

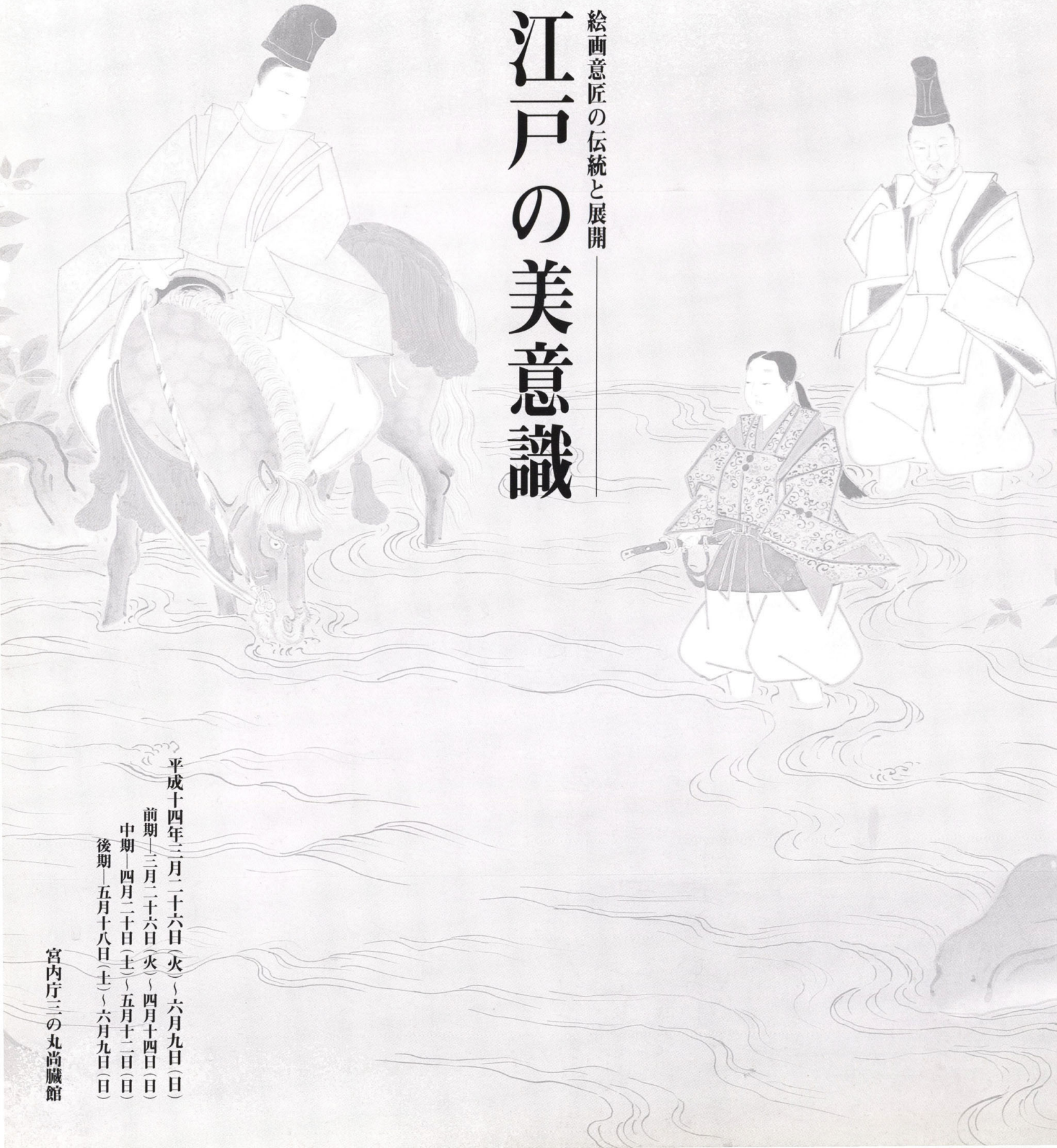


絵画意匠の伝統と展開

江戸の美意識

絵画意匠の伝統と展開

江戸の美意識



平成十四年三月二十六日(火)～六月九日(日)

前期 三月二十六日(火)～四月十四日(日)

中期 四月二十日(土)～五月十二日(日)

後期 五月十八日(土)～六月九日(日)

宮内庁三の丸尚蔵館

目次

3	あいさつ
4	江戸の美意識―伝統とその展開に江戸時代の美を考える
9	図版・解説
76	当館蔵「佐野渡図・秋野図屏風」の画題について ―江戸時代の歌絵屏風のあり方の考察を加えて―
82	出品目録
iii	List of Exhibits
ii	Foreword

凡例

- 一、本図録は、平成十四年三月二十六日(火)～六月九日(日)、までを会期とする展覧会「江戸の美意識―絵画意匠の伝統と展開」の解説図録である。
- 一、図録に掲載する図版及び解説の番号は、展示番号と一致する。
- 一、会期中、作品の展示替を行う。
- 一、作品解説に記載する法量は、特に記さない限りは縦(奥行)×横(幅)で、単位はcmである。
- 一、本展覧会の企画及び図録執筆は、三の丸尚蔵館学芸室研究員・太田彩が担当した。
- 一、写真は、当庁嘱託カメラマンの撮影による。論文中の挿図については、フリーア美術館、ブライス悦子氏、京都市立芸術大学芸術資料館の許可を得て掲載したものである。

あいさつ

およそ二百五十年に及ぶ江戸時代は、文化とその発展において、支配者層のみならず、庶民の積極的な参加もあり、多彩な文化がはぐくまれた活気ある時代でした。絵画制作においても、土佐派や狩野派のような宮廷画師や御用画師のほかに、独自の画風で一家をなした画師、個性的な表現で人々を魅了した画師も少なくありませんでした。しかし、そうした彼ら作家たちの制作意識の基本は、あくまでもそれまでに受け継がれてきた伝統的な意匠です。画題、モチーフ、描法など、彼らがそれまでの意匠の伝統をどのように消化して発展させていったのか、言い換えれば、伝統に支えられた江戸時代の美術がどのような展開をみせたのか。そこに江戸時代の美術の面白さがあると言えましょう。

今回の展覧会では、美術品の意匠の中では最も伝統的なものであり、宮廷ゆかりの品々にとりわけ多く含まれる文学と花鳥の意匠に焦点をあてました。『源氏物語』や『伊勢物語』のように多くの人々に愛された物語からの意匠、また名所などの和歌から生まれた歌絵、そして美しい花鳥の意匠は、御所などの建物内の装飾意匠としても、古くから盛んに用いられてきました。このような絵画的な意匠が、江戸時代にはその伝統をどのように取り入れて表現され、展開していったのかを、絵画と工芸の作品を通して紹介します。ややもすれば発展性の欠如した意匠ととらえられがちですが、実は絵画や工芸の様々なものとの間で影響し合い、新たな作品を生み出しています。伝統的な要素を取捨選択して新展開させる――江戸期のその美意識を再認識できると思います。

狩野探幽、俵屋宗達、土佐光起、そして伊藤若冲に酒井抱一。いずれも伝統的な意匠に独自の創造性を加味して個性を発揮した人たちが、現在の我々をも魅了する作品を生み出しました。一方、名は知られずとも、伝統的意匠を用いて繊細優美な調度を生み出した作家たちの作品も、ふと我々を日本美の空間に立ち戻らせてくれます。美しく、そして愛らしい絵画的意匠の数々を通して、一時、江戸時代の美意識に触れていただければ幸いです。

平成十四年三月

宮内庁三の丸尚蔵館

宮内庁三の丸尚蔵館所蔵 出品作品一覧 (第28回 江戸の美意識－絵画意匠の伝統と展開)

作品番号	作品名	作者名	員数	時代	ページ
1	源氏物語図屏風	伝狩野永徳	六曲一双のうち左隻	桃山～江戸初期 (16～17世紀)	p. 10-11
2	草花図屏風	伝狩野永徳	四曲一隻、二曲一隻	桃山～江戸初期 (16～17世紀)	p. 12-13
3	浜松図屏風	海北友松	六曲一双	江戸時代 (慶長10年 (1605))	p. 14-15
4	扇面散屏風	俵屋宗達ほか	八曲一双	江戸時代 (17世紀)	p. 16-19
5	源氏物語図屏風	狩野探幽	六曲一双	江戸時代 (寛永19年 (1642))	p. 20-23
6	井出玉川・大井川図屏風	狩野探幽	六曲一双	江戸時代 (17世紀)	p. 24-25
7	源氏物語・平家物語図屏風	伝岩佐又兵衛	六曲一双	江戸時代 (17世紀)	p. 26-27
8	糸桜図簾屏風	狩野常信	六曲一双	江戸時代 (17世紀)	p. 28-29
9	菊花図簾屏風	生駒等寿	六曲一双のうち左隻	江戸時代 (17世紀)	p. 30-31
10	佐野渡図・秋野図屏風		六曲一双	江戸時代 (18世紀)	p. 32-33
11	源氏物語図画帖	伝土佐光則	一帖	江戸時代 (17世紀)	p. 34-37
12	西行物語絵巻	尾形光琳	三巻 (四巻のうち)	江戸時代 (18世紀)	p. 38-41
13	人麿明石眺望図	土佐光起	一幅	江戸時代 (17世紀)	p. 42
14	浮舟図・花鳥図	土佐光成	三幅対	江戸時代 (17～18世紀)	p. 43
15	動植絵 三〇幅のうち	伊藤若冲	六幅 (三十幅のうち)	江戸時代 (18世紀)	p. 44-47
16	牡丹孔雀図	円山応挙	一幅	江戸時代 (安永5年 (1776))	p. 48
17	花卉図		一幅	江戸時代 (18世紀)	p. 49
18	孔雀図	森徹山	二幅対	江戸時代 (18世紀～19世紀)	p. 50
19	群鯉図	黒田稲臈	一幅	江戸時代 (19世紀)	p. 51
20	花鳥十二ヶ月図	酒井抱一	二幅 (十二幅のうち)	江戸時代 (文政6年 (1823))	p. 52-53
21	梅に蜂文様緞子袋 (「更級日記」漆箱納入)		一点	江戸時代 (17世紀)	p. 54
22	菊花文散十種香道具のうち香包・ 朝顔に蝶文様金襴袋・兎文様金襴袋		十三点	江戸時代 (18世紀)	p. 55-57
23	松竹薔薇文蒔絵十種香道具のうち香包・ 折居・二重硯箱・香割道具箱・総包箱など		三十六点	江戸時代 (18世紀)	p. 58-59
24	塩山蒔絵十種香道具のうち外箱・香盆・ 香包・折居		三十二点	江戸時代 (18世紀)	p. 60-62
25	忍草蒔絵十種香道具のうち外箱・香盆・ 聞香炉・香札箱・重香箱など		十一点	江戸時代 (18世紀～19世紀)	p. 63-64
26	薄に鈴虫蒔絵香筆筒		一点	江戸時代 (17～18世紀)	p. 65
27	蔦細道蒔絵文台・硯箱 (御在来)		一具	桃山～江戸初期 (16～17世紀)	p. 66-67
28	伊勢物語図蒔絵料紙箱・硯箱		一具	江戸時代 (19世紀)	p. 68-70
29	波飛沫蒔絵巻子箱 (「絵師草紙」納入箱)	中山胡民	一点	江戸時代 (19世紀)	p. 71

今回の展覧会は、江戸時代(広義に近世として桃山時代を含める)の絵画や工芸作品に表された様々な意匠の中から、最も伝統性の強い文学と花鳥の意匠を取り上げ、それらを通して江戸時代の美術の面白さを再認識することを主眼としている。もちろん、当館収蔵作品のみのこの展示において語り尽くせるものではない。しかし、宮廷ゆかりの品々を収蔵するという特色を持つ当館収蔵品には、その装飾意匠としてわが国において古くより親しまれてきた花鳥、そして宮廷貴族らの日常の教養的なたしなみの中で継承されてきた和歌や物語の文学的な意匠を受け継いできた江戸時代の優れた作品が少なくない。そこで、今回は、展示作品の各解説の中で、それぞれの意匠の伝統性を捉え、その意義を考え直した上で、総じて、江戸時代の美術について、一側面ながら、その再認識する機会としてみたいと企画したものである。断片的な感否めないのであるが、江戸時代の文化、美術のあり方を、もう少し幅広く、様々な視点を融合させて考えてみる必要性があることは伝えられるであろうか。

ところで、今回の展覧会のテーマに用いた「意匠」という言葉は、意匠匠する、即ち、心に思い悩んで工夫を凝らすことである。『日本国語大辞典』(日本大辞典刊行会編、昭和四十九年)には、「①(おもに絵画、詩文などで)心中にくふうを凝らして制作すること。②(美術品、工芸品、工業製品などで)物品に応用するための形状、色彩、模様などの結合による装飾的な考案。またそれを考案すること。デザイン。」とある。今回の展覧会の中では、この記述をふまえて、意匠を制作者の心情、工夫によって生み出された装飾的な行為とし、それらが作用する絵画あるいは図様と、その表現のための技法に対して用いている。さらに絵画意匠としたのは、絵画作品そのものにおける図様と技法ということ、そして工芸作品の絵画的な図様とその表現技法も含めて、文学と花鳥の意匠におけるそれらの関連性をとらえながら、そこに見られる江戸時代の美—装飾に対する意識を引き出してみたいという意図による。江戸時代までに育まれてきた伝統に支えられたからこそ、江戸時代の美術、文化は多彩に弾けていく面白さがある。

文学的な意匠と花鳥の意匠が、宮廷のみならず、多くの人々に好まれるのは、いずれもそこに人の心を映す、あるいは共感する、愛でるといった、心情的なものが作用することによる。これは制作という行為が、人が何かに感じ入る、感動することにより起こり、それを意匠として表した時に、見る者に何かの心情が伝わり魅了するためである。そういう意味では、文学と花鳥の意匠は、その背景にわが国の自然の豊かさ、四季の情感を取り込んで、一つの情景を作る要素になり得るものなので、特に区別する必要はないのかもしれない。意匠化されるその発端が、和歌であったり、物語であったり、花や鳥であったりするだけとも言える。しかし、江戸時代の文化、芸術は、身分の垣根がはずされて自由に交流し合いながら展開する中で、様々なものを統合する力を持っていた。そこには意匠の伝統の必要性を認識し、さらに展開、脱却を企てた江戸時代の創造的の様相とでも言うべき、美、あるいは装飾に対する積極的な意識が働いていることを評価すべきであろう。

日本の美術史研究においては、近年まで、江戸時代の美術は、粉本を作画の基本学習とした(粉本主義と単に言い放たれる)狩野派や土佐派といった徳川將軍家や宮廷の御用を勤めた画師たちを、粉本主義におさまり、独創性が欠如した画師たちのように言われ、彼らとは全く異なつた画風、あるいは個性的な画風を示した琳派や伊藤若冲らが優れた画師として評価されがちであった。確かに、後者の画師たちは様々な視点から高く評価されるべき作品を遺している。しかし、前者もまた、長期にわたって存続した流派を築いているだけあって、その中の画師たちにも評価されるべき優秀性は多分にあり、近年、狩野派や土佐派の研究が進むと同時に、その流派の様々な画師が取り上げられて再評価される機会が多くなったことは、喜ばしい事である。狩野派や土佐派画師たちも、自分たちの流派に決して留まらず、古典や他派の優れた図様なども学んでいたことは、『源氏物語』や歌絵の構図の影響が互いに見られることから、むしろ自然なことだったのかも知れないと考えさせられる。それを単に面白くない粉本主義と言うべきではなく、その学習からそれぞれの画師たちが工夫して描写したも

のが、また次へと引き継がれていく。江戸時代の文化、美術がそれまでの長い歴史、伝統の上に展開していることを考えれば、その伝統を重んじながら、そこからの展開に面白さが認識できるはずである。江戸時代の画師の略歴を辿ると、必ずといっていいほど、狩野派、土佐派の画師に学んだということになっている。何故なのか。単純なことで、狩野派や土佐派に学んで師匠として絵を教えている画師が多かったからである。現代の私たちが、茶道や華道を学ぼうとした時、その主たる流派を学んだ師匠にまず教えを請うのと同様のことである。そこで学習した結果、他も学びたかったり、自分の求めていたものとは異なったり、それ以上のものを求めることになれば、そこから飛び出してまた違う師匠を求めたり、独自の方法で学習するのは、何かをめぐらしていれば辿る軌跡である。結果、何を發揮したのか。つまり、伝統をどう学んで、どのように消化して、展開したのか。その人の美、装飾に対する意識は、どのように表現されたのか。それがなされた作品には、人を魅了するものがある。魅力があるからまた次の画師がそれを学んで、さらなるものを制作しようと試みる。それが成功すると、また次の画師が……。その繰り返してである。そうやって築かれてきたのも伝統であるし、そこから受け継がれていくのも伝統である。江戸時代に生まれた様々な作品は、それまでの伝統を受け継ぎながらも、江戸時代の美に対する意識によって消化されて新しいものが生まれ、またそれを伝統として展開していったのである。

文学的な意匠と言えば、平安時代前期に成立した歌物語の『伊勢物語』、十一世紀初めに成立した『源氏物語』が、王朝期の古典文学として人気が高く、その意匠も各時代を通じて最も多用されてきた。『伊勢物語』は、『源氏物語』の「絵合」にその絵巻が提出された記事が、また「総角」には「在五（在原業平）が絵」として登場するほか、十二世紀成立の『狭衣物語』にも「在五中将の日記の絵」として記載され、十世紀頃にはその絵巻が存在し、王朝人に親しまれていたことが知られる。また『源氏物語』も物語成立後間もなくに絵巻化され、物語の絵画化は、その後、絵画の主題として、またそれをもとにした漆工品や装束などの意匠として発展した。

この他では、平治の乱（一一五九）を描いた『平治物語』、平清盛を中心とする平家一門の盛衰を描く『平家物語』などの戦記物語も意匠の主題に取り上げられている。これらも絵巻に表されてその中から独立した主題が絵画の主題になることも少なくなく、また『平家物語』は琵琶法師たちの語りによって多くの人たちに享受されていたことの影響も大きい。さらに、様々な古典を題材にしてその内容が成立した能楽の各謡曲も、意匠との関わり

は深い。芸能に用いられる装束や楽器の大胆な意匠が、調度などの工芸品はもちろん、絵画の主題などにも影響を与えていると考えられる。

また、文学的意匠と言えば、歌を主題とするものを忘れる事は出来ない。特に和歌は、奈良時代末期頃に成立した『万葉集』以降、平安時代、延喜八年（九〇八）頃の『古今和歌集』から室町時代の『新続古今和歌集』までの二十一の勅撰集をはじめ、多くの私家集が編まれ、生活に密着した教養的嗜みとして不可欠な存在であった。和歌の古典を学ぶこと、和歌が詠めることが貴族として、支配者として、権力者として、教養人として、どれほどに必須であったか。特に上層階級の人々においては、行事の度ごとの催し、日常の遊びにおいても、和歌は常に詠じられるものであった。そうした存在の和歌もまた、古典の中の優れた歌が選ばれて、絵画に表わされたり、工芸の意匠に取り入れられてきた長い歴史がある。いわゆる歌絵と呼ばれる意匠である。

宮廷の品々を最も特徴づけるのは、やはり内裏関係の障壁画や調度品であるが、平安時代後期のやまと絵の発達と同時に、それまでの中国の影響による画題とは異なり、わが国の風景描写などを取り入れたもの、和歌や物語に関わるものが多く選ばれるようになった。鎌倉時代の承元元年（一一二〇）十一月に落慶法要した後鳥羽上皇御願の最勝四天王院の障子絵は、後鳥羽院、慈円、源通光、藤原俊成女、藤原有家、藤原定家、藤原家隆、藤原雅経、源具親、藤原秀能の十名によって詠まれた四十六の名所を題とする和歌が、大輔房尊智ら四人の画師によって描かれたものであるが、その画題と図様は、後の歌絵のあり方に大きな影響を残している。「西行物語絵巻」（展示No.12）が、江戸時代に上層の人たちによって盛んに模写されたのは、西行という一流歌人の生き方と歌の数々に対する尊崇も反映している。と同時に、絵巻のはじめに登場する太治二年（一一二七）の鳥羽院の障子歌の事績は、西行が十歳、現実ではない内容であるが、絵巻に描かれた和歌とその障子絵は、単なる物語絵ではなく、和歌を絵画化すること、絵画化されるだけの和歌が詠めることへの憧憬も含まれているのではなからうか。和歌の絵画化（歌絵）は、一流歌人による名所和歌とその広大な障子絵が室町時代も足利將軍家らに伝統的に持続して、近世には城内障壁画へも引き継がれると同時に、大画面の屏風、さらには扇絵や様々な工芸品の意匠に盛んに取り入れられていくことになる。

そして内裏といえば、中世に荒廃してはいたものの、織田信長以降は次第に整備され、江戸時代には、慶長度（一六三三年）、寛永度（一六四二年）は天皇の代替りに際して、そして承応度（一六五五年）、寛文度（一六六二年）、延宝度（一六七五年）、宝永度（一七〇九年）、寛政度（一七九〇年）、安

政度（一八五五年）は内裏焼失のために、実に八回の造営が行なわれ、その度毎に、当時の画壇を代表する画師が選ばれ、襖や障子の絵を描いている。すなわち、慶長度は狩野孝信とその一門、寛永・承応・寛文度は狩野探幽、尚信、安信とその門弟を中心に、承応度は土佐派が宮廷絵所に復帰して参加。延宝度は狩野安信が中心となり、宝永度は狩野一門のほか、土佐派ら。寛政度・安政度は土佐派、狩野派一門の画師を中心に京都画壇で活躍した画師も見られる。これら襖絵の画師と画題については、藤岡通夫著『京都御所』彰国社、昭和三十一年）、武田恒夫著『近世初期障壁画の研究』（吉川弘文館、昭和五十八年）などに詳しい。

これらの画題に和歌に因む名所絵が多いのは、歴史的に形成された伝統であるが、同時に花鳥が実に多く取り上げられているのも古くからの伝統である。意匠のモチーフとして、最も身近な美しい自然を取り入れていることは、各国共通のことであるが、四季に恵まれ、その季節によって様々な植物や鳥、昆虫などの生き物が見られるその豊かさは、わが国の誇るべき点でもあり、それを季節に応じた取り入れ方をし、画面に構成してきた作品の優秀性は、わが国の伝統美の一つとして我々は自負すべきであろう。文化の一つの中心であった宮廷がその意匠を盛んに取り入れたのも、他の多くの人たちが美しいものとしてその意匠を好んだことも至極当然のことである。その中で、少なくとも、江戸時代に花鳥を画題として優れた作品を遺した画師たちは、花鳥を描くために、それまでの画法、画題やそれらの持つ意味、構図など、伝統的に用いられてきたものやその作品を、よく習熟し、消化し、自然の持つ美しさをはつきりと認識して、表現に工夫を重ねた画師である。

ところで、今回の展覧会で伊藤若冲の「動植綵絵」の一部を展示に加えたが、それは、若冲という画師の伝統に対する習熟度の高さを評価したかったからでもある。若冲については、これまでに辻惟雄氏、狩野博幸氏、佐藤康宏氏らによって論じられ、若冲の生涯、絵画制作についての様々な所見が述べられてきている。裕福な青物問屋の主人という立場を捨て、生計も心配することなく、描くことに没頭出来た若冲も、はじめは狩野派の画師（大岡春下と言われる）に学ぶ。しかし、それに留まらず、中国の宋元画の模写、直接の観察から得た描写を重ねながら、独自の絵を描きあげていったと言われる。これらは彼と交流のあった相国寺の大典・顕常の記した資料などからも裏付けられている。

