俵屋宗達筆・烏丸光廣賛「牛図」に関する研究

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 京都市立芸術大学美術学部 公開日: 2023-03-31 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 奥井, 素子 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.15014/0002000046

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

論 文 *ARTICLE*

俵屋宗達筆・烏丸光廣賛「牛図」に関する研究

A Study of TAWARAYA Sōtatsu's *Oxen* with Poetic Inscriptions by KARASUMARU Mitsuhiro

Motoko Okui 奥井　素子

はじめに

俵屋宗達筆・烏丸光廣賛「牛図」（図1）（重要文化財、頂妙寺蔵、以下本作品と称す）は、江戸初期作とされる、宗達の水墨画の代表作のひとつである。宮廷歌人である烏丸光廣（1579～1638）による和歌と漢詩の賛が右幅と左幅に揮毫されている。また、本作品の他にも伝宗達筆「蔦の細道図屏風」（重要文化財、相国寺蔵）や「関屋図屏風」（重要文化財、東京国立博物館蔵）など、宗達及びその工房の屏風絵に、書も能くした光廣が直接和歌を揮毫するという新しい様式の作品も生み出され、又禁裏、すなわち宮中にあった「西行物語絵巻」を借り、宗達に模写させ、光廣自身が詞書を揮毫するなど、この時代のひとつの芸術を牽引してきた2人の親しい間柄が窺え、本作品は生没年や来歴不明の宗達の活動を考える上でも大変重要な作品である。

本研究は、未だ十分に研究されていなかった宗達の制作意図の考察と光廣の賛の解釈を行う。賛の解釈から、光廣が宗達の牛をどのように見て、何を詠んだのか、また、その制作背景をみていく。そして、鎌倉時代に水墨画に漢詩を書く詩画軸が、中国から入ってきて、五山文学によって発展したが、本作品のように水墨画に和歌と漢詩という和と漢の組み合わせは大変珍しく、この点についても考える。さらに、宗達の水墨画の源泉を探り、そこからも制作意図を考察する。そして最後に宗達芸術における本作品の位置づけを行い、日本美術史上における重要性を述べたい[1]。

1. 本作品の概要と先行研究について

本作品は、各幅に一頭ずつ牛が描かれ、宗達法橋の落款と対青軒の印が捺されている。上方には宮廷歌人烏丸光廣による和歌と漢詩の賛が揮毫され、花押が伴う画賛作品である。賛の形式は、右幅の和歌は左端から右に、左幅の漢詩は右端から左へ書かれ、この双幅を並べると左右対称になり、臥牛と立牛が互いに向き合う構図になっている[2]。

本作品の特徴は、「たらし込み」という宗達が始めた新しい水墨画表現にあり、その好例として高く評価されている。たらし込みとは、モチーフを墨で塗ったあとに、墨がまだ乾かないうちに、その上に墨をのせることで、にじみが生まれ、モチーフに深みや奥行、立体感などが生み出される技法である。偶然性を楽しむ墨戯的な面もあるが、特に右牛については、宗達は偶然にあらわれる滲みそのものも計算して施しているように感じられる。伊年印が捺された法橋叙任以前に制作された宗達の水墨画の最高傑作「蓮池水禽図」（図2）（国宝、京都国立博物館蔵）にもすでに使われており、蓮の葉のボリューム感やみずみずしさ、清らかな空気感などが絶妙に表現されている。なお、彩色の作品にも用いられており、その後尾形光琳や酒井抱一へと継承されていくため、琳派のお家芸とも目される技法である。

本作品のもうひとつの特徴は、彫り塗という技法を用いていることである。彫り塗とは、やまと絵の技法で、幅数ミリの輪郭線を描いたのち、その輪郭線は残して、内側を塗る技法で、宗達が模写した「西行物語絵巻」にも使われており、他にも「風神雷神図屏風」（国宝、建仁寺蔵）といった数々の金屏風や養源院の杉戸絵「唐獅子図」「白象図」などにも使われている。特に「白象図」（図3）ではこの技法によって、象の立体感や量感、力強さが見事に表現されている。本作品の牛も、この彫り塗を使うことで、モチーフにボリューム感を与え、さらに右幅ではたらし込みとも調和し、筋肉の表現や光輝く毛並の質感までが見事に表現されている。

