

伊藤若冲の初期絵画考察

—「牡丹・百合図」を中心に—

山口真理子

一、はじめに

十八世紀に京都で活躍した伊藤若冲（一七一六—一八〇〇）は、今日の我々の目にも斬新に映る多くの作品を生み出した。御物「動植綵絵」に代表される細密な濃彩花鳥画や、筋目描きと呼ばれる水墨画、「乗興舟」などの拓版画、合羽摺りの技法を用いた著色花鳥版画、画面を方眼状に区切った柵目画など、様々な表現に及ぶ。若冲がこれら独創的な表現を創造する以前には、狩野派学習→宋元画の模写→写生という学習過程があったといわれている。

「動植綵絵」制作以前、すなわち三十歳代の初期絵画については佐藤康宏氏と市川彰氏の論考が詳しい。佐藤氏は若冲の中国絵画の模写は狩野派の粉本学習の延長線上にあることを指摘された^①。市川氏は初期の鶴図三点を取り上げ、中国絵画や狩野派、光琳画を涉猟し、自らの画風を確立する過程を詳しく論じられた^②。彼ら

の論考は若冲画において模写や踏襲が重要な意味をもつことを明確にした。このように狩野派と中国絵画の学習については考察されてきたが、もうひとつの学習方法である写生については辻惟雄氏の小論を除くと、詳しく論じられてきていない⁽³⁾。

そこで本稿では、初期絵画の「牡丹・百合図」双幅（京都・慈照寺蔵）【図1】を取り上げ、若冲が対象物に直接臨んでスケッチをする対看写生をいかに実践していたかを考えていきたい。まず本図を検討する前に、絵画学習の過程をまとめておく。そして、若冲が写生を重要視するようになった契機に、師事した絵師が深く関わっている可能性があることを提示する。狩野派学習や中国画の模写と並んで、写生が果たした役割の大きさを確認し、若冲独自の画風を確立させる過程の一端を明らかにすることが目的である。

二、絵画学習

（一）学習の過程

若冲は京都錦小路の富裕な青物問屋の長男として生まれ、宝暦五年（一七五五）、四〇歳で家督を弟に譲るまで家業に従事していた。本格的な絵画修業がいつから始まるかは記録がないためはつきりしないが、二十歳代後半と考えられている。若冲と親しかった大典顯常（一七一九—一八〇一）が撰した『若冲居士寿蔵碣銘』には学習の過程が次のように記されている。

…狩埜氏の技を為す者に従い遊ぶ。既に其の法に通ず。一日自ら謂いて曰く、是の法や、狩埜氏の法なり。即

ち吾能く藍を出しても、また狩埜氏の圈續を超えず。舎てて宋元に之くに如かざるなり、と。是より宋元画を取りてこれを学ぶ。臨移すること十百本を累ぬるや、既にまた自ら謂いて曰く、步趨の技、肩を終に比すべからざるか。且つ彼れは物を描く者か。吾また其の描く所を描くは是れ一層を隔てん。親から物に即きて筆を甜めんには如かざるなり。物か物か、吾何をか執らん。今の時に当たりて、褒公鄂公及び夫れ雪を冒し、詩を吟ずる者の態あることなし。而も露髯月額褊衣の人は堪えざるなり。山水目にする所もまた未だ幅に上ず者に遇わず。已むなくんば則ち、動植の物か。孔翠鸚鵡、曾ち恒に観るべからず。唯だ司晨の禽、閭閻馴れる所、其の毛羽の彩は五色を施すべし。則ち、吾此れより始めん。雞數十を窓下に畜い、其の形状を極めてこれを写すこと有年。然る後、周ねく草木の英、羽毛虫魚の品に及ぶ。其の貌を悉くし、其の神を会し、心得て手応ず。

…(原漢文)

若冲は初め狩埜派に学び、その技法を修得すると、いくら自分が秀でたとしても狩埜派の領域からは出る事ができないと気付く。狩埜派学習をやめ、宋元画の模写に移行し、模写をすること千本に及んだ。しかし、宋元画は物を描いているものであって、自分がそれを模写しても一層物と隔たると自覚し、直接、物を観察して描くことを決心する。何を描こうか考える。今の時代に中国の故事人物はいない。日本の人物は描くに堪えられない、描くほどの風景も見たことがない。そして、やむなく動植物に決めるが、孔雀や翡翠、鸚鵡、錦鶏はいつも見られるものではない。そこで、村里で馴染みの深い、五色の羽をもつ鶏から始めることにした。鶏を数十羽窓下に飼ひ、その形状を写すことを極めた後、草木や鳥、虫、魚を描くようになった。最後には対象の姿形と精神を捉え、思い通りに描き出せるようになったという。

