



光琳を検証する : 光琳は、なぜ宗達画、宗達関係資料の模写をおこなったのか (中部義隆先生追悼号)

林, 進

(Citation)

美術史論集, 17:19-61

(Issue Date)

2017

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81010481>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81010481>



光琳を検証する

— 光琳は、なぜ宗達画、宗達関係資料の模写をおこなったのか —

《キーワード》 角倉素庵 光琳屋敷 絵所 鏤絵陶器 光琳蒔絵 光悦蒔絵 模造 長生詮

無生訣 仙仏奇踪 六原

林 進

一 はじめに

わたしは、二〇一三年二月、神戸大学美術史研究会編『美術史論集』第一三号において論文「宗達を検証する—宗達の居住地、及び宗達の社会的基盤について—」を発表した。その研究成果をもとに、京都東山の六原に住み絵屋「俵屋」を営んだ町絵師、野野村宗達（二六三〇年活躍）、その人とその絵を語る拙著『宗達絵画の解釈学—『風神雷神図屏風』の雷神はなぜ白いのか—』（敬文舎、二〇一六年）を上梓した。

当該書では、俵屋宗達の通説や学説の基盤となっている文献史料を読み直し、従来無視された文献史料、新出の宗達作品と関係資料を検討した。いっぽう、宗達の社会的身分や周囲の人間関係、とくに京の豪商角倉素庵（一五七一—一六三二）との親交と友誼を考証し、人間宗達に新たな「輪郭」を与えた。

今回、本稿では、宗達の画風の後継者と見なされている江戸中期の京の町絵師、尾形光琳（二六五八—一七二六）をとりあげる。現在、「光琳は宗達に私淑した」という説が広く流布している。この通説は、光悦、宗達、光琳、抱一へと継承するという戦後生まれの「琳派」の基本概念の根拠になったものだ。その認識ははたして正しいのか、検討してみたい。

光琳は画業における二つの時期、京の「中町藪内町」と「二条新町」、二か所の「光琳屋敷」に住んだ。前者は光琳の妻「多代」と長年暮らした「本宅」であり、後者は光琳晩年の妾、のち光琳夫人となる「あや」と暮らした新屋敷の「別宅」である。光琳はそれぞれの「絵所」（絵師の仕事部屋）で、宗達画（俵屋の絵師が描いた作品を含む）、宗達が用いた模本・絵手本類、宗達の画稿を模写し、それらからヒントを得て光琳独自の工芸・絵画作品をつくった。

本稿では、光琳の人間関係、生活環境から、人間光琳と作品制作

のあり方を考察する。

二 京、中町藪内町の「光琳屋敷」(本宅)

絵師光琳の活躍期は、居住地により三つの時期に分けることができる。

第一期「京都時代」(万治元年―宝永元年、一六五八―一七〇四)、第二期「江戸在住時代」(宝永二年―宝永五年、一七〇五―一〇八)、第三期「再・京都時代」(宝永六年―正徳六年〔享保元年〕六月二日没、一七〇九―一六)の三つの時期である。

光琳は万治元年(一六五八)、京の富裕な呉服商「雁金屋」の四代目尾形宗謙(一六二一―一八七)の次男として生まれた。名は惟富(これとみ)、通称を市之丞という。元禄四年(一六九一)、三四歳までに「浩臨」、「光琳」と号した。光琳は日々、雁金屋の華麗な衣裳に取り囲まれて成長した。成人しても家業に身を入れず、好きな能や遊興にふける生活をおくった。若いころより絵心があつたといえ、それはあくまでも素人芸であり、職業絵師になる意志など毛頭なかった。貞享四年(一六八七)、父宗謙は二度目の遺言状を書き、尾形家の財産を三人の息子(長男藤三郎、次男市之丞〔光琳〕、三男権平〔深省〕)に分け与え、同年六月に没した(享年六七)。この年、雁金屋は実質的に店を閉じた。ときに光琳三〇歳。

第一期にあたる元禄一四年(一七〇一)二月二七日、四四歳の光琳は朝廷より官廷御用絵師の資格である「法橋」に叙せられた。素

人絵師の光琳が専門絵師として認められたのだ。この叙位には光琳が能とお伽のためにたびたび伺候した公家二條綱平(つなひら)のつよい推挙があつたのではないかと推測される。光琳は、綱平らに後押しされたかたちで、はからずも専門絵師の道を歩むことになった。現存する光琳作品の多くには「法橋光琳」の落款がしるされており、この年以後の作品ということになる。

第二期の「江戸在住期」の光琳は、江戸下向の目的の一つであつた絵師にとつて絵画制作に必要な「粉本」(ふんぼん：絵手本のこと)を期待したほど入手することができず、また大名仕え(姫路藩主酒井忠孝から十人扶持、のち二十人扶持を受けた)の窮屈さや恵まれぬ江戸での生活に飽き、実質四年間の江戸生活を切り上げ、宝永六年(一七〇九)三月に、妻「多代」を伴い京の自宅に戻つた。

光琳が江戸在住で得たものは、酒井家や津軽家などの大名家、深川の材木商冬木家などの豪商と関係をもつたこと、江戸狩野の瀟洒な画法に親しみ、若干の粉本類(「鳥獸写生帖」など)を入手したこと、室町時代の雪舟や雪村の水墨画の模写を通じて水墨画の墨法と骨法を学んだことである。この第二期は、のちに光琳独自の華麗な濃彩画、飄逸でユーモラスな水墨画、斬新な時絵意匠に新境地をひらく第三期のための助走期間と位置付けることができる。

光琳は一時期、父宗謙より遺産として譲りうけた聚楽第跡の山里町の広大な屋敷に住んでいたが、法橋になる六年前、元禄九年(一六九六)にその家を処分し、上御霊神社近くの中町藪内町(なかもち・やぶのうちまち)の屋敷(「光琳屋敷」とよぶ)に移つた。

ときに光琳三九歳。その頃、「多代」と結婚した。

その自宅の「光琳屋敷」は、上御霊神社より約二〇〇メートル西方の「中町藪内町」（光琳当時の町名）にあり、屋敷の東側には「御用水」が流れていた。天明二年（一七八二）に京、西町奉行所に差し出された地図『御用水川筋図』には「コウリン屋敷」の名と所在位置がしるされている（図1）。「コウリン屋敷」（四角に囲まれた区画）は藪内町と中町の中間にある。現在、その場所は京都市営地下鉄「鞍馬口駅」の西側近くで、今日風に言えば、「鞍馬口通り下る烏丸通り西入る」に相当する。中町藪内町の「光琳屋敷」は、表口七間二尺、裏行（うらゆき）二四間という広い敷地である。元禄一〇年（一六九七）五月に、二條綱平が御供をつれ、御弁当、御酒をもって訪問した、その屋敷だ。光琳の代表作、国宝『燕子花図屏風』（「法橋光琳」落款・「伊亮」朱文円印。根津美術館蔵）、元禄一七年（一七〇四）作の重要文化財『中村内蔵助像』（「法橋光琳」落款・「澗聲」白文方印。大和文華館蔵）、重要文化財『太公望図屏風』（「法橋光琳」落款・「澗聲」朱文円印、京都国立博物館蔵）は、この屋敷の「絵所」で描かれた作品だ（第一期）。

法橋叙位の前年、元禄二三年（一七〇〇）、光琳と奉公人「さん」との間に、のち嫡男となる「辰次郎」が生まれた。生母「さん」はひきつづき辰次郎の乳母（うば）として尾形家に雇われた。光琳、多代夫妻が江戸滞在中（宝永元年一月江戸着く宝永六年三月帰洛）、乳母「さん」は辰次郎を中町藪内町の光琳留守宅で育てた。

光琳は、江戸から帰った翌年の宝永七年（一七一〇）七月、「さん」

に金一枚、小袖箆笥一棹、小袖入長持一棹をもたせ、茶人の松田秋波へ嫁がせた。光琳は「さん」に辰次郎との縁を切らせたのだ。以後、子ができなかつた「多代」が辰次郎を養育した。

その二年前、宝永五年（一七〇八）、江戸在住の光琳は、京都銀座年寄で当時江戸在番であった中村内蔵助（光琳の有力なパトロン）の仲介で、辰次郎を銀座役人小西彦九郎方へ養子に出した。のち、正徳二年（一七一二）、彦九郎が亡くなったため、一三歳であった辰次郎は「寿市郎」と改名し、若くして小西家の家督を継いだ。翌三年、寿市郎は中村内蔵助の女「お勝」と婚約し、同年三月に元服した。かつて光琳は内蔵助と話し合つて、生後まもない「お勝」（一歳）を自宅に引き取り、年銀一貫で五年間養育した。将来、二人を結婚させることが光琳と内蔵助の念願であったのだ。

寿市郎が養子に入った小西家の家系は永く続き、同家の子孫によつて近年まで光琳ゆかりの文書・画稿類が多数伝えられ遺された。これらの文書・画稿類は「小西家旧蔵光琳関係資料」（現在、京都国立博物館、大阪市立美術館に分蔵、いずれも重要文化財）とよばれ、その図版と史料の翻刻を掲載した山根有三編著『小西家旧蔵光琳関係資料とその研究 資料』（中央公論美術出版、初版一九六二年、再版一九八三年）が刊行された。光琳研究の重要な基本資料である。（光琳画稿の図版番号は〈例〉（山根1・1）と表記する）。

江戸より帰洛後の宝永七年（一七一〇）から正徳元年（一七一二）ころ、光琳は洛の西北、鳴滝泉谷の「乾山窯（けんざんよう）」で、五歳下の実弟、陶工尾形深省（幼名は権平、乾山は窯名・別号。

一六六三一―一七四三」と「鏤絵角皿（さびえかくざら）」（硯蓋）ともいう）、「鏤絵六角皿」（宝永七年冬銘「鏤絵松に鶴図六角皿」等）、「鏤絵四方火入」（大和文華館所蔵「鏤絵山水図四方火入」等）、出光美術館所蔵「呉須金銀彩松波文蓋物」（成形・焼成は深省、絵付けは光琳という説がある）などを合作した。³ ちょうど、乾山窯の経営に陰りが見え、深省は窯を閉じることを考え始めていたころである。江戸から戻った兄を鳴滝泉谷に誘い、ふたりは鏤絵陶器造りを大いに愉しんだ。

鏤絵とは、すこし赤味のある上質の陶土をタタラ造りで成形し（型を使用）、それを生乾きさせたのち、その素地一面に純白の泥を塗り（これを白化粧掛けという）、やや高い火度で素焼きした後、その白い地の上に鉄砂に呉須を混ぜた鏤絵具で画を描き、その上に低下度焼成の透明鉛釉を刷毛塗りして焼成したものである。

白化粧掛けの白地に描く鏤絵は水墨画に似た画趣がある。水墨画に秀で、とくに略筆画を得意とした光琳は鏤絵具を用い簡略な花鳥画や人物画を大らかに伸びやかに描いた。いっぽう、深省は光琳の絵に合わせ、鏤絵具で漢詩（中国の作詩法書『圓機詩学活法全書』より選んだ詩句）を書き入れ、朱泥による型摺印「尚古（朱文）・陶隱（白文）」を捺した。

この光琳・深省合作になる文人趣味豊かな「鏤絵陶器」は、鉛釉（鉛は解けると身体によくない）を施しているの、普段使いには適さないが、特別な茶懐石の器（一〇枚、二〇枚の組みもの）として数寄者に喜ばれた。深省との合作は光琳の長年の心労を癒し、新

たな制作意欲を呼び起こした。光琳が鳴滝乾山窯で得た経験は、のち「光琳時絵硯箱」の奇抜な意匠に活かされることになる。

三 京、二条新町の新しい「光琳屋敷」（別宅）

第三期にあたる正徳元年（一七一二）五月頃、光琳は「多代」と住む中町藪内町の自宅はそのままにして、二条城の東方、「新町通り二条下る東入ル」の土地（西側は新町通りに面し、北側・東側・南側は他家が隣接する）を購入し、屋敷（別宅）の新築に取りかかった。この地を選んだ理由は、近くに絵画制作に必要な画材や用具（画料紙、絵絹、絵具、金銀箔、筆・刷毛など）をあつかう店舗があり、絵画制作や漆器制作に関わる表具、箔押し、建具、蒔絵、螺鈿、木工、染織などの職人たちが住み、顧客である京の大名屋敷（酒井雅楽頭ほか）や有力商人の屋敷があったからであろう。

光琳は、辰次郎の生母「さん」を松田氏に嫁がせた宝永七年（一七一〇）頃、妾「あや」と関係をもった。ときに光琳五四歳、当時としては相当な老人だ。

前出の『小西家旧蔵光琳関係資料』（京都国立博物館所蔵分）所収の「二条新町光琳屋敷関係資料」によれば、新屋敷は間口七間半、奥行十三間ほどの敷地（約百坪）に、建坪約八〇坪（京間寸法）、一部二階建ての数寄屋造りである。正徳元年五月廿五日付の「御造作仕様帳」（請負人は大工棟梁、田麿家重兵衛）、同年六月付の「囲見積り帳」（「囲」とは茶室のこと）、翌二年一月一六日付の「造

作増加分之覚」が遺されており、新屋敷は増加、変更、手直しを加えながら正徳二年から三年早々までには完成したものと推測される。この増加、変更の造作は日常生活に支障をきたすものではないので、正徳二年初め頃までには、建物はほぼ出来上がり、光琳と「あや」の新生活が始まっていたと思われる。追加で建てられた「離れの茶室」を含む、すべての建築費は、およそ銀二三貫であった。

「二条新町光琳屋敷関係資料」のなかに、光琳自筆の「間取り絵図」（部屋の配置を示した設計図、縦長用紙で上方が東、下方が西、右方が南、左方が北である）が二枚遺されている。一枚の裏面には「極り指図」（決り指図）と墨書されているので、最終の設計図（年紀なし）にちがいない。もう一枚は、最初の設計案（年紀なし）と考えられる。

「最初の光琳屋敷間取り図」（図2）は宝永七年（一七二〇）頃に書かれ、設計変更の「最終の光琳屋敷間取り図」（図3）は正徳元年（一七二一）の春頃までに出来上がっていたと思われる。この先後二枚の「間取り図」から、光琳の新屋敷に寄せる心境の変化、「あや」との夫婦生活、尾形家の人々の日常生活、光琳の絵画制作に対する取り組み方などを読み解くことができる。たいへん興味深い史料だ。

「最初の光琳屋敷間取り図」には、注目すべきいくつかの点がある。最初の「間取り図」にある「奥」（八帖）と「次（奥次）」（四帖半）は、光琳の居間と考えられる。「台所」（十帖半）の南隣にある「料理間」は九帖もあり、光琳一人が食事する部屋としては広い感じが

する。初めの設計案では「あや」の部屋はなく、構想に入っていないのだ。光琳はひきつづき「あや」を《妾宅》で囲うつもりであったのか。

最初の設計案では「絵所」（一五帖）は天井のない平屋造りで、敷地の奥まった東南隅に建てる計画であった。その図面では、明かり採りの障子窓は北側のみである。南側、東側は隣家に接し、西側は「土蔵」（八帖）を建てる予定である。東側は「おし入」、西側は「かへ（壁）」とあり、南側には記載がない。「絵所」の南・東・西の三方に明かり採り障子窓はないのだ。これでは彩光は不十分であろう。絵画制作に適しているとはいえない。光琳はどれほど絵画制作に専心する意志があったのかと疑念がわく。これまでの光琳をみると、仕事に対しても、また女性に対しても、常に成り行きまかせであったように思われる。

なお、最終の「間取り図」にある「けしやう間（化粧間）」（二帖）に付属する「仏段（仏壇）」は最初の設計案にはない。三帖大目の「離れの茶室」も、最初の計画にはなかった。

四 復元「光琳屋敷」（MOA美術館） 光琳と「あや」の暮らしを推理する

（一）復元・二条新町「光琳屋敷」

昭和六〇年（一九八五）、熱海市にあるMOA美術館は、開館三周年記念事業として、光琳自筆の「最終の光琳屋敷間取り図」（極り

指図」を基に、その造作を請け負った田磨家重兵衛が遺した「御造作仕様帳」「囲見積り帳」「造作増加分之覚」などの建築史料を参考に、光琳が終の棲家とした「二条新町光琳屋敷」を美術館敷地内に復元した。復元の目的は、当館所蔵の光琳最晩年の傑作、国宝『紅白梅図屏風』にちなみ、光琳晩年の生活を偲ぶためであるという。屋敷の復元は早川正夫建築設計事務所があたり、数寄屋建築研究の権威、堀口捨巳が監修をおこなった。

復元「光琳屋敷」は南北軸に対し、東方向に一七度振れている。復元の際、現地（京都）の方位に合せたと考えられる。新町通りはいつのころか、二条通り以南、東方に一間半程ずれている。そのときに南北の方位が変わったのではないかと思われる。

復元「光琳屋敷」は西側の通り（南北に通る「新町通り」を想定）の北に屋敷の「門口」があり、南にも小さな「路地口」（庭への出入り口）がある。現在は来館の鑑賞者のために「路地口」の戸は開かれていた。来館者は開かれた「路地口」から「外路地」（庭）と建物の一部を望むことができる。当時はふだん閉められていた。

北の「門口」を入れて右手に母屋（平屋造り）がある。板戸を開くと式台のある「玄関」（三帖）、つぎに「板の間」、「くれ縁」（細長い板を敷居と平行に並べて張った縁側）へ、南側の「外路地」を右にみて、左手、北側の「書院」（二帖）へ、東隣りは「茶室」（五帖半）、つぎに水屋のある「五帖部屋」がある。この「五帖部屋」は北隣の「手代居所」（二帖）を経て東の「台所」（一〇帖）に通じ、また東隣の光琳の「居間」（八帖）に繋がる。「五帖部屋」は

