



口絵3 紀鎮「春苑遊狗図」(黒川古文化研究所)



口絵4 「春苑遊狗図」部分



口絵5 呂紀「四季花鳥図」春景、部分（東京国立博物館）



口絵7 「春苑遊狗図」部分



口絵6 「春苑遊狗図」部分

「館藏品研究」 「春苑遊狗図」 とその作者・紀鎮について

竹浪 遠

はじめに

現在、黒川古文化研究所に所蔵される紀鎮「春苑遊狗図」（口絵3）は、明代（一三六八～一六四四）宮廷画院における花鳥、畜獣画の作例である^①。作者の紀鎮は、画史画伝類には記述の見られない逸伝の画家であるが、本図には画面左上に「直文華殿錦衣千戸紀鎮写」の款記と「日近清光」（白文方印）^②、「千戸之章」（朱文方印）の二印があり（図1）、宮中の文華殿において作画を行った画院画家であったことが知られる。明代には画院画家は、宮城内にあった文華殿、武英殿、仁智殿の三殿に主に配属され、武官である錦衣衛の指揮、千戸、百戸などの諸官が与えられていた^③。紀鎮の作品としては他に、雲南省博物館に「墜馬図」（図2）が伝わっており、同図には「錦衣都指揮圖華殿紀鎮」の款記がある^④。これに従えば、紀鎮は、最終的には画院画家として最高位の錦衣都指揮にまで進んだことになる。

けれども、紀鎮およびその現存作品については、これまでのところ十分な検討が行われているとは言いがたい。「春苑遊狗図」は、はじめ内藤湖南（一八六六～一九三四）によって逸伝の画院画家の作として注目され、その著「支那絵画史講話」にも取り上げられたが、その後は図版類での

紹介や論考の一部で扱われるにとどまっている。しかし、落款から知られる経歴からすれば、本図は明代画院の作画の一端を伝える貴重な作例と言えよう。実際、本図の表現には、前時代や同時代の画家、作品からの影響が指摘できるなど、紀鎮の絵画学習、制作の跡をうかがわせる点が少ない。本稿では、それらの点に注目することで、本図に見られる絵画史上の問題点や、紀鎮の画家像について考察してみたい。

一 「春苑遊狗図」の描写内容、伝来など

「春苑遊狗図」は、絹本着色、縦一四五・〇センチメートル、横八三・〇センチメートルの掛幅である。桃をはじめとする種々の花々が咲く庭先に戯れる二匹の子犬と、それを見守る親犬を描いている。親犬、子犬ともに細線を積み重ねた緻密な毛描が施され、特に長毛が渦巻くように表された親犬の尾の描写には、画院画家らしい技量の高さが示されている。じゃれ合う子犬の姿形は、躍動感に欠ける面はあるものの、団栗眼をしたあどけない表情には愛嬌があり、子らを見つめる親犬の飄々とした眼差しも、ほほえましい印象を与えている。

周囲に咲く桃および、牡丹、芙蓉に類する花々の周りには、蝶やバツ

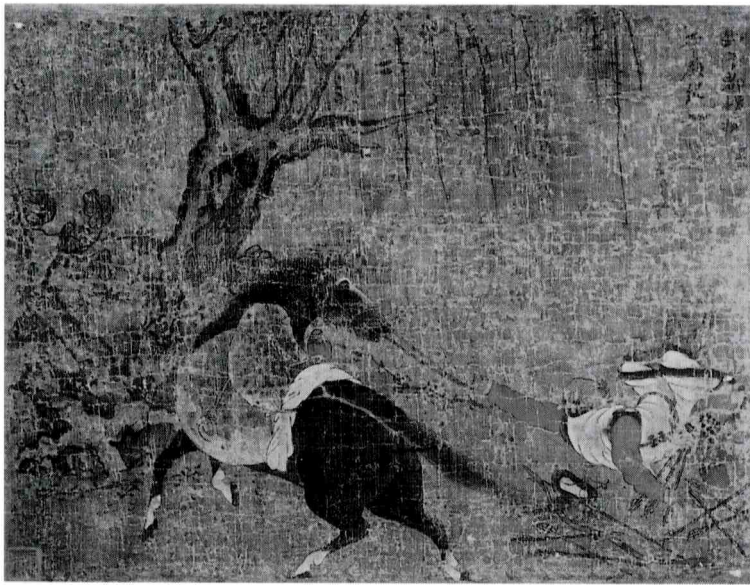


図2 紀鎮「墜馬図」(雲南省博物館)

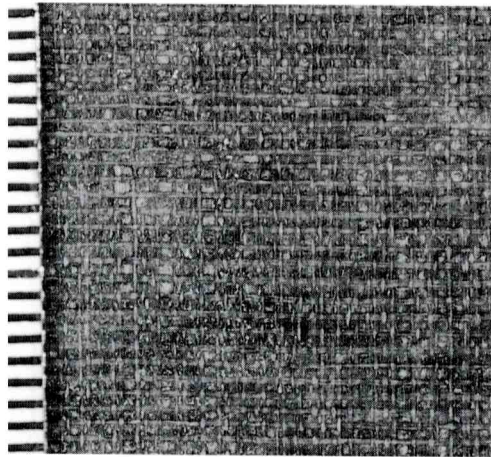


図3 「春苑遊狗図」画絹
(1目盛り:0.5mm)

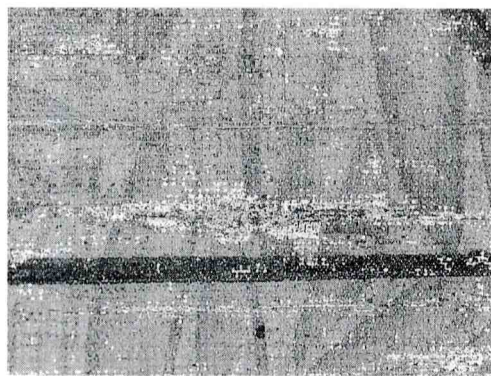


図4 「春苑遊狗図」裏彩色の露出部

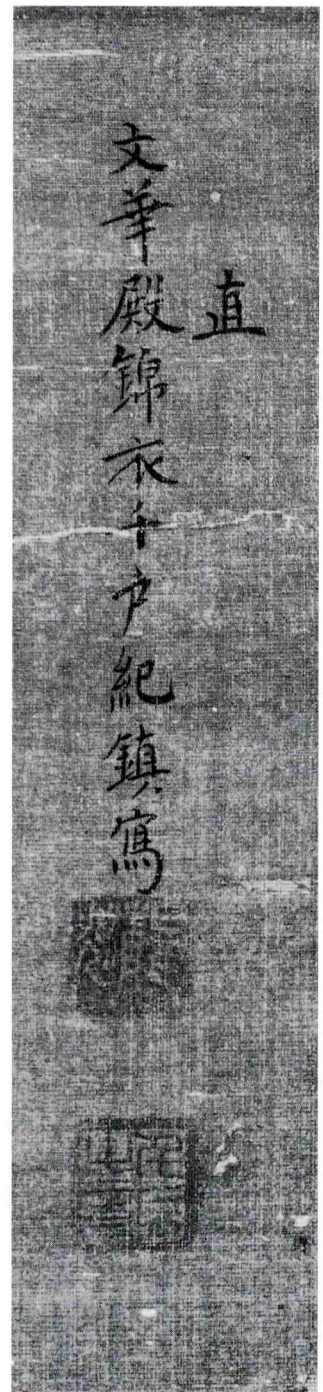


図1 「春苑遊狗図」落款
(原寸)

夕などの飛び交う姿も見受けられる。画面手前には鱗状の肌をした奇岩が配され、奥には楕円形の斑文を呈した大理石状の縁石が巡らされており、庭園内の景であることが示されている。画面構成は、中心モチーフである犬を中央に置き、それを挟む形で他の景物を前後に配している。前景から後景へと俯瞰的にモチーフを重ねることによって、庭先という狭い空間を描きながらも、十分な奥行がもたらされている。ただ、全体的に見ると前景、中景、後景とモチーフの配置が明瞭に分かれているため、相互の関係が希薄となり、視点の定まりにくい散漫で静的な印象の画面となっていることは否めない。これは、精緻な細部描写とともに、この画家の特徴として注目してよい点であろう。

本図に使用されている画絹は、絹継ぎの無い一枚絹で、一センチメートル四方当たり経糸約四四本、緯糸約三〇本で組織されている。比較的細い糸が使用され、やや目の粗い絹となっている(図3)。現状は所々に細かい折れや剥落を生じており、彩色にも退色、剥落が見られるが、幸いにも当初の状態を不明とするほどの大幅な補修や割裁は行われていないと判断される。興味深いのは、これらの画絹の剥落した箇所、所々、白色顔料の露出が見られることで、拡大してみると、本来絹糸に隠れていた部分にも顔料が載っていることから、裏彩色によるものと判断される(図4)。このような部分は、親犬の脚先、斑毛の子犬の背中、縁石および画面手前の芙蓉状の赤い花などに見られ、前三者では基調となる白の発色を和らげる効果、後一者では表からの彩色による朱の発色を増す効果を挙げている。本図の画絹は、裏彩色に適した程よい粗さのものが選択されているとみられ、明代画院における裏彩色の使用と画絹の選択の一例として注目される。

