

宗達の金銀泥絵と明代の花卉図について

—— 畠山記念館蔵 《重文 金銀泥四季草花下絵古今集和歌卷》 の分析を中心として ——

仲 町 啓 子

はじめに—問題点と研究史

宗達の金銀泥絵は、同時代の料紙装飾の作例とかなり隔絶しているため、どのようにして彼が独自の画風を形成することが出来たのか、その制作環境や制作動機・目的などを明確に示すことには多くの困難がある。しかも彼の伝記的不明さも、宗達像の構築をさらに難しくしている。従来の金銀泥絵研究の方向を大きく分けると、その獨創性を重視するもの、平安末から室町時代までの大和絵の伝統との関連で解釈しようとするもの、中国画からの何らかの示唆を考察しようとするもの、などがある。おそらくそのどれにも真実があり、それぞれの要素がどのように関係しつつ展開したか、という点に宗達の実像が垣間見えてくるのではないかと思われる。

本稿では、《四季草花下絵古今集和歌卷》（東京・畠山記念館蔵、以下《畠山本》、挿図1、15、24、29）を中心に、宗達の初期の料紙装飾制作について考察する。《畠山本》は金銀泥絵で宗達が竹・梅・躑躅・鳶を描いた上に、本阿弥光悦が『古今和歌集』の歌を書写した一巻で、巻末に「伊年」の朱文円印と「光悦」の黒文方印が捺されている。現存する

宗達下絵・光悦書の巻物形式の作品の中では最も早い作と想定されている。同時に、モチーフ的にも色紙・冊子など宗達が制作した他の形式の料紙装飾と共通するものが多い。ここではまず、《畠山本》に描かれている四つのモチーフを取り上げ、宗達が描いた初期の料紙装飾類と比較を行う。《畠山本》を改めて取り上げるにあたり、意外にも今までほとんど試みられてこなかった、複数の料紙装飾作品間の部分描写と細かく比較することで、《畠山本》の特色を確認するとともに、初期料紙装飾の展開方向についても考察する。あらかじめおよその流れを述べるなら、はじめ平安末の料紙装飾の復興を目指し、大和絵的な世界の実現を目指していた宗達が、水墨画や中国の花卉図との出会いによって、画風を飛躍的に変えていったと考えられ、その過程を作品に即しつつ、解明する。

宗達の料紙装飾の研究史において画期的な成果を挙げたのは、山根有三氏の労作である¹⁾。氏の研究の要点は、多くが落款印章を伴わない料紙装飾の中から、様式的な分析によって「宗達画」を抽出し、雲母刷模様や節付法他に関する伊藤敏子氏の研究も加味しつつ、個々の作品の制作年代を推定したことにある。本稿で扱う中国画との関係に関しては、辻

惟雄氏が中国美術史研究者から散発的に提案されていた意見を踏まえつつ、初めて具体的に指摘された。³そこで提起された問題は次の三点にまとめられる。

一、宗達の微妙な濃淡を伴った没骨法による金銀泥の草花図は、水墨画（牧谿風につながる花卉雑画）を学んだため、慶長十年前後の時点で、宗達は牧谿風の水墨画を試作していた可能性があるのではないか。

二、たらし込みの手法にも、中国水墨画の影響を考えてみるべきではないか。そのヒントのなったのは、辻氏が挙げる牧谿（南宋から元に活躍）様の花鳥図や花卉雑画のほか、米澤嘉圃氏は明・徐渭（一五二一—九三）の「花卉雑画」の没骨墨画法を示唆し、さらに鈴木敬氏は無款の《葡萄図》などの例を挙げている。

三、宗達の金銀泥絵の色紙や巻物の意匠に見られる、図様の拡大、その形の動きに富んだ非対称性と絵画性は、牧谿—沈石田—徐渭の線につながる、花卉雑画あるいは雑画巻の影響が考えられないか。

その他、宗達の金銀泥絵と中国画との関係を示す例として、《畠山本》の梅の部分の枝を伸ばす構図と元・鄒復雷筆《春消息図》（米・フリアギャラリー蔵、一三六〇年、挿図22）の梅樹、及び《蓮下絵百人一首和歌巻》（諸家分蔵）の開花前から散るまでの蓮花の構成法と明・陳淳（一四八四—一五四四）筆《荷花図巻》（米・ネルソンギャラリー蔵）の構成、の二点が挙げられている。

右記の他にも、宗達が中国画から何らかの示唆を受けていたことを認める研究者の数は増えてきている。しかしながら、宗達及びその受容者がいっぼうで「古典的な料紙装飾の復興」を目指していたことも事実である。十二世紀の大和絵の伝統の復興と新来の中国画の受容との関係は、一見相反することのようにも見える。ここでは予断にとらわれず

に、宗達の初期の料紙装飾制作を解析し、その時間的な展開過程を追いつつ、表現内容の変化を具体的に跡付けることで、表現目的の推移を考察する。文献資料も皆無に近い宗達の制作の実態を解明するには、画面そのものの分析に集中することが最も肝要であるという確信のもと、画面が発する情報を読み解いてゆくこととする。