図１　俵屋宗達筆・烏丸光廣賛「牛図」（重要文化財、頂妙寺蔵）

これまでの先行研究では、本作の牛の姿態が、弘安本系の「北野天神縁起絵巻」に描かれている牛から図様を借用されていることが山根有三氏によって指摘されているが、その借用は牛の形を借り、独特のたらし込みで豊かな表現にまで高めたとの見解に留まっている[3]。

それから、右幅の牛については、宗達真筆に異論が出されたことはないが、左幅については徳川義恭氏が偽物、水尾博氏は別筆、山根氏は弟子作との見解を出している[4]。また、左幅の賛も真偽についての指摘[5]がある。それらについての調査報告は拙稿[6]に述べたので、詳細は割愛するが、本稿にかかわる左幅の牛の見解について少し述べておく。左幅の牛の輪郭線は牛の姿態をよく捉えていて、一見しただけではわかりにくいが、宗達の「蓮池水禽図」とも並べて閲覧させて頂き、特徴であるたらし込みという技法を比較すると、墨のたらし方が違い、脈絡なく多用されている。右幅の牛にみられるような筋肉や斑紋を表しているようにも見えない。また塗り方を詳細にみると、輪郭線の上に墨が塗られたり、左後ろ足などには輪郭線とその内側の墨の間に塗り残しがみられ、丁寧に塗られているとは言えない。尻から尾の部分なども的確に塗られているとは言い難く、技量の点でも宗達が描いたとは考えにくいと判断した。しかし、後述するが、光廣の賛の内容が左幅の描写内容と合致しており、両幅の紙質に大きな差は感じられなかったので、宗達工房、おそらく弟子作で、宗達の構想のもとに描かれたと考える。従って、右幅の牛は宗達筆、左は別筆の可能性が高いことを念頭におきつつも、構想自体は宗達本人により、宗達を代表する工房内で制作された宗達作品との位置づけで考察する。

図２　俵屋宗達筆「蓮池水禽図屏風」
（国宝、京都国立博物館蔵）

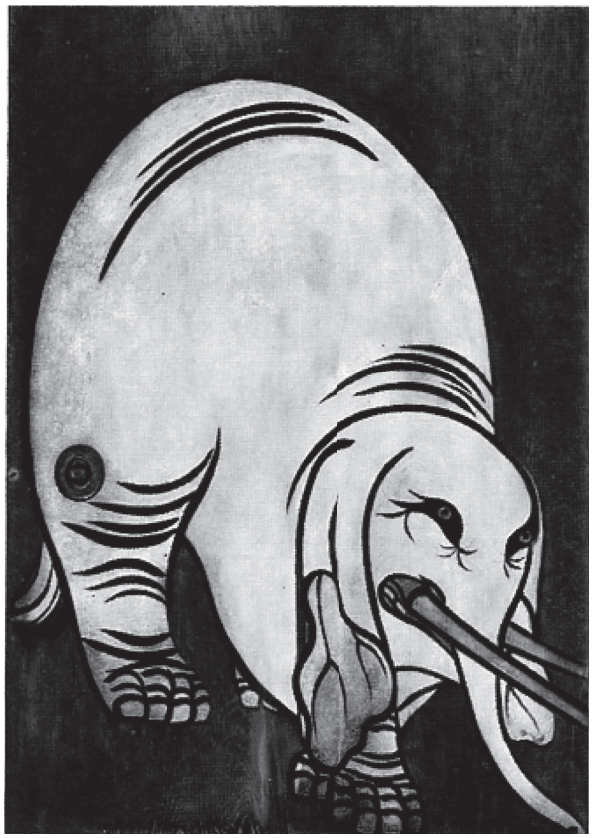

図３　俵屋宗達筆「白象図」
（重要文化財、養源院蔵）

2. 宗達及び光廣の制作意図について

次に、宗達の制作意図についてみていく。先述した通り、牛の図様が弘安本系の「北野天神縁起絵巻」から借用されていることは指摘されていたが、他の作品にも宗達は様々な絵巻から姿態を借用して制作していることから、本作も単に牛の姿態が借用されて制作されたという認識でみられていた。しかし、以下で論じるように、宗達はしかるべき意図があって「北野天神縁起絵巻」の牛を借用していると考えられる。

