



口絵4 「野馬図小柄 銘 宗珉〔花押〕」部分（東京国立博物館蔵）



口絵3 「向獅子図小柄 銘 宗珉〔花押〕」部分（東京国立博物館蔵）



口絵5 「牡丹図小柄 銘 宗珉〔花押〕」部分（東京国立博物館蔵）



口絵6 「布袋図小柄 銘 宗珉 [花押]」部分 (黒川古文化研究所蔵)



口絵8 同 部分



口絵7 「獅子に牡丹図縁頭 銘 宗與 [花押]」部分 (黒川古文化研究所蔵)



口絵9 「笹蟹図縁頭 銘 宗與 [花押]」 (泉屋博古館蔵)



口絵10 同 部分



口絵11 「笹蟹図小柄 銘 宗與 [花押]」 部分 (泉屋博古館蔵)

横谷宗珉の実像 — 刀装具「町彫」成立の背景 —

川見 典久

はじめに

江戸時代には「武士の魂」として重要視され身近にあった刀剣も、現在では居合道を嗜むか愛好家でなければ実物を手に取る機会はほとんどない。テレビ・映画における時代劇の印象だけでは、鐔（つば）のほかに金具が付属しているという認識すら持ち合わせるのには難しいと思われる。けれども、刀の拵え（外装）には、柄の両端に付く縁（ふち）と頭（かしら）、柄糸に巻き込まれる目貫（めぬき）、鞘に設けた櫃に収まる小柄（こつか）、筭（こうがい）といった多様な刀装具が付属し、工芸として優れたものも多い。筆者は以前、中世の青銅鏡について館蔵品と出土資料を中心に考察し、同じ形式に見える作品であっても技法や細部の表現の違いに製作者の意識が現れており、それが時代性にもつながることを論じた^①。彫金の技法を用いた作品からも同様の問題を追求しようと考え、研究所の収蔵する約三百点の刀装具について調査を行い、平成二十二年に『所蔵品選集 刀装具』の刊行、展観「武士の華・刀装具」として成果を公開した。調査の過程でまず驚かされたのは、限られた画面のなかに龍や獅子、虎のほか、花鳥風月、吉祥や故事にもとづく多様な意匠を、ミリ以下の細密な彫金技術によりあらわしていることであ

る。刀装具の分野は専門的な知識が必要といった印象があり、敷居の高さを感じる人も多い。しかし、立体的に造形した金属の細部を鑿で彫り、金や銀、さまざまな色の銅合金を象嵌して彩りを加えた作品は、かけられた手間や出来が判断しやすく、実物の観察から入りさえすれば、初学者の者であっても理解しやすい分野ではないかとの印象を持った。明治時代、万国博覧会などに出品されて衆目を集めた華麗な金工品も、江戸時代を通じて新たな技法を追求し高度に技術を高めた装剣金工の伝統に基づいている^②。文献に名前の残らない作者にも優れた作品があり、当時の高い技術水準が偲ばれる。

さらに調査を進めるうち、細工の精密さとともに、印象的に見せるためのさまざまな工夫に意識が向くようになった。たとえば、文様の形態表現や構図の洗練度は、その時代における絵画の発展段階と密接に関係し、流派や作者ごとにも違いがある。十七代にわたって將軍家の御用彫物師を務めた後藤家は、金および赤銅を基本とし、鉄や四分一^③を用いるなど、素材や技法、図柄に制約を設け、武家の趣向に応じた格式と伝統を作り上げた。一方、伝統的な形式を墨守するのではなく、武士、町人らの美意識や嗜好に因應するため、新たな作風を開拓しようとする機運が高まったときには、最新の表現形式を取り入れることが行われる。特

に、三代將軍家光（在職・一六二三～五一）の治世以降、相次ぐ奢侈禁止令により個性的な拵えがすたれたことは、美意識を發揮させる方向を刀装具に誘ったものと考えられる⁵。製作にあたって絵師の下絵を用いた者や、自ら師について画を学んだ彫物師の逸話が知られるなど絵画史との関わりも注目され、現存作例からでは実態の不明瞭な江戸の町絵について知る重要な資料ともなる。

なかでも、絵師・英一蝶との交友が伝えられ、絵画を描くように鑿で彫る「絵風鍛金（えふうけぼり）」を創意したといわれる横谷宗珉は、後藤家の「家彫」に対して「町彫」のはじめとされ、文化の多様化が進む元禄頃に先駆的な役割を果たした、装剣金工史を語るうえで最重要人物といえる。その作品は四件が重要文化財に指定されるなど現在でも高い評価を得ており、横谷家自体は数代で衰えるものの、門下からは柳川、大森、石黒などの流派が出て幕末まで隆盛を誇った。ただし、宗珉をはじめ、町人文化の華開いた元禄から享保にかけて活躍した一蝶や宝井其角、服部嵐雪、佐々木文山といった人々には伝説的な逸話も多く、その実像に迫るためには確かな資料にもとづいた研究が要求される。

これまで刀装具の研究は主として愛好家によって進められ、積み上げられた成果は蒐集や愛好の助けとなってきた⁶。その一方で、大学や美術館・博物館に属する研究者による蓄積は少なく、美術史学の方面からの追求は乏しい。作品の鑑識や文献資料の探索および読解といった基礎的な作業は棚上げにされている状態である。刀装具について理解を深め、美術資料のひとつとして研究の俎上に載せるには、金属工芸にとどまらないより広い視点を持った研究が不可欠である。そのためにはこれまでの価値観をそのまま受け入れるのではなく、まずは資料的裏付けのある事柄を再批判可能な形で積み上げ、時代ごとの形式や様式をあきらかに

することが先決であり、それを前提にはじめて個人様式までをも見通した議論が可能になると考える。

そこで本研究では、宗珉が「町彫」の祖と評価されるようになった要因と背景を江戸時代の文献から考察するとともに、伝存作品にその意識がどのように反映されているかを追求し、その実像に迫りたい。

一 宗珉の経歴

（一）師承関係

現在刊行されている出版物を見ると、宗珉の生年や出自、師承関係などについていくつかの異なる記述が錯綜している。ひとつひとつの裏付けを取ろうにもどのような資料に基づいているのか不明なものも多く、出典を挙げて宗珉の経歴を整理しておく必要がある。そこでまず、江戸時代に刊行された『装剣奇賞』をはじめとする彫物師の人名録⁷から、宗珉に関する重要な記述を掲げたうえで考察を加えたい。

宗珉（花押） 名は友常、遯庵と号す。俗称は次兵衛。宗知の家督として御用を勤、後に御扶持を辞す。享保十八年に没す。横谷氏の中興にして、世に名人と称す。よく家風（いえふう）を彫て、作にまぎるものあり。珉これをいとひ、其名を後世にのこさん事をねがひて、探幽法印にたより、或は英一蝶にちなみて下絵をもとめ、はじめて絵風鍛金（えふうけぼり）といふものを創意して、遂に一家をなせり。是江戸にて町彫といふもののはじめなり。此翁の工の凡ならざる、其志高く其画趣清淡にして、水碧に沙明なるに遠山月を帯、連峯にほひをふくみて其景倒に鑑（うつる）がごとく、人為

の及ばざる風致あり。

『装剣奇賞』卷三 稲葉通龍、天明元・一七八一年

『鑿工譜略』 栗原信苑、天保十五・一八四四年

宗珉 友常、遯庵と云、初長次郎、治兵衛、貞享年中江都に至、宗知養子となる。享保十八年八月六日卒、浅草本願寺地中等光寺に葬、遯庵宗珉禪定門と云。京都の産也。

『江都金工名譜』 野田敬明、文化七・一八一〇年

(上略)

三十(みそち)あまり明て六(むつ)から 富乃はる

宝永二乙酉正月吉旦 宗珉(花押)

立春

富と名を天下一はい あけ乃春

年徳御神

是詠草は遯庵宗珉なるべし。然らば貞享元年は十五歳なりへ寛文十年庚戌の生、享保十八年は六十四才と知べし。英一蝶と交りしは宝永六年九月へ一蝶飯島の年なりより享保九年正月まで廿一年の間と聞ゆ。

横谷宗與自記に、私先祖横谷宗與、寛永年中、京都より下向仕、御彫物御用被仰付候に付、御蔵米二百俵廿人ふち被下置、祖父宗珉まで三代御用相勤まかりあり候処、宗珉病身に付、御用相勤兼、依之被下置候御扶持、元禄年中差上たてまつり。浪人仕り、其後病死仕候。倅宗與跡式相続仕り、先祖より勤来候とほり、御用被仰付候やふ明和年中願書さし上をき、戊年へ明和三へ死去仕候云々。へ此比元誓願寺前、後藤弥太郎地面に住居す

宗珉は、名を友常、俗称をはじめは長次郎、のちに次兵衛(治兵衛)といい、剃髪して遯庵とも号した。享保十八年(一七三三)八月六日に没し、浅草本願寺中の等光寺(東京都台東区西浅草)に葬り、戒名を遯庵宗珉禪定門という。没年齢についての最も早い記述は文政十年(一八二七)に出版された年表形式の『掌中書画年契』(嘯山蛩雪著、東条琴台補)で、享保十八年の項に「八月六日横谷宗珉没年八十三」とあって、享年は八十三歳とする。一方、右に掲げた『鑿工譜略』は「三十(みそち)あまり明て六(むつ)から富乃はる 宝永二乙酉正月吉旦 宗珉(花押)」という句を引用し、宝永二年(一七〇五)に三十六歳であるから、生年は寛文十年(一六七〇)、没年齢は六十四歳であるとす。信州須坂藩主・堀直格(一八〇六、八〇)は『扶桑名画伝』(安政元・一八五四)のなかで両書を引き、「按ふに、鑿工譜略に宗珉の死せる年齢を、其詠草によりて考へたるは慥なるべし。年契に八十三といへるはおほつかなし」と記すように、史料の性格上『掌中書画年契』には根拠となる資料が明示されておらず、宗珉の詠んだ句を挙げる『鑿工譜略』と比較して不確かな記述に思われる。また、後述する『筠庭雜録』(喜多村信節、安政三年)は六十歳の没と記すものの、こちらも根拠は明示していない。過去帳が現存せず、墓石からも没年齢の手がかりは得られないことから、現在のところ『鑿工譜略』の寛文十年生まれとする説が通説となっている。ただし、現存する歳旦帳や歳旦摺り物にこの句は見出せず、「宗珉」が横谷宗珉を指すかどうか不明確であることから確定的とは言えない。

『装剣奇賞』によると、横谷家は京都から寛永年間(一六二四〜四四)

に江戸へ移った宗與にはじまる。

宗與 横谷氏、名は盛次、次兵衛と称す。京新町武者小路に住す。寛永年中江戸に下り、正保年中御彫物御用に仰せ付け為せらる。御蔵米式百俵二十人扶持を頂戴す。神田に住す。此を祖父宗與と曰。上手なり。家風をよく得て、頗るにのみある作也。

宗知 名は次貞、次兵衛と称す。宗與の家督として御用を勤む。貞享四年に没す。

〔『装剣奇賞』卷三 稲葉通龍、天明元年〕

正保年間（一六四五～四八）には幕府御用彫物師として二百俵二十人扶持を賜り、その家督は子の宗知、孫の宗珉へと継承されたという。ただし『江都金工名譜』によると、宗珉は実子ではなく、貞享年間（一六八四～八八）に京都から江戸へ下って宗知の養子となったとあり、この理解は以降の文献に受け継がれた。

これに対し、『筠庭雜録』には宗珉を京都の出身とする『江都金工名譜』の記述は誤りであり、宗珉は宗與の子、宗知は宗珉の前名であると記される。

横谷宗珉 金工名譜といふものを見しに、横谷氏の家一系を引て、宗与、宗知、宗珉とつづけて、宗珉は京都の産にて、江戸に來りて宗知が養子となるとあるは、いたく誤れり。元祖横谷宗与、名は守信へ一言守以て、京師の人、江戸に來りて後藤股乗光富が弟子となる。元禄三年庚午十二月十七日身まかりぬ。世に是を祖父宗与といふへ後にも宗与あればなり。其子宗珉はじめ宗知といへり。名は

友常、俗称はじめは長次郎、後に治兵衛といへり。薙髮して漚庵と号す。四十歳の時へ正徳年中、始て彫刻の法一家を立、専ら英一蝶が下絵を用ふ。是に依て世に絵風を賞せらる。六十歳、享保十八年癸丑八月六日没せり。浅草本願寺中等光院に葬る。

〔『筠庭雜録』 喜多村信節、安政三・一八五六年〕

この史料によると、宗與が京都から江戸へ移り、後藤宗家七代頭乗の三男・股乗（一六二一～八九）の弟子となったこと、宗珉がはじめ宗知と名乗ったことの二点がこれまでにない情報として述べられている。著者の国学者・喜多村信節（一七八三～一八五六）は江戸町年寄・喜多村家の次男として生まれ、江戸の風俗や伝承を考証的態度で記録した『嬉遊笑覧』、『瓦礫雜考』、『筠庭雜考』などの著作から、多くの文献に目を通していたことが窺える。『筠庭雜録』には「予が家の日記宝永五年子三月十二日の処」といった記述が散見し、江戸町年寄として代々書き継がれている日記が家に伝わっていたとみられる。宗珉のもとで給仕をしていた女性（のち門人・柳川直政の妻になったという）など、しかるべき情報源があったこともわかり、『装剣奇賞』や『江都金工名譜』とは異なる視点からの歴史的事実が含まれる可能性は高い。

まずはこのような齟齬が生じる原因を探ることが重要と考え、『装剣奇賞』・『江都金工名譜』・『鑿工譜略』から導き出される説と『筠庭雜録』の説をそれぞれ時系列に従って整理してみたところ、矛盾の根本的な要因は初代宗與の江戸下向の時期にあるとわかった。¹⁰ 宗與が江戸で後藤股乗に学んだとする『筠庭雜録』の記述は、江戸下向の時期を寛永と考えたと辻褄が合わない。寛永末年に宗與が二十歳であったと仮定しても、股乗とはほとんど同年代となってしまうのである。しかし、宗與の江戸

