

# 呂紀筆「四季花鳥図」（東京国立博物館）について

石元美咲\*

## 要旨

呂紀筆「四季花鳥図」（東京国立博物館）は、現存する呂紀作品の中でも、比較的良好な状態かつ四幅対で遺された貴重な作例である。

春幅・夏幅・秋幅は、呂紀作品に見られる特徴を併せ持つことから基準作としても評価できる。冬幅は、他三幅の優美な雰囲気とは一線を画し、インパクトのある川の描写に豪快な印象を与えられる。そこで、主に呂紀の作品の観察と、日本絵画における類似作例として、一五世紀末から一七世紀初頭までの狩野派を挙げ、呂紀の流水表現との関連性を比較・検討し、冬幅の成立について考察した。

キーワード…①呂紀、②花鳥図、③狩野元信

## はじめに

中国明時代の画家、呂紀の作品は、日本においても人気が高く、伝

来している作例は多数存在する。しかし、その人気の高さから、贋作や模倣作も存在する。現存する呂紀の作品の中でも、「四季花鳥図」（東京国立博物館、図1～4、以下、本図とする）は、四幅で遺された貴重な作例である。しかし冬幅は、インパクトのある川の描写が豪快な印象を与え、他三幅の優美な雰囲気とは一線を画する。そこで、呂紀のその他の作例に見られる流水表現の観察を通し、考察したい。また、特徴的な流水表現を、日本絵画において類似する作例と比較・検討し、冬幅の成立について論じたいと思う。

## 一 研究史

まず本図の概要と伝来について述べよう。

本図は、中国明時代の画家呂紀の作品で、昭和六年（一九三二）一月一九日、国宝保存法により国宝（旧国宝）に指定され、現在は重要文化財に指定されている（指定番号〇〇一八四）。各幅ともに、絹本

著色、一七四・五×一〇〇・五cmの掛軸である。<sup>1)</sup>

本図の伝来について竹浪遠氏は、「呂紀花鳥画とその伝播」四季花鳥図（東京国立博物館）を中心に<sup>2)</sup>で、次のように述べている。

本図が大正六年（一九一七）に『國華』三二八号に紹介された際の所蔵者は、島津忠承氏であり、昭和十三年（一九三八）の原田謹次郎『日本現在支名画目録』（文求堂書店）、一五〇頁では、島津忠承氏となっている。ただ、同家に伝来した詳しい経緯などは知られていない。なお、「探幽縮図」

（東京国立博物館）に、秋景の九官鳥、三光鳥が模写されているが、所蔵者等の表記は見られない。京都国立博物館編『探幽縮図 下巻』（同朋舎出版、一九八一年）、四五、四六頁。また、東京国立博物館に入った後、昭和四二年（一九六七）に修復が行われ、新装の箱に収められているが、古箱や極書き等は伴われていない。

このことから、島津家伝来以前の状況についてはいまだ不明な点が残されているとわかる。

次に本図の研究史について述べよう。

呂紀および呂紀についての作品紹介の初稿は、明治二九年（一八九六）発行の『國華』七八号である。ここでは、明時代の画家とその評価、「春郊走猫図」という呂紀の作品紹介、「明畫録」、「無聲詩史」と

いった画史から得られた呂紀についての情報が述べられている。次いで、大正六年（一九一七）発行の『國華』三二八号では、本図（秋冬）の解説が述べられている。<sup>4)</sup>そして、大正七年（一九一八）発行の『國華』三三五号では、本図（春・夏）の解説と、呂紀に関する概要と日本画との関係性について述べられている。<sup>5)</sup>

本作に言及した論文は、黄立芸氏の「呂紀「四季花鳥図」（東京国立博物館）を中心とする明代花鳥画の研究」、同氏の「東アジア花鳥画の比較研究—十五・十六世紀大画面花鳥画を中心に—呂紀と雪舟、殷宏、呂建、陳誠」<sup>7)</sup>、そして前掲竹浪論文がある。黄氏は、本図冬幅におけるS字の水の流れの表現と類似した表現が、呂紀「春溪双鶴図」（個人蔵）、（伝）商喜の「朱瞻基行樂図」（北京故宫博物院）、法海寺壁画に見られることを指摘している。「朱瞻基行樂図」、法海寺壁画はともに、宮廷画家によって制作されたものである。冬幅の表現は、繊細な表現の「春溪双鶴図」よりも、図様、明確な輪郭線、色彩豊かで対比的な視覚効果を追求する点から、「朱瞻基行樂図」、法海寺壁画のような明代宮廷絵画に近いといえる、としている。<sup>8)</sup>また、殷宏の「絶壑聚禽図」（キンベル美術館、以下キンベル本とする）、「花鳥図」（個人蔵、以下個人本とする）について、本図の構図との比較から、キンベル本と本図春幅、冬幅との構図や空間構成上の密接な関係が窺われる、としている。しかし、キンベル本は後景から前景への空間の連続性がなく、山水表現に奥行きを示す機能が希薄となり、造形上の幾何学化が進んでいる、としている。個人本についても、こうした主要な

