

出光美術館研究紀要第二十九号抜刷
二〇二四年三月二十五日発行

伊藤若冲が学んだもの——「狩埜氏の法」と「宋元の画」

廣海伸彦



口絵3 竹梅双鶴図 伊藤若冲 江戸時代 出光美術館



口絵 4 鯉魚図 伊藤若冲 江戸時代 出光美術館

伊藤若冲が学んだもの——「狩埜氏の法」と「宋元の画」

廣海伸彦

はじめに

一、若冲と狩埜家、そして画譜

二、竹梅双鶴図

三、鯉魚図

おわりに

はじめに

この小稿は、伊藤若冲（一七一六—一八〇〇）の絵画学習について、若干の考察を試みるものである。従来、この問題は、若冲と親交のあった禅僧で詩人の梅莊顯常（一七一九—一八〇二）の言葉をもとに論じられてきた。周知の史料ではあるが、ここでも梅莊の詩文集『小雲棲稿』第九巻に収録される「若冲居士壽藏ノ碣銘」を議論の出発点にしよう〔註1〕。送り仮名と句読点を補いながら、以下に引用する。

（前略）居士人為。断断トソ它ノ技無。唯繪事はヲ好ミ。従為狩埜

氏之技者遊既通其法一日自謂曰是法也。狩埜氏之技ヲ為者二從テ遊。既ニ其法ニ通ス。一日自謂テ曰。其ノ法也。狩埜氏ノ法也。即吾之能ス也。狩埜氏ノ圈續ヲ不超。不如舎而宋元ニ之ンニハ也。是ニ於宋元ノ畫ヲ取テ之ヲ學。臨移十百本ヲ累。又自謂テ曰。步趨之技。肩終ニ不可比ス耶。且彼物ヲ描スル者耶。吾又其描スル所ヲ描セハ。是一層ヲ隔矣。不如親物ニ即而筆ヲ舐ンニハ也。物乎物乎。吾何ヲカ執ン。今之時ニ當テ。麒麟凌烟。及夫ノ雪ヲ冒シ詩ヲ吟スル者之態有リ無。而露鬢月額褊袂之人ハ。堪弗也。山水ノ目所。亦未幅ニ上者ニ遇。已無則動植之物乎。孔翠鸚鵡ハ。曾恒ニ觀不可。唯司晨之禽。閭閻ノ馴所。其毛羽之彩。五色ニテ施ス可。而吾此自始ント矣。鷄數十ヲ窓下ニ畜。其形状ヲ極テ之寫。年有矣。然後周草木之英羽毛虫魚之品ニ及。其貌ヲ悉シ。其神ヲ會シ。心得而手應ス。（後略）

すなわち、若冲が最初に狩埜派を学び、次に中国・宋元時代に描かれた（と認識された）絵画に範を求め、最終的には鷄をはじめとする動植物の写生へと進んだ、というものである。このことは、若冲が残した作品

によって、たしかに証明される。一方で、梅莊によって語られる学習過程はあまりに整然としているために、ともすれば若冲の画業のなかで実際に起こったことを解明しようとする議論をしばりかねない〔註2〕。

若冲が経験したという二つの転換は、もちろん特定の時点を境にして機械的に切り替わるわけではない。また、作画の手法が次の段階に移ったからといって、過去の手法が完全に放棄されることもなからう。逆に、前の段階の手法のなかに、次の段階の表現を先取っている事例もある。要するに、三つの段階で身につけた手法はそれぞれが独立して一枚の絵画をつくり上げるのではなく、ひとつの画面のなかに併存していることが多々あるに違いない。このように想定した上で、以降の記述では、「狩埜氏の法」と「宋元の画」を学んだ経験が若冲の絵画をどのようにつくり上げているかを観察したい。

一、若冲と狩野家、そして画譜

これまでの研究は、若冲が最初に師事した「狩埜氏之技者」とは誰であるかを明らかにしようとしてきた。大坂で活動した狩野派の画家・大岡春卜（一六八〇—一七六三）との師弟関係をはやくに説いたのは、土居次義氏やマニー・ヒックマン氏である。青柳文藏（一七六一—一八三九）があらわした『續諸家人物志』（一八三三年刊）のなかに「初ノ名春教幼ヨリ画ヲ好ミ大岡春卜ニ學ブ」という記録がみえることが、春卜師事説のひとつの手がかりとなる。ただ、若冲が春教という幼名を名乗った事実が確認できないことに弱点があった。これを克服するべく、ヒックマン氏は、春卜が手がけた版本との関係を説いた〔註3〕。それを継承し発

展させたのが新江京子氏の論文で、『畫史會要』（二七五〇年刊）『畫巧潜覽』（二七四〇年刊）など、春卜がたずさわった版本と若冲の絵画が密接な関係を結ぶ事例が増補されている〔註4〕。

たしかに、直接師事した画家が刊行に関与した版本であれば、弟子の目に触れる機会は相対的に多くなるかもしれない。だが、版本は金銭や機会などの条件さえ許せば、誰でも参照することができる。そして、版本が持つ一般的な機能を考えてみると、その最大の効果は素人出身の画家たちが絵を描こうとするのを助けることにある。要するに、絵師の警咳に直接触れることなく、また流派の絵画教育システムの外側にいなからにして、豊富な主題や図様、画技などを学べる点こそが、これらの版本を手にした人々が期待したことではないだろうか。春卜の版本が若冲の絵画にどのように利用されているかを明らかにする研究の意義は、いうまでもなく大きい。だが、このような探索は、若冲が春卜に師事したことを前提に、「狩埜氏之技ヲ為者ニ從テ遊」ことの実態を明らかにすることに比重を傾けすぎてはいないか。若冲が春卜の版本を参照したことと、若冲が春卜の弟子であったことは、別に論じられるべき問題であるように思われる。

