

根津美術館蔵

尾形光琳筆「白楽天図屏風」について

川 延 安 直

はじめに

今回の小論で取り扱った、根津美術館蔵「白楽天図屏風」には、この他に、構図・画面形式をまったく同じにする作例が某氏の所蔵として現存しており、さらに『光琳百図』中にも同様の作例が伝えられ、同工異曲の作例が三点確認されている。また、「扇面貼交手箱」（大和文華館蔵）の中の「白楽天図扇面」も、作風は異なるが同様の場面を描いている。その他、「白楽天図屏風」に関連する資料として、小西家伝来光琳資料中の、二種の下絵と思われる画稿を忘れる事はできない（一）。

このように、構図を同じくする作例が三点確認され、その下絵が伝わっている事、構図の一部が、先行する宗達派の扇面画に類似している事、さらには、その図様の源流を室町期の作とされる古絵巻に求められる、といった諸点は、本図の成立に興味ある問題を提示してくる。光琳の代表作とされる作品、例えば「紅白梅図屏風」（MOA美術館蔵）・「燕子花図屏風」（根津美術館蔵）などと比べると

時、本図が、完成度や美的価値において、より優れた作品であるとは言えないであろう。しかし、本図には、下絵を含めて、確かに光琳独自の造形性を認める事が出来るのである。

小論では、この根津美術館蔵「白楽天図屏風」を積極的に光琳作品と認め、「白楽天図屏風」の下絵と思われる小西家伝来画稿、東大寺蔵「古絵巻」（2）・宗達扇面画（3）との関連、画面の多くを占める波の表現などを手掛りとして、本図の造形的特質を明らかにし、さらに、他の光琳諸作品との画風・落款・印章の比較を通して光琳の作風展開上における位置付け、制作年代の推定を試みたい。

一 光琳筆 根津美術館蔵「白楽天図屏風」について

1 「白楽天図屏風」に関する論考

「白楽天図屏風」の作品論に入る前に、その研究通史に触れておきたいと思う。

まず、既に昭和三十五年山根有三氏は、「白楽天図屏風」が謡曲

「白楽天」から画題を得たものであり、また、「白楽天図屏風」の下絵と見られる小西家伝来の画稿が、室町時代末の「執金剛神縁起絵巻」から取られたものであるとし、さらに、同絵巻と宗達、宗達と光琳の間で図様の応用があった可能性を示唆している(4)。

その後、同氏は宗達とその一派の描く古典的題材が古絵巻から取材されている事実を実証的に論じ、その中で「執金剛神縁起絵巻」と「白楽天図屏風」との関係について、宗達周辺画家の作と思われる「扇面貼付小屏風」(フリア美術館蔵)の中の同絵巻から取材した扇面画を取り上げ、同絵巻・扇面画・光琳画稿・「白楽天図屏風」と連なる図様の継承について論じている(5)。

「白楽天図屏風」の造形的側面に触れた論には、未だまとまったものを見ないが、仲町啓子氏は「白楽天図屏風」の中の緑青の山と宗達筆「閨屋図屏風」(静嘉堂文庫蔵)中の土坡との類似を指摘した。

また、同氏は「白楽天図屏風」を光琳真筆とするに当たって、未だ検討の余地が残るとしながらも、特に波の描写に宗達学習の影響を指摘し、さらに、光琳画稿中の「白楽天図下絵」(二枚のうち正面向き)の白楽天を描くもの(を取り上げ、その人物と船が一体となっていて作り出す抽象化、様式化された造形に着目している(6)。

しかし、以上の諸論において、謡曲「白楽天」、東大寺蔵「古絵巻」、宗達派作品との関連等については触れられているものの、光琳筆「白楽天図屏風」を主題とする総合的論考は行なわれていない(7)。

2 主題について

「白楽天図屏風」の造形面に触れる前に、主題である謡曲「白楽

天」との関係について簡単に記しておきたい。

「白楽天図屏風」の描くところが謡曲「白楽天」の一場面、白楽天が唐国より日本の智恵を計る為に渡来し、今まさに、任吉明神の化神であるところの漁翁と出会おうという場面である事は、前節で掲げた諸論文で既に指摘されている。

しかし、この「白楽天図屏風」は謡曲に主題を得たものではあるが、謡曲の世界を忠実に再現しようとしたものではない。後に詳しく述べるが、本図の抽象的とも言える対象の形態や画面構成は純粹に造形主義的な意志に支配されており、そこには叙情的・文学的趣味は感じられない。本図を描くにあたって謡曲に触発されたであろうが、それは光琳の美意識を支配する性質のものではなかった。

それでも、やはり光琳の能に対する関心は浅からぬものであったと思われる。ここでは詳述を避けるが、光琳は幼少の頃より父宗謙の感化によって能を学び、終生その鑑賞はもちろん、自から演ずる事のあった事が「小西家旧蔵光琳関係資料」、「二条家内々御番所日記記」等の資料から知られるのである(8)。

3 造形について 構図・彩色・対象の造形処理を中心に

本図は六曲一隻の屏風装で紙本彩色、一部に金箔・金砂子を用いる。右隻に白楽天と船頭を乗せた唐船、左隻に漁翁の乗る小船が向き合って配される(9)。画面左上から土坡が伸び途中二手に岐れて画面中央部に張り出し、さらにその延長上に金雲が延び唐船の近くに達する。残る画面の大部分は波で埋められ、本図の最も特徴的な表現をなす。以下、本図の造形的特質を

(1) 構図

(ロ) 彩色

(イ) 対象の抽象的・平面的処理の三点から考察したいと思う。

(ロ) 構図 本図の構図の特徴として、閉鎖的・求心的性格を持つ事、画面の物理的中心と造形意識上の画面の中心との間にずれがあり、造形的に非相称である事の二点を指摘できる。

