

落花游魚図——劉宋から惲寿平へ、そして椿椿山へ

宮崎 法子

一、劉宋「落花游魚図巻」

セントルイス美術館所蔵の「落花游魚図巻」(図1)は、宋代絵画が到達した水墨による写生的描写の高みを今日に伝える名品として知られている。北宋末、画魚で有名だった劉宋の作とされるが、落款印章はない。絹本に、魚は水墨、水草は淡彩、一部に濃彩を用いて描かれた、天地二六・四cm、長さ二五五・三cmの長巻である。

引首には篆書の大字で「落花游魚」とある(図1上)。「文彭之印」(朱文方印)「文寿承氏」(朱文方印)の二印があり、明の文彭の書とわかる。

作品の伝来を追うと、巻頭の下辺に司印があり、元朝から明内府が引き継いだ作品と考えられる。その後、清初の所蔵家梁清標の収蔵を経ており、梁清標の多くの鑑蔵印とともに、その題箋「北宋 劉宋落花游魚蕉林珍玩」が引首の前に改装されている。その後、清内府に入り、『石渠宝笈』初編(御書房)に著録されている。ここでは、無款だが画絹・画法から宋以後の作ではありえず、旧題箋に劉宋作とあるのは「可掬」(信頼できる)とする。現在の題箋は傅申氏のものである。残念ながら跋は『石渠宝笈』にも記載がなく、一切残っていない。清朝内府から出

てセントルイス美術館に帰した経緯は不詳である。

本作品は、輪郭を描かない水墨没骨技法によって、水中の魚影のなめらかな輪郭や丸み、存在感や躍動感を表出して見事である(図4)。画巻の巻頭上部には、濃彩で桃の花一枝が精緻に描かれており(図3)、その枝から水面に落ちた二片のピンク色の花弁に、細長くしなやかな姿の鰻(ハヤ)が渦を巻くように集まる様を描いている(図2)。それをのぞき込むような視点から、やがて水中の魚たちを水平視するように、観者の視線は自然に水中に誘導されていく。巻頭上隅のこの桃の一枝と、後半の画面上端近くに、緑の蓮の若葉が濃彩で描かれ、水の外の色彩に満ちたポリクロームの世界が表されている。一方、水中のハヤやフナ、メダカ、ナマズ、テナガエビなどの様々な淡水の魚や生き物たちと、揺れる水草は、水墨に、僅かに淡彩を交えたモノクロームの世界として対比される。ただ、画卷後半には、朱色のフナ(或いは鯉)が数匹、やはり没骨で描かれ、水中の世界にも彩りを添えている。

この作品(以下、本論ではセントルイス本と呼ぶ)の他にも、南宋の范安仁作とされる絹本の「魚藻図巻」(図5)が台北故宮に所蔵されるが、それは旋回するハヤの三つの群れを描くもので、このセントルイス本と比較すると描写は平板で奥行きも表出されず、時代はかなり下ると

判断される。また、未見であるがインデアナポリス美術館にも、明代の絹本墨画一部着色の「魚楽図巻」の長巻が所蔵される。

さらに、紙本の作品として、メトロポリタン美術館所蔵の元代の周東卿作とされる、淡墨とごく淡い彩色が美しい「魚楽図巻」が知られており、台北の故宮にも、紙本淡彩の劉宋の伝をもつ「群魚戲荷図巻」がある。後者はかなり形式化した描写で、時代はメトロポリタン美術館の周東卿画よりもかなり下がると思われる。なお、セントルイス本の「落花游魚図巻」以外、それらすべての画卷は、水中の魚類を描くもので、巻頭の落花の場面は描かれていない。

他に、冊頁や团扇に細長いハヤの類いの魚と藻を描く小品も複数伝わる。なかでも、北宋の趙克瓊とされる「藻魚図」冊頁（メトロポリタン美術館）（図6）は、描写はより鋭く厳しい宋画の特色を示し、同じく宋代の作と考えられるものの、画風の差から、セントルイス本とは別の画家のもので、「落花游魚図巻」よりも時代が上がる可能性も考えられる。

画史の記述によれば、このような水墨による画魚は、五代頃から専門の画家が登場し知られていたことが分かる。それは、まさに水墨画の発展と軌を一にしたものであり、輪郭線を使わない没骨技法によって、水中の魚の輪郭を自然にしかも明確に表出する高度な表現は、水墨画法が大きく展開した時期に、画家たちによる真摯な試みの結果獲得された、画題と技法の最適な結びつきだったと推測される。

このような没骨の画魚は、文人たちも好んで描いたが、古来魚という主題がもつ吉祥性から民間画家による定番の吉祥図にもとり入れられ、蓮池水禽図や草虫図と同様に、対幅の吉祥画として、毘陵（現在の常州）画の一主題として描き継がれた。そのような作例として、明の蘿謙

「藻魚図」（高野山金剛三昧院）のような、彩色の花鳥を添えた対幅の藻魚図も伝わっている（図7）。また、元代の頼庵作とされる単幅の「藻魚図」（ネルソン・アトキンス美術館）（図8）や、ボストン美術館の「双鯉図」の波間に飛び跳ねる大きな鯉のように、明らかに龍門の鯉（出世）と結びついた単独の吉祥図としても描かれた。

二、劉宋

「落花游魚図」の作者とされている劉宋は、北宋末に画魚で知られた神宗朝・徽宗朝の文臣であった。その伝は、北宋末、徽宗朝内府の所蔵品目録の性格をもつ『宣和画譜』（宣和庚子（一一二〇）の序）巻九の「龍魚門」に載る。