下向を寛永よりも下る寛文の頃とする史料が存在する。

横谷彫 大学柄 横谷宗与にはじまる。宗与京師の者、末の後藤の弟子也。寛文のころ東武にくだる。彫工に達し、一流を起す。その頃藤堂家の臣、小柄を宗与に雕せ所持す。或時大守御覧あつて、御召の小柄を仰付らる。御好にたがはず、これを彫。はなはだ御意に入て、五百本の小柄を仰付られ、老本の価黄金一枚を賜う。五百本成就の後また五百本仰付られ、彼は御音物、あるひは御近習の諸士へ賜り、柄屏風など云もの出来たり。世に大学柄と称すは是なり。所謂是柄世に千本有。これより宗与弥名人の名を得たり。其子治兵衛入道宗珉、父に超たる名人。英一蝶が絵を模して、奇妙を雕て、頃年世上に鳴。享保十八年夏卒す。其子宗与又善す。

〔本朝世事談綺〕 菊岡沾涼、享保十九・一七三四年)

『本朝世事談綺』は宗珉の亡くなった翌年の刊行で、関係する史料のなかでは最も早い。俳諧の宗匠として知られる著者の菊岡沾涼(一六八〇〜一七四七)は地誌なども多く著しており、当時の江戸市中について広い見聞を有していた。家業は神田鍛冶町の薬商と言われるが、三代沾涼を継いだ光行やその弟光政は横谷派の柳川直光に学んだ金工として著名な人物であり、装剣金工に有縁でもあった。記述の信頼性は、五十年近く後に大坂で著された『装剣奇賞』よりも高い。本書の逸話を引用する『金工鐔寄』は寛文を寛永に改めているが、むしろ『装剣奇賞』の記述が誤っている可能性を考えるべきである。寛文年間(一六六一〜七三三)における殷乗の年齢は四十から五十歳となり、宗與の師としても矛盾がない。宗珉を初代宗與の子としている点からも、喜多村信節が『本朝世

事談綺』の記述から宗與の江戸下向を寛文年間と考えていたことは間違いないとみられる。¹²⁾

なおこの逸話によると、宗與は江戸で藤堂家の庇護を得て名人と称されるまでになったという。製作した千本に及ぶ小柄は「大学柄」と呼ばれたといい、その通称からすると、「藤堂侯」とは寛永十一年(一六三三)に従四位下侍従大学頭に叙された伊勢津藩二代藩主・藤堂高次(一六〇一〜七六)ではないかと推測される。高次は柴井(駒込三〜七丁目)の下屋敷に資財を投じて広大な庭園を築き、また伊賀丸柱焼の窯場に京都から陶工を招いて製作に当たらせるなど、好事家的性格が伝えられる。製作した茶器や花瓶、買い集めた骨董品などは賓客に贈ったため、死後は藤堂家にとんど残らなかったともいう。¹³⁾父・高虎は將軍秀忠や家光の信頼も厚かった人物といわれ、宗與が後藤家と並んで幕府の扶持を受けるといふ異例の抜擢の背景には、後藤家との密接な関係とともに、高次の後押しも考慮に入れる必要がある。

成立当初における江戸幕府の政権基盤はいまだ不安定であり、それが確立するのは三代將軍家光の寛永末頃と考えられる。その間には、城下町の建設とともに上野寛永寺や日光東照宮の造営、江戸城の改築が行われ、京、大坂から関係する職人が集められた。障壁画などの製作に関係する狩野家について言えば、狩野探幽(一六〇二〜七四)が鍛冶橋門外に屋敷を賜つて江戸に移った元和七年(一六二二)が最も早い。金工では、寛永二年(一六二五)に後藤宗家八代即乗が本白銀町に屋敷を拝領し江戸詰役料として二十人扶持を支給されたと伝えられる。しかし、江戸定府を命じられて本格的に拠点を移したのは寛文二年(一六六二)、十代廉乗の時であり、宗與が寛永年間に移つていたとすると、二十年もしくはそれ以上早い段階ということになる。前後の状況から推測する

と、宗家の江戸定府に前後して寛文頃に下向したと考えた方が自然ではないだろうか。

江戸市中の名所や買物の案内記として出版された『江戸鹿子』（藤田理兵衛、貞享四・一六八七年）には、彫物師として宗興と次兵衛の名が見える。両者の居所は檜物町（八重洲一丁目東）となっており、『笥庭雑録』に「祖父宗興が時は、松物町に拝領地ありて住めり」（後述）とあるように、幕府御用を命じられるとともに屋敷を拝領したと推測される。宗知と宗珉は同一人物で享年を六十歳とする『笥庭雑録』の説では、この時点での「次兵衛」の年齢が十四歳となってしまう、この説がそのまま成り立つのは難しい。しかし、宗知が宗珉の父親であったならば、『本朝世事談綺』にその名が見えないのは解せない。貞享四年の没であれば宗珉が十八歳の時であるから、享年は四十〜五十歳くらいであろう。早世とはいえ、それなりの実績を残しているはずの年齢である。また、柳川氏によって建てられた横谷家の墓石にも、初代宗興、宗珉、宗珉の妻、二代宗興、二代宗珉などが見えるにもかかわらず、宗知の名は見えない¹⁴。これらのことから考えて、宗珉は初代宗興の子で、そのもので金工の修行をおこなったと考えられる¹⁵。

（2）製作の環境

横谷家は御用彫物師として幕府の扶持を受け、ある程度の規模で製作にあたっていたとみられる。弟子として木村宗茂、柳川政次、稲川庄三郎、岩本忠兵衛らの名前が文献に見え、「大学柄」の逸話からも大いに栄えていたことがわかる。元禄三年（一六九〇）に宗興が亡くなると、弱冠二十一歳の宗珉がこの立場を受け継いだ。大名家および幕府役人を収録した武鑑には、御用闇町人として絵師や職人が記載され、横谷家は

元禄九年の『本朝武林系録図鑑』に、御彫物師として「八丁堀 横谷宗知」「京橋南二丁目 横谷治右衛門」と掲載されるのが初出である¹⁶。治右衛門の名は宝永四年（一七〇七）を境に見えなくなり、以降は「八丁堀 横谷宗知」のみが、享保七年（一七二二）からは「横谷宗珉」、宝暦十年（一七六〇）頃より「元誓願寺前 横谷宗興」が記載される。しかし、『装剣奇賞』に「後に御扶持を辞す」とあるように、宗珉はある時期に幕府の扶持を返上したらしい。『笥庭雑録』はそのあたりの状況を詳しく述べており、他の史料にはない情報も多く含まれている。

祖父宗興が時は、松物町に拝領地ありて住めり。御用を達し、弟子も多くありて昌へけるに、其子宗知へ後に宗珉といふ、出藍の能ありしかど、不羈にしてたはれ遊び、家地もうしなひはふれさまよひ、浅草あたりなるある寺の門番やうの者となり、薪水の設をなして居ける。宗与が弟子政次、是を尋ね出し、我家に伴ひ帰りて、諫め勧めて家職を復さしむ。爰に於て宗珉志をあらため、憤激て工夫をこらし、古来よりの彫刻のおもむきを変えて、別に一家をなせり。是より父の宗与が弟子ども、みな来りて其風を学びぬ。

『笥庭雑録』 喜多村信節、安政三年

この史料によると宗珉は、放蕩のため檜物町の拝領地を失い、一時は浅草の某寺で門番と成り果てていたという。吉原の名主・西村貌庵（一七八四〜一八五三）による『花街漫録』（文政八年）には、一蝶や其角、蒔絵師青海とともに紀伊国屋文左衛門の翫間として吉原に遊んだという逸話を記す。

紀文大人といふはこの里へおほく金銀をなげうちて名高き事は世の人口にも残れることなればさらにいふべくもあらず。さてくるわ通ひのをりからは一蝶其角または宗眠青海へ波のまき絵に妙を得たれば世に青海浪とぞもてはやしけるゝなどをとまひきたれるとなり。この文もそのころのものなるべし。

信節のちに『花街漫録正誤』を著し、「宗珉は一蝶と親しき迄にて、紀文が幫間となりたる事なし。何によりてかくはいふぞ」と『花街漫録』を批判することから、『筠庭雜録』の記述はこれをもとにしたというわけではないだろう。別に拠るべき情報があったとみられ、ある程度の真実が含まれている可能性は高い。『藝工譜略』の引用する二代宗興の自記には「宗珉病身に付、御用相勤兼、これにより下され置き候御扶持、元禄年中差し上げたてまつり、浪人仕り」とあり、幕府の扶持を辞した理由を病気のためとしている。自らの師で養父でもある宗珉について都合の悪いことは書くはずがなく、これをそのまま信じるわけにはいかない。

宗興の弟子・柳川政次の説得により志を改め、新たな作風を切り開いて一家をなした後は、父である宗興の弟子らもみな宗珉風を学んだという。しかし、御用を勤めていたときに比べ、製作の規模は縮小したであろうから、再び名を成すまでには苦労も多かったと想像される。当時の刀装具製作は、小柄・笄の下地師や裏師、納子（魚々子）師が文献に見え、後藤家をはじめ分業体制を採る金工が多かった。『金工鍾奇』の「東都納子之部」には宗珉の娘「加年女」が記載されることから、魚々子地は彼女の手による可能性がある。「四十歳の時、始て彫刻の法一家を立、専ら英一蝶が下絵を用ふ。是に依て世に絵風を賞せらる」というように、

宝永六年（一七〇九）に一蝶が赦されて江戸へ戻ったのを期に作風を一新し、その下絵を用いた「絵風鍛金」により一世を風靡した。その背景には、新たな様式を生み出そうとする宗珉の意欲とともに、幕府の扶持を辞したことにより製作規模が縮小し、労力のかかる高彫の注文に応じることが困難であったこともあろう。

此時神田お玉が池の辺に居しが、へ宗珉が妹は、其頃豪富の聞へありし冬木といへる商家へ嫁す。宗珉此冬木より借財せし事有て、その償ひせむとて彫刻をなして贈れり。毛彫は殊に多かりし故に、後代迄も、其家にあまた所持せりとなむ。宗珉一たび和泉橋通りに、家よく作りて移り住しが、程もなくこの家類焼にあへり。或云、わたましはいはひする日に焼けたりと云。又同处富山町に移り住ぬへ類焼にあひしは、この転宅の間としらる。

〔筠庭雜録〕 喜多村信節、安政三年

横谷家の居所は、拝領地である日本橋の檜物町のほか、武鑑に記載される八丁堀や京橋が文献に見える。その後、宗珉はお玉が池から和泉橋通り、富山町と神田近辺を相次いで転居したらしい。二代宗興の居所として武鑑に見える「元誓願寺前」も神田須田町近辺であり、他の多くの職人と同様、江戸の下町にあたる神田―日本橋―京橋一帯の地域が活動拠点であったようだ。

なお、幕府の扶持を辞退したはずの宗珉の名は、没後五十年以上にわたって武鑑に記載され続ける。宝永五年に亡くなった後藤悦乗が享保六年（一七二一）まで記載され続けるように、武鑑の改訂には数十年単位の遅れがあり、ある年に御用職人であったかどうかや家督継承の時期に

ついでには、その記事を信頼するわけにいかない。

また、宗知ともに見える治右衛門については、一見、初代宗與や宗珉の名である「治兵衛」の誤記と思われる。しかし、二代宗與(宗珉養子)の兄・英精の通称が「伊右衛門」であることから想像を逞しくすれば、両者の父・宗寿を指す可能性があろう。英精の居住地は、新橋守山町(『装剣奇賞』あるいは新橋内山町(『金工鐔寄』ほか)とあり、どちらも京橋の南西方向数百メートルの場所で、「京橋南二丁目」ともほど近い。宗寿は初代宗與や宗珉と親類とみられ、伊右衛門、または治右衛門を名乗り、本家とは別に家業を継承していたと推測される。

宗珉の弟子には、初代宗與の弟子・政次の子で初め吉岡家に学んだ柳川直政(一六九二―一七五七)、早世した父重光の名を継いで叔父に学んだのち門人となった大森英昌(一七〇五―一七二二)、飾師・吉川氏の弟子から入門した古川元珍(生没年未詳)など、他で学んだ後に宗珉のもとへ入門した者が多く、一家を成した後の名声が窺える。¹⁸⁾

宝永二年(一七〇五)、宗珉は養子を迎えて宗知の名を譲るとともに、後を継がせようとしたらしい。『藝工譜略』はこの宗知について、「宗珉養子、実は榎田総助弟なり。宝永二年より養子となり、正徳五未十月離縁、ただし後は彫物をとどむ」と、何らかの事情により正徳五年(一七一五)に離縁したという。『笥庭雑録』には、「宗珉と名を改めたる時、宗知といふ名は一子に譲れり。此宗知は放蕩にて不肖子なれば、人にもしられず」とあって、その注に「新吉原日本堤にて、何者かに殺害せられしとなり」とある。二代宗知を離縁した後、宗珉は横谷宗寿の二男・友貞を養子に迎えて宗與の名を継がせた。

其子宗知は世を早うせるによりて、弟子を養子として、是を宗与と

いふへ祖父の名を継がしむ。この人長寿にて、安永八年己亥六月二十八日、享年八十にして終る。三子あり。長子は彫刻のわざ後には上手にならむと人々称せしが、惜むべし瞽者となれり。仲は家督を継で宗珉の名を襲ひしが、祖父の名を汚せしまでにて、子もなく、天明八年戊申五月二十五日没して家絶たり。三男を伝三郎友武といふ。却て二庵宗珉よりも、其わざ巧者なりし。此人本妻に子なく、他女に二子ありしかど、職業実なれば横谷の跡絶えたる也。はじめの宗珉が養子宗与は友貞といへり。横谷伊右衛門英精といへる者の二男也。此宗与が時は毛彫行はれしかば、是を学ぶ事精しかりし故、殊に毛彫は勝れて、名乗の字なども、先輩比類なしといへり。法名は旭庵照溪後宗与禅定門と号す。其二男宗珉は一庵閑樹後宗珉禅定門と号す。