この記述は、はじめに狩埜派学習、次に宋元画の模写、そして対看写生という明確な順序を示している。ただ

し、大典が若冲の絵画学習をまとめるにあたって、中国の『宣和画譜』の画人伝の語り口を踏襲したと考えられ、実際はこのように段階的だったわけではないようだ^④。現存作品を見ると、狩野派の図様の踏襲と中国絵画の模写は同時進行で行われており、対看写生が最終段階で始められたと信じる必要もないだろう。

当時、画を志す者が狩野派に学ぶのは一般的なことであった。一説によると、若冲の師は大坂の町狩野、大岡春卜（一六八〇—一七六三）であり、若冲は初め春教と号したと伝えられている^⑤。春卜は狩野派の技法を独学で学び、『画本手鏡』『画巧潜覧』などの画技入門書類を多く刊行した。マニー・ヒックマン氏は、春卜のいくつかの絵手本の図様と若冲画との類似を指摘している^⑥。しかし、若冲が春卜の絵手本から学んだ可能性はあるだろうが、春教落款の作品も現存せず、直接師事したかどうかは不明である。

若冲が狩野派の図様を踏襲した作品として、「日出鳳凰図」（ボストン美術館蔵）と「梅鷹図」（個人蔵）がある。「日出鳳凰図」の翼を広げる鳳凰の姿は、狩野探幽筆「桐鳳凰図屏風」（サントリ―美術館蔵）の左隻のものと類似している。「梅鷹図」の鷹は、狩野山楽筆「鷲鳥図屏風」（個人蔵）の右隻右端の枝にとまる一羽とまったく同じ姿を見せている^⑦。この二点は以前から若冲の狩野派学習の痕跡として上げられてきたものだ。さらに昨今、鶏画においても狩野派からの影響が指摘された。狩野派による「向日葵に黒雌鶏図」（フリーア美術館蔵）が、「大鶏雌雄図（動植綵絵）」（宮内庁三の丸尚蔵館蔵）や「双鶏図」（エツコ・ジョウ プライスコレクション）の雌鳥に酷似しているという^⑧。また、最初期画の「雪中雄鶏図」（細見美術館蔵）は、狩野山楽・山雪らによる妙心寺天球院方丈障壁画のうちの「竹鶏図」杉戸との類似が指摘されている^⑨。以上のように、狩野派学習で得た図様は若冲の初期絵画のひとつの大きな要素となっていたのである。

大典の記述は狩野派学習の後、宋元画の模写に移行したというが、実際は宋元画ではなく明画が主で、朝鮮絵画も多く含まれていたと考えられている。宝暦三、四年（一七五三、四）頃の制作と推定される「白鶴図」双幅

（個人蔵）は明の文正筆「鳴鶴図」（京都・相国寺蔵）に倣ったものである。ただし忠実な模写ではなく、右幅は崖の位置を左右逆にし、波を増やしている。左幅においては、原図の背景をまったく採用せず、明末清初の画家陳伯冲の「松上双鶴図」（京都・大雲院蔵）から引用した松樹の上に鶴を配した⁽¹⁰⁾。

宝暦五年（一七五五）制作の「虎図」（エツコ・ジョウ プライスコレクション）【図2】は「猛虎図」（京都・正伝寺蔵）【図3】を模写したものである。若冲は「猛虎図」を毛益筆と考えていたが、寺伝では李龍眠筆となっており、今日では明代の職業画家の作もしくは朝鮮画の可能性も指摘されている⁽¹¹⁾。図様は忠実な模写であるが、若冲は極細い線を交差させ虎の毛並みを繊細に描き出し、原本には存在しなかった生命感を与えている。画面右上に「我描物象非真不図 国無猛虎倣毛益模（我物象を描くに真にあらざれば図にせず、国に猛虎なし、毛益に倣いて模す）」と自讀している。実物の虎を見て描けないがため、既成の虎図を模写したという言い訳であり、ここから対看写生への拘りを読み取ることができる。若冲はこれより以前に対象物を直接観察し描く写生を実践していたにちがいない。

では、実物を描くことに拘る姿勢を如何にして持つようになったのだろうか。それは、本草学の隆盛など実証主義的な気運の高まりに加えて、大典が『宣和画譜』に記された宋代画家の写生法を若冲に実践させたためと推測されている⁽¹²⁾。しかし、それだけでなく、師事した絵師の影響もあったのではないだろうか。

（二）若冲の師

先に述べたとおり、若冲の師については明らかでない。ところが、近年新たな資料が見つかった。木村兼葭堂（一七三六—一八〇二）が記した『諸国庶物志』の山城の記述である⁽¹³⁾。

