耳四暢図

存允白 「月溪・存白」(白文方形連印)

李成徳に倣つて描く。髪を理える様、背を搔く様、(鼻を)刺して噴く様、耳を挖つ様、すなわち四暢の図。

### 存允白―池田以前の呉春

松村月溪が姓を「呉」、名を「春」としたのは、天明二年(一七八二)、当時呉服の里ともよばれた池田で春を向えたことに因むといわれている。三十一歳のことであった。存允白はそれ以前の姓名の一つである。

ここで、月溪の池田に移り住む以前の事歴についてごく簡単に述べておく。<sup>注1</sup>宝暦二年(一七五二)三月十五日京都に生まれ、若くして金座平役となる。金座役人は松村家代々の家職であったが、何らかの事情でしばらくして退職している。初め絵を大西酔月に学び、おそくとも安永二年(一七七三)には蕪村に入門している。その後、詩画ともに蕪村の影響を強く受ける。安永七年(一七七八)二十七歳の時、島原桔梗屋の大夫雛路を身受して妻とする。雛路もまた句作をよくしたという。三年後の天明元年(一七八一)三月晦日妻を海難で失い、同年八月二十八日父匡程が江戸にて客死。その年のうちに、池田に移る。

次に、この時期の年紀を有する作品を一覧する。<sup>注2</sup>

### A 現存遺品

1 「羅漢図」双幅 安永六年(一七七七) 逸翁美術館蔵

雨森章迪賛

a 款「写於百昌堂 月溪」

白文楕円形連印「孫・石」

b 款「可転写」

白文方印「月溪」

2 「騎馬狩獵圖」 安永七年(一七七八)六月 逸翁美術館蔵

江村北海賛

款「戊戌夏六月写 孫可転」

白文楕円形連印「孫・石」

3 「寒山拾得図」双幅 安永八年(一七七九)八月 逸翁美術館蔵

a 款「己亥秋八月写於鴨河橋居 月溪」

白文長方印「百昌堂主」 白文楕円形連印「孫・石」

b 款「己亥秋日写 孫石」

白文長方印「百昌堂圖書印」 白文方印「孫石字可転」

4 「石図」安永八年(一七七九)八月

款「己亥秋八月望前二日 写於鴨河水居 孫可転」

白文方印「月溪」 白文方印「孫石」

5 「雲中福祿寿像」安永九年(一七八〇)二月

款「安永庚子春二月 写於三菓堂 存允白」

白文方形連印「存白・允白」

6 「樹石図」安永九年(一七八〇)三月 東京芸術大学資料館蔵

款「安永庚子春三月 写於三菓堂 存白」

白文方形連印「存白・允白」

7 「人物図」天明元年(一七八一)秋

款「辛丑秋日写為先考冥福 存白」

白文楕円形連印「存・白」

B 「流芳遺事」所載

1 「水墨 雲浪図」安永八年(一七七九)八月 石原氏蔵

款「己亥秋八月望前二日 写於鴨河水居 孫可転」

2 「山中石仏図」天明元年（一七八二）夏 植田氏蔵

款「天明辛丑夏日為亡内冥福 存允白写」

3 「淡彩 観音大士像」天明元年（一七八二）夏 紀広成蔵

款「辛丑夏日為先室冥福 存允白」

A1(3・5・6)は、山川武編著『応挙・呉春』（日本美術絵画全集 二十二、昭和五十二年四月、集英社、以下『全集』と記載）に掲載されているもの。A4、7は昭和六十年秋、池田市立歴史民俗資料館の特別展「呉春と池田<sup>注3</sup>」に出陳されたものである。またA1など逸翁美術館所蔵のものは、ほとんど同館の図録『呉春』（昭和五十七年十月、以下『逸翁図録』と記載）に掲載されている<sup>注6</sup>。B1(3)は文化十四年（一八一七）呉春七回忌に弟景文、岡本豊彦、紀広成などによって催された遺作展観の目録『流芳遺事』（田中喜作解題校刊、画説六十一、昭和十七年一月）所載のもの。A4の款記は『流芳遺事』所載の「水墨雲浪図」（B1）と全く同一であり、ともに安永八年八月十三日に描かれたものであることがわかる。天明三年（一七八三）の「石譜図」（柿衛文庫蔵）ほど表現はこなれてないが、古画あるいは版行された石譜類に基く峻法学習の跡を十分に窺うことができる。A7は亡父の冥福のために描いたものであり、同年夏に亡妻の冥福を祈って描かれた、今は所在の知れない「山中石仏図」（B2）、「淡彩観音大士像」（B3）を髣髴させるものである。

少々煩瑣ではあるが、落款について考察しておく。一覽で見ると、この時期の署名は「月溪」「孫石」「孫可転」「存允白」「存白」の五種である。「月溪」（A1・3）はその号であり、署名としては比較的初期の作品に見られるが、天明二年以降も、とくに俳画俳文を

中心に用いている。また、「孫石」「孫可転」（A1(4)、B1）は款印ともに安永八年秋以前、「存允白」「存白」（A5(7)、B2・3）は同じく安永九年以降の作品に用いられている。稲束猛氏は「存允白」「存白」落款を有する「紙本横物成田不動画賛」「絹本小品寒汀水禽図」に言及して、いずれも安永九年の年紀有りとし、さらに数点の遺品をあげて、それらを安永九年から天明元年の「存允白時代」の作品としている（稲束猛・吉田鋭雄共編『池田人物誌下巻』大正十三年）。

この考え方は、上期の一覽からみても一応納得される。次に「百昌堂」「三菓堂」「鴨河橋（水）居」の軒号であるが、「百昌堂」（A1・3、B1）、「鴨河橋（水）居」（A3・4、B1）は、「孫石」「孫可転」とともに安永八年以前の作例に用いられている。「写於」とあることからみて、鴨河畔の橋居（仮住い）を「百昌堂」と名付けていたものと考えられる。一方、「三菓堂」（A5・6）の軒号は無村から与えられたものと伝えるが、「存允白」「存白」とともに用いられているから、その時期が安永九年であったのかもしれない。これもまた、「写於」とあることから考えて、「百昌堂」を改名したか、池田に移る以前に別所にアトリエを設けたのであろう。なお、「三菓堂」の軒号および「三菓堂図書印」は、池田以降の作品にも用いられている。

さて、角屋の「四暢図」の落款は「存允白」であるが、前述のように、「存允白」および「存白」落款の現存遺品は安永九年、天明元年（二七八〇、八二）に集中している。そして款記の書体は、安永九年の「雲中福祿寿像」（図4）（A5、『全集』59）と酷似している<sup>注5</sup>。さらに表現の点でも、A5と衣服の陰影表現など共通する要素があるが、とくに筆致については「蜀棧道図」（図5）（『全集』54）に近い。人物と山水の違いはあるが、細い線で正確に輪郭をとり、山肌に丹念に