伝来に関しては、画面左上隅に、表装により裁断された大印があるが、

この印は元朝(一二七一―一三六八)内府の殿閣印の一つである「宣文閣宝」と印影が酷似し、その偽印と見なされる⁶⁾。これ以外に、鑑蔵印などの古い伝来を示すものはなく、明清の著録にも該当するものは知られない。日本における近代の伝来については、かつては、博文堂の原田悟朗(一八九三―一九八〇)の所蔵であり、昭和九年(一九三四)七月三十一日付けで、重要美術品に認定された⁷⁾。黒川家に入った年代は不明だが、中国書画の収集に努めた二代・黒川幸七(一八七一―一九三八)の没した昭和十三年(一九三八)までには、黒川家に入っていたと考えられる⁸⁾。なお、現在の表装は、近代のものともみられる風帯付きの大和表具となっており、付属の黒漆塗りの箱には金漆で内藤湖南の題字が写されている。

以下、これらの点を踏まえた上で、本図に見られる影響関係に注目し、本図における絵画史的な問題点や紀鎮の画家像について考察してみたい。

二 南宋院体画の影響

「春苑遊狗図」への影響を考える上で、まず注目されるのは南宋院体画との関係である。南宋(一二二七―一二七九)の画院においては、愛用の小型犬や猫を題材とした遊狗図、遊猫図が描かれ、現在その作風を伝えるものとして(伝)毛益「萱草遊狗図」、「蜀葵遊猫図」(大和文華館、図5、6)をはじめとする複数の例が伝わっている⁹⁾。本図の描写内容や図様が、これらの伝統を受けたものであることは、早くから指摘されてきたところだが、ここでは、現存する南宋院体系の作例との比較から、その関係を具体的に検討しておきたい。

まず、画題の中心である犬の描写については、じゃれ合う子犬、子猫は、

「蜀葵遊猫図」や「萱花乳犬図」(河北省博物館)など、南宋院体系の作

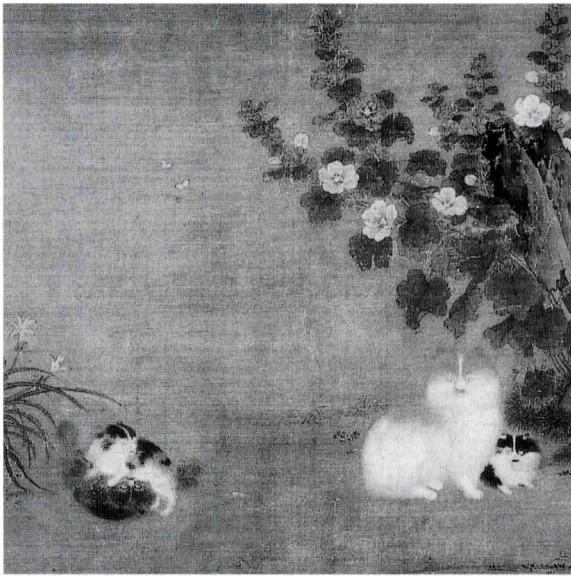


図6 (伝) 毛益「蜀葵遊猫図」(大和文華館)



図5 (伝) 毛益「萱草遊狗図」(大和文華館)

例に類出するモチーフである。紀鎮画では、子犬の一匹は斑、もう一匹は茶の単色と毛色を対比させているが、このような対比も「蜀葵遊猫図」の他、「萱草遊狗図」、「秋庭乳犬図」(上海博物館)などの対向して眠る例に認められ、南宋院体画以来の表現と考えられる。

他のモチーフについて見ると、南宋院体系の作例では、「蜀葵遊猫図」のように蝶を描いた例が多い。猫と蝶の組み合わせは、中国語音において猫Ⅱ耄(ボウ、七〇歳)、蝶Ⅱ耄(テツ、八〇歳)に通じることから、長生を祈る吉祥的な意味が込められているが、遊猫図だけでなく遊狗図にも「秋庭乳犬図」、「花石戯犬(鶏冠乳犬)図」(河北省博物館)、「秋葵犬蝶(犬戯)図」(遼寧省博物館)など蝶を描いたものが複数認められ、「春苑遊狗図」もこれらの伝統に倣ったものと解せよう。太湖石状の奇岩も、南宋院体画以来のモチーフである。奇岩には、長寿の象徴としての意味があるとされ、これも遊狗図、遊猫図の吉祥画題としての性格を示している。

このように、「春苑遊狗図」は、基本的な図様やモチーフ選択において、南宋院体系の遊狗図、遊猫図の伝統を受け継いでいると考えられるが、一方で、それらとは異なる要素も認められる。

描かれた花に注目すると、南宋院体系の作例では、萱草や蜀葵(タチアオイ)などの草花が、比較的簡潔に配されるのに対して、本図では桃樹を中心に大小様々の花が豊富に描き込まれている。これは、小画面を主とする南宋院体系の遊狗図、遊猫図の象徴的な表現ではなく、明快な華やかさを特徴とする呂紀(？)一四九九〜一五〇四頃「四季花鳥図」(四幅対、東京国立博物館、図7)などの明代大画面花鳥画に基づく、同時代的な要素である。また、奇岩を画面手前に置き、後景に縁石や桃樹を配する画面構成も、南宋院体系の遊狗図・遊猫図の簡潔な構成とは異なり、

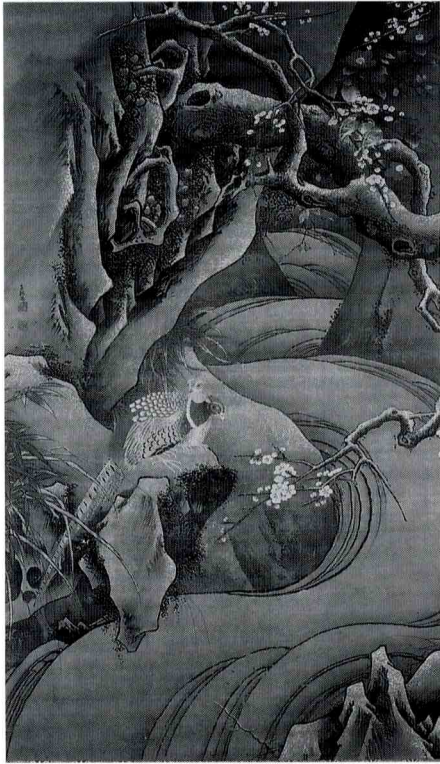


図7 呂紀「四季花鳥図」春景（右）、冬景（左）（東京国立博物館）



図8 呂文英「売貨郎図」春景
（東京藝術大学大学美術館）

むしろ、南宋院体画でも「却坐図」（台北故宫博物院）などの人物画から、明・呂文英「売貨郎図」（四幅対、春、夏・東京藝術大学大学美術館、秋、冬・根津美術館）などへと継承されてきたものである（図8）。

つまり、本図は単に南宋院体画系の遊狗図、遊猫図に学び、それを拡大模写した作品ではなく、他の要素も複合的に取り入れて成立した作品と言えよう。そこで次に、彼が活躍した明代宮廷画院という視野から、本図の表現を分析してみたい。

三 明代宮廷絵画との関わり

本図と他の明代画院画家との画風上の関わりについては、従来より花木の描写に、弘治朝（一四八八～一五〇五）頃に活躍した花鳥画の大家・呂紀の影響が見られることが指摘されてきた。この点で最も顕著なのは、樹幹の描写であろう。本図においては桃の樹幹は、濃、中墨によって陰影をつけ、線皴を多用した明暗対比の強い表現がなされているが、これは、「四季花鳥図」（図7）をはじめとする一連の呂紀伝存作品に見られる特徴である。呂紀の着色による巧緻な画風は、林良の放逸な水墨画風とともに明中期花鳥画の主流となり、彼の影響を受けた画家は記録だけでも呂高、葉双石、蕭增など、十数名にのぼる。その意味では、本図は、当時の画院における呂紀画受容の一例として注目されよう。

呂紀との関連は、樹幹のみならず、より細部の描写にも見受けられる。現存する呂紀画中、最優の作である「四季花鳥図」の春景における桃の描写と比較してみたい（口絵4、5）。両者とも枝の先端部をあまり湾曲させずに伸びやかに描き、根元側には大きく開いた花を、先端側の両脇には複数の蕾を並列的に配し、枝先には手のひらを広げたような若葉を描いており、それらの配列には描法としての共通性が指摘できる。

さらに、花の描写に注目すると、両者とも花卉に強い張りもち、花卉とその間から見える萼の放射状の広がりにも図形的な均整がとれている点の特徴となっている。これは、南宋の「桃花図」（台北故宫博物院、図9）の、微妙な曲線によって花卉の持つ軽く柔らかな質感を表現し、花卉の角度を様々に変化させて、本来の花の持つ不規則性を表現する自然主義的態度と明瞭な対比を見せており、明代院体花鳥画における造形的な明快さと裝飾性への志向を示すものと言えよう。

