

神戸市外国語大学 学術情報リポジトリ

Hanabusa Itcho and Ogata Korin - Changes in Itcho's style in his later year and his recognition of Korin's works -

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2021-09-01 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 馬淵, 美帆 メールアドレス: 所属:
URL	https://kobe-cufs.repo.nii.ac.jp/records/2561

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



英一蝶と尾形光琳

——蝶晩年期の作風転換と光琳画意識——

馬淵 美帆

はじめに

江戸時代の江戸の画家である英一蝶（1652-1724）は、江戸狩野派の狩野安信に師事し、風俗画家としても活躍していた。しかし、元禄11年（1698）47歳の時、大名に関わる不行跡が元で三宅島に配流されてしまう。11年後の宝永6年（1709）58歳の時、大赦により江戸に再帰が叶い、以後、画名をそれまでの「多賀朝湖」から、荘子胡蝶の夢にちなんで「英一蝶」と改めた。

この晩年15年間の「英一蝶」時代について、小林忠氏は次のように分析されている。その前期、60歳代前半までにおいては、闊達な風流画家として目覚ましい復活を遂げ、都市・田園の風俗画、伝統的画題を戯画化した作品、特殊な画面形式を活かす機知的作品を旺盛に制作した。しかし、60歳代後半以降の後期においては転向が行われ、狩野派風への回帰を露わに示す古典的・貴族的な主題、画面の形式整備、濃彩による謹直な画法といった「俗より雅への親近」が顕著となる。この前期と後期を画する時期の象徴的なこととして、享保2年（1717）4月、66歳の時、旧作の《十二ヶ月風俗図巻》に乞われて跋を記した一蝶は、跋中で「今や此の如き戯画を事とせず」、即ち、現在はこのような「戯画」（ここでは風俗画と取る）をもう描いていない、と述べている¹。

一蝶が無事、江戸の人気画家として復活していたにもかかわらず、なぜこの時期に、このような作風の大きな転換を行ったのか、その明確な理由は未だ明らかでない。本稿では、晩年期の一蝶の制作環境について整理し、彼が古典的・貴族的で「雅」なものへと作風をシフトした背景を探る。特に、一蝶が、尾形光琳（1658-1716）の存在を一定程度意識していた可能

性については触れられたことがないと思われるため、ここに提示し、後考を俟ちたい。

1. 江戸に再帰した一蝶

周知のように、一蝶は、元禄 11 年（1698）12 月から宝永 6 年（1709）9 月あるいは 11 月までの間、三宅島に配流され、江戸を離れていた。47 歳から 58 歳という画家としての円熟の時期を、それまで活動基盤を置いていた江戸から遠く隔たった鄙の地で過ごさざるを得なかったのである。奇跡的に再帰した後、再び江戸の画家としての始動を目指す一蝶は、丸 11 年間にわたる自らの不在中のこの大都市の変化について、全身全霊を挙げて情報を収集し、一日も早く現在の江戸に慣れようとしたはずである。

一蝶は江戸に戻ってから、五兵衛という六軒堀の道具商の世話で深川の宜雲寺の空き座敷にしばらく寓居し、その後、五兵衛が靈巖寺門前に求めた家に住んだという。深川を拠点に再び江戸の人気絵師となり、諸侯等からの依頼も多かった様子が記録されている（『古画備考』竹本五兵衛（先の五兵衛の孫）談話）。

江戸再帰後の一蝶は、宝永 8 年 3 月に、翌年から地割役となる日本橋の名主・樽屋三右衛門の宴席に参加したり（喜多村信節『筠庭雑録』中巻「英一蝶 大佛師民部」²⁾）、正徳 3 年（1713）以前に有力なパトロンである材木商・奈良屋茂左衛門の茶会に出席したりしており（『古画備考』奈良屋儀助談話）、江戸に戻った当初は、主に富商の下に出入りしていたようである。なお、材木商・紀伊国屋文左衛門は、正徳年間（1711～16）には廃業し、深川で隠棲生活を送ったが、彼の句賛がある一蝶《鶏図》双幅（個人蔵）も知られる。一蝶は、再び富商の愛顧を得ながら、そうした富商に加えて、同じく以前に自分がパトロンとしていたような大名家の現況も注視していたと思われる。島帰りの身とあって、貴顕の下にすぐに入出入りすることはできなくとも、江戸の大名家で現在、どのような絵師が好まれて活躍しているのか、その動向は何より気になる所であったろう。

2. 江戸での光琳の活躍

一蝶が江戸に再帰した当時、大名家の御用を主に務めていたのはもちろん江戸狩野派の絵師であった。しかし、一蝶がまず出入りした富商においては、当世流行の多様な絵師の作品が享受されていたし、大名家であっても、特に当主が書画などの文化芸術に造詣が深い場合は、やはり町方の新奇な絵師や職人が登用されることもあった。深川を拠点に活動していた一

蝶の近くにいた絵師の一人に、意外なことに尾形光琳がいる。

京都の画家・工芸意匠家である光琳は、自筆書状に見られるように、元禄10年（1697）という早い時点から江戸をターゲットとして蒔絵や屏風を制作しており、この頃から道具屋を介して、霊岸島（霊巖島）長崎町とパイプを持っていた³。光琳はその後、大名家をはじめとする新たな顧客の開拓を目指して江戸に居住する。宝永元年（1704）11月から同6年3月頃まで、ほぼ江戸に住み⁴、酒井家に伺候し津軽家に出入りするなど大名家や富商との関係を築いた。帰洛後の晩年期も、屏風絵などの大作を江戸の大名家や富商に向けて制作していたと考えられている⁵。一蝶が江戸に戻った年の春までは、江戸で活動していたわけである。かつ、光琳の江戸での活動先の一部が一蝶のごく近隣であり、後述するように一蝶の活動場所と重なっていることは興味深い。光琳が宝永2年頃に直接《四季草花図巻》（個人蔵）を献上したと考えられる⁶弘前藩主津軽家の上屋敷は本所にあった。また、光琳が寄寓したとも伝えられ、そのパトロンと考えられる材木商の冬木家（上田家）⁷は、初代以降茅場町で商売を行っていたが、宝永2年4月に深川の土地を木置場として買い取ってから深川にも邸宅を構えていた。正徳元年（1711）か2年に当主となった四代目は、それまで深川宅にいたが、家督を相続して霊岸島（南新堀町）に移り商売を行った⁸。霊岸島は深川に程近いが、江戸での光琳は、霊岸島長崎町の唐物屋や道具屋達と積極的に関わり、それが帰洛後の江戸との繋がりの一回路ともなっていると推定されている⁹。