この若冲の絵のあり方において、狩野派を学んだことをもう少し重視してみても良いのではないかと思われる作品に近年出会った。この作品は、

挿図4

挿図2

挿図5

挿図3

挿図1～5 狩野派「向日葵に黒雌鶏図」フリーア美術館

挿図1

米国ワシントンのフリーア美術館に所蔵される「向日葵に黒雌鶏図」(挿図1) (5)である。一二六・五×六八・五cmの紙本着色画で、縦四十cm前後で紙継が三段認められ、右側中央に引き手跡が認められることから、もとは襖絵であったことが確認される。左側土坡の上部に狩野永徳の鼎型印に類似する印が捺されるが、これは後のものと考えられる。しかし、描写は実に見事で、その描線は、太細の強弱を巧く用いて的確に引かれ、墨の濃淡の用い方も巧みで、顔と鶏冠の赤と、嘴の黄が顔の表情を引き締めて、堂々とした雌鶏となっている。向日葵は彩色の剥落が多いのが残念であるが、花葉部や葉の一部に緑青や黄土が認められる。雌鶏の羽などの描き方は、天文(天正頃)に描かれた狩野派の「鳥類図巻」の描き方の中にも見られ、また向日葵の葉や花弁の描き方は、南禅寺の「竹鶴図襖」など、元信様を継承した作品の中に類似したものが指摘でき、桃山期の狩野派の作品と考えて良いのではないかと思われる。

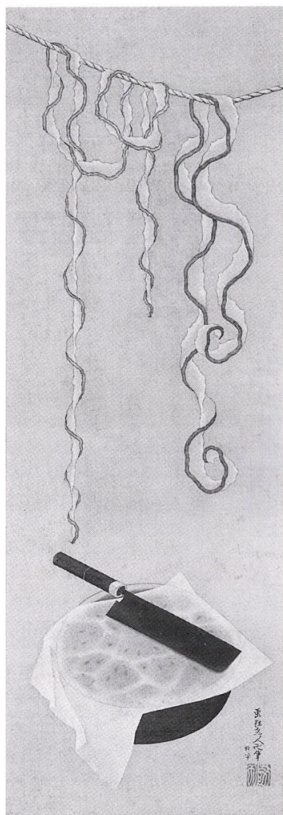
この作品に描写される黒雌鶏図の、ほとんどその形を踏襲していると言えなのが、若冲の「双鶏図」(二幅、紙本着色、エツコ・ジョウブライスコレクション。挿図6)に描かれる雌黒鶏図である。ポーズはもちろん、顔の表情、身体の羽の盛り上がりや羽並、尾の長さまでも酷似している。そしてこの鶏の形を左右反転し、首から頭部にかけて白斑を加えたのが「動植綵絵」の中の一画、「大鶏雌雄図」(展示No.15)の雌鶏である。フリーア美術館の黒雌鶏が単純な土坡の上に立っている点も、「大鶏雌雄図」の背景にさつと引かれる単純な土坡の表現の参考になっているのかもしれない。

向日葵の描写にも注目したい。「動植綵絵」の中の一画「向日葵雄鶏図」(展示No.15)の向日葵の花の、花弁が開ききる前の少しこちない様子や、葉に虫穴のある様子の描写は、フリーア美術館の絵の向日葵にも見られる。またフリーア美術館の向日葵の花芯は、現状で下色として全体に塗られた緑青が残り、その上に別の絵具で種となる丸い粒の表現がなされていたようであるが、「向日葵雄鶏図」の向日葵も緑色(緑青と染料の併用か)の上に胡粉を下地に黄で丸い粒を表現している。さらに葉は、若冲画に見られる程に葉の病斑や虫喰いが強調されてはいないが、上部に描かれた一枚の葉は多くが虫喰いで、他も病斑の自然な描写がなされている。

若冲が、京の寺院などにある中国画を良く学んでいることは、京都・相国寺所蔵の中国明の画家・文正筆「鳴鶴図」対幅を模写して背景を変えた若冲の「白鶴図」対幅、また京都・正伝寺の明画「虎図」をもとにした若冲「虎図」などによって、周知のことである。また若冲の描く鳳凰が、明画の鳳凰に近いことも同様である。当館所蔵の「百鳥図」(挿図7)もその一例であり、他に「新梢帯月図」(陳録筆、東京国立博物館蔵)が梅花図などの参考になっ



挿図7 伝銭選「百鳥図」当館蔵



挿図8 葛飾北斎「西瓜図」
当館蔵

挿図6 伊藤若冲「双鶏図」
エツコ・ジョウブライスコレクション

ているであろうなど、その学習の程が窺える。それは構図だけではなく、例えば、若沖の白い鳥の羽の優れた表現は、そのポリウム感を自在に変化させるために、胡粉の下に金泥か黄土のような色で地を塗っており、それを部分によって濃く入れたり、薄く入れたり、そして入れない部分を作ったりして、その上に胡粉で白羽の一枚一枚を丁寧に描くことになされている。この表現方法は、中国明画、例えば当館蔵の「百鳥図」の中にも見られる描法である。また、若沖画の中に染料が用いられている点も、やまと絵でも、中国画でも見られるもので、鮮やかな色彩表現を行なうために、若沖がそれまでの絵画表現の中から取捨選択して、自分なりの表現方法で作画していることが分かる。

おそらく京の寺院などの襖絵の一部であったフリーア美術館の「向日葵に雌黒鷄図」の存在は、若沖が、中国画以外にもそれまでのわが国の伝統をよく習熟している一例と言えるよう。多くの伝統を消化して試行錯誤した結果が、私たちを魅了するまでの表現となつて存在しているのである。

さて、古典の伝統をしっかりと身につけて、江戸時代後半の文化を象徴する「粹」で「洒落」た作品を生み出したのは、酒井抱一であろう。抱一は、姫路藩主の弟として誕生し、多趣味な兄の影響もあつて、上流武家としての教養をひと通り身につけた上で、経済的な心配をすることなく、好きな俳諧と絵画制作を中心とした風雅な生活を送った人物である。光琳の作品を知つて、その芸術に傾倒した抱一が、「定家詠月次花鳥和歌」に因む十二月花鳥図の伝統にこだわらない「花鳥十二月月図」(展示No.20)を遺した。抱一がその伝統的な意匠を知らなかったわけではない。「佐竹本三十六歌仙図」をそのまま借用して四季草花図と共に屏風に仕立てた作品や、宗達、そして光琳の「風神雷神図」を写した抱一が、その裏には、「夏草雨」、風神には「秋草風」を当て、明るい金地に空の風神雷神を描いた表面に、銀地に地上の雨に夏草、風に秋草を描いた。その画題、色彩などの取り合わせはまさに「洒落」そのものである。光琳百回忌の翌年の制作になる「四季花鳥図屏風」(文化十三年(一八一六)、陽明文庫蔵)においても、金地に鮮やかな色彩を裝飾的に用いている琳派風な点と、構図や題材の取り合わせなどには、狩野派や円山四条派などに見られる四季花鳥図の通じる箇所もある。画題、その意味、取り合わせなどは、それまでの伝統を十分に承知した上で、抱一の洒落気が十二分に発揮されている点で、抱一は評価されているのであろう。

そして、その抱一筆の「乞巧奠図」(大倉文化財団蔵「五節句」五幅対のうち)や、「七夕図」(根津美術館蔵)は、近年、それまで蔬果図の、そして北斎

の肉筆画の名品として知られていた当館蔵の「西瓜図」(挿図8)が、実は「日本人と星との、実は驚くほど深く、豊かな伝説の記号を駆使した」見立て乞巧点奠図」として、読み直せるのである」と、今橋理子氏によって紹介された(皇室の名宝 10「週刊朝日百科」、『江戸絵画と文学』東京大学出版会、平成十一年)。伝統を深く知り得た作家は、その展開も見事で、その洒落をまた展開していくのも、江戸後期である。

このような画師がいた一方、名は残さないけれども、江戸という時代に育まれた美意識を裝飾美に遺した作家、職人も多い。その幾つかを展覧会では取り上げてみたが、とりわけ、今後再調査をし、資料をまとめてみる必要のあるものが、江戸時代の料紙裝飾であろう。

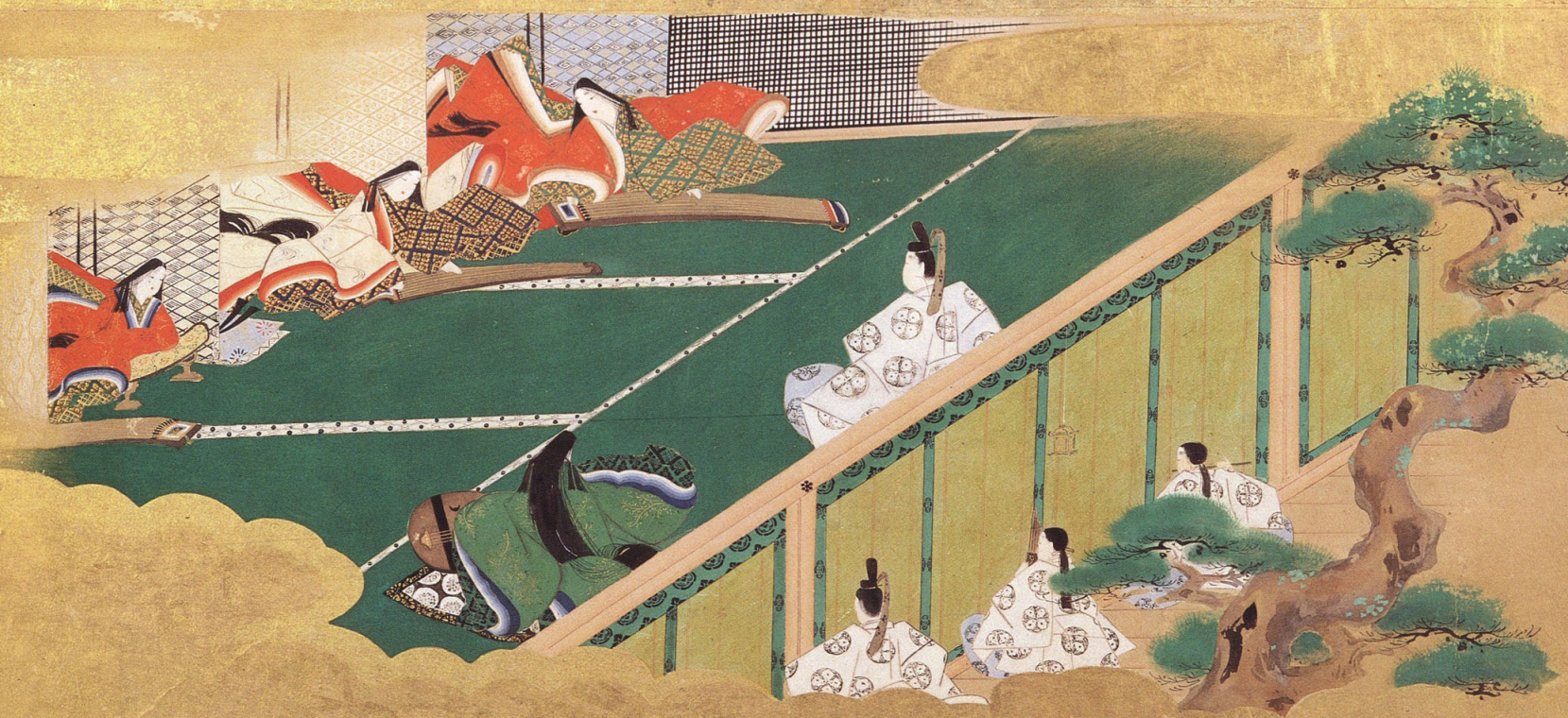
料紙裝飾についても、近年注目され、書、絵巻を中心に、展覧会で紹介されるまでになった。しかし、今回取り上げたような、冊子本などの表紙の意匠などは、まだまだ未知の分野であろう。冊子本の表紙意匠については、昭和五十六年に国文学資料館で若干の資料収集が行なわれ、それが研究報告として紹介されているが、総括的に論じるまでには至っていない。

宮内庁書陵部、そして御物の中には、江戸時代の宮廷縁の貴重冊子が多く遺されている。それらについては、内容の評価は高いものを得ているものが少なくないが、装丁については全く研究の対象になっていない。しかし、御所や宮家に伝来した貴重な冊子で、当時最高の裝飾紙を用いていたことは間違いない。そうした表紙裝飾をごく一部ではあるが、江戸時代の裝飾に対する美意識の一例として紹介している。

こうした紙の裝飾意匠は、絵画的な図様であると同時に、工芸、とりわけ染織品の意匠と関連するものが多い。葡萄に栗鼠の文様が、中国画の画題、名物裂の文様と関連したものであるほか、萩唐草と植物円文様の取り合わせは能衣装「唐草に萩牡丹菊の丸文様舞衣」(藤田美術館蔵)と、水藻に貝文様は能衣装「草花水藻文様肩裾縫箔」(林原美術館)との類似が指摘できるなど、洗練された裝飾意匠は、絵画や工芸の分野をいとわず、積極的に取り入れられたのである。今後、江戸時代の美術の意匠を考える時には、このような紙の意匠にも注目するべきであろう。

江戸時代の美に対する意識―宮廷から庶民までと幅広く、多くの人たちの意識が交錯して作品が生み出された時代であるから、それぞれに洗練された「洒落」たもの、「粹」なものまで生まれた。当然、そこに伝統は深く根ざしている。

図版・解説





左隻部分(緑裂の唐織)



左隻



〈参考〉右隻

1 源氏物語図屏風(若紫) 伝狩野永徳 六曲一双のうち左隻

紙本金地着色 桃山(江戸初期(十六〜十七世紀))
本紙一七三・〇×三六〇・八

本屏風は、桂離宮を別荘とした旧桂宮家に伝来した屏風である。旧桂宮家は、天正十八年(一五九〇)に創立された八条宮家に始まる。初代智仁親王(一五七九〜一六二九)が、一時、豊臣秀吉の猶子であったこともあってか、同家には、狩野永徳(一五四三〜九〇)筆と伝承される屏風が、本屏風のほか、「草花図屏風」(展示No.2)など数点が伝わり、また、現在、東京国立博物館に所蔵される国宝「楡図屏風」も、同宮家伝来の作品である。これらはいずれも、もとは八条宮家邸宅の襖絵であり、その華やかさを彷彿させる。

本屏風の画面は、「源氏物語」の「若紫」を主題としている。画面向かって左上から中央にかけて、北山の庵に住まい、無邪気に遊ぶ幼い若紫が、雀を逃がしてしまい、縁に追って出てきた様子を、桜樹の下、垣根越しにうかがう源氏の姿を描く。画面右側には柳と牛車が描かれるが、これは、右隻左画面「蜻蛉」へと連続し、その右側には「常夏」の場面などが展開していく。また本屏風とは別に、「一連の「源氏物語」の場面の一部が、二曲一隻の屏風として遺されており、これらから、八条宮家邸宅に、源氏の間の一室が設けられていたのではないかと考えられる。

本図は、永徳筆と伝えられるが、永徳自身というよりは、その一門の画師によるものと考えられる。この「若紫」の図様は、永徳以前にすでに土佐派によって描かれていたもので、土佐派を確立した土佐光信によるハヴワード本画帖や、土佐光吉の京博本画帖にも見られる。障屏画の需要が多かった永徳の時代には、むしろ土佐派が得意としていた小画面の源氏物語図の図様を大画面へと展開し、狩野派の個性を活かした画風に仕上げていたと言えよう。

さらに本屏風画面の周囲の緑裂には、慶長期頃のものと考えられる桐文様の美しい唐織が廻らされている。これは、もともと襖絵だった本図が、慶長十年(一六〇五)の内裏拡張に伴う移転、あるいは同十四年の新書院建築といった理由で屏風に変更され、またゆかりの人物の装束(年代的には宮家初代親王妃の桂か)を緑裂としてあしらったことを示唆しているのではないかと考えている。それにしても、華やかな画面と美しい唐織が見事に調和した作品である。



四曲



二曲



〈参考〉二曲一双のうちの左隻

2 草花図屏風 伝狩野永徳 四曲一隻・二曲一隻

紙本金地着色 桃山（江戸初期）（十六〜十七世紀）
 （四曲）本紙一六八・〇×三七六・〇
 （二曲）本紙一七六・〇×一八八・五

本屏風も、「源氏物語図屏風」〔展示No.1〕と同様、八条宮家邸宅の襖絵であったものが、屏風に仕立て直されたものである。現状では、四曲屏風は雪を載せた松の枝、飛来する雁、枯れた芦などを描く「冬景図」をもう片隻として伴った一対の形で、また二曲屏風は、大ききやや異なる一連の絵による片隻を伴った一対屏風として伝わる。いわゆる花鳥図として、邸宅の一室を飾っていたのであろう。

四曲の画面には、芍薬と菊、薄が全体に描かれる中、向かって左側には射干、金盞花、菖、撫子、野萱草などの春から夏にかけての草花が配され、薄と菊も画面右に移るにつれ、背丈を大きく描く。さらにその右に二曲を配置すると、薄の穂が出、竜胆や藤袴を従えた菊が、大きく、今を盛りと咲いている。またもう一方の二曲屏風には、雪を頂く遠山、冬枯れの酸漿と菊、水仙が描かれていることから、この一連の草花図は、菊を中心としながら、四季の草花を順次廻らした襖絵であったことが容易に想像される。可憐な草花がこのように堂々と描かれている点には、永徳、あるいはその一門の画師たちが、それまでも常に描かれ続けてきた花鳥という画題を、大画面に上手く取り入れて独自の画風としたものである。

右隻

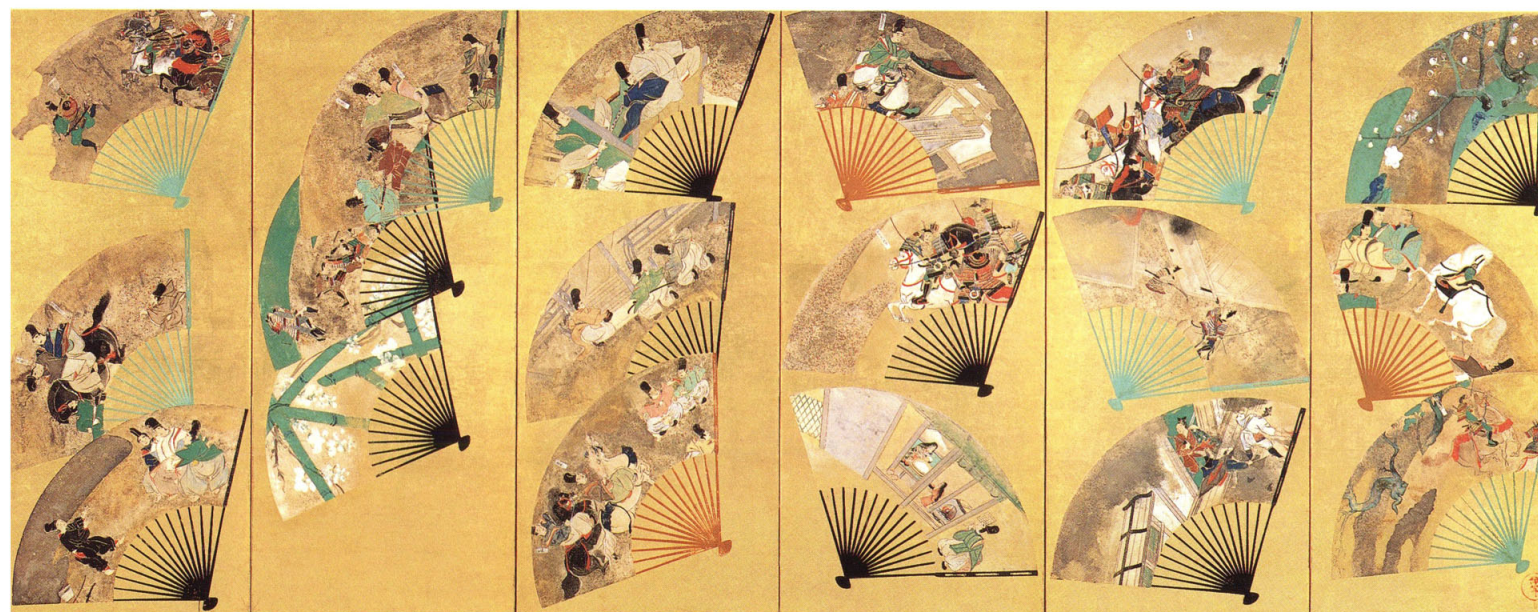
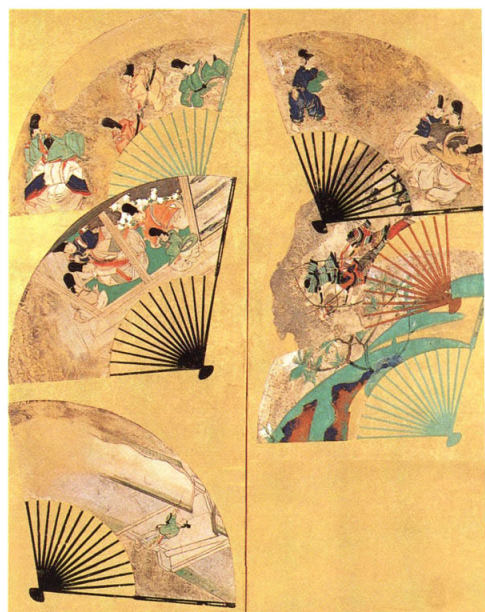


紙本金地着色 慶長十年（一六〇五）
本紙一六八・〇×三三三・六

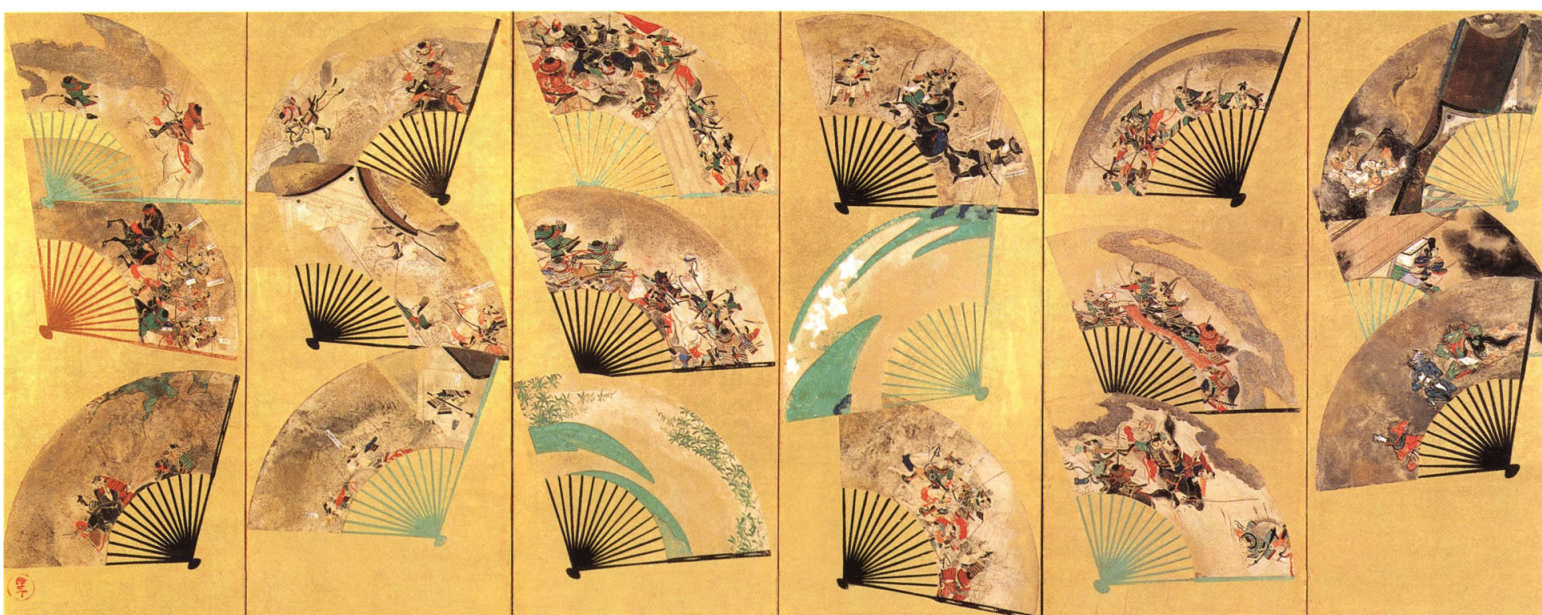
旧桂宮家伝来品である本屏風は、近年の修理の際に発見された墨書により、慶長十年に制作された海北友松（一五三三〜一六一五）の作品であることが明らかになった。洲浜に松、飛ぶ千鳥は、例えば藤原定家の「浦風」とは浪こそすま松の「ねにあらはれて鳴千鳥哉」（続後撰和歌集「卷第八」）のように、古歌にも多く詠まれたものである。絵巻や手箱などの工芸品にも意匠として取り上げられてきた伝統的なものである。本屏風は、水墨画の作品を多く遺した海北友松が、慶長期頃に智仁親王のもとに出入りし、その交流の中で宮家のために制作したものであろうと考えられる。智仁親王は、細川幽斎を師として歌道や古典文学を学び、書や茶道、香道などにも造詣が深く、当時の文化のリーダーの一人でもある。慶長十五年には幽斎より古今伝授を受けたほどであった。友松のそれまでの作品には見られない新感覚は、この屏風制作にあたって、智仁親王の影響が多であることを示唆していると考えられる。和歌に通じていた親王は、歌道の神である住吉社への参詣を怠らず、尊崇を込めた和歌の奉納もしている。住吉が松や海、浜の風景描写に象徴される名所であったことが、智仁親王と友松の本作品を関係付けているのかもしれない。いずれにせよ、伝統的な図様である浜松図を、伝統的画法であるやまと絵によって、すっきりとした明快な画面ながらも、洲浜の曲線、細かな波と金泥の霞の絶妙なバランス、千鳥の飛び方など、所々に装飾性が加味されて仕上げている点に、伝統に対するこの時期の優れた新感覚が看取出来る。



