

円山応挙筆「趙昌写貝図」

絹本着色

タテ一九、三×ヨコ三六、〇

冷泉勝彦

ここに紹介する円山応挙筆「趙昌写貝図」は京都の野村美術館に所蔵されるものである。すでに、この作品は平成元年の野村美術館春季特別展「京焼の展開 仁阿弥道八・永楽保全」と冠した展覧会に出品されている。ここでは、花鳥などを鈎勒填彩技法によって写実的に表現した中国の宋時代の絵画、すなわち徽宋皇帝などに代表される画院様式の絵画が茶の湯の道具として用いられたことを示し、その絵画様式の作例として本図が紹介されたのである。(注1)ここでは、応挙が彼独自の写生画様式を確立する過程にあつてどのような絵画学習をしたかを示す一例、つまり応挙がその学習期に中国画の研究をしていたことを明示する作例として紹介する。

本図は貽貝、ハマグリ、サザエ、赤貝、ヤドカリなどの貝二十数個を精細に描写している。二枚貝の蝶番いのように結びついているところを殻頂といい、開く方を腹縁というがその殻頂を上向き下向きに、左向き右向き、斜向きなどに細緻に描き分けたり、殻頂を中心にしてできる輪脈も細い線描で墨や絵具の濃淡を駆使して的確に表現しようとしている。まさに、中国の宋時代の画院様式といわれる鈎勒填彩技法によって写実的に表現されている。画面左方には「摹本法寺什物趙昌畫 天明丁未初夏 源応挙」の款記と「応挙」の朱文本印が認められ、右下方には判読できない白文印を有する。この左方の落款によって、本図は応挙が天明丁未すなわち天明七年（一七八七）に本法寺の



円山応挙筆「趙昌写貝図」(落款)

趙昌筆具図を摸写して作品としたことが知られる。たしかに、「摹本法寺什物趙昌畫」とあって、本法寺の趙昌画を摸写しているのであるがそれは粉本いわゆるテキスト、画稿として描きとめたものではなく、その表現の細緻さなどからこれは本画、作品とみて大過ないであろう。さらに、応挙は桃山時代に改装されたと思われる印金表具をそのまま型紙を用いた描き表具で再現したのである。^(注2)この描き表具で印金表具を美しく再現しようとしたところなどにも、作品とする意識が働いていると考えられる。

○

貝を絵画化した作品はそれほど多くない。作品を主題別に調べる時に調法する著書『芸術資料』(金井紫雲編)^(注3)の第四期第十二冊である「貝」の本をみても、紹介されている貝の作品は少ない。たとえば、中国の貝の絵画として趙昌が描写したと伝える作品を紹介し、それは細密な筆致でいろいろの貝を静物画風に描いていたと伝えている。これがいま考察しようとする応挙が摸写した貝図の原本であるかもしれない。



図1 伊藤若冲筆「貝甲図」(動植綵絵三十幅の内)
宮内庁

しかし、残念ながら、『芸術資料』にその伝趙昌筆貝図の写真が掲載されていないので確かめることはできない。いずれにせよ、いま応挙筆「趙昌写貝図」を問題にしようとする時、この記述は無視することはできないであろう。伝趙昌筆の貝図のあったことだけは確かなことである。さらに、『芸術資料』には中国画の作例として錢舜拳筆の芋の葉の上に田螺を数個描いた作品を紹介している。一方、日本の貝の作品として、狩野寿石敦信が描写したとする青蓮院所蔵の浜松図襖絵をあげ、その襖絵下方の浜松の根元の波打際に鮑、栄螺、帆立貝、蛤、裏渦、松扇など、いろいろの貝が写されていることを指摘する。次に御物である若冲の著名な「動植綵絵」三十幅の内の「貝甲図」(図1参照)をあげている。さらに、静物画風の作例として土佐光起筆の貝図のあることを紹介し、浮世絵にも歌磨筆「鮑取り図」と、春信筆「すだれ貝図」、「貝ひろひ図」などがあることを伝えている。略画式のスケッチ風の貝図として鉄形蕙斎筆「略画式貝図」のあることも記述する。これらの他に、近現代の作品、川合玉堂、川端龍子、土田麦僊などの数点が紹介されている。

