

採 蓮

Siren

第十七号

No.17

江戸の南蘋派末流 岡本秋暉

伊藤紫織

岡本秋暉（一八〇七～六二）は江戸の町人の子で小田原藩士岡本家の養子となつた。藩の江戸中屋敷に勤めながら、時には藩の御殿を飾る障壁画を制作したり、また藩とは関係なく作画を行ったりした。本稿では秋暉の作品を年代順にモチーフ、吉祥画題も含め、享保十六年（一七三二）に来日して日本絵画に大きな影響を与えた中国人画家沈南蘋の画風との関係に注目して見ていく。特に江戸の地で根強く支持された沈南蘋の画風、南蘋風の状況について考察したい。

秋暉の師は大西圭斎である¹。松崎謙堂『謙堂日暦』の天保六年（一八三五）十月二十七日の記述は、圭斎が中津藩に仕えたこと、宋紫石に学んだこと、中国明時代の画家林良の画風を慕ったこと、文政十二年（一八二九）に五十七歳で没したこと、岡本秋暉の師であることを伝える²。秋暉は圭斎を重んじており、友人林鶴梁の日記に圭斎の三十三回忌の仏事が載る。宋紫石は長崎で熊斐について沈南蘋の画風を学び、江戸の地に南蘋風を広めた。また田能村竹田『竹田荘師友画録』は圭斎について、中津藩の画員で江戸住であつたこと、明人の鉤花点葉の法に仿い、清の蒋廷錫にも学んだことを記し、伝聞で「初め沈南蘋を学ぶ」ともある。圭斎は南蘋風を身につけており、没後の嘉永六年（一八五三）出版の『古今南画要覧』においては南蘋派の絵師を集めた「沈氏余流」の欄に載る³。慶応二年（一八六六）発行の『南宗書画品価録』でも「沈氏余派」の欄に名があり、幕末の『現故書画高名一覧』には「儒詩書画」として載るものの、圭斎はおおむね南蘋風で描く画家、南蘋派と見なされていた。実際

の遺品には南蘋風とは言い切れない淡彩の花鳥画も多い⁴。

岡本秋暉は師系から南蘋風を学んだことがわかる。しかし秋暉は南蘋派と見なされないこともあつた。師の圭斎が南蘋派の絵師として載っていた『古今南画要覧』では特に区分のない南画として左側「不判優劣」の三段目に岡本秋暉として載る。『南宗書画品価録』では南北一致の欄に名が見える。『現故書画高名一覧』のように、南蘋派の絵師を集めた「沈宋雅尚」に載る場合もあつた⁵。

江戸時代中期から、新しい中国絵画及びその画風を取り入れて日本で描かれた絵が唐画と呼ばれて流行した。江戸では北宗を取り入れた南画の谷文晁一派が大きな勢力を持つようになり、用語としての唐画は廃れ、唐画と呼ばれた絵は南画に吸収されていった。南画に限定しない唐画の用法が廃れる時期に秋暉は活動を始めたため、唐画と直接呼ばれることはなかった。しかし南画に、ときに南蘋派に分類される秋暉は唐画の絵師と言える。

現在知られるもので最も早い天保二年の年記を伴う「孔雀図」（摘水軒記念文化振興財団蔵、図1）は南蘋派でもよく描かれた牡丹と孔雀を描くが、描写は全く南蘋風ではない。牡丹の花びらは墨の輪郭線がはつきりと見え量感もない。数少ない大西圭斎の現存作品ともあまり似ていない。圭斎に師事する前に狩野派に学んだとも考えられる。

「月下双鹿図」（摘水軒記念文化振興財団蔵）は落款の書体が楷書体であることと、天保二年の「孔雀図」と同じ「隆仙字柏樹」朱文方印があることから、早

図1 「孔雀図」(滴水軒記念文化振興財団蔵) 天保二年(一八三二)



い時期の作品と見られる。満月に照らされた水流を渡るつがいの鹿を描く。よく似た姿形で、もう少し粗っぽく雄鹿を描いた「鹿渡河図」(滴水軒記念文化振興財団蔵)には中国清代の画家、呂時敏に倣ったことが記されていた。つがいの鹿が河を渡る画題は「探幽縮図 百鹿図巻」(京都国立博物館蔵)にも見られる⁶。画面を小さく、単純化して墨だけで描いた「月下双鹿図」(小田原市郷土文化館蔵)もある。鹿は長寿の象徴であり、つがいの鹿は夫婦揃っての長寿を意味する吉祥画題で、南蘋派でもよく描かれた。樹皮の執拗な描写や樹木の穴の表現に部分的な南蘋風を認めうる。

「春秋花鳥図屏風」(滴水軒記念文化振興財団蔵)も「隆仙字柏樹」朱文方印があることから早い時期の作品と考えられる。横長の大画面は宋紫石とその系統に若干の作例があるが、南蘋派には作例が少ない。秋暉は横長の大画面の構成を別の画派の作品、例えば狩野派等に学んだものだろう。梅の木や岩の描き方など部分的な描写には南蘋風のところがある。

