出光美術館研究紀要第十九号抜刷
二〇一四年一月三十一日発行

田能村竹田研究総論

黒田泰三

田能村竹田研究総論

黒田泰三

はじめに
一、青年期の矜持、あるいは絵画の模索――青年期の画
二、自娯への憧憬、そして絵画の追究――「柳閣暁粧図」
三、凝集する思念、あるいは絵画の充実――「梅花書屋図」
四、喪失と恢復、そして絵画の転換――「村居暁起図」・「春隄夜月図」
結び

はじめに

私はかつて、田能村竹田の生涯（安永六年（一七七七）～天保六年（一八三五））を「自娯への彷徨」と呼んだことがある。一九九七年に企画した展覧会（「田能村竹田―自娯への彷徨―展」平成九年六月十七日～七月二十一日於出光美術館）においてであった。田能村竹田という一人の画家の芸術生活が何処に向かっていたのか、何を求めていたのかを知ることこそが彼の芸術論の中核にほかならないと考えたからだ。

画家を論じる際、画家が遺した作品を整理し分析して美的特質を探る、というのが一般的な手法であるが、田能村竹田の場合やや特殊だと考えたからだ。それは、日本絵画史の多くの時代を彩った画家のほとんどが、プロフェッショナルであったのに対して、彼はアマチュアの部類に入るからだ。すなわち、絵画制作の目的は名利のためではなく自分の楽しみのため、つまり自娯のための芸術を標榜していたからである。

尤もこの場合、理念は絵画作品と離れては存在し得ない。理念と造形とは相即するものである。画家の理念と人生と作品。画家への美的評価は、あくまでその作品を通してなされるべきであることは自明のことである。

その時につくった展覧会図録の冒頭に記した文章を、このたびの小考をまとめるにあたって読み返すことからはじめたいと思う。そこには、私の田能村竹田研究における基本的な考え方が素直にあらわれていると思うからである。

田能村竹田は、江戸時代後半期の九州豊後岡藩に儒官として仕えた。しかし彼は、当時の克己的な知識人たちがそうであったように、藩政、つまりは日本の政治のあり方に矛盾を感じ、その職を辞めてい

く。〝辞めていく〟という形はともあれ、孤立者であった知識人は、おそらく多くいたはずだ。彼らは、自らに誠実であればあるほど挫折し、さまよい、何らかの答を求めては苦悩したのだろう。

竹田は現実に挫折し、敗北してゆくその過程の中で、自らの知性に頼り、理想である自由世界を絵画の中に詩的に求めようとしたのだ。致仕後、竹田は旅をくり返し、知友との出会いを求め続けた。万巻の書を読み、万里の路を行く正統な文人の姿がそこにはある。

そして彼は、描くことによる自由を自覚するに至る。すなわち、自由世界を、描くという行為そのものの中に見出すのである。名利と係わらないこの自覚こそ、文人画にとってもっとも尊ぶべき自娯という理念である。彼が自覚した自娯の世界を、生涯を通じ、そして遺された絵画を通じて考えてみたい。

そして展覧会は以下の四部で構成した。

一、青年期の矜持、あるいは絵画の模索
二、自娯への憧憬、そして絵画の追究
三、凝集する思念、あるいは絵画の充実
四、喪失と恢復、そして絵画の転換

本稿では、田能村竹田という画家の芸術生活をあらためてこの順序で概観することを目的とするが、各期を代表する作品を抽出して分析し美的批判を加えてみたいと思う［註1］。

一、青年期の矜持、あるいは絵画の模索――青年期の画

田能村竹田の画家としての本格的な絵画制作活動は、文化十年（一八一三）三十七歳の致仕後、すなわち退隠以降に認められる。したがって代表的な作品もそれ以降に制作されることになる。しかし、竹田に隠退を決意させてまで惹きつけた絵画とは、いったい何だったのか。画家竹田誕生を考える時に、むしろ退隠前の青年期の竹田の描いた絵画を観ることは重要である。そこには本格的に絵画制作活動を行う以前の、竹田の絵画に対する本来の面目が、素直な形であらわれていると考えられるからである。

つまり言えば、この時期の絵画に、素直な好奇心によって、個々のモチーフをていねいに描写していることが看取出来るのである。たとえば、中国画の模倣的な性格の強い作品では、その色彩の組み合わせの新鮮さを楽しんでいるように映る。それは、画中の樹木や岩石には終始気を抜かないていねいさがあり、ある意味では思い詰めたような重々しささえ感じる。そこでは、目の前にある絵画と自分との関係を常に確かめようとする鋭敏な感性と誠実さが感じられるのである。

そののち、かねてより文芸的な生活を切望していた竹田は、藩内で起きた百姓一揆と、その後に藩当局宛に提出した政治の改革を求める建言書が受け容れられないという現実を契機に退隠した。この時、自らの知性・良識と、現実社会との間の矛盾に、竹田は知的な挫折感を味わうことになったのである。

そして、竹田のこの知的な挫折感は、若き彼の志す絵画制作に重大な

意味をもたらしたはずだ。それは、竹田の憧れた中国の文人画家たちが体験した現実に対する挫折感と、程度の差こそあれ同質であり、それにもとづく彼らと同じ絵画制作の動機を、胸中に形づくることになったからだ。

東洋、とりわけ日本において、知識人はおおむね自らの求める自由のために、いわば現実からの逃避を選ぶ。この一種ネガティブな自由への希求は、伝統的な東洋美学の理念と結びつき、知識人らの胸中で知性によって逸気と呼ばれる美感となる。文人画とは、その美感を具現する絵画である。竹田はこの出来事を契機に、挫折からの逃避に向かう。それは、旅と友とを求める生活となる。文人画家田能村竹田の誕生である。

退隠以前の絵画と比べて、このころの竹田の描く絵画は習画的なぎこちなさから抜けだし、徐々に画風が確立していく。矜持と挫折。竹田にとって、絵画の意味を考える時は来たのである。

ふり返っていこう。竹田は、九州豊後岡藩の藩校由学館に儒者として仕えた。しかし文化八年（一八一一）藩内に起った百姓一揆に際して、二度にわたる藩政改革を唱える建言書を藩に提出するも、受け容れられず、それを契機に三十七歳で致仕する。以後は、文人墨客との交友の中で、詩書画三昧のいわゆる文人生活に没頭していく江戸時代後半期の典型的な教養人である。当然のことながら、竹田の作画活動はその退隠後の文化十年以降に多く見られ、現存している作例もそれ以降の年記を有するものが圧倒的に多く、竹田研究もこの時期に向けられることが多い。

しかし、退隠前の竹田にとって書画とは何であったのか、竹田の本来の面目はむしろ退隠前に、より素直な形で窺うことは出来ないであろうか。ここではそうした前提に立って、この時期の竹田の画作と習画の両面の考察の資料を提供するものである。

竹田の画業は様式の上から見て、文政末から天保初頃の竹田晩期の絵画様式を彼の様式の頂点とすれば［註2］、退隠するまでの青年期はいわば修業時代というべき時期にあたる。

①

そもそも竹田が画を描きはじめたのはいつ頃のことか。現存する最も早い作例は寛政八年（一七九六）竹田二十歳の時の「海豚図」である。これは北山寒巌筆、唐橋君山賛の図を写したもので、後述するが竹田が君山所持の作品を臨模したうちの一点であろう。

これに続いて出光美術館所蔵の作品群がある。それを年記順に見ていくことにする。晩期に完成する竹田様式を形成するに至るいくつかの要素がすでにこれら青年期の画に指摘出来るのである。

「水墨山水図」［図1］（享和三年（一八〇三））

遠景に山、中景に家屋、近景に樹木を配した簡略な構図の画である。技法について見てみる。樹木であるが、まず葉が茂っているようすを示すため淡墨で下地を塗る。その際あらかじめ樹幹を想定して余白を残しておき、下地を塗り終わって樹幹の輪郭をひく。そして、その下地の上に葉の一枚一枚をあらわす墨点をうち、さらに濃墨でやはり葉をあらわす墨点をうっている。

ところが別の樹木は、やはり淡墨によって下地を塗り、それが乾かないうちに濃墨で針葉をあらわす墨線をひいており、これらの殆んどが下

地に吸収されてしまっている。そこで、再び濃墨で針葉をあらわす墨線を重ねている。所々、墨線がひじょうに濃いのは葉のおい茂ったさまをアクセントとして意識的にあらわそうとしているのではなく、墨を使い切るということにすぎないようだ。つまり濃墨をつけ、それが筆からなくなるまで描いたという単純な使い方であろう。

皴は、淡墨の比較的筆太の短く切った線をまずひき、その上から岩の輪郭線とも皴とも区別のつきにくい濃墨の少し勢いのあるごつごつした感じの線を、これまた墨をつけ、それがなくなるまでという単純な意図でひいている。そして、それは結果的にかすれた皴の線を生み出している。

点苔は画面全体に無雑作に散漫にうたれている。これは、葉や皴のように濃淡の区別をつけて意識的に二段階にうたれてはいない。とにかく機械的にうたれたようだ。

これらをまとめてみると、濃墨の使い方が後の竹田様式に見られるようなアクセントとして意識されたのではない。単純な墨のつけかえの結果にすぎないようだ。ただ一つ、左側の樹木においてのみ、濃墨で葉を示す点をうつという意識があらわれており、これは、葉をあらわすのに下地を施しその上に葉を示す墨線（点）をひく（うつ）という技法と合わせて、後の竹田様式に見られる方法である。

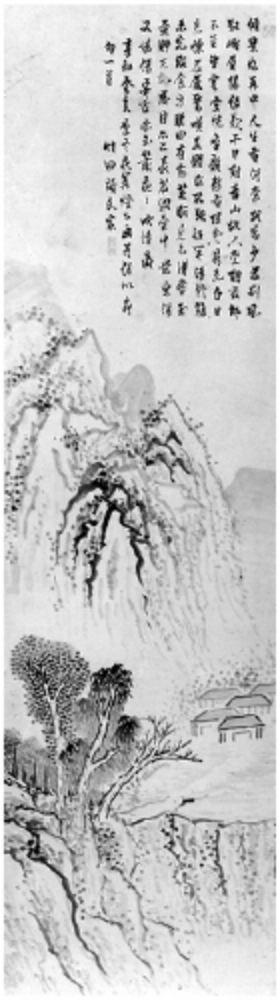

図1　「水墨山水図」
出光美術館蔵

図2　「樹下高士図」
出光美術館蔵

「樹下高士図」［図2］（文化六年（一八〇九））

右下から左上へ画面いっぱい蔦のからまる樹木を配し、その下に読書する高士が描かれている。

力強い筆太の淡墨の線を重ねて樹幹の輪郭を象っている。これは「水墨山水図」には見られない新しい技法である［註3］。樹葉を示す墨線は明らかに意識的に墨に濃淡の区別をつけて、葉の重なり具合をあらわそうとしているが、「水墨山水図」や後の竹田様式である、下地の上に葉を示す墨線（点）をひく（うつ）という方法ではなく、下地を塗らずいきなり葉を示す線をひいている。これは、中国の沈周という画家の技法の影響のあらわれであろう［註4］。樹幹の輪郭線に見られる、線を重ねてひくという方法は、後に梅樹をはじめ実にさまざまな樹木を描く際の様式の基本となる方法である。

また、濃墨の蔦は画面にアクセントをつけようとする意識のもとで描かれたらしく、蔦を描いた筆と同じ筆でやはりアクセントとすべく点苔をうっている。そして、樹木の根元の草むらもやはり同じ方法で描かれている。

樹下に坐す高士の描写はきわめて簡略であり、衣がうすい朱で塗られているのは、何とも大胆な配色である。

この図では竹田の主眼は明らかに高士よりも樹木に注がれており、その屈折のリズムは竹田様式における樹木の描写には必ずといってよいほど使われる一つの典型である。

「高客吹笛図」［図3］（文化六年〈一八〇九〉）

「樹下高士図」と同じ屈折のリズムを持った樹木の下、笛を吹く高士とそれに聴き入る高士、それに童子とが描かれている。遠景の瀑布がいかにも取って付けたという感じがするものの、とにかくそれによって前述の二作に比べると複雑な構図になっている。

樹幹にはそれまで見られたような、はっきりとした輪郭線はなく、また、墨線を重ねてひくという方法でもなく、どちらかというと面的な墨の使い方をしている。下地にはうすい代赭が塗られているが、この方法は後に盛んに使われることになる。樹葉は、まず淡墨で下地を塗り、その上からうすい青墨をさらに下地として塗り重ね、その上に葉を象る濃い墨点が施してある。こういう描き方も後に竹田様式として盛んに使われるが、この図における葉の墨点はいまだ粗放である。

図3　「高客吹笛図」
出光美術館蔵

皴は「水墨山水図」に見られたような短い淡墨の筆太ではなく、北宗画系を思わせるように面的である。

人物の描写はていねいで、衣のひだに生じる陰影まで細かく描いている。その配色も、笛を吹く高士の衣には緑青、それに聴き入る高士の衣は朱と青墨を交ぜたような色、傍らの童子の衣には朱というように工夫している。七宝でつくられたと思われる童子の右側の火鉢には群青、胡粉というように絵具も使用して、しかも細かく使い分けをしている。樹木の下に人物を描くという構図であるが、やはり樹木の占める役割は重要である。

同じ年に制作された「樹下高士図」と比較してみると、まず画風の相違に気づく。しかし既に指摘したように両図ともに主眼である樹木が同じ屈折のリズムを持っていることが認められる。落款を読み比べてみると、本図は「岡藩儒員田能村孝憲」とあり、いずれにせよ公の立場上竹田が描いたことを示しているのに対し［註5］、「樹下高士図」はそうではなく、むしろ自分の画学勉強のために描かれた感が強い。

「白衣観音図」［図4］（文化七年〈一八一〇〉）

室町時代から主に禅僧たちに好まれた画題で、懸崖の下、瀑布のそばの岩上で静座する観音像という定型がある。本図はその定型に竹田が少し自由な発想をとり入れて描いたものである。

淡墨の筆太で短い皴と「高客吹笛図」で使用された面的な皴とが折衷的に使用されている。岩に生えている草をあらわすのに、二種類の墨線を使い分けており、特に細い線で描かれた草は後の竹田の画によく出てくるモチーフである。

図 4　白衣観音図　出光美術館蔵

白衣の輪郭線は淡墨のやや太めの線でひかれ、その上から重ねて濃墨のひじょうに細い線でひかれている。顔の輪郭線もひじょうに細い。こういう細い線を最後に重ねてひくという方法は後によく使用されることになる。

「恋花帖」［図5～16］（文化八年〈一八一一〉）

胡粉、緑青、群青、朱、黄土などを濃く、厚塗りして、牡丹、朝顔、葡萄、蝶、蛾、雛、白燕などが没骨法で描かれ、料紙は橙、青、赤、黄土色で白地はない。またこのうち、赤色の料紙は紙に朱を塗っている。このように極彩色の作例はめずらしいが、落款により、この画帖は張御乗の筆意に倣って森荊田のために描いたことがわかる。森荊田は、当時豊後では有数の画幅の所蔵家であったらしく、あるいはこの張御乗の画を、荊田の家で竹田は見せてもらったのかもしれない。尚、張御乗については清の画人で花鳥に巧みであったが異致ありとされている［註6］。

図 5　「恋花帖」　出光美術館蔵

図 7

図 9

図 6

図 8

図 10

図 15

図 13

図 11

図 16

図 14

図 12

「春園富貴図」［図17］（享和～文化年間）

画面いっぱいに「樹下高士図」「高客吹笛図」の主眼であった樹木の屈折と同じリズムの屈折で太湖石が描かれ、石の向こう側に牡丹の花が色彩豊かに描かれている。

太湖石は筆太の淡墨の線を重ねて、何度も何度も波をうたせて輪郭線をひき、所々かすれた線になっている。岩に施された皴は同じような筆太の短い線を何度も重ね、さらにその上から濃墨の細い、ややかすれた線をひいている。そしてさらにその上から、うすい緑色を塗り、最後に現在は少し剝落しているが、うすい群青を塗っている。岩上の苔をあらわすために濃墨で点苔をうち、それに濃い緑の点苔を重ねている。ひじょうに色彩感あふれる配色である。土坡にうたれた点苔は、うすい緑色の上に濃い緑色の点苔を重ね、アクセントをつけている。

牡丹の根元の幹は代赭で下地を塗り、その上から幹の質感をあらわそうと淡墨を重ねているが、面的な方法になっており、「樹下高士図」に見られたような線を重ねて輪郭やアクセントを施すという意識は見られず、この描き方は「高客吹笛図」に近い。しかし、代赭の下地に墨を重ねるという方法は一貫して使われていることがわかる。

牡丹の大輪は、まず胡粉で下地を塗り、原則としてうすい朱の細い線

図 17「春園富貴図」
出光美術館蔵

で花びらの輪郭が象られているが、いちばん外郭の花びらは、必ずしも輪郭線は使われていない。そしてその上からうすい朱を重ねて塗り、花びらの奥のほうはより濃く朱が施されている。

