

一八世紀の写生観

榊原 吉郎

〔一〕

応挙と同時代人であった上田秋成は、その随筆『胆大小心録』において京都の画風が応挙の出現により一変したことを次の様に述べている。

「絵は応挙が世に出て、写生といふ事はやり出て、京中の絵が皆一手になった事じゃ。これは狩野家の衆が皆下手故の事じゃ。妙法院の宮様が応挙の弟子で、この御推挙で、禁中の御用をたんとつとめて、死んだ跡に月溪がまた応挙の真似して、これも宮様の推挙で、応挙よりはおかみに気に入って、追々御用をつとめる中に、腎虚にして今に絵はかけぬにきわまった。その弟子もたんとあれど、どれとっても十九文」

秋成は、応挙の影響について証言しているが、その画風についてはあまり高く評価していなかったようだ。ここでは、秋成の絵画観あるいは絵画に対する評価の問題を述べるところではないので、深くこの問題に関わるのは差し控えるが、応挙の影響力が大きく、京都画壇の画風さえも大きく変化させた事実だけを指摘しておきたい。

では、何故京都の画風が変化したのか、何により変化したのであるか。確かに、絵画に対する時代の好み、趣向の変化については、そう簡単にその原因を説明することはできないが、しかし、その変化のなかの一因に写生画の問題があり、それを避けて通ることはできないと、考える。

そこで、ここでは写生画のものととなる写生について、応挙の写生に焦点をあて、彼が求めていた《写生》について考えを纏め、そこから一八世紀の写生観について概観する。

〔二〕

まず、一八世紀以前の写生について、少し触れておく必要がある。応挙が一人で写生画を興したのではないことを確認しておかねばならないからである。

京都市立芸術大学に収蔵されている『土佐家絵画資料』のなかには、既に一六世紀の写生を集めた写生帖が現存しており、そこには様々な植物の写生を見出すことができる。最初に一七世紀の写生について述べることから始める。

まず、狩野探幽の筆になる『草花生写図巻』五巻・東京国立博物館蔵について触れねばならない。これは寛文元年（一六六一）から延宝二年（一六七四）に至る探幽の晩年期の写生であり、その筆致は自由にのびのびと描写をしているのだが、緻密で克明な写生とは言い難い。狩野派の障屏画など大画面のなかに見える草花・花卉の様式ではなく、むしろ後の円山応挙が得意とした《付け立》の手法さえも見出せるのである。従って探幽自身が、作品制作に直接的にこの写生図巻を利用したのではなく、写生による自然観察の重要性を意識していたことを示すものとなっている、と考える方がよいのである。

探幽の弟の永真・狩野安信は『画道要訣』を門人に筆記させ、次の様に述べている。

「鳥獸草木にいたるまで活写と云事有り。其鳥其草を側に置いて似せうつす、然るに大方の功を得る人の図せるは、其形体彩色一として不似と云事なく、何れを正と分かちかたきものなり。然れば其正の事物にかたち色をうははれ心移して、靈なく自然と勢ひを失なふて死灰の如く也。上品の人の写し得たるは、其くまくまにいたるまで委細に心を付、しきりに色つやを似せすといへとも、肝要たるへき生動自然とあらはれ発して、活気おのつから通達し備りてみゆるものなり。……」

ここでは、写生すなわち活写の精神を強調しているのであり、粉本主義に堕ち込んだとされる狩野派においても写生・活写を十分に意識し、気韻生動が自然と現れることを求めていたのが読み取れるのである。

一七世紀末から一八世紀にかけて活躍した尾形光琳（一六五八～一七四三）

もまた写生帖を残している。小西家に伝来した『尾形光琳関係資料』のなかには『鳥類写生帖』一帖と『鳥獸写生帖』一帖が大阪市立美術館に現存しており、そこには、「インコ・尾長鳥・鴨」など約六〇種類の鳥獸が写生されている。鳥獸の姿態を克明に観察描写しており、特に孔雀の写生図などは円山応挙の孔雀図を想起させるところがある。一般に、光琳の画風はその装飾的なところに特質があると見られている。しかし、この写生帖を見る限りそのイメージからは程遠いところがあることを看取できる。

さらに、渡辺始興（一六八三―一七五五）も『真写鳥類図巻』を残している。この写生図巻については、始興の芸術が完成期にはいる以前、すなわち寛保二年（一七四二）の法蔵寺方丈、翌年の興福院の障壁画制作に従事する以前のものとも推測されている。

