

画僧月僊の様式形成と先行絵画

山口 泰弘

○はじめに

江戸時代後期の画僧月僊（一七四一〜一八〇九）の様式形成後の画風は、同時代の画人・論画家によって「新裁」「新意」「奇格」などと評された。このことについては、先に論じたことがあるが、その結果明らかとなったのは、次のことである。

文人画家で論画家としても名高い田能村竹田（一七七七〜一八三五）は、月僊が画風展開の末に獲得した独自の様式を「新裁」（『山中人饒舌』一八三五年刊）と呼ぶが、これは『近世逸人画史』（一八二四年刊）における岡田樗軒の言葉を借りて説明するなら、江戸の雪舟派の画人桜井雪館や円山応挙、与謝蕪村をはじめとする「諸家の萃を採」ったうえで「其舊套を脱して自ら一家をな」したうえに確立したものとみなすことができる^①。そしてその特質は、やはり竹田によると、山水画・人物画に現れており、なかでも特に人物画に顕著であるという。「簡而疎朗、無迫塞處」すなわち、簡明にしておおらかでせまじいところがない、というのが竹田の見解であり、技法的には「瘦筆乾擦」であり、これを臨済僧大典が月僊著『列仙図贊』に寄せた序で「新意」、論画家白井華陽が『画乗要略』で「奇格」と呼んだのとはほぼ同義であると考えられる。こうした画法が多作を可能にし、あるいは逆に多作を要するためにこのような技法が編み出されたのかもしれない。しかしいずれにせよ、簡疎にして多作、それが固有化した月僊様式の特質であるというのが、月僊画に対する当時の共通認識であった

ことを確認しておきたい。そこで、以下で典型的な月僊様式であると竹田等が考えた山水画と人物画を何点か取り上げ、「新裁」「新意」「奇格」が実際にはいかなるものであるのか、具体的に検討する。

○様式的特徴——「新裁」・「新意」・「奇格」

京都市東山区にある天台宗妙法院は、狩野派や円山派の障壁面を多数蔵することで近世絵画史上重要な寺院のひとつである。

妙法院門跡第三十八代門主真仁法親王（一七六八〜一八〇五）は文雅のたしなみが深く、その周囲には多くの画人や文人が集まった。親王の日記『真仁親王御直日記』^②には、親王と親しく接した多くの人々の名が登場するが、画人としては、円山応挙・呉春・伊藤若冲らと並んで月僊の名もみられる^③。妙法院に現存する画としては、呉春が白書院に描いた襖絵「山水図」が、写生派移行後の白眉というべき優作として知られているが、妙法院現蔵の障壁面を数量からいうと、月僊画がもっとも多いことは意外に知られていない。白書院の襖絵は、二間のうち一室を呉春、一室を月僊が担当しているが、掲出の作品は、この白書院二の間を飾る襖絵「群仙図」（図1）の一部で、竹田のいう月僊得意の人物が、十一面にわたって描かれている。掲出の四枚は隣の間とを隔てる襖で、真裏に前出の呉春「山水図」が貼り付けられている。様式的には月僊様式の典型を示しているが、落款の書体および印章の種類とほぼ完形といえる状態から判断すると、月

僊様式としては初発的な成立時期に位置する作で、出来映えからいっても基準的作例とみなすことができる。そこで、月僊様式の初期作という前提に立って細部を検討し、月僊様式の特徴とこの画に流れ込んだ先行絵画の影響について考察しておきたい。

画面全体を眺めてまず気づかされるのは、大きな余白を取ってそのなかに群像を描いていることである。これが月僊様式の人物画におけるもっとも典型的な構図法といってよい。おそらくは長崎派の刺激を受けて案出された構図法ではないかと考えられるが、この私見については後項で改めて検討を加えることにしたい。

山 岸辺の岩上に立つ群仙が、箆を左手にした仙人が先導する寿老人の飛來を迎える図で、「群仙拱寿」あるいは「群仙献寿」と呼ばれる吉祥画である。仙人個々の表現は、師とされる円山応挙が和歌山県無量寺に描いた水墨の襖絵「波上群仙図」（一七八六年 無量寺蔵）（図2）の水墨人物画に類例が認められる。ただ顔貌表現には精粗の違いが明確に現れており、月僊には応挙の精緻さはもはや窺えないほど固有化が進んでいる。衣紋を描く描線は、やや乾いた瘦筆で手早く引かれている。竹田のいう「瘦筆乾擦」（『山中人饒舌』）の発生がここに見られる。仙人の顔貌を描く線も人念さ

より素早さが優先されており、それによって動勢や大らかさが与えられている。竹田の言う「簡而疎朗」＝簡潔でおおらかであり、「無迫塞處」＝せせこましいところがないとは、このような作風を指して語っているものと思われる。仙人たちの行く手に、海に向かって落ちる土坡や立ち騒ぐ波が描かれているが、写実性の残る描写にはやはり応挙様式が残滓の如くみられる。しかし一方で簡疎化が進み、皺は、乾いた筆をすりつける月僊様式への固有化が、著しく進行していることを示している。

さてこのように、この作品は、師円山応挙の影響が各所に滲み出ているいっぽうで、たしかに月僊様式として固有化も着実に進行していることが

明らかとなる。固有化の進行と先行様式の残存、という二面的性格がこの作品を特徴づけているが、そこにこそ月僊様式の初発的な性格をみることができよう。こうした二面性から応挙の追隨者としての一面が払拭されて、月僊様式が完備したとき、「新裁」「新意」「奇格」という言葉で評価される固有様式の登場が決定づけられる。

月僊様式としては、これでもかなり慎重で丁寧な筆致を示しており、充実した気力を意識させる仕上がりとなっている。それは初発期にありがちな生硬さであると同時に、重要な支持者の命によるだけあって、それに応えようとする月僊の志気の高さを強く印象づける。極論であることを断らなければならぬが、このモチベーションが崩れ、マンネリ化していく過程における経年変化が、その後の月僊の画歴の主要な流れを形成しているといえなくもない。

