

# 「布袋図」における中日詩書画表現の一考察

鄭麗芸

古来、中国の画題は日本に伝わって、日本的に変容されたことが多いため、同じ画題でも、形式から中容まで違った作品は稀ではない。「布袋図」はその典型的な例の一つである。

本稿では、中日画家が描いた「布袋図」の中から、それぞれ2例、併せて4例を選んだ。第1例は中国南宋の梁楷「布袋和尚図」(図1)、第2例は中国明代の張宏(1577-1640)「布袋羅漢図」(図2)、第3例は江戸中期の柳里恭(1704-1758)「布袋図」(図3)、第4例は江戸中期の



図1 梁楷「布袋和尚図」



図2 張宏「布袋羅漢図」



図3 柳里恭「布袋図」

池大雅（1723—1776）「布袋和尚図」（図4）である。

これら4例を通じて、「布袋図」における中日の諸相を検討し、日本的受容の多様性を指摘したい。その上で、「布袋図」の題画詩から中日布袋に対する認識の相違について解明しながら、日本的受容のあり方を総合的に考察していきたい。

### 一 「布袋図」の諸相

布袋和尚（？—917）は中国五代頃の僧侶で、常に身の回りのもの一切をつめた布の袋を杖に結わえてかつぎ、瘋癲のように町の中を徘徊したので、布袋和尚と呼ばれている。「布袋図」は禅僧の水墨道釈画の画題として、中国宋代以後多く描かれ、南宋末になるといっそう広がっていった。梁楷の「布袋和尚図」はその代表作の一つである。梁楷は画院画家で、大いに酒を楽しみ、禅僧と交遊するなどその行動が常軌を逸していて、「梁風子」（梁狂人）と呼ばれたが、日本では室町時代から牧谿、玉澗とともに尊重され、日本の禅僧画家に大きな影響を及ぼしたという。

「布袋図」は早くから日本の画壇に伝わった。鎌倉末期の入元僧黙庵を始め、日本画家の「布袋図」は多く残されている。とくに室町時代頃から布袋は日本

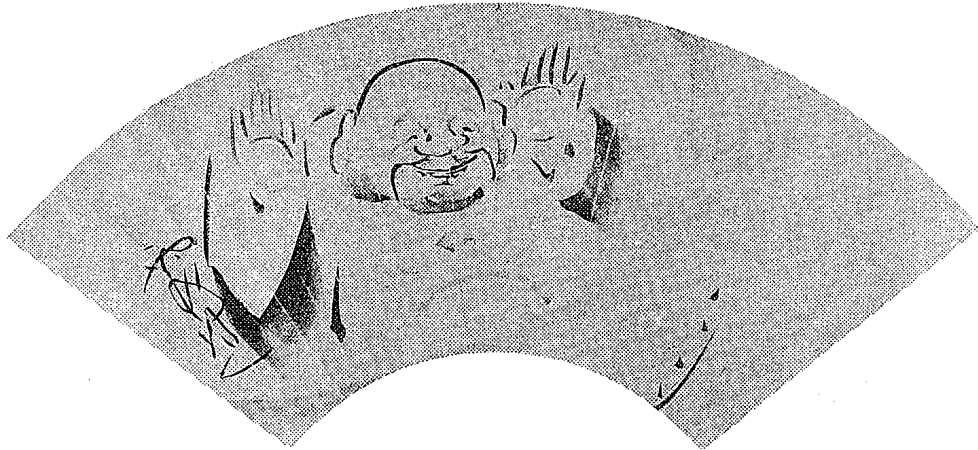


図4 池大雅「布袋和尚図」

の七福神の一人として認識され、江戸時代から更に縁起物として盛んに絵画や彫刻に作られたため、「布袋図」はあっという間に自由化され、日本の変化に富んでいる。江戸中期は日本文人画の草創期から大成期への変遷期であり、そうした時期に、「布袋図」はモチーフの一つとして好んで取り入れられた。日本文人画の先駆者柳里恭も、大成者池大雅も、それぞれ独自の「布袋図」を描き、日本的受容の跡を現している。