『宣和画譜』は、それまでの画史とは違い、画題による分類法をとっているが、そのカテゴリーは、道釈、人物、宮室、番族、龍魚門、山水門、畜獸門、花鳥門、墨竹門、蔬果門の全部で十門に及ぶ。旧来からの道釈人物、山水、花鳥に加え、広義の花鳥画に包括される画題である龍魚、畜獸、墨竹、蔬果の四門が別に立てられている。それは、宋代に自然を主題とする絵画が大きく発展したことを示すものといえよう。なかでも龍魚は、全体の四番目、山水よりも前に置かれていることが注目され、その時代、画題としての龍魚の重要性が伝わる。

その「龍魚門」には、五代以後の八名の画家が著録されるが、画龍で有名な董羽以外は、主に魚を得意とする画家である。その最後に載る劉宋は、若い頃に都に出て仕官せず自由気ままに詩と酒三昧であったが、詩に優れ画魚を善くした。有力者の食客となり、雪に降り込められた際に、上奏文をしたため、それが神宗皇帝の目にとまり評価され、文官と

なった。州県の役人を歴任し、今（宣和朝）は朝奉郎（中央官の意か）であるという。つまり、宣和朝の同時代人であり、科擧を経た文官ではないが、その才覚によって拔擢されて文臣となったという。その人となりや文臣になるまでのエピソードの真偽は確認できないが、『宣和画譜』の成書と同時代人であり、しかも官に関わる人物の記事であることから、根拠のない話ではないだろう。特に、宣和内府に所蔵された三〇点の劉宋画（なかに、「落花游魚図」一も著録されている）は間違いのない作品と考えられ、作風に関する次のような評も、信憑性が高いと考えられる。

（劉宋の画魚は）のびのびと浮き沈んで戯れ、江湖を忘れる意（筆者注…魚は世事を忘れる賢人の境地に喩えられる）をよく表している。魚を描くとき、鱗や尾ひれなどをはっきり見分けられるのは水から出ているときであるが、それでは、水中で自然に泳ぐ魚の姿を捉えたとはいえない。逆に、水中にいるときの魚の姿ははっきりと見ることが出来ない。だが、劉宋の魚はそれが出来ている。他の人の描く魚はみな、鱗が水から出ているようであり、それらはとうてい劉宋に及ばない。（注1の下線部参照）

ここに描写されている劉宋の画魚は、水中の魚影を正確精緻に、しかも生き生きと泳ぐ姿を再現したもので、それまで誰もそのようには描けなかったと、当時の人々の目には映っていたことは確かである。

セントルイス本「落花游魚図巻」は、『宣和画譜』のこの記事通りの出来映えを見せ、劉宋作と称されることも頷ける。ただ、セントルイス本の桃の花に見られる緻密な濃彩の花の描写法や、非常にコントロールされた緻密な描法は、劉宋の伝に見られるような自由な文人的画境とい

うより、宮廷画家の精緻な花鳥画技法を思わせる。しかも、現在伝わる「徽宗画」とされる（実際は当時の画院画家の手になると考えられる）花鳥図に見られる徽宗画院の目指した、細緻で或る種の厳しさをもつ緊張感のある描写に比べて、少し緩やかな感覚が見られるため、私見では、セントルイス本は、南宋初期の宮廷画の様式に近いように感じるが、北宋の宮廷画家以外の花鳥画も現存せず、比較作品もないため、もとより推測の域を出るものではない。

ただ、画魚といえば劉宋という見方は、後の明代の文人にも共有されていたことは、『石渠宝笈』続編に載録された劉宋の「春溪魚藻図」冊頁への明の姚綬（一四六四年の進士）の跋からも窺える。「唐の画家には魚の絵はなく、宋の劉宋が始めてその才能で名をなした。ほとんど破天荒なもので、画家というのはただ人に神（精神）があるだけでなく、物にもまた神があるかのよう（に描く）。その草々とした筆使いを見ると、一種泳ぐようにして自然にその趣を得ており、あたかも生けるがごとく、技そのものが「道」である云々³」という。ここに示された劉宋の画風は本作のような精緻なものではなく、明の宣德朝（一四二六―三五）の宮廷画家孫隆の没骨画風を思わせるものである。

いずれにせよ、画魚の画家としての劉宋の名声は後世まで鳴り響き、多くの画魚の作品が、劉宋の名の下に収斂されていったことは事実であろう。セントルイス本が、劉宋の真筆であるかどうかは別にして、今日伝わる、自然を題材にした中国絵画の最上のものの一つであることは疑いない。本論では、この作品の作者や正確な制作時期には、これ以上こだわらず、「落花游魚」の画題と本作に見られる図様の後世への継承について述べ、最近目にしたその日本への伝播についてもいささか書き留めておきたい。

三、文人画題としての落花游魚図

「落花游魚」という画題は、上述のように、『宣和画譜』卷九「龍魚門」に劉案画として一点著録されている。また、花鳥門にも南唐の徐熙の「落花游魚図」が一点著録される。時期的には、十世紀の徐熙の方が、十二世紀初の徽宗朝の文臣劉案より百年余りも古くに遡ることになる。

五代南唐の画家徐熙は、「志節高邁、放達不羈（物事にこだわらず自由気まま）」で、「汀花野竹、水鳥淵魚」を描くといわれる（郭若虚『図画見聞誌』卷一「論黄徐体異」）。一方、ライバルと目されている黄氏は、五代蜀の宮廷画家から、北宋に下り北宋画院の花鳥画をリードすることになった。その画風は「富貴」と称され、徐氏の「野逸」という評と対照的である。この評からも分かるように、すでに宋代から、文人たちは徐氏の画風、すなわち徐氏体を評価していた。北宋末の米芾も『画史』のなかで「黄筌は俗であり收藏するに及ばない。」⁴「その画はたやすく模写できるが、徐熙画は模写できない」などと述べている。このような評と、『宣和画譜』における劉案の自由人的な性格や文臣であることの強調は、同様の文人的な価値判断に基づいている。そこには、画魚を、専門画家ではなく文人系の画題と見ようとする傾向が存在していたと考えられる。

