

尾形光琳の江戸在住と画風転換

——フリーア美術館所蔵「白梅図屏風」を中心に——

江 村 知 子

はじめに

- 一、光琳の「道崇」印作品
- 二、「白梅図屏風」について
- 三、光琳の梅
おわりに

はじめに

尾形光琳（二六五八～一七一六）の現存作品は元禄十四年（一七〇一）の法橋叙任以降のものが大半を占める。よく知られている光琳作品のほとんどはこの法橋叙任後、没するまでの十五年の間に制作されたと言える。一人の絵師の生涯制作期間としては、十五年という歳月は長くはない。しかし法橋叙任の直後頃の制作とされる「燕子花図屏風」（国宝・根津美術館）と、晩年の制作とされる「紅白梅図屏風」（国宝・MOA美術館）はともに金地濃彩による花を主題とする絵画でありながら、両者には対象物をとらえる線描、彩色技法、絵画空間の構成などに、大きな差違が認められる。両者の制作時期の間、宝永元～六年（一七〇四～〇九）に、光琳は数回にわたり京都から江戸

尾形光琳の江戸在住と画風転換

へ下向し、作品制作を行っている。光琳は江戸の大名屋敷で雪舟の絵を見て模写をしていたことが知人宛の書状から知られ⁽¹⁾、山根有三氏はこの時期を光琳の「画風転換期」とし、その後晩年の「紅白梅図屏風」などを生み出す「画風大成期」につながる重要な転換点であったとされ⁽²⁾、この主張に賛同、さらに補強する研究も続き⁽³⁾、光琳の画風展開を考える上での定説となっている。しかしながら江戸における光琳の作品制作状況は不明で、光琳の末裔、小西家に伝わった光琳関係資料⁽⁴⁾（重要文化財・大阪市立美術館および京都国立博物館に分蔵）にも光琳の江戸在住期における、具体的な活動を示す文書などは含まれておらず、現存作品を手がかりに推測することしかできないのが現状である。

こうした状況下で、近年、仲町啓子氏は、光琳の「江戸下向」あるいは「江戸行き」に積極的な制作意欲が認められる可能性を指摘している⁽⁵⁾。すなわち在原業平のように都びとが落ちぶれて東に下ることになぞらえて「光琳の東下り」という負のイメージがかつての先行研究によって形成されてきたが、光琳の江戸行きは重要な意義があり、数々の光琳作品が大名家に所蔵されていたことは、武家階級における光琳画の受容が広がっていたとも考えられ

る、というものである。例としては「紅白梅図屏風」と「四季草花図」(個人蔵)は津軽家、「槿楓図屏風」(東京藝術大学美術館)は蜂須賀家、「風神雷神図屏風」(東京国立博物館)は一橋徳川家、「躑躅図」(畠山記念館)は黒田家、「太公望図屏風」(京都国立博物館)は因州池田家の旧蔵品であったことが知られ、「八橋図屏風」(メトロポリタン美術館)も同じく池田家にまつわる可能性が指摘されている。各家における作品の入手時期、その制作背景は不明ではあるものの、俵屋宗達の作品ではこのように武家に所蔵されていた例があまり聞かれないことに較べると、ある程度、光琳画は武家に受容されていたと言えよう。武家階級において正統な絵画と言えは、まず狩野派と断言できようが、その武家の邸内に光琳作品が入り込んでいたとすれば、武家の絵画愛好に多様性をもたらしていたとも考えることができる。そしてやがて酒井抱一による光琳顕彰と江戸琳派の展開につながることに鑑みれば、光琳の江戸在住は光琳個人の問題だけではなく、後世にも大きな影響を与えた重要な契機と見ることもできるのである。

光琳はその画業の中で、いくつかの号を用いており、それぞれの時期によって使い分けていることが先学の研究において明らかにされている⁽⁶⁾。主要な号とその印章の捺された作品を時代順に列挙すると、「伊亮」(燕子花図屏風)・「鵜舟図」など、「潤声」(太公望図屏風)・「中村内蔵助像」など、「道崇」(波濤図屏風)・「躑躅図」など、「方祝」(紅白梅図屏風)・「維摩図」などがある。このうち江戸在住期に主に使用されたと考えられているのが、「道崇」である。本稿では「道崇」印を有する作品を中心に考察を行い、その画風転換について検討する。そして、これまで本格的な調査研究対象とされてこなかった、「白梅図屏風」(フリーア美術館)を取り上げ、作品の伝来を確認し、詳細を報告する。そして本作品が江戸在住期の光琳に関わるものであると仮定

すると、その画風転換や画業全体においてどのような意味を持つのか、試論を提示したい。

一、光琳の「道崇」印作品

光琳の号「道崇」は、宝永元年七月に暦算学者の中根元圭(一六六二―一七三三)による帰字考(挿図1)を得ている⁽⁷⁾。帰字考とは『韻鏡』を用いた姓名判断で、江戸時代に盛行し⁽⁸⁾、光琳は元禄十五年(一七〇二)に「光琳」、宝永二年(一七〇五)に「小形」の帰字考も得ている。これ以降、光琳は先祖代々の姓、尾形から小形に改め、生涯にわたり小形を名乗ることになる。中根元圭は「中村内蔵助像」(重要文化財・大和文華館)(挿図2)に着賛して

挿図1 「道崇」帰字考(小西家伝来光琳関係資料)(京都国立博物館)

いることでも知られる。⁽⁹⁾ 画幅左上には、「今茲藤信盈季三十六預定歿後之号
曰心光院常照異夕居士且令画其肖像自筆一句遺于屋漏於是乎識其歲月云 元
禄十七祀在甲申三月 平璋元伸」とあり、この「異夕居士」の号は荻生徂徠（一
六六六～一七二八）によるもので、内蔵助を徂徠に紹介したのも元圭である
と考えられている。⁽¹⁰⁾ 光琳は専門家によって「よい名前」と判断された画号を
掲げて、新天地江戸に向かったことになる。「道崇」という号が元圭によつ
て選ばれたとすれば、その使用の上限が宝永元年七月となり、現存作品から
推測すると、光琳が京都と江戸を往き来していた頃、江戸在住期に用いてい
た号であると考えられる。山根有三氏の研究により、光琳の江戸滞在は次の
三回とされている。⁽¹¹⁾

- ・宝永元年十月～同二年三月
- ・宝永二年六月～同四年四月
- ・宝永四年五月～同六年三月

別の印を有する作品で、この時期に制作されたと判明するものは見出され
ておらず、この時期の光琳が用いていたのが「道崇」印であると考えられて
いる。図版などで確認できる「道崇」印を有する作品は二十点ほどがある
が、⁽¹²⁾ 同じ印文でも種類があり、中には作品の表現や状態に鑑みて光琳による

挿図2 「中村内蔵助像」(大和文華館)

制作であることを疑問視されるものもある。本稿ではまず代表的な三点を例
に、光琳の「道崇」印作品としての特徴を確認する。

(1) 「四季草花図」

「四季草花図」(挿図3)は津軽家旧蔵で、昭和三十二年(一九五七)に巻
子から四面のパネル装に改める際、その旧軸木より「宝永二乙酉六月三日
中川清六」という軸芯墨書が見出された。宝永二年六月に軸木が取り付けら
れ表装されたとすると、その少し前に、光琳が初回の江戸下向から一旦戻っ
た京都で、描かれたと考えられている。⁽¹³⁾ これは軸木銘であって作品本紙に記
された年紀ではないものの、そのおおよその制作時期が判明する作品として
注目されてきた。光琳の絵画作品のうち、明確に制作年代が判明するものは、
「中村内蔵助像」と「四季草花図」しかない。しかもいずれも光琳本人が記
した年月日ではなく、厳密に絵が描かれた日時ではない、ということには注意
を要する。

「四季草花図」は表現上の特徴から、宗達派水墨画学習の効果を發揮した
作品として、光琳の画業全体、画風形成を考える上で重要な意義を持つと見
なされてきた。「四季草花図」には、みずみずしい水墨技法と彩色によって、
たおやかな四季の草花二十三種が描き表されている。背景には金泥が刷かれ
ているが、現在では経年によって彩色が剝落したり、薄くなっている箇所も
散見され、制作当初はさらに色彩豊かなものであったものと推測される。⁽¹⁴⁾ 光
琳が二度目の江戸下向、本格的に江戸での制作活動を開始するにあたり、こ
の画卷を持参して津軽家に伺候した可能性が指摘され、⁽¹⁵⁾ 津軽家への献上品で
あったことが画卷の構成や図様に影響を与えているとの指摘もなされてい
る。⁽¹⁶⁾ 画卷自体がもちろん鑑賞対象となりえるが、画中に描かれた四季の草花

