

## 「東洋画」としての花鳥図

——十九—二十世紀初頭の朝鮮の宮廷における日本人画家の活動を通して——

井戸 美里

はじめに

中国を起源とする花鳥図はその吉祥性により古くから東アジアにおける交流のなかで時には贈答品として、時には貿易品として広く普及していた主題である。<sup>①</sup>日本では宋元時代の中国絵画は足利將軍家において積極的に蒐集が行われ、東山御物として現在にまで伝えられてきており、様式やモチーフなど、さまざまな点において日本の画家にも影響を与えてきた。一方で、そうした中国的な伝統に基づきながら屏風絵として展開を遂げた日本の花鳥図は、中国や朝鮮への贈答品として珍重されていたことも知られており、まさに花鳥図は東アジアを往還する主題であった。<sup>②</sup>しかしながら、このような花鳥図について、朝鮮美術との交流の視点からはこれまであまり注目されてこなかった。そのような意味において、『朝鮮王朝の絵画と日本』<sup>③</sup>展や『花鳥画』<sup>④</sup>展に出品されていた作品群は日朝交流について再検討する必要性について考える貴重な機会であった。

「東洋画」としての花鳥図

日朝交流について語るうえで欠かせないのは、外交上の贈答品として日本から朝鮮に贈られた屏風絵の存在である。本稿ではまず、前近代における花鳥図の交流について先行研究を概観するとともに文献による記録と現存作品について考察を行う。そのうえで、花鳥図の交流は決して一方向的なものではなく、互いに影響を与えながら、形を変えて近代にまで継承されていることを指摘する。中国や朝鮮の美術が日本美術に与えた影響が甚大であることは言うまでもないが、十九―二十世紀初頭に制作された花鳥図に日本の屏風絵の影響が見られることが近年、朝鮮美術史の研究者により指摘されている。朝鮮時代中期に遡るような花鳥図の遺品は少ないため、それ以前については明らかにできないことも多いが、本稿では、多くの花鳥図が現存する十九―二十世紀初頭の朝鮮の宮廷画壇における花鳥図制作の実態を確認し、一九一〇年前後の朝鮮の宮廷における日本人画家の活動に光を当てる。おそらく日韓併合以前において日本人画家が朝鮮の宮廷で活動していたことはほとんど知られていないだろう。資料的な限界もあるが、朝鮮美術における近年の研究動向も踏まえながら、特に筆者が調査することのできた朝鮮の宮廷で受容された花鳥図について日本人画家の関与とともにそれらが「東洋画」として認識されていた可能性について考察したい。

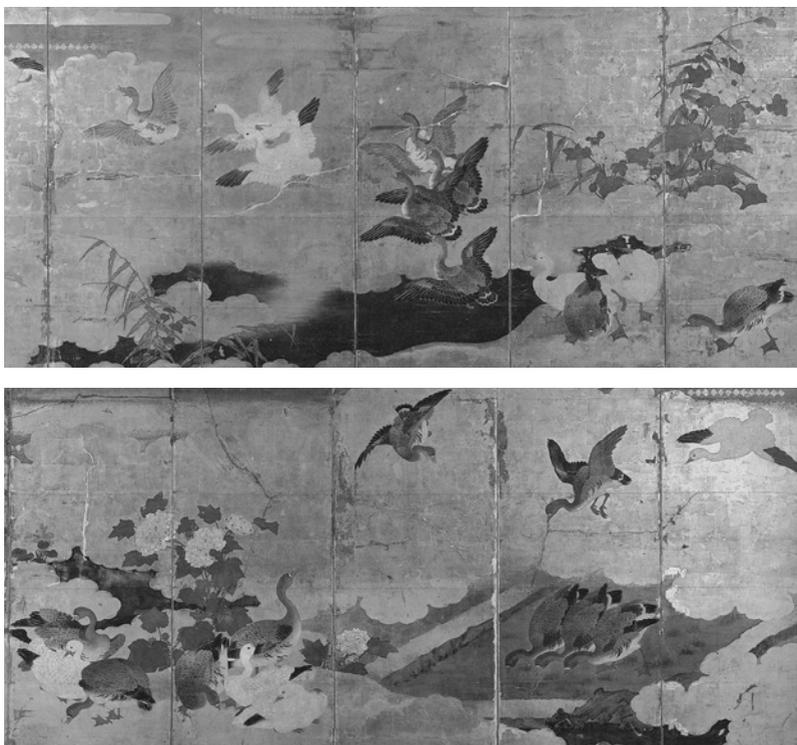
### 一、花鳥図をめぐる東アジアの交流史 贈答品としての花鳥図

日本では、十五世紀には画中画や文献資料から花鳥の金屏風が存在していた事実が確認され、それらが贈答品として中国や朝鮮へ贈られていたことは先行研究により指摘されて久しい<sup>5)</sup>。実際にこの時期に中国や朝鮮に渡った日本の花鳥図は現存していないが、当時の記録には、狩野元信が描いたとされる「鶴亀松竹鴛鴦鴨小鳥」「月日桐孔雀風凰」

「松楓柳桜小鳥」などの〈花鳥〉の金屏風が中国に贈られていたこと、そこには「絵何モ花鳥、人形一向禁之」(『至大唐御進物別幅分』)とあることから、画題としては花鳥図でなければいけなかった様子も窺われる。<sup>6)</sup>

このような状況は朝鮮へ贈られた屏風においても同様であった。<sup>7)</sup> 贈朝屏風の例は、世宗二十五年(一四四三)の「塗金彩花屏風」を嚆矢として慣例化したようで、その後も「貴国画屏画扇、製造甚精」(『朝鮮実録』世祖三年(一四五七)十一月己巳の条)や「汝国王所送花與屏風甚好」(『朝鮮実録』世祖十四年(一四六八)三月乙亥の条)に記されるように、日本の金屏風が重宝された様子が窺われ、主題としては花鳥図が好まれたことが知られる。成宗十八年(一四七八)には、大内政弘が「鶴松図」の金屏風を贈ったことも記録に残り、このような〈花鳥〉の金屏風の制作には多くの場合、狩野派の絵師が携わっていた。江戸時代以降になると、朝鮮通信使来日の際にも調進され、画題は花鳥図に限らず多様化し、数も一度に二十双贈られることもあった。<sup>8)</sup>

十七世紀以前に中国や朝鮮に実際に贈られた屏風はすでに失われてしまっているが、狩野元信筆「四季花鳥図屏風」(六曲一双、白鶴美術館蔵)や狩野松栄筆「四季花鳥図屏風」(六曲一双、白鶴美術館蔵)は、かつて中国や朝鮮の宮中へと届けられていたような〈花鳥〉の金屏風を彷彿させる作例として注目されている。現存する贈朝屏風の例としては、狩野友甫宴信筆「刈田雁秋草図屏風」(六曲一双、一七四八年、韓国国立古宮博物館)【図1】や狩野梅笑師信筆「牡丹図屏風」(六曲一隻、韓国国立古宮博物館)【図2】があり、前者は寛延元年(延享五、一七四八年)に朝鮮に贈られ、紙中には一七五一年の英祖による書き入れがある。<sup>9)</sup> 後者は、明和元年に朝鮮の使節に遣わした「牡丹・菊に流水図」のうち一隻とされる。<sup>10)</sup> 牡丹は朝鮮半島では宮廷において最も珍重された花であり、国家の太平を祈願し宮中儀式や婚礼の場などで使用されていたことからも、<sup>11)</sup> こうした状況に鑑みて制作されたと考えられるだろう。金地の



【图1】狩野友甫宴信「刘田雁秋草图屏風」(1748年、韓國国立古宮博物館)



【图2】狩野梅笑「牡丹圖屏風」(1762年、韓國国立古宮博物館藏)

背景に〈花鳥〉を配した屏風は、日本と同様、朝鮮においても宮中の儀礼など晴れの場を彩るに適切な調度であったのだ。

ここで留意しなければならないのは、贈答品としての花鳥図はこれまでは日本から中国や朝鮮へとという一方向的なベクトルで捉えられてくることが多かったが、朝鮮からも中国や琉球などに贈られており、まさに東アジアの国々を越境していく存在であった。現在、パリのギメ美術館に所蔵される「春日松鹿図」と「秋夜竹鶴図」【図3】もかつては朝鮮から徳川家に贈られた作品であることが指摘されている。<sup>13</sup>〈松〉〈鹿〉〈鶴〉〈竹〉などは吉祥的な意味を持っており、東アジアのなかで共有されるに相応しいモチーフであったことが窺われる。