天保六年の「花鳥図」は画面上部の蠟梅の枝の細かい筆致や画面中央部の芙蓉の輪郭をとらない立体的な表現が南蘋風である。ただし葉などは薄塗りで南蘋風ではない。「花鳥図」(滴水軒記念文化振興財団蔵)も落款の書体から見て、

秋暉の画業の早い時期、天保年間に制作されたものとする。三幅のうち右幅の、柳、桃、燕の取り合わせは『沈南蘋画図百幅』に載る「桃柳四燕」を連想させる。「桃柳四燕」とは桃、柳で春を表し、四羽の燕を描いて四燕が賜宴と音が通じることから、朝廷より酒宴を賜るという意味である。燕の数に意味があるが、「花鳥図」右幅の燕は二羽である。秋暉は、「桃柳四燕」を描いた南蘋風の作品に倣って「花鳥図」を描くが、画題の意味を受け継がなかったのだろう。描写もあまり南蘋風ではない。

天保十一年の「雲龍図」(教学院蔵)に積極的に南蘋風を認めるのは難しい。沈南蘋の龍図は伝わらない。南蘋派の画家では森蘭斎、董九如に龍の作例があるが、彼らも南蘋風とは定めがたい画風で描いている。同年の「花鳥図」(最乗寺蔵)は十二図のうち六図が残ったものとも考えられる。構図やモチーフは南蘋派の十二幅の花鳥図と関連付けられる。植物は粗放な画風で南蘋風ではないが、「花鳥図」第二図の外隈と墨線で表した鷺の姿は大西圭斎「蘆鷺図」に通じる。鳥は部分的に細かい毛描を施して南蘋風である。

図2 「花鳥図」(滴水軒記念文化振興財団蔵) 天保十四年(一八四三)



天保十四年の年記がある秋暉「花鳥図」(滴水軒記念文化振興財団蔵、図2)に見る、横幅で斜めに枝が下がる構図は梅と白頭翁や綬帶鳥の組み合わせで諸葛監「白梅薔薇白頭翁図」や源鸞卿「梅に綬帶鳥図」の作品にも見られ、その点では南蘋派の影響下にある。しかし諸葛監や源鸞卿の作品では梅を描い

ていたものが、秋暉では何の花木を描いたのかもはっきりしないし、鳥も特に吉祥を示すものではない。寸法、年記、画風から見て「梅花黃鳥図」(神奈川県立歴史博物館蔵)、「鵜図」(神奈川県立歴史博物館蔵)と一連の作品である。「鵜図」には「呂時敏法を法とす」とあった。画面は南蘋風ではない。

「老松孔雀図」(摘水軒記念文化振興財団蔵、図3)は干支印から弘化三年(一八四六)の作とわかる。松は葉、幹とも水墨で表されるが、花、孔雀は着色である。胡粉と臘脂で立体感を出す花びらの描き方は南蘋風である。画面全体に墨を刷いているのも南蘋風と言える。斜め対角線上に樹木を描く宋紫石「孔雀緋鸚哥図」(厳島神社蔵)の構図を反転させると「老松孔雀図」に近い。この構図は伊藤若冲「動植綵絵 老松孔雀図」にも取り入れられており、沈南蘋にもとになる図があつたと思われる。孔雀は美しい羽の描写に南蘋風の精緻な描写を生かせる画題として南蘋派のレパートリーであつた。孔雀の羽には金を控えるに用いている。「白鷺図」(ボストン美術館蔵)は印章より弘化四年の作と見られる。

嘉永五年の「松鷹図」(摘水軒記念文化振興財団蔵)は水墨を基調としつつ、松葉、鷹の一部に彩色を施し、水墨と着色が混在している。画面を横切る樹木は鳥の羽根を多く見せるために南蘋派がたびたび用いた画面構成である。同年の「蒼松孔雀図」(松岡美術館蔵)では孔雀の羽に金が多く用いられ、特に首から背にかけて面として金が用いられている。面としての金の使い方は安永八年(二七七九)の宋紫石「鯉図」(徳本寺蔵)の鯉と近く、南蘋派に由来する描写と考えられる。背地に墨を刷くのも南蘋派によく見られる。塗り残しで月を表し、松は墨を基調に一部点苔と葉に緑青を用いる。

嘉永六年の「孔雀図」(図4)の画面は雌雄の孔雀を梅の木を止まり木のように使つて上下に配置したもの⁷⁾。春の花である梅、夏の花の河骨、秋に咲く菊が混在するのは四季を通じて、一年中の意味に解釈できる。極めて細かい描写

図3 「老松孔雀図」(摘水軒記念文化振興財団蔵) 弘化三年(一八四六)



図4 「孔雀図」(個人蔵) 嘉永六年(二八五三)



