

池大雅の富士山図に関する一考察

池田洋子

はじめに

一、池大雅以前の江戸時代富士山図

二、池大雅の富士山図

画題

様式

内容

三、池大雅の富士山図の特質

はじめに

南画の大成者である池大雅は、数多くの富士山図を描いている。そこにはいろいろな富士山が表現されている。

彼は実際に幾度か富士山にも登っていることが知られている。また、登らなくとも富士を実際に見る機会はずで二十代の頃から持っていた。その時々いろいろな富士山を体験しているはずである。

また、旅行の体験から「真景図」という絵画のジャンルを打ち立てているように、実際の景色をもとにして自らの体験の表現した作品を多数創作している。

38歳のときに浅間山に登り、そこから見える富士を小さく描きこんだ《浅間山真景図》(図22)を描いている。ここでの富士は、画面中央上部に小さくその姿を留めているにすぎない。それは三岳紀行に残されたスケッチに基づいて制作されたことが知られるものである。対看写照による作成ではないが実景を記録に留めてそれを元に、自己の感慨を込めて造られたものである。

この作品では、池大雅の富士図が確かに実景を元にして制作されていることが言える。これから、このほかの大雅の富士山図も、大雅自身のスケッチに基づいて制作されたものと考えられる。

では、池大雅以前には一体富士山はどのようにして描かれていたのかを同じ江戸時代においてみて、また内容においてはどのような違いがあるのか考察した。その上で大雅の富士山図の特質について言及していきたい。

一、大雅以前の江戸時代の富士山図

富士山図は成瀬不二雄によると平安時代から始まり、そのはじめは聖徳太子絵伝の中にある太子が黒駒に乗り富士山を駆け巡る場面にあるといわれる。それらの伝統を受けて鎌倉・室町時代の富士山図の原型が出来た²⁾。

さて、近世のさきがけとなった画家雪舟筆と言われる《富士清見寺図》がある。この富士山の形態は典型的と言われる三峰型の頂上となっている。画面左に大きく描かれたこの図の富士山は清見寺を表わす記号の役割であ

る。富士山そのものに主題があるわけではない。富士の意味は従来の歌枕にある意味のほかに、清見寺の位置を特定する意味がある。また、海を表わす水と富士の山と三保の松原海岸が、中国の瀟湘八景を下敷にした山水図を構成している雪舟時代の山水図の世界を表現したものである。しかし、この図は後々まで書き継がれて行くことになり、江戸時代にもこの図を下絵に多く描かれていた。

江戸時代の最初の富士山図は狩野探幽の一六六二年の富士図巻である。この図巻で探幽は富士を東海道の箱根から下りながら複数の場所から捉えた写生画をえがいている。その五年後一六六七年に富士山図(静岡県立美術館蔵)を描く。この図も下敷きには瀟湘八景があると考えられるが、秋の風情をした紅葉の樹木と清見寺と三保の松原と富士山を描いている。この図には、本来瀟湘八景の持っている様な季節と景物を組み合わせた描写ではなく、「秋」という一つの季節に限って画面を制作しているところに新しさがある。続いて日本の季節と組み合わせた四季富士図が制作されている。この富士山と四季の組み合わせは、決った季節に特徴ある景物を持つ特定の場が一図に組み合わせられていた四季絵から、場が一つでそれぞれの季節の中に見える風情の違いに着目した点は、探幽の新しさと言っているであろう。つまり、富士山を四季すべての季節に見ていないとこの発想は生まれない。確かに四季耕作図というテーマの作品が狩野派の中でたくさん描かれている事からの発想かもしれないが、日本の風景画は、春は何処夏は何処と季節と場の組み合わせが先行していた四季絵の発想が、例えば洛中洛外図のおいても季節と場は取り決められているように根強くあった。しかし富士を名所や歌枕に従うのではなく、富士山そのものを主題としたところから新しい主題が誕生したと考えられる。富士山の形態は従来のままであったとしても主題に新しさが生まれる機運が起きている。