## 二、朝鮮の宮廷における花鳥図と金屏風

花鳥図はその吉祥性から宮中においては出産や婚礼、ひいては、葬送などの儀礼の場においても重宝される主題であったが、なかでも〈鶴〉は東アジアにおいては長寿や仙境のイメージから、とりわけ好んで描かれたと考えられる。徽宗「瑞鶴図巻」は、そのことを如述に表している。本作品は、政和二年（一一二二）の旧暦正月、宮城に二十羽の丹頂鶴が舞い降りたという瑞祥を描き、為政者の治世を寿ぐ図像であったとされる。<sup>14</sup>さらに〈鶴〉は、中国では一品の文官の装束に施される図像であり、「一品当朝」の「朝」と「潮」が同音であることから波間の岩で羽を休める鶴を描く様子【図4】を連想させ、吉祥的な文様として広く描かれてきた。



【図3】「春日松鹿図」「秋夜竹鶴図」(17世紀、ギメ美術館蔵)  
Photo(c)MNAAG, Paris, Dist. RMN-Grand Palais/Thierry Ollivier/distributed by  
AMF

一品當朝

「東洋画」としての花鳥図



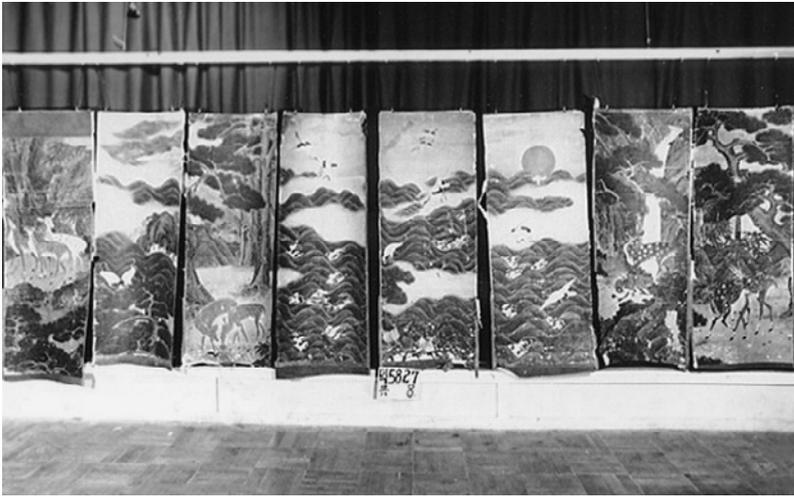
【図4】野崎誠近『吉祥図案解題』より「一品当朝」  
ゆまに書房、2009年（初出は中国土産公司、1928年）

吉祥画としての花鳥図 「海鶴蟠桃図」を中心として

朝鮮の宮廷においても〈鶴〉は様々な場において描かれてきた。特に無病息災や長寿と関わる吉祥的モチーフを組み合わせで描いた「十長生図」【図5】やそのうち〈波〉〈鶴〉〈桃〉などとともに海辺に焦点を当てて描いた「海鶴蟠桃図」は朝鮮美術のなかでも独自の発展を遂げたと言っても過言ではない。中国で定着していた為政者の治世を寿ぐという王権的なイメージを継承しつつ、朝鮮王朝において描かれる「十長生図」や「海鶴蟠桃図」には王朝の末永い安寧を願う思いが込められて描き継がれてきた。

「十長生」は不老長生を意味する〈日〉〈月〉〈山〉〈水〉〈鶴〉〈亀〉〈松〉〈竹〉〈鹿〉〈靈芝〉など十種類で、そのほかにも〈雲〉や〈桃〉が挙げられることもあり、組み合わせも一律ではない。中国の道教や神仙思想に由来するが、十種類を合わせて画面を構成するのは朝鮮美術の特色とされる。朝鮮時代に入ってから本格的に制作され、高麗末期には王室においても愛好され、無病息災、長寿や国家繁栄の礎を意味し、婚礼などの慶事場で使用された。このような「十長生図」の吉祥性をよく表しているのは、「十長生図屏風」(十曲、オレゴン大学博物館蔵)の存在である。天然痘にかかった王世子の回復を祝う宴(一八七九年十二月二日)のために制作されたことが推測されている。<sup>15</sup> 現存作例としては十九―二十世紀のものがほとんどで、朝鮮中期に遡る「十長生図」は知られていなかったが、板倉聖哲氏により十六世紀末から十七世紀と推察される作例が報告された。<sup>16</sup>

では次に「海鶴蟠桃図」について見ていこう。「十長生図」が十種類の長生物を一つの画面に総合して長寿の意味を強調しているのに対し、「海鶴蟠桃図」は仙人の居する聖なる空間を形象化することにより、その象徴性が示されている。<sup>17</sup> 波間の岩に立つ〈鶴〉が西王母を想起させる三千年に一度しか実らない〈蟠桃〉(不老不死を得られるとされる



【図5】「十長生図」(韓国国立中央博物館蔵)

桃)とともに描かれる。「仙境図」(伝蘭谷、韓国国立中央博物館蔵)【図6】は、現存作品のなかでごく初期の例と考えられるが、中国の「一品当朝」を暗示する波間の〈鶴〉と無縁ではあるまい。これらの作品が、たとえば明の呂健筆「崑崙松鶴図」(東京国立博物館蔵)【図7】や清の沈南蘋や南蘋派の作品【図8】に顕著に見られる仙境を描く中国絵画を基に展開していったことは想像に難くない。

朝鮮王室と「海鶴蟠桃図」——日本の金屏風との関わりから

「仙境図」が高さ九十センチほどの比較的小規模な作品であるのに対し、次に論じていく二つの「海鶴蟠桃図」(ホノルル美術館蔵)【図9】およびデイトン美術館蔵【図10】は、高さ二メートルを越す屏風である。前者には、画中の書き入れから一九〇二年に、五十一歳の誕生日を迎えた高宗のために依頼された可能性が指摘されている作品である【図9】<sup>19</sup>。伝統的な朝鮮の宮廷における技法に加え、画面の半分以上を占め



【图6】「仙境图」（韩国国立中央博物馆藏）



【图7】吕健「崑崙松鶴圖」（明時代、東京国立博物館）



【图8】「双鶴捧寿図」（沈南蘋、長崎県立文化博物館蔵）



【図9】「海鶴蟠桃図」(ホノルル美術館蔵)



【図10】「海鶴蟠桃図」(デイトン美術館蔵)

る図案的な金箔による雲は、日本の金屏風の影響であると考えられている。<sup>20)</sup> 先の「仙境図」にも画面の背景に金泥が施されているが、このように金箔の使用による金雲表現は伝統的な朝鮮絵画には見られず、古くから日本の贈答品として流入していた金屏風の技法に倣ったものである可能性もある。前述のように、早くも十五世紀には「松鶴図」の金屏風が朝鮮に贈られていたことから影響関係を想定することは無理な話ではない。実際、朝鮮の宮廷において活躍した金弘道の作と伝えられる「金鶏図屏風」は、金屏風とは言いえないものの、日本の屏風に倣って制作したことが後世の記録により伝えられており、この時期多く渡っていた狩野派の花鳥図を彷彿とさせる。<sup>21)</sup> また、より直接的な影響関係は、これらの屏風が制作された十九世紀から二十世紀初頭に、日本人の画家たちとの交流による可能性もあるが、この点については次節

において考察していきたい。

このように金箔を使用した作品はホノルル美術館蔵の作品一点しか見出されていない状況のなか、筆者が調査することができたデイトン美術館蔵の花鳥図【図10】は、これまで清の乾隆帝の頃に制作された中国絵画とされてきたが、「海鶴蟠桃図」という題名を付すのが適当な朝鮮絵画であると思われる<sup>29</sup>。もとは十二曲の屏風であったと思われる、現状は六枚のパネルに改装された状態で伝来している。絹地に金箔を施した高さ二メートルを超す巨大な金屏風であるが、金箔の大きさが日本の金屏風に施されるそれと比較するとかなり小さい。屏風の右端と左端に〈松〉を配置し、現状右から一枚目のパネル上方には〈旭日〉【図10-1】を、前景の水景描写のなかに〈桃〉【図10-2】とさまざまな姿態の〈鶴〉【図10-3】を配置し、一見やまと絵屏風に見られるような構図である。ここでは金箔は、雲ではなく、背景を埋め尽くすように使用されており、こうした作例は、本作品以外には例がなく、ホノルル美術館蔵の「海鶴蟠桃図」（一九〇二年）と合わせて、朝鮮美術における今後の研究が俟たれる。

以上のように「海鶴蟠桃図」は神仙思想や長寿を願う吉祥性からも朝鮮の宮廷において広く受容された画題であり、ここで見てきた作品以外にも、火災で焼けた慶運宮（璿源殿）再建に際して、一九〇一年に、主壁に設けられる五峯屏風七隻、牡丹屏風二十八隻、梅花障子二隻とともに「海鶴蟠桃図」が制作されたことが知られる<sup>30</sup>。「海鶴蟠桃図」「十長生図」ともに現存作品の制作時期は十九世紀末から二十世紀初頭がほとんどであり、中国の神仙思想を基軸とするイコノロジーの朝鮮美術における展開を示しており、そのなかに日本の金屏風の技法をも取り込むことで、朝鮮の宮廷を荘厳するに相応しい様式として受容されていたと考えられよう。