モチーフを前、中景に配し、画面の下から上へと積み上げる縦長式画面構成を継承した一例として挙げている。さらに、初期狩野派「四季花鳥図屏風」（静岡県立美術館、図13、以下、静岡県美本）について、右隻の第一〜三扇の図と空間構成が、呂紀「春溪双鶴図」の左右反転型であることをから、静岡県美本の図様の元は呂紀に求められる、と指摘している<sup>10</sup>。現在最も詳細な研究であり、本稿においても、主要参考文献として用いているのは、竹浪遠氏の前出論文と黄氏の論文である<sup>11</sup>。

なお、竹浪氏は画絹の拡大写真の比較により、本図冬幅の絹質が、本図の他三幅とは異なることを発見している。さらに、本図各幅の落款の観察から、「冬幅の書体は、「呂」と「紀」を連綿させる点、糸偏の最終画を跳ね上げる点に顕著な差が認められ、墨色も濃く、より新しい。「明善図書」（白文方印）、「四明呂廷振印」（朱文方印）の印肉も他幅より鮮やかだが、潰れており偽意が読み取れる」としている。また、狩野派をはじめとする漢画系花鳥図の障壁画には、冬景において本図冬幅のような迫力ある滝を描いて締めくくる例が多いことを指摘している。本図が日本に伝来した作品である点から、日本人の鑑賞に沿うべく連幅として違和感のある巨大な水流表現が用いられたことも理解できる、としている。さらに、水流の表現方法自体は呂紀系統の作品に流布していたため、連幅としての類似性を持たせることも可能であった、と述べている<sup>12</sup>。水流の表現についての私見は後述する。

## 二 呂紀の画風

本図の作者の呂紀は、明代中期の花鳥画家で、字は廷振、号は楽愚である。浙江寧波出身で、弘治年間初頭に武英殿の待詔となり、初期画風は明代中期の宫廷画家である辺文進<sup>13</sup>に院体画の繊細な花鳥表現を学び、同郷の収蔵家袁忠徹（一三七六―一四五八年）に一目置かれたことで、彼の収蔵品を臨模する好機を得て唐宋絵画を鑑とし、自らの画風を成熟させるに至った。とくに孝宗に寵用され、のちに林良<sup>14</sup>と並んで、宫廷画家としておよそ最高位の錦衣衛指揮に昇進した。裝飾性の強い大画面花鳥画様式を創始したとされる<sup>15</sup>。呂紀の伝記や画業についての詳しい記述は、前出の明治期発行の『國華』の記述内容が、以降の文書や文献に踏襲されている。このことから、呂紀自体についての研究は、日本ではあまりされておらず、そのため、明治期の記述が現在まで有力な情報となっている<sup>16</sup>。

筆者の観察では、呂紀の作風には以下のような特徴がある。まず、構図としては、画面の左右どちらかに樹木を描き、重心を取る。樹木は直立しておらず、画面上部で再びもとの方向に戻る、くの字を描いた形状をしている。一度画面外側へと飛び出し、画面の端から内部へと戻る描き方も呂紀の特徴といえる。台北国立故宫博物院蔵の「春風燕喜図」（図5）はこの特徴を典型的に示す構図である。この構図を線対称にしたかのような作品が同館の「春喜図」（図6）や、「杏花孔雀図」（図7）、「秋渚水禽図」（図8）である。こうした構図