同じ江戸時代初期、俵屋宗達に始まる琳派は、『伊勢物語』第九段業平東下りの場面を描くことが多い。宗達の描く富士山は、円錐形の塩を採るための造られた塩山のような形と本文にある通りの形態をしたものと、室町以来の定型である山頂が三峰になったものがある。いずれも実物を見て描くと言うことは無かったのであろう⁴⁾。

しかし同じ琳派でも、光琳が描いた多くの『伊勢物語』同段作品には、室町以来の定型の峯と形態を取るものがほとんどであるが、晩年の作品には変化がみられる。光琳は何度も江戸と京を往復して、三保の浜から見る富士の峰の形が定型どころではなく少し左に寄っていることに気付く。そのように形を作り始めたといわれる⁵³。実際に、光琳の富士山図には二種類の峯の形が存在する。この自らの体験が作品の中に現れると言うところが新しいことである。

また、光琳の作品のなかに三保の浜松と富士を組み合わせた扇面画がある。これは『伊勢物語』を主題とした富士山の絵ではなく、富士山と三保の松原を組み合わせた風景表現を主題とした絵が制作されていることを示す物である。光琳は富士山を物語の世界からばかりではなく、現実の世界に存在する富士山を絵画の中に取り入れて、表現するようになった。

その後の琳派の画家たちは、この点を進めて富士山そのものを主題とした絵画も描がいていくことになった。例えば、19世紀に活躍した鈴木其一の作品に、『富士隅田川図』三幅対がある。この作品には、富士山と筑波山が左右幅に描いてあり、江戸の西と東の二つの山を示している。これはもちろん定型による富士山であり筑波山であっても、主題として物語を借りたり、和歌を借りたりしないで成り立っている作品である。

狩野派は探幽において写生が行なわれていたが、富士山図には直接反映されなかった。しかし、富士山を写生することで、絵画空間上に新しい視点での制作こそはないが、富士山という表現対象が、和歌や物語などの主題から独立して画題と成り得た。この主題に関する新しさが次の絵画画面における富士山の捉え方の変化への第一歩となっていると考えられる。

一方琳派の光琳は京での絵画制作時期には表現対象を意匠化することで優れた作品を制作していたが、江戸での狩野派との出会から写生ということ、対象をきちんと見て捉えることに始まりそれを瀟洒な姿に変えて表現することをした。その一つに富士山も含まれた。富士の姿を今までの形式化したものから自らの眼を通しての姿に変化させる。しかし今までの形を一気に全く違うものにと変化させたわけではない。単に三峰の位置のバラ

ンスが変わったに過ぎない。それでも富士山が概念上のものから実存する物として實在感が表現されたことは大きな変化であろう。物語という主題にしたがっている絵画作品内でも、實在する富士山が現実に見えるように描写されたことは、物語上の世界であっても、人々がより現実的として見る富士山の形のほうを画面にとりこんでいくことを許容したことになる。また、画家の制作に対する態度も、従来の型に囚われなくなったことを示す。そして琳派においても富士山が江戸の西に實在する山であるという認識から作品が生まれていることは富士山が人々に見馴れた山に成っている事を示す。

このほか、狩野派の作品や琳派の作品がまだあるが、狩野派では探幽を超えた作品は無く、琳派においてもより装飾的こそなれ新しい富士山の主題とする作品は特に見られない。

二、池大雅の富士山図

画題

様式

内容

池大雅の富士山をモチーフとした作品は以下のものがある。

- ① 倣董太史富岳図 167
- ② 白絲瀑布真景図 242
- ③ 霊峰春色図 264
- ④ 湖上霊峰図 266
- ⑤ 蘆湖富岳図 278
- ⑥ 金碧法富岳真景図 319
- ⑦ 富士十二景 325
- ⑧ 和合峯晴景図 329
- ⑨ 富岳春景図 441-2
- ⑩ 日本十二景：三保浦図 450-3
- ⑪ 富岳真景図 562
- ⑫ 海天霊峰図 603