では、実際にこれらの屏風が制作された十九世紀末から二十世紀初頭にかけて朝鮮の宮廷画壇はどのような状況で

あったのであろうか。日韓併合の前後の朝鮮における絵画制作の実態について見ていこう。

### 三、一九一〇年前後の朝鮮王室における日本人画家の活動と作品

十九世紀末から二十世紀初頭の朝鮮の宮廷における絵画制作の事情は非常に複雑であることがわかってきた。近年、日韓併合以前においても日本人の画家たちが朝鮮の宮廷絵画制作に実際に関わっていた状況が姜致奇氏の研究を中心に明らかになりつつあるからである。<sup>(24)</sup> そうした画家のなかには、日本での活動があまり知られていない人物も多いため、現存作品を通して研究するには限界もある。しかし、このような日本人画家の足跡とその作例を検討することは、先述した日本の金屏風の影響を受けた作品について解明する糸口となるかもしれない。<sup>(25)</sup> 以下、日本人画家が朝鮮の宮廷の作画活動に何らかの形で従事したと考えられる事例について考察していく。

#### 徳寿宮の障壁画制作と天草神来

最も早く朝鮮に渡った画家の一人である天草神来あまぐさしんらい（一八七二～一九一七）は、一八九五年に東京美術学校日本画科本科修了後、助教授を務め、その間に「羽衣」（東京芸術大学蔵）を描いたことが知られている。他にも、現在、東京大学駒場博物館に「大阪夏之陣図」が所蔵されているが、<sup>(26)</sup> 作品はあまり多く残されておらず画業についても不明な点が多い。それだけに朝鮮における神来の活動はその画業のみならず当時の日本人画家と朝鮮の画家や王室との交流について考えるうえでも非常に興味深い。神来は、一九〇二年に朝鮮に渡り、個人の画室を開き一九一五年まで滞在し



【図10-1】「海鶴蟠桃園」(デイトン美術館蔵、部分)



【図10-2】「海鶴蟠桃園」(デイトン美術館蔵、部分)



【図10-3】「海鶴蟠桃園」（デイトン美術館蔵、部分）

ていたとされ、帰国して二年後に亡くなった。一九二二年に朝鮮美術展覽会が開始された折には、「帰去来辞」が、一九三六年の李王家徳寿宮美術館に「武將対月」(東京芸術大学蔵)が展示された。<sup>27)</sup>

日本における足跡があまり残されていないなか、朝鮮における画業中、もつとも注目されるのは、一九一三年に徳寿宮の障壁画として「松鶴図」を描いたことである。<sup>28)</sup> 本障壁画については、現在韓国国立古宮博物館蔵の「松鶴図」(作者未詳)【図11】にあたる可能性があるが、落款・印章を伴っていないため定かなことはわからない。相国寺伝来の文正の「鶴図」のような中国の古画に由来する〈鶴〉のさまざまな姿を応用し、日本の大広間などを飾る金碧障壁画のように仕上げられている。背景に金粉を散らし、〈波〉や〈鶴〉の目の周りなどにも金泥を施し、群青、緑青、胡粉などは比較的厚く塗られていたようであるが、長い間外気にさらされていたこともあり、剥落も激しく絹地が露呈している部分も多い。一方で、〈松〉や〈岩〉の描き方にはぎこちない部分も散見する。当時、京城中学校の美術教師として朝鮮に滞在していた日吉守の回顧録には神来の「松鶴図」について「金泥極彩色の絢爛を極めたものであるが、線の少ないせいか永徳や山楽の作品に見るような迫力が無いように思う。兎に角氏は腕のある人であったが大成することなく終わったことは惜しい」と記す。<sup>29)</sup>

神来の花鳥図が残されていないため本人が制作に携わったと断定することはできないが、同時代の日吉の証言もふまえるならば、古宮博物館に移管される前は徳寿宮の徳弘殿を飾っていたとされるこの「松鶴図」の制作に、何らかの形で神来が関与した蓋然性は高い。画室も開いていたというのであるから、朝鮮王室において絵画制作を行ってきた画家たちと共同で制作した可能性もあるだろう。こうした状況から想起されるのは、先述のように、長らく国籍を特定できなかったホノルル美術館やデイトン美術館の花鳥図のごとく日本の金屏風の影響を受けた屏風絵の存在であ



【図11】 作者未詳「松鶴図」（韓国国立古宮博物館蔵）

る。このように朝鮮の宮廷での作画活動に日本人の画家が直接関与した可能性がみえてくるだろう。

一つ留意しておかなければならないのは、徳寿宮の「松鶴図」は、一見、二条城や江戸城にも見られるような大画面の金碧の花鳥図の伝統を基軸として見えるように見えるが、日本の「松鶴図」にはほとんど見られない（（靈芝）（瑞祥を表す茸））が描き込まれている点である。このことは、朝鮮王室で大いに受容されてきた「十長生図」や「海鶴蟠桃図」を彷彿とさせ、朝鮮における花鳥図の伝統を意識して制作されたことを推測させる。徳寿宮の徳弘殿が応接室という対外的な場であることを考慮に入れるならば、神来の関与した「松鶴図」は、大広間のような日本の金碧障壁画の伝統のなかに朝鮮王朝の典型的な長生物のモチーフを組み込むことによって、朝鮮の宮廷の障壁画として根付かせることができたともできるだろう。

### 昌徳宮旧蔵の屏風絵について

昌徳宮旧蔵の日本の絵画作品は、現在ほとんどが韓国国立古宮博物館の所蔵となっているが、これらの作品のなかには、かつて日本から朝鮮国王に贈られた屏風類も含まれる。それらの作品については、韓国語のみであるが『日本絵画調査報告書』（一九八七年）にまとめられている。<sup>30)</sup>そのなかに個々の作品の概要は示されてはいるものの、詳細な検討は加えられていないため、筆者が古宮博物館において調査し得た二点の作品——佐久間鉄園「松鹿図屏風」【図12】と益頭峻南「桃雙鶴図屏風」（一九二二年）【図13】——について考察したい。

「松鹿図屏風」を描いた佐久間鉄園（二八五〇—一九二二）は、仙台藩の画員を務めた北宗派の画家であり、狩野派の下条桂谷に学んだ。文展審査員を務め、日本美術協会会員として、博覧会や各種美術展覧会に多く出品した。本作



【図12】佐久間鉄園「松鹿図屏風」(韓国国立古宮博物館蔵)



【図13】益頭峻南「桃雙鶴図屏風」(韓国国立古宮博物館蔵)

品には第一扇の右下に「鐵園」の落款・印章があるが、制作年代は不明である。一九〇八年七月に訪韓したことが『純宗実録』および「大韓毎日申報」に見え、朝鮮の宮廷画家であった安中植らとともに徳寿宮において（九如图）を制作しており、先の天草神来の例以外にも宮廷において日本人の画家と朝鮮の画家が共同制作を行っていた実態を示す。<sup>(31)</sup> 鉄園は、一九一五年には「金剛山図」（旧徳寿宮所蔵、現在韓国国立中央博物館）を描いたことも知られている。<sup>(32)</sup> 「松鹿図屏風」の制作事情については詳らかではないが訪韓時期と「金剛山図」を描いた時期にも幅があるため、何度か訪韓している可能性もあり、一九一〇年前後に朝鮮において制作されたのかもしれない。

もう一方の作品「桃雙鶴図屏風」を描いた益頭峻南（一八五一—一九一六）は、明治八年野口幽谷の和楽堂画塾に入り椿山派の花鳥図を学んだ。日本青年絵画協会に参加し、第一回絵画共進会には「鶉鷄」を出品するなど、当初から花鳥図を得意とした様子が窺われる。明治三十年代には主に日本美術協会に出品しており、文展審査員も務め、一九一〇年頃に訪韓したとされるが、<sup>(33)</sup> 鉄園と同様、朝鮮での活動はほとんど知られていないだろう。本作品には第六扇左下「壬子夏日 峻南尚志敬写」の落款・印章を伴うことから、一九一二年の制作であることがわかる。訪韓時期と本屏風の制作時期の前後関係は不明であるが、本作品の表装はおそらく日本でなされたと思われるので、日本で描かれた後に朝鮮に送られたと考えるのが自然であろう。ここに描かれる激しく波打つ〈岩〉に立つ二羽の〈鶴〉、第六扇から右方の〈旭日〉にせり出す老木の〈桃〉は、朝鮮の宮廷でさかんに描かれた「海鶴蟠桃図」の図像の系譜に他ならない。

