円山応挙と清朝花鳥画

―近衛家熙の唐物趣味をふまえて―

村　上　　敬

Maruyama Ōkyo and Qing Bird-and-Flower Paintings: Konoe Iehiro's Taste of Imports

MURAKAMI Kei

Abstract

Research about Japanese paintings from after the mid-Edo period has recently been criticized as valuing Western culture over and above Chinese culture. At the root of the problem lies a dichotomy between Japan as being leader of Asia and the West in the two-dimensional world view of early modern Japan. Such criticism can be aimed at research about Maruyama Ōkyo, who was one of the most representative painters of Edo period Japan. In this paper I discuss Konoe Iehiro, who was a court noble with indirect ties to Ōkyo and who was also fond of the latest Chinese imports at that time. He imported the latest Chinese paintings from the Ryukyu islands, predating the arrival in Japan of Shen Quran. I elucidate the fact that Ōkyo was supported by Iehiro's salons that recognized the importance of replications of paintings by Sun Yi and others. Just prior to Ōkyo's birth, there was a revival of the Song and Yuan periods' painting style. As a result, Shen Quan came to Japan, creating the foundation upon which the *shasei-ga* of Ōkyo could be accepted by the art world of that time. In other words, an interest in and understanding of paintings from a variety of regions already existing in Kyoto in the middle of the Edo period does not readily fit within today's accepted framework of Japanese art history.

Keywords：円山応挙、近衛家熙、孫億、沈南蘋、金箋画

はじめに

江戸時代中期の日本絵画に関する研究が、中国文化に比し、西洋文化の存在を偏重してきたと昨今批判されるが[1)]、かかる批判は、当代を代表する絵師・円山応挙（1733～1795）を扱った研究へも向けられるであろう。

江戸時代中期の画壇といえば、中国清代画人・沈南蘋（1682～？）の来日とそれに伴う南蘋風の流行を軽視することはできない。もっとも、応挙に関していえば、南蘋の画風を摂取したとされるものの、その裏付けとなる具体的な作品がほとんど挙げられていない。また、応挙にとって中国絵画とは、修業期における一過性の学習対象であったという見方が主流である。ところが、近年の調査により、中国宋代画人・銭選の《鶏鶏図》（本法寺蔵）が、円山家直系の画家たちによって、写し継がれていたことが明らかになり、応挙と中国絵画の関係を見直さねばならない時期を迎えている[2)]。

しかしながら一般に、京都は、文化的伝統が強いため、南蘋のもたらした新傾向の中国絵画を受け容れる余地がなかったといわれる[3)]。あるいは、江戸の南蘋派が徂徠派の詩人と結び付いたことから、知性よりも情趣を重んじる京都では、南蘋派の「知的な構成」が好まれなかったという見方もある[4)]。もっとも、これらの京都観は、現代日本人が平安貴族に対して抱いている印象にほかならない。

なぜなら、応挙が制作拠点を置いた京都四条には、唐物屋が多く立ち並び[5)]、南蘋派の絵画に対する一定の需要もあったのである[6)]。また、本論で取り上げる近衛家熙（1667～1736）は、応

1）伊藤紫織「江戸時代の唐画」東京大学博士学位論文、2013年、９頁。

2）田島達也「円山家と鶏頭図」玉蟲敏子「江戸時代における書画情報の総合的研究Ⅱ ―『古画備考』を中心に―」（科学研究費補助金研究成果報告書、2009年）、４～５頁。

3）これまでの南蘋派研究に関する言説については、
佐々木理恵子「武家と南蘋派」『江戸文化シリーズ no.28　我ら明清親衛隊～大江戸に潜む中国ファン達の群像～』（板橋区立美術館、2012年）、105～109頁。

4）成瀬不二雄「沈南蘋と江戸の写実絵画」中野三敏編『日本の近世』第12巻（中央公論社、1993年）、453～488頁。
なお、南蘋派と徂徠派の関わりについては、
成澤勝嗣「江戸の文人社会と『南蘋派』趣味」『新世紀・市制施行80周年記念　江戸の異国趣味―南蘋風大流行』（千葉市美術館、2001年）、６～11頁。
杉本欣久「八代将軍・徳川吉宗の時代における中国絵画受容と徂徠学派の絵画観―徳川吉宗・荻生徂徠・本多忠統・服部南郭にみる文化潮流―」『古文化研究：黒川古文化研究所紀要』第13号（黒川古文化研究所、2014年）、43～120頁。

5）山本真紗子『唐物屋から美術商へ―京都における美術市場を中心に』晃洋書房、2010年、23頁。

6）黒川修一「京都における唐画―濃麗なる彩色画の描き手たち」『京の絵師は百花繚乱―「平安人物志」にみる江戸時代の京都画壇』（京都文化博物館、1998年）、16～19頁。

挙と所縁のある公卿であったとともに、荻生徂徠（1666～1728）も一目を置く文化人であった[7]。そして、家熙は、当代随一の唐物好きとして知られ、掛幅表装に明清官服の刺繍布を再利用することを好み[8]、南蘋来日に先がけて、琉球から最新の中国絵画を輸入するなどしていた。さらに、家熙は、お抱え絵師とともに、琉球絵画を鑑賞した際、朝鮮絵画を引き合いに出している。すなわち、現行の日本美術史の枠には収まらないような、多地域の絵画に対する関心と理解が、すでに江戸時代中期の京都にはあったのである。

このような背景から、本論文では、家熙から応挙の流れに注目し、応挙と中国絵画の関係を再検討したい。家熙から応挙への流れを強調することは、今後の応挙研究において、中国絵画だけでなく、朝鮮絵画など他地域の絵画との関わりを明らかにするためにも非常に有意義といえる。

一、近衛家熙から円山応挙への流れ

1、近衛家熙と円山応挙の関係

家熙の愛好した中国絵画を応挙と結びつけるために、まず家熙と応挙の人的な繋がりを明確にしておかなければならない。もっとも、年齢差からして、家熙と応挙に直接の交際があったわけではない。両者の間に介在するのは、応挙のパトロン・祐常（1723～1773）である。

