

口絵9 同 部分



口絵7 「浅葱綸子地鳳尾に雲取り流水千鳥と薊八重葎文様小袖裂打敷」(黒川古文化研究所蔵)



口絵10 同 裏面 部分



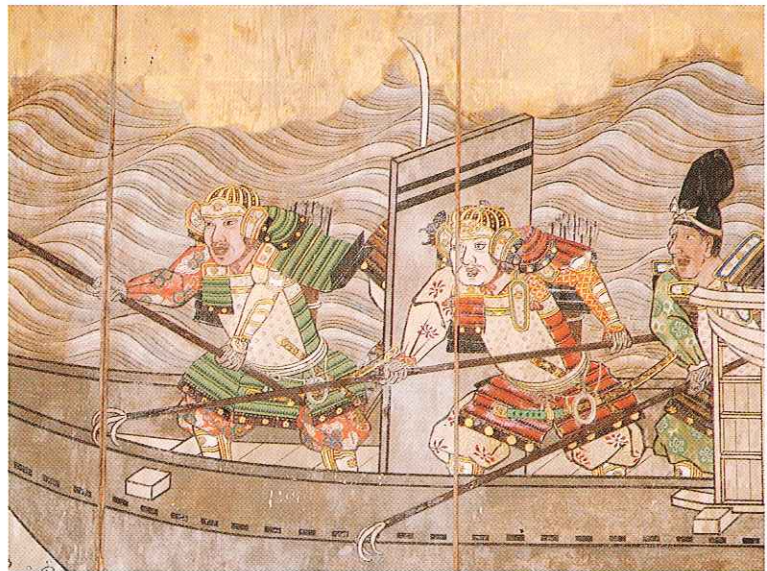
口絵8 同 部分



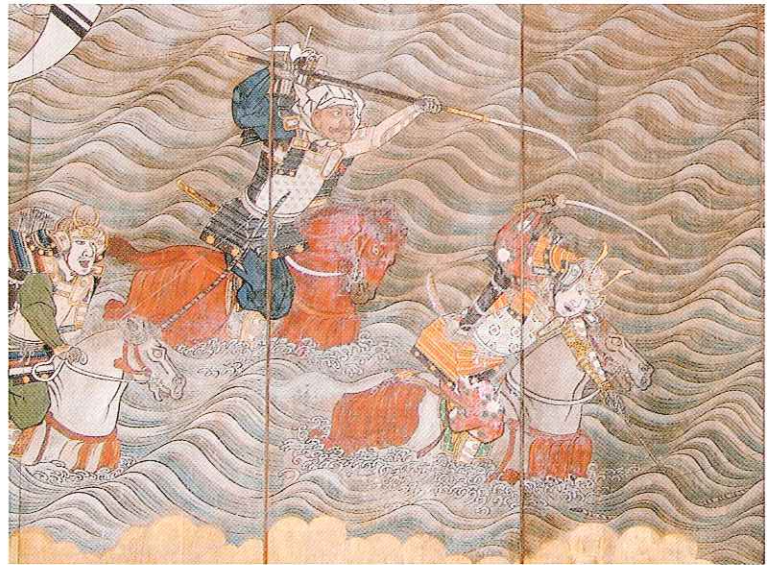
口絵11 野々村信武「弓流図繪馬」(北野天満宮蔵)



口絵14 同 部分



口絵12 同 部分



口絵13 同 部分

京の町絵師・尾形光琳の意匠性と光琳文様

—江戸時代の京都にみる淡雅の系譜—

杉本欣久

はじめに

・絵は応挙が世に出て、写生といふ事のはやり出て、京中の絵が皆一手になつた事¹⁾じゃ。

大坂出身で京都に移り住んだ国学者・上田秋成は、「写生」を重視して作画を行った円山応挙を評するとともに、十八世紀後半における京都の絵画状況が、その影響で大きく移ろいださまを書き留めた。「写生」の解釈はいまは措くとして、これは京都にあった全ての画家を指した語ではない。宮中や幕府の御用を務めた土佐派や狩野派は、刀装具における後藤家と同様、公的な用途に耐えうる伝統的形式（フォーマル）で描くことに存在意義があり、先の評価が適応されるのは、あまた存在した町絵師に対してであった。流行に敏感な彼らは、多様な業種でひしめく京都町人の求めに応じ、精神の遊びどころとなる私的方面（カジジュアル）の絵画需要を満たすことを主な仕事とした。たとえ初期的に土佐派や狩野派の画家に学んだとしても、ひとたび独立して野に下り、町人の嗜好に応えようとすれば、両派のような公的性格の強い画形式を墨守していたのでは受容されず、私的精神の要求を満たすためにも、通例にとらわ

れない画題を工夫し、より柔和な筆墨によって描く必要があった。そこに向かわしめるものは、長い歴史に育まれた京都の文化や伝統から生じる暗黙の嗜好であり、個性の強い画家であっても、京都において「食禄」を得るためには、何かしらその時々「京都好み」を感取し、洗練させなければならなかった。「写生」を重視して一家を成した応挙の作画もまた、「草を食む馬」や「伏猪」の非合理を指摘した一町人の話が伝わるように、十八世紀後半における京都の文化水準や町人の嗜好などと無関係ではない。そして、呉春を経て四条派へと流れた「応挙風」は、より一層淡雅に洗練され、絵画にとどまることなく染織や工芸品の意匠にも派生して日用品の隅々に及ぶことになる。

個人的資質に基づく創意や先見性などは、流行を産み出す契機となりうるものであるが、個人様式の形成そのものには歴史的に醸成された土地ごとに存する嗜好性や、時代を取り巻く価値観が大きく影響している。「土佐狩野折衷」と評される画家の、どちらとも規程し難いありさまは、以上のような嗜好性や価値観が多分に反映した結果ではなかったか。曖昧な語の正体をつかむためには、その土地、その時代に存する絵画状況の総体を見極めながら、より広い観点で本質を追究する必要がある。

そこで本稿では、京都という土地に密着し、町人の私的かつ日常的な

需要を満たした町絵師のなかでも、特にその嗜好を看取して支持を集めた画家には共通する志向性があると考え、「応挙が世に出」て「一手」となる以前に活躍した宮崎友禅と尾形光琳を取り上げて考察する。彼らは染織をはじめとしたあらゆる工芸品に「友禅文様」、「光琳文様」と呼ばれる、ある特徴を有する意匠を流行させた。時代に浮上した彼らの意匠性を分析することにより、十七世紀末から十八世紀前半に至る京都の嗜好性が窺えるのではないかと考える。

なお、「友禅文様」、「光琳文様」に関しては染織史からの研究が進んでおり、ここで導き出される多くが屋上屋を架すものと予想されるが、一画家の影響をいかに評価すべきかという点において筆者なりに構築しておく必要性を感じたため、稿を起こした次第である。当初は友禅から光琳までの現象をひとつの流れととらえて論述し、「村重寧先生・星山晋也先生 古稀記念論文集（仮題）」（竹林舎 二〇〇八年五月刊行予定）に掲載するつもりであったが、予想以上に紙幅が増えてしまい、ふたつに分割せざるを得なくなった。そこで、「江戸時代の京都にみる淡雅の系譜」という副題を付け、「友禅文様」に関する部分を同書に寄せ、「光琳文様」については本誌に掲載することとした。『古稀記念論文集』の方も併せて御覧いただければ幸いである。

一、宮崎友禅から尾形光琳へ

十七世紀末の京都において、衣類だけでなく、風呂敷、香包み、短冊、櫛、盆、箱類などのあらゆる日用品を席卷していた意匠は「友禅文様」であった。この文様を創案したのは、東山四条にほど近い知恩院門前に住し、貞享から宝永に至るおよそ二十年間を中心に活躍した町絵師・宮

