

徳
川
美
術
館



図1 重要文化財 本多平八郎姿絵屏風 徳川美術館蔵



図2 若衆 刀装部分



図3 葵紋小袖の女 部分



図4 若衆 部分



図5 文を持つ女 部分



図6 三味線の女 部分



図7 立兵庫の女 部分



図8 結び文の少女 部分



図9 葵紋小袖の女 左目 部分



図10 三味線の女 左目 部分



図11 文を持つ女 右目 部分



図12 立兵庫の女 左目 部分



図13 若衆 右目 部分



図14 結び文の少女 左目 部分



図15 若衆 口部分



図16 葵紋小袖の女 口部分

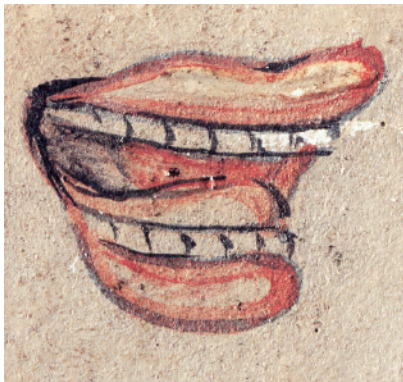


図17 彦根屏風
刀にもたれる男 口部分



図18 彦根屏風
双六の女 口部分



図19 葵紋小袖 部分



右隻



左隻

図1 狩野探幽筆 四季花鳥図屏風(徳川美術館蔵)



図3 雉鳩



図2 椿



図5 尾長鳥



図4 白鷺

狩野探幽筆 四季花鳥図屏風(徳川美術館蔵)



冬景



秋景



夏景



春景

図6 重要文化財 呂紀筆 四季花鳥図(東京国立博物館蔵)

冬景



秋景



夏景



春景



図7 狩野探幽筆「四季花鳥図」(永平寺蔵)



図1 築地名苑真景草木虫魚図巻(以下「築地図巻」と略称する) 屋敷図部分 徳川美術館蔵



図2 築地図巻 江戸湾図部分



図3 築地図巻 草本部分



図4-1 築地図巻 メナダ部分



図4-2 築地図巻 メナダ部分

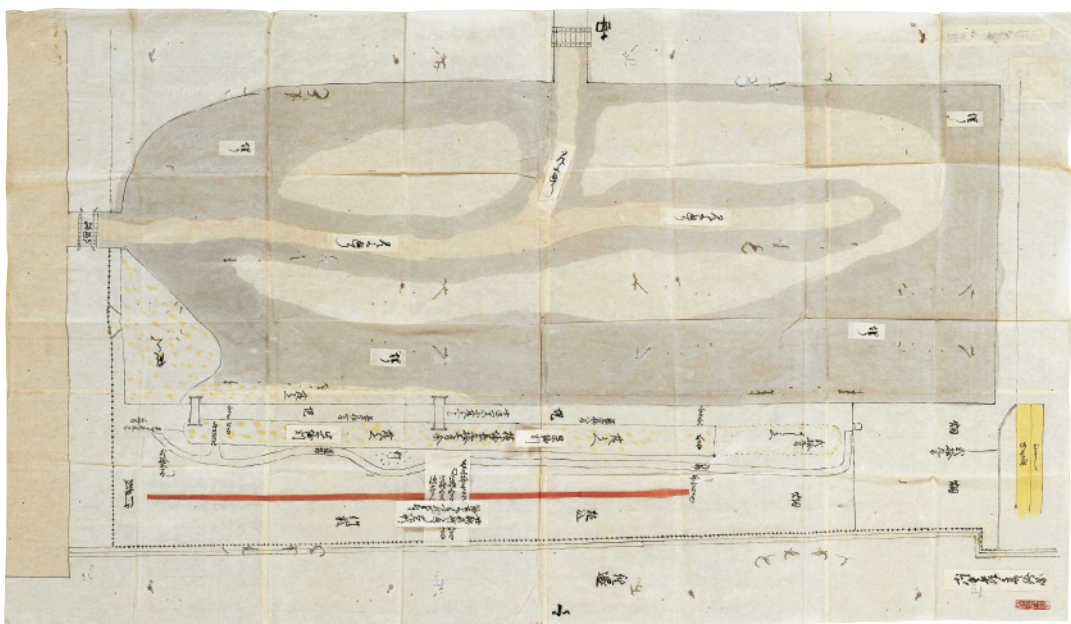


図5-1 木挽町御屋敷絵図 二枚のうち① 名古屋市蓬左文庫蔵

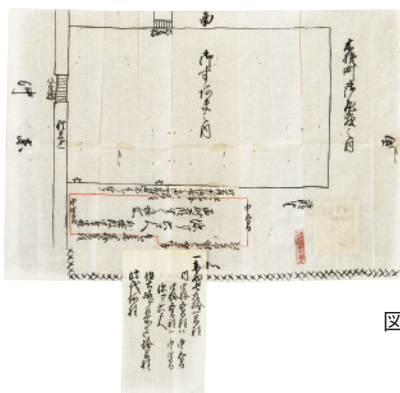


図5-2 木挽町御屋敷絵図 二枚のうち②
名古屋市蓬左文庫蔵

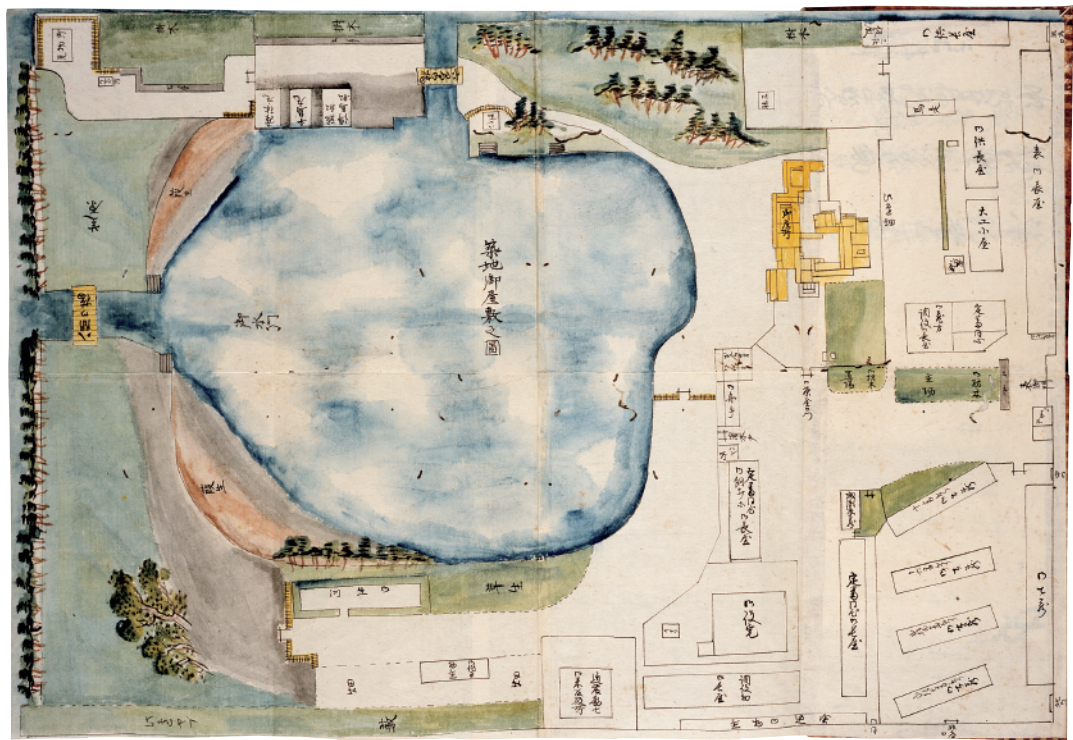


図6 築地御屋敷之図 徳川林政史研究所蔵



図7 築地図巻 アミメキンセンガニ部分



図8-1 築地図巻 アカメガシワ部分



図8-2 築地図巻 キアゲハ部分



図9-1 築地図巻
ミンミンゼミ部分



図9-2 築地図巻
ミンミンゼミ部分



図10 築地図巻 昆虫部分

「刀銘本作長義（以下、五十八字略）」と山姥切伝承の再検討

原 史 彦

はじめに

一 天正十八年における本作長義と山姥切国広

(一) 本作長義の銘文

(二) 山姥切国広の銘文

(三) 本作長義銘文作製の背景

補論一 「徳川家康筆 長尾顕長宛書状」の検証

補論二 本作長義の伝来に関する状況証拠

二 尾張徳川家における本作長義の伝来

(一) 尾張徳川家三代綱誠時代の蔵帳記載

(二) 江戸中期～明治初期の蔵帳記載

(三) 名物刀剣でたどる号記載の変遷

三 山姥切国広の伝来と由緒の創作

(一) 『新刀名作集』に記される由緒と山姥切国広の再発見

(二) 本作長義の公開と「山姥切」号付与の過程

おわりに

「刀銘本作長義（以下、五十八字略）」と山姥切伝承の再検討

はじめに

近年、刀剣の人氣が特に高まっており、社会現象の一つと言っても過言ではない。その火付け役となったのはオンラインゲームの「刀剣乱舞」である。刀剣が擬人化（ユーザの間では「実装」と称する。）され、特定の刀剣が特に人氣を博することとなった。そして、順次、新たな刀剣が擬人化されるたびに、その個別刀剣が着目され、ブームが長引く過程で特定刀剣だけではなく、刀剣全般に興味を示す層も着実に増加しており、刀剣を愛好し刀剣の展示会に足を運ぶ人が増えたことは、刀剣を一定数所持する博物館にとって朗報であった。

徳川美術館が所蔵する尾張徳川家伝来刀剣もまた、この社会現象と無縁ではなく、「脇指銘 吉光 名物 鯰尾藤四郎」・重要文化財「脇指 無銘 貞宗 名物 物吉貞宗」・国宝「短刀 銘 吉光 名物 後藤藤四郎」・重要文化財「刀 無銘 一文字 名物 南泉 一文字」と、今回本稿で対象とする重要

文化財「刀銘 本作長義 天正十八年 庚子五月三日 二 九州日向住 国広銘 打長尾新五郎 平朝臣 顯長所持 天正十四年七月廿一日 小田原参府之時 従 屋形様被下置也」(以下、「本作長義」と略称する。挿図¹)の五振が擬人化されたことで、昨今とみに着目されるようになった。

このオンラインゲームが優れているのは、刀剣が擬人化されるにあたり、その刀剣の歴史的・美術的評価をきちんと反映していることである。ゲーム愛好家は、ゲームを進行させるにあたり、自ずと個別の刀剣情報を収集し、結果として個別の刀剣のみならず、刀剣に付随する知識全般を享受することができる。ゆえに、これまでにない社会現象を生み出したといえよう。

個別の刀剣それぞれの情報は、刀剣の研究史上で周知となっている情報を探り入れているため、細かな解釈は別にして、ほぼ全て研究史上の評価と一致している。徳川美術館所蔵刀剣も概ね既存の研究・評価に忠実と言えるが、現時点で最後に擬人化された本作長義のみ、尾張徳川家、あるいは徳川美術館が継承してきた由緒と異なっている。すなわちオンラインゲーム上では、本作長義を「山姥切長義」と称していることである。

結論から言えば、尾張徳川家・徳川美術館で、本作長義を「山姥切長義」と称したことは一度もない。このような号が冠されていなかった刀剣であるにも拘わらず、これまで作品評価に忠実であるはずのオンラインゲームで「山姥切」という号を冠している。これは、本作長義を写したとされる重要文化財「刀銘 九州日向住 國廣作 天正十八年 庚子 貳月 吉日 平頭長(号 山姥切)¹」(以下、「山姥切 國広」と略称する。)の号は、本来は本作長義に付けられていた号とする見解が、刀剣界で敷衍しているからである。本間順治(薫山氏と佐藤貫一(寒山)氏が監修した『日本刀大鑑 新刀篇²』における

沼田鎌次氏が執筆した山姥切 國広の解説では次のように記されている。

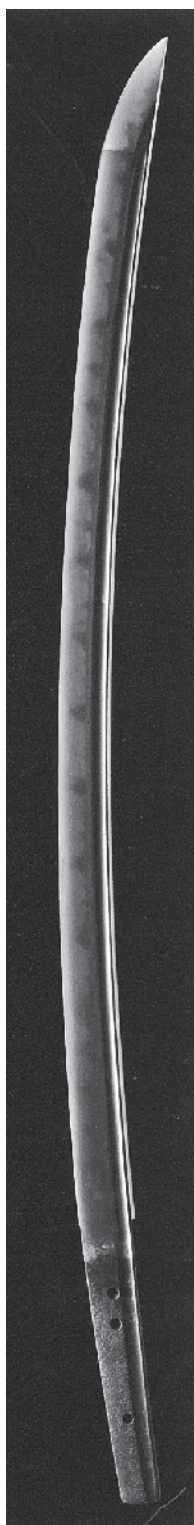
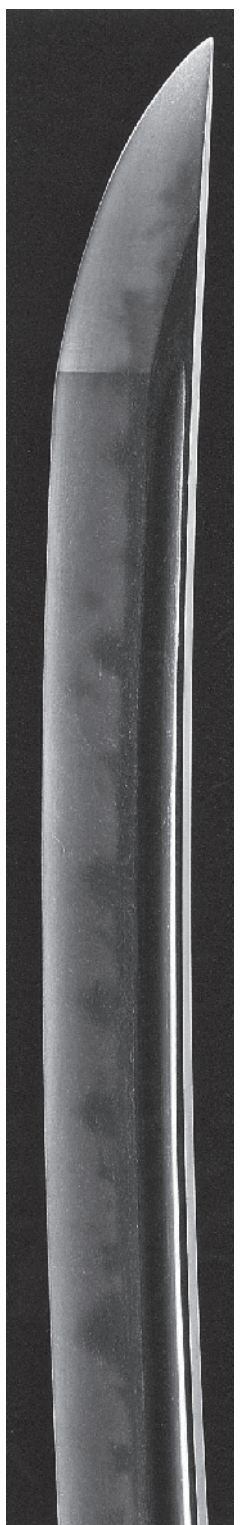
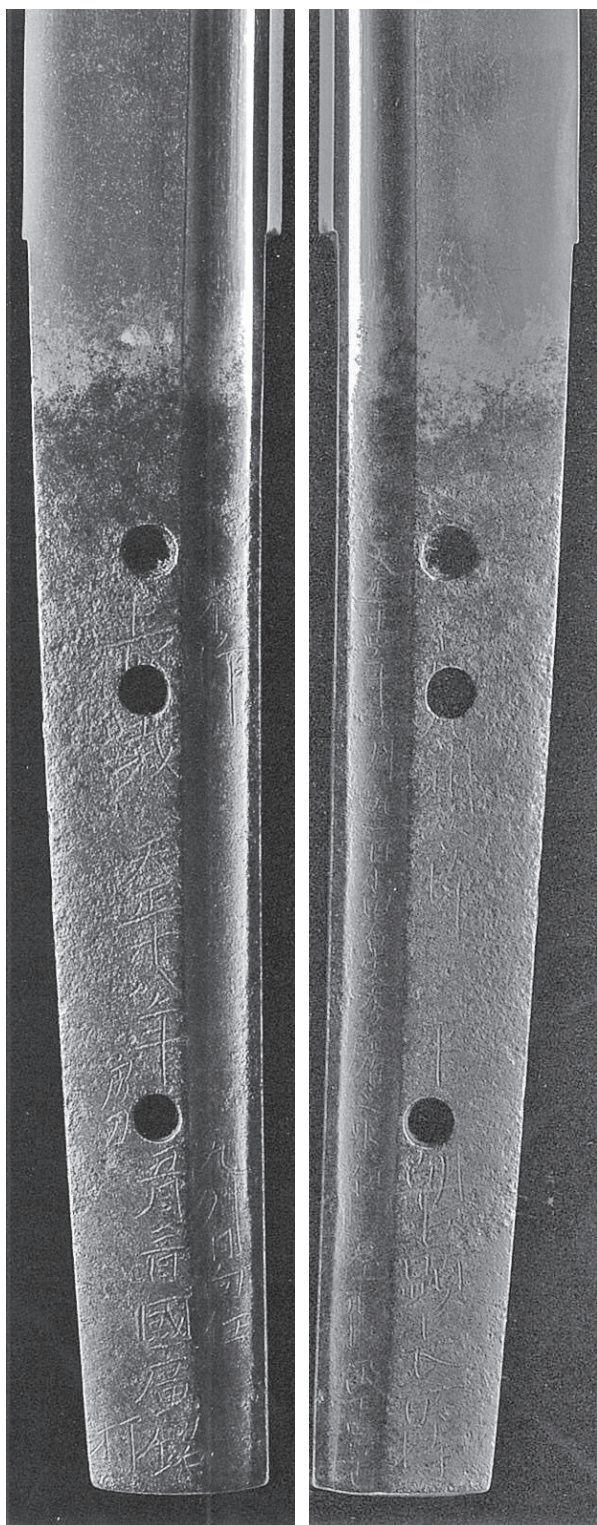
國広が関東地方を流浪中、下野国足利に於て長尾新五郎顯長のために鍛刀したものである。長尾氏はもと越後上杉家に属していたが、改良(顯長の養父)の代に至つて小田原北条氏に降つた。天正十四年七月、北条氏康が顯長に長義の太刀を贈つたが、その長義の刀の写しがこの山姥切である。

山姥切の号は、元來この長義の刀に付けられたもので、信州戸隠山中で山姥なる化物を退治したためといい、その写しであるから山姥切 國広と呼びならした^(マ)という。國広傑作中の傑作である。

この解説によれば、本作長義はもと小田原北条家が所持し、下野国足利領主・長尾顯長(一五五六―一六二二)へ贈られたが、長尾はこの刀の写しを刀工・國広に造らせた。それが現在、「山姥切 國広」と呼ばれている刀だが、「山姥切」の号は、元來、本作長義に付いていた号であるという。写した刀も「國広傑作中の傑作」に違いないが、本来は「本作長義」の刀が「信州戸隠山中」の山姥を退治したことで「山姥切」の号が付けられたのであり、國広の刀はあくまでも写しだから、号も写しであるという。

本間順治(薫山)・佐藤貫一(寒山)という刀剣研究の重鎮が編纂した、事実上の刀剣評価の定本とも言うべき『日本刀大鑑』において、このように評価された影響力は絶大であり、これまでほぼ定説として刀剣界に敷衍していた作品解説である。当然のことながら、オンラインゲームでもこの定説を踏襲した結果、本作長義が山姥切 國広の本歌であるばかりでなく、「山姥切」という号もまた本作長義が本歌であり、オンラインゲーム上で

挿図1 「刀銘本作長義(以下、五十八字略)」



「刀銘本作長義(以下、五十八字略)」と山姥切伝承の再検討

擬人化された時に「山姥切長義」という名称が付けられたのである。

しかしながら、尾張徳川家伝来のいかなる記録にも本作長義を「山姥切」と称した事実は確認できない。徳川美術館は、尾張徳川家の道具管理目録である「蔵帳」を継承しており、伝来刀剣もまた複数の蔵帳からその由緒・来歴が確認できる。本稿ではまず、本作長義の伝来について蔵帳を基に編年的に紹介し、本作長義に「山姥切」の号が付与される余地がなかったことを説明する。その上で、大名家にとつての道具管理の実例について、名物刀剣の伝来経緯も一例に挙げて検証を行う。

そのため、本稿は刀工としての長義・国広や、その作品の評価を行うことは目的としていない。工芸的評価は先人・先学の成果に依ることとし、本稿の目的は、尾張徳川家が刀剣をどのように管理し継承してきたかの検証であり、同時に刀剣に限らず「モノ」にまつわる由緒の成立背景を探ることである。

今回検証の対象とした本作長義・山姥切国広は、共に足利領主・長尾顕長と刀工国広が天正十八年(一五九〇)という、まさに豊臣秀吉による小田原北条家攻めの最中に手にしていたことが銘文で判明する希有な例である。さらに「脇指 銘 日州住信濃守國廣作 天正十八年八月日 於野州足利學校打之」(公益財団法人足利市民文化財団蔵・以下「足利学校打国広」と略称する。)が存在することで、天正十八年時点における国広の動向が判明している。このことから、小田原合戦時での長尾顕長及び国広の動向についても、諸見解が出されてきた。本稿では、この三振の銘文を金石文として再検証した上で導き出される歴史背景についても私論を述べることにする。

なお、本稿は令和元年(二〇一九)五月三日及び、五月十一日に行った徳川美術館特別展「徳川將軍ゆかりの名刀」展関連講座において発表した内容

容のまとめだが、その後、諸氏により指摘された事項を修正・加筆している。また、筆者の講座を受けて、インターネット上で筆者の見解をまとめて発信された方もある。特に綴虚堂セツカ氏や、さよのすけ氏の著書は長義・国広に特化した上、特に本稿で対象とする刀剣周辺の情報・史料を詳細に分析されているため、長義・国広に関する研究史的整理は、両者の刊行物に依っていたできれば幸いである。

一 天正十八年における本作長義と山姥切国広

(一) 本作長義の銘文

刀工・長義についての基本情報は、福永酔剣編『日本刀大百科事典』⁽⁵⁾によれば、次のようにまとめられる。長義は備前長船の刀工で、古くから「チョウギ」と音読しており、通称藤左衛門、長船光長の子とする。これを否定する見解はあるが、福永氏は作品の年記から光長の子とすることに矛盾はないとしている。ただし、生年を正応元年(一二八八)、歿年を応安二年(一三六九)とする説は、応安七年作の作品があるため、歿年については否定している。相州正宗の門人で、正宗十哲の一人に数えられているものの、建武二年(一三三五)に「業成つて」備前に帰るといふ説は信じがたいとする。後に伯耆や越後へ移住したという異説も紹介し、長義に二代あるとする説は古くから言われているという。長義の作風は、「身幅広く、重ね薄く、反りも浅い。切先伸びて豪壮な姿。地鉄は初め柎目肌をまじえたが、正宗入門後は板目肌になった。しかし、鍛えは備前風に軟らかい感じ。刃文は初め小模様で、上に行くに従い、大きな五の目乱れになり、耳形の乱れもまじる。渡しの舟」といって*、刃中、掃きかけ心がある。

鉈子は乱れ込んで突き上げ、返りは深い。銘は長銘に切り、書体も大きい。切れ味は抜群で、大業物に指定される*。(*)は「花実明徳聞書集 著者不詳 桃山期」、**は「古今鍛冶備考 山田吉睦 文化13」の註を別掲。とする。

本作長義については、徳川美術館編『新版 徳川美術館蔵品抄③ 刀剣刀装具』⁽⁶⁾で、以下のように解説する。

身長七一・二 反り二・四 中心長一六・七

伝来(後述する為、略す。)

鞘書「仁壺ノ七拾九 備前国長義御刀 磨上無銘長式尺三寸六分 延

宝三乙折紙 代金拾五枚」

作風「鑄造り、庵棟、大磨上げ、身幅広く反りが高い。表裏に棒樋をかき通し、樋先は上がる。大切先。鍛えは小板目に杢まじり。地沸えよくつく。刃文は大互の目乱れ、乱れの谷に小乱れ交じる。乱れ頭丸く、刃縁こまかに沸えて匂い足まじる。鉈子は表裏とはげしく乱れ込み尖り心に返る。中心大磨上げ、先一文字、棟平、目釘孔三。銘文は前記のとおり切付けてある。」

本作長義は六十二字にわたる長文の銘が一つの特徴だが、長義自身による銘は磨上げられて遺されておらず、国広によって天正十八年五月三日に刻まれた追銘であり、現在茎に見られる銘は、刀銘として表に「本作長義天正十八年 庚子五月三日 九州日向住 国広銘打」の二十五字、裏に「長尾新五郎 平朝臣 顕長所持 天正十四年七月廿一日 小田原参府之時 従 屋形様被下置也」の三十七字が刻まれている。「この長義の刀は、天正十八年(二五九〇)五月三日に九州日向出身の国広が銘を入れた。この刀は長尾新

「刀銘本作長義(以下、五十八字略)」と山姥切伝承の再検討

五郎顕長が所持している刀である。天正十四年七月二十一日に長尾が小田原へ参府した際、屋形様より拝領した刀である。」と、刀剣の銘としては異例の長さで、かつ説明的な銘であるため、少なくとも天正末年時における刀剣の明確な由緒が判明する。

銘の「屋形様」とは、小田原北条家五代氏直(一五六二―九二)のことであり、下野国足利の国衆である長尾顕長が、北条家に臣従して小田原へ出頭した際に、氏直から拝領した刀であることが明記されている。北条氏と長尾氏の関係は、黒田基樹氏の一連の研究や『館林市史』⁽⁷⁾⁽⁸⁾に詳しく、これらの要約は既に綴虚堂セツカ氏とさよのすけ氏による前掲書でなされている。

以上の研究を基に概略を示すと次のような関係が明らかとなる。すなわち長尾顕長は、下野国足利の国人領主で、山内上杉家の家宰を務めた鎌倉長尾家の系譜に連なる。長尾顕長は同じ関東の国人領主・横瀬(由良)成繁の子で、長尾当長(正長の養子となつて家督を継ぎ、関東における上杉謙信と小田原北条家との勢力侵攻状況に応じて帰属を替えながら、天正六年(一五七八)に謙信が死去して関東における上杉家の影響が減退した後は、常陸佐竹家と小田原北条家とで帰属を交錯させることになる。

天正十年、織田信長によって甲斐武田家が滅ぼされた後、長尾顕長は旧武田領の上野国に入った信長麾下の滝川一益に臣従する。しかし、同年に起こった本能寺の変後に、小田原北条家により一益が上野国より駆逐された後、小田原北条家の勢力伸張に対抗するため佐竹義重・宇都宮国綱などが連携したことで、長尾顕長は実家の由良家とともに反小田原北条家勢力となつて、翌天正十一年より小田原北条家に対し敵対行動を取ることもあった。

佐竹・宇都宮・由良・長尾家等と小田原北条家との対立は、天正

十二年に勃発した小牧・長久手合戦における羽柴秀吉・徳川家康との対立とも連動し、羽柴秀吉は佐竹・宇都宮・由良・長尾家等と、徳川家康は小田原北条家と連携したが、小牧・長久手合戦終結前の八月末に講和が成立した。しかし、小田原北条家は講和後も個別の国人領主への攻撃を停止せず、そのため由良家は新田領、長尾家は館林領を失い、長尾顕長は同年末もしくは翌十三年初頭には小田原北条家に降伏・臣従を余儀なくされた。

本作長義は、まさにこの降伏・臣従をより確実に保証するために顕長自身が小田原城に赴き、当主の北条氏直に対面した際に、氏直から下賜された刀である。銘文によりその日付は、天正十四年七月二十一日と判明する。戦国期の服属儀礼は、当主自ら服属する者の元へ赴かない限り、保証されない。長尾顕長の小田原参府は長尾家の完全従属を世間に周知する行動であり、それゆえに北条家もそれ相応の待遇で迎える必要があった。本作長義の授受は、小田原北条家と長尾家の関係を象徴する行為で、それが銘文によって裏付けられる極めて希有な事例である。

ただし、長尾顕長は由良家とともに再び天正十六年に小田原北条家と敵対するが、翌十七年にはまた制圧され、居城・足利城は破却された。しかし、豊臣秀吉による侵攻が喫緊の状況となりつつある情勢だったためか、再度、小田原北条家への臣従が認められ、天正十八年の小田原合戦は、小田原北条方として豊臣秀吉と戦うことになる。

小田原北条家による軍事動員は天正十八年正月六日に出された。ここで問題となるのが、長尾顕長が小田原城へ参集したという前提に立った場合、長尾顕長は小田原へ本作長義を持参したか否かである。それを明らかにする史料が無いため不明と言わざるを得ないが、主従関係を結ぶ際に下賜される刀剣は、家の立場を象徴する威信財として扱われることから、本

来ならば実戦で使用することがない刀剣である。そのため筆者は、小田原へ持参していないと考えており、それ以前に長尾顕長自身、小田原に籠城していないと推測している。このことについては後述する。

（二）山姥切国広の銘文

山姥切国広は、銘文の「九州日向住國廣作 天正十八年庚子貳月吉日平顕長」より、まさに小田原合戦の最中である天正十八年二月に国広自身が鍛刀した刀で、長尾顕長のために鍛刀した刀であることが明らかである。それと同時に、その姿がまさに本作長義そっくりのため、本歌・写しの関連性ははつきりし、その経緯までもが判明する希有な事例である。

国広に関しては、すでに明治・大正期より斯界の方々により研究書が出されており、昭和二十九年（一九五四）に刊行された『國廣大鑑』⁽⁹⁾や、昭和三十七年（一九六二）に刊行された佐藤貫一（寒山）氏の編になる『堀川國廣とその弟子』⁽¹⁰⁾が一つの到達点である。近年では平成二十六年（二〇一四）に古河歴史博物館で開催された『堀川國廣とその一門』展とその図録は、国広の再検討を行った企画として注目される。国広の研究史については、綴虚堂セツカ氏が前掲書において詳細にまとめているので、それを参照されたい。

刀工・国広の基本情報を前掲の福永酔剣編『日本刀大百科事典』⁽¹¹⁾でおえば、次のようにまとめられる。国広は日向国古屋の出身で、父は伊賀守実昌・実忠・国昌の三説があるが、福永氏は国昌説が正しいとする。通称・覚右衛門、または安兵衛、山伏としての名は旅泊庵、受領名は信濃掾あるいは信濃守。前半生は父の助手として鍛錬及び修験道の修行をしていたとする。領主の伊東義祐が島津家に敗北して逃走した後、国広は義祐の外孫で

ある伊東祐益（マンショ）のお守り役として豊後国臼杵へ遁れ、祐益が遣欧使節となって日本を離れてからは山伏として身を潜めた後、上洛して埋忠明寿と交わったという。また在京中に殺人を犯し、下野国の足利学校に逃れ、足利領主・長尾家の下では足輕大将を務めたとも記す。小田原落城後は上京し、埋忠明寿の門下になったとする。また福永氏は、石田三成に召し抱えられて朝鮮の役では渡海した、三成の命で都城島津領の検地に従事した、旧主・伊東家の復活に伴い帰参したといった根拠不明の諸説も紹介する。上京後は京都一条堀川に定住して慶長十九年（一六一四）四月十八日に八十四歳で歿し、法名を「明海祖白居士」としたというのが福永氏の紹介である。

しかし、国広を語るならば、古河歴史博物館の前掲展覧会図録に寄稿された岩田隆氏の論考「年紀作から見た堀川國廣の考察」⁽¹²⁾の冒頭で述べられているように、「彼の経歴は、その多くが不明で、伝説的であり、信憑性に乏しく、明確なものが少ない。」との一文に尽きよう。他の刀工の来歴もまた同様である。

なお、刀工としての国広再評価の見解は同論考を参照していただきたいが、国広の出自を武家ではなく、文化人ではなからうかとする見解は注目値する。岩田氏は国広在世中の足利学校庠主（校長）に注目し、七代玉崗瑞璵は大隅国出身、八代古月宗銀は日向国出身、九代閑室元佑は肥前国出身と、いずれも国広と同じ九州の出身であることに着目し、もともと国広と何らかの交流があったのではないかと推測する。あくまで、国広が九州事情や当時の明との貿易に精通していたのではないかという仮定の上での論であり、伊東家に武人ではなく文人として召し抱えられていたとの推測もまた飛躍した論ではあるものの、こういった知識の享受を求めている足利学

校が刀工としてではなく、文化人として招聘したという見解は画期的である。

確かにいずれも推測の域は出ないものの、筆者としてもこの説を支持したい理由の一つには銘文の異様さである。本作長義の銘文はもとより、国広の銘には「太刀 銘 日州古屋之住國廣山伏貶（時）作之 天正十二年二月彼岸 太刀主日向國住飯田新七良藤原祐安」（個人蔵）や、「刀 銘 于時慶長十二丁未十一月日信濃守國廣造 北野天満天神豊臣秀頼公御造營之時」（京都・北野天満宮蔵）などが知られる。これらの銘文は、極めて説明的で一種の記録性を感じさせられると共に、文筆に携わる職種の性癖を思わせる。

また、岩田氏が既に指摘していることだが、長尾顕長の注文に応えるために足利にやってきたというのも現実味に欠けている。仮に従来から唱えられているように国広が武人であり、長尾と共に小田原城に籠城したのならば、長尾顕長自身が足利を追われるまさに戦後の混乱期に、足利学校打国広の銘文で証明されるように、小田原北条家が降伏・開城した天正十八年七月五日以降に、足利に滞在して鍛刀したとは考えられない。しかし、国広を長尾家の客将としてではなく、足利学校による招聘者とするならば、小田原開城後の八月に国広が足利に滞在していたとしても違和感はない。むしろ、豊臣勢が蹂躪し関東一円の治安が悪化していた状況においては、足利に足止めされていたと考える方が自然である。

（三） 本作長義銘文作製の背景

次に課題となるのが、国広はどこで本作長義に銘を入れたかである。本作長義の銘文から、銘入れをした時期は天正十八年（一五九〇）五月三日であることは明らかである。豊臣勢による小田原城包囲は同年四月中に完了

していたと考えられるため、長尾顕長が小田原城内に籠城し、そこに本作長義を持ち込んでいたならば小田原城内で銘入れをしたことになる。そうすると、国広もまた小田原城内にいたことになる。

山姥切国広は、銘文によれば「天正十八年庚子貳月吉日」に作刀されており、小田原北条家の軍事動員による小田原城招集が同年正月中に完了していたとの前提に立てば、国広は長尾顕長と共に遅くとも二月になるまでには小田原城に入り、山姥切国広を二月中に作刀し、五月三日に本作長義に銘を入れたという流れになる。

本作長義と山姥切国広が小田原合戦の中で関連付けられるのは、山姥切国広が本作長義の写しであることが前提となっている。当たり前だが、国広自身は両方の刀を見ており、しかも所有者も同じ長尾顕長である。そして刀剣研究家の見解も、本間薫山氏が『堀川國廣とその弟子』¹³⁾の山姥切国広の解説で述べられた「それとこれとを比較すれば一見してこれはそれをねらった作であることが直感される。しかも単なる模倣ではなく、地刃の働くと、すずどさは長義をさらに強調し、放胆の味さえ加わって長義の作中にあると出色のものと云い得よう。」の一文に尽きる。

ただし、完全な写しではない。まず法量が微妙に異なっている。尺貫法で比較可能な寸法で比較すると、本作長義は長さ二尺三寸五分ないし六分、反り八分、元幅一寸一分、莖長五寸五分であるのに対し、山姥切国広は長さ二尺三寸三分弱、反り九分三厘、元幅一寸一分、先幅九分八厘、莖長六寸四分である。寸分違わず写すことは難しいため、この違いは仕方ないとしても、莖の形状は一見して異なっている。本作長義が現状では目釘孔三に対し、山姥切国広が一、本作長義の莖先が直線に近い形状に対し、山姥切国広は丸味を帯びた栗尻になっている。刃文にも差異が見られるが、斯

界の重鎮が指摘するように、国広は長義に倣う刀を作ったというのは確かである。国広自身が本作長義の写しを作刀したと記しているわけではないが、これほどまでの相似形は偶発では作り得ない。山姥切国広を作刀するにあたり、本作長義が国広の身近になければならないことは自明である。

先述したように筆者は、国広を文化人として足利学校が招聘したという説を支持しており、国広は小田原城に籠城していないという立場を取る。また、長尾顕長は、本作長義を小田原に持参していないと考えているため、小田原籠城戦の最中だったとしても、国広が二つの刀剣に触れる機会はないとあり得たと考える。

問題なのは五月三日時点で、長尾顕長が小田原にいたにも拘わらず、なぜ長尾顕長が所持する刀剣に国広が銘入れ出来たかである。推測の範囲で考えられることは次の二点である。一つは、銘入れの指示は長尾顕長以外の足利在任の誰かが行ったということ、もう一つは、長尾顕長は小田原に籠城していないことである。

当主が小田原城へ籠城したとしても、領知を空にするわけではなく、必ず一族の誰かを当主名代に立てて、当主級の権限で領内支配が委ねられるのが常であり、場合によっては状況に応じて当主とは異なった判断を行うこともある。戦時においては現場の状況判断が優先されるのが武家のならいであり、豊臣勢が迫る中、名代となった者が銘入れを指示したとも考えられなくもないが、あまり現実的な解釈ではない。

可能性が高いのは、長尾顕長が小田原城に籠城していなかったという見解である。長尾が小田原城に籠城したとするのは、江戸時代に描かれた「小田原陣図」¹⁵⁾（島原市立図書館松平文庫蔵）に「長尾但馬」が小田原城東方の井細田口から洪取口に布陣していたと記されていることによる。「但馬」

は頭長の官途名である。基にした図面があったか否かの判断が出来ないため、その史料性を判断することは難しいが、あくまでも後世の写しであることを踏まえておく必要がある。同時代史料である「小田原城仕寄陣取図」⁽¹⁶⁾〔山口県文書館毛利家文庫蔵〕には、兄の由良国繁と思われる「上総国由良信濃守」の名は惣構北東方面に確認できるが、長尾頭長の名は記されていない。

黒田基樹氏が検証されたように⁽¹⁷⁾、敵対する佐竹方への前線に位置した領主は、本拠在城となっている例があることから、佐竹領に近い足利もまた当主在城の対象とされたことも一つの可能性として考えられる。または、長尾家は由良家から養子を入れた時点で、由良家一門衆の扱いになっていたとするならば、惣領の由良国繁が一門を代表として小田原城に籠城し、長尾頭長自身は由良家の名代として足利の守衛を行ったという考えは指摘できる。

あくまで傍証だが、長尾家の菩提寺・長林寺に伝わった「長林寺長尾系図」⁽¹⁸⁾の頭長の項の末尾に「天正十八年庚寅八月常州牛久江移ル」の記事が注目される。長尾は小田原陣後に改易されて浪人となったとされているが、この出典がはつきりしていない。この系図にある「牛久」とは、兄の由良国繁が、生母（赤井刑部少輔幸家娘）の取りなしによって秀吉から事実上領有を認められた常陸国牛久五十四百石余の領知とみて間違いないだろう。由良家は後に徳川家康によって七千石まで加増された後、由良国繁の跡を継いだ貞繁が死去した元和七年（一六二二）に無嗣断絶となるが、名門ゆえに由良貞繁弟の貞長に千石が与えられて家名存続が認められ、奥高家として幕末まで命脈を保つ。つまり、小田原城に籠城したものの、豊臣政権下では存続が認められているのである。

「刀銘本作長義（以下、五十八字略）」と山姥切伝承の再検討

長尾頭長が牛久へ移るとするのは、豊臣政権下で新たな小名として存続した由良家と行動を共にしたと見るべきであろう。由良国繁は許され長尾頭長は改易されたという考え方も出来るが、徳川家康から長尾頭長に発給された次の書状⁽²⁰⁾があるため、少なくとも家康によってその存在は認められていたことは確かである。

就当城相移来
翰殊太刀一腰
馬一疋并白鳥
到来令祝着
猶本多佐渡守
可申候 謹言

八月廿八日家康（花押）

長尾新五郎殿

この書状は、徳川家康が江戸城に移った事の祝いとして、長尾頭長より太刀・馬・白鳥を贈られた事に対する返礼状だが、家康が返礼を出していることに意味がある。一介の浪人に対して徳川家康の名で礼状が出されることはない。独立した領主に対する対応である。由良国繁の牛久領有は認められているわけで、この時期に徳川家康は旧来の関東の国衆に対してその待遇安堵を認める書状を認めており、右の書状はその一連の流れに位置づく書状と考えられる。長尾頭長自身は独立領主として安堵された形跡が

ないことから、この書状は長尾顕長が由良家との取り次ぎとして頂戴した可能性も考えられる。このことから、小田原合戦時、長尾顕長は既に由良家の名代扱いではなかったかと推論する。また、いずれにしたところで、長尾顕長は小田原戦後に浪人したとする見解は見直しが必要である。なお、この書状にある「太刀一腰」を山姥切国広とする見解があるが、この見解は否定する。このことについては章末の「補論一」で述べる。

本作長義の銘入れの謎は、長尾顕長自身が小田原城に籠城していたことを前提にしていることにある。しかしながら、前述のように長尾顕長が小田原城に籠城したという確実な記録は無い。確実なことは、天正十八年五月三日に長尾顕長所持の北条氏直からの拝領刀・本作長義に国広が銘を入れたことと、それより三ヶ月ほど前の二月に、この本作長義にそっくりな山姥切国広を作刀したこと、小田原落城後の八月に国広が足利学校にいたことだけである。

さよのすけ氏は、当時の刀工は、冬至から夏至の間に打った刀に「二月」、夏至から冬至の間に打った刀に「八月」と刻む習慣があったという福永酔剣氏の興味深い説を紹介している。同氏は、実際に国広作の刀剣五十七振の銘を検討し、二月銘が十八振、八月銘が二十三振と突出した数値を示していることを紹介しているため、国広もまたこの習慣にならった可能性が高く、そうだとすると山姥切国広は天正十八年正月から旧暦で夏至がある五月まで作刀期間が広がるという指摘は傾聴に値する。そうなると、長尾顕長が小田原城へ赴く直前に足利で本作長義を前にして山姥切国広を作刀することは可能となる。

今回の事例は、文献史料では判らない国広という特定人物の行動が、刀剣銘という金石文によって辿れる希有な事例であり、国広の行動の証明で

もあると筆者は考える。不確実な推測による仮説の提示より、確実な文字史料の整合性を取ることを優先するならば、対象とした三振の刀剣銘が成立する背景は、国広が長尾顕長のために山姥切国広を天正十八年二月ないしはそれまでに作刀し、同年五月におそらく長尾顕長自身の指示により、本作長義に銘入れをし、国広自身は小田原開城後となる同年八月にも足利学校に滞在していたことである。そして、これらの行動は、国広は文人として足利学校に招聘されていたことと、長尾顕長自身が足利にいるという前提でなければ成立しない。史料性を尊重すれば、この結論しか導き出せないのである。

なお、小田原開城直後の刀の行方も確実な史料では分らず、本作長義に関しては、天正十八年から尾張徳川家三代綱誠によって購入される延宝九年（二六八一）までのおよそ九十年間、誰が所持していたかも全く分らないため、尾張徳川家以前の遍歴を辿ることは現時点では不可能であることも付記しておく。ただし、状況証拠だけで憶測した場合、土井利勝を祖とする土井家が元の所有者とする考えも浮上するが、説を一人歩きさせてはならない。このことについても章末「補論二」で述べる。

補論一 「徳川家康筆 長尾顕長宛書状」の検証

前項で提示した小田原合戦後に徳川家康が長尾顕長に与えた書状について見解を述べる。この書状が群馬県足利市・長林寺で公開された平成三十年（二〇一八）時に、この書状に記された「太刀一腰」が、山姥切国広ではないかという五月十九日付産経新聞のような論調が見られたが、これは武家故実の点からいえばあり得ない。

この書状は、徳川家康が関東へ移封された直後の天正十八年（一五九〇）

八月二十一日に、その移封を祝して長尾顕長から太刀・馬・白鳥が贈られたことに對する家康からの礼状である。徳川家康が新しい領国の支配を進める中で、旧来の国衆に對して、その去就を諮っていた時期の書状であり、長尾顕長へ家康名で書状を遣わすことは、長尾顕長を一介の浪人としてではなく、それなりの立場ある者と認めた上での行為である。所領が事実上安堵された由良国繁と同等の対応か、あるいは由良家の名代としての対応だった可能性があることは先述した。そのことを前提とするならば、長尾から家康に太刀を献上することは、単なる物品の贈与ではなく、支配する側に對する贈答儀礼の規範に基づいた行為でなければならない。

室町將軍家時代の規式書である『大内問答』⁽²¹⁾に太刀献上の記述がある。同書は長門国山口を本拠とした守護大名・大内義興(一四七七―一五二八)が、永正五年(一五〇八)に十代將軍だった足利義尹(義植)を奉じて入京し將軍職に復職させた際に、武家故実に通じた伊勢貞陸(一四六三―一五二二)に諮問して回答された五十五箇条にわたる武家殿上の作法・故実を翌永正六年に一書にまとめた武家故実書である。⁽²²⁾豊臣政権・徳川政権も、武家典礼に關する事項は、室町將軍家の規式を踏襲しており、特に中央政権としての武家故実は、時代によって簡略化・応用化される傾向はあるものの、十六世紀末の段階ではまだ前政権の規範は踏襲されていたはずである。

同書の記載は大内家からの質問に對して伊勢貞陸が回答する形式となっており、刀劍献上に關する事項にも触れられている。その中で献上に相応しくない刀としての項目があり、「一 太刀かたな銘によりて引出物に成申さず候哉。同中心きりたる刀又無銘の太刀かたないかの事。」とする大内家からの質問に對して「銘によりて。御物ニハ不_レ及_三其沙汰_一候か。無銘の事。式々の進物には不_レ成候。常には不_レ苦候。其時ハ目錄ニも持

と付候。又中心切たるも同然。式々の引出物には不_レ可_レ然候。」と伊勢貞陸は回答している。

つまり、式正の贈答儀礼の際、無銘や磨上げの刀劍は献上物に相応しくないと断言している。常の献上では「不_レ苦候。」とするものの、長尾から家康への刀劍献上は、新たな領主に對する上下関係の確認の意味を持つ特別な贈呈であると考えられるため、恒例献上の範疇では無いはずである。その意味で、磨上げであり無銘の本作長義は贈答刀には相応しくない。では、生ぶで有銘の山姥切国広が相応しいかといえ、これもまた否というべきであろう。何より「平顕長」と所持者を明記しており、次の所持者に對する配慮を欠いている刀劍だからである。所持者特有の情報を追銘として刻んだ本作長義はもとより対象外であり、基本的には刀工銘のみの刀劍が贈答に相応しい。

偶然遺された史料と作品のみで、我田引水的な結論を導くことは慎むべきである。後述するが、山姥切国広の伝来は、北条家遺臣の石原甚五左衛門から、井伊家家臣の渥美平八郎へ譲られたという伝承しか残らず、その由緒に一定の信憑性が認められる限り、伝承の域は出ないものの、現時点ではここに徳川家康が介入する余地は無い。

補論二 本作長義の伝来に關する状況証拠

先述したように、長尾顕長が小田原合戦後に行動を共にしたとされる由良家は、長尾顕長の兄・由良国繁が秀吉より采地として常陸国牛久五千四百石を安堵された後、関ヶ原合戦前後に徳川家康に臣従し、合戦後に千六百石余を加増されている。由良国繁の嫡男・貞繁は、小田原合戦直後に父・国繁とは別に家康から直接三千石を賜って徳川家の直臣となり、

関ヶ原合戦後に二千石加増になった後、父の家督を継ぐ際、これまでの五千石は収公されて父の七千石余を継承している。いずれにせよ、由良家は徳川家の直臣になっていくわけだが、大坂の陣の際には土井利勝の麾下として合戦に臨んでいる。

「長林寺長尾系図 一卷」によれば、長尾顕長の嫡男・宣景は土井利勝に仕えて千二百石を拝領したと記されている。宣景の内室は由良国繁の娘となっており、長尾家は由良家と二重の血縁関係を結ぶことで、ほぼ由良家の一門扱いになっていた可能性は高い。由良家が土井利勝の麾下に属するならば、長尾家も同様だったはずで、由良家を介した土井家との繋がりが生じたと思われる。長尾宣景がいつ土井家に仕えたかは判らないが、一つの可能性としては由良貞繁が無嗣断絶となった元和七年(一五二一)以降の可能性はある。この時、由良家は名門ゆえに由良貞繁の弟・貞長に家名継承は許されたものの、領知は千石まで削られてしまった。長尾家が由良家と附庸関係にあったならば、この時点で由良家と袂を分かつことはありえる。その時期はともかく、長尾宣景が土井利勝に仕えたことは系図上明らかであるため、土井家に本作長義を献上する機会があった可能性はある。

その土井家は利勝の孫・三代利重が延宝元年(一六七三)に二十七歳で歿した後、嫡子・利久が四代を継ぐが同三年に十歳で夭逝した事により、土井家もまた無嗣断絶となってしまう。しかし、土井利勝の功績により三代利重の弟で常陸国内に一万石を領していた利益に家名存続が認められ、同三年に古河を中心に七万石が給付されたものの、四代利久の代で十四五万五千石だった領知は半減することになり、さらに尾張徳川家が本作長義を購入した年である同九年二月二十五日には志摩国鳥羽へ転封となる⁽²³⁾。この一連の措置により、土井家の財政は相当逼迫したと思われる。本作長義に

折紙が付けられたのは同五年であり、同九年六月に売却されたという時間軸でみるならば、土井家変転の流れと重なり、土井家が本阿弥家を通じて本作長義の売却先を探ったという考えも出来なくはない。これが、土井家伝来説を産み出す状況証拠である。

このように状況証拠を重ねることで、あたかも土井家伝来は可能性の一つと錯覚しがちだが、ここに史料の根拠は存在しないことは言うまでもない。文献史料が存在しない限り、推論で補強するのも歴史研究の手法の一つだが、どこまで科学性が担保されるかが必須であり、遺された史料で幾重にも周辺の裏付けを取る必要がある。そして、憶測を推論に昇華させる努力は必要であろう。また、決して現代的解釈を介入させるべきではない。刀剣であろうと別の美術工芸品であろうと、そこに歴史的評価を加えるならば、この厳密性を担保して検討を行うべきと考える。

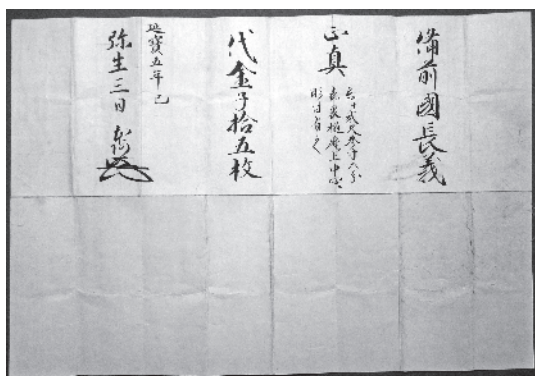
二 尾張徳川家における本作長義の伝来

(一) 尾張徳川家三代綱誠時代の蔵帳記載

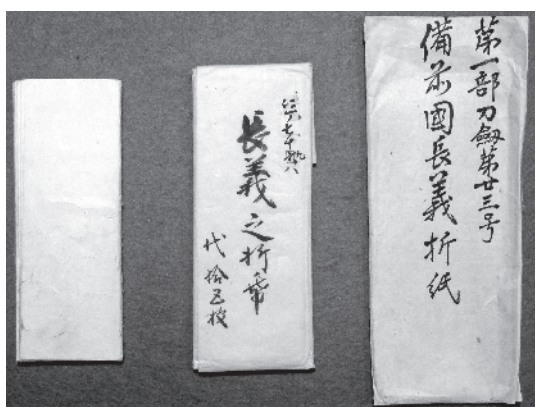
本作長義の尾張徳川家における最古の文献記録は刀剣に附属する折紙である。本阿弥家十二代光常による延宝五年(一六七七)弥生(三月)三日付の折紙(挿図2・3)で、「備前國長義 正真 長サ貳尺參寸六分 表裏樋磨上中心ニ彫付有之 代金子拾五枚 延寶五年巳 弥生三日 本阿(花押)」と記されており、延宝五年時点で大判十五枚の代付けがなされている。この日付は尾張徳川家が購入する以前の日付であるため、本阿弥家に代付を依頼したのは元の持ち主ということになる。残念ながら、それが誰かは判らない。

折紙は刀剣価値の証明書であるため、その刀剣を売買・贈与する際など

挿図2 本阿弥光常折紙



挿図3 本阿弥光常折紙・包紙



に、折紙の発行を求めることが多い。前の持ち主は、まず本作長義の金銭的価値を明らかにする必要があるだろう。その後の経過を見るならば、その代付金額で譲渡することを目論んだと考えられる。本阿弥家自身が所持していた可能性もあるが、尾張徳川家への売買を本阿弥家九代光徳の次男・光益の次男である光務の仲介により、金換算で百五十両一分という当時としても大金で購入している限り、本阿弥家以外が所持していたと考えられる。

ただ、尾張徳川家の記録では本阿弥光務以外の名は出てこない。本阿弥家の仲介は身元を伏せる必要があったためであろう。また、百五十両一分という大金を出せる家は、当時としても限られた家であるため、尾張徳川家と並ぶ名家が売却候補となったはずであり、間に本阿弥家を咬ませるこ

「刀銘本作長義（以下、五十八字略）」と山姥切伝承の再検討

とは必然だったはずである。前の所有者にとって金銭的困窮といった不名誉な事態により売却を余儀なくされたとしたら、家の名譽のために名を明かすことは無い。尾張徳川家にもその名は伝えられなかったはずである。

なお、代付において必要なのは、その刀の客観的な価値である。刀剣自体が優れていることは当然のことだが、それ以上の付加価値を求めて代付金額を上げる必要があるため、その刀に号があるならば、現在という評価額は向上する。もし、前の持ち主が金銭を欲しているならば、付加価値は必須の情報である。本作長義に山姥切の号が付いていたならば、折紙に反映されるべきであるのに、その記載が無いということは、少なくとも尾張徳川家に売却される時に、本作長義には山姥切の号は無かったと言わざるを得ない。以下、尾張徳川家の記録を元にこのことを説明する。

尾張徳川家の什宝管理台帳である蔵帳で、本作長義の名が記される最古の蔵帳は、「泰心院様御部屋住當御代 御腰物元下帳」⁽²⁴⁾（以下、「蔵帳1」と略称する。挿図4）である。泰心院様、すなわち尾張徳川家三代綱誠が「御部屋住」だった時代の刀剣管理台帳である。綱誠が家督を継ぐのは元禄六年（二六九三）であるため、それ以前の綱誠所持刀剣が記載されている。

