

長沢蘆雪の唐子と狗子

Karako-style Children and Puppies in Nagasawa Rosetsu's Paintings

本田 光子

HONDA Mitsuko

Nagasawa Rosetsu (1754-99) is well known for his paintings depicting puppies and Chinese-style children called Karako. This paper analyzes the reason he paints many puppies and children from the perspective of the iconography and its meaning, the social background and Rosetsu's personal affairs.

In China, not only children but also dogs have a positive meaning on prolificacy and prosperity. Children and dogs have been a main subject of a paintings since the Song dynasty. However, they did not emerge in Japan until the late 18th century.

As its background, children's social position changed from the labor force to the treasure of the family in Edo era, and adults began to cherish children. On the other hand, even Rosetsu's teacher Maruyama Ōkyo painted dogs as a new subject, although there is no record of a trend where dogs were kept as pets. Therefore, Ōkyo's paintings depicting dogs may be adopted as a talisman to protect children's health.

Rosetsu followed his teacher's repertoire. He lost several of his children, yet he is fond of them because he grasped their characteristics in his paintings.

In conclusion, Rosetsu painted many children and puppies as symbols that reflected the treatment of children in society at that time with an earnest desire for children's growth.

おしゆ

十八世紀後半の京都に活躍した長沢蘆雪(宝暦四・寛政十一年(一七五四・九九))は、数多くの唐子すなわち中国風の姿をした子どもを描いたことで知られている。さらに師である円山応挙(享保十八・寛政七年(一七三三・九五))の得意とした狗子、子犬をも多く描いた。唐子や狗子を多く描き、人々に受け入れられた背景とは何だろうか。本論では社会背景を中心に、図像の意味と系譜、作画上のモチーフの交換可

能性、絵師自身の個人的事情を考慮しつつ分析する。そして蘆雪の作品は子どもが愛し保護されるべき「子宝」へと社会での認識を大きく変える江戸時代中期の様相を背景に、狗子がもともと子どもの守護と成長祈願を込めた吉祥画の意味を担うがゆえに人気を博したと結論する。

一・唐子と狗子の意味と図像

蘆雪は唐子と共に、応挙の十八番でもある狗子を多作した。子どもと子犬はどちらも可愛らしい無垢な姿で見るものを和ませる。両者が一つの画面に描かれる作例もあり、蘆雪にとって子犬は子どもの擬人化ならぬ「擬犬化」だったのではないか、との指摘もある「註二」。それは両者の表現が近いことから、絵師の対象に寄せる心情の近さを推測してなされた指摘だが、そもそも絵画史において、子どもと子犬は当初から可愛らしい無垢な姿で描かれてきたわけではない。まずは当時における唐子と犬の意味と図像について先行研究に拠りながら確認する。

(一) 意味—吉祥・仏教・言葉遊び

中国で唐子は子孫繁栄という吉祥の意味を持つ「註三」。絵画や工芸品にあしらわれる唐子はほとんどが男児で、男の子を得たいという切実な願いが、連綿と伸びる蔓性の植物や、種子の多い植物と合わせて文様にもなっている。唐子を文様風に集合させる「百子図」はその最もわかりやすい例だ。そして日本でも唐子を描くことはすなわち子どもの誕生や成長への祈りを含意した。

犬もまた子どもに関する吉祥の意味合いを持つ。南宋の毛益と伝わ

る「萱草遊狗図」(大和文華館蔵)で犬とともに描かれる萱草は、妊婦が男子誕生を祈り腰に下げる風習から母と子を象徴する花ともなり、犬の親子と合わせて子どもの誕生や子孫繁栄という吉祥図像である。対幅の「蜀葵遊猫図」も「猫(māo)」・「蝶(dié)」の組み合わせが「耄(mào・七十歳)」・「耄(dié・八十歳)」に音が通じることから長寿を表し、太湖石・蜀葵にも長寿や忠孝という吉祥の意味があった。

日本でも犬の多産と安産にあやかるべく妊娠中の戌の日参り、産所や雛飾りに用いる犬張子、子どもの安全と成長を祈り額に「犬」の朱字を書くへいんのこなど、犬には出産や女性を守る願いが込められ、多産・安産・子孫繁栄に子供の成長を祈願する意味が込められる「註三」。

こうして唐子と犬には民俗的な背景に由来する吉祥の意味が見出されているのだが、犬にはさらにもう二つ、異なる角度から意味が付与されてきた「註四」。

その一つ目が、禅の公案「趙州狗子」である。すなわち宋代の僧無門慧開による公案集『無門関』に収録された、「犬にも仏性があるか」という問いに趙州が「無」と答えたことに由来する画題である「註五」。

俵屋宗達の「狗子図」(個人蔵)は一条文守による賛がこの公案を踏まえるほか、丹崖無染による後賛を伴う「双犬図」(細見美術館蔵)は禅に説かれる二元を黒と白の犬で表すと解されている「註六」。さらに宗達のたらしこみ技法とこの公案とを関連付ける考察もなされている「註七」。若冲の「彫児戯帚図」(鹿苑寺蔵)は無染浄善による賛が示すように、寒山拾得の寒山にアトリビュートされる帚と趙州狗子とが併せて描かれ仏教的主題を強調するほか、若冲「百犬図」(京都国立博物館蔵)でも一匹の犬が帚の切れ端を咥えている。応挙および蘆雪も、白隠門下の禅僧

指津宗琅や斯経慧梁との交流を通して禪に親しんでいた。

犬に見出される意味の二つ目が、言葉遊びである。よく知られる「一笑図」は竹の下に犬を配して「笑」の漢字をなすという、蘇軾に由来するとされる文字遊びである。犬は人間に身近な動物であつたゆえか、このような言葉遊びの題材によく使われたらしい。蘆雪の「竹林に狗子図屏風（ブルックリン美術館蔵）」には「竹林の七賢」と「七犬」が掛け言葉であることが指摘され、伊藤若冲の「百犬図」は百狗子図という言い換えから百子図を連想させる（見立て百子図）の趣向が今橋氏に指摘されている〔註八〕。