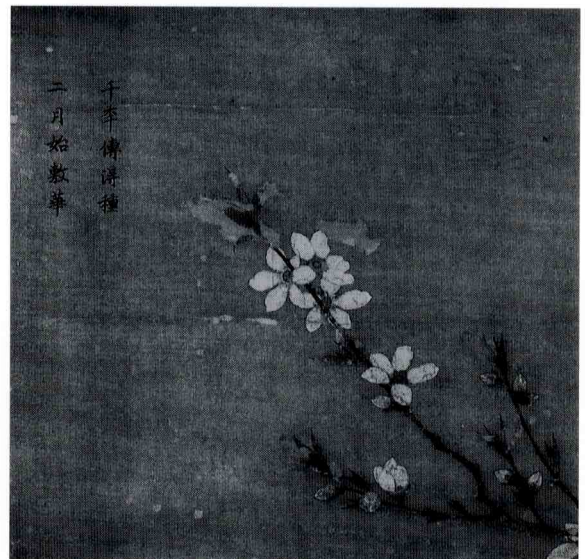


図9 「桃花図」（台北故宫博物院）

彩色についても、「春苑遊狗図」の方が、表面の磨耗が進んでいるため、当初の状態が見えにくくなっているのはいるものの、墨の細線による輪郭の上から白色顔料を塗って地とし、花卉の表裏に臘脂による隈を施す点、雌蕊部分の円形の輪郭線には臘脂線を重ね、中心から白色線によって花柱を伸ばす点、雄蕊を白色線によって多数描き込む点などが共通しており、基本的に同一の描法によって描かれていることが理解される。特に注目されるのは、萼の部分の彩色で、内部が「春苑遊狗図」では淡青色（藍か）、「四季花鳥図」では淡緑色（染料系か）に塗られる点は異なるものの、「四季花鳥図」における萼の輪郭に沿って臘脂線を施す手法は、「春苑遊狗図」においても呂紀画ほど顕著ではないものの、行われていたことが確認できる。このような、細部に及ぶ描法の共通性は、両者が様式的に同じ基盤に属することを示すものと言えよう。若葉についても、輪郭線の上から緑青を

中心ほど濃く塗り、さらに輪郭や葉脈に臙脂線を加えるという、同一の描法がとられている。

けれども、このような共通性を理解した上で、両者の桃花の表現を改めて比較すると、「春苑遊狗図」の枝は屈曲や交錯が、より単純で平面的になっており、花や蕾の付き方もより観念的で立体性に乏しいのは否めない。これは、紀鎮が桃花を描くに当たって、既存の絵画の表現から多くを学んだことによる形式化の結果と考えられ、その典拠はここまでの考察から、当時流行していた呂紀画であったと考えるのが妥当であろう。

「春苑遊狗図」の桃花については、花卉の先端が尖っている点¹⁵が、現実の花とは異なるとの指摘があるが、呂紀画では花卉の先端は尖りつつも微妙な丸みを残しており、これも、画風を摂取する過程で生じた単純化による現象と解される。この点、紀鎮の呂紀画学習は、必ずしも呂紀の画風を忠実に理解し、踏襲しようとするものではなかったと考えられよう。

呂紀画との微妙な相違は、桃の蕾にも指摘される。呂紀画では、蕾の萼は、墨線で輪郭した内部に染料系の黄緑色を塗り、輪郭に沿って臙脂



図10 「四季花鳥図」冬景、部分

線を加えて表現されている。これに対し、「春苑遊狗図」では、萼は、臙脂を点描風に塗る没骨法で表されており、その手法は、「四季花鳥図」のうちでも、冬景の白梅の描法と共通している(図10)。蕾の形態についても、「春苑遊狗図」の楕

円状の形態は、「四季花鳥図」春景の先端の尖った紡錘状の表現よりも、冬景の梅の表現に近い。つまり、呂紀「四季花鳥図」においては、桃と梅の描写には明瞭な描き分けがなされているが、「春苑遊狗図」では、その意味が曖昧となり、桃の描写に梅の描法が混在していることになる。これらの相違は、紀鎮の呂紀学習が、師弟関係のような密接な画風伝承によるものではなく、むしろ画蹟を通して私淑的に行われた可能性を示すものではないだろうか。

このような見方は、他の花の描写からも裏付けられる。本図に描かれた花については、先学によって種の同定が行われているが、その注記として「描かれた植物はどれも異常である」との指摘がなされており、このうち桃樹の下に咲く薄紅の花(口絵6)は、「花はボタンのようであるが、葉は異なる」との疑問が出されている。実際、花卉の縮れた花の形状は牡丹を思わせるが、丸みをおびた葉の表現は、葉先が三〜五裂する本来の牡丹のそれとは明らかに異なっている。また、蕾の表現も牡丹の宝珠形の蕾とは異なり、萼の先端が伸びた細長い形を呈している。これは、むしろ薔薇の蕾と考えられ、そのように見ると、丸みをおびた葉の形状も薔薇に近いと判断される。ただ、薔薇の特徴である棘の表現は、一部の茎に若干それらしき突起が認められるものの、積極的には行われていない。一方で木質化した幹の立ち上がる描写は、牡丹図において一般的なものであり、この花には、牡丹と薔薇の要素が混在していると考えられる。

また、画面手前、奇岩の脇に咲く赤い花(口絵7)は、芙蓉とみなされているが、この花にも実際の芙蓉とは異なる点が見られる。確かに、芙蓉の特徴といえるホオズキ形の蕾は描かれているが、花卉の重なりなどの捉え方は観念的であり、むしろ、後景の牡丹状の花との形状の類似

が目立つ。朱で塗り込められた彩色も、芙蓉として異例である。さらに異なるのは葉の形で、実際の芙蓉が幅広で三〜七裂するのに対して、本図では、より幅の狭い葉が描かれており、むしろ牡丹の葉との親近性が指摘される。

以上の点から、これら二つの花は、牡丹や薔薇、芙蓉といった複数の植物のイメージによって形成されていると考えられよう。ただ、それは花木の表現に精通した画家が、新たな絵画表現を追究する造形的試みとして積極的に行ったものとは考えにくいように思われる。二つの花は、前景と後景での種類の差異化が図られており、描写内容に変化を与えつつ、花木描写としての華やかな雰囲気を追求したものと考えられる。しかし、それぞれの花の数は二つと少なめで、大きさも小振りであり、控え目な印象は否めない。

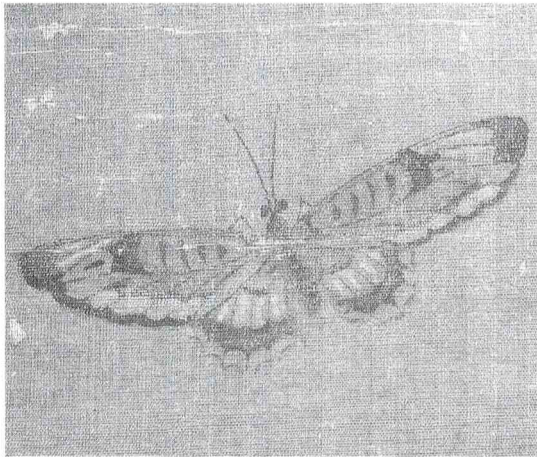
桃の根元に並んで咲く、紫と白の二種の草花も、その種類は明らかではなく、特に紫の花は桔梗などを参考に作られた可能性が高いが、これらは画面の華やぎを増そうと描き加えられたものと思われる。けれども、その配置は並列的で、花卉や葉の立体感などにも、ぎこちない点が見受けられる。総じて本図の花の表現には、手馴れていないモチーフを試行錯誤しつつ描き、華やかな画面を作り上げようとする画家の苦心のあとがうかがえるように思われる。これらの点を考慮すれば、本図の植物描写は、専門的な花鳥画家のものとは考えにくく、やはり紀鎮は、呂紀系の花鳥画家というよりは、その表現を私淑的に学んだ別系統の画家と考えるのが妥当であろう。

通常、桃花とともに描かれる春の花としては、呂紀と同時代の画院画家・呂文英「売貨郎図」の春景(図8)に見られるように、牡丹が最も一般的と考えられる。同図では、前景、後景ともに牡丹を配しており、紀鎮画

でも同様の表現を行う選択肢はあったはずである。にもかかわらず、複合的な表現をとっているのは、個々の花を表現し得るだけの適切な図様把握がなされていなかったためと考えられよう。つまり、紀鎮の花木表現に対する学習は、桃花の他、牡丹、薔薇、芙蓉など複数の花にわたっていたものの、その理解は必ずしも十分でなく、それらのイメージを複合的に導入することで花木描写に対処していたと解せよう。桃花における呂紀からの影響の大きさを考えれば、他の花に関しては、桃花ほどの典拠とすべき図様を習得できなかったものと考えられる。このことは、明の画院画家が、常に必要な図様を自由に学び得たわけではなかったことを示すものとも考えられ、紀鎮の画系や学習環境を考える上で重要と思われる。

ただ、複数の花のイメージが、春(桃)、牡丹、秋(芙蓉)といった季節の要素も含めて混在する花木描写が、当時の画院画家の作品において許容され得た背景については、一考の余地がある。本図の昆虫描写における草虫画との関わりは、この点からも重要と思われる。

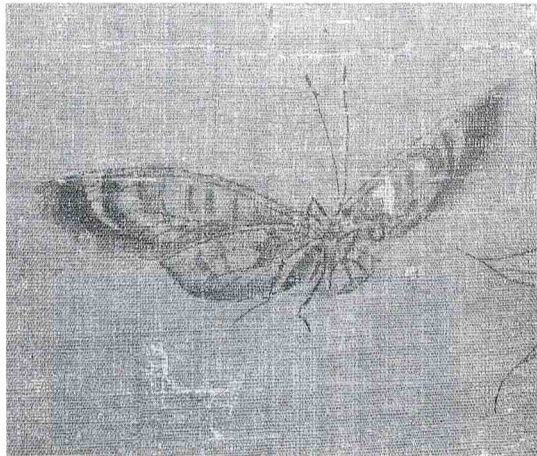
本図の花の間には、蝶やバッタなど計六匹の昆虫(図11-a-f)が描かれており、¹⁸⁾これらは、花鳥画の中でも草花と昆虫を題材とする草虫画に基づくモチーフと考えられる。草虫画は、北宋(九六〇〜一一二七)以降、主に常州(江蘇省)で制作されてきた伝統があり、明代においても呂敬甫「草虫図」(双幅、曼殊院、図12)などの作例が知られている。¹⁹⁾また、南宋院体画系の作例も、画冊などに遺例が多いが、それらには明代の作例も多く含まれていると考えられ、その判別は今後の課題であろう。このような中で、明代画院系の画家による作例の一つに、宣德朝(一四二六〜一四三五)から正統朝(一四三六〜一四四九)に活躍した画院画家・商喜の孫で、その家学を継いだとされる商祚の落款を持つ「秋葵図」(台北故宫博物院、図13)



