

## 展覧会評

## 朝鮮王朝の絵画と日本

江村 知子

はじめに

一、朝鮮絵画と江戸絵画——狗子図を例に

二、朝鮮絵画と若冲画  
おわりに

## はじめに

二〇〇八年十一月から半年余をかけて「朝鮮王朝の絵画と日本——宗達、大雅、若冲も学んだ隣国の美」展が、栃木県立美術館、静岡県立美術館、仙台市博物館、岡山県立美術館の四館を巡回して開催された。朝鮮美術の展覧会としてはこれまでも「韓国美術五千年」展（一九七六年、東京国立博物館ほか）、「韓国の名宝」展（二〇〇二年、東京国立博物館）など朝鮮半島の美術を通覧する展覧会や、「李朝絵画——隣国の明澄な美の世界」展（一九九六年、大和文華館）、「高麗・李朝の仏教美術」展（一九九七年、山口県立美術館）、「こころの交流 朝鮮通信使——江戸時代から二十一世紀へのメッセージ」展（二〇〇一年、京都文化博物館）などの展覧会が開催されてきた。本展覧会は、朝鮮絵画を通覧した上で、両国の交流にふれ、さらに朝鮮絵画の影響が日本絵画にどのように及んでいるかを具体的に示した点で画期的であり、広くは東アジアの美術を捉える上で、また日本美術史の個々の問題を考える上でも示唆に富む展覧会であった。展覧会の構成は左記の通りである。

## 第一部 朝鮮絵画の精華

第一章 朝鮮絵画の流れ——山水画を中心に

第二章 仏画の美 高麗から朝鮮王朝へ

第三章 絵画と工芸、越境する花鳥の美

第四章 「民画」誕生

## 第二部 日本人のまなざし

第五章 交流のかたち——朝鮮通信使の果たした役割

第六章 日本画家のまなざし——日本絵画に与えた影響

図録に収録されている作品総数三二六点のうち、展示替えを行いながら、各館八割程度の作品が出陳され、それぞれの館でのみ展示される作品も少なからずあったため、陳列の力点や印象はそれぞれの会場で異なっているように見受けられた。たとえば幕開きの栃木県立美術館では、韓国国立博物館の所蔵作品など朝鮮王朝と日本の密接なつながりを雄弁に伝える作品に重きが置かれていた一方、掉尾となった岡山県立美術館では西日本所在の高麗・朝鮮王朝仏画が重点的に出陳され、海を渡って伝えられてきた仏教絵画の圧倒的な存在感により重厚な展示空間となっていた。会場により展示順にも若干の変動があったが、基本的には第一部において朝鮮絵画の流れを山水画・仏画・花鳥画・民画によって捉えた上で、第二部では朝鮮通信使関係の作品によって両国の交流の様相を提示し、室町時代から江戸時代にかけての日本絵画における朝鮮絵画の影響を展望する、という構成をとっていた。

大陸から渡来した文化に多大なる影響を受けて日本の歴史・文化は発展し、日本美術史研究においても、特定の中国絵画や画派・様式からの影響関係については、しばしば論じられてきた。しかし日本絵画史研究において、朝鮮絵画を視野に入れたその影響関係に主眼が置かれたことは、管見の限り、ごく稀であったと思われる。それは影響関係を考える以前に、一般的に朝鮮絵画を通覧する機会が少なく、その諸相や様式変遷を認識することは難しかったことに起因すると思われる。

さて、こうしたテーマ設定においては、当然のことながら中国絵画の存在——朝鮮を経由して流入したもの、あるいは直接日本に伝わったもの——を除外して

考えることは不可能であろうが、今回の展観は朝鮮と日本との関係に限定されていた。しかしながら、本展覧会の企画・関係者の多くを含む各領域の専門家により執筆され、展覧会とほぼ同時期に刊行された『別冊太陽 韓国・朝鮮の絵画』（平凡社、二〇〇八年十一月）や『アジア遊学』一二〇号「特集 朝鮮王朝の絵画 東アジアの視点から」（勉誠出版、二〇〇九年三月）が、構想の全貌を補うものとなっていた。

様々な角度から考察を深めることが可能な本展覧会の企画であるが、特に重要な問題としては、以下の二つがあげられる。まず第一部の山水画を中心として朝鮮絵画を通覧する陳列では、中国や日本の画家を伝承筆者として伝来した作品も少なからず見られ、筆者問題や伝来過程について再検討が必要であることを印象づけていた。次に第二部では、日本に伝来した朝鮮絵画がどのように日本絵画に影響を及ぼしたか、というテーマについて関東水墨画の作品が多く出陳されていた。関東水墨画の山水画や花鳥画に見られる、奥行きを敢えて排除して、明快な形でモチーフを構築していく手法や、人物画に見られる個性的でアクの強い人物表現などの源泉として、朝鮮絵画を仮定するという試みは、今後の展開を期待させる提言であった。稿者は初めて今回のような規模で朝鮮絵画を概観する好機を得たもので、本展覧会のような革新的な着眼点による壮大なスケールの企画のすべてを適正に評するには到底及ばない。しかしながら朝鮮絵画の諸相を通覧することは、近世絵画史研究においても重要な視点を与えてくれるものと考え、最近の動向をふまえながら、本展において提示された江戸絵画における朝鮮絵画の影響について、小文を草す次第である。