陰影をつける筆触などよく似ている。

この「蜀棧道図」については、蕪村筆の同図様の作品(『蕪村名画集』審美書院、大正十一年六月)が知られており、またこの両図に関する蕪村筆の書簡も残されている(國華八二二号、昭和三十五年九月)。名古屋の富商大野屋午窓に宛てたもので、自らの「蜀棧道図」を送る旨を述べた後、「門人月溪も同じく蜀道揮毫いたし候此度一所に相下候筆料は思召次第御めぐみ可被下候此兎輩には天授之才有之終には牛耳を握るおのこと未たのもしく候」とある。日付は十二月七日。蕪村画には「東成謝寅」の落款があり、安永七年以降の作と考えられる。呉春画は「写於百昌堂 月溪」の款記に白文楕円形連印「孫・石」を捺すので、安永八年以前と考えられる。書簡文面から推して呉春画も同時期に描かれたものと思われ、さらに、呉春画の技術的水準がすでに高く、「存允白」落款の作例に近いことを合せ考えると、両図とも安永八年の後半の制作の可能性が高い。

「蜀棧道図」には、謝時臣や盛茂燁など明末の画家の影響が看取されるが、この時期には逸翁美術館の「雪景山水図」(図6)(款「月溪写」、白文方形連印「月溪・存白」<sup>注6</sup>)をはじめ、北宋画に倣った元明画の影響が顕著な作例が多い。蕪村はかつて呉春について「人物は呉彬に婉じず、花鳥は林良に唐突す」(村瀬栲亭撰「月溪碣銘并序」と語ったというが、おそらく呉春はこの時期、蕪村の指導によって主に浙派や浙派の影響のつよい呉派の作品を盛んに学習していたと思われる。

ところで、やはり逸翁美術館に所蔵される「秋景孤鹿図」(図7)(『全集』53)は「存允白」落款を有するが、その表現は「四暢図」や「蜀棧道図」とかなり異なっている。柔らかい筆触で、色彩も明るい。これは蕪村の中国絵画学習の多面性をそのまま呉春も受取ったもの

と考えられる。蕪村、呉春ともに鹿を描いた作品は多く、山水と鹿の組合せとしては、呉春画では「寒山孤鹿図」(「呉春」落款、『逸翁図録』21)、蕪村画では「傲清人筆意 日本東成謝寅」の款記を有する「秋景山水図」双幅(日本画大成九「南宗派一」所載)、「安永己亥仲冬写於雪斎 謝寅」の款記を有する「寒山孤鹿図」(出光美術館蔵)など、安永後半から天明にかけての作例が知られている。いずれも明代浙派系の山水に、かなり和様化した南蘋風の鹿を配したものであるが、蕪村画がきびしさや力強さを感じさせるのに対し、呉春画はより抒情性に傾いている。とくに「秋景孤鹿図」の表現は、呉春が本質的にこのような抒情的な感性を宿していることを感じさせる。また、その的確な岩肌の描法などを見ると、すでに中国画学習の成果を自らのものとした上で、新たな方向に進もうとしていることを予感させる。

天明六年(一七八六)の「海棠孔雀図」(京都国立博物館蔵)そして天明後期と思われる「柳鷺群鴉図」屏風(重文)など、呉春画の頂天ともいえる池田時代の絵画は、どちらかといえばこの「秋景孤鹿図」の方向で展開していく。天明前半期に、一度はまた、浙派の浙派たる所以である激しいブラッシュワークを示す「山中採葉図」(款「呉春写」、白文長方印「三菓堂圖書印」、『逸翁図録』9)のような表現に傾斜し、そしてその表現の基盤の上に写生画風が加味されて、「海棠孔雀図」「柳鷺群鴉図」が生れる。「蜀棧道図」や「四暢図」の表現は天明前半期にその余影を見ることができ、その後あまり追求されることはなかった。「蜀棧道図」と「四暢図」はそれぞれ山水画と人物画における中国画学習の完成を示しており、そしてそれらをさらに抒情的にかみくだいたものが、天明後期を予感させる「秋景孤鹿

「四暢図」であろう。おそらく「秋景孤鹿図」は「存允白」時代末期の制作であり、そして「四暢図」は「存允白」時代の初期、すなわち安永八年末か同九年の制作と考えて大過ないであろう。

「四暢図」をめぐる 蕪村―小竹―陸見

以上のように、二十代から三十代初めの呉春はしきりに中国画の学習を行なっているが、「存允白」時代ともいうべき、安永八年末から天明元年にかけては、そのもつとも充実した時期であった。そして呉春の中国画学習は、多くの場合、蕪村を通して行われている。

実は、蕪村にも「四暢図」のあったことが知られている。蕪村の几董宛書簡二通に「四暢図」のことが記されているのである。<sup>注7</sup>

彌御安寧被成御暮めてたく存候。しかれば四暢之圖早速御見せ被下、幸望之人見え候故及相談候處餘り懇望ニも無之候や、以之外下直成思ひ入ニ御座候。中々埒の明ぬ事ニ御座候故、右四暢之圖直ニ御返却いたし候。御落手可被下候。表具等はよろしく相見え候へとも論ニ不及、只々畫之おもしろき物ヲほしかり被申候。此四暢之畫ハ南宗之畫法にて、素人ハ餘り取らぬ物ニ御座候。それ故相談出来かたく残念之至に御座候。先方へよろしく御取なし被仰遣可被下候。餘ハ期面上御物かたり。以上

五月廿四日

二白、廿一日御會是非出席とたのしみ居候所、家内のこらす梅亭へ呼れ候而、愚老ハ留守をつとめ居申候。甚残念之事ニ御座候。廿六日於金福寺段々可得御意候。以上

几董様

蕪村

蕪村は門人高井几董を通して、ある人から「四暢図」の売却を依

頼されていたらしい。「しかれば四暢之圖早速御見せ被下」の記述から、蕪村自身が「四暢図」に興味を持ち、見てみたいと思つていたことが想像される。そして、所蔵者に手放す考えのあることを知り、幹旋の労を取ることになったのであろう。しかし、「望之人」に見せたところ、どうもあまりかんばしくない。ひどく「下直」(安価)なものと思ひ込んでいた。残念ながら、この話は不首尾に終り、「四暢図」を返却することになったという。

そして、幹旋がうまくいかなかった理由を次のように説明している。表具などは良いと思うのだが、その人にとってそれはどうでもよいらしく、ただ単に絵がおもしろければよいという。そしてさらに「此四暢之画ハ南宗之画法にて、素人ハ余り取らぬ物ニ御座候」と続ける。この一文は、この書簡中もつとも興味深い個所であるが、後半部について二通りの解釈が可能である。まず、この一文のみをそのまま読めば、この「四暢図」は「南宗之画法」によるから、素人(画家)は(その画法を)あまり用いないのである、となる。しかし、前後の文脈の中で読めば、この「四暢図」は「南宗之画法」によるから、素人(の鑑賞者)は(その画風を)あまり好まないものである、とも読める。つまり素人うけしないということである。因みに、これに続けて「それ故相談出来かたく残念之至に御座候」と言っているが、この「それ故」が前文を受けるとすれば、当然後者の読みをせざるを得ない。蕪村は所蔵者と几董にすまないと思ひながらこの手紙をしたためている。この場合、「素人」という一語には、話しているもなかなか埒のあかぬ、表具のことはもとより、南宗画の良さなどさらさら解すことのできない相手に対して批判の意をこめているともとれよう。また、そのように言うことが、所蔵者と几董に対



