



右隻



左隻

図1 狩野探幽筆 四季花鳥図屏風(徳川美術館蔵)



図3 雉鳩



図2 椿



図5 尾長鳥



図4 白鷺

狩野探幽筆 四季花鳥図屏風(徳川美術館蔵)



冬景



秋景



夏景



春景

図6 重要文化財 呂紀筆 四季花鳥図(東京国立博物館蔵)

冬景



秋景



夏景



春景



図7 狩野探幽筆「四季花鳥図」(永平寺蔵)

狩野探幽筆「四季花鳥図屏風」について

緒言

一 探幽徳川本の概要

二 探幽徳川本の特質とその画源

三 十七世紀における呂紀作品の受容と探幽

四 探幽の呂紀学習

結語

緒言

江戸時代初期、十七世紀は様々な絵画が流通した時代である。幕府の御用を担い、各大名家とも交流した狩野探幽（一六〇二―一六七四）は、その立場から古今・日本内外の数多くの絵画を目にすることができた。従来、探幽の絵画観については、中国・宋元時代の絵画を重視・尊重する室町時代以来の価値大系の影響下にあることが指摘されてきた。⁽¹⁾ 探幽が和漢の名画家の画風を七十八図に描き分けた「学古帖」（個人蔵）が、室町將軍家の座

狩野探幽筆「四季花鳥図屏風」について

加藤 祥平

敷飾りの手引書である『君台観左右帳記』に収録される、宋元時代の画家を上中下に格付けした「絵之筆者上中下」、いわゆる「画人録」に基づいていたためである。

さて、そもそも探幽の絵画観が「画人録」の影響を受けることは、当時的大名家が徳川將軍の「御成」を迎える際、その座敷飾りの基本を『君台観左右帳記』に置いていたことに大きく起因する。⁽²⁾ 多くの大名家は「画人録」に記載される宋元時代の画家が描いた――と当時認識されていた――絵画を必然的に蒐集・重宝することとなった。將軍家の御用に仕える立場にあった探幽も、そうした環境下で「画人録」の価値観を身に着けることになる。

ただし、『君台観左右帳記』が十七世紀の初頭から恒常的に強い影響力を保ったかという点、必ずしもそうは言えない。十六世紀後半から十七世紀後半にかけての茶会で使用された掛物の変遷に関する分析が次のことを明らかにしている。⁽³⁾ 十六世紀末頃までは「画人録」に記載される宋元時代の画家の絵画や同時代の中国禪僧の墨蹟がもっぱら用いられていたのが、十七世紀になると、それまでの書画に加え、絵画では雪舟（二四二〇

（一五〇六）や狩野元信（一四七七～一五五九）といった室町時代の画家の絵画、さらに松花堂昭乗（一五八二～一六三九）や探幽といった同時代の画家による絵画、鎌倉時代に来朝した蘭溪道隆（一二二三～七八）や室町時代の一休宗純（一二三四～一四八二）、また春屋宗園（一二二九～一六一二）・澤庵宗彭（一二七三～一六四六）・江月宗玩（一二七四～一六四三）ら同時代の禅僧による墨蹟が用いられていくようになった。元々「画人録」に記載される宋元時代の画家や同時代の禅僧に限られていたところが、徐々に筆者である画家や禅僧の出身地や時代が拡大していったのであり、御成の記録でも十七世紀後半を中心に同様の現象が確認できる。⁽⁴⁾要因の一つには、そもそも日本に渡ってきていた宋元時代の絵画・墨蹟の数量が限られており、時間が経つにつれ需要が供給を超え、入手することが難しくなっていたことが考えられる。

探幽による絵画の鑑定記録である「探幽縮図」には、⁽⁵⁾そうした十七世紀に流通していた絵画が記録されている。「探幽縮図」中の筆者が記された縮図については、板倉聖哲氏によって次のように分類がなされている（一部、本稿の表記に合わせて語句を変更した）。⁽⁶⁾

- (1) 雪舟・狩野元信・狩野永徳・明兆・雪村などの日本画
- (2) 室町時代以来、評価の高い宋元時代の絵画
- (3) 院体画の理解の延長としての明時代職業画家の山水・人物・花鳥図

こうした記録を残した探幽の絵画作品に、右の(1)・(2)からの影響を指摘する意見はこれまで多くあったが、(3)の明時代（二三六八～一六四四）の絵画からの影響に関する言及は未だ決して多くない。⁽⁷⁾近年の成果では、探幽が

明時代の花鳥図のモチーフや彩色法を学習し、五十歳代以降の作品にみられる新たな様式の著色花鳥図に活かしたことが安田篤生氏によって指摘されている。⁽⁸⁾その新たな様式とは、氏の記述をそのまま借りれば、「やや薄めの彩色を基調に各種の色をグラデーションを付けて塗り、薄い部分では本紙に同化するような彩色法」に特色があるという。また、野田麻美氏が「学古帖」の分析を深め、明時代絵画、特に院体画様式の作品を参照し、「学古帖」の作画に利用していたことを指摘している。⁽⁹⁾

本稿で検討する探幽筆「四季花鳥図屏風」（徳川美術館蔵。以下「探幽徳川本」と略称する。図1）は、広い余白を保った画面に四季の花鳥を描いた六曲一双の屏風である。これまで徳川美術館での展示を主として幾度か紹介されてきたが、⁽¹⁰⁾詳しく論究されたことはなかった。本稿では、探幽徳川本の作品概要を述べ、構図とモチーフに見られる探幽徳川本の特質を見出し、その源泉を十七世紀に需要の高まりをみせていた絵画に追うとともに、近年の研究成果に基づき、明時代の絵画から探幽が受けた影響について考察を試みる。

一 探幽徳川本の概要

探幽徳川本の基本的な情報を述べると、法量は各隻本紙縦二二・五厘、横三三・六厘で、本紙の材質は絹本着色である。表装は大縁を萌黄地黄文銀欄、小縁を紺地黄唐草兎文金欄とする。裏面には鳥樺文の唐紙が貼られている。

現在徳川美術館に遺る尾張徳川家の蔵帳の内、十二代斉荘（二八一〇～四五）頃の当主の私的所有品をまとめたとされる「御側御道具帳」（什器旧原

簿第三号)の「良御屏風」^①に探幽徳川本の記載がある。これにより当時名古屋城二之丸の良^{うしろ}櫓内に保管されていたことが分かる。^⑫しかし、「御側御道具帳」以外の蔵帳に記載が確認できないため、それ以前の来歴は未詳である。^⑬

また、「御側御道具帳」の添書には「大縁単にしき小縁白地錦裏銀小紋形帑金物銀御紋ちらし」とあり、現状の表装と異なっていることから、現行の作品台帳に記録される、大正三年(一九一四)二月の骨組を新調した仕立て替えの際に表装が改められたと考えられる。表装が改められたのは、現状でも確認できるように、画面に広がる虫損を修理するためだったと推測される。

また、蠟色塗の椽には、「御側御道具帳」の添書の記述通り、銀製で魚太子地に葵紋が付された飾金具と鋳が打たれている(挿図1)。葵紋の様式としては、紋の縁が細く、縁から葉柄が伸びており、葉には猪目状の丸みが見られることから、十七世紀に製作された金具と考えられる。^⑭製作経緯の検討は後に譲るとして、十七世紀に尾張徳川家の依頼で製作された屏風と想定できる仕様となっている。

両隻の端には、墨書で「探幽齋筆」の署名が記され、「法眼探幽」朱文印内方印・「探幽」朱文方印が捺されている(挿図2)。署名の書体には左右隻で微細な違いが認められるが、「探」の手偏「扌」の第一画の横画が払うようにしてやや右上方向に向かうこと、おなじく「扌」の第三画のはね上げが垂直方向に寄っていること、「幽」の第一画の縦画の終筆がはね上がることで、二つの「么」が連綿として「么」のようになっていることが共通の特徴として挙げられる。これまで諸氏によって積み重ねられてきた落款の編年を基に、^⑮探幽徳川本と他の作例との署名を比較検討すると、承応

狩野探幽筆「四季花鳥図屏風」について



挿図1 飾金具



挿図2 右隻 落款



挿図2 左隻 落款

三年（一六五四）から寛文元年（一六六一）頃の書体と推定される。⁽¹⁶⁾

この頃の探幽の動向を先行研究から辿ると、大規模な事業に限っても、承応三年には妙心寺本坊方丈障壁画、同四年二月には承応度禁裏造営、明暦三年（一六五七）から萬治元年（一六五八）には江戸城本丸の御用を担うなど、探幽の生涯でも繁忙期にあたり、江戸と京を何度も往来している。この期間、探幽の活動拠点のほとんどは京であったようだが、現場で製作することもあれば、工房で依頼品を製作し、本紙や出来上がった掛物や屏風を注文主に送り届けることもあったと考えられる。つまり、探幽だけの動向では探幽徳川本が製作された時期を絞り込むことは難しい。

そこで、同時期の尾張徳川家の動向を確認しておく。探幽徳川本が他家から尾張徳川家に贈られた可能性も否定できないが、そうした伝承が記録から確認できない現状、尾張徳川家が注文したと仮定する。結果を先に述べてしまうと探幽徳川本に直接結びつく事柄は判明しなかったが、同じ頃に尾張徳川家で起こった屏風の製作に関わりが想定される事柄を列記すると次のようになる。⁽¹⁸⁾

承応三年（一六五四） 三月五日、二代光友嫡男（実際は二男）五郎太（のちの

三代綱誠）、髪置。

明暦元年（一六五五） 五月十九日、二代光友女豊姫、誕生（同年、歿）。

明暦二年（一六五六） 正月四日、五郎太（綱誠）、袴着。

五月六日、二代光友女定姫、誕生。

十一月九日、二代光友二男（実際は三男）岩之丞（のちの美濃国高須松平家初代義行）、誕生。

十一月十五日、岩之丞（義行）、七夜祝儀。

明暦三年（一六五七） 二月二十九日、岩之丞（義行）、宮参り。

四月五日、五郎太（綱誠）、元服して綱義と称する。

従四位下右兵衛督に叙任。

五月十四日、鼠穴邸の土地を命じられ、麴町邸・

築地蔵屋敷を賜る。

明暦四年（一六五八） 正月八日、岩之丞（義行）、髪置。

正月十日、市谷邸完成、光友等移徙。

六月朔日、二代光友女直姫、誕生。

萬治三年（一六六〇） 正月十四日、名古屋火災、市街過半焼失。

正月二十四日、岩之丞（義行）、袴着。

三月二十五日、二代光友女園姫、誕生。

これらの期間は、五郎太（綱誠）や岩之丞（義行）といった二代光友（一六二五〜一七〇〇）の子息らが誕生し、それに関連する慶事が盛んに行なわれていた時期である。しかしながら、細かな記述がないため、やはりこれらの事柄の一つと探幽徳川本を結び付けることは難しい。

また『尾藩世記』には、承応元年（一六五二）十月十九日、次のような記述がある。⁽¹⁹⁾

十月十九日、五郎太主、部屋移住。公より祝として、黄金十枚、台子二飾、屏風等を贈与。使竹腰虎之助。

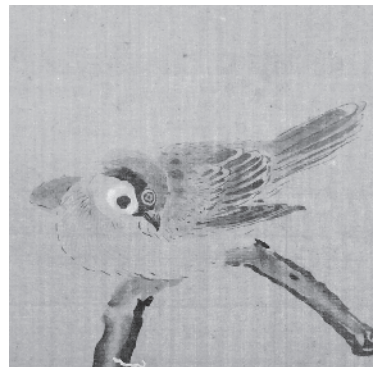
筆海朝日、慶安五年壬辰十二月十九日、五郎太様御部屋御移徙、御使竹腰虎之助ヲ以、大判十枚、屏風二双、台子二飾、一荷二種ヲ被遣、御奥女中へモ被下物アリ。（後略）

光友の嫡男五郎太(のちの尾張家三代綱誠)が部屋を移徙^{いし}した際に、光友から祝いとして「屏風二双」が五郎太に贈られている。しかし、探幽徳川本の署名の書体から、製作時期を慶安五年にまで遡らせることは難しく、子息の慶事に際して、屏風が製作される例として参考までに掲げておく。探幽徳川本が製作された背景にもこのような慶事があったのかもしれないが、やはり史料上さらなる追及は難しい。