⑬ 湖山富岳図 6 2 2

⑭ 夏雲靈峰図（松蔭觀潮図） 6 3 5—2

⑮ 富岳真景図 6 3 6

⑯ 月下靈峰図 6 5 8

⑰ 湖上富岳図 6 5 9

⑱ 湖上靈峰図 6 6 8

⑲ 富士白糸滝図

⑳ 富嶽図

（番号は「池大雅作品集」による）

以上の作品から大雅の富士山を主モチーフとした作品の画題には、「真景図」「富嶽（富岳）図」「靈峰図」、富士十二景の「富士」と三種類あることが解る。それぞれ画題と作品内容にどのような特徴があるのか考察する。

まず「真景図」は、富岳真景図と称して、富岳と結びついている。富士山に直接対して生じた感興を描いていると考えられるような画題が付けられている。

《白糸瀑布真景図》2 4 2・《金碧法富岳真景図》3 1 9・《富嶽真景図》5 6 2・《富岳真景図》6 3 6 の四図がある。以下各作品をみていく。

《白糸瀑布真景図》2 4 2 は縦長の画面に下方に白糸の滝が右半分を描かれ、左半分は後方からの視線で木立が描かれ、その右奥には富士の麓から大きく蛇行して流れる水流を俯瞰して描く。流の途中には三箇所に橋が掛かっているのが見える。もちろん白糸の滝の滝壺の辺りから富士山は見る事が出来ない。そこで、白糸の滝を見下ろす位置に視点を置いて画面を再構成するような工夫をしていて、あたかも実際の自然の中にこのような視覚を確保できる場所が存在するかのよう画面構成と成っている。

《金碧法富岳真景図》3 1 9 は極端に縦に長い画面の一番奥に富士山を置き、その裾野に木々や町並みなどを描き、それらを水面を挟んだ遙か手前の大きな樹木の生えた丘陵から平遠的に望み見ているように捉えて構成している。近景の背の高い木立を大きく描いて富士山まで随分と距離があ

ることを示している。中国山水図の平遠法を意識した画面構成となっている。

《富嶽真景図》5 6 2 は点描で富士を描くもので、富士の輪郭を線描で描かず、点描と白く塗り残して雲霞に包まれた様子を表現している。裾野辺りには幾重にもなだらかな山並みが同じく点描で描き出されている。富士の前面には水流と松林のある岬が描かれる。画面の一番手前には左右両端から丘陵が張り出してこの場面が手前の岡から望まれているようすに構成されている。

《富岳真景図》6 3 6 は、富士山が直ぐ目の前に大きく存在しているかのような構成になっている。中腹には針葉樹が、山下には広葉の樹木が生い茂っている。画面一番手前には、大きな川があり渡し舟が何艘も人を乗せて川の中に漕ぎ出しているさまが見られる。岸にも何艘か係留されている。だが左手の岸は樹木が描かれていない。この図では富士山の左稜線奥に景色が描かれているところがほかには無い特徴である。このような景色の存在から、富士の左稜線より高いところから見下ろしている様が想定されているのである。

真景図はいずれも、俯瞰視点を元にモチーフが有機的に繋がるように構成されており、描き込みが細密になされている点が共通の特色である。

次に、富岳（富嶽）図と画題のついた作品は

《倣董太史富岳図》1 6 7 《蘆湖富岳図》2 7 8 《金碧法富岳真景図》3 1 9 《富岳春景図》4 4 1—2 《富嶽真景図》5 6 2 《湖山富岳図》6 2 2 《富岳真景図》6 3 6 《湖上富岳図》6 5 9 《富嶽図》

であるがこのうち真景図と表記されている物はすでにみたので省くことにすると、六点がある。同様にみていく。

《倣董太史富岳図》1 6 7 は十分な幅がある縦長の画面に、画面下方から樹木の生えた土坡が描かれ、左右端から土坡の線が入れ違いに出てきながら上方に景を積み上げていく構成になり、画面最上部に富士山が肩や山腹に霞を帯びた状態に描かれている。富士山以外には特定の景を描きこまず、どこにもある樹木の生えた土坡というモチーフが間隔をとりながら配

