

# 京の狩野派と袁派

——幕末期における東アジアの絵画考——

中 谷 伸 生

Works of the Kyo Kano School and the Yuan School

—Comments on East Asian paintings created at the end of the Edo period—

NAKATANI Nobuo

At the end of the Edo period, Kano Eigaku (1790-1867), the ninth school-master of the Kyo Kano School, created a series of paintings featuring gorgeous mountain scenery in the style of the famous court paintings created during the Qing Dynasty in China. However, according to studies of modern painting history, the ink-and-wash paintings (Suiboku-ga) by Eigaku and others at the end of the Edo period were not highly appreciated, and his works were largely ignored because the evaluation after the Meiji Restoration viewed Eigaku as showing too much of a modern taste in Chinese style. Also, the public's attention to Chinese culture was moving elsewhere. Since then, for more than a hundred years, Eigaku's landscape paintings in the Chinese style have not been reviewed for appreciation and have almost faded into obscurity. In this paper, the forgotten works by Eigaku as well as those by others from the Kyo Kano School, and some related works on Chinese paintings, are introduced to clarify the significance of the Chinese style landscape paintings created at the end of the Edo period. In addition, works by the Chinese painters, Yuan Jiang and Yuan Yao, who were active during the Qing Dynasty are also discussed.

キーワード：狩野永岳 幕末 東アジア 狩野派 袁派

## はじめに

京狩野家第9代の狩野永岳（1790-1867）は、《山水図》（彦根城博物館蔵）、六曲一双屏風《四季山水図》（個人蔵・1855年制作）、《帝堯山水図》（東京国立博物館蔵）、六曲一双屏風《四季山水図》（京都国立博物館蔵）、《泰山観日・拳杯問月図》（鳥根県立美術館蔵）、《山水人物図》（個人蔵）、《寿老人蓬莱山水図》（高津古文化会館蔵）などの中国風の偉容を見せる山岳風景図によって、幕末期に特有の絵画を次々に制作した。幕末期には、狩野派はもちろんのこと、円山派や四条派の写生的絵画、土佐派や復古大和絵派のやまと絵風絵画、中国風の山水図を手本にした文人画など、さまざまな流派が入り乱れ、あ

るいは融合して、明治へと歩みを進めていく。そうした多様な美術界にあっても、永岳の山水図は、別格の趣を呈している、日本美術史上、この時期に日本の絵画に一体何が起ったのか、と考えさせられる作品である。従来の近世絵画史研究では、永岳らの幕末水墨画については不問にされ、研究上、いわば空白期となっている。その理由としては、明治維新に端を発する作品評価において、永岳の存在が希薄になったことを挙げねばならないが、そのことは同時に、中国文化に対する世間の関心が衰退していく流れでもあった。以降、およそ百年以上にも及ぶ長い期間、永岳の山水図に指摘できる中国風の絵画は、顧みられることなく、半ば忘却されて現在に至っている。しかも、そうした事態は、今なお続いていることをも忘れてはならない。

本稿では、忘れられた永岳の顕彰と、永岳周辺の京狩野の検証、そして、それらと関連する中国絵画、中でも清代の画家の袁江と袁耀を採り上げて、幕末期における「中国風山水図」の展開を跡付けてみたい。

### 一 狩野永岳の山水図とその評価

狩野永岳の《山水図》(彦根城博物館蔵) [図1] では、画面左に奇妙に振れる山の姿が聳えるように描かれているが、こうした山岳の形態は、江戸後期の文人画にしばしば見られる中国風の作風である。たとえば、やはり幕末期に活動した大坂の浜田杏堂(1766-1814)らのそれに似る。いうまでもなく、こうした形態モチーフは、当時の画家たちが憧れた中国文化の反映に違いない。もっとも、これについては、「中国画というより十六世紀の朝鮮画に近いように思われる」<sup>1)</sup>という見解があることを添えておく。少なくとも、こうした山の姿は、日本の風景には見ることができない。

次に安政2年(1855)制作の《四季山水図》[図2-1]、[図2-2]は、六曲一双の屏風絵で、そこでは画面全体を覆い尽くすように広がる複雑な山容が印象深い。飛騨高山の富農で永岳のパトロンであった杉下家伝来の作品である<sup>2)</sup>。京狩野の代表者にふさわしく、表具には高価な金具が用いられており、有力なパトロンの期待に応える力の籠もった屏風絵となっている。右隻では、前景の山岳と後景の山岳とを金砂子の霞によって分断し、深い奥行きを表現するとともに、全体として広大な空間を描出している。細かくて繊細な線描を複雑に重ねつつ、あちこちに数多くの点苔を打ち込んだ描写は、永岳の本領とするものであるが、この屏風絵については、何よりも雄大な景観の実現を評価すべきであろう。左隻では、対照的に平明で穏やかな湖水の景色が広がっており、複雑で動的