（二）宗達の初期料紙装飾

《畠山本》との比較対象として取り上げる初期の料紙装飾とは、左記のような作品である。

（1）、《花卉鶴下絵小謡本》（畠山記念館蔵） 以下《小謡本》（挿図2、16、26、31）

（2）、《四季花鳥下絵謡本題簽》（東京藝術大学ほか諸家分蔵） 以下

《百番本》（挿図3、4、30）

（3）、《花卉風景図扇面》（京都民芸館ほか諸家分蔵）（挿図5）

（4）、《四季草花木版下絵隆達節小歌巻》（諸家分蔵）慶長十年 以下

《隆達節巻》（挿図8、17、35）

（5）、《桜山吹図屏風貼付四季草花下絵古今集和歌色紙》（東博蔵） 以下

《桜山吹本》（挿図12、33）

（6）、《秋草図屏風貼付四季草花下絵古今集和歌色紙》（個人蔵） 以下

《秋草本》（挿図6、18、19、32）

（7）、《四季草花下絵新古今集和歌色紙》（独・ベルリン国立博物館アジ

ア美術館蔵） 以下《ベルリン本》（挿図7、20、21、27、34）

このうち（1）《小謡本》は、表紙は金銀泥で本文料紙は銀泥で草花

等が描かれた、冊子形式の観世流の小謡本である。(2)《百番本》も同じく冊子形式の観世流の謡本で、表紙と裏表紙には白地に木版雲母刷で草花や景物などのさまざまな模様が刷られ、表紙中央に彩色下絵の題箋が貼付されている。料紙装飾の世界で十二世紀の雲母刷を復興した点に、平安末期の貴族文化を志向する強い意志が感じられる。題箋には竹や梅などの植物や鶴、あるいは幾何学模様などが描かれ、時には金砂子による装飾が施されることもある。こうした美麗な題箋画も他に例がなく、宗達あるいは光悦周辺に、こうした豪華な謡本を求める受容者（おそらく上層の町衆）がいたことを語っている。山根氏が指摘しているように、雲母刷模様と題箋画とは、様式的に近く、木版下絵も同一作者つまり宗達が制作にあたったと考えられる。題箋画に用いられる色は少なく、緑青・胡粉・金銀泥を主体として、ごく一部に代赭が使われているぐらいである。表紙は広い白地と雲母に鮮やかな緑青などが映え、清澄な色感を奏でている。以上二点の本文は、謡本の節付法から、ともに観世身愛（一五六六―一六二七）の周辺で慶長九年（一六〇四）以前に写されたと推定されている。ただし、(2)《百番本》の表紙の料紙装飾の制作期に関しては、山根氏は様式的な判断から、何らかの理由によって本文よりは若干後に制作された可能性を示唆している。

(3)《花卉風景図扇面》も、色数はほぼ《百番本》と同じである。ただ白地に雲母刷を施した表紙を有する《百番本》に対して、《花卉風景図扇面》の多くは素地に銀泥が塗られている。銀は現在酸化して黒変しているため、当初の印象をかなり損ねているが、もとは白っぽい銀色だったとすると、全体の色感の点でも《百番本》と近似していたことが想像される。料紙装飾の上には、光悦が『新古今和歌集』の歌を書写し、「光悦」の黒文方印が捺されている。制作期は、様式的な判断から

山根氏は慶長十年頃と推定している。

(4)《隆達節巻》は、梅・竹・蕙などを木版金銀泥刷した上に隆達節を書写したもので、現在は分断されて掛幅として諸家に所蔵されているが、もとは巻物であった。巻末の奥書から、慶長十年九月に自庵（隆達、一五二七―一六一一）が、茶屋又四郎（三代目四郎次郎清次、一五八四―一六二二）に与えたことが判明している。金銀泥刷の下絵は(2)《百番本》の雲母刷の下絵と同様に、その版木の図柄は明らかに宗達様式であり、原画に宗達自身が関わったものと推定される。木版金銀泥刷という技法に加えて、版木を上下に適宜動かしつつ繰り返し用いて巻物を巧みに構成するという版木の特異な活用法も他に例を見ないものである。《隆達節巻》のほかにも、後に言及する《花卉摺絵新古今集和歌巻》（MOA美術館蔵、挿図9）など、同様の金銀泥刷に光悦流の書を伴ったいくつかの巻物が制作されている。それらの中では最も精巧な出来を誇るのが《隆達節巻》である。注文者である上層町衆の名前もわざわざ明記されていることから見ても、これが特別な一品制作であったことは間違いない。ただし、類品の中には、木版刷の構成に弟子たちが関与したものも含まれているようである。

(5)《桜山吹本》と(6)《秋草本》は、それぞれ「桜山吹図」と「秋草図」の屏風に貼付けられた色紙で、(7)《ベルリン本》ももとは屏風に貼られていたことが報告されている。《桜山吹本》は慶長十年頃、《秋草本》は慶長十二年頃、《ベルリン本》は《畠山本》とほぼ同じ頃の慶長十五年前後と推定されている。画風の変化については、後に検討を加えたいと思っているので、ここでは、まず山根氏の年代推定をひとつの目安として提示するに留めたい。