江戸に戻り、深川に住み始めた一蝶にとって、近隣の大名家や富商に出入りし、霊岸島にも足跡を残して帰京したばかりの光琳の存在は、未だ生々しい噂として聞こえたのではないだろうか。霊岸島は、一蝶のパトロン・奈良屋茂左衛門の屋敷があり、また上方からの道具類の集散地であり、一蝶の日常活動圏である。一蝶の高弟で養子となる英一舟は、奈良屋の表に住んでいたという（『古画備考』竹本五兵衛談話）。光琳は一蝶より6歳年下と、年齢も近い。江戸生活にブランクを感じる立場にあった一蝶が、光琳を、まずは新来のライバル絵師、いわば商売敵の一人として認識した可能性は非常に高いといえるだろう。

3. 一蝶の作風転換と大名家

一蝶は改めて市井で名声を確立し、次第に再び大名家や高位の武家からの仕事も得られるようになったと考えられる。正徳6年（1716）には、亀山藩主石川家筆頭家老の加藤家に出入りして作画の依頼を受けたり、享保

4年(1719)11月には、久留米藩主有馬則維に五人扶持で仕えたりしている¹⁰。そうした中で、中国文化に範を取り、かつ京都の公家の伝統文化を憧憬する大名家の需要を意識し、古典的・貴族的で「雅」なものへと作風を変えていったのだと、大まかには想像される。大名との関わり方について、中年期に幫間のような立場でいた結果流罪にまで至ったという大失敗を教訓に、また老年で既にそうした遊興に耐えがたいということもあっただろうが、ベテラン画家として狩野派の正統的な立場をより強く打ち出した手堅い画風を取った方が、社会的地位が安泰であるとの判断をしたものと思われる。晩年に弟子達を抱えて、流派としての存続なども念頭にあったと考えられる。

一蝶が大名家の需要をそのように捉え、自ら画家としての立場をそこに定め直すことを決めた背景には、彼が、当時の江戸で大名家に関わりながら仕事をしてきた諸画家を観察した上、彼らの一員に加わりつつも自己を差別化して生き残るにはどうしたらよいか、との見極めを行った状況があったはずである。本稿では、一蝶が意識していた、自分と競合する画家の一人に光琳がいた可能性を指摘し、彼の光琳観も、一蝶の作風転換にある程度の影響を与えた可能性を提示したい。

以下では、具体的に、大名家の津軽家及び富商の冬木家において、一蝶が光琳画・光琳作品に触れていたと想定し得ることを述べる。

4. 津軽家における光琳と一蝶

弘前藩主津軽家は、光琳の《四季草花図巻》、《紅白梅図屏風》(MOA 美術館蔵)、《乙御前図》(所在不明、『國華』197号掲載)などを所持し、光琳の顧客であったと考えられている。河野元昭氏は、宝永2年(1705)6月から翌年4月の間に、光琳が《四季草花図巻》を四代藩主信政(1646-1710)に近付きの印として直接献上したと推定されている¹¹。宝永7年10月に信政が歿し、同12月に42歳で五代藩主となった信寿(1669-1746)は、文化芸術を愛好した文人大名として知られ、自らも特に画をよくした。彼は先代以上に光琳の作品を評価したと考えられており、光琳帰京後も、《紅白梅図屏風》をはじめとする画を注文し続けていたと想定されている¹²。信寿は、蒔絵師・小川破笠(1663-1747)を享保8年(1723)6月に三十両五人扶持という好待遇で招き、文人趣味のこだわりを尽くした漆芸作品を作らせたことで有名である。また同16年に、藩主の座を退き隠居した記念に『独楽徒然集』という豪華な詩歌俳諧書を出版したことで知られる¹³。

ここでは、信寿が、一蝶を画の友として画を習ったという記事に注目したい。明治政府の修史事業により、弘前藩の命を受けた藤田貞元らが明治10年(1877)に編纂し、同15年頃完成した『津軽歴代記類』卷之二には、信寿について、

「公の画名世に鳴る。常に狩野養朴、新井寒竹、英一蝶を友とせられて修行せられ給ひしと云。狩野一族を集めて席書をせらるゝ事度々ありき。或年近衛殿下(基熙)公より御使ありて禁裡より御画を御望せらるゝとの御旨にて、乃ち画きて献ぜらるゝといへり。又、書法竝詩文を佐々木万次郎玄龍に学び、其後、人見又兵衛に学び給ひ、和学八十河能登、吉川惟足、又中院通茂卿の御門人に、ならせ給ひ深く学び給ふと云。」とある¹⁴。

また、旧弘前藩士の学者である工藤主善が明治17~20年に著した『津軽藩史』卷之四には、信寿について、

「公は又丹青を善くし、書及び詩歌に工みなり。書は佐々木玄龍を師とし、画は狩野養朴、英一蝶等を友とす。国学和歌は十河能登、吉川惟足、中院通茂に就いて学ぶ。」(原漢文)とある¹⁵。

津軽家の上屋敷が一蝶の近隣であったこともあり、市井での名声高い一蝶が、画作を好む信寿に招かれて出入りするようになったと考えるのが自然である。信寿の書の師が佐々木玄龍であることは、一蝶やその親友の宝井其角と同じであり、そちらからの繋がりもあったかもしれない。津軽家の御用を務めていた狩野常信(養朴)は正徳3年(1713)歿だが、江戸再帰後の一蝶が奈良屋茂左衛門の茶会で常信と同席した記録があり(『古画備考』奈良屋儀助談話)、両者は知己であった。なお、常信は一蝶の師である狩野安信の甥に当たる。信寿への常信による一蝶の紹介などがあつたかはわからないが、こうした深川近辺の文化圏に信寿もいたと考えれば、一蝶が信寿の下に出入りし始めた時期は正徳年間(1711~16)に上がる可能性もある。