が呂紀の様式的特徴の一つである。

植物の表現に関しては、花卉のしわや葉脈の筋にいたるまで細線で描く繊細さがある。風によって揺れる葉の動きや、植物ごとの特徴を掴んでいると言える。例えば、「秋渚水禽図」では、フヨウが描かれている。フヨウの花弁の中心から外側にむかって白から桃色へのグラデーションや、蕾のやや先端が尖っている様子、掌状の葉など、特徴を掴んで描写している。植物の先端に曲線を持たせて描くことで、風によって葉が揺れる様子が表現されている。また、「杏花孔雀図」では、先述したフヨウとはやや異なり、ボタンの花自体が大ぶりに描かれている。花卉が多重である様子を細かな線で描き込んでいる。やや楕円形のモミジ形の葉をもつボタンの特徴も見られる。

鳥は、身体全体が楕円形のように、丸々とした膨らみをもつ。なだらかな線で羽の柔らかさや、筋肉の膨らみなどを写實的に描いている。「杏花孔雀図」では、羽の部位によって線の肥瘦に変化をつけることで、各部位の特徴が表出されている。爪や嘴などの鋭い部分は輪郭線をしつかりと取り、形状が緻密に再現されている。鳥の脚特有のごつごつとした見た目は点描を用いることで表出している。「春風燕喜図」では、燕が飛んでいる様子が描かれている。「春喜図」、「秋渚水禽図」では、からだに頭をうずめる小禽が描かれている。これらの作例からも動きに関して緻密な観察を行っていたことが分かる。

一方で、樹木の影は、毛羽立つような筆づかいで描かれる。岸や岩、樹木のくぼみや根元などは、太い輪郭線を取り、くぼみは黒く塗籠め

るように描かれている。「春風燕喜図」、「春喜図」、「杏花孔雀図」、「秋渚水禽図」の樹木の描写には繊細な線描を用いつつも、水墨を使った力強い表現が表れている。こうした表現から、浙派の影響を受けていたことが窺える。「杏花孔雀図」には、太い輪郭線と塗籠め、斧劈皴によって、太湖石の質感や奥行きなどの立体感が表現されている。「秋渚水禽図」では、画面下の岩肌の質感が斧劈皴によって表されている。「杏花孔雀図」の上部や、「秋渚水禽図」に見られる、景物の一部の色が画面を横切るように薄くなる描写は、霧がかかったような空気を表出しており、呂紀の特徴として挙げられる。この描写により、画面全体に優美な雰囲気を与えられている。

### 三 本図における表現

本図においても、花鳥の繊細な描写は顕著に表れている。春幅、夏幅、秋幅それぞれにおいて、構図は、左右どちらかに重心が置かれている。樹木や岩に用いられている太い輪郭線や斧劈皴を使用した筆様は、本稿二節にて述べた、浙派の様式を受容していた呂紀の作風が表れている。川は、細く細かな線をうつつらと引き、悠悠とした様子に描かれている。春幅の鴛鴦や夏幅の鴨の泳ぐ姿に見られる曲線から、川の流れがなだらかで落ち着いていることが窺える。春幅のモモ、夏幅のタチアオイ、秋幅のフヨウに見られるグラデーションや、花や葉の形状に合わせた描き分けは精巧で緻密である。また、春幅から秋幅

までには、九種類計二十羽の鳥が描かれている。それぞれが、やや丸みを帯びた描かれ方をしている。慎重な筆づかいで羽の一本一本を描いている様子は、植物描写同様に繊細である。

しかし、冬幅では、花鳥の繊細な表現とは違い、樹木や岩、川はかなり太い輪郭線で取られている。陰などは、点描やかすれを多様した筆づかいの水墨表現が施されているものの、こうした描き方は浙派の流れを汲んだ呂紀の山水表現にしては、やや粗雑な印象を受ける。構図は、画面左側からウメの樹が伸び、画面右外へ飛び出し、再び外側から画面中央へ枝が戻っている。これには、一旦画枠を出て戻ってくる、という呂紀の構図の特徴に一致しているようにも思える。しかし、通例よりも、樹木や岩が画面左側からやや画面中央にせり出ている。画面左側に重心が寄るが、せり出ていることにより、画面左上部に不自然に余白が生まれている。

また、冬幅最大の特徴は、川の表現である。川の表現は画面の奥へとモチーフを積み上げていく構図のため、画面に奥行きが生まれている。絹地とともに変色していることから、着色はされず線描だけで流れを表現していたようだ。川の流れは三段階に分けることができる。画面中央から発し、一段目は太い線で画面中央から右側にむかって線がのびている。二段目は右側から中央に向かう。三段目は画面中央から右側に向かった線が一旦画面の外に出て、再び左側へ戻るといった構成で、画面の下半分を占めている。一段目と二段目では、二段目のほうがやや幅が広いが、水流の左右に線が描き込まれることで、流れの