## 一、朝鮮絵画と江戸絵画——狗子図を例に

本展覧会では、朝鮮絵画と日本絵画とで共通する画題や類似する表現による作品が意識的に特集されていた。一般的に個性的な表現として理解されてきた江戸時代絵画の描写に、朝鮮絵画の先行作品あるいは同時代作品との類似点が認められる、という提示は、視覚的で、理解しやすい。山水画・花鳥画をはじめ葡萄、虎、犬、鷺など動植物の画題について、複数の作品を対比させながら展示していた。その顕著な例として、本展図録表紙やポスター等広報にも採用されていた李嶽「花下遊狗

図」（日本民藝館蔵、挿図1）と、副題にも冠されている宗達ら近世の絵師らによる、数点の狗子図があげられる。犬の姿態、毛色の違う複数の子犬を組み合わせる構図、そして柔らかな筆致で無邪気で愛らしい子犬の姿を描出するという点で、李嶽作品と江戸時代の犬図は共通する<sup>(1)</sup>。ただ、同画題の作品を複数見比べていくと、描写の眼目とするものや、表現の志向に変化が生じていることが認識できる。

「法橋宗達」や「宗達法橋」の落款を有する狗子図は少なくとも十点ほどが確認され、その落款形式・書体や画風に振幅が認められることから全てを宗達その人の筆によるものとは考えられないが、宗達の周辺や工房でも同様の作品が制作され、江戸初期において狗子図が独立した画題として成立し、受容されていたことは明らかである。宗達および宗達派による動植物を題材とした水墨画には、牧谿様水墨画との関連が指摘され、李嶽などの朝鮮絵画との影響関係についてはどちらかと言え<sup>(2)</sup>ば否定されてきた。これまで宗達作品に中国伝統の絵画理念を認め、その水墨画に<sup>(3)</sup>用いられている筆墨技巧を、牧谿様水墨画などによって理解しようとする方向性が示唆されてきたのである<sup>(4)</sup>。本展覧会の趣旨から問題を設定するならば、中国絵画の宗達画への影響関係のあいだ、あるいは直接的な影響関係として朝鮮絵画を想定す

挿図1 李嶽 花下遊狗図 部分 日本民藝館蔵

挿図2 俵屋宗達 狗子図 部分 神奈川県立近代美術館蔵

挿図3 李巖 母犬図 部分 ソウル・国立中央博物館蔵

ることは可能なかどうか、ということになるだろう。

宗達水墨画の狗子図は、一匹あるいは二匹の子犬を没骨で描くのではなく淡墨で輪郭を描き、体軀を黒、白あるいは斑で表し、墨で塗られた部分にはたらし込みが用いられている（挿図2）。本展覧会の出陳作品のほか、李巖による「母犬図」（ソウル・国立中央博物館蔵、挿図3）や「花鳥狗子図」（ソウル・三星文化財団蔵、挿図4）に描かれる、ひたむきな白い子犬の姿などを参照すると、宗達派の狗子図の原型を思わせる要素も見られる。李巖の作品では母犬の乳にしがみついたり、バツタを捕まえて夢中になっている子犬が表されるが、宗達派作品では状況を説明するよ

挿図4 李巖 花鳥狗子図 部分 ソウル・三星文化財団蔵

挿図5 松花堂昭乗筆 中船子左右犬三幅対 左右幅部分 現所在不明

うな要素が一切省かれ、動感を打ち消すような、ゆったりとした線描で表される。宗達の絵画制作において、中世絵巻などからその文脈を完全に無視してモチーフを切り取り、全く別の作品に転用することは常套手段であった。親愛のまなざしによって小動物の無邪気な姿を明快な線と色で表す朝鮮絵画の表現から、宗達がモチーフの形を鋭く切り出して、牧谿様水墨画に淵源が求められるような豊かな水墨技法を用いて、自らの水墨画に再構築した可能性は十分に考えられる。李巖画と宗達派作品に直接的な影響関係を明確に認めることは困難であろうが、松花堂昭乗（一五八二―一六三九）が李巖画を模写したような作品（挿図5）を描いていた形跡があ

(5)ることや、尾形光琳の父・宗謙が、寛文元年（一六六一）に李巖筆「花鳥猫狗図」（ピョンヤン・朝鮮美術博物館蔵、挿図6）の図様に近似した「猫狗子図」（個人蔵、挿図7）を描いていることは、十七世紀半ば頃の京都において李巖画が模倣の対象とし

挿図7 尾形宗謙 猫狗子図 個 挿図6 李巖筆 花鳥猫狗図 部分 ピョンヤン・朝鮮美術博物館蔵  
人蔵

て定着していたことを示している。宗達派水墨画に朝鮮絵画の影響を想定する場合の傍証になるだろう。

一方、李巖は日本では古くから完山静仲という名で知られ、『本朝画史』では室町時代の画僧で毛益に学んだ絵師として掲載されている。宗達や松花堂が李巖の作品を直摸していたとしても、果たしてそれを朝鮮絵画として認識していたかどうかは定かではない。また李巖による花鳥画や畜獣画の本源には「萱草遊狗図」（大和文華館蔵）に見るような南宋院体花鳥画を視野に入れる必要があるため、中国・朝鮮・日本の関係を単純な要素として抽出することは難しい。さらに江戸時代中期になると、直接的な影響関係だけではなく、江戸の絵師たちが参照し得る中国・朝鮮絵画の情報入手経路と受容形態が多様化・広範化し、問題は複雑化する。