こうした出産にまつわる吉祥の意味と仏教的な意味、さらに言葉遊びは、犬の図像において複合的に重なり合う。同様の例に、蓮池水禽図がある。蓮には「恋」との音通や、蓮子（蓮の実）から次々に男の子が生まれる「連子」、さらに夫婦和合という意味に加えて、仏教伝来後は中国の文人による蓮への視線とも相互に影響し合いながら菩薩の聖性を象徴するモチーフともなった。蓮と唐子とを組み合わせた文様もあり、吉祥および宗教的意味が一つの図像に併存する〔註九〕。

（二）図像の伝播と変容

中国で子どもが絵の主題として成立したのは宋代以降、中でも唐の周昉を継承する士女図の名手、南宋の蘇漢臣は子ども絵の第一人者として知られ、代表作「秋庭戲嬰図」（台北国立故宫博物院蔵）をはじめ多数の戲嬰図に彼の名が冠されている。他に貨郎図を描く李崇「市擔嬰戲図頁」（南宋・嘉定三年銘（一二二〇）（台北国立故宫博物院蔵）の他、明代には呂文英、周臣、陳洪綬、丁雲鵬、仇英らが子どもを題材に描いている〔註一〇〕。

日本では中国故事や文人・仙人あるいは高僧等の道釈人物図に付き従う侍童を除けば、唐子は長らく主要な画題ではなかった〔註一二〕。古い例で「唐子布袋図」や、禪の十牛図で牛を手懐ける童子や、寒山拾得を童子姿で描くことはあるものの、狩野探幽の「唐子遊図屏風」（皇居三の丸尚蔵館蔵）あたりまで、多数の子どもが遊ぶ姿は画題としてあまり広まらなかった。中国ではなく日本の子どもを描く例は、絵巻や遊樂図の点景人物や風俗画の一部以外では、十八世紀以降に浮世絵で子どもが多く取り上げられるのを待たねばならない。それはちょうど応挙や蘆雪の活躍期とも重なるのである。

犬が絵の主題となるのは、中国で花鳥画が成立・流行する唐代以降、日本に伝わる作品では先述の毛益や李迪筆とされる慶元五年（一一九九）銘の「狗図」対幅、同じく李迪と伝承する親子の犬図、降つて明代の紀鎮「春苑遊狗図」（黒川古文化研究所蔵）などがある〔註一三〕。これらは宮中の庭園で飼われていた愛玩動物であり、紀鎮作に見られる文様を彫り込んだテラスの縁石は、ここが戲嬰図の主な舞台でもある邸の庭園であることを示している。

伝李迪の対幅には狩野探幽による箱書、狩野常信による模本や倣古作があるほか、図様は徽宗の作として本圀寺に伝わった作例（現在は嵯峨美術大学蔵）と共通し、伝徽宗作は若冲の「彫児戲帚図」などにも用いられている。これらは図像の由来に高名な画家や皇帝の名を冠するように、高貴にして稀少な価値づけがなされた図像である。

中国絵画の犬は毛を細筆で描く毛描きが特徴的だが、十六世紀の朝鮮で犬を多く描いた李嶽の作例では墨面や色面を多用する表現が選ばれる。中国と朝鮮の絵画を截然と分類して認識してこなかった日本で

は、李巖に連なる面的な階調による表現が比較的多い。没骨描を活用する俵屋宗達の作例、李巖「双狗図」（個人蔵）を中国人画家王元章（王冕）の作として画譜に掲載する大岡春卜の寛延三年（一七五〇）刊『和漢名画苑』とこれを参照したと思われる与謝蕪村の小襖「狗子図」が知られる。

応挙の犬は渡辺始興に倣うことが指摘されているほか、原本は伝わらないものの多数の子犬が寄り添って眠る様子を描いた毛益画の模写とのつながりも示唆されている〔註三〕。始興・応挙の犬は出自である狩野派のゆかりで、元をたぐれば中国・朝鮮の絵画へと至る犬図の系譜に連なるものである。

明代には職業画家により犬を抱く「唐子図」（個人蔵）も描かれ、萱草や富貴を象徴する芙蓉と合わせて子どもの成長を願うモチーフで満たされている〔註四〕。この作例は若狭國小浜藩主酒井家の旧蔵品で、すなわち大名家に伝来した。他にも、犬を抱く唐子の図は寛延三年（一七五〇）刊行の吉村周山『和漢名筆画英』巻之一に掲載される。

（三）日本の風俗としての唐子

「唐子」が示す中国風の衣装には、兜々という腹掛けと、子どもの頭頂部や頭部左右に髪を一部残して剃り上げ、残った髪を結う唐子髷が含まれるのだが、日本でも中世から近世にかけて唐子髷の風習が長く続いた上、おおよそ近世以降は腹掛けを幼児にさせていた。絵巻などの描写から、中世まで乳児はほぼ裸で過ごしていたらしい。中国では唐・宋時代から着用されていた兜々には、魔除けや無病息災、長寿に多子という願いが込められており、寝冷えを防ぐためにも有効であ

る。このように、唐子が描かれていても着物の着衣法や環境描写により中国の子どもか、日本の子どもかが判断される。

中世を中心とする唐子と子どもの図像についての論考で黒田日出男氏は、洛中洛外図屏風を定点観測に用いてその増減を分析する。唐子姿は初期洛中洛外図屏風に頻出する（歴博甲本一〇人、東博模本三〇人、上杉本六人）のに対し、十七世紀以降の洛中洛外図屏風には見出せないことから、唐子姿は十六世紀半ば頃に流行したものと結論する〔註五〕。確かに十七世紀の風俗画や遊樂図にも唐子髷はほとんど見当たらず、その後十八世紀以降の浮世絵で頻見され、第二の流行期を迎えるようだ。