緩急が表されている。三段目のみ線はあまり描き込まれず、線が屈曲することにより、川のうねる様子とスピード感が表れている。三段を通して、川の勾配が急である様子が表現されている。つまり、川の表現が画面半分の面積を占めている。こうした表現は、台湾故宫博物院蔵の「百鶴図」（図9）の画面右下部分にも見られるが、冬幅ほどの面積を占めていないのは明らかである。本図四幅を並べてみると、やはり冬幅は、背景描写に当たる山水表現が、花鳥よりも明らかに目立つ。また、岩や川の筆様が濃く、他三幅に比べて繊細さに欠ける。画面の奥へとモチーフを積み上げていく川の構図は、他三幅には見られない。また、近接拡大も冬幅のみの特徴である。

以上を纏めると、本図冬幅は、川の表現が花鳥よりも印象的で、他三幅にみられる繊細な描写や雰囲気がなく、表現を異にしている。画絹と落款については、竹浪氏の論文に依拠するならば、冬幅は他三幅とは異なる時期に制作されたのではないかと推測できる。日本で制作された可能性があることから、冬幅における特徴的な流水表現については、呂紀の他作品や一五世紀末から一七世紀初頭までの日本における表現も見えていく必要があると考える。

#### 四 中国・朝鮮における流水表現

呂紀作品において、やや太い線を用いた水の流れというのは、まず春幅の画面右上部分に見られる。傾斜が急勾配で、水の落ちる方向に

対して、垂直に落下していることが窺える。明瞭で太い輪郭線で描かれており、水流の左右や流れの強まる部分に線描が集中し、水流の内側に当たる部分には線がほとんど描かれないう傾向にある。

また、本図の三幅における川の表現は本稿二節で述べたが、「秋渚水禽図」にも見られる。薄く繊細な線描を数多く用いた表現である。前出の「百鶴図」は、川のうねりが伴っているもの、冬幅の川の表現ほど画面内における存在感はなく、あくまで背景として描かれていることが言える。また、川面は比較的なだらかで水流も穏やかに描かれている。

呂紀の流水表現に関連があると思われるのが、殷宏のキンベル本、個人本、「花鳥図」（台北国立故宫博物院、以下、故宮本とする）などである。キンベル本の画面右下と、個人本の画面左側には、段階的に落ちる水の流れが描かれている。やや太めの輪郭線をとる筆様や、水流内にあまり線を描き込まない表現方法、垂直に近い角度で落ちる水の流れは、春幅における流水表現と類似している。一方、故宮本は、画面右側に細く線が描き込まれている。流水を主張しない表現には、川の流れの穏やかさが現れており、本図三幅のような繊細な線描の川の表現に類似している。しかし、殷宏の三作ともに、画面内における川の占める面積は小さく、やはり冬幅ほどの迫力は見られない。

また、十六世紀の朝鮮王朝における明代院体画風の影響を強く遺した作例として、(伝) 呂紀「花鳥図」（大和文華館、図10）がある。この図の特徴は、画面中央から下部にかけての水面である。一見すると

「百鶴図」の水流が流れ込む水面の表現に類似しているように思える。

水流は、画面中央左側から連なるように盛り上がった段をつくって流れ込み、水面全体を波紋のような楕円と楕円を組み合わせた線で埋め尽くしている。この線の組み合わせが奥行きに煩雑さを生み、画面下側の二禽と水面との空間に違和感が生じているため、呂紀の平明さからは外れている。細い輪郭線も呂紀の水流表現とは異なる。しかし、呂紀の花鳥表現を模倣した十六世紀ごろの東アジアの花鳥図に、水流に視線を集中させるような独自の表現が存在していた作例と言える。

黄氏の指摘のとおり、図様や明確な輪郭線という点においては、S字形の流水表現が、「朱瞻基行樂図」や法海寺壁画の図様を取り込んだもの、との見方ができる。画院画家であった呂紀が、宮廷絵画の図様を吸収していたとしても、矛盾しない。呂紀やその他作例から、花鳥図内における水流表現は、線描の描き分けにより、特徴的な描写がなされていたことが分かる。殷宏の作例からは、呂紀の水流表現においては、豪快な描写と繊細な描写が両方継承されていたと言える。しかし筆者は、冬幅のような画面内の半分を占める迫力ある流水表現は、主流ではなかった、と考える。次項にそれについて詳述する。