〔『笥庭雑録』 喜多村信節、安政三年〕

二代宗與(一七〇〇―一七九)は宗珉の作風をよく継承したが、隠居した明和三年(一七六六)に家督を継ぎ二代宗珉を襲名した二男・友次には子がおらず、横谷家は衰退することとなった。なお、長子のはちに漢学者として名を成す横谷藍水(一七二〇―一七八)で、名を友信、字を文卿、通称を玄圃という。六歳にして失明したため医学を学んで鍼医となつたといひ、のち高野蘭亭に詩を学んだ。三男は宗清、名を友武、通称を伝三郎といひ、兄よりも巧者であつたと言われるがやはり正妻に子になかつた。横谷家自体は衰退するものの、弟子を通じてその流派は拡大、繁栄した。特に柳川直政に学んだ柳川直光、稲川直克、孫弟子の佐野直好は宗珉の作風を受け継いだと言われ、大森英昌の甥でのち養子となつた英秀は、宗珉の一輪牡丹を擬して「梨子地の深牡丹」などを創意する

など活躍した。

後藤家の下地師を勤めた家柄のひとつに内田家があり、四代にあたる権之助は二十九歳まで家職を勤めたのち、横谷と姓を改め、五世起龍齋宗珉(？一八四七)を名乗って宗珉にならった片切彫りの作品を作ったという。早世した権四郎友武とともに内縁のあった横谷家の法事を勤めたとも伝えられる。

小柄筭下地師内田権左衛門男、内縁有を以て百ヶ年法事を勤。尤柳川家より仏事は続け置。外に姓を名乗人有といへとも真に至らず。名家の跡惜しむべし。

〔金工鐺寄〕 田中一賀齋、天保十年

(3) 英一蝶との交友と下絵

『本朝世事談綺』に「英一蝶が絵を模して、奇妙を彫て、頃年世上に鳴」とあるのをはじめ、「英一蝶の画を模せり」(『懷宝剣尺』)、「其比英一蝶画流行す。是を下画にして片切彫をえ、たがね別工下画の人物生るい何にても筆意を能彫」(『金工鐺寄』)など、江戸時代の文献には宗珉と一蝶との関係を強調するものが多い。宗珉が町彫の祖としての地位を与えられたことも深く関わりとみられるため、この点についてさらに追求してみたい。

英一蝶(一六五二一七二四)は、伊勢亀山藩の侍医の子として京都に生まれ、十五歳のとき江戸に下向し、狩野派(二説に狩野安信)に学んで一家をなした。はじめ狩野信香、のちに多賀長湖とあらため、一蝶、あるいは安雄とも名乗った。

元禄十一年(一六九八)には謫せられて三宅島に配流となったが、「一

蝶の母剃髪して妙寿と云。一蝶謫居にある間、友人横谷宗珉の家にやしなふ」(『近世奇跡考』)というように、その間一蝶の母親は友人である宗珉が引き取って養ったと伝えられる。宝永六年(一七〇九)九月に赦されて江戸に戻ってから亡くなるまでの二十一年間が、宗珉と深く交わった期間と言われるが(『鑿工譜略』)、母親を預けたとの逸話が事実であれば、交友はそれ以前からあったとしなければ不自然である。「四十歳の時、始て彫刻の法一家を立、専ら英一蝶が下絵を用ふ」(『筠庭雜録』)との記述は、一蝶の赦免後、その下絵を用いた宗珉が「絵風鍛金」という独自の技法によって、金工に一蝶の筆墨を巧みにあらわして一家を為したとの評価であろう。同書には「宗珉が許に給仕せし女へ三河島百姓の女、後に柳川直政が妻となる。」の物語に、常に一蝶来りて三四日程止宿せし。大なる法師にて顔にはもがさの跡ありし也。また宗珉は瘦がたちにてよき男なりといへり」と、宗珉の弟子・柳川直政の妻で、もと宗珉宅で給仕をしていた女性の話として、一蝶がたびたび宗珉のもとを訪れて三、四日宿泊したという逸話を載せており、両者の深い交友が窺える。

『近世奇跡考』には「一蝶、宗珉に贈る文」として月に蝙蝠の画が描かれた手紙を載せる(図1)。

右書中かはほりの図は、ほりもの、下絵なり。横谷宗珉、曾て一蝶が下絵をもつてほりものとしたる事、人の知る所なり。一蝶が手紙、世におほしといへども、是等はことに珍とすべし。もとより嵩谷翁の鑑定をへて、正筆のものなり。

〔近世奇跡考〕 山東京伝、文化元・一八〇四年



図1 「一蝶、宗珉に贈る文」(『近世奇跡考』 山東京伝、文化元年)

著者である山東京伝は、一蝶門人の高嵩谷(一七三〇〜一八〇四)が正筆と鑑定したとして、この画を金工の下絵と推測している。『笥庭雜録』には「宗珉が子孫のもたりし、一蝶がかかる蝙蝠の下絵は、美濃紙一枚にかはほり五つばかりあり。是も奇跡考に出たると異なり」とし、横谷家に本書とは異なる一蝶の下絵が伝わっていたともいう。互いの交友に止まらず、作品の製作にあたって、下絵などの面で協力していたことが想定できる。

なお、この書簡の内容は次の通りである。

如仰雨天いつかたも心閑に御さ候、けふハ□言殿へ参ル事も有之、代官衆など約束いたし候、御くとくハ成ましきと今朝獨言書て、跡ハ別業ニ成候間懸御目候、よくそ絵本御こし面白御坐候、此内うつし度物斗うつさせ早々返進可仕候、紛失致さぬ為ニ箱此方ニさし置申候事かきもらず也、其内御案内申与風(ふと)半日可参候、そは切可被仰付候、但五日比にと心事其刻可得御座候、已上

吉 朔日

宗珉様

一蝶

史料の性格上、具体的な状況はよくわからないものの、一蝶が宗珉から「絵本」を借りているらしきことは興味深い。

一蝶の描いた画の一端は、門人の一峰(一六九一〜一七六〇)が師の画を模して出版した『画本図編』(宝暦二年)、狩野派の絵師・鈴木隣松(一七三二〜一八〇三)による『一蝶画譜』(明和七年)や『群蝶画英』(安永七年)により知ることができる。これらを見ると、下町の風俗や人々の何気ない一瞬、季節感あふれる情景を描いた作品が多い。例えば



図4 「福祿寿酌町」
 (『一蝶画譜』 鈴木隣松、明和7年)

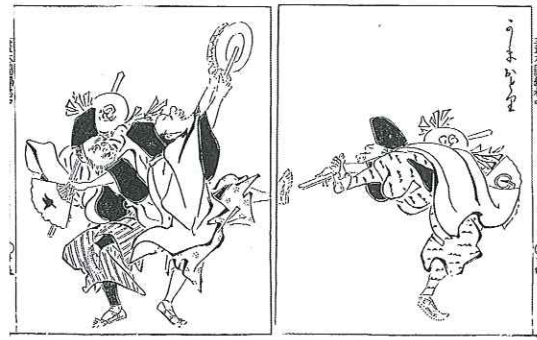


図2 「かしまおとり」
 (『画本図編』 英一蜂、宝暦2年)



図5 「恵比寿」
 (『一蝶画譜』 鈴木隣松、明和7年)

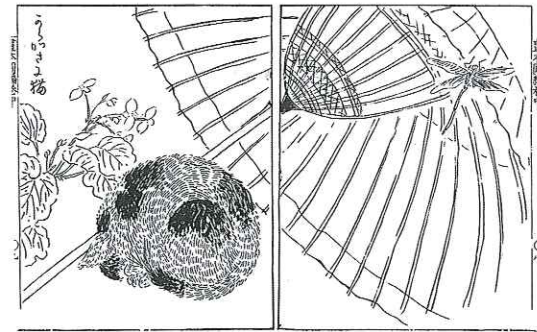


図3 「からがさに猫」
 (『画本図編』 英一蜂、宝暦2年)

『画本図編』の「かしまおとり(鹿島踊)」は、大鼓や御幣、扇子を手に踊る烏帽子姿の男3人を躍動感豊かに描き(図2)、同「からがさ(唐傘)に猫」は、広げて置いた傘に蜻蛉が留まり、その下で猫が体を丸めて眠るのどかな情景を軽妙な筆致で切り取る(図3)。また、伝統的な画題であっても狩野派や土佐派とは一線を画し、酩酊して驟馬から落ちないよう童子に支えられる福祿寿(図4)や鯛を頭上に掲げて小躍りする恵比寿(図5)など、固定観念に囚われない自由な表現をとる。

このような画風の背景には、絵画や書、俳諧、遊興などを媒介とした当時の幅広い交流関係があったものと思われる。俳諧に関しては、松尾芭蕉(一六四四〜九四)や門人の宝井其角(一六六一〜一七〇七)、服部嵐雪(一六五四〜一七〇七)、後に詩絵師としても活躍する小川破笠(一六六三〜一七四七)らと交流を持ったと言われ、流罪以前には暁雲の俳号で『虚栗』(其角、天和三年)などの俳書に入集していることが知られる。特に其角とは画の手ほどきをする間柄で、ともに佐々木玄龍(一六五〇〜一七二二)を書の師とする。三升などの俳号で知られる二代市川団十郎(一六八八〜一七五八)は、幼少の頃、其角と一蝶に手を引かれて初めて吉原を見たとも伝え、俳諧にとどまらない深い交友が窺える。

句会の場を飾る掛け軸のほか、さまざまな機会に印刷して同好の士に配られた一枚摺り、挿絵を入れて出版された俳書など、俳諧と絵画の関係は深い。絵入りの俳書を通覧すると、当初は絵巻物のように場面を俯瞰に捉えた挿絵が多いが、享保頃から機知に富んだ表現によりモチーフを大きくあらわした図が主流となっていく。十七文字のなかに季節の移ろいや心情を鋭く切り取って詠む俳諧において説明的な画は野暮であり、過剰な装飾や技巧を排したあっさりした表現が好まれた。



図8 同



図7 『石なとり』
(秋色、正徳3年)

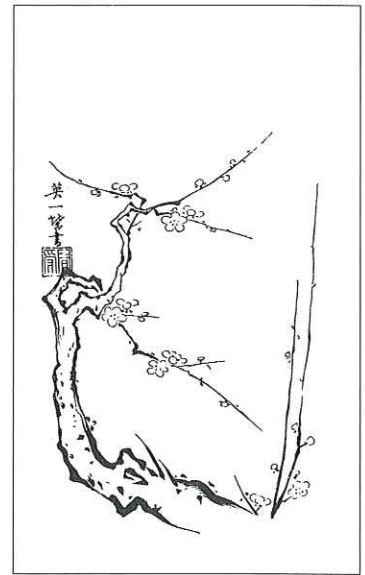


図6 『誰袖』(蘭台、正徳元年)



図11 同



図10 同



図9 同



图13 同

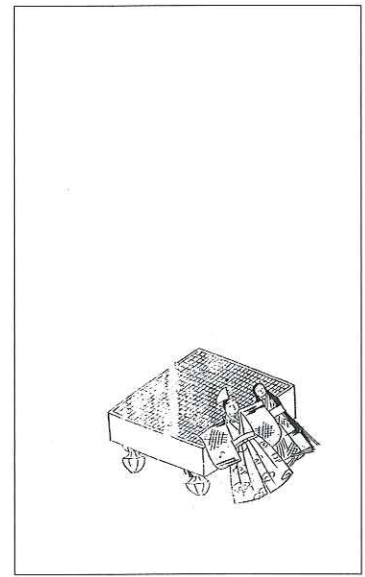


图12 同



图15 同



图14 『続福寿』(沾涼、享保5年)



图17 同



图16 『俳度曲』(識月、享保7年)

貞享四年（一六八七）、「蓑虫の音を聞にこよくさのいほ」の句を得た芭蕉は、これを数名の友人に送った。そのひとり、山口素堂（一六四二～一七一六）は「蓑虫説」の一篇を綴り、それを伝え聞いた朝湖（のちの一蝶）は感興の赴くまま枯れ木に下がる蓑虫の画をあらわした。これに感動した芭蕉が寄せた跋には、

（上略）こ、何がし朝湖と云有。この事を伝えき、て、これを画。まことに丹青淡して情こまやか也。こ、ろをと、むれば虫うごくがごとく、黄葉落るかとうたがふ。み、をたれて是を聴けば、其むし声をなして、秋のかぜそよ、と寒し。猶閑窓に閑を得て、両士の幸に預る事、寰むしのめいほくあるに、たり。

と、一蝶の描いた蓑虫の図について記す。「まことに丹青淡して情こまやか」、つまり彩色が淡くあっさりとしており、意識が細やかであるという蓑虫図への評は、俳諧においての画の特徴をよくあらわしている。

一蝶による俳書挿絵としては、まず正徳元年（一七一）刊行の『誰袖』に口絵として描いた梅樹図がある（図6）。編者は肥前大村藩主・大村蘭台（純庸、一六七〇～一七三八）で、序文は素堂による。江戸座の俳人らによる梅の句が収録されており、それに合わせた挿絵となっており。其角七回忌追善集として梓行された『石なとり』（秋色、正徳三年）では、其角の句を題にした七図を挿絵している。対応する其角の句は、「梅か香や乞食の家も覗かるる」（図7）、「馬に出る子を待門や傀儡師」（図8）、「野鼠の是を喰らむつくつくし」（図9）、「花さかり子で歩るる夫婦かな」（図10）、「猫の子のくんづぼくづつ小蝶かな」（図11）、「雛やそも碁盤に立しまろかたけ」（図12）、「蛤のしかもはさむや玉柳」（図