二．犬と子どもの社会的位置

唐子と狗子が、吉祥や仏教の意味合いを担い、中国宋代から明代へと描かれ、朝鮮の図像とともに日本へ伝来して写し継がれたことを確認した。しかし中国ではすでに宋代に成立していた子ども絵というジャンルが日本では長く成立せず、犬も応挙以前にはあまり主要な画題とならなかった。なぜ十八世紀に犬や子供が多く描かれ、画題として認識されるようになったのか。背景を見ていきたい。

（一）犬の位置

犬はもともと身近な家畜またはペットとして、日本では縄文時代から人の近くに生きてきた〔註六〕。貴顕に可愛がられた犬がいる一方で、巷の犬は人糞を喰らい、人肉を喰らった。死体の場合もあれば、捨てられた病人の場合もある。犬が人の足を啗えて闖入すれば穢れの対象となったほか、犬自身の死や出産もまた、物忌の理由となった。

清少納言『枕草子』七段のよく知られたエピソードは次の通りだ〔註一七〕。中宮定子の元で飼われていた翁丸という犬が一条天皇の怒りをもって犬島へ流されてしまった。その後、物音に宮中の犬たちが一斉に駆けていくので何かと思えば、翁丸が戻ってきてしまったので蔵人が打ち懲らしめているという。かわいそうに死んでしまったと聞かされるが、怪我をした犬がやってきて、名前を呼ばれて涙を流したので翁丸だと判明する。ここから宮中で複数の犬が名付けて放し飼いされていたこと、勘気を被れば打擲されたことなどが分かる。さらに怪我をしている犬を誰も手当しようとはしない。人と犬の間にはおおよそこのような関係が保たれていたようで、市井でも犬は放し飼いが長く続いた。

江戸時代は明和年間に始まった犬の伊勢参りは、飼い犬が主人に代わって道中周囲の人に助けられながら伊勢まで参詣して戻ってくるという。さらに孝行犬の逸話が複数伝わるものの、いずれも犬が弱っても室内で飼ったり特別に保護することは少ない。生類憐れみの令で保護された野犬も將軍代替により廃止され、幕末期に來日した外国人の記録からも、野良犬が多かったことが分かる。

一方で、江戸時代後期には晁鐘成（一七九一生）が『犬狗養畜伝』を刊行するなど、庶民層にも愛玩動物が流行した〔註一八〕。応挙が子犬の絵を数多く描くのは鐘成より相当早い、常に身近な動物である犬への視線が根底にあったことがわかれる。

絵巻や洛中洛外図屏風など風俗図、絵草紙、浮世絵などには人間の営みの傍らに犬がよく描かれる。「病草紙」（京都国立博物館蔵）では鬼の霍乱つまり急性胃腸炎に罹患した女性の下痢に犬が寄ってくる。

「餓鬼草紙」（東京国立博物館蔵）や聖衆來迎寺本「六道絵」人道不淨相では、死体を犬が鴉とともに喰う。「一遍聖絵」巻七（東京国立博物館蔵）では子どもが連れる犬へ野良犬が吠えかかる。風俗描写の臨場感を高めるために、洛中洛外図屏風などでは犬が盲の琵琶法師を吠えさせてる様子がしばしば描かれる。歌川広重「名所江戸百景 高輪うしまち」安政四年（一八五七）では食べ残した西瓜の皮が散る辺りに犬がいる。こうした描写から、犬と人との距離感がうかがえる。

（二）子どもの位置（i）中世まで

それでは子どもの社会における位置付けはどうだろうか。

中国では国家の指導原理である父系制と社会の実態には時として齟齬が見られるものの、原則として先祖祭祀を行う父系の男系子孫を得るため男児の誕生が強く望まれた〔註一九〕。妻を離縁できる条件の筆頭は「男児を産んでいない」ことであり、唐子がほぼ男子ばかりで、それが大勢表される背景には家族とりわけ女性への大きな強迫観念が感じられる。

蘇漢臣が子ども絵で名を馳せた宋代以降は、儒教道徳の再構築から女性に貞節を求める傾向が強まるという。唐代は宗族Ⅱ父系親族の秩序が優先されたが、宋代に一夫一婦の関係が強化され、小家族のまとまりが明確になった。明代半ば以降にはさらに父系を重視する気の生成論があらわれる。財産は長子が全てを相続するのではなく、息子たち全員で分配するため長期に渡り巨財を保持できない代わりに、類縁者が大きなまとまりをなし互いに助け合う仕組みが作られた。宋代に戯嬰図が流行した背景として、指摘されているように社会全体の成熟に

加え、家族のありようと子どもへの関心もまた深くかわつている。

日本の状況を子ども史の成果を参照しつつまとめると「註二〇」、古代から中世にかけて、庶民層では飢餓・貧困により多くの捨て子・子売りが横行した。光明皇后が興福寺内に設置した施薬院と別所・悲田院も満杯で環境が悪化し、貞観九年（八六七）には捨て子禁止令が出されるも効果のほどは疑問であった。誘拐のほか、親による子の質入れ・子売りも横行し、下人・奴婢など奴隸的身分に落ちざるを得なかった。

『今昔物語集』巻十九第四十四には、達智門の下に幼児が捨てられているのを見た人が、その子がしばらく生きていたので気にして夜ひそかに見に行くと、犬が現れる。いよいよ子どもを犬が食べるのかと見ていると、乳を与えて幼児を生かしていたという「註二二」。過酷な社会状況の中で、子どもと犬の生死が近接していたことを伝える話である。

