

浦上玉堂 山水画のフリー・スタイル

佐藤康宏

すべての作家は、既に何らかのスタイルができあがっている世界に生み落とされる。彼ないし彼女が画家になろうとするなら、その時代と社会に流通している様式を習得することで既成の世界に入っていきるのが、最も通常の過程であるに違いない。そして次の段階で、いくつかの様式のうちのどれかを選択し、よい方向へ改変を加えるのに成功すれば、その結果が先行する画家とは異なる独自の特徴となり、評価を受けるだろう（もちろん、その選択も改変も評価も画家の自由意思のみに基づいてなされるわけではない）。それはつまり、彼ないし彼女のスタイルが確立したということである。多くの画家は、そのスタイルを繰り返し、あるいは多少変化させながら制作を続け、生涯を終えるだろう。

ただし、「多少変化させながら」という様相の中には、自分が作り上げたスタイルから逃れ出ようとする傾向も含まれる。そして、その傾向を見せる画家のうちには、様式があるからこそ画が描けるのだが、一方で、自然を自然らしく表すためには決まりきった様式こそが最大の障害になるという矛盾に直面したがゆえに、自らの様式をさらに変形しようとした者も存在したように思われる。石濤（1642 1707）や浦上玉堂（1745 1820）は、そんな画家ではなかったろうか。玉堂がいかにして彼のスタイルを獲得したかを追跡し、また彼がそのスタイルをどのように放棄して、より自由な、まるでスタイルなどないかのように見える晩年の山水画を描くに至ったかを話題にしてみたい。何かの結論を導き出すのではなく、玉堂以外の例について考える際にも手掛かりとなるような具体的な現象を提示することだけを意図している。

実際、玉堂の様式の変化を詳細に跡づけ、変化の原因まで明らかにするのは、後考に委ねるべき課題である。ここで示せるのは大まかな筋道と小さな仮説でしかない。それでも一応時間軸に沿って語ることを試み、前半は、六十代の玉堂が米法山水を基調に彼の山水画の様式を形成し、「山雨染衣図」や「東雲篩雪図」（川端康成記念会）のような微妙な筆墨の効果を発揮した作品を描くまでをたどる。後半は、七十代の玉堂がその様式から遠ざかり、渴筆・擦筆を主体に、「山紅於染図」や「雲山模糊図」（ともに愛知県美術館）などに見られるような、形態や筆触の型をほとんど感じさせない作風に転じたありさまに焦点を合わせる。私自身のふたつのエッセイ、「無法ということ 浦上玉堂の反技巧主義」（『新潮日本美術文庫14 浦上玉堂』、新潮社、1997年）、「南画／文人画／南宗画を横断する 浦上玉堂の画風変遷」（岡山県立美術館・千葉市美術館『浦上玉堂』、2006年）と重複する内容はなるべく簡略にすませるが、程邃（1605 91）や与謝蕪村（1716 83）の作品との近似については再び強調することになるだろう。