する謝辞にもなる。

しかし、「それ故」が一つおいて前の文を受けている、すなわち「此四暢之画……」の一文が挿入句的に用いられていると考えることもできないわけではない。この場合、前者の解釈が可能となり、「素人」は素人画家の意にとれるが、そうすると新たに内容的な矛盾を呈すことになる。「南宗画」という語は、明の董其昌らが唱えた南北二宗論を基盤としている。その主張は尚南貶北であり、その理由は主に行李二元論である。すなわち、古来の山水画家を文人画家(利家) || 南宗、職業画家(行家) || 北宗という図式に分類し、南宗を尚び北宗を貶げるわけである。もとより、その分類は多分に主張者たちの好悪に依拠しており、複雑な山水画史の流れを冷静に判断したものとは言えない。しかし、その主張は中国のみならず、南画家、すなわち江戸時代の文人画家達に強い影響を与えたことは事実である。田能村竹田の『山中人饒舌』などはその好例であろう。蕪村がもし南北二宗論に則って「南宗之画法」といつているならば、「素人」を素人画家と解することはできない。「南宗画」は、作画を職業としない文人、士大夫、すなわち基本的には素人の絵画であるからである。しかし、売画によって生計を立てることは、当時の南画家にとつて通有のことであつた。蕪村もその一人である。蕪村は「南宗画」の基盤を正確に認識して述べたのではなく、その画風様式についてのみ述べたとも考えられる。

ともあれ、ここで「四暢図」という人物画を蕪村は「南宗之画法」になるものとみなしていることは事実である。

さて、もう一通は、八月廿四日付のやはり几童宛の書簡である。体調を崩して「檀林会」に出席できなかった旨を述べ、禁酒までし

ているがやはり俳句のほうの調子も悪く、しかし口おしいので言つて、俳句をいくつか書付け、その後次に次の一項を記している。

一、湖柳様御たのみの物二幅御達可被下候。四暢の圖の内を揮毫いたし申候、是は得意の物ニテ候。湖柳様へもよろしく御致聲可被下候。

「湖柳」は京の俳人で几童門。その湖柳から依頼のあつた「二幅」ができあがつたのでそれを送るからよろしく、との文意である。それにしても「是は得意の物ニテ候」と言っているのは興味深い。この時点では、蕪村にとつて「四暢図」はすでに得意の画題になっていることがわかる。また「四暢の図の内」から「二幅」を描いていることも注目される。おそらく、四暢のうちから二場面を取り出して、双幅に仕立てたものと想像される。

蕪村の「四暢図」の遺品については現在まで報告されたことはない。したがつて前記の書簡の文面からその図様を推定することは困難である。ところがその図様の一端を想像させる記録が残されている。大坂の儒者篠崎小竹の詩稿『小竹斎吟藁』に「題蕪村画四暢図」という四言詩が載つており、その前文に次の記述がある。<sup>注</sup>

自題曰李成徳四暢図、人物二人、一人使人筥耳、

一人使童摩背、案宣和画譜載四暢図陸晃画、

可知古来有此図也。四暢蓋四体暢適之意。

これがすなわち前記書簡にいう「四暢図」であつたかどうかはわからない。しかし、四暢の内から「人物二人」を取り出して描いていることと、八月廿四日付書簡の「四暢の図の内を揮毫いたし候」という記述は付合する。いずれにしても四暢のすべてを描くのではなく、その内二人を取り出して描いたことは事実である。

また、蕪村が「自ら題して」「李成徳の四暢図」といつていることは興味深い。蕪村も呉春も、同じく李成徳という画家の「四暢図」を基に描いていることがわかるからだ。しかし、蕪村の描いた「四暢図」の図様は呉春画と異なっている。小竹の前文が「一人は人をして耳を笄せしめ、一人は童をして背を摩らしむ」としているのに対して、呉春画の「挖耳」の場面では人の助けを借りず自ら耳を挖っている。小竹の前文が字数を合せたのではなく、蕪村画の図様を忠実に伝えているものとする、当時の「四暢図」にはかなりのバリエーションがあったことになる。<sup>注9</sup>

次に小竹は「四暢図」の淵源について述べている。「宣和画譜を案ずるに四暢図陸晃画を載す、古来此の図の有ることを知る可きなり」という指摘に従って、『宣和画譜』を見ると、確かに陸晃の項目に「四暢図」は著録されている(巻三、道釈門、五代)。<sup>注10</sup>

陸晃、嘉禾人也。善人物、多画道釈星辰神仙、而又喜為数称者、如三仙、四暢、五老、六逸、七賢與山陰会仙、五王避暑之類是也。云々

そして御府所蔵の陸晃画のうち「四暢図」が四点有ることを記している。陸晃に関しては他の画伝著録類もほぼ同様であり、嘉禾今の浙江省嘉興出身の五代南唐の画家で、道釈系統の人物画を得意とし、また「数称者」(画題に数字を冠する人物画)を好んで描いたことを記している。しかし、陸晃の「四暢図」はもとより、他の陸晃作品、および陸晃以外の中国の「四暢図」も今日に伝わっていない。小竹は『宣和画譜』の記事を挙げて、「古来此の図の有ることを知るべきなり」と言っているが、「李成徳」については全く言及していない。「李成徳」は逸伝の画家である。通有の画伝著録類には挙げられていな

いし、遺品も知られていない。

### 再び「四暢図」をめぐる 鉄斎—慧洪—李成徳

以上のように、角屋の作例以前の「四暢図」については、記録のみで、現存遺品は今のところ知られていない。ところが、呉春以降の画家が描いた「四暢図」が存在する。富岡鉄斎の「四暢図」(図8)がそれである。この作品は、昭和六十年十一月の京都市美術館特別展「富岡鉄斎」で偶目することを得た。紙本淡彩、縦一五七・七センチ横七十六・六センチの大幅に鉄斎独特の雄渾な筆致で四人の人物が描かれている。そしてさらに興味深いことには、画面上部に自賛があり、それは次のように読める。<sup>注11</sup>

經月得樓颺。頭懶垢不顧。樹間一梳理。道與精神會。右理髮。痒處搔不及。頼有童子手。精微不可傳。齧齒一轉首。右搔背。呖口眼尾垂。欲噴將未發。竟以紙用事。快等船出閘。右刺噴。耳痒欲拈去。猛省。用明。注目深探之。踈快滿鬚髮。右明耳。洪覺範二暢詩。