大坂画壇の重鎮であった大岡春卜（一六八〇―一七六三）編纂による『和漢名画苑』（元文四年（一七三九）自跋、寛延二年（一七四九）刊）の初巻には、唐から明代に至る十九名の画家の二十八図が収められている。<sup>(7)</sup>大岡春卜は多くの画本類を編纂・刊行したことで知られ、その著作は同時代の絵師や文化人に多大な影響を与えたことが指摘されている。<sup>(8)</sup>その『和漢名画苑』の巻一には、王元章（王冕）筆と記された狗子図（挿図8）が収録されているが、この図は李巖の「双狗図」（挿図9）に拠ったものであると見られる。本展覧会出陳作品である与謝蕪村「狗子図」（挿図10）は李巖作品ではなく、『和漢名画苑』の挿図を参照した可能性が指摘されている。<sup>(9)</sup>犬の体軀、顔つき、体毛の黒と白の斑の配置などから蕪村の狗子図は『和漢名画苑』の挿図と近い関係にある。すると蕪村は王冕筆とされるが実際には李巖に取材した画本によって制作したことになり、蕪村が朝鮮絵画を意識していたのかどうかは不明なままとなる。ここで確実に言えることは四面の小襖であることから特定の注文によるとみられる本図において、犬という身近な主題が画本に基づき、蕪村の詩情世界として表されていることである。その制作時の状況として、典拠となった図は朝鮮、中国いずれの絵画によるものか判別できないほど、日本の中に流通、浸透していたと推測できる。

中国画であると認識して朝鮮絵画を模写した事例として、今回の出陳作品ではないが、伊藤若冲筆「虎図」（エッコ&ジョー・プライス・コレクション）がよく知られ

挿図10 与謝蕪村 狗子図 部分 個人蔵

挿図9 李巖 双狗図 部分 個人蔵

挿図8 大岡春卜編『和漢名画苑』巻一「王元章筆 狗子」

挿図11 伊藤若冲 彫児戯帚図 部分 京都・鹿苑寺蔵

挿図12 伊藤若冲 百犬図 部分 個人蔵

ている。若冲の自賛に毛益の虎を摸したとあるが、原本と見られる伝李公麟筆「虎図」(京都・正伝寺蔵)は明代浙派の影響を受けた朝鮮中期(十六世紀後半)の作品とされ、近年では若冲が学んだとされる中国絵画の中には朝鮮絵画が含まれていた、と考えられている。若冲に限らず、近世の絵師たちの多種多様な活動状況に鑑みると、それが中国画、朝鮮画、日本の古画であろうと、自らの作品制作にとって有益なものは旺盛に摂取する、という傾向が看取される。この混淆とした状態が近世絵師の画囊の実情とも思われてくるのである。

さて話がそれだが、本展覧会では、若冲による狗子図が二点出陳されていた。近年発見された「彫児戯帚図」(京都・鹿苑寺蔵、挿図11)は若冲初期の作品とされ、毛のふさふさとした子犬が細密な線描で表されている。本図においては若冲作品にもっとも多く着賛している黄檗僧、無染浄善による「趙州狗子」に基づく賛詩と絵との呼応関係が重要であり、乾燥して硬い質感の棕櫚帚と柔らかい子犬の体毛との質感の対比が絵画表現の重点となつていると言える。子犬の姿態や体軀の描写の淵源に李巖などの狗子図を想定することは不可能ではないが、若冲が参照していたであろう中国画など多くの作品の中から朝鮮絵画のみを限定してこの作品と関連づけ

ることは現段階では困難であるように思われる。

若冲独特の境地を強く印象づける作品の一つに「百犬図」(個人蔵、挿図12)がある。ほぼ同じサイズの約六十匹の子犬が、様々な毛色、姿態で表され、顔の見える四十八匹は全て眼を見開いた団栗眼で描写される。「俵屋宗達が描いた仔犬の可愛らしさのかけらもち合せていない」と感じるかどうかは個人の主観に拠るかもしれないが、たとえばほぼ同時期に多くの狗子図を描いた円山応挙の表現とは全く異なると言える。応挙の描く子犬は、鑑賞者がそれを可愛らしい、と思いつつ見る視線を想定して描かれているように見えるが、「百犬図」に描かれるのは、じやれ合ったり、吠えたり、ぐったりと寝そべったり、自由気ままな子犬の姿である。そして子犬の一樣に開かれた青みがかった眼は、不思議な生命感をたたえ、増殖していくかのように画幅全体に拡がり、見る者を数で圧倒している。本図は若冲最晩年の作品とされ、こうした同一モチーフの構築は「動植綵絵」の「群鶏図」(宮内庁三の丸尚蔵館蔵)に見るように、若冲独特の手法と言える。一方で、目を見開

挿図13 紀鎮 春苑遊狗図 部分 黒川古文化研究所蔵

いて二匹の子犬が組んず解れつじやれ合う様子は、たとえば紀鎮「春苑遊狗図」(黒川古文化研究所蔵、挿図13)などの明代蓄獸画に先例を認めることができ、このような明代絵画、あるいはそれに影響を受けた朝鮮絵画の存在も考慮に入れる必要があらう。

