

応挙の写生図について

——新出の「写生図貼交屏風」をめぐって——

冷泉為人

一、応挙の写生画 ——序文にかえて——

応挙の絵画の特質が写生画にあることは衆知のことである。彼はまず狩野派を学習してそれに飽きたらず、中国の古典、すなわち趙昌や銭舜举の花鳥画、さらには仇英の美人画を学んだり、当時の西欧の銅版画を研究したり、渡辺始興を通して光琳風の装飾画風に習熟したり、ついには当時の実証主義的な一面であるスケッチの意味の写生を消化して、独自の写生画を確立したのである。円満院の「巖頭飛雁図」、萬野美術館の「孔雀図」、三井文庫の「雪松図屏風」（挿図1参照）、円光寺の「雨竹風竹図屏風」、個人蔵の「保津川図屏風」（挿図2参照）、静嘉堂の「江口君図」、大乘寺の「郭子儀図襖絵」、元観智院蔵であった「雲竜図屏風」などがその代表的な作例である。それを藤岡作太郎氏はその名著『近世絵画史』において、「円山応挙は狩野より出でて自然の景物を師とす」と、と応挙の写生画をのべている。この応挙の写生画は当時すなわち安永天明期の京都画壇において大いに愛好された。それを皮肉屋の上田秋成は「絵は応挙の世に出て、写生といふことはやり出て、京中の絵が皆一手になった事じや」といつている。

ここでは、新出の「写生図貼交屏風」を踏まえて応挙の写生画について考察することにする。ただし、ここでいう写生図はスケッチ（速写）の意味の写生図であることを断っておく。つまり応挙の写生画という時と応挙の写生図という時には自ずと相違があることはいうまで

応挙の写生図について



図1 「雪松図屏風」三井文庫



図2 「保津川図屏風」個人

もないことであるが、筆者は応挙の写生には、スケッチすなわち「速写の写生」、描写対象を精細に表現した「形似の写生」、さらには描写対象の本質を活々と描写した「生写の写生」など、三つの写生のあることをすでに指摘している。^{注1}ここでは、あくまでも応挙のスケッチ（速写）の写生について、つまり写生図について考察することにする。

二、応挙の写生図

本来ならば、新出の「写生図貼交屏風」を通して応挙の写生図を考えるのであるから、まず最初に新出の「写生図貼交屏風」の紹介をするのが当然であろう。ここでは順序を逆転させてはじめてすでに紹介されている応挙の写生図をみることにする。そうすることによって、新出の「写生図貼交屏風」を紹介すると同時に、すでに紹介されている応挙の写生図とを比較することによって新出の「写生図貼交屏風」の特質をより明らかにさせることができるであろう。応挙の写生図については、佐々木亟平氏が『^{注2}応挙写生画集』としてまとめられているので、これによって応挙の写生図を概観することにする。

現在、応挙の写生図としてよく知られているものを列記すると、個人の「花鳥写生図巻」（二巻）、天理図書館の「人物正写図巻」（三巻）、京都国立博物館の「琵琶湖宇治川写生図巻」、アルカンシエル美術財団の「淀川兩岸図巻」、淀川兩岸図巻画稿」、東京国立博物館の「写生蝶之図折本」、同東京国立博物館の「円山応挙写生帖折本」、同東京国立博物館の「昆虫写生帖折本」、同東京国立博物館の「禽虫之図折本」、個人の「写生雑録帖冊子」、などとなる。これらを巻子本、折本、冊子等に大きく分けて順次みていくことにする。

個人の「花鳥写生図巻」は二巻である。第一巻には二十三図があり第二巻には九図がある。これら二巻の覚書きのうちに、「庚寅」（明和七年・一七七〇）、「辛卯」（明和八年・一七七二）、「壬辰」（安永元年・一七七二）などの年紀すなわち写生をした年紀が認められるので、これらの写生図巻は明和七年から安永元年の間になされたことが知られる。「花鳥写生図巻」は、文字通り、花鳥を精細に写生しており、随所に写生した年月日、写生した対象の名前、形の特徴などを細かく書き込んでいる。なかには花鳥ではなく、兎、鼠、猿などの動物の写生図が認められる。天理図書館の「人物正写図巻」は三巻で、第一巻は七図、第二巻は八図、第三巻は三十二図を数える。この第一巻と第二

巻を合わせて人物の全体像を写生し、しかもそれらは縦に合せる珍しい形式のものである。第三巻は老若の男女、さらには年齢の違いによって細かく描き分けたり、人体の各部分を細密に描写している。これら三巻はその第一巻の巻頭の序文、「人物正写惣本 両巻可合見万人 年齢可骨法考知 全三巻 明和七庚寅冬 応挙応需」によって、明和七年（一七七〇）の冬に制作されたことが解る。京都国立博物館の「琵琶湖宇治川写生図巻」は元は二十紙の袋綴の冊子であった。そのことを、巻頭の序文すなわち「明和庚寅秋八月廿七日望 紙数式拾枚 応挙」が明示している。さらにこの写生図が明和七年（一七七〇）八月二十七日になされたことも知られる。琵琶湖、宇治川の両岸を文字通りスケッチ（速写）の写生をしながら下っている。そのことを「明和庚寅秋八月廿七日望……」の「望」の文字がよく表わしているであろう。すなわち「望」は富士山をのぞむとか、何々の場所に面するという意味で用いていると考えられるからである。つまりスケッチの対象は両岸の風景、川の流れ、川で働く人物、雁や鶴などであり、なかでも人物の写生図では人体を描いた後に衣を着せる方法で描いている。これは応挙ならではの表現であって注目される。

この「琵琶湖宇治川写生図巻」が琵琶湖、宇治川両岸のスケッチ（速写）の写生であることをすでに指摘したが、同様のことが窺えるのに、アルカンシエル美術財団の「淀川両岸図巻」「淀川両岸図巻画稿」がある。これらは、京都から大阪へと淀川を下りながら両岸の景色を写生しており、画面上方が右岸、下方が左岸となっている。これは一方から見るのではなく、右岸は下方から見、左岸は上方から見るように出来ている。したがって、巻物を縦におくと、淀川を下っていく趣向になっている。巻物を縦にすることは天理図書館の「人物正写図巻」の第一巻、第二巻を合わせて一図になる写生図にも通じるもので、応挙の新しい一面かも知れない。さらにこうした本来横へ展開するものを縦にするということで注目されるのが、最晩年の絶筆だと伝えられている「保津川屏風」である。すなわち「保津川屏風」を横へと一線上に飾ると、保津川の流れが中央に集まるようになるがそれを左右両側に立てならべると保津川の流れは上から下へ流れて行くように「しかけ」られており、屏風の間に坐るとまるで舟に乗っているような気分になるのである。因に、「淀川両岸図巻」は明和二年（一七六五）の制作であり、画稿はその二年前の宝暦十三年（一七六三）に写されている。

東京国立博物館には「写生蝶之図折本」「円山応挙写生帖折本」「昆虫写生帖折本」「禽虫之図折本」の四本の写生図がある。「写生蝶之図折本」は七図あり、それに何種もの蝶を写生している。表紙題簽に「円山応挙写生蝶之図全」とあり、第一紙目に「蝶 応挙蔵」と「円山