三人の人物に拠る視線の交換、二艘の対峙する船の位置関係は、観る者の視線を画面内に留め、船の動きを抑えている。二艘の間に拡がる海原には、白楽天と漁翁の中間に張り出す様に土坡が位置し、開放的な空間の拡がりを減じている。画面上端は土坡と金雲で埋められ、水平方向への連続性が保たれる反面、画面上方への空間の拡がりは断たれる事になる。画面左端漁翁の頭上には、画面上半部を占めて土坡が拡がり、漁翁の前方、画面中央にも広く土坡が位置しているため、漁翁は土坡に取り込まれる形となり、閉鎖的な印象を与えている。

これらは、すべて拡散から集中へと作用する性格のもので、視線を画面内に留め、閉鎖的印象を生み出している。

本図の造形上の中心点を画面に見出すならば、それは題材上主要な二人物、白楽天と漁翁の中間点、二人物の間に大きく張り出す土坡の中心あたりであろう。画面の物理的中心は対角線の交点であるから、この造形上の中心点はそれより半曲程左へずれている事になる。これは、中心をずらし画面の均衡・安定を破る事で左右均衡の安定した構図からは得られない心理的效果を観者に与えるのを意図したものではないだろうか。

しかし、この構図が「白楽天図屏風」において必ずしも成功して

いるとは言えない。同様の構図を持つ多くの光琳画が正方形に近い画面形式(10)であるのに対し、本図は水平志向が強調される六曲一隻の画面形式であり、構図は緊張感に乏しいものとなっている。

(ロ) 彩色 次に、描線も含めて彩色の問題に移ろうと思う。本図は紙本地に金箔・金砂子を用い、墨・金銀泥・その他の顔料を以て彩色が施されている。

先ず、人物の彩色は、漁翁は肌が呉粉、着衣は金泥。白楽天は冠・袖・襟に緑青が施され、袖・襟には金泥で唐草様の文様が描かれている。船頭は着衣が呉粉で襟・袖には緑青が施されている。白楽天の緑青と金泥は船頭の呉粉とともに色彩的なアクセントの効果を果たしている。

唐船は呉粉・墨・銀泥で船体が描かれるが、銀泥は銀焼けが進み黒灰色に近い。船首には群青・金泥・朱で魚型の装飾が描かれ、船尾の金泥の魚形の装飾とともに画面に華やかさを加えている。

本図を一見したところ、波の部分には彩色らしきものは見当らず淡墨が淡く引かれているかに見えるのだが、詳細に観察すると実はかなりの部分に極めて薄く群青が施されている事に気付く。波の背、波頭の泡立つ表現の部分には僅かながら呉粉も残っているが、当初は波の背を中心により多くの部分に施されていたものと思われ、今ではその名残りが群青の施されていない紙本地の部分として墨線に沿って表われている。おそらく、当初は墨線を何本か重ねて一つの波の山を表わし、墨線的一条毎にその下に沿って呉粉を施した後、広く群青を塗った、かなり明るい印象を与えるものだったのではないだろうか。

流れる様な墨線と群青と呉粉とで描かれた波が広く画面を占めて

いたのであれば、土坡の緑青、唐船の銀泥、そして金雲の効果もわり、本図の印象は今より一層華やかなものであったらうと思われる。

しかし、当初の呉粉の姿はある程度推測し得るとしても、その他の群青・銀泥の当初の姿を推測するには未だ問題が残るのである。ここで、波と人物の描線について少し記しておきたい。まず波の表現だが、幾筋もの規則的に引かれた淡墨線で波の一本が表現されている。この描線は太目のゆったりした線で、一気呵成に引かれたものではなかったであろうが、途中モタつきやムラもなく切れの良さを感じさせる。人物の着衣を描くふくらみのある線は衣の柔らかさを良く表わしており、他の光琳人物画、「牡丹花肖柏像」・「中村内藏助像」(大和文華館蔵)・「呂尙垂釣図屏風」(文化庁蔵)等に見られる着衣の線に相通じる性質を持っている。同じく着衣を描く線であっても、白楽天のそれが他の二人物に比べ比較的硬い印象を与えるのは、白楽天の姿形が、他の二人物に比べ直線の・幾何学的であり、曲線の柔らかさを感じさせる事が少ないためであろう。

(イ)対象の抽象的・平面的処理 最後に対象の抽象的・平面的処理の問題に触れたいと思う。

まず、本図の主要な構成要素である波は、曲線の反復で構成される山型の基本形を複雑に組み合わせられて描かれており、画面の各部とも類型的形状を呈し大きさもほぼ均一で、海面上の奥行きは意識されていない。ここでの主たる目的は、波という自然現象の一樣態を再現する事にあるのではなく、画面に図案的整理を施す事にあると思われる。

その他の船や土坡は、抽象的に整理された形態の色面として処理

される。特に土坡は曲線を強調した緑青の平面として扱われる傾向が顕著で、同様の傾向は正面観の強調された白楽天の幾何学的姿形、唐船と一体化するように背から腕への曲線を強調された船頭の姿形にも認める事が出来る。これらの図案的、抽象的、平面的造形処理については後に詳しく触れる事にした。

二 「白楽天図屏風」の造形的特質

1 古絵巻との関係

本図の唐船の図様が宗達派作品を間に置いて、東大寺蔵の古絵巻の一部から取材されたものであらうとする意見が提出されているが(11)、本節ではその説のもとに

a 東大寺蔵「古絵巻」(以下「絵巻」)

b 「扇面貼交小屏風」(フリーア美術館蔵)中の扇面画(以下、「宗達扇面画」)

c 「白楽天図屏風下絵」(以下、「下絵」、「白楽天図下絵」)

d 根津美術館蔵「白楽天図屏風」

という図様の変遷を想定し、そこに見られる造形性的変化について考察したい。特に「宗達扇面画」から「白楽天図下絵」に至る図様の変化は本図の造形意識を知る上で一つの重要な手掛りになると思われる(12)。以下、(一)波、(二)唐船、(三)人物の三点を中心に図様の改変とそこに見られる造形意識の相違を明らかにして行きたい。