愛媛縣人三友。貽余酒貳升素畫。即寫此以與焉。明治甲午八月。鍊齋外史。

「月を經て樓颺を得たり。頭懶くして垢顧わず。樹間一たび梳けづり理むれば。道、精神と會う。右は理髮。痒處、搔けども及ばず。頼に童子の手有り。精微伝う可らず。齒を齧がえて一たび首を転らす。右は搔背。口を呖つて眼尾垂る。噴せんと欲して將に未だ発せず。竟に紙を以て事を用う。快きこと船の閘を出づるに等し。右は刺噴。耳痒くして拈じ去らんと欲す。猛省して(一)明を用うべし。目を注いで深く之を探れば。踈快、鬚髮に滿つ。右は明耳。」

鉄斎画の図柄を見ると、後述するように多少の相違点はあるが、ほぼ詩句通りである。呉春画の場合もまた、「口を呟って眼尾垂る」（口を大きく開いて目尻が垂れる）というところなど詩句そのままである。

鉄斎は、このような「洪覚範」の「四暢詩」を記した後、末尾に、愛媛県人の三友が酒二升を贈って絵を求めてきたので、これを描いて与えると作画の経緯を記している。「明治甲午八月」は明治二十七年（一八九四）、鉄斎五十九歳である。さらに、箱裏に「此詩見于宋覚範禪師石門文字禪。大正八年九月。再觀加簽。八十有四鉄斎外史。」とあり、「四暢詩」の出典を明らかにしている。

「洪覚範」とは北宋末の臨済宗黄竜派の高名な禅僧覚範慧洪（一〇七二〜一二二八）のことである。著作は多く『林間録』『冷斎夜話』はよく知られている。鉄斎に教えられて『石門文字禪』<sup>注12</sup>を繕いてみると、はたして「四暢詩」が載っており、そしてその前文に「李成徳」の名がある（巻十四）。

#### 李成徳画理髮搔背刺噴明耳為四暢図乞詩作此四首

呉春画の款記の「挖耳」が「明耳」となっていること、<sup>注13</sup>鉄斎画の賛の第四首第二句「猛省 用明」の欠字が「須」であることが判明する。あとは全く同じである。「李成徳」については他に『石門文字禪』（巻二十七）に「跋李成徳宮詞」が載っている。<sup>注14</sup>これにより、少なくとも北宋末に活躍した画家で、詩画を通して覚範慧洪と交友があったことがわかる。

さて、その李成徳が「理髮搔背刺噴明耳」を描いた「四暢図」という作品を持ってきて、私（慧洪）に詩を乞う。そこで以下の四首の詩を作ったという。ここでまず明確になるのは、慧洪の詩以前に「四

暢図」が作られていたことである。「理髮搔背刺噴明耳」を描く「四暢図」が、李成徳の考えたものであったかどうかは解らない。同時代の宣和年間には、「四暢図」と題される陸晃画が御府に所蔵されていたわけであるから、十二世紀初頭の李成徳画が十世紀の陸晃画から何らかの影響を受けていたことは十分考えられる。しかし陸晃画が、はたして「理髮搔背刺噴明耳」を描いていたのかどうか、またどのような図柄であったのかは皆目見当がつかない。

本来「四暢」という言葉は、音楽に関連して使われていたらしい。「礼記」の楽記編に「四暢交於中、而発作於外」の用例がみえ、またその「疏」に「四暢謂陰陽剛柔也」とある。<sup>注15</sup>どうも音楽における調和、また身中に在る情動のごときものの発露、表出に関する記述のようであるが、それがいつ「理髮搔背刺噴明耳」という人間の卑近で具体的な行為と結びつくのかは明らかでない。これは想像に過ぎないが、「理髮搔背刺噴明耳」を描く「四暢図」はやはり五代北宋のころに成立したのではないかと思う。というのは、「理髮搔背刺噴明耳」には、「四睡図」などと同様に禅的要素あるいは文人的雰囲気<sup>注16</sup>が強く感じられるからである。

現在中国画の「四暢図」は一点も知られていないが、「理髮搔背刺噴明耳」の要素を個別に示す作例はある。たとえば、大徳寺の「五百羅漢図」（二一七八年頃）の中に耳掃除をする羅漢を描いたものが見られる。「羅漢図」は十六羅漢にしても本来定型化した図柄があったわけではなく、唐宋五代北宋の文人的気分の高揚のなかで、詩文などを通じて風俗画的要素をふんだんに取込みながら成長していった主題である。大徳寺の「五百羅漢図」はその典型ともいえる。また、古いところでは燉煌画にもみられる図柄であるが、フリーア美術館の



伝真慧筆「羅漢補衲図」では針繕いをする羅漢の手前に、孫の手で背中を搔く羅漢が描かれている。さらに同館所蔵の「高士図巻」では、董源風の山水を描く巨大な壁障の前で読書する一高士を表すが、その高士は耳掃除をしている。おそらく、このような要素を総合し典型化したものが、「理髮搔背刺噴明耳」を描く「四暢図」であったのではなからうか。

ところで、慧洪の「四暢詩」は跋文として付されたものであるから、その長さからいって、李成徳の「四暢図」は画巻であった可能性が強い。あるいは「右理髮」のごとくそれぞれに「右口口」と記していること、および著録された陸晃画の「四暢図四」という記述に注目すると、四幅対であった可能性もある。いずれにしても、後述するように鉄斎画のような縦幅ではなかったと考えられる。おそらく、鉄斎は李成徳画あるいはその模写作品を見て描いたのではないだろう。鉄斎の作画は、自然の風景や絵画作品に依る場合もあるが、詩文の喚起するイマジネーションに導かれてなる場合も多い。万巻の書を読む鉄斎は、『石門文字禪』の「四暢詩」から直接に想を得て、作画したと考えられる。

鉄斎と呉春の「四暢図」を見比べると、図様そのものの伝播関係は全くないことは明らかである。構図が相違する上に、四者すべて姿型を異にしている。しかし、主題の本源は同じであるから、各人物の行為はほぼ似かよっている。ところが微妙に相違する個所もある。慧洪の「四暢詩」第二首「搔背」の第二句「頼まいたに童子の手有り」の解釈が相違しているのである。呉春画は「童子手」を文字通り童子の手と解しているが、鉄斎画は手首を曲げて自ら搔いている。<sup>注17</sup>おそらく鉄斎は縦幅の構図的なまとまりからこのように処理したので

あろう。同じ源によりながら、鉄斎は詩から、そして呉春は画から「四暢図」を描いている。

呉春は蕪村とともに李成徳の「四暢図」を見たものと思われる。少くとも、当時李成徳の作品として我国に舶載されていたものを見て描いたことは間違いない。「倣李成徳」の「倣」は必ずしも臨摸ということではないが、呉春画の白描風の細密な描写は、遠く宋画を髣髴させるところがある。また、呉春画の極端な横長の画面はもとの画が画巻であったことを思わせる。ちょうど両手を広げたぐらいの幅の卷子を、無背景で処理し、そのなかに数人の人物を慎重に配置する。このような構成は、風俗画的要素の濃い唐末五代北宋の人物画に多く見られるものである。たとえば、ほぼ同じ法量の伝周昉筆『弹琴喫茶図巻』(図9)(ネルソン美術館蔵)は、無背景のうちに三人の宮女と二人の侍女を絶妙の姿型構成で配置する。