画面中ほどの花は、胡粉、朱と重ねてさらにその上から青墨を塗り、紫色をつくり出している。中心部はひじょうに濃い黄土を厚く塗り、その上から胡粉で点をうっている。葉は輪郭線がなく没骨風に緑の下地に、さらに濃い緑色で葉脈を描き、そして中心となる葉脈には朱を重ねている。

このように見てくると、これらの牡丹の花がひじょうにていねいに細かく描かれているのがわかる。これは竹田の花を愛でる気持とともに、沈南蘋風の写実的な描写態度が看取される。ただ、何度も述べてきたように代赭の下地の上から墨線で質感をあらわすという方法は、後の竹田様式の一つである。

これらの作例を通して何が指摘出来るであろうか。

竹田の作画態度での興味が主に、画面における樹木の描写に置かれてきたのではないかと思われることである。この、いわば樹木中心主義は、後になって完成する竹田様式の作例においても、なお主眼の一つになるが、青年期の修業時代の作例にその要素を指摘することが出来るのである。しかも、その樹幹の描法は代赭を下地として塗り、その上から墨を重ねるという方法がとられているし、樹葉の描法も後の様式である、青墨（もしくは淡墨）の下地に墨で葉を示す線を一枚一枚明確にひいていくという方法はまだ確立していないものの、それの前段階と思われる技法、つまり淡墨の下地の上から明確ではないが葉を示す墨線をひく方法がとられている。

このほか、岩・土坡などに施された皴も、後の様式である濃墨のかすれた細い線でアクセントを施すという方法は見い出せないが、墨線を短く切ってひき、それを何度かくり返し重ねるという方法は見い出せる。これも様式完成に至る一つの段階であろう。

②

以上の作例に見る竹田の様式がどのようにして出来上がったのか、竹田の師承関係や彼の青年期の略歴を通しての人間形成から直接辿ることはきわめてむずかしいものの、そのことをぬきにして問題を語ることは出来ないだろう。江戸時代後期の文人画家の形成には、習画が単に技術的なことによるだけでなく、身近な現実に接しての人間形成が大きい意味をもつと考えられるからである。そこで、ここでは『竹田荘師友画録』の中に、彼の師承関係を見［註7］、次に『書簡』の中に、彼の青年期の人間形成を見ることにする［註8］。

『竹田荘師友画録』の「辺寧」の条に、

> 蓬島先生、名は寧、字は文邦、蓬島と号す。岡の人。少くして任侠を喜び、又読書を好む。森伯高に従ひて遊ぶ。年二十六にして、真斎先生と同じく、淵旭江に師事し、始めて画を学ぶ。後君山先生に托して、千里贄を修めて、法を馬文奎に問ひ、遂に専ら呉小仙、張平山を以て帰と為す。終身仕へず、画を売つて生を為す。平居水を品し茶を煎じ、蕭然として自ら娯む。（略）今茲癸巳八十二、神明

衰へず、日々画を作り、渲染皴擦益々密なり。頃ろ冬嶺孤松図を作りて眎さる。自ら其の上に題して曰く、頃ろ此の幅を得たり。出し示して兄をして、此の技に従事すること七十年一日の如く、汲々然として老いて努力して倦むことなきを知らしめんと欲す。と。その自ら勤め又人を誘ひて、矻々として怠る無きこと此くの如きを見る可し。先聖の所謂死して後止む者、其れ或いは庶幾からんか。予弱齢にして真斎、蓬島二先生に従ひて途を開く。故に二伝を巻首に掲ぐと云ふ。

とある。竹田は「弱齢」、おそらく二十歳前後、真斎（淵野真斎）、蓬島（渡辺蓬島）の二人の画人に画を習ったことがわかる。しかし、文中にも記述があったように、この文章を書いているのが「今茲癸巳」とあり、天保四年（一八三三）であり竹田五十七歳の時である。つまり、単純に計算して三十七年ほど昔のことを回想しているわけで、はっきりとした年齢はその年記が記されていない以上不明で、二十歳頃、つまり寛政八年（一七九六）頃という程度に読んでおきたい。

また、文中に蓬島の画中の賛として「頃ろ此の幅を得たり。出し示して兄をして、此の技に従事すること七十年一日の如く、汲々然として老いて努力して倦むことなきを知らしめんと欲す」と引用しているが、竹田の晩年における絵画についての一つの見識を示唆していて、興味深い。

真斎についてもやはり『竹田荘師友画録』に記述がある。

真斎先生、名は世竜、字は玉鱗、真斎は其の号なり。又檀園と号し、晩に自ら雲山叟と称す。宇吉翁の第三子なり。幼にして画を好み、邑に師友乏しきことを憂へ、遠遊の志有り。翁許さず。為に婦を納れたるも、遺てて顧みず、出亡すること数次なり。淵旭江の適々至るに会ふ。是に於て日夜事に従ひ、砕礪寧かず。業成り官禄を給し、画員に補す。後命ぜられて荏土に詣り、辺玄対の門に遊び、画益々精熟す。（後略）

これによると真斎は藩の画員であったことが知られ、前記の蓬島の条と読み合わせてみると、蓬島、真斎二人とも、淵旭江という画人に画を学んだことがわかる。

その旭江についても『竹田荘師友画録』に、

淵白亀、字は禎図、旭江と号す。備中の人なり。亦画を酔月に学び、山水人物を善くす。参ふるに沈南蘋の法を以てし、没骨の花卉を作る。安永中吾が邑に来遊す。時に邑人専ら狩野氏を崇び、一・二の画史、悉く其の数を奉ず。是に至りて始めて所謂漢画なるものを見る。運筆謹細、賦色明麗なるを観て、朝野靡然として、画を索むる者争つて其の門に踵る。真斎、蓬島の二翁、就いて業を受く。後十余年、君山先生邑に官遊し、文晁、孟熙、成寛諸家の造る所を携へ示し、画道大いに闢く。而して旭江之れが嚆矢たり。（後略）

とある。これによると、この淵旭江という画人は沈南蘋の画法を交じえ、没骨の花卉図をつくったとある。そして、さらに興味深いのは、安永年

間（一七七二～八〇）の竹田村の絵画に関する状況の記述がなされていることである。当時は狩野派の画がもてはやされていたが、この旭江が来てから、いわゆる漢画というものが初めて紹介され、村民が争ってその門を訪ねたというのである。そして、竹田が画を習った蓬島、真斎の二人も旭江に就いて学んだことがわかる。「恋花帖」や「春園富貴図」の画風が、いわゆる「運筆謹細　賦色明麗」であるのも、これらの師承関係によるのかもしれない。

ところが後のことになるが、文化二年（一八〇五）、竹田が郷里の伊藤鏡河に宛てた手紙の中に旭江に関する記述があり、旭江に対する竹田の評価を知りうるので引用してみよう。

大坂表ハ未ダ折合ひ不レ申候。格別ナル人にも逢ひ不レ申候。淵白亀ニハ逢ひ申候。一向の俗流と相見へ、説話も只高慢らしく候て、内證には銭がホシソウに相見へ申候。（後略）

そして、『竹田荘師友画録』にはさらに、唐橋君山がその後、文晁、孟熙、成寛をはじめ諸家の作品を持って竹田村に来て、村の画道が大いに開けたとわざわざつけ加えており、それは竹田が君山の携えていた諸作品を実際に見たということでもある。

さらに同書から、平曼容という画人の条を読むと、

平曼容、備中倉敷邑の人。其の斎に命じて、自得と曰ふ。望酔月に就きて業を受け、画略々師風有り。参ふるに京派を以てす。往歳来つて真斎先生の家に寓す。多く名冊臨本を貯ふ。時に予方に画を学び、前人の遺跡を観んと欲すること甚だ急なるも、得難きに苦しむ。是に於いて就いて借り、数十本を摹し得たり。此れ予法を前人に問ふの初なり。留ること半歳許りにして乃ち去る。

とあり、いつのことかわからないが、竹田は曼容から名画・臨本あわせて数十本借り、臨写していたことが知られる。つまり、唐橋君山所持の文晁、孟熙、成寛をはじめ、平曼容所持の諸作品を、竹田は臨写し、画を学んだということが明らかになってくる。

その唐橋君山であるが、江戸の医者であったが、天明四年（一七八四）に岡藩の侍医になるため竹田村に来ている。そして、竹田社、米船社という同人詩社を主宰し、竹田は、寛政八年（一七九六）二十歳の時にこれらの社に名を列ねた。そして、そこで、やはり主宰者である蓬島、真斎らと出会っているので、前述の竹田が画をこの二人に習ったのはこの頃のことで、そして、君山が所持していた諸作品をおそらく臨写したのも、竹田二十歳の頃と想定出来る。

さらにまた、君山は寛政十二年（一八〇〇）十一月に歿するが、竹田が寛政十年（一七九八）に藩校由学館出仕を命じられ、君山とともに『豊後国志』編纂の幕命を受け、その草稿の取りまとめがほぼ終了するのが寛政十二年末のことである。翌年、享和元年（一八〇一）五月には『豊後国志』納入準備のため江戸に向い、かつて君山の紹介で画法についての通信教育を受けていた谷文晁を訪ねている。

これらのことを考え合わせると、竹田は寛政八年頃から寛政十二年に

君山が歿するまで、あるいは享和元年（一八〇一）五月、実際に文晁を訪ねるまでには、君山所持の文晁をはじめとする諸作品を見て、臨写していたことが考えられるのである。

また、同じく【竹田荘師友画録】によると森行貞の条に興味深いことが記されている。

森行貞、月航と号す。其の父は熊府の人。（略）後父に随って府に帰り、府の画員衛藤某に就いて業を受く。既に冠す。東上して勢州に趨き、僧月仙と遊び、遂に紀藩に到る。紀藩の士大夫、月航を悦ぶ者漸く多く、相引いて賓と為す。往々従ひて業を謂ふ。此に於て官徴して画員に補す。公の賞鑑を獲、寵賚甚だ優なり。初め雪舟を学び、墨画に長ず。人物及び山水花卉を作り、好んで禿筆を用い、焦墨を施す。遒勁蒼渾、将に慶元前後の諸家と相ひ頡頏せんとす。昔者竹田荘に寓する日、予も亦其の着色法を受く。東遊に及ぶ後、差時蹊に墜つ。為に之れを討論す、（後略）

これによると、年代はわからないものの、竹田は森月航に着色法を教えられたことが知られる。既述した竹田の作画法の由縁にまた、このことも求められるようである。

さて、以上のようにだいたい寛政十二年末、竹田二十四歳までの史料から辿ることの出来る、彼の絵画修業時代初期のようすを見ることが出来た。「恋花帖」、「春園富貴図」などの花鳥画は、既述したように淵旭江、渡辺蓬島、淵野真斎らとの師承関係によるものであろうし、この森月航の着色法もこれらの作品に何らかの影響を与えていることが考えられる。このように着色法は実際に花鳥画の作例に具体的に結びつけることも可能であろうが、その他の作画法は当時の習画過程としてかなり一般的に見える。

次に竹田の青年期の書簡の中に、社会の現実の問題を通して彼が何を思い、いかなる世界に生きるかを考えていたのか、竹田の内面の問題について少し見ていくことにする。

③

まず後の文人画家田能村竹田誕生をひき起こす内的要素を知る上での手掛かりとなるべき、彼の心境が象徴的にあらわれている書簡がある。享和三年（一八〇三）、伊藤鏡河に宛てられたその手紙には、

（前略）只此上ハ能く吾身の愚を省み申候而、拙を養ひ、少々にても世の邪魔に成り、賢路を塞ぎ不レ申様に仕候て、静に一身を守り、少々づつ力の及ぶだけの著述にても作り、獻芹の微衷を盡し申す外の所存も無二御座一候。（後略）

また同年作の「雲山草堂図巻」の跋に、

世に二棄物有り。蕉叟と僕と之れを謂ふ也り。叟の性に於けるは、漠然寡欲、勢利に趨かず。故に俗吏の忌む所となる。仕途輒軻、僕亦た狂愚にして、世と苟合せず。而して叟に於るは、情遇日に厚く、

中心各相感ずる所有る也り。是を以て会う毎に相謀り、帰隠の計を為す。而して猶ほ未だ果さず。頃日僕竹田書屋に屏居し、岑寂の余り、雲山草堂図を作り、係くるに長句二首を以てす。蓋し圖は隠居の状を作り、詩は隠居の意を述べ、以て叟の座右に寄贈す。蕉叟〳〵辛に棄置すること勿れ。

とある。さらに同図巻巻末に、

此巻諸篇笥に秘して可也り。偶ま俗士之れを見せ令めば、勃然として色を作し、猙獰醜悪なること、夜叉の如く、羅刹の如く、必ず吾が黨の障魔を為すのみ。旆を慎め〳〵重ねて識す。

とある。文中の蕉叟については誰なのかは不明である［註9］。しかし、とにかくこれらの記述によるとこの頃の竹田はひじょうに消極的な態度で処世していたことがわかる［註10］。

この頃の竹田の足跡を辿ってみると、天明七年（一七八七）竹田十一歳の時、由学館に入学するが、それに先立つ天明五年（一七八五）、竹田の兄周助病弱の理由によって、田能村家二代休庵より続く岡藩中川家に仕える藩医の家業を相続すべき内命を竹田は受けていた。

藩校入学後、生来よりの詩才を発揮し、既述の唐橋君山の認めるところとなった。しかし、天明八年（一七八八）頃より後々まで竹田を苦しめることになる耳、眼病を患うのである。

そして、寛政六年（一七九四）兄死去に伴い、翌七年田能村家嫡子となる。竹田十九歳の時であった。

寛政十年（一七九八）正月、竹田は由学館出仕を命じられ、同年五月、家業である医業を廃し由学館において学問専攻を命じられる。その一つとして、幕府の命令で『豊後国志』編纂のため、総裁唐橋君山のもと、伊藤鏡河、後藤子粛らとともに御用掛を務めることになったのである。

寛政十二年（一八〇〇）末『豊後国志』草稿の整理終了までの二年余は、資料採訪のために藩内を巡廻し（寛政十一年（一七九九）四月）、豊後諸郡を巡廻（寛政十一年八月より十一月にかけて）などを経て、その後は国志著作局勤務となった。

また、寛政十二年に君山が歿するに至るまでは既述の通り、主に竹田社、米船社を中心として画の修業を行っていたのである。

そして享和元年（一八〇一）『豊後国志』を幕府に納入する準備のため江戸に赴くが、途中の大坂で木村兼葭堂を訪ね、大津に紀梅亭を訪ねたり、江戸では谷文晁を訪ねているところから、この時点で竹田はかなり明確に文人画に対しての興味を具体的に持っていたものと想像出来る。

そして、同三年（一八〇三）十月『豊後国志』編纂が終了し、著作局は解散した。翌文化元年（一八〇四）八月は『豊後国志』の幕府への上納も済み、熊本へ遊学し村井琴山、高本紫溟を訪ねている。翌文化二年、眼病の治療と遊学を兼ねて京都へ出発する。その途中、博多、長崎、熊本、小倉、下関に立寄り、同四年秋まで京都に留まることになる。

この間に竹田はさまざまな事を経験するが、特筆すべきは文人墨客たちとの出会いである。村瀬栲亭へ入門し［註11］、浦上玉堂、岡田米山人、上田秋成らと知り合っている。また、文化三年正月には『墳詞図譜』二冊を開板している［註12］。

この滞京中に竹田は主に郷里竹田村の伊藤鏡河宛に手紙を出し、勉学

に励んでいることや、金銭的にひじょうに苦しいことを綿々と綴っている。

文化二年秋鏡河に宛てた手紙に、

（前略）彼是と申候中ニ、小生も最早生涯半バに及申候。只今少々にても読書不レ仕候ヘバ、再び時ハ無御座候。（略）何卒遊学中、一年に十両宛拝借仕度、左様に御座候ヘバ、三年に三十両ニ而御座候。是レガ出来申候ヘバ、詩餘（塡詞）図譜抔も快ク板ニ仕候（自注―是板も早ク不レ仕候而ハ、面白無二御座一候、小生京都滞留中に御座候ハバ、人も知り申候而宜敷御座候。）三十両と申候ヘバ、大そうナ様ニ聞へ申候へ共、先生の江戸ニノボリ申候（節）ハ、中小姓渡りにても、一年十七八両も渡り申候。夫ニ而見候ヘバ、江戸一年ハ、京都二年ニ當り申候（自注―江戸ニ参リ申候節、書物ヲ読申候も、今度京都ニ参リ申候而、書物ヲ読申候へ共、志は格別カハリハ無二御座一候。）其上ヘニ江戸ハ御渡シ切リニ御座候へ共、此度ハ帰着仕候ヘバ、上納仕候。尤上納の支度ハ、年々暮渡シニ十俵御座候（自注―一俵二十五匁ニ仕候ヘバ、二十俵ニテ五百目斗、金子五両ホドニ相成申候、）是を年々不レ残上納可レ仕候。左様ニ御座候ヘバ、七年斗ニハ相済可レ申候。（略）誠ニ小生一生之事ニ係リ申候事、只自己の為斗にても無二御座一候、少しにても出精仕、国家の高恩萬分一も報じ申候様相成申候ヘバ、冥加之義に御座候。何分にも此處御監察奉レ願候。（後略）