『宣和画譜』の龍魚門の龍魚叙にも、冒頭に『詩経』「魚藻」を引いて、「（それは）深く遊び広く泳ぎ、江湖（世間）を忘れることの言い得、これを到達することが難しい賢者に喩える」と、その儒教的解釈を最初に述べている。

一方、魚は道家の画題でもあった。『莊子』（秋水篇）に、莊子と恵施

が、濠のほとりで水面近くで泳いでいる鱖魚（ハヤ）を見て、莊子が「見てごらん、魚がとても楽しそうだ。」といったのに対して、恵施（恵子）が「君は魚でもないのに、どうして魚が楽しいと分かるのか（分からないはずだ）」と言って続く問答である。魚楽の語はここに起因する。莊子と恵施が見ていた鱖魚（ハヤ）は、「落花游魚図」をはじめ多くの藻魚図に必ず描かれている細長い魚がそれにあたる。

なお、実物の鱖（ハヤ）は、セントルイス本（図4）やメトロポリタン美術館本（図6）などの宋画に描かれているような、長い魚体や尾ひれをゆったりとくねらせ悠揚と泳ぐ印象とは違って、体長も数センチで尾ひれも短い、俊敏な小魚である。このような表現は、李迪の「紅白芙蓉図」（東京国立博物館）がそうであるように、実際より大きく豪華な芙蓉の花を精緻に描いて、その質感と生命を伝える一種の理想化された宋代院体の「写生」描写に通ずるように思われる。

さて、「落花游魚」に話を戻すと、元の趙孟頫（一二五四—一三二三）もこの主題の作品を描いていたことが分かる。残念ながら作品は現存していないが、『汪氏珊瑚網』卷八の「古今名画題跋」（『中国书画全書』第五册 上海书画出版社 一九九二年所収本による）や『大観録』卷一六（同上『書画全書』第八册）などに著録され、明末から清初にはよく知られていた作品だったと思われる。

趙孟頫の款識には、「延祐三年（一三一六）二月六日、春雨が晴れ、流れの水の色が美しかったので、興に乗って、「落（花）游魚図」を作り、その上に詩を賦した。特に清らかな心持である。」と記す。七言の題詩は「ゆつたりと流れる水は濃い緑に染まり、風が吹き花を散らす春が何度やってきたことだろう。今また、頭（かみ）が白くなって、かつ

て住んだ館の池に帰り、のどかに魚が白い波を立てて泳ぐのを眺めている」(溶溶緑水濃如染、風送落花春幾多。頭白歸來旧池館、閒看魚泳白瀾波)と詠む。趙孟頫はこのとき、六三歳、その三年前に仁宗の招きに応じて、夫人とともに再び故郷の江南から北京に上っていた。この絵は、同郷の友人の崔晋が訪ねてきたので描いたものと任道斌『趙孟頫系年』(河南人民美術出版社、一九八四年、一七〇頁)にいうが、崔晋の訪問の根拠は確認できなかった。晩年、都に戻っての宮仕えだが、今回は中国文化に造詣の深い仁宗の招きに応じての出仕であり、前回のように緊張を強いられる出仕とは違っていた。詩からも当時の平穏な心情が窺えるが、ただ、この詩は現行の『趙孟頫集』には未載である。

『大観録』(卷十六)によれば、この作品は絹本画で、高さ三尺一寸、横一尺二寸(明尺によって換算すると一〇五・四cm×四〇・八cm)で、「花が浮かんで漂い、晴れた日の波間で泳ぐ魚がそれをついばんでいる。巧みに色を点じ、すべて、自然に手が生き生き動くまに、即興的に触れるようにして成ったものだ」(花漾晴波游魚唼喋、点染之妙、都是天機活趣、洵偶触而成者)という。趙孟頫の「落花游魚図」は、絹本の淡彩画で、桃の花の紅の彩色が効果的に軽く点じられたものであったようだ。趙孟頫の作品としては比較的大きな絹本画ではあるが、作り込まれた画風ではなく即興的な画風であったと窺える。

この趙孟頫の「落花游魚図」から十年余り、鑑蔵家の湯屋は、彼が観た劉宋の「落花游魚図」について次のように記す。「五代の画魚で知られた画家たちの作品はどれも、まな板と包丁の間に置かれた魚のようで、せいぜい食材としての興味を引く程度であるが、文臣劉宋の画は、水中の魚が、風に揺れる浮き草の間を泳ぎ、その鱗や尾ひれの様子、旋

回し泳ぐ様が、みな非常に巧みに描かれている。これまで見た劉宋の画のなかで、最近見た落花游魚図は、紅色の桃一枝が花を数片飛ばして、一匹の赤い鯉が小さな波を立てて泳ぎ、落ちた花びらを揺らしている、それは深く詩人の意を得たものである」という。

湯屋は鎮江に住んだが、天曆元年(一三二八)には北京で柯九思と画について論じて『画鑑』を著した。『画鑑』には北京で観たと思われる作品も載っている。湯屋は劉宋画以外の游魚図も観ていたが、特に最近観た「落花游魚図」を取り上げて高く評価している。趙孟頫の「落花游魚図」から、湯屋の『画鑑』の記事が書かれるまで十年ほどの違いしかない。趙孟頫も、北京か江南で、湯屋が見たような「落花游魚図」を見ていた可能性は十分考えられる。ただ、湯屋の観た劉宋の「落花游魚図」の游魚は、赤い鯉であったことは注目される。それは、セントルイス本の後半に描かれている赤い魚を思わせるが、セントルイス本の巻頭の落花游魚の場面には、『莊子』に登場する細長いハヤが描かれていた。そして、宋代とされる冊頁の藻魚図やこれから取り上げる惲寿平の「落花游魚図」は、みな『莊子』のハヤである。莊子の故事は、元の湯屋が観た赤い鯉を描いた「劉宋画落花游魚図」とは結びつかない。残念ながら趙孟頫の「落花游魚図」に描かれた魚が『莊子』を連想させるハヤだったのか、あるいは湯屋の見たような、それとは別の魚だったかは、題詩や上記の著録の記事からは不明とせざるを得ない。

