

# 江戸時代中期以降の「来舶画人」を通じた中国絵画受容の諸相

文学研究科社会学専攻博士前期課程修了

俞 飛

YU FEI

## 要約

江戸時代中期 18 世紀以降、唐船貿易により長崎に来舶した中国人の中で絵を画くことに秀でた人々を「来舶画人」と称する。長崎の社会的特殊性と地理的特殊性が、新興画派としての長崎派の誕生に貢献した。長崎派は中国の美術文化が日本各地に移転するための機能を果たした。

長崎派の中に南蘋派がある。同派の創始者・沈南蘋は純粋な芸術家で、自身の絵画の技量が認められることを期待して渡日した。その承認欲求は、文化的供給者としての沈南蘋の文化移転に影響を及ぼした。南蘋派は大坂、京都、江戸に其々派系が存在した。南蘋派の日本人画家は、他画派の長所を吸収しながら同派を活性化させ市場に浸透させていった。

来舶画人の大量来日（1720—1859 年）は、沈南蘋来崎以降に集中している。沈南蘋の中国、長崎における多方面での成功例が、大きな影響を与えたと考えられる。来舶画人がもたらした各画派の多様性は、長崎派や日本画壇に直接的に影響を与えた。

## I. 序章

中国の発展の歴史から見て取れるのは、時代が変わっても変わらないのは、各時代の文化が意図的であろうとなかろうと伝播していくことである。これら中国から生み出された文化は各地域と互いに影響し合いながら拡大し続け、やがてアジア独特な中国文化圏を形成していった。そして中国文化圏の中で最もつながりが深いのは、もちろん日本である。日本と中国の文化交流においては、遣唐使が先進的な文化を求めて自発的に行った行動を通してだけでなく、数多くの内容は認識されないうちに僧侶の布教活動や商人の貿易船隊を通して、商品や習慣が伝播していった。

近世の日中両国の文化移転の中で最もよく知られている美術文化も同様である。江戸時代に入り、幕府は 1639 年から鎖国令を出して鎖国政策を始め、日本人は海外に出ることを禁じられた。同時に外国との貿易が許されたのは、中国（明・清時代）とオランダだけで、また日本全土でこれらの国との貿易が許されたのは長崎港だけだった。このように、あらゆる方面で厳しい制約がある時代背景の中で、日中両国間の公式的な交流は極端に少なくなり、日本人が海外の情報を得るには、長崎にいる中国やオランダ商人からを求めるしかなかった。

1683 年以降、中国の清政府は海禁を解除するとともに、「展海令」を発布することにより一般庶民

の海外貿易を全面的に促進した。その中で中日間の民間による唐船貿易は大きく発展し、中日間の公的な交流はさまざまな形で民間に移行していった。このような環境の下で、多くの商人たちが各絵画流派の書物や様式を長崎に持ち込んだ。これらの諸流派は、文化の受容者である日本人によって吸収、借用され、やがて長崎において外来の美術文化に基づく新しい日本画の流派を形成し、それらは総称して「長崎派」と呼ばれるようになった。

更に、これらの諸流派は当時の長崎にいる日本の文人、絵師たちと様々な交流を持った。彼らが持ち込んだ絵画技術や美術様式は、当時の多くの日本人が求めたものであった。長崎で形成された独特の長崎派絵画は、その後次第に日本全国に伝播していき、最終的には近世日本画壇全体に影響を与えることになるのである。故に先進的な美術様式などを持って長崎にやって来た中国人集団が、近世18世紀以降の長崎における外来美術文化の生成発展にとって、重要な存在であることは十分考えられる。

## II. 江戸時代の長崎と来舶画人

### 1. 「来舶清人」定義の再検討と「画人」概念の外延

来舶清人という使い方は唐、劉、王（2021）（以下「ノート」と略す）によれば、今や一部の美術史家と古美術愛好者の間でしか通用しない和製漢語<sup>1</sup>であると説明している。

当時の中国人たちは、唐船貿易を経由して長崎にやってきて、日本に最新の漢書と絵画美術などを持ち込むとともに、中国の美術文化を日本に広めた。貿易に来た人たちは、大きな富を持っていただけでなく、そのほとんどが家庭環境に恵まれ良い教育を受けて育って、知識人としての教養も高かったため、これらの清朝人は「来舶清人」と呼ばれていた。「ノート」の中でも来舶清人は「清朝の頃に大陸から日本に渡航した中国人の中で、優れた教養を持っている一括りの人たちに対する総称として使われている。<sup>2</sup>」と定義していた。

「ノート」の中では、また「カテゴリーとしての来舶清人は、当人の社会的地位を反映する身分や職業によるものではなく、純粹に詩文や書画などに精通するか否かという、学芸の造詣を基準にして選ばれた清人渡航者の集合、というふうに理解できよう。<sup>3</sup>」という説明もある。しかし、渡来した中国人で絵画に秀でた人のグループの中には、趣味で絵を描く文人画家だけでなく、生計を立てるために絵を描く職業画家も存在していた。彼らの作画の流派、更に美術文化の提供者として来日して、それを普及させる目的までもさまざまである。したがって、単に詩文や書画などに精通する清人渡航者の集合として扱うのは、本研究にとって十分ではないと考える。

唐、劉、王（2021）もこのことに問題意識を持ち、「ノート」の中で「清朝時代を通して、日本渡

<sup>1</sup> 唐権 劉建輝 王紫沁（2021）「(研究ノート) 来舶清人研究ノート：附『来舶清人参考文献』『来舶清人一覧表』」国際日本文化研究センター p131

<sup>2</sup> 同上

<sup>3</sup> 唐権 劉建輝 王紫沁（2021）「(研究ノート) 来舶清人研究ノート：附『来舶清人参考文献』『来舶清人一覧表』」前掲 p132

江戸時代中期以降の「来舶画人」を通じた中国絵画受容の諸相

航の経験を持つ中国の文化人は、数多くいた。来舶清人として分類されたのは、その一部に過ぎない。実際、来舶清人とそうでない人物との線引きについて、過去の人名録はそれほどはっきりしていない。」<sup>4</sup>と記載していた。内容から明らかなのは、「来舶清人」という概念は、和製漢語として、ある程度通用していたが、その定義自体が不明確であるため、さらに検討する余地があるということである。

