

出光美術館研究紀要第三十一号抜刷
二〇二六年三月二十五日発行

田能村竹田筆「聊以寓意帖」の成立背景

田中 伝



口絵5 聊以寓意帖（第10図） 田能村竹田 江戸時代後期 出光美術館

田能村竹田筆「聊以寓意帖」の成立背景

田中 伝

はじめに

一、作品概要

一一一、表紙・題字

一一二、各図の分析

一一三、後跋

二、「聊以寓意」の典故としての「宝繪堂記」

三、画題に込められた意図

おわりに

はじめに

江戸時代後期に活動した豊後岡藩の画家・田能村竹田たのむらちくけん（一七七七一—一八三五）にとって、晩年にあたる天保年間（二八三—一八四四）初期は、その交流関係を軸として作品の制作が活発に展開された時期である。こうした中には、竹田の主たる活動地域で、多くの友人が在住した京都・大坂のみならず、豊前中津や萩など、さまざまな地方の人士も数多く含ま

れる「註1」。

こうした中で、備後尾道の人々との交流も、注目に値する。山陽道の要所に位置し、物流の結節点として大いに繁栄した商業都市・尾道は、竹田の郷里である竹田たけだと、京坂地域の間位置していることから、竹田が旅の途中で滞在する地であり、かの地の名士や文人墨客との交流は、その人生にとって少なからぬ意義を持つものであった「註2」。

本稿では、竹田と尾道の人士との交流によって作成された「聊以寓意帖」と題される作品を取り上げ、その成立背景について考察するものである。

一、作品概要

近年当館に収蔵された「聊以寓意帖」（以下、「本作」）は、竹田がものした画帖の代表作例のひとつとして、以前より絵画全集や展覧会図録の解説などで言及されてきた「註3」。以下では、本作の基本的な概要を確認していく。

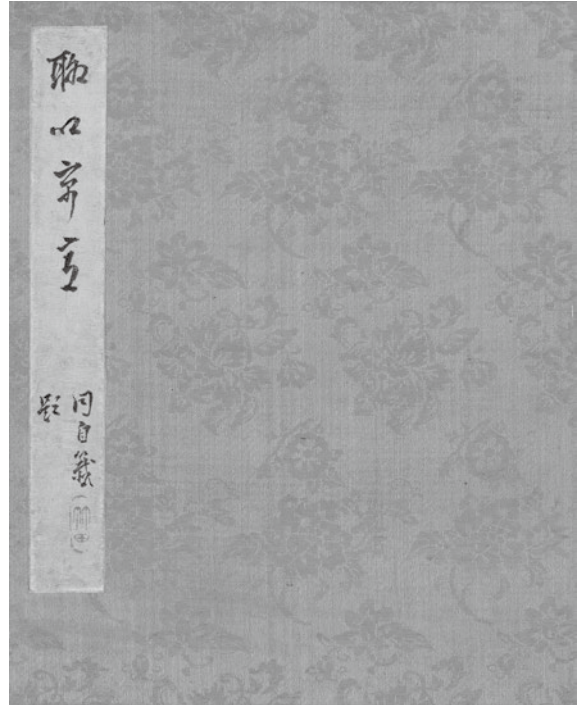


図1 聊以寓意帖 表紙 田能村竹田
江戸時代 出光美術館

一一一 表紙・題字

本作は画帖の形式をなし、牡丹文の緞子表紙の左側に、竹田自身の筆による外題「聊以寓意 同自篆／題」が貼られる「図1」。

続いて頁を繰ると、京都の医者・小石元瑞（名は龍、号は權園、一七八四―一八四九）による「以蒺適／情 摘柯丹邱語／權老人龍」の題字が、紙本に見開きで書かれる「図2」。題の「以蒺（藝）適情」とは、款記に「柯丹邱の語を摘す」とあることより、元時代の書画家・柯九思（字は敬仲、号は丹丘生、一二九〇―一三三四あるいは一二九八―一三五二〔註4〕）の語からの引用とされる。この語については、光緒三十四年（一九〇八）刊行の柯九思の詩文集『丹邱生集』巻二に掲載される題画詩「李咸熙秋嵐

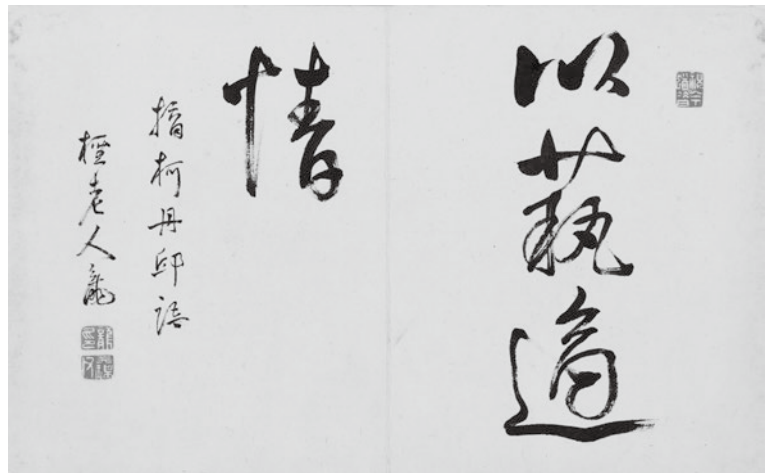


図2 聊以寓意帖 題字

凝翠図」中に「吾本儒生、以藝適情」とあることが認められ、この詩を典拠とするものと考えられるが、さらにこの詩の出典は、明時代末期に活動した文人・張泰階（一五八八頃―？）の著作『宝絵録』巻九に掲載されるものとなっている〔註5〕。

『宝絵録』は、張泰階が収蔵する絵画コレクションとされるものの著録だが、同書所載の作品はすべて著者による偽作と考えられる〔註6〕。したがって、この詩も柯九思の真作とは認めがたい。いずれにしても以

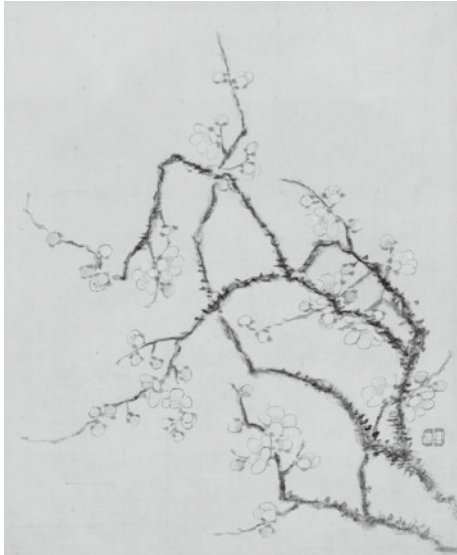


図3 聊以寓意帖 第一図



図4 聊以寓意帖 第二図



図5 聊以寓意帖 第三図

上のことから、元瑞がこの題字を書くにあたって参照したのが、『宝絵録』であることに誤りは無い。

一― 各図の分析

元瑞の題字に続いて、絹本に描かれた十図が収められている。第一図が白梅、第二図が蟹、第三図が桑に蚕、第四図が虎耳草に蜻蛉、第五図が敗荷に翡翠、第六図が鶏に萱草、第七図が雁、第八図が若竹に蟪蛄、第九図が菊に石、第十図が蘭に石となっている「図3〜12」。図のいずれにも賛や題語はなく、竹田の印である「憲印」白文聯珠印のみが画中に捺される。以下では各図の図様と表現を詳細に見ていきたい。

