



冬景



秋景



夏景



春景

图1 呂紀「四季花鳥圖」(四幅、東京国立博物館)



图2 春景 桃花



图3 春景 鶺鴒 (雌) の羽



图4 春景 鹿子鳩



图5 夏景 梔子の花

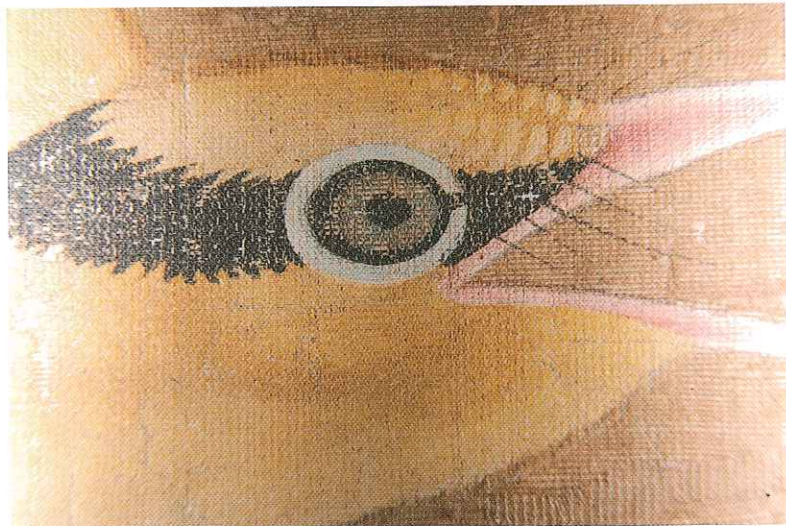


图6 夏景 高麗鶯

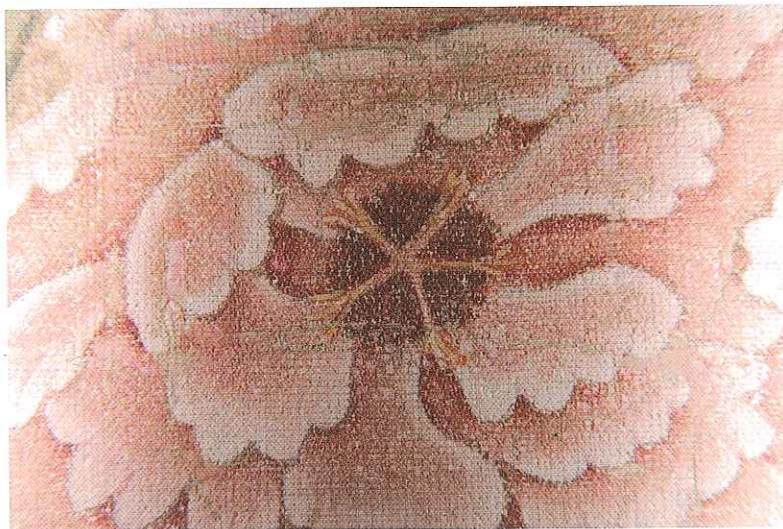


图7 夏景 蜀葵



图8 秋景 金木犀と三光鳥



图9 秋景 芙蓉



图10 秋景 赤筑紫鴨の羽



図11 冬景 梅花



図12 冬景 高麗雉

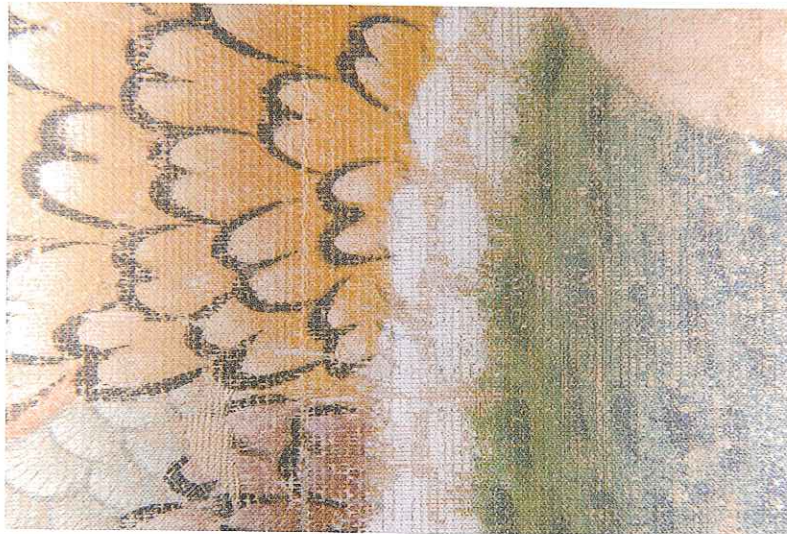


図13 冬景 雉の羽



图14 春景 水波



图15 夏景 水波



图16 秋景 汀



图18 冬景 水波と枸杞



图17 冬景 水波



図22 冬景 画絹 経22本、緯21越

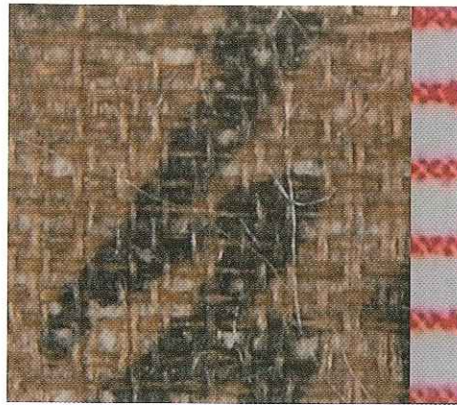


図19 春景 画絹 経20本、緯13越
(1目盛り：1mm、以下同じ)



図23 沈恢「雪中花鳥図」(泉屋博古館)
画絹 経20本、緯20越

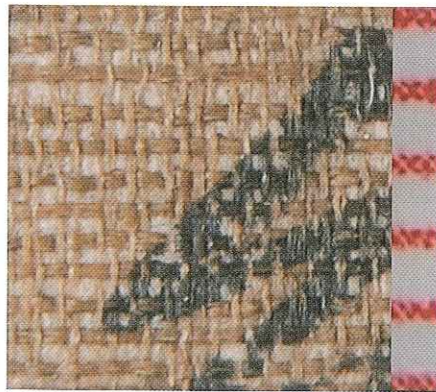


図20 夏景 画絹 経22本、緯12越

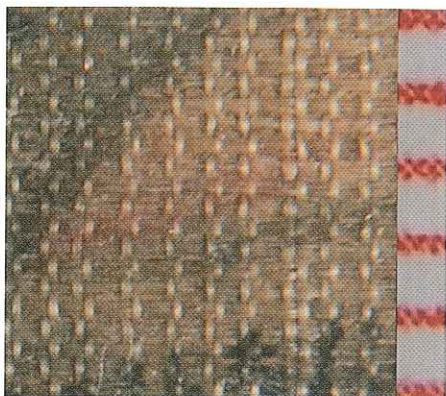


図24 呂健「崑崙松鶴図」(東京国立博物館)
画絹 経20本、緯19越

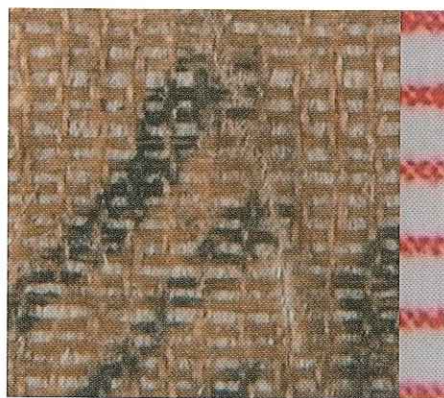


図21 秋景 画絹 経20本、緯16越



图28 冬景 落款



图26 夏景 落款



图25 春景 落款



图29 吕纪「秋鹭芙蓉图」
(台北故宫博物院) 落款



图27 秋景 落款

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 —

竹浪 遠

はじめに

呂紀「四季花鳥図」(四幅、東京国立博物館、図1〔以下図29までの原色図版は、冒頭にまとめて掲載〕)は、現存する呂紀作品の白眉として知られている。呂紀は、明(二三六八—一六四四)中期の花鳥画家で、字は廷振、楽愚と号した。鄞県(浙江省寧波)の人。初め明前期の宮廷画家・辺文進の画風を学んだが、同郷の收藏家・袁忠徹(一三七六—一四五八)に認められ、彼の所蔵する唐宋以来の古画を臨模する機会を得て、画技が進んだと伝えられる。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に昇った。

彼は宋以来の院体画系の細緻な花鳥表現に、出身地の浙派の粗放な山水表現を導入して、この時期を代表する花鳥画家となり、現在もその落款を有する作品や関連作例が、世界中に膨大に収蔵されている。ただ、それらの画風や品質には振幅も大きく、呂紀の様式とその影響については、なお未解明の部分が多い。筆者は以前、館藏品研究の観点から明の花鳥・畜獸画について論じ、その後も折に触れ調査を重ねてきた。また、昨秋には「四季花鳥図」(以下、東博本と称する)の調査機会を賜わり、

花鳥画の展覧も担当した⁽³⁾ことで、新たな知見を得ることができた。そこで、本稿では呂紀の画風と、その伝播について東博本を中心に考察し、中国近世花鳥画史において呂紀の果たした役割についても述べてみたい。

一 東博本の概要

東博本は絹本着色、各幅縦一七六・〇×横一〇〇・八センチメートルの掛軸である。もと薩摩の島津家に伝来し、現在は東京国立博物館に所蔵されている⁽⁴⁾。四幅対として伝存した希少な例であり、その細緻な花鳥と背後の山水の優れた描写力によって、高い評価を受けてきた⁽⁵⁾。旧国宝の指定を経て、現在は重要文化財に指定されている⁽⁶⁾。本章では、その描写内容と表現技法を、調査結果にもとづいて具体的に指摘し、考察の基礎とする。その上で、対幅としての組み合わせの問題についても考察を加える。

(一) 春景

桃花の咲きはじめた溪谷の一角に、鴛鴦(オシドリ)、鹿子鳩(カノコバト)、大官鳥(タイカンチョウ)、雲雀(ヒバリ)が集う(図30)。



图30 春景



図31 春景 桃



図32 春景 鴛鴦

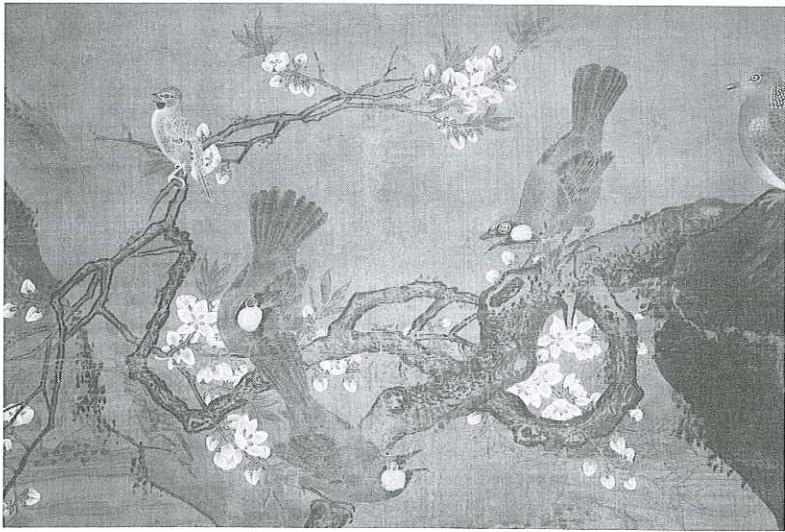


図33 春景 大官鳥

訪れた春の陽気を感じさせる、賑やかな画面である。

近景右端から突き出る桃の大枝は、前後二つに分かれて、うねりながら伸びる。樹皮には線皴を入念に重ねており、洞（うろ）も目立つ。水墨の古木図にも似た迫力を感じさせるが、そこから分かれていく小枝には繊細な配慮がなされている。枝同士が随所で重なり合い、複雑な空間を作り出しており、特に前方の枝が水面に張り出してくる部分は、上から伸びた枝が二股に分かれて下側にある別の枝をくぐり、さらに一方が

再び分かれて、もう一方の枝をくぐる（図31）。絡み合うように交差する枝々には、桃の花がこれも前後左右、様々な角度で付く。まだ固い蕾から、徐々に膨らみ、綻びはじめたもの、今が盛りの花というように、開花の過程をたどることができるまでに描き分けられている。

花の描法は、花蕊の中心、花弁、萼を淡墨線で輪郭し、白色顔料を全体に掃いて下地としている（図2）。拡大写真の観察からは裏彩色も用いられているようであるが、表面からも白色顔料が薄く塗られている。

さらに花卉には臙脂色を施し、萼は染料とみられる緑色を塗ったうえで輪郭に臙脂線を添えている。花蕊の中心も臙脂線で括り、さらに白線で放射状に雄蕊を線描し、花粉を黄色で点描している。このような細密な手法は、宋人「桃花図」(台北故宫博物院)のような南宋院体画の技法を継承しているが、「桃花図」では花卉の薄い柔らかな質感までも描き出しているのに比べ、本図では花も蕾もより形態感が誇張されている点は、明代浙派の時代性を感じさせる。

桃花の下を、夫婦和合の象徴である鴛鴦のつがいが、温みはじめた水を喜ぶように仲睦まじく泳いでいる(図32)。雄は泳ぐ速度を緩め、雌を思いやるように振り返る。雌はそれを慕うように、首を伸ばして近づこうとしている。両者の泳ぐ速度の差は、微妙な水波の違いによって表され、さらに注意してみれば、それぞれの脚が淡彩によって描かれていることが分かる。ただ、その描写はあまりに繊細であったため、現在は退色して分かりにくくなっている。

雄の羽毛は劣化が激しく、頭部や橙色の飾り羽には補絹・補筆が著しいが、背から尾にかけての灰褐色の部分には当初の細やかな毛描きの線がなお留められている。雌の方はより状態がよく、彩色の過程も知ることがができる。頭部、背、翼、胸の部分を拡大して観察したところ、絹の隙間には顔料層があるにも関わらず、絹糸の上には載っていないため裏彩色と判断される(図3)。おそらくは白色顔料と思われ、それを下地として、表面から灰褐色、薄茶色、橙色等の羽の色を塗っている。細かな毛描きや斑文も淡墨で上から施される。さらに、目の周り、のど元や腹部の白い羽根などの目立つ部分は上から直接彩色している。裏彩色、表からの淡彩、濃彩、毛描きの四段階の彩色過程は、本図の他の鳥においても、おおむね共通しており、これによって、細かな毛の集積である

鳥の体の柔らかな質感を写実的に表すことに成功している。

鴛鴦の頭上には三羽の大官鳥が、互いに視線を交わしながら囀り合っている(図33)。彩色の材質の影響が傷みが進んでいるが、大きく口を開けているのは、はっきりと分かる。三羽とも赤い舌が淡く表され、口元にはひげ状の細く鋭い毛が線描される。この舌と口元の毛は、他の小禽でもしばしば描き込まれている。体をかがめ、尾を高く上げる姿勢には、ツグミほどの大きさの鳥の弾むような動きが内在している。

その右側の岩上には、鹿子鳩(図34)のつがいが、対照的に落ち着いた様子で止まっている。保存状態は比較的良好で、裏彩色と表面からの淡彩・毛描きを効果的に用いており、部位による細毛の方向の描き分けや、羽の重なり合いなどが克明に表現されている(図4)。

鳩の視線の先には、雲雀(図35)が背筋を伸ばして桃の枝先に止まり、大きく口を開けて鳴いている。これも保存状態がよく、淡墨による細やかな毛描き、斑文の微妙な階調によって、小禽の羽の柔らかな質感までを感じさせる。

このような緻密な花鳥表現の一方で、その舞台となっている山水・樹石の描写には、迫力のある筆致が用いられている。近景右端の上下に尖った岩は、浙派由来の斧劈皴(図36)によって、硬質な岩が割れてできあがったような幾何学的な形態感が追及されている。勢いのある濃墨や中墨を擦り付けるようにして皴を重ねている。濃墨面に近い部分も見られるが、折れて生じた断裂を消すために施された補筆にも濃墨の用いられた箇所があるため、岩の輪郭線や墨面で不自然に黒さの目立つ箇所には、後世に補墨が加えられている可能性がある¹⁰⁾。