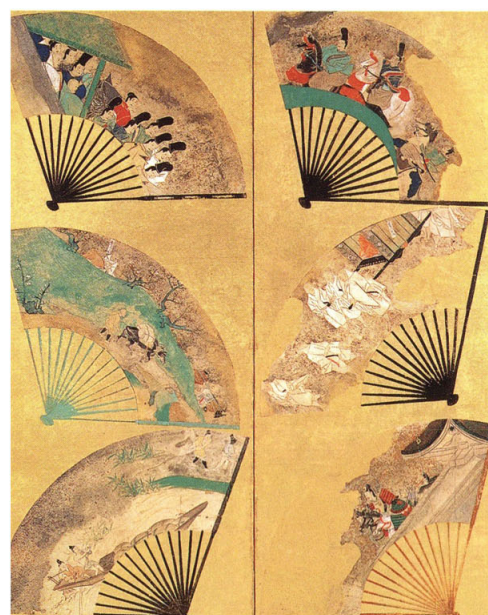
左隻



右隻



左隻



4 扇面散屏風(保元・平治・伊勢物語など) 俵屋宗達ほか 八曲一双

紙本着色 江戸時代(十七世紀)
本紙一・一・八×三七六・〇

琳派の祖とされる俵屋宗達(？一六四〇頃)とその工房画師によって描かれた扇面を、金箔地に自由な感覚で全体を一つのデザインとして配慮しながら貼り合わせた屏風である。扇絵を屏風各扇に三面つつ貼り、それぞれに墨、緑あるいは茶色の骨を金箔地に描く。合計四十八面の扇には、「平治物語絵」「保元物語絵」を中心に、「伊勢物語絵」などを交え、さらに「草花図」を加えている。それぞれに捺された印や画風、また同じ図様があることから、宗達を含め、その工房の画師の手になる数種類の扇絵を、ある時期に俵屋工房でこのような屏風に仕立てたと考えられる(各隻端には工房の主要画師が後継者へと伝えていったと考えられる「伊年」の朱文印が捺されている)。宗達と宮廷との関わりや、近年の修理によってそれまでの状態は江戸前期のものと考えられること、江戸中期の御所の屏風目録に記載されている点などから、本屏風は制作当初から御所内に伝来してきた可能性が高い。

扇は十三世紀頃には贈答の品として用いられるようになり、室町時代には、宮廷で用いられる扇は宮廷絵所預であった土佐家が調進していたことが知られる。また足利將軍家には狩野元信や芸阿弥が、さらに海北友松が八条宮智仁親王に進上していることが史料より知られる。「扇屋」を主宰した宗達が、後水尾天皇ら宮廷との関わりが深かったこともあり、この扇絵とそれを散らし貼り付けた屏風の制作事情と伝来には、十分に頷けるものがある。

この屏風は、古典文学の、おそらくは古絵巻を粉本として扇面に構図を組みなおした扇絵と五点の草花図を交え、その散らし方に洒落を染し込んだものでもある。その意匠は、まさしく古典の伝統と江戸前期の新感覚によるものであり、まさに当時の美意識が反映された作品と言えよう。



保元物語(右隻第2扇)



保元物語(左隻第2扇)



平治物語(左隻第6扇)



北野天神縁起(左隻第3扇)



伊勢物語(右隻第3扇)



草花図(右隻第1扇)



右隻



左隻

5 源氏物語図屏風 狩野探幽

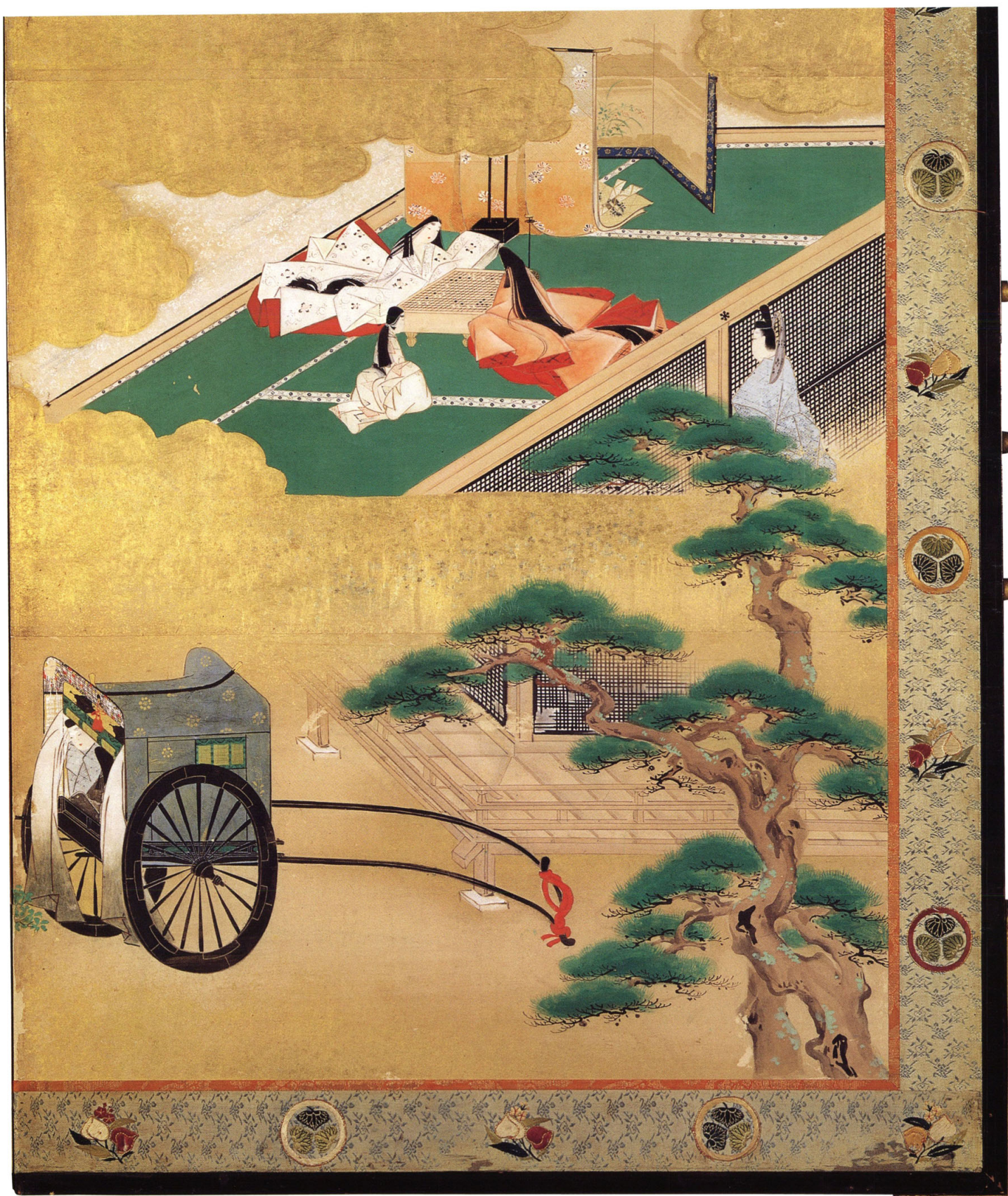
六曲一双

紙本着色 寛永十九年(一六四二)
各本紙一六五・五×三六・四

本屏風は、寛永十九年、八条宮第二代智忠親王(一六一九〜一六二二)に嫁いだ富姫の婚礼調度の一品である。富姫は加賀前田利常の女で、徳川将軍の養女となって宮家に嫁いだ。また伯母にあたる後水尾院妃・東福門院の尽力も大きかったと伝えられる。そのため、本屏風を制作したのは、将軍家御用画師であった狩野探幽(一六〇二〜一七四四)であり、その縁には葵文と桃枝文の縫取、飾り金具は葵文を表した七宝金具をあしらひ、美しく装飾されている。

屏風には、物語五十四帖の総てが、金の霞と雲によって区切られた小画面にまとめられている。全体に明るい色調で、細線を軽快に用いている本作は、探幽が、もともと漢画を旨としてきた狩野派の在り方とは異なる、探幽としての新しいやまと絵を創り上げていった作品でもある。土佐派のお家共であった源氏絵とは異なる狩野派の源氏絵を、探幽は見事に展開している。「蓬生」のように、平安時代の絵巻「源氏物語絵巻」(国宝、徳川美術館ほか蔵)に見られる伝統的な図様がある一方、探幽の創意によるものかと考えられる図様もあり、それらの大画面への取り合わせの見事さ、そして穏やかな趣に仕上げたやまと絵の手法は、探幽四十〜四十一歳頃の、卓抜した才能を発揮した優品である。

この屏風の各場面の図様は、以後、狩野派の画師たちの手本ともなり、多くの「源氏物語」を題材とした作品を生み出している。



「空蟬」「夕顔」(右隻第1扇部分)



「蓬生」(右隻第4扇)



「絵合」(右隻第5扇)



「竹河」(左隻第4扇)



右隻



左隻

6 井出玉川・大井川図屏風 狩野探幽 六曲一双

紙本着色 江戸時代(十七世紀)
各本紙一六七・〇×三三八・八

旧桂宮家に伝来した屏風。『新古今和歌集』に詠まれた和歌二首を題材にしている。

右隻は井出玉川を詠んだ藤原俊成の「駒とめてなほ水かはん山吹の花の露そふ井手の玉川」(春歌下一五九)、左隻は嵐山から流れ来る大井川を詠んだ藤原資宗の「筏士よ待てこと問はむ水上は いかばかり吹く山の風ぞ」の歌意を表している。

各隻に「探幽法印筆」「守信(瓢筆印)」の落款印章より、探幽が寛文二年(一六六二)に法印に叙せられて以後の作品と判断される。やまと絵の手法を主体にしながら、漢画的な描写も取り込み、情感豊かな趣の画面に仕上げている。

この二図は、林守篤が著した画論書『画筌』(正徳二年(一七一三)自序、享保六年(一七二二)刊行)に、「佐野渡」図と共に、探幽の歌絵図様三図として紹介されている。そして、探幽以後では、探信守道の屏風、あるいは晴川院養信の江戸城障壁画の中に、これらをモデルとした図様があることから、一つの伝統的図様として継承されたことが窺える。



右隻「源氏物語」(桐壺)



左隻「平家物語」(頼政の鶴退治)



紙本着色 江戸時代(十七世紀)
各総一五七・〇×三四七・〇

右隻に『源氏物語』の「桐壺」、左隻には『平家物語』の「鶴」を取り合わせた一対の屏風である。

「桐壺」は、源氏十二歳の元服の儀の場面が取り上げられている。また「鶴」は、歌と弓の名人である源頼政が、天皇を脅かす怪鳥を二度も退治したという話のうち、近衛天皇の御世の鶴退治の場面を取り上げている。細部まで丁寧な描写しながら、図様全体の構成力と、人物の表情の豊かさや力強さがこの屏風の持ち味になっている。古典を題材にしながらも、土佐派や狩野派とは異なる、近世初期に一家を成した岩佐又兵衛(一五七八―一六五〇)という新しい画師による新しい図様である。ただ、本屏風の筆者は岩佐又兵衛と伝えられるが、又兵衛風の特徴が誇張され気味であることから、又兵衛の次世代の工房画師によるかと考えられる。

しかしながら、又兵衛が故事を通じて古典の物語からも多くの題材を取り上げた作品を制作し、それを後の画師が模写し、近代までその影響が残っていることを考えれば、このように左右一対になる屏風に公家と武家の対照的な内容を上手く取り合わせることは、又兵衛自身によっても行なわれていた可能性は高い。



左隻(表)



右隻(表)



左隻(裏)



右隻(裏)

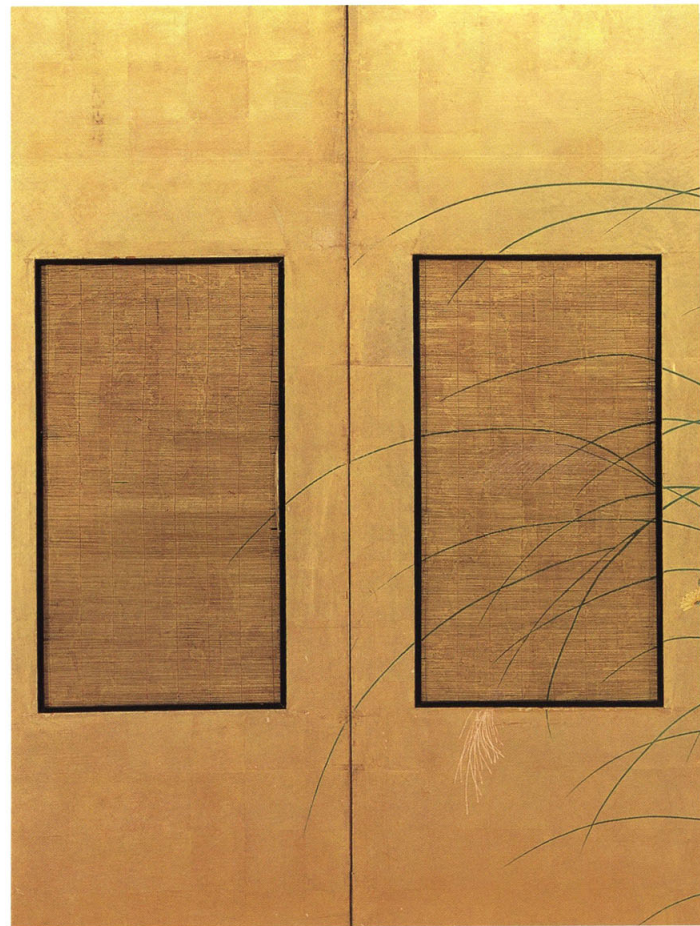
紙本金地着色 江戸時代(十七世紀)
各本紙一三三・〇×三四〇・四

狩野探幽の弟で木挽町狩野家の基礎を築いた尚信(一六〇七〜一六五〇)の長男として誕生した常信(一六三六〜一七一三)は、父の跡を継ぎ、承応、寛文、延宝の各内裏造営の折に、その障壁画制作にも参加した。「常信縮図」からは、探幽同様、彼が多く古典に良く学んだ事が知られる。

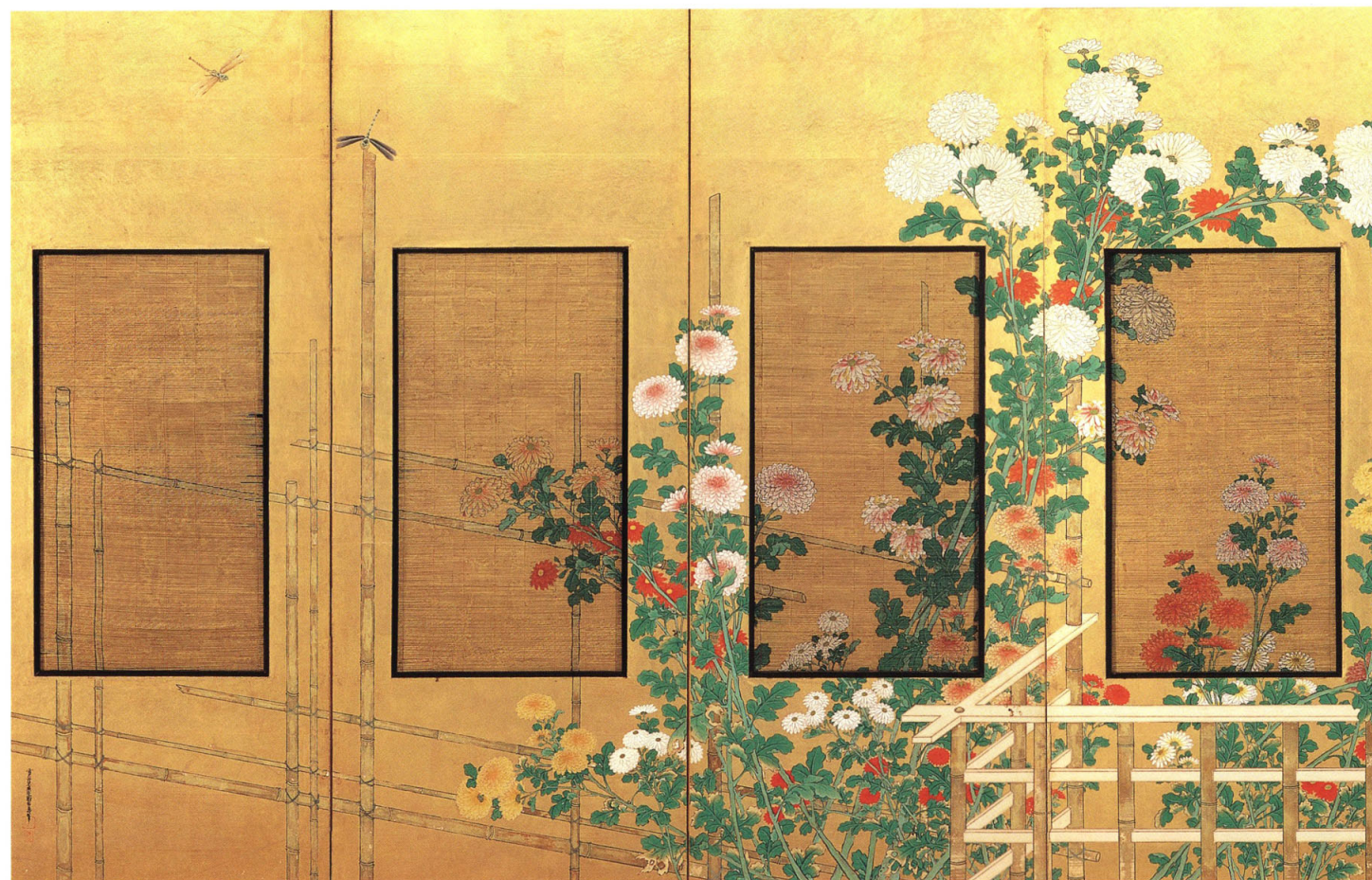
本屏風は、屏風の中央に簾を嵌め込んだ簾屏風(御簾屏風)である。簾屏風は、おそらくは江戸期を中心に制作されてきたと考えられるが、簾部の損傷が激しいため、その遺例はあまり多くはない。本屏風は、その中でも状態の良い優品の一つに挙げられよう。

屏風は表裏の両面とも金地とし、表裏同じ位置に同様の桜樹が描かれる。これは簾部分に描かれる桜と枝が、表裏で全く同じに描かれるため、やや枝ぶりは異なりながら、樹木の位置を同じにしたものである。つまり、右隻は、表側は第一扇と第三扇に二本の桜樹を描き、左には流水に笹竹が描かれる。その裏面では第四扇と第六扇に桜樹が描かれ、右側に流水が描かれる。裏面にした場合は、当然ながら、屏風の位置は左側になる。一方の左隻は、中央に左右に大きく枝を垂れる一本の桜樹、右端に流水と笹竹、左に躑躅を描く。裏面は、やはり中央に大きく桜樹を描き、その根元に蒲公英をあしらひ、右には笹竹、左には流水を描く。表裏ともに中央の流水が連続し、左右の広がりを感じさせる構図となっている。桜樹の幹、桜花の描写は、実に丹念で、常信の秀作と評価できる。御簾の効果も十分に考慮した優雅な作品である。各隻表裏外側下隅に「常信筆」と記され、方印が捺される。

なお、本屏風は香淳皇后の御遺贈品の一つで、屏風箱の仕立て、他の史料より、制作当初より宮廷に伝来し、受け継がれてきた品と考えられる。



〈参考〉右隻(表)



左隻(表)



9 菊花図簾屏風 生駒等寿

六曲一雙のうち左隻

(表)金地着色(裏)紙本着色 江戸時代(十七世紀)
各本紙一七〇・〇×三七六〇

萩に生まれた生駒等寿(一六二六―一七〇二)は、萩藩主毛利綱広に仕え、綱広の姉竹子が関白鷹司房輔に嫁いだ際、その侍臣として京に遣わされ、亡くなる二年前まで京で過ごした。自ら雪舟流を名のり、本屏風にも「雪舟末葉生駒等壽筆」と署名し、「民翁」「勝政」の印を捺す。

本屏風は、各扇中央に簾を置き、簾には金泥を施している。表面は竹垣と菊花を主体に、裏面は菊花に様々な秋の草花を交えて描いている。表面の竹垣も変化があり、左隻に蜻蛉が描かれていることが、画面の情趣をより豊かにしている。主体となる菊花もその茎や葉の伸び方方向、咲きそろう種々の菊花の様子が実に巧みで、丹念に、そして堂々と描かれている。等寿の作例の中でも優品である。等寿は、鷹司家に仕えた関係から、御所の御用も行なっていたと考えられ、本屏風も当初からの伝来品の一つである。暗れの場になさわしい、季節感豊かな豪華な屏風である。

(なお、右隻は簾の損傷状態を考慮し、展示は行わない)

紙本金地着色 江戸時代(十八世紀)
各本紙一七六・〇×三七六・八

旧桂宮家伝来の歌絵屏風である。作者を示す落款印章等はないが、その制作時期は、本屏風が嘉永六年(一八五三)に桂離宮に飾られた道具類の一つであると見られること、そして旧桂宮家の歴史的事情を考慮すると、宮家中興的存在である第七代家仁親王(一七〇三〜六七)、あるいはその嫡子、第八代公仁親王(一七三三〜七〇)の時期と考えるのが妥当である。旧桂宮家は、初代八条宮智仁親王から第十一代淑子内親王までのおよそ二九〇年間存続してきた宮家ではあるが、当主の後継ぎには決して恵まれず、その盛衰を繰り返してきた。第七代から八代にかけては、桂離宮の修理を行なったり、文化人との積極的な交流が知られるなど、宮家として充実した一時期であった。画風からも、この時期宮家に入りしていた狩野正栄や吉田元陳ら、狩野派の流れを汲む画家によるものと考えられ、その制作には和歌に通じていた親王の関与も想像されるが、現時点でそれらを確証する史料はない。