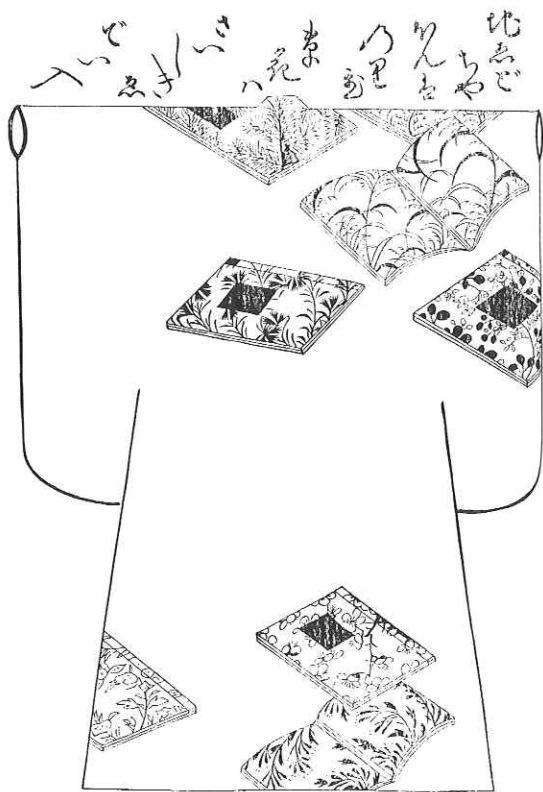


図2 『友禅ひいながた』貞享5年（1688）

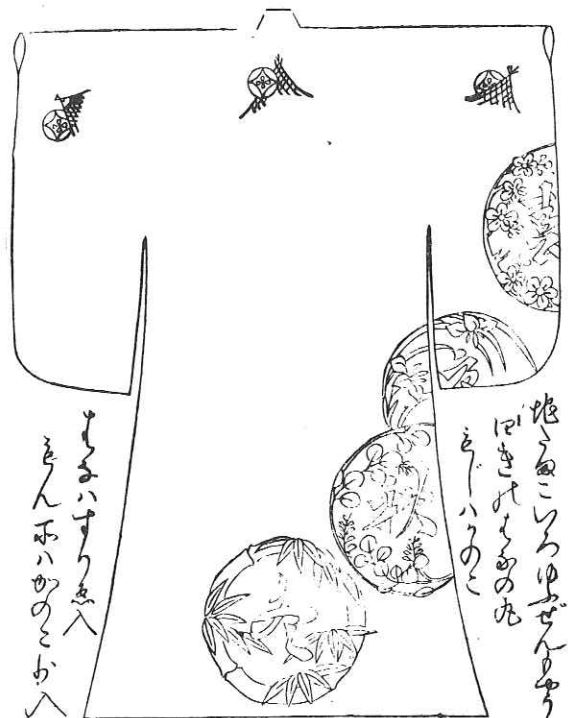


図1 『諸国御ひいなかた』貞享3年（1686）

崎友禅である。「扇工」と自称したように、扇を中心とした画を手掛けるとともに小売業も兼ねたらしい。初期的には草木を円形にたわめた丸文様が支持を集めたが(図1)、一方で蝶や花、扇形などのなかに細画の草花図をあしらった意匠が染物に流行し、友禅の代名詞となっていく(図2)。蝶などの形に糊を置いて地染すれば、その部分のみ染まらずに白く残る。そこに型、もしくは手挿しによって彩り豊かな小文様を施すことから、「友禅文様」を施すための染技法、つまり糊防染の技術を用いながら色挿しする方法が「友禅染」と呼称されるようになる。この瀟洒な「友禅文様」と入れ替わるように世を席卷していくのが、尾形光琳の名を借りた「光琳文様」であった。

尾形光琳(一六五八―一七一六)は、呉服商雁金屋の次男として京都の上京に生まれた²⁾。名は伊亮、方祝、通称を市之丞といい、浩臨、光琳、道崇などと号した。雁金屋は、光琳の曾祖父・道柏(？―一六〇四)が豊臣秀吉から「織染署」の長に任ぜられたことを端緒とする。その関係で祖父・宗柏(一五七一―一六三二)の代には、近江小谷城主・浅井長政の三人の娘であった秀吉側室・淀君、京極高次正室・常高院、徳川秀忠正室・崇源院、さらに秀忠の娘で後水尾天皇の中宮・東福門院を大口の顧客として大いにふるったとされる。貞享四年(一六八七)、父・宗謙(一六二一―一八七)が亡くなり、長兄・藤三郎に家督が譲られたのを期に、光琳は上京山里町(智恵光院中立売下ル西側)、西京の屋敷に加え、能道具一式、大名貸付証文などを相続した。雁金屋自体、中立売通にあつたといひ(堀川―烏丸間)、弟・乾山も上京花立町(室町中立売下ル)、本浄花院町(室町上長者町東入ル)、鷹峯の屋敷を相続していることから、尾形家の生活が東西の通りである中立売通に根ざしていたとわかる。従二位の大納言・二条綱平(一六七二―一七三二)との交際はこ

の頃から始まるが、能をはじめとした文化的教養によって御伽相手を担うものであつた。このような交流のなかで、禁裏や公家の御用を主とした狩野派の山本素軒に画を学んでいる。光琳の伝存作品には、草花や人物などを個別に描いた意匠的な画題が多く、綱平の推挙もあつて「法橋」に叙せられた元禄十四年(一七〇一)以降の作が大半を占める。

生涯の拠点は京都にあつたものの、庇護者として名の知れる銀座役人・中村内蔵助の江戸在番にともない、宝永元年(一七〇四)には江戸へ下向している。これ以降、京都との間を何度か往来し、江戸にあつては豪商の冬木家や弘前藩津軽家などへ出入したのに加え、姫路藩酒井家から扶持を得たとされる。けれども、社交辞令の多い窮屈な交際を嫌い、宝永六年を最後として残りの余生を京都で過ごした。享保元年(一七二六)、五十九歳で亡くなるまでの間には、小西家の養子となつた寿市郎やその弟・才次郎が生まれており、人間交際においては終始情味豊かであつたことを窺わせる。

このように呉服商に生まれ育ち、文化的な環境で一生を送つた光琳は、京都における日用品の意匠に多大な影響を及ぼした。特に染織品には顕著な足跡を遺しており、享保年間に刊行された小袖意匠帳の雛形本³⁾には、

・(序) 浪華津艶里のほとりにすめる人、大夫天神のたをやかなりし水くきを集め、発句の数も百に満ぬ：かひやり捨んもいとほひなしといへるをたよりて、これをもとめこれを友禅、光琳ふうのもやうを画て…

・(跋) ゆふぜんかうりん本絵ひいなかたは、ゆかたの染もやう、か

たびらのすみ絵もやう、或はたとう紙、あふき画、軽筆のえほむともならんとおもふによりて：

（『当世雛形艶筆八重律』享保六年）

・ふりにし頃、友禪といえる名画有て、模様之道にたくみなりし故、今もその名を失ずして友禪もやうとす。：写しとどめし雲どりも春霞、秋霧、花もみちをいまやうにあらため、月雪花とこころに染て、胸にとどめる焼筆を光琳とたのみて、年月当世の仕出しをまねき：

（『雛形三光鳥』享保十七年）

と、染文様の代名詞であった友禪とともに、その名が併記されるようになる。さらに時代の下がる延享五年（一七四八）刊『雛形井手の水』では、

…いにしへに金岡あれば、近世に光琳あり。祐禪が傘もさし引の模様を物好にあたらしからめ、五彩の第一を金糸の山吹いろにてらす。：

と、友禪の文様を光琳が新たにしたりとして、主客の位置を逆転するまでに至る。時間の経過とともに光琳の名を優勢にしていたのは、ひとえに享保年間以降に大流行した「光琳文様」の影響力であった。意匠の主役を「光琳文様」が占めたとき、「友禪」の名は技法のみに特化し、文様としての性格を失うことになるのである。

二、「光琳文様」とその特徴

光琳の伝記や個々の作品に関する研究は落ち着きをみせる一方で、その意匠性を表象した「光琳文様」への言及は増加傾向にある。^①概して「光琳文様」とは線の肥瘦を強調し、一筆描き風に描いたものと解されているが、亡くなる直前の正徳年間から流行したこともあり、光琳本人は関っていないとする見解が少なくない。このことから、光琳研究においては周辺事を補う目的で、あるいはいわゆる「江戸琳派」への流れを確認するために着目されるというのが実情であろう。けれども、それはややもすると酒井抱一以来行われてきた、宗達、光琳という隔世の画家を直接に結んだ「江戸」的、あるいは後世的な視座に偏りがちであり、一方で京都に根ざした嗜好性やその反映である流行の変遷をとらえ、歴史的な連続性のなかで追究することも重要である。

ここでは以上のような観点に立ち、「友禪文様」に代わって京都の意匠を席卷した「光琳文様」の本質とはどのようなものであったのか、小袖意匠帳の雛形本を中心に考察する。光琳本人との影響関係を視野に入れるためには、その初発的状况を分析することは不可欠である。そこで、光琳生前の享保元年（一七一六）以前に刊行された雛形本のうち、「光琳」や「かうりん」などの記載がある正徳二年刊『新版風流雛形大成』、同三年刊『正徳ひな形』、同四年刊『雛形祇園林』、同五年刊『墨絵ひなかた都商人』の四本を挙げ、文様の特徴をとらえる。

まず『新版風流雛形大成』^②は、「洛陽画工 井村勝吉」による雛形を掲載し、「五條橋通東洞院西江入町」の「藤屋治右衛門」から正徳二年（一七二二）五月に刊行された。二図に「かうりん」の文字が見える。

a、一四五 地色すみるちやよし 能扇にかうりん梅の花もやう こんもへぎ染いれ(図3)

b、一五五 地白うす色あけほの 上下ともにかうりんの梅 打つけ 書の墨絵のもやう うす墨まじり(図4)

次に『正徳ひな形』は、序文に「大和画師 西川祐信」と記されることから、京坂における浮世絵の第一人者となった西川祐信(一六七―一七五〇)四十三歳時の作とわかる。祐信と懇意であった麩屋町誓願寺下ル町の八文字屋八右衛門により、正徳三年正月に刊行された。三図に「かうりん」の記載がある。

c、六 御所もやう かたはむらさきのあけほの五所もん こくもちの内にかうりんきり すそもやうきりに井づつ 桐の葉はこんもへぎ 花はすす竹ちやゆふぜんぞめほかし入(図5)

d、四五 けいせいもやう 上はむらさきのすみるちやか明ほのこくもち白く中はすみゑ すそ地白 かうりん梅中色こん入 梅の座すす竹にくろの小色入 木はこん(図6)

e、四六 けいせいもやう 上はすみるちやあけほのかゑつのでりくまざさ すそ地白 石かけ中色にして かうりんのきりこんの染入(図7)

『雛形祇園林』は、「洛陽畫師 松根氏高當」、「洛陽四條油小路 畫師万字軒」という二人の画家によって描かれ、「平安城書肆 富山伊兵衛」から正徳四年正月に刊行された。「珧琳梅」の表記がみられるほか、「珧琳風」、「珧琳染」と記す雛形の四図がある。

f、二二 上黄うこん又は地紅紫 下白 紅葉すみるちや 水千種 珧琳梅紺の一色(図8)

g、二八 惣地しろちやまたはすみるちや 松波の内ちくさ一色 珧琳梅すみるちやこん(図9)

h、五八 惣地けんぼう 夕顔の葉珧琳風にして白あがり 花遊ふぜん きてうあさぎ 鶴びしすみる茶一色(図10)

i、七四 惣地千種又は白茶 あしもへぎ かわせみゆふぜん ふよ うの花珧琳染にして白あがり 葉みるちや白ちや其外取合 水こん 岩かのこにも(図11)