(1)「北野天神縁起絵巻」の図様借用からみる宗達の意図

弘安本系の「北野天神縁起絵巻」で確認すると、右幅の牛は、絵巻では天神信仰と牛との関わりを示す重要な場面で、亡くなった菅原道真を運ぶ途中に道真の霊により突然動かなくなった牛車を引く牛の姿であり、左幅の牛は、継子いじめにあった姉妹が、北野社に参籠して天神に祈る姉妹参籠の場面において、北野社門前に停められた牛車の牛で、木に繋がれている姿で描かれている。これに対し、宗達は各々の牛を牛車や綱に繋がれていない自由な姿で描いている。

山根氏も指摘しているが、右幅の賛の和歌に「つながぬ牛」と詠まれていることから、光廣は本作の牛が「北野天神縁起絵巻」に描かれている牛であることを知っていた可能性が考えられる。そこでまず、宗達が借用した意図を探るため、賛を書いた光廣と当時の北野社との関わりを探ってみる。

近世の北野社は、織田信長、豊臣秀吉、徳川家の各政権から庇護を受けている。特に秀吉による天満宮復興と「大茶の湯」（1587 年）の開催や現在の社殿の基盤となる 1607 年の息子秀頼の大改修は、この時代の天神信仰の高まりを示している。また、宮中行事のひとつ、北野社に詩歌を奉納する「聖廟法楽」という行事がある。後水尾院も行っており、光廣も参加していた。さらに、同じ時代に活躍していた大徳寺の僧である江月宗玩（こうげつそうがん）の自筆語録である『欠伸稿（かんしんこう）』には天神像に賛をした漢詩 3 首が収録されており[7]、天神は歌道の中心人物で和歌と漢詩の神として高く評価されている。

以上のことから、この時代、北野社は宮廷にとって重要な処で、光廣にとっても公務の場所として縁があり、北野社の復興や天神信仰の高まり、その天神が歌道の神様として高く崇められていたことから、宗達は、宮廷歌人である光廣に相応しい牛として「北野天神縁起絵巻」の図様を選んだ可能性が考えられる。

また、本作品の左幅の牛は宗達の「源氏物語関屋澪標図屏風」（図 4）（国宝、静嘉堂文庫美術館蔵）の「澪標図

図４　俵屋宗達「源氏物語関屋澪標図屏風」の右隻「澪標図屏風」（国宝、静嘉堂文庫美術館蔵）

図５　俵屋宗達筆「源氏物語関屋澪標図屏風」の右隻「澪標図屏風」部分（国宝、静嘉堂文庫美術館蔵）

屏風」の右下（図５）にも描かれていることが指摘されている[8]ので確認しておきたい。この屏風には、源氏が住吉大社に参詣しているところに、明石の君が船で参詣に訪れたが、源氏が来ているのを知って、帰っていくという場面で、画面右上に明石の君の舟が描かれ、今まさに明石の君がやってきたことを、この牛は一早く気づき、画中の人々並びに鑑賞者にもそのことを喚起している。躍動感と緊張感が巧みに演出され、この牛に重要な役割が与えられていると見て取れる。この点からも、本図様を宗達が重要視していたと考えられる。

この屏風には、他にも「西行物語絵巻」や「保元物語絵巻」等からも様々なモチーフが借用されており、近年の研究で、この屏風が醍醐寺に納入された際、注文主の公家出身の醍醐寺三法院覚定[9]の日記『寛永日々記』の寛永８年９月13日条に「結構成事也」と書かれていることを挙げ、その満足した要因は、当時最も古典的と考えられていた宮廷絵所系の絵巻を典拠としていた為との見解が出された[10]。そのように、貴族たちの文化サークルに広く共有されていたならば、光廣も「北野天神縁起絵巻」を知っており、宗達は光廣や享受者たちに満足してもらうために選んだ可能性も考えられる。

