

宗達・光琳の《風神雷神図屏風》研究を振り返って

仲町啓子

はじめに

本学科紀要の創刊号（一九八六年三月）に寄せた拙論の題は「風神雷神図屏風と宗達・光琳」で、それが本学における私の宗達・光琳研究の出発点であった。宗達（生没年不詳）の《風神雷神図屏風》（京都・建仁寺蔵、以下宗達本）の伝来を、光琳（一六五八―一七一六）の《風神雷神図屏風》（東博蔵、以下光琳本）によって考察しようとしたものである（挿図1、2）。両屏風についての従来解釈は、光琳による宗達本の写し（光琳本）は、両者の資質の違いを表すもので、しかも光琳は宗達がそこに現出させた独特な空間表現を再現することはできなかった、といった造形的な比較・分析が主流を占めていた。様式論は大学時代及び大学院時代に叩き込まれた私の研究方法の根幹をなすものではあるが、絵師たちの制作活動を歴史的な事実として解釈することに興味を抱き始めていたため、何故光琳は写すことができたのか、それはどのような具体的な状況下で行われたのか、について探ろうとした。作品のただけに止まらず、作品や表現の歴史的な意味を解き明かそうとするこうした姿勢は、結果としてその後の研究生活でも貫かれることとなった。以下に述べるのは、宗達と光琳の《風神雷神図屏風》の表現内容の違い

を、制作背景などの歴史的状況を踏まえて解釈しようとした、これまでの研究の足跡である。

宗達本の制作背景

相見香雨氏が提唱された宗達本の妙光寺伝来説を改めて読んでみると、そこにはかなり衝撃的事実が潜んでいるように思われた¹。講演筆録の短い文章のため、しかも詳しい事実関係にも触れられていなかったのが、それまでの宗達研究の中ではあまり気にとめられていなかったのだが、もしそれが事実であるなら、宗達研究ばかりでなく光琳研究にとっても興味深いことに違いないと確信した。そこで妙光寺や建仁寺での現地調査も含めて、さまざまな資料に当たってみた。結局、宗達本の京都・妙光寺伝来説を裏付ける最も有力な証拠こそ、光琳本の存在以外にないことに改めて気付くこととなったが、注文主や受容状況などには興味深い事実も判明し、それが後に両屏風の比較に新たな視点を提供することとなったので、三十年以上も前の論文に若干の補足を加えつつその骨子を次に簡単に述べることにする。

妙光寺は花山院師繼（一二二二―八一）が法燈国師・無本覚心（一二

○七一八八)を開山に迎え、弘安八年(一二八五)に建立した由緒ある禅宗寺院である。しかしながら、室町時代末には伽藍は荒廃し、やがて建仁寺(霊洞院)の末寺となった。江戸時代初期に寺の再興を手がけたのが、豪商・打它公軌(?—一六四七)である。寛永十四年(一六三七)より着手され、寛永十六年十月十三日、途中から妙光寺再建の住持を引き継ぐこととなった三江紹益(?—一六五〇、高台寺の開山)によって開山法燈圓明国師忌が営まれる頃までには、寺観はかなり整えられていたと推定される。寺の再興に合わせて公軌は境内に私的な庵の建造も行っている。彼が妙光寺の再興を手がけた最大の動機こそ、平安時代より貴顕たちが別業を営んだ閑静な洛西の地にある妙光寺内に草庵を営み、木下長嘯子(勝俊、一五六九—一六四九)らを招いて歌会等を催すことであった。豊臣秀吉の正室・高台院(?—一六二四)の甥にあたる木下長嘯子は、関ヶ原合戦後、東山に隠棲して当時の京都雅文壇の中心的存在となっていた。同時に彼は公家の阿野家や九条家あるいは武家の小堀遠州(一五七九—一六四七)などとも交友関係をもつ、京都有数の知識人のひとりであった。彼の歌文集である『挙白集』(一六四九年刊)には、「鳴滝の妙光寺そのかたもなくたえ侍りしを 何かし公軌あらためつくりて かたはらにわたくしの草庵をしつらひて 驚月と名つく」とあり、公軌が荒廃した妙光寺を建て直し、その伽藍の傍らに自らの草庵・驚月庵を造ったことが記されている。その驚月庵では長嘯子らを招いて、褒貶の会や月次之会などの歌会が催された。長嘯子の後援者でもあった公軌は、右の『挙白集』の出版にも尽力していた。彼は敦賀から京に出て、一代で莫大な財産を築き上げた富裕な商人であったが、同時に文化的なものへの志も篤く、京都の上流社会との文雅な交流を切望していた。江戸時代初期の京文化の一翼を支えたのは室町時代末の