通路の連結を担い、茶会や宴会や応接の準備のための部屋でもある。この「五帖部屋」は機能的で、主人や使用人の動線がスムーズになる。じつに、うまい間取りだ。

「門口」を入れて左手、敷地の北西隅に、平べったい二階建ての建物がある。一階は「共の者」の部屋と下男部屋で、二階は手代部屋（約八帖）である。建物に隣接して東に「雪隠」（便所）と「乗り物」の置き場がある。奥（東方）に雁行して「中門」を潜り、「走り庭」（内庭）へ、右手に「手代居所」（二帖）「くつぬぎ」「かまど」「料理所舟」と「台所」（一〇帖）、左手に「井」「はしり舟」（台所のながし）「せうき」「大かま」があり、庭の奥に進むと、左手に「下湯殿」（下女・下男用の二つの雪隠を併設）、右手に「上湯殿」（光琳と夫人用）、奥に「木部屋」、「味噌蔵」、「土蔵」（八帖ほど）裏へとつぎ、右回りに塀に沿って進むと、「外路地」に至る。外路地には「古井戸」と「新井戸」がある。

最終の「間取り図」では、「中門」あたりで南北にはつきりと、ラインが引かれる。西側はパブリックな空間、東側はプライベートな空間に分れている。

パブリックな空間は、「書院」（二帖）と「茶室」（五帖半）である。二條綱平や中村内蔵助ら特別な客をもてなすための応接間であり、顧客に光琳作品を見せるための展示室、商談の場でもある。なお客用の「雪隠」は敷地の西南隅のものが使われた。

プライベートな空間は屋敷の中央より東奥に位置する。光琳の「居間」（八帖）と「おく次」（八帖）、そして光琳夫人「あや」の常の

居場所である「おく」（八帖）と「化粧間」（二帖）である。「化粧間」には「仏壇」が取り付けられてある。尾形家先祖の位牌が祀られていたはずだ（長男の藤三郎に代って、尾形家の家督は次男の光琳が継いだかたちになっている）。最終の設計図にある中町藪内町の本宅から移された「仏壇」の存在は、「あや」が光琳夫人として認められたことを示す。「おく次」の部屋は、夫婦共有の空間であり、台所への通路としても使われた。「おく次」と「台所」は板戸四枚で仕切られている。「おく次」は、前出の「五帖部屋」に似た機能をもつ。夫人専用の雪隠は「くれ縁」東端の「土蔵」横にある。

平常、光琳と夫人は、「門口」から入り、玄関は使用せず、「中門」を潜り、「台所」の沓脱から上がり、「おく次」に入り、各自の部屋へ、すなわち光琳の「居間」、夫人の居室「おく」に入ったと思われる。

母屋の「茶室」（五帖半）とは別に、夫人の居間「おく」の西側に隣接して「離れの茶室」（三帖大目）がある。「小西家旧蔵光琳関係資料」のなかに、その「囲仕様型紙」（紙で作った茶室の模型）が遺されている。光琳が作った茶室の立体模型である。光琳はすぐれた建築家でもあるのだ。「離れの茶室」は光琳と夫人との「和みの空間」だ。復元にあたって、建築家の早川は、光琳の設計図にはない夫人の居間「おく」から茶室の水屋への「通路」を造った。すなわち「おく間、押入れ」の三枚の襖のうち、南の襖一枚（他の二枚は押入れの襖）を出入り口となるようにした。この「通路」は必要不可欠なものであるが、光琳は間取りの際、その「通路」を書き

忘れてしまったか。早川の復元の見所だ。なお水屋横の「雪隠」は光琳専用のものである。ときに、夫人も使用したと推察される。

深省など親しい客を「離れの茶室」でもてなすときは、客は「外路地」を通り、茶室正面中央の「欄り口」から入った。待合には母屋の「書院」が使われたと思われる。前出の通りの南にある「路地口」は「離れの茶室」での茶会のための出入り口である。茶室には図面がない「突き上げ天窓」がある（早川正夫の考えで取り付けられた。光琳は失念したか）。よって茶席は明るい。「離れの茶室」の給仕には家屋内の経路として、光琳の居間か、夫人の居間「おく」を通らないと不可能である。使用人の経路としては、「五帖部屋」を通り、いったん路地に下り、光琳居間と茶室のあいだの土間を経由し、「縁」に上り、茶室水屋の戸口（引き戸）から入ったのではないかと思われる。

「最終の光琳屋敷間取り図」には、初案にはなかった重要な三つの変更がある。

一つ目は、「あや」を夫人として屋敷内に迎え入れるために、夫人専用の居間「おく」を設けたこと。二つ目は、光琳と「あや」が親しく接する空間、すなわち「おく次」と「離れの茶室」を設けたことである。「あや」に対する光琳の優しい気遣いが感じられる。三つ目は、「絵所」を二階に設けたことである。初案では平屋造りの「絵所」（二五帖）であったが、最終案の「絵所」は、光琳の「居所」（八帖）と「おく次」（八帖）の二階部に移し、八帖二間を合わせた一六帖とした。なお、「絵所」の壁を隔てた北側には六、七帖の

細長い「下女部屋」がある。二階の下女部屋に上るのには、台所（一〇帖）の東に設けられた「梯子階段」（図面に「二かい上り口」とある）を使用する（図4）。

（二）復元「光琳屋敷」の「絵所」

「絵所」のある二階部の存在は、西側通り（新町通りを想定）からは見ることができない。この二階部は母屋の東寄りに配置され西側の屋根で死角をつくっているからだ。「絵所」の存在を光琳は知られたくなかったのではないかと思う。二階の「絵所」へのアプローチ（「階段」コーナー）には、光琳の「居間」からしか行けない（図4）。ただし、夫人がそこに行くとするなら、「おく」から「水屋」への「通路」を経て、光琳の「居間」に通じる「縁」に出て、「階段」を上る方法があるが、夫人が実際に二階の「絵所」に行くことはなかったはずである。夫人といえども、光琳の仕事場への立ち入りは許されないであろう。

尾形家の使用人が「絵所」に行くには、「台所」、「手代居所」、「五帖部屋」を通り、いったん「くれ縁」から路地に下り、光琳の居間と茶室のあいだの土間から「縁」に上り、「階段」を使って上ったと推測される。

使用人の数だが、男女それぞれの部屋の広さから推測すると、男は「手代」（外回りの用事、来客の対応など）一人、「共の者」（手代の付き人、光琳の世話）一人、「下男」一人、男性は計三人である。女性は「下女」二人である。「下男」と「下女」は日常の家事と夫

人の世話に従事したであろう。「共の者」はおそらく若者で、光琳が制作をおこなう日に、「絵所」における光琳の世話、窓の開け閉め、燈火や火鉢（暖房用と膠水用）の用意、制作の準備、制作の手伝いなどを行ったのであろう。いわば光琳の分身となつて働いた。また作品や資料の搬入や搬出、主人や夫人の外出（乗り物は手代の建物の東隣りに置かれてある）の時には、男たち、女たちが当たった。

二階「絵所」への「階段」は、最終図面に「二かい上り口」とあるだけで、仕様について指定はとくにない。開口部の対角線は一五二種である。復元では、さらに戸袋（居間の両戸を収納するためのもの）が取り付けられ、二階上り口はいつそう狭くなっている（図4）。階段の横幅は八五種である。復元では、急勾配の「梯子階段」を設け、階段最下部は「おく間押し入」の壁裏が迫っている。窮屈な上りにくい造りである。「階段」の縁側面（西側の面）の空間は開放している。その開いた空間は、例えば「二枚折屏風」（一般に折り畳んだ屏風の横幅は表具裂を含めて約九五種）などを差し入れるために取った苦肉の処置であろうと思われる。搬入・搬出の作業は数人で当たった。一般に京の町屋の階段は狭く急であるが、屏風を上げ、下げすることは可能なのだ。それにしても、この「梯子階段」は母屋「書院」の「くれ縁」、また「外路地」から直接目に入るの、見栄えがわるい。異様に目につく（図4）。光琳の「間取り」の最大の欠点である。京町屋では、普通、階段を外部に露出させることはない。なお復元では、「絵所」の階段上の開口部に、図面にはない「開き戸」が取り付けられている（図5）。「絵所」へ

の外気を断つため、戸は必要である。光琳が内から戸を閉めると、そこには誰も入ることはできない。

復元された「絵所」の急な「梯子階段」を上がり、開き戸を開くと、まず目にするのは、屋根伏せの太い梁がむき出した簡素な構造の空間だ(図5)。天井がないので、圧迫感を感じない。切妻屋根内部の南北の壁には明るい薄茶色の土が塗られている。「絵所」の最初の設計案には、「天井なし」の書き込みがあり、それに則して造られた。入口正面(北)は、長い壁面(壁の裏側は下女部屋)である。復元「絵所」の壁には、現在、明るくおちついた薄茶色の土が塗られている。「絵所」の広さは京間の一六帖で、現代の日本画家の画室に比べると、狭い感じがする。部屋の東西長辺は約七五〇糎で、二曲一隻の屏風、六曲一隻の屏風の制作には、広さは十分だ。

部屋の採光はどうか。南、東、西の薄茶色の壁の上部に明り採りの障子窓がある。壁からのやわらかな反射光をうけ、室内は意外と明るい。画室条件で重要なことは、バランスよい、やわらかな明るさを得られるかどうかである。その点、復元の画室は申し分ない。また二階の深い廂は、作品を傷める直射日光を遮っている。これも早川の復元の見所である。

長い北壁の西端には引き戸があり、それを開くと三帖ほどの「押し入れ」(納戸)がある(図5)。この「押し入れ」は、最終図面にはなかった。正徳二年(一七二二)十一月一日付の「造作増加分覚」に「絵二かい押入、一間二巻間」とあり、二階の「下女部屋」に食い込んで「納戸」を増設したことがわかる。画材や用具、絵画

作品や粉本類、画稿類などを収納するための小部屋と思われる。光琳の仕事量が増えたための造作と考えられる。

光琳は絵画制作に、部屋の西側の一〇帖分を当て、東側の六帖分は、制作準備のための空間に当てたと思われる。東南隅の壁際には整理棚(諸道具、粉本類用)が置かれていたと推測される。北側の長い壁面は重要だ。常に屏風や制作途中の絵が仮張り状態で立て掛けられていたと想像される。通説では、光琳は晩年、弟子と分担制作をおこなったという山根有三説が有力である。⁽⁵⁾しかし、この狭い空間からすると、そういうことはなかったのではないか。光琳は独りで制作に専念したと考える方が自然である。わたしは、光琳には内弟子はいなかったと考える(第三期後半)。

五 二条新町「光琳屋敷」で制作された作品(一)

― 蒔絵硯箱の意匠 ―

(一) 光琳、はじめて家庭をもつ

光琳は宝永六年(一七〇九)三月に江戸から京の自宅である中町藪内町の「光琳屋敷」に戻り、二条新町の新築「光琳屋敷」(別宅)が一応の完成を見る正徳二年(一七二二)までの間、中町藪内町の「本宅」と、「あや」を囲っていた「妾宅」の二か所で暮らした。

そのころ、鳴滝泉谷の乾山窯で、光琳と深省は銕絵陶器の合作をおこなったことはすでに述べた。同じころ、光琳は中町藪内町の「光琳屋敷」において、得意の水墨で「竹に虎図」(「青々光琳」落款)「方

祝」朱文方印」、京都国立博物館蔵)や「維摩図」(「法橋光琳」落款・「方祝」朱文方印)など、軽妙な筆触の水墨画を描いた(第三期前半)。大画面の屏風絵は中町藪内町の「本宅」では描かず、二条新町の新屋敷に移って以降、その「絵所」で制作したと考えられる(第三期後半)。

光琳は帰洛の翌年、宝永七年(一七一〇)、「あや」との関係をもったのを機に、二条新町に新たに屋敷を建てた。それまでの生活から脱し、清新な気持ちで絵画制作に専心することを心に決めた。最初、光琳は自身一人が住むための間取りを構想したが、最終の設計図では、「あや」と共に暮らすための間取りに変更した。その家に夫人として「あや」を迎え入れる決心がついたのだ。仕事の上で、ひとつの幸運が降りてきたことが光琳を決断させたと思われる。

それは、尾形家の家業の「呉服」と、かつて関係があった光琳旧知の某家から、宗達画と宗達関係資料を借り受ける交渉がまとまったことである。新屋敷の大方の完成を見た正徳元年末から二年初め頃、某家から新設の「絵所」に宗達画、宗達関係資料が運び込まれた。

正徳二年に「あや」との間に「勝之丞」が生まれ、つぎ年には「才次郎」が生まれた。光琳は、はじめて家庭をもった。

(二) 光悦時絵と光琳時絵

光琳はたぐいまれなデザイン感覚の持ち主である。「描絵小袖」(かさえこそで…小袖に直接模様を描いた小袖、平木家旧蔵「白綾地秋

草模様小袖」東京国立博物館蔵)をデザインし、香道具の「香包絵」(絹地に金箔を置き、文様を描いた香の包み紙、九つに折り畳んで使う)などのグラフィックデザイン、かつ立体デザインをおこなった。また「光琳屋敷間取り図」「光琳屋敷囲仕様型紙」のような建築デザインにも優れた才能を発揮した。

光琳の重要な仕事のひとつに、「蒔絵硯箱」の意匠(デザイン)がある。光琳が描いた蒔絵意匠の図案にもとづいて、京の優秀な漆工職人たち、すなわち素地・塗り・蒔絵・螺鈿・金銀鉛の金貝(かながい)などの職人たちが分業制作によって、斬新な「光琳蒔絵硯箱」などを作りあげたのだ。光琳は蒔絵デザイナーであるとともに、その分業制作を統括するアートディレクターでもあった。この蒔絵の分業制作システムは、光琳の実家「雁金屋」における「呉服造り」のシステム(染め地の下絵から呉服仕立てまでの工程)に学んだものである。光琳の「蒔絵硯箱」の意匠図案は、二条新町の「絵所」で書かれた。この「蒔絵硯箱」で得た大胆な造形表現は、光琳晩年の紙本金地著色屏風の制作に大きな影響を与えることになる。

光琳がデザインした「蒔絵硯箱」の代表作品として、わたしは(一)「桜狩蒔絵硯箱」(縦二四・五厘、横二一・二厘、高五・一厘、藤田美術館蔵)、(二)重要文化財「住之江蒔絵硯箱」(縦二五・八厘、横二三・〇厘、高一〇・〇厘、静嘉堂文库美術館蔵)、(三)国宝「舟橋蒔絵硯箱」(縦二四・二厘、横二二・九厘、高一・八厘、東京国立博物館蔵)、(四)重要文化財「樵夫蒔絵硯箱」(縦二四・三厘、横二二・九厘、高一〇・二厘、MOA美術館蔵)、(五)国宝「八橋蒔絵

螺鈿硯箱』（縦二四・二種、横一九・八種、高一・二種、東京国立博物館蔵）の五件の作品をあげる。

この作品リストの中に、江戸初期の数寄者、本阿弥光悦（一五五八—一六三七）の代表作として有名な国宝『舟橋蒔絵硯箱』（図6）、近年、「光悦作」として評価の高い重要文化財『樵夫蒔絵硯箱』をあげていることに、本稿の読者は驚かれたにちがいない。また信じ難いと思われるにちがいない。光悦芸術の象徴といふべき『舟橋蒔絵硯箱』、『樵夫蒔絵硯箱』を「光琳作」とするとは何事だ、というお叱りの声が聞こえる。その二件の作品を「光琳蒔絵硯箱」とする理由については、このあと「蒔絵硯箱」を考察する中で述べる。

昭和四二年（一九六七）六月一日付で『舟橋蒔絵硯箱』と『八橋蒔絵螺鈿硯箱』は、同時に重要文化財から国宝に昇格、指定された。国宝指定審議会において、この二つの硯箱に対する意見を求められた審議委員の漆芸家松田権六は、「舟橋硯箱」の形態は強烈な獨創性に溢れ、また『八橋硯箱』は塗り立て技法が卓越したもので、刷毛目も垂れもなしに漆をぬるのは難しい。すべてに洗練された技術が遺憾なく発揮されており、銘がなくとも、光悦、光琳作として間違いないのではないかと説明した⁶。松田のこの意見を受け入れ、国宝指定審議会の全員は、『舟橋蒔絵硯箱』を「本阿弥光悦作」、『八橋蒔絵螺鈿硯箱』を「尾形光琳作」として国宝に指定した⁷。国宝指定証書に「作品名」とともに「作者名」が付けられた。確かな証拠がなく、専門家の鑑識により、国宝の漆工品に「作者名」が付けられたのは、これが初めてである。なお、かつて確かな史料（光琳自

筆の箱書き）により、『住之江蒔絵硯箱』（静嘉堂文庫美術館蔵、図7）は「尾形光琳作」として重要文化財に指定された（昭和一七年六月二六日に旧「国宝」指定、「住之江蒔絵硯箱 尾形光琳作」）。

この二つの作品が国宝に指定される以前、『舟橋蒔絵硯箱』は昭和三四年（一九五九）二月一九日に重要文化財に指定された（指定名称は「舟橋蒔絵硯箱 一合」）。いっぽう『八橋蒔絵螺鈿硯箱』は昭和二四年（一九四九）二月一八日に重要文化財に指定された（指定名称は「蒔絵八橋文硯箱 一合」）。重要文化財指定証書には、いずれも「本阿弥光悦作」、「尾形光琳作」の文字はない。「光悦作」「光琳作」であることを証明する確かな銘文や箱書や文献史料などはなかったからだ。この審議会の判断は正しかったと思う。

また、『樵夫蒔絵硯箱』はその箱書きに「光琳」とある。この硯箱は明治・大正期には「光琳作」と見なされていた。明治一三年の「第一回観古美術会目録」と大正四年の日本美術協会編『光悦派三名家集』では「光琳作」とある⁸。昭和三七年（一九六二）の重要文化財の指定では「作者名」が付けられていないが、昭和五一年（一九七六）七月発行の毎日新聞社刊『重要文化財25 工芸Ⅱ』（文化庁監修）では、「樵夫蒔絵硯」（宗教法人世界救世教蔵）に対して「本阿弥光悦作」と明記されている。

近年、『樵夫蒔絵硯箱』は蓋の甲が高く盛りあがった被せ蓋造りの独特な形態をしており、それが光悦作『舟橋蒔絵硯箱』の形態と共通し、また意匠における文学的趣向が共通するという理由で、「本阿弥光悦作」と見なされた⁹。しかし、この作品には作者を同定する