13）で、その内容を表した図を軽妙な筆致で描いている。

また、百名による発句に画を一葉ずつ配する『続福寿』（菊岡沾涼、享保五年）では、玉全・全角・菱川葉光伴ら二十三名の絵師が腕を振るう。一蝶は「初蟬の控を吹ぬくやとりかな」（霞芳園泰我）の句に対して木の虚に留まる蟬の図（図14）を、「芦の穂や骨まで通る風の声」（台隣居雁山）の句を踏まえて芦に舟の図（図15）の二図を寄せる。続いて享保七年（一七二二）、観世流の能楽師・識月が謡曲二百二十番を題とする画賛発句を集めて刊行した『俳度曲』には、謡曲「国栖」を詠んだ「雲かとよふせ屋の上にほし蕨」（壺月）と、「蟬丸」にちなんだ「櫛せすやをどろのみちの雛草」（可遠観待必）に合わせて二図を描く（図16、17）。本書に序を寄せる水間沾徳（一六六二～一七二六）の『沾徳随筆』（享保三年）には、「一蝶が帘に鳥書たる絵の賛に」として「順礼は棒でた、くや月の門」、「柳に筏士を書たる一蝶が絵に」として「秋くる、水に毛引の筏哉」の句を詠んだとあり、俳書の刊行に止まらない交流が窺える。沾徳や沾涼、露月らは、ともに磐城平藩の藩主・内藤風虎の次男である露沾（一六五五～一七三三）の門人であり、藩邸の常連であった素堂らを介して芭蕉やその門人とも交流があった。一蝶自身の積極的な俳諧活動は貞享頃（一六八四～八八）を境に見られなくなるものの、彼らとの繋がりのおかげで画を通じて深く関わっていたことがわかる。

これら一蝶の俳書挿絵を見ると、『画本図編』や『一蝶画譜』、『群蝶画英』にあるようなユーモア溢れる画はそれほどなく、何気ない風景を切り取った素材なものであるように思われる。詠まれた句に合わせて描いたという状況は考慮に入れる必要があるものの、一蝶や隣松による画譜類が本来の一蝶の画風とどこまで直接的につながるのか再検討の余地がある。

なお、『誹諧絵風流』（万千百太、宝暦五年）には横谷宗興の描いた牡丹の図が載せられており、江戸中期の装剣金工家が描いたことが確実な画として注目される（図18）。百太が江戸の名のある人々に揮毫を求めた四十余点の画に、自身の讃句を添えて後年板行したもので、そのうちの一葉に「横宗興書」の落款が見える。「細工の手から牡丹の葩（はな）の重りたる千金の価にひとし」「高彫の折紙は此ほたむかな 百太」という発句からも、二代宗興の画として間違いないであろう。大きな花二つとつぼみ一つを付けた牡丹の株を斜め上から俯瞰でとらえ、肥瘦をおさええた線で丁寧を描く。花卉の重なりや波打つ様、両端のめくれあがる描写は破綻なく描かれており、同様の図柄を描き慣れていることが看取できる。葉脈のみを白く残し、葉と茎は黒くあらわすことで白い牡丹の花と対比的にあらわされており、工芸下絵にも通じる意識が垣間見える。互いに重なり合うように描かれた葉は、先が捻れるようにめくられており、次章で取り上げる伝存作例に表されたものとも近い。

宗興の伝存作品と一蝶との関係は次章で論じるとして、宗興以降の金工に一蝶画の影響を受けたものがあり、なかには『画本図編』や『一蝶画譜』、『群蝶画英』所載の図柄を下絵に用いた作例も知られることから、これらについて見ておきたい。天保頃に活躍した起龍齋宗珉（？〜一八四七）による「太神楽図小柄」（東京藝術大学、図19）は、横笛を吹く男の前に太鼓を担ぐ男、両者の間に獅子頭が置かれる構図をとり、着物の柄などは変えるものの、『群蝶画英』に載る「太かくら（神楽）」（図20）の左側とほぼ一致する図柄となる。また、大森秀寿「芋洗図小柄」（福井県立美術館・岡島コレクション、図21）は、鉢巻きをしめた男が中ほどで結束した二本の棒を持って桶の縁に立ち、水につけた芋を洗っている様子を彫るが、『一蝶画譜』所載の「芋あらひ」（図22）と同趣向



図18 『誹諧絵風流』（百太、宝暦5年）



図20 「太かくら」(『群蝶画英』 鈴木隣松、安永7年)



図19 起龍斎宗珉「太神楽図小柄」
(東京藝術大学蔵)

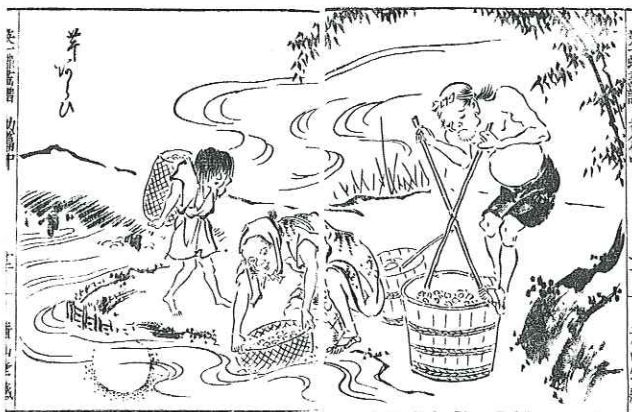


図22 「芋あらひ」(『一蝶画譜』 鈴木隣松、明和7年)



図21 大森秀寿「芋洗図小柄」
(岡島コレクション・福井県立
美術館蔵)



図24 杉浦乘意「咬合獅子図小柄」
(黒川古文化研究所蔵)

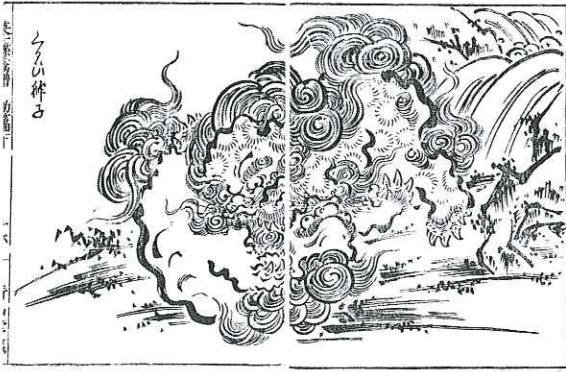


図25 「くるひ獅子」
(『一蝶画譜』 鈴木隣松、明和7年)

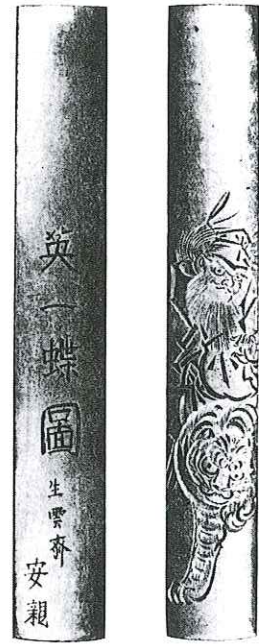


図23 土屋安親(4代)
「鍾馗に猛虎図小柄」

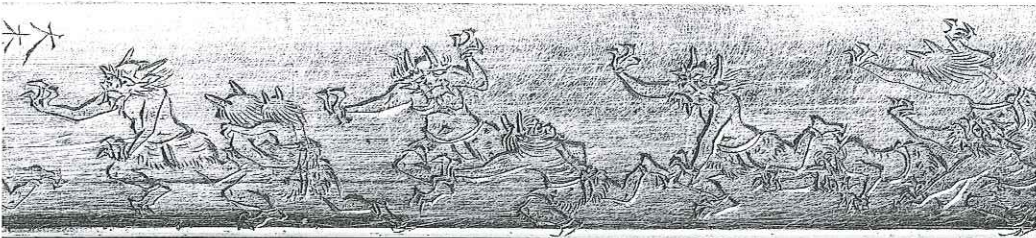


図26 大森英秀「追儺図小柄」(黒川古文化研究所蔵)



図27 「雨の鍾馗」(『一蝶画譜』 鈴木隣松、明和7年)

で、川縁であることや頭上の笹、人物の姿かたちなど共通点が多い。

また、版本に同じ図柄はないものの、取材した絵の作者を銘に添える場合がある。生雲齋と号した四代土屋安親(生没年不詳、十九世紀前半)の「鍾馗に猛虎図小柄」は、虎と鍾馗を正面から捉えて片切彫りによりあらわし、裏板に大きく「英一蝶図」と刻む(図23)。同派では、幕末に活躍した元親や武親による「下絵帳」が現存しており、そのなかには一蝶の図に基づく下絵が多数収録されている。自身の工夫によるものか、流派のなかで写し伝えられたものかは不明であるが、江戸後期から末期にかけて、刀装具の下絵に用いる図柄として、一蝶の画風が大きな役割を果たしていたことがわかる。

これらはすべて十九世紀の作例であり、宗珉の弟子・孫弟子世代にあたる十八世紀の作例については、より厳密な真贋の判断が必要である。そのようななかで、奈良派の杉浦兼意(一七〇一〜六一)の「咬合獅子図小柄」(黒川古文化研究所、図24)は、表面の状態から見た時代感と技術水準より、当時の製作として考え得る作例である。四分一の地がねに、前脚で相手を押さえつけて互いの後ろ脚を咬み合う二頭の獅子を彫る。図柄の輪郭線を浅く彫って画し、その内側に凹凸を付けて立体感を表出する肉合彫りの手法による。左右が反転しているものの、「一蝶画譜」所載「くるひ獅子」(図25)とほぼ同図柄を採る。

また、宗珉の孫弟子にあたる大森英秀(一七三〇〜九八)による「追雛図小柄」(黒川古文化研究所、図26)の裏板には、逃げまどう十一の鬼を片切彫りによりあらわすが、その姿形は「一蝶画譜」所載「雨の鍾馗」にみえる小鬼に近く(図27)、一蝶の画風の影響が想定される。十八世紀段階においてすでに横谷派だけでなく奈良派にも英派の影響が及んでいた可能性が高く、資料数を増やした上であらためて作品に即した

検討を行いたい。

一 作品の検討

初代宗珉は後藤家の門人であり、宗珉も『装剣奇賞』に「よく家風を彫」とあるように、当初は家彫の作風であった。しかし、名を後世に残そうと狩野探幽や英一蝶の画に下絵を求め、「絵風鍛金(えふうけぼり)」を創意して一家をなしたという。「鍛」には「ちりばめる」といった意味があり、中国では金や銀に鑿で文様を彫りつける技法のことを「鍛鏤」と呼ぶ。『装剣奇賞』が「えふうけぼり」とのルビを振るように、字義からは鑿で絵画のように金属に図柄を彫りつける技法と解されよう。宗珉銘を有する伝存作例には、「絵風鍛金」とみられる片切彫りの作品があるが、一方で、文様を立体的にあらわした高彫の作品も多い。高彫から絵風鍛金の創意へと作風が変遷したことも想定される。これらの特徴と町彫の祖とされる評価とがどのようにかわるのか、調査作品の観察結果にもとづいて検討を加えたい。

『金工鐔寄』の著者・田中一賀齋(一七六四?)の「舟中話」として次のような話が伝わる。文化・文政の頃、さる大名の依頼で江戸市中において宗珉の作品を求めてもほとんど見当たらなかったにも拘わらず、二十年後には出費さえ惜しまなければさまざまな文様の作品を思うままに手に入れることが可能なほど多く出回っていたという。なかには埋もれていた宗珉作も含まれると思われるが、多くが贋作かそれに類するものであったことは想像に難くない。江戸後期の文献に作品についての具体的な記述が見えること、下絵に用いたという一蝶の作品も版本として出版されて流布していたこと、粉本が流派のなかで受け継がれたと

想定されることなどから、後世、宗珉に倣った作品や、偽意のある贋作が生み出された可能性は高い。幕末・明治の混乱期を挟んで二百年近くが経過した現在、その状況はさらに拡大していると推測され、研究にあたっては先入観を排して作品の観察をおこなう必要がある。まずは作品そのものから製作年代を検討し、時代が下がると思われるものを排除することが重要であると考ええる。

(1) 高彫の作例

・向獅子図小柄 銘 宗珉「花押」 東京国立博物館

赤銅を用いた小柄で、周囲の小縁を除いた「棒小柄」の形式を採り、下地は魚々子鑿を打ち並べた魚々子地とする。ところどころに当たり傷は見られるものの金の輝きがよく保たれ、彫りの角の残りが良いこと、魚々子地の擦れがほとんど見られないことなど、十八世紀初めの製作としては表面の状態が健全である。縦方向の構図で、胸を張って大きく前方へ前脚を踏み出す獅子を正面から捉え、画面からはみ出すように大きくあらわす(図28)。金を用いて鉢の凹凸を立体的に造形し、各部の境界は太い丸毛彫り、たてがみや尾、眉の毛描きは細い片切彫りで表現する(口絵3)。なかでも特徴的なのは頭部や脚に施す旋毛状の彫りで、先がS字形に反って極端に細くなっている(図29)。深く窪んだ眼は、赤銅を用いて瞳のみ黒くあらわしている。赤銅による裏板には、表から連続するように獅子の後肢を金の平象嵌であらわし、片切彫りにより輪郭と毛並みを刻む。曲線を少しずつ彫り進めていったことが、斜面に残る鋸歯状の痕跡からわかる(図30)。また、彫りが深いために地がねの赤銅が露わとなる箇所もあり、そこから象嵌された金の厚みが知られ



図29 同 部分

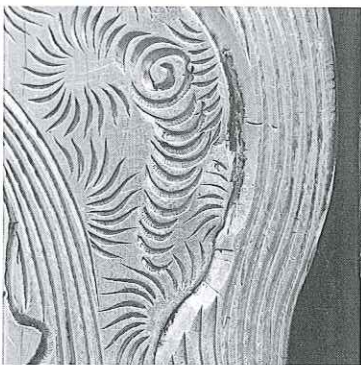


図30 同 部分

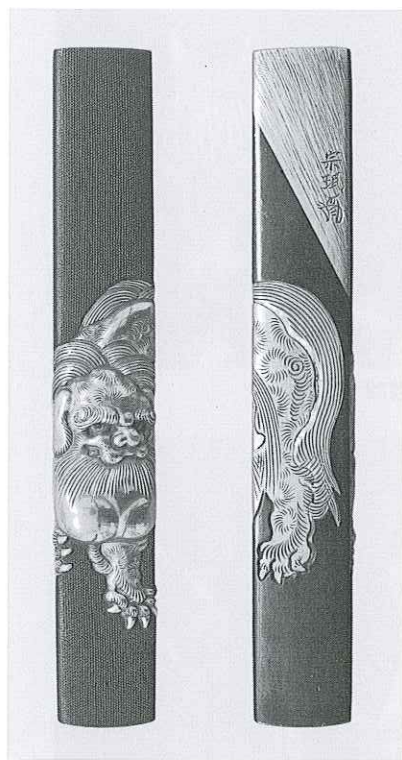


図28 「向獅子図小柄 銘 宗珉【花押】」
(東京国立博物館蔵)