第一図「図3」は、無背景に画面右下より左上へと延びる白梅を描く。梅の枝はまず、赤もしくは緑の絵具でモデリングした後、淡墨と渴筆を主体に擦り付けるように描き、さらにその上からアクセントとして濃墨

の点を打ち、厳冬を経てがさついた梅樹の質感と、その中に込められた生命力を表現しているかのようである。梅の花は、面相筆で引いた細勁な墨線で花弁の輪郭を取り、花の中央に緑と白の絵具で蕊を描く。さらに花弁の根元や花芽には赤い絵具の点をところどころに打つ。

第二図「図4」は、水中の蟹の群れを描く。十二匹の蟹は、体躯と脚の付け根は水気を多く含ませた墨、脚先とハサミは茶系の絵具で、輪郭を排した没骨で描かれる。背景には水中の藻と思しき表現が、藍の絵具であらわされる。

第三図「図5」は、無背景に桑の葉を食む蚕が描かれる。桑の葉はくすんだ緑と墨の没骨であらわされ、二顆の桑の実が、桃色と紫の絵具を用いて描かれる。二匹の蚕は、渴筆の墨を主体に描かれ、脚部と口部に赤い絵具が打たれる。蚕の顔には、墨点で眼があらわされるだけでなく、眉まで引かれ、擬人化されたコミカルな印象すら覚えさせる。



図6 聊以寓意帖 第四図



図7 聊以寓意帖 第五図



図8 聊以寓意帖 第六図

第四図「口絵4・図6」は、可憐な花を咲かせる虎耳草と、二匹の蜻蛉を描く。虎耳草の花弁は桃色と白の絵具であらわし、茎の先は緑、根本付近は赤の絵具で描く。葉は濃淡二色の緑の絵具を用い、葉脈は白の絵具であらわす。虎耳草の上を飛ぶ蜻蛉は、体軀を朱、羽をやや桃色がかつた絵具で描き、眼と脚部は墨を用いる。

第五図「図7」は、敗荷と鵲が描かれる。蓮葉は濃淡の緑と水気の多い墨を用いてあらわされ、葉脈は濃墨の細線で描かれる。茎は渴筆の墨を基調に、濃墨の点が全体に打たれる。蓮花は肥瘦のある柔らかな墨線で輪郭を取り、先端部に桃色の絵具を配する。ひとときわ高く伸びる蓮の茎に停まり虚空を見上げる鵲は、腹、嘴、脚部には朱の絵具を用い、頭部と背には緑が配される。

第六図「図8」は、鬪鶏と思しき二羽の鶏と萱草が描かれる。鶏は、体軀を濃淡の墨で没骨にあらわし、面部の鶏冠や肉髯は赤く彩色される。



図9 聊以寓意帖 第七図

対峙する二羽の鶏は一見すると違いがないようだが、首回りや尻の羽を見ると、向かって右の鶏は赤で彩色されるのに対して、左の鶏は緑で彩



図10 聊以寓意帖 第八図



図11 聊以寓意帖 第九図



図12 聊以寓意帖 第十図

色され、それぞれの個性を表現している。鶏の背景には墨で石が配され、その石からオレンジの花を咲かせる萱草が生えている。

第七図「図9」は、水辺に群れる六羽の雁が描かれる。雁は茶系の絵具を主体として彩色した後、墨点で羽の模様をあらわし、腰のあたりの羽のみ緑が用いられる。水辺の土坡は濃淡の墨が荒く刷かれ、ところどころに草をあらわす緑の点が打たれる。

第八図「図10」は、若竹に乗る蟪蛄が描かれる。蟪蛄は緑の絵具を主体に、背部に赤い絵具が塗り重ねられる。簡略な筆致ながら、腹部には桃色の絵具が打たれ、鎌には墨で刺列があらわされるなど、昆虫の微細な部位の描写にも抜かりがない。蟪蛄が乗る若竹は水気を多く含んだ緑の絵具を主体に描かれ、伸びる若い筍は、茶の絵具を用い、ところどころに墨点が打たれる。

第九図「図11」は、岩を割って生える菊を描く。菊の花弁は白の絵具

で輪郭線のみをもってあらわされ、上部三輪の花弁中心部は桃色で、下部の二輪は緑の絵具で彩色される。葉は色調に変化を持たせた緑と褐色の絵具であらわし、背部の石は渴筆を基調に描かれる。

第十図（口絵5・図12）に描かれる蘭は、十図の中で唯一、色彩を伴わない白描であらわされる。蘭の花と葉をモデリングする墨線は、細勁ながら微妙な肥瘦をもって引かれ、蘭のしなやかな質感が表現される。蘭の背後の石は、水気の多い墨点でモデリングし、部分的に渴筆の墨線で岩肌をあらわす。

各図に描かれた図様について、武田光一氏は複数の中国画譜から影響を受けた可能性を挙げている「註7」。この中でもとりわけ、明時代末期に刊行された画譜『図絵宗彝』^{とくかいそうい}に掲載される図像との関連が顕著である。『図絵宗彝』は武林（杭州）の文人・版元であった楊爾曾が万暦三十五年（一六〇七）に発刊した総合画譜で、本書に先行して刊行された『画藪』



図13 『図絵宗彝』 卷六〈鬪鷄〉



図14 『図絵宗彝』 卷五〈蘭傍用〉



図15 『図絵宗彝』 卷六〈蚕・桑樹・桑椹〉

や『八種画譜』といった画譜からの図像の転用が見られる。本書は日本にも舶載されて好評を博し、元禄十五年（一七〇二）には江戸と京都で最初の和刻本が刊行され、以降三十五年間に三回の和刻本が出版されている〔註8〕。

各図の図様を『図絵宗彝』所掲の図像と対照させてみると、まず第六図の鶏は、同書巻六「獸畜虫魚」中の〈鬪鷄〉と極めて近い図様を呈していることがわかる〔図13〕。また第十図に

描かれる石の形状は、巻五「五蘭花」の〈蘭傍用〉中の石とよく近似する〔図14〕。このほか、図像の直接的な転用とはいえない難しいものの、第三図の蚕は、巻六〈蚕・桑樹・桑椹〉〔図15〕、第四図の蜻蛉や第八図の蠶螂は、巻五〈微雨〉に描かれる蜻蛉や蠶螂〔図16〕、第七図の雁は、巻六〈蘆雁〉を参照した可能性が考えられよう〔図17〕。