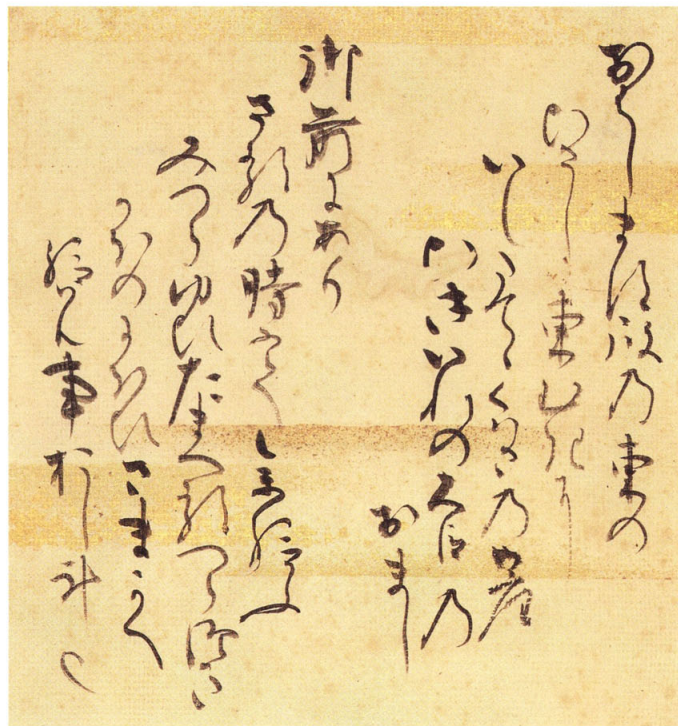
さて、一双として伝わる本屏風において、左隻が藤原定家の和歌「駒とめて袖うち払ふかげもなし 佐野のわたりの雪の夕暮れ」(『新古今和歌集』冬歌)に基づく伝統的なものと容易に分かるのに対し、右隻がどの歌に基づくものか、明確ではない。この点については、巻末の論文において詳細に触れたが、描写される鹿、薄は明らかに秋の野を示し、これに馬上の貴人と従者、遠景の松がどのような意味で描かれるのか、検討する余地はある。従って、ここでは単に「秋野図」とした。



右隻「秋野図」



左隻「佐野渡図」



1「桐壺」 詞一近衛信尋

11 源氏物語図画帖 伝土佐光則 一帖

紙本着色 江戸時代(十七世紀)
 総四一・七×三〇・二 各本紙一七・七×八・一×一六・二〜七

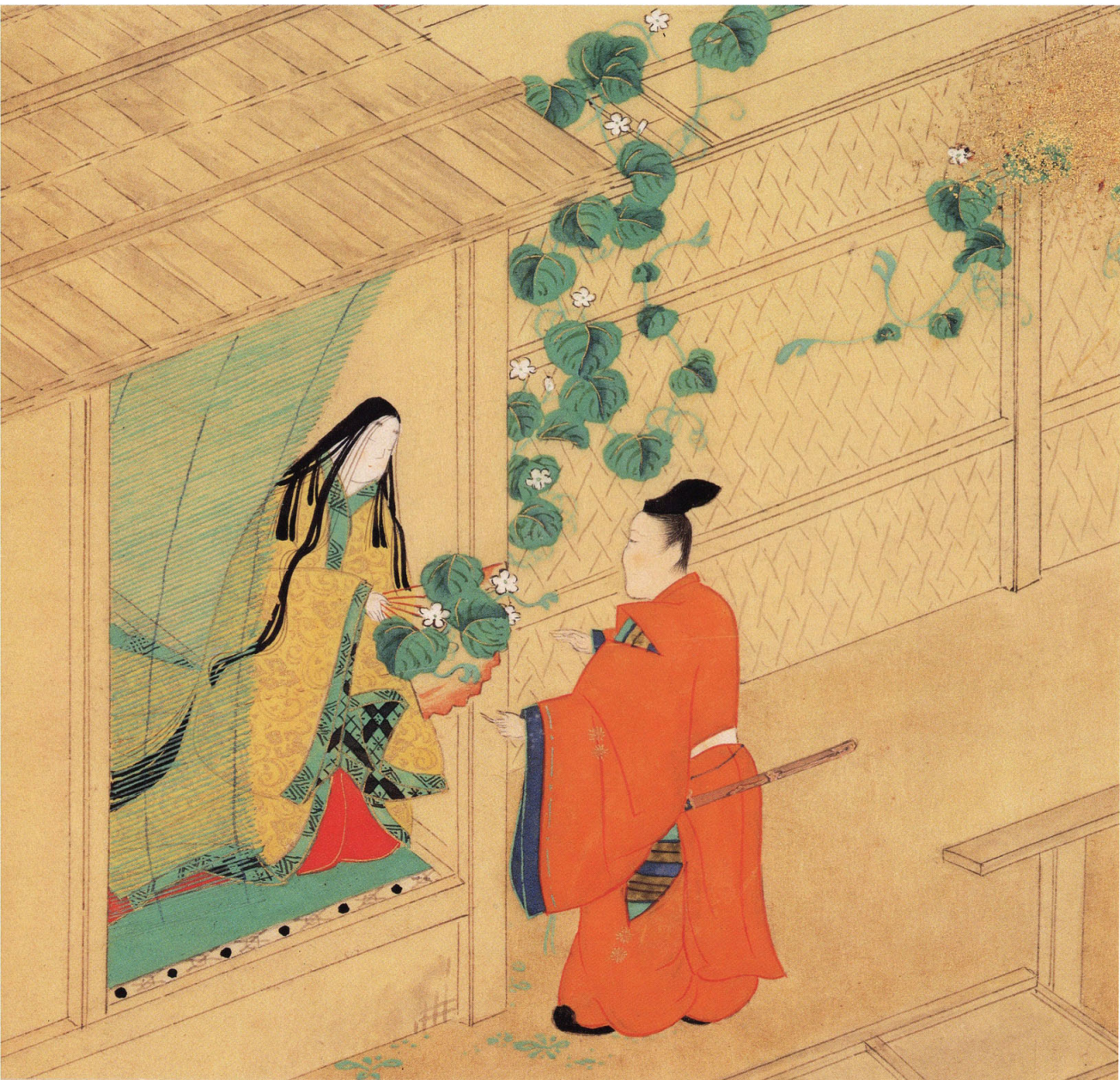
『源氏物語』五十四帖の全場面から、それぞれの物語文の一部と、それに対する場面を絵に表した色紙を貼り込んだ画帖である。伝来では、絵は土佐光則(一五八三〜一六三八)によるとし、詞を近衛信尋(一五九九〜一六四九)ら五十四人の親王や公家衆が認めている。土佐派が得意とした、美しい色彩と細かな描写による愛らしい細密画は、詞色紙の料紙装飾と共に、当時の上層階級の人々の美意識をよく反映している。

土佐派の「源氏物語図画帖」は、光吉(一五三九〜一六一三)筆、あるいは光則筆のもの、さらに光起筆が作例として遺るが、本画帖の描写をそれらと比べると、人物の顔形がやや面長であること、画面の背景描写が少なく、やわらかな金雲を多く用いている点などから、光則筆というよりは、次の光起(一六一七〜九二)辺りのものではないかと考えられる。各構図は、光起筆と知られる同様のものに比べて伝統的なものが多く、本作品の絵の筆写を光起と考えれば、その早い時期の作品となる。色紙裏面が確認できる一枚の色紙には、「団扇形に土佐」の朱印が捺されており、この印は『日本書家辞典』(昭和二年)などに、光起の印として紹介されている。ただ、現在までにこの印をもつ光起の作品を確認していないため、ここでは伝来のまま、光則の作品として紹介した。

また詞書―物語文の一部を認めている人物については、伝来調書の中に五十四帖総てに対して、五十四人の人物名が記されている。しかしながら、例えば第二の「帚木」の筆者を智仁親王と調書は記しているが、その文字はむしろ智忠親王の特徴を示す。また、その色紙裏を赤外線確認する限り、名の記載は八条宮のみであり、この色紙裏の名の記載は本人ではないことも窺われ、詞書筆者も調書の伝来通りではないようである。要するに、ただ、詞書筆者の中では最初の「桐壺」を認めている近衛信尋、あるいは第七「紅葉賀」の中院通村(一五八七〜一六五三)らが時期的に早く、後半には第四十一「幻」に信尋の嗣子尚嗣(一六二二〜一五三)が登場する点などの詞書筆者の生没年を画家とも考え合わせ、やはり光起の早い時期の作品、一六三〇年代〜四〇年代のものと推察しているが、その詳細は改めて別の機会に再度検討し、紹介することとした。



4「夕顔」



同上部分



17「総合」



5「若紫」



25「蛩」



15「蓬生」



45「橋姫」



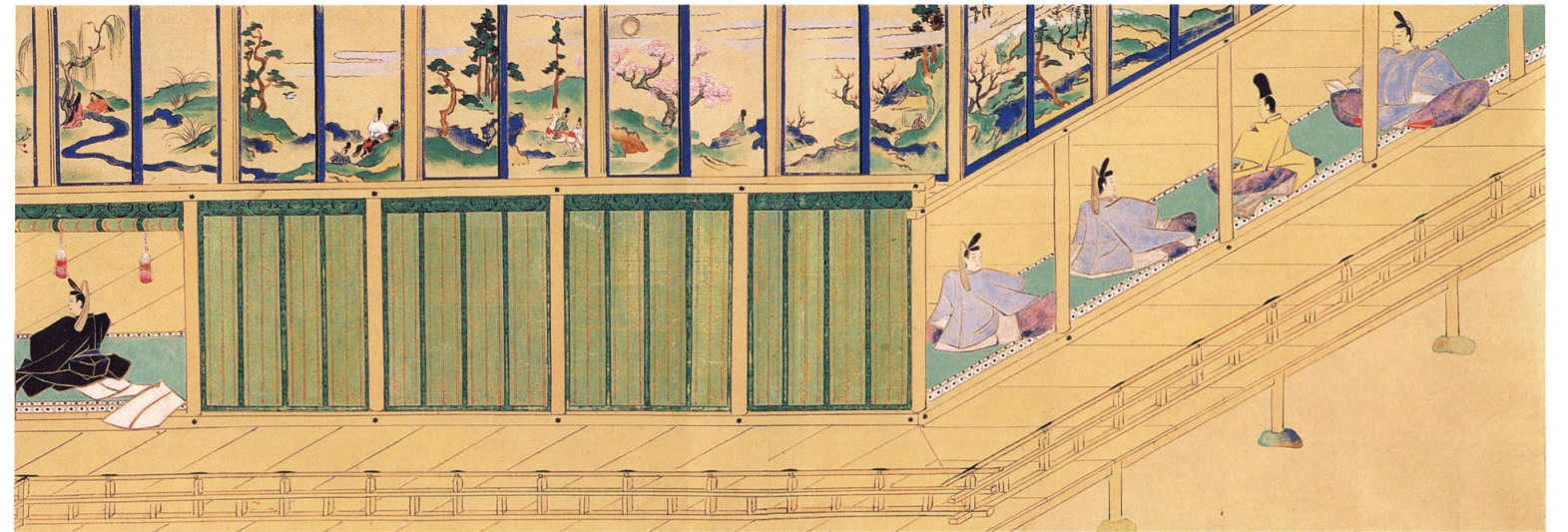
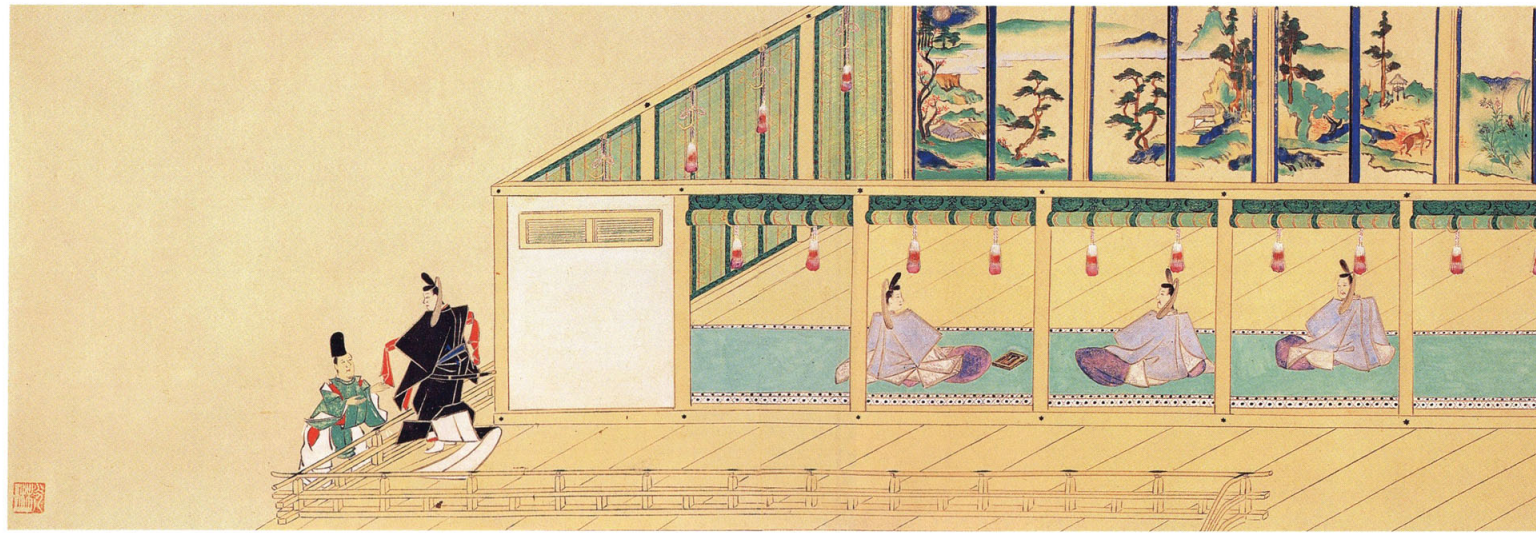
32「梅枝」



51「浮舟」



37「横笛」



第1巻第2段 義清、鳥羽殿障子絵の歌をつくり、太刀を賜る



第2巻第3段 西行、吉野から熊野へ赴く

紙本着色 江戸時代(十八世紀)
縦三・七×総長二六八四・六〇三二七七・三

平安時代末期の歌人・西行(一一八〇〜一二九〇)の生涯を、その行跡と歌で綴った『西行物語』は、鎌倉時代に成立し、その後間もなくに絵巻化された。物語本と絵巻は、西行の歌とその生涯の様子に魅力を感じてか、写本、絵巻、版本などによって大量に現存する。その中で、本絵巻は、内裏に所蔵されていた室町時代の絵巻(海田采女佑相保筆、明応九年(一五〇〇)制作)を模写した俵屋宗達の本画(二本のうちの一の渡辺家本を、尾形光琳(一六五八〜一七一六)がさらに模写したものである)。

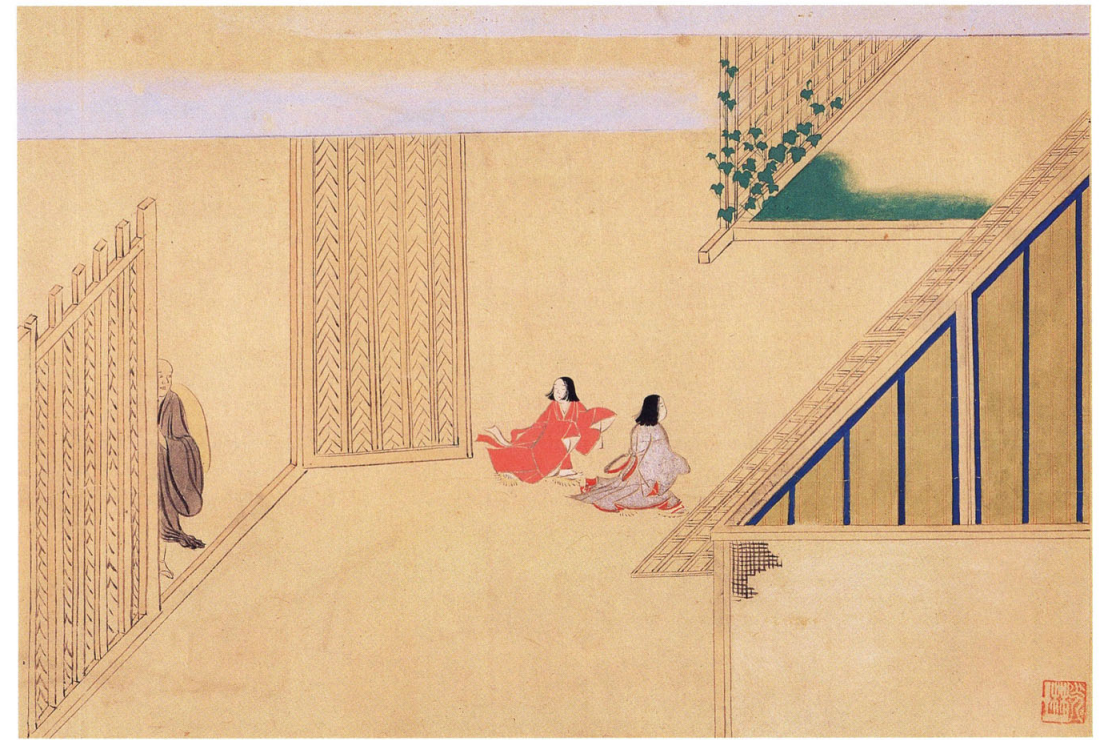
第一巻は、鳥羽院の北面の武士であり、その障子の和歌を詠んで佩刀の栄誉を賜った佐藤義清が、親友の死を機に、突然家族への愛着を断ち切り、出家するところまでを描く。第二巻は、はじめは都の周辺に住まいしていた西行が、やがて吉野、熊野、那智などへと旅しながら歌の修行をする姿を描いている。第三巻では、家族を思いふと家に立ち寄る場面のほか、各地を旅して仏道と歌道の修行を重ねる西行の姿を描く。最終第四巻は、娘の出家、関東から東北への旅の後、往生するまでを描いている。

ところで本絵巻は、光琳の単なる宗達本の模写というだけではなく、江戸時代の、そして光琳の新しい感覚が見て取れる。一つは、宗達から光琳が活躍した十七世紀は、本物語のみならず、多くの古典に対して関心が広まり、絵巻、冊子本のほか、扇絵、屏風、装束、調度の品々などに、古典からの様々な意匠が表現されたことと関係する。江戸時代に入ってから前時代からの文学の発達と普及を受けて、また浄瑠璃などの芸能の発達とも関係し、和歌や物語からのデザインの需要は相当に高かったようである。そうした中で、光琳が数種類の模本の中から、彩色が淡く、情趣豊かな宗達の模本を選んで模写したことは、初め狩野派を学びながら宗達の画風を知ってその復興を志した光琳が、改めて、やまと絵のもつ情趣性を自身で表現しようとした点で注目すべきことであろう。光琳の絵巻は、構図や基本的な彩色は宗達本と同じであれ、一面一場面において光琳がその場面を光琳なりに解釈していたであろうことは、彩色の明度や細部表現の筆使いなどに感じる事が出来る。そうした光琳の意識が明らかに働いた上で制作されたことは、各絵には「光琳」朱文方印を、各巻末には「法橋光琳画」の署名と「方祝」の朱文方印が明確に捺され、さらに本紙裏は、蝶と松葉が雲母で装飾されている点にも表れている。

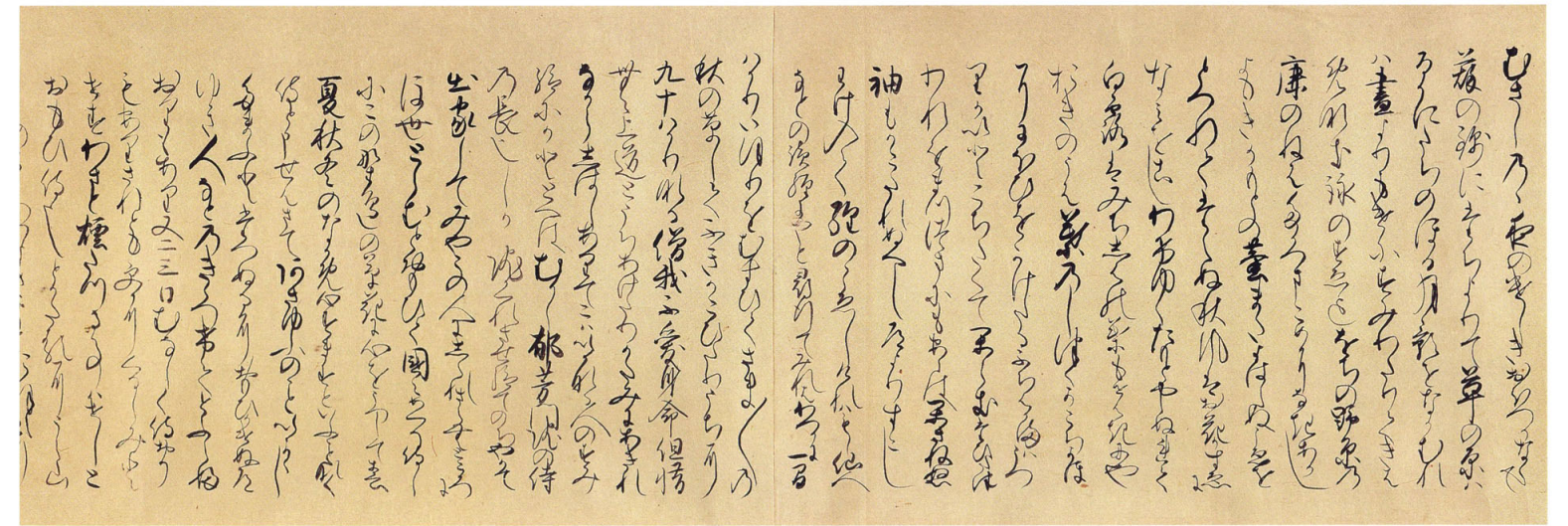
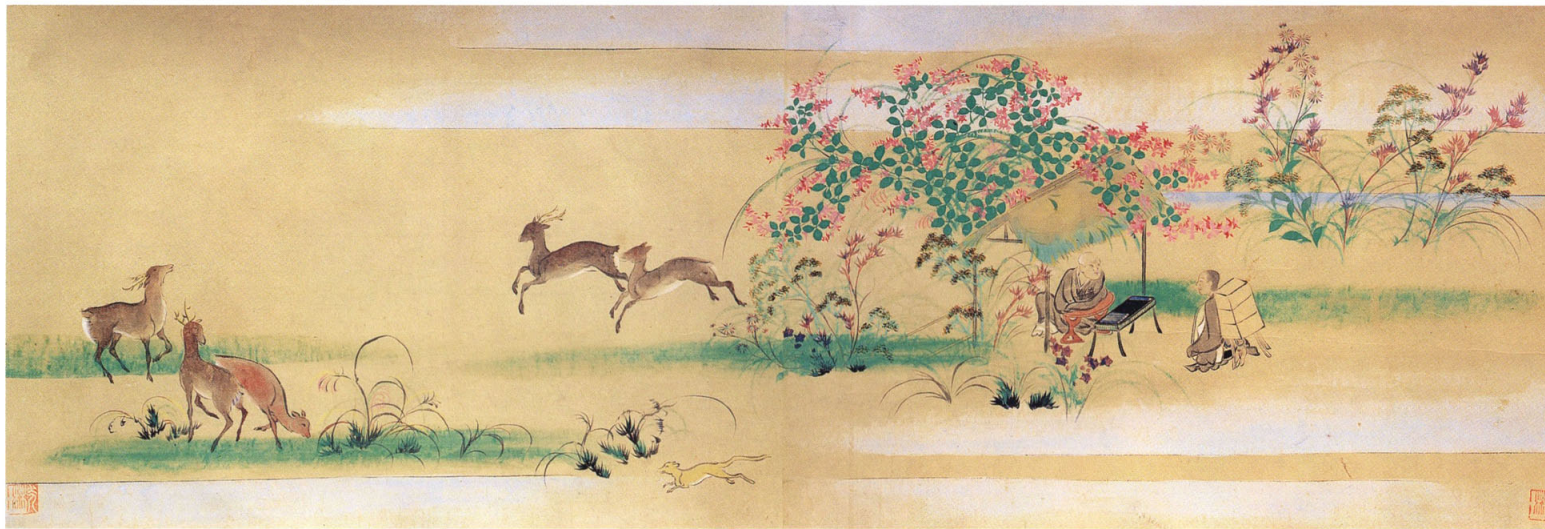
またこの時代、この『西行物語絵巻』の他にも、狩野派、土佐派のみならず、多くの画師によって多くの絵巻の模本が制作された。画師たちは前代までの優れた絵巻から伝統的な表現、描写方法を学び、自らの作品制作に活かした。伝統を学ぶことの重要性和、それを自分なりに発展させることを試みていたのである。それが極端には浮世絵などに見立て絵にもなり、江戸時代なりの新しいものを誕生させることにもなった。



