

# Tosa Mitsuoki's Paintings of Birds and Flowers

IKEDA Izumi (1<sup>st</sup> year in Masters Program)

## Introduction

Tosa Mitsuoki<sup>i</sup> was a painter active in Kyoto during the latter half of the 17th century. He is one of the most important painters for the study of Japanese art history of the early modern period, because he established a foundation for the Tosa school in the Edo period. He was born in 1617 in Sakai, an important merchant city in modern Osaka prefecture. In 1638 Mitsuoki moved to Kyoto with his father to help revive the Tosa school. Four years later his father died, and in 1654 Mitsuoki was appointed to the Senior Fifth rank at court with the title of Sakon-no-Sōgen (Lieutenant of the Left Division of Inner Palace Guards) and he became the head of the official court atelier (e-dokoro). In the same year he participated in the rebuilding of the inner palace and produced wall paintings and screen paintings with Kano Tanyū and other painters. In 1679 he was granted the rank of Hokkyō, then in 1685 he was raised to Hōgen. He died in 1691 at the age of 75.

He is considered the father of the Tosa school's restoration period because of his achievements in becoming the head of the official court atelier and reviving the Tosa school, which had been the mainstream of Yamato-e painting. His style has been described as a continuation of the traditional Yamato-e style that incorporated the study of Song and Yuan dynasty Chinese paintings and Kano school style of the same period, resulting in what has been viewed as a strengthening of expressive ability. The art historian Sanekata Yoko says that these characteristics of Mitsuoki's style had already been discussed from Edo period.<sup>ii</sup> Another important achievement was his compilation of "Honchō-gahō-taiden," the Tosa school's only treatise on painting theory. Some researchers highlight the concept of "kei" (or "karui") that is discussed in this book. "Kei"

can be translated as something close to “subtle” or “light.” They argue that this idea of “kei” is a central characteristic of the Tosa style in the Edo period.<sup>iii</sup>

Many of Mitsuoki’s works have been introduced through various art journals and exhibitions. In recent years he has received more attention through some exhibitions focused on the Tosa school in the early modern period.<sup>iv</sup> However, it is difficult to say that there has been much progress in the study of Mitsuoki. In particular, there is much room for further examination of the development of his painting style and his originality. In this paper, I focus on his painting of birds and flowers.

### **Previous Research**

As mentioned, in the introduction to his works published in magazines and exhibition catalogues, several researchers have noted that Mitsuoki’s work has a close tie with Chinese paintings of the Song, Yuan and Ming dynasties. Sanekata Yōko<sup>v</sup> argues that Mitsuoki’s style of painting quails, for example, is similar to the quail paintings of the early Southern Song Dynasty painter Li Anzhong. The quail paintings by Li Anzhong are very well known and one is recorded in the *Higashiyama gyomotsu*. Sanekata points out how Mitsuoki referenced this image directly and incorporated it into his own work, modifying it in various ways like flipping it horizontally. For example, the figure of quails that appear most frequently in Mitsuoki’s paintings are portrayed facing completely sideways in full profile and opening their feet diagonally (fig.1). This is very close to a quail painting attributed to Li Anzhong in a private collection. If we look closely at how the neck stretches directly upward, or how both legs are positioned open, the resemblance is striking. In addition, Mitsuoki often portrays quails pecking at their feet. Comparing this quail figure with another quail attributed to Li Anzhong, it is clear that there is considerable resemblance in the positioning of the feet or face, and in the direction of the quail’s body. Hence, Mitsuoki learned the figure of quails through the study of works

considered to be painted by Li Anzhong, which he then modified little by little and applied to his own work.

In his study, Nakabe Yoshitaka<sup>vi</sup> takes up Mitsuoki's painting triptych "Lin Hejing with Crane and Plum Tree" and examines the characteristic of works by Mitsuoki through their similarity with Chinese works. First, he says Mitsuoki copied a famous Ming Chinese painting and learned the composition for "Lin Hejing with Crane and Plum Tree." The crane of the left scroll (fig.2) closely resembles a crane painting by the painter Weng Zheng in the temple Shōkokuji (fig.3). It is likely that Mitsuoki directly referenced either Weng Zheng's painting or its close copy. He also painted cranes of the same shape in other works. Moreover, unlike other painters, he not only copied the shape of the crane but also followed the broader compositional layout. He used this layout in other works such as the left scroll of a triptych depicting "Autumn graces and quails." The quail's backward-facing posture and the arrangement of autumn grasses resemble the left scroll of "Lin Hejing with Crane and Plum Tree." Moreover, Nakabe insists that the execution of the plum tree of the right scroll closely resembles the style of a work by the Ming painter Chen Lu in Tokyo National Museum (fig.4), and was therefore influenced by Chinese ink plum painting (bokubai-zu). In conclusion, Nakabe proved that Mitsuoki closely studied Ming dynasty paintings and introduced the style into his own paintings.

To summarize the previous scholarship I have introduced so far, past research has shown the influence of Li Anzhong seen in Mitsuoki's portrayal of quails and the influence of his study of Ming painting. I agree with the aforementioned studies and with this previous research as a base I have continued to research the relationship between Chinese paintings and Mitsuoki's "Birds and Flowers" (fig.5). I have detected a greater influence of Song and Yuan paintings than has been pointed out in previous studies, and I believe that it is also clear that Mitsuoki's engagement with Ming dynasty painting was much deeper.

## Consideration of "Birds and Flowers" (Sakai City Museum)

Now I move on to a consideration of Mitsuoki's "Birds and Flowers."<sup>vii</sup> After first introducing the painting that is the focus of my study, I will analyze the work paying attention to both the overall composition and details, comparing it with "Peach tree and dove" (fig.6) and "Peach blossoms and small birds" (fig.7), two works considered to be representative of Song and Yuan dynasty academy style paintings of flowers and birds.