しかし、呉春画の表現に明画の要素も多少は認められる。たとえば「刺噴」の人物の顔付などに陳洪綬の人物の雰囲気かほのみえる。因みに、先述の伝周昉筆『弹琴喫茶図巻』には、京都国立博物館本を始め、仇英筆の伝承を持つもの、あるいは狩野派の粉本にまで、数多くの模本が伝わっている。ネルソン本そのものが南宋末元初の模本と考えられている。

すなわち、呉春が見たのは、李成徳筆として舶載された明頃の精巧な模本であった可能性が<sup>注18</sup>つよい。そして蕪村が見た、前掲の五月廿四日付の書簡の「四暢図」がそれであろう。書簡末尾に「余ハ期面上御物かたり」(あとはお会いたした時にお話ししよう)とあるが、思うに蕪村はこの時それをしばらく預ることにしたのではないだろうか。そして摸写しているうちに、八月廿四日付書簡の作品のような

さまざまなバリエーションを作るほど得意の画題となった。それは「南宗之画法」に対する思い入れと、主題に伴う俳画的なおかしみが結びついた所為かもしれない。一方呉春は、師の蕪村か、もしくは同門の知友であった几童を通して、伝李成徳の「四暢図」を見る機会を得たのであろう。先に述べた図様設定の相違や、わざわざ「倣李成徳」としていることからみて、蕪村画の摸写とは思えない。かえって呉春画の方が隣摸に近い状態であったと想像される。しかし、先の蕪村画ほどではないにしろ、多少の変容は加えたと思われる。それは人物の表情などに、後年の「三十六歌仙偃息図巻」に見られるような呉春独特の飄逸な味わいが感じられるからである。

### 結びにかえて

以上、存允白に始まり、蕪村、小竹、陸晁、そして鉄斎、慧洪、李成徳と、「四暢図」に関わった人々の記述を中心に考察してきた。しかし、現在「四暢図」の遺品は呉春画と鉄斎画の二点を数えるに過ぎず、また古い図様を伝えるものは、これまでのところ角屋の呉春画以外にはないのである。その意味で本図はきわめて貴重である。しかし、それ以上に呉春の絵画を語る時、重要な位置付けをされるべきものである。呉春はこの時、二十八、九歳。「別而画は愚老も怖るゝ斗之若者に而候」（蕪村書簡、土川宛）といわれるほど、早熟の画家であった。同じ「四暢図」を描いた蕪村は、その筆技の急速な成長に驚嘆したに違いない。ある意味では、呉春は蕪村の中国画学習の長い道程を二十代で一氣に駆け抜けたともいえる。しかし、そのことがかえってテクニクにのみ偏する傾向を生むことになる。角屋の「四暢図」は、呉春の筆技能力の並外れた高さを示すと同時

に、その後の限界をも予感させるものである。

しかし、二十代から三十代前半の呉春は絵画にのみ精進していたわけではない。俳句はもとより、蹴鞠、横笛など諸芸にその才能を見せている。美食家であり、遊里にも通う。文字通り、よく学び、よく遊んでいる。

その頃の呉春を描いた一幅の珍しい肖像が伝わっている。書状を貼合わせた下端に、縦二七・〇センチ横一九・一センチの小さな図（図10）が貼られている。そこに三人の男の歩む姿が写されており、それは画面上部の自筆の句によって、寺村百池、川田田福、そして松村月溪、いずれも蕪村門下の俳人とわかる。また、百池が紙外に貼付けた「右夜半亭蕪村翁戯画 門生百池證」の証紙により、描いたのは蕪村とわかる。安永後半期の作とされているが、呉春はここで若々しく、瓢々とした優男として描かれている。太い眉と大きな鼻が特徴的であり、それは後年弟子の岡本豊彦や紀広成の描いた肖像と共通するが、恰幅のよい泰然とした姿ではない。また、晩年多作と奢侈の末、「腎虚で上精下虚の病、屈に落入て、久しぶりで見まふたら、不如法のさらし者を見るようになっていた」（上田秋成「胆大小心録」という風情はさらさら感じられない。

三人は島原にでもくりだすのだろうか、呉春を中心にこやかに談笑している。この小幅には、師蕪村の優しい目差しが感じられる。

呉春の句は

其夢の枯野も匂ふ小春哉

春三月に生れた呉春は、池田以降その名としているくらい「春」という言葉が好きであったようだ。そして、それは師蕪村の名「春星」にも通じ、また最初の妻、島原の遊女雛路の名でもあった。まさに、

呉春は人生の春を向えようとしていた。「四暢図」が描かれたのはちようにこの頃である。

(当館調査員 大阪府立大学講師 奥平俊六)