## 五 日本における流水表現

先述した川の近接拡大を考える上で、狩野元信「白衣観音像」（ボストン美術館）の懸崖の表現は注目に値する。また、モチーフを奥に

積み上げていく構図は、雪舟の「慧可断臂図」（齋年寺藏）や「四季花鳥図」（京都国立博物館藏）、「四季花鳥図」（前田育徳会藏）などに見られる。初期狩野派や雪舟は、中国の仏画を撰取していたと考えられることから、冬幅に見られる近接拡大やモチーフを積み上げていく表現は仏画に源流が求められるのではないだろうか。既に鎌倉時代に制作された「玄奘三蔵絵」にも多数の屈曲した流水表現が見られる。特に第三巻第三段は印象的である。ただし、あくまでも添景である<sup>18</sup>。

それに対し、狩野派の作品には、滝や水流を大きく扱う作品が残っている。呂紀の流水表現に関連性がある十五世紀末から十七世紀初頭までの日本における表現として、狩野派の作例を見ていくこととする。まずは、元信の作例を挙げる。

「四季花鳥図屏風」（白鶴美術館、図11、以下、白鶴本）の左隻第五扇上部に描かれた水流は、ほぼ垂直に落下している。松の葉の奥には、流れが右側に枝分かれている様子がわかる。松の葉の下側では、その流れからさらに枝分かれしている。この二段階の支流が描かれたことで、水流に立体感が生まれている。画面内における滝の面積は、左隻第五扇の半分ほどである。水流の左右に線がやや多く、これは春幅に見られた表現に類似している。

「四季花鳥図屏風」（根津美術館、図12、以下、根津本）の左隻第四扇～第五扇下部では、上流から画面中央に小高い段差をつくり、下流へと流れ込んでいる。落下地点では、大きめの飛沫が上がる様子が描かれていることから、あまり落差がないことがわかる。上流の水面は、

繊細な筆様で細かな線で描かれている。これは、下流にも言える。泡から流れに変わる様子にも線描が多く見られる。水流の流れ込む場所では、第四扇から第五扇にかけて右下方に小さく描かれ、遠近感が出されている。繊細な輪郭線で、大きく五筋に分けて描かれている。五筋それぞれの流れの左右に線が集中している。線描の本数もやや多いことから、呂紀の水面の線描と類似している。水の表現は、左隻第四扇～第五扇の半分ほどの面積を占めている。

「四季花鳥図（もと大仙院方丈襖）」（大仙院「京都・大徳寺塔頭」以下、大仙院本とする）の第四扇では、流れが画面上部から下部へ直線で描かれ、垂直に落下する様子を強調している。落下地点では、大小の水煙や飛沫が細々と描かれ、水量の多さや勢いが表現されている。第四扇における滝の占める面積も広く、迫力ある描写となっている。水流の左右に線描が偏る様子は、春幅の画面右上部分に見られる。水流は、第五扇に向かうにつれ、薄く細い波形の線で波が穏やかに変化する様子を表現している。こうした繊細な線描は、本図三幅の川面の表現に見られる。根津本の泡や飛沫と比較すると、大仙院本は泡の内部における線が少なく、より平明さが増している。根津本の泡や飛沫の描写と、白鶴本の左右に線描の多い水流が見られるのが、静岡県美本である。右隻第一扇上部～第二扇下部にかけて流れ落ちる水流が描かれている。第一扇上部では、左から右へと流れて、第二扇下部では、右から左へと流れ込んでいる。懸崖により落ちる様子の描写は遮られているものの、S字に水流が流れ落ちていると推測することができる。

さらに、元信以降の狩野派の絵師たちの作例を見れば、元信の表現が受け継がれていることが分かる。まず、狩野松栄<sup>19)</sup>「四季花鳥図屏風」(山口県立美術館、図14)の左隻第二扇中央部〜下部においては、川がS字に流れ込む様子が描かれている。これは図14に見られたS字の表現と類似している。水流の左右に線描が描かれる筆様や、流れ込んだ水面は、繊細な線描による波形の線が多数にわたり描かれていることから、元信の筆様を継承していると考えられる。狩野永納「春夏花鳥図屏風」(サントリ―美術館、図15)も、左隻第四扇と第五扇の中央部分にS字の流れが描かれている。水流は、左側から右側へうねり、もとの左側へ戻り、段差を作って流れ込んでいる。水流には繊細な線描が多数描かれている。つまり、十七世紀初頭の狩野派にも元信の迫力ある流水表現が受け継がれているのである。