水面を隔てたさきには、巨大な岩壁が左上へと伸びるように聳えている。影の部分には斧劈皴を用いているが、むしろ淡墨淡彩による陰影



図35 春景 雲雀



図34 春景 鹿子鳩

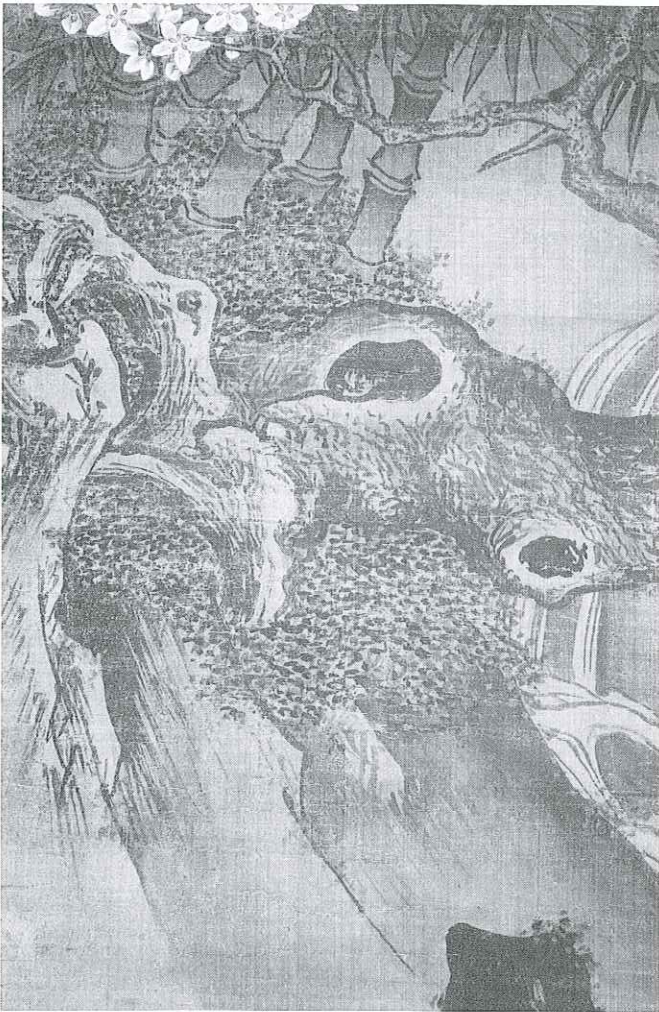


図37 春景 桃樹

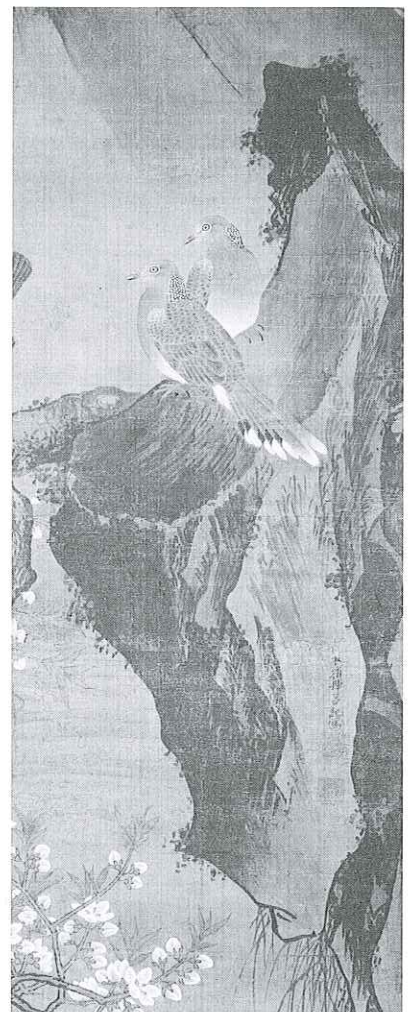


図36 春景 近岸の岩

を効果的に使って、巨岩が春の湿潤な大気にやや霞むようにし、鳥たちの集まる前景を見やすくするとともに、溪谷の一隅の臨場感を高めている。

岩盤に根を張る大木(図37)は桃であり、画面右側に一旦姿を消すが、その枝の一部がすぐ上部に伸びて花を咲かせる。幹を一度外側に隠して再び画面内に梢を表すのは、呂紀系統の作品に頻出する手法である。巨大な洞や爪を立てるような根張り、幹の皴などに、老木に相応しい激しい筆致が用いられて、巨岩と相争うような形勢を見せている。呂紀は、従来背後の空間を具体的に描くことの必ずしも要求されてこなかった花鳥画に、浙派の大胆な筆墨による山水表現を持ち込んだことで新生面を開いた。東博本の中でも本幅には、巨岩と水流、観者の目の前にまで突き出てくるような桃の大樹など、その要素が特に強く表れている。桃の樹の背後には、太い竹の幹が数本伸び、その後方には小さな沢が、瀧となって流れ込んでくるのも見える。モチーフを重ね合わせて充実した空間を作り上げようとする画家の意欲がここにも表れている。

(二) 夏景

春が溪谷の景であったのに対し、夏(図38)は庭石を思わせる奇石が立ち、背後は穏やかな水景となっている。岩陰から梔子(クチナシ、図39)の樹が左上へと弧を描いて伸び、緑の葉越しにのぞく白い花々からは、甘い香りが漂うようである。描法は(図5)、花卉等の部位を淡墨で輪郭し、白色顔料を裏からは厚めに、表からは輪郭に近い側を隈取状に薄く塗っている。花卉の切れ目に沿って伸びる雄蕊は茶色で上から塗り、中央の雌蕊には黄色をかける。花卉の外側には、所々白緑の隈を施している。

個々の枝先には十数枚の葉に、一、二個の白い花と数個の蕾が付く。蕾から花への変化の相を多様に描き分けるのはもちろん、前後の重なり合いや、根元から梢へ至る高低による角度にも配慮している。同じく梔子を描いた呂紀「花鳥図」(雲南省博物館、図40、69)と比較すれば、東博本の方が葉の枚数や微妙な角度が、いかに複雑に描き上げられているかが分かる。葉は、中墨の輪郭線の上に緑青を塗り、裏側を向いた葉には白緑を塗ったあと白線を葉脈に添えている。

花と葉の間には、高麗鶯(コウライウグイス)のつがいが止まる。梢に近い一匹(図41)が頭を下げ腰を高くして、口を大きく開けて鳴く(図6)。右下にいるもう一匹は、それを見上げ、共通のモチーフながら異なる角度で描く配慮がみえる。羽は表から白を塗り、さらに黄色を厚く塗っており、他の鳥に比べ羽毛の風合いが減じている。脚は裏彩色を行ったうえで表側から鱗を点描状に塗っており、それによって質感が効果的に表されている。

葉叢に隠れて四十雀(シジュウカラ、図42)とみられる小禽もつがいで表される。上方の一匹は腹部を中心に捉えられ、顔と嘴が胸越しにのぞく。下方の一匹は葉の隙間から顔を出し、視線は向かいあっている。小さく羽色も目立たないため、注意深くみないと存在に気付かない。敢て、鳥を仰角で描くことによって、観者が梢を見上げるような印象を与え、臨場感を強めている。このような描写が単に古画からのみ得られたとは、筆者には考えがたい。呂紀は、宋元の古画や先輩である辺文進に学んだと伝えられるが、それにとどまらず、実際の鳥、それも籠の中だけではなく、出身地の江南や都・北京の貴顕の庭園などに飛来する鳥の生態からも画囊を豊かにしていったのであろう。呂紀の写実は単なる対象の再現だけでなく、生態観察にも及んでおり、当時の鑑賞者もその描



图38 夏景



図39 夏景 梔子と高麗鶯



図40 呂紀「花鳥図」(雲南省博物館) 梔子



図41 夏景 高麗鶯

写を楽しんだことと思われる。

樹下には夏の花である蜀葵(タチアオイ、図43)が花を咲かせる。三株からなり、中央のものは薄紅色、両脇は紅色である。根本から先端へと順に咲いていく性質を踏まえながら、花の開き具合を描き分けるとともに、角度も正面、側面、裏側というふうに変化をつけている。白の裏彩も施しているようだが、表面からも桃や梔子に比べてより厚く白をかけ、さらに臙脂色を塗っている(図7)。

葉は正面描写を極力避け、表裏が見え隠れする側面を多くし、特に梔

子の幹を覆っている部分は複雑である。着色の方法は、梔子と同様に葉表は緑青、葉裏は白緑を表面から塗り、さらに葉裏では細かな葉脈までを白色で描き込む。これも先述の雲南省博物館本(図69)や呂紀「花鳥図」(永青文庫、図44、70)などと比較すると、その描写力の差が理解できる。ただ、このような手の込んだ図様の一方で、紅い花と蕾では濃彩と輪郭が強すぎ平板になっている箇所が見え、後世の補彩の可能性も考えられる。

背後は水景となり、つがいの鴨(図45)がこちらへ泳いで来る。互い



図42 夏景 四十雀

に向き合い、雌が雄に寄り添おうとしている。一見ありふれた構図にも見えるが、羽毛のより美しい雄を敢て土坡越しに描いている。雄鳴のいる地点は、近景右の地面の線が、左奥へと緩やかに後退して奇岩、蜀葵、梔子の樹と交わるすぐ下に位置している。奥へと視線が誘導されるやや手前に配することで、半身でも十分に目立ち、また、それによって土坡と水面の高低差をも表している。羽毛は薄青、薄緑、紫といった中間色を主としており、表面からの彩色を多用しているため、春の鴛鴦ほどではないが、剥落が多くなっている。

雌は、肌色を裏彩に用いているとみられ、表からの細かな毛描きが調和している（図46）。保存状態も比較的良好で、緻密な技量の高さを観察しやすい。俯瞰気味に捉えることで、体全体を描き出すとともに、雄を隠す土坡の線の効果ともあいまって、水面を見下ろすような印象を与



図44 呂紀「花鳥図」(永青文庫) 蜀葵



図43 夏景 蜀葵

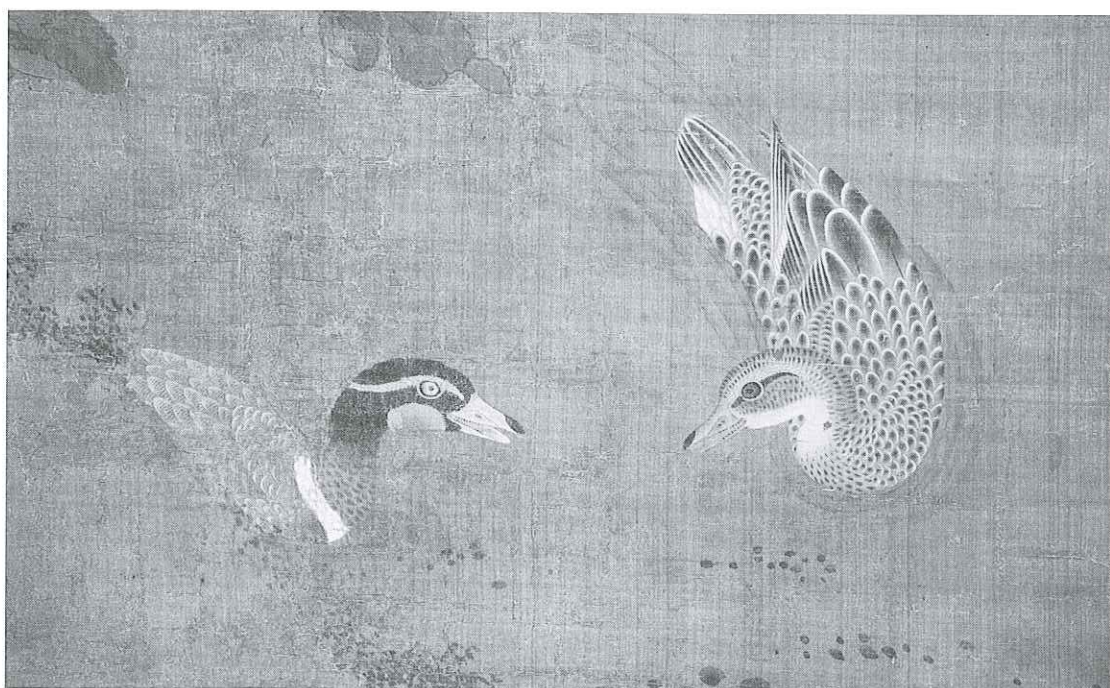


图45 夏景 鴨

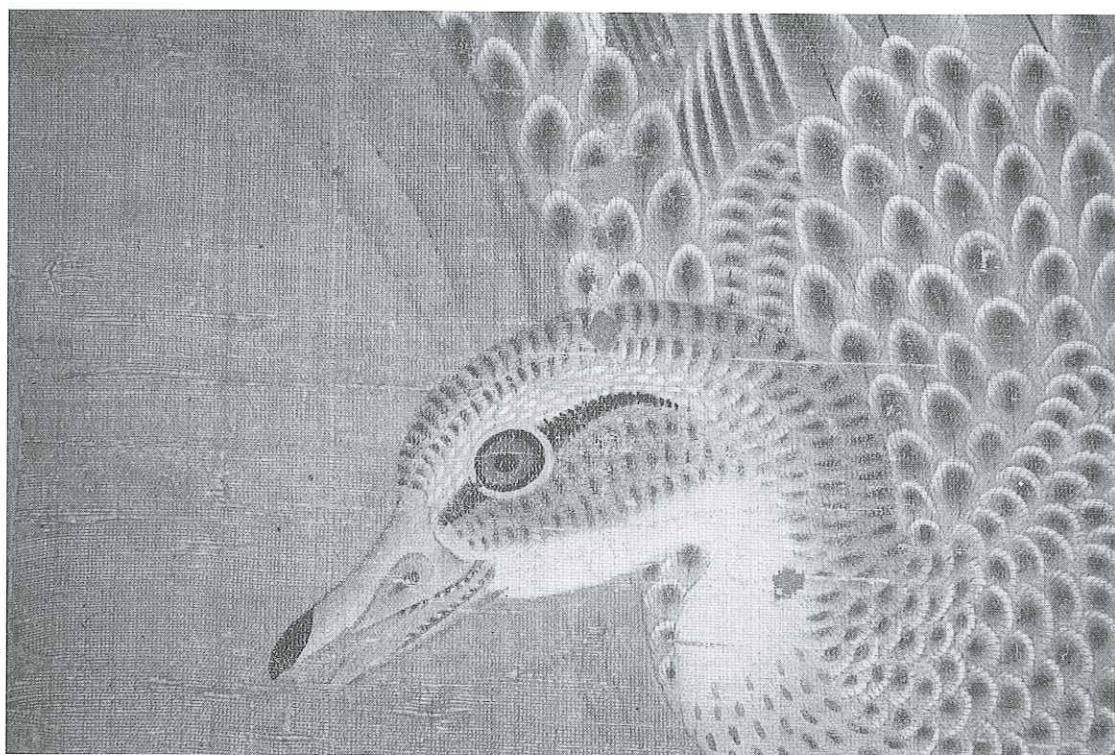


图46 夏景 鴨 (雌)

える。

奇岩には、斧劈皴のほか、右側の部分には長い楕円形の淡墨面を繰り返している。また太湖石状の穴が開いて蜀葵の葉が間からのぞいており、この岩が庭石などの特別な石であることが分かる。また、画面最下方にも大石があり、そのたもとに萱草が咲いている。東博本の画面は伝世の過程で各幅とも幾分切り詰められているとみられ、この大石と萱草も当初はもう少し下方まで描かれていたと思われる。萱草の花も白の裏彩に黄色や臙脂色で細密に描かれていたとみられるが傷みが激しい。ここでは梔子と同じく白緑で隈が付けられている。

背後の水景は、淡墨と淡彩を用いて、対岸が霞むような効果を挙げている。画面右端に汀が突き出て、その向こうに細長く水面が続くことで、空間にも変化が生まれている。夏景は、春景に比べ構図が平明であるが、その中でも土坡や水面、花鳥モチーフの形状や配置を工夫して、単純に陥らない構成力をみせている。

(三) 秋景

秋(図47)も水景の開けた構図で、夏とは左右対称の関係にある。ただし、単純な反復ではなく、様々な変化が意図されている。夏が庭石状の奇岩だったのに対し、秋では画面右隅の大石は、より自然な形状を示し、皴よりも中墨の面を多用する。近景の土坡も夏とは異なり、扁平な楕円状を前後に連ねている。

画面の右側には、夏の梔子と向かい合うように、右向きの弧を描いて立ち上がる金木犀(キンモクセイ、桂花)の樹があり、無数の小さな花を付けている。花卉(図8)は白色顔料によって表面から線描し、その上から黄色を花塊全体にかけているが、白色の上に乗っていたものは摩

耗で薄れているため、一見すると銀木犀のように見える。注意されるのは、この部分には、再現性への意欲の低下が感じられる点である。小さい花であり、画面上部にあることから、簡便化を図っても許される部分とはいえ、これまで詳述してきた花鳥モチーフに対する描写意識とは差が感じられる。

葉の描法についても、夏との技量差が見受けられる。形状や大きさは夏の梔子と類似するため、彩色法も同様ながら、夏では葉の表裏の緑青と白緑の対比が明瞭で、茂る様子が立体的に表されていたのに対し、秋では対比があまり目立たず、その分平板な印象となっている。

鳥の表現にも、このような傾向が指摘できる。枝には九官鳥(キユウカンチョウ、図48)と、尾の長い変三光鳥(カワリサンコウチョウ、図49)が、それぞれがいで描かれている。九官鳥は黒色の体部であるが、中墨と濃墨を使い分けて羽の様子はつぶれることなく表され、細かな毛描きも観察できる。ただ、羽に点描状に入れられた濃墨面は、本来の羽毛の形態感を表しきれず、点の羅列のように見える。

呂紀には、子孫や弟子がいたことが知られており、これらの点は、同一作者の部分による出来の差とみるよりは、大画面の連幅制作にあたっての分業の可能性も考慮される。

三光鳥の雄(図8)の羽は純白で、白を裏彩色し、表からも薄く掃いたあとに、羽毛の一枚一枚を白色で上塗りしている。雌の羽は茶色で葉の間に隠れるように表されている。両者の視線は、下方の土坡上で羽を休める赤筑紫鴨(アカツクシガモ、図50)の方に向けられており、これによって金木犀の幹から左の枝を経て再び下方へと向かう流れが生まれている。

赤筑紫鴨のうち、手前の一羽は、横向きで姿勢を低くし、水面をうか



图47 秋景



图48 秋景 九官鳥



图49 秋景 三光鳥

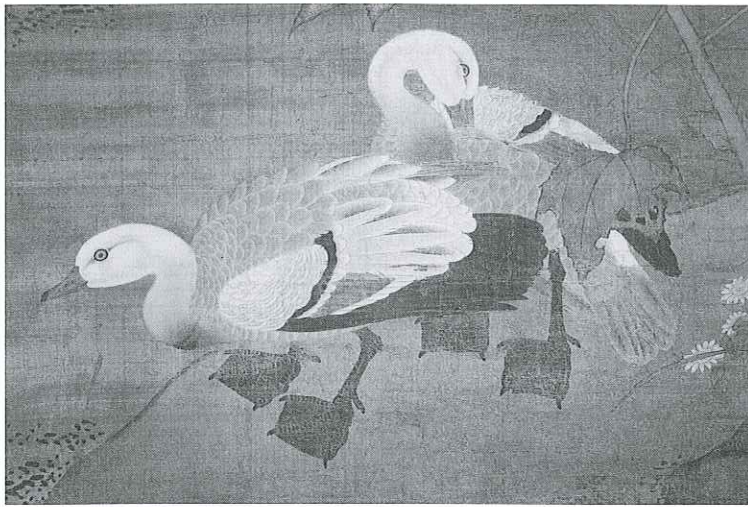


図50 秋景 赤筑紫鴨



図51 秋景 赤筑紫鴨の羽

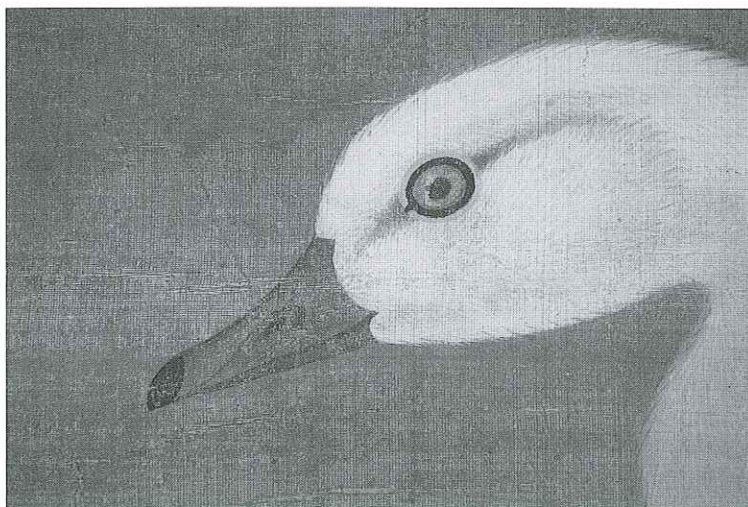


図52 秋景 赤筑紫鴨 頭部

がっている。背から風切羽にかけての羽毛は膨らんでおり、秋の冷涼さを思わせる。名称の由来でもある橙色の羽(図10)は、白色顔料の裏彩色に上から染料をかけているようであるが、丹等の当該色を裏彩としている可能性もある。春の鴛鴦や夏の鴨以上に大きく全身が表され、風切羽(図51)では、細かな羽の繊維の切れ目が、写実的に描き込まれている。脚の鱗やひれの状態も詳細であり、頭部(図52)の細毛の流れや、嘴の白色の裏彩に灰色を上から掃いた質感はとくに写実的である。後方の一羽は、毛をつくろっている最中で、脛を半分閉じている。腹部をこ