挿図3 「四季草花図」(個人蔵)

挿図5 「躑躅図」(畠山記念館)

は、単独あるいは組み合わせで、掛幅、扇、服紗など各種の画面に表すことができるような形態で、見本帳のような用途があったことも想像される。本作品には、四季の移り変わりや時間の経過を表すというよりも、種々の草花の特質を一堂に描き表すような傾向が看取され、宗達派そして光琳も手がけた草花図屏風のような画面空間とは異なる性質を持っている作品と考えられる。改装以前の巻末、現在第四面の左端に「法橋光琳」の落款と「道崇」朱文円印が捺されている(挿図4)。

(2) 「躑躅図」

「躑躅図」(重要文化財・畠山記念館)(挿図5)は、岩陰に紅白の躑躅、水流を表した絹本着色の一軸で、江戸に移った光琳が、自らの構図造形感覚を活かしつつ、狩野探幽やさらにその淵源となる雪舟の画風を考究したことを最も端的に示す作品として高く評価されてきた⁽¹⁷⁾。「躑躅図」は筑前黒田家に伝来し、光琳が宝永四(一七〇七)に仕えた酒井忠挙の正室が福岡藩三代藩主黒田光之の息女であったことから、光琳の江戸在任期における酒井家に関係する絵画制作の一環と考えられている⁽¹⁸⁾。画中の岩・躑躅・水流を表す水墨表現や淡雅な画風は、先行研究の通り本作品を光琳の江戸における漢画学習の成果と見なすことは疑いの余地がない。

一方、東洋美術史家の小杉一雄氏は、光琳の作品に関して示唆に富む指摘をしている。東洋画は、絵画と文様の要素が並存しているところに特色があり、特に日本において、その二つの要素が最高度に昇華しており、その典型が光琳作品に見られると述べている。光琳の装飾性についての記述を引用したい⁽¹⁹⁾。

挿図4 「四季草花図」落款・印章部分
(個人蔵)

挿図6 「躑躅図」落款・印章部分
(畠山記念館)

挿図8 「波濤図屏風」落款・印章部分
(メトロポリタン美術館)

挿図10 「白梅図屏風」落款・印章部分
(フリーア美術館)

(前略) その全体としての装飾性は岩かげのつつじ、老幹にまとう鳶のたたずまいなどの細部が、その部分だけを切り取れば結構そのまま友禅ぞめの文様として立派に通用するほどの文様性を、それぞれがもっていることでささえられているのである。光琳の描いたつつじの一枝は細い茎からでる葉の形、花卉の一枚一枚をみても心憎いほどの写実性に富んでいる。しかもなお一株のつつじは、まるで花器に生けられたかのように一分のすきもなく、剪定され整理されているのである。このような効果は写実の技倆が優れていればいるほど高度に發揮される。もし写実力が欠けていれば、下手くそな切りぬき絵をはぎ合わせたような画面になってしまうであろう。いろいろな樹木や花や鳥のそれぞれのくせや習性を根本的に心得て、あらゆる場面にそれに応じた表現ができるだけの力倆というものが、もつとも優れた写実力であると私は考える。(後略)

挿図9 「道崇朱文円印」(小西家伝来光琳関係資料)(京都国立博物館)

小杉氏は「燕子花図屏風」の花の群れに二種類の型が使われていることを発見したことも知られるが、専門を越えて率直に絵に向き合っているゆえの慧眼と言える。本作品の中心で骨格を形作る岩の水墨技法と、躑躅の描写と絶妙な配置は、江戸に来る以前の光琳の作品には見られない表現であり、江戸在住期の基準作として位置づけられる。画幅に対して朱文円印(挿図6)はやや大きすぎるようにも思われるが、この落款印章の位置によって、右側に重心を置く対角線構図がより緊密になっているようにも見える。

光琳は、酒井家においても数々の絵画制作にあたってははずであるが、そのことを明確に裏付ける具体的な作例は伝わっていない。光琳は二条家に伺候していた頃にも、その描いた扇が、綱平の妻の女二宮栄子から実母の女院へ献上されているという事例が認められ、光琳の作品が女性向きの贈答品として受容されていたことが考えられる。「躑躅図」に酒井家と姻戚の黒田家という関係を見出すならば、酒井家における光琳の画事も酒井家から他家への贈呈品という目的が想定される。

(3) 「波濤図屏風」

「波濤図屏風」(メトロポリタン美術館)(挿図7)は水、波のみを二曲一隻の画面に表した作品で、求心的な構図による幻想的な絵画空間となっている。深い海底へ巻き込むようなその構成は、気魄に満ちつつも沈鬱、幽暗であるとも評されてきた。⁽²²⁾ 本作品に重苦しさや暗澹、といった印象を読み取ることにより、光琳の江戸在住期が暗いイメージをもって語られてきた感もある。確かに現在の本作品の表面は全体的に色合いが深く落ち着いて見えるが、制作当初は金箔も明るく輝いており、白と青の絵具も鮮やかな色調を呈していたことが想像される。また河野元昭氏が指摘されるように、⁽²³⁾ 本作品の

画面全域に制作工程や表現とは異なる細かい皺が認められ、かなり損傷を受けていた時期があったことが伺われる。また波頭の白色の絵具は剝落し、外隈の青色の絵具は後補かと思われる部分もあり、現在の絵画表面は制作当初からは変化していることに注意する必要がある。

本作品の特徴は、その表現要素に立ち返ると、岩などを描かず、純粹に波のみを描いている点にある。宗達の松島図に見られるような変幻自在な波頭の形や、雪村の作品に見られる粘度のあるような水の線描などとも比較することが可能であろうが、本作品が表す絵画空間は江戸在住期の光琳作品としての個性が際だっているように見受けられる。何らかの趣向に合わせて制作

挿図7 「波濤図屏風」(メトロポリタン美術館)
©The Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund, 1926

された可能性が考えられよう。本作品は酒井抱一の編集した『光琳百図』にも掲載されており、近代には竹葉亭主人の別府金七が所蔵していたことが知られるが、それ以前の所蔵者は不明である。画面右端やや上方に「法橋光琳」の落款と「道崇」朱文円印が捺されている(挿図8)。

「四季草花図」、「躑躅図」、「波濤図屏風」の「道崇」印は、光琳関係資料として現存している「道崇朱文円印」(挿図9)が捺されているものと見られ、同印の使用例としてこの三作品は基準的なものと考えられる。また光琳の江戸在住期の作品と考えられるものの中で重要視されるのが「白綾地秋草模様小袖」(東京国立博物館)、通称「冬木小袖」であるが、冬木家の妻女のために描き与えたと伝えられるのみで、明確な制作時期や経緯については不詳である。江戸住まいの光琳は、実際にはさらに多くの作品を手がけていたと考えられ、失われたり、行方不明となった作品も多数あったことと想像される。先述のように、この時期の光琳の作品制作は重要な意味を持つ。次に「白梅図屏風」について考察を行いたい。

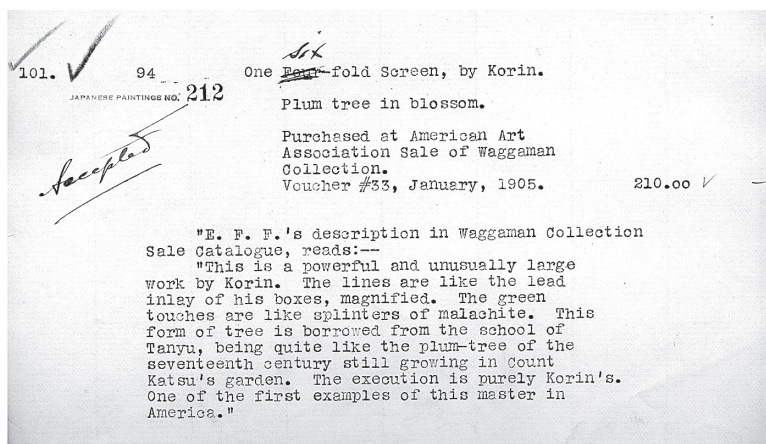
二、「白梅図屏風」について

「白梅図屏風」(フリーア美術館(図版二)は、紙本着色の六曲一隻屏風で、画面左端、第六扇中央に「法橋光琳」の落款と「道崇」朱文円印がある。この「道崇」印(挿図10)は、先述の「四季草花図」、「躑躅図」、「波濤図屏風」に捺されているものと同印と目される。本作品は光琳研究において取り上げられる機会が少なく、またその表現、画風から光琳の真筆であることを疑問視する指摘もなされてきた。⁽²⁴⁾フリーア美術館でも展示される機会があまりなかったことであるが、二〇一五年十月から翌年一月にかけてサックラー