「町衆」の流れを汲む上層町人層である。公軌はそうした上層町人たちの生き方を憧憬する人間であった。後に考察するように絵の内容も踏まえて考察するならば、こうした文雅な集いの場にふさわしい屏風として宗達本が制作されたのではないかと考えている。すると妙光寺が再建されていた寛永十四、五年頃に制作された可能性が高く、宗達の最晩年期の屏風絵となる。⁴

公軌没後、妙光寺を引き継いだのは息子の景軌(?—一六七〇)である。彼は本阿弥光悦(一五五八—一六三七)の孫・本阿弥光甫(一六一八—一六四七)の娘を妻に迎え、結婚後、本阿弥家をはじめ尾形家など京都の上層町人層の多くが信仰していた法華宗に改宗している。改宗後も妙光寺への支援は継続され、歌会なども続けられた。『隔蓑記』によると、慶安二年(一六四九)八月二十四日には、鳳林承章(一五九三—一六六八)や円徳翁(三江紹益)らを招いた茶会が行われ、唾足軒(曾我蛇足か)の掛幅画や雪舟の山水画が掛けられている。鳳林承章は公家の勸修寺家の出身で、鹿苑寺(金閣寺)住持や相国寺第九十五世なども務めた高僧であり、江戸初期の京都の上層知識人たちの動向を語る膨大な日記である『隔蓑記』を残した人物でもある。三江紹益も禅僧ながら歌・漢詩文に長け、宮廷関係の雅会にも登場する人物であった。また景軌は承応三年(一六五四)、人麿像を祭る人麿堂を建造した。それは堂内に印金を貼り廻らした豪華な建物で、安永九年(一七八〇)刊の『都名所図会』には「印金堂は堂内の四方惣印金を押して 当所の壯觀ここにとどまる」と記されている。⁵さらに『隔蓑記』によると、万治三年(一六六〇)三月、仁和寺へ行幸されていた後水尾院(一五九六—一六八〇)が妙光寺の噂を聞きつけて、仁和寺から山伝いに「糸屋如雲山莊・妙光寺」(如雲は景軌の号)を訪れている。こうした記事は、糸屋(打

它家)が妙光寺内に営む山荘が文雅な社交の場としてかなり広範囲に知られていた様子を物語っている。公軌そして彼の跡を継いだ景軌が、妙光寺内の鷺月庵をますます風流な装いに整備していったのは、そこが文化的営為のための重要な場所であったからに他ならない。打它家の人々のような江戸初期型富商たちの豪遊ぶりを痛烈に批判したのが、三井高房(一六八四―一七四八)の『町人考見録』である。高房は公軌のことを「和歌の便より 町人の分として 堂上の御歴御歴に交り 其身の本心をわすれ 終に大分の身上滅亡す 是其職分をしらざる者也」と書き記している。採算を度外視したかに見えるほど文化的営為に没頭する情熱を、江戸初期の大商人は持っていたのだらう。もともと家が傾くのは公軌の孫の世代である。宗達はこうした寺の再興も請け負える経済力を有した商人たちが活躍していた時代を生きていた。同様な宗達の金屏風の例として、堺の豪商・谷正安(一五八九―一六四四)が発注して自身が建立した堺の祥雲寺に寄進した《松島図屏風》(米・フリアギャラリー蔵)がある。

宗達本の妙光寺伝来説を裏付ける有力証拠としての光琳本

那波祐英(一六五二―九九)の『蕉牕餘吟』(京都・洛東遺芳館蔵)によると、打它家三代目の光軌(一六六四―一七二一)が元禄五年(一六九二)九月十九日に妙光寺内(鷺月庵か)で催した雅会に、祐英は尾形光琳の弟・乾山(一六六三―一七四三)らとともに加わって、夜半近くまで笙を吹いたり、詩を作ったりして風雅なひとときを過ごした。元禄二年以来、仁和寺近くの双岡に習静堂を営んでいた乾山は、鳴滝界限に地縁があった。その後元禄七年、乾山は福王子村鳴滝泉谷の山屋敷を