の孔雀に対して、植物はやや輪郭線が目立ち、色も薄い。特に小菊の描写は、南蘋風よりも中国の画家惲南田の影響を受けた渡辺華山や椿椿山の草花の表現に近い。岩には太い輪郭線を用いている。梅の幹は輪郭線をとつつ、細かい筆を重ねた執拗な描写である。同じ年の「四時群禽群芳図」(摘水軒記念文化振興財団蔵、図5)も早春から夏の花が一度に咲いていて、異なる季節の花を合わせて描く四季の表現と理解できる。岩の表現は「孔雀図」と近い。同年の「牡丹孔雀図」(松岡美術館蔵)は背地に墨を刷いて塗り残しで雪を表す。牡丹の花びら、葉には墨の輪郭線が見え、あまり南蘋風の描写ではない。同年の「金鶏鳥図」(神奈川県立歴史博物館蔵)は金鶏鳥の背中の羽が孔雀と同じく南蘋風

の濃密な描写であるものの尾羽、首は墨線が目立つ。椿？やタンポポの葉も淡く墨混じりで南蘋風と言うよりは、惲南田の影響を受けた渡辺華山や椿椿山の花鳥画の画風に近い。華山、椿山は来日した中国人画家張秋穀の作品を通じて惲南田風を学んだと考えられる。椿山は秋穀の作品を縮図に残す。

嘉永七年の「花鳥図」(東京国立博物館蔵)は、春の梅と薔薇に鴨、鶉、小禽を描く。梅と薔薇には吉祥の意味合いがあり、鴨は偏が甲であることから、科挙の合格者科甲に通じる。梅の幹の執拗な描写、薔薇の花の立体的な描写、鴨の羽毛の濃い彩色といった画風も南蘋風である。岩は輪郭線が強い。同年「試墨孔雀図」(摘水軒記念文化振興財団蔵)は孔雀と松を墨だけで紙に描いた作品。孔雀の姿形は前年の絹本着色の「孔雀図」の雄孔雀とそっくりで、松と梅の違いはあるが画面を斜めに横切る樹木のかたちもよく似ている。江戸で秋暉以前

図5 「四時群禽群芳図」(摘水軒記念文化振興財団蔵) 嘉永六年(一八五三)



に活動した南蘋派の画家森蘭齋に「墨牡丹図」(神戸市立博物館蔵)のような着色表現を水墨に置き換えた作品もあり、着色に向けた画題を水墨で描くことが行われていたので南蘋風として理解できる。同じ年の「銀島白鷹図」(摘水軒記念文化振興財団蔵、図6)は荒波が打ち寄せる海中の岩にとまる一羽の白鷹で、英雄の英と同じ発音である鷹が一羽でたたずんでいることから英雄独立と読みとれる画題である。この図様は中国宋代の徽宗皇帝が描いた鷹図の伝統に連なるもので、狩野探幽が名家の画風に倣った『学古帖』の巻頭にも現れる。ジグザグに長く伸びる波頭は南蘋風と言える。

図6 「銀島白鷹図」(摘水軒記念文化振興財団蔵) 嘉永七年(一八五四)



安政二年(一八五五)の「名花双禽図」(摘水軒記念文化振興財団蔵)は梅にとまる鳥の尾羽が若干短いが、その鳥を綬帯鳥と見れば、梅との組み合わせで、南蘋派でよく描かれた「斉眉長寿」の画題である。菊、水仙は吉祥の意味がある。梅、紫陽花、菊、水仙で四季の花という意味にもとれる。沈南蘋が紫陽花を描いた例があつたかは不明だが佚山に「紫陽花群禽図」があり、宋紫石が「柳に鶏図」で紫陽花を描いているので、南蘋派の先例がある。「名花双禽図」では菊の葉が墨で表され、また水仙の葉に輪郭が目立ち、画面全体が南蘋風と言うわけではない。同年の「老松栖鷺図」(摘水軒記念文化振興財団蔵)に見る、



図7 『諸名家画帖』岡本秋暉「梅に小禽図」(摘水軒記念文化振興財団蔵)
安政二年(一八五五)

樹木が画面を横切る画面構成は、南蘋派がたびたび用いたもので、嘉永五年の「松鷹図」を反転させたような構成である。「老松栖鷲図」も「試墨孔雀図」同様に着色表現を前提とした水墨画である。かすれたような筆跡で羽先を表し、水気の多い墨で背中の羽根のふっくらとした様子を描き出している。松の樹皮は濃淡の墨で細かい筆致、点を用いて乾いた感じを表し、白く塗り残す部分との対比によって幹の量感を示す。また同じ年の「双兔図」(出光美術館蔵)は胡粉で薔薇に立体感を出すところは南蘋風と言え、兎の毛描は薄く、体の量感もあり感じられず全体は南蘋風ではない。『諸名家画帖』(摘水軒記念文化振興財団蔵)に含まれる岡本秋暉「梅に小禽図」(図7)には同年二月の年記がある。「椿に禽鳥図」(川崎・砂子の里資料館蔵)も同年の作品で「法宋人筆」とある。安政三年の「牡丹孔雀図」(静嘉堂文庫美術館蔵)は孔雀が南蘋風の描写であるのに対して、牡丹の花、葉の色彩が薄く、笹は墨の輪郭線をとっていて必ずしも南蘋風ではない。背地に帯状に墨を刷くのは南蘋風とも言えるが、孔雀が

