

江戸後期における 《美術批評》研究のための一考察

神内有理

はじめに

「古代希臘の彫刻はいざ知らず、今世仏國の画家が命と頼む裸体画を見るたびに、あまりに露骨な肉の美を、極端まで描がき尽そうとする痕迹が、ありありと見えるので、どことなく氣韻に乏しい心持が、今までわれを苦しめてならなかった。しかしその折々はただどことなく下品だと評するまで、なぜ下品であるかが、解らぬ故、吾知らず、答えを得るに煩悶して今日に至ったのだろう。肉を蔽えば、うつくしきものが隠れる。かくさねば卑しくなる。今の世の裸体画と云うはただかくさぬと云う卑しさに、技巧を留めておらぬ。衣を奪いたる姿を、そのままに写すだけにては、物足らぬと見えて、飽くまでも裸体を、衣冠の世に押し出そうとする。服をつけたるが、人間の常態なるを忘れて、赤裸にすべての権能を附与せんと試みる。十分で事足るべきを、十二分にも、十五分にも、どこまでも進んで、ひたすらに、裸体であるぞと云う感じを強く描出しようとする。技巧がこの極端に達したる時、人はその觀者を強うるを陋とする。うつくしきものを、いやが上に、うつくしきと焦せるとき、うつくしきものはかえってその度を減ずるが例である。人事についても満は損を招くとの諺はこれがためである」

「逸品と認めた。若冲の図は大抵精緻な彩色ものが多いが、この鶴は世間に気兼ねなしの一筆がきで、一本足ですらりと立った上に、卵形の胴がふわっと乗かっている様子は、はなはだ吾意を得て、飄逸の趣は、長い嘴のさきまで籠っている」

（夏目漱石「草枕」）

これは、明治三十九年に発表された夏目漱石の「小説」の一節である。同時にこれが、美術作品に対する解釈や価値判断を表す《美術批評》となっているこ

とに気づく。

しかし、従来こうしたテキストは《美術批評》としては位置づけられていない。なぜだろうか。果たして《美術批評》とは何なのか。これを改めて問うために、本稿では《美術批評》という言葉が言うならば「作られた」時期を振り返り、その上でこの言葉が作られる以前にも存在していた営為の検討を通して、近世以降の日本における《美術批評》について、新たに広い意味での定義づけを行う。

近年、「美術」という言葉に代表される新しい言葉を形成した明治初期における枠組み論、制度論が積極的に行われている。今回取り上げる《美術批評》という言葉もまた、翻訳語としての「美術」と同じく「criticism」の訳語「批評」を組み合わせて作られた言葉である。これは、明治半ばより一般に公開を意識した展覧会という事業などと共に、「美術」を評価する装置として定着する。しかし、《美術批評》にあてはまる営為は、明治期以前にも行われている。本稿では、そうした営為を次の四つに分類する。

- ・「画論」形態——主に画家の画論に見られる芸術観や作品評
- ・「故実・考証」形態——学者・思想家らの随筆にみられる考証
- ・「番付」形態——「番付」にみられる品等、ランク付け
- ・「文学」形態——主に書画の賛や画帖・画巻の序文・跋文などにみられる詩文（漢詩・和歌・俳諧）及び学者・思想家の随筆にみられる評論

以下、四形態の「批評」について検討を加えるが、取り上げる文献資料の年代は、江戸時代後期とする。なぜなら、この時期以降の文献はジャーナリズムの興隆、書画会といった「展覧会」の開催、文化の大衆化に伴う受容層の拡大といった「近代批評の成立」に必要な、要件を満たしているからである。

また、取り上げる資料は原則として、出版されたものに限定する。これは、《美術批評》という評価装置が、広く価値観について問題を提起し、社会的な認識を形作っていくことによって成り立つものと考ええるからである。

一、絵画論としての批評——「画論」形態

近世には多くの「画論」と呼ばれるものが誕生する。一口に「画論」といっ

でも流派によってその内容は異なり、また用途もさまざまである。ここでは、一九世紀以降、数多く刊行された文人画家の画論の中から、絵画批評的な側面を強くもつ画論、特に同時代作家への批評を含む中林竹洞と田能村竹田の画論を取り上げ、評価の方法、基準について考察する。

中林竹洞（一七七六―一八五八）は尾張出身の文人画家で、生涯に『画道金剛杵』と『竹洞画論』という二つの画論を執筆した。『画道金剛杵』（享和二／一八〇二年）は、「初学の輩」に「正道」を示すという目的で書かれた啓蒙主義が色濃く反映された画論であり、中国南宗画を至上とする立場から狩野派や洋風画、円山四条派を暗に批判している。中林は、他画派を批判する際に、「画の道は、もと物の勢を取を本として、よろづの物の心ばへ、大人子人の気象、鳥獸の飛鳴奔走等、一々其勢気象をとるを本意として、形象は其つぎの事なるを、今時の人、みだりに形象を先として、氣韻をいはず、浮華を盛にして実を失ふ。是ひとへに愚俗の目を眩かさんとする心より、思はず魔界に墜れり」^①や「形容のみを似せて神氣を写さず」^②と述べ、単なる写實的な絵画は一般的に好まれるが内容に乏しいとして退ける。この「形容のみを似せ」た絵とは、応挙に代表される円山四条派を指す^③。