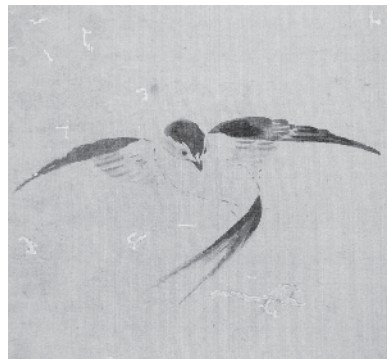
二 探幽徳川本の特徴とその画源

探幽徳川本の画面を概観すると、右隻で春から夏への景色が展開し、左隻は秋から冬に季節を進めている。右から追って見ていくと、右隻はまず下草が茂った土坡にはじまり、土坡からは三本の竹が伸びる。竹は奥に配された一本と手前の二本とで、稗^{かん}の輪郭線や葉叢に付された緑青の濃淡を変えることで、画面に遠近感を生み出している。手前の竹の奥には、椿が紅白の花を咲かせており、更にその奥には白梅の樹が生えている。白梅は、第二扇から第三扇へと画面左へ大きく幹を伸ばし、第三扇では、右隻の画面中央を流れる水流に枝先を潜りこませ、さらに第四扇で再び水面から枝を伸ばしている。紅白の椿の花弁は(図2)、淡墨で輪郭を描いた後、薄めの顔料を花卉や蕾全体に刷いたり、花卉の輪郭に沿って隈取りしたりして彩られている。白梅の下方部の幹にとまるつがいの雉鳩は(図3)、淡墨の描線を細かに重ねてあらわされ、三列風切^{さんれつふうきり}の先には胡粉が薄く塗られ、趾^{あし}にはその皺を示すように朱が差されている。水面から伸びた白梅の枝には、二羽の雀が止まり、また枝先に一羽の雀が戯れる。雀も、雉鳩同様、

狩野探幽筆「四季花鳥図屏風」について



挿図3 雀



挿図4 燕

淡墨線を主体に描かれるが、肩や胸・腹の輪郭は淡墨の破線が用いられ、頬には薄めの胡粉が塗られている(挿図3)。第三・四扇の上部には遠山がそびえ、さらにそのふもとから流れ出てくるかのように流水が描かれる。ともに淡墨を効果的に用いることによって、春の湿潤な空気に遠景が霞むかのように演出し、近景の花鳥を観賞者により近づける効果をもたらしている。S字型に湾曲する流水も、空間の奥行きを強調している。

第五・六扇の上部には、つがいの燕が飛び交う。燕も、雀と同様の淡墨の塗り重ねと破線の輪郭であらわされている(挿図4)。第六扇の下部には、三羽の白鷺が身を寄せ合うようにして、水流に生える葦に身を隠す。白鷺は、淡墨の破線でおおまかに輪郭を捉えてから、薄めの胡粉を塗り重ね、さらに薄墨で外隈を施して、立体感を与えられている(図4)。

左隻第一扇の下部には、右隻第六扇に描かれた葦に連なるように、つがいの鴛鴦が葦に身を紛れ込ませている(挿図5)。雄が代赭や胡粉を用いて彩りを添えて描かれるのに対し、雌は淡墨のみで描かれている。第二・四扇には、水辺の彼方に浮かぶ月を背に、紅葉した蔦が全体に絡まった枯木

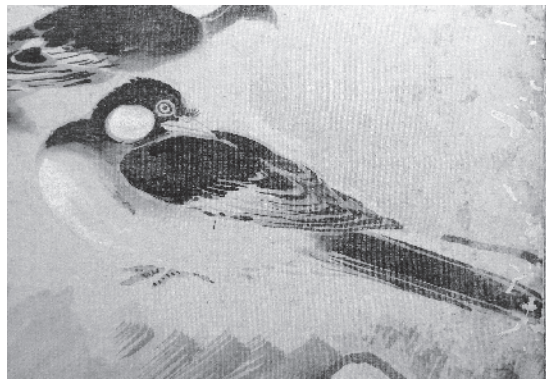


挿図5 鶯鴒



挿図6 小鳥

がややうねりながら、左右二手に枝と幹を伸ばす⁽²¹⁾。枯木の周りはいっすらと薄墨が刷かれ、対照的に枯木の肌は素地が残されており、また左手の枝には薄く胡粉が塗られていることから、画面が左に展開するにしたがって季節が冬に移り変わっていくことが示されている。枯木の右手の枝の上には、尾長鳥(山鵲)がとまる(図5)。尾長鳥は輪郭を淡墨の破線で描き、嘴や肩羽・雨覆・尾に薄めの代赭や緑青・群青・胡粉が塗られている。特に尾羽は、その伸びやかさを強調するかのように胡粉は抑揚をともなうて付されており、根元は薄く先端は濃くなっている。木の根元から伸びる枝には、ウグイス科とおぼしき、背が緑色で白色の細い眉斑が特徴的な小鳥がとまる(挿図6)。この小鳥もこれまでの鳥と同じく、輪郭に破線を用いて簡略に描かれている。第五・六扇には、画面上方の谷間から激しい水流がほとぼしる。三羽の大官鳥がとまる岩にぶつかった奔流は、画面右へと広がっていき、右隻の水流へとつながっていく。大官鳥は、没骨を主に中墨で描かれ、頬には胡粉が塗られている(挿図7)。大官鳥の横の笹は、上部が素地を残して描かれており雪を冠した様子が表現されている。



挿図7 大官鳥

頃という探幽徳川本の製作推定時期は妥当と言える。

構図については、余白を活かした画面であるという指摘が度々なされている。ただし、余白を湛えた画面そのものは、探幽作品におおよそ共通の特徴であるため、探幽徳川本の構図の特色を指摘するには、余白以外の特質を見出さなければなるまい。

全体的な画面構成から見えていくと、寛永十六(一六三九)四二の製作とされる「七賢九老図屏風」(静岡県立美術館蔵)に山下善也氏が指摘した「対角線を意識した理知的な画面構成」⁽²²⁾が、探幽徳川本にも用いられている。つまり、右隻では第一扇の竹から第二・四扇の梅樹、さらに第六扇の白鷺の隠れる葦にかけて、左隻では第一扇の鶯鴒が身を隠す葦から第

描法としては、花鳥を中心に、線描に淡墨が多用され、薄めの顔料が階調的に付されている。これにより、余白をたつぷりと設けた画面に、全体を穏やかな色味にまとめることで、情趣ある空間を演出することに成功している。特に鳥の描写に見られる、破線による控えめな輪郭とやや薄めで階調的な彩色は、安田氏の指摘する探幽五十歳代以降の新様式に該当する⁽²²⁾。彩色法の面から見ても、署名の書体から得られた承応三年(一六五四)から寛文元年(一六六二)

二・三扇の枯木、さらに第五・六扇の奔流の始点にかけて、各隻の対角線に沿ってモチーフの位置が変化している。

次に、左右隻を連続した画面として見た時、探幽徳川本は三つのまとまりに分けられる。つまり、春景を示す梅樹を中心とした右隻第一・四扇、夏景を示す白鷺と秋・冬景を示す鴛鴦を水流と葦がつなぐ右隻第五・六扇と左隻第一扇、枯木と奔流を中心とした左隻第二・六扇である。このように、連続した画面として見た六曲一双の屏風を、三つのまとまりで画面を構成する手法(特に中央のまとまりが左右隻をまたぐ)は、探幽の他の作品に共通する。寛永十九年(一六四二)から正保三年(一六四六)頃の製作と考えられている、探幽筆「花鳥図屏風」(武蔵野美術大学美術資料図書館蔵²⁴)や、探幽徳川本と同じ頃の製作と考えられる「耕穫図屏風」(徳川美術館蔵。挿図8²⁵)に同様の構図法が見られる。

画面を構成するモチーフに目を配っていくと、「花鳥図屏風」(武蔵野美術大学美術資料図書館蔵)の左隻第二・三扇に描かれるつがいの燕の姿は、探幽徳川本右隻の第五・六扇に描かれるつがいの燕と相似している。ただし、粗放な筆遣いを画面全体に用いた前者に比べ、探幽徳川本の燕は、整備された筆遣いで淡墨を塗り重ねた温和な表現となっている。

左隻第三扇に描かれる尾長鳥は、署名から寛文十年(一六七〇)の製作とわかる「尾長鳥図」(東京国立博物館蔵、挿図9)とほぼ同じ姿・描法である。ただし、探幽徳川本では筆数を抑え、彩色はより薄く描かれ、大きく余白をとった画面になじみやすくなっている。

右隻第三・四扇に描かれるS字型の水流も、探幽の他の作品に共通する。「七賢九老図屏風」(静岡県立美術館蔵)の右隻や、探幽徳川本と同時期の製作と考えられている「桐鳳凰図屏風」(サントリー美術館蔵。挿図10²⁶)の左右

狩野探幽筆「四季花鳥図屏風」について



挿図8 耕穫図屏風(徳川美術館蔵)

隻などに見られ、水流が左右隻をつなぐように描かれる点も共通する。このように、探幽が四十歳ごろの作品から探幽徳川本と製作時期が近い作品まで、他の作品と探幽徳川本には共通する要素が見られた。

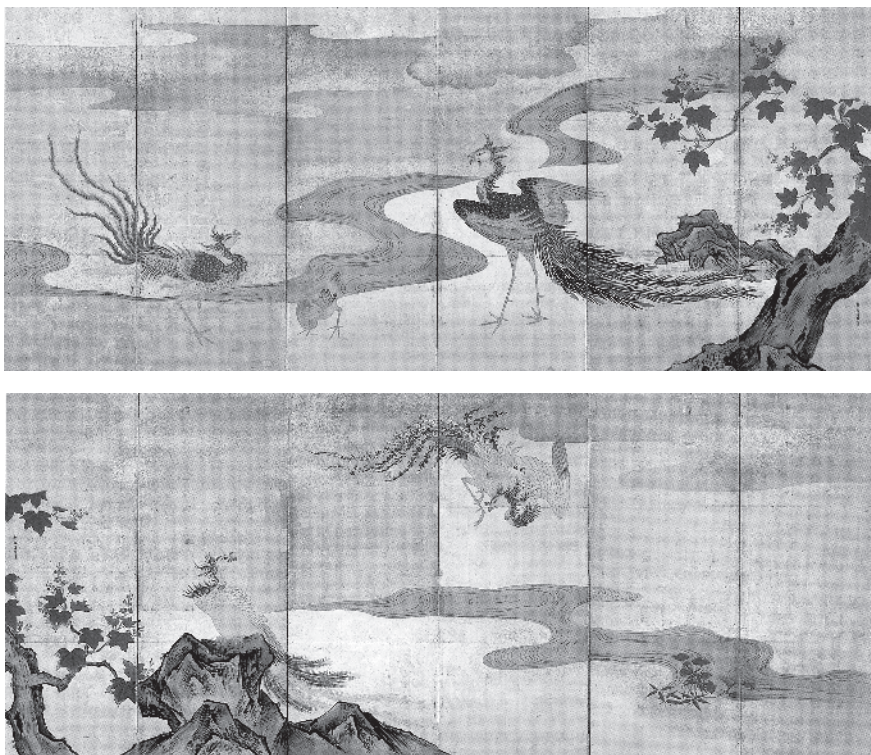
その一方で、探幽徳川本に特有の画面構成も目立っている。探幽の屏風



挿図9 尾長鳥図
(東京国立博物館蔵)

作品では、「七賢九老図屏風」(静岡県立美術館蔵)や「桐鳳凰図屏風」(サントリー美術館蔵)はじめ、左右の両端に巨木や岩壁を配置し、画面の展開における始点と終点とすることが多い。探幽徳川本もモチーフの点では、右隻右端に梅樹を、左隻左端に奔流を伴う岩壁を伴う点では、似通っている。しかし、他の作品では、巨木や岩壁が全容を描かれずに画面外に伸長していくことや周囲の余白に溶け込むように描かれることが多い中、探幽徳川本右隻の梅樹は画面内に全体が収まり、左隻の岩壁は奔流を伴って画面で大きな存在感を放っている。つまり、探幽徳川本の右隻の梅樹と左隻の岩壁は、探幽による他の屏風作品の画面構成と異なり、画面を構成する主要モチーフとして描かれたと想定できるだろう。