家熙は、藤原五摂家の筆頭、近衛家に生まれ、摂政、関白、太政大臣を歴任した人物である。そして、応挙との関係でいえば、家熙は、祐常の姉・桜町天皇女御の義祖父にあたる。また、応挙の墓碑銘を刻むほど親交の篤かった妙法院真仁法親王（1767～1805）の高祖父にあたる[9]。なお、祐常は、五摂津家のうち二条家の生まれであり、応挙が一時〈藤原姓〉を名乗ったのも、このパトロンの俗姓と関係があったという説がある[10]。さらに、祐常について、古筆了仲編『扶桑画人伝』（1888）に興味深い一文があるので、以下に引用する。

○祐常
幼年ヨリ近衛家熙公ニ画ヲ學ンテ墨竹ヲ能クス又雑画モアリ

7）高橋裕次氏によると、徂徠は、享保11年（1726）に友人の田中桐江にあてた書簡のなかで、皇室を含め宮廷貴族社会に好学の気風がみなぎり、その第一人者として、近衛家熙を生み出したことが、王室の興隆をもたらすであろうと述べている。
高橋裕次「近世の近衛家」『陽明文庫創立70周年記念特別展　宮廷のみやび── 近衛家1000年の名宝』（NHK プロモーション、2008年）、202～205頁。

8）小山弓弦葉「予楽院表具の世界」東京国立博物館編『陽明文庫創立70周年記念特別展　宮廷のみやび── 近衛家1000年の名宝』（NHK プロモーション、2008年）、206～207頁。

9）応挙と公家の人的交流を示す史料については、
森銑三「圓山應擧傳劄記」『美術研究』第36号（帝國美術院附属美術研究所、1934年）、10～19頁。
鈴木進「傳記」『東洋美術文庫　第14巻　應擧』（アトリエ社、1939年）、11～31頁。

10）倉橋但斎『絵画　円山派概説　大乗寺案内記』（非売品、1965年）、22頁。

すなわち、家熙と祐常の間には、氏族関係だけではなく、画技における師弟関係のようなものもあったと考えられる。なお、両人の主要な作品は、それぞれ陽明文庫と円満院に伝世している。

さらに、家熙と祐常の関係において看過できないのは、家熙のお抱え絵師であった渡辺始興（1683～1755）の存在である。始興は、祐常の生家である二条家邸に出入りしていたとされる[11)]。そして、祐常の祖父・二条綱平（1672～1732）は、かの尾形光琳（1658～1716）と深い親交があり、始興が一般に琳派の絵師と認知されていることを踏まえると、近衛家と二条家の間には旧来より絵画を通じた交流があったと考えられる。

さて、始興筆《鳥類真写図巻》（1718～1742、個人蔵）【図１】の忠実な模本として、応挙筆《写生帖》（東京国立博物館蔵）【図２】の存在が知られている。なお、応挙の《写生帖》は、応挙が祐常の知遇を得た明和４年（1767）から安永期にかけて制作されたと推定されている[12)]。もっとも、応挙がどのような経緯で、始興の《鳥類真写図巻》を模写したのかは不明であるが、近衛家にあった本作品を、祐常が応挙に模写させたと判断するのが妥当であろう。そもそも応挙が写生を行うようになった契機も、祐常から「昆蟲草木写真一百幀」の制作を命じられたからとされる[13)]。では、なぜ応挙は、始興の《鳥類真写図巻》を模写し、また「昆蟲草木写真一百幀」の制作を命じられたのか。

２、写生画の先駆者、近衛家熙について

近衛家は、藤原五摂家のなかでも筆頭の名門とされ、代々その家系は、文化的素質に秀でた人物を輩出した[14)]。家熙も、学問を好み、書道、茶道、華道のいずれにも精通した文化人であり、絵画にも並々ならぬ関心をもっていた。なお、家熙の博学多才ぶりについては、侍医であった山科道安（1677～1746）により家熙の言行が筆録された『槐記』（1724～1735、陽明文庫蔵）から知ることができる[15)]。

さて、家熙は、日本美術史において、《花木真写図巻》（1725頃、陽明文庫蔵）【図３】の作者として有名である。この《花木真写図巻》は、「日本において最も早期に作られた本格的な〈博物図譜〉」[16)] と評価されるように、同時代に流行した椿図鑑や産物帳と比較しても、異色の写実性を放っている。この点について、前述の『槐記』を確認すると、花鳥画に関して、まず実際

11）小林忠氏によると、『二条家内々御番所日次記』享保９年７月11日の条、同14年１月11日条、『二条家御玄関日記』享保10年１月13日条に渡辺始興の出入りが記されている。また、近衛家伝来作品中に、二条吉忠の子息である興福寺大乗院門跡大門隆遍から送られた始興筆《木蓮・棕櫚図》がある。
小林忠「始興試論」『琳派絵画全集　光琳派二』第４巻（日本経済新聞社、1980年）。

12）佐々木丞平・佐々木正子『円山應擧研究　図録篇』（中央公論美術出版、1996年）、466頁。

13）奥文鳴「仙斎圓山先生傳」1801年。

14）森久美子「渡辺始興の写生的絵画への関心について」『金鯱叢書：史学美術史論文集』第16号（思文閣出版、1989年）、323～357頁。

15）黒川真頼他校閲『史料大観　槐記』哲学書院、1900年。

16）今橋理子『江戸の花鳥画 ── 博物学をめぐる文化とその表象』スカイドア、1995年、28頁。

に花や鳥を観察し、その特色を理解することの重要性を繰り返し説いている[17]。

もっとも、この《花木真写図巻》は、単に科学的な関心から描かれたのではなく、各々の草花を美しく見せるために、色調、構図への趣向が凝らされている。それは、本図巻の模本が、家熙自身により、《花木真写貼交屏風》（18世紀、陽明文庫蔵）に仕立てられ、鑑賞に供されたことからも明らかである。このような美的感覚は、家熙が華道に造詣が深かったことに由来している。この点について、『槐記』によると、家熙は、本草会を主催する松岡玄達（1668～1746）に、植物に関する様々な質問をしており、また華道（立花）に関して、それぞれの花に相応しい枝を用いねばならないと述べ、自然そのままでは作品にならないという持論を展開している[18]。おそらく、家熙は、草花を写生するにあたっても、同様の考えをもっていたといえる。なお、今橋理子氏は、家熙の写生を支える華道の精神について、以下のように述べている。