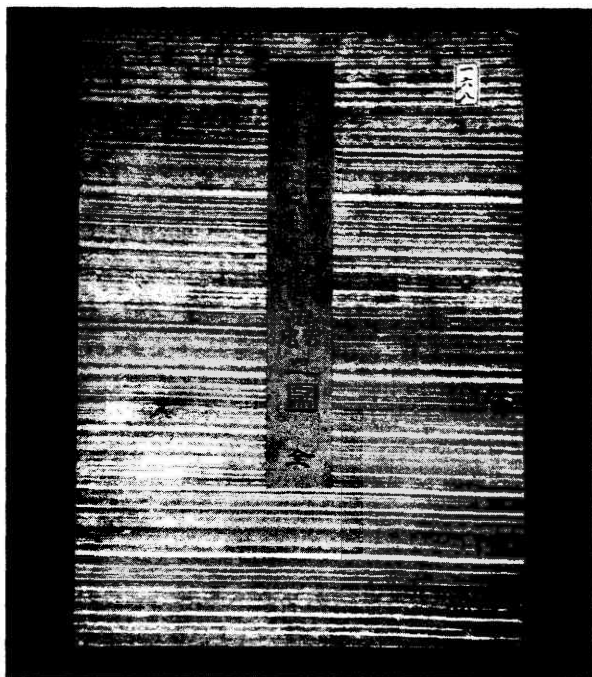


図3 「禽虫之図」表紙題簽 東京国立博物館

氏図書記」の朱文方印が認められる。年紀の記述はない。これと同様に年紀の認められないものに、「禽虫之図折本」がある。この折本は二十九図ある。最初から二十七図までが鳥禽の写生図であって、最後の二図すなわち二十八・九図に虫類が写されている。これの表紙題簽に「始興渡辺求馬写生 応挙円山主水複写 禽虫之図 全」(挿図3参照)という墨書が認められる。この墨書によって、応挙が渡辺始興の写生図を複写したことが知られると同時に、写生図がすでに渡辺始興の時代には存在していたことが明らかになる。これはまた応挙が渡辺始興に学んだことを明示する資料のひとつにもなるのである。「円山応挙写生帖折本」は二十図があり、草花の写生図が中心になっている。十二図が竹ノ子の写生図であったり、他に十八図が猿の写生図、十九図が河亀の写生図、二十図が鴛鴦の写生図である。いずれもが精細な写生図であることはいうまでもない。なかでも、十六図の山茶花、十八図の猿の写生図は個人の「花鳥写生図巻」にも同じ写生図が認められる。これはスケッチの意味の写生というよりも絵手本としての意味すなわち粉本となっていることを暗に物語っているであろう。写生図のなかの覚書きに、「庚寅」(明和七年・一七七〇)、「辛卯」(明和八年・一七七二)、「壬辰」(安永元年・一七七二)などが認められるので、この「円山応挙写生帖折本」は明和七年から安永元年の間に制作されたことになる。「昆虫写生帖折本」は二十一の台紙に大小の紙片五十九葉の写生図を貼っている。文字通り昆虫ばかりの写生図であるが、大小の紙片五十九葉の写生

図を貼っているので、おそらく、応挙の写生図を色々なところから集めてきたのであろう。最初の台紙に元は表紙であったと考えられるものを貼っているのであるが、それに「安永丙申仲秋初写 虫 応挙蔵」、の題字が認められるので、安永五年（一七七六）に写生されたものであろう。

個人の「写生雜録帖冊子」は文字通り草花から鳥禽、魚、山羊、蛇、山水など実に様々なものの写生図が認められる。その覚書きの年紀、すなわち「明和辛卯」「辛卯」「壬辰」などから、明和八年（一七七二）から安永元年（一七七二）の間に制作されたことが知られる。

以上によって応挙の写生図は、スケッチの意味の写生すなわち速写の写生図と、そうしたスケッチの写生を踏えた絵手本すなわち粉本と考えられる写生図、さらには「禽虫之図折本」のように先人の写生図を複写した写生図など、大きく三つに分けられる。この他にもすくみたように横に展開するものを縦に用いた表現の特異な写生図として、「淀川兩岸図巻」「淀川兩岸図巻画稿」「人物正写図巻」などがある。

三、新出の「写生図貼交屏風」

「写生図貼交屏風」は一枚折の屏風に七図ずつ両方に、すなわち十四図の写生図を貼交せている。向って右方には①「小禽図」②「良姜・落葉松図」③「柳図」④「兔図」⑤「竹図」⑥「萱・若芦図」⑦「スズ鴨図」の七図が配され、左方には⑧「サンザシ・雲菌図」⑨「ヒシヤシヤキ・アセボ・ユス・檜図」⑩「鷹図」⑪「猿図」⑫「山茶花図」⑬「河亀図」⑭「エホシ貝図」の七図が貼交ぜられている。これら十四図は紙本に淡彩を施しており、大きさは縦三二センチ前後、横四三センチ前後であつて、十四図ともその大きさが同一ではない。また、それぞれの写生図には写生をした年月日、写生したものの名称、色彩などの特色を記した覚書きが随所に認められる。これら十四図の写生図をすでに紹介されている写生図と区別するために、写生図の形態から「写生図貼交屏風」と呼ぶことにする。

①「小禽図」（挿図4参照）は四十雀、山雀、ヒハ、ニウナイ雀、雲雀、ウソなどの小禽を精細に描き分けている。これらのうち四十雀、ヒハ、ウソの三種の写生図は、「写生雜録帖冊子」に認められるが、他の山雀、ニウナイ雀、雲雀などは「写生雜録帖冊子」には認められず他の写生図にもその写生図を見ることはない。すなわちすでに紹介されている「写生雜録帖冊子」の写生図が「小禽図」のなかに見出され

応挙の写生図について



図4 「写生雑録帖冊子」(四十雀図部分) 個人

「写生図貼交屏風」(四十雀図部分) 個人



図5 「写生雑録帖冊子」(ウソ図部分) 個人

「写生図貼交屏風」(ウソ図部分) 個人

るのである。しかし、同じ写生図が認められるにしても、全てが同一である場合、すなわちその形姿から覚書きまでの全てが同一である写生図と、その写生図の形姿が同図であっても整理されていることや、覚書きに相違が認められるものがあることなどがある。たとえば四十雀の写生図をみると、側面の姿、真正面の姿、側面の姿で頭や嘴を真上に上げた姿、腋の姿(腹の方をみせた姿)、真正面で顔部のみを大きく写した姿、何の姿か定かでない姿など六図が認められる(挿図4参照)。これら六図は「写生雑録帖冊子」のそれらに全く同一の図様である。それに対して覚書きには相違がある。「写生図貼交屏風」の覚書きは「四十雀 頭丸顔方也 濃墨 紙掛 尾ノ裏二枚白也 背羽背足 具背薄青掛 項首黄也」であるのに対して、「写生雑録帖冊子」は「四十雀 ボウ八角白也 尾裏一枚白也 足墨具腋白 背羽共二墨具□□掛濃墨仕立 頭丸也黒所濃墨□掛 頭ウナシヨリ背カタ迄 雌黄□」とあるように、覚書きに相違が認められる。ヒハの写生図は同一であるがその覚書きに相違がある。つまり本図には覚書きがないが「写生雑録帖冊子」には覚書きが認められるのである。さらに「ウソ」の写生図(挿図5参照)をみると、本図には二羽のウソが精細に写生されているのに対して、「写生雑録帖冊子」には三羽のウソの写生図がありそのうちの二羽には「誤写」という覚書きが認められる。これは「写生雑録帖冊子」に認められる「誤写」と書かれたウソの写生図が省略されて、本図の写生図になったことを暗示しているのである。すなわちあるひとつの写生図が次に整理されて転写されたことを示している。これは注意されてよい。

さらに注意されてよいことは四十雀の写生でふれたように、ひとつの対象を写生する時いくつかの異なる角度から行っていることである。たとえば四十雀の場合、六つの写生図があった。このことを応挙自身のことばを借りていえば、「色々二一品ヲ写置ヘシ、小冊、矢立用_レ之(朱墨二品可_レ用也)時々兼_レ隙而可_二写置_一、以_二一品_一渡_二数品_一、以_二数品_一為_二一品_一、画之作意也」となる。ここに応挙の写生の基本的な考え方がよく表われている。すなわち応挙は描写対象の精細な写生をあらゆる角度から行ない、それらを消化し再構成、つまり組み合せて理想的な絵画に仕上げれば良いとするのである。①「小禽図」のように整理されて転写された写生図と考えられるものとして、④「兎図」をあげることができる。④「兎図」は、個人の「花鳥写生図巻」の「兎図」とその図様や構成などのほとんどが同一であるが、鼻先のみを写した写生図の描写されている位置のみが異なる。すなわち兎を斜め正面からの写生、側面の姿の写生、黒兎の正面の顔のみの写生、白兎の正面の顔のみの写生、鼻先のみを写生などと五つの方向から写生した兎の形姿のうち、最後の鼻先のみを写生したものは本図では写生図全体の

