

江戸時代における光琳像の変遷について(上)

—正徳・宝暦—

安田 篤生 美術教育講座(美術史)

はじめに

尾形光琳(一六五八—一七二二)は、今日、江戸前期の終わりに京都で活躍した琳派を代表する絵師として知られ、俵屋宗達に私淑して独自の画風を形成したと評価されている。また、光悦蒔絵に学んで、デザインを中心に漆器の制作に携わったり、弟である深省の作成した乾山焼の角皿等に絵付けをするなど、工芸分野で活動していたことも周知のことであろう。

今、光琳を「琳派を代表する絵師」と述べたように、現在では「琳派」という言葉が定着しているために、狩野派や土佐派と同じように、宗達や光琳の時代から「琳派」という流派が存在したと思われがちである。しかし、宗達から光琳、そして江戸後期の酒井抱一へと、後者が前者に私淑することにより断続的に受け継がれたこの系譜を初めて流派として系統付けたのは抱一であった。文化一二年(一八一五)の光琳百年忌に遺墨展を開き、「光琳百図」を刊行するなど光琳顕彰に努めた抱一は、宗達以下の略伝と使用印を集めた「緒方流略印譜」(文化一〇年)やその改訂版である「尾形流略印譜」(文化一二年)において、宗達に始まる「尾形(緒方)流」に連なるものとして自らを位置づけたのである。

この、いわば抱一により発見された「尾形(緒方)流」という流派観、今日的な呼称で言う「琳派」観が、抱一の後継者達によりどのように近代に受け継がれ、そして現代に影響を及ぼしているのかについては、以前に考察したことがある¹⁾。そこでも指摘したように、この抱一に始まる「琳派」観は、今まで一度も批判的に検証されることなく、基本的に「正しい」ものとして採用され続けているように見える。確かに、「風神雷神図屏風」に象徴されるように、光琳が宗達作品を、抱一が光琳作品を模写しており、渡辺始興や深江芦舟、立林何昂ら「琳派」の絵師達の作品にも共通してやまと絵の伝統を基盤として裝飾的である等の造形上の特色を認めることができる。従って、ここに名前を挙げたような絵師達に関連性を認め、一グループとして扱うことはできよう。しかし、狩野派や土佐派など、

家系や直接の師弟関係により継承され、粉本を媒介に作風を制約する等の制度を有していた江戸時代の一般的な流派とは異なる面があることも事実である。何より、抱一によって初めて流派として系統付けられた以上、それ以前の絵師達に「琳派」という、狩野派や土佐派に対置できるような、確立した流派に帰属しているという意識はなかったはずである。

「琳派」と狩野派や土佐派との異同についてこれ以上ここで言及する用意はないが、例えば、「狩野探幽は江戸前期を代表する狩野派の絵師である」と言うことと、「尾形光琳は琳派を代表する絵師である」と言うことの違いだけは確認しておきたい。前者は恐らく探幽自身も自覚あるいは自認していた同時代の評価でもあるのに対して、後者はあくまで後代の評価なのである。しかし、後代の評価の規範となっている「琳派」観の下、琳派を代表する絵師としてのみ光琳を評価し、専ら宗達の後継者としての側面から光琳の画風形成を問題にするのが正しく、抱一以前の光琳に対する認識は誤っていたり不十分であると片づけられるのだろうか。抱一により打ち立てられた「琳派」観から一度離れて光琳を見つめ直したり、「琳派」観自体を検証するためには、抱一以前に光琳がどのように捉えられていたのかを知る必要があるのではないだろうか。

さて、抱一以前に編術された光琳関係資料について従来等閑視されてきたわけではなく、福井利吉郎氏が光琳の師系を問題にする中で取り扱われたり、河野元昭氏が現代まで至る光琳研究史を整理する中で扱われたりしている。本稿においては、それら先行研究を参照しつつ、光琳の子孫に伝えた小西家文書を始めとする諸史料に改めて検討を加え、光琳自身の自己認識も含めた江戸時代の光琳像の変遷をたどることにしたい。そのことで、抱一の「琳派」観を検証したり、「琳派」の画家という枠組みから一度離れて、光琳の位置づけやその様式形成を考える一助としたい。

一、小西家文書にみる光琳

光琳研究にとって極めて重要な資料に、小西家文書の名で知られる一群の文書、画稿類がある。これは、京都の銀座役人であった小西家に養子に出された光琳の嫡子・寿市郎の家系に代々伝えられた光琳関係資料で、現在は重要文化財に指定され、文化庁と大阪市立美術館に分蔵されている。

光琳の生家である呉服商・雁金屋の注文帳や父・宗謙の趣味に関わる資料、光琳の趣味や経済生活から私生活にまで及ぶ非常に広範囲に渡る小西家文書の中に、光琳が自らの社会的地位についてどう認識していたのかを窺わせる資料がある。それは、正徳三年（一七一三）正月二十五日に寿市郎に宛てた「尾形光琳遺書」（文書二二六）であり、ここに抄出すると、以下の通りである。

一 其方事我等嫡子ニ候得共、我等事唯今相究タル家業も無之、末々其方身上之安否難計不便ニ存候ニ付、幸、中村内蔵助様御恫意故、小西彦九郎殿方へ養子ニ遣之候、中内蔵助様御息女お勝殿、其方妻女ニ相究、小西家名跡相継候事、（下略）

一 我等屋敷諸道具ハ、後家多代へ譲与申候也、多代死後ニハ弟勝丞へ譲与、我等名跡相継せ候様ニ申残候、其方事家督相備タル名跡ヲ相継キ被申候事ニ候間、我等名跡ニ付聊違乱ノ事有間敷候事、

即ち、「我等」尾形家は「唯今相究タル家業も無之」という状態であるので、寿市郎を小西家へ養子に出し、小西家の名跡を相続させることにした。そのかわり、尾形家の名跡と財産は、弟の勝丞へ相続させるというのであり、同日付けで後家・多代に宛てた「尾形光琳遺状」（文書二二七）にも同様の条文がある。