「御成敗式目」には親の子に対する絶対的な力を示す親子義絶が記される。この仕組みは鎌倉時代以降も続き、迷子は保護や記録の対象となつても、親が捨てた子であれば人々は哀れと思つても助けるための行動をしない。あまりにありふれて記録に残らなかった捨て子が、政治の場面にでてくるには江戸時代を待たねばならない。犬の保護で知られる生類憐れみの令の一環で、捨て子を記録することが行われたのである。貞享四年令では牛馬の遺棄と合わせて捨て子が禁止されている。

この他にも貴族の日記や説話集、文書・証書・記録類からはいずれも子どもの置かれた厳しい環境がうかがえる。ルイス・フロイスは子どもにあまり関心が払われていない様子を書き留めている「註三」。

子どもの描写を探ると「註三」、社会的上位者が鑑賞した「病草紙」

の肥満や鼻黒の親子などの場面では、〈家族〉の証として親と揃いで子が描かれる。子の遊ぶ様は「扇面法華経」〔諸家分蔵〕や「法然上人絵伝」〔知恩院蔵〕など数多く描かれたほか、大人に混じつて働く姿も「松崎天神縁起絵巻」〔防府天満宮蔵〕など建設土木現場の図様として継承して描かれる。男児による牛馬の世話と柴刈りおよび竈番、女兒の水汲みも当時の記録類と照合される風俗である。

さらに、主に寺院で召し使われる稚児が修行や僧侶の身の世話、男色の相手や祭礼芸能を担う様子が、観応二年（一三五二）の「幕婦絵詞」〔西本願寺蔵〕や「石山寺縁起絵巻」〔石山寺蔵〕に多く見られる。

女房文学や貴族の日記には出産儀礼や成長の過程が記される。『源氏物語』では女主人に仕える女童が、衣装を揃えたりその愛らしさで主人のステータスを示すことから子どもが多く登場し、その様子は源氏絵からもうかがうことができる。

（三）子どもの位置（ii）近世以降

近世に入ると、家族と子どもの在り方が変化する。鎌倉時代までは女子も所領を譲られ、夫婦別財で後家は強い権限を持っていた。それが分割相続から嫡子単独相続となる。また、中世までは、夫婦からなる核家族に加えて農村では複数家族の共住集落が営まれた。近世には夫婦と跡取り夫婦の同居する直系制家族が広まり、子どもは「家」財産の継承者として、さらに親への孝養や追善供養が期待された。農村でも十八世紀までに直系制家族が庶民層へ定着する。

そうして十七世紀に現れた「子宝」思想は、十八世紀には広く社会に浸透する。直系制家族というあり方に加えて、経済的な豊かさの両方

が達成されて子どもへの注視が期待と愛情を備えて具体化するのがある。そして子どもが社会の中で保護されるべき対象へと変化する。幕末期に來日した外国人たちがオールコックによる「子どもの樂園」という言葉の指し示す内容を様々に伝えてくれている〔註四〕。

十六―七世紀には、それまでの造形言語・モチーフの蓄積を活かし、中世から近世への過渡期の生活風俗の様子を伝える名所絵や遊樂図が作られる。初期には女性のみあるいは男性のみの群像と子どもがグループイングされ、子どもは主に母と同伴している。名所での遊樂や歌舞伎・見世物小屋へ、大人の物見遊山に連れ添い遊ぶ子どもの傍らで、老僧に従う小僧や、老人の手をひく子ども、茶屋や物売りの母に抱かれる赤ん坊もいる。子ども連れを多く描く「東山北野遊樂図屏風」(長圓寺蔵) 東山隻には子の額に朱を押すへいのこの風習も描き込まれる〔註五〕。

一方で、社会構造の変化に伴い大人に連動して子どもの労働もまた強化されたことを黒田氏は指摘する〔註六〕。中世までの身分秩序から「兵農分離」への移行、都市の建設と流通網の発達は、未分化だった子どもの〈遊び／労働〉から労働がより強化される方向へ変化する。中世絵巻にみる家族的工房から、徒弟制による大規模工房が出現するのである。「職人尽絵」(喜多院蔵)では扇師、弓師、鎧師などの家庭内産業の様子が活写され、親から子への家業の継承が視覚化されている。「築城図屏風」(名古屋市博物館蔵)の建設現場はほぼ大人ばかりである。遊里では禿が働き、恋文のメッセンジャーとして「彦根屏風」(彦根城博物館蔵)や遊樂図屏風に登場する。子守りをするのも、中世までは母親や老人が多かったものが、大人が仕事に出ている間に子どもが担うよう

になり、十八世紀には年季奉公の子守、児童労働が本格化する。住吉具慶「洛中洛外図巻」(東京国立博物館蔵)では子のお守りは都市でも農村でも子どもである。さらに子どもは老人や母という様子が描かれる。

こうした点景人物ではなく、子どもに焦点を当てた絵は十八世紀後半以降にようやく広まる。それは主に浮世絵が、役者や遊女のみならず日常生活を題材にするようになる時期である〔註七〕。西川祐信の享保九年(一七二四)刊『絵本大和童』を早い例として、鈴木春信や喜多川歌麿らが子どもの姿にフォーカスを当てて、唐子姿の子どもたちは美人の母や姉と共に表されることも多いが、子どもたちだけで年中行事を楽しんだり、大人の風俗の見立てを演じたり、さらに子どもが鑑賞し楽しむための玩具としての浮世絵も多彩に生み出される。