左下方の角に写されているのに対して、個人の「花鳥写生図巻」では黒兔の顔のみの写生と白兔の顔のみの写生との間に写されているのである。ここにも、一枚のうちにくくつもの写生対象を転写する時に、転写される位置が変わったことが知られるのである。さらに①「小禽図」と④「兔図」の両図には、「圓山蔵」の墨書が認められるのである。これは、同一人物が同じ意図をもって写生図を転写したことを窺わせるものではないだろうか。すなわちすでに応挙の写生図あるいは円山家の写生図として知られているものなから、あるひとつの意図によって写生図を転写して新しい写生図を作成しようとしたのである。写生図とは本来的に常に新しいものである。これは前述にも指摘したように注目すべきことであるので、後にまたふれることになるであろう。

①「小禽図」のうち山雀、ニウナイ雀、雲雀などの写生図は、すでにふれた四十雀、ヒハ、ウソなどと同様、精細な写生図であるが現在までに紹介されている応挙の写生図のなかには見出されない。年紀も認められない。

②「良姜・落葉松図」は個人の「花鳥写生図巻」とその図様や覚書きの文字から位置まで全く同一である。さらに「辛卯仲冬写」という覚書きによって、この写生図は明和八年（一七七二）に写生されたことが知られる。因に、良姜は月桃の種子であるがその月桃とは、シヨウガ科の多年草である。夏、芳香ある淡白色の花をつけ、果実は球形で熟すると紅色になり、薬用とする。茎は乾燥させてマットや漁網などの繊維にする。

②「良姜・落葉松図」のように、写生図の図様や覚書きまで全てが同一のものに、⑨「ヒシヤシヤキ・アセボ・ユス・檜図」⑫「山茶花図」⑬「河亀図」などがある。⑨「ヒシヤシヤキ・アセボ・ユス・檜図」は個人の「花鳥写生図巻」のそれに、図様や覚書きの文字すべてが同一である。ただ「テリ葉」の文字が本図では「テリ」と「葉」が二行にわたって書かれているところが少しちがうだけである。⑫「山茶花図」は個人の「花鳥写生図巻」や東京国立博物館の「円山応挙写生帖折本」の「山茶花図」と図様も覚書きも全く同一であり、⑬「河亀図」も東京国立博物館の「円山応挙写生帖折本」の「河亀図」に、図様や覚書きが全く同一である。

写生図の図様は同一であるがその覚書きになんらかの相違の認められるものがある。③「柳図」⑦「スズ鴨図」⑧「サンザシ・雲菌図」⑪「猿図」がそれである。③「柳図」は個人の「花鳥写生図巻」のそれにその図様が一致するが、本図には「辛卯季春写 柳（後略）」の覚



図6 「円山応挙写生帖」(東京国立博物館)
「花鳥写生図巻」(個人)



「写生図貼交屏風」個人

書きが認められない。⑦「スズ鴨図」も③「柳図」同様、個人の「花鳥写生図巻」の「スズ鴨図」の図様と同一であるが、本図には雄のスズ鴨の背のところに「ス、鴨」の覚書きの文字がない。また本図には右下方の角に「圓山氏図書記」の朱文方印と判読できない朱文の小判印が認められる。前者の「圓山氏図書記」の印章は東京国立博物館の「写生蝶之図折本」の表紙や全七図に認められる印章と同印である。この印章は何を意味するのかわ定かではない。今後の課題である。⑧「サンザシ・雲菌図」も③「柳図」⑦「スズ鴨図」同様、個人の「花鳥写生図巻」の「サンザシ・雲菌図」の図様と同一であるが、その覚書きに相違が認められる。本図の雲菌の覚書き「雲菌 辛卯九月中写 南都三笠山産」が個人の「花鳥写生図巻」では「辛卯」がなく、さらには本図のサンザシの覚書き「サンザシ 辛卯九月中写」が個人の「花鳥写生図巻」では「辛卯」がないのである。⑪「猿図」(挿図6参照)にあっても同様のことが認められる。すなわち図様は同一であるが覚書きに相違が認められるのである。本図の覚書きは「猿三才 惣身淡墨具淡墨毛 黄コル掛 目作土 耳肉也」であるが個人の「花鳥写生図巻」では本図の覚書の前に年紀の記述、つまり「明和庚寅仲春写応挙」の文字が記述されているのである。

以上の①「小禽図」②「良姜・落葉松図」③「柳図」④「兎図」⑦「スズ鴨図」⑧「サンザシ・雲菌図」⑨「ヒシヤシヤキ・アセボ・ユス・檜図」⑪「猿図」⑫「山茶花図」⑬「河亀図」などは、すでに紹介されて

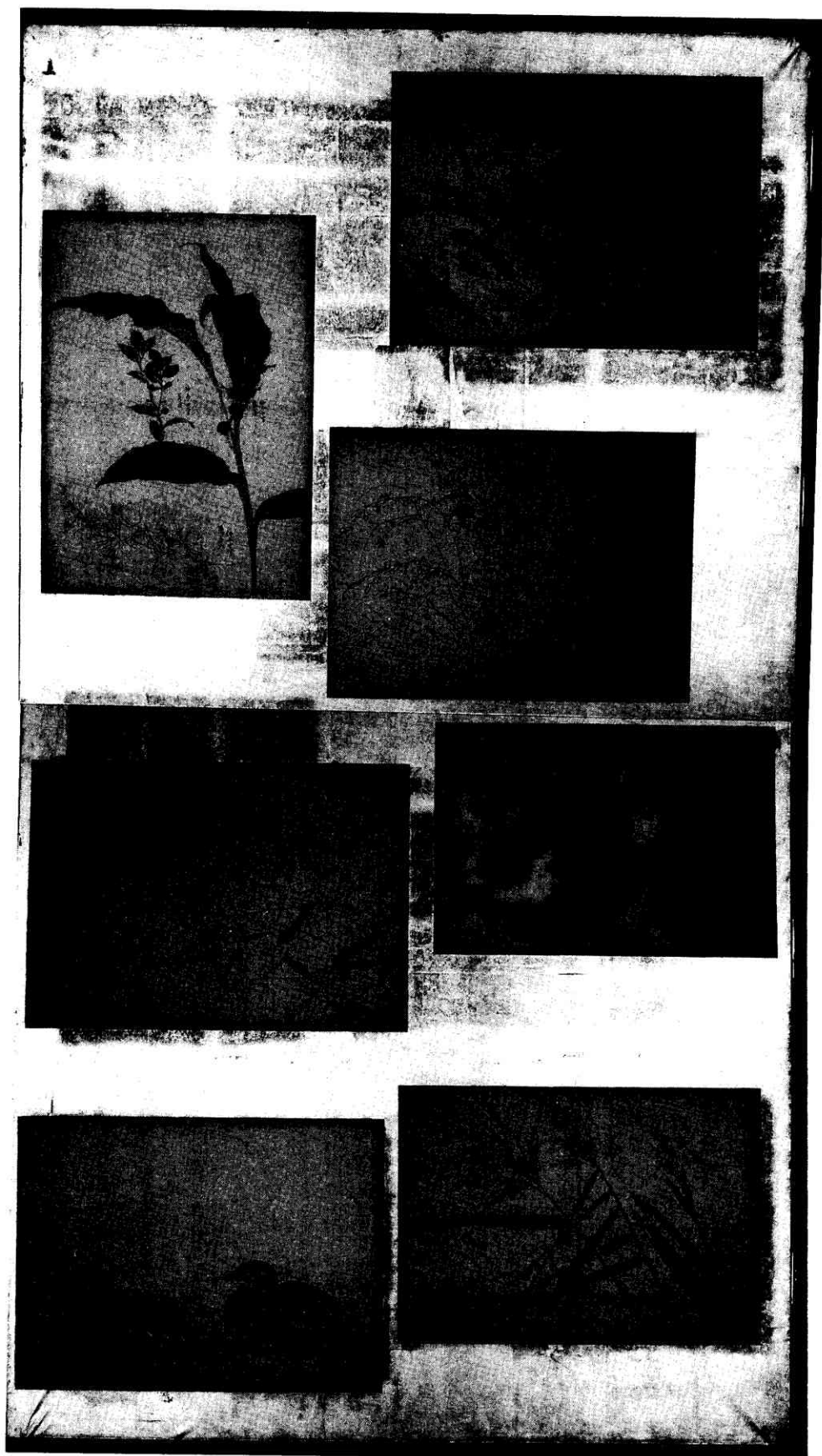
いる写生図とほぼ同一の写生図であった。この「写生図貼交屏風」にはこれら十図の他に、⑤「竹図」⑥「萱・若芦図」⑩「鷹図」⑭「エホシ貝図」の四図がある。

