

# 円山応挙筆 芙蓉飛雁・寒菊水禽図

水谷亞希

はじめに

昨年度、当館に円山応挙（一七三三～一七九五）筆の二幅対、「芙蓉飛雁・寒菊水禽図」（重要美術品、個人蔵）をご寄託いただいた。絹本に秋冬の景物を描いたこの作品は、一見しただけでも、鮮やかな彩色と細部にいたる丁寧な書き込みから、作者が作品に込めた並々ならぬ意欲が感じられる、非常に完成度の高い優品である。

法量は各縦一三九・〇、横四八・四cm。各幅に記された「癸巳仲

秋写応挙」の款記から、安永二年（一七七三）八月、応挙が四一歳の年に制作したものと分かる。同年の十一月には、応挙にとつて最初の重要な庇護者であった円満院門主祐常が示寂している。つまりこの作品は、円満院時代の最後に描かれたものであり、応挙の人生において、ひとつの区切りとなつた年の作なのである。

右幅には、秋の景物である芙蓉と雁のみが描かれており、その視点は、地面近くから空を見上げるように設定されている。画面右下から芙蓉が枝葉を伸ばし、紅白の花を咲かせている。右下の枝葉について、「癸巳仲秋写／応挙」の款記と、「応挙之印」「仲選」の白文方印が捺される【挿図1】。画面のほぼ中央に、飛来する二羽の雁が、主に墨を用いて描かれる。背景は描かれないが、雁の周囲に淡墨を入れることで、空間の奥行きを表し、雁の存在感を増す効

（重要文化財、個人蔵）を制作している。本作は、そうした応挙の画技の成熟期にあつて、特に丹念に制作された作品であり、さらに、附属品に記された伝来から、特別な注文によるものと推測される。これまでにも先学によつて論稿や画集などで紹介されてきたが<sup>[1]</sup>、あらためて、細部の観察や、新たに見つかった模本との比較を通じて、この作品中に見られる様々な技法の使い分けと、それらを組み合わせて、応挙が目指した表現を明らかにしたい。

## 一 右幅 「芙蓉飛雁図」

果をあげている。

### (1) 芙蓉の描写

芙蓉の葉は、透明感のある緑色と茶色を混色し、一枚一枚の色を微妙に変化させながら描き分けている。そのため、葉が複雑に重なりあいながらも、一枚ずつが明瞭に判別されるのである。その上に、リズミカルな筆線で葉脈が描かれている。芙蓉の花は、蕾のもの、咲きかけのもの、満開のものと様々で、しかも花の正面、裏面、側面などあらゆる方向から描かれる。薄く柔らかな花弁を表現するために、輪郭線は薄墨で描き、縁にそつて胡粉や薄紅色の絵の具で隈取りし、全体には微妙な濃淡で陰影を施し、最後に細い筋を丁寧に描き込んで完成させている【挿図2】。

最近の調査で、当館寄託の三井南家伝來の模本類（個人蔵）の中に、本作の模本が見出された【挿図3】。原本は非常に良好な保存状態を保っているが、経年変化による若干の退色があり、模本から新たに知られる情報もあるため、ここにご紹介する。詳細については調査途中のため、模本の筆者の断定は控えるが、左幅裏面に「寒菊水鳥之図二幅対之内（花押）／応挙之画桃谷漁藏」とあり、幕末・明治の円山派の画家、山本桃谷（一八三四～一八九〇）が、当時作品を所蔵していたものと見られる。<sup>(2)</sup>

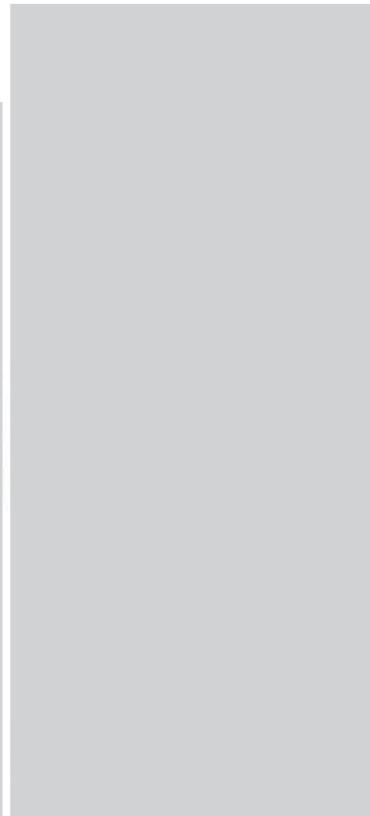
原本と模本を並べて比較したところ、大きさが同じで、細部の位置もピタリと重なるため、敷き写したものと想像される。模本は淡彩で彩色されており、各所に小さな文字で留書が書きこまれている。中でも注目されるのは、本画では現在白く見えていた芙蓉の花の部