美術館で開催された展覧会 *Sōtatsu: Making Waves* の際、フリーア美術館のコレクション展示に出陳されており、その後二〇一六年七月に筆者は本作品を調査する機会を得た。まず本作品の伝来について確認し、作品を詳しく見ていくこととしたい。

(1) 伝来

本作品はフリーア美術館では F1905.19 の藏品番号がつけられており、一九〇五年にフリーア・コレクションに入ったものであることがわかる。フリーア美術館公文書室の所蔵資料 *Original Screen List* (挿図11) によると、本作品は一九〇五年一月に American Art Association で行われたワガマン(Wagaman) のコレクションの売立において二一〇ドルでチャールズ・L・フリーア(一八五四〜一九一九) が購入したことが記録されている。左上の *Accepted* という手書き文字はフリーア個人のコレクションからスミソニアン協会のコレクションに入ったことを示すもので、フリーアの筆跡と見られる⁽²⁶⁾。旧蔵者トーマス・E・ワガマン(二八三九〜一九〇六)はワシントンの実業家で一八八〇年頃から西洋絵画、東洋の工芸・絵画などの蒐集を行い、一八八八年⁽²⁷⁾、一八九三年⁽²⁸⁾、一八九六年⁽²⁹⁾に藏品目録を刊行している。このうち一八九六年の目録に「白梅図屏風」と見られる屏風を含む三点の光琳作品が記載されている⁽³⁰⁾。ワガマンがいつ、どのような経緯で「白梅図屏風」を入手したのかは不明であるが、一八九六年以前にそのコレクションに入っていたことが確認できる。一八九三年と一八九六年の藏品目録の編集を担当している執行弘道(一八五三〜一九二七)は、一八八〇年に起立工商会社ニューヨーク支店長に着任、一八九三年のシカゴ万博、一九〇〇年のパリ万博など数々の博覧会において日本美術の審査員を務め、日本と海外の美術交流に



挿図 11 Original Screen List (フリーア美術館公文書室)
 ©Smithsonian Institution, Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery Archives,
 Smithsonian Institution, Washington, D.C., FSA A.OI 5.05.18.069

貢献した人物として知られる。⁽³¹⁾「白梅図屏風」がワガマン・コレクションに入る経緯も、執行弘道が関係している可能性が考えられる。ワガマンは一九〇四年に破産⁽³²⁾そのコレクションが散逸を迎える。当時の雑誌記事によれば、二十五年前からワガマンが美術品の蒐集を始めたこと、ワシントンのジョージタウンの邸宅にはコレクションを展示したギャラリーがあり、芸術家や愛好者を対象に公開日を設けていたこと、地下一階のギャラリーには多彩な工芸品や屏風が展示されていたこと、近年稀に見る大きな競売になるであろうことが報じられている。⁽³³⁾

ワガマン・コレクションは一九〇五年一月二十五日から九日間にわたり、

ニューヨークで競売に掛けられる。その売立目録を参照すると、コレクションの大半が工芸作品であるが、日本の絵画・浮世絵作品をまとめた部分には、その序文と個々の作品解説をアーネスト・F・フェノロサ（一八五三〜一九〇八）が執筆している。⁽³⁴⁾フェノロサの序文には、ワガマンの日本絵画コレクションは工芸作品に比すると少ないながら注目に値するものであること、近年ヨーロッパ社会で重要な日本美術のコレクションが散逸することが大きな出来事となっているが、今回はアメリカにおける史上最大の東洋美術作品の競売であること、ワガマンは長年、著名な専門家である執行弘道の協力の下、貴重な作品の蒐集を行っていたことなどが紹介されている。また最も重要な作品は狩野派の絵師、光琳、そして比類なき雪舟による屏風であるとしている。光琳を偉大なる「インプレッショナルニスト」とすることや、光琳は金と豊かな色彩による草花図を大名家の襖に描いたということの可否はともかく、フェノロサがワガマン・コレクションについてそれなりの評価をしていることがわかる。⁽³⁵⁾「白梅図屏風」の解説では、この屏風は光琳の作品として力強く、稀に見る大作であること、描線は光琳の蒔絵箱に嵌められた鉛を拡大したようであること、緑色の筆触は緑青がたらし込まれていること、この樹木の形は狩野探幽一派から応用したもので、勝海舟伯爵の庭園に今でも生えているような十七世紀の梅の木を写したようなものであること、この制作は光琳その人の手によるものであり、アメリカに存在するこの巨匠の優品の一つである、と評している。⁽³⁶⁾競売に際しての解説であるため、過大評価である可能性も考慮しなければならないが、「白梅図屏風」についてのフェノロサの言及として注目される。この記述は先に挙げた Original Screen List にも引用されている。残念ながらワガマンより以前の伝来は現時点では確認できなかったが、「白梅図屏風」が十九世紀末、明治維新から三十年も経たないうちに海

を渡っていたことは注目される。今後の課題としては、執行弘道がどのような日本美術作品を取り扱っていたのか、という問題がある。広く御教示を請いたい。

(2) 表装と料紙

「白梅図屏風」は縦一七二・二センチメートル、横三六九・〇センチメートルの六曲一隻で、縁裂はなく、本紙を貼り込んだ下地に直接縁木が取り付けられている。縁木には画題に合わせて梅の鋳鉾が取り付けられているが、大半が欠失している。縁木の下辺には円盤状の金属製の脚が取り付けられており、畳の上ではなく、靴を履く空間に置くことを想定した仕様と考えられる。左端の縁木には、「94」という楕円形の黄色いラベルが貼られており、この番号は先述の一九〇五年の売立目録での日本絵画の作品番号と一致する。フリーア・コレクションに入ってから関係のない番号が貼られるとも考えにくい。このラベルはワガマン・コレクションの時代あるいは競売の際に貼られたもので、この表装も旧蔵時の状態を継承しているものと推定できる。

本紙各扇の横幅は六一・五センチメートルで、縦に三段の紙が継がれており、六扇全体が同様の紙継ぎがなされており、縦の長さが五七〜八センチメートルの紙が十八枚用いられている。⁽³⁷⁾「燕子花図屏風」、「波濤図屏風」、「風神雷神図屏風」、「紅白梅図屏風」など光琳の主な屏風は縦五段に貼り継がれていることが多く、雁皮を主原料とする屏風間似合紙のような規格の紙が用いられていると推測できる。⁽³⁸⁾当時日本で生産される紙は縦が二尺に及ぶような大きさの紙はなく、縦三段継ぎの本間屏風や五尺屏風の料紙には、大唐紙など輸入された紙が用いられていた可能性が考えられる。⁽³⁹⁾縦三段継ぎの屏風

の作例としては、狩野探幽「波濤水禽図屏風」(静嘉堂文庫美術館)など狩野派のほか、雲谷派の屏風に見られ、⁽⁴⁰⁾近世の屏風全体としては珍しいことではない。作例を見る限り、漢画系の屏風、中国的な画題の屏風に用いられている傾向が認められ、紙の材質としては墨の滲みの効果を活かした表現に適していると言える。「白梅図屏風」が三段継ぎであることは、光琳の屏風作品としては珍しいと言える。