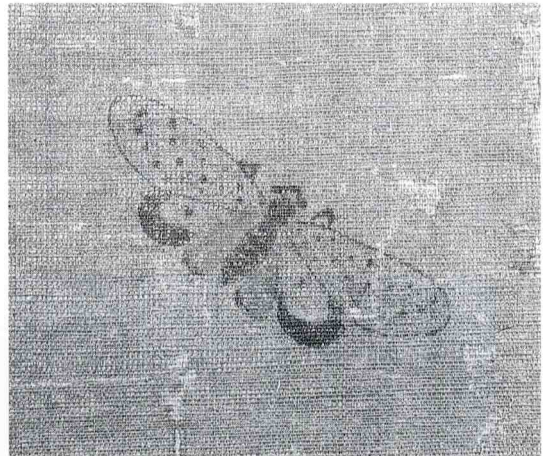
d



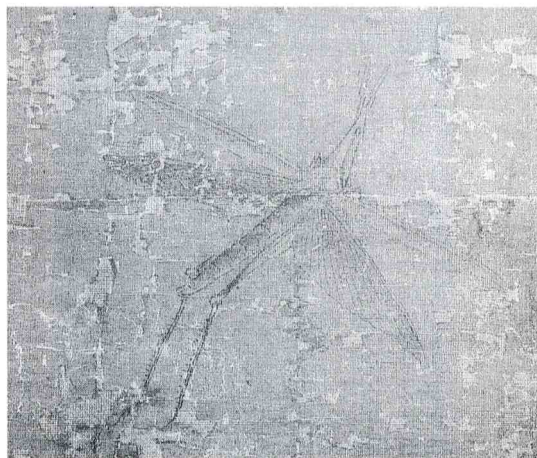
a



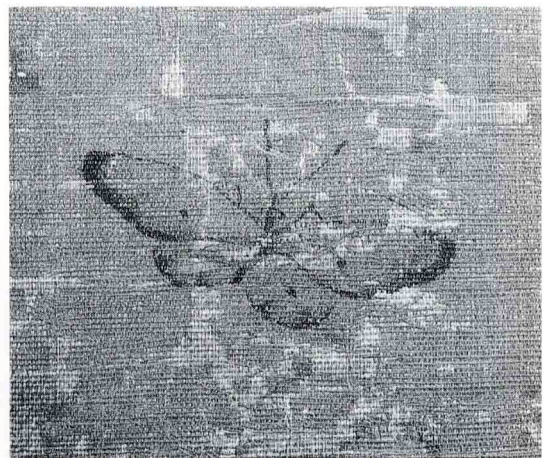
e



b



f



c

図11 「春苑遊狗図」の昆虫表現

が挙げられる。

同図は、黄蜀葵（トロロアオイ）を中心とした草花と、それに集まる昆虫類を奇岩とともに描いている。中心となる花を画面中央に据える構図は、常州草虫画との共通性を示すが、左側に奇岩や竹を配し、右側には斜面を描いて、対角線構図に基づいた空間表現にも配慮を示す点に、院体画系の特徴が表れている。昆虫の描写は、蝶、蜂、トンボ、バッタ、カミキリムシなど多岐にわたっており、この主題に対する作者の造詣の深さをうかがわせる。その描法は、色彩を中心としつつも水墨を併用し、繊細な輪郭線を施しており、常州草虫画の濃彩による色面を主体とした装飾性の強い没骨風の表現に比べて、より明晰な印象を受ける。この点、紀鎮画の表現は、常州草虫画より商祚画に近い。蝶では同じ斑文を持つものは無いが、姿形の類するものもあり（図11—d、14）、特に羽を広げて飛ぶバッタには、図様と描法の近似が指摘できる（図11—f、15）。紀鎮が学んだのは、このような画院系統の草虫画の昆虫表現であったと考えられるが、ここで注目されるのは、商祚画の植物表現に複数の季節の要素が指摘される点である。

本図の草花の中心である黄蜀葵は、晩夏から中秋にかけて花をつけ、主に秋の花として描かれるモチーフである²³。けれども、一方で画面左隅には、奇岩に隠れるように筍が描き込まれている。筍は、元の「四季墨竹図」²³（四幅対、春、秋・出光美術館、夏、冬・クリューヴランド美術館）春景（図16）の例もあるように、むしろ晩春から初夏にかけてのモチーフであり、商祚画には、黄蜀葵を主体にしつつ春秋の要素を併存させる意図があるように見受けられる。

季節の異なる植物を同一画面に併存させる表現は、花鳥画における時空間表現の一つとして、唐代以降行われてきたと考えられるが、現存作

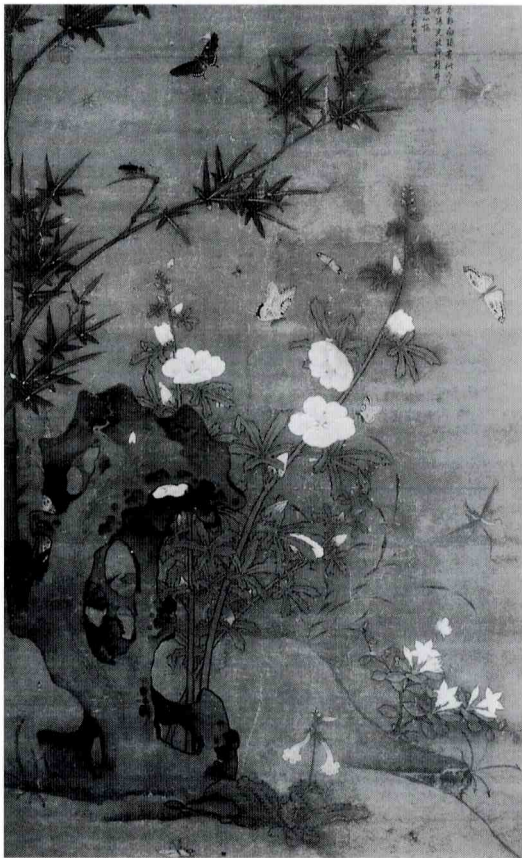


図13 商祚「秋葵図」（台北故宫博物院）

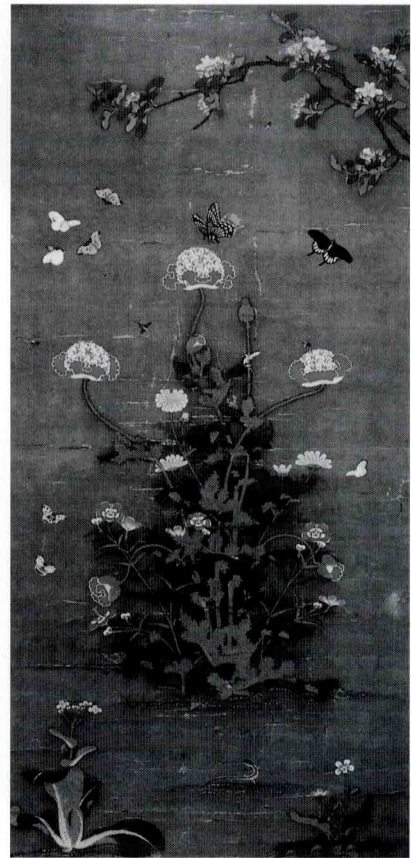


図12 呂敬甫「草虫図」右幅（曼殊院）

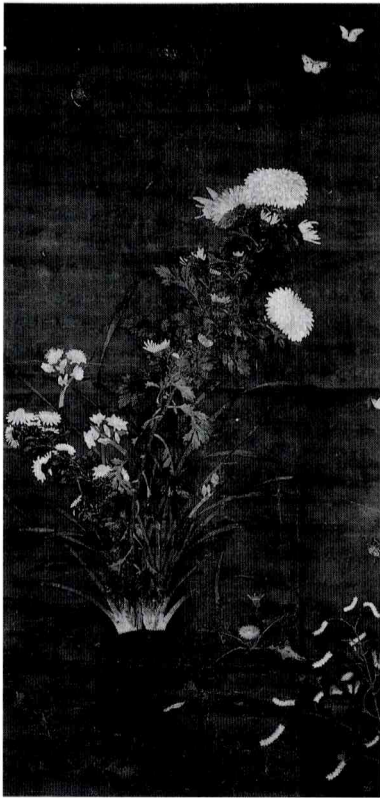


図17 謝百里「草虫図」(個人)



図16 「四季墨竹図」春景
(出光美術館)