⑤「竹図」は付立の没骨技法で竹を写生したもので、その覚書きすなわち「明蘇辛卯春日写淡竹」によって、明和八年（一七七二）に写生されたことが知られる。⑥「萱・若芦図」も付立の没骨技法で穂の出た萱や、若々しい芦を写しているが年紀の記述はない。⑩「鷹図」は鷹の側面の姿、翼や尾羽根を中心にした姿、腹を中心にした姿などに、羽根の裏、尾羽根の裏などを精細に写生をしており、「右二品之鷹 干時明和七歳秋九月写放生也」という覚書きによって、明和七年（一七七〇）に写生されたことが解る。⑭「エホシ貝図」はエホシ貝の表と裏の写生がなされており、それらの間に、「エホシ貝 壬辰正月写」という覚書きが書かれている。これによって本図は安永元年（一七七二）に写生されていることが知られる。

これら四図は、いずれも描写対象を眼前にして写生したという臨場感に乏しく、その整理された構成や生氣に乏しい写生図ということから、すでに写生図としてあったものを転写したものではないだろうか。これは折々にふれてきているように、絵手本的に使用されていたことを示しており、つまり粉本と考えられるものであろう。そのことを顕著に示しているのが最初にふれた①「小禽図」である。すなわち①「小禽図」のなかに認められる四十雀、ヒハ、ウソの写生図は、個人の「写生雑録帖冊子」に認められる写生図に比較して、生氣に乏しい。そのかわり、その写生図は整理された美しさが認められるのである。

さらにこの「写生図貼交屏風」（挿図7参照）の写生図は、個人の「写生雑録帖冊子」から①「小禽図」が一図、同じく個人蔵の「花鳥写生図巻」から②「良姜・落葉松図」③「柳図」④「兔図」⑦「スズ鴨図」⑧「サンザシ・雲菌図」⑨「ヒシヤシヤキ・アセボ・ユス・檜図」⑩「猿図」⑫「山茶花図」などの八図、東京国立博物館の「円山応挙写生帖折本」から⑪「猿図」⑫「山茶花図」⑬「河亀図」の三図が同一の写生図であることが知られるのである。なかでも、⑪「猿図」⑫「山茶花図」は、この「写生図貼交屏風」の写生図を入れると、個人蔵の「花鳥写生図巻」、東京国立博物館の「円山応挙写生帖折本」など、同一の写生図が三図あることになる。いずれにしても、すでに紹介されている写生図と同一の写生図が多く認められるのである。

また、これら十四図のうち、⑤「淡竹図」⑦「スズ鴨図」⑧「サンザシ・雲菌図」⑩「鷹図」⑭「エホシ貝図」の五図に、写生した時を



(右隻)



図7 「写生図貼交屏風」(左隻) 個人

「写生図帖交屏風」の写生図一覧表

右 隻 (向かって)							番号
7	6	5	4	3	2	1	
スズ鴨図	萱・若芦図	竹(淡竹)図	兔図	柳図	落良 ^{りょう} 葉松 ^{まよ} 図	小禽図	名称
〃	〃	紙本淡彩	紙本墨書	〃	〃	紙本漆彩	材質
32.1 × 43.3	30.4 × 43.0	42.1 × 45.4	27.8 × 41.2	32.1 × 43.1	45.3 × 32.5	31.9 × 43.2	法量
<p>個人蔵の「花鳥写生図巻」(二巻)の図様と同じである。ただし、左方の背のところに「スズ鴨」の覚書がない。二印が認められる。「辛卯五月……」の年紀を有する。</p>							備考
<p>覚書・年紀なし。</p>							
<p>年紀「明詠辛卯春日写淡竹」とある。</p>							
<p>「圓山蔵」の墨書がある。個人蔵の「花鳥写生図巻」(二巻)の図様と同じである。ただし、鼻先表現の位置が異なる。年紀なし。</p>							
<p>覚書などはいっさいなし。ただし、個人蔵の「花鳥写生図巻」(二巻)の図様と同じである。年紀なし。</p>							
<p>個人蔵の「花鳥写生図巻」(二巻)の図様と覚書も全く同じである。年紀なし。</p>							
<p>「圓山蔵」の墨書がある。「写生雑録帖冊子」(坂田氏)に認められる写生図が整理されて浄書されていると考えられる。年紀なし。</p>							

左 隻 (向かって)						
14	13	12	11	10	9	8
エ ホ シ 貝 図	河 亀 図	山 茶 花 図	猿 図	鷹 図	ヒ シ カ シ ヤ キ ア セ ボ、 ユ ズ、 檜 図	雲 サン ザ シ 菌 図
〃	〃	〃	〃	〃	〃	紙 本 淡 彩
32.0 × 45.2	31.8 × 44.9	32.1 × 43.1	43.4 × 31.8	31.9 × 45.2	30.3 × 42.7	32.1 × 45.3
年紀「壬辰正月写」を有する。	東京国立博物館の「円山応挙写生帖折本」の図様と同じである。年紀なし。	個人蔵の「花鳥写生図巻」(二巻)や東京国立博物館の「円山応挙写生帖折本」の図様と同じである。したがって同じ写生図が三図あることになる。年紀なし。	個人蔵の「花鳥写生図巻」(二巻)や東京国立博物館の「円山応挙写生帖折本」の図様と同じである。したがって同じ写生図が三図あることになる。年紀なし。	年紀「明和七歳秋九月写……」を有する。	個人蔵の「花鳥写生図巻」(二巻)の図様と同じである。覚書も同じ。ただし、その書き方が相違する。年紀なし。	個人蔵の「花鳥写生図巻」(二巻)の図様と同じである。ただし、覚書が相違する。年紀「辛卯九月中写」を有する。

知る年紀が認められる。⑤「淡竹図」から順次記すると、「明蘇辛卯春日写淡竹」「辛卯五月……」「辛卯九月中写」……「明和七歳九月写……」「壬辰正月写」となる。すなわち「写生図貼交屏風」の写生図は明和八年（一七七二）から安永元年（一七七二）の間に制作されたものであると考えられる。これはすでに紹介されている応挙の写生図巻、折本、冊子の多くが明和七年（一七七〇）から安永元年の間に写生されているので、同じ時期に写生されていることになる。さらに応挙の写生図が明和七年から安永元年の三年間に集中しているがこの「写生図貼交屏風」の写生図も、その時期に写生されているのである（「写生図貼交屏風」写生図一覧表を参照）。

四、写生図と作品（花鳥、鯉魚）

応挙は写生図を作品にどのように反映させたのであろうか。これの顕著な作例として仁和寺の「深山大沢図屏風」や個人の「飛雁芙蓉・寒菊水禽図」双幅をあげることができる。「深山大沢図屏風」は一方が深山の趣致を見事に絵画化させたものであり、他方は文字通り大沢の情景をいかに表現させたものである。すなわち応挙は一方を深山、他方を大沢と対比させつつ、それぞれの自然の大きさや情趣を余すところなく表現したのである。ここに彼の自然観察の精緻さと技術の確かさが認められるのである。これを如実に語るのが大沢の情景を表現した片双の中央に配された三羽のうちの二羽の鴨である。つまりその中央に配された一羽の鴨（挿図8参照）は「写生図貼交屏風」の⑦「スズ鴨図」の鴨が方向を変えてそのままの姿で描写されているのである。写生図をそのまま作品に組み込んでいるのである。一方、「飛雁芙蓉・寒菊水禽図」双幅の右幅である「飛雁芙蓉図」は、大きく羽をひろげて飛びかう二羽の雁に紅白の芙蓉を写し、左幅「寒菊水禽図」は寒菊の咲いた氷の張りつめた池畔に鴨や鴛鴦を描いて双幅に仕上げている。この「寒菊水禽図」の上方に配された二羽の鴨のうちの二羽が「写生図貼交屏風」の⑦「スズ鴨図」の鴨写生図と同一である。この「深山大沢図屏風」「寒菊水禽図」の鴨表現のように、写生図をそのまま作品に写すというほど直接的でないにしても、写生図をほぼそのままに活かした作品に静岡県立美術館の「木賊兔図」（挿図9参照）がある。これは画面中ほどに長く伸びた木賊の前に、横向き姿の白い兔、正面向きの黒い兔、後姿の白い兔を配して、愛らしい作品に仕上げている。まさに応挙の写生図が活かされた作品である。すなわち木賊を写生したものはないがそれを窺わせる水草（スゲ）、太藪、菖蒲、杜