竹洞は、「画は魂をうつす物」^④だとし、ゆえに絵を書く者は「志高き人」であるべきであり、そのためには書籍を読む必要があると説く。このような芸術における人格の重視は、鑑賞者側へも向けられ、「(画品の) 其品格はいかにしてわかるかといふに、心いやしき者は、いやしき画を好み、志高き人は、高遠の趣を愛す」^⑤ことが理想だとする。竹洞にとって、絵画に必要なのは「氣韻」や「風韻幽韻」、「画意風致」といった趣や精神性である。しかし、何が卑しく、何が高遠なのかは述べられておらず、価値観を共有していないものには意味がとりにくい。また、作品を作者の人格の反映と見る理論は、作品の巧拙よりも人格の高さを評価するという転倒を起こしかねないように思われる。ところが、実際の批評において竹洞は作品本位を貫いており、必ずしも理念的ではない。

『画道金剛杵』の最後に収録された「古今画人品評」は、古今の画家を「上上」から「下下」までの六段階の品等に分けて、そのうちの何人かに寸評を加えたものである。また、この六品等とは別に「文人画」「能画無俗気者」「邪」「俗」「甜」「頼」という六段階の分類を行っている（図1）。

古今畫人品評					
上上品		上中品		上下品	
唐畫		唐畫		唐畫	
僧明兆 佛像		雪舟 山水		元信 山水	
和畫		大雅堂 山水		柳溪園 山水	
中上品		中中品		中下品	
唐畫		唐畫		唐畫	
王璿 人物		心越 山水		寒菴 山水	
和畫		和畫		和畫	
常信 山水		大雅堂 山水		大雅堂 山水	
松花堂 山水		松花堂 山水		松花堂 山水	
中下品		中下品		中下品	
唐畫		唐畫		唐畫	
王璿 人物		心越 山水		寒菴 山水	
和畫		和畫		和畫	
常信 山水		大雅堂 山水		大雅堂 山水	
松花堂 山水		松花堂 山水		松花堂 山水	

図1 中林竹洞「古今畫人品評」

竹洞は、世人が特定の流派に偏った態度で鑑賞していることを批判し、それを「真に画を好むに非ざる者なり」^⑥と断罪する。「好む所各同じからずと雖も、画家の優劣に於いては、則ち一つなり」^⑦と述べ、「是れを論評するは、真に其の画を論ずるのみ」^⑧と、批評に際してあくまでも作品本位であることを主張する。例えば、池大雅の山水画は「上中品」だが、人物や蘭・竹は「中下品」とされ、同じ画家でも画題によってランクを違えている点からも、作品主体の分類であることが窺える。ゆえに、未見のものについては評価を避け、「後の君子を俟たん」と今後も自らが行ったような公的な批評の出現を呼びかけている。素朴だが、明確に「優劣を定む」姿勢、批評意志を強く持っていることがわかる。また、不特定多数の読者に対して今後の批評を呼びかけるという、批評の社会性や継続性への意識から、「古今画人品評」が非常にジャーナリティックな意識に基づいていたことは明らかである。

文人画の理念を強く主張した竹洞だが、実際の批評は必ずしも文人画論を絶対視し、それに固執した判断にはなっていない。特定の画派のための画論が、秘伝書であるがゆえに自派を肯定する傾向にあったのに対し、公開を前提に書かれた『画道金剛杵』の「古今画人品評」は、前半の理想主義的文人画論とは

矛盾しかなないほどの公平さを保っている。同書が啓蒙的傾向の強い画論だったことを考えると、「古今画人品評」には前半で述べた文人画の規範を顕現化させる目的がなかったとは言い切れない。しかしそれにも拘わらず、作品本位な批評を可能にしたのは、不特定の読者に向けられたものだったからではないか。

その意味で、品等という特定の価値観を伴う方法論のもとで、古典のみならず同時代の作家に対しても良否の区別し配列した「古今画人品評」の形態は、ジャーナリズム批評としての分かりやすさを前面に出したものだと言える。

ところで、なぜ品等分けという形式を竹洞はとったのか。この形態は、日本では室町時代に編纂された『君台観左右帳記』が有名であり、同書では中国の宋・元時代を中心とする画家約一五〇人が上・中・下の品等に分けられている。しかし、その後この形態は廃れ、絵画に関する主要文献に確認することはできない。なぜ、竹洞はこの凄まじく時代遅れの形態を採用したのか。

画家を品等分けするという点で『君台観左右帳記』と「古今画人品評」は同種のものだが、そのもつ意味は全く異なる。前者は將軍家の座敷飾りのための秘伝書であり、後者は公開を前提に作られたものである。公開性に基づくランク付けとはつまり、「古今画人品評」自体が絵画評価のための一つの開かれた「場」の設定だといえることができる。それは優劣によりランク付けされる競争の「場」である。竹洞の設定したこの「場」は、実体ではなく仮想の場であるがゆえに、客観的で純粋な批評原理に基づいた批評を曲がりなりにも実現させることが出来たのだと考えられる。ここに、一つの絵画批評の公的な「場」が誕生したのだ。

もともと、このようなランキング形態は、『君台観左右帳記』と比較するよりも、化政期から安政期（一八〇四～一八六〇年）にかけて流行した「見立番付」の系列で語られるべきものかもしれない。「番付」については第三章で詳述する。