> 彼の「写生」の行為が、本草学者のそれと大きく異なっていたのは、自然物を捉える心の発露が、「科学」である前に、まず「華道」の原点である、対象の「自然界でのなり」そして、「その花を最も美しく見せる面」ということに置かれていた点である[19]。

このように、ある特定の個体を写生しながらも、それを典型美に昇華させるという絵画理念は、のちに応挙が大成させた写生画の本質といえよう。

さて、始興の《鳥類真写図巻》に結実された写生への開眼は、家熙の影響が大きかったとされる[20]。そして、応挙が始興の写生図を模写し、写生を行うよう命じられた背景にも、家熙から始興、祐常へと受け継がれた写生画の伝統があったといえる。

なお、朝岡興禎著『古画備考』（1850起筆）によると、応挙は、呉春（1752～1811）に対し、「文人画もよいが、勅命などによって描く場合、文人画では撰に入りにくい」[21]と述べたとされる。この忠告の意味は、判然としないものの、御用達のために狩野派や土佐派の絵画を描いた方がよい、というのではなく、写生画への転向を薦めたものと解釈できる。この応挙からの助言は、のちに呉春が御物用に描いた《秋草図衝立》（18世紀、宮内庁三の丸尚蔵館）などに反映されているといえよう。

17）前掲書『槐記』享保18年正月16日他。
18）前掲書『槐記』享保11年３月４日他。
19）前掲書 今橋（1995）、51頁。
20）河野元昭「渡辺始興筆真写鳥類図巻について ―上―」『美術研究』第291号（東京文化財研究所、1974年）、20～29頁。
21）應擧ノ異見ニ足下所學ノ文人畫佳也トイヘトモ若勅命等ニヨリテ畫ヲナスニモ文人畫ニテハ其撰ニ入リカタシ。

３、家熙の愛好した日本絵画と円山応挙

家熙の写生画の精神が応挙へと受け継がれていることを指摘したが、それだけでは家熙から応挙への流れが、いささか抽象的である。そこで、家熙のお抱え絵師であった、始興と応挙の本制作における相似点を指摘しておきたい。

応挙の絵画に始興からの影響が認められることについては、すでに一部の研究者により言及されている。たとえば、応挙の好んだ子犬図という画題は、始興の《芭蕉竹に子犬図》（個人蔵）【図４】が先行する作品として挙げられており、始興作品にみられる子犬や芭蕉、竹の描写は、応挙の技法、図様【図５】ときわめて近いとされる[22]。さらに、始興筆《金地山水図屏風》（個人蔵）の左隻における渓流沿いの描写は、応挙筆《雨中山水図屏風》（1769、円満院蔵）のそれと酷似しているとされる[23]。また、白井華陽筆『画乗要略』（1831）によると、応挙は、常に始興を「能手」だと賞賛していたとされ、『真仁法親日記』にも、応挙が始興の作品を見て、「見事也」と感心している様子が確認できる。

また、この『真仁法親日記』によると、応挙は席画を行い、家熙の玄孫・真仁法親王を楽しませていたという[24]。そして、現存する応挙の席画として、《滝図》[25]が知られている。本作品は、正面観の滝を画面全体に大きく描いた、応挙唯一の指頭画である。このような画面構成の滝図は、応挙が好んだものであり、代表作として《大瀑布図》（1772、円満院蔵、縦362.8×横143.8cm）【図６】がある。そして、佐々木丞平氏の解説によれば、「円満院の池に滝のないことを惜しんだ祐常は、応挙の迫真の描写力をもって実物大の滝を生み出そうと考える。この途方もない発想に応えて応挙が描いたのが本図である」という[26]。

しかし、《大瀑布図》と同様に、近接視による実物大の滝のみを描き、滝口を大胆に省略している作品として、始興の《瀑布図》（個人蔵、194.3×49.5）【図７】が先行している。さらに、やや中画面ではあるものの、狩野尚信（1607～1650）の《滝図》（MIHO MUSEUM蔵、147.8×64.4）がある。なお、家熙は、尚信を「古今に超絶する」画家として非常に高く評価しており、『槐記』にも、尚信への賛辞が存分に述べられている[27]。

22）永瀬恵子「渡辺始興と円山応挙の『狗子図』について」『兵庫女子短期大学研究集録』第27号（兵庫女子短期大学、1994年）、１～17頁。

23）中部義隆「図版解説」『開館40周年記念　特別展　渡辺始興 ── 京雅の復興 ──』（大和文華館、2000年）、82頁。

24）今中寛司「真仁法親王日記　解説」『妙法院史料　尭恭法親王日記；真仁法親王日記』第４巻（妙法院史研究会、1979年）。

長尾耕司「円山応挙の構想　障壁画『雪松図』妙法院御座之間・一の間」『百耕』第２号（百耕資料館、1994年）、16頁。

25）京都国立博物館『没後200年記念　特別展覧会　円山応挙 ── 抒情と革新 ──』京都新聞社、1995年、173頁。

26）『円山応挙 ── 相国寺・鹿苑寺・慈照寺所蔵』相国寺承天閣美術館、2013年、244頁。

27）前掲書『槐記』享保12年閏正月28日他。

家熙が尚信の《滝図》を知っていて、似た絵画を始興に描かせたか否かは定かではない。ただ、少なくとも、始興の作に《瀑布図》がある以上、この種の滝図を応挙の独創とはいえまい[28]。もっとも、応挙の始興画学習について、画風の相似点を挙げてたどるまでもなく、はっきりと落款にその意志を記した作品もある。応挙筆《春野図》（1771年）がそれで、「摹渡辺始興」と記されている。以上のように、家熙亡き後、家熙の愛好した日本絵画が応挙の作画に影響を与えていたことがわかる。