(一)波 「絵巻」の波の表現は非常に類型的で、年輪状に重なり繰り返す単調な線條によって大きさ、形状ともにほとんど変る事の無い同質な波が画面に均等に描かれている。これが「宗達扇面画」と

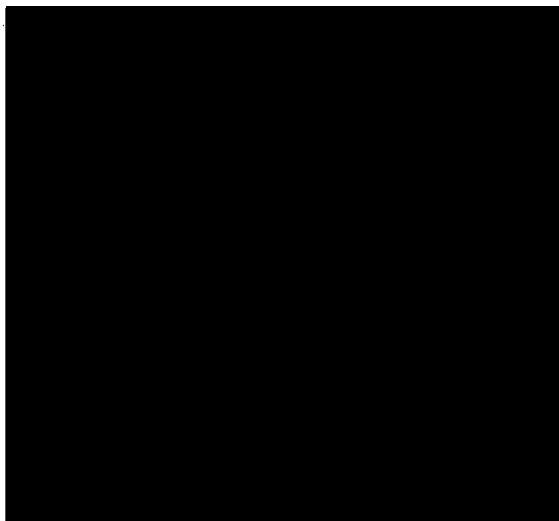


図 1 東大寺蔵古絵巻

なると波の表現はまったく異なったものになる。ゆったりとした伸びやかな墨線と金泥線は繁雑にならない程度の間隔に引かれ、一々の波はその方向性が異なるため画面に流動感を与えている。動勢や変化に乏しい「絵巻」の表現に比べ、「宗達扇面画」には、線による画面構成の面白さを指摘する事ができる。「白楽天図下絵」は、肥瘦の無い均質な線で形状・大きさ共、ほぼ均等な波が幾何学的形態に描かれ、全体的に整理された印象を受ける。本図の波は、やや丸味を帯びている点を除けば、形状・配置などの大概は下絵とほぼ同様である。しかし、本図では、下絵では描かれなかった無数の波

の線條が描き込まれ、波の形状と組合わせの他に線の繰り返しによる造形の面白さが追求されている。

「絵巻」では単調な線の反復に過ぎなかったものが、「宗達扇面画」では線の効果によって波の動勢・流動感が表現される様になる。そして下絵、さらに本図に至ると、規則的な曲線の繰り返して描かれた波の表現と、その波の複雑な組合せが造り出す曲線の連続による図案的画面構成が表現の主眼となり、ここでは、波は自然現象の様態ではなく、画面における造形上の一素材となっている。

(二)唐船 「絵巻」中の渡舟の図様が本図の唐船の図様に变化するまでの過程には平面的・抽象的造形への志向が特に明瞭である。「宗達扇面画」では「絵巻」とほとんど同じ形態に描かれていた船の形は「白楽天図下絵」で大きく变化する。船首・船尾の裝飾が単純化され、船体は船首寄り三分の一あたりから後の部分が大きく反り上がる。完成画である本図の唐船は下絵の唐船全体を描く図と船首部分を欠く図との二種を合成したもので(13)、船頭を含む船尾から船首にかけての大きな曲線が特徴的である。また、「絵巻」・「宗達扇面画」では唐船の奥行き表現が考慮されていたが、下絵と本図では手前・奥それぞれの船辺りを描いて説明的に奥行きを暗示してはいるものの、そこに立体感を感じられず極めて平面的な印象を受ける。

さらに、下絵が舷側のみの一面的扱いであったのに対し、本図では斜め後方から見た船尾の描写もが加えられ、異なる視点から見られた二部分が同一平面上に合成されている。

この様に、唐船の表現は下絵を経て本図に至ると、立体的合理的形態把握は顧り見られず、画面構成の一要素である色面に還元さ

れ、色彩効果の配慮のもとに再構成されている。

(三)人物 人物について重要と思われる点は二種の下絵の表現の差異である。裏表を成す下絵のうち一枚は、真横から見た白楽天が抑揚のない直線的な線で単純な姿形に描かれ、「絵巻」や「宗達扇面画」に近い。もう一点は、白楽天は斜め前向きにこちらを向く姿に描かれ完成画たる本図とほぼ同様の姿形を成す。冠や袖の処理には正面視が重視され台形状の姿形には人体を単純な幾何学的形態に整理しようとの意識が明瞭に感じられる。さらに、船頭の姿形には白楽天以上に注目すべきものがある。白楽天の正面視を強調する方の下絵では同様に船頭の

姿にも幾何学的造形処理が顕著である。船頭は右腕から背・足への曲線が強調され、身体が一つの円に納まる構成となり、さらに、その曲線が船体と一体化する事により、船頭と唐船は一つの大きな弧を形成するのである。

対象を単純な幾何学的形態に整理する傾向は、完成画である本図にも同様に認められるが、それが下絵ほど明

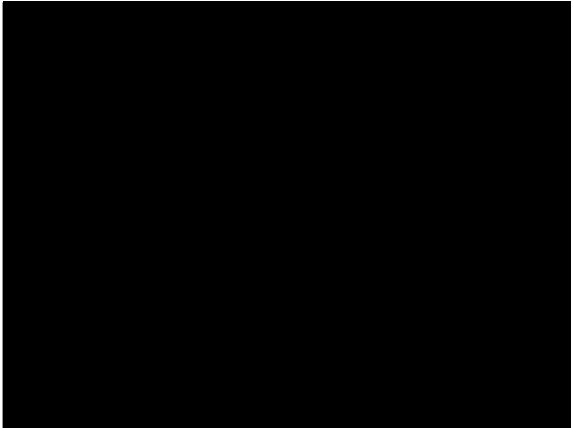


図 2 「白楽天図下絵」(表)