客観的な証拠はない。

(三) 光琳、「蒔絵硯箱」の意匠をおこなう

前の作品リストに掲げた五件の「蒔絵硯箱」の共通点は、金蒔絵や螺鈿（『舟橋蒔絵硯箱』『住之江蒔絵硯箱』を除く）に加え、特異な「鉛の板」（黒色をおびた鉛色）を文様の形に切り抜いて漆面に貼り付け、象嵌する技法がとられていることである。いわゆる鉛の「金貝」（かながい）である。「鉛金貝」の図様が大胆に効果的に表現されていること、硯箱の蓋表や蓋裏（『舟橋蒔絵硯箱』を除く）、身の外側や身の内（見込み）、身の底裏（『舟橋蒔絵硯箱』『八橋蒔絵螺鈿硯箱』を除く）にも、図様が連続して表されていることが共通している。

『八橋蒔絵螺鈿硯箱』の器形は長方形の被蓋造で、蓋鬘の両側に浅く手掛けを削り、身は二段重で、上段に水滴と硯を納め、下段は料紙箱にする。他の硯箱とは構造が異なる。

この『八橋蒔絵螺鈿硯箱』を除いて、『桜狩蒔絵硯箱』、『住之江蒔絵硯箱』、『舟橋蒔絵硯箱』、『樵夫蒔絵硯箱』の四件の器形は、蓋の甲を山形に高く盛りあげたもの（『舟橋蒔絵硯箱』）、蓋の甲の山形がそれよりやや低いもの（『樵夫蒔絵硯箱』）、蓋の甲の山形がそれよりやや低いもの（『桜狩蒔絵硯箱』）、といった違いがあるが、いずれも方形、隅丸、被蓋造である。身の内の左側上部に銅製の「水滴」と下部に「硯」をはめ込み、右側の低い空間を「筆置き」、右端を「刀子（とうす）入れ」としている（図7）。四

件の「蒔絵硯箱」は同じ内部構造をしており、江戸期の硯箱の特徴を示している。とくに『舟橋蒔絵硯箱』が同じ構造であることが注目される。いずれも桃山期に見られない精緻な漆技法を駆使している。この四件の作品は、ほぼ同時期に同じ蒔絵工房で制作されたと考えられる。『八橋蒔絵螺鈿硯箱』も同様である。

『桜狩蒔絵硯箱』（図8）は、蓋表に「桜樹」（鉛金貝）と「桜花」（螺鈿）が散る下を馬に乗って過ぎる、膝に鷹狩用の「行膝」（むかばき）つけた狩衣姿の若者を、蓋裏には「桜樹」と舞い散る「桜花」を、身の内には水滴と硯の下、筆置きまで連続して「桜樹」と「土坡」（鉛金貝）を表している。身の側面には「桜花」が表され、身の底裏にも「土坡」と散り落ちた「桜花」が表されている。このように、図様を硯箱の全体に連続して表すことは、『住之江蒔絵硯箱』、『樵夫蒔絵硯箱』も同様である。いっぽう『舟橋蒔絵硯箱』は、蓋裏、身の内、底裏は金の沃懸地のみで、文様は施されていない。いたってシンプルなデザインである。

『桜狩蒔絵硯箱』の蓋甲面の騎馬人物像は、宗達筆『伊勢物語図色紙』（もと色紙帖であったが、戦後、画帖が解かれた。益田孝旧蔵。後述）三六葉のうちの一葉、第一段「鷹狩」（個人蔵、図9・1）の「馬にのり鷹狩に出かける《行膝》をつけ狩衣姿の若い貴公子」から図様をそっくり借用し、意匠化したものである。¹⁰「桜狩図」の「土坡」の形も、「鷹狩図」色紙から借用している。また舞い散る印象的な「桜花」の表現は『異本伊勢物語絵巻』（後述）第八二段「渚の院の桜」からヒントを得ている。『桜狩蒔絵硯箱』には、銀板を

切り抜いた銀文字で、蓋の表・裏から見込にかけて、藤原俊成の和歌「またや見ん交野のみの桜がり 花の雪散る春のあけほの」(「また見ることがあるだろうか。交野の御狩場の桜見物で、花が雪のように降る春の夜明けの優艶な情景を。」(新古今和歌集)が散らし書き(銀板字の文字は変体仮名を使う)されている(後述)。この意匠の見所は、花が雪のように散るところにある。

この硯箱は『伊勢物語図色紙』第一段「春日野の鷹狩」のイメージから、俊成の和歌「御野(交野の狩場)の桜狩」のイメージに転換しているのだ。この光琳の発想力、構成力に、わたしは驚きを禁じ得ない。

『伊勢物語』には、「鷹狩」(第一段「初冠」と「桜狩」(第八二段「渚の院の桜)の場面が登場する。第八二段は惟喬親王が毎年の桜の花盛りに右馬頭である主人公業平を伴って、水無瀬の離宮に狩に出かけ、狩をしていた交野の渚の院のみことな桜の下で歌会をおこなったという話だ。俊成の和歌はその情景をイメージして詠ったものだ。『桜狩時絵硯箱』の意匠は、図像としては『伊勢物語』第八二段の桜の下の「業平」を表したものと考えられる。

また、光琳は『伊勢物語宇津の山図色紙』(米國・パークコレクショ⁹ン蔵、図9・2)を模写して、その模本をもとに『伊勢物語第九段宇津の山図団扇』(米國・フリーア美術館蔵)を描いた。その団扇絵は、宗達の色紙絵から図様を団扇形に抜き取った感じである。人物の姿や色彩、宇津の山の情景まで、そっくり同じである。また『小西家旧蔵光琳関係資料』所収の光琳画稿『三人の農婦・鸚鵡』(山

根3・1)は、『伊勢物語図色紙第五八段田刈らむ』の三人の農婦図を写したものである。ただし光琳本は宗達本と穂波の傾きが異なり、宗達の「農婦図」の「草稿」を写したものと考えられる。¹¹⁾

『宗達伊勢物語図色紙』(思文閣出版、二〇一三年)に収載された拙稿「益田家本『宗達伊勢物語図色紙』の成立」において、益田家本は、寛永九年(一六三二)六月二二日に六二歳で没した友人角倉素庵を追善するために、宗達が自ら企画し、寛永一〇年夏までに、宗達が下絵を描き、俵屋の絵師とともに色紙絵を仕上げたことを述べた。いっぽう、素庵と親交があった高松宮好仁親王をはじめとする法親王、公卿、僧侶、大名、町衆、連歌師たちが、嵯峨本『伊勢物語』より詞書や和歌を選んで、各色紙絵に揮毫し、亡き素庵を追善供養した。益田家本は、宗達自身が素庵の追善のため企画したもののなので、宗達の手許に「色紙絵三十六葉」のまま留め置かれた。のち、後裔の俵屋野野村氏の家によく伝存したと推測される。

(四) 光琳自筆の「箱書き」

『桜狩時絵硯箱』を納める内箱(桐製)の蓋裏中央には光琳自筆になる「本阿弥所持光悦造以写之 法橋青々光琳(花押)」の箱書きがある。山根によれば、光琳のその花押は晩年に使用したものであるという。¹²⁾光琳は本阿弥家が所持していた光悦造の硯箱を模造したと記す。しかし、光悦は寛永一四年(一六三七)に八〇歳で没しているので、寛永一〇年の宗達筆『伊勢物語図色紙』第一段「鷹狩」から図様を借用し『桜狩時絵硯箱』の意匠をおこなうことは、不可

能だ。色紙絵第一段「鷹狩」の詞書はその色紙の裏書き「蔵八殿」より、当初「蔵八」（素庵の孫、角蔵長八、のち玄通）が予定されていたが、寛永一〇年より二、三年後に連歌師里村昌通（色紙絵の詞書を手配した人物）が「蔵八」に代って染筆したと考えられる。

本阿弥家は元禄一〇年（一六九七）に江戸へ移住しているのので、本阿弥家所持という光悦作「桜狩時絵硯箱」に光琳が出合うことは不可能なのだ。光琳の証言は嘘だ。

『住之江蒔絵硯箱』にも、内箱（桐製）の蓋裏中央に光琳自筆になる「鷹峯大虚庵住物光悦造以写之 法橋光琳（花押）」の箱書きがある。同じく晩年の花押である。鷹峯大虚庵什物の光悦造の硯箱を光琳が模造したと記す。本阿弥家は延宝七年（一六七九）、鷹峯のいわゆる光悦村の支配・経営が裁判沙汰で出来なくなり、その土地を官に返上した。もともと本阿弥家の屋敷は上京、小川通り今出川上る西側の本阿弥辻にあり、住む処がなくなったわけではない。のち元禄一〇年に京都から江戸に本拠を移した。とすると光琳当時、鷹峯大虚庵（光悦の庵室）に伝わったという光悦作「住之江蒔絵硯箱」を、はたして、光琳は模造することができたのか。すでに鷹峯の大虚庵は廃絶していたのではないか。この箱書きも光琳の偽証だ。

『住之江蒔絵硯箱』の全面を覆う個性的な「波文様」は、『小西家旧蔵光琳関係資料』に収録されている光琳の工芸図案のなかに近似する『波図』（山根52・4、52・25）がある。よって『住之江蒔絵硯箱』は光琳作である蓋然性がきわめて高いのだ。また『住之江蒔絵硯箱』の主要モチーフの鉛金貝の「岩礁」の形態は、宗達の『伊

勢物語図色紙』の「土坡」のかたちを用いている（図9・1、9・3、9・4）。「光悦蒔絵」の模造などではけっしてない。

光琳は、自身が意匠した『住之江蒔絵硯箱』と『桜狩時絵硯箱』に「光悦ゆかりの品である」という附加価値を付け、高く売ろうと目論み、虚偽の箱書きをおこなったのではないか。この光琳の「虚偽の証言」が、わたしたちに「光悦硯箱」があたかも実在しているかのような「幻想」をいだかせた。光琳の二つの「偽証の箱書き」は、光琳という人間を解く「鍵」である。

（五）光琳意匠「蒔絵硯箱」に見る和歌の銀板文字の書体

『桜狩時絵硯箱』と『住之江蒔絵硯箱』と『舟橋蒔絵硯箱』には共通点がある。銀板で透彫りした和歌の文字を金蒔絵、鉛金貝の図様のうちに散して貼り付ける象嵌の手法で、和歌一首が表されていることである。

『桜狩時絵硯箱』（図8）では、藤原俊成の和歌「復やみ無かた乃のみ濃の（桜狩） 花乃雪散（る） 八るの阿けほ乃」（新古今和歌集・春歌）が蓋表、蓋裏、身の内に表されている。

『住之江蒔絵硯箱』（図7）では、藤原敏行の和歌「すみ濃江乃（岸）に寄（る）（波）よるさへや ゆめ乃通路人目よく覧」（住の江の岸に寄せる波の「寄る」ではないが、その「夜」まで夢の通路で人目につくことを避けるのだろうか。）（古今和歌集・恋歌）が蓋表、蓋裏、身の内に表されている。

『舟橋蒔絵硯箱』（図6）では、源等の和歌「東路乃さ乃、（舟橋）

かけと濃ミ 思(ひ)わたるを知(る) 人そなき」(東国の佐野の舟橋をかけるごとく、心にかけてのみ長く思いわたっているのを、あなたは少しも知ってはくれない。)(後撰和歌集・恋歌)が蓋表のみに表されている。なお、蓋裏、身の内、底裏は金の沃懸地である。「散(る)」「寄(る)」「思(ひ)」「知(る)」のように、和歌本文は動詞の漢字一文字のなかに、おくり仮名を含めてしまう語法が採られている。これは、素庵の和歌色紙や和歌巻によく見られる特徴で、素庵の書き癖である。なお光悦の書き癖は不明である。

『住之江蒔絵硯箱』では、主要モチーフの「岸」と「波」の詞は省略され、鉛の金貝の「岸図」、金蒔絵の「波図」に替えて表すという趣向がとられている。また『桜狩蒔絵硯箱』では「桜狩」の詞を省略し、『舟橋蒔絵硯箱』では「舟橋」の詞を省略し、それぞれ蒔絵や鉛金貝による図様で表す。

以上三首の和歌は、いずれも鎌倉時代初期の歌人藤原定家(一一六二—一二四二)が選んだ秀歌選『定家八代抄』(『古今和歌集』から『新古今和歌集』に至る八代の勅選和歌集より秀歌一八〇九首)を選出し、二〇巻に分類した本)に収載された歌である(樋口芳麻呂・後藤重郎校注『定家八代抄』岩波文庫、一九九六年)。

『樵夫蒔絵硯箱』では、盛り上った甲の蓋表に、山積みの粗朶(そだ)を背負って、がっしりした足取りで山を下る樵夫を表す。山道を沃懸地、粗朶を鉛、樵夫の顔・腕・脚は螺鈿(鮑貝)、衣服・脚絆は鉛で表している。窪んだ曲面の蓋裏には、丸味のある土坡を蒔絵で表し、春の菜である「蕨」と「タンポポの若葉」(若葉は食用

になる)を鉛と螺鈿で表す。蓋表から繋がる金蒔絵の山(土坡)の稜線は見込みから底裏まで連続している。『桜狩蒔絵硯箱』、『住之江蒔絵硯箱』にも、図様を連続して表す趣向の意匠がなされている。『定家八代抄』には、奈良時代の高僧、行基菩薩の和歌「法華経を我が得しことは薪樵り 菜摘み水汲み仕へてぞ得し」(拾遺和歌集)の釈教歌が収載されている。その意味は、法華経の教えを習得できたのは、前世において薪木を樵り、菜を摘み、水を汲み、阿私仙に仕えて得たからだ。この歌は法華八講のときに、讃嘆の歌として唱えられる。

硯箱に納められた銅製「水滴」は水を入れる容器である。それを「水を汲む」の隠喩とすると、光琳はこの行基の釈教歌に出る「薪木」「菜」「水」をモチーフとして『樵夫蒔絵硯箱』をデザインしたと考えられる¹³⁾。なお「樵夫蒔絵硯箱」の木版図版が池田孤村編「光琳新撰百図」(元治元年(一八六四))に掲載されており、孤村はこの硯箱を「光琳作」と見ている。ただし『光琳新撰百図』の「樵夫図」はなぜか反転して表されている。

『樵夫蒔絵硯箱』の図像が謡曲「志賀」(能に登場する重い薪を背負い、花の陰で休む山賊(樵夫)は六歌仙のひとり、《大伴黒主》の仮の姿である)を典拠とするという内田篤呉の新説があるが、この硯箱には、謡曲「志賀」における樵夫に関わる重要モチーフである「花(桜)の枝」「花の陰」が表現されていない。その説は説得力に欠ける。蓋裏、身の内、身の底裏に表された「春の菜」である「蕨」と「タンポポの若葉」のモチーフは無視できない。単に「春」を表

すモチーフではない。

なお、『定家八代抄』には「八橋時絵螺鈿硯箱」の意匠に関わる在原業平の和歌「唐衣きつつなれにしつましあれば　はるばるきぬる旅をしぞ思う」〔詞書「八橋のほとりにて、かきつばたという文字を句のかみに置きて旅の心をよめる」〕（古今和歌集）が収載されている。

『住之江時絵硯箱』、『桜狩時絵硯箱』、『舟橋時絵硯箱』に表された和歌の銀板文字の字形と書体は共通し、慶長期における「素庵書体」の特徴を示している。¹⁵⁾

素庵の筆跡は、起筆（第一画目への入筆）において、筆の穂先（先）がおおむね筆線の左や上部をとるのが露わになる「露鋒」を用いた筆法である。いっぽう、光悦の筆跡は、「露法」に対する「藏鋒」（筆の穂先の跡を見せず、筆線の内に込めてしまう書き方で、画の進行方向とは逆に入筆する）を用いている。素庵と光悦は筆法が異なるのである。硯箱に表された文字の書体は、銀板の文字であるが、「露鋒」の跡を留めている。光悦の筆跡ではない。

『舟橋時絵硯箱』の銀板文字「東路」は、素庵筆「金銀泥著色四季草花三十六歌仙和歌色紙帖」（三六枚）の一枚、紀友則の和歌「東路濃さや乃中山中、に…」（尚通増補本『三十六人歌合』）にある文字「東路」の字形と書体が近似する。¹⁶⁾この二つの「東路」の文字は「露鋒」で書かれている。『舟橋時絵硯箱』の和歌は、「光悦の書体」ではなく、「素庵書体」である。つぎに『舟橋時絵硯箱』がどのようにデザインされたか、推理する。

時絵のデザイナーは、素庵が好んで染筆した『定家八代抄和歌色紙「東路の佐野の舟橋かけてのみ…」（未確認）』から、その素庵書体の文字をそのまま取り出し、文字の大きさを調整して、時絵硯箱のデザインに用いた。

『舟橋時絵硯箱』の和歌散し書きは、「和歌色紙」における書き方のうち、「散らし書き」の方式に倣っている。上の句「東路乃さ乃、〔舟橋〕かけと濃ミ」を中央部に右から左へ斜行で書き、下の句「思（ひ）わたるを知（る）人そ」をその上部に、下の句「なき」をその下部に書き分けている。本来は下の句は下部から書きはじめ、上部で終わるが、この硯箱の蓋表には、鉛板の「舟橋」が中央部や下に表されているので、下の句の位置が逆になっているのだ。

デザイナーは、素庵筆「和歌色紙」の「舟橋」の文字から、色紙形のふくらんだ硯蓋の中央やや下に数艘の舟を並べて懸け渡した「舟橋」をイメージした。硯箱では〔舟橋〕の詞を省略し、鉛板の「舟橋」の図様で表した。その舟橋図の上に「かけて濃ミ」を表した。

江戸中期の光琳の時代、素庵書体は「光悦の書体」と見なされていた。¹⁷⁾光琳がこの書体を光悦のものと思ったのは当然のことである。『舟橋時絵硯箱』蓋表の主要モチーフである舟に寄せる金時絵の細かな「頬波図」は、光琳扇面画稿『柳と波』（山根53・4）の「波図」に近似する。同じく「舟図」は光琳扇面画稿『人物と舟』（山根53・6）の「舟図」、光琳画稿『船子夾山図』（山根17）の「舟図」と共通する。本時絵のデザイナーは光琳であると考えられる。