本研究は 18 世紀以降日本に渡った絵画に秀でた中国人のことに注目しているが、清朝時代の中国人に限ったことではない。むしろ、職業や趣味に関係なく、美術や絵画の分野で優れた能力を持ち、日本で知られ、記録されている訪日中国人集団に重点を置き、それを根拠に「来舶画人」の集団を考察する。

2. 来舶画人の来崎時期と受け手側社会意志の変化

錦織亮介（2018）「江戸時代長崎来舶画人略年表」<sup>5</sup>の中で、江戸時代の来舶画人を基準対象として、4 つの期間に分割している。本研究はこの略年表を参考に、4 つの時代に分けて、来舶画人のタイプや特徴をデータから分析を試みる。

「江戸時代長崎来舶画人略年表」

西 暦	和 暦	期	摘 要	僧・画人名	唐船数
一六二〇	元和 六	①唐寺三福寺期 30 年 間 (住宅唐人)	興福寺創建	黄檗僧 21 人 陳 元 贊 黙 子 逸 然 水 月 蔡 簡	八 一 一 隻 平均五八隻 (1639-53 14 年 間 オランダ船 毎年四-七 隻)
一六二八	寛永 五		福濟寺創建		
一六二九	六		崇福寺創建		
一六三四	一一		鎖国令・長崎に貿易港を限る。出島の建造。		
一六三九	一六		鎖国の完成		
一六四一	一八		逸然来崎		
一六五〇	慶安 三		道者超元来崎		
一六五四	承応 三	②萬福寺造営期 30 年 間 (住宅唐人)	隠元来崎 (随従僧等 21 名、在俗者 9 人)	黄檗僧 44 人 楊 道 真 范 道 生 独 鶴 搏 独 立 陳 玄 興 趙 国 俊 陳 清 齋 謝 時 中	一 一 二 三 隻 平均三七隻
一六五五	明暦 元		木庵来崎		
一六五七	三		即非来崎		
一六六〇	万治 三		仏工范道生来崎		
一六六一	寛文 元		清・遷界令。萬福寺開創。		
一六六三	三		明・滅亡		
一六六七	七		朱舜水、光圀に招かれ江戸へ		
一六七三	延宝 元		隠元没		
一六七八	六		長崎聖福寺創建		
一六八四	貞享 元		木庵没		

<sup>4</sup> 唐権 劉建輝 王紫沁 (2021) 「(研究ノート) 来舶清人研究ノート：附『来舶清人参考文献』『来舶清人一覧表』」前掲 p136

<sup>5</sup> 錦織亮介 (2018) 「江戸時代の長崎来舶画人について」 黄檗文華 / 黄檗文化研究所 編 p24

一六八四	貞享 元	③唐船来崎 ブ ー ム 期 31 年 間 (唐人屋敷)	清・展海令	黄檗僧 13 人 伊 兼 吳 楨 童 元 基 劉 相 公 謝 重 燕	二四八五隻 平均八〇隻
一六八九	元禄 二		唐人屋敷設置		
一六九七	一〇		渡辺秀石、唐絵目利に任ず		
一六九八	一一		長崎会所（貿易機関）発足		
一七〇九	宝永 六		黄檗画像画師・喜多元規、作画を終える		
一七一五	正徳 五		正徳新令（貿易量・船数制限） （中国船 30、オランダ船 2 に制限）		
一七二〇	享保 五	④ そ の 後 139 年 間 (唐人屋敷)	吉宗、禁書の緩和	黄檗僧 5 人 沈 南 蘋 伊 孚 九 費 漢 源 方 西 園 江 稼 圃 など 40 余人	一八一〇隻 以降暫減 平均一三隻
一七二二	七		大鵬来崎		
一七二三	八		最後の中国僧竺庵の来崎		
一七三一	一六		画人・沈南蘋来崎		
...	...		...		
一八五九	安政 六		安政開国（長崎港の特権を失う）		

表 1：錦織亮介（2018）「江戸時代の長崎来舶画人について」

「黄檗文華」 / 黄檗文化研究所 編 p24

上記の表から導き出される情報はいくつかあるが、1684年に展海令を境として、前半を1620年から1684年までの約60年間を住宅唐人期とし、後半を1684年から1859年の安政開国までの約170年間を唐人屋敷期とし、主な僧や画人を整理した点は注目に値する。

実際、時代の変化とともに、来日した画人集団と日本側が求めていた画人の理想像が変化していることを表していると考えられる。特に1620年以前の来舶画人の身分は黄檗宗の僧侶だった画家たちであったが、1684年以降はほとんどが商人、少数の職業画家に変わっていることである。この点を示す証拠は多く残っている。

人数の面から見ると、来日した画人の中で黄檗僧と仏工の総人数は約83人程度であるが、最初の60年間、つまり住宅唐人期に来日した黄檗僧は65人であった。黄檗僧は黄檗僧仏工集団の実に78.3%を占めているという数字になっている。したがって、最初の60年間で来日した画人は黄檗僧が中心になっていたことがわかる。特に仏教寺院の相次ぐ建立は、日本からの黄檗僧の招聘と合わせて、日本が鎖国状態でありながら、文化の受け手側の側面から見ると仏教美術の受容に非常に積極的であったことを示している。それに対して、後半の170年間は、それまでの60年間よりはるかに長い期間であったにもかかわらず、日本を訪れる黄檗僧の人数は20人以下と激減してしまった。その結果の背景には、展海令関連の政策を契機とただけでなく、文化の受け手側としての日本における中国の画人に対する需要の変化があったからと考えられる。

### Ⅲ. 長崎に伝わった中国絵画と長崎派の誕生

#### 1. 長崎の特殊性と新興画派誕生の必然性

長崎は非常に特殊な都市であり、この特殊性は、大きく分けて「人為的要素」と「地理的要素」の2つで構成されている。「人為的要素」は、江戸幕府の政策や当時の社会情勢、当然ながら文化の受け手側である日本人の意識など、人的要素は複雑に絡んでいる。それに対して、「地理的要素」はもっと単純で、長崎はもともと良港であるという利点があった。

まず、牧口（1903）の港論から考えると、長崎は港の地理的優位性として文化を伝達、移転する過程の中でも重要な出会いの場の一つであり、加えて、港は強い輻輳能力<sup>6</sup>をもっている。その上、後に与えられた人為的な条件が、外来の美術文化の定住と発展の温床として、さらに特殊なものにしていったと考える。