ちらに向けており、尾羽の裏側が観察できる点には、これまで見てきた樹上の鳥と同様に、単純なモチーフの反復を避ける画家の配慮が見て取れる。手前に伸びた芙蓉の虫食いの隙間越しに、羽がのぞくのも手が込んでいる。

芙蓉(図53)は、近岩のたもとから左右に分かれて伸びる。花は、蜀葵と同じく白色顔料と臘脂を主体としている。蕾から、開花、咲き終わった状態まで描き分けるが、蜀葵以上に表面からの着色が厚く、特に右側の株は平板で不自然さが目立つ。同じく芙蓉を描いた呂紀「秋鷺芙蓉



図53 秋景 芙蓉

(四) 冬景

岩壁が、左右から交互に迫り出す狭い谷間を、白絹のような奔流が、縫うように屈曲しながら流れ込んでくる(図56)。地面と樹木には、白

図(台北故宮博物院、図54、55)と比較すると、東博本は葉の付き方の角度の変化や、茎・蕾などの細部が、より詳しく描かれているにもかかわらず、花卉の柔らかさは故宮本に比べ大きく減じているため、蜀葵と同様に補彩の可能性を考えるべきである。葉の彩色法は、夏の蜀葵と共通である。根元には、枯れた株の跡があり、入念な自然観察がここにも見出せる。それを包み隠すように、薄状の半枯れの草がかかり、淡い臙脂色の菊も咲いて、秋の風情を深めている。

水景は藍が画面中ほどまで掃かれ、画面左側に土坡がみえる以外は、背後は霞んでおり、秋に相應しい静けさを湛えている。



図55 「秋鷺芙蓉図」 芙蓉



図54 呂紀「秋鷺芙蓉図」
(台北故宮博物院)

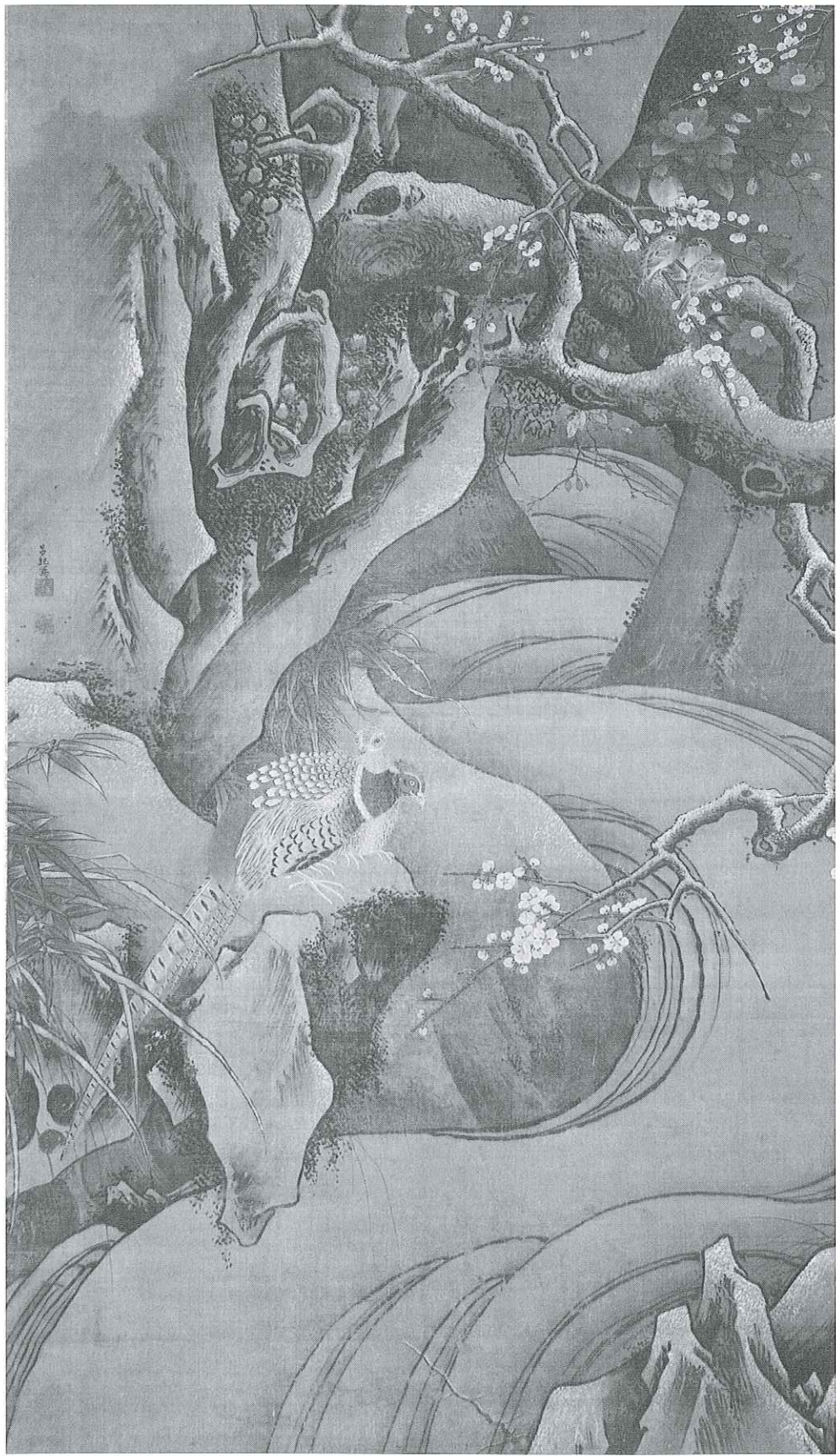


图56 冬景



图57 冬景 梅花



图59 冬景 高麗雉

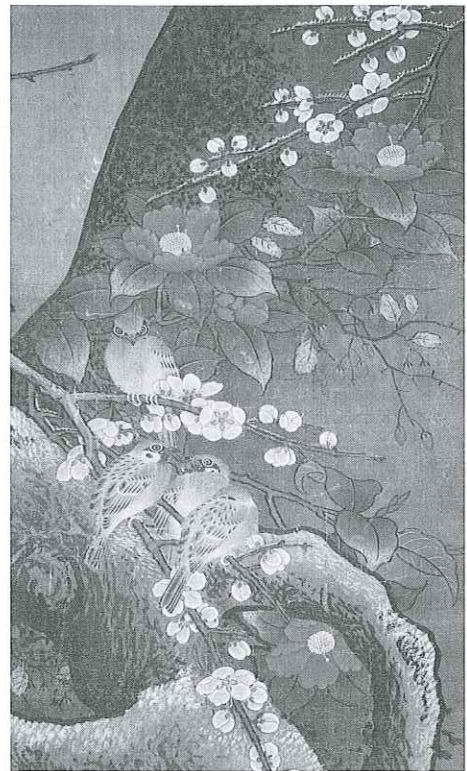


图58 冬景 椿と雀

色顔料による雪がうつすらとかぶり、凍てついた空気が伝わってくる。

左側の絶壁は、流れに覆い被さり、爪を立てるように根を張る白梅の老樹が、横ざまに太い幹をうねらせている。枝の一つは上方へ伸び、もう一方は下降して画面の右端に姿を隠すものの、再び観者の前に突き出るように現れる。梅花(図11、57)は花卉の先端が春景の桃より丸みを帯びているものの、彩色方法はほとんど同一である。ただ、外側からみえる萼が赤褐色の色面で表されている点と、花卉には臘脂ではなく藍の隈が施されている点が異なっている。梅樹の背後には椿(図58)が赤い花をつける。花蕊は白色の裏彩色に表から白点を加え、花卉の赤は直接上から塗り込めている。間からは枸杞(クコ)の赤い実ものぞく。

左岸の大岩の上には、高麗雉(コウライキジ、図12、59)のつがい、寒さをしのぐように身を寄せ合う。雄はその美しい羽根をこちらに向けて右向きに立ち、寒さのため羽毛を膨らませている。雌は雄の陰に立ちほぼ正面を向いている。雌雄ともに濃彩で、経年変化による剥落が散見されるが、これは表からの彩色が多用されているためである。拡大してみると(図13、60)両者の赤い頬や、雄の黄色、緑、白などの羽根には、上からの顔料層が観察され、それが剥落を起している。雌の茶褐色の羽も、上から塗った個所が多く、これが劣化につながっている。表からの彩色を積極的に用いるのは、夏の雄鴨や高麗鷺にも見られたものの、冬幅では特に使用が目立つ。

梅の枝には四羽の雀が止まっている(図58、61)。上にいる一羽は、正面を向いている。こちらを窺うような緊張した表現は、冬という季節に合っているように思われる。その下に止まる三羽は寒そうに首をすくませており、一羽はすでに眠りにについている。呂紀系統の冬景作品では、画面が薄暗く、眠っている鳥が描かれることが多い。それは単に冬とい

う一年の終わりを表すのみならず、一日の終わりである夜という時間帯とも結びついているためと考えられる¹⁶⁾。

このことに注目して、改めて各幅をみると、春景では、賑やかに大官鳥と雲雀が囀っており、朝とみることもできる。夏景では、鴨は餌を漁るためか水上にいるが、高麗鷺と四十雀は樹木に隠れている。これは夏の昼の日差しとともに、水辺や木陰の涼しさを鑑賞者に感じさせる配慮でもある。これに対して秋では赤筑紫鴨は既に岸に上がって羽を休めており、背後の霧とともに時間は夕刻に向かっているように見える。従って、本図の連幅表現は、四季を描くのみならず、一日の時間の推移とも矛盾しないことが分かる。

ただ、本図の連幅構成については、構図上の問題が存在する。浙派の対幅では、四幅を右から順に掛け並べると、それぞれの景は完全には繋がらないまでも、大まかな構図としては近岸、遠山、水景などが連続し、一つの景にも見えるよう意図されていることが多い¹⁷⁾。この点、東博本は春と夏では水と後景の岸壁・岸辺が連続し、夏と秋では近景の地面と岩が接続して花木が画面中央に左右対称に広がるように見え、三幅の連続性が指摘できる一方で、冬幅の奔流を中心とした構図は、大胆で雰囲気¹⁸⁾を異にしている。そのため、これまでも別幅とする意見が出されてきた。筆者は、特別観覧によって四幅を同時に直接観察する機会を与えられ、改めてこの問題についても考察が必要と考えるに至った。先に結論を述べれば、表現、画絹の質と経年状況、落款の各点からみて、後の制作による補入と判断される。

まず、表現についてであるが、雉の彩色が表からを主体とし、傾向に差がみられることは先述した。その上で、さらに雉の羽毛の線描(図60)をみると、これまでの三幅では考えにくいような大まかな濃墨線、淡墨

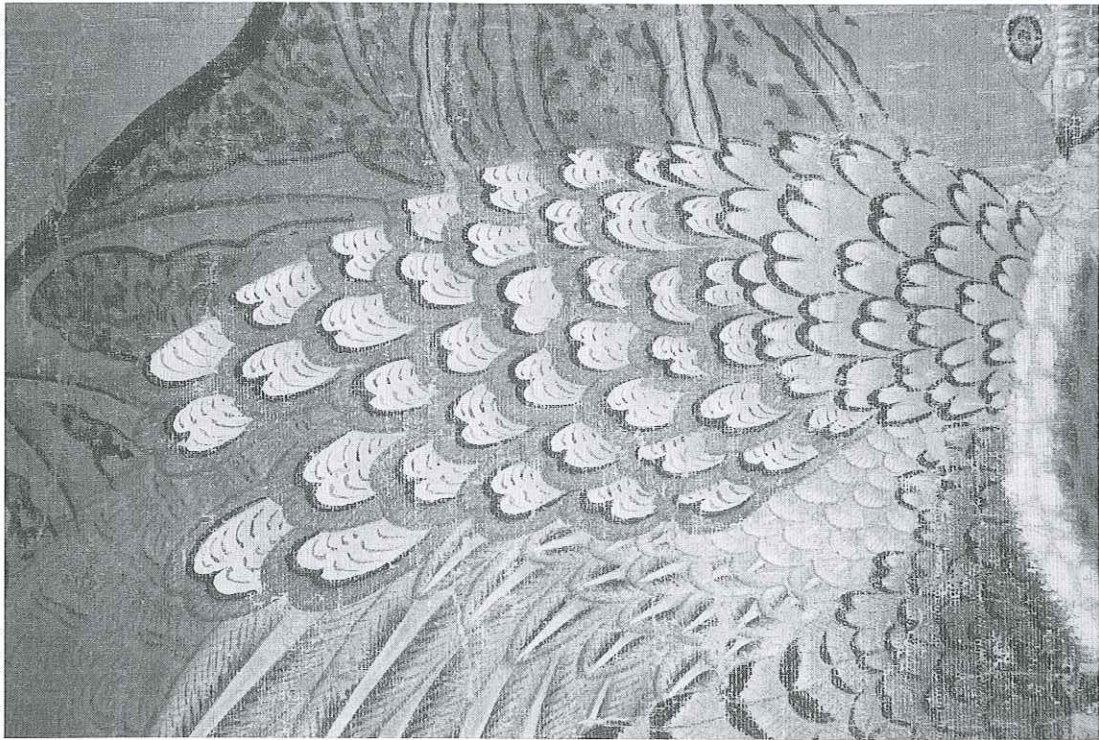


図60 冬景 高麗雉（雄）の羽

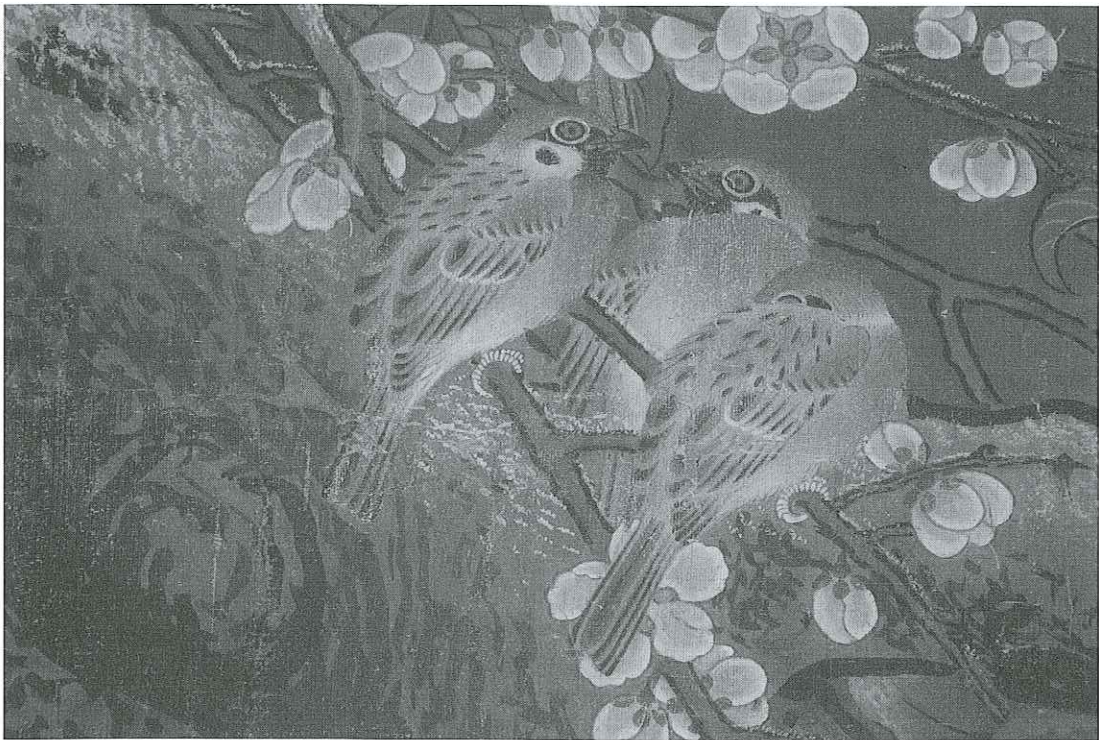


図61 冬景 雀

線が随所に用いられている。表側からの彩色の表面に墨が載るため、羽毛の微妙な感覚も失われ、筆致の粗略さが目立っている。

雀の毛描きにも形式化が認められる(図61)。背に打たれた茶色と濃墨の斑点は、部位による羽毛の向きとは無関係に安易に打たれている。雲雀では暈しによって柔らかな質感が生まれていたが、それも見られな

い。また、岩盤に施された斧劈皴も、春(図62)はかすれを伴った勢いのある筆致が見られるのに対し、冬(図63)では水気が多くなり、勢いが減じている。打ち込みは目立つが、筆圧が持続せず、幅も細くなりがちである。

筆致の違いは樹木の皴にも認められる。春(図64)は豪壮であり、夏は緻密、秋はやや簡素でありこの三幅間でも傾向が異なるが、それらは表現する樹木の大きさに応じた配慮と考えられる。冬(図65)は、春と大きさも構図も近いが、それにもかかわらず、根、幹、枝の各部分の表現を比較すると、同一人物の筆致とは思えないほどの集中力の差が認められる。

また、水流の表現に対する意識の差も指摘できる。濃彩の花鳥や迫力のある樹石に目が行きがちだが、春夏秋では、水波にも優れた表現を見ることができ、何気ない淡墨の線が、じつによく波の起伏をつかみ取っている(図14、15)。岸边では、土坡(図16)にも没骨が用いられ、丸みを帯びた立体感がよく表されている。打ち寄せる波の流動感や、水面の微妙な起伏までが表現されている。呂紀は、それまでの花鳥画ではあまり迫及されてこなかった山水描写を積極的に取り込んで、臨場感と迫力に富んだ空間を画面にもたらしたが、東博本は、その技量がこのような淡彩主体の水の表現にまで及んでいたことを示している。冬の水(図

17)は、奔流であり、線描を主にしているため、単純な比較はできないが、その線描自体の肥瘦の変化も弱々しく、水の表現に対する関心の度合いには相当の隔たりが感じられる。波の線が枸杞の実の上を通る不可解な箇所(図18)も見受けられる。