そして、その取り入れ方をみると、宗達の革新的なところが２点指摘できる。ひとつ目は、「北野天神縁起絵巻」の牛という和のモチーフを漢である水墨画に取り入れていること。ふたつ目は、彫り塗というやまと絵の技法を水墨画に取り入れている点である。宗達の革新性の根底には、賛者である宮廷歌人光廣に相応しい水墨画を作るという意図が感じられる。

(2) 光廣の賛の解釈とそこからみる宗達の制作意図

続いて、光廣の賛の解釈について述べる。賛を読み解くことで、光廣が宗達の牛をどのように見たかを知ることができる。賛は作品の制作意図を考察するうえで、最も重要な鍵となる。まず、右幅の和歌からみていく。

身のほとに　おもへ世中うしとても　つなかぬうしの　やすきすかたに

訳は、「自分の身の上を思うと、世の中は憂いことで辛いけれども、このつながれていない牛の安らかな姿は、自由で、理想の姿にみえる」といった意味になる。つまり、光廣は宗達の描く牛に理想の境地を見ていると言えるだろう。

「うし」は「憂し」と動物の「牛」とを掛けており、このような掛詞を使った「牛」が読まれた和歌は、平安時代の『後拾遺集』などにもみられ、光廣が和歌の伝統を踏襲していると言える。また、「つながぬ牛」という表現については、先学の指摘にある通り、「北野天神縁起絵巻」の牛を借用していることを知っての表現だと考えられる。さらに、この和歌には、繋がれた犠牲になる牛よりも、自由自在の牛をみて、その安心（あんじん）[11]を知れという禅の教えが詠われている[12]。加えて「つながぬ牛」は、禅宗

の画題の「十牛図」も意識していると考えられる。なぜなら、光廣は和歌で賛をした、自画賛の「十牛図巻」（個人蔵）を制作しており、当時「十牛図」の画題が好まれていたと推測できる。よって、つながぬ牛を詠んだ光廣の和歌には、つなぐ必要のない悟りの境地の比喩としての牛も意識していると考えられ、禅の文脈から解釈することができる。

次に、左幅の漢詩をみていく。漢詩の翻刻と訓読は以下の通りである。

> 僉曰是仁獣
> 印沙一角牛
> 縱横心自足
> 芻蕘復何求

> 僉（み）な曰う、是れ仁獣と
> 沙に印する一角の牛
> 縱横、心自ら足る
> 芻蕘（すうしゅく）、復た何をか求めん

訳は、「皆はこれを善政のときに現れる仁獣[13]の麒麟だと言う。確かに麒麟は一角だが、ここに描かれているのは一本角のようにみえる、砂に足跡を残す自由な牛である[14]。つまり世俗から離れ、自由な境地で、心が満たされているので、囚われの身に与えられる上等なご馳走[15]など要らないのだ」と読める。

また、善い政治が行われたときに現れる仁獣を持ち出して、今の治世に仁獣など現れないというのは、徳川政権への批判とも読め[16]、徳川政権下の宮廷貴族の肩身の狭さを詠んでいるともとれる。光廣は幕府の宮廷への締め付けや、1627（寛永4）年に起こった紫衣事件で幕府[17]によって島流しにされた沢庵宗彭との交流もあった。一方で、光廣は徳川家の昵懇衆で、宮廷と幕府との取り持ち役もした。そういう境遇を憂い自由な禅の境地を求めているとも読め、世俗のしがらみなどから解放されたい気分もうかがえる。さらに、『荘子』を典拠に、そこに出てくる牛と荘子の心情を重ねて、徳川政権になびいたりするものかという公家の矜持も感じられる[18]。禅宗に帰依した公家光廣とそれに応えた宗達だからこそ、この禅の自由な境地の牛図が生まれたのだろうと考える。