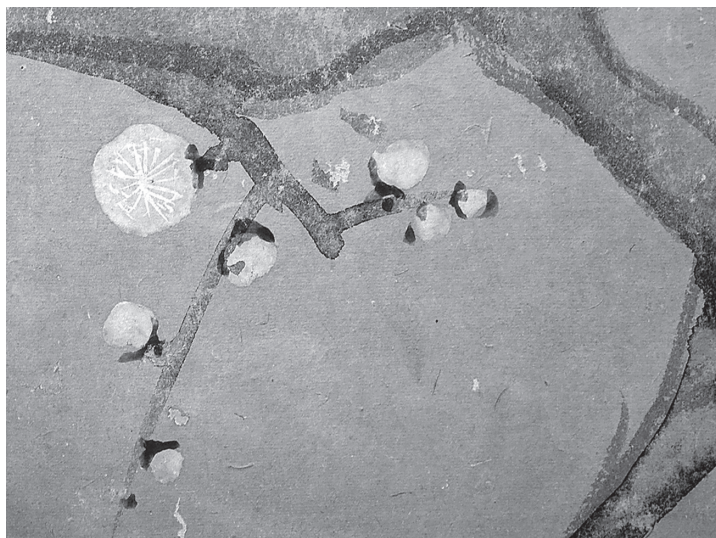
(3) 図様

本作品の図様は六曲屏風の左側に重心を置き、梅の巨木が向かって左上に伸び、枝を複雑に屈曲させて細い枝を画面中央に伸ばしている。幹は右上面中央に彎曲しながら伸び、いったん画面の外側へ出て、上部中央から下垂し、リズムカルに上下左右に枝を広げる。右端の第一扇は完全な余白となっており、空間が間延びしている印象がある。第三扇から六扇にかけて、画面下方に岡のように土坡が広がり、背後に流れる水流はひよろひよろとした墨線で描かれる。梅の木の前と土坡の水際、第四扇、第五扇には笹が描き添えられているが、第五扇最下部の笹は緑色の絵具がほとんど剥落してしまつて墨の輪郭線と絵具の痕跡が残っている(挿図12)。

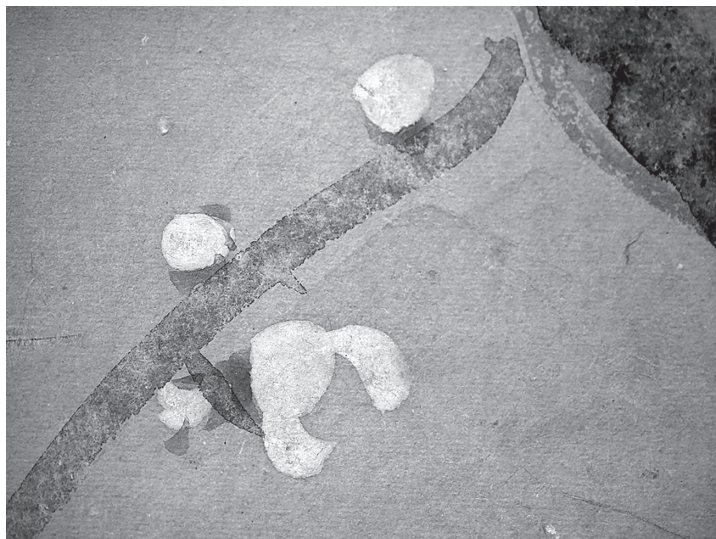
梅の花は、開花した真正面向きの花(挿図13)、真横向きの花(挿図14)、球状の蕾の三種類を白い絵具で表し、花の萼を赤茶色の絵具でリズムカルに点じている。背景には淡墨を刷いており、現在は全体的にくすんだ印象となっているが、制作当初は薄暗い背景の中に白い花がより白く映えていたことと想像される。花卉は一枚ずつに描き分けることなく、ゆるやかに波打つ曲線で円形に表し、中央の蕊を繊細な線で描き込み、花粉の入る葯を点描で表している。白い花の蕊が白い絵具を使って表されており、「紅白梅図屏風」



挿図12 「白梅図屏風」第5扇部分（フリーア美術館）
©Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, Washington, D.C.: Gift of Charles Lang Freer, F1905.19 (Detail)



挿図13 「白梅図屏風」第6扇部分（フリーア美術館）
©Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, Washington, D.C.: Gift of Charles Lang Freer, F1905.19 (Detail)



挿図14 「白梅図屏風」第6扇部分（フリーア美術館）
©Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, Washington, D.C.: Gift of Charles Lang Freer, F1905.19 (Detail)

の白梅のように金泥などは用いていない。

幹は水墨で表し、ところどころに墨や緑色の絵具を用いたたらし込みによって樹皮の質感、立体感を表している。先に挙げた一九〇五年の売立目録におけるフェノロサの作品解説では、この絵の見所として「緑青のたらし込み」が特筆されており、穏やかな調子で施された梅の幹のたらし込みは、確かにこの作品の表現上の特徴の一つと言えるかもしれない。しかしながら、現在の状態では全体的に絵具が薄くなっている。幹のうろの部分、くぼんで暗くなっている部分などは、たらし込みにもっと緑色が使われていたものと推測されるが、そのわずかな痕跡が認められるだけで、表現効果がわかりにくくなっている。本作品は保存状態がよくなかった時期があり、少なからず損傷

を受けており、それを繕うための様々なことが行われている。表現に関わる重要な問題であるため、損傷状態についても確認しておきたい。

(4) 損傷状態

先述のように本作品はフリーア・コレクションに入ってから、表装は改められていないと推測されるため、百年以上の間、解体を伴うような修理は行われていないと考えられる。比較的目立つ損傷としては、第四扇中央や上方、左端の出尾背付近にある突き傷や、第三扇ほぼ中央やや左寄りにある表側から補修紙が当てられた損傷などがあるが、将来的には適切な修理によって回復可能なものである。しかしながら、本作品は全体的に薄汚れており、

特に画面中央の第三、四扇は損傷が激しく、画面下部には液体が垂れ落ちたような筋状の汚れが見られる。画面の表面は虫が舐めたような損傷が至る所に認められ、その欠失部分は補彩されている。欠失部分だけに補彩が行われているのであればいいのだが、損傷を目立たなくするために、本紙の上にもオーバーペイントがなされている。第三・四扇の梅の幹の部分、表現上重要な部分でも大きく本紙が欠失している箇所があり、補修、補彩されていることが確認される。屏風を立てた時に山折りが手前に来る部分、出尾背付近は、取り扱いや展示の際に人の手などが接触することが多く、どんな屏風でも他の箇所比べて汚れや損傷が大きいが見受けられるが、本作品の場合、特に出尾背付近の損傷が著しい。屏風全体を見ると、第四扇と第五扇の間の墨の濃さが不自然に異なっている。色が濃くなっている第四扇の部分には大小夥しい損傷とオーバーペイントがなされていることが確認できる。第四扇と第五扇にまたがる、くの字型に伸びる枝の部分の墨線が妙に濃くなっている部分は、複数の墨線が不自然に重ねられており、制作当初からの表現ではなく、後世に施された補修が影響を与えていると考えられる。これは本作品を鑑賞する上で大きな妨げとなっている。本紙の状態を注意深く観察して、表現なのか、経年による劣化や損傷なのか、補修で加えられたものなのかを識別する必要がある。

土坡の色も、梅の根元の右側と左側では色味がだいぶ異なっている。第四扇下部の土坡の色は濁りのある淡い褐色を呈しており、第五・六扇の土坡の色は第四扇に較べると色味が薄いが、透明感があり、淡い緑色と茶褐色の痕跡が認められる。表現として同じ地平の色が変わっているのは不自然で、当初は同じ色だったとすると、当然、損傷の大きい第四扇の方の色が変わった後の色、と推測できる。第五・六扇の淡い緑色と茶褐色が当初の表現から薄

くなったもの、と考えられる。第四扇の土坡に後補で色が加えられているとすると、第四・五扇の笹の葉の彩色についても慎重に検討する必要がある。第五扇の笹の葉が輪郭線ばかりでほとんど絵具が剥落しているのに対して、第四扇の笹の葉が鮮やかな緑色を呈しているのは、絵具が残っているのではなく、後補の可能性を考える必要がある。本作品は、制作された後、日本から海を渡り現在に至るまでの間に、その表面上で様々なことが行われており、オーバーペイントなど不可逆的な処置も数多くなされていることを認識した上で、考察を進める必要がある。

以上のように「白梅図屏風」は、複雑な問題も孕んでいるが、本作品を江戸在住期の光琳の制作あるいは光琳が関わった作例として考えると、光琳の画風転換上、重要な意味を持つと思われる。そこで光琳の梅の絵という観点から本作品について考えてみたい。