いる地面と背地の区別がはつきりしない。岩は輪郭線が目立ち、師圭斎が宋紫石から受け継いでいた、皴法の代わりに細かい筆跡を重ねて立体感を出す表現とは異なっている。同年「白梅に孔雀図」の梅の幹に見るような墨の筆致を重ねて凹凸を強調したしつこい描写は秋暉の南蘋風理解なのだろう。黄色い花は蠟梅のように見えるが、その幹は普通の梅のようだ。初夏に咲く蠟梅もあるが、それとは葉や幹の感じが異なる。夏から秋にかけて咲く小菊、芙蓉と春先の梅が一画面に描かれるとすれば、異なった季節の花を一画面に盛り込む吉祥画題の四季を暗示する。しかしはつきりとした形で示してはいない。同年「藤花双鶏図」は雄鶏の腹部の羽が濃彩で細かく描かれるものの、竹の葉は輪郭が見え、藤の描写は淡く南蘋風とは見えない。同年「梅に孔雀図」は画面を斜めに横断する梅の幹に孔雀がとまる。梅の幹、枝は短い墨線を重ねて立体的に表す。孔雀は背中から尾羽を見せる姿をとる。精緻な描写の濃い彩色で南蘋風だが、金の使用は少ない。

安政四年の「花卉孔雀図」(松岡美術館蔵)の孔雀は金の面的な使用が目立つ。孔雀は南蘋風だが、菊、葛等の草花は淡彩である。水流のある自然景を伴う。「老松双鶴図」(摘水軒記念文化振興財団蔵、図8)は佐藤一斎(一七二七〜一八五九)の題があり、題の「八十六翁」は安政四年にあたる。同年ごろの制作と見る。背地に墨を刷き、松にとまる鶴を描く。二羽の鶴をつがいと見れば、松との組みあわせて夫婦の長寿を願う「松鶴長春」の画題である。松と鶴の組み合わせは沈南蘋及びその伝承作品に多い。例えば沈南蘋「百鹿百鶴図屏風」(出光美術館蔵)のような作品を秋暉は学んだものだろう。また本図については松の枝ぶり、鶴の姿形が呂健「崑崙松鶴図」(東京国立博物館蔵、図9)の下方、松の枝にとまる二羽の鶴と一致し、影響関係が明らかである。松の幹の執拗な描写は秋暉の取り入れた南蘋風と見えるが、鶴の描写は胡粉が薄くてあまり南蘋風ではない。

図8 「老松双鶴図」(滴水軒記念文化振興財団蔵) 安政四年(一八五七)



図9 呂健「崑崙松鶴図」(東京国立博物館蔵) Image-TNM Image Archives



安政五年の「花鳥図」(静嘉堂文庫美術館蔵)は右福の椿、左幅の芙蓉の花びらの着色は南蘋風だが墨の輪郭線が見えている。鶯鳥の頭から首にかけて白い胡粉で立体感を出す所は南蘋風だが、体は墨で羽根のかたちを描いていて南蘋風が弱い。水辺の自然景とともに描かれる。「梅花黄鳥図」(滴水軒記念文化振興財団蔵)は佐藤一斎の賛に八十七翁とあることから、安政五年頃の作と思われる。白梅と薔薇、黄鳥の組み合わせは、その色から黄鳥が金衣公子、すなわち金色の衣をまとった高官を示し、南蘋派のよくした吉祥画題である。描写は

やや簡素で、着色も薄く黄鳥は墨の輪郭線が見え、花びらも立体感がなく南蘋風とはいえない。

安政六年の「老松に鶴図」(厚木市郷土資料館蔵)の画題は「一品当朝」に「松鶴長春」を合わせたと解釈できる。鶴は中国で鳥の中で第一の位とされるので、一羽の鶴が波の打ち寄せる岩の上に立つと、朝と潮の音が通じ、一品の位に上り朝廷へ出仕するという「一品当朝」となる。吉祥モチーフは増殖する傾向があり、普通の吉祥画題の意味が薄れていくなかで「一品当朝」から派生して鶴が何羽もいたりする。また松に鶴の組み合わせは「松鶴長春」でもあり、つがいの鶴は夫婦の長寿を意味する。画題は南蘋風の吉祥画題であるが、鶴の描写は薄い胡粉に墨の弧線を繰り返すもので南蘋風からは離れている。松の幹や枝は細かい筆を重ねて立体的に表し、秋暉の取り入れた南蘋風がパターン化したものである。