また、信寿に招かれその御伽役として弘前藩に仕えた破笠¹⁶は、一蝶のおそらく古くからの知己であり、画を一蝶に学んだともされる人物である。破笠は、若い頃には松尾芭蕉門の俳人、熟年期以降は蒔絵師として活動し、晩年には絵画も多く制作した。破笠は20歳代には其角や服部嵐雪らと親交しながら深川芭蕉庵に出入りしており、この頃から彼らを通じて一蝶と交流があつたと考えられる。また、其角や一蝶を介して二世市川団十郎とも交友していたようで、それは晩年にまで続く。この破笠が信寿に仕える

ようになったのも、信寿と一蝶との関わりを通じてである可能性もある。破笠が工人として仕官したのは享保 8 年 6 月だが、その前から市井では名工として有名であったと考えられ、信寿の下への出入りは同年を遡るはずである。もしも逆に、破笠が信寿と親しくなったのをきっかけに一蝶が信寿と近付きになったのだとしても、少なくとも一蝶晩年の数年間は信寿と交流を持っていたと見なせる¹⁷。

文化芸術に造詣が深い信寿は、先述のように、光琳《紅白梅図屏風》の注文主と見なされ、光琳の作品を理解し、高く評価していたと考えられている。一蝶が信寿の下で、光琳画に触れていた可能性は十分にあるのである。

ここで、信寿の下で光琳画がどのように見なされていたかを示唆する例を示したい。『國華』197 号に、弘前藩十二代藩主であった津軽承昭氏蔵の光琳筆《乙御前図》が紹介されている¹⁸。縦長の画面に、左端が少し断ち切られる構図で乙御前図扇面を描き、その左下に「以利休居士好所之図写之／法橋光琳〈道崇（白文方印）〉」と記すものである。千利休旧蔵の古図に則って某侯が光琳に描かせたもので、当時同じ図柄のものが 3 幅あったと伝えるが、紹介者が知るのは本幅だけである、という。酒井抱一編『光琳百図』には、縦幅で画面右下に「法橋光琳写之〈(印)〉」とある同工の絹本著色画が掲載されており、あるいはこれが 3 幅の一つであるかもしれない¹⁹。同紹介文でも示唆されるように、破笠が津軽家の《乙御前図》を模写したと考えられる作品が存在する。破笠《三平二満図》（東京国立博物館蔵）がそれで、縦長の画面や、「以利休居士好所之図写之／笠翁行年六十四歳〈観（朱文方印）〉〈小尚行印（朱白文方印）〉」との款記とその位置も津軽家の《乙御前図》に酷似する（ただし、着物の模様は大幅に変えている）²⁰。破笠 64 歳は享保 11 年で、津軽家伺候後である。津軽家の光琳《乙御前図》は、『國華』図版が木版画であり光琳真筆と認め得るかどうか確認できないが、津軽家に仕えた破笠に同図の図柄を前提としないと理解しがたい作品があること、光琳の「道崇」印は江戸在住期の使用と考えられていること、『光琳百図』に類似作が掲載されることなどから、《乙御前図》は光琳が江戸で制作し、早くから津軽家が所持していたと理解して差し支えないと判断する。

破笠が享保 11 年に、津軽家所蔵の光琳《乙御前図》を模写した作品を制作していたとすれば、当然信寿の指示によるものであろう。光琳は正徳 6 年（享保元年）に歿した後も、信寿の下では、現存の御用絵師や職人にとって、ある種の手本となる存在であったと考えられるのである。破笠の

蒔絵が光琳の蒔絵に影響を受けたかどうかについては、別に慎重な検討が必要だが、ともかくも絵画に関しては、このような状況が想定できる。そうだとすれば、一蝶もまた、津軽家が所蔵する光琳画を意識した可能性が見えてくる。少なくとも、一蝶が信寿の下で光琳画を実見していたことは十分に想定し得る。

5. 冬木家における光琳と一蝶

材木商・冬木家も、光琳のパトロンと考えられている。光琳が宝永元年（1704）から同6年まで江戸にいた当時の当主は、元禄16年（1703）に当主になった三代目政郷（弥平治。1676-1712）である²¹。政郷は宝永2年4月に深川の土地を買い、以後冬木家は深川にも邸宅を構えた。政郷は正徳年中、即ち正徳元年（1711）か2年に深川万年町宅に隠居し、家督を四代目郡暁（喜平治。1681-1739）に譲った。郡暁は初め深川宅に住んでおり、政郷の深川宅隠居に伴い霊岸島（南新堀町）に引っ越した。光琳は帰京後も政郷、その歿後は郡暁の注文を受けていたと想定される。

この冬木家にも、一蝶が出入りしていた。その証左として、本稿の査読段階で明らかになったことがあるが、後述する。まずは、一蝶と冬木家の関わりを想定し得るのは、一蝶と親交し、その下絵を用いて制作した装剣金工家である横谷宗珉（1670?-1733）²²の姉が、冬木家に嫁したという繋がりからである。『筠庭雑録』中巻「横谷宗珉（中略）菊岡沾涼伝」²³に、

「宗珉が姉は、豪富の聞えありし冬木といへる商家へ嫁せり。宗珉この冬木より借財せし事有て、その償ひに彫刻をなして贈れり。毛彫多かりしとぞ。故に後代迄もあまた所持有しが、それも今は散失したりとなむ。」とあり、宗珉は冬木家のために多くの作品を制作していた。

相見香雨氏は、この宗珉の姉は冬木家の「てふ」（1670-97）に当たるとされ、必ずしも明確でない宗珉の生年からも首肯される²⁴。てふは、冬木家二代目の政親（五郎右衛門。1653-1703）の後妻である。政親の妻とら（1662-84）は、冬木家初代上田直次（五郎右衛門）の一人娘だったが、23歳で亡くなったので、天和4年（1684）以後にてふを後妻に迎えた。このてふも28歳で亡くなっている。一蝶が江戸に再帰した宝永6年から享保9年（1724）に歿するまでの時期を考えると、当時の冬木家当主は、政親ととらの長男に当たる三代目政郷と、政親ととらの三男に当たり、政郷の順養子となった四代目郡暁である。政郷が9歳、郡暁が4歳の時に実母とらが亡くなり、その後、政郷が22歳、郡暁が17歳の時に継母のてふが亡