次に、日本が鎖国政策をとったことは、表面的には海外との接触が全体的に減り、来舶画人たちの受け入れや外来の美術文化の吸収にさまざまな弊害をもたらしたと思われる。しかし、オランダや中国への交流や貿易が制限されたことで、外来文化の割合の中で中国美術文化への依存度が大幅に増え、長崎は当時の来舶画人がもたらした中国美術に接触しやすくなったのである。一方、貿易が許される港が長崎に限定されたことは、日本に来る画人たちにとって長崎が唯一の目的地であるという国際的な地位を高める効果もあった。

この二つの特殊性の影響を受けて、中国と長崎は、文化の伝播という点で、ある種の方向性を持った関係を形成したように思われる。港町であった長崎は、富と人材の両面において、外国の芸術・文化の発展に十分なスペースを提供することができ、独自の長崎派を誕生させることができたのである。このように考えると、長崎に新しい画派が誕生するのは、当然の成り行きだったように思える。特に、本研究の焦点である18世紀後半の来舶画人と長崎の関係については、その傾向が顕著である。中国の美術文化と長崎の地域文化は、互いに独立し孤立していたのではなく、文化的に流動的な形で独特な形で出会っていたのである。

#### 2. 長崎に伝わった中国絵画流派と長崎派

長崎派は「江戸時代に長崎で生まれた諸画派の総称。長崎は鎖国体制下の唯一の開港地であったから、絵画の方面でも、中国やオランダからそれまで未知の新様式がもたらされ、新興の諸流派も生まれた。それらの総称を長崎派というが、そこに統一的な主張や作風上の近似性があるわけではない。また、海外からの新様式が、たとえ最初に長崎に陸揚げされたとしても、それを養分として注目すべき新興画派が輩出したのは、多く京都や江戸のような中央の画壇においてであった。しかし、以下にあげるような長崎の諸流派が、海外からもたらされた新様式を中央に伝える役割を果たしたことは無視しがたい。」<sup>7</sup>と説明される。

<sup>6</sup> 牧口常三郎（1903）『人生地理学』文会堂 第一篇 人類の生活処としての地 p273

<sup>7</sup> 出典 小学館 日本大百科全書(ニッポニカ) 「長崎派」の解説

<https://kotobank.jp/word/%E9%95%B7%E5%B4%8E%E6%B4%BE-107650>

最終閲覧日:2023年2月11日

以上のことから明らかなように、いわゆる長崎派とは、長崎において外来の美術文化を吸収して生まれた新しい美術流派の総称である。長崎派では、絵画の流派はひとつに限定されていない。その中①黄檗画派 ②北宗(ほくしゅう)画派 ③南宗(なんしゅう)文人画派 ④洋風画派 ⑤長崎版画 ⑥南蘋画派、以上の六つの画派が一般的長崎派絵画の公認流派として認められている。これらの画派は、いずれも日本画画壇と強い結びつきがあることがわかる。長崎派の出現は、画風、画法の習得、その後の画家の刺激と才能の育成の両面においても、江戸時代の長崎、また日本画画壇に大きな影響を及ぼしたのである。

故に、日本が文化の受け手側として先進的な文化を求めている限り、長崎派を通して外来文化を吸収するのが最適の方法であると考ええる。長崎派そのものが、外来の美術文化が日本に一次定着したものであり、長崎の特殊性から、長崎の画家たちは外国人に対して緊張感や不信感を持つことから、また自己文化のアイデンティティーへの固執からも開放され、外来の美術文化が受け入れられやすくなった傾向も有していた。同様に、日本各地でも、長崎派が全国に広がる過程の中で、日本画画壇も長崎派を通して外来の美術文化を吸収している。このことは来船画家がもたらした外来文化がこの過程の中で二次定着したと考える。

### 3. 長崎派各画派の混合と相互影響

長崎派の画派は、基本的に来船画家を通じて日本にもたらされた外来美術に由来するものであるが、絵画の主体、画風ともに明らかな違いがある。その結果、長崎派全体としては、江戸時代の日本画画壇以上の活気を保ち続けることができたのである。中国では、画派と画派の間が明確に分離・区別されているようである。しかし、前述2つの特殊性から生まれた港町の長崎では、本来、比較的独立していた各派の境界が、長崎では次第に曖昧になっていったのである。長崎にやってきた来船画家たちが次々と新しい美術文化を持ち込んだため、それぞれの流派の画風が混合して、更に融合することも珍しくなかった。長崎派を受容した日本人が、日本各地にその流派を拡大・再展開していく中で、流派同士が影響し合い、結果としてそれを土台として独自性を有する新しい文化が生まれたとさえ言える。

長崎派の出現は、先進的な外来文化が求められるという必然性が合致したものであった。長崎派は港と同様、外国人画家と日本画画壇をつなぐ役割を果たしたと言える。一方、日本人は自文化へのアイデンティティーの台頭により、外来文化の受け入れに慎重であったが、それを吸収するという点では、各画派に対して比較的平等な態度を取っていた。中国では、画人の立場から言うと、習得しているうちに自身の所属している画派から、知らないうちに他の画派に対して偏見を持つようになっていく傾向が強まったと考えられる。そして、この偏見が、異なる画派間の相互影響や融合を阻害していった可能性が高いと思われる。一方、長崎での現象を見直すと、渡辺秀石(1639-1707)のような日本の画家<sup>8</sup>は、長崎にやってきた美術文化をより客観的に見ることができたのである。その結果、文化の

<sup>8</sup> 出典 朝日日本歴史人物事典：(株)朝日新聞出版朝日日本歴史人物事典について「渡辺秀石」の解説  
<https://kotobank.jp/word/%E6%B8%A1%E8%BE%BA%E7%A7%80%E7%9F%B3-154152>  
最終閲覧日:2023年2月6日

受け手側である日本人は、外来文化を大量に吸収するだけでなく、本来の画派に合わない人たちの意見と考え方の違いも対等に見ることができるようになったのである。

港町である長崎には、多くの唐船が貿易で来航した。唐船が運んだ様々な中国文化との出会いは、日本人を質の高い文化を求めるとに向かわせ、長所を広く学んで、それを取り入れることは当然であり、必要なことであるとの認識を高めさせていった。このことが、長崎が日本各地に外来の美術文化を広めて行った大きな要因の一つであったと考える。