挿図2 右幅 芙蓉

挿図1 右幅 落款印章



## (2) 雁の描写



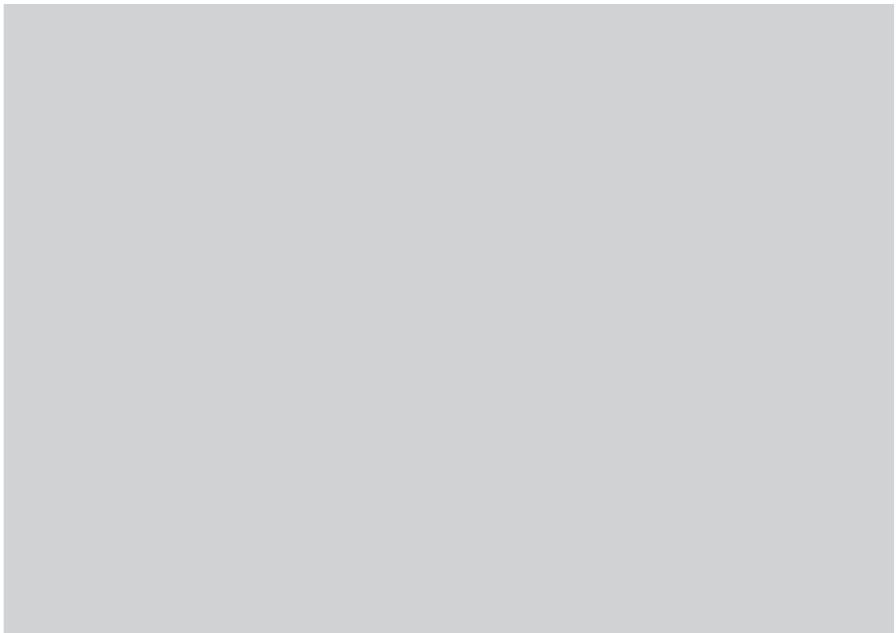
挿図3 三井南家伝来の模本（個人蔵）

右幅では、こうして可憐に描かれた芙蓉に、雁が取り合わせられている。四季の花鳥の組み合わせの例として、近世初期には、藤原定家（一一六二～一二四二）の「十二ヶ月花鳥詠歌」に従つたものが流行した<sup>③</sup>。しかし、花鳥の組み合わせは、この定家詠歌に沿つたものだけではない。定家詠歌で、雁は八月に萩と組み合わせられるが、本作では芙蓉との組み合わせになつてている。この組み合わせは、すでに狩野永徳筆「花鳥図襖」（大徳寺聚光院蔵）の秋の面に見られ、冷泉為人氏は類似・影響関係を指摘している<sup>④</sup>。他にも同様の画題を扱つた例で、さらに感覚の近いものとして、狩野探幽筆「四季花鳥図」（一六七二年、永平寺蔵）の、芙蓉・雁を描いた秋幅、雪景に水禽を描いた冬幅を挙げることができよう<sup>⑤</sup>。こうした前例をふまえながら、応挙は雁と芙蓉を取り合させたと考えられる。

応挙は本作のように、急降下する数羽の雁をクローズアップした作品を繰り返し描いている。写生をもとに、整理整形した個々のモチーフを、様々な背景と組み合わせて画面を構成していく手法は、応挙が得意とした絵作りである。本作に見られる雁の姿形や構図もまた、仙嶺落款の「飛雁図」（『日本画大成』に掲載）や、明和三年（一七六六）の「鳶鴨図」（藤田美術館蔵）、同四年の「岩頭飛雁図」（円満院蔵）など、それまでに繰り返し描いてきた雁図の図様を踏襲している<sup>⑥</sup>。しかし、細部の表現に注目してみたとき、本作と、それまでの一連の雁図とでは大きく異なる点があることに気づく。その点について詳細に検討してみたい。