"Birds and Flowers" is a pair of two scrolls owned by . In the right scroll, two Japanese tits perch on an old plum tree. In the left scroll, a magpie is depicted alight on a crabapple tree. Mitsuoki's signature and his seal are found on the side of both scrolls. The signature reads "Tosa-Sakon-Shōgen-Mitsuoki-Hitsu", which means that he painted it between 1654 and 1681.

Now I will introduce the work in detail. In the right scroll, there is a large, old plum tree growing towards the center from the scroll's right-side edge. The trunk of the plum breaks off near the middle of the image, its jagged edges moving upward. Two tits perch on branches to sandwich this trunk. One of them on the branch in the lower part of the image twists its body upward towards the other. The bird perching on the upper branch opens its mouth wide. This one is drawn in full profile facing sideways. The two birds have black heads and white spots in their cheeks. Their backs are covered with light green and light brown feathers. Most of the belly is white with a black line straight from the throat to the tail, a feature based on the biological characteristic of the bird. Looking at the plum tree, there are two main branches, and from them numerous thinner branches spread out. One of the main branches enters the painting from outside of the picture frame, arches downward to the lower portion, then reverses in a V-shape in the center and shoots up. The long branch extending vertically in the center of the scroll maintains a feeling of tension in the composition. Finally, the tree has many flowers and buds, and there are many green patches of moss on the trunk and the branches.

In the left scroll, a crabapple tree appears from the lower left side, its trunk bending back towards the upper left, where it again disappears from the painting's left side. From this main trunk, one branch grows twisting upward, while another branch curves downward. One magpie stands still on the trunk of the tree, facing the right in full profile. Vivid cinnabar red describes the bird's bill and the feet that draw the viewer's attention. The face and neck of the bird is covered by black feathers, and the top of the head has white feathers with fine patterning. The back and wings are depicted by repeating a range of bluish gray, white and brown feathers. The ventral feathers are white. The length of the tail is exaggerated, painted in dark green and with tips accented in white.

The petals of the crabapple tree are white and the edges of the petals are colored with pink. The flower stems and leaf veins are colored with bright green. The branch and leaves moving toward the upper left edge of the painting change color, shifting from green to red as they move to the tip of the branch. Finally, there are also some bamboo grasses at the base of the tree's trunk.

As I mentioned before, the influence of Song and Yuan painting has been pointed out in previous scholarship. In my comparative study, I reached that there are actually three common points shared between Mitsuoki's "Birds and Flowers" and Song-Yuan academy painting: composition, painting technique and the figures of birds.

The first point is the composition of the picture. This is characterized by the composition of the tree's branches, which starting from the position of the bird spread out widely toward the top and the side of the screen against a blank background. On the other hand, in paintings of the Ming period, a mountain stream and rocks are often depicted in the background of paintings of birds and flowers. For example, looking at a work by Ming painter Lü Ji, birds and flowers are depicted against the setting of a verdant natural landscape. However, in Song-Yuan academy painting, the depiction of a small number of birds with flowers and trees against a blank background is common, and this is a characteristic that is shared with "Birds and Flowers" of Mitsuoki.

The second point common to Song-Yuan painting is the method of depiction, or the painting technique. In traditional academy painting, painters use two different techniques depending on whether the object is a flower or tree, or if it is a bird. When they paint flowers and trees, they use *kōroku-hō*, which means that they draw the contours or outline of the object. On the other hand, in painting birds they use *mokkotsu-hō* (the boneless style), which is a technique of drawing with no outline. Looking at Mitsuoki's painting technique, we can see that he painted birds with the boneless technique. He repeatedly layered fine lines to express the feathers and patterns without using contours. Looking at his execution of the magpie, the subtle coloration of the feathers is expressed through fine, delicate lines (fig.8). In contrast, when he drew the petals of the crabapple tree, he painted a very thin outline and used white to paint in the inside of the flower (fig.9).

The third point is the characteristic posture of birds. The birds drawn on "Peach tree and dove" by Huizong and "Peach blossoms and small birds" perch on branches, each executed in a distinct posture that faces directly sideways. Especially, the figure of the bird in "Peach blossoms and small birds" with its legs stretched out is similar to the magpie by Mitsuoki.

In these few examples, I have illustrated some common points between "Birds and Flowers" by Mitsuoki and Song – Yuan academy painting. It is clear that Mitsuoki learned from this tradition of Chinese bird and flower paintings.

However, there are some important differences between the paintings of the Song and Yuan periods and Mitsuoki's "Birds and Flowers." This is seen in the execution of the plums in the right scroll. Previously I confirmed two common techniques used by academy painters and Mitsuoki. Based on these techniques, when drawing a tree, it is appropriate to draw a thin outline and paint inside the line with a color. The plum tree in "Birds and Flowers," however, is executed mostly with a bold outline, while in some parts there is no contour. It is rough compared with the crabapple of the left scroll and we can see the

movement of the brush when we look closely at the execution of the petals. Why, then, did he depict the plums like this?

I agree with Nakabe that there is an influence from the tradition of ink plum paintings or ink plum paintings, which became popular in the Yuan dynasty in china and from Kamakura dynasty in japan, and I would like to confirm that the ink plum paintings that Nakabe pointed out did indeed influence works of Mitsuoki. ink plum paintings refer to paintings of plum trees executed with only brush and ink. In most examples, the branch of the plum is composed with repeating S-shaped curves, accented by white or red flowers. Others have a trunk broken part way through. In either case, we can see a focus on bold brushwork. Therefore, Mitsuoki intended to reproduce the movement of brushwork seen in ink plum paintings in a colored painting that avoided the use of outline for the thin branches of the plum or the broken part of the tree.

In addition, I would like to take a closer look at the kind of bird used in Mitsuoki's painting.