一九一〇年頃に制作されたと考えられるこれら鉄園と峻南による二隻の屏風は、推測の域を出ないものの、ほぼ同じ寸法、絹地に着色であること、構図や落款印章の位置などを総合的に考えて、一対として朝鮮の宮廷において鑑賞

されることを構想して制作されたのではないだろうか。「松鹿図屏風」に描かれる〈松〉の木の下に佇む二頭の〈鹿〉は左を向いて何かに耳をそばだてているかのような様子である。一方、「桃雙鶴図屏風」の方に描かれる〈鶴〉や〈蟠桃〉はそれに対応するかのよう<sup>35</sup>に構図が右方に向けて展開している。

どちらも「十長生図」や「海鶴蟠桃図」に見られる朝鮮美術に馴染みの深い吉祥的な長生物を描いていることは言うまでもないが、ここで留意しておきたいのは、これらの作品がもともと徳川家に所蔵されていた沈南蘋筆「鹿鶴図屏風」（東京国立博物館蔵、以下東博本と呼ぶ）【図14】を参照して制作された可能性である。清時代に中国より来日した沈南蘋（一六八三—一七六〇）は、長崎に滞在し、写実的な花鳥図の技法を日本に伝えた画家として有名だが、その人気は後世においても武家や儒者などの間で衰えることがなかったという。さらに明治期に至って、沈南蘋や南蘋派の作品は日本美術協会の展覧会に多く出品されていた様子を当時の出品目録から確認することができ、日本美術協会の会員でありほぼ同世代を生きた鉄園や峻南もこれらの作例を実際に目にする機会も多くあったであろう。もちろん〈鹿〉と〈鶴〉の組み合わせについては、南蘋派の作品に散見する主題であるから、徳川家伝来の東博本を直接参照したかどうかは断定できない。実際、沈南蘋の作品は、江戸中期以降もさまざまな流派の画家によって模写されてきた。なかでも「群鹿群鶴図屏風」（板橋区立美術館）は、水戸徳川家の要請により文政三年（一八二〇）に狩野養信が当時將軍家にあった沈南蘋の「鹿鶴図屏風」（現在の東博本）を忠実に模写した作品であることもその証左となるだろう。<sup>36</sup> さらにそのわずか数年後の文政九年（一八二六）にも、沈南蘋の技法を学んだとされる島田元且によっても東博本と同じ構図の「群鹿群鶴図屏風」が模写されていることから、<sup>36</sup> 明治期において、直接沈南蘋の作品を参照したか否かは明らかではないにせよ、当時、再注目をされていた沈南蘋の作品に着想を得て、もしくは、写しを参照



【图14】沈南蘋「鹿鶴図屏風」（東京国立博物館蔵）

しながら、鉄園と峻南の作品が制作された可能性は少なくないだろう。

では鉄園と峻南は朝鮮の王室のためになぜ沈南蘋の「鹿鶴図屏風」を典拠として制作をしたのだろうか。そのことを考えるには、明治期における沈南蘋に対する再評価が重要な鍵となつていふと思われる。次節では、中国絵画のなかでもとりわけ南蘋派の花鳥図が注目された状況を明らかにすべく、明治期に結成された日本美術協会における沈南蘋に拠る花鳥図制作の実態や言説について述べたい。

#### 四、「花鳥画」の再発見 写生と沈南蘋の描く〈花鳥〉

明治二十年頃は、西洋式の近代化への反動から、ナシヨナリズムとともに伝統的な日本画が模索された時期であった。日本画の復権を提唱したアーネスト・フェノロサや岡倉覚三（天心）が中心となつて創設した東京美術学校は、西洋絵画への関心を示しながら、新たな日本画のあるべき姿を模索していったとされる。それに対して、フェノロサが批判をした「文人画」や南画家たちの範疇に近い画家たちは、「旧派」として半官半民の性格を持ちながら殖産興業など政府の制作にも極めて近い活動を行つていたといふ<sup>37)</sup>。それらの中心となつたのが、中国絵画の南宗画と北宗画を総合した南北合派の系譜の画家たちであった。谷文晁（一七六三—一八四〇）の画系に連なる画家たちが、竜池会、東洋絵画会、日本美術協会の中心的な存在であった<sup>38)</sup>。しかしながら、これらの画家たちの活動は、フェノロサや岡倉らが率いる文部省系の東京美術学校など「新派」の画家たちの影に隠れて光を当てられてくるのがほとんどなかったことが指摘されている<sup>39)</sup>。

「東洋画」としての花鳥図

沈南蘋の花鳥図と「旧派」の画家たち

この頃の「旧派」の動向を語るうえで欠かせないのは、明治宮殿の室内を飾る障壁画（板絵）制作であろう。西洋近代への反動とも言われるが、このとき起用された画家たちが中国絵画を学んだいわゆる南画家たちであったこと、描かれた画題のほとんどが花鳥図であったことはもっと注目されても良い。板絵制作に携わった画家たちは帝室技芸員として採用されていた野口幽谷（一八二五—一八九八）や滝和亭（一八三〇—一九〇一）であった。

幽谷や和亭は、谷文晁の画系で学んだ画家たちである。これらの画家たちは農商務省や宮内省などの庇護のもとで活動を続けてきたが、「旧派」の画家たちの拠り所にしてきた技法こそが南蘋派の系譜にある中国の花鳥図であったとされる<sup>(40)</sup>。南北合派の描く写生に基礎を置く作風は、当時、西洋近代のリアリズムに触れた日本の画家たちのなかで改めて再評価されていたのだ。南北合派の作品の多くは、東洋の伝統的な主題である花鳥図をそのレパートリーとしており、当時かなりの需要があった。そのことは当時の展覧会に出品された作品に花鳥図の占める割合が極めて高いことからも理解されよう。彼らの花鳥図制作の基礎となっていたのが沈南蘋の作品であったのだ<sup>(41)</sup>。後述するが、先に挙げた佐久間鉄園と益頭峻南は幽谷や和亭に学び、このような「旧派」の牙城であった日本美術協会において活動した画家であった。彼らの描く花鳥図のレパートリーの一つが、これまで何度か見てきた「松鶴図」や「海鶴蟠桃図」のイコノロジーの系譜である。「海鶴蟠桃図」は、明時代の呂紀による作例がかってあったとされるが、管見の限り、谷文晁を始め、その画系として名を連ねる、椿椿山（一八〇一—一八五四）<sup>(42)</sup>、田崎草雲（二八一五—一八九八）<sup>(43)</sup>、野口幽谷<sup>(45)</sup>、滝和亭<sup>(46)</sup>、益頭峻南<sup>(47)</sup>にはほぼ同じ構図の作例を確認することができる。このことは決して偶然ではあるまい。

## 「写生」と沈南蘋の花鳥図

明治期に沈南蘋が旧派を中心に再注目を浴びることとなった状況を非常によく示しているのは、日本美術協会の副会長であった細川潤次郎の「写生」に関する一八九〇年の講演であろう。<sup>48</sup>「写生画ヲ論ズ」と題した講演において、細川は「写生」という言葉が花鳥図について用いられるものであることを確認したうえで、今の日本で写生の画法が起こった要因として沈南蘋を挙げ、その重要性を再確認する必要性があると述べる。<sup>49</sup>細川は沈南蘋の作品について「其画ノ其物ノ形ト色トニ於テ其真ニ迫」る技法は日本人の画家たちに多大なる影響を与えてきたとする。また、「我邦製物品外人ノ注文ニ応ずる者花鳥常ニ多ニ居ル。且邦人ノ写生ニ工ナル所以ニシテ其本ハ南蘋ノ力ナリトス」とし、花鳥図が日本国内のみならず外国の人々へのまなざしに應えるに適切な主題であったことを指摘する。ここで興味深いのは、沈南蘋の作品のように、対象の再現性に優れた「写生」に基づく中国の花鳥図が、日本人の得意とする精巧な技術と結び付けられている点であり、花鳥図は外国において評価されるべき主題として昇華していった様子が窺われる点である。中国由来の花鳥図を下敷きとしながら、海外への贈答品として十五世紀から大いに制作されていた日本の花鳥図が、沈南蘋や西洋的な写生技法を取り込みながら、形を変えつつ明治に入っても日本を代表する主題として再発見されていく過程をここに読み取ることができるのである。

そもそも沈南蘋や南蘋派の描く写生的な花鳥図には西洋絵画の技法がすでに組み込まれていたとされる見解もあり、西洋人の宣教師であり画家として中国で活躍したジョゼッペ・カステリオーネ（一六八八—一七六六）などの存在も想起されよう。<sup>50</sup>児島薫氏は、日本に舶来されたオランダの「花鳥画」がかつて黄檗宗の寺院において飾られていたことに着目し、これらの西洋絵画が南蘋派などの吉祥性を軸とする伝統的な華夷秩序の枠組のなかで認識されて