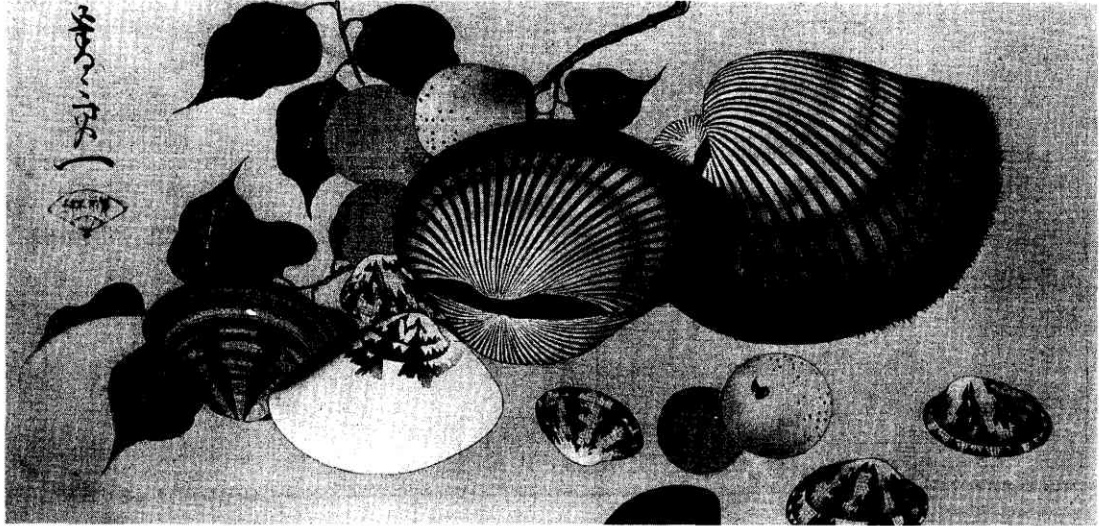


図2 鈴木其一筆「貝図」アメリカのロサンゼルス・カウンティ―美術館心遠館コレクション

『芸術資料』の貝図以外では『日本の意匠』の第十卷「獣・魚・貝」にも貝図が四点掲載されている。そのひとつは『芸術資料』にも紹介されている若冲筆の「貝甲図」である。他に、東京芸術大学所蔵の光起筆の「貝尽図」、アメリカのロサンゼルス・カウンティ―美術館心遠館コレクション所蔵の鈴木其一筆の「貝図」(図2参照)、アメリカのメトロポリタン美術館所蔵の歌麿筆の「汐干のつと図」が紹介されている。

これらを通覧して、まず気づくことはそれらの貝図のすべてが写実的に表現されていることである。すなわち、浅利、蜆、蛤、赤貝、カラス貝(イシ貝)、法螺貝、翁貝、栄螺、宿借りなどの身近な貝から、若冲の「貝甲図」にみるような百種以上の貝まで貝図鑑を見られるような精確さで細緻に描写されているのである。

また、普通こうした貝尽し図は中国宋元画にはじまり、わが国へ入り、室町時代の水墨画を経て、それらに学んだ土佐派の画家達が多く絵画化したとする。このことは『芸術資料』や『日本意匠』のわずかな貝図をみただけでも十分に理解できるであろう。