雁の羽は、淡墨をもちいて一枚ごとに一筆で描かれ、羽と羽の境

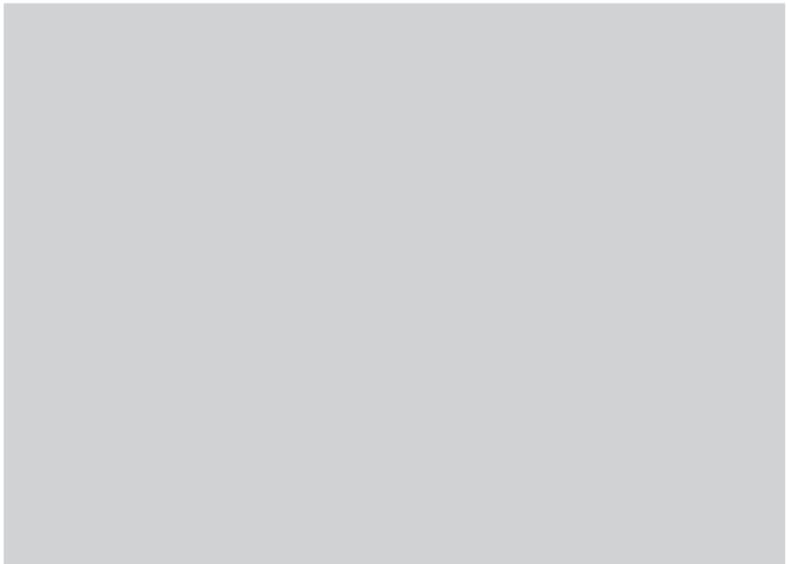
目は余白を描き残すことで表現されている。この一枚一枚を見ると、ほとんど濃淡がなく平板に描かれており、同じ画面中の芙蓉の花や、雁の嘴の複雑な陰影表現と比較すると、その差が際立つ。このように、羽の一枚一枚は平板に描かれたよう見えても関わらず、雁の体全体として見た時には、実に立体感があるよう見えるのである。その理由は、一枚一枚描かれた羽の「形狀」と深く関係している。



挿図4 右幅 雁

手前の雁の背中の部分に注目してみたい【挿図4】。まるい背中の形状に沿って、羽の大きさ、形が変形され、曲面と奥行きを表現している。つまり、手前は大きく描かれ、奥にいくにつれて圧縮されたように描かれている。こうした「物体表面の模様を曲面にそつて変形させる」という手法は、他にも、応挙が得意とした鯉の鱗などにも見られるものである<sup>(7)</sup>。ただし応挙がこの描き方を、最初から身につけていたわけではないことは、他の作例と比べると明らかである。

一例として、明和期の仙嶺落款「飛雁図」と比較してみよう【挿



挿図5 「飛雁図」(『日本画大成』より転載) 部分

図5】。本作「芙蓉飛雁図」と「飛雁図」では、雁の姿形は左右反転しながらも、ほぼ同じで、どちらも全体の姿形をよく捉えている。しかし羽の描写を見ると、「飛雁図」では、「首から背中の羽毛を細かく、先端の羽根を大きく描く」という二種類の描き分けのみで、背中の丸みを意識し

たものではない。それが、本作「芙蓉飛雁図」においては、首から尾にかけての羽に、自然に大小の差がつけられ、全体として見たときに立体感を感じるような表現が成し遂げられているのである。

立体的なものを平面の絵画に置き換えることについて、応挙は独自の理論・方法を持つていた。そうした工夫は、円満院祐常が応挙の言葉を記した『萬誌』にも記録されている。そこには、「三遠ノ法、平遠深遠高遠此三、人物花鳥山水万物三遠ヲ意トスベシ、意掛ケザレバ図出来ズ云々、クルシンデ学ブベシ、手足等モ意ヲ盡サザル時鏡ニウツシテ圖スベシ」と記される。この言葉が意味する描写方法について、佐々木丞平氏、正子氏の論考では、「画面奥への傾斜を持っているものなど、目では確認できても描きにくいもの」を描くために、鏡に映った像を利用し、三次元を二次元に置き換えたと指摘されている。<sup>(8)</sup> 雁の背中の描写は、まさにこうした創意工夫によつて得られた描写方法の表れと言える。西洋の技法名を借りれば「短縮法」に近い表現である。