(二) 《畠山本》の描写・構図法の検討

【竹】《畠山本》の巻頭に描かれるのは竹(挿図1)である。大小十一本の竹幹のみを金泥に濃淡をつけながら描き出している。竹のモチーフは、《小謡本》(挿図2)、《百番本》には二図(挿図3、挿図4)、《花卉風景図扇面》(挿図5)、《秋草本》(挿図6)、《ベルリン本》(挿図7)、《隆達節巻》(挿図8)に登場する。《桜山吹本》以外はすべてに取り上げられていることになる。

右のうち《百番本》、《花卉風景図扇面》、《秋草本》は緑青で、《小謡本》は銀泥で、《ベルリン本》は金泥で、《隆達節巻》は金泥刷で表されている。緑青で描かれた《百番本》二図のうちの一図(挿図3)、《花卉風景図扇面》(挿図5)、《秋草本》(挿図6)の三点は、いずれも太い竹幹とその右に細めの葉を付けた枝を描くという構図が近似し、さらに節の部分の二本の隆起線をやや濃い緑青で描く点も似ている。なお竹の隆起線とは、節の部分に見られる盛り上がった線のこと、竹の種類によつて一本のものと二本のものがあるらしい。

《百番本》の残りの一図(挿図4)は、竹の根元と細い葉を付けた枝を取り合わせた構図を採る。太い幹の根元に丸い小さな点を並べて描く図柄は、《隆達節巻》の系譜を引く金銀泥刷の巻物、たとえば《花卉摺絵新古今集和歌巻》(MOA美術館蔵、挿図9)などにも見られる。なお、《百番本》や金銀泥刷の竹図に見られたような、土と接する部分に小さい突起状のものを描き加える図柄は、もともとは竹の観察に発する図柄と思われるが、概して墨竹図などでは省略される場合も多いのに対して、着彩画では描かれることが多く、早い例としては、一三〇九年に高階隆兼が描いた《春日権現靈験記絵巻》(三の丸尚蔵館蔵、挿図10)

の第一巻、藤原吉兼の夢に春日明神が貴女の姿となって現れる場面の庭の竹などがある。室町時代末から江戸時代にかけての狩野派の金地濃彩の室内装飾画でも、たとえば狩野元信筆《四季花鳥図屏風》(兵庫・白鶴美術館蔵、挿図11)、狩野探幽筆《竹に虎図》(京都・南禅寺蔵)、やや変形してはいるが狩野山雪筆《竹に虎図》(京都・妙心寺天球院蔵)などに見ることが出来る。宗達はこうした伝統的図柄に則りつつ、やや文様化した図柄としている。

緑青で描かれた《百番本》、《花卉風景図扇面》、《秋草本》の三種は、いずれも緑青で描くときに一般的に見られるような厚く一様に塗るやり方ではなく、「薄く」刷くように緑青の粒子を置く点で共通している。ただ、そのやり方には三者の間で若干の違いが見られる。《花卉風景図扇面》がグラデュエーションをつけて竹幹の丸みを表すのに対して、小画面の《百番本》では幹全体がほぼ一様に薄く塗られ、濃淡は葉や隆起線などの部分で付けられている。その方法を一段と進展させたのが《秋草本》である。そこではいっそう緑青は薄く塗られ、まるで透けて見えるような効果を出すとともに、竹葉の濃淡にも変化が付けられている。それは「緑青」という岩絵の具の素材としての限界を越えて、まるで水墨画のような効果を出そうとしているかのように見える。さらに《秋草本》は、葉の描写にも筆の勢いやタッチを感じさせるような、水墨画に通じる要素が若干ながらも窺える。以上のような点から見て、《花卉風景図扇面》、《百番本》、《秋草本》と描写が変化してきていることは確かである。なお、《秋草本》の地の部分にはうっすらと雲母刷らしき痕跡が見えるが、すでに模様自体の判読は不可能である。それは《桜山吹本》が二十七箇中九箇で、広いスペースを割いてくつきりと伝統的な「雷文蔓牡丹乙」の雲母模様を見せている(挿図12)のとは対照的であ

る。《秋草本》では、最も良く雲母刷の模様がわかる蔦図（挿図32）でさえ、雲母刷模様自体を優先的に「見せる」意識は後退し、雲母刷の上から金泥で蔦を描いている。こうした雲母刷の扱い方の変化は、十二世紀の料紙装飾の復活を誇らしげに謳った《桜山吹本》に対して、《秋草本》ではすでにそれとは異なった方向性を模索しようとしていることを表している。この両色紙間の描写意識の変化を、改めて指摘しておくたい。

細かなことではあるが、隆起線の描き方は三種類に分けられる。《小謡本》と《隆達節巻》は、「二本の隆起線を塗り残す」。その描き方は、右記に引用した《春日権現霊験記絵巻》（三の丸尚蔵館蔵）第一巻の場面や、《四季竹図屏風》（米・メトロポリタン美術館蔵）などの大和絵系の作品に見られる方法である。《花卉風景図扇面》、《百番本》、《秋草本》は、「二本の隆起線を描いている」ように見える。あるいは一本の隆起線の両方を強調しているとも受け取れるが、一応ここでは前者と解釈しておく。《畠山本》と共通するのは《ベルリン本》で、中央に「一本の隆起線」を描き、その上下二カ所を塗り残す。この場合塗り残しによって二本の隆起線を表しているということはなさそうである。この描き方は結果として節の部分をかなり目立たせるため、特に《畠山本》では竹幹を並べただけのやや単調な構図に隆起線の配置がリズムミカルな変化を生み出している。なお、この隆起線の描き方は、多くの墨竹図などに見られるものである。たとえば牧谿の《観音猿鶴図》（京都・大徳寺蔵）やその系譜を引く長谷川等伯筆（一五三九—一六一〇）《竹鶴図屏風》（東京・出光美術館蔵）などの竹にその例が見られる。隆起線が一本か二本かは竹の種類に拠るらしいが、宗達が果たして種の描き分けをしたかどうかは定かではなく、おそらくその可能性は低いと思われ、参