この顕然とした批評意識の登場は、近世の〈美術批評〉史上において重要である。単に同時代画家・作品に対する評言ならばこれ以前にもないわけではなく、柳沢淇園の「ひとりね」(享保八／一七二三年成立)や中山高陽の『画譚鶏肋』(安永四／一七七五年刊)にはわずかだが同時代批評としての評言が確認できる⁽⁸⁾。しかし、それらと比べても『画道金剛杵』は明確な批評基準を提示し、さらに読者に対して開かれているという点で特異なものとなっている。

次に、田能村竹田『山中人饒舌』について検討する。同書では、室町時代以降、同時代までの画家とその作品に対する批評が、謝赫の「画の六法」に基づく価値判断と自身の画家としての視点から行われている

後藤松蔭(頼山陽の高弟・漢詩人)による跋文には、

「古今を蒐羅し、是と非とを判つ者は、居士皮裡の陽秋なり。此の冊は小なりと雖も、従前の画史の品評、漏らす無し。其の人、其の画、紙上に躍々たり」

とあり、『山中人饒舌』の特徴のひとつが、同時代、および過去の画家に対する多くの「品評」、すなわち〈批評〉にあったと同時代に認識されていたことがわかる。

画家として技術的側面への言及は的確であり、しかも、必ずしも文人画の理念ばかりに捕らわれることなく、他流派の画家に対しても公正な論評を下している。

具体例を挙げると、円山応挙の《晚秋野草の図》(図2)に対して、「蘭花・葛花・桔梗・天竺・龍胆等、雜卉数十種、離披掩映。青綠粉朱、縦横に塗抹し、彩賛衆目を奪う。画成るの後、再び銀泥を用いて乱点し、露花凝結の状を作す。奇想天墜、其の徒の得て企望する所に非ざるなり」と語る。凝った美しい文章で丁寧な画面を記述し、その技法的な特徴とそれによる視覚的な効果について評価している。画面を記述する文章は写生文と呼ぶほどの確かな観察に基づいた描写となっている。

また、池大雅の風竹を描いた屏風(図3)についての批評では、「揮擢變幻、乍擒にし、乍縦つ。狂雲倒に奔り、怒濤横に捲く。観る者、爽然として自失す。蓋し此の翁、胆力許大、大山を圧し、河海を呑む」と、漢詩特有の対句と誇張を含んだ、言うならばドラマティックな表現で情熱的にその迫力を表し、大雅の画業の一面を見事にとらえた一文となっている。「観る者、爽然として自失す」と読者の身体的感覚に訴えかけるような批評を支えているのは、竹田自身が絵を描くことで獲得した絵画の見方であろうと考える。

さらに、竹田は絵画鑑賞について「余も亦た謂えらく、画を観るは、画を作るより難しと。胸中に古今の画理の存する有り。眼中に許大の神光の具わる有

り。而る後に、大光明照らす」と、鑑賞に際して知識と観賞力の必要を説いており、描くことと観ることに對して意識的な姿勢が窺える。

竹洞と竹田を比べると、竹田の方がより画家らしい技術面への細やかな觀察に基づいた批評を行っているが、両者に共通するのは、謝赫の「画の六法」の記述を——言うならば評価基準として語られている点である。中国画論という共通の言語条件下にあり、コードとして「画の六法」を基本とした批評基準を共有しているからこそ、論理的な批評活動が行われたと考えられる。

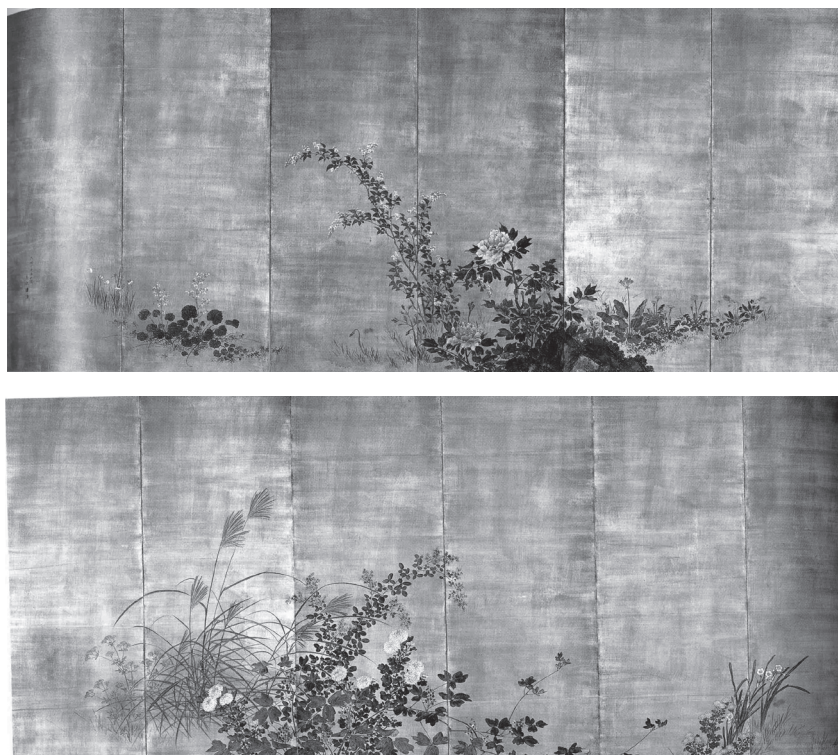


図2 円山応挙『四季草花図屏風』天明7年（1787）六曲一双／袋中菴挿華山階御流
（テキストに對應する作品が不明のため、内容上、類似すると思われる作品を参考図版として掲載）