これらの表現の差からも、冬景は他の三幅とは別筆と考えられるが、これほどの大作かつ連幅のため、工房内での子孫や弟子の担当部分とみる意見もあると思われる。しかし、今回、画絹を拡大写真によって比較したところ、絹質も、他の三幅とは異なることが判明した。春(図19)、夏(図20)、秋(図21)には、浙派に通例の、緯糸はしっかりとした太さがあるものの、経糸は細く、隙間も多い絹が使用されている。織りが粗いために擦れや切れが生じやすく、経年に見合った状態が観察される。冬(図22)も、傾向としてはその範疇にあるが、緯糸の間隔がより密であり、その分経糸のくぐる間隔も短くなり、隙間のより少ないしっかりした織りになっている。糸一本ずつの保存状態もより良く、三幅に比べ時期が下がることを物語っている。

さらに落款(図25、26、27、28)を比較してみると、冬幅の書体は、「呂」と「紀」を連綿させる点、糸偏の最終画を跳ね上げる点に顕著な差が認められ、墨色も濃く、より新しい。「明善図書」(白文方印)、「四明呂廷振印」(朱文方印)の印肉も他幅より鮮やかだが、潰れており偽意が読み取れる。

以上のことから、冬幅は他の三幅とは別作であり、後から配合されたと判断される。しかも、東博本の落款の書体は、通行する多くの呂紀作品の落款とは異なっている。図29は、台北故宫博物院の「秋鷺芙蓉図」(図54)の落款で、「紀」が行書となっている。同館の「呂紀花鳥画特展」図録(一九九五年)、九六頁には、他にも五作品の落款が紹介され



図63 冬景 皴法



図62 春景 皴法

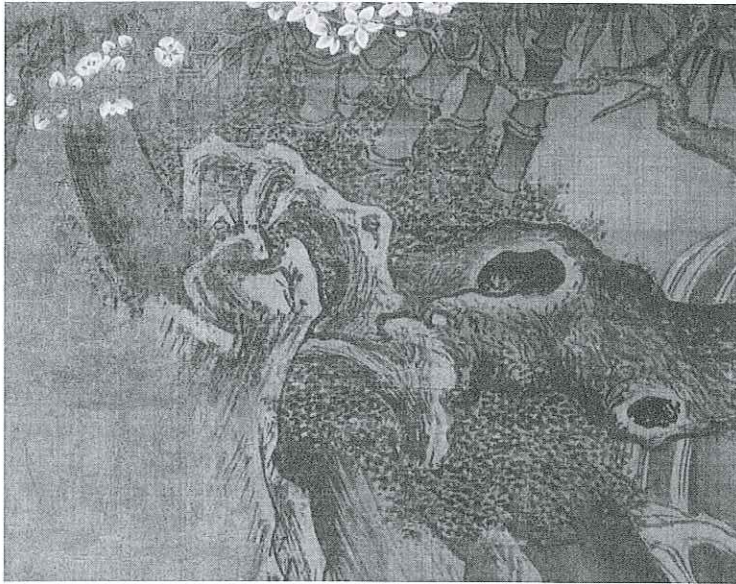


図64 春景 樹木

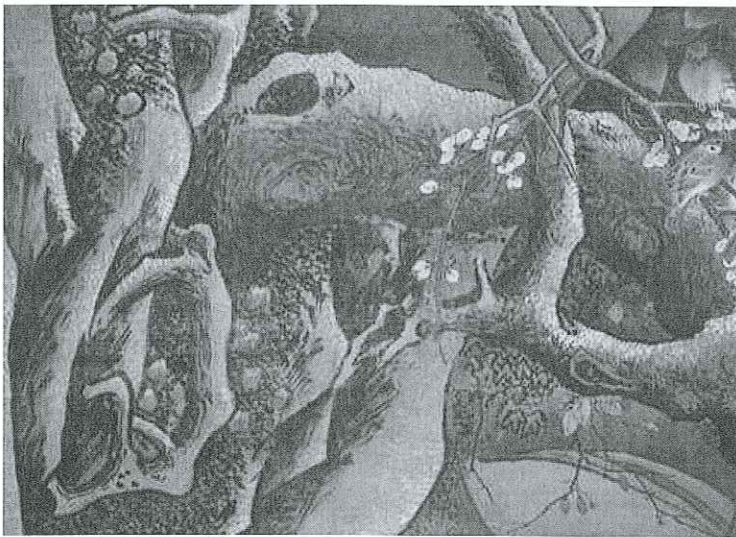


図65 冬景 樹木

るが、全て同様の行書体である。また『林良・呂紀画集』（天津人民美術出版社、一九九七年）などの図録で紹介された作品も、同様のものが多く、東博本に近い例は見出しがたい。現存する呂紀作品の中で際立つて質の高い東博本が、落款において通行本とは大きく異なっている要因としては、真筆の希少さの一方で、偽款ではより簡略な書体のほうが普及し、本来の落款の書体が忘れられていったことが想定される。では、それほどに流行した呂紀画風の作品群の中で、東博本は表現面において、どのように位置づけられるのであろうか。

二 呂紀系統の作品からみた東博本の位置

(一) 呂紀系統の作品における図様の伝播

呂紀系統の作品は、『中国絵画総合図録』、『中国古代書画図目』の二大総合図録と、『故宮書画図録』等の主要な博物館・美術館の収蔵図録、花鳥画関連の図録等によって状況をj知ることができる。²⁰筆者は館蔵品の明代畜獸画を考察した際に、呂紀画風の作例をそれらからコピーし、集めてみた。呂紀の落款や伝称を伴う作品は、東博本以外にも世界中に数

多く収蔵されており、彼に影響を受けた画家や無名の関連作品を含めるとさらに膨大な数となる。データが蓄積するにつれ、しばしば同じか或は似ている図様が見つかり、それらから呂紀系統における図様の伝播状況が明らかになるのではと考え、その後も関連資料の収集や調査を行ってきた。

季節、構図、モチーフの種類などによって整理してみると、そこには様々なパターンが見て取れ、東博本の位置や特質も見えてくる。まず、花々とそこに集まる鳥の姿形に注目すれば、東博本と類似点が指摘できる作品もある。

呂紀「花鳥図」(広州市美術館、図66)は、画風自体は東博本とは相違に差があるが、鴛鴦のポーズは春幅と一致する。ただし、雄と雌が接近しすぎ、バランスを欠いている。

呂紀「花鳥図」(景元齋コレクション、図67)の弧を描いて立ち上がる梔子の枝は、東博本の夏景と酷似している。高麗鸞の姿形、下から伸びる蜀葵も共通し、元来は東博本と同系の図様だったものが切り詰められた可能性もある。また、頭を下げて鳴く高麗鸞は、夏の花である石榴(ザクロ)に止まる例が、呂紀「榴花双鸞図」(南京博物院、図68)に見られる。

呂紀「花鳥図」(雲南省博物館、図69)は、中心的な鳥が錦鶏に変わっているが、太湖石状の奇岩と蜀葵、梔子、高麗鸞というモチーフが共通し、左方向に奥まっっていく土坡の線も含めた画面構成も類似する。また、呂紀「花鳥図」(永青文庫、図70)も、花木が石榴に変わり、土坡もやや異なるが類似する構成の一例である。

このように、呂紀系統の作品には、モチーフの形状や構成上、東博本と類似点をもつ例は指摘できるが、東博本の図様が手本として頻繁に学

ばれ、その模写や類品が多数残されているかという状況は逆で、上記に挙げた作例以外はほとんど見当たらない。第一章で述べたように、現存作品のなかで格段に高い品質をもち、しかも対幅の状態で伝存したにもかかわらず、現存する呂紀作品のなかで東博本はむしろ孤本と言える状況にある。そのこと自体、検討すべき課題であるが、その前に他の作例について考察を進めたい。

呂紀系統の作品のなかには、ほとんど同じか、近似する図様の作例が数多く存在し、それらを見ていくと、呂紀画風の伝播状況に様々な知見が得られる。

呂紀「花鳥図」(個人蔵、図71)は、我国に蔵される作品で、最近では二〇一〇年に奈良県立美術館で開催された「花鳥画―中国・韓国と日本―」展に出品された。芙蓉の咲く水辺の景で、画面中央には柳の老樹が大写され、鸞(サギ)、八哥鳥(ハツカチョウ)が集い、常鶴(ジョウビタキ)が枝をかすめて飛ぶ。歳を経て朽ちつつある柳の洞の状態を丹念に描いている点が特筆され、東博本に次ぐ技量を示す。

これと共通する図様を取るのが呂紀「三鸞図」(山東省鄆城県文管所、図72)である。柳の複雑な形状、三羽の鸞の姿形、芙蓉の花や葉の付き方までが一致する。枝に止まる八哥鳥が高麗鸞に変わり、常鶴の飛ぶ位置もやや異なるが、それらも含めて本図ないしは同系統の図様に依拠したことが明らかである。ただ、前者では画面左隅には、葦草(オオケタデ)が二本、絡み合うように伸びるのに対して、後者ではそれが略されてより単純な蓮の葉の描写に変わっている。また、柳の根元に咲く菊も、前者では幹の手前に描かれている株は、後者では省略されている。前者の左端に僅かに見られる対岸も描かれていない。これらの点は、模写が行われる場合に、中心的なモチーフは比較的忠実に形状を写したとして



图68 吕纪「榴花双鹭图」
(南京博物院)

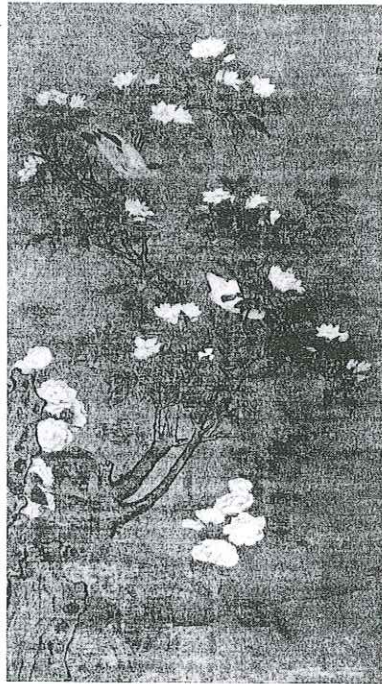


图67 吕纪「花鸟图」
(景元斎コレクション)

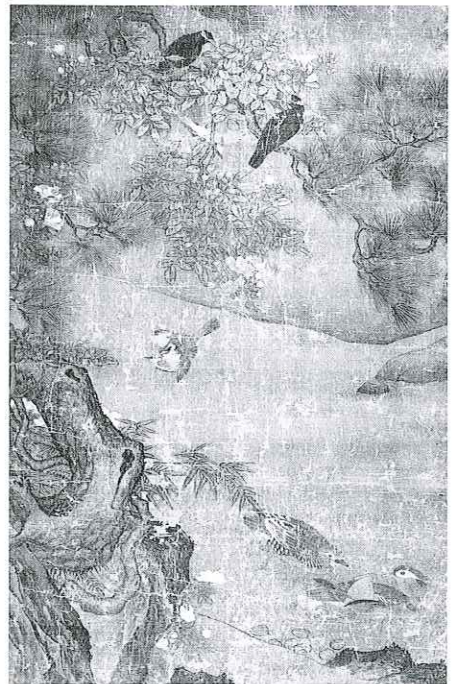


图66 吕纪「花鸟图」(広州市美術館)

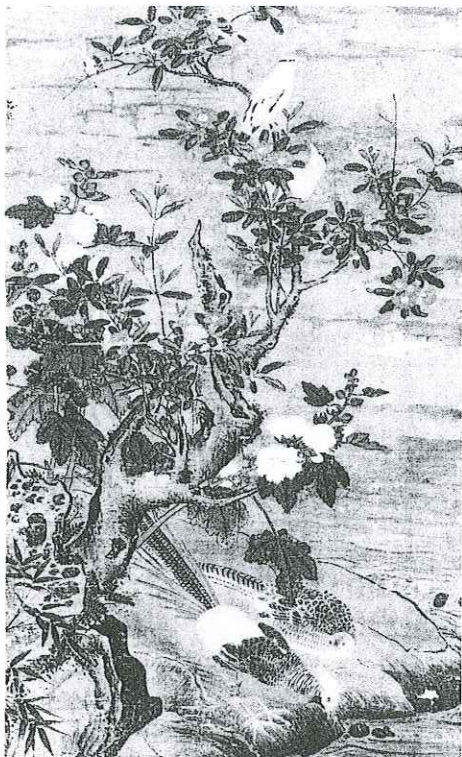


图70 吕纪「花鸟图」(永青文庫)



图69 吕纪「花鸟图」(雲南省博物館)



图72 吕纪「三鹭图」
(山东省鄆城县文管所)



图71 吕纪「花鸟图」(个人藏)



图75 (伝) 吕健「芙蓉水禽图」
(永青文库)



图74 萧增「芙蓉白鹭图」
(ナウマン・コレクション)



图73 郑石「芙蓉白鹭图」
(台北故宫博物院)

も、より画面を充実させていた副次的なモチーフは、省略される傾向があることを示している。

モチーフが減少する傾向は、呂紀の後継者たちにも指摘できる。鄭石「芙蓉白鷺図」(台北故宫博物院、図73)は、前二者と同様に柳を構図の中心に置き、芙蓉と鷺を主要なモチーフとしている。画面右端にも飛禽が一羽描かれるが、それ以外の花鳥モチーフは極力避けられており、柳の木肌や芙蓉の葉にも複雑な様態を再現しようとする意図は希薄である。作者の鄭石については、詳しい伝記は知られていないが、落款に「錦衣百戸鄭石写」とあることから、呂紀の影響を受けた画院画家と考えられている。²¹⁾ 樹皮の線皴や水流の線描は闊達であり、鷺の一羽は土坡の陰に隠れて眠っている。形態の単純さと面白さをねらっていることから、この簡潔な構成は作者の自覚的な選択であったとみえる。

蕭増「芙蓉白鷺図」(ナウマン・コレクション、図74)は、芙蓉と鷺に加え葦を描いている。²²⁾ 蕭増は、「呂紀に従師して都下に遊び、相聚すること歳久しく、其の真詮を獲、得意の筆は師と弁ずる莫し」(『鄞県志』巻四五)と称され「官は錦衣千戸」(同書)に至ったとされる呂紀直系の弟子である。本図は芙蓉の葉の向きが画一的で、輪郭線が濃いことなど、鑑識には疑問もあるが、鷺の一羽が芙蓉と葦の間に身を絡ませるように描かれている点は手が込んでいゝ。ただ、土坡や岩の形態も比較的に単純で、対岸も描かれず、下草や小花なども見られない。本来複雑に組み合わされていた呂紀のモチーフを、単純化して受け継ぎ、一部に機知を施すという点で、これら二点は共通の方向を示している。

(伝) 呂健「芙蓉水禽図」(永青文庫、図75)も、類似の構成をとる作品で、無款ながら呂紀の曾孫である呂健の伝称のもとに細川家に伝来した。²³⁾ 近岸の岩の配置はやや複雑ながら、本来の斧劈皴の力強い筆致は

ほとんど見受けられず、芙蓉と葦の葉の数も少なくなっている。伝称筆者に呂紀ではなく、呂健を当てたのも、このような傾向を考慮してのことであろう。²⁴⁾

冬の雁や鴨にも、相似た図様をとる作品が多く現存している。図76(81)の六図は、一見して似ているが、細かな部分で相違がみられ完全に一致するわけではない。しかし、部分ごとに比較していくと興味深い類似点が認められる。

欠名「雪崖栖禽図」(安徽省博物館、図76)と呂紀「雪景翎毛図」(台北故宫博物院、図77)は、ともに四羽の鴨が汀で休んでおり、そのポーズは、画面手前の一羽の首の向きが違うことと、最も奥の一羽の下半身が後者では土坡に遮られているなど僅かの点以外は一致し、両者に共通の型があったものと考えられる。前後二つに分かれた土坡の形状も近いが、両者をさらに結びつけるのは、画面中央下端の大石である。土坡の隙間に挟まるような配置と右肩下がりの輪郭のラインまでが酷似する。このことから、両図は鴨の姿形にとどまらず、近景の図様自体が共通の祖型から派生してきたと考えられる。柳も前者では二本、後者は一本であるが、前者の二本のうち手前の柳の下部と、奥の上部を合わせると、後者の樹形と酷似し、伝写の過程で省略化が生じたものと考えられる。さらに、幹の中ほどから弓なりに画面上方にのびる枝の配置と形状も両者に共通しており、祖本の存在を裏付ける。前者では、柳の背後には梅と椿が咲いており、より複雑なモチーフ構成になっている。先に見た鷺の図様における省略過程を踏まえれば、前者の「雪崖栖禽図」のほうが、より当初の図様を留めていると考えられる。

呂紀「雪柳双凫図」(上海博物館、図78)と欠名「梅柳寒禽図」(広州美術館、図79)、呂紀「雪岸双鴻図」(台北故宫博物院、図80)の三点は、

二羽の雁や鴨を配するパターンである。二羽の鴨・雁の並び方、土坡、柳の形状、背後の梅の枝の出方が近似している。ただしどれも完全には一致せず、それぞれに差異がある。図様の模倣といっても、呂紀の子孫などであれば下絵や粉本など家伝の手本が受け継がれた可能性もあろうが、直接の師匠関係に無い市井の画家たちにとっては、呂紀の真筆を精密に模写する機会は多くなかったであろう。その場合、目にするこの

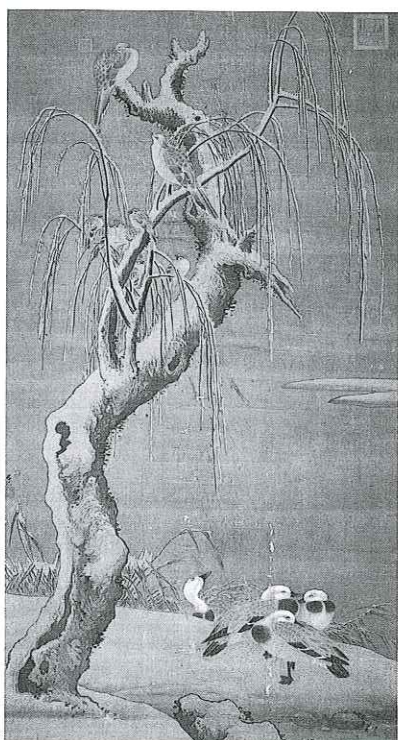


図77 呂紀「雪景翎毛図」
(台北故宮博物院)



図76 欠名「雪崖栖禽図」
(安徽省博物館)