照した図柄との関係のほうが重要と思われる。

大和絵的なものから水墨画を意識した画法への展開は、葉の形態と描写にも窺われる。《小謡本》（挿図2）と《隆達節巻》（挿図8）では扁平な幅広の葉を描くのに対して、《百番本》（挿図3、4）、《花卉風景図扇面》（挿図5）、《秋草本》（挿図6）《ベルリン本》（挿図7）では細めのしなやかに伸びた細い曲線で葉を描写している。特に《ベルリン本》では、葉を描く線はいっそう鋭くなり、太細の変化を付けると同時に線描には速度感も感じられるようになっていく。しかも太い幹の左右に葉を付けた枝を描く《秋草本》などとは異なって、幹の手前に幹と重ねて配置し、空間に奥行きを出そうとしている点も注目される。こうした葉の形態及び描き方は、大和絵系の作品（たとえば挿図13）などに見られる、幅広の竹葉を平面的に構成するやり方とは大きく異なっている。

《畠山本》は竹葉を描かないが、幹の描き方は《ベルリン本》と最も良く似ている。両者はともに、太い幹に不規則に金泥を溜めて濃く塗る部分と薄く淡く刷くように塗る部分を作り出している。そうした塗り方や竹幹の重なりによって画面にはわずかながらも奥行きが感じられるようになっていく。

以上、竹の描写を形態・描写法・空間意識に注目してみると、大和絵系の形態が残る《小謡本》と《隆達節巻》を出発点として、緑青で描きながらもそれを薄く刷いて濃淡を模索する《花卉風景図扇面》と《百番本》、さらにその効果を飛躍的に深化させた《秋草本》、空間の深度をより意識した《ベルリン本》と《畠山本》のように四段階の展開が想定できる。そして特に《秋草本》以降の変化が大きく、十二世紀の大和絵的な世界を志向していた意識が、何らかのおそらく水墨画との出会いなどを契機に大きく変化していったことが窺われる。

トリミングした竹幹を大胆に並べる構図については、山根氏が《厩図屏風》（東京・三の丸尚蔵館蔵、挿図13）の上部に見られる竹の部分などを先例として指摘するのに対して、辻氏は徐渭筆《花卉図巻》（中国・南京博物院蔵、挿図14）の桐の部分と比較資料として挙げている。《厩図屏風》の竹は確かに屋根の上の部分のみを見ると似ているが、開け放たれた厩の一部では、地面に生えているところが描写されていて、あくまで自然な竹林の表出が意図されている。それに対して《畠山本》では、竹幹の一部をトリミングして大胆に並べた構図を採る点が重要である。「巻物」という画面に、幹の一部を切り取って併置するというこの意表をついた構図こそ、それまでの日本の絵画には前例を見ないものであり、その画期性は特筆される。色紙の料紙装飾において、宗達はすでに自然物の一部をトリミングした構図を採用しているが、それを巻物形式に応用するにはかなりの飛躍が必要であるように思われる。徐渭なしはそれに類した作品を見知っていて、それをヒントにして奇抜な構図を生み出したと考えたい。ただ、宗達はそれを文様風な構成へと変えて、巧妙にも原画とは異なった印象の画面にしているため、原図様ばかりにくくなっていることも事実である。

【梅】 竹に続いて描かれるのは梅（挿図15）である。《小謡本》（挿図16）、《百番本》、《花卉風景図扇面》、《隆達節巻》（挿図17）、《秋草本》（挿図18、19）、《ベルリン本》（挿図20、21）に描かれている。梅も竹の場合と同じく、《桜山吹本》以外はすべてに取り上げられていることになる。《小謡本》と《隆達節巻》では直線的に伸びる枝、《百番本》と《花卉風景図扇面》及び《秋草本》の二図のうちの着色の一図（挿図18）ではしなやかに伸びる枝に、それぞれ花をつける様態を描き出しているが、《秋草本》の残りの一図（挿図19）と《ベルリン本》（挿図20）