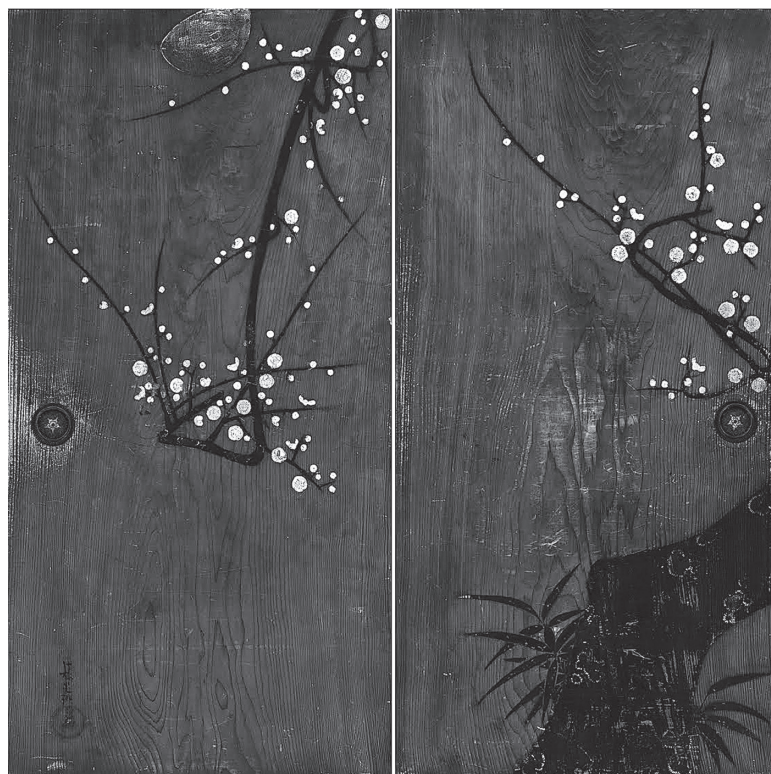
三、光琳の梅

光琳は梅を描いた多種多様な作品が残っている。屏風、掛幅、扇、団扇、香包、小袖、刀掛、角皿などのやきものとその下絵、画稿には重箱、印籠、盃、燗鍋などの下絵として梅を描いたものが存在している。梅は中国・日本の水墨画の重要な伝統的主題ではあるが、光琳の梅は染織意匠的なものから飛躍的に発展して、画面に緊迫感をもたらす表現性豊かなモチーフとして重要な存在となった⁽⁴¹⁾、という西本周子氏の指摘は、数々の光琳の現存作例によって証明されている。「紅白梅図屏風」、「孔雀立葵図屏風・孔雀図」(重要文化財・個人蔵) (挿図15)、「白梅図杉戸絵」(フリーア美術館) (挿図16)、「竹梅図屏風」(重要文化財・東京国立博物館) (挿図17)は、いずれも梅が効果的な主題として表された著名な作品である。梅という主題は、春の魁として咲

く清新な花というイメージもあるが、その枝がしなやかに伸び、リズムミカルに屈曲する表現によって、およそ他の種類の植物では代用の効かない、緊張感のある絵画空間となっている。これらの四作品はいずれも「道崇」の後、光琳が江戸から京都に帰って晩年に用いたと考えられている「方祝」印を有している。制作年代が明確に判明する光琳の梅の絵は、その存在が確認できないため、幸運にも現存した作例をもとに推測するよりほかないが、「方祝」印を有する梅を主題とする絵画は、いずれも緊張感のある構図と豊かな表現性を具備しており、画風が大成された、と認めることができよう。その段階に至るまでにどのような経緯があったのか、具体的な作例を挙げながら辿っ

挿図 15 「孔雀立葵図屏風・孔雀図」(個人蔵)

てみたい。
光琳は法橋叙任以前、元禄年間に、蒔絵製作によって収入を得ていたと考えられている⁽⁴²⁾。盃の下絵と見られる円形図案は光琳資料として大阪市立美術館に三十三図を収める図案帖、また京都国立博物館にも十四図、合計四十七図がある。そのうち、梅を表したものは三図あり(挿図18)、中には置目漆の引かれたものもあるため、実際の蒔絵下絵として利用されたものと見られる。図案を狂いなく器物の表面に転写する(置目)、という蒔絵の製作工程上、曖昧な線や描写は排除されている。図案の限定された画面の中に表すという制約はあるが、細くしなやかな若い枝が配され、真正面向きに開花した花、



挿図 16 「白梅図杉戸絵」(フリーア美術館)

©Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, Washington, D.C.: Gift of Charles Lang Freer, F1903.103, F1903.104

挿図 17 「円形図案」(東京国立博物館)

挿図 18 「円形図案」(小西家伝来光琳関係資料)(大阪市立美術館)

三つの円を連ねたような真横向きの花、そして柔らかな丸みを帯びた蕾が表されている。

また一辺が十六センチメートルの小重箱の下絵と見られる「梅蒔絵箱下絵」(大阪市立美術館)(挿図19)では、四側面と天面をぐるりと回るような構図で一本の梅の木が配されている。花の内側に放射線状の蕊を描き、蕊の先端には花粉の入っている葯が点描で表されている。右の面の枝先付近には「此所よりおきめに可被成候」という墨書があり、ここから置目を始める、という指示書きであり、実際に置目漆で図案が描き起こされた痕跡が残っている。絵画として見た場合は梅の樹、花の表現として生硬さも感じられるが、本来これは重箱の下絵という明確な役割を持ったものであり、図案としてゆるぎなく固まっていると言える。

光琳がこうした図案のみを繰り返して描いていたならば、先に見た「方祝」印の梅図の境地には至らなかつたのではないかとも想像されるが、図案でありながらその本来の目的を超越していくようなおもしろさが、光琳の梅の絵には見られる。「梅図爛鍋下絵」(京都国立博物館)(挿図20)は、器の側面と蓋に、鋭い枝を延ばし、咲き綻ぶ梅の花が表されており、蓋のつまみの部分にも梅花をあしらうなど、眺めるだけでも楽しいデザインになっている。線で括られた器物の形に合わせて配置した梅の木は、狭い空間に無理矢理詰め込んだような窮屈さがまったくなく、光琳の意匠性と絵画性が絶妙に調和した下絵だと言える。ここでも梅の花は真正面向き、真横向き、蕾の三種類で表されている。

また乾山との合作の角皿では、鏤絵という技法でより水墨画に近い画趣を持つ表現となっている。「鏤絵梅図角皿」(根津美術館)(挿図21)では、うろのある幹と上から垂下する梅の枝、屈曲する枝で構成され、真正面向き、真

挿図 19 「梅蒔絵箱下絵」(小西家伝来光琳関係資料) (大阪市立美術館)

挿図 20 「梅図爛鍋下絵」(小西家伝来光琳関係資料) (京都国立博物館)

挿図 21 「鍔絵梅図角皿」(根津美術館)

横向き、蕾の三種類の描き方で梅の花が表されている。梅の描写と「寂光琳」の落款、乾山の漢詩が角皿の中で調和している作品と言える。蒔絵やきものといった工芸品における図案、意匠制作がそのまま屏風などの絵画制作につながっているわけではないが、光琳がおそらくその前半生を中心にこうした工芸にまつわる仕事を行っていたことは、考慮すべきことと思われる。そして梅の花の描写——真正面向き、真横向き、蕾の三種類を組み合わせて描くことは、工芸図案でも、屏風絵でも共通して見られる特徴である。「白梅図屏風」を「方祝」印の梅の絵の前段階として考えてみることはできないだろうか。以下、比較検討を進める。