四、落花の図様・劉宋から惲寿平へ 図様の継承

さて、セントルイス本「落花游魚図巻」の巻頭部分は、水面に落ちた桃の花びらに、『莊子』に関連する鯨魚(ハヤ)が何匹も集まり、流れ

るように旋回し、画卷の見所の一つとなっている。このハヤが旋回する様子は様々に描かれており、ネルソン・アトキンズ美術館所蔵の、元の頼庵作とされる絹本墨画の「藻魚図」にも、悠然と泳ぐ大きな鯉の右上に旋回するハヤが描かれている（図8）。ただ、魚の数は少なく、花ではなく菱に集まる様子が描かれる。水面に散った桃の花びらに集まる「落花游魚」の図は、少なくとも冒頭で言及した現存する他の藻魚図や魚楽図には描かれていない。文献に見える趙孟頫の「落花游魚図」は絹本着色の掛幅画だったが、湯屋が見える趙孟頫の「落花游魚図」も単独の掛幅画だったようでもある。また、セントルイス本巻頭の、落花游魚の魚群は、そのすぐあとに描かれる魚よりも、小さめである。この図様だけ別の独立したものをここにはめ込んだようにさえ見える。そのように考えると、セントルイス本のような、画卷に巧みに取り入れられた落花游魚主題以外にも、単独の落花游魚図の掛幅作品が、数多く存在していた可能性もあるだろう。少なくとも、このセントルイス本の冒頭の落花に集まり旋回するハヤの図様は、五百年の時を超えて清の惲寿平（一六三三—一九〇〇の「落花游魚図」（紙本淡彩、縦六六cm、横三三cmの掛幅）（上海博物館）（図9））に受け継がれていたのである。

惲寿平の「落花游魚図」は、惲寿平画の代表作として知られ、美しい淡彩の没骨画で水草の間に伸びやかに泳ぐ魚を描いている。画中に「菰の葉の翠は、藻の影の青とともに映えて可憐である。ハヤがその間を自由に泳ぎ回っている。願わくば恵子（莊子と対話をした恵施）がここにいて私と一緒に、濠の上からこれを観たいものだ」と自詩を題し、続けて、「乙卯（一六七五）に、私は湖濱に旅した。緑の堤と花咲く岸、蒲の水辺と荻の港（に心惹かれ）、この図を戯れに作った。ほぼ宋人劉宋の遺法を得ているだろう。」と記す。

董其昌に連なる正統派の画家として、惲寿平の作品は常に倣古の形をとるが、この作品は劉宋の遺法を踏襲するという。また、題詩は莊子と恵子の対話をふまえるが、落花游魚の主題に関することは何も言及していない。

魚は淡墨で、水面に落ちる花びらと、水面の睡蓮の葉（葉の一部が切れ込んでいたので蓮の葉ではなく睡蓮の葉と思われる）や浮草、ゆれる金魚藻や手前には淡く変化する色調の藻が広がっている。すべて、透明度の高いデリケートな淡彩を使って没骨画法で描かれており、線は用いなくても輪郭が比較的明確に描出される、他の惲寿平の没骨花卉図などとは異なり、淡彩の自然な広がりがあるまま葉や浮き草の形になったような画風である。一般に、惲寿平画は、初期の艶麗さから、晩年には淡雅な趣が強くなるといわれており、この作品は、晩年の描法や色彩を思わせるが、比較的初期の一六七五年の作である。花卉図とは違って、水中の景を描く藻魚図には、意図的にこのような画法を用いて描いた可能性が高い。

先にも触れたように、藻魚図は、民間の吉祥画として草虫図や蓮池図とともに、毘陵地方で宋以来制作されてきた。惲寿平の出身地武進（現在の常州）は、かつての毘陵の地であり、このような絵画の伝統を、惲寿平も受け継いでいると指摘されている。惲寿平以前では、先にも触れた明の宣德朝の宮廷画家孫隆も毘陵出身であり、毘陵画的な藻魚、蓮池、草虫をモチーフにした彩色の没骨画で知られていた。

惲寿平の藻魚図としては、この他にも、一六八七年作の『花卉画册』中の范安仁に倣うと記す淡彩の「藻魚図」（北京故宫）（図10）や年紀のない『花鳥冊』（北京故宫）中の水墨の「藻魚図」（図11）があり、また、掛幅としては、水辺の蘆や蓼花と水中の魚藻を淡彩没骨で描いた

「蓼汀魚藻図」(北京故宮)などが知られる。

一幅の掛幅作品である上海本の「落花游魚図」の図様は、今は伝わらない絹本の趙孟頫の「落花游魚図」と関連があったのか。題識で惲寿平は趙孟頫には全く触れていないので、その存在を知らなかった可能性が高い。惲寿平は花卉図を描く際には、多く徐熙や徐崇嗣に倣うというが、藻魚図の場合は劉宋や范安仁の名を挙げている。もともと董其昌の文人画理論は山水画を念頭に置いたもので、花卉図や藻魚図などは、範疇になかったと思われる。ただ、文人の花卉図の場合は、先に述べたような徐熙・徐崇嗣に文人の気風を見る伝統があり、惲寿平もそれに従ったと考えられる。そして、画魚を描く画家として、『宣和画譜』に先述のような伝とともに「文臣劉宋」として載る劉宋は、文人画家が典故とするにふさわしいものであった。さらに、劉宋と同様に典故とされる范安仁も、南宋末宝祐年間(一二五三―一五八)の画院画家でありながら「范癩子」と俗称されて、無頼派的性格が強調されている点(『図絵宝鑑』巻四)で、文人好みであったと推測される。