では、枝はあまり目立たず、花が密集して咲き誇る様子を描き出すのに力点を置いている。

《畠山本》では梅の部分にもっとも広いスペースが割かれ、密集した花と勢よく伸びる枝が登場し、いわば右記のふたつの要素を兼ね備える態である。殊に横に長く伸びる枝の部分については、鄒復雷筆《春消息図》（米・フリアギャラリー蔵、一三六〇年、挿図22）のような中国の画卷の影響が指摘されている。¹¹ 日本の巻物作品には前例を見ないその息の長い、しかも抑揚の効いた線描による左方向への動きを強調した構図には、右記の作品のような、何かヒントとなったものの存在を想定すべきであろう。なお、《隆達節巻》でも長く伸びる枝と密集した花の部分が組み合わされているが、そこではふたつの要素が並列されているだけであり、《畠山本》のように両者が空間を隔てつつも呼応する、余白の緊迫感や有機的な関連性が生み出されているわけではない。《畠山本》では描線に表れている筆の動き自体も魅力的である。その筆遣いは版画と絵画の違いだけに由来するものではないことは、《小謡本》の銀泥で描きながらも、抑揚のない単調な線と比べると明らかである。両者は「筆線」に対する描写意識を異にしている。

ところで、横に延びる構図という点では、上記の鄒復雷画と共通しているが、《畠山本》ではいったん画面外に出た枝が、上端から降りるように再び画面に登場してくる点も見逃せない。画面上端を利用したこの特徴的な構図法は、中国明代の花卉図巻などに見られるもの（挿図23）を応用したものではないかと推測される。江戸時代後半には、多くの南画家たちがこうした構図の花卉図や花卉図巻を制作している。宗達は彼らに百年以上も先んじていたことになる。

いっぽう、密集した花の部分については、《秋草本》（挿図19）が正面

向きの花をほとんど均等に色紙に散らすのに対して、《ベルリン本》(挿図20)と《畠山本》では、蕾や真横から見た花なども交え、空間にも粗密を付けて、より自然らしく見せようとしている。さらに《ベルリン本》には、《畠山本》の巻頭部分の竹から梅への展開を思わせるような、竹と梅を取り合わせた一図(挿図21)も含まれる。概して《ベルリン本》には、下絵的あるいは図案的な図柄になることを避けて、情景描写に通じる図柄を採ろうとする特徴があり、その点で、いわば絵画性を重視する傾向が見られる。

なお、《桜山吹本》には現在梅は確認できず、代わりに桜が一図ある。《秋草本》でも梅が二に対して、桜は四図あるが、《ベルリン本》では梅三に対して桜一となって桜と梅の割合が逆転している。単なる偶然の可能性も拭えないが、桜という素材の後退にも大和絵的な描法から遠のいてゆこうとする宗達の気分が反映されているのかもしれない。梅に關して言えば、竹ほど表現の決定的な差はないように思われる。その中で、《畠山本》が、広い空間をのびのびと使った構図の卓越さと描写力、あるいは筆線自体の魅力において圧倒的に優れていることは事実で、花の部分描写では《ベルリン本》と近いものの、空間の表出などの絵画的表現でははるかにそれを凌駕している。

【躑躅】 竹や梅が鎌倉時代以来、墨竹図・墨梅図、あるいは四季竹図・屏風として一種でも画題となった素材であるのに対して、躑躅(挿図24)と次の鳶は、宗達以前の日本の絵画の中では主役になることはない、いわばもっぱら脇役として用いられるモチーフであった。しかも躑躅は桃山時代までは、狩野派など漢画系の花鳥図や草花図には脇役としてもめったに登場しない、大和絵系の素材であったように思われる。大きな松樹の下に紅白の躑躅を描いた《慕帰絵》(京都・西本願寺蔵、一

四八二年)第一巻第一段の金地濃彩の画中屏風や、《日月松鶴図屏風》(東京・三井記念美術館蔵)右隻の松下の躑躅など(挿図25)は、室町時代の和絵系の絵画に登場する躑躅の貴重な作例である。それらの岩に躑躅と竹を配した図柄は、「宗達法橋」落款に「対青軒」朱文円印を有する六曲一双屏風(米・ミネアポリス美術館蔵、パークコレクシヨン)の部分にも共通している。宮崎法子氏のご教示によると、徐渭筆《花卉雜画卷》(京都・泉屋博古館蔵、一五九一年)にも「岩に躑躅や竹」を描いた場面があるそうなので、大和絵系のモチーフと限定するのは早計かもしれないが、次に述べるように、少なくとも宗達が描く躑躅は、花や葉や枝振りなどの形態感覚において、大和絵系の伝統を引いていることだけは明らかである。

躑躅は《小謡本》に銀泥絵の一図(挿図26)、《百番本》に彩色絵(数図あるらしいが、中には種の判別が困難なものもある)、《桜山吹本》に二図(金銀泥絵と彩色絵)、《秋草本》に一図(彩色絵)、《ベルリン本》に三図(金銀泥絵、挿図27)がある。花は着色の場合(《百番本》・《桜山吹本》・《秋草本》)は「白」、金銀泥の場合(《桜山吹本》・《小謡本》・《ベルリン本》・《畠山本》)は「銀」で描かれているので、いずれも白花を表している。《小謡本》と《桜山吹本》では花弁の先端が尖り気味でやや桔梗のシルエットにも似通っているのに対して、《秋草本》・《ベルリン本》・《畠山本》では、花弁や蕾がいつそうふくらとした丸みを帯びた形態になり、殊に《ベルリン本》・《畠山本》では銀泥の濃淡が微妙な表情を生んでいる。左記に大和絵作品と似通っていると述べたのは、この花を大きく正面向きに把えた丸味を帯びた形態である。