「生写家青木左衛門言明探山ノ門人。四十二歳物故。若冲ナト此人ノ門弟ナリ。」

『諸国庶物志』は実見と伝聞による広い物産の情報と各種の関連記事とを地域別に記載した兼葭堂直筆の稿本である⁽¹⁴⁾。若冲と兼葭堂は交流があつたので、この記録は実に信憑性が高い。これによると、若冲は山城の生写家青木左衛門・言明の弟子であつたという。

青木左衛門・言明とは何者であろうか。今日その名は知られていない。京都の生写家であり、探山の門人、四十二歳にて亡くなつたとのことだ。探山は鶴沢派の祖である鶴沢探山（一六五五—一七二四）と考えられる。探山は江戸で狩野探幽に学び、淡泊な作風を受け継ぎ、内裏造営に携わるなど宮中に奉仕した絵師である。探山の弟子であつた青木言明はまさに大典の記す「狩埜氏の技を為す者」にも当てはまる。

また、「生写家」とは何であろうか。「生写^{しょうしょう}」という言葉は今日では聞き慣れないものだが、江戸時代にはよく用いられていた。「写生」という語が中国からもたらされ、「生写」や「正写」に変形した和語であり、対象を観察して描写する対看写生の意味で使われていた⁽¹⁵⁾。例えば、円山応挙（一七三三—一九五）の話を円満院祐常が書き留めた『萬誌』に次のようにある⁽¹⁶⁾。

「円山主水云く、正写に遠目鑑を以つて写すと良し云々」

「…又生写生物より大きくみゆる、其の心得有るべし…」

「万物の正写、先ず形を写し得て氣を写すべし云々」

応挙は生写をする際、遠目鑑すなわち望遠鏡を使うと良いと言っている。動物や鳥などは人が近づくと逃げてしまうからだろう。そして、生写をした絵は実物よりも大きく見えることや、生写をするときは対象の姿形を写した後、その生命感を写すようにと述べている。

また当然のごとく「生写」は写生図の留書きにおいて多く確認できる。例えば、江戸時代前期には、住吉如慶筆「菊花写生図巻」中に「万治一己亥九月廿八日生写」とある。小田野直武筆「写生帖」（秋田県立博物館蔵）

の安永六年（一七七七）の写生図にも「手の生写十式枚」と見られる⁽¹⁷⁾。

つまり、「生写家」とは対看写生を専門とした絵師と考えられる。さらには博物図譜を手掛ける絵師だった可能性もある。江戸時代、本草学の興隆にともない、ありとあらゆる種類の植物、鳥獣、魚、虫などが記録され、多くの図譜が制作された。推測の域を出ないが、青木言明は博物図譜を描く絵師だったのではないだろうか。博物図譜は画家名が判明するものもあるが、ほとんどの場合は不明である。彼の名が今日知られていない理由もそこにあるのかもしれない。

ところで、粉本を写すことが基本となっていた狩野派に学んだ絵師が、生写を職業としていたことに疑問が生じるだろう。しかし、そもそも御用絵師狩野派にとって生写はひとつの重要な任務であった。例えば、探幽は珍しい鴨が城内で発見されたとき、生写を命じられている。木挽町狩野家の柴川古信は鷹狩に同行し、景勝の地を写した。愛宕下狩野家の即誉植信は官版の医学書『普救類方』（一七二九年刊）の薬草図を手掛けている⁽¹⁸⁾。また、狩野派の絵師の名が記された植物図譜や鳥類図譜もいくつか残っている⁽¹⁹⁾。記録という実用的な目的のためにも狩野派は御用を務めていたのだ。狩野派に学んだ青木言明が生写を専門とする絵師だったことは全く不思議なことではないのである。

言明が具体的にどのような絵を描いていたのか、若冲がいつ頃どのくらいの期間、彼に学んでいたのかは不明である。しかし、生写家に師事したことが、若冲を対看写生へ導いたと考えられるのである。

三、「牡丹・百合図」について

「牡丹・百合図」【図1】は「牡丹図」と「百合図」からなる双幅で、絹本着色、各々高さ一二七・五cm、幅七

五・五cmの大きな画面である。「百合図」の右上に「平安若冲居士藤汝鈞製」と署名し、「藤女鈞字景和」（白文方印）、「優哉亭図書」（朱文方印）を捺している。「牡丹図」の左端にも同じ二印がある。双幅は並べたとき、左右外側に落款がくるのが一般的だが、本図の場合は中央に位置する。仮に両端に落款がくるように「百合図」を向かって右、「牡丹図」を左に置いてみると、中央に図様が集まり、不自然な構図になるので、「牡丹図」が右幅、「百合図」が左幅と思われる。