図1 永岳《山水画》

1) 彦根城博物館編『伝統と革新—京都画壇の華 狩野永岳—』、平成14年(2002)、131頁。

2) 同書、135頁。



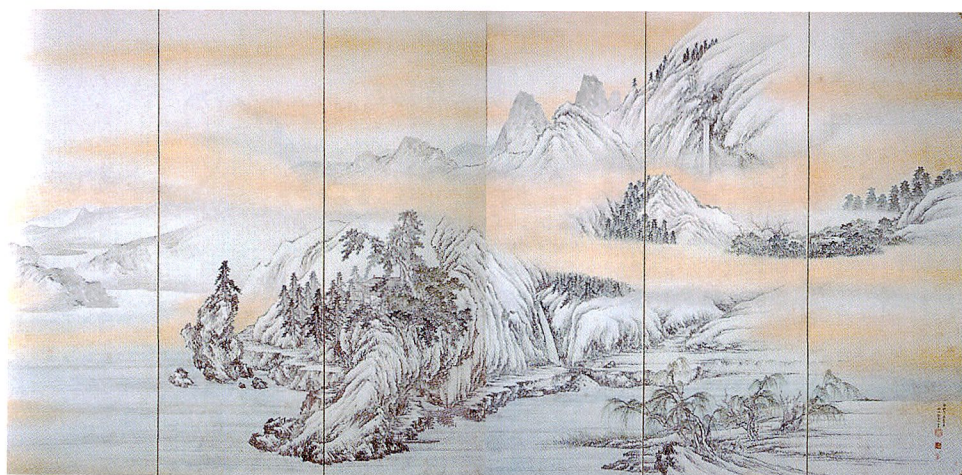


図2-1 永岳《四季山水画》右隻

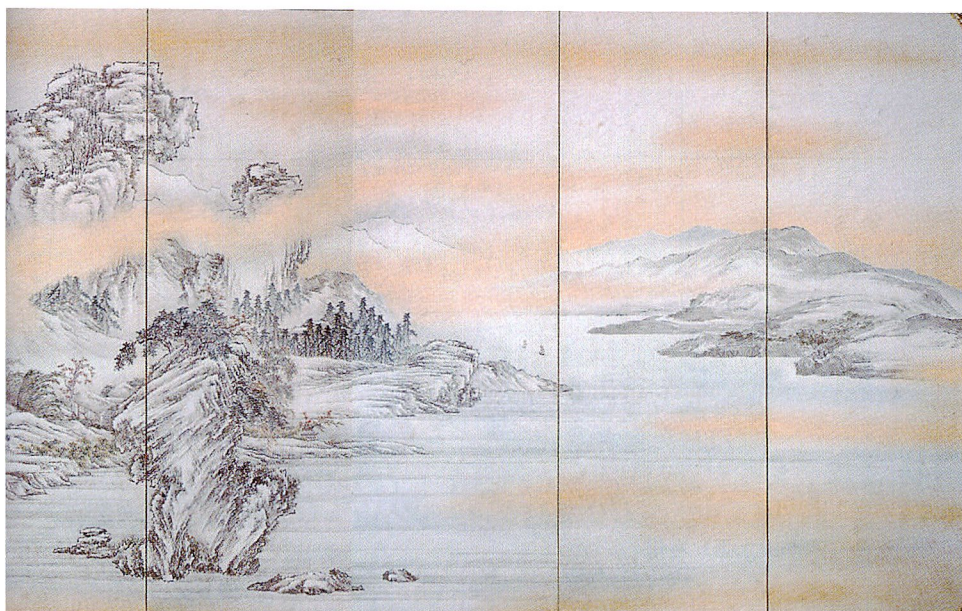


図2-2 永岳《四季山水画》左隻（部分）

な構成を示す右隻に対して、いわば静かな場面設定となっている。左側手前の大地の描写には、永岳特有の水平方向に延びる線描が多用されており、その上方には、あたかも入道雲のように湧き上がるかに見える魁偉な山岳が姿を現わしている。画面全体に金砂子が撒かれ、水墨の淡い調子と相俟って、なかなか品格の高い絵画となっている。こうした複雑な山岳描写もまた、中国絵画に由来するものであろう。

続いて三幅対の《帝堯山水図》（東京国立博物館蔵）[図3]であるが、画題は中国の理想的な帝王と考えられた堯を描いたもので、中幅には腕を組んで佇立する堯の姿が五人の童子たちとともに描かれている。左右の幅には山水が描かれているが、左幅の画面上部には、やはり向かって右方向に伸びる中国風の山岳の形態が描かれた。

六曲一双屏風《四季山水図》（京都国立博物館蔵）[図4]もまた既述の山水図と同様の構成であり、



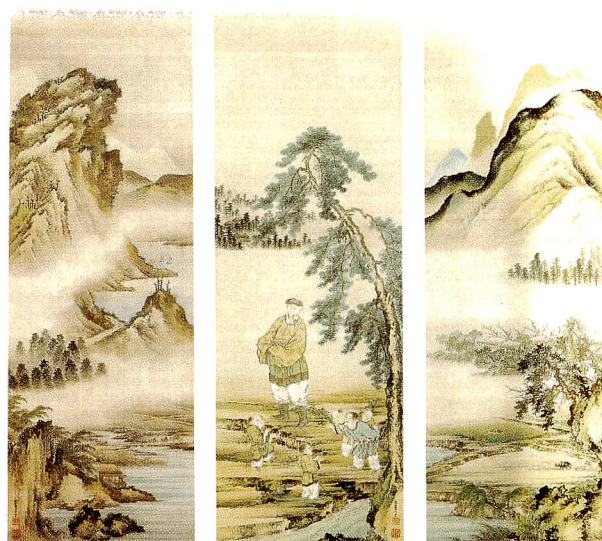


図3 永岳《帝堯山水図》



図4 永岳《四季山水画》右隻

右隻の画面では、前景と後景を霞によって分断し、後景の山岳は、垂直に流れ落ちる瀧の描写を伴って、上方へと延び広がり、雪舟の《秋冬山水図》さながらに、画面を逸脱して聳える岸壁となっている。中央後方の山の形態は、やはり左方向へと延びる奇怪なモチーフである。

六曲一双屏風《泰山観日・举杯問月図》（島根県立美術館蔵）〔図5-1〕、〔図5-2〕は、既述の杉下家伝来の《四季山水図》とほぼ同様の構成を示す山水図であるが、この画面では、水平方向へと引かれた大地の表現が一層印象深い。泰山は中国山東省の五嶽の一つで天子を祭る聖山を指す。「举杯問月図」とは何を意味するのか不明であるが、李白の詩と関わるという説もある<sup>3)</sup>。左隻の画面中央には、湖水上に建てられた館が見られ、部屋の中には中国人物が三人いて、彼方を眺めながら食事をとっている。山水の景観の中に建物を描くのも中国風である。