一方で、子宝思想の裏返しのように、間引きを戒める作例も確認できる。「子返し絵馬」(埼玉・白髭神社蔵)の事例は、苦しい生活の実情を伝えてくれる。

三. 応挙と蘆雪の狗子／唐子

(一) 応挙の狗子図Ⅱ唐子図

応挙の狗子の図様は、渡辺始興の作品から摂取したものであることが指摘されている。始興の「芭蕉竹仔犬図屏風」(大和文華館蔵)は右隻【図1】に芭蕉が、左隻に巨岩と立葵、竹が配され、各隻四、五匹ずつの白、黒、淡墨、ぶちの子犬が描かれている。応挙は始興の他の作品とともに構図やモチーフを引用し、再構成して自作に活用していることが明らかにされている〔註八〕。

応挙は安永七年(一七七八)年銘の「狗子図屏風」(個人蔵)で、二曲

一双の右隻に小松と梅擬、左隻に竹を生やして松竹梅の含意を持たせ、左右隻を丸い土坡と水流でつなぎ子犬を散らばせている。芭蕉や岩など思想的含意を想起させると同時に子犬の小ささを強調する始興の構図を、より平明に展開するのである。

これより早く明和六年（一七六九）の「芭蕉童子図屏風」二曲一隻【図2】が伝わる。第一扇には岩の向こうにうずくまる者、岩の上で大きな芭蕉の葉を手で引つ張り身を隠す者の二童子がおり、第二扇には岩上の子を見遣りながら年下の子の目を隠す者、目隠しされた子を指差して尻餅をつく同じくらいの年の者がいる。幼い子ども二人の着衣紐が右方向に伸びていることや姿勢から、岩と芭蕉に仲間が隠れるまで鬼となつた子を年長者が反対方向へ向かせて目を隠したところ、つまりかくれんぼの情景であることが了解される。年長者は頭頂部を剃り、年少者の一人は丸刈り、もう一人は一部を剃り残して唐子風の髪型である。着衣からは、彼らが日本の子であることがわかる。こうした芭蕉の下で遊ぶ童子は、始興の犬を置き換えたものと指摘されている【註五】。

芭蕉を描いたほぼ同時代の作例として、若冲による鹿苑寺大書院障壁画の大床がまず思い浮かぶ。若冲の芭蕉図には描かれた場所と相まって、仏教的含意や寺社、さらに謡曲のイメージが見出されてきた【註三】。芭蕉は寺社に植えられ、自宅の庭では忌避された一方で、中国では文人が好んで庭園に植え、民間では「蕉」招の音通で「招子」という男子を得る吉祥の意味を持つ【註三】。中国の唐子図には、「蕉石戯嬰図」（北京故宫博物院蔵）や「蕉陰擊球図」（同）【図3】など、巨大な奇岩と芭蕉の元で遊ぶ作例を確認できる。応挙の作例は、こうした中国の唐子図を日本の子どもに置き換えた翻案と見ることもできる。後に大乘



図1 渡辺始興「芭蕉竹仔犬図屏風」六曲一双のうち芭蕉隻、江戸時代・18世紀（大和文華館蔵）

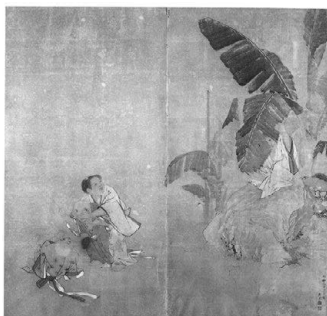


図2 円山応挙「芭蕉童子図屏風」二曲一隻、明和6年（1769）（個人蔵）



図3 「蕉陰擊球図」南宋時代・12-3世紀（北京故宫博物院蔵）

寺襖絵に描いた、子孫繁栄の象徴である「郭子儀図」における芭蕉モチーフも、応挙が中国における意味を踏まえたものと推測される。始興の作例では犬と芭蕉は仏教的な意味を担っていたのかもしれないが、応挙がこれを翻案する際に吉祥の唐子イメージが重ね合わされたとしても不思議ではない。芭蕉を介したイメージの連鎖により支えられ、子犬から童子への変換がなされたとすれば、犬と子どもは図様と意味の両方で入れ替え可能なモチーフなのではないだろうか。

(一) 応挙の狗子図Ⅱ吉祥図

応挙に帰属される数多の作品は、いかに応挙の絵が京で人気を博したかを伝えてくれる。狗子図もさまざまなバリエーションを展開し、幅広い層から求められたことがうかがえる。子犬同士でのじゃれ合う仕草など、応挙の絵を通して人々が子犬の可愛らしさに気付かされた面もあったのだろう。こうした現代人もその可愛らしさに深く共感を寄せることができる子犬の姿は、当時においては吉祥画という建前があったからこそ、盛んな購買の対象となったのではないか。ほぼ必ず複数匹で描かれることも、その主題を指し示している。

応挙はまた多くの鯉図を描いた。鯉には立身出世の意味が込められていることが言及されながらも、その迫真的な写実表現やトリッキーマな視覚的工夫に言葉が多く費やされてきた。応挙の「竹に雀図屏風」も、「雀Ⅱ爵」と「竹Ⅱ祝」の音通から「祝爵」が導き出され、北宋以来の花鳥画のレパートリーと見なすことができる。

このように視覚の実験で革新的な画風を拓いた応挙の作品は、一部の画題は中国由来の定番吉祥図を引きながら、図様を多様に展開し、描写を一新している。応挙の中国絵画を摂取する態度については、その意味と造形の乖離という面が指摘されており^{【註三】}、作品を享受する層に合わせた幅を持っていたのだろう。そして花鳥画が担う吉祥性をよく踏まえ、禅の公案というやや韜晦的な意味を与えられてきた狗子を、人々に広く受け入れられる画題へと咀嚼したのである。

(二) 蘆雪の子ども好き

同時代に活躍した絵師の中には、森祖仙の猿、岸駒の虎といった特定の動物をとりわけ得意とした者が輩出した。動植物は吉祥性の強い画題である。犬は、蘆雪が応挙から継承した吉祥画のレパートリーの一つであった。