ここで、光琳が自ら「家業」がないと述べている点は、絵画制作を代々の「家業」としてきた狩野家の存在を想起するとき、粉本を媒介して代々流派様式を継承する狩野派の絵師のような立場にないという自己認識の表明と解することができる。光琳にとって、尾形家代々の「家業」とは、やはり、呉服商・雁金屋であったのであろう。

しかし一方、正徳元年に京都に新築した屋敷にアトリエを構え、このころ制作したとみられる屏風作品の多くがかつて大名家に伝来していた点から考えると、遅くとも正徳年間には光琳は絵師として一定の評価を獲得しており、そのことを自認していたとみられる。小西家文書の「小西寿市郎親類書」（文書一四六）に、

この推定と関連する記載を見出せる。それは、正徳四年九月三日に、当時十六歳であった寿市郎が作成した文書で、「実父方」として祖父・宗謙を始めとする一族の名を挙げるに際して、以下のように記している。

- 一 祖父 東福門院様御呉服所 京都町人 尾形宗謙
- 三十一ヶ年以前相果申候
- （中略）
- 一 父 京都町人 画師 尾形光琳
- （下略）

ここで、宗謙を「東福門院様御呉服所」であったと記している点に、尾形家代々の家業は呉服商であったという認識を窺うことができるとともに、光琳について明確に「画師」と記しているのである。

このように、光琳自身や尾形家で、光琳は絵師であるがそれは「家業」ではないという、一見矛盾した認識が存在したわけだが、では、当時どういふ人達が絵師として公認されていたのだろうか。次に、京都町奉行所により正徳四年頃から享保二、三年（一七一七、一八一八）にかけて作成された『京都御役所向大概覚書』第六卷「諸職人之事」にある以下のような絵師一覧から、この問題について考えてみたい。

- 京都屋敷有之御繪師
- 一、百石ニ貳拾人扶持 高辻新町東え入ル町 狩野探信
- 一、貳百石ニ貳拾人扶持 同町 同 如川
- 一、百石三升七酌 元誓願寺圖子 狩野永叔
- 町繪師
- 一、禁裏ハ五石七斗被下候 室町六角下ル町 繪所了琢
- 一、禁裏ハ銀三拾枚被下候 高倉竹屋町上ル町 霧澤探山
- 一、寺町丸太町角 土佐将監
- 一、上京木下突抜町 狩野宮内
- 一、塔之段毘沙門貳町目 同 修理
- 一、出水千本東え入貳町目 海北友竹
- 一、魅屋町姉小路上ル町 同 友賢
- 一、二條富小路西え入ル町 雪溪

- 一、車屋町竹屋町下ル町 狩野縫殿助
- 一、同通竹屋町上ル町 山本數馬
- 一、西陣升屋町 永岩左近
- 一、油小路中立賣下ル町 三宅陽心
- 一、新町中立賣上ル町 中村立章
- 一、松原西洞院東え入ル町 渡邊左近

冒頭に挙げられている、狩野探信守政、如川周信、永叔主信の三人は、それぞれ鍛冶橋家、竹川町家(後の木挽町家)、中橋家の当主である。この三家は、狩野孝信を父に持つ探幽、尚信、安信三兄弟を祖とする、幕府御用絵師の家系で、ここで「御繪師」というのは幕府御用絵師の意である。従って、ここにいう「町繪師」とは、幕府御用絵師以外を指し、宮廷絵所預である土佐将監、即ち左近衛将監土佐光芳も「町繪師」に含まれている。また、探幽の弟子で元禄年間(一六八八―一七〇四)に東山天皇により京都に招請された鶴沢探山や京狩野家の当主・縫殿助狩野永伯山亮を始め狩野派の絵師が多く、狩野宮内は狩野宗家の弟子筋にあり、山本數馬は光琳の師ともされる狩野派絵師、素軒の養子・宗川である。狩野修理も師系は不明ながら狩野派の絵師であることは間違いない、ここまでに触れた絵師は何れも、宝永六年(一七〇九)の内裏障壁画制作に携わっている。「町繪師」劈頭に名の見える繪所了琢とは、貞享二年(一六八五)版と宝永二年版の「京羽二重」で佛絵師とされる木村了琢のことである。海北友竹は友雪の子で、友賢は友雪の門人である。永岩左近は画系不明ながら、その一族と思われる永岩頼母、求馬は、了琢や友竹とともに宝永度内裏に描いている。残る四名の内、雪溪は画系のはっきりしない山口雪溪であり、貞享二年版と宝永二年版の「京羽二重」にもその名が見え、当時画名が高かったことが窺える。三宅陽心、中村立章、渡邊左近の三人に関しては、渡邊左近の享保二年の年紀がある清水寺の額が文政二年(一八一九)に刊行された『扁額軌範』に載るほかは、その伝歴について知るところはない。

上記リストに光琳の名がないのは、『京都御役所向大概覚書』作成中の正徳六年(享保元年)六月二日に光琳が没したためとも考えられ、光琳晩年の絵師としての評価をこのリストから詮索するのは危険であろう。一方、雪溪と三宅陽心以下の三名は、恐らく一代限りの絵師であったとみられるが、京都町奉行所が絵師として把握していた者の多くは、代々の絵師や狩野派や土佐派、海北派など確立された流派の絵師であり、永岩左近にしても一族が絵師であったとみられ、まさ

に「家業」として絵師だったことをこのリストは示している。即ち、個人一代の才能によって評価されたとみられる絵師と、家あるいは流派伝来の様式を保持習得していることで絵師とみなされていた者とがあり、後者の方が主流であったと考えられるのである。従って、光琳自身や尾形家が、光琳は絵師であるがそれは「家業」ではないというのは、家組織を中心に形成される流派に属し、代々その様式を継承伝達する立場にはないが、絵師としての同時代評価は獲得しているという認識を示しているのだと理解することができよう。

二、「銀座諸道具落札」にみる光琳

光琳自身や尾形家では、光琳は絵師として世に認められていると自負していたようだが、では、実際の所、当時どのように評価されていたのだろうか。光琳在世時の資料から繕っていくことにしたい。