応挙が实物の観察を熱心にし、作品に反映していたことは、数多くのこる写生帖からすでによく知られている。しかし、それとどまらず「いかに描けば、それが本物らしく見えるか」ということを、極めて強く意識していたことが、本作の雁の羽の表現から明らかになるのである。

## 二 左幅 「寒菊水禽図」

右幅が地面から空を見上げるような視点だったのに対し、左幅の「寒菊水禽図」は、逆に上方から地面を見下ろす場所に視点が置

かれている。作品の舞台は、氷の張つた冬の湖畔である。下方に地面と寒菊を描き、身を寄せ合う水禽を描く。氷の上方、画面の左端には雲のような墨のぼかしが入り、そこから上の景色はかき消されている。画面左下、寒菊の根元に「癸巳仲秋写／応挙」の款記と、「応挙之印」「仲選」の白文方印が捺される。

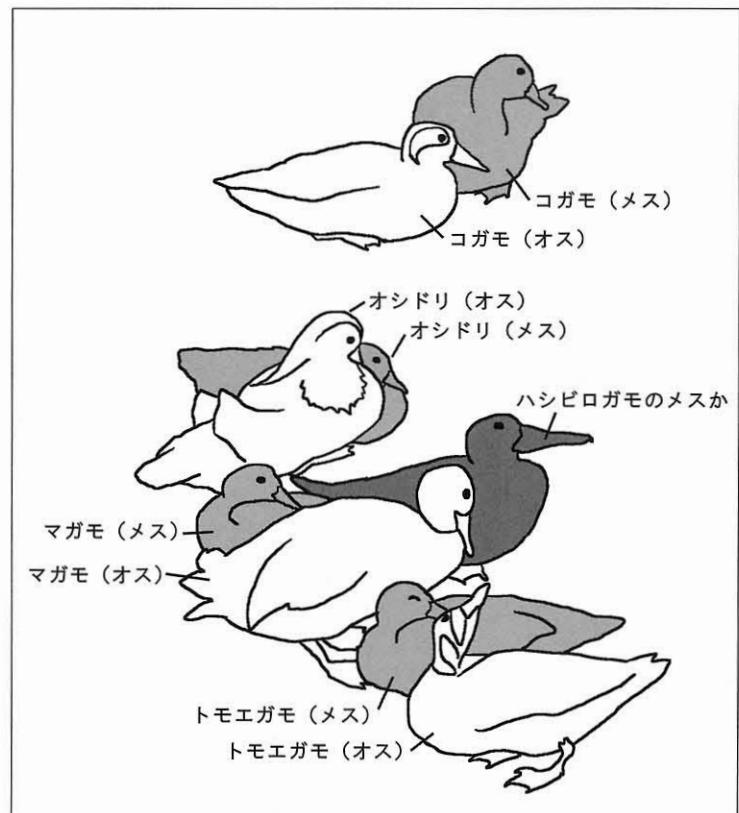
左幅のモチーフは、定家詠の十二ヶ月花鳥の図様を広める役割をはたした、元禄四年（一六九一）刊行『鴎の羽搔』の「雪景に鷺鷺」と同じ取り合わせであり、氷を描きこむ点も共通する。異なるのは、さらに数種類の水禽が描かれることと、寒菊が添えられている点である。寒菊は、青々とした株と、茶色く枯れかけた株の二種類が描き分けられている。そこに咲く菊の花は、中央に薄緑、まわりに黄色でぼかしをつけ、その上から、胡粉でごく細かい花弁を一枚ずつ描き込んでいる。花弁のふちの白色を濃く、中央に近い部分を薄く塗ることで、花弁の厚みや透明感、重なりを見事に表している。