二条家より拝領し(おそらく購入し)、元禄十二年にはその地で窯業を本格的に始める。いわゆる鳴滝窯である。それが都の乾の方角にあったため乾山と名付け、自らの号としても使った。鳴滝窯も山伝いに行けば妙光寺とは至近距離のところにある。こうした状況から、光琳は乾山を介して妙光寺にあった宗達本の存在を知ったに違いないと推測した。なお、『蕉牕餘吟』によると光軌は元禄八年九月十八日以降、妙光寺とは疎遠になり、ついに元禄十六年、相馬中村藩の藩主・相馬昌胤に和歌の師として仕えることとなって、再び京に戻ることもなく、享保六年(一七二一)その地で亡くなっている。

光琳こそ宗達本の第一発見者であるという推定を確信に変えていったのは、二〇〇六年に出光美術館で開催された『国宝 風神雷神図屏風 宗達・光琳・抱一 琳派芸術の継承と創造』展のカタログで、内藤正人氏が入念なトレースによって示された、光琳本は宗達本を細部に至るまでかなり忠実に写しているという事実である。その正確さは、近くでじっくり見て写さない限り不可能なほどの一致である。現所蔵者である建仁寺にあったとしても光琳が写す機会を与えられることは皆無ではないとは思われるが、格式ある禅宗寺院内に秘蔵されていた作品を写し取することは容易なこととは思われない。それに対して、同じ京都の町衆で、本阿弥家を介して遠い親戚関係にあり、しかも乾山も親しく出入りしていた妙光寺に所蔵されていたとなると、その可能性ははるかに高くなる。

光琳が宗達(及び宗達派)の屏風に拠って制作した作品が現在三点確認できる。《風神雷神図屏風》(東博蔵)・《松島図屏風》(六曲一双の岩崎家旧蔵本は焼失、右隻のみを取り上げるとともに少々改変した六曲一隻屏風は米・ボストン美術館蔵)・《槿楓図屏風》(東京藝術大学蔵)で

ある。図柄を忠実に写そうとしているのは《風神雷神図屏風》と岩崎家旧蔵《松島図屏風》である。堺の祥雲寺に伝来した宗達の《松島図屏風》の場合も、六曲一双屏風をかなり忠実に再現するためには近くで熟視する機会があったに違いないと思われる。祥雲寺の創建に尽力した谷正安は堺の大商人であった点で、《風神雷神図屏風》の場合の打它公軌と似た境遇である。光琳が律儀に図柄を写し取った宗達の屏風がともに大商人が深く関係した寺院に所蔵されていたことは注目される。醍醐寺など貴族社会と深く関わった大寺院に所蔵されていた作品は、光琳と云えどもなかなか手が出しにくかったのではないかと推定される。なお、京都の光琳が堺の祥雲寺に所蔵されていた《松島図屏風》を親しく写す機会を持つに到った事情についてもいくつかの推測が可能であるがここでは省略する。

宗達本と光琳本の違い

二〇一五年秋に京都国立博物館で開催された「琳派誕生四〇〇年記念琳派 京（みやこ）を彩る」展で、宗達本と光琳本が久しぶりに隣り合わせで展示されているのを間近に見て、両屏風の違いに改めて驚かされた。もっとも大きな相違点は、宗達本では風神・雷神はできる限り存在感を希薄にして、それによって両神が中空に「ふわっと浮かんでいる」ように見せているのに対して、光琳本では輪郭を描く墨線が濃くなり、かつ力強くなったことと、彩度の高い朱や緑青のコントラスト強調したことなどによって、風神・雷神の形はくつきりと描き出され、いわば実体的な存在として画面上にしっかりと定着させられている点である。存在感を増した光琳の風神雷神は、極端な言い方をすれば動きを止めら