本図の制作年代は、「景和」と署名し、同じ二印を捺した「雪中雄鶏図」（細見美術館蔵）よりも後であり、宝暦二年（一七五二）の年紀をもつ「松樹番鶏図」（『国華』一二九号掲載）よりも先行すると考えられる。また、落款の字体から「鸚鵡図」や水墨画の「隠元豆・玉蜀黍図」（ともに和歌山・草堂寺蔵）と同時期の作である。具体的には延享の終わりにから宝暦の初め、若冲三十歳代前半から中盤にかけての頃と推定する。

両幅ともに春の終わりにから初夏にかけての光景である。「牡丹図」は奇妙な形の太湖石の陰から大輪の牡丹が咲誇り、その茎で一羽の愛らしい瑠璃鳥が一休みしている。「百合図」では、高く伸び咲く百合の強い香りに誘われ飛んできた二匹の蜂が、花の中に入り花粉を集めている。蜘蛛が茎の間に巣を張り、トンネルのような太湖石の内側をカタツムリが這う。

色鮮やかな牡丹と百合とは対照的に、岩は水墨のみで抽象的な形態を示している。太い筆線で輪郭をとり、内側に淡墨を施した、皴をつけない平面的な岩だ。「牡丹図」の岩の形態は、宝暦五〇七年（一七五五〇七）頃制作の「紫陽花双鶏図」（エツコ・ジョウプライス コレクション）で再び登場する。「百合図」の岩に顕著な刷毛を横に引く陰影表現は、後の若冲画にも続いて見られるものである。地面の草や土坡の表現も以降頻出する。また、岩の穴の向こう側を明瞭に描くことも後々まで続く若冲画の特徴である。

本図で特に注目したいのは、牡丹と百合、虫類の描写だ。一見軽妙に描いているようだが、よく見ると細部ま

で注意を払っていることがわかる。若冲はこれらの図様を中国画や狩野派の既存作品に拠るのではなく、実物を観察し、対看写生をしたと思われる。各モチーフを詳しく見ていこう。

(一) 牡丹

花卉は白色・朱色・桃色・白斑入りの桃色の四種類がある。肥瘦のない極細い墨線で輪郭をとり、濃淡のぼかしによって重なりや立体感を表している。朱色と桃色のものは黄色い蕊が分散し、他の二種は円盤状の蕊をもつ。円盤状の蕊は淡い緑色を塗った上に、茶色と黄色の点を重ね、質感を再現している。花は蕾、五分咲、満開、中央の白い花のように散り始めているものと様々な状態を見せている。さらに、画面上方には花卉が一枚だけ残った萼がある。【図4】若冲は花の段階的な姿を描き分けているのである。

花とは異なり、葉と茎は輪郭線を用いず、没骨で表現している。ごつごつと節搏立った樹幹からなめらかな新しい茎が伸び、その部分に茶褐色の皮と細い枝が出ている。白色の花が付く茎は黄緑色に描き、朱色や桃色の花が付く茎には赤味を差す。葉は振じれ、表裏が明瞭に描き分けられている。表は全体を緑色に塗り、濃緑の葉脈を引き、裏は臙脂色を帯びた黄緑色を施し、葉脈も臙脂色だ。また、ところどころに茶褐色の斑点を付け、病葉を表現している。自然界には完璧なものがないように、若冲は自然らしさを表すために、病葉を描いたのかもしれない。

ところで、本図は京坂に南蘋画風を伝えたといわれる鶴亭（一七二二—一七八五）からの影響が指摘されている。鶴亭は岩と牡丹と小禽の組み合わせを好んで描いていた。しかし、鶴亭画と本図を比較すると、類似点は少ないように思う。鶴亭は花や葉を没骨で表わしているが、写実的に描く意図はなかったようだ。鶴亭画は花卉や葉の重なりを形式化し、模様のような美しさを提示している。牡丹の花を様々な角度から捉えた若冲画との違い

は大きい⁽²⁰⁾。

それよりも本図は伝銭選筆「牡丹図」(京都・高桐院藏)【図5】のような中国絵画との比較が有効かもしれない。大画面に大輪の牡丹を数多く咲かせ、葉を振じらせ、表裏の色を変えるところなど、近い性格を持つ。おそらく若冲はこのような牡丹図に接して、表現方法を学んだのだろう。そして、実物の牡丹を注意深く観察し、写生をした後、本図を制作したと考えられる。