る。裏板の上部およそ三分の一は斜め方向に金を割り継ぎ（削継）、そこへ細かく斜め方向の鑢目（時雨鑢）を施すとともに「宗珉「花押」」の銘を刻む。

『金工鐔寄』には、「小柄に向獅子はらを出し、足一本頭毛長くかむり上彫をかけず。まき毛彫妙、肉合高くしな悪く見ゆるといへども、能みる時は位有。色多も焼金一分を三分四方に延色ゑす。上疵付ても直る。尤棒柄なり」と、向獅子の小柄に関する記述が見える。腹（胸）を突き出し、脚は一本、頭の毛は長く被るといふ図柄や、肉合が高いこと、巻き毛の彫りに優れていたこと、棒柄であることなど、本作との共通点が多い。宗珉銘を有する同図様の作品がいくつかわられるが、顔の表情や眉などの作り、脚の形態表現や全体のバランスなど、製作の意識はそれぞれに異なる。特に、多くの作品で前脚の親指（第一指）が他の指よりも極端に上方に位置するのが見られる。姿勢と軀の各部分の関係は本作が最も自然で、前脚の太さや凹凸、爪との角度などにより力強さが表現されている。

・野馬図小柄 銘 宗珉「花押」 東京国立博物館

同じく縦方向の構図をとる赤銅魚々子地の棒小柄である（図31）。文様の凹部には黒っぽい汚れが見えるものの、文様表面の状態は健全で、それほど古さは感じられない。摩耗しているように見える魚々子地も、よく観察すると何らかの有機物が塗布されているように見受けられる。裏板は金で、全面に時雨鑢を施し、「宗珉「花押」」の銘を刻む。正面から捉えた馬と、それと向かい合うもう一頭をそれぞれ金と素銅で立体的にあらわし、臀部が側面にまで及ぶように大きく配する。金の馬に見る頸から垂れるたてがみには丸彫りと片切彫りを併用し、丸く張った

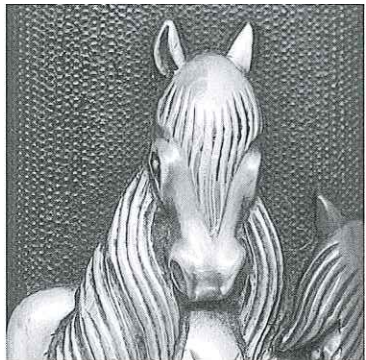


図32 同 部分

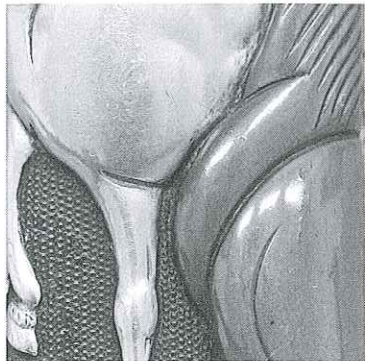


図33 同 部分

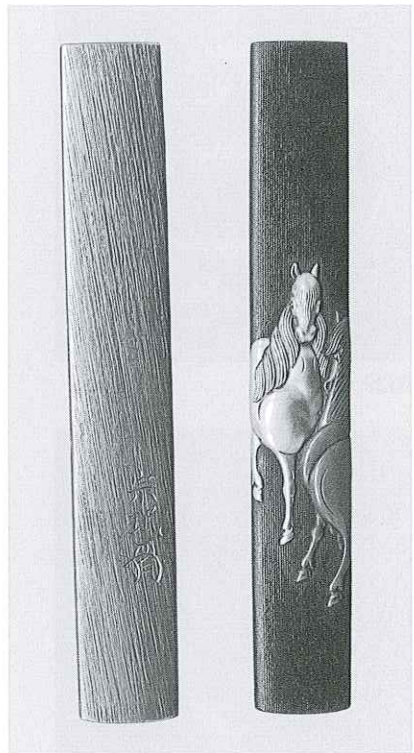


図31 「野馬図小柄 銘 宗珉「花押」」 (東京国立博物館蔵)

胸部はなめらかな凹凸によってあらわす(口絵4)。さらに、頸の前部、脚の付け根、胸部と胴部の境には太めの片切彫りを施す。頭部の造形や前脚と胴部の繋がりには、いくつか知られる類品のなかでは比較的自然にあらわされている(図32、33)。一方、素銅の馬は、左斜め後ろからの構図で、山なりに張り出した肩と臀部の間を太い毛彫りで区切る。たてがみは片切彫りであらわし、眼には金を入れる。脚はやや外側に向かって伸びるが、後ろ脚は反りながら外に伸び、蹄の角度をやや内に傾けることで力強く踏ん張る様子を表現する。

・牡丹図小柄 銘 宗珉「花押」 東京国立博物館

赤銅魚々子地の中央に一輪の花をつけた牡丹一枝を置く(図34)。文様の凹部や地板との境には汚れや細かな塵が溜まっており、魚々子地の擦れ具合からも、相応の年数を経たことが看取できる。金の裏板には時雨鐘を施し、「宗珉「花押」」の銘を刻む。なお、牡丹をくわえた獅子の目貫一对(図35)と合わせて「獅子牡丹図二所物」として収蔵されるが、目貫の裏面には脂のような有機物が詰まっており、銘の有無は確認できない。二重の花弁は銀で立体的に造形し、開ききっていない内側の花弁の奥には葉を魚々子鑿で表現する(図36)。柔らかな花弁がめくれるありさまを、大胆な凹凸と毛彫りした脈によりあらわす。枝と葉には金を用いるが、現状では花の周りを中心に黒味を帯びた銀色を呈する(口絵5)。三つ又形の葉は、枝から三方向に伸びる葉脈に向かって内側を鋤き下げ、葉の周縁と中央の脈を高めに残す(図37)。先が大きく捻れて裏返るものや横方向の視点で捉えたものが混じり、脈を毛彫りであらわすのみとする裏側は、表側と表現を区別している。枝や葉のところでころには大きめの点鑿の周りに小さな点鑿を円形に打ったものを配してお



図35 「獅子牡丹図目貫」
(「牡丹に獅子図二所物」の
うち、東京国立博物館蔵)

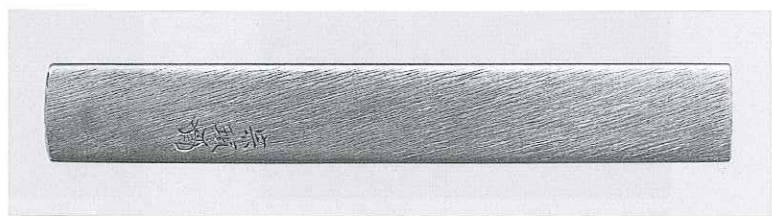
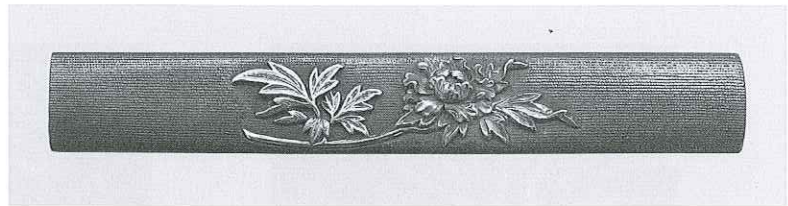


図34 「牡丹図小柄 銘 宗珉「花押」」(東京国立博物館蔵)

り、植物の表皮に生える苔や葉の虫食いをあらわすものと見られる。用いた銀は、光沢が残る部分と経年のため黒っぽく変色してしまっている部分とが混在する。

宗珉には「一輪牡丹目貫」という有名な逸話がある。

宗珉一輪牡丹目貫 宗珉横谷氏、名は友常、遯庵と号す。俗称次兵衛、松物町に住す。一輪牡丹の目貫と云は、世に一具の名物なり。伝へて云、宝永の頃、紀文、宗珉に牡丹の目貫をのぞみ、手附金十両をおくる。三年過るにいまだほらず。紀文待侘て、しきりに催促せしが、其仕方、宗珉が意にかなはずとて、手附金をもどしぬ。其後、やや過てほり上がりたるを、其頃、紀文とならびたる富家某にあたふ。某、金五十兩を以て謝物とす。宗珉、それより生涯一輪牡丹をほらず。ゆゑに世に一品の名物なりしとぞ。宗珉、享保十八年夏身まかりぬ。彼の目貫、某氏の秘藏なるを、友人戸張氏、直に一看して、露ばかりもたがへず、うつしたる図を乞いもとめて、下にあらはす。)

宝永年間（一七〇四〜一一）、紀伊国屋文左衛門（紀文）から金十兩にて牡丹の目貫を注文された宗珉は、三年過ぎても出来ずにしきりに催促されたため、気分を害して手付け金を返した。その後、完成した目貫を金五十兩にて某富家に譲り、それ以降、生涯にわたって一輪牡丹は彫らなかつたという。『近世奇跡考』にある逸話であるが、その著者は戯作者として知られる山東京伝であり、誇張が含まれる可能性は考慮に入れる必要がある。『鎚庭雜録』もこの目貫について触れており、「肉を飽まで高くして、いともつよく打出したれば、高低の間地がねいと薄く



図37 同 部分

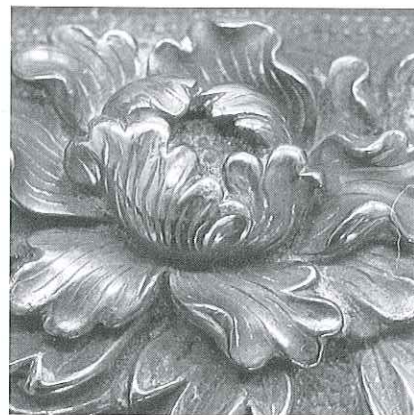


図36 「牡丹図小柄 銘 宗珉 [花押]」
(東京国立博物館蔵) 部分

なり、花弁ちぎれなむと思はる、程なれば、裏より脂を詰て固めたり。一具焼がねの金目貫なり」とあって、極度に立体性を追求した作品であったことがわかる。小柄と目貫の違いはあるものの、表現の特徴は本作と近い。なお、宗珉の銘を有する同図の小柄がいくつかあることが図録から知られるが、花と葉の形態表現や重なり方がそれぞれに異なり、経年劣化の状態にも差があるように見える。本作はこれらの中で最も表現や状態に古さがあると見受けられるが、花や葉、茎の表現に形式的な箇所も観察される。さらに水準の高い作品がある可能性は高い。

・布袋図小柄 銘 宗珉「花押」 黒川古文化研究所

赤銅魚々子地の棒小柄で、中央に口を結わえた袋と木杖を配する（図38）。布袋をあらわす留守文様である。金は輝きをよく保つものの、彫りを加えた凹部には変色や塵の付着が見受けられ、下地表面の摩滅した状態も相当の経年を物語っている。裏面は、金と四分子を対角線で削継し、時雨鑪を施した金の部分に「宗珉「花押」」の銘を入れる。宗珉の銘を有する布袋図の作例は、袋を背に俯せに寝る布袋を表したものが多く、留守文様とするものは珍しい。金の袋は、結び目やその周辺に片切彫りにより皺を刻む。太い丸毛彫りと高彫の凹凸により結び目の質感をあらわし、波打つ口端は内側を深く彫り込んで極度に立体的な造形とする（口絵6）。四分子による杖は、木の節や枝を払った痕、持ち手部分に蔓状に絡む細枝など、細部にまで意を用いる。

右の四点は、すべて下地の周りを囲む小縁のない棒小柄とすること、後藤家の製作による作例よりも図柄を大きくあらわしている。特に縦構図を採る二作は、画面からはみ出すように獅子や馬を配しており、

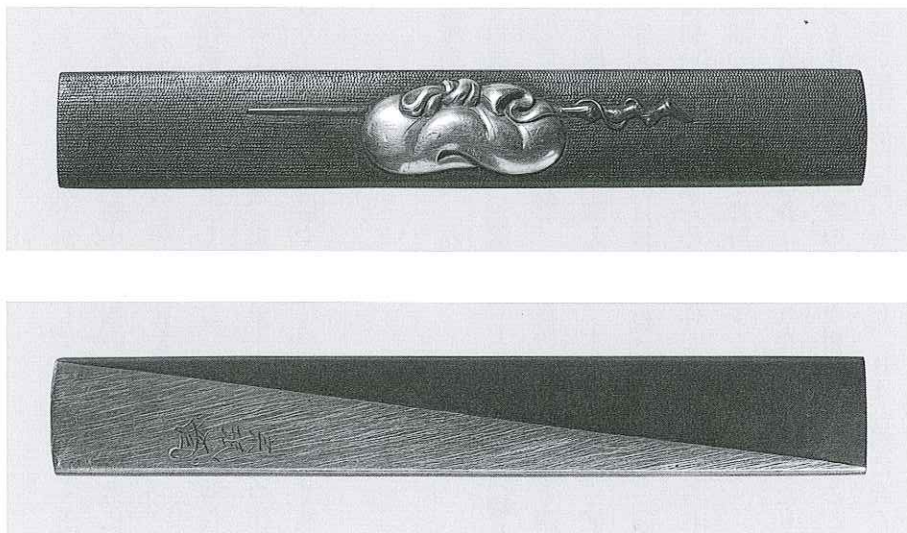


図38 「布袋図小柄 銘 宗珉「花押」」(黒川古文化研究所蔵)