以上のように日本近世の狗子図を概観すると、作品間の直接的な関係を立証することはできなくとも、中国・朝鮮・日本と広がる東アジアにおける表現の展開を類推することができる。限られた現存事例からその流れを捉えようとすれば、中国宮廷で飼育される愛玩犬を絵画化した遊狗図が、朝鮮王朝においてはより親しみを込めた視線によって描写され、江戸絵画において、宗達は形のみを切り取ってモチーフの理想化を図り、若冲においては道釈画としてのバリエーションを展開する一方、増殖させる手法により新たな生命感の描出に至っている、とも言えようか。さらに日本的展開という意味において補足するならば、宗達および宗達派の水墨による犬や兎といった動物画が、のちに渡辺始興の「野兎図腰障子」(大覚寺蔵)や「芭蕉竹に仔犬図屏風」(個人蔵)などの表現へつながり、さらに円山応挙や円山派で多数制作された狗子図に至る、という流れとして見ることもできる。一方、始興は「野兎図腰障子」を制作したほかにも、大覚寺において画事にあたっており、同時期には大岡春卜が大覚寺に召し抱えられて画事を務め、始興と春卜が共同制作していた可能性も指摘されている。<sup>(13)</sup> 始興の場合、宗達や光琳・乾山に強く影響を受けた作風を示すものから、狩野派風の格調高いもの、のちの円山四条派に継承されていくものまでその作風は広域におよぶ。本展覧会の陳列を展覧すると、日本近世絵画において影響関係を論ずるには、個々の表現や様式比較だけではなく、縦の流れと横の広がり認識しながら作品を位置づけていくことが必要であると感じられた。

## 二、朝鮮絵画と若冲画

さて、二点の犬図を含め、若冲作品は合計七点が出陳され、本展覧会において若冲はもともと重要視されていた近世絵師と言える。出陳作品ではないものの、先にあげた「虎図」のほか、墨葡萄、草虫画、群魚図など、若冲画を彷彿させるような朝鮮絵画が本展覧会では数多く見られた。若冲作品に見られる江戸絵画としては異

色と映るものは、朝鮮絵画の画題としては普遍的なものであると吉田宏志氏が明確に指摘された状況が、ようやく広く認識され、検討できる機会を得たと言える。<sup>(14)</sup>

なかでも注目されていたのが若冲の「榊目描き」と称される技法と紙織画との関係である。「白象群獣図」(個人蔵、挿図14)と「樹花鳥獣図屏風」(静岡県立美術館蔵、挿図15)を構成する榊目描きは、若冲独特の技法として多くの議論の対象となってきた。本展覧会では、これまでも関係が指摘されてきた<sup>(15)</sup>、榊目描き作品と紙織画とが具体的に對比されていた。紙織画は朝鮮王朝後期から末期、十八〜十九世紀に制作された作品群で、通常通り描いた画面に縦に細く切り込みを入れ、白紙を緯糸のように織り込んでいくという工芸的絵画である。若冲の榊目描きと紙織画は、画面全体に細かい方眼が敷かれたような表面的な視覚効果は類似すると言えるが、両者の制作意図と効果は大きく異なっているように感じられた。

紙織画においては通常の絵のように見えて画面全体が織られている、という工芸技巧的要素が重要であると仮定すると、若冲の榊目描きには絵画を色と点の集合体として捉えようとする意識、あるいは榊の集積によって画面全体を構成する意識が制作の前提にあると推測される。榊目描き作品の技法についてはこれまでの研究で明らかにされている通り、<sup>(16)</sup>「白象群獣図」と「樹花鳥獣図屏風」および今回の出陳作品ではないものの「鳥獣花木図屏風」(エツコ&ジョー・プライス・コレクション、

挿図14 伊藤若冲 白象群獣図 個人蔵

挿図16)では、モチーフの描写や彩色方法がかなり異なる。「白象群獣図」では方眼を引いた上に濃淡をつけて彩色され、輪郭線や細かい部分の彩色は榊目に沿っているわけではなく、階段状に表された部分はない。一方「樹花鳥獣図屏風」や「鳥獣花木図屏風」では主要な輪郭線を榊目に沿わせずに彩色しているのは共通するが、鳥獣の羽毛や体毛の毛色の境界線など、モチーフそのものの形状に影響を及ぼさない部分は、榊目に沿って階段状に彩色されている。最近ではデジタル画像が生

挿図16 伊藤若冲 鳥獣花木図屏風 右隻第六扇部分 エツコ&ジョー・プライス・コレクション蔵

挿図15 伊藤若冲 樹花鳥獣図屏風 右隻第六扇部分 静岡県立美術館蔵



挿図 17 伊藤若冲 釈迦十六羅漢図屏風 現所在不明

活の様々な場面に溢れかえり、解像度が足りないために輪郭線に刻み目の生じた画像を見かけることがある。作品の姿を伝えようとする展覧会図録においてすらそのような画像が使用されていることがある。それを通常の人の眼は低画質の画像と捉え、なめらかで鮮明な画像によって対象物を見たいと思うのが一般的な感覚であろう。若冲の着彩作品は、目が覚めるほどに鮮明で、近づいて観察すると気の遠くなるような微細な点が規則正しく打たれ、繊細な線が精密に引き重ねられて構成されていることがわかる。超絶技巧と称される技量を持つ若冲が、余白なく画面全体に方眼を引き、敢えて輪郭線に刻み目を生じさせる表現手法を選択したのは、新たな視覚芸術の境地に至るためであつたようにも思われてくる。その発想源の一つとして紙織画を想定することは可能であろうが、現段階で直接的関係を論証することは困難であるように思われた。若冲の柵目描き作品は、絵画を方眼状に分解するという点で、経緯の糸で文様を織りなす西陣織と関連する可能性も依然残されている。<sup>(17)</sup>紙織画との関係に着目するならば、同じ柵目描きの技法が用いられ、現所在不明の「釈迦十六羅漢図屏風」<sup>(18)</sup>（挿図17）がもつとも近しい関係にあるように思われる。モノクロ図版で全図を見る限りこの作品は、平面的な装飾性が強く、羅漢の衣の文様を紙織画のモザイクのように表している部分を確認できる。紙織画との密接な影響関係を指摘できる若冲作品として位置づけることが可能とも思われ、その発見が待たれる。