蘆雪が子ども好きであったろうことは、作例の多さと表現の的確さからたびたび指摘されてきた。子どもと子犬を合わせて描く例が多いのも、犬自体の作例も多く描写がこなれているのも、由来するところと同じであろう。

蘆雪「竹に狗子図屏風」で七匹の犬が七人の賢人を代替し、「犬ⅡⅠ」の互換性を応挙から引き継ぐことも注目される。「一笑図」(同志社大学文化情報学部蔵)には右幅に男児の立身出世を示す韓信の股ぐりが描かれ、左幅で竹の下にて子どもに首根つこを掴まれる子犬は笑うどころか不貞腐れた表情をして諧謔味を見せる。こうした作例は、笑いを誘いつつモチーフそれぞれの近接した関係から吉祥性を増す工夫でもあろう。

「唐子睡眠図」(皇居三の丸尚蔵館蔵)^{【図4】}は上掛けが中国風文様のため唐子に仮託されているが、身近に実在した子ども、もしかしたら蘆雪自身の子を写生した、いわば肖像画ではないかと推察されている。ではなぜ敢えて唐子という設定にしたのだろうか。

子供の肖像は、像主の寿命を縮めると考えられたためか、それまでほとんど描かれてこなかった。遺影として子どもの肖像が作られることはあった。天正十五年(一五八七)に十二歳で没した細川幽斎の五男を描く「細川蓮丸像」(聴松院蔵)、九歳で亡くなった毛利元就の兄の子

を表す「毛利幸松丸像」(日本民藝館蔵)のいじらしい表情は見るものの胸を打つ。他にも一芸に秀でた有名人や、徳川慶喜が江戸に呼び寄せられた際、幼い兄弟たちと描かれた「徳川慶喜七歳像」(彰考館徳川博物館蔵)のような特殊事情がなければ、身近な子どももの相貌を写しとすることは稀であった。

肖像といえは蘆雪の「大原女図」(静岡県立美術館蔵)には画中に「応需」の書き入れがあり、女性の艶かしい流し目や大原女らしい逞しさの感じられない主題と表現の噛み合わなさは、実在する人物、もしや注文主の愛妾の肖像ではないかと指摘されている「註三」。蘆雪の周囲には一種の見立てで肖像を描く手法があつたのである。「唐子睡眠図」に「応需」の文字はない。蘆雪は紀南から戻つて程なく二歳になる娘を亡くし、やつと息子を得た頃にこの絵を制作したと推測されている。強く長く生きて成長してほしいという願いを込めて、自分の子どもを唐子として描いたのではないだろうか。実際にその子は赤い腹かけをしており、豪華な中国風掛け布団のみが創作だったのかもしれない。それでもありのままを描き留めるのではなく、敢えて見立てて縁起を担いだのであろう。

「岩上猿・唐子遊図屏風」(個人蔵)は右隻と左隻のつながりが不明瞭で、全体の意図を汲み取りにくい。ここでは左隻の唐子と狗子の場面を見ると【図5】、すでに指摘されているように、水辺で遊ぶ唐子と犬はこちら岸と向こう岸で意味ありげに分断され、犬があつた世とこの世の境界を象徴するとされることから、この世ならぬ雰囲気を読み取られている。あるいは水流に悟りを妨げる煩悩を、あるいは向こう岸は生まれくる子の此岸と見るのである「註四」。

蘆雪の「唐子遊図屏風」は鹿苑寺所蔵本や鉄斎堂所蔵本など複数点が紹介されている。いずれも多くの唐子を、白象と組み合わせるもの、水辺で子犬と戯れるもの、「子とろ子とろ」を遊ぶもの、これらを組み合わせるものからなる。

すると先の唐子遊図も水辺で子犬と戯れる型であり、登場する唐子のうち右端の手を前へ出す子は「子とろ子とろ」に近い仕草で歩み去ることに気づく。水辺のこちら岸のみに犬がいること、向こう岸の子たちが眉を寄せて手を振るような仕草をすることから、子どもたちは向こう岸へと去つてゆくのであろう。こちら岸で犬を抱っこする子は、単に犬を見せているのではなく、犬の手を取り一緒に向こう岸の子へ別れの挨拶の仕草をするものだろう。左端の子は両手を合わせて立ち、傍の白犬を手を叩いて呼ぶところと説明されることもあるが、合掌しているようにも見える。中国の唐子図にも明末清初の陳洪綬「戲嬰図」や伝陳洪綬「合歡多子図」(東京国立博物館蔵)など合掌する子がしばしば見出される。それは釈迦への礼拝ごっこ、神仏へ手を合わせる姿なのである。水流という境界で隔たれた彼岸に対し、此岸の犬は子どもを守護する現世的な吉祥の意味をこの画面でも担っているのである。