(3) 光廣と禅との関わり

光廣と禅との関わりを調べると、この時代の宮廷文化に禅文化が広がっていたことが見えてくる。

ひとつには、光廣自身、細川幽斎から古今伝授を授けられた際、仏心に通じなければ歌道に達するのは難しいと説かれ、日蓮宗から禅宗に改宗している。これは孫の資慶が書いた、光廣の歌集『黄葉和歌集』の巻末の跋に記載されている。

それから、大徳寺の春屋宗園や興聖寺の虚応円耳、策伝らとの親交、先述した春屋の法嗣である沢庵との交流もある。そして、臨済宗の僧、一絲文守との出会いがある。一絲は公家の岩倉家出身で、紫衣事件で配流された沢庵を慕って下向し、半年間教えを受け、京に戻った後、その噂が宮廷まで届き、近衛信尋に招かれ法話をし、東福門院からも厚い崇敬を受けた。晩年光廣も彼と深い親交を結ぶ。後水尾院も晩年、近衛信尋の仲介により一絲と出会い、禅に傾倒していったと言われている[19]。また、一絲は後水尾院の遠い親戚にもあたり、院の庇護も受けた[20]。また、一絲が賛をした宗達筆「狗子図」（個人蔵）があり、これも禅文化の中の宗達及びその工房の作画環境を考えるうえで、重要な作品といえる。

さらに宮中では、歌会だけでなく和漢連句の会も盛んで、五山の禅僧が詩僧（漢詩をつくる担当）として招かれていた[21]。光廣が牛図に和歌と漢詩の賛を揮毫した背景には、このような当時の宮中の和漢の文学の流行や、禅僧との深い交流があり、この時代の宮廷文化のあり方が反映されている可能性もある。

以上のことから、本作品の水墨画に和歌と漢詩を書くという大変珍しい組み合わせが生まれた背景を考えると、光廣が宮廷歌人であり、光廣の和歌が高く評価されていたことや、禅宗に帰依していたこと、さらに宮廷に禅文化が浸透していたことがあげられる。また、その組み合わせについては、「聖廟法楽」で和歌と漢詩が奉納されたこと[22]や、『和漢朗詠集』の流れをひく形式[23]でもあり、また、光廣の自画賛にもあるように、近世には十牛図に和歌を書くことが行われており、さらに研究していきたいと思う。

また、同時代に描かれた牛にも目を向け、どういう文脈で描かれていたかを調べてみると、海北友松（1533～1615）の水墨画「翎毛禽獣図」があり、これは旧ピーター・ドラッカー山荘コレクション旧蔵（千葉市美術館寄託）で、現在は6幅だが、元は押絵貼屏風だったもので、その中に「牛図」があり、妙心寺の海山元珠の賛を伴っている。他にも「猿図」と「馬図」には後水尾院の父の後陽成天皇による漢詩の賛がある。また、後陽成天皇が注文したと考えられている70枚ほどの友松の押絵が宮中にあった記録[24]があり、後陽成天皇の時代からすでに宮廷文化の中に水墨画に賛をする禅文化との関わりがあったことがわかる。禅文化が、宮中にどのように広がっていたのかについては今後さらに研究していきたい。

3. 牛図の水墨表現の源泉

本章では、宗達の牛図の源泉を探り、そこから本作品の制作意図を考えてみたい。本作品の右幅の牛は、全体的に薄く、特に下の方が消え入るように描かれている。牛の薄墨表現と禅との関わりで想起されるのが、南宋前期の禅僧画家智融の罔両画である。智融は、老牛智融と号し、通称老融と言い、50歳で出家し、号にもあるように、牛を描くのを得意とし、長く叢林の間で愛玩された。室町将軍家が蒐集した宋・元の唐絵・唐物を記録した『君台観左右帳記』の中にも「老融 牛」との記載があり、室町時代に智融の牛図が請来されていることがわかる。しかし、残念ながら作品は現存していないため、それがどのようなものだったか詳細は不明である。そこで、智融について書かれている島田修二郎氏の評論を参照し、共通点を探ってみたい。まず、島田氏の言葉を借りて罔両画と智融の作風についてまとめると以下のようになる。