(六) 光琳の「舟橋硯箱」

正徳四年（一七一四）五月、貨幣改鑄の咎で銀座年寄深江庄左衛門ほか三人は流罪、中村内蔵助は追放された。かれらに家財の闕所が命じられ、入札のうえ売り払われた。その時の『銀座諸道具落札』（正徳四年）には「光琳舟橋硯箱、代五百五拾匁」の一項が記載されている。⁽¹⁸⁾この「光琳舟橋硯箱」は中村内蔵助の所蔵品であつたと推測される。収納箱の蓋表に「舟橋硯箱 青々光琳」と記されてあつたにちがいない。この「光琳舟橋硯箱」は「代五百五拾匁」と比較的に安い値で落札された。前例のない意匠で、新作であつたからであろう。わたしは『銀座諸道具落札』に記載された、この「光琳舟橋硯箱」が国宝『舟橋時絵硯箱』に相当するものではないかと思つてゐる。⁽¹⁹⁾

鳴滝の乾山窯末期、光琳と合作をおこなつていた頃、深省は『呉須金銀彩松波文蓋物』（重要文化財、出光美術館蔵）を造つた。その蓋物は、奇抜な形態（蓋部は膨らみがあり、身をすっぽりと覆つている。横から見ると、身はほとんど見えない）をしてゐる。その形は竹や籐を編んでつくつた食物を入れる「食籠」にヒントを得たものである。その蓋表から身の側面にかけて、金泥・銀泥・白泥による松樹の図様がつながり、蓋裏と身の内にも波文（光琳が白化粧がけ白地に呉須と金彩で波を描いたという山根説がある）を施すという疑つた意匠がなされてゐる。⁽²⁰⁾その図様は宗達意匠の「木版雲母刷り浜松波文装飾料紙」からヒントを得たものだ。「蓋物」としては重くて取扱いが困難な代物である。実用から、かけ離れたもの

だ。その「乾山蓋物」の特徴は「舟橋時絵硯箱」と共通する。『舟橋時絵硯箱』の奇形の蓋は「硯蓋」（本来、和歌短冊をのせたが、のち蓋裏にものを盛つたりする）の用途には使えない。

光琳は、この蓋の甲が盛り上がった特異な形態の「乾山焼蓋物」と、素庵筆『定家八代抄和歌色紙（東路の佐野の舟橋かけてのみ 思ひわたるを知る人そなき）』の「色紙形」の「和歌散らし書き」から着想を得て、『舟橋時絵硯箱』をデザインしたと考えられる。『呉須金銀彩松波文蓋物』のうち、黒色化した銀彩の「松樹」の質感・色感、『舟橋時絵硯箱』の鉛板で表した「舟橋図」の質感・色感に通じるものがある。それはこの「蓋物」と「硯箱」の魅力である。

わたしは、意匠がシンプルである『舟橋時絵硯箱』は第三期における最初の光琳意匠時絵硯箱であると考えられる。ついで、形態は似ているが、意匠を全面に施す『樵夫時絵硯箱』、つぎに和歌の銀板文字があり、全面に意匠を施す『桜狩時絵硯箱』と『住之江時絵硯箱』、最後に立体デザインとして高い完成度を見せる『八橋時絵螺鈿硯箱』という順で制作されたと推測する。

六 二条新町「光琳屋敷」で制作された作品 (二)

― 屏風絵 ―

(一) 光琳、『燕子花図屏風』、『八橋図屏風』を描く

光琳晩年に当たる第三期後半（正徳二年（一七一二）から正徳六年（一七一六）六月二日没）の画業で特筆すべきことは、精力的に

紙本金地着色の屏風絵を描いたことである。

光琳研究の第一人者、山根有三は、論文「光琳の画風展開について」(『琳派絵画全集 光琳派(一)』日本経済新聞社、一九七九年)で、光琳の生涯における画風の発展を作品に即して論じた。山根は光琳の署名の書式と書風が年代によって変化し、使用する印章が異なることに気付いた。それは重要な発見であった。山根はそれを手掛かりに、光琳の活躍期を、(一) 部屋住の時期、(二) 習作画の時期、(三) 画風高揚期、(四) 画風転換期、(五) 画風大成期の五つの時期に分類し、光琳作品の制作年代を推定した。

山根は、宝永末・正徳年間(山根の「画風大成期」、稿者の「第三期」と推定できる光琳画として一九点の作品をあげる。そのうち屏風絵は、重要文化財『竹梅図屏風』(「法橋光琳」落款・「方祝」朱文方印、東京国立博物館蔵)、重要文化財『風神雷神図屏風』(「法橋光琳」落款・「方祝」朱文方印(現存)、東京国立博物館蔵)、重要文化財『檀楓図屏風』(「法橋光琳」落款・「方祝」朱文方印(現存)、東京藝術大学美術館蔵)、重要文化財『孔雀立葵図屏風(もと衝立)』(「法橋光琳」落款・「方祝」朱文方印(現存))、『八つ橋図屏風』(「法橋光琳」落款・「青々光琳」落款・「方祝」朱文方印(現存)、米国・メトロポリタン美術館蔵)、国宝『紅白梅図屏風』(「法橋光琳」落款・「方祝」朱文方印(別印)、MOA美術館蔵)、『夏草図屏風』(「法橋光琳」落款・「方祝」朱文方印(別印)、根津美術館蔵)、『四季草花図屏風』(「法橋光琳」落款・「青々」朱文方印(現存))の八点である。

光琳は宝永六年(一七〇九)、帰洛ののち、正確な年代はわからないが、号を「道崇(どうすう)」から「青々(せいせい)」と「寂明(じゃくみょう)」に変え、名を「惟富(これとみ)」から「方祝(まさとき)」に改めた。

「方祝」朱文方印は晩年の第三期に使われた大形の印章で、『小西家旧蔵光琳関係資料』に現存する印章(現存)と、よく似ているがそれと字形が違う印章(別印)の二種類がある。後者の印章(別印)は、『紅白梅図屏風』など最晩年の作品に捺された印章である。

つぎに、わたしは新たな視点から、光琳の第三期の屏風絵の構図法、描写法、主題を検討する。

『竹梅図屏風』(二曲一隻)は紙本金箔押地に直接水墨で竹林と一本の梅樹を描いた作品である。竹林に突如現れたかのような梅の枝の激しく屈曲する表現には、江戸在任期、雪村の墨梅図を学んだ跡がうかがえる。竹の幹と節と葉は、金箔地を背地に側筆で水墨の濃淡を活かし写実的に描き、画面には静謐感が漂う。七本の竹は太く、また細く、竹の間隔には変化をつけ、画面にリズム感を表す。竹幹はいずれも、上下画面の端で裁断されている。竹幹を長方形のフレームにおさめる構図は、宗達がデザインした横長の「木版雲母刷り竹林文料紙」の「竹林図」にヒントを得たものである。

光琳はほかにも自身の工芸図案に、宗達がデザインした雲母刷り装飾料紙の「鶴図」「鹿図」「波図」「橋図」「松図」「楓図」「葛図」を取り入れている。その下絵は『小西家旧蔵光琳関係資料』に遺されている。光琳は宗達の『雲母刷り装飾料紙』を実見していたのだ。

紙本金地著色『孔雀立葵図屏風』はかつて衝立の表裏をなしていた。表は雌雄の孔雀と梅図、裏は立葵図である。近年、改装され二曲一双の屏風になった。公家の九條家に伝来したものである。雌雄二羽の孔雀の図様は、光琳が写した狩野派の模本『鳥獸写生図巻』（『小西家旧蔵光琳関係資料』）にある「孔雀図」をもとに描いた。開いた雄の孔雀の尾羽は、写実的に一本ごと精密に描かれ、観る人に強く迫ってくる。画面右端の孔雀を包みこむかのような異様な「黒い崖」は、第一期の『太公望図屏風』の「懸崖」（後述）をうけたものである。孔雀は毒蛇を食う鳥として、印度で「孔雀明王」の信仰を生んだ。立葵は真夏に天に向かって伸びる生命力豊かな花だ。本図は公家の屋敷の玄関を飾るにふさわしい画題である。光琳が伺候した二條綱平（九條兼晴の次男で二條光平の養子となる）の斡旋で、同じ撰関家の九條家から依頼をうけ、制作したものであろう。光琳画の依頼者がわかる貴重な資料である。

さて、米國・メトロポリタン美術館所蔵の紙本金地著色『八つ橋図屏風』（六曲一双）は、第一期の国宝『燕子花図屏風』（紙本金地著色、六曲一双）をうけて、第三期に再び制作した作品である。

第一期の『燕子花図屏風』は、左隻に斜線構図、右隻に中央山形構図がとられている。この構図法は、室町時代の土佐派の「やまと絵屏風」六曲一双に見られる伝統的な構図法で、たとえば土佐光茂筆『浜松図屏風』がそれである。左隻は高い視点（俯瞰視する視点）、右隻は低い視点（仰角視する視点）をとり、燕子花の群れを明快にフラットに描いている。花は二色の群青で陰影をつけ厚く塗られ、

葉は緑青の厚塗りりで鋭く描く。光琳は燕子花の典型的な美しいかたちを明確に描いた。絵に律動感があるのは、金箔を含める四色の彩色法と単純な構図法に起因する。「型紙」を用いて燕子花の一部を描いたという説（小杉一雄『燕子花屏風に見られる型の使用』『三彩』昭和三五年（一九六〇）九月号）があるが、光琳は確かな素描力の持ち主であり、繰り返して同じ図様を正確に描くことが可能な絵師だ。染織の職人でない光琳が「型紙」を使うことはなかったと思う。この屏風絵は、法橋叙位の後、京都・西本願寺から依頼されて描いた作品である。光琳にはそれ以前に、法橋叙位に対するお礼として御所へ進上した屏風絵があったはずである。これは慣例である。それはおそらく落款がない、「伊亮（これすけ）」朱文円印のみがある『秋草図屏風』のような繊細な紙本著色の『草花図屏風』であったと推測される。

『燕子花図屏風』は燕子花の群れを描いた作品である。この絵の「かきつばた」から「謡」、「八橋」と連想するのは、それぞれの時代の享受者の愉みである（付合語彙集『俳諧類船集』「かきつばた」の項）。しかし、本図を『伊勢物語』第九段「八橋」から「男」（在原業平）と「八橋」のモチーフを消去した作品と見るのは、美術書で得た知識をもつ現在のわたしたちの見方である。この絵には奥行きがなく、水流もなく、華やいだ衣装模様のような。この絵に光琳自身は、どこか物足りなさを感じていたのではないか。

いっぽう、後年、第三期に制作した『八橋図屏風』では、左隻と右隻を中央で合わせた横長の画面に、群青と緑青の二色を用いて燕

子花の群れを描き、右上から左下に斜めに雁行するかたちで、その花の群れへ割って入る、墨・緑青・代赭による八橋の「板橋」を大胆に描いている。「燕子花の群れ」と「板橋」の二つのモチーフにより、絵の主題が『伊勢物語』第九段「八橋」であることを示す。光琳は二つのモチーフを合わせる新たな構図法をこの屏風絵で試みた。この大胆な構図法が、後の『紅白梅図屏風』と『光琳八橋蒔絵螺鈿硯箱』の立体デザインの誕生につながることになる。

(二) 光琳、『紅白梅図屏風』を描く

国宝『紅白梅図屏風』(二曲一双、紙本金地著色、各一五九・〇糎、一七三・〇糎、MOA美術館蔵)は、左隻、右隻を合わせた画面中央の右上(奥)から左下(手前)へ、雪解け水で増水した川の流れを描いている。この水流を挟んで、左右の岸辺に、蕾がふくらみ咲きはじめてばかりの白梅と紅梅の老樹を描く。白梅と紅梅の二本の樹は水流を迎え入れる「門」のようだ。季節はこの門を通り、巡って来る。早春の気が横溢する絵だ。

右隻、老樹の紅梅の根元から生え出た穂(ひこばえ)にも花が咲き、旺盛な生命力を表す。老光琳は穂の花に「回春」の願いを込めた²¹⁾。左隻の白梅の枝は、中国の墨梅図に見られる「仰斗形」(柄杓の形)で描かれている。老樹の白梅は枝を勢いよく水上へ、斜め横に伸ばし、川水を汲むかのような。ここがこの絵の見所である。

光琳は桐製の広蓋の側面に胡粉で菊を盛り上げて描き、見込みの裏箔の絹地に群青で流水を描いた『流水図広蓋』(大和文華館蔵)、

同じく桐製『流水図乱箱(みだればこ)』(京都市芸館蔵)を作っている。側面の菊図から、この広蓋と乱箱の見込みの流水は、「菊水」の流れを表し、『長寿』を象徴する(「菊水」の典拠は謡曲「菊慈童」)。「紅白梅図屏風」の流水も、『流水図広蓋』『流水図乱箱』の流水と同じ意味をもっているのではないか。菊水の流れだ。『紅白梅図屏風』の水の流れは、川上では細く、小さな渦を巻き、中流域では大きな渦と小さな渦が混ざり合う巴の形をなし、大きく川幅を広げ、下流域にゆったりと流れ下る。流水のモチーフのひとつ「巴形の流水文」は、宗達意匠の「白具引き地雲母刷り流水文料紙」から図様を借用した。この流水の雲母刷りのひかりのかがやきにヒントを得て、光琳は流水に銀箔地を用いたのだ。

光琳は、緩やかな二つの曲線で、白梅と紅梅の老樹を描く金箔地と、川の流れを描く銀箔地を分け、地取りをおこなった。銀箔地には礬砂液(どうさえき・膠と明礬を混ぜた液)で流水を描く。礬砂はマスキングの役割をする。硫黄で硫化させると、礬砂のマスキングのない銀箔地は黒色化し、マスキングした個所には銀色の明るい流水が浮かびあがる²²⁾。のち金箔地の上に水墨、朱、緑青、胡粉を用いて、「たらし込み」の手法で紅白梅の老樹を描いた。幹や枝には、丸い輪郭の緑青と白緑の上に、胡粉点を置いた菊型の「苔」を描き加えた。この菊型の「苔」の表現は、『異本伊勢物語絵巻』や宗達筆『伊勢物語図色紙』から得た表現である(図9・3)。

本図では、紅白梅の老樹は水平の視点で写実的に描き、中央の流水は斜め俯瞰の視点で文様デザイン的に描いている。伝統的なやま

と絵の二つの異なる視点で描かれているのだ。

本図に捺された「方祝」朱文円印は、最晩年に使用された印章（現存のものとは別印）で、他に根津美術館の光琳筆「夏草図屏風」、宮内庁三の丸尚蔵館の光琳模写「西行物語絵巻」（四卷本）に捺されている。以上三点の作品は「法橋光琳」の署名も共通する。いずれも光琳最晩年、正徳五（一七一五）、六年頃の作と考えられる。

『紅白梅図屏風』と同じころに描かれた根津美術館所蔵の『夏草図屏風』（二曲一双、紙本金地著色、各縦一六九・七浬、横一七八・二浬）は、金箔地に、春から夏にかけて咲くおよそ三十種の草花を、右隻右上（奥）から左隻左下（手前）に向けて対角線構図に描く。わたしたちが身近に見ることができぬ葦、石菖、嫁菜、土筆、蒲公英、桜草、牡丹、芥子、海老根、立葵、燕子花、沢瀉、水葵など、大きな草花、小さな草花、水辺の草花が精密に丁寧に描かれている。可憐な草花たちが、あたかも川の流れのように、画面の右上（奥）から左下（手前）に列をなして描かれている。「草花」によって時の移ろいを表現している。この構成法は「紅白梅図屏風」の流水が川上から川下に流れ下る「時間」の流れと同じである。

青天のもと、生命の喜びを歌う『夏草図屏風』と、黄昏とき、梅の香が漂う静謐な『紅白梅図屏風』。可憐に描かれた「草花」の精密な描写と、銀色で表す「流水」の図案的表現。この二つの屏風絵には対照的な表現がなされている。光琳の人生を象徴する絵として「対」をなした作品ではないか。山根は『夏草図屏風』を光琳の弟子の作ととらえている。

なお、「方祝」朱文円印（別印）が捺された光琳模写「西行物語絵巻」（三の丸尚蔵館蔵）については後述する。

（三）光琳、宗達筆「風神雷神図屏風」を敷き写しする

宗達の紙本金地著色「風神雷神図屏風」（二曲一双、建仁寺蔵）は、明治三二年（一八九九）刊『真美大観』第二号（建仁寺にその発行所があった）において、俵屋宗達筆「風雷二神図屏風」の名称で、はじめてその写真図版（単色コロタイプ版）が紹介された。「俵屋宗達筆」の表記はこれが初出である。編集者の田島志一は、その作品解説のなかで、尾形光琳が宗達筆「風神雷神図屏風」を臨模したことを述べる。「臨模」とは、原画を見て模写することである。この解説で、光琳本はすでに世に知られていたことがわかる。

平成一八年（二〇〇六）九月、東京の出光美術館で特別展「国宝・風神雷神図屏風―宗達・光琳・抱一、琳派芸術の継承と創造―」が開催された。その特別展図録は宗達、光琳、抱一の三点の「風神雷神図屏風」が相互に比較検討できるように工夫した今までに例のない大変な図録である。

編集と執筆をおこなった学芸員内藤正人は、図録に掲載された論文「風神と雷神」のなかで、「今回実物を拝借するのを機会に二神の姿を詳細に比較検討したところ、体軀や衣紋線などの輪郭線では驚くべき忠実さで宗達画がトレースされたことが明らかとなった。このことから、光琳は単に屏風を瞥見した程度ではなく、時間と手間を惜しまず実際に宗達の作品を正確に写し取ったことがはっきり