置構成されている。

《蘆湖富岳図》278は、画面下方の端に松林の岬が左から右に伸びている。水面は画面右下から左上がりの方向に広がり、対岸には丘陵が重なって高まり富士山へ繋がっていく。富士山のすぐ右前にこんもりと高く二つの峰が続いた山が特徴的な景観を造っている。近景の松林は濃淡の点描による描きこみが目立つ。富士山は輪郭線で括られているが左側面は雲霞により輪郭線が消されている。画面には、モチーフがかなりぎっしりと配置されている。

《富岳春景図》441―2は左右に《溪行放情図》と《李白詩意図》の細かな描きこみのある作品に挟まれている為か、簡略な輪郭だけによる富士山と手前の頂に木立が林立する様に描かれた丸い線を繰り返して象つた山丘が描かれるのみの図である。

《湖山富岳図》622は、画面近景には背後に高い丘陵を従えて樹木に囲まれた人家が描かれた一つのまとまった空間と、水面を隔てて富士山を囲む山並みにより構成されている。前景部モチーフはくつきりと輪郭線で括りられて明快に描写されているのに対して、後方の富士を囲む山々は点描や淡い輪郭線で処理されていて遠近感を表現している。

《湖上富岳図》659は、晩年に多く描かれた松原を前景にして水面を隔てて奥に富士山が臨まれる構成となっている墨画山水図である。富士山は濃墨の細線でくつきりと三峰を描き、対照的に裾野をたっぷり墨を含んだ筆で太く描いて、山頂の麗しい姿を際立てている。水面には人の乗る舟を濃墨の線で描き、最前部の松並木は墨汁が滲みを造って重なるように松ヶ枝を連ねてある。富士山以外の各モチーフは明快に何を表わすか不明な描き方であり、モチーフ間も緊密にはなっていない。「墨と筆とを自在に操る」と言われるように、大雅の心象中の富士山が画面に自ずから生まれてきたような造形であり、実に墨使いと運筆の上手い作品である。

《富嶽図》は作品集にはないが、やはり上記の作品と同じ頃のものと考えられる。横に長い画面下端中央やや右寄りから左上がりに砂洲と松原が描かれ、波立つ水面を隔てて富士の裾野をたっぷりした墨付きですばやく筆を動かして描き、淡墨の雲霞の上に白く残した紙面に三峰の頂上だけを

濃墨の細線で描き出している。

最後の二点の作品は、草々の墨絵と言った表現の作品であるが、いずれも墨の濃淡や筆遣いの違いによる遠近感の表出が明快な画面作りに役立っている作品である。

富嶽図は、細かく富士山の周辺を説明的に描きこみすることはなく、富士山の全体の形態を大きく描写していて、また前景景物との間に水面を置いている。

霊峰図と画題のついた作品は

《霊峰春色図》264 《湖上霊峰図》266 《海天霊峰図》603 《夏雲霊峰図（松蔭観潮図）》635―2 《月下霊峰図》658 《湖上霊峰図》668

の六点がある。

《霊峰春色図》264は縦長の画面下方に人家のある樹木の繁茂した岸辺が描かれ、穏やかな水面を隔てた対岸にも人家とそれを取り囲む樹木が在り、その奥に二つ峰が続いた丘陵の上に富士山の広い裾野のある特徴的な形態が線描で表わされる。富士の山頂は極端に細くなっているが裾野は大きく広がっている。また近景の樹木の傾斜と中景に右から左に伸びる細い岬が繋がるように構成されている。