磨上

一 長義御腰物 「御判被下」 代拾五枚 折紙 拵なし 同九年酉六月 相調

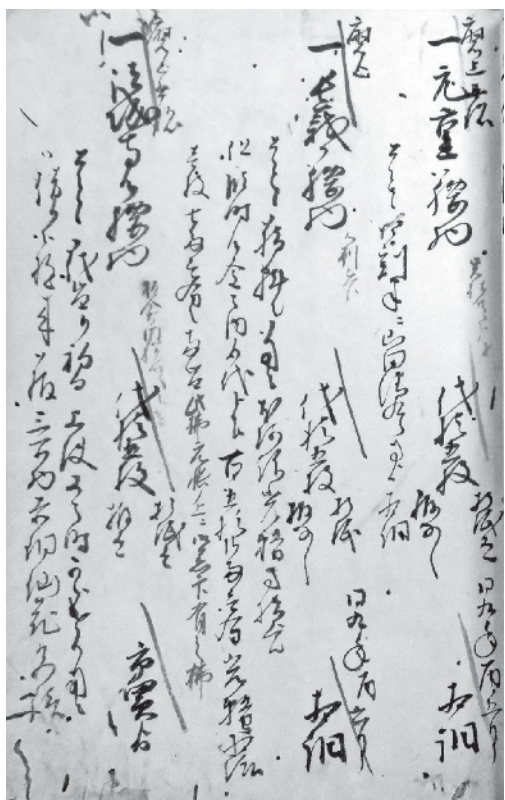
是者御指料之御用ニ本阿弥光務方指上ル

但臨時御金之内より代被申候 百五拾貳両壹分 光務ニ相渡

壹枚七両壹分之二両替 「此拂元帳ノ上ニ御黒印有之拂」

ここに先述した情報が記されている。すなわち綱誠の「御指料之御用」とするため、延宝九年（一六八一）六月に本阿弥光務より「臨時御金之内」から百五十二両一分で購入したとある。「臨時御金」がどのような勘定項目なのかは分からないが、現代的に言えば通常予算ではなく、補正予算ないし臨時予算からの捻出ということだろうか。ゆえに、本作長義の購入は当初より予定されていた購入ではなく、何らかの緊急対応だったとも考えられる。それが先述したように前の所有者の都合、すなわち金銭を欲する状況という事態に、綱誠が道義的に対応したとも考えられなくもない。状況証拠ではあるが、「臨時御金」で自分の佩刀にする名目で購入したにも拘わらず、後の蔵帳で綱誠が佩刀した形跡が見当たらないことも、その説を補強する。

挿図4 「泰心院様御部屋住當御代 御腰物元下帳」 本作長義部分



それは、次に古い蔵帳の記録からも裏付けられる。本作長義が次に記されるのは「中将様御道具 御腰物御脇指帳 元帳」⁽²⁵⁾（以下、「蔵帳2」と略称する。挿図5）である。「中将様」とは家督を継いで従三位中将に叙任された三代綱誠のことを指し、本帳は綱誠家督後も含めて所持した刀剣の管理台帳にあたる。ここにも本作長義が次のように掲載されている。

磨上

一 長義御腰物

代拾五枚
折紙有
拵なし

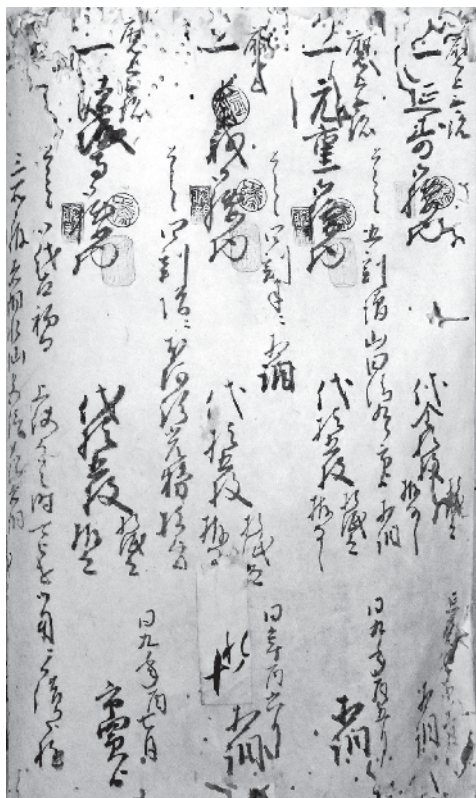
相調
「礼ノ十」
(貼紙)

是者四割増二本阿弥光務指上ル

蔵帳1よりは簡便な記載ながら、いくつかの興味深い記述がある。一つは「拵なし」という記述である。蔵帳1の時点でも「拵なし」となっており、綱誠は白鞘状態で本作長義を購入したことが判明するが、「臨時御金」という一種の緊急対応的な予算支出をして「御指料之御用」とするために購入したにも拘わらず、当主になっても拵を製作していない。ゆえに、綱誠にとって必要だったのは、本作長義を購入するという名目でその代金を誰かに渡すことだったと考えざるを得ず、綱誠自身は佩刀しなかったと考えた方がよい。

なお、本作長義には金無垢二重鍔(挿図6)が附属している。尾張徳川家の白鞘は拵の柄と鍔を一体化して彫り出す木鍔(挿図7)という特殊な造りをしており、白鞘状態のままならば金属の鍔は不要である。金属の鍔を、本来あつた拵の鍔と考える向きもあるが、明治初年に至る一連の蔵帳で、一貫して拵の記載が無いため、一度も拵は作られなかったと考えられる。附属する金属の鍔は、購入した時点で白鞘に附属していた鍔であろう。

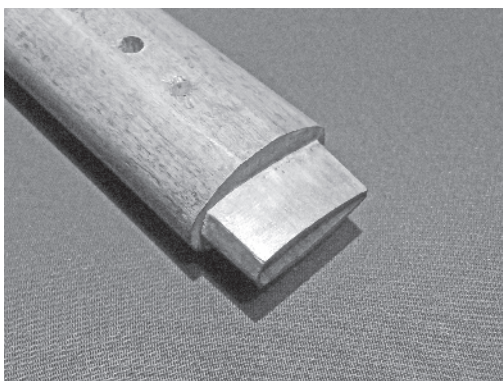
挿図5 「中将様御道具 御腰物御脇指帳 元帳」 本作長義部分



挿図6 本作長義附属「金無垢二重鍔」



挿図7 本作長義附属「白鞘木鍔」

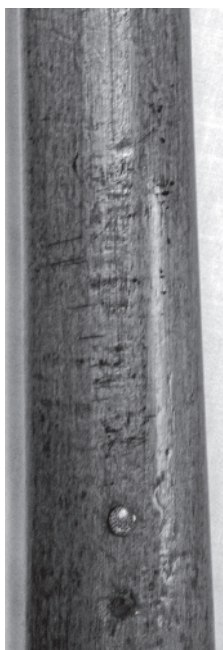


「刀銘本作長義（以下、五十八字略）」と山姥切伝承の再検討

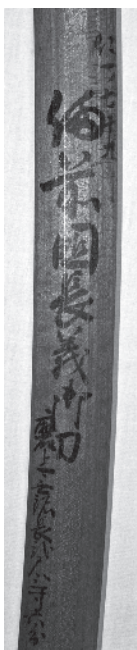
尾張徳川家の白鞘形態は統一されており、蔵帳に鐫のことが記載される

延享二年（一七四五）成立の「御腰物元帳」が製作される以前までに、尾張徳川家仕様の白鞘（挿図8）に作り直されたと思われる。ただし、現在の白鞘が、江戸時代中期の鞘であるか否かは判らない。現在の白鞘には墨書による鞘書として、柄の部分に「第壹部 第二十三號」（挿図9）、鞘中央に「仁一ノ七十九 備前國長義御刀 磨上無銘長式尺参寸六分」（挿図10）、鞘の物打ち付近に「延宝五巳年 折紙 代金拾五枚」（挿図11）と記されている。ここに記された「仁一ノ七十九」という番号は、江戸時代後期から明治五

挿図9 本作長義附属白鞘柄部墨書



挿図10 本作長義附属白鞘中央部墨書



挿図11 本作長義附属白鞘物打ち部墨書



年（一八七二）までに附された新たな整理番号で、柄の「第壹部 第二十三號」も近代の整理番号である。元の墨書を抹消した痕跡は無いため、新たな番号を附した際に作られた白鞘とも思えるが、番号部分は後筆のようにも見えるため、白鞘製作時期に関しては検討を要する。

なお、蔵帳1と蔵帳2には、他の蔵帳には無い独特の表記が見られる。蔵帳1では「壹枚七両壹分之二両替」、蔵帳2には「是者四割増三本阿弥光務指上ル」という記載である。蔵帳1の記述を単純に解釈すれば、折紙の代付金十五枚を流通貨幣に改める際に、一枚を七両一分で換算したということである。そうすると、金十五枚は百八両三分ということになる。しかし、実際には本阿弥光務に対して百五十二両一分支払ったことも書いてあるため、この四十三両二分の差額はどうか解釈すべきなのだろうか。

蔵帳2の「是者四割増三本阿弥光務指上ル」という記述はこのことに関する記述である可能性が高い。この文意を単純に解釈すると、四割増しの値段で本阿弥光務に支払ったという意味となるが、何に対して四割増しなのかは二通りの解釈が考えられる。刀剣自体の評価額は金十五枚だが、本阿弥光務務対しては四割、すなわち金六枚分を上乗せして金二十一枚を支払ったか、あるいは、実際の評価額が金十十一枚程度に対して四割分を増して十五枚という評価にして購入したかである。どちらとも解釈出来るが、支払った金額が百五十二両一分と明記されている以上、尾張徳川家はその金額以上は支払っていないと考える。これを前提にするならば、蔵帳1にある折紙代金換算率によって出された百八両三分を基に四割数値を算出すると、四十三両二分になるため、後者と解釈すべきであろう。

この二つの蔵帳記載から考えられることは、本作長義の実際の代金は百八両三分で、尾張徳川家が本阿弥光務に支払った百五十二両一分との差

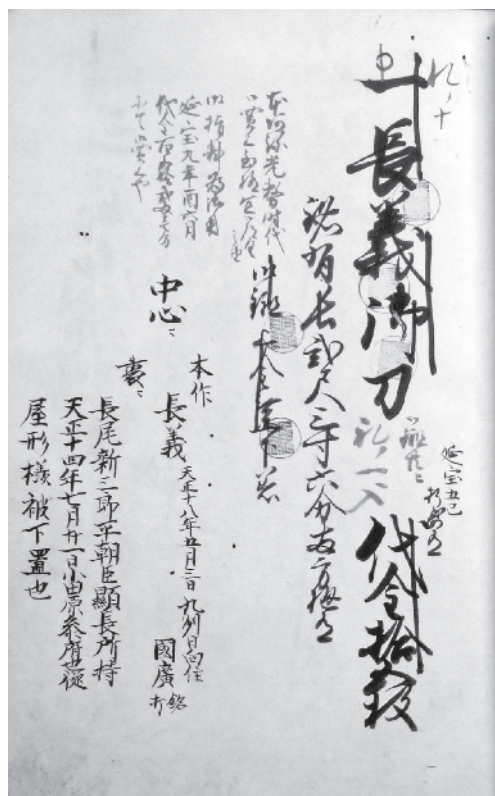
額四十三両二分は本阿弥家が受け取った事実上の仲介手数料ではないかと考えられる。本作長義が本阿弥家所持ならば、この手数料は不要であるため、やはり本作長義は別の者が所持していたと考えるべきだろう。ただし、本来その仲介手数料は、売却を依頼した側と本阿弥家がやりとりする内容であることから、買い主の尾張徳川家にとっては不必要な情報である。尾張徳川家が売却情報として入手したことを記載したのか、はたまた別の解釈なのかは現時点では判定しかねるため、ここでは解釈に異論が成立する可能性を指摘するに留める。

（二）江戸中期～明治初期の蔵帳記載

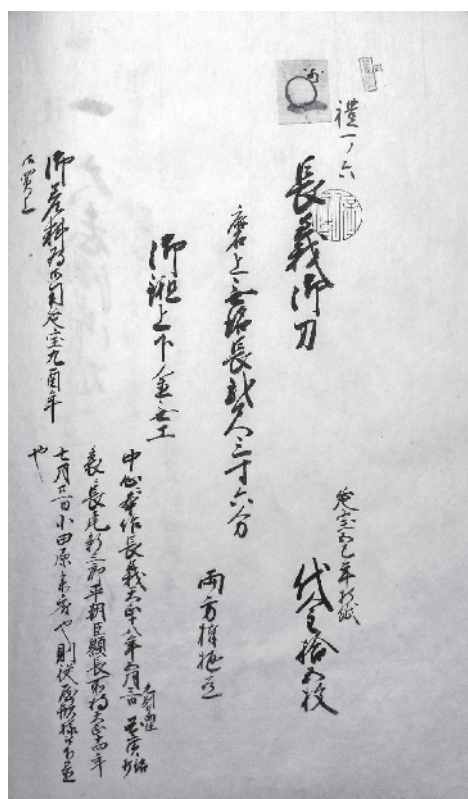
次に本作長義が蔵帳に現れるのは、延享二年（一七四五）成立の「御腰物元帳⁽²⁶⁾ 坤」（以下、「蔵帳3」と略称する。挿図12）である。ここには次のように記載されている。

（朱書）「れノ十」 延宝五巳 折紙有
一 長義御刀 「鐮共ニ 代金拾五枚
銘有長式尺三寸六分 両方樋有
御鐮上金無工下着
（朱書）「本阿弥光務時代
御買上至極宜道具
之由 本作
御指料為御用 長義
延宝九年西六月 中心ニ
代金壹百五拾式両壹分 裏ニ
にて御買上也」 長尾新三郎平朝臣頭長所持
天正十四年七月廿一日小田原参府也従
屋形様被下置也

挿図12 「御腰物元帳 坤」本作長義部分



挿図13 「御腰物元帳 義壺禮壺式」本作長義部分



先述したように、ここでは附属品として拵の記載と、長尾新五郎が「新三郎」と誤記されているものの、銘文全体を記していることなどが新たな記載事項である。また、伝来刀剣を新たに分類する際に附された「れノ十」という番号が朱書されている。この分類内容については佐藤豊三・並木昌史・安藤香織の分析があるので、詳細はそちらにゆずるとして、蔵帳3における「れ」番号は、「御買上御刀之分」に分類される番号である。ただし、この番号は乾坤二冊ある中でも二冊目にあたる「坤」の冊の記載で、全体を大きく十一番に分けた内の六番目、細目として「い」から「ね」と「番外」に二十三項目立てた内の十七項目であり、駿府御分物刀剣や拝領刀・歴代当主指料といった高い格式に位置づけられた刀剣に比し格下の扱いである。

なお蔵帳3では、鍔を「上金無工下着」としているが、現存する鍔は金

「刀銘本作長義(以下、五十八字略)」と山姥切伝承の再検討

無垢の二重鍔である。金着と金無垢を見間違えるとは考えられないため、とりあえずは誤記としておく。ただし、現存する鍔と異なる鍔が存在した可能性も指摘できるが、拵を製作する予定が無く、白鞘とは別保管にしていたのに、鍔だけを取り替える行為があったとは思われない。

蔵帳3が成立して以降、文政七年(一八二四)になって再び刀剣の分類が行われ、新たに六分冊となる「御腰物元帳」が成立した。本作長義は第二冊の「御腰物元帳 義壺 禮壺 式」(以下、「蔵帳4」と略称する。挿図13)に次のように記載されている。

(朱書)
「禮一ノ六」 延宝五巳年折紙
一 長義御刀 代金拾五枚
磨上無銘長式尺三寸六分

「刀銘本作長義（以下、五十八字略）」と山姥切伝承の再検討

両方棒樋有

御鑑上下金無工

九州日向住

中心ニ本作長義天正十八年五月三日 国廣 打銘

表ニ長尾新三郎平朝臣顯長所持天正十四年

七月廿一日小田原参府也則從屋形様被下置

也

御差料為御用 延宝九酉年

御買上

ここでも銘文の名前違いは修正されていないが、鑑は現状通りの「上下金無工」と修正されている。この時の分類番号「禮一」は、「御帶御手當之部」として当主の指料として用いられる刀剣に分類されていることを示す。

そして、明治五年（一八七二）に大名家としての最後の蔵帳が製作される。それが「御腰物元帳」六分冊である。この内、本作長義は第一冊目の「御腰物元帳 仁⁽²⁹⁾忝」以下、「蔵帳5」と略称する。挿図14）に次のように記されている。

（朱書）

「仁一ノ七十九」

延宝五巳年折紙

一 備前國長義

代金拾五枚

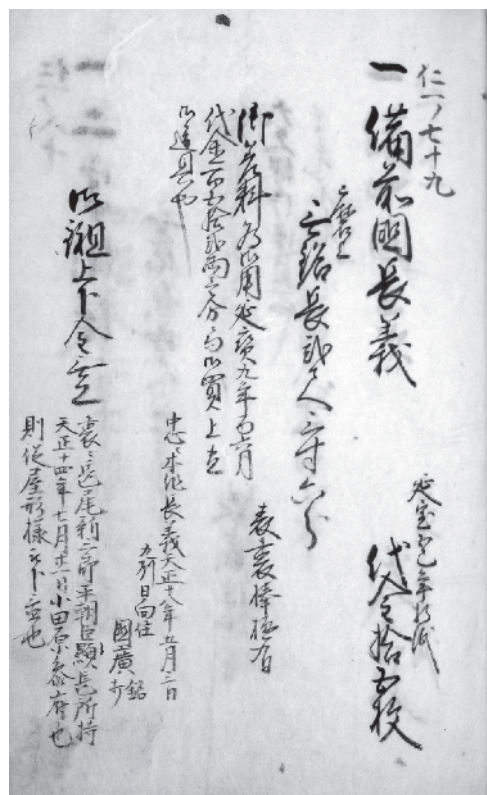
磨上

無銘長式尺三寸六分

表裏棒樋有

御差料為御用 延寶九年酉六月

挿図14 「御腰物元帳 仁⁽²⁹⁾忝」本作長義部分



代金百五拾貳兩壹分三而御買上宜
御道具也

中心ニ本作長義天正十八年五月三日

九州日向住

国廣 打銘

御鑑上下金無工

表ニ長尾新三郎平朝臣顯長所持

天正十四年七月廿一日小田原参府也

則從屋形様被下置也

記載内容は、蔵帳4と大差なく、銘文の誤記もそのまま踏襲されているが、分類が「仁一ノ七十九」に格上げとなっている。蔵帳冒頭の記述には次のように記されているため、明治になって本作長義は、尾張徳川家で朝

延や將軍家拝領刀と並ぶ最も大切な刀剣として分類され、門外不出扱いになったことが分かる。

仁壺番 御大切御道具之部

仁式番

右者

朝廷并

御宗家様より御拝領

御代々様御讓物等各別之御道具

に付依之堅外江被遣間敷分ニ

候事

但 御帶被遊候儀者其節之御吟味

次第之事

明治五年壬申正月訂

なお、蔵帳5は単体ではなく、六分冊の他に「従一位様御帶御腰物帳」・「従三位様御帶御腰物帳」・「御小道具元帳 乾」・「御小道具元帳 坤」の四冊とも合綴されて一冊となっていることから、全体を統一する表題は「御腰物御小道具帳」と記され、厚みは十八糎に及ぶ（挿図15）。時の当主である「従三位様」こと尾張徳川家十六代義宜か、義宜の実父で事実上の当主として尾張徳川家を差配していた「従一位様」こと十四代慶勝の判断で本作長義は格上げされたのだろう。

以上が本作長義の尾張徳川家蔵帳記載の変遷である。言うまでもないが、蔵帳1から5に至るまで、一度も「山姥切」号の記述はない。蔵帳は

「刀銘本作長義（以下、五十八字略）」と山姥切伝承の再検討

挿図15 「御腰物御小道具帳」十一冊合綴本



刀剣管理台帳であると同時に、刀剣を管理する部署の引き継ぎ文書でもある。「山姥切」号は口承で伝えられたのではないかと一見解もあるが、大量の刀剣が保管されている中で、記録に著されなかった一振の刀剣情報を、口承だけで伝えていくことは非現実的かつ不合理である。鰯のように実物を実見して視覚的に違いが判る情報ならば、途中で記載事項を修正することは出来るが、伝来・由緒のような形の無い付随情報までは、文字として記載されていない限り後世に伝えられない。記録が無いということ、尾張徳川家では、本作長義を「山姥切」とは称していなかったからに他ならない。

(三) 名物刀剣でたどる号記載の変遷

刀剣情報の継承は、例えば名物刀剣について蔵帳情報を見ることでも、その実例が判る。刀剣の尊称の一つである「名物」の名を冠する刀剣は、現在、徳川美術館に二十三振伝存している。名物とは、徳川將軍家所蔵刀剣を中心に選定された刀剣のことで、享保年間(一七一六―一七三六)に八代將軍吉宗の命により『享保名物帳』³⁰⁾が編纂され、ここで「名物」とされた刀剣百五十八振、一度火を被り再刃された「焼物名物」七十八振、「追加名物」三十七振の計二百七十三振が、広い意味での「名物」と尊称される。『享保名物帳』編纂時に掲載された尾張徳川家所蔵刀剣は以下のとおりである。

「名物」十七振中十五振現存(内、徳川美術館蔵十四振)

- 1 岡山藤四郎(東京国立博物館蔵)
- 2 無銘藤四郎(徳川美術館蔵)
- 3 後藤藤四郎(徳川美術館蔵・国宝)
- 4 一庵正宗(徳川美術館蔵・重要文化財)
- 5 不動正宗(徳川美術館蔵・重要文化財)
- 6 池田正宗(徳川美術館蔵・重要文化財)
- 7 庖丁正宗(徳川美術館蔵・国宝)
- 8 奈良屋貞宗(徳川美術館蔵)
- 9 物吉貞宗(徳川美術館蔵・重要文化財)
- 10 上野貞宗(徳川美術館蔵)
- 11 鳥養国俊(徳川美術館蔵・重要美術品)
- 12 村雨當麻(明暦大火で焼失)

- 13 南泉一文字(徳川美術館蔵・重要文化財)
- 14 遠江長光(徳川美術館蔵・国宝)
- 15 道二左文字(所在不明)
- 16 吉見左文字(徳川美術館蔵)
- 17 戸川志津(徳川美術館蔵)

「焼物名物」五振中五振現存(内、徳川美術館蔵四振)

- 1 一期一振藤四郎(御物)
- 2 鯉尾藤四郎(徳川美術館蔵)
- 3 大坂長銘正宗(徳川美術館蔵)
- 4 若江十河正宗(徳川美術館蔵)
- 5 海老名宗近(徳川美術館蔵)

「追加名物」一振中一振現存(内、徳川美術館蔵一振)

- 1 松浦信国(徳川美術館蔵)

この他に重要文化財「刀 無銘 郷 名物 五月雨郷」を徳川美術館は所有しているが、『享保名物帳』編纂時は、すでに尾張徳川家より三代綱誠の遺品として五代將軍綱吉へ献上された後のため、徳川將軍家の所蔵となっていた。現在、徳川美術館が所蔵しているのは、昭和十九年(一九四四)三月三十日に旧將軍家である徳川公爵家より譲り受けたからである。この五月雨郷を含めると、現在徳川美術館は二十振の名物刀剣を所蔵している。しかし、先述したように徳川美術館には二十三振の「名物」刀剣が存在している。刀剣において「名物」とは『享保名物帳』所収の刀剣に限るはず

だが、尾張徳川家では「太刀 銘左 名物 大左文字」・重要文化財「太刀 銘 備前国長船住守家 名物 兵庫守家」・重要美術品「短刀 銘 吉光 名物 庖丁藤四郎」も「名物」として継承してきた。

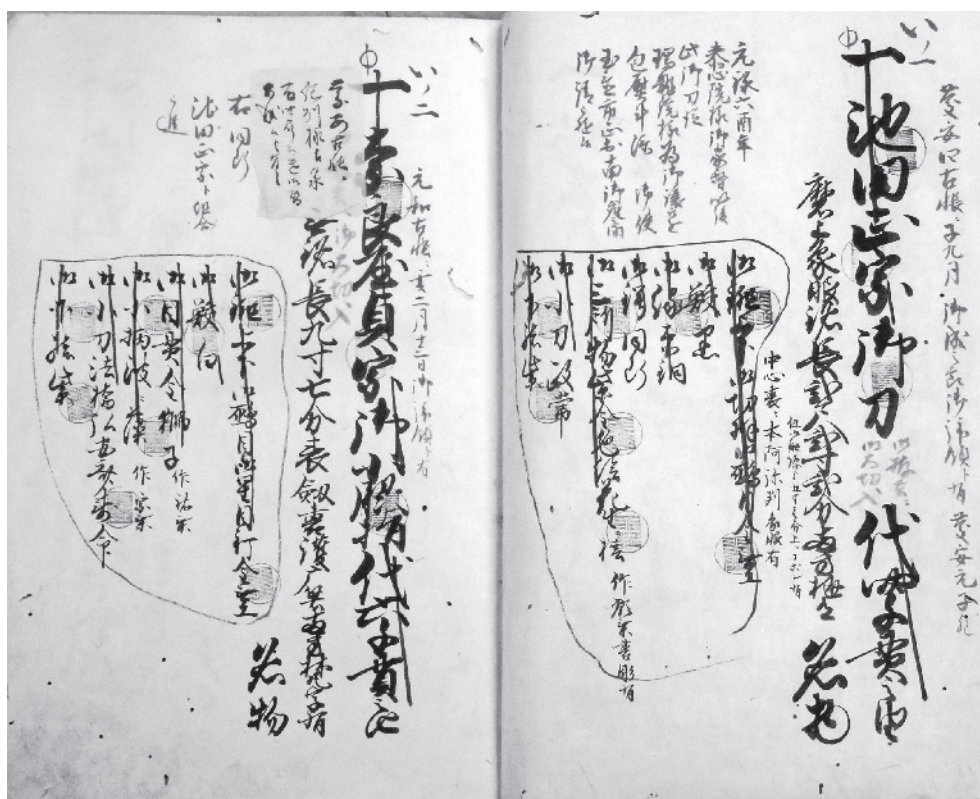
『享保名物帳』成立後に編纂された蔵帳3には、それぞれの刀剣に「名物」と記載され、その価値を特出している(挿図16)。しかし、同様に『享保名物帳』未記載の先の三振についても「名物」と冠されているのである(挿図17)。「名物」は刀剣の名品の冠される最高級の称号であり、現在、伝わる名物刀剣は『享保名物帳』で確定されていることから、同帳掲載刀剣以外に「名物」は存在しないはずである。それにも拘わらず、蔵帳3において『享保名物帳』記載以外の刀剣に「名物」が冠されているのは、単に蔵帳3の編纂者が誤認したからに他ならない。

『享保名物帳』の掲載刀剣は、徳川将軍家にゆかりのある刀剣も一定数を占めている。そして名品であることも前提であることは言うまでもない。その範疇で見ると、大左文字は徳川家康―豊臣秀頼―徳川家康―三代将軍家光へと伝わり、寛永二年(一六二五)の御成で尾張徳川家初代義直が家光より拝領した刀であり、兵庫守家と庖丁藤四郎は家康遺産の駿府御分物である。名物の格として相応しい由緒を持つものの、蔵帳3で「名物」と表記されてしまったがゆえに、尾張徳川家では『享保名物帳』記載の有無に拘わらず、これら三振は「名物」として継承し、後に編纂される蔵帳4・蔵帳5にも「名物」として継承されるのである。こういった名物は、大名家独自に価値付けられた「御家名物」と称される。

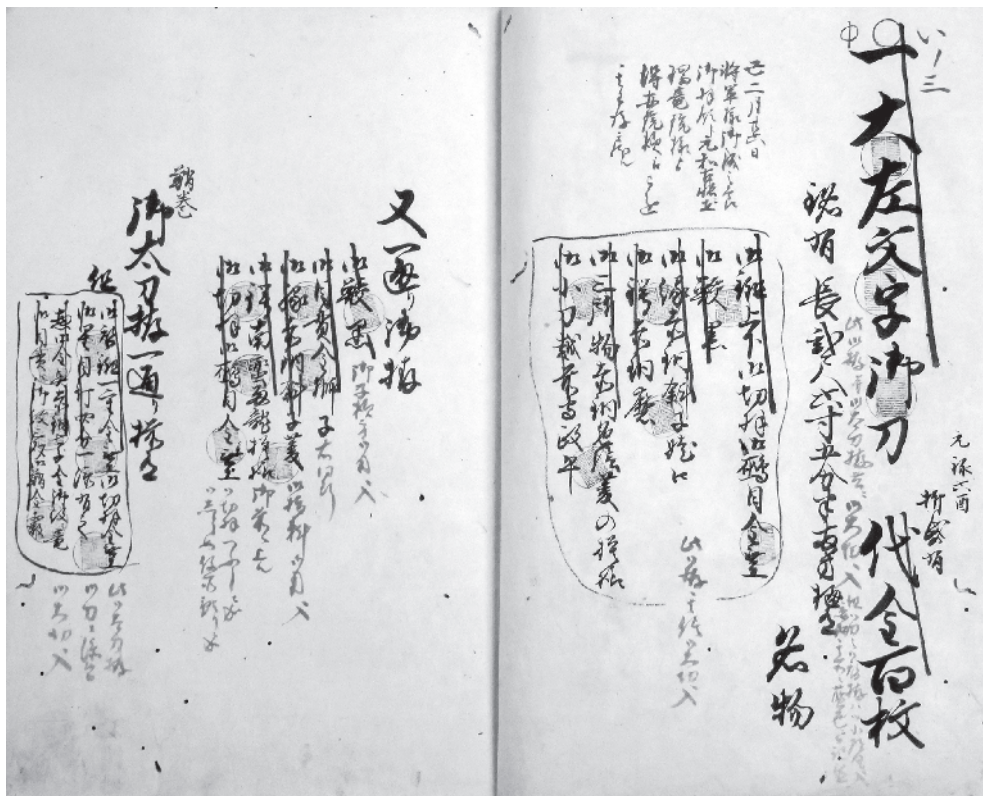
また、別の誤記も見受けられる。蔵帳3に「郷御刀」と表記される「刀 無銘郷」⁽³²⁾は、蔵帳3には「名物」とは表記されていないものの、後筆の朱書きで名物刀剣である「中川郷ノ由」(挿図18)と注記されている。「刀 無銘

「刀 銘本作長義(以下、五十八字略)」と山姥切伝承の再検討

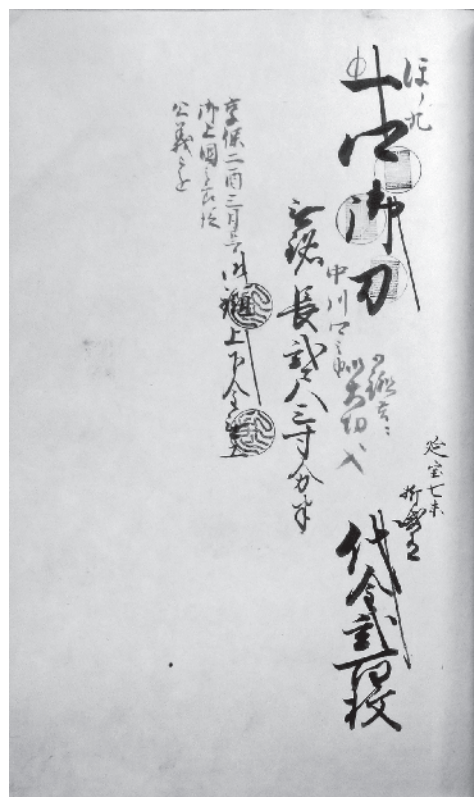
挿図 16 「御腰物元帳 坤」の「名物」表記



挿図17 「御腰物元帳 坤」における「大左文字」の「名物」表記



挿図18 「御腰物元帳 坤」の「中川郷ノ由」表記



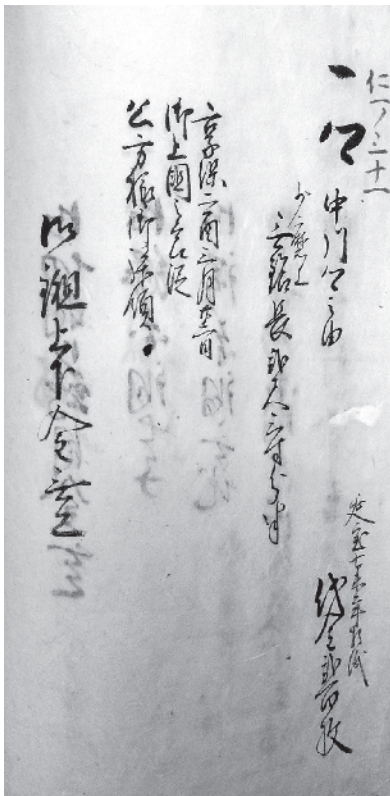
郷」は、尾張徳川家六代継友が、尾張へ初入国するにあたり八代将軍吉宗より拝領した刀で、将軍家ゆかりの名刀ではある。しかも、中川郷は『享保名物帳』によれば、「為御遺物尾張中納言殿拝領」とあるように、四代将軍家綱の遺品として尾張徳川家二代光友が拝領したことは確かであり、『享保名物帳』の表記がこの文章で終わっていることから、あたかも現所蔵者は尾張徳川家のようにも読めてしまう。しかし、実際には正徳三年(二七二三)九月十八日に、同年七月二十六日に死去した四代吉通の遺品として、七代将軍家継に献上されて尾張徳川家の手を離れ、徳川将軍家所蔵を経て、現在は個人蔵になっている。

実際に尾張徳川家に無い刀を、将軍家拝領刀という由緒の同一性からか、「名物 中川郷」と誤認した蔵帳の編纂者が後筆で注記したことから、以後「中川郷ノ由」の文言は、後の蔵帳にも踏襲され、明治五年編纂の蔵

帳5には堂々と墨書で「中川郷之由」(挿図19)と書かれるに至った。このように、その記載内容の正誤に拘わらず、蔵帳は事務引き継ぎ文書でもあるため、そのまま後世に引き継がれるのである。逆説的に言えば、書かれていないことは引き継ぐことはできない。

そして、どうしてこのような誤記が生じたかを考える必要がある。「名物」は単なる冠称ではなく、「名品」と同義語であり、名品の所持は家の「格」にも直結する。それゆえに「名物」認定はならなかったものの、例えば「鳥居正宗」といった旧来の号も蔵帳に明記して、一般刀剣と区別する表記を行っている(挿図20)。名物であれ号であれ、家の格として特出できることは必要以上に表出している。これは大名家としての一種の見栄でもある。それゆえ、たとえ不確実な情報だったとしても断言する傾向にある中で、名刀に違いないであろう「山姥切」の表記が全く見られないのは、やはり尾張徳川家に「山姥切」と称する刀剣が存在しなかったと言える切ることができるのである。それは、近代以降もまた同様である。

挿図19 「御腰物元帳 仁意」の「中川郷ノ由」表記



「刀銘本作長義(以下、五十八字略)」と山姥切伝承の再検討

挿図20 「御腰物元帳 坤」鳥居正宗部分



三 山姥切国広の伝来と由緒の創作

(一) 『新刀名作集』に記される由緒と山姥切国広の再発見

次に「山姥切」の号をもつ国広の刀劍の来歴を検証することとする。しかし、この検証は既に綴虚堂セツカ・さよのすけ両氏の詳細な検討があるため、本稿では本作長義との関連において伝来経緯を検証するに留める。

山姥切国広が初めて世間に紹介されたのは、昭和三年（一九二八）刊行の内田疎天・加島勲著『新刀名作集』⁽³⁴⁾である。同書には大正九年（一九二〇）十月二十五日に刀劍研究家・杉原祥造氏が拝見した際にとった押形が掲載され、同書刊行時には山姥切国広は行方不明となっていた。そして刀劍研究者の間では関東大震災で焼失したという認識が共有化されていたことは後述する。

「山姥切」号の由来は、押形の間を埋めるように記された杉原祥造氏のなぐり書きによって明らかである。なお、文章は七箇所に分散して記載されているが、文末と文初に付された記号で連結し連続した一文となっているので、記載箇所ごとに改行して表記する。⁽³⁵⁾

山姥切由来

北条家ノ浪人ニ石原甚五左衛門ト云者アリ 妊娠中ノ妻女ヲ連レテ信州小諸ヲ通行スルトキ 山中ニテ産氣ツキタレトモ男ノ事ト詮方ナク途方ニ暮レケル折谷間ヨリ煙ノ立昇ルヲ見テ 定メシ人家アルベシトテ谷ヲ下リシニ 果シテ一軒ノ家アリテ老婆住メリ 妊婦ヲ此老婆ニ托シ藥ヲ求メニ小諸ニ行キ急キ歸リテ見レバ 婦人ノ泣聲聞ユ 歸リテ見レバ其妻

ノ分娩シケル児ヲ老婆ガ△

△ムシャ／＼ト貪リ喰ヘル處ナリケレバ 甚五左衛門怒テ一太刀切付ケタルニ 老婆窓ヲ蹴被ツテ出ケレバ 跡ヲ慕ツテ追カケタルニ 血汐ノ後山腹ノ岩窟マテ續ケリ 仍テ松葉ヲ以テイブシケルニ 老婆△

△出テ来リテ怒リノ形相物凄ク牙ヲ嚙ミナラシテ飛カ、リケレバ 一刀ノ許ニ切り伏セケリ 依テ山姥切ト名付リ 其後関ヶ原ノ役ニ井伊家ノ陣ヲ借りテ一働キセント☆

☆待ち構ヘケル折柄 井伊ノ家来渥美平八郎 刀ヲ打折りテ困ケレバ 此刀ヲ渥美ニヤル、石原渥美□

□両家共三四百石ヲ賜フ 井伊家ノ足輕大將ヲ承リ維新後マテ續ク××其後渥美ノ家困窮ニ陥リシ節 彦根之長曾根ノ醬油屋北村方へ質ニ入レシモ受出コト不能 遂ニ同藩三居氏ノ有ニ歸ス（三居翁直話也）

幅廣く重ね薄く刃少ししく堅キ方にて沸あり 刃ノ中ニ葉アリ 飛焼ケアリ 長義とよく似たり 長義を写したるか

この由来で判ることを次に箇条書きにする。

・山姥切国広を所持していたのは、小田原北条家の浪人・石原甚五左衛門である。

・石原は妊娠中の妻女を連れて信州小諸を通過した時、妻女が山中で急に産気づいたため、谷間より煙が上がる民家を見付けて、その老婆に妻女を託して小諸まで薬を探しに戻った。

・石原が小諸から戻ると妻女の泣き声がある。見れば産まれたばかりの

赤子を老婆が貪り食べていたため、石原は激怒して老婆を斬りつける
と、老婆は窓を蹴破って逃げた。

・石原が老婆の血潮を辿っていくと、血潮は山腹の岩窟の中に続いていた。石原は岩窟の入口で松葉を焚いて燻り出したところ、老婆は怒りの形相で歯を噛み鳴らして飛びかかってきたため、一刀の下に切り伏せた。そのため、この刀を「山姥切」と称するようになった。

・その後、石原は関ヶ原合戦の際、井伊家に陣借りして一働きしようとして待ち構えていたところ、井伊家の家臣・渥美平八郎が刀を打ち折って困っていたため、この刀を渥美に与えた。

・石原家と渥美家は共に井伊家で三〜四百石を知行して足輕大將を務め、明治維新まで井伊家に仕えた。

・明治維新後、渥美家は困窮したため、この刀を彦根長曾根の醬油屋・北村家にこの刀を質入れしたが、請け出すことは出来ず、同じ旧彦根藩士である三居家が請け出して所持することになった。以上を三居翁より聞き取る。

この来歴で見る限り、北条家旧臣の石原甚五左衛門が山姥切国広を所持しており、あくまでも伝説の範疇を出ないが、石原が信州小諸山中で山姥なる化物を斬ったことから、「山姥切」の号が付いたわけである。石原は関ヶ原合戦時に山姥切国広を井伊家家臣・渥美平八郎に譲り、江戸時代を通じて山姥切国広は渥美家が所持した。維新後に渥美家が困窮したことで質流れとなり、同じ彦根藩士だった三居家の所有となった。大正九年時には三居家の所蔵であり、「三居翁直話也」とあることから杉原祥造氏は三居家で山姥切国広を見たのであろう。

「刀銘本作長義（以下、五十八字略）」と山姥切伝承の再検討

この由来でみる限り、本作長義が「山姥切」号に関係する余地はまるで存在しない。国広作の刀剣のみの由来である。この由来は、三居家が刀を譲り受ける際に、渥美家より伝えられたのであろう。少なくとも江戸時代のどの刀剣書にも記されていない由緒であることは間違いない。

名物刀剣は『享保名物帳』が書写され続けることによって、その知名度が向上・確定したが、山姥切国広はその流れに位置付いていない。その意味で、「山姥切」の号は、江戸時代は渥美家周辺でしか知られておらず、大正九年に杉原祥造氏が押形を取るまで、斯界にも知られていなかった刀剣だったはずである。

ちなみに彦根藩の史料「侍中由緒帳」⁽³⁶⁾には、石原甚五左衛門家は同帳の十六冊目、渥美平八郎家は十八冊目に記載されている他、三居は名字のため断定できないが、三十冊目に三居孫太夫家が記載されているため、少なくとも彦根藩には三居姓の家臣がいたことは確かで、『新刀名作集』記載の由来は、根拠不明の伝説ではないと言えよう。

これら諸士については既にさよのすけ氏により、検討が加えられているものの、改めて解説するならば、石原甚五左衛門が北条家旧臣だったことは確かで、官途名は主膳、諱は吉次とする。「小田原没落後」に井伊家の陣屋へ参上し、井伊直政より「牢人分」として召し抱えられて「御扶持」として二千俵を下された後、関ヶ原合戦の前哨戦である岐阜城瑞龍寺山砦攻略戦の際、御旗奉行となった。関ヶ原本戦にも供を命ぜられて、合戦後に直政から具足を拝領して「御取立」になっている。石原家は初代の主膳吉次の二男によって継承され、三代目吉武の代では五百石を拝領し、後に四百石となった。

渥美平八郎も井伊直政によって召し抱えられ岐阜城攻略戦に続いて関ヶ

原合戦に参戦している。諱は広勝で、合戦時は三百石を拝領しており、慶長十六年(二六一)に四百石に加増、その翌年には「足輕三十人組五預ケ」とあるため、足輕三十人組頭になったということだろう。渥美家は後年三百石となる。ちなみに、三居孫太夫家も初代満実は井伊直政より井伊家に仕え、初代の時点で百石、二代目以降は百五十石を拝領した。

各家の由緒書ではここまでしか判らないが、『新刀名作集』記載の由緒通り、石原・渥美両名とも関ヶ原合戦に参戦していることは確実なので、同書の記載も単なる伝説とするわけにはいかない。確証は薄いものの、山姥切国広が石原から渥美へ渡った経緯は、ある程度の信憑性があると考えられる。

山姥切国広は、昭和三年に『新刀名作集』の刊行で徐々に斯界にも知られるようになったが、同書刊行時点では関東大震災で焼失したことになっていたため、本間順治(薫山)・佐藤貫一(寒山)両名が代表を務める財団法人日本美術刀剣保存協會によって編纂された昭和二十九年(一九五四)刊行の『國廣大鑑』では、『新刀名作集』に掲載された杉原祥造氏の押形のみが掲載されたわけである。

焼失と考えられていた山姥切国広が再び世に出た経緯は、佐藤貫一(寒山)氏著の『寒山刀話』⁽⁴⁰⁾に詳しい。同書には山姥切国広は昭和三十五年(本間順治(薫山)氏によって再発見されたことが述べられている。興味深いのは、佐藤貫一(寒山)氏も本間順治(薫山)氏も山姥切国広の存在は、『新刀名作集』に掲載された杉原祥造氏の押形で承知していたものの、関東大震災で焼失してしまったと勘違いしていたことと、焼失時は旧彦根藩主である井伊家が所持していたと認識していたことである。そして、その説明は『國廣大鑑』でも紹介しており、少なくとも斯界ではそのような認識になっ

ていたわけである。

しかし、『新刀名作集』の山姥切国広由緒を見る限り、井伊家に伝来した形跡はない。押形が取られた大正九年から関東大震災があった大正十二年までの間で、三居家より井伊家に所有者変更があった可能性もあるが、『寒山刀話』の記述をみるかぎり、「震災前の井伊家のために、いろいろ世話してくれた旧家臣の方があつて、井伊さんから御褒美にくれたのだそうです。」と記しているため、関東大震災前に井伊家より旧家臣に下賜された形になっている。これは事実誤認ではなからうか。

佐藤貫一(寒山)氏が『堀川國廣とその弟子』における序文「堀川国広とその弟子」の発刊を祝う」で記した経緯をみると、再発見時の所持者は財団法人日本美術刀剣保存協會の名古屋支部に属する高橋経美氏で、昭和三十五年に「旧家臣の某氏」より手に入れたことで、本間順治(薫山)氏がその存在を知ることになったと記している。前の所持者が「三十余年間」所持していたとも記しているので、この某氏は三居氏と考えて良いだろう。しかし、高橋経美氏が本間順治(薫山)氏に「もと井伊家から頂戴したのだから、井伊家を買ってくれといって持ってきたというわけです。」と伝えたことで、井伊家伝来の由緒が付加されてしまったと思われる。

これまでの経緯をみる限り、井伊家が介在する余地はない。『新刀名作集』において大正九年時点で話を伺ったのが「三居翁」としているため、昭和三十五年時点では三居家の世代交代も行われていたはずで、高橋経美氏に山姥切国広を譲った三居家当主が、巷間に流布していた井伊家伝来由緒に引きずられた感があつたようにも思える。井伊家伝来由緒は当時の三居家当主か、高橋経美氏の事実誤認とみた方がよい。

いずれにせよ、焼失した山姥切国広が再発見されたことは、斯界にとつ

て驚きと感動を呼び、以後、本間順治(薫山)・佐藤貫一(寒山)両名によって積極的に紹介されたことで、斯界に周知される刀剣となった。本作長義は、昭和十四年(一九三九)九月六日時点で重要美術品に認定された後、同二十四年二月十八日に旧国法に指定され、翌年の文化財保護法施行に基づき重要文化財となっていたが、写しとされる山姥切国広も再発見の二年後である同三十七年六月二十一日に重要文化財に指定されることとなった。現在、刀剣分野において本歌と写しが共に国指定となっている唯一の事例である。

(二) 本作長義の公開と「山姥切」号付与の過程

それでは本作長義はどのように斯界に周知されたのだろうか。先述の通り本作長義は尾張徳川家什宝として伝来したことから、江戸時代はその存在を世間が知る術はほぼなかった。しかし、『享保名物帳』の異本と考えられる「刀劔名物記」(名古屋・高麗屋蔵)という写本には、「尾張殿御所持名物補遺」「尾張殿御所持名物可成物」「尾張殿御所持珍賞之類」「熱田神社神寶」とする他の類本には無い追記があり、それぞれ七振・六振・八振・十三振の刀剣が挙げられている。先述した御家名物三振は「尾張殿御所持名物補遺」に記載されている他、本作長義は鳥居正宗と共に「尾張殿御所持名物可成物」に明記されており、全く世間に知られていなかったわけではないようである。内容から尾張徳川家周辺による情報提供の上で書かれた記録と考えられるものの、本書の内容がどこまで敷衍したか検証できていないため、本稿では史料紹介のみに留める。当然ながら本史料にも「山姥切」の名称は記されていない。

そして、明治維新後に尾張徳川家は什宝整理を開始し、まず明治三年

「刀銘本作長義(以下、五十八字略)」と山姥切伝承の再検討

(二八七〇)から五年にかけて、多くの什宝が取捨選択された上で「什器目録」十九冊が作製された⁽⁴¹⁾。その上で名古屋大曾根邸を中心に什宝が記録・管理される体制が整えられていった中、同十九年四月二十八日に勅令として公布された「華族世襲財産法」と、同年五月二十二日施行の「華族世襲財産法施行手続」により、土地や建物・証書といった財産及び附属物を世襲財産として登記して、売却・譲渡・廃止することを禁止し、華族としての品位を保ち風儀を乱さないよう、宮内省が干渉して散逸を防ぐ手立てが講じられた。これにより、尾張徳川家では同二十六年二月十四日付で十八代義禮とその親族連名により世襲財産附属物の申請が宮内省に出され、同年四月十九日に伝来什宝の内、六百三十点が世襲財産附属物として認可・登録されたことが香山里絵氏の調査で判明している⁽⁴²⁾。以下、香山氏の調査に基づき、その経緯を紹介する。

この申請にあたり、世襲財産附属物の取り調べを行う必要があり、その作業は同二十四年十月より開始された。この調査は同二十一年に宮内省に設置された臨時全国宝物取調局の宝物取調委員の協力により実施され、本格的な調査が始まる以前の同二十三年五月前には宝物取調委員が尾張徳川家什宝を見ていたことが確認される。調査はやり直しもあったが、宝物調査委員は何度も尾張徳川家を訪問し、一等から三等にわたる什宝の監査状を発行した。

これら一連の作業において選定された世襲財産附属物六百三十点の中に、本作長義は第六百十三号「備前國長義 追銘」として記されている。この時の保管場所は東京の本所横網町邸であった。監査状は第六五九八番「刀 備前長義作 無銘」として発行されており、等級は三等級、監査状発行日は明治二十四年八月一日付である。発行者は、臨時全国宝物取調局臨

時監査掛の八木雕氏・今村長賀氏、臨時全国宝物取調局書記兼監査掛の小杉樞郎氏、臨時全国宝物取調掛の黒川眞頼氏、臨時全国宝物取調委員の川田剛氏、臨時全国宝物取調委員長の九鬼隆一氏の六名連名となっている。

なお、徳川美術館台帳の記録によれば、監査自体は明治二十三年に行われたことが記されている。本作長義が斯界にその存在を知られたのは、まさにこの時である。

ちなみに令和元年五月三日及び五月十一日の特別講演時では、本作長義が斯界に知られたのは、昭和十三年(一九三八)四月九日の本間順治(薫山)氏、同十四年四月十七日の小泉久雄氏による鑑定時だろうとしたが、この監査状発行者に刀剣鑑定家の今村長賀氏が含まれているため、明治二十三年時と修正する。また、この鑑定を経て今村氏は、明治三十一年十一月十三日の講演で本作長義のことに言及しており、そのことが講義録『剣話録下』⁽⁴³⁾に記載されている旨を、綴虚堂セツカ氏にご指摘いただいた。同氏のご指摘に基づき、本作長義は少なくとも明治三十年代以降より徐々に斯界に知られるようになったと修正する。

そして昭和十三(十四)年の本間順治(薫山)・小泉久雄両氏により本作長義は次のように評価されたことが徳川美術館台帳に記録されている。

本間順治鑑定 実ニ結構、本阿弥ノ極ヲ附シタル刀ニハ腑ニ落チヌモノ多シ、此刀ハシツカリシタ短刀ニ見ル長義ノ出来ト確ニ同ジ 國廣
天正年代関東ニ居タル証據トモナリテ歴史上貴重ナリ、来孫太郎合作
ニ次グ貴重ナルモノナリ

昭和十三年四月九日 本間順治鑑定

長義ノ刀ヲ新刀ノ鍛冶国広ガ磨上ゲタルモノナリ 国広ノ磨上銘アル
文ケニテモ非常ノ珍品ナリ

小泉久雄氏鑑定 昭和拾四年五月廿八日

地金、刃文共ニ優レ、殊ニ鉋子出来ヨク名刀ナリ 蓋シ本工ノ傑作ナ
ランカ、殊ニ國広ノ磨上銘面白シ

ここでは本作長義は優れた出来であることと、国広銘の歴史的貴重性を指摘しているが、山姥切国広のことは全く触れられていない。山姥切国広も同様で、同刀が初めて紹介された『新刀名作集』においても「幅廣く重ね薄く刃少ししく堅キ方にて沸あり 刃ノ中ニ葉アリ 飛焼ケアリ 長義とよく似たり 長義を写したるか」と記すように、長義作刀剣の写しである可能性を指摘するも、本作長義については触れられていない。二つの刀が、それぞれ別個の伝来過程を経た上、山姥切国広は関東大震災で焼失したことになるという経緯からするならば当然のことであり、二つの刀を結びつけるには、二つの刀を実見する人物が現れる必要があった。

それが本間順治(薫山)氏による山姥切国広再発見によって、本作長義を実見した佐藤貫一(寒山)氏もまた山姥切国広を実見することになり、山姥切国広が再発見された昭和三十五年以降、両刀比較がこの両名により活発化していくのである。そして再発見の経緯を記した『堀川國廣とその弟子』における「山姥切」の解説において、佐藤貫一(寒山)氏は次のように記している。

薫山曰く「旧幕時代に尾張家に伝来し、今は財団法人黎明会の所屬と

なっている多くの名刀の中に、天正十八年五月三日に国広が彼が愛顧をうけた足利城主長尾新五郎顕長の命によって大磨上にして「本作長義云々」と銘を切っている同作中随一とも云うべき姿・刃文の豪壮なものがある。それとこれとを比較すれば一見してこれはそれをねらった作であることが直感される。しかも単なる模作ではなく、地刃の働きたと、すずしきは長義をさらに強調し、放胆の味さえ加わって長義の作中にあっても出色のものとい得よう。国広の古屋打銘の作風は末相州物をおもわせ、堀川打のものには正宗、志津をおもわせるものがあるが、そこに至る一段階がこの長義へのねらいであり、これと取り組んだことであり、このことが彼の心技を脱皮せしめる契機となっているのではなからうか。この作こそは彼の一生涯中自らかえりみても最も記念すべき、そして誇るべきものであろう。

このように記した上で、「山姥切」という号についても言及しており、「この刀は古来山姥切と称しているが、号のいわれはあきらかではない。（中略）一説に山姥切の号は、元来この長義の刀に付けられた号で、信州戸隠山中で山姥なる化物を退治したためという。その写しであるから山姥切国広と呼びならしたという。」と記している。ここで、初めて山姥切の号は本作長義に付けられていた号である可能性を示唆したわけである。しかし、この時点ではまだ慎重に「号のいわれはあきらかではない。」としており、断定は避けている。なお、山姥を切った場所が『新刀名作集』では小諸山中としていたのが、「信州戸隠山中」となってしまうている。これまで山姥切の号の由来について記した文献は『新刀名作集』以外に存在しない中で、由緒地が変わってしまうのは単に佐藤貫一（寒山）氏の誤認以外

「刀銘本作長義（以下、五十八字略）」と山姥切伝承の再検討

考えられない。

『堀川國廣とその弟子』が刊行された昭和三十七年時は、まだこの程度の認識であり、山姥切国広が同年六月二十一日に重要文化財に指定された際の指定理由でも「国広が天正十八年（一五九〇）に足利城主長尾顕長のために作った刀で、かつて顕長が北条氏直から拝領した備前長船長義の刀を写したものと伝えている。（中略）「山姥切」の号のいわれは不明である。⁽⁴⁴⁾とあるように、この時点での佐藤貫一（寒山）氏の見解が踏襲されている。