いた可能性を指摘し、谷文晁らによって模写され受容されていた実態を指摘している。<sup>(5)</sup>

こうした中国を中心とする東アジアのコンテクストのなかで写生技法は、明治に入って新しく移入された西洋絵画の価値体系と結びつけて語られるようになっていった。つまり、中国起源の花鳥図に特徴的な写生の技法が東アジアの伝統として捉えられるだけでなく、近代化を示す（と当時考えられていた）写生の技法に匹敵するものとして評価が与えられてきたのである。

### ナショナル・イメージとしての花鳥図

同時に、日本画の未来を支えるうえで写生を重視した技巧的な花鳥図が国家のアイデンティティと重ねられていったことも忘れてはならない。花鳥図が受容された場合は、先述した明治宮殿の板絵など皇室の宮殿、日本美術協会などが主催する展覧会、内国勸業博覧会などの国内に留まらなかった。

ロジジーナ・バックランド氏は、沈南蘋の極彩色と写実性を学んだ滝和亭の花鳥図が一八九三年のシカゴ万国博覧会などに出品された状況について、花鳥図は日本のナショナル・イメージを担わされていたことを指摘している。<sup>(6)</sup> シカゴ万国博覧会には日本における伝統を基に、西洋と競合しうるさまざまな美術作品が出品されたが、その多くが花鳥図であった。前提となる知識を必要とせず、洋の東西を問わない普遍的な主題であることは花鳥図の持つ強みであったろうが、それ以上に重要なことは、先述の細川の発言にもあるように、この時期に花鳥図が欧米の列強諸国のまなざしに供するべく、東洋的な伝統を内在化しながら制作された好都合な主題であった点にある。後のリエージュ万国博覧会では、部屋全体を花鳥図の下絵に基づいて刺繍として仕上げた「百花百鳥の間」が出品され、会期後には

皇室の買い上げとなり宮殿を飾ったこともこうした傾向を示している。花鳥図は、近代国家としての日本のアイデンティティーを対外に向けて喧伝する役割を担っていたと考えられるのである。<sup>(33)</sup>

とりわけ興味深いのは、日清戦争直後の一八九五年に京都で開催された第四回内国勸業博覧会への出品作である。バックランド氏は、この回の内国勸業博覧会への出品作品のほとんどが中国絵画に起源を持つ画題であったことに触れ、日清戦争に勝利した日本が中国絵画を排除するのではなく、むしろ取り込むことにより東アジアをリードしていく姿を認めている。そこに出品された数々の作品のうち、驚くべきは滝和亭の出品した作品が〈松に鹿〉〈鶴に桃〉という沈南蘋の典型的なモチーフにより構成されていることである【図15】。本作品は残念ながら現存していないため白黒の図版から判断するしかないものの、先に見た、鉄園と峻南が朝鮮の王室のために描いた二つの作品と類似した主題である点は見逃せない。

以上のように、宮内庁や農商務省の庇護のもと日本美術協会で活動をしてきた旧派の画家たちのなかで、もっとも重視された主題が沈南蘋に倣った花鳥図であったことを確認してきた。<sup>(34)</sup> 東アジアに伝統的な花鳥図は、明治期においては普遍性や近代性（つまりは写生に基づく精巧な技術）を獲得することで対外的な評価を得ていった。日清戦争直後の滝和亭の描く「松鹿図」の作例が示しているように、沈南蘋の技法に基づく写実的な花鳥図は、もはやナシヨナル・イメージの域を超え、東アジアをつなぐトランス・ナシヨナルな価値が付与されていたと考えられるのではないだろうか。



【図15】滝和亭「松鶴遐齡図・受天食禄図」  
（『和亭集上』国華社、1912年に所載）

## 五、「東洋画」の誕生 再編される〈花鳥〉のイコノロジー

最後に、十九世紀末から二十世紀初頭の朝鮮における絵画制作の状況に話を戻したい。一九一〇年の日韓併合以前から日本人の画家たちが朝鮮を訪れ、美術交流を行っていた状況については先に確認してきた。天草神来については朝鮮に渡った時期が一九〇二年と早く、他の画家たちが一九一〇年前後を中心に訪韓しているのに対して滞在時期も格段に長いため、同様に論じることが難しい。実際に徳寿宮に描いた「松鶴図」制作は、前述のように十九世紀末から二十世紀に朝鮮宮廷で頻繁に享受されてきた伝統的な「海鶴蟠桃図」や「十長生図」が日本の金屏風に近接していった状況と軌を一にしていると言えるだろう。一方で、その後、一九一〇年前後に朝鮮で作品を残している日本人画家たちのほとんどがいわゆる南画家であり、描かれた主題も、佐久間鉄園や益頭峻南を始めとして、ほとんどが中国絵画の伝統に基づく〈花鳥〉〈山水〉が中心であった。このことの意味を最後に検討しておく必要があるだろう。

### 「東洋画」としての花鳥図

佐久間鉄園と益頭峻南、この二人の画業はこれまで注目されることはなかったが、彼らこそが滝和亭や野口幽谷ら——帝室技芸員として皇室の画業に従事してきた——に学びながら日本美術協会を中心に活動した旧派の次世代を担う画家たちであったと考えられる。鉄園や峻南の描く中国絵画の主題に基づく〈花鳥〉〈山水〉の作品は、国内の展覧会に出品されたのちに皇室に買い上げられることも多かった。峻南については宮内省の御用も多かつとめたことが知

られ、明治三十三年（一九〇〇）秋季の日本美術協会展覧会に出品した「野雞及時図」は二等銀牌を受け宮内省御用品となった。<sup>(55)</sup> 一九一六年の「逝ける峻南翁の逸話」の記述からは、明治天皇に「松上鶴」を献上したこと、大正二年（一九一三）には青山御所の杉戸に「紅梅鴛鴦」「芙蓉白鷺」の双幅を描いたこと、大正天皇の「御前揮毫」をしたこと、泰宮内親王の成婚記念にも「仙山蟠桃」「富貴靈寿」つまり「海鶴蟠桃図」と近い主題の作品を制作したことが知られる。<sup>(56)</sup> 峻南の画業が師の野口幽谷の画業を継承しつつ、花鳥図を中心とした作画活動を行っていたということを伝えてくれるだけでなく、天皇や皇室へ献上する作品として東アジアに伝統的な花鳥図の吉祥性が重視されていたことがここでも理解されよう。

さらに興味深いのは、この二人の画家は、もとは北宗系と南宗系の差こそあれ中国絵画を基礎としながら、時代の要請に応えるべく国内のみならず海外のまなざしに応える花鳥図を制作したのであった。しかも、重要なことは、鉄園は「東洋絵画の淵源」<sup>(57)</sup>としての中国絵画について『支那歴代名画論評』（博文館、一九〇〇年）を執筆しており、峻南も晩年には「支那に於ける南画」と題する論考を『絵画清談』（一九一六年二月）に寄稿していたりと、絵画制作のみならず中国絵画に対する批評について論じていることである。明治四十年（一九〇七）に『鐵園画談』の序文を記した矢野龍溪は「日本の画家にして、支那古今の画論に精通するもの、当時鐵園先生を推して第一」と認めている。本著において鉄園は「西洋画法の採取」「写生の流行」について論じているほか、野口幽谷と滝和亭の二者を比較する項目も設け、「花卉翎毛」つまり花鳥図の類を描けば和亭は幽谷に及ばないとしながらも両者を中国の画家に喩えて「幽谷は徐熙の如く、和亭は黄荃の如し」と述べ、日本の画家を中国絵画史の枠組みのなかで歴史化しようとしているのは興味深い。

幽谷と和亭の次世代において活躍した鉄園と峻南の二人が共同で作業をする機会があったかどうかは定かではないが、「故益頭峻南画伯小伝」では「佐久間鉄園、高島北海二画伯と鼎立して下條桂谷と交わり、日本美術協会の元老たりき」と回想されている。<sup>(38)</sup>しかも、高島北海と下條桂谷の作品はどちらも現在韓国国立中央博物館や古宮博物館に伝わることから、日本画家のなかでも「旧派」に属する日本美術協会の重鎮らによって、日韓併合間もない時期に朝鮮の王室に向けた作品が制作されていたということになる。それらの作品が中国絵画の伝統に基づく花鳥図が中心であったことはすでに見てきた。