万延元年(一八六〇)の「花鳥図」(静岡県立美術館蔵)は全体的に淡彩で南蘋風とは隔たる。

「花鳥図押絵貼屏風」(ボストン美術館蔵)は文久元年(一八六一)の作と見られる。文久二年の「桜に小禽図」は桜の幹を立体的に表す点は南蘋風である。桜の花が文様のように繰り返され、南蘋風というより江戸琳派の作品を思わせる。「仙鶴伴雛図」(滴水軒記念文化振興財団蔵)は秋暉が没する文久二年九月二十四日の直前に制作された、絶筆に近い作品。松の樹皮は模様の繰り返しのような表現である。鶴は実際には木にはとまらず、松に鶴は絵空事の組み合わせらしい。この「仙鶴伴雛図」の画題は「一品当朝」と「松鶴長春」によるもので、この場合、手前の岩にとまる鶴がもともとの独立した「一品当朝」の鶴なのだろう。南蘋風の表現はわずかに松の枝などに認められる。「母子鶴図」(滴水軒記念文化振興財団蔵)もひな鳥はともかく、一羽の鶴が波の打ち寄せる岩の上に立つという点で「一品当朝」に由来している。波頭の表現が南蘋風である。

署名の書体が文久二年の「桜に小禽図」に近い、「花鳥図屏風」(神奈川県立歴史博物館蔵)は木の幹や芙蓉の花、水仙の花の描写に部分的に南蘋風の描写を見ることが出来る。

秋暉は南蘋派の画家大西圭斎に学んだと言うが、最初期の作品には南蘋風はほとんど認められない。圭斎以前に狩野派を学んだ可能性がある。秋暉は南蘋風の吉祥画題を多く手がけている。弘化三年の「老松孔雀図」には顕著な南蘋風が見られ、その後南蘋風の描写は孔雀、花びら、樹木の幹、鯉の鱗など特定のモチーフと強く結びつき、部分的に用いられる。秋暉の花鳥画は、多くの場合、渡辺華山や椿椿山の作品と近い画風、モチーフ選択と、木の幹、岩などの執拗な部分的南蘋風描写とが混在する。後年には南蘋風の要素が減少する傾向がある。秋暉の作品の多くに多少なりと南蘋風の要素を指摘できるが、画面全体が南蘋風な作品は少ない。

秋暉の南蘋風摂取は谷文晁とその一門の南蘋風摂取に近い。文晁「牡丹に蝶図」は鄭培「風牡丹図」(神戸市立博物館蔵)のような作品を祖型とした構図をとり、緻密な濃彩だが牡丹の花びらには墨の輪郭線が見えている。諸葛監、宋紫石といった早い時期の南蘋派の画家が薔薇や牡丹を描く場合は花びらの墨の輪郭線をつぶしていた。秋暉も南蘋風の濃彩で立体的に表しながらも芙蓉や椿の花びらの墨の輪郭線が見えている。同様の傾向は谷文二(一八一二〜一五〇)の「柳に白鷺図」(板橋区立美術館蔵、図10)の芙蓉にも指摘できる。天保十一年の渡辺華山「鷗鷺捉魚図」(出光美術館蔵)は画中に南蘋の筆意に倣うことを記す。熊斐「波に鷗図」(東京国立博物館蔵)にそっくりの鮎をくわえた鷗の姿があり、南蘋と称する原画があっただろうが、比べると華山の方は淡い墨で簡略化している。淡く簡略化する傾向は秋暉の作品にも顕著である。谷文二「玉兔黃蜀葵図」(秋田市立千秋美術館蔵)の兎は秋暉「双兔図」の兎と同様に部分的に胡粉の毛描きが見られる。谷文晁「枯木山鳩図」(出光美術館蔵)は鳩と薔薇を緻密

図10 谷文二「柳に白鷺図」(板橋区立美術館蔵)



な濃彩で表して枯木を墨だけで粗っぽく描くが、これは孔雀と薔薇を着色で描いて松を墨で表した弘化三年の「老松孔雀図」と同様の描法の組み合わせである。谷文晁周辺でも南蘋風の花鳥画を多く描き、番付類でも南蘋派と見なされた金子金陵や岡田閑林に比べて、秋暉には画面全体が南蘋風である作品が少なく、部分的に南蘋風を取り入れた作品を多く残した¹⁰。

江戸の地での南蘋風は、自然景の中に吉祥モチーフを置いた中国絵画らしい沈南蘋の画風からその自然景を取り除いてモチーフを整理して画面を構成する宋紫石の画風が広まった。紫石作品では濃密な描写は部分的になる傾向があった。紫石の息子宋紫山(一七三三〜一八〇五)の作品は細密描写の部分と粗放な部分が同居しており、三代目宋紫岡(?〜一七七五〜一八五〇)は更に粗放なもの、平明なものが多い。渡辺玄対、鐫木梅溪(一七五〇〜一八〇三)らも部分的に濃彩で全体としてはあっさりした作品を残している。玄対は『古今南画要覧』では南北合法だが『南宗書画品価録』では沈氏余派に入り、南蘋派と見なされることもあった。梅溪は『古今南画要覧』では沈氏余流、『南宗書画品価録』では沈氏余派としてより南蘋派と見なされていた。宋紫石に学んだ旗本の