4、孫億《花鳥図》と円山応挙《牡丹菊花群鳥図》

近衛家熙から御用を受けた絵師として、始興のほかに、琉球の山口宗季（1672～1743）が知られている。宗季については、林進氏により詳細な研究が行われている[29]。宗季は、琉球王城内における美術工芸の装飾を取り扱う貝摺奉行所の絵師であった。元禄16年（1703）、宗季は、王府から命を受け、中国福建の福州へ画学生として派遣され、1704年からの４年間、福州画壇の第一人者である孫億（生没年不詳）から写生体花鳥画の技法を学んだ。なお、琉球の人々は、鎖国体制下であったが、進貢の範囲で、勉学のために中国へ留学生を派遣することが認められていたという。帰国後、宗季は、琉球美術界の中心的存在となり、その名声は、薩摩まで伝わり、ついには京都の近衛家熙からも絵の御用を受けるようになった。

なお、家熙と琉球との交流は、家熙と親戚関係にあった薩摩藩主・島津吉貴（1675～1747）を介して行われた。正徳４年（1714）に、慶賀使節として、琉球から与那城王子をはじめ、程順則、作家である玉城朝薫などが江戸に上った際、薩摩から江戸への移動に、吉貴が同行した。そして、江戸での公務を終えた慶賀使節一行は、帰りに近江の草津に泊まり、家熙は、わざわざ京都から草津まで駆けつけたという。林氏によると、家熙が草津に行った目的は、親戚の吉貴に会うためであり、また、好奇心から琉球の人々と会談したかったからためであるという。そして、家熙は、そのとき琉球の絵画に興味を抱き、島津家の家人に宗季の「花鳥図」を依頼したと推測されている[30]。その後、宗季は、島津家からたびたび御用を賜っている。

また、家熙は、宗季の師である孫億の絵画も入手していたと考えられている。木村探元著『上京日記』によると、享保20年（1735）、近衛家の別邸で、家熙と薩摩藩の画家・木村探元、そして始興の３人が様々な絵画を前にして問答した際、家熙は以下のように述べたとされる。

琉球国にはなんと在か。絵か一よいか。呉師虔（筆者註：山口宗季の中国名）と申者孫

28）漢画的な筆法で、近接視の滝を描いた作品として、熊代熊斐（1712～1773）の《龍門騰鯉図》（長崎市立博物館蔵）が先行している。
内山淳一「円山応挙試論」『仙台市博物館調査研究報告』第７号（仙台市博物館、1987年）、３頁。

29）林進「沖縄の画家　山口宗季について」『大和文華』第61号（大和文華館、1976年）、25～48頁。

30）林進「宗季『花鳥図』―近世写生画の魁―」『日本近世絵画の図像学―趣向と深意―』（八木書店、2000年）、231～255頁。

> 億弟子に出し者に御座候由申上候処、成程関白の方へある見た。孫億か様に見ゆる。朝鮮国は絵も字も琉球ほとない。琉球は学問もとかく、能風雅な国じゃ[31)]。

すなわち、家熙は、宗季と孫億の師弟関係にくわえ、孫億の絵画そのものも知っていたことがわかる。また、探元著『三暁庵雑志』によれば、家熙が琉球画人の絵を鑑賞した折、「おわへ取り様なる絵にて、孫億位にて可有之候。」と批評したという[32)]。この「おわへ取り様なる絵」とは、追いかけて捕まえたくなるような、生々とした絵という意味である。そして、この一文から、家熙が自ら取り寄せた琉球絵画および孫億の絵画をどのように理解していたかが分かる。なお、家熙が取り寄せた孫億の絵画は、現在の近衛家に伝世していないが、《花鳥図》（MOA 美術館蔵）【図８】は、近衛家旧蔵と伝えられている[33)]。また、近藤壮氏は、以下のように述べている。

> 京都の近衛家では、（中略）、孫億などの同時代の中国の絵画や最新の書物などを、中国から琉球、琉球から薩摩、薩摩から京都という密輸ルートで、入手していたと考えられる[34)]。

さて、林氏は、孫億の写生体花鳥図が家熙に《花木真写図巻》を制作させる動機の一つになったと推察している[35)]。仮に、林氏の推察通りだとした場合、家熙から、始興、応挙へと続く写生画の伝統において、孫億の果たした役割は重要である。もっとも、応挙が孫億の絵画を見ていたか否かは現在のところ不明であるが、応挙が祐常と親交を深めていた明和期に描かれた《牡丹菊花群鳥図》（重要美術品）【図９】は、とくに孫億の《花鳥図》と作風上と近いといえる。そして、孫億の《花鳥図》は、先ほど述べたように近衛家旧蔵であり、応挙が実見していた可能性は高い。そこで、応挙と孫億の作品を比較検討したい。

まず、孫億の《花鳥図》と応挙の《牡丹菊花群鳥図》は、孔雀石を左右の幅に相対させ、各々に春と秋の名花である牡丹と菊花を添え、燕、雀、五十雀などの小禽を案配している。石には皴法を用いず、緑青を厚く塗り、平板な意匠にとどめている。さらに、モチーフの配置は前景に集中し、下から順に整然と並べられ、背景に奥行きは感じられない。そして、それらの景物は画面の右あるいは左にまとめて配置され、いわゆる辺角の景に収まっている。そのため、自然景の断面というより、装飾性に重点が置かれ、用意された舞台に小鳥たちが舞っているとい

31）近藤壮「江戸時代中期の公家文化における画家の研究──近衛家熙と『中山花木図』をめぐって」『鹿島美術財団年報』第７号別冊（鹿島美術財団、1999年）、439～458頁。

32）榊原吉郎「近世の宮廷文化──絵画にみる雅の様相」『京の雅　近世の宮廷文化展』（毎日新聞社、1988年）、12頁。

33）『近衛公爵家入札目録・第一回』（1918年）に「孫億花鳥双幅、予楽院書付添」とある。

34）前掲論文　近藤（1999）、448頁。

35）前掲書　林（2000）、252頁。

う印象が強い。このように、孫億筆《花鳥図》と応挙筆《牡丹菊花群鳥図》では、描かれているモチーフと構成感覚がきわめて近いといえる。

くわえて、両作品とも、表現の主眼が、花鳥の多様な種類と姿、そして濃密な色彩に置かれている。すなわち、様々な姿の小鳥を描き分けており、緻密な彩色がなされているが、個々のモチーフの形態は写実的とはいえない。とくに、孫億による小鳥の形態描写について、黄立芸氏は、「頭・首・肩の関係は明確に示されず、全身がミサイルのように引き延ばされて変形しており、翼と胴体の接続も不自然で有機的な結合を欠いている。」と述べているが[36]、これはそのまま応挙の作品にも当てはまる。