妙法院には、月僊の作品としてはほかに、玉座の間に「山水人物図」八面がある^⑥。御座間や対面所として使われる白書院という格式の高い空間に揮毫する機会を得たことは、月僊が法親王から如何に篤い信任を得ていたかをものがたる証左といえよう。

さて竹田のいうところでは、月僊がもっとも得意とするのは、人物画であり、「新裁」の主たる対象も山水画とともに人物画であった。月僊は安永九年（一七八〇）に神仙の図像集『列仙図賛』を上梓するが、月僊の人物画様式の「新裁」誕生に、『列仙図賛』上梓のために行った図版制作がもたらした成果は無視できない^⑦。月僊が伊勢時代の長い画歴にわたって描いた数多くの道釈人物画の基本的な像容が、伊勢時代の初期に上梓されたこの冊子によって規定されたとみられるからである。『列仙図賛』は、中国で明代に出版された挿絵入りの王世貞『有像列仙全伝』のテクストをもとに月僊が独自の画を入れたもので、当時図像集として普及し、粉本としても利用されることがあった。（図3）は、その一図であるが、その魁偉

な容貌表現には、大典に「新意」と呼ばせた図像的特質が顕著に表れている。また「三酸図」（神宮徴古館蔵）（図4）は、『列仙図賛』の上梓を終えたあとの伊勢時代前期、月僊様式成立期の画と考えられる作で、画面全体を薄墨で掃いて埋め、塗り残しを釈迦・老子・孔子・壺・後光に充てるという水墨の特質を生かした技法で描かれている。顔貌は『列仙図賛』のあくの強さは押さえられているが、『列仙図賛』が道釈人物画における様式の確立に果たした役割の大きさをこの画から窺い知ることは難しくない。強い打ち込みのある衣紋線にみられる丁寧な筆致や設色が初発期らしさを残しており、「新裁」——すなわち「新意」「奇格」——の技法的特徴である「瘦筆乾擦」はまださほど現れてはいない。

「籠居士靈昭女図」双幅（昌光律寺蔵）（図5）は、印章の欠損状態から判断して、伊勢時代中期、天明年間ころに制作時期が設定できる。瘦せた体軀は、月僊様式の特徴を示す。顔貌は『列仙図賛』に比べるとはるかに穏やかで、特に靈昭女は師応挙の影響が残る。「三酸図」に比べると幾分瘦筆気味になっているが、代赭を使って丁寧に隈取りを施して立体感の表出を行うほどの丁寧さは残る。

さて、「妙法院障壁画」と「三酸図」「籠居士靈昭女図」によって、人物画における月僊様式の特徴をみた。では人物画とともに月僊画の様式的特徴が顕著に窺えると論画家たちがいう山水画はいかなるものであろうか。その特徴をもっともよく表している作例として、愛知県岡崎市の浄土宗昌光律寺の障壁画群を取り上げる。

昌光律寺には、現在、二十八件に及ぶ月僊の障壁画群が残る⁸。現存する月僊画としてはもっとも規模の大きなものである。これほどの規模の画作が行われることになった経緯については、昌光律寺の第六代住持大舟慈津（？～一八〇一）七代萬空慈性（一七七五～一八三一）と月僊との交遊に起因することが明らかにされている⁹。年紀や資料を欠いているため、正確

な制作年代はわからないが、印章の欠損からみて、天明から寛政年間頃に時期を定めることができる。妙法院襖絵が月僊様式初期であるとすると中後期に当たり、この時期を代表する作例といえる。

図（図6）は西園雅集の故事、すなわち北宋末、元祐元年（一〇八六）頃、首都開封にあった王誥の私邸西園に、蘇軾・蘇轍・黃庭堅・米芾・李公麟ら十六人の士大夫が雅会したという故事を主題としており、同寺庫裏の二階の一室に八面にわたって描かれている。本来人物画の主題であるが、本作では、景観描写が主要な位置を占め、人物は山水の添景として扱われているところに特徴があるので、山水図の一例として取り扱うことにする。

山裾にひろがる西園をやや俯瞰する視点から眺め、園で繰り広げられる雅会を遠望する構図でこの大画面は構成されている。上部の大半を余白空間が占めるため、非常に簡潔で大らかな空間が出現している。またすでに触れたように、本来の主題である雅会は、主体を占めるのではなく、山水画の添景としての役割に甘んじているが、西園自体も細かな書き込みがなく、外隈によってようやく土坡が認識できる程度に省略が効いているため、やはりせせこましさを感じさせない。竹田の言う「簡而疎朗」＝簡潔でおおらかであり、「無迫塞處」＝せせこましいところがないとはこのような画面を指すのであろう。屏風や襖など大画面に山水を描くとき、月僊が多用了な構成方法である。

山体は、乾いた筆を擦りつけるように重ねて皴をつくり、淡墨で陰影を施している。西園には複数の樹木が生えているが、いずれも乾いた筆を擦りつけるような筆致で樹幹を描き、瘦筆で樹葉を描く。この山体と樹様の表現は、ともに月僊様式の典型である。竹田のいう「瘦筆乾擦」の著例といえよう。「西園雅集図」は、このように、山水表現における「新裁」「新意」「奇格」の著例であるということが出来る。