さて、惲寿平画の魚の描写を見ると、尾ひれが長く淡く軽やかであり、セントルイス本と比較すると、張りや重みや魚の滑らかな質感の表出、とそれによる魚の存在感は希薄になって、いかにも儚げである。表現の違いは、水草などにも現れている。時代による描写の違いは歴然としている。にもかかわらず、惲寿平は、図様としては劉宋画を継承している。図様を具体的に確認してみよう。

まず、セントルイス本の冒頭、右下に、桃の枝から落ちた花びらに、競って、重なるように集まる細く小さな(ハヤ)の群れに注目する(図14)。その部分のハヤの大きさは、先にも触れたように、その左に続

いているもつと大きい個体のハヤの群れと比べて、明らかに魚体が小さい。それは、巻頭右上に描かれた桃の花の大きさと比べてみても、相当に小さめである(図1参照)。桃の花の近くから、水面に集まる魚をのぞき込んでいるからだろうか。本来、水面に浮いた花びらに集まる魚は、水中の魚よりかは大きく見えるはずである。先述したように、この落花游魚の部分が、その左に続いていく水中の游魚図を描く部分とは本来一続きではない独立した図様を、ここに挿入した可能性も考えられる。

そして、セントルイスの劉宋の「落花游魚図」のこの部分(図12)は、惲寿平の「落花游魚図」の花びらに集まる魚群の形態とほぼ共通するのである(図13)。ただ、惲寿平画の方が、魚の数は間引きされている。セントルイス本の水面の花びらから右下向きに泳ぎ去る魚二匹が間引きされ、右の花びらをくわえた弓なりの魚の下に重なる一匹と、左の花びらをついばむ魚の下を左上向きに通過する一匹などが描かれず、劉宋画で過剰なほどに集まり重なる魚が、惲寿平画では整理省略され、さっぱり見やすくなっている。だが、基本的な魚群の構成を成り立たせている主な魚の形と組み合わせ方は明らかに共通している。モチーフの重なりを厭わない表現は、宋の人物画に見られる特色の一つであり、後世には受け継がれなかったが、この改変もその表われといえる。

また、惲寿平画で、その巡回する魚群から少し離れた赤い花卉に、上方から悠々と近づく、真上から捉えた大きな魚影(図14)も、セントルイス本の落花に集まる魚群の左側に、ひととき目立つように大きく描かれている魚(図12)が、それと全く同じ向き同じ形態である。

セントルイス本巻頭のこの落花に集まる魚群と、その左側に描かれた一匹の目立つ魚の図様は、惲寿平の「落花游魚図」へと明らかな継承が

確認できる。それは、必ずしも惲寿平がセントルイス本を直接見たことを意味しない。惲寿平本の制作時期、セントルイス本はすでに北京の梁清標のもとにあつて江南にはなかった。同様の図様が、画魚のなかで繰り返し描かれ、それを惲寿平が参照したと考えるのが自然であろう。残念なことに先に挙げた、現存する藻魚図や魚楽図のなかに、これと同様の図様を見いだすことはできなかった。ただ、惲寿平が「劉宋の遺法」と自ら記すことから、セントルイス本の巻頭の図様が、劉宋という画家と結びつく形で、惲寿平の頃まで伝わり、惲寿平がそのような「劉宋画」を見て写し学ぶ機会があつたことは確かであろう。劉宋から惲寿平に至るまで、代々その図様がどのように継承されたのかについては、現状では未詳とするしかない。

五、惲寿平から椿椿山の「魚楽図」へ

日本の江戸時代の絵画には、惲寿平の没骨写生の花卉図が、直接間接にかなり大きな影響を与えていることを、これまで、田能村竹田の「牡丹図」〔亦復一楽帖〕第12図、寧楽美術館¹⁰や、その他の日本の南画や円山派の作品を見て、漠然と感じていた。惲寿平自身は、正統派の画家であるが、主に花鳥画によって生計を立て、貧しいまま亡くなったと言われている。だが、彼の死後、その子孫の女性画家惲冰や弟子の馬元馭やその娘の馬荃など、女性画家を含む多くの弟子や孫弟子が、その画風を受け継いで画家として活躍し、清代を通じて花鳥画の一系譜をなし、人気を集めていた。ただ、その弟子たちの作品は一般に、惲寿平晩年の画風よりも濃彩で伝統画風に近いように見受けられる。今後は、惲寿平の弟子たちとその作品についての調査や、近代以前に日本にどのような

「惲寿平」作品が伝わっていたのかなど、多方面からの検討が必要であろう。

そんななか、近年、日本各地の美術館で意欲的な展覧会が次々に開催され、江戸時代後期から近代にかけての南画家の作品を目にする機会が増えた。そこで偶然目にした日本の作品で、惲寿平画の影響が指摘できると思われるものについて、二、三記しておきたい。

今秋、秋田市立千秋美術館の「絵になる自然展」(二〇二一年一〇月―十一月)には、多くの興味深い作品のなかに、椿椿山の「魚楽図」と「花籠図」が展示されていた。¹¹

まず、椿椿山の天保七年(一八三六)の「魚楽図」(上野記念館)(図15)は、上記の上海博物館の惲寿平「落花游魚図」(一六七五年)との近似が認められる作品である。それは惲寿平から椿山への一直線の影響関係ではなく、それぞれの周辺の作品を含めて、多くの作品を経由しての影響の表れである。しかし、水墨没骨で描かれ、水面に落ちた花に集まる細身の魚の群れと、淡彩没骨による水草の描法や色感、取り合わせ方は、基本的に惲寿平の魚楽図、藻魚図と共通する。特に、掛け軸装という点で、上海本の惲寿平「落花游魚図」と同形式である。

惲寿平画では、集まる魚の中心にあるがほとんど目立たない花卉が、椿山の「魚楽図」では、花卉ではなく紅で縁取りされた白い花が大きく目立つように描かれている。また、椿山画は、惲寿平画とは違って画面上部まで使って、数多くの小魚が遠くからS字に列をなし、画面下方の花弁に集まる様を描いている。魚は腹の部分が白く太く魚体は短めで、どれも尾ひれが跳ね上がって、中国画のようなゆったりした印象ではない。それはすでに、宋画とは違う惲寿平画に明らかな傾向だったが、椿