《湖上霊峰図》266は、縦長画面の左側に主な景を描きこむ。樹木、道、丘陵などのモチーフが集まり、右手は湖面になっている。その湖面の一番奥に富士山の姿が描かれる。富士山以外の丘陵や土坡の輪郭は点描になっいて明快な輪郭を示さないような表現をとっていることで、富士山のすっきりした輪郭を際立たせている。画面下端の土坡から始まり、画面中程に岬が右に張り出し、再び左奥の岸の線が奥へと続く構成は、鑑賞者の視線も同様に誘われて岬で一旦立ち止まり富士を見上げ奥へと進むという工夫もみられる。

《海天霊峰図》603は、扇面形の画面中央に富士山の三峰形の山頂が大きく捉えられ、その手前に丘陵が描かれる。また富士山の左手の何も無い空間には左端から伸びる松原が描かれ、富士との間に帆掛け舟が一隻あ

って水面を表わしている。富士山の姿が中心になっていることがよく解かる画面である。

《夏雲霊峰図（松蔭観潮図）》635—2は、六曲一双の屏風の左隻に当たる画面に大きく富士の山頂の三峰が立ちあがり右からは白雲が棚引いて来ており、富士山の中腹には三つの丘陵が左から徐々に高さを下げながら連なっている。富士の輪郭は墨の線で一気に描かれている。丘陵の峰は高さが減じていくに従い頂上に樹木の描き込みが増していく。白雲を除く富士の山肌面には薄く、富士の峰の外にやや濃く藍が刷かれています。白い雲との対比がなされている。真正面に富士の高嶺を見せ、その雄大さを表現している。

《月下霊峰図》658は、晩年の筆墨が巧みに用いられた作品で、たっぷり墨のついた裾野を表わした太い線、秀麗な山頂の三峰形を描く細線、かすれた富士の右山腹の線、水面を隔てた近景にある松林を表わす早いタッチなどいずれもモチーフの性格に合ったものである。富士が裾野までしっかりと描かれその前面をふさがないで富士の左右奥に遠山を黒く面的に表現する。

《湖上霊峰図》668は、若干横が長い矩形の画面に下方に近景の松や樹木が上から見下ろした視線で描写され、波立つ水面を隔てた画面上部に前後から丘陵に囲まれさらに左方から棚引く白雲に山腹を覆われ山頂の白さの残る三峰型の高嶺をくっきりとした濃墨の線で象っている。複雑に描写された山腹より下のモチーフに対比して頂上のすっきりした描写が印象的である。

いずれも富士の形を大切に表現しているのが霊峰図である。富士の姿そのものへの強い関心が作画の動機になっていると考えられる。

最後に「富士」と画題のついた作品を見ると

《富士十二景》325《富士白糸滝図》の二点がある。

《富士十二景》は十二の幅にはそれぞれ月次ごとに画題がついていて十二月の富士山が描かれている。

一月は近景に公家装束の人物が乗っている舟を浮かべた海原が広がり、

右から松原が伸びて松叢を面的に連ねている。画面半分より少し上部になだらかな山並みの奥に真っ白な富士が立ちあがっている。富士山を海上から見た時の視点の低い大きく見える全姿を表現している。大和絵の描法で作画されている。

二月は富士が画面の上部に上がっていてしかも山腹以下を霞に覆われた姿で表現する。そこから手前に折り重なる丘陵は柔らかな披麻皴が使われている。近景の部分はかなり鮮明に見えるように描写してあり

三月は頂が白い富士山が画面上部の左に寄っている。細かい浪の描きこまれた水面には鳥が泳いでいたり、芦が茂っているなど近接的に描写されている。柳と桃の花の組み合わせで春をイメージした表現は中国的な組み合わせである。柳樹の繁みの下に雪舟画を思わせる人家が何軒も描きこまれている。中景の丘陵は柔らかな弧を繰り返している。

四月は白糸の滝と思われる滝の上に藤の花が咲き懸かっている。滝を上から見下ろして描き、富士山は後方に霞の中に大きく描写されている。

五月は画面最下端が林立した樹木に始まり、当時の区画されていない不定形な水田で人々が並ん田植えをしている様子が描きこまれている。水田の間を流れる川は増水している様が橋桁からみられ、速い流に操る船頭の上手い舵さばきが伝わってくる。水田の終りも林立する樹木で閉じている。林の上に大きな富士が雪を被らずに描かれる。