中日画家によって描かれた「布袋図」を見ると、半身像や全身像、しゃがんでいる姿や立っている姿、また側面や正面などいろいろな様式がある。ここでは、同じ半身像である梁楷「布袋和尚図」と柳里恭「布袋図」、池大雅「布袋和尚図」を並べて比較してみよう。

13世紀南宋時代の中国画家梁楷は、18世紀江戸中期の日本画家柳里恭や池大雅とはそれぞれ国も時代も違っている。しかし、この三幅の「布袋図」は右向き、正面向き、左向きと異なっているけれども、大きな光った頭、目がゆがむほど口を開いた笑顔、そして肥満体とこっけいな太鼓腹という外形は全く同じで、布袋の特徴を十二分に表して、正に弥勒の化身と見受けられる。ところが、一見ユーモアをたたえているこれらの「布袋」をよく見ると、これらのもの言わぬ作品は、独特な芸術的言語によって私たちに豊かなメッセージを伝えていることが分かる。

まず、梁楷の「布袋和尚図」を鑑賞しよう。重そうに肩に担いでいる布の袋には、恐らく身の回りのもの一切がつまっているのであろう。大きな禿頭、特に笑顔は、超逸、達観という禅僧的な機微を表している。

次に、柳里恭の「布袋図」を見てみよう。絹本着色で、しゃがんでいる貴紳風の僧侶が上質の団扇を持ち、天地を笑破する姿で、特にその笑顔は中国の「布袋図」のイメージとは随分違っている。大きな布の袋の中にしゃがんでいる人の形や画面の構図は、柳里恭のオリジナルか、または何か下敷になる絵本のようなのがあったのだろうか、現在それを裏づける資料はない。しかし笑顔には町の中を徘徊する僧侶の表情というより、むしろ貴族的な深沈、温厚の雰囲気漂わせているかのように見える。添えられている自作の五言絶句が述べている通りである。(後文参照)

さて、池大雅の「布袋和尚図」はどうであろうか。両手を挙げた無邪気な布袋和尚は生き生きとしていて、何も手に持たない気楽な姿や笑顔は、また中国の「布袋図」のイメージとは大きな差がある。抒情的な解放感、愉快感あふれる笑顔には、庶民的な明朗、諧謔にみちた心境まで読み取ることが出来る。

確かに同じ画題でも、中国の画家でさえも時代や個人によって多少の違いがあるが、中日の画家ではこれほど大きな違いがあることは、やはり驚きである。これは江戸中期という時代の背景が大いに関係していると考えられる。

江戸時代、特に前期から中期に亘って、中国文化を全面的に吸収する傾向が強まり、中国文人の跡を追うことは一種の流行となった。その現象を象徴する例の一つとして、当時の文人の名前や雅号を取り上げてみよう。柳里恭、池大雅は本来、柳沢淇園、池野大雅であったが、柳里恭、池大雅というのは、江戸時代の文人や画家の間に風靡した中国風の呼称である。当時の例として祇園南海の「阮瑜」、服部南郭の「服元喬」など数え上げれば枚挙にいとまない。その上、名前のほかに多数の雅号を持つことも、単なる文人趣味だけではなく、中国文人への憧れの現れであった。例えば、柳里恭の号「淇園」の由来は、大和郡山の自宅にある竹林を大いに楽しんで、中国の淇水のほとりの竹林を想像し、

号として使ったのだといわれる。竹は、古くから中国の文人学者に愛好され、文人画の画題でもある四君子「梅蘭竹菊」の一つとして、高潔な君子によくたとえられる。柳里恭にはまた「竹溪」という号もあり、戒名は「竹窓院」というものであった。墨竹画が得意で、竹に対する愛着心はその人柄にも現れている。同じように、池大雅も20歳から「竹居」という号を持ち、様々な篆書体で4個も遊印を作ったことがある。勿論、池大雅の愛竹は、中国の文化受容の一つの現れでもあり、文人の浪慢性を示すものでもあり、更に師である柳里恭の愛竹を偲んで寄せる志の証しでもあったのであろう。