と、借金の具体的な返済法まで考え、自分の勉学は国家のためになればよいということまでも思っている。竹田の、儒者としての誠実な勉学態度がわかる、ほかにも、髪結いもままならないほど節約してまで書物を集めたい旨の手紙もあり、徐々に竹田は藩に仕える学者であるよりも、野に下り文人として自由に自分の好きな詩書画三昧の生活に魅かれていくようすが伝わる。

同じ伊藤鏡河宛の手紙に、

小生も経学ハ止メ、詩斗学び申候存念ニ御座候。何ソトナレバ、兎角眼気悪敷御座候。（中略）何れにも読書殊外戒メ申候。扨も力ニ及び不レ申候、夫故ぶら〳〵書物ヲ読居申候。何れにも不才之上へ、此通之仕合にては、最早年ハ取り申候、出来申候事は無之候と自身には存じ居申候。トテモ世ニ益ナク、無名ノ鬼ト成リ申候と、口惜き事に御座候。

とあり、竹田は眼病のためとはいえ、経学をやめ、詩の勉強をしたいという気持のあったことがわかる。

そしてその後も、是非とも書物を集めたいという強い願いの手紙が続くが、文化二年（一八〇五）九月二日の、やはり伊藤鏡河に宛てた手紙にはそれまでとは少々異なった心境があらわれている。

先生閏八月三日の御状、廿七日相達、辱拝誦仕候。先生ニハ兎角俗事八方より蜂起、誠ニ豊州にては不二相変一嘸かしと奉レ存候。小生抔御蔭にて此方に参り居申候ヘバ、豊州の諸事ハ打忘れ、只色々ニ

先から先に工夫仕候而、彼は致度、是が致し度と、誠ニ我程は考へ省み不レ申候而、先便より色々の事申上候而、甚だ恐入申候。誠ニ人ハ早ク量ヲ知りて、叨ナル望みハ致不レ申事ニ御座候。どうにも似合ぬ事ハ望み申候へバ、心は労して大ニ悪敷事ニ御座候。乍レ去、小生兎角悪癖に而、書物にてハ、不レ及ナガラ読申候而、一流ヲ立而申度と、ムダナル事ニ心を苦しめ申候。又実ニ少々に而も及バざる恋に身を焦シ申候ハ、精衛の塡海する喩に而、最早決して此念ハ断じ可レ申候。且実に名利に纏ハれ申候事、俗情の第一ニ御座候。誠ニ向後ハ決し而俗事不二申上一候、只今迄の事ハ真平御用捨奉二希入一候。

文中、伊藤鏡河よりの八月三日付の手紙はどういう内容のものか知るよしもないが、とにかく竹田は、それまでの金銭にからんださまざまな願いを俗事としている。竹田の心境の一端を窺い知ることが出来る。また、日付は不明だが、この手紙とほぼ同じ頃に書かれたと思われる手紙がある。

（前略）小生多病、加レ之患レ眼、出でゝ学文仕候ても、上進も不レ仕候、入ても国恩の千萬一を報じ申候事も出来不レ申、只今、下り申ても落著不レ仕、又々前年の通りに相成可レ申、但、小生は芒然として、工夫も付レ不申候。（略）総而小生が本質を存じ申人無二御座一候て、只不羈放蕩なる者の様に斗存じ居りて、四面誇譏のみ起り申候故、とても致し方無二御座一候。是と申も十目十手、実に小生が不肖不材の事に御座候へバ、天を怨み人尤め申にてハ、決して無レ之、只小生が不肖のみ怨み申事に御座候（後略）。

竹田はよほどのことを誰かに言われたのか、かなり自分の生活ぶりを気にしている。厭世的な気持すら感じとることが出来る。また、「不羈放蕩」なる評判に克己的までに戒めていることに、性格の誠実さが汲みとれよう。尤も、誰かを特定していないことから、周囲を気にし過ぎているようにも読める。つまり、自分を周囲とは合わないように仮想しているようにも取れるのだ。

そして、京都遊学から郷里に戻り、文化九年（一八一二）五月二十五日岡藩の役人宛の手紙に、

（前略）経学は大業之義、何れニも病身之上、不才に而ハ卒業之程も難レ斗候。詩学ハ経学中の一科ニ而、全体私性質相好申〔候〕而、目も先ハ遣ひ申事軽、且相見え不レ申候様ニ罷成申候而も、推しても出来申候義故、専此方ニ取掛り、生涯ニ人並にも相成申候様にと相心掛申候。（後略）

とあり、竹田が儒者という立場を守りつつも、詩学を通して文人の自由な生活に憧れているのがわかり、この手紙を以て致仕の願い書としているのである。

以上四通の書簡に見られるのは、詩学などの勉学や文人墨客との交友などを通して、直面する現実的な諸問題に、竹田は儒者という自分の立

場を一貫させ誠実な態度を示していることであるが、行間には文人画家への精神的志向が窺える。

以上、竹田の青年期における画作と習画の両面の考察の史料を見てきたが、最後にそれらを通しての考察を少し試みることにする。

はじめに見た竹田の樹木中心主義は、言い換えればモチーフ主義ということであり、一つの画面というより、画面の中での一つの物への執着ということである。

竹田の絵画芸術の真髄は彼の晩期の画帖作品において最も高められていると私は考える。画帖という表現形式は小画面で多くを描けないという制限があるが、逆に個別的に数場面にわたってモチーフをとりあげ細く描くことが出来る。竹田にとってモチーフ主義は自己の胸中の意を内面の表出として、自然界の具体的な個別的な事象を通して表現するのに相応しいと考えたのだろう。個別をあつめて一画面の中に大きく構成することは、竹田にとって職業的画家にこそ相応しいと思ったのだろう。

そのモチーフ主義は、はじめに見た青年期の習作において既にあらわれているように思われる。たとえば、池大雅は実景のスケッチを行い、真景図を多く描き、芸術の創造性を実証主義的な画面構成という作画態度に示そうとした。それに対し竹田は、自然界の個別的な事象を描き、芸術の創造性をモチーフ主義による作画態度に示そうとしたと思われる。拡散的であるより集中的な、構成的であるより描写的な竹田絵画の美的特質がそこに由来するといえないだろうか。集中的、描写的画法は、誠実であり逃避的である彼の内面の心情とともに生涯をつらぬく個性となっていないだろうか。

二、自娯への憧憬、そして絵画の追究――「柳閣暁粧図」

退隠から文政六年（一八二三）までの約十年間に竹田は京都への長旅を三度、近隣への旅を六度行う。いくつもの旅を重ね、多くの紀行文や随筆を著し、幾人もの知友が出来、文人画家たちとの交友も深まり、いよいよ本格的に文人画家生活がはじまる。描くことの楽しみが自覚され、画面にもそれが確実にあらわれはじめる時期。文人としての深まりも見せはじめる時期である。

中国の文人たちが憧憬した理想的な芸術世界は、自娯という言葉で表現される。それはたびたび指摘されるように『論語』「述而篇」にいう「依於仁、遊於藝」にもとづく中国の伝統的な絵画観に通じるものである。すなわち藝に遊ぶ自由境が自娯と考えられる。中国の文人たちの胸中の自由境に強く憧憬した竹田もまた、自娯への憧憬がはじまる。

そのような時期、文政九年から翌十年にかけて長崎で遊学する。そこで竹田は玉石混淆の多くの中国画を観ることになる。そして、中国画の技巧的な表現技法に驚きを覚えるようになる。その驚きは「画をやめる」という言葉をもらすほどであったようだ。しかし、中国画への技巧的な驚きはやがて自らの絵画芸術のあり方を自覚させることにもなる。確かに中国画の技巧的な表現技法には及ばないと思ったかもしれないが、逆に技巧的すぎる面に失望することも多かったのではないだろうか。その時、竹田は自らの芸術のあり方を直観したのではなかったか。そのあり方を、竹田は「拙」と表現した。「拙」の美学。これは自娯に通じる。つまり、彼は文人画の基本的な理念をこの時理解したのだろう。やがて、

竹田の絵画への意欲は強くなる。

長崎から戻った竹田の絵画に対する新たな自覚は画風を変える。それは旅を主題としたり、絵画の中に雨や風の表現が目立つようになることによってわかる。つまり、それまでの観念的な山水図とは異なり、現実的なモチーフを好んで描くのである。絵を描こうとする思いと、実際に絵を描くこととの関係、すなわち絵画の成立の構造を模索したのではないだろうか。旅という現実、あるいは雨や風という実際に目にする主題を選び、描くことによって画家たる自分を試し、志す芸術世界を追究しようとしたのではないだろうか。

竹田にとって、絵画は徐々に明確な形となってあらわれはじめたのである。

そののち長崎遊学以後、絵画に対する新たな自覚が強まった頃、竹田はほぼ毎年のように郷里九州から京都に向けて旅に出る。知友頼山陽らとの交友のためであるし、あるいは〝万里の路を行く〟旅の体験と画作の意味とが重なり合う貴重な時間のためでもあった。事実、この時期には以前には見られなかった旅を主題とした絵画を描くようになる。旅先での思いを、旅先での実際のスケッチというフレームの中に描くのだ。あるいは、思念の中の個別の事象や自然界の具体的な事象を、一つ一つていねいに取り出して描くようになる。つまり、現実のものを描くという経験にもとづいて、自ら描く絵画に、芸術としての自律性を与えようとしたのだろう。青年期に培われた絵画への素直な思いが、その描写態度の中でいよいよ結実に向かうのだ。

そういう生活の中で、自ら志す絵画様式は完成に向かう。とりわけ文政十二年（一八二九）の京都に向かう旅は注目したい。その途上で描かれた旅のスケッチによって、そののちの竹田独自の透明感を湛える画風が強く意識されるからだ。それは、描写主義的な作画態度。つまり、さまざまな事象からモチーフを個別にていねいに抽出して描く態度である。旅の思い出を記憶の中から選別して描くということによってもたらされ、しかもそこには竹田の知性と誠実な芸術観が加わり、清澄な絵画世界があらわれることになる。

①

「柳閣暁粧図」

近景の土坡越しに、水面の向こう側に、土塀に囲まれた一軒の二階屋が見える［図18］。

二階の部屋では若き女性が机の上におかれた鏡に映る自分の姿に見入っている。脇の朱塗りの机には庭に小さく咲く可憐な花の枝を挿した青磁の花瓶がおいてある。女性の髪には小さな花でつくられた髪かざりも見える。机の上には鏡のほか煎茶の急須と茶碗があり、階下の部屋では童子がそのための湯をわかしている。

この家屋の手前の路は懸けられた石橋をわたり画面左方へ続き、画面によっていったん切断され、おそらく後方に連なる遠景の山間に続いているのだろう。

これらの、家屋を中心とした近、中景は青々しく繁れる柳の葉越しに見えるような構図で描かれている。描かれるべきは家屋内での出来事の事実ではなく、柳の葉越しに仄見える家屋内の出来事の淡い印象なのである。門はかたく閉ざされており、まるでその淡い印象を大事に封印するかのようである。

あるいは、描かれるべきはただ多数の柳の樹の表情なのかもしれない。水面は風をうけてさざ波をたて、柳もその風をうけてさらさらと音をたてているようである。

本図には同じ年に書かれた四篇の詩と般若心経がある。それらを日付順に見ていくことにする。

芝蘭深林に生じ、人無きを以てして、天芳かざるにあらず。
庚寅初秋念二日篆　竹田生［註13］

「庚寅初秋念二日」、すなわち天保元年（一八三〇）七月二十二日の日付を伴う詩である。「芝蘭」、つまり香草は森深いところにあり、人がいなくとも花は開くもの、という意味である。「芝蘭」とは画中の女性のことであろうか、あるいは筆者竹田自身のことであろうか。

暁粧独り理む鏡台の前、跡を裏して何ぞ嫉わん地勢の偏せるを。曽て美人と香草を以て、楚騒は野に遺賢有るに擬せり。
重陽前三日題す。［註14］

重陽前三日、つまり九月七日に題されたこの詩は楚辞の詩を例にひき、画中の女性の姿に筆者竹田の心情を映し出している。女性の姿と竹田の心情である隠逸の念とは結びつくべくもないが、「遺賢」を美人と香草にたとえた楚辞の中の詩にふれ、それに自らを擬したのである。

先兄觀瀾嘗て初夏一絶有り、意を寓すること深婉、風致余り有り、詞旨略ぼ此の図と相符す。故に併せ録すと云う。
陰々たる夏木園池を覆う、昨日春花已に枝を謝る。少婦閨中に思い限り無く、更に明鏡を開いて双眉を掃う。
十月初五、陽午を負いて坐し偶ま觀瀾集を閲して此の詩を獲たり。重ねて補拙廬に題す。」［註15］

本図を描き終え、七月二十二日に題し、九月七日にさらに楚辞の中の

図 18「柳閣暁粧図」　出光美術館蔵

詩にふれて題した竹田は十月五日、『觀瀾集』を手にとっていた。『觀瀾集』は、文政八年（一八二五）九月二十六日に歿した日向高鍋藩の儒者大塚觀瀾の著した詩集のことであろう。その中にこの図と趣を同じくする初夏の詩があり、それを竹田はさらに書き加えているのである。

ひかれた觀瀾の詩を読むと、それまでに竹田が自ら題した詩とやや趣が異なる点があるように思われる。

最初の詩の「芝蘭」、次の詩の「美人と香草」という言葉には、多分に竹田自身の文人として胸中に湛えた逸気のありようを感じることが出来た。しかし、三番目のこの詩には「少婦」をめぐる、少しセンチメンタルな想いが感じられてならない。

春に咲いた花はすでに散り去り、夏の柳は今を盛りと繁る。季節のうつり変わりは、まるで少女から女性への時の流れ、とでもいいたいのであろうか。

本図を描きあげてすでに三ヶ月近く。くりかえし詩を題するほど、竹田はこの図を眺め続け、そして気に入ったのである。画に対して、さらに言えば画中の女性に対して、竹田は特別の感情を抱くようになってしまったのではないかという想像も出来る。まるで恋情にも似た想い、と感じとるのは思い過ごしであろうか。ともあれ、画家とその作品との親しい関係が窺われる、ひじょうに興味深い時間の流れであるといえよう。

このように、三たび詩を重ねた本図を携えて、竹田は旅に出た。その旅は高橋草坪、三宅痩仙を伴う京都への旅であった。十一月のことである。

ところが十一月二十三日、竹田は旅の途次の三叉（佐）で何かの病にあり、香を焚き、般若心経の一節をさらに本図に書き加え、養生としているのである［註16］。

そして、

十二月十八日、桐陰兄予を酔去郷に訪い、此の幅を出し示す。兄一観して之を喜び、遂に携え帰る。兄は世伊丹に居り、業を田園に守つて敢えて出で仕えず、其の志を高尚にす。予亦た此の幅の其の所を得たるを喜ぶと云う［註17］

十二月十八日、竹田が伊丹の銘酒「剣菱」の醸造元坂上桐陰に本図を見せたところ、桐陰は大いに気に入り、持ち帰ったという。三番目の詩の後に、そのいきさつが語られている。その中で桐陰のことを「業を田園に守つて敢えて出で仕えず、其の志を高尚にす」と評している。あたかも中国における文人への評言である。

いわゆる文人というものに対する、田能村竹田の認識の程度が知られる言葉であろう。そして最後に、本図を桐陰が所蔵することを喜ぶ言葉で結ばれているのである。

完成ののち三ヶ月あまりにわたって、詩をたびたび重ね、しかも画中の一モチーフに対してまるで特別の感情を抱いたと想像出来るほどまでに気に入った作品。それゆえ、旅にも携えるほどの竹田会心の作を友人に贈ったのである。

竹田と桐陰の交友の実情以上に、そこには竹田の自らの芸術に対するすなおな自負心を見い出すことが出来る。そして、おそらくこの自負心の持ち方が、つまり竹田の文人画家としてのあり方なのである。文人画

家の定義はむずかしいが、日本における文人画家のあり方の一つの定義たり得る桐陰と竹田の交友ではなかろうか。

②

では、ここで本図の特色をより明確にするために、視線を画面に近づけて技法を見ていくことにする。

まず画面全体を見わたして最初に感じることは、画面の大部分を占める多数の柳の樹が近接され、拡大されて描かれているということである。柳は画中では近景から中景にかけて描かれているはずなのだが、竹田独特の遠近感にこだわらない、画面全体におよぶ等しく精緻な描写態度の柳の葉の表現により、まるで柳の樹が画面の中でもっとも手前に位置するかのような印象を受けるのである。