このように中国画譜に範をとった図像が確認される一方で、本作では

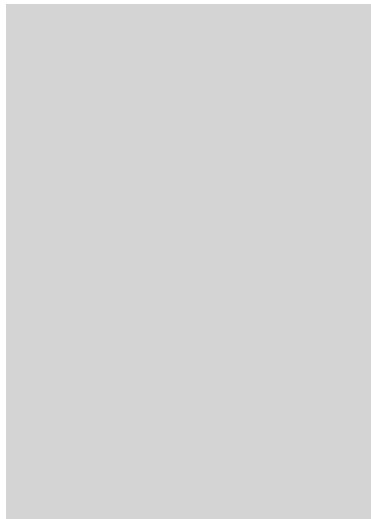


図16 『図絵宗彝』 卷五〈微雨〉

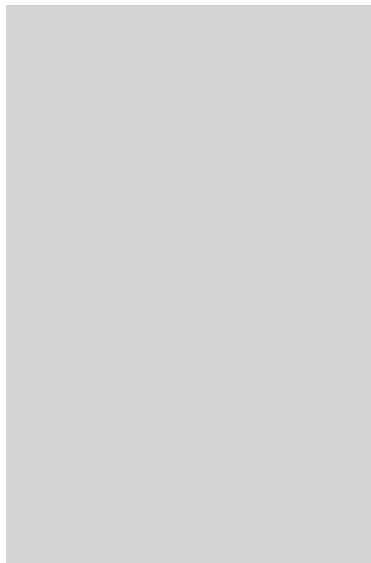


図17 『図絵宗彝』 卷六〈蘆雁〉

その枠を超える表現的特質が見出せる点にも注目したい。例えば第四図に見られる、中間色を多用した豊かな色彩感覚や、正面性の強い虎耳草の構図は、「常州草虫図」「毘陵草虫図」の通称で知られる中国南方の草虫画からの影響が強く見出される。竹田はその画業初期より毘陵草虫図に影響を受けた作品を制作しており〔註9〕、竹田の中国絵画学習がこの図に反映されているとみなすことができる。

一三 後跋

図に続いて、作者の竹田、京都の儒学者・頼山陽、そして大坂の儒学者・篠崎小竹による後跋が配される。

まず、竹田の自跋から見ていこう〔図18〕。

竹田生衰病日臻懶慵益加不

作苦辛之詩不作苦辛之畫

取適於我不求悅於人意之所寓

不在工拙間也竹下橋君才富

學瞻詩說韓蘇畫論董巨

聞豫此言必然胡盧一倒

竹田生憲

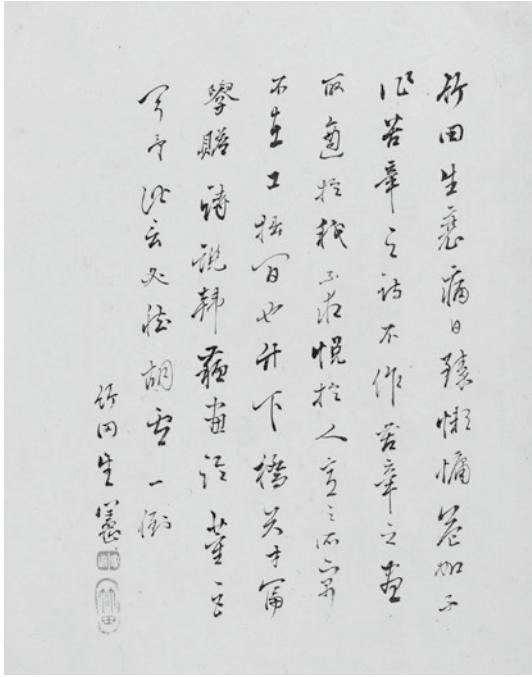


図18 聊以寓意帖 田能村竹田跋

〔竹田生、衰病日に臻り、懶慵益ますます加る。苦辛の詩を作らず、苦辛の画を作らず。我に適するを取り、人に悦ばることを求めず。意の寓する所は、工拙の間に在らざるなり。竹下橋君、才富み、学瞻かにして、詩は韓蘇を説き、画は董巨を論ず。予の此の言を聞き、必然、胡盧一倒せん。〕

以上の竹田跋の内容より、本作は尾道の橋本竹下（一七九〇—一八六二）のために制作されたものであることがわかる。橋本竹下は、諱は徳聰、名は旋、字は元吉、通称は吉兵衛、竹下はその号。尾道でも最高位の豪商であった橋本家の分家・角灰屋（加登灰屋）の七代当主である〔註10〕。三原藩の家老職にある川口家に生まれ、六代徳貞の養子となり、徳貞が文化五年（一八〇八）に没した後、角灰屋の当主を襲った。

竹下は文雅の人としても知られ、はじめ郷里の島居実斎（しますえじょうさい）のちに福山藩の儒学者・菅茶山（せつちやま）（一七四八—一八二七）、さらには京都で頼山陽（一七八〇—一八三三）の教えを受けた。

竹田が五十九年の人生で尾道を訪れたのは、文政六年（一八二三）、同九年（一八二六）、天保五年（一八三四）の三回である。文政六年一月二十日、四十七歳の竹田は、息子の太一（如仙、一八〇八—一八九六）を小石元瑞の医塾に入門させるため、太一と弟子の高橋草坪（たかはしくさへい）（一八〇四—一八三五）を伴い、京への旅に出た。この旅の途中に立ち寄った尾道で竹田は地元の人々たちと交流を深めた。この際に竹田は竹下と面識を持ち、歓待を受けている。竹田と竹下が直接対面したのは、この後二回のみではあるものの、書簡は竹田の最晩年にあたる天保五年まで頻繁にやりとりされており、両者が終生深い親交を保ったことをうかがい知ることができる〔註11〕。

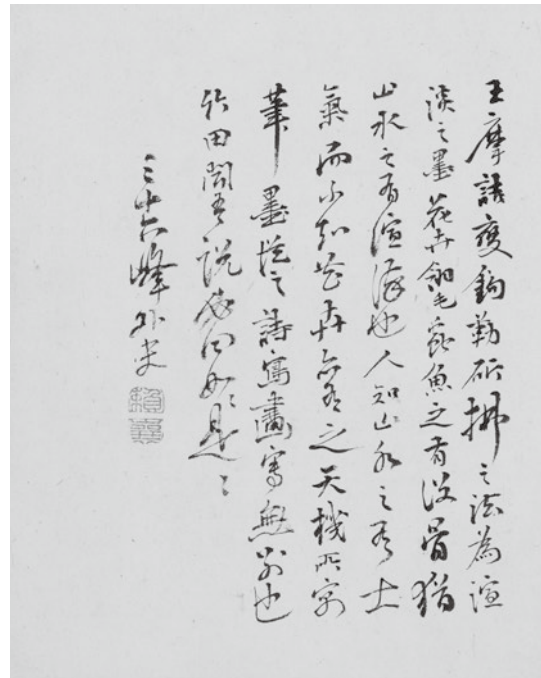


図19 聊以寓意帖 賴山陽跋

竹田の跋では、竹下は「韓蘇」すなわち唐時代の韓愈（七六八―八二四）と、北宋時代の蘇軾（一〇三七―一一〇一）に通暁した人物とされる。韓愈と蘇軾は、竹下の師である頼山陽が特に重んじ、気に入った詩を手抄して枕頭の書としていたとされる〔註12〕。竹下がこの二家に通じていたのも、師の影響によるものと考えられよう。竹下は、その没後に編まれた漢詩集『竹下詩鈔』の梁川星巖（一七八九―一八五八）序に、「吾友備後橋本元吉、以豪俊之資而写意於風雅、唐宋大家以至近世諸名人作、無不諷詠而温繹」と称されるように、高い漢詩文の素養を有していた〔註13〕。こうした竹下の指向は、本作各図の主題選定にも影響を及ぼしている可能性がある。例えば第六図の闘鶏については、韓愈が友人の孟郊（七五一―八一四）とともに闘鶏を主題に詠んだ「闘鶏聯句」（『韓昌黎集』卷八）を想起させよう。また第三図の蚕についても、蘇軾の詩中に見られるモ