山画では、さらに筆使いを含めて軽みが増している。また、憚寿平画のような一塊の魚と余白を対比させる構図ではなく、遠くから集まる多くの魚を、一面に広がるように描く。

また、泉屋博古館所蔵の三幅対の藻魚図（図16）は、細長い画面の上半分を浮き草と水草で埋め、下方にピンクの花びらに集まる魚群を描いている。その魚は、さらに太い腹をみせ口先が尖って、鮎のような印象に近く、中国画の細長い魚の姿からは、かなり変化している。日本の画家が実際に目にした鮎などに基づいてからなのか、日本に伝わった「憚寿平画」が、すでに、椿山の魚に近いものだったのか、当時日本に伝わっていた、「憚寿平画」を含めた中国画のほとんどの所在が分からない現状では、不明とせざるを得ない。ただ、椿山が「憚寿平」の画風を伝える没骨画「落花游魚図」を参照していたことは、明らかと考えられる。ただし、先に確認したセントルイス本「劉宋画」と上海本「憚寿平画」に共通していた落花游魚部分の魚群の図様、魚の姿とその組み合わせは、この椿山の二つの游魚の図様には見られない（図12・13・15・16右）。ここで取り上げた椿山の二つの「藻魚図（魚楽図）」も、魚群の図様は相互に異なっている。椿山は全体として、かなり自由に落花に集まる遊魚の姿を構成したと推測される。

ちなみに、三幅対のうち、藻魚と対に配されている游蝶図（図16左）も、清末の中国や幕末の日本で好まれた画題であり、この作品を含め、空中を舞う花びらと蝶を描く作品は目にする機会が多く、落花游魚主題との関連から注目される。

六、椿山の牡丹図と憚寿平

さて、最後に、画魚の主題とは直接関係がないが、椿山に見られる憚寿平の影響を伝える作品を、もう一点挙げておきたい。

秋田市立千秋美術館の「絵になる自然展」に展示されていた椿椿山の「花籠図」（栃木県立美術館）（図17）は、椿山が繰り返し描いていた画題のようである。図16に挙げた三幅対の中幅「玉堂富貴図」もこれと同図様である。「玉堂富貴」は玉蘭、海棠に富貴を表す牡丹を組み合わせた吉祥語を示す吉祥図であり、古くは五代南唐の徐熙とされる「玉堂富貴図」が台北故宮に所蔵されている。椿山の図は、それを吊り籠に活け、さらに藤や菖蒲も加え、玉堂富貴の花々を中心に、自然界のままでは一図に収めることが困難な、多種多様な春の花の競艶を、花籠に盛ることで非常に美しく絵画化している。

本来生命ある花を描く花鳥画において、手折られた花を描く折枝画や、このように籠に活けた花籠図が、すでに南宋には描かれ始めており、南宋の李嵩が籠に盛った宋朝の花々を描いた「花籠図」（台北故宮）などが伝わっている。特に、明末の『十竹齋箋譜』や、蘇州の丁氏版画（いわゆるケンペル版画）などの民間の版画には、花瓶や花籠に盛る吉祥の花々の図が多く見られる。ただ、中国画では、このような吊り花籠の図（「釣花生け図」）はあまり例を見ない。

さて、秋田市立千秋美術館で見た、椿山の花籠の図（図17）は、絹本であるが、基本的に淡彩の没骨技法で丁寧に描かれており、透明感のある彩色や、牡丹の葉などに見られる、単色の緑でなく様々な色で変化をつける描法も、憚寿平の絹本着色画、例えば「花卉図冊」（上海博物館）に通ずる技法である。それは、図16の泉屋博古館の三幅対の中幅で

ある「玉堂富貴図」が、没骨とはいえ陰影をさらに濃く付けて、「南蘋画」に近いような描法を見せるのに比べて、より惲寿平画に近いと感じられる。この華やかな「花籠図」の図様は非常に好まれたと考えられ、府中市美術館の「百花の絵展」の図録には、他の画家の作品も掲載されている。¹² それらと、図17の栃木県立美術館の作品との違いは、自題有無であり、その字体にも惲寿平の軽やかな書風の影響が認められる（図18・19）。そして、題詩を副えること自体も、明らかに文人画としての「惲寿平」的な作品を意識していると思われる。自題七言詩と款記には、「かつては牡丹だけが富貴と称されたわけではないが、今は平凡な花が豪華さを（もっぱら牡丹に）譲り、洛陽の人々は三月になると狂酩の如く、日々姚家と魏家（の牡丹）に酔う。徐崇嗣の設色法を撫し、並びに趙孟頫（承旨は趙孟頫の中期の官名）の題詩を録す」¹³ という。

ここにいる姚家と魏家は、いずれも牡丹で名高い洛陽の家、牡丹の異名を「姚黄魏紫」などという。そして、牡丹を「徐崇嗣の設色法」で描くというのは、先に述べたように、正統派に連なる文人であった惲寿平が、牡丹図の典故として常に挙げているのが、五代南唐の徐熙やその子徐崇嗣であった。北京故宮の一六七五年の『花鳥図冊』中の牡丹図にも、自題詩を書いて「二種牡丹用北宋徐崇嗣法」と記している。椿山の、この栃木県美の「花籠図」の題識は、そのような惲寿平の牡丹図の題識を参照し、体裁を整えたことが、容易に推測される。

なお、椿山画の題詩は、椿山の自作ではなく趙承旨（趙孟頫）の詩を録すという。だが、この詩は趙孟頫の詩ではなく、明代初期の無錫の讀書人、銭子正が牡丹を読んだ詩で、銭氏一族三名の詩集『三華集』巻一所録の『緑苔集』一に載る詩と一字を除き同じである。¹⁴ それほど通行した詩集とは思えず、椿山が目にした中国画に趙孟頫の詩として題されて