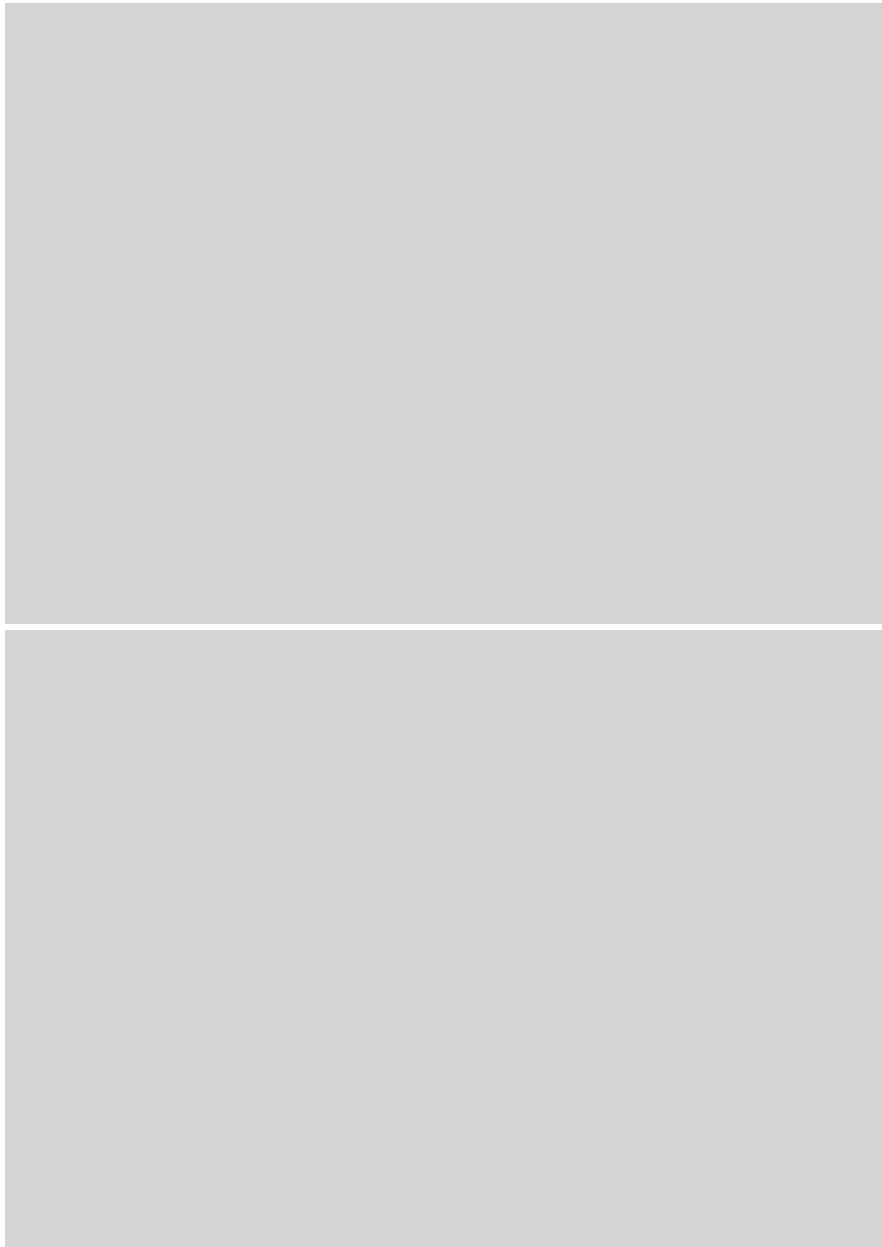
若冲が生きた江戸時代中期は、いうなれば複製技術の時代であった。主として木版による印刷技術が発達し、『八種画譜』や『芥子園画伝』にならった画譜の出版が、非常に流行したことで知られる時期である。そのなかで春卜は決して孤立した存在ではなく、『画筌』（一七二一年刊）を編んだ林守篤（生没年不詳）を先駆として、橘守國（一六七九—一七四八）や吉村周山（一七三〇—一七三三）などの画家たちが、画譜や絵本の版行に重要な役割を果たしている。彼らの版本は、狩野派が蓄積した日本と中

国の絵画の膨大な図様を木版によって複製し、専門の画家になるものだけでなく、狩野派に入門することなく作画の技法を習得することを望む人々に大いに活用された。若冲の狩野派学習とは、もちろんときに特定の狩野派の画家についたこともあっただろうが、彼らによって版行された画譜を買ったり借りたりして参照した体験を含んでいる可能性は否定できないだろう。

実際、若冲が反応した版本には、春卜以外の画家が刊行にたずさわったものが含まれるようである。ここでは、橘守國の仕事に注目してみたい。とくに、『繪本初心柱立』(一七二五年刊)、『繪本寫寶袋』(一七二〇年刊)、『繪本鶯宿梅』(一七四〇年刊)という三つの版本を取り上げる。『繪本鶯宿梅』については、すでに若冲の初期作「雪中雄鶏図」(細見美術館)との類似が指摘されている「註5」。こうした指摘を敷衍して、同書の図像が利用されていることが疑われる例を追加してみた。

若冲が描いた鶏をめぐって、佐藤康宏氏は、図様の展開を四つの系統で説明している「註6」。そのうち、佐藤氏が呼ぶところのB系統は、「松樹番鶏図」(一七五二年)を基点にして、「動植綵絵」(皇居三の丸尚蔵館)の「群鶏図」にいたる図様の変遷を提示するも

のである。これらの絵画は、つがいの鶏が向かい合う図柄を基本形としている。これらが描かれるに際し、手本となったのは『繪本鶯宿梅』の「鶯」(「天竺二雞」と題された図ではないだろうか「図1、図2」。若冲の絵画のいくつかは、逆方向に体を向けて片足を上げながら顔を見合わせる鶏を組み合わせている。鏡像のような関係は、この二図のそれぞれ