できた画蹟の大きな構図なり、特徴的なモチーフなりを可能な範囲で縮図などに写し、細かな枝振りや鳥の種類・羽の色などは、それぞれの画家の裁量による場合の方が普通だったと推測される。呂紀の後継者の作品においてさえ、簡略化が進んでいったことを考え合わせれば、たとえ呂紀の原本から派生した図様でも、伝写の過程で、少しずつ異なる作品が増産されていったことはむしろ必然で、そのようにして作られた膨



図79 欠名「梅柳寒禽図」
(広州美術館)

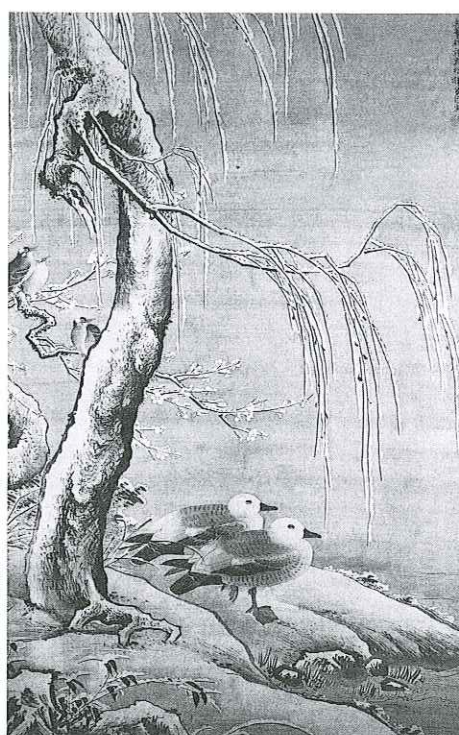


図78 呂紀「雪柳双凫図」(上海博物館)



図81 沈恢「雪中花鳥図」
(泉屋博古館)



図80 呂紀「雪岸双鴻圖」
(台北故宮博物院)

大な類作の一端が現在まで伝わったのが、これらの作品の実態である。
 沈恢「雪中花鳥図」(泉屋博古館、図81)には、「仁和沈恢写」の落款があり、これによって仁和(浙江省杭州)の画家の作であると分かる。ここで挙げた中では、呂紀「雪岸双鴻図」(台北故宮博物院、図80)が、



図84 (伝)滕昌祐「白鷗春水圖」
(大阪市立美術館)



図83 明人「花鳥圖」
(台北故宮博物院)



図82 (伝)宋人「浴鵝圖」
(台北故宮博物院)

最も近い。しかし、呂紀の落款を備えた「雪岸双鴻図」よりも、逸伝の沈愆の作品のほうが、梅の枝の交錯や、土坡の細部表現、対岸の存在など複雑さにおいて勝っている。雁の描写も東博本の赤筑紫鴨に比べれば形式化は否めないが、同じポーズをとる「雪岸双鴻図」の雁と比較すると、羽毛の傷んだ表現などの細やかさは、沈愆画のほうが優れている。本図は呂紀以降に江南でその影響を受けて作画を行った画人の制作レベルを示す点からも貴重であり、呂紀作品の鑑別においても、一つの指標となる。

(伝) 宋人「浴鵝図」(台北故宮博物院、図82)、明人「花鳥図」(台北故宮博物院、図83)、(伝) 滕昌祐「白鷗春水図」(大阪市立美術館、図84)も、鴨類を柳とともに描いているが、季節は春で、ちょうど冬景を左右反転させた構図となっている。花木が梅から杏花・桃に代わっている以外は、構成・モチーフの難易度にも特段の差は認められない。南宋以来、四幅対の山水や花鳥では、画面の対角線を意識しつつ、春と秋は右辺、夏と冬は左辺に景物を集中させるのが通例となる。そのため、

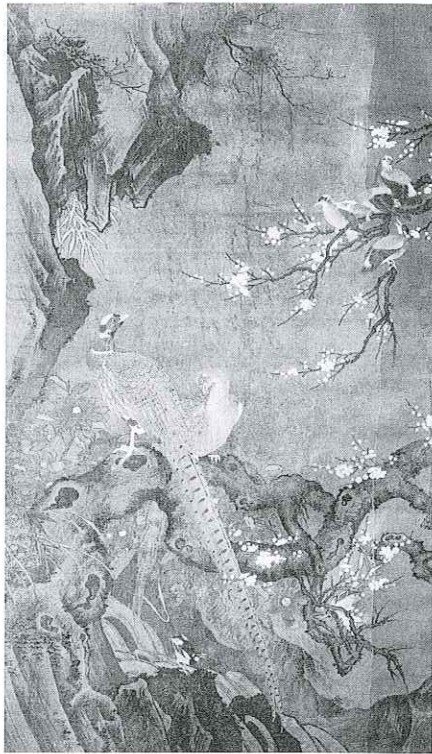


図85 呂紀「白梅雉鷄図」
(無錫市博物館)

春と冬では、構図が線対称の関係になるが、呂紀系の鴨類では、それが顕著に表れている。一つの構図パターンで二つの季節を描くことのできる簡便さは、亜流作においては、特に用いられやすかったと思われる。類品の多さがそれを物語っている。

次に取り上げるのは、東博本とも関連する冬の雉を描いた作例で、流



図86 欠名「花鳥図」
(静嘉堂文庫美術館)



図87 呂紀「四季花鳥図」
(四幅、根津美術館) 冬景

布したパターンが複数みられる。呂紀「白梅雉鷄図」(無錫市博物館、図85)、欠名「花鳥図」(静嘉堂文庫美術館、図86)、呂紀「四季花鳥図」(四幅、根津美術館)冬景(図87)の三点は、大陸産の尾長雉(オナガキジ)を描いており、その図柄は細部までほとんど一致する(以下便宜上、無錫市本系と称する)。このうちオリジナルに最も近いと考えられるのは、無錫市本であるが、筆者は静嘉堂本と根津本について調査の機会を得たので、先にそれらに対する所見を述べておく。

静嘉堂本は、細部まで丁寧に描き込まれているが、図様を写すことに意識が集中し輪郭線や墨面が明瞭になる一方で、背後の溪流の岩の霞むような淡墨表現や、上部の雲霞の水墨本来の微妙さは減じている。また、梢に集う棕鳥(ムクドリ)類の羽色には、青が多用されており、装飾性が強まっていることを窺わせる。梅の花も細密ではあるが、立体表現などの点で形式化が進んでいる。画絹は東博本とも共通し浙派に見られる通例のタイプであるが、より保存は良い。

根津本は、四幅対で伝わった貴重な例で、画絹はいずれの幅も、経糸、緯糸ともに極端に細く、また糸同士の間隔も空いているため隙間が非常に多い。後期浙派以降の民間画工などの作品によく見られるタイプである。そのため、組織が脆弱で、傷みが激しく、補絹・補彩が少なくないが、図様はとどめられている。しかし、背景の霞むような大気表現や、浙派の特徴である斧劈皴の粗放な筆致は、ほとんど追及されておらず、実制作年代の下ることを示している。所蔵館で行われた『明代の絵画』の展覧会図録では、明末とされており、筆者も同意見である。

これに対し無錫市本は、濃墨が抑えられる一方で墨の階調の幅が最も大きく、花鳥の彩色も比較的穏やかで抑制がきいている。図様にも、細部ではあるが重要な差が認められる。静嘉堂本と根津本では、梅の幹が

画面右端に切れる直前に、後ろから伸びてきた太い枝と交差しているが、その枝の伸び方が不自然で、手前から伸びる枝と画面の端でくっつくような状態になっている。無錫市本では、この部分の枝分かれは、後ろから伸びてきた枝が二つに分かれて幹をまたぐ形で表されていて、より自然である。手前に伸びる枝の展開も無錫市本のほうが複雑であり、その間には鶺鴒が止まっている。これは手前の岩の上で鳴いている一羽とのペアである。静嘉堂本と根津本では、この鶺鴒は、もう一羽のすぐ横に止まる形に変更されている。

これらの点を考え合わせれば、原本により近いのは無錫市本と判断される。また、静嘉堂本と根津本のあいだでも画面右端からのぞく梅の小枝の形状には明瞭な違いがあり、画面上部の懸崖の植物にも差が見られる。したがって、これら三者は手本と模写という直接の関係で結ぶよりは、広く流布したうちの現存品とみた方がよい。

呂紀系統の作品には、呂紀本人から距離が遠いとみられる作品ほど、樹の洞が雲脚のような形態に誇張されていく傾向がある。無錫市本では、わずかに認められる程度だが、静嘉堂本では顕著に表れており、根津本ではそれさえも崩れ著しく形式化していることが分かる。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。

本図様は、近景に横向きに樹幹を伸ばし、巨岩を背景とする点で、東博本の春景と共通しており、左右対称に近い関係にある。東博本の夏と秋も左右対称を意識した構図であることを踏まえれば、呂紀自身も対称性を利用して反復制作を行っていたと考えられ、春景に匹敵する複雑さをもつ本図様が、呂紀本人の創作に由来する可能性は高いと思われる。

尾長雉には、無錫市本系に類似する構図が他にもある。呂紀「花鳥図」(東アジア美術館「ケルン」、図88)、呂紀「梅山鳥図」(大英博物館、図89)の二点にみられるパターン(以下、ケルン本系と称する)である。雄雉の姿形は無錫市本系とほぼ共通だが、画面左の大岩に止まる点が異なっている。梅の枝は岩の背後から横向きに伸び、その屈曲も無錫市本系と近似している。背後が溪流の岩壁である点も共通である。画面左上には、懸崖に代わって梅の枝が伸びている。共通する構成の中で樹石等のモチーフを一部組み替えた状態にある。

岩上に雉が止まるパターンは、高麗雉にも複数の型が存在する。呂紀「雪梅錦鶏図」(中央工芸美術学院、図90)、呂紀「寒雀山茶図」(明德堂コレクション、図91)、欠名「花鳥図」(プリンストン大学美術館、図92)の三点は、谷川の左にある上面の平らな大岩の先端に、雉のつがい(以下、中央工芸美術学院本系と称する)。梅の枝が岩の背後から一つは横向きに、もう一方は上部に伸びるのもケルン本系に似るが、上向きの梅のほうがより大きい点は異なっている。

また、呂紀「梅花雉子図」(松井文庫、図93)、雷濬「雪梅山禽図」(天津博物館、図94)、呂紀「花鳥図」(二幅、永青文庫)冬景(図95)、李一和「花鳥図」(三幅、永青文庫)冬景(図96)の四点は、画面左の岩の上に雉が止まり、梅の樹は横に大きく伸びたのち、一旦画面右側に消え、再び湾曲して右から左へと梢を伸ばすパターンである(以下、松井文庫本系と称する)。雄雉の首の向きをはじめとして、モチーフの形態はそれぞれに差が見られる。先述の冬の鴨と同じく、構図の大枠が継承される一方で細部は比較的自由に変化が加えられつつ流布したことが分かる。

(伝)周之冕「花鳥図」(南禅寺、図97)、欠名「花鳥図」(個人蔵、

図98)、月洲「花鳥図」(二幅、大英博物館)冬景(図99)の三点も、雉のつがい(以下、ケルン本系と称する)が岩の上に乗る点は、中央工芸美術学院本系、松井文庫本系と同様だが、画面手前を横断する樹は無く、左下から右上へ梅の老樹が反り返るような特徴のある形で展開している(以下、南禅寺本系と称する)。図様は三点ほぼ共通だが、梅の枝に止まる鳥の種類は異なっており、構図を継承しつつ鳥の種類が適宜変更される一例である。

呂紀「花鳥図」(三幅、澄懷堂美術館)冬景(図100)と呂紀「花鳥図」(ロンドンギャラリー、図101)も、岩上の雉の上部に梅の老樹を描いたタイプであるが、樹木の形状は南禅寺本系ほど複雑ではなく、画面構成も比較的簡潔である(以下、澄懷堂本系と称する)。梅樹の形状は異なるが、(伝)魯宗貴「春韶鳴喜図」(台北故宫博物院、図102)、(伝)宋人「歲朝図」(台北故宫博物院、図103)も同傾向のパターンである(以下、伝魯宗貴本系と称する)。

現存する呂紀系統の作品に見られる雉の図様を複数挙げ、整理を試みた。全体の傾向としては、ほとんどが溪流の岸壁を背景にしており、梅樹と大岩の配置・形状によって変化が生まれている。興味深いのは、尾長雉では、雄の体は左向きに表されるのに対し、高麗雉では全て右向きに表される点である。特に、澄懷堂本系、伝魯宗貴本系の雄雉は、水流を覗き込むような姿勢をとり東博本と酷似している。このことは、東博本の冬景が、他の呂紀系統の作例ともある程度つながりがあることを示している。けれども、雌が正面を向くのは他には見られない。何よりも大きく異なるのは、その極端に誇張された水流表現である。ただ、これも明の宮廷画家や浙派において、同種の水流表現が行われていたことが知られている。

既に指摘されているが、正統八年(一四四三)に宮廷画家によって描



図89 呂紀「梅山鳥図」
(大英博物館)



図88 呂紀「花鳥図」
(東アジア美術館 [ケルン])

かれた法海寺壁画（北京郊外）の東西壁には、溪谷から瀧となって流れ落ちる奔流が、牡丹などの花とともに描かれている（図104）³⁰。今回、試みに東壁をトリミングしたところ、流れ込んでくる曲折の仕方や、水上に伸びる樹木の形態までが近似していることが分かった（図105）。また成化（一四六五〜八七）頃の画院画家の周全「獅子図」（東京国立博物館、図106）にも、同種の水流が用いられている。呂紀系統の作品にも、



図92 欠名「花鳥図」
(プリンストン大学美術館)



図91 呂紀「寒雀山茶図」
(明德堂コレクション)

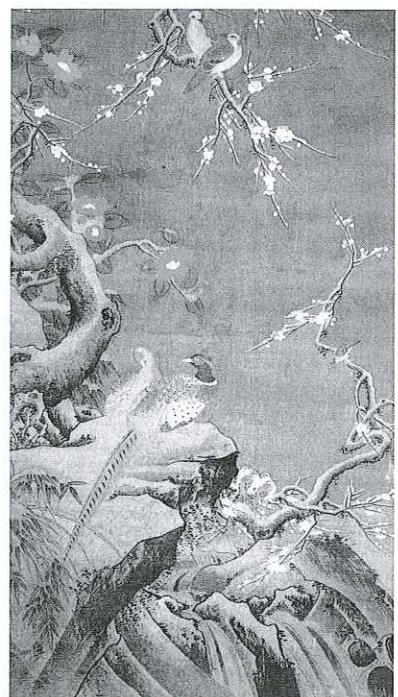


図90 呂紀「雪梅錦鶏図」
(中央工芸美術学院)



图94 雷澹「雪梅山禽图」(天津博物馆)

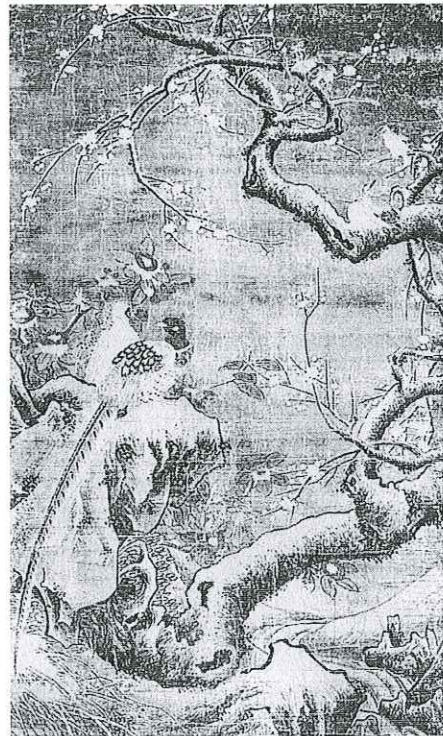


图93 吕纪「梅花雉子图」(松井文库)



图96 李一和「花鸟图」
(三幅、永青文库) 冬景



图95 吕纪「花鸟图」
(二幅、永青文库) 冬景



图99 月洲「花鳥図」
(二幅、大英博物館) 冬景



图98 欠名「花鳥図」(個人蔵)

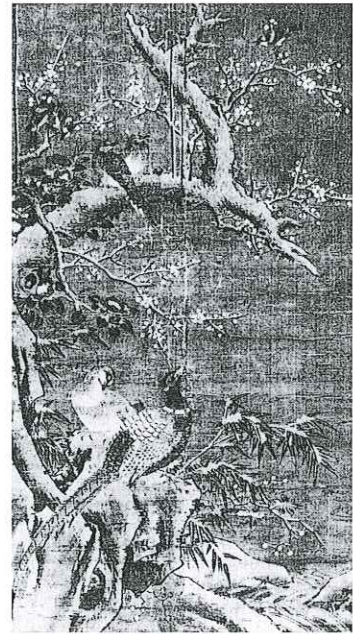


图97 (伝) 周之冕「花鳥図」
(南禅寺)



图101 呂紀「花鳥図」
(ロンドンギャラリー)

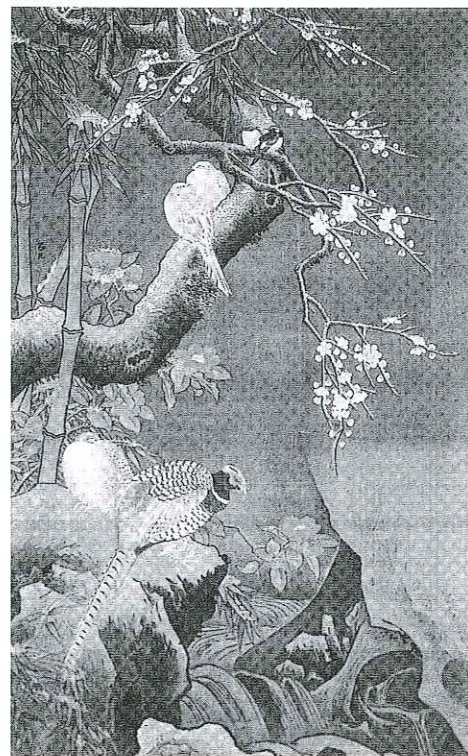


图100 呂紀「花鳥図」
(三幅、澄懷堂美術館) 冬景



图103 (伝) 宋人「歳朝図」
(台北故宫博物院)