「大沢図」の「ス、鴨図」部分 仁和寺



「写生図貼交屏風」の「ス、鴨写生図」 個人



「寒菊水禽図」の「ス、鴨図」部分 個人



「花鳥写生図巻」の「ス、鴨写生図」 個人

図8 ス、鴨の写生図と作品



「写生図貼交屏風」個人

図9 兔の写生図と作品



「木賊兎図」静岡県立美術館

若の写生図が「花鳥写生図巻」のなかに認められるのである。さらに白兎、黒兎の写生図も「花鳥写生図巻」のなかに見出すことができる。これらの写生図を組合せて「木賊兎図」に仕上げられたのであろう。

無邪気な兎の姿を描写したものに、大覚寺正寝殿東狭屋の障子腰子板に渡辺始興が描いた「野兎図」がある。渡辺始興は衆知のとおり応挙が敬愛した画家であり、始興をとおして応挙は琳派の装飾的表現を修得したのである。「野兎図」はさまざまな毛色の兎が十匹描かれている。白いもの、黒いもの、白に黒のぶちのあるもの、栗色のもの、鹿のような斑のあるものなどと描き分けられ、それらの姿も坐るもの、走るもの、とびはねるもの、空を仰ぐもの、うしろをふりかえるもの、後脚で頭をかくもの、耳を立てて闊歩するもの、腹ばいで後足をなげ出しているものなどと、まことに兎の愛らしさが見事に表現されている。ここには兎の観察の細緻さが認められ、あるいは、応挙はこのような始興の兎表現に倣ったのかもしれない。

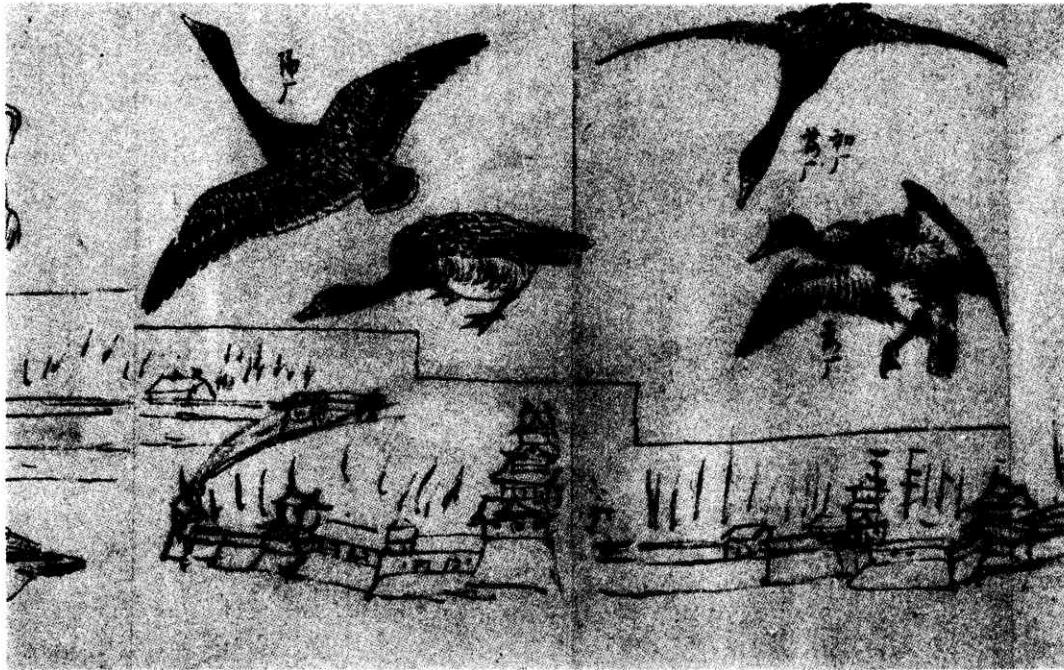
こうした小さな動物の愛らしさを応挙は仔犬表現にも発揮するのである。東京国立博物館の「朝顔狗子図杉戸」がそれである。これは杉戸二面に朝顔と仔犬五匹を描いている。白いものが三匹、茶色のものが二匹であり、それらの姿は、腹ばいのもの、それに乗っか

っているもの、坐っているもの、小走のもの、後足で首をかいているものなどと、仔犬の愛らしさを朝顔に絡ませて表現している。ここにも応挙の自然観察の細やかさが認められると同時に、応挙絵画の特質である、人々がなるほど感心する表現すなわち仔犬の愛らしさをやさしく愛情を込めて絵画化したのである。このような仔犬を愛らしく表現した作品として宗達の「仔犬図」が知られている。これは宗達の特色であるたらし込み技法を駆使した没骨描法で、仔犬の愛らしさをいかに表現している。これら応挙、宗達両者には、愛らしさを表現する共通の目のあることが窺えるのである。

兎、仔犬表現では応挙は、兎や仔犬の観察をしたと思われるが、さらに先人の影響つまり宗達や始興などからの刺激で絵画化することを誘発されたのではないだろうか。

藤田美術館の「鳶鴨図」や円満院の「巖頭飛雁図」、個人の「飛雁芙蓉・寒菊水禽図」双幅などの、飛鴨表現や飛雁表現にも十分に写生のあったことが窺える。これら三図の飛鴨表現や飛雁表現が近似し、それらの表現の基本形であったと思われる写生図を「琵琶湖宇治川写生図巻」に見出すことができる（挿図10参照）。

「鳶鴨図」や「巖頭飛雁図」は三羽の鴨あるいは雁が、紅葉した鳶が絡まった懸崖下の波頭に着水しようとするところを絵画化している。上方に二羽が重なっておりその一羽は真つ逆さまに急降下している姿で表わされ、それに重なる他の一羽は飛翔から着水態勢に入ったところの姿で写され、三羽目の一羽は波頭にいままさに着水しようとする瞬間の姿で表現されている。これらの三羽の形姿や描法はそのすべてが一致するといつてよいほどに近似しているのである。さらに上方の二羽が重なった表現は「飛雁芙蓉図」の飛雁表現に近似するのである。そしてこれら三羽の飛鴨あるいは飛雁表現は「琵琶湖宇治川写生図巻」の「初雁・落雁」「落雁」という覚書さが認められる写生図に近似するので、おそらく、その写生図を基礎にして「鳶鴨図」「巖頭飛雁図」「飛雁芙蓉図」などが制作されたのであろう。ただ、「琵琶湖宇治川写生図巻」は明和七年（一七七〇）に写生されたと伝えられているのに対して、「鳶鴨図」は明和三年（一七六六）制作であり、「巖頭飛雁図」は翌年の明和四年であるので、写生図が完成画よりも年代があとである、ということに疑問が残る。これについては、写生図がかならずしも真に写生をした写生図であることもなく、写生図を後年にまとめた写生図があることもあったりするので、それほど写生図の制作年代にとらわれることもないのではないだろうか。^{注3}