しかし、昭和四十一年に本間順治（薫山）・佐藤貫一（寒山）両名の監修で発行された『日本刀大鑑 新刀篇一』では、本稿冒頭で示したように、山姥切国広の解説にあたって沼田鎌次氏が「山姥切の号は、元来この長義の刀に付けられたもので、信州戸隠山中で山姥なる化物を退治したためとい、その写しであるから山姥切国広と呼びならしたという。」と、山姥切は本作長義に付けられていた号であると謳ってしまったが故に根拠のない伝承がひとり歩きをし始めてしまった。

その後、昭和五十四年に発行された本間順次（薫山）氏の編著になる『昭和大名刀図譜 坤⁽⁴⁵⁾』では、「なお山姥切の号は元来この長義の刀に付けられたもので、信州戸隠山中で山姥なる化物を退治したためと伝え、その写しであることから、山姥切国広の号があるという。」と、やや沼田鎌次氏の文章の言い回しを替えただけの文章が掲載され、翌五十五年に刀和会編集で刊行された『寒山刀剣講座第一巻 京鍛冶篇⁽⁴⁶⁾』では「山姥切の号は、元来この長義の刀に付けられたもので、信州戸隠山中で山姥なる化物を退治したためといい、その写しであるから山姥切国広と呼びならしたという。」と、『日本刀大鑑 新刀篇一』の文章と全く同じ文章が掲載されている。

ここでも判るように、新たな研究書が刊行されても、初出の文章を使い回しただけで、そこに何も検討は加えられていないばかりか、初出の文章も根拠のない憶測のみで記されているだけである。しかし、斯界の大家による編集本の影響力は大きく、繰り返し断定されることで山姥切の号は、もともと本作長義に付けられていた号という観念が定着してしまったわけである。

おわりに

以上の検証により、本作長義と山姥切国広の関連が取り沙汰されるようになったのは、昭和になってからで、特に昭和三十五年（一九六〇）以降に本間順次（薫山）氏によって山姥切国広が再発見されて以降、にわかに言われ始めたことが明らかとなった。しかも両刀とも古くから周知されていた刀剣ではなく、本作長義は延宝九年（一六八二）に尾張徳川家が購入して以降、江戸時代を通じて尾張藩の蔵に殿様佩刀由緒の刀として収納されたまま、基本的には広く世間に知られることなく伝世した刀であり、明治二十三年（一八九〇）以降に尾張徳川家の世襲財産附属物として登録される際の監査で、一部の刀剣関係者のみに公開された刀である。江戸時代を通して脈々と書き継がれていた尾張徳川家の蔵帳には一切「山姥切」号の記載は無い。これは本作長義が、少なくとも尾張徳川家で「山姥切」と呼ばれていなかったことの証左である。

山姥切国広もまた、大正九年（一九二〇）頃に旧彦根藩士・三居家が所持していた段階で刀剣研究家の杉原祥造氏によって押形が取られ、昭和三年に発刊された『新刀名作集』にその押形が掲載されたことで知られるよう

になった刀である。しかもこの頃には関東大震災で焼失したとされていたことから、昭和十三・十四年に本間順次（薫山）氏や小泉久雄氏が本作長義を鑑定しても、山姥切国広との関連には注目されていなかった。山姥切国広の評価もまた『新刀名作集』に掲載された大正九年時の杉原祥造氏の見解では「長義とよく似たり長義を写したるか」に留まっている。

ただし、昭和三年刊行の『新刀名作集』の内田疎天・加島勲氏の解説では「此時より以前天正十八年北條家の長義を摺上げ且長尾顯長の爲めに長義寫の一刀を鍛えし時を云ふ（中略）國廣は北條家の長義を摺り上げ且つ其長義を顯長の爲めに寫せしことによつて、相州傳の鍛法を會得せし爲、其作風に一轉機を劃せしものと思ふ、」という杉原祥造氏が「大正十三年に國學院大學で行った講演⁽⁴⁷⁾の一説を紹介している。少なくとも杉原祥造氏は大正末年時点では、山姥切国広は本作長義の写しという理解にはなっており、『新刀名作集』刊行時でも、本作長義との関連について斯界に知られていなかったわけではない。⁽⁴⁸⁾

しかし、本作長義が尾張徳川家という華族家の藏品だったことから、広く閲覧に供される刀剣ではなかったこと、恐らく昭和初期の時点で山姥切国広は焼失してしまったと認識されていたことから、二振の刀を実際に比較することは不可能と考えられていたのであろう。このように二振の刀の関連を紹介した論述はあったものの、号の伝播について記述する論考は皆無であった。

それが山姥切国広の再発見により、このことを紹介した昭和三十七年刊行の佐藤貫一（寒山）氏編になる『堀川国広とその弟子』において「山姥切」の号は本作長義に元々付けられていた号ではないかという憶測が提示され、昭和四十一年刊行の本間順治（薫山）・佐藤貫一（寒山）両名監修になる

『日本刀大鑑』によって、「山姥切」の号は本作長義に付けられていた号だと言いつつ切られてしまったわけである。以後、この見解が繰り返し文章として提示されたことで、定説のようになってしまった。

こういった憶測が市民権を得る背景として、「山姥切」の号は国広作の刀剣ではなく、長義作の刀剣に付くはずであるという認識が底流にあると考える。山姥なる伝説上の怪物を斬るといった号は、古刀に見られる号であり、新刀である国広の刀ではありえないという考え方である。そのため、長尾顕長が所持していた段階までは、本作長義に「山姥切」の号が付いていたが、長尾顕長の手を離れ尾張徳川家の所有になるまでの九十年ほどでその記憶は無くなり、尾張徳川家では特に号の無い刀として伝世しただけである、というインターネット上での見解も出されている。

しかし、筆者はこの考えに同意出来ない。そもそもなぜ号が付けられるかの前提を考えなければならぬ。号は類例の多い作品の中での識別記号である。より優品であり、より由緒品であることを、他の作品と区別、あるいは選別するために命名される記号であるため、一度付けられた号は、よほどのことが無い限り消えることはない。名刀であればあるほど、他者への伝世はまず号が優先されるのであって、尾張徳川家に入った時点で号が消えていたということはあり得ない。

そもそも国広作の刀剣に、いつから「山姥切」という号が付けられていたのかが判明していない。文献上で確認できるのはあくまでも大正九年までである。一彦根藩士が所持していた刀が、江戸時代に周知されていた形跡はなく、少なくとも大正九年までは誰も知らなかった刀と言ってよい。長らく「山姥切」として周知されていたのならともかく、うがった見方をするならば、杉原祥造氏が三居家の古老より伝来由緒を聞いた時点で、

「刀銘本作長義（以下、五十八字略）」と山姥切伝承の再検討

「山姥切」と命名して紹介することもあり得るわけである。杉原祥造氏でなくとも、前の所持者である渥美家で伝世する過程において、尾張徳川家でも見られた「御家名物」の創出と同様、渥美家において刀剣号の約束事を知らない誰かが勝手に命名したとも考えられる。刀剣の歴史性をはっきりしないのであるならば、概念のみで号のいわれを説くのは有効な手法とは言えない。

道具を所持する者は、それがどれほどの高い価値を有することを希求する。名品であればなおさら、そこに価値の付加を求め、より多くの由緒を欲する。そういった欲求が、道具に根拠不明の由緒を付随させる一因となった。特に近代以降は、家の格や歴史性を誇る上で、由緒の創作が行われており、尾張徳川家においてもそういった事例が見受けられる。

しかし、尾張徳川家には江戸時代から受け継がれる複数の道具管理目録である蔵帳や、道具に付随する記録が現存することにより、道具の来歴過程が判る希有な例であり、その由緒を検証することができる。本作長義に関する一連の蔵帳記載は、大名家における刀剣管理の来歴を明確にする一例であり、名物刀剣の継承事例でも見たように、管理記録の史料性性質も明らかにできる。ここに現代的な解釈や憶測が介在できる余地は無いのである。

数寄道具などにも所有者の琴線をくすぐる由緒が付与されているが、その歴史性が明確に証明できないならば、その由緒は好史的嗜好の範囲に留めるべきであろう。本作長義・山姥切国広は、名刀ゆえに近代以降の由緒創出の流れに巻き込まれ、本来の来歴とは異なる創作的な由緒に引きずられた感がある刀剣である。

なお、本稿の目的は、両刀の由緒を再検証すること、尾張徳川家を例に

して大名道具の伝来を史料的に明らかにすることだが、もう一つの目的は、この両刀と足利学校打国広の銘文を歴史史料として評価することである。国広による説明的な銘文によって、文献史料では明らかにしない小田原合戦当時の長尾顕長という国衆の動向がある程度判り、天正十八年に刻まれた一連の国広の銘文を検証することにより、小田原北条氏の麾下に属した関東国人衆の去就について、従来とは異なる見解を推測として提示することができた。

すなわち、長尾顕長は小田原合戦当時、小田原城に籠城していなかったことと、長尾家は由良家の一門衆になっていた可能性があること、戦後は兄の由良国繁とともに武家としての命脈を保ったことである。あくまでも銘文という金石文による解釈だが、文献史料が限られる戦国時代史を検証する上で、分析手法の一つにできるのではないかと考える。

註

- (1) 現在は個人蔵。
- (2) 本間順治・佐藤貫一監修『日本刀大鑑 新刀篇一』大塚巧藝社 昭和四十一年五月。
- (3) 綴虚堂セツカ『水晶ノ粉ヲ以テ刀工堀川国広にまつわる認識の変化を追う―綴虚堂セツカ「自費出版」二〇一九年八月。以下、同氏の名を挙げる場合の出版は本書による。
- (4) さよのすけ『山姥切考察本』さよのすけ(Rays)「自費出版」二〇一九年八月。以下、同氏の名を挙げる場合の出版は本書による。
- (5) 福永酔剣編『日本刀大百科事典』雄山閣出版 平成五年十一月。
- (6) 徳川美術館編『新版 徳川美術館蔵品抄③ 刀剣 刀装具』徳川美術館 平成十年五月。解説は佐藤豊三執筆。
- (7) 1 黒田基樹『敗者の日本史10 小田原合戦と北条氏』吉川弘文館 二〇一三

年十月。

- 2 黒田基樹「館林長尾氏の研究」(黒田基樹著『戎光祥研究叢書4 増補改訂戦国大名と外様国衆』戎光祥出版 二〇一五年四月)。
- 3 黒田基樹『関東戦国史 北条VS上杉55年戦争の真実』KADOKAWA 二〇一七年一月(本書は下記書の改訂版。同氏著『戦国関東の覇権戦争―北条氏VS関東管領・上杉氏55年の戦い』洋泉社 二〇一一年六月)。
- (8) 館林市史編さん委員会編『館林市史 通史編1 館林の原始古代・中世』館林市 平成二十七年三月。
- (9) 財団法人日本美術刀剣保存協会編『國廣大鑑』財団法人日本美術刀剣保存協会 昭和二十九年三月「非売品」。
- (10) 佐藤貫一編『堀川國廣とその弟子』大塚巧藝社 昭和三十七年五月。
- (11) 古河歴史博物館編『堀川國廣とその一門』「堀川國廣とその一門」展実行委員会 平成二十六年三月。
- (12) 註(11)前掲書所収。
- (13) 註(10)前掲書参照。
- (14) 本作長義は徳川美術館什宝台帳、山姥切国広は前掲(11)掲載の数値を引用。本作長義の刃長を「二尺三寸五分ないし六分」としているのは、同刀の鞘書が「二尺三寸六分」と記されていることに対し、徳川美術館什宝台帳では「二尺三寸五分」としていることによるが、誤差の範囲と考える。なお、徳川美術館什宝台帳は、長さを「身長」、元幅を「鐙元幅」、先幅を「横手下幅」、茎長を「中心長」と表記する。
- (15) 註(7)―1前掲書に書き起こし図掲載。ただし、本書では本図を「毛利文書」としているが誤記である。
- (16) 註(7)―1前掲書に書き起こし図掲載。
- (17) 註(7)―1前掲書参照。
- (18) 足利市史編さん委員会編『近代 足利市史 第三巻 史料編 原始・古代 中世 近世』足利市 昭和五十四年一月。
- (19) 『寛政重修諸家譜』卷七十七(『新訂 寛政重修諸家譜』第二 続群書類従完成会 昭和三十九年六月)。

(20) 群馬・長林寺蔵

中村孝也著『新訂 徳川家康文書の研究 中巻』(日本學術振興會 昭和三十四年三月)に「長尾顯長に遺れる書狀」として掲載。

(21) 塙保己一編纂『群書類從 第二十二輯 武家部』 續群書類從完成會 昭和三年十一月。

(22) 芳賀幸四郎「大内問答」(国史大辞典編集委員會編『国史大辞典』第二巻 吉川弘文館 昭和五十七年六月)。

(23) 『寛政重修諸家譜』卷二百九十七(新訂 寛政重修諸家譜 第五 続群書類從完成會 昭和三十九年十一月)。

(24) 徳川美術館蔵。武器古帳一八。

(25) 徳川美術館蔵。武器古帳一三。

(26) 徳川美術館蔵。武器古帳二二。

(27) 佐藤豊三「徳川美術館の刀剣と刀装小道具」(徳川美術館編『新版 徳川美術館蔵品抄』③ 刀剣刀装具』 徳川美術館 平成十年五月)。

並木昌史「徳川美術館の刀剣・刀装具」(徳川美術館編『徳川美術館所蔵刀剣・刀装具』 徳川美術館 平成三十年七月)。

安藤香織「文政年間における刀剣蔵帳の分類・編成について」(徳川美術館編『徳川美術館所蔵 刀剣・刀装具』 徳川美術館 平成三十年七月)。

(28) 徳川美術館蔵。武器旧原簿一一。

(29) 徳川美術館蔵。武器古帳七二。

(30) 本稿で参照した『享保名物帳』は、徳川美術館所蔵「銘物鑑」(明治三年写本)。

(31) 佐藤豊三「名物刀剣の銘について」(竹内誠・徳川義宣編『金鯢叢書—史学美術史論文集—』第三十一輯 徳川黎明會 平成十六年十二月)。

(32) 徳川美術館蔵(刀剣一五一号)。

(33) 『有章院殿御實紀』卷五(黒坂勝美・國史大系編集會編『徳川實紀』第七篇 吉川弘文館 昭和四十年十月)。

(34) 内田疎天・加島勲著『新刀名作集』 大阪刀劔會 昭和三年十一月。
引用は内田疎天・加島勲著『新刀名作集』(全一卷) 東洋書店 昭和六十三年

一月復刻より。

(35) 令和元年(二〇一九)五月三日及び五月十一日の特別講座で提示した翻訳には、いくつかの間違いがあった。本稿に掲載した翻訳は、さよのすけ氏の指摘に基づいて修正している。

(36) 彦根城博物館所蔵。同博物館編『彦根藩史料叢書 侍中由緒帳』彦根市教育委員會発行として一九九四年三月より順次刊行中。令和元年(二〇一九)現在、全八十冊の内、四十七冊前半までを収載した十五巻まで刊行済み。

(37) 彦根城博物館編『彦根藩史料叢書 侍中由緒帳 4』彦根市教育委員會一九九七年三月。

(38) 彦根城博物館編『彦根藩史料叢書 侍中由緒帳 5』彦根市教育委員會一九九八年三月。

(39) 彦根城博物館編『彦根藩史料叢書 侍中由緒帳 8』彦根市教育委員會二〇〇一年三月。

(40) 寒山佐藤貫一著『寒山刀話』東京堂出版 昭和四十八年六月。

(41) 山本泰一「尾張徳川家の幕末期における什宝(収蔵品)の種類と数量について(一)―絵画・書跡編―」(竹内誠・徳川義宣編『金鯢叢書—史学美術史論文集—』第三十一輯 徳川黎明會 平成十六年十二月)。

山本泰一「尾張徳川家の幕末期における什宝(収蔵品)の種類と数量について(二)―陶磁器・硝子器編―」(竹内誠・徳川義宣編『金鯢叢書—史学美術史論文集—』第三十三輯 徳川黎明會 平成十八年十月)。

(42) 香山里絵「尾張徳川家における世襲財産附属物」(竹内誠・徳川義宣編『金鯢叢書—史学美術史論文集—』第四十五輯 徳川黎明會 平成三十年三月)。

(43) 劍話會編『劍話録下』昭文堂 明治四十五年七月。

(44) 「重要文化財」編集委員會編『解説版 新指定重要文化財 6 工芸品Ⅲ』毎日新聞社 昭和五十七年三月。

(45) 本間順治編著『昭和大名刀図譜 坤』財団法人日本美術刀剣保存協會 昭和五十四年十月。

(46) 刀和会編集『寒山刀剣講座 第一巻 京鍛冶篇』大塚巧藝社 昭和五十五年二月。

「刀銘本作長義(以下、五十八字略)」と山姥切伝承の再検討

「刀銘本作長義(以下、五十八字略)」と山姥切伝承の再検討

(47) 講演内容は、杉原祥造「刀剣の話」(芳賀矢一編『日本趣味十種 國學院叢書 第壹編』 文京書院 大正十三年十二月)。

(48) 綴虚堂セツカ氏・さよのすけ氏の指摘による。

(美術館 學藝部部長代理)

「本多平八郎姿絵屏風」の像主について

吉川 美穂

はじめに

- 一 本図の概要
 - 二 像主をめぐる先行研究
 - 三 本図の風俗表現
 - 四 像主の検討
- おわりに

はじめに

徳川美術館に所蔵される重要文化財「本多平八郎姿絵屏風」二曲一隻（図1 以下、「本図」と略称する）は、無背景の画面に美しい小袖をまとった六人の男女を描き出した近世初期風俗画を代表する名品である。多くの風俗画が、作者や製作年代を示す落款がなく、伝来も不明であるという状況のなかで、本図は江戸時代後期には尾張徳川家（以下、「尾張家」と略称する）で所蔵され、また「本多平八郎姿絵（ママ）」の名が冠せられていたことが記録から明確

「本多平八郎姿絵屏風」の像主について

に裏付けられる点でも貴重な作例である。加えて、絵の中には、徳川家の紋章である葵紋があらわされた小袖の女性が描かれ、また表具には葵紋が織り出された裂が用いられており、徳川一門と何らかの関係を持つことが想定される点でも稀有な作例といえよう。

六人の男女のうち、若衆を屏風の伝承名の「本多平八郎」から、伊勢桑名藩本多家二代（のち、播磨姫路藩本多家初代）本多忠政の嫡男であった本多忠刻（一五九六―一六二六）、葵紋を散らした小袖の美女を二代將軍徳川秀忠の長女で、忠刻の正室となった千姫（一五九七―一六六六）とみて、二人の恋物語を描いたとする説が早くから提示されている。しかし、現状では、これを積極的に認める見解と、本図に見受けられる卑俗的な要素から二人に仮託した当時流行の風俗画「文使い図」とみなす見解とに分かれており、像主をめぐる問題はいまだ決着をみていないといえよう。果たして、この二人は本当に本多忠刻と千姫なのだろうか。あるいは、高貴な身分の男女に擬えた、名もなき人物にすぎないのだろうか。

近年、近世初期風俗画において、その描写内容から発注者を特定し、政

治的な製作意図を見いだそうとする試みも多く行われている⁽¹⁾。本図においても、徳川一門をあらわす「葵紋」は無視できない標章であり、製作背景に政治的な意図があったとしても不思議ではない。

なお、本図は平成二十二年(二〇一〇)に東京文化財研究所との共同研究により、高精細デジタル画像の撮影を行っている。この共同研究の成果として、筆者は「本多平八郎姿絵屏風の表現について」と題し、本図の人物描写のうち特に顔貌表現について、当時の化粧や風習から、葵紋の小袖を着た女性は遊女ではなく高貴な身分に属す女性で、千姫の可能性が高いことを発表した⁽²⁾。また、令和元年(二〇一九)六月にサントリ―美術館にて開催された「遊びの流儀 遊楽図の系譜」展図録に、「遊楽図二題——遊楽図屏風(相応寺屏風)」と「本多平八郎姿絵屏風」と題して、東京文化財研究所における口頭発表の内容をもとにエッセイを寄稿した⁽³⁾。しかし、紙幅の都合もあり、本多忠刻と目される若衆については、別の人物である可能性を示唆するに留まり、十分に言及しきれていなかった。

令和元年七月七日には、徳川美術館の第七十五回定期研究発表会において「本多平八郎姿絵屏風を読み解く」と題し、これまでの研究成果に新知見を加え、口頭発表を行った。本稿では、この内容に基づき、本図の風俗表現に改めて注目し、当時の武家の風習や史料により描かれた人物の身分や年齢を明らかにすることで、像主の特定を試み、その製作背景についても考察を行うこととする。

一 本図の概要

描写内容

本図は、縦約七二糎・横約七八糎(詳細な法量は後述する)のほぼ正方形に近い二枚の図を各扇の金箔地に貼り込んだ二曲一隻屏風で、屏風としてはかなり変則的な形式を示す。

二つの画面のうち、右扇には四人の女性が描かれている。左からみていくと、左手に文^{ふみ}を持った女性が、何かを語るように、右手の人差し指を立て、文を指し示している。その隣の女性は、差し出された文を見て恥じらうように首を傾け、右手は文を手にとろうかとするまいか迷いながらも襟元に置き、左手は帯に差し込み、体をわずかにくねらせている。さらに、その隣では立兵庫^{たちひらぐち}の髪型の女性が、長煙管^{ながきせる}で煙草を吸いつつ、左手は懷手^{なつかし}にし、文のやりとりを冷静な面持ちで眺めている。そして、その背後には片側に煙草盆を載せた牀几^{しょうぎ}に右脚を組んで座り、文のやりとりに注意を払いつつも、三味線を弾く女性が描かれる。女性たちは、いずれも個性豊かな美しい小袖に身を包んでおり、なかでも中央の女性は、能面の小面のような整った顔立ちに、いかにも豪華な総鹿子絞りに葵紋散らしの小袖を身につけ、ひときわ目を引く⁽⁴⁾。文を持つ女性は、肩で桃色と浅葱に染め分けた小袖に藤の花をあらわした小袖、立兵庫の女性は、黒地に水車の図柄を大胆にあらわした小袖、三味線を弾く女性は、紗綾形^{さやがた}の地紋があることから、紗綾形^{りんず}縞子^{りんず}と思しき紅地に鉄線の模様をあらわした小袖である(以下、四人の女性をそれぞれ「文を持つ女」「葵紋小袖の女」「立兵庫の女」「三味線の女」と略称する。挿図1)。小袖の下には間着^{あいぎ}と下着を重ねており、文を持つ女



挿図1 画中人物略名称

と三味線の女は鹿子絞りの間着、立兵庫の女は鹿子絞りの帯と、全体に鹿子絞りが多いことが指摘される。⁽⁵⁾

対して左扇には、菊の花束を左手に持ち、右手で結び文を手渡そうとする少女と、それに応えて振り向く若衆の二人のみが描かれる。少女は、雲取模様の紺地の小袖に、紅の名古屋帯を結び、前髪を眉で切り揃えた髪型である(以下、それぞれ「結び文の少女」と「若衆」と略称する。挿図1)。若衆は、左脚を一步踏み出したところで振り向き、左手の指先を少し出して小袖の袖口をつかみ、右手は畳んだ扇を摘まんで垂らすという独特の所作をとる。頭頂部のみを剃った中剃りに、若さの象徴である前髪を立ち上げ、黒地に黄・白・赤・緑の七つ、ないしは八つの点を小花状にした小紋を横縞状に配した粋な小袖を身につける。腰には金蒔絵の印籠と袋物を下げ、紅・藍・白と染め分けした華やかな色合いの細帯に、刀・脇差のいわゆる大小を二本差しとする(図2)。通常、刀拵と脇差拵の外装は揃いとするところ、鐔の形も拵の塗りもそれぞれ異なっており、刀拵は金の角鐔に金霰・鯨皮と青漆塗を片身替わりとした鞘、脇差拵は金の十字形の鐔に青漆海老巻鞘である。下緒も、刀拵は紅と白の染め分け、脇差拵は紅であり、黒や茶が多い男性の下緒としては派手な印象がある。衣服に比べれば、刀装の描写はとりわけ入念で、刀拵の金鯨皮および脇指拵の海老巻は胡粉盛り上げをし、立体感を持たせた上に彩色を施してある。また鐔もよく見れば、金地に鱧目と思しき朱の斜線が細かく引かれている。

六人の小袖のうち、文を持つ女、結び文の少女の小袖のみ袖に振りがつき、結び文の少女はもちろんのこと、文を持つ女も年若いことがわかる。全体に小袖の身幅は広く、また身幅に比べ袖幅が小さいため、腕が肘の辺りまで出て、また裾廻りは広く波打つように描かれている。また帯はすべ

て細い。六人のうち小袖の襟先が確認できる葵紋小袖の女、文を持つ女、若衆の小袖は、いずれも膝の辺りに襟先があり、後世の小袖に比べ、立裄が短い。こうした特徴は、桃山小袖の名残を留めている一方で、総鹿子紋りや蔓草文様の多用などから、本図の服飾表現は寛永期（一六二四～四四）の特徴を示すとの指摘がある。⁽⁷⁾ また若衆と結び文の少女の小袖の意匠が、国宝「風俗図（彦根屏風）」（滋賀・彦根城博物館蔵、以下、「彦根屏風」と略称する）に登場する十五人の男女のうち、双六を打つ男性の小袖とその隣に座る女性の小袖に近似することが早くから指摘されている。⁽⁸⁾

視点を引いて両扇の二つの図を見渡すと、振り向いた若衆の視線は、結び文の少女ではなく、右扇の葵紋小袖の女に向けられていることがわかる。二人はちょうど同じ目線の高さに配置されており、別々の場面を描きながらも、二人が互いに思いを交わし合う相手となることを鑑賞者に暗示するような構成となっているのである。二つの図に共通するのは、男女の間で寄せる思いを込めたと思われる文のやりとりであることから、本図の主題は寛永期に流行した「文使い」であり、また人物の描写に主眼をおいた遊楽人物図の優品とみなされてきた。⁽⁹⁾ ただし、本図においては、「文使い」といっても、男女ともに文を渡される側であり、どちらから先に文を渡したかは絵からは判然としないことを、ここでは指摘しておきたい。

六人は、白や茶の革と思われる足袋をつけ、草履を履くことから、野外の情景とわかるが、背景にはわずかに金泥が掃かれるのみである。人物の姿は、画面に対して比較的大きく捉えられ、また無背景であるがゆえに、人物そのものの姿態や衣装の美しさが際立つ。このため、本図と同様、無背景の金地に十五人の男女を配置し、遊里の情景を描いた寛永期の風俗画の優品とされる「彦根屏風」と比較して論じられることが多い。「彦根屏

風」と本図は筆者を同じくするという見方もあるが、高精細画像で細部の表現を比較したところ、両者には目や鹿子絞りの表現やモチーフの輪郭線などに「彩色工程や技法だけでなく、表現の志向する方向性」に違いがみられることが江村知子氏によって指摘されており、その可能性は低いとみられる。⁽¹⁰⁾

筆者については、多くの風俗画と同様、無款であるものの、菅沼貞三氏が狩野長信筆と推定されたのをはじめ、本図の人物表現が重要文化財「遊楽図屏風（相応寺屏風）」（徳川美術館蔵。以下、「相応寺屏風」と略称する）に近似することを指摘し、これらが同一工房もしくは同一筆者によって製作され、その絵師の候補として狩野長信を挙げる黒田泰三氏の見解がある。⁽¹¹⁾ また、奥平俊六氏は本図と「相応寺屏風」に強い類縁関係を認めつつも、本図の方が一段優れていると述べられている。⁽¹²⁾ 現段階では、筆者は特定できないまでも狩野派の絵師とすることで、大方の意見は一致しているといえよう。

修理報告

本図は、大正四年（一九一五）十二月に仕立て換えと修理を行った記録があり、また近年では平成二十四年度（二〇一二）に国庫補助金による修理事業により、本格的な保存修理を行った。紙本著色の本紙二枚を金箔地に貼り込み、周囲に黒繻子地葵紋金欄の裂を廻らせた二曲一隻屏風という体裁は大きく変わらないものの、修理における仕様や変更箇所、修理過程で判明した点などを次に述べておきたい。

修理前は全体が汚れ、擦れや虫害によって、本紙料紙の表層のみが欠失している箇所や、また本紙料紙に破れや欠失が確認された。過去の補修箇

所には異質な補修紙の使用があり、旧補修紙及び本紙に後補と思われる補彩が認められた。また絵具層に剝落や、細かい鱗状の剝離が多数あり、台紙より本紙が糊離れしている箇所も確認された。

修理では屏風装を解体し、肌裏紙以下の下地や金箔押し台紙を取り替え、欠失箇所には補紙を施し、絵具の剝落止め等の処置を行った。修理に伴う紙質検査の結果、本紙は雁皮であることが判明した。

修理前の縁裂は黒縹子地葵紋金襴、小縁裂が赤地畔織浪文錦であったが、とりわけ縁裂は鉄媒染が原因とみられる劣化が進行して粉状化や欠失等の損傷が著しく、再使用に耐えられる状態ではないことから、小縁裂とともに新調することとした。ただし、葵紋の縁裂は作品の伝来を物語る貴重な証左と考えられることから、修理前と近い仕様で復元新調し、また小縁裂は似寄りの白茶地角龍文金襴に替えた。なお、旧縁裂では上下左右で家紋の向きがそれぞれ異なっており、数箇所で裂が切り継ぎ使用されていたが、協議の結果、修復後は屏風上下左右で家紋を正体して用いることとした。また、襲木も修復前と同様、春慶塗の襲木を新調したが、飾金具の松文彫隅金物と梅花形鉾、屏風裏面の桐文唐紙は元使いとした。

修復前・修復後の法量は左記のとおりである。

修復前 本紙 右扇 縦七二・二糎 横七八・四糎

左扇 縦七二・三糎 横七八・二糎

総高九四・四糎 各扇総幅九〇・六糎

修復後 本紙 右扇 縦七二・二糎 横七八・四糎

左扇 縦七二・三糎 横七八・二糎

総高九四・六糎 各扇総幅九〇・五糎

「本多平八郎姿絵屏風」の像主について

伝来

本図の伝来については、尾張家初代義直の生母・相応院（一五七六～一六四二）の遺愛品の説が唱えられたことがあったが、高橋敦子氏が江戸時代後期に成立したとみられる尾張家の蔵帳「御側御道具帳」五（什器旧原簿第三号）を検証・紹介された上で、相応院の遺愛品説には根拠はなく、記録としての上限は天保十四年（一八四三）であることを明らかにされている。¹⁶ 本稿では「御側御道具帳」五の記録の確認も含めて再検証し、補足を加えておくこととしたい。

本図は、「御側御道具帳」五のうち「御本丸納御屏風」の項の八番目に次のように記載される（挿図2）。

① 御側江上ル 天保十四年卯七月 磯野主膳取扱

箱入

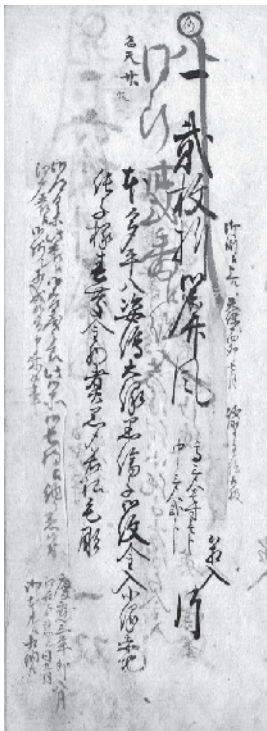
八 一 貳枚折御屏風（高三尺壹寸壹分／巾三尺貳分）片

同断 廿貳番江組入

名天廿

本多平八郎姿繪大縁黒縹子御紋金入小縁赤地

純子様春慶金物煮黒メ若松毛彫



挿図2 「御側御道具帳」五
本図該当箇所

② 御道具等此表江御差戻之節此御品御長持江納り兼候付

江戸表江御残シ相成候旨申来候事

③ 慶應三年卯八月／江戸へ来ル曰九月／御本丸江相納哉

(ゴシックは朱字を示す、数字は筆者による)

この記録により、本図は遅くとも江戸時代後期には二曲一隻屏風の形式で、法量は縦三尺壹寸一分(九四・二糎)、各扇総幅三尺式分九一・五糎)で、表具ともに修復を経た現状とほぼ変わらない体裁をとっており、また「本多平八姿絵」の名が冠せられていたことが確認される。

小さく書き込まれた朱字は、本図の取り扱いに伴う記録である。朱字①にみえる「磯野主膳」は、尾張家十二代^{なりたか}齊荘(一八一〇～四五)の「御小納戸役」を務めた江戸詰めの尾張藩士である。天保十四年七月は、同十年に尾張家の家督を継いだばかりの齊荘が、折しも尾張へ初入国を果たした時期に当たる。「尾州御小納戸日記」(徳川林政史研究所蔵)には、七月十一日に名古屋城本丸内に収蔵されていた「長久手長篠古陣之図」をはじめとする屏風を齊荘が展覧したところ、新しい虫損があったため残念に思い、毎年二双ずつ繕いを施すよう指示を出したことが記されている。同日記のなかに、本図の記事はないものの、このとき本図が齊荘の目に留まり、その「御側」すなわち私的所有を意味する「御側御道具」として磯野主膳の取り扱いによって江戸へ移管されたと考えられる。

続く朱字②は、年号の記載はないものの、おそらく齊荘が逝去した弘化二年(一八四五)後のことであろう。齊荘の「御側」として江戸へ移された本図が、齊荘の「御側」から「江戸表」(尾張家の江戸の役所)へ戻され、さ

らに江戸から国許の尾張へ戻そうとしたが、長持に納まりきらなかったため、そのまま江戸に留め置いたと理解される。

また朱字③からは、慶応三年(一八六七)八月になって江戸から尾張に戻され、九月になって元の「御本丸納御屏風」の一つとして名古屋城本丸内に収蔵されたとみられていたことがわかる。

しかし、いずれの朱字も後世の追記にすぎない。「天保十四年」が記録の一応の上限ではあるが、「御側御道具帳」そのものは先々代の十代^{なりとも}齊朝(二七九三～一八五〇)の代にまとめられたと考えられることから、齊朝の在職期(二八〇〇～二七)には、尾張家に収蔵されていたとみなすことができるよう。

管見の限りでは本図のこれ以前の記録は見当たらない。徳川美術館には、近世初期風俗画の優品「歌舞伎図巻」・「相応寺屏風」が所蔵されるが、いずれも江戸時代に尾張家に伝来したことが確認されるものの、製作当初まで来歴を遡ることはできない⁽¹⁹⁾。伝来した家の名を冠して「松浦屏風」と通称されてきた国宝「婦女遊楽図屏風」(奈良・大和文華館蔵)と、同じく「彦根屏風」の風俗画二件が、江戸時代初期ではなく、幕末になってそれぞれ平戸松浦家と彦根井伊家に入ったことが報告されている⁽²⁰⁾。同様に尾張家でも「江戸御小納戸御日記」(徳川林政史研究所蔵)の寛政四年(一七九二)七月十五日条に当時姻戚関係にあった「上杉越前守」すなわち米沢上杉家九代治憲(鷹山)から、風俗画と思われる「屏風 一双 浮世画」が「群書治要」の返礼として尾張家九代宗睦に贈られた記録がある⁽²¹⁾。この「浮世画」は「一双」であることから、本図には該当しないが、風俗画の例に限らず、室内調度品である屏風は、購入や贈答、形見分けによって入手される例が意外に多い。現段階では、尾張家に伝来したことを理由に、尾張家で

発注・製作されたとは必ずしも言い切れないことを付言しておきたい。

二 像主をめぐる先行研究

本図は、前章で確認した通り、江戸時代後期にはすでに「御側御道具帳」に「本多平八姿絵」と記載されていた。「平八」は正しくは「平八郎」で、本多平八郎は本多忠勝家系の嫡男が名乗る通称である。なかでも徳川家康の四天王の一人で、本多忠刻の祖父に当たる本多平八郎忠勝（二五四八～一六二〇）が有名である。大正五年（一九一六）の『國華』第三〇八号では、「徳川家康の配下に剛勇無双の誉高き本多平八郎なりと称すれども、これを史傳に徴するに、未だ據に首肯し得ざるものあり。」と、平八郎を本多忠勝と解釈し、伝承に疑問を發している。そして葵紋小袖の女については「其の衣服に三つ葉の紋章を付け、態度の寛裕尊貴なるに觀れば、徳川家の姫君を表はしたるにあらざるか」と、千姫とは断定していない⁽²²⁾。

この後、昭和三年（一九二八）にいたって、田中喜作氏により、像主は次のように推定された。⁽²³⁾

由来本多家には平八郎を称したものは、忠勝一人ではなく、忠勝の孫、中務大輔忠刻も亦平八郎を称したのであるから、若し本図によつて千姫を想像するとすれば、その相手役は寛永三年五月七日に、三十一歳で病歿した忠刻でなければならぬ。

ここにおいて、本図の名称にある「本多平八」は本多忠刻のことであり、一方、葵紋の女が千姫である可能性が初めてそろつて指摘され、以降この説が定着したとされる⁽²⁴⁾。しかし、田中氏が同論文中に、「要するに何等の確證があるわけがなく、本圖の圖様を浪漫化せんとする鑑賞的遊戲と見るべ

「本多平八郎姿絵屏風」の像主について

きであろう」と説いているように、二人の男女を本多忠刻と千姫とすることは「浪漫（漫）化」すなわち見立てであり、以降、こうした否定的な見方が主流となる。たとえば、中村孝也氏は昭和四十一年の『千姫眞實傳』において「美術価値の高いとは別にして、描かれた人物は、いずれも頽廢氣分のただよう市井の庶民であり、戦場の勇士、奥殿の貴女としては扱われていない。徳川氏に對していただける反感が、ここに鬱憤の捌け口を求めたのである」と述べられ、描かれたのは市井の庶民とされている⁽²⁵⁾。また、武田恒夫氏は『日本屏風絵集成』において「三つ葉葵の紋から、これを千姫、彼方の若衆を本多平八郎と見立てる俗説が古くからあるが、長信筆の花下遊樂図同様、時世粧を追つた遊樂図とみてよく、寛永期流行の文使い図の一つとみなされる」と述べられている⁽²⁶⁾。このように、本図は江戸時代から「本多平八（郎）」と名づけられているものの、それはあくまで伝承であり、本多忠刻と千姫の二人のロマンスに仮託した付会にすぎないとされてきた。

「本多平八郎」の名称を、俗説もしくは付会とする説の根拠は、本図の風俗表現にある。右扇の立兵庫の女の髪型は、唐輪髻^{からわまげ}とともに歌舞伎や遊女の間で広まったとされる髪型である。また三味線は、のちに大名家でも箏・胡弓と並び、「三曲」の一つに数えられる楽器となるが、江戸時代初期には、遊女に張見世式の歌舞を舞台で演じさせる遊女歌舞伎において伴奏の楽器として取り入れられたことから、女性と三味線の組み合わせは遊女歌舞伎を想起させる。そして喫煙具は、これもまた後に大名婚礼調度の一つに加えられるようになるが、『慶長日記』慶長十四年四月条には荊組・皮袴組などのいわゆるかぶき者が横行し、「きせるを大にして、腰にさして人にもたせ」とあるように⁽²⁷⁾、喫煙を通じて徒党をなしたとして検

束されたことが知られる。いわば長煙管はかぶき者のトレードマークであった。

さらに左扇の若衆の小袖は、先述したように、「彦根屏風」に登場する一人の男性の小袖に近い意匠であり、当時の流行を思わせるが、かたや「彦根屏風」は遊里の情景を描いたと考えられている⁽²⁸⁾。また、腰に差しした刀や脇指の斬新な塗の鞘や鐔は、寛永十年（一六三三）九月十五日に出された尾張家の家中定書に、「一 刀脇指之鞘朱青漆黄漆白檀大鐔角鐔停止之事⁽²⁹⁾」として、かぶき者の象徴とされる大刀・大脇指や大額・大剃り下げなどとともに禁止の対象とされており、当時、規制の対象となるような傾いた風俗だったことが窺える。若衆の扇を片手につまんで垂らすポーズもまた、女歌舞伎を描いた「歌舞伎図巻」や「彦根屏風」に同様のポーズを見出すことができ、かぶき者特有の仕種といえる⁽³⁰⁾。

このように本図には遊女、かぶき者を思わせる卑俗的な要素が多分であり、多くの遊楽人物図で描かれる対象が遊女であることから、若衆を本多忠刻、葵紋小袖の女を千姫とする伝承はあくまで伝承として、二人のロマンスに仮託した付会にすぎないという見解が生まれたのだと思われる。

一方で、小袖の葵紋を根拠として、葵紋小袖の女を千姫、若衆を本多忠刻とみる菅沼貞三氏をはじめ、千姫と特定しないまでも、徳川家の女性、もしくは相応の貴顕の女性とみる見解も根強く残っている。例えば、小林忠氏は、本図を含め、画中に葵紋があらわれた風俗画について「空想をたくましくすれば、江戸時代初期の高貴の婦人たちの間で、みずから風俗画中の主役人物に置き据え、身近にそれを鑑賞する楽しみが流行したのかもしれない」と述べておられる⁽³¹⁾。このほか、高橋敦子氏が葵紋の標章性を積極的に認め、本図の像主のみならず、発注者も含めて、葵紋の使用が

可能な家になんらかの形で関わったとする見解を提示されている⁽³²⁾。

三 本図の風俗表現

前章でみたように、本図をめぐる像主問題では、遊女やかぶき者を思わせる立兵庫や煙草といった卑俗的な要素、もしくは徳川一門の紋章である葵紋、そのどちらに重点を置くかによって、像主問題が左右されてきたといえる。ここでは、まず本図の人物表現を詳細に確認し、六人の男女がどのような年齢、社会的身分を想定して描かれているかを検討してみたい。

本図の人物描写のなかでも目元の表現はとりわけ入念であり、目は薄墨で輪郭をとった後、濃墨でアクセントを入れており、瞳はやや下寄りの位置に描き込む特徴がある（図5・14）。若衆と結び文の少女は二重瞼をあらわす墨線が淡墨で引かれ、また若衆と三味線の女は眼孔に薄紅が入れられるのに対し（図13・14）、立兵庫の女は目の上にうっすらと薄墨で、加齢によるとみられる眼孔のくぼみがあらわされている（図12）。つまり、立兵庫の女は他の女性たちにくらべ年嵩であることを示しており、年齢による描き分けがされていることがわかる。

口元の表現では、右扇の四人の唇は紅を差しているのか、鮮やかな赤であるのに対し（図15）、左扇の若衆（図16）と結び文の少女の唇は自然のままの色を意識したのか、ややくすんだ赤となっている。さらに、六人ともすべて口元から覗く前歯は黒く塗られ、お歯黒をしているように見える。「彦根屏風」と比較してみると、「彦根屏風」では女性の口元には、両唇の境にお歯黒を思わせる太い墨線が引かれるものの、歯先は白く歯列をあらわす描き込みがある（図17）。男性にいたっては、太い墨線はなく、すべて白

齒であり(図18)、本図においては、たまたま墨で塗りつぶしてしまったというのではなく、齒は意図的に黒く描いているとみなされる。

なかでも注目したいのは、女性の眉の表現である。右扇の四人のうち、文を持つ女のみ三日月型の眉が描かれ、ほかの三人には眉がない。さらにはよく見ると、葵紋小袖の女のみ額に描眉として小さな黒点が二つ置かれている(図3)。この黒点は目視でも確認できるが、高精細画像でみると、汚れなどではなく、意識的に目の上に二つ置かれていることがはっきりと確認できる⁽³³⁾。一方、「彦根屏風」では、眉を落とした者はなく、すべての女性に地毛とみられる眉が描かれている。また「相応寺屏風」左隻の妓楼内の女性たちは、老婆を除いて、すべてに眉がある一方、右隻の市中の町屋の女性には眉がない者が見受けられる。

江戸時代にはお齒黒や眉化粧は年齢や未婚・既婚の区別、階級などをあらわす身分標識であった。齒黒染をし、眉を剃ることは、いずれも成人の証であるが、時代や身分・地域によって、それをいつ行うかには違いがある。江戸時代後期の史料だが、喜多川守貞『守貞謄稿』卷之十「女扮齒黒⁽³⁴⁾」に、女性の齒黒染と眉剃り、曲⁽³⁵⁾について詳細に述べられているので、次に要約してみたい。

民間において女性は齒黒染をして嫁ぐ慣わしだが、江戸や京都では未婚でも齒黒染を行う者が多い。京坂では未婚・既婚にかかわらず二十一、二歳で齒黒染をし、髪は島田髷のままである。江戸では傾城も同様に島田髷で齒を染める。京坂では、結婚後、妊娠して五ヶ月が経つと、大体の者が髷を丸髷に改め、眉を剃る。江戸では、未婚・既婚にかかわらず、齒黒染をする者は髪は丸髷として眉を剃る。

しかし、武家の場合は、婚嫁後、齒を染めて髷を改めても、眉を剃るの

「本多平八郎姿絵屏風」の像主について

は二十三、四歳になってからである。なお、京都では、婚嫁後、妊娠しなくとも二十一、二歳で眉を剃る。齒黒染をし、眉を剃ることを京坂では「顔を直す」というのに対し、江戸では「元服」するといい、さらに齒黒染だけで、眉を剃っていない状態を「半元服」という。加えて武家の勝婢^{ようひ}(女中)は夫がなくとも(結婚せずとも)、大体十六、七歳以上になると、必ず齒黒染をし、眉を剃った。これに対し、京坂の遊女は芸子ともに齒黒染をするが、眉を剃らない。年長といえども、眉は剃らず、髷も改めず、芸子は十一、二歳でいち早く齒黒染を行うことを誇りとしたという。

元長ではあるが、眉の有無に焦点を絞れば、民間や武家では眉を剃ることで「元服」すなわち成人とみなされたが、遊女は年長となっても眉を剃らないことがわかる。眉の有無は、いわば遊女か否かを見極める要素の一つであった。したがって「彦根屏風」や「相応寺屏風」左隻の女性はすべて眉があることから遊女と判断される⁽³⁵⁾。翻って、本図右扇の女性たちは、文を持つ女以外の三人はすべて眉を剃っていることから、たとえ立兵庫に結っていたとしても、少なくとも遊女の身分ではないと解される。

遡って室町時代の武家故実書『大上臈御名事⁽³⁶⁾』には、武家女性の化粧法に触れられている。この書によれば、武家の女性は未婚・既婚にかかわらず、九歳で鉄漿^{かね}(お齒黒)をつけたという。十五、六歳で「しきのまゆ」すなわち眉を剃って描眉としたが、「げす(下衆)はまゆつくらず」ともあり、眉を描くのは上流階級に限られていたとある。

武家において、お齒黒をつけ始める鉄漿始^{かねはじめ}の通過儀礼や眉を剃る年齢は次第に上がっていったとみえ、越前松平家十六代慶永(春嶽)による『幕儀参考⁽³⁷⁾』によれば、江戸時代の將軍家や御三家・御三卿・諸侯の娘は十三歳頃に初めて齒黒染をする鉄漿始を経て「半元服」とし、また結婚後、懐妊

して五ヶ月目に行う着帯ちやくたいの祝儀を境に眉を剃り、ここではじめて「本元服」⁽³⁸⁾とみなされ、懐妊の機会がない場合には二十一、二歳で眉を剃る風習があったとある。眉を描くのは、基本的に正月三が日や五節供、式日(朔日・十五日・二十八日)のいわゆる晴れの日であった。実際、尾張家では、江戸時代初期の頃より『幕儀参考』に示された年齢では違わず、各種の通過儀礼が行われており、⁽³⁹⁾將軍家をはじめ他の大名家においても、同様に行われていたと考えられる。

齒黒染や眉剃りの年齢は、時代や身分、個人の事情によって左右されるものの、こうした視点で右扇の四人の女を眺めてみると、葵紋小袖の女を含め右の三人は眉を剃り、齒を黒く染めていることから「本元服」、左の文を持つ女は齒のみ黒く染めていることから「半元服」と描き分けられていることがわかる。また小袖も半元服の女のみ袖に振りがつけられているが、右の三人は脇を留めたいわゆる留袖である。武家では女性は着帯もしくは出産の後に行われる「袖留」⁽⁴⁰⁾の祝いの後、もしくは相応の年齢で留袖となったから、右の三人はやはり「本元服」した成人女性を描いたとみて矛盾はない。

さらに葵紋小袖の女は、先述したように一人だけ額に描眉をしていることから、なかでも高い身分であることが見て取れる。加えて、小袖に散らされた葵紋は、徳川家康の葵紋散らしの小袖(挿図3)を例に挙げるまでもなく、徳川家の標章である。慶長八年の家康の將軍宣下以降、葵紋を使用していた一般諸氏は徳川家に遠慮して別の紋に改めたので、葵紋は徳川家の独占となり、一門以外の使用を禁止するに至ったとい(41)、すでに多くの指摘があるように、葵紋小袖の女は徳川一門に属する女性と解されるのである。

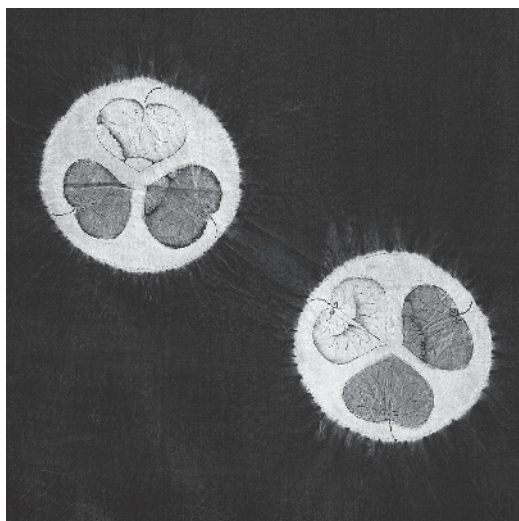


挿図3 徳川家康着用 浅葱地葵紋散辻ヶ花染小袖

小袖にあらわされた葵紋に注目すれば、江戸時代のごく初頭にみられる葵紋の特徴を示していることが特筆される。葵紋には、絵画・染織・漆工・金工の分野を問わず共通した時代様式の変遷があり、製作年代を判定する一つの基準となる。⁽⁴²⁾本図の葵紋小袖に散らされた葵紋は、葵の葉の先端が曲線を描いた形状をとり、葉柄が細く長い。また紋の縁線が細く、葉が小形で円内の空間が広いという特徴をもつ(図19)。江戸時代中期以降にみられる葵紋ほどには様式化が進んでおらず、写実的な形態を留める葵紋は、江戸時代初期の様式を示すといえる。また、葵紋は通常、三つ葉のうち一枚を上、二枚を下に置いて正体とするが、本図の小袖の葵紋は上下



挿図4 徳川家康着用 紺地葵紋散槍梅文辻ヶ花染小袖



挿図5 紺地葵紋散槍梅文辻ヶ花染小袖 葵紋部分



挿図6 徳川家康所用 桑木地葵紋散蒔絵湯婆

を逆転させたり斜めに傾けたりし、さらに二つの葵紋を重ねた表現も見受けられる。葵紋のこうした自由な表現は、「紫地桐・葵紋刺繍付陣幕」、重要文化財「紺地葵紋付葵紋散槍梅文辻ヶ花染小袖」(挿図4・5)、「桑木地葵紋散蒔絵湯婆」(挿図6)以上、すべて徳川美術館蔵と、いずれも徳川家康の所用品や着用用品のなかでも、ごく一部の作品のみに限定され、家康在世期に遡る表現であるとみなされる。一方、絵画では徳川家光が夢に見た祖父家康の姿を絵師の狩野探幽に描かせた一連の「東照大権現像(霊夢像)」(東京・徳川記念財団蔵、栃木・日光山輪王寺蔵)⁽⁴³⁾や狩野養信筆「東照大権現像(霊夢像)」(晴川院模本)「天保八年「一八三七」、徳川記念財団蔵、そして「徳川秀忠像(模本)」(東京大学史料編纂所蔵)の幔幕や衣服に、自由な向きで配された葵紋をわずかに見出すことができる。一連の「東照大権現像(霊夢像)」は、裏

面の銘文により寛永十六年(一六三九)から正保四年(一六四七)までに描かれたことが判明するが、榊原悟氏が指摘するように、徳川家光(一六〇四〜五二)と狩野探幽(一六〇二〜七四)の年齢から、すでにあった「家康画像」やその下絵(紙形)をもとにイメージを膨らませ描かれたと考えるならば、その原本は家康在世中もしくは死後まもなくまで遡る可能性がある。葵紋の編年については、さらなる検討が必要だが、自由な向きで配される葵紋は、葵紋の形式が整理しきれていない江戸時代初期に限定され、一連の「東照大権現像(霊夢像)」を考慮に入れても十七世紀前半の範疇に留まることは間違いないといえるだろう。

では、若衆の年齢や身分は、風俗表現からどのように解されるだろうか。若衆は刀・脇指の二本差であることから、武家の男性とみられるもの

の、葵紋のように、家を特定できる家紋のような標章に乏しい。本多忠刻であるとすれば、本多家の家紋は立葵だが、立葵の標章を本図に見出すことはできない。

若衆の姿において、女性と同様、武家の通過儀礼の観点からみれば、注目されるのは前髪表現であろう。安永七年（一七七八）の伊勢貞丈『四季草』には、武家男子の元服について次のように述べられている。⁽⁴⁵⁾

古代の人は、皆さかいきを剃る事なくして総髪也、童子も中剃さる事なく、髻を結て、うしろへ長く垂て置たり、（中略）今世の元服といふは、童子の額の両方の毛を剃りて、すみを入、ふり袖の服をぬぎて、とめ袖の服を着す、これを半元服と云、其後二三年も過て、前髪を落し、さかいきを大に剃り、野郎あたまにするを本元服といふ也

江戸時代の武家では、「元服」は家督相続等の諸事情により早まる場合もあったが基本的に十五歳前後で行われ、その後まもなく「袖留」の祝儀を経て着物も留袖とした。しかし、「元服」といっても、これはあくまで「半元服」であり、十七歳前後に前髪を落とす「前髪執」^{まえがみとり}を行って、はじめて「本元服」すなわち実質的な成人とみなされた。尾張家の例でいえば、「元服」はかなりのばらつきがあるものの、「前髪執」はほぼ十七歳前後で行われている。⁽⁴⁶⁾