くなったことになる。てふは、兄弟にとってはとら以上に長く母として傍にいた存在であり、殊に、幼かった郡髡にとっては実母も同然であったろう。てふが元禄 10 年 11 月に亡くなった後も、冬木家三代・四代の時代には、彼女は当主の母として重要な存在だったのである。宗珉はその弟で、冬木家においては厚遇されていたはずである。

この宗珉を通じて、深川に住する一蝶が冬木家に入出入りしていたことはむしろ自然と思われる。郡髡は正徳元年か 2 年に霊岸島に移ったが、霊岸島も一蝶に近い場所であった。

冬木家と一蝶との関わりについて、以上が執筆者の考察した内容であるが、本稿の査読段階において査読者の一人から重要なお指摘をいただいた。一蝶の仏画の大作である、正徳 3 年の《涅槃図》(ボストン美術館蔵)は、旧表襮墨書の内容から「上田郡髡」が亡父の菩提を弔うために一蝶に描かせたことが知られていたが、これまで「上田郡髡」が誰であるのか特定されていなかった。この査読者は、本稿の査読を通じて、それが冬木家四代目の郡髡であることを確認された。詳しくは「補註」を参照されたい。

執筆者がこの事実に気付かなかったことは汗顔の至りだが、このお指摘により、郡髡が、兄であり養父である政郷の遺命により、政郷が歿した翌年の正徳 3 年 2 月 15 日の涅槃会に雲林院に奉安するために、一蝶に《涅槃図》を描かせたことが明らかになった。このことは、一蝶研究及び冬木家研究において大きな意味を持つものである。

このような重要な作品の制作に一蝶を起用していることは、政郷や郡髡と一蝶の間の深い信頼関係を示す。一蝶は正徳 2 年 3 月以前から冬木家に入出入りし、政郷や郡髡と交流していたのである。一蝶が江戸に戻った当初、主に富商の下に入出入りしていたことは先述したが、冬木家もその一つであることがわかった。また、これも同じ査読者にご指摘いただいたが、《涅槃図》の軸首は一蝶の下絵による宗珉の作であり、宗珉が一蝶と冬木家を繋ぐ役割を果たしていたことも極めて高い蓋然性を持つ。

政郷・郡髡共、光琳の作品を愛好していたと考えられるので、一蝶はおそらく冬木家においても光琳の作品を目にし、その存在感を意識したものと思われる。

6. 一蝶による光琳画意識

一蝶が津軽家や冬木家において、所蔵の光琳画・光琳作品を実見していたとして、ではそれらがどのようなものであり、また一蝶がそれらから具体的な影響を受けたのか否かについては、現時点では不明というしかない。

工芸意匠的な「模様」を強調したような画風²⁵のものは、一蝶が目にしたとしても一蝶画とはあまりに異なり、直接的な影響は受けなかったのではないかと想像される。ただし、光琳が(特に江戸の大家や富商向けには)、市井の風俗などを題材にせず、江戸の人々から見て古典的・貴族的といえる題材を扱っていたことは、一蝶の作風転換に何らかの影響を及ぼした可能性はある。そうした題材は、もちろん江戸狩野派も得意とした所なのであり、一蝶を改めて江戸狩野派の正統的な画風へと回帰させる一契機とはなっただのではないだろうか。

また、一蝶の江戸狩野派回帰ということに視点を置いた場合、そこには具体的に、ある種の光琳画が関わっている可能性もある。以下、試論を示したい。光琳は、狩野探幽画の実見などにより、江戸在住期には江戸狩野派風を積極的に取り入れた可能性が指摘されており、津軽家の《四季草花図巻》もその例に挙げられている²⁶。一蝶は、あるいはこうしたタイプの光琳画を見て刺激され、江戸狩野派のベテラン画家として、江戸狩野派風を前面に出して対抗しようと考えたのではないだろうか。大家から仕事を得るに当たり、自分は正統な江戸狩野派出身の画家であることを強調することで、新来の画家勢力に対抗し、市場を獲得しようとしたと想像される。

光琳が59歳で歿するのは正徳6年(1716)6月2日だが、一蝶が《十二月風俗図巻》跋で「今や此の如き戯画を事とせず」と述べるのはその10か月後である。一蝶が光琳を非常に意識していたのならば、光琳亡き今、彼が得意としていたような古典的・貴族的題材を以後は自分が担う、といった決意表明にも見えるが、おそらくそこまでの直接的な関係はないだろう。一蝶にとっての光琳の存在を過大に捉えることは避けるべきだが、一蝶が出入りした重要な顧客の下で光琳画なども実見する中で、以後の自らの方向性を固めていったと見なすこと自体は、荒唐無稽とはいえないと考える。

7. 光琳画と関わる可能性がある一蝶画

最後に、今後の詳しい検証を要するものではあるが、光琳画と何らかの関わりがある可能性のある一蝶画の存在について触れておきたい。

元文4年(1739)自跋、寛延3年(1750)刊の、大岡春卜『和漢名画苑』巻六には、一蝶筆の蹴鞠寿老(福祿寿)図が掲載されており、一蝶がこうした画を描いていたことがわかる。また、一蝶の孫弟子に当たる高嵩谷(1730-1804)は一蝶画に基づいた作品の制作で知られるが、新島におけ

る一蝶のパトロン・梅田家に伝わる嵩谷《蹴鞠布袋図》も存在する²⁷。なお、白隠慧鶴（1685-1768）は蹴鞠をする布袋と寿老人（福祿寿）の画をいくつも遺しているが、執筆者は先稿で、白隠は一蝶の蹴鞠寿老（福祿寿）図を手本にしたと推定し、また別稿で、白隠が他にも多くの一蝶画を作画のヒントにしたという説を提示した²⁸。嵩谷画の存在と併せて考えると、一蝶にも、蹴鞠布袋図もあった可能性があるといえる²⁹。