「孔雀立葵図屏風・孔雀図」では、岩のように角張った白梅の幹が画面右側を縁取り、画面上部から白梅の枝が垂下する。本作品は改装以前の衝立だった時の写真で見ると、上辺・右辺にもう少し画面が広がっており、屏風に改められる際に切り詰められたことがわかる。さらに明治期の記述では、窮屈な構図に見えることにふれて「此の衝立はもと京都の邸宅にありしを、東京に移さるるに方りて、家屋の構造に参酌して、その周囲を著しく縮減せしものなり」とあり、⁽⁴⁴⁾その程度はわからないものの、以前はさらに画面が大きかったことが推測される。実際に「孔雀図」の右下隅には、「方祝」朱文円印の右端が縁裂の下に入ってしまったっており、画面が縮小していることがわかるが、制作当初の画面形式は現状と同じ二曲屏風であったと思われる。また度重なる改装と経年劣化によって、「孔雀図」の画面は全体的に暗くなっているが、梅の幹の角張った部分の内側には、凹みを示す墨の描写があり、雄孔雀の右上の角の部分はうろを表していることがわかる。「孔雀図」の白梅と、「白梅図屏風」を比較して見ると、幹の中間で大きな角張ったうろがあり、その上部から折れ線グラフのように屈曲しながら枝が下垂し、さらに

その枝先が上方に向かって屈曲し、蕾を点じるといふ描写が、ちょうど左右反転したもののようにも見える。また「白梅図屏風」の幹の両側に笹が配されているのと同様に、「孔雀図」の白梅の根元、雄孔雀の右下にも、笹が添えられている。勢いよく笹の葉の輪郭線を描いて片方の線描のみが突出してしまっている筆致、緑色の絵具がすっかり剥落している部分までもが類似していることが確認できる。このように、腰骨をグッと張ったような、くの字型の梅の幹、下垂し屈曲して上方に伸びる枝、梅の幹の根元に添えられる笹、という表現要素はさらに「白梅図杉戸絵」とも共通する。そして墨梅の表現という観点から見れば、「白梅図屏風」の時点では広い空間を持って余していたのが、「竹梅図屏風」では、コンパクトに梅の幹の形をまとめつつも枝を俊敏に伸ばして画面を突き抜ける、勢いのある構図へと発展していくようにも思われる。

先に述べた通り「白梅図屏風」は相当な後補の手が入っており、どこまでが光琳の制作当初の表現なのか、識別するのが難しい部分もあるが、梅の幹と枝の造形、梅の花を真正面向き、真横向き、蕾の三種類の描き方で配置すること、さらに萼を表す赤茶色の描写をリズムカルに点じることなどは、「白梅図屏風」と他の光琳の梅の表現とも共通すると言える。

またこれは推測の域を出ないが、「白梅図屏風」が制作当初は一双で、右隻屏風があったとしたら、より広々とした空間表現が企画されたもの、と見なすことができる。そしてその企画は成功したとは言いがたいが、試行錯誤を示すものであったと考えられる。「白梅図屏風」には蒔絵下絵やきもの図案など、光琳が数多く手がけた図案の仕事と相通じる特徴があり、その後「方祝」印を有する屏風絵、杉戸絵作品につながる造形要素を有していると考えられる。

おわりに

「白梅図屏風」は、表現として成功しているとはいいたい部分があること、そして不可逆的な後補が加えられてしまっていることなど、問題のある作品と言える。しかしそれでもすべてを光琳とは無関係の作品とするには、あまりに重要な要素を含んでいる。絵画表面には様々なことが行われ、制作当初の状態がわかりにくくなっていることよって、光琳とは無関係の後世の作、という評価に至ってしまっている部分もあるように思われる。たとえば「白楽天図屏風」(「道崇」印を有する根津美術館所蔵本、および「方祝」印を有する個人蔵本)などは、その表現と小西家旧蔵光琳関係資料に含まれる下絵などから、光琳の作品として積極的に認める意見がある一方、その判断を慎重に進めるべきとする意見もある。⁽⁴⁶⁾「白楽天図屏風」については二曲屏風などのバリエーションもあること⁽⁴⁷⁾から、作品制作、その受容と展開についての複雑な事情があったことが推測される。これらすべてを光琳その人が手がけたものではないにせよ、光琳の何らかの関与を認めうるものであろう。「白梅図屏風」も、これが心機一転、「道崇」という号を引つ提げ、名字も改名して江戸に乗り込んだ光琳によって、扱いは慣れているとは言えない輸入された紙を用いて、大名家の大きな座敷を飾る六曲一双の水墨画を描こうとした試みを示す作品であるとしたら、その後の光琳の画業にとつては重要な通過点、と言えるのではないかと思われる。さらに類推すると、光琳はこの屏風を手がけて、自分には六曲一双は大きすぎる、横に長すぎる、と感じたのではないだろうか。梅の巨木の一部分を二曲屏風の中に効果的に配置する、「孔雀立葵図屏風」や「竹梅図屏風」、そして「紅白梅図屏風」は、このうまいかなかった試みがあったゆえの展開とも考えられる。

「白梅図屏風」は十九世紀に海を渡った作品であり、在外琳派の先駆けと言えるが、その身の上には様々なことが起きている。しかしながら、制作されてから修理されない作品、制作当初の姿からまったく変化せずに保ち続けられる作品は存在しない。図柄がなくなるほどの損傷を受けていて、何の処置もされずにいたとしたら、そのまま廃棄されていたことであろう。長い歴史の中で、多くの絵画が作られては消えていった。後補の手が加えられたことも「白梅図屏風」の歴史の一部であり、その姿を変えながらも作品が保存され、人類共通の財産として現在の所蔵に至っていることはとても幸運なことと思われる。作品の中に宿る本質を注意深く観察し、より多くの判断材料を積み重ねながら作品に向き合っていくことが必要である⁽⁴⁸⁾と考える。「白梅図屏風」は光琳の江戸在任期、画風転換の過程の一端を示す作品であると言える。

(註)

- (1) 「上嶋源丞宛書状」大和文華館蔵、宝永五年八月四日筆と推定される。相見香雨「光琳東下考」上『大和文華』二九、一九五九年(同『相見香雨集』一、青裳堂書店、一九八五年に再録) および山根有三「光琳の自筆書状略解」(十)『琳派絵画全集』光琳派一、六一頁、日本経済新聞社、一九七九年を参照(同『光琳研究』一、八二頁、中央公論美術出版、一九九四年に再録)。
- (2) 山根有三「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(『光琳研究』一、中央公論美術出版、一九九五年に再録)、同「光琳芸術の特質とその作風展開の意義―代表的な金屏風 燕子花図と紅白梅図を中心に―」『光琳研究』二、中央公論美術出版、一九九六年を参照。
- (3) 仲町啓子「光琳の物語図について」『琳派絵画全集』光琳派一、日本経済新聞社、一九七九年、同「尾形光琳の造形性に関する一考察」『國華』一〇二四、一九七九年、安田篤生「尾形光琳と狩野派―狩野派学習と水墨表現に表れたその影響」『京都大学文学部美術史学研究室研究紀要』十一、一九九〇年、小林忠「尾形光琳 艶やかな墨」『墨絵の譜』一、ぺりかん社、一九九一年などを参照。

(4) 山根有三「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 一九六二年を参照。

(5) 仲町啓子「光琳の江戸下りの成果と意味」『此君・根津美術館紀要』五、二〇一三年、同「尾形光琳 江戸行き謎」『第四十三回美術講演会講演録』鹿島美術財団、二〇一五年を参照。

(6) 山根有三「落款と印章」(田中一松編)『光琳』日本経済新聞社、一九五九年(同「光琳研究」一、中央公論美術出版 一九九五年に再録)を参照。

(7) 註4前掲書、資料番号一四〇「中根元伸「道崇」帰字考」。

(8) 『韻鏡』とは漢字の音の体系を頭子音と声調の組み合わせによって図示したもの。四十三図からなり、唐末あるいは五代頃に成立、我が国には鎌倉初期に伝来した。中国では早くに散逸して日本にだけ伝わり、本来は漢字の音韻を知るためのものであったが、特に江戸時代以降、人の名前をつける場合や姓名判断の際に用いられた。人名の二字を反切した帰字(上の漢字の頭子音と下の漢字の韻母を組み合わせて発音したものと同音の漢字)によって占う。江戸中期に盛行し、かなりの数の韻鏡に関する書物も上梓されている。福永静哉『近世韻鏡学研究史』風間書房、一九九二年、中澤信幸「韻鏡研究の現在」『日本語学』二七―二八、二〇〇八年、小川剛生「韻鏡」の悪戯―受容史の一断面―『アジア遊学』一二二、二〇〇九年、岡島昭浩「韻鏡安見録」と「韻鏡反切名乗即鑑」『語文』一〇二、二〇一四年などを参照。