「罔両は形と影とに対し第三者の立場にあるもの、郭象の注によれば景外の微陰である。景の外にありとも見えずその物を包む一種陰気の如きものを指す。（略）画かれた対象の幽怪なのではなく、墨色の極めて淡薄なるを指して言ふのであって画かれた形象の不明確の意である」[25]。また、智融の罔両画については「惜墨如惜命」、「深簡妙動」、「不過数筆」で「寂寥蕭散」等といった特徴があり[26]、「墨戯の部類」に入り[27]、その智融について書いた樓鑰の「心を撃ったものは自然把握の精深さの如き専門家的なる精妙さではなく、優れた非専門作家の作品に於いて屢々経験するかの眞率に流露する気品、又は精神的なる深さではなかったであらうか」[28]と推察され、また「特に微茫たる淡墨がその多くを荷負すると思はれる寂寥蕭散の趣致は、禅宗の精神と深く契合する条件を備えて居る」[29]と述べている。

罔両画と本作品との関係であるが、共通点は、特に右幅の牛は下方が極めて薄くなり形象の不明瞭さがあり、「微陰」が表われていると思われる。寂しい感じではないが、消え入るような薄墨で描かれ、かすかな動きも感じられる。「たらし込み」にも、「精妙さ」ではなく、気品や精神的なものが感じられ、さらに新しい墨戯を生み出したと言えるだろう。また、宗達の牛は叢林の厳しさとは異なり、桃山から江戸初期の華やかな上層町衆の自由さや温かみがある。宗達の消え入るような薄墨は、罔両画に通底するところがあるが、罔両画の極度の惜墨法とは異なる。しかし、罔両画の「微陰」のような薄墨による墨戯が、宗達の牛の要素のひとつにあるように思われる。

但し、日本に伝来した罔両画の手法で描かれているといわれる（伝）無準師範筆・自賛「達磨・政黄牛・郁山主図」（南宋時代、徳川美術館蔵）の「政黄牛図」をみると、筆数が少なく極めて薄い墨で描かれている。線で描かれる「政黄牛図」と面で描かれる本作では、大きな開きがみられる。そこで、本作の別の要素として、宗達の水墨画に影響を与えたと言われている宋末元初の禅僧牧谿との関係も探ってみたい。

牧谿が牛図を描いたかは不明ながら、禅機的主題の人物画を描いた牧谿筆「蜆子和尚図」（個人蔵）について、戸田貞佑氏の見解を取り上げてみたい。「牧谿は、彼に先行する罔両画風や、減筆体の、この主題への応用例を知っていたにちがいない。そしてこの主題をとりあげるとき、牧谿はそれらの先行する画風に敬意を表し、一見、禅余画風に描きあげているが、しかし、その描線をよく見るならば、ここには単純化とは反対の方向、すなわち柔らかい線を重ねながら全体の調子を整えていくという諧調の画家としての本領が現れており、蜆子の黒衣にいたっては光にすける衣の質感さえも与えられている。主題に伴う既成の表現に一応の敬意をみせながら、そして一見単純化された表現をとりながら、まったく自己の方法にそれを還元してしまっている」[30]と述べている。これに従うなら、本図の右の牛には光にあたって輝くような斑紋や牛の質感も通底するところがあり、また諧調の画家と評される牧谿のその諧調は、宗達のたらし込みにもその要素をみることができると思う。

さらに、宗達と同時代の作品にも目を向けると、松花堂昭乗（1584 ～ 1639）や沢庵、一絲らにも罔両画に倣う作品があると指摘されており[31]、この時代罔両画が注目されていたと考えられる。

4. 牛図の水墨画の源泉からみる宗達の制作意図の考察

では最後に、なぜ宗達は罔両画や牧谿を取り入れたのかを考えてみたい。牧谿は、日本の水墨画に大きな影響を与えた中国の禅僧である。室町将軍家がコレクションした牧谿作品は日本人の美意識にも叶い大変高く評価された。「観音猿鶴図」（国宝、大徳寺蔵）や元は巻物で切断されて、現在掛け幅になっている「瀟湘八景図」などの名品は、室町時代には、筆様制作のお手本のひとつとして、和尚様[32]（牧谿様）の絵がよく描かれ、発展していった。そのように日本で高く評価されただけでなく、またよく言われる日本人好みだったという理由だけではなく、やはり、牧谿が禅僧画家だったからではなかろうか。罔両画もまた同様に、禅僧の智融によって描かれ、長く禅林の間で愛玩されたことを知ってのことだと考えられる。従って、本場中国の禅僧画家の牧谿の絵と智融の罔両画を参考にし、この時代や光廣に相応しい水墨画にす