チーフである〔註14〕。本作が竹下の趣向に沿うかたちで描かれたことは、大いに考えられよう〔註15〕。

竹田の跋に続いて、頼山陽の跋が配される〔図19〕。

王摩詰變鉤斫拂之法爲渲

淡之墨花卉翎毛蟲魚之有沒骨猶

山水之有渲染也人知山水之有士

氣而不知花卉亦有之天機所寓

筆墨從之詩寫畫寫無別也

竹田聞吾說必曰如々は々

三十六峰外史

（王摩詰、鉤斫こうしやく拂ふきの法を變じて、渲せん淡の墨を為す。花卉翎毛虫魚に没骨もつこの有るは、猶ほ山水に渲染せんぜんの有るがごときなり。人は山水に士氣あるを知れども、花卉もまたこれ有るを知らず。天機の寓する所、筆墨これに従へば、詩の写し画の写すところ、別無きなり。竹田吾が説を聞かば、必ず如々は々と曰はん。三十六峰外史）

頼山陽は、京都で活躍した儒学者。名を襄のぼる、字は子成、通称久太郎、山陽外史と号す。安永九年（一七八〇）に儒学者・頼春水の子として大坂に生まれ、生誕一年後に父春水が芸州の藩儒に召し出されると広島に移る。十八歳の時に江戸に一年間遊学するも、二十一歳の時に突如出奔、結局潜伏先の京で見つかり連れ戻され、五年間の謹慎生活を送る。謹慎を解かれた後は、広島藩学問所の助教に就任、また菅茶山の私塾「廉塾」で講師を務め、文化八年（一八一二）には上京して開塾。多くの門

下生を教授する一方で著述にも力を入れ、文政九年には史書『日本外史』を完成。天保三年（一八三二）九月二十三日に、五十三歳で逝去。

先述のとおり、竹下は京都に出て山陽に師事したことがあり、両者はその後も親交を結んでいる。文政十二年（一八二九）に山陽が尾道の竹下邸に逗留した時には、竹下に「耶馬溪図巻」を描いて贈呈している【註16】。

本作の山陽跋の冒頭、「王摩詰、鉤勒斫法の法を変じて、渲淡の墨を為す」とあるのは、明時代末期の文人・董其昌（一五五〇—一六三二）『容台集』の「南宗則王摩詰始用渲淡、一變鉤斫之法」に則るもの。「鉤勒斫法の法」とは輪郭線を用いて対象をモデリングする描法を指し、一方の「渲淡」「渲染」とは、輪郭線を用いず、絵具の濃淡で形態を表現する描法である。山陽は、「花卉翎毛虫魚」といった画題で没骨が用いら

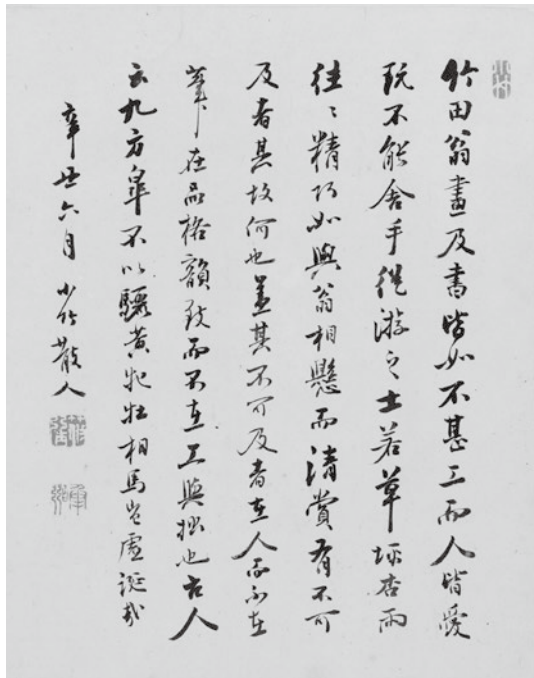


図20 聊以寓意帖 篠崎小竹跋

れるのは、山水の渲淡と同様でありながら、一般に山水に「士気」があるとされるのに対し、花卉にもこれ（士気）があることは知られていないと述べる。そして「天機（天地の秘密）」に筆墨が従うならば、詩と画それぞれが表現するものには違いがないとし、竹田もこれには同意するだろうと説く。

山陽の詩文にはしばしば「士気」「書卷の気」といった要素を絵画の評価基準に置いている【註17】。「士気」とは士人の気の意であり、「書卷の気」とは読書によって発する気のことと、いずれも文人的な気質を示す。山陽は花卉草虫を描いた本作に、竹田の有する文人画的な気質がにじみ出ていると称賛しているのである。

山陽跋の後には、篠崎小竹（一七八一—一八五二）による跋が記される【図20】。

竹田翁畫及書皆如不甚工而人皆愛

玩不能舍手從遊之士若草坪杏雨

往々精巧如與翁相懸而清賞有不可

及者其故何也蓋其不可及者在人不在

筆在品格韻致而不在于工與拙也古人

云九方臯不以驪黃牝牡相馬豈虛誕哉

辛丑六月 小竹散人

（竹田翁の画及び書は、皆な甚だしくは工みならざるが如きながら、人皆な愛玩して手を舍つ能はず。從遊の士、草坪・杏雨の若きは、往々精巧なること翁と相懸たるが如きなれど、清賞及ぶべからざる者有り。其の故は何ぞや。蓋し其の及ぶべからざる者は、人に在りて筆に在らず、品格韻致に在りて工と拙に

在らざるなり。古人云はく、九方臯は驪黄牝牡を以て馬を相すと。豈に虚誕ならんや。辛丑六月 小竹散人)

篠崎小竹は大坂の儒学者。名を弼、字は承弼、小竹と号す。医者・加藤周貞の子として大坂に生まれ、十三歳で儒学者・篠崎三島の養子となる。

小竹はこの跋で以下のように述べる。竹田の画や書は決して工みというわけではないが、人々はこれを愛蔵している。竹田の弟子である高橋草坪(一八〇四―三五)や帆足杏雨(一八一〇―一八四)などは、技巧的には師の竹田に勝っているようであるが、作品の味わいについては、竹田に及ぶものではない。その理由として小竹は、その作品は人にある筆ではなく、品格にあつて巧拙に依るものではないのだと説く。これは竹田自跋中の「意の寓する所は、工拙の間に在らざるなり」を受けてのものである。そのうえで、中国古代の相馬の名手・九方臯が前評判や外見で馬を判断しなかった逸話を引き、これが誇張ではないと述べる。年記によれば小竹跋は、辛丑年(天保十二年=一八四一)に着されたもので、すでに山陽・竹田ともに没した後記されたものであることがわかる。

題字を書いた元瑞、跋を書いた山陽・小竹いずれもが、竹田と深い交流を結んでいた京坂の文人たちである。また山陽は、先述のとおり竹下が師事していたということもあり、深い関係がうかがわれる。

本作には絵画、竹田・山陽の跋ともに年記がないため、作品より精確な制作時期をうかがい知ることはできない。この中でも最も早くに卒した山陽の没年(天保三年=一八三二)が制作時期の下限となる。また本作