「琵琶湖宇治川写生図」京都国立博物館



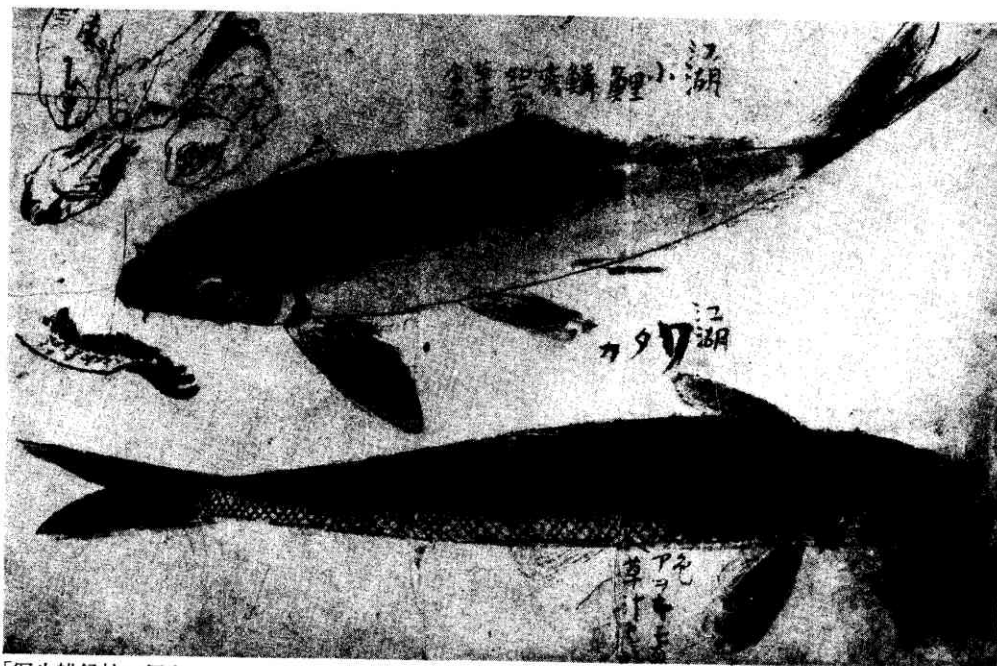
「飛雁芙蓉・寒菊小禽図」個人
図10 飛雁の写生図と作品



「巖頭飛雁図」円満院

あるいは、応挙は剝製か伝統的な絵手本を基にして制作したのかも知れない。それは応挙の庇護者であった円満院の祐常門主の日記『萬志』のなかに、「動物難写人物鳥獸等宜細工人形等画本ニ用ユヘシ^{注4}」という言葉があることから、人間や鳥獸などの動くものは良い細工の人物などを画本に用いたらよいと、応挙は考えていたことが知られるからである。あくまでも、応挙は誰が見てもまさに飛翔しているように、あるいは飛翔して来て着水するように、絵画的に表現すればよいかを考えたのである。その時に写生図もひとつの要素になるといえることである。

応挙は飛鴨表現や飛雁表現と同様、鯉魚表現や流水表現にあつても、写生を活かした表現を行ったことが認められる。すなわち応挙は我々が日常、川や池などで鯉が泳いでいる景色を目にするように、見事な絵画に仕上げるのである。個人の「安永己亥暮春写応挙」の款記を有する「松鯉図」双幅、穎川美術館の「鯉鮒図」、徳川黎明会の「鯉亀図」風炉先屏風、大乘寺の「龍門鯉魚図」双幅などがその代表的な作例である。これらに認められる鯉魚表現は、手前にゆったりと泳いでくるもの、左上方に向って泳いでいるもの、上方に向きを変えたもの、右下方に泳いでいるもの、右方に泳いでいるもの、さらには水面上に浮き上がりとするもの、反対に水中に潜ろうとするもの、曲がろうとして尾鰭を勢よくはねたものなどと、細緻に描き分けられている。その大きさも大きいもの、中ぐらいのもの、小さいものと分け、さらに濃いもの、淡いもの、薄い墨色のものなどと細かく描写している。一匹の鯉魚表現をみても、鯉の頭部から背鰭を経て尾鰭にいたる部分は濃い墨で処理し、腹は淡い墨で描き、処々に薄い朱を施して鯉の形体的特質に迫ろうとする。殊に、鰓^{えら}鰭、腹鰭には薄い朱が効果的に用いられており、まさに血が通った生きているかのような表現になっている。文字通り応挙は「形象生るが如く」鯉を表現してみせたのである。そのことを倍加させたのが水表現なのである。応挙の水表現は青色の濃淡で表現するだけではなく、水紋を描写してゆったりとした水の動きを表現したり、光の反射をも写そうとするのである。この水表現によって、まさに鯉魚が泳いでいるかのような気分にさせるのである。ただ、鯉魚の動きと水紋の表現とが一致しないことが多い。これがまさに応挙の写生画であるのである。すなわち応挙の鯉魚表現は科学的な再現ではなく、あくまでも応挙の目、心を通じた写生画で、描写対象に迫ろうとするのである。さらにいえば、応挙はただ単に鯉魚の生きて動いている姿を再現したのではなく、見事な絵画に仕上げたのである。このように鯉魚がまさに泳いでいるように描写するには充分の自然観察、すなわち写生のあつたことが窺える。事実、「写生雜録帖冊子」のなかに、鯉魚の写生が認められるので、応挙は鯉魚の写



「写生雑録帖」個人



「松鯉図」双幅 個人

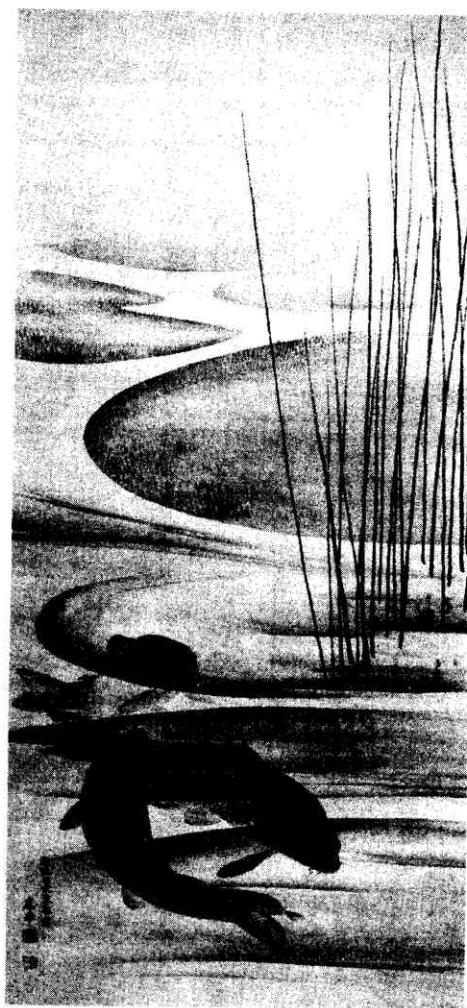


図11 鯉の写生と作品



図12「龍門鯉魚図」双幅 大乘寺

生を行っていたことは明らかである。応挙は、すでにのべているように写生をそのまま作品に写したのではなく、絵画としてまさに鯉魚が泳いでいるかのように表現するために写生図を活かしたのである（挿図11参照）。

そのことを『古画備考』の「応挙」の項に記述された一文が如実に示している。「応挙の写生の工夫、其妙を得たること、本朝古今及ぶ者なし、然れども、瀑布登鯉図を見るに、鯉魚瀑布の中にあれば、登ることを得べからず、これ登鯉の本意にあらずと云ふ者あり、按るに、此図、高田敬輔より出て、楫取魚彦など、専ら画く處なり、その登る所は、本意にあらずとも、応挙が画く所は、其工夫の妙なる、瀑布の中にして、形像（象）生るが如く、真に登るが如くに見ゆ、応挙素より登鯉の図を知らぬにはあらざるべけれども、新意を出して写せし（注）ならん」（挿図12参照）がそれである。

五、画稿と作品（人物）

応挙の写生図が多くなされたのはすでにのべたとおり、明和七年（一七七〇）から安永元年（一七七二）の三年間に集中しているが、この明和七年の少し前、つまり明和二年（一七六五）から明和七年までの間と、安永四・五年（一七七五・六）に、応挙は画稿をもった作品や巻物をのこしている。明和二年（一七六五）の「淀川両岸図巻」（画稿は宝暦十三年・一七六三）、明和四年の「四条河原納涼図」、翌明和五年の「難福図巻」、明和七年の「人物正写図巻」、さらに安永四・五年（一七七五・六）頃の作と伝えられる「華洛四季遊戯図巻」などがそれである。