文様を側面にまで及ぼす(図39)。文様を大きくあらわすだけでなく、江戸時代の文献に「肉合高く」(向獅子の小柄)、「肉を飽まで高くして」(一輪牡丹の目貫)と言われるように、極度に立体性を強調した造形が宗珉作の特徴のひとつとして挙げられる。なかでも獅子と並んで横谷派の代表的な文様である牡丹は、花卉の一枚一枚を造形し、下地から咲き出るようにあらわす(図40)。また、獅子や馬を正面から捉えた構図は、絵画であってもバランスが難しい。「馬のるい半身に彫、勢をみせる」(『金工鐔寄』)とあるように、文様を力強くみせるための工夫であり、それまでの刀装具とは作風を異にすると認識されたと考えられる。

しかし、四点すべてを宗珉の真作とするにはなお疑問も残る。それぞれの銘を並べて比較すると、看過できない相違点がいくつか見出せる(図41)。例えば、牡丹図は「宗」の一画目が横画を突き抜け、左はらいの先が丸くなる。また布袋図の銘は全体に彫りの線が細く、「珉」の最終画を下に長く伸ばす。細部の特徴だけでなく、横画の角度や反り、入筆と止筆のあり方も異なっている。もつとも違いが大きいのが花押で、全体のバランスがそれぞれ大きく異なっている。右側に打つ二点の位置、左から二番目の縦画を刻む筆順などにも相違点が見出せる。

銘や落款、印は、一般的に自身の製作であることを明らかにするために入れるものであり、美術作品において作者を決定するうえで大きな意味を持っている。しかし、伝存作品のみを扱う古美術という限られた条件のなかで、二つの筆跡が同じ人物によるものか、別筆なのかを判断することには多くの困難がある。無銘の作に後世の者が銘を入れることも想定され、例えば銘の真偽が鑑別できたとしても、作品自体の真贋とは必ずしも一致しない場合もあるはずである。したがって、無批判に伝存作品を集め、銘の特徴を挙げることや、見られる差違を製作時期の違いと

して短絡的に製作順序を類推することは、作品自体の資料性について十分な議論をしたうえでなければ、意味の薄いものとなるだろう。銘の真偽よりも、まずは作品自体から情報を引き出すことが先決であると考えられる。

肉眼観察により得られる手がかりとして、例えば魚々子地や文様の状態を比較してみると、向獅子図小柄は他の三作品より劣化や摩耗が少ない(図42)。このような状態の差と製作年代の関係について追求するためにも、周辺作家の作品を手広く観察し、ある程度の時代感を把握することも重要と考える。そこで、宗珉の弟子・二代宗興の作と考えられる作品二点を取り上げ、その特徴や状態について観察して検討を加えておきたい。

・ 笹蟹図縁頭 銘 宗興「花押」 泉屋博古館

沢蟹と笹を赤銅魚々子地に高彫で表した縁頭で(口絵9)、縁に「宗興(花押)」の銘を刻む(図44)。蟹と笹の茎を金、葉を四分一で彩り、葉には銀の粒を埋め込んで水滴とする。本作は、同じく笹蟹を配した宗興の小柄、筭および無銘の目貫と一組で収蔵される(図43)。このうち小柄、筭は揃い金具とするために補作したものとみられ、これと比較することで縁頭の製作意識が理解しやすくなる。

図45のうち、Aは頭、Bは筭に配された蟹を拡大したものである。それぞれの表現を比較すると、次のような相違点があることに気付く。

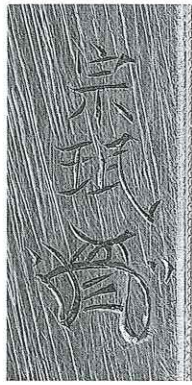
- ① 甲羅の形が楕円形に近いAに対し、Bは台形に近く、甲羅の大きさに対して脚が短い。
- ② AはBに比べて眼の位置がやや離れていて小さく、下方に二本の刻みを入れる。



図40 「牡丹図小柄 銘 宗珉
[花押] 部分
(東京国立博物館蔵)



図39 「向獅子図小柄 銘 宗珉 [花押] 部分 (東京国立博物館蔵)



D



C



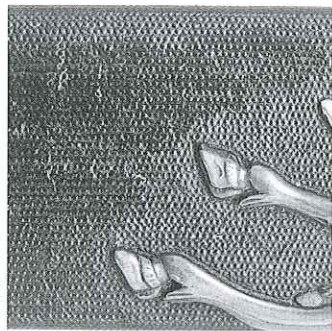
B



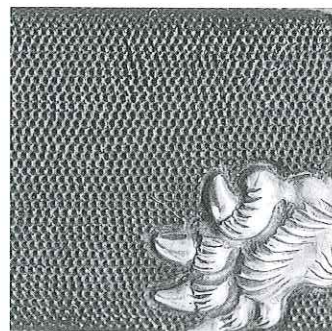
A

図41 銘の比較

(A 「向獅子図小柄」、B 「野馬図小柄」、C 「牡丹図小柄」、D 「布袋図小柄」)



B



A



D



C

図42 魚々子地の状態

(A 「向獅子図小柄」、B 「野馬図小柄」、C 「牡丹図小柄」、
D 「布袋図小柄」)

③ 腕にあたる部分や脚の付け根部分に点状の鑿を打つAに対し、Bはすべて脚と同じ短線を刻む。

④ Aは脚の長さが四本それぞれに異なり、各節の角度も上二本が鈍角なのに対して下二本は鋭角となっていて、それぞれの脚の役割を考えたより自然な表現となっている。一方Bは、それぞれの脚の長さや節の角度について意識的に変化を付けた形跡はなく、下方の脚が長かったり、左右で長さが異なっていたりとバランスを欠く。

Aの方が蟹らしく表そうとする意識が強く、表現として優れている。また、金表面の輝きの強さ、凹部に溜まった塵、魚々子地の艶や擦れ具合の状態を見ると、Aの方がBよりも経年による変化が激しく、製作時期も古いと判断される。

縁と小柄も合わせて全体を見ると、笹の葉や茎に重なり合う部分がなく図柄全体が画面の中に収まっている小柄・筭に対して、縁・頭は笹の葉が画面からはみ出る構図を採り、葉や茎にも重なり合う部分があつてより複雑な表現となっている。笹の葉に象嵌した銀の水滴も、粒の大きさに変化をつける縁頭に対し(図46)、小柄と筭はすべて同じ大きさとなる(図47)。以上の検討より、小柄・筭は後世の補作と考えられ、オリジナルの可能性が高い縁頭は、構図や形態表現に高い意識を持つて製作されたことがわかる。

・獅子に牡丹図縁頭 銘 宗興「花押」 黒川古文化研究所

同じく赤銅魚々子地の縁頭。保存状態は比較的良好で魚々子地の擦れも少ないが、文様の凹部には変色や塵の付着が見られる。頭には、正面から捉えた唐獅子を画面からはみ出すように大きくあらわす(図48)。金を用いて立体的に凹凸を付け、体の各部を区画する線は丸毛彫り、渦

巻き状の毛並みは細く片切彫りするなど変化をつける。宗珉銘の向獅子図小柄と比較すると、表現や技法にいくつか違いがある。まず、頸から胸にかけては、やや間隔を開けて太い彫りを施したあと、間に細い彫りを長めに入れる(口絵8)。また、瞳のみ黒く色を変えるが、剥がれた様態から漆など有機系のを塗ったとみられる(図50)。縁には、銀による牡丹をあしらい、葉を金、幹を四分一で彩る。開きつつある花卉の反りや波打つような様子を立体的に表現し、毛彫りで花の脈を彫り込んで質感や立体感を強調する(口絵7)。葉は正面から捉えた姿ばかりであるが、先が捻れて裏を見せる葉を混ぜるなど、決して単調ではない。通例の牡丹より幅の細い笹葉形とし、毛彫りした葉脈に向けてなかほどを鋤下げている。差し裏側には、親獅子を見上げて走る子獅子を配する。

小柄と縁頭という種類の違いや、拵えとして附属していたのかどうかといった往事の状況に左右される部分も大きいと思われるが、どんなに大切に保管されてきたとしても、二百年、三百年の時代を経たものであれば、その時間に応じた擦れや汚れ、傷みや補修の痕跡のある表面の状態となる筈である。その痕跡がない場合には、まずは製作年代の下がる可能性を考えるべきである。

形態表現や図柄の配置に対する意識も製作年代を考える際の手がかりとなる。江戸時代三百年の間には美術の様式にも変化があり、絵画の分野では、享保頃に清の写生的な花鳥画の技法を伝えた沈南蘋(一六八二〜?)の来日や、対象を合理的視点で捉えようとした円山応挙(一七三三〜九五)の活躍などがその契機として挙げられる。江戸中期以前の作者の銘を有する作品のなかには、江戸後期から幕末にならないと現れない様式を採るものも見受けられる。ここで取り上げた作品は、それぞれ



図44 同 部分 (縁銘)

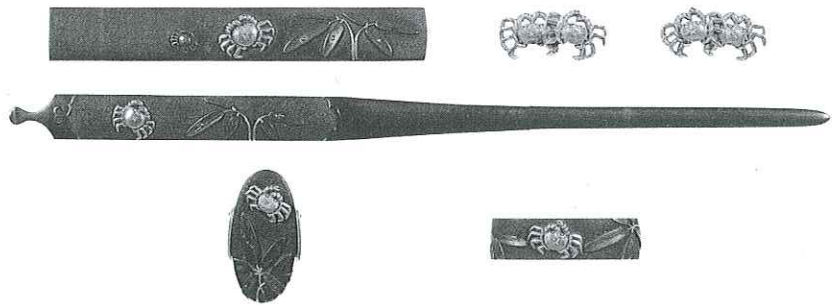
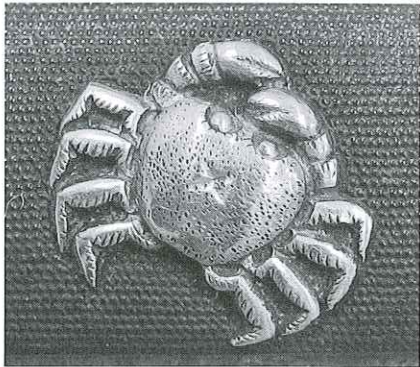


図43 「笹蟹図揃金具 銘 宗與 [花押]」(泉屋博古館蔵)



B



A

図45 同 部分 (A頭・B筭)



図50 同 部分 (頭)



図47 同 部分 (小柄)

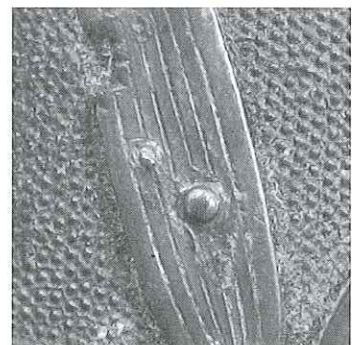


図46 同 部分 (頭)



図49 同 部分 (縁銘)

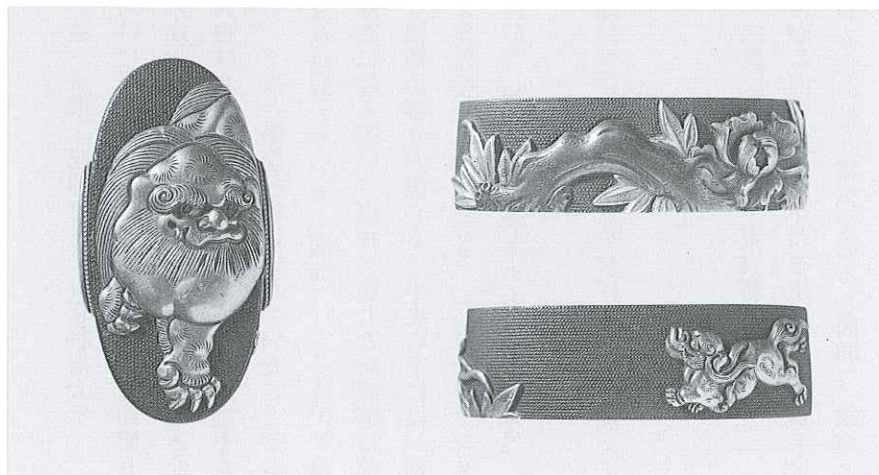


図48 「獅子に牡丹図縁頭 銘 宗與 [花押]」(黒川古文化研究所蔵)

類品のなかではもともと宗珉の様式が表れたものと考えている。ただし、真作との確信を得るまでには至っておらず、他の宗珉銘の作品や弟子世代の作例と比較検討を繰り返し、それぞれの資料性と製作年代を再検討する必要がある。

(2) 「絵風鍛金」の作例

・福祿寿鹿図小柄 銘 宗珉「花押」 東京藝術大学

四分一地の小柄に正面を向いて立つ鹿と、その背中に寄り掛かる福祿寿をあらわす(図51)。同じく四分一で作った裏板には福祿寿の身体を彫り、全体に粗い時雨鑢を施したうえ、「宗珉「花押」」の銘を刻む(図52)。輪郭線は片切彫りにより太めの線であらわし、長く垂れる眉や鬚、鹿の毛は細く毛彫りして変化を付ける(図53)。瞳は丸く彫り窪めるが、眼の輪郭とずれている。福祿寿の衣服は彫り幅を巧みに操ることで下絵の筆致を片切彫りによって再現しており、高い技術が看取できる。ただし、鹿は顔と角の位置関係、胴体と脚の関係がやや整合性を欠いており、立体感も充分にあらわせているとは言えない。

本作と同じ図柄は宗珉の「下絵帳」と伝えられるものにも見られる(図54)。両者を比較するといくつか異なる点があり、資料性とも関わりとと思われることから、この点について検討しておきたい。まず、「下絵」には背景に松樹が描かれ、鹿に寄りかかる福祿寿は目を閉じて眠っているように見える。表情は柔らかく、図の意図も本作よりわかりやすい。また、衣服には細かく文様が描かれており、頭に被る頭巾の表現にも違いがある。鹿の頭に置いた手も、四本の指が揃う本作に対して、「下絵」は人差し指の角度を他と違えるなど、より複雑な表現をとっている。鹿