さて、大画面の山水画の「新裁」「新意」「奇格」の典型が「西園雅集図」

であるとすれば、「溪山行旅図」(三重県立美術館蔵)(図7)は、「赤壁図」(三重県立美術館蔵)(図8)とともに、掛幅形式の山水図における月僊様式の一例として挙げられる。図は、馬上の二人の人物が長い行旅を終えて山市に至ろうといま石橋を渡るところである。山体や樹木、家屋等を描くに濃彩を一切用いず、乾擦と淡墨で描くのは「西園雅集図」同様、竹田の指摘どおり、月僊様式の山水画一般に敷衍して指摘できる様式的特徴である。山水の辺角を収める構図法は、掛幅の縦長の画面を最大限活かすことに役立っているが、月僊の掛幅形式の山水画の典型的構図として他にも多くの類例がある。どれも、山体・滝・家屋・溪流といったモチーフを同一垂直面上に上下に並べたかのような、遠近感を喪失させている特異な構図感覚においても共通する。山水の辺角をこのような構図で描くに当たって月僊が如何なる先行絵画を学習したかについては、後項で改めて考察する。

泰 いっぽう「赤壁図」は、印章の欠損状況から判断して、前出の妙法院襖絵より数年後に制作年を設定でき、月僊様式としてはさらに前期作に位置づけられる。乾いた筆を擦りつける月僊の皴法が妙法院襖絵よりなおいっそう固有化の度を進めた作例といえる。余白を大きく取る構図へと定式化していく過程にある点でも基準的な画として画風展開史上重要な位置を占める。

○画風形成に影響を与えた先行絵画

さて現在、画風確立後の、本稿で言う月僊様式とはあきらかに異なった様式の月僊画がいくつか知られている。¹⁰⁾

「酔李白図」 明和五年(一七六八) 神宮徴古館蔵

「寒山図」 明和七年(一七七〇) 昌光律寺蔵

「西王母図」 明和七年(一七七〇) 三重県立美術館蔵
 「東方朔図」 三重県立美術館蔵
 「松蔭読書図」 三重県立美術館蔵

月僊画には年紀をもつものが非常に少ない。そのためもあって作品の編年は容易ではないが、そうしたなかで、右記の「酔李白図」(神宮徴古館蔵)、「寒山図」(昌光律寺蔵)と「西王母図」(三重県立美術館蔵)は、現在確認されている月僊画中もっとも早い時期の有年紀作として貴重である。「酔李白図」は明和五年(一七六八)、「寒山図」と「西王母図」は明和七年(一七七〇)の年紀をもつが、一見して明らかのように月僊様式とは著しい様式的相違をみせている。明和五年あるいは七年は月僊二十八歳または三十歳で、江戸から京都に転住する前後の時期に当たる。¹¹⁾師承関係からみると、桜井雪館師事の末期、応挙への入門を果たすか否か、という時期に相当する。したがって、画風の形成過程を検証するなら、まず雪館の影響を検討する必要がある。

・江戸——桜井雪館

「酔李白図」(神宮徴古館蔵)(図9)は、「明和戊子夏写 月仙」の落款をもつ。明和五年(一七六八)江戸在住時代の作で現存する月僊画としてはもっとも早期のものである。款記には「僊」ではなく「仙」を用いている。款記に用いる「僊」あるいは「仙」——他にも僊の異体字として「僊」「僊」を使うことがある——の異同は、月僊の場合作品編年の問題とも関わるが、この問題については、稿を改めて言及する予定にしている。さて、酔いつぶれていまにも落馬しそうな李白を侍童が必死に支えるといった図柄であるが、一見して明らかのように月僊様式の人物画とは、細部の図様、描写とも大きく異なる。

この図を所蔵する神宮徴古館には江戸における師桜井雪館の「唐人物図」(図10)が奇しくも所蔵されている。人物は明清画など中国画に拠ったものでありながら、人物の背後の太湖石からは、室町時代の画人雪舟の筆意に対する並々ならぬ関心が読みとれる、といったハイブリッド構造をもつのが特徴である。雪舟後裔を自任して江戸に雪舟派を広めた雪館の画風をうかがい知るうえで貴重な事例である。いっぽうで月僊研究に裨益するという観点からは、人物の顔貌描写に月僊の「酔李白図」との共通点がみられ、雪館から月僊への画法授受の確かな証左として重要である。

「西王母図」(図11)は、昭和二年(一九二七)に恩賜京都博物館(現京都国立博物館)で開かれた展覧に出品されており、同展出品作をもとに纏められた図録『月僊画譜』によって、その図様ははやくから知られていた。その後長らく所在が知られていなかったが、昭和六三年(一九八八)に三重県立美術館に一連の月僊作品の寄贈があり、その中に含まれていたことから、その現存が確認された。図には、「明和庚寅夏月仙写」の落款および「玄瑞字玉成」(白文方印)の印章が認められ、作者名と制作年が明らかとなる。落款「月仙」の表記は、前述の「酔李白図」同様、通用の「月僊」とは異なる。

西王母は、擦筆風の乾いた墨でやわらかく皴の捌かれた岩に寄り掛かった姿で描かれている。左手には象徴物である仙桃をもつ。衣紋線や桃の葉脈などには比較的打ち込みの強い墨線が用いられている。いくぶん掠れた、決して流麗とはいえない朴訥な線は、月僊固有の描線であり、後年の月僊様式に至っても失われなかった生得的ともいえる筆癖が現れている。

しかし細部にのぞく筆癖を別に見ると、後年の典型的な月僊様式とは異なる表現のほうがあきらかに目立つ。まず、比較的強い色彩であるが、多作を旨とする後年の月僊は、作品を手早く仕上げ上げる必要に迫られたためか、色彩を惜しむ傾向が強くなる。竹田はこれを「瘦筆乾擦し、後淡墨を用ひ

て、少しく之を湊合す」というが、この作品では唇に朱を点じ、衣の胸部に絞り風の文様を赤で描き、衿飾りと衣裾には胡粉で装飾を加えるなど、賦彩に細かく注意を払っている。

さらに、モティーフそのものにおける相違も大きい。月僊様式の人物画がもつ簡疎で、固有化の著しく進んだ特異な像容は、この「西王母図」にはまだ現れていない。むしろ、中国から輸入された宮廷女性図いわゆる仕女図などに様式的類縁が求められる。瓜実顔に秀でた額、離れた細い眉、細いつり上がった目、小さな口などでかたち造られる特異な顔貌は明画の仕女図の典型に通じる。