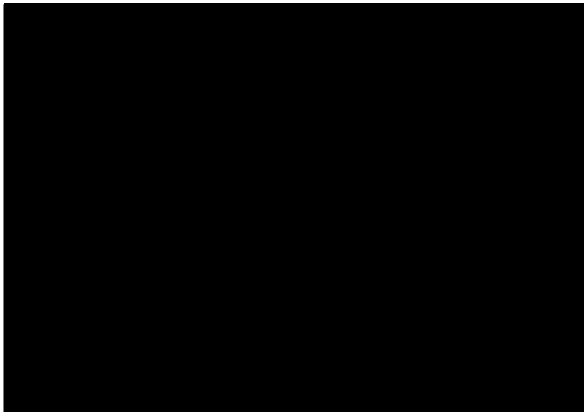


図 3 (裏、天地逆)

瞭には画面に表われずに、下絵に見られる造形意識を引き継ぎながらも不自然な印象を与えまいとする配慮が伺われる。だが、それが本図の性格を曖昧なものにしている事も否定できない事実であろう。

「絵巻」から本図へ至る諸作品の造形性を比較する時、そこにそれぞれ作品に流れる造形意識の変化を見る事が出来る。特に「宗達扇面画」から「白楽天図下絵」および本図への人物・唐船の変化には対象の平面的・幾何学的形態処理が顕著である。この図様の変遷過程は純粹に造形主義的な平面的・抽象的な画面構成が次第に進展して行く過程であつたとも言えるのである。

2 波の表現に見る光琳造形的特質

波の表現は本図の最も特徴的な点の一つである。本節では、光琳作品に見られる波の表現の中に本図の波の表現を位置づけ、造形的特質

を明らかにするための一助としたい。

本図の波の特徴として、まず全体を見た時、種々な大きさ・角度・形状の波が複雑に組み合わされ、観る者を眩惑する程であるにも関わらず、流動感や大きな動勢がそれ程強く感じられないという事実がある。これは、起伏の少ない直線的な描線で個々の波が幾何学的形態に描かれている事、波の動きが複雑に錯綜しているために却って全体的な大きな動勢を欠く事などに拠るのであろう。

この様な本図の波の表現は光琳の諸作品中において、どのあたりに位置づけられるであろうか。今、試みに、波の形式を以下の三群に分類したいと思う。

A群 漢画的・表現的作品

B群 やや表現的傾向を残すが、図案的造形の認められるもの。

C群 図案的・抽象的な文様に近いもの。

それぞれに該当する代表的作品としては、

A群 「波濤図屏風」(メトロポリタン美術館蔵)

B群 「松島図屏風」(ボストン美術館蔵)

「白楽天図屏風」(根津美術館蔵)

C群 「紅白梅図屏風」(MOA美術館蔵)

「群鶴図屏風」(フリア美術館蔵)

などが掲げられる。しかし、A・B・C三群の光琳による波の表現は必ずしも光琳の独創によるものではなく、宗達等を始めとする多くの先行作例の表現を新たな解釈によって改変し、自己の作品に活用したものであろうと思われる。

A群に属す光琳作品は宗達派(14)などの先行作品に大きな影響を受けており、その表現はそれらの作品と共通する点が多く、光琳独

自の造形として十分昇華されているとは言えない。

しかし、同様に先行作品の影響を受けていると思われるB群の作品では、その表現に光琳独自の造形と見られるものが表われてくる。A群の波から波頭の部分を除いた穏やかな波がB群の基本であるが、そこに光琳独自の造形意識に基づく図案的整理が施される事により表現の違いが生ずるものと考えられる。B群に属す波の表現は扇面を中心とする宗達派作品中に多くの先例を見る事が出来る。それらは多くの線を用いず比較的単純な構成で伸びやかに描かれたものが多いが、これが大画面の宗達筆「松島図屏風」(フリア美術館蔵)になると、大らかな単純さに代り洗練され整齊された造形が強調される。

光琳のB群に属す作品はこの傾向のさらに強まったもので、本図を初め、「松島図屏風」(ボストン美術館蔵)・「雪松群禽図屏風」(穎川美術館蔵)などが主な作例であり、その他に光琳画稿中の図案・下絵類を数点加える事も出来よう(15)。同じB群に属す作品でも、より表現的傾向の強い「松島図屏風」などでは波の動勢・奥行き・重なりといった自然な要素を表現しようとする傾向を無数の墨線・金泥線で複雑に構成された波に認める事が出来る。

これが、より図案的傾向の強い「雪松群禽図屏風」となると大分表現が変化する。その波は鮮やかな群青地に数本の繊細な金泥線で類型化した装飾的な波を描くもので、文様に近いこの様な波の表現は光琳画稿中の幾つかの図案でさらに意匠化の進展が認められる。

これらの諸作品にあつて、本図の波は「雪松群禽図屏風」にやや先行する作品ではないだろうか(16)。装飾化・図案化の進んだ「雪松群禽図屏風」の繊細な表現に比べ、本図はそれ程図案化は進んで

おらず、「松島図屏風」の表現の中にも図案的造形処理が見られる波の表現により近い。本図の波は「松島図屏風」に見られる図案的・抽象的造形を一層推し進め装飾性豊かな「雪松群禽図屏風」に至る途上に位置付ける事が出来るであろう。

本来ならばC群についても触れるべきなのであるが、C群に關してはそれが波というよりも流れの表現である事、図案的・抽象的意識が支配的で光琳以前にこの表現様式は定形化していた事などから今回は作例を掲げるに留めたいと思う。

三 根津美術館蔵「白楽天図屏風」の位置

1 本図の光琳画業中に占める位置

本図を光琳画業中に正確に位置付けるのには、光琳の全画業に及ぶ詳細な比較検討が要求されるが、現状においては困難な課題であると言わざるを得ない。そこで、小論では比較対照すべき作品を共通の範疇に含める事の出来る数点に絞り、論を進めて行きたいと思う。