としたのである」と述べている。前の田島がいう「臨模」ではなく、原画の上に直接和紙を敷き、その上から図様を透かして模写する、いわゆる「敷き写し」あるいは「透き写し」がおこなわれた事実を、内藤は実証した。なお、トレースするために薄い美濃紙を用いる場合、それは大下絵（本下絵）になり、つぎにその大下絵を本紙（画料紙）に写し、本絵の作業に入るといって制作工程がおこなわれる。

宗達と光琳の『風神雷神図屏風』は金箔地に直接描いたものではない。画料紙に風神と雷神の輪郭線を引き、のち彩色を施す。その後、図様以外の個所に金箔を押しした。ただし、二神が乗る「黒雲」は金箔地の上に、宗達本では銀泥・墨・代赭・胡粉、光琳本では墨で直接描いたものである。宗達本と光琳本では、「黒雲」の捉え方がまったく異なる。光琳は宗達の浮遊感のある「黒雲」がどういう意味をもっていたか理解していない。光琳は自身の絵画的表現として、「黒い雲」を描いたのだ。

模写の場合、図様に多少の写し崩れが生じ、筆者の変更が若干加味されるのは普通である。とりたてて光琳の個性をいうほどのことではない。内藤は、また「宗達のこの金屏風を、光琳はそのままに金屏風として模倣したが、ただし新たに描き出された光琳の屏風全体の寸法は、若干大きめとなっている」と述べる。模写の場合、原画より、すこし大きめの画料紙が使われる。宗達本の本紙は各縦一五四・五糎、横一六九・八糎。光琳本の本紙は各縦一六六・〇糎、横一八三・〇糎である。光琳は本紙の大きさを宗達本に合せず、すこし大きめに表具するように経師に指示したのではないかと思われる。

る。

光琳は何処で、宗達の『風神雷神図屏風』（建仁寺蔵）を敷き写したかについて、現在、仲町啓子の「妙光寺」説が広く知られる。²³

江戸前期、一六三〇年代の末に、京の豪商打它公軌（うつだ・きんのり）は、建仁寺の末寺、洛の西北にある妙光寺を再建し、宗達に『風神雷神図屏風』を描かせ、再興（寛永一六年（一六三九））のお祝いとして、それを妙光寺に寄進した。妙光寺の近くには、光琳の弟深省の鳴滝泉谷の乾山窯があり、光琳が深省の窯場を訪ねた折り、妙光寺にある『風神雷神図屏風』をたまたま目にし、感銘をうけ、妙光寺住職に願い出て、その屏風を妙光寺で模写したという説である。おもしろい話であるが、それを証明する文献史料は、妙光寺にも、本山の建仁寺にも、また宗達、打它氏、光琳の関係史料にも、何処にもない。その話は、昭和時代の妙光寺住職今津洪嶽が美術史家の相見香雨に「かつて宗達の風神雷神図が妙光寺にあり、江戸後期の住職が本山の建仁寺に移る際、当寺から屏風を持って行った」と語った話が出所である。相見は今津のその話をエッセーに留めた。²⁴仲町をはじめとして宗達光琳研究者は、その話からイメージを膨らませた。それが事実であるかのように広まった。今津はすでに故人であり、その事実を確かめることはできない。

公軌は前例のない白い雷神の『風神雷神図屏風』を宗達に描かせたというのか。仏画に紙を当て敷き写しをすることが許されたのか。慎重さがもとめられる金箔押しは寺でおこなったのか。署名・印章のない『風神雷神図』を妙光寺の住職がどうして世間で無名の「宗

達」の筆と鑑識できたのか。今津の証言は偽証ではないか。

美術史研究とは、歴史上のある座標点に、生きた人間を置き、その当時の社会的慣習や儀礼、倫理観や宗教観、世間の常識や非常識を通じて世界を見ることではないか。わたしは「妙光寺」説に宗達、公軌、光琳の人間が感じられないのだ。

(四) 宗達、「風神雷神図屏風」を描く

わたしは、拙著『宗達絵画の解釈学』（敬文舎、二〇一六年）のなかで、宗達の「風神雷神図屏風」が江戸後期、建仁寺に入る以前、その屏風絵が京、東山の六原にあった俵屋宗達の後裔、俵屋野野村氏の家に伝存していたのではないかと推理した。

宗達が六原に住む町人階層の町絵師であったことは、論文「宗達を検証する」（『美術史論集』第一三号、二〇一三年）でも、詳しく考察した。

「宗達は六原に住居した町絵師である」の論拠は、京の豪商（朱印船安南貿易家、高瀬川運河等の河川開鑿家）の角倉素庵が友人藤本宗舟と息子角倉平次に宛てた『素庵書状』（初出は『弘文荘待買古書目』第三六号、一九六九年）である。文面は次の通り。

「道不より参候仙人又祖師を絵／かき申候、唐本二冊／外題ハ長生詮／無生訣／此本道益かり候て、六原ノ絵／かき、又、先後ニかし申候本也。／是をたつね候て可給候。／かしく／十九日 子（花押）／宗舟公／平次殿」。

本書状の内容は、素庵が入手した唐本（中国本）二冊には、表紙

に外題「長生詮」、「無生訣」と打付書きされてある。「長生詮」には道教の仙人図の挿絵、「無生訣」には仏教の祖師図の挿絵があり、現在、絵画制作に必要な「粉本取り」（模写本をつくること）のため、その本を「六原ノ絵かき」に貸し与えている。あなた（宗舟）が閲覧を希望されるなら、息子の平次に案内させますから、六原の絵師の許で、それをご覧ください、という内容である。素庵の花押の特徴から、本書状は元和末・寛永初め頃のものと思われる。

「六原」は松原通り（旧五条通り、清水道とも呼ばれた）、清水坂の南側、六波羅蜜寺の辺りの地域である。六原は古くから洛西上嵯峨の化野（あだしの）と洛北の蓮台野（れんだいの）とならぶ京都の有名な葬送の地鳥辺野（とりべの）の入口にあたる。清水道は六波羅蜜寺、六道珍皇寺、八坂法観寺、清水寺への参詣道であり、当時、清水坂の下には「癩者」を收容する「非人宿」があった。

「長生詮」「無生訣」というのは、明末の儒学者、洪応明（字自誠）が万曆三〇年（慶長七年）（一六〇二）に編纂し出版した『仙仏奇踪』（全八巻）のことだ。本書は稀観書で翻刻されなかつた。『仙仏奇踪』の挿絵の仙人図と祖師図をもとにして「道釈画」を描いた同時代の京都の絵師は宗達だけだ。素庵が『仙仏奇踪』を貸した六原在住の絵師とは、宗達ということになる。それは、あくまでも仮説であり、わたしは長年、素庵と宗達の関係を調べた。二人は生涯にわたってお互いを支え合う親密な関係であることがわかった。「六原の絵かき」が宗達その人であることを確信した。

能書家の素庵は宗達が描いた金銀泥下絵、木版金銀泥刷り下絵、

木版雲母刷り下絵の装飾料紙に漢詩や和歌をさかんに揮毫した。また、素庵は我が国の古典文学書・芸能書（『伊勢物語』『観世流謡本』など）の出版を企画し、みずから木活字の書体をデザインし、嵯峨の自邸の印刷工房で刊行した。美麗な装訂のその本は後世、「嵯峨本」と呼ばれた。いっぽう、宗達はみずからデザインした「雲母刷り装飾料紙」を嵯峨本用紙として提供した。

素庵は晩年、癩（ハンセン病）を患い、寛永四年（一六二七）冬、すべての財産を一族・親族に分ち与え、嵯峨野の奥に隠棲し、失明し、最期は儒学者として生涯を閉じた。素庵はハンセン病のため、長年研究した平安時代の漢詩文集『本朝文粹』の出版を諦めたが、救いの手を差し伸べたのが、長年の友人野野村知求（野野村宗達）であった。宗達は素庵に代って寛永六年冬、素庵が校訂した『本朝文粹』（十四巻、首目一卷）を古活字版で出版し、朝廷や公家や大名、素庵の友人たちに進上した。平安王朝の精華である『本朝文粹』の出版により、寛永七年春、宗達に朝廷から法橋の位が与えられた。その返礼として、宗達法橋は、寛永七年七月二日に亡くなった後水尾院の実母中和門院（後陽成天皇の中宮）を追善するために『楊梅図屏風』を描き、後水尾院に進上した。以後、晩年の四年間に描いた宗達画の多くは、亡くなった人の菩提を追善供養するための絵、「追善画」である。

『風神雷神図屏風』もその一つだ。その絵には特異な表現が見られる。そもそも、「雷神」と「風神」を組み合わせて描いたのは宗達が初めてである。向かって左に「雷神」、右に「風神」を配置す

る構成は、京都東山の清水寺本堂と奥の院にある本尊・千手観音像、二十八部衆の眷属として脇侍的に表される左に「雷神像」、右に「風神像」を配する構成に倣ったものである。本図、左隻の「雷神」は、平安時代に大宰府に左遷されて亡くなった菅原道真を描いた弘安本『北野天神縁起絵巻』（宗達所持本はその模本であろう）の「雷神」（道真の怨霊）の姿をモデルにしている。「雷神」の「鉢巻き」も宗達以前に例がない。道真が「雷神」と化す能「雷電」で、道真と怨霊を演じるシテ（主役）が「鉢巻き」をするのに倣ったものである。「雷神」が「黒雲」に乗るのも、謡曲「雷電」の詞章と一致する。

「雷神」は素庵が学者として詩人として尊敬してやまなかった道真の「化身」であり、宗達は素庵も「雷神」として描いたのだ。いっぽう、宗達は「雷神」につき従う青の（緑の）「風神」として自らを擬した。肉身を赤く描くのが決まりである雷神が「白」で描かれたのは、素庵の肌が病氣（白癩・びやくらい）で白くなったからだ。宗達の『風神雷神図』は、寛永九年（一六三二）六月に亡くなった素庵の魂を鎮め、追善するために描いた作品だ。翌十年に作られた。人から依頼されて描いた作品ではない。寺院に寄進するために描いた絵でもない。二人の「友誼」のしるしとして、二人の「墓碑銘」として描いたものだ。だから、宗達はその絵に落款・印章を入れなかった。入れる必要もなかった。

宗達の『風神雷神図屏風』は、光琳が発見するまで人に知られず、六原の宗達の後裔、俵屋野野村氏の家にあった。光琳は落款・印章のないその絵が宗達のものであることを認識していた。しかし、そ

の宗達画の深意を理解していたか、どうかはわからない。今まで見たことがない珍しい図様の絵だと思ったのではないか。宗達独自の人物表現に興味をもったにちがいない。

光琳は、野野村氏の許しを得て、『風神雷神図屏風』を含む宗達画と宗達関係資料を借り出し、二条新町の「光琳屋敷」の「絵所」に運び入れた。その「絵所」で、光琳は宗達の『風神雷神図屏風』の敷き写しをおこなった。光琳はその模写本に落款「法橋光琳」と「方祝」朱文円印（現存）を入れ、自らの作品とした。

(五) 光琳、『槿楓図屏風』を模写する

光琳は『風神雷神図屏風』以外にも、六原の俵屋野野村氏から借用した「屏風絵」がある。俵屋絵師（俵屋工房の絵師のこと）の筆になる紙本金地着色の『槿楓図屏風』六曲一隻である。しかし、その『槿楓図屏風』の実物は確認されていない。

寛永十一年（一六三四）以降、俵屋では、調度具にふさわしい画題『杉檜林・槿楓図屏風』六曲一雙がかなりの数つくられたと推測される。かつて磯野家が所蔵していた『杉檜林・槿楓図屏風』六曲一雙（その写真が残っている）は、現在、その左隻である山種美術館所蔵『槿楓図屏風』（六曲一隻、紙本金地着色、縦一五一・三〇、横三六二・四〇、対青軒）朱文円印）が現存するが、右隻の『杉檜林図屏風』は所在不明である。²⁵

磯野家から離れた『杉檜林・槿楓図屏風』のうち、左隻の『槿楓図屏風』は、山種美術館に収蔵されるまでに、右第一扇の画面下に

あった「杉図」の一部が消され、そこには、光琳筆『槿楓図屏風』（六曲一隻、紙本金地着色、縦一三九・〇、横三五二・一、重要文化財、東京藝術大学美術館蔵）に倣って、小さな「秋草図」が描き入れられた。その変造は、山種美術館本が光琳本のも原本であるかのように思わせる作為である。光琳本は、六原の俵屋野野村氏の家に残っていた仕込み絵の一つ、山種美術館本ではない別の『槿楓図屏風』（六曲一隻）を模写した作品と考えられる。光琳は『風神雷神図屏風』と同様に、その絵に「法橋光琳」落款、「方祝」朱文円印（現存）を入れ、自身の作品とした。

寛永八年頃、住吉の浦の「白波」を描いた歌絵・名所絵『住吉浦白波図屏風（仮題）』六曲一雙（米田・フリーア美術館所蔵の宗達筆『松島図屏風』のこと）や、その右隻の『松島図屏風』六曲一隻は、俵屋の人気ブランド商品（『対青軒』朱文円印、「伊年」朱文円印が捺される）として複製され、仕込み絵として販売された。吉祥的な屏風であるので、大いに売れたようだ。この種の屏風絵の多くは、後世、光琳の偽の落款印章が入れられ、光琳画に捏造された。ボストン本、大英博物館本、岩崎家本（関東大震災で焼失）はその種の屏風絵ではないか。光琳が『松島図屏風』を模写したという山根説があるが、確かな作品が遺っていないので、検証できない。²⁶

(六) 光琳、『西行物語絵巻』を模写する

光琳は、二条新町の「絵所」において『紅白梅図屏風』、『夏草図屏風』を制作した同じ時期、俵屋野野村氏から借用した『西行物語

絵巻」(全六巻本、紙本着色、縦三三・五糎、渡辺家旧蔵、文化庁蔵、重要文化財)を忠実に丁寧模写した。現在、宮内庁三の丸尚蔵館に所蔵される光琳筆『西行物語絵巻』(全四巻、全五三段、紙本着色、縦三三・四糎)がそれである。

宗達は、寛永七年(一六三〇)に禁裏御文庫本『西行物語絵巻』(全四巻本を模写した。かつて「毛利家本」と呼ばれ、現在「出光美術館本」と呼ばれる『西行物語絵巻』(全四巻、紙本着色、縦三三・六糎、出光美術館ほか蔵、重要文化財)がそれである。出光美術館本、第四巻の巻末に能書家の公家烏丸光広(一五七九―一六三八)が「奥書」を書き、当該作品の制作由来を記している。

寛永七年、烏丸光広は越前福井藩主松平忠昌の家老、本多伊豆守富正の依頼により、後水尾院の勅許を得て、禁裏御文庫の『西行法師行状之絵詞』(全四巻、室町期の海田采女本絵巻、あるいはその模写本)を借り出し、新たな模写本の制作を宗達法橋に命じた。宗達の模写と同時に、光広は、寛永七年九月上旬に詞書をすべて書き終えた。四巻本なので、絵の模写や詞書の書写は別々にすることが可能なのだ。

宗達は、禁裏御文庫本の模写に際して、絵屋「俵屋」に留め置く「粉本」のために、もう一本の模写を願い出て、許された。それが俵屋絵師の手になる文化庁本(絵三巻、詞書三巻)である。いっぽう、光広はこの文化庁本の詞書も同じ体裁で染筆したが、第三巻の詞書、最後の末文一行を変更した。光広は出光美術館本第四巻の詞書の末文一行「そのころ西行が訪に京中の謬仙／達集て一品経書写

してとふらひけり」を、文化庁本(詞書第三巻末文一行)では、「其の頃西行が弔に洛中の／哥仙達集まりて惜しみ合へり」に書き換えた。原本の海田采女本(四巻本)の忠実な模写本であるセンチュリー美術館本では、「そのころ西行が訪に京中の謬仙達／集て一品経書写してとふらいけり」とあり、出光美術館本の詞書と同じである。光広は最後の詞書の末文一行の変更をおこなうことで、「本多富正依頼本」と「俵屋の粉本」を区別したのである。光広がとった処置は賢明である。

文化庁本には光広の奥書は当然なく、絵のみを三巻、詞書のみを三巻とする異例の調巻法がとられている。通常の詞書と絵を交互に装訂する絵巻物とは異なる。なぜなら、文化庁本は完成品の絵巻物ではなく、あくまでも「粉本」であるからだ。俵屋では、この「粉本」をもとに将来、絵巻物を作り、調整されることを予定して、別に四巻の装訂順を記した資料が作られていたはずだ。

三の丸尚蔵館本の光琳筆『西行物語絵巻』は、俵屋の「粉本」である文化庁本を忠実に模写した作品である。文化庁本の詞書の改行や誤字まで、同じ書体で忠実に書写している。光琳本の詞書は光琳自身が書写したものと思われる。第四巻の最終段「西行往生の後」詞書最終の二行は、「そのころ西行が訪に洛中の／哥仙あつまりておしみあへり」である。文化庁本と同じ詞書である。装訂順を記した別の資料により、光琳本は本来の四巻本に装訂された。光琳本の各段の絵には、右下隅に、あるいは左下隅に「光琳」朱文方印が捺され、各巻の巻末に「法橋光琳画」落款、「方祝」朱文円印(別印)

がしるされている。将来、光琳模写本が断簡になろうとも、四巻がばらばらになったとしても、光琳の絵であることを示す。かれの落款・印章から、光琳のそんな強い意志が感じとれる。

山根が文化庁本を「宗達筆」と見ることに對して、わたしは別の考えをもっている。出光美術館本(宗達模写本)の景物を描く描線は、やや太く、強く引き、明快である。景物の存在感を表す。筆法は筆の毛頭を本紙に對して垂直に當て、筆圧が強い。運筆は穏やかで滑らかである。彩色は緑青、群青、胡粉などを厚く施し、鮮やかな濃彩である。それらは、宗達画(写本『百番本謡本』の題簽の裝飾料紙など)に見られる特徴と一致する。いっぽう、文化庁本の画風は出光美術館本の宗達筆のものとは異なる。文化庁本では線描は柔らかく軽やかに引かれ、主に側筆が用いられている。彩色は淡彩に近い。わたしは、文化庁本を俵屋の優れた絵師の手になるものと見る。しかし、光琳は俵屋のその絵を宗達の筆と見ていたはずだ。