南蘋派画家董九如の息子、山崎董烈が天保三年刊『書画会粹』初編に載る。「南蘋ノ画風ヲシ□花鳥最妙ヲ得タリ」とあり、依然南蘋風がそれなりに重視されていたことを示すが、董烈の作品は父に比べ淡白な傾向がある。大坂画壇では日本人の師弟間で南蘋風が伝承されるうちに画風の特徴が弱まっていた¹¹。南蘋風の消化とも言えるその傾向は江戸でも見られ、世代が後になると南蘋風の特徴が薄れていく。そして北宗をも取り入れたと自称する谷文晁系の南画に南蘋風は取り込まれた。

秋暉は自ら中国絵画に学んだことを記しているがその中に南蘋に学んだという記述はない。「鶏猛鳥図」(摘水軒記念文化振興財団蔵)には「清人の筆に倣う」とある。沈南蘋も清人ではあるが、この作品が沈南蘋画を模しているとは考えにくい。画面端に木や崖があつて、上下で動物や鳥が視線を交わし合う構図は「樹下双鹿図」など南蘋作品にもあるものだが、「鶏猛鳥図」の木の描写は南蘋画とは遠く隔たっている。長春花である薔薇、吉と音が通じる鶏は吉祥画題である。「波に鯉鳥図」(摘水軒記念文化振興財団蔵、図11)には「陳子和の法に倣う」とある。陳子和は中国明時代の浙派の画家で、鵜を描いた「松鵜

図11 「波に鯉鳥図」(摘水軒記念文化振興財団蔵)



図12 「群鷺図」(摘水軒記念文化振興財団蔵)



図13 「鵜甘草図」(摘水軒記念文化振興財団蔵)



図」(妙心寺東海庵蔵)の作例がある。「波に鯉鳥図」に描かれた鳥は鵜の方が近いように見える。この作品は画題としてまねな鯉鳥ではなく、海鵜を描いたものであろう。海の中の岩は蓬莱山のような仙人の住む場所の象徴で、長寿を意味する。画風から見て「群鷺図」(摘水軒記念文化振興財団蔵、図12)は浙派の影響がうかがえる。例えば林良の水墨花鳥画を源泉として想定できる¹²。「鵜甘草図」(摘水軒記念文化振興財団蔵、図13)には「呂時敏の写法に学ぶ」とある。清代の画家に呂学、字を時敏という画家がいるのでそれを指すものだろう。

う。甘草は音も通じる萱草を描いているように見える。萱草であれば、宜男草の異名があり、それ自体に長寿の意味のある岩との組み合わせで、「宜男多寿」という後継ぎの男児に恵まれて長生きをするという吉祥画題になる。「鹿渡河図」にも「呂時敏の筆意を法とす」とある。鹿は音が俸禄の禄と通じる吉祥画題であった。「鶴図」(神奈川県立歴史博物館蔵)にも「呂時敏法を法とす」とあり、「諸名家画帖」中の秋暉「翡翠図」にも「倣呂時敏口意」とある。秋暉は呂時敏作品に接する機会があったのだろう。「群鳥図」には「仿李一和」とある。李一和は「古画備考」には朝鮮の画家とあるが、中国明代の画家で、呂紀風の花鳥画を描き、日本に数点の作品が残る。「群鳥図」の鳥が密集する構成は秋暉作品としては珍しく、例えば李一和に辺文進「三友百禽図」(台北・国立故宫博物院蔵)のような作品があつてそれに倣うものかもしれない¹³。『林鶴梁日記』弘化四年の覚書に谷文晁が見た「養亀之図、元辺景昭ノ画、佐賀侯蔵幅」を秋暉が見たがつているという記述がある。「椿に禽鳥図」には「法宋人筆」とある。徽宗「桃鳩図」のような宋代院体花鳥画に倣つたとするのだろう。画中に記述はないものの「銀島白鷹図」は徽宗の鷹図に由来する。秋暉は比較的新しい中国絵画に多く学んでそのことを画中に記す。中国絵画に学んだことを明記している作品はさほど多くない。しかしながら中国絵画以外に学んだことは画中に記していないことを考え合わせると、秋暉は中国絵画をある程度重要視していたのだろう。秋暉に作画を依頼し、その絵を觀賞する受容者も秋暉の作品を中国風の「南画」もしくは「南北一致」の画(既に唐画の語は廃れつつある)として受けとめていたと考える。

南蘋風は明治期まで細々と受け継がれる。明治十五年(一八八二)、十七年の内国絵画共進会においても少数ながら「沈銓流」「南蘋流」「南蘋派」を自称する画家がいた。例えば、宋紫石門の土方稲嶺(一七四一〜一八〇七)の流れを汲む小畑稻升は明治十五年の第一回内国絵画共進会の第三区支那南北派、鳥取県の