蹴鞠布袋図といえば、光琳が元禄 11・2 年（1698・99）頃に描いた³⁰《蹴鞠布袋図》（出光美術館蔵）が現在では有名だが、一蝶の蹴鞠をする寿老（福祿寿）、あるいは布袋の題材と、同図との関わりは現段階では不明といわざるを得ない。近年、狩野探幽や、一蝶の師である狩野安信の周辺など、狩野派諸家による戯画的作品の存在が注目されており、武家の教養文化の影響下に、伝統的画題を 17 世紀当時の文物とも組み合わせる戯画化した「戯画図巻」などが制作され、一蝶もそうしたものに基づいて作画していたことが明らかになっている³¹。現時点で、そうした江戸狩野派の戯画の中に蹴鞠の図像は見出せていない。もしもそうしたものが発見されれば、一蝶画はもちろんとし、画業の初期に江戸狩野派系の絵師に学んだと見なされる光琳の《蹴鞠布袋図》のソースについても再考される余地がある。しかし従来、光琳の《蹴鞠布袋図》は、彼が二条家に御伽として出入りしていた頃に鑑賞者の貴族的な価値観を踏まえて生み出した、京都の公家文化を背景とした独自の題材と捉えられており³²、本稿でも異論はない。以下、この前提の下に論を進める。

光琳《蹴鞠布袋図》の存在を一蝶が知っていたかどうかであるが、光琳の江戸下向以前に京都で制作された作品のほとんどが『光琳百図』に漏れていることから京都に伝世したかとされており³³、一蝶が光琳の《蹴鞠布袋図》そのものを見た可能性は高くない。光琳《蹴鞠布袋図》が、当時どのような範囲で知られた作品だったかも不明だが、注目したいのは津軽信寿である。津軽家は近衛家と密接な関係があったが³⁴、信寿が画名高く、近衛基熙（1648-1722）を通じて禁裏から画を望まれて献上したとの先の『津軽歴代記類』の記事は、信寿と、近衛家を筆頭とする五摂家や天皇家との間に絵画をめぐる深い交流があったことを示しており、重要である。光琳画を愛好した信寿は、画家・光琳を見出したパトロンで五摂家の一つである二条家や、その周辺の公家社会における光琳画の情報も得やすい立場にあったのである。二条家などに関わって制作されたと考えられる光琳《蹴鞠布袋図》の存在も、信寿は知っていたのではないだろうか。もちろん、信寿が光琳自身から聞いたということも考えられる。信寿が光琳《蹴

鞆布袋図》のことを知っていたとすれば、信寿に画を教えていた一蝶が、その存在を信寿から聞いた可能性が出てくる。

また、光琳自身が江戸向けに再び《蹴鞠布袋図》に類する作品を描いた可能性もないわけではない。布袋が蹴鞠をするという題材自体は、元は京都の公家文化から生まれたものだとしても、蹴鞠そのものは江戸時代を通じて将軍家や大名家以下、武家においても公家風の教養の一環、また雅な遊びとして受容されており、既に17世紀には町人層でも流行していた。18世紀初期には、江戸の武家や富裕な町人層にとっても蹴鞠は身近な遊戯であり³⁵、「蹴鞠布袋図」は彼らにも喜ばれる画題だったと考えられる。光琳には、江戸で制作した《馬上布袋図》(個人蔵)という作品もあり、江戸でも戯画的な布袋図を描いていたことがわかる。本稿では、少なくとも、光琳による「蹴鞠布袋図」という題材の存在を、同じように伝統的画題を戯画化した作品を得意としていた一蝶が知り、意識した可能性はあると考えたい。

また、一蝶《六歌仙図(扇面形)》(個人蔵)は、六歌仙が狭い空間に寄り集まった様を胸から上のアップで描くものだが、歌仙同士が大幅に重なり合う点、正面向きや斜め後ろ向きの歌仙を描く点などが、光琳《三十六歌仙図屏風》(メナード美術館蔵)に類似する。また、『和漢名画苑』巻六に掲載される一蝶筆の六歌仙図も、寄り集まった歌仙を全身像で描くもので、《三十六歌仙図屏風》の趣向に似る。同屏風は『光琳百図』に掲載され、抱一による模作もなされており、19世紀初期には江戸にあったと見なされる。同屏風が一蝶の頃から江戸にあり、文化人の間で知られていたとすれば、一蝶がその独特な趣向を取り入れて六歌仙図にアレンジした可能性もあることになる³⁶。一蝶の六歌仙図に関してはこれ以上のことがいえる状況にないが、光琳の《蹴鞠布袋図》も《三十六歌仙図屏風》も、京都の公家文化の香りを濃くまとう作品・題材であり、古典的教養を踏まえながらも、光琳によっていかにも洒脱で当世風、かつ上品な画面が実現されている。一蝶が光琳画を意識して自作に取り入れたとすれば、まさに光琳画のこうした特色に学んでみたかったためと考えられる。一蝶自身が伝統的画題を戯画化した作品を得意としていたが、晩年に、より「雅」なものへと作風を転じていくに当たり、直接的な笑いを目指すのではなく、当世風でありながら貴族的な上品さを失わない光琳作品を、制作の参考にしてみたのではないだろうか。

おわりに

本稿では、晩年期の一蝶が、江戸における光琳の活動先と意外に重なる所で活動しており、実際に津軽家や冬木家などで光琳画・光琳作品を見て意識したと想定されること、さらには光琳画の題材や趣向を自作に取り入れた可能性さえあることを見てきた。光琳と一蝶が、江戸の大家や富商という共通の受容層において競合する絵師であり、彼らの需要に応じて作画をしていた状況があったのである。一蝶の作風転換も、そうした中で戦略的に選び取られたものだった。

光琳は正徳6年(1716)に、一蝶は享保9年(1724)に歿するが、一蝶が歿して7年後の享保16年頃、光琳の弟・尾形乾山(1663-1743)が寛永寺の輪王寺宮公寛法親王(1697-1738)に従って江戸に移住したと見なされている。乾山は、大名を含む武家や富商を主要なメンバーとする江戸の俳人社会に受容されて活動したことが知られるが、江戸の俳人社会には同時に、一蝶以来、英派の絵師達も深く関わりながら活動していた³⁷。