応挙筆の本図は、まさに、写実的に表現された作品であり、応挙自身が「摹本法寺什物趙昌画」と記しているとおりに、中国の宋時代の趙昌画に倣っているのである。

○

本法寺は京都市上京区小川通寺之内上ルにある日蓮宗の寺院である。寺宝には枯山水「三巴の庭」など本阿弥光悦ゆかりのものが多くある。長谷川等伯もゆかりが深い。重要文化財に指定されている等伯筆の「涅槃図」、「日通上人図」、「妙法尼像」などが伝えられている。殊に、本法寺十世日通上人は等伯と親交が厚かった。日通上人は等伯が折々たづねて来て、彼との間にかわした画事に関する談話を書きとめた『画之説』をのこしている。こ



図3 「等伯画説」

の『画之説』は一般には『等伯画説』と称しており、これによって等伯という桃山時代のすぐれた画人が有していた芸術的教養を知ることが出来る。さらに、これは絵画についてまとまった形で語られた我国における最も古い資料として貴重なものである。^(注4)

この『等伯画説』（図3参照）に趙昌のことが記されている。いま紹介している応挙筆の「趙昌写員図」と直接に関係はないが、趙昌画の特色の一端を知ることが出来るかと思われるので次に示すことにする。^(注5)

卯六月二伯云「外題ニ如此アリ能阿弥力手也

一 趙昌 芙蓉水月ノ絵之事

帑半紙ノ内ニ芙蓉ノ花ト葉ト大ニ書テ下タニ

水月モ本ノ月ホトニアリソレニ水ニ芙蓉ノ影ノ

ウツリタル處ヲ書タリ狭キ帑ノ内ニカヽル大ナル

図ヲ書ク事誠ニ大功ノ至也是名人ノ所作也

への松ノ良心ト云者持タリ

堺ヨリ筑紫へ五十貫ニ買テ行ト云々

今モ在筑紫ニアル歟

通私云狭キ地形ニ家ノ立ヤウ分別アルヘキ事也

半帑ノ芙蓉水月名譽也可思之

帛半紙の内に、水辺の芙蓉を描き、その水中には本物程の大きさの月影を映して、見事な芙蓉水月図に仕上げた趙昌のことを名人であると、等伯は讚嘆している。この芙蓉水月図は堺の数奇者から博多へ行ったと伝えており、趙昌の「貝図」が本法寺にあったかどうかは確かではない。

趙昌は北宋、西暦一〇〇〇年前後の人である。権勢に屈せず、性格が傲慢で人を軽蔑する風があり、五代の花鳥画家滕昌祐を学んで、やがてこれをしのぐ名人となり、地方長官などで画を求める者があっても、かるがるしく与えなかった。晩年に大金を出して旧作を買い戻したため、世に伝わるものはまれという。毎日、朝露を踏んで花園を巡って観察に努め、絵具を持ち歩き花卉を写した。もともと折枝、蔬果にすぐれ、また草虫も巧みで、骨法はやや劣るが伝色に妙を得、「設色明潤、筆跡柔美」、形似をとらず直ちに花の神を伝えたと評され、みずから「写生趙昌」と号したといわれている。^(注6) 現在、趙昌の制作であるという伝称を持つ作品、「林檎花図」が畠山記念館に所蔵されている。しかし、作者については確証はなく、おそらく南宋前期の優れた画院画家による作品であろうとされている。これは趙昌が花鳥画家として有名なため、趙昌筆と称する作品が多くあったことを示すものである。いずれにせよ、その趙昌がみずから「写生趙昌」と号したということに注目したい。つまり、「写生趙昌」と号した趙昌筆の「貝図」を我が国における写生画の祖である応挙が摸写していることは、そこに写生ということで相通じるものを感じ応挙が趙昌画に私淑したのであろうか。