そこで、それぞれの表現に着目してみると、参照元となった作品があることに気づく。右隻第一〜四扇に描かれた、巨木に梅・椿という組み合わせや、下草が茂った土坡といった表現は、雪舟による花鳥図屏風、いわゆる「雪舟系花鳥図屏風」によく見られる表現である。特に、水面に一度大きく潜り、再度水面から立ち上る樹形表現は、伝雪舟筆「四季花鳥図屏風」(フリーア美術館蔵)⁽²⁸⁾に見ることができる。また水面ではないが、画面



挿図10 桐鳳凰図屏風(サントリー美術館蔵)

外に一度出てから再び画面内に立ち上る樹形表現が、雪舟筆「四季花鳥図屏風」(重要文化財、前田育徳会蔵。以下「雪舟前田家本」と略称する。)⁽²⁹⁾の右隻の松樹に見られる。雪舟前田家本は、雪舟筆「四季花鳥図屏風」(重要文化財、京都国立博物館蔵)とともに、「探幽縮図」のうち「古画縮図(花鳥)」(大



図11 雪舟前田家本 右隻 古画縮図(花鳥)(大和文華館蔵)より

和文華館蔵⁽²⁹⁾に右隻が記録されており(挿図11)、探幽が目にしたことが確実な作品である⁽³⁰⁾。特に、雪舟前田家本右隻で画面下から現れる「く」字型の松の樹形は、探幽徳川本の右隻第四扇に描かれる、水面から「く」字型に立ち上り、徒長枝をともなつた樹形に酷似する。さらに探幽徳川本の右隻に描かれる鳥類、雉鳩・雀・燕・白鷺は、全て雪舟前田家本に描かれるモチーフである。つまり、探幽徳川本の右隻は、雪舟前田家本を中心に雪舟系花鳥図屏風の影響を色濃く受けているとみなすことができる。

この影響は、江戸時代初期における雪舟作品の受容が関係していると考えられる。近年、和田千春氏による茶会記の分析から、近世における雪舟評価の高まりの原因とその契機に関する新たな説が提出されている⁽³¹⁾。同氏は、雪舟作品が徳川將軍家とその茶道指南役で

ある小堀遠州(一五七九―一六四七)・片桐石州(一六〇五―一六七三)周辺で重宝されるようになったきっかけが、毛利秀元(一五七九―一六五〇)が関わった二つの茶会であると指摘する。寛永十七年(一六四〇)に家光が品川に築いた新邸で亭主を毛利秀元とした茶会と、正保元年(一六四四)に江戸城西之丸山里御数寄屋における毛利秀元を亭主とした茶会で、それぞれで名物の「雪舟筆西湖之図」と、計三件の雪舟絵画が用いられた。さらに正保元年の茶会では、秀元が家光に「雪舟の屏風一双」を献上している。この二つの茶会を契機として、雪舟の評価が特に高まったという。

探幽徳川本の製作時期と考えられる承応三年(一六五四)から寛文元年(一六六一)頃は、雪舟の評価が高まるきっかけとなった正保元年の茶会から約十年後にあたり、幕府や大名家が雪舟の屏風を既に認識していた時期と考えられる。探幽徳川本の右隻にみられる雪舟系花鳥図屏風の影響は、こうした雪舟評価の高まりを背景としているのだろう。

一方で、探幽徳川本の左隻第五・六扇の上方から描かれる奔流とその周囲の岩壁は、明時代の花鳥画家である呂紀の代表作品で薩摩藩島津家に伝来したとされる、「四季花鳥図」(重要文化財、東京国立博物館蔵。以下、「呂紀東博本」と略称する。図2)⁽³²⁾の「冬景」と構図を近似させる。

呂紀は、字を廷振とし、楽愚と号した。鄞県(浙江省寧波)の出身で、初め明時代前期の宮廷画家・辺文進の画風を学んだが、同郷の収蔵家・袁忠徹(一三七六―一四五八)に認められ、彼の所蔵する古画を臨模する機会を得て、画技を高めたと伝えられる。弘治年間(一四八八―一五〇五)に画院に入り、孝宗(一四七〇―一五〇五)の寵遇を受けて、宮廷画家としてほぼ最高位の錦衣衛指揮の地位についたという。

なお、呂紀東博本の冬景には幾分注意も必要である。従来から、呂紀東

博本には各幅で技量の差異があることが指摘されてきた。特に冬景については、表現、画絹の質と経年状況、落款の異同の各点から、後世の補作であるとする意見が、近年、竹浪遠氏によって提出されている⁽³³⁾。ただし、呂紀東博本は、秋景の上部に描かれる九官鳥と変三光鳥が、探幽の古画鑑定記録である「探幽縮図」(京都国立博物館蔵)に見出せることがすでに指摘されており、探幽徳川本の製作にあたり参照された可能性が高い。厳密には、島津家の蔵帳を徴することが求められるが⁽³⁵⁾、現状では「探幽縮図」中の呂紀東博本の記録と探幽徳川本を以って、探幽が目にした頃に呂紀東博本が現状の四幅対の組で存在していたと考えたい。

さて、呂紀東博本冬景に比べ、探幽徳川本の左隻第五・六扇はモチーフが間引かれ余白が多くゆったりとした構成となっているが、左右から交互に迫り出る岩壁の間を、大きく三段の流れとなって進む奔流の形態や、上部左の岩壁から右方に飛び出して奔流にかかる樹木の存在、下部で奔流を迎えるように描かれる鳥の存在からなる大枠の構図が共通している。

モチーフを見れば、呂紀東博本冬景の下部、つがいの高麗雉の傍らに描かれる縦長の菱形のような岩は、探幽徳川本では「つ」字のような軌道で流れる奔流にせり出す岩に引き継がれている。また、呂紀東博本冬景の上部にみられる、白梅が一旦画面左に消えてからまた画面に現れてくる樹形表現は、探幽徳川本においては画面上部の余白に一旦消え、また画面に現れる樹形表現に置き替えられている。

しかし、一旦個々のモチーフから視線を引き、探幽徳川本の左隻第四扇中央の余白を見てみれば、向かってその右方は第三扇の枯木の背景であり、左方は奔流を湛える岩壁にすぐにつながっている。余白の機能にモチーフ同士の位置関係を想像的に補う役割を認めたとしても、第三・五扇

に合理的な景観が成立しているとはいいたい。探幽徳川本における呂紀東博本冬景の引用は、鑑賞者にとってやや強引な印象を与え、単にモチーフとして部分的に引用しようとした結果ではないことがうかがえる。

以上、構図およびモチーフにおいて、探幽徳川本は探幽による他の屏風作品との共通点も多い一方で、雪舟系花鳥図屏風と呂紀東博本冬景という、雪舟作品と呂紀作品からの影響を多分に受けていることが指摘できる。雪舟に関しては受容史の研究が進んでおり、先述のように探幽への影響は従前の研究成果で十分に説明できると判断される。一方、呂紀およびその作品に関しては、十分な研究の蓄積がなされているが、日本での受容史に関しては、管見の限り未だまとまった言説は出されていないように見受けられる。以降は、呂紀作品の受容と、探幽の呂紀学習について、重点的に論じたい。

三 十七世紀における呂紀作品の受容と探幽

中国における呂紀の事績については、黄立芸氏による文献史料の精査から、李堂(二四六二―一五二四)による『董山文集』巻十五「郷先生遺事」⁽³⁶⁾および嘉靖三十九年(一五六〇)に刊行された張時徹纂『寧波府志』巻四十一「呂紀」⁽³⁸⁾の記事が、後世の画史類の基礎資料となっていることが明らかとなっている。後者の『寧波府志』中の記事では、初め辺景昭(文進)の花鳥を学んだことが記されている。さらに画技を称える修辭が黄休復『益州名画録』巻上における五代の花鳥画家・黄筌の逸話を元としていることが黄氏によって指摘されており、黄筌―辺文進―呂紀という絵画史的位置づけが強調されているという。

一方、日本で呂紀はどのように評価されていたのか。「探幽縮図」のうち、まとまって刊行された、京都国立博物館編『探幽縮図（上・下）』と文人画研究所編『探幽縮図』に見られる、⁽³⁹⁾原本筆者が判明する中国絵画の縮図の数を画家別にまとめ、数の多い順に並べると、次のとおりとなる。

徽宗30	趙孟頫11	夏珪6	雪礪6
牧谿18	(默庵)9	毛益6	李公麟6
舜拳16	載文進9	張思恭6	蘇軾6
顏輝14	呂紀9	日觀6	林良6
仇英13	趙子昂7	馬遠6	(以下略)

「画人録」に所載の画家が多く見られることは、鬼原俊枝氏が指摘するとおりであるが、⁽⁴⁰⁾仇英・載文進・林良といった明時代画家の作品が多く流通しており、その中で呂紀も相当な量が流通していたことがうかがえる。

緒言で述べたように、探幽が生きた十七世紀においては、『君台観左右帳記』の「画人録」に記載される宋元時代の画家の作品を重視する価値体系がありつつも、「画人録」に含まれない明時代の画家や日本の画家の作品も、筆者によっては、「画人録」に記載される画家の作品に準じた価値を帯びていくようになった。呂紀は諸本の「画人録」のいずれにも収録されないながらも、⁽⁴¹⁾『寧波府志』において呂紀が学んだとされる辺文進が「画人録」に収録されることもあつてか、十七世紀において「画人録」の画家に準じる形で評価を高めていった画家と言える。

萬治二年（一六五九）に刊行された、「画人録」に記載される画家の印譜である、『和漢印尽（群印寶鑑）』（三冊本）には、⁽⁴²⁾呂紀の名と印章が見いだせる。これより、同書では呂紀を「画人録」に記載される画家に準じた画家として位置付けていると見なされる。それより時代が下るが、元禄七年

（一六九四）に成立した茶の湯道具を中心とした古美術百科事典とも言える『古今和漢万寶全書』巻四、「唐絵傳印」の末に、呂紀の名とその印である「四明呂廷振印」朱文方印が収録される。⁽⁴³⁾中国画家の名と印章を収録した「唐絵傳印」の巻末は、文徵明や董其昌といった「画人録」に未記載の明時代画家の印がまとめて収録されており、呂紀もそのうちの一人に含まれる。

大岡春卜（一六八〇―一七六三）による画論書『画巧潜覧』（元文五年「二七四〇」成立）巻五には、真贋の区別を付けづらい舶来画についての次の一節で、呂紀の名が引き合いに出されている。⁽⁴⁴⁾

最辨へがたきは漢畫の偽筆なり、徽宗、楊補之或は錢舜拳、趙子昂、呂紀等多は讚語を加ふ。絹素或は墨彩讚語印文ともに皆漢にして、全く倭の風氣なし、依て功者の目にも是を誤事多し。時代の相違はあるべけれども、一體和の物ならず、偽人も則漢人なり、故に吟味委しからざれば鑑みがたし（後略）

注目したいのは、徽宗・楊補之・錢舜拳・趙子昂はみな「画人録」に記される宋元時代の画家であり、それに続けて呂紀が連ねて挙げられている点である。

また、天保年間（一八三二―四四）ごろに成立したとみられる森島長志著『槃傳脞話』巻下「鑒裁難易」の一節には、当時流通していた中国絵画の画家の代表例として呂紀が挙げられる。⁽⁴⁵⁾

（前略）當時流傳スル元明ノ書畫、唐贗ニテ餘程見事ナルモノアリテ、

世ニハ眞筆トモ賞シ眞筆トモ極ムルモノ少カラズ。ソノカミ軍民ノ掠メ帰リシ品モアルベケレドモ先ヅハ贋物多クシテ取ルニ足ラザル品トモナリ、足利氏一代ハ、彼方ノ聘問モ絶エザレバ吾人ノ喜ブニ任セテ贋筆多ク作り渡セリト見エタリ、其ノ中ニハ精粗ハ極メテ在ルベクシテ、仇英、呂紀、子昂、牧溪ノ類ハ又極メテ多キ事ニテ、凡テ偽物ト思ハル、ナリ。(後略)