第3巻第11段 神無月の頃、西行、法金剛院の紅葉をみる



第3巻第2段 西行、旅の途中、ふと自宅に立ち寄る



第4巻第9段 西行、武蔵野原で老僧に会う



13 人麿明石眺望図 土佐光起

一幅

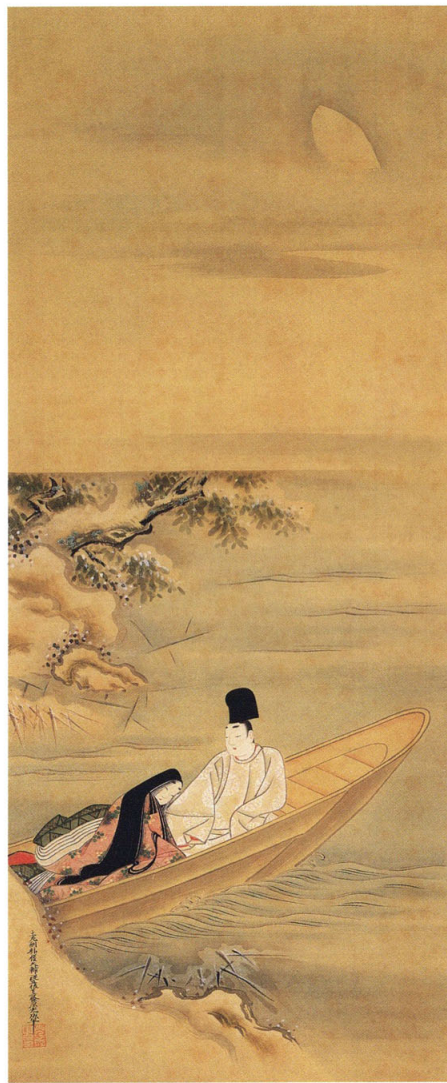
絹本着色 江戸時代(十七世紀)
本紙四一・〇×八一・五

土佐光起は、承応三年(一六五四)に宮廷絵所預となつて内裏造営に参加し、土佐派の再興を果した画師である。鶉の絵を中心に、花鳥画を得意とし、人物も多く描いている。画論『本朝画法大伝』を著し、土佐派の画法研究に大きく寄与した。

本図は宮廷歌人柿本人麿の有名な和歌「ほのぼのと明石のうらの朝霧にしま隠れ行く舟をしぞ思ふ」(古今和歌集「卷九」)を絵画化したものである。右上には遠くにかすむ島影に隠れる帆かけ舟、左下には二人の供を連れて松樹の下にたたずみ、遠くの島影を眺める人麿の姿が描かれる。ゆったりとした画面空間、自然と人との穏やかな調和は、伝統的なやまと絵技法によつて、叙情性を十分に表している。

左下に「土佐左近衛将監光起図之」の落款と、「光起之印」の白文方印があることから、左近衛将監の宣旨を受けた承応三年から法橋に叙せられる天和元年(一六八一)までの間の作品であると考えられる。

『土佐派絵画資料』(京都市立大学芸術資料館蔵)の絵巻粉本には、元禄十三年(一七〇〇)記の「和歌浦絵巻」があり、本図を左右反転させ、遠景に飛鳥などを加えた図様がある。また光起の後を継いだ光成の作品「住吉浦図」は、本図の構図をもとにしたものと考えられ、土佐派においても、それまでの絵師の図様を受け継ぎながら、さらに自分の個性をその中に表現して展開させていったことが窺える。



14 浮舟図・花鳥図 土佐光成 三幅対

絹本着色 江戸時代(十七〜十八世紀)
本紙一〇三・三×四二・五

土佐光成(一六四六〜一七一〇)は、父光起の後を受けて宮廷絵所預となり、内裏や仙洞御所の画事にもたずさわった。本図中幅には「従五位下藤原光成筆」、左右幅には「土佐刑部権大輔筆」の落款と、それぞれに「光成之印」の白文方印が捺されている。これにより、本図は光成が従五位下に叙せられ、さらに刑部権大輔任じられた元禄九年(一六九六)六月二十九日以降、没年(宝永七年一七一〇)までの晩年期の作と考えられる。

本作は、中央に『源氏物語』の「浮舟図」を、右には「梅に小鳥図」(小鳥はヒヨドリか)、左には「芙蓉竹に小鳥図」(小鳥はヒバリ、オオルりに類似)を配する。光成らしく、かつちりとしたやまと絵の部分と、水墨あるいは漢画風にあっさり描く部分が融合した作品である。

主題の異なる絵を取り合わせて三幅対、五幅対とすることは、江戸時代に入ってそのバリエーションが広がったようである。江戸前期の狩野派が、漢画の主題の左右に吉祥的な意味を含む花鳥図を組み合わせて三幅対に仕立てている例は少なくない。しかし、本作のように、大和絵を主題にしたものに別の主題(花鳥、風景などの絵を取り合わせて三幅対、五幅対などとしていた)は、表の場で用いられる漢画主題の三幅対からさらに発展したもので、おそらくは女性の住まいである奥向きのものと考えられる。この点も江戸時代の特徴と言えよう。



向日葵雄鶏図

15 動植綵絵 伊藤若冲

大鶏雄雌図・桃花小禽図・向日葵雄鶏図・牡丹小禽図・芙蓉双鶏図・蓮池遊魚図

三十幅のうち六幅

絹本着色 江戸時代(十八世紀)
本紙一四二・三〇九×七九・三〇七

伊藤若冲(一七一六〜一八〇〇)の作品の中でも、三十幅に及ぶ華麗な花鳥画としてその代表作の筆頭におかれる作品である。本作は、単なる花鳥画ではなく、制作当初、共に若冲が描き、相国寺に寄進した「釈迦三尊像」の周囲に配する荘厳画であった。生きるものすべて(衆生)を救うための教えを説いた釈迦を尊ぶ意味が込められた本作は、若冲が生きるものが持つ生命感の美しさを画面に表現することにこだわり続けて完成させたものである。

三十幅に描写されるのは、花草木の植物、鳥、昆虫、魚貝と様々で、これらが画面いっぱい、輪郭線に頼らないで、色の濃淡を面で捉えてそれを重ねることで、平面描写でありながら立体的で、溢れんばかりのボリューム感を表している。若冲は、当初、裕福な青物問屋の主人であり、隠居して絵画制作に没頭できるといふ恵まれた立場にあつて、生計のために絵を制作する必要はなかった。初め、狩野派に学んで絵画技法を学び、それに満足できず、中国の宋元画を知ってそれを学び、模写を重ねた。さらに物に即して筆を執らなければならぬと考へ、その直接の観察を行なつて、自分なりの絵画を求め、独自の道を行んだとされる。そうした彼の足跡が十分に本作には表れてい

ると考えられる。

すなわち、技法的な面では、狩野派からは漢画と大和絵の基本的な技法を習得し、さらに「十百本」にも及ぶ宋・明代の中国画の臨写からは、狩野派からは得られなかった描写表現の妙、描写素材の構成などの影響を強く受けていると考えられる。それは、描写対象を面で捉えて色の暈しでボリュームを出す描法、あるいは、若冲画にその素材と構図が引き出されていると明確に分かるもの、また、描写対象やその画面への取り入れ方に影響を受けていると考えられるものが見られる点である。さらに中国画からは、白い鳥羽の表現において、その立体感、ボリューム感を出すために、白羽表現の下に金泥、あるいは黄土かと思われれる彩色を施すことも学んでいる。中国画の模写から得た影響は多大であった。その一方で、若冲に先んずる日本絵画の影響も指摘できる。フリーア美術館所蔵の「向日葵に黒雌鶏」は、向日葵の描写といい、黒雌のポーズや描き方といい、「動植綵絵」三十幅に含まれる向日葵、鶏のポーズとの類似に驚かされる。また若冲が絵具として染料を用いている点は、わが国においても古くからその使用例が見られるが、これも先例から習得したものであろう。

このように、若冲の絵は、ややもすれば奇想天外と捉えられがちであるが、その基本はしっかりと絵画の伝統を学んでいる。新しい描写対象も取り入れて、既製の素材や描法を自分なりに引き出して構築し、それらとはまた異なる若冲らしい味に仕立て、魅力的なものに仕上げた事が、彼の才能の優れた点であり、江戸という時代が生み出した逸材と言えるのではないだろうか。



芙蓉双鸡图



大鸡雌雄图



蓮池遊魚圖



桃花小禽圖



牡丹小禽图



16 牡丹孔雀図 円山応挙

一幅

絹本着色 江戸時代(安永五年—一七七六)
本紙一三〇・五×九九・〇

円山応挙(一七三三—一七九五)も、初め、狩野派に学び、古典を学習した。そして中国画、西洋画、琳派などの研究も行ない、自然の写生を習熟して独自の写生画様式を確立し、画壇の第一人者となり、円山派と呼ばれる画派の祖として、多くの弟子を輩出した。京都画壇における彼の名声は高く、内裏の障屏画も多く手がけている。

孔雀は、それまでも多く描かれている画題であるが、舶載された中国画や古画を手本として描いたものが少なくない。それらに比べて本図のような応挙の孔雀は、実物を写生したかと思われるように、細部表現が豊かで、特に羽の質感は見事である。江戸時代、十八世紀は博物主義が盛んになり、文化人を中心に、動植物の描写はそれまでの狩野派などの粉本主義に飽き足らず、よりそのものに近い自然な描写が追及された時期でもあった。牡丹と孔雀という、中国の吉祥画の影響を受けたこの画題を、応挙は写生的な画風で、堂々とした大作に仕上げている。この後、応挙に学んだ者、応挙の影響を受けた者の多くは、孔雀を描いている。それほど、多くの画師たちの眼を、感性を刺激するものであったのである。

応挙も、江戸という時代の画壇において、古きよきものを生かし、新しい感性で輝いた画師であった。

17 花卉図

一幅

絹本着色 江戸時代(十八世紀)
本紙一四六・五×八二・五

手前には朱漆台に載せた瓶に蘭がすつと生けられ、その左奥には藍籠に様々な花木の折枝が手前まで溢れんばかりに挿し置かれている。折枝は、桜、菊、芍薬、百合、芙蓉、水仙、紫陽花、朝顔、藤など、とにかく四季の花々が、それぞれが主張するように、描き込まれている。百花図とも言えるような、図鑑的な感もある。花びらなどは、暈しを上手く用いて淡く表現しているため、多色を用いながらも全体が穏やかな画面となっている。画面左上に印があるが、印文が明瞭でないため、画師を特定できていない。しかしながら、画風としては一見、柳沢淇園を思わせるもので、初期南画の作例と考えられる。

淇園(一七〇四―五八)は、大和郡山の柳沢家老の家の生まれ。奇行と多芸で知られた人物で、画も良くした。当時の狩野派は表面的な描写で骨髄を得ておらず、画は中国の古典を学ばねばならないと考え、明清画の影響を受けた長崎派の絵画に注目した。淇園の著書『ひとりね』には、画の彩色には心を砕き、顔料にもこだわったことや、特に花には興味があったことが記される。実際、本図と関連するような淇園の作品には「藍中扶蘭図」や「花卉図」(ベルリン東洋美術館)がある。本図の作者は淇園周辺の人物ではないかと考えられるが、今後も検討を要する。

本図は、前出の伊藤若冲と同様、中国画の影響を受けながら、おそらくはわが国の伝統的な画法を学んだ画師による作品と考えられるが、それぞれの画は、描法や画題に伝統を踏まえながらも、それぞれの味―新しい個性が十分に看取される優品である。





18 孔雀図 森徹山 二幅対

絹本着色、江戸時代(十八〜十九世紀)
本紙一五八・七×八九・二

森徹山(一七七五〜一八四二)は、大阪の生まれ。猿画で知られる森狙仙の兄・周峰の子で、狙仙の養子となった。初めは父周峰に絵を学んだが、のちに円山応挙の門下となり、応挙の優れた弟子十人の一人に数えられた。応挙に学んだことで、とりわけ動物を良く描いている。

本図は、右幅には美しい尾羽を誇らしげにして、地面を啄ばむ雄の孔雀を、左幅は対照的に、美しさでは雄には劣る雌の孔雀が背を向けながらも凛として虚空を見上げる姿を描く。描写は孔雀以外には足元のわずかな草だけで、孔雀のすつきりとしたポイズ、青色と緑色がほとんどの彩色とも相まって、近代的な印象を受ける。徹山の作品は、主題である動物とともに情趣性を高めるためにその動物を囲む雰囲気描写に意を注いでいると評されるが、本図においては、背景のない点が、むしろこの絵の情趣を強くしている。

応挙以降、円山派で描かれる孔雀の中でも、新しい意識を感じる徹山の優品である。



19 群鯉図 黒田稲草 一幅

紙本墨画、江戸時代(十九世紀)
本紙一六九・〇×九三・三

黒田稲草(一七八七〜一八四七)は、鳥取藩主・池田仲雅の近侍で、騎射や馬術に長じ、画も良くした。画の師は、京都でも活躍した土方稲嶺(一七三五あるいは四一〜一八〇七)である。稲嶺は鳥取の生まれで、江戸に出て南蘋派の宋紫石に学び、円山応挙や谷文晁とも交流があったと言われる。京都妙心寺に襖絵が残るなど、中央での画名も高かった人物である。寛政十年(二七九八)、鳥取藩主・池田斉邦に呼ばれて鳥取藩に戻り、後身の指導にあたった。その稲嶺に学んだ稲草は、写実的な花鳥画を描き、とりわけ鯉図は有名である。

本図も鯉を主題とする。手前にすつと描かれる水草と背景の墨の濃淡によって、画面には奥行が出、そこに堂々とした大きな鯉を先頭に、十五匹の鯉が孤を描くように一列になって泳ぐ。群れる鯉の表情が位置に応じて様々に描き分けられ、実に写実的である。墨の特質を絵画表現に巧みに用いて、これほど写実的な作品に仕上がっている本作は、稲草の画技の高さを十分に発揮した優品である。

伝統的な花鳥という画題に、新しい感覚で自分なりの表現をする画師が地方で活躍し始めるのも、江戸時代中期以降のことである。



5月 燕子花に鶴



6月 立葵紫陽花に蜻蛉

20 花鳥十二ヶ月図 酒井抱一 十二幅のうち二幅

五月 燕子花に鶴図・六月 立葵紫陽花に蜻蛉図

絹本着色、江戸時代(文政六年、一八二三)
本紙一三九・〇×五〇・四

本作品は、鎌倉時代の歌人・藤原定家が、建保二年(一二二四)二月、後仁和寺宮(道助法親王)の企画した「月なみの花鳥の歌の絵」の制作に際して詠んだ二十四首の和歌に因むものである。この二十四首の和歌は、月ごとに花と鳥を組み合わせて詠まれているところに特徴がある。すなわち、一月は柳と鶯、二月は桜と

雉、三月は藤と雲雀、四月は卯花と時鳥、五月は盧橘と水鳥、六月は常夏と鶴、七月は女郎花と鶴、八月は鹿鳴草と初雁、九月は薄と鶴、十月は残菊と鶴、十一月は枇杷と千鳥、そして十二月は早梅と水鳥である。景物を取り上げて月次絵を構成することは、室町時代頃から行なわれるが、江戸時代に入つて、古典の復興と相まって盛んに行なわれた。定家詠月次花鳥和歌絵は、その中でもとりわけ多くの作例を残した重要な主題でもあった。狩野派、土佐派、さらには尾形乾山までもが、その取り合わせを忠実に描いた作例を多く遺している。これらに対し、抱一はこの伝統を基本に置きながらも、定家和歌には縛られない自由な取り合わせを行なつて、抱一独自の画風を活かした優美な作品を仕上げた。

抱一がこの「十二ヶ月図」の画題を得意としたことは、本作品の他にも、出光美術館本、畠山美術館本、香雪美術館本、心遠館本などが残っていることから分かるが、本作品はその中でも抱一六十二歳の充実した晩年期の作例であることが明確で、構図も色彩も洗練された品格を感じさせる優品である。

酒井抱一(一七六一〜一八二九)は、姫路藩主・酒井忠以の弟であり、生涯を江戸に暮らし、書や俳諧を良くし、諸芸にも通じていた。絵は狩野派や南蘋派、円山派に琳派、さらには浮世絵など、幅広く学び、尾形光琳の作品に魅了されてその芸術を再興した。草花には特に造詣深く、その観察に基づく草花図は、抒情性のある装飾的な画風と評価される。本作品においても、目に鮮やかな赤、群青、緑青といった人の眼を引きつける色を用いて画面全体を引き締める色彩効果を巧く用いて、自然に、しなやかに表現される草木、それに戯れる鳥や虫たちが、互いにゆつたりとした時間の中で優しく語り合うような趣を漂わせている。画題の取り合わせ、構図、色彩に対する抱一の冴えた感覚、美意識によって、江戸の後期にこのように洒落た絵画が生まれることになった。



4月 牡丹に蝶(部分)



1月 梅椿に鶯(部分)



11月 芦に白鷺(部分)



7月 玉蜀黍朝顔に蛙(部分)



21 梅に蜂文様緞子袋(「更級日記」漆箱納入)

絹 江戸時代(十七世紀)

当館収蔵品中の名品の一つ、藤原定家筆「更級日記」(鎌倉時代)は、室町時代のものかと考えられる「波に月時絵漆箱」に納められるが、本品はその漆箱に付属する納入袋である。袋は、薄黄色の地に、やや青味のある萌黄色の色糸で、梅花とその間を飛遊する蜂の文様を表している。この文様は、名物裂を貼り込んだ古裂帖などの中にも見られるものである。江戸後期の茶人・松平不味(一七五一〜一八一八)が編纂したとされる名物茶道具を収録した「古今名物類聚」の「名物切之部」一には、金襴の中に「紬地」としてこの文様が取り上げられている。実際、「松平不味旧蔵 切手鑑(個人蔵) には、金襴の中に「紬地」に金糸で蜂、萌黄で梅花が表された裂の一部、「毛利家伝来 裂地手鑑(MIHO MUSEUM蔵)には、様々な金襴を集めた箇所に「寿金」(縹金||紬金)と記され、紺地に金糸で梅花、銀糸で蜂を表したものが貼付されている。さらに「三井家伝来 裂手鑑」(三井文庫蔵)には、「紬地 梅子切」と記されて、黄色地に縹、萌黄、紅の色糸で梅花が、金糸で蜂が表された裂が収載されている。この古裂は、根津美術館所蔵「黄瀬戸獅子香炉」を納める袋と同様の裂で、香炉の制作時期と同じ桃山時代の渡来裂と考えられている。

当館蔵の「更級日記」は、江戸時代初期には後水尾天皇のもとに、さらに後西天皇の御遺物に含まれていたことが知られ、少なくとも近世に入るまでには宮廷に存在した品である。その「更級日記」の納入箱は、本体よりは時代が下るとはいえ、波に三日月を蒔絵で表した室町時代の制作と考えられる。そして、その漆箱を納めるこの袋は、前述の名物裂類と同様の文様でありながら、織りは緞子地である。この愛らしい文様の渡来裂は、おそらく当時の文化人の中でも珍重され、獅子香炉の袋裂などをもとに色味などが考慮されて、わが国で織成されたものであろう。柔らかな萌黄色が鮮やかで、絹の光沢感と相まって、上品な印象を与える。



「更級日記」納入漆箱

一点



(左2点) 兎文様金襴袋 (右) 朝顔に蝶文様金襴袋

22 菊花文散十種香道具のうち

香包・朝顔に蝶文様金襴袋・兎文様金襴袋

江戸時代(十八世紀)

十種香道具は、火箸や羽箆などの七つ道具、聞香炉、重香合、香包、香盆などの諸道具がコンパクトに納められ、香の遊びが何時でも何処でも行えるように調えられ玩香具。江戸時代に婚礼調度が発達するに伴って、その一品として多く作られるようになった。本品は大小の単弁・複弁、表菊・裏菊の菊花を散らす意匠の香道具一式で、桜町天皇の母である新中和門院(二七〇二―二二〇)の御所用品であった。

十種香道具に収納されるものの中に香包(総包)がある。その多くは、絹(紙で裏打ち)地あるいは紙に、地を金泥で装飾し、そこにそれぞれの組香に因んだ絵が描かれている。通常、一つの十種香道具の中に十種類が揃う。本品にも、源氏香、競馬香、花月香、十炷香、小鳥香、宇治山香、矢数香、十種香、小草香、名所香の十種類の香包が現存している。これらの図様は、展示No.23・24の二作や他の遺品と比較しても、その図様が個性的で、十八世紀ごく初期の品という点から、まだ図様が類型化しない時期のもと考えられる。このうち、源氏香の図様は、生まれて間もない光源氏を抱いた桐壺の更衣が帝の御前に進む場面、万治三年(二六六〇)版山本春正編絵入り源氏物語の図様に近い。小鳥香も、水辺、花木を描き、一羽の鼻を中心に尾長などの小鳥が集うという、景物画的な図様である。他にも、花月香の月と桜花の構図、矢数香の人物描写など、香包の図としては、絵画的にも興味深い。また、香道具包には梅、水仙、牡丹に尾長鳥を描き、現在の御常御殿剣璽の間などに見られる「錦花鳥図」に先んじるかとも思え、宮廷における一つの伝統的意匠を用いていると考えられる。

また本道具では、蒔絵装飾の諸道具が二種類の裂地を用いた袋に納められる。一つは、萌黄と紺の染め分け地に、唐草状の朝顔とその中に蝶を表す金襴、また一つは、紺地と薄紅地の二種類の地色に、万字入子菱の地文に木瓜形窠文の中に飛兔が表された金襴である。これは名物裂の「安楽庵金襴」と呼ばれる一連のものの中の万字入子菱丸壺芝兎文金襴の文様から発展したものかと考えられる。

染織品の文様は、中国などからの渡来裂の影響を受けつつ、古くより絵画意匠とも関連しながら発展してきたものが多い。花鳥(動物を含む)を取り入れたものも、織・繡・染などの染織技法の発達に伴って、近世期にはかなり豊かになる。唐草状の朝顔、染め分けを用いる点などに、江戸期ならではの美的感覚を看取できよう。



香包(総包)



香包(総包)



香道具包



香包「小鳥香」



香包「源氏香」

◎参考



香道具全体



香包(総包)



23 松竹薔薇文時絵十種香道具のうち

香包・折居・二重硯箱・香割道具箱・総包箱など

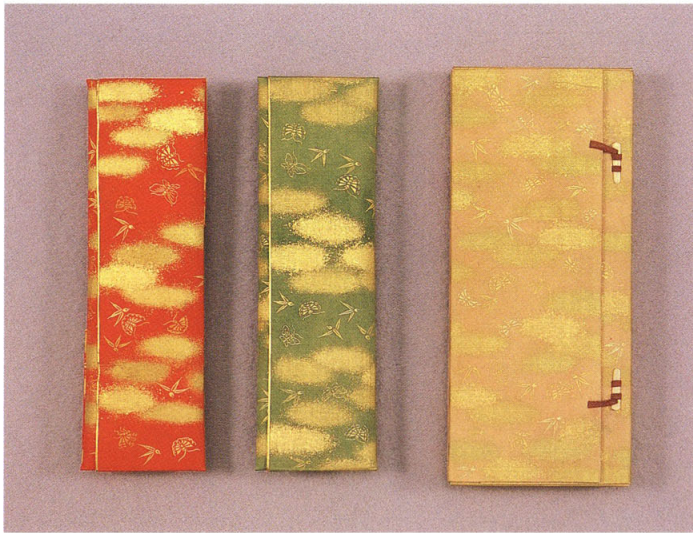
江戸時代(十八世紀)