3) 同書、140頁。



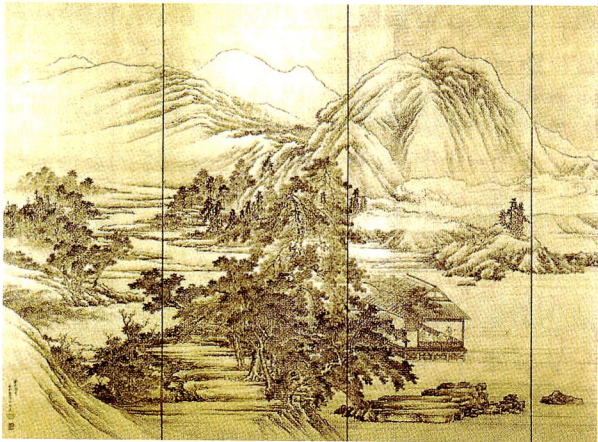


図5-1 永岳《泰山観日・挙杯問月図》



図5-2 永岳《泰山観日・挙杯問月図》



図6 永岳《山水人物図》右隻

最後に《山水人物図》（個人蔵）[図6]を紹介すると、遺存しているのはこの一隻だけであるが、本来は六曲一双であって、これはその右隻である。琴を弾じる人物が描かれるとともに、背後には「書」のモチーフが配置されていることから、画題は「琴棋書画」ということであろう。山岳地帯の描写が、ゆるやかに右上方から左下方へと向かう斜め方向の空間によって分断され、後景には巨大な姿を現わす山岳が、あたかも生き物のように佇立する。やはり中国絵画の影響が濃厚である。

さて、これらの山水図の評価を行っておくと、最初に解説した《山水図》（彦根城博物館蔵）は、永岳の標準作で、比較的平凡な山水図ではあるが、なかなか静雅な雰囲気をもたせる佳品である。次の六曲一双屏風《四季山水図》（個人蔵・1855年制作）は、永岳の代表作の一点といってよい秀逸な絵画であり、こうした作品を見る限り、近代に入って、永岳の評価が地に落ちたのも、やはり明治政府や近代社会の価値観の反映だということであろう。次の《帝堯山水図》（東京国立博物館蔵）は、なかなかの佳品ではあるが、形態描写が幾分単調で、標準作である。続く六曲一双屏風《四季山水図》（京都国立博物館

蔵)もまた、永岳らしい標準作で、穏やかな作風を特徴とするが、いささか迫力に欠けるかも知れない。また、《泰山観日・举杯問月図》(鳥根県立美術館蔵)は、最初の《山水図》(彦根城博物館蔵)と酷似する描写法を見せるが、山岳の形態が、いささかうるさく、今ひとつ整理されていないため、代表作とはいえないが、まずまずの基準作だといってよい。最後の《山水人物図》(個人蔵)もまた標準的な作品であるが、画面構成や細部モチーフの描写には見所があり、秀作である。

以上、これらの山水図を概観してまとめると、山岳の描写には、中国絵画の影響が濃厚で、中国清代の絵画が永岳の脳裡に浮かんでいたことは間違いない。明治維新以降、あるいは日清戦争以後、美術史家たちの関心を失くした作品群であるが、永岳の力量は侮り難いものであり、とりわけ、これらの山水図の出来映えは出色のもので、日本社会が再びアジアへの関心を深める中、近々に再評価されるに違いない。特に杉下家伝来の安政2年(1855)制作の《四季山水図》(六曲一双屏風)は、幕末期の数多くの絵画の中に位置づけても秀逸である。つまり、円山応挙らの山水図と比べても何ら遜色のない絵画だといえるであろう。しかも、文化史的観点を加味して考えても、中国文化を共有する東アジアの芸術として、文化交渉の足跡を如実に示す重要な作品であって、大きな価値をもつ絵画だといわねばならない。

## 二 永岳周辺の作品をめぐって

永岳を中心にした京狩野の作品は数多く遺存しているが、それらの中でも、永岳と密接に関連すると考えられる作品として、《楼閣山水図》(個人蔵)[図7-1]、[図7-2]、[図7-3]、[図7-4]、[図7-5]、[図7-6]、[図7-7]、[図7-8]を挙げるができる<sup>4)</sup>。画題は右隻が「赤壁図」、左隻が「西湖図」の趣である。真贋については、いささか不明な点が多々あるため、この作品は、①永岳の真作、②永岳の工房作、③永岳の贋作、のどれかである。可能性としては、永岳の工房作という推測が浮上する。というのも、この作品とほぼ同様の作風の絵画が遺存しており、そこに捺された印章が、この作品と同じだからである。要するに、この種の工房作と推測される絵画が、数多く制作されていた可能性があるということになる。

落款印章を見ると、「狩野縫殿助藤原永岳」の墨書による署名は、文政12年(1829)制作の《長浜曳山鳳凰山楽屋襖》(鳳凰山山組蔵)や天保7年(1836)制作の《真峰宗正像》(大徳寺高桐院所蔵)などに似る。ということは、比較的丸みを帯びた書体を特徴とする永岳前期の署名に近い。後期になるほど、永岳の署名は、形式化され、切れ味の鋭さを増すことになる。いずれにせよ、この署名は永岳自身の真筆といっても問題はない。多少気になるのは、「岳」の朱文楕円印であるが、これは慶応2年(1866)制作と推定される《武者像》(個人蔵)に似た印章ではあるが、かなり形が異なっている。岳の文字を凶案化した印で、基準印と酷似しており、気に入っていたため、2顆用いていたのであろうか。数多くの印を使い分けていた永岳であるから、その可能性も捨てきれないが、やはり偽印の可能性を疑ってみる必要がある。「岳」の印章の下に捺された「永岳」の朱文長方印は、これまでのところ紹介されておら