It is thought that the magpie seen in the left scroll is a kind of bird that was introduced to Japanese painting through the influence of Ming painting. In Ming paintings featuring magpies, such as those painted by Bian Jingzhao or Lü Ji, who are academic painters active in 15<sup>th</sup> century. they are arranged so that several of them crow loudly to each other on a branch or under a tree. These Chinese paintings had a big impact on Japanese paintings from the Muromachi to Momoyama eras. Painting schools like the Kano school and followers of Sesshū's style followed these earlier traditions and produced Japanese screens which treated the foreign bird set against a background of hills and rivers.

Therefore, it can be said that Mitsuoki was influenced by not only academy painting but other Chinese paintings like ink plum paintings and works from the Ming dynasty.

## **Conclusion**

In today's presentation, I showed how Mitsuoki combined elements of several kinds of Chinese painting traditions; Song and Yuan dynasty academy painting, ink plum painting and academy painting of the Ming dynasty. I can say that there is more influence of Chinese paintings than has been pointed out in previous scholarship. In addition to previous research, I added the possibility that the kind of bird illustrated was based on Ming dynasty pictures. Further, Mitsuoki adapted mostly monochrome ink plum paintings into a richly colored painting, incorporating the illustration of a bird which appeared in paintings of Ming in the style of older Chinese paintings. In other words, he attempted to create a new kind of painting of flowers and birds to succeed the traditional form established by Chinese academy painting.

Finally, to support the idea that there is a strong orientation toward Song and Yuan painting in the work of Mitsuoki. I would like to briefly compare his paintings with the work of Kano Tanyu.

Kano Tanyū was the top painter of the Kano school during the same period that Mitsuoki was active, and he served as the official painter (*go-yō-eshi*) for the Edo Shogunate. It is well known that he studied many old paintings from the Ming and Yuan dynasties. This can be gleaned from his sketched copies (*shukuzu*) and extant paintings. I will briefly compare “Birds and Flowers” by Mitsuoki and “Long-tailed bird” (fig.10) by Tanyū, in the collection of the Museum of Fine Arts, Boston. Both pictures have common features in that there is a magpie perched on a crabapple tree in a vertical composition. The biggest difference between the two works, however, can be seen in the figure of the bird and the background. In Mitsuoki’s painting, the bird is completely still, giving no sense of movement. In contrast, the bird by Tanyū suggests in motion. Moreover, whereas Tanyū expressed a depth of space through the rendering of a river in the background, Mitsuoki’s painting has no background scenery and instead emphasizes the presence of the tree and flowers. Therefore, Mitsuoki sought to express the characteristic atmosphere of Song and Yuan paintings with their blank background in his painting.



As I continue to build on this research in the future, I hope to further investigate the characteristics of Mitsuoki's paintings from various points of view.

---

<sup>i</sup> There are several important studies of Tosa Mitsuoki:

Yoshida Tomoyuki, "Kinsei Tosa ha – Mitsunori kara Mitsuoki e –," *Kobijutsu* 71 (Sansai-sha, 1984)

Nakabe Yoshitaka, "Tosa Mitsuoki hitsu 'Rinnasei baikaku zu' sanpukutsui ni tsuite," *Yamato bunka* 89 (the Museum Yamato Bunkakan, 1993)

Sanekata Yoko, "Tosa Mitsuoki no 'iro' to 'sumi'," *Bijutsushi* 143 (1993); "Tosa Mitsuoki no uzura," *Chadō zasshi* 60 (Kawahara Publishing Co., Ltd, 1996); "Shinwa naki shinwa 'Edokoro azukari Tosa Mitsuoki' no henreki," *Bijutsu fōramu* 1 (Daigo-shobō, 1999)

Chinen Satoru, "Kaidai" in *Kinsei Yamato-e no kaika* (Osaka City Museum of Fine Art, 2017)

<sup>ii</sup> See note 1, Sanekata (1999)

<sup>iii</sup> In previous studies, various opinions can be seen regarding the interpretation of the word "kei" as a central concept in Mitsuoki's work. Yoshida Tomoyuki thought that the idea of "kei" relates to the color tone of his works (see note 1, Yoshida.) On the other hand, Nakabe pointed out that "kei" describes a manner of expression not weighed down by mass or texture, as seen in "Lin Hejing with Crane and Plum Tree" (see note 1, Nakabe.) Sanekata interpreted "kei" not as a superficial expression, but instead as an effort to balance between light and heavy (or serious) sensibilities within the screen (see note 1 Sanekata 1993.)

<sup>iv</sup> "Kinsei Yamato-e no kaika" (Osaka City Museum of Fine Art, 2017), "Tosa Mitsuyoshi" (Sakai City Museum, 2018), "Tosa ha to Sumiyoshi ha" (Kuboso Memorial Museum of Arts, Izumi, 2018)

<sup>v</sup> See note 1, Sanekata (1996)

<sup>vi</sup> See note 1, Nakabe (1993)

<sup>vii</sup> "Birds and Flowers" was exhibited in "Kinsei Yamato e no kaika" (Osaka City Museum of Fine Art, 2017). The exhibition catalogue notes the possibility that it may have been made as a triptych, whereas a certificate written by Tosa Mitsuoki in March 1816 describes it as a diptych. Finally, I would like to thank Uno Chiyo, curator at Sakai City Museum, for generous support.