外箱には水辺に凜として生え競う竹、若松、薔薇を表し、その中の各種の道具類には、それぞれに各種の四季の花草木をあしらっている。これらは、道具の大きさに応じて、水流や土坡、霞表現を交えた風景的なもの、植物を折枝や唐草状にデザインしたもののなど、変化がある。風景的な図様は、歌絵などの影響を受けて工芸意匠化したものであろう。

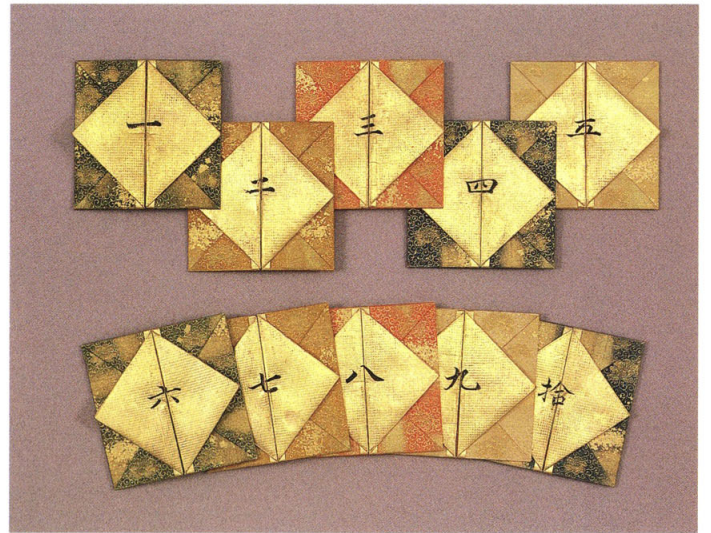
香包は十三種類あるが、このうちの半数香は、別の折居と一組になって納められているものである。他の香包は、六種類づつが桜あるいは紅葉を時絵した漆箱に納められている。また、今回紹介している一組の折居は、白、赤、黄、萌黄、縹の五色に牡丹唐草を金泥装飾した美しい装飾紙を用いている。

ところで、本道具箱の主題が、伝統的な松竹梅の組み合わせではなく、梅を薔薇に置換えた松竹薔薇である点にも、江戸時代の美意識の変化が看守されるのではないだろうか。薔薇は、絵巻などでは古くより描かれているが、調度の意匠としては、秋草が多く、薔薇を取り上げるようになったのは、江戸時代に入って、調度品の種類が多くなり、また女性が使用する例が多くなってからのようである。これはやはり婚礼調度の発達とも関連しているかと考えられるが、少なくとも江戸中期頃の作品には、薔薇を取り上げた作例が少なくない。わが国で古くから栽培され、親しまれていた薔薇の一つに長春花(こうしんばら)があり、長寿にかかわる吉祥的な文様として用いられた。こうしたモチーフの変化も、江戸時代の特徴が表れている。

この十種香道具は伝来の品であり、和歌と深く関連した香遊びに用いる道具として、その装飾性には当時の宮廷における美意識が十分に感じられる。



香道具包、畳紙入



折居



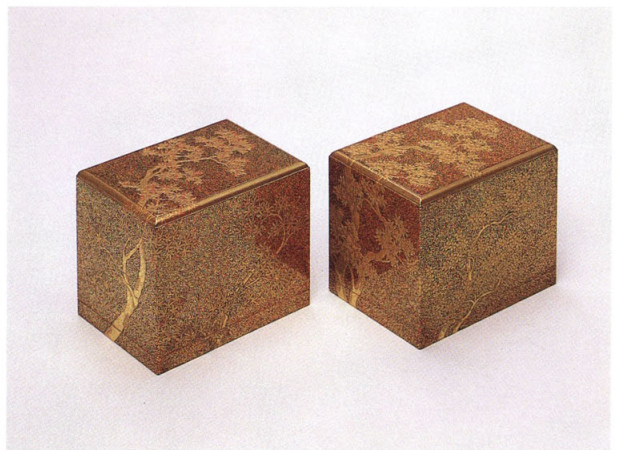
三重箱、香割道具箱



二重硯箱



左から 札筒・銀葉箱・丁子立・焚殻入・香割台



総包(香包)箱



外箱

24 塩山蒔絵十種香道具のうち
外箱・香盆・香包・折居

江戸時代(十八世紀)
(外箱)二〇・五×二六・五 高二〇・六

外箱や香盆に、『古今和歌集』巻第七の賀歌「しほの山さしでのいそにすむ千鳥 きみがみよをばやちよとぞなく」(よみ人知らず)を表した十種香道具。香盤のみは他の道具からの転用であることが残念であるが、他は塩山の和歌に因んだ同一意匠によって調えられている。

箱類は、遠山、松、磯辺の岩、そして群遊ぶ千鳥と波を主体として、霞や遠山や岩の合間に桜、紅葉など数種類の樹木し、磯辺には水草を配している。波のうねりは変化に富み、千鳥の姿態の動きも様々である。また図様の中には、塩、山、磯、君、賀、御、世、八、千、代などの和歌を表す文字が表現されている。隅々にまで配された意匠は細部まで丁寧で、絵画的な図様を優れた技術によって見事に表現している。

香包は十種類で、名所香、矢数香、小鳥香、競馬香、宇治山香などが揃っている。また折居は、桜と紅葉各五包のもの一組と、菊花十包一組の二種類がある。それらの描写は一包ずつ、それぞれのモチーフの散らし方が異なる。さらに桜と紅葉による一組においては、海松に貝、水に糸車、菊花と桜や、紗綾形、石畳文、万字崩し、籠目、網目などの金泥による美しい装飾紙を用いている。

本道具に用いられている様々な意匠には、工芸品とはいえ、絵画性と装飾性が十分に発揮され、江戸時代中期の玩具道具の装飾に対する美意識が表れていると言えよう。



香盆



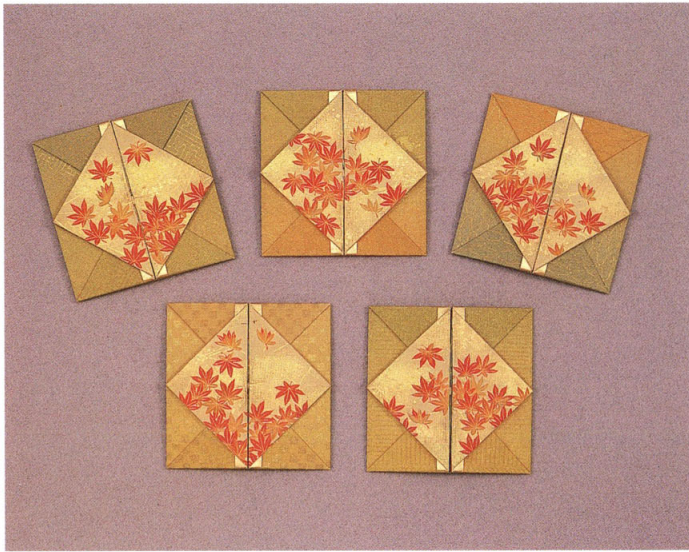
香包(総包)



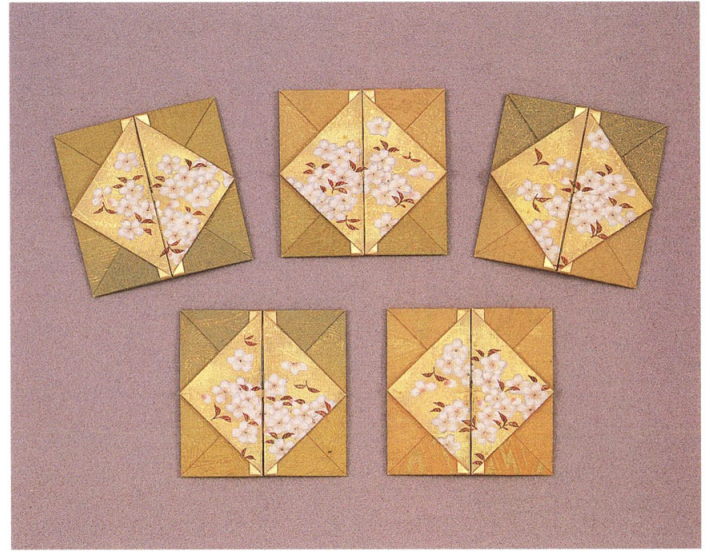
香包(総包)



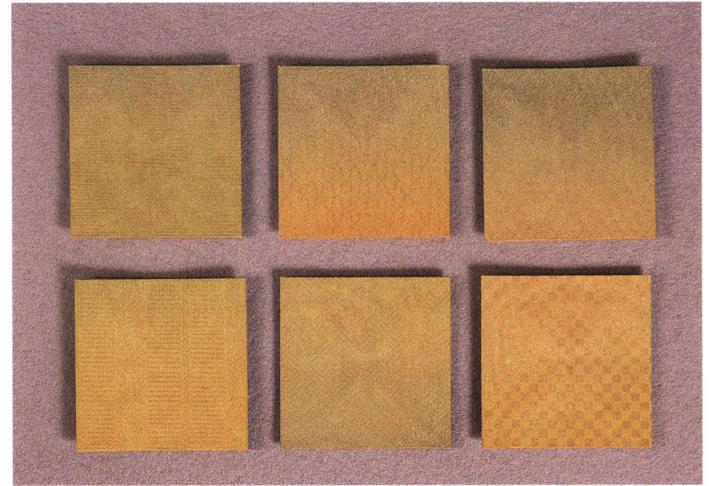
折居



折居



折居



同上裏面



同上裏面



外箱

25 忍草時絵十種香道具のうち
外箱・香盆・聞香炉・香札箱・重香箱など

江戸時代(十八〜十九世紀)
(外箱)二一・五×二八・〇 高二一・二

忍草の意匠は、古くより、『伊勢物語』第一段のし
のぶずりの狩衣の話を、かなわぬ恋をただただ忍ぶ
という心象的なものを忍草に転化して意匠化され、
また和歌にも詠まれて、様々なものに取り入れられ
た。

本作品は、外箱には、四つ花菱の四周に唐草と小
菱を巡らして一つの菱文(菱花菱文とも言えよう
か)として変化をもたせて繋ぎ、大きな菱文と小さ
な菱文をデザインして松皮菱風としたその合間半分
に忍草がしなやかに表現される。外箱は前面の下に
引き出しが設けられ、上部からと両方に道具類が納
められる形式である。道具類は、それぞれ異なる
花鳥の文様が施されるが、香盆は最も絵画的で、土
佐派が得意とした秋草に鶉の図様を下絵に用いたも
のかと考えられ、縁には桜唐草を巡らしている。ま
た香札箱の芦雁図も絵画的である。他の道具類では、
焚火入が紅葉、碁盤形の香箱が菊花流水、重香合が
梅。聞香炉は、一方には菊、桜、牡丹、梅、椿、水
仙、撫子、芙蓉など、もう一方には菊、薔薇、山吹、
百合、射干、藤、菖蒲などの折枝花が巡らされる。
さらに香割台は竹垣を表しているかのような中に菊
花、札筒は上面には細かい唐草文、側面には雷文、
菊唐草文、忍冬文(パルメット文)的な文様を段違
いに配するといった、伝統的な文様をアレンジした
ものが見られる。基本的には、黒漆地に金蒔絵で表
現されるが、金色に変化をつけ、また銀、赤色も用
いている点と全体的な意匠とを考え合わせ、制作時
期は江戸後期と考えられる。工芸作品としては、そ
の意匠に絵画的な強いものとデザイン性が強いもの
とが混在する辺りは、近代へ向けての美意識の変化
が感じられる。



香盆



香札箱



聞香炉



香割台・札筒



左から 銀葉入・焚殻入・重香合・香箱



26 薄に鈴虫蒔絵香箆筒

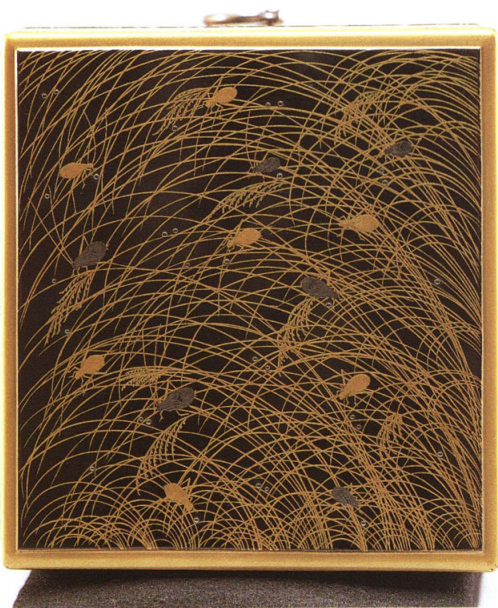
一点

木製漆塗 江戸時代(十七〜十八世紀)
一五・三×二五・七 高一六・七

全面の扉内側に三段の引き出しを設けた香箆筒で、全五十六種類の香を納めている。箱及び引き出し全体に、露をのせた薄の群生の中に多くの鈴虫が戯れる様子を蒔絵技法を主体に表している。鈴虫は胴部を金色とするものと、銀色にするもの二種類とし、露を銀鍍で表現するなど、装飾性が加味されている。鈴虫は羽などの細部の表現を丁寧に毛描きしている。同様の意匠のものには、江戸時代の「鈴虫蒔絵湯桶」(サントリー美術館蔵)の例が知られている。

ところで、露は涙の比喩として、物語や和歌で用いられることが多い。『源氏物語』桐壺には、秋、野分の吹く夕暮れ、勅使鞍負命婦が、亡くなった光源氏の母の里を訪れて、源氏の祖母と故人を偲ぶ場面において、荒れ果てた庭に結ぶ露と涙をかけ、鈴虫の声が涙を誘うかのように聞こえたと記している。また勅撰和歌集を中心に、露、秋野、虫の声(鈴虫、松虫)を一首の和歌に詠み込んだ歌も数多い。本作品に見られる意匠は、このような物語や和歌から連想されたものであろう。

なお、引き出し内に納められる香は、「新六十種香」の「少年の春」「桃源」「暗部山」など七種を含む五十六種が現存し、現在もその気品ある香を漂わせている。また香包の中には近衛家熙(二六六七〜一七三六)の筆になるものがあると伝えられるが、この点については明確にはし難い。





27 葛細道時絵文台・硯箱

一具

桃山〜江戸時代(十六〜十七世紀)

(文台)三四・五×五九・〇 高九・二

(硯箱)二九・〇×二六・九 高七・〇

『伊勢物語』第九段、在原業平の東下りの一節を意匠化した文台と硯箱のセットである。業平が東下りの途中、駿河国の宇津山で、都に向かう修験者と出会い、都の女のもとへ文を託す場面。生い茂る葛の葉が宇津山を、笈が修験者、そして結文がデザインされている。総体を沃懸地とし、金高時絵、金銀金貝、金銀切金、彫金の嵌装、付描といった多彩な漆工技法を駆使して、華麗な作品に仕上げている。

本作品は、当館収蔵品の同意匠の文台及び硯箱三具の中の一つで、御在来(少なくとも江戸時代から宮廷に伝来したものと伝えられるものである。他の一つは寸法、技法、デザインの詳細まで全く同一の一具で、旧桂宮家に伝来したもの。いま一つは基本的なデザインは同じであるが、これら二点を写した時代の下る品と考えられる上杉家伝来のものである。葛細道の意匠された文台と硯箱は、当館所蔵品の他にも、畠山記念館所蔵品、東京国立博物館所蔵の田村長兵衛(寛文・延宝一六六一〜八一頃の人)などの江戸時代の作品があり、この意匠が室町時代の足利義政に好まれたものであったと伝えられることから、一つの伝統的意匠として、江戸時代まで継承されたものと考えられる。

ちなみに、本作品と旧桂宮家伝来の同作品は、豊臣秀吉が義政好みの品を模して幾つか制作させ、諸公に贈ったという伝承がある。秀吉と宮廷の関係、秀吉と八条宮智仁親王との関係を考えれば、伝承とはいえ、興味深いものである。



文台上面



硯箱



料紙箱



硯箱

28 伊勢物語図詩絵料紙箱・硯箱 一具

江戸時代(十九世紀)
 (料紙箱)三三・〇×四一・〇 高一三・六
 (硯箱)二三・八×二五・六 高五・二

一具として伝わる本品は、意匠の主題が『伊勢物語』第九段である点では同様であるが、本来は一具ではない前例をもとにして制作された作例と考えられる。いずれも意匠を芦手絵として和歌の一部の文字が挿入されている。すなわち料紙箱は、蓋表と側面に、「八橋の和歌」から衣きつ、なれにしつましあれば、はるばるきぬる旅をしぞ思ふの文字の一部が表される。また硯箱には、蓋表に「するがなるうつの山辺にうつ、にもゆめにも人にあはぬなりけり」の一部が表さ

れている。

料紙箱は、十七世紀に加賀藩主・前田利常に招かれて仕え、加賀詩絵の祖となった五十嵐道甫作と伝える「八橋詩絵茶箱」が本作の先例と考えられる。八橋詩絵茶箱は、方形、総体を黒漆塗とし、蓋表から四側面にかけて、八橋と水辺に咲く燕子花、その間で遊ぶ鷺や鶺鴒などの水鳥、沢瀉などの水草や岩などを、詩絵、詩暈、付描、切金、そして多色によく光る螺鈿の技法を用いて、細かく表現している。それに対し、本料紙箱は、八橋と水辺に咲く燕子花は同様ながら、鷺はより写實的、八橋の手前には田甫に続く土手を表現し、そこには柳と柏の樹が生え、土手には手前短側面に続く田に水を取り入れるための水門、田には稲苗が育ち、鳥追いの仕掛けが表現されるなど、いわゆる八橋の描写以上の意匠となっている。しかし、高詩絵、詩暈、付描、切金、輝く螺鈿と、技法としては加賀詩絵の特徴が表れている。因みに蓋裏は、やはり物語の中の富士山を主題としている。

一方の硯箱は、田村長兵衛作「角田川詩絵硯箱」(東京国立博物館所蔵)が前例となる。特に蓋表の意匠は近似し、総体を黒漆として、楓を大きく表現して葛を点在させ、山道の土手に立て掛けるように結び文を載せた笈を、沃懸地、高詩絵、詩暈、切金、螺鈿の技法によって表す。蓋裏、身内部は長兵衛作と同様に、物語の中の角田川を取り上げ、長兵衛の図様とはやや異なる角田川を表している。

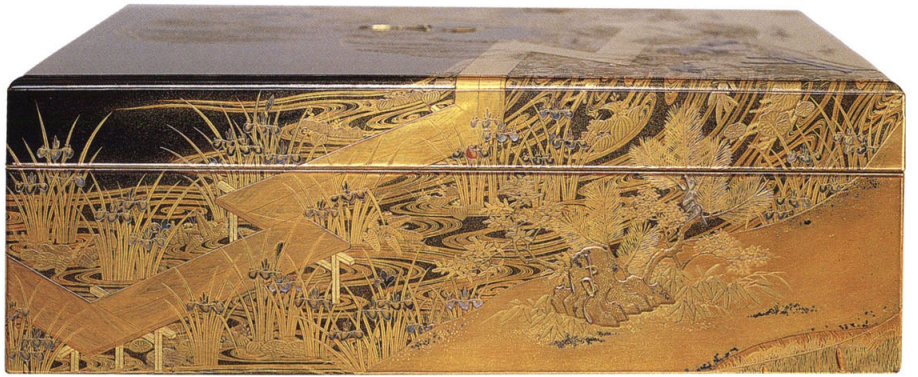
制作者は、とりわけ料紙箱に特徴がよく出ている加賀詩絵の作家と想定されるが、特定は出来ない。しかし、道甫以来、八橋の図様は伝統的に伝わり、また長兵衛の図様も室町以来の伝統的なものと考えられていることから、これらを前例として、より写實的、裝飾的な同図様を展開した作例として捉えられる。



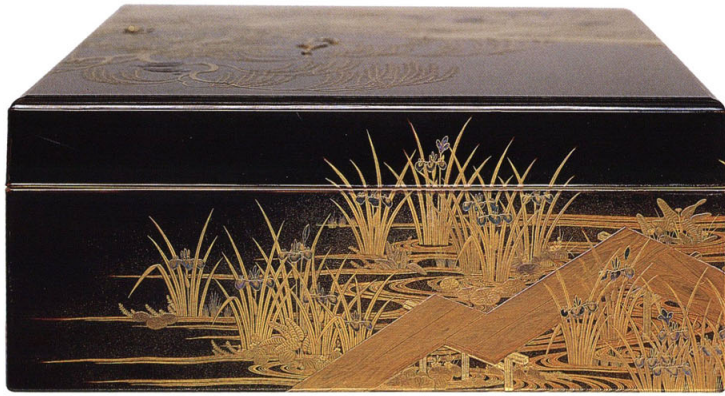
料紙箱蓋表



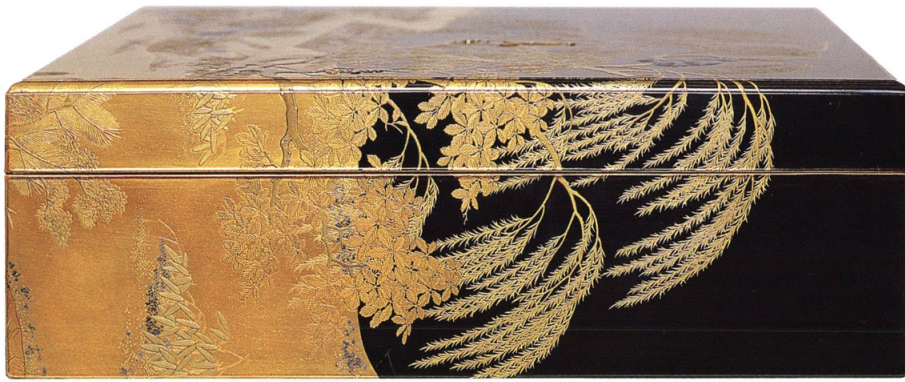
硯箱蓋表



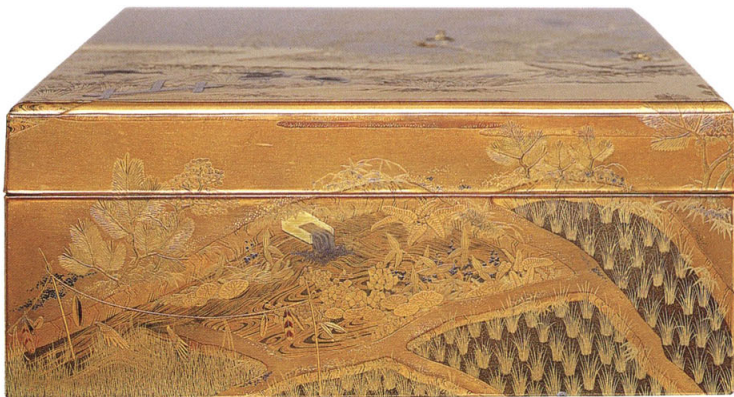
料紙箱側面①



料紙箱側面②



料紙箱側面③



料紙箱側面④



29 波飛沫時絵卷子箱
〔絵師草紙〕納入箱

中山胡民
一点

江戸時代(十九世紀)
三六・二×七・八 高七・六

この箱は、十三世紀の絵巻「絵師草紙」を納める箱で、身底面に「胡民」とあることから、原羊遊齋の高弟であった中山胡民(?-一八七〇)の作とわかる。金地に金の付描で波を、金鉾で波飛沫を全面に表現するだけのものであるが、穏やかな作風を示す胡民の中では、力強さを感じさせる優品であろう。