最後に『墨絵ひなかた都商人』は、「御小袖墨絵師 吉田光義」による雛形と風俗図五頁、唐子遊図五頁を掲載し、寺町御池上ル町の「野田治兵衛」によって正徳五年に刊行された。「光林染」という表記をはじめとし、関連ある七図を確認することができる。

j、四 かんこのもやう 地白すぬい又ゆふぜん染 菊光林又惣すみゑにも 金泥入(図12)

番 六 身

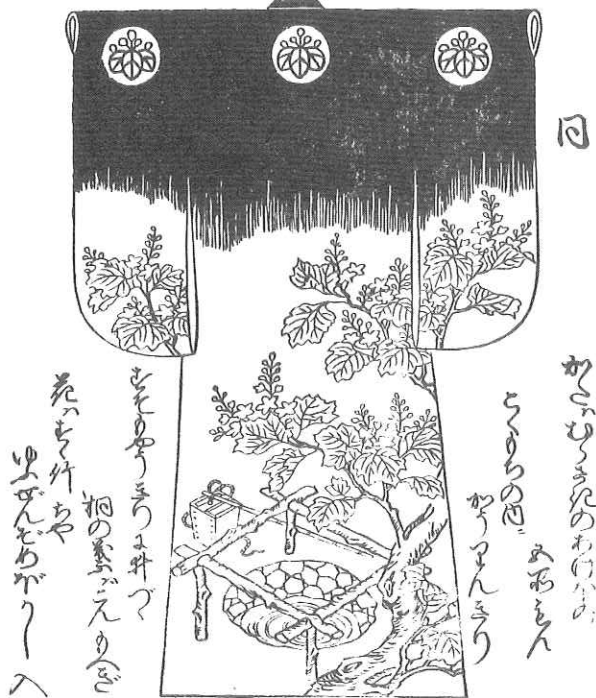


図5 c (『正徳ひな形』)

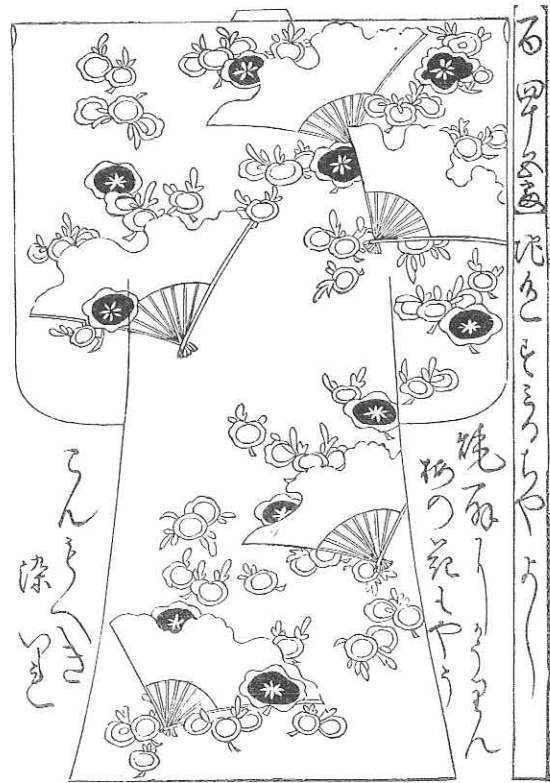


図3 a (『新版風流雛形大成』)

番 五 身



図6 d (『正徳ひな形』)

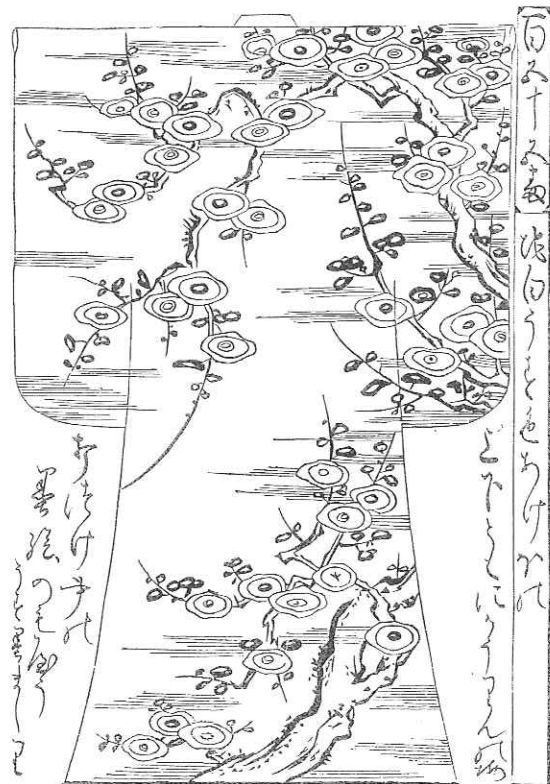


図4 b (『新版風流雛形大成』)

図7 e (『正徳ひな形』)

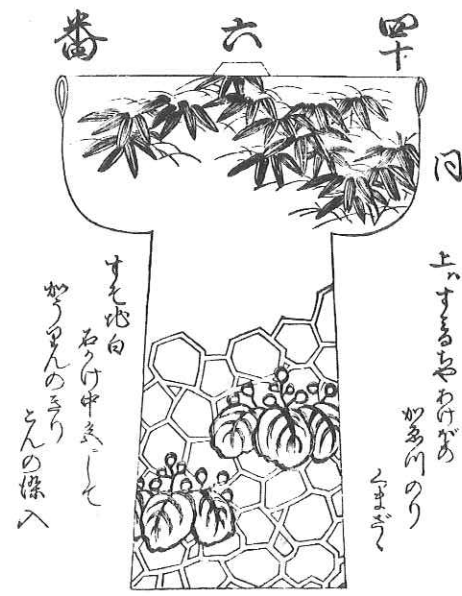


図8 f (『雛形祇園林』)



図9 g (『雛形祇園林』)

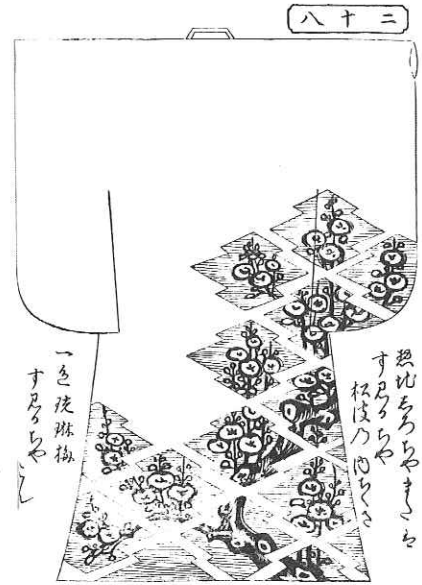


図10 h (『雛形祇園林』)

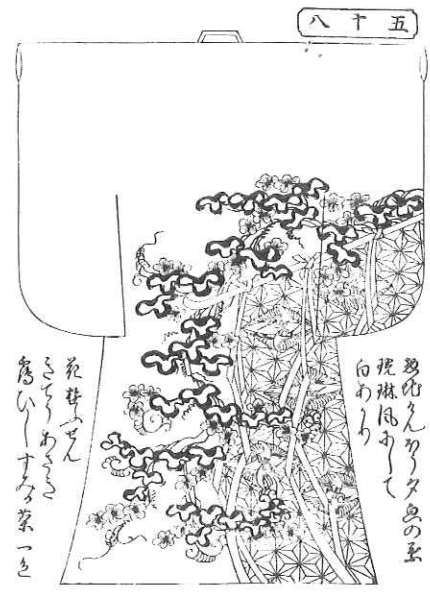


図11 i (『雛形祇園林』)



図12 j (『墨絵ひななかた都商人』)



図 13 k (『墨形ひなかつた都商人』)

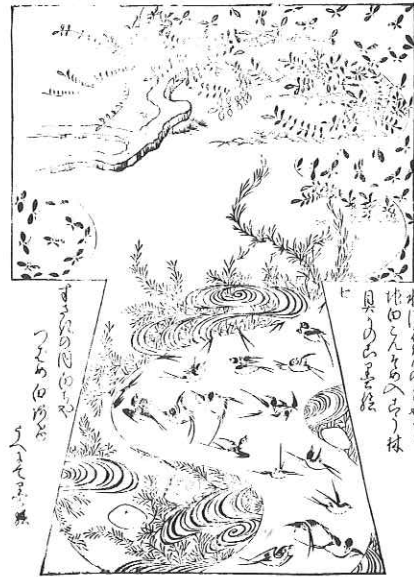


図 14 l (『墨形ひなかつた都商人』)



図 15 m (『墨形ひなかつた都商人』)

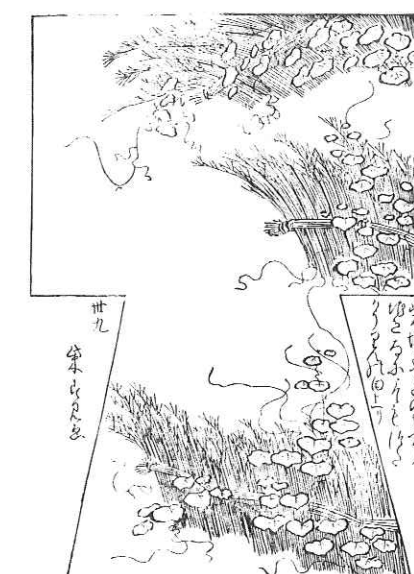


図 16 n (『墨形ひなかつた都商人』)