4) 拙著「春光院客殿の障壁画—狩野永岳の壁貼付絵と襖絵—」、『関西大学博物館紀要』第3号、関西大学博物館、平成9年(1997)3月、106-110頁。



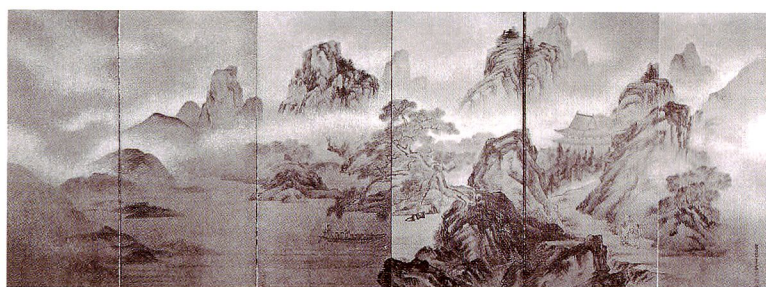


图7-1 伝永岳《楼閣山水図》右隻

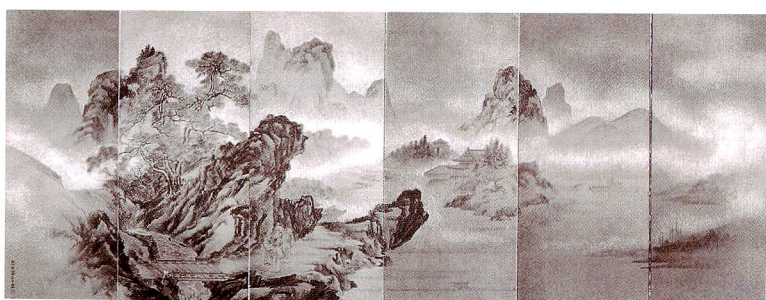


图7-2 伝永岳《楼閣山水図》左隻

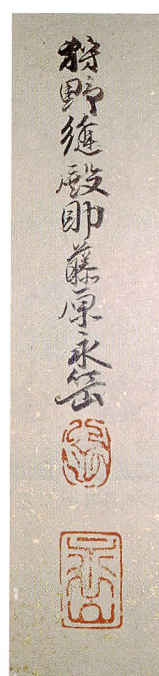


图7-4  
落款（右隻）

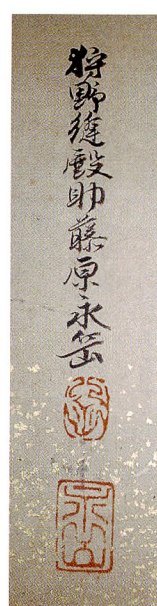


图7-3  
落款（左隻）



图7-5 伝永岳《楼閣山水図》左隻（部分）

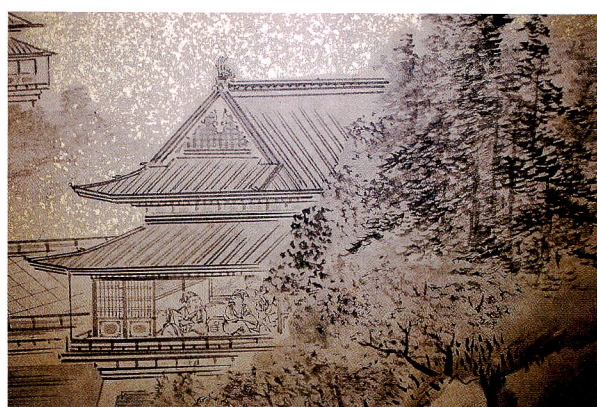


图7-7 伝永岳《楼閣山水図》左隻（部分）



图7-6 伝永岳《楼閣山水図》右隻（部分）



图7-8 伝永岳《楼閣山水図》左隻（部分）





図8-1 伝永岳《楼閣山水図屏風》左隻



図8-2 印章

ず、しかも、何となく頼りない印章である。さらに不可解なのは、画面に登場する人物の顔貌が、永岳の描く人物の顔貌とは似ていないことであろう。中国風の特徴を示す顔貌は、永岳の基準作とは異なるもので、この屏風を真作と断定できない最大の理由がここにある。この顔貌表現は、他の画家の筆による、という可能性がきわめて高い。もっとも、こういう場合、墨書による署名を含めて、この屏風は、永岳初期の作風であるという説明がなされるかもしれないが、安易に初期の若描きというべきではなからう。

注目すべきは、この六曲一双《楼閣山水図》と作風的によく似ていて、しかもこれとよく似た2顆の印章が捺されている《楼閣山水図屏風》(個人蔵)[図8-1]、[図8-2]が遺存していることから、こうした作品が、幕末期に一定数制作されていた可能性を仄めかす。そこでは、幾何学的な岩山の形態など、永岳に似た特徴を見てとることができるが、それらの形態描写は、あまりにも類型化されていて、署名のある《楼閣山水図》(個人蔵)とも異なる作品である。署名がなく印章のみということと、「岳」の印章がやや異なっていることから、やはり贋作と考える方が適切だと思われる。ただし、「永岳」の朱文長方印は工房作のそれと酷似しており、若干の謎が残されている。永岳は門弟たちを使って、こうした絵画を数多く制作していたと推測することができるとともに、この種の贋作も一定数作られていたであろう。《楼閣山水図》(個人蔵)のように、永岳の署名のある作品については、永岳が関与している可能性が高いが、印章のみの《楼閣山水図屏風》(個人蔵)は、弟子たちが描いたものというよりも、贋作だと考えるべきであろう。

以上、いくつかの判定基準に照らし合わせて推測するところ、今後、同種の作品の発見に委ねるべき点も多々あるが、一応、現段階で《楼閣山水図》は、半ば妥協的な見解ではあるにしても、永岳が構えていた工房の作品、すなわち弟子の手になる可能性が高いと、指摘しておきたい。しかし、署名自体は永岳自身のものであると思われる。ということは、幕末期においては、京狩野を代表する永岳作品の人氣が高かったことはもちろんのこと、この種の山水図に対する需要がかなりあったということになる。そのため、印章のみを捺した《楼閣山水図屏風》のような贋作も数多く作られたに違いない。