は、天保元年(一八三二)に制作された「亦復一楽帖」(宝楽美術館)との画風の近似から、本作の制作時期もこの時期と大きく隔たらないことが指摘される。

二、「聊以寓意」の典拠としての「宝絵堂記」

先述したとおり、この画帖の題名「聊以寓意」は、竹田自身によって付けられたものである。ではこの語は、いったい何を典拠とし、何を意味しているのだろうか？

飯島勇氏は本作の題名の典拠について、「聊以寓意は中国宋代の史書『資治通鑑』の「聊以塞責」の句に関連したものとされる」[註18]との説を提示する。実際のところ「聊以塞責」の語は、北宋の文人・司馬光(一〇一―一〇八六)の著した『資治通鑑』ではなく、清・徐乾学(一六三―一八九四)が編纂した『資治通鑑後編』巻二二二に見られるもので、どうにかやりくりして責務を果たす、といった意味である。

本作の題名の典拠については、飯島氏が提示した説以降、深く検討されることはなかった。しかし改めてこの語について検討したところ、北宋の文人・蘇軾(一〇三七―一一〇一)の「宝絵堂記」の中に、これと全く同じ語が見出されたことより、竹田はこの文を参照したものであると見なすのがより適当であると考えられる。

君子可以寓意於物、而不可以留意於物。寓意於物、雖微物足以爲樂、雖尤物不足以爲病。留意于物、雖微物足以爲病、雖尤物不足以爲樂。老子曰「五色令人目盲、五音令人耳聾、五味令人口爽、馳騁田獵令

人心發狂。」然聖人未嘗廢此四者、亦聊以寓意焉耳。(後略)

(君子は以て意を物に寓すべきも、以て意を物に留むべからず。意を物に寓すれば、微物びぶつと雖も以て楽しみと為すに足り、尤物ゆうぶつと雖も以て病と為すに足らず。意を物に留むれば、微物と雖も以て病と為すに足り、尤物と雖も以て楽しみと為すに足らず。老子に曰く、「五色は人の目をして盲ならしめ、五音は人の耳をして聾ならしめ、五味は人の口をして爽はしめ、馳騁田獵は人の心をして発狂させしむ」と。然るに聖人の未だ嘗つて此の四者を廢さざるは、亦た聊いさか意を寓するを以てのみ)。「註19」

「宝繪堂記」は、熙寧十年(一〇七七)の作で、蘇軾が友人の王誥(字は晋卿 ?—一〇六九—九九—?)のために書いたもの。王誥は北宋王朝第六代皇帝・神宗(在位:一〇六七—八五)の妹・蜀国長公主の婿となつて駙馬都尉の官を授けられ、権勢をふるつた人物として知られる。蘇軾・蘇徹(一〇三九—一一二二)兄弟や、米芾(一〇五一—一一〇七)、黄庭堅(一〇四五—一一〇五)ら、当代一流の文人たちと交流し、彼らを自宅の西園に招いて催したとされる「西園雅集」の伝説は、中国のみならず日本においても広く知られている。「註20」。

王誥は李成風の山水画をよくしたことで知られるほか「註21」、書画や古器物の蒐集家としても著名であり、そのコレクションの収蔵所を私邸の東側に建てた。これが「宝繪堂」である「註22」。宝繪堂の落成に当たり、王誥が友人の蘇軾に文を求め、それに応じて書かれたのが、この「宝繪堂記」である「註23」。

上述した「宝繪堂記」の引用箇所で、蘇軾は以下のように説く。君子は心を物に寄せることがあつても、心を物に固執するべきではない。心

を物に寄せるのであれば、「微物(取るに足りないもの)」であつても楽しみとするに足り、「尤物(すぐれたもの)」であつても耽溺するものではない。一方で、心を物に固執するのであれば、微物にも耽溺し、尤物であつても楽しみとするに足りなくなつてしまふ。そして、『老子』第十二章で説かれるところの、五色・五音・五味・馳騁田獵(馬を走らせ、狩りをする)といった物質的な快樂が、いかに人を惑わせ、狂わせるのかという一節を引いたうえで、とはいへ聖人がこうした快樂を廢さないのは、彼らが少しばかり心を物に寄せることを知っているからなのだとする。すなわち本作に付けられた「聊以寓意」という画題の意味は、「少しばかり心を物(絵画)に寄せる」といったほどの意味であると判断することができよう。

三、画題に込められた意図

以上では本作の画題「聊以寓意」の典故が「宝繪堂記」にあることを示したが、ではなぜ竹田は本作にこの題をつけたのであろうか? 以下では竹田の意図を検討していくことにしたい。

まず想定されるのは、竹田はこの画題をもつて、竹下を王誥に擬える意図があつたのではないか、ということである。先述のとおり王誥は美術コレクターとしてその名を知られているが、竹下もまた、その有り余る財力を駆使して中国書画を熱心に蒐集しており、師の山陽も、竹下に中国絵画の斡旋を行っていた。竹下所蔵の中国絵画の中でも、黄晋良(一一一五—八九)「雲屋山水図」、黄調「春山出霧図」、そして本稿で後に詳述する名古屋の豪商・内田蘭渚旧蔵の施溥「傲董北苑山水図」などが、

竹下が所蔵する中国絵画の名品としてその名を知られていた〔註24〕。

また、「茶園^{さえん}」との関連も想定されよう。茶園とは、尾道の豪商らが風光明媚な地に築いた別業のこと。竹下は元禄年間に埋め立てられた宮崎、久保新開の防地川沿いに「爽籟軒^{そうさいけん}」と称する茶園を擁し、そこを文人たちとの交流の場としていた〔註25〕。こうした文雅の場は、王誥が築いた宝絵堂や、有名な雅集の舞台である西園とも重なるものと受け止められる。

このほか、本作と「宝絵堂記」の記述を対照させると、「微物」というキーワードも浮かび上がる。先述のとおり「宝絵堂記」で蘇軾は、心を物に寄せるのであれば、微物であつても楽しみとするに足ると説く。ここで言及される「微物」が具体的にどのような作品であるのかは判然としないが、大作に対する小品とも受け止められる。だとすれば、本作のようなごくささやかな画帖の形式で、さらには虫・鳥・水棲生物といった微細なモチーフが中心的に描かれた作品は、まさに蘇軾が説くところの「微物」に該当するものといえよう。本作は大作の巨幅ではなく、さらには山陽が述べるように、「士氣」をことさらに前景化させた山水画でもないが、「聊か意を寓するを以」てするに足る「微物」なのである。

竹田が本作に「聊以寓意」の名を付けたことには以上のような理由が想起されるが、「宝絵堂記」成立のコンテキストと、本作成立当時の状況をより深く検討・対照すれば、さらなる名づけの理由を考えることができるかもしれない。

蘇軾の活動した北宋時代後期においては、文人社会の成熟により、彼

らが用いる文房具や、書画・古器物の売買や交換がしきりに行われていることが知られる。一方で、こうした書画・器物の蒐集活動が活発化することにより、たびたび不正が引き起こされていた。米芾（一〇五一—一一〇七）が、蔡攸（一〇七七—一一二六）の所蔵する王衍の書を舟中で強奪した逸話（曾敏行『独醒雜志』卷二）〔註26〕や、その子の米友仁（一一〇七—一一五三）が、余所から借用した牛図の模本を作成し、それを返却することで真作を掠め取ろうとしたが、牛の瞳の中に描かれた牧童の姿までは写し取っていなかったため企みが露見したという逸話（周輝『清波雜志』卷五）〔註27〕などは、その真偽はともあれ、書画や文房具の蒐集が苛烈を極めていった当時の状況を象徴的に示すものである。