いたと考えるのが自然であろう。これについても、今後、日本に舶載された書籍や絵画についての調査の進展や関連資料の出現を俟つかない。

以上、落花游魚図をめぐる中国での図様の継承を追った。また、そこから派生した日本の画家の作品に見られる「惲寿平画」の影響について、気づいたことを書き留め、今後の検討の手がかりとして示した。まだ多くの問題が未解決なままであるが、個人的には、今は失われた、当時日本に伝わった中国画というミッシングリングを探るための、何らかの糸口になればと思い、まとまらないまま備忘として記すこととする。

注

1 『秘殿珠林・石渠宝笈』（下）、国立故宮博物院印行、一九七一年、九六〇頁。

2 文臣劉宋、字宏道。少時流寓都下、狂逸不事事、放意詩酒間、亦能為長短句、與貴游少年相從無虛日。善画魚、深得戲広浮深、相忘於江湖之意。

蓋画魚者、鬚鬣鱗刺分明、則非水中魚矣、安得有涵泳自然之態。若在水中、則無由顯露。宋之作魚、有得於此。他人作魚、皆出水之鱗、蓋不足貴也（下線は注2該当部分）。由是專門、頗為士人所推譽、漂泊不得志、曳裾侯門。一夕大雪擁九衢、闔戸不出、平時過從謂、宋旧雪来、今雪不来。

後数日友生候之、意其僵仆矣、因大叫。出戸謂友生曰、我阻雪不死、與若曹罷酒、不出許時、擁褐壞屋下無所為、得封事一通、可献天子、或有遇合、自此遂吐胸中寃矣。同輩皆笑之、俄而上所陳事、神考（神考は神宗皇帝を指す）嘉歎而官之。後歷任州県、今為朝奉郎。今御府所藏三十、：

『宣和画譜』卷九「文臣劉宋」の條（『画史叢書』本）

3 『石渠宝笈・続編』「名賢妙蹟」一冊のなかに「箋標 劉宋春溪魚藻、水

墨画蘋藻中魚蝦各一、有姚綬題「唐諸家無繪魚者、惟宋劉宋、始擅其能、幾於破天荒矣、画家不独人有神、即物亦有神。觀其草草拳拳、而一種游泳自得之趣。宛然若生、技進乎道者也、此蹟為完庵先生所得、命識其所自如此。姚綬題。」

4 米芾『画史』「滕昌祐・辺鸞・徐熙・徐崇嗣・花皆如生。黄筌惟蓮差勝、余雖富艷皆俗。……」黄筌画不足収、易模、徐熙不可模。……」(『中国书画全書』第一册 上海书画出版社 一九九三年、九七九—八〇・九八四頁) 読点は筆者が適宜改めた。

5 『宣和画譜』卷九 龍魚叙「詩之魚藻、有所謂頌其首、萃其浦、以言其游深泳広、相忘江湖、以比夫難致之賢者。……」(『画史叢書』本)

6 『莊子』外篇・秋水「莊子與恵子遊於濠梁之上。莊子曰儻魚出游從容是魚樂。恵子曰子非魚、安知魚之樂。莊子曰子非我、安知我不知魚之樂。恵子曰我非子、固不知子矣。子固非魚也子之不知魚之樂全矣。莊子曰請循其本、子曰女安知魚樂云者、既已知吾知之而問我。我知之濠上也。」

7 『書画題跋記』(文淵閣四庫全書本)では三月六日とするが、他本は二月六日。

8 湯垕『古今画鑑』(『中国书画全書』第二册 八九七頁)「五代袁義、宋徐白善画魚。及觀其迹不過刀几間物耳。使人徒起羹膾之興、独文臣劉宋画、水中魚風萍水荇、觀之活動至于鱗尾性情、遊潛迴泳、皆得其妙、平生嘗觀其画、近見落花游魚図、紅桃一枝飛花数片、一赤鯉漾輕波吹落英、深得詩人之意。」

9 「菰葉翠相結、藻影青可憐、條鱗魚游其間、願得恵子兮、從我于濠上之觀兮。乙卯、余客湖濱、綠堤花岸、蒲灘荻港、于此連戲作斯図、略得宋人劉宋遺法。青菰釣隱 惲寿平。」

10 竹田の没骨彩色のこの牡丹図は、嚴密に言うと、花は、写意花卉図の創始者で、筆跡をそのまま描写に用いる明の陳淳の画法に近いと感じられる

が、葉や茎の描法にみられる、輪郭をより明確に意識し様々な色を加えた画法は惲寿平に由来するものと思われる。

11 展覧会を企画した秋田千秋市立美術館の村田梨沙氏から、会場で、泉屋博古館の三幅対の存在を伺ったが、その後、同氏から、平成一七年に府中市美術館で行われた『百花の絵―館蔵の江戸時代絵画と関連の優品』展の図録(金子信久・大久保玲子企画構成)所載の泉屋博古館蔵の椿椿山「玉堂富貴・蝶・藻魚図」三幅対 天保一一年(一八四〇)の画像や、他の玉堂富貴の画像も送付いただいた。ここに記して謝意を表したい。また、落花游魚図について、同僚の仲町啓子氏から、日本の江戸時代の作品を何点か見たことを口頭で教示いただいた。今回は、日本の南画の「落花游魚図」の一部を知り得ただけで、他の作例についての調査研究は今後の課題としたい。