(9) 中根元圭、姓は平、中根は氏の称、名は璋、通称丈右衛門、近江国浅井郡、医師の中根定秀の次男として生まれる。博学多識で暦算・数学・楽律・漢学の造詣深く、貞享二年(一六八五)序の『古暦便覧』、元禄五年(一六九二)跋の『七乗算演式』、元禄五年(一六九二)序の『異体字弁』、元禄六年(一六九三)序の『律原発揮』をはじめ多分野にわたる多数の著作がある。また現存が確認されていないが元圭による『韻鏡明解』という著作が元禄五年には上梓されていたことが知られ、元禄年間には韻鏡の専門家として姓名判断を行い、報酬を得ていたことが推測され、光琳もその一例と考えられる。また正徳元年(一七一〇)京都銀座役人となり、後に徳川吉宗に召喚され、天文学などの諮問にあたった。杉本つとむ「異体字弁の研究並びに索引」文化書房博文社、一九七二年、小林龍彦「中根元圭の研究(一)」『数理解析研究所講究録』一七八七、二〇一二年などを参照。

(10) 高橋博巳「中根元圭と荻生徂徠」『文藝研究』一〇九、一九八五年、同「光琳・徂徠・内蔵助」『金城学院大学論集国文学編』二八、一九八六年、および両論文を改稿・再録した『江戸のパロッキー徂徠学の周辺』ぺりかん社、一九九一年を参照。

(11) 山根有三「光琳と内蔵助」『続・光琳と内蔵助』『國華』一〇二三・一一六七、一

七九七年・一九九三年(同『光琳研究』一、中央公論美術出版、一九九四年に再録)を参照。

(12) 図版等で確認できる「道崇」印作品は左表の通り。出典(A…『琳派絵画全集』光琳派一、日本経済新聞社、一九七九年、B…『日本美術絵画全集』十七 尾形光琳、集英社、一九七六年、C…『琳派』一―五巻、紫紅社、一九八九―一九九二年)の図版番号(Cは巻数と図版番号)を示す。なお、同じ印文でも印は数種類ある。

(13) 河合正朝「光琳筆「四季草花図巻」について」『琳派絵画全集』光琳派一、日本経済新聞社、一九七九年を参照。

(14) 拙稿「尾形光琳筆「四季草花図」について」『日本美術史の杜 村重寧先生・星

作品名	所蔵	図版番号
・道崇朱文円印		
四季草花図	個人蔵	A 179、B 34、C 1-11
躑躅図	畠山記念館	A 63、B 31、C 2-119
白鷺図	フォッグ美術館	A 82
白鷺図(対幅)	個人蔵	A 83
白鷺図	個人蔵	A 84、B 77
白鷺図	個人蔵	A 85
龍虎図(対幅)	個人蔵	A 114
波濤図屏風	メトロポリタン美術館	A 4、B 4、C 3-10
白楽天図屏風	根津美術館	A 32、B 14、C 4-235
鶴鹿図屏風	静嘉堂文庫美術館	A 24、C 1-65
白梅模様小袖貼付屏風	畠山記念館	C 2-32
白梅図屏風	フリア美術館	A 26、C 2-6
・道崇朱文方印		
伊勢物語 襖図	畠山記念館	A 62、B 26、C 4-34
西王母図	キンベル美術館	C 4-213
・道崇白文方印		
布袋図	メトロポリタン美術館、元パークコレクション	A 132、C 4-162
大黒天図	個人蔵	A 65、C 4-179
馬上布袋図	個人蔵	A 92、C 4-159
紫式部図	個人蔵	A 61、C 4-34
龍虎図(対幅)	ネルソン・アトキンス美術館	A 115、C 3-191
後水尾天皇図	宮内庁	A 76、B 23

- 山晋也先生古稀記念論文集』竹林舎、二〇〇八年を参照。
- (15) 山根有三「続・光琳と内蔵助」『國華』一一六七、一九九三年(同『光琳研究』一、中央公論美術出版、一九九四年に再録)を参照。
- (16) 河野元昭「光琳と津軽家」『國華』一二五一、二〇〇〇年を参照。
- (17) 「尾形光琳筆躑躅図」『國華』一四二、一九〇二年、正木篤三「図版解説 光琳筆躑躅図」『美術研究』六六、一九三七年、脇本楽之軒「名品紹介 光琳紅白躑躅図 團伊能氏蔵」『畫說』五二、小田栄一「五月の床 亭主の話 重文 尾形光琳筆躑躅図」『茶道雑誌』五六―五、一九九二年、「躑躅図」(作品解説)『與衆愛玩 琳派』畠山記念館、二〇〇七年などを参照。
- (18) 前掲註2に同じ。『琳派絵画全集』光琳派一、十五頁、『光琳研究』一、一二六頁を参照。
- (19) 小杉一雄「日本の文様―起源と歴史」一五六頁、社会思想社、一九六九年。
- (20) 小杉一雄「燕子花屏風に見られる型の使用」『三彩』一三〇、一九六〇年を参照。
- (21) 「二条家内々御番所日記」元禄八年二月十四日条「女院様江御掛物扇子一包、五本緒方光琳絵、被進之 女二宮様江被頼遣也」、慶應義塾図書館貴重書室蔵、神通せつ子「光琳関係資料―二條家内々御番所日記抄録―」『大和文華』三三三、一九六〇年、拙稿「根生いの分限、絵描きへの道―尾形光琳を取り巻く環境と作品制作について―」『美術研究』三九二、二〇〇七年を参照。
- (22) 前掲註2および河野元昭「光琳筆「波濤図」屏風について」『在外日本の至宝』五 琳派、毎日新聞社、一九七九年を参照。
- (23) 前掲註2河野氏論文、一一五頁を参照。
- (24) 玉蟲敏子氏による作品解説(『琳派』二(No. 6)、紫紅社、一九九〇年)には、落款よりも明らかに光琳以後の作品で、光琳作品を特色づける緊密な空間構成、弾む枝のリズムがなく、か細い水流など穏和な表現は、後の深江芦舟や渡邊始興らの世代につながる傾向と思われる、とあり、構図・表現・筆致から光琳の作品として断定できる特質を欠き、後世の絵師による制作の可能性が示される。また河合正朝氏による作品解説(『琳派絵画全集』光琳派一(No. 26)、日本経済新聞社、一九七九年)では、「白梅図屏風」の梅樹の形態や枝振りなどは「紅白梅図屏風」の白梅図にも通じるものがあるが、その対象把握の的確さや質感や重量感の表現などにおいては遠く及ばず、検討を要するとしている。
- (25) 同館ジェームス・ユラック氏のご教示による。
- (26) 同館アーキビストのデビッド・ホッジ氏のご教示による。
- (27) *Catalogue of a collection of paintings by European and American artists, and of Chinese, Korean, Japanese ceramics, etc., the property of Thomas E. Waggaman, Greer Edward* Chinese, Korean and Japanese ceramics, etc., the property of Thomas E. Waggaman, Greer Edward 編集、一八八八年、フィラデルフィア美術館図書館所蔵本を、Internet Archive (<https://archive.org/details/collection00wagg>) にて参照。欧米の絵画八二点、東洋の陶磁器三六七点、印籠など日本の工芸品二八点、合計四七八点が収録されるが、日本絵画は収録されていない。
- (28) *Catalogue of a collection of oil paintings and water-color drawings by American and European artists, and of Oriental art objects, belonging to T. E. Waggaman, H. Shugio* 編集、一八九三年、ケッティ研究所所蔵本を、Internet Archive (<https://archive.org/details/catalogueofcolle00wagg>) にて参照。欧米の絵画九二点、日本の陶磁器を中心とする工芸品七五〇点、合計八四二点が収録される。執行弘道による日本陶磁器の解説も付されているが、日本絵画は収録されていない。
- (29) *Catalogue of a collection of Oriental art objects belonging to Thomas E. Waggaman of Washington, D.C., H. Shugio* 編集、一八九六年、ニューヨーク・パブリック・ライブラリー所蔵本を、Internet Archive (<https://archive.org/details/catalogueofcolle00wagg>) にて参照。日本の陶磁器九八四点、印籠など日本の工芸品九四八点、日本の絵画作品五六点、浮世絵一〇〇点、東洋の工芸品四八〇点、合計二五六八点が収録される。
- (30) 註29前掲書、三八八頁にNo. 1935 Plum Tree in Blossom, Six-paneled screen. By Ogata Korin (1667 <マ>正しくは1658)―1716) が掲載されており、この他「松・菊図」(額二面)、「藤図」(掛幅) も記載されているが、これらの二点については不明。
- (31) 『第二回畠山公開シンポジウム「アメリカのジャポニスム―日米文化交流の歩みと知られざる偉人・執行弘道―」報告書』、ジャポニスム学会、二〇一三年を参照。
- (32) 一九〇四年八月二十四日の新聞ロサンゼルス・ヘラルドには、ワシントンの著名な不動産ディーラーであるワガマンが投資の失敗によって巨額の負債を抱えて破産したことが報じられている。Petition for Bankruptcy, National Banks of Washington Proceed Against T. E. Waggaman, by Associated Press, Los Angeles Herald, California Digital Newspaper Collection (https://cdnc.ucr.edu/cgi-bin/cdnc?a=d&d=LAH19040824_2_56) を参照。
- (33) Lella Mechlin, *The Waggaman Art Galleries: A Rare Collection in Danger of Dispersion*, The Booklovers Magazine, Vol.4-5, November, 1904 『ワグマン大学所蔵本を Hathi Trust Digital Library (<https://babel.hathitrust.org/cgi/ptid=mdp.39015068391864>) にて参照。六一七頁。Booklover's Magazine 43 Appleton's Magazine に名称変更。
- (34) *Catalogue de l'ex de the art treasures collected by Thomas E. Waggaman, Washington, D. C.* 一九〇五年、フィラデルフィア美術館図書館所蔵本を、Internet Archive (<https://archive.org/details/deluxe00wagme>) にて参照。