前章でみた「小西寿市郎親類書」で光琳が「画師」とされた正徳四年、光琳とも関わりの深い銀座で大きな事件が発生した。勘定奉行であった荻原重秀と結んで不正に銀貨を改鑄して利潤を貪り、また、過差な振る舞いがあったと咎められ、同年五月、江戸在住の銀座隠居・細谷太郎左衛門と京都の銀座年寄・深江庄左衛門、中村四郎右衛門、関善左衛門の四人が流罪に処せられ、中村内藏助は追放を命じられたのである。同時に家財の關所も命じられ、入札の上売り払われた。その内、京都に居を構えていた四人の銀座年寄が所持していた書画を始めとする道具類の落札状況を伝える資料に「銀座諸道具落札」がある。

これは、『國寶』誌上に五回に分けて公刊された資料で、落札者毎に道具名と値段を記していて、管見の限りこの件で落札された道具類に関する最も詳細な内容を伝えている。しかし、翻刻されている原文書の現在所在については不明で、いつ、誰の手によって書かれたのか明らかでない。そこで、前章でみた『京都御役所向大概覚書』にも、第六巻に「銀座元年寄四人關所金銀之事」として家財の売り払い高などを記しており、同一の品物に対する落札額等突き合わせて、「銀座諸道具落札」の資料としての信頼性を検証しておきたい。但し、『京都御役所向大概覚書』に名称と落札額が明記されている道具は三点しかなく、その検証も極めて限られたものにとどまらざるを得ない。その三点とは、深江庄左衛門が所持していた「千とせ硯箱」、「片輪車手箱」と「若狹盆」で、それぞれ銀三拾貫五拾目八分、貳拾八貫七百九拾九分五厘、八貫七百三拾目の値が付けられたが、結局落札者の手には渡らず、二條城の御蔵に納められたという。「銀座諸道具落札」では、大阪伏見町中が落札した中に「時代蒔繪千年硯箱 代三拾貫五拾八分」、

心齋橋大和屋七兵衛落札分に「時代蒔繪車手箱 代貳拾八貫七百九拾九匁九分」、一文字屋七兵衛落札分に「若狭盆 代八貫七百三拾匁」を見出すことができ、「片輪車手箱」の落札額が五匁少ない他は全く一致する。一方、関善左衛門の名を善右衛門と誤っていたり、各落札者毎に記されている総落札額が個々の道具の落札額の合計と一致しない場合があるなど、原文書の誤りなのか翻刻の際の誤読、誤植なのかは不明ながら、完全に信用できるともいえないようである。以上の考察から、文字や数字の一部に誤りが含まれているものの、全体としてはほぼ信をおける資料として「銀座諸道具落札」を扱うことにしたい。

「銀座諸道具落札」から、絵画一〇六件、陶磁器一一七件、漆器五〇件、古筆墨跡類五九件、金欄等三九件、茶道具・その他二五件の計三九六件の名称と落札額を知ることができる。その内、絵画について、絵師毎の平均落札額が分かるように作成した「表」を末尾に掲げた。勿論、作品の真偽についてどう判断されるの値段なのか知ることはできず、同じ掛幅でも寸法は不明である。また、例えば、光琳の作品が「昔嘶」で古典人物を描いた着色画である可能性が高いのに対し、宗達の二点が「鶏」と「達磨」で水墨画であるとみられるなど、画題や技法も様々である。従って、ここで算出した平均落札額がそのまま各絵師の評価を正確に反映しているとはとはいえないだろうが、当時の評価の一定の傾向を読みとることはできよう。

この「表」を一見して明らかなのは、中国画と南北朝から室町時代までの日本絵画の評価が極めて高いことである。単独の掛幅の平均額が二貫を越えるのもこれらの作品の落札額によるところが大きい。光琳、宗達と探幽（一六〇二—一七四）から岑信（一六六三—一七〇八）に至る狩野派及び松花堂昭乗（一五八四—一六三九）までの江戸時代に活躍した絵師達に限ると、探幽・尚信の合作作品を含めても平均額は一九六匁九分にすぎないのである。その中で比較すると、光琳の一三五匁七分は、江戸時代の絵師としては異例に高い松花堂の平均八〇二匁を下回るものの、尚信の一〇一匁九分や探幽の単独幅のみの平均一〇二匁より高く、二幅対や三幅対も加えた場合の探幽の一幅あたりの平均一三九匁五分と同水準である。先述したようなこの資料の性質上、一点の光琳画の金額をもつて、光琳が探幽や尚信と同等かそれ以上の評価を得ていたと断言することはできないが、光琳画が当時の代表的な専門絵師の作品と並ぶような高い評価を得ていたと言うことはできよう。江戸期の絵師で名前が挙げられているのは、幕府御用絵師以外では松花堂と宗達、光琳だけであり、何より、この入札が行われた時点で生存していたのは光琳のみなのである。

さらに、光琳の名は、絵画だけではなく、漆器にもみることができ、光悦の名が付された作品とともに掲出すると、次の通りである。

光悦柴舟硯箱	代貳貫二百五拾匁
同（光悦）松椿硯箱	代四貫六百九拾七匁六分
光悦梅硯箱	代貳貫二百七拾匁九分
光琳松の硯箱	代五百匁
光琳舟橋硯箱	代五百五拾匁

漆器にも絵画以上に様々な形状があるので、これらの落札額を検討するには、他の硯箱と比較するのが適当であろう。硯箱の中には先述した時代蒔繪千年硯箱が含まれており、「二條城の御蔵に納められたこの高価な名品をのぞくと、「時代仲丸硯箱 代三貫二百七拾匁七分」と「時代菊硯箱 代壹貫百匁」の二点が残る。この伝来の品と比較すると、光悦はほぼ同等の評価を得ているのに対し、光琳の硯箱はその半額以下であることが分かる。漆器の場合、全五〇点中、名称に作者名が含まれているのは、光悦と光琳の名を冠した先の五点のみで、「蒔繪」や「青貝」などの技法名で呼ばれるものが多い。従って、他の同時代作品との比較が困難であるが、光琳作品の評価が極めて高かったとはいえないようである。