〈注〉

- 1 呉春の伝記については、主に次の研究を参照した。稲束猛「呉春に就いて上」(國華三四八、大正八年五月)、同「呉春に就いて下」(國華三四九、大正八年六月)、同「呉春軼文上」(國華三五八、大正九年三月)、同「呉春軼文下」(國華三五九、大正九年四月)、岡田利兵衛「松村家略系」と月溪(呉春)伝」(日本美術工藝二六六、昭和三十五年九月)、岡田利兵衛「月溪(呉春)伝余話」(日本美術工藝二七〇、昭和三十六年三月)。また、これらにあげられた資料を吟味しながら、最も的確な判断を下しているのは、星野鈴「呉春—天明期の作品を中心に—」(日本屏風絵集成八、昭和五十三年五月、講談社)である。
- 2 本稿でとくに問題としないので、形質、報量、賛文については註記してはいない。なお、一覧にあげた作品がこれまでに紹介された作品のすべてではない。
- 3 池田時代の作品を中心にしたもので、それ以前の作品は二点。未出作品を多く集めた意欲的な展観であった。
- 4 望月信成著『呉春』(東洋美術文庫十五、昭和十五年一月)に、「呉郡金弘書法安永甲午冬十月既望写於百昌堂存白」の款記を有する「秋景山水図」が掲載されている。これは、その年紀によると安永三年(一七七四)二十三歳の制作となり、現在までに知られている最も早期の作品であるが、図版で見ると限りでは、学習初期のものとしても粗荒に過ぎるように思われる。これ以外に「己亥春日写於百昌堂 月溪」の款記に「呉春」印を捺すもの(『呉春展』図録、尼崎市総合文化センター、昭和五十四年十月)、「倣与謝蕪村老筆 己亥夏日写於百昌堂 存白」の款記を有するもの(『逸翁図録』29)などが知られている。
- 5 これも「蜀棧道図」と同じく、ほぼ同じ図様の蕪村画が知られている。これは「四暢図」の印と同字同形印である。ほかに同字同形印を捺すものは、「写於三葉堂存允白」の款記を有する「桃園結義図」(逸翁美術館蔵)と、「四条派」(日本画大成十四、昭和六年九月)に紹介され
- 7 蕪村の書簡については、いずれも頼原退蔵編『改訂増補蕪村全集』(昭和八年九月、京都更生園)によった。
- 8 蕪村の「四暢図」に関しては、すでに大谷篤蔵氏が、書簡二通および後述の「小竹斎吟藁」をあげて考察されている(『蕪村二題』、甲南国文二十五、昭和五十三年三月)。それによると、八月廿四日付書簡については、「八月二十四日に檀林会が開かれた年というのは、恐らく天明元(三年の間と推測される)」としている。また、五月廿四日付書簡については、「廿六日於金福寺」云々の記事のある所から、安永五年以後たることが判明する」としている。また、同氏は『島原角屋俳諧資料』(昭和六十一年一月)の中で、存允白筆「四暢図」について簡潔な解説を記されている。筆者は本稿執筆中に、角屋当主中川徳右衛門氏から同書の献呈を受け、参照することを得た。
- 9 自筆稿本、二冊(大阪府立中之島図書館蔵)。そのうち嘉永二年(一八四九)四月に初まる一冊に所収。詩句は「衣豈必帛、食豈必肉、筮耳摩背、四肢暢適、身無所累、必常如春、加此之外、豈有神仙」。後述する慧洪の「四暢詩」第四首第三句「注目深探之」について、鉄斎研究の訓読では「目を注いで深く之を探れば」とあるが、これを「注目して之を深く探らしむれば」と使役に読むこともできる。そうすれば、小竹の記した蕪村画の画面構成と合うことになる。
- 10 『画史叢書』による。
- 11 小高根太郎氏の読みおよび訓読(神田喜一郎校閲、鉄斎研究四十五、昭和五十四年九月)を参照した。
- 12 『四部叢刊初編』による。
- 13 「明」は耳が墮ちる意という(諸橋大漢和)。おそらく、この場合は文意からみて耳かきのことと思われるが、呉春画は耳かきがあるのかどうか判断としないし、鉄斎画では小指を使っている。また「明」が「挖」になったのは呉春以前の模写過程の問題と考えられる。
- 14 跋李成徳宮詞  
唐人工詩者多喜為宮詞天階夜月涼於水臥看牽牛織女星玉容不及寒鴉色

猶帶朝陽日影來世稱絕唱以予觀之此特記恩遇踈絕之意於凝遠不言之中  
非能摸寫太平漢飾萬物讚成德所作一百篇知前人之未工也其收拾道山絳  
闕之春色刻畫玉樓金屋之情狀使海山瀕海之人讀之如近至尊非其才當世  
何以治此上元日題

- 15 「是故先王本之情性、稽之度数、制之礼義、合生氣之和、道五常之行。  
使之陽而不散、陰而不密、剛氣不怒、柔氣不撓。四暢交於中、而発作  
於外。皆安其位、而不相奪也。」また疏に「四暢交於中而発作於外者、  
四暢謂陰陽剛柔也。四者通暢、交在身中而発見動作於身外也。」とある。  
16 勿論、慧洪の「四暢詩」そのものには、たとえば第一首第四句「道、  
精神と会う」とあるように、禅的要素が強く感じられる。  
17 鉄斎研究の大意では「童子手」を孫の手と解している。  
18 慧洪の「四暢詩」第一首第三句「樹間一梳理」の「樹間」は「樹の間  
で」と考えられるが、呉春画に樹木は描かれていない。これなども元  
明の模写、あるいは呉春画における変更の可能性がある。

〔付記〕

角屋当主中川徳右衛門氏と京都国立博物館の狩野博幸氏には、調査当初  
から格別の御配慮をいただいた。また、同館の西上実氏には中国絵画に関  
して貴重な御教示を賜わった。さらに、呉春の初期作品の調査にあたって、  
逸翁美術館の伊藤ミチコ氏と池田市立歴史民俗資料館の田中万里子氏の快  
い御協力を得た。末筆ながら記して感謝の意を表します。