### （1）水禽の描写

描かれた九羽の水禽は、特徴を捉えて写実的に描かれているため判別が可能である。以下に、それぞれの名を現代の呼称で記すこととする。なお、水禽は折り重なるように描かれているため、【挿図6】に略図を示した。<sup>(9)</sup>

画面の一番上、氷の上の二羽はコガモのつがいで、手前がオスで、目のまわりから首にかけての緑色の太いラインが特徴である。横腹には白黒の細かな網目状の模様の羽毛を持つ。メスは同じような形で全体的に茶色い。地面にうずくまる一群のうち、一番奥の二

羽はオシドリのつがいである。オスは頭に長い冠羽を持ち、橙色の銀杏型の羽がひときわ目立っている。メスは全体的に茶色で、白いアイラインが後ろに伸びる。オシドリの手前には、三羽が重なるよううにうずくまっている。一番奥は、嘴が長く平たい特徴から、ハシビロガモのメスかと見られるが、体の後ろ半分が隠れているため、手前には描かれる二羽は、トモエガモのつがいである。手前がオスで、



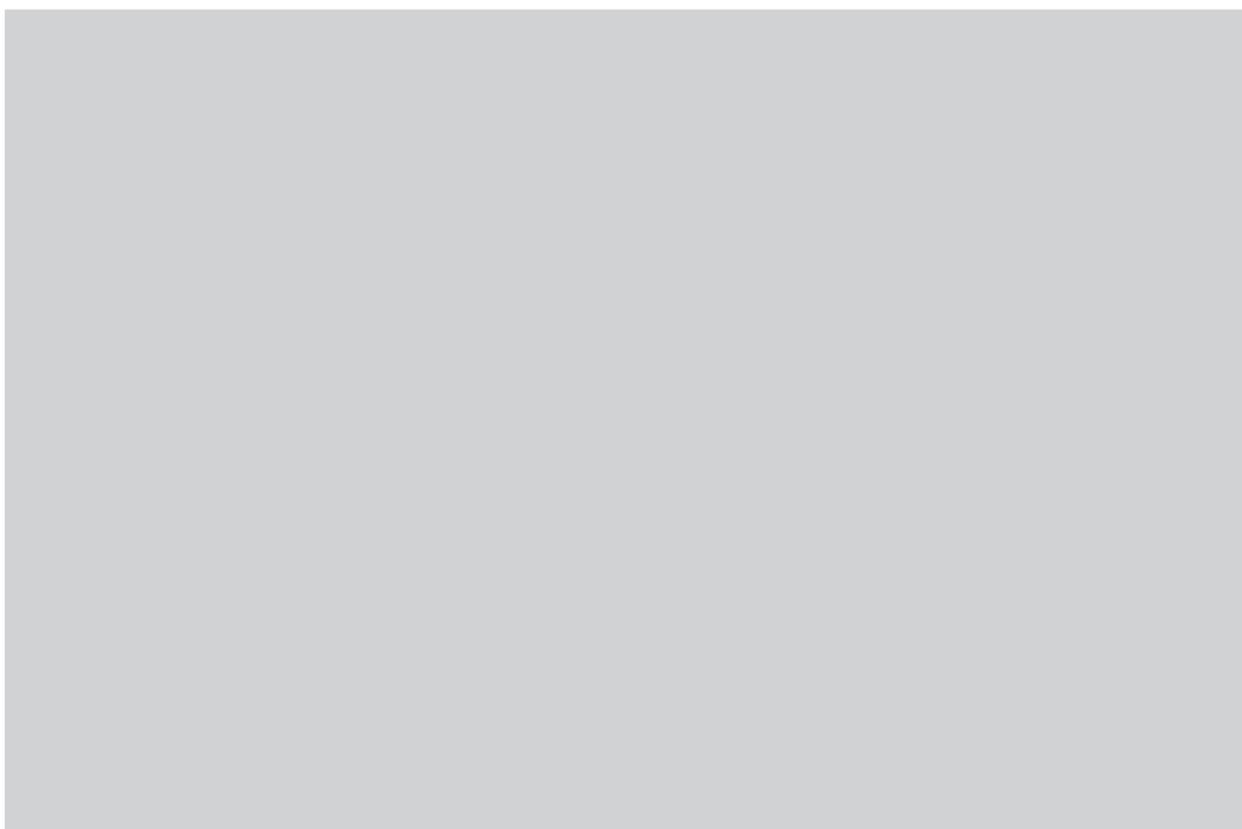
插図6 左幅 水禽略図（筆者書き起こし）

目の周りから首に掛けて二本の緑のラインが入っている。栗色、黒、白の筋のある羽が、肩から数本飛び出しているのが特徴だ。メスは全体的に茶色く、嘴のつけ根に、円形の白い羽毛がある。