特にこの鳥類図巻は、その生態を綿密に観察し、その描写態度も克明に鳥類の姿態を追求している。私淑していた尾形光琳の鳥・獸写生帖に刺激されたことを考え合せても、光琳の写生よりさらに精緻な筆使いが見出される。さらに一七世紀の探幽の写生に比較するならば、今日の自然科学的な世界に近い態度を示す、とさえいえる。また始興は、後に述べる近衛家熙の家臣であり、家熙を中心とする宮廷文化のサロンに深く関係しており、家熙の下に集合する当時の最新情報を十分に吸収できる立場にいたことを考慮する必要がある。

この始興と円山応挙との関係については、早くより指摘されている。始興が宝暦五年（一七五五）七十二歳で没したとき、応挙は二十一歳の青年であった。応挙を可愛がった円満院門跡や妙法院門跡との関係からも公家衆、つまり宮廷文化サロンとの結び付きも当然予測され、この宮廷文化サークルを通じて、始興の写生を応挙が模写する機会を得たものと考えられるのである。

〔三〕

応挙が花開かせた写生とは、一体どのような写生であったのか、まずそこから出発する必要がある。応挙にとっての写生とはなんであったのかを確かめておくことにする。

応挙が門弟の、奥文鳴に語った応挙の言葉《仙斎円山先生伝》がまず第一の手掛かりとなる。

「先生曾テ云、凡画図ノ術タルヤ、物象ヲ写シ精神ヲ伝フ。其用製作ニアリ。苟モ其理ニ精ケレハ名ヲ成スニ足ヘシ。……猶文士ノ博覧強記ナレハ詞章湧カ如ク、行文モ亦縦横ナルカ如シ。何ソ写字ニ味ニシテ止ム者ナランヤ。……豪放磊落氣韻生動ノ如キハ、写形純熟ノ後自然ニ意会スヘシ。拙手ノ得テ窺フヘキニアラス。……」

絵画の中心となる命題が「氣韻生動」にあることは南斉の謝赫の『画六法』以来、中国においては当然のことと認識されてきた。我が国においても近世の文人画の成立とともに、また文人画家以外の画家の間においても急速に《氣韻生動》論が共通認識となってきたのである。応挙もその時勢に従い、豪放磊落・氣韻生動のごときは写形純熟の後自ずから会得されると語らざるを得なかつたように、『画六法』の先頭に位置するこの命題を切り捨てることもならず、「氣韻生動」を得るためには写形、つまり写生の努力を求めた。

写形の極点に立てば、「氣韻生動」という理念も自然に会得されると、応挙は本心から考えていた。

では、写形つまり、ものの形を写し取れば、後は自然に氣韻が表現できるものと考えて良いのであろうか。中国では、「氣韻生動」の次に、「骨法用筆」をあげ、その次に「応物象形」をもちだす。さらにその後へ「髓類賦彩」をあげ、「経営位置」そして「伝模移写」と具体的な方法論を組み立てている。抽象的な《氣韻生動》論を具体的に現実的な次元へと展開させているのが中国人の方法論である。「骨法用筆」を重要視する中国人と「骨法用筆」を飛び超えて「応物象形」に飛びついてしまった応挙の作画姿勢に、どこか日本人らしさを読み取ることができると同時に、円山派の写生観の限界が示されると言ってい

い。用筆に深い関心を示し、筆力が示す神秘的な生命力を良く理解する中国人とは異なり、筆意・筆力より形似を求めたところに《写生》の意義を見出そうとするのが円山応挙の写生観といえる。

文字すらも、その象形性に基盤をおく漢字文化の成立を考えると、中国の書画同源論を持出すまでもなく、ものの形とそれを描き出す筆の力と線の持ち味に大きな意義を与える中国と我が国との相違であるかも知れない。

ものの形に、関心を示す応挙の写生の姿勢はあくまでも《形似》を重視し、

形が似ていることつまり日常眼にするものの形に近ければ近いほど《気韻》を産み出すことができる、応挙は考える。形の中にある力を発見することが重要視される。見た眼にそっくりな形が表現されることにより、ことばでは表現できない世界、そこに絵画の神秘を応挙は見出ししているといえよう。従って、応挙の視線は自然に存在する形に意義を認めようとする。眼に見えない幽霊を描き出した応挙ではあるが、怪奇なグロテスクな表現を応挙の幽霊画に求めることはできないことは同時代の蕭白の作品を想起すれば明白であろう。その点では応挙は常に理性的な画家である。更に、応挙の視線は、画家の視線であると同時に、細部をどこまでも観察し、記録する自然科学者の視線に近付いてゆく、ともいえる。