この大胆な柳の樹の配置による構図は、画面上方に見える遠山の印象をかなり弱める結果となっている。しかし、弱めてはいるが、遠景がまったく存在しないというわけではない。それは確かに存在する。それはまるで、柳の近接拡大という効果を強めるために、意図的に小さく描かれているような構図なのである。

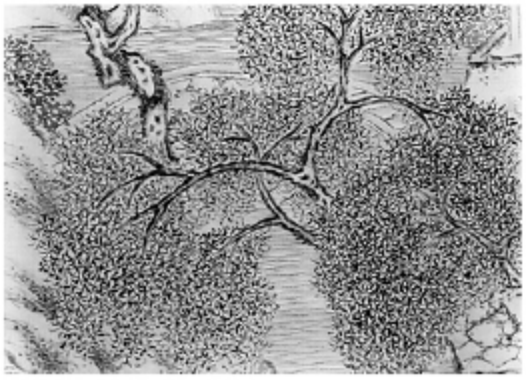

図 19「柳閣暁粧図」 部分

さらに画面に近づき、ディテールの技法を見ていくことにしよう。

まず柳の描法を見てみると［図19］、細く短い淡墨、あるいは濃墨の線で幹の樹皮をあらわし、その下地には濃い代赭を施している。幹から枝へと先にいくほど、その輪郭線をあらわす濃墨の線は太くなる。また、幹の苔は濃墨の点苔の上に緑青の点苔を重ねることによってあらわしている。精緻な描写である。これらの上に繁る柳の葉をあらわすのに淡い藍（あるいは、わずかに藍と草汁を混ぜ合わせているのかもしれない）をひき、その上から少し濃い藍、それに淡墨、濃墨によって柳の葉を一枚ずつていねいに、リズム感よく描いている。下地の色調の淡さと葉一枚一枚を示す濃墨、淡墨の明快な使い分けは、葉のおい繁るさまを的確にあらわしているといえよう。風の歌が聴こえてきそうである。まさに、この画にうたわれた夏の早朝のすがすがしさに通じる印象となっている。

これらの柳を支える土坡を見ると、淡い草汁でうすく下地を塗り、ところどころ淡い代赭を帯状にその上に重ねている。そして淡墨のわりあいと太い線で皴を施し、その上にアクセントとして濃墨の細線をひいている。樹の根元には、特に集約的に濃い草汁で点苔をうっている。このような土坡に見える手法は、竹田の完成された絵画様式として晩年にかけての彼の代表作に多用される技法である。

その土坡の向こうに見える水面は淡い墨と淡い代赭を帯状の面としてつくり、交互に施している。そしてそこには、二重の墨線による波紋線

がひいてある。この二重の波紋線はほぼ完全な平行線となっており、おそらく二本の筆を同時に持ち描きあらわしたのであろう。几帳面な描写であり、風をうけて細く波立つようすが、この二重の波紋線によって効果的に表現されている。

家屋のある中景の石垣、石塀には淡い代赭を施し、太い濃い墨の線で石の輪郭をあらわしている。組み合わされた石の継ぎ目、塀際の路のところどころに草汁による点苔を施している。石塀に囲まれた家屋もすべて淡い代赭を塗り、ややかすれがちの濃い太い墨線で、板壁、屋根などを象っている。

石塀と家屋の間には比較的狭い庭があり、そこには数本の庭木が見える。それらは濃い代赭の色面に濃墨のかすれた線をひき、幹の描写としているが、柳の樹幹ほどの精しい描写にはなっていない。しかし、柳の描写にはないその色どりは印象的である。葉はおそらく藍と草汁とを混ぜてつくっており、小さく可憐に咲く赤い花と白い花はそれぞれ朱と胡粉による。庭木のうち二本だけピンクの、やはり小さな可憐な花をつけた異種の樹木を描いている。部屋の中の青磁の花瓶に挿された花は、このピンクの花である。

女性は、淡い朱と淡墨とを混ぜたような紫色の衣服で、頭には胡粉と朱とによる小さな花の髪かざりをつけている。

以上のように、それぞれのモチーフの技法を見てみたが、遠景に配された山は近景の土坡と同じで代赭を主体とした描写である。先に述べたように画面の中での描写の比重は小さい。近景に位置すべきモチーフの描写が画面のほとんどを占め、近接拡大の構図意識が強くあらわれているのである。そのように強調された描写の柳の樹、および柳の樹越しに仄見える家屋は朝靄によって遠山と隔てられている。朝靄は生地によって白くあらわしているが、ところどころ濃墨の外隈によって靄のとらえどころのない、浮遊する夢幻なイメージをつくり出している［図20］。

図20「柳閣暁粧図」 部分

今まで見てきたような技法から認められることを少しまとめてみよう。まるでモチーフを限定してしまうような圧倒的な柳の樹の描写であるということ。そして、近、中、遠景という遠近感にはほとんど無関心で、近景のみを強調する構図であるということ。しかもその近景は画中を横切る朝靄によって、まるで現実と隔絶されたような世界となって観る側に近づいてくるのだ。そして、その近接拡大された近景では、すみずみにまでおよぶ、等しく精緻でていねいな描写態度が展開されているのである。この描写態度は、竹田画の多くに見られるもので、竹田の絵画芸

術の最大の魅力である清澄感をつくり出している。本図における夏の早朝のすがすがしさという印象がそれである。

③

ここで、本図を田能村竹田の画業の中で位置づけるために、竹田の絵画様式が完成に至る文政末年以降の作品のいくつかを見ながら、天保元年前後の竹田の事情について簡単にふれてみたいと思う［註18］。

本図の制作一年前の文政十二年（一八二九）、竹田五十三歳の年。四月、竹田の長男太一と弟子の高橋草坪を連れて京都に向う。四月二十三日、佐賀関より乗船し、二十六日に高浜に寄り梅津寺に遊ぶ。二十八日には安芸大崎に寄り、三十日に兵庫に到着した。この舟旅の間に竹田は多数のスケッチを行ったらしく、翌天保元年五月に追写した一図を加えて、この間のスケッチを整理し太一に与えたものが「船窓小戯帖」である。この「船窓小戯帖」は、いかにも舟旅のスケッチらしく、各図では異なった構図を大胆にとり入れて、即興的で軽妙な画趣を湛えており、その場その場の楽しさが臨場感豊かに伝わってくる。

また、この「船窓小戯帖」の中の「売章魚図」とほとんど同じ構図の「売章魚図」［図21］がある。四月二十八日に大崎で見た章魚を売る舟の光景によほど興味をひかれたのだろう。

図21「売章魚図」
出光美術館蔵

兵庫到着後有馬温泉を経て、五月二日に大坂に這入る。六月十一日に池大雅の画帖「瀟湘八景」を賞鑑したようである。七月七日、岡田半江を訪ねて中国明代の陳元剴の書冊を観る。

十月二十二日、伊丹に這入り坂上桐陰宅で頼山陽、篠崎小竹と会した。二十三日には箕面滝見物をし、二十四日は山陽の帰藩を送り、その後竹田は桐陰、小竹らと稲川（猪名川）に遊んだ。この稲川での舟遊びは「稲川舟遊図」［図22］として描かれている。また、山陽帰藩後竹田は、有馬温泉を経ての兜山、生瀬をめぐる旅のスケッチを「目撃佳趣画冊」［図23～32］としてまとめている。

図22「稲川舟遊図」

図23「目撃佳趣画冊」野里村図
出光美術館蔵

図 26「目撃佳趣画冊」神崎渡図

図 25「目撃佳趣画冊」箕面滝図

図 24「目撃佳趣画冊」看山図

図 29「目撃佳趣画冊」生瀬橋図

図 28「目撃佳趣画冊」兜山図

図 27「目撃佳趣画冊」漁家図

図 32「目撃佳趣画冊」叩月亭観月図

図 31「目撃佳趣画冊」清水酒亭図

図 30「目撃佳趣画冊」四十八瀬図

「稲川舟遊図」で描かれるのは蕩々たる川の流れの晩秋の薄暮の景。岸辺の樹々の紅葉が夕闇の青白い靄越しに見え、あたかも記憶の回想場面のようにわずかに脆い感情を抱くように、ひじょうに印象的にあらわされている。「目撃佳趣画冊」は先の「船窓小戯帖」ほどの軽妙な画趣はなく、むしろ少し重々しい印象を受ける。おそらく、山陽去りし後のいささかの感傷が、おりからの晩秋の風情の中で画趣を重く濃いものにしているにちがいない。

このののち大坂にもどり、十二月になると入京し、十四日には浦上春琴を訪ねて「明末諸家扇面書画帖」を観ている。そして二十四日には山陽を訪ね、越年するのである。

翌天保元年（一八三〇）、つまり本図を描いた年は、二月に帰藩し『屠赤瑣々録』の序を作り、五月には「船窓小戯帖」に一図を追写して整理が終わる。そして前述のとおり七月二十二日にこの「柳閣暁粧図」を描き、九月七日、十月五日と詩を重ね、これを携え十一月に高橋草坪、三宅痩仙を伴い上京の旅に出た。その途次犬飼の陶写楼の客となり、その主人幸氏のために「松陰飼鶴図」［図33］を描いている。そして十一月二十三日、三叉（佐）において「柳閣暁粧図」に般若心経を書き加え、十二月十八日にはついに坂上桐陰に贈ったのである。その後遅くとも十二月二十二日に入京するまでに、大坂で医師松本酔古のために十図からなる「雑画冊」を描き、入京後頼山陽を訪ねてその「雑画冊」に跋文を頼んでいる。ところが頼まれた山陽は「雑画冊」のあまりの出来映えに、結局は自分のものとして奪いとってしまうのである。そのいきさつを山陽は、「雑画冊」中の各図の賛にある「亦復一楽」という言葉を使って、「遂ニ奪イテ我ガ有ト為ス、亦復一楽也」と書き記している。このような山陽と竹田の交友で有名な「雑画冊」が、翌天保二年七月五日に三図を描き加えて十三図からなる竹田の絵画芸術を代表する「亦復一楽帖」［図34～46］なのである。竹田のこの代表作品は、頼山陽との交友の中でその価値が見い出されて現在に伝えられたともいうことが出来る。いかにも文人画に相応しい逸話である。そしてこの年も山陽の水西草堂にて越年をする。

図 33「松陰飼鶴図」
出光美術館蔵

図 34「亦復一楽帖」白雲出岫図
寧楽美術館蔵（以下、同）

翌天保二年は、一月二十日に山陽とともに大坂に行く。そして二十七日、松本酔古のために「亦復一楽帖」に代わる「山水画冊」を描いた。三月、その「山水画冊」の跋を山陽に求める。十二日、山陽、雲華、細川林谷とともに竹田は京都嵯峨野で残花を楽しむ。同三年の山陽の死を

図 37「亦復一楽帖」心友交歓図

図 36「亦復一楽帖」山中屏居図

図 35「亦復一楽帖」月夜泛舟図

図 40「亦復一楽帖」順風舟行図

図 39「亦復一楽帖」家内団欒図

図 38「亦復一楽帖」軽舟自適図

図 43「亦復一楽帖」観古宝剣図

図 42「亦復一楽帖」高眠忘我図

図 41「亦復一楽帖」把盃卓立図

図 46「亦復一楽帖」梅花水仙図

図 45「亦復一楽帖」折枝牡丹図

図 44「亦復一楽帖」竹叉清図

考えると、この日の山陽と竹田との交遊が二人の最後の出会いとなるのである。

四月に帰藩し、七月には「亦復一楽帖」の跋を書き、そののちは藩内に留まることが多かったようである。十一月には浜脇（別府）の荒金呉石宅に寓し、彼のために「暗香疎影図」［図47］を描いている。また、何月の制作かは詳かではないが、款記によって「歳寒三友双鶴図」もこの年の作であることが知られる。

このように本図を描いた天保元年前後の竹田の事情と作品のいくつかを見てきた。竹田は実に意欲的に旅をし、ほとんどを京都、大坂で過ごし、数多くの文人たちと交友していることが知られた。そして、この間に行く先々でのスケッチにもとづいた彼の絵画芸術を代表する作品が次々と描かれているのである。まさに、文人画家田能村竹田絶頂の時期である。

ところで、この間の竹田自らの言葉に注目すべき意識を語るものがある。次にそれを見ておきたいと思う。

その一は、先に述べた文政十二年十月二十四日の稲川での舟遊びを描いた「稲川舟遊図」の識語［註19］にある「自吾作古」、つまり「吾自り、古を作る」という言葉である。すなわち、竹田のこの作品は後代に次々と語り伝えられていく〝昔の法〟とすべきである、というのである。「稲川舟遊図」が竹田自らの創意にかなった自信作であると強調しているのである。

図47「暗香疎影図」
大分市美術館蔵

もう一つは竹田の手紙の中に見える言葉である。文政十二年五月十四日の日付のある手紙で、大坂に這入った竹田が亀山夢研に宛てた中に見える。

（前略）拙画益（マスく）理ニ入リ、毎幅ニ例の閑工夫ヲ大ニ費候、御憫笑可レ被レ下候、精血為レ之竭盡。毛髪為レ之禿尽と申しテモヨキカ。（後略）

というくだりである。

「拙画益々理に入り」という言葉には、竹田の自信のほどがじゅうぶんに窺われる。そして、そのあとに続く、やや自虐的な言葉がさらに自信に肉付けをしているように読みとれる。文中の「拙画」とは具体的な作品を指すのではなく、絵画を描くこととみなしたい。

この二つの言葉は同じく文政十二年にあらわされているわけであるが、既に見たようにこの年から翌天保元年にかけては「船窓小戯帖」、「稲川舟遊図」、「目撃佳趣画冊」そして「亦復一楽帖」という竹田の絵画を代表する作品を次々と描いた時期である。じゅうぶんな気力と豊かな作品の内容で、いわば身心ともに充実の時期なのだ。ここで天保元年の作品

を論じる所以はここにある。

④

次に以上の作品を制作順に並べて、それぞれの特徴を簡単に見ていくことにする。

「船窓小裁帖」　文政十二年四月　重文
「売章魚図」［図21］　四月
「稲川舟遊図」［図22］　十月　重文
「目撃佳趣画冊」［図23～32］　十月
「柳閣暁粧図」［図18］　天保元年　七月
「松陰飼鶴図」［図33］　十一月
「亦復一楽帖」［図34～46］　十二月　重文
「暗香疎影図」［図47］　天保二年十二月　重文
「歳寒三友双鶴図」　二年　重文

「船窓小戯帖」から見ていくことにしよう。

まず構図に注目してみると、第四図「梅津寺図」は松樹を画面の手前に配し、その松樹の合い間に見える梅津寺境内を描いている。この構図は「柳閣暁粧図」とよく似ており、松樹が視界の広がりを妨げるように近接され拡大されている。また第二図「松陵渡図」は、葦が画面の半分以上を占めており、その合間に旅の情景が描かれている。一面葦に覆われたこの光景も「柳閣暁粧図」と近似している。第一図「過十川図」、第五図「売章魚図」、第三図「佐加関図」はいかにも旅の途中のスケッチらしく、まるでスナップ写真を撮るような軽妙さで、あらわすべきモチーフが大きく描かれている。

次の「売章魚図」は「船窓小戯帖」中の「売章魚図」と構図などがほとんど同一であり、章魚を売る舟のようすが大きくあらわされている。「稲川舟遊図」は岸辺の樹木の描写に重点がおかれている。圧倒的なその描写は「柳閣暁粧図」における柳の描写に通じる。また、靄によって中景、遠景はぼかされており、近景を重視する構図も同じである。

「目撃佳趣画冊」では第五図「漁家図」における、川を画面の中央に大きく配する構図が「稲川舟遊図」と似ている。そして、画面右下から左上に向って伸びる枯木が画面のもっとも手前に位置し、その根元が画面によって切りとられる配し方には近接拡大の構図を認めることが出来る。また第十図「叩月亭観月図」でも画面の下辺によって手前に配された叩月亭の家屋が切りとられており、近接された構図ということが出来る。これ以外では、特に第四図「神崎渡図」、第八図「四十八瀬図」において、それぞれ舟、猿が潜む紅葉樹というモチーフが強調され、大きく描かれている。

以上をまとめてみることにする。まずこれらはすべて実際に訪れて、実際に目にした場所の景色をスケッチし、それにもとづいて描き完成した作品であるということ。そしてモチーフを少なくし、近接して大きく描くという共通した特徴が認められることである。それは、画面における画家の視界、つまり竹田の視界が比較的狭いということにもなろう。この視界の狭さは、おそらくスケッチという作業と無縁ではないと思われる。

スケッチとは、対象を粉本などによらず直接描写することをいう。ス

ケッチにもとづいて構成され描かれたこれらの作品にとって、スケッチの持つ意味を少し考えてみることにしたい。

昆虫や花や動物などの生態のスケッチと異なり、旅先でのスケッチには目に見えるすべてのものの客観的で写実的な描写という態度は相応しくない。昆虫や花や動物などのスケッチには、実際に目に見えるようにありのままに描くという、いわば理想主義的な描写態度が存在している。それに対して、旅先でのスケッチには、珍しい風俗、思い出が残る風景などを描くという、いわば表現主義的な描写態度が存在しているからだ。