れ、あたかも画面に貼り付けられているかのようにも見える。少なくとも宗達画のように中空に浮遊する感じはしない。

雷神を例にとるなら、輪郭線が単に濃くなっただけでなく、筋肉を描く線のうねりが強調され、文様のようにも見えるそれらの線は、宗達本よりもやや饒舌に数多く引かれ腕や足の存在を印象付ける。胸と腹の境を表す線は腹部のポリウムを表し、それによって「体」の存在を感じさせる仕組みとなっている（挿図3、4）。目にはアイラインのような濃い墨線が入られ、しかも下向きの「視線」を感じさせるように瞳の位置を片方に寄せている（挿図5、6）。視点が定まらない宗達の雷神との違いは明らかである。こうした「視線」の存在も光琳画の風神雷神に実在感を演出するのに貢献している。また着衣の朱は鮮やかとなり、同色が唇や口の中、鼻の穴にも点じられ、鮮やかな印象を与えている。逆立つ髪の毛の描写も光琳本と宗達本との間には大きな違いがある。宗達本の場合、風神では金泥を、雷神では代赭系の色を塗った上に墨線のみで髪の毛を表すのに対して、光琳は、両神ともに代赭系の色を下に塗った上から金泥線と墨線を交互に引いて、激しくなびく毛の様態をいっそう強調するかのよう描写している。金泥の上から墨線を引く宗達の風神が、一見金泥線と墨線を交互に引いたように見えるので、光琳はそれを金泥線に変えたのかもしれない。次に問題となるのは、この両屏風の表現の差をどのように解釈するか、という点である。

宗達本の制作意図と表現の特色

「風神と雷神」というテーマが選ばれた動機のひとつに、両神が千手観音像の眷属というもともと仏教美術に由来するモチーフであったこと

が挙げられる。驚月庵は妙光寺という仏教寺院の内に存在していた。そのことが、この特殊な画題の選択を促した可能性は否定できない。しかしながら、宗達本は仏画ではない。ましてや礼拝像でもない。まず念頭に置かねばならないのは、風神雷神が「屏風」に描かれているということである。屏風の基本的な機能は風流な空間を飾ることにある。古くは七夕法楽の座敷飾りに使われた《源氏物語扇面流屏風》の例ように、古典的な物語や故事、あるいは景物などを描いた大和絵屏風は、芸能や文芸の場を演出する大事な道具であった。¹⁰十五世紀に金屏風が制作され始めて、いつそうその役割は強化されていったものと思われる。

宗達本が具体的にどの部屋でどのように使われたかは不明である。しかし両神が浮かべる表情は、使われた「場」を想定するのに示唆的である。風神雷神は《千手観音像》の眷属として仏画に登場する時も、《過去現在因果経》（京都・醍醐寺蔵）の降魔の場面に登場する時も、あるいは宗達が風神と雷神の形を借用した《北野天神縁起絵巻》（弘安本系）に登場する雷神の場合も、その表情は厳しく、怒りを露わにしつつ、威圧的でありかつ攻撃的である。それに対して宗達の風神雷神は、鬼形でありながらもまるで笑みを浮かべたような諧謔的な表情を湛えている。また右記の雷神の身色はいずれも「赤」であるが、宗達はそれを「白」に変え、雷神としての属性を後退させてしまった。雷や風という自然現象を司る超越的な畏敬の対象としての神ではなく、人々に慈雨をもたらす暴風をコントロールする優しい神と化しているかのように見える。狂言「神鳴」は、地上に落ちた雷が、最後には五穀のために程よい雨を降らせることを約束して天上に帰るといふ、擬人化されたユーモラスな雷の話である。宗達の風雷神の表情には、そうした芸能に登場する寿ぎのイメージにも通じるものがある。驚月庵での文雅な集まりの座敷を飾

る金屏風としては、祝福のイメージこそふさわしいように思われる。

ところで、千手観音像の眷属であった風神・雷神が単独に取り上げられた早い例として、日光東照宮の《風神雷神像》（挿図7）がある。明治元年（一八六八）三月に神仏分離の令が発布されたのを受けて、明治四年に陽明門から大猷院廟に移され、¹¹現在の陽明門には隨身像が安置されているが、狩野探幽筆《東照宮縁起絵巻》（挿図8、一六四〇年、日光東照宮蔵）にも描かれており、徳川家光（一六〇四―一六五二）が行った寛永十七年（一六四〇）の二十五元神忌に向けての大造替以後の陽明門にあったことは確かである。¹²三山進氏によると、両像は寛永十二年（一六三五）三月に京都の七条仏所に制作が命じられ、寛永十六年十一月に出来上がっている。宗達本が寛永十四、五年頃の作とすると、それとほぼ同時期、あるいは着手されたのは若干早かった可能性もある。宗達や打它家の人々が日光東照宮の風神雷神像のことを知っていたかどうかは不明である。ただ、宗達以前に「風神雷神」を金屏風に絵画化した例を寡聞にして知らないのが、同時代の作事をいち早く取り入れた可能性は残される。