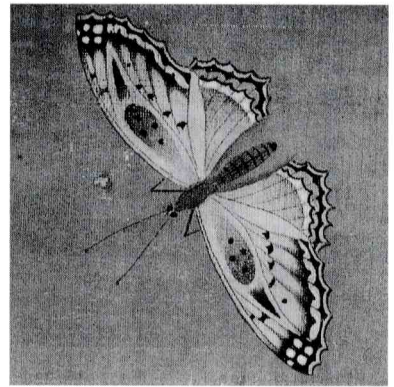


図14 「秋葵図」部分

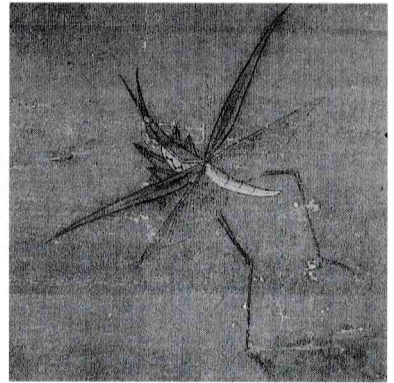


図15 「秋葵図」部分

品では常州草虫画に例が見られ、例えば元・謝百里「草虫図」(個人、図17)では、水仙、蒲公英、朝顔、白菊など四季の草花が描かれている。一方、明代画院系の花鳥画では、一つの画面に四季の花を描くのは、画卷などの連続性の強い画面形式以外には珍しく、掛幅では対幅、単幅を問わず、一幅ごとに特定の季節が設定されているのが普通である。

草虫画という主題の共通性からすれば、商祚画における季節の併存は、常州草虫画の季節表現が、地域性を超えて画院系の画家にも理解されていたことを示すものと考えられよう。紀鎮の草虫画学習を考えた場合、その学習範囲は植物表現にも及んでいたとみるほうが自然であり、季節の異なる花のイメージを混在させた表現にも、草虫画との関わりを考慮すべきと思われる。

つまり、紀鎮の絵画学習は、呂紀系花鳥画に私淑する一方で、それとは別系統の草虫画の範疇にも及んでいたものと考えられる。けれども、商祚画の様々な種類の昆虫を詳細に描き込む描写態度と比較すると、紀鎮画では蝶の割合が高く、その描写も、図11-d、eのような詳細なものが描かれる一方、図11-a、cのような粗めのものも描かれるなど、やや不慣れな印象は否めない。これに、先述の植物表現におけるイメージの混在した状況を考え合わせれば、紀鎮が本格的な花鳥画や草虫画を手がけたか否かまでは不明であるにしても、それらが紀鎮の画技の最も本質的な部分を占めていたと考えるのは難しいように思われる。その意味で注目されるのは、本図の中心的なモチーフである犬の描写であろう。

本図における親犬、子犬の描写は、体躯の量感や体毛の精緻な表現に習熟した技量が認められる。親犬(図18)では、体の大部分に、濃淡を微妙に変化させて墨を掃くことで、毛に包まれた体躯の量感や立体感を表しており、その上で、細く柔らかな墨線による毛描を施している。鼻

筋や、腹部、脚先には、白色顔料を裏彩色で入れ、上から白線で毛描を加える。足裏付近では、臙脂の隈がわずかに入れられており、細やかな描写態度がうかがえる。また、黒毛と白毛の境目部分は、白の裏彩と淡墨を併用し、毛色の微妙な変化を表している。尾の部分は、毛描きの技量の高さが顕著に表れた箇所、濃墨、淡墨、白色を用いて下地を塗り分け、ゆるやかに波打つ微細な長毛を描いて、渦巻くような尾の質感を巧みに表している。顔面部分の表現を見ると、眼は染料系の茶色を薄く塗っているとみられ、瞳を墨で入れ、外周部に臙脂で隈を入れている。また、鼻先にも臙脂を差している。眉は剥落で見えにくくなっているが、薄い茶の下地に白線による毛描があったとみられ、口髭も現状では分かりにくくなっているものの、口の周囲にかすかにそれと見られる墨線が認められる。

次に、二匹の子犬(図19)のうち、上になっている斑毛の子犬は、体部の各所で、画絹の剥落した部分に白色顔料の露出が認められ、ほぼ全体的に裏彩色による下地処理が行われていると考えられる。白い毛の部分は、上から白線による毛描を施し、斑の部分は内側ほど墨気の強い焦げ茶を塗り、墨線による毛描を施している。一方の仰向けになっている、茶色の毛の子犬は、白の裏彩色を斑毛の犬よりも薄目に施していると思われる、上から染料系の茶を塗って下地とし、墨線の毛描を施している。二匹とも体の曲線や起伏に沿った緻密な毛描がなされ、子犬の短く柔らかな体毛の質感が巧みに表されている。顔面部分の描法は、親犬と基本的に共通するが、眼は白の裏彩に、上から藍を塗って青く表される。また、仰向けになっている子犬は、保存状態が最も良く、鼻筋の部分に白や墨の毛描線が比較的良く残っており、当初の細やかな表現を留めている。両者とも、わずかに開いた口もとには淡い赤色が塗られ、互いの体を柔

らかく噛み合う感覚が伝わってくる。

以上のような、細部にわたる手の込んだ描写は、彼が畜獣の表現に関して、専門的な修練を積んでいたことをうかがわせるものと言えよう。この点、彼のもう一つの現存作例である「墜馬図」(図2)も、画馬という畜獣画の範疇に属する作例である。「春苑遊狗図」のじゃれ合う子犬が、南宋院体画以来の図様を踏襲したものであることは、既に述べたとおりであるが、「墜馬図」の図様についても、彼の畜獣画学習の状況をうかがわせる点が指摘できる。

同図は、胡服姿の老武人が落馬し、引きずられるという、一風変わった情景を描いているが、これと図様を共有する作例に、遼寧省博物館所蔵の「狩獵図卷」(図20)がある。「狩獵図卷」は、現在、元代の作とされているが、粗放な筆墨による、明暗の対比の強い明瞭な山水表現は、明代浙派以降のものと思われる。塞外の胡人が、騎馬で狩獵を行う様子を描いており、その中に、本図と同様、落馬する人物が描かれている(図21)。地面に投げ出された人物および振り向く馬の姿形は、「墜馬図」を左右に反転させた図様とほぼ一致し、馬の鞍や地面に散乱する弓矢などのモチーフにも共通性が指摘できる。「狩獵図卷」におけるこの部分の描写は、狩獵を巧みに行う胡人たちの中であって、一種の諧謔味を与えており、この図様が狩獵図系統の画題において本来担っていた意味を伝えていると考えられる。

騎馬を中心とする胡人の風俗を題材とした蕃族図(蕃馬図)は、唐代から行われ、遼(九一六―一二五)の李贊華(八九九―九三六)、胡瓌らを経て、それ以後も人物、畜獣画の両方の性格を併せ持ちつつ描き継がれてきたジャンルである。その影響は、室町から江戸時代にかけての日本にも及んでおり、狩野派などによって、多数の韃靼人狩獵図や打毬図



图18 「春苑遊狗图」部分

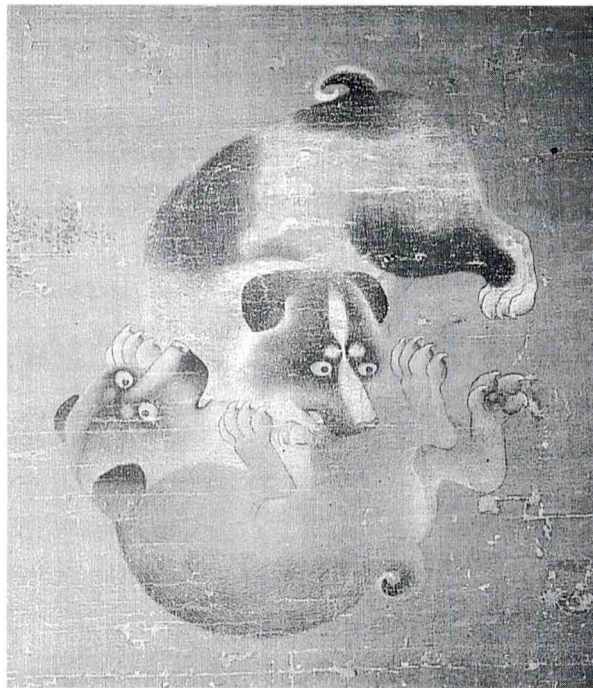


图19 「春苑遊狗图」部分

が制作されたことが知られているが、その現存例の一つである狩野興以（？）一六三六）「韃靼人狩獵図屏風」⁽²⁸⁾（個人）の左隻にも、この図様が見出せる（図22）。これは、本図様が蕃族図における基本的な図様の一つとして広く流布していたことをうかがわせるものと言えよう。つまり、「墜馬図」は、蕃族図における基本的な図様の一つを典拠とした作品であり、その制作の前提として、紀鎮は「狩獵図卷」に見られるような蕃族図の様々な図様を学習していた可能性が高いと考えられる。以上のような点を考え合わせれば、紀鎮が、画犬や画馬などの畜獸画を制作の中心としていた画家であったことは、ほぼ認めてよいと思われる⁽²⁹⁾。

では、紀鎮は、畜獸画家として、表現上どのような特徴を有する画家であったのだろうか。「春苑遊狗図」では、先述のように親犬、子犬ともに精緻な毛描がなされていたが、それらは、わずかでも距離をおいて見ると、一つ一つの線がほとんど目立たないほどの微細な線の集積によって表現されており、この画家の細部描写への強い意欲を感じさせる。細部描写へのこだわりは、地面に描かれた下草の表現からもうかがえる。画中の下草の中には、スマレなどのような小花が白や臙脂によって没骨で描かれているが、その他にも子細に観察すると、画面の下端部には、直径五ミリ程の白色の小花（図23）や群青の雑花が、複数描かれていた痕跡が確認できる。それらは必ずしも大画面の本図に不可欠の描写ではないが、当初は画面に細緻な可憐さを付与していたものと考えられる。