しかし、例外的に作品名に名が冠されていることから、この入札が行われた正徳四年当時、光琳は絵師として一定の評価を獲得していたとともに、漆器の作者としても知られていたことが分かる。

三、大岡春卜の画譜類にみる光琳

光琳が晩年、精力的に絵画制作に取り組んでいた頃から京都と関わりを持っていた絵師の目には、光琳はどう評価されていたのだろうか。画本作者として名高い大岡春卜（一六八〇—一七六三）の画譜類にみる光琳像をたどってみたい。

享保五年に刊行した「画本手鑑」を初めとして、元文三年（一七三三）に「画図詠物史画」、同五年に「画巧潜覧」、延享三年（一七四六）に「明朝紫硯」、寛延三年（一七五〇）に「和漢名画苑」、同四年に「画史会要」、宝暦三年（一七五三）に「丹青錦囊」と「卜翁新画」、同一一年に「龜画便覧」を刊行したことで知られる春卜の伝記は、ほぼ、大阪・光明寺にある墓碑銘に記されている範囲でしか明らかにはできない。

「画巧潜覧」にも序を寄せている岡白駒が撰述した碑文によると、春卜は大坂

の人で、幼時より画技を好んで狩野氏の法を伝えたが、広く学んで常の師はなかつたという。春トと京都の関わりを考える上で重要なのは、「正徳中見知三於 嵯峨法主」。待遇甚渥」とされている点で、「画本手鑑」巻六の跋文にも同様の記載がある。大坂の医師で春トのことを「信友」という竹田静専は、「恭拜二調」。嵯峨法親王三、所レ權ニ畫匠之一一、至若見授レ法橋位ヲ、亦非幸乎一」(句点は筆者による)と記しているのである。ここで正徳年中の「嵯峨法主」、「巖山法親王」と呼ばれているのは、嵯峨山大覚寺門跡・性応法親王のことで、東山天皇の弟として生まれ、正徳二年八月十五日に二十三歳で薨じている。つまり、正徳二年、三十三歳以前に大覚寺門跡・性応法親王の知遇を得るほどに春トの画名は京都で既に高く、法親王との交友を契機に法橋に叙せられたというのである。その後も春トは京都で活動し続けたとみられ、「明朝紫硯」と「和漢名画苑」は京都で刊行され、「丹青錦囊」の刊行者にも京都の書肆が名を連ねている。さらに、宝曆五年には妙心寺靈雲院方丈、翌年には同寺衡梅院方丈の障壁画を制作している他、光明寺墓碑銘によれば八十歳を過ぎて神護寺の障壁画を描いたという。

以上のように、光琳在世時から京都で活躍し続けた春トが刊行した画本の内、既に知られているように、「画本手鑑」(図1)と「画史会要」(図2)に光琳画が掲載されている。ここで、春トが著した末紹介の草稿本「画道実録」と併せて検討を加え、春トが光琳にどのような眼差しを向けていたのか考察することにした。

(一) 「画本手鑑」

「画本手鑑」六巻六冊は春トが初めて刊行した画譜で、和漢歴代の絵師の手になる古画を収集したものとしてみ初期に属する。巻一と巻二は「漢画」で、宋元の中国画を納め、巻三から巻五にかけての「倭画」には雪舟とその後継者達と元信以下の狩野派を中心にした日本の古画を所載する。その内、比較的新しい時代の絵師達を扱う巻五には、狩野雅楽助を始め、海北友松、長谷川等伯、松花堂昭乗、周徳、狩野山楽、狩野探幽、狩野安信、狩野尚信、清原雪信、狩野常信を載せている。そして、巻六の「補遺」には、正甫、曾我直庵、俵屋宗達、友禅、尾形光琳、鳥羽絵と雛屋立甫を納めている。

従来、「画本手鑑」(図1)に光琳画として掲載されているのが、光琳在世中から小袖模様の雛形本などに現れたいわゆる光琳模様であるとして、春トも「画本手鑑」の段階では光琳模様の画家として光琳を認識していたと解されてきた。確かに、ここに見ることができるのは、やがて享保二十年に野々村忠兵衛が刊行す

る「光琳絵本道知辺」に集められているような光琳模様そのものである。しかし、これがこの時点における春ト自身の光琳認識であるとするのには疑問がある。

何故ならば、光琳が載せられている巻六には、巻一のと別別に「補遺序」が付けられており、そこには次のように述べられているのである。「(前略)清玩ならざる物も古畫なれば是を軸にし、當世の人の畫は能品なりといへども是を捨る事、誤れる甚しきにあらずや。後の今を見る事、亦猶今の昔を見るがごとし。傍人の曰、我志を畫圖にあそばしめて當代流布する雜畫を摸写し存する有り。是を補遺して好事の人の為にせんやと。予、欣然として以て既に巻末に附し畢。予、元來不才にして當時の事実だも不詳、況や往古の事をや。其詳ならざるは尋て校合を加へ、再様に彫すべきなり」。(句読点は筆者による)

即ち、年代を隔てた古画だけでなく同時代作品も納めようとしたが、春ト自身は当代の事情に不案内なので、「傍人」が描きためていた摸写を巻末に付け加え、巻六「補遺」としたというのである。この言を裏書きするように、巻五までには巻二の「外国」と巻四の「古法眼筆僧正坊圖評」の二カ所にしか解説がないのに対し、巻六では各絵師毎に解説が付けられている。また、巻三から巻五にかけての「倭画」では、半数以上の作品に所蔵者が付記されたり、落款の印文まで写し取られていて(図3)、春トが原画を見ていることを窺わせる。それに対して、巻六では雛屋立甫のところは贊の俳句に付随して「立甫書」とあるだけで落款を写すものではなく、巻五までの編集方針と明らかに異なっている。従って、「補遺序」に述べられているとおり、巻六に納められている諸図は春ト以外の人物が収集したものであると考えるのが妥当であろう。