本図冬幅について纏めると、他三幅との画風の違いや、竹浪氏による、画絹や落款の説から、制作年代は別であると思われる。黄氏による、S字の流れの図様が宮廷絵画に類似が見られることから、もと冬幅の図様はS字の流れを汲んだものであった可能性はある。しかし、呂紀の作例の流水表現を観察すると、輪郭線の描き分けはなされているものの、冬幅ほど誇張した描写ではないと言える。元信の流水表現は、滝そのものは左右に線描が偏り、流れ落ちた水面や波は、線描が多数描かれる傾向にある。本図冬幅にその描写を当てはめることができた。元信の伝承作品に、滝および水流を画題とするものが残っていることや、以降の狩野派の作例からも、後の時代にもS字の流れ

は表現として継承されたと考えられる。そのため、狩野派の流水表現を学んだ者の手により、後世に、より大胆な表現へと変化したのではないかと思われる。以上のことから、本図冬幅は、日本での後補作ではないかと考える。

### おわりに

本稿では、まず呂紀筆「四季花鳥図」(東京国立博物館)について研究史を整理し、呂紀の画風についてそれぞれの作品の観察を通して確認した。さらに、本図における表現について作品の観察を行い、考察を行った。次に、冬幅の水流表現について中国・朝鮮における表現の例と狩野派の作例を比較・考察した。その結果、本図冬幅は、日本での後補作ではないかと結論づけた。一方で、冬幅については、更なる検討が可能であると思う。これらについては、今後の課題とし、研究に努めていきたい。

本稿に対し、大方のご叱正を仰ぐ次第である。

### 註記

(1) ①文化庁『国宝・重要文化財大全 絵画下巻』(毎日新聞社、一九九九年)

六二七頁

②文化庁『国宝・重要文化財大全 別巻』(毎日新聞社、二〇〇〇年)

一一頁

- ③文化庁「国指定文化財等データベース」[https://kumishitei.bunka.go.jp/bays/index\\_pc.asp](https://kumishitei.bunka.go.jp/bays/index_pc.asp)、閲覧日二〇二〇年八月一六日
- (2) 竹浪遠「呂紀花鳥画とその伝播『四季花鳥図』」（東京国立博物館）を中心に」（『黒川古文化研究所紀要』十一号、二〇一二年）
- (3) 「呂紀」（『國華』七八号、一八九六年）
- (4) 瀧「呂紀筆花鳥二圖」（『國華』三三八号、一九一七年）
- (5) 光阿子「呂紀筆花鳥圖」（『國華』三三五号、一九一八年）
- (6) 黄立芸「呂紀『四季花鳥図』」（東京国立博物館）を中心とする明代花鳥画の研究」（『鹿島美術研究』鹿島美術財団法人報第二十五号別冊、二〇〇八年）
- (7) 黄立芸「東アジア花鳥画の比較研究—十五・十六世紀大画面花鳥画を中心に—呂紀と雪舟、殷宏、呂建、陳晟—」（『富士ゼロックス小林節太郎記念基金二〇〇八年度研究助成論文』二〇一〇年）
- (8) 註6前掲論文
- (9) 呂紀の子世代に当たる明時代中期の画院画家。弘治一七年（一五〇四）に錦衣衛百戸となっている。
- ①王耀庭『中国絵画のみかた』（二玄社、一九九五年）一三五頁
- ②奈良県立美術館『平城遷都一三〇〇年祭特別展 花鳥画—中国・韓国と日本—』二〇一〇年、一六四頁
- を参考としている。
- (10) 註7前掲論文
- (11) 註2前掲論文
- (12) 註2前掲論文
- (13) 宣徳元年に武英殿待詔となる。禁中三絶と称されたひとり、南宋院体花鳥画の伝統をふまえて、平面的かつ装飾的な作風を樹立した。
- ①大阪市立美術館『明清の美術—中国美術展シリーズ五、一九八〇年—』一三一頁 参考としている。
- (14) 明代中期の画院画家。渲染法を用いた水墨の禽鳥画を得意とした。
- ※註9①前掲書一七三頁 参考としている。
- (15) ①註13前掲書一七三頁
- ②戸田禎佑ほか『中国の花鳥画と日本』（花鳥画の世界第十巻、学習研究社、一九八三年）一三五頁
- ③註9①前掲書一三二頁
- ④註2前掲論文
- (16) こうした背景には、一九四五年の第二次世界大戦後、一九七二年の日中国交正常化まで、中国研究自体が難しく、研究者がわずかであったことを起因とし、現在もなお中国美術の研究者が少ないことが挙げられる。
- (17) 一四七七年〜一五五九年。正信の長男で、正信の画風の影響を強く受け継いだ、とされる。狩野派の画風の成立とともに、職業画家集団としての組織を確立させた。
- ①辻惟雄「狩野元信筆 白衣観音」（『國華』二二三号、一九九六年）
- ②成澤勝嗣『もつと知りたい狩野永徳と京狩野』（東京美術、二〇一二年）六頁 参考としている。
- (18) 大画面の例としては、『六道絵』（滋賀・聖衆来迎寺蔵）の人道無常相図の画面中央右側部分に見られる。
- (19) 一五一九〜一五九二年。元信の三男で、永徳の父。元信様式を忠実に受け継ぎ、狩野派の伝統的な祖法として定着させた。画風は柔軟で温雅さがあるものの、永徳のような迫力に欠け、鑑賞者にやや地味な印象を与える、とされる。例えば、山下裕二監修『狩野派決定版』（別冊太陽 日本のごころ 一三二号 平凡社、二〇〇四年）四二頁などがある。