江戸での師桜井雪館には『画則』という画論書がある。この画論書は、雪館が安永元年(一七七二)に著わし、娘で画人でもあった桜井雪保が筆録して安永五年(一七七六)に刊行されたが、その末巻にあたる第五巻に、二百人に及ぶといわれた門弟のなかから「其人ノ意ニ応ジ己ガ画才ヲ発シ其氣象ヲアラハシ風骨オノオノ異ナ」る高弟や娘雪保の画三十六点を選んで付載した。その中に月僊が下絵を描いたことが明記されている「西王母」(図12)「鍾離権」の二図が採録されている。

そのひとつ「西王母」は、主題だけでなく像容もこの「西王母図」に通じるものが認められる。すでに指摘したように、月僊の明画への関心が実作品によって裏付けられることになるが、雪館自身も『画則』の第二巻に同様の仕女図を載録しているところを見ると、このような明画風美人図をはじめとする中国画が雪館とその一門の扱う重要な素材の一端を担っていたとも考えられる^①。

・京都(一)——円山応挙

江戸で桜井雪館門下として徐々に名声が上がりつつあったが、月僊は江戸を離れ京都に転住する。月僊の事績を検証する目的で死後、住持を務め

た寂照寺境内に建てられた碑文『寂照寺八世月仙上人碑銘』も「師（月僊）喜任性自適、子以為意、遂去遊京師」と記すのみで、諸書にもその間の事情を明らかにするものはない。また、転住の年次も明らかではないが、明和六年（一七六九）の『古今諸家人物志』は、「東都芝山」すなわち増上寺に住する雪館の門人として月僊の名を挙げているので、おそらくとも同書が刊行された同年までは江戸にいた可能性が高い。

『寂照寺八世月仙上人碑銘』によると、京都では小松谷（京都市東山区）にしばらく居を構え、知恩院の壇譽貞現大僧正のもとに通っていた。その後同院の役僧となり、安永三年（一七七四）三十四歳の年に壇譽の命で知恩院末の伊勢山田寂照寺に第八世の住持として遣わされることになった。

幕末の文人清宮秀堅『雲烟所見略伝』（一八五九年）や角田九華『近世叢語』（一八三三年）が伝える円山応挙からの師承は、どのように月僊画に反映されているのであろうか。すでに「妙法院襖絵」・「靈昭女図」で人物表現における応挙の影響を指摘した。また、昌光律師の「西園雅集図」で山水画の構成における共通点を指摘した。

「狗子遊戯図」という小品があるが、応挙が「朝顔狗子図杉戸」（一七八四年 東京国立博物館蔵）に描き、弟子の長澤蘆雪もしばしば描いた円山派定番の愛らしい子犬が戯れる図と同工のものである。応挙の影響がもっと直接的に示されている作品として挙げられよう。画面全体に淡墨を隈無く掃き、外隈によって子犬の白い毛を際立たせている。

「富嶽図」（寂照寺蔵）（図13）は、三保の松原を眼下に富士と愛鷹山を望んだ図である。雪の降り積もる富士を外隈でどんよりとした雪空に浮かび上がられる。富士と愛鷹山の裾を隠すように流れる雲と松原の先端にわずかに見える波間が渺々とした風景をつくりあげている。富士の山体や山嶺の比較的写実的な描法や松の樹法には明らかに応挙を祖述した痕がうかがえる。

・京都（二）——与謝蕪村

京都転住後の月僊は、南画に接近する姿勢をみせる。「松蔭読書図」はその一例である。しかし、この方向は継続的に展開することはなかった。

複数の画論書が応挙の関連性を指摘しているなかで、『画乗要略』（白井華陽）は、特に応挙に触れることなく、「初學櫻井雪關後法元明古蹟參以蕪村自出機軸」と、はじめに桜井雪館に学び、後に元明の中国画を手本として学び、蕪村の門に入って、やがてみずからの新機軸——おそらくは本稿でいう月僊様式——に至った、と記している。様式成立後の画に、確かに応挙から借用したと思われるモチーフが散見され、作風の残滓も窺えるものの、画風の主体となる様式的祖型を抽出することは難しい。

月僊の京都在住は明和七年（一七七〇）頃から安永三年（一七七四）までで、この前後の蕪村の動向はというと、宝暦一三年（一七六三）から明和三年（一七六六）には山水を主とした屏風を講組織で盛んに描いたいわゆる屏風講時代が終わり、俳諧では夜半亭二世を継承して宗匠の座についた。池大雅との合作『十便十宜図』の「十宜図」を制作したのは、翌明和八年（一七七二）のことであった。安永七年（一七七八）には謝寅の落款を用いるようになり、画業は大成期に入っていた。

しかし京都在住時代の制作とみられる少数の月僊画から蕪村の影響を跡づけることは容易くない。史料には師事を指摘するものもあるが、おそらくは直接の師事はなく、私淑するというレベルのものであったと思われる。しかし、簡素な人物表現などに及ぼした蕪村の影響は計り知れないものがあり、月僊の様式形成に与えた蕪村の影響の大きさは無視することはできない。

蕪村晩年、いわゆる謝寅時代は、華麗な色彩画や潤いのある水墨画などで特徴づけられる時代であるが、いっぽうで粗い擦筆風の筆致を多用した

人物画を多く描いた。墨調も淡墨を基調とし、人物の表現も、顔の表情や衣の表現にあくの強い独自の作風を作り出したものとなっている。「寒山拾得図」双幅(図14)は、天明元年(一七八一)に描かれたもので、この時期の人物画の特徴をよく表しているとともに、月僊への影響を指摘することができる一例である。