るために、日本のやまと絵も取り入れたのが本作品であると考える。

本作品の重要性は、従来語られてきたたらし込みで新しい水墨画を作ったことだけでなく、本稿の考察の結果、宗達は禅文化に相応しい作品にするため、中国の禅僧たちの絵を取り入れ、さらに宮廷歌人光廣に相応しい、やまと絵のモチーフと彫り塗技法をも採用し、和と漢の融合という新しい水墨画を誕生させたと考える。和歌にも合う水墨画になっており、日本美術史上において特筆すべきことと評価される。

宮廷歌人光廣と宗達の合作という点も重要であり、この時代を反映する詩歌の内容と絵の詩画一致の作品である。それは禅宗に帰依し、宮中にも広がる禅文化の中にいた宮廷歌人で昵懇衆でもあった光廣とたぐいまれな感性と才能を持った宗達とのめぐり合わせだったからこそ成しえたものである。

おわりに

今回の研究で、光廣の賛の内容を解読した結果、本図が禅の文脈で描かれた牛であることが読み解けた。禅という漢の世界に、宮廷歌人の賛者光廣にふさわしいやまと絵の天神の牛を取り入れ、中国の禅僧の絵も参考にし、禅の悟りの境地を表した宗達の牛図は、大変画期的で、水墨画を大きく発展させたと考える。その牛の源流を探ると、中国の禅林で人気だった罔両画の祖智融の薄墨の要素、禅僧牧谿の墨の諧調の要素をみることができ、やまと絵の彫り塗技法などを踏まえた上で、たらし込みといった新しい技法で禅の表現に取り組んだ宗達の芸術の幅の広さもみえてきた。そして、光廣の和歌と漢詩には、『荘子』を踏まえ、宮廷歌人光廣の苦悩と矜持を読み解くことができたと思う。

これまで本作品は、制作された背景について考察されたことはなく、今回の研究で、宮中に広がっていた禅文化から生まれた水墨画であることが見えてきたことから、他の水墨画作品についても、禅文化から生まれたという視点、しかも宮中にも広がっているという大きい視野で見直す必要があるように思う。この時代の宮中と禅文化の関わりとその芸術文化について、具体的に解明できればと考えている。

そして、宗達芸術については、従来から語られてきた、金を多用した装飾的で大らか且つ洗練されたデザインの料紙装飾や「源氏物語関屋澪標図屏風」「風神雷神図屏風」「松島図屏風」（フリア美術館蔵）といった金屏風や「伊勢物語図」などにみられる、やまと絵を復興した古典復興は語られてきたが、それだけでなく、今回の研究でみえてきた、この時代の宮中に広がっていた禅文化の広がりに、宗達も寄与し、水墨画を発展させたという２つの側面から語ることができると思う。そのことにより宗達芸術の奥深さがさらにみえてくるだろう。

註

1　以上の研究目的のうち最後の項目以外については、別途成果報告（本註末に記す）を行ったが、紙幅の都合上、そこに書けなかったことや、その後口頭発表をする機会を頂き、そのときの質疑応答で答えられなかったことに加え、牛図の水墨画の源泉からみる宗達の制作意図の考察をおこない、まとめたいと思う。特に本稿で最も述べておきたいことは、光廣の賛についてのさらなる見解と、水墨画の源泉からみる宗達の制作意図、そして、本作の宗達芸術における位置づけ、さらには日本美術史上における重要性である。これまでの内容をもとにまとめながら、論考していきたい。別途成果報告とは次の２件である。