「四条河原納涼図」は、その画面に「納涼貴賤老若僧尼都鄙喜怒哀楽之図」という墨書から知られるように、鴨川の四条河原における納涼の様子を職業別、年齢別、性別、都鄙別に描写し、さらにそれらあらゆる階層の人々の立っている姿、歩いている姿、坐っている姿、話し合っている姿、寝そべっている姿、物を食べている姿、タバコを喫っている姿、泳いでいる姿、物売りの姿、裸の姿などとさまざまに描き分けて、人間の内面的な感情の起伏、喜怒哀楽をも表現しようとする。この多様な人物の姿態を精細に描写するためには当然実際の人物をモデルにした克明な写生がなされたと考えられる。そして「喜怒哀楽」ということで明らかのように、応挙はその外形上の正確な形態把握を通して、様々な人間の内面的なものをも絵画化しようとしたのである。それを応挙は、「万物正写先形ヲ写得テ氣ヲ写^{注6}」、^{注7}と云っている。この外形上の形態把握をより正確なものにするために、画稿にあつてはまず裸形を朱線で描き、その上に墨線で着衣させる描法をとっている。すなわち裸形着衣法である。これは普通の人物画法にくらべてはるかに合理的な表現法であり、人物描写にあつてより写実的描写であることは改めてのべるまでもない。この裸形着衣法は、応挙以前、京狩野家の狩野永良が門人武川善治郎良雪に、宝暦十三年（一七六三）に与えた秘伝書『画伝集』にすでに認められるのである。^{注7}これには、「人物アタラシク図ヲ作ル時、タトヘハ立タル人形ナレハ、如此初二図スル人形ノ割ヲ以、ハダカノ人物ヲ書テ、ソレヘ如此衣裳ヲキセル也、如此図スル時ハイカヤウノ図ヲ作りテモ、無リナル事少シモナシ、臥タル人形ヲ書ス時ハ、臥タルハタカ人形ヲ書テ、ソレヘ衣裳ヲキセル也、能々考ヘ見ルヘシ」、ということが添えられている。このことば



図13 「大石良雄図」 百耕資料館

によっても、より正確な人物表現をするためには、この裸形着衣法による方がよいであろう、といっているのである。応挙も狩野永良に倣ったのか、同様のことをいっている。『萬誌』の「人物ヲ画ニ先骨法ヲ定、次ニ衣裳ヲ付ヘシ、其骨法ヲ得タル時ハ左ナクテモ良、初心ニハ先裸体ニ老幼男女画之、是ニ衣裳ヲ付ヘシ、図絵出来ハ如此スレハ如何様ニモ図出来□云々」がそれである。

この裸形着衣法は「四条河原納涼図」画稿と同年の、明和四年（一七六七）に制作された「大石良雄図」（挿図13参照）にも認められる。「大石良雄図」は、画面中央にひと際大きく由良之助（良雄）を配し、手紙を手にするのはお軽で、扇を差し出して振り返っているのは手紙を持ってきた力弥かもしれない。由良之助は悠揚と迫らぬ態度であり、お軽は手紙を喰い入るように読んでおり、力弥は人の気配を窺っている。三者の微妙な心の動きをも見逃さず余すところなく、細密に表現されている。この人物表現に裸形着衣法が認められるのである。すなわち由良之助の右腕や足は着物を透してその腕や足であることが知られる。お軽の手紙を持つ腕や足も、薄物の着物を透かしてその形姿や腕、足などが窺えるのである。

明和七年（一七七〇）の「琵琶湖宇治川写生図」のなかにも裸形着衣法の写生図が認められる。さらに同年に写生された「人物正写図巻」には裸形着衣法でないにしても裸形すなわち裸体の写生図がある。これは直接に写生したものではなく、写生に基づいて浄写されたものであつて、すでにふれたように老若男女の完全な裸体を実物大ほどに写生したものと、人体の各部分を分解的に描写したものとによって構成されており、人物あるいは人体の各部分の正確な形体の典型が明示されているのである。つまり応挙がいう「初心ニハ先裸体ニ老若男女画之、是ニ衣裳ヲ付ヘシ」の「裸体」の典型が「人物正写図巻」の写生図なのである。

以上のように応挙の人物表現にあつては、より正確な人体把握をするために裸形着衣法や裸体の写生図を用いて制作していることが知られたであろう。これは肉体そのものに興味をいだいて裸体を写生したのではなく、あくまでも人物を正確に、しかも我々が日常目にするような表現にするための手段としての写生図、すなわち裸体表現だったのである。そしてこれらの表現が明和二年（一七六五）から明和七年（一七七〇）に集中しているのである。これは応挙が円満院門主祐常との親交によって学習したことを暗示しており、さらには宝暦十二年（一七六三）に狩野永良が門人武川良雪に与えた『画伝集』によっても知られるとおり、当時の狩野派において行われていた人物表現すなわち裸形着衣法に影響されたことをも物語っているのではないだろうか。

前者の応挙が円満院門主祐常との親交によって裸形着衣法や裸体の写生図によって人物表現をなしたことは、「難福図巻」の序文に明示されている。すなわち、「(前略)今の世にみさることをのそききて耳目にちかき事を図せんと思ふといえとも筆つたなくして図をなす絵師にもとむるも猶其業にかなふ人まれなりゆえに多くの年月を経ぬこゝに洛の藤原応挙図画にたくみにしてわか心になふ故にこのことをかたりてしらするをあまねくたつね三とせはかりのほとに巻をなしぬ(後略)」、がそれである。これによって応挙と円満院門主祐常との関係が知られると同時に、応挙の写生画すなわち写実的表現は円満院門主祐常によって見出され、それを消化して応挙独特の写生画を確立したのである。因に、応挙が円満院門主祐常と親交を結ぶのは明和三年(一七六六)頃からはじまり、祐常が歿する安永二年(一七七三)頃までと伝えられている。また、この時期は、まさに今みた人物画で、画稿を持った作品や巻物、さらには前述の写生図などが制作された時期と一致するのである。後者は京狩野派の人物表現に裸形着衣法が行われており、しかも応挙はその狩野派に学んでいるのであるから、当然、裸形着衣法は知っていたと考えられる。そしてさらにいえば、円満院門主祐常が「耳目にちかき事」すなわちより現実的な表現を求めたり、伝統的な狩野派にあつてさえ現実に即した裸形着衣法を行っていたという時代の精神があつたのであろう。

六、伝統的描法と作品(鶴・孔雀)

前々章のスズ鴨表現、兎表現、仔犬表現、飛鴨表現、飛雁表現、鯉魚表現などは、写生図を活用して描写対象に生々と迫った、つまりスズ鴨が泳いでいるように、兎や仔犬が愛らしいように、鴨や雁が飛翔しているように、鯉魚が泳いでいるように生々と描写して見事な絵画に仕上げられているのである。さらに前章では人物表現においてより現実的表現にさせるために裸形着衣法や写生図によって、あらゆる階層の人間の様々な姿態を精細に表現したのである。これらに対して、写生だけではなく伝統描法を加味させた作品もある。鶴表現や孔雀表現がそれである。これらはいままでにのべてきたスズ鴨、兎、仔犬、飛鴨、飛雁、鯉魚などと同じ花鳥表現であっても、動きを表現することよりもその形姿の美しさをいかに表現するかということに目が向けられているのである。すなわち応挙は鶴の具有する靈鳥、瑞鳥という意味を後退させて、美しい鶴の姿のみに焦点をあてて表現しようとしたのである。現実感を持たせつつ明快な彩色と精細な筆を用いて鮮新

柔媚な応挙独特の鶴表現の絵画に仕上げたのである。この現実感ある鶴表現には、たしかに応挙の写生があったことは窺えるにしてもただそれだけではなく、伝統的な鶴表現にみる美しい形態表現を踏襲している。たとえば、個人の仙嶺落款の「双鶴図」（挿図14参照）の、頸を右にひねって天空に向かって鳴いている鶴の形姿は、相国寺の文正の「鳴鶴図」双幅の左方、すなわち画面上部に「九臯涙月」という墨書を有した鳴鶴の形姿に極めて近い関係にあることが知られるのである。これはほんの一例に過ぎないが応挙の鶴表現にあっては伝統的な鶴表現に習熟していることが認められるのである。

一方、孔雀表現はどうか。美しい対象を美しく絵画化することは、応挙のもっとも得意とするところであって、彼の確立した写生画の特質を最大限に発揮することができる主題のひとつであった。その代表的な作例が萬野美術館の「牡丹孔雀図」である。これは、画