すなわち、旅先でのスケッチとは広大な自然景の中から画家自らが興味をもち、表現したいものを抽出して描き、そうではないものは視界から捨象されていくということにもなろう。「船窓小戯帖」や「目撃佳趣画冊」の中のいくつかの画に見たように、一画面でモチーフを少なくして描くという構図はまさにこの旅先のスケッチの意味を裏付けているように思われる。そして、表現したい対象は大きく描かれるようになるわけだが、そのためには近接拡大という構図が、効果的な表現の手段として用いられるようになったのも、自然の成り行きとして理解される。「船窓小戯帖」「目撃佳趣画冊」中のいくつかの画や「稲川舟遊図」における近接拡大はそのことをよく示しているのではないだろうか。

ともあれ、実景のスケッチにもとづくこれらの作品に認められる特徴は、モチーフの限定および近接拡大の構図という作画態度であることがわかった。そしてこの特徴は、次の制作になる「柳閣暁粧図」においてすでに詳しく見たように、一段と明快にあらわれているのだ。同じことが「柳閣暁粧図」の次の制作になる「松陰飼鶴図」にも認められる。「松陰飼鶴図」では覆いかぶさるような崖に囲まれた山間のわずかな空間の地が近景として据えられ、そこの二本の松樹と双鶴と高士とが描かれるのみである。描かれるべきモチーフは近くに拡大されているのである。この二作品はそれ以前の実景のスケッチにもとづく作品群の特徴の方向性の中で、その位置づけをすべきであると納得されるのだ。つまり、近接拡大という構図法はその方向を決定づける一つの手立てなのである。ただし、この「柳閣暁粧図」も「松陰飼鶴図」も実景のスケッチにもとづかない制作という点を重視したい。すなわち、実景のスケッチを行うことによって習得された近接拡大の構図を、竹田芸術の進むべき方向として実景のスケッチにもとづかない、いわば胸中の山水図にとりいれた点にこそ、「柳閣暁粧図」の意義があると考えたいのだ。

それはつまり、「柳閣暁粧図」に認められる柳というモチーフの限定的な用いられ方、および明快な近接拡大の構図という特徴がさらに次の制作になる「亦復一楽帖」においては、モチーフを個別にとりあげ自己の胸中の意を内面の表出として、自然界の具体的な事象を通して表現するという竹田の重要な芸術的特質となって結実しているとみなせるからである。

たとえば、第五図「軽舟自適図」、第六図「家内団欒図」、第七図「順風舟行図」の構図。また、第二図「月夜泛舟図」における水面に映る月影と舟、第十図「観古宝剣図」の刀、そして追加された第十一図「蘭竹双清図」、第十二図「折枝牡丹図」、第十三図「梅花水仙図」の、それぞれ、蘭、牡丹、そして梅と水仙などはまさにモチーフを個別にとりあげ、竹田の意をそれぞれにおいて表現している。

竹田の芸術は画帖を通して語られることが多い。それはゆえなきことではない。特に「亦復一楽帖」は竹田の胸中の意の多様さの表現に相応

しく、実にさまざまなモチーフを描き、バラエティに富んだ構成となっている。しかも、それぞれの図では竹田の意と技法とが一体となってあらわれており、完成度の高い文人画家の画帖作品ということが出来るからである。

既述したように、竹田の絵画の美的特質はモチーフ主義にある、というのが年来の私見である。すなわち、画面全体を構成することに芸術的主眼をおく構成主義ではなく、自然界の個別の事象をモチーフとしてとりあげ、その描写を個別に完結させることに芸術的主眼をおく描写態度である。それは、第一節において述べたように、青年期においてすでに認められ、晩年にかけての代表作品においても変わることのない美的特質である。「柳閣暁粧図」においても、特に柳の表現にはその態度が展開されている。

竹田の絵画を代表する傑作が次々と制作された文政末年から天保にかけての時期、彼のモチーフ主義は画帖という多画面による表現形式と結びつくことによって展開し、「亦復一楽帖」において竹田の絵画芸術様式として完成にいたったとみなすことが出来る。竹田にとって表現すべき胸中の意の多様さは、多画面の形式に、限定されたモチーフを個別に完結するというモチーフ主義によって描くことにより具現せらるべきなのである。

このように見てくると、近接拡大という「柳閣暁粧図」に認められる構図の特徴の持つ意義は決して小さくないことがわかる。「亦復一楽帖」に見る完成された竹田の絵画芸術の特質であるモチーフ主義は、近接拡大の構図法という実景のスケッチで得たいわば道標を経て辿り着くことの出来た、竹田の理想とする芸術境にほかならないと考えられるからである。

ただし、近接拡大という構図の特徴だけに注目すると、この時期以前にも作例は認められる。しかし、管見の及ぶ範囲ではあるがその数はきわめて少ない。ごく初期の、まだひじょうにぎこちない未熟な作例の何点かにその特徴はあるのみである。しかしこれらは、竹田の創意にかなったというよりは、当時盛んに行っていた中国画の忠実な臨模による影響と考えておきたい。

以上見てきたように、「船窓小戯帖」をはじめとする旅先でのスケッチにもとづく作品群の直後に位置し、竹田の絵画芸術を代表する「亦復一楽帖」の直前の制作にかかるこの「柳閣暁粧図」は彼の絵画様式の展開を考える上で、その成立への橋渡しにあたる重要な位置にあるということが出来るのである。

三、自娯への憧憬、そして絵画の追究――「梅花書屋図」

前節までに見てきたようにして築き上げられていく竹田の絵画は知友頼山陽との交友の深まりに歩調を合わせ、洗練されていく。つまり、天保元年（一八三〇）以降彼は代表作となる作品を次々とあらわすのである。またこの時期、多くの知友を得て、多くの思いを抱き、多くの絵画を描いた。また、画論書も著した。学者としての知性、旅を愛した自由、多くの友を得た誠実。江戸時代、日本にあってはもっとも文人画家らしいと評される竹田の面目がいよいよ輝く時期である。

しかし、その絶頂は、皮肉なことにも彼を支えてきた最大の友頼山陽の死去という悲しみの時期に訪れる。その時に描いた「梅花書屋図」［口絵3、図48］は、竹田芸術の絶頂を語り、静かに美しさを湛えている。

強い悲しみは、一人の画家に祝福されるべき最高の表現の機会を与えたのである。

「梅花書屋図」は、その款記によると天保三年十一月、旅の途上で豊前の曾木士功のために描かれたことが知られている。竹田画にあっては類を見ない大画面で、しかも合理的で破綻のない構図は雄大な空間をつくり出し、堂々たる画面を構成している。そこには、梅林の中の書斎が描かれている。一画面に一つの書斎を描く、ということは、室町時代に制作された詩画軸（待花軒図［図49］）をはじめ、多くの竹田画にも認められる通常の書斎図であろうが、本作品には、中景と遠景に二つの書斎が見え、しかもそれぞれには高士がいる。中景では談笑し、遠景では読書する。仮に本作品に何かのストーリーを見い出すのなら、二つのストーリーが込められているように思われるのである。早春の頃、まだ冬の名残を留めるくもり空の下、梅花はまるで哀愁を誘うごとくもがくような形態を呈し、静かに咲く。田能村竹田晩期の円熟し充実した画技を伝える佳作である。

図48「梅花書屋図」
出光美術館蔵

この作品が描かれた時の竹田の状況を以下見ていくことにしよう。

天保三年九月、竹田は帆足杏雨を伴い東上の旅に出る。濱市、中津などを経て、十月には豊前岸井村で曾木墨山人（士功）をその墨荘に訪ねる。曾木士功とは、かつて熊本で高本紫暝を訪ねた際に知り合っていた。竹田の交友録である『竹田荘師友画録』によれば、この時のことを「客冬、予、その居を過ぎり、留まること三旬」と記している。竹田は、おそらく十月を過ぎても中津に留まったのだろう。その間に何度か士功を訪ねたことが記録で知られる。そのうちのいずれかの際にこの作品は描き贈られたものと考えられる。そして、その間に年来の親友、頼山陽の死を正式に知ることになる。そして閏十一月には下関にあって、そこで越年する。

これらの中で、山陽に関することを補足すれば、同年の七月二十八日付の、京都にいる息子太一宛の手紙に「（前略）山陽兄、大不快のよし、如何ヤ承度候。しかし、この節ハ大分快と存候。云々」とその病状を案じていることから、山陽はかなり重い病にあったことが推察される。しかし、竹田の気遣いも空しく、折からの大暑もあって同年九月二十二日、

図49「待花軒図」
出光美術館蔵

図 50「雲仙岳図」
出光美術館蔵

山陽は死去する。

その訃音は、旅の空にあった竹田にはなかなか届かず、ただ十月以降、中津から小倉滞留中に耳にはしていたらしいが、閏十一月二十二日の小石樫園に宛てた手紙の中で、直接ではないが、山陽の訃音のことを諸方よりの報知で承知した旨のことを書いている。

つまり、山陽の悪化した病状を気遣う旅の中で、しかも訃音を風の便りで耳にするという悲しい気持ちで、竹田はこの作品を描き、その後友の死を承知するのである。山陽と竹田の長く厚い交友はここであらためて述べるまでもない。竹田のこの時の心鏡は察するに大いに余りある。そのような気持ちで本作品を描き贈った曾木土功とは、どういう友であったのだろう。『竹田荘師友画録』には以下のように記される。

> 土地平曠にして、田野は開闢せられ、里落雑處し、雞犬相聞ゆ。冬月暖多く、気春初の如し。土功梅を愛し、後園を修治して、數株を培植し、泉を引いてその間に瀉ぎ、傍に書屋を築き、内に盆蘭を貯ゆ。時に始めて花を放ち、紅翠相映じ、幽香、座に満ちたり。土功、終日静坐して、詩を賦し、書もしくは畫を作り、倦めば則ち琴を理めて、南薫を操ること兩三遍なり、云々。

まさに本作品に描かれるとおり、美しい梅林の中に書斎を構える高士たる人物像が彷彿させられる。竹田は、高潔な旧友土功のために、胸中の思いを本図に描くことによって、まるで自分の悲しみを払拭するかのようにも思われてくるのである。

ところで、土功の墨荘で本作品の直前に描いた山水図がある。「雲仙岳図」［図50］と題されるその作品の款記によると、天保三年孟冬（十月）に、かつて文政十一年に長崎に行きその帰路に立ち寄った島原で雲仙岳を仰いだ時のことを、その地の先師釧雲泉を追慕して描き、それを松下賢契なる人物に贈ったことが知られる。松下賢契については不詳であり、またいったいどのようないきさつで、この図がこの時描かれたのかは明らかではない。ただし、「雲仙岳図」には構図、画面構成において「梅花書屋図」ときわめて近似している点のあることは注目すべきである。平遠法的に表現された近景から遠景にかけてジグザグとした海辺は「梅花書屋図」を反転した構図とほぼ一致する。また、水面には波紋線がまったく描かれない点、土坡を示す皴法が同一である点など技法上の一致点も多い。「梅花書屋図」も、どこかの風景を描いたかのようである。だが異なるのは、「雲仙岳図」には写生的な要素が強く、ストーリー性が稀薄であるということだ。この「雲仙岳図」が文政十一年当時の

スケッチをもとに制作されたものかどうかについては不明であるが、雲仙岳を実際に眺めた経験がもとにあることは確かである。思い出であれ、実際に見た雲仙岳を描いたのだ。

これらは単に前後し、様式の連関する二作品として片づけるわけにはいかない。つまり言えば、実景にもとづく山水図である「雲仙岳図」を描いた直後にその縮図などを借用し、ストーリー性のある「梅花書屋図」が描かれたことになる。胸中の山水図こそが、もっとも大事とされる文人画にあっては、この実在感重視の制作態度は注目すべきである。

いずれにしても、「雲仙岳図」と、本作品との関係をあらためて指摘しておきたい。なお、さらにこの年の十一月、本作品を描き上げてのち、小倉に向かう途中で描いたと思われる山水図がある。小倉の手前で実見出来る広壽山を描いた作品で、迫力ある山容や山寺の塔の配置には実在感があり、おそらく実景のスケッチによって描かれたと判断出来る。かつて、竹田は文政十二年頃に旅のスケッチをもとに画帖や川の図を描いたが、本格的な山水図としてこのように続けて描いたことは少ない。天保三年のこの時期、竹田は実景にもとづいて山水図を描くことを強く意識したことが推察されるのである。

以上のように「梅花書屋図」の描かれた天保三年十一月前後の竹田の事情を見てきたが、次に梅花書屋という画題について見ていくことにしよう。竹田の画歴を見ると、梅を主題とした作品が多くのこる。また、山水図、折枝図、花鳥図、人物図などその形式も多様である。ところが、それらの中でこの作品の描かれる八年前の文政七年（一八二四）十月に、弟子の高橋草坪に描き与えた「梅花書屋図」という同名の作品がある。それは、聳える山と石造りの塀に囲まれて書斎と三本の梅樹とが描かれるという簡素な構図の、山水図である。同じ作家の八年という時間の差のある同名の二つの作品を比較し、画技の展開の足跡を見ておこう。

以下、文政七年作を前作、天保三年作を後作と呼び、比較してみたい。前作と後作の構図および画面構成を比較すると、後作のほうが格段に複雑かつ重層的に発展していることが明らかである。ところが、個々のモチーフを見ると、書斎や塀の構造、梅樹の描法はほぼ同一であることがわかる。すなわち、後作は前作のモチーフを多数集め、それらを大画面に破綻なく合理的に構成したとみなせるのである。いわば前作は後作の祖型なのである。

また、前作には、長い詩が添えられている。

山は羅浮に比して勢更に偏へに。雨三の崦影清泉に蘸す。
その間客の痩せて鶴の如きあり。美人を夢みずして適仙を夢む。
夢醒めては枕上に梅花發き。曉枝斜に半規の月を挂く。
鐵笛一聲何處にか吹く。冷煙霏拂して毛髪に灑ぐ。
山童を喚起して石廊に坐し。短鼎に火を敲して茶槍を煎る。
六經四十有三萬。讀んで春風に向へば字々香し。

梅は四君子の一として、ことさら文人に愛されてきた。田能村竹田もその一人である。このように韻致のこもった詩を吟じながら、竹田は、いまだ絵画の修業時代にあたる文政七年に、自らの胸中の素直な造形意欲に従い、描いたのであろう。簡素で清雅な画趣を湛えた好感のもてる作品である。

図 51「梅花書屋図」 部分

その後の八年間で竹田は、既述したように文政十年前後の長崎遊学、文政十二年の京都への旅にもとづく画帖制作などによって自らの絵画様式を次第に完成させてゆき、次々と佳作を生み出し、円熟した晩期を迎えようとしていた。本作品に詩は賦されていない。しかし、竹田の梅を愛でる心鏡に変化はない。変化したのは表現手段だ。画技の充実。言葉で語るよりも画中のモチーフで、その心境を語り得たのだ。

詩書画三絶の世界とは文人画の本質を指す。しかし、ともすれば、画の客観性を欠如させる。しかし後作には、すぐれた客観性がある。それは、先に見たように、実景表現にもとづく制作態度と無関係ではあるまい。しかも、本作品においては自らの胸中を画のみによって表現し得たのだ。言葉に頼らぬ自律した詩情が、いわばマチエールとして画面には込められているのだ。

「梅花書屋図」が描かれた天保三年十一月前後の竹田の事情を調べ、そして本作品の祖型とすべき同名作品との比較を行ってみた。あらためて本作品に目を転じてみよう。画面の下辺には騎乗する三名の高士が、中ほどに見える書斎を構える友を訪ねようとしている。書斎は梅林の中にある。長い年月を経た老梅樹は、その時間の長さを象徴するかのように、複雑に枝を張る。まるで何かに苦しみもがくようにも映る。しかし、梅花は穏やかに美しく咲く。梅林はその書斎を越えて、さらに遠くへと広がる。そこには一段と多くの梅樹に囲まれた別の書斎が見える［図51］。中にはまた一人の高士が読書をする。あたかも、夢の中にあらわれたかのように、少し感傷的な表現に映る。この高士は誰なのだろう。

騎乗の高士を竹田自身だとすれば、中ほどの書斎の主人は曾木士功であろう。そういうふうに見ると、遠景の高士は、当時常に頭から離れることのなかった、病床にある頼山陽のことを描いたように思われてくる。実際には、この時山陽は死去していたわけだが、おそらくそのことを耳にしながらも、承知しなかった竹田の胸中を、まるで語るかのようにこの作品は描かれたのだろう。梅樹のもがく姿は、竹田自身の心象にほかなるまい。