漆工芸品の文様に、波が登場するのは、「塩山」「住吉」といった風景的な図様から、次第に片輪を浮かべたり、花筏を浮かべたり、水の流れを人生の流れに例えられることもあつてか、次第に広がりを見せるものではあつたが、本作のように波だけというものは見かけない。ただ、料紙装飾では、室町時代のものなどに雲母で刷り出した波文様をみかける。本作品では、飛沫を点在させることで、波が単なる水の流れを表すのではなく、大海、あるいは風の音と水の音などと、何か和歌でも思い起こさせるような、一つの風景を感じさせるものとなっている。単純な図様で、見事な表現である。江戸の洗練された美意識の高さは、このような洒落た作品を多く生み出した。

なお「絵師草紙」は、江戸時代末には古筆了伴(一七九〇-一八五三)が所持しており、後に徳川家第十二代將軍家慶に献上した。この際、狩野勝川、住吉内記、そして了伴自身の鑑定書計三通を揃え、黒漆塗の中箱には自身の文字で絵巻の名や了伴献上の旨を金蒔絵させている。この中箱も含め、巻子を直接納める本箱を胡民が担当したと考えられ、鑑定書の年次が一八四八年であることから、箱の制作もその頃と考えられよう。

30 貴重冊子本の表紙意匠

- ①「とりかへはや」(桐文様) 題簽―後西天皇 〈書陵部〉
 ②御物「再昌草」(蝶鳥文様) 靈元天皇筆
 ③「竹取物語」(萩唐草に植物円文様) 題簽―靈元天皇 〈書陵部〉
 ④「住吉物語」(蛸唐草文様) 題簽―靈元天皇 〈書陵部〉
 ⑤「土佐日記」(菊牡丹唐草文様) 題簽―靈元天皇 〈書陵部〉
 ⑥「源氏和秘抄」(菊牡丹唐草文様) 題簽―靈元天皇 〈書陵部〉
 ⑦「大和物語」(水藻唐草に貝文様) 題簽―靈元天皇 〈書陵部〉
 ⑧「落窪物語」(牡丹唐草に植物円文様) 題簽―靈元天皇 〈書陵部〉
 ⑨「我身にたとる姫君」(渦卷雲に木瓜形龍窠文様) 題簽―靈元天皇 〈書陵部〉
 ⑩「海人の刈藻」(葡萄唐草に栗鼠文様) 題簽―靈元天皇 〈書陵部〉
 ⑪「三源一覽」(葡萄唐草に栗鼠文様) 題簽―靈元天皇 〈書陵部〉
 ⑫「弄花抄」(牡丹唐草に鳳凰文様) 題簽―靈元天皇 〈書陵部〉
 ⑬「弘安源氏論義」(蓮華唐草に沢瀉藻円文様) 題簽―靈元天皇 〈書陵部〉
 ⑭「紫式部集」(麻葉に下がり藤円文様) 題簽―靈元天皇 〈書陵部〉
 ⑮「けんしのちう小か、み」(桜唐草文様) 題簽―靈元天皇 〈書陵部〉
 ⑯「源氏物語内連歌付合」(小花入り七宝繫文様) 題簽―桜町天皇 〈書陵部〉
 ⑰「堤中納言集」(六重斜襷に巴文様) 題簽―桜町天皇 〈書陵部〉
 ⑱「七夕御草紙」(流水に桜文様) 題簽―桜町天皇 〈書陵部〉

今回の展覧会で取り上げたこれらの貴重冊子本は、江戸時代前期から中期にかけての宮廷周辺における物語・その注釈書、歌書の冊子本で、貴重な写本類に限って、その表紙の意匠に注目したものである。多くは、御所本、あるいは桂宮本であり、天皇の直筆による題簽が付されている。

このうち、「再昌草」は、三条西実隆(一四五五―一五三七)の家集で、靈元天皇が六十七歳の享保五年に書写されたものである。全三十五冊の表紙は、白、黄、桃、縹、萌黄の五色に、金の型押しで蝶鳥文を表す。このような蝶鳥文は、室町時代、十五世紀に制作された「融通念仏縁起」の詞書料紙の裝飾や、同時代、天文元年(一五三二)に、後奈良天皇らが詞書を染筆し、土佐光茂が絵を描いた「桑実寺縁起」にも見られる。この蝶鳥文は、時代と共に次第に類型化していくものの、江戸時代から現在まで、宮廷、皇室の調度類などの裝飾文様として存続している。室町時代に土佐派が関わったこれらの絵巻に蝶鳥文が見られ、土佐派は光信から光元まで宮廷絵所預であったことを考えれば、土佐派画師が用いたこの文様が、以後、宮廷

「竹取物語」

の美術工芸品の装飾文様の一つとなったものと考えられる。その中で、本書表紙装飾に見られる蝶鳥文は、十七世紀半ばのものであり、それぞれの鳥と蝶の形が様々で、その位置もパターンにはまっていない自由な感覚による。金色にも変化を付け、やわらかな地色とともに、さりげなく、上品な仕立てとなっている。

他の装飾文様では、植物を唐草状にしたものが多い。牡丹唐草は、絵画や工芸品の装飾文様としては最も多用されるものの一つであるが、「土佐日記」「源氏和秘抄」にみられるのは、牡丹と菊を同じ枝に表している点が面白い。また、萩や桜までも唐草状になっているのも江戸時代らしいと言えよう。「弄花抄」に見られる牡丹唐草に鳳凰の文様は、装束に見られる伝統的な有職文様であり、茶人・三宅亡羊（一五八〇～一六四九）の所用裂から亡羊緞子と名のついた名物裂の文様でもある。また「三源一覽」「海人の刈藻」に見られる葡萄唐草に栗鼠は、中世に舶載された中国画や名物裂に見られるもので、栗鼠が細長くなっているのも、これらをもとに型木に彫られたことによるだろう。さらに唐草の間に複雑な円文様が配されていることや、細かい文様が表されていることには、当時の技術の高さも示されている。「我身にたとる姫君」では、細川緞子の地文様が渦巻き状の雲に変わっており、これも染織文様からのアレンジとしての変形か、時代的なものか。そして、「七夕御草紙」の流水に桜は、それまでの料紙装飾に見られる墨流の文様に桜花を散らすもので、桜町天皇が所有した「百人一首」（東山御文庫御物、芝山重豊へ一七〇三～一六六〇筆）の表紙装飾―墨流に金泥及び彩色で忍草と葛花を描く―などの存在とも合わせて、十八世紀の宮廷における装飾意識が看取される。

これらの文様からは、こうした紙の装飾は、古くからの平面的な装飾意匠―絵画的な意匠、すなわち絵そのものの他に、文字を認めるための料紙、さらに装束や漆工、金工などの各種工芸品の一面に施された装飾的な図様が、互いに影響されながら継承されて、その時に応じた意匠を示していることが窺える。とりわけ宮廷周辺で用いられた装飾紙は、当然ながら当時一流の品であったであろうから、それらが以後の装飾文様に与えた影響も少なくないはずである。

「住吉物語」

「源氏和秘抄」、 「土佐日記」

「けんしのちう小かゝみ」

「弘安源氏論議」、「とりかへはや」

「我身にたとる姫君」

「弄花抄」

「落窪物語」

「源氏物語内連歌付合」、「紫式部集」

「堤中納言」、「七夕草紙」

当館蔵「佐野渡図・秋野図屏風」の画題について

—江戸時代の歌絵屏風のあり方の考察を加えて—

今回の展示作品の中に「佐野渡図・秋野図屏風」(展示No.10)と題する歌絵屏風がある。本屏風は、これまでに「皇室の至宝² 御物 絵画Ⅱ」(毎日新聞社、平成三年)に紹介されているが、右隻の画題については検討されないままであった。その後、横山昭氏によって、「歌意図に関する一考察——いわゆる「佐野渡図屏風」の画題について——」(『出光美術館報第八〇号』、平成四年十一月)、「歌絵におけるイメージとレトリック——描かれた人々をめぐって——」(『出光美術館報第一〇二号』、平成十年二月)の二度にわたる論文の中で本屏風と同じ構図の作品を含めて画題が検討されている。氏の考察では、左隻「佐野渡図」に対する右隻は、『新古今和歌集』巻第五秋歌下に収載される寂連の和歌「野分けせし小野の草ぶしあれはてて み山にふかきさを鹿の声」を当てられ、「小野さお鹿図」と結論付けられた。この論を受けて、ここでは新たな視点でこの右隻の図様に表された和歌を考察し、江戸時代における歌絵のあり方の一側面を考えてみたいと思う。

本屏風は、作品解説でも触れているように、旧桂宮家に伝来した屏風である。旧桂宮家に伝来した品であることは、同様の由緒をもつ他の作品から考えても、宮家の歴史を考慮して、その制作、あるいは流入の時期を考察する必要がある、その時期としては、画風ともあわせて、第七代家仁親王(第八代公仁親王)の時期、十八世紀と考えるべきであろう。画面に作者を示す落款印章などはなく、画師がはっきりしないが、家仁親王、公仁親王の時期は、宮家としては繁栄していた時期で、親王自身が学芸に積極的で、様々な人たちとの交流を歌会などを通じて行ない、狩野派の画師らが出入りしていたことが知られている。本屏風の存在に和歌に堪能であったこの二人の親王の関与を素直に考えれば、屏風の構図がどの和歌に基づいたものなのか、興味のあるところである。そして、本屏風の両隻の図様と全く同じ図様による屏風が永青文庫にも所蔵されており、同じ図様の屏風が製作される程に、当時流行したのか、有名であったのか、やはりその和歌を明確にしてみたいものである。

本屏風の左隻は、『新古今和歌集』巻第六冬歌に収載される藤原定家の和歌「駒とめて袖うちはらふかげもなし さのわたりの雪の夕暮」であり、

この歌絵はすでに室町時代の扇絵に見られるほか、絵画では屏風、障壁画、掛幅の作品にも多く、馬上に乗る貴人が袖を翳す姿は工芸品にもしきりに用いられ、歌絵の図様の中でも、最も人気の高かったものと考えられる。あまりにも有名な図様である。

ただ、歌絵の場合、対の屏風であっても片隻のみで使用することも可能であるので、屏風の「佐野渡図」の片方に合わせる図様は決して定まっていないようである。例えば、『隔冥記』寛永二年(一六二五)四月十七日条には、狩野探幽が仙洞御所に納めた二曲一双の屏風は、一方が「佐野渡図」、その一方は「四睡図」であったと記される。また、現存作品では、狩野永納(一六三二〜九七)筆の屏風は左隻の「佐野渡図」に対して、右隻は『新古今和歌集』巻第一春歌に収載される藤原雅経の「たづねきて花にくらせる木の問より 待つとしもなき山のはの月」の図様である。また出光美術館所蔵の屏風では、狩野興以(?〜一六三六)筆の右隻「佐野渡図」に対し、左隻は制作年代が下り(十八世紀か)、萩が咲く秋の野を三頭の鹿が駆ける情景を、供を従えた馬上の貴人が見ている図様であるが、和歌が明確でないため「秋野行人図」と紹介されている。この出光美術館所蔵の「秋野行人図」は、当館蔵の「秋野図」と、一見、主要なモチーフに萩と薄の違いがあるだけで類似作品のように見え、関連性も考えられて興味深いのであるが、その図様の和歌は全く別のものと考えている。

その大きな違いは、当館蔵「秋野図」の右上に描かれている松の描写である。この松の描写を横山氏は考慮されていないが、やや遠景に風に吹かれた様子で描かれ存在感があるのは、図様の中で意味をもって描かれているのではないかと思われる。従って、本図の主要なモチーフには、「鹿」「薄」「供を連れた馬上の貴人」「やや遠景の松」と考え、この図様のもととなる和歌を考究してみる。

モチーフに「松」を加えると、松をイメージする名所として、住吉、高砂が思い当たる。「佐野渡」という名所に対して、住吉や高砂の配置は妥当であろう。松が住吉を表すと考えると、この図様の光景に当てはまる和歌が一首あった。それは『新統古今和歌集』巻第五秋歌下に収載される「住吉の遠里をの花すすき ほのかにきつつ棹鹿のこえ」という和歌である。遠

里小野の場所が住吉を遠景に見られる場所であることから、情景的には当てはまるのであるが、この歌が詠み人知らずの和歌である点では、定家と対に置くことに疑問がある。また、同じ勅撰集としても、定家の和歌を収める『新古今和歌集』が後鳥羽天皇の命により一二〇五年に成立した和歌集であるのに対し、『新古今和歌集』は後花園天皇の下命によって一四三九年に成立したもので、選択される和歌集の成立年代にも隔たりがあつて、定家と並べるべきものではないであらう。遠里小野が名所としては主要な場所ではない点も気になる。ただ、遠里小野に関しては、寛政度の内裏造営の折、清涼殿の朝餉の間の名所図の題が遠里小野になっていることが注目される。

寛政度の内裏造営に際しては、京都市立芸術大学芸術資料館所蔵の「土佐家絵画資料」中に、寛政二年（一七九〇）、土佐光貞らによる「清涼殿名所図」（挿図1）がある。この第二十八紙に「朝餉 南一間 遠里小野」と記され、萩薄の中に立つ二頭の鹿が住吉の浜の方向に向かって鳴く様子の図様が見られる。この土佐家資料の「清涼殿名所図」に対する和歌はと史料を探索すると、幸いにも、東山御文庫に納められる後桜町天皇宸筆「清涼殿色紙和歌」（勅封一七八一一一〇）の記載内容において、その場所と題が一致することが分かった（一部は『皇室の至宝 東山御文庫御物5』毎日新聞社、平成十二年、に紹介されている。その和歌の総ては、参考として本論文の最後に付した）。その中で遠里小野の和歌は、「住の江の松にやかよふ真萩さく 遠里小野のさをしかの声」である。この歌を含めて、「清涼殿和歌色紙」の和歌は、総て『国歌大観』には登場しておらず、次の安政度造営（一八五五年）の清涼殿の名所図和歌が、当時の天皇や公家衆によるものであることを考えれば、寛政度の和歌も同様の可能性が高く、古歌に基づくものではないことは明らかである。いずれにしても、この遠里小野の題された和歌と図は、住の江を詠じたものであることも明らかで、他の内裏造営の例も考え、遠里小野を名所として取り上げることにはやはり問題があると感じられる。

そこで次に、松、鹿と取り合わされる場所として、高砂を考えてみる。この場合、選定の年代がやはり「佐野渡」より下るのではあるが、例えば、『新古今和歌集』巻第五秋歌下に、定家が最勝四天王院障子に詠んだ高砂の和歌「高砂の松はつれなき尾上より のをれ秋しるさをしかのこえ」が候補に挙げられる。定家同士の対ならば問題にはならない。

しかし、前記した本図の主要な四つのモチーフ総てを連想させる納得できる和歌には当たらないのである。もちろん四つのモチーフはイメージとして描かれていても良いのであるから、全てが歌の中に詠まれている必要

はない。しかし、そうなると鹿、薄、松の取り合せは余りにも多く、名所の場所を限定することは出来なくなる。人麿の「さをしかのいる野の薄はつお花 いつしかいもか手枕にせむ」（『新古今和歌集』巻第四秋歌上）でも良いし、さらには徳大寺実定の「住吉の松のうれよりひびききて 遠里小野に秋風そふく」（『続後撰和歌集』巻第五秋歌上）でも可能であらう。モチーフに関連する多くの歌が連想され、それこそ単に「秋野図」という風景描写にすぎなくなってしまう。江戸時代の歌絵の場合、確かに絵から何首かの歌を連想させるといふ図様もあるが、ここで問題としている旧桂宮家伝来の屏風では、あまりに曖昧すぎるであらう。

では、現存史料から、江戸時代の歌絵に取り上げられた和歌にどのようなものがあつたか捉えられないであらうか。その史料としての一例が、『古画備考』四十五に記される、延宝度の内裏造営（一六七五年）の記事である。その中の「杉戸御絵様目録」中には、狩野派の画師を中心に画師の名前と画題が明記され、その中の画題に和歌が五首記されている。常御殿御三の間北は「役士よいさこととはん」と記され、『新古今和歌集』巻第六冬歌、藤原資宗の「いかだしよまてこととはむ水上は いかばかりふく山のあらしぞ」（『古画備考』の記載は一部誤）、御学問所中段西の「佐野渡」は定家の和歌、長橋局東縁座敷南方の西の南「尋来て花にくらせる」は、前出の出光美術館所蔵屏風右隻の藤原雅経の和歌、同西対屋東南の「駒とめて」は、狩野派が描いた歌絵図様の遺品から考えて、『新古今和歌集』巻第三春歌下の藤原俊成「駒とめてなを水かはんやまぶきの 花の露そふ井出の玉河」。そして女御御殿上段坤方の東「風吹は所もさらぬ」は、『古今和歌集』巻第十七雑歌上の凡河内躬恒「風ふけと所もさらぬ白雲は よをへておつる水にそ有りける」である。これらや、これまで歌絵の題材となった和歌を見ると、やはり二十一代集の中でも、歌集全体の中でも最も代表的存在である『古今和歌集』『新古今和歌集』から選ばれることが多いことに気がつく。

（とはいえ、工芸品を含めると、その歌集は幅を広げるのではあるが……）これらの史料を探索している中で、当館所蔵の問題の右隻の図様に近似する図様に出会った。それはやはり「土佐家絵画資料」の一つで、「名所歌絵巻」として紹介されているものである。寛文二年（一六六二）の年記があり、十八紙一巻の紙本墨画の画巻である（挿図2）。この絵巻には、所々に和歌の詠者が記されており、その絵が誰の和歌に因む図様なのかを示していると考えられる。この絵巻中、第七、九紙にかけて、鹿、薄、松、供を連れた馬上の貴人が描かれているが、この図様を左右反転させると、当館蔵屏風の右隻の図様に近似するのである。問題は貴人の上部に「宮内卿女也」と記されていることである。他が定家、西行などと記されていること

を考えれば、この宮内卿女とは、歌人として知られる後鳥羽院女房のことである。そこで宮内卿に限定して、二十一代集を中心に、屏風の図様に適する和歌を調べたが、このモチーフを素直に詠じる和歌が直ちには見当たらないのである。では、他の絵の図様の和歌は判明するであろうか。

まずは、冒頭に「音羽川山にや春のこえつらん せき入れておとす雪の下水」との一首が記れており、これが『新後拾遺和歌集』巻第一春歌上に収められる順徳院の御製であることが分かる。他は詠者名のみであるので、図様を見ながらそのモチーフから想像していく作業となる。ただ、図様を見ていくと、春、夏、秋、冬と、ほぼ季節を追った展開となっていることが分かり、最後の定家とあるのは冬景色の「佐野渡」と一見して判断できる。

第五紙の定家は、六紙の水辺近く、風になびく松の陰にたたずむ家を苦屋と考えるなら、山に沈む夕陽から連続した絵として、定家の有名な「見わたせば花も紅葉もなかりけり 浦の夕暮」と「新古今和歌集」巻第四秋歌上」が想定できる。西行の部分は、飛び行く雁を水辺に座って眺める西行自身を描いていることから、同歌集の巻第十三恋歌三「人はこで風のけしきも更けぬるにあはれに雁のをとずれてゆく」が想定される。次の場面は月に照らされる菊花を見つめる貴人を描いているので、季節は秋。「佐野渡」の事前に小さく描かれる筏士は、前出の藤原資宗の和歌に因む可能性が高いので晩秋。従って、筏士の前の菅家、すなわち道真の和歌に因む図様と、海辺に立つ貴人の図様は、秋の風情を感じさせるものと考えられるのである。

こうして考察してみると、この絵巻の図様の和歌は、巻頭の順徳院の和歌を除けば、『新古今和歌集』の中から全て選べるのではないかと思える。二紙以降は、まず、田の作業を行なっている図様は、五月雨と考えて、例えば同歌集巻第三夏歌、藤原良経の「を山田に引きしめ縄のうちはへて朽やしぬらん五月雨の比」が引き出せよう。続く図様は、海原の上なのか、野山の上なのか判断がつきかねるが、郭公が雲間に飛び行く様子を描いており、同歌集巻第三夏歌、後鳥羽院「郭公雲井のよそにすぎぬなり 晴れぬおもひの五月雨の比」が想定できる。この二図様については、同歌集中に他歌でも良いかと思われるものもあるが、いずれにしても、同歌集の中で和歌を想定することが出来る図様であると言えよう。

道真(菅家)の和歌はどうであろうか。同歌集に道真の和歌は、十六首収められるが、このうち一首が秋歌に、他は雑歌に収められ、雑歌のうち十二首は筑紫における詠歌群である。寂しい山里の詫び住まいでも描くような図様に、例えば巻第五秋歌下の「草葉にはたまとみえつつわび人の 袖の涙の秋のしら露」の風情も図様にそぐわなくはないし、巻第十八雑歌下

の中の「筑紫にも紫おふる野辺はあれど なき名かなしぶ人ぞ聞えぬ」、あるいは「刈萱の関守にのみ見えつるは 人もゆるさぬ道べなりけり」といった望郷の念にかられた和歌も、晩秋の寂しい風情とかけて、この位置に挿入されているかと考えることができる。

道真の前の図様、何処かの浦で遠くを眺める供二人を連れた貴人の図様は、他の遺品にも見られる和歌浦図、あるいは住吉浦図を思わせるが、貴人が袖を翳している点に注目すると、同歌集の巻第十六雑歌上の中務の和歌「袖の浦の浪ふきかへす秋風に 雲の上まですすしからなん」を風景に当てて描いたものとも考えることが出来る。その前図、月に照らされる菊花を見る貴人の図については、明らかに月と菊が主題で、和歌の題としては比較的多く詠まれていることから、同歌集にも幾つかの和歌があると考えていたが、巻第五秋歌下に収載される宮内卿の和歌「霜をまつまがきの菊のよひの間に おきまよふ色は山のはの月」一首であった。図様に当てはまる和歌と考えられる。

このように、問題の当館蔵右隻の反転図様を宮内卿と記す以外のものが、ほぼ『新古今和歌集』の中の和歌で考えることが可能であることを確認した上で、同歌集に限定して、この図様に当てはまる宮内卿の和歌を選べるかを検討した。同歌集に収載される宮内卿の和歌十五首の中で、秋歌は前出の月照菊花の和歌を含めて六首、この図様に当てはまる和歌はない。残る和歌の中で、和歌の風景そのものではなく、その情趣を絵画化したとすれば、巻第十三恋歌三の「寄風恋」と題された「聞くやいかにはの空なる風だにも 松に音するならひありとは」の和歌が適するものではなからうかとの考えに達した。

これまでに和歌を探索している間、鹿が恋を表すものとして詠まれている点に気がついてはいたが、この宮内卿の和歌がそれにも相当している。土佐派絵画資料の絵巻の図の中には、山際に風に吹かれる松が描かれるが、その影に手前の牡鹿と見つめ合うかのような雌鹿が描かれている。屏風右隻には三頭の鹿が描かれるが、二頭は番であるのに、手前の牡鹿は相手が無く、貴人の方を見ている。宮内卿の和歌では「松に」待つをかけ、「音する」に「おとずる」として訪れるの意を込め、女性が待てど訪れない男の人を責める感を込めた歌であるが、絵巻と屏風の図様では、男性が恋人を待つ図様に転化しているのではないかと考えられるのである。これらの図様が宮内卿のこの和歌であれば、鹿、風になびく松、貴人の描かれている意味は明確になり、鹿の描写に対してその風景の添景として薄を取り入れ、恋人がいなくて寂しい情感を秋に当てて表したと考えられるのではないだろうか。定家と宮内卿の取り合わせであれば、『千五百番歌合』などで両者