一方、乾山を庇護した公寛法親王は津軽家と交流し、享保11年に津軽家に絵を下賜した代わりに破笠の細工を献上されたり、同14年に破笠の印籠を注文してきたりしている。津軽家では同19年、破笠のからくりが久留米藩主有馬頼僮(一蝶が仕えた有馬則維の子)ら大名や幕臣の饗応で披露されたり、同20年、破笠が横谷宗珉の養子・二代宗與と刀を合作したりもした³⁸。津軽信寿が同16年の『独楽徒然集』に英一蜂を破笠と共に登用したことは註17に述べた通りである。また、有馬家は一蝶の次男も仕えたとされる(『古画備考』観嵩月談話)他、宗珉作の仁王図の目貫を所持したことで知られている³⁹。津軽信寿の孫で弘前藩六代藩主の信著は、元文4年(1739)に有馬則維の娘を正室とした(『津軽歴代記類』)。津軽家・有馬家などの大家や公寛法親王は、享保(1716~36)から元文年間(1736~41)頃の江戸において、町方の新奇な絵師や職人を愛好する、文化的な貴頭のネットワークを形成していたと見なされる。光琳や一蝶を評価し庇護した信寿は、その先鞭を付けた人物と評価できる。かつ、信寿は(少なくとも破笠が仕官した後の時期には)俳人社会との繋がりも確認でき、『独楽徒然集』の成り立ちはそれとも関わる⁴⁰。

このような、好みを共有する江戸の俳人社会及び貴頭の文化圏において、乾山はやきものに加えて絵画を多く制作し、おそらくは以前に光琳画を受容していた同じ層の求めに応じて、時に光琳風を強調した作画も行っている。また、引き続き英派も、一蝶風を継承しながら、乾山と共通の受容層の下で活動を続ける。本稿で見たような、晩年の光琳と一蝶それぞれの活

動が、こうした次代の状況を用意していたのである。

註

- 1 小林忠『日本の美術 第260号 英一蝶』（至文堂、1988年）、小林忠・榊原悟『日本美術絵画全集 第16巻 守景／一蝶』（集英社、1978年）。一蝶の伝記・画業・関係資料について、他に、『國華』920号（1968年）などを参照。
- 2 国立国会図書館所蔵の自筆本による。ウェブサイト「国立国会図書館デジタルコレクション」の画像を閲覧した。
- 3 野口剛「光琳画業の研究——作品の「流通」および「伝来」の観点から——」（『鹿島美術研究（年報第30号別冊）』2013年）。内田篤呉『光琳蒔絵の研究』（中央公論美術出版、2011年）215～222頁も参照。霊岸島の唐物屋・道具屋については、岡佳子「寛永文化のなかの唐物屋——美術商の起源をめぐって」東京美術倶楽部百年史編纂委員会編『美術商の百年—東京美術倶楽部百年史』（東京美術倶楽部・東京美術商協同組合、2006年）所収、参照。
- 4 山根有三「光琳と中村内蔵助——光琳筆・中村内蔵助像を中心に——」（『國華』1023号、1979年）・同「続・光琳と中村内蔵助——光琳の後半生、宝永正徳年間を中心に——」（『國華』1167号、1993年）（共に、山根有三『山根有三著作集三 光琳研究一』中央公論美術出版、1995年に再録）。
- 5 光琳の江戸行きや大名家等との関係について、仲町啓子『美術館へ行こう 琳派に夢見る』（新潮社、1999年）171～173頁、玉蟲敏子「苦悩か、捲土重来か——光琳の江戸生活を考える」（『美術フォーラム21』10号、2004年）、仲町啓子「光琳の江戸下りの成果と意味」（『此君』5号、2013年）などを参照。両氏は、光琳の意欲的な江戸行きが、彼の帰洛後も含めた大名家や江戸の富商への屏風絵等の販路獲得に結び付いたと評価されている。
- 6 河野元昭「光琳と津軽家」（『國華』1251号、2000年）参照。
- 7 光琳と冬木家についての近年の研究として、玉蟲敏子「江戸中・後期における作画の「場」と後援者——酒井抱一の画業を手掛かりとして」（『美術史論壇』11号、2000年）、註5前掲玉蟲氏論文、玉蟲敏子『俵屋宗達 金銀の〈かざり〉の系譜』（東京大学出版会、2012年）378～383頁、同「奢侈と蕩尽へのあこがれ——「八橋図」の受容と転生」（『此君』5号、2013年）などを参照。
- 8 以上、冬木家について、相見香雨「光琳東下考」（『大和文華』29・33号、1959・1960年）（相見繁一『日本書誌学大系 45（1） 相見香雨集 一』青裳堂書店、1985年に再録）参照。相見氏が紹介された冬木国太郎氏蔵の冬木家の系図と過去帳は、石塚青我「木場冬木家考」（『國華』889号、1966年）に図版と共に掲載されており、こちらにも参照した。

9 註3 前掲野口氏論文。

10 永瀬恵子「一蝶拾遺⑩ 亀山と英一蝶——伝一蝶下絵半鐘の伝来——」（『日本美術工芸』625号、1990年）、同「一蝶拾遺⑩ 英派研究序（一）——二代目一蝶から一蜻まで——」（『日本美術工芸』626号、1990年）。

11 註6 前掲論文。

12 小林忠「田家早春の水——尾形光琳筆紅白梅図屏風をめぐる——」（『日本の美学』27号、1998年）、註6 前掲論文。

13 信寿の下における破笠の活動については、楠元六男「享保期俳壇の周縁——小川破笠ノート——」同『新典社研究叢書 62 享保期江戸俳諧攷』（新典社、1993年）所収、灰野昭郎『日本の美術 第389号 小川破笠—江戸工芸の粋』（至文堂、1998年）、小林祐子「小川破笠と『独楽徒然集』〈破笠研究ノート〉」（『國華』1256号、2000年）、同「小川破笠と「弘前藩庁日記」〈破笠研究ノート〉」（『國華』1259号、2000年）、同「小川破笠作 柏木菟意匠料紙箱・春日野意匠硯箱」（『國華』1264号、2001年）などを参照。