ところで、重要な問題は、この《楼閣山水図》が如何にも中国風の作風で、しかも清代の袁派のそれ



に似ていることである。右隻では前景と後景を金散らしの霞で分断するやり方、左隻では左から右へと突き出る奇怪な岩山の形態など、如何にも中国風の画面構成は、袁江や袁耀の作風に似る。明治維新を控えた幕末期、つまり、まだまだ中国文化が日本社会の基軸であった時期、中国風の山水図は人気が高かったようである。そして明治に入って、この種の作風は、需要を失くしていくことになる。

さて、永岳周辺の画家、つまり京狩野の障壁画で、かつて筆者も論文に採り上げた妙心寺春光院の金碧障壁画を検討してみたい。この障壁画の作者は不明であるが、一応、伝狩野永岳としておく。要するに、狩野永岳あるいはその周辺の京狩野の画家による作品ということである。この作者特定の問題は、かつて別稿で詳しく論じたことがあるので、ここでは繰り返さない<sup>5)</sup>。

春光院客殿に嵌められた障壁画の構成は、上間後室に《太公望》、上間前室に《山水花鳥図》、室中にやはり《山水花鳥図》、下間前室に《琴棋書画》、下間後室に現在は作者不明の《水墨山水図》が嵌められているが、下間後室の襖絵を何らかの理由で取り外し、四隻の屏風装に改変した絵画が遺存しており、それらは他の4室を描いた伝狩野永岳の手になるものである。つまり、他の部屋のものに合わせて一連の障壁画ということになる。このことは、屏風の画面に襖の取手部分を金箔で塗り隠した跡が確認できることから明白である。客殿全体の構成は、山水、花鳥、人物となっており、狩野派の十八番というべきものである。この障壁画の中、下間前室には、古来、中国の士大夫の教養として尊ばれ、日本でも室町時代から頻繁に描かれた《琴棋書画図》が見られる。この研究は別稿でも問題の所在を明らかにする目的で簡単に論じたことがあるが、本稿では伝永岳の障壁画と清代の袁派の絵画とを比較検討しながら、できる限り詳細に扱ってみたい<sup>6)</sup>。

まず、西側の襖四面には「琴」[図9-1]、[図9-2]の場面が描かれている。そこでは室内で円い陶器の椅子に腰をかけて琴を奏でる人物と、その前と横に座る二人の男、加えて、奏者の後ろで床にうづくまる童子の姿が見られる。また、室外にも談笑する二人の人物が立ち、その後ろには、墨戯風の絵画が描かれた衝立が立てられ、手前の机には食器類と書物が置かれた。さらに手前には、布で包んだ小さな手荷持を持つ童子が控えている。建物の周辺には、松樹と岩石が配置された。右手背後には樹木と太湖石を見せる庭園がある。要するに、周囲の自然の中に建物が配置された画面構成である。衝立の斜線は、建物の周りを囲む土台部分の斜線とぴったり並行になっており、まるで幾何学的な図形を当てはめた格好である。自然の中の建物、という形態モチーフの配置は、中国清代の画家、たとえば18世紀前半に活躍した画院画家の袁江やその息子の袁耀らの作風によく似ている。

続く南側の襖四面には「棋」[図10]の場面が描かれており、小舟が水面に浮かんでいる。籐で編んだ日除けの弧を描く形態の屋根を戴く小舟には、中央に大きな碁盤が置かれ、二人の男が今まさに対局中である。周りには飲茶の食器類や団扇が積み込まれている。小舟の上方には柳の枝が垂れ下がり、遙か彼方には山岳が聳えている。画面の至る所に金銀の砂子が蒔かれ、典雅で優美な性格が強調される。画

5) 同書、99-110頁。拙著『大坂画壇はなぜ忘れられたのか—岡倉天心から東アジア美術史の構想へ—』、醍醐書房、平成22年（2010）、112-113頁。

6) 拙著『近世近代の日本絵画における美術交渉』、『東西学術研究所紀要』第45輯、関西大学東西学術研究所、平成24年（2012）参照。

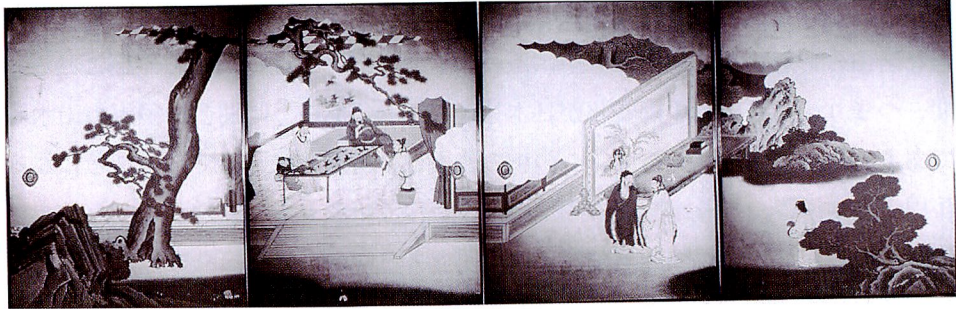


図9-1 伝永岳《琴棋書画》(琴)

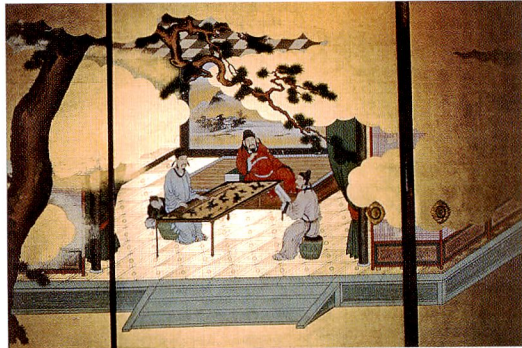


図9-2 伝永岳《琴棋書画》(琴) (部分)