一方、江戸中期は、前期の中国文化の隆盛を受けてそれを継続するとともに、徐々に中国の伝統に対して離脱の意識が窺われる。即ち江戸中期の文芸風潮の一つとして、日本文化への回帰指向が現れた。柳里恭の「たわけ」、祇園南海の「奇」などの人生観、六如上人の「安知唐與宋，我自愛吾詩」（安んぞ知らん唐と宋と，我れ自ら吾が詩を愛す）という超逸の詩，絵画において池大雅の先輩でもある彭城百川も中国のモデルを放棄し，彼自身の様式，そしてまた日本的な様式へと移行しているというような時代相である。それらは「新」「奇」「狂」という3つのキーワードに集約することができ，その共通分母には，伝統の継承と伝統への抵抗という矛盾と相克がある。こうした伝統に対する継承から否定，更に変容という風に発展していく文化の流れ，即ち逸情への時代的指向性は，柳里恭と池大雅の芸術活動に顕著に現れている。

したがって、「布袋図」を描いた頃の日本の画家は，彼らと布袋との時代や中国との環境が大きく違っていたため，憧憬の世界に止まらざるを得なかった上，柳里恭や池大雅の場合は更に，江戸時代の独特な時代背景を背負っていたため，梁楷の「布袋図」など，中国とは全く違った異色な様相を作り上げたのである。

## 二 受容の多様性

中日画家の「布袋図」には大きな違いがあることを納得できたとしても，同時期の日本画家，しかも特殊な関係を持つ柳里恭と池大雅との「布袋図」に，

こんなに大きな違いがあることには、当然疑問が生じるであろう。ここで、柳里恭と池大雅の「布袋図」を比較しながら、その制作理念、特に受容の要素を考察した上、日本的受容の多様性を解明していきたい。

江戸時代の郡山藩重臣柳里恭は早熟多才で、8、9歳の時すでに花鳥画を好んで描き、21歳に書いた随筆『ひとりね』は、江戸時代の随筆の中でも優れた作品の一つだと言える。それを読むと、柳里恭がいかに超脱の精神と風韻とを兼ね備えた不思議な精神構造の持ち主であったことが感じられる。まず、画才に恵まれていたことである。この随筆集には顔料のことにも触れているが、革新と改良にいかに苦心を払ったかが窺われる。ことに人物の設色では、水に漬し、力を用いて揉洗するも落ちず、などと色彩の研究を記録している。その結晶として柳里恭の文人画では、珍しいほどの濃い色を使い、更に金銀泥まで使って四君子を描き、その燦然たる美観は、貴族的感覚に溢れ豪華に仕立て上げられた作品が多いと言える。

柳里恭の絵画作品はまた、紙本より絹本のほうが多い。その絹本では一点一画に至るまで周到な準備と、入念な色彩に対する配慮が見られ、下絵の段階で十分時間を費やしたことが窺われる。また、柳里恭の画は上からなで描きされていることが多いことも特徴である。一般的に墨竹図の場合は多く減筆法で描き、同じ部分を二度重ねて描くことはしないが、柳里恭は竹の幹と葉を直筆で描きながら、二度、三度にわたり筆を入れ、形や墨調を整える癖があった。これは絵画だけではなく、書も同様に字の形と筆法とを修正している例が時々見られる。このように謹直に絵や書に執着した柳里恭の絵画は、当然、寡作であった。この「布袋図」は正しく柳里恭らしい特徴を現した代表作の一つで、しかも題画詩を題した詩書画「三絶」作なので、極めて貴重な作品であると言える。

柳里恭は日本文人画の先駆者として名を知られるだけでなく、庶民出身の日本文人画の大成者池大雅に、物心両面の指導を与えたことでも有名である。柳里恭は中国文化の新風に関心を持ち、中国から舶載される典籍や文物を数多く収蔵した当代随一と言われる進歩的な文化人でもあったため、池大雅にとっ