さて本展覧会において提示された、朝鮮絵画との関連によって江戸絵画を捉えようとする視点から、さらに数点の若冲作品についてふれておきたい。「動植綵絵」の「群雀秋塘図」<sup>(19)</sup>（宮内庁三の丸尚蔵館蔵、挿図18）は「群雀図」（ソウル・国立中央博物館、挿図19）と画題や構成、モチーフの姿態が酷似することが吉田宏志氏によって示唆されていた。<sup>(19)</sup>朝鮮王朝後期の「群雀図」は紙本で紙継ぎらしき水平方向の線が確認でき、屏風のはなれであると考えられ、本来は無数の雀が栗畑に群がる壮大な秋の景観を呈していたと類推されている。<sup>(20)</sup>若冲の「群雀秋塘図」においては地上でたわなに実る栗を目がけて上空から雀の群れが降下する様子が表され、モチーフの共通性を認めることができる。さらに視野を広げると朝鮮絵画と若冲画との関係だけではなく、この類の図様と表現はより多方向の広がりをもって展開して



いることが推測できる。立身出世を象徴する吉祥画である群雀図は中国絵画にその先例が認められ、様々な姿態の雀を画中に表すことが行われてきた。また伝渡辺秀石（一六三九―一七〇七）「野稻群雀図」（長崎歴史文化博物館蔵、挿図20）では、雀が稲を啄む姿で表されている。若冲の「群雀秋塘図」と較べると、稲と粟という違いはあるが、秋の景物として群雀を描写するという同様の趣向による作品と見ることができ、地表近くに青紫色のノコンギクが描き添えられる点も共通する。「野稻群

挿図18 伊藤若冲 動植綵絵のうち群雀秋塘図 宮内庁三の丸尚蔵館蔵

雀図」は無款で、制作背景は不明であるが、秋の景物としての群雀図は、中国・朝鮮・日本に広がる画題としても考えられる。<sup>(21)</sup> また「群雀秋塘図」とほぼ同時期に、曾我蕭白「鷹図押絵貼屏風」（挿図21）の一図に、飛び去ろうとする鷹の下方で粟の影に慌てて逃げ隠れようとする三羽の雀が描かれている。「鷹図押絵貼屏風」は水墨によって表され、「群雀秋塘図」とは画面形式も場面設定も異なるが、粟と雀という組み合わせと、たわなに実った重さで下垂する粟の形状は類似する。このように共通する構成や要素が複数存在していることは、単純な細部比較だけでは全貌を捉えることはできず、さらに比較参照例を増やしなから、十八世紀東アジア絵画として表現の広がり捉える必要性に迫られてくるようである。

挿図19 群雀図 ソウル・国立中央博物館蔵

また栃木展にのみ出陳されていた「菜蟲譜」(佐野市立吉澤記念美術館蔵)は長らく所在不明となっていたが、平成十一年(一九九八)に再発見されたもので、本展覧会終了後の二〇〇九年七月に重要文化財に指定された。長さ十メートルを越す絹本画卷の前半五分の三および巻末に九十八種類の野菜や果物が描かれ、後半の五分の二に五十六種類の昆虫類・両生類・爬虫類が描かれている。<sup>(22)</sup>「菜蟲譜」の前半部分については中国蔬菜図巻との関連が指摘されており、さらにモティーフの配置や背景に塗られた薄墨により奥行きのある絵画空間が表現されていることなどが指摘されている。<sup>(24)</sup>多くのモティーフについては「果蔬涅槃図」(京都国立博物館蔵)や「動

植綵絵」の「池辺群虫図」(宮内庁三の丸尚蔵館蔵)と共通し、その着想源や影響関係を論ずるには、これらの作品を若冲の草虫画として総合的に考察する必要があるだろう。「池辺群虫図」には「菜蟲譜」よりもさらに多い六十種類以上の生物が描かれ、<sup>(25)</sup>共通する種目も多く認められるが個々の虫たちの描写はだいぶ異なる。五代頃の制作と考えられている「池辺群虫図」では個々のモティーフの線描や彩色が精緻かつ鮮明に表されているのに対して、晩年の「七十七歳画」と款記する「菜蟲譜」では比較的淡く落ち着いた彩色で、輪郭線を描かずに彩色のみで描写するものが多い。おそらく薄墨や有機顔料が用いられていると見られる背後の彩色は、「池辺群虫図」ではモティーフの輪郭の際近くまで細密に塗られている箇所が多く見られるのに対して(挿図22)、「菜蟲譜」ではモティーフの周縁に背景色を塗り残す部分が多くなっている(挿図23)。「菜蟲譜」の画面全体を見ると、晩年に至り細密な表現から粗放な表現に変化したのではなく、薄暗い背景から親しみを感じさせる生き物たちが浮かび上がってくるように見え、画面には穏やかな画趣が充溢している。品種が同じだとしても、「動植綵絵」の「池辺群虫図」と「菜蟲譜」に描かれるそれぞれのモティーフには、置換不可能な様式の隔絶があると言える。先学の研究においてたびたび指摘されてきたように「動植綵絵」は相国寺に奉納し、本尊を莊嚴するという重大な役割を持つ真体の絵画であるのに対して、「菜蟲譜」は晩年の若冲が親しい文化サークルの中で制作した草体の絵画であると言える。若冲個人の