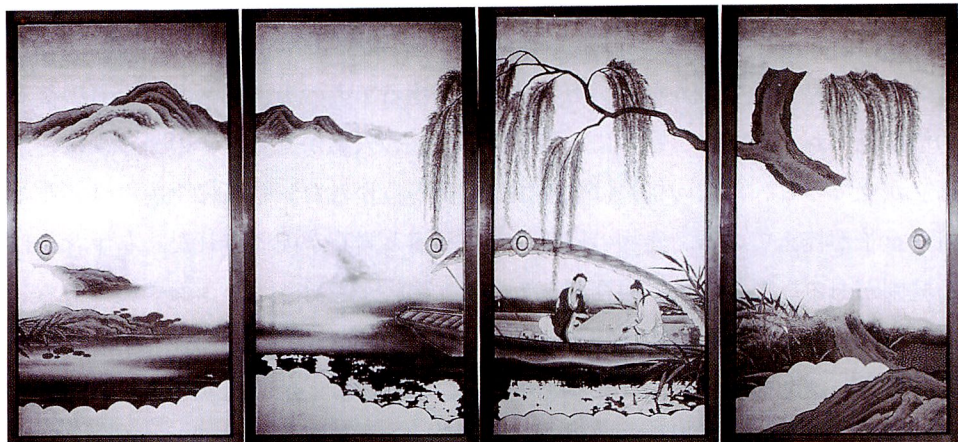


図10 伝永岳《琴棋書画》(棋)

面手前の群青色の水面が損傷して絵の具が剥落している。注目すべきは、前景の碁を打つ場面と後景の山岳とが、金箔および金砂子によって分断されていることであろう。こうした画面構成で知られるのは、やはり袁江と袁耀である。

さて、北側の襖四面は「書」[図11]の場面で、室内で机に向かう三人の人物が描かれた。床の碁盤状の幾何学模様が目を引くが、近くには童子が佇立して、周辺には太湖石や生い茂る樹木の葉が印象的に配置されている。カーテンを引かれた室内の上部は、霞で暈され、金雲の空間となっている。「書」というのは、元来は知識人の生活の基本である読書が原義だということ。そのため、画面には書籍が置かれた場



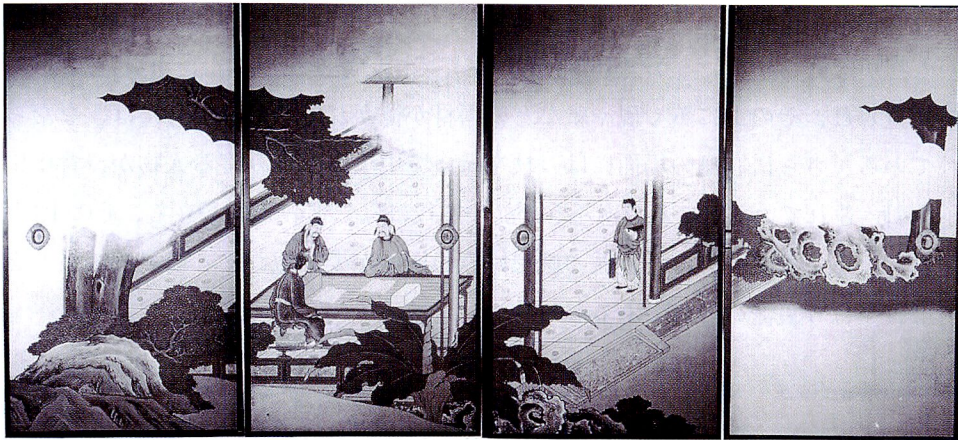


図11 伝永岳《琴棋書画》（書）



図12-1 伝永岳《琴棋書画》（画）

面が選択されるのだが、後漢の頃から書籍が書芸の意味に転じたと推測されている<sup>7)</sup>。見逃せないのは、建物の室内描写である。そこでは、柱や敷居、そして床の敷瓦（タイル）に至るまで、すべてが直線を用いて平行に走る線描によって几帳面に描かれていることであろう。こうした徹底した幾何学的構成による建築物の描写というと、まずは京狩野の狩野山雪のそれを思い浮かべねばならないかも知れないが、東アジアの絵画という雰囲気を感じるとすれば、やはり袁江と袁耀の絵画を想起すべきであろう。

東側の襖六面には「画」[図12-1]、[図12-2]の場面が描かれる。中央の襖二面には、牧谿風の猿猴を描いた掛幅を前にして、椅子に座す人物が、左手に巻かれた掛幅を持って、右手にいる三本の掛幅を抱く童子の方を振り向いている。もう一本、掛軸を持って来い、という素振りであろうか。童子の後には低い柳の枝が垂れ下がる。その遙か後方には、険しい連山が姿を現わしている。中央に座した男の前には、牧谿風の絵画を指差し



図12-2  
伝永岳《琴棋書画》（画）（部分）

7) 青木正兎『琴棋書画』（東洋文庫）、平凡社、平成2年（1990）、23-24頁。



ながら説明する人物と、その傍に矢筈で掛幅を支え持つ童子がいる。左側には、その様子を眺める二人の身分の高い人物が配置されているが、その一人は長くて白い鬚を生やした、かなり高齢の人物である。その後には机が置かれ、その上に筆や硯や紙などの画材が置かれている。後方には、なだらかな丘陵と群葉が描かれている。さらに右側の場面には、杖を持って中央へと歩み寄る人物が、背中に大きな笠を吊るした童子を引き連れているところであろうか。すぐ後には二本の大樹が立ち、その上部の枝や葉は、金雲の中に隠れている。その後方には袁派の画家好みの岩山が姿を現わす。前景と後景とを雲や霞で分断するやり方は、やはり袁派のそれである。