の表現を見ると、頭部とそこから生えた角との位置関係は「下絵」の方が自然で、腹部と胸部の連続性に対する意識にも大きな違いがある。「下絵」は前脚の表現に難があるものの、多くの部分で本作よりも優れた表現であることがわかる。「下絵帳」自体の資料性については別途検討の必要があるものの、少なくともより優れた同図の宗珉作が存在したと考えられる。

・布袋舟乗笛吹図小柄 銘 宗珉「花押」 東京藝術大学

水辺に浮かべた小舟に仰向けに寝そべり笛を吹く人物を、片切彫りによりあらわした四分一地の小柄である(図55)。服装や体型、大きな袋を枕とすることから、この人物は布袋と思われる。笛を持つ手指や水辺に生える芦の葉の彫りからは、下絵と彫金技術に優れていたことが看取され、少ない線で巧みに情景を描写している(図56)。ここまでに挙げたなかではいわゆる一蝶の画風に最も近い。裏板に施した時雨鑢は前作よりも密で、太さの異なる二種類の彫りが混じる。中央右下には「宗珉「花押」」の銘を刻み、入れる位置や文字の大きさ、花押のバランスから確実な銘とはいえない(図57)。地がねには若干の赤みが混じる。

二代宗興の銘を有する作例についても、二点を挙げて検討を加えておく。

・鍾馗獅子図縁頭 銘 宗興「花押」 東京藝術大学

斑状に黒みのある部分が広がる四分一の地がねを用い、頭に獅子に乗る鍾馗、縁に瀧の上に横たわる木の幹と雲気を彫る(図58)。鍾馗と獅子の輪郭線は、片切鑿を寝かせた太い線と、鑿を立てて深く彫り込んだ



图54 「下絵帳」



图53 同 部分

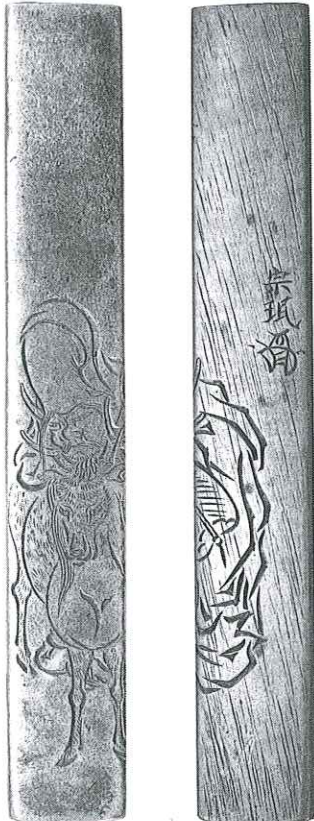


图51 「福祿寿鹿図小柄
銘 宗珉 [花押]」
(東京藝術大学蔵)



图55 「布袋舟乗笛吹図小柄 銘 宗珉 [花押]」(東京藝術大学蔵)



图52 同 部分

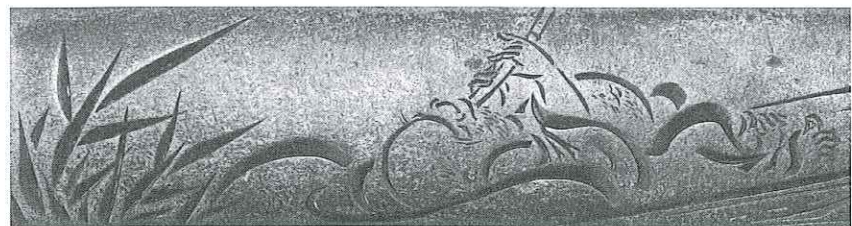


图56 同 部分



图57 同 部分

線により力強く表す。一方、鍾馗の顔や眉、髭、獅子の毛は、細く毛彫りする。S字状に先の細くなる獅子のたてがみは一本ずつ長さや毛先の方角を変えるなど、単調に流れないように彫りの太さや深さを細かく変化させることで下絵の筆致を巧みに表現しており、調査した宗與銘の片切彫り作品のなかではもつとも表現の意識が高い。ただし、縁に描かれる木の幹は、図柄の整合性が理解しづらい面もあり、奥行きが表現できているとは言い難い。縁の天井は素銅で作り、「宗與「花押」」の銘を刻む。

・牧童牛図縁頭 銘 宗與「花押」 東京藝術大学

頭に牛に乗る童子を斜め後方から捉えた図を、縁に柳の下で休む二頭の牛をあらわした四分一地の縁頭である(図59)。特に頭に描かれた牛と童子には、英派の画風からの強い影響が看取できる(図60、61)。彫りには辿々しいところがあり、前作ほど線に肥瘦は付けない。ただし、垂れ下がる柳の枝に左右交互に付いた葉の表現は画一的变化に乏しい。縁は天井もすべて四分一で作り、「宗與「花押」」の銘を刻む。

司馬江漢(一七四七―一八一八)の『春波楼筆記』(文政元年)に「又、宗珉といへるは、英一蝶の下面にて、草々としたる咸筆をうつし、片切彫として毛彫にして一流を工夫す」とあることから、宗珉が創意したという「絵風鍛金」は、片切彫りにより地がねに図柄を直接彫り込み、下絵の筆致をすべて金属に写し取る技法であったと見られる。先端が三角状に尖った毛彫り鑿で細い線溝を彫る毛彫りに対して、片切彫りは平たい形状をした片切り鑿の片側を立てて地がねを切り取っていく技法である。刃を当てる角度と彫る深さによって線の彫り幅を変化させ、絵画の

筆致のような肥瘦を表現することができる。下絵の線に沿って金属を彫るといふ単純な技法であるが、それゆえ彫りの技術差が如実に現れ、下絵の善し悪しも作品の出来に直結する。また、絵画において筆墨に変化がないと単調な作品になってしまうように、彫りの太さや深さ、線質が均一であれば、奥行き感や立体感のない凡作となってしまう。異なる種類の彫りを使い分けつつ、下絵をどれだけの確に表現するかが優れた作品を生み出す鍵となる。製作の手間がかからないだけに、後世、安易な贋作が大量に作られたことは想像に難くない。

刀装具においては、図柄の取り合わせや構図、表現をそれぞれの形状に合わせて工夫することが作品の評価に直結する。文献には宗珉の製作において、一蝶による下絵の影響が指摘される。しかし、配置や表現に趣向を凝らすのは宗珉であり、一蝶が小柄や縁頭の形と大きさにあわせて下絵を描いたわけではなからう。『本朝古今書画便覧』(文化十五年)や『続新撰和漢書画一覽』(文政五年)には、宗珉について「戯画を善す」との記述も見える。特に片切彫りは司馬江漢が「草々としたる咸筆をうつし」と言うように、墨で描いた筆致を彫りによって表現するところに妙味があるはずであり、下絵の出来がよくなければ質の高い作品とはならない。そのすべてを絵師にまかせるわけにはいかず、作者自身に絵画の素養がなければ勤まらなかつたものと思われる。片切彫りの作品を多く残す作者がある程度固定していることも間接的にこのことを証明している。

高彫と絵風鍛金の作例を挙げて技法や技術、図柄の表現、一蝶の影響について検討を加えた。作品によって経年の状態や表現からみた時代感に差があり、ただちにこれらすべてを宗珉本人の製作として議論するの

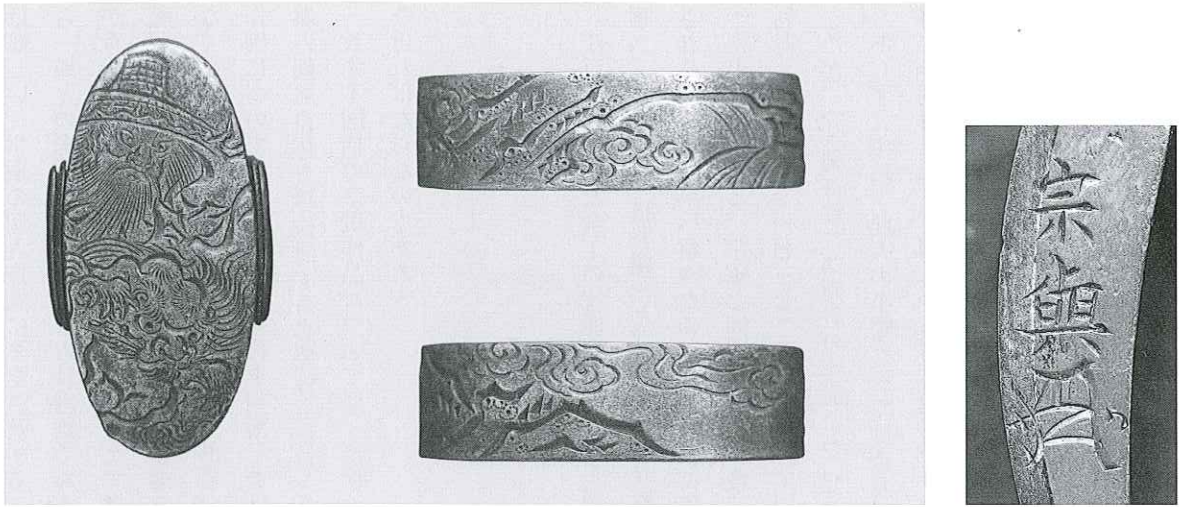


図58 「鍾馗獅子図縁頭 銘 宗與 [花押]」(東京藝術大学蔵)



図59 「牧童牛図縁頭 銘 宗與 [花押]」(東京藝術大学蔵)



図61 「黒木売」
 (『群蝶画英』 鈴木隣松、安永7年)



図60 「順礼 伊勢まいり」
 (『群蝶画英』 鈴木隣松、安永7年)

は難しい。宗珉の個人様式にまで言及することができない以上、作品から一蝶との影響関係を論じるのは困難である。しかし、一蝶との関わりが考えられる「絵風鍛金」を考えるうえでは、俳書挿絵にみる一蝶の画風が参考になる。それらは、筆線に極端な肥瘦をあらわしたものである。織細なタッチによる素朴な画である。線の太細がはつきりとした作例については慎重に製作年代を判断しなければならない。さらに、一蝶の画風自体を再検討する必要性もあると思われる、『一蝶画譜』などと一致する図柄の宗珉作品については、後世の偽作の可能性を冷静に考えなければならぬであろう。

おわりに

江戸で活躍した金工の流派として、『本朝世事談綺』には後藤家の「家彫」、横谷家の「横谷彫」と並んで「奈良彫」が挙げられる。その祖とされる利宗が江戸へ移ったのは、横谷家初代の宗與よりも早い時期であったと考えられる。宗珉と同時代には、後に奈良三作に数えられる奈良利寿（一六六七―一七三七）や土屋安親（一六七〇―一七四四）が活躍したが、『装剣奇賞』は両者の作風について「其細工家風にも横谷風にもあらず（中略）此人の手際に於ては企及ぶべからざる奇巧あり」（利寿）、「利寿に似て、同じからざる曲者なり（中略）奇をこのみて妙に詣れり」（安親）と、「奇」の要素を挙げる。一方、江戸時代の文献における宗珉の高い評価は、一蝶らの筆意を金工にあらわした「絵風鍛金」を創意したことによる。ただし、そこに見える具体的な作品の記述は、「向獅子の小柄」、「一輪牡丹の目貫」、「仁王の目貫」²³など、むしろ立体性を追求した高彫の作品が多い。両者ともそれまでにはなかった様式と理解

されていたとみられるものの、高彫の作例は下地を赤銅魚々子地とするように、後藤家による「家彫」の延長線上にある。奈良派ではなく宗珉が「町彫のはじめ」と評価されるのは、一蝶がはじめ狩野派に学びながら江戸町絵を確立したのと同様、後藤家の伝統と格式を受け継ぎながらも、その作風に満足せず、新たな様式を生み出した点にあったとみられる。

享保年間に八十の高齢に達していた老人が、幼時からの江戸の風俗の変遷などを述べた『八十翁疇昔話（むかしむかし物語）』（版本は天保九年序）には、刀の拵えに個性が失われていく様を嘆く一節があり、「近年四分一のふち頭はやれば、よき悪き共、皆四分一、大方引通しなり」と、四分一地の縁頭が流行する様子を記す。それらの多くは、片切彫りによる作品と想像され、流行の契機として宗珉の存在は大きい。自身やその門流による作品のほか、杉浦乗意ら奈良派の作例にも四分一のものがあり、影響力の大きさが窺える。江戸前期を知る古老にとっては個性のない刀装具に映ったようであるが、そのなかには当時の人々の美意識や個性が発揮されていたものと思われる。

豊前小倉藩士で国学者の西田直養（一七九三―一八六四）が著した『彼舎（ささのや）漫筆』には、「刀剣夜話」と題した一節があり、次のように記述される。

刀剣は元來かたきものなれば、そのかたきにかたき彫りもやうなどは、却て見処すくなし。宇治川の先陣、橋弁慶、太刀弓矢甲冑などやうのものよりも、優美なる秋草花鳥、やさしき調度など、あまりに金色ならぬかたこそあはれもふかゝるべし。

ふち頭など、大小ともに揃ひたるは、却見処薄し。よき道具といへば、かならずそろはぬかたにあり。因てあながちに物をそろへむとすることはいやし。

このなかで直養は、直接に「武」を連想させる意匠や、刀装具の図柄をすべて揃えてしまうのは「見処すくなし」「ゆかしからず」として、野暮であるとの見識を披露している。

『卯花園漫録』（石上宣統、文政六年）には、曾我物語に範をとった宗珉作の縁頭について次のような記述がみられる。

彫工宗珉、或人の腰の腰のものの縁に、曾我五郎を御所の五郎丸が組留たる図をほりて、頭にほととぎす一羽彫りたり。武者にほととぎすの取合せいかがおもふに、能々上手の心栄也。かしらの郭公によりて、五月雨をもたせたる所おもしろし。或人の云けるは、連歌などの附合に、此心持などはいかがあらんと云し。