二、考証としての批評——「故実・考証」形態

「故実・考証随筆」形態とは、絵画作品を典籍や古文書などの文献から実証的に研究した言説を指し、それを元にした判断を本稿では「考証批評」と呼ぶこととする。この形態の批評の特徴は、故実の知識を元に絵画の図像学的な正確さを評価する点にある。そしてこれらの〈批評〉は、江戸後期の随筆類に数多く見出すことができる。幾つか具体例を挙げてみよう。

「尊卑官位によりて禁色をゆるさるゝもあり。聴りぬもあり。近頃は絵師の書きたるものを見るに、式子内親王又儀同三司小野小町などの画に、尊卑わからざるもの多し。壬生忠峯に窠に電の紋の表袴などを書く事僻事なり」
（鈴木忠侯『二挙博覧』文化四／一八〇七年）

「今の住吉内記の父内記、往年義家の像を画きけることの有けるに、或人見て、画はいとよく出来たれど、顔色義家には不相応にやといひしに、内記笑て、そこには武者粧といふことを知り給はずといひしとぞ。我友学丹翁の先人聞て、内記は古実をも知れりと感ぜられし」

（橘春暉『北意瑣談』文政二／一八二九年）

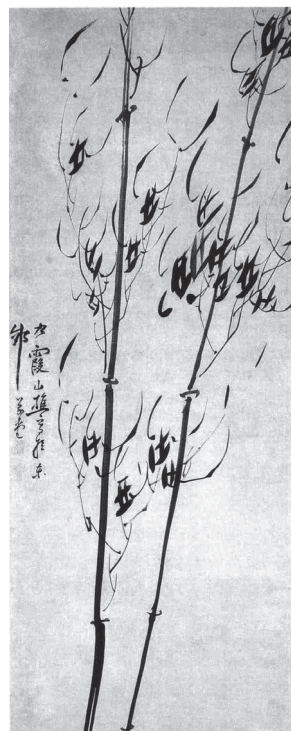


図3 池大雅『風竹図』紙本墨画 一幅／池大雅美術館蔵
（テキストに對應する作品が不明のため、内容上、類似すると思われる作品を参考図版として掲載）

前の例では、画家の有職故実の知識の欠如が批判されている。表袴は平安期においては公家におのみ許された衣服であった。ところが壬生忠峯は、紀貫と並ぶ平安期の代表的歌人で三十六歌仙の一人とされるものの、身分は余り高くなく、表袴を着用する地位にはなかった。また、窠紋の場合には電ではなく藪の文様を配するのが正式であった。二例目は、住吉廣行（五代目）が武家故実の知識を有し、それに基づいた正しい図像を描いたことが評価されている。絵画評価の根拠がいわゆる有職故実・武家故実に求められていることが分かる。

これらの例に示されるのは、図像学的な精確さや実証性を評価する思想である。そしてその背景には、国学の発達と幕府の伝統尊重の政策などがあつたものと考えられる。画題の由来や技法の沿革、絵画の諸ジャンルの起源を探索する「濫觴論」が江戸後期に急激に増加している。「浮世絵の濫觴」、「大津絵の濫觴」などを記した文献が多く見られ、いわば、「濫觴論」の時代と呼び得る様相を呈した。

さらに、この考え方を一歩進めた形で、絵画自体に「歴史資料としての価値」を見出す思潮が生まれる。ここで問題とされるのは、絵画が如何に歴史学に有益であるか、であった。

「浅井了意、井原西鶴等がたはれ書、雛屋立圃、菱川師宣等がざれ絵のたぐひも、その代のおもむきをもてかけるは、いにしへをまのあたり見る」とき事ありて、証とすべき事おほかり」

（山東京伝『近世奇跡考』天保二／一八四一年）

『近世奇跡考』は、考証随筆の代表的な作例だが、この記述において京伝は、浮世絵の持つ機能の一つが、時代風俗の高い再現性にあると考えていることがわかる。

「安斎説に、凡故実を考るに古画を以て証とすることあり。古代の画工當時眼前に見る所の体を直にうつして画きたるものゆゑ、後代に至りて、その昔の事を考る証になるなり。しかれども、そのむかしの画工後代の証に備んといふ志にて画きたるものにあらざれば、唯その事物を大体に似せう

つすのみなり。（中略）古画は信じて証とすべきものなれども、取べき所あり、捨べき所あり。取捨は学者の意に在り」

（山崎美成『世事百談』天保一四／一八四二年）

また、山崎美成『世事百談』の記述からは、絵画の価値、評価基準を歴史資料としての正確さのみに見出していることが読み取れる。こうした功利的な評価基準は、明治に入り、たとえばアーネスト・フェノロサが美術の自律をうたい、美的価値を説いた『美術真説』（明治一五年（一八八三））によって、真つ先に否定されたものである。しかし前近代の評価基準の是非を云々するのではなく、この時期において既に、ある一つの物差しをもって価値をはかる〈美術批評〉が存在していたことをこそ、ここで私たちは認識しておく必要があるだろう。

三、情報としての批評——「番付」形態

ここでは、「番付」を情報としての批評として取り上げる。「番付」は芝居の一枚刷のプログラムとして誕生した⁹⁾ことからわかるように、価値判断を伴う情報伝達のための手段であった。個別の内容は、今日からみて疑問符がつくものも多く、また版元が明らかでないため誰がどのような意図で行ったランク付けかが不明の場合が多い。時事的な情報として販売されたものもあれば、宣伝のための広告という側面もあったようだ。そのような性質から、「番付」は役者研究以外の歴史研究の分野では避けられてきた¹⁰⁾。しかし、評価と言ひ替えるような不特定多数の「好み」を、一定以上の確率で反映したものであることも確かだろう。