確かに、「當代流布する雜畫」を集めたという巻六に光琳が掲載されていることは、春ト周辺に光琳は光琳模様を描く当代絵師の一人であるという認識が存在したことを物語っている。しかし、それがこの時点における春ト自身の光琳認識そのものであるとはいえないのである。春ト自身が選択し、筆をとった「倭画」に所載されている絵師は、ほぼ、元禄六年に刊行された狩野永納編「本朝画史」の範囲を出ない。「本朝画史」に伝が立てられていないのは、巻五の狩野安信、尚信、常信、清原雪信だけであるが、これらは探幽の兄弟やその後継者達で、山楽と探幽を画家伝の掉尾に置く「本朝画史」以降の世代にあたる。つまり、「画本手鑑」編纂時点で春トが画譜に収録すべき絵師として明確な認識を持っていたのは、画伝が「本朝画史」に掲載されている年代の者がほとんどで、活躍時期に近い絵師は狩野派の有力者に限られていたのである。「補遺序」に「當時の事実だも不詳」というように、この時点では光琳に対する明確な認識を春トは持っていなかった

のである。

(二) 「画史会要」

光琳画を載せる春卜のもう一つの画譜、『画史会要』の場合はどうだろうか。『画史会要』六卷六冊の内、卷六・雑部には、筆者不明の十二支絵の他、曾我蛇足、一休和尚、本阿弥光悦、松花堂昭乗、俵屋宗達、尾形光琳、雛屋立甫、大鵬和尚、鳴絵に狂歌師の油煙斎貞柳、貞柳の門人・仁教、菱川吉兵衛、明兆、古閑を納めている。そこに、光琳の名の下に掲載されているのは、光琳模様ではなく、光琳の絵画作品を写したとみられる三点(図2)である。

勿論、ここに版刻されている図から原画の真偽について云々することはできないが、春卜が光琳筆と判断した原画を写したと考えることはできよう。それは、『画本手鑑』の「倭画」にもなるべく実作品を模写して掲載するという方針が窺えたが、その後春卜が刊行した画譜でもその姿勢は保持されたとみられるからである。例えば、『画巧潜覧』巻一の「名画」には、大徳寺大仙院檀那の間花鳥図を始めとする狩野元信の障壁画や、「相國寺什物鳴鶴二幅對」(図4)として、今も相國寺に伝わる文正筆「鳴鶴図」双幅などを掲載している。そして、『画史会要』でも光琳画の直前に、「京大佛養源院杉戸 宗達筆」(図2)として宗達真筆と認められている養源院藏「白象図杉戸」を載せているのである。ここに掲載されている三点の光琳画を仮に「波に千鳥図」「佐野渡図」「月に鳥図」と名付けると、「波に千鳥図」は文様化した波を持つ着色花鳥図、「佐野渡図」は着色の古典人物図、「月に鳥図」は水墨の花鳥図を原画としていたとみられ、今日、光琳の主要な作画範囲と認められているものと一致する。つまり、『画史会要』において春卜の光琳に対する明確な認識が初めて表明されているわけだが、それは現在の光琳画理解に極めて近いものといえるのである。

では、春卜は、光琳をどのような絵師として、自らの画譜の中に位置付けているのだろうか。『画史会要』の構成から、考えてみたい。同書では巻一と巻二を中国画にあて、日本関係は巻三・雪狩両家部、巻四・土佐之部、巻五・當世部、巻六・雑部に分類されている。この分類方法は、『画本手鑑』にもみられた『本朝画史』の絵画史観を基本に、『画巧潜覧』に掲げられた狩野派系図により整備を図ったものと考えられる。『本朝画史』の絵画史観とは、やまと絵を代表する土佐派と漢画を代表する雪舟派、和漢兼帯する狩野派の三派に集約させて、古代以来の日本絵画の流れを理解するといえるものである。その絵画史観に基づき、『本朝画史』は巻一の「画運」で三派の関係を説き、巻二・上古画録に古代から室町時代末の

土佐派に至るやまと絵を納め、巻三・中世名品に雪舟を始めとする漢画系の絵師を集め、巻四・専門家族に正信から山楽、探幽に至る狩野派の絵師達の画伝を載せているのである。『画史会要』が巻三に雪狩両家部、巻四に土佐之部を当てているのは、土佐、雪舟、狩野の三派が日本を代表する流派であるという『本朝画史』の絵画史観を引き継いでいるとみなすことができよう。そして、巻三に所載する絵師を正信以下の狩野派の絵師と雪舟とその弟子筋に限定し、巻四でも藤原光重、土佐光信以下の土佐派の画家にほぼ限っており、狭義の三派に集約するという点において『本朝画史』より純粹化した絵画史観を窺うことができる。さらに、同じ江戸時代に活躍した狩野派の絵師であっても、巻五に孝信、探幽、常信、尚信、元仙方信、栄川古信、探信守政、如川周信を載せるのに対して、春雪と春笑は巻三に納められている。これは、『画巧潜覧』巻一の狩野派系図に明示されているように、巻五の絵師達は何れも孝信の息子である探幽、尚信、安信の家系に連なるのに対し、巻三の二人は孝信の大叔父である秀頼の子孫にあたるためである。巻五・當世部を孝信に始まる家系で独占させているのは、幕府御用絵師の中核を占めたこの家系を、狩野派の中でも特別視する意識が働いているためであろう。

以上のような『画史会要』の構成から、春卜は、時代によらず、土佐、雪舟、狩野の三派に属さない絵師達を巻六・雑部に掲載したと判断される。活躍年代を重視するなら、春卜にとって光琳は、当然、「當世」の絵師であるが、この三派、中でも孝信の家系に連なる狩野派の絵師でないために、巻五ではなく巻六に納められたのである。巻六に所載するにあたっての春卜の選定基準は明確ではないが、光悦、宗達や立甫、松花堂らと並べて光琳を掲載していること自体が、春卜の光琳に対する評価を物語っているといえよう。

(三) 「画道実録」

『画本手鑑』と『画史会要』が画譜であったのに対して、春卜が文字で記した光琳評価を伝える未紹介の資料がある。それは、春卜の自筆稿本とされる『画道実録』で、大阪府立中之島図書館に所蔵されている。