#### IV. 沈南蘋と南蘋派の形成

##### 1. 沈南蘋の人物像と来日過程

沈南蘋（1682－？）は中国清朝の画家で、名は詮（せん）、字（あざな）は衡之（こうさい）そして南蘋は号である。胡湄について画を学び、絵画の中で特に彩色花鳥画や人物画を書くことに秀でていた。1731年徳川幕府から招聘を受けて、長崎に来航、滞在した2年の中で、熊代熊斐（くましろうゆうひ）（1712－1773年）という日本人が師事し、南蘋派と呼ばれる一派を形成して、近世（江戸中期以降）の日本花鳥画に大きな影響を与えたと言われている。

沈南蘋は前述の如く、幕府からの招聘を受けて来日したがそのきっかけは何であったのであろうか。それを解明するために、まず注目に値するのは張希広（1990）の次の資料である。

「根据日本史料记载，徳川将军倾心于中国绘画作品，曾派人同来日经商的中國船主协商购买中国著名画家作品事宜，但未能如愿。继而再次派人联络并开列一份定单：购买明代以前十数位名画家的原大摹本一百件；上述同样作者的真迹各五至六件，最少是各一件；包括山水、人物、花鸟题材在内可以乱真的摹本若干，其中彩色的要占多数。事实上凭借一个商船主来完成如此繁重的任务又谈何容易，加之流传于民间珍贵的名画皆属传家之宝，向来秘不示人，更不可能借与外人摹写。结果船主双手空空又让徳川将军的热望落了空。然而，徳川将军毫不气馁，转面向清代知名画家发出赴日传授画技的邀请。故而沈銓赴日的入境‘签证’手续受到了日本政府格外关照。<sup>9</sup>」

「日本の史料によると、徳川将軍（徳川吉宗）は中国の絵画作品を好み、中国の有名画家の作品を購入するために、商売のために来日した中国船主を交渉する者として送り込んだことがあるが、結果が期待通りにはいかなかった。そして、またもう一度連絡を取りながら、注文のリストも作った。リストの内容について、明朝以前の有名画家十数人の原寸大の模写作品百点、前述の同じ画家の原本作品をそれぞれ5～6点、少なくとも各1点以上を欲し、山水風景、人物、花鳥などの正本に見えるような贋作を多数、しかも彩色のものを半数以上望んだ。実際、商船の船主ではこのような重責を果たすのは決して容易ではない。更に、民衆に受け継がれてきた貴重な絵画はすべて家宝とし、誰かに見せることはしなかったし、ましてや部外者に模写のために貸与されることはなかったのである。その

<sup>9</sup> 張希広（1990）「清代画家沈銓の日本之行」文史知識 p2

結果、船主は空手のままで、徳川将軍の期待に応えられなかった。しかし、徳川将軍は諦めず、有名画家の絵画を買うことの代わりに清の有名な画家を日本に招き、その画技を伝受することにした。そのため、沈南蘋の日本への渡航の手続きには、江戸幕府から特別な配慮がなされた。」(執筆者訳)

上記の資料には沈南蘋が来日したという直接の記述はないが、はっきりしているのは、当時の日本の支配者である徳川将軍が中国絵画を好み、そして中国人の画才を切望していたことである。沈南蘋が日本に行く前から有名であったかどうかはともかくとして、徳川将軍がこの国の支配者として沈南蘋に高給を与え、さらに渡航の手続きを容易にしたことは、当時まだ無名な沈南蘋の来日の前提条件や機会の一つであったことは十分考えられる。

沈南蘋が日本で2年の間何をしたのか、中国に帰ってからどのような変化があったのか、それらに関する清朝時代の資料はたくさん残っている。そして、これらの資料の中には、一次資料として、信頼性がある文章も決して少なくはない。特に沈南蘋の友人である黄行健は《贈沈南蘋并序》を記載していた。

「予友南蘋先生，精绘事，偶作《百马图》，贾客携至日本，时日王喜写生，设馆招致画士，有庆山者称鉴别巨擘，客以《百马》进，王大悦，使以厚币聘，先生遂航海往。时雍正己酉也。及至授餐供帐，备极优渥。先生每一挥洒，馆中人相顾以为弗如。留三载归。王及士大夫馈贐值巨万。适友人负官帑，憔悴几死，先生倾囊以赠。吴门李处士果作海外游记。」

「私の友人南蘋先生は絵を描くことが上手な人で、たまたま『百馬図』という絵を描き、それを商人が日本に持って行った。当時、日本の王（将軍）は写生画を好んで、画館（画廊）を開いて画家を募集していた。絵画の大家の作品を見分けることができると言う慶山という人がいて、商人がその絵を差し出すと、将軍は大いに喜び高い給料を提示して沈南蘋を雇い、沈南蘋は海を渡って日本へ向かった。当時は雍正の己酉（つちのととり）の年である。日本に到着してみると、食事から住居に至るまで非常に手厚い条件が整っていた。沈南蘋が絵を描くたびに、画廊の人たちは自分たちの絵の下手さを恥じた。2年足らずの滞在の後、沈南蘋は日本から帰国した。帰国するまでの間、将軍や役人たちは多くの賞品や財産を与えた。帰国後、沈南蘋の友人が清王朝からの多額の負債を抱え、やせ細り死にそうになっていたところ、沈南蘋は賞金、財産を全部持っていき、相手に渡してしまった。この経験をもとに、呉門の李処士は沈南蘋先生の海外遊記を書いた。」(執筆者訳)

上述の原文の著者である黄行健は同じ時代の人であり、沈南蘋の友人でもある。友人に贈った序も、沈南蘋への賞賛に満ちている。黄行健との友人関係からある程度誇張されている可能性はあるが、少なくとも日本で滞在していた二年間の経歴や帰国後の行動については、他の記録とほぼ同様である。したがって、執筆者はこの序文の信憑性は高いと判断している。沈南蘋の目的もやはり金をもうけるために日本にやって来たのではなくて、逆にどちらかと言えばあまり金銭に執着心を抱いていないように思える。

更に沈南蘋の帰国後について、周、近藤（1997）は以下のように記載した。



「沈铨归国后声誉大震，传至京城，朝廷便下旨命沈铨作画上贡，乾隆7年作《花蕊夫人宫词》受到好评，除此，沈铨还陆续为宫廷作吉祥寓意之画，由此沈铨及弟子童衡在中国画史上被称为宫廷画家，沈铨晚年寄居于苏州，孜孜不倦地致力于书画艺术之研究，在乾隆27年81岁的沈铨还能作《花鸟图》<sup>10</sup>」