枝は、《小謡本》(挿図26)と《桜山吹本》と《ベルリン本》では、すーっと直線的に伸びるのに対して、彩色絵の《百番本》と《秋草本》

では屈曲が見られる。特に《小謡本》ではかなり長く伸びていて、その形態は右記の《日月松鶴図屏風》などに近い。また《ベルリン本》(挿図27)では背景に水流を描き、より情景描写の要素を入れている点は、梅の場合に似ている。《畠山本》が他の五種の作例と大きく異なるのは、幼樹のようなプロポーションながら、全容を描いていることである。他の五種では、枝先の一部のみをトリミングして画中に構成するのに対して、《畠山本》では地面に生える状態で描き出されている。これが次に述べる特異な構成法を導く要因ともなっている。

《畠山本》を改めてモチーフを捉える視点に注目しながら画面を最初から線ると、巻頭の竹及び続いて登場した梅がほとんど真横から捉えられているのに対して、躑躅の場面に来て一気に視線は下の方向を向いて、地面を俯瞰する構図となる。宗達のスムーズな画面の運びによって、特に違和感なく左へと視線は誘導されるが、冷静に観察するならば、ここでは竹・梅の部分とはやや変わった構図法が採られているのである。まさに「起承転結」の「転」とでも呼びたいような変化がここには生み出されている。そうした視線の移動を予告するのは、梅から躑躅へと移り変わる境目あたりにまるで大地を表すかのように塗られた金泥である。梅の下に地面が描かれることによって、低いところに咲く躑躅の登場がより自然に導かれている。躑躅は全姿が描かれた後、巻物の下辺と上辺からそれぞれ花の上部や茎の下部を覗かせるように構図される。画面上辺から草花などの下部のみを見せる構図の取り方は、中国の花卉雑画卷には見ないものの、類した例は皆無ではなさそうだが、ここではむしろ宗達自身がつけていた大和絵の絵巻などに見られる構図法が応用されたものと解釈したい。たとえば《春日権現霊験記絵巻》(既出、挿図28)巻十六の春日社の場面に見られる、画面の上下端から木々を覗かせ

る構図などが宗達画に近い例として挙げられる。この躑躅の部分においては、構図法及びモチーフの形態感覚ともに大和絵の伝統との関わりが、四種のモチーフの中ではもっとも強く表れている。

【蕙】 最後の大団円に位置するのが蕙(挿図29)である。竹(新春)、梅(早春)、躑躅(夏)に続いて秋の季節を表すものと思われる。ただ秋を示すだけなら、ことさら蕙を選択する必要もなかったように思われる。むしろ薄や萩などの秋草あるいはそれに月などを取り合わせるほうが、よほどふさわしいように思われる。蕙は『伊勢物語』第九段宇津山の場面に因んだモチーフとして、少なくとも室町時代より表されているが、ここでは「紅葉の蕙」ではない。それなのに何故ここで「秋」のモチーフとして蕙が選択されたのであろうか。ちなみに《ベルリン本》では、蕙は夏に割り当てられている。実はこの蕙の構図こそ、宗達が最も挑戦したかった部分であった。そこには全体の構図的バランスを考え、宗達ならではの意図があったのではないかと推測する。

蕙は《花卉風景図扇面》以外のすべてに登場する。《百番本》(挿図30)と《秋草本》の一図が緑青に若干の濃淡を付けて描かれているのに対して、《小謡本》は銀泥(挿図31)、《秋草本》の二図(挿図32)、《ベルリン本》の一図、及び《畠山本》は金泥で、《桜山吹本》(挿図33)と《ベルリン本》の一図(挿図34)は金泥と銀泥で、《隆達節巻》(挿図35)は金銀泥刷によって表される。描き方を見ると、《隆達節巻》・《秋草本》・《ベルリン本》・《畠山本》では葉柄や葉が画面上部から「垂れ下がる」構図を主体としているのに比して、《小謡本》と《桜山吹本》と《百番本》では、蔓が斜め右にむしろ上昇して行くような動きを見せ、その蔓に交差する方向に葉を付けた葉柄が出てくるため、下方に垂れ下がる感じはあまりしない。中でも《桜山吹本》(挿図33)の図柄はもつ

ともぎこちなく、他の作品のような動きがほとんど感じられない。さらに同じ「垂れ下がる」構図でも《秋草本》が蔓と葉柄を画面中央に大きく描き、その線的動きに面的な葉と小粒の実を添えるのに対して、《ベルリン本》は平面的な葉に濃淡をつけて表すことに腐心している。特に金泥と銀泥を同時に用いた一枚では、紅葉へと変化して行く葉の様態あるいは病葉を描写しようとしているかのようにも思われる。《桜山吹本》や《隆達節巻》も金泥と銀泥を一画面に併用しているが、ここではデザイン的な色面として銀泥面と金泥面が併置されているに過ぎず、葉の自然な様態を描き出そうとする《ベルリン本》に見られる宗達の配慮とは本質的な違いがある。