現状は一冊で、「享保二十一年ヨリ 春卜／畫道實録二」とある扉をのぞいて墨付七十二丁であるが、六十七丁裏に「寶曆五へ乙亥、年正月月中旬 法眼春卜一翁艸」という奥書が記され、その傍らに「以上四冊紙数六十六丁」と付記されている。現表紙裏にも「四冊の内 酒井生」とあり、当初四冊であったのを後に改装して合冊したものとみられる。奥書より後の六十八丁以降は「蒔繪抄」と名付けられ、一まとまりの内容を持つが、奥書より前に同内容の記載がある。従って、

この「蒔繪抄」は本来別冊であったものが、合冊されたときに末尾に混入したとも考えられる。この推定が正しいとすると、奥書に付記された丁数と現状はほぼ等しく、原初の状態を概ね保っていることが判断することができる。

さて、扉と奥書を信じれば、享保二十一年から宝暦五年にかけて春トが書き記した草稿本ということになるが、細かく分けると奥書までで百七十項目を越える雑多な内容に、その年代と矛盾するものはない。書き方も、文字を訂正したり、前出した項目を訂正増補して再掲しその旨を付記するなど、草稿本と呼ぶにふさわしい。その二十丁目に以下のような記述を見出すことができる。(朱字訂正がある場合はそれに従い、句読点は筆者による)

右ノ類ノ畫人、不少往々畫鑑ニ出タレハ一々載スルニ不及。當代ノ畫ヲ見ルニ、己ガ新意ヲ出シタルモノ稀ナリ、皆粉本ト古傳ニヨルノミ。近世圖ヲ離レテ一家ヲナス者ハ

松榮 相阿弥 蛇足 道安 松花堂 等伯 永徳 山樂 友松 光悦 伊年 光琳 探幽 尚信 安信 常信 尚景 一蝶

凡是等ハ家風ノ外ニ一風ヲ起シテ先師ノ流ヲ模倣スル所ナリ、當代ノ名手ト謂ヘシ。其餘ヲ見ルニ、尤妙品ナリトイヘトモ、家風ヲ守ル所ヲ以テ思ヘハ、中世ハ松榮カ粕ナリ、當代ハ探幽カ精也、下品ハ又此評ニ不及。右ノ中「二モ上中下アレトモ此ニ論ゼズ(朱書貼付)」

本書が草稿本であるためか、落丁その他の原因によるのかは不明ながら、「右ノ類ノ畫人」という書き出しに対応する絵師の名前は見えない。文意にも一部不明確なところがあるが、ここに名を挙げた以外の絵師達が「皆粉本ト古傳ニヨルノミ」で松榮や探幽の精粕を舐めているに過ぎないのに対して、「己ガ新意ヲ出シ」「近世圖ヲ離レテ一家ヲナス」「當代ノ名手」であると、春トによって高く評価されている絵師の中に、光琳の名を見出すことができるのである。

さらに、「画道実録」には、二十五丁から二十七丁にかけて「描金之法」として蒔繪を中心にした漆芸関係の項目を掲げている。その中で、「右描金ハ、土佐ノ光信上手ニテ其名ヲ得シナリ。近比ハ緒方光琳此事ヲ得テ、世ニ賞セリ」と、光琳が蒔繪の名手として世に名高かったと、春トは記しているのである。

小 結

本来であれば、明和・安永年間(一七六四―八一)以降現れる文人画論や「和

漢書画一覽」などの諸書にみられる光琳像について検討すべきであろう。しかし、紙数の関係もあり、それらは次の機会に譲り、ここでは以上に扱わなかった同時代資料にも触れつつ考察結果をまとめるにとどめたい。

まず、光琳の子孫に伝来した小西家文書から、光琳自身や尾形家が、光琳は絵師であるがそれは「家業」ではないという認識を持っていたことが確認された。それは、「京都御役所向大概覚書」所収の絵師一覽などを参考にすると、家組織を中心に形成される流派に属し、代々その様式を継承伝達する立場にはないが、絵師としての同時代評価は獲得しているという、光琳の立場に対する認識を示しているのだと理解することができた。

続いて、光琳晩年にあたる正徳四年の「銀座諸道具落札」とそのころから京都と深く関わっていた絵師・大岡春トが編纂した画譜類に現れた光琳評価について考察を加えたが、そこから窺える光琳像は極めて近いものであった。

絵師としての光琳については、「銀座諸道具落札」や春トの画譜に名前が挙げられていることから、少なくとも京坂において、一定以上の評価を獲得していたことは明らかである。春トの画譜の構成に顕著にみられたように、当時、土佐、雪舟、狩野の三派が代表的な流派であるという絵画史観が主流で、幕府御用絵師を始めとする狩野派以外の江戸期の絵師で今回考察した資料に共通してその名が見えたのは、松花堂、宗達と光琳だけである。高木貞武が編集し、享保六年に大坂で刊行されたとみられる「画図拾遺」でも、全部で二十名の絵師の八十点を採録する内、伝歴不明の三名の三点をのぞけば、前述の三派に属さないのは、明光の一点、松花堂の二点、宗達の四点と光琳の六点のみである。光琳は、松花堂、宗達と並ぶ代表的な当代絵師の一人として、京坂で名高かったのである。

また、「銀座諸道具落札」と春トの「画道実録」から、漆器、特に蒔繪の作者としても、光琳が著名であったことを知ることができる。この評価がやがて、やはり大坂で、天明元年(一七八一)に刊行された稲葉通龍「装剣奇賞」巻之六にある「印籠工名譜」の光琳伝に引き継がれることになる。そこには、漆器制作者としての光琳が、「光悦門人にして風流の好子なり、画をよくす、亦一家也」などと記されている。

残された問題も多いが、本稿では光琳自身の認識と、光琳は注目すべき絵師で漆器制作も手掛ける人物であるという同世代の人々の認識を確認するにとどめ、今回の検討にゆだねたい。