「番付」を〈美術批評〉の一形態として取り上げた際に興味深いことは、そこに明らかな優劣¹¹⁾等級、順序が示されているである。例として二つの番付を示そう。書画に関係する「番付」の標準的な形式は、相撲番付を真似たもので、勸進元が大関・関脇といった階級に従って画家・文人を東西に配した一覽表の形をとる。勸進元は必ずしも当代の実在する人物だというわけではなく、過去の名人の名前を借りる場合もある。例えば、文化年間に刊行された『古今名画競』（図4／東京都立中央図書館蔵）では、勸進元が兆殿司（明兆）で差添人が如拙という室町時代の画僧が務めたことになっている。もっとも、『古今名画



図5 『古今名画美考競』（東京都立中央図書館蔵）



図4 『古今名画競』（東京都立中央図書館蔵）

競」と似通った形式をもつ『古今名画美考競』（図5／東京都立中央図書館蔵）では、勸進元が狩野元信、差添人が土佐光信という二大画派の大家が勤めるもの

の、画僧から専門画家に変わっても大関・関脇・小結クラスの順序に大きな変化はなく、流派の偏りもみられないことを勘案すると、実際的には勸進元の違いに有効性はなかったかもしれない。しかし、一九世紀当時においても「古典」の価値を有していた室町水墨画を代表する作家（画僧）の名を配することは、この番付における評価の信憑性を保証するものとして記されたことと思われる。少々深読みするならば、勸進元の歴史的評価が番付の価値基準を規定する、ということになるだろう。何らかの美的基準（カノン）を勸進元が暗示するということがあったとすれば、「番付」はそのような判断を可能にさせる共通認識に支えられていたことを意味している。

さらに、『古今名画競』・『古今名画美考競』で注目したいのは、「古今」という形で時間の隔たりを越え、過去の画家と同時代の画家とが同一の組上に載せられている点である。当時においては重要な区分であったはずの、画派の別・雅俗の別もなく「番付」という一枚の紙面に等価にランク付けされている。「画聖」雪舟と浮世絵師の菱川師宣が同一の枠組みで語られているのだ。今日で言えば、平山郁夫や横山大観と、手塚治虫（漫画家）とを同列で比較しているようなものである。歴史の前後関係を問わず、絵画ジャンルを問わず、時には浮世絵画家さえも射程に入れて、自由自在に評価している。したがって、「番付」批評の特徴は、序列という形式をとりながらも、必ずしも単一ではない価値基準を有している点にあるといえよう。

もっとも、この枠は、客観的に見るならば、基準が甚だ曖昧であると言わざるを得ない。しかし一方では、「時代」や「ジャンル」、「画派」そして「地域」など、複数の基準を統合する高度な枠組みと積極的に評価することも、あるいは可能かもしれない。少なくとも、分野を細かく分けたそれぞれの評価基準に則る近代以降の〈美術批評〉には、番付のような価値横断的で、一方では興味本位な評価が不可能になるからだ。「番付」という批評形態が流行した江戸後期は、批評と評価の時代と呼びうるだろう。

四、文学としての批評——「詩歌」形態

江戸時代には膨大な詩文集が著されており、それらはしばしば画家の動向や制作の記録に関する史料とされる。ただ、それらが絵画の解釈に寄与する一種の（批評）でもあり得るとまでは見なされていない^④。ここでは、絵画に記さ

れた画賛を「詩歌」という形式を借りた絵画批評として捉えてみたい。画賛には、まずその絵に対する何かしらの判断行為があり、その判断を言語に置き換えることで成立しているからである。

もつとも、当時の儒者や漢詩人は、必ずしもある作品を純粹に評価したがゆえに賛をしたばかりでなく、所蔵者や作者の求めに応じて一種の営業行為としてこれを行う場合もあったため、「批判」という意味での〈批評〉とはいえないものもある¹⁰⁾。しかし、そのような社会的・経済的な文脈を排するのではなく、それをも踏まえて「詩歌をもつ絵画」を当時の「作品」を支える構造の中で捉えてみた場合、「作品」には作者と鑑賞者（賛者）の交流自体が一つのシステムとして内蔵されており、賛はそこで何らかの機能を果たしていると考えられる。ここでは、主として文人画にみられる「詩歌」（書画の賛、画帖・画卷の序文・跋文などにみられる漢詩文）を広義の〈批評〉として捉え論じることとする。

一八世紀末は、漢詩の大衆化・日本化が急速に進行した時代であった。多くの漢詩集が出版され、それらの中には「〴〵の図に題す」や「〴〵を観賦して贈る」といった形の画賛が多数収録されている。頼山陽の川中島の合戦を詠じた有名な「鞭声肅々夜河を過る…」の句も、もともとは「不識庵機山を撃つ〵に題す」というタイトルをもつ画賛であった。

一口に画賛と言っても、必ずしも直接絵画の上に描かれたものだけをさすのではなく、絵画作品に想を得たのみで、実際には直接書き入れなかった詩も含まれる。ここでは、漢詩集の中の題画詩を元に、そのもつ絵画鑑賞上の機能について考察する。