このような細部描写への関心の一方で、モチーフの持つ運動感や、激しい筆致が作り出す動勢などへの興味は希薄なように見受けられる。じやれ合う子犬の表現は、表情、姿形ともに躍動感に乏しく、時間が静止したような印象を受ける。また、このような表現傾向は、岩や樹木の表現にも指摘される。浙派の影響が強かった明代画院においては、山水画

を中心に、その特徴である粗放な筆墨を用いた躍動感のある表現が行われたが、その影響は、花鳥画や人物画などにも及んでおり、呂紀「四季花鳥図」や呂文英「売貨郎図」などの作例でも、樹木や、岩石における粗放な筆描が、花鳥や人物、器物などの細緻な描写と対比的な効果を挙げている。それらの描写に比べると、紀鎮画の表現には、粗放な要素が希薄と言えよう。画面手前の鱗状の奇岩には、やや粗放な筆致が用いられているものの、筆の勢いが岩の外側へと拡大していくような勢いは見られず、むしろ短い筆致を重ねて岩の部分的な形態を表現する細部描写の方に興味が向いている。樹幹の表現も、やや粗い線皴を用いてはいるものの、呂紀画の放逸な筆致が作り出す勢いや量感は見られず、より温和な表現となっている。本図の画面構成は、既述のように、前景、中景、後景とモチーフが明瞭に分けられた、整理された構成が取られているが、これも静的な表現への志向を示すものと言えよう。

同様の表現傾向は、「墜馬図」においても認められる。「墜馬図」では、「狩獵図卷」に見られる李郭派系の本格的な山水描写ではなく、枝垂れ柳などの樹木が描かれるだけの瀟洒な構成が採用されており、樹幹の表現も、筆墨の抑制されたものとなっている。また、人馬に用いられた描線も、肥瘦の少ない、飄々とした線が用いられており、総じて、落馬と言う劇的な題材の割には、穏やかな表現が取られていると言えよう。

以上の点からすると、紀鎮は、激しい筆墨による動勢や量感の表出にはあまり関心を持たず、細部の精緻な表現を重視した、温和で静的な作風を特徴とした画家であったと考えられる。「春苑遊狗図」の落款は、粗放な筆致のものが多く明代画院画家の落款の中にあつて、丁寧で穏やかな書風を示しているが、ここにも彼の画風に通じる性格が表れているように思われる。

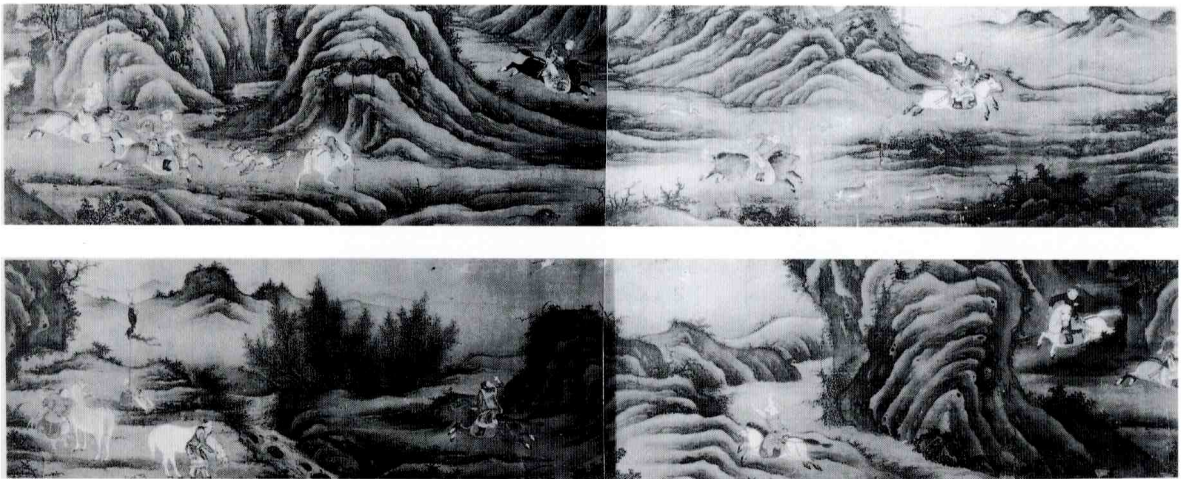


图20 「狩獵圖卷」(遼寧省博物館)

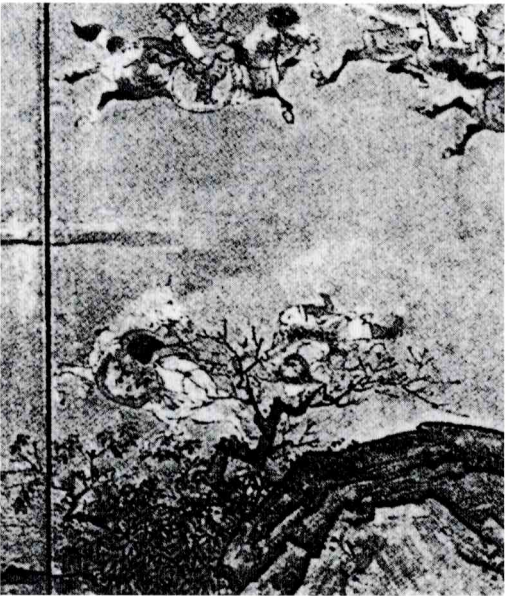


图22 (伝) 狩野興以
「韃靼人狩獵圖屏風」左隻、部分(個人)

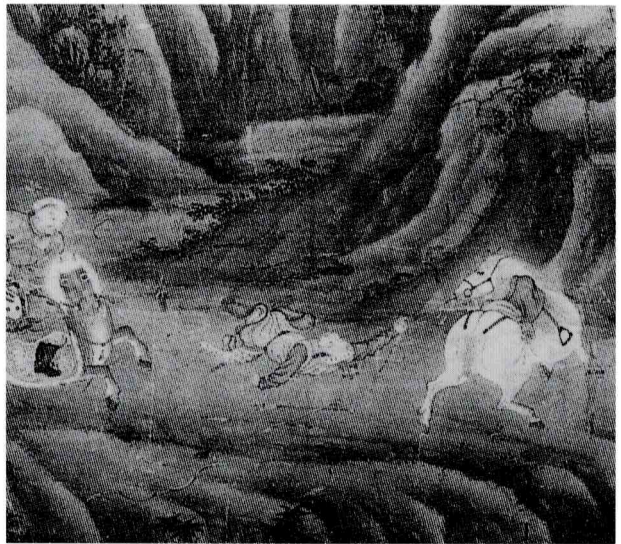


图21 「狩獵圖卷」部分

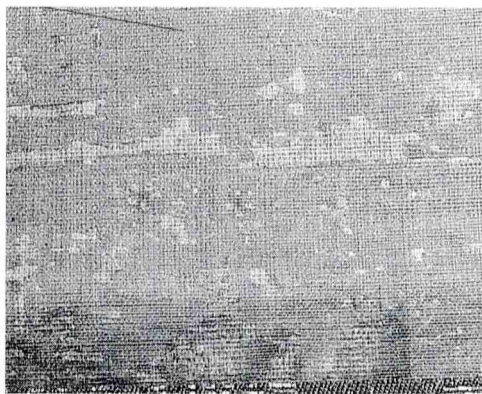


图23 「春苑遊狗圖」部分

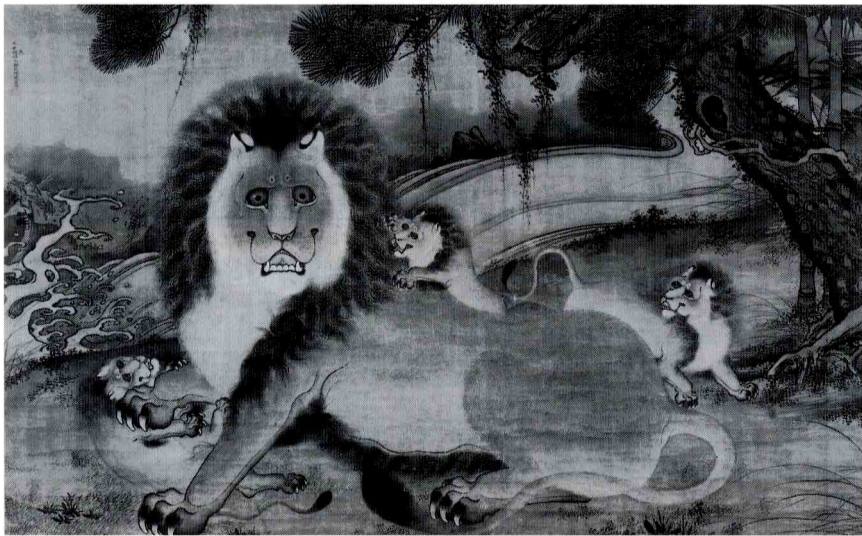


図24 周全「獅子図」(東京国立博物館)

このような作風は、同じく明代画院に奉職した畜獸画家であっても、例えば、成化朝(一四六五〜一四八七)に活躍した周全の作風とは対照的なものと言えよう。彼の落款を持つ「獅子図」(東京国立博物館、図24)では、鬣や体の輪郭線などに肥瘦に富んだ、力強い線描が用いられ、背景描写も、水流や松樹、下草の表現まで、いずれも筆速の速い、激しい筆墨が用いられて、勇猛な獅子という主題にふさわしい表現がなされている。紀鎮画の穏やかな表現からは、そのような勇壮な画風は想定しにくく、紀鎮は畜獸画の中でも、より温和な傾向の主題や表現を得意としていたものと考

えられる。その意味では、愛らしい犬の親子を描く遊狗図という画題は、彼の画風にふさわしいものであったと思われる。本図は、彼の画業の本質的な部分を現在に伝える作品と評価してよいと思われる。