「探幽縮図」には、そうした中国絵画の混乱した流通状況が垣間見える縮図が収録されている。「古画縮図(花鳥)」「(大和文華館蔵)」には、「画人録」で上品と格付けされている、元時代初期に活躍した画家である銭舜拳の印が捺された「旭日鳳凰図」が収められる。この現物を寛文七年(一六六七)四月二十九日に実見した探幽は「舜拳印有筆おとり申候」と判断し、明時代後期の花鳥画家で萬暦年間(一五七三―一六二〇)に活躍した周之冕の作品として外題をおくった、という留書を記している。⁽⁴⁶⁾これを単純にとらえると、探幽によって鑑定された絵画は実のところ銭舜拳に擬された明時代の絵画であつたのだろう、という話になるが、明時代の絵画が「画人録」の画家の作品に擬されて流通していたという解釈も成り立つだろう。そして、探幽が「画人録」に記載される画家の作品のみならず、明時代の絵画に関して見識を持っていたということも想像される。

また、中国・明時代に謝肇淛が撰じ、まもなく日本にも渡り寛文元年(一六六一)には和刻本が刊行された、百科事典のような性質を帯びた随筆『五雜俎』の巻七「人部三」中には、呂紀は次のように記される。⁽⁴⁷⁾

米芾畫史云世人見馬即命為曹韓章 見牛即命為韓滉戴嵩 甚可笑今人

見鷹隼鴻鵠即命為宣和 見馬即命為子昂 見模糊雲樹即命為米元章 不特此也 所翁之龍 林良呂紀之翎毛 夏昶之竹 蓋愈趨而愈下矣。

「探幽縮図」のうち「和漢梅竹花鳥図卷」(個人蔵)⁽⁴⁸⁾には、この項の次々項にあたる「近日名家如雲間董玄宰」からはじまる項がほぼそのままに写されていることから、探幽もこの箇所を目を通していたことは間違いない。林良とともに花鳥図の名手として明時代の中国で認識されていたことを探幽は知っていたはずである。

では、当時の狩野派の中で、呂紀はどのように評価されていたのだろうか。狩野安信が鑑定の際に得られた知見を記入した和刻本『圖繪寶鑑』の写本の一つ、「狩野安信鑑定一家言記入圖繪寶鑑」(北九州大学図書館「松涛文庫」蔵)の巻五には、次の一節が書き留められている。⁽⁴⁹⁾

明ハ皆前ノ画工ヨリ下段ヲ明ントタツルナリ 明ン画ハ見ヤスキ故ニ是ニ不出 呂紀文進仇英ヲ本トシテ見ベシ

この一節の前には、初見の画家の作品であっても画風・流派を捉えることが鑑定の基本である、とした上で、唐時代から宋時代、元時代の基準となる画家の名を挙げ、そこから派生するように各画家の画風・流派を捉えることを説く。⁽⁵⁰⁾続けて、この明時代の一節では、呂紀と辺文進・仇英をその時代の基準として把握するべきである、と安信は説いている。つまり、安信にとって呂紀の画風が明時代の画風の基準の一つであると評価されていたこととなる。

実際に、「狩野安信鑑定一家言記入圖繪寶鑑」の各画家への安信による

注記を見ると、唐代の画家であるために実見作品が乏しかったのだろう、梁黄に「梅ニサンカウノ圖ニ見ル呂紀ニ似テ位上也」、殷仲容に「花鳥ニ見ル位下也 呂紀ニ似テカタシ味スシ」、白旻に「花鳥見タリ呂紀ニ似タリ」と記されている。明時代の画家の作品が比較的流通していたせいなのか、明時代の画家の注記に、呂紀の画風との関連性の記述は見られないが、呂紀の画風が、実際に安信が鑑定を行う際の基準となっていたことを裏付ける。⁽⁵²⁾

重要なのは、こうした見解が安信独りの鑑定方針ではなかったことである。張武翼の箇所の上欄外に「宋畫ハ我カ見ルトコロ多シ上中下ニワカツトコロ送りシ書ノコトシ 幽ト伯トノセンギニ而三ツニワクルモノナリ」とあり、各家に関する上中下三種の品第を、探幽と休伯らと合議の上で品定めしたことが記されている。つまり、呂紀の画風を明時代の画風の基準の一つとするのは、安信のみの見解ではなく、探幽もその見識を共有していたと考えられるのである。

所在不明となっている「狩野安信鑑定一家言記入圖繪寶鑑」の原本が成立したと考えられているのは、寛文三年（一六六三）から同七年にかけてであると指摘されていることから、探幽徳川本を製作した頃の探幽にも呂紀の画風が明時代の画風の基準であると認識されていた可能性は高い。

つまり、十七世紀において、呂紀は「画人録」の画家に準じる格付けを与えられていたのであり、その画風は探幽周辺で明時代の絵画の基準として捉えられていた。

四 探幽の呂紀学習

最後に、呂紀作品が探幽作品に与えた影響を考察したい。諸家に分蔵さ

狩野探幽筆「四季花鳥図屏風」について

れる「探幽縮図」には、現在の鑑識では呂紀とは容易に判断しがたい絵画も含まれている一方で、呂紀による花鳥図や呂紀の画風を受け継いだ花鳥図（以下、総称して「呂紀様式花鳥図」と呼称する。）がいくつか見いだせる。

「聚珍画帖 探幽法印 八図」⁽⁵³⁾（り印、東京国立博物館蔵）には、「直武英殿錦衣指揮楽愚呂紀寫」と画中に署名があり、「寛文三五月廿四日」の留書がある一図が収められている（挿図12）。呂紀東博本と同じく冬のつが



挿図12 聚珍画帖 探幽法印 八図
(東京国立博物館蔵)より



挿図13 伝呂紀筆 四季花鳥図 冬景
(根津美術館蔵)

いの雉を題材にした一図で、構図は呂紀東博本春景とほぼ左右対称の構図である。現存する同図様の作例では呂紀筆「白梅雉鶏図」(無錫市博物館蔵)⁽⁵⁴⁾、無款「花鳥図」(静嘉堂文庫美術館蔵)⁽⁵⁵⁾、伝呂紀筆「四季花鳥図 冬景」(根津美術館蔵。挿図13)⁽⁵⁶⁾などが知られている⁽⁵⁷⁾。

同じく岩の上にとまるつがいの雉を描いた図が、「古画縮図(花鳥)」(大和文華館蔵と平福百穂旧蔵「探幽縮図」(所在不明)⁽⁵⁸⁾に見いだせる(挿図14・15)。現存する同図様の作例では、呂紀筆「雪梅錦鶏図」(中央工芸美術学院蔵)⁽⁵⁹⁾、呂紀筆「寒雀山茶図」(明徳堂コレクション蔵)⁽⁶⁰⁾、無款「花鳥図」(プリンストン大学美術館蔵)⁽⁶¹⁾などが知られている。

また、これらと異なる構図でつがいの雉を描いた図が、「和漢古画帖」(大倉集古館蔵)⁽⁶²⁾と『聚珍画帖』巻下に収録されている(挿図16・17)。雄が岩に乗り、左下の雌と視線を交わす構図である。『聚珍画帖』の図は、明時代の画家である柯士璜の署名と印が付されているが、呂紀様式花鳥図と見なせる。「和漢古画帖」の図は雄周辺部分の拡大となっているが、余白に「四明呂廷振印」らしき印が写し留められている。現存する同図様の作例では、呂紀筆「牡丹錦鶏図」(中国美術館蔵)⁽⁶⁴⁾、伝呂紀筆「四季花鳥図 春景」(根津美術館蔵)などがある。

以上のように、「探幽縮図」からは、探幽が呂紀様式花鳥図について幅広い良質なレパートリーを画囊に蓄えていたことがわかる。

次に、具体的に呂紀の作品と探幽の作品を比較することによって、呂紀からの影響を明らかにする。

まず、探幽筆「四季花鳥図」(永平寺蔵。図3。以下、「探幽永平寺本」と略称する⁽⁶⁵⁾)を検討対象とする。各幅に「探幽法印行年七十一歳筆」と署名があることから、寛文十二年(一六七二)の製作とわかり、従来、探幽の最晩



挿図15 探幽縮図(平福百穂旧蔵、所在不明)より



挿図14 古画縮図(花鳥)(大和文華館蔵)より



挿図16 和漢古画帖 (大倉集古館蔵)より

年の作品ながら筆の衰えを感じさせない作品として評価されてきた。呂紀東博本と探幽永平寺本は、呂紀・探幽それぞれにとって伝存例が少ない四幅対の花鳥図という構成から両者の近似性は簡単に想起しやすいように思われるが、意外にも両者を比較した言及は管見の限り乏しい⁽⁶⁶⁾。たしかに単純に画面を比較すると、呂紀東博本が複雑にモチーフを組み合わせ画面の奥行を持たせている一方で、探幽永平寺本はモチーフが数量的にも描法的にも簡略化されており、両者の画面の雰囲気には大きな隔たりがあることから、一見影響関係はないように思われる。しかし、各々の構図やモチーフを分析すると、影響関係を認めざるを得ないことに気づく。

呂紀東博本では、画面の端に樹木や岩石を部分的に大きく描き、さらに画面の奥に院体画風で繊細に描かれる花鳥と対照的に、樹木や岩石の輪郭に浙派由来の太く濃い墨線を用いることによって、画面中央に描かれる花



挿図17 聚珍画帖 (国立国会図書館蔵)より

鳥に対して籬縁のような効果を持たせる構図法が取られている。また、春景の画面上部の桃や冬景の画面上部の白梅のような、幹を一度画面外に隠してから再び画面内に梢をあらわす手法は、竹浪氏が呂紀様式花鳥図に頻出する手法と指摘しており、⁽⁶⁷⁾先に見た「探幽縮図」中の縮図や呂紀筆「梅花雉子図」⁽⁶⁸⁾（松井文庫蔵）、伝周之冕筆「花鳥図」⁽⁶⁹⁾（南禪寺蔵）ほか多くの呂紀様式花鳥図にみられる。

こうした構図法が、探幽永平寺本においてより簡略化して用いられている。即ち、探幽永平寺本の四幅に共通する、細めの中墨で描かれる花鳥に比して太めの濃墨で象られた大樹の根と幹を画面下部に設け、大樹が根元から上方に伸びる途中で一旦画面外に消えてから、再度画面上部から梢をあらわす構図法は、呂紀様式花鳥図の基本的な構図法の同工異曲である。

また、画面ごとに四季の花鳥を配し、二幅ずつで左右対称の構図とする呂紀東博本の構図法も、探幽永平寺本ではよりわかりやすく活用されている。

モチーフに関しては、呂紀東博本夏景と探幽永平寺本春景に共通する視線を交し合い阿吽のように片方はくちばしを開け片方は閉じるつがいの高麗鷲や、呂紀東博本秋景と探幽永平寺本秋景に共通する、大樹の傍らから伸びる芙蓉など、描写も似通っている共通のモチーフが見いだせる。そうした中でも、呂紀東博本夏景の下部に描かれる向き合い視線を交わせるつがいの鴨の雌と、探幽永平寺本冬景の下部に描かれるつがいの鴛鴦の雌の姿態と流水表現の近似性には、モチーフの直接的な転用が想定される。

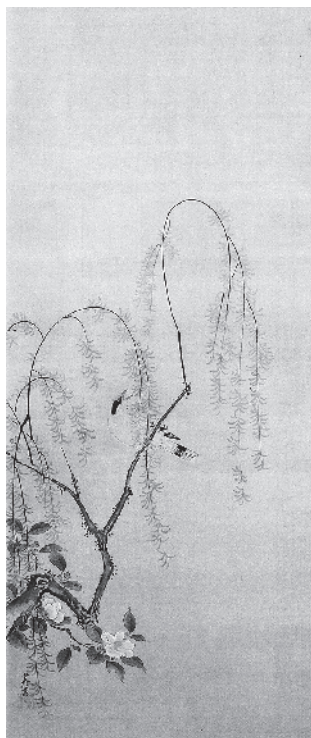
他の探幽作品ではどうだろうか。先ほど探幽永平寺本に指摘した、花鳥に比して太めの濃墨で象られた大樹の根と幹を画面下部に設け、大樹が途中で一旦画面外に消えてから、再度画面上部からあらわれる構図法は、実は五十歳代から晩年にかけての探幽作品に頻出している。⁽¹⁰⁾ 早い例では、探