月僊とは応挙門下の同輩で後に四条派の創始者となる呉春(一七五二―一八一)も、安永三年(一七七四)頃、蕪村について画と俳諧を修めた。その後天明元年(一七八一年)には摂津の池田に移り、この池田時代、蕪村から学んだ技法に平明な自然観察を加味して、新しい画風を確立した。呉春も、月僊が傾倒したのと同様に同時期に蕪村に師事したことになる。蕪村に就いたころの人物画は一樣にあくの強い、いくぶんグロテスクな表現を特徴としている。

このように月僊の人物画は、あくの強い人物の表情や形態、擦筆で輪郭が描かれ、淡墨で埋められるというように、蕪村画に共通点が見られる。では、山水画においてはどうかであろうか。

「謝春星」を款した蕪村の「山水図」(図15)は、安永年間の初年ころに描かれたとみられるが、色彩豊かで潤いのある水墨を特徴とする謝寅時代の前代に当たるこの時期の山水表現の典型を示している。いっぽう月僊では、僧六如の著賛した「山水図」(長島温泉蔵)(図16)は、月僊様式の山水画の典型を示すが、縦長の画面の中に狭隘な山間の辺境を下辺から上辺にかけて形象配置していく構図に共通点がみられる。細部描写については、月僊様式への固有化が完結した後の作品であるため、山や岩の皴法や樹法に類似点をつつけるのは難しい。その点、安永元年(一七七二)蕪村五七歳作の「四季山水図」中の「春山斜景図」の山巔描写にみられるかさかさとした擦筆などは、月僊になんらかの影響を与えた可能性がある。あるいは、「四季山水図」を少し遡るとみられる京都慈照寺の「山水図壁貼

付」の岩や樹様の表現、家屋の形態表現など、京都在住時代の月僊が学習の対象とした可能性なども考慮することが出来るかもしれない。

もう一例挙げておきたい。「蘭亭修契図」(三重県立美術館蔵)(図17)は、月僊様式の典型のひとつであり、ここにみられる樹法も、月僊が水墨だけでなく色彩を併用する場合の典型的樹法であるが、蕪村の「山水図屏風」(二七六三年 出光美術館蔵)等の樹法に類例が認められる。「山水図壁貼付」の描法とは大きく異なるが、月僊は、蕪村の細部モチーフの表現技法をこまめに探索し、学習していったとみられる。

「王羲之蘭亭之図」(三重県立美術館蔵)(図18)も「蘭亭修契図」同様、書聖王羲之が、会稽内史在任中の永和九年(三五三)三月三日の節句の日(会稽(浙江省紹興)の名士四一人を蘭亭に集めて酒宴を催したという故事にもとづく。印章の欠損状況により、おそらくは伊勢時代、天明・寛政年間ころに描かれたものと考えられる。水墨を主体にわずかに淡彩を加えて画面を仕上げている。瘦筆で斧劈皴を軽く描いたあと乾いた筆を擦りつけて質感を出し、さらに部分的に淡墨を施して立体感をつける技法は、「瘦筆乾擦し、後淡墨を用ひて、少しく之を湊合す」(『山中入饒舌』)という竹田の指摘が正鵠を得ていることを示している。画面構成も、上部だけでなく下部にも大きく余白を取り、竹田の言う「簡而疎朗」すなわち簡潔でおおらかな気分を醸し出すことに成功している。技法的には月僊様式の典型であり、これが竹田らには「新裁」「新意」「奇格」と受け止められた¹⁶⁾。しかし樹法には、円山応挙の影響が残る。「山水図屏風」(三井文庫蔵)には応挙様式の典型的な松が描かれているが、この松の樹形を継承しつつも細部表現を簡疎な筆致で換骨奪胎したのが月僊の樹法であり、ここには応挙様式の継承と月僊様式への固有化の一例がみられる。

いっぽうで、蕪村に傾倒する要素も看過できない。蕪村の「山居訪隠図」(ギター・コレクション蔵)のように山水の辺角に場景を設定する構成と

比較すると、蕪村に負っているのとみることが出来る。蕪村には山水の辺角を描いた水墨山水画が少なくないが、「寒林孤鹿図」（出光美術館蔵）・「新緑杜鵑図」（平木浮世絵美術館蔵）などがその例といえる。

「溪山行旅図」（三重県立美術館蔵）（図7）は、掛幅形式における「新裁」の典型として前項で取り上げたが、いっぽうで、構図法を如何なる先行絵画から学んだかを解明する手がかりを潜ませているという点で再考すべき作品である。その構図的特徴というのは、山水の辺角をクローズアップし、山体・滝・家屋・溪流といったモチーフを同一垂直面上に上下に並べたかのような、遠近感を喪失させているところにある。月僊の掛幅形式の山水画としては取り立てて珍しい構図ではなく、月僊様式の典型と呼んでもよい。そしてここにも、蕪村の構図法の影響が指摘できる。

弘 図（図19）は、蕪村の「四季山水図」四幅対のひとつで秋景を描いたものである。山水の辺角を描くが、賛に馬遠に倣ったとあり、まさに「馬夏の辺角」が、院体画ではなく南宗画の手法を纏って表示されている。しかし特徴的なのは、山体・滝・家屋・溪流といったモチーフを堅固に組み上げたという構築性より、むしろ並べただけの単純な構成にある。これは、一七七〇年代から八〇年代にかけての蕪村の掛幅形式山水画に特徴的な構図である。

『画乗要略』が、月僊の与謝蕪村師事を挙げていることは前に触れた。筆者白井華陽のニュアンスでは、入門というよりは私淑のようなかたちを想起させるが、いずれにせよ、蕪村から呉春への掛幅形式山水画の構図形式の継承と同じ様相が、蕪村から月僊にも認められ、その証左が「溪山行旅図」ではないかと考えられる。