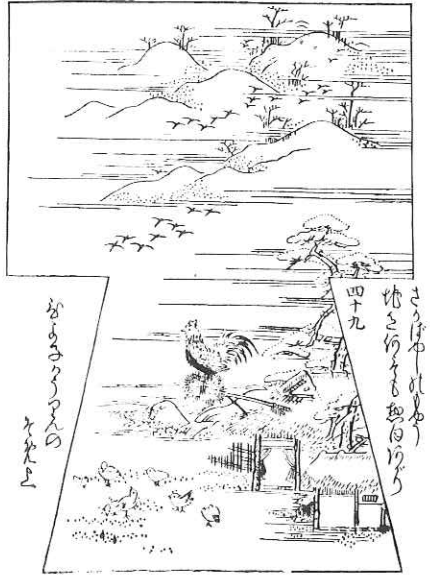


図 17 o (『墨形ひなかつた都商人』)

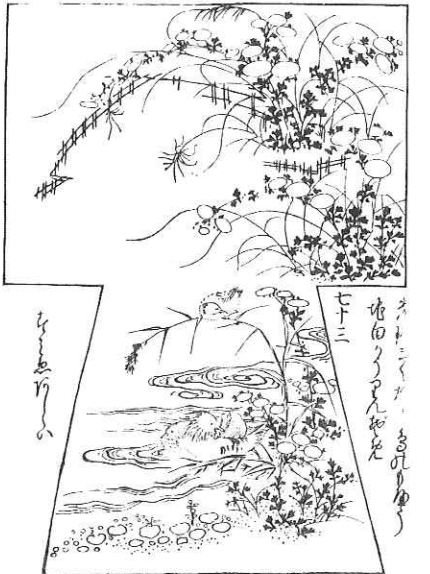
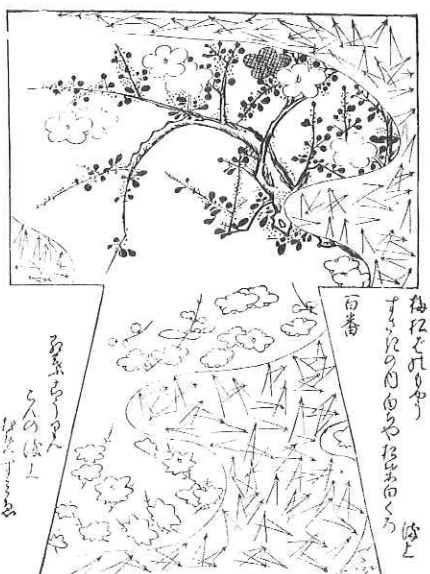


図 18 p (『墨形ひなかつた都商人』)



k、七 水つばめのもやう 地白こんぞめ入こう林 貝かのご墨絵
すさきの内白ちや つばめ白あげ うへにて墨絵(図13)

l、二四 雪柳もやう 上地ねずみ 雪はの内白 やなぎ光林染 下
水あさぎ ふね白 鳥白あがり あしすみ絵(図14)

m、三九 柴垣につたのもやう 地色なににても つたかうりんの白
上り 柴すみ糸(図15)

n、四九 さかばやしのもやう 地色何にても 惣白あがり ひよ子
かうりんのぞめ上(図16)

o、七三 光琳さくおし鳥のもやう 地白かうりんぞめ すみ糸あし
らい(図17)

p、百 梅松ばのもやう すさきの内白ちや 松葉白くる染上 紅葉
かうりんこんの染上 むめすみ糸(図18)

以上の十六図を分析すると、いくつかの共通する特徴が浮かび上がる。
なかでもはじめに挙げるべきは、やはりこれまでも言われている線の
肥瘦を強調した花や葉の形態感である。

a、b、dは輪郭を二重線で表現するため、内側に色を加えるかどう
か判断しないが、e、f、g、h、i、mは抑揚あるための線で形づ
くる。特にa、b、c、d、e、f、gには「かうりんのきり」や「斑

琳梅」といった名称が付与されており、抑揚のあるための輪郭によつた
花や桐、蕙など葉を「光琳」と称しているのは明らかである。けれども、
一方に「光琳染」と表記するi、l、oのような図もあることから、そ
れが形態のみを指すにとどまらず、技法を含む語であつたことを想定す
る必要がある。

そこで文様を施すための技法に着目すると、「こんもへぎ染いれ」や
「紺の一色」、「こんの染上」など、紺色を主体とした濃色による染の指
示が多く、糊防染による白抜きを意味した「白あがり」がこれに次ぐと
わかる。つまり、これらの多数が抑揚のある輪郭によつた花や葉を、紺
主体の濃色か、糊防染による白抜きで表現していることになる。ただ、
筆で墨描きしていく「打ちつけ書き」の指示がbにみられることから、
他図も同様にして一筆描き風にあしらうのか、あるいは別の方法による
のかを明らかにしておかなければならない。

「光琳文様」を有する伝存作品のなかでも、状態や彩色の種類などか
ら比較的早期のものと推察される「浅葱輪子地鳳尾に雲取り流水千鳥と
薊八重葎文様小袖裂打敷」は(口絵7、8)、はじめに文様部分を糊で伏
せて地染し、白と浅葱に染め分ける。その際、雲取りの内側にみる千鳥
や水流も浅葱に染めるが、さらに輪郭の周囲に糊を置き、堰出し技法(堰
のように糊を太めに置いて防染し、囲みの内側に染料を挿す友禅染の一
技法)によつて手挿しで紺や萌黄などを重ねている(口絵9、10)。「染
上」や「染入」という指示に加え、生産効率の問題を考え併せると、画
を描くのと同等の高い技量を要し、かつ失敗の許されない「打ちつけ書
き」に代表される一筆描きは特別な場合に限られ、現在称するところの
友禅染、つまり糊糸目をはじめとする防染技法を用い、地染と色挿しで
施すのが原則であつたと推察される。

いまひとつ、文様を施すうえでの特徴とすべきことは、紺主体の濃色であらわす場合はほとんどが白地の部分を用いる点である。紋としてのcや「白あがり」のh、i、m、地色に関して指示のないn、pを除いたa、g以外の全てがこれに相当する。紺をはじめとする濃色で白などの淡色地に施すのは、階調の差によって文様を明確にあらわすためであり、享保四年（一七一九）刊の『雛形菊の井』はこれを形容して「かうりんかけそめ」の語を使用する。「かけそめ」とは「陰（影）染」にほかならず、このような表現を陰影ととらえていたことは注目に値する。

以上のことから、「光琳」と冠される文様や技法を総括すると、次のような特徴が導き出される。

I 抑揚のあるための輪郭で形態感を際立たせた花や葉を、糊防染の技法を用いながら色挿しで施す（友禪染）。また、場合によっては墨の「打ちつけ書き」で施すこともあった。

II 陰（影）染の語がみられるように、白などの淡色地に紺主体の濃色で文様をあらわす。または文様部分を糊で伏せて濃色に地染し、「白あがり」で表現する。

ただ、これら雛形本より十年以上前に刊行された浮世草子『好色文伝受』（元禄十二年・一六九九）には、「光琳文様」を検証するうえで無視できない記述がみられる。

…白繻子、いよいよすみ絵の松、光琳に書せ申候、なん共なふおとなしきよふと申、一入うれしく候。…

これは、物語の主人公・橋本左七が一字屋の太夫・柏木に宛てた書簡の一節で、白地小袖にあしらう墨絵の松を光琳に描かせたとする内容

である。光琳が直接描く事実があったかどうかは別にして、白地に墨の松というのは雛形本の文様表現とも通じるものであり、その初発性が窺われる。また、先の雛形本よりやや後のこととして、

・高麗橋女敵討の事

享保三年戊七月十七日、大坂高麗橋の上において、雲州松江公の家中、玉の井宗義、同家中池田軍治を女敵と有て討取候…

茶道致玉井宗義女房

同家中小森半右衛門娘

おかん

…帷子下に白かたびら、上に光琳の梅立木墨絵桔梗入、帯花色綷子、白縮緬の抱帯、べつかうの丸櫛、紫縮緬の帽子とぞ…

〔浜松歌国『撰陽落穂集』巻七・文化五年序〕¹¹

とあり、「光琳文様」の実用例が認められる。享保三年七月十七日、大坂の高麗橋において出雲松江藩士・玉井宗義による殺害事件があった。殺されたのは宗義の妻・おかんと、問男と疑われた同藩士・池田軍治という人物であった。このとき、妻の小袖にあしらわれていたのは、梅の立木に桔梗を添えた墨絵の文様であったという。

これら文字資料にみる「光琳文様」の共通点は、墨絵による樹木の文様であったということである。墨絵とは、文字どおり筆で直接的に墨描きしていく方法で、「友禪文様」が全盛していた頃には、

・大阪堺筋に名を聞きし碗久といへる男、しまぢりめんの浅黄に、白繻子の長羽織に、京の幽禪が墨絵の源氏、人の目だつ程なれども、



図21 『丹前ひなかつた』宝永元年(1704)



図19 『新版和国ひなかつた大全』元禄11年(1698)



図22 『新版花陽ひなかつた綱目』宝永5年(1708)