挿図 20 伝渡辺秀石 野稲群雀図 長崎歴史文化博物館蔵

挿図 21 曾我蕭白 鷹図押絵貼屏風 部分 個  
人蔵

挿図 22 伊藤若冲 動植綵絵のうち池辺群虫図  
部分 宮内庁三の丸尚蔵館蔵

挿図 23 伊藤若冲 菜蟲譜 部分 佐野市立吉  
澤記念美術館蔵

作品の中にもこうした様式の幅が認められる。そして朝鮮絵画と若冲作品の間に何らかの関係があった可能性は十分に考えられるものの、まずそれぞれの作品と様式を整理し、絵画表現の全体的な広がりの中で作品を位置づけていく必要がある。

本展覧会では申師仁堂筆とされる作品をはじめ、多くの朝鮮草虫画が出陳されていた。常州草虫画に代表される中国草虫画の影響を色濃く受けたものから、民画的な平面性を強く印象づけるものまで、朝鮮草虫画においてもその様式や表現の幅は広い。伝申師仁堂筆「花鳥図」(日本民藝館蔵、挿図24)の横向きの蛙と、若冲筆「隠元豆図」(草堂禪寺蔵、挿図25)とは、表面上の形態は確かに類似するが、絵画とし

挿図 25 伊藤若冲 隠元豆図・玉蜀黍図のうち  
隠元豆図 部分 草堂禪寺蔵

挿図 24 伝申師仁堂 花鳥図 部分 日本民藝  
館蔵

ての質の違いをどのように考えていくべきか、今後さらに具体的な検討が求められる。同様のことは朝鮮絵画の「水族図屏風」(挿図26)と「動植綵絵」の「群魚図」(宮内庁三の丸尚蔵館蔵、挿図27)についても言える。さらに岡部洞水「魚族図」(長崎歴史文化博物館蔵、挿図28)のような表現を十九世紀の作例として確認できることを考慮するならば、その画題表現の展開状況はさらに複雑化し、若冲だけでなく近世絵画史全体の問題として考察することも可能であるようにも思われた。また画題描写の問題だけでなく、筆法についても考察の対象にすべきであろう。若冲が用いた技法に筋目描と称されるものがあり、芭蕉の葉、菊の花弁、鶏の羽毛、龍や鯉の

鱗など、重なり合う微細な線が巧みな水墨技法で表されている。この技法も淵源には徐渭「花卉図巻」(南京博物院蔵)のような明代絵画、あるいはそれに影響を受けた朝鮮絵画に用いられた水墨技法があり、若冲はそれに倣い、高度に汎用したものとみなすことが可能であろう。

### おわりに

以上のように、若冲をはじめ、朝鮮絵画からの影響が見られる近世絵画作品は少なからず存在し、しかも江戸の絵師たちが参考にしていた作品や情報は多岐にわたることがわかる。若冲の周囲の環境について補足するならば、大典顕常が朝鮮修文職として天明元年(一七八一)から二年間対馬に赴任していることや、その間大典が木村兼葭堂に宛てた書簡から両者が朝鮮の書画に対して強い関心を寄せているこ

と、<sup>(28)</sup>また「菜蟲譜」の後跋筆者である細合半斎も大典や兼葭堂と同様に、朝鮮通信使との交流を持っていたことが知られており、<sup>(29)</sup>若冲の周辺に朝鮮書画およびそれを珍重する傾向が認められることは看過できない。最近、相国寺慈照院に所蔵される朝鮮通信使関係資料が刊行され、<sup>(30)</sup>今後さらなる研究の発展が期待される。

本展覧会で提示された朝鮮絵画と日本絵画との影響問題を考えるにあたっては、今後、中国絵画および日本での受容状況も含めて包括的に検討する必要がある。日本美術史において、ともすれば絵師の個性として一括されてきたことが、朝鮮絵画というフィルターを通すと、東アジア美術という広がりの中で捉え直すことが可能である。このことは本展覧会の重要なメッセージであった。個人的な印象としては、朝鮮絵画と若冲作品との共通点を見出そうとしていくと、却って若冲作品の特質が浮かび上がってくるようにも思われた。「動植綵絵」に代表される若冲の着彩

挿図 26 水族図屏風(八曲一隻)第二・三扇部分 個人蔵

挿図 27 伊藤若冲 動植綵絵のうち群魚図(鯛)(蛸) 宮内庁三の丸尚蔵館蔵

画の画題や構図には、中国や朝鮮の絵画との関係が指摘できようが、ありとあらゆる種類の良質な彩色材料と方法を駆使した着色によって絵画空間を構成しようとする若冲の集中力と持久力は、日本を含め東アジア美術の現存作例を見る限り、他を隔絶しているように見える。絹目よりも細いような線を引き重ね、微細な点を正確に打つというような、時間を要するであろう絵づくりの工程こそが、自らの理想とする絵画空間を実現する最短工程であるという信念に基づき、若冲は画幅に向かっていたとすら思われるのである。

本展覧会の企画者のお一人である橋本慎司氏は、仙台市博物館において開催された記念講演会<sup>(31)</sup>の中で、この展覧会は問題提起であることを強調され、これまでの美術史研究ではあまり試みられたことのない視点によって作品を捉え直そうとする企画であると述べられていた。そして曾我蕭白「月夜山水図屏風」(近江神宮蔵)など