14 青森県文化財保護協会編『みちのく双書 第七集・第八集 津軽歴代記類 上・下』（青森県文化財保護協会、1959年）。註6 前掲論文参照。

15 工藤主善『津軽藩史』乾・坤（外崎覚、1890・1891年）。註12 前掲小林忠氏論文参照。

16 以下、破笠の活動について、註13 前掲楠元氏論文、同註前掲灰野氏著書参照。

17 なお、一蝶歿後に上梓された『独楽徒然集』は140図の挿絵の内、41図を一蝶の弟子である英一蜂（1691-1760）、30図を破笠、69図を破笠の息子達と弟子達が描いている。註13 前掲小林祐子氏「小川破笠と『独楽徒然集』」参照。このことも、信寿が詩歌俳諧のような趣味に深く関わる面では、破笠と並んで一蝶の作風を愛好しており、かつ、一蝶一門と破笠一門を互いに近く親しい存在と捉えていた様子を窺わせる。

18 松南「尾形光琳筆乙御前図」（『國華』197号、1906年）。

19 他に、元治元年（1864）刊の池田孤邨編『光琳新撰百図』には、画面右半分之余白を取った横幅で、画面右側に「法橋光琳写之〈方祝（朱文方印）〉」とある同工の絹本着色画が掲載され、現在、これと酷似する個人蔵本が知られる。また、画面右之余白がより少ない横幅で、画面左下に〈方祝（朱文方印）〉があるサンリツ服部美術館本が知られる。

20 註13 前掲灰野氏著書第93図に、《三平二満図》と同様の款記がある、破笠《扇面乙御前図》（個人蔵）が掲載されている。同図は、《三平二満図》の扇面画の途中から款印の部分までを切り抜いたような構図であり、《三平二満図》より後で制作されたものであろう。『國華』13号（1890年）に木版画の図版が掲載されるのは同図か。

- 21 以下、冬木家の人々と行跡については、註 8 前掲二論文参照。
- 22 横谷宗珉、また彼と一蝶の関係については、川見典久「横谷宗珉の実像—刀装具「町彫」成立の背景—」（『黒川古文化研究所紀要 古文化研究』11号、2012年）参照。同論文3頁では、宗珉の生年は、宝永2年正月の句に36歳とあることから寛文10年（1670）とする『塹工譜略』の説が通説だが、確定的とはいえないとされる。『筠庭雜録』では延宝2年（1674）生まれ説が採られる。
- 23 註 2 参照。
- 24 註 22 参照。私見では、江戸時代には何らかのきっかけで実年齢より多い年齢を称する例があることから、宗珉がてふより少し後に生まれた弟であって不自然ではないと考える。
- 25 註 3 前掲野口氏論文。
- 26 註 5 前掲仲町氏論文。なお、『四季草花図巻』については、註 6 前掲論文でも、津軽家に受け入れられやすくするため江戸狩野派の画風を採用した可能性が指摘されている。
- 27 安村敏信「一蝶紀行～新島での調査報告を中心に～」板橋区立美術館編『英一蝶展』（板橋区立美術館、1984年）所収。作品画像の閲覧に、安村氏の御高配を賜った。本図については改めて検討したい。
- 28 それぞれ、馬淵美帆「曾我蕭白と英一蝶」（『國華』1473号、2018年）、同「白隠慧鶴による英一蝶作品の受容」板倉聖哲・高岸輝編『日本美術のつくり方——佐藤康宏先生の退職によせて』（羽鳥書店、2020年）所収。
- 29 他に関連することとして、名古屋の俳人・横井也有（1702-83）が「蹴鞠布袋図」に句贊をした事例が2件あることが挙げられる。馬淵美帆「十八世紀の俳諧文化における光琳評価——『光琳画譜』刊行まで」（『美術史論叢』31号、2015年）註 57 参照。これらの画の作者は不明だが、也有が句贊を求められていることから白隠画とは考えられない。後述する光琳《蹴鞠布袋図》の関連作品である可能性も否定はできないが、也有が、一蝶《琵琶に萩図》（個人蔵）に後に句贊をしていることなどからも、英派の作品である可能性が比較的高いと考える。
- 30 山根有三「尾形光琳筆 宗祇像」（『國華』1173号、1993年）（註 4 前掲山根氏著書に再録）。
- 31 松嶋雅人「狩野派の戯画図巻」（『江戸文学』19号、1998年）、石田佳也「御用絵師の戯画 狩野昌運筆「異代同戯図巻」について」（『サントリー美術館 論集』6号、2002年）、郷司泰仁「暁斎旧蔵 狩野探幽筆「戯画図巻」について」（『暁斎』110号、2013年）、加藤祥平「狩野探幽周辺の戯画製作について——徳川美術館蔵本を中心に——」（『金鯨叢書』44号、2017年）などを参照。
- 32 仲町啓子『新潮日本美術文庫 8 尾形光琳』（新潮社、1996年）など。

なお、管見の範囲で、布袋が蹴鞠をする意味について考察した論考は見当たらないが、試みに私案を示したい。古活字版が元和7～9年(1621～23)刊、整版が寛永3～11・2年(1626～34・35)刊の富山道治の仮名草子『竹斎』には、京都で若侍達の下手な蹴鞠を見た主人公竹斎が「下手の蹴る鞠はぜんしゆの生括ありといへども當らざりけり」との狂歌を詠む場面がある。下手な人の無様な蹴鞠と、禅宗の僧侶または信徒の不十分な悟りを掛けて皮肉っている。光琳《蹴鞠布袋図》は、あるいはこうしたものを前提として、対照的にとても蹴鞠が上手な禅宗の聖人・布袋を描いたものではないだろうか。『竹斎』は『日本古典文学大系 90 仮名草子集』(岩波書店、1965年)所収。