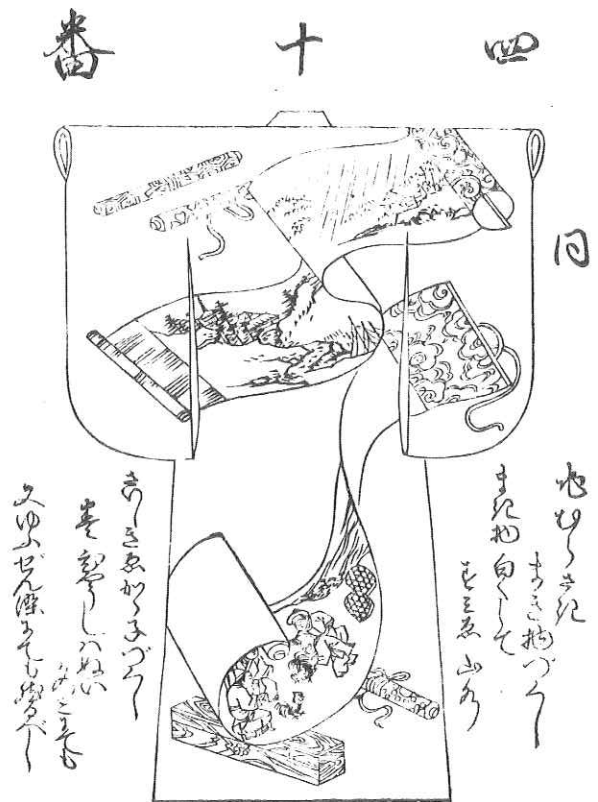


図20 『正徳ひな形』正徳3年(1713)

其頃いまだ世に衣裳法度もなき時ぞかし。

(『枕久一世の物語』「夢中の鑑」貞享二年刊)¹²

と、源氏絵のような細密画が行われていた。また、元禄十一年(一六九八)に刊行された『新版和国ひいなかた大全』¹³以下、『正徳ひな形』(正徳三年)、『雛形祇園林』(正徳四年)にも「すみ絵」の文字がみられ、特に前二者には「友禅文様」と同形式の、均質な細線によった草花図や絵文様を白地区画内にあしらう意匠が多い(図19、20)。墨絵文様の隆盛は、ほぼ全ての図に墨絵の指示がなされる正徳五年(一七一五)刊『墨絵ひなかつた都商人』に極まる。本書では、筆致を活かして描いていくものは特に「うちつけ」と記すことから、通常言うところの墨絵が細線による小文様を指したのは明らかである。けれども、「打ちつけ書き」の指示があるものを掲載した正徳二年刊『新版風流雛形大成』は、

…白キ小袖に打つけ書の墨絵模様の風流、大方胸にたたみ付、及ばずながら筆にかよはせ今爰に第する処のひいなかた当世墨絵の色、図毎に其景氣を形とれり。

と序文に記しており、「打ちつけ書き」も墨絵と呼称されることがあり、それが白地にあしらわれるものであったことも判明する。

さらに注目すべきは、『撰陽落穂集』にみるお・かんの小袖文様が梅の「立木」と記される点である。『好色文伝受』の松には記述がないものの、同時期の雛形本にみる松はほぼ例外なく「立木」であることから、これが折枝や松葉を指すとは考えにくい。おそらく二資料にみた墨絵の樹木はともに「立木」であり、白地小袖に筆致を活かして描く「打ちつ

け書き」によるものであったと推察される。

このような「立木文様」は、元禄十六年(一七〇三)刊『花鳥雛形』¹⁴や宝永元年(一七〇四)刊『丹前ひいなかた』¹⁵に多く見られ(図21)、光琳の活躍期と重なる元禄末年頃の流行が窺える。ただし、宝永五年(一七〇八)刊の『新版花陽ひいなかた綱目』¹⁶は、垂直に伸びる横並びの樹木をも「立木もやう」と記すことから(図22)、単に水平視による一本の草木だけを「立木文様」と称したのではなかったとわかる。先に挙げた十六図から「立木文様」に相当するものを挙げると、b、d、f、gに典型がみられ、iにみる雪輪中の柳も「立木文様」に一工夫加えた意匠とすることができると言える。また、i、j、k、l、m、n、oは「立木文様」と言い難いが、立ち上がる草花の表現は、意匠性の強いその他の文様とは一線を画している。「光琳」と冠される文様が「立木文様」の流行と揆を一にしているのは明らかであり、当初は抑揚のあるための輪郭によった花や葉のみを光琳的とみたわけではなく、莖や幹を含む「立木」の全体を指したものと推察される。このことから、「光琳文様」の特徴として、

Ⅲ 元禄末年頃の初期的な意匠は、白地に墨の「打ちつけ書き」による「立木文様」が中心であった。

という一項を加えることが可能となろう。

三、光琳の意匠性について

以上に挙げた三つの特徴について光琳の意図が反映されているかどうか、その影響関係を検証する。

まず、白などの淡色地に、影のように花や葉を濃色で表現したと解す

るならば、IとIIの関連性は明白となり、

・画図 光琳絵 京尾形光琳は呉服所也。一流を書出し、衣類器物等に、近年此画を書。(此流はしやうじにうつるかげを見て、書きいだせしものなり)

(『本朝世事談綺』享保十九年)

と、光琳の作画に言及した記述が重要となる。これ以前に刊行された雛形本の影響を受けた所見とも考えられるが、その画風が没後二十年ほどの間に「障子に映る影」と評され、かつ衣類や器物に行われたとするのには注意を要する。

光琳の男・寿市郎が銀座の役人・小西彦九郎方に養子入りした関係から、小西家には尾形家の文書や光琳の絵画資料一式が伝えられた。このなかに、言及されることは少ないが「ツタウルシ」と「シダ」の葉を拓本にしたものが含まれる(図23)。一見、不可解な資料ではあるが、葉の形態を墨の没骨で表現するための参考資料と考えれば、花や葉を影のように表出しようとした痕跡ととらえることも可能となろう。

また、白地に墨や紺などの濃色を用い、階調を強調する表現の斬新さは、人口に膾炙した次の伝承を想起させる。

・内蔵介の世盛り

或人曰、内蔵介世盛りの時、画師光琳常にしたしく来る。或時内蔵介、光琳に謂て云く、来る何日東山に於て、一家の妻室参会の事有り、某が妻女も出席するなり、定て綺羅びやかなる出会成べし、右に就て能き物数奇有らん、其の趣向奈何と問。光琳暫く考て爾々と



図24 「鏤絵菊図角皿」(大和文華館蔵)



図23 小西家旧蔵資料(ツタウルシ、シダ拓本)

教示す。内蔵介諾て教に任せ、扱当日に至り、晴の会なれば、家々妻室、花を粧ひ、段々に端の寮重阿弥が許に來り、乗物を手ぐりにして奥へ昇入れ、数多の侍女前後をとり巻、…などや内蔵介室の遅きと、各待煩ふ処に、少し程有て、中村の乗物をあないして繰入る、皆々あはやと彼内室の出立を詠れば、襲帯付共に黒羽二重の両面に、下には雪の如くなる白無垢を、幾重も重ね着し、するりと乗物を出て、静に座に着けば、人々案の外にぞ有ける。…元來羽二重と云物、和国の絹の最上にて、貴人高位の御召此の上なし、去れば晴の会故に、羽二重の絶品を以て、衣装を多く用意せし事、蜀紅の錦に増れる能き物数奇なり。且つ外々の侍女の出立を見るに…内蔵介方の侍女の衣装は、外の妻室の出立に倍して、結構なり、是光琳が物数奇にて、妻室は幾篇着替るとも、同色の羽二重然るべし、其の代りに侍女に随分結構なる内室の衣装を着せられよと、指図せしとなり。…其の頃世上に此沙汰有りて、流石光琳が物数奇なりと美談せり。其の後内蔵介は島より召返され、剃髪して風竹と号し、漂客と成る、昔に引替たるさまなりし、余も風月の宴に折々出会たる事有りしが、世を諷せし中にも、昔の優美残りなつかしき風情も見えたり、…

(神沢杜口『翁草』明和九年)¹⁹

京都東山の酒樓・重阿弥において、光琳の庇護者として知られる銀座役人・中村内蔵助らが参会する宴席が設けられた。家々の妻室たちは衣裳の華やかさを競い合ったが、内蔵助の妻のみは対極にあるともいえる白無垢の間着を何枚も重ねたうえに、光沢ある最上級の生地・黒羽二重の打掛を羽織った姿であったという。色とりどりの華美な衣裳にあつて、同じ方向性で贅を競つても突出することは難しい。そこで光琳は全く逆

の発想により、階調や明度の差が著しい白と黒の対比による艶やかな衣裳を提案したのである。このような着想に關してしばしば「光琳的」と評されるものの、作品や資料との明確な關連性は指摘されておらず、この伝承に孤立した感があるのは否めない。けれども、磁州窯のように白地に黒茶で文様をあしらう弟・乾山との合作である銹絵角皿にも、そのような対比が認められる(図24)。墨絵の松を白地小袖に描いたと伝える『好色文伝受』(元禄十二年・一六九九)よりも後の制作にかかることから、白の陶胎に銹絵を施す絵画的な構成が単に水墨画の延長にとどまるものではなからう。

光琳の意匠性に関しては、その生家である雁金屋の図案帳なども無關係とは言えないが、むしろ育った環境で流行していた「友禪文様」の影響を看過することはできない。「友禪文様」が隆盛したのは、光琳の感性にも多大な影響を与えうる二十代後半から三十代、貞享から元禄年間のことであった。「友禪文様」の特徴は扇形や色紙形をはじめとする白地の区画内に、細面の草花図などを色鮮やかに施した、華やかながらも上品さをとどめた表現にあった。一方、少し前に活躍した御室の陶工・野々村仁清も、色絵を施した華やかな器物を得意としていた。十七世紀後半は、衣類にも器物にも彩り豊かな文様表現が可能となり、まさにその喜びを謳歌した時期であった。このような雰囲気を通じ、やがてそれとは逆の方向性を示す光琳意匠の本質が、実は「東山の衣裳競べ」に象徴的にあらわされている。つまり、友禪や仁清に代表される瀟洒で色鮮やかな文様が氾濫していたなかで、光琳は色調を抑え、白と黒の対比を強調した上品ながらも鮮烈な意匠を手掛けたのである。ただし、それまでのように細線によって墨絵をあしらったのでは淡白に過ぎて目立たないことから、花や桐、紅葉などの葉を抑揚のあるための輪郭で大胆に