漢詩集に掲載された題画詩には二つの鑑賞次元が存在する。ひとつは、画面に直接書き付けられ、絵とともに鑑賞される場合と、もうひとつは、絵から切り離されて鑑賞される場合である。後者は、詩を読むという行為からすれば、それを書き付けた絵の不在という、コンテキストを著しく欠いた状態を生み出す。しかし、詞書や漢詩の約束事と関連付けることで、その詩を読むことは可能になる。また、画題や詩題という題材が共通のモチーフとなつてつながっている「題材のネットワーク」¹¹⁾というコミュニケーション関係を前提とすれば、読者は対象となつた絵画作品を想像しながら、その漢詩を楽しむことが出来たものと考えられる。

画賛は、一 作品描写、二 画題の説明、三 作者の説明、四 作品の作ら

れた状況の説明、五 作者との交流を述べたもの、六 作品に関連した賛者自身の感情・思想を語るもの、七 作品に対する評価など、内容の上からおおよそ七つのパターンに分類できる。

もつとも、単一のパターンで成り立つ詩文ばかりでなく、複数の要素で構成されているものも多い。また、これらの文章が基本的に作者・作品を礼賛する傾向にあることは、その目的からして当然の基本前提である。以下、具体例を挙げながら〈美術批評〉としての画賛の実体を検討する。

まず、文化文政時代の江戸詩壇を代表する漢詩人、柏木如亭（一七六三～一八一九）の画賛を取り上げる。如亭は、市河寛斎が結成した結社江湖詩社の詩人、多くの題画詩を詠んでいる。また、日本の南画の発展に大きな影響を与えた『芥子園画伝』に訳文をつけて『訳本芥子園画伝』（如亭山人台嶺居士創意 傍訳標註芥子園画伝（文政二／一八一九年））を出版するほど、詩画に造形の深い人物であった。

柏木如亭「題画 画に題す」（文化二一／一八一四年）

偶然塗抹是天真	偶然の塗抹	是天真
吟咏餘間筆有神	吟咏の餘間	筆に神有り
世上方今題品者	世上方今	題品の者
誰言画不属詩人	誰か言ふ	画は詩人に属せずと

（『如亭山人遺藁』第二¹⁴⁾）

華やかで威勢のよい詩文で、筆が瞬間的に生み出す世界を劇的な言葉で形容している。「筆に神有り」とは、いうまでもなく杜甫の「読書記万巻、下筆如有神」（杜甫「奉贈韋左丞丈／韋左丞丈に贈り奉る」）からくる表現で、筆が生動して神韻のあるさまを指す。絵画的質への美的な判断を加えてはいるが、定型的な語法である。「題品の者」とは批評者を指す。「誰か言ふ 画は詩人に属せず」とは、北宋蘇軾のいうところの「味摩詰之詩、詩中有画。観摩詰之画、画中有詩」を踏まえ、この絵の作者が作詩、作画ともに優れていることを詠っている。

柏木如亭「題清人周翼亭山水 清人周翼亭が山水に題す」(文政二／一八一九年)

趣高絵事莫能工 趣高うして絵事能工なること莫し
匠気嫌侘庸史同 匠気嫌ふ 侘の庸史と同じきを
数筆留踪令我 数筆 踪を留めて我をして想はしむ
脱然丘壑写胸中 脱然たる丘壑 胸中を写すと

〔如亭山人遺藁〕第三⁽¹⁵⁾

前半で翼亭という清の画家の脱俗的な作画姿勢を述べる。後半は、絵画的質への美的な判断が行われている。「胸中の丘壑」とは、宋代の詩人蘇軾が唱えた概念で、ここでは世俗を超越した奥深い山水が、翼亭の高い精神性を現しているのだとし、画家の人格を評価している。しかし、周翼亭の絵を賛美する、その言葉の陳腐さには、却って作品の通俗性を指摘する意図が隠されているようにすら思われる。

つまり、如亭のこれら二作は、作品の個的な具体相をまるで詠んでいないがゆえにどのような絵画にも対応できる。皮肉なことに「筆に神有り」や「胸中の丘壑」という文人の理想概念が、ここでは単なる典型的な褒辞として使用され、いわば商品化された題画詩になっている。

市河寛斎「東坡赤壁図」(寛政元／一七八九年)

孤舟月上水雲長 孤舟 月上りて水雲長し
崖樹秋寒古戰場 崖樹 秋は寒し 古戰場
一自風流属坡老 一たび風流の坡老に属せし自り
功名不復画周郎 功名 復た周郎を画かず

〔寛斎先生遺稿〕卷二

柏木如亭の師である市河寛斎(一七四九～一八二〇)は、儒者であり漢詩人として盛名を博した人物で、漢詩の結社である江湖詩社を結成し多くのすぐれた門人を育てた。

前二行は、画面の情景描写である。「孤舟」と「月」が詠まれていることから、これは「前赤壁賦」を絵画化した作品への着賛であることがわかる。「周

郎」とは、呉の孫権の將軍であつた周瑜のことで、赤壁で呉の水軍を指揮し魏の曹操を打ち破つた。画題としての赤壁は、蘇軾がこの古戦場を舟遊する情景として描かれる。着賛対象の絵画もまた、そのようなものだったのだろう。しかし、寛斎はその類型的な表現の絵画に対し、蘇軾の賦が物語る故事にまで遡ることで、既成の形式では絵画化されない詩の世界を示唆する。結果として、このことが画面に重層的なイメージを浮かび上がらせ、考証に長けたと言われる寛斎の面目が発揮されている。ここでは、「赤壁賦(詩)——赤壁の図(絵画)——着賛(詩)」という形でイメージが三重に構造化されている。詩や物語などの文学に題材をとる絵画は多く、その場合、賛者は目前の絵画だけでなく、その典拠となった文学作品やその受容の歴史と対峙することになる。その意味でも、画賛は高い教養と美的な判断力を必要としたことがよくわかる。