さて、本節で指摘してきたように、人物画における粗荒な筆致、山水画においてみられた結構・構成意識・構造原理やモチーフの描写あるいは表現技法に、蕪村学習の成果が不可欠なことは事実である。雪館・応挙の

北宗から南宗を交えた様式に変容するとき、何かの大きな影響なり刺激なりが必要であったはずで、その際関わったのが蕪村画であったと思われる。

・長崎派

江戸時代、長崎は鎖国体制下において唯一開かれた通商貿易港であったため、絵画においても、中国あるいはオランダを通して西欧の絵画が舶載され、その影響によって長崎にはさまざまな画派が興った。長崎派は長崎における諸画派の総称であり、それ自体に様式上の共通性が見られるわけではないが、南蘋派・黄檗派・南宗画派・洋風画派など、江戸や上方の絵画の伸展に大きな影響を及ぼしたものもあった。

長崎派から月僊が受けた影響については、「妙法院襖絵」を論じる際にすでに触れた。その根拠のひとつが、月僊の掛幅「群仙図」（図20）と河村若芝「群仙星祭図」（神戸市立博物館蔵）（図21）との主題や構成上の類似として指摘できる。若芝は、黄檗宗の渡来僧で画もよくした逸然に師事した黄檗系長崎派画人のひとりである。

様式確立以前の月僊には、他の多くの画人と同じようにさまざまなかたちで先行絵画の影響がうかがえるが、江戸で雪舟派の画人雪館を通して知った中国画への更なる関心が、「東方朔図」（三重県立美術館蔵）（図22）では南蘋派学習の成果として現れる。

「東方朔図」は、落款印章から判断して、月僊の様式形成に劃期をもたらした『列仙図賛』に先だって、伊勢において描かれた作品と結論づけられる。安永三年（一七七四）伊勢寂照寺の住持となつてから、『列仙図賛』を上梓した安永九年（一七八〇）の間に制作期が設定される。¹⁷この図には、西王母の仙桃を盗んで食い齡八百歳を得たという東方朔が描かれる。東方朔は、いままさに桃を盗み取ろうと忍び足で歩み寄り、ひそやかに辺りを窺っている。東方朔の面貌は一面を対赭色に塗布し、同系の濃色を重ねて

隈取り、立体感を出す。様式成立後の簡疎な人物画と異なって、円山応挙との接触後時を経ていない伊勢転住初期、月僊がまだ写実表現に少なからぬ関心を抱いていたことを示している。

人物表現だけではなく、写実は、東方朔が懷中に匿そうとしている桃の実や桃の折枝にも看取される。特に桃の実は、南蘋派の描法の影響が強い。それらはすでに南蘋様式を月僊流に斟酌した、いくぶん粗い表現に変わっているが、それでも若い月僊が南蘋派の写実表現にも無関心ではなかったことを知るには十分である。この作品を描くにあたって月僊が人物や花卉におこなった稠密な表現は、月僊の伊勢時代の多数の作品のなかでもきわだって特異な画風といわなければならない。伊勢時代のごく初期に登場したこの作品のみがこうした特徴をそなえ、しかものちの作品からは失われていくという事実は、月僊の画域の振幅とみなすよりも、様式形成が進む過程で月僊が結局は捨て去った一過性の画風であったと考えるほうが妥当である。

同様に、「寒山図」(一七七〇年 昌光律寺藏)(図23)も、南蘋派に対する関心を示すものといえる。この図には、長崎派の花鳥画を江戸にひろめた宋紫石の作品(図24)と、像容に著しい類似が認められる。こちらは「東方朔図」と命名されているが、通常東方朔のアトリビュートは桃であり、鹿を伴うこともあるのに対して、経巻を手にしているのに対する図像的根拠がどこにあるのかはわからないが、宋紫石は、この図を自著『古今画藪 後八種』第六卷「無雙譜」にも採録しており、「東方曼倩」^⑩と題字を付けている。この画譜は、奇しくも「寒山図」の年紀と同じ明和七年(一七七〇)に刊行されており、この画譜を月僊は粉本として参照したか、あるいは共通の粉本が明清の画譜類にあった可能性もあるが、現在のところ定かではない。いずれにせよ、月僊画初期の影響関係を知る上で重要な例といえよう。

・洋風画

画風形成の過程で様々な流派の要素が月僊画に流入し、月僊の新機軸、「新裁」「新意」「奇格」が形成される固有の様式をかたちづくることになった。そうした多彩な先行様式のなかに洋風画を含める場合がある。この説が、いつごろどのように説かれるようになったかはわからないが、私の知見では、江戸時代史料には、洋風画の影響について語るものはない。

月僊の門下については、複数の存在が確認されているが、そのひとりとして挙げられる画人として、現代では江戸時代洋風画の有力な画人として知られる垂欧堂田善(一七四八〜一八二二)がいる。田善本人は現在の福島県須賀川の出身であるが、祖先が伊勢出身で、しかも月僊が住持であった寂照寺近くに出自があることから、安永元年(一七七二)に伊勢を訪ねて月僊に師事したといわれ、このとき、洋風画の手法を月僊から学んだされる。田善には、たしかに月僊風の卑俗な姿態表現を継承したと考えられる人物画があることが報告^⑪されているが、それはあくまで姿態のほなしであり洋風技法まで継承したという証拠はない。

月僊と洋風画を関連づける根拠となっているものに、ほかに、洋風画家司馬江漢との出会いがある。江漢は天明八年(一七八八)八月五日、長崎旅行の途次伊勢に立ち寄り、月僊を訪問した。最初ぶっきらぼうだった月僊が、江漢が「蘭法にてかきたる人物」をみせるやいなや態度を変えて歓待し、「蠟油画」すなわち油絵を所望したという顛末を、江漢は後に『西遊日記』に記している。月僊が江漢の油絵に強い関心を示したことは事実であるにせよ、月僊自身が洋風画を描いたという証にはならない。