このように、応挙は孫億の絵画から、工芸的な装飾性を兼ね備えた写生風花鳥画の表現を学んだ可能性が高い。そして、応挙による孫億様式の摂取は、本作品に限定的なものではなく、その基本的な画面構成や、動植物の緻密な表現に対する石の簡略な表現などは、安永期以降に多く制作された孔雀図【図10】においても踏襲されている。

二、沈南蘋と円山応挙

１、先行研究の問題点

応挙研究の基礎資料とされる、祐常著『萬誌』（1767～1774年、相国寺蔵）や、奥文鳴著『仙斎円山先生伝』（1801年）には、応挙による数々の言行が筆録されているものの、南蘋の名前は一度も登場しない。

一方、白井華陽の『画乗要略』（1831）には、応挙による南蘋批判が掲載されているため、これが唯一の参考資料とされて、応挙は南蘋の絵画を好まなかったと結論付けられることが多い。なお、応挙による南蘋批判とは、南蘋は樹木に対して鳥を大きく描きすぎており、比例を失しているという主旨のものである。

南蘋から応挙への影響を肯定する場合であっても、作品分析の対象となる絵画が非常に限定されてきた。たとえば、応挙筆《青鸚哥図》（1770年、群馬県立近代美術館蔵）【図11】は、応挙と南蘋の関係を扱う場合、必ずといってよいほど引用されている。なぜなら、本作品には、応挙が南蘋画を模写したという伝承が備わっているためである[37]。もっとも、この伝承の真偽は明らかでなく、原画となった南蘋の作品も現在まで発見されていない。そのため、研究者の間でも意見が二分している。一方は、その伝承を踏まえ、鸚哥という異国風の画題や、空の描写

36）黄立芸「孫億とその花鳥画について―東アジア絵画史の観点から―」『大和文華』第125号（大和文華館、2013年）、５頁。

37）本作品が収められている桐箱の裏に以下のように記されている。
「此杉樹青鸚哥圖ハ原本沈南蘋ノ筆ニシテ京都洛北大徳寺弧蓬庵什寶ナリ應擧先生當時長老實晃和尚ト親交故ニ以テ臨摹セラレタル也弧蓬庵ハ遠洲候ニ由深ク重寶山内中ノ第一」

から南蘋画風を汲みとる見方である[38]。もう一方は、その伝承から離れ、杉の描写に見られる自然な空間表現を応挙の創造によるものとみて、鸚哥のみを図譜から模写したとする見方である[39]。たしかに、本作品には南蘋風の濃密さは見られないものの、明和期の応挙による花鳥画としても、部分描写がかなり簡略化されている。また、落款に「応挙摹之」とあることを鑑みて、何かしらの手本を速筆的に写した作品であるといえる。もっとも、本作品が南蘋画の模写であるか否かは、現在のところ全く不明である。

なお、応挙筆《牡丹花綬帯鳥図・牡丹花白鸚図》（たけはら美術館蔵）も、署名に「南蘋筆意応挙臨」とあるため、ごく一部の研究者により取り上げられてきた作品である。たしかに、本作品にみられる、風になびく牡丹の描写は、鄭培筆《風牡丹図》（神戸市立博物館蔵）や、宋紫石（1715～1786）筆《猫に牡丹図》（個人蔵）を意識したものと考えられる。また、白鸚という画題選択も、応挙としては珍しい[40]。もっとも、本作品は落款印章に不自然さが目立ち[41]、また応挙の弟子筋に下絵が伝わっていることから[42]、応挙の真筆とするためには今少しの検討が必要であろう。

このほか、応挙が南蘋の作品を模したという伝承をもつ作品として、本作品のほかに、松井忠兵衛編『應擧畫展覽會出品目録』（1889）の「倣沈南蘋、著色紙横、四幅對」、上田幸吉編『應擧畫幅展觀目録』（1904）の「摸沈南蘋、著色紙横、三幅對」があるものの、いずれも行方不明である。

このように、先行研究では、応挙による南蘋風の摂取について、模写という図様の完全な一致を裏付けとしようとするあまり、信憑性の不明瞭な伝承や落款に根拠を求めている。結果として、研究が行き詰ってしまっている。

２、《石榴に鷹図》にみられる南蘋風の水墨表現

前章との関連でいうと、近衛家の和歌の門人であった姫路藩主・酒井忠以（1755～1790）は、

38）安村敏信「江戸時代諸派に与えた南蘋派の影響」『日本の美術』第326号（至文堂、1993年）、89～98頁。
鶴見香織「圓山應擧　青鸚哥圖」『國華』第1312号（朝日新聞社、2005年）、29～31頁。

39）山川武「作品解説」『日本美術絵画全集　22巻　呉春・応挙』（集英社、1977年）。
高橋芙紗子「戸方庵井上コレクション研究報告　珍鳥渡来記」『大学院諸究』第２号（群馬県立女子大学、2004年）、94～95頁。

40）金井紫雲によると、藤田平太郎男爵が応挙筆「牡丹白鸚図」を所蔵していたが、現在藤田美術館には同作品を確認できず、所在不明である。
金井紫雲『藝術資料』芸艸堂、２期12冊、1941年、29頁。

41）木村重圭「『円山応挙落款印譜』について」『円山応挙　没後200年記念展』（兵庫県立歴史博物館、1994年）、166～170頁。
佐々木丞平・佐々木正子『円山應擧研究　研究篇』中央公論美術出版、1996年、335～356頁。

42）桑原武夫『失われた応挙を求めて　円山応挙の画裔　国井応文・応陽粉本展』京都市社会教育振興財団、1986年。

宋紫石、宋紫山（1733～1806）に学んで、南蘋系の絵を描いた文人大名である。忠以の『玄武日記』には、「一、陽明家より御使、南蘋筆掛物拝領之」と記されており、忠以は近衛家から南蘋の掛幅をもらっていることがわかる[43]。すなわち、近衛家では南蘋画を贈答品として用いていたと考えられる。なお、南蘋および南蘋派の絵画を礼物として用いることは、大名間ではよく行われていたという[44]。