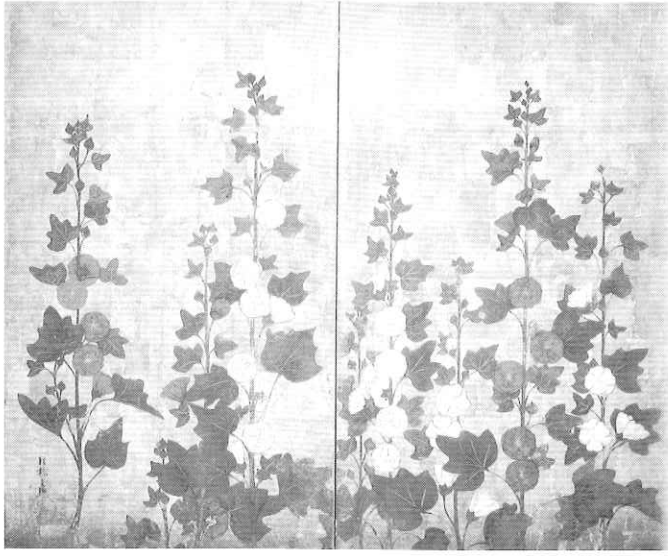


图27 「立葵図屏風」

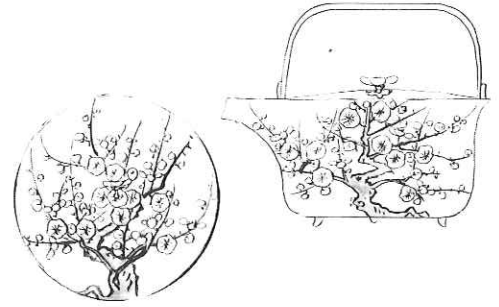


图25 小西家旧蔵資料 (梅花蒔絵爛鍋下絵)



图26 小西家旧蔵資料 (菊蒔絵手箱下絵)



图28 「四季草花図巻」部分



图29 同部分

十八百

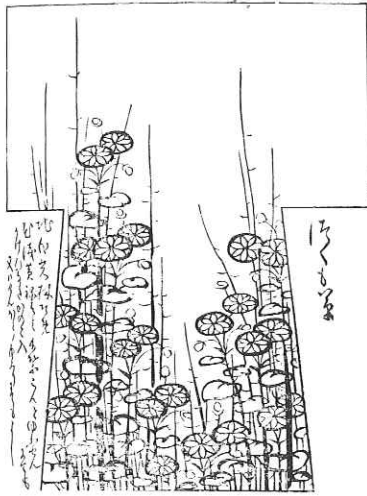


图32 『光琳雛形わかみどり』享保12年(1727)

光琳 菊 当風 水



图30 『当風美女雛形』正徳5年(1715)

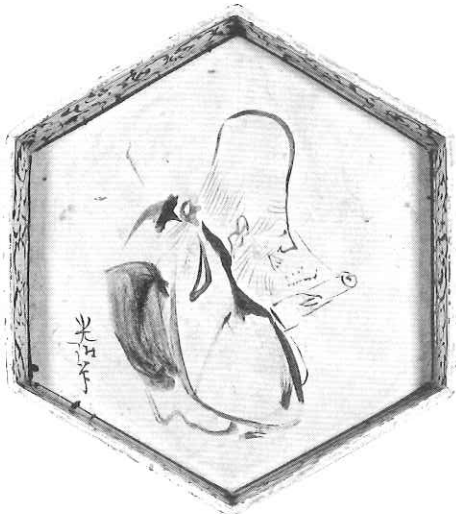


图34 「锈絵寿老図六角皿」(大倉集古館蔵)

光琳 松 竹 梅



图31 同

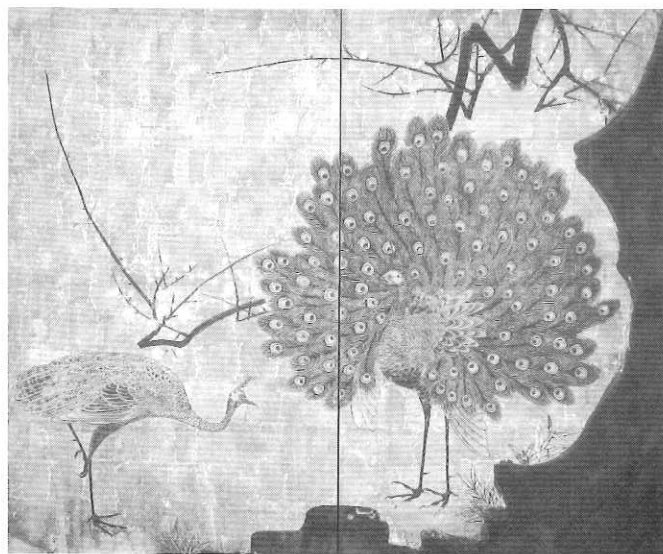


图33 「孔雀図屏風」

あらわし、花に添える葉を没骨で形づくるといふ印象的な表現を試みたのであろう。

さらにⅢとして、初期的な文様が墨の「打ちつけ書き」による「立木文様」であったことを挙げたが、光琳の作品には少なからず「立木」が認められる。小西家伝来資料には重箱や酒器など漆製品の下絵が収められるが、そこにあしらわれているのは梅をはじめとした「立木文様」である(図25、26)。また、小袖の裾文様としてそのままあわせるような典型が、かつては衝立であった九条家伝来の「立葵図屏風」にみられるほか(図27)、「宝永二年乙酉六月三日中川清六」の軸心墨書を有する「四季草花図巻」(現状は四面)も、横長という画面を活かした作画ではなく、種々の草木を「立木」として並列的にあらわしている(図28、29)。この図巻は、抑揚のあるための線で花の輪郭を形づくると一方、葉を没骨で表現することから、彩色の有無は別として初期的な「光琳文様」に最も近い形式とみることができる。「立木文様」は光琳と同時代的に流行をみているが、やや後の雛形本には光琳作品と類似する意匠を見出すことができる(図30、31、32)。

以上のような光琳の生活環境や「東山の衣裳競べ」の伝承、鏤絵による器物の伝存を考慮すれば、『好色文伝受』が著わされた元禄十二年(一六九九)前頃に、光琳の「打ちつけ書き」による「立木文様」が評判となったとみて間違いないであろう。小袖の輪子地や紬地に「打ちつけ書き」で描くのは、絵画の紙絹以上に困難が予想されるが、九条家伝来の「孔雀図屏風」にみる梅の枝(図33)や鏤絵六角皿の寿老人からは(図34)、粘りを有する熟達した筆遣いと洗練された構図構成力を看取することができる。光琳には、「打ちつけ書き」に必要な遅滞なく筆を運ぶための技量、滲みを生むことのない墨遣いに対する経験、失敗すれば落ちない

墨で高級な生地に対峙するだけの自信が備わっていたことを証明するのに十分な作品である。それまでも絵画表現として存在し、染織品や漆製品にあらわされることもあった「立木文様」を斬新に提示したことが、元禄末年頃からの大流行に結びついたのであろう。抑揚のあるための輪郭によった花や葉は、白地に際立つように配慮されたものであったが、その秀抜な意匠性に着目した複数の呉服商や意匠絵師により、正徳年間(一七一―一六)には「光琳」の名が冠されて大量に生産されるようになる。それは高度な技量を要する「打ちつけ書き」ではなく、糊防染の技法を用いた色挿し、つまり今言うところの友禅染によって行われたのである。

おわりに

光琳の没後、「光琳文様」はその優雅で印象的な表現が支持を得、染織や工芸品の意匠を席巻することとなった。その伝統はなおも生き続け、現代の友禅染にあしらわれる機会も少なくないが、ここで言う「光琳文様」の全てが光琳本人の創案にかかるとはいえず、のちの絵師や染工によって馴染みやすく改められ、あるいは多様化していることも考慮すべきである。なかでも、「光琳文様」の普及と定着に最も大きな役割を果たしたのが、享保二十年(一七三五)に刊行された『光琳絵本道知辺』の著者・野々村忠兵衛である。²⁰ 同書の序文には、

・世に草花の類ひを軽筆に画し此絵師は、風流優美の人にして天性画を好で妙を得、一流を画初られ今専ら時行り。予数年此絵の流に心をよせて学びみれども、生得筆重ふして書得がたしといへども、

衣類の模様を始、扇子、団、或は風呂敷、又は焼物類の図を及ぶながら写して此流義を好るる初心の輩の便にもならんかしと、三巻に書続て、道知辺と題して梓に鏤、世に弘る。

とあり、軽筆、つまり軽妙な筆致によつた風流で優美な光琳の草花図を、衣類をはじめとしたあらゆる日用品から写しまとめ、世に広めることを企図して出版したという(図35)。他にも『雛形染色の山』(享保十七年・一七三二)、『雛形音羽の滝』(元文二年・一七三七)、『雛形竜田川』(寛保二年・一七四二)などの雛形本を手掛けており、版元の寺町松原下ル町の菊屋喜兵衛とともに、その普及に尽力した様子が窺える(図36、37)。

光琳画風を学んだとはいうものの、直接的な師事であつたか、あるいは私淑なのかは明らかではなく、伝存作品も皆無に等しいことから、どのような性格の画家であつたかも判然としない。ただ、このことを考え