「中国に帰国後、沈南蘋の知名度が急上昇していて、首都である北京に広がった。そこで、朝廷は沈南蘋に宮廷画の作画を命じ、乾隆7年（1742年）、沈南蘋の描いた『花蕊夫人宮詞』は非常に高い評価を受けている。そのほかにも、沈南蘋は朝廷のために縁起のよい絵（吉祥絵）を数多く描いている。それ以来、沈南蘋は、宮廷画家として中国絵画史に名を残すことになる。沈南蘋の晩年は蘇州に居を構え、書画の研究に精を出した。乾隆27年（西暦1762）、81歳の沈南蘋はまだ『鳥花図』を画くことができた。」（執筆著者訳）この部分には、沈南蘋の絵画に対するひたむきな姿勢と追求が表れている。当初沈南蘋は宮廷画家でもなければ、有名でもなかったということである。吉宗將軍から高いをもらって日本に行ったが、帰国後、金銭の困っている友人に全財産を寄付しているところを見ると、お金銭に執着している人ではなかったように思われる。2年間の日本滞在中、絵画技術の指導に全力を尽くし、帰国後に有名になっても、書画の腕を磨き続け、81歳までも名画を描き続けたことから、非常に純粋な芸術家であったと考えられる。実力はあっても中国で認められていなかった沈南蘋にとって、將軍の採用は自分を証明する機会であったとも言える。故に、沈南蘋は自身の絵画の技量が認められることを期待して、日本に行ったと考える。そして、それから強くなっていった承認欲求こそが、中国絵画の供給者としての沈南蘋の意志を更に強くしていったと思われる。

## 2. 南蘋派の位置づけ

沈の来日は、18世紀以降の江戸時代の美術・絵画界にどのような変化をもたらしたのであろうか。これらの疑問点を明らかにすることを通して、南蘋派がなぜ日本で急速に発展したのか、当時の日本ではどのような位置づけにあったのかを理解することができるのではないだろうかと考える。

鶴田（1993）によると、江戸時代の半ばの享保年間（1716～1736）になると、江戸幕府の御用絵師であると同時に最大な画派の狩野派がマンネリズムに陥り、想像力を失っていた。同時に土佐光起（とさみつおき）（1617－1691）を代表とする土佐派もほぼ同じころ衰退を始めた<sup>11</sup>。その結果、当時の日本画壇の活力が失われてしまった。趙、郭、福田（2017）によると、その後日本の学芸には、二つの新たな傾向<sup>12</sup>が生まれ始めた。

この二つの傾向は①博物学に対する関心、②知識人の中の漢学の普遍化である。①②については、以下のような背景が考えられる。

- ① 長崎には鎖国時代に唯一の対外的な窓口として、世界中の先端的科学技術や流行の文化が集まっていた。そのため、本草学、博物学への関心が高まっていき、その基礎である人間や動植

<sup>10</sup> 周积寅 近藤秀実（1997）『沈铨研究』 南京：江苏美术出版社 p198

<sup>11</sup> 鶴田武良（1993）『日本の美術』第326号 宋紫石と南蘋派』至文堂 p17

<sup>12</sup> 趙 忠華・郭 玲玲・福田 隆真（2017）「江戸中期における画派の絵画教育についての一考察 —南蘋派を例として—」 山口大学教育学部附属教育実践総合センター研究紀要第43号

物の模写も必要となった。

- ② 徳川幕府が採用した教学の中心は儒学（朱子学）で、海外との交渉を制限して交渉相手を主に中国としたので、江戸時代中期には中国的な文化教養が広がった。そして美術の上でも単に作品に対してだけでなく、画論や技法書に対しても関心が高まっていった。

江戸時代に官学として位置付けられた朱子学は宋の理学に属し、実証・実践を重視する傾向にあった。また、中国船により持ち込まれた輸入品の多さ、種類の増加などにより、器物類、鳥獣類などの写図による記録を担当する唐絵目利職が置かれ、輸入品を模写することが何よりも不可欠な技能となった。

以上のような二つの新たな傾向を合わせてみると、長崎、そして社会全体が、外国の美術を積極的に求める状態にあったと言える。当時日本の絵画画派は衰退の一途をたどっており、先進的な美術文化による補完が必要だったと考える。そのような状況下で来舶画人の絵画技術、美術文化を受け入れることは、仕事のしやすさという点でも、一般的な社会情勢という点でも、好ましいことだった。結果的には、江戸時代中期に停滞していた絵画画派の問題を解決し、当時の日本画壇に新しい風を吹き込んだとさえ言うことができると考える。

### 3. 南蘋派の江戸、京都、大坂への伝播の諸相

南蘋派の全体構成は、「長崎南蘋派」を中心として、その他に「大坂南蘋派」、「京都南蘋派」、「江戸南蘋派」という3つ派から成っていた。

南蘋派で大坂に広めた有名な画家といえば、一番知られているのは鶴亭（？－1785）である。鶴亭については以下の二つの視点から、南蘋派が大坂に広まる上で、鶴亭の影響が大きかったと言われている。第一は、鶴亭は熊斐から沈南蘋の明代院体画に近い花鳥画様式を学ぶと同時に黄檗美術も学んでおり、こうした外来の美術文化に対する寛容で積極的な姿勢は、前述の熊斐の姿勢に通じるものがあると言えるということある。第二は、習得した2つの画派を柔軟に活用し、大坂にもたらしたということである。このことは、鶴亭が黄檗宗の僧人であったことと重なり、京坂の黄檗僧と南画家たちの間に南蘋画派の芸術の普及と交流に繋がっていったと思われる。

京都の南蘋派の普及はうまくいかず、現存するのは勝野范古（1751－1772）と大友月湖（？－？）二人の記録だけである。二人は長崎出身という共通点があり、師匠である熊斐の死後、京都に行ったことも同じである。どちらも失敗したようで、数年後二人の消息は完全に失われてしまった。一説によると、勝野范古は長崎で南蘋派を学んだ後、京都に出て絵で生計を立てようとした。しかし、その結果、誰も彼の絵を買い求めず、弟子入りする人もいなかった<sup>13</sup>。以上のことから、京都は長崎に比べて外来美術文化に対する受容性が低く、南蘋派の存続は、前述の鶴亭が元黄檗僧として、京都の僧や南画家との交流によるところが大きいことがわかる。