### 三 永岳および京狩野と袁江と袁耀

狩野永岳とその周辺の京狩野派の画家たちの作風には、中国清代の袁派の画家、つまり袁江と袁耀父子の作風と似た部分が多い。もっとも、京狩野派が袁派から影響を受けたと主張する決定的な証拠物件はなく、あくまで推測でしかないが、両者には何らかの影響関係があるようにも思われる。その関係は、直接的ではなく、間接的、つまり、両者の間に他の画家たち、もしかすると、中国の画家のみならず、朝鮮の画家たちが介在し、複雑な経路を通じて永岳らの京狩野の画家たちに袁派の作風が反映したという見方である。加えて、こうした幾何学的な建物のモチーフを山水の中に配置するという構成は、古くは元代に活動した郭忠恕の界画と呼ばれる絵画に遡る。界画とは定規を使って直線を組み合わせる精巧な技法を指す。つまり、壮大な自然の景観と人工的な楼閣との対比的な構成である。大阪市立美術館所蔵の伝郭忠恕筆《明皇避暑宮図》[図13]が、その一例であり、この絵画は郭忠恕周辺の力量のある画家の手になるものであろう。

さて、袁江は清代の画家で、康熙10年（1662）以前に生まれ、乾隆11年（1746）以後に亡くなっている。字を文涛といい、江都（江蘇省揚州）の人である。雍正年間（1723-35）に宮廷の画院画家となって活動した。作風は北宋の山水図を手本として、細部を丁寧に描きこむ装飾的な絵画である。この装飾的な作風は、李寅の影響だと伝えられる。また、明代の仇英をも範としたらしい。特徴としては、奥行のある立体的な画面構成を得意とし、日本の絵画には見られない雄大な景観を描いたことでも知られる。図様としては、自然の中に建つ幾何学的な楼閣を描くことで、清朝を代表する画家だと評価された<sup>8)</sup>。

袁江の代表的作品である《驪山避暑宮》（康熙41年・1702年）[図14]は、秦の始皇帝の埋葬された地域で、唐代には温泉をもつ宮殿が建てられた避暑地であったという<sup>9)</sup>。この画面では、巨大な岩山が



図13 伝郭忠恕《明皇避暑宮図》

8) 袁江の生涯については、聂崇正『袁江 袁耀』（中国名画家全集）、河北教育出版社、2003年を参照。

9) 陳高潮、陳朝貨『袁江袁耀画集』（上下巻）、北京工芸美術出版社、2005年、上巻16頁-17頁。張万夫、刘建平編集





図14 袁江《驪山避暑圖》



図15 袁江《梁園飛雪圖》

他を圧するように聳え、麓には幾何学的な形態を強調する宮殿が見える。画面右下隅には、宮殿の入り口である大きな門が描かれ、馬に乗った人物たちが入場するところである。岩山の雰囲気は狩野永岳のそれに呼応する。

次に《梁園飛雪図》（静嘉堂文庫蔵）〔図15〕は、梁園の景観を描いた絵画で、この場所を詠んだ李白の詩を典拠としている。謹厳実直とも感じられる手前の建物の描写は、建築物を描くことを本領とする袁派の特徴を示すものであろう。前景および中景と、後景に偉容を現す雪の連山とは、水平方向に刷かれた霞によって分断され、きわめて大きな空間が描かれている。繊細かつ雄大という言葉が相応しい山水図だといってよい<sup>10)</sup>。

続いて《郭汾陽富貴寿考図》（中国美術館蔵）〔図16〕の部分描写を見ると、手前の太湖石と背後の樹木の間に建物が描かれ、その中に多くの人物が見て取れるが、伝永岳による春光院障壁画《琴棋書画図》は、こうした中国の建物を手本にして画面を組み立てたに違いない<sup>11)</sup>。

加えて、《仙山樓閣図》（中国美術館蔵）〔図17〕は、やはり同様の画面構成を示しているが、手前の岩山の形態モチーフ、そして前景と後景を霞で分断するやり方は、永岳による杉下家伝来の《四季山水図》などの手法の源泉に、直接の影響ではないにしても、こうした中国絵画が控えていたことを裏づけることになろう。

さて、袁江の子の袁耀は、清代中期の画家で、字を昭道といい、やはり江都（江蘇省揚州）の人であ

『袁江袁耀画集』、天津人民美術出版社、1996年、図版7。

10) 同書上巻、40-41頁。前掲書、張万夫、刘建平編集『袁江袁耀画集』、図版44。

11) 前掲書、張万夫、刘建平編集『袁江袁耀画集』、図版20。





図16 袁耀《郭汾陽富貴壽考図》(部分)

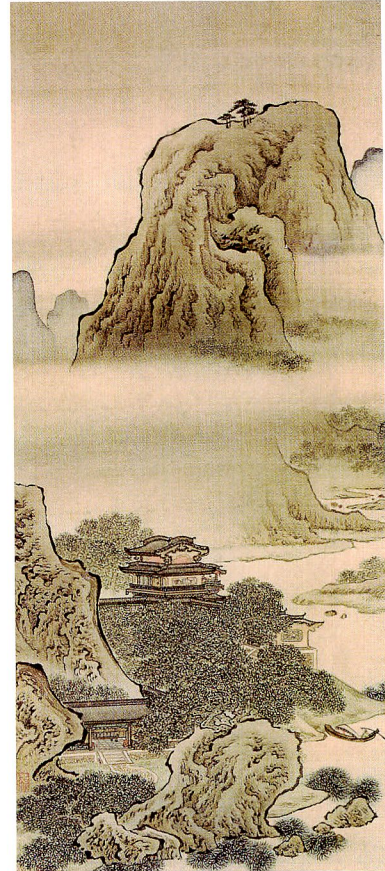


図17 袁耀《仙山樓閣図》

る。乾隆年間（1736-95）に活動し、父親の作風を身につけるとともに、それに文人画の特質を加味して、楼閣山水を得意としながら、花鳥画をも精力的に描いている。乾隆9年（1744）に塩商人の賀君召が揚州に造った賀園（東園）の落成に際して雅会が催されたが、そこに袁耀の名前が見られるとともに、《賀園図》を描いたことでも知られる。賀君召の勧めで山西省に移住し、宮廷画家として活動した。賀君召のために描いた合作《広陵送別図》（1747年）や晩年の連作《揚州名勝図》（1778年）などが有名である<sup>12)</sup>。