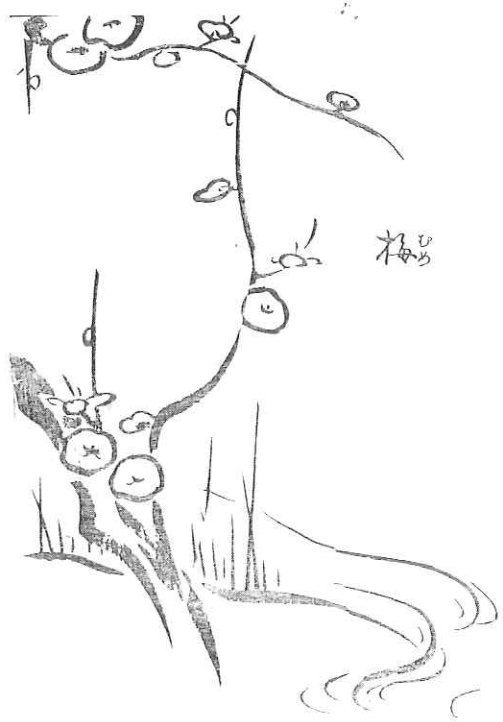


図35 『光琳絵本道知辺』享保20年(1735)



図37 『雛形音羽の滝』元文2年(1737)



図36 『雛形染色の山』享保17年(1732)

るうえでひとつの手掛かりとなるのが、京都北野天満宮の絵馬堂に掲げられる野々村信武筆「弓流図絵馬」である（口絵11）。本図の存在は、嘉永元年刊『拾遺扁額要覧』に「北ノ社内 エマ 弓流 野々村信武」とあることから知られていたが、昭和五十四年に京都市文化観光局が編纂した絵馬調査図録『京都の絵馬』に名が記されないこともあり、現存が確認されていなかった²³。現状は縦二七五センチメートル、横四六五センチメートルで、縦長の板を十枚継いで構成した着色画である。画面の上四分の一ずつを金箔で雲取りし、残った中央部分に源平合戦における屋島の名場面「弓流し」を描く。画面右半に越中次郎兵衛盛嗣以下船に乗る平家方（口絵12）、左半に馬上の源義経、弁慶以下源氏方を配す（口絵13）。画風は狩野土佐どちらともつかず、現段階では京都の町絵師流としかいいようがない。この時代の絵馬としては保存状態が良く、補彩の可能性も否定できないが、落款や奉納者名は木を掘くぼめて顔料を塗布するため、他よりも明瞭に残っている。画面左端に緑で「元禄四辛未歳十一月穀旦」、青で「野々村通信武七十三歳筆」と書しており（口絵14）、元禄四年（一六九一）、七十三歳の作であることが明らかである²⁴。ここから逆算すれば、信武は元和五年（一六一九）の生まれとわかり、野々村忠兵衛の刊本のなかで最も早い享保十七年当時は百十四歳であったことになる。このことから絵馬の筆者・野々村信武は、雛形本を刊行した野々村忠兵衛と同一人物とは考え難く、ともに用いる「通正」は代々継承された号ではないかと推察される。一方、享保年間に成立した浅井不旧の『扶桑名公画譜』には「野々村信武 俵屋通正」とあり²⁵、貞享三年（一六八六）刊『雍州府志』の「絵所」項に「俵屋野々村氏」とみられることから²⁶、信武は名であり、俵屋を屋号としたとわかる。京都で俵屋といえは想起されるのが宗達であり、その関連性が注目されるが、画に

決定的な共通性は認められず、直接的な関係を指摘するのは難しい。俵屋宗達の活躍期は寛永十五年（一六三八）頃までとされており、その後継者・宗雪は同十九年に法橋位に叙せられ、ほどなく金沢藩前田家の御用絵師として本拠を京都から移している²⁷。信武の年齢を考慮すれば、宗達、宗雪どちらに師事していてもおかしくはないが、目下のところ、屋号のみで京都における宗達の後継者とするには根拠不十分であろう。

野々村信武の後裔・忠兵衛は、「光琳文様」を自家薬籠中のものとして大いに宣伝し、京都の町絵師として業をなした。けれども、それは光琳の意匠を忠実に継承したものとは言えず、特徴的な部分を象徴化し、光琳「らしさ」を一層強調した文様であった。追従者によって本歌（オリジナル）が写されたときには「らしさ」が強調され、本来の画風からは数段階たりのあるものへと変容していく²⁸。象徴化によって変容し、のちに付加された部分を削ぎ落とすことなしには、歴史に名を残した画家の本質に到達できないのは改めて言うまでもなからう。

(1) 上田秋成『膽大小心録』(『日本古典文学大系五六 上田秋成集』岩波書店 一九五九年初版)。

(2) 尾形光琳に関する先行研究は数多くあるが、本稿が多くを負った主要なものも挙げておく。

・ 研究書、資料翻刻

佐藤良『東洋美術文庫第二二巻 光琳』(アトリエ社 一九三九年)、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』第三三号 大和文華館 一九六〇年)、山根有三『小西家旧蔵光琳関係資料とその研究』(中央公論美術出版 一九六二年)、水尾比呂志『日本の美術 第一八巻 宗達と光琳』(平凡社 一九六〇年)、山根有三『ブツク・オブ・ブックス 日本の美術一八 宗達と光琳』(小学館 一九七〇年)、千沢楨治『光琳』(『日本の美術』第五三三号 至文堂 一九七〇年)、山根有三『山根有三著作集 光琳研究一』(『光琳と中村内蔵助―光琳筆・中村内蔵助像を中心に―』、「続・光琳と中村内蔵助―光琳の後半生、宝永年間を中心に―」中央公論美術出版 一九九五年)、福井利吉郎『福井利吉郎美術史論集 下』(『光琳考』、「光琳の師承(一)―光琳の修養に関する研究の一―」、「光琳の師としての山本素軒」中央公論美術出版 二〇〇〇年)、狩野博幸『光琳芸術の基層―小西家旧蔵資料を中心に―』(『日本の美術』第四六二号 至文堂 二〇〇四年)。

・ 論考

相見香雨『山本素軒並に山本家の歴代を録す』(『日本美術協会報告』第五九号 一九四一年)、守田公夫『伝光琳筆 冬木小袖について』(『仏教芸術』第一四号 一九五一年)、菅沼貞三『光琳筆中村内蔵助像』(『大和文華』第五号 一九五二年)、相見香雨『光琳東下考』(『大和文華』第二九、三三三号 大和文華館 一九五九、六〇年)、水尾比呂志『尾形光琳と草花絵―草花図巻を中心に―』(『国華』第八八九号 一九六六年)、石塚青我『木場冬木家考』(『国華』第八八九号 一九六六年)、河野元昭『光琳水墨画の展開と源泉』(『水墨美術大系 第十巻 光悦・宗達・光琳』講談社 一九七七年)、山根有三『琳派絵画の成立と展開』(『琳派絵画の名品展』日本経済新聞社 一九七九年)、河野元昭『尾形光琳』(『日本美術絵画全集 第一七巻 尾形光琳』集英社 一九八〇年)、西本周子『光琳の梅』(『琳派 第二巻 花鳥』しこうしゃ 一九九〇

年)、安田篤生『江戸時代における光琳像の変遷について』(『愛知教育大学研究報告』第五〇、五二、五四号 二〇〇一、三、五年)、江村知子『光琳と紋―光琳の意匠性と光琳関係資料―』(『国宝 燕子花図光琳元祿の偉才』根津美術館 二〇〇五年)、内田篤典『光琳詩絵の特質と展開』(『美術史』第一五八号 二〇〇五年)。

・ 図版集、図録

『光琳名品展』(日本経済新聞社 一九六五年)、『創立百年記念特別展 琳派』(東京国立博物館 一九七二年)、『水墨美術大系 第一〇巻 光悦・宗達・光琳』(講談社 一九七七年)、『琳派絵画の名品展』(日本経済新聞社 一九七九年)、『日本美術絵画全集 第一七巻 尾形光琳』(集英社 一九八〇年)、『琳派の意匠』(姫路市美術館 一九八六年)、『琳派 第一―五巻』(しこうしゃ 一九八九―九三年)、『小学館ギャラリー 新編名宝日本の美術 第二四巻 光琳・乾山』(小学館 一九九〇年)、『日本の精華―琳派』(朝日新聞社 一九九四年)、『琳派 美の継承―宗達・光琳・抱一・其二』(名古屋市博物館 一九九四年)、『国宝燕子花図 光琳 元祿の偉才』(根津美術館 二〇〇五年)、『乾山の芸術と光琳』(NHKプロモーション 二〇〇七年)。

(3) 上野佐江子編『小袖模様雛形本集成(一)』(四)『(学習研究社 一九七四年)は、知られる限りの雛形本を調査されて成った大部の集成である。この解題には序や跋が翻刻されており、稀覯本についても多くを収録している。『当世雛形艶筆八重葎』、『雛形三光鳥』、『雛形井手の水』についての引用は、同集成の解題に拠った。なお、本稿はこの集成がなければ成し得なかったことを附記しておく。

(4) 『光琳文様』について言及された絵画史側の研究は数多いが、ここでは本稿が負った染織史側の論考を挙げておく。

北村哲郎『光琳文様の展開』(『MUSEUM』第二六〇号 一九七二年)、丸山伸彦『近世きもの万華鏡』(『国立歴史民俗博物館所蔵 野村コレクション 近世きもの万華鏡―小袖屏風展』国立歴史民俗博物館 一九九四年)、切畑健『雛形本に見る光琳文様―「粉本」としての雛形』(『大手前女子大学論集』第二九号 一九九五年)、河上繁樹『花洛のモード―きもの時代―』(『花洛のモード』京都国立博物館 二〇〇一年)、古家愛子『光琳模様の成立と展開―小袖雛形本を中心に―』(『服飾美学』第三三三号 二〇〇一年)、長崎巖『光琳模様の流行と背景』(MOA美術