註

- (1) 拙稿「光琳派画集」の前後—尾形光琳を中心とする近代「琳派」観をめぐって—「美術フォーラム21」創刊号、一九九九年、四四—五〇頁。
- (2) 福井利吉郎「光琳の師としての山本素軒」、「芸文」七十六、一九一六年。
- (3) 河野元昭「尾形光琳 鑑賞研究」、「日本美術絵画全集 第一七巻 尾形光琳」集英社、一九七六年、一一八—一二三頁。
- (4) 文書名に付した番号は、山根有三編「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、一九六二年) のものである。以下同じ。
- (5) 拙稿「江戸前期画論にみる絵画観—質画」(「学画論」を手掛かりにして)、平成六—七年度科研費「総合研究(A)」研究成果報告書「想像力—その評価を巡る比較美学的考察—」(代表者 京都大学・岩城見一)、一九九六年。また、拙稿「尾形光琳と狩野派—狩野派学習と水墨表現に現れたその影響—」(京都大学文学部美学美術史学研究室「研究紀要」第一号、一九九〇年) で明らかにしたように、光琳は探幽系の狩野派に学び、粉本制作にも携わっている。
- (6) 「京都御役所向大概覚書」下巻(清文堂、一九七三年)の解題による。「日本史文献解題辞典」(吉川弘文館、二〇〇〇年)にも岩生成一氏による同様の解説がある。なお、同資料からの引用は、清文堂版による。
- (7) 「古画備考」四十一「狩野門人譜」に昌運筆記秘録二から引いた「左近貞信門人」狩野數馬以下七名の門人を挙げる中に、「狩野宮内(此末京都ニアリ)」とされる本人か、子孫であろう。なお、へゝは割り注を示す。以下同じ。
- (8) 相見香雨「山本素軒並に山本家の歴代を録す」『日本美術協会報告』第五十九輯、一九四一年、一九頁。
- (9) 藤岡通夫「京都御所」彰国社、一九五六年、二二八—二三六頁。
- (10) 江戸前期に複数の絵画観が併存していたことについては、前掲の拙稿「江戸前期画論にみる絵画観—質画」(「学画論」を手掛かりにして)において詳述した。
- (11) 田谷博吉「近世銀座の研究」吉川弘文館、一九六三年、一九六頁、二一三—二一八頁。
- (12) 「國寶」第五卷一—四六号、一九四二年。但し、各入札者の落札品の末尾に「此外色々」と記されている場合があり、入札にかけられた全ての内容が分かるわけではない。
- (13) 作品の点数について、探幽・尚信の合作が一幅なのか二幅対、三幅対なのか不明であるが、便宜上一幅として扱った。
- (14) 木村敏二郎編「稿本大阪訪碑録」(「浪速叢書」第十、一九二九年)による。
- (15) 「本朝皇胤紹運録」(「群書類本部集」第一)による。なお、「読史備要」等によれば、性応法親王の次の大覚寺門跡は近衛家出身の寛守であり、法親王ではない。
- (16) 「明朝紫観」は京都の菱屋孫兵衛、「和漢名画苑」は同じく銭屋利兵衛が版元となり刊行されており、「丹青錦囊」も大坂の伊丹屋・鳴井茂兵衛、江戸の西村源六と京都の日野屋半兵衛により出版されている。
- (17) 「京都の江戸時代障壁画」(京都府文化財保護基金、一九七八年)による。
- (18) 河野氏、註(3)前掲書。なお、光琳模様については機会を改めたい。

- (19) 「本朝画史」は元禄四年に刊行された「本朝画伝」の解題増訂本である。また、清原雪信は探幽門下の四天王の一人とされた久隅守景の娘である。
- (20) 「和漢名画苑」で、既に、巻一に中国画を載せ、巻二・土佐家に土佐派を、巻三・雪舟家に雪舟と雲谷派を、巻四・古法眼流に元信から永納にかけての狩野派を、巻五・探幽流に孝信の家系と探幽と関係が深い興以父子を納め、巻六・雑諸流に松花堂、離屋立甫、依屋宗達などを掲載している。
- (21) 現表紙に貼られた題箋にも同様の記載がある。
- (22) 註(10)とも関連して既に拙稿で論じたところであるが、延宝八年(一六八〇)に狩野安信が著した「画道要訣」に「凡質畫は不如學畫といへり」というように、粉本を通して狩野家伝来の「法」を学習し修得することをまず優先させるといふのが狩野派の立場であった。勿論、狩野派でも修練を積み一定の段階を越えた後は個人の才能が重要になるとされていたのだが、狩野派に学んだ春トが、流派伝来の「圖ヲ離レテ」「己ガ新意ヲ出」すことを重視するというのは、諸派の興隆を目前にひかえたこの時期を象徴しているといえよう。
- (23) また、松栄以下の絵師のほとんどは、春トが刊行した「画本手鑑」(「和漢名画苑」)「画史会要」に図が掲載されている。唯一、画譜に納められていない片山尚景(一六二八—一七一七)も、「画道実録」を著した同じ年に春トが方丈に描いた妙心寺靈雲院の書院に障壁画を残しており(「京都の江戸時代障壁画」)、尚景作品を美見した上での評価だと考えられる。
- (24) 「画図拾遺」の奥付には「享保五(辛丑)歳次孟春」の年紀があり、序文にも「辛丑孟春」と記されるが、「辛丑」は享保六年の干支であるので、本稿では享保六年の刊行とした。本書に複数の図が掲載されているのは、本文に記した以外、土佐と雪舟、狩野元信、永徳、山樂、探幽、探信、探雪と常信である。

(平成12年9月11日受理)