こうした中でも特に、駙馬都尉という権勢を笠に、見境のない蒐集で悪名を博していたのが王誥であった。前述のとおり美術品蒐集に評判の良くなかった米芾にしても王誥からは被害を受けており、その著作『画史』において、自身が所蔵する易元吉の画〔註28〕や、蘇軾より米芾に贈られた竹石図〔註29〕が、王誥に借り受けられたまま返却されなかったことを記している。

王誥のために「宝絵堂記」を書いた蘇軾もまた、そのコレクションを狙われていた。その中でも特に著名な逸話が、「仇池石」に関するものである。仇池石は蘇軾が所蔵する名石で、「希代之宝」としていたが、王誥はこれを借覧するという名目で蘇軾から強奪しようとした。これに対して蘇軾は、この石が自身にとってなくてはならないものであることを訴える詩を送り、王誥の企みを未然に防ごうとしたのである（『僕所藏仇池石希代之寶也王晉卿以小詩借觀、意在於奪僕不敢不借然以此詩先之』〔蘇軾集〕卷二十一）〔註30〕。

「宝絵堂記」において蘇軾は、鍾繇（一五一―一三〇）、孝武帝（四三〇―四六四）、王僧虔（四二五―一八五）、桓玄（三六九―四〇四）、王涯（？―一八三）といった者たちは書画に心を囚われたがために禍を被っており、蘇軾自身も若い時に富貴や死生よりも書画を重んじることで、その真の心を失ってしまったと反省の弁を述べている。そのうえで王詵に対して「庶幾は其の樂しみを全うして其の病を遠けんなり」と説くのである。この「病」が、王詵の果てしない蒐集欲を示すものであることは、いうまでもない。「聖人の未だ嘗つて此の四者を廢さざるは、亦た聊か意を寓するを以てのみ」という語がいみじくも説くように、君子たるもの物質的な快樂を排することまではせぬまでも、それは精神を物に託す程度のものであり、そのもの自体に執着することは固く慎まねばならないのである。

「宝絵堂記」成立の背景に存在する以上のような含意を理解したうえで、竹田が本作を制作した当時の状況を見ていくと、竹田周辺の状況が、意外なほど北宋末期の文人社会に相似していることがわかる。江戸時代後期には、文人趣味の高まりと、長崎を経て請来された中国書画の流通に伴い、それらの蒐集、展観、臨模が活発に行われるようになった。竹田の周辺においてもこうした動向は同様に見られるものであり、その中でも特に中国書画の蒐集に熱心だったのが、浦上春琴（一七七九―一八四六）、橋本竹下、そして頼山陽であった。

浦上春琴は浦上玉堂（一七四五―一八二〇）の長子で、父の脱藩に従って諸国を放浪した後、京都で活躍し、山陽や竹田とも親交を持った。在世時は父を凌ぐ人気画家であった春琴は、一方で竹田の交遊録『竹田莊

師友画録』に、「春琴は）書画金石諸古玩を鑑別すること固より精確なり。其の購求する所、山陽・雲華二公と相ひ倚倚し、数々其の右に出づ。善賈と称さるる有眼の者、咸心折す」〔註31〕とあるように古美術品の鑑定に長け、自身も名品を入手することも知られていた。春琴が天保元年（一八三〇）に著した蔵品録『睡庵清秘録』には、父・玉堂より受け継いだ李珣の「山水画帖（腕底煙霞帖）」を筆頭に、薛素君「墨花折枝卷」や、姜鏐如「長松拱寿図」、何驥遠「春江晴嶂袖卷」といった明清画を春琴が所有していたことがわかる。

竹田の友人で竹下の師であった山陽もまた、中国書画の蒐集には異常なほどの情熱を傾けたことで知られる。そのコレクションの中でも特に山陽が重んじたのが、蕭雲從「山水横卷」と、盛茂燁「石湖暮色図」である。これらはともに文政元年の九州漫遊の折に山陽が入手したもので、蕭雲從画は山陽自身「西遊の第一獲もの」〔註32〕と称するもので、盛茂燁画は博多の豪商松永子登（一七八二―一八四八）の手引きによって入手した秘蔵の一作であった〔註33〕。

こうした中で、書画の蒐集をめぐるトラブルが発生することも少なからず見受けられる。この中でも、とりわけ無理筋を通じたのが山陽であった。特にここで注目したいのが、竹下が入手した施溥の画作を、山陽が強奪しようとした事件である〔註34〕。

施溥は『図繪宝鑑統纂』中にその伝記が見られる。それによると康熙年間（一六六二―一七三三）に活動した浙江の画家で、山水は呉鎮・倪瓚を模し、墨蘭竹石もまた古勁であったという。この施溥が描いた「傲董北苑山水図」は、もともと名古屋の豪商・内田蘭渚（一七四七―一八三三）が所蔵していたものとしてつとより盛名を馳せており、春琴による模写

も伝わる〔註35〕。

この画を所望していた竹下は、文政六年（一八二三）、画の代金三十五両の為替を仲介者の浦上春琴に送って画を受け取らせ、名古屋から京都に輸送した。同年十二月二十六日、画幅が京都に到着すると、同好の士らは春琴に鑑賞の機会を迫り、同月二十七日に、小川那波宅の座敷にて展観することとなった。この展観に参加したのが、山陽が設立した文人結社「笑社」の同人であった小石元瑞、物集西阜もずめせいふ、小田海僊かいせん（一七八五—一八六二）、竹田そして山陽らである。

しかし、この展観の場でトラブルが発生する。この施溥画は山陽も以前より入手を強く希望していた作品で、展観当日の早朝に山陽は、預金から現金三十五両を引き落とし、展観の席でこの金を春琴の懐にねじ込んで、画幅を横取りしようとした。元瑞、竹田ら同席の面々は、山陽の暴挙に割って入ってこれを仲裁したが、押し問答となり埒が明かない。さらには山陽と竹下が「絶交にも可相成勢」となるに及び、ひとまず元瑞が山陽持参の現金を保管し、画幅はそのまま春琴の預かりとなった。年が明けた文政七年（一八三三）には、山陽から竹下へ、自身の所蔵する中でも特に名品の誉れ高い倪元璐「五律律詩」、呉昌「浅絳山水図」、盛茂燁「石湖暮色図」のほかであれば、何幅とでも交換に応じるなどという書簡を送り、どうにかしてこの画を自身の所有にしようとするが、当然ながら竹下は応じず、結局山陽の願いがかなえられることはなかった。

山陽は後に、この画に題を着するにあたって、「水墨淋漓、蓋し匹罕の物なり」と賛辞を送りながらも、「恨む所は書卷の気少なく、又た意を用ふること率略なり。恐らくは是れ数幅を聯作したるの一にして、独

軸には非ざらん。余、これを奪はんと欲せしが、此の意を見るに及んで乃ち止む」と、この作品には「書卷の気」が少なく、おそらくは連作の一幅であるので、自分がこの画を奪わなかったのは意図してのことである、などと負け惜しみとも取れる言葉を残している〔註36〕。

山陽と竹下の間で発生したこの椿事を踏まえたうえで注目されるのが、施溥画の強奪未遂事件よりおよそ七年後の天保二年（一八三一）三月頃に、竹田が竹下に宛てた書簡中に見える以下の記述である。