その推測を補強するのは、幕府の御用絵師・狩野探幽（一六〇二―一七四）¹³が描いたとされる《風神雷神図屏風》（板橋区立美術館蔵）である。墨画淡彩の瀟洒な画面に風神と雷神を現出させた探幽画では、驟雨と暴風に苦悩する人物を描き加えることによって、二神は風と雷という自然の猛威そのものを表すものとなっている。もちろん雷神の体は赤く塗られている。後に述べるように十七世紀には江戸の浅草寺にも風神雷神像が作られ、風神雷神図が描かれていた。日光東照宮関係の作品が、このテーマが十七世に複数出て来る引き金となったかもしれないと想像しているが、さらに詳しく証明する必要があるだろう。

光琳本の制作意図と表現の特色

光琳本の裏屏風として制作されたのが、酒井抱一（二七六一—一八二九）の《夏秋草図屏風》（東博蔵）である。その下絵（東京・出光美術館蔵）の出現から、光琳本は文政四年（一八〇二）頃、抱一の裏屏風ともども十一代將軍徳川家斉（一七七三—一八四二）の父・一橋治済（一七五一—一八二七）に差し出されていたことが判明している。¹⁴「裏の屏風絵」としては破格の力作となった《夏秋草図屏風》の存在こそ、抱一の光琳画への敬意を雄弁に物語るものではない。彼は表の光琳画に深く感銘したに違いない。光琳の風神に対しては風に吹かれる秋草を、雷神に対しては夏の驟雨に打たれた夏草を対照させるとともに、表の金地に対して裏を銀地にするという、周到な配慮によって絶妙な趣向を凝らした。抱一は光琳画に自らの画業を代表する記念碑的な作品を添えて、將軍の父という時の権力者に贈ったことになる。残念ながら現在、光琳の《風神雷神図屏風》がもともと一橋徳川家の注文品であったか否かを確かめるすべはない。あるいは酒井家からの注文品であったものに、抱一が自ら裏屏風を描き加えて一橋治済に贈った可能性も考えられる。ただ、光琳本と思われる風神雷神図屏風が、文政三年十二月、幕府御用絵師・住吉家に鑑定のために持ち込まれており、当時光琳本が江戸にあったことはほぼ間違いない。¹⁵残念ながら所蔵者に関する情報はその鑑定控には見当たらない。いずれにしろ、金箔地に発色の良い良質な絵の具を多用する光琳の《風神雷神図屏風》は、相応の経済力を有する有力者からの注文であったことは間違いない。まるで勢い込んで描いたかのような迫力ある描写は、その推測を促すに充分である。宗達画に比べてかなりキラキラと輝く光琳の画面からは、特別な注文に張り切って制作に当

たった光琳の意気込みが伝わってくる。江戸初期の「京都」の上層町衆らに愛好されていた《風神雷神図屏風》は、光琳によって「江戸」の地で再生され、武家らの環境で新たな一步を歩み始めることとなった。ところで、両屏風の制作環境の差がその表現にどのような影響を及ぼしているのか、については、二〇二〇年に出版された『光琳論』（中央公論美術出版社）で初めて仮説を提唱した。¹⁶次にその内容を一部訂正し、若干の新資料を加えつつ述べたい。

光琳本自体の具体的な受注状況は不明ながら、十九世紀初めの光琳本の動向は、江戸の武家社会における光琳本の意味付けを考察するのにひじょうに示唆的である。酒井雅楽頭家という名門譜代大名の次男に生まれた抱一と、時の最高権力者権力者・十一代將軍徳川家斉の父・一橋治済とは、風神雷神に対して徳川家の、ひいては天下の守護神として少なからず畏敬の念を抱いていたはずである。江戸時代初期に造営された日光東照宮の陽明門には京都の七条仏所が制作した《風神雷神像》が置かれていたことは前述した。それらは陽明門という要所に安置されて大事な守護の役割を担っていたと推測される、鮮やかな極彩色で彩られたこの《風神雷神像》は、大名などの上層武家が日光社参などを行った折にはかなり目を引くものであったと思われる。徳川家斉の父・一橋治済が《風神雷神図屏風》を手に入れた理由のひとつに、風神雷神が徳川家の御廟の守護神であったことも含まれていたはずである。