作品の上で、洋風表現にもっとも近いと思われる作品は、前述の「東方朔図」である。顔に陰影らしきものが施されているが、これは伝統的な隈取りの範疇で十分に説明できるもので、あえて洋風の陰影法による立体表

現と説明するほどのこともない。陰影法のみならず、文晁が『公余探勝図』で試みたような銅版画風の細線描写や遠近法を用いた構図法も、現存作品にみることは困難といわざるをえない。

○おわりに

右に述べてきたような複数の師承関係は、月僊の様式形成に輻輳する様相を与えた。雪館から学んだ古画や中国画への関心、応挙に接して得た写生、蕪村から学んだ南画の手法がその例である。また特に画論書が語るわけではないが、南蘋派をはじめとする長崎派の摂取も月僊の作域や表現の振幅を広げるのに寄与した。このような多彩な様式がもし混淆するならば、自ずと諸派兼学の様相を呈するはずである。

弘 田能村竹田は『山中人饒舌』で、月僊と谷文晁とを比較して「澁墨惜まざるは谷文伍か、僧月仙は此れに反し、瘦筆乾擦し、後淡墨を用ひて、少しく之を湊合す、蓋し谷子は、大に古法を存す、月仙に至りては、専ら新裁に出で古法全く尽く」と、その差異を論じるが、いっぽうでこの両者には共通点も少なくない。流行作家であったこと、人気を支える簡明さと多作、多作を可能にする技法の練り上げ、そして諸派兼学の姿勢。文晁は、一〇歳のころから狩野派の加藤文麗に就いて画技を学び、一九歳のころ、渡辺玄対に師事した。玄対は、師中山高陽から諸派兼学の姿勢を受け継ぎ、加えて中国の古書画の臨模を通じてその長所を学んだ。文晁はさらに、天明八年（一七八八）には長崎に遊学して清人張秋谷に文人画を学んだ。寛政四年（一七九二）に松平定信の江戸湾岸巡視に随従して『公余探勝図』を制作したが、遠近法や陰影法の採用、銅版画風の描線など、西洋画学習の成果がそこにはみられる。寛政八年（一七九六）には定信の命を受けた『集古十種』編纂のために畿内の古社寺に所蔵されている古書画類の調査

および模写を行った。寛政期の作品は一般に「寛政文晁」と呼ばれ、文晁画の高揚期を形成するが、これは南宗画・北宗画を合わせた諸派兼学の達成例といえる。

文晁にみられる諸派兼学の姿勢は、江戸時代後期絵画を特徴づけるもので、文晁はその象徴的存在である。月僊にも同じ傾向が看取できるのは述べてきたとおりである。月僊が画歴の高揚期は明和・安永のころで、寛政期の文晁にむしろ先んじている点には注目してよいのではないだろうか。

しかし注意しなければならないのは、諸派兼学が、様式形成後の作品からは可視性を失っていることである。竹田のみるところでは、文晁には「古法」がおおいに存した。

「専ら新裁に出で古法全く尽く」月僊は、様式形成以前には、これまで見たように、諸家を取り入れた。しかし、新機軸を打ち出したとき、つまり、月僊様式を確立したとき、兼学した諸家の風は視界から失せてしまった。その点で、文晁とは対局に置かれる。それはまさに、『近世逸人画史』で岡田栲軒が指摘した次の言葉に集約される。

僧月僊 尾州の人なり、伊勢山田寂照寺の住持たり、始め東都緑山の學寮にあり、繪事を櫻井山興に學べり、後其舊套を脱して自ら一家をなせり、其畫法諸家の萃を採る、世人其畫を渴望する事早天の雨の如し。

「後其舊套を脱して自ら一家をなせり」すなわち、旧套を脱した後一家をなした様式、つまり、上述してきた様式形成期の作風こそが、竹田のいう「新裁」であり大典のいう「新意」であり、『画乗要略』で白井華陽のいう「奇格」であった。

(註)

- (1) 山口泰弘「画僧月僊の同時代評価についての文献的検討」『三重大学教育学部研究紀要』(人文・社会科学) 第五三卷 二〇〇二年
- (2) 右掲論文参照。
- (3) 右掲論文参照。
- (4) 今中寛司「妙法院真仁親王御直日記」に現れた写生派絵師たち」『文化学報』一三・二四輯合併号 一九七五年
- (5) その他円山応瑞・呉春・伊藤若沖・山本守礼・谷文晁・渡辺始興などが登場する。
- (6) 註(2) 論文参照。
- (7) 山口泰弘「画僧月僊の同時代評価についての文献的検討」『三重大学教育学部研究紀要』(人文・社会科学) 第五三卷 二〇〇二年
- (8) 庫裏の一階および二階の襖二十六面、杉戸四十四面、袋戸二面、欄間四面を数える。
- 新編『岡崎市史』 美術工芸 十七 一九八二年 第二章 絵画参照。
- (9) 新編『岡崎市史』 美術工芸 十七 一九八二年 第二章 絵画参照。
- (10) 山口泰弘「月僊の初期作風の展開と様式形成——人物画を中心に」『研究論集』三 三重県立美術館 一九九一年
- (11) 右掲論文参照。
- (12) 明和六年(一七六九)に刊行された『古今諸家人物志』には「桜井山興先生門人」として「門人釈月仙尾州人 居東都 芝山」という記載がある。
- (13) 『画則』第五卷小引
- (14) 『増補日本南画史』(梅沢和軒)には、豊後竹田の画人で田能村竹田の師であった渡辺蓬島(一七五三〜一八三五)に纏わる逸話が採録されている。蓬島があるとき「蘇門鸞肅図」なる画を手に入れ、明画と思いきんで江戸に送って鑑定を依頼したところ、実は恢応という江戸の画人の作品であった、というものである。恢応は、江戸の増上寺別院仏心院の僧で、月僊は同宗でありともに雪館の高弟であった。このように、明画とみまがい誤らせるほどの中国趣味が雪館一門を覆っていたことをこの逸話はものがたる。月僊もおそら