そこで本章では、京都においても南蘋派の絵画が流通したという前提のもと、より緩やかな作風分析を行いたい。この点、岡倉天心（1863～1913）の応挙論は示唆的である。すなわち、天心は、東京美術学校で行った日本美術史講義のなかで、応挙について説明するうち、

> その写生も一定不変なるにあらず。かの金閣寺における石榴の図のごときは、もっぱら南蘋の風によりたるもののごとし[45]。

と述べた。もちろん、天心は『画乗要略』に記された応挙による南蘋批判を知っていたと考えられるが、それについては一切触れず、応挙による南蘋風の摂取を肯定している。ところが、この一文は、これまでの応挙研究においてほとんど無視されており、応挙の「石榴の図」についても、近年の展覧会によって、ようやく一般に知られるようになった。

天心の述べた「金閣寺における石榴の図」とは、《石榴に鷹図》（鹿苑寺蔵）【図12】のことである。なお、箱書きに《石榴に鷹図》と記されているため、そのように呼称されているが、実際には、鷹ではなく中国の鳥を描いていると解釈される[46]。さて、本図では、枝が画面右上部から中央へ向かって伸び、その枝には無数の葉が描かれている。また、枝には石榴の実も生っており、その実に向かって一羽の鳥が翼をばたつかせ、画面に動的な要素を加えている。本作品にみられる、石榴という異国を思わせる植物、モチーフの密な表現は、天心の指摘通り、南蘋風といえる。

南蘋の絵画のうち、石榴と鳥を描いた作品として、伝・沈南蘋筆《石榴小禽図》（沖縄県立博物館・美術館蔵）がある[47]。また、それと全く同じ図様の作品として、宋紫岩（？～1760）筆《石榴小禽図》【図13】が知られている。なお、宋紫岩は、宝暦８年（1758）に長崎に渡来した清朝画人であり、一説に南蘋の弟子といわれる。紫岩の現存作品はきわめて少ないが、本作品にみられる鳥の描写から、南蘋画に比べ、より西洋画に近づいているとされる。ただ、鶴田武良氏は、紫岩について、「花木の表現には傳統的な沒骨、鉤勒の技法を併せ用いており、梅花や

43）「翻刻　玄武日記」『城郭研究室年報』第18号（姫路市立城郭研究室、2009年）。
44）伊藤紫織「異国と大名──江戸時代中期絵画の異国趣味」『新世紀・市制施行80周年記念　江戸の異国趣味──南蘋風大流行──』（千葉市美術館、2001年）、12～16頁。
45）岡倉天心『日本美術史』平凡社、2001年、224頁。
46）『円山応挙──相国寺・鹿苑寺（金閣）・慈照寺（銀閣）所蔵』相国寺承天閣美術館、249頁。
47）戸田禎佑・小川裕充編『中國繪畫総合圖録　續編　第三巻　日本篇』東京大学出版会、1999年所載。

榴實の表現は沈南蘋畫に共通する畫風をもつ。」[48] と述べている。そして、南蘋および紫岩の《石榴小禽図》では、枝は濃墨でしっかりと輪郭線がとられている一方、葉は輪郭線をとらず、面的な表現を行なっている。また、石榴の実には、淡墨が用いられ、丸みをもった果実の様をグラデーションにより表現している。以上のような墨使いは、応挙の《石榴に鷹図》にも用いられており、やはり《石榴に鷹図》は南蘋風といえる。

３、大英博物館所蔵の《花鳥図》について

大英博物館に所蔵されている、応挙の《花鳥図》（1767頃、無落款）【図14】は、前章で取り上げた《牡丹菊花小禽図》とほぼ同時期に制作された作品である。また、興味深い事実として、本作品は、大正２年（1913）に日本絵画563点、中国絵画35点とともに、英国人日本美術蒐集家から大英博物館へ寄贈されたが[49]、昭和58年（1983）まで70年間に亘って「中国絵画」と見做されていた[50]。その際、共に寄贈された中国絵画の大半は、蒐集家の嗜好を反映してか、呂紀、孫億、沈南蘋など院体画系の絵画であった[51]。なお、19世紀の英国において、円山四条派は、“Naturalistic School”と呼ばれ[52]、浮世絵と並び高い人気を誇っていた。その人気の理由は、円山四条派の絵画が中国絵画の画題に頼らず、また極彩色を用いない平明な絵画であったからであるという[53]。このような共通理解からすれば、《花鳥図》を中国絵画と見紛うのも、無理はないといえる。

さて、《花鳥図》の背景には、金泥が雲のように施され、太湖石は鮮やかに群青で塗られ、暖色系の花々との対比を強めている。画面全体にびっしりと描き込む構成には、中国院体画の構成を学習した跡が見受けられる。また、葉や茎の輪郭を線で括り、陰影をつける南蘋派の描法を用いている。ところで、応挙の《花鳥図》とほぼ同図様の絵画を、鳥取藩のお抱え絵師であった沖一峨（1796～1861）が描いている【図15】。ただ、一峨の《花鳥図》の左幅に描かれている苦瓜は応挙の花鳥図には描かれておらず、個々のモチーフの色や形は少しずつ異なっている。なお、山下真由美氏が、「一峨の花鳥画、とりわけ鳥を描いたものには、南蘋派の影響の見られる、緻密で写実的な作風が展開されることが多い。」と述べるように[54]、沖峨は、本作品の他に

48）鶴田武良「宋紫邕について ── 來舶畫人研究 ──」『國華』第1028号（朝日新聞社、1979年）、35～38頁。

49）Olive, Checkland, *Japan and Britain after 1859: Creating Cultural Bridges*, London; New York: Routledge Curzon, 2002, p.127。

50）平山郁夫・小林忠編著『秘蔵日本美術大観（３） 大英博物館３』講談社、2003年。

51）大英博物館の館蔵品データベースにより、当該寄贈品のうち579点を確認できる（2015年７月11日現在）https://www.britishmuseum.org/。