幽徳川本と同時期に描かれた、「桐鳳凰図屏風」(サントリー美術館蔵⁽¹⁾)にもみられる。⁽⁷²⁾そして、この構図法は特に晩年の三幅対で多用されている。寛文四年(一六六四)に描かれた探幽筆「鶴松竹梅図」(大通寺蔵⁽⁷³⁾)の左幅「梅図」、同五年の「舜王・娥皇・女英図」(岡田美術館蔵)の中幅「舜王図」・左幅「女英図」、同九年の「観音・四皓・七賢図」(福岡市美術館蔵)の右幅「四皓図」、同十一年の「漢武帝・西王母・長伯房図」(東京国立博物館蔵⁽⁷⁶⁾)の中幅「漢武帝図」(挿図18)に確認ができる。

この構図法は、さらに探幽以降の狩野派周辺の絵画にも見出すことができる。代表例としては、狩野常信（一六三六—一七二三）の「梅尾長鳥・柳黄鳥図」〔大倉集古館蔵。挿図19〕の右幅や、板谷慶舟広当（一七二九—九七）の「四季花鳥図」〔大英博物館蔵。挿図20〕、狩野養川院惟信（一七五三—一八〇八）による「四季花鳥図」〔円照寺蔵。挿図21〕が挙げられる。特に板谷慶舟広当と狩野養川院惟信の作品には、探幽永平寺本の雰囲気が色濃く残されている。

個々のモチーフならば、寛文十一年の「紅白梅小禽図」(個人蔵)⁽⁸⁰⁾の左幅(挿図21)に描かれる、視線を交わし合うつがいの雀の姿は、探幽永平寺本春景の高麗鶯の姿態にも通じるが、その元は呂紀東博本夏景の上部で視線を交わし合うつがいの高麗鶯や、秋景の上部の九官鳥に求められる。

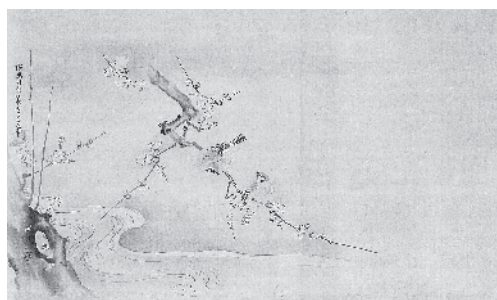
また、萬治四年（一六六二）頃の製作と推定されている、探幽筆「白鸚図」（静岡県立美術館蔵）⁽⁸¹⁾については、宋元時代の細密描写と観察に基づく写生からなる製作という指摘もあるが、白鸚は、呂紀筆「牡丹錦鷄図」（中国美術館蔵）⁽⁸³⁾、伝呂紀筆「四季花鳥図 夏景」（根津美術館蔵）などの呂紀様式花鳥図に特徴的なモチーフである。探幽による写生的要素は認められつつも、探幽の「白鸚図」には呂紀の絵画が参考にされたと考えられ、描写は「牡丹錦鷄図」と極めて近いと言える。



挿図19 狩野常信筆 梅尾長鳥・柳黄鳥図(大倉集古館蔵)



挿図18 漢武帝図
漢武帝・西王母・長伯房図
三幅対の内(東京国立博物館蔵)



挿図21 紅白梅小禽図 左幅(個人蔵)



挿図20 板谷慶舟広当筆 四季花鳥図(大英博物館蔵)

もちろん探幽は呂紀様式花鳥図を忠実に写したわけではない。細部の表現を比較すれば、呂紀東博本秋景の芙蓉には枯れた株が描写され、花卉や葉の姿は様々な姿が描かれているのが確認できるが、探幽永平寺本秋景の芙蓉は、輪郭線の太細や彩色の濃淡が描き分けて画面の奥行きを構築しているものの、花卉や葉の姿はほぼ同一の形態の繰り返しになっており、形式化してしまっている感が強い。呂紀東博本冬景もところどころに白色顔料による雪があしらわれ、奥深い山林の冷気が表現されているのに対して、探幽徳川本の左隻の奔流にはそうした表現を再現しようとした形跡はみられない。つまり、探幽はこれらの呂紀作品の構図やモチーフを引用しつつ、細部は十七世紀半ばの狩野派らしい、もっと言えば探幽らしい表現に置き換えているのである。

以上、探幽への呂紀様式花鳥図の影響を構図を中心に見てきた。しかし、注意しなければならないのは、呂紀様式花鳥図からの影響は、雪舟や室町時代以来の狩野派による花鳥図に少なからず見出せることである。板倉氏は、雪舟筆「四季花鳥図屏風」(京都国立博物館蔵)などにみられる、輪郭線の太細などにより景物を重ねて画面の奥行を構築していく手法が、呂紀東博本をはじめとする明時代の着色花鳥図と共通していることから、呂紀らの明時代花鳥図が雪舟の花鳥図の先例に認められると指摘している⁽⁸⁴⁾。また松島仁氏は、探幽作品中の尾長鳥のルーツをたどる中で、辺文進や呂紀らに代表される中国・明時代の浙派花鳥図が「室町から桃山時代にかけての日本において狩野派や雪舟派などに踏襲され」ていき、「海棠に尾長鳥図」(ボストン美術館蔵)や「尾長鳥図」(東京国立博物館蔵)、「柳に尾長鳥図」に共通して描かれる尾長鳥(山鵲)が、「辺文進や呂紀ら浙派花鳥図を直接的な発信源として広く東アジア花鳥画の共通語彙として流通」して

いったことを指摘している⁽⁸⁵⁾。

狩野派の早い作例では、呂紀の曾孫にあたる明時代末の画家・呂健による「崑崙松鶴図」(東京国立博物館蔵)⁽⁸⁶⁾に描かれる、横方向に伸びる松に鶴がとまるというモチーフが、狩野元信筆「四季花鳥図」(霊雲院蔵、同方丈室中襖絵)にも見出せることが指摘されている⁽⁸⁷⁾。そして、狩野元信の先行作例に倣った、狩野永徳(一五四三〜九〇)による「四季花鳥図」(聚光院蔵、同方丈室中襖絵)などに、呂紀や呂紀に先行する辺文進の花鳥図に描かれるモチーフが見出せるという⁽⁸⁸⁾。

こうした中、探幽については遺した作品が豊富に伝存していることもあるが、呂紀様式花鳥図を直接目に見ることが確実である点において、他の日本の画家と一線を画している。探幽は、先に見た「探幽縮図」中の豊富な呂紀様式花鳥図から、個々のモチーフのみならず、各々の呂紀様式花鳥図に共通する構図法を取り出し、自身の様式として消化したと言える⁽⁸⁹⁾。

ところで、竹浪氏は後世の画家が呂紀様式花鳥図に倣う際、下絵や粉本を基にしつつも、枝ぶりや鳥の種類・羽の色といった細部の表現については、画家それぞれの裁量に拠っていたと推測している⁽⁹⁰⁾。この見解に従えば、呂紀の絵画を基としてモチーフや構図を活用し、写生的要素を加え、更に後世の画家に呂紀様式花鳥図を伝播させた探幽は、呂紀様式花鳥図が東アジアに伝播・展開していく上での日本における一旗手であったとも位置付けられる。

結 語

緒言でも触れたとおり、探幽の絵画観には、十七世紀の日本における、『君台観左右帳記』の「画人録」の影響下における宋元時代の絵画を重要視する絵画観が強く関与することが言及されてきた。本稿では、探幽徳川本について、雪舟系花鳥図屏風と呂紀東博本からの影響を指摘し、さらに呂紀様式花鳥図からの探幽画への影響を指摘した。また、そうした背景に十七世紀半ば頃からの雪舟作品と呂紀作品の評価が高まりをみせていたことを述べた。

今回は、呂紀様式花鳥図からの探幽絵画への影響を指摘するにとどまっていたが、同様に十七世紀半ば頃から日本で多く流通するようになった明時代絵画が多くあったことは、「探幽縮図」の諸本の内容から明白である。

実際に探幽が鑑定したことが明らかな明時代花鳥図の例としては、史元麟筆「鳳凰図」(龍光院蔵。挿図22)が伝存している。⁽⁹⁰⁾ 龍光院文書の中に、この一幅が寄進された際の贈り状があり、下野国烏山藩二代・信濃国飯田藩初代である堀親昌(一六〇六―七三)の遺物として寄進されたことがわかる。さらに箱には堀親昌からの寄進札一点のほか、堀親昌宛の探幽自筆書状二通、⁽⁹²⁾ 探幽による外題一点が附属しており、探幽が実際に鑑定したことが明らかである。書状の内の一通には、「狩野法眼」とあることから、探幽が法印に叙せられる寛文二年(一六六二)五月二十九日以前に鑑定したとわかる。なお「探幽縮図」(実践女子大学図書館蔵)には、同様の姿態の鳳凰と波濤が描かれた一図が含まれている。⁽⁹³⁾ この鳳凰の姿は、探幽筆「桐鳳凰図屏風」(サントリ―美術館蔵)の表現に近しく、同様の作品の影響が想定される。

狩野探幽筆「四季花鳥図屏風」について



挿図22 史元麟筆 鳳凰図(龍光院蔵)

また、慶安二年(一六四九)以降の製作とみなされる探幽筆「古木寒鳥図」(龍光院蔵、国宝「密庵席」書院床壁貼付絵⁽⁹⁴⁾)や、署名から探幽徳川本と同時期の承応三年(一六五四)から寛文元年(一六六二)頃の製作とわかる探幽筆「夕立宿鳥図」(クリーブランド美術館蔵。挿図23)⁽⁹⁵⁾は、宣徳年間(一四二六―三五)以降に明時代の宮廷で活躍した周文靖筆「古木寒鴉図」(上海博物館蔵。挿図24)⁽⁹⁶⁾の表現を彷彿とさせる。もちろん、北宋時代の小景画の作例の一つである伝趙令穰筆「秋塘図」(重要文化財、大和文華館蔵⁽⁹⁷⁾)、元時代前期に活躍した羅稚川による「雪江図」(重要文化財、東京国立博物館蔵⁽⁹⁸⁾)といった、『君台観左右帳記』の「画人録」に記載される画家による同画題作品からの影響が全くないとは言いきれない。しかし、探幽画の簡略化された画面と筆致、また画面の大きさから、明時代の「古木寒鴉図」の方がより親近性が高いだろう。

探幽と同時代の画家では、狩野山雪筆「四季花鳥図屏風」(個人蔵⁽⁹⁹⁾)にみら

れる、入念な描き込みと山水を背景とした花鳥の奥行きのある空間構成、互いに視線を交わし合うつがいの禽鳥たち、前後に枝分かれた立体的で複雑な樹形表現は、呂紀筆「梅竹山禽図」(浙江省博物館蔵)や沈恢筆「雪中花鳥図」(泉屋博古館蔵)⁽¹⁰⁾といった、呂紀様式花鳥図からの影響を想起させる。十七世紀後半に流通の高まりを見せた明時代の中国画家による絵画が、十七世紀の探幽をはじめとする日本画家に与えた影響について、今後さら



挿図24 周文靖筆 古木寒鴉図
(上海博物館蔵)



挿図23 狩野探幽筆 夕立宿鳥図
(クリーブランド美術館蔵)

なる検討が必要なのではないだろうか。

註

- (1) 鬼原俊枝「狩野探幽筆「学古帖」と流書手鑑」(武田恒夫先生古稀記念会編『美術史の断面』清文堂出版 平成七年一月、九二―九七頁。同論文は、同氏『幽微の探究 狩野探幽論 本文篇』(大阪大学出版会 平成十年二月)中の「第三章 模索の軌跡」に再録されている。
- (2) 將軍家御成に關して参照した主な文献は次のとおり。
・佐藤豊三「將軍家「御成」について(一)―七」(『金鯢叢書』第一―八輯 徳川黎明会 昭和四十九―五十六年)。
・熊倉功夫「徳川秀忠の茶の湯」(西山松之助先生古稀記念会編『江戸の芸能と文化』吉川弘文館 昭和六十年三月)。
・武田庸二郎「徳川家綱の茶湯について―身分制社会における饗応と贈答―」(村上直編『幕藩制社会の地域的展開』雄山閣出版 平成八年四月)。
・『徳川將軍の御成』徳川美術館 平成二十四年十月。
- (3) 茶会記による、茶会における掛物使用の推移に關して参照した主な文献は次のとおり。
・芳賀幸四郎「掛物の歴史」(『茶道聚錦 九 書と絵画』小学館 昭和五十九年二月)。
・真保亨「茶の湯における掛絵 その画家と作品」(『茶道聚錦 九 書と絵画』小学館 昭和五十九年二月)。
・谷見「茶会記に現われた絵画」(『美術研究』第三六二号 東京国立文化財研究所 平成七年三月)。
・谷見「茶会記に見る書画」(『野村美術館研究紀要』第七号 野村美術館 平成十年三月)。
- (4) 尾張徳川家の場合、元禄十一年(一六九八)の五代將軍徳川綱吉による麴町邸御成において、伝秋月等觀筆「寿老人・鶴図」(現・徳川美術館蔵)が表書院の床に掛けられている。この作品は、印章が明らかに筆で描かれており、真筆でないことが明らかである。このことは、御成で用いられる絵画には、必ずしも