- 館監修『光琳デザイン』淡交社 二〇〇五年)。
- (5) 国立国会図書館本を参照した。
- (6) 『今尾家所蔵江戸模様雛形本』(はくおう社 一九七二年)に収められる複製本を参照した。
- (7) 上野佐江子編『小袖模様雛形本集成(三)』(学習研究社 一九七四年)、所収。
- (8) 上野佐江子編『小袖模様雛形本集成(三)』(学習研究社 一九七四年)、所収。
- (9) 上野佐江子編『小袖模様雛形本集成(三)』(学習研究社 一九七四年)、所収。
- (10) 『江戸時代文芸資料 第四』(国書刊行会 一九一六年)、所収。
- (11) 『新燕石十種 第五卷』(広谷国書刊行会 一九二七年)、所収。
- (12) 『決定版 対訳西鶴全集 第四卷』(明治書院 一九七八年初版)、所収。
- (13) 大正十一年(一九二二)に平安精華社から刊行された複製本を参照した。
- (14) 上野佐江子編『小袖模様雛形本集成(二)』(学習研究社 一九七四年)、所収。
- (15) 上野佐江子編『小袖模様雛形本集成(二)』(学習研究社 一九七四年)、所収。
- (16) 上野佐江子編『小袖模様雛形本集成(二)』(学習研究社 一九七四年)、所収。
- (17) 『日本随筆大成 第二期 第二二卷』(吉川弘文館 一九七四年)、所収。
- (18) このような表現は、近衛家熙が「掛物 宗達の墨画、撫子に杜鵑 宗達が画は、影法師を写し得たるものなりと云、尤の事なりと仰らる」(『槐記』享保十四年四月十三日条)と、俵屋宗達を評したことを想起させる。
- (19) 『日本随筆大成 第三期 第一九卷』(吉川弘文館 一九七八年)、所収。
- (20) 野々村忠兵衛に関しては、奥平俊六「近世絵画ノート二 加藤文麗と野々村信武」(『古美術』第九三号 三彩社 一九九〇年)に詳しい。
- (21) 東京文化財研究所本を参照した。なお、句点は筆者が加えた。
- (22) 『京都の絵馬』(京都市文化観光局文化財保護課 一九七九年)に収録

- される「絵馬調査資料一覧表」の筆者覧には、「一七十三才筆」とのみ記される。
- (23) 註(22)『京都の絵馬』掲載の法量に拠った。
- (24) 奉納の代表者・外村方信に関しては、註(22)『京都の絵馬』「四・北野天満宮」の解説に、「今宮神社の元禄期器物貼付の扁額にも願主としての名があらわれている。」とある。筆者は今宮神社に赴いたものの、現物を確認するまでには至らなかった。なお、「宿坊 能悦」は社家の一を指し、『隔冥記』明暦二年七月十六日条にもその名が認められる。
- ・北野能吉礼来、泥引末広扇子一柄被恵之也。今日院参留主之中、能貨・杉本民部・中小路・慶允・行一盲人・伊藤市左衛門・菊屋理兵衛・花屋庄左衛門・西枝五郎右衛門・能迪・能悦・友世弟右近、此衆爲盆之礼、被来。……
- (25) 坂崎坦編『日本画論大観 中巻』(アルス 一九二九年)、所収。
- (26) 野間光辰編『新修京都叢書 第一〇巻』(臨川書店 一九六八年)、所収。
- ・絵所 狩野家并に土佐流、及び俵屋野々村氏、又友松が末裔海北等の外、専ら仏像を画く者を絵所と称す。其の酋長を別当と謂う。古へは大寺、大社各々絵所有り、京師に住する所者は多く重氏なり。今三條の南、室町に絵所有り。了琢と号す。代々家領有り。中古画工土倉と云う者あり。足利家に仕ふ。是も亦絵所として仏像を彩る。其の裔今西本願寺に仕ふ。(句点は筆者が加えた。)
- (27) 俵屋宗達に関する研究のうち、本稿が多くを負ったものを挙げておく。
- ・研究書：千沢植治『宗達』(『日本の美術』第三一〇号 至文堂 一九六八年)、山根有三『ブック・オブ・ブックス 日本の美術一八 宗達と光琳』(小学館 一九七〇年)、村重寧『東洋美術選書 宗達』(三彩社 一九七七年)、宮島新一『扇面画(中世編)』(『日本の美術』第三二〇号 至文堂 一九九三年)、小林忠『扇面画(近世編)』(『日本の美術』第三二一〇号 至文堂 一九九三年)。
- ・論考：村重寧「桃山時代の町絵と琳派様式の形成」(『美術史研究』第五号 早稲田大学美術史学会 一九六七年)、山根有三「光悦と宗達」(『水墨美術大系 第一〇巻 光悦・宗達・光琳』講談社 一九七七年)、源豊宗「俵屋宗達」(『日本美術絵画全集』第一四巻 集英社 一九八〇年)、源豊宗「宗達の芸術」(『源豊宗著作集 日本美術論究六』思文閣出版 一九九〇年、所収)。

(28) 追従者に関わらず、贋作においてもオリジナルの特徴を象徴化、デフォルメする傾向があることについて、拙稿「江戸時代の絵画を観る―資料同定に関する作品の観察―」（『総研ジャーナル』第八九号 関西学院大学総合教育研究室 二〇〇七年三月）で論じた。

図版出典

図1～2・8～18・21～22・30～31・36 上野佐江子編『小袖模様雛形本集成』（学習研究社 一九七四年）

図5～7・20・32 『今尾家所蔵江戸模様雛形本』（はくおう社 一九七二年）

図19 『新版和国ひなかつた大全』（平安精華社 一九二二年）

図23 山根有三『小西家旧蔵光琳関係資料とその研究』（中央公論美術出版 一九六二年）

図24・27・33～34 『国宝燕子花図 光琳 元祿の偉才』（根津美術館 二〇〇五年）

図25～26 狩野博幸『光琳芸術の基層―小西家旧蔵資料を中心に―』（『日本の美術』第四六二号 至文堂 二〇〇四年）

図28～29 『琳派 第一巻』（しこうしゃ 一九八九年）

〔追記〕

一、『古文化研究』第四号掲載の拙稿「浦上玉堂の山水画と作画精神」において、浦上玉堂が日した「楽」の復興について言及したが、これに関する記述を見出したので、追って報告しておく。

石上宣統（一七八〇～一八一〇）著『卯花園漫録』巻之五

仙台邸は中長者町新町の西にあり。一とせ留守官阿部某、常に箏を好て吹。予語りて曰、戊亥にあたりて黄鐘調のきこゆる事ありと、予耳に音律を解せず。祖芳老禪曰、妙心寺の鐘は黄鐘調にて、兼好が徒然草に、仁和寺の法金剛院の鐘は、黄鐘調也といふは是也。阿部氏の予に語りしは此鐘也。一とせ備前の浦上氏、佐野氏と此鐘樓にのほりてころむ。浦上氏音律を解す。此鐘黄鐘調也といふ。其後阿部氏、仙台に帰りて、京師にあらざれば語るにたづきなし。

（『日本随筆大成 第二期 第三卷』吉川弘文館 一九七五年、所収。）

二、京都文化博物館の野口剛氏による「大西酔月筆 高士騎牛図」解説（『国華』第一三三五号 国華社 平成十九年一月、掲載）の註七で、大西酔月の尾張での活動を記した資料について言及があった。この資料とは、森川昭氏が継続的に翻刻されている尾張鳴海の下郷家に伝わった『千代倉家日記抄』のことであり、筆者はその地道な努力の成果を利用していただいているに過ぎない。自ら見出したものではなく、甚だ心苦しい限りではあるが、今後紹介される機会も少ないと思われるので、森川氏による「千代倉家日記抄 二九」（『帝京大学文学部紀要日本文化学』第三六号 帝京大学文学部日本文化学科 二〇〇五年）、「千代倉家日記抄 三〇」（『帝京国文学』第一二二号 帝京大学国語国文学会 二〇〇五年）、同「千代倉家日記抄 三一」（『帝京大学文学部紀要 日本文化学』第三七号 帝京大学文学部日本文化学科 二〇〇六年）の翻刻のうち、「学海日記」ならびに「和菊日記」にみる大西酔月関連の記述を抜粋しておく。

『学海日記』

明和五年（一七六八）

十二月九日

…馬島文兆老へ行。眼之病見て貰。…夫より帰りがけニ、本町揮雲堂ニ於て、京都画師大西酔月老、桑名矢田又三郎殿近付ニ成。画書もらひ、入夜帰宅。

十二月十五日

…いま町こめ美のや伝兵衛方ニ西酔月、矢田又三郎逗留故参。酒一壺持参、ゆるゆる咄。席上画四枚かかせ、掛物頼帰。夫より猷山へ行、入夜迄咄ス。…

十二月十六日

雨天 今朝千歳橋本へ行王□画鶴図家父方へ貰。夫より表ぐや小八へ寄。大はしへ寄。風月ニて昼飯給。酔月ニ寄。高七へ帰。夫より道々払方勤、入夜帰宅。

明和六年（一七六九）

一月二十九日

…酔月子へ画料金式百疋□置候通ニ添状致遣。又三郎殿いまだ見え不申候由ニて、酔月子の□返事来。…

明和七、八、九年（一七七〇～二）

正月元日

…
新座敷床 西酔月福祿寿立物

『和菊日記』

明和六年（一七六九）

三月十五日

快晴 渡辺主馬様御内吉田嘉兵衛殿より御状ニて、御使来。先比之御礼として、西酔月絹地山水画一枚、鯉一尾、外ニ家頼共へ為御樽代金式百疋被下置候。…