52）Gowland, William. ‘The Naturalistic Art of Japan’, *Transactions and Proceedings of the Japan Society*, vol.1, London: Kegan Paul, Trench, Trubner and Co.Ltd, 1892, pp.73～110。

53）彬子女王「19世紀英国における円山四条派理解について ── 英国人蒐集家が京都の画師に寄せた思い ──」杉橋隆夫ほか編『京都イメージ ── 文化資源と京都文化』（ナカニシヤ出版、2012年）、44～57頁。

54）鳥取県立博物館編『鳥取藩御用絵師　沖一峨』鳥取県立博物館資料刊行会、2006年、171頁。

も《花鳥図》（サンフランシスコ・アジア美術館蔵）など南蘋風の色濃い作品を多く残している。その一方で、一峨は、文正の《鳴鶴図》（相国寺）や、牧谿の《龍虎図》（大徳寺）などを模した作品を残している。これらの事実を鑑みると、一峨の《花鳥図》と応挙の《花鳥図》に共通する南蘋画の原本が存在していた可能性が高い。

このように、応挙による南蘋画学習を裏付ける確実な資料はないものの、応挙の作品を分析すると、南蘋風を摂取した跡を確認することができる。

三、応挙の金地障屏画と中国の金箋画

さいごに、応挙の障屏画と明末清初に中国で流行した金箋画の関係について述べておきたい。応挙は、総金地構成の障屏画をいくつか残しており、これに関して、しばしば大和絵および琳派からの影響が指摘されてきた[55]。なお、応挙の作品に琳派からの影響が指摘されやすい理由として、江戸時代の狩野派において金地構成が主流ではなかったこと[56]、あるいは応挙が呉服商に勤めていた折、光琳模様を学んだことが挙げられる[57]。ただし、応挙の総金地水墨画、たとえば《蟹図屏風》（1769）【図16】や《竹図屏風》（三井文庫蔵）に関していえば、琳派よりも、長崎派（南宗画派・南蘋派）との関連が濃厚であると考えられる。

そもそも、金地水墨は、「金箔押地や金泥地、金箋地などに直接墨で描く技法をいい、絵の具を用いる場合でも、それが墨と同様に用いられているときはこれに含める」。[58] ここでは、総金地押地の水墨画について述べることとする。なお、日本美術史における総金地水墨画の最も古い作例として、伝・雲谷等顔（1547～1618）筆《梅に鴉図》（京都国立博物館蔵）[59] や、狩野山楽（1559～1635）筆《楼閣山水図》（京都国立博物館蔵）が知られている。ところが、総金地水墨画は、あらゆる画派において主流とはなりえず、18世紀以降にその流行をみることとなった[60]。とくに、単一の題材を総金地に水墨のみで描く、金地墨松図などの例は、狩野典信（1730

55）冷泉為人「円山四条派における装飾性──総金地、金泥引、金砂子表現をめぐって」『国際シンポジウム』第11豪（国際交流美術史研究会、1992年）、97～111頁。
野口剛「円山応挙とやまと絵の伝統」『美術フォーラム21』第29号（醍醐書房、2014年）、92～97頁。

56）岡本明子「宗達障屏画作品における金地構成」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第51巻（早稲田大学大学院文学研究科、2005年）、133～146頁。

57）松尾勝彦「応挙試論」『大手前女子大学論集』第13号（大手前女子大学、1979年）、53～69頁。

58）奥平俊六「金地と黒白　近世絵画の背地表現」京都国立博物館編『近世日本の絵画』（同朋舎出版、1986年）、203頁。

59）本作品は、雪の描写に胡粉を使用しており、また墨に胡粉を混ぜて松を描いている。厳密には水墨画とはいえない。
綿田稔「雲谷等顔と名島城──梅に鴉図」『漢画師 雪舟の仕事』（ブリュッケ、2013年）、267～314頁。

60）前掲論文　奥平（1986）、195頁。

～1790）の時代に生まれたと考えられている[61)]。たしかに、典信以降の狩野派では、大画構成の総金地水墨画が多く描かれるようになったといえる。

もっとも、管見ではあるが、雲谷等宥（1660～1716）筆《老松図屏風》（萩市郷土博物館蔵）が、大画構成と総金地水墨を結合させた、最も初期の作例といえる。そして、本作品の落款には、「雪舟松葉雲谷等宥墨塗」とあり、わざわざ「墨塗」と記すあたり、特別な創作意図を感じさせる。なお、大画構成とは、通常、伝・狩野永徳（1543～1590）筆《檜図》（東京国立博物館蔵）に代表される、対象の近接拡大の画面構成をいう。その表現の主眼は、「中核となるモチーフを全面に働かせて、背景を消却してゆく」こと[62)]、すなわち精神性よりも可視的効果を追求することにある。

以上のように、17世紀以前の総金地水墨画には、大きく分けて二通りの描法があったといえる。一つは、山楽の《楼閣山水図》のように、紙本に描く場合とさほど違いのない描法である。なお、この種の総金地水墨画は、数は少ないものの、18世紀まで連綿と描き継がれており、例として、始興《金地山水図屏風》（18世紀、個人蔵）、同じく始興《金地山水図屏風》（18世紀、個人蔵）などが知られている。そして、この場合の表現意図は、墨や絵の具の下から輝きだす金地の効果を用いることであろう。もう一方は、等宥の《老松図屏風》のように、勢いに満ちた荒々しい筆法である。この場合は、金と墨という異質のマチエールをぶつけ合うという情動的な創作意図を指摘できる。いずれの描法も、金碧大画構成のように「背景を消却」するのではなく、むしろ背地を活かす点が共通している。

さて、18世紀になると、長崎派（南宗画派、南蘋派）では、典信以降の狩野派に先がけて、総金地水墨画が流行していた。たとえば、熊代熊斐筆《梅花孔雀・松樹雙鷹図屏風》（18世紀、山形美術館蔵）、彭城百川筆《梅図屏風》（1749、泉屋博古館蔵）、池大雅筆《華封三祝図屏風》（1753）、大雅筆《楼閣山水図》（18世紀、東京国立博物館蔵）、与謝蕪村筆《紅白梅図》（1780頃、角屋もてなしの文化美術館蔵）、蕪村筆《老松図屏風》（1781）、蕪村筆《寒林山水図屏風》（18世紀、ファインバーグ・コレクション蔵）などを挙げられる。この流行の背景として、奥平俊六氏は、同時代の中国における金箋画の流行を挙げている。