真筆である必要はなく、筆者名が重要であつたことを示唆する。

(5) 現在、「探幽縮図」を翻刻もしくは公刊した書籍・論文は次のとおり。

・石川大浪再模『聚珍画帖』享和二年（一八〇二）序。国立国会図書館デジタルコレクション（<https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2606173>）で閲覧可能。

・京都国立博物館編『探幽縮図（上・下）』同朋舎出版 昭和五十五・五十六年。

・大倉集古館蔵 探幽縮図『大倉文化財団 昭和五十六年十月。』

・大倉集古館蔵 探幽縮図『大倉文化財団 昭和五十六年十月。』

・『室町水墨画・近世絵画―県内所蔵品を中心に―』茨城県立歴史館 昭和五十八年十月。

・ベッティナ・クライン「研究資料 ベルリン東洋美術館蔵 縮圖畫帖「筆園佚遊」（國華）第一〇九一号 國華社 昭和六十一年二月。』

・文人画研究所編『探幽縮図』数本莊五郎 昭和六十一年七月。

・『大和文華館所蔵品図版目録2 絵画・書蹟（日本篇）』大和文華館 平成二年十一月。

・河野元昭「資料紹介『探幽縮図』（東京芸術大学資料館蔵）」（『美術史論叢』No. 9 東京大学大学院人文社会系研究科・文学部美術史研究室 平成五年三月）。

・伊藤大輔「作品解説 狩野探幽「探幽縮図」（東京大学コレクション）（『東アジアの形態世界』 東京大学総合研究資料館 平成六年十月）。

・小野真由美「新収品紹介 探幽縮図 狩野探幽筆（上・下）」（『MUSEUM』第五九八・六〇一号 東京国立博物館 平成十七年十月・同十八年四月）。

・宮崎法子「実践女子大学図書館蔵「探幽縮図」（『実践女子大学 美術史研究』第二十五号 実践美術史学会 平成二十三年三月）。

このほか、「探幽縮図」（成城大学図書館蔵）が成城大学図書館ホームページ（http://www.lib.seijo.ac.jp/Kansu/03_tanyusukuzuhm/）で閲覧可能。

(6) 板倉聖哲「江戸時代初期狩野派における中国絵画受容―「探幽縮図」を通して」（『遠澤と探幽―会津藩御抱絵師加藤遠澤の芸術―』福島県立美術館 平成十年一月）。

(7) 湊信幸「明時代の寧波画」（『国際交流美術史研究会第十回シンポジウム 東

狩野探幽筆「四季花鳥図屏風」について

洋美術史における西と東―対立と交流―』国際交流美術史研究会 平成四年三月）において、狩野博幸氏の意見として、寧波の画家である趙昌国の山水画中の人物表現が狩野探幽と非常に近いという指摘が含まれているが、なお検討を要する意見と判断されるので、後考を俟ちたい。

(8) 安田篤生「狩野探幽の着色花鳥図に関する一試論―新様式の形成を中心に」（『美術史における転換期の諸相』（平成二三年度）平成二六年度科学研究費補助金 基礎研究（B）研究成果報告書 課題番号二三三二〇三三）研究代表者根立研介 平成二十七年三月、七九―八二頁。

(9) 野田麻美「江戸狩野派の〈倣古図〉をめぐる一考察―狩野探幽筆「学古図帖」を中心に」（『徳川の平和―二五〇年の美と叡智―』静岡県立美術館 平成二十八年九月、一六一頁。

(10) 『桃山・江戸絵画の美』（徳川美術館 平成二十年四月）、前掲註（9）『徳川の平和―二五〇年の美と叡智―』などに掲載されている。また、論文では、榊原悟「一変狩野氏―江戸初期狩野派をめぐる―」（『古美術』第九十六号 三彩社 平成二十年十月十日）、一〇一―一〇六頁が探幽徳川本について言及している。なお、同論文は加筆され、同氏「狩野探幽―御用絵師の肖像―」（臨川書店 平成二十六年六月）中の「第六章 探幽様の確立 三、一変狩野氏」に収録されている。

(11) 山本泰一「研究ノート 尾張徳川家の幕末期における什宝（収蔵品）の種類と数量について（一）―絵画・書跡編―」（『金鯢叢書』第三十一輯 徳川黎明会 平成十六年十二月、二五四―二五八頁）。

(12) 『尾張徳川家初代義直襲封四〇〇年記念 尾張の殿様物語』（徳川美術館 平成十九年四月、一〇六―一〇七頁）。

(13) 尾張徳川家が収蔵していた書画の内、掛物以外の形態の作品、巻物や屏風に ついては、江戸時代初期の蔵帳に記載を確認することが難しい。形態によって 道具としての扱われ方の違いが生じた理由には、個々の道具に定められた「表 道具」「奥道具」としての位置づけが関係していると思われる。

当時の蔵帳の記述方針は未詳であるが、將軍の御成や上使の欲待といった公 的行事で用いられる「表道具」については、蔵帳において作者（筆者）名や旧蔵

者名を明記した上で、重点的に記載されていたことがうかがえる。その中で特に掛物は、筆者名を明記してより重点的に管理されていたと考えられる。その原因には、尾張徳川家も例にもれず、『君台観左右帳記』を儀礼の規範の一つとしていたことが考えられる。

書画の中でも、私的空間で用いられる「奥道具」に該当することが多い屏風や巻物は、公的行事の際に床を飾る道具として「表道具」となる可能性が高かった掛物に比べ、筆者名を明記して管理する必要が低かったのだろう。

- (14) 四辻秀紀・龍澤彩「葵紋の変遷」(尾張の殿様物語) 徳川美術館 平成十九年四月。

- (15) 山下善也「研究ノート「落款と制作年」」(『狩野探幽の絵画―江戸初期、抒情美の世界―』静岡県立美術館 平成九年二月)、鬼原俊枝「第四章 幽微の探究―探幽芸術の成立」(『幽微の探究 狩野探幽論』本文篇 大阪大学出版会 平成十年二月)。

- (16) 製作年が判明しており、徳川本の落款に近い書体の落款を有する作品は次のとおりである。

・「達磨・蝦蟆・鉄拐図」(南禅寺蔵) 承応三年(一六五四)
署名「承応三年甲午七月十二日 探幽法眼筆」、

「法眼探幽」朱文円内方印・「守信」朱文瓢印・「探幽」朱文方印

・「達磨図」(列祖図の内、相国寺蔵) 明暦二年(一六五六)四月

署名「探幽齋筆」、「守信」朱文瓢印

・「周茂叔・林和靖図屏風」(東京国立博物館蔵) 寛文元年(一六六一)

署名「行年六十歳探幽法眼筆」、「守信」朱文瓢印

- (17) 山下善也「狩野探幽年譜」『生誕四〇〇年記念 狩野探幽展』(日本経済新聞社 平成十四年)、榊原悟「探幽年譜」『狩野探幽―御用絵師の肖像―』(臨川書店 平成二十六年六月)などを参照。

- (18) 『名古屋叢書三編 第三巻 尾藩世記下』(名古屋市教育局教育委員会 昭和六十二年三月)を中心として、名古屋市蓬左文庫所蔵の記録文書を参照した。

- (19) 『名古屋叢書三編 第三巻 尾藩世記上』(名古屋市教育局教育委員会 昭和六十二年三月)。

- (20) 同様の姿態をとるつがいの雉鳩は、探幽筆「陶淵明菊梅図」(栃木県立博物館蔵)の左幅にも見いだせる。「陶淵明菊梅図」は、掛幅装(三幅対)、絹本着色、各幅本紙縦一二九・一糎、横五三・九糎、各幅に「法印探幽行年六十八歳筆」と署名があることから、寛文七年(一六六七)の製作とわかる。『狩野派―四〇〇年の栄華―』(栃木県立博物館 平成二十一年十月)、図版番号41。

- (21) 近い形態の樹木は、大徳寺本坊方丈の「梅鶯図襖」(大徳寺蔵)に見られる。「梅鶯図襖」は、紙本墨画、各面本紙縦一七四・〇糎、横八五・四糎。一室である雲門庵の内壁に当時の住持であった江戸宗玩による、「雲門庵并函丈畫圖 狩野法眼探幽染筆也 佐久間將監寄附焉 寛永十八年辛巳七月廿二日 住山宗玩書」という墨書があり、寛永十八年(一六四一)の製作とわかる。

- (22) 前掲註(8)安田氏論文、七九―八二頁。

- (23) 山下善也「狩野探幽筆「竹林七賢・香山九老図」屏風―その革新性―」(『静岡県立美術館紀要』No. 6 静岡県立美術館 昭和六十三年三月)、三六―三九頁。

- (24) 屏風装(六曲一双)、紙本淡彩、各隻本紙縦九二・五糎、横二七〇・〇糎。玉蟲敏子「狩野探幽筆 花鳥図屏風」(『國華』第一三四八号 國華社 平成二十年二月)。特に、武蔵野美大本については、能阿弥筆「花鳥図屏風」重要文化財、出光美術館蔵との、構図やモチーフにおける共通点と影響関係を玉蟲氏が同論文で指摘している。能阿弥筆「花鳥図屏風」は、探幽による絵画の鑑定記録である「探幽縮図」のうち、畠山記念館所蔵本に記録されており、探幽が直接目にしていたことが確実な作品である。

- (25) 屏風装(六曲一双)、紙本墨画、各隻本紙縦一四七・二糎、横三五五・六糎。前掲註(10)『桃山・江戸絵画の美』、図版番号13。

- (26) 屏風装(六曲一双)、紙本金地著色、各隻本紙縦一五八・六糎、横三七一・八糎。前掲註(15)『狩野探幽の絵画―江戸初期、抒情美の世界―』、図版番号8。

- (27) 「雪舟系花鳥図屏風」については、中島純司「生命表現の可能性―雪舟系花鳥図屏風の成立について―」『日本屏風絵集成第六巻 花鳥画花木・花鳥』(講談社 昭和五十三年九月)を参照。

- (28) 屏風装(六曲一双)、紙本墨画淡彩、各隻本紙縦一七八・一糎、横三七五・七

糧。管理番号F19539495。 <https://asiastiedu/object/F195394/>

- (29) 前掲註(5)『大和文華館所蔵品図版目録2 絵画・書蹟(日本篇)』、図版番号59。

- (30) 河野元昭「探幽縮図―平福家本を中心に―」(『日本の美術 第一九四号 狩野探幽』至文堂 昭和五十七年七月)。現存する「探幽縮図」の留書に記された年記は、探幽の晩年期にあたる寛文元年(一六六一)以降に集中している。河野氏によると、明暦二年(一六五六)十月十六日に江戸で生じた大火で探幽の家が焼失した以後の製作とされており、そのままに受け止めると、徳川本が製作された時期と、探幽が前田家本を「探幽縮図」に記録した時期に、時系列的な齟齬が生じることになる。しかし、焼失後、以前見た作品を再録した可能性も高く、現状では「探幽縮図」に記録される作品は、探幽生前に流通していた絵画の情報としてみられており、本稿もそれに従う。「探幽縮図」の再記録については、前掲註(25)玉蟲氏論文、三二頁。