# 土佐光起の花鳥画

池田泉（博士前期課程1年）

## はじめに

土佐光起<sup>1</sup>は江戸初期に活躍した絵師である。光起は土佐家を宮廷繪所預に復帰させて江戸時代土佐派の礎を築いたことから、近世以降のやまと絵を考える上で最も重要な画家の一人と目される。土佐光起は元和3(1617)年に土佐光則の子として堺に生まれた。土佐家は光元が永禄12(1569)年に戦没して後継者を失って以来中央画壇からの後退していた。桃山時代には光茂の門人とみられる光吉が流派を引き継ぎ、堺で活動を維持した。寛永11(1634)年、光起は土佐家再興を図る父とともに京へ移住した。二十二歳の時に父を失い、承応3(1654)年、三十八歳にしてようやく宮廷繪所預となり、従五位の官位とともに左近衛将監に任ぜられた。同年、内裏造営に伴う障壁画制作に参加している。延宝9(1681)年、法橋に叙せられ常昭と号し、貞享2(1685)年には法眼にのぼる。元禄4(1691)年、七十五歳で没した。

光起は土佐家を繪所預に復帰させたことから「土佐派中興の祖」とみなされている。その画風については、伝統的な大和絵様式に中国宋元の院体花鳥画や同時代の狩野派様式を加味して、表現力を豊かに強化した点が評価されてきた。実方葉子氏<sup>2</sup>は、前述の光起の特徴がいずれも江戸期から言及されてきた、と指摘する。また晩年(1690)に『本朝画法大伝』という同派唯一の画論書を著わしたことも大きな業績であり、その記述に注目が集まる。『本朝画法大伝』に説かれる「軽」（けい、かるい）という概念こそが、光起が確立した江戸の土佐派様式を特徴づけるものと考えられている<sup>3</sup>。光起はこれまで美術雑誌や展覧会に数多くの作品が紹介されてきた。近年、近世土佐派を冠する展覧会が複数開催され<sup>4</sup>、一段と脚光を浴びている。しかしその研究が大きく進展しているとは言い難く、画風の変遷や独自の様式について大いに検討の余地がある。今回の発表では光起作品の中でも花鳥画に焦点を当てる。

## 先行研究の紹介

それでは、光起に関する先行研究の中から、花鳥画に関する先行研究を二つ紹介したい。これらの研究に賛成する立場から、これらを踏まえて後半で私見を述べる。

実方葉子氏<sup>5</sup>は光起が鶉を描く際に李安忠の鶉図を「そのまま引用したり、また左右反転してみたり、とさまざまに応用して自分の作品に組み入れた」と言及している。例えば、光起の鶉図において最もよく登場する鶉（図1）は、真横を向いて足を斜めにひらいた姿である。これは個人蔵の伝李安忠筆「鶉図」と非常に近い姿態である。細く真上にのびる首や両足の開き具合に注目すると、全く似通っていることが分かる。また、光起は足元のえさをついばむ鶉の姿もしばしば描く。この鶉も伝李安忠筆「鶉図」に描かれた鶉と比べると、体の向きや顔や足の位置がかなり似ていることがわかる。つまり光起は確かに李安忠筆とされる鶉図を学習し、すこしずつ改変して自分の作品に応用していたことがわかる。

中部義隆氏<sup>6</sup>は土佐光起筆「林和靖梅鶴図」三幅対（大和文華館蔵）に着目し、当該作品に見る光起の中国絵画学習を通して光起作品の特質を考察されている。まず、左幅の鶴図（図2）は相国寺蔵、文正筆「鳴鶴図」（図3）あるいはその忠実な模写作品を参考にしたことが明らかである。中部義隆氏は、多くの絵師がするように鶴の姿のみを借用するのではなく、全体の構成まで踏襲している点から光起がいかに熱心に中国絵画を摂取していたかが知られる、としている。さらにこの鶴図を東京国立博物館蔵「源氏物語図屏風」の画中画に描いていること、鶴図の構成を「陶淵明栗鶉秋草鶉図」の左幅の「秋草鶉図」に採用していることを示した。中部氏は、「後方を振り返る鶉の姿勢や秋草のあしらいは、「林和靖梅鶴図」の同じく左幅「鶴図」の鶴と竹の構成を想起させる」としている。さらに、右幅の「梅図」については明らかに踏襲した作品は確認できないものの、近い作風を示すものとして東京国立博物館蔵、陳録筆「墨梅図」（図4）を挙げて、「梅図」には墨梅図からの着想がみられると主張する。まとめると、中部氏は明時代の絵画を光起が学習し、モチーフや構図を積極的に取り入れたことを示した。

以上で紹介した先行研究では、光起の鶉図にみられる李安忠の影響と、明時代の絵画からの影響が示された。発表者は以上の先行研究を支持し、これを踏まえたうえで「花鳥図」（図5、堺市博物館蔵）の考察を行った。すると先行研究で指摘されてきた以上に、宋元絵画の影響が認められ、明代花鳥画との関係もより深いことが分かった。

## 「花鳥図」（堺市博物館蔵）の検討

それでは、「花鳥図」<sup>7</sup>についての考察に移る。考察の方法としては、まず初めに対象作品を紹介した後、全体の構図や細部の描法などに注目して、伝徽宗筆「桃鳩図」（図6、個人蔵）や画家不詳「白桃小禽図」（図7、サンリツ服部美術館蔵）と比較する。この二点は宋元の院体花鳥画を代表する作品と見なされている。

「花鳥図」は二幅対の作品で、堺市博物館に収蔵されている。両幅の外側の隅に「土佐左近将監光起筆」の落款があり、「光起之印」白文方印が押される。この落款から将監時代の作品であると分かる。右幅には梅の古木にとまる二羽のシジュウカラ、左幅は海棠の幹にとまる一羽のサンジャクを描く。

まずは作品を詳しく紹介する。右幅は画面右端から太い梅の古木が画面中心に向かって伸びる。梅の幹は画面の真ん中付近で折れて上向きに途切れる。この幹をはさむように、二羽の鳥が枝にとまる。画面下方の枝にとまる一羽のシジュウカラがお腹をこちらに向けて体をそらし、もう一羽を見やるように顔をあげている。画面上方にのびる枝にとまる鳥は、前傾姿勢でもう一羽の方を向き、口をあげている。こちらは真横から見た姿勢で描かれている。二羽の鳥の頭部は黒く塗られ、頬はその特徴でもある白い斑紋が入る。背面の上半分は萌黄色、下半分は淡い褐色の羽毛でおおわれている。腹面の大部分は白いが、喉元から黒い毛がまっすぐ尾の根本まで続く。鳥の生物学的な特徴に基づいて描かれていることがわかる。梅の表現に注目すると、主な枝が二本伸び、そこからさらに細い枝が無数に伸びる。画面の外から生えてきた枝は大きく反り返って画面下方に向かったあと、画面中心を軸に激しくV字に折れ、上に向かう。画面中央で垂直方向に長くのびる枝が、作品に緊張感を持たせる。木は多くの花や蕾をつけている。梅の幹や枝には白で縁取られた緑の苔が付される。