（前略）比頰為人写一画冊候処、山陽兄書跋語、此を横取して、其語云、奪人之有。而為己之有云々、篠兄其首ニ随処楽地之四字ヲ被録候而、序も出来候。拙画ながらおかしき物ニナリ申候。去月天王寺の桃山、盛ニ参候、三絶句を作ル、最初之一詩、録於左。

問春偶過夕陽間。桃不作源唯作山。却恐花間人雜沓。遠従花外問春廻。

後二首、此通の愚作ゆへ不二録呈。

御見舞御恵、毎度之義、難有奉存候、謹領拝納仕候。拙画呈度奉存候へ共何分出来合不申候、敢俟他日候。小絹一紙御遣、画貼マツ認候様、則呈笑政候、や、明人仕込の画帖ニ似て、見苦しく候へ共、併呈候。山陽兄月瀬看梅、頻ニさそはれ候へ共、遂不果約候。（後略）〔註37〕

この書簡の主題は、病氣療養中の竹田に竹下から見舞いがなされ、その返礼として画帖を竹下のために制作したことである。「小絹一紙御遣」とあることから、竹下は見舞いと並行して竹田に絵画制作の依頼もしたものと考えられる。この画帖が本作である可能性については、す

で指摘されている「註38」。実際のところ、この画帖が「小絹」に描かれたものであることは、本作が絹本に描かれていることと合致し、またその画風が「や、明人仕込」であると竹田が述べていることは、先述のとおり本作が万暦年間の版本である『図繪宗彝』を参照して描かれたものであることと矛盾しない。

そのうえで興味を惹かれるのが、この書簡の前段に、一見するとこの主題とまったく関係ない、山陽による「亦復一楽帖」強奪の顛末も併記されている点である。この作品は、天保元年（二八三〇）十二月、大坂の医師・松本酔古の依頼により描かれた全十図の画帖である。これの完成後、竹田は山陽に跋を書かせるべくこの画帖を持参したところ、これをことのほか気に入った山陽によって「横取」されてしまったのである。結局この作品は山陽の所蔵となり、さらに三図までも新たに追加して山陽に贈呈することとなった「註39」。

竹田は竹下への書中この顛末を、「拙画ながらおかしき物ニナリ申候」と記すが、問題は、竹下とは関係のない「亦復一楽帖」強奪の顛末を竹田がこの書簡に記した意図である。おそらくこの書簡を読んだ竹下は、数年前に自身が巻き込まれた、山陽による施溥画の強奪未遂事件を思い起こすことであろう。

このように見ていけば、竹田が本作に「聊以寓意」の名を付けた意図は、明らかにさう。この語が「宝繪堂記」に範を取ったものであることによつて、山陽がまさにそうしたような「尤物」に対する執着を戒め、「微物」である本作を愛でる精神を持つべきであるという竹田の意図を、竹下は読み取ることとなつたのではないだろうか。

おわりに

本稿では、本作の題名「聊以寓意」が、「宝繪堂記」を典拠とすることを明らかにし、竹田周辺において過熱する書画蒐集を戒める意図が込められている可能性について論じた。ここで竹田によつて檜玉に挙げられるのは、ひとり山陽のみではない。金にあかせて中国書画を買いあさる竹下もまた、「尤物」を得るために汲々とする人々のうちのひとりである。竹下にとつてもこの含意は、耳の痛いものであったことであろう。竹田のこうした皮肉や当てこすりは、逆説的ながら、本作が竹下との深い親交に基づいて作られたものであることも明らかにしている。その意味においても本作は、交友関係の中で多くの作品が描かれた竹田晩年期を象徴する作例のひとつともいうことができるのである。

註1—宗像晋作「田能村竹田筆「梅花書屋図」について」（『出光美術館研究紀要』第十二号、二〇〇六年）。湯谷祐三「雲華上人との交流と田能村竹田の画業」（『名古屋外国語大学外国語学部紀要』第四十九号、二〇一五年）。拙稿「田能村竹田筆「村居晚起図」の成立背景」（『出光美術館研究紀要』第二十二号、二〇一六年）。拙稿「田能村竹田筆「雲仙岳図」の成立背景」（『出光美術館研究紀要』第二十九号、二〇二三年）。

註2—荒木正見「田能村竹田「瘞紅碑（えいこうのひ）」の場所論的分析」（『地域文化研究・地域文化研究所紀要』第十七号、二〇〇二年）。高橋博己「瀬戸内を行く田能村竹田（上・下）」（『出光美術館館報』第一三〇・一三一号、二〇〇五年）。宗像晋作「田能村竹田の足跡 尾道」（『出光美術館館報』第一三三号、二〇〇五年）。頼多万「瘞紅碑（えいこうのひ） 解説―尾道千光寺」（『中國中世文學會』第六十三―六十四号、二〇一四年）。