こうした武家の通過儀礼に照らし合わせてみると、本図の若衆はその髪型から、前髪執が行われる十七歳以前のいわゆる「半元服」の姿と解される。しかし、かたや葵紋小袖の女は「本元服」後の姿である。眉を剃り、留袖であることから、既婚で出産を経験、あるいは少なくとも二十一、二

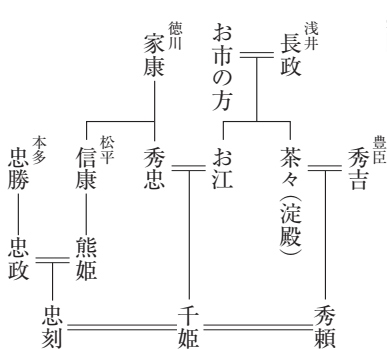
歳を過ぎているとみなされるが、これに対し若衆は「半元服」で年齢的にも十七歳以下とみなされ、文をやりとりするような男女の組み合わせとしてはかなりの違和感がある。

四 像主の検討

本多忠刻と千姫

ここで、若衆と葵紋小袖の女に想定される本多忠刻と千姫の略歴を確認しておきたい（表1）。千姫は、慶長二年（一五九七）徳川秀忠とお江^{うへ}（浅井長政の三女）との間に、長女として生まれ、豊臣秀吉の遺言により、同八年にわずか数え七歳で豊臣秀頼に嫁がされた。⁽⁴⁷⁾同二十年の大坂夏の陣で大坂城が落城した際には、秀頼・淀殿親子の助命を期待した大坂方から徳川方に送還され、辛くも難を逃れている。秀頼との間に子はなく、翌元和二年（一六一六）七月には、早くも本多忠刻への再嫁が決まった（系図1）。

系図1



一方、忠刻は当時桑名藩主であった本多忠政の長男であり、母は家康の長男信康の二女熊姫^{くまひめ}、祖父は先述したように徳川家康の「徳川四天王」の一人・本多忠勝である。⁽⁴⁸⁾忠刻は慶長十六年十二月に十六歳で従五位下中務大輔に叙任、同二十年の大坂夏の陣に父忠政とともに出陣し、天王寺の戦いでは手ずから敵の首を得たとい

表1 本多忠刻・千姫関連年表

和暦	西暦	月 日	事 項
文禄2	1593		秀頼(1)、誕生。
慶長元	1596	この年	本多忠刻、誕生(1)。
慶長2	1597	5月10日	千姫、誕生(1)。
		12月14日	松平忠昌、誕生(1)。
慶長8	1603	7月28日	千姫、豊臣秀頼に嫁ぐ(7)。
慶長16	1611	この年	忠刻(16)、従五位下中務大輔に叙任。
元和元	1615	4月	本多忠刻(20)、松平忠昌(19)大坂夏の陣出陣。
		5月7日	大坂城落城、千姫(19)、脱出。
		5月8日	豊臣秀頼(23)と淀殿、自害。
		8月20日	千姫、江戸着。
		この年	前田高光(1)、誕生。
元和2	1616	7月	千姫(20)、伊勢桑名藩主本多家初代忠政嫡子忠刻(21)への再嫁決定。
		9月13日	千姫、江戸発輿。
		9月26日	千姫、桑名著、入輿。
元和3	1617	7月14日	本多忠政の姫路転封に伴い、忠刻(22)へ千姫化粧料として十万石が与えられる(21)。
元和4	1618	この年	千姫、勝姫を出産(22)。
元和5	1619	この年	千姫、幸千代を出産(23)。
元和7	1621	この年	幸千代(3)、死去。
寛永3	1626	5月7日	忠刻(31)、死去。
		11月2日	千姫(30)、姫路出立。
		11月27日	千姫、江戸着。
		12月6日	千姫、落飾して「天樹院」と号す。
寛永5	1628	正月26日	千姫(32)の娘勝姫(11)、池田光政に嫁ぐ。
寛永6	1629	4月23日	前田高光(15)、家光の御前で元服。
		5月19日	千姫(33)、前田高光との縁談。
寛永7	1631	12月17日	千姫(34)、越前藩主松平忠昌(34)との縁談。
寛永9	1632	正月24日	秀忠(54)歿。
		12月23日	前田高光(18)と家光養女大姫(6)の縁組仰せ付けられる。
寛永10	1633	5月20日	家光(30)、完成した竹橋の新邸に千姫(37)を訪ねる。
		12月5日	前田高光(19)、家光養女大姫(7)と婚姻。
寛永14	1637	閏3月5日	家光(34)の長女千代姫(1)が誕生。
明暦3	1657	正月19日	明暦の大火により、千姫(61)の屋敷焼失。
		12月26日	仮住まいの後、竣工した江戸城北の丸の新邸に移徙。
寛文6	1666	2月6日	千姫歿(70)。

()内の数字は数え年を示す。

う。忠刻への再嫁は家康の命とも熊姫の申し出ともされる。千姫の大坂城脱出に功のあった坂崎直盛が千姫を奪取するとの騒動があったものの、元和二年九月に千姫の一行は桑名城へ到着し、無事婚儀が行われた。翌年には忠刻の父忠政の播磨姫路転封に伴い、忠刻にも千姫の化粧料として十万石が加増され、千姫も桑名城から姫路城に移った。千姫は忠刻との間に、元和四年に勝姫と翌年に幸千代の二人をもうけ、幸せな結婚生活を送るかにみえたが、幸千代はわずか三歳で早世した。そして忠刻もまた寛永三年

(一六二六)に三十一歳の若さで死去し、十年に及ぶ結婚生活は幕を閉じた。本図に描かれた二人の姿は出会った当時を描いたとすれば、忠刻が二十一歳、千姫が二十歳前後となろう。千姫は前夫・秀頼との間に子を成したとの記録はないものの、戦国の遺風が残る時代でもあり、室町時代の風習を受け継いで、比較的早く眉を剃って「本元服」後の姿をしていた可能性もある。これに対し、忠刻は本多家の嫡男という立場にあり、前髪執の年齢は不明だが、元服時に官位を得ることが多いことから、慶長十六

年に十六歳で官位を得た時点で、元服(半元服)したとみられる。同二十年には二十歳で初陣を迎えていることから遅くとも前髪執をこの頃までには済ませていたと考えられる。となれば、絵には前髪のない月代姿さかやきで描かれる必要がある。若衆歌舞伎に例をみるように、前髪は性的魅力の象徴でもあったから、理想化して描いたとみることも出来そうだが、だとすれば、忠刻より一歳年下の千姫とされる女の姿も、同様に眉を剃る以前の姿に理想化しなければ辻褄が合わない。

前述したように、葵紋の小袖が「徳川家」を明示する一方、若衆には明確に出自を示す家紋等は見当たらない。むしろ、本図では徳川一門に属する特定の「本元服」後の成人女性を描くことに重点が置かれているとみた方がよい。

ところで、徳川一門において、葵紋小袖の女に想定される女性は、先行研究により本図の製作時期と推定される寛永期にはどれだけいただろうか。女性の場合、婚礼調度に例を見れば、原則として実家の紋をつける風習があることから、葵紋を使用できる女性は、將軍家をはじめ尾張・水戸・紀伊の徳川御三家の娘と養女に限定されていたと考えられる。

二代將軍秀忠は、父・家康の婚姻政策を受け継ぎ、千姫をはじめ、後水

尾天皇の中宮となった和子(東福門院)など五人の娘のほか、近親の娘九人を養女とし、有力大名やその息子と政略結婚させたことで知られる表⁽⁴⁹⁾。驚くべき人数だが、結論からいえば、このうち「本元服」姿で描かれる女性として候補に上がるのは、千姫ただ一人となる。

秀忠は、慶長末年から着々と諸大名と婚姻関係を結んできたが、元和六年の五女・和子の入内以降、寛永五年の千姫の娘で秀忠の孫に当たる勝姫の婚姻まで、八年ほど婚姻の空白期間がある。この時期、徳川一門の婚姻政策が盤石であったかという点、決してそうではない。元和九年に秀忠の跡を継いで三代將軍となった家光は、同年に鷹司孝子(本理院)を正室として迎えたが、孝子とは疎遠で二人の間に子はなかった。また家光自身、病弱であることに加え、衆道好みと噂され、継嗣問題が早くから持ち上がっていた。実際、家光に第一子の千代姫が誕生するのは、結婚から実に十四年経った寛永十四年である。また、秀忠と二十以上も年の離れた弟の義直・頼宣・頼房のいわゆる御三家においては、いづれも寛永初年に娘が誕生したばかりで婚姻の対象となる候補者はいない。⁽⁵⁰⁾つまり、秀忠は他家と婚姻関係を結ぼうにも持ち駒に欠いていた状況にあったと考えられる。

婚姻年	婚姻年齢
天正4年(1576)	17
天正11年(1583)	9
文禄2年(1593)再縁	19
慶長3年(1598)	19
元和2年(1616)再縁	37
天正14年(1586)	14
未詳	未詳
慶長4年(1599)養女	未詳
慶長4年(1599)養女	未詳
慶長16年(1611)再縁	未詳
慶長5年(1600)養女	未詳
未詳	未詳
未詳	
慶長9年(1604)	未詳
慶長17年(1612)再縁	
未詳	未詳
未詳(再縁)	
慶長11年(1606)	12
慶長7年(1602)	21
未詳	未詳
慶長10年(1605)養女	未詳
慶長10年(1605)	11
慶長15年(1610)再縁	16
未詳	未詳
元和2年(1616)再縁	20
慶長4年(1599)	18
慶長5年(1600)	9
慶長8年(1603)	7
元和2年(1616)再縁	20
慶長6年(1601)	3
慶長16年(1611)	11
慶長11年(1606)	5
元和7年(1621)	15
慶長15年(1610)	14
慶長14年(1609)	13
慶長15年(1610)	未詳
元和3年(1617)	11
慶長19年(1614)	13
寛永7年(1630)縁組	未詳
慶長10年(1605)養女	未詳
未詳	未詳
寛永5年(1628)養女	11
寛永16年(1639)	3
寛永10年(1633)	7
寛永9年(1632)	15
慶安2年(1649)	13

※年齢は数え年

表2 葵紋の女候補

将軍名	子女名	院号	実父	生歿年(和暦)	生歿年(西暦)	享年	夫
家康	亀姫 (森姫、加納殿)	盛徳院		永禄3～寛永2年	1560～1625	66 (68)	奥平信昌
	督姫	良正院		天正3～元和元年	1575～1615	41	北条氏直 池田輝政
	振姫	正(松)清院		天正8～元和3年	1580～1618	38	蒲生秀行 浅野長晟
	女子(養女)	大倫院	本多忠勝	天正元～元和6年	1573～1621	48	真田信之
	女子(養女)	未詳	松平信康	天正4～慶長12年	1576～1607	未詳	小笠原秀政
	女子(養女)	未詳	松平康元	?～寛永6年	?～1629	未詳	岡部長盛
	満天姫(養女)	葉縦院	松平康元	?～寛永15年	?～1638	未詳	福島忠勝 津軽信枚
	栄姫(ねね姫) (養女)	大梁院	保科正直	?～寛永12年	?～1635	未詳	黒田長政
	女子(養女)	久松院	松平康元	?～寛永6年	?～1629	未詳	田中忠政 松平(大給) 成重
	女子(養女)	浄明院	松平康元	?～承応2年	?～1653	未詳	中村忠一 毛利秀元
	女子(養女)	未詳	松平康元	未詳	未詳	未詳	榊原忠政 菅沼定芳
	名阿姫(養女)	光照院	松平定勝	文禄4～寛永9年	1595～1632	38	山内忠義
	連姫(蓮姫)(養女)	長寿院	松平康直	天正10～承応元年	1582～1652	62	有馬豊氏
	女子(養女)	唐梅院	松平康親	?～寛永16年	?～1639	未詳	井伊直政
	女子(養女)	高源院	岡部長盛	天正16～寛文元年	1588～1661	74	鍋島勝茂
	国姫(養女)	栄寿院	本多忠政	文禄4～慶長2年	1595～1597	55	堀忠俊 有馬直純
	女子(養女)	円照院	本多忠政	慶長2～寛永20年	1597～1643	47	小笠原忠脩 小笠原忠政
	女子(養女)	清浄院	水野忠重	天正10～明暦2年	1582～1656	75	加藤清正
	万姫(氏姫)(養女)	敬台院	小笠原秀政	文禄元～寛文6年	1592～1666	75	蜂須賀至鎮
秀忠	千姫	天樹院		慶長2～寛文6年	1597～1666	70	豊臣秀頼 本多忠刻
	子々姫(珠姫)	天徳院		慶長4～元和8年	1599～1622	24	前田利常
	勝姫	天崇院		慶長6～寛文12年	1601～1672	72	松平忠直
	初姫	興安院		慶長7～寛永7年	1602～1630	29	京極忠高
	和子	東福門院		慶長12～延宝6年	1607～1678	72	後水尾天皇
	土佐姫(養女)	龍照院	結城秀康	慶長2～明暦元年	1597～1655	59	毛利秀就
	千代姫(養女)	保寿院	小笠原秀政	慶長2～慶安2年	1597～1649	53	細川忠利
	女子(養女)	雲松院	奥平家昌	?～慶安3年	?～1650	未詳	堀尾忠晴
	振姫(利久姫) (養女)	孝勝院	池田輝政	慶長12～万治2年	1607～1659	53	伊達忠宗
	女子(養女)	未詳	蒲生秀行	慶長7～明暦2年	1602～1656	55	加藤忠広
	亀姫(養女)	宝珠院	松平忠直	元和3～延宝9年	1617～1681	65	高松好仁親王
	女子(養女)	福照(正)院	榊原康政	?～寛文12年	?～1672	未詳	池田利隆
	女子(養女)	梅溪院	松平忠良	?～寛永5年	?～1628	未詳	黒田忠之
	勝姫(養女)	円盛院	本多忠刻	元和4～延宝6年	1618～1678	61	池田光政
	千代姫	霊仙院		寛永14～元禄11年	1637～1698	62	尾張徳川光友
家光	亀姫(鶴姫、大姫) (養女)	清泰院	水戸徳川頼房	寛永4～明暦2年	1627～1656	30	前田光高
	鶴姫(養女)	簾貞院	松平忠直	元和4～寛文11年	1618～1671	54	九条道房
	通姫(輝子)(養女)	靖厳院	池田光政	寛永13～享保2年	1636～1717	82	一条教輔

目の夫になることを縁起でもない、甚だ迷惑がったという。千姫もまた同様に「御迷惑」と固辞したため、この縁談は結局、取り止めとなった。

しかし、千姫の縁談はこれで終わりになった訳ではなかった。秀忠は翌七年十二月には兄・結城秀康の次男で、越前松平家三代忠昌（一五九七～一六四五）と千姫との縁談を画策している（系図⁵⁵）。光高と違い、千姫と忠昌とは同い年であったが、この縁談も結局、破断となった。いずれにしても秀忠がいかに寡婦となった千姫を嫁がせることに執着していたかが窺えよう。千姫の幸せを願ってというよりは、戦国の世を生き抜いてきた老獪な秀忠であればこそ、政治的安定を目的とした縁談と考えた方が妥当であろう。

なお、すでに前田家には秀忠の次女・子々姫が、越前松平家には三女・勝姫が嫁いでおり、いずれも將軍家とは姻戚関係にあった家だが、前田家との間を取り持つ子々姫は元和八年（一六二二）に死歿している。一方、越前松平家に嫁いだ勝姫は存命だったものの、元和九年に夫の忠直が改易されて豊後に流された。また、嫡男光長が越後高田に移封されたため、勝姫は藩主生母として江戸の高田屋敷で生活を送っていた。当時、將軍家と前田・越前松平の二家との間が疎遠になりかねない状況にあったことから、千姫の縁談先にこの二家を選ばれたのであろう。ちなみに、前田家については、千姫との破談後、光高は寛永九年に家光の養女となった水戸徳川家初代頼房の長女・大姫（六歳）と縁組し、翌十年に婚儀を挙げている。やはり同家は、徳川將軍家にとって是非でも姻戚関係を結ばなくてはならない家であったのである。余談ながら、光高は美男子だったと伝えられ、衆道好みの家光が殊の外、光高を気に入り、鷹狩の際には手を取り合っていたといった、後年には家光は跡継ぎがなかったため、光高を養子にと考えて

いたことが報じられている⁽⁵⁶⁾。

こうした当時の千姫の状況と徳川將軍家の姻戚政策を鑑みて、本稿では、寛永六年に前田光高との縁談があった際、秀忠もしくはその周辺が千姫に結婚を勧めるために本図を描かせたとする仮説を提示したい。当時光高は十五歳で元服したばかりで、十分に前髪が残る年齢である。若衆の姿も光高ならば、違和感は解消される。おそらく秀忠は縁談話を勧めたものの、病に陥るほどの千姫の激しい拒否を受け、病中の千姫の目を慰めるためと称して、当世風の男女が文のやりとりを行う様子を描いた本図を、二人が出会った頃の本多忠刻と千姫の姿を描いたという名目で贈ったのではないだろうか。立兵庫の女をはじめ遊女風の人物も登場し、当時流行の風俗図にならって描かれてはいるが、描眉に葵紋散らしの小袖を着用した女性の姿は、当事者がみれば千姫とわかり、対して若衆は忠刻といえながらも、前髪が残り、縁談の相手である光高を思わせる姿である。ただ、身分を特定する紋章をはじめとする標章を描かないことで、若き忠刻を描いたとして言い訳のできる余地を残したのではないだろうか。あくまで主体は、葵紋小袖の女すなわち千姫であり、すでに三十三歳を数えた彼女にまだ恋文をやりとりするに十分な若々しさと美しさを保ち、その相手が光高のような若衆でも、決して引けをとることはないとのメッセージを本図に込めたのだと想像される。先述したように、本図の若衆、葵紋小袖の女のいずれもが文を受け取る側として描かれていることも示唆的で、その恋愛を成就させるため両者に働きかける第三者の存在を匂わせる描写といえよう。

本図は、千姫と前田光高という上流武家の男女を、遊里を舞台とした当時流行の文使い図に見立てて描いた図といえる。こうした「見立て」は江

戸の文芸にみられる趣向の一つで、歴史上や古典文学の登場人物などを当世風の若衆や美女に置き換えて、ダブルイメージを付加させ、あるいはその落差を楽しむ。ここでは上流武家の男女をかぶき者や遊女風情に、一見身を落としたように描かれていることから、「やつし」ともいえる。また、若衆は本多忠刻と前田光高の二人を重ね合わせて描かれているとみなされ、非常に高度な表現手法を用いた絵画としても高く評価できると考えられる。

おわりに

本稿では、尾張家に伝来した「本多平八郎姿絵屏風」を取り上げ、本図の風俗表現に注目し、当時の武家の風習や史料により人物の身分や年齢を明らかにすることで、像主の特定を試みた。

本図は、かねてから指摘されてきたように卑俗的な表現が見受けられるものの、葵紋小袖の女については、「葵紋」の紋章はもとより描眉の顔貌表現から、遊女ではなく武家の上流階級に属する「本元服」の女性を描いていることは明らかで、当時の徳川一門の婚姻状況と照合してみても、その候補となるのは徳川の一の姫であった千姫ただ一人である。他方、若衆は家紋のような身分標識に乏しい上に、武家の通過儀礼でいうところの「半元服」の姿で描かれており、千姫の夫であった忠刻とするには、「本元服」姿の千姫との釣り合いが取れない。しかし、忠刻歿後、千姫に二度の縁談が持ち上がったことが判明し、むしろ本図は忠刻と千姫ではなく、寛永六年（一六二九）に縁談のあった前田光高と千姫として描かれたと推測するにいたった。縁談時に光高は元服したばかりの「半元服」姿であっ

たと考えられることから、本図の若衆の風俗表現とも矛盾はなく、秀忠が発注者となり、千姫に縁談をすすめる目的で本図を描かせたとの仮説を提示し、結論とした。⁽⁵⁹⁾ 本図は、本多忠刻と千姫の恋物語を懐古的に描いたとされてきたが、寛永六年の光高との縁談時の方が、当時の將軍家をめぐり政治状況からみても製作の必然性は高い。また寛永六年という年代感、風俗表現や葵紋の様式とも矛盾がなく、本図の製作時期としては穏当であるといえよう。

身分制度が厳密に定められた江戸時代は、衣服や髪型のみならず、お歯黒や眉化粧などから、その人物がどういった身分階級に属し、年齢、未婚か既婚かがわかったとされる。現代の我々には、もはや江戸時代の身分標識を容易に読み解くことはできないが、江戸時代にあつては、遊里であればまだしも、武家の上流階級に属す元服後の女性と半元服の若衆との恋愛ごとは、かなり奇異に映つたのではないかと想像される。

千姫といえば、「吉田通れば二階から招く、しかも鹿子の振袖で」という俗謡をはじめ、寡婦の千姫が「吉田御殿」に夜な夜な美男を招き入れては殺すという不名誉な伝承が生まれ、浪曲や浮世絵の題材ともされたことが有名である。⁽⁶⁰⁾ 振袖ではないが、本図の葵紋小袖も鹿子（絞）であり、この伝承が生まれた一因に本図の存在があつたのではないかと想像を広げたい。

なお、徳川美術館での定期研究発表後に、いくつかの質問を受けたが、そのうち二つの質問に答える形で稿を閉じることとしたい。まず一つは、若衆を前田光高とすれば、本図の「本多平八郎」という名称は変える必要があるか、との質問である。これについては、秀忠は若衆の姿に前田光高を想定して描かせたが、千姫の固辞を考えれば、あからさまに光高の名を

出すことは憚られ、建前はあくまでも本多忠刻を描いた図として千姫に贈られたと考えたい。その意味では、本図の名称は「本多平八郎姿絵屏風」のままよいと思われる。

また、今一つの質問は、秀忠が発注者であれば、なぜ本図が尾張家に伝来したのかということである。これについては、第一章で述べたように、室内調度品である屏風は、あくまでも、移動可能な動産であり、購入や贈答、形見分けによって入手される例が記録に多く散見されることを指摘しておきたい。本図の場合、天保十四年（一八四三）を遡る記録は未見だが、尾張家に伝来したから、尾張家で発注・製作されたと短絡的に考えることはむしろ危険である。將軍家と尾張家は、徳川一門であるばかりか、三代將軍家光の長女千代姫が尾張家に婚嫁したのをはじめ、將軍家の娘を正室に迎え、また尾張家からも將軍家へ養女を出し、さらには子沢山で知られる十一代將軍家斉の子供を数代にわたって養子に迎えている。幾重にも関係を結んできた間柄であり、上杉鷹山の例に見るように、何らかの契機に贈答品や形見分けなどとして、本図が將軍家から尾張家に入ったとしても不思議はない。

本図で風俗表現に着目したように、風俗画はやはりその当時の人々の風俗―風習や身なり―を読み解いてはじめて、その醍醐味や面白さが味わえるのではないだろうか。本稿はあくまでその一端を示したにすぎないが、風俗画の解明において、拙稿がその一助となれば幸いである。

註

(1) ・黒田日出男『謎解き 洛中洛外図』（岩波新書435） 岩波書店 平成十五年三月。

・成澤勝嗣「王権への追憶―太閤秀吉と風俗画のあやしい関係―」（『講座日本「本多平八郎姿絵屏風」の像主について

美術史3 図像の意味』 東京大学出版会 平成十七年六月）。

・黒田日出男『江戸図屏風の謎を解く』 角川学芸出版（『角川選書』 平成二十二年九月）。

・成澤勝嗣「〔御所参内・聚楽第図行幸図屏風〕と太閤追慕の風俗画」（『御所参内・聚楽第行幸図屏風』学術調査報告書） 上越市教育委員会 平成二十四年十月）。

・黒田日出男『豊国祭礼図を読む』 角川学芸出版（『角川選書』 平成二十五年十一月など）。

(2) 平成二十二年一月二十九日、東京文化財研究所セミナー室において徳川美術館・東京文化財研究所「近世風俗画共同研究調査報告会」歌舞伎図巻・「本多平八郎姿絵屏風」を中心に」において同研究所の江村知子氏とともに口頭発表した。

(3) 吉川美穂「遊楽図二題―「遊楽図屏風（相応寺屏風）」と「本多平八郎姿絵屏風」―」（『遊びの流儀 遊楽図の系譜』サントリー美術館 二〇一九年六月）。

(4) 現状では、地色は茶色に見えるが、顔料ではなく有機染料で塗られているように見え、当初は山邊知行氏が指摘するように紫色か、もしくは臙脂色だった可能性が高いと思われる。山邊知行「本多平八郎姿繪の服飾覺書き」（『大和文華』二十一号 大和文華館 昭和三十一年十月）。

(5) 註(4)前掲論文参照。山邊氏論文では、「匹田紋り」と表現されているが、拙稿では「鹿子紋り」と表記する。

(6) 神谷栄子『日本の美術 第六十七号 小袖』至文堂 昭和四十六年十二月。

(7) 註(4)前掲論文参照。

(8) 註(4)前掲論文参照。

(9) ・武田恒夫氏作品解説（武田恒夫・小林忠・切畑健・松田修・菊池貞夫編『日本屏風絵集成 第十四巻 風俗画 遊楽・誰カ袖』講談社 昭和五十二年九月）。

・奥平俊六「文使い図攷―プリンストン大学付属美術館所蔵『文使い図』を中心として―」（『原色日本の美術 第二十七巻 在外美術（絵画）』小学館 昭和五十五年十一月）。

- (10) 黒田泰三「相応寺屏風の筆者について」(九州藝術学会誌 デ・アルテ) 第六号 九州藝術学会 平成二年三月、同「彦根屏風の画家―狩野長信の可能性」(講座日本美術史 第一巻 物から言葉へ) 東京大学出版会 平成十七年四月、同「狩野長信の画業について」(出光美術館研究紀要) 十一号 出光美術館 平成十八年一月。
- (11) 江村知子「江戸時代初期風俗画の表現世界」(美術研究) 第四〇五号 東京文化財研究所 平成二十四年一月。「彦根屏風」にみられる蹠うづの描写をはじめ、瞳の左右の白目に白い点を置く表現は、本図には見受けられない。また、鹿子絞りは「彦根屏風」では白絵具を盛り上げた上に、中央に地色と同じ色の点を置いて立体的にあらわすのに対し、本図は白絵具でドーナツ状の丸を描くのみである。「彦根屏風」の人物やモチーフは均質な線描で、輪郭線を塗りよけて彩色する「彫り塗り」であらわされ、画面が緊密に作り上げられているのに対し、本図は打ち込みのある鋭い線描で、おおらかにモチーフが描写されている。
- また、次の論文・図版を参考とした。
 - ・高木文恵「彦根屏風―伝来と研究史―」、江村知子「彦根屏風の表現について」(東京文化財研究所 企画情報部・彦根城博物館編集『国宝 彦根屏風』東京文化財研究所 平成二十年三月)。
 - (12) 菅沼貞三「本多平八郎姿繪」(『大和文華』二十一号 大和文華館 昭和三十一年十月)。
 - (13) 註(10)前掲論文参照。
 - (14) 奥平俊六「風俗図屏風(伝本多平八郎姿絵屏風)」作品解説(日本美術全集 第十七巻 狩野派と風俗画 江戸の絵画Ⅰ) 講談社 平成四年六月、作品番号96。
 - (15) 大正五年一月発行の『國華』第三〇八号の「尾州家所蔵の浮世絵古屏風」の解説中において、「恐らく尾張藩祖義直公の生母、相応院夫人の愛玩せられたるもの、一なるべく」として、一時期、重要文化財「遊楽図(相応寺屏風)」と同様、相応院愛玩品とする説があった。
- (16) 高橋敦子「本多平八郎姿絵」研究(『哲学会誌』第十三号 学習院大学哲学会 一九八九年三月)。
- (17) 『藩士名寄』一―二 いノ上ノ中 徳川林政史研究所蔵。
- (18) 山本泰一「研究ノート 尾張徳川家の幕末期における什宝(收藏品)の種類と数量について(一)―絵画・書籍編―」(『金鯢叢書』第三十一輯 徳川黎明会 平成十六年十二月)。
- (19) 山本泰一「遊楽図屏風(相応寺屏風)の伝来―相応院(お亀の方)の遺愛品ではない―」(『金鯢叢書』第十二輯 徳川黎明会 昭和六十年六月)。
- 岩田美穂「徳川美術館蔵『歌舞伎図巻』について」(『金鯢叢書』第二十五輯 徳川黎明会 平成九年八月)。
- (20) 成瀬不二雄「松浦屏風と寛永期の風俗画」(特別展 国宝・松浦屏風―江戸時代寛永期の女性美―) 大和文華館 昭和五十九年十月。
- 狩野博幸「彦根屏風模本 羽川珍重筆」(『学叢』第九号 京都国立博物館 昭和六十二年三月)。
- (21) 尾張家には、これらの風俗画以外に、浮世又平筆とする六曲一双の風俗画が所蔵されていたが、大正十年(一九二二)の売立で、尾張家を離れている。
- (22) 筆者不詳「本多平八郎姿繪屏風」解説(『國華』第三〇八号 國華社 大正十一年一月)。
- (23) 田中喜作「初期浮世繪選集」 初期浮世繪選集刊行会 昭和三年。
- (24) 註(16)前掲論文参照。
- (25) 中村孝也「千姫眞實傳」 国民文化研究会 昭和四十一年七月。
- (26) 武田恒夫「本多平八郎姿絵屏風」作品解説(武田恒夫・小林忠・切畑健・松田修・菊池貞夫編『日本屏風絵集成 第十四巻 風俗画 遊楽・誰力袖』講談社 昭和五十二年九月)。
- (27) 首藤善樹編『慶長日記』(本願寺史料集成) 同朋舎出版 昭和五十五年五月。
- (28) 奥平俊六「絵は語る(10) 彦根屏風―無言劇の演出―」 平凡社 平成八年三月。
- (29) 「事蹟録」寛永十年九月十五日条。徳川林政史研究所蔵。
 - 一 大額大撫付大刺下髭置候儀可為曲事
 - 一 大刀大脇指停止之事刀ハ貳尺七八寸脇指ハ

壹尺七八寸迄不苦鹿狩鷹野之時大脇指

可為各別事

一 刀脇指之鞘朱青漆黃漆白檀大鐔角鐔停止之事

(30) 註(28)前掲書参照。

(31) 小林忠「遊樂人物図(加賀屏風)」作品解説(註(26)前掲書所収)。

(32) 註(16)前掲論文参照。

(33) 本図にみる小さな点二つのような眉は、水嶋ト也著「化粧眉作口傳」の「古法眉」の図に近いといえる。なお、「化粧眉作口傳」は次の写本で確認した。
・『日本の化粧―道具と心模様』(ポーラ文化研究所 一九八九年十二月 掲載本
宮野忠之丞写、宝永五年(一七〇八)。

・早稲田大学図書館蔵本 本間百里写、文化七年(一八一〇)。早稲田大学図書館データベース WZLF で令和二年一月十九日閲覧。

(34) 朝倉治彦・柏川修一編『守貞謄稿』第二巻 東京堂出版 平成四年九月。

今世モ、前に云ル如ク、染レ齒テ始メ嫁スルヲ本トス。然ト雖ドモ、民間ニ至リテハ、京坂ノ女二十歳、江戸ハ二十未滿ノ少女モ、未嫁スシテ齒ヲ染ル者、太ダ多シ。京坂ノ未レ嫁、或ハ既ニ嫁スト雖ドモ、二十二歳以下ハ、齒ヲ黒メテ、髪を改メズ、尚、島田曲等ニ結ブ。江戸モ、吉原ノ傾城ハ同レ之。島田曲ニテ、齒ヲ染ル也。

京坂ノ、既に嫁シテ、齒ヲ染メ、髪ヲ改ザル女モ妊身シテ、大畧五ヶ月頃ニ至リ、始テ鬚ヲ改メ、両輪等ニ結び、眉ヲ剃ル。

江戸ハ、未嫁、既ニ嫁スル女モ、齒ヲ染ル者ハ、専ラ髪ヲ丸曲ニ更メ、眉ヲ剃ル也。江戸モ、武家ノ新婦ハ齒ヲ黒メ、髪ヲ丸曲ニ結ベドモ、眉ヲ剃ズ。二十三才ニ及デ始テ、眉ヲ剃ル。

京坂ノ新婦、若シ二十ニ至リテ、妊ザル者ハ、孕スト雖ドモ、曲ヲ改メ、眉ヲ剃ル。京坂ニテ、齒ヲ染メ、眉ヲ剃ルヲ、顔ヲ直スト云。江戸ニテハ、元服スト云也。又、江戸ニテ齒ヲ黒メテ、眉ヲ剃ザル者ヲ、半元服ト云。

又、武家ノ勝婢ハ、夫ナシト雖ドモ、大略十六七歳以上ノ者ハ、皆必ズ齒を染メ、眉ヲ剃リ、髪ヲ改ル。

京坂ノ游女、及ビ藝子トモニ、専ラ齒ヲ染ル也。蓋、島田曲ニテ、眉ヲ剃ザル

「本多平八郎姿絵屏風」の像主について

也。彼徒ハ、年長ト雖ドモ、眉ヲ剃ズ、曲ヲ改メズ。又、十二歳ノ女ト雖ドモ、藝子ハ疾ク齒ヲ染ルヲ譽トス是其祝レ之コトアリテ、其費ヲ供スル客ヲ得ザレバ、齒ヲ染ルコト難キガ故也。

(35) 近世初期風俗画で、眉の有無が確認できる代表的な作品のうち、重要文化財「湯女図」(MOA美術館蔵)に描かれた女性六人のうち年長とみられる三人には眉がないが、これは湯女という身分によると考えられる。

(36) 「大上臈御名事」(塙保己一『群書類従・第二十三輯 武家部』続群書類従完会 昭和五年二月)。

一、九ツにてかねをつくるなり。

(中略)

一、ほうまゆのほどほんまゆのけのしたばかりとなるなり。

一、しきのまゆは十五六からつくるなり。

(中略)

一、げすはまゆつくらず。かもじかけず。わきめあるべからず。

(37) 松平慶永「幕儀参考」第二(『松平春嶽全集』(1) 原書房 昭和四十八年四月)。

(38) 名目上の「元服」と区別するために、男子の例に倣い、実質的な元服を「本元服」と表記する。

(39) 註(37)前掲書参照。

吉川美穂「大名家の姫君と通過儀礼と装い―「姫君の華麗なる日々」展によって―」(徳川義宣・山本泰一監修『徳川美術館名品展 姫君の華麗なる日々』朝日新聞社 平成十六年七月)。

(40) 註(39)前掲吉川論文参照。

(41) 鈴木敬三「葵紋」解説(『国史大辞典』第一巻 吉川弘文館 一九七九年一月)。

(42) 四辻秀紀・龍澤彩「資料編2 葵紋の変遷」(徳川美術館編集『尾張の殿様物語』徳川美術館 平成十九年四月)。

(43) 旭充ほか編集『葵 徳川三代展』(NHK・NHKプロモーション 平成二十二年四月)、作品番号1-4。岡崎市美術館博物館編集『家康の肖像と東照宮信仰』

- (43) 岡崎市美術博物館 二〇一七年六月、作品番号32・34・38。
- (44) 榊原悟「東照大権現像(霊夢像)」狩野探幽筆 作品解説(註(43)前掲『葵 徳川三代展』、作品番号1〜4。
- (45) 神宮司廳編『古事類苑 三十七 禮式部一』禮式部十一 元服下 神宮司廳 明治三十二年十一月。
- (46) 並木昌史作成「儀礼表」(『將軍からのおくりもの―儀礼と拝領―』 徳川美術館 平成二十六年四月)。尾張歴代藩主では、六代継友だけが数え二十一歳で前髪執を行っている。継友は三代綱誠の十二男にあたり、綱誠十九男の通温(数え十七歳)と同日に前髪執を行っており、何等かの事情があつて遅れたと考えられる。
- (47) 千姫の略歴については、次の文献を参照した。
- ・「幕府祚胤伝」(斎木一馬・岩沢應彦・戸原純一校訂『徳川諸家系譜』第二統群書類従完成会 昭和四十九年八月)。
- ・註(25)中村前掲書参照。
- ・橋本政次『千姫考』 神戸新聞総合出版センター 平成二年四月。
- ・渋谷葉子「千姫(天樹院)」解説(徳川「大奥」事典) 東京堂出版 平成二十七年一月。
- (48) 本多忠刻については、註(47)前掲書・解説のほか、次の文献を参照した。
- ・高柳公寿・岡山泰四・斎木一馬『新訂 寛政重修諸家譜』第十一 統群書類従完成会 昭和四十年十一月。
- (49) 福田千鶴「家康の婚姻戦略―泰平の世へ」(『別冊歴史読本七八五号 徳川家康 天下人への跳躍』 新人物往来社 二〇〇八年一月)。
- ・竹内誠・深井雅海・松尾美恵子編集『徳川「大奥」事典』 東京堂出版 平成二十七年一月。
- ・吉川美穂「第3節 將軍姫君の婚姻とその特権―千代姫の生涯をめぐって」(竹内誠・深井雅海・松尾美恵子・藤田英昭編集『論集 大奥人物研究』 東京堂出版 令和元年十月)。
- 尚、表2は「幕府祚胤伝」(註(47)前掲書参照)および高田綾子作成「徳川將軍家子女一覧」(『論集 大奥人物研究』)を参照し、作成した。
- (50) 尾張家では寛永三年に長女・京姫、紀伊徳川家では寛永八年に長女・因幡姫、水戸徳川家では寛永元年に長女・通子が誕生している。
- (51) 註(47)前掲渋谷解説参照。
- ・東京大学史料編纂所『大日本近世史料 細川家史料 九』 東京大学出版会 昭和五十九年三月。以下、同史料を挙げる時は、これを典拠とする。
- (52) 光高の略歴については、次の文献を参照した。
- ・高柳公寿・岡山泰四・斎木一馬『新訂 寛政重修諸家譜』第十七 統群書類従完成会 昭和四十年十一月。
- (53) 黒板勝美編輯『新訂増補 國史体系 徳川實紀 第二篇』 吉川弘文館 昭和五年四月第一刷、平成二年十一月第五刷。
- (54) 「寛永六年」六月廿三日書状案・同年六月廿九日書状案・同年七月三日書状案・同年七月五日書状案。
- (55) 註(51)前掲『細川家史料』のうち「寛永七年」十二月七日書状案。
- (56) 山本博文「遊びをする將軍 踊る大名」 教育出版 平成十四年六月。
- (57) 後年のこととなるが、病氣療養中に「病中の御慰み」として屏風が贈られる例として、尾張家二代光友に狩野常信筆の屏風が贈られた記録(『事蹟録』貞享四年十一月三日条)がある。
- (58) 註(47)前掲渋谷解説参照。
- (59) 前田光高との親密な関係を鑑みれば、家光が発注者であった可能性も否定できない。
- (60) 註(47)橋本前掲書参照。
- 〔付記〕 本稿執筆に際し、東京文化財研究所 江村知子氏・城野誠治氏・鳥光美佳子氏(故人)、サントリー美術館 学芸部長 石田佳也氏、徳川美術館 前学芸部長 四辻秀紀氏には、本図を考察する貴重な機会を与えていただきました。また画像借用については、東京文化財研究所・彦根城博物館にご協力を賜りました。ここに記して深謝申し上げます。
- (徳川美術館 学藝員)

狩野探幽筆「四季花鳥図屏風」について

緒言

一 探幽徳川本の概要

二 探幽徳川本の特質とその画源

三 十七世紀における呂紀作品の受容と探幽

四 探幽の呂紀学習

結語

緒言

江戸時代初期、十七世紀は様々な絵画が流通した時代である。幕府の御用を担い、各大名家とも交流した狩野探幽（一六〇二―一六七四）は、その立場から古今・日本内外の数多くの絵画を目にすることができた。従来、探幽の絵画観については、中国・宋元時代の絵画を重視・尊重する室町時代以来の価値大系の影響下にあることが指摘されてきた。⁽¹⁾ 探幽が和漢の名画家の画風を七十八図に描き分けた「学古帖」（個人蔵）が、室町將軍家の座

狩野探幽筆「四季花鳥図屏風」について

加藤 祥平

敷飾りの手引書である『君台観左右帳記』に収録される、宋元時代の画家を上中下に格付けした「絵之筆者上中下」、いわゆる「画人録」に基づいていたためである。

さて、そもそも探幽の絵画観が「画人録」の影響を受けることは、当時的大名家が徳川將軍の「御成」を迎える際、その座敷飾りの基本を『君台観左右帳記』に置いていたことに大きく起因する。⁽²⁾ 多くの大名家は「画人録」に記載される宋元時代の画家が描いた――と当時認識されていた――絵画を必然的に蒐集・重宝することとなった。將軍家の御用に仕える立場にあった探幽も、そうした環境下で「画人録」の価値観を身に着けることになる。

ただし、『君台観左右帳記』が十七世紀の初頭から恒常的に強い影響力を保ったかという点、必ずしもそうは言えない。十六世紀後半から十七世紀後半にかけての茶会で使用された掛物の変遷に関する分析が次のことを明らかにしている。⁽³⁾ 十六世紀末頃までは「画人録」に記載される宋元時代の画家の絵画や同時代の中国禪僧の墨蹟がもっぱら用いられていたのが、十七世紀になると、それまでの書画に加え、絵画では雪舟（二四二〇

（一五〇六）や狩野元信（一四七七～一五五九）といった室町時代の画家の絵画、さらに松花堂昭乗（一五八二～一六三九）や探幽といった同時代の画家による絵画、鎌倉時代に来朝した蘭溪道隆（一二二三～七八）や室町時代の一休宗純（一二三四～一四八二）、また春屋宗園（一五二九～一六一二）・澤庵宗彭（一五七三～一六四六）・江月宗玩（一五七四～一六四三）ら同時代の禅僧による墨蹟が用いられていくようになった。元々「画人録」に記載される宋元時代の画家や同時代の禅僧に限られていたところが、徐々に筆者である画家や禅僧の出身地や時代が拡大していったのであり、御成の記録でも十七世紀後半を中心に同様の現象が確認できる。⁽⁴⁾要因の一つには、そもそも日本に渡ってきていた宋元時代の絵画・墨蹟の数量が限られており、時間が経つにつれ需要が供給を超え、入手することが難しくなっていたことが考えられる。

探幽による絵画の鑑定記録である「探幽縮図」には、⁽⁵⁾そうした十七世紀に流通していた絵画が記録されている。「探幽縮図」中の筆者が記された縮図については、板倉聖哲氏によって次のように分類がなされている（一部、本稿の表記に合わせて語句を変更した）。⁽⁶⁾

- (1) 雪舟・狩野元信・狩野永徳・明兆・雪村などの日本画
- (2) 室町時代以来、評価の高い宋元時代の絵画
- (3) 院体画の理解の延長としての明時代職業画家の山水・人物・花鳥図

こうした記録を残した探幽の絵画作品に、右の(1)・(2)からの影響を指摘する意見はこれまで多くあったが、(3)の明時代（二三六八～一六四四）の絵画からの影響に関する言及は未だ決して多くない。⁽⁷⁾近年の成果では、探幽が

明時代の花鳥図のモチーフや彩色法を学習し、五十歳代以降の作品にみられる新たな様式の著色花鳥図に活かしたことが安田篤生氏によって指摘されている。⁽⁸⁾その新たな様式とは、氏の記述をそのまま借りれば、「やや薄めの彩色を基調に各種の色をグラデーションを付けて塗り、薄い部分では本紙に同化するような彩色法」に特色があるという。また、野田麻美氏が「学古帖」の分析を深め、明時代絵画、特に院体画様式の作品を参照し、「学古帖」の作画に利用していたことを指摘している。⁽⁹⁾

本稿で検討する探幽筆「四季花鳥図屏風」（徳川美術館蔵。以下「探幽徳川本」と略称する。図1）は、広い余白を保った画面に四季の花鳥を描いた六曲一双の屏風である。これまで徳川美術館での展示を主として幾度か紹介されてきたが、⁽¹⁰⁾詳しく論究されたことはなかった。本稿では、探幽徳川本の作品概要を述べ、構図とモチーフに見られる探幽徳川本の特質を見出し、その源泉を十七世紀に需要の高まりをみせていた絵画に追うとともに、近年の研究成果に基づき、明時代の絵画から探幽が受けた影響について考察を試みる。

一 探幽徳川本の概要

探幽徳川本の基本的な情報を述べると、法量は各隻本紙縦二二・五厘、横三三・六厘で、本紙の材質は絹本著色である。表装は大縁を萌黄地黄文銀欄、小縁を紺地黄唐草兎文金欄とする。裏面には鳥樺文の唐紙が貼られている。

現在徳川美術館に遺る尾張徳川家の蔵帳の内、十二代斉荘（二八一〇～四五）頃の当主の私的所有品をまとめたとされる「御側御道具帳」（什器旧原

簿第三号)の「良御屏風」^①に探幽徳川本の記載がある。これにより当時名古屋城二之丸の良^{うしろ}櫓内に保管されていたことが分かる。^⑫しかし、「御側御道具帳」以外の蔵帳に記載が確認できないため、それ以前の来歴は未詳である。^⑬

また、「御側御道具帳」の添書には「大縁単にしき小縁白地錦裏銀小紋形帑金物銀御紋ちらし」とあり、現状の表装と異なっていることから、現行の作品台帳に記録される、大正三年(一九一四)二月の骨組を新調した仕立て替えの際に表装が改められたと考えられる。表装が改められたのは、現状でも確認できるように、画面に広がる虫損を修理するためだったと推測される。

また、蠟色塗の椽には、「御側御道具帳」の添書の記述通り、銀製で魚太子地に葵紋が付された飾金具と鋳が打たれている(挿図1)。葵紋の様式としては、紋の縁が細く、縁から葉柄が伸びており、葉には猪目状の丸みが見られることから、十七世紀に製作された金具と考えられる。^⑭製作経緯の検討は後に譲るとして、十七世紀に尾張徳川家の依頼で製作された屏風と想定できる仕様となっている。

両隻の端には、墨書で「探幽齋筆」の署名が記され、「法眼探幽」朱文印内方印・「探幽」朱文方印が捺されている(挿図2)。署名の書体には左右隻で微細な違いが認められるが、「探」の手偏「扌」の第一画の横画が払うようにしてやや右上方向に向かうこと、おなじく「扌」の第三画のはね上げが垂直方向に寄っていること、「幽」の第一画の縦画の終筆がはね上がることで、二つの「么」が連綿として「么」のようになっていることが共通の特徴として挙げられる。これまで諸氏によって積み重ねられてきた落款の編年を基に、^⑮探幽徳川本と他の作例との署名を比較検討すると、承応

狩野探幽筆「四季花鳥図屏風」について



挿図1 飾金具



挿図2 右隻 落款



挿図2 左隻 落款

三年（一六五四）から寛文元年（一六六一）頃の書体と推定される。⁽¹⁶⁾

この頃の探幽の動向を先行研究から辿ると、大規模な事業に限っても、承応三年には妙心寺本坊方丈障壁画、同四年二月には承応度禁裏造営、明暦三年（一六五七）から萬治元年（一六五八）には江戸城本丸の御用を担うなど、探幽の生涯でも繁忙期にあたり、江戸と京を何度も往来している。この期間、探幽の活動拠点のほとんどは京であったようだが、現場で製作することもあれば、工房で依頼品を製作し、本紙や出来上がった掛物や屏風を注文主に送り届けることもあったと考えられる。つまり、探幽だけの動向では探幽徳川本が製作された時期を絞り込むことは難しい。

そこで、同時期の尾張徳川家の動向を確認しておく。探幽徳川本が他家から尾張徳川家に贈られた可能性も否定できないが、そうした伝承が記録から確認できない現状、尾張徳川家が注文したと仮定する。結果を先に述べてしまうと探幽徳川本に直接結びつく事柄は判明しなかったが、同じ頃に尾張徳川家で起こった屏風の製作に関わりが想定される事柄を列記すると次のようになる。⁽¹⁸⁾

承応三年（一六五四） 三月五日、二代光友嫡男（実際は二男）五郎太（のちの

三代綱誠）、髪置。

明暦元年（一六五五） 五月十九日、二代光友女豊姫、誕生（同年、歿）。

明暦二年（一六五六） 正月四日、五郎太（綱誠）、袴着。

五月六日、二代光友女定姫、誕生。

十一月九日、二代光友二男（実際は三男）岩之丞（のちの美濃国高須松平家初代義行）、誕生。

十一月十五日、岩之丞（義行）、七夜祝儀。

明暦三年（一六五七） 二月二十九日、岩之丞（義行）、宮参り。

四月五日、五郎太（綱誠）、元服して綱義と称する。

従四位下右兵衛督に叙任。

五月十四日、鼠穴邸の土地を命じられ、麴町邸・

築地蔵屋敷を賜る。

明暦四年（一六五八） 正月八日、岩之丞（義行）、髪置。

正月十日、市谷邸完成、光友等移徙。

六月朔日、二代光友女直姫、誕生。

萬治三年（一六六〇） 正月十四日、名古屋火災、市街過半焼失。

正月二十四日、岩之丞（義行）、袴着。

三月二十五日、二代光友女園姫、誕生。

これらの期間は、五郎太（綱誠）や岩之丞（義行）といった二代光友（一六二五〜一七〇〇）の子息らが誕生し、それに関連する慶事が盛んに行なわれていた時期である。しかしながら、細かな記述がないため、やはりこれらの事柄の一つと探幽徳川本を結び付けることは難しい。

また『尾藩世記』には、承応元年（一六五二）十月十九日、次のような記述がある。⁽¹⁹⁾

十月十九日、五郎太主、部屋移住。公より祝として、黄金十枚、台子二飾、屏風等を贈与。使竹腰虎之助。

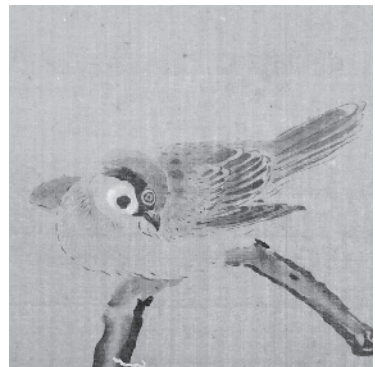
筆海朝日、慶安五年壬辰十二月十九日、五郎太様御部屋御移徙、御使竹腰虎之助ヲ以、大判十枚、屏風二双、台子二飾、一荷二種ヲ被遣、御奥女中へモ被下物アリ。（後略）

光友の嫡男五郎太(のちの尾張家三代綱誠)が部屋を移徙^{いし}した際に、光友から祝いとして「屏風二双」が五郎太に贈られている。しかし、探幽徳川本の署名の書体から、製作時期を慶安五年にまで遡らせることは難しく、子息の慶事に際して、屏風が製作される例として参考までに掲げておく。探幽徳川本が製作された背景にもこのような慶事があつたのかもしれないが、やはり史料上さらなる追及は難しい。

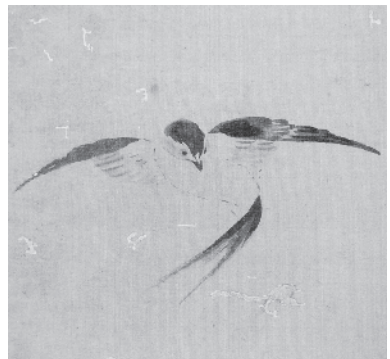
二 探幽徳川本の特徴とその画源

探幽徳川本の画面を概観すると、右隻で春から夏への景色が展開し、左隻は秋から冬に季節を進めている。右から追って見ていくと、右隻はまず下草が茂った土坡にはじまり、土坡からは三本の竹が伸びる。竹は奥に配された一本と手前の二本とで、稗^{かん}の輪郭線や葉叢に付された緑青の濃淡を変えることで、画面に遠近感を生み出している。手前の竹の奥には、椿が紅白の花を咲かせており、更にその奥には白梅の樹が生えている。白梅は、第二扇から第三扇へと画面左へ大きく幹を伸ばし、第三扇では、右隻の画面中央を流れる水流に枝先を潜りこませ、さらに第四扇で再び水面から枝を伸ばしている。紅白の椿の花弁は(図2)、淡墨で輪郭を描いた後、薄めの顔料を花卉や蕾全体に刷いたり、花卉の輪郭に沿って隈取りしたりして彩られている。白梅の下方部の幹にとまるつがいの雉鳩は(図3)、淡墨の描線を細かに重ねてあらわされ、三列風切^{さんれつふうきり}の先には胡粉が薄く塗られ、趾^{あし}にはその皺を示すように朱が差されている。水面から伸びた白梅の枝には、二羽の雀が止まり、また枝先に一羽の雀が戯れる。雀も、雉鳩同様、

狩野探幽筆「四季花鳥図屏風」について



挿図3 雀



挿図4 燕

淡墨線を主体に描かれるが、肩や胸・腹の輪郭は淡墨の破線が用いられ、頬には薄めの胡粉が塗られている(挿図3)。第三・四扇の上部には遠山がそびえ、さらにそのふもとから流れ出てくるかのように流水が描かれる。ともに淡墨を効果的に用いることによって、春の湿潤な空氣に遠景が霞むかのように演出し、近景の花鳥を觀賞者により近づける効果をもたらしている。S字型に湾曲する流水も、空間の奥行きを強調している。

第五・六扇の上部には、つがいの燕が飛び交う。燕も、雀と同様の淡墨の塗り重ねと破線の輪郭であらわされている(挿図4)。第六扇の下部には、三羽の白鷺が身を寄せ合うようにして、水流に生える葦に身を隠す。白鷺は、淡墨の破線でおおまかに輪郭を捉えてから、薄めの胡粉を塗り重ね、さらに薄墨で外隈を施して、立体感を与えられている(図4)。

左隻第一扇の下部には、右隻第六扇に描かれた葦に連なるように、つがいの鴛鴦が葦に身を紛れ込ませている(挿図5)。雄が代赭や胡粉を用いて彩りを添えて描かれるのに対し、雌は淡墨のみで描かれている。第二・四扇には、水辺の彼方に浮かぶ月を背に、紅葉した蔦が全体に絡まった枯木