以上のように、画面には四種の水禽のつがいと、一種のメス、合計九羽が、特徴を細かくとらえて描き分けられている。現代に撮影された水禽の写真とも比較してみたが、非常に細かな特徴まで写していることが分かった。これらの水禽は、いずれも応挙の生活圏内であつた関西の水辺で一般的に見られる種類である。この中で、氷の上にうずくまるコガモのオスについては、応挙の写生帖に同様の姿のものが見られることが、鈴木進氏によつて指摘されている。<sup>(1)</sup>このことからも、応挙が実物の写生をもとに本作を描いていたことが確認される。

これら水禽の羽毛の書き込みについて、さらに詳細に見ていくといい。コガモのオス【挿図7】を例にとると、翼に生える大きな羽は一筆で描かれているが、顔の部分の細かい羽毛は、短い筆線を丹念に重ねることで、ビロードのような質感を表現している。そして驚くべきは、横腹の部分の網目模様の書き込みである。細い墨線を何本も慎重に引いて文様を描き出し、さらにその間に胡粉で白い線を描き込み、つやを表現している。文様は規則的に描かれながら、かつ機械的にならず、柔らかく自然な様子を表している。

応挙は、安永九年（一七八〇）の「寿老・鴛鴦・家鴨図」（重要美術品）や、同六年の「松月孤雁双鴨図」、四十代末から五十代にかけての制作と見られる「深山大澤図」（仁和寺蔵）など、水禽の絵を多く残している<sup>(1)</sup>。それらの中でも、本作における水禽の種類、書きこみの丁寧さは特筆すべきものがある。気の遠くなるような手



挿図7 左幅 コガモ部分

間をかけて、九羽それぞれの特徴を細かに把握し、精緻に書き込んでいるのである。こうした作画態度からは、単に注文主の意向に答えようとしただけでなく、応挙の博物学的好奇心、探究心を感じとることができるのである。

先述した三井南家の模本の左幅部分には、画材についての書き込みが多く、細かな技法に気付かせてくれる。例えばトモエガモのオスの首の部分は、「六裏ヌリ」と書きこまれており、「六」すなわち緑青で裏彩色をしていると読み取れる。原本の裏彩色は目視では確認しづらいが、模写した人物が制作に詳しい知識があったか、修復の現場に立ち会った可能性もある。実際に、原本のトモエガモの首の緑色の部分は、非常に深みのある色合いをしており、模本の書き込みを信用してよいと思われる。また、トモエガモのオス・メスの尾羽部分の書き込みに見える「ウス墨具カケ」は、淡墨ではなく「具」つまり墨に胡粉を混ぜて刷いていることを示す。原本を見ると、淡墨では表現できないマットな質感となつており、羽の物質感や、不透明感を出す効果をあげていることがわかる。

## (2) 氷の描写

左幅で、水禽と同じほどの存在感をはなつてているのが、画中の約三分の一をしめる氷の描写である【挿図8】。氷は、応挙以前にも、主に「二十四孝」の王祥の逸話「臥冰求鯉」を絵画化する際に、様々な画家によって描かれてきた。しかし、積極的に絵画の題材とされたものではなかった。それにもかかわらず、応挙はこのモチーフに大きな関心を持つていたようで、氷だけを描いた作品が、天明

期の「氷図屏風」  
(大英博物館蔵)

や、「波に鶴・氷  
図」(二幅、個人  
蔵)など、複数残つて  
いる。<sup>(12)</sup>

この氷の表現については、源  
豊宗氏が重要な  
指摘をされてい  
る。それは、応  
挙のパトロン円  
満院祐常が、明  
和四年(一七六  
七)、池の水を  
写生した図を残  
しているという  
事実である。<sup>(13)</sup>応