## 〔図版出典〕

- 図10～14 以下図録より転載
- 図15 サントリー美術館提供
- 図1 呂紀「四季花鳥図 春幅」東京国立博物館 ColBase (<https://colbase.nich.go.jp/?locale=jia>)
- 図2 呂紀「四季花鳥図 夏幅」東京国立博物館 ColBase (<https://colbase.nich.go.jp/?locale=jia>)
- 図3 呂紀「四季花鳥図 秋幅」東京国立博物館 ColBase (<https://colbase.nich.go.jp/?locale=jia>)
- 図4 呂紀「四季花鳥図 冬幅」東京国立博物館 ColBase (<https://colbase.nich.go.jp/?locale=jia>)
- 図5 呂紀「春風燕喜図」台湾故宮博物院藏「故宮OPEN DATA專區」(<http://theme.npm.edu.tw/opendata/DigitimageSets.aspx>)
- 図6 呂紀「春喜図」台湾故宮博物院藏「故宮OPEN DATA專區」(<http://theme.npm.edu.tw/opendata/DigitimageSets.aspx>)
- 図7 呂紀「杏花孔雀図」台湾故宮博物院藏「故宮OPEN DATA專區」(<http://theme.npm.edu.tw/opendata/DigitimageSets.aspx>)
- 図8 呂紀「秋渚水禽図」台湾故宮博物院藏「故宮OPEN DATA專區」(<http://theme.npm.edu.tw/opendata/DigitimageSets.aspx>)
- 図9 呂紀「白鶴図」台湾故宮博物院藏「故宮OPEN DATA專區」(<http://theme.npm.edu.tw/opendata/DigitimageSets.aspx>)
- 図10 (伝) 呂紀「花鳥図」大和文華館藏『平城遷都一三〇〇年祭特別展 花鳥画―中国・韓国と日本―』(奈良県立美術館、二〇一〇年)
- 図11 狩野元信「四季花鳥図屏風」白鶴美術館藏『平城遷都一三〇〇年祭特別展 花鳥画―中国・韓国と日本―』(奈良県立美術館、二〇一〇年)
- 図12 狩野元信「四季花鳥図屏風」根津美術館藏『室町時代の狩野派―画壇

制覇への道―』(京都国立博物館、一九九九年)

- 図13 初期狩野派「四季花鳥図屏風」静岡県立美術館藏『平城遷都一三〇〇年祭特別展 花鳥画―中国・韓国と日本―』(奈良県立美術館、二〇一〇年)

- 図14 狩野松榮「四季花鳥図屏風」山口県立美術館藏『室町時代の狩野派―画壇制覇への道―』(京都国立博物館、一九九九年)
- 図15 狩野永納「春夏花鳥図屏風」サントリー美術館藏