上 図1 繪本鶯宿梅 (第4卷) 橘守國 国文学研究資料館
下 図2 繪本鶯宿梅 (第4卷) 橘守國 国文学研究資料館

片方ずつの頁をモニタージユした結果であるように思われる。

次に、『繪本初心柱立』の例を提示したい。「鶴」の見出しとともに掲載される鶴の群れのうちの左頁の五羽は、若冲の「梅花群鶴図」(「動植綵絵」のうち)に着想を与えてはいないだろうか[図3、図4]。個々の図様としては類似を認めがたいものの、画面を縦方向に三つに分かち、それぞれの区画のなかに鶴を配する構成の手法が似ることに加え、中央の鶴が前後どちら向きかを即座に判別しづらい姿で描かれる点にも一定の共通性が認められるからである。

最後に、『繪本寫寶袋』について。「竹に^存雞」と題された見開きの図の右頁は、旧プライス・コレクションの「紫陽花双鶏図」(米国・ロサンゼルス郡立美術館)や「動植綵絵」の同名の絵画と図様を共有する例であ



図3 繪本初心柱立(中巻) 橘守國 東京藝術大学附属図書館

る[図5、図6]。片足を上げ、前屈みで首を傾ける雄鶏の姿が、若冲による二つの絵画と共通の原型を持つことには、ほぼ疑いの余地がないだろう。

きわめて簡単な観察ながら、以上の記述からは次のことが導かれる。まず、若冲が参照した可能性のある版本の搜索を、春卜が刊行に関与したものに限定するべきではないこと。そして、春卜の画譜を参照したことをもって、両者が師弟関係にあったことを主張しようとする手法が危険であるという反省をうながす。また、画譜は絵画を独学しようとするものに供するという本来的な機能を考慮するとき、版本との関係で若冲の師を明らかにしようとする作業はやがて隘路に向かうだろう。ここで問題提起したいのは、若冲の師が春卜か守國かどうかではなく、若冲による狩野派学習の実態究明が、画家の特定に終始することなく進められ

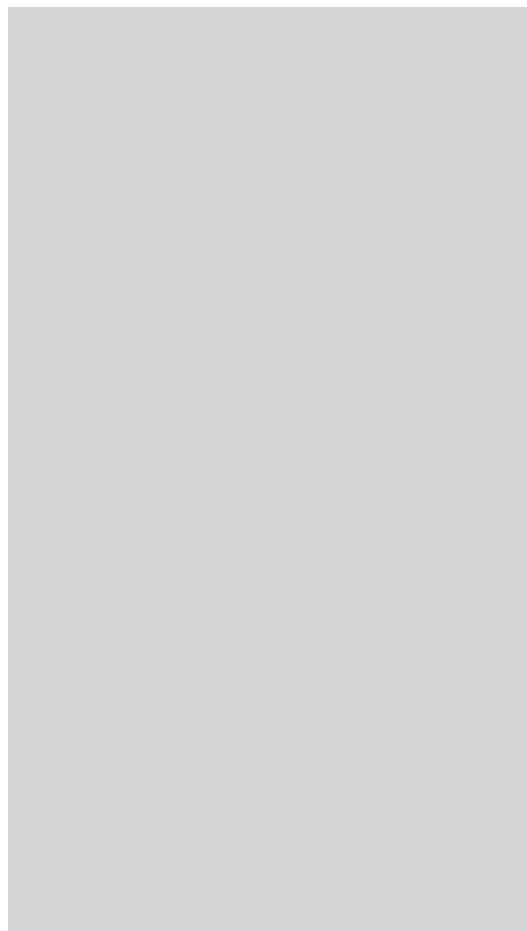


図4 梅花群鶴図(動植綵絵のうち) 伊藤若冲 国宝 皇居三の丸尚蔵館

るべきではないか、ということである。守國の画譜をめぐる考察は、そのためのわずかな試みである。

若冲は、たしかに狩野派に蓄積された図様に接した。春卜や守國のような狩野派を学んだ画家たちが版本の刊行という方法によって同派の図様を開放したことは、若冲の作画にとっても有益だったであろう。だが、そのような成果こそが一般に開かれた画譜の特性を伝えるものであり、模本や縮図のような別の媒体も手本として想定されるべきである。

山口真理子氏は、木村兼葭堂の『諸国庶物志』に若冲の師として青木言明という画家の名前が記されていることを明らかにしている「註乙」。この画家について詳しいことはわからないが、狩野派を学び京都を拠点とした画家・鶴澤探山（一六五五／五八―一七二九）の門人であるらしい。師が春卜にせよ言明にせよ、そして版本からの学習にせよ、



図5 繪本寫寶袋（第8巻） 橘守國 国文学研究資料館

狩野派の教育システムのなかにどの程度身を投じたかは不明ながら、狩野派が重視した粉本主義を若冲は経験した。山口氏の指摘や先学が版本との関係を明らかにした研究が明らかにするのは、その事実である。消極的ながら、若冲の狩野派学習の実態は、同派に蓄積された図様に接し、それをみずからの絵画制作に活かしたというのが適当ではないか。

以上のことを確認した上で、この小稿では、以降、「狩埜氏の法」から「宋元の画」という段階的な移行をかならずしも想定せず、両者の分かれ合いがたい状態から生み出される若冲の絵画のあり方を考察したい。もちろん、二つの要素が特定の時点を明確な境にして、機械的に切り替わるわけではないということもあるが、むしろ問題としたいのは狩野派の画事を介した中国や日本の古画への接触という、ある種の入れ子