それでは、当時の文人にとつての題詠の理論的根拠とはどのようなものだったろうか。先にも挙げた田能村竹田『山中人饒舌』は、作家やその作品に関する批評だけでなく、画賛についての批評も行っている。竹田は題画詩について、「渾然として天成し、画局自ら立つ。蓋し亦た其の人に在るのみ」⁽¹⁶⁾と述べ、自然のうちに絵画と詩とが調和し一体となつて、絵画の境地が自ずから成立することをよしとしている。そして、そのような絵画と詩の関係は、結局は賛詩の作者の力量によると述べる。竹田のこの一文は、題画詩の画面に対する寸法について論じた箇所であり、主として詩と画の造形上の関係について述べたものだが、内容にもいえるのではないだろうか。いわゆる「詩書画一致」の中国文人画の理想という見地から画賛について論じたものとすれば、「渾然として天成し、画局自ら立つ」とはどのような賛なのか。竹田が『山中人饒舌』において行つた題画詩のメタ批評を参考に、彼が目指す絵画と詩歌の関係の結び方を考える。

竹田が具体例として挙げているのは、大窪詩仏と柏木如亭、秋山玉山の詩である。詩仏の詩は、「茅簷相對して、清溪に枕す。山色蒼々として、樹影低し。薄暮岸鳴つて、風起こらんと欲す。漁舟繫がれて小橋の西に在り」⁽¹⁷⁾というものであり、如亭については「聊か画筆を將て、秋景を成さん。黄葉弧村、碧水の涯。若し他年老を投ずる地を作さば、檣籬茅舍、即ち吾が家」⁽¹⁸⁾という詩を取り上げ、これらに対して「頗る其の趣を得たり。只骨格、稍や歉らざるを覚ゆる

のみ」^[19]と評している。他方、玉山の詩では、「青山、忽ち見えす。知る、是れ飛來の雨と」^[20]、「知らず、水の深淺。試みに黄牛を放ち去る」^[21]、「独り孤琴を抱いて去り、漁父をして聴かしめず」^[22]という三つの例を挙げ、それらについて「淡にして力あり」と賞嘆している。さらに、「才藻に倚る者」の詩は巧みではあるが力が弱く（詩仏・如亭）、「学力を負ふ者」（玉山）は気分は大きいが粗放のきらいがあると、今日の詩人の欠点をそれぞれ論じている。先に確認した通り、如亭の詩にはそのような性格が認められる。

これらの詩が、どのような画に添えられたものかはわからない。しかし、詩の内容から推察する限り、詩仏と如亭の詩の対象はおそらく秋の景を描いた山水画だったと考えられる。詩仏のこの詩は、彼の詩集『詩聖堂詩集』巻七（文化七／一八一〇年）に「山水図に題す」^[23]という題名で収録されている。詩の内容はごく穏やかな情景描写である。また、如亭の詩も前半は画中の景物の平明な描写である。後半に、「画中の家に住んでみたい」と絵画の世界に自分の夢想を仮託した、ロマンティックな心情を詠った画賛である。だが、描かれた絵画もそれを評した詩も、おそらくは類型的なものである。画と詩の間に飛躍がないから、画がなくてもそのイメージが容易に想像される。

一方、玉山の第一、第二の詩は「小景二首」と題され『玉山先生詩集』巻之五に掲載されている^[24]。どちらも、五言絶句の後の二句のみを竹田は引用している。第一の詩は、竹田の引用の前に「孤舟烟波に入る。蒼茫何の浦に向かへん」^[25]とある。驟雨にけむる山水を、「忽ち見えす」と過去完了形で表現しており、画面に流れている時間を感じさせる。第二の例は、「夜雨前溪漲る。渡んと欲め、何の處にか向ん」^[26]に続く句であるが、どのような絵画に着けられた詩句か分からない。

第三の例は竹谷長二郎氏によれば屈原の有名な「漁父辞」を画題にした作品（『漁父図』や『漁父問答図』と題される）に対する着賛であり、本来は奸臣の讒言により追放された屈原が漁夫と交わす処世について問答体の詩である。潔白な生き方を貫くと述べる屈原に対し、漁夫は世の清濁に応じて生きよと返し、問答は物別れに終わる。そして、屈原は結局、現実には汨羅に身を投げて死んでしまった。これらを踏まえて、「独り孤琴を抱いて去る。漁父をして聴かしめず」とは、屈原のように自死することせず、琴を奏でつつ孤高のまま自ら楽しむことを意味する。この有名な故実を描いた絵画であるはずが、玉山は故意に

「自娛」を目的とする文人的な生き方へと読み替えることで漁夫の問答に応えていると竹谷氏は解釈している^[27]。そして、屈原の本来の詩の意味と、それを題材にした絵画、さらにその画面中に玉山によって読み変えられた物語・解釈を書き込むことで、同一の画面上に三重の物語が現れている。