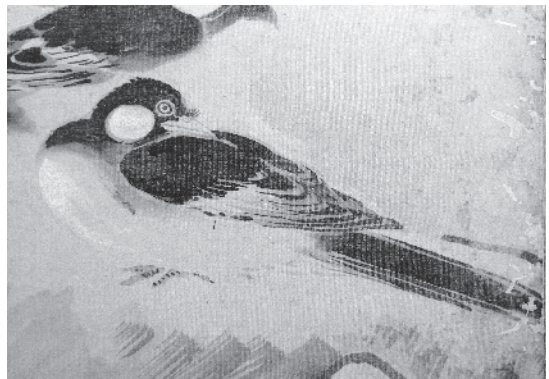


挿図5 鶯鴒



挿図6 小鳥

がややうねりながら、左右二手に枝と幹を伸ばす⁽²¹⁾。枯木の周りはいっすらと薄墨が刷かれ、対照的に枯木の肌は素地が残されており、また左手の枝には薄く胡粉が塗られていることから、画面が左に展開するにしたがって季節が冬に移り変わっていくことが示されている。枯木の右手の枝の上には、尾長鳥(山鵲)がとまる(図5)。尾長鳥は輪郭を淡墨の破線で描き、嘴や肩羽・雨覆・尾に薄めの代赭や緑青・群青・胡粉が塗られている。特に尾羽は、その伸びやかさを強調するかのように胡粉は抑揚をともなうて付されており、根元は薄く先端は濃くなっている。木の根元から伸びる枝には、ウグイス科とおぼしき、背が緑色で白色の細い眉斑が特徴的な小鳥がとまる(挿図6)。この小鳥もこれまでの鳥と同じく、輪郭に破線を用いて簡略に描かれている。第五・六扇には、画面上方の谷間から激しい水流がほとばしる。三羽の大官鳥がとまる岩にぶつかった奔流は、画面右へと広がっていき、右隻の水流へとつながっていく。大官鳥は、没骨を主に中墨で描かれ、頬には胡粉が塗られている(挿図7)。大官鳥の横の笹は、上部が素地を残して描かれており雪を冠した様子が表現されている。



挿図7 大官鳥

頃という探幽徳川本の製作推定時期は妥当と言える。構図については、余白を活かした画面であるという指摘が度々なされている。ただし、余白を湛えた画面そのものは、探幽作品におおよそ共通の特徴であるため、探幽徳川本の構図の特色を指摘するには、余白以外の特質を見出さなければなるまい。

全体的な画面構成から見えていくと、寛永十六(一六三九)四二の製作とされる「七賢九老図屏風」(静岡県立美術館蔵)に山下善也氏が指摘した「対角線を意識した理知的な画面構成」⁽²²⁾が、探幽徳川本にも用いられている。つまり、右隻では第一扇の竹から第二・四扇の梅樹、さらに第六扇の白鷺の隠れる葦にかけて、左隻では第一扇の鶯鴒が身を隠す葦から第

描法としては、花鳥を中心に、線描に淡墨が多用され、薄めの顔料が階調的に付されている。これにより、余白をたつぷりと設けた画面に、全体を穏やかな色味にまとめることで、情趣ある空間を演出することに成功している。特に鳥の描写に見られる、破線による控えめな輪郭とやや薄めで階調的な彩色は、安田氏の指摘する探幽五十歳代以降の新様式に該当する⁽²³⁾。彩色法の面から見ても、署名の書体から得られた承応三年(一六五四)から寛文元年(一六六二)

二・三扇の枯木、さらに第五・六扇の奔流の始点にかけて、各隻の対角線に沿ってモチーフの位置が変化している。

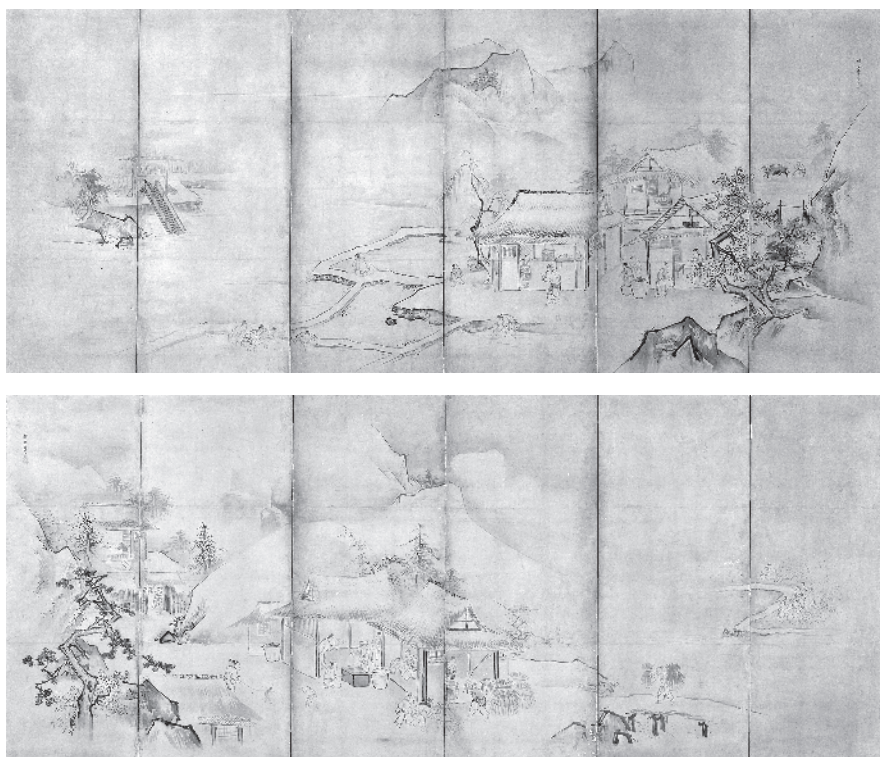
次に、左右隻を連続した画面として見た時、探幽徳川本は三つのまとまりに分けられる。つまり、春景を示す梅樹を中心とした右隻第一・四扇、夏景を示す白鷺と秋・冬景を示す鴛鴦を水流と葦がつなぐ右隻第五・六扇と左隻第一扇、枯木と奔流を中心とした左隻第二・六扇である。このように、連続した画面として見た六曲一双の屏風を、三つのまとまりで画面を構成する手法(特に中央のまとまりが左右隻をまたぐ)は、探幽の他の作品に共通する。寛永十九年(一六四二)から正保三年(一六四六)頃の製作と考えられている、探幽筆「花鳥図屏風」(武蔵野美術大学美術資料図書館蔵²⁴)や、探幽徳川本と同じ頃の製作と考えられる「耕穫図屏風」(徳川美術館蔵。挿図8²⁵)に同様の構図法が見られる。

画面を構成するモチーフに目を配っていくと、「花鳥図屏風」(武蔵野美術大学美術資料図書館蔵)の左隻第二・三扇に描かれるつがいの燕の姿は、探幽徳川本右隻の第五・六扇に描かれるつがいの燕と相似している。ただし、粗放な筆遣いを画面全体に用いた前者に比べ、探幽徳川本の燕は、整備された筆遣いで淡墨を塗り重ねた温和な表現となっている。

左隻第三扇に描かれる尾長鳥は、署名から寛文十年(一六七〇)の製作とわかる「尾長鳥図」(東京国立博物館蔵、挿図9)とほぼ同じ姿・描法である。ただし、探幽徳川本では筆数を抑え、彩色はより薄く描かれ、大きく余白をとった画面になじみやすくなっている。

右隻第三・四扇に描かれるS字型の水流も、探幽の他の作品に共通する。「七賢九老図屏風」(静岡県立美術館蔵)の右隻や、探幽徳川本と同時期の製作と考えられている「桐鳳凰図屏風」(サントリー美術館蔵。挿図10²⁶)の左右

狩野探幽筆「四季花鳥図屏風」について



挿図8 耕穫図屏風(徳川美術館蔵)

隻などに見られ、水流が左右隻をつなぐように描かれる点も共通する。このように、探幽が四十歳ごろの作品から探幽徳川本と製作時期が近い作品まで、他の作品と探幽徳川本には共通する要素が見られた。

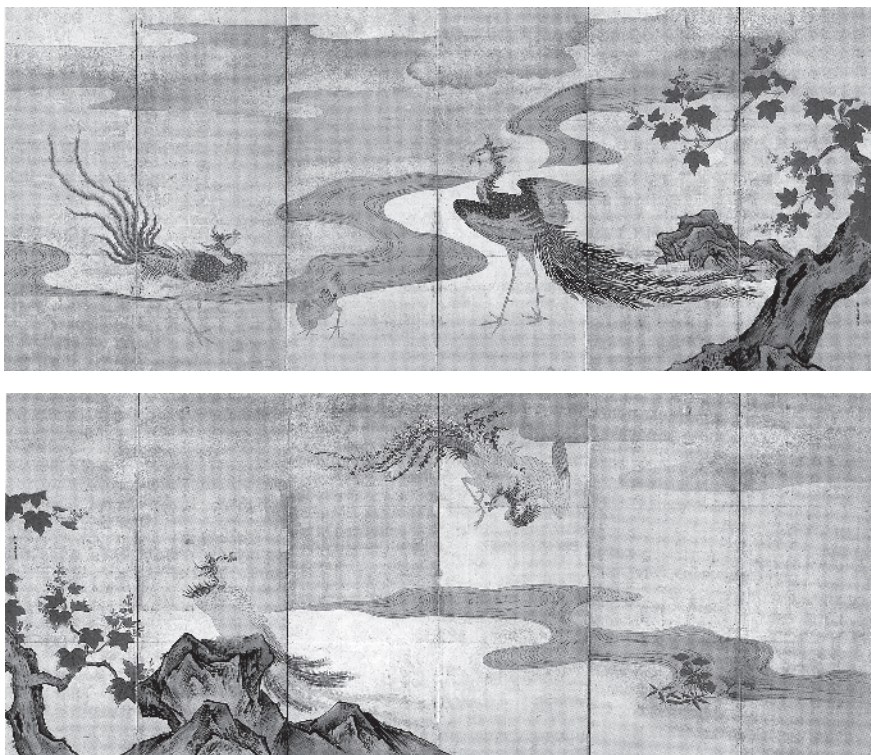
その一方で、探幽徳川本に特有の画面構成も目立っている。探幽の屏風



挿図9 尾長鳥図
(東京国立博物館蔵)

作品では、「七賢九老図屏風」(静岡県立美術館蔵)や「桐鳳凰図屏風」(サントリー美術館蔵)はじめ、左右の両端に巨木や岩壁を配置し、画面の展開における始点と終点とすることが多い。探幽徳川本もモチーフの点では、右隻右端に梅樹を、左隻左端に奔流を伴う岩壁を伴う点では、似通っている。しかし、他の作品では、巨木や岩壁が全容を描かれずに画面外に伸長していくことや周囲の余白に溶け込むように描かれることが多い中、探幽徳川本右隻の梅樹は画面内に全体が収まり、左隻の岩壁は奔流を伴って画面で大きな存在感を放っている。つまり、探幽徳川本の右隻の梅樹と左隻の岩壁は、探幽による他の屏風作品の画面構成と異なり、画面を構成する主要モチーフとして描かれたと想定できるだろう。

そこで、それぞれの表現に着目してみると、参照元となった作品があることに気づく。右隻第一〜四扇に描かれた、巨木に梅・椿という組み合わせや、下草が茂った土坡といった表現は、雪舟による花鳥図屏風、いわゆる「雪舟系花鳥図屏風」によく見られる表現である。特に、水面に一度大きく潜り、再度水面から立ち上る樹形表現は、伝雪舟筆「四季花鳥図屏風」(フリーア美術館蔵)²⁸⁾に見ることができる。また水面ではないが、画面



挿図10 桐鳳凰図屏風(サントリー美術館蔵)

外に一度出てから再び画面内に立ち上る樹形表現が、雪舟筆「四季花鳥図屏風」(重要文化財、前田育徳会蔵。以下「雪舟前田家本」と略称する。)の右隻の松樹に見られる。雪舟前田家本は、雪舟筆「四季花鳥図屏風」(重要文化財、京都国立博物館蔵)とともに、「探幽縮図」のうち「古画縮図(花鳥)」(大



挿図11 雪舟前田家本 右隻 古画縮図(花鳥)(大和文華館蔵)より

狩野探幽筆「四季花鳥図屏風」について

和文華館蔵⁽²⁹⁾に右隻が記録されており(挿図11)、探幽が目にしたことが確実な作品である⁽³⁰⁾。特に、雪舟前田家本右隻で画面下から現れる「く」字型の松の樹形は、探幽徳川本の右隻第四扇に描かれる、水面から「く」字型に立ち上り、徒長枝をともなつた樹形に酷似する。さらに探幽徳川本の右隻に描かれる鳥類、雉鳩・雀・燕・白鷺は、全て雪舟前田家本に描かれるモチーフである。つまり、探幽徳川本の右隻は、雪舟前田家本を中心に雪舟系花鳥図屏風の影響を色濃く受けているとみなすことができる。

この影響は、江戸時代初期における雪舟作品の受容が関係していると考えられる。近年、和田千春氏による茶会記の分析から、近世における雪舟評価の高まりの原因とその契機に関する新たな説が提出されている⁽³¹⁾。同氏は、雪舟作品が徳川將軍家とその茶道指南役で

ある小堀遠州(一五七九―一六四七)・片桐石州(一六〇五―一六七三)周辺で重宝されるようになったきっかけが、毛利秀元(一五七九―一六五〇)が関わった二つの茶会であると指摘する。寛永十七年(一六四〇)に家光が品川に築いた新邸で亭主を毛利秀元とした茶会と、正保元年(一六四四)に江戸城西之丸山里御数寄屋における毛利秀元を亭主とした茶会で、それぞれで名物の「雪舟筆西湖之図」と、計三件の雪舟絵画が用いられた。さらに正保元年の茶会では、秀元が家光に「雪舟の屏風一双」を献上している。この二つの茶会を契機として、雪舟の評価が特に高まったという。

探幽徳川本の製作時期と考えられる承応三年(一六五四)から寛文元年(一六六一)頃は、雪舟の評価が高まるきっかけとなった正保元年の茶会から約十年後にあたり、幕府や大名家が雪舟の屏風を既に認識していた時期と考えられる。探幽徳川本の右隻にみられる雪舟系花鳥図屏風の影響は、こうした雪舟評価の高まりを背景としているのだろう。

一方で、探幽徳川本の左隻第五・六扇の上方から描かれる奔流とその周囲の岩壁は、明時代の花鳥画家である呂紀の代表作品で薩摩藩島津家に伝来したとされる、「四季花鳥図」(重要文化財、東京国立博物館蔵。以下、「呂紀東博本」と略称する。図2)⁽³²⁾の「冬景」と構図を近似させる。

呂紀は、字を廷振とし、楽愚と号した。鄞県(浙江省寧波)の出身で、初め明時代前期の宮廷画家・辺文進の画風を学んだが、同郷の収蔵家・袁忠徹(一三七六―一四五八)に認められ、彼の所蔵する古画を臨模する機会を得て、画技を高めたと伝えられる。弘治年間(一四八八―一五〇五)に画院に入り、孝宗(一四七〇―一五〇五)の寵遇を受けて、宮廷画家としてほぼ最高位の錦衣衛指揮の地位についたという。

なお、呂紀東博本の冬景には幾分注意も必要である。従来から、呂紀東

博本には各幅で技量の差異があることが指摘されてきた。特に冬景については、表現、画絹の質と経年状況、落款の異同の各点から、後世の補作であるとする意見が、近年、竹浪遠氏によって提出されている⁽³³⁾。ただし、呂紀東博本は、秋景の上部に描かれる九官鳥と変三光鳥が、探幽の古画鑑定記録である「探幽縮図」(京都国立博物館蔵)に見出せることがすでに指摘されており、探幽徳川本の製作にあたり参照された可能性が高い。厳密には、島津家の蔵帳を徴することが求められるが⁽³⁵⁾、現状では「探幽縮図」中の呂紀東博本の記録と探幽徳川本を以って、探幽が目にした頃に呂紀東博本が現状の四幅対の組で存在していたと考えたい。

さて、呂紀東博本冬景に比べ、探幽徳川本の左隻第五・六扇はモチーフが間引かれ余白が多くゆったりとした構成となっているが、左右から交互に迫り出る岩壁の間を、大きく三段の流れとなって進む奔流の形態や、上部左の岩壁から右方に飛び出して奔流にかかる樹木の存在、下部で奔流を迎えるように描かれる鳥の存在からなる大枠の構図が共通している。

モチーフを見れば、呂紀東博本冬景の下部、つがいの高麗雉の傍らに描かれる縦長の菱形のような岩は、探幽徳川本では「つ」字のような軌道で流れる奔流にせり出す岩に引き継がれている。また、呂紀東博本冬景の上部にみられる、白梅が一旦画面左に消えてからまた画面に現れてくる樹形表現は、探幽徳川本においては画面上部の余白に一旦消え、また画面に現れる樹形表現に置き替えられている。

しかし、一旦個々のモチーフから視線を引き、探幽徳川本の左隻第四扇中央の余白を見てみれば、向かってその右方は第三扇の枯木の背景であり、左方は奔流を湛える岩壁にすぐにつながっている。余白の機能にモチーフ同士の位置関係を想像的に補う役割を認めたとしても、第三―五扇

に合理的な景観が成立しているとはいいたい。探幽徳川本における呂紀東博本冬景の引用は、鑑賞者にとってやや強引な印象を与え、単にモチーフとして部分的に引用しようとした結果ではないことがうかがえる。

以上、構図およびモチーフにおいて、探幽徳川本は探幽による他の屏風作品との共通点も多い一方で、雪舟系花鳥図屏風と呂紀東博本冬景という、雪舟作品と呂紀作品からの影響を多分に受けていることが指摘できる。雪舟に関しては受容史の研究が進んでおり、先述のように探幽への影響は従前の研究成果で十分に説明できると判断される。一方、呂紀およびその作品に関しては、十分な研究の蓄積がなされているが、日本での受容史に関しては、管見の限り未だまとまった言説は出されていないように見受けられる。以降は、呂紀作品の受容と、探幽の呂紀学習について、重点的に論じたい。

三 十七世紀における呂紀作品の受容と探幽

中国における呂紀の事績については、黄立芸氏による文献史料の精査から、李堂(一四六二―一五二四)による『董山文集』巻十五「郷先生遺事」⁽³⁶⁾および嘉靖三十九年(一五六〇)に刊行された張時徹纂『寧波府志』巻四十一「呂紀」⁽³⁸⁾の記事が、後世の画史類の基礎資料となっていることが明らかとなっている。後者の『寧波府志』中の記事では、初め辺景昭(文進)の花鳥を学んだことが記されている。さらに画技を称える修辭が黄休復『益州名画録』巻上における五代の花鳥画家・黄筌の逸話を元としていることが黄氏によって指摘されており、黄筌―辺文進―呂紀という絵画史的位置づけが強調されているという。

一方、日本で呂紀はどのように評価されていたのか。「探幽縮図」のうち、まとまって刊行された、京都国立博物館編『探幽縮図（上・下）』と文人画研究所編『探幽縮図』に見られる、⁽³⁹⁾原本筆者が判明する中国絵画の縮図の数を画家別にまとめ、数の多い順に並べると、次のとおりとなる。

徽宗30	趙孟頫11	夏珪6	雪礪6
牧谿18	(默庵)9	毛益6	李公麟6
舜拳16	載文進9	張思恭6	蘇軾6
顏輝14	呂紀9	日觀6	林良6
仇英13	趙子昂7	馬遠6	(以下略)

「画人録」に所載の画家が多く見られることは、鬼原俊枝氏が指摘するとおりであるが、⁽⁴⁰⁾仇英・載文進・林良といった明時代画家の作品が多く流通しており、その中で呂紀も相当な量が流通していたことがうかがえる。

緒言で述べたように、探幽が生きた十七世紀においては、『君台観左右帳記』の「画人録」に記載される宋元時代の画家の作品を重視する価値体系がありつつも、「画人録」に含まれない明時代の画家や日本の画家の作品も、筆者によっては、「画人録」に記載される画家の作品に準じた価値を帯びていくようになった。呂紀は諸本の「画人録」のいずれにも収録されないながらも、⁽⁴¹⁾『寧波府志』において呂紀が学んだとされる辺文進が「画人録」に収録されることもあつてか、十七世紀において「画人録」の画家に準じる形で評価を高めていった画家と言える。

萬治二年（一六五九）に刊行された、「画人録」に記載される画家の印譜である、『和漢印尽（群印寶鑑）』（三冊本）には、⁽⁴²⁾呂紀の名と印章が見いだせる。これより、同書では呂紀を「画人録」に記載される画家に準じた画家として位置付けていると見なされる。それより時代が下るが、元禄七年

（一六九四）に成立した茶の湯道具を中心とした古美術百科事典とも言える『古今和漢万寶全書』巻四、「唐絵傳印」の末に、呂紀の名とその印である「四明呂廷振印」朱文方印が収録される。⁽⁴³⁾中国画家の名と印章を収録した「唐絵傳印」の巻末は、文徵明や董其昌といった「画人録」に未記載の明時代画家の印がまとめて収録されており、呂紀もそのうちの一人に含まれる。

大岡春卜（一六八〇―一七六三）による画論書『画巧潜覧』（元文五年「二七四〇」成立）巻五には、真贋の区別を付けづらい舶来画についての次の一節で、呂紀の名が引き合いに出されている。⁽⁴⁴⁾

最辨へがたきは漢畫の偽筆なり、徽宗、楊補之或は錢舜拳、趙子昂、呂紀等多は讚語を加ふ。絹素或は墨彩讚語印文ともに皆漢にして、全く倭の風氣なし、依て功者の目にも是を誤事多し。時代の相違はあるべけれども、一體和の物ならず、偽人も則漢人なり、故に吟味委しからざれば鑑みがたし（後略）

注目したいのは、徽宗・楊補之・錢舜拳・趙子昂はみな「画人録」に記される宋元時代の画家であり、それに続けて呂紀が連ねて挙げられている点である。

また、天保年間（一八三二―四四）ごろに成立したとみられる森島長志著『槃傳脞話』巻下「鑒裁難易」の一節には、当時流通していた中国絵画の画家の代表例として呂紀が挙げられる。⁽⁴⁵⁾

（前略）當時流傳スル元明ノ書畫、唐贗ニテ餘程見事ナルモノアリテ、

世ニハ眞筆トモ賞シ眞筆トモ極ムルモノ少カラズ。ソノカミ軍民ノ掠メ帰リシ品モアルベケレドモ先ヅハ贋物多クシテ取ルニ足ラザル品トモナリ、足利氏一代ハ、彼方ノ聘問モ絶エザレバ吾人ノ喜ブニ任セテ贋筆多ク作り渡セリト見エタリ、其ノ中ニハ精粗ハ極メテ在ルベクシテ、仇英、呂紀、子昂、牧溪ノ類ハ又極メテ多キ事ニテ、凡テ偽物ト思ハル、ナリ。(後略)

「探幽縮図」には、そうした中国絵画の混乱した流通状況が垣間見える縮図が収録されている。「古画縮図(花鳥)」「(大和文華館蔵)」には、「画人録」で上品と格付けされている、元時代初期に活躍した画家である銭舜拳の印が捺された「旭日鳳凰図」が収められる。この現物を寛文七年(一六六七)四月二十九日に実見した探幽は「舜拳印有筆おとり申候」と判断し、明時代後期の花鳥画家で萬暦年間(一五七三―一六二〇)に活躍した周之冕の作品として外題をおくった、という留書を記している。⁽⁴⁶⁾これを単純にとらえると、探幽によって鑑定された絵画は実のところ銭舜拳に擬された明時代の絵画であつたのだろう、という話になるが、明時代の絵画が「画人録」の画家の作品に擬されて流通していたという解釈も成り立つだろう。そして、探幽が「画人録」に記載される画家の作品のみならず、明時代の絵画に関して見識を持っていたということも想像される。

また、中国・明時代に謝肇淛が撰じ、まもなく日本にも渡り寛文元年(一六六一)には和刻本が刊行された、百科事典のような性質を帯びた随筆『五雜俎』の巻七「人部三」中には、呂紀は次のように記される。⁽⁴⁷⁾

米芾畫史云世人見馬即命為曹韓章 見牛即命為韓滉戴嵩 甚可笑今人

見鷹隼鴻鵠即命為宣和 見馬即命為子昂 見模糊雲樹即命為米元章 不特此也 所翁之龍 林良呂紀之翎毛 夏昶之竹 蓋愈趨而愈下矣。

「探幽縮図」のうち「和漢梅竹花鳥図卷」(個人蔵)⁽⁴⁸⁾には、この項の次々項にあたる「近日名家如雲間董玄宰」からはじまる項がほぼそのままに写されていることから、探幽もこの箇所を目を通していたことは間違いない。林良とともに花鳥図の名手として明時代の中国で認識されていたことを探幽は知っていたはずである。

では、当時の狩野派の中で、呂紀はどのように評価されていたのだろうか。狩野安信が鑑定の際に得られた知見を記入した和刻本『圖繪寶鑑』の写本の一つ、「狩野安信鑑定一家言記入圖繪寶鑑」(北九州大学図書館「松涛文庫」蔵)の巻五には、次の一節が書き留められている。⁽⁴⁹⁾

明ハ皆前ノ画工ヨリ下段ヲ明ントタツルナリ 明ン画ハ見ヤスキ故ニ是ニ不出 呂紀文進仇英ヲ本トシテ見ベシ

この一節の前には、初見の画家の作品であっても画風・流派を捉えることが鑑定の基本である、とした上で、唐時代から宋時代、元時代の基準となる画家の名を挙げ、そこから派生するように各画家の画風・流派を捉えることを説く。⁽⁵⁰⁾続けて、この明時代の一節では、呂紀と辺文進・仇英をその時代の基準として把握するべきである、と安信は説いている。つまり、安信にとって呂紀の画風が明時代の画風の基準の一つであると評価されていたこととなる。

実際に、「狩野安信鑑定一家言記入圖繪寶鑑」の各画家への安信による

注記を見ると、唐代の画家であるために実見作品が乏しかったのだろう、梁黄に「梅ニサンカウノ圖ニ見ル呂紀ニ似テ位上也」、殷仲容に「花鳥ニ見ル位下也 呂紀ニ似テカタシ味スシ」、白旻に「花鳥見タリ呂紀ニ似タリ」と記されている。明時代の画家の作品が比較的流通していたせいなのか、明時代の画家の注記に、呂紀の画風との関連性の記述は見られないが、呂紀の画風が、実際に安信が鑑定を行う際の基準となっていたことを裏付ける。⁽³²⁾

重要なのは、こうした見解が安信独りの鑑定方針ではなかったことである。張武翼の箇所の上欄外に「宋畫ハ我カ見ルトコロ多シ上中下ニワカツトコロ送りシ書ノコトシ 幽ト伯トノセンギニ而三ツニワクルモノナリ」とあり、各家に関する上中下三種の品第を、探幽と休伯らと合議の上で品定めしたことが記されている。つまり、呂紀の画風を明時代の画風の基準の一つとするのは、安信のみの見解ではなく、探幽もその見識を共有していたと考えられるのである。

所在不明となっている「狩野安信鑑定一家言記入圖繪寶鑑」の原本が成立したと考えられているのは、寛文三年（一六六三）から同七年にかけてであると指摘されていることから、探幽徳川本を製作した頃の探幽にも呂紀の画風が明時代の画風の基準であると認識されていた可能性は高い。

つまり、十七世紀において、呂紀は「画人録」の画家に準じる格付けを与えられていたのであり、その画風は探幽周辺で明時代の絵画の基準として捉えられていた。

四 探幽の呂紀学習

最後に、呂紀作品が探幽作品に与えた影響を考察したい。諸家に分蔵さ

狩野探幽筆「四季花鳥図屏風」について

れる「探幽縮図」には、現在の鑑識では呂紀とは容易に判断しがたい絵画も含まれている一方で、呂紀による花鳥図や呂紀の画風を受け継いだ花鳥図（以下、総称して「呂紀様式花鳥図」と呼称する。）がいくつか見いだせる。

「聚珍画帖 探幽法印 八図」⁽³³⁾（り印、東京国立博物館蔵）には、「直武英殿錦衣指揮楽愚呂紀寫」と画中に署名があり、「寛文三五月廿四日」の留書がある一図が収められている（挿図12）。呂紀東博本と同じく冬のつが



挿図12 聚珍画帖 探幽法印 八図
(東京国立博物館蔵)より



挿図13 伝呂紀筆 四季花鳥図 冬景
(根津美術館蔵)

いの雉を題材にした一図で、構図は呂紀東博本春景とほぼ左右対称の構図である。現存する同図様の作例では呂紀筆「白梅雉鶏図」(無錫市博物館蔵)⁽⁵⁴⁾、無款「花鳥図」(静嘉堂文庫美術館蔵)⁽⁵⁵⁾、伝呂紀筆「四季花鳥図 冬景」(根津美術館蔵。挿図13)⁽⁵⁶⁾などが知られている⁽⁵⁷⁾。

同じく岩の上にとまるつがいの雉を描いた図が、「古画縮図(花鳥)」(大和文華館蔵と平福百穂旧蔵「探幽縮図」(所在不明)⁽⁵⁸⁾に見いだせる(挿図14・15)。現存する同図様の作例では、呂紀筆「雪梅錦鶏図」(中央工芸美術学院蔵)⁽⁵⁹⁾、呂紀筆「寒雀山茶図」(明徳堂コレクション蔵)⁽⁶⁰⁾、無款「花鳥図」(プリンストン大学美術館蔵)⁽⁶¹⁾などが知られている。

また、これらと異なる構図でつがいの雉を描いた図が、「和漢古画帖」(大倉集古館蔵)⁽⁶²⁾と『聚珍画帖』巻下に収録されている(挿図16・17)。雄が岩に乗り、左下の雌と視線を交わす構図である。『聚珍画帖』の図は、明時代の画家である柯士璜の署名と印が付されているが、呂紀様式花鳥図と見なせる。「和漢古画帖」の図は雄周辺部分の拡大となっているが、余白に「四明呂廷振印」らしき印が写し留められている。現存する同図様の作例では、呂紀筆「牡丹錦鶏図」(中国美術館蔵)⁽⁶⁴⁾、伝呂紀筆「四季花鳥図 春景」(根津美術館蔵)などがある。

以上のように、「探幽縮図」からは、探幽が呂紀様式花鳥図について幅広い良質なレパートリーを画囊に蓄えていたことがわかる。

次に、具体的に呂紀の作品と探幽の作品を比較することによって、呂紀からの影響を明らかにする。

まず、探幽筆「四季花鳥図」(永平寺蔵。図3。以下、「探幽永平寺本」と略称する⁽⁶⁵⁾)を検討対象とする。各幅に「探幽法印行年七十一歳筆」と署名があることから、寛文十二年(一六七二)の製作とわかり、従来、探幽の最晩



挿図15 探幽縮図(平福百穂旧蔵、所在不明)より



挿図14 古画縮図(花鳥)(大和文華館蔵)より



挿図16 和漢古画帖(大倉集古館蔵)より

年の作品ながら筆の衰えを感じさせない作品として評価されてきた。呂紀東博本と探幽永平寺本は、呂紀・探幽それぞれにとって伝存例が少ない四幅対の花鳥図という構成から両者の近似性は簡単に想起しやすいように思われるが、意外にも両者を比較した言及は管見の限り乏しい⁽⁶⁶⁾。たしかに単純に画面を比較すると、呂紀東博本が複雑にモチーフを組み合わせ画面の奥行を持たせている一方で、探幽永平寺本はモチーフが数量的にも描法的にも簡略化されており、両者の画面の雰囲気には大きな隔たりがあることから、一見影響関係はないように思われる。しかし、各々の構図やモチーフを分析すると、影響関係を認めざるを得ないことに気づく。

呂紀東博本では、画面の端に樹木や岩石を部分的に大きく描き、さらに画面の奥に院体画風で繊細に描かれる花鳥と対照的に、樹木や岩石の輪郭に浙派由来の太く濃い墨線を用いることによって、画面中央に描かれる花



挿図17 聚珍画帖(国立国会図書館蔵)より

鳥に対して籬縁のような効果を持たせる構図法が取られている。また、春景の画面上部の桃や冬景の画面上部の白梅のような、幹を一度画面外に隠してから再び画面内に梢をあらわす手法は、竹浪氏が呂紀様式花鳥図に頻出する手法と指摘しており、⁽⁶⁷⁾先に見た「探幽縮図」中の縮図や呂紀筆「梅花雉子図」⁽⁶⁸⁾（松井文庫蔵）、伝周之冕筆「花鳥図」⁽⁶⁹⁾（南禪寺蔵）ほか多くの呂紀様式花鳥図にみられる。

こうした構図法が、探幽永平寺本においてより簡略化して用いられている。即ち、探幽永平寺本の四幅に共通する、細めの中墨で描かれる花鳥に比して太めの濃墨で象られた大樹の根と幹を画面下部に設け、大樹が根元から上方に伸びる途中で一旦画面外に消えてから、再度画面上部から梢をあらわす構図法は、呂紀様式花鳥図の基本的な構図法の同工異曲である。

また、画面ごとに四季の花鳥を配し、二幅ずつで左右対称の構図とする呂紀東博本の構図法も、探幽永平寺本ではよりわかりやすく活用されている。

モチーフに関しては、呂紀東博本夏景と探幽永平寺本春景に共通する視線を交し合い阿吽のように片方はくちばしを開け片方は閉じるつがいの高麗鷲や、呂紀東博本秋景と探幽永平寺本秋景に共通する、大樹の傍らから伸びる芙蓉など、描写も似通っている共通のモチーフが見いだせる。そうした中でも、呂紀東博本夏景の下部に描かれる向き合い視線を交わせるつがいの鴨の雌と、探幽永平寺本冬景の下部に描かれるつがいの鴛鴦の雌の姿態と流水表現の近似性には、モチーフの直接的な転用が想定される。

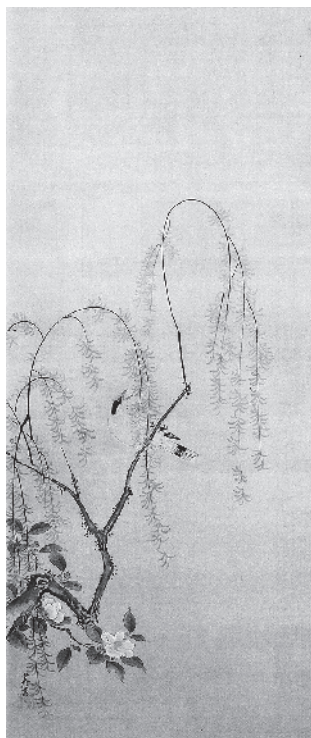
他の探幽作品ではどうだろうか。先ほど探幽永平寺本に指摘した、花鳥に比して太めの濃墨で象られた大樹の根と幹を画面下部に設け、大樹が途中で一旦画面外に消えてから、再度画面上部からあらわれる構図法は、実は五十歳代から晩年にかけての探幽作品に頻出している。⁽¹⁰⁾ 早い例では、探

幽徳川本と同時期に描かれた、「桐鳳凰図屏風」(サントリー美術館蔵)⁽¹⁾にもみられる。⁽⁷²⁾そして、この構図法は特に晩年の三幅対で多用されている。寛文四年(二六四)に描かれた探幽筆「鶴松竹梅図」(大通寺蔵)⁽⁷³⁾の左幅「梅図」、同五年の「舜王・娥皇・女英図」(岡田美術館蔵)の中幅「舜王図」・左幅「女英図」、同九年の「観音・四皓・七賢図」(福岡市美術館蔵)の右幅「四皓図」、同十一年の「漢武帝・西王母・長伯房図」(東京国立博物館蔵)⁽⁷⁶⁾の中幅「漢武帝図」(挿図18)に確認ができる。

この構図法は、さらに探幽以降の狩野派周辺の絵画にも見出すことができる。代表例としては、狩野常信（一六三六—一七二三）の「梅尾長鳥・柳黄鳥図」〔大倉集古館蔵。挿図19〕の右幅や、板谷慶舟広当（一七二九—九七）の「四季花鳥図」〔大英博物館蔵。挿図20〕、狩野養川院惟信（一七五三—一八〇八）による「四季花鳥図」〔円照寺蔵。挿図29〕が挙げられる。特に板谷慶舟広当と狩野養川院惟信の作品には、探幽永平寺本の雰囲気が色濃く残されている。

個々のモチーフならば、寛文十一年の「紅白梅小禽図」(個人蔵)⁽⁸⁰⁾の左幅(挿図21)に描かれる、視線を交わし合うつがいの雀の姿は、探幽永平寺本春景の高麗鶯の姿態にも通じるが、その元は呂紀東博本夏景の上部で視線を交わし合うつがいの高麗鶯や、秋景の上部の九官鳥に求められる。

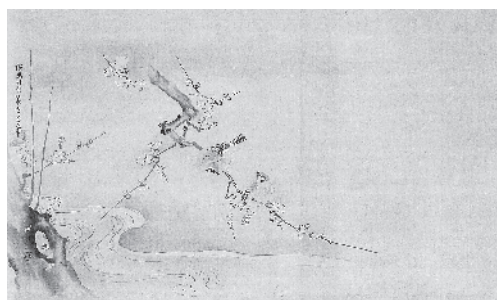
また、萬治四年（一六六二）頃の製作と推定されている、探幽筆「白鸚図」（静岡県立美術館蔵）⁽⁸¹⁾については、宋元時代の細密描写と観察に基づく写生からなる製作という指摘もあるが、白鸚は、呂紀筆「牡丹錦鷄図」（中国美術館蔵）⁽⁸³⁾、伝呂紀筆「四季花鳥図 夏景」（根津美術館蔵）などの呂紀様式花鳥図に特徴的なモチーフである。探幽による写生的要素は認められつつも、探幽の「白鸚図」には呂紀の絵画が参考にされたと考えられ、描写は「牡丹錦鷄図」と極めて近いと言える。



挿図19 狩野常信筆 梅尾長鳥・柳黄鳥図(大倉集古館蔵)



挿図18 漢武帝図
漢武帝・西王母・長伯房図
三幅対の内(東京国立博物館蔵)



挿図21 紅白梅小禽図 左幅(個人蔵)



挿図20 板谷慶舟広当筆 四季花鳥図(大英博物館蔵)

もちろん探幽は呂紀様式花鳥図を忠実に写したわけではない。細部の表現を比較すれば、呂紀東博本秋景の芙蓉には枯れた株が描写され、花卉や葉の姿は様々な姿が描かれているのが確認できるが、探幽永平寺本秋景の芙蓉は、輪郭線の太細や彩色の濃淡が描き分けて画面の奥行きを構築しているものの、花卉や葉の姿はほぼ同一の形態の繰り返しになっており、形式化してしまっている感が強い。呂紀東博本冬景もところどころに白色顔料による雪があしらわれ、奥深い山林の冷気が表現されているのに対して、探幽徳川本の左隻の奔流にはそうした表現を再現しようとした形跡はみられない。つまり、探幽はこれらの呂紀作品の構図やモチーフを引用しつつ、細部は十七世紀半ばの狩野派らしい、もっと言えば探幽らしい表現に置き換えているのである。

以上、探幽への呂紀様式花鳥図の影響を構図を中心に見てきた。しかし、注意しなければならないのは、呂紀様式花鳥図からの影響は、雪舟や室町時代以来の狩野派による花鳥図に少なからず見出せることである。板倉氏は、雪舟筆「四季花鳥図屏風」(京都国立博物館蔵)などにみられる、輪郭線の太細などにより景物を重ねて画面の奥行きを構築していく手法が、呂紀東博本をはじめとする明時代の着色花鳥図と共通していることから、呂紀らの明時代花鳥図が雪舟の花鳥図の先例に認められると指摘している⁽⁸⁴⁾。また松島仁氏は、探幽作品中の尾長鳥のルーツをたどる中で、辺文進や呂紀らに代表される中国・明時代の浙派花鳥図が「室町から桃山時代にかけての日本において狩野派や雪舟派などに踏襲され」ていき、「海棠に尾長鳥図」(ボストン美術館蔵)や「尾長鳥図」(東京国立博物館蔵)、「柳に尾長鳥図」に共通して描かれる尾長鳥(山鵲)が、「辺文進や呂紀ら浙派花鳥図を直接的な発信源として広く東アジア花鳥画の共通語彙として流通」して

いったことを指摘している⁽⁸⁵⁾。

狩野派の早い作例では、呂紀の曾孫にあたる明時代末の画家・呂健による「崑崙松鶴図」(東京国立博物館蔵)⁽⁸⁶⁾に描かれる、横方向に伸びる松に鶴がとまるというモチーフが、狩野元信筆「四季花鳥図」(霊雲院蔵、同方丈室中襖絵)にも見出せることが指摘されている⁽⁸⁷⁾。そして、狩野元信の先行作例に倣った、狩野永徳(一五四三〜九〇)による「四季花鳥図」(聚光院蔵、同方丈室中襖絵)などに、呂紀や呂紀に先行する辺文進の花鳥図に描かれるモチーフが見出せるという⁽⁸⁸⁾。

こうした中、探幽については遺した作品が豊富に伝存していることもあるが、呂紀様式花鳥図を直接目に見ていることが確実である点において、他の日本の画家と一線を画している。探幽は、先に見た「探幽縮図」中の豊富な呂紀様式花鳥図から、個々のモチーフのみならず、各々の呂紀様式花鳥図に共通する構図法を取り出し、自身の様式として消化したと言えよう。

ところで、竹浪氏は後世の画家が呂紀様式花鳥図に倣う際、下絵や粉本を基にしつつも、枝ぶりや鳥の種類・羽の色といった細部の表現については、画家それぞれの裁量に拠っていたと推測している⁽⁸⁹⁾。この見解に従えば、呂紀の絵画を基としてモチーフや構図を活用し、写生的要素を加え、更に後世の画家に呂紀様式花鳥図を伝播させた探幽は、呂紀様式花鳥図が東アジアに伝播・展開していく上での日本における一旗手であったとも位置付けられる。

結 語

緒言でも触れたとおり、探幽の絵画観には、十七世紀の日本における、『君台観左右帳記』の「画人録」の影響下における宋元時代の絵画を重要視する絵画観が強く関与することが言及されてきた。本稿では、探幽徳川本について、雪舟系花鳥図屏風と呂紀東博本からの影響を指摘し、さらに呂紀様式花鳥図からの探幽画への影響を指摘した。また、そうした背景に十七世紀半ば頃からの雪舟作品と呂紀作品の評価が高まりをみせていたことを述べた。

今回は、呂紀様式花鳥図からの探幽絵画への影響を指摘するにとどまっていたが、同様に十七世紀半ば頃から日本で多く流通するようになった明時代絵画が多くあったことは、「探幽縮図」の諸本の内容から明白である。

実際に探幽が鑑定したことが明らかな明時代花鳥図の例としては、史元麟筆「鳳凰図」(龍光院蔵。挿図22)が伝存している。⁽⁹⁰⁾ 龍光院文書の中に、この一幅が寄進された際の贈り状があり、下野国烏山藩二代・信濃国飯田藩初代である堀親昌(一六〇六―七三)の遺物として寄進されたことがわかる。さらに箱には堀親昌からの寄進札一点のほか、堀親昌宛の探幽自筆書状一通、⁽⁹²⁾ 探幽による外題一点が附属しており、探幽が実際に鑑定したことが明らかである。書状の内の一通には、「狩野法眼」とあることから、探幽が法印に叙せられる寛文二年(一六六二)五月二十九日以前に鑑定したとわかる。なお「探幽縮図」(実践女子大学図書館蔵)には、同様の姿態の鳳凰と波濤が描かれた一図が含まれている。⁽⁹³⁾ この鳳凰の姿は、探幽筆「桐鳳凰図屏風」(サントリー美術館蔵)の表現に近しく、同様の作品の影響が想定される。

狩野探幽筆「四季花鳥図屏風」について



挿図22 史元麟筆 鳳凰図(龍光院蔵)

また、慶安二年(一六四九)以降の製作とみなされる探幽筆「古木寒鳥図」(龍光院蔵、国宝「密庵席」書院床壁貼付絵⁽⁹⁴⁾)や、署名から探幽徳川本と同時期の承応三年(一六五四)から寛文元年(一六六二)頃の製作とわかる探幽筆「夕立宿鳥図」(クリーブランド美術館蔵。挿図23)⁽⁹⁵⁾は、宣徳年間(一四二六―三五)以降に明時代の宮廷で活躍した周文靖筆「古木寒鴉図」(上海博物館蔵。挿図24)⁽⁹⁶⁾の表現を彷彿とさせる。もちろん、北宋時代の小景画の作例の一つである伝趙令穰筆「秋塘図」(重要文化財、大和文華館蔵⁽⁹⁷⁾)、元時代前期に活躍した羅稚川による「雪江図」(重要文化財、東京国立博物館蔵⁽⁹⁸⁾)といった、『君台観左右帳記』の「画人録」に記載される画家による同画題作品からの影響が全くないとは言いきれない。しかし、探幽画の簡略化された画面と筆致、また画面の大きさから、明時代の「古木寒鴉図」の方がより親近性が高いだろう。

探幽と同時代の画家では、狩野山雪筆「四季花鳥図屏風」(個人蔵⁽⁹⁹⁾)にみら

れる、入念な描き込みと山水を背景とした花鳥の奥行きのある空間構成、互いに視線を交わし合うつがいの禽鳥たち、前後に枝分かれた立体的で複雑な樹形表現は、呂紀筆「梅竹山禽図」(浙江省博物館蔵)や沈恢筆「雪中花鳥図」(泉屋博古館蔵)⁽¹⁰⁾といった、呂紀様式花鳥図からの影響を想起させる。十七世紀後半に流通の高まりを見せた明時代の中国画家による絵画が、十七世紀の探幽をはじめとする日本画家に与えた影響について、今後さら



挿図24 周文靖筆 古木寒鴉図
(上海博物館蔵)



挿図23 狩野探幽筆 夕立宿鳥図
(クリーブランド美術館蔵)

なる検討が必要なのではないだろうか。

註

- (1) 鬼原俊枝「狩野探幽筆「学古帖」と流書手鑑」(武田恒夫先生古稀記念会編『美術史の断面』清文堂出版 平成七年一月、九二―九七頁。同論文は、同氏『幽微の探究 狩野探幽論 本文篇』(大阪大学出版会 平成十年二月)中の「第三章 模索の軌跡」に再録されている。
- (2) 將軍家御成に關して参照した主な文献は次のとおり。
・佐藤豊三「將軍家「御成」について(一)―七」(『金鯢叢書』第一―八輯 徳川黎明会 昭和四十九―五十六年)。
・熊倉功夫「徳川秀忠の茶の湯」(西山松之助先生古稀記念会編『江戸の芸能と文化』吉川弘文館 昭和六十年三月)。
・武田庸二郎「徳川家綱の茶湯について―身分制社会における饗応と贈答―」(村上直編『幕藩制社会の地域的展開』雄山閣出版 平成八年四月)。
・『徳川將軍の御成』徳川美術館 平成二十四年十月。
- (3) 茶会記による、茶会における掛物使用の推移に關して参照した主な文献は次のとおり。
・芳賀幸四郎「掛物の歴史」(『茶道聚錦 九 書と絵画』小学館 昭和五十九年二月)。
・真保亨「茶の湯における掛絵 その画家と作品」(『茶道聚錦 九 書と絵画』小学館 昭和五十九年二月)。
・谷見「茶会記に現われた絵画」(『美術研究』第三六二号 東京国立文化財研究所 平成七年三月)。
・谷見「茶会記に見る書画」(『野村美術館研究紀要』第七号 野村美術館 平成十年三月)。
- (4) 尾張徳川家の場合、元禄十一年(一六九八)の五代將軍徳川綱吉による麴町邸御成において、伝秋月等觀筆「寿老人・鶴図」(現・徳川美術館蔵)が表書院の床に掛けられている。この作品は、印章が明らかに筆で描かれており、真筆でないことが明らかである。このことは、御成で用いられる絵画には、必ずしも

真筆である必要はなく、筆者名が重要であつたことを示唆する。

(5) 現在、「探幽縮図」を翻刻もしくは公刊した書籍・論文は次のとおり。

・石川大浪再模『聚珍画帖』享和二年（一八〇二）序。国立国会図書館デジタルコレクション（<https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2606173>）で閲覧可能。

・京都国立博物館編『探幽縮図（上・下）』同朋舎出版 昭和五十五・五十六年。

・大倉集古館蔵 探幽縮図『大倉文化財団 昭和五十六年十月。』

・大倉集古館蔵 探幽縮図『大倉文化財団 昭和五十六年十月。』

・『室町水墨画・近世絵画―県内所蔵品を中心に―』茨城県立歴史館 昭和五十八年十月。

・ベッティナ・クライン「研究資料 ベルリン東洋美術館蔵 縮圖畫帖「筆園佚遊」（國華）第一〇九一号 國華社 昭和六十一年二月。』

・文人画研究所編『探幽縮図』数本莊五郎 昭和六十一年七月。

・『大和文華館所蔵品図版目録2 絵画・書蹟（日本篇）』大和文華館 平成二十二年十一月。

・河野元昭「資料紹介『探幽縮図』（東京芸術大学資料館蔵）」（『美術史論叢』No. 9 東京大学大学院人文社会系研究科・文学部美術史研究室 平成五年三月）。

・伊藤大輔「作品解説 狩野探幽「探幽縮図」（東京大学コレクション）（『東アジアの形態世界』 東京大学総合研究資料館 平成六年十月）。

・小野真由美「新収品紹介 探幽縮図 狩野探幽筆（上・下）」（『MUSEUM』第五九八・六〇一号 東京国立博物館 平成十七年十月・同十八年四月）。

・宮崎法子「実践女子大学図書館蔵「探幽縮図」（『実践女子大学 美術史研究』第二十五号 実践美術史学会 平成二十三年三月）。

このほか、「探幽縮図」（成城大学図書館蔵）が成城大学図書館ホームページ（http://www.lib.seijo.ac.jp/Kansu/03_tanyusukuzuhm/）で閲覧可能。

(6) 板倉聖哲「江戸時代初期狩野派における中国絵画受容―「探幽縮図」を通して」（『遠澤と探幽―会津藩御抱絵師加藤遠澤の芸術―』福島県立美術館 平成十年一月）。

(7) 湊信幸「明時代の寧波画」（『国際交流美術史研究会第十回シンポジウム 東

狩野探幽筆「四季花鳥図屏風」について

洋美術史における西と東―対立と交流―』国際交流美術史研究会 平成四年三月）において、狩野博幸氏の意見として、寧波の画家である趙昌国の山水画中の人物表現が狩野探幽と非常に近いという指摘が含まれているが、なお検討を要する意見と判断されるので、後考を俟ちたい。

(8) 安田篤生「狩野探幽の着色花鳥図に関する一試論―新様式の形成を中心に」（『美術史における転換期の諸相』（平成二三年度）平成二六年度科学研究費補助金 基礎研究（B）研究成果報告書 課題番号二三三二〇三三）研究代表者根立研介 平成二十七年三月、七九―八二頁。

(9) 野田麻美「江戸狩野派の〈倣古図〉をめぐる一考察―狩野探幽筆「学古図帖」を中心に」（『徳川の平和―二五〇年の美と叡智―』静岡県立美術館 平成二十八年九月、一六一頁。

(10) 『桃山・江戸絵画の美』（徳川美術館 平成二十年四月）、前掲註（9）『徳川の平和―二五〇年の美と叡智―』などに掲載されている。また、論文では、榊原悟「一変狩野氏―江戸初期狩野派をめぐる―」（『古美術』第九十六号 三彩社 平成二十年十月十日）、一〇一―一〇六頁が探幽徳川本について言及している。なお、同論文は加筆され、同氏「狩野探幽―御用絵師の肖像―」（臨川書店 平成二十六年六月）中の「第六章 探幽様の確立 三、一変狩野氏」に収録されている。

(11) 山本泰一「研究ノート 尾張徳川家の幕末期における什宝（収蔵品）の種類と数量について（一）―絵画・書跡編―」（『金鯢叢書』第三十一輯 徳川黎明会 平成十六年十二月、二五四―二五八頁）。

(12) 『尾張徳川家初代義直襲封四〇〇年記念 尾張の殿様物語』（徳川美術館 平成十九年四月、一〇六―一〇七頁）。

(13) 尾張徳川家が収蔵していた書画の内、掛物以外の形態の作品、巻物や屏風に ついては、江戸時代初期の蔵帳に記載を確認することが難しい。形態によって 道具としての扱われ方の違いが生じた理由には、個々の道具に定められた「表 道具」「奥道具」としての位置づけが関係していると思われる。

当時の蔵帳の記述方針は未詳であるが、將軍の御成や上使の欲待といった公 的行事で用いられる「表道具」については、蔵帳において作者（筆者）名や旧蔵

者名を明記した上で、重点的に記載されていたことがうかがえる。その中で特に掛物は、筆者名を明記してより重点的に管理されていたと考えられる。その原因には、尾張徳川家も例にもれず、『君台観左右帳記』を儀礼の規範の一つとしていたことが考えられる。

書画の中でも、私的空間で用いられる「奥道具」に該当することが多い屏風や巻物は、公的行事の際に床を飾る道具として「表道具」となる可能性が高かった掛物に比べ、筆者名を明記して管理する必要が低かったのだろう。

- (14) 四辻秀紀・龍澤彩「葵紋の変遷」(尾張の殿様物語) 徳川美術館 平成十九年四月。

- (15) 山下善也「研究ノート「落款と制作年」」(『狩野探幽の絵画―江戸初期、抒情美の世界―』静岡県立美術館 平成九年二月)、鬼原俊枝「第四章 幽微の探究―探幽芸術の成立」(『幽微の探究 狩野探幽論』本文篇 大阪大学出版会 平成十年二月)。