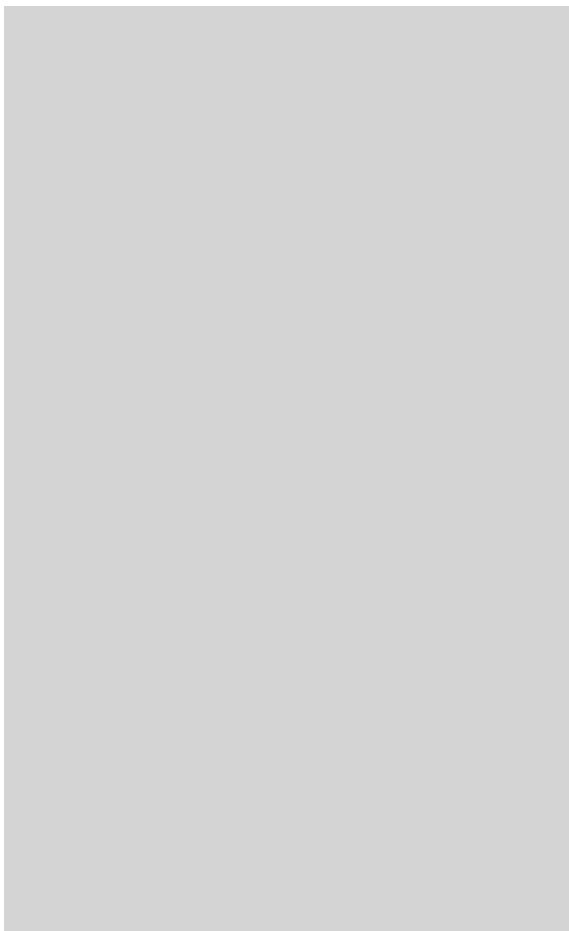


図6 紫陽花双鶏図
伊藤若冲 ロサンゼルス郡立美術館

状態で若沖の絵画はどのように理解されるべきか、ということである。取り上げる作品はいくらでもあるだろうが、ここでは二つの絵画を取り上げたい。いずれも、二〇一九年に「出光美術館の所蔵となった作品で、初期の着色画と晩期の水墨画」という異なる性質でありながらも、共通した作画の傾向を抽出できるものである。

二、竹梅双鶴図

「竹梅双鶴図」は、現存する若沖の絵画のなかでも比較的早い時期に位置づけられる着色画である〔図7、口絵3〕。縦長の絹地に、二羽の鶴が体を重ね合わせるように立つ二羽の鶴をとらえる。画面の右下には署名と二つの印章がある。署名は楷書で記された「平安若沖製」。その下には、「藤汝鈞印」白文方印と「若沖居士」朱文円印がおされる。右下がりの署名の特徴は、初期作に多くみられるものである。絵画表現も、そ



図7 竹梅双鶴図
伊藤若沖 出光美術館

のような年代観と矛盾しない。後ろの鶴の首が手前の一羽のからだに絡ませるのに呼応するように、背景の梅はまるで蔓のように幹と枝を竹にまわりつかせる。針金のように折れ曲がる奇矯なかたちは、宝暦五年（一七五五）の「月下白梅図」（米国・メトロポリタン美術館）の梅と特徴を通わせている。また、若沖にはいま取り上げている一図の図柄をそのままに、色材が水墨へ置きかわった例がある。「松竹梅群鶴図」と名づけられたこの双幅のうち、右幅を構成する各モチーフとその配置が完全に符合している。この水墨画は、描き方の特徴から宝暦十年（一七六〇）ころの作と推察されている〔註8〕。同図様の着色画のほうの位置づけを定める際の重要な指標となるだろう。この水墨画に想定される制作時期を下限とし、さらに「動植綵絵」のうち宝暦八年（一七五八）春に制作された「梅花小禽図」への展開を予感させる梅の表現から、論者によって数年の差はあるが、若沖が四十歳で作画活動を本格化させてからほどなくの時期に制作された一図と措定できる。

従来、この絵は、若沖による「宋元の画」学習の成果を伝える例として理解されてきた。すなわち、この二羽の鶴の図様が、若沖自身に模写の実績がある中国・明時代の画家・文正（生没年不詳）筆「鳴鶴図」（京都・相國寺）の二羽を変形し、合成したものであるという指摘である〔註9〕。これ自体、説得力のある分析に違いない。手前の一羽は、頸の根本から下の図様と描法を「鳴鶴図」の左幅の鶴とよく符合させている。とくに、Xの字のように折れ曲がる脚の角度、地面をとらえる四本の趾のかたちが完全に一致することは、若沖の鶴がたしかに文正画のそれに依拠していることを証する。

その一方で、嘴を下に向けて首に近づける挙措、さらに手前の一羽の

体に首を巻きつけるようにして頭をのぞかせる奥の鶴については、さらに別の図様系統を考慮する必要があるように思われる。そこで、「松竹梅群鶴図」のつがいの鶴が、雪舟等楊（一四二〇—一五〇六？）筆と考えられる「四季花鳥図屏風」（京都国立博物館）「図8」の右隻の二羽を再構成したような組み合わせであることに注意をうながしたい。若冲が接した中国絵画のなかに雪舟等の祖本となった明時代の鶴図が含まれていたこと、または最初に学んだという狩野家の粉本が利用された可能性を検討してよいだろう。このことについては