本図の基本的構成は、画面の多くを占める海原・緑青の土坡・金雲を背景として二艘の船に乗る三人の人物を配す事により成立している。単純に言い換えるならば人物群を広く風景の中で捉えているわけである。そこで本章においては画面全体の構成・空間処理に着目、風景の中に人物群（ないしは人物群に対応する鳥類等）を配す作品を中心に選出し、風景と人物との空間関係・人物の造形処理について考察、本図との比較を試み、各作品中での本図の位置付けを行ないたいと思う。試みに以下の作品を取り上げた。

(一) 小西家伝来画稿中「業平東下り図」(大阪市立美術館蔵)

(二) 「松竹に鶴図屏風下絵」(メトロポリタン美術館蔵)

(三) 「松鶴図屏風下絵」(大阪市立美術館蔵)

(四) 「雪松群禽図屏風」(穎川美術館蔵)

(五) 「富士山図杉戸」(フリーア美術館蔵)

(一)「業平東下り図」は光琳の初期習作画の一つと見られ、画卷形式の画面に、移り行く風景と業平一行の姿を描くもので、対象は風景・人物ともに潤いのある自然に近い姿に描かれており、人物と風景の間に十分空間を感じさせる(17)。

(二)「松竹に鶴図屏風下絵」は現在屏風装となっているが、当初は屏風六曲一双分の下絵であったと思われる。潤いを含む筆で描かれた松や竹の間に数羽の鶴を配すこの図には、鶴の姿形・小菊・躑躅の花の形態等に、後の光琳に連なる造形性を指摘する事もできるが、各対象の描写、相互の位置関係、奥行きについては合理的解釈のもとに自然に近い姿に描かれている(18)。

(三)「松鶴図屏風下絵」は(二)「松竹に鶴図屏風下絵」と同じく六曲屏風の下絵と見られるが、未だ本製作準備以前の画稿と思われる小品である。抽象的水流を背景に岩・松・鶴が並列的に描かれ、松の葉叢や鶴を構成する曲線に自然な形態を離れた抽象的造形処理が認められる。近い主題の「松竹に鶴図」が対象の形態・相互の位置関係等を合理的に処理していたのに比べ、ここでは画面上の造形的効果が最優先の課題となり、自由な造形が試みられている。

(四)「雪松群禽図屏風」中の波や松の表現には(三)「松鶴図下絵」同様の造形処理が見られる他、さらにこの図では地平線が画面上方に

あるため一層奥行きのない平面的画面となっている。

(四)「富士山図杉戸」には対象を単純な色面として処理する造形意識が極めて明瞭に認められる。富士山を背景に業平一行を描くこの図では、各対象は画面を構成する造形要素の一つとして抽象的形態の色面に還元され、周囲の環境と人物の間に合理的位置関係は認められない。

本図にも、人物・風景の両者に対象を色面として扱う傾向が認められる。緑青の土坡はもとより波の図様で埋められた海面も一つの平面と見出す事が出来、風景と人物の間に自然な距離感の表現は見られない。「松鶴図屏風下絵」の抽象化された流水表現・曲線を強調した鶴の形態は本図の波の表現、船頭と唐船の形態に対応するものと思われるが、いまだ「富士山図杉戸」の徹底した抽象的・平面的造形処理には至っていない事から、ここでは一応本図を「富士山図杉戸」以前「松鶴図屏風下絵」に近い作品と推定する事ができるのではないだろうか。今ここで、具体的制作年を語るのは困難であるが、表現的要素を留めながらの装飾化・意匠化の進展、画面上の効果を一に対象の合理的形態を自由に改変する造形意識からは光琳晩期の意匠的・装飾的両風が確立する以前のそれ程崩らない数年間、およそ宝永年間(一七〇四～一七一)の両風転換期(19)にその制作年を求められるものと思う。

さらに、ここで簡略にはあるが人物表現についても少し触れておきたい。本図の白楽天・船頭の姿形に対象を抽象的形態の色面として処理する傾向が見られる事は既に述べた。では、人物表現のこのような傾向を通して見た場合、本図はどのような位置に置かれるであろうか。以下、人物表現を中心とする作品の一部を掲げ、これら

諸作品との比較からも本図の制作期推定を試みたい。

- (一)「牡丹花肖柏図」
- (二)「伊勢物語八ッ橋図」(東京国立博物館蔵)
- (三)「秋好中宮図」(MOA美術館蔵)
- (四)「中村内蔵助像」(大和文華館蔵)
- (五)「襖図」(畠山記念館蔵)
- (六)「百人一首歌留多」

(一)「牡丹花肖柏図」・(二)「伊勢物語八ッ橋図」は光琳の法橋叙任(20)以前の作とされているが、この段階では、またここで問題としている様な造形は見られない。

(三)「秋好中宮図」には、色面の組み合わせによる画面構成への興味が現われている。

(四)「中村内蔵助像」は元禄十七年(一七〇四)という明確な制作年を知り得る貴重な光琳作品の一つであるが(21)、人物の姿形に合理的解釈を離れ純粹に造形的効果を追求する試みが認められる。(五)「襖図」にも同様の傾向を指摘する事が出来るが、さらに(六)「百人一首歌留多」になると、もはや人体は画面を構成する色面としての役割に徹するかの如く合理的解釈を拒む幾何学的形態に変化している。

これら諸作品中に本図を位置づけるならば、その、抽象的形態に近づきつつも「百人一首歌留多」や「富士山図杉戸」ほどには徹底していない造形から、「中村内蔵助像」・「襖図」以後「百人一首歌留多」以前の宝永年間中期過ぎに位置づけられるものと思う。