左幅は海棠の幹が画面左下方から現れ、屈曲して上方に延びながら再び画面左側に消える。その幹から二本の枝が伸び、屈曲を繰り返しながら、片方は下方へ、もう片方は上にのびる。海棠の幹にとまるサンジャクは直立姿勢で真横を向いて静止している。サンジャクの頭部は黒い毛におおわれており、頭頂部に白色の毛が生え、細かな模様があらわされている。背面の羽毛は青みがかった灰色や、白や茶色の羽の層が重ねて表現され、腹面は白い羽毛でおおわれている。尾は

長めに誇張して表され、暗い鶯色で先端が白く変化する。海棠の花びらは白く、花弁の先端が桃色に彩色されている。花の根本や葉脈には鮮やかな緑の顔料を使用している。枝や葉は緑から赤色に変色している部分もある。海棠の根本には笹が茂る。

前述したように、光起と宋元の絵画の影響が指摘されてきた。これらとの比較を通じて得た結論を述べる。発表者は宋元時代の院体画との共通点は三つあると考えている。それは構図と描法、鳥の姿態である。

一つ目は画面の構図である。つまり、無背景の画面に、鳥を起点として樹木の枝を上と横に広げる構図が特徴である。逆に明代の院体花鳥画では、例えば呂紀の花鳥図にみられるように、背景に溪流や岩を描いて奥行を表す場合が多い。無背景の画面に少数の鳥と花木を描くやり方は宋元の院体画の特徴であり、光起筆「花鳥図」に共通する。

二つ目は描法である。宋元時代の院体画において、花木を鈎勒法で、鳥を細密な没骨法で描く。鳥を描く際は輪郭線を取らず、細かい線を重ねて羽毛や模様を表現する。これに対し、花木を描くときは非常に細い輪郭線を引き、その内側を顔料で塗りこめる手法を用いる。光起筆「花鳥図」の部分を見ると、サンジャクの体は繊細な線によって羽毛の微妙な色彩を表す（図8）。一方で海棠の花弁を見ると、輪郭線を引いてその内側を白い顔料で塗っていることがわかる（図9）。

三つ目は特徴的な鳥の姿勢にある。先に示した「桃鳩図」や「白桃小禽図」に描かれた鳥はどちらも真横を向く姿勢で枝にとまっている。特に「白桃小禽図」にみられる足をまっすぐ伸ばした鳥の姿は、光起が描いたサンジャクと重なる。

以上、「花鳥図」と宋元時代の花鳥画の共通点を述べた。画面構成や鳥と花木の異なる技法、その独特な鳥の姿態から、光起が宋元の花鳥画を学習したことは明白であろう。しかし、「花鳥図」には宋元時代の絵画と決定的に異なる部分もある。それは右幅の梅の描き方である。先ほど宋元の花鳥画に共通する描法を確認した。その規範に基づけば、花木を描く際には細い輪郭線を引いてその内側を顔料で塗らなければならない。しかし「花鳥図」に描かれた梅は、大部分に太い輪郭線を引きながら一部には輪郭線がない。花弁の描き方に注目すると、左幅の海棠と比べるとおおざっぱで筆の動きが見えるようになっている。ではどうしてこのような表現がなされているのだろうか。

本稿では中部氏が提示した墨梅図との関連性を支持したいと思う。ここで中部氏が光起への影響を指摘された墨梅図を確認したい。墨梅図はその名の通り墨線で描かれた梅図である。多くは梅の枝がS字に屈曲を繰り返す構造を持ち、白や赤の花をつける。幹が途中で折れているものも多い。いずれにせよ、豪快な筆遣いがそのまま表れている。光起が梅の細い枝や折れた部分に輪郭線を用いず筆線で描いたのは、墨梅図における、筆の動きを活かしてできた表現を再現しようとしたためではないだろうか。

加えて、鳥の種類にも注目したい。左幅に描かれるサンジャクは、明代花鳥画の影響で日本でも描かれるようになった鳥であると考えられる。辺文進や呂紀ら明代15世紀に活躍した宮廷画家の作品では花木に数羽配され、枝の上と樹の下で激しく鳴き交わす態で表される。これらの絵画は室町から桃山にかけての日本においても狩野派や雪舟派などに踏襲され、山水景観を舞台に近接拡大した異国の鳥をあしらった障屏画が制作された。したがって、光起は宋元の絵画に加えて明時代の花鳥画や墨梅図の影響を受けていたといえる。

## おわりに

本稿では、光起の花鳥画における宋元、明の絵画の折衷を示した。堺市博物館所蔵「花鳥図」には、先行研究で指摘されてきた以上に宋元時代の花鳥画の影響がみられる。また、先行研究が指摘した明時代の墨梅図からの影響に加え、描かれた鳥の種類が明代絵画に依拠する可能性を提示した。つまり、光起は墨梅図を彩色画へと変換し、明代画に現れる鳥を宋元画風に描いてみせたとと言える。そこには院体画様式の特徴を引き継いだ、格式高くも新しい花鳥画の創造を目指す試みが看取される。