六月は前景に繁茂した樹木を大きく描き、この森の奥にもう一つ樹木の林が半ば霞ながら描かれ、この霞の向こうに小さく富士山の頂上が描かれている。前景のうっそうと茂った森を大きく捉え、富士山を遠くに小さく捉えた構成が面白い。

七月は前月同様に近景にはよく繁茂した樹木が数本ずつ組になり土坡に生えている。その樹木群が最下段中央から右に向けて弧を描きながら上がり、左の土坡上の樹木に続き、そこを起点として再び同じ運動を繰り返すようにして次第に画面上方に奥まっつていくとそこに大きく富士が現れるという構成をとる。

八月は、画面とに少し距離が在り、舟が繋がれた岸辺から樹木が大きく傾いて生えている。右へのうねりのような動勢に引かれて樹木の群は画面

上へと上がり画面のほぼ中央にある突き出た岬の上の人物へと視線が導かれる。水面を隔てた向こうにある丘陵の上方に富士山の稜線の一部が強く示されている。それ以外の富士山の形態はぼんやりと示されるにとどまる。富士の山陰に月が隠されている夜に情景と言われている。

十月、深い谷あいの道を進む荷を運ぶ人物と紅葉の木々の前景と、霞の向こうの中腹が深くえぐられた山と幾重にも重なった様子の山並みを見せる左側の丘陵地の遙か後に頂に雪をかむった富士が見える構成である。近景には画面上方から下方に向けて人物が降りてくるので、視線は画面右の中程から始まり一旦画面最下端まで下りてから再び画面の左側を上部に向けて誘導される。そのため画面の中央に巨大な松がひときわ高く葉を茂らせて描かれている。

十一月、シルエットになった松原が画面下端に右から左に伸びる。海を隔ててこんもりと丸い二瘤の丘陵がやはりシルエットで表現され、その上に白い富士が外隈で頂の辺り三峰をくつきり現わしている。三つのモチーフが三段に重ねられた構成である。松原は手前部分が濃く奥になると薄くなる切絵のような描写が、中景の丘陵は斑になった面的な描写が、富士山は外隈による描写がそれぞれ使われている。冷たい雨にけむる情景が水蒸気たっぷりに表現されている。

十二月、雪が枯れ枝に白く積もり、門の屋根上、塀の上、家屋の屋根の上にも積もっている。近景のモチーフは土坡や道なども明快に描かれている。中景の岸には、雪を被った樹木が立ち並んでいる。雲に処々覆われて隠されながらも緩やかな稜線の様子を見せる富士山の姿が大きく画面上部にあるがあまり鮮明には表わされない様に特に頂上付近はぼんやりとしている構成である。

以上からこの《富士十二景図》が、大雅が体験した感興が下敷きになってはいるが、巧みな画面構成や視覚の誘導が十分に計算されていることが知られる。

画題は「富士」という特定化をしてはいるが、富士山付近の実際に見ることの出来る特徴的な景物を組み入れているのは一月十一月の「三保の松原」を表わす松並木と四月の「白糸の滝」を表わす横に長い滝のモチーフ

のみである。この一月十一月の富士は海側から眺めた低い位置にあるものであり、確かに実際の視野に納まるものに近い。そこでこの二図は古来描かれている富士三保松原図の形に因らない大雅の実際の体験が造らせた物であると考えられる。しかし、描法は南宗画のものではなく一月はむしろ大和絵的であり、十一月は宗達の表現法に近い描法が感じられる。

そのほかは、基本的には奥行志向を持った画面構成法と、柔らかな披麻皴で象られた丘陵が幾重にも重なる三次元的な立体把握と、点描による樹木描写といった大雅の得意とする表現形式が組み合わされて作られた山水図と「富士」と組み合わせた作品である。