本稿では鉄園と峻南以外の作品についてはほとんど論じることができなかつたが、昌徳宮旧蔵の日本絵画のなかには、この他にもいくつかの花鳥図が残されている。金井天祿「芦雁図・山水図襖」は朝鮮の宮中で使用された可能性も指摘されており、一九一七年六月に訪韓し、『純宗実録』に記載のある画家である。<sup>(39)</sup>制作年代はいずれも不明ながら大橋美州「松鶴図」や下條桂谷「松鶴図」「檜白鷺図」など、水墨を主体とした作品も伝えられている。また、花鳥図ではないものの、鉄園は朝鮮半島の名山として古くから文人たちによって描かれてきた「金剛山図」を描いていることも注目に値する。

### 「東洋画」の位相——「南画」から「東洋画」へ

この時期に訪韓した日本の南画家たちは、朝鮮の宮廷の画業に参画していくなかで、鉄園は王室において「御前揮毫」を行ったり、様々な作品を献上したことも知られている。<sup>(41)</sup>その画題は「東洋画」の伝統を重んじる〈花鳥〉や〈山水〉で、水墨主体の「文人画」による日朝交流が試みられたことがわかるが、このような宮廷における画業だけが彼

らの活動の場ではなかった。日本人画家は、朝鮮美術に根差していた南宗画や水墨文化を基軸として、朝鮮の画家たちと交流しており、先に述べたように、佐久間鉄園は一九〇八年に、当時伝統画壇の中心的存在であった安中植らとともに徳寿宮にて「九如図」を共同制作したこともこのような文脈のなかで捉えることができよう。

このように、この時期に朝鮮で活動を行った画家たちの多くは南画家であり、彼らは東アジアに共有される土壌を基盤として活動の礎を築いていったのである。日本では「文人画」「南宗画」「南画」など名称が混在するが、フェノロサの講演「美術真説」において「文人画」は「妙想」の欠如として批判の対象となり、以後、文人画（南画）は衰退していったとされ、明治三十四年（一九〇一）『稿本日本帝国美術略史』では円山派、四条派、南蘋派、文人画派は「明清画派」として統合されていったことが知られる。<sup>(82)</sup>しかしながら、先にも確認したように、フェノロサや岡倉の路線とは異なり、日本美術院を中心に活躍した「旧派」の画家たちの多くは南画家であった。さらに注目すべきは、明治四十三年（一九一〇）に「南画」は西洋画を組み込みながらひそかに注目され大流行していたことが指摘されている。<sup>(83)</sup>「南画会」の設立（一八九六年）の発起文には「南宗を以て主と為し之れに南北合流派たる元の趙子昂明の唐伯虎の如き画風を併せて之を切磋琢磨し以て泰西の画風をも化せん事を期するに在り云々」<sup>(84)</sup>とあり、南宗画以外の中国絵画も含み込み、西洋の画風を強く意識していたことがわかる。<sup>(85)</sup>前節で確認したように、南画家たちの作品が沈南蘋や南蘋派風の「写実」を示す技法として再評価されてきたことが想起されるが、こうした勢いのなかで南画家たちは朝鮮の宮廷へと進出を試みたと考えられる。

しかしながら、朝鮮においては一九一〇年代以前には「南画」という言葉自体は見えず、当初は日本からもたらされた新しい画風を示す言葉として使用され、久保田天南などの初期の在朝鮮日本人南画家たちは、書画を愛好してい

た朝鮮の官僚や財界の人々とも交流したという。<sup>(66)</sup> そのような交流は、一九一四年には「木石画会」、一九二四年には「朝鮮南画院」へと発展していくなかで、「南画」は徐々に日本中心の東洋的な精神を示す「東洋画」に移行していったとされる。<sup>(67)</sup> 喜多恵美子氏によれば、朝鮮において「東洋画」という言葉は、一九二〇年に卞栄魯によって使用されたのが最初である。<sup>(68)</sup>

以上、古くから東アジアを中心に描かれてきた花鳥図や山水図が一九〇〇年代初頭に「東洋画」として再編されていく過程を見てきた。しかし、このような東アジアを貫く主題や技法を駆使した旧派の画家たちの評価は必ずしも正當に評価されてこなかった。なぜならば、脱亜入欧を目指す日本にとって、アジア的な価値ではなく列強諸国に認められ得る日本独自の美的価値を構築することが喫緊の課題であったからだ。その舞台は万国博覧会のような場であり、初めての官製の日本美術史の書物である『稿本日本帝国美術略史』が明治三十三年（一九〇〇）のパリ万国博覧会に際してフランス語で出版されたことが如実にそのことを表しているだろう。児島薫氏は、「華蝦秩序から脱却して日本中心の東アジア文化の歴史を読み直そうとする近代日本の立場から、明清画の影響を受けた江戸の花鳥画の繁栄は、美術史の中で近代とは切り離され、過小評価されて語られてきた」ことを指摘している。<sup>(69)</sup>

実のところは、これまで検討してきたように、近代においても中国的な価値観は払拭されるどころか、中国の影響を受けた花鳥図は繁栄を極め、それが日本のナショナル・イメージとなっていくことは先に見た通りである。佐藤道信氏は、先の『稿本日本帝国美術略史』の九鬼隆一の序文に注目し、日清戦争の勝利の後に「東洋の盟主」としての意識が日本で台頭してきたことを指摘している。<sup>(70)</sup> また佐藤氏は、明治三十六年（一九〇三）に岡倉が英文で出版した『東洋の理想』に二十世紀の世界へ向けた日本の立場を見ている。「東洋画」は「日本画」を東アジア美術と連携す

るための上位概念に、もともと書画などの「文人画」の伝統に通底する同質性や類似性により包摂される概念に成長したのであった。<sup>(21)</sup>

このようなコンテクストのなかで、先に挙げた日本人画家たちの描いた花鳥図は考証される必要があるであろう。本稿で取り上げた、天草神来が徳寿宮に描いた「松鶴図」、国王に献上され昌徳宮に伝わった佐久間鉄園、益頭峻南の「松鹿図屏風」と「海鶴蟠桃図」は、いずれも朝鮮の王室で愛用されていた「海鶴蟠桃図」「十長生図」を拠り所として、「東洋」を貫く主題として解釈することが可能なイコノロジーである。日韓併合と前後して朝鮮に渡った日本人の画家たちによって、生まれて間もない「東洋画」の概念が移入されていく過程をここに見ることができよう。姜氏は、朝鮮の王室のシンボルとして国王の座席に飾られてきた後屏が、それまで用いられてきた「日月五峰図」から日本人の描く「松鶴図」に取って代わられる状況を分析し、植民地期における日本化であることを指摘する。<sup>(22)</sup>

峻南の描く花鳥図は朝鮮の王室以外にも、当時の記事を見ていくと一九一五年に「孔雀牡丹」「菊花に鶏」の対幅を「現陸相大島將軍の肝いりで支那の袁大總統の需めに応じ」とあることから袁世凱に贈られたことがわかる。<sup>(23)</sup> 袁世凱は日清戦争後に朝鮮とも関わる人物であり、このような画業に「旧派」の画家たちの描く「東洋画」は利用された。東アジアに共通する「花鳥」や「山水」は「東洋画」として、さらには、西洋列強にも通用する普遍性や近代性を備えた最強の主題として、対外的な日本のナショナリズムのもとで再編されていったのである。日本国内では宮内省などの花鳥図を制作していた「旧派」の南画家たちの一つの使命に、対外的な場へのイメージ戦略を担う「東洋画」の制作があったと結論すべきではないだろうか。

おわりに

本稿では、東アジアを貫く吉祥的な主題である花鳥図について、特に、朝鮮半島における日本人画家の活動を通して再考することを目指した。日本の植民地期における朝鮮絵画について、特に朝鮮美術展が設立された一九二二年以降についてはこれまでも研究が重ねられているし、金恵信氏による大部の著作もまとめられる。<sup>(24)</sup>しかしながら、今回考察対象とした一九一〇年の日韓併合前後の朝鮮半島における日本人画家と朝鮮の王室や宮廷画壇との交流の実態については、まだまだ不透明な点が多いと言えよう。実際、火災により焼失した昌徳宮が一九二〇年に再建された際には、その障壁画制作に日本人の画家の関与は見られないことや、一九二二年の朝鮮美術展の設立に伴い「東洋画」部門が確立した事実を想起するに、一九一〇年代の朝鮮半島の状況はその頃とは一線を画して考える必要があるように思う。

この時期、朝鮮の宮廷の障壁画や献上品の制作に携わった日本人の画家たちは、日本美術協会を中心に活動した「旧派」と称された南画家たちであり、彼らのレパートリーがまさに沈南蘋や南蘋派の花鳥図であったことを確認してきた。宮内省や農商務省の庇護のもとで活躍をした画家たちによる南蘋風の写生に基づく花鳥図は、「東洋」の伝統を示すのみならず、西洋から移入された写実的な技法とも関連付けて評価されてきた状況を確認することができたであろう。こうした旧派の画家たちは皇室の宮殿や内国勸業博覧会など、殖産興業を意識した貿易へと直結する作品を制作していた。さらに国内に留まらず、万国博覧会のような対外的な場においてもナショナル・イメージとしての花鳥図