図4 長沢蘆雪「唐子睡眠図」一幅、江戸時代・18世紀後半（皇居三の丸尚蔵館蔵）

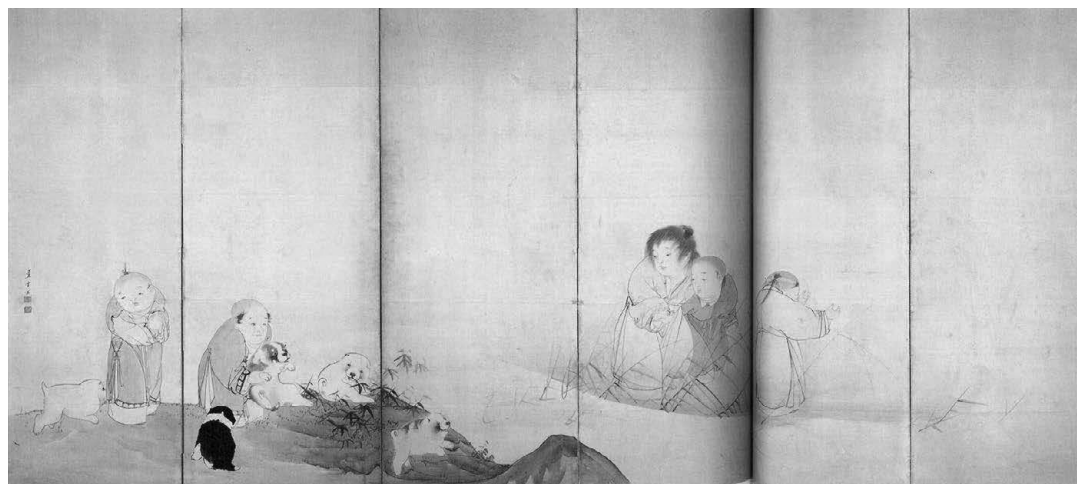


図5 長沢蘆雪「岩上猿・唐子遊図屏風」六曲一双のうち唐子遊隻、江戸時代・18世紀半ば（個人蔵）

おわりに

蘆雪のこうした作品は、江戸時代中期に子どもが慈しまれ保護されるべき存在へと広く社会における認識が大きく変化する転換期に制作されたという点が重要である。子どもの誕生と成長を願う子犬との組み合わせなど師の応挙を継承しつつ、より一層特徴を捉えた姿で描くことよって人気を博したのである。

西洋でも十八世紀に入ると家庭中心主義の核家族が形成され、経済的な豊かさや相まって子どもへの関心が高まった。社会的な要請に加えて、画家の子どもに寄せる関心や愛情を反映した様々な作品が描かれる〔註三五〕。蘆雪の唐子と狗子の作品も、応挙の試行錯誤や人口へ膾炙した下地の上で、画題としての成熟を土台に展開した例と言える。蘆雪は時代背景と作画環境が合致した局面におり、唐子と狗子を数多く手がけることになったのである。

蘆雪に見出されるエンターテイナー性とは、詰まるところ観者に寄り添う表現の謂であらう。観者の見たいもの、感じたいことに応じる絵。そこに重ねて絵師生来の子供好きや、南紀から戻って後、繰り返し自分の子供を失う体験がささやかな動機になったと推測される。

註

一 深山孝彰「芦雪画の深みと広がり 素顔の芦雪を求めて」〔長沢芦雪 京のエンターテイナー〕展図録、長沢芦雪展実行委員会、二〇一七年。

二 中国における吉祥図像の意味については、下記を参照した。『吉祥—中国美術にこめられた意味』展図録（東京国立博物館、一九九八年）、宮崎法子『花鳥・山水画を読み解く 中国絵画の意味』（筑摩書房、二〇一八年）。

三 今橋理子「仔犬と欄干—長澤蘆雪画をめぐる〈ことば遊び〉とフォークロア」〔同「江戸の動物画 近世美術と文化の考古学」東京大学出版会、二〇〇四年）、斎藤研一『子どもの中世史』（吉川弘文館、二〇一二年）。

四 金井紫雲『東洋画題綜覧』（芸艸堂、一九四一年）。

五 西村恵信訳注『無門関』（岩波文庫、一九九四年）。

六 今橋、前掲書。

七 Yukio Lippit "Tawaraya Sōtatsu and the watery poetic of Japanese ink painting", *res: Anthropology and aesthetics* 51, 2007. Yukio Lippit "Puppy Love: The Legacy of Yū Ani's Paintings in Edo-Period Japan", *Korean Journal of Art History* 313, 2022.

八 今橋、前掲書。

九 猿も、テナガザルを描けば「猿猴捉月」に、蜂を描けば高位に封ぜられる意味になる。宮崎、前掲書。

一〇 中国の戯嬰図について下記を参照した。畏冬『中国古代児童題材絵画』（紫禁城出版社、一九八八年）、松田智恵子「貨郎図考—中国風俗画の成立と変遷に関する試論」〔『古美術』九三、一九九〇年〕、Edited by Ann Barrott Wicks, *Children in Chinese Art*, University of Hawai'i Press, 2002. 黄衛霞『清代嬰戲図研究』（江蘇大学出版社、二〇一六年）。

一一 唐子図については下記を主に参照した。黒田日出男『唐子論—歴史としての子どもの身体をめぐる』〔東京文化財研究所編『人のへからだ』東アジア美術の視座』平凡社、一九九四年）、同『中世日本の唐子 子どものイメージ史のために』〔『教育学年報』八、二〇〇一年）、田島達也『唐子遊図をめぐる』〔中村俊春編『絵画と私的表象の世界（変容する親密圏／公共圏）』京都大学学術出版会、二〇一二年）。

一二 犬図の系譜は次の文献を参考した。金子信久『子犬の絵画史 たのしい日本美術』講談社、二〇一二年）、都甲さやか『総説 東アジアの犬と猫—そのモチーフの広がり』〔特別展 いぬねこ色彩—東アジアの犬と猫の絵画—展図録、大和文華館、二〇一三年）。

三都甲、前掲論文。

四『アニマルワールド』展図録（静岡県立美術館、二〇一四年）。図版番号六二、作品解説福士雄也。

五その背景として、笑い顔や垂れ下がる服の紐が特徴的な寒山拾得とのダブルイメージから、中世後期の中国趣味を挙げている。黒田、前掲論文（二〇〇一年）。

六日本人と犬の関係について、中世に関しては黒田日出男「犬」と「鳥」と（増補）姿としぐさの中世史 絵図と絵巻の風景から『平凡社、二〇〇二年』が詳しい。他に次を参照した。谷口研語「犬の日本史 人間とともに歩んだ一万年の物語」（吉川弘文館、二〇一二年）、桐野作人・吉門裕「愛犬の日本史 芝犬はいつ種と呼ばれなくなったか」（平凡社、二〇一二年）。