光琳が模写した『西行物語絵巻』の存在は、文化庁本(俵屋の粉本)が長く六原の俵屋野野村氏の家に伝存していたことを物語っているのだ。

光琳が二条新町の「絵所」に持ち込んだ宗達関係資料は、以上掲げた作品以外に、『弘安本・北野天神縁起絵巻』、『執金剛神縁起絵巻』、『保元物語絵巻』、宗達意匠「嵯峨本・雲母刷り裝飾料紙見本帖」などがある。それらの下絵が『小西家旧藏光琳関係資料』に収められているからだ。

七 第一期、中町藪内町「光琳屋敷」で制作された光琳筆『太公望図屏風』

(一) 京「俵屋」と金沢「俵屋」

光琳の第三期、正徳元年(一七一二)から二年頃、六原の俵屋野村氏は、同家に伝存した俵屋初代、宗達の遺品『風神雷神図屏風』(建仁寺藏)、『西行物語絵巻』(文化庁藏)、『伊勢物語図色紙』(益田家旧藏本)、『雲母刷り裝飾料紙見本帖』(仮題)、『素庵和歌色紙』(素庵が宗達意匠の雲母刷り裝飾料紙に和歌を染筆したもの)などを、二条新町に住む絵師、尾形光琳に貸与した。

野野村家伝来の家宝を光琳に貸与するに至るまでの経緯を、つぎに考察する。

俵屋の初代主人、野野村宗達が寛永十一年(一六三四)頃に隠居したのち、絵屋「俵屋」の跡を継いだのは娘婿の宗雪(旧姓は喜多川氏)である。宗雪は寛永一六年(一六三九)には「俵屋宗雪」と名乗っており(「養寿寺永代法式」、寛永一九年(一六四二)には「俵屋宗雪法橋」という名で文献に記録されている(鳳林承章『隔冥記』)。宗達は寛永一六年前に亡くなったかと思われる。

宗雪は寛永一九年、加賀藩主前田利常より依頼され、八条宮智忠親王(桂宮一代)の御殿の襖絵を描き完成させた(「今枝民部留帖」)。利常の四女富姫が智忠親王に嫁ぐに際して、新築御殿を飾るためであった。それを描き終えた後、寛永二〇年(一六四三)から正保のはじめ(一六四四)頃、利常の要請で、宗雪は金沢に移り住み、前

田家の御用絵師として活躍した。宗雪の絵画工房は、京「俵屋」から分家した金沢「俵屋」を名乗った。金沢「俵屋」では、「草花図屏風」や「花鳥図屏風」がつくられた。加賀地方には現在、宗雪が描いた「草花図屏風」が多く残っている。宗雪のあと、子の喜多川相説法橋が金沢「俵屋」を継ぎ、もっぱら「草花図」を描いた。そのあと野々村忠兵衛が継いだ。忠兵衛は後年、京に戻ったといわれる（『古画備考』）。野々村忠兵衛は享保から元文年間にかけて光琳模様の小袖意匠の「雛形本」（版本）や光琳風の図案集『光琳絵本道しるべ』（菊屋喜兵衛版、一七三五年）を描いた京の町絵師だ。野々村通正信武と同一人といわれるが、確証はない。

いっぽう、宗達の後裔、京「俵屋」の野野村氏は女重春（『古画備考』）、女国春（『北小路俊光日記』貞享二年（一六八五）六月二七日の条、扇絵を描く）とつづき、通正信武（？）へ継がれ、正徳・享保ごろまで衰微しつつも存在したと思われる。女国春は「扇面流図屏風」二曲一隻（個人蔵）を描いているが、その絵にはもはや宗達画風は認められない。彼女の「花鳥草花図扇面」は着物の絵柄のようで上品な温雅な絵である。女国春が活躍した貞享二年は、尾形宗謙の晩年で、呉服商の家業を終える時期であった。光琳（二八歳）は、雁金屋の呉服の関係で、俵屋野野村氏（国春）を知っていたと思われる。女国春は、宗達の時代、雁金屋の下で、着物の下絵を描いていた絵師ではないかと推測される。

（二）『異本伊勢物語絵巻』と光琳筆『伊勢物語八橋図』、『伊勢物語複図』

第一期の中町藪内町に住んでいた時期、光琳（四四歳）は、元禄一四（一七〇一）に法橋に叙せられた。今後、職業絵師としてやっていくには、「王朝物語絵」と「道釈人物画」の絵手本が不足していることを痛感した。そこで、光琳は意を決し、はじめて六原に住む旧知の俵屋野野村氏国春とその後継者を訪ねた。同家に伝存する宗達の遺作と宗達が制作に用いた絵手本・粉本類をつぶさに拝見した。閲覧した作品や資料の中から、さしあたって道釈画の珍しい図様の「仙仏奇踪」（『長生證』【無生訣】）と鎌倉期のやまと絵の図様である『異本伊勢物語絵巻』の二件を選び、借用を申し入れ、承諾を得た。当時の俵屋の仕事に関係しないと思われる資料を選んだのだ。最初から「宗達の遺作」の拝借は憚れると思ったのである。光琳は、その二件の資料を中町藪内町の「絵所」に持ち込み、まず、その模写本をつくったと推測される。すでに第一期に、光琳は俵屋から「宗達関係資料」を借用していたのである。

光琳が借用した『異本伊勢物語絵巻』は、かつて宗達が益田家本『伊勢物語図色紙』を描く際、粉本として利用したものである。それは原本ではなく、模本のひとつと考えられる。たとえば、『伊勢物語図色紙』の第五段「関守」、第六段「芥川」「あはらなるくら」、第二四段「およびの血して書く」は、それを絵手本として描いたものである。俵屋の絵師たちも、その『異本伊勢物語絵巻』をもとにして、さかんに『伊勢物語図色紙』（団家本ほか）や扇面画を描いた。

同時代の他の絵師がこの『異本伊勢物語絵巻』を使った形跡はない。それ以後、この絵巻を粉本に用いたのは、光琳が最初である。

『異本伊勢物語絵巻』は、第一巻頭が定家本第六九段「君や来し」で始まり、初冠本（第一巻頭が「初冠」で始まる本）とは異なる本文をもつことから、「異本」と呼ばれる（片桐洋一「異本伊勢物語絵巻について」『国語国文』第二九九号、一九五九年）。鎌倉時代の制作とされる『異本伊勢物語絵巻』の原本の所在は不明だが、江戸末期の狩野養信（おさのぶ、一七九六—一八四六）とその弟子たちによる三巻の模写本（全一九段、天保九年（一八三八）、東京国立博物館蔵）によって原形をうかがい知ることができる。³⁰⁾

第一期、光琳が描いた『伊勢物語八橋図』（一幅、絹本着色、縦九五・七釐、横四三・三釐、「法橋光琳」落款・「伊亮」朱文円印、東京国立博物館蔵、図10）と同『伊勢物語襖（みそぎ）図』（一幅、絹本着色、縦九七・六釐、横四二・二釐、「法橋光琳」落款・「道崇」朱文方印、畠山記念館蔵、図12）は、『異本伊勢物語絵巻』の第九段「八橋」（図11）、および第六五段「恋せじの襖」（図13）から、それぞれ主要人物の姿態と背景の一部を借りて描いたものである。『八橋図』と『襖図』の本紙はいずれも絹本で、上質の岩絵具で丁寧に描かれている。山根は落款と印章から、元禄十四年（一七〇一）から宝永元年（一七〇四）までの作と推測し、『八橋図』は『襖図』より早く描かれたと見る。³¹⁾

『伊勢物語八橋図』（図10）は、縦長の画面にゆるやかな曲線で水辺を表し、汀で咲く燕子花の群れを配し、岸辺では主人公（業平）

と二人の友達が座す。三人は燕子花の彼方を見やり、都にのこしてきた妻を想うというこの章段の和歌の意を表す。光琳は地面の余白を広くとり、三人を曲線状に並べ、川の曲線にあわせ、理知的な画面構成をおこなっている。燕子花は群青と緑青で清楚に描かれている。板橋には存在感がある。

いっぽう、原典の『異本伊勢物語絵巻』「八橋」の場面では、主人公ら三人の男たちは川辺で乾飯を食し、燕子花を見やる。他に樹の下で馬の世話をする人、飯を盛り分け、運ぼうとする人、水を汲む人、大勢の従者が描かれている。燕子花が咲く川には、重要モチーフである「八橋」は描かれていない。しかし、光琳の「八橋図」では、主人公ら三人の男のみをクローズアップして描き、川に渡した八橋の「板橋」の一つを描き加える。この光琳本は、嵯峨本「伊勢物語」（慶長一三年初刊、〈影印本〉片桐洋一編『嵯峨本・伊勢物語』和泉書院、一九八一年）第九段の挿絵からも、図様の影響をうけている。主人公ら三人を中心モチーフとして描いていること、川のの流れの描線、燕子花のかたちが似ていることである。

ところで、『伊勢物語』第六五段「恋せじの襖（みそぎ）」の話は、若い男（業平）が帝の寵愛を受ける女に恋い焦がれ、いよいよ身を破滅してしまうにちがいないと思い、男は恋する心を止めてほしいと、陰陽師（おんみょうじ）を呼んで、「恋せじの襖」をする話だ。

光琳が描いた『伊勢物語襖図』（図12）は、御手洗川の水辺に陰陽師が座し、御幣（ごへい）をもって襖（はらい）の儀式をとりおこなっている。水際には三本の幣帛（へいはく）を立て、それぞれ

に供物の皿を添えてある。陰陽師のそばに座す烏帽子、狩衣姿の人物は主人公（業平）である。すこし離れて童が控える。画面右上には、陰陽師と男を覆うかのように一本の広葉樹の大きな木が立つ。陰陽師と男と童の姿は、『異本伊勢物語絵巻』からとられている。しかし、『異本伊勢物語絵巻』では、幣帛と皿はなく、陰陽師の前に払棚（はらいたな）が置かれている。光琳本『伊勢物語襖図』は別の資料からも、モチーフを借用している。「幣帛と皿」は嵯峨本『伊勢物語』（慶長一三年初刊）の第六五段の挿絵から、また「陰陽師と男を覆うかのような一本の広葉樹の大きな木」は、嵯峨本『伊勢物語』第五〇段「行く水に数かく」の挿絵からモチーフがとられている。ただし嵯峨本の挿絵には「松の樹」が描かれている。素庵が刊行した「嵯峨本」の本文や表紙に使用する「木版雲母刷り装飾料紙」は、宗達がデザインしたものである。嵯峨本『伊勢物語』は当然、俵屋野野村氏の家にあつたであろうから、別に光琳はそれも借用したと思われる。

「主人公に覆いかぶさる樹」のモチーフは、また益田家本・宗達筆『伊勢物語図色紙』第五〇段「行く水に数かく」（図9・4）の「松樹」からきていると考えられる。光琳の「八橋図」と「襖図」に見る曲線の水際に主人公を配する構図は、益田家本・宗達筆『伊勢物語図色紙』第七段「かへる波」（図9・3）の構図からヒントを得たと考えられる。

光琳は、六原の俵屋において宗達筆『伊勢物語図色紙』（益田家本）を実見し、その宗達の人物画の構図法を学び、新しい構図の「八橋

図」、「襖図」を描いたのだ。

（三）『仙仏奇踪』（「長生詮」「無生訣」）と光琳筆『太公望図屏風』

山根編著『小西家旧蔵光琳関係資料とその研究』収載の『長生詮写本』（一冊、六三図、各縦二三・五厘、横一六・三厘、重要文化財、京都国立博物館蔵）には仙人六三人の図像と名前の全図版が掲載されている。題簽はなく、表紙の中央に大文字で「長生詮」と打付書きされている（図17・1）。わたしはこの『長生詮写本』を光琳自筆の模写本と考える。なお狩野博幸編著『光琳芸術の基層—小西家旧蔵資料を中心に—』（「日本の美術」第四六二号、至文堂、二〇〇四年）には、この『長生詮写本』の図版は掲載されていない。わたしは、前出の『宗舟・平次宛 角倉素庵書状』を、つぎのように読み解いた。素庵は六原に居住する「絵かき」に、中国から將來した明版『長生詮』『無生訣』二冊を見せ、のち「絵かき」が「粉本取り」をおこないたいということで、長期間の貸し出しを許した。その「六原の絵描き」とは、俵屋宗達のことであると述べた。

唐本『長生詮』『無生訣』は、明・万曆三〇年（一六〇二）刊『仙仏奇踪』のことである。『長生詮』とは『仙仏奇踪』のうち『消搖墟』（道教の六三人の仙人の伝記とその図像に付属する本（道教の経典、道士の語録の抜粋）の名前である。また『無生訣』とは『仙仏奇踪』のうち『寂光境』（仏教の六一人の仏祖の伝記とその図像）に付属する本（仏教の経典、仏祖の語録の抜粋）の名前である。明版『仙仏奇踪』は、本来四巻四冊本（『四庫全書総目』）で装訂されていた

が、伝来の途中で八冊本や三冊本に改装されたりした。(仙人編)は「消揺墟」と(附)「長生詮」、(仏祖編)は「寂光境」と(附)「無生訣」で構成されている。これらには印刷題簽はないが、表紙の裏面には印刷された「封面」(ふうめん)が貼られている。すべてに「封面」があるわけではない。国立公文書館内閣文庫の紅葉山文庫旧蔵本には、「寂光境」には「仙仏奇踪」、「消揺墟」には「消揺墟」、「長生詮」には「長生詮」、「無生訣」には「無生訣」の「封面」(印刷)が貼付けられている(図18)。大和文華館本では、「消揺墟」には「仙仏奇踪」、「長生詮」には「仙仏證法」の「封面」が貼られている。本全体を示す書名として、「仙仏奇踪」が使われる。

素庵が六原の絵かき(俵屋宗達)に貸し与えた「長生詮」「無生訣」二冊は、「仙人編」と「仏祖編」にそれぞれまとめて合綴した二冊本と推察される。合綴本の表紙には、「封面」(木版刷り)と同じ書体、同じ大きさを「長生詮」、「無生訣」と打付書きされていたと推測される。現在、「仙仏奇踪」は国内で二〇部ほどが知られるが、「長生詮」、「無生訣」と題した二冊本は確認されていない。文献資料ではあるが、前出の「素庵書状」に出る「長生詮」「無生訣」の二冊本が唯一である。「仙仏奇踪」は稀観本である。我が国では翻刻されなかつた。江戸初期の絵師の多くはその本のことを知らなかつた。「長生詮」「無生訣」二冊の素庵所持本の書名は極めて特殊なのである。宗達が素庵所持本から写した本(おそらく図像のみ)には、素庵本と同じく表紙に「長生詮」、「無生訣」と打付書きがされていると推測される。とすると、光琳所持本(小西家旧蔵本)は宗達書

写本「長生詮」を写した本である可能性が高い。いっぽう、光琳所持の「無生訣」があつたはずだが(後述)、現在、所在不明である。すなわち、光琳所持本(小西家旧蔵本)は、素庵本(原本の万暦版)を宗達が模写し、その宗達本(模写本)を光琳が写した本ということになる。いわゆる「孫本」にあたる。光琳は、六原の俵屋野野村氏から宗達模写本「長生詮」「無生訣」二冊を借用したのだ。じつは、この光琳所持本の存在は、「六原の絵かきは、俵屋宗達のことである」という私説を傍証しているのである。素庵、宗達、光琳の三人は「長生詮」「無生訣」(「仙仏奇踪」という一つの糸で結ばれていたのだ。

光琳筆「太公望図屏風」(二曲一隻、紙本金地著色、縦一六六・六糎、横一八〇・二糎、重要文化財、京都国立博物館蔵、図14)は、中国・周王朝(紀元前一―世紀)の人、呂尚(りよしやう)が、世を避けて涓水のほとりで釣り糸を垂れているとき、文王の訪問を受け、登用され、軍師として活躍したという逸話の名場面「呂尚垂釣」を絵画化したものである。本図では、呂尚は水際の岩の鞍部に敷物を敷いて片脚を組んで座し、頬杖をついて「考える人」の体である。膝から左の水面へ引かれた金泥線を「釣竿」と見れば、その人物は呂尚の別称「太公望」ということになる。当時の人はそうイメージしたと思われる。

本図は、宗達所持本の模写本「無生訣」(所在不明)の「龍潭崇信図」(明版の挿図、図15)の姿態をそっくり写して太公望を描き、背景は宗達所持本の模写本「長生詮」(光琳所持本)の「鬼谷子」(図17・2)の背後の懸崖や水辺の景をもとにして描いた作品である。

懸崖から垂れ下がる蔓草の表現は、『無生訣』の「紫玉山道通禪師」

(明版の挿図、図16)の蔓草を取り入れている。「水辺の人物図」の画面構成は、益田家本・宗達筆『伊勢物語図色紙』の第七段「かへる波」(図9・3)、第五〇段「行く水に数かく」(図9・4)の構成を学んだものである。また、岩や岸辺の菊形の「苔」や群青の特徴的な短く鋭い「草」の表現は『伊勢物語図色紙』から来ている。また太公望のゆったりした太い描線は、宗達の『風神雷神図屏風』の線描の影響が認められる。龍譚崇信の厳めしい顔貌を太公望の好々爺の顔に変えるなど、狩野派には見られない、余裕のあるユーモラスな表現である。山根はその絵の特異な構成を「背後の懸崖や水際や衣文の線がすべて呂尚の躰下丹田に集結する」と指摘する(『光琳の画風展開について』『琳派絵画全集 光琳派 一』日本経済新聞社、一九七九)。本図は前の「八橋図」「裸図」に見られない、きわめて複雑な画面構成がなされているのである。

本図には「法橋光琳」落款、「潤聲」朱文円印が入られている。「法橋光琳」の書体は第一期の『燕子花図屏風』の落款と近似する。制作年代は元禄一六年(一七〇三)から宝永元年(一七〇四)の間と考えられる。第一期の代表作である。