さらに、応挙と本法寺との関係ということでみるならば、「趙昌写貝図」と同様、応挙は本法寺に所蔵されるところの錢舜拳筆の「鶏頭図」(図4参照)を摸写している。このことについては、応挙の中国画研究の顕著な作例としてしばしば取りあげられており、よく知られていることである。それは画面中央に鶏頭の先端部分を大きく写し、その形態全体を極めて精細に摸写している。右端には「摹本法寺什物舜拳画天明丁未初夏 源応挙」の款記と、「趙昌写貝図」に認められる印章と同所の「応挙」の朱文印を有する。左端には錢舜拳自身が書いたと思われる七言絶句と、錢舜拳の落款や印章をも応挙は忠実に写している。

錢舜拳は宋末元初の画家で、南宋の景定の郷貢進士で宋滅亡後は官途に任えず、在野の文人として終ったという。元初、趙孟頫らとともに呉興八俊と称された。詩書画ともに巧みであって、人物は李公麟、山水は趙令穰、花鳥は趙昌につきそれぞれを能くした。青緑山水においては趙伯駒を師とし、青緑を主調にした色彩本位の山水画を多く絵画化している。殊に、花鳥画は趙昌などを学んで清麗な徐氏体を駆使

昂、鼓頂遊秋、日、前、後、夜、寒、晴、無、色
 花間桂、空、手、作、味、林、一、屏、天、下、白



図4 円山応挙筆「鶏頭図」個人蔵

した写実的表現にすぐれていた。

以上によって、応挙は本法寺に所蔵されていた趙昌筆の「貝図」と錢舜拳筆の「鶏頭図」を摸写していることが知られる。と同時に、趙昌と錢舜拳は師弟関係にあつて、ともに徐氏体による色彩の没骨技法を駆使して写実性に富んだ花卉表現をよくした、ことも明らかである。この両者の特色ある写実的表現や花卉表現に、応挙は私淑したのである。応挙の「拳」が錢舜拳の「拳」に因んで名づけたということからもこのことは知られるのである。

また、趙昌筆の「貝図」も錢舜拳筆の「鶏頭図」も、天明丁未七年（一七八七）の初夏に摸写されている。応挙にとつての天明七年は、夏には金比羅宮の「鶴之間」、「虎之間」の襖絵を制作し、五月には大乘寺襖絵の第一回目の揮毫をし、「山水之間」、「芭蕉之間」などの襖絵を描写している。他に大乘寺所蔵の「王羲之龍虎図」三幅対なども描き、この天明七年頃から襖絵など大画面の制作が多くなつていくのである。たとえば、翌天明八年（一七八八）には天明大火に罹りながらも、金剛寺襖絵「波濤図」、「群仙図」、「山水図」などを制作し、この二年後の寛政二年（一七九〇）には一門を率いて禁裡造営にも参画し多くの障壁画を描いている。

○

応挙は中国画について、いままた趙昌や錢舜拳の他に、どのような絵画を研究しているのであろうか。このことについて先人が処々に論究されているが、近年のまとまった論考としては、佐々木亟平氏の「江戸時代における中国絵画

思想の受容と展開―狩野派、土佐派そして円山応挙^(注7)―をあげることができる。これを踏まえながら応挙の中国画研究の足跡を辿ることにする。

佐々木亟平氏は前述の論考において、応挙には李龍眠の筆意にならった「猛虎図」と、蕪村と共に中国の山水図を研究した山水図のあることを指摘している。^(注8)さらに、佐々木亟平氏は『仏教芸術』の八〇号において紹介された、「円山応挙関係資料 植松家藏品を中心にして(下)」のなかで、植松家に所蔵される応挙関係の粉本のなかに大乘寺所蔵の「十六羅漢図」屏風の粉本があり、それは高台寺本「十六羅漢図」を原本とするものであり、さらに、この粉本を元にした本画として大乘所蔵の「十六羅漢図」屏風が描写されたと記している。しかも、高台寺本の「十六羅漢図」は唐画だという。すなわち、現在高台寺に所蔵されるところの中国画の「十六羅漢図」を摸写して粉本とし、それに基づいて本画、大乘寺所蔵の「十六羅漢図」屏風を描写したということである。