2 本図の制作年代について 落款・印章を中心に

前節において本図の制作期を主に造形性の展開からおおよそ宝永年間であろうとした。本節ではこれに他の側面からの考察も含め、より限定した制作年推定を試みたい。

今まで、主に造形性の点から本図の制作期を宝永年間（一七〇四〜一七一）と推定して来た訳だが、ここで指標とした諸作品と本図との先後の関係を簡略に述べるならば、「中村内蔵助像」・「松島図屏風」以後「富士山図杉戸」・「百人一首歌留多」以前の数年間に本図は描かれたものと思われる。これら諸作品中、本図以降の作とした二点はその画風から宝永年間末期から正徳年間初頭に位置するものとされており(22)、また数少ない制作年の明らかな光琳作品の一つ「中村内蔵助像」は元禄十七年（一七〇四）三月十三日改元、宝永元年となる）の作であるから、下限にはいまだ問題を残すものの上限は少なくとも宝永元年（一七〇四）以後とする事が出来る。本節では、さらに落款書体の変化、印章の使用期間からの制作年推定を試みたい。



図4 「白楽天図屏風」落款
(根津美術館蔵)

本図の「道崇」朱文円印は小西家文書中の帰字考から宝永元年（一七〇四）以降に使用されたと考えられる(23)。また、落款「法橋光琳」の「光」字は「道崇」印を有する諸作品のものに近く、中でも「波濤図屏風」(メトロポリタン美術館蔵)・「大黒天図」のものに最も近い。

以下、宝永年間（一七〇四〜一七一）の「光」字体の変化を詳しく検討する事で、より限定された制作年推定に資す事としたい。まず、宝永元年（一七〇四）の作として「中村内蔵助像」・「大黒天図」(24)の二点を掲げる事ができるが、その「大黒天図」の「光」字は光琳の法橋叙任前の作品、「牡丹花肖柏像」・「蹴鞠布袋図」、法橋叙任後間も無い頃の作とされる「燕子花図屏風」(根津美術館蔵)の書体に極めて近く、二筆で草書的に書かれた流れる様な書体である。これが、同年の「中村内蔵助像」のものでは、やや楷書体に近づき、さらに「襖図」(畠山記念館蔵)を経て、宝永二年（一七〇五）の作である「四季草花図巻」(25)では、その書体ははっきりと楷書体の「光」の形を取る。この「四季草花図巻」も含め、光琳の江戸在住時代、宝永四・五年（一七〇七・八）の作と見られる「躰圖」(畠山記念館蔵)・「波濤図屏風」の書体の特徴には、三画目の点から四画目の横線、五画目のはらいまでを一筆で書いている点を指摘できる。この傾向は、同じく「道崇」印を有する「大黒天図」・「馬上布袋図」などにも同様に認められる。

ところが、宝永年間も最末期、宝永七年（一七一）冬の作である「松鶴図六角皿」(26)の「光」字書体では、それまで一連の流れとして書かれていた三画目の点と四画目の横線が互いに独立して書かれる様になる。これは「方祝」印(27)を有する光琳晩期作品の落款

に共通した特徴で、ここに至って「光」字は一画一画の明確な楷書体として安定するのである。

さて、この様な、落款「光」字体の変化の過程において見るならば、本図の落款「光」字は、その一画一画が明確に書かれていながらも、三面目と四面目の間に一続きの筆勢があるのを指摘できる事から、宝永四・五年（一七〇七・八）の作品「躑躅図」や「波濤図屏風」以後、宝永七年（一七一）の作品「松鶴図六角皿」に近い宝永年間末の数年、宝永六年（一七一〇）前後に描かれたものと考えられる。

3 結語

以上、根津美術館蔵「白楽天図屏風」と東大寺蔵「古絵巻」との関係、他の光琳諸作品・宗達・宗達派作品との造型上の比較、落款・印章の検討などから、根津美術館蔵「白楽天図屏風」は光琳の宝永六・七年から正徳初年（一七一〇～一七一）頃の作例であるとした。本図はその芸術的完成度において構図と画面型式の不調和など、幾つかの問題点を残しているのであるが、光琳芸術の展開上において見るならば、なお重要な作例の一つとして評価する事が出来るのではないだろうか。整理抽象化された図案的な波、人物・船等の幾何学的な造形、すなわち画面上の造形効果を高める為に自然な形態を改変され色面として扱われる各対象、その色面によって構成される画面には、光琳の晩期作品に顕著な、画面上の造形効果を第一とし対象の合理的再現に捉われない自由な意匠の画面構成を行なう造形意識の進展が認められる。

本図で十分消化されているとは言えないまでも、それらの造形性

は既に画稿の段階から認める事ができ、宝永末年頃の光琳の造形意識の一端をそこに伺い得るとともに晩期の作品群への展開を暗示している。その意味で、この根津美術館蔵「白楽天図屏風」は光琳作品としての造形的特質を有し、光琳独自の造形性が確立して行く展開過程を示す興味ある作例と言えよう。

しかし、小論において扱った作品は光琳作品中の極く一部に過ぎず、筆者未見の作品も多い。より正確な考察を為すためには、光琳の全画業を通じ実作品にあたっての精細な比較検討と様式分析が必要とされ、さらには宗達や宗達周辺の画業についても同様の作業が必要となるであろう。これらの作業を今後の課題とする事で小論の結びとしたい。

- (1) 『小西家旧蔵光琳関係資料とその研究資料』（山根有三編、昭和三十七年、中央公論美術出版社刊）中の画稿番号20—1・2に相当するもの。同画稿を山根氏は「執金剛神縁起絵写」と呼んでいる。同書には、この他に「白楽天図屏風」中の漁翁の下絵と思われる画稿（同書中、画稿番号18）が「漁夫図」として含まれている。