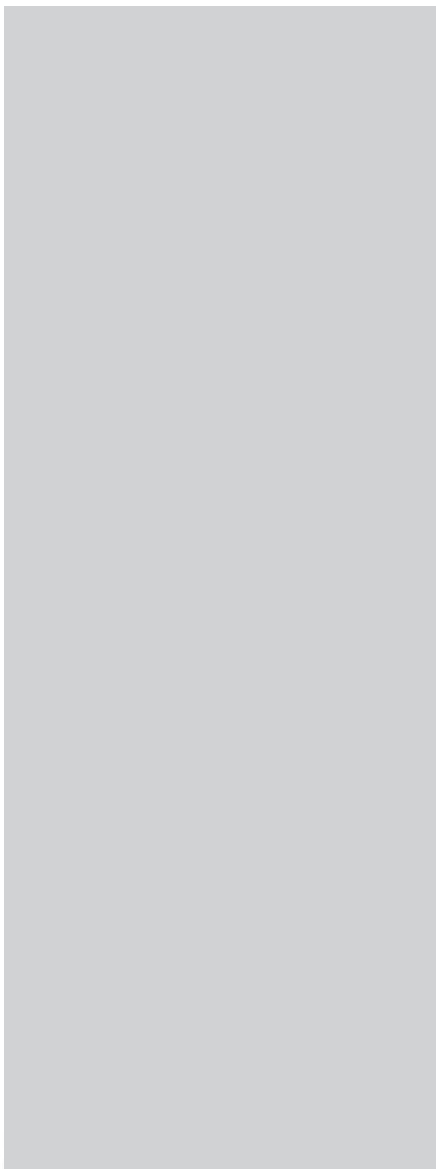


1 四暢図 存允白筆 角屋葺

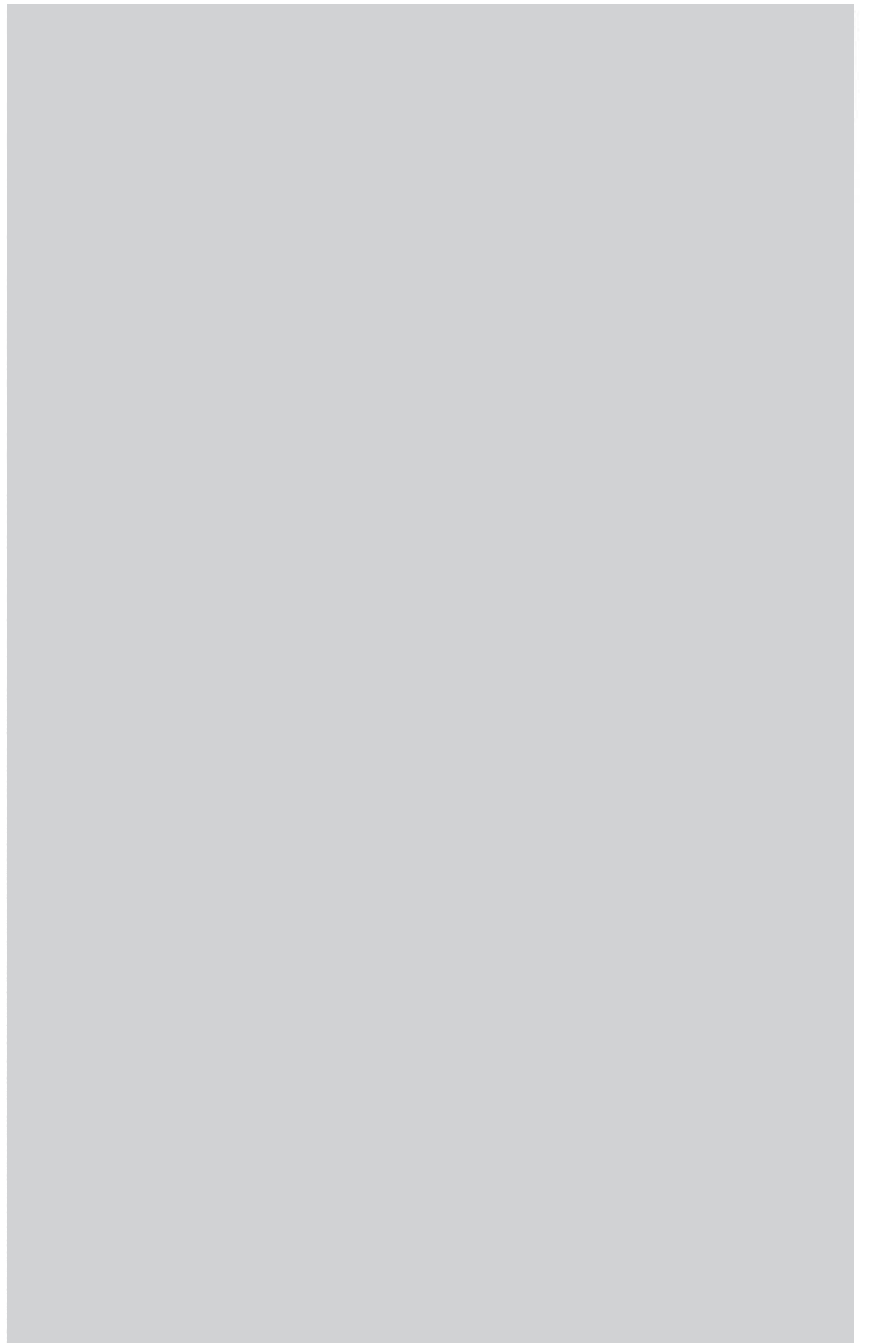


2 「刺噴」(図1部分)





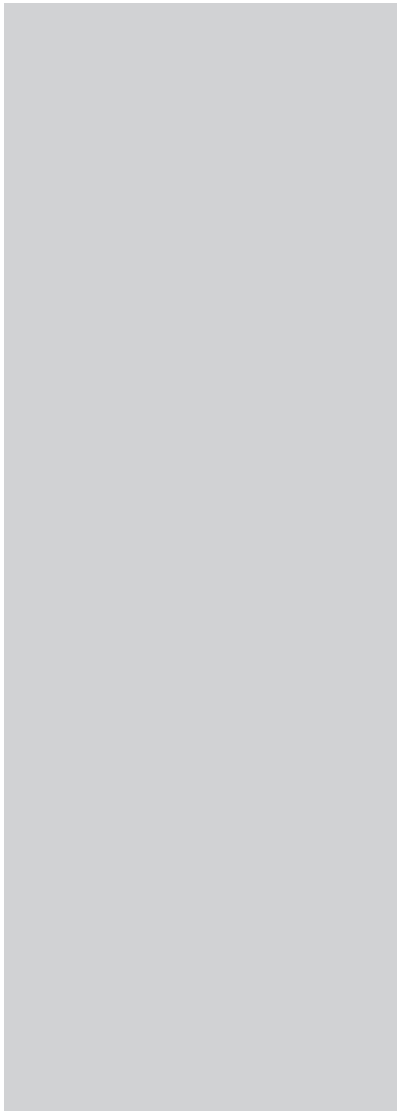
4 雲中福祿壽像 存允白筆



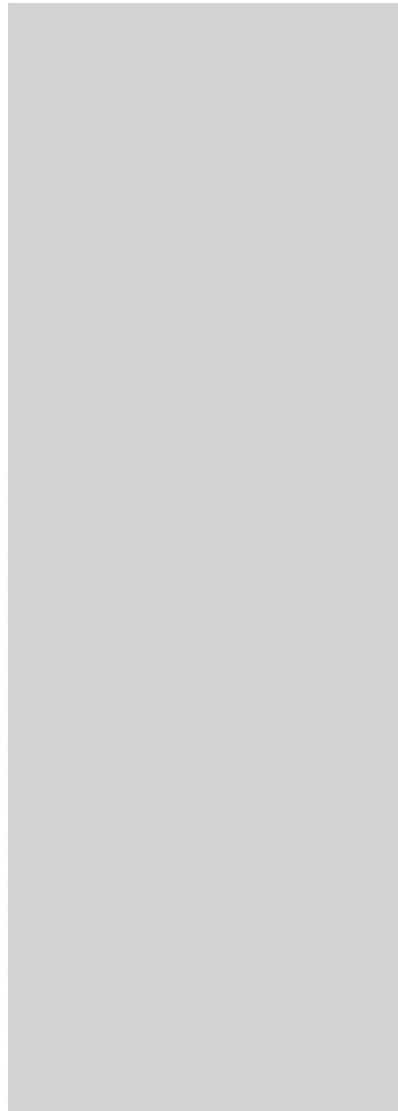
3 落款 (圖 1 部分)