挙は、明和三年頃から円満院門主祐常の庇護を得るようになつた。応挙より十歳年上の祐常は、「月渚」と号して自らも書画を嗜む人物で、本草学にも強い関心を持っていた。応挙は祐常から作画態度について様々な影響を受け、また祐常との出会いは、その後の貴顕との関わりのきっかけとなつた。源氏は、祐常の氷の写生について、「応挙の出現が徐々として準備されつゝあつた事を見るのである」と述べられている。祐常との交流の中で、応挙が科学的な視点

を育み、最終的には本作のような作品に反映されたことが考えられ、両者の知的な交流を考える上で、非常に興味深い事例なのである。

さらに本作の氷の表現をよく見てみたい。氷は、淡墨で大まかに墨と胡粉で明暗のコントラストをつけることで、光の反射や表面の筋状の凹凸、透明感を表わしている。さらに特徴的のは、最後に氷全体に雲母を刷くことで、氷のきらめきを表現している点である。雲母は、水禽や菊の部分を丁寧に避けて、氷の部分全体に薄く施されている。そのうえで、特に強い反射光を胡粉で描き込んだ部分には雲母を厚く塗り、輝きを増している。氷に似た輝きを持つ「雲母」という画材を、そのまま画面に定着させる手法は、氷のマチエールを表現するために十分な効果をあげている。鑑賞者が見る位置を移動すれば、実際の氷のように、絵の中の氷も、キラキラと光って表情を変えるのである。こうした物質感へのこだわりは、同時代に博物学の隆盛を反映して制作された、博物図譜や浮世絵版画などの試みとも共通するものである。<sup>(14)</sup>

### 三 伝来

これまでに見て来たように、本作は応挙の様々な画技が凝縮された、相当な意欲作であった。これほどの作品が、いつたいどのような経緯で制作されたのか、可能な範囲で考えてみたい。作品には伝來をしめすいくつかの附属品がある。ひとつめには、「光格天皇従／鷹司閔白太政大臣／御拂領」と記された内箱蓋裏の貼り紙であり、二つ目には、幕末・明治の岸派の画家、岸竹堂(一八二六～一八九

插図8 左幅 氷

七）から、但馬・和田山の富豪、太田太右衛門に宛てた書状である。竹堂の書状中でも、この作品が、禁中より鷹司家が拝領したものであることが記されている。<sup>(15)</sup>

実際、光格天皇には、鷹司輔平（一七三九～一八一三）と、鷹司政熙（一七六一～一八四二）の二人が仕えている。応挙は安永八年（一七七九）、光格天皇即位の際に「孔雀牡丹図屏風」を描いており、この時点での繋がりがあつたことが確認できる。ただし本作の制作年である安永二年（一七七三）、即位前の光格天皇は三歳であり、直接の注文であったとは考えられない。しかし、奥文鳴の「仙斎円山先生伝」（一八〇一年）によると、応挙が安永年中、後桃園天皇の女御で光格天皇の養母、盛化門院をはじめとする禁裏の用命に応じて作画していたことが知られるため、詳しい経緯は不明ながらも、やはり光格天皇周辺の、禁中からの特別な注文によって制作されたものと見るべきだろう。そう考えれば、この作品の完成度の高さにも納得できる。

（註）  
1 「芙蓉飛雁・寒菊水禽図」に関する、これまでの研究については、冷泉為人氏が、「応挙の写生 新しい美の典型 — 花鳥表現（雁図）— 落雁を中心とした水禽表現（一～三）」（『日本美術工芸』六一一～六一三号、一九八九年）の中でまとめられている。その他に、本作が掲載されている主要な出版物を挙げれば、下記の通りである。  
飯塚米雨編『日本画大成 十一 円山派』東方書院、一九三一年  
『円山応挙展』 図録、日本経済新聞社、一九八〇年