項に「南蘋流」として載る。

秋暉の娘婿尾口雲錦(一八三六?〜七九)は外国人の土産物用の絵を描き、晩年にはフェノロサと交友した¹⁴。秋暉の作品に補筆して「椿に孔雀図」(摘水軒記念文化振興財団蔵)を完成させた弟子、羽田子雲(一八三六〜一九一九)は谷文晁『本朝画纂』を増補して明治二十四年に『増補本朝画纂大全』を出版する一方、秋暉の画風、つまり南蘋風の影響のある画風を伝える画家としても活動していた¹⁵。

秋暉の作品の多くに南蘋風の要素を画題、描写もしくはその両方について指摘できるが、南蘋風のみで成り立っている作品は少ない。秋暉は南蘋派の画家と言うよりも北宗をも取り入れた広い意味の南画の画家であり、南北一致の画家であつた。南蘋派と南画は中国愛好という点で近接しており、秋暉より少し前の時代には南画と南蘋派を含む唐画という呼称があつた。秋暉もまた唐画の画家と言える。

本稿では南蘋風に引きつけて岡本秋暉の作品を見てきたが、それ以外の要素も多い。南蘋風に限定せず、渡辺華山や椿椿山の花鳥表現との比較が有効であろう。秋暉についての記事が儒学者松崎慊堂の日記『慊堂日暦』にあること、秋暉が椿山や華山と親交があつたことはすでに知られている。北海道の命名者松浦武四郎との交際があつたり、江戸勤番の白杵藩士國枝外右馬の日記にもその名が見えたりと幕末の文化人との交友の中で今後更に足跡が明らかになっていくだろう。

幕末の幕府役人で儒学者でもあつた林鶴梁(一八〇六〜七八)の日記にもたびたび秋暉が登場する¹⁶。鶴梁は松崎慊堂の弟子であつた。鶴梁は絵画を好んだらしく、秋暉以外にも熊坂適山との交際が記される。保田晴男氏が紹介した以外にも秋暉について興味深い事項が鶴梁の日記からわかる。例えば書画会に参加し、時には主催していることが天保十四年二月十一日、嘉永二年二月十一

日、嘉永三年三月二十八日、嘉永六年五月十七日の項で確認できる。嘉永元年十月二十四日の項には「画価 絹地三枚二付二百疋、大画箋一枚二付百疋、全唐紙一枚二付南一、小屏風一双二付百疋、襖壹尺貳枚百疋、小襖一組二付南一、半切貳枚南一、扇子十五本二付百疋、画帖廿枚二付百疋 大略如此御座候、先次第二而、出入思召次第二而、何も差支無御座候、以上。」と秋暉の画料まで記している。保田氏も指摘するように鶴梁は秋暉の絵の注文の取り次ぎをし、時には売り込みもしていた。天保十四年六月十一日の項によると、秋暉は鶴梁の紹介で松代藩主真田幸貫を訪ねている。秋暉を主とした江戸時代後期絵画の研究に『林鶴梁日記』を十分活用していきたい。

- 1 松木寛「都立中央図書館所蔵『秋暉下夕絵』について」(『東京都美術館紀要』第二号、一九七八年三月)。
- 2 鈴木泉「谷文晁周辺の画家たち」(『江戸の文人交友録 亀田鵬斎と仲間たち―渥美コレクションを中心に』展図録、世田谷区立郷土資料館、一九九八年九月)で言及される。
- 3 『古今南画要覧』は瀬木慎一「江戸・明治・大正・昭和の美術番付集成」(里文出版、二〇〇〇年)による。
- 4 『谷文晁とその一門』展図録(板橋区立美術館、二〇〇七年九月)で紹介された六点の作品はあまり南蘋風ではない。
- 5 『現故書画高名一覽』は瀬木、注3前掲書による。
- 6 郡司亜也子「月下双鹿図」作品解説(岡本秋暉展 小田原藩の絵師) 図録、平塚市美術館、二〇〇四年二月)。
- 7 河野元昭「雌雄孔雀図」(『国華』九二八、一九七〇年十一月)。
- 8 藤の描写を郡司亜也子氏は円山四条派風と指摘した。郡司亜也子「藤花双鶏図作品解説」(平塚市美術館、注6前掲図録)。天保十一年の椿椿山「玉堂富貴図」(泉屋博古館蔵)の藤の描写とも近く、華椿風の描写と見たい。
- 9 板倉聖哲氏のご教示による。
- 10 没年が文化十四年(二八一七)で活躍期が番付の多い時期より早い金陵の名は番付にあまり見えないが、慶応二年版『南宗書画品価録』の「沈氏余派」に記載がある。閑林の名は嘉永六年版『古今南画要覧』の「沈氏余流」、慶応二年版『南宗書画品価録』の「沈氏余派」に見える。
- 11 大坂画壇における南蘋風については以前述べたことがある、伊藤紫織「大坂の『唐画』と南蘋風―森蘭齋を中心に―」(『美術フォーラム21』十七、二〇〇八年五月)。