- (2) 『奈良六大寺大観 東大寺三』（昭和四十八年・岩波書店刊）に「執金剛神縁起絵巻」三巻として紹介されているもの。東大寺の良弁僧正の伝記を中心に法華堂の執金剛神にまつわる靈驗説話を集め三巻本とした絵巻で、結びの詞章に拠れば、「良弁僧正根本の伽藍」修造勸進の為に人々を教化する目的で作成された事が知られる。明確な制作年は不明だが、延徳三年（一四九一）八月の『尋尊大僧正記』・『実隆公記』に東大寺執金剛神

絵三巻に関する記載があり、制作年は延徳三年以前と推定される。

本絵巻の各段は建武四年（一一三七）成立の「東大寺縁起絵詞」二〇巻本にすべて含まれ、詞章もそのまま二〇巻本のものを用いているところから、本絵巻はあるいは建武四年成立の二〇巻本「東大寺縁起絵巻」から転写されたものであるかも知れない。

本絵巻が転写本であるとすれば、「白楽天図屏風」の構図の一部は、あるいは「東大寺縁起絵巻」にまでその源流を遡り得る事も考えられる。

- (3) 『琳派絵画全集・宗達派一』（山根有三編、昭和五十四年・日本経済新聞社刊）で紹介されている図版番号一八三の扇面。「扇面貼交小屏風」（六曲一隻・紙本着色・落叙「宗達法橋・印文不明朱文円郭印・フリア美術館蔵）中の扇面六枚のうち右端の一枚にあたる。

- (4) 山根有三「光琳筆扇面貼交手筈」『大和文華』三十三号、昭和三十五年

- (5) 山根有三「俵屋宗達と異本伊勢物語絵および執金剛神縁起——新出の伊勢物語図屏風を中心に」『国華』九七七号、昭和五十年

同氏。「執金剛神縁起絵より取材したもの」『琳派絵画全集・宗達派一』（山根有三編、昭和五十四年、日本経済新聞社刊、以下「全集」と略記）所収

- (6) 仲町啓子「白楽天図屏風」解説、『全集・光琳派一』所収
同氏。「白楽天図屏風」解説、『日本屏風絵集成・第四巻・漢

画系人物」（戸田禎佑・金沢弘他、昭和五十五年、講談社刊）

- (7) その他、河野元昭氏が根津美術館本「白楽天図屏風」と『光琳百図』所載本とを同一作品としている事が注目される。

「白楽天図屏風」解説、『日本美術絵画全集・十二巻・尾形光琳』（河野元昭著、昭和五十五年、集英社刊）所収

- (8) 「小西家旧蔵光琳関係資料」は注（一）同書、「二条家内々御番所日記記」は「光琳関係資料——二條家内々御番所日記抄録」（神通せつ子、『大和文華』三十三号、昭和三十五年）として公刊されているものに拠った。

- (9) この「白楽天」・「船頭」・「漁翁」・「唐船」の呼称は前掲山根氏論文（「光琳筆扇面貼交手筈」、『大和文華』三十三号）に倣った。

- (10) 光琳独自の求心的構図については山根有三氏の次の諸論に触れられている。

「評伝尾形光琳——その生涯と芸術」（『美術手帖』一三八号、昭和三十八年）

「光琳と中村内蔵助——中村内蔵助像を中心に」（『国華』一〇二三号、昭和五十四年）

同様の構図を持つ作例には、

「中村内蔵助像」（大和文華館蔵）

「呂尚垂釣図屏風」（文化庁蔵）

「波濤図屏風」（メトロポリタン美術館蔵）

「孔雀図屏風」

「紅白梅図屏風」（MOA美術館蔵）

などを掲げる事ができる他、光琳画稿中の幾つかの図案等を含

める事もできよう。

(11) 一章一節で紹介した諸論文

「光琳筆扇面貼交手箒」(山根有三、『大和文華』、三十三号、昭和三十五年)

「俵屋宗達と異本伊勢物語絵および執金剛神縁起―新出の伊勢物語図屏風を中心に」(山根有三、『国華』九七七号、昭和十五年)その他

(12) 小論では、東大寺藏「古絵巻」・「宗達派扇面画」・「白楽天図下絵」と続く図様の变化を想定した訳であるが、「古絵巻」と「扇面画」との造形の類似に比べ、「扇面画」と「下絵」との間にはかなりの造形性の相違がある事から、「下絵」が直接「扇面画」ないしは「古絵巻」に取材したものとするにはやや問題が残ると思われる。

しかし、小論では、一応現在のところ確認する事のできる、ここに掲げた四作品によって、「古絵巻」から「白楽天図屏風」への造形性の变化を論じていく事にした。

(13) 「白楽天図屏風下絵」は一紙の裏表に二種の図様が描かれている。うち船体全部を描くものが注(1)同書中の画稿番号20-1、船首を欠くものが20-2にあたる。完成画である「白楽天図屏風」の唐船は、この20-1の船首部分を、20-2の船体に合成したものと思われる。

(14) ここで言う宗達派とは、宗達風の画風を持つ宗達工房の画家、あるいは後世宗達風を倣い描いた画家の一群を総称して便宜的に用いたもので、狩野・土佐の様に歴史上二画派として確立していたものではない。

(15) 現在、実際に作品を確認する事が出来ないので比較対照の資料として積極的に扱う事は出来ないが、「光琳百図」中にもB群に含まれるであろう波の表現が幾つか見られる。

(16) 「雪松群禽図屏風」(穎川美術館蔵)の正確な制作年は明らかではないが、その落款が「蟬川末派青々光琳画」と書されている点は興味深い。

山根有三氏による小西家文書中の深省(乾山)筆算書の調査から「蟬川末派」は「長江軒」・「寂明」・「青々」などの号とともに正徳元年(一七一二)頃、乾山が光琳の為に考案したものである事がわかる。

「小西家文書中の乾山研究資料」(尾形乾山自筆〈陶工必用〉竝解説、昭和三十九年、大和文華館刊)

(17) 「業平東下り図」について、仲町啓子氏は、狩野派学習のみならず宗達学習の影響をも随所に指摘できる元禄十年(一六九七)前後の光琳初期習作画の一つであるとしている。