竹田芸術の代表作は友の死の予感の中で描かれたということになる。強い悲痛を、芸術創造意欲に高めたということ自体に、すでにこの作品の秀逸は認められなければならない。まさに文人画芸術の真面目ということが出来る。

四、喪失と恢復、そして絵画の転換――「村居暁起図」・「春隄夜月図」

知友がいなくなってしまった喪失の時期、竹田は孟子の文章の中の「平旦之気」という言葉をきっかけに芸術的に恢復していく。夜明け前に人間に善は宿り、日中さまざまな人や出来事に接していくうちにそれは損なわれていくというその意味を、竹田は自分の喪失感に重ね合わせ、やがてそこからの恢復がはじまることになる。まさにその喪失からの恢復時に描いた作品が天保四年（一八三三）四月の「村居暁起図」［図52］である。その約半年前描いた彼の代表作「梅花書屋図」とは異なる画風がそこには認められる。線描よりも色面を主とする技法である。

一本一本の描線を引くことに雅趣を得る、あるいは、さまざまな描線の表情に文芸的な私情を託す喜びに拘泥することはなく、むしろそういうことがらを支える何かを捨て去ってしまったような、ある種の決意を感じる。そして、そののちの作品にも、この新たな絵画様式を積極的に試みるようになる。翌天保五年の制作にかかる「春隄夜月図」［口絵4、図53］はその典型である。新しさの追究。その過程で、彼は癒されていったのだろう。絵画を描くことによって癒され、恢復するということは、言い換えれば描くことによる自由の自覚である。描くことの自由。それはまちがいなく表現者として画家にのみ与えられた自由境である。この自由境こそ、竹田にとっては描くことの必然であり、志すべき理想の芸術のあり方ではなかったか。そしてそれこそが竹田にとって自娯と呼びうる芸術的自我であったはずだ。

知友頼山陽に代わり、この時期新たな友も出来る。それは、理想に燃え透徹した行動的陽明学者大塩平八郎である。「春隄夜月図」は、彼のために描かれたものだ。そこには「村居暁起図」に見られた新しい画風がさらに強調される。色彩は濃くなり、画面の透明感は強まる。大塩平八郎の透徹した知性にまさに相応しく映る。しかし、この新たな絵画様式は完成されることなく竹田は死去する。翌天保六年のことであった。

晩年期、このように生きることと描くこととが合一した竹田の生涯を旅にたとえてみたい。それは長い道のりだったのだろうか。満たされた時間だったのだろうか。満たされない未完了の時間だったのだろうか。しかし、いずれにしても画家は多くの絵画を遺し、死去した。

天保四年からの田能村竹田の絵画は、変わる。それまでの、文政十年（一八二七）ごろから天保三年にかけて制作された竹田芸術の代表作の多くに認められる竹田様式と呼ばれる描法とは異なるようになるのである。竹田様式とは、画面の中に広がる清澄なる世界の表現である。すなわち、淡墨の太い線をやわらかく下地としてひいた上に、濃淡の諧調のある数種類の細線をていねいにひき重ねてモチーフを形づくり、淡彩を施す。そして、画面の部分部分の描写を個別に完結させて集約するという表現法である。この自重した造形と淡い色彩とによる表現法は品格のある画風を醸し出すのが特徴である。また、各部分の描写の集約は画面に広大な奥行きこそもたらさないが、まるで画家から各モチーフまでの距離が一定であるかのような、クリアな視界をつくり出す。クリアな視界は、竹田の知性を知る鑑賞者にとっては清澄な世界として認識されるのである。

図 52「村居暁起図」
出光美術館蔵

図 53「春隄夜月図」
出光美術館蔵

それはおそらく喪失と恢復である。天保三年九月の頼山陽、天保四年五月の青木木米、天保五年二月の高橋草坪と親しい友人や弟子が次々と死去した一方で、天保五年八月には新たに大塩平八郎と出会っている。とくに大塩との出会いは、最晩年の竹田にとっては大きな喜びであり、知的な刺戟となったようである。

竹田は、常に失い続けていたように見える。そして、新たに求めようとしていたように見える。つまり言えば、竹田にとって天保三年後半から四年にかけての時期は友を失ったという最初の強い喪失感からの恢復の時期とみなせるのである。芸術家にとって恢復することと表現することとは決して無縁ではあるまい。画家竹田の最晩期の画風変化を考えるにあたって、彼の心情の変化を辿ることは重要であろう。

まさにそのような時期の只中の天保四年四月二十六日に描かれたのが「村居暁起図」なのである。それは、孟子の説く性善説の「平旦の気」を表現したものと考えられるが、これを見ていくと、この時期竹田の画風が変化していくことの事情の一端が理解出来るように思われる。以下、この時期の竹田自身の心情の変化を賛文や書簡などを読みながら、「村居暁起図」を見て、最晩期の画風の変化について考えてみたい。

①

山深い渓流に面した書斎の風景である。書斎の背後に山は幾重にも連なり、その間の渓谷には靄が厚く立ち込めている。山肌も岩も径も暗色を呈す。しかし水面には暁の空を映してか明るさが広がりつつあるようだ。夜の色が徐々にうすくなり、朝の色と区別がつかなくなる暁の空気を印象的にあらわしているのである。

このような表現法が高く評価される竹田芸術の代表作品の多くは、文政十年ころから天保三年にかけて制作されるのであるが、天保四年以降の彼の山水図作品の一部は、構図の雄大さが強調されるようになり、それに合うように描線の集合から面へ、淡彩から濃彩へと表現の主体が変わっていくのである。いわば、描写から構成へと画家の主眼が移っていくのである。

天保六年に死去する竹田の画業にあっては、この変化は最晩期におけるさらなる新しい芸術境を志しての画風の変化として意義づけられ、評価されてきた。そういう画風の変化に直接影響を与えた具体的な竹田の芸術体験を指摘するのは困難であるが、この時期の竹田をめぐる交友関係での心情の変化を指摘することは出来る。

遠くの樹々からは数羽の鳥が飛び立ち、夜の終わったことを告げた。闇がわずかに残る空気の中でも樹々の豊かな緑色が感じられてくる。やがて完全に夜が明けると、季節の色を鮮やかに見せるはずだ。そんな風景の中、書斎では一人の高士が閑して坐し、庭の鶏を眺めている［図54］。鶏声は山々に遠く木霊していることだろう。

まるで脱俗の高士の清澄な思念を映し出すような暁の穏やかな風情が滲むように伝わってくる本図を、まず技法の点から見ていくこととしよう。

靄によって隔てられて幾重にも連なる山々の描写でわかるように、いわゆる竹田様式とされる天保三年頃までの穏やかで平坦な構図の山水図とは異なり、かなり重厚な構図である。険しい山容の表現が主眼であるかのようで、それまでにはあまり見られない迫力を伴う奥行きが認められる。

図54「村居暁起図」 部分

図55「村居暁起図」 部分

その中心的なモチーフである山や岩は比較的濃い墨を下地とし、その上に太めの濃墨あるいは淡墨の数少ない線によって山肌や岩肌をあらわす皴が施されており［図55］、従来のように数多い濃墨の細線をひき重ねてモチーフを造形していく方法［図56］とは異なることがわかる。下地の墨面が目立つような方法なのである。墨線が少ないのは樹葉にも認められる。樹葉の多くは輪郭線を伴わず、草汁の下地に墨によって点描されるのである。また、水面には波紋をあらわすような墨線はなく、空の明るさを印象的にあらわすための墨の隈取りが施されている［図57］。

このように見てくると、本図は従来の竹田画の様式とは異なる描法、つまり墨の線よりも面が主体の描法によっているのが認められるのである。しかも墨の色は本図の主題にもよるのだろうが、従来に比べて濃いのも特徴である。

従来見られないこの技法上の特徴は、本図の直前に制作された「驢背尋梅図」（天保四年一月）において認められはじめる。そして「洞道石門

図56「梅花書屋図」部分

図 57「村居暁起図」 部分

詩意図」［図 58］（天保五年一月）、「春隄夜月図」など竹田最晩年の天保六年に至るまでの新たな画風による代表作品を形づくる新たな技法上の傾向となるのである。しかも「澗道石門詩意図」は竹田自身『自画題語』に「大青緑老杜句意図」（傍点は黒田）と記すように、かなり強い意欲が込められているのがわかる。従来にない描法を彼自身意欲的に自覚していたのだろう。そしてこの新たな画風からは、天保三年までの作品に見られた文雅の趣は失われ、雄渾さが強く感じられるようになる。知性に遊ぶ自娯よりもさらに理知的であろうとする切実な理想が強調されているような印象を受けるのである。従来にないこの一連の作品を形づくったものは何であったのだろうか。そして、このような画風の転機をもたらしたのはいったいいかなる事情によるのだろうか。

②

その事情の一端は「村居暁起図」の賛文に記されているように思われる。以下それを読んでみよう。

図 58「澗道石門詩意図」
大分市美術館蔵

癸巳晩春、蘿月良友の嘱の為にす。竹田生憲。
是の歳四月念六、暁に起き硯を拭ひ、
重ねて一絶を書し、併せて似す、粲政せよ。
閭巷鶏鳴天欲分　満窓暁色緑氤氳
倚牀静認平旦気　幾度廻思亜聖文

つまり、「鶏が鳴きはじめる夜明けころ、窓にはその夜明けの色が満ちて、外の樹木の緑はむせかえるようである。寝台に身体を寄せて平旦の気を認めて、何度も何度も孟子の文章について思いを巡らせている」という意味の詩文が書されているのである。「平旦の気」とは、夜明けころの澄んだすがすがしさ、またはその気持ちを意味し、転じて夜明けころに存在する人間の良心を意味していると思われるが、竹田自身も記

しているように『孟子』の「告子篇」の中の「牛山之木嘗美矣」の次の言葉から来ているものと思われる。

樹々の美しさでかつて知られた牛山も、人々の心ない使い方によって、見る姿もない禿げ山になったことを憂いて、しかしそれはこの山のもともとの姿ではないと説いた後で、次のようにさらに説く［註20］。

（前略）乎人者、豈無仁義之心哉。其所以放其良心者、亦猶斧斤之於木也。旦旦而伐之、可以為美乎。其日夜之所息、平旦之気、其好悪与人相近也者幾希、則其旦昼之所為、有梏亡之矣。梏之反覆、則其夜気不足以存。（後略）

「人に存するものといえども、あに仁義の心なからんや。その良心を放つゆえんは、またなお斧斤の木におけるがごときなり。旦旦（ひび）にこれを伐らば、もって美となすべけんや。その日夜息う所の平旦の気、その好悪人とあい近き者ほとんど希なるは、すなわちその旦昼のなすところ、またこれを梏すること反覆すれば、その夜気もって存するに足らず。」

すなわち、「夜明け前に存する人間の良心は、昼間の行為によってしばりつけてなくしてしまうものである」と説くのである。竹田は、人間の良心が昼間の行為によってなくならないうちに、暁起し硯を拭い孟子の説く平旦の気を描いたというのである。画中に描かれた夜明け前の山深い書斎に安座する高士は、まさに竹田自身の姿にほかならない。

では、竹田が平旦の気を絵画に描こうとしたのはどうしてなのだろうか。管見の及ぶ限り、竹田が孟子の具体的な言葉に想を得て、それを絵画にしたのを知らない。当時の知識人である以上、当然『孟子』に対しての教養はあったはずだが、それを絵画に表現したことには、何らかのこの時期の特別な必然性があるように思われてくるのである。

実は暁を描くということは、本図の直前に制作された「驢背尋梅図」にも認められる。「驢背尋梅図」には以下のような賛文が記されている。

山内兄余に一大絹本を描かんことを嘱す。辺幅頗る濶し。遉ち施すに青緑を以てし、設色極めて深し。亦開歳起手の一快事なり。係くるに小詞を以てす。

雪後渓頭寒未だ薄からず。新梅に問う、幾枝萼を開くかを。
残月暁風、小橋流水、低く山村籬落に映ず。
卻つて憶ふ同人曾て約あるを。
相ひ携へて香玉を踏み翻さんと擬す。
已に吟嚢を埋め、更に驢子を呼ぶ。好し花前に向つて鶴を聞かん。
調は「明月孤舟に棹さす」に寄す。時に癸巳上元日　竹田生

幅広の絹を得たので、濃彩である青緑の彩色法によって新年の起筆としてこの画を描いたという。画題は「村居暁起図」と同じように暁で、驢馬に乗る高士が梅の花を尋ねて行くさまが描かれている。すなわち、画風に変化が見られるようになった二作品が同じく暁を描いていることになる。では、暁を描くということと画風が変わるということとには何らかの関連があるのだろうか。いや暁を意識して描くことは、竹田のほかの作にも認められるし、ほかの当時の文人画家たちの一般的なスタイ

ルであったはずである。にもかかわらず、竹田のほぼ同じ時期の二作品が同じ暁を画題にしていることに何らかの必然性があるとすれば、それは平旦の気を説いた『孟子』の中の言葉であり、またそれを切実に受け止めざるを得なかったこの時期の竹田の心情であろう。

竹田は「村居暁起図」の賛文において「孟子の文章について何度も何度も思いを巡らせる」と記している。竹田が思いを巡らせた孟子の文章を具体的に知るすべはないが、竹田が平旦の気という言葉を得た『孟子』の「告子篇」の「牛山之木嘗美矣」をもう少し読んでみることにしよう。竹田の巡らせた思いが推察されるように思われるのである。

故苟得其養、無物不長、苟失其養、無物不消。孔子曰、操則存、舎則亡。出入無時、莫知其鄉。惟心之謂与。

「故にいやしくもその養ひを得れば、物として長ぜざるなく、いやしくもその養いを失えば、物として消せざるなし。孔子曰く、『操ればすなはち存し、舎つればすなわち亡う。出入時なく、その郷を知るなし』と。これ心の謂か。」

つまり、孟子は孔子の言葉「操則存、舎則亡。出入無時、莫知其鄉」つまり「つかまえていれば居るけれども、うっかりすると居なくなる。いつ出て行くのやら、帰るやら、さっぱり居所がわからない」を引用し、「大切に育てるならば、どんなものでも成長するが、反対に放っておけばどんなものでも枯れてしまう」と説いているのである。

この孔子の言葉を孟子は人間の心の作用として解しているが、竹田はどのように読んだのだろうか。

私は、この時期彼の絵画制作への良心、もしくは意欲と理解しようとしたのではないかと思う。つまり、喪失感によって損なわれている自らの絵画制作意欲を、「操則存、舎則亡」と解したのではなかったか。だからこそ竹田は従来とは異なる絵画制作を志したのではなかっただろうか。そしてそれは、おそらくうまくいったと自覚されたのだろう。すでに指摘した『自画題語』の「大青緑老杜句意図」中の「大」という自負が込められた言葉によって、それは納得されよう。このような竹田の心情は、天保四年一月と四月というほぼ同時期に制作された新たな画風の二作品の誕生によっても納得されるし、またこの時期の竹田の書簡などに見るように、喪失感からの恢復と絵画制作に対する強い意欲を語る言葉によってもわかる。

③

この時期の竹田の言葉を以下いくつか見ていくことにするが、その前にこの時期の竹田の足跡を辿っておこう。竹田をめぐって天保三年の後半期から四年のはじめにかけてどのようなことが起きたのだろうか。年来の友頼山陽を失う竹田にとって特別に意味のある時期であったはずである。

天保三年九月京都に向けて旅立った竹田は、中津の雲華上人の正行寺、岸井村の曾木士功の墨荘に合わせて二ヶ月ほど逗留する。その後、小倉を経て関十一月に下関に這入り、広江秋水の老龍閣で越年する。

天保四年の正月には、周文の山水図と瑠璃瓶を購入したことが、妻のさだ宛の書簡によって知られる。その後三月九日まで下関に留まり、壇ノ浦などを訪ねている。三月十日に乗船し京都に向かい、二十日に入京

し小石元瑞の用拙居に泊、翌二十一日に山陽の遺宅山紫水明處を訪れた。その後は用拙居に留まったようで、二十四、二十五日と小石元瑞のために画作したり、元瑞とともに浦上春琴を訪ねたりしている。四月八日には用拙居において、浦上春琴、坂上桐陰、帆足杏雨らと茶会を催し、また山鼻の麦飯亭などに遊んだりしている。そして四月二十六日に羇月という人物（詳細は不明）のために「村居暁起図」を描いている。

つまり本図は前年の九月に郷里を出た後、長い旅の途上で描かれたことが知られるのである。途中で山陽の訃音を知り、おそらく悲しい気持ちのまま旅を続けたのだろう。しかしその悲しみの中、この間には「梅花書屋図」をはじめとして「松渓載鶴図」［図59］、「翰墨随身帖」、「山鼻旗亭図」などのいわゆる竹田様式のいくつかの代表作のほか、「驢背尋梅図」のように新たな画風の作品を描きはじめているのである。先にも述べたように、竹田にとって新たな画風を描く契機となる具体的な芸術体験を指摘するのは困難であるが、この間の賛文や書簡などに認められる絵画制作に関する竹田自身の言葉をもとに、彼の心情を辿ることは出来よう。