富嶽図や真景図或いは霊峰図とはかなり制作の意図が異なっている。この「富士」という名称を用いて様様な表情をした富士山を表現すると同時に、「富士」という言葉と同じように富士山のあの独特な形態が何かの意味を画面に付与していたのではなからうか。象徴としての「富士山」形態があったのではなからうか。

そこでそのほかの画題で富士山を描き表わしている作品を見ることにする。

まず《和合峯晴景図》³²⁹は細長い画面を近景中景遠景の三段に構成し、近景には葉の茂った樹木が集まった岸と橋の向こうの人家の集落がある空間になって右端の極端に背の高い樹木が中景との繋がりを造り、中景にはまだ葉を充分につけていない木々が林立している奥に披麻皴で象られた丸い峯が重なっている丘陵が続きその上に富士が細い描線で描き出されている。モチーフの描き込みの多い作品である。甲州側から見た眺望を描いた富士である。

《日本十二景・三保浦図》⁴⁵⁰⁻³に富士山が描かれている。日本の名勝十二箇所を選定して四三歳の時に描いている。富士山を含む風景を選定してはいるが、「三保の松原」という主題をつけている。図様は、俯瞰視による表現で、近景に海に突き出た二本の岬の松林あり、二隻の船を浮かべた広い海面を挟んで奥に峰が点描で描かれ、その奥に外隈でくつきりと峰を三峰型にした富士山が表わされている。

この画面では、各モチーフは互いに有機的に連繋をすることなく画面に

点在しているかのように配置されている。しかし目に見える形態や景物をそのまま画面に写し再構成した画面ではない。つまり、筆者の心中にある世界を画面上に有機的に再構築するのではなく、その世界に対して持つ筆者の感慨や感興を表象的に表現したものである。ここで描かれた富士を含む景色は、筆者があくまで富士を見た時の体験ということが前提になっている。三保の松原図である。自分の目と身体で見た富士を富士という形は残しながら、それ以外は形を明快にしないで、その体験の感情感覚を優先させた表現にしている。富士山は自分が体験したそのものである。

《富士十二景》とこの《日本十二景三保浦図》では、同じ富士を題材にしながら異なった作画態度になっている。《富士十二景》の作画は、理知的な画面構成の上に富士山という象徴を加えた風景である。

画題に関して「真景図」・「富嶽図」・「霊峰図」・「富士図」・その他などの画題は、異なる作画の意図を表わしている。「富嶽図」・「霊峰図」は富士山そのものを描くことが主となるに対して、「富士図」は逆に山水図に富士を付け加えたような構成になっていた。「真景図」は他の画題の作品に在るような草々とした表現はなく、描きこまれたモチーフが緊密な画面を構成していて如何にもそこには実景がこのように在るかのごとく見えるものに示されている。

様式

富士を表わす絵画の様式は一通り出なく、墨絵の筆墨を巧妙に駆使した作品から、丁寧に彩色した作品まである。

内容

大雅は画題でみてきたように画題と内容が密接な関係を持っていた。

三、池大雅の富士山図の特徴

まず画題の新しさがある。《蘆湖富岳図》という作品において箱根の蘆湖から見た富士山という、富士が名所「駿河の富士」乃至「伊勢物語」

第九段の東下りの富士」ではない画題である。全く文学に依存しない画題である。しかも、視点の新しさもありこれまでの富士はほとんどが駿河の側つまり三保の松原のある西南から見た富士であったのが、東から富士山を捉えている。箱根という難関の峠を越えるようにとする時に見た富士の姿を絵画化している。山の中に一際高く聳える富士の峯を捉えている。そのほか「湖上」の語が画題につくことも目立つ。

画面構成は、緊密で有機的な構成の画面をつくる事が多いが、また、その時の感興に従っているものもある。いずれも、中国の山水図に見られる構成に倣い前景中景後景として画面内に奥行きを感じさせる構成を造る。