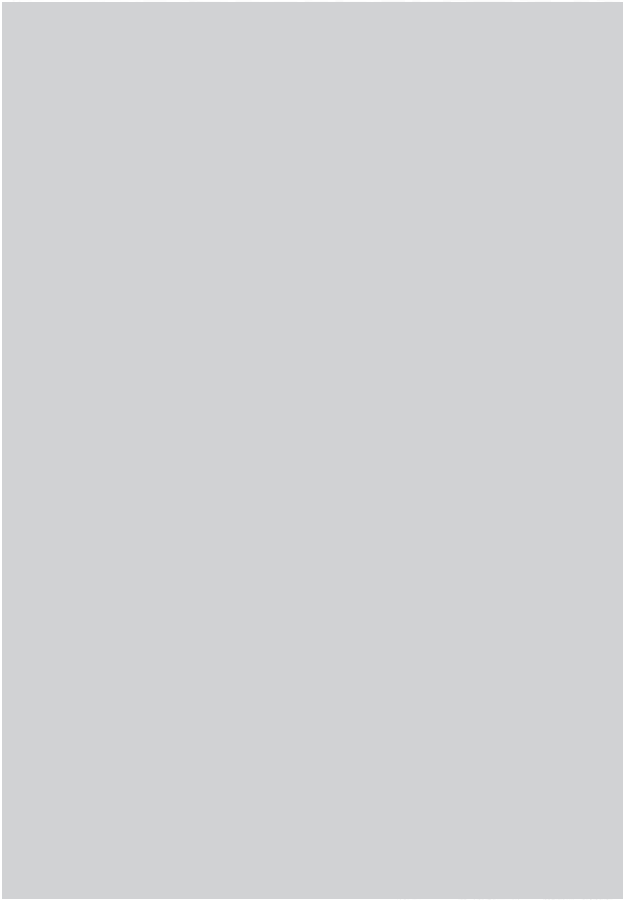
6 雪景山水图 月溪笔 逸翁美术馆藏



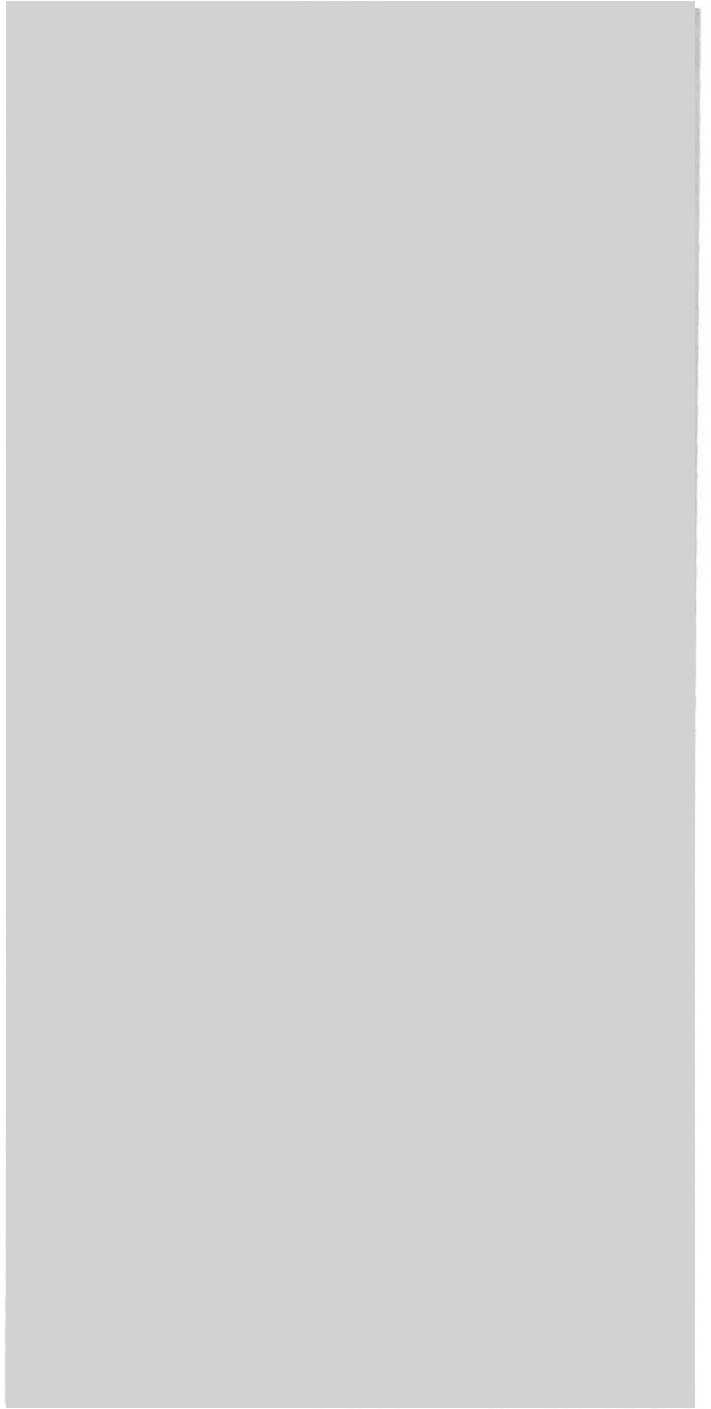
7 秋景孤鹿图 存允白笔 逸翁美术馆藏



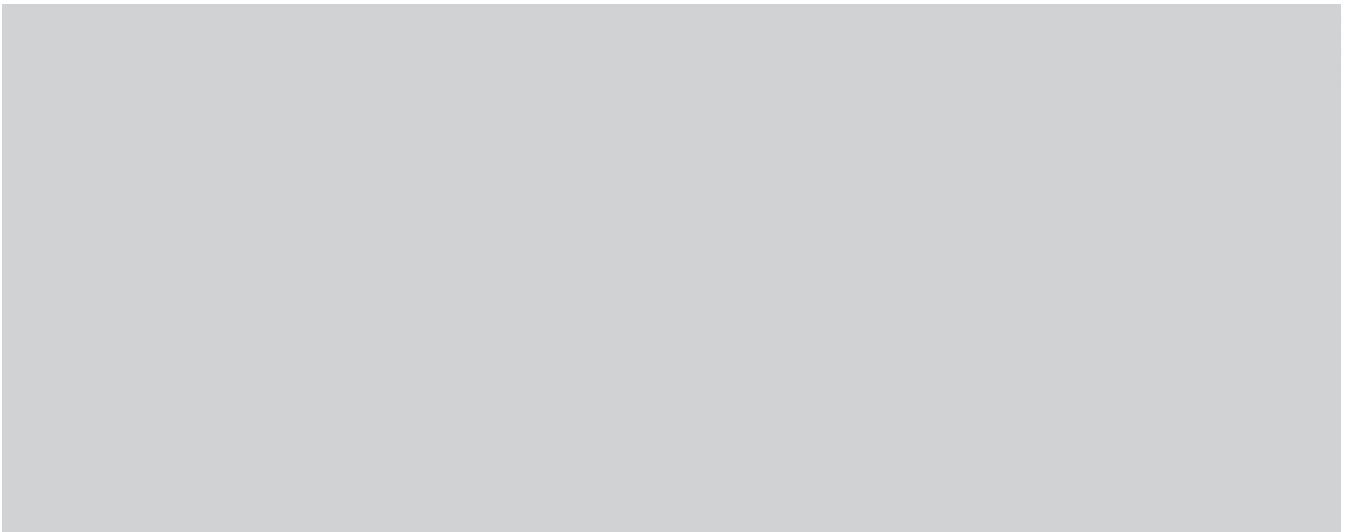
5 蜀栈道图 月溪笔



10 三老図 蕪村筆



8 四暢図 富岡鉄斎筆



9 弾琴喫茶図巻 伝周昉筆 ネルソン・アトキンス美術館蔵