《畠山本》は画面が広いせいも、最も複雑に多くの要素が盛り込まれる。躑躅の上方に垂れ下がる小さな葉に始まり、続いて急にクローズアップされた葉が濃淡をつけられつつ描かれる。ここでは蔓や葉柄がまるでスウィングしているかのような独特なリズムを奏でている。こうした濃淡をつけられた「面的な葉が画巻の上端から下がる構図」の採用を宗達に促したのもこそ、徐渭に代表される何らかの中国の花卉雑画巻（挿図14、挿図36）を実見した体験であったと思われる。横長の画面に蔓植物を描くということでは、滋賀・都久夫須麻神社の長押上の小壁に描かれた狩野派の《藤図》などの例は見られるが、巻物という画面形式、没骨法、画面上端から下へ向けての動感を強調した構図、濃淡を付けられた面を交錯させる構成、などいくつもの重要な造形的な要素が、右記の《藤図》には欠落している。しかもそれらの諸要素こそ、宗達が最も見せたかったものであり、巻物の最後のクライマックスで鳶が選ばれた理由でもあった。

以上、《畠山本》から見た、宗達の初期の料紙装飾の描写の特色につ

いて述べてきた。これのみですべての制作順について結論づけるのはやや無謀ではあるが、最後に、現段階におけるいちおうの見通しを述べておきたい。《桜山吹本》は、その「雷文蔓牡丹乙」という十二世紀の料紙装飾を意識した文様風の雲母刷が愛好されている点やぎこちない鳶の描写などから見て、最も早期の作と推測される。モチーフの選択にも大和絵的傾向が強く出ていた。次いで大和絵的な形態が残る《小謡本》と《隆達節巻》、銀や雲母と彩色との対比を重視する《花卉風景図扇面》と《百番本》が続く。以上までが平安末期の料紙装飾の復興という意識が強く表面に出ているものである。ただし、後二者の一部には、形態感覚や描写法に変化を示すものが現れ始める。それは宗達の水墨面体験が開始したことと関係していると思われる。《秋草本》では、雲母刷が後退し、緑青の塗り方も大きく変わってくる。そうした変化の方向をさらに深め、より絵画性を増してきたのが《ベルリン本》である。《秋草本》では、雲母刷をはじめ、未だ過渡的要素も含まれていたのに対して、《ベルリン本》にいたって、平安末の料紙装飾との関係は格段と稀薄となっている。さらに《畠山本》においては、「巻物」という画面形式に直面して、描写力のみでなく、構成法においても格段の変貌ぶりを見せた。その契機こそ、中国の文人風花卉画巻からの刺激であったと推定した。

(三) 宗達と中国の文人風花卉画巻

初めて論文中で宗達と花卉雑画巻の関係に触れたのは米澤嘉圃氏¹³で、その説を受けて辻惟雄氏が、徐渭や陳淳（一四八四—一五四四）の画巻等の例を挙げて、宗達の金銀泥絵への影響を考察された。今回の考察を踏まえてより具体的に言うなら、《秋草本》あたりから徐々に現れ

た変化の要因に何らかの水墨画体験があり、その後《ベルリン本》から《崑山本》への飛躍に中国の文人風花卉画巻の関与があったと結論付けた。従来から宗達の《蓮下絵百人一首和歌巻》（諸家分蔵、一部焼失）が、明・王問（一四九七—一五七六）《荷花図巻》（中国・南京博物院、挿図37）のような、¹⁴蓮の時間的経過を画巻形式に表すやり方を直接踏襲し、料紙装飾に応用した作例であることは指摘されてきた。しかし、彼が受け取ったのは「一巻の構想」だけであつたのだろうか。もつと重要なのは「没骨による描写法」であり、「斬新な構図法」であつた。ここで強調したいのは、単なるモチーフや構成の類似を越えた、宗達の造形性の展開に深く関わる問題としての中国の文人風花卉画巻の存在である。《蓮下絵百人一首和歌巻》は、光悦の落款「大虚庵」から、宗達の金銀泥和歌巻の中でも最も遅い、元和初年（一六一五）以降の作と推定されている。しかし、今まで考察してきたように、この和歌巻制作の下地は、その前からすでに準備されていたと思われる。

ところで、宗達が具体的にどのような作品を見ていたかは、推測の域を出ない。宮崎法子氏は、日本と関係が深く、多くの文物がそこから日本へと移入された浙江地方では、文人風の墨戯が広く一般社会でもはやっていくことを指摘している。¹⁵また西上実氏も、浙江の画家たちが蘇州の文人画に刺激を受けた画風を展開していたと述べている。¹⁶江戸時代も後半になると、明の文人画の系譜を引いた花卉雑画巻が、南画家を中心に多くの画人たちによって模倣・再生産されてゆく。そうした事実を踏まえるなら、右記のような浙江地方の作品が、日中間の交流が盛んであつた宗達の頃の日本にすでに入って来ていたと仮定してもあながち誤りではないだろう。十七世紀前半には、明末の動乱を避けて日本へ渡ってきた中国の文化人もかなりいた。それにしても、宗達あるいは宗達周

辺にいた発注者や受容者が、江戸時代の南画の隆盛に先立って、そうした作品を見知っていて、それを料紙装飾制作というまったく異分野の作品の中に取り込んだとするなら、ひじょうに注目すべきことである。水墨画や淡彩画である原画を、ここでは金銀泥の世界に翻案しているのである。