挿図 28 岡部洞水 魚族図 対幅 長崎歴史文化博物館蔵

の作品を例にあげて、その岩山や楼閣などに見られる平明な山水表現や、雲霞や水面の透明感は、朝鮮山水画に通じるものがあると指摘され、広く日本の絵画作品を東アジア的視点から捉え直すことの有効性を示唆されていた。蕭白も若冲と同じく十八世紀絵画史の中で異彩を放つ絵師で、その独特の画風を示す山水画やクセのある人物描写は、その境涯に引きつけて理解されてきた。今後の蕭白研究においても、中国・朝鮮絵画との影響関係を考察することは、有効な視点の一つとなり得ると思われる。さらにその視点が絵画だけではなく、美術全体に広く応用が可能であることは、光悦時絵に顕著である。朝鮮螺鈿作品は日本にも多く舶載され、現存している。光悦は所有していた朝鮮螺鈿経箱を本法寺に寄進しており、光悦の制作ないし関与が指摘されている「黒漆螺鈿法華經字唐花唐草経箱」(本法寺蔵)<sup>(32)</sup>は李朝螺鈿の影響を受けて制作されたと考えられている。具体的な作品や特徴を手がかりに中国や朝鮮の作品と比較して、表現の展開や変遷を捉えながら東アジア美術の拡がり流れの中に個々の作品を位置づけていくことは、日本美術史全体において今後ますます必要な作業となっていくように感じられる。初公開であった作品を含め、多くの作品を展覧する企画を実現してくれた関係諸氏に深謝の意を表したい。

#### 註

- (1) 江戸時代の狗子図については、伊藤大輔氏が与謝蕪村の作品を中心に李嶽作品や中国絵画との関係にもふれながら検討されている。伊藤大輔「与謝蕪村筆 狗子図」『国華』一二〇三、一九九六年二月を参照。
- (2) 山根有三「光悦と宗達」および「犬図」解説(『水墨美術大系 十 光悦・宗達・光琳』講談社、一九七五年十月)を参照。
- (3) 小川裕充「中国花鳥画の時空―花鳥画から花卉雑画へ―」(『花鳥画の世界 十 中国の花鳥画と日本』、学習研究社、一九八三年四月)を参照。
- (4) 辻惟雄「宗達派の草花図概論―水墨画・金銀泥絵などの問題も含めて―」(『琳派絵画全集 宗達派二』、日本経済新聞社、一九七八年一月)を参照。
- (5) 前掲註4辻氏論考中に、松花堂昭乗筆「中船子左右犬三幅対」が松浦伯爵家蔵品入札目録(昭和六年十月)に掲載されていることが指摘されている。なお本図は、昭和二年十一月に東京美術倶楽部で開催された同家売立にも出品されている。
- (6) 吉田宏志「李朝の花鳥画と日本」(『李朝絵画―隣国の明澄な美の世界』展図録、

大和文華館、一九九六年八月）および板倉聖哲「宗達・若冲のまなざし」（『別冊太陽 韓国・朝鮮の絵画』、平凡社、二〇〇八年十一月）を参照。モチーフの形状や構図は完全には一致しないため、李嶽画の模本を宗謙が模写した可能性も考えられる。

(7) 小林宏光「十八世紀の日中美術交流―大岡春卜の画譜にみる中国図像をめぐる諸問題―」（『実践女子大学文学部紀要』三十四、一九九二年三月）を参照。

(8) 太田孝彦「大岡春卜が語る江戸時代中期の美術動向―『和漢名筆画本手鑑』・『和漢名画苑』の同時代美術論―」（『美学芸術学』十七、二〇〇二年三月）および新江京子「若冲画と大岡春卜の画譜―版本学習と「物に即する」画の考察―」（『美術史』一六一、二〇〇六年十月）を参照。

(9) 前掲註6吉田氏論考および河野元昭「狗子図」解説（『与謝蕪村―翔けめぐる創意』展図録、MIHOMUSEUM、二〇〇八年三月）を参照。

(10) 村田隆志「彫児戯帚図」解説（『開祖足利義満六〇〇年忌記念 若冲展―釈迦三尊像と動植綵絵―二〇〇年ぶりの再会―』展図録、二〇〇七年五月）を参照。

(11) 狩野博幸「百犬図」解説（『若冲』、紫紅社、一九九三年十月）を参照。

(12) 竹浪遠「『館蔵品研究』「春苑遊狗図」とその作者・紀鎮について」（『古文化研究』一、二〇〇二年三月）を参照。

(13) 土居次義「大覚寺と始興、春卜」（『日本美術工芸』四四五、一九七五年十月）を参照。

(14) 吉田宏志「朝鮮絵画と伊藤若冲」（『美のたより』九十三、一九九〇年十一月）を参照。

(15) 前掲註14吉田氏論考および玉蟲玲子「紙織画小考」（『世界美術大全集 東洋編十一 朝鮮王朝』、小学館、一九九九年十二月）を参照。

(16) 小林忠「伊藤若冲独創の逸格描法について」（『MUSEUM』三五九、一九八一年二月）、ヒロコ・ジョンソン「研究資料 若冲のモザイク風四作品について」（『国华』一一九六、一九九五年七月）、森充代「伊藤若冲の『白象群獣図』について」（『静岡県立美術館紀要』二〇〇二年三月）、および山口真理子「伊藤若冲の柘目描き鳥獣図屏風考察―異国趣味と博物学の観点から―」（『学習院大学人文科学論集』十六、二〇〇七年三月）を参照。

(17) 泉美穂「伊藤若冲の「柘目画」作品を再考する―西陣織「正絵」との関係から―」（『芸術学報』六、一九九九年十二月）を参照。

(18) 『府立大阪博物館所蔵品目録』第一巻（大阪府立博物館、一九一五年三月）には「伊藤若冲 十六羅漢図 八枚折一」とあり、『臨幸記念名家秘蔵品展覧会図録』（大阪商工協会・大阪府貿易館・府立大阪博物館編、芸苑社、一九三三年）に図版が掲載されている「若冲筆 十六羅漢図」と同一作品であると考えられる。