て柳里恭は、新しい文物の紹介者として、あるいは制作に当っての合作の相手として、更にパトロンとして物心両面に互るものであった。池大雅は14歳の時に柳里恭に出会った。15歳の時「唐画を扇子に画す、尤も、八種画譜を倣う。」<sup>1)</sup>と言われることもあって、「八種画譜」など中国の画譜類を大いに取り入れ、江戸中期以後の日本文人画の流行に大きな役割を果たし、文人画の技法的な基盤を作った。池大雅が30代中頃に描いた「溪頭納涼図」には、柳里恭が文徵明の夏山詩を題し、「友人池無名の画上に之を書す」と書いたが、ここに「友人」という呼称を使ったことは注目すべきである。これは柳里恭の晩年の作と見られ、「友人」という呼称から柳里恭の謙遜のみならず、二人の通い合う心情まで読み取ることができる。

しかし、上層階級に生まれて学識に優れ、天性俊敏の柳里恭は一生、身分役職と文人生活とを矛盾なく平行して送ることが出来たが、池大雅の場合のように、「雲外の鶴標」と言われたような無拘束的な生き方は、とうてい許されなかったに違いない。したがって、柳里恭は21歳の時に狩野派に反発し、「絵は唐絵に学ぶべし」と提唱したが、池大雅は26歳の時に西洋画を見て、「唐画何ぞ因るに足らん」と感嘆し、日常頭から離れたことのなかった唐画でさえも問題にならないとまで言い切った。同じく狩野派の「無骨髄」的な手本主義に反発していたと言っても、柳里恭は伝統的な画法を否定するのではなく、あくまで伝統的な枠組みの中においていろいろなことを試みたのに対し、池大雅は、当時中国から輸入された画譜類の手本に頼る学画方法にも満足しなかった。金碧著彩・濃色・淡彩・水墨、また工筆・写意、そして琳派・土佐派・狩野派の日本独特の様式や西洋画の遠近法なども中国的なものに併せて取り入れ、さまざまに変形逸脱した冒険を試み、その成果は幅広く及んだ。優れた天分と恵まれた時代に生まれた幸運を持ち合わせた池大雅は、柳里恭、祇園南海など先輩達の模索に基づいた様々な芸術の様式を試行錯誤しながら、さらに個性豊かな創作活動を展開していった。

池大雅は柳里恭と違って、職業画家であることや生来の楽天的な性格、ある

いは庶民的な習性などによって、「多作」で有名であった。勿論、多作は時には濫作の傾向もあることが指摘される。しかし、才能奔出型の芸術家にとっては、多作自体が問題とされるより、歴史に残る作品がどれほど多く制作されたかが問われるべきであろう。この「布袋図」にしても、20代末の「指墨布袋童子図」、30代初期の「指墨布袋群児図」、40代の「布袋和尚図」(図4)、40代後期の「布袋童子図」など多く見られる。画面の構図が違っていても、いずれも布袋は袋を持たず、図4のような気楽な愉快的笑顔である。禅僧の水墨道釈画の画題としてこの布袋図は、池大雅の禅的な自由精神に通じる所がある。池大雅と禅林との因縁は早くから認められ、7歳から黄檗山万福寺との往来があり、特に29歳の時、白隠に出会って教えを請うたことが、その作品に禅的な色彩を加える契機になった。「言語は禅に近く、形は仙人に肖す」<sup>2)</sup>と六如上人が評したように、大雅の「布袋和尚図」はまさに大雅の心と技の高度な結晶であったと言える。

したがって、柳里恭と池大雅は、それぞれ超逸精神を持っていても、社会的身分、芸術的感性、制作の環境など、また寡作や多作から作品の表現まで大きく違っていた。この「布袋図」を日本的に受容した際にも、両者の差は顕著に現れている。厳密な画法、謹直な気分があることは郡山藩の重臣柳里恭のちまえて、柳里恭が貴族の香りが漂う笑顔を描いて、布袋を和尚から貴族にまで昇華させた一方、庶民出身の池大雅は自由闊達な個性で、愉快的雰囲気を表し、民間の明朗な老爺の笑顔を描いて、布袋を更に親密感のある存在として接近させた。結局、二人は布袋和尚の笑顔をそれぞれ自分なりに作り上げたのである。

### 三 布袋への賛辞

文人画の大きな特徴は、詩書画「三絶」の境地を求めるだけでなく、詩書画を同一作品に共存させる作品が多いことである。このような「三絶」作品なら、画意からその画家の感受性を受け取れると同時に、詩意についても客観的