浅草寺雷門の《風神雷神像》も江戸初期に造像されたもので、『江戸砂子』（初版は享保十七年＝一七三二年）によると雷門は南の総門で昔はその前には松並木があったらしい。江戸時代までは天台宗寺院であった浅草寺は、徳川家康の側近となった天台僧・天海（？—一六四三）によって幕府の祈願所とされた。その後、増上寺と並んで菩提寺となった

寛永寺ほどの徳川家との密接な関係は発展しなかったようだが、しかしながら、江戸時代たびたび焼失した浅草寺の再建が常に幕府の公儀普請によって行われていたことを見て、¹⁷徳川家が浅草寺を重んじていたことは事実である。ちなみに旗本出身で鳥取藩の支藩・若桜藩の第五代藩主となった池田定常（一七六七―一八三三、松平冠山とも呼ばれた）が文化十年（一八一三）に編んだ『浅草寺志』には、雷門の《風雷二神像》は「天下太平・風雨順時・伽藍守護」のために安置されたと説かれている。なお同じ『浅草寺志』によると、本堂内陣中央に据えられた御宮殿の背後の裏堂の外の間の鴨居の上の左右には、狩野重信（生没年不詳）による風神雷神図が描かれていた。¹⁸今回、浅草寺教化部の藤元裕二氏のご厚意によって第二次大戦前に撮られた写真を拝見することができ、風神雷神図が描かれていたことを確かめることができた。つまり本堂を挟んで南には雷門の風神雷神像、北には裏堂の風神雷神図が位置していることになる。狩野重信に関しては不明な点も多いが、少なくとも活躍期から考えて江戸時代前期の浅草寺再建の時期に描かれたものと考えて間違いない。¹⁹

何故、風神雷神が徳川家にとって重要なイメージだったのか、その要因のひとつと思われるのが、幕府の治天の仕組みである。石高制が体制の基礎を形成していた、いわゆる農本位制を採る徳川政権では、安定した農業生産が体制維持の要であった。そこで風と雷に代表される自然現象を司る風神雷神に、荒天を鎮め、五穀豊穡を祈念するシンボルとしての機能を求めていたのではないだろうか。江戸滞在期に大名家等に出仕した折に、江戸の上層武家たちの風神雷神に対する意味付けを知り、上層武家にとってのその重要性を悟った光琳は、京都に戻って以降、そうした気持ちに響くように力強い風神雷神図を描き出した。光琳本が黒々

とした雲を大きく描いて雨雲を連想させているのも、松平冠山の言う「風雨順時」、つまり雨や風が順調に五穀豊穡をもたらすようにという願いをそこに託したものかもしれない。また、光琳本が宗達本のような浮遊感を消失させ、画面上で不動の位置を占めるように工夫されているのも威儀を演出するためであったと解釈することも出来る。受容の場の問題は、宗達本と光琳本の違いを生む重要な契機のひとつであると考えられる所以である。

筆者が近年偶然にも紹介させてもらったこととなった書簡で光琳は、「宗達之筆 御取出し被成候ハ、乍御六ツ敷 御しらせ 御見せ可被下候可存候」と書き記している。²⁰宗達の作品が見つかったら、難しいかもしれないけれども知らせて欲しいというものである。内容等から総合的に判断して正徳二年（一七一二）頃のものと思われるその手紙の出現にはひじょうに驚いたし、晩年になっても本気で宗達画を求めていた光琳の肉声を聞いた気がして、なんとなく愛おしくも思えた。二つの《風神雷神図屏風》に関する研究は未だ途上であり、最後まで追い求めていた光琳の気力を見習い、次に用意している『宗達論』のなかでさらに展開できればと祈念している。

註

- 1 相見香雨「宗達風雷神と妙光寺」（『萌春』八十一号、一九六〇年）。
- 2 打它公軌については、小高敏郎『近世初期文壇の研究』（明治書院、一九六四年）の「寛文期 第一章」及び、相馬藩の『衆臣家譜 卷十五』（相馬市史編纂室編）、所載打陀家の家譜。