- (16) 製作年が判明しており、徳川本の落款に近い書体の落款を有する作品は次のとおりである。

- ・「達磨・蝦蟆・鉄拐図」(南禅寺蔵) 承応三年(一六五四)
署名「承応三年甲午七月十二日 探幽法眼筆」、
- 「法眼探幽」朱文円内方印・「守信」朱文瓢印・「探幽」朱文方印
- ・「達磨図」(列祖図の内、相国寺蔵) 明暦二年(一六五六)四月
署名「探幽齋筆」、「守信」朱文瓢印
- ・「周茂叔・林和靖図屏風」(東京国立博物館蔵) 寛文元年(一六六二)
署名「行年六十歳探幽法眼筆」、「守信」朱文瓢印
- (17) 山下善也「狩野探幽年譜」『生誕四〇〇年記念 狩野探幽展』(日本経済新聞社 平成十四年)、榊原悟「探幽年譜」『狩野探幽―御用絵師の肖像―』(臨川書店 平成二十六年六月)などを参照。
- (18) 『名古屋叢書三編 第三巻 尾藩世記下』(名古屋市教育局教育委員会 昭和六十二年三月)を中心として、名古屋市蓬左文庫所蔵の記録文書を参照した。
- (19) 『名古屋叢書三編 第三巻 尾藩世記上』(名古屋市教育局教育委員会 昭和六十二年三月)。

- (20) 同様の姿態をとるつがいの雉鳩は、探幽筆「陶淵明菊梅図」(栃木県立博物館蔵)の左幅にも見いだせる。「陶淵明菊梅図」は、掛幅装(三幅対)、絹本着色、各幅本紙縦一二九・一糎、横五三・九糎、各幅に「法印探幽行年六十八歳筆」と署名があることから、寛文七年(一六六七)の製作とわかる。『狩野派―四〇〇年の栄華―』(栃木県立博物館 平成二十一年十月)、図版番号41。

- (21) 近い形態の樹木は、大徳寺本坊方丈の「梅鶯図襖」(大徳寺蔵)に見られる。「梅鶯図襖」は、紙本墨画、各面本紙縦一七四・〇糎、横八五・四糎。一室である雲門庵の内壁に当時の住持であった江月宗玩による、「雲門庵并函丈畫圖 狩野法眼探幽染筆也 佐久間將監寄附焉 寛永十八年辛巳七月廿二日 住山宗玩書」という墨書があり、寛永十八年(一六四一)の製作とわかる。

- (22) 前掲註(8)安田氏論文、七九―八二頁。

- (23) 山下善也「狩野探幽筆「竹林七賢・香山九老図」屏風―その革新性―」(『静岡県立美術館紀要』No. 6 静岡県立美術館 昭和六十三年三月)、三六―三九頁。

- (24) 屏風装(六曲一双)、紙本淡彩、各隻本紙縦九二・五糎、横二七〇・〇糎。玉蟲敏子「狩野探幽筆 花鳥図屏風」(『國華』第一三四八号 國華社 平成二十年二月)。特に、武蔵野美大本については、能阿弥筆「花鳥図屏風」重要文化財、出光美術館蔵との、構図やモチーフにおける共通点と影響関係を玉蟲氏が同論文で指摘している。能阿弥筆「花鳥図屏風」は、探幽による絵画の鑑定記録である「探幽縮図」のうち、畠山記念館所蔵本に記録されており、探幽が直接目にしていたことが確実な作品である。

- (25) 屏風装(六曲一双)、紙本墨画、各隻本紙縦一四七・二糎、横三五五・六糎。前掲註(10)『桃山・江戸絵画の美』、図版番号13。

- (26) 屏風装(六曲一双)、紙本金地著色、各隻本紙縦一五八・六糎、横三七一・八糎。前掲註(15)『狩野探幽の絵画―江戸初期、抒情美の世界―』、図版番号8。

- (27) 「雪舟系花鳥図屏風」については、中島純司「生命表現の可能性―雪舟系花鳥図屏風の成立について―」『日本屏風絵集成第六巻 花鳥画花木・花鳥』(講談社 昭和五十三年九月)を参照。

- (28) 屏風装(六曲一双)、紙本墨画淡彩、各隻本紙縦一七八・一糎、横三七五・七

糧。管理番号F19539495。 <https://asis.siedu/object/F195394/>

- (29) 前掲註(5)『大和文華館所蔵品図版目録2 絵画・書蹟(日本篇)』、図版番号59。

- (30) 河野元昭「探幽縮図―平福家本を中心に―」(『日本の美術 第一九四号 狩野探幽』至文堂 昭和五十七年七月)。現存する「探幽縮図」の留書に記された年記は、探幽の晩年期にあたる寛文元年(一六六一)以降に集中している。河野氏によると、明暦二年(一六五六)十月十六日に江戸で生じた大火で探幽の家が焼失した以後の製作とされており、そのままに受け止めると、徳川本が製作された時期と、探幽が前田家本を「探幽縮図」に記録した時期に、時系列的な齟齬が生じることになる。しかし、焼失後、以前見た作品を再録した可能性も高く、現状では「探幽縮図」に記録される作品は、探幽生前に流通していた絵画の情報としてみられており、本稿もそれに従う。「探幽縮図」の再記録については、前掲註(25)玉蟲氏論文、三二頁。

- (31) 和田千春「茶会と雪舟―將軍の權威を基盤とした雪舟評價の形成過程とその背景―」『美術史』第一七三号 美術史学会 平成二十四年十月。

- (32) 掛幅装(四幅対)、絹本着色、各幅本紙縦 七六・〇糎、横一〇〇・八糎。呂紀東博本および呂紀による花鳥図や呂紀の画風を受け継いだ花鳥図に関する多くを、黄立芸「呂紀「四季花鳥図」四幅」(東京国立博物館)を中心とする日中花鳥画の比較研究(東京大学大学院人文社会系研究科博士論文 平成二十二年六月)、竹浪遠「呂紀画風とその伝播―「四季花鳥図」(東京国立博物館)を中心に―」(『古文化研究』第十一号 黒川古文化研究所 平成二十四年三月)に拠った。

- (33) 前掲註(32)竹浪氏論文、八〇～八五頁。特に奔流の表現については、前掲註

- (32)黄氏論文(九〇～九一頁)で指摘された、呂紀筆「春溪双鶴図」(ニコラス・ケーヒル旧蔵、パークレー美術館蔵)や、正統八年(一四四三)に宮廷画家によつて描かれた「法海寺壁画東壁」に描かれる水流の表現との近似性から、呂紀自身による作図の可能性を肯定しつつ、日本で製作された可能性も提示している。

- (34) 前掲註(32)黄氏論文、七一頁。京都国立博物館編『探幽縮図 下』(同朋舎出

狩野探幽筆「四季花鳥図屏風」について

版 昭和五十六年五月)、「35 山水花鳥図巻」、および「探幽縮図」(個人蔵、未公刊)。

- (35) なお、島津家の売立目録には、昭和三年五月二十八日入札「公爵島津家蔵品入札目録」(東京美術倶楽部)、昭和四年三月四日入札「公爵島津家御蔵品入札」(東京美術倶楽部)、昭和十四年十一月二十三日入札「某旧大名御蔵品入札」(東京美術倶楽部)が確認できるが、いずれにも呂紀東博本は掲載されていない。

- (36) 黄立芸「呂紀「四季花鳥図」(東京国立博物館)を中心とする明代花鳥画の研究」(鹿島美術研究 年報第二十五号別冊) 鹿島美術財団 平成二十年十一月)、前掲註(32)黄氏論文。

- (37) 原文は次のとおり(句読点は前掲註(32)黄氏論文に拠る)。

呂紀、字廷振、鄞縣人。風神清雅、留心藻繪、或綴以詩。專攻翎毛、亦間作山水人物。厲志唐宋以來名筆、兼集衆長。初寓維揚、所作尤精緻。成化間、亦嘗至京、不售。弘治應例入御用監、益造詣出群。凡草木花鳥、生意流動。泉石坡景、點染烟潤、有造化生意之妙。際遇孝皇、留神縑素、以游芸適情、寵賚優渥、傳奉陞至錦衣衛指揮。凡応詔承制、多立意進規。雖涉杜撰、而所存有在。孝皇嘗稱之曰、工執藝事以諫、呂紀有之。卧病、存問絡繹、自知負荷不勝、必不可起。果卒。無子、人尤惜之。

- (38) 原文は次のとおり(句読点は前掲註(36)黄氏論文に拠る)。

呂紀、字廷振、號樂愚、鄞人。風神秀雅、精於藻繪、時綴小詩其上。初學邊景昭花鳥、表忠徹見之、謂出景昭上、館於家、使臨唐宋以來名畫、遂入妙品、獨步當代。嘗戲畫雌雞壁間、而生雄谷繞其側弗去、殆古點精敲板之流。孝廟時、召至京師、官錦衣衛指揮同知。紀為人謹禮法、敦信義、縉紳多重之。其在畫院、凡應詔承制、多立意進規。孝皇稱之曰、工執藝事以諫、呂紀有焉。比病、存問絡繹。自言渥恩難勝、吾其死矣。果卒。

- (39) 前掲註(5)京都国立博物館編『探幽縮図(上・下)』、文人画研究所編『探幽縮図』。

- (40) 前掲註(1)鬼原氏論文、一〇六～一〇七頁。

- (41) 「君台觀左右帳記」の諸本については、矢野環「君台觀左右帳記の総合研究」(勉誠出版 平成十一年二月)に拠った。

- (42) 『和漢印尽』は、様々な版があり、折帖になった版も存在するが、三冊本のみが玉井富紀という人物が集めていた印影を三冊の本にして刊行された旨の序文を伴っている。公開されている三冊本の史料としては、愛媛大学図書館の蔵本（鈴鹿文庫、配架番号七三九—一三）がある。ただし、上中下三巻のうち、上中の二巻のみが蔵される。次のアドレスより閲覧可能。http://www.lib.eiime-u.ac.jp/SUZUKA/443/index.html

- (43) ただし、印については、印文そのものは呂紀東博本の各幅に捺される印と同一で文字の配置も同様でありながら、字の形状が大きく異なる。

- (44) 坂崎坦編『日本画論大観 上巻』（アルス 昭和二年十月）、四一頁。

- (45) 前掲註(44)『日本画論大観 上巻』、三八七頁。

- (46) 前掲註(8)安田氏論文、八一頁。

- (47) 『五雑組』については、岩城秀夫訳注『五雑組1 東洋文庫六〇五』（平凡社 平成八年九月）および『五雑組4 東洋文庫六二三』（平凡社 平成九年九月）を参照した。

- (48) 前掲註(5)藪本氏著書、「一、和漢梅竹花鳥図巻」。

- (49) 錦織亮介「北九州大学所蔵狩野安信鑑定一家言記入圖繪寶鑑」（北九州大学文学部紀要 B 系列）第十五号 北九州大学文学部 昭和五十七年十月）、二十頁。

- (50) 原文は次のとおり（前掲註(49)錦織氏論文、二〇頁）。

此書ノ画工ハ時代ニヨリテツイニ見ヌ画タリトモ 師筋モ親筋ヲモツテ見出スベシ一々我不残見タリトイヘドモ書ガタシ其手スジ第一吟味シテ其人ノ位ニヨリテ又画高下アリ 僧ノ画ハ皆一ツニキワマル俗ハ又一ツナリ 唐ノ画ハ閻立德ヲ本トシテミナソノ筆流ニテサマ／＼ニワカレタルナリ 故ニ唐ノエンリウトクヲ本トシテミベシ 唐画ト見出スハマタ其古サニテ心エベシ 第一古キヲ先唐ト見テ画工ヲセンギスベシ マヅエンリウトクガ筆流ト見テソレ／＼ノ手クセヲ見テ此ホウカンノ文ニテ見ワケベシ 宋ハ徽宗皇帝ヲ本トシテ 画風李龍眠ハ又一風ワカレリ 此下ニハ牧溪李安忠成宗道有リ 其下ニ趙昌馬遠夏珪ナド、ワカレタリ 宋画ハ皆リヤウミンキソウヲ本ニタテ 其流レノワカレフ見テコトハルベシ 第一宋画ハ地ハ紙地少シキヌ地多キトミルベシ 宋画ノ古ビハ唐ヨリ

- ハ色白シ 元画ハ子昂ヲ本トシテ見ベシ 其下ニ舜拳耀卿顔輝有リ 其流レミナ様／＼ナレドモヲナジキナリ 元ニ紙地モ多シ 古ビ又白シキヌ地ハ少シ コマシ(51) 「カタシ味スシ」については、五味・五形を踏まえた表現と考えられる。巻第二の「顧愷之」の上欄に、「目利ニ五色有 位ニ五味有 形ニ五人有 夫ヲワキマフコト大也」と記され、続けて次のように記される。

山水書 人形書 花竹書 鳥書 獸魚書 右五色也
アマシ カラシ ニカシ スシ シワハユシ 五味也
カルシ カタシ ヨハシ ツヨシ シタルシ 五形也

- 五味の一つ「スシ」は、具体的な意味は未詳ながら、「酸シ」と解釈される。

- (52) 相国寺九十五世鳳林承章の日記『隔簑記』の寛文三年（一六六三）八月四日の条には、安信に呂紀作品の鑑定依頼があったことが記され、翌月二十五日には呂記（紀）の外題が安信から送られてきている。原文は次のとおり。

・寛文三年八月四日条

（前略）彦西堂所持之花鳥之繪一軸 狩野永真江為見、遣、則中古之唐繪、呂記（紀）・林良、此等之筆之由、申来也。

・同九月二十五日条

（前略）自狩野永真法眼、花鳥之繪 呂記（紀）筆之外題書来。彦西堂所持之繪也。『隔簑記 卷五（復刻版）』（思文閣出版 平成九年三月）、四三六・四五六頁。

- (53) 前掲註(5)小野氏論文、図版番号りー5。

- (54) 掛幅装、絹本着色、本紙縦一八〇・〇浬、横一二〇・〇浬。『林良呂紀画集』（天津人民美術出版社 一九九七年六月）、図版番号170。

- (55) 掛幅装、絹本着色、本紙縦一八三・〇浬、横一〇三・一浬。『筆墨の美 水墨 静嘉堂の水墨画名品選』（静嘉堂文庫美術館 平成二十一年十月）、図版番号26。

- (56) 掛幅装、絹本着色、本紙縦一六一・七浬、横九八・六浬。『明代絵画と雪舟』（根津美術館 平成十七年七月）、図版番号63。

- (57) 前掲註(32)竹浪氏論文の中で、この三点はほとんど一致する呂紀様式花鳥図として紹介されており、竹浪氏はこれらの比較から、「呂紀作品の図様が明中期から末期まで伝承される過程で、場合によっては相当に忠実に継承が可能で

ある一方、部分的な変化が生じていくことが具体的に分かる点でも重要である。」と述べている。

- (58) 平福百穂旧蔵「探幽縮図」については、昭和五十七年に徳川美術館と根津美術館で開催された「花生」展の調査資料を利用した。

- (59) 掛幅装、絹本着色、本紙縦一七八・二厘、横一〇一・三厘。前掲註(54)『林良呂紀画集』、図版番号137。

- (60) 掛幅装、絹本着色、本紙縦一九一・〇厘、横一〇二・八厘。『中国絵画総合図録 第一巻 アメリカ・カナダ篇』(東京大学出版会 昭和五十七年五月)、整理番号A14002。

- (61) 掛幅装、絹本着色、本紙縦二〇三・〇厘、横九九・〇厘。管理番号Y1947-63。 <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/23577>

- (62) 前掲註(5)『大倉集古館蔵探幽縮図』。

- (63) 前掲註(5)『聚珍画帖』。

- (64) 掛幅装、絹本着色、本紙縦一八四・三厘、横一〇〇・〇厘。前掲註(54)『林良呂紀画集』、図版番号155。

- (65) 掛幅装(四幅対)、絹本着色、各幅本紙縦一五一・六厘、横八一・三厘、松方公爵家旧蔵。

- (66) 小野真由美「狩野探幽筆草花写生図巻―所収写生図の年代順の動向と被写体の提供者について―」(『MUSEUM』第六五七号 東京国立博物館 平成二十七年八月)、四八頁。呂紀東博本が写生からの影響が希薄であり、探幽の古画学習の成果であるとする文脈の中で、探幽永平寺本は呂紀東博本「のような四幅形式の四季花鳥図が学習した探幽が、そこから醸成していった花鳥図イメージによって成しえた作品といえるだろう」と指摘されているにとどまる。

- (67) 前掲註(32)竹浪氏論文、五〇頁。

- (68) 掛幅装、絹本着色、本紙縦一七九・四厘、横一〇五・八厘。『松井文庫所蔵品調査報告書(五) 絵画(二)』(熊本県立美術館 平成五年三月)、図版番号130。

- (69) 掛幅装、絹本着色、本紙縦一三五・七厘、横七五・一厘。図版番号J15412。

- (70) もちろん大樹を画面手前に大きく描く構図法は、中世水墨画にも見られる手法である。しかし、呂紀東博本に代表される、呂紀による精緻な花鳥表現と優

れた描写による山水表現の融合に追従するかのようには、探幽永平寺本では画中に流水や滝・池を描くことで―描写や構図から、成功しているとは必ずしも言いがたいものの―画面の奥行きを演出しようとしている点は、探幽独自の呂紀学習に基づく成果として認められるだろう。

- (71) 榊原悟氏は、「桐鳳凰図屏風」(サントリ―美術館蔵)について、つがいで雌雄の鳳凰を描いたことに着目し、その製作背景に徳川將軍家の婚礼を想定されている。「桐鳳凰図屏風」のつがいの鳥をメインとした表現には、吉祥性の意味に加え、呂紀はじめ明時代の花鳥図につがいで視線を交わし合う鳥の表現が多いことが、探幽の作画に影響を与えていると考えたい。

- 榊原悟「狩野探幽筆 桐鳳凰図屏風」(『國華』第一二五八号 國華社 平成十二年八月)、一四頁。同論文は加筆され、同氏「狩野探幽―御用絵師の肖像―」(臨川書店 平成二十六年六月)中の「第十八章 探幽様継承 四、図様構成の基本」に収録されている。

- (72) ほかにも、探幽徳川本と同時期と思われる、探幽筆「花鳥図屏風」(ヴァージニア博物館蔵)にも同様の構図法が認められるが、実見はおろか精細な写真資料も手元にないことから、現状での言及は控え、存在の提示に留める。

- (73) 掛幅装(三幅対)、絹本着色、各幅本紙縦一九〇・二、横九五・三厘。「宮内卿法印探幽六十三歳筆」の署名がある。『日本美術絵画全集 第十五巻 狩野探幽』(集英社 昭和五十三年四月)、図版番号24。左幅「梅図」の白梅は、探幽徳川本右隻で水面から湾曲しながら立ち上る白梅の樹形に酷似する。

- (74) 掛幅装、絹本着色、各幅本紙縦一五七・八厘、横六八・八厘。松平大和守直矩依頼・所用。「宮内卿法印探幽行年六十四歳筆」の署名がある。東京都美術館編「生誕四〇〇年記念 狩野探幽展」(日本経済新聞社 平成十四年)、図版番号49。

- (75) 掛幅装(三幅対)、絹本淡彩、各幅本紙縦一一一・〇、横五三・五厘。「法印探幽行年六十八歳筆」と署名がある。前掲註(15)『狩野探幽の絵画―江戸初期、抒情美の世界―』、図版番号2。

- (76) 掛幅装(三幅対)、絹本着色、各幅本紙縦一一五・二、横五二・八厘。益田信世旧蔵。「法印探幽行年七十歳筆」の署名がある。

- (77) 掛幅装、絹本着色、本紙縦九六・〇糎、横四〇・〇糎。『江戸の狩野派―武家の典雅―』(大和文華館 平成十九年九月)、図版番号24。左幅は名称としては「柳黄鳥図」と表記されているが、描かれている鳥は呂紀東博本夏景にも描かれる高麗鶯である。この対幅は、安田氏によって、探幽の五十歳代以降の新たな様式の著色花鳥図が引き継がれた例として言及されている。前掲註(8)安田氏論文、七九頁。
- (78) 掛幅装(二幅対)、絹本着色、本紙縦九三・〇糎、横三五・〇糎。『秘蔵日本美術大観 三 大英博物館Ⅲ』(講談社 平成五年二月)、図版番号27。なお、この作品の図様が住吉広行筆「花鳥図」(大英博物館蔵)に引き継がれていることが、榊原悟「美術・粉本・典拠主義」(『狩野派と福岡』福岡市美術館 平成十年二月)、七一頁において指摘されている。同論文は加筆され、同氏「狩野探幽―御用絵師の肖像―」(臨川書店 平成二十六年六月)中の「第十八章 探幽様継承 四、図様構成の基本」に収録されている。
- (79) 掛幅装(二幅対)、絹本着色、各本紙縦一〇七・五糎、横四五・三糎。『奈良市の絵画』(奈良市教育委員会 平成七年三月)。榊原悟「狩野探幽―御用絵師の肖像―」(臨川書店 平成二十六年六月)中の「第十八章 探幽様継承 四、図様構成の基本」、六四二頁に図版が掲載される。榊原氏は、同著で「四季花鳥図」(大英博物館蔵)との図様が共通していることを指摘している。
- (80) 掛幅装(二幅対)、絹本淡彩、本紙縦三六・九糎、横六一・七糎。「探幽法印行年七十歳筆」と署名がある。前掲註(74)『生誕四〇〇年記念 狩野探幽展』、図版番号53。
- (81) 掛幅装、絹本着色、本紙縦五四・二糎、横九四・二糎、松方公爵家旧蔵。『探幽法眼筆』とのみ署名があるが、その書体から萬治四年(一六六二)頃の製作と推定されている。前掲註(74)『生誕四〇〇年記念 狩野探幽展』、図版番号52。
- (82) 山下善也「狩野探幽の写生―新収蔵『白鵲図』から―」(『アマリス 静岡県立美術館ニュース』No.78 静岡県立美術館 平成十七年七月)、加藤弘子「狩野探幽寫生論―鳥獸と人物を中心に」(『國華』第一三八六号 國華社 平成二十三年四月)。
- (83) 掛幅装、絹本着色、本紙縦一八四・三糎、横一〇〇・〇糎。前掲註(54)『林良呂紀画集』、図版番号155。
- (84) 前掲註(6)板倉氏論文、九五頁。
- (85) 松島仁「狩野探幽筆 海棠に尾長鳥図」(『國華』第一四二八号 國華社 平成二十六年十月)、三三頁。なお、同論文は、同氏「第三部第三章 狩野派花鳥図と將軍家献上磁器鍋島」(『権力の肖像 狩野派絵画と天下人』ブリュッケ 平成三十年六月)に別論文の内容とともに加筆され収録されている。
- (86) 掛幅装、絹本着色、本紙縦一五八・一糎、横七七・一糎、津和野藩主亀井家四代茲親(一六六九―一七三二)所持。『天下を治めた絵師 狩野元信』(サントリ美術館 平成二十九年九月)、図版番号24。
- (87) 辻惟雄「図版解説 呂健筆 崑崙松鶴図」(『美術史論叢』No.4 東京大学文学部美術史研究室 昭和六十三年三月)、一一七頁。
- (88) 前掲註(85)松島氏論文、三三頁。
- (89) 前掲註(32)竹浪氏論文、七〇頁。
- (90) 掛幅装、絹本着色、本紙縦一四七・〇糎、横八五・二糎。恩賜京都博物館編『大徳寺名宝集』(便利堂 昭和八年七月)、『大徳寺龍光院 国宝 曜変天目と破草鞋』(MIHO MUSEUM 平成三十一年三月)、図版番号187。『大徳寺龍光院 国宝 曜変天目と破草鞋』での門脇むつみ氏による解説には、堀親良(一五八〇―一六三七)の寄進状があるとするが、堀親昌の誤りである。挿図は筆者撮影。
- (91) 原文は次のとおり(「」内は割注を示す)。
 覺
 一 鳳凰畫文進筆「狩野法印軸付美作守外題」
 一 唐金獅子香爐
 一 黄金五枚
 以上
 堀美作守遺物
 大徳寺裏
 龍光院
 各書狀の原文は次のとおり。

「狩野探幽自筆書狀一」

昨日之御手紙拝見仕候

鳳凰之絵一覽仕候

一段見事成るにて御座候

御書付之通 御取成候間

不苦絵にて御座候

将又松之儀可被下候旨

忝奉存候 何事も

以貴面之可申上候 以上

卯月廿五日

(端裏書)

堀美作守様 狩野(欠失)

「狩野探幽自筆書狀二」

御手紙拝見申候鳳凰之

絵外題之儀 申渡

則取調御使者へ

相渡候期後音之

時候 以上

卯月廿七日

(端裏書)

堀美作守様 狩野法眼

(93) 前掲註(5) 宮崎氏論文、図版番号3。

(94) 紙本墨画、本紙縦一五四・六糎、横一二九・三糎。

密庵席の創建については、実質開山の江月宗玩が龍光院に住した慶長十六年(一六一二)から、いわゆる「紫衣事件」の端緒となる幕府による紫衣勅許無効の通知がなされた寛永四年(一六二七)までの間と考えられる。ただし、現状の密庵席は書院と接続されており、その時期に書院床の壁貼付絵が製作された可能性が高い。密庵席が書院に接続された時期については、慶安二年(一六四九)

狩野探幽筆「四季花鳥図屏風」について

に、創建以来の建物である二階建の書院を壊し、その骨組みを利用して新たに現存の昭堂を建立したことが、川上貢氏によって文献史料と建築痕をもとに突き止められている。このことから、慶安二年前後に既存の密庵席と(既存か新築の)書院とを接続させた、という見解がおおよそその定説となっている。よって、探幽筆「古木寒鳥図」の製作も慶安二年前後と考えられる。

川上貢「竜光院の昭堂―創建時の形式と前身建物について―」(『建築史研究』No.9 彰国社 昭和二十七年十月)参照。同論文は、同氏『日本建築史論考』(中央公論美術出版 平成十年十月)に再録されている。

(95) 掛幅装、絹本墨画、本紙縦一四四・五糎、横七九・二糎。『狩野探幽展』(板橋区立美術館 昭和五十八年二月)、図版番号27。「生明」朱文瓢印が「探幽法眼筆」の署名の下部に捺されている。画風・署名から、探幽の真筆と思われるが、印は基準作例になく、署名の上に重ねて捺されていることから、探幽の手を離れた後に捺されたと考えられる。

(96) 掛幅装、紙本墨画、本紙縦一五一・一糎、横七一・七糎。浙江省博物館編『浙派集英 明代浙派絵画珍品特展集』(浙江人民美術出版社 平成二十四年四月)、「二、浙派与院体的交汇」図版番号2。

(97) 掛幅装、絹本墨画淡彩、本紙縦二二・二糎、横二四・三糎。『宋代の絵画』(大和文華館 平成元年十月)、図版番号5。

(98) 掛幅装、絹本墨画淡彩、本紙縦二二・二糎、横二四・三糎。『元時代の絵画』(大和文華館 平成十年十月)、図版番号11。

(99) 屏風装(六曲一双)、紙本着色、各隻本紙縦一五五・三糎、横三六五・四糎。京都国立博物館編『狩野山楽・山雪』(毎日新聞社 平成二十五年三月)、図版番号33。

(100) 掛幅装、絹本着色、本紙縦一八三・一糎、横九七・八糎。『林良呂紀画集』(天津人民美術出版社 一九九七年六月)、図版番号141。

(101) 掛幅装、絹本着色、本紙縦一八四・四糎、横一〇五・〇糎。『泉屋博古中国絵画』(泉屋博古館 平成八年十一月)、図版番号10。

なお、以下の挿図につきましては、所蔵機関および個人の御所蔵家より許諾の下、

書籍・雑誌から転載いたしました。典拠は以下のとおり。

- 挿図10 『不滅のシンボル 鳳凰と獅子』 サントリー美術館 平成二十三年六月
挿図12 『MUSEUM』 第五九八号 東京国立博物館 平成十七年十月
挿図16 『大倉集古館蔵 探幽縮図』 大倉文化財団 昭和五十六年十月
挿図21 『生誕四〇〇年記念 狩野探幽展』 日本経済新聞社 平成十四年
挿図24 『上海博物館 中国・美の名宝④』 日本放送出版協会・上海人民美術出版社 平成四年一月

【付記】 本稿執筆にあたり、作品調査および資料・画像提供、掲載につきまして、東京国立博物館(Image : TNM Image Archives)・大本山永平寺・サントリー美術館・大和文華館・根津美術館・大倉集古館・国立国会図書館・大英博物館蔵・東京都美術館・龍光院・クリーブランド美術館・上海博物館・個人の御所蔵家より、御高配を賜りました。また、黄立芸氏には博士論文の閲覧にあたり格別の御高配を賜りました。ここに記して深謝いたします。

(徳川美術館 学藝員)

築地名苑真景草木虫魚図巻について

はじめに

一 作品概要

二 築地蔵屋敷について

(一) 古記録にみる築地蔵屋敷

(二) 絵図にみる築地蔵屋敷

(三) 変遷の検討

三 実景図部分の特徴

四 写生図部分の特徴

五 製作背景

おわりに

はじめに

徳川美術館蔵「築地名苑真景草木虫魚図巻」(以下、「本品」と略称する)は、外題に「築地名苑真景草木虫魚寫生」とあるとおり、木挽町築地に所在し

築地名苑真景草木虫魚図巻について

安藤 香織

た尾張徳川家(以下、「尾張家」と略称する)の蔵屋敷(以下、「築地蔵屋敷」と略称する)の実景図を巻頭と巻末に配し、その間に植物・昆虫・魚介類の写生図を収めた紙本著色の画卷である。

先行研究として、徳川美術館常設展において概要が紹介され、博物学的関心から製作された作品として製作年代を十九世紀とされたのち、特別展「江戸のワンダーランド大名庭園」では、大名庭園における植物の栽培と、江戸時代後期の植物学に対する関心の高まりのなかに本品が捉えられた。⁽¹⁾河田昌之氏は、「特定の地域を対象にした真景図と動植物図巻の性格を兼ね備えた内容を持ち、大名による動植物を対象にした研究活動の実態や殖産興業への関心を知ることができる」とした上で、作者について、「巻末の河口付近に描かれた南画風の樹木などから尾張家に関わる御用絵師で写生図に長じた文人画家が想定でき」ることを指摘した。⁽²⁾吉川美穂氏は、江戸時代後期の尾張家では、同家九代宗睦(一七三二―九九)の代から幕末に至るまで庭園に関する絵画作品が確認できることを述べ、庭園は大名の最も身近にあった自然であり、庭園に生息する動植物を庭園図とともに描い

た本品には大名の自然への関心を如実に窺えるとした。⁽³⁾ また写生図にみられる描写は博物図譜というべき写実性をもっており、当時の博物学的関心から製作されたと考えられると指摘した。

本品の根底に自然への関心があり、その製作には尾張家に関わる絵師が携わったことに異論はないが、議論の前提として、これまで作品全体が紹介される機会がなかったことを踏まえ、本稿では本品の全体像を提示することを第一義とする。大名の庭園を描いた実景図には一定数の遺例があり、大名の関わる多様な博物図譜も世に知られるなかで、大名屋敷の実景図とそこに生息したと思われる生物の写生図を一つの作品としてまとめた構成は、管見では類例がない。実景図の簡素ながら的確な筆致、写生図の精彩に富む描写も見所であり、本品を通覧することは、絵画史学はもちろん、歴史学や自然科学も含む多くの研究の今後の展開につながると期待される。

加えて、これまで外題を論拠として本品が築地藏屋敷を描いた図であるとされてきたが、改めて築地藏屋敷に関わる資料を概観し、これを確認・補強したい。築地藏屋敷は、明暦三年（一六五七）の大火のあと、被災した八丁堀蔵屋敷に代えて拝領した屋敷である。この大火後、大名家は江戸に複数の屋敷を所持するようになり、上屋敷・中屋敷・下屋敷・蔵屋敷など機能別に整備が進められた。尾張家においても多数の屋敷が営まれ、なかでも当主の居屋敷である市ヶ谷上屋敷、世子の住居である麴町中屋敷、避難所または別邸である戸山下屋敷が中核となった。⁽⁴⁾ この三屋敷については絵図のほか古記録・古文書、関連する文学・絵画作品なども多く残されており、それらの重層的な研究がなされている。一方、築地藏屋敷は関連資料に乏しく、発掘調査も実施されていないためか、安藤菊二氏による要略

が唯一提示されるに留まっている。⁽⁵⁾

本稿では、本品の概要を確認したのち、まず記録や絵図から築地藏屋敷を概説して本品を理解する素地となし、その上で本品の実景図部分・写生図部分にそれぞれ注目して特性を述べ、本品の特徴的な構成が創り出された背景へと論を進めたい。

一 作品概要

本品は卷子装で、紙本著色、一卷からなる。表紙は茶地花鳥文緞子、外題は金切箔散地に「築地名苑真景草木虫魚写生」と墨書がある。小口を金箔押し、見返は切箔散とする。軸首は木製独楽彫、巻紐は紫色である。法量は縦二七・六糎、全長九二〇・二糎、本紙は七枚継ぎで各紙とも長一一八・一糎五厘ないし一三四・一糎からなり、本紙長は計八六〇・一糎である。箱は桐二方棧蓋造で、蓋表に外題と同筆で「築地名苑真景草木虫魚写生御巻物」の墨書があり、蓋裏に「九十四番」「二番拾九番」「二番上五番改」「人八号」（傍線部は朱書を示す、以下同）の貼札がある。

内容は、巻頭に江戸湾側から築地藏屋敷を望む図（挿図1、図1、以下、「屋敷図」と略称する）、巻末に築地藏屋敷側から江戸湾を望む図（挿図1、以下、「江戸湾図」と略称する）が置かれる。いずれの図にも、場所を特定するような墨書・貼札などはない。これらの実景図の間に、写生図が配される（挿図1）。写生図は植物のうち樹木でない、いわゆる草本からはじまる。草本二十九図と菌類一図、続いて木本（樹木類）が十一図、昆虫類が十八図、最後に甲殻類・魚類が二十七図描かれる。部分図や解剖図は用いられず、同種の雌雄が一図ずつ描かれるなど一部の例外を除いて、基本的に一種に

つき一図が採録される。また各生物は、単独で描かれる場合と、複数の個体が有機的に重なり合って描かれる場合がある。いずれの図にも種別などを示す墨書・貼札はない。内容を本紙ごとに見てみると、第一紙に屋敷図と写生図のうち草本・菌類、第二紙に草本・木本、第三・四紙に木本、第五紙に昆虫類と甲殻類、第六紙に甲殻類・魚類、第七紙目に江戸湾図が描かれる。各生物の分類は本紙ごとにおおよそまとめられており、全体の構成に紙継ぎが意識されていることがわかる。

描写・彩色については、実景図はいずれも淡墨の線描を主体とし、近景はもちろん遠景にも部分的に濃い墨色を用いてアクセントとした上、淡彩が施される(図1・2)。全体に筆致は簡潔ながら遠景まで細部を入念に描いており、後述する通り、実景を的確に描写していると思われる。写生図は線描を生かして彩色されるが、植物では没骨法で描かれている部分もある(図3)。賦彩は実景図に比して濃く鮮やかであり、一部に金銀泥も使用される(図4)。

落款印章はなく、明確な製作者・製作年代は未詳である。

本品の伝来については、江戸時代以来、尾張家で使用されてきた什宝の管理台帳(以下、「蔵帳」と呼称する)が参考になる。管見の限りによれば、本品の情報が掲載された最初の蔵帳は「明治元辰年東京廻 御手鑑 御巻物 雑図類 書拔 三冊之内 御道具掛」(以下、a「明治元年東京廻書拔」と略称する)であり、残念ながら江戸時代に遡る記録はない。

a「明治元年東京廻書拔」は、各種帳面・蔵帳を合綴した「御什器二関スル参考書類」(什器古帳四十三号)三冊のうちに収録される、手鑑・巻物・絵図などの目録であり、江戸表で管理されていた道具が、江戸時代末期から明治時代初期にかけて名古屋へ移管されたのち、番立てを改める前に編

纂されたとみられる。⁽⁶⁾ 本品については次のように記録される。

五十一番

箱入

御側上り 一 築地名園真景艸木虫魚写生 壹巻

〔付箋〕
「大納言様御側
巳六月」

「巳六月」は本目録の編纂された翌年、明治二年(一八六九)を指すと考えられる。またこの時、大納言であるのは尾張家十四代慶勝(一八二四～八三)である。すなわち、尾張家における江戸時代末期から明治時代初年にかけて行われた什宝整理を契機に、⁽⁷⁾ 当時の当主・十六代義宜(一八五八～七五)の後見をしていた慶勝により本品が見出され、御側御道具にされたとわかる。その後、明治六年には名古屋から東京へ再度移管されている。⁽⁸⁾

二 築地藏屋敷について

(一)古記録にみる築地藏屋敷

まずは先行研究である安藤菊二氏の論考を含め、古記録を手掛かりに、築地藏屋敷の概要を述べていく。⁽⁹⁾

尾張家はもと八丁堀に蔵屋敷を所持していたが、明暦三年(一六五七)正月、大火により類焼した。それに替えて同年五月二十七日、木挽町築地に屋敷地を拝領し、以後、明治三年(一八七〇)四月二十九日の土地まで、尾張家蔵屋敷として用いた。敷地は、拝領時には「内堀際南北石垣通りまで」で、数年でさらに拝領して南方「八間御水門」まで築き立て、二万七千二百五十八坪となったという。⁽¹⁰⁾ 万治三年(一六六〇)末頃成立とさ

挿図1 築地図巻 全図 徳川美術館蔵(画像上下の算用数字は表1の仮番号を示す)



1

屋敷図 第一紙

築地名苑真景草木虫魚図巻について

26

25

23



27

24

22

21

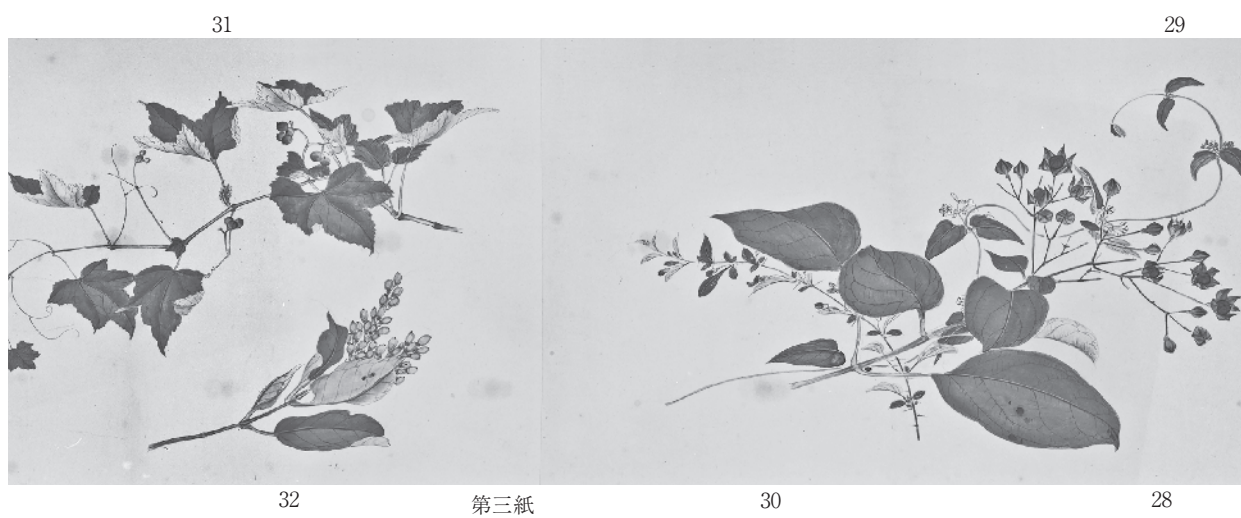
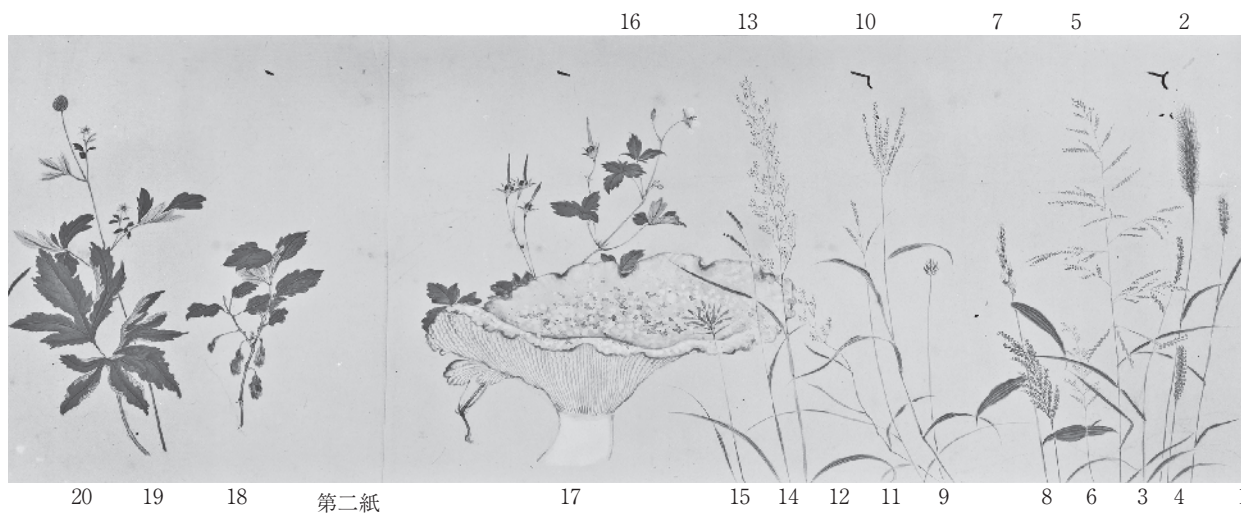


35

34

33

八八





4 45 第五紙

41

40

39

69

67

64



70

71 72

第六紙

65

66

63



江戸湾図

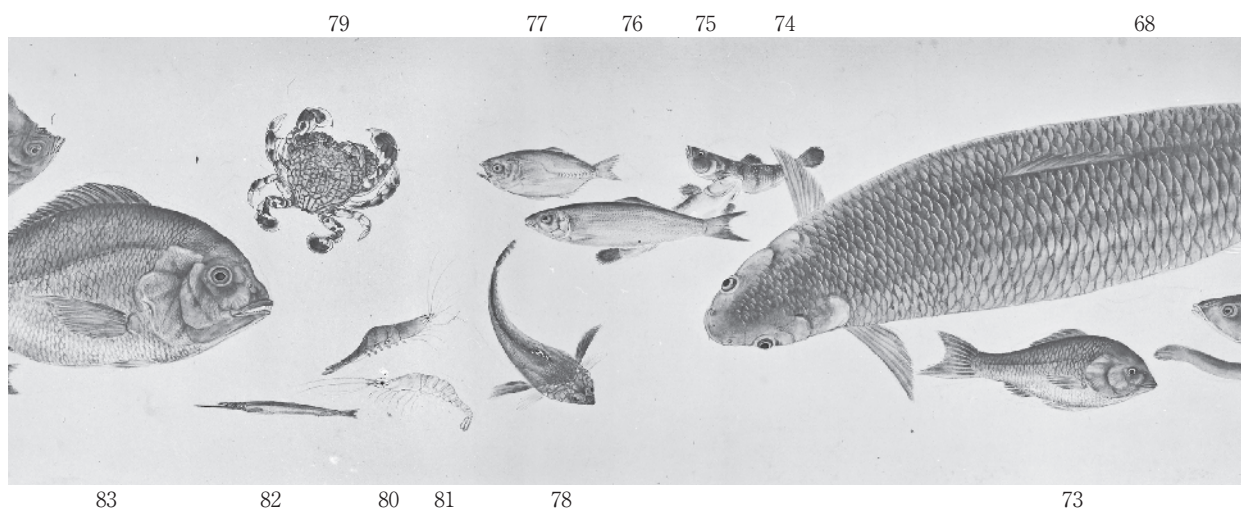
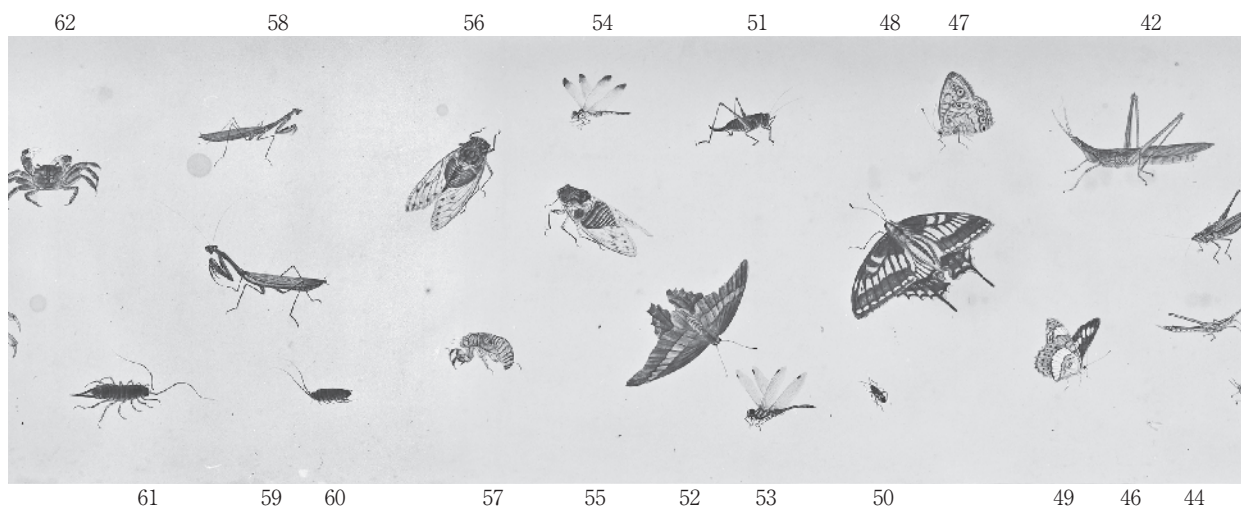
第七紙



85

84

86



れる「江戸大絵図」(香川県立ミュージアム蔵)では未だ敷地は狭いため、この後に築き立てられたのだろう。その後、宝永四年(一七〇七)の土地により二万四千六百八十一坪となるが、寛保二年(一七四二)には浜通りに三千七百八十四坪を拝領して総計二万八千四百六十五坪になった。

築地藏屋敷は、はじめ木挽町築地の「築地」を省略して「木挽町御屋敷」と呼称され、木挽町御屋敷奉行が統括していた。¹¹寛政五年(一七九三)に「江戸木挽町邸を改め、築地邸」と称されることになり、同十二年から慶応四年(一八六八)にかけては「築地御屋敷奉行」の役職名が継続して確認できる。なお築地藏屋敷には御蔵奉行も置かれたが、享保十一年(一七二六)には廃され、以後、尾張の御蔵奉行が交代で江戸詰に任じられるようになった。

築地藏屋敷の主たる用途は、江戸・尾張間の運送品の積み下ろし、米穀・材木の貯蔵、国許からの産物の取り捌きであった。¹³これは次に取り上げる絵図B「築地御屋敷図」に米取扱所や材木置場があることからわかる。米取引については、江戸へ廻送してきた米穀の一部を、切手を使用して売り払い始めた文政六年(一八二三)から同十二年まで、築地藏屋敷が取引の舞台であったことが知られている。¹⁴

また築地藏屋敷は、藩主の遊興の場としても機能していた。十八世紀中期以降に成立した「江戸御屋敷便覧」(徳川林政史研究所蔵)には、屋敷内の畑について、五十六坪余り(年貢にして銀三匁八厘分)は当主の在府中には「鴨打場」となると記されており、築地藏屋敷が鴨場としても使用されたとわかる。また当主に近侍する御小納戸方の記録「江戸御小納戸日記」(徳川林政史研究所蔵)からは、藩主やその家族による御成があつたと知られ、夏季には築地藏屋敷で漁獵を行ない、獲った魚は尾張家の縁者や懇意の人物に

進ぜられ、將軍家への献上品にされることもあつたとわかる。¹⁵

以上の用途に加え、江戸時代末期には築地藏屋敷が軍備強化にも役立てられた。尾張家十四代慶勝が編纂した「諸品新聞書」(徳川林政史研究所蔵)には、八間橋を含む江戸湾側の石垣周辺の部分図が貼り込まれており、八挺の筒を新調し、砲台を設置しようとする旨が記入されている。¹⁶成立時期は未詳だが、嘉永六年(一八五三)のペリー艦隊来航の後、諸藩に適宜砲台の設置が命じられたため、この頃の図と推察される。¹⁷

屋敷内の構造・建造物について、「江戸御屋敷便覧」によると、拝領の頃から「内堀」「石垣」「八間御水門」の記述があり、また延宝八年(一六八〇)の大風で倒壊した「御殿」、寛保元年完成の「御茶屋」、御大切御長持四棹を納めていた「証文蔵」、「御蔵」六棟、貞享二年(一六八五)完成の「竹腰山城守米蔵」一棟、享保六年完成の「成瀬隼人守米蔵」一棟、ほかに畑や上水道・井戸などの施設があつたことがわかる。¹⁸その後、安政二年(一八五五)の大地震に際して尾張家から提出した被害報告には、「茶屋」「土蔵」「長屋」「門」「稽古小屋」「高塀板塀」「矢来」「船小屋」「辻番所」「番屋」「物置」「橋」「井戸」「石垣」などの被害が箇条書きで報告されており、各建造物の存在が確認できる。¹⁹なお、「橋」については「橋刎木」の損害も記されていることから、後に述べるように刎橋であることが判明する。ほかに災害の記録として、元禄八年(一六九五)十二月・天明四年(一七八四)十二月・文政十二年(一八二九)三月の火災が史料に残されている。

(二) 絵図にみる築地藏屋敷

次に、絵図二例によって建造物の配置や、时期的な特徴をみていく。

A 「木挽町御屋敷絵図」(図5、名古屋市蓬左文庫蔵)

屋敷南東部の、海水が出入りする汐入の舟溜(以下、用途の変化に関わらず便宜的に「舟溜」と呼称する)部分を扱った絵図二枚である。法量は①縦六三・二糎、横一〇九・〇糎(図5-1)、②縦二七・八糎、横四一・〇糎(図5-2)である。①には「小川重平治る来候絵図」と墨書された貼紙があり、小川重平治は、文政三年(一八二〇)五月二十四日から天保三年(一八三二)四月二十二日まで築地御屋敷奉行を務めていることから、この間に重平治より藩へ提出された図と推定される。舟溜北側に黄の点描を打ち「葎はえ」と示された区域のうち、「堤」を隔てて「長九拾一間余」(約一六六米)、幅「四間」ないし「五間」(約七・三〜九・一米)が囲われ「此所堀割」と貼紙があり、同様の法量に「深六尺」(約一・八米)を加えた貼紙が付される。また赤い紙紐で示された場所には「此桃色紙之通り土居形三堀土上ヶ候而可然奉存候」とあり、掘った土を土居形に盛り上げる提案がなされている。以上から、本図は舟溜の北に堀を掘削する計画書であるとわかる。

②は「木挽町御屋敷之内」と墨書があり、①と同様に舟溜の部分のみ図示される。①の掘削予定地が朱線で囲われ、周囲に①と同様の長さと同幅、中に深さと「当時葎生之場所」「凡坪数四百十四坪」という墨書がある。ここに、同様の法量とともに「但土退ヶ候所迄拾間程 此代何程」と墨書された貼紙が付されており、堀掘削の代金を尋ねるように読めることから、計画段階の①の付図と考えられる。いずれも掘削の目的は未詳である。

二図を同時期の成立とみて建造物を追っていくと、舟溜の東側には江戸湾に面した船の出入り口があり、「八間橋」①②とも墨書あり。八間は約十四・五米)が架けられている。また屋敷南側には水路を隔てて將軍家の浜

御殿があり、この水路への出入り口には「六間橋」②が架けられている。

二図が作成された時、②に「御すあまの内」とあるように舟溜はかなり干上がった状態で、①では周縁部に薄墨が掃かれ「埋り」の貼紙がある。一部に「みよ通り」と貼紙があり、「みよ」とは「滯」の転訛とみられ、辛うじて船の通れる深みが残されていたと考えられる。また盛土の予定地は「竹藪」「植込」とあり、「畑」が作られ「むさし御長屋」なる長屋があったことも判明する。

B 「築地御屋敷之図」(図6、徳川林政史研究所蔵)

築地蔵屋敷全体を扱った絵図で、法量は縦三七・〇糎、横五三・七糎、尾張藩大道寺家の用人・水野正信の旧蔵である。建造物などは図示され、樹木は絵で表されて舟溜や草叢とともに彩色が施される。築地蔵屋敷は北西から南東にかけて長い長方形の敷地で、例えば嘉永二年(一八四九)の尾張屋清七版「増補改訂築地八丁堀日本橋南之図」(国立国会図書館蔵「江戸切絵図」のうち)でもそのように示されるが、「築地御屋敷之図」では長辺が詰まっており、舟溜の形状も円形に近く、比率に問題があると思われる。とはいえ、屋敷西部の建築群はもちろん、屋敷全体の様子が具体的にわかるため貴重である。

製作時期については、舟溜南側にある「千鳥丸」と記された船小屋から絞り込める。「嘉永四年亥九月尾藩御船奉行 御船由緒書」(徳川林政史研究所蔵)によると、千鳥丸は元和六年(一六二〇)に二十四挺立の関船を御座船として取立てたのに始まり、一度廃船となったが、弘化元年(一八四四)に築地蔵屋敷の御召船として十二挺立の小早船を取り立て、新たに千鳥丸と名付けたという。また先の「諸品新聞書」所収絵図により嘉永六年頃には

砲台の設置があったと思われるため、本図の製作時期は弘化元年から嘉永六年頃までの間であることがわかる。

施設としては、屋敷南西側の「御座所」が黄で着彩され他と区別されており、塀と「御茶屋御門」で区画されていることからしても、江戸湾を見渡せる尾張家当主のための空間と察せられる。このほか、御座所に隣接して屋敷内に勧進された「三社」があり、御座所背後に「表御長屋」「御供長屋」「大工小屋」「馬走」「定番同心」「御蔵方調役御長屋」が設置され、「畑」もある。屋敷西側の中央には「御番所」が付属する「表御門」が設けられ、屋敷へ入るとすぐ「御材木置場」があり、舟溜に抜ける「濱木戸」付近には「ハン所」「定番同心御網打所御長屋」「御舟手」「出入御中間御水戸」と記された建物があり、舟溜の畔(浜)には御座所方面との境に矢来と木戸とみられる門が設けられている。表御門から北西部にかけては五棟の「御土蔵」と、「成瀬殿土蔵」「定番同心御長屋」「イナリ」のある「御役宅」「調役初御長屋」「塗込御物置」「近藤勘七御米取扱所」がある。ここから舟溜を回遊するようにみていくと、舟溜北側の区域はA「木挽町御屋敷絵図」でも畑があった場所ので、引き続き「畑」が作られているほか、「御作事物置」「御生洲」があり、「草生」「藪」なども示されて、さらに東側の「八間橋」方面との境には矢来と木戸とみられる門がある。「八間橋」の周辺は「芝原」で、南東隅には江戸湾に面した「御物見」が設置され「御ゼン所」があり、そこから屋敷南側の舟溜の岸には先に述べた船小屋三棟があり、それぞれ「舜林丸」「千鳥丸」「鯨船伝馬船」と記されている²⁰。その先に六間橋があり、「ハン所」が設けられ、御座所の前へ到達する。舟溜の様子はA「木挽町御屋敷絵図」とは異なり、満々と水をたたえ、御座所の前の水際は曲線を描いており、実用目的の舟溜からいわゆる庭園の御