- (31) 和田千春「茶会と雪舟―將軍の權威を基盤とした雪舟評價の形成過程とその背景―」『美術史』第一七三号 美術史学会 平成二十四年十月。

- (32) 掛幅装(四幅対)、絹本着色、各幅本紙縦 七六・〇糎、横一〇〇・八糎。呂紀東博本および呂紀による花鳥図や呂紀の画風を受け継いだ花鳥図に関する多くを、黄立芸「呂紀「四季花鳥図」四幅」(東京国立博物館)を中心とする日中花鳥画の比較研究(東京大学大学院人文社会系研究科博士論文 平成二十二年六月)、竹浪遠「呂紀画風とその伝播―「四季花鳥図」(東京国立博物館)を中心に―」(『古文化研究』第十一号 黒川古文化研究所 平成二十四年三月)に拠った。

- (33) 前掲註(32)竹浪氏論文、八〇～八五頁。特に奔流の表現については、前掲註

(32)黄氏論文(九〇～九一頁)で指摘された、呂紀筆「春溪双鶴図」(ニコラス・ケーヒル旧蔵、パークレー美術館蔵)や、正統八年(一四四三)に宮廷画家によつて描かれた「法海寺壁画東壁」に描かれる水流の表現との近似性から、呂紀自身による作図の可能性を肯定しつつ、日本で製作された可能性も提示している。

- (34) 前掲註(32)黄氏論文、七一頁。京都国立博物館編『探幽縮図 下』(同朋舎出

狩野探幽筆「四季花鳥図屏風」について

版 昭和五十六年五月)、「35 山水花鳥図巻」、および「探幽縮図」(個人蔵、未公刊)。

- (35) なお、島津家の売立目録には、昭和三年五月二十八日入札「公爵島津家蔵品入札目録」(東京美術倶楽部)、昭和四年三月四日入札「公爵島津家御蔵品入札」(東京美術倶楽部)、昭和十四年十一月二十三日入札「某旧大名御蔵品入札」(東京美術倶楽部)が確認できるが、いずれにも呂紀東博本は掲載されていない。

- (36) 黄立芸「呂紀「四季花鳥図」(東京国立博物館)を中心とする明代花鳥画の研究」(鹿島美術研究 年報第二十五号別冊) 鹿島美術財団 平成二十年十一月)、前掲註(32)黄氏論文。

- (37) 原文は次のとおり(句読点は前掲註(32)黄氏論文に拠る)。

呂紀、字廷振、鄞縣人。風神清雅、留心藻繪、或綴以詩。專攻翎毛、亦間作山水人物。厲志唐宋以來名筆、兼集衆長。初寓維揚、所作尤精緻。成化間、亦嘗至京、不售。弘治應例入御用監、益造詣出群。凡草木花鳥、生意流動。泉石坡景、點染烟潤、有造化生意之妙。際遇孝皇、留神縑素、以游芸適情、寵賚優渥、傳奉陞至錦衣衛指揮。凡応詔承制、多立意進規。雖涉杜撰、而所存有在。孝皇嘗稱之曰、工執藝事以諫、呂紀有之。卧病、存問絡繹、自知負荷不勝、必不可起。果卒。無子、人尤惜之。

- (38) 原文は次のとおり(句読点は前掲註(36)黄氏論文に拠る)。

呂紀、字廷振、號樂愚、鄞人。風神秀雅、精於藻繪、時綴小詩其上。初學邊景昭花鳥、表忠徹見之、謂出景昭上、館於家、使臨唐宋以來名畫、遂入妙品、獨步當代。嘗戲畫雌雞壁間、而生雄谷繞其側弗去、殆古點精敲板之流。孝廟時、召至京師、官錦衣衛指揮同知。紀為人謹禮法、敦信義、縉紳多重之。其在畫院、凡應詔承制、多立意進規。孝皇稱之曰、工執藝事以諫、呂紀有焉。比病、存問絡繹。自言渥恩難勝、吾其死矣。果卒。

- (39) 前掲註(5)京都国立博物館編『探幽縮図(上・下)』、文人画研究所編『探幽縮図』。

- (40) 前掲註(1)鬼原氏論文、一〇六～一〇七頁。

- (41) 「君台觀左右帳記」の諸本については、矢野環「君台觀左右帳記の総合研究」(勉誠出版 平成十一年二月)に拠った。

- (42) 『和漢印尽』は、様々な版があり、折帖になった版も存在するが、三冊本のみが玉井富紀という人物が集めていた印影を三冊の本にして刊行された旨の序文を伴っている。公開されている三冊本の史料としては、愛媛大学図書館の蔵本（鈴鹿文庫、配架番号七三九—一三）がある。ただし、上中下三巻のうち、上中の二巻のみが蔵される。次のアドレスより閲覧可能。http://www.lib.eiime-u.ac.jp/SUZUKA/443/index.html

- (43) ただし、印については、印文そのものは呂紀東博本の各幅に捺される印と同一で文字の配置も同様でありながら、字の形状が大きく異なる。

- (44) 坂崎坦編『日本画論大観 上巻』（アルス 昭和二年十月）、四一頁。

- (45) 前掲註(44)『日本画論大観 上巻』、三八七頁。

- (46) 前掲註(8)安田氏論文、八一頁。

- (47) 『五雑組』については、岩城秀夫訳注『五雑組1 東洋文庫六〇五』（平凡社 平成八年九月）および『五雑組4 東洋文庫六二三』（平凡社 平成九年九月）を参照した。

- (48) 前掲註(5)藪本氏著書、「一、和漢梅竹花鳥図巻」。

- (49) 錦織亮介「北九州大学所蔵狩野安信鑑定一家言記入圖繪寶鑑」（北九州大学文学部紀要 B 系列）第十五号 北九州大学文学部 昭和五十七年十月）、二十頁。

- (50) 原文は次のとおり（前掲註(49)錦織氏論文、二〇頁）。

此書ノ画工ハ時代ニヨリテツイニ見ヌ画タリトモ 師筋モ親筋ヲモツテ見出スベシ一々我不残見タリトイヘドモ書ガタシ其手スジ第一吟味シテ其人ノ位ニヨリテ又画高下アリ 僧ノ画ハ皆一ツニキワマル俗ハ又一ツナリ 唐ノ画ハ閻立德ヲ本トシテミナソノ筆流ニテサマ／＼ニワカレタルナリ 故ニ唐ノエンリウトクヲ本トシテミベシ 唐画ト見出スハマタ其古サニテ心エベシ 第一古キヲ先唐ト見テ画工ヲセンギスベシ マヅエンリウトクガ筆流ト見テソレ／＼ノ手クセヲ見テ此ホウカンノ文ニテ見ワケベシ 宋ハ徽宗皇帝ヲ本トシテ 画風李龍眠ハ又一風ワカレリ 此下ニハ牧溪李安忠成宗道有リ 其下ニ趙昌馬遠夏珪ナド、ワカレタリ 宋画ハ皆リヤウミンキソウヲ本ニタテ 其流レノワカレフ見テコトハルベシ 第一宋画ハ地ハ紙地少シキヌ地多キトミルベシ 宋画ノ古ビハ唐ヨリ

- ハ色白シ 元画ハ子昂ヲ本トシテ見ベシ 其下ニ舜拳耀卿顔輝有リ 其流レミナ様／＼ナレドモヲナジキナリ 元ニ紙地モ多シ 古ビ又白シキヌ地ハ少シ コマシ(51) 「カタシ味スシ」については、五味・五形を踏まえた表現と考えられる。巻第二の「顧愷之」の上欄に、「目利ニ五色有 位ニ五味有 形ニ五人有 夫ヲワキマフコト大也」と記され、続けて次のように記される。

山水書 人形書 花竹書 鳥書 獸魚書 右五色也
アマシ カラシ ニカシ スシ シワハユシ 五味也
カルシ カタシ ヨハシ ツヨシ シタルシ 五形也

- 五味の一つ「スシ」は、具体的な意味は未詳ながら、「酸シ」と解釈される。

- (52) 相国寺九十五世鳳林承章の日記『隔窠記』の寛文三年（一六六三）八月四日の条には、安信に呂紀作品の鑑定依頼があったことが記され、翌月二十五日には呂記（紀）の外題が安信から送られてきている。原文は次のとおり。

・寛文三年八月四日条

（前略）彦西堂所持之花鳥之繪一軸 狩野永真江為見、遣、則中古之唐繪、呂記（紀）・林良、此等之筆之由、申来也。

・同九月二十五日条

（前略）自狩野永真法眼、花鳥之繪 呂記（紀）筆之外題書来。彦西堂所持之繪也。『隔窠記 卷五（復刻版）』（思文閣出版 平成九年三月）、四三六・四五六頁。

- (53) 前掲註(5)小野氏論文、図版番号りー5。

- (54) 掛幅装、絹本着色、本紙縦一八〇・〇浬、横一二〇・〇浬。『林良呂紀画集』（天津人民美術出版社 一九九七年六月）、図版番号170。

- (55) 掛幅装、絹本着色、本紙縦一八三・〇浬、横一〇三・一浬。『筆墨の美 水墨 静嘉堂の水墨画名品選』（静嘉堂文庫美術館 平成二十一年十月）、図版番号26。

- (56) 掛幅装、絹本着色、本紙縦一六一・七浬、横九八・六浬。『明代絵画と雪舟』（根津美術館 平成十七年七月）、図版番号63。

- (57) 前掲註(32)竹浪氏論文の中で、この三点はほとんど一致する呂紀様式花鳥図として紹介されており、竹浪氏はこれらの比較から、「呂紀作品の図様が明中期から末期まで伝承される過程で、場合によっては相当に忠実に継承が可能で

ある一方、部分的な変化が生じていくことが具体的に分かる点でも重要である。」と述べている。

- (58) 平福百穂旧蔵「探幽縮図」については、昭和五十七年に徳川美術館と根津美術館で開催された「花生」展の調査資料を利用した。

- (59) 掛幅装、絹本着色、本紙縦一七八・二厘、横一〇一・三厘。前掲註(54)『林良呂紀画集』、図版番号137。

- (60) 掛幅装、絹本着色、本紙縦一九一・〇厘、横一〇二・八厘。『中国絵画総合図録 第一巻 アメリカ・カナダ篇』(東京大学出版会 昭和五十七年五月)、整理番号A14002。

- (61) 掛幅装、絹本着色、本紙縦二〇三・〇厘、横九九・〇厘。管理番号Y1947-63。 <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/23577>

- (62) 前掲註(5)『大倉集古館蔵探幽縮図』。

- (63) 前掲註(5)『聚珍画帖』。

- (64) 掛幅装、絹本着色、本紙縦一八四・三厘、横一〇〇・〇厘。前掲註(54)『林良呂紀画集』、図版番号155。

- (65) 掛幅装(四幅対)、絹本着色、各幅本紙縦一五一・六厘、横八一・三厘、松方公爵家旧蔵。

- (66) 小野真由美「狩野探幽筆草花写生図巻―所収写生図の年代順の動向と被写体の提供者について―」(『MUSEUM』第六五七号 東京国立博物館 平成二十七年八月)、四八頁。呂紀東博本が写生からの影響が希薄であり、探幽の古画学習の成果であるとする文脈の中で、探幽永平寺本は呂紀東博本「のような四幅形式の四季花鳥図が学習した探幽が、そこから醸成していった花鳥図イメージによって成しえた作品といえるだろう」と指摘されているにとどまる。

- (67) 前掲註(32)竹浪氏論文、五〇頁。

- (68) 掛幅装、絹本着色、本紙縦一七九・四厘、横一〇五・八厘。『松井文庫所蔵品調査報告書(五) 絵画(二)』(熊本県立美術館 平成五年三月)、図版番号130。

- (69) 掛幅装、絹本着色、本紙縦一三五・七厘、横七五・一厘。図版番号J15412。

- (70) もちろん大樹を画面手前に大きく描く構図法は、中世水墨画にも見られる手法である。しかし、呂紀東博本に代表される、呂紀による精緻な花鳥表現と優

れた描写による山水表現の融合に追従するかのようには、探幽永平寺本では画中に流水や滝・池を描くことで―描写や構図から、成功しているとは必ずしも言いがたいものの―画面の奥行きを演出しようとしている点は、探幽独自の呂紀学習に基づく成果として認められるだろう。

- (71) 榊原悟氏は、「桐鳳凰図屏風」(サントリ―美術館蔵)について、つがいで雌雄の鳳凰を描いたことに着目し、その製作背景に徳川將軍家の婚礼を想定されている。「桐鳳凰図屏風」のつがいの鳥をメインとした表現には、吉祥性の意味に加え、呂紀はじめ明時代の花鳥図につがいで視線を交わし合う鳥の表現が多いことが、探幽の作画に影響を与えていると考えたい。