図8 四季花鳥図屏風（右隻） 雪舟等楊 重要文化財 京都国立博物館

で市川彰氏が示唆しているが「註10」、若冲の「狩埜氏の法」と「宋元の画」に学んだ様相を同時に伝える例として重要なので、もう少し考察を深めてみたい。

市川氏は、景德鎮窯で生産された明代の青花磁器、狩野派を学び京都で活動した鶴澤派の絵画、さらには尾形光琳などの例を挙げながら、二羽の鶴を組み合わせる発想が膾炙していた様子を述べる。とくに、青木言明という画家が若冲の師である可能性が説かれるようになったいま、鶴澤派の絵画と若冲の関係はいっそう重要な指摘となるかもしれない。その上で、ここでは、若冲が狩野派の粉本を経由して雪舟の図様に接触したことの成果として「松竹梅群鶴図」をとらえてみたい。それというのも、二羽の鶴の図様は、いずれも探幽（一六〇二—一七四）以降の狩野家の画家たちが脈々と描き継いできたと思われるものだからである。東京国立博物館にある木挽町狩野家の模本のなかには、「松竹梅群鶴図」の二羽と共通する姿の鶴を写したものがいくつか確認できる「図9」、図10」。それらは探幽の絵画を原図としたものと説明されるが、やはり「四季花鳥図屏風」のような雪舟の絵画に、これらの図様の源泉を求めるのが適当だろう「註11」。狩野家の画家たちは、これらの粉本を利用して、市川氏が例示したような絵画を描いた。隠元隆琦（二五九二—一六七三）が賛を記し、狩野安信（一六三三—一八五）がつがいの鶴を描いた一図は、若冲の「松竹梅群鶴図」を先取りするような図様を示している「図11」。重要なのは、雪舟の図様に淵源する狩野家の粉本こそがこの絵を成り立たせていることであり、若冲にも同様の事情を想定することができる。もちろん、どのような粉本が狩野家から若冲に提供されたかを明らかにするのはほとんど不可能だが、つがいの鶴をひとつの画面に同居させる発想

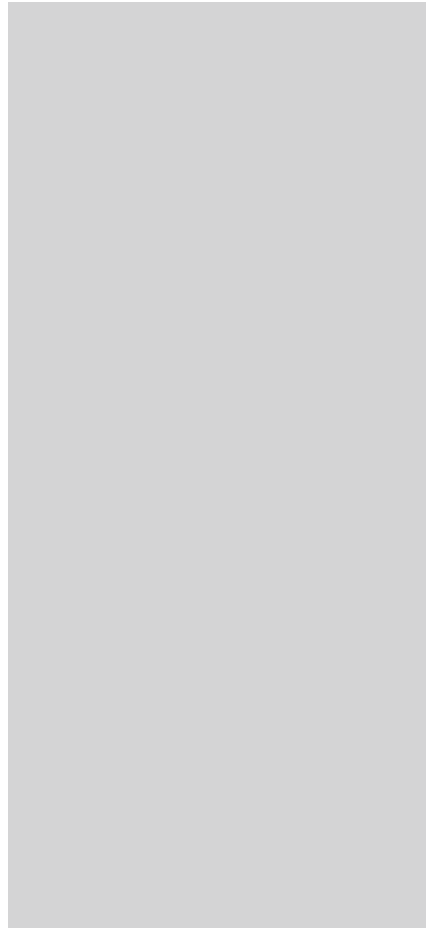


図10 狩野探幽筆鶴図模本
東京国立博物館 (A-3770)

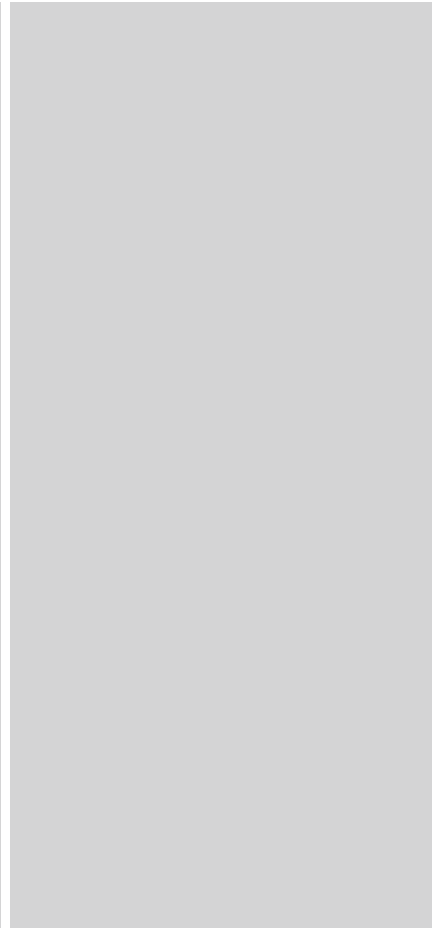


図9 狩野探幽筆鶴図模本
東京国立博物館 (A-3779)

とともに狩野家に蓄積された図様が若冲に達したというのはいえることだ。要するに「松竹梅群鶴図」は、「狩埜氏の法」と「宋元の画」の学習成果が一枚の画面のなかで混在した事例として評価できる。