また、応挙は中国の明時代に美人画を描いて著名であった仇英の美人画を研究している。いわゆる、応挙筆の「仇英写し美人図」(図5参照)である。この「仇英写し美人図」は、『応挙展』^(注10)に収載される作品で、画面左方に竹でつくられた足の長い机がありその上には手前から奥に盃、水注、水壺などが置かれ、その盃の水で碗を拭いている女性が机の前に立つ。美人の面貌が応挙のそれよりもややふっくらとしていること、着物や机上の器物の模様も応挙が多用するところのものよりはるかに細緻に描かれている。この応挙画に普通認められるところの表現が窺えないということは他の何かに基づいて描写したことを暗示している。中国の仇英筆の美人画を模写したのである。このことを明示しているのが机の下方に書かれている銘文である。その銘文によれば、本図は明和五年(一七六八)の冬、応挙が浪華に遊んで鴻池家に寓した時、その当主から仇英の美人画を見せてもらったが、その美人画があまりにも見事だったので、応挙はその仇英の美人画を十余枚ほど臨摹して、やっとその意を得ることができ、仕上げた美人画であることが知られる。

応挙は人物表現にあつて、本図が描写された明和五年(一七六八)前後に、スケッチ(速写)^(注11)という意味の写生を多くして、人物表現の基本形、いわゆる型を確立しようとするのであった。明和四年の円満院所蔵の「四条河原納涼図画稿」や明和七年の天理図書館所蔵の「人物正写図巻」三巻、同じく明和七年の京都国立博物館所蔵の「琵琶湖宇治川写生図」に認められる人物表現などがその代表的な作例である。そうした時に、一方では中国の古典、明時代の代表的な美人画の研究を応挙はしていたのである。

この「仇英写し美人図」を踏襲した美人画が『長春閣蔵品展観図録』に認められる。この「美人図」(図6参照)は、「趙昌写真図」や錢舜举筆を原本にした「鶏頭図」と同じく、天明七年(一七八七)の制作であって、「仇英写し美人図」の画面構成をほとんどそのまま踏襲している。しかし、机が竹から木製になったりその机上の器物が和様にされたり、着物の模様が少なくなったり省略されているところなどは変様されている。特に変様されているところは面貌である。顔は細面で美しい応挙独特のものに仕上げられている。これらの二つの美人図

円山応挙筆「趙昌写真図」



図6 円山応挙筆
「美人図」個人蔵



図5 円山応挙筆
「仇英写し美人図」個人蔵

をみていると、応挙が中国画を研究して何を得ようとしていたかがおぼろげながら解ってくるようである。すなわち、すでにみたように「仇英写し美人図」とそれを粉本にして描写した「美人画」にあつては、その画面構成をまず学習していることが知られる。そして、さらにその画面構成や形式を通して「意」、「こころ」などを表現しようとする応挙の姿がみえてくるのである。このことを応挙自身のことばを借りていえば、「専ラ丘壑ヲ師トシテ、荀毛筆墨ノ軌轍ヲ踏ス。然トモ又敢テ先哲ノ規度ヲ破ラス。積習研精シテ深ク妙處ニ造ル。神仙道釈ノ服裳ヲ訊ヒ、歴世名家ノ風格ヲ学フ、^(注12)」となる。

いまひとつ、応挙の中国画研究ということで注目すべき作品がある。それは『応挙名画譜』に記載される「睡猫図」(図7参照)である。この「睡猫図」はゆきのしたの傍に丸くなって眠っている猫を描いている。ここにみる柔らかで丸味のある猫の姿態やその毛描きは見事であつて、猫そのものに迫ろうとする。ゆきのしたはその厚ぼったい趣を没骨技法を駆使して表現する。この作品には無落款であるが円山派の画系を継いだ国井応陽が応挙の絵画であることを記している。