2 佐々木丞平『日本美術全集 一二 文人画と写生画』学習研究社、一九八七年

源豊宗監修、狩野博幸（ほか）編『円山応挙画集』京都新聞社、一九九九年

3 1 山本桃谷 天保五年～明治二三年（一八三四～一八九〇）名は漁、字は舜興。澤田章『日本画家辞典（人名編）』（紀元社、一九二七年）より引用。  
月ごとに花鳥を組み合わせた「十二ヶ月花鳥図」は、定家の「月なみの花鳥の歌」各十二首（『拾遺愚草』）に基づいて、江戸初期に好んで描かれた。また、元禄四年（一六九一）に刊行された『鳴の羽搔』に

以上のように、応挙はそれぞれのモチーフに則して技法、画材を使い分け、実物らしく見える表現を追求していた。仮に、すべてを陰影法で描いていたなら、画面は重苦しいものになっていたであろうし、物質感の再現のために、特殊な画材を全体に用いていたなら、雑然とした画面になっていたであろう。そうではなく、適宜技法・画材を使い分けることによって、写実性と装飾性を共存させ、技巧的に陥らない、優美ですつきりとした独自の画面を作り出すことに成功しているのである。

こうした応挙の工夫に注目し、今後、他の作品についても考察を深めていきたい。

## おわりに

本稿では、細部表現の観察や、模本との比較を通じて、作中の様々な技法の使い分けと、その効果を明らかにしてきた。具体的には、右幅では芙蓉の花の質感を表すために纖細な陰影が施されており、雁の体は羽の形状を短縮法のように描くことで立体的に見せていた。左幅では、九羽の水禽を実物の写生をもとに描き分け、水という特殊なモチーフを描くために、雲母を刷いてマチエールを表現していた。

より図様が広まつたとされる。松原茂「十一か月花鳥図 酒井抱一筆」解説（『プライスコレクション 若冲と江戸絵画』展図録、東京国立博物館、二〇〇六年）を参照。

4 冷泉為人「応挙の写生 新しい美的典型 一花鳥表現（雁図）一落雁を中心とした水禽表現（二三）」（前掲註1）

5 「生誕四〇〇年記念 狩野探幽展」図録（日本経済新聞社、二〇〇一年）に図版掲載。

6 冷泉為人「応挙の写生 新しい美的典型 一花鳥表現（雁図）一落雁を中心とした水禽表現（一～三）」（前掲註1）

7 拙稿「円山応挙筆 龍門図」（『國華』一三九九号、國華社、二〇一二年）と、「円山応挙の写生と絵空事—登龍門図をもとに—」（『美学・芸術学』二七号、同志社大学美学芸術学研究室、二〇一二年）を参照。

8 佐々木丞平、佐々木正子「応挙・その人と芸術」『円山応挙画集』（前掲註1）

9 鳥の判別にあたつては、堀田正敦著、鈴木道男編著『江戸鳥類大図鑑』よみがえる江戸鳥学の精華「観文禽譜」（平凡社、二〇〇六年）を参考とした。

10 鈴木進編『日本の美術 三九 応挙と吳春』至文堂、一九六九年

11 10 「寿老・鶯鶯・家鳴図」は、『円山応挙画集』（前掲註1）に、「松月孤雁双鳴図」は、『円山応挙 抒情と革新没後二〇〇年記念』展図録（京都国立博物館、一九九五年）に、「深山大澤図」（仁和寺蔵）は『上田秋成 没後二〇〇年記念』展図録（京都国立博物館、二〇一〇年）に図版掲載。

12 「氷図屏風」（大英博物館蔵）は、「祝福された四季 近世日本絵画の諸相」展図録（千葉市美術館、一九九六年）に、「波に鶴・氷図」（個人蔵）は、『上田秋成没後二〇〇年記念』展図録（前掲10）に図版掲載。源豊宗「應舉の藝術」『人文論究』三(1)号、関西学院大学人文学会、一九五二年

13 14 内山淳一「江戸の好奇心 美術と科学の出会い」講談社、一九九六年ただし、書状の内容についてはすべてを判読することができなかつたため、改めて紹介の機会を設けたい。

15 16 山川武「応挙／吳春」『日本美術絵画全集 第二二卷 応挙・吳春』

**（謝辞）**作品の閲覧・調査に関しては、当館近世絵画担当の山下善也氏、奥平俊六氏（客員研究員）、吉田智美氏・森光彦氏（ともに調査・研究支援ボランティア）の協力を得たことをここに記し、感謝の意を表したい。