(二) 百合 合

白色と薄紅色の二種類の百合が描かれている。白色の方はテッポウユリである。テッポウユリは別名、琉球百合といい、九州屋久島、琉球列島の亜熱帯の海岸近くの崖地に生えるほか、鑑賞のために栽培される。茎の高さは五〇〜一〇〇cm位で、十五cmほどのラッパ形の純白の花が春から初夏にかけて咲き、芳香がある⁽²¹⁾。本図のものも花卉がラッパ状に長く、また、葉の幅が狭く、黄色の花粉をつけた雄蕊をもつ点など、テッポウユリの特徴をよく捉えている。花は極細い墨線で輪郭をとり、胡粉を薄く賦し、茎に近い部分には緑色を帯びさせる。葉は先端を茶褐色に変色させている。

一方、薄紅色のものはカノコユリである。カノコユリは四国、九州の石灰岩の崖に稀に生え、鑑賞のために栽培される。茎は高さ一〇〇〜一五〇cmになり、花の咲く時期には斜めに傾く。葉は長さ十五cmくらいで、幅が広く七脈ある。夏に径十五cmほどの花が斜め下向きに開く品種だ⁽²²⁾。本図のものも茎が斜めに傾き、花が下向きに咲いている。花被内面には紅色の鹿の子状の模様をつけ、淡い黄緑色の蜜溝に白い短毛を描いている。そして、雌蕊の周りに暗褐色の花粉をつけた六本の雄蕊を添えている。【図6】茎は紅色を帯び、幅の広い葉には七本の葉脈が忠実に描写されている。

「牡丹図」と同様、百合の花も様々な状態を示している。まだ蕾のもの、開き始めて雄蕊が覗くもの、花弁が元氣よく反返った満開のもの、そして、花弁が落ちて蕊だけが残ったものと、下から上へと徐々に咲いていく様子が窺われる。

若冲はテツポウユリとカノコユリのそれぞれの特徴をよく把握し、背の高さ、葉の幅や付き方、茎の曲がり方などの違いを明確に描き分けている。南方に自生する、この二つの百合は栽培もされていたが、当時珍しい品種だったと思われる。両者は、江戸時代の園芸書である伊藤伊兵衛（三代三之丞）の『花壇地錦抄』（元禄八年・一六九五刊）に収録されている。同じく伊兵衛の『草花絵前集』（元禄十二年・一六九九刊）にはテツポウユリの簡略な挿図がある。また、近衛家熙（一六六七—一七三六）が『花木真写図巻』（陽明文庫蔵）においてカノコユリを写生している²⁵。本画では、山本宗川筆「百花図屏風」（個人蔵）²⁶や鶴沢探鯨筆「四季花鳥図屏風」（個人蔵）²⁵にカノコユリが見られる。しかし、これらは数少ない例であり、江戸時代に絵画化される百合は野生種の山百合が一般的だったようだ。若冲は珍しい品種の百合を実際に見る機会を持ち、対看写生をしたにちがいない。そうでなければ、これほど詳細に特徴を捉え、描写することは不可能であろう。さらに、この二種を選択したことから、若冲の博物学的関心の高さや珍しいものへの好奇心が窺われる。

ところで、本図とほぼ同じ姿の百合を水墨と淡彩で描いた「百合図」が知られている²⁶。本図と同様に「平安若冲居士藤汝鈞製」と署名し、同じ二印を捺しているので、同時期の作であろう。カノコユリは若干異なるが、テツポウユリは本図とほぼ同じ形である。若冲は写生をして得た図様を構成し、二点の本画へと展開させたのである。

(三) 虫 類

「百合図」には二匹の蜂と蜘蛛、カタツムリが描かれている。さらによく見ると、画面左端のテツポウユリの陰に蛾のような虫が潜んでいる。【図7】植物に虫を組み合わせる図様に、明代に常州で制作された常州草虫画がある。また、沈南蘋や南蘋派の絵画にもしばしば見られるものだ。沈南蘋筆「餐香宿艷図卷」（宮内庁三の丸尚蔵館蔵）や鄭培筆「百虫図卷」（長崎県立美術館蔵）は、草木の間に蝶や蜂、トンボ、蛙などさまざまな生き物が描き込まれている。若冲はこのような中国絵画から草花と虫の組み合わせを学んだのかもしれない。ただし、個々のモチーフは実物の観察に基づいているようだ。

二匹の蜂はミツバチの一種のクマバチである。【図8】丸みを帯びた体付き、毛の生えた脚、横へ広がる触角など、巧みに特徴を捉えている。胸背が黄褐色の毛で覆われ、その中央部だけが無毛である様も忠実に描いている。

岩の穴を這うカタツムリも詳しい描写だ。【図9】大触角と小触角があり、殻は右回りに渦を巻いている。体を灰色と白に塗り分け、墨と胡粉を点々と施し、カタツムリ特有の模様を表現している。