に文字を通じて作品をいっそう全面的直接的に把握し、正確に理解できる。「布袋図」には歴代の中日文人の題画詩が多いため、題画詩の考察にとって重要な手掛かりとなり得る。ここで、張宏の「布袋羅漢図」と前述の柳里恭の「布袋図」を比較しよう。

張宏「布袋羅漢図」には王穉登（1535—1612）の題画詩があり、柳里恭「布袋図」には自画自題の詩があるため、双方とも詩書画「三絶」作品であるし、制作の年代もそれほど隔たっていないため、最適な比較例と考える。

張宏は有名な文人画家で、人物、山水を得意とし、特に人物画にはよく心情を伝えたといわれる。この「布袋羅漢図」には、布袋の全身像を描き、その超逸洒脱な笑顔は梁楷の布袋を髣髴させ、自由自在な境地に達している。上半部の右側に、同時期の文人王穉登が七言絶句を題している。王穉登は張宏と同じ蘇州の人で、6歳で大字を書き、10歳で詩を作り、文徵明の後継者でもある。この時代の息吹を感じさせる草書体による詩を味わってみよう。

手裏塵糟一布囊， 手裏 塵糟の一布囊，  
 山河世界此中蔵。 山河 世界此の中に蔵す。  
 誰知万劫都成幻， 誰か知らん 万劫は都て幻と成るを，  
 却笑世人因甚忙。 却りて笑う 世人は因りて甚だに忙なるかと。

詩意は、布袋は埃だらけの袋を持つが、山河の世界をこの中に収めている。万物はいずれ幻となってしまうのを、誰が知るだろうか。世の人は何の為にバタバタ忙しくするのか、と嘲笑している。画面の悠々自適の布袋と完全に詩意は一致し、布袋の口もこの詩文を詠っているように見えるのである。

さて次に、柳里恭の題画詩を鑑賞しよう。五言絶句は画面の中心に集中的に書かれていて、ユーモアを称えている。

扇似金鳥翥， 扇は金鳥の翥つに似，  
 袋如玉兔蹲。 袋は玉兔が蹲るが如し。  
 吐成這老漢， 這の老漢を吐き成し，  
 笑破一乾坤。 一乾坤を笑破す。

詩意は、団扇は金鳥の飛び立つのに似ていて、袋は玉兎が蹲っているかのようである。この布袋老漢を吐き出して、天地乾坤を笑破する、というものである。画面の貴紳風の布袋を見ると、高度に詩画が融合している。

ところが、詩画一致したこの二つの題画詩を比べると、意外に天と地の違いがあることに気付く。前者は「塵糟」の袋を担いで嘲笑している布袋であるが、後者は「金」や「玉」に形容される物の中にしゃがんで微笑している布袋である。同じ超俗感を表しているのだが、袋や手に持つ物、人物を置く環境や笑う表情など詩画の意趣は完全に違っている。

これは何故であろうか。これを解くために、改めて文人「三絶」の視点から、柳里恭の文人思想について考察しなければならない。

柳里恭が詩書画ともに優れ、20歳前後からすでに文人としての条件が備わっていて、芸術家としての生活を求めながら、現実には武家としての姿勢を崩していない。柳里恭は当時の荻生徂徠、細井広沢、谷口元淡、服部南郭、祇園南海など一流の文人とも交り、学問や中国趣味を深めた。この「布袋図」の題画詩からも、その文学的才能を窺うことができる。

当時、北山橘庵は「重遊淇園感懷」に、「……不唯詩賦極精妙，亦令書画致緻密。況復名譽人所重，芸苑比之王摩詰。……」<sup>3)</sup>（唯だ詩賦の極めて精妙なるのみならず、亦た書画をして緻密に致さしむ。況んや復た名譽人の重ずる所にして、芸苑之れを王摩詰に比す。）と書いているように、柳里恭は王摩詰に比べられるほど高く評価されていた。王摩詰とは中国唐代の詩人王維のことで、中国の文人画の祖とも言われる人物である。「詩中有画，画中有詩」の高い境地に至った王維は後世、最早、その真跡が見られなくなった。しかし、それにもかかわらず、中国や日本の文人画に計り知れない影響を与えたのは、王維の具体的な技法より、むしろその高邁幽遠な文人思想によるものであろう。