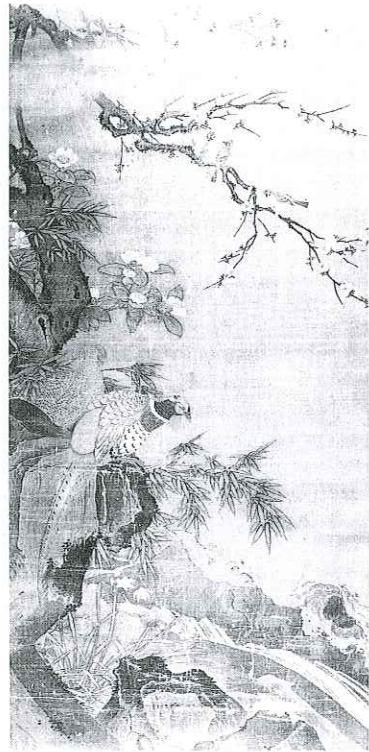


图102 (伝) 魯宗貴「春韶鳴喜圖」
(台北故宫博物院)

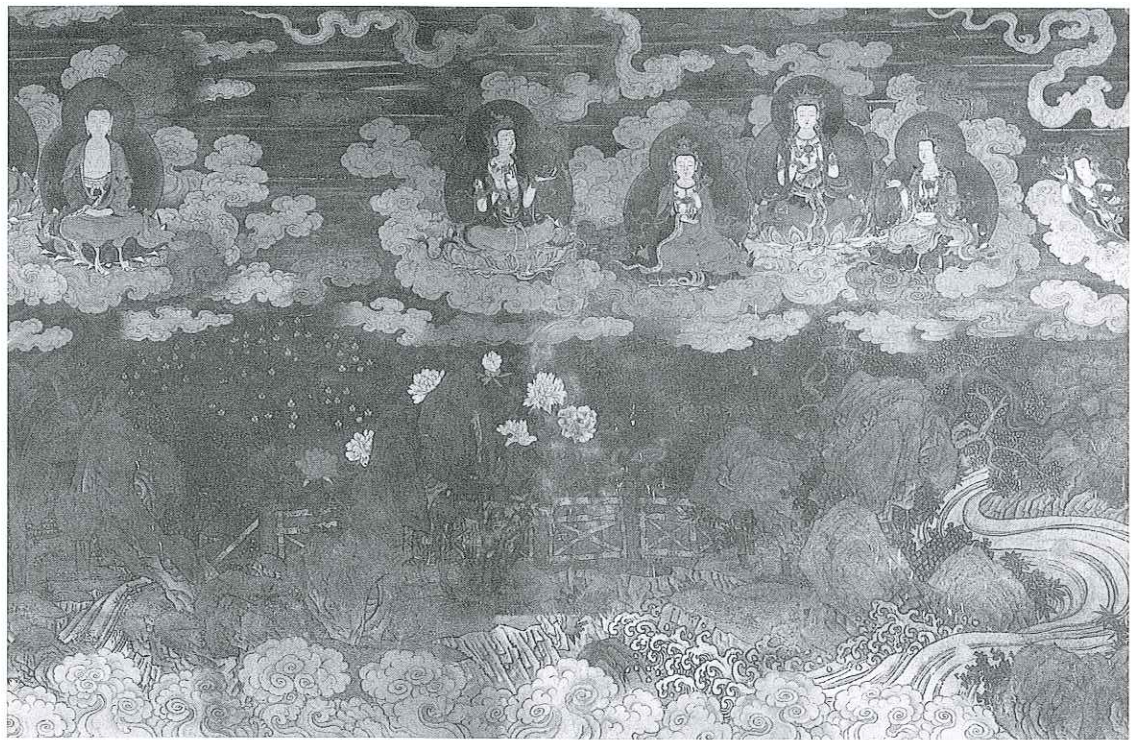


图104 法海寺壁画東壁



図108 欠名「九思図」
(永青文庫)



図107 呂紀「春溪双鶴図」
(ニコラス・ケーヒル・
コレクション)



図105 法海寺壁画東壁
部分

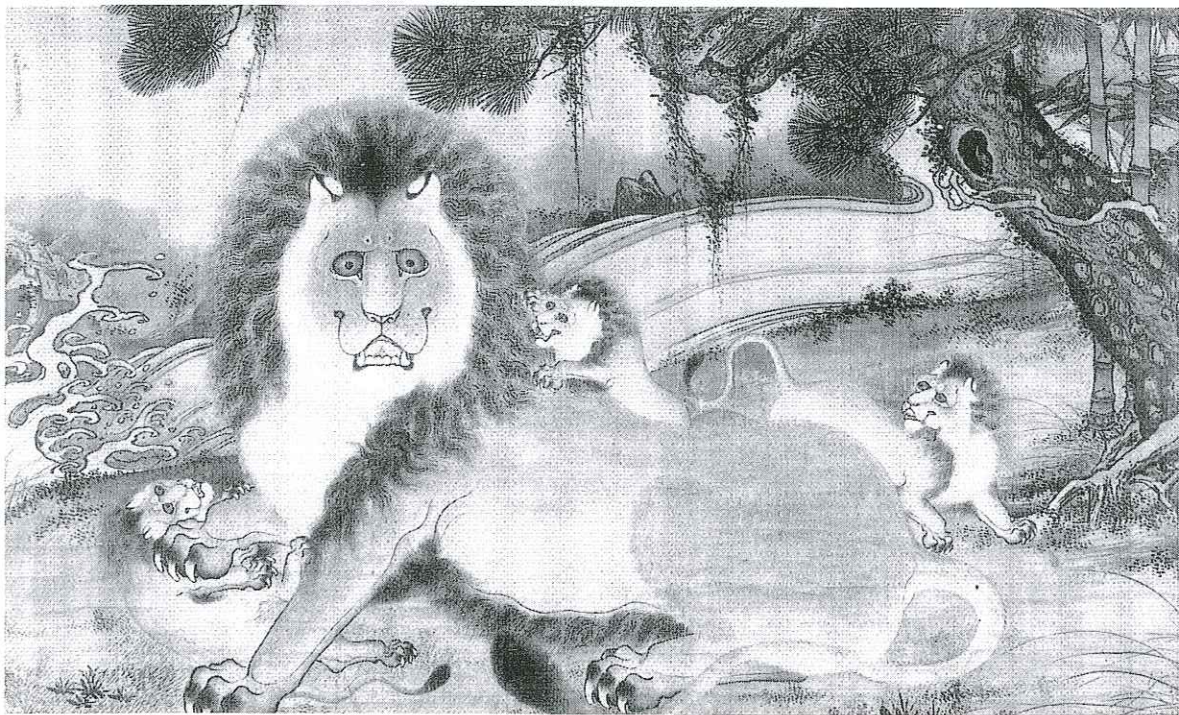


図106 周全「獅子図」(東京国立博物館)

呂紀「春溪双鶴図」(ニコラス・ケーヒル・コレクション、図107)、欠名「九思図」(永青文庫、図108)に例がある。「九思図」は、皴法などの筆致が穏やかで、彩色も淡彩傾向を示し、点苔の打ち方も規則的になるなど呂紀よりも、二、三代下る明後期の作品とみられるが水流は呂紀系統の中では最も近い。これらの例から、呂紀自身がこの水流表現を知っており、制作に用いていたとしても矛盾はない。ただ、冬は本来水量の少ない季節であり、他の雉のパターンにおいても水は控えめに表されているのに対し、東博本はなぜ敢てこのような大胆な表現を取っているのかは疑問が残る。この問題については、本章の末尾で再び取り上げる。

(二) 対幅の構成からみた東博本

現存する呂紀系統作品の中にあつて、東博本は同じ図様をとるものがほとんど見られず、いわば孤本的な作品である。そこで、次に対幅における画面構成の面に注目してみたい。根津美術館の呂紀「四季花鳥図」(四幅、図109)は、制作年代は明末まで下がるものの、呂紀系の連幅構成をとどめる貴重な例である。冬景が先述のように原作が呂紀の手になる可能性もある無錫市本系に属していることから、図様の資料的価値は高いと考えられる。

夏幅についても、奇岩、芙蓉、石榴の配置・形状は東博本と近い関係にある。さらに、秋幅についても、岩の位置はやや異なるが背の低い形状は似ており、芙蓉と金木犀のモチーフの取り合わせも共通する。特に金木犀の枝振りは東博本と近似し、向き合う九官鳥のポーズまで一致している。東博本と根津本では、全体の図様は異なっているにもかかわらず、夏と秋の画面構成に共通点が見られることは、呂紀派の連幅制作において、この夏と秋の構成が有力なパターンの一つであったことを示す

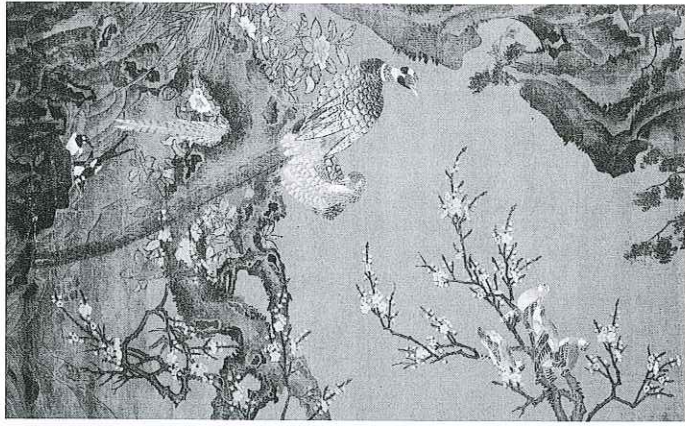
ものと考えられる。

その一方で根津本の春幅は、なだらかな土坡上に奇岩、桃、牡丹、錦鶏を配しており、東博本とは全く異なっている。このタイプの構図は、金鶏、白鷗(ハツカン)、孔雀といったキジ科の鳥を、いくつかのポーズで組み替えながら配する例が豊富に現存する。例えば呂紀「花鳥図」(東京国立博物館、図110)は、錦鶏の位置は異なるが、雄のポーズは共通で、画面構成も相近い。また呂紀「牡丹錦鶏図」(中国美術館、図111)は、鳥は白鷗に変わっているが、その配置とポーズは雌雄とも近似する。また、孔雀にもほぼ同様の画面構成や姿形が受け継がれていくのは、呂紀「杏花孔雀図」(台北故宮博物院、図112)、月洲「孔雀図」(泉屋博古館、図113)に明らかである。東博本の春景に比べて平明で、高度な山水描写を必要とせず、装飾性にはむしろ富んでいる根津本等のパターンがより普及したのであろう。

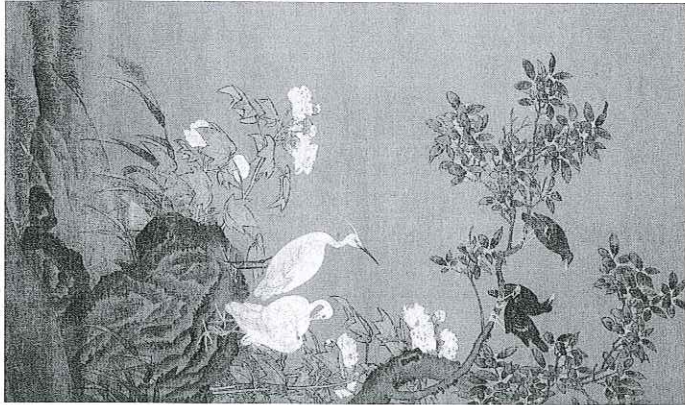
冬幅は、先述のように無錫市本系の尾長雉の図様をとっているが、画面右端へと伸びる梅の枝は秋とは繋がらず不自然な印象を受ける。そのため、本来の対幅の構成を保持しているか疑問ももたれるが、前節で挙げた冬景の雉のパターンでは、無錫市本系のみならず、ケルン本系、松井文庫本系でも画面右側に幹や枝が一旦途切れる構成をとっている。これに対して現存する呂紀系の秋景には、冬景の枝と連続するような表現は見出し難い。またそれ以外の中央工芸美術学院本系、澄懷堂本系、伝魯宗貴本系なども、背景はおおむね岩壁となっている。平明な水景の展開することが多い秋幅とは、いずれの場合にも連絡の齟齬はあったと考えられ、根津本の冬景も呂紀系統における連幅の画面構成を保持しているとみるほうがよい。

雉を描いた一連の冬景に、秋景との連絡関係の齟齬が指摘されること

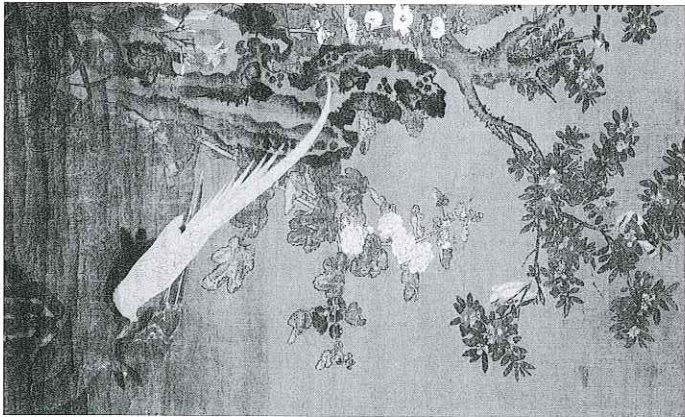
冬景



秋景



夏景



春景



图109 吕纪「四季花鸟图」(四幅、根津美术馆)



図110 呂紀「花鳥図」
(東京国立博物館)



図111 呂紀「牡丹錦鷄図」
(中国美術館)

は、東博本の冬幅の構図が秋幅とは密接に繋がらないにもかかわらず補入され、連幅とみなされてきたことの要因でもあると考えられる。ただ、その水流を極度に強調した画面は、雉の図様のなかでも異色であることは否めない。その制作時期や画風の来源について、次に考えてみたい。第一章で指摘したように、冬幅の画絹は他の三幅とは異なっている。



図112 呂紀「杏花孔雀図」
(台北故宮博物院)



図113 月洲「孔雀図」(泉屋博古館)

中国絵画に使用される画絹の組織は、時代や制作環境によって傾向があり、明代浙派の大幅では、春以下の三幅に用いられている糸は太めながら隙間の多いものが一般的である。冬幅もその範疇には入るものの、緯糸の間隔がかなり緊密になっている点に特徴がある。

これまでに調査した作品から類例をさがしたところ、次の二例を見出

すことができた。一つは先述の沈恢「雪中花鳥図」(泉屋博古館、図81)である。緯糸の間隔が狭く、そのために経糸が表裏を細かく出入りする状態が近似している(図23)。隙間はこちらのほうが、やや広く状態も古い。もう一点は呂紀の曾孫で万暦前半ごろに活躍した呂健の「崑崙松鶴図」(東京国立博物館、図114)で、こちらはさらに間隔が緻密になり、糸の太さもより均一で状態も良い(図24)。画絹の編年については、今後も調査データの増加に務め、より精度を高めて行くことが不可欠であるものの、組織の密度と保存状態の双方の点で、東博本の冬幅は沈恢と呂健の間に置く事ができ、16世紀の半ば以降が一つの目安となると考える。ちょうど呂紀から二世代ほど後であり、本作が江戸初期までに日本にもたらされていたとしても矛盾しない。

ただ、冬幅の描写自体は、呂紀以降の画風展開と必ずしも合致しないように見受けられる。前節で指摘したように、呂紀系統の作品では、時代の下る模本ないしは垂流作ほど、岩の形態や樹幹の洞の表現に、奇異な形態感を誇張する傾向が表れるが、本図にはそれが見出しにくい。また、呂紀の後継者の作風は、呂健「崑崙松鶴図」がそうであるよう



図114 呂健「崑崙松鶴図」
(東京国立博物館)

に、より瀟洒な方向に変化していくものも多かった。近年、呂紀派の蘇州画壇への流入を示す例として取り上げられた陳箴「鳥花山水図」(春・夏景：隣華院、冬景：京都国立博物館、崇禎一三年(一六四〇))の春景(図115)には、同図様の作品として欠名「春江聚禽図」(上海博物館、図116)、呂紀「山溪春禽図」(上海博物館、図117)が存在するが、陳箴画ではその荒々しい浙派的な傾向は相当に減じており、呂健「崑崙松鶴図」のような呂紀後継者の作風変遷の延長上にある。

冬幅には、このような瀟洒な方向への変化も認めがたい。むしろ、表現上の類似点は、東博本の春幅との間に指摘できる。岸壁から張り出す大樹の角度や根の形状がまず近似し、梅の花の描法も桃と同工である。また春の近景の岩の下方、角張りながら突き出した形態と、冬の雉が止まる岩の下部のそれが酷似している。

東博本の落款は、第一章でも述べたとおり、通行の書体とは異なるにもかかわらず、冬幅も他の三幅と同じ書体をとっている。しかも、その入れられている岩壁に着目すると、その部分のみは皴法や下地の淡墨が意図的に避けられており、落款を入れることを前提とした措置と見られる。これらの点を考え合わせれば、冬幅は別個に伝来していた作品を配合したのではなく、他の三幅に合わせることを目的に制作されたと考えるのが妥当と思われる。

ここで、東博本の細部の表現について、呂紀の技法からも、冬幅の問題からも重要と思われる点を付言しておく。本図に描かれる全ての種類の鳥には、目の輪郭の嘴側に短線が一筆加えられている(図4、6、8、35、46、48、52、61など)。さりげない表現で、気付きにくいだが、視線の方向を強調し、眼の表現に生氣を与える工夫と思われる。春夏秋では、当該部が損傷している大官鳥の一羽以外はすべての鳥に施されている。



図115 陳箴「鳥花山水図」
(隣華院) 春景

また、冬幅の雉もこれを踏襲しており、雀でも眼を開けている三羽のうち一羽にははつきり描かれ、残りの二羽ではやや不徹底ながら痕跡が認められる。この手法は、他の画家の作品にも見られるため、花鳥画の描法としてある程度行われていたものと考えられ、その淵源や伝播状況にも興味をもたれるが、呂紀系統の作品で東博本以外に確認できたものは僅かで、描かれないものの方が多い傾向にある。³⁵ そのことから冬幅は、補作に当たって、落款や樹石の大まかな形態にとどまらず、他の三幅の細部をも綿密に観察して制作されたことが窺える。

それでは、冬幅の特異な図様は、なぜ選択されたのであろうか。仮に東博本の当初の冬景がその時点でも存在しており、汚損など何らかの理由が生じたために模写が制作されたと仮定してみよう。先述のように雉の構成では、秋幅との連絡に齟齬のあるパターンが多く、その点では冬幅の構成も許容範囲かもしれない。しかし、東博の春夏秋冬は、近景と背後の水景が三幅にわたって連続するように描かれており、冬幅の構成はやはり異質である。また、冬と春の表現の類似点は先に挙げたが、冬の



図116 欠名「春江聚禽図」
(上海博物館)