図59「松渓載鶴図」 出光美術館蔵

まず山陽の死去に対して竹田はどのような思いをいだいたのかを、以下いくつかの文章に見てみよう。

天保三年十一月に山陽の訃音が届き、竹田は津田小石に留別の次のような詩を贈っている［註21］。

故人有訃自京師　恰是君來別我時
離酒盈觴不為醉　強将醒面夜臨岐

竹田は山陽の訃音に接して、中津の友の元を去る別れの酒杯が喉をとおらなかったというのである。茫然たる心境が伝わってくる詩である。

また、天保四年一月二十七日付けの安藤春台宛の書簡［註22］には、

去年は朋友共大分地下に帰り候、先、山陽、梅坡、林谷輩、半江抔も半死の由、京師陶山も帰泉、筑前仙厓抔も折筆書画止め候由、何

分世界寥々（後略）。

と記す。

三月二十一日山陽の遺宅を訪ねた際に描いたと思われる「柳陰鳧雛図」の賛文には、

沙間氷盡水微茫　坡上柳枝芽欲黄
憶與唫朋倚窓坐　同喚家鳧看夕陽

此の詩蓋し頼子成に感ずるなり。嘗て頼子成を三樹坡に訪ひ、倚水亭に坐し、同に賦す。子成に句あり、云ふ、「家鳧水を恋ひて帰り来ること晩し、一半の前川已夕陽」と。

と記す［註23］。

文政六年に竹田は山陽の鴨川の西岸三本木に出来た水西荘を訪ねた。その時の山陽が自分の子供を鳧にたとえて詠んだ句「家鳧水を恋ひて帰り来ること晩し、一半の前川已夕陽」をもとに、その時のことを思い出して詩を詠み、亡友山陽を偲んだのであろう。

またこの時のことを、

重叩柴門感曷勝　一声認得内人應
亭依水処昔同座　欄凝紫時今独憑
荒径春残花落地　虚堂昼暗壁挑灯
老来怕聴傷心話　使我観空欲学僧

とも詠んでいる。

そして三月三十日に浦上春琴に細香女史の『奉挽山陽先生』の七律三首を示されて、

予は山陽を哭する詩を作らず、又人の山陽を詠むことも厭ふ、春琴兄この稿を出示す、読んで即ち竟り、悵然として涕下れり、蓋しその事寔にして語の婉なること女子本来の面目を失はずして女弟子の選をはずかしむることなきを以てなり。

という。

つまり竹田は、山陽死去後多くの人が追想の詩を詠んだが、それらを言葉だけの弔辞と侮蔑して、自分は何もつくらずにいたが、細香の詩には感じ入ったというのであった。

また四月二十九日には、かつて山陽のために描き、山陽に贈ろうとこの旅に携えて来た「松樹古寺図」の賛文に、

亡友頼山陽、余の画を知りて愛す。本米老人も亦余の画を知りて愛す。山陽嘗て余に嘱して此の幅を作らしむ。幅成り、携えて京に入る。入れば則ち山陽没して後已に数月を閲せり。老人も亦嘗て余に嘱せり。是に於いて将に転じて贈らんとす。

蓋し山陽及び老人、均しく余の画を知りて愛す。而して山陽地下に於ける、往来親善、好尚相ひ契ること、余の山陽と老人とに於け

るが如し。乃ち此の挙を知らば、唯に山陽地下に憾まざるのみならず、亦扑じて揶揄せん。因りて略々此れに記す。題句の如きは、再び他日を俟と云ふ。

と記すのである。

竹田は山陽の依頼によって描き、京都に携えてきた画を、山陽死去後、青木木米に転贈することにした。山陽は木米とも交友があったので、地下にいる山陽は納得するだけではなくて、きっと喜ぶであろうと竹田は述べている。文人画をめぐる、画家とその良き理解者でもあった鑑賞者とのあり方を如実に伝える逸話として知られた内容である。

そして、五月九日には篠崎小竹に納豆の礼状を書き、

（前略）子成、假すに数年を以てし、漸くにして老境を踐ましめなば、或はこの味を知りて、以て餘生を保ち、舊業を料理し、旁ら吾輩同社と、もに周旋したらんに、惜いかな、一旦短折して、その楽みを消受すること能はざりき、渠、用に豊かにして養に斎し、まことに嘆ずべぎなり。（後略）

と滋味を楽しんだ山陽の不養生を思い、親しい間柄ならではのすなおな哀惜の意を述べているのである。

このように、竹田の山陽死去に対する心情のあり方を見てきたが、いかに竹田は年来の友人の死に衝撃を受けたかがわかる。訃音の直後は、「酒も喉を通らないほどであった」といい、またいかに「寥々」とした気持であったか、そして何よりも友の死去にあたって言葉を失い何の詩もつくらないというのである。天保三年の暮れから四年の春にかけての、竹田の友を失った後の強い喪失感が理解されるのである。しかし、同時に徐々に竹田の心情に変化が見えるのも注目されよう。

訃音直後の言葉を失うほどの強い悲しみから、一月にはほかの亡友のことと同じように山陽のことを思うほどに落ち着きを取り戻し、三月には山陽との思い出を語るまでになり、そして四月には、山陽のために描いた画を木米に転贈しており、喪失感から解放されつつあることを感じさせるのである。

喪失感からの少しずつの恢復そして絵画制作意欲は、竹田の書簡においても認められる。

天保四年四月十二日の伊藤樵渓宛の中に、

（前略）何卒當秋より来秋迄、一年御願継、留守世話、宗賢公迄願遣候間　学館之方、尊君より宜敷御取計被成下候やう、偏に奉願候。館中諸先生、別紙指上不申候、宜敷乍憚奉頼候、とかく老衰口惜事ながら、大いに疲れ申し候。乍去、絵ハ今一段書上ゲ度、日夜焦心御座候。京師も頼山陽没後、大いに寂寥之様子ニ御座候、中国一道大いにさびしく相成候。此度ハ先ズ詞韻上木の積ニ御座候、此レモ餘リ流行ハ不仕候へ共、清人ハ一統ニ大家諸集不載候、康熙天子歴代詩餘撰抔ハ、盛ンナル物ニ御座候。

という。

つまり、当年秋より向こう一年間の京都滞在の延期を願う内願書に対して、口添えを伊藤樵渓に頼む手紙であるが、その中で「絵ハ今一段書上ゲ度、日夜焦心御座候」と絵画制作意欲の強いことを述べているのである。さらに塡詞集の出版についても意欲的であることが窺われるのである。表現者としての本来の姿をとりもどしてきている。

④

頼山陽死去後、強い喪失感にとらわれた竹田は、少しずつ画家としての本来の生活をとりもどしていったことを、以上の文章に読み取ることが出来ると思う。しかし、そのことと新たな画風とがどのように結びつくのかは正確にわからない。仮にその契機たり得た何らかの芸術体験があったとしても、それは知り得ない。しかし確かなのは、絵画制作が癒す力を持っているということだろう。

天保四年の五月には青木木米が死去し、さらに翌年には最愛の弟子高橋草坪が夭折する。

ある意味で竹田は、この時期常に失い続けていたといえる。

失い続けるものを求めることは出来ない。ただし、失い続けることを、画家であれば、絵画を制作することによって癒すことは出来よう。問題は、ただ自己を癒すためだけに制作するのかということである。いや、凡庸ではない画家は表現する自己を常に厳しく批評すべきである。つまり批評されるべきは主題の深化であり、新たなる表現手段への試みではないだろうか。

友を失っての強い喪失感。そして、恢復。画家の言葉と実際の絵画制作とは、無論短絡することは出来ない。しかし竹田は、この間に実際に従来とは異なる画風の絵画を描いたのだ。もちろん、従来の画風の作品も描いている。しかし、従来の画風に飽き足らず新たな画風をめざしたのも事実である。そこに私は、常に自らの中で表現者として誠実であろうとする画家の良心を認める。

天保四年四月二十六日、竹田は孟子のいう平旦の気を新たな画風を意識して描いた。孟子の説く人間としての良心は、竹田にあっては芸術の表現者たる画家の良心として形となったと考えたい。

しかし、わずか二年後に死去する竹田にとって、それを新たな絵画様式と呼ぶにはあまりにも短い試行の過程であったと言わざるを得ない。

「春隄夜月図」〔口絵4、図53〕

田能村竹田生涯晩期の竹田様式の、いわゆる完成円熟期の絵画には、文人画本来の特質であるべき清雅な気韻を有するものが多い。そしてさらに最晩期になると、新たな画趣への模索がはじまるのである。ここに取り上げる「春隄夜月図」もその中の一例であるが、とくにモチーフの一つ一つを分節的とでもいうべき明瞭さでつくり、それに呼応して抑制的に彩色を施し、透明な画趣を醸し出して際立ち、晩期の竹田画のほかの作例とくらべて、注目に値する作風を示している。

立ち込めていた霧も晴れたのか、かすんだ遠景からは下弦の月が出、月下に青味をおびてきた草木、匂うがごとく可憐な白い花の咲く古木が映し出される。人みな寝静まった夜のしじまに仔犬の遠吠えが聴こえる。

何を憶うのか家中に一人高士が坐し、傍らで童子は眠る。月夜の明浄とは、このようなものであろうか。

図中の題詩および款記は次の如くである［註24］。

夢回客枕人千里　月上春隄夜四更
右王陽明先生之句私淑之餘敬寫其意
奉贈洗心大鹽君清鑒　田能邨憲

題詩の「夢回客枕人千里　月上春隄夜四更」は王陽明（一四七二～一五二八）の『夜泊憶元明』の詩中の一節、明の正徳五年（一五一〇）の作。陽明はこの年三十九歳である。全文は次の通り。

夜泊憶元明
扁舟泊近漁家晩　茅屋深環柳港清
雷雨驟開江霧散　星河不動暮川平
夢回客枕人千里　月上春隄夜四更
欲寄愁心無過雁　披衣坐聽野鶏鳴

洗心大鹽君とは、著名な陽明学者の大塩平八郎（一七九四～一八三七）である。大塩と竹田とは、頼山陽の養父あるいは篠崎小竹を介して、交友がはじまったようである。文政十一年（一八二八）十一月二十九日、大塩が王陽明三百年の祭式を洗心洞にて行った時、竹田筆「文成公像」を掲げたという［註25］。こうした中斎との交友の内実は竹田の書簡二通を通じても窺うことが出来る［註26］。

その一は天保五年（一八三四）九月八日付の大坂より後藤硯田に宛てた書簡の最後に見える。

（前略）大鹽氏にハ、少々用事御座候、三度斗參候、不二相替一議論激發、快意之事也。傳太ハ、大鹽塾ニ頼、則一昨朝遣候。（後略）

その二は、天保六年（一八三五）六月二十四日、やはり大坂より如仙に宛てたもの。

昨夕迄風雨、今朝快晴、天満氏子大ニ元氣也。夜前、大鹽平八郎へ參り、極上の鯉ノ吸物・鮒の作り身、仕舞が平、阿波とか申候、名品の鰻・鯉。掛物ハ謝重、甚妙。議論如レ湧晝七つより、夜八鼓迄也。（後略）

天保五年の訪問の際が「議論激發」であるのに対し、天保六年は午後四時から午前二時まで十時間も「議論如レ湧」と、少し表現が変化しているのがおもしろい。どのような議論が二人の間で「激發」し、あるいは「如レ湧」であったのかは知るすべもないが、二人の交友がより親密になったことを示している。

本図は款記にあるように、大塩と竹田の交情の中からうまれたものであるが、制作年については、従来から天保五年（一八三四）頃とする意見が強い。竹田のこの画に「小白石翁」印が用いられているからである。この印章は天保三年正月、頼山陽から贈られたことが知られておりそれ以降であることと、大塩が乱［註27］を起こしたのは天保八年二月のこ

とであるので、その間であることがわかるほか、本図の画風が竹田最晩期の様式となっていることとを勘案しての見解である。

以上、本図の概要と制作事情を見てきたが、視線を画に近づけ、はじめに述べた本図の特色を明らかにするためにその作画技法などについて少しくわしく見ることにする。

構図は近景と中景とをゆるやかな水流で分けている。近景では書斎とその主と思われる高士、童子が描かれ、庭や土手には浅い春を示すかのように淡い緑の草木が描かれ、対岸をなす中景には戸を閉じた家屋と林を配し、一筋の靄が流れて遠景をつくる。画面左上方には下弦の月があり、全景を映し出す。とりわけ月下に、近景はいよいよ明らかである。

こうした構図は、円熟期の竹田にはしばしば見られるものであるが、近景をとくに明瞭に描き出している点が強く印象される。どのような技法をもちいているのであろうか。

まず土坡を見る。晩期の竹田画としてはやや濃い、代赭の色の面をまずつくり（緑青を重ねているところもあるが）、その上から輪郭や皴法として、淡墨の太めの線をひき、さらにまたその線の上に濃墨のかすれた細い線をひいている［図60］。この二種の墨線をひき重ねる手法は、同時期のほかの作例にも見られるものであるが、他の作例の場合は画面全体にわたって用いられ、明らかに画面の調子を統一しようとする意図が明白である。本図の場合は、それが近景の土坡のみに集約的に見られるのである。全体的であるより部分的である。代赭の色面を活かすのにも効果をあげている。結局、色面と墨線の相乗的効果の中で、土坡そのものが明確に印象づけられるようになる。

図60「春暖夜月図」 部分

続いて樹葉を見る。晩期の竹田画に多く見られる手法は、まず青墨、代赭などで下地をつくりその上から樹葉（主に広葉樹の場合が多い）の輪郭を墨線で象るというものである［図61］。それに対し、本図ではまず樹葉（広葉樹の場合）一枚一枚をはっきりと墨線で輪郭を象り、それぞれの内側をていねいに白緑などで彩色しているのである［図62］。神経質とさえいえるような細緻な勾勒法である。前者が画面構成を重視した手法とすれば、後者の勾勒法はむしろ樹木というモチーフの描写を重視した手法である。輪郭の墨線が濃いので、モチーフはいっそう明確になる。

そして点苔の描法にも特色がある。点苔は画面全体に散らされてはいない。部分的に近景の庭や路、土手などに青墨、白緑で施されている。それぞれの質感をあらわすとともに、月影をあらわしているかのようであり、これも印象的である。点苔もまた、画面全体の調子を統一しようとする効果をねらったものというよりは、土坡や庭などの各モチーフを

明確にするためのものといえよう［図63］。

そして水面。竹田は水面（渓流など流れの速い場合は別として）をあらわす時、波紋を描かず、生地を空白のまま残すことが多い［図64］。それは竹田絵画に特有の静寂感を暗示する場合が多いのだが、本図はさざ波を

図 61「春暖夜月図」 部分

図 64「梅花書屋図」 部分

図 62「春暖夜月図」 部分

図 65「春暖夜月図」 部分

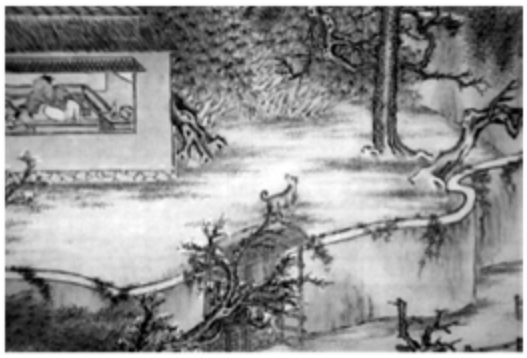

図 63「春暖夜月図」 部分

はっきりと描いている［図65］。画面に占める水面が広いので、波紋の描写は目を惹く。ただし波紋がおだやかで描線は滑かで細く、画中の音をすべて吸収するかの趣を持つのは、異とするに足りる。

このように見てきた技法は、画面全体の中での効果の面から見て、独特な世界をつくるために意図されたにちがいない。土坡、樹木、波紋などの近景の諸モチーフは、単に画面全体の構成要素の一つという消極的なものとしてではなく、各モチーフをして、個別に積極的に完結させることを目的としているかのようである。一つの画面というより、画面の中での一つの物への執着ということである。モチーフ主義と称してよい描写態度である。

この態度は、春の月下の景に、とくに近景において大胆に展開されているように思われてならない。

両面全体を構成することに芸術的主眼を置く構成主義ではなく、各モチーフの描写を個別に完結させることに芸術的主眼をおく描写態度が露骨である。本図で遠近の関係で重なり合うべき二つのモチーフ（たとえば土坡と樹木）も、それぞれの描写は均等に完結していて、個別的であり、二者はそれぞれに独立している。こうしたモチーフ間の独立は、近景、中景、遠景三者の間の関係にも見られる。視覚上、物理的な距離の差が描出されねばならないはずなのに、近景、中景、遠景の明瞭度は等しい。緊密に各モチーフを、個別に完結的に描くこの描写法は、図の遠近の景の構成にも反映しているのである。