蜘蛛の種類は不明だが、八本の脚を縮めて糸に垂れ下がる姿は真に迫る。カノコユリの茎の間に張られた蜘蛛の巣の先端はテツポウユリの葉に繋がっており、ピンと張った細い糸が緊張感を与えている。円相の巣はどこどこ破け、巣の脆さが伝わってくる。【図10】

ところで、若冲は「糸瓜群蟲図」（細見美術館蔵）や「池辺群虫図（動植綵絵）」、「菜蟲譜」（葛生町立吉澤記念美術館蔵）においても虫類を登場させている。宝暦三年（一七五三）頃作の「糸瓜群蟲図」は、陰影を施した糸瓜と、カタツムリや蝶、カマキリ、バッタ、トンボなど約十種の生き物を詳細に描いている。宝暦十年から明

和二年（一七六〇〜六五）頃に制作した「池辺群虫図」では、さらに虫の種類が増え、夕顔の隙間から小さな生き物の世界を覗き見たような光景になっている。七十七歳の年紀がある「菜蟲譜」は野菜や果物から始まり、蝶やカブトムシなどが現れ、蛙、オタマジャクシのいる水辺の景色に移り、最後は野菜畑で終わる画卷である。これら三点の作品も本図と同様に虫類の姿を巧みに表現している。しかも、本図に描かれたクマバチはまったく同じ姿態で、「池辺群虫図」や「菜蟲譜」に再登場する。「百合図」から「菜蟲譜」までは約四十年も経っているにもかかわらずだ。また、「糸瓜群蟲図」のほとんどの虫類は「池辺群虫図」と「菜蟲譜」において同じ姿形で描かれている。実物を観察し、写生を行い、それらを長年保存し、制作のための素材にしていたことが推測できよう。

絵師が写生図をつくり、本画へ転用することは古くから行われていただろうが、現存する具体例は近世以降のものである。狩野探幽は草花や鳥の写生図を含む「探幽縮図」（東京国立博物館蔵ほか）や、果物や花などの写生を収めた「草木花写生図巻」（東京国立博物館蔵）を遺している。尾形光琳（一六五八—一七一六）は狩野派の写生図を模写し、「鳥類写生図巻」（文化庁蔵）を制作した。その後、狩野派と光琳画を学んだ渡辺始興（一六八三—一七五五）が本草学的知識を加えた「鳥類真写図巻」（個人蔵）をつくる。そして、写生は円山応挙に継承されていく。応挙筆「写生図巻」（株式会社千總蔵）は一次写生したものを浄書した二次写生の図巻である。若冲には彼らのような写生図が残っていないが、同様に写生図をつくり、本画制作に応用していたにちがいない。

以上、「牡丹・百合図」を詳しく見てきた。牡丹、百合、虫類は若冲自身が対象を観察しなければ、気がつかないような詳細な部分まで描き込んでいた。画題や趣向において中国絵画から影響を受けながら、対看写生をし

て得た図様同士を組み合わせ、さらに小禽や太湖石と構成し、本図を完成させたと考えられるのである。

四、おわりに

若冲の初期絵画において対看写生は、狩野派学習と中国画の模写と同様に重要な役割を担っていた。写生を本画に展開する作画方法は、以降も引き続き行われていたと考えられる。「牡丹・百合図」の約十年後から制作を開始した「動植綵絵」においても写生に基づく描写が見られるからだ。「芍薬群蝶図」では多くの種類の蝶を描き分け、「蓮池遊魚図」では蓮池を舞台に写実的なアユやヤマメを泳がせている。「貝甲図」や二幅の「群魚図」【図11】においても、貝や魚の姿形を詳細に描き出している。ただし、「動植綵絵」は写生に根差しつつも新たな傾向が加わってくる。「牡丹小禽図」【図12】は本図と同じ牡丹を題材にしているが、印象は大きく異なる。牡丹は画面を充填し、花卉は模様のようになり、病葉の斑点も真ん丸に形式化している。「薔薇小禽図」でも、花をすべて正面向きに描き、同じ形を反復し、模様のような美しさを強調している。「動植綵絵」において若冲はモチーフのひとつひとつをリアルに描写しながらも、それらを幾何学的な構図に嵌め込み、不可思議な世界を構築したのである。これが若冲の画業中期以降の特徴であり、他に類を見ない魅力である。画風形成期において対看写生を重要視していたからこそ、このような表現を生み出すに至ったにちがいない。

最後に、写生の流れについて触れて終わりにしたい。江戸時代の写生という术语が円山応挙が上げられる。しかし、応挙が活躍する以前、十七世紀終わりから十八世紀前半にかけて、写生的表現の萌芽は鶴沢派や山本宗川など京都の狩野派にすでに見受けられる²⁷⁾。応挙の師も、鶴沢探鯨の弟子の石田幽汀であった。つまり、十八世紀中頃から花開く京都画壇の写生表現は鶴沢派に元を辿ることができるのである。さらに遡れば、狩野探幽