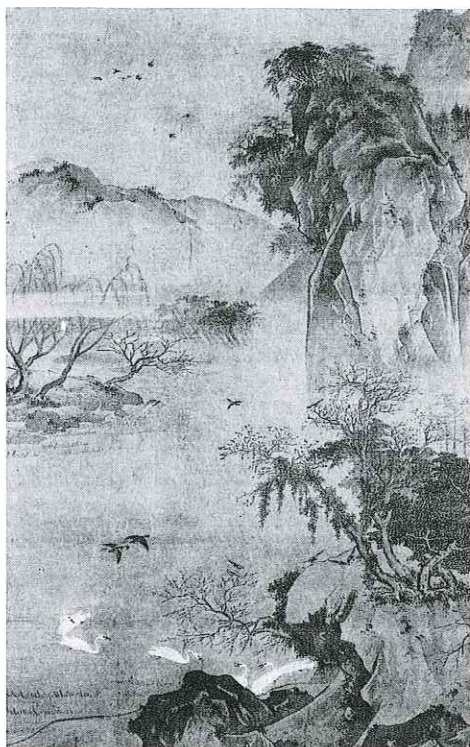


図117 呂紀「山溪春禽図」
(上海博物館)

岸壁の鋭利で幾何学的な形状を繰り返す輪郭線や、梅の直線的で整理された枝先の表現は、東博本はもちろん他の呂紀作品に類例を見出すことは難しく、その点からも疑問がもたれる。

では、逆に当初の冬幅の図様に依らずに制作したとすればどうであろうか。その場合、呂紀系統作品にあつては、雉のパターンとしてより流

布している構図が多数あるにも関わらず、より大胆で他の三幅とも繋がりや欠く図様を敢て選択したことになる。従ってどちらの場合であっても、冬幅への不可思議さは残る。

ここで注目されるのは、本図が日本に伝来した作品という点である。

狩野派をはじめとする漢画系の花鳥図の障屏画では、このタイプの滝を冬の場面に描いて締めくくる例が多い。冬幅を補うに当たって、日本人の鑑賞に沿うべく、巨大な水流の表現が選ばれたとすれば、連幅として違和感のある本図様が用いられたことも理解しやすい。当時、日本への輸出の窓口となっていた寧波は、呂紀の出身地であり、その画風を受け継いだ職業画家によって呂紀風の作品が大量に作られていたとみられる。⁽³⁶⁾ 水流の表現法自体は、呂紀派のなかにも流布しており、それに春景の表現を参照すれば、対幅としての類似性をもたせることは十分可能だったと思われる。また、類例のない皴法や梅の幾何学的で比較的単純化された枝振りなどから、たとえ絹は中国製であっても制作地は日本という可能性も閉却すべきではないであろう。⁽³⁷⁾

従って冬幅の問題は、明代における呂紀画風の展開に止まらず、日中の絵画交流の状況や、室町から江戸における漢画系の作画状況をも視野に入れて考察する必要がある、その場合には顔料等の化学分析が有効な判断材料となることも期待される。⁽³⁸⁾ ただその考察は、現段階で筆者の用意を超えるため、本稿ではこれ以上の推論を重ねることは避け、進展を経た後に稿を改めて論じることとしたい。

当初の冬幅の図様がどのようなものであったかも定かではないが、たとえ冬の図様が不明のままであっても、⁽³⁹⁾ 現存する春夏秋の三幅に目を向ければ、そこには近景の花園を水景が取り巻く、雄大な空間が広がっている。春と夏の水面はごく自然に繋がり、鴛鴦と鴨のつがいが泳いで来

るとあいまって、こちらにまで流れ込んでくるかのようである。中央部では夏の奇岩の下部にある左下がりの曲線と、秋の岩の端の右上がりの曲線が結びつき、蜀葵と芙蓉がそれを要として扇を開くかのように伸びて花を咲かせる。その背後からは梔子と金木犀の樹が、連理樹のように互いに寄り添って枝葉を広げ、無数の花々が芳香を放っている。集まった鳥たちは、思い思いにそれぞれの季節の中で囀り、憩っている。それは、四季の循環の中で現実には共存することのない花々を集めた、絵画だからこそ可能な吉祥の空間であり、写実的な花鳥を存在感に富む山水が支える呂紀様式の到達点を示すものであったと言えよう。

おわりに—その後の呂紀画風—

東博本を中心に呂紀画風とその伝播について考察を行ってきた。呂紀は、従来、背後の空間を具体的に描くことは必ずしも要求されてこなかった花鳥画の分野に、出身地の浙派の特徴である大胆な筆墨による山水画の要素を持ち込んだ。それは、見るものに画面の空間や存在感を強く印象付けるとともに、繊細な花鳥の美しさを引き立てる効果も担っていた。東博本は、その達成を示す貴重な作例であり、その卓越した構想と技量は、本稿で詳述したとおりである。けれども、強い筆力と微妙な淡墨・淡彩を使いこなすことが要求される山水表現は、花鳥画制作では副次的な要素であり、模倣によって容易に損なわれることは、根津本のほとんど無背景となった状態に明瞭に表れている。東博本は呂紀自身の作り出した様式の水準の高さを示すとともに、その継承の困難さをも伝えていると言えよう。

呂紀の特徴であった山水描写は、十分に受け継がれなかったにもかか

ならず、呂紀風の作品が膨大に制作されたことは一見矛盾する現象に思われる。しかし、写し崩れや省略の進んだ作品においても、浙派の手法による皴を積み重ねた大樹と、斧劈皴を用いた大岩という樹石表現はなお受け継がれている。その点から見るならば、呂紀がその後の花鳥画に与えた最大の影響は、従来、華やかではあるが移ろいやすいモチーフを追求してきた花鳥画の中に、山水樹石画の分野で発達してきた樹木と岩石の描写を導入することで、自然の骨格を与えたところにあつたと言えよう。

明中期以降、画壇では呉派（蘇州派）文人画が徐々に主流となり、浙派の職業画風は衰微していく。花鳥画においても、沈周、陳淳、陸治ら呉派の画家による、身近な花や生物を没骨法によって写意的に描く花鳥雑画が盛んとなる。しかし、その中でも呂紀の山水画風が明末まで受け継がれていったことは、先述の呂健や明末蘇州の陳箴の作品に見たとおりである。文人画の全盛にあつても、晴れの場を飾る大幅には、なお呂紀画風の需要があつたことを示すと同時に、淡彩を主とした瀟灑な作風への移行には、文人画の淡雅な好みが影響を及ぼしていると考えられる。

呂紀の画風は、清（一六一六〜一九二二）に入ってもなお影響力を持った。浙江出身の胡湄⁴⁰には、「錦鷄桂花図」（揚州博物館、図118）に見るように呂紀の影響が色濃く認められる。また、胡湄「花鳥図」（山岡コレクシヨン、図119）に見る墨気の強い岩や、線皴を多用する幹にも、呂紀の影響が顕著である。ただ、梅花（図120）や椿（図121）の彩色はより平面的になり、文人花卉画の嗜好を受けたものと解される。

胡湄の弟子である沈銓（号は南蘋、一六八二〜一七六〇?）も、呂紀画風の感化を受けたとみられ、「桂花錦鷄図」（浙江省博物館、図122）

のように構図や鳥の姿形には、呂紀との類似が認められる。ただ、沈銓の場合には樹石の皴法が明確に異なっている。その理由を考える上で注目されるのは、彼の作品には、泉屋博古館の「雪中遊兔図」（乾隆二年（一七三七）、図123）のように北宋人にならつたとする款記がしばしば見られることである。「雪中遊兔図」は、彼の中期の大作であり、画面の中心線を意識した構成法とともに、その皴法や岩の形は、李郭派などに淵源をもつ北宋山水画の皴法を思わせる。明末以来主流となつた南宋画では、北宋の画風が重視される。倣古という意識が、職業画家の花鳥画にも及んできたときに、呂紀の樹石表現を換骨奪胎して時代の要求に応えたのが沈銓であるならば、彼は、明中期以来続いてきた呂紀の花鳥画の本質を受け継ぐ一方で、その画風伝播にひとつの区切りをつけたとも言えよう。

本稿では呂紀画風の展開に視座を得ようと、なるべく多くの同図様作品を取り上げた。同様の現象は、時代や洋の東西を問わず認められるものと思われる。ただ、中国絵画において同じ画家の落款をもつた様々な品質の作品が、これほどの数で現存し、影響関係や図様伝播が具体的に考察できる点において呂紀は最も早く、また量的にも突出する画家の一人であろう。調査し得た作品は、膨大な関連作例の一部にとどまり、行論の不備や取り上げるべき資料の不足もあると思われるが、大方の叱正を請うとともに、自らも引き続き調査に努め、明代の他の画家についても視野を広げていきたいと考えている。



図119 胡湄「花鳥図」
(山岡コレクション)

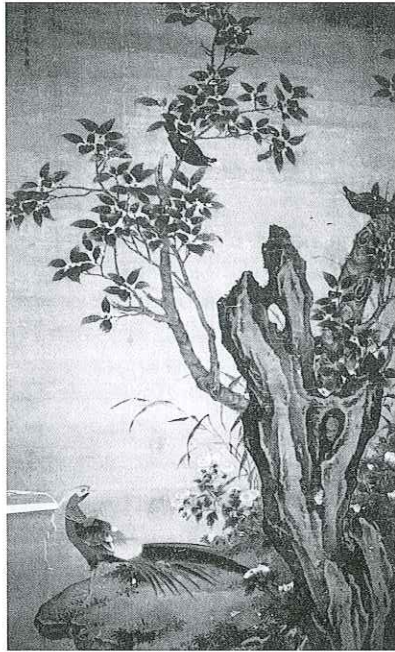


図118 胡湄「錦鷄桂花図」
(揚州博物館)

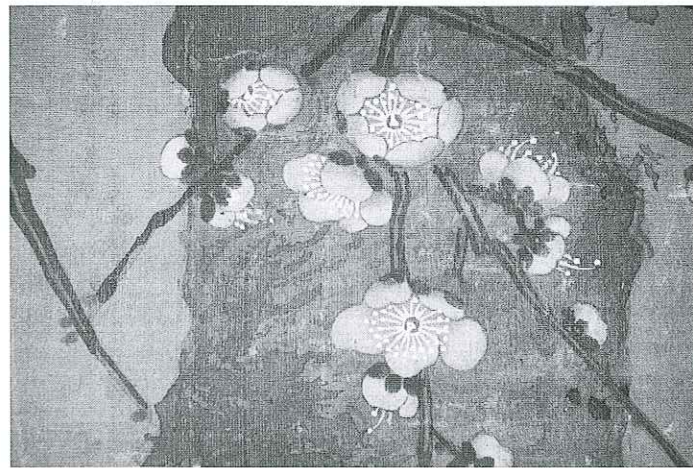


図120 胡湄「花鳥図」梅花

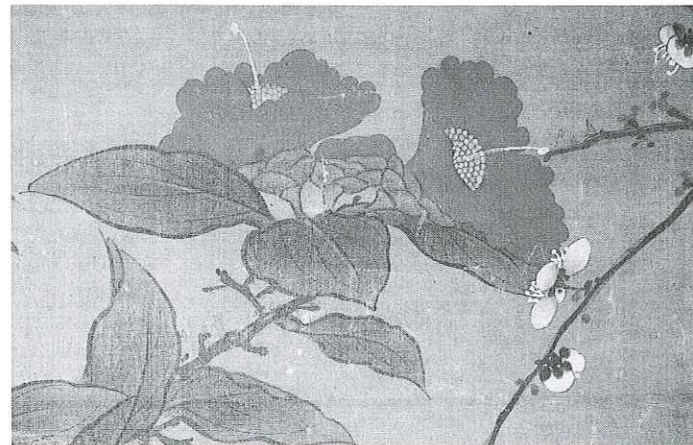


図121 胡湄「花鳥図」椿

乾隆丁巳小春寓北宋人筆
南嶺沈銓



図123 沈銓「雪中遊兔図」(泉屋博古館)



図122 沈銓「桂花錦鷄図」(浙江省博物館)

註

(1) 呂紀の伝記資料としては、何喬遠『名山藏』、徐象梅『兩浙名賢録』卷四九、朱謀壘『画史会要』卷四、姜紹書『無声詩史』卷二、徐沁『明画録』卷六、『寧波府志』(道光重刻本)卷三二、『鄞県志』(光緒刊本)卷四五などがあり、穆益勤『明代院体浙派史料』(上海人民美術出版社、一九八五年)に紹介されている。また、黄立芸氏の近年の研究、「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二五号別冊』、二〇〇八年)及び、東京大学に近年提出された学位论文「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」(二〇一〇年)、第三章には、新資料の李堂「郷先生遺事」(『崑山文集』卷三)、『寧波府志』(嘉靖三十九年刊本)卷四一を用いた詳しい考察がなされている。

(2) 拙稿、「館藏品研究」『春苑遊狗図』とその作者・紀鎮について」(『古文化研究』一〇号、二〇〇二年)。

(3) 黒川古文化研究所第一〇六回展観「中国の花鳥画」彩りに込めた思い」(二〇一一年一〇月一五日より一月一三日に開催。辺文進「梅竹双鶴図」(個人蔵)、兪增「花鳥図」(個人蔵)、陳箴「鳥花山水図」(京都国立博物館)、胡湄「花鳥図」(山岡コレクション)など明清花鳥画を含む約五〇件を展示した)。

(4) 本図が、大正六年(一九一七)に『国華』三三八号に紹介された際の所蔵者は、鳥津忠承氏であり、昭和十三年(一九三八)の原田謹次郎『日本現在支那名画目録』(文求堂書店)、一五〇頁では、鳥津忠義氏となっている。ただ、同家に伝来した詳しい経緯などは知られていない。なお、「探幽縮図」(京都国立博物館)に、秋景の九官鳥、三光鳥が模写されているが、所蔵者等の表記は見られない。京都国立博物館編『探幽縮図 下巻』(同朋舎出版、一九八一年)、四五、四六頁。また、東京国立博物館に入った後、昭和四二年(一九六七)に修理が行われ、新装の箱に収められているが、古箱や極書き等は伴われていない。

(5) 呂紀および本図に関する先行研究、掲載図版として次のものを参照した。

節庵「呂紀の花鳥図」(『国華』三三八号、一九一七年)。
光阿子「呂紀筆花鳥図」(『国華』三三五号、一九一八年)。
日華古今絵画展覧会編『宋元明清名画大観』(大塚巧芸社、一九三二年)、

下巻「東京帝室博物館特別陳列国宝支那画」、一八—二二頁。

原田謹次郎編『支那名画宝鑑』(大塚巧芸社、一九三六年)、五三六—五三九頁。

原田謹次郎『日本現在支那名画目録』(文求堂書店、一九三八年)、一五〇頁。

大阪毎日新聞社『東洋美術大展覧会図録』(便利堂、一九三八年)、「支那・朝鮮画」図版五五—五六。

米澤嘉圃「冬景図(四季花鳥図のうち)」、『世界美術全集 第二〇巻 中国IV』平凡社、一九五三年。

田中一松「四季花鳥図 呂紀筆」解説(『明清の絵画』便利堂、一九六四年)。

中村溪男「呂紀筆 花鳥図」解説(『世界美術全集 第一七巻 中国(六) 明・清』角川書店、一九六六年)。

田中一松「四季花鳥図(春) 呂紀」解説(『東洋美術 第二巻 絵画II・書』朝日新聞社、一九六八年)。

中島純司「四季花鳥図 呂紀筆」解説(『MUSEUM』二〇五号、一九六八年)。

中村溪男「四季花鳥図 呂紀筆」解説(東京国立博物館監修『東洋の美術』便利堂、一九六九年)。

川上涇「四季花鳥図 呂紀筆」解説(『日本絵画館 第二巻 渡来絵画』講談社、一九七一年)。

鈴木敬「冬景花鳥図」解説(同氏『水墨美術大系 第二巻 李唐・馬遠・夏珪』講談社、一九七四年)。

東京国立博物館編『東京国立博物館図版目録・中国絵画篇』(便利堂、一九七九年)、図五四。

福本雅一「四季花鳥図 呂紀」解説(『中国の美術 三 絵画』淡交社、一九八二年)。

宮崎法子「四季花鳥図 呂紀筆」解説(『花鳥画の世界一〇 中国の花鳥画と日本』学習研究社、一九八三年)。

潘深亮「呂文英、呂紀合作《竹園寿集図》浅析」(『故宮博物院院刊』一九八八年四期)。

Hou-mei Sung, "Lu Chi and His Peasant Paintings," *The National Palace Museum Research Quarterly* (故宮學術季刊), 10-4 (1993).

Richard M. Barnhart, *Painters of the Great Ming: The Imperial Court and the The School*, Dallas, Texas: Dallas Museum of Art, 1993, pp.205-221.

鈴木敬「中国絵画史 下(明)」(吉川弘文館、一九九五年)、九一—九三頁。

『呂紀花鳥画特展』(国立故宮博物院、一九九五年)。

譚怡令「呂紀花鳥画及院藏其派作品之探討」(前掲『呂紀花鳥画特展』所収)。

单国强「林良、呂紀生平考略」(『故宮博物院院刊』一九九七年一期)。

高昕丹「明代宮廷画家呂紀的時代及其花鳥画寓意試析」(『新美術』一九九七年三期)。

『林良呂紀画集』(天津人民美術出版社、一九九七年)。

姚舜熙「呂紀絵画芸術的形式特徴」(『榮宝齋画譜 古代編二 花鳥 明・呂紀絵』榮宝齋出版社、一九九八年)。

宮崎法子「呂紀 四季花鳥図(春)」解説(『世界美術大全集 東洋編八 明』小学館、一九九九年)。

譚怡令「從辺文進・呂紀看宮廷花鳥画的連結点」(『追索浙派』国立故宮博物院、二〇〇八年)。

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 年報第二五号別冊』、二〇〇八年)。

Hou-mei Sung, *Decoded Messages: The Symbolic Language of Chinese Animal Painting*, New Haven and London: Yale University Press, 2009.