画賛を、絵画が社会と接したところに発生する言葉だとすれば、それは作品の内部にありながら外部の意識を表明するという機能をもつ。詩文が画面上に直接書かれることで詩と絵画を二つ同時に見せざるを得ない状態が画賛の特徴であり、詩は絵画を的確に批評したり、意外な方向への読みを示唆したりと、自在に対立と交差を生じさせておきながら、最終的には「渾然として天成」する。このような異なるもの同士の一一致は、より深い鑑賞世界を展開させるだろう。

だからこそ、竹田は詩が単なる画面の描写ではない、その詩人の作品に対する固有の新しい見方となつているものを評価している。つまり、竹田の画賛批評に拠って立つならば、画賛とは、対象とする絵画に意味を与え、また新しい価値をもたらしものだと言える。そしてその意味において、画賛は絵と交わす詩的な対話が生み出す〈美術批評〉の一形態として位置づけられるのである。

おわりに

以上、四つの分類別の検討から、江戸後期〈美術批評〉には、①中国画論の体系的かつ論理的な思考を元に絵画の造形的価値を論じる自律的な言語活動もあれば「画論」形態／「賞鑑」の営為、②歴史資料として絵画のもつ伝達機能性に価値基準を置いた「考証」形態の記述、また、③「番付」のように多様な価値基準を統合する、大らかでラディカルな批評形式があったことがわかる。②の「考証」形態は、〈絵画〉の価値とは純粋性にこそあると考える近代の絵画観とは異なる〈絵画〉認識に基づくものであったため、近代においては〈絵画〉を語る言葉からは排除された領域といえる。③は、古今・雅俗といったさまざまな区分を横断する点で、高度に専門化されてゆく近代〈美術批評〉には不可能な形式でさえあった。さらに、④「詩歌」の形態のように、絵画の内部にありつつ、絵画との相関性の中で批評的意味を発動し、それを詩歌という伝統や典拠を踏まえた言語によって表明するものもあった。また、これら以外にも、たとえば初期の「目利」の営為のように、必ずしも明文化され得ない、形

式や営為の中に存在する批評的活動も存在したといえる。

以上のことから、江戸後期において多様な〈美術批評〉的实践が存在したことが改めて確認できる。それらの特徴は、絵画に造形的価値を見出しているとともに、そこに付随する交流関係や歴史性などの文脈が重視されていることにある。作品と人、作品と場といった関係の中で作品を多層的に捉え、その価値を判断し批評する態度が、江戸後期の〈美術批評〉には存在したといえるのである。

そして、江戸後期の批評に見られた自由な批評形式が、西洋由来の概念である〈美術批評〉とは別に近代以降も脈々と息づいており、その一例として正岡子規や夏目漱石らの美術批評を位置づけることができるのではないかと考えている。

註

- (1) 中林竹洞著／黒川修一 神谷浩編集・校訂『定本』日本絵画論大系第六巻 画譚鶏肋・画道金剛杵・竹洞画論』（ベリかん社、二〇〇〇年）一六六頁 同右
- (2) 並木誠士「中林竹洞の画論における「俗」と「病」——竹洞の狩野元信論を手がかりに——」岩城見一編『美学と病理学——人間経験の解釈学としての感性論に関する基盤研究』京都大学文学研究科美学美術史学研究室、二〇〇一年）二〇九頁
- (3) 中林竹洞 前掲書 同頁
- (4) 中林竹洞 前掲書 一七七頁
- (5) 同右
- (6) 同右
- (7) 黒川修一「中山高陽と『画譚鶏肋』」（『日本絵画論大成第六巻』ベリかん社、二〇〇〇年）三一二頁
- (8) 林英夫・青木美智男編『番付で読む江戸時代』（柏書房、二〇〇三年）
- (9) 絵画関係では瀬木慎一氏が美術の評価システムの一環としての番付に言及している。瀬木慎一『美術番付集成』（里文出版、二〇〇〇年）
- (10) 佐藤康宏「江戸中期絵画論断章」（東京大学大学院人文社会系研究科・文学部美術史研究室『美術史論叢』第一五号、一九九八年）

- (12) 黒川修一「文人と同時代絵画」（『江戸文学』第一八号、ベリかん社一九九七年）

- (13) 「座談会 「江戸」を語る（揖斐高／長島弘明／ロバート・キャンベル／渡辺憲司）」（『国文学 解釈と鑑賞』第六八巻一二号）参照

- (14) 柏木如亭『如亭山人遺藁』（日野龍夫・揖斐高・水田紀久校注『新日本古典文学体系』第六四巻 岩波書店、一九九七年）一一九頁

- (15) 同右 一五八頁

- (16) 田能村竹田 前掲書 三一頁

- (17) 田能村竹田 前掲書 三〇頁

- (18) 同右

- (19) 同右

- (20) 同右

- (21) 同右

- (22) 同右

- (23) 大谷詩仏『詩聖堂詩集』（富士川英郎・松下忠・佐野正巳編『詩集日本漢詩』第一期第八巻 汲古書院、一九八五年）

- (24) 秋山玉山『玉山先生詩集』（富士川英郎・松下忠・佐野正巳編『詩集日本漢詩』第一期第五巻 汲古書院、一九八五年）

- (25) 同右

- (26) 同右

- (27) 竹谷長二郎『竹田画論——山人饒舌訳解』（笠間書院、一九七五年）一五〇頁

付記

本稿は二〇〇九年に本学に提出した博士（学術）論文「〈美術批評〉の一九世紀——近代日本美術批評史研究」第二章の一部を加筆修正したものである。