最後に、狩野探幽の作品との比較を通じて光起の花鳥画の特徴を捉えることもできる。結論から言えば、光起の絵画には宋元画への強い志向が存在する。狩野探幽は、光起とほぼ同時代に活躍した狩野派の画家で、江戸幕府の御用絵師を務めた。彼が残した縮図や現存作例から、宋元の古画や明時代の絵画を熱心に学習したことが知られている。ボストン美術館に所蔵される狩野探幽筆「海棠に尾長図」（図10）と比較しながら考える。両作品は、縦長の画面に海棠とその枝にとまるサンジャクを描くという画面形式とモチーフが共通している。二作品の相違点は、鳥の姿勢と背景ではないだろうか。探幽が軽やかな筆致で鳥の動きを感じさせるように描くのに対し、

光起の描く鳥に動きはなく、真横を向いて静止している。また、探幽が花鳥の背景に水流を描くことで空間の広がり表現するのに対し、光起は背景に全く何も描いていない点、さらに光起作品では画面内での花木の存在感が大きい点が挙げられよう。光起が自らの作品に宋元の絵画の持つ独特の雰囲気表現しようとしていたことが分かる。今後は様々な観点から光起の絵画の特質を探ってゆきたい。

---

<sup>1</sup> 土佐光起に関する主な先行研究には以下がある。

吉田友之「近世土佐派—光則から光起へ—」（『古美術』71号、三彩社、1984年）

中部義隆「土佐光起筆「林和靖梅鶴図」三幅対について」（『大和文華』89号、大和文華館、1993年）

実方葉子「土佐光起の「色」と「墨」」（『美術史』143号、1993年）、「土佐光起の鶉」（『茶道雑誌』60号、河原書店、1996年）、「神話なき神話 「絵所預土佐光起」の遍歴」（『美術フォーラム』1号、醍醐書房、1999年）

知念理「『近世やまと絵の開花』解題」（『近世やまと絵の開花』、大阪市立美術館、2017年）

<sup>2</sup> 前掲注 i 実方（1999）

<sup>3</sup> 先行研究においては「軽」という言葉を土佐光起の特質を表す概念として位置づけようとする試みが多くみられるが、その解釈をめぐる様々な意見が提示されている。吉田友之氏は「軽」の思想は作品の色調に表れているとの見解を示した（前掲注 i 論文）。一方で中部義隆氏は「林和靖梅鶴図」に見られるような重量感や質感を誘引させまいとする表現に「軽」の理念が表れていると指摘する（前掲注 i 論文）。実方氏は「軽」の理念とは軽易な描写ではなく、画面上の軽重の均衡を重視することであると解釈する（前掲注 i 論文）。

<sup>4</sup> 『近世やまと絵の開花』（大阪市立美術館、2017年）、『土佐光吉—戦国の世をきた やまと絵師—』（堺市博物館、2018年）、『土佐派と住吉派』（和泉市久保惣記念美術館、2018年）

<sup>5</sup> 前掲注 i 実方（1996）

<sup>6</sup> 前掲注 i

<sup>7</sup> 「花鳥図」は2017年、大阪市立美術館で開催された展覧会「近世やまと絵の開花」にて展示された。同展覧会解説には、本作品が当初三幅対であった可能性や、文化13（1816）年3月付けの土佐光時の極書に「二幅対画」と記されている事実が示されている。

---

また作品の調査にあたり、堺市博物館・宇野千代子氏にご高配を賜った。記して感謝申し上げたい。





図1 土佐光起「鶉図」部分

一幅、絹本着色、27.0×28.0 cm、アムステルダム国立美術館

Fig.1 Tosa Mitsuoki, "Quail and Mallet"  
(detail). Hanging scroll; color on silk,  
27.0×28.0cm. Rijksmuseum.



図4 陳録筆「新梢帶月図」一幅、絹本墨画、  
147.2×73.4 cm、明、東京国立博物館

Fig.4 Chen Lu, "Plum Blossoms." Ming  
dynasty. Hanging scroll; ink on silk,  
147.2×73.4cm. Tokyo National Museum.



図2 土佐光起「鶴図」（「林和靖梅鶴図」三幅うち左幅）、絹本著色、96.5×37.8 cm、大和文華館

Fig.2 Tosa Mitsuoki, "Crane" (one scroll from triptych "Lin Hejing with Crane and Plum Tree" ); color on silk,