板倉聖哲「四季花鳥図(秋) 呂紀」解説(『花鳥画—中国・韓国と日本—』(奈良県立美術館、二〇一〇年)。

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」(東京大学提出学位論文、二〇一〇年)。

譚怡令「秋意上心頭—明呂紀秋渚水禽」(『故宮文物月刊』三四七号、二〇一二年)。

(6) 昭和六年(一九三二)一月一九日に、国宝保存法によって国宝(旧国宝)に指定され、昭和五年(一九五〇)の文化財保護法施行にともない重要文化財となった。『国宝・重要文化財大全』別巻(毎日新聞社、二〇〇〇年)、一一頁。

(7) 鹿子鳩(学名 *Streptopelia chinensis* 中国名: 珠頸斑鳩)は、中国から南アジアにかけて生息する鳩。『花鳥画の世界一〇 中国の花鳥画と日本』

(学習研究社、一九八三年)の「植物・動物名一覽」、一五五頁。張詞祖、龐秉璋『中国的鳥』(中国林业出版社、一九九七年)、五四頁。

- (8) 大官鳥(学名 *Garrulax chinensis*、中国名: 黑喉噪鵲)は、チメドリ科に属し、中国南部から東南アジアにかけて生息。飼育もされる。註7前掲、『花鳥画の世界一〇 中国の花鳥画と日本』、一五五頁。註7前掲、『中国の鳥』、一四〇頁。

- (9) 「桃花図」については、『文芸紹興 南宋芸術与文化・書画卷』(国立故宫博物院、二〇一〇年)を参照。解説、許文美、三六四頁。

- (10) 桃の枝の輪郭線にも、墨色が目立つ箇所が見えられ、後補の筆が加えられていると見られる。

- (11) 本稿で取り上げる作品のうち、現段階において呂紀の真筆と、筆者が考えているのは、東博本のみである。それ以外の作者表記には、(伝)や(款)を付すべきであるが、未調査のものも少なくないため、逐一の表記は省略することとした。研究を進める上での経過的な段階として諒とされたい。

- (12) 他の鳥の脚も同様の手法によっているものが多いが、春の鳩の脚はすべて表から塗られており、剥落も少ないことから、補彩の可能性もある。

- (13) この鴨の種類は、註7前掲『花鳥画の世界一〇 中国の花鳥画と日本』の、「植物・動物名一覽」においても不詳とされている。一五五頁。

- (14) 変三光鳥(学名 *Tersiphone paradisi*、中国名: 寿帶鳥)は、註7前掲『花鳥画の世界一〇 中国の花鳥画と日本』の、「植物・動物名一覽」によれば、中国から南アジアに分布し、雄には白色型と赤色型があるという。一五五頁。

- (15) 呂紀の子孫や弟子には、次のような画家がいる。
〔子孫〕呂高(甥)、呂棠(甥)、呂遠七(甥)、葉双石(外甥)、呂健(曾孫)
〔弟子〕蕭增、劉俊、陸鎰、胡鎮

- 註1前掲、穆氏『明代院体浙派史料』、註5前掲、譚氏『呂紀花鳥画及院藏其派作品之探討』附録を参照。

- (16) 花鳥画における時間表現については、小川裕充「中国花鳥画の時空―花鳥画から花卉雑画へ―」(註7前掲、『花鳥画の世界一〇 中国の花鳥画と日本』所収)、同氏「薛稷六鶴図屏風考―正倉院南倉宝物漆櫃に描かれた草木鶴図について―」(『東洋文化研究所紀要』一一七号、一九九二年)、同氏「黄筌六鶴図壁画とその系譜(上)(下)」(『国華』一一六五、一二九七号、一九九二、二〇〇三年)に示唆を受けた。

- (17) 対幅については、大和文華館で一九九五年に行われた『対幅―中国絵画の名品を集めて―』の図録が、宋以降の作例を多数収録している。

- (18) Hou-wei Sung氏は、註5前掲“Lu Chi and His Peasant Painting”一一―一二頁において、平板で形式化した表現や、筆致の変化の不足、生気に乏しい雉の表現から、日本の画人における忠実な模本との見解を取る。

- また、譚氏は、註5前掲「呂紀花鳥画及院藏其派作品之探討」、一一九頁において、東博本の「春、夏、秋三景的風格統一、景緻也相連貫、惟冬景不甚協調、有後補之虞」とする。

- (19) 中国絵画に用いられる画絹の時代による変化は、杉本欣久、竹浪遠「調査報告 黒川古文化研究所所蔵の日本・中国絵画の画絹について」(『古文化研究』八号、二〇〇八年)において概要を述べた。一〇九―一四頁。

- (20) 本稿で取り上げる作品の掲載図録については、末尾の図版出典一覽を参照されたい。

- (21) 鄭石「芙蓉白鷺図」については、註5前掲、譚氏「呂紀花鳥画及院藏其派作品之探討」、一二三頁、および、註5前掲『追索浙派』の本図解説、一七八頁を参照。

- (22) 蕭增「芙蓉白鷺図」については、註5前掲、Richard M. Barnhart, *Painters of the Great Ming: The Imperial Court and the Zhe School* (二一八―二二〇頁)を参照。

- (23) 西上実「芙蓉水禽図」解説(『細川家の至宝―珠玉の永青文庫コレクション―』NHK他、二〇一〇年)、三八―四一頁によれば、細川家の中国古画収集の状況を記録した『古画御掛物之帳』(永青文庫)に、「文政四年〔一八二二〕十二月江戸二而御買上 一幅 大幅 芙蓉二鷺 呂健筆 『正筆添状之通』と記載されるという。

- (24) 狩野家鑑定控帳の一つである『狩野英信鑑定控』(宝暦一三年〔一七六三〕頃、『美術研究』四五号、一九三五年所収)には、呂紀の「旭鳳凰鶴」、「兎横物」とともに、呂健の「花鳥」等計二点が載せられており、江戸中期には両者の画風に鑑定上の区別があったことをうかがわせる。

- (25) 本図については、『静嘉堂 明清書画清賞』(静嘉堂文庫美術館、二〇〇五年)、一一〇―一一一頁、『筆墨の美 水墨画 静嘉堂の水墨画名品選』(静嘉堂文庫美術館、二〇〇九年)、七三頁において作品解説を担当し、制作時期についても、一六世紀半ばとの見解を示した。

- (26) 板倉聖哲「四季花鳥図 呂紀款」解説(『明代絵画と雪舟』根津美術館、

(二〇〇五年)、一五七〜一五八頁。

(27) 雷濬「雪梅山禽図」は、『中国絵画全集二二 明三(浙江人民美術出版社他、二〇〇〇年)、図一六四に掲載されている。』四明「寧波」雷濬の落款があることから、作者は呂紀と同郷でその影響を受けた画家と考えられる。同書、李凱氏の本図解説を参照。三五〜三六頁。

(28) 李一和は、上杭(福建省)の花鳥画家で、「四季花鳥図」(四幅、万福寺)など、日本に複数の作品が伝わっている。註17前掲、「対幅—中国絵画の名品を集めて—」、七二〜七五頁。

(29) 月洲は、逸伝の花鳥画家で、ほかに図113の「孔雀図」(泉屋博古館)が伝わる。

(30) 北京市法海寺文物保管所等編『法海寺壁画』(中国旅游出版社、一九九三年)を参照。冬景との水流の類似については、註1前掲、黄氏「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」、九一頁に指摘がある。

(31) 呂健「崑崙松鶴図」については、辻惟雄「図版解説 呂健筆 崑崙松鶴図」(『美術史論叢』四号、一九八八年)、註1前掲、黄氏「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」、一四〇〜一四六頁、板倉聖哲「崑崙松鶴図」解説(註5前掲「花鳥画—中国・韓国と日本—」)を参照。

(32) 陳箴「鳥花山水図」については、西上実「陳箴筆鳥花山水図について—呂紀系花鳥山水画の明末蘇州画壇への流入—」(『学叢』三二号、二〇〇九年)、同氏「陳箴筆鳥花山水図補遺」(『学叢』三三三号、二〇一一年)、註1前掲、黄氏「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」一四六〜一四八頁、板倉聖哲「鳥花山水図」解説(註5前掲「花鳥画—中国・韓国と日本—」)を参照。

(33) 図11、正面を向いた梅花の左下の花卉には、画絹が剥落しかけ繊維が斜めになっている箇所があるが、その上にも花粉の顔料が載っている。梅および桃の花粉・蕊の線は元来が剥落しやすい部分のため、後世の補彩が両者に加えられて、より近い印象になっていることも考えられる。

(34) 鳥の眼の輪郭には濃墨が多用されており、後世に上書きされたものもあると予想される。ただ、春の鳩、鴛鴦の雌には、先に臙脂色で嘴側の単線までを描いていた痕跡があるため、この表現は当初から存在したと考えられる。

(35) 東博本以外には、呂紀「山茶錦鷄図」(中国国家博物館)の高麗雉の雌、呂紀「梅花四喜図」(蘇州市文物商店)の鵲にこの表現が認められるが、台北故宫博物院の呂紀作品「秋渚水禽図」、「秋鷺芙蓉図」、「雪景翎毛図」、「杏花孔雀図」、「雪岸双鴻図」、「柳塘禽集図」には、いずれも行われていない(故宮所蔵の六点は、本年春に開催された「妙奪化機—呂紀絵画展」にて実見することができた)。一方、辺文進系の画風を示す(伝)趙昌「四喜図」(台北故宫博物院)の鵲、殷宏「花鳥図」(台北故宫博物院)の雷鳥類と九官鳥などの小禽、我が国の(伝)雪舟「四季花鳥図屏風」(京都国立博物館)の鷺、八哥鳥にも、この表現が行われている。

(36) 王世貞(一五二六〜一五九〇)『芸苑厄言』巻一五五に、呂紀画の流行状況を示す著名な一条がある。

呂紀、寧波人。以薦入供事仁智殿、至錦衣指揮。紀為禽鳥如鳳、鶴、孔、翠、鴛鴦之類、俱有法度、生氣奕奕、當時極貴重之、今以時趣漸減矣。其鄉人伝幕屏障以鬻、愈可厭。(四庫全書本)

なお、陳階晋氏は、「略談浙派在日本的迴響」(註5前掲、「追索浙派」)のなかで、浙派の支流としての寧波絵画の存在に注目し、日本画壇に与えた影響を想定している。呂紀派についても、本資料を挙げて言及している。二四一〜二四三頁。

(37) 筆者は、冬幅が、流布している図様によらずに、より特殊な図様を採っていることから、東博本の当初の冬幅の図様に依拠したのではないかと考え、本年(二〇一一)二月四日の中国美術研究会(於京都大学)での発表の際も、その旨を述べたが、終了後に曾布川寛京都大学名誉教授より、日本での鑑賞を意識した可能性を考えるべきではとの示唆を受け、再考したのが本稿の見解である。貴重な御教示を賜ったことに感謝申し上げたい。

(38) 明清画では、白色顔料に鉛白が用いられるのに対し、江戸時代の絵画では、普通には胡粉が用いられていることが、本号掲載の蛍光エックス線による画材調査で杉本欣久氏によつて指摘されている。杉本欣久、廣川守「蛍光X線分析による日本近世絵画の色材調査—黒川古文化研究所の収蔵品を中心に—」。

(39) 根津本の秋の構図が東博本と類似することを踏まえれば、冬幅も根津本と同様に無錫市本系の図様であった可能性は考えられる。この場合、冬の梅の梢が秋の木犀の枝の先端と重なり合う形になるのは有利な点であるが、春幅と類似の構図パターンを冬幅でも繰り返したかについては疑問も

あり可能性の一つとして挙げるに止めたい。

- (40) 胡澗の伝記については、周積寅、近藤秀実『沈銓研究』（江蘇美術出版社、一九九七年）の第二章、近藤氏「沈銓及其師友交游考」を参照。一三二―一三七頁。

- (41) 沈銓画における呂紀からの影響については、譚氏が、註5前掲「從刃文進・呂紀看宫廷花鳥画的連結点」のなかで、複数の作品を挙げて指摘している。二〇八―二〇九頁。

〔図版出典一覽〕 東博本以外

―総合的な図版―

- a 『中国絵画総合図録』全五卷（東京大学出版社、一九八二―一九八三年）
- b 『中国絵画総合図録 続編』全四卷（東京大学出版会、一九九八―二〇〇一年）
- c 『中国古代書画図目』全三三卷十索引（文物出版社、一九八六―二〇〇一年）
- d 『中国絵画全集二二 明三』（浙江人民美術出版社、文物出版社、二〇〇〇年）
- ―所蔵品図録、展覧会図録等―
- e 『東京国立博物館図版目録・中国絵画篇』（便利堂、一九七九年）
- f 『特別展覧会 細川家コレクション「東洋美術」』（毎日新聞社、一九八一年）
- g 『花鳥画の世界一〇 中国の花鳥画と日本』（学習研究社、一九八三年）
- h 『故宮書画図録』三（国立故宮博物院、一九八九年）
- i *Painters of the Great Ming: The Imperial Court and the Zhe School*, Dallas Museum of Art, 1993.
- j 『法海寺壁画』（中国旅游出版社、一九九三年）
- k 『呂紀花鳥画特展』（国立故宮博物院、一九九五年）
- l 『泉屋博古 中国絵画』（泉屋博古館、一九九六年）
- m 『林良呂紀画集』（天津人民美術出版社、一九九七年）
- n 『沈銓研究』（江蘇美術出版社、一九九七年）
- o 『中国絵画をたのしむ―橋本コレクションを中心に―』（渋谷区立松濤美術館、一九九八年）
- p 『宋元の絵画』（大阪市立美術館、二〇〇一年）
- q 『安徽省博物館蔵画』（文物出版社、二〇〇四年）

r 『明代絵画と雪舟』（根津美術館、二〇〇五年）

s 『静嘉堂 明清書画清賞』（静嘉堂文庫美術館、二〇〇五年）

t 『扇面と対聯・屏条の書画』（澄懷堂美術館、二〇〇八年）

u *Decoded Messages: The Symbolic Language of Chinese Animal Painting*, Yale University Press, 2009.

v 『細川家の至宝―珠玉の永青文庫コレクション―』（東京国立博物館等、二〇一〇年）

w 『花鳥画―中国・韓国と日本―』（奈良県立美術館、二〇一〇年）

図23 沈愔「雪中花鳥図」（泉屋博古館）画絹 l（写真は所蔵館より提供）

図24 呂健「崑崙松鶴図」（東京国立博物館）画絹 w（写真は所蔵館より提供）

図29 呂紀「秋鷺芙蓉図」（台北故宮博物院）落款 k

図40 呂紀「花鳥図」（雲南省博物館）梔子 m

図44 呂紀「花鳥図」（永青文庫）蜀葵 f

図54 呂紀「秋鷺芙蓉図」（台北故宮博物院）k

図55 「秋鷺芙蓉図」芙蓉 k

図66 呂紀「花鳥図」（広州市美術館）m

図67 呂紀「花鳥図」（景元齋コレクション）a-1（A三二―〇二七）

図68 呂紀「榴花双鷺図」（南京博物院）m

図69 呂紀「花鳥図」（雲南省博物館）m

図70 呂紀「花鳥図」（永青文庫）f

図71 呂紀「花鳥図」（個人蔵）g

図72 呂紀「三鸞図」（山東省鄆城県文管所）m

図73 鄭石「芙蓉白鷺図」（台北故宮博物院）k

図74 蕭增「芙蓉白鷺図」（ナウマン・コレクション）i

図75 (伝) 呂健「芙蓉水禽図」（永青文庫）v

図76 欠名「雪崖栖禽図」（安徽省博物館）q

図77 呂紀「雪景翎毛図」（台北故宮博物院）k

図78 呂紀「雪柳双鳧図」（上海博物館）c-3（滙一〇六九二）

図79 欠名「梅柳寒禽図」（広州美術館）c-14（粵二一五四）

図80 呂紀「雪岸双鴻図」（台北故宮博物院）k

図81 沈愔「雪中花鳥図」（泉屋博古館）l（写真は所蔵館より提供）

- 図82 (伝) 宋人「浴鵝図」(台北故宮博物院) k
 図83 明人「花鳥図」(台北故宮博物院) k
 図84 (伝) 滕昌祐「白鷗春水図」(大阪市立美術館) p
 図85 呂紀「白梅雉鷄図」(無錫市博物館) m
 図86 欠名「花鳥図」(静嘉堂文庫美術館) s
 図87 呂紀「四季花鳥図」(四幅、根津美術館) 冬景 r
 図88 呂紀「花鳥図」(東アジア美術館「ケルン」) a2 (E一七〇二二)
 図89 呂紀「梅山鳥図」(大英博物館) b2 (E一五二三六)
 図90 呂紀「雪梅錦鷄図」(中央工芸美術学院) m
 図91 呂紀「寒雀山茶図」(明德堂コレクション) a1 (A一四〇〇二)
 図92 欠名「花鳥図」(プリンストン大学美術館) u
 図93 呂紀「梅花雉子図」(松井文庫) b3 (JM三二一〇〇六)
 図94 雷濬「雪梅山禽図」(天津博物館) d
 図95 呂紀「花鳥図」(二幅、永青文庫) 冬景 v
 図96 李一和「花鳥図」(三幅、永青文庫) 冬景 a3 (JM三二一〇三八)
 図97 (伝) 周之冕「花鳥図」(南禅寺) a4 (JT五四一〇二二)
 図98 欠名「花鳥図」(個人蔵) a4 (JP一四一〇七二)
 図99 月洲「花鳥図」(二幅、大英博物館) 冬景 a2 (E一五〇四五)
 図100 呂紀「花鳥図」(三幅、澄懷堂美術館) 冬景 t (写真は所蔵館より提供)
- 図101 呂紀「花鳥図」(ロンドンギャラリー) i
 図102 (伝) 魯宗貴「春韶鳴喜図」(台北故宮博物院) k
 図103 (伝) 宋人「歲朝図」(台北故宮博物院) h
 図104 法海寺壁画 j
 図105 法海寺壁画 部分 j
 図106 周全「獅子図」(東京国立博物館) e
 図107 呂紀「春溪双鶴図」(ニコラス・ケーヒル・コレクション) i
 図108 欠名「九思図」(永青文庫) v
 図109 呂紀「四季花鳥図」(四幅、根津美術館) r
 図110 呂紀「花鳥図」(東京国立博物館) e
 図111 呂紀「牡丹錦鷄図」(中国美術館) m
 図112 呂紀「杏花孔雀図」(台北故宮博物院) k
 図113 月洲「孔雀図」(泉屋博古館) l (写真は所蔵館より提供)

- 図114 呂健「崑崙松鶴図」(東京国立博物館) w
 図115 陳箴「鳥花山水図」(隣華院) 春景 w
 図116 欠名「春江聚禽図」(上海博物館) c4 (滬一一二五四)
 図117 呂紀「山溪春禽図」(上海博物館) c3 (滬一〇六八九)
 図118 胡湄「錦鷄桂花図」(揚州博物館) n
 図119 胡湄「花鳥図」(山岡コレクション) o
 図120 胡湄「花鳥図」梅花 o
 図121 胡湄「花鳥図」椿 o
 図122 沈銓「桂花錦鷄図」(浙江省博物館) n
 図123 沈銓「雪中遊兔図」(泉屋博古館) l (写真は所蔵館より提供)

〔付記〕

本稿をなすに当たっては、東京国立博物館、京都国立博物館、静嘉堂文庫美術館、泉屋博古館、澄懷堂美術館、根津美術館の関係各位に作品調査、写真の掲載について御協力を賜りました。末筆ながら、記して感謝申し上げます。