(19) 前掲註14に同じ。

(20) 「群雀」（作者不詳、十八世紀、紙本淡彩）解説（『韓国の美 十八花鳥四君子』、中央日報社、一九八五年九月）を参照。なお韓国語解説文は石附啓子氏に翻訳していただき、参照した。

(21) 中国・朝鮮・日本に広がる画題という点では、虎図にも同様のことが言える。本展覧会には朝鮮と日本の虎図が多く出陳されていたが、本展図録解説で飯田真氏が指摘されるように、肩をすくめたような虎を縦長の画面に表す構図は、熊斐や長崎唐絵目利であった渡辺秀詮らの作品にも見られる。『江戸の異国趣味―南蘋風大流行―』展図録（千葉市美術館、二〇〇一年十月）を参照。

(22) 末武さとみ「伊藤若冲『菜蟲譜』を見る―間近で味わう若冲の愛した野菜たち、いきものたち―」（『伊藤若冲『菜蟲譜』と江戸絵画の魅力』展図録、佐野市立吉澤記念美術館、二〇〇九年九月）を参照。

(23) 実方葉子「蔬菜図の変容―呉春筆『蔬菜図巻』の主題とその背景―」（『京都美学美術史学』四、二〇〇五年三月）を参照。

(24) 大石倫子「佐野市立吉澤記念美術館蔵 伊藤若冲『菜蟲譜』画巻について」（『日本女子大学大学院人間社会研究科紀要』十四、二〇〇八年三月）を参照。

(25) 狩野博幸「目をみはる伊藤若冲の「動植綵絵」（小学館、二〇〇〇年八月）を参照。

(26) 堀部猛「土浦藩絵師岡部洞水」（『土浦藩絵師岡部洞水―知られざる狩野派の画人』展図録、土浦市立博物館、二〇〇二年三月）を参照。

(27) 小林忠「画家と技巧9 伊藤若冲の筋目描」（『日本美術工芸』五四〇、一九八三年九月）を参照。

(28) 前掲註14吉田氏論考で指摘されているほか、最近朝鮮通信使を背景に若冲作品と朝鮮絵画との関係を積極的に認めようとする立場で発表が行われている。眞鍋侑子「伊藤若冲と朝鮮絵画―朝鮮通信使を背景として―」（第六十二回美術史学会全国大会口頭発表、京都大学、二〇〇九年五月）。

(29) 大澤研一「朝鮮にも名の知られた兼葭堂」（『木村兼葭堂―なにわ知の巨人』展図録、大阪歴史博物館、二〇〇三年一月）、および郷司泰仁「朝鮮通信使随行画員―日本人との関わり―」（『アジア遊学』二二〇、二〇〇九年三月）を参照。

(30) 村田隆志氏のご教示による。『相国寺塔頭慈照院所蔵 朝鮮通信使遺物図録』（朝鮮通信使文化事業会、二〇〇八年十二月）。

(31) 橋本慎司「朝鮮王朝の絵画と雪村」（本展覧会記念講演会、仙台市博物館、二〇〇九年五月九日）。

(32) 高橋隆博「朝鮮時代の螺鈿」（『世界美術大全集 東洋編十一 朝鮮王朝』、小学館、

一九九九年十二月）および永島明子「黒漆螺鈿法華経字唐花唐草経箱」解説（『日蓮と法華の名宝―華ひらく京都町衆文化』展図録、京都国立博物館、二〇〇九年十月）を参照。

## 附記

挿図1、2、10、11、24、26は本展覧会図録より、挿図3、4は『別冊太陽 韓国・朝鮮の絵画』（平凡社、二〇〇八年十一月）より、挿図5は『肥前松浦伯爵家蔵品目録』（東京美術倶楽部昭和二年十一月二十八日開催）より、挿図6、19は『韓国の美 十八花鳥四君子』（中央日報社、一九八五年九月）より、挿図7は『李朝絵画―隣国の明澄な美の世界』展図録（大和文華館、一九九六年八月）より、挿図8は早稲田大学中央図書館所蔵本より、挿図9は李英介『朝鮮古書画総覧』（思文閣、一九七一年十一月）より、挿図12、14、15、16、18、22、25、27は『伊藤若冲大全』（小学館、二〇〇二年十一月）より、挿図13は『古文化研究』一（二〇〇二年三月）より、挿図17は『臨幸記念名家秘蔵品展覧会図録』（芸苑社、一九三三年）より、挿図20は『花鳥画の世界 七文雅の花・綺想の鳥』（学習研究社、一九八三年一月）より、挿図21は『曾我蕭白』展図録（京都国立博物館、二〇〇五年四月）より、挿図23は『伊藤若冲《菜蟲譜》と江戸絵画の魅力』展図録（佐野市立吉澤記念美術館、二〇〇九年九月）より、挿図28は『土浦藩絵師岡部洞水―知られざる狩野派の画人』展図録（土浦市立博物館、二〇〇二年三月）より転載いたしました。

（えむらともこ・企画情報部研究員）

\* 「朝鮮王朝の絵画と日本―宗達、大雅、若冲も学んだ隣国の美」展、栃木県立美術館、二〇〇八年十一月二日～十二月十四日／静岡県立美術館、二〇〇九年二月十七日～三月二十九日／仙台市博物館、二〇〇九年四月十七日～五月二十四日／岡山県立美術館、二〇〇九年六月五日～七月十二日