泉水へと用途が変更されたようにも見受けられる⁽²¹⁾。

(二) 変遷の検討

以上の古記録・絵図から築地藏屋敷の特性と盛衰について時系列に沿って整理しておく、まず築地藏屋敷は明暦三年(一六五七)の拝領後、数カ年で整備され、舟溜(内堀)とともに八間橋(八間御水門・八間御橋)を構える構造になり、当初から運送品の積み下ろしを目的として屋敷内部へ舟を引き入れられるよう設計されていたことがわかる。

主要な建築であった当主の御座所(御殿・御茶屋)に注目すると、御座所は延宝八年(一六八〇)の御殿倒壊から寛保元年(一七四一)の御茶屋建設まで、記録の上では約六十年間再建がなされなかったようである。宝永四年(一七〇七)の土地による屋敷地縮小も考えると、十七世紀後期から十八世紀前期頃には築地藏屋敷の利用が縮小ないし停滞していたと推察される。その後、御茶屋建設の翌年には拝領により屋敷地が最大になるため、寛保年間(一七四一～四四)は築地藏屋敷の再開発の時期であったとみられる。ただし八代当主宗勝(一七〇五～六一)のもと、同時期の戸山下屋敷は庭園としての機能が衰退していたと指摘されており、築地藏屋敷におけるこの再開発も、庭園としての整備というよりは蔵屋敷としての実用的な側面から行われたと察せられる。

続く十八世紀後半から十九世紀初期の間の変遷は未詳である。文政六年(一八二三)から築地藏屋敷にて行われた米取引は、同十二年には蛸殻町屋敷に移され、文政三年から天保三年(一八三二)間のある時期には舟溜の大部分が埋まっていたなど、この頃には管理が手薄になっていたと想像される。その後、いつの時点かに屋敷全体の再生が企図され、弘化元年

(一八四四)から嘉永六年(一八五三)頃には「築地御屋敷之図」に見られるような状態になった。この時の整備は、舟溜の水際が曲線を描く形状に変更されて庭園の御泉水という側面が付加されたり、江戸湾を見渡せる御物見が出来たりと、娯楽的な要素が加味されており、庭園として開発が進んだと捉えることが可能である。

天保年間(一八三〇～四四)以降は異国船来航に対して江戸湾の防備が段階的に強化されていく時期で、特に嘉永六年のペリー艦隊来航の後、内海防備のために品川台場が築かれ、諸藩に適宜砲台の設置が命じられ、築地蔵屋敷に隣接する浜御殿にも砲台が設置された⁽²³⁾。先のとおり築地蔵屋敷にもこれを受けて砲台が設置されたと考えられ、幕末に向けて軍事的な目的での使用が増加していったとみられる。

以上、築地蔵屋敷について概観してきた。これを踏まえ本品の具体的な考察に移りたい。

三 実景図部分の特徴

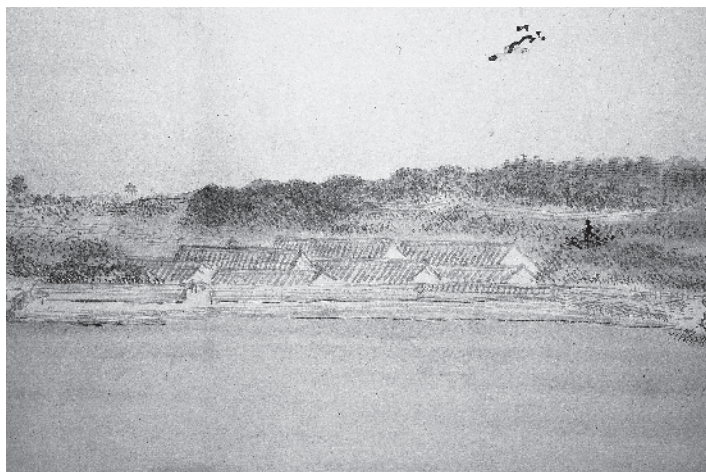
実景図を検討するにあたり、まずは第二章を踏まえ、本品がどの程度の再現性を備えているか検討したい。

屋敷図の画面下端中央に描かれるのは、江戸湾に面した八間橋である(図1、挿図2)。石垣に刎木を掘り込み、その上にさらに刎木を組んでアーチ状とすることで橋脚を用いることなく架けられる刎橋形式で、江戸時代には中部山岳地帯を中心に、橋脚の立て難い溪谷などに使用されたという⁽²⁴⁾。橋の袂には長柄の玉網らしき品や、提手の付いた桶が置かれ、四手網が仕掛けられ、側に船が描かれている。八間橋から画面奥に向かっては汐入の

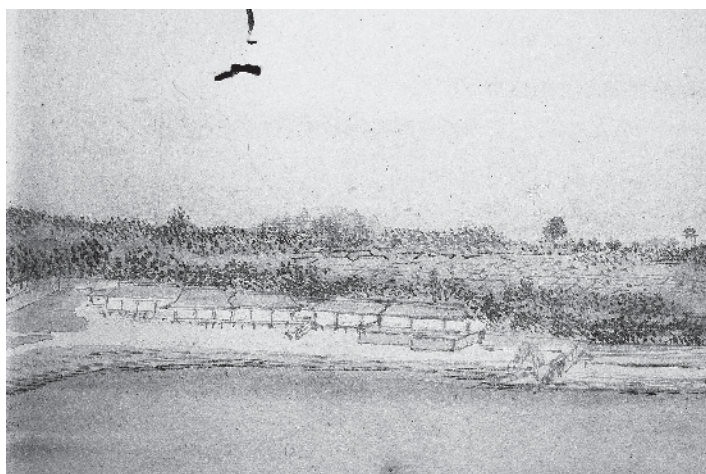
舟溜が広がり、対岸の右手には長屋や土蔵、左手には木戸を隔てて御座所などがある(挿図3)。御座所から左手前に目をやると、畔には屋形付きで旗を揚げた三艘の小型船と、屋形のない船数艘が泊まっており、建物も二棟確認できる。その先、鬱蒼と繁る木々に阻まれてはいるが、左手奥へ水が引き込まれていくようにみえる。これは屋敷南西にあった浜御殿側への出入り口、六間橋への流れを表しているであろう。なお画面の右側(屋敷北東側)には水路を挟んで稲葉家や久松松平家の屋敷があったが、こちら側も藪や樹木が生い茂って敷地の境目がわからないうほどである。続いて遠景にも目を向けておくと、画面右奥には三層の櫓一棟と、構造は判然としないう櫓二棟、計三棟が描かれる(挿図4)。築地蔵屋敷から北北東の方角にあたるため、江戸城の一部と推察される。長屋・土蔵の奥に



挿図2 築地図巻 屋敷図 八間橋部分



挿図3-1 築地図巻 屋敷図 土蔵部分



挿図3-2 築地図巻 屋敷図 御座所部分



挿図4 築地図巻 屋敷図 江戸城部分

は堀で囲われた屋敷地が描かれ、御座所の奥にかけて建物の屋根が並び、火の見櫓もみえる。

巻末の江戸湾図は本紙一紙分をあて、屋敷図に比べて紙幅を長くとしており、広々とした湾内の様子が描かれる(挿図1)。画面右下には巻頭にも登場した八間橋があり、四手網の仕掛けなども描かれている(挿図5)。橋の右側、石垣上には防風林に適した松が海に面して一列に植えられており、左側は松葉を表現する樹上部が描かれるのみではあるが、同様であつ

たと推される。そのまま視線を左に移していくと、画面左端には築地蔵屋敷よりも海(南東側)へ一段突き出している浅野家の屋敷地の一角がみえる。近海には帆柱のない小型船や白い帆をあげた船が行き交っている。築地蔵屋敷から浜御殿のある南西側にかけては、享保二年(一七一七)に浜御殿の海岸前から二町(約二八米)ほどの海域が禁漁区域となり、それを示すために立てられていた杭が並んでいる⁽²⁵⁾。画面右手奥には三浦半島、中央から左手にかけては房総半島を遠方に望む構図で、その境目は外洋への出



挿図5 築地図巻 江戸湾図 八間橋部分

入り口にあたるため、この付近の海上には帆を畳んで停泊する無数の大型船が描かれている。以上のように、絵図や記録、実際の地理・地形などを考え合わせると、屋敷図・江戸湾図とも、遠景に至るまで入念に描写され、概ね実際の地形との一致が確認できた。

次に構成にも目を向けておきたい。江戸湾図は屋敷図に比して本紙一紙分を充て長く画幅を取り、広角的な視野を再現するように製作されている。これは、作庭家としても知られる松平定信（一七五八―一八二九）の名園・浴恩園や、將軍家の浜御殿が所在したように、築地が江戸湾を望む風光明媚な地と認識されていたことを反映していると考えられる。また画中に人物が描かれない中で、両図にみられる漁獵の道具は唯一、人の気配を感じさせるモチーフであり、鑑賞者の目を引く。先に述べた通り、築地蔵屋敷では漁獵が行われ、釣果を献上することもあった。隣接する浜御殿でも釣りは恒例の娯楽であり、沿岸に位置する屋敷にとって漁獵は自慢すべき遊興で、他にない特色と認識されていたのだろう。すなわち本品においては、漁具により漁獵を象徴的に描くことによって、築地蔵屋敷の魅力を強調する意図があったと考えられる。このように本品は、その構成全体から築地蔵屋敷を賛美する意識、言い換えれば、題名のとおり「名苑」を描く意識のもとで製作されたことが判明する。

さらに八間橋に注目してみると、屋敷図・江戸湾図とも八間橋から陸・海を見渡す構図をとっている。八間橋は、先に確認したとおり築地蔵屋敷の建設当初から存在し、各資料・絵図でも必ず記名されるように、多数ある建造物の中でも代表格とみなされていたことは明らかである。刎橋という中部地域の山間部を中心に利用された橋脚のない形式であることを考慮すると、この橋は木曾を有する尾張家築地蔵屋敷の主たる見どころであっ

たと推察される。今橋理子氏は、庭園は名所に見立てられることにより、初めて名所・名園と化すこと、そして名所化されるためには、詩文に読まれ、絵画化されることが必須であったことを論じた。⁽²⁷⁾その上で、名もなき実景としての大名庭園の、写実的描写による絵画化は、新しい名所絵の創出であることも指摘している。本品において八間橋は、築地蔵屋敷の見どころとして重点的に扱われており、本品実景図を「新たな名所絵」の創出とみて、そこに築地蔵屋敷を名園となす目的を看取することも可能であろう。

本品は、先にみたとおり実景に即して遠景に至るまで入念に描写されており、霞によるモチーフの省略もしていない。また水平線の中央寄りの位置に向けて視線が集中するよう、近景から遠景にかけて、モチーフの配置や描き方に合理的な配慮がなされている。このように省略を控え、合理性を備えた描写は、関東画壇における実景図・庭園画のキーパーソンであった谷文晁の作例に通じるところがある。今橋理子氏・鶴岡明美氏らによると、文晁が寛政五年（一七九三）に海岸防備を目的とした巡見で実見した景観を描いた「公余探勝図」（東京国立博物館蔵）は、西洋由来の遠近法・陰影法・構図などを複合的に駆使して写実性・迫真性に富む描写を確立した画期的な作例で、文晁によるその後の庭園画にも同様の画法が適用されることが指摘されている。⁽²⁸⁾さらに野田麻美氏は十九世紀の関東画壇における庭園画について、江戸狩野派の伝統様式と文晁一派の新様式の混交により厚みと広がりのある展開になり、立原杏所・沖一峨・宋紫岡（楠本雪溪）・長谷川雪堤など様々な画家が庭園画を製作するに至ったことを論じた。⁽²⁹⁾本品実景図についても、こうした十九世紀関東画壇における庭園画の展開のなかに位置付けるのが妥当であろう。⁽³⁰⁾

同時期の尾張家における庭園画に注目すると、すでに狩野典信筆「戸山

御庭十景」・狩野惟信「戸山莊八景図巻」を所持していたにもかかわらず、寛政十年（一七九八）文晁に命じ戸山下屋敷を描かせたほか、紫岡筆「楽々園四季真景図巻」（名古屋博物館蔵）や雪堤筆「市ヶ谷邸庭園之図風炉先屏風」（徳川美術館蔵）なども製作させている。この状況について薄田大輔氏は、狩野派の庭園図とは異なる役割を期待して、尾張家周辺でも記録性・実利性を追求した新たな庭園図が求められたと指摘しており、本品実景図の特徴からしても、こうした尾張家内での需要を背景に、記録性が重視されて製作されたと考えられよう。

四 写生図部分の特徴

続いて写生図部分の考察に移りたい。第一章で概観したとおり、本品には多様な生物が描かれるが、いずれの図にも種別などを示す墨書・貼札はない。そのためこの度、植物類には名古屋城総合事務所、昆虫類には小野知洋氏を代表とする諸氏、魚介類には名古屋港水族館の協力を得て同定を試みた。⁽³²⁾本章ではこの結果をまとめた表1を頼りに論を進めていくが、まずは全体として、描かれた生物は概ね関東沿岸部（汽水域を含む）で見られる種に割り当てることが可能であること、季節としては夏季を想定できることを記しておく。

写生図の構成から考察を始めるにあたり、江戸時代の本草学の基礎文献として中国・明時代の李時珍著『本草綱目』の構成を確認しておきたい。万暦十八年（一五九〇）に初版が刊行された『本草綱目』は、それまでの本草書から格段の飛躍となる約千九百種を取り上げて分類した上、名称・産地・形態・薬効・処方例などを記述した書籍で、慶長九年（一六〇四）以前

表1 築地図巻写生図における生物の名称推定結果一覧

草本・木本・菌類

仮番号	推定名称	目・科	備考
1	キンエノコロか	イネ科	
2	チカラシバか	イネ科	
3	エノコログサ	イネ科	
4		イネ科	ヌメリグサまたはエノコログサの一種か
5	トダシバか	イネ科	
6		イネ科	コササキビに似るが分布が異なる
7	アズマガヤか	イネ科	
8	イヌビエか	イネ科	
9		カヤツリグサ科か	
10	メヒシバ	イネ科	
11			スゲ属の仲間か
12	ヌカキビか	イネ科	
13	カゼクサか	イネ科	
14	スズメノヒエか	イネ科	
15	カワラスガナか	カヤツリグサ科	
16	ゲンノショウコ	フウロソウ科	
17	ハツタケか	ベニタケ科	
18		キク科か	
19	キツネノボタン	キンボウゲ科	
20	キツネノボタン	キンボウゲ科	
21	ジャノヒゲ	キジカクシ科	
22	ジャノヒゲ	キジカクシ科	
23	メドハギ	マメ科	
24			
25	ヤマホロシまたはヒヨドリジョウゴ	ナス科	
26	メハジキ	シソ科	
27			
28	カガイモまたはヘクソカズラ	キョウチクトウ科またはアカネ科	
29	クサギ	シソ科	
30	クコ	ナス科	
31	ノブドウか	ブドウ科	ノブドウに似るが実際より葉裏が白い
32	ネズミモチか	モクセイ科	ネズミモチに似る
33	ミズキか	ミズキ科	
34	エノキか	アサ科	
35	マユミか	ニシキギ科	マユミの実に似るが葉が対性に描かれていない
36	ユズリハか	ユズリハ科	
37		スグリ科	葉はスグリ、実はヤシャビシャクに似る
38	トベラか	トベラ科	実際より葉の先を尖らせて描く
39	カナメモチか	バラ科	葉の縁に違いがある
40	シロダモか	クスノキ科	
41	アカメガシワか	トウダイグサ科	アカメガシワの葉脈はこれほど3本の葉脈がめだたないと思われる

昆虫類

仮番号	推定名称	目・科	備考
42	ショウリョウバッタ(雌)	バッタ目	
43	クサキリ(雄 褐色型)	バッタ目	
44	ショウリョウバッタ(幼虫 褐色型)	バッタ目	
45	ヤマトフキバッタ	バッタ目	
46		チョウ目ヒトリガ科またはメイガ科か	
47	サトキマダラヒカゲ	チョウ目	
48	キアゲハ	チョウ目	

49	イチモンジチョウ	チョウ目	
50	ヒメホシカメムシ	カメムシ目	胸部の模様に疑問があるが、体形・体長から判断
51	コバネヒメギス(雌)	バッタ目	ヒメギスの幼虫である可能性もあるが、産卵管の形状から判断
52	アオスジアゲハ	チョウ目	
53	マイコアカネ(雄)	トンボ目	体色や、第一側縫線上の黒条が上方で分岐することから判断
54	マユタテアカネ(雌 翅端褐色班型)	トンボ目	第一側縫線上の黒条のパターンから判断
55	ミンミンゼミ(雄)	カメムシ目	
56	ミンミンゼミ(雌)	カメムシ目	
57	セミ幼虫(ミンミンゼミか)	カメムシ目	またはアブラゼミか
58	コカマキリ(雄 緑色型)	カマキリ目	
59	コカマキリ(雌)	カマキリ目	

甲殻類・魚類

仮番号	推定名称	目・科	備考
60	フナムシ	ワラジムシ目	脚や尾肢の一部が脱落していると思われる
61	フナムシ	ワラジムシ目	脚や尾肢の一部が脱落していると思われる
62	ハマガニ	モズクガニ科	
63	アシハラガニ	モズクガニ科	
64	アカテガニ	ベンケイガニ科	
65	アカテガニ	ベンケイガニ科	
66		モズクガニ科	イソガニの仲間か
67		モズクガニ科	イソガニの仲間か
68	メナダ	ボラ科	
69		ボラ科	ボラの仲間か
70	マルタ	コイ科	実際より背ビレ基底の長さが長く描かれている
71	ウナギ	ウナギ科	
72	ウナギ	ウナギ科	
73		スズキ目か	ウミタナゴに似る
74		ハゼ科か	
75		ハゼ科か	
76	コノシロカ	ニシン科	背ビレ後端の延長部分が描かれていない
77	マアジ	アジ科	第一背ビレ欠落、尾柄の形状など実際と違いがある
78	ネズミゴチ(雄)	ネズッポ科	
79	アミメキンセンガニ	キンセンガニ科	
80			シバエビに似るが、鉗のある脚が長く延長するのはテナガエビ(雌)の特徴
81	シラタエビか	テナガエビ科	実際と異なり目の手前側にも棘が描かれる
82	サヨリ	サヨリ科	
83	クロダイ	タイ科	
84	イシガレイ	カレイ科	
85	イシガレイ	カレイ科	
86		コイ科	フナ仲間か

- 凡例 ・ 同定が困難な場合、「推定名称」は空欄とし、絞り込みが可能な場合には「目・科」欄、その他所感等は「備考」欄に記載した。
- ・ 種別同定の協力者は下記の通りである。なお仮番号60・61については、昆虫類および甲殻類・魚類の協力者いづれからも意見を頂戴した。
- 草本・木本・菌類 名古屋城総合事務所
- 昆虫類 責任者：金城学院大学名誉教授・小野知洋氏、意見聴取：元金城学院大学講師・森勇一氏、栄徳高校教諭・水野利彦氏、名古屋昆虫同好会・間野隆裕氏、北海道教育大学名誉教授・生方秀紀氏、鳥取大学教授・唐澤重考氏、広島大学准教授・富川光氏、鳥取県山陰海岸ジオパーク海と大地の自然館・太田悠造氏
- 甲殻類・魚類 名古屋港水族館

に日本にもたらされ、江戸時代を通じて本草学・博物学に大きな影響を与えた⁽³³⁾。『本草綱目』は、諸物を水部・火部・土部・金石部・草部・穀部・菜部・果部・木部・服器部・蟲部・鱗部・介部・禽部・獸部・人部の順で分類し掲載する。

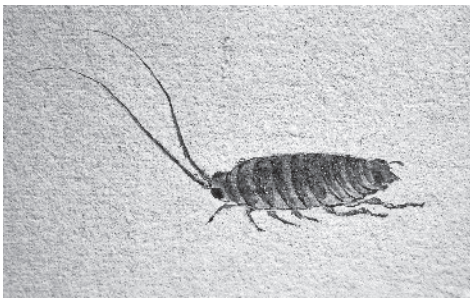
以上を踏まえて本品の構成をみるに、まず、各生物は植物(『本草綱目』草・穀・菜・果・木部)・昆虫類(『同』蟲部)・甲殻類・魚類(『同』鱗・介部)と大まかに分類されており、さらに植物を草(『同』草部)と樹木(『同』木部)に分け、甲殻類・魚類では蟹(『同』介部)とその他の魚や海老(『同』いずれも鱗部)とを分けて描いている。また草からはじまる収録順序も『本草綱目』に通じるところがある。従って本品は当時の本草学における基礎的な分類方法をもとに構成されていると言える。ただし表1の仮番号17「ハツタケ」(『同』菜部)が草本(『同』草部)に混在する形で描かれることや、仮番号79「アミメキンセンガニ」(『同』介部)が他の蟹とは異なり魚類(『同』鱗部)



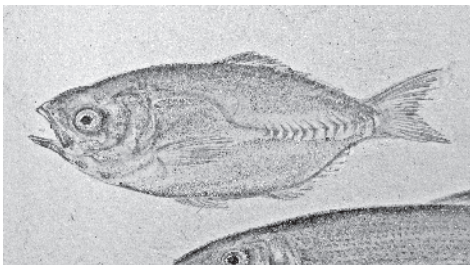
挿図6 築地図巻 マユミ部分



挿図7-1 築地図巻 フナムシ部分



挿図7-2 築地図巻 フナムシ部分



挿図8 築地図巻 マアジ部分

に混在するように描かれることからして(図7)、本品において分類順に並べることは絶対的な法則ではないようである。

次に各図の描写をみてみると、種別同定の協力者からは、正確性にやや難があり、断定が困難な図が多いとの所感が示されている。各協力者の見解は表1を参照していただきたいが、いくつか取り上げておくと、仮番号35は「マユミ」と思われるが、同一節上に二枚一対で葉がつく対生で描かれておらず(挿図6)、仮番号60・61の「フナムシ」は脚・尾脚が一部描かれず(挿図7)、仮番号77の「マアジ」は第一背ビレが描かれていない(挿図8)。

現代の生物学の状況と、江戸時代の本草学・博物学の状況との差異を考慮する必要があるが、その上で本品については、専門的な知見を絵図によって表した本草学・博物学者の関わる図譜とは性質が異なる、と考えたい。すなわち製作者は、本草学・博物学が価値を置く「対象のあるべき

姿」、すなわち各生物の特徴をわかりやすく示すための図を描いたのではなく、見たままを描いたと解釈したのである。先に挙げた描写の不足についても、例えば、「フナムシ」の脚・尾脚は乾燥すると脱落しやすいため、本品を描くにあたり参照した個体の脚が脱落していた可能性は大いにあり、「マアジ」についても、参照した個体の背ビレが畳まれていたと想定することは難しい。本品製作の主眼は、本草学・博物学的な観点ではなく、対象を見ることによって得た知見の表現に置かれていと捉えられるのである。その傍証として、本草学・博物学は情報を集積していく学問であるため図譜には他書からの転写が多く見受けられ、例えば高松松平家五代頼恭による『衆鱗図』(宝暦年間(一七五一―一六四)成立 香川県立ミュージアム蔵)のように大名間でも図譜の貸借・転写が行われたことが知られているが、本品の転写元は管見においては確認できていないことを記しておく。また、本品に文字による注釈等がないのに対し、基本的に本草学・博物学の目するところは対象となる品々の収集、分類や種別同定などの考証、そして記録であり、文字情報を大事にしていることも傍証となろう。

とはいえ本品写生図に本草学・博物学的視点が全くないわけではない。先のとおり、それぞれ採集された標本などをもとに絵画化された可能性が高いが、にもかかわらず生物はいずれも生き生きと描かれている。例えば昆虫は、死んだ個体は足の関節が曲がり縮こまるのが通常であるが、本品では各昆虫とも足を地面に着け、あるいは何かに捕まっているかのような状態で描かれている。魚類は黒目を濃墨で描いた上に青を点じることで瑞々しさを表現し、個体によつては雲母や金泥で体部の光沢感を演出している。特に仮番号68「メナダ」は魚類のうちでもっとも体長が長く、堂々と描かれており、背の部分の鱗には金泥、陰となる腹部分の鱗には銀泥が

用いられて、水中を泳ぐ魚に光が当たり、輝く様子を表現している(図4)。全体に細部の表現も入念で、仮番号41「アカメガシワ」の果皮の刺状突起や、仮番号48「キアゲハ」など昆虫や蟹の体部の産毛を丹念に描いている(図8)。仮番号55・56「ミンミンゼミ」では透明な翅を表現するべく雲母を引き、金泥も用いて翅脈を細かく表したり(図9)、また仮番号79「アミメキンセンガニ」では細い触覚を胡粉でやや盛り上げて描いたりしている(図7)。いずれも各生物の色彩・形態や質感を表すための描写であり、実証を重視する本草学・博物学には必須の、観察に基づいて行われていると考えられるのである。

今橋理子氏は本草学・博物学と写生画の密接な関わりを論じ、特に秋田蘭画家による花鳥画について、博物学がもたらした創造力の最も象徴的な形象であると指摘されている⁽³⁴⁾。本品についても、草木虫魚を描いた写生画であり、かつ先述のとおり本草学・博物学の影響は明らかであることから、写生画と本草・博物図譜との交点に位置付けられる作品と言えるだろう。

いまだし本品写生図の特徴を示しておきたい。構図に目を移すと、先に述べたとおり各生物は単独で描かれる場合と、複数の個体が重なり合つて描かれる場合とがある。単独で描かれる場合、仮番号27(挿図1)のように左右のモチーフの間に偶然できた空間に描いたかと思われる、あまり作為を感じない箇所もあるが、昆虫類と甲殻類を描いた場面(図10、挿図1)のように、色彩鮮やかに多様な視点・方向から描かれた各図が間隔を保つて散りばめられ、その配置・配色によつて整えられた美しさが表出されている箇所もある。ところで先に確認したとおり、仮番号17「ハツタケ」や仮番号79「アミメキンセンガニ」は他の分類の生物とともに描かれていた。

画面構成に注意して再度見てみると、「ハツタケ」はイネ科の細長い形態の植物に混じって一際存在感を示し、「アミメキンセンガニ」は色彩・模様も相まって、魚類のなかで異彩を放っている。両者とも鑑賞者の目を引くアクセントとなっており、「ハツタケ」は画面に調和をもたらし、「アミメキンセンガニ」は画面にリズムを与えている。分類による秩序を超え、このような画面構成に至らしめる要因は、絵画的な面白さや美しさを追求する姿勢に他ならない。昆虫類の場面にも、モチーフの組み合わせにより調和のとれた画面を創出しようとする絵師の創意を感じ取ることができる。

他に比してモチーフの混交がより複雑なのが、魚類を描いた場面(挿図



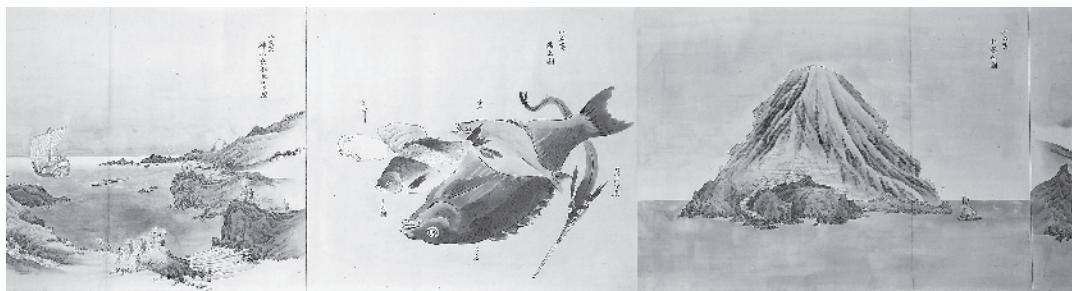
挿図9 岡部洞水筆「魚族図」 長崎歴史文化博物館蔵

1)であるが、この構図・構成については、伝統的な藻魚図などと近似するように思われる。中国で人気を博した藻魚図は、日本でも鎌倉・室町時代から様々な絵師によって描かれ、江戸中期以降には博物図譜や南蘋派の影響のもと、さらに多様な展開をみせた。例えば土浦藩に御絵師として仕えた岡部洞水(生年未詳〜一七八〇〜一八五〇)による「魚族図」(挿図9、長崎歴史文化博物館蔵)は本品と同様の傾向にあり、魚類はそれぞれ本草・博物学的な見地から高い精度で描かれ、それらが有機的に配されて幾重にも重なる構成を取っている。岡部洞水は狩野派の絵師で、谷文晁を中心とする江戸の文人サークルとの交流が指摘されている。³⁵⁾このように本品写生図には写生画と本草・博物図譜との交点が見られるとともに、伝統的画題が同居しており、十九世紀における絵画様式の混交と多様化を反映していると捉えることができる。

五 本品の製作背景

本品について、ここまで実景図と写生図とを分けてその特徴を述べてきたが、以上を踏まえ、本品成立の背景を考えてみたい。

実景図と写生図を組み合わせる構成は、立原杏所筆「鴻爪画卷」(文政八年〔一八二五〕 個人蔵)・「北越山水図巻」(天保六年〔一八三五〕 早稲田大学會津弥一記念博物館蔵)・「遊歴図巻」(茨城県立歴史館蔵)などにみられる。これらは旅先のスケッチをまとめた画卷で、山海の眺望や寺社などの実景図とともに、草花・昆虫・仏像などの写生図が織り交ぜられている。高川文筆「八丈島図」(挿図10、弘化四年〔一八四七〕 真田宝物館蔵)では、島々の全景や港・岬を描いた実景図とともに、島における風俗の図や、海獺(アシカ)・



挿図10 高川文筆「八丈島図」 部分 真田宝物館蔵

魚類の写生図などが織り交ぜられている。いずれも絵画が主体で、墨書は場所や名称などを示す簡易な内容に留められている。

十八〜十九世紀の日本の絵師には、観察から得た知見を絵画によって記述する傾向があると指摘されており、これらの画巻はまさにその産物と言える。遠景から近景、さらにクローズアップされた風俗や生物に至るまで、連続する画面において視点を自在に手前や奥に移動させながら、絵画によって知見を説明する作例が生み出され、享受する側も、実景図・写生図・風俗図など多様な形式で表された事柄を自在に紐付けて読み解くことができた時代的素地のもと、本品は製作されたのである。ただし、本品においてはこの構造がさらに整理され、墨書も添えられことなく展開しており、享受する側に手掛かりがなくとも理解できる事柄を描いているという様相が看守される。

では本品における実景図と写生図は、何を意図して組み合わせられているのだろうか。前章における写生図の考察では、本草学・博物学に感覚的に近い観察に基づい

て各生物の色彩・形態や質感を表すための描写がなされていることを指摘した。これはすなわち、生物の生来の美しさを目を向けた表現であると言い換えることができる。それらが絵画的な面白さや調和を追求する画面構成の中に展開されていることは、すなわち美しい画面の創出を意味する。

ここで第三章に述べた実景図の特性を思い起こすと、本品の実景図は築地蔵屋敷の見どころを象徴的・重点的に絵画化しており、「名苑」を描く意識のもと製作されていた。このことから、写生図もまた築地蔵屋敷の名苑たる由縁として描かれているとは捉えられないだろうか。絵画的に美しい画面は、それだけで鑑賞者を魅きつける。屋敷図によって尾張家の庭園に招き入れられた鑑賞者は、続けてその屋敷に生息する生き生きとした生物に遭遇し、植物・昆虫・魚類と充分にその魅力を味わったのち、江戸湾図に描かれる広々とした内海の光景を目にするのである。実景図・写生図とも季節は夏であり、夏季の漁猟を沿岸の庭園ならではの誇るべき特性と捉えていたことからしても、本品には実景図・写生図を通じて、築地蔵屋敷の魅力余すことなく描こうとする意思が通っていると言える。

尾張家で築地蔵屋敷の名苑としての絵画化が望まれていたのはいつ頃であらうか。先に確認したとおり、実景図の検討から、本品は十九世紀関東画壇において製作されたと考えられる。この時期は、庭園・園芸に造詣の深かった十一代将軍家斉の影響下で尾張家を含む各大名家の庭園の整備が進み、隣接する浜御殿でも家斉の時代に庭園としての機能充実が図られ、御成も頻繁に行われたと知られる。浜御殿を積極的に利用する傾向が十二代将軍家慶にも引き継がれるなか、尾張家においても臨海に所在する名苑が望まれたと考えるのは難しくないだろう。築地蔵屋敷は、十八世紀後半から十九世紀初期の間の変遷が未詳であるため、江戸湾側に砲台が設置さ

れたと見られる嘉永六年（一八五三）頃を下限として、製作年代はおおよそ十九世紀前半に絞り込むのがまずは妥当である。しかしながら、文政三年（一八二〇）から天保三年（一八三二）の間の一時期、舟溜が埋まるなど管理が手薄になり、その後、「築地御屋敷之図」が成立した弘化元年（一八四四）から嘉永六年（一八五三）頃までの間に、庭園として開発が進められた様子が見受けられたことを思い起こすと、本品成立の時期を十九世紀第二四半期に想定することも一つの可能性と考えられよう。

このように尾張家で築地蔵屋敷の名苑としての絵画化が望まれ、その結果本品が製作されたとして、それを命じた人物についても一考しておきたい。江戸時代における本草学・博物学に大名が深く関わっていることは周知の通りであり、松平頼恭・細川重賢・島津重豪ら、本草学・博物学に特に傾倒した大名は博物大名と称される。尾張家の当主のうちに、いわゆる博物大名というほどの人物は現れなかったが、特に庭園や本草学・博物学の分野に関心を寄せていたと思われる当主としては、十八世紀中期に新たな写生画として流行した長崎南蘋派の花鳥画を注文し、愛蔵したと知られる八代宗勝、藩士・内藤東甫に命じて尾張初の本格的な地誌であり産物として絵図も掲載する『張州雜志』を編纂させた九代宗睦、造園・園芸に造詣が深かった十代斉朝（二七九三―一八五〇）、動植物の描写に定評のあった江戸南蘋派の紫岡を登用した十一代斉温（一八一九―三九）、博物学に関心をもち昆虫や植物の標本・図譜を作製した十四代慶勝が挙げられる。⁽³⁷⁾ 本品製作の時期からして十代斉朝以降が想定されるが、現段階ではいずれの当主とも判別し難い。

ところで、尾張家で南蘋派が重用されていることには注目しておきたい。⁽³⁸⁾ 文政十二年（一八二九）に御目見絵師を拝命した紫岡は、南蘋派特有の

細密描法や文人画・南宗画の技法を学び、大成した写生法を江戸にもたらした宋紫石の孫にあたる。天保四年に御絵師見習となり、同七年に御絵師に昇格、嘉永三年に歿するまで御絵師として尾張家に仕え、息子・紫潤（楠本圭山）も父の歿年に尾張家の御絵師見習に任じられている。紫岡もまた本草学・博物学に関わりがあり、十一代斉温の命により天保七年（一八三六）に將軍家より原本を借用して模写した「百鳥図」五卷（徳川美術館蔵）や、弘化三年（一八四六）に本草学者・岡元鳳著『毛詩品物図攷』を紫潤とともに校訂し模写した「毛詩品物図攷」三冊（名古屋蓬左文庫蔵）がある。紫岡は市ヶ谷屋敷の庭園・楽々園を題材とする「楽々園四季真景図巻」も描いており、庭園画にも足跡があるが、本品とは法量が大幅に異なっており直ちに比較はできない。今は一つの可能性として提示するにとどめ、後考に待ちたい。

おわりに

以上、本品について、築地蔵屋敷に関する記録や絵図を確認した上で、実景図・写生図それぞれの特徴を述べるとともに、本品成立の背景を考察してきた。

実景図は、江戸湾図に本紙一紙分をあて、風光明媚な築地の広々とした視野を再現するように製作されていること、画中に人物が描かれない中、漁具が築地蔵屋敷の誇るべき遊興の一つだった漁猟を象徴的に示していることを述べ、さらに屋敷図・江戸湾図とも築地蔵屋敷の見どころであった八間橋を重点的に描いていることから、実景図には築地蔵屋敷の魅力を強調し「名苑」として描く意図が看取されることを述べた。また描写は細部

まで入念で、省略を控え、合理性を備えていることから、本品は、江戸狩野派の伝統様式と谷文晁らの新様式が混交し多様な展開をみせたとされる十九世紀関東画壇における庭園画のなかに位置付けるのが妥当であるとともに、尾張家における記録性・実利性を追求した庭園画の需要を背景に成立したと考えられることを述べた。

次に写生図は、全体の構成には当時の本草学の基礎文献であった李時珍著『本草綱目』の分類・構成に通じるところがあるが、標本を見たまま描いたと察せられる図が含まれており、名称や考証など文字による記述もないことから、製作の主眼は本草学・博物学的な観点には置かれていないと考察した。その上で、各生物は色彩・形態や質感を表すため細部まで念入りな描写がなされ、生き生きと描かれており、本草学・博物学に必要な観察に基づいていることを指摘した。また藻魚図という伝統的な画題も踏まえてみるとみられることから、本品には写生画と本草学・博物図譜とが伝統画題のなかに交わるという特性があることを論じた。

本品全体の構成としては、十八・十九世紀の日本の絵師にみられる観察から得た知見を絵画によって記述する傾向を背景に、実景図と写生図を組み合わせることで、屋敷図によって尾張家の庭園に招き入れられた鑑賞者が、その屋敷に生息する魅力的な生物に遭遇したのち、江戸湾図に描かれる広々とした内海の光景を目にするという展開になっており、築地蔵屋敷の魅力之余すことなく描こうとする意思が通っていることを述べた。

尾張家で築地蔵屋敷の名苑としての絵画化が望まれていた時期として、十一代将軍家斉のもと各大名家の庭園が繁栄するなか、将軍家の浜御殿のように、尾張家においても臨海に所在する名苑が望まれたと考えられる。このことから、江戸湾側に砲台が設置されたと見られる嘉永六年

(一八五三)頃を下限として、本品の製作年代はおおよそ十九世紀前半とするのが妥当とした上で、庭園として再開発が進められたと考えられる十九世紀第二四半期に想定することも一つの可能性として提示した。

こうして描かれた本品が実際どのように用いられたか、現段階では未詳である。しかし文字による注記がないことを考えれば、当主が手にし、近しい人物らに披見させていたことも想定できよう。いずれにせよ今後の精査が必要な検討課題を多く残したが、まずは本品の紹介および築地蔵屋敷に関する史料提示という本稿の目的を果たせたと考える。拙稿が多方面の研究に資すれば幸いである。

註

- (1) 『江戸のワンダーランド 大名庭園』(徳川美術館 平成十六年十一月)。
- (2) 『アニマルランド 東アジアの美術に見る動物表現』(和泉市久保物記念美術館 平成十七年十月)中の河田昌之氏作品解説による。
- (3) 吉川美穂「尾張徳川家と近世絵画」(『徳川美術館名品集四 桃山・江戸絵画の美』 徳川美術館 平成二十年十一月)のほか、同氏による同書作品解説による。
- (4) 尾張家の屋敷については『徳川御三家 江戸屋敷発掘物語―尾張家への誘い』(新宿歴史博物館 平成十八年十月)、渋谷葉子「幕藩体制の形成過程と大名江戸藩邸―尾張藩を中心に」(『徳川林政史研究所研究紀要』三十四号 平成十二年三月)をはじめ、同氏による一連の研究に詳しい。
- (5) 安藤菊二「築地地区の蔵屋敷 尾州と芸州の蔵屋敷」(『郷土室だより』第八号 東京都中央区立京橋図書館 昭和五十年三月)。
- (6) b「東京廻 御側御道具類一巻 御道具懸附」(『什器旧原簿二十号』)には目録類が合綴されており、その内表紙の一つに「明治二年己八月 御手鑑 御巻物 雑図類 書拔 御道具懸 江戸表之御道具番立改懸ケ之分」とある。このことから山本泰一氏は、b掲載の品々は江戸の御側御道具であることを指摘し、

江戸から尾張へ運ばれ番立を改める前の蔵帳としてc「慶応二年寅七月江戸表

(一八六六)

の御取寄相成候御品 御手鑑 御巻物 御絵類 目録(什器古帳四十三号「御
什器二関スル参考書類」所収)を挙げ、b掲載の品々は慶応二年に尾張へ移さ
れたとした。(山本泰一「研究ノート 尾張徳川家の幕末期における什宝(収蔵
品)の種類と数量について(一)―絵画・書跡編―」「金鯢叢書」第三十一輯 徳
川黎明会 平成十六年十二月、同「研究ノート 尾張徳川家の幕末期における
什宝(収蔵品)の種類と数量について(二)―陶磁器・硝子器編―」「金鯢叢書」
第三十三輯 徳川黎明会 平成十八年十月)。

山本氏の指摘通り、b掲載の品がかつて江戸表の御側御道具であったことは
間違いない。加えてbでは長持番号ごとに名古屋城二之丸の良御槽・不火入御
土蔵・東鉄御門続きの多聞槽といった収納場所を注記していることから、bが
編纂された明治二年の時点において、掲載された品が名古屋城内で保管されて
いたことは確認できる。ただしc記載の品々は、bの手鑑・巻物・絵図類の目
録のうち、手鑑を中心とする品のおよそ四分の一程度であり、大部分は別の機
会に江戸(東京)から名古屋にもたらされたと考えるべきである。

a「明治元年東京廻書抜」は長持ごとに手鑑・絵巻物・歌書などに分類され
ており、一つ書きで作品名が列記された上部には、朱・墨で番号が記された作
品が多く、数点を除き、先に述べたbの長持番号および長持ごとに振られた作
品番号に符合する。a記載の品々は、bの手鑑・巻物・絵図類の目録に掲載さ
れた品のうち、約三分の一程度を占める。またcの作品とは数点を除き合致し
ない。以上のことから、aもまた、番立を改める前の蔵帳の一冊であると理解
される。

(7) 佐藤豊三「享保時代における尾張徳川家の蔵帳整理について」(『金鯢叢書』
第二十五輯 徳川黎明会 平成十年八月)、前掲註(6)山本氏論文、香山里絵
「尾張徳川家における世襲財産附属物」(『金鯢叢書』第四十五輯 徳川黎明会
平成三十年三月)などに詳しい。

(8) 築地図巻はb「東京廻 御側御道具類・巻 御道具懸附」において、「西不
火入 五番」長持の末尾の四十七として、左のとおりに記載される。

四十七

東人ハスミ 一 築地名苑真景草木虫魚写生御巻物 一卷

明治六年一月東京廻り

(9) 築地蔵屋敷については、主に以下を参照して記述した。

- ・安藤菊二「築地地区の蔵屋敷 尾州と芸州の蔵屋敷」(前掲註(5)参照)。
- ・金行信輔「木挽町築地の形成―絵図と文献資料を読む―」(『江戸遺跡研究』
第三号 江戸遺跡研究会 平成二十八年三月)。
- ・「江戸御屋敷便覧」十八世紀中期以降成立、徳川林政史研究所蔵。
- ・「寛政十三四年春出来 御屋敷吟味」 徳川林政史研究所蔵。
- ・「大正八年七月 江戸御屋敷邸宅調査書」 徳川林政史研究所蔵。
- ・「尾藩世記」(名古屋市蓬左文庫編『名古屋叢書 三編 第二巻 尾藩世記
上』名古屋市教育委員会 昭和六十二年三月)。
- ・「御系譜」(名古屋市蓬左文庫編『名古屋叢書 三編 第一巻 尾張徳川家系
譜』名古屋市教育委員会 昭和六十三年三月)。
- ・安藤氏論文には、「尾張藩邸記」をはじめとする『東京市史稿』収録資料に
基づく内容が紹介されている。「江戸御屋敷便覧」は「尾張藩邸記」と概ね内
容が一致するものの一部異なる箇所があり、その場合には「江戸御屋敷便覧」
の記事に従った。

(10) 前掲註(9)「江戸御屋敷便覧」参照。

(11) 役職名については「藩士名寄」「士林沂泗」(いずれも名古屋市蓬左文庫蔵)・
「藩士名寄」(徳川林政史研究所蔵)に記録される。

(12) 改称については前掲註(9)「尾藩世記」に本稿本文のまま記載がある。ただ
し「木挽町」の名はその後も散見されるため、通称として引き続き使われたと
考えるのが妥当である。

(13) 明治二年(一八六九)築地蔵屋敷の土地に際する願書「名古屋藩願」(東京市役
所編『東京市史稿』市街篇四十九(東京都 昭和三十五年三月)など)による。

(14) 東京市役所編『東京市史稿』救済篇三(臨川書店 昭和五十年五月)、東京都
編『東京市史稿』産業篇五十一(東京都 平成二十二年三月)などによる。切手

による米穀売払は文政十二年の願書により蛸殻町屋敷に移ったが、天保十三年には空米取引を理由に禁止された。

- (15) 「江戸御小納戸日記」は膨大な資料群であり通覧はできていない。今回、十九世紀の一部を試験的に調査したところ、例えば天保七年七月十五日条には当日の漁獵の次第が詳細に記録されていた。それによると、漁った魚は榎製で白木の「生桶」に入れ、十一代將軍徳川家斉・世子家慶・御台所・御簾中へ内々に献上されたほか、当時の尾張家当主・十一代斉温の生母おりのの方、同家十代斉朝の生母乗蓮院にも下され、斉温の召上り用にもされた。付家老成瀬正住や、当日の名代、築地御屋敷奉行などの家臣らには、労をねぎらう吸物・酒・肴などが下された、とある。

- (16) 徳川林政史研究所・藤田英昭氏にご教示いただいた。

- (17) 江戸湾内海の海防政策の変遷については、原剛『幕末海防史の研究』全国的にみた日本の海防態勢―(名著出版 昭和六十三年七月)に詳しい。

- (18) 蔵のうち一棟は「かき入明俵御蔵(明俵とは空き俵を指すようである)であるという。

- (19) 東京都編『東京市史稿』市街篇四十四(東京都 昭和三十三年三月)。

- (20) 舜林丸も御座船で、天和元年(一六八二)十二挺立の御座船として取り立てられ、享保年中に江戸へ廻された後、大破し解体されて船具が尾張へ送られた。この代わりに尾張から八挺立の浅瀬御座船・牡丹丸がもたらされ舜林丸と改号されたとある。舜林丸の記録に解体の年号は記されないが、浅瀬御召船・常盤丸の記録に宝暦十一年(一七六一)に舜林丸の船具を用いて再建されたとある。なお、鯨船は捕鯨用の俊敏な小型船をもとに造られた小型軍船、伝馬船は大型船から陸までの積荷輸送や曳船などに用いる小型船である。

- (21) 前掲註(15)に記載した「江戸御小納戸日記」の調査においては、この舟溜を「御泉水」と表記している箇所も見受けられた。

- (22) 小寺武久『尾張藩江戸下屋敷の謎』中央公論社 平成元年十二月。

- (23) 前掲註(17)原剛『幕末海防史の研究―全国的にみた日本の海防態勢―』参照。

浜御殿については、進士五十八・服部勉・大多和美佳「浜離宮庭園の生活

史的研究」(東京農業大学農学集報)第三十五巻第一号 東京農業大学 平成二年十月)、服部勉・進士五十八「江戸期浜離宮庭園における回遊利用の図上復原についての研究」(造園雑誌)五十四巻五号 日本造園学会 平成三年三月)、白幡洋三郎『大名庭園』(講談社 平成九年四月)、水谷三公『將軍の庭―浜離宮と幕末政治の風景』(中央公論新社 平成十四年五月)などを参照した。

- (24) 武部健一「江戸期橋梁の形式と地理的分布、特に刎橋について」(土木史研究講演集)第三十回 土木学会土木史研究委員会 平成二十二年六月)に詳しい。

- (25) 十九世紀初頭頃の成立とみられる「浜御殿地向御庭向共惣絵図」(東北大学附属図書館蔵)では「漁撈御留杭」と呼称されている。浜御殿については前掲註(23)を参照。

- (26) 前掲註(23)参照。

- (27) 今橋理子『江戸絵画と文学』(描写)と〈ことば〉の江戸文化史 東京大学出版会 平成十一年十月。

- (28) 谷文晁の実景図・庭園画とその後の展開については辻惟雄「真景」の系譜―中国と日本(下)―(美術史論叢)第三号 東京大学文学部美術史研究室 昭和六十二年三月)、今橋理子『江戸絵画と文学』(描写)と〈ことば〉の江戸文化史(前掲註(27)参照)、鶴岡明美『江戸時代実景図の研究』(中央公論美術出版) 平成二十四年十月)のほか、『美しき庭園画の世界―江戸絵画にみる現実の理想郷』(静岡県立美術館 平成二十九年十月)における野田麻美氏による各種論考・解説などに詳しい。

- (29) 『美しき庭園画の世界―江戸絵画にみる現実の理想郷』(前掲註(28)参照)における野田麻美氏論考・解説による。

- (30) 構成や構図に着目するならば、本品の実景図は例えば秋田藩士で秋田蘭画家の一人である荻津勝孝(一七四六―一八〇九)による「土崎港之図」と通じるところがある。「土崎港之図」は、港の四方を見廻すように東西南北の景観を描いた画卷で、寛政十一年(一七九九)に製作した旨の墨書がある。直接的な影響関係の有無はともかく、景観を現実即して記録するという点において、秋田蘭画と文晁一派、あるいはその影響を受けた画家らは共通の目標を持つてお

り、類型的な結果に至ったと考えることもできよう。今後さらに精査していきたい。

- (31) 薄田大輔「狩野惟信筆「戸山荘八景図巻」について―江戸狩野派の庭園図表現―」〔『金鯢叢書』第四十三輯 徳川黎明会 平成二十八年三月〕。

- (32) 種別同定の協力者は表1凡例に記したとおりである。

なお、表1の推定名称末尾に「か」と付される場合、本文中では省略して記載した。

- (33) 上野益三『日本博物学史』講談社 平成元年一月。

- (34) 今橋理子「江戸の花鳥画―博物学をめぐる文化とその表象」(スカイドア 平成七年四月)などに詳しい。

- (35) 堀部猛「土浦藩絵師 岡部洞水―知られざる狩野派の画人―」〔土浦藩絵師 岡部洞水―知られざる狩野派の画人―〕 土浦市立博物館 平成十四年三月)。

- (36) 前掲註(27)今橋理子『江戸絵画と文学 〈描写〉と〈ことば〉の江戸文化史』参照。

- (37) 竹内美砂子「尾張藩御用絵師と南蘋派―今村随学と宋紫岡」〔名古屋博物館研究紀要』第十三巻 名古屋博物館 平成二年三月)、同「尾張藩御用絵師と庭園画」〔名古屋博物館研究紀要』第十四巻 名古屋博物館 平成三年三月)、山本祐子「張州雑志」を調べる〔尾張資料のおもしろさ 原典を調べる』名古屋博物館 平成十六年十一月)、吉川美穂「尾張徳川家と近世絵画」〔徳川美術館名品集四 桃山・江戸絵画の美』徳川美術館 平成二十年十一月)、吉川美穂「殿様は愛すべきナチュラリスト」〔写真家大名・徳川慶勝の幕末維新 尾張藩主の知られざる決断』NHKプラネット中部 平成二十二年十月)などに詳しい。

なお、尾張は江戸・京都・長崎に次いで本草・博物学が盛んであり、十九世紀には水谷豊文や伊藤圭介を中心とする本草・博物学者により「嘗百社」が結

社され研究活動がなされていた。今後、嘗百社と尾張家との関連をさらに考慮していく必要がある。

- (38) 竹内美砂子「尾張藩御用絵師と南蘋派―今村随学と宋紫岡」、同「尾張藩御用絵師と庭園画」(いずれも前掲註(37)参照)。

- (39) 竹内美砂子氏は、「楽々園四季真景図巻」がかつて近衛家より売り立てられた経緯から、尾張家十一代斉温に近衛家から福君が興入れした天保七年(一八三六)前後を製作年代に想定された〔尾張藩御用絵師と庭園画〕(前掲註(37)参照)。しかしc「慶応二年寅七月江戸表令御取寄相成候御品 御手鑑 御巻物 御絵類 目録」当図巻の項には、慶応三年に近衛家による借用のため京都に差し立てた旨の朱書きがあり、製作年代は必ずしも近衛家と関わりないと判明するため、再検討が必要である。

【付記】

本稿執筆にあたり、名古屋港水族館・渡辺格郎氏、名古屋城総合事務所・今井田春美氏、金城学院大学名誉教授・小野知洋氏、元金城学院大学講師・森勇一氏、栄徳高校教諭・水野利彦氏、名古屋昆虫同好会・間野隆裕氏、北海道教育大学名誉教授・生方秀紀氏、鳥取大学教授・唐澤重考氏、広島大学准教授・富川光氏、鳥取県山陰海岸ジオパーク海と大地の自然館・太田悠造氏をはじめ、多くの方から写生図に関するご指導・ご協力を頂戴しました。また、名古屋市蓬左文庫長・鳥居和之氏、名古屋城学芸員・木村慎平氏、元名古屋博物館学芸員・山本祐子氏には名古屋市蓬左文庫や徳川林政史研究所が所蔵する関連資料についてご教示賜りました。名古屋博物館学芸員・津田卓子氏、同館学芸員・羽柴亜弥氏、同館研究員・桐原千文氏には調査にご協力いただきました。長崎歴史文化博物館および真田宝物館には写真提供・掲載をご快諾いただきました。徳川美術館・徳川林政史研究所の諸先学にも懇切なご指導を賜りました。記して心よりお礼申し上げます。

(徳川美術館 学芸員)