- 3 林屋辰三郎「町衆の成立」(『史学雑誌』五九号、一九五〇年)。
- 4 宗達の生没年は不明ながら、後継者の宗雪が寛永十九年十一月の時点で法橋位に就いているので(『隔蓑記』寛永十九年十一月廿九日の条)、それ以前に没していたのではないかと推定されている。なお、宗雪は寛永十六年八月の記録では法橋と呼ばれていない(堺・養寿寺蔵『永代法式』寛永十六年八月念日(廿日))。
- 5 馬瀬智光「史跡妙光寺境内調査報告」(『京都市文化財保護課研究紀要』第二号、二〇一九年)には、印金堂とも呼ばれた開山堂の遺構に関する詳しい調査報告がある。
- 6 川崎博「『蕉臆餘吟』にあらわれる光琳と乾山 上・下」(『古美術』八十一・八十二号、一九八七年)。
- 7 内藤正人「風神雷神 宗達・光琳そして抱一をつなぐもの」(『国宝 風神雷神図屏風 宗達・光琳・抱一 琳派芸術の継承と創造』展カタログ所載、出光美術館、二〇〇六年)。
- 8 宗達が谷家の祥雲寺のために制作したのに引き続き、後継者宗雪が谷家と姻戚関係にあった同じく堺の豪商・今井家の菩提寺である養寿寺に、寛永十六年(一六三九)杉戸二枚の表裏に《竹に虎図》と《鹿に紅葉図》(いずれも現存せず)を描いているので(堺市役所編『堺市史』第七卷(府中書院、一九四七年)「第二編 神社、寺院、教會誌」の「第二章 寺院 誌」の「第六節 日蓮宗」の「(一四) 養壽寺」の項)、宗達以後も宗達工房ないしは宗雪と堺の町家との関係が続いていた可能性が考えられる。祥雲寺の大檀家であった当時の谷家の当主谷長右衛門安殿は、正徳四年(一七一四)に始まる金銀貨改鑄に対して新井白石に重要な建議を行なった人物で、同年十月に金銀貨改鑄に伴って三都に置かれた引替所のうち大坂のそれは、谷家の大坂出張所であったと言われている(田谷博吉『近世銀座の研究』吉川弘文館、一九六三年)、及び『祥雲寺略記』(大阪・堺中央図書館蔵)。
- 9 『看聞御記』永享六年(一四三四)七月。
- 10 拙論「多彩化する源氏物語絵の機能と造形」(佐野みどり編『源氏絵集 成』所収、藝華書院、二〇一一年)。
- 11 平泉澄「日光に於ける神佛分離」(村上專精他編『明治維新神佛分離史料』第二卷、名著出版、一九七〇年)。
- 12 陽明門の《風神雷神像》の制作の経緯については、三山進「近世七条仏所の幕府御用をめぐる―新出の史料を中心に―」(『鎌倉』八十号、一九九六年)。
- 13 紙本墨画淡彩。伝探幽筆とする意見もあるが、様式的に探幽画風であることには間違いがない。安村敏信「再発見された探幽斎落款の風神雷神図屏風」(『古美術』七十一号、一九八四年)。
- 14 山根有三「酒井抱一筆 夏草雨・秋草風図屏風下絵」(『國華』一一五四号、一九九二年)。
- 15 『住吉家古画留帳』(東京藝術大学図書館蔵)。当時の住吉家の当主は雷神図の略図を描くと同時に「雷神風神二枚折屏風 光琳不宜申遣ス」と書き記している。
- 16 拙著『光琳論』(中央公論美術出版、二〇二〇年)の第六章。
- 17 伊藤宏之「浅草寺と『浅草寺縁起』」(『台東区文化財調査報告書第五十六集』(東京都台東区教育委員会、二〇一七年)収載)。
- 18 松平冠山編『浅草寺志 上編』(名著出版、一九七六年)。
- 19 狩野重信については桃山時代から江戸時代前期にかけて活躍した複数の絵師が想定される。拙著「竹に芥子図屏風について」(『美しきアジアの玉手箱 シアトル美術館所蔵 日本・東洋美術名品展カタログ』所収、読売新聞社、二〇〇九年)。
- 20 註16の同書の図6-38。