33 野口剛「八橋図屏風に関する覚書」根津美術館学芸部編『KORIN展』(根津美術館、2012年)所収。

34 註6前掲論文参照。

35 延宝8年(1680)刊の造園書である菱川師宣画『余景作り庭の図』には、大名家の下屋敷などに設ける蹴鞠用の庭が掲載されている。飛田範夫「蹴鞠についての造園的考察」(『造園雑誌』52巻5号、1988年)参照。また、元禄3年刊『人倫訓蒙図彙』巻二の「鞠」の項には、蹴鞠の鞠を作る鞠師として、京都・大坂のそれ他に江戸の職人が複数紹介される。正徳3年(1713)には『蹴鞠指南大成』が刊行されるが、刊記に「武江 沼田喜右衛門」とある江戸刊のものが初版と考えられ(ウェブサイト「早稲田大学図書館 古典籍総合データベース」の画像を閲覧した)、江戸における蹴鞠の流行が窺える。やや下るが、室鳩巢の談話や書簡等を記録した青地礼幹『可観小説』巻二十九には、享保18年(1733)3月16日、徳川吉宗が鷹狩の際に浅草寺伝法院で休憩し蹴鞠を見た際の出場者として、伝法院僧正の他に、今戸町鞠取次如仙、御蔵前米屋忠兵衛など富裕な町人と見られる4名が記される。江戸の町人層で多くの名足が育っており、蹴鞠の普及が窺える。『加越能叢書 可観小説 後編』(金沢文化協会、1936年)564～565頁。

なお、一蝶の周辺でも、彼と共に流刑となった遊興仲間の村田半兵衛は、茶の湯や蹴鞠をよくしたと小宮山昌世『龍溪小説』にある。また、英一蜂《土農工商図屏風》(板橋区立美術館蔵)には、蹴鞠をする僧侶と医師かと思われる人物が描かれる。

36 根来尚子「群れあう肖像—俳仙図小考」(『俳文学報』50号、2016年)では、与謝蕪村の丹後時代(1754～57)の作とされる《俳仙群会図》(柿衛文庫蔵)が、蕪村が江戸在住時代か関東遊歴時代に目にした、光琳《三十六歌仙図屏風》の画稿や写しの類を参考にしたという説が示される。享保(1716～36)末から寛延年間(1748～51)の江戸の俳人など文化人のネットワークで《三十六歌仙図屏風》が知られていた可能性が想定されている。

37 R・L・ウィルソン・小笠原佐江子『尾形乾山—全作品とその系譜— 第三卷 研究編』(雄山閣出版、1992年)、玉蟲敏子「《光琳観の変遷》一八一五—一九一五」(『美術研究』371号、1999年)、同『生きつづける光琳—イメージと言説をはこぶ《乗り物》とその軌跡』(吉川弘文館、2004年)、同『『古画備考』巻三五「光悦流」の問題』古画備考研究会編『原本『古画備考』のネットワーク』(思文閣出版、2013年)所収、

佐々木英理子「英派の絵俳書」河野実編『詩歌とイメージ——江戸の版本・一枚摺に見る夢』(勉誠出版、2013年)所収、参照。

38 以上、津軽家に関して、註13前掲小林祐子氏「小川破笠と「弘前藩庁日記」」参照。

39 註22前掲論文註28。

40 楠元六男「享保期俳壇の周縁——二世団十郎の俳諧——」(『芸能文化史』2号、1979年)(註13前掲楠元氏著書に再録)、註13前掲小林祐子氏「小川破笠と『独楽徒然集』」参照。

〔補註〕

一蝶《涅槃図》は、河野元昭「英一蝶筆 仏涅槃図」(『國華』1373号、2010年)で紹介されている。同論文によると、画の裏に、嘉永3年(1850)に表装替を行った際に旧表襖墨書を写したと見られる墨書「上田氏郡暁奉先考福泉菴一峯宗無居士／遺命使画工藤信香模写／世尊入涅槃相奉安於雲林禅隆寺／正徳三癸巳年仏涅槃日」がある。なお、続く墨書から、本図は嘉永3年に古筆了伴により江戸の吟窓院に寄附されたことがわかる。

以下、査読者にご指摘いただき、執筆者も確認したことであるが、註8前掲二論文により、「福泉菴一峯宗無居士」は、正徳2年3月19日に37歳で歿した政郷であることがわかる。また「雲林禅隆寺」は、冬木家の過去帳の二代目政親の項に「京都雲林院再興大檀那」とあり、政親の法名が「禅隆寺眞岳宗寶居士」であることから、政親が再興に関わった京都の雲林院であると考えられる。以上、査読者のご指摘に基づく。

《涅槃図》は近年、解体修理され、その過程で軸木から「正徳三癸巳年初春十九日」の墨書が発見された。ジャッキー・エルガー「保存修理の取り組み——「涅槃図」を守る」・石沢俊「英一蝶筆「涅槃図」をめぐって」ボストン美術館・東京都美術館・神戸市立博物館・名古屋ボストン美術館・朝日新聞社編『ボストン美術館の至宝展——東西の名品、珠玉のコレクション』(朝日新聞社、2017年)所収、参照。正徳3年1月19日の時点で表装の作業が行われていることから、本図は正徳2年中にはほぼ完成していたと見てよいだろう。

本稿では、江戸時代の雲林院について検討する用意がないが、郡暁が政郷の遺命により、《涅槃図》を雲林院に奉安するために作らせたことから、彼ら兄弟が、父が再興に関わった同寺を大切に考えていたことがわかる。《涅槃図》の一蝶の署名には「東武畫工」とあり、一蝶が、本図が京都の寺院に施入されることを強く意識して制作に臨んだことも窺える。署名の「東武畫工」が江戸以外での鑑賞を前提としたものであることは、前掲石沢氏論文でも指摘される。

附記：本研究は JSPS 科研費 JP18K00190 の助成を受けたものである。

本稿の校正段階で、田中英二「蔦の細道図屏風（相国寺蔵）論考」（『美術史論叢』35号、2019年）に、津軽家と近衛家の関係についての重要な記述があることに気付いた。津軽信寿の嫡男・信興と近衛家熙の養女・綱姫の婚姻を中心に詳しい考察がなされており、信寿と五摂家・天皇家との深い関わりが明らかになっている。併せて参照されたい。

Keywords: 英一蝶 尾形光琳 津軽信寿 冬木家 小川破笠