また、これは中国画に倣つたことを明確に文字によって知ることができるが、その一本一本の毛を細緻に表現した毛描きや、ゆきのしたの葉の厚ぼったさまでも見逃さず表現した没骨技法は中国画のそれらに通ずるものであつて、おそらくや応挙は中国の誰れかの猫図によつて、本図を描写したと考えられる。

○

応挙は弟子達に絵画について、「凡画図ノ術タルヤ、物象ヲ写シ精神ヲ伝フ」^(注13)ものであると語つたり、さらに「真物ヲ臨写シテ新図ヲ遍述スルニアラスンハ、画図ト稱スルニ足ンヤ。豪放磊落気韻生動ノ如キハ、写形純熟ノ後自然ニ意会スヘシ」^(注14)、と伝えている。これら



図7 円山応挙筆「睡猫図」

の言葉は応挙の絵画について語る時、いつも使われるもので、弟子の奥文鳴が著わした「仙齋円山先生伝」の一節であるが、この内の「氣韻生動」という言葉は、明らかに中国の南斉の謝赫がいうところの「画の六法」の最初に出てくるものである。すなわち、南斉の謝赫は『古画品録』の中で、「画に六法有り。一に曰わく、氣韻生動。二に曰わく、骨法用筆。三に曰わく、物に應じて形を象る。四に曰く、類に随いて彩を賦す。五に曰わく、経営位置。六に曰わく、伝模移写。古えよりの画人、能く之を兼ねることまれなり」^(注15)、とのべている。この第一位にあげた「氣韻生動」を、応挙も絵画にあつて大事なものであることを説明しているのである。応挙はこの「氣韻生動」という言葉を何によつて知つたかは定かではないが、『芥子園画伝』にも「南斉の謝赫曰く氣運（韻）生動、曰く骨法用筆、曰く応物写形、曰く随類伝彩、曰く経営位置、曰く伝模移写。骨法より以下の五端は、学びて或るべきも、氣運（韻）は必ず生知に在り」^(注16)、とあるので、おそらくや、^(注17) 応挙もこうした書物によつたのであろう。すなわち、^(注17) 応挙は絵画について自分の考えをのべる時、中国の画論に基づいていっていることである。

『画乗要略』の「沈南蘋」の項に次のような記事がある。「円山仙齋かつて沈南蘋が黄鳥梅花に栖止するの畫幅を論じて曰く。黄鳥大にして樹は甚だ短し、是れ其失、小幅中に全樹を写すに在り。けだし黄鳥は四五寸ばかりにして、樹は三尺に足らず。豈此理有らんや。古人往々此失有り。学者宜しく先づ大小の分を考へ、主客の勢をつまびらかにして而る後布置をなすべし」^(注18)、といっている。この記事の意味のこともかくも、^(注19) 応挙が沈南蘋に捉らわれていることは明らかであつて、沈南蘋に無関心ではいられなかつた。梅泉はまた別のところでも、当時の画家が中国人画家に触れていたことを記している。「寛永中明人心越和尚我が邦に帰化して、水墨の雜画を作り、其後清人伊孚九、沈南蘋、方西園等相ついで舶来す。邦人始めて清人の風致をみる。それ伊氏の山水は冷淡蕭疎なり。池大雅、謝蕪村等一時其風趣を学ぶ。沈氏の花禽は妍麗にして潤沢なり。熊繡江、宋紫石が輩争つて其門にはしる。けだし円山応挙も亦此に本づくか」^(注19)、がそれである。

○ 応挙は丹波の農家に生まれ、若くして京都に出て狩野派の石田幽汀につき、その後も自ら自然のスケッチという意味の写生に専念したり、中国の宋元の院体風の精緻な写実的表現や清の沈南蘋の写実的画体を研究している。さらに、京都に出た当時生活のために描いた眼鏡絵から洋風画法に習熟したり、琳派の装飾性を加味したりして、^(注20) 応挙独自の写生画といわれる写実的画風、つまり雪であれば雪がまさに積っているように、飛雁であればまさに雁が飛んでいるように、流水であればまさに水が流れているように、鯉であればまさに鯉が泳いでいるよ