- 榊原悟「狩野探幽筆 桐鳳凰図屏風」(『國華』第一二五八号 國華社 平成十二年八月)、一四頁。同論文は加筆され、同氏「狩野探幽―御用絵師の肖像―」(臨川書店 平成二十六年六月)中の「第十八章 探幽様継承 四、図様構成の基本」に収録されている。

- (72) ほかにも、探幽徳川本と同時期と思われる、探幽筆「花鳥図屏風」(ヴァージニア博物館蔵)にも同様の構図法が認められるが、実見はおろか精細な写真資料も手元にないことから、現状での言及は控え、存在の提示に留める。

- (73) 掛幅装(三幅対)、絹本着色、各幅本紙縦一九〇・二、横九五・三厘。「宮内卿法印探幽六十三歳筆」の署名がある。『日本美術絵画全集 第十五巻 狩野探幽』(集英社 昭和五十三年四月)、図版番号24。左幅「梅図」の白梅は、探幽徳川本右隻で水面から湾曲しながら立ち上る白梅の樹形に酷似する。

- (74) 掛幅装、絹本着色、各幅本紙縦一五七・八厘、横六八・八厘。松平大和守直矩依頼・所用。「宮内卿法印探幽行年六十四歳筆」の署名がある。東京都美術館編「生誕四〇〇年記念 狩野探幽展」(日本経済新聞社 平成十四年)、図版番号49。

- (75) 掛幅装(三幅対)、絹本淡彩、各幅本紙縦一二一・〇、横五三・五厘。「法印探幽行年六十八歳筆」と署名がある。前掲註(15)『狩野探幽の絵画―江戸初期、抒情美の世界―』、図版番号2。

- (76) 掛幅装(三幅対)、絹本着色、各幅本紙縦一一五・二、横五二・八厘。益田信世旧蔵。「法印探幽行年七十歳筆」の署名がある。

- (77) 掛幅装、絹本着色、本紙縦九六・〇糎、横四〇・〇糎。『江戸の狩野派―武家の典雅―』(大和文華館 平成十九年九月)、図版番号24。左幅は名称としては「柳黄鳥図」と表記されているが、描かれている鳥は呂紀東博本夏景にも描かれる高麗鶯である。この対幅は、安田氏によって、探幽の五十歳代以降の新たな様式の著色花鳥図が引き継がれた例として言及されている。前掲註(8)安田氏論文、七九頁。
- (78) 掛幅装(二幅対)、絹本着色、本紙縦九三・〇糎、横三五・〇糎。『秘蔵日本美術大観 三 大英博物館Ⅲ』(講談社 平成五年二月)、図版番号27。なお、この作品の図様が住吉広行筆「花鳥図」(大英博物館蔵)に引き継がれていることが、榎原悟「美術・粉本・典拠主義」(『狩野派と福岡』福岡市美術館 平成十年二月)、七一頁において指摘されている。同論文は加筆され、同氏「狩野探幽―御用絵師の肖像―」(臨川書店 平成二十六年六月)中の「第十八章 探幽様継承 四、図様構成の基本」に収録されている。
- (79) 掛幅装(二幅対)、絹本着色、各本紙縦一〇七・五糎、横四五・三糎。『奈良市の絵画』(奈良市教育委員会 平成七年三月)。榎原悟「狩野探幽―御用絵師の肖像―」(臨川書店 平成二十六年六月)中の「第十八章 探幽様継承 四、図様構成の基本」、六四二頁に図版が掲載される。榎原氏は、同著で「四季花鳥図」(大英博物館蔵)との図様が共通していることを指摘している。
- (80) 掛幅装(二幅対)、絹本淡彩、本紙縦三六・九糎、横六一・七糎。「探幽法印行年七十歳筆」と署名がある。前掲註(74)『生誕四〇〇年記念 狩野探幽展』、図版番号53。
- (81) 掛幅装、絹本着色、本紙縦五四・二糎、横九四・二糎、松方公爵家旧蔵。『探幽法眼筆』とのみ署名があるが、その書体から萬治四年(一六六二)頃の製作と推定されている。前掲註(74)『生誕四〇〇年記念 狩野探幽展』、図版番号52。
- (82) 山下善也「狩野探幽の写生―新収蔵『白鵲図』から―」(『アマリス 静岡県立美術館ニュース』No.78 静岡県立美術館 平成十七年七月)、加藤弘子「狩野探幽寫生論―鳥獸と人物を中心に―」(『國華』第一三八六号 國華社 平成二十三年四月)。
- (83) 掛幅装、絹本着色、本紙縦一八四・三糎、横一〇〇・〇糎。前掲註(54)『林良呂紀画集』、図版番号155。
- (84) 前掲註(6)板倉氏論文、九五頁。
- (85) 松島仁「狩野探幽筆 海棠に尾長鳥図」(『國華』第一四二八号 國華社 平成二十六年十月)、三三頁。なお、同論文は、同氏「第三部第三章 狩野派花鳥図と將軍家献上磁器鍋島」(『権力の肖像 狩野派絵画と天下人』ブリュッケ 平成三十年六月)に別論文の内容とともに加筆され収録されている。
- (86) 掛幅装、絹本着色、本紙縦一五八・一糎、横七七・一糎、津和野藩主亀井家四代茲親(一六六九―一七三二)所持。『天下を治めた絵師 狩野元信』(サントリ美術館 平成二十九年九月)、図版番号24。
- (87) 辻惟雄「図版解説 呂健筆 崑崙松鶴図」(『美術史論叢』No.4 東京大学文学部美術史研究室 昭和六十三年三月)、一一七頁。
- (88) 前掲註(85)松島氏論文、三三頁。
- (89) 前掲註(32)竹浪氏論文、七〇頁。
- (90) 掛幅装、絹本着色、本紙縦一四七・〇糎、横八五・二糎。恩賜京都博物館編『大徳寺名宝集』(便利堂 昭和八年七月)、『大徳寺龍光院 国宝 曜変天目と破草鞋』(MIHO MUSEUM 平成三十一年三月)、図版番号187。『大徳寺龍光院 国宝 曜変天目と破草鞋』での門脇むつみ氏による解説には、堀親良(一五八〇―一六三七)の寄進状があるとするが、堀親昌の誤りである。挿図は筆者撮影。
- (91) 原文は次のとおり(「」内は割注を示す)。
 覺
 一 鳳凰畫文進筆「狩野法印軸付美作守外題」
 一 唐金獅子香爐
 一 黄金五枚
 以上
 堀美作守遺物
- (92) 各書状の原文は次のとおり。
 大徳寺裏
 龍光院

「狩野探幽自筆書狀一」

昨日之御手紙拝見仕候

鳳凰之絵一覽仕候

一段見事成るにて御座候

御書付之通 御取成候間

不苦絵にて御座候

将又松之儀可被下候旨

忝奉存候 何事も

以貴面之可申上候 以上

卯月廿五日

(端裏書)

堀美作守様 狩野(欠失)

「狩野探幽自筆書狀二」

御手紙拝見申候鳳凰之

絵外題之儀 申渡

則取調御使者へ

相渡候期後音之

時候 以上

卯月廿七日

(端裏書)

堀美作守様 狩野法眼

(93) 前掲註(5) 宮崎氏論文、図版番号3。

(94) 紙本墨画、本紙縦一五四・六糎、横一二九・三糎。

密庵席の創建については、実質開山の江月宗玩が龍光院に住した慶長十六年(一六一二)から、いわゆる「紫衣事件」の端緒となる幕府による紫衣勅許無効の通知がなされた寛永四年(一六二七)までの間と考えられる。ただし、現状の密庵席は書院と接続されており、その時期に書院床の壁貼付絵が製作された可能性が高い。密庵席が書院に接続された時期については、慶安二年(一六四九)

狩野探幽筆「四季花鳥図屏風」について

に、創建以来の建物である二階建の書院を壊し、その骨組みを利用して新たに現存の昭堂を建立したことが、川上貢氏によって文献史料と建築痕をもとに突き止められている。このことから、慶安二年前後に既存の密庵席と(既存か新築の)書院とを接続させた、という見解がおおよそその定説となっている。よって、探幽筆「古木寒鳥図」の製作も慶安二年前後と考えられる。

川上貢「竜光院の昭堂―創建時の形式と前身建物について―」(『建築史研究』No.9 彰国社 昭和二十七年十月)参照。同論文は、同氏『日本建築史論考』(中央公論美術出版 平成十年十月)に再録されている。

(95) 掛幅装、絹本墨画、本紙縦一四四・五糎、横七九・二糎。『狩野探幽展』(板橋区立美術館 昭和五十八年二月)、図版番号27。「生明」朱文瓢印が「探幽法眼筆」の署名の下部に捺されている。画風・署名から、探幽の真筆と思われるが、印は基準作例になく、署名の上に重ねて捺されていることから、探幽の手を離れた後に捺されたと考えられる。

(96) 掛幅装、紙本墨画、本紙縦一五一・一糎、横七一・七糎。浙江省博物館編『浙派集英 明代浙派絵画珍品特展集』(浙江人民美術出版社 平成二十四年四月)、「二、浙派与院体的交汇」図版番号2。

(97) 掛幅装、絹本墨画淡彩、本紙縦二二・二糎、横二四・三糎。『宋代の絵画』(大和文華館 平成元年十月)、図版番号5。

(98) 掛幅装、絹本墨画淡彩、本紙縦二二・二糎、横二四・三糎。『元時代の絵画』(大和文華館 平成十年十月)、図版番号11。

(99) 屏風装(六曲一双)、紙本着色、各隻本紙縦一五五・三糎、横三六五・四糎。京都国立博物館編『狩野山楽・山雪』(毎日新聞社 平成二十五年三月)、図版番号33。

(100) 掛幅装、絹本着色、本紙縦一八三・一糎、横九七・八糎。『林良呂紀画集』(天津人民美術出版社 一九九七年六月)、図版番号141。

(101) 掛幅装、絹本着色、本紙縦一八四・四糎、横一〇五・〇糎。『泉屋博古中国絵画』(泉屋博古館 平成八年十一月)、図版番号10。

なお、以下の挿図につきましては、所蔵機関および個人の御所蔵家より許諾の下、

書籍・雑誌から転載いたしました。典拠は以下のとおり。

- 挿図10 『不滅のシンボル 鳳凰と獅子』 サントリー美術館 平成二十三年六月
挿図12 『MUSEUM』 第五九八号 東京国立博物館 平成十七年十月
挿図16 『大倉集古館蔵 探幽縮図』 大倉文化財団 昭和五十六年十月
挿図21 『生誕四〇〇年記念 狩野探幽展』 日本経済新聞社 平成十四年
挿図24 『上海博物館 中国・美の名宝④』 日本放送出版協会・上海人民美術出版社 平成四年一月

【付記】 本稿執筆にあたり、作品調査および資料・画像提供、掲載につきまして、東京国立博物館(Image : TNM Image Archives)・大本山永平寺・サントリー美術館・大和文華館・根津美術館・大倉集古館・国立国会図書館・大英博物館蔵・東京都美術館・龍光院・クリーブランド美術館・上海博物館・個人の御所蔵家より、御高配を賜りました。また、黄立芸氏には博士論文の閲覧にあたり格別の御高配を賜りました。ここに記して深謝いたします。

(徳川美術館 学藝員)

金 鯨 叢 書 第四十七輯 〔年一回刊行〕

——史学美術史論文集——

令和二年三月三十日 編集
令和二年三月三十日 印刷・発行

編集者

〒171-0031 東京都豊島区目白三ノ八ノ十一
徳川 義 誠

発行者

公益財団法人 徳川黎明会
電話（3950）〇一一七番（代）

〒171-0031 東京都豊島区目白三ノ八ノ十一

徳川 林 政 史 研 究 所

電話（3950）〇一一七番（代）

〒461-0023 名古屋市東区徳川町一〇一七

徳川 美 術 館

電話（935）六二六二番（代）

〒600-8805 京都市下京区中堂寺鍵田町二

株式会社 同 朋 舎

電話（361）九二二二番（代）

印刷所