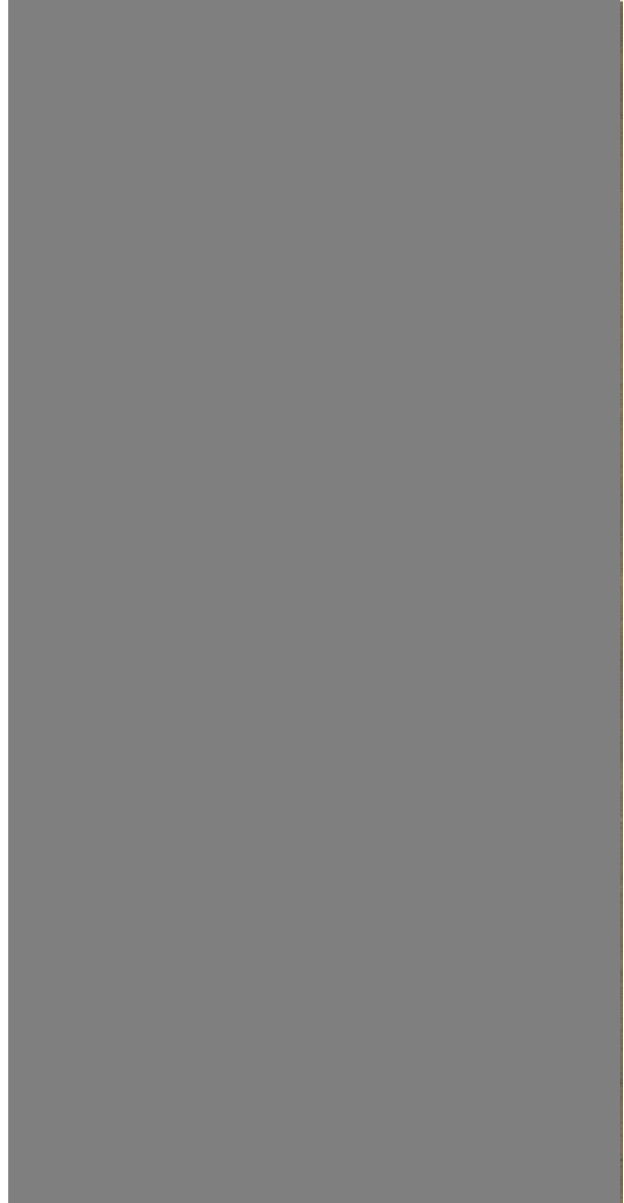


図3 文正筆「鶴図」（「鳴鶴図」対幅うち左幅）、絹本墨画淡彩、165.4 ×84.8 cm、明時代、相国寺

Fig.3 Weng Zheng, "Crane." Ming dynasty. One scroll from diptych "Cranes;" ink and color on silk, 165.4 ×84.8cm. Shōkokuji.



图5 土佐光起筆「花鳥図」二幅、絹本着色、各 97.7×38.8 cm、堺市博物館

Fig.5 Tosa Mitsuoki, "Flowers and Birds." Two scrolls; color on silk, 97.7×38.8cm, Sakai City Museum.



図6 徽宗筆「桃鳩図」一幅、絹本着色 28.3×  
26.0 cm、北宋、個人蔵

Fig.6 Huizong, "Peach Tree and Dove." Song  
dynasty. Hanging scroll; color on silk,  
28.3×26.0cm, private collection.



図7 「白桃小禽図」一幅、絹本著色、26.0×24.6 cm、  
南宋、サンリツ服部美術館

Fig.7 "Peach Blossoms and Small Birds." Song  
dynasty. Hanging scroll; color on silk, 26.0×24.6cm,  
Sunritz Hattori Museum of Arts.



図8 図5部分

Fig.8 Tosa Mitsuoki, "Flowers and Birds." Detail of fig.5.



図9 図5部分

Fig.9 Tosa Mitsuoki, "Flowers and Birds." Detail of fig.5.

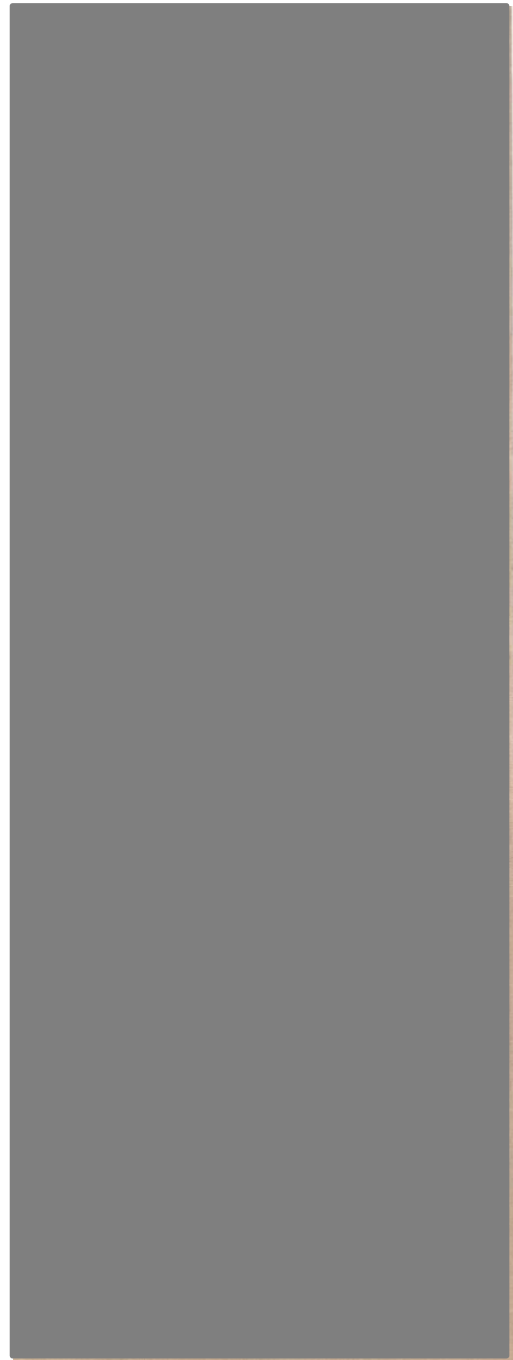


図10 狩野探幽「海棠に尾長鳥図」 一幅、絹本著色、95.5×35.5 cm、ボストン美術館

Fig.10 Kano Tanyū, "Long-tailed Bird." Hanging scroll; color on silk, 95.5×35.5cm, Museum of Fine Arts, Boston.

付記 図1は『花鳥画の世界5』（学習研究社、1981年）、図2は『大和文華89号』（大和文華館、1993年）、図3は『明代絵画と雪舟』（根津美術館、2005年）より複写転載、図4は <https://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/C0051088> より取得使用、図5は『近世やまと絵の開花』（大阪市立美術館、2017年）、図6は『宋代の絵画』（大和文華館、1989年）、図7は『サンリツ服部美術館所蔵名品聚』（サンリツ服部美術館、1995年）より複写転載、図8・9は執筆者が撮影したものを所蔵機関の許可を得て掲載、図10は『ボストン美術館 日本美術の至宝』（東京国立博物館、2012年）より複写転載した。

なお Web 掲載に際し、使用許可を得た画像のみ転載した。

Additional remark: Fig.1 is from *Kachōga no sekai*, vol.5, (Gakusyūkenkyūsha,1981), Fig.2 is *Yamatobunka*, vol.89, (the Museum Yamato Bunkakan, 1993), Fig.3 is from *Catalogue of Sesshū and the Ming Dynasty*, (Nezu Institute of Fine Arts, 2005) copied and reprinted. Fig.4 is acquired from the following URL: <https://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/C0051088>. Fig.5 is from *Catalogue of Tosa Mitsuoki, Commemoration the 400<sup>th</sup> Anniversary of His Birth/Elegance of Yamato-e Style Paintings that Flourished in the Early Edo Period*, (Osaka City Museum of Fine Arts, 2017), Fig.6 is from *Catalogue of Song Paintings from Japanese Collection*, (Museum Yamato Bunkakan, 1989), Fig.7 is from *Sanritsu Hattori Bizyutsukan shozō meihin syū*, (Sunritz Hattori Museum of Arts, 1995) copied and reprinted. Fig.8 and 9 is printed with permission of the museum. Fig.10 is from *Japanese Masterpieces from the Museum of Fine Art, Boston*, (Tokyo National Museum, 2012) copied and reprinted.