(35) 註34前掲書、六六九頁、フェノロサによる「Japanese Pictorial Art, Rare Screens, Prints, and Paintings」の序文(左記)を参照。

The exceptional nature of a part of this small but choice pictorial group perhaps merits special note. The dispersal of important collections of Japanese art, paintings and prints is becoming year by year more of an event in the European world. In America it has never before occurred, so far as I know, that works on such a large scale, representing the highest achievement of Oriental masters, have come up for public sale. The collector enjoyed special opportunity for acquiring rare pieces, in commanding for years the services of the noted Japanese expert and critic, Mr. Hironichi Shugio.

The specimens of central interest are, of course, the screens painted by the great Kano artists for the Shoguns, by the arch-impressionist Korin, and by the incomparable Sesshu, steeped in Chinese poetry and art and the vivid impressions of Chinese scenery. All this is the Mural Painting of the East; contemporary with the early Venetians, Raphael, and their eclectic followers. It was Korin who decorated with life-size flower-masses in gold and flowing color the sliding doors of the aristocratic yashikis of Tokugawa daimio. It was Yeitoku and Sanraku who griddled the lofty walls of Hideyoshi's palaces with painted panoramas of Chinese court-scenes, enameled in deep glowing pigment upon colossal gilded backgrounds. And it was Sesshu who in the sombre days of Ashikaga made the stately living and reception rooms of mediating priests mirror the sacred Chinese peaks and valleys where the founders of the Zen sect had drawn from Nature herself their illuminating inspiration. (後略)

(36) 註34前掲書、六八四頁を参照。
94—SIX-PANNELED SCREEN, KORIN, Seventeenth Century

(44) Korin was the great impressionist of his day, who worked for the Tokugawa daimios. This is a powerful and unusually large work by Korin. The lines are like the lead inlay of his boxes, magnified. The green touches are like splinters of malachite. This form of tree is borrowed from the school of Tanyu, being quite like the plum-trees of the seventeenth century still growing in Count Katsu's garden. The execution is purely Korin's. One of the first examples of this master in America.

(37) 本紙上端から一段目の下端まで、および一段目の下端から二段目の下端までが五七・六センチメートル、二段目の下端から本紙下端までが五七・一センチメートルとなっている。

(38) 木村青竹『紙譜』享保十三年(一七二八)成立、安永六年(一七七七)刊(早稲田大学図書館所蔵本を参照)には日本国内に流通している紙の産地、寸法、特徴な

尾形光琳の江戸在住と画風転換

どを網羅しており、その鳥の子紙の項目に「屏風間似合 縦一尺二寸五分、横二尺二寸二分、屏風一双に六十枚定」と掲載されている(五二丁裏)。鳥の子紙は卵のような色をしていることからこの名があり、厳密に原料を規定する名称ではないものの、『和漢三才図絵』(寺島良安、正徳二年(一七二二)成立、巻十五(芸器)、東洋文庫四五八『和漢三才図会』四、三三頁)によれば鳥の子紙は雁皮から作られること、幅広で半間に合うため間似合といひ、これを屏風に張る、越前府中から産出し、肌が滑らかで書きやすく、丈夫で長持ちするため紙の王である、と紹介されている。紙は日本全国で生産されており、屏風用の紙はこれに限られるわけではないが、五段に貼り継がれた屏風の作例が多く見られることは、この屏風間似合紙の規格によっていることが考えられる。また屏風の修理の際に紙の材料分析をすると、雁皮が多いということが聞かれることは、規格品として流通しており、かつ平滑で描きやすく丈夫で屏風用の紙に適しているということが理由として考えられる。実際に「燕子花図屏風」の本紙にも雁皮紙が用いられていることが報告されている(岡泰史「燕子花図屏風修理報告・二年をかけた平成の修理」『国宝燕子花図—保存修理竣工記念』一二四頁、根津美術館、二〇〇五年を参照)。

(39) 註38前掲『紙譜』(五六丁表)には「大唐紙 南京よりわたるまた藤紙と云本名毛辺紙と云、縦二尺二寸より三寸、横四尺五寸より八寸」とある。

(40) 成澤勝嗣氏の教示による。

(41) 西本周子「光琳の梅」『琳派』二、紫紅社、一九九〇年を参照。

(42) 拙稿「光琳の蒔絵製作と絵画」『美術史』一五九、二〇〇五年を参照。

(43) 『九条侯爵家売立目録』東京美術倶楽部、大正十一年七月十日。東京文化財研究所蔵本を参照。

(44) 濱田青陵「尾形光琳筆孔雀葵花図屏風」『國華』二二六、一九〇八年を参照。

(45) 川延安直「根津美術館蔵 尾形光琳筆「白楽天図屏風」について」『藝叢』三、一九八六年を参照。

(46) 仲町啓子「白楽天図屏風」作品解説(No. 235、236)、『琳派』四、紫紅社、一九九一年などを参照。

(47) 松島雅人「逸品紹介 伝尾形光琳筆 白楽天図屏風」『國華清話会会報』八、二〇〇六年を参照。

(附記)

本稿は東京文化財研究所企画情報部研究会発表「光琳の「道崇」印作品について—尾形光琳の江戸滞在と画風転換」(二〇一六年二月二十三日)および美術史学会東支部例会

第一分科会発表「尾形光琳の江戸在住と画風転換について―尾形光琳筆「白梅図屏風」(フリーア美術館所蔵)を中心に―」(東京藝術大学、二〇一六年十月一日)に基づき、改稿したものである。発表および質疑応答の際、多くの方から貴重なご教示を賜った。「白梅図屏風」の調査にあたっては、フリーア美術館のジェームズ・ユラック氏をはじめ同館職員の方々に多大なるご協力を賜った。フリーア・コレクションのOriginal Screen Listは同館図書館長の吉村玲子氏よりご教示頂き、註33に参照した雑誌記事は同館研究員のフランク・フェルテンズ氏よりご教示頂き、註38に参照した『紙譜』および屏風の用紙については株式会社修護・君嶋隆幸氏にご教示頂きました。記して感謝の意を表します。

挿図3、4、5、6、8、15は『琳派』一〇五・別冊(紫紅社、一九八九―一九九二年)より、挿図21は『燕子花と紅白梅』(根津美術館、二〇一五年)より転載致しました。

(えむらともこ・文化遺産国際協力センター主任研究員)

図版要項

一 尾形光琳 白梅図屏風

紙本着色 六曲一隻 縦一七二・二cm 横三六九・〇cm

(カラー)

アメリカ フリーア美術館蔵

一 江村知子「尾形光琳の江戸在住と画風転換―フリーア美術館所蔵

「白梅図屏風」を中心に―」参照

一 フリーア美術館図版提供

図版はオフセット印刷