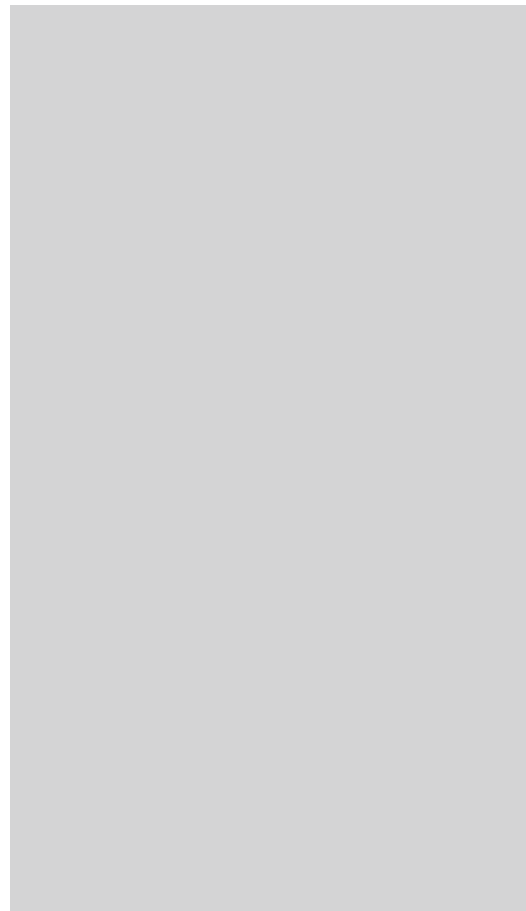


図11 松鶴図 狩野安信

三、鯉魚図

次に、鯉を主題とした水墨画の例を取り上げる「図12、口絵4」。縦長の画面の下部にはうねる波が配され、その上に頭を斜め右方向へ突き出した鯉の姿がとらえられる。頭の上や口吻に濃い墨が塗られるほか、全体としては淡い墨が主体となっている。鱗の表現にはいわゆる「筋目描き」の技法がもちいられ、相対的に白く残された筋によって一枚一枚が区画されている。画面左上におされる印章は、「藤女鈞印」白文長方印と「若冲居士」朱文円印。前者の欠損の状態から、下限を安永元年（一七七二）と定めることができる「註12」。左下には「千画絶筆」の四字を刻んだ朱文長方印が加えられる。この印章は、安永年間（一七七二―一八二）ころに使用されたとみられ、「藤女鈞印」印の状態から推察され



図12 鯉魚図
伊藤若冲 出光美術館

る押印の時期とも符合する。若冲の六十代から七十代前半にかけての作だろう。ただし、若冲は近縁の画家たちを動員して制作にあたっていた〔註13〕。単純化された画面構成や平明さに大きく傾いた水墨表現は、若冲自身と考えられる水墨画の特徴とは異なるもので、この絵も工房作と解するべきである。現に、これと同じ構図で描かれた鯉魚図として三例が報告されている。いずれも波とともに頭部を上に向けて魚体の三分の二くらいを画面にとどめた三つの鯉魚は、それぞれに見分けがつきにくいほどによく似ている。「千画絶筆」の印章が、ある時期の大量生産をあらわす標識であることを示唆しているとおり〔註14〕、弟子たちが主体となって手がけられたものに違いない。だが、その原型を創案し、それを弟子たちに提供したのは若冲であつただろう。

二〇二三年初春に担当した展覧会において、狩埜探幽の外題によって中国・明時代の画家・李麟（生没年不詳）の作と鑑識された「鯉魚図」（林原美術館）〔図13〕のような絵画が、この若冲画の前提になっているのではないかと推測した〔註15〕。この小稿の冒頭に掲げた梅莊の「碣銘

によれば、若冲は「十百本」にもおよぶ中国絵画を臨模したというから、そのなかにこのような絵画が含まれていた可能性は否定できないと考えたわけである。この絵は探幽の眼にも触れているから、若冲の時代に実見できたことも確かめられる。もちろん、この段階で若冲が李麟画そのものを参照したとまで主張するつもりはなく、今後それを証明する資料が見出されるとも思われない。それでも、同様の図柄の先行作例を若冲が見に入れていたことは、ほぼ確実だろう。若冲には龍門承猷（二七三四—一八〇〇）の賛をもつ鯉の図があり、その絵では尾びれの先までが画面におさめられているからである。こうした絵画が原初的な例となり、それがより単純化されてできあがったのが出光本を含む三例かと思われる。

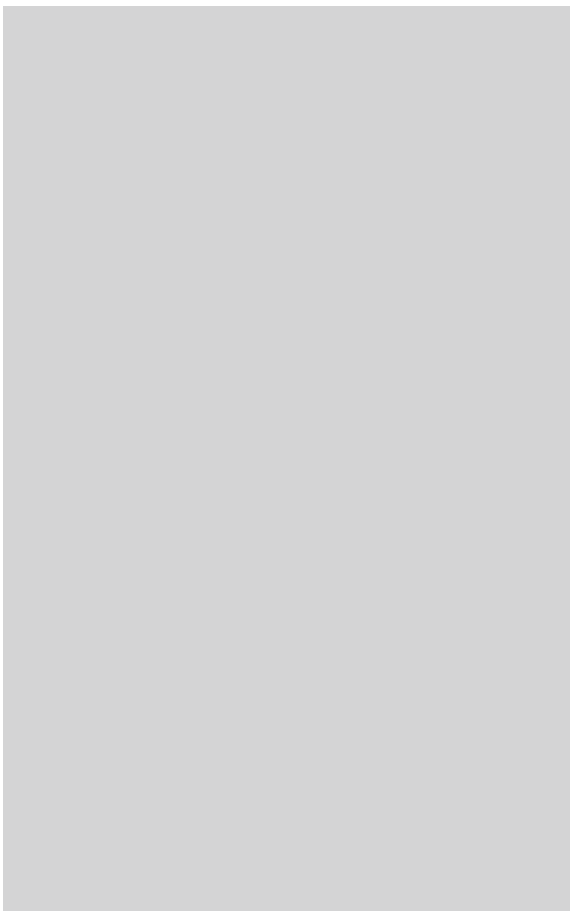


図13 鯉魚図 伝李麟 林原美術館

ただし、展覧会図録の解説を執筆した時点から、狩野家によって蓄積された図柄を若冲が参照したと考えるほうが妥当かと思うようになった。門脇むつみ氏は、このパターンを含む一群の鯉図に、狩野家の粉本が参照されたことを指摘している〔註16〕。門脇氏は、狩野派に学んだ福岡藩御用絵師の粉本集『尾形家絵画資料』（福岡県立美術館）に含まれる鯉図を例示しながら、それらの図様が若冲による同主題の絵画のいくつかの定型を準備したことを述べる。これは、首肯するべき主張だと思われる。いま、出光本に考察の対象を絞れば、狩野探幽による縮図（京都国立博物館）のなかにも同様の鯉の図様が描きとどめられている〔註17〕。さらに、東京国立博物館に収められる木挽町狩野家の資料にも同じ図柄の模本がいくつか見出される〔図14〕。これらの原図は、『君台観左右帳記』に記録される頼庵という画家の名とともに模写されている。実際、この画家の作と考えられた鯉の図はかなりの数が流通していたらしい。鳥取藩の