## ◆Joint Workshop を終えて◆

発表後に受けた質問やコメントを三つの項目に整理し、質問には回答を示した。英語での質問は日本語に改めて記した。

### 花鳥画の意味について

・なぜ 17 世紀に急に土佐派がこのような中国絵画を描き始めたのか。このような花鳥画はよく吉祥絵画といわれるが、どう考えるか。また、狩野派との競争や思想的な文脈に関してはどうか。

—作品の吉祥性については三幅合わせて今後考察してゆきたい。

・吉祥性と同時に道具という概念が重要ではないだろうか。つまり、吉祥性に加え歴史意識を考慮し、この作品は宋元画を反映して作られていることが、高い身分を示しているという意味を見出す解釈は可能ではないのか、と思う。光起の場合も大名道具を制作していた、と考えるのか。

—光起も大名道具を制作していた、と考えている。大名家をはじめとする需要者の歴史意識や思想については今後の検討課題としたい。

・。三幅対作品を見ると床の間など 17 世紀の建築にふさわしいと思う。

### 図様の継承について

・土佐派では、土佐光吉が堺で茶人と交流を持ち彼らの宋元画に接した経験から、写実的な李安忠様の鶉を描き始めた、というふうに言われている。光起の時代になると、光吉からのアプローチを継承したと考えてもよいのではないだろうか。つまり、光起が直接李安忠に当たったわけではなく、すでに土佐派の数代前からの伝統を継承しているという風に解釈したほうが適当ではないか。

—確かに、光起以前から土佐派のレパートリーとして鶉図は存在したと考えられる。つまりその点では光起は土佐派の伝統を継承したといえる。ところが、土佐光吉や土佐一得による鶉図を見ると、光起の鶉図とは異なる部分もある。一点目は羽の描き方で、光吉や一得は羽毛の輪郭を一つ一つ縁取る描き方をするが、光起は輪郭線を引かない。つまり、光起は土佐派の伝統を知らながらも、あえてその伝統とは異なる描法で鶉を描いたといえる。そしてその描法が宋元の花鳥図

に基づくものである。二点目は鳥の姿勢である。光起の鶉図に見える鶉の形は、定型化している。光吉や一得の鶉と同じ姿のものは光起の作品には見出せない。一方で今回の発表で示した伝李安忠の鶉図は両方とも光起の鶉と比べると、非常に近い姿態に見えた。したがって現段階では、描法とモチーフの形から、光起は光吉を飛び越えて李安忠まで遡って学習したのではないかと考えている。とはいえ光起以前の土佐派の手による鶉図の現存作例は多くはないため、慎重に考えてゆきたい。光起による土佐派の理解は重要なテーマであるため、常に心にとどめながら研究を進めたい。

- ・光起の花鳥画と中国の花鳥画、これらの二つの間になにか別のものが入って影響を及ぼしているのか。たとえば粉本のようなもの。さらに、作品の裏側に描かれているものはないか。例えば、紙を置いて粉本を敷き写したような形跡など。

—裏側から描くやり方は基本的に想定していない。

- ・発表にあった作品の粉本の例は残っているか。

—鶉をはじめとする鳥や動物の粉本は残っていない。一方で、鳩やミミズクをスケッチ風に描き、彩色を記録したものは残っている。

- ・広重の花鳥画を見ると、同じような形の雀とか燕とかが多く出現する。これは土佐派による中国風の描き方を単純化したと考えられるか。

—広重が活躍した19世紀はもうすでに絵手本が多く流通している時代なので、光起作品からの直接的な影響を受けたというよりは、そういった版本類からの影響を考えるほうが自然ではないだろうか。間接的な影響などすべてを否定することはできないが。

### 写生について

- ・光起が観察に基づいて描いた鳥の絵は他にあるのか。また、実物の観察が絵に反映されていることはないのか。

—鳥の姿自体を写生に基づいて描いたと言える作品は今のところ思いつかない。実物を観察してスケッチを残している以上、その行為から得た何かしらを作品に反映していると思う。



・写生と花鳥画の関係は単純なものではなく、例えば狩野探幽がいろんなものを写生したスケッチは現存しているが、それは必ずしも絵画に反映されているわけではない。絵師におけるの写生と絵画制作との関係性は、特に17世紀後半においては非常に複雑だと思う。

・写生という言葉は英語では **sketching from life** と訳すが、これは明治時代の訳語で固定されている。しかし河野元昭氏などの研究によると、江戸時代の写生という言葉の意味、また中国画論におけるの写生という言葉は非常に複雑である。実際にものを観察して写すというよりも、生命観を写し捉えようとするという意味が重要性を持つ。例えば光起という絵師が、いわゆる写生しても、それは実際の羽の模様を写して絵画に反映させるためではなく、なんとか鳥の動きのような、あいまいですごく不思議な動きのパターンなどを自分で捉え、描くときにそれが別の鳥である場合やそれが日本にいない鳥である場合でも、なんとかその生命感を反映させる。そういうものも写生の成果にはなるのではないかと思う。つまり見たままを絵に写すというよりも、よりあいまいな生命感みたいなものを漂わせようとするのが、この時代の方向性といえるのではないだろうか。