> 明末から清初にかけて中国では、背地に金箋を用いた作品が流行する。金箋とは細かい金の粒子を吹き付けた特殊な紙であり、金の粒子が密なものは一見金地のように見える。金箋画には扇面が多く、世界各地に相当数が伝存するが、注目すべきことはそのほとんどが金地水墨画であることである[63)]。

61）小林法子「狩野典信筆　墨松墨梅圖屏風」『國華』第1333号（朝日新聞社、2006年）、37～38頁。

62）武田恒夫『桃山の花鳥と風俗――障屏画の世界』NHK ブックス、1971年。

63）前掲論文　奥平（1986）、199頁。

応挙も町絵師として金箋画を含む多くの扇面【図17】を制作していたことを考えると、奥平氏の推測は見当違いともいえない。また、蕪村が比較的多くの総金地水墨画を手掛けていることも注目される。なぜなら、応挙と蕪村は親密な仲であったからである[64)]。たとえば、応挙と蕪村は、しばしば合筆を行なっており、そのうちの一つ《蛙蟹図》（MIHO MUSEUM 蔵）【図18】は、《蟹図屏風》と同じく、明清時代の中国文人の間で流行した雑画をもとにしている。

さて、第一章で言及したように、応挙は、始興の《金地山水図屏風》を実見しており、伝統的な総金地水墨画の技法を習得していた。これは、応挙の《金地山水図》（1787年、大乗寺蔵）をみても明らかである。その一方で、蕪村との交友などから長崎派の画家の間で流行した総金地形式の水墨画についても理解し、《蟹図屏風》などを制作したと考えられる。

なお、大乗寺の《郭子儀図》（1788年）【図19】は、総金地形式にくわえ、極彩色であることから、これまで琳派からの影響のみ指摘されてきた。もっとも、中国人物が琳派の技法で描かれた理由については、全く言及されていない。そこで、《郭子儀図》は、琳派ではなく、中国の金箋画から長崎派の絵画へと続いた総金地形式の系譜に位置付けることはできないだろうか。なぜなら、そのように捉えると、同じく大乗寺にある応挙の総金地水墨画《松に孔雀図》、総金地著色画《果子図小襖》との連関が浮上してくるからである。

おわりに

応挙は、公家と関わりをもつようになる以前、京都の玩具屋で奉公をしていた。当時、応挙は、玩具屋で人形などを制作しており、人形寺の通称をもつ宝鏡寺に出入りをしていた。宝鏡寺尼公は、応挙に銭舜擧の絵画を模写させ、その出来栄えに大変喜んだ。宝鏡寺尼公の仕えていた桜町天皇女御の弟・祐常は、その評判を聞きつけ、応挙を庇護するようになった。ここまでの経緯は、今日広く認められている事実である。

一方、本論文で扱ったのは、祐常の知遇を得た後の応挙の画業であった。すなわち、応挙は祐常の庇護のもと、近衛家の名品から、清朝花鳥画の表現技法を学んだ。一方で、応挙は、画業を通して、町絵師であり続けたのであり、当時の流行に対して無頓着であったとは到底考えられない。当時の流行とは、南蘋の画風や金箋画の形式であった。

ところで、応挙がその晩年、皇室や社寺から大量の制作依頼を受けるようになったきっかけの一つとして、保守的とされる地誌『京羽二重大全』に取り上げられたことを挙げられる。そこで、応挙は、「唐画師」に分類されている。すなわち、青年期から晩年期にいたるまで、応挙のキャリア形成の背後にはいつも中国絵画の存在があったのである。

64）佐々木丞平「応挙と蕪村の交友」『研究紀要』第９号（京都大学、1988年）、24～41頁。



図１　渡辺始興《鳥類真写図巻》



図２　円山応挙《写生帖》



図３　近衛家熙《花木真写図巻》

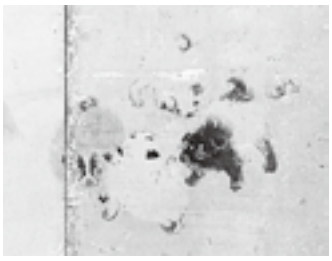


図４　渡辺始興
《芭蕉竹に子犬図》



図５　円山応挙《雪中子犬図》



図６　円山応挙《大瀑布図》



図７　渡辺始興《瀑布図》

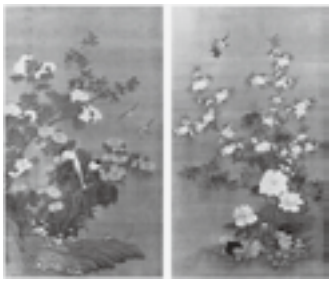


図８　孫億《花鳥図》

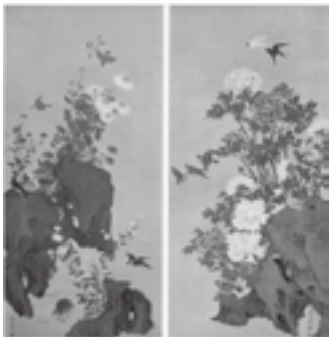


図９　円山応挙
《牡丹菊花群鳥図》


図10　円山応挙《牡丹孔雀図》


図11　円山応挙《青鸚哥図》


図12　円山応挙《石榴に鷹図》


図13　宋紫岩《石榴小禽図》


図14　円山応挙《花鳥図》


図15　沖一峨《花鳥図》


図16　円山応挙《蟹図屏風》

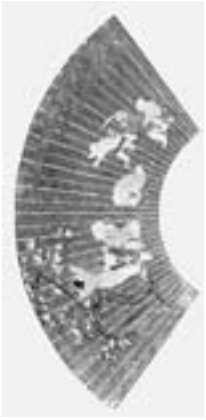

図17　円山応挙《唐子図金扇面》


図18　与謝蕪村・円山応挙合筆《蟹図》



図19　円山応挙《郭子儀図》