「東洋画」としての花鳥図

を出品してきた。そうした活動の延長戦上に、朝鮮半島や中国への贈答品としての花鳥図があったと考えられる。

二十世紀初頭に至って植民地化を進めるなかで、伝統的な花鳥図は、東アジアにおける共通の「文人画」という素地を利用し、日清・日露戦争を経て日本が「東洋」の支配を進めていく対外的な日本のナショナリズムのもと、新たなコンテキストのもとで「東洋画」として再編されていく。そのような「東洋画」の制作が「旧派」の画業のなかで重要な位置を占めていったと考えられるのである。一九一〇年前後に朝鮮で活動した日本人画家の作品は、植民地期において東アジアを包括する概念として利用された「東洋画」の嚆矢と位置付けられるだろう。かつて花鳥図が東アジアに共通する吉祥性から友好を示す贈答品であったように、そうした価値観を下敷きとして、「東洋画」としての花鳥図はアジア主義の風潮のなか日本への融和政策の一翼を担うイメージへと変貌を遂げたと考えられるのである。

1 辻惟雄「花鳥画の歴史と花鳥図屏風——古代中国から桃山まで——」『日本屏風絵集成第六巻花鳥画』講談社、一九七八年。  
中国絵画における花鳥図の意味については、宮崎法子『花鳥・山水画を読み解く——中国絵画の意味』角川書店、二〇〇三年を参照。

2 日本のやまと絵屏風である「日月山水図屏風」（金剛寺蔵）や「日月四季花鳥図屏風」（出光美術館蔵）における吉祥的な図像には、朝鮮の「日月五峯図屏風」「十長生図屏風」などの影響があった可能性が指摘されている（ミッシェル・パンプリング「金剛寺蔵日月山水図屏風——東アジアにおける日月山水図屏風の伝統の探索」『鹿島美術財団』第十五別冊、一九九七年）、島尾新「花鳥図屏風の図像学——出光美術館蔵『日月四季花鳥図屏風』について」『国華』一二〇一号、国華社、一九九五年を参照）。

- 3 二〇〇八年から二〇〇九年にかけて栃木県立美術館、仙台市博物館、静岡県立美術館、岡山県立美術館を巡回。
- 4 二〇一〇年に奈良県立美術館で開催。
- 5 赤澤英二「十五世紀の花鳥図屏風——失われた作品を求めて」『日本屏風絵集成第六巻花鳥画』、講談社、一九七八年、一二一—一二九頁。
- 6 辻惟雄「狩野元信(一)」『美術研究』二四六号、一九六六年五月。
- 7 贈朝屏風については以下を参照した。赤澤英二「十五世紀における金屏風について」『国華』八四九号、国華社、一九六二年  
および前掲注5論文、武田恒夫「中世障屏画とその画中画」『中世障屏画』京都国立博物館、一九七〇年および「金碧障壁画について」『仏教芸術』五九号、一九六五年、榊原悟「美の架け橋——異国に遣わされた屏風たち」ペリかん社、二〇〇二年およびサントリー美術館『BIOMBO』展図録、二〇〇七年。
- 8 朝鮮通信使により贈られた多くの屏風は後述の「刈田雁秋草図」と「牡丹・菊に流水図」以外にはほとんど知られていなかったが、近年、韓国国立中央博物館の鄭美娟氏により現存作例が新たに報告された。
- 9 右隻の右上方「御製筆 殿中二障子 及自昔年来如今展于此 豈曰偶然哉 辛未春」、左隻の右上方「御製筆 此障何時得即予受昔年元孫伝裏展 今覽興懷先 辛未春」。本作品は『고종서화 宮中書画』국립고궁박물관(国立古宮博物館)、二〇一三年、三一一三頁に掲載。『古画備考』卷四十五「宮殿筆者」のなかの「朝鮮屏風筆者」の項目に、寛延元年(延享五)に朝鮮に贈られた屏風として「刈田雁秋草一雙 狩野友甫」がみえる(『朝鮮王朝の絵画と日本』展図録、二〇〇八年解説参照)。
- 10 深川水場町狩野家の三代目梅笑師信(一七二八—一八〇七)で「栄信」印があることから師信を名乗る前の作とされる。『古画備考』卷三十九「狩野譜」の「明和元年、朝鮮へ被下御屏風相勤…」、卷四十五「宮殿筆者」の「朝鮮屏風筆者」の項目に「明和元年同断(朝鮮来聘之節、被遣候御屏風画筆者)」とあり、「一雙 梅笑師信」とある。自筆の由緒書には「牡丹・菊に流水図」一雙とあり、もともと一雙であったことがわかる(『朝鮮王朝の絵画と日本』展図録、二〇〇八年解説参照)。

「東洋画」としての花鳥図

- 11 吉田宏志「朝鮮王朝の花鳥画——その吉祥性に焦点を当てて」『アジア遊学』二二〇号、二〇〇九年、四八頁。
- 12 『조선시대 궁중회화 2 조선 궁궐의 그림』(朝鮮時代宮中繪画 朝鮮宮闕の繪画)、돌베개、二〇一二年、八二頁。
- 13 박은순「繪画를 통한 疏通 : 세로운 맥락으로 보는 韓日 繪画 交流 (1)」『溫知論叢』第35輯二〇一三年 (Park Eunsoon, Communication through Paintings: A New Context to see the Relationship of Paintings between Korea and Japan (1)). *The Poetry of Ink: The Korean Literary Tradition 1392-1910*, Paris: Guimet Museum, 2005. 本作品には狩野永真安信による書簡が付属する。安信の書簡に見える「王李本」は、「李王家」と解釈されてきたが、注16の板倉聖哲氏の論文により「王李本」は中国の画家の名であることが明らかにされた。
- 14 板倉聖哲「皇帝の眼差し——徽宗「瑞鶴図卷」をめぐる——」『アジア遊学』六四号、二〇〇四年。
- 15 *Wish for Longevity: Joseon Royal Court Paintings and Longevity as Shown in the Ten-Fold Screen of Ten Longevity Symbols owned by the Jordan Schnitzer Museum of Art at the University of Oregon in U.S.A.* 国立古宮博物館で二〇一二年に開催された「朝鮮王室王世子痘候康復陳賀図」に関する展示解説による。
- 16 板倉聖哲「朝鮮王朝中期・十長生図」『國華』一四六二号、二〇一七年。
- 17 前掲注12。
- 18 画面上に「羣僊拱壽壬寅夏題」の書き入れがある。
- 19 김수진「계곡음향안염원·호늘홀루 아카데미 미술관 소장〈해학반도(海鶴蟠桃) 병풍〉 미술사논단」『美術史論壇』第二八號、二〇〇九年 (Soojin Kim, Aspiration toward the Great Empire: Cranes and peaches held in collection of Honolulu Academy of Arts) .
- 20 前掲注12、七九頁。
- 21 前掲注7 榊原氏文献。伝金弘道「金鶏図屏風」については、ギメ美術館にはほ同じ構図の作品が所蔵されていることがわかった。当時の日本風の屏風の流行を物語るものであると考えられるが、この点については稿を改めたい。

22 この作品の存在については小川裕充、板倉聖哲編『中国絵画総合図録 三編 第一巻 アメリカ・カナダ篇Ⅰ』東京大学出版会、二〇一三年（作品番号 A625）によって知り得た。調査にあたり、デイトン美術館の Peter Doebler 氏には格別のご配慮をいただいた。また本調査には、ソウル大学講師の Kim Sojin 氏に同行をお願いしさまざまな助言を得た。

23 前掲注12。

24 장민기 「근대 전환기 한국 화단 예의 日本画 유입과 한국 화가들의 일본 체험——1890년대부터 1910년대까지」『美術史学研究』二五三、二〇〇七年「姜政奇「近代前半期韓国画壇への日本画流入と韓国画家たちの日本体験——1890年から1910年まで」／장민기「近代転換期韓国画壇의 日本画 유입과 수용——1870년대부터 1910년대까지——」〔近代転換期韓国画壇の日本画流入と受容——一八七〇年代から一九一〇年代まで（弘益大学大学院博士論文、二〇〇四年）〕。

25 ここに挙げる以外にも、清水東雲、久保田天南、山本梅涯などが滞在していたことが日吉守の回顧録よりわかる（日吉守「朝鮮美術界の回顧」（和田八千穂、藤原喜蔵共編）『朝鮮の回顧』近沢書店、一九四五年）。

26 本作品については、第一高等学校の校長を務めた木下広次宛ての書状が京都大学文学書館に残されており、その内容から木下に購入を依頼していた状況が判明する。明治三十三年（一九〇〇）に第一高等学校の受け入れとなる（井戸美里「一高絵画コレクションの概要——一高の教育理念と「歴史画」をめぐる」『BI』vol.7、東京大学東洋文化研究所、二〇一四年）。

27 天草神来については、東京芸術大学と東京大学駒場博物館に作品が所蔵されているほかは、ほとんど作品が残っていないため日本国内での活動を知るのは困難であるが、朝鮮での活動については前述注24の姜政奇氏の論考および Youngna Kim, 'Artistic Trends in Korean Painting during the 1930s', *War, Occupation, and Creativity: Japan and East Asia, 1920-1960*, University of Hawaii Press, 2001, pp.123.