註3—「聊以寓意帖」に関する言及は、主に下記を参照。竹内尚次「木幡本竹田聊以寓意画帖について」（『Museum』一一一、一九六一年）。佐々木剛三「聊

- 以寓意帖」解説(『日本美術絵画全集21 木米/竹田』集英社、一九七七年、一三三—一三四頁)。武田光一「聊以寓意帖」解説(小林忠・河野元昭監修『江戸名作画帖全集II 文人画2 玉堂・竹田・米山人』一九九三年、駿々堂、五八頁)。飯島勇編『日本の美術 一六五 田能村竹田』(至文堂、一九八〇年、七八—七九頁)。三戸信恵「聊以寓意帖」解説(『古筆手鑑と画帖の名品 近世日本のアート・アルバム』展図録、サントリ―美術館、二〇〇一年、一三七—一三八頁)。
- 註4—柯九思の生没年について、従来では一二九〇年生、一三四三年没とされてきたが、一二九八年生、一三五一年没とする説が近年提示されている。黄厚明、楊嫣「柯九思生卒年問題疏証」(『故宫博物院院刊』二〇二三年第十期)を参照。
- 註5—『中国歴代書画芸術論著叢編 十六冊 四朝宝繪録』(中国大百科全書出版社、一九九七年、二六六頁)。
- 註6—高明一「『寶繪録』—晚明蘇州偽作古畫的收藏著録」(『故宮文物月刊』四二期、二〇一八年)。高明一「『寶繪録』所反映晚明蘇州的古畫收藏」(『故宮學術季刊』第三十九卷第一期、二〇二一年)。J. P. Park, "Art-Historical Fiction or Fictional Art History?: Zhang Taije, Dong Qichang, and the Literary Making of the Past in Early Modern China," *Archives of Asian Art* 72 (2), 2022. J. P. Park, *The Forger's Creed: Reinventing Art History in Early Modern China*, University of California Press, 2025.
- 註7—前掲註3「聊以寓意帖」解説、一六八—一六九頁。
- 註8—小林宏光「中国の版画—唐代から清代まで」(東信堂、一九九五年、九十九—一〇〇頁)。小林宏光「中国版画史論」(勉誠出版、二〇一七年、五二—五二八頁)。
- 註9—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』第十五号、二〇一〇年)。
- 註10—橋本家および竹下の事績については主に以下を参照。西向宏介「近世尾道商人の系譜と展開—橋本家文書の基礎的考察」(『広島県立文書館紀要』第十六号、二〇二二年)。
- 註11—竹田が竹下に宛てた書簡は十九通が確認される。以下を参照。大分県教育庁管理部文化課編『田能村竹田 資料集 書簡篇』(大分県教育委員会、一九九二年)。
- 註12—この手抄は『韓蘇詩抄』として嘉永七年(一八五四)に刊行されている。
- 註13—鷹橋明久「橋本竹下『竹下詩鈔』の序文、跋文について」(『尾道文学談話会会報』第八号、二〇一八年)。
- 註14—例えば「雨中遊天竺靈観音院」(『東坡全集』卷三)や「徐大正閑軒」(『東坡全集』卷十四)など。
- 註15—『竹下詩鈔』には、「禽蟲詩詠晉人物」「禽蟲絶句二十七首」など、鳥や虫を主題とした漢詩が見出せる。以下を参照。鷹橋明久「橋本竹下「禽蟲詩詠晉人物」について」(『尾道市立大学芸術文化学部紀要』第十七号、二〇一八年)。鷹橋明久「橋本竹下「禽蟲絶句二十七首」訳注」(『尾道市立大学芸術文化学部紀要』第二十一号、二〇二二年)。
- 註16—安藤英男編『頼山陽選集3 頼山陽文集』(近藤出版社、一九八一年、二二八—二四〇頁)。
- 註17—竹谷長二郎『頼山陽書画題跋評釈』(明治書院、一九八三年、十一—一頁)。
- 註18—前掲註3「木幡本竹田聊以寓意画帖について」二四頁。
- 註19—孔凡礼点校『蘇軾文集』(中華書局、一九八六年)。
- 註20—福本雅一「西園雅集図をめぐる(上・下)」(『学叢』第十三・十四号、一九九〇・一九九一年)。近藤一成「西園雅集考—宋代文人伝説の誕生(正・続)」(『史観』第一三九・一四一号、一九九八・一九九九年)。板倉聖哲「馬遠「西園雅集図巻」(ネルソン・アトキンス美術館)の史的位置—虚構としての「西園雅集」とその絵画化をめぐる」(『美術史論叢』第十六号、一九九九年)。
- 註21—河野道房「王詵について—二画風併存の問題」(『東方學報』第六十二号、一九九〇年)。竹浪遠「王詵「煙江暈嶂図」について—上海博物館所蔵・着色本、水墨本を中心に」(『澄懷』第二号、二〇〇一年(竹浪『唐宋山水画研究』中央公論美術出版、二〇一五年に再録)。
- 註22—楊宝宝「王詵「宝繪堂」藏品之来源考述」(『文物鑑定与鑒賞』二〇一七年第十期)。
- 註23—宝繪堂について書かれた著作物としては、蘇轍による「王詵都尉宝繪堂詞」(『欒城集』卷七)も知られる。
- 註24—竹下所蔵の中国画については頼山陽の書簡中に確認される。杉本欣久「中林竹洞の作画とその精神」(『古文化研究』第一号、二〇〇二年、十一頁)。
- 註25—「尾道の茶園建築における近世から近代の変遷に関する研究 その1」(『日本建築学会中国支部研究報告集』第四十七卷、二〇二四年)。
- 註26—『歴代筆記小説大観 鉄田山叢談・独醒雜志』(上海古籍、二〇二二年)。

註27—『唐宋史料筆記叢刊 清波雜誌校注』（中華書局、一九九四年）。

註28—古原宏伸『米芾』『画史』註解 下』（中央公論美術出版、二〇一〇年、六八八頁）。

註29—古原宏伸『米芾』『画史』註解 上』（中央公論美術出版、二〇一〇年、四一九頁）。

註30—「僕所藏仇池石希代之寶也王晉卿以小詩借觀、意在於奪僕不敢不借然以此詩先之」（『蘇軾集』卷二十一）。

註31—竹谷長二郎『竹田莊師友画録訳解』（笠間書院、一九七七年、一九〇頁）。

註32—木崎好尚編『新選山陽書翰集』（章華社、一九三六年、一五三頁）。

註33—竹谷長二郎『頼山陽書画題跋評釈』（明治書院、一九八三年、一〇〇—一〇四頁）。

註34—この事件の顛末については以下を参照。木崎愛吉、頼成一編『頼山陽全書

全伝 下』（頼山陽先生遺跡顕彰会、一九三二年、三十八—四十三頁）。徳富

猪一郎『ほか』共編『頼山陽書翰集 上巻』（名著普及会、一九八〇年、六

八〇—六九三頁）。

註35—春琴の模本「模施溥做董北苑筆意山水図」は、以下を参照。『玉堂と春琴・

秋琴—浦上玉堂父子の芸術』（福島県立博物館、一九九四年、図版番号一〇五）。

註36—前掲註33『頼山陽書画題跋評釈』七十六—七十九頁。

註37—前掲註11『田能村竹田 資料集 書簡篇』一七五—一七六頁。

註38—竹内前掲註3「木幡本竹田聊以寓意画帖について」二五—二六頁。

註39—松本朋香「田能村竹田筆《亦復一楽帖》について—追加の三図に関する一考

察」（『早稲田大学大学院文学研究科紀要 第3分冊』第四十七号、二〇〇一

年）。

〔図版出典〕

図13～17 『和刻本書画集成 第五輯』（汲古書院、一九七六年）

The Background of Tanomura Chikuden's “*Ryōigūi-chō* (Album of Fleeting Impression)”

TANAKA, Den

“*Ryōigūi-chō* (Album of Fleeting Impression)” is an album-style work painted by the late Edo period artist Tanomura Chikuden (1777–1835) for his friend Hashimoto Chikuka (1790–1862) of Onomichi.

Regarding the origin of the painting’s title word *ryōigūi* (fleeting impression), it was traditionally believed to derived from the Chinese historical text *Zizhi Tongjian* (**Comprehensive Mirror to Aid in Government**). However, upon renewed scrutiny, it was determined to originate from the work *Baohuitang Ji* (**The Hall of Treasured Paintings**) by the Northern Song Dynasty scholar Su Shi. *Baohuitang Ji* is an essay by Su Shi about a facility for storing and appreciating paintings built by his friend Wang Shen.

Chikuden likely had three intentions for attributing this essay as the source for the inscription on this work. First, to liken Chikuka, an avid painting collector, to Wang Shen, a historically renowned art collector.

Second, to overlay this work—which primarily depicts small motifs like insects, birds, and aquatic creatures—with the important term “*weiwu*” (meaning small and insignificant things) found in the *Baohuitang Ji*.

Third, to serve as a warning against excessive painting collection. In *Baohuitang Ji*, Su Shi states, “The ruler delights in objects by entrusting his spirit to them, but he does not become attached to the objects themselves.” This is an ironic commentary on Wang Zhen, who collected paintings without restraint. At the time of this work’s creation, the painting collecting was intensifying among Chikuka and Takeda’s circles. Several years prior, a dispute over Chinese paintings had erupted between Chikuka and his friend, the Confucian scholar Rai Sanyō. Chikuden was deeply concerned that art works could potentially destroy friendships.

Chikuden concludes that he created this work with the intention of cautioning Chikuka against “attachment to things themselves” and of evoking a spirit that cherishes the “*weiwu*.”

出光美術館研究紀要 第三十一号

(二〇二五年度)

二〇二六年三月二十五日

公益財団法人

編集 出光美術館
発行

東京都千代田区有楽町一丁目九一四
電話 〇三―三三二二―三一九四〇二

制作・印刷 東洋美術印刷株式会社