- 12 郡司亜也子「群鷺図」作品解説(平塚市美術館、注6前掲図録)。松崎懺堂は師、大西圭齋が林良の画風を慕ったことを伝えており、師にならって秋暉も林良の画風を学んだことはありうる。
- 13 郡司亜也子「群鳥図」作品解説(平塚市美術館、注6前掲図録)。
- 14 成澤勝嗣「尾口雲錦の伝記と作品―大日本を背負った画家―」(『早稲田大学大学院文学研究科紀要』五六、二〇一〇年度)。
- 15 羽田子雲は第一回内国絵画共進会では南宗派を名乗っている。
- 16 秋暉と林鶴梁の交友については保田晴男『ある文人代官の日記 林鶴梁の日常』(吉川弘文館、二〇〇九年)に言及がある。引用は保田晴男編『林鶴梁日記』(日本評論社、二〇〇二～二〇〇三年)による。

Okamoto Shūki: Descendant of the Nanpin School in Edo

Shiori Itō

We will consider, in chronological order, the works of Okamoto Shūki (1807-62), bearing in mind the painting style of Chinese painter, Shen Nanpin (Shen Quan), who crossed to Japan in 1731, and who had great influence upon Japanese painting.

Shūki's teacher, Ōnishi Keisai, is often regarded as an artist who painted exclusively in the Nanpin style, and to be of the Nanpin School. We find, among the actual works, many flower-and-bird wash drawings not necessarily in the Nanpin style. Okamoto Shūki is sometimes classed as Nanga (Southern School), while at other times, as Nanpin School.

Shūki himself records that he studied Chinese painting, but there is no statement to suggest he studied Nanpin. Shūki put a great degree of emphasis on Chinese painting. Those recipients of commissioned works, and admirers of works by Shūki, considered them to be Chinese-style "Nanga", or "Nanboku-icchi (Southern-Northern combined style; the word Tōga was already falling out of use)."

The Nanpin style survived, in a small capacity, until the Meiji period. At the Naikoku Kaiga Kyōshinkai (Domestic Painting Competitions) of 1882 and 1884, there were a few artists who described themselves as "Shen Quan School", "Nanpin-ryū" or "Nanpin-ha". Among them, Shūki's pupil, Hata Shiun (1836-1919), supplemented Tani Bunchō's *Honchō gasan* (Collection of Japanese paintings), publishing *Zōho Honchō gasan taizen* in 1891. He was also active in passing down the painting style of Shūki: that is, a style with influence from the Nanpin style. Shiun termed himself as Southern School at the first Domestic Painting Competition.

In many of Shūki's works, we notice elements of Nanpin style in subject or portrayal, or in both, yet there are few works created in Nanpin style alone. Rather than an artist of the Nanpin School, Shūki was a Nanga artist, in a wide sense that included Hokushū (Northern School): he was a Nanboku-icchi artist. The Nanpin School and Nanga stood close in their love of China. During the era preceding Shūki, there was a term, Tōga (Chinese-style painting), which included Nanga and the Nanpin School. Shūki could well be called a Tōga artist.

Bakufu official and confucianist of the Bakumatsu period, Hayashi Kakuryō (1806-78) mentions Shūki in his diary, *Hayashi Kakuryō nikki*. Kakuryō was a pupil of Matsuzaki Kōdō. Kakuryō seems enthusiastic about paintings, and also records exchanges with Kumasaka Tekizan and Fukuda Hankō. Interesting matters, pertaining to Shūki, come to light in Kakuryō's diary. We find that Shūki took part in, and sometimes hosted, Shogakai (calligraphy and painting gatherings). Kakuryō took commissions for paintings by Shūki, and was sometimes even involved in selling them. An entry for 24th day, 10th month, 1848, gives details of payment for Shūki's work. Also, according to an entry for 11th day, 6th month, 1843, Shūki, on Kakuryō's introduction, paid a visit to the head of the Matsushiro clan, Sanada Yukitsura. We should look into *Hayashi Kakuryō nikki* in future research on Shūki.

(Translated by Barbara Cross)

千葉市美術館研究紀要
採蓮 第十七号

二〇一四年二月一五日発行

編集・発行―財団法人千葉市教育振興財団
千葉市美術館

〒260-8733 千葉市中央区中央三―十一―八
電話 〇四三―二二一―二三一一(代)

制作―印象社

Bulletin of Chiba City Museum of Art
Siren No.17

December 25, 2014

Edited and Published by

Chiba City Museum of Art

3-10-8 Chuo, Chuo-ku, Chiba 260-8733 JAPAN

Phone. 043-221-2311

Produced by

Insho-sha

ISSN 1343-148X