宗達と中国の文人風花卉画巻との関係はさらに丁寧な考察を重ねてゆく必要性を痛感しているが、最後に今後の研究課題となるいくつかの問題を指摘しておきたい。

宗達派の草花図屏風（及び襖）に「伊年印」を捺す一群の作品がある。その中で最も宗達様式に近いとされるのが、玉城家旧蔵《草花図襖》（京博蔵、挿図38）である。ここでは花は朱と胡粉を主体として描写されるのに対して、莖や葉はモノトーンに近く、墨や藍、若干の緑青などを用いて、しかも没骨法によって描かれる。その描き方や色感には、陳淳や周之冕（一五二一—？）らの花卉画巻を思い起こさせるものがある。蘇州の文人画が直接移入されることはなかったとしても、右の両氏が説かれるように浙江経由でなら充分考えられるだろう。伊年印の草花図の成立に関しては、草虫画など複数の要因が考えられてきているが、没骨法と色感に関して、ここにもう一つの中国画の影響を提案したい。なお伊年印草花図に特異なモチーフとして蔬菜類が多く登場しているのも、同様に文人風の墨戯や花卉雑画巻などが中国から、あるいはこの場合は朝鮮経由であるかもしれないが、紹介されたことと関係しているようにも思われる。

以上、宗達及び宗達派の画面のみから、当時の制作状況を推測してみた。宗達の場合、こうした状況証拠を積み重ねる地道な作業以外に有効な方法は存在しないように思われる。しかしながら、宗達の実像は依然

としてはつきりしないながらも、制作の実態はやや明らかになってきたように思われる。殊に中国画の刺激を受け止めつつ制作したことは、宗達の先駆性や獨創性を逆に改めて浮き彫りにするよう思われる。原画の有していた歴史的・文化的・地域的意味を超越して、新たな文脈で再生して見せたところに、他の宗達画の方法にも通じる、彼ならではの制作を垣間見ることが出来る。

註

- 1 山根有三「宗達金銀泥繪の成立と展開―慶長期・元和期―」（國華社編『光悦書宗達金銀泥繪』朝日新聞社、一九七八年）
- 2 伊藤敏子「光悦の書跡」（註1同書所収）。
- 3 辻惟雄「宗達派の草花図概論―水墨画・金銀泥絵などの問題も含めて―」（山根有三編『琳派絵画全集 宗達派二』日本経済新聞社、一九七八年）
- 4 米澤嘉圃『水墨美術大系第十一卷 八大山人・揚州八怪』講談社、一九七五年）
- 5 鈴木敬「葡萄図墨画」（『チェルヌスキー美術館蔵』（『國華』第八六一号、一九六三年）
- 6 註1山根論文
- 7 註3辻論文。玉蟲敏子も「光悦書宗達畫『蓮下繪百人一首和歌卷』の傳來と復元に關する一考察…新出斷簡の紹介をかねて」（『國華』第一四〇三号、二〇一二年）ほか。
- 8 註2の伊藤氏論文。
- 9 註1の山根論文。ただし、版木の。中部義隆「謠本百番本の木版雲母刷

料紙裝飾について」（『大和文華』一〇三、二〇〇〇年）

10 ベルリン本は屏風貼付だったこと

11 註1山根論文など。

12 たとえば、王問（一四九七―一五七六）筆《荷花図卷》（南京博物院）では、蓮池という設定のもと、類した構図が見られる。

13 註4米澤論文。

14 従来、陳淳筆《荷花図卷》（クリーブランド美術館）との関係が指摘されてきたが、同図卷は陳淳真筆の可能性は低いという宮崎法子氏の意見により、王問画を改めて提案したい。

15 宮崎法子「徐渭の作画の背景―日本伝来の浙江地方の墨戲との関連を中心に」（『泉屋博古館紀要』24号、二〇〇八年）

16 西上実「澹墨花卉図の誕生―徐渭と明後期の浙江文人画壇―」（『明代絵画と雪舟』展カタログ所収、二〇〇五年、根津美術館）

【挿図出典一覽】

挿図1～4、6～9、12、15～21、24、26、27、29～35…國華社編『光悦書宗達金銀泥繪』（朝日新聞社、一九七八年）

挿図5…筆者撮影

挿図10、28…小松茂美『続日本絵巻大成 14、15春日権現験記絵』（中央公論社、一九八二年）

挿図11…辻惟雄『日本屏風絵集成 第6卷 花鳥画 花木・花鳥』講談社、一九七八年）

挿図13『駒競べ―馬の晴れ姿』展カタログ』（三の丸尚蔵館、二〇一六年）

挿図14…西岡康宏・宮崎法子編『世界美術大全集 東洋編 第8卷 明』（小学館、一九九九年）

挿図22…海老根聰郎・西岡康宏編『世界美術大全集 東洋編 第7卷 元』

(小学館、一九九九年)

挿図23、36…入矢義高・中田勇次郎編『文人画粹編―中国篇5 徐渭・

董其昌』(中央公論社、一九八六年)

挿図25…田沢裕賀「日月鶴松図屏風」(『國華』一一三七号、一九九〇年)

挿図37…『南京博物院藏中國花鳥畫選集』(南京博物院、一九九二年)

挿図38…山根有三編『琳派絵画全集 宗達派二』(日本経済新聞社、一九七八年)