〔四〕

現在のところ、応挙の写生については次のものが確認されている。

写生図巻・三卷 西村家蔵本

〈一〉猿草花大巻

〈二〉草花兎小巻

〈三〉雑貼交巻。

写生帖・三帖 東京国立博物館蔵本

〈一〉蝶写生

〈二〉昆虫写生貼交

〈三〉草花禽獣。

写生粉本冊・一帖 坂田氏蔵本

さらに、応挙が模写をした『始興筆鳥類図巻』一帖が東京国立博物館に収蔵されている。

現在、確認されている写生帖は上記のものであるが、それらに書込まれている墨書を読み取る時、応挙の関心事はただたんに形を描き留めるといふ写生帳の役割を超えて、写生対象の由来、日時、場所、写生時の状況などを書き加えており、まるで自然科学者のフィールドノートと見てもよいほどの記事をみることができる。そこには、写生する意識として形に対する執着があり、形似を忠実に求めるあまり描線そのものに対する注意或は描線により区切られてゆく

空間についての関心に欠け、写生対象を如何に認識するかと云う姿勢が強く読み取れる。極端な表現をすれば、画家の視線ではなく、自然科学者の眼に近い処理がなされていると云えよう。

応挙が妙法院門跡のお気に入りであったことは秋成の指摘によって了解するところであるが、ここで妙法院門跡や円満院門跡を含めて、近世宮廷の知的好奇心を見ておく必要がある。

応挙に知的刺激を与えたのは、彼が出入りした公家衆のサロンであったと考えられるからである。画家が学ぶものは、応挙の云う通り自然であり、画家の眼にする全ての事物であることには間違いがないが、画家の知的好奇心を満たすものはそれに限らない。つまり、自分の眼を信頼すると同時に、《ことば》で表現される世界に惹かれるのである。

少し遡り過ぎるかも知れないが、応挙より三世代まえの、一七世紀から一八世紀始めに活躍していた公家・予楽院近衛家熙の記録を見てみることにする。

秋成の『胆大小心録』のタイトルは、近衛家熙の『槐記』の冒頭にある《ことば》に由来するといつてよい。秋成自身も家熙の《ことば》を『胆大小心録』の中で様々に引用しているところからも、家熙に強い関心を示していたことが推測されるからである。

この予楽院近衛家熙の記録であるが、それは予楽院の晩年十二年間、すなわち享保九年（一七二四）から同二〇年（一七三五）におよぶ家熙の《語録》とも云えるものである。記録者は侍医として予楽院に仕えた医師山科道安である。その『槐記』から、絵画に関する家熙の視点をいくつかを拾い出し、彼の教養・思想の背景をなすものに触れ、当時第一級の知識人たちの意識世界を覗き込んでみたい。そこには応挙が写生画へと奔り込でゆく基本的な知的環境がすでに用意されているように思えるからである。

◇享保九年（一七二四）一〇月二三日「此間二、琉球ノ物産生ウツシノ絵巻 拝見ス」

これは当日催された茶会の記録に出てくる記事であり、この「生き写し」といふ言葉の使い方は、後述する京都市立芸術大学の『土佐家絵画資料』のなかにも度々見出すことができる。土佐派では「生写」とも記されており、特に一七世紀の写生のなかに多く見出され、「写生」と文字が逆転して使用される例は