12 注11所掲『百花の絵』図録によれば、この釣り花籠図は、司馬江漢の図に基づくという。同図録に掲載された江漢の図を見ると、彩色も鮮やかで濃く、赤い紐飾りを花籠に飾った、より装飾的な表現であった。なお、最近奈良博で行われた「名画殿堂 藤田美術館展―傳三郎の眼差し―」展(二〇二一年二月―二二年一月)に展示されていた(伝)狩野安信「花籠図」扇面(同展図録39)は、牡丹と藤を中心とし赤い紐飾りを付けた花籠の図で、これらの作例との関連性が窺え興味深い。さらに、同展に展示されていた(伝)狩野元信の大幅の「芦鱸藻鯉図」対幅(同展図録34)は、中世日本への中国の藻魚図の伝播を考える上で、今後考察すべき非常に重要な作例と考えられるが、今回は取り上げることが出来なかった。

13 不独昔年称富貴、只今凡卉讓豪華、洛人三月如狂客、日醉姚家與魏家。撫徐崇嗣設色法並録趙承旨題詩 椿山弼

14 「牡丹、開道開元始見誇、當時紅紫總輸他、郭駝解裁数十種、野鹿曾卿第一花」(牡丹は、開元年間に始めて誇られるものになったと言われる。

当時紅や紫の花は総てそれに負けてしまった。郭駝解が数十種を栽えたが、野生鹿が第一の花を食べてしまった」と前書きがありこの七言詩「不独昔年称富貴、只今凡卉讓豪華、洛人三月如狂客、日醉姚家與魏家」が記されている。(文淵閣四庫全書本『緑苔集』)。但し、椿山の題では「狂客」を「狂酩」とする。

【図版使用作品データ及び出典一覧】

図1・2・3・4・12 北宋劉宋「落花游魚図巻」絹本墨画着色 二六・四×二五・三 cm セントルイス美術館

出典：Saint Louis Museum of Art: Collection. "Fish Swimming amid Falling Flowers" <https://www.slm.org/collection/objects/32476/> (2021年10月20日)

図5 宋 范安仁「藻魚図巻」絹本墨画着色 二五・五×九六・五 cm 国立故宫博物院(台北)

出典：Sung, Hou Mei, *Decoded Messages: The Symbolic Language of Chinese Animal Painting*, 2009, p.213

図6 南宋 趙克瓊「魚楽図」冊頁 絹本墨画淡彩 二二・五×二五・一 cm メトロポリタン美術館

出典：Sung, p.212

図7 明 羅謙「藻魚図」双幅 絹本墨画着色 高野山金剛三昧院

出典：戸田禎佑・小川裕充編『中国の花鳥画と日本』(花鳥画の世界10) 学習研究社 一九八三年

図8 元(伝) 頼庵「藻魚図」絹本墨画 七〇・五×四五・一 cm ネルソン・アトキンズ美術館

出典：Sung, p.227

図9・13・14・18 清 惲寿平「落花游魚図」紙本墨画淡彩 六六×三〇 cm 上海博物館

出典：中野徹・西上実編『世界美術大全集東洋編 9 清』七七頁 小学館 一九九八年

図10 清 惲寿平「倣范安仁藻魚図」「花卉図冊」より 紙本墨画淡彩 二四×四〇 cm 一六八七年 故宫博物院(北京)

出典：蕭燕翼主編『四王呉惲繪画』(故宫博物院藏文物珍品全集 12) 香港・商務印書館一九九六年、二七一頁

図11 清 惲寿平「藻魚図」「雜画冊」より 紙本墨画 二〇・二×四二 cm 故宫博物院(北京)

出典：図10、蕭、二八四頁

図15 江戸時代 椿椿山「魚楽図」天保七年(一八三六) 紙本墨画淡彩 七〇・七×三三・九 cm 上野記念館

出典：秋田市立千秋美術館(村田梨沙他)編『絵になる自然く生きとし生けるものへの賛歌』展図録 秋田市立千秋美術館 二〇二一年、五六頁

図6 江戸時代 椿椿山「玉堂富貴・遊蝶・藻魚図」三幅対 絹本着色 中幅一三七・〇×五九・二 cm 左右幅各一三七・〇×三四・六 cm 天保十一年(一八四〇) 泉屋博古館

出典：金子信久・大久保玲子企画構成『百花の絵―館蔵の江戸時代絵画と関連の優品』展図録 府中市美術館 二〇〇五年 一八頁

図7 江戸時代 椿椿山「花籠図」絹本着色 一三七・九×六九・二 cm 栃木県立美術館

出典：図15 秋田市立千秋美術館、二二頁

図1 劉宋「落花遊魚図巻」(上) 引首部分
(下) 全図セントルイス美術館

図2 (図1部分)「落花遊魚図巻」部分 セントルイス美術館(図1部分)

図3 (図1部分)「落花湯魚図巻」部分
セントルイス美術館

図4 (図1部分)「落花遊魚図巻」部分
セントルイス美術館

図5 伝范安仁「藻魚図巻」部分 国立故宫博物院(台北)

図6 趙克瓊「藻魚図」冊頁
メトロポリタン美術館

図8 元 伝頼庵「藻魚図」
ネルソン・アトキンス美術館

図7 明 蘿謙「藻魚図」双幅 高野山金剛三昧院

図10 惲寿平「倣范安仁藻魚図」故宮博物院（北京）

図11 惲寿平「藻魚図」故宮博物院（北京）

図9 清 惲寿平「落花遊魚図」1675年
上海博物館

図12 (図1部分) 劉案「落花遊魚図巻」部分 セントルイス美術館

図13 (図9部分) 惲寿平「落花遊魚図」部分
上海博物館 (図12の右側の魚群と近似)

図15 椿椿山「魚楽図」 1836年 上野記念館

図14 (図9部分) 惲寿平「落花遊魚図」
部分 (図12の左側の魚と近似)

図16 椿椿山
「玉堂富貴・遊蝶・藻魚図」三幅対
泉屋博古館

図19 (図9部分) 惲寿平
「藻魚図」自題

図18 (図17部分) 椿椿山
「玉堂富貴図」自識

図17 椿椿山「玉堂富貴図」
栃木県立美術館