## 〔附記〕

本稿は令和元年度に奈良大学へ提出した卒業論文を大幅に加筆修正したものである。

各作例の図版掲載にあたり、各所蔵館から御高配を賜りました。また、執筆にあたって原口志津子教授より御助言を賜りました。末筆ながら、感謝申し上げます。



図1 呂紀「四季花鳥図 春幅」  
東京国立博物館  
絹本著色 174.5×100.5cm



図2 呂紀「四季花鳥図 夏幅」  
東京国立博物館  
絹本著色 174.5×100.5cm



図3 呂紀「四季花鳥図 秋幅」  
東京国立博物館  
絹本著色 174.5×100.5cm

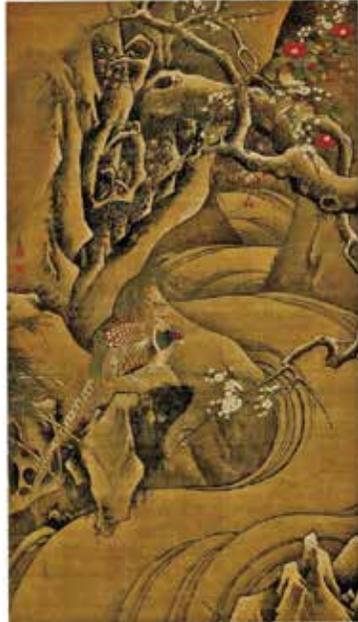


図4 呂紀「四季花鳥図 冬幅」  
東京国立博物館  
絹本著色 174.5×100.5cm



图5 呂紀「春風燕喜圖」台湾故宮博物院  
絹本著色  
144.9×70.5cm



图6 呂紀「春喜圖」台湾故宮博物院  
絹本著色 137.4×42cm



图7 呂紀「杏花孔雀圖」台湾故宮博物院  
絹本著色 204.4×110.6cm



図8 呂紀「秋渚水禽図」台湾故宮博物院  
絹本著色 177.2×107.3cm



図9 呂紀「百鶴図」台湾故宮博物院  
絹本著色 173.7×92.2cm



図10 (伝) 呂紀「花鳥図」大和文華館  
絹本著色 175.0×83.4cm

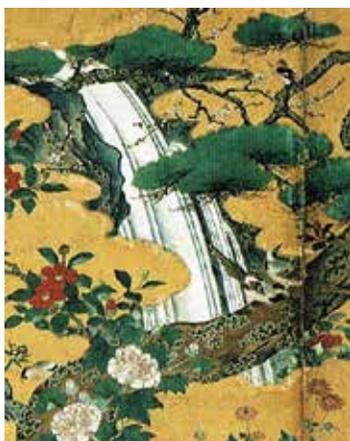


図11-① 左隻部分図



図11 狩野元信「四季花鳥図屏風」白鶴美術館  
紙本金地著色 6曲1双 各隻162.4×360.2cm



図12 狩野元信「四季花鳥図屏風」根津美術館  
紙本墨画 6曲1双 各隻158.0×357.0cm



図13 (伝) 狩野元信「四季花鳥図屏風」右隻 静岡県立美術館  
紙本著色 6曲1双 各隻138.5×269.4cm

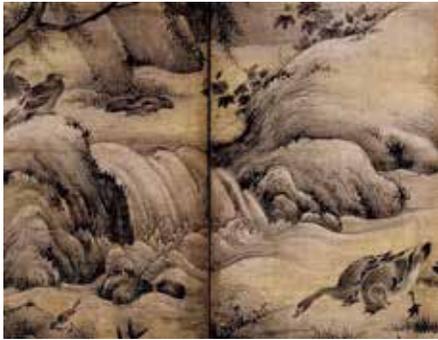


図12-① 左隻部分図



図13-① 右隻部分図



図14 狩野松栄「四季花鳥図屏風」右隻 山口県立美術館  
紙本著色 6曲1双 各隻144.3×351.4cm



図15 狩野永納「春夏花鳥図屏風」右隻 サントリー美術館  
紙本金地著色 6曲1双 各隻153.0×361.0cm



図14-① 右隻部分図



図15-① 右隻部分図

## Summary

The studies on Flowers and birds of the four seasons (Tokyo National Museum)  
painted by Lu Ji

Misaki ISHIMOTO

The set of four hanging scrolls of Flowers and Birds of the Four Seasons has Lu Ji signature. However, it has been discussed that the winter scroll was painted by a different painter. To provide evidence for discussion, I have examined the style of Lu Ji works and have compared them to other painters. Consequently, I concluded that the most similar style was that of the Kano school, rather than Chinese or Korean painting.

**Keyword :** ① Lu Ji ② Flowers and birds ③ Kano Motonobu