横長画面で多い構成は、主に前景と後景の富士山との二段の景物の構成がよく見られる。前景の画面下端の右か左から三分の二程に景物が描かれ、その後には水景を広げる。水景は右から左に流れ広がって行く大雅の水流パターンである。水景を挟んだ後ろに丸い形の丘陵が幾重にも連なり、その後方に裾野の大きく広がった富士山が描かれる。もう一つの横長画面構成は、右側に水面を広げ、左側中ほどに尖った丘陵を置き、丘下の岸辺がジグザグに奥まり、一番奥に富士山が見える構成である。いずれも水面の広がりや奥行きの表現を助けている。

縦長画面でも、横長画面とほぼ同じ構成のものであるが、前景と後景の間の水面がより幅を広げられているか、左右に水景と岸辺がより長く続いているという水面の広がりによる奥行き表現をとる。縦長画面での特徴的な構成は画面下から上に景物を積み上げている構成である。何本かの樹木の生えた土坡が右から左からと繰り返して画面に現われて、画面に奥行きを作り上げていき、鑑賞者の視線を誘導して画面の奥深くへと誘う。このパターンは極端な縦長画面においては一層効果的に使われている。又最前景の土坡に高く松が立ちあがっていて、一段高いところから見下ろしたように俯瞰視による構成がなされる場合もある。いずれも富士は一番奥に描かれる。

その富士の形は頂上からなだらかな曲線で山腹を描き裾の広がりを強調した形で、高さより裾野の広がりの方が遥かに大きいのが特徴である。

富士は裾野から描かれる時と高嶺部分のみの場合がある。大雅は富士山

を裾野から見上げるだけでなく、登山により高所で富士山と接して、間近に富士の峯を見る体験をしている。その体験が産んだ作品が《夏雲靈峰図》に見られた間近な富士の峯の表現であろう。《夏雲靈峰図》は屏風一雙の左隻であるがその右隻には《松蔭觀潮図》がある。この図に描かれた松は横に這った大和絵型にちかい形をしたものである。また、前景には松並木が描かれることがあるが、この松もむしろ大和絵の松に近い日本で見慣れた形の松を描いていることがある。

画面構成は中国の遠近法を元にしてはいるが、描かれている物は日本の景物であることから中国的なモチーフの形態ではなく日本の見慣れた形をとる。また、富士山の形は三岳紀行に見られるようにスケッチを作ってそれを元に作図している例が示すように大雅の体験と感興が産み出した形を作り上げている。

それらを描写する技法は濃彩、淡彩、水墨など多様である。表現様式も南宗画を基本にしているが大和絵系の様式など様様である。

以上のように、池大雅の富士山を主題とした作品は、主題として「富士山」そのものが扱われている新しさがあること。次にその富士山を描く時の立地点が既存の駿河から見た富士山だけではなく箱根から見た「湖と富士山」という組み合わせの山水図を作り出したことにも新しさがある。また、富士山の特徴である峰が三峰になっていることと他のどの山より抜きん出ているという事は生かしながら間近に見た富士の体験を画面に表現しているところにも新しさがある。

池大雅以前にもすでに富士山図は新しい要素を少しずつ出してきた。そこに大雅は、従来の形式に縛られることなく、しかも自らの体験を十分に心の中で咀嚼して、新しい自由な画題、様式、内容の富士山図を表現した。

註

- (1) 武田光一「池大雅筆《富士十二景図》似ついで」国華1059号
- (2) 成瀬不二雄「百富士」毎日新聞社刊
- (3) 註2に同じ
- (4) 註2に同じ
- (5) 註2に同じ
- (6) 小林優子「大雅」講談社1994年作品解説
- (7) 現在11副の存在が確認されている
- (8) 一月松浦春艇、二月幽居閉花、三月柳村春岸（柳桃魚舎）、四月飛泉垂藤、五月平田挿苗、六月茂林潤流、七月瀝樹新涼、八月清夜幽眺、（九月不明）、十月枯木爛葉、十一月寒流雨陰（三保松風）、十二月雪園柴扃
- (9) 註一参照
- (10) 寶曆十一年（1761）39歳の作
- (11) （1765）43歳の作