柳里恭の「布袋図」制作は、まさしく王維の文人思想を最大限に表現しようとしたものではないだろうか。一生、日本にいながらにして、中国文人の生き方を模倣し、中国趣味を求めた柳里恭は、中国の伝統的な文人精神を模倣しな

がら、一方、江戸中期独特の文芸精神をも身に付けていたため、この布袋図は画題だけを中国から借り、画意や詩意などはすべて日本的にしたもので、決して伝統的画題に対する無視や排斥ではなく、明らかに中国の文人精神を受け継いだ変容物と言える。

したがって、題画詩における布袋への中日賛辞を比較することで、中国の文人王穉登と違った柳里恭の詩意を知り、その画面を確実に読み取ることができる。そして、又それは柳里恭の影響を大いに受けて、詩書画「三絶」を身に付けた池大雅の「布袋図」の理解にも、重要な一助となるのである。

## 結 語

上述のように、中国の画題「布袋図」は日本に伝わって、日本的に変容された。日本においては七福神の一人としての布袋は、江戸中期の「新」「奇」「狂」の時代相や文人画自体の発展によって、中国と違った様々な様式が作りあげられた。この典型例が柳里恭の貴紳風「布袋図」と池大雅の庶民風「布袋図」である。これらは中国の梁楷や張宏の逸僧風「布袋図」と違って、日本的受容のありかたの多様性を表している。それは布袋への中日賛辞の比較によって更に明らかになった。したがって、柳里恭と池大雅の「布袋図」に現れた文人思想は、正しく中国文人画を民族性、時代性、個人性などにおいて総合的に日本的に受容した結晶であり、日本文人画の大きな基盤ともなり得た。

柳里恭と池大雅の「布袋図」は、「布袋図」と題しながら中国の画題「布袋図」とは違った表情の笑顔を描いたにも拘わらず、日本では芸術作品として愛蔵されてきた。これは日本文人画の発生期から大成期への変遷の跡であり、日本の画家が示す中国の画題の日本的変容の跡でもある。中国の画題であっても、容易に受容し、更にその変容を行い、またその変容がひろく受け入れられたということである。

「布袋図」の笑顔は多くのことを物語っている。

## 注

- 1) 佐々木米行『池大雅家譜』(富岡家本)(池大雅美術館1982)第十二図。しかし、この釋文では「倣」を「傲」にしている。
- 2) 六如上人「題池大雅丈人遺像・有引」佐々木米行『大雅堂記』図三七 池大雅美術館1984
- 3) 相見香雨「柳里恭雜考」『大和文化研究(第四巻第五・六合併号・柳里恭特輯)』13頁 大和文化研究会1958

## 図版一覧(\*印は中国の出版物)

- \* 1) 梁楷「布袋和尚図」袁烈洲編著『中国歴代人物画選』70頁 江蘇美術出版社1985
- \* 2) 張宏「布袋羅漢図」袁烈洲編著『中国歴代人物画選』149頁 江蘇美術出版社1985
- 3) 柳里恭「布袋図」絹本著色 94.8×34.6『日本文人画名作展』図4 BSN美術館1977
- 4) 池大雅「布袋和尚図」紙本墨画 18.5×49.7『池大雅画譜』図549 中央公論美術出版1957

## 主要参考文献(\*印は中国の出版物)

- \* 1) 袁烈洲編著『中国歴代人物画選』 江蘇美術出版社1985
- 2) 木南卓一「先賢遺墨(二)」 帝塚山大学教養学部紀要第52輯 1997
- 3) 佐々木米行『池大雅家譜』(富岡家本) 池大雅美術館1982
- 4) 佐々木米行『大雅堂記』 池大雅美術館1984
- 5) 鄭麗芸「大雅詩稿評釈」『池大雅研究』185頁 白帝社1997
- 6) 『池大雅画譜』図549 中央公論美術出版1957-1959
- 7) 『大和文化研究(第四巻第五・六合併号・柳里恭特輯)』 大和文化研究会1958

## (付記)

本稿は平成10年度松山大学特別研究費助成によるものである。