七松尾聰・永井和子校注・訳『日本古典文学全集 枕草子』（小学館、一九七二年）。

八近衛典子・福田安典・宮本祐規子編『江戸の実用書ベツト・園芸・くらしの本』（ペリカン社、二〇一三年）。

九中国の家族について下記を参照した。加地伸行ほか『世界子どもの歴史九中国』（第一法規出版、一九八四年）、五味知子「中国「近世」の女性と家（早川紀代ほか編『歴史をひらく—女性史・ジェンダー史からみる東アジア世界—』お茶の水書房、二〇一五年）、小浜正子ほか編『中国ジェンダー史研究入門』（京都大学学術出版会、二〇一八年）、大澤正明「妻と娘の唐宋時代 史料に語らせよう」（東方書店、二〇一二年）、小浜正子・板橋暁子編『東アジアの家族とセクシュアリティ—規範と逸脱』（京都大学学術出版会、二〇一三年）。

一〇通史は下記を主に参照した。『日本子どもの歴史』全七巻（第一法規出版、一九七七年）、森山茂樹・中江和恵『日本子ども史』（平凡社、二〇〇二年）。

中世から近世にかけては下記を参照した。高橋敏「家族と子供の江戸時代観と消費からみる『朝日新聞社、一九九七年）、沢山美果子「性と生殖の近世」（類草書房、二〇〇五年）、太田素子「近世の「家」と家族子育てをめぐる社会史」（角川学芸出版、二〇一一年）、服藤早苗監修『歴史のなかの家族と結婚—ジェンダーの視点から』（森話者、二〇一一年）、柴田純「日本幼児史—子どもへのまなざし」（吉川弘文館、二〇一三年）、西谷正浩「中世は核家族だったのか 民衆の暮らしと生き方」（吉川弘文館、二〇一二年）、国立歴史民俗博物館編『企画展示 性差（ジェンダー）の日本史—歴史民俗博物館振興会、二〇一二年）、同監修『新書版 性差（ジェンダー）の日本史』（集英社、二〇一二年）。

二馬淵和夫・国東文磨・今野達校注・訳『日本古典文学全集 今昔物語集二』（小学館、一九七二年）。

三ルイス・フロイス『ヨーロッパ文化と日本文化』（岩波書店、一九九一年）。

三子どもの図版は次の文献に多く収載されており、子どもをめぐる様々な視点が挙げられている。黒田日出男『絵巻—子どもの登場—中世社会の子どもの像』（河出書房新社、一九八九年）、『美術の中のことたち』展図録（東京国立博物館、二〇〇一年）。後者については批判もある。中村敏春「家族、母子、家庭のイメージ読解のための序論」（『絵画と私的世界の表象』前掲書）。

二四渡辺京二「逝きし世の面影」（平凡社、二〇〇五年。初出／葦書房、一九九八年）。

二五斎藤、前掲書。

二六黒田、前掲書。

二七藤澤紫「浮世絵の中の子どもたち—浅野秀剛「美人画への子どもの登場」（『公文浮世絵コレクション—母子絵百景よみがえる江戸の子育て—河出書房新社、二〇〇七年）。

子どもと浮世絵については下記が詳しい。江戸子ども文化研究所編『浮世絵のなかの子どもたち』（くもん出版、一九九三年）、くもん子ども研究所・NHKプロモーション編『遊べや遊べ！子ども浮世絵展』（NHKプロモーション、二〇〇三年）。

二八永瀬恵子「渡辺始興と円山応挙の「狗子図」について」（『兵庫女子短期大学研究集録』二七、一九九四年）、近藤壮「円山応挙と十八世紀の公家社会—渡辺始興との関係に注目して—」（『円山応挙—「写生」を超えて—展図録、根津美術館、二〇一六年）。

二九近藤、前掲論文。

三〇村田隆志解説「開基足利義満六〇〇年忌記念 若冲展」（相国寺承天閣美術館、二〇〇七年）、内山かおる「障壁画の時空—伊藤若冲筆鹿苑寺大書院障壁画の場合—」（『美術史学』三六、二〇一五年）。

三一宮崎、前掲書。

三二野口剛「円山応挙の中国絵画受容とその特質」（『国華』一四八四、二〇一九年）。

三三山下裕「ミュージアム漫遊記三七 色っぽい大原女は誰の愛人？」（『週刊朝日百科 美術館を楽しむ三七静岡県立美術館』、朝日新聞社、二〇〇五年）。文献について、山下善也氏よりご教示いただいた。

三四深山「前掲論文 Matthew P. McKelway（作品解説）. Rossetti: Feculous Brush, Museum Rieberg Zurich, Presti. 2018.

三五森洋子『子供とカッパルの美術史—中世から十八世紀へ』（NHKブックス、二〇〇二年）。

図版出典

- 1 『生命の彩―花と生きものの美術―展図録（大和文華館、二〇一八年）
- 2 『円山応挙―「写生」を超えて―展図録（根津美術館、二〇一六年）
- 3 李飛『吉祥百子 中国伝統戯嬰図』西泠印社、二〇〇七年
- 4・5 『長沢芦雪展 京のエンターテイナー』図録（長沢芦雪展実行委員会、二〇一七年）

付記

本論文は、公益財団法人豊秋奨学会の助成（研究題目「日本美術史における子どもの表象に関する基礎的研究」二〇二一―二〇二三年度）による研究成果の一部である。英文要旨はエディターによる校閲を受けた。本稿脱稿後、内容的に関連の深い、金子信久『日本の動物絵画史』（NHK出版、二〇二四年）が刊行されたので記しておく。

執筆者

本田 光子（美術学部芸術学専攻 准教授）