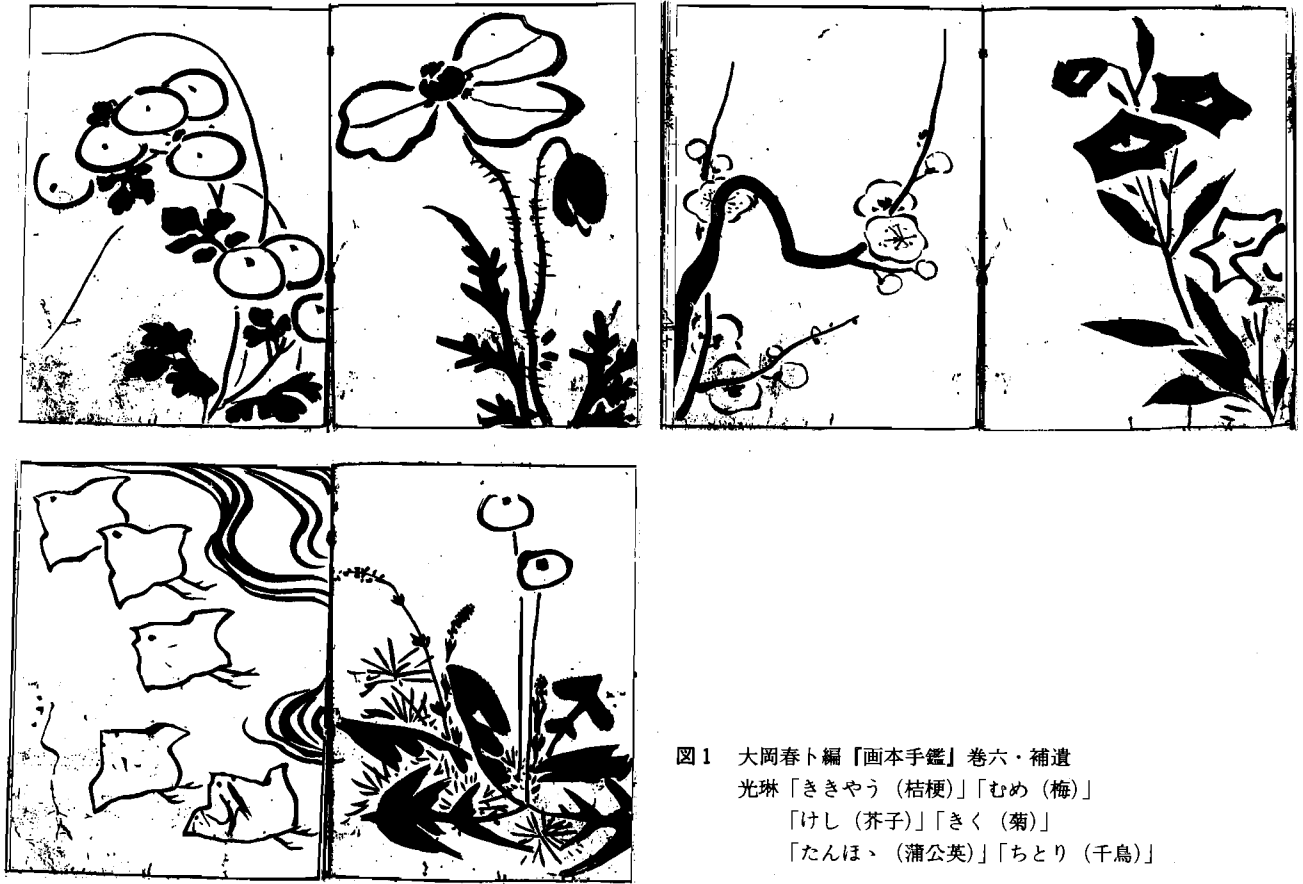


図1 大岡春卜編『画本手鑑』巻六・補遺
光琳「ききやう(桔梗)」「むめ(梅)」「けし(芥子)」「きく(菊)」「たんぼ(蒲公英)」「ちとり(千鳥)」



図2 大岡春卜編『画史会要』巻六・雑部
宗達「白象図杉戸」
光琳「波に千鳥図」「佐野渡図」「月に鳥図」

【表】 正徳4年『銀座諸道具落札』絵画

画 家	件数点数	掛幅	二幅対	三幅対	屏 風	卷 物	掛幅単価*	掛幅単価**
光琳	1件1点	1					135匁7分	
宗達	2件2点	2					68匁4分	
土佐光信	1件2点		2					330匁
土佐	3件7点	1			2		25匁	
住吉具慶	1件1点					1		
可翁	1件1点	1					2貫637匁9分	
一休	1件1点	1					1貫667匁9分	
啓書記(祥啓)	4件5点	3	1				1貫71匁2分	1貫18匁1分
雪舟	27件37点	21	1	4	1		5貫243匁1分	4貫443匁8分
秋月	1件1点	1					3貫677匁7分	
楊月	2件2点	2					1貫450匁3分	
雪村	4件4点	4					1貫645匁4分	
山田道安	1件1点	1					1貫18匁5分	
古法眼(元信)	3件7点	1		2			2貫677匁9分	2貫54匁
古法眼妻	1件1点	1					337匁5分	
探幽	7件11点	4	1	1	1		102匁	139匁5分
尚信(主馬)	10件13点	7			3		101匁9分	
探幽・尚信	1件(1点)	(1)					(335匁8分)	
益信	1件1点	1					30匁	
養朴(常信)	1件1点	1					110匁	
岑信	1件1点	1					86匁	
松花堂	10件15点	7	1	2			802匁	526匁
牧溪(牧谿)	5件5点	5					7貫831匁1分	
日観	1件1点	1					517匁9分	
顔輝	2件2点	2					14貫964匁2分	
馬麟	1件1点	1					8貫500匁7分	
趙子昂	1件1点	1					380匁7分	
舜拳(銭選)	3件3点	3					2貫303匁3分	
毛益	1件1点	1					2貫550匁	
高然暉	1件2点		1					9貫300匁
雪窓	1件1点	1					525匁	
その他不明	6件6点	6					2貫262匁1分	
(合 計)	106件139点	83	7	9	7	1	2貫130匁4分	

掛幅単価*：単独の掛幅の単純平均額

掛幅単価**：二幅対，三幅対を加えた，一幅あたりの単純平均額



図4 大岡春卜編『画巧潜覧』巻一・名画
文正「鳴鶴図」

図3 大岡春卜編『画本手鑑』巻五・倭画
探幽「ゆいま(維摩)」「梅ほしろ(頼白)」