<sup>13</sup> 出典 朝日本歴史人物事典：(株)朝日新聞出版朝日本歴史人物事典について 「鶴亭」の解説  
<https://kotobank.jp/word/%E9%B6%B4%E4%BA%AD-15995>  
最終閲覧日:2023年2月9日

江戸の南蘋派は、大坂と似たような状況であった。ここでは、主に建部凌岱（1719—1774）を代表者にして分析することにする。建部凌岱については「板橋区立美術館 建部凌岱展 13」資料に基づくと、以下のようにまとめることができる。

建部凌岱も一つの南蘋派の画派様式に固執せず、次々と新しい外来美術文化を吸収していった。最初は俳画に始まり、それを続けるうちに南蘋派や北宗漢画と唐絵目利き派、さらに来舶画人の費漢源から南宗文人画を吸収していったのである。一見、これらの画派の画風が無関係に見えるが、建部凌岱にとって経験の源泉となり、新たな自己理解と独自の画風を確立することに繋がったと考える。

ここでは、大坂南蘋派、京都南蘋派、江戸南蘋派の広がりを通して、長崎から日本各地への伝播の諸相の一端をまとめる。まず、南蘋派の移転と拡大が必ずしも順調でなかったということが言える。そして、失敗例としての京都南蘋派に記録されている勝野范古と大友月湖の失敗の理由については、2つのポイントがあると考ええる。

第一は、生計を立てるための本業としての絵画を学習したことである。文化移転は、当事者にとっては、不確定要素が多く、このように美術の創作が趣味から離れて、金銭に結びつけることにより、移転過程の中の文化受け手の側に嫌悪感や対立をもたらすことが考えられる。第二は、自身の特色、いわゆる独自性を表現できなかったことであると考ええる。大坂南蘋派の鶴亭、江戸南蘋派の建部凌岱は、複数の絵画の画派に触れている。それぞれの画派の様式を習得して初めて、その違いを理解し、自身の求める様式や画風を明確に持つことができた。そして、さまざまな画派を知るうちに、量から質へと変化し、本来の画派に自分の考えを加え、やがて自身の画派を形成していった。これに対し、京都の南蘋派に記載された二人は、熊斐を通じて南蘋派の美術様式を学んだだけで、独自の解釈で独自の作品を作り上げたことはなかった。これは、一つの画派の絵画だけでは学べないことであると考ええる。

以上が、南蘋派の江戸、京都、大坂への伝播において、外来美術文化の一次定着の受け手側であり二次定着の送り手側でもあった日本の画家が果たした役割についての考察である。従来の南蘋派研究に少し違った方向性をもたらしたと考えている。

## V. 沈南蘋来崎以降の来舶画人

### 1. 沈南蘋来崎事例の影響力と象徴性

錦織（2018）は第四期（1720～1859年）の来舶画人の来日が沈南蘋来崎事例以降で大量発生している理由は、沈南蘋からの影響を受けている可能性があるという推測をした<sup>14</sup>が、この事例の成功は極めて重要であると考ええる。沈南蘋来崎の事例は、来舶画人を通じた美術文化の移転の事例として、非常に成功していることがよくわかる。更に、ここでの成功はあらゆる方面を含んでいる。

<sup>14</sup> 錦織亮介（2018）「江戸時代の長崎来舶画人について」黄檗文華 / 黄檗文化研究所 編 p29

本研究で分析したように、沈南蘋が承認欲求と自己価値の実現を求めて長崎に来たが故に、沈南蘋が持ち込んだ精緻で華麗な花鳥画の様式は結果として長崎で広く求められ、更に幕府の將軍である徳川吉宗にも認められ、繰り返し賞賛されただけでなく、帰国後清国皇帝に宮廷画家として任用されることもなった。沈南蘋は、一般庶民から当時の中国や日本の最高権力者である將軍と皇帝まで、あらゆる人から賞賛された。これは、沈南蘋が十分な評価を受けて、自己の価値を実現したかったことの十分な証左である。

日中の美術文化移転の面でも、沈南蘋がもたらした鳥花画の様式が日本人に受け入れられただけでなく、日本人の弟子である熊斐が沈南蘋の名で画派を創設し、南蘋派を自主に日本各地に普及させたのである。沈南蘋が帰国した後も、長崎、大坂、京都、江戸など各地に南蘋派の画家が活躍し、沈南蘋が伝えた精緻な鳥花画の様式を改良して継承していったのである。この点で、沈南蘋が長崎を訪れたことで実現した文化移転の角度からいうと、大きな成功を収めたと言える。

更に言えば、物質的な面でも、沈南蘋は吉宗將軍から高い給料をもらって来日し、長崎滞在中は非常に良い待遇を受けていた。また、沈南蘋が中国に帰国する際に持ち帰った大金に注目したもので、単に物質的な成果としての富を得た点から見ても、沈南蘋は来崎することで大きな成功を収めたと言える。

長崎滞在中、沈南蘋は個人的な精緻な筆法と卓越した技術によって日本画壇から認められ、日本人弟子がそれらを普及することによって、沈南蘋の美術は日本各地に十分に知られることになったのである。一方、中国で、沈南蘋は友人の窮地を救うために全財産を使い果たして、80歳まで自分のすべてを捧げて絵を描き続けた。彼の友人たちも、彼のために詩を書いた人たちも、さらに沈南蘋の影響力を広げていった。沈南蘋の誠実さと優しさ、そして芸術を追求する姿勢こそが、中国でも大きな影響力を持った。

ここにおいて、中国と日本での状況を合わせて考慮してみると、沈南蘋以降長崎に渡った来舶画人たちは、中国また長崎における沈南蘋の成功を知っていて、その影響を受けていた可能性が高いのである。沈南蘋来崎事例が多方面で成功したこと自体が非常に特徴的であり、故にここから18世紀以降の来舶画人に大きな影響を与えたと推測している。

## 2. 南蘋派における絵画文化移転の要因と環境との関連性

前述した推測である「第四期（1720～1859年）の来舶画人の来日が沈南蘋来崎事例以降で大量発生している理由は、沈南蘋からの影響を受けている可能性がある」が正しいとすれば、沈南蘋来崎事例という成功事例は、先導的な役割を果たしたと考えてよいと思われる。しかし、それ以上に重要なのは、当時の長崎がどのような環境でもって、それぞれ異なる画派の存在と、それぞれの目的を追求するためにやってくる来舶画人たちを支えたかであると考えられる。