が番となって和歌を詠みあつてゐる例も多く、詠者の組み合わせとしては異存がない。「佐野渡図」に対して、和歌の題そのままに「寄風恋図」とでも題せるであらうか。

このように「名所歌絵巻」と題されている絵巻は、「新古今和歌集和歌絵巻」とも言える内容と考えることが出来た。ただ、問題が残るのは、巻頭の順徳院の和歌とその図様である。しかし、第二紙の最初に「音羽川ノケテ」とあり、そのすぐに図様に貼紙をして図様を描いている。そして第二紙に入つて、墨線を縦に引き、「系従是」と記してあることは、この第一紙の絵と和歌が、第二紙以降とは別のものであることを示しているのではないかと考えられる。第一紙の貼紙の下の図様が上の図様と異なっているのかなどについては、実査、確認が出来ていないため、確信は出来ないのであるが、音羽川の図様と和歌を除けば絵巻を「新古今和歌集和歌絵巻」ということが可能であることを指摘するに留めておきたい。

ずいぶんと回り道をしてきたようであるが、結局、土佐家絵画資料の中の「名所和歌絵巻」の図様について検討した上で、当館蔵の屏風の図様は、定家の和歌に因む「佐野渡図」と、宮内卿の和歌に因む「寄風恋図」の取り合せと考えるのが最も適切ではないかという一応の結論に達した。今後とも宮家関係の史料等を調査する中で、本屏風に関わる記事の有無などにも注意して、よりその伝来、内容等を明確に出来る史料があればと考えている。今回のこの考察について、広くご教示いただければ幸いである。

余りにも有名な定家「佐野渡図」の番には、少し暗示めいた、情動的な内容の和歌を取り合わせた辺りは、和歌に堪能であつた旧桂宮家の親王には容易であつたかもしれない。それにしても優雅な世界である。

この考察においては、平成七年秋に和泉市久保惣記念美術館で開催された特別展「歌絵」の展覧会図録に多くの示唆を受けました。また当館学芸室専門員・平林盛得氏、書陵部図書課図書調査室・小池一行氏、同杉本まゆ子氏はじめ、図書調査室の方々にご教示を戴きました。この場を借りて、深謝いたします。

(当館学芸室研究員・太田 彩／おた あや)

〔附〕後桜町天皇宸筆「清涼殿色紙和歌」収載の和歌全文

弘徽殿

亀尾山 小松ひく袖ものどけし千世かけてかすみみどりの亀の尾の山
桂河 里みえてほのめく月のかつら河柳ににほふ影ぞかすめる
常盤社 うつろはず千世もかゝらむ藤かつら名さへときはの杜の梢に

二間

春日野 春日さす野べもみどりの松の上に声の色そふけさのうぐひす
初瀬里 はつせ女の春の衣の袖の香や里のかきほに咲る梅がえ
芳野山 花のさく春はよし野の峯ふもと桜ひとつにかすむ白妙

鬼間

信夫里 里の名のしのふにあらふ声たてて卯花かきねとぶほとゝぎす
安積沼 ときぬとあさかのぬまのあやめ草かるもはこぶも雨はいとはし
布障子 松しまや小じまのあまのとまやまで波にへだてずむかふ朝なぎ

台盤所

宇津山 うつの山しげる緑のわが楓ともに秋まつ蔦の下みち
田籠浦 しら波のみるめをそへてうえわたすさなへになびく田この浦かぜ
浮嶋原 風かよふなみも涼しく松かげにほたるみだるゝうき嶋が原
富士山 時しらぬ雪をひかりにすゞしきは富士のたかねの夏の夜の月
三保浦 雲もなき三保の沖津の朝なぎのみるめにふかぶ浦の松ばら

朝餉

遠里小野 住の江の松にやかよふ真萩さく遠里小野のさをしかの声
須磨浦 衣うついそやあらはに月はれて雁がねさむきすまのうらかぜ
布引滝 うすくこき木々のもみちの中に落て秋は色ある布引の滝
三津泊 さしよるもこき出るにも大伴の三津のとまりにはるゝ夕なみ

御湯殿

吹上浜 よる波の光もにほふはまかせの吹上になびく花のしらきく
布障子 道ひろきめぐみにかゝる藤代の御坂をやすくこゆる旅人

萩戸

清滝河 落葉ふく清滝河の波かぜにたゝゆ錦やいかだなるらむ
伏見里 かれる田にむかふふしみの里とをみわれるたづも霜にさむけき
広沢池 小夜風の芦べこほりて広沢の月影さゆる池のさゝなみ
神山 神山の木ふかくつもる雪のうちにたてる鳥居の色はまがはず

藤壺

滋賀楽山 むらしぐれ外山の雲は里かけてそらに晴たるしがらきのみね
志賀浦 しがのうらや松をあらしの吹しほりさゝ波とをくこほるみづうみ
真野入江 友さそふまのゝ千鳥の声寒みおばなかれふす霜の入江に
逢坂関 ゆたかなる年のみつきはひく駒も雪にいさめるあふさかの関

昆明池障子北面

嵯峨野 さがの野や花の千種のいろ鳥に心をうつす秋のかり人

荒海障子北面

宇治河 もみち葉を波のよせくるうづ河やあじろの床も錦さらせり



挿図1 「清涼殿名所図絵下絵」京都市立芸術大学芸術資料館

挿図2 「名所歌絵巻」京都市立芸術大学芸術資料館

出品目録

前期：三月二十六日(火)～四月十四日(日) 中期：四月二十日(土)～五月十二日(日) 後期：五月十八日(土)～六月九日(日)

展示番号	作品名	作者	員数	制作年	展示期間
1	源氏物語図屏風	伝狩野永徳	六曲一雙のうち左隻	桃山～江戸初期(十六～十七世紀)	前期
2	草花図屏風	伝狩野永徳	四曲一雙・二曲一雙	桃山～江戸初期(十六～十七世紀)	後期
3	浜松図屏風	海北友松	六曲一雙	慶長十年(一六〇五)	前期
4	扇面散屏風(保元・平治・伊勢物語など)	俵屋宗達ほか	八曲一雙	江戸時代(十七世紀)	中期
5	源氏物語図屏風	狩野探幽	六曲一雙	寛永十九年(一六四二)	中期
6	井出玉川・大井川図屏風	狩野探幽	六曲一雙	江戸時代(十七世紀)	後期
7	源氏物語・平家物語図屏風	伝岩佐又兵衛	六曲一雙	江戸時代(十七世紀)	前・後期
8	糸桜図簾屏風	狩野常信	六曲一雙	江戸時代(十七世紀)	前期
9	菊花図簾屏風	生駒等寿	六曲一雙のうち左隻	江戸時代(十七世紀)	中期
10	佐野渡図・秋野図屏風	生駒等寿	六曲一雙	江戸時代(十八世紀)	中・後期
11	源氏物語図画帖	伝土佐光則	一帖	江戸時代(十七世紀)	全期
12	西行物語絵巻 四巻のうち	尾形光琳	三卷	江戸時代(十八世紀)	全期
13	人麿明石眺望図	土佐光起	一幅	江戸時代(十七世紀)	前期
14	浮舟図・花鳥図	土佐光成	三幅対	江戸時代(十七～十八世紀)	後期
15	動植綵絵 三〇幅のうち 大鶏雌雄図、桃花小禽図 向日葵雄鶏図、牡丹小禽図 芙蓉双鶏図、蓮池遊魚図	伊藤若冲	六幅	江戸時代(十八世紀)	前期
16	牡丹孔雀図	円山応挙	一幅	安永五年(一七七六)	後期
17	花卉図	森徹山	一幅	江戸時代(十八世紀)	前期
18	孔雀図	森徹山	二幅対	江戸時代(十八～十九世紀)	中期
19	群鯉図	黒田稲草	一幅	江戸時代(十九世紀)	前期
20	花鳥十二ヶ月図 十二幅のうち 五月 燕子花に鶴図 六月 立葵紫陽花に蜻蛉図	酒井抱一	二幅	文政六年(一八二三)	中期
21	梅に蜂文様緞子袋(更級日記)漆箱納入)		一点	江戸時代(十七世紀)	中期

22	菊花文散十種香道具のうち 香包・朝顔に蝶文様金襴袋・兎文様金襴袋	十三点	江戸時代(十八世紀)	前期
23	松竹薔薇文時絵十種香道具のうち 香包・折居・二重硯箱・香割道具箱・総包箱など	三十六点	江戸時代(十八世紀)	後期
24	塩山時絵十種香道具のうち 外箱・香盆・香包・折居	三十二点	江戸時代(十八世紀)	中期
25	忍草時絵十種香道具のうち 外箱・香盆・聞香炉・香札箱・重香箱など	十一點	江戸時代(十八～十九世紀)	前期
26	薄に鈴虫時絵香筆筒	一点	江戸時代(十七～十八世紀)	後期
27	葛細道時絵文台・硯箱	一具	桃山～江戸初期(十六～十七世紀)	前期
28	伊勢物語図時絵料紙箱・硯箱	一具	江戸時代(十九世紀)	後期
29	波飛沫時絵卷子箱(絵師草紙)納入箱	一点	江戸時代(十九世紀)	中期
30	貴重冊子本の表紙意匠			
	①「とりかへはや」(桐文様)	三冊	後西天皇(書陵部所蔵)	全期
	②御物「再昌草」(蝶鳥文様)	十五冊	靈元天皇	全期
	③「竹取物語」(萩唐草に植物円文様)	一冊	題簽—靈元天皇(書陵部所蔵)	中期
	④「住吉物語」(蛸唐草文様)	一冊	題簽—靈元天皇(書陵部所蔵)	前期
	⑤「土佐日記」(菊牡丹唐草文様)	一冊	題簽—靈元天皇(書陵部所蔵)	後期
	⑥「源氏和秘抄」(菊牡丹唐草文様)	一冊	題簽—靈元天皇(書陵部所蔵)	中期
	⑦「大和物語」(水藻唐草に貝文様)	一冊	題簽—靈元天皇(書陵部所蔵)	中期
	⑧「落窪物語」(牡丹唐草に植物円文様)	三冊	題簽—靈元天皇(書陵部所蔵)	全期
	⑨「我身にたとる姫君」(渦巻雲に木瓜形籠窠文様)	三冊	題簽—靈元天皇(書陵部所蔵)	全期
	⑩「海人の刈藻」(葡萄唐草に栗鼠文様)	三冊	題簽—靈元天皇(書陵部所蔵)	全期
	⑪「三源一覽」(葡萄唐草に栗鼠文様)	三冊	題簽—靈元天皇(書陵部所蔵)	全期
	⑫「弄花抄」(牡丹唐草に鳳凰文様)	三冊	題簽—靈元天皇(書陵部所蔵)	全期
	⑬「弘安源氏論義」(蓮華唐草に沢潟藻円文様)	一冊	題簽—靈元天皇(書陵部所蔵)	後期
	⑭「紫式部集」(麻葉に下がり藤円文様)	一冊	題簽—靈元天皇(書陵部所蔵)	前期
	⑮「けんしのちう小かゝみ」(桜唐草文様)	一冊	書陵部所蔵	前期
	⑯「源氏物語内連歌付合」(小花入七宝繫文様)	一冊	書陵部所蔵	中期
	⑰「堤中納言集」(六重斜襷に巴文様)	五冊	題簽—桜町天皇(書陵部所蔵)	全期
	⑱「七夕御草紙」(流水に桜文様)	一冊	題簽—桜町天皇(書陵部所蔵)	後期

謝 辞

本展覧会を開催するにあたり、左記の方々に御教示、あるいは資料提供を受けました。深謝いたします。

(敬称略、順不同)

平林盛得、小池一行、杉本まゆ子、松原茂、プ
ラス悦子、四辻秀紀、松尾芳樹、河田昌之、石田佳
也、吉岡明美、フリーア美術館、京都市立芸術大学
芸術資料館、栃木県立博物館、栃木県立美術館、敦
賀市立博物館、(株)淡交社東京支社

江戸の美意識 — 絵画意匠の伝統と展開

三の丸尚蔵館展覧会図録 No. 28

編集 宮内庁三の丸尚蔵館

制作 株式会社 東京美術

翻訳 横溝廣子

発行 宮内庁

平成十四年三月二十六日発行

© 2002, Museum of the Imperial Collections

- ・各展覧会図録中，作品名や作者，制作年などの表記は，図録発行当時のものです。
- ・三の丸尚蔵館の展覧会図録の著作権はすべて宮内庁に属し，本ファイルを改変，再配布するなどの行為は有償・無償を問わずできません。
- ・三の丸尚蔵館の展覧会図録（PDF ファイル）に掲載された文章や図版を利用する場合は，書籍と同様に出版・放送・ウェブサイト・研究資料などに使用する場合は，宮内庁ホームページに記載している「三の丸尚蔵館収蔵作品等の写真使用について」のとおり手続きを行ってください。なお，図版を営利目的の販売品や広告，また個人的な目的等で使用することはできません。

江戸の美意識 — 絵画意匠の伝統と展開

三の丸尚蔵館展覧会図録 No. 28

編集 宮内庁三の丸尚蔵館

制作 株式会社 東京美術

翻訳 横溝廣子

発行 宮内庁

平成十四年三月二十六日発行

©2002. Museum of the Imperial Collections

- 24
Set of ten utensils for incense identifying game with scene of Shioyama in *makie*
Edo period, 18th century
Outer box and incense tray
Set of packets of incense identifying game utensils, incense packets, etc.
- 25
Set of ten utensils for incense identifying game with *shinobugusa* fern design in *makie*
Edo period, 18-19th century
Outer box, incense tray, various container.
- 26
Chest with Japanese pampas grass and bell ring insect design in *makie*
Edo period, 17-18th century
H.16.7 15.3 × 25.7
- 27
Set of a writing desk and ink-stone box with narrow ivy road design in *makie*
Momoyama to early Edo period, 16-17th century
Writing desk : 34.5 × 59.0 × 9.2
Ink-stone box : 29.0 × 26.9 × 7.0
- 28
Set of a stationary box and ink-stone box with scene of Tale of *Ise* in *makie*
Edo period, 19th century
Stationary box : 33.0 × 41.0 × 13.6
Ink-stone box : 23.8 × 25.6 × 5.2
- 29
Scroll box with wave and splash scene in *makie* containing *Eshi-no-Sōshi*
By Nakayama Komin
Edo period, 19th century
- 30
Cover designs of story and *waka* poem books originated within the Court since the Edo period
1) *Torikaebaya* - Paulownia design
Label written by Emperor Gosei
3 volumes
Edo period, 17th century
Owned by Archives and Mausolea Department, Imperial Household Agency
2) *Saishōshō* - Butterfly and bird design
By Emperor Reigen
15 volumes
Edo period, 17th century
Imperial Properties
- 3) *Taketori-monogatari* - Bush clover arabesque and plant roundel design
Label written by Emperor Reigen
1 volume
Edo period, 17th century
Owned by Archives and Mausolea Department, Imperial Household Agency
- 4) *Sumiyoshi Monogatari* - Octopus arabesque design
Label written by Emperor Reigen
1 volume
Edo period, 17th century
Owned by Archives and Mausolea Department, Imperial Household Agency
- 5) *Tosa-nikki* - Chrysanthemum, peony and plant design
Label written by Emperor Reigen
1 volume
Edo period, 17th century
Owned by Archives and Mausolea Department, Imperial Household Agency
- 6) *Genji-wahishō* - Chrysanthemum and peony arabesque
Label written by Emperor Reigen
1 volume
Edo period, 17th century
Owned by Archives and Mausolea Department, Imperial Household Agency
- 7) *Yamato Monogatari*- Seaweed arabesque and shell design
Label written by Emperor Reigen
1 volume
Edo period, 17th century
Owned by Archives and Mausolea Department, Imperial Household Agency
- 8) *Ochikubo Monogatari* - Peony arabesque and plant roundel design
Label written by Emperor Reigen
3 volumes
Edo period, 17th century
Owned by Archives and Mausolea Department, Imperial Household Agency
- 9) *Wagami-ni Tatoru Himegimi* - Swirling cloud and dragon design
Label written by Emperor Reigen
3 volumes
Edo period, 17th century
Owned by Archives and Mausolea Department, Imperial Household Agency
- 10) *Ama-no Karumo* - Grape arabesque and squirrel design
Label written by Emperor Reigen
3 volumes
Edo period, 17th century
Owned by Archives and Mausolea Department, Imperial Household Agency
- 11) *Sangen Ichiran* - Grape arabesque and squirrel design
Label written by Emperor Reigen
3 volumes
Edo period, 17th century
Owned by Archives and Mausolea Department, Imperial Household Agency
- 12) *Rōkashō* - Phoenix and peony arabesque design
Label written by Emperor Reigen
3 volumes
Edo period, 17th century
Owned by Archives and Mausolea Department, Imperial Household Agency
- 13) *Kōan Genji Rongi* - Lotus arabesque and arrowhead and seaweed roundel
Label written by Emperor Reigen
1 volume
Edo period, 17th century
Owned by Archives and Mausolea Department, Imperial Household Agency
- 14) *Murasaki Shikibushū* - Hemp leaf and drooping wisteria
Label written by Emperor Reigen
1 volume
Edo period, 17th century
Owned by Archives and Mausolea Department, Imperial Household Agency
- 15) *Genji kokagami* - Cherry blossom arabesque design
1 volume
Edo period, 17th century
Owned by Archives and Mausolea Department, Imperial Household Agency
- 16) *Genji Monogatari-nai Renga Tsukeawase* - Little flower and linked circle design
1 volume
Owned by Archives and Mausolea Department, Imperial Household Agency
- 17) *Tsutsumi Chūnagon-shū* - Oblique lattice and three comma
Label written by Emperor Sakuramachi
5 volumes
Edo period, 18th century
Owned by Archives and Mausolea Department, Imperial Household Agency
- 18) *Tanabata Onzōshi* - Flowing water and cherry blossom design
Label written by Emperor Sakuramachi
1 volume
Edo period, 18th century
Owned by Archives and Mausolea Department, Imperial Household Agency

List of Exhibits

- 1
Scenes from Tale of *Genji*
Attributed to Kanō Eitoku
Left-hand screen from six-fold screen
Momoyama to early Edo period, 16-17th century
173.0 × 360.8
- 2
Plants and Flowers
Attributed to Kanō Eitoku
Four-fold screen, two-fold screen
Momoyama to early Edo period, 16-17th century
Four-fold screen : 168.0 × 376.0
Two-fold screen : 176.0 × 188.5
- 3
Beach and Pines
By Kaihō Yūshō
Pair of six-fold screens
Dated 1605
168.0 × 353.6
- 4
Scattered Painted Fans (Scenes from the Tale of *Hōgen*, Tale of *Heiji*, Tale of *Ise* and so on)
By Tawaraya Sōtatsu and others
Pair of eight-fold screens
Edo period, 17th century
111.8 × 376.0
- 5
Scenes from Tale of *Genji*
By Kanō Tanyū
Pair of six-fold screens
Dated 1642
166.5 × 366.4
- 6
Scenes of *Ide Tamagawa* and *Ōigawa*
By Kanō Tanyū
Pair of six-fold screens
Edo period, 17th century
167.0 × 368.8
- 7
Scenes of Tale of *Genji* and Tale of *Heike*
Attributed to Iwasa Matabei
Pair of six-fold screens
Edo period, 17th century
157.0 × 347.0
- 8
Weeping Cherry
By Kanō Tsunenobu
Pair of six-fold bamboo blind screens
Edo period, 17th century
123.0 × 340.4
- 9
Chrysanthemums
By Ikoma Tōju
Left-hand screen from six-fold bamboo blind screens
Edo period, 17th century
170.0 × 376.0
- 10
Crossing the Bridge at Sano / Autumn Fields
Pair of six-fold screens
Edo period, 18th century
176.0 × 376.8
- 11
Album of Tale of *Genji*
Attributed to Tosa Mitsunori
1 album
Edo period, 17th century
Album : 41.7 × 30.2
- 12
The Biography of Priest Saigyō
By Ogata Kōrin
3 scrolls among a set of 4
Edo period, 18th century
33.7 × 1684.6 ~ 2277.3
- 13
Hitomaro Gazing upon Akashi
By Tosa Mitsuoki
1 hanging scroll
Edo period, 17th century
41.0 × 81.5
- 14
Floating Boat and Flowers and Birds
By Tosa Mitsunari
Set of 3 hanging scrolls
Edo period, 17-18th century
103.2 × 42.4
- 15
The Colorful Realm of Living Beings
By Itō Jakuchū
6 hanging scrolls among a set of 30
Edo period, 18th century
142.3 × 80.0
Large Rooster and Hen
Peach Blossoms and Small Birds
Sunflowers and Rooster
Peonies and Small Birds
Cotton-roses, Rooster and Hen
Fish Swimming in a Lake with Lotus
Flowers
- 16
Peonies and Peacocks
By Maruyama Ōkyo
1 hanging scroll
Dated 1776
130.5 × 99.0
- 17
Flowers
1 hanging scroll
Edo period, 18th century
146.5 × 82.5
- 18
Peacocks
By Mori Tetsuzan
Pair of hanging scrolls
Edo period, 18-19th century
158.7 × 89.2
- 19
Carps
By Kuroda Tōkō
1 hanging scroll
Edo period, 18-19th century
169.0 × 93.3
- 20
Birds and Flowers through the Twelve Months
May - A Grouse amid Sweet Flags
June - Dragonfly with Hollyhocks and Hydrangea
By Sakai Hōitsu
2 hanging scrolls among a set of 12
Dated 1823
139.0 × 50.4
- 21
Donsu damask bag with plum blossoms and bee design (containing lacquer box for *Sarashina-nikki*)
Edo period, 17th century
- 22
Set of ten utensils for incense identifying game with chrysanthemum design
Edo period, 18th century
Set of incense packets
Kinran brocade bag with morning glory and butterfly design
Kinran brocade bag with rabbit design
- 23
Set of ten utensils for incense identifying game with pine, bamboo and rose design in *makie*
Edo period, 18th century
Set of incense packets and container, various boxes

Foreword

The Edo period, a span of approximately 250 years, was an era of active development in culture, which was cultivated with the participation of not only the ruling class, but also the common people. Among painters, there were many who formed schools which fascinated people with their original expression, other than the Court and retained artists such as the Tosa school and Kanō school. However, the foundations within the awareness of the painters had always been the traditional designs that were handed down over time. Just how did they digest and develop these traditions, in terms of subject, motif and painting techniques? In other words, the interesting matter in Edo period art is how the art of the Edo period developed supported by tradition.

This exhibition focuses on the literary, and flower and bird designs within art that are the most traditional, often seen among the Imperial collection. Scenes from stories such as *Tale of Genji* and *Tale of Ise*, which were adored by many, and pictures depicting *waka* poems such as scenes of famous places and beautiful flowers and birds, have been used from ancient times, also to decorate the interior of buildings such as the Imperial palace. In this exhibition, we will consider through paintings and craft objects, about how the tradition of these kinds of pictorial motifs were adopted and expressed during the Edo period. They are apt to be considered to lack evolving elements, but actually there were new works created among various pieces of paintings and crafts influencing each other. Traditional elements were selected to create new evolvments - This is the esthetic sense of the Edo period that we can reconsider today.

Kanō Tanyū, Tawaraya Sōtatsu, Tosa Mitsuoki, Itō Jakuchū, and Sakai Hōitsu - These painters were the ones who added their own original touch to create works which still fascinate us in the present day. Furthermore, unknown artists who created elegant and refined furniture with traditional designs invite us into a space of Japanese beauty. Through these beautiful and adorable pictorial designs, we hope you will be able to feel the esthetic sense of the Edo period.

March, 2002

Museum of the Imperial Collections,
Sannomaru Shōzōkan
(Translated by Hiroko Yokomizo)



Esthetic Sense of the Edo period

—Tradition and Evolvement of Designs in Paintings—

March 26 (Tuse) — June 9 (San)
Museum of the Imperial Collections
Sannomaru Shōzōkan