おわりに

以上、「春苑遊狗図」および、作者である紀鎮について検討を行ってきた。その結果、本図には南宋院体画や呂紀系花鳥画、草虫画からの影響が認められる一方で、紀鎮の制作の中心が畜獸画にあったことが指摘でき、その画風的な特徴についても言及した。ただ、彼の精緻で静的な作風が、明代畜獸画の中でどのような系統に属するかについては、同時代の畜獸画に基準となる現存作例が乏しいこともあり、今後の課題としたい。また、紀鎮の活躍年代についても、弘治朝に活躍した呂紀の影響を受けていることから、ほぼ同時期とする従来の見方を進展させるような情報は得られなかったが、呂紀の樹木表現に学びながらも、その放逸な筆致が非常に抑制されたものに変化している点には、幾らかの時間的な開きも考慮すべきかと思われる。次の正徳朝(一五〇六〜一五二一)以降を想定することも可能と思われる。

最後に、本稿で述べた点が、当時の絵画状況の中でどのような意味をもつのかについて検討を加えておきたい。本図においては、専門的な技量を示す畜獸表現の一方で、花木表現には複数の花のイメージの混在も指摘されるなど巧拙の両面が認められた。このような傾向は、明代の著名な画院画家たちに見られる、幅広い画題や画風を高度に手掛ける性格、例えば、宣徳朝の李在(？〜一四二四〜一四六八？)が、北宋の郭熙に倣う「山水図」(東京国立博物館)や南宋院体風を示す「帰去来兮図卷」(一四二四年、遼寧省博物館)に加え、「米氏雲山図」(淮安明代王鎮墓出土、淮安市楚州博物館)のような米法山水や「萱草花図」(淮安明代王鎮墓出土、淮安市楚州博物館)に見られる文人花卉画までを手掛け、弘治朝の呂文英が「売貨郎図」などの人物画を専門とする一方で、「風雨山水図」

(クリューヴランド美術館)において卓越した山水表現を見せるのとは、異なるものように思われる。

むしろ、本図からうかがえるのは、毛描などの得意とする部分においては、過剰なまでの巧緻さを追及する一方で、花木や昆虫などの付随的描写においては、未習熟な表現に必ずしも拘泥しない、偏向的とも言える作画傾向である。そのような傾向が生じた原因についての明確な解答は、現状では困難であるが、一つには彼が奉職した文華殿という環境を考へる必要がある。

明代画院の具体的な制作環境については、不明な部分が多いが、弘治朝以降の画院画家には、呂紀、朱端、王誥(？)一五一〇〜一五四一(？)などのように仁智殿あるいは武英殿に奉職したと伝えられる画家が多く、³²⁾紀鎮の奉職した文華殿は、どちらかといえばマイナーな存在であったと思われる。管轄も、仁智殿と武英殿が、宦官十二監のうちの御用監に属する一方、文華殿は、司礼監に属しており、³³⁾場所的にも、仁智殿、武英殿の二殿が隣接し、宮城の南西部に位置するのに対し、文華殿は、宮城の南東部にあり、二殿とは離れていた。畜獸画という、当時の画壇における山水画や花鳥画に比して、主流とは言えないジャンルを専門としていたのに加え、このような環境が、紀鎮の画技習得にある程度の制限をもたらした可能性も考慮すべきであろう。明代画院の活動は、正徳朝を境に衰退へと向かうが、本図は、その具体的な状況を考へる上でも、意味を持つものと思われる。

紀鎮画の特徴として指摘された、繊細で静的な作風も、当時の絵画動向の中では興味深いものであろう。弘治、正徳朝は、画院においては、呉偉(一四五九〜一五〇八)によって筆墨技法の粗放性が拡大し、王誥、朱端らに受け継がれるとともに、その影響は在野にも及び、張路、

汪肇、蔣嵩、鄭顛仙などの所謂「狂態邪学」派の画家たちが台頭してきた時期に当たる。このような時期に、それらとは相反するような作風が存在したことも、画院の多様な方向性を示すものとして注目されよう。今後、他の明代画院作品への考察を行う過程で、これらの問題にも進展が得られることを期待して稿を終えたい。

註

(1) 「春苑遊狗図」についての主な文献は、次の通り。

内藤湖南「支那絵画史講話(九) 明代の絵画(その初期)」(『仏教美術』第一八冊、一九三一年、同氏『支那絵画史』弘文堂書房、一九三八年、同氏『内藤湖南全集』第三卷、筑摩書房、一九七三年に再録)。

「紀鎮筆春苑戲狗図解」(『国華』五二八号、一九三四年)。

原田謹次郎「紀鎮 春苑戲狗図」解説(同氏編『支那名画宝鑑』大塚巧芸社、一九三六年)。

米澤嘉圃「紀鎮 春苑遊狗図」解説(『明清絵画図録』黒川古文化研究所、一九五四年)。

「紀鎮 春苑遊狗図」解説(『阪神間の美術館・博物館』兵庫県立近代美術館、一九七九年)。

西上実「春苑遊狗図」解説(戸田禎佑、小川裕充編『花鳥画の世界』第一〇巻 中国の花鳥画と日本』学習研究社、一九八三年)。

吉田晴紀「春苑遊狗図 紀鎮」解説(『黒川古文化研究所名品選』黒川古文化研究所、一九九〇年)。

「春苑遊狗図」解説(『動物表現の系譜』サントリ―美術館、一九九八年)。

竹浪遠「春苑遊狗図 紀鎮」解説(『黒川古文化研究所名品展』大阪商人黒川家三代の美術コレクション』黒川古文化研究所、二〇〇〇年)。

(2) 本図に押された「日近清光」印については、成化朝(一四六五〜一四八七)から嘉靖朝(一五二二〜一五六六)頃に活躍した画院画家・劉節の作品に印影の近似する例が報告されている。次の文献を参照。

戸田禎佑「劉節筆藻魚図について」(『美術研究』二四〇号、一九六五年)。
戸田禎佑「劉節筆藻魚図について」補訂(『美術研究』二四三号、一九六五年)。

鈴木敬『中国絵画史(下)』(吉川弘文館、一九九五年) 七二〜七三頁、および註四四、四五。

列記されている。

(3) 明代の画院制度については、次の論考を参照。

鈴木敬「明の画院制について」『美術史』六〇号、一九六六年。

穆益勤「明代的宮廷絵画」『文物』三〇二号、一九八一年。

劉道広「明代画院之制及戴進事迹考略」『美術研究』五六号、人民美術出版社、一九八九年。

林莉娜「明代宮廷絵画機構制度考」『故宫學術季刊』第二三卷 第一期、一九九五年。

(4) 「墜馬図」については、次の文献を参照。

楊福「墜馬図」解説(雲南省博物館編『中国の博物館 第二期 第二卷 雲南省博物館』講談社、一九八八年)。

本図の落款は、画絹の劣化による部分的な欠失を生じており、名前の「鎮」字も損傷が大きい。紀鎮以外に紀姓の画院画家は知られておらず、筆跡も「春苑遊狗図」と近似すること、また残存部からも「鎮」と判読し得ることから、従来通り、紀鎮の落款として問題ないと考える。

(5) 本図に描かれた花木の種類については、後に検討を加える。

(6) 「宣文閣宝」については、次の論考を参照。

傅申『元代皇室書画收藏史略』(国立故宫博物院、一九八一年)。

(7) 本図に付属の「重要美術品認定書」による。博文堂および原田悟朗にいては、次の論考を参照。

鶴田武良「原田悟朗氏開書 大正―昭和初期における中国画コレクションの成立」(『中国明清名画展 中国天津市芸術博物館秘蔵』日中友好会館、一九九二年)。

なお、内藤湖南が、「支那絵画史講話」への本図の写真掲載を、原田氏に依頼した書簡が、紹介されている。

(8) 内藤氏、前掲『内藤湖南全集』第四卷(一九七六年) 六三二〜六三三頁。

黒川家のコレクションの成立過程については、次の文献がある。

江野英三「黒川家三代のことも」(黒川古文化研究所、一九八七年)。

西村俊範「黒川コレクションの成り立ち」(前掲『黒川古文化研究所名

品展―大阪商人黒川家三代の美術コレクション―)。

(9) (伝)毛益「萱草遊狗図」、「蜀葵遊猫図」については、次の論考を参照。

なお、現存する南宋院体系の遊狗図、遊猫図の作例についても、同論考に

板倉聖哲「館藏品研究」伝毛益筆蜀葵遊猫図・萱草遊狗図をめぐる諸問題」(『大和文華』一〇〇号、一九九八年)。

(10) 遊狗図、遊猫図が、長寿や子孫繁栄などの吉祥的な性格を持つことについては、次の論考を参照。

宮崎法子「中国絵画における装飾性―宋代花鳥画 その意味を中心に―」(『国際交流美術史研究会 第一一回シンポジウム 東洋美術における装飾性』、一九九三年)、四八頁。

板倉氏、前掲「館藏品研究」伝毛益筆蜀葵遊猫図・萱草遊狗図をめぐる諸問題」、三二〜三三頁。

湊信幸「蜀葵遊猫図」、「萱草遊狗図」解説(『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)。

(11) 例えば、前掲「紀鎮筆春苑遊狗図解説」(『国華』五二八号)では、「殊に呂紀に近似する所ある故、或は呂紀の感化を受けたものではないかと想像される」とし、西上氏、前掲「春苑遊狗図」解説では、「花木の描写などから、呂紀に影響を受けたほぼ同時期の画院画家と推定される」とする。

(12) 呂紀とその作品については、次の論考を参照。

Richard M. Barnhart, 'Lin Liang, Lü Ji, and the Golden Age of Bird and Flower Painting,' in Barnhart, ed., *Painters of the Great Ming: The Imperial Court and the Zhe School*, Dallas: Dallas Museum of Art, 1993.