一八世紀中頃過ぎの写生に至って初めて使用される状況がある。これはまさに先の『画道要訣』の「活写」と同じ視線といえよう。

◇享保一二年（一七二七）正月二八日「……イツモ云コトナリ、狩野主馬ガ筆跡コソ、古今ニ超絶シタル物ナレ、只画ノ見事ト云コトニアラズ、筆意ヲ得タルコト、画ニ於イテハ、中々尊圓、尊澄ナドノ場ニテハナシ、佐理、行成、ナドニモ及ぶベキカ、唐ニテモ、子昂枝山ナドノ場ニ居ルモノニ非ズ、得ハ探幽主馬ナドヲ和画ノ祖ノヤウニ覚テ、唐絵ト和絵トハ、差別アルヤウニ思フハ、大ニ僻ガゴトナリ、主馬ハ日本人ニテ、絵ノ骨子筆意ヲ得テ、形ハ我ヲ書タルモノナリ、絵ニ於テハ、筆意ヲ得タルコト、外ニハ有ベカラズト、請問、主馬ガサヤウニ、極所ニ至リ候ハ、修行ノ力ニテ候ヤ、又ハ天然ノ生質カラ、左様ニ候カ、仰ニ、イヤヨ、第一最初ヨリ、眼ノ付處ガチガフテアリ、唐ニテハ、牧溪、顔輝日本ニテハ、雪舟ヨリ下ニハ目モツケズシテ、ソノ牧溪ガ筆意ハイカニ、雪舟ハ誰ガ筆意ヲ得テ、コノ骨子ヲ書タル物ゾト、其筆意骨子ニ、眼ヲツケテ、画ハ我ヲ書タルモノナリ、故雁一ツニテモ、筆意ハ雪舟ヲ学ンデ、形ハ今飛トコロノ雁ヲ手本ニシテ、書タルモノ故、筆意ニハミエヌ、扱ハアレガ和画ノ法カト覚ヘテ、形ヲ学ブヲ狩野派ト覚タルモノナリ、マダ画ニハ、雁トカ艸トカ、コチラニ正真ノ形ガアル故ニ、筆意ヲ得サヘスレバ書レル、書ハ正真ノ形ト云モノガ、書ノ外ニナキコ故ニ、我ヲ書コトガナリガタシ、是程カ、画ヨリモ書カ高キ故ナリ、形ヲ似スルハ、字ヲ学ブト云モノナリ、書ヲ学ブト云モノニ非ズト仰ラル、有難キ御説ヲ得テ、恐感シ奉ル、医術モ亦如此ナルベキ由申上シニ、イカニモ外科ナドハ、形カラ得ルコト、画ノ如クナルベシ、……」。

予楽院の知識の博さは、今日の我々以上かも知れない。更に、その鑑識力の鋭さ、的確さは現在の美術史家も持つことができなほどの高い水準にあることは、この問答の中に見出されるであろう。

◇享保一三年（一七二八）六月二二日 「此度、東宮御所ノ絵共ヲ御覽アリテ、探幽ハイツモヨリ出来シタリ、誰ノ筆ソ杉戸ニ西王母ヲ書タリ、其顔

ハ浮世絵ノ顔色ニシテ、服ハ仙服タリ、假令ハ日本ノ美童唐服ヲ著セルカ如シ、美シク書カント思フアヤマリヨリ起レリト仰セラル、御前ニ如石拙侍リ、御尤ナル御コトト感ス、如石申シ上ラレシハ、清水ノクサスリ引ハ、如何様ニモ見コト也、五郎カ刀ヲ持シ手ノ中ニ柄ハナシ、朝比奈カ鶴ノ丸ノ素袍ノヒタヲカマワス書キタルコト、古今ノ評ナリト申スト申上ラレシカバ、其評ナド大俗論也、アチノ画ノ評ニモアルコト也、サヤウノ評ハ画ニハナキコト也、左ヤウニ理屈ヲ立テテ書ケハ、始ヨリ画ノ精神ハナシ、生ウツシトテ、花鳥ナトノ生タル物ヲ前ニ置テ書ヲ生カキト云テ、ウツシエニスルニハ、曾テ精神ノナキモノ也總シテ画ハ、筆力精神ヲ專トスル故ニ、理屈ヲ跡カラツケテ評判スルハ、画ヲシラヌ批判ナリト仰ラル」

この絵画に対する発想の基準、論理は、今日においても十分に適用できるものであり、絵画理論を先に立てその後に作品が出来上がるとする考え方の無意味さを予楽院は見事に指摘している。このような発想が家臣の渡辺始興を刺激しないではおかなかつたであろうことは想像するに余りあるところである。「ウツシエニスルハ、曾テ精神ニナキモノ也」と予楽院は明言しているが、後の応挙ではすでに逆転し、むしろ「生タル物ヲ前ニ置テ生カキ」に、写生に熱中してしまっているのである。

◇享保一四年（一七二九）十一月一九日、「左馬頭へ御成、……奥羽軍記ノ巻物御覽ニ入ラル、此巻物ハ、本処ハ因州ニアリテ、大故代ノモノナリ、依テウツサセラル、コレハ又ウツシナリ、書記ハ錦小路、画ハ求馬 ナリ……」

ここに記された求馬とはまさに渡辺始興その人であり、その始興が模写した「奥羽軍記絵巻」とは「後三年合戦絵巻」であつたらうと推測される。

◇享保一六年（一七三一）二月二四日「……先日御菌意齋ガ、掛物ノ土佐光信ト云物、見事思テ写スベシト取ヨセ、トクトミレバ光信ニアラズ、画ハ見コトナリ、土佐ノ筆ニ非ズ、其時代ノ人唐画ヲ写シタルモノナリ、自カラ筆力ニ非ズ、昨日右京モ吟味シテ此ニ帰セラル、総テ此公ノ御吟味ノ筋、凡