光琳は初めて六原の俵屋野野村氏を訪れたときに『風神雷神図屏風』と『伊勢物語図色紙』を実見した。その絵の斬新な構図法と躍動する奔放な人物表現に強い印象をもった。その二つの絵を借り出すのは、のち第三期の二条新町の新屋敷のときである。

八 おわりに

『小西家旧蔵光琳関係資料』所収の「亀甲屋喜七売買覚」に「極月十一日会御うり」とあり、「百八十匁 宗達、勝手屏風」の一条がある。これは、金に困った光琳が尾形家伝来の調度品「俵屋工房で作られた二枚折り屏風」などを処分したことを記録したものである。光琳の関係史料で「宗達」の文字があるのはこれだけである。

光琳と宗達とはまったく関係がなかったのかというと、そうではない。光琳が宗達のことを黙秘していることこそ、じつは重要なのだ。もし光琳が宗達画に出合わなければ、光琳という絵師は美術史に位置づけられることはなかったであろう。数々の傑作は生まれなかったであろう。いっぽう、光琳が宗達画を見出さなければ、周囲の人間関係から名前が抹消された絵師宗達は誰にも知られず、歴史の闇に消えたままであったろう。宗達の真実を知ったのは、光琳が最初である。宗達が明治末・大正初めに甦り、再評価されるのは、光琳が模写した『宗達』風神雷神図屏風(東京国立博物館蔵)がきっかけであった。

江戸後期の江戸の絵師、酒井抱一(一七六一―一八二八)は文化一三年(一八一五)、光琳百年忌に際して「光琳遺墨展」を催し、そのときの出版品をもとに『光琳百図』(前編)を刊行した。また『尾形流略印譜』を出版するなど、光琳顕彰に努めた。抱一は光琳にみずからのアイデンティティを発見し、「尾形(緒方)流」の絵師であることを標榜した。抱一は光琳画に倣った作品を描いた。抱一筆

〔光琳〕風神雷神図屏風〕(出光美術館蔵)はその一つである。

抱一は絵師として「光琳に私淑した」ということができるが、光琳は「宗達に私淑した」といえるのか。「私淑」には「敬愛の念」がなければならぬ。光琳は宗達に対し敬愛よりも、もっと深い特別な感情をもっていたのではないか。だから、宗達のことを黙秘したのだと思う。抱一の表立った行為とは違う。

四国八十八か所巡礼で、巡礼者の菅笠に「同行二人」(どうぎょうににん)の四文字が書き付けられている。この言葉は、巡礼者がいつも弘法大師とともにあるという意味である。

光琳は二十年を満たない絵師人生をおくった。絵師人生の後半は、宗達を心のよりどころとし、《絵の道》を歩んだ「同行二人」の旅ではなかったか。宗達の『風神雷神図屏風』を模写し、西行の生涯を描いた長巻の『宗達写』西行物語絵巻(文化庁本)を丁寧に写し取り、その模写作業(模写作善)のなかで、光琳は宗達と一つになつていったのである。光琳はその作品に署名し印章を捺したとき、すでに「宗達流」を纂奪など脳裏になかったかも知れない。

註

- (1) 二〇一四年一月四日、わたしは京都在住の尾形光琳・中村内蔵助の研究室、書家の徳永勲保さんに、中町藪内町の「光琳屋敷跡」をご案内いただき、くわしく説明を受けた。記してお礼申し上げます。
- (2) 狩野博幸「光琳芸術の基層―小西家旧蔵資料を中心に―」(『日本の美術』第四六二号、至文堂、二〇〇四年)には、光琳の画稿が多く掲載されており、小西家旧蔵光琳関係資料についての優れた概説書である。

- (3) 林進「光琳・深省合作『鏤絵菊図角皿』」(『大和文華』第八一号、一九八九年)。林進「日本近世絵画の図像学―趣向と深意―」(八木書店、二〇〇〇年)に再録した。

- (4) 二〇一三年六月から二〇一四年三月まで東京渋谷Bankamuraで開催された連続講座(一〇回)「宗達を検証する」(二〇一四年一月に開催された連続講座(三回)「琳派の誕生」で、稿者(林)の講演のアシスタントをしていた)に、二〇一四年一月四日、晴、午後一時三〇分―四時、MOA美術館の復元「光琳屋敷」を調査していただき、その調査報告書にもとづいて「光琳屋敷」の項を執筆した。記してお礼申し上げます。

- (5) 山根有三「尾形光琳筆 西行物語絵巻」『御物 絵画二』(毎日新聞社、一九九一年)。「最晩年の光琳は構想や下絵を弟子に与えて制作させる場合もあったと考えざるを得ない」。

- (6) 松田権六「うるしつや」(日本経済新聞社、一九八一年三月)。

- (7) 福島修「光悦と漆芸―言葉とモノと史実のあいだ―」特別展図録『光悦―桃山の古典―』(五島美術館、二〇一三年)。

- (8) 内田篤呉「光琳時絵の研究」(中央公論美術出版、二〇一一年)。

- (9) 内田篤呉「光悦時絵」、河野元昭編著『光悦―琳派の創始者―』(宮帯出版社、二〇一五年)。

- (10) 林進「益田家本『宗達伊勢物語図色紙』の成立」、羽衣国際大学日本文化研究所・伊勢物語絵研究会編『宗達伊勢物語図色紙』(思文閣出版、二〇一三年)。

- (11) 林進 注(10)前掲論文。

- 狩野博幸 注(2)前掲書。狩野は、光琳画稿『三人の農婦』を西行物語図の写しとみるが、これは誤である。

- (12) 山根有三「光琳と時絵」『光琳研究 二二』(中央公論美術出版、一九九七年)。

(13) 中村弘子「樵夫蒔絵硯箱」『季刊MOA美術』第四一〇号(MOA美術館、一九九二年)。中村は行基菩薩作、法華八講の薪行道にみられる「法華經を我が得しことは薪こり葉つみ水汲み仕へてぞ得し」の歌から、「薪」と「仏法」の結びつきを指摘する。薪をこる樵夫の図様は、『好忠集』収載の曾禰好忠の和歌「春山にきこる木こりのこしにさすよきつつきれやはなのあたりは」を典拠に、樵夫は花という春の景色と結びついた歌絵と指摘する。

(14) 内田篤具「伝光悦作『樵夫蒔絵硯箱』の意匠をめぐって」、MOA美術館特別展図録「光悦と能―華麗なる謡本の世界―」(MOA美術館、一九九九年)。

(15) 林進「宗達絵画の解釈学」(敬文舎、二〇一六年)。

(16) 中部義隆「新出の伝宗達下絵光悦書『四季草花下絵三十六歌仙和歌色紙』について」『國華』第二一九号(朝日新聞社、一九九七年)。中部は色紙の染筆者を「光悦」とするが、わたしは「素庵」と考える。

(17) 林進「慶安元年(一六四八)跋刊『本朝名公墨宝』「素庵卷」(四巻四冊のうち)について」神戸大学美術史研究会編『美術史論集』第二二二号、二〇一二年。

(18) 『銀座諸道具落札』(正徳四年五月一三日)『國寶』第五巻第一号、第三号、第四号(國寶社、一九四二年)。硯箱について、「光琳松の硯箱 代五百匁」、「光悦柴舟硯箱 第貳貫二百五拾匁」、「光悦松椿硯箱 代四貫六百九拾七匁六分」、「光悦梅硯箱 代壹貫二百七拾匁九分」、「光琳舟楫硯箱 代五百五拾匁」などの記述が見られる。今日、宗達がデザインしたと考えられる図様は、江戸時代、光悦がデザインしたものと思なされた。『銀座諸道具落札』にある「光悦硯箱」は、その図様から名付けられたものであろう。光悦が作ったということではない。

(19) 岡田譲「光悦の蒔絵」『光悦』(第一法規出版、一九六四年)。岡田は論考の注記で「山田多計治氏は、(舟橋蒔絵硯箱が)精巧すぎるなどの点

から、これを静嘉堂の住之江蒔絵硯箱と同様光琳の模造と推論され、正徳四年五月十三日の、京都における貨幣改鑄事件の折の欠所競売目録に見える光琳「舟橋硯箱」に比定されている」と記す。

灰野昭郎「本法寺『宝相華螺鈿法華経経箱』―光悦・光琳蒔絵研究の諸問題(1)―」『学叢』第二二二号(京都国立博物館、一九八九年)。

(20) 竹内順一「新乾山考(十一)」『茶道の研究』第五二八号(茶道之研究社、一九九九年)。

(21) 林進「春の来迎―コンピュータ画像処理による光琳筆「紅白梅図屏風」の新解釈―」『大和文華』第八〇号(大和文華館、一九八八年)。

(22) 中井泉・安部善也「紅白梅図屏風の制作技術について」『光琳ART―光琳と現代美術―』(角川学芸出版、二〇一五年)。

(23) 仲町啓子「風神雷神図屏風」と宗達・光琳」『実践女子大学 美学美術史』第一号、一九八六年。

(24) 相見香雨「風神雷神図と妙光寺」『芳春』第八一号、一九六〇年。

(25) 水尾比呂志「槿楓図屏風」『國華』第九六〇号(朝日新聞社、一九七三年)。

(26) 山根有三「光琳の画風展開について」『琳派絵画全集 光琳派I』(日本経済新聞社、一九七九年)。

安村敏信「江戸絵画の非常識―近世絵画の定説をくつがえす―」(敬文舎、二〇一三年)。安村は山根がいう光琳による「松島図屏風」模写説を否定する。稿者も安村説に賛成である。

(27) 山根有三「宗達筆 西行物語絵巻について」『宗達研究 二』(中央公論美術出版、一九九四年)。

(28) 林進「宗達の改変―出光美術館所蔵の宗達筆『西行物語絵巻』『西行往生』の場面について―」神戸大学美術史研究会編『美術史論集』第二二二号、二〇一二年。

(29) 石川県立美術館特別展図録「宗説・相説展」一九七五年。

(30) 羽衣国際大学日本文化研究所編『伊勢物語絵巻絵本大成』(角川学術出版、

二〇〇七年)。

(31) 山根有三 (注26) 前掲論文。

(32) 北野良枝「『仙仏奇踪』の書誌学的研究」『駒澤大學 文化』第二五号、二〇〇七年。

〔付記〕

本稿は二〇一四年一月二十九日、二月六日、二月一三日、東京渋谷 Bunkamura でおこなった連続講座「琳派の誕生」(三回)(主催:ナディフ・NADiff・Bunkamura)の講演原稿をもとに執筆したものである。主催者の NADiff 代表の芦野公昭さん、Bunkamura の池田光宏さん、講座のアシスタントをしていただいた NADiff の館佐智子さんにあつくお礼申しあげる。

〔写真転載〕

(図1)・(図2)・(図3)は赤井達郎著『尾形光琳』(平凡社、一九七九年)。(図4)・(図5)は館佐智子撮影。(図6)は京都国立博物館特別展図録『琳派―京を彩る―』(二〇一五年)。(図7)は『光悦』(第一法規出版、一九六四年)。(図8)は日本美術全集『宗達と光琳』(講談社、一九九〇年)。(図9)は『宗達伊勢物語図色紙』(思文閣出版、二〇一三年)。(図10)は東京国立博物館特別展図録『大琳派展』(二〇〇八年)。(図11)は『伊勢物語絵巻絵本大成』(角川学芸出版、二〇〇七年)。(図12)は『琳派 4 人物』(紫紅社、一九九一年)。(図13)は『伊勢物語絵巻絵本大成』(角川学芸出版、二〇〇七年)。(図14)は京都国立博物館特別展図録『京へのいざなひ』(二〇一〇年)。(図17)は『小西家旧蔵光琳関係資料とその研究』(中央公論美術出版、一九六二年)。(図18)は『駒澤大學 文化』第二五号(二〇〇七年)。

林進(はやし・すすむ)

一九六九年 神戸大学文学部(哲学科芸術学専攻)卒業。

一九七二年 神戸大学大学院修士課程(芸術学芸術史専攻)修了。

二〇〇〇年 博士(文学)(神戸大学)。

元大和文華館学芸員、元神戸大学客員教授。現在、大手前大学非常勤講師。

(専攻) 日本美術史、書誌学。

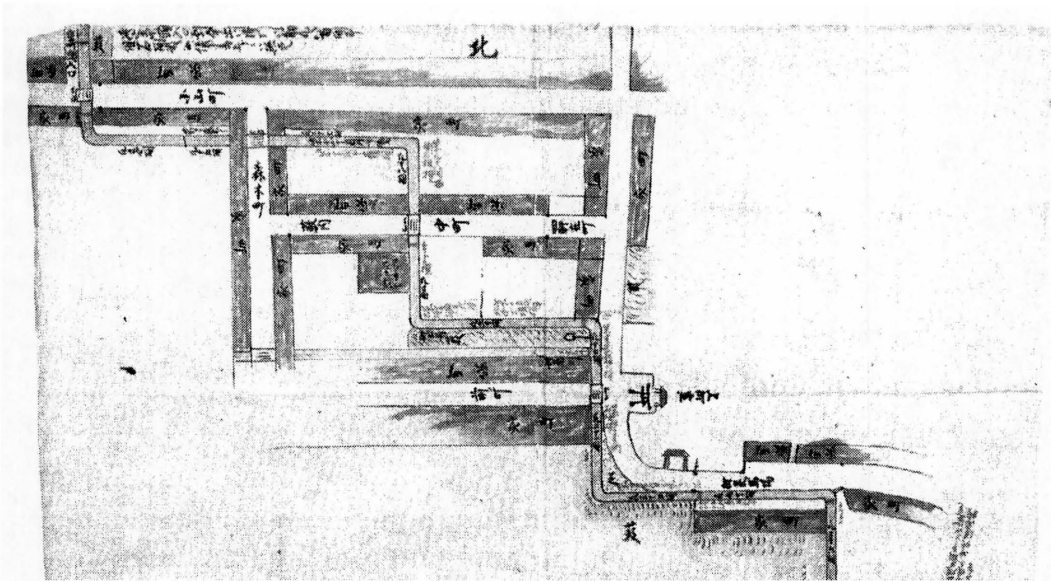


図1 「御用水川筋図」(部分) 「コウリン屋敷」 天明2年(1782)

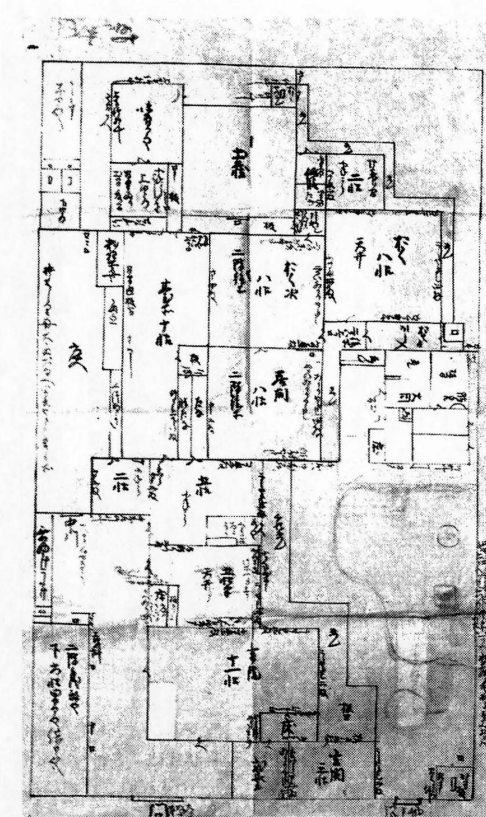


図3 最終の「二条新町 光琳屋敷間取り図」
「小西家旧蔵光琳関係資料」 光琳筆
重要文化財 京都国立博物館蔵

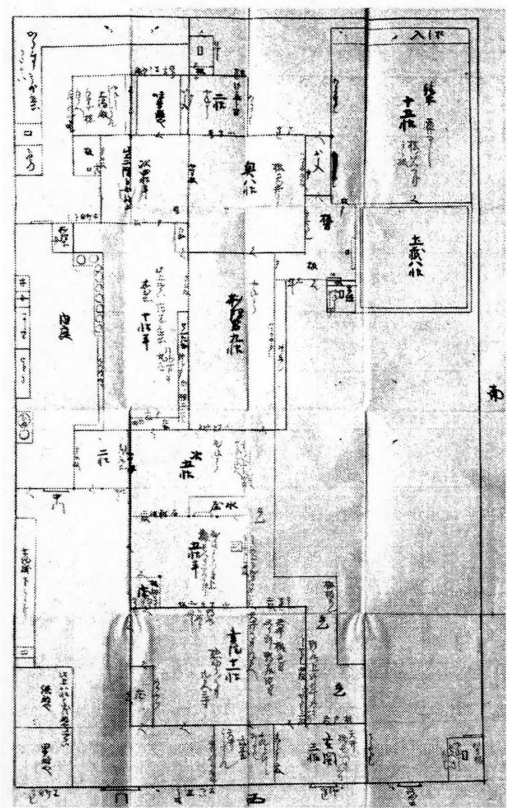


図2 最初の「二条新町 光琳屋敷間取り図」
「小西家旧蔵光琳関係資料」 光琳筆
重要文化財 京都国立博物館蔵

[絵所上り口拡大図]