くはその例に漏れなかったはずである。「西王母図」は、月僊を取り巻くこのような状況のなかから生まれた作品であった。拙論「月僊の初期作風の展開と様式形成——人物画を中心に」(『研究論集』三 三重県立美術館 一九九一年) 参照。

(15) 『雲烟所見略伝』

弟子長澤蘆雪、駒井子韞、山跡鶴嶺、渡邊南岳、森徹山、山口素洵、絢(山口素絢)、僧月仙等、最為巨擘云。

『近世叢語』

僧月仙修浄土教、住伊勢寂照寺、嗜画、従円山応挙学、後倣雪舟筆意、以写山水人物、名顯四方、請求者不絶、以是致費巨万、以其貧甚、人或譏之、及晚建山門、修仏殿、広買経疏、振救貧民、臨死遺言、又納金於官、以備振救、於是人始服焉、文化六年寂、年八十九。

(16) 山口泰弘「画僧月僊の同時代評価についての文献的検討」『三重大学教育学部研究紀要』(人文・社会科学) 第五三卷 二〇〇二年

(17) 山口泰弘「月僊の初期作風の展開と様式形成——人物画を中心に」『研究論集』三 三重県立美術館 一九九一年

(18) 狩野一溪『後素集』

(19) 曼倩は東方朔の字。

(20) 磯崎康彦『亜欧堂田善の研究』(一九八〇年 雄松堂書店)に田善と月僊の接触についての詳細な論考と、田善の描いた月僊風の画の図版が掲載されている。

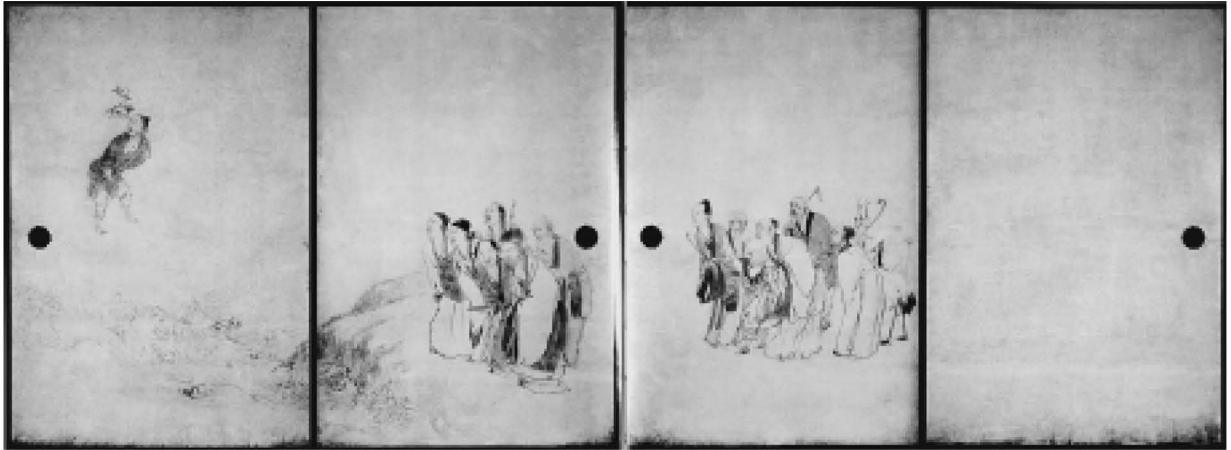


図1 月僊 群仙図（部分） 妙法院蔵



図4 月僊 三酸図 神宮徴古館蔵



図3 月僊『列仙図賛』のうち 寇先



図2 円山応挙 波上群仙図（部分） 無量寺蔵



図6 月僊 西園雅集図（部分） 昌光律寺蔵



図5 月僊 籠居士靈昭女図 昌光律寺蔵



図8 月僊 赤壁図 三重県立美術館蔵 双幅
 図9 月僊 醉李白図 神宮徴古館蔵



図7 月僊 溪山行旅図 三重県立美術館蔵

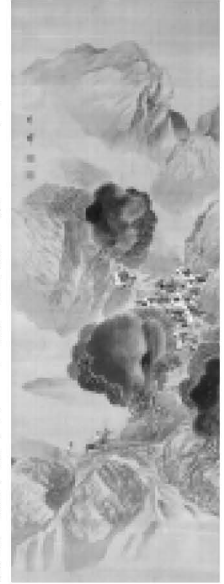


図12 月僊 西王母図 桜井雪館『画則』所載



図11 月僊 西王母図 三重県立美術館蔵



図10 桜井雪館 唐人物図 神宮徴古館蔵



図14 与謝蕪村 寒山拾得図 双幅



図13 月僊 富嶽図 寂照寺蔵



图18 月儂 王羲之蘭亭之図 三重県立美術館蔵



图17 月儂 蘭亭修契図 三重県立美術館蔵



图16 月儂 山水図 長島温泉蔵



图15 与謝蕪村 山水図



图21 河村若芝 群仙星祭図 神戸市立博物館蔵



图20 月儂 群仙図 三重県立美術館蔵



图19 与謝蕪村 四季山水図 秋景



图24 宋紫石 東方朔図

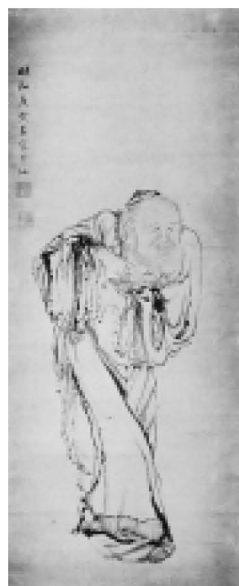


图23 月儂 寒山図 昌光律寺蔵



图22 月儂 東方朔図 三重県立美術館蔵