1720年に江戸幕府の吉宗將軍が禁書政策を緩和したことは、民間の唐船貿易に大きな追い風となったと考える。この時期の唐船の数は1,810隻と、第3期の2,485隻に比べるとはるかに少なかった

が、禁書政策の緩和によって外来文化の書物が持ち込まれやすくなった。これに対し、長崎にいる一般庶民と学者は、外来文化を受容しやすくなっただけでなく、禁書の緩和により外来文化を学ぶ行為が正当化され、精神環境に対する相対的負担が大幅に軽減された。これによって、文化の受け手側である日本人の外来文化を習得するための必要なコストも下げることができた。この措置により、1720年以降の来舶画人が持ち込んだ外来美術文化は、長い間培われてきた長崎でその正当性が強調されることにより更に受け入れられやすくなったのである。

更に、1723年に最後の中国僧竺庵（1696-1756）が長崎にやって来たことは、100年以上続いた黄檗派の僧侶が日本に来るというパターンの終焉<sup>15</sup>を正式に宣言したことに当たる。文化の受け手側としての日本における黄檗宗への需要が減少していたこと、黄檗派美術の衰退により他画派の画家を受け入れる余地が増えたことを示している。複数の画派が競合していた長崎にとって、この結果は有利に働いたと考えられる。日本画壇が外来美術文化から生まれた長崎派に偏見を持たず、多元的な画派と様式を学ぶことに抵抗がなかったことを考えると、日本画壇は黄檗美術を欠いたとしても、それに代わるものを見つけ、他画派から黄檗派美術本来の地位を受け継ぐことができたと考える。黄檗派美術の衰退は、受け手側である日本人の外来文化の借用や合成への意欲に大きな影響を与えなかったと推測できる。

逸然性融（1601-1668）に代表される黄檗派の僧人は、北宗の漢画派にも長けていた。故に黄檗派の衰退が、長崎派における北宗漢画派の勢力に何らかの影響を与えたのではないかと考える。特筆すべき重要性は、沈南蘋以降長崎に来た多くの来舶画人は四大画家を中心とした南宗文人画に属していたことである。更に、北宗漢画派と南宗文人画が長い間対立していたので、あえて推測すると、1723年に最後の中国僧竺庵が来日した後、黄檗派美術と北宗漢画派が衰退したことが、沈南蘋来崎事例に影響された南画に所属している画人が大量に長崎に来訪した理由ではないかと考える。

以上をまとめると 第四期の来舶画人の来日が沈南蘋来崎事例以降で大量発生している理由は、需要の変化に対応した動的平衡から生まれたものだと考える。沈南蘋が長崎に到着した後起こった日中間の美術文化の移転は、黄檗宗の需要減退などの社会的環境だけでなく、将軍の禁書緩和政策などの心理的環境も影響した結果である。18世紀半ば以降、長崎の環境がこのように変化したのは、文化の受け手である日本人の需要が変わったのではないかと推測している。この時期の日本画壇は、単に一つの形式や文化の正統性を求めるのではなく、幅広いジャンルの美術文化を求めるようになっていた。結論的に言えば、文化の受け手側である日本人の需要の変化が、文化の送り手側である来舶画人画家たちの反応に直結していたと言っても過言ではないと考える。

来舶画人の来崎が 18世紀半ばの沈南蘋来崎事例以降に大量発生していることは、文化の送り手側である来舶画人たちが、文化の移転を実現するために提供したコストであると考えられる。この点も、山

<sup>15</sup> 錦織亮介（2018）「江戸時代の長崎来舶画人について」 黄檗文華 / 黄檗文化研究所 編 p24

岸（1995）の異文化接触モデル<sup>16</sup>に当てはまる。即ち、沈南蘋来崎事例以降に大量発生した来舶画人による美術文化移転の主要な原因は、それは長崎の環境また日本人の需要と密接な相関関係があると考える。

## VI. 結論

本研究の「Ⅱ」では、江戸時代の長崎と来舶画人に焦点を当て、なぜ来舶画人という言葉がこの研究に最も適しているかを具体的に分析した。また、長崎にやってきた画人の人数や構成の変化を、江戸時代来舶画人略年表の時代区分で捉え、当時の文化の受け手側としての長崎の社会意思の変化を分析した。

「Ⅲ」では、長崎に伝来した中国絵画と長崎派の誕生に焦点を当て、長崎に新しい画派が誕生した理由を牧口（1903）の「港論」を参考にした上で分析し、長崎に伝来した中国画派と長崎派の対応関係を考察した後、長崎で起こった各画派の混合と相互影響を具体例に基づいて考察した。

「Ⅳ」では、長崎派の代表例である南蘋派を選び、その画派と様式が日本に伝えた沈南蘋の経験や人物像の分析を通じて、長崎派と日本画壇における南蘋派の位置づけを検討した。その上で、日本において南蘋派が拡大していった伝播の諸相を総合的に検証した。

「Ⅴ」では、まず南蘋派の影響を客観的に分析し、その後、以上の分析に基づいて、長崎における美術文化移転の要因と社会環境との関連性について考察を行った。

最後の本「Ⅵ結論」では、執筆者の考察とそれによって解明された諸点を以下記述する。

（1）江戸時代に高度な技術をもって来日した中国人集団の中で絵画を良くしている多くはその本職は画家ではなく、むしろ余技として扱っている。したがって、清人、唐人などの呼び方は普遍的ではなく、正確さも不十分なので、最終的にその対象を、来舶した中国人の中で絵を画くのが得意な人々を「来舶画人」と称するという結論に達した。この呼称は、本研究の対象を明確にするだけでなく、日中間の美術文化移転に重要な役割を果たした中国人集団の共通定義になると考える。

（2）マクロな視点から、江戸時代初期に日本に美術文化をもたらした黄檗宗の僧侶の統計データを研究対象とした。100年以上にわたる発展と定着化を経たが、黄檗宗はその勢力を衰退させて行った。その背景には、江戸時代後期の黄檗美術に対する需要が急速に減少していったことがあるように思える。これは、来舶画人が黄檗僧による文化の移転を阻害し、それによって黄檗美術の市場が縮小していったとも考えられる。このような状況下において江戸後期の文化受給者である日本人の需要が変化し、多様な美術様式を求めようとしたことにより、この時期の黄檗僧の来日人数が大幅減少したという結論に至った。