図14「双鶴図」個人



図15 「花鳥図屏風」(部分)文化庁「孔雀図」 萬野美術館

面中央下方の太湖石上に雄孔雀が後方に振り向いた姿で写され、その飾羽は右下方にロング・ドレスのように大きく長く美しく表現されている。それに接するように雌孔雀が小さく描写されている。それら美しい雌雄の孔雀をたたえるように牡丹が太湖石の周りに布置されている。この太湖石上に雌雄の孔雀を配しそれらの周りに牡丹を描く構成は、文化庁の「花鳥図屏風」に見出すことができる(挿図15参照)。すなわち文化庁の「花鳥図屏風」はその全体の構図から元信様式を踏えた室町時代の制作と考えられているが、向かって右隻中央下端に岩が配されその岩上に鳴いている雄孔雀が描写され、さらにその雄孔雀の飾羽の先端に雌孔雀が写されている。その雌孔雀は鳴いている雄孔雀に呼応するようにその方向を見ており、岩の左方には紅白の牡丹が布置されているのである。このように応挙の「牡丹孔雀図」と文化庁の「花鳥図屏風」に認められる牡丹孔雀表現の、雄孔雀、雌孔雀、太湖石(岩)、牡丹などの構成が近似するのである。ただ、その孔雀の形態把握にあってはかなりの相違が認められる。応挙の雄孔雀は飾羽を大きく長くひきずるように強調されて表現されているのに対して、文化庁の「花鳥図屏風」に認められる雄孔雀は鳴いており、その飾羽は尾羽のところであったん絞られて、竹箒のように先端がふくらんだ形で表現されているのである。この両者の表現をみる時、現実の孔雀の形姿により近似するのは文化庁の伝統的な孔雀表現であって、応挙のそれは飾羽の美しさを強調するために飾羽が大きく長く引きずるように表現されていることに気づくのである。ここにまさに応挙の写生画がある。すなわち応挙は美しいものを美しく表現してみせるのである。

この美しいものを美しく表現してみせるということは、その描法においても認められる。雄孔雀頭部の羽冠は青色で描かれ、顔の裸出部は胡粉で白く盛上げ、頸から胸、背、腹にか

けては光沢ある濃い青色、すなわち宝石のような輝きと深味あるコバルト色の群青で精細に賦彩されている。そのロング・ドレスのように大きく長く引きずるように伸びた飾羽を一本一本細かく描写し、眼状斑も群青、青、緑、などを細密に使い分けて華麗に表現している。殊に、頸から胸、背にかけての羽毛表現や飾羽表現に金泥を効果的に用いて華麗さを表現しつつ、孔雀の美しさをより美しく表現してみせているのである。雌孔雀も同様の表現である。岩は応挙がはじめて学習した狩野派の岩表現、没骨技法とその形態の輪郭を濃墨の細線で表わすものであり、牡丹は中国の鈎勒填彩で描写された装飾的にかつ写生画に通ずる表現で写されている。あるいは応挙の牡丹表現は中国の憚南田のそれに倣ったのではないかと思われるのである。たとえば萬野美術館の「牡丹孔雀図」に認められる牡丹表現は、大阪市立美術館の「花卉画冊」の牡丹図に近似するのである。いずれにしろ応挙は伝統的な描法や中国画の影響、写生を活した写生画、装飾的な表現などを消化させて、見事な鶴表現、牡丹孔雀をなしとげたのである。

七、応挙の写生図 —— 結論にかえて ——

「写生図貼交屏風」の写生図は、すでに紹介されている写生図と同様のものであって、スケッチの意味の写生すなわち速写の写生と、その写生を転写あるいは浄写した写生図すなわち絵手本や粉本と考えられる写生図であった。

さらにそれらの写生図について注目されることは対象をいくつかの異なる角度から写生していることである。たとえば①「四十雀図」をみると六つの写生図がある。これについて応挙自身は「色々ニ一品ヲ写置ヘシ、小冊、矢立用_レ之(朱墨ニ品可_レ用_レ之)時々乗_レ隙而可_レ写置_レ、以_レニ一品_ニ渡_レニ数品、以_レニ数品_ニ為_レニ一品、画之作意也_註」^註と述べている。すなわちここに応挙の写生の基本的な考え方がよく表われている。応挙は対象の精細な写生をあらゆる角度から行ない、それらを消化し再構成、つまり新しい組み合わせを行って理想的な絵画に仕上げれば良いとするのである。

また「写生図貼交屏風」の写生図はすでに紹介されている写生図と同様、その描かれた時期が明和七年(一七七〇)から安永元年(一七七二)の三年間に集中していることである。

これとこれ以前の明和二年（一七六五）から明和七年までの間に、画稿をもった人物表現を中心にした作品や巻物をまとめたのこしているのである。明和二年（一七六五）の「淀川兩岸図巻」（画稿は宝曆十三年・一七六三）、明和四年の「四条河原納涼図」、翌明和五年の「難福図巻」、明和七年の「人物正写図巻」がそれである。これら二つのこと、すなわち写生図が明和七年から安永元年の三年間に集中しており、さらに明和二年から明和七年に集中して人物表現においてその外形上の形態把握をより正確なものにするために裸形着衣法を用いたり、その画稿をのこしたりしているのである。明和二年から明和七年まではまさに応挙における円満院時代（明和三年から祐常が歿した安永二年までを普通円満院時代といっている）といわれている時であって、これらの応挙の写生図、画稿は円満院門主祐常の影響のもとになされたものではないだろうか。このことを明示しているのがすでに指摘した「難福図巻」の序文である。

さらに今ひとつ注目すべきことは、宝曆十三年（一七六三）に京狩野派の狩野永良が門人武川良雪に与えた『画伝集』に認められる裸形着衣法のことである。伝統的とはかり思っていた狩野派にあっても、より現実に正確な人体把握をするために裸形着衣法を用いていたのである。すなわち応挙の写生は新しい要素、つまり趣好や精神、主義といったものの影響によって新しいものを創造することを明示しており、一方裸形着衣法は伝統を消化して新しいものを創造することを物語っており、さらには前者と後者の二つを消化して新しいものを創造することもある。応挙の写生図がまさにこれらのことを明示しているのである。

いずれにしろ、この宝曆から明和を経て安永になる間の京都画壇には、「写生」あるいは「写生図」を受容する能力があったことは確かである。ただ、応挙は「写生」あるいは「写生図」ということばを用いていないのである。応挙は、「凡画図ノ術タルヤ、物象ヲ写シ精神ヲ伝フ」といい、「真物ヲ臨写シテ新図ヲ偏述スルニアラスンハ、画図ト称スルニ足ンヤ。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」といっており、ここに認められることばは「物象ヲ写シ」「真物ヲ臨写」「写形純熟」などで、「写生」「写生図」ということばは認められないのである。しかしスケッチの意味の写生は「臨写」といっており、さらに『萬誌』^{注9}には「山川草木禽獣虫魚人物何ニテモ見生可^{ウツラナド}ニ^ニ図^ニ写置^ニ、難^ニ見^ニ生^ニハ可^ニ依^ニ画本^ニ、不見物モ生物数品写内、自然ト図モ可^ニ出来^ニ、動物難^ニ写人物鳥獸等宜細工之人形等画本ニ用ユヘシ」といっていることによっても、スケッチの意味の写生を応挙は認めていたのである。

注

1 応挙の写生は「速写の写生」「形似の写生」「生写の写生」の三つのあることを、拙稿『日本美術工芸六一八号』の「応挙の写生」の第十五回「新しい美の典型―応挙の絵画理念」で論述した。しかしこの小稿においては第三番目の写生すなわち「生写の写生」を「気韻の写生」としていた。「気韻」ということは中国的な風趣があつて相応しくないといい、その後「生写の写生」と改めた。

2 佐々木壺平氏著書『応挙写生画集』、昭和五十六年六月二十日、講談社刊を参照。

3 写生図と作品との関係について、写生図が先にあつて作品があることは自然なことであるにちがいない。それが応挙の飛鴨表現、飛雁表現にあつては逆になっている。これについて本文では応挙の写生図のあり様によってそれほど厳密に前後関係を考えなくても良いのではないかと指摘したが、あるいは応挙は伝統を消化してまさに鴨や雁が飛翔しているように、水に着水するような表現を確立したのかも知れない。そうであるからこそ、円満院門主祐常が応挙を認めたのであろう。さらにその「耳目に近き」ことを表現するために円満院門主祐常は応挙に自然の写生をすすめる、ついには応挙独自の写生画を創造したのではないだろうか。これはいずれにしろ問題になるところである。

4 『萬誌』を参照（「応挙関係資料『萬誌』抜萃」美術史第一一一号）。

5 『古画備考』を参照。

6 注4に同じ。

7 土居次義氏著書『近世日本絵画の研究』の「画伝集」の人物画法、昭和四十五年十一月一日 美術出版社刊を参照。

8 注4に同じ。

9 注4に同じ。