袁耀筆《山水図》（部分）〔図18〕は、やはり父の袁耀と同じく、幾何学的な建物の描写を際立たせながら、その周囲には雄大な自然の情景を配置した<sup>13)</sup>。画面中央上方で右方向に突き出た岩山の形態は、永岳およびその周辺の画家が好んだ中国風のモチーフであり、こうした岩山が日本や中国の絵画に見られることは、単に中国絵画が日本の絵画に影響を与えたという表面的な解釈を越えて、18世紀から19世紀にかけて、東アジアに共通する独特の趣味の世界が存在したという理解になろう。

《山雨欲来図》（北京故宮博物院蔵）〔図19〕は、夏の暴風雨を題材にした絵画で、唐の詩人の許渾の有

12) 袁耀の生涯については、前掲書、聂崇正『袁江 袁耀』（中国名画家全集）を参照。

13) 前掲書、張万夫、刘建平編集『袁江袁耀画輯』、図版86。前掲書、陳高潮、陳朝貨『袁江袁耀画集』、下巻232-233頁。





図18 袁耀《山水图》



図19 袁耀《山雨欲来图》



図20 袁耀《桃源图》（部分）

名な詩「溪云初起日沉閣、山雨欲来風滿楼」を典拠にしている<sup>14)</sup>。右から左への斜線を強調する建物の描写、左方向へと突き出る山頂の形態は、やはり永岳およびその周辺の京狩野の画家の作風と共有するものと考えられる。

《桃源图》（北京故宫博物院蔵）（部分）[図20]は、いうまでもなく、陶淵明の散文『桃花源記』に取材したもので、やはり変化に富んだ前景と後景を霞で分断し、画面全体に広大な空間を導入した袁耀特有の絵画である<sup>15)</sup>。画面の隅々まで覆い尽くすような起伏のある自然の描写は、永岳による杉下家伝来の《四季山水图》を想起させるであろう。

14) 同書下巻、308-309頁、前掲書、聂崇正『袁江 袁耀』（中国名画家全集）、48頁。前掲書、張万夫、刘建平編集『袁江 袁耀画輯』、図版118。

15) 同書、図版135、図版136。

## 四 おわりに

幕末に活動した永岳の山水図には、清代の袁派と共通の特質が見てとれる。江戸時代後期の日本の画家たちの中国憧憬という状況を踏まえて考えると、いうまでもなく、永岳が袁派の影響を受けたという可能性があるが、それを裏づける証拠はない。こうした影響については、内藤湖南の『清朝史通論』を挙げることができるが、この書で湖南は、袁派と幕末期日本の絵画の影響関係に言及して、「支那人は氣品の無いつまらないものとして居りますが、當時は畫院で寫實のものが盛んに行われると同様に、民間にも此等の派が行われるといふ時代思潮があったのであります。しかし是は近年までは日本に知られなかったので、徳川の末年の畫風と相類似して居つても、少しも日本畫に影響した痕跡はないのであります。同じ寫生の山水でも、我が文晁などは袁一派よりは上品な畫を畫いた。」<sup>16)</sup>と述べている。江戸時代における折衷派の画家の文晁による絵画が、袁派の袁江や袁耀のそれよりも上品で優れているという湖南の主張には簡単に同意できず、袁派の雄大で緻密な絵画は、文晁を凌いでいると考えることもできるであろう。

しかし、本稿で主張したいのは、永岳が袁派の影響を受けたかどうか、という議論よりも、19世紀前半の永岳および永岳周辺の京狩野派の絵画には、袁派のそれと共通する雰囲気が見てとれるという事実である。つまり、前景と後景を霞によって分断する構図、そして、幾何学的な描写による建築物の形態モチーフ、また、建築物を取り巻く太湖石や柳の配置など、両者には明らかに共通する特質がある。永岳らの絵画には、袁派の影響があった可能性もあるが、それよりも重要なのは、当時の東アジアに、多くの画家たちを巻き込んだ共通する水墨山水図の作風が広がったという事実であろう。永岳の真作、工房作、贋作、そして永岳周辺の作品を含めて、幕末期における東アジアの山水図の展開は、今は忘れられた当時の趣味を彷彿とさせることから、この時期の永岳風の絵画が、美術史的に、そして文化史的にも、きわめて興味深い作品群であることを見逃してはならない。脱亜入欧を掲げた明治政府のイデオロギーによって、中国趣味は人気を失くし、こうした東アジアに共通する作風が忘れ去られることになったが、東アジアの「美術交渉」を考えると、この地域の絵画が共有する作風の存在は重要である。というのも、特定の作品が別の作品に影響を与えたか、与えなかったか、という従来の影響関係の研究を乗り越えて、さまざまな地域に展開しながら、複雑に屈折し、跳ね返る影響関係によって生まれた作風を列挙しつつまとめ上げる「美術交渉」学は、一国主義の美術史研究を脱却し、より開かれた東アジア美術史研究へと向かう足がかりを提示することができるからである。こうした研究の進展によって、忘れられた永岳とその周辺の絵画が、東アジアの美術世界の一角を占めていたという事実を鮮明にし、そこから幕末の中国趣味の復権を試みるという新たな価値評価を目指す研究が浮上してくるに違いない。

16) 内藤湖南「清朝史通論」、『内藤湖南全集』第八卷、筑摩書房、昭和44年（1969）、439頁。