に行き着き、一方で、京狩野の山雪・永納らの写生的要素も大きく関わってくる。従来指摘されるとおり、南蘋画風が十八世紀の写実的な表現に影響を与えたことは確かであるが、それ以前に、京都画壇には狩野派の写生的表現の流れが存在していたのである。鶴沢探山の門人であった青木言明に学んだ若冲もまた、その流れを汲んでいたのではないだろうか。

〔註〕

- (1) 佐藤康宏「若冲における模写の意義」『MUSEUM』三六四号 一九八一年
- (2) 市川彰「若冲画に示されたもの—「動植綵絵」以前の三件の鶴を主題とする着色表現をめぐって—」『研究紀要』二十号 京都大学文学部美学美術史研究室 一九九九年
- (3) 辻惟雄「若冲画小論」『若冲』美術出版社 一九七四年
- (4) 辻惟雄「不可思議世界のリアリティ 若冲の「動植綵絵」について」『みずゑ』九三三号 一九八四年
- (5) 天保三（一八三二）年刊行の青柳文蔵『統諸家人物志』に次のようにある。
「藤名若冲 名ハ汝鈞、字ハ景和、若冲道人ト号ス。京師ノ人ナリ。又斗米翁トモ号ス。初ノ名春教、幼ヨリ画ヲ好ミ大岡春トニ学フ。後ニ妙ニ虫鱗ヲ画クニ依テ一家ノ風ヲナス。寛政十二年八十八歳ニシテ没ス」
この記述にはいくつか誤りがある。まず若冲の本姓は伊藤であり、後に「藤」と改めるが、「藤名」とは名乗っていない。そして、斗米庵や米斗翁と号したが、斗米翁と号したことはなかった。また、誤りではないが、他の画人伝などは若冲が鶏画を得意としたことを記すが、ここではまったくそれに触れず、虫や魚類の画によって大成したという。この記述のみから大岡春トに学んだとするのは問題がある。

- (6) Money L. Hickman, Yasuhiro Sato "The paintings of Jakuchu" The Asia Society Galleries, 1989
- (7) 佐藤康宏『若冲・蕭白』新編名宝日本の美術 第二十七巻 小学館 一九九一年
- (8) 太田彩「江戸の美意識―伝統とその展開に江戸時代の美を考える」『江戸の美意識―絵画意匠の伝統と展開』宮内庁三の丸尚蔵館 二〇〇二年
- (9) 市川彰「若冲の《最初期の着色画》、『雪中雄鶏図』をめぐる」『鹿島美術財団年報』二〇号別冊 二〇〇四年
前掲註 1
- (10) 狩野博幸『伊藤若冲』紫紅社 一九九三年
前掲註 4
- (12) 神戸市立博物館学芸員 成澤勝嗣氏よりご教示頂いた。
- (13) 水田紀久編『諸国庶物志 木村兼葭堂没後二〇〇年記念』中尾松泉堂書店 二〇〇一年
- (14) 「写生」は近代以降、対象を観察して描くスケッチの意味で用いられているが、もとは多義的な意味を持っている。①対象の生意を把握、描写する「生意写
た。江戸時代、「写生」には大きな四つの語義や用法があったという。②対象の生意を把握、描写する「生意写
生」、③客観的正確さを主眼とする「客観写生」、④精巧緻密な描写を指す「精密写生」、⑤対象を観察して描写す
る「対看写生」である。「生写」は四番目の対看写生に限定して用いられていた。
- (16) 河野元昭「江戸時代「写生」考」『日本絵画史の研究』山根有三先生古希記念会編 吉川弘文館 一九八九年
- (17) 佐々木丞平「応挙関係資料『萬誌』抜粹」『美術史』一一一号 一九八一年
前掲註 15
- (18) 前掲註 15
- (19) 『草木写生』（国立国会図書館蔵）は狩野重賢筆である。『鳥写生図巻』（東京国立博物館蔵）は狩野常信（一六三

六一・一七三)の筆になると伝えられている。『奇鳥生写図』(国立国会図書館蔵)には狩野常川(一七一七—一七〇〇)や狩野栄川(一七三〇—一七九〇)らが写生した図を写したものが含まれている。『鳥類絵抄』(国立国会図書館蔵)にも、栄川や純信、探春の図を写したものが収められている。

(20) 本図の岩も鶴亭画からの影響が指摘されている。しかし、鶴亭がこのような平面的な岩表現をするのは宝暦の終わりから明和年間にかけたことであり、若冲が本図を制作した時期、鶴亭はまだ南蘋風の皺の多い岩を描いていた。両者の交流や影響関係については稿を改めたい。