図14 頼庵筆鯉図模本
東京国立博物館 (A-6227)

蔵品目録『御国残り御道具根帳』に「頼庵筆外題有／一 御堅物魚之圖 同壹幅」という記載があるのをはじめ〔註18〕、いくつかの売立目録にこの画家の名を冠した鯉の図を確認することができる〔註19〕〔図15〕。これは、探幽によって李麟筆と鑑識された「鯉魚図」とは異なる別のものと考えざるほかない。とはいえ、木挽町狩野家の模本から判断される頼庵原本の鯉図もまた、右側に頭部を向けて跳ね上がるような姿で描かれている。さらに、山なりの墨線による波紋と蕨手を連ねたような波頭にも強い共通性を示す。両者は基本的な構成要素と表現を通わせており、図様としての根本的な違いを見出すことはむずかしい。さらに、橘守国画『繪本初心柱立』にもこれらを淵源とする鯉の図が収録されていることを加えるなら、若冲が参照した図様を明確に定めることはほぼ不可能

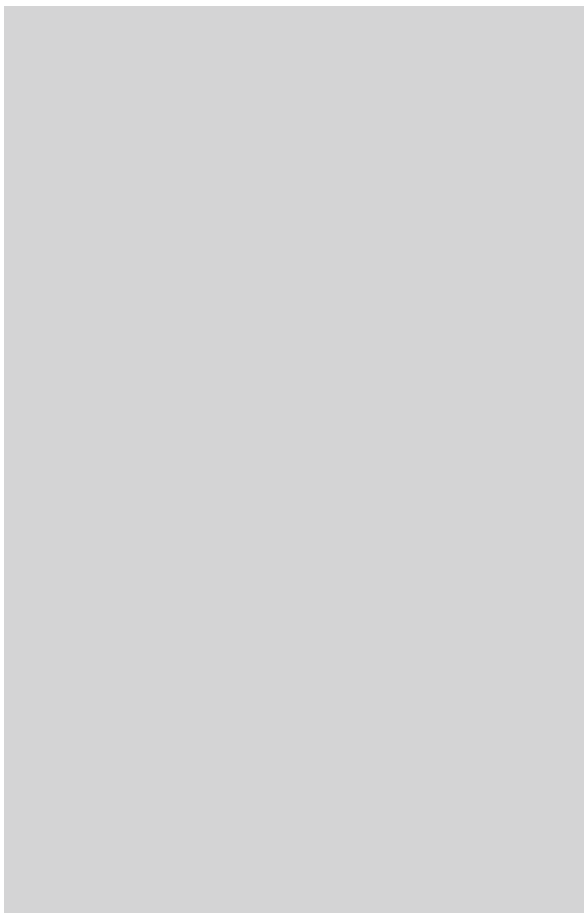


図15 松井子爵家御蔵品入札

に近い。先行する中国絵画なのか、それを模写した狩野家の粉本なのか、その図様を掲載した版本なのか。このような問い自体が、「狩埜氏の法」と「宋元の画」とが不可分の状態を示している。そして、それらが曖昧に混在した状態を前提にしているのが、この若冲画だといえる。

おわりに

ここまでの観察をまとめよう。冒頭に引用した梅莊顯常の言葉は、若冲による絵画の事跡が発展的に移行したことを語るものとしてとらえられがちであった。この小稿で考えたかったのは、三つの段階のうち狩野派の学習と中国絵画の学習とが混在し、あるいは入れ子状になりながら若冲の絵画がつくり出されている様相である。若冲の絵画学習の過程は決して整然としたものではなく、初期の着色画「竹梅双鶴図」では中国絵画を模写した経験とともに、狩野派学習を通じて得たであろう雪舟画の図様がもちいられているようだ。若冲は、さまざまな絵画の情報を蓄積し、それをもとに背景やモチーフの形態、表現のイデオロムにおいてさまざまな組み合わせを試みながら作画を行ない、みずからの画風を創出していったわけである〔註20〕。晩年期の水墨画「鯉魚図」では、「竹梅双鶴図」と同様に中国絵画の模写体験が活かされていることを留保しつつ、実際には狩野派に蓄積された図様が利用された可能性が高いことを述べた。ただし、それは狩野派学習の結果であるとともに、同派を紹介した中国絵画への接近である。この場合、「狩埜氏の法」は「宋元の画」として作用する。

若冲の習画プロセスをめぐる二つの段階は、関わり方を複雑に変化さ

せながら、個々の作品のなかにあらわれていることが予測される。そのような複雑な実践のなかに、写生という行為がどのような関わりを持つのかという重要な問題については、ひとまず先行研究の成果にゆずり、今後の課題としたい〔註21〕。

註1—翻刻には、国書データベースに掲載される国文学研究資料館の版本をもちいた。

註2—中国の『宣和画譜』に類似する話型があることは、辻惟雄「不可思議世界のリアリティ——若冲の「動植綵絵」について」〔みづゑ〕第九百三十三号、一九八四年、一一—二六頁）などによって指摘されている。

註3—Money L. Hickman, Yasuhiro Sato, *The Paintings of Jakuchū* (The Asia Society Galleries, 1989), pp. 33-40)

註4—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〕第百六十一号、二〇〇六年、八二—九七頁）。

註5—岡野智子「雪中雄鶏図」解説（展覧会図録『京都細見美術館の名品』、大阪高島屋ほか、二〇一三年、二二—三三頁）。

註6—佐藤康宏「若冲の鶏」〔若冲の世紀——十八世紀日本絵画史研究〕東京大学出版会、二〇二二年、三七—四四頁。初出は、辻惟雄編『花鳥画の世界』文雅の花・綺想の鳥——江戸中期の花鳥Ⅱ、学習研究社、一九八三年ほか）。