28 前掲25の日吉守による回顧録。

29 同右。

「東洋画」としての花鳥図

- 30 韓国文化公報部文化財管理局編『日本繪畫調査報告書 昌德宮所藏』一九八七年。
- 31 前掲注24姜氏論文(二〇〇四年、八三頁)。
- 32 同右。
- 33 同右。
- 34 沈南蘋の花鳥図は、日本美術協会の主催する展覧会において「古画」の部に多く出品されている。
- 35 款記「乾隆己未清和月華人沈詮撫北宋筆」「皇邦画院法眼晴川養信重摸」とある。安村敏信「江戸時代諸派に与えた南蘋派の影響」『日本の美術』三二六号『宋紫石と南蘋派』ぎょうせい、一九九三年および板橋県立美術館図録『我ら明清親衛隊』二〇一二年を参照。
- 36 本作品の存在については長崎歴史文化博物館の五味俊晶氏にご教示いただいた。元旦の「群鹿群鶴図屏風」は東博本と構図はほとんど同じであるが、金銀の加飾が多く施されているなど、より装飾性を強めた作品となっている。
- 37 佐藤道信「南北合法と明治日本画旧派」(『大庭学僊と明治前期日本画』展図録、下関市立美術館、一九九一年、一一七頁)。
- 38 同右、一一八頁。
- 39 佐藤道信「狩野派の終焉」(青木茂編『明治日本画史料』中央公論美術出版、一九九一年、四六二頁)。児島薫「幕末・明治の花鳥画と『日本画』の形成」(辻惟雄編『激動期の美術』ペリカン社、二〇〇八年、二二四頁)。
- 40 前掲注39児島氏論文、二二五頁。
- 41 ここで留意しなければならないのは、南蘋派は南画として認められている一方で、その画風は南宗とされることも北宗とされることもある点である(伊藤紫織、博士学位論文『江戸時代の唐画』第四章、二〇一三年、一三六一―一三八頁参照)。
- 42 山形美術館長谷川コレクション蔵。
- 43 井原雲涯編『日本南画集覧』第三輯、晚翠軒、一九二〇年所収。

- 44 古作勝之助編『早雲画譜』画報社、一九〇一年所収。
- 45 『生涯一九〇年 野口幽谷』展(田原市博物館 冬の企画展示同時開催、二〇一七年十二月三日―二〇一八年一月二三日)に出品された。
- 46 『和亭集』中巻、国華社、一九二二年所収。
- 47 韓国国立古宮博物館以外にも『絵画叢誌』(二九一五年一月、十頁)には峻南による記事のなかで「海鶴蟠桃図」を描いたことが記される。
- 48 大熊敏之「写真から考証へ——明治二十年代の日本美術協会の絵画観」(宮内庁三の丸尚蔵館図録『明治美術再見2——日本画』の黎明)、三の丸尚蔵館、一九九五年)を参照。
- 49 細川潤一郎「写生画ヲ論ズ」(『日本美術協会報告』二七、一八九〇年)。注48の大熊氏論文を参照。
- 50 この点については諸説あり、こうした「リアリズム」については西洋絵画の技法を持ち出すまでもなく、中国絵画の写生的な指向そのものであるとされることもあるが、東西の交流がすでに頻繁に行われていた十八世紀前半において、西洋の影響がないほうが不自然であろう。しかしながら、沈南蘋の作品が流行した当初においては日本人の画家たちがそれらを分けて捉えていたとは考えにくい。
- 51 前掲児島氏注39論文、二二八―二二七頁。
- 52 Rosina Buckland, *Painting Nature for the Nation: Taki Katsui and the Challenges to Sinophile Culture in Meiji Japan*, Brill, 2012.
- 53 同右。
- 54 花鳥図の制作を手掛けたのはもちろん旧派の画家だけではなかった。フェノロサや岡倉の設立した東京美術学校が中心となりシカゴ万国博覧会の出品作品として手掛けた鳳凰殿において、そのなかに飾られた各時代の様式に対応する絵画作品のほとんどが花鳥図であったことが示しているように、この時代において花鳥図がさまざまな流派によって担われていたことは確か

である。しかしながら、旧派の画家たちの手がけた花鳥図は沈南蘋の特色である濃彩による写実的表現を重複していたことを強調しておきたい。

- 55 『日本画大成』第二十四、東方書院、一九三三年に掲載。
- 56 小川兼三郎「一風変わった峻南翁」『絵画清談』一九一六年四月、六頁。
- 57 『支那歴代名画論評』（博文館、一九〇〇年）序文の下條桂谷による序に見える。
- 58 『絵画清談』四（四）一九一六年四月、七頁。
- 59 前掲注24姜氏論文（二〇〇七年、二二七頁）。
- 60 同右。
- 61 同右。
- 62 中谷伸生「捻じれ歪んだ日本の文人画研究——「大成者」の大雅・蕪村から竹田・半江へ——」『美術フォーラム21』二八、二〇一三年。
- 63 荒井菜穂美「明治時代の南画―野口小蘋を中心に―」『文化交渉 東アジア文化研究科院生論集』3、関西大学大学院東アジア文化研究科、二〇一四年九月。
- 64 『絵画叢誌』一二二、一八九七年。
- 65 前掲注63荒井氏論文、十二頁。
- 66 黄ビンナ「朝鮮南画院——近代南画の二重的トポス」（国際フォーラム『20世紀前半、二重空間の韓国に生きた日韓の美術家たち』報告書、二〇一五年四月）。
- 67 同右。
- 68 喜多恵美子「朝鮮美術展覧会と朝鮮における「美術」受容」（『帝国』と美術——一九三〇年代日本の対外美術戦略』国書刊

行会、二〇一〇年）。

69 前掲注39児島氏論文、二四六頁。

70 佐藤道信『明治国家と近代美術』吉川弘文館、一九九九年、一四五―一四九頁。

71 前掲注68喜多氏論文。

72 前掲注24姜氏論文（二〇〇四年、五八―五九頁）。

73 前掲『絵画清談』（四（四）一九一六年四月）に、峻南追悼として甥の小川兼三郎による「一風変わった峻南翁」に見える。

74 金恵信『韓国近代美術研究 植民地期「朝鮮美術展覧会」にみる異文化支配と文化表象』ブリュッケ、二〇〇五年。

謝辞 本研究は科学研究費補助金（15KK0037）の助成を受けたものです。

# Bird-and-Flower Paintings as Example of 'Oriental Painting': Japanese Painters Active in Korea in the 1910s

by Misato IDO

Bird-and-flower paintings are a premier genre in East Asian art. Owing to their symbolism of the auspicious, they were executed for special occasions. In Japan it is common to see gilded folding screens and sliding doors depicting pine trees with birds and flowers that were produced in the sixteenth and seventeenth centuries. This current study delineates the circulation and transformation of the style and iconography of the 'bird-and-flower paintings' in East Asia by examining on the works of Japanese painters active in Korea —particularly the Korean court — in the 1910s.

While the folding screen and the subject matter of bird-and-flower originated in China, it is well known that gilded screen paintings of birds and flowers were highly esteemed as diplomatic gifts from Japan to recipient in China and Korea. It is necessary therefore to explore the influence of this genre of paintings, including its styles and motifs, within the East Asian context. The first section of this study examines how the bird-and-flower paintings were exchanged among China, Korea, and Japan either as gifts or whatever purposes. The second part explores how the bird-and-flower paintings originated in China were circulated and transformed in Japan and Korea, specifically focusing on the two gilded screen paintings depicting "cranes and peaches," which was a popular motif of the Joseon court. I also argue that the style and technique of Shen Quan (1682-1760) was widely accepted in Japan to manifest "modernity" due to his realistic expression of sketch from life derived from Western technique in addition to the auspicious quality that bird-and-flower paintings possesses. Lastly, this study analyzes the process of discovering "oriental painting" by Japanese painters

affiliated with the “old school” within the context of Pan-Asianism. The traditional quality of bird-and-flower paintings can be reinterpreted as a means to establish an East Asian common ground that would justify Japanese assimilation policies in colonial Korea.