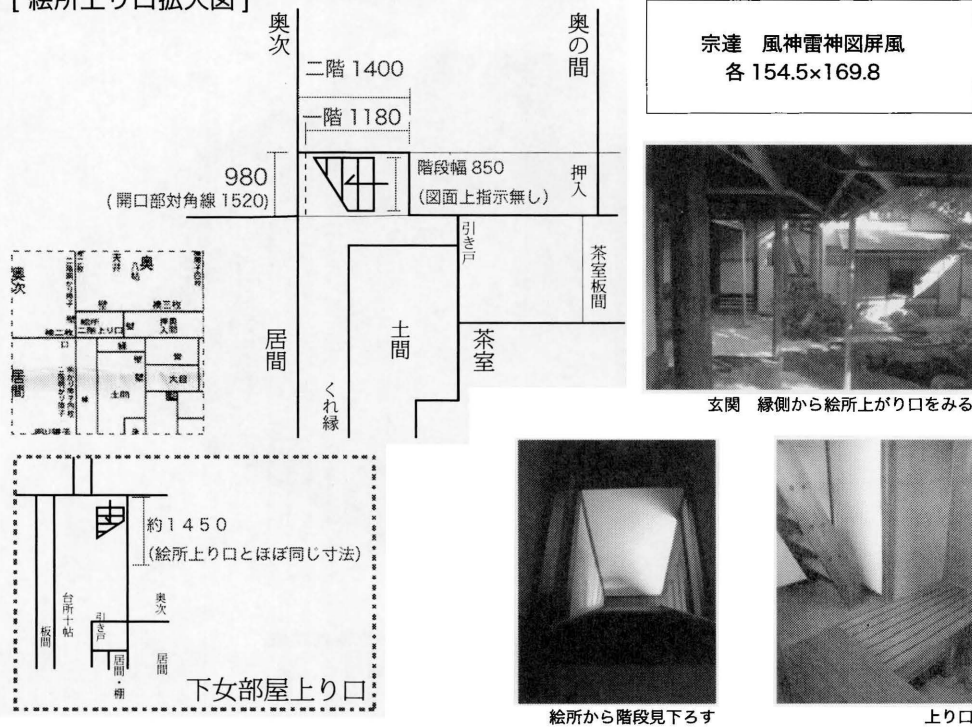


図 4 復元「光琳屋敷」絵所への上り口 MOA 美術館 (作図・撮影：館佐智子)

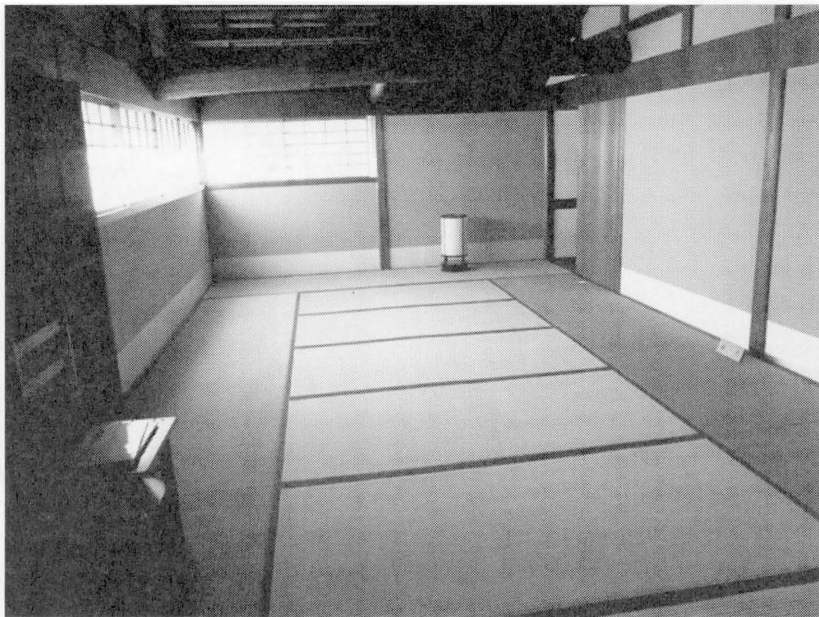


図 5 復元「光琳屋敷」絵所 (奥は西) MOA 美術館 (撮影：館佐智子)

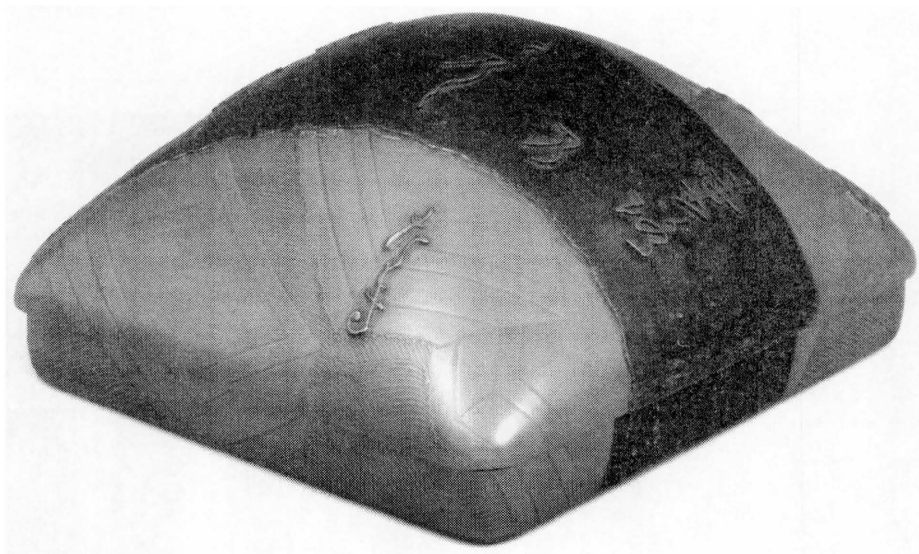
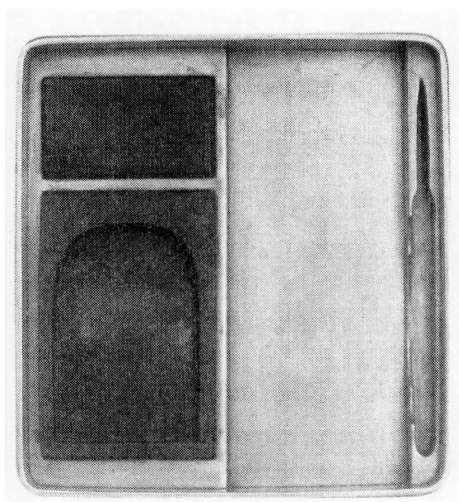


図6 国宝「舟橋蒔絵硯箱」 東京国立博物館蔵



「舟橋蒔絵硯箱」身の内



「舟橋蒔絵硯箱」蓋表

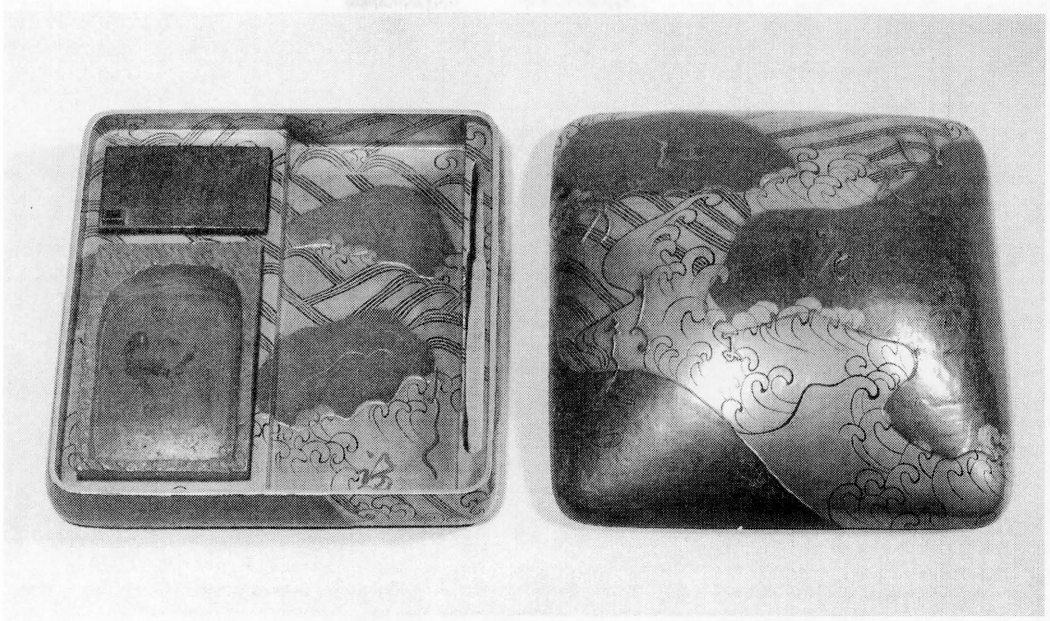


図7 重要文化財「住之江蒔絵硯箱」 光琳作 静嘉堂文庫美術館蔵

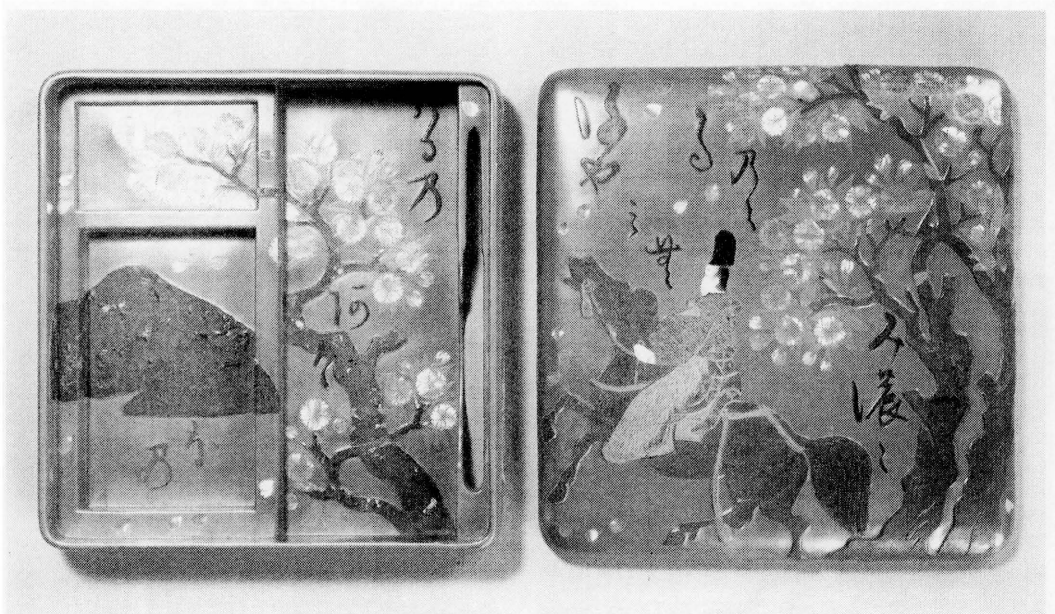


図8 「桜狩蒔絵硯箱」 光琳作 藤田美術館蔵



図9-2 益田家本『伊勢物語図色紙』第九段「宇津の山」宗達筆
米国・パーク・コレクション蔵



図9-1 益田家本『伊勢物語図色紙』第一段「鷹狩」宗達筆



図9-4 益田家本『伊勢物語図色紙』第五〇段「行く水に数かく」宗達筆



図9-3 益田家本『伊勢物語図色紙』第七段「かへる波」宗達筆 九州国立博物館蔵

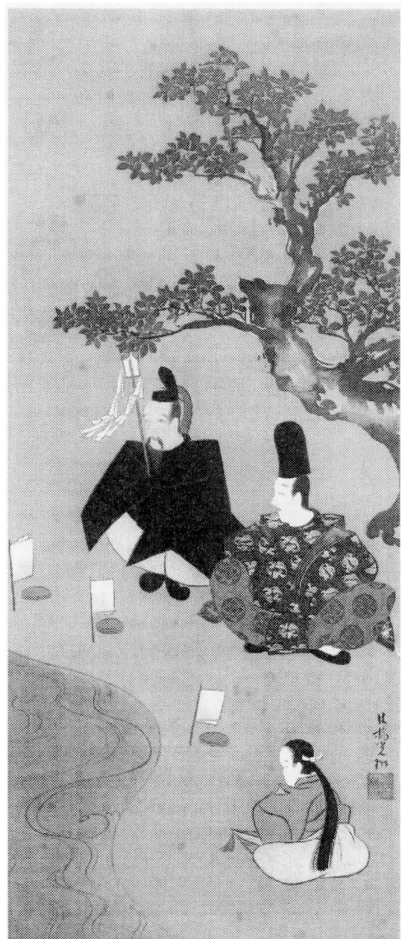


图 12 「伊勢物語襖図」 光琳筆
畠山記念館蔵

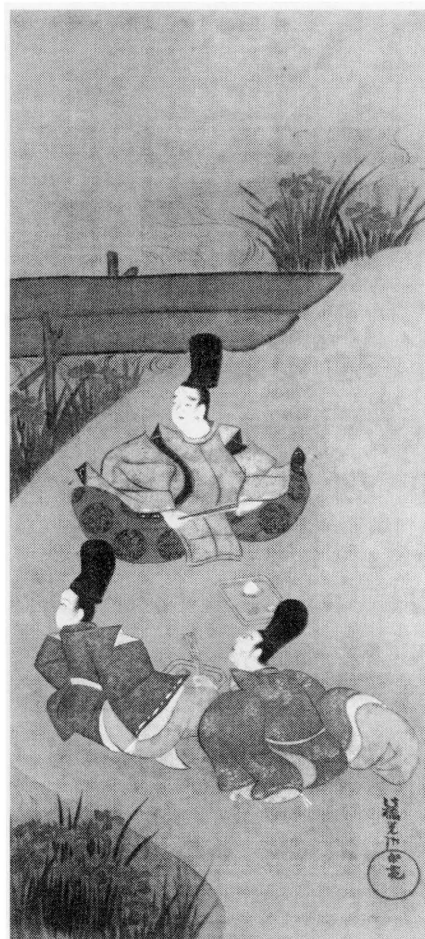


图 10 「伊勢物語八橋図」 光琳筆
東京国立博物館蔵

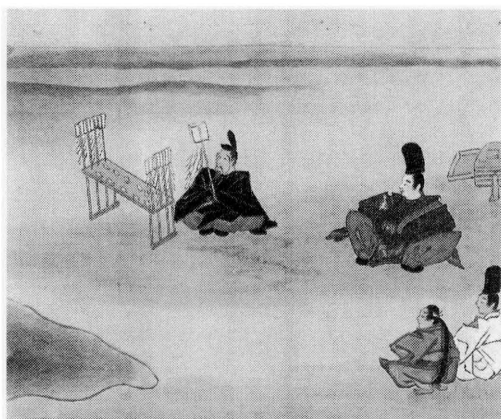


图 13 模本「異本伊勢物語絵巻」「襖図」 義宣模写
東京国立博物館蔵



图 11 模本「異本伊勢物語絵巻」「八橋図」
狩野勝川雅信模写 東京国立博物館蔵

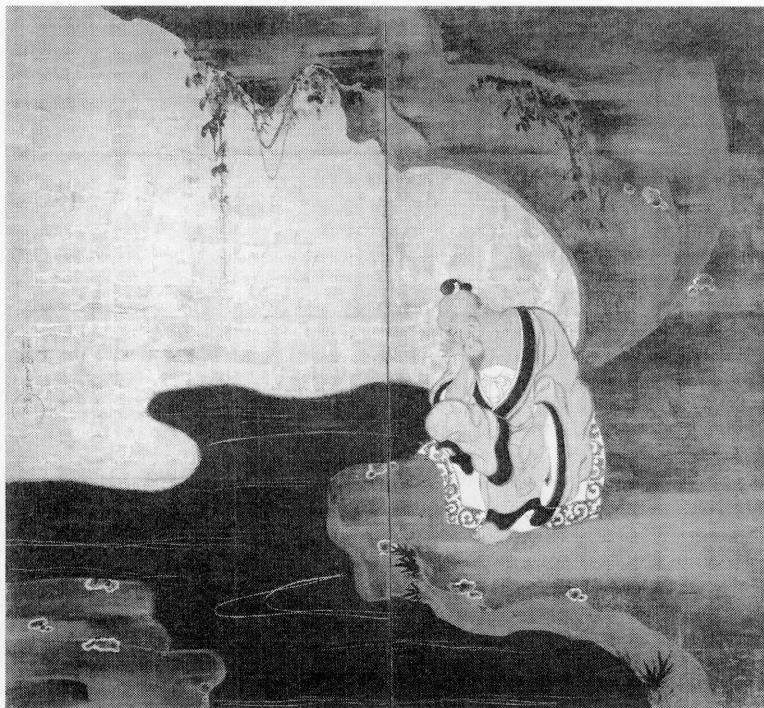


图 14 重要文化財「太公望図屏風」 光琳筆 京都国立博物館蔵



图 16 明版「仙伝奇踪」「消搖墟」
挿絵「紫玉山道通禪師」



图 15 明版「仙伝奇踪」「消搖墟」
挿絵「龍潭崇信禪師」



図 17-2 「長生詮」(『小西家旧蔵光琳関係資料』)
の「鬼谷子図」 光琳写
京都国立博物館蔵



図 17-1 「長生詮」(『小西家旧蔵光琳関係資料』)の
外題(打付書)重要文化財
京都国立博物館蔵

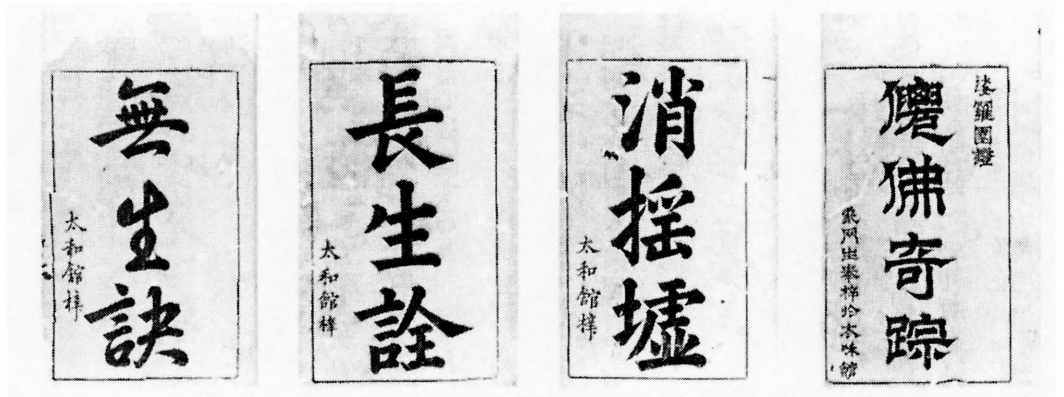


図 18 明版『仙仏奇踪』の封面(刷版) 国立公文書館内閣文庫蔵(紅葉山文庫旧蔵本)