Hou-mei Sung, 'Lu Chi and His Pheasant Painting,' 『故宮學術季刊』第一〇卷 第四期、一九九三年。

譚怡令「呂紀花鳥画及院藏其派作品之探討」(『呂紀花鳥画特展』国立故宫博物院、一九九五年)。

単国強「林良、呂紀生平考略」(『故宮博物院院刊』七五号、一九九七年)。

(13) 呂紀の影響を受けた画人の伝記については、次の文献にまとめられている。

譚氏、前掲「呂紀花鳥画及院藏其派作品之探討」付録、一二八〜一二九頁。

(14) 「桃花図」については、次の論考を参照。

許郭璜「宋人 桃花」解説(『宋代書画冊頁名品特展』国立故宫博物院、一九九五年)。

(15) 前掲『花鳥画の世界 第一〇巻 中国の花鳥画と日本』においては、掲載作品に描かれた植物、動物名の同定が行われており、本図の動植物についても見解が出されている。北村四郎他「植物・動物名一覽」、一五六頁。

(16) 同右。

(17) 例えば、呂紀系花鳥画家の明・殷宏「孔雀牡丹図」(クリーヴランド美術館)の牡丹表現などに類似の表現が認められる。

(18) 昆虫についても、先学による種の同定が行われており、シタベニハゴロモ、ホソチョウの名が挙げられている。

前掲「植物・動物名一覽」(『花鳥画の世界 第一〇巻 中国の花鳥画と日本』)。

ただ、同書のこの部分には、図版と説明を対照する記号に誤植があると考えられ、注意が必要である。シタベニハゴロモは、同書では、本論文の図11-dの蝶に該当記号が振られており、また同シリーズ、『第一巻 花鳥画資料集成』(一九八三年)には、図11-eの蝶が同名で掲載されている。しかし、シタベニハゴロモは半翅目に属する、セミやウンカに近い形の昆虫であり、本来は図11-bの昆虫を指したものとと思われる。

また、ホソチョウは、同書の図版では犬の部分に該当記号が振られており、一方、説明文に記述のあるイヌ(品種不明)とされる)に対応する記号は、図版中からは欠落しているため、誤植と判断される。ホソチョウは、タテハチョウ科ホソチョウ属の総称で、アフリカを中心にオーストラリア、中国南部にも分布することだが、筆者は、昆虫学の専門的な知識を持たないため、図中のどの蝶を指したのかについては確証を得られなかった。識者の教示を請いたい。

(19) 草虫画については、次の論考を参照。

島田修二郎「呂敬甫の草虫図―常州草虫画について―」(『美術研究』一五〇号、一九四八年、同氏『中国絵画史研究』中央公論美術出版、一九九三年に再録)。

渡邊明義「呂敬甫 草虫図」(『国華』一〇一四号、一九七八年)。

戸田禎佑「花鳥画における江南的なもの」(前掲『花鳥画の世界 第一〇巻 中国の花鳥画と日本』)。

戸田禎佑「謝百里筆 草虫図」(『国華』一〇六三号、一九八三年)。

鈴木敬「研究余滴 僧居寧と毗陵草虫画」(『国華』一一九九号、一九九五年)。

宮崎法子「中国花鳥画の意味―藻魚図・蓮池水禽図・草虫図の寓意と受容について―(上)(下)」(『美術研究』三六三、三六四号、一九九六年)。

(20) 夏文彦撰、韓昂統纂『図絵宝鑑』卷六、商喜条

商喜、字惟吉。善山水人物、超出衆類。際遇累朝、士林多重之。今孫祚、字天爵、能世其学。(画史叢書本)

徐沁『明画録』卷二、商喜条

商喜、字惟吉。工山水、兼写人物、筆致超逸、尤善画虎。宣德中徵入画院、授锦衣衛指揮。孫祚字天爵、亦伝家法。(画史叢書本)

(21) 「秋葵図」については、次の文献を参照。

『草虫画特展図録』(国立故宮博物院、一九八六年)。

(22) 例えば、元時代の「花鳥図」(オーストラリア国立ヴィクトリア美術館)では、黄蜀葵が、秋の草花である葉鶏頭やトリカブトとともに描かれている。次の文献を参照。

宮崎法子「元「花鳥図」(オーストラリア国立ヴィクトリア美術館蔵)について」(『国華』一二五九号、二〇〇〇年)。

また、(伝)仇英「四季仕女図卷」(一五四〇年、大和文華館)においても秋景の場面に描かれている。

(23) 「四季墨竹図」については、次の論考を参照。

戸田禎佑「四季墨竹図」解説(『国華』一〇九四号、一九八六年)。

(24) 中国花鳥画の展開において、四季の花鳥によって示される時間と、それらが作り出す時間軸、及び絵画空間から成る時空間の表現が、どのように行われてきたかについては、次の論考を参照。

小川裕充「中国花鳥画の時空―花鳥画から花卉雑画へ―」(前掲『花鳥画の世界 第一〇巻 中国の花鳥画と日本』)。

(25) 戸田氏、前掲「謝百里筆 草虫図」。

(26) 「狩獵図卷」については、次の文献を参照。

羅春政「元 狩獵図 卷」解説(遼寧省博物館蔵・書画著録・絵画卷)遼寧美術出版社、一九九八年)。

(27) 日本における韃靼人狩獵図や打毬図については、次の論考を参照。

鈴木廣之「騎射と狩―韃靼人狩獵図をめぐる―」(『国華』一〇七七号、一九八四年)。

中山喜一郎「筑前黒田家伝来 韃靼人狩獵図屏風について」(『国華』一〇七号、一九八七年)。

鬼原俊枝「伝狩野宗秀筆「韃靼人狩獵・打毬図」屏風について」(『MUSEUM』四五〇号、一九八八年)。

山下裕二「式部輝忠再論―韃靼人狩獵図屏風を中心として―」(『国華』

一一六二号、一九九二年)。

(28) 狩野興以「韃靼人狩獵図屏風」は、『越前福井城主松平侯爵家御藏品入札目録』(一九二九年)に掲載されるものの、長く所在が不明となっており、最近になって再発見された作品である。次の論考を参照。

山根有三「狩野興以の法橋時代の画風について―名古屋城・二条城障壁画筆者の再検討を背景に―」(『国華』一二六四号、二〇〇一年)。

なお、山根氏は、右隻と左隻の筆者を別人とし、右隻は興以の法橋時代、寛永七年(一六三〇)頃の作と考え、左隻の筆者には同時期の興以周辺の画家として、狩野甚之丞を想定している。一一一―一二三頁。

(29) 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)では、紀鎮画の文献著録として『清内務府檔案』を引き、「野仙人馬軸」、「仿子昂馬軸」などを挙げている。同書、一三七頁。

これらは、紀鎮の作画が人物描写もともなう画馬を軸に、人物、畜獸画を中心としていたことをうかがわせるが、同書には『清内務府檔案』(引用書目欄では『順治時内務府檔案』手抄本とする)の所在などが記されており、今回、原典に当たることができなかったため、ここでは触れておくに留める。

(30) 周全は、『図繪宝鑑』巻六など画史類には「工画馬」との簡潔な記述がなされるのみであるが、『憲宗実録』巻二〇八、成化十六年(一四八〇)冬十月丙寅の条に、正千戸から昇進(指揮僉事か)した旨の記事があることから、成化朝頃に活躍した畜獸画家と考えられる。周全については、次の論考を参照。

Richard M. Barnhart, "Function, Subject, and Symbol in Ming Court Painting," in Barnhart, ed., *Painters of the Great Ming*, pp. 119-123.

(31) 穆氏、前掲『明代院体浙派史料』は、「画家伝記」において、紀鎮を宣徳、正統、景泰時期の項で扱うが、記載内容は「春苑遊狗図」の款記を載せるにとどまっている(三四頁)。同書の「編纂説明」においては、文献記述の不明な画家は、画風より時代を判定したとあり(二頁)、紀鎮についても、画風からの判断と思われるが、本稿で述べてきた点からも、弘治朝以降とするのが妥当と考える。

また、林氏も前掲「明代宮廷絵画機構制度考」において、紀鎮の活躍記を、宣徳、正統、景泰間とするが、根拠は示されておらず、穆氏の意見に倣ったものと思われるため、本稿の論旨に影響はないと考える。

(32) 王諤の伝存作品のうち、「雪景山水図」(プリンストン大学美術館)には、「文華殿直錦衣鎮撫王諤写」の款記があるが、その記述の形式と書体には、疑問が出されている。

嶋田英誠「王諤とその「雪嶺風高図」軸について」(『国華』一二四三号、一九九九年)七頁および註一五。

(33) この点については、次の文献を参照。

穆氏、前掲「明代的宮廷絵画」、七一頁。

林氏、前掲「明代宮廷絵画機構制度考」、八二―八三頁。

付記

本稿をなすに当たっては、調査、写真掲載に関して、大手前大学秋山進午教授、東京国立博物館湊信幸氏、富田淳氏、東京藝術大学野口玲一氏をはじめ、所蔵先各位の御高配を賜り、また、中国近現代美術研究資料センター鶴田武良氏、東京大学板倉聖哲助教より、貴重な御教示を賜った。末尾ながら、記して謝意を表します。