うに表現した革新的な絵画、写生画を確立したのである。

応挙が独自の写生画を確立する時のひとつの要素となった中国画の研究を、「趙昌写員図」を紹介しながら考察したが、当時の画家の多くがそうであったように、応挙も中国画の研究に余年がなかったことが明らかになった。殊に、応挙が趙昌、錢舜拳に私淑していることから、徐氏体に近い色彩による没骨描法を駆使した写実表現、描写対象の形態全体の極めて精緻な写実的表現などに習熟しようとしたことが理解できる。

注

注1 野村美術館で平成元年三月に開催された「京焼の展開 仁阿弥道八・永楽保全」展の図録を参照。

注2 注1に同じ。

注3 金井紫雲編『芸術資料』第四期第十二冊「貝」、昭和十六年三月五日発行、芸艸堂を参照。

注4 源豊宗考註『等伯画説』和光出版社関西発売所 文華堂書店を参照。

注5 注4に同じ。

注6 『アジア歴史事典』を参照

注7 佐々木亟平氏論文「江戸時代における中国絵画思想の受容と展開―狩野派、土佐派そして円山応挙―」一九八九年三月発行京都大学文学部美学美術史学研究室 研究紀要 第10号別冊を参照。

注8 注7に同じ。

注9 植松家は東海道の原宿の郷士で、代々は米、食塩などの商いをしていた。この植松家に東海道を往来する多くの文人墨客がひかれたのは、原宿の郷士であったということだけではなく、当時、植松家には日本で最も美しい庭園のひとつであったと評判の「笑美園」があったからだといわれている。シーボルトも『江戸参府紀行』の中でこの「笑美園」のことを書きとめている。この有名な庭園の観賞に多くの人々が立ち寄ったことであろう。直接的間接的であるにせよ、その多くの人々のなかに応挙、大雅、蕭白、若冲、蘆雪、岸駒らをはじめ、円山派の画家達、さらには白隠なども植松家と親交があったと伝えている。

注10 『円山応挙展』展覧会図録 一九八〇年日本経済新聞を参照。

注11 原田平作、太田孝彦編『日本の美術 今何が古典から学べるか』の第十三章の拙稿「応挙の写生」を参照。

注12 奥文鳴が著わした『仙斎円山先生伝』を参照。

注13 注12に同じ。

注14 注12に同じ。

注15 福永光司著『中国文明選 第十四卷芸術論集』昭和四十六年九月二十五日発行 朝日新聞社を参照。

注16 『芥子園画伝』の「第一集山水」一九八三年四月発行 人民美術出版社を参照。

注17 中国の画論に基づいて自分の絵画観を確立したり、絵画そのものを創造したのは応挙だけではなく、彼が活躍した当時やそれ以前、以後の多くの画家が中国絵画及絵画思想に触れていたにちがいない。たとえば、蕪村は『芥子園画伝』の絵画における去俗論を俳諧における離俗論に援用している。さらに、梅泉がいったこととして『画集要略』に次のような記述がある。「元禄年間徂徠先生清人李漁が芥子園画譜を得て、大いに之を奇とし、進んで之を官庫に納む。而して後十竹斎、佩文齋書画譜相ついで至る。是に於て人或は王黄倪呉以下清人の風格をみることを得たり。百川、南海首として之をとらへ、蕪村、大雅相継いでおこる」。この記事によって、中国の絵画、画譜、画論などに依って独自の絵画をそれぞれの画家が確立したのである。

注18 白井華陽著『画乗要略』を参照。

注19 注18に同じ。

本稿を成すにあたり様々な方のご協力を得た。とりわけ野村美術館の古賀健造氏には多大なご協力とご指導を受けたことを記して深甚の謝意を表します。