月下の景という、一種の幻想的光の場、つまり太陽光の下の明暗の場と異なり、弱いけれども光の均等にそそぐ状況を、竹田が選んだことは故なきことではない。しかも引用した王陽明の詩句が述べているのは、雷雨驟開して江霧散じた清澄の春夜であるというのも意味深い。

竹田の作画態度は誠実である。その『山中人饒舌』はいう［註28］。

「時々勤めて払拭して、塵埃を惹かしめず」とは、此れ我が輩下根の者の説法たり。大いに是れ的実の真語なり。「本来無一物、何れの処にか塵埃を惹かん」に至っては乃ち上々根の人、始めて其の地位に参ず。

月下、清澄なる春の夜四更の景、知行の合一を信じて透徹した大塩平八郎に呈上するものは、塵埃を払拭してすべて明晰ならざるを得なかったのであろう。そして、その画趣を表現するにあたって、竹田がつくり上げてきた表現様式に、さらに透明感を必要と考えた竹田は、新たな画風を試みたのである。それも、従来と同じくモチーフ主義と呼ぶに相応しい描法によって形成された。

しかし、惜しむらくは竹田の寿命であった。もうあと数年長ければ、彼の求める芸術境がどのように成熟していったかを知ることが出来、それは敷衍すれば、日本文人画史、否日本絵画史にどのような意義をもたらしたかを認めることが出来たと思うのは、私だけではあるまい。

結び

竹田の絵画芸術の真髄は「亦復一楽帖」をはじめとする晩期の画帖作

品において最も高められていると思われる。画帖という表現形式は、小画面で多くを描けないという制限があるが、逆に個別的に数場面にわたってモチーフをとりあげ細かく描くことが出来る。モチーフ主義は竹田にとって自己の胸中の意を内面の表出として、自然界の具体的な個別的な事象を通して表現するのに相応しいと考えられたにちがいない。竹田様式の絵画的特質の一つはこのようなモチーフ主義にあるのではないかというのが年来の私見である。

竹田独自の芸術性は、本稿で見てきたように彼の生き方と相即して確立したということが出来る。その生き方を、「自娯への彷徨」と呼ぶことが相応しいとすれば、いったい彼はその生涯において、何の表現者たり得たのだろうか。

自娯のため、あるいは自らの芸術の理解者のための、自らの間尺にあった絵画芸術。モチーフ主義の必然はここにある。職業としての義務感はなく、また日々の生計を保つための売画のような悲愴もない。知識人をはじめ、詩人や音楽家や陶芸家が、まったく意のまま、興に乗じて余技で描かれるべき文人画。余技ゆえにそこに湛えられる無色の、ピュアな芸術性を彼ら文人たちは自負する。竹田の論す「拙」なる美学はおそらくそこに通じる［註29］。

つまり言えば、竹田の、旅と友をめぐる絵画制作に駆られた生涯で、生きることへの切実さが、自娯という芸術的自我となり、絵画という形をつくったのだ。竹田にとって表現するとは、生きることそのものだったのである。

ただし、自娯の「自」とは、あくまで「他」との比較の中で自覚されるべきものであろう。自己と他者。今、竹田の生涯を概観してみても、明確に「他」との比較において「自」を自覚した形跡は、若き日の藩への建言書提出ということを除き、ない。そののち、竹田は致仕するに至るのであるが、俸禄は継続されることとなったのである。おそらく、彼は自己の中に「他」を設定せざるを得なかったのだろう。すなわち言えば、政治的緊張の中、追い詰められて「自」を見つめざるを得なかった渡辺崋山とも違う、不行跡と譏られ脱藩という過激な行動に駆られた浦上玉堂の「自」を慈しむかのような眼差しとも違う。竹田の場合、現実世界の中で「自」を認識する厳しさは緩やかだったと言わざるを得まい。良い意味においても悪い意味においても竹田芸術の本質に係わることである。

だからこそ、竹田の自娯の世界は、装飾的ではない、技巧的ではない技法によって表現されただけに、限定されることのない、普遍たり得るイメージとして存在し続けるということは出来よう。

註1―本稿は以下の旧稿に手を入れて再構成したものである。「田能村竹田青年期の画―出光美術館所蔵の作例を中心に―」（『MUSEUM』三七五号　昭和五十七年）「田能村竹田筆春暁夜月図」（『出光美術館館報』五〇号　昭和六十年）「天保元年の田能村竹田筆「柳閣晩粧図」について」（『出光美術館館報』六三号　昭和六十三年）「田能村竹田筆『梅花書屋図』の成立をめぐって」（『出光美術館館報』七五号　平成三年五月）。および、「田能村竹田、自娯への彷徨」（『田能村竹田―自娯への彷徨』展図録　平成九年　出光美術館）

註2―竹田の芸術生活を区分するに際して、青年期の修業時期、様式の過渡期、様式の充実期、そして晩年の転換期と考えてみた。それを本稿では、「一、青年期の矜持、あるいは絵画の模索」「二、自娯への憧憬、そして絵画の追究」「三、凝集する思念、あるいは絵画の充実」「四、喪失と恢復、そして絵画の転換」とした。

註3―この図に見られるような、いわゆる粗枝大葉と呼ばれる作例は、ほかにも文

化五年（一八〇八）作「老樹帰舟図」、「青山碧水図」などがある。

註4―竹田の沈周への憧憬は強かったようで、頼山陽に「小白石翁」という印章を贈られていることでも想像出来るし、竹田の画論書『山中人饒舌』において、たびたび沈周の画について述べている。

註5―竹田が公の立場上描いたと思われる作例はほかに文化五年（一八〇八）作「七夕美人図」が考えられるが、それほど多くはない。

註6―本画帖の詳細は、宗像晋作「田能村竹田筆「恋花帖」―画業初期の中国画学習と日田森家との親交」（『出光美術館研究紀要』十五号　平成二十二年）を参照されたい。

註7―原文は漢文であり、『田能村竹田全書』（竹田会著　昭和十一年）に所載された「竹田荘師友画録」を底本にしているが、竹谷長二郎著『竹田荘師友画録訳解』（笠間選書　笠間書院　昭和五十二年）に負うところが大きい。

註8―本稿中、竹田の書簡の引用は全て『田能村竹田全書』による。

註9―原文は漢文である。木崎好尚著『大風流田能村竹田』第三巻（民友社　昭和四年）所載である。文中の蕉叟については、松尾芭蕉とする説と身近に実在する人物とする説とがある。飯島勇氏は、「田能村竹田」（『日本の美術』第一六五号　至文堂　昭和五十五年）の中で、芭蕉とする説をとっておられ、吉沢忠氏は、「田能村竹田の敗北」（『日本南画論攷』講談社　昭和五十二年）の中で同時代の実在する人物とする説をとっておられる。しかし、両説とも根拠となる資料が決定的ではないので、まだ検討を要する。

註10―註9前掲吉沢「田能村竹田の敗北」（『日本南画論攷』講談社　昭和五十二年）参照。

註11―米沢嘉圃「田能村竹田と叢園学派」上・中・下（『国華』五四〇～五四二）参照。

註12―佐々木剛三「木米・竹田」（『日本美術絵画全集』集英社　昭和五十二年）によると、竹田の『塡詞図譜』は、その後中国で石印本が出版されたということである。尚、竹田の塡詞研究については、神田喜一郎『日本における中国文学　I』（二玄社　昭和四十年）に詳しい。

註13―原文は次の通りである。

芝蘭生於深林　不以無人天不芳

庚寅初秋念二日篆　竹田生

註14―原文は次の通りである。

暁粧獨理鏡臺前　裏跨何嫌地勢偏

曾以美人與香草　楚騷擬野有遺賢

重陽前三日題

註15―原文は次の通りである。

先兄觀瀾嘗有初夏一絶　寓意深婉　風致有餘　詞旨畧與此圖相符故併録云

陰々夏木覆園池　昨日春花已諸枝　少婦閨中思無限　更開明鏡掃双眉

十月初五負陽午坐偶閲觀瀾集獲

此詩重題　於補拙草廬

註16―般若心経は略するが、識語は次の通りである。

十一月廿三日　養病於三叉旅次　焚香書茲經一過

註17―原文は次の通りである。

十二月十八日　桐陰兄訪予於醉去郷　出示此幅　兄一観喜之　遂携歸　兄世居伊丹　守業田園　不敢出仕　高尚其志　予亦喜此幅之得其所云

註18―この間の竹田の事情は主に『大風流田能村竹田』（民友社　昭和四年）中「本傳竹田日譜下」によった。ほかに『田能村竹田展』図録（大分県立芸術会館、昭和五十七年）を参考とした。

註19―原文は次の通りである。

己丑初冬　泛舟稲川　写其所見　用筆布景　自吾作古　山陽小竹二兄　一展能首肯否　桐陰主人先識品定　竹田生憲

註20―今里禎訳「孟子」（『中国の思想』三　徳間書店　平成六年）

註21―『大風流田能村竹田』竹田書簡集下（民友社　昭和四年）

註22―宗像健一『大分県先哲叢書　田能村竹田』（大分県教育委員会　平成五年）

註23―竹谷長二郎『文人画家田能村竹田『自画題語』訳解を中心に』（明治書院　昭和五十六年）

註24―「竹田印譜識語」（『田能村竹田全書』収載）によると、本図に捺された印章のうち、面面右下の「小白石翁」印は、天保三年（一八三二）正月に頼山陽から贈られたことが知られる。

註25―『大風流田能村竹田』（民友社　昭和四年）中「本傳竹田日譜下」による。

註26―『田能村竹田全書』（竹田会著　昭和十一年）による。

註27―天保八年（一八三七）二月、大坂に救民・幕政批判の兵を挙げるも、敗れて潜伏後、放火して自殺した。いわゆる「大塩平八郎の乱」である。

註28―竹谷長二郎『竹田画論―山中人饒舌訳解』（笠間選書　昭和五十年）より引用。

註29―拙稿「田能村竹田の「自娯」と「拙」」（『原本『古画備考』のネットワーク』古画備考研究会編　思文閣出版　平成二十五年）

安永	六年	丁酉	一七七七		六月十日、豊後国直入郡竹田村（現在大分県竹田市）に岡藩侍医の次男として生まれる。幼名は磯吉、後に行蔵と改名。諱は孝憲、字を君彝といい、竹田と号す。
天明	二年	壬寅	一七八二	六	素読、習字を始める。
	七年	丁未	一七八七	十一	藩校由学館に入学。
寛政	六年	甲寅	一七九四	十八	兄、周助および母死去する。
	八年	丙辰	一七九六	二十	同人詩画会に加入し、唐橋君山、遇野真斎、渡辺遙島などの教導をうける。
	十年	戊午	一七九八	二十二	学問専攻を命じられ、『豊後国志』編纂に従事する。
享和	元年	辛酉	一八〇一	二十五	五月、江戸へ向かう。途上、木村蒹葭堂らと大坂で会う。江戸で谷文晁を訪ねる。
	二年	壬戌	一八〇二	二十六	五月、帰藩。この頃、詩への興味が強くなる。
	三年	癸亥	一八〇三	二十七	父、碩庵死去。
文化	元年	甲子	一八〇四	二十八	熊本遊学。村井琴山、高本紫溟に学ぶ。『塡詞図譜』自序成る。
	二年	乙丑	一八〇五	二十九	眼病の療養を兼ねて長崎、京都遊学。詩学を志し、隠居の決意をする。
	三年	丙寅	一八〇六	三十	『塡詞図譜』開版。村瀬栲亭に学ぶ。
	四年	丁卯	一八〇七	三十一	京都にあり、上田秋成を訪れる。冬、大坂持明院で浦上玉堂と同寓。岡田米山人らと交わる。
	六年	己巳	一八〇九	三十三	三月、熊本で村井琴山らと交わる。
	七年	庚午	一八一〇	三十四	京都遊学が許可される。『竹田荘詩話』首、成る。
	八年	辛未	一八一一	三十五	上京す。菅茶山を訪ねる。大坂で頼山陽と会う。七月、野呂介石を和歌山に訪ねる。帰藩。十一月、百姓一揆起こり、建言書を提出。
	九年	壬申	一八一二	三十六	第二の建言書を提出する。八月、隠居願を提出。
	十年	癸酉	一八一三	三十七	致仕す。大坂へ出発し、六月に帰藩。
	十一年	庚戌	一八一四	三十八	五月、大坂へ出発し、十月に帰藩。
	十三年	丙子	一八一六	四十	府内、中津を旅する。『豊府吟行』、『百活矣』、『竹田荘蔵書画記』成る。七月、休息料四人扶持を増給される。
文政	元年	戊寅	一八一八	四十二	十月、頼山陽、竹田村を訪問。『卜夜快語』成る。
	五年	壬午	一八二二	四十六	三月、杵築へ旅する。『黄築紀行』成る。高橋草坪入門。
	六年	癸未	一八二三	四十七	三月、東上。『秋声館集』を菅茶山に見せる。京都滞在。頼山陽、青木木米、小石榴園らとたびたび交わる。
	七年	甲申	一八二四	四十八	二月、帰藩。帆足杏雨入門。
	八年	乙酉	一八二五	四十九	日田、太宰府に旅行する。
	九年	丙戌	一八二六	五十	尾道、宮島、博多を経て長崎に到着。
	十年	丁亥	一八二七	五十一	十一月、熊本、鹿児島を経て帰藩。
	十一年	戊子	一八二八	五十二	東上の旅に出て、五月に帰藩。九月、熊本に滞在。
	十二年	己丑	一八二九	五十三	四月、東上。兵庫、大坂をめぐり、京都に至る。頼山陽、岡田半江、浦上春琴らと交わる。

天保	元年	庚寅	一八三〇	五十四
	二年	辛卯	一八三一	五十五
	三年	壬辰	一八三二	五十六
	四年	癸巳	一八三三	五十七
	五年	甲午	一八三四	五十八
	六年	乙未	一八三五	五十九

二月、帰藩。十一月、再び東上し、頼山陽、小石梧園、篠崎小竹らと交わる。
四月、帰藩。十一月、近隣を旅行。
四月、『自家印譜』を作る。九月、東上。頼山陽死去を知る。下関にて越年。
三月、尾道を経て入京し、浦上春琴らと交わる。七月、帰藩。十月、『竹田荘師友画録』成る。十一月、再び東上。
二月、尾道着。八月、大坂に至る。大塩平八郎と会う。十一月、帰藩。
一月、『山中人饒舌』刊行。四月、東上。大坂で大塩平八郎と会い、その後京都に至る。七月、大坂に戻り高熱を発し、閏七月、中之島蔵屋敷に移る。八月二十九日死去。

The Comprehensive Study of Tamonura Chikuden

KURODA, Taizô

The discussion about the artistic characteristics of Tanomura Chikuden is unavoidable and is also identical to the discussion about the entire life and career of the artist, which spanned from Anei 6 (1777) to Tenpô 6 (1835). This is because the very essence of the artistic discussion about Tanomura Chikuden is equal to the research of where he was heading for and what he was aiming at in his entire artistic life.

Chikuden served as a Confucian scholar for the Oka clan of the Bungo province on the island of Kyûshû in the latter half of the Edo period. But, just like other stoic elites of the time, he felt contradiction with the local government, the basic governing system of Japan at the time, and resigned from his post. There may have been different ways and styles of resignation, but it is not exaggerating to say that there were many "isolated" elites because of such action. They were honest to their own beliefs. But more faithful they are to their own beliefs, more frustrated, wondered and suffered they are in the search for the answer.

Chikuden was frustrated with, discouraged by and, at last, was defeated by the reality. But in those difficult years of endurance he relied on his own intellect and searched poetically for his ideal freer world in the genre of painting. After his resignation, he spent most of his time going out frequently to travels and visiting his close friends. Spending time reading countless number of books and going out on many travels was the ideal life style of the true literati, for which Chikuden overlapped with he himself.

Through the act of painting he was self-awakened of freedom. He found in painting the world which is free from all the worldly constraints. That can also be said as self-awakening to indifference from wealth and fame, and achieving the state of self-indulgence, the most important principle in the literati painting.

And in his case the principle does not and cannot exist apart from the world of painting and the work he produced. The ideal and creation are one and the same. The painter's ideal, life and work are one and undividable. The artistic evaluation of Chikuden is, therefore, needs to be done through the work he produced.

So the article reviews his career in the following stages:

1. Pride of his youth, or Search for painting,
2. Aspiration for self-indulgence and Pursuit in painting,
3. Concentrated thought, or Maturity of painting, and
4. Loss and Recovery and Change in painting

His life would be divided into the above four periods and selected works from the respective period are discussed for further analysis and artistic criticism in hope to reveal how his artistic life was.

出光美術館研究紀要　第十九号

二〇一四年一月三十一日

編集　公益財団法人 出光美術館
発行　東京都千代田区丸の内三―一―一
電話　〇三―三二一三―九四〇二

制作　株式会社 ブリュッケ

印刷　東洋美術印刷株式会社

© Idemitsu Museum of Arts, 2014
Printed in Japan