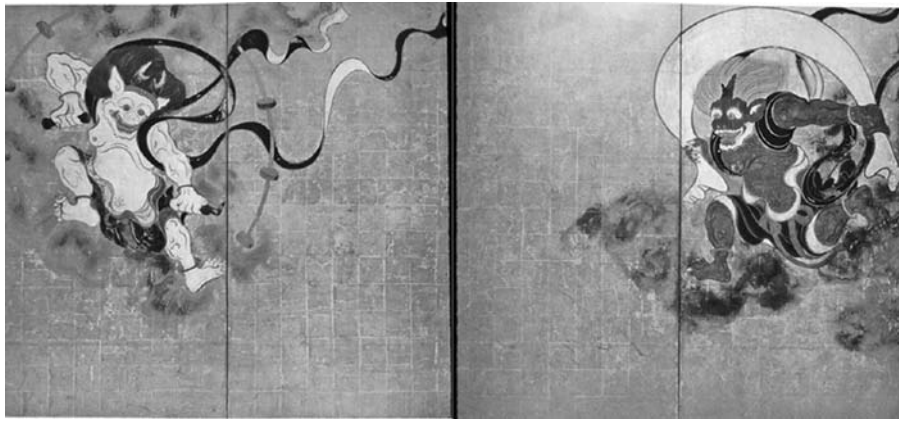


插图1 俵屋宗達《風神雷神図屏風》(京都・建仁寺蔵)

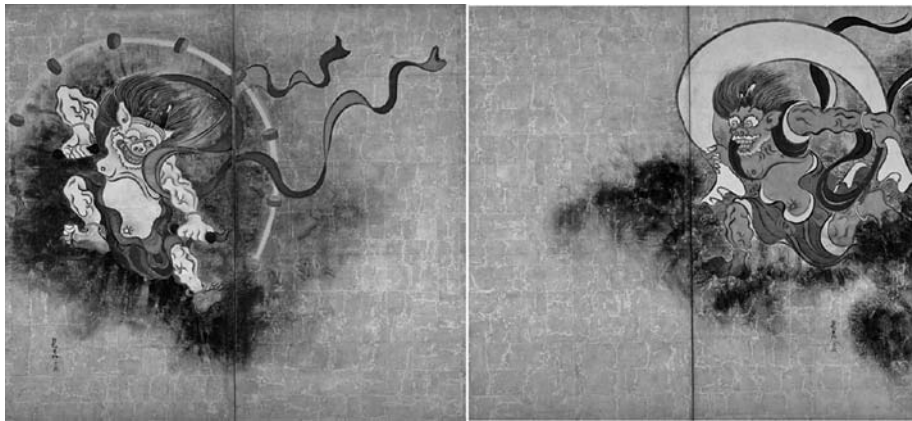


插图2 尾形光琳《風神雷神図屏風》(東京国立博物館蔵)



插图3 俵屋宗達《風神雷神図屏風》部分



插图4 尾形光琳《風神雷神図屏風》部分



插图5 俵屋宗達《風神雷神図屏風》部分



插图6 尾形光琳《風神雷神図屏風》部分



插图7 《風神雷神像》(旧日光東照宮陽明門)

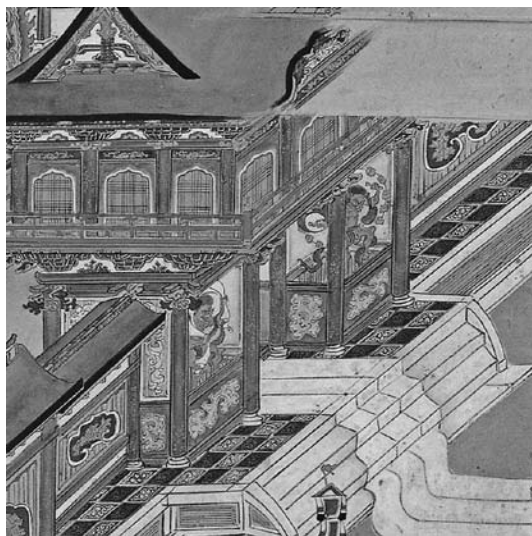


插图8 狩野探幽《東照宮縁起繪卷》部分
(日光東照宮藏)