「光琳の物語絵について」(『全集・光琳派』、昭和五十四年、日本経済新聞社刊)

(18) 西本周子氏は、「松竹に鶴図屏風下絵」を、光琳が宗達学習も含めて本格的な絵の修業を始める三十歳以前のごく初期の習作画であり、未だ狩野土佐折衷体の画風に留まるものとしている。

「松竹に鶴図屏風下絵」解説(『在外日本の至宝五・琳派』、昭和五十四年、毎日新聞社刊)

(19) 山根有三氏は、作風及び文書資料等から、光琳の作画期を画風昂揚期・画風転換期・画風大成期の三期に分け、宝永年間

を画風転換期と規定している。

「評伝尾形光琳—その生涯と芸術」〔『美術手帖』一三八号、昭和三十三年〕

「元祿時代の美術—尾形光琳について」〔『歴史教育』十二号、昭和三十一年〕

- (20) 小西家文書中には光琳の法橋叙任に関する資料が遺されており、それによれば光琳法橋叙任の年は元祿十四年（一七〇一）二月、四十四歳の年であった事が知られる。以下、同資料を掲げる。

「上卿 櫛笥中納言

元祿十四年二月廿七日 宣旨

光琳

宣叙法橋

藏人頭左近衛中将藤原隆長奉

『小西家旧藏光琳関係資料とその研究資料』中の（No.138）「尾形光琳叙法橋口宣案」による。

法橋叙任前の作品には他に以下のものがある。

「十二ヶ月花意図屏風」〔「光琳筆」落款、「積翠」朱文方印〕

「蹴鞠布袋図」〔「光琳筆」落款、朱文壺印〕

「秋草図屏風」〔「伊亮」朱文円印〕

何れも「法橋光琳」とせず「光琳筆」と記すか、無署名の作品である。なお、「伊勢物語ハツ橋図」には「法橋光琳」の落款

があるが、「法橋」は後の書入れである可能性が高いとされている。

- (21) 「中村内蔵助像」（大和文華館蔵）は、図中の年記「元祿十七祀在甲申三月」より、元祿十七年（一七〇四）という明らかな制作年を知り得る数少ない光琳作品の一つで、その像主、中村内蔵助は光琳の庇護者としては第一人者であり、光琳研究上忘れる事のできない人物である。

「中村内蔵助像」については以下の論文によった。

「光琳筆藤原信盈像に就て」〔菅沼貞三、『美術研究』七十六号、昭和十三年〕

「光琳肖像考」〔菅沼貞三、『芸文研究』一号・昭和二十六年〕

「光琳筆中村内蔵助像」〔菅沼貞三、『大和文華』五号、昭和二十七年〕

「光琳と中村内蔵助—中村内蔵助像を中心に」〔山根有三、

『国華』一〇二三号、昭和五十四年〕

- (22) 「百人一首歌留多」・「富士山図杉戸」の制作年代については以下によった。

「尾形光琳の造型性に関する一考察—百人一首カルタを中心として」〔仲町啓子、『国華』一〇二七号、昭和五十四年〕

「富士山図杉戸」解説（山根有三）『在外日本の至宝五・琳派』昭和五十四年、毎日新聞社刊〕

- (23) 小西家文書中には「道崇」の他、「光琳」・「小形」の「焔字考」（一種の姓名判断）が遺されており、光琳の姓名・画号の変遷を知る上で貴重な資料となっている。

「道崇」の号は、その「帰字考」の年記より、宝永元年（一七〇四）七月以降に用いられたものと思われる。以下、同資料を掲げる。

道崇
欽考韻鏡帰納

独
銅匱

宝永元祀七月戊午

平璋元伸誌

『小西家旧蔵光琳関係資料とその研究資料』中の（No. 140）「中根元伸「道崇」帰字考」に拠った。

(24) この「大黒天図」には、中村内蔵助の手になる賛と年記が記されている。そこには

「寶永元申五月甲子 風竹館主拝讀（朱文円印）〔印文「風竹館主」・（朱文円印）〔印文「異夕異土印」〕」

とあり、この作品が「中村内蔵助像」の二ヶ月後、宝永元年（一七〇四）五月の作である事が知られる。

「尾形光琳筆大黒天図」（山根有三、『国華』一〇五九号、昭和五十六年）

(25) 「四季草花図巻」は、その軸芯墨書銘に「宝永二乙酉六月

二日」の年記があり、宝永年間（一七〇四〜一七一一）初頭の光琳画業を知る上で貴重な一例である。

「尾形光琳と草花絵―草花図巻を中心として」（水尾比呂志、『国華』八八九号、昭和四十一年）

「光琳筆四季草花図巻について」（河合正朝、『全集・光琳派』、昭和五十四年、日本経済新聞社刊）

(26) 光琳・乾山合作陶器の一つ「松鶴図六角皿」は表に「光琳画」落款、裏には乾山による「宝永庚寅歳乾山製」の款記があり、宝永七年（一七一〇）の作である事が知られる。

「光琳と乾山焼二題」（山根有三、『国華』一〇三七号、昭和五十六年）

(27) 「方祝」印の使用期間については、小西家文書中の覚書や光琳自筆小西彦九郎宛書状などの調査により、正徳元年（一一七一）頃にその上限を求められる。

「光琳の自筆書状略解」（山根有三、『全集・光琳派』、昭和五十四年、日本経済新聞社刊）

「小西家文書中の乾山研究資料」（山根有三、『尾形乾山自筆〈陶工必用〉並解説』、昭和三十九年、大和文華館刊）

付記

小論の結びにあたって、作品の撮影、図版の提供等、多大の便宜、御配慮を賜った根津美術館学芸課資料主任矢崎格氏、並びに御所蔵家の方々に、謹んで感謝の意を表す次第である。

（かわのべ やすなお）