（3）長崎派誕生の必然性を、長崎の特殊性から解明した。長崎には鎖国政策との関連した社会的

<sup>16</sup> 山岸みどり（1995）「異文化間能力とその育成」 渡辺文夫編著『異文化接触の心理学』川島書房 pp209-223

特殊性と、港町として貿易に適し、文化的強い輻輳能力を持つという地理的特殊性がある。これらを背景として、長崎は富と人材の両面において、外来の美術文化の発展に十分な空間を提供することができ、新興画派としての長崎派が誕生しやすかったという結論を得た。長崎派は、来舶画人がもたらした外来美術を借用、合成して、長崎の新しい流派、を誕生させ、また一方で、吸収した新しい美術様式、画技などを柔軟で受容しやすい形で日本各地に拡大させた。故に長崎派は外来の美術文化を日本各地に移転するための緩衝地帯としての機能を果たしたと考える。同長崎派が江戸時代の他の日本画壇以上に、活気を保ち続けることができたという事実は注目に値する。その主たる原因は同派を日本各地に拡大させていく中で各画派同士が影響し合い、結果として来舶画人がもたらした美術文化を基礎として、新たな文化を形成させたからであるという結論を得た。

(4) 本研究がミクロ的視点から分析、考察を進めたのは長崎派の代表例である南蘋派である。南蘋派の創始者である沈南蘋の人物像と訪日過程の分析を通して以下の結論を得た。沈南蘋は純粋な芸術家であって、自分の絵画の技量が認められることを期待して、日本に渡ったと考える。そしてその承認欲求が、文化的供給者としての沈南蘋の文化移転における意志を更に強くしていったとの結論を得た。

(5) 南蘋派の日本各地に拡大していく過程を見ると、「大坂南蘋派」、「京都南蘋派」、「江戸南蘋派」の三つの派系が存在していることが分かるが、その拡大を担った人物をミクロ的な視点で分析した。鶴亭と建部凌岱の例のように、南蘋派が日本各地に拡大していく過程の中で、日本人画家は、他流派の優れたものを吸収することを通して南蘋派をより活性化させ、その発展の停滞を防いだ。また、南蘋派をより市場に浸透させ、土着化させていった。故に日本人画家も大きな役割を果たしたと言っても過言ではない。

(6) 南蘋派の日本拡大の契機となったのはその創始者の沈南蘋の来日であったが、第4期(1720—1859年)の来舶画人の大量来日が沈南蘋来崎以降に集中している理由は何であったのかという課題について、以下のような結論を得た。即ち沈南蘋はその個人的な精緻な筆法と卓越した技量によって日本画壇から認められ、さらに南蘋派の普及によって、日本各地に十分に知られるようになった。一方、中国においては、沈南蘋が友人を救うために全財産を使い果たしたとか、また80余歳まで絵を描き続けたとか等、彼の誠実さと優しさ、そして芸術を追求する姿勢が、中国でも高く評価されていった。このような沈南蘋の中国また長崎における金銭面での内容も含め多面的な成功例が、後の来舶画人の来日に大きな影響を与えたとの結論を得た。

(7) 来舶画人が所属した画派の多様性は、江戸時代後期の長崎派や日本画壇の絵画認識に対して直接的に影響を与えた。例えば、南蘋派は、江戸時代の最大の日本画画派である狩野派がマンネリズムに陥り、想像力を喪失し始めたという問題を克服する上で、これら日本画壇の画派に有益な刺激を与えている。これらの諸相は、来舶画人が日中美術文化交渉をどのように活性化させていったのかを理解することに繋がると考える。

来船画人の増加は文化提供者の発信源を増加させることに繋がり、さまざまな美術様式と画派により長崎における文化の競争力を高め、長崎の芸術性を高めていった。一方、来船画人を通してもたらされた各様式的美術文化は長崎で一次定着して長崎派を形成し、更に長崎派を基礎として能動的に日本各地に二次定着する過程を通して、江戸時代後期の日本画壇に写実主義の風潮がひろまる契機となった。これらから考えると、来船画人は江戸時代の日中美術交渉の中で最も影響力のある集団であると同時に、文化移転を最も成功させた集団の一つであったといえよう。以上の諸点は「来船画人の登場による日中美術文化交流の新側面」として見なしてもよいものとする。

## VII. 参考文献

1. 唐権 劉建輝 王紫沁 (2021) 「〈研究ノート〉来船清人研究ノート：附『来船清人参考文献』『来船清人一覧表』」 国際日本文化研究センター pp131-136
2. 錦織亮介 (2018) 「江戸時代の長崎来船画人について」 黄檗文華 / 黄檗文化研究所 編 pp24-29
3. 牧口常三郎 (1903) 『人生地理学』 文会堂 第一篇 人類の生活処としての地 p273
4. 张希广 (1990) 「清代画家沈铨的日本之行」 文史知识 p2
5. 周积寅 近藤秀実 (1997) 『沈铨研究』 江苏美术出版社 p198
6. 鶴田武良 (1993) 『日本の美術 第326号 宋紫石と南蘋派』 至文堂 p17
7. 趙 忠華・郭 玲玲・福田 隆眞 (2017) 「江戸中期における画派の絵画教育についての一考察—南蘋派を例として—」 山口大学教育学部附属教育実践総合センター研究紀要第43号
8. 山岸みどり (1995) 「異文化間能力とその育成」 渡辺文夫編著『異文化接触の心理学』 川島書房 pp209-223
9. 小学館 日本大百科全書(ニッポニカ) 「長崎派」の解説  
<https://kotobank.jp/word/%E9%95%B7%E5%B4%8E%E6%B4%BE-107650> 最終閲覧日:2023年2月11日
10. 朝日日本歴史人物事典：(株)朝日新聞出版朝日日本歴史人物事典について「鶴亭」の解説  
<https://kotobank.jp/word/%E9%B6%B4%E4%BA%AD-15995> 最終閲覧日:2023年2月11日
11. 板橋区立美術館 建部凌岱展 「その生涯、酔たるか醒たるか」  
<https://www.city.itabashi.tokyo.jp/artmuseum/4000016/4001473/4001478.html>  
最終閲覧日:2023年2月9日
12. 朝日日本歴史人物事典：(株)朝日新聞出版朝日日本歴史人物事典について「渡辺秀石」の解説  
<https://kotobank.jp/word/%E6%B8%A1%E8%BE%BA%E7%A7%80%E7%9F%B3-154152>  
最終閲覧日:2023年2月6日