曾我五郎を女装した御所五郎丸が捕らえるという武張った図柄をあらわす縁に対して、頭をほととぎす一羽のみとする対比の妙、さらに事件の起こった日の五月雨をほととぎすに含意するという点におもしろみがあるとする。ここに、ある人の言として「連歌などの附合に、此心持などはいかがあらん」とある。複数で和歌の上の句（五七五）と下の句（七七）を交互に詠み繋いでゆく連歌においては、直前の句を踏まえつつも、全体を展開させるために内容を一致させすぎてはならない。刀装具の題材には、このような文芸を媒介とした交流によって高められた美意識、季節の景物や古典に対する憧憬が反映していたと考えられる。その影響

関係を探るうえで本論でも挙げた俳書挿絵は好資料であろう。当時の俳諧書には一蝶のほかにも、一蜂、一舟、佐脇嵩之、福王雪岑など英派の者や、彭城百川、建部涼岱など多くの有名画家がかかわっており、刀装具をはじめとする工芸における英派の影響を考えるには、まずその全体像を把握する必要がある。さらに一八世紀前半は、橘守国や大岡春卜らにより絵本が刊行されはじめる時期であり、俳書以外の絵本についても広く資料を集めた上で、工芸と絵画の関連性を追求しなければならぬ。美術史の視点から刀装具を考えるうえで積み上げなければならない前提条件は多い。

本研究に際して調査することのできた作品の数は、伝存作品全体のかでは限られている。ただし、宗珉は没後三百年近くが経過した半ば伝説的な彫物師であり、そもそも現存する「真作」がどれほどの数あるのか疑問を感じる。類似点にだけ目を向けるのではなく、二代宗興の「笹蟹図縁頭」についておこなったような、同図柄の作品にある相違点から優劣や製作の時期を論じ、その違いが一人の様式に収まるものなのか、別人による製作の可能性があるのかを逐一検討することにより、宗珉の実像にも迫ることができる。残された問題は多いが、他の彫物師も含めて引き続きこの問題を追及し、機会をあらためて論じたい。

- (1) 拙稿「日本中世における青銅鏡の製作技法」(黒川古文化研究所紀要「古文化研究」第九号、二〇一〇年)。
- (2) ウィーンやフィラデルフィア、パリなどで開催された万国博覧会や国内の勸業博覧会に出品された金工の花瓶や香炉、置物などは、緻密な彫金や色鮮やかな象嵌の技法により好評を博した。加納夏雄(一八二八〜一九八)、海野勝珉(一八四四〜一九一五)など東京美術学校教授や帝室技芸員となった金工家の多くも、もとは装剣金工を学んだ人物である。
- (3) 赤銅(しゃくどう)とは、銅に数%の金を吹き合わせ、緑青、胆礬などを入れた溶液で煮沸して色上(いろあげ)した合金をいう。地がね自体は銅とほとんど変わらない色であるが、色上により表面は光沢ある紫黒色となる。烏金の字を当てることもある。
- (4) 四分一(しぶいち)とは、銅四に対して銀一の割合で合わせた合金で、色上により銅と銀が斑に混じり合った渋く落ち着いた銀色となる。銀の含有率により色合いは変化し、金を少量合わせることもある。臙銀とも称する。
- (5) 越前福井藩主・松平慶永(春嶽、一八二八〜九〇)の著した『器儀参考』によれば、登城などの際に帶する刀の拵は、蝨色塗の鞘、白い鮫皮に黒五分の柄糸を中菱巻にした柄とするといった、派手さを排した落ち着いた外装であったとわかる。刀装具については、鐔を赤銅磨き地、縁を赤銅魚子地または磨き地、頭を角製とするとあり、小柄・筭・日貫の三所物は後藤家の作を上位としている。
- (6) 桑原羊次郎『日本装剣金工史』(荻原星文館、一九四二年)、『刀装小道具講座』(佐藤寒山監修、若山泡沫著、雄山閣出版、一九七二〜七四年)、『刀装金工事典』(若山猛著、雄山閣出版、一九八四年)をはじめ、多数の参考書が出版されている。宗珉に関しては、小倉惣右衛門「横谷宗珉」(周文館、一九三二年)、池田末松「宗珉とその一門」(雄山閣出版、一九八四年)、関戸健吾・河端昭孝・稲田和彦著「横谷宗珉の芸術」(便利堂、一九九二年)などがあり、また、近年の研究として福士繁雄「刀装・刀装具初学教室」五一〜五四(『刀剣美術』五〇〇〜五〇三、一九九八年)、同「刀装具町彫名品聚成」(猪瀬印刷、二〇〇五年)などを参考にさせていただいた。
- (7) 天明元年(一七八二)に大坂の稲葉通龍が著した『装剣奇賞』を端緒と

- して、以後、『増補 懷宝剣尺』(著者不明、一八〇五年)、『江都金工名譜』(野田敬明、一八一〇年)、『金工鐔寄(金鏢奇撥)』(田中一賀斎、一八三九年)、『江戸金工名譜』(野田敬明、一八四二年)、『江都金工名譜』の再刊本)、『鑿工譜略』(栗原信苑、一八四四年)、『本朝古今金工便覧』(著者不明、一八四七年)が出版され、彫物師の流派や居所、生没年等の情報を得ることができるとされる。先行する文献の内容をそのまま引き写す場合も多い。
- (8) 史料大観本(哲学書院)には「画工譜略」とあるが「鑿工譜略」とあらためた。なお、『掌中書画年契』が拠るべき資料もなく宗珉の享年を書いたとも思えず、その出典については後考を期する。
- (9) 墓石は大正十二年(一九二三)の関東大震災で倒壊したものの、昭和五年(一九三〇)に小倉氏ら有志によって再建された(小倉氏註6文献)。
- (10) 宗珉は元禄三年(一六九〇)十二月十七日に没したことが『江都金工名譜』に見えるが、没年齢については江戸時代の文献にはあられもない。
- (11) 島田筑波「金工菊岡光行」(日本書誌学大系「島田筑波集」上、青裳堂書店、一九八六年、初出は一九一九年)。
- (12) 宗珉の師について具体的に記すのは『筠庭雜録』のみで、他の文献には「末の後藤の弟子」(『本朝世事談綺』)、「後藤の門」(『金工鐔寄』)としか見られない。殷乗の開いた七郎右衛門家は京都を拠点とすることから、宗珉がその門人であったとすると、下向前に京都で学んだか、殷乗が当時江戸で活動していたことになる。
- (13) 梅原三千・西田重嗣「津市史」(津市役所、一九五九年)。
- (14) 桑原羊次郎「横谷宗珉は古宗與の孫なるや」(『日本装剣金工の研究』、大日本教化図書、一九四四年、一九一三年稿)。
- (15) 宗珉については、没年や次貞、友舎といった名前が文献に記載されており、宗珉と別人として存在した可能性は否定できない。
- (16) 深井雅海・藤實久美子編『江戸幕府役職武鑑編年集成』五(東洋書林、一九九六年)。以下、武鑑に関する記述はすべてこの集成に拠る。
- (17) 『装剣奇賞』に初代宗珉の居所を神田と記すのは、宗珉や二代宗珉の居所を反映したものか。ただし、この近辺から和泉橋を渡ると「大学柄」の逸話に登場した伊勢津藩・藤堂家の上屋敷があるのは興味深い。檜物町に拝領地を賜る以前には神田を居所とした可能性もある。なお、宗珉の弟子にも津出身の光貞という人物が見える。
- (18) その他に宗珉の弟子として松平肥前守家の抱え工という宗理、伊勢国津

出身の光貞の名が見える。なお『装剣奇賞』では岩本忠兵衛を宗珉の弟子として記載するが、『江都金工名譜』以降の史料は初代宗珉の門人として

- (19) 小林忠「英一蝶伝」(『国華』九二〇、一九六八年)、白石悌三・内藤和子「英一蝶の青春」(『立教大学日本文学』三四、一九七五年、のち白石悌三『江戸俳諧史論考』へ九州大学出版会、二〇〇一年)に再録。

- (20) 『神代余波』(斎藤彦麿、弘化四年序)所引「老の楽」逸文。

- (21) 『絵入り俳書とその画家たち』(柿衛文庫、一九九二年)、加藤定彦・外村展子『関東俳諧叢書』全三十二巻(関東俳諧叢書刊行会、一九九三〜二〇〇九年)。

- (22) 同書には、英派の一蜂、一舟、佐脇嵩之、福王雪岑らや、建部凌岱、黒川亀玉、狩野梅笑、菱川宗理といった画家、蒔絵師の山田常嘉らが見え、美術史の観点からも重要な資料であると思われる。

- (23) 永瀬恵子「一蝶の下絵―装剣金工と蒔絵の場合―」(『日本美術工芸』六二四、一九九〇年)。

- (24) 『大漠和辞典』。元の戴侗による『六書故』に「金銀を細鏤し文を為すを鍛鏤と曰ふ」とある。

- (25) 桑原氏註6文獻。

- (26) 以上の観察を踏まえ、泉屋博古館・廣川守氏のご協力を得て、蛍光エックス線分析装置によりそれぞれに用いられている金属の組成を調査したところ、金、銀、四分一、赤銅のすべてにおいて違いがあった。特に四分一は、小柄・筭が銅四・銀一の割合であったのに対し、縁頭は銅三・銀一と銀の含有率が高いという結果が出た。『装剣奇賞』には四分一を銅と銀の割合により上品(一〇・六・七)、中品(一〇・五)、下品(一〇・二・五)に分類し、宗珉や宗興の用いたものは上品であったとする。さらに、宗興の四分一は通常のものより黒味を帯びていたと記している。この記述と合致した割合ではないものの、縁頭が通常の四分一(銅四・銀一)よりも質の高い金属組成となっていることが確認できた意義は大きい。刀装具における金属組成の問題については引き続き追求したうえで、できるだけ早くデータを公表したいと考えている。

- (27) 関戸健吾「横谷宗珉―下絵帳とその作品―」(註6『横谷宗珉の芸術』所収)。なお、刀装具の分野では「下絵帳」と言われる資料がいくつか残されており、宗珉によるとされるものも知られている。ただし、「下絵」

といっても金工においてはいくつかの段階があることが想定出来る。例えば、幕末から明治にかけて活躍し、のちに東京美術学校教授となった加納夏雄や海野勝珉の残した下絵を見ると、製作に当たったの文字通りの下絵の他、その前段階にあたるスケッチやアイデアをかきとめたもの、自身の製作した作品を記録したもの、他の金工の作品を写したものなどがある(『海野勝珉下絵・資料集 東京芸術大学・大学美術館所蔵』、東方出版、二〇〇七年)。多くは既製の作品を写し取ったものであり、真贋を判別する極帳や製作における粉本として用いたものと思われる。写した時期などは実際の資料を批判的に検討し、その資料性を明らかにした上でなければ、安易に宗珉自身の製作と関係付けて考えることは出来ないであろう。

- (28) 「仁王図の目貫(金剛神の目貫)」は久留米藩有馬家の所蔵として著名な作品で、江戸時代の文獻にも詳しい記述が見られる。

銅仁王目貫裏を出家風古作風根丸く大きく、小柄は八疋獅子の如く十六疋獅子小柄筭高彫小柄八疋陽筭陰なり、有馬侯之御物先年拝見す。

(金工鐫寄) 田中一賀斎、天保十年

また金剛神の目貫は、殊に心を用ひて作れるにや。晩年の事なりしかば、度々駕籠にかゝれて、浅草寺又感応寺など、処々の金剛神を見ありきしと也。銅にて作り金にていろしたり。世に只二具あるのみ。一は有馬侯の珍藏となり。一はいづくへ行きたるかしらで有しが、あるおや船の船頭が手に入て、誰が作なるをしらずして、舟玉の神像を取めたる小き厨子の戸びらに付てむと思ひ、仏師の許にもて行てあつらへ置けるを、其頃歌舞妓役者中村七三郎(少長)折ふし仏師の許に來りて、其目貫の凡作ならぬを見て深く惜み、宗与が子伝三郎は知る人なれば、やがて此事を告て行て見せしむるに、果して宗珉が真作なりければ、伝三郎是を新材木町山形屋某といへる材木屋、もとより刀劍の小道具を好みける者に物語り、勧めて買はしめたりとなむ。さきに有馬侯聞及ばれ、所蔵の目貫と大小一具とせむとおほして、高価に求めんとの事なりしかど、山形屋秘おきて売らざりしとなむ。されど是をよく見し人のいへるは、有馬侯のは勝れて、山形屋なるは及ばずと也。また宗与が家に作りかけたものあり。片しのみ打出したれど、かたしは「コレハ職文ノ詞也」延たる地がねに毛打したる迄へ毛打とは画家のやき筆のごとしにて有しを、後の宗珉一庵うせて、妻なる者の縁者へ伊奈半左衛門家中の者とかに贈りたるを、菊岡光之へ柳

川直光が弟子也)その毛打のかたを作りかけの如くにして一具とはなしぬ。

(『筠庭雜録』 喜多村信節、安政三年)

現在、京都国立博物館所蔵の「仁王図」二所物(目貫・小柄)がこれに当たるとされるが、江戸時代の文献に同じ図柄をあらわした小柄の記載はなく、『金工鐺寄』にも獅子図の小柄、筭についてしか言及がない。

図版出典一覧

- 図19 東京芸術大学芸術資料館編『東京芸術大学芸術資料館蔵品目録 金工I』(第一法規出版、一九八八年)。
- 図21 『細密工芸の美 岡島コレクション』(岡島美術財団、二〇〇三年)。
- 図23 佐藤寒山監修・若山泡沫著『刀装小道具講座』四(雄山閣出版、一九七三年)。
- 図43 『刀剣・刀装具』(泉屋博古館、二〇〇三年)。
- 図54 関戸健吾・河端照孝・稲田和彦『横谷宗珉の芸術』(便利堂、一九九二年)。

付記

本稿を成すにあたっての作品調査、写真掲載に関しては、泉屋博古館、東京芸術大学美術館、東京国立博物館の関係各位のご高配を賜った。末筆ながらここに記して、深く謝意を表します。