註7—山口真理子「伊藤若冲の初期絵画考察——「牡丹・百合図」を中心に」〔哲学会誌〕第二十九号、学習院大学、二〇〇五年、一四—二一—一六一頁）。

註8—福士雄也「松竹梅群鶴図」解説（展覧会図録『生誕三〇〇年 伊藤若冲』、京都国立博物館、二〇一六年、五頁）。

註9—佐藤康宏『日本の美術256 伊藤若冲』（至文堂、一九八七年、三一頁）ほか。

註10—市川彰「若冲画に示されたもの——「動植綵絵」以前の三件の鶴を主題とする着色表現をめぐる」〔研究紀要〕第二十号、京都大学文学部美術史学研究室、一九九九年、八九頁）。

註11—狩野家の雪舟受容については、野田麻美「江戸狩野派による雪舟学習をめぐる諸問題——倣古図の分析から」〔天開圖畫〕第十一号、二〇一九年、三—四〇頁）などを参照。

註12—福士雄也「伊藤若冲をめぐる二、三の問題——印章分析による作品編年の試

論を中心に」(展覧会図録『伊藤若冲——アナザーワールド』千葉市美術館・静岡県立美術館、二〇一〇年、二四六―二六二頁)。
 註13—小林忠「晩年期若冲の作品——水墨略画を中心として」(『國華』第九百四十四号、一九七二年、一一―一九頁)。

註14—佐藤康宏「真贋を分ける——江戸時代絵画を例に」(『絵は語り始めるだろうか——日本美術史を創る』、羽鳥書店、二〇一八年、二一四―二一五頁。初出は、山内昌之ほか『東京大学公開講座73 分ける』東京大学出版会、二〇〇一年)。

註15—廣海伸彦「鯉魚図」解説(展覧会図録『江戸絵画の華』出光美術館、二〇一三年、一六八頁)。

註16—門脇むつみ、國井星太、池田泉「若冲画賛の研究——竹図・海老図・鯉図」(『大阪大学大学院文学研究科紀要』第六十二号、二〇二二年、九三―一四一頁)。とくに、門脇氏担当の「鯉図」の項(一一―一二八頁)を参照した。

註17—京都国立博物館編『探幽縮図』上巻(同朋舎出版、一九八〇年、六八―七四頁)などを参照。

註18—山下真由美「『御国残り御道具根帳』翻刻」(『鳥取県立博物館研究報告』第五十二・五十三号、二〇一六年、五八頁)。

註19—売立目録に掲載される例として、狩野安信の外題と狩野雅信(勝川院)の添帖をとまなう『岡本家所蔵品入札』(東京美術倶楽部、一九一九年)の図二などが確認できる。

註20—板倉聖哲「若冲画に関する二三の覚書——イメージの継承と変容」(『情報学研究』東京大学大学院情報学環紀要』第八十九号、二〇一五年、三頁)。

註21—前掲註4の新江氏、同7の山口氏の論文などを参照。

【図版出典】

図1・2 国書データベース (CC BY-SA 4.0) DOI: 10.20730/200015819

図3 国書データベース (CC BY-SA 4.0) DOI: 10.20730/100275406

図5 日本古典籍データベース (CC BY-SA 4.0) DOI: 10.20730/200015290

図6 展覧会図録『ブライスコレクション 若冲と江戸絵画』(東京国立博物館ほか、二〇〇六年)

図8・9・10・14 ColBase (<https://colbase.nich.go.jp/>)

図11 展覧会図録『探幽3兄弟——狩野探幽・尚信・安信』(板橋区立美術館・群馬県立近代美術館、二〇一四年)

図12 画像提供：林原美術館 / DNParcom
 図15 売立目録『松井子爵家御蔵品入札(外題／松平周防侯遺愛品』(東京美術倶楽部、一九一八年)

Itō Jakuchū's Studies — Learning from the Kanō School and Song and Yuan Dynasty Painting

HIROMI, Nobuhiko

This article investigates the painter Itō Jakuchū's (1716–1800) process of learning painting. In the past, this issue has been theorized along with the words of Zen monk and poet Baisō Kenjō (1719–1801) whom Jakuchū had close relations with. Kenjō had stated that Jakuchū first learned the ways of the Kanō school, then acquired the basics of Chinese painting from the Song and Yuan dynasty, and finally turned to the studies of animals and plants. Indeed, Jakuchū's works prove his words. On the other hand, this rather straightforward learning process explained by Baisō may restrict further discussions on Jakuchū's career.

The two turning points in Jakuchū's learning process are not strict divisions according to specific points in time. Nor were past methods of painting forgotten after his painting methods shifted across different periods. Rather, some examples prove that Jakuchū had already demonstrated expressions assumed to be from his later periods in earlier works.

In short, the methods he attained in each period of learning do not correspondingly appear in specific pieces of work, but instead often coexist within a painting. For instance, his early work "Two Cranes with Bamboo and Plum" (Idemitsu Museum of Arts, formerly in the Price Collection) has been explained as a work that transformed and synthesized the cranes from Chinese paintings that Jakuchū himself had copied. However, at the same time, these two cranes had been a motif painted by Sesshū Tōyō (1420–1506?) and was traditionally painted by the Kanō school painters. This article raises such examples and attempts to untangle Jakuchū's multi-layered process of learning painting.

出光美術館研究紀要 第二十九号

(二〇二三年度)

二〇二四年三月二十五日

編集 出光美術館
公益財団法人
発行 東京都千代田区丸の内三丁目一
電話 〇三―三三二二―九四〇二

制作 佐藤編集事務所

印刷 東洋美術印刷株式会社