テ如此、世上ノ目利ト称ルモノハ只何トナシニ、ドコヤラカ見コトナリ、ドコヤラガ似セモノナリト云ハ、己カ術ノキカヌエナリ、此公ノヤウニ筆力ヲ尽シテ、至極ヲ究メラレタル上ニ、数万ノ筆力ヲキワメラレタル上ニドフ云道理ニテト、理カラ究メラレタルモノ故ニ、百人ニテモイヤトイハレズ、此画ノコトモ似セモノニテハナシ、人ノ筆力ヲ写シタル処アリトノコト御尤ナルコトナリ、……」

土佐派の絵画に対する予楽院の鑑定基準は明確であり、確固とした規範を示している。土佐派の絵に限らず、絵画に接する彼の態度は冷静であり、他人の眼に引き摺られることがない。この様な姿勢をもった人物がリーダーとなつていた一八世紀初めの京都が画壇の中心となり、画壇のみならず様々な文化の中心であつたことは理解されるところである。

◇享保一六年六月一日「今日御掛物トモノ虫弘ニテ数十幅拜見ス、求馬要人同伴ニテ、其名筆上等ノ味ヲ述ラル、ヲモシロキコトナリ、多クハ探幽、主馬、永真等ナリ、主馬ノ探幽ニ比スルニ、マサレル所アリト見へ、出山ノ釈迦ノ像、併観音ノ像アリ、コノ輪光ヲ書タル所、探幽ハ二筆ナリ、主馬ハ二筆ニアラス、一筆ニシテ其初ルトコロヲシラズ、尤探幽ガフタ筆モ、其墨次目見ユル所ニアラス、シカシ二筆ハ二筆ト見エ、主馬ハ一筆トニシテ、其始ル処終ル処ヲ見ズ、コノ細工凡夫ノ及ブ処ニ非ズ、永真ハ兄ヲマネテハ及ハザルコトヲシリテ、己レヲ書タルモノナリ、御前ニモ此三幅ナド、ヲサヲサ主馬ニモ探幽ニモ、マクルモノニ非ズト仰ラル、求馬ガ論ヲヨク聞ヘシ……」

◇同年同月二九日「……日本ノサクラハ漢土ニナキトモ、アリトモ、云コト古今未定ナリ、白楽天カ山桜ノ詩ヲ引クコトナリ、山桜トアルカラハ詩ノ体モ山桜ノヤウナリ、然ルニ白氏文集ニハ山桜トハナシ、詠桜桃 詩ナリトアリ、夫ヨリシテ又桜桃ヲサクラノコトナリト云説アリ、桜桃ノ画ヲ見ルニ全ク桜ニ類セズ、所詮唐ニナキモノナリヤ、少キヤ、桜ト見ユルモノハ海棠ナリ、是ヨリシテ糸ザクラヲ垂糸海棠ト云ト説モイカガ、垂糸ト云カラ枝ノタレタルヲ云フト思フハ誤ナリ、垂糸ト云ハ海棠ノ花ノシベノ長クシテ、

タレタルヤウニサク海棠ノコト、アチノ絵ニ垂糸海棠ト称スルモ、全ク海棠ニシテ、サクラニ非スト仰ナリ……」

◇享保一八年（一七三三）正月一六日「……晚景ニ及ンデ右京大夫ト、筆法書画ノ御談トモコレアリ、仰ニ書法ニ五習トテ、形ニ習ヒ、目ニ習ヒ、心ニ習ヒ、意ニ習ヒ、手ニ習ヒ、コレヲ五習ト云、書法ハ勿論画ニテモ、凡ソ天下ノコトモナ如此、画ニテ云へハ、鳥一ツニテモ、花一ツニテモ、此鳥此花ヲ画ント思へハ、其鳥其花ノ形ヲヨクヨク見テ、コノ羽ハカヨウニ重リ、此毛ハドコカラ出タルモノゾト、形ヲヨク見テ心ニ会得シテ、ソレヲイデ画ニウツストキハ、カヤウニスルハツゾト心エテ、ソノ通ニ手ニウツシテ書スルコト也、コレカーツカケテモ画ニアラス、ソレ故ニ後世ノ画ニ過リノアルハ、画ヲ見テソノナリニ似セテ書クハ、手ニテハ習フヤウナレトモ心ニ得ヌコト故、道理カスマヌカラ無理カ出ル、又心ニ得テモ手カ叶ハネバ、道理ハキコヘテ手ニマハズ、心ノヤウニ目モ手モ、ウコクニテナケレバ書法ニアラス、ソノ中画ハタトへハ、鳥ト云生タ正キ物カアル故ニ、ソレヲ正本トシテ書ク故ニ、ツマリ書法ハ画法ヨリ六ヶシキハ、ソレ故ナリト仰セラル……」。