(21) 牧野富太郎『原色牧野植物大図鑑 離弁花・単子葉植物編』改訂版 北隆館 一九九七年

(22) 前掲註21

(23) 家熙のカノコユリは花が上向きに咲いているが、たまたまこのような姿になったものを写生したと考えられている。

源豊宗・北村四郎『花木真写』淡交社 一九七三年

(24) 山本宗川(一六七九—一七六〇)は山本素軒の養子である。宗川の「百花図屏風」は二点知られている。一点は享保十年以前の作であり、もう一点は法橋に叙せられた享保十年から法眼に叙せられる寛延二年の間に制作された。ともに金地に百種以上の草花を濃彩で描いている。

西本周子「山本宗川筆 百花図屏風」『国華』一一六〇号 一九九二年

西本周子「新出の山本宗川筆「百花図屏風」」『国華』一二三〇号 一九九八年

(25) 『近世京都の狩野派展』図録 京都文化博物館 二〇〇四年

(26) 註7前掲書の挿図13参照。

(27) 前掲註25

〈付 記〉

本稿執筆にあたり、ご指導を賜った小林忠教授、ご教示を賜った成澤勝嗣氏、作品調査をさせて頂きました御所蔵者の皆様に謹んで御礼申し上げます。

尚、挿図3・11・12は、狩野博幸『伊藤若冲』（紫紅社一九九三年）より、挿図5は『特別展 吉祥―中国美術にこめられた意味』（東京国立博物館 一九九八年）より転載させて頂きました。



図1 伊藤若冲「牡丹・百合図」
(京都・慈照寺蔵)



図3 作者不詳「猛虎図」
(京都・正伝寺蔵)



図2 若沖「虎図」(エツコ・ジョウ
プライス コレクション)



図5 伝銭選「牡丹図」(右幅)
(京都・高桐院蔵)

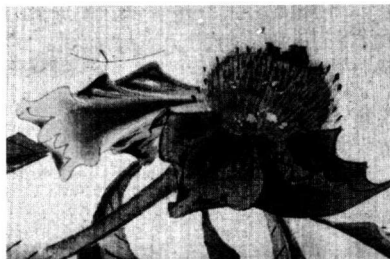


図4 「牡丹図」部分

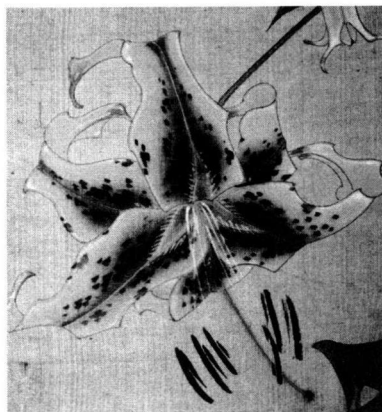


図6 「百合図」部分 ▶

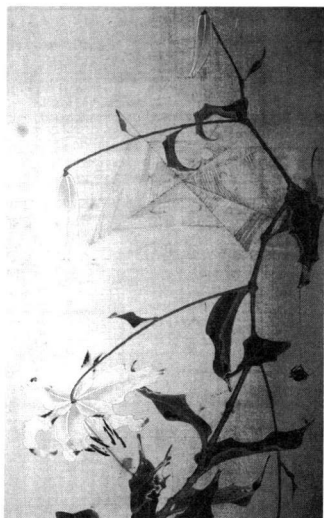


図10 「百合図」部分



図7 「百合図」部分

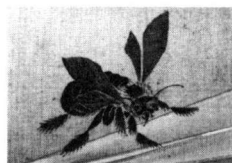


図8 「百合図」部分

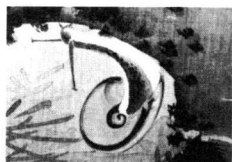


図9 「百合図」部分



図12 若冲「牡丹小禽図」動植綵絵
(宮内庁三の丸尚蔵館蔵)

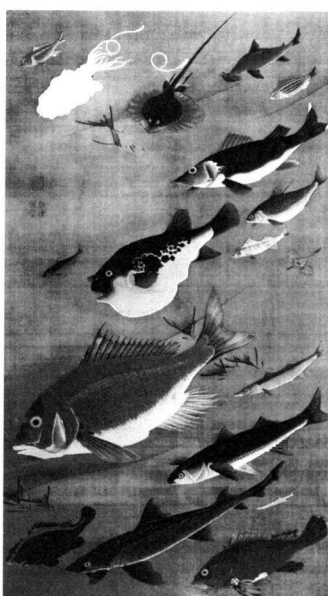


図11 若冲「群魚図」動植綵絵
(宮内庁三の丸尚蔵館蔵)