〔史料紹介〕

尾張徳川家伝来「即位之記」について(下)

並木昌史

はじめに

一 「即位之記」の書誌情報と伝来・内容

二 「即位之記」の特徴

三 編者・二条康道(以上前輯)

(以下本輯)

四 諸本との比較

・「別本」(「寛永記」続編〈勸修寺家旧蔵〉の存在について

・徳川美術館本の特異性

五 徳川美術館本「即位之記」の考察

おわりに

四 諸本との比較

尾張徳川家(以下「尾張家」と略称する)に伝来した「即位之記」は、江戸時代前期の明正天皇(一六二四～九六 在位一六二九～四三)の譲位と後光明

尾張徳川家伝来「即位之記」について(下)

天皇(一六三三～五四 在位一六四三～五四)の践祚・即位の儀式、ならびに後西天皇(一六三八～八五 在位一六五四～六三)の譲位と霊元天皇(一六五四～一七三一 在位一六六三～八七)の践祚・即位の儀式を記録した巻物である。この天皇四代の皇位継承の儀式は、前者は寛永二十年(一六四三)、後者は寛文三年(一六六三)に挙行されたことから、それぞれの記録は「寛永記」「寛文記」と称されている。以下、本稿では、尾張家伝来「即位之記」を「徳川美術館本」と称し、「寛永記」「寛文記」のテキスト内容にふれる際は、その都度「寛永記」「寛文記」と区別して用いる。

「寛永記」「寛文記」の写本については、『金鯢叢書』第四十五輯の拙稿「尾張徳川家伝来「即位之記」について(上)」^①(以下拙稿「上」と略す)の「一本書の書誌情報と伝来・内容」のなかで、『国書総目録』^②に掲載されている写本三十三部があると紹介した。本章では、これら写本について触れていくと共に、徳川美術館本の占める位置について考察していきたい。

『国書総目録』では「康道公記」の項目を掲げ、別名「後浄明珠院撰政記」「後浄明珠院殿御記」を含んで、写本の所蔵機関名とその書名・頁数

を次の通り掲げている。写本の種類では日記に区分し、著者を二条康道(二六〇七〜六六)とする。なお①〜③③の通番は筆者が付した。

国立国会図書館蔵

- ①「後浄明珠院撰政記」寛永二十年・寛文二・三年 四冊
 - ②「寛文記」礼服御覧之事・御即位由奉幣之次第 一冊
- 国立公文書館内閣文庫蔵

- ③「寛永記」寛永二十年・「寛文記」一冊 二部
 - ④「寛永記」別本・「寛文記」一冊
 - ⑤「寛文三年記」一冊
 - ⑥「吉田中納言殿為経卿記拔萃」附属 一冊
- 宮内庁書陵部蔵

- ⑦「後浄明珠院殿記」寛永二十年・寛文二・三年 阿波国文庫本 四冊
- ⑧「後浄明珠院関白藤康道公記」寛永二十年・寛文二・三年 一冊(歴代残闕日記)一〇九に収録)

- ⑨「後浄明珠院殿記抄出」寛永・寛文 松岡本 二冊
- ⑩「寛永記」寛永二十年明正天皇御譲位記 谷森本 一冊
- ⑪「慶安五年記」(天明二年 生島成房写) 一冊
- ⑫「寛永御譲位記」伏見宮記録文書六八 一冊
- ⑬「寛文御譲位記」伏見宮記録文書六八 一冊
- ⑭「後浄明珠院殿記」寛永記・寛文記 伏見宮本 二冊

- ⑮「寛文記」一冊
- 東京国立博物館蔵

- ⑯「後浄明珠院殿記」(文化三年写) 三冊
- 國學院大學図書館蔵

- ⑰「寛永記」一冊
- 東京大学図書館蔵

- ⑱「寛永記」二冊
- 東京大学史料編纂所蔵

- ⑲「康道公記」寛永十二〜十九年・寛永二十一年 十三冊
 - ⑳「寛永記」寛永二十年御譲位記の内 一冊
 - ㉑「撰政康道公自筆寛永御譲位記」一冊
 - ㉒「康道公記」伏見宮御記録(利)四五 一冊
 - ㉓「康道公記」別記 慶安元年日光宮御八講其外法事方記 二冊
 - ㉔「康道公記(別記)」二条基弘蔵写本 二冊
 - ㉕「後浄明珠院関白藤康道公記」寛文三年 一冊
- 神宮文庫蔵

大阪府立図書館蔵

- ⑳「後浄明珠院御記」一冊
- 前田育徳会尊経閣文庫蔵

- ㉑「寛永二十年・寛文三年記」(弘化二年写) 二冊
 - ㉒「寛永二十年・寛文三年記」 二冊
- 大東急記念文庫蔵

- ㉓「寛文記」御譲位次第(滋野井公麗写) 一冊
- 無窮会神習文庫蔵

- ㉔「後浄明珠院殿記」寛永二十年 一冊
- ㉕「慶安五年記」(他の日記と合綴) 一冊

③2 「寛文記」 一冊

水府明德会彰考館文庫蔵

③3 「康道公記」 一冊

このうち「寛永記」「寛文記」両方を含む写本は①③④⑦⑧⑨⑭⑯⑰⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕の十件があり、「寛永記」のみは⑩⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱㉒㉓㉔㉕の十件、「寛文記」のみは②⑤⑬⑮⑲㉓の六件がある。なお右のうち⑱は寛永十二年から十九年までの二条康道の日記であり「寛永記」本文とは異なること、⑥⑪⑲⑳㉓は慶安五年（一六五二）三月朔日から六日までの記事を収録する一書、㉔は改元の手続きに関する一書、㉕は年中行事のうち、新年に行われる大規模な儀式である三節会（元日・白馬・踏歌節会）の式次第を収録する一書であり、後光明天皇と霊元天皇の即位関連の内容ではないため、以上七部は今回の比較検討からは除外した。

諸機関が所蔵する写本と、徳川美術館本が収録する「寛永記」「寛文記」の内容との比較においては、徳川美術館本と他の写本の本文を突き合わせて、文字や内容の異同を検討する作業が最終的には必要であると考え、本稿では各写本の収録内容との比較を行いたい。

まず徳川美術館本の目次を以下に再掲し、それぞれの巻毎にAからHまでのアルファベットを付した。

A 「寛永記」甲巻

寛永廿年九月親王御元服之次第・御元服指図・御元服日時之事・新帝儀・親王御方御元服以後初参内・供奉人々・行啓日時之事・行幸之次第

B (同)乙巻

御讓位散狀・勅符・太政官府・官方吉書・政所吉書・宣命・内舍人差文・御讓位図・新造御所劍璽出御図・劍璽渡御行列・劍璽入御新帝御所図・昇殿勅授等拝所図・御陪膳之次第・御殿御装束之事・御陪膳人之事

C 「寛永記」目録」第一巻

御即位之次第・御手水之次第・親王代之作法・少納言作法・典儀作法

D (同)第二巻

御移徙次第・今度可被省略之条々（所々居餐事・供五菓事・公卿着殿上居餐事・出御之事・奏吉書事）

E 「寛文記」日巻

識仁親王御元服之事・御元服之事・寛文三年正月廿三日御讓位之事・

御讓位之次第・劍璽渡御之事

F (同)月巻

御讓位之次第・行列・劍璽渡御行列

G (同)星巻

新造内裏新帝御所儀・劍璽入御・勅授帶劍之事・昇殿如元之事・大床子御膳之事・昼御座御膳之事・御殿御装束之事・大殿祭之事・廿七日入夜内侍所渡御之事・日時勘文之事・行列・新院布衣始之事・被補院司之事・御讓位第二日大床子御膳之事・同第三日之事・御讓位以後初禁裏諸礼之事・新院御所尊号之事

H (同)辰巻

寛文三年三月礼服御覧之事・日時勘文之事・御覧之次第・行列・御殿之図・委細次第・直廬儀例之事・清涼殿成人之例之事・御即位由奉幣

之次第・神祇官参向之事・最上所之図

以上A～Hの各項目と、各機関所蔵の写本が収録する内容とを照合し、次の表にまとめた。なお天皇の代替わり儀式の式次第を収録していないため検討の対象としない写本は網掛けで表示した。

各機関所蔵の写本の内、今回比較検討から除外した七部(既出)を除くと、「寛永記」「寛文記」が多数を占めることから、康道の記録の中でも「寛永記」「寛文記」の写本が流布していったと考えられる。

ただし徳川美術館本の内容(A～H)を全て収録した写本は皆無である。一方で各機関所属の写本は「寛永記」のうち甲・乙二卷(A・B)や「寛文

記」日月星辰四卷(E～H)のうちの一卷ないしは二卷といった具合に、抄出もしくは一部を書写した例が殆どである。勿論、書写当時は「寛永記」二卷や「寛文記」四卷が揃っていたが、伝世の途中に、例えば書写のための貸与といった理由で失われ、「寛永記」や「寛文記」の一部のみが単独に流布・伝存した可能性も十分に想定される。

・「別本」「寛永記」「続編(勸修寺家旧蔵)」の存在について

また『国書総目録』のなかで「別本」と表記された、「寛永記」甲乙二卷の「続編」に相当する内容をもつ写本が存在することも注目すべきである。『国書総目録』の中で「別本」とされる内容をもつ④の国立公文書館内

奥書等	備考
	②と同じ
	寛永記…別本系統内容
	慶安五年三月朔日～六日
	『歴代残闕日記』第109卷所載
慶安五年三月朔日～六日	桂宮本
	文化三年写
	寛永十二～十九・二十一年
明治十九年写	③の写し
	⑧と同じ
	二条基弘旧蔵
	二条基弘旧蔵
	弘化二年写
元日・白馬・踏歌節会の式次第	滋野井公麗写
慶安五年三月朔日～六日	⑥と同じ
	②の原本

写本対照表

A…寛永記甲巻 B…寛永記乙巻 C…寛永記目録巻一 D…寛永記目録巻二 E…寛文記日巻
F…寛文記月巻 G…寛文記星巻 H…寛文記辰巻

No.	所蔵先	外題	内題	数量	A	B	C	D	E	F	G	H
①	国立国会図書館	後浄明珠院撰政記	後浄明珠院撰政記 寛永二十年 寛文二年 三年	4冊	○	○			○		○	
②	同上	寛文記	寛文記 辰 礼服御覧 御即位 由奉幣 康道記 二條家装束抄	1冊								○
③	国立公文書館内閣文庫	寛永記 寛文記	寛永二十年	2冊	○				○			
④	同上	康道公記	寛永記 別本 寛文記	1冊	○					○		
⑤	同上	康道公記 寛文三年記	寛文三年記	1冊								○
⑥	同上	吉田中納言殿為經 卿記抜萃	慶安五年記	1冊								
⑦	宮内庁書陵部	後浄明珠院殿記	後浄明珠院殿記 寛永二十年 寛文二 三年	4冊	○	○					○	○
⑧	同上	後浄明珠院関白藤 康道公記	後浄明珠院関白藤康道公記 寛 永二十年 寛文二 三年	1冊	○	○				○		
⑨	同上	後浄明珠院殿記抄 出 寛永 寛文	後浄明珠院殿記抄出	1冊	○				○			
⑩	同上	寛永記	寛永記 寛永二十年明正天皇御 讓位記	1冊		○						
⑪	同上	康道公記 慶安五 年記	康道公記 慶安五年記	1冊								
⑫	同上	康道公記 寛永御 讓位記	伏見宮記録文書六八 寛永御讓 位記	1冊		○						
⑬	同上	康道公記 寛文御 讓位記	伏見宮記録文書六八 寛文御讓 位記	1冊							○	
⑭	同上	後浄明珠院殿記 寛永記 寛文記	後浄明珠院殿記 寛永記・寛文 記 伏見宮本	2冊		○					○	
⑮	京都御所東山御文庫	寛文記	寛文記	1冊					○			
⑯	東京国立博物館	康道公記 後浄明 珠院殿記	後浄明珠院殿記	3冊	○				○		○	
⑰	國學院大學図書館	康道公記	寛永記	1冊		○						
⑱	東京大学図書館	寛永記	寛永記	2冊		○						
⑲	東京大学史料編纂所	康道公記	康道公記	13冊								
⑳	同上	寛永記 寛永二十 年御讓位記	寛永記 御讓位私記	1冊		○						
㉑	同上	康道公記	撰政康道公自筆寛永御讓位記	1冊		○						
㉒	同上	康道公記	康道公記	1冊		○						
㉓	同上	康道公記	別記一 慶安元年日光宮御八講 其外法事方記	1冊								
㉔	同上	康道公記	別記二 改元年号字	2冊								
㉕	大阪府立図書館	後浄明珠院殿記	後浄明珠院殿記 寛文三年	1冊						○		
㉖	神宮文庫	康道公記	後浄明院御記	1冊		○						
㉗	前田育徳会尊経閣文庫	康道公記	寛永二十年 寛文三年記	2冊		○				○		
㉘	同上	康道公記	寛永二十年 寛文三年記	2冊		○				○		
㉙	大東急記念文庫	康道公記	三節会次第	1冊								
㉚	無窮会神習文庫	康道公記	後浄明珠院殿記 寛永二十年	1冊		○						
㉛	同上	吉田中納言殿為經 卿記抜粹	康道公記 慶安五年記	1冊								
㉜	同上	康道公記	寛文記 寛文三年	1冊						○		
㉝	水府明徳会彰考館	康道公記	寛永記 御讓位私記	1冊		○						

閣文庫所蔵の一冊(勸修寺家旧蔵)は「御即位記 寛永廿年」の外題を持ち、「寛永記」甲乙二巻には無い内容を収録する。巻頭に掲げられている目次を次に掲げる。

寛永廿年十月尊号宣下之事(日時之事)

礼服御覧之事(日時之事)

由奉幣(請幣料事)

尊号宣下之事(詔書・散状)

礼服御覧次第之事(行列・目錄・直廬図小御所)

御即位式并次第(神祇官図・宣命)

左方親王代之作法

左方少納言之作法

御即位日時之事

御即位式(九条道房作進)

御即位次第(無叙位儀)

御即位散状

御即位宣命

御手水之次第

諸御殿図

天子御礼服之事(内弁御礼服之事・外弁以下礼服之事)

神宮由奉幣(御祭文)

(※引用文は句読点を補い、割注は()内に記した。)

右記の目次の冒頭にある、寛永二十年(一六四三)十月に行われた「尊号

宣下」とは、讓位した明正上皇に対し、後光明天皇から「太上天皇」の号を上皇に贈り栄典を保証することを示し、それに対し上皇からは栄典を辞退する旨を示す儀礼である。続く「礼服御覧」は、即位礼に際し着用する中国風の装束「礼服」を新帝が実見する儀式、即位礼の式次第、そして天皇以下諸臣が即位式で着ける装束である礼服と、即位礼の終了後に神宮へ即位礼の終了を奉告する由奉幣の式次第と続く。この「別本」に収録された尊号宣下以下の式次第は、徳川美術館本を含む諸機関所蔵の「寛永記」には収録されていない。徳川美術館本の乙巻(B)が、明正天皇の讓位と同日に挙行された剣璽渡御の儀の最後の行事である「古書奏聞」で終わっているのに対し、「別本」は、この後に続く十月十二日に行われた明正上皇に対する尊号宣下から始まっており、いわば「寛永記」を補完する続編に相当する。

また、「別本」は以上の式次第を収録したあと、次に掲げる箇条書きの文章に続き、巻末の奥書がある。

箇条書きの内容は次のとおりである。

一 今度江戸武家ノ御所へ御即位次第絵図等悉令進書^(厚カ)移者也、是ハ周防守・道春今度上洛江戸ノ年寄衆讃岐守・伊豆守より遣之に付、爰許へ談合被束故、書付絵図等遣之也、又此方ヨリモ一通遣之也、則役者装束色目以下ノ事也、(中略)

一 右女房色目ハ、今度着用ノ色目也、昔ハ如此女官ミナ以テ礼服ヲ着用ス、近代シカラサル也、

今度御即位次而武家へ奉一通者也

右御即位一冊記之

寛永廿 月 日

従一位康道

(※引用文は句読点を補った。)

第一条は、今度江戸の將軍家のために御即位次第や絵図などをすべて書写して送った。このことは、今度上洛した板倉周防守重宗(一五八六―一六五七 京都所司代)と林道春(羅山 一五八三―一六五七 幕府儒者)が、江戸の年寄衆(『老中』である酒井讃岐守忠勝(一五八七―一六六二)や松平伊豆守信綱(一五九六―一六六二)から派遣され、爰許(この場合奥書に署名のある康道であろう)に相談に來られたためで、書付や絵図などを遣した。また「此方」からも役者(この場合、即位式に参列の公卿・官人を指すか)の装束の詳細を書いて遣したとある。

続く条では、女官はかつて皆中国風の礼服を着ていたが、最近ではそれも出来なくなったと説き、以上今回御即位があるため武家にも一通を奉る、と記し、「寛永廿」年(月日を欠く)と「従一位康道」と署名を加えている。

右の「別本」奥書の文章は、徳川美術館本「寛永記」には全く見られない内容であり、「別本」成立の経緯を物語っている。野村玄氏が「別本」の奥書に示されている経緯に注目して指摘するように、幕府の使者は康道以外にも、儀式の配役を務めた九条道房(一六〇九―四七 康道の弟にあたる)や近衛尚嗣(一六二二―五三)らに対して、康道と同様に讓位式の次第や絵図の提出を求めている。「右御即位一冊」が、この「別本」一冊を指すのは自明であるとしても、徳川美術館本をはじめとする「寛永記」と「別本」とは、どのような関係にあったのであろうか。

「別本」の奥書は、当初一体となっていたと考えられる「寛永記」も含まれた、寛永二十年の儀式記録全体に対して付いていた奥書であったと想定

尾張徳川家伝来「即位之記」について(下)

することも可能であるが、徳川美術館本には甲乙の巻次が付けられている一方、「別本」には丙と付いていないことから、即断は避けるべきである。「寛永記」甲乙二巻は、紹仁親王の元服の儀に始まり、明正天皇から後光明天皇への讓位の儀式で終わっているため、後光明天皇の即位式とその前後の儀式の詳細を欠いており、代替わり儀式全体を包括しているとはいえず、「別本」とは異なる経緯で成立した別系統の書物と考えられる。一方、徳川美術館本「寛永記」から、寛永二十年に行われた一連の儀式の記録の全体像が浮かび上がらないのは、「別本」の内容を欠いている為である。このため内容面から推測するのがより自然であろう。

なお諸機関所蔵の「寛文記」には、「寛永記」の「別本」に相当する独自の内容を持った写本の存在は見られず、「寛文記」全文もしくは一部の写本であった。

「寛永記」「寛文記」の写本の伝本系統は、多くの写本が奥書を欠いている為、その成立事情や写本相互の前後関係や系統を明らかにすることは困難である。ただし「寛永記」「寛文記」が流布した理由として、これらの儀式書が(場合によっては部分的ながらも)、詳細な儀礼や文書の控え・指図を収録した儀式書として優れていることに加え、元服に当たって徳川家康から「康」の字を贈られ、朝廷の長老として君臨した康道の編纂であることに、後の時代の公家社会の中においても權威が認められていたためと推測される。

・徳川美術館本の特異性

徳川美術館本の特異性として、写本の体裁が卷子装であることに注目したい。

現存する写本のほぼすべてが袋綴じの冊子本であるのに対し、徳川美術館本が採られている卷子装である理由として、天皇の御代替わり儀式を収録するという内容の重要さ・貴重さと、長期保管を目的とした上製本であつたことから、卷子装が採られていたと考えられる。但し現在の時点では誰が製作に携わつたか、尾張家内かそれ以外の所で製作されたかを明らかにすることは、残された文字情報だけでは推測は難しい。

徳川美術館本の書写年代は、現在の時点での推定ではあるが、本文の筆跡の書風や料紙などから勘案するに、十八世紀頃の筆写と考えられ、料紙は徳川美術館本全てに鳥の子紙が用いられている。また徳川美術館本全文が一人の人物による筆跡ではなく、数名が筆写に参加している可能性がある。

徳川美術館本「即位之記」の書写に当たっては、即位礼という朝廷儀式の重要性和「寛永記」「寛文記」の豊富な情報量から、披閱に簡便な装幀である冊子本ではなく、長期保存を目的としたと考えられる卷子装が選ばれたと推測される。

なお名古屋市蓬左文庫には、「寛永記」の抄出本ともいえる内容の「親王元服記」一部が所蔵されている。外題に「親王元服」とあるが、単なる親王元服儀式の次第を載せるだけではなく、「寛永記」が収録する内容のうち、紹仁親王元服次第(和文・親王行啓行列・行幸次第・御讓位次第・劍璽出御次第・新主御所儀・新帝儀・劍璽渡御行列・御即位次第を一冊に収録する。跋文は無いが、尾張家初代義直の蔵書印「御本」が第一頁左隅に捺されており、義直の手沢本であつたと判る。尾張家には、義直蔵書としてこの「親王元服記」が長らく伝えられていたが、徳川美術館本が「親王元服記」に収録する内容を遙かに凌ぐ情報量を有し、寛文三年の霊元天

皇の即位記録を併せて収録している「寛永記」「寛文記」が、尾張家で求められ、江戸時代後期以降に蔵書に加えられたものではなからうか。

五 徳川美術館本「即位之記」の考察

徳川美術館本が、尾張家で占めたであろう位置について、考察を試みたい。

尾張家に徳川美術館本が在ったことを遡って証明できる蔵帳が、今のところ明治二年(一八六九)編「東京廻 御側御道具類一卷」一冊(什器旧原簿第二十号 徳川美術館蔵)であることから、伝来の由緒が江戸時代後期以降に限定されるのは第一章「本書の書誌情報と伝来・内容」でも触れた通りである。徳川美術館本には恒川了盧(古筆家九代了意の高弟で尾張家に仕えた)の極札が附属することから、江戸時代後期には徳川美術館本各巻の外題の筆跡が二条康道の真蹟として周知され、徳川美術館本が二条康道の外題を付した写本として重要視されていたことは容易に想像できる。閲覧用として家臣の披見に供される写本、とりわけ国学の調査に従事した家臣に貸与するために備えられた可能性をも視野に入れるべきだが、尾張家当主の側近く置かれていた宝物を収録した「東京廻 御側御道具類一卷」に徳川美術館本が収録された理由は、この一点にあつたと推測される。

そもそも当事者として即位礼の儀式に携わる公家や、儀式挙行のため経済支援を行う側である江戸の將軍家や幕閣でもない尾張家が徳川美術館本を収集することは、大名一個人の好学という理由以外に説明は付かないと考えられる。

大名家と故実書の関わりでは、水戸家二代の光圀(一六二八―一七〇〇)が

彰考館の事業として『礼儀類典』五一四巻の編纂を手がけ、また紀伊家の付家老で紀伊国新宮水野家九代の忠央（一八一四～一六五）が自身の収集書を印刷・刊行した『丹鶴叢書』百五十二冊のなかに『北山抄』や『正中御節記』『後水尾院當時年中行事』といった故実書が含まれているように、大名間では有職故実の書物への関心が持たれていた事例がある。福井久蔵は『諸大名の学術と文芸の研究』⁽⁷⁾「諸侯と國學」のなかで、公家有職に関心を示し、また著書を残した將軍・大名や大名家臣・幕臣として次の人名を挙げている（掲載順）。

徳川光圀（水戸家二代） 安藤為実（水戸家家臣・彰考館総裁）

徳川吉宗（八代將軍） 浅井奉政（幕臣） 徳川宗武（田安家初代）

松平定信（陸奥白河藩三代） 戸田忠寛（下野宇都宮藩初代）

福井は徳川光圀の『礼儀類典』事業を例に挙げ、「朝儀典禮に関しては公卿の管したところなりしが、義公の撰著などに刺激せられ、幕臣にも漸次この方面に研究を向くるものを生じたり。」と、本来公卿が伝統として伝えていた有職故実とその研究を、光圀が事業としてとりあげたことによって、後続の將軍以下大名・幕臣らの好学をもたらしたとしている。また江戸時代後期の肥前国平戸松浦家九代の静山（一七六〇～一八四二）が隠居後に執筆した随筆『甲子夜話』のなかで、大御所徳川家斉（十一代將軍）や十二代將軍徳川家慶らが江戸城での年始の儀式に着けた装束の色目などを繰り返し記録しており、⁽⁹⁾大名間では公家の有職故実に関心がもたれていた一端が知られる。尾張家においては、幕末の十四代慶勝以前の歴代は、十三代慶藏が十四歳、十二代斉荘が三十六歳と、若年で世を去る当主がいたこともあって、彼らが朝廷の儀礼に関心をもっていたかについては明らかではない。

十四代慶勝は嘉永二年（一八四九）に数え年二十六歳の時に分家の高須松平家から本家の家督を相続した。慶勝の親類縁者としては、母の規姫（水戸徳川家治紀女）の姉妹に二条斉信正室となった従子と鷹司政通正室となった鄰姫がいて、慶勝から見ると叔母にあたることから、慶勝と公家との距離は近かったと考えられ、慶勝が朝廷の儀礼に関心をもった一人であったと指摘できよう。

「寛永記」「寛文記」の成立した江戸時代前期は、戦国時代に断絶した朝廷儀式が再興された時期でもあった。後水尾天皇の在位中には後七日御修法（元和九年・一六二三）、後光明天皇在位中には神宮例幣（正保四年・一六四七）、靈元天皇の在位中は石清水放生会（延宝七年・一六七九）と立太子礼（天和三年・一六八三）が再興されている。そして二百二十一年の中断を経て、貞享四年（一六八七）に再興された東山天皇の大嘗会は、江戸時代前期に再興された儀式の集大成ともいえる。また「禁中並公家中諸法度」によって、公家各家が伝えてきた家業に励むよう幕府から奨励されたほか、江戸時代初期から公家に入門して和歌や蹴鞠などを学ぶ大名が少なくなかった。これに加え、大名や武士と縁戚関係となる公家の事例が増えてくる。このような機会や要因の重なりによって、天皇および公家を中心とする王朝ルネッサンス的な機運が高まったことが注目される。徳川美術館本を含む「寛永記」「寛文記」の製作背景には、以上のような有職故実に対する宮廷内の関心の高まりを考慮に入れて検討していく必要があると思われるのである。

おわりに

まず「寛永記」「寛文記」について、拙稿「上」「下」において明らかにできた点を整理して次に掲げる。

「寛永記」「寛文記」は、成立事情を示す識語が無いため、成立年代は明らかではないが、「寛永記」は後光明天皇の即位の儀の行われた寛永二十年以後程なく、また「寛文記」は、霊元天皇の即位式の行われた寛文三年以後程なく編集・成立したと考えられる。「寛永記」「寛文記」の成立理由としては、二条康道・光平父子およびその周辺で、儀式記録集成を自家に備える目的があったと思われる。

「寛永記」「寛文記」には、後光明天皇と霊元天皇の皇位継承儀式の式次第とともに、文書類および行列や式場となった殿舎の指図が収録されており貴重である。

『国書総目録』によると「康道公記」としては写本三十三部が確認されているが、このうち「寛永記」「寛文記」の写本は二十六部である。徳川美術館本と同分量を収録する写本は無く、その多くが全体の一部分にとどまっている例が多い。

諸機関所蔵の写本二十六部のうち、「寛永記」の「後編」に相当する内容を持った写本「別本」が存在し、「寛永記」乙巻に収録された儀式次第の続きが収録されている。「別本」成立事情を示す文章や奥書をもち、かつて「寛永記」と一体であった可能性が考えられるが、今後の検討が必要であろう。

続いて徳川美術館本について明らかにできた点、ならびに今回考察した点を整理して掲げる。

徳川美術館本各巻巻頭の内題の下に記された「従一位康道記之」の筆跡と、本文とは異なっており、現存する康道の他の筆跡と比較しても康道の自筆とはいいがたく、康道風の筆跡と解される。

徳川美術館本が卷子本であるのも、その他の写本が全て冊子本であるのと鮮やかな対照をなす。徳川美術館本が卷子本である理由は、天皇の御代替わり儀式を収録するという内容の貴重性・重要性と、長期保管を目的とした上製本であった可能性が推測される。

名古屋蓬左文庫が収蔵する「親王元服記」一部は、「寛永記」の抄出本ともいべき内容で、尾張家初代義直の手沢本であった。徳川美術館本は「親王元服記」を補完して余りある内容であることから、尾張家で必要とされ、蔵書に加えられたと推測する。

また徳川美術館本が尾張家に入ったのは江戸後期以降と推測され、十四代慶勝の時期に当たり、尾張家に徳川美術館本が伝えられるにあたっては、母方の姉妹に二条家や鷹司家に嫁いだ女性がいたことから、十四代慶勝が二条康道の著作である徳川美術館本に関心を抱いた一人として可能性を指摘できよう。

以上の点を明らかにし、また指摘したが、本文中にも挙げた通り、検討が必要な点も少なくない。

後光明天皇と霊元天皇の皇位継承儀式は、先帝崩御ではなく生前讓位で行われた儀式であったことに加え、江戸幕府確立後に行われた儀式として

は、用意周到に準備が行われたことから、その後参考にすべき吉例とされたと考えられ、この二代の儀式記録が二条康道周辺によって整理されて残された可能性がある。両天皇は、後水尾上皇の皇子として誕生したが、践祚準備の段階で東福門院の養子として即位したため、東福門院が国母の地位にあったことが、皇位継承儀式を行うにあたって幕府の支援を有利にしたのであろう。

近年著しい朝幕関係の研究の蓄積と共に、徳川美術館本を含めた「寛永記」「寛文記」を材料として、儀礼方面の研究や二条家を含む摂家の家業についての研究の進展、ならびに新史料のさらなる発掘を期待したい。

註

- (1) 『金鑑叢書』第四十五輯 徳川黎明会 平成三十年三月。
- (2) 『補訂版国書総目録』岩波書店 一九七一年一月。
- (3) 『国書総目録』では徳川美術館本を日記に分類しているが、正確には「儀式書」「有職故実書」に相当する。
- (4) 寛永十九年の日記には、記主の二条康道が後光明天皇の即位の準備のため、天皇の礼服や即位用の調度の調査を山科言総に命じた大部の記事(二月二十三日条)が収録されている。即位式用の調度の詳細は、「寛永記」本文には直接登場しないが、翌年挙行された即位式で実際に使用された調度の詳細な内容を知ることが出来る。
- このことから、失われて現存しない康道が記した寛永二十年の日記が、「寛永記」の記述を補完した可能性があったと考えられ、散逸が惜しまれる。
- (5) 慶安五年三月朔日から六日までの記事は後光明天皇の即位記事とは無関係の内容であるが、六日の記事の後に「御即位次第 無叙位儀」を収録する(但し式次第の後半を欠く)。
- (6) 野村玄「後光明天皇の即位と江戸幕府」(『日本近世国家と天皇』清文堂出版 二〇〇六年八月)。同氏によると、林羅山は明正天皇の譲位翌日の十月四日

尾張徳川家伝来「即位之記」について(下)

に鹿苑寺住職の鳳林承章に面会し、譲位の儀の記録類の閲覧を鳳林承章やその実家である公家・勤修寺家に申し出て、記録類を取りまとめて渡すようにと述べている。また幕府の使者の一人吉良義弥も近衛尚嗣や九条道房(近衛・九条とも、儀式を指揮する内弁を務めた)に書状を送り、譲位式関係記録を江戸幕府に送るので、取りまとめて吉良の許に送るようにと指示を出している。

- (7) 福井久蔵『諸大名の学術と文芸の研究』厚生閣 一九三七年五月。
- (8) 松浦静山『甲子夜話5 東洋文庫三二一』平凡社 一九八九年三月初版第五刷。

- (9) 主な先行研究として、次の図書を挙げる。

・辻達也編『日本の近世第2巻 天皇と将軍』中央公論社 一九九一年九月。
・高埜利彦『日本史リブレット 36 江戸幕府と朝廷』山川出版社 二〇〇一年五月。

・橋本政宣『近世公家社会の研究』吉川弘文館 二〇〇二年十二月二十日。

・藤田寛『天皇の歴史6巻 江戸時代の天皇』講談社 二〇一一年六月。

- (10) 一例を挙げると、平成三十一年一月に京都国立博物館で初公開の「靈元天皇即位・後西天皇譲位図屏風」(狩野永納筆)は、徳川美術館本「寛文記」が収録する後西天皇の譲位儀と靈元天皇の即位儀を主題とした屏風である。作者の狩野永納は九条家と関係があったことから、この屏風も九条道房(二条康道の実兄)との関係が五十嵐公二氏(大阪芸術大学教授)によって指摘されている(特集展示「初公開! 天皇の即位式」配布チラシ掲載文)。本稿ではこの屏風について触れることが出来なかったが、本屏風の描写場面と「寛文記」本文との内容比較や場面選択、また描くのをはばかるのが通例の、天皇の高御座上での容貌を描くなど、儀式を描いた絵画資料として希少かつ貴重な存在といえよう。

東京藝術大学美術館蔵「探幽縮図」二巻には、「靈元天皇即位・後西天皇譲位図屏風」と同様、後西天皇の譲位と靈元天皇の即位の儀式の場面を複数収録し、しかもこの屏風には描かれていない場面を収録しており、本稿では触れることが出来なかったが、「寛文記」本文との内容比較や場面選択の作例として貴重な存在といえよう。東京藝術大学美術館蔵「探幽縮図」二巻については、河野元昭「資料紹介「探幽縮図」(東京芸術大学資料館蔵)」「(美術史論叢」9

尾張徳川家伝来「即位之記」について(下)

東京大学文学部美術史研究室 一九九三年三月)を参看した。東京藝術大学
美術館蔵「探幽縮図」と河野氏の資料紹介は、徳川美術館学芸員の加藤祥平氏

より御教示を得た。

一一三

(美術館 学芸員)

Introduction of Historical Material

Research Notes on “Sokui-no-ki” (II)

NAMIKI Masashi

In follow-up of Part I, appearing in “Kinko Sōsho” No. 45 (issued on March 30, 2018), this issue further examines the records of the enthronement ceremony of Emperor Gokōmyō, known as the “Kan’ei-ki,” and the enthronement ceremony of Emperor Reigen, known as the “Kanbun-ki,” which together comprise the “Sokui-no-ki” record that was passed down in the Owari Tokugawa family (hereinafter referred to as the Tokugawa Art Museum version). According to the “Kokusho Sōmoku-roku” comprehensive catalogue of pre-modern manuscripts, ten manuscripts containing both the “Kan’ei-ki” and “Kanbun-ki,” and sixteen single manuscripts of either the “Kan’ei-ki” or “Kanbun-ki” are known to exist. No other manuscript transcribing the same amount of text as the Tokugawa Art Museum version could be identified. In addition, there is a manuscript in the Cabinet Library (Naikaku Bunko) Collection of the National Archives of Japan with additional content that should be considered a variant version, or “beppon,” and attention is given to the content that complements the “Kan’ei-ki” text of the Tokugawa Art Museum version. The Tokugawa Art Museum version is a rare book mounted in handscroll format, which is unlike any of the other manuscripts, and it is pointed out that the Owari Tokugawa family may have acquired it in the late Edo period. Since the signature of Nijō Yasumichi at the beginning of each scroll was considered to be the authentic autograph of Yasumichi, in the latter part of the Edo period, the manuscript was considered an important book that was kept close at hand by the Lord of the Owari Tokugawa family.

and Flowers of the Four Seasons (Important Cultural Property, Tokyo National Museum) on Tan'yū's left screen. By way of context for that influence, it confirms that regard for the art of Sesshū and Lū Ji had been increasing beginning in around the middle of the 17th century.

The article also considers the influence Lū Ji's bird and flower paintings on Tan'yū's work. Tan'yū not only referenced many of Lū Ji's bird and flower motifs, but he also incorporated Lū's compositions in his paintings. For example, the compositional structure involving trees and rocks drawn in thick black lines at the edges of the picture and flowers and birds delicately drawn in the center of the picture, producing an effect like a picture frame, is shared by Lū Ji's *Birds and Flowers of the Four Seasons* (Tokyo National Museum) and Tan'yū's *Birds and Flowers of the Four Seasons* (1672, Eihei-ji Temple). The author also points out that this composition method was frequently used by Tan'yū from his fifties onward and further that this method was inherited in works by other Kanō School artists from Tan'yū's time onward.

The Illustrated Handscroll of True View of the Tsukiji Estate with Plants, Insects and Fish

ANDŌ Kaori

The Tokugawa Art Museum collection *Illustrated Handscroll of True View of the Tsukiji Estate with Plants, Insects and Fish* is a handscroll featuring actual views of the Owari Tokugawa family's storehouse estate located in Tsukiji, Kobiki-chō, Edo, at the beginning and end of the scroll, with sketches of plants, insects and fish between them.

This article traces the historical transition of the Tsukiji storehouse estate through various materials such as old records and pictorial maps. Regarding the scenes of the estate, it demonstrates that the work attempts to recreate the beautiful and spacious view of Tsukiji, that it symbolically references the fishing industry that was the pride of the storehouse estate, and further that it emphasizes the eight-span bridge that was a highlight of the Tsukiji estate. Regarding the sketches, the article suggests that the illustrations were based on direct observation due to the level of detail and vivid depictions of the color, form, and texture of each organism. It also argues that the work is further based on traditional painting subjects, demonstrating how they intersect with sketches from life and illustrated catalogues of natural history.

The composition of this work was developed in such a way that viewers are first invited into the gardens of the Owari family through the true view scene at the opening of the scroll, which depicted the storehouse estate, then, after encountering the various attractive living organisms that are found on the estate grounds, they are shown the expansive scenery of Edo Bay at the end of the scroll. In this way, the artist's intention to highlight the appeal of the Tsukiji storehouse estate and render it as a "famous estate" can be seen throughout. Considering that it is reasonable to assume that the scroll was produced in the first half of the 19th century, the article also proposes the possibility that it was produced in the 2nd quarter of the 19th century when development of the Tsukiji storehouse estate was advancing.

established by a leading figure in the sword field sometime after World War II.

Moreover, it considers the inscriptions of both swords as historical documents and demonstrates that from the extended inscription of the “Honsaku Chōgi” sword (which is comprised of an additional 58 characters) it is possible to determine that around the time of the Battle of Odawara, the Nagao family had been subordinate to the Yura family, a prestigious clan in the same Kantō region and that the family name may also have survived even after that battle.

On the Subjects of the *Portrait of Honda Heihachirō* Folding Screen

YOSHIKAWA Miho

The Important Cultural Property two-panel folding screen *Portrait of Honda Heihachirō* in the collection of the Tokugawa Art Museum is a masterpiece of genre painting representing the Kan’ei era (1624–1644) depicting an exchange of letters. It is a valuable work as it is confirmed from written records that it was owned by the Owari Tokugawa family in the late Edo period under the title *Portrait of Honda Heihachi*. A theory has been proposed that of the six men and women in the image, the young man on the left is thought to be Honda Tadatoki (1596–1626) based on the traditional title of “Honda Heihachirō” ascribed to the screen, and the woman on the right wearing a *kosode* robe with Tokugawa crests is thought to be the first daughter of Tokugawa Hidetada, who became Senhime (1597–1666), Tadatoki’s official wife. However, there is another theory that this specious attribution based on the couple’s noted romance, and the actual subject of the image has not been firmly established.

This article examines the rank and age of the figures in the image based on the customs and historical documentation of samurai families of that time and determines that the woman wearing the *kosode* robe with the Tokugawa crest would have been a married woman of the Tokugawa family and proposes that Senhime was the only woman who met this requirement. On the other hand, it is difficult to believe that the young man is Honda Tadatoki because of the way he wears his hair with the forelocks still intact in the manner of a youth not yet come of age, which also creates a sense of incongruity to the pairing of the man and woman. In 1629 (Kan’ei 6), after Tadatoki’s death, Senhime (age 33) was presented with a marriage proposal to her nephew Maeda Mitsutaka (age 15). The author proposes the theory that by representing Tadatoki as a youthful figure, the painting is layering his image with that of Mitsutaka in order to encourage the idea of Senhime’s remarriage to the young Mitsutaka.

Folding Screens with Birds and Flowers of the Four Seasons by Kanō Tan’yū

KATŌ Shōhei

This article focuses on the work *Folding Screens with Birds and Flowers of the Four Seasons* (Tokugawa Art Museum) by Kanō Tan’yū (1602–1674), which was handed down in the Owari Tokugawa family and is estimated to have been painted around 1654 to 1661 based on the style of signature. In particular, it indicates the influence of the court painter Lǔ Jì, who was active during the Hongzhi era (1488–1505) of the Ming Dynasty in China, on Tan’yū’s work.

First, the article points out the influence of Sesshū’s *Folding Screens with Birds and Flowers of the Four Seasons* (Important Cultural Property, The Maeda Ikutokukai Foundation) on the right screen of Tan’yū’s pair and the “Winter Scene” from Lǔ Jì’s *Birds*

Introduction of Historical Material

A study on a development of rice paddy fields and its history origins in mountain villages of the Akita Domain in the 19th century, and an introduction of related historic materials

KATŌ Morihiro, HAGA Kazuki, WATANABE Keiichi

The purpose of this study was to bring ancient writings owned by MINATO Eikou into print and analyze their contents. As a result of the study, the following points were clarified. Ancestors of the Minato family served as a *kimoiri* (a person in the post of village head) in Arase village in the Edo period.

During the Edo period, forestry and hunting activities were performed in Arase, one of the typical mountain villages.

Although not much attention was devoted to the subject in traditional studies, the inhabitants of Arase village were also active in agriculture.

In particular, the ancestors of the Minato family developed considerable rice paddy acreage, and for this purpose constructed a long irrigation canal.

These accomplishments were handed down to the present through historic writings and epigraphs.

THE TOKUGAWA ART MUSEUM

Articles

A Reconsideration of the Transmission of the *Katana* Swords Known as “Honsaku Chōgi” and “Yamanba-giri”

HARA Fumihiko

The sword inscribed “Honsaku Chōgi ... (remainder omitted)” purchased by the Third Lord of Owari, Tokugawa Tsunanari, in 1681 (Enpō 9) was formerly owned by Nagao Akinaga, who served the Odawara-Hōjō family. It is known from the long inscription that it had been in the possession of Akinaga during the conquest and siege of Odawara by Toyotomi Hideyoshi in 1590 (Tenshō 18) and that a later inscription was added by the swordsmith Kunihiro, who had been invited to the Kantō region. In addition, there is another sword known as “Yamanba-giri” (private collection) that Kunihiro is said to have copied from this “Honsaku Chōgi” sword around the same time.

The title “Yamanba-giri” (literally, “Mountain hag-killer”) is said to be derived from the fact that the owner had used it to kill Yamanba, the demon hag of the mountains, and was a name given to the private collection sword. However, it is commonly accepted in current sword scholarship circles that the original “Honsaku Chōgi” sword was originally itself known as “Yamanba-giri” and that the sword in the private collection was a complete copy of that work, including its title.

This article examines the history and stewardship of “Honsaku Chōgi,” looking back at the contents of the Owari family collection records and clarifying that the “Honsaku Chōgi” sword had not, in fact, previously been known by the title “Yamanba-giri.”

Next, it explores the transmission of the private collection sword known as “Yamanba-giri” and the route to its rediscovery in modern times. In addition, it investigates the roots of the name from historical documents and reveals that an erroneous legend of its origin was

Research Note

A Study on a production of forest products of Kashimo village focusing on the production of *Kushiki* timber (wooden comb materials) by examining writings of the Naiki family

KAYABA Masahito

This paper studied writings from the Naiki family, who served as an *Oyamamori* (administrator) for Miure & Three villages in the Edo period, focusing particularly on production of *Kushiki* timber among the productions of forest products in Noshu Three Villages, including Kashimo village. The three villages were Kawaue, Tsukechi and Kashimo, located on the southwestern slope of Mt. Kiso. As the result of study, the following were clarified.

1. The production of combs boomed at post-towns of the Kiso area during the Edo period, with production and sales at Yabuhara post-town going especially well. The trees for *Kushiki* timber were extracted from forests in area of the Noshu Three Villages, including Kashimo village.

2. The production of *Kushiki* was positioned as a cash crop to obtain daily supplies such as tea and salt for the people of Kashimo village. The Naiki family, the *Oyamamori*, facilitated their forest use based on the fact that the production of *Kushiki* timber contributed to the villages' sustenance.

A study examining the details of movements of job duty and historic consciousness of NAKANO Kumasuke in writings of NAKANO Kumasuke, who was employed in the service of the Naruse family, a senior vassal of the Owari Domain

TAKIGUCHI Masaya

This study's aim is to introduce the writings of NAKANO Kumasuke that are in possession of the Tokugawa Institute for the History of Forestry. It was to obtain an overall picture of the characteristics of his writings and also investigate in particular the career developments and historic consciousness of Kumasuke.

As a result, it was clarified that he was a vassal on duty in Edo and while conducting information-gathering activity in the form of a *rusui* (a liaison officer in Edo), he provided confidential information, gaining the confidence from successive heads of the Naruse family. Further, it was clarified that being valued for his ability of martial arts by the Naruse family, he held a prominent position to instruct martial arts to the vassals of the Naruse family at the end of the Edo period, a time when society was in strained conditions due to domestic and external concerns.

In addition, NAKANO Kumasuke made efforts to enhance the rank of his master, the Naruse family and the historic consciousness among the Nakano family, establishing connections with prestigious families among the Tokugawa daimyo (hereditary feudal lords) through marriage.

As a result of the examination of those writings, it was verified that these materials serve as important historical papers for investigating the status of the Naruse family and its vassals.

headmen known as “*Shōya*,” who controlled villages labor mobilization, and so forth.

In the end, the economies of the mountain villages at the end of the Edo period faced a deadlock vis-a-vis resources and market sales channels on the economic cycle.

The situation reached a point where it was difficult to restore it to match the scale of the domestic economy.

The study concluded that economic expansion through opening of the country and an industrial development policy overseen by a strong administrative mechanism (i.e. a unified government) were inevitable for rebuilding (i.e. modernizing) the economy.

An examination of regulations in mountain villages in the late Edo period: The case of the Osarube region, Akita district (Akita-gun) in Dewa Province (Dewa-no-kuni)

KURIBARA Kenichi

During the Edo period, areas were regulated by laws set down by the shogunate and domains, while at the same time, there were also autonomous village laws known as “*Mura-Okite*”.

This study examined the contents of agreements for a locality in the late Edo period, the Osarube area, Akita district (now Kita Akita city, Akita prefecture). Through the study, the following were revealed

There were three kinds of agreements implemented for this region, of which the “*Hitosawa Sadamegaki*” was the core agreement among them. The agreement extended to “*Hitosawa*,” an area comprising a group of villages extending along the Osarube River.

The content of each agreement covered a broad range of issues related to rituals, daily life, livelihoods and so forth.

It would appear that collaborative lives and order within the area were maintained through the adoption of this specific, detailed agreement as a local custom.

A study of materials concerning Commodore Perry’s visit, which was given in papers pasted on “*Shoshina Shinbungaki*,” produced by TOKUGAWA Yoshikatsu, the 14th head of the Owari family

FUJITA Hideaki

This study examined the information-gathering activities of TOKUGAWA Yoshikatsu, the 14th head of the Owari family.

The object of the study was the historical document called “*Shoshina Shinbungaki*” produced by Yoshikatsu, and drawings pasted on it were analyzed.

As a result of the study, the following were revealed:

1. The drawings collected by Yoshikatsu were provided by his vassals and kept in Yoshikatsu’s personal library. At some time or other they were organized and collated as “*Shoshina Shinbungaki*”.

2. However, they were not necessarily well organized, with the drawings pasted at random. This appears indicative of Yoshikatsu’s character.

3. It became clear from “*Shoshina Shinbungaki*” that Yoshikatsu showed particularly high interest in steamboats, machinery, etc. among materials about foreign countries. It was also clarified that he not only sought information about military armaments, such as western cannons, but also conducted considerable research on his own.

Summaries

THE TOKUGAWA INSTITUTE FOR THE HISTORY OF FORESTRY

Articles

A study of timber merchant NARAYA Mozaemon

TAKEUCHI Makoto

This study focused on clarifying the true situation of NARAYA Mozaemon, a wealthy merchant of the Genroku period, who was admired together with KINOKUNIYA Bunzaemon.

Maximum efforts were devoted to investigating matters related to his birth that had been veiled to date, the process by which he earned considerable profits and so forth, using newly discovered historical papers, which added new insights to research concerning NARAYA Mozaemon.

A study about the “*Oku*” and “*Naka-oku*” sections in Edo Castle during the era of the third Shogun Iemitsu, mainly focusing on the functions of “*Oku-Gozanoma*” and “*Naka-oku Kuro-shoin*”

FUKAI Masaumi

The Honmaru palace of Edo castle (honmaru refers to the keep of a castle) was apportioned into “*Omote*” (the front), a place for rituals and politics, and “*Oku*” (the rear) where the Shogun worked and lived. Politically, the centers of the “*Omote*” were called “*Kuro-shoin*” and “*Shiro-shoin*,” and the center of “*Oku*” was “*Gozanoma*,” which were rooms used for audiences with the Shogun.

Were the above rooms used differently depending upon the social rank or position of persons meeting the Shogun, the contents of the events and so forth? In addition, during the era of the third Shogun Iemitsu, another place existed, which was referred to as the “*Naka-oku*.” Where was the “*Naka-oku*” located, and why did it come to be called “*Naka-oku*”?

In this study, these questions were examined by deciphering the historical record titled “*Edo Bakufu Nikki*” (Edo Shogunate Diary).

A study of economic crises that occurred in mountain villages in the late Edo period, taking the case of Outakimura, Shinano-no-kuni as an example

ŌSAKI Akira

The purpose of this study is to attempt a historical positioning of the Edo period through analysis of actual forestry conditions and local economic changes over 200 years in the Kiso Mountains region of the Owari Domain, one of Japan’s leading timber production areas during the Edo period.

In Bulletin No.54 of 2019, it an aspect was clarified that society and the economy of a community of mountain villages lapsed into critical situations. These involved situations that workers who cut down trees and hauled lumber (referred to respectively as “*Soma*” and “*Hiyoh*”) worked away from home, a duty burden of mandatory labor service (called as “*Sukegō*”) at post stations on the Nakasendō throughfare, the financial failures of village

Appendixes

A catalog of historical materials concerning the Owari Tokugawa family-Part Sixteen
..... (1)

A catalog of historical materials concerning NAKANO Kumasuke, a vassal of the Naruse family, which was a senior vassal of the Owari domain and also lord of Inuyama castle
..... (1)

THE TOKUGAWA ART MUSEUM

Contents

Articles

A Reconsideration of the Transmission of the *Katana* Swords Known as “Honsaku Chōgi” and “Yamanba-giri” HARA Fumihiko (1)

On the Subjects of the *Portrait of Honda Heihachirō* Folding Screen
..... YOSHIKAWA Miho (35)

Folding Screens with Birds and Flowers of the Four Seasons by Kanō Tan'yū
..... KATŌ Shōhei (57)

The *Illustrated Handscroll of True View of the Tsukiji Estate with Plants, Insects and Fish*
..... ANDŌ Kaori (85)

Introduction of Historical Material

Research Notes on “Sokui-no-ki” (II) NAMIKI Masashi (111)

THE TOKUGAWA REIMEIKAI FOUNDATION

8-11, Mejiro 3-chōme, Toshima-ku, Tokyo 171-0031, Japan.
(phone) (03)-3950-0111

THE TOKUGAWA INSTITUTE FOR THE HISTORY OF FORESTRY

address as above.
(phone) (03)-3950-0117

THE TOKUGAWA ART MUSEUM

1017, Tokugawa-chō, Higashi-ku, Nagoya 461-0023, Japan.
(phone) (052)-935-6262

KINKO SŌSHO
BULLETIN
OF
THE TOKUGAWA REIMEIKAI FOUNDATION

NO. 47

March 2020

**THE TOKUGAWA INSTITUTE
FOR THE HISTORY OF FORESTRY**
(*Tokugawa Rinseishi Kenkyūjo Kenkyū Kiyō* Vol. 54)

Contents

Articles

- A study of timber merchant NARAYA Mozaemon TAKEUCHI Makoto (1)
- A study about the “*Oku*” and “*Naka-oku*” sections in Edo Castle during the era of the third Shogun Iemitsu, mainly focusing on the functions of “*Oku-Gozanoma*” and “*Naka-oku Kuro-shoin*” FUKAI Masaumi (11)
- A study of economic crises that occurred in mountain villages in the late Edo period, taking the case of Outakimura, Shinano-no-kuni as an example ŌSAKI Akira (29)
- An examination of regulations in mountain villages in the late Edo period : The case of the Osarube region, Akita district (Akita-gun) in Dewa Province (Dewa-no-kuni) KURIBARA Kenichi (67)
- A study of materials concerning Commodore Perry’s visit, which was given in papers pasted on “*Shoshina Shinbungaki*,” produced by TOKUGAWA Yoshikatsu, the 14th head of the Owari family FUJITA Hideaki (83)

Research Note

- A Study on a production of forest products of Kashimo village focusing on the production of *Kushiki* timber (wooden comb materials) by examining writings of the Naiki family KAYABA Masahito (117)
- A study examining the details of movements of job duty and historic consciousness of NAKANO Kumasuke in writings of NAKANO Kumasuke, who was employed in the service of the Naruse family, a senior vassal of the Owari Domain TAKIGUCHI Masaya (129)

Introduction of Historical Material

- A study on a development of rice paddy fields and its history origins in mountain villages of the Akita Domain in the 19th century, and an introduction of related historic materials KATŌ Morihiro, HAGA Kazuki, WATANABE Keiichi (143)

[Activities]

- Research and Dissemination Activities in fiscal year 2019 (165)

金鯨叢書 第四十七輯 [年一回刊行]

——史学美術史論文集——

令和二年三月三十日 編集
令和二年三月三十日 印刷・発行

編集者

〒171-0031 東京都豊島区目白三ノ八ノ十一
徳川義崇

発行者

公益財団法人 徳川黎明会
電話(3950)〇一二番(代)

〒171-0031 東京都豊島区目白三ノ八ノ十一

徳川林政史研究所
電話(3950)〇一二番(代)

〒461-0023 名古屋市東区徳川町一〇一七

徳川美術館
電話(935)六二六二番(代)

〒600-8805 京都市下京区中堂寺鍵田町二

印刷所
株式会社 同朋舎
電話(361)九二二番(代)