〔五〕

少々『槐記』からの引用が長引いてしまつたが、ここには一八世紀初めの人々の考え方を見ることが出来る。つまり、世紀末の応挙の写生画へと展開する基本的な思想が確立していることを読み取ることが出来るのである。家熙の下には、渡辺始興が絵師として仕えており、始興は前世紀からの尾形光琳に私淑しており、光琳の写生を模写している。始興の模写をさらに円山応挙が模写をする。応挙が始興の写生に近づけたのは、妙法院門跡あるいは円満院門跡などの宮廷サロンを介してのことと推測されるが、応挙がそこにおいて手に入れることが出来たものは『槐記』のなかに展開している思想であつたことは否定できない。

西村家本の『写生図巻』には、鼠や猿などの動物のほか様々な植物が写さされている。その中には「イタドリ、キノコ、シダ」などが写生されており、キノコには「雲菌、九月中、南都三笠山産」の墨書があり、シダには「辛卯（明

和八年一七七二）仲冬中、枯蕨」、イタドリには「辛卯季春写、虎杖」等の墨書が添えられている。

応挙の写生は常に年記を持ち、季節、産地の地名などが克明に記録され、絵画制作上の作者の記録という性格をはみ出している。

坂田氏本の写生粉本冊には、西村家本と同年の写生例がある。「リンドウとアサガオ」「カエデ」などの写生である。アサガオについては「辛卯五月二一日」、リンドウには「辛卯九月末」とあり、それぞれに色についての書込がある。

このように一つの写生についても年記を明示することが応挙の特徴と言える。彼の作品には常に制作年が明記され、彼の業績が年代を追って辿れるところに、他の画家と大きく異なる点である。つまり、彼の軌跡が明確であるということである。これは彼個人の性格に由来するものと言えるかも知れない。そうであるならば、彼の画家としての人生までもが明確な設計図にしたがって設計された様に見える。彼の画業とは最初から明確に規定された図面によって創り出されたのであろうか。そうではなく、彼の積み重ねられて行く画業そのものが或る方向をもった路線に従って進行して行き、破綻もなく、整然としていったところにあるのではないか。つまり、彼の画家としての生涯は紆余曲折したものではなく、ただまっしぐらに写生画の道を憑き進んだものと、考えられてくる。

「カエデ」の写生には、フロッタージュの技法が利用され、現地において手にいれたカエデの葉を墨で柘本のように刷り取って、その大きさを明示すると同時に、その葉脈までも写し取っていることが見出される。さらに、墨書をもつて、「辛卯初冬写東福通天楓一枝、木は淡墨描ニ淡墨土流、嫩六エン付、目ハ至テ紅也又至小也」と応挙は書込んでいる。その外にも、楓の葉の色について「朱」「砂曲」「キ」などの文字を書き入れ、心覚えにしている。

ここでは、カエデの形態についての関心興味が中心であり、色彩については文字による指示に止まっている。今日の我々の眼からすると少し奇妙な感じがする。すなわち、現代の視覚、発想法からすれば、当然現場において着色するのが正確な写生法であり、写生の目的を明確にするには対象物の忠実な色彩の再現が求められるのである。記憶にたよる制作法とは異なる時点に存在してい

るのが、西洋近代の印象派以来の影響を引きずる我々であり、応挙の世界ではこの写生法が極めて自然な方法であったことを示しているのである。

問題は応挙の記憶にある。彼は様々な方法で記憶を整理・保存しようとしていた。制作のために、収集してきた知識、感覚を写生という手法により、より強固な記憶保存法に仕立て上げていったのである。彼の写生理論はシステムとしても他の画家に見られないものもち、一つの手本、原理として働き始めたために、最終的には狩野派と同じ次元に舞戻っていったのである。彼の弟子たち、特に円山派を継承しようとした画家たちの多くは応挙の方法論から脱却することができずに終わっている。

（京都市立芸術大学教授）