拙稿①「俵屋宗達筆･烏丸光廣賛「牛図」に関する研究」『鹿島美術研究』年報第 37 号別冊、2020 年。

拙稿②「俵屋宗達筆・烏丸光廣賛「牛図」－宮廷貴族に広がる禅文化の中で－」『芸術の価値創造－京都の近代からひらける世界』昭和堂、2021 年。

2　但し、前掲註１拙稿①に述べたが、賛と絵には紙継ぎなどがある。また、山根有三氏は切り詰められ、元は同じ高さの地面に描かれていた可能性があることを指摘している。山根有三『宗達研究二』中央公論美術出版、1996 年、187 ～ 188 頁。

3　山根有三『宗達』日本経済新聞社、1962 年、作品解説、215 頁。

4　徳川義恭『宗達の水墨画』座右寶刊行会、1948 年、102 頁。水尾博「俵屋宗達筆　牛図」『国華』833 号、1963 年、367 ～ 368 頁。前掲註２山根著書『宗達研究二』163 ～ 164 頁、187 ～ 189 頁。

5　徳川義恭氏は光廣真筆ではないと述べ、水尾博氏は模写されたものとの見解である。笠嶋忠幸氏は光廣の花押研究で､左幅の花押は後入れとし真筆とは認めず、右幅の花押から着賛時期は 1631（寛永 8）年前後との見解を出す。光廣 53 歳前後の賛となる。この賛の真偽問題は、前掲註１拙稿①で述べた通り疑問が残り、欠損や補筆が多く現状での判定は難しく、本稿では漢詩の内容自体は光廣が詠じたものとして扱う。

6　前掲註１拙稿①。

7　江月宗玩の『欠伸稿』に収録された天神像の画賛の漢詩の内容からわかる。詳細は前掲註１拙稿②に記した。また、当時の画賛文化の様相を窺い知ることができる重要な資料でもある。

8　前掲註３山根作品解説、215 頁。この山根氏による指摘があったことを前掲註１の拙稿①と②に記載することを失念しておりました。ここでお詫び申し上げ訂正させて頂く。

9　覚定の兄鷹司信尚の正室の弟が後水尾天皇である。

10　醍醐寺三法院の覚定の日記『寛永日々記』寛永八年九月十三日条に「源氏御屏風壱双 宗達筆 判金一枚也今日出来、結構成事也」と記載があることから、源氏御屏風がそれにあたり、宮廷絵所系の「西行物語絵巻」「北野天神縁起絵巻（弘安本系）」等々の絵巻から図像を借用して作成されている為に満足して「結構成事也」と書いたとの見解が出されている。（静嘉堂文庫美術館蔵の宗達の「源氏物語関屋澪標図屏風」は、元は醍醐寺にあった。）『近世京都画壇のネットワーク 注文主と絵師』

吉川弘文館、2010年、30～32、47～48頁。

11　安心とは、教えを聞いたり、修行を積むことで、心の動くことのなくなった境地のこと。

12　この和歌は、『荘子』雑編 列禦寇三十二の故事がもとになって、禅にも取り入れられていることを禅文化研究所の西村惠学氏にご教示頂いた。その故事とは「或聘於荘子、應其使曰、子見夫犠牛乎、衣以文繡、食以芻叔及其牽而入於太廟、雖欲爲孤犢、其可得乎」のところで、意味は、荘子を召し抱えようとやってきた使いの者に、荘子は次のように応える。「あのいけにえになるために飼われている牛を見たか。刺繍された美しい布を着せられ、上等なごちそうを与えられるが、最後は王侯の霊廟のためのいけにえとして殺され犠牲になるのだ。今私が、求めに応じて臣となるのも、この牛と同じで、そのようないけにえの牛になどなりたくない。」と言った内容で、世俗的な高位高官は心身をしばられ、自由に思考することができないが、このつながぬ牛は、悟りを開いた自由な境地を表し、その安心を知れと詠んでいると解釈できる。

13　「仁獣」は、聖王の治世が行われる際に出現する珍獣の麒麟の異名で、体が鹿、蹄は馬、牛の尾をもつ一角獣。

14　「印沙」の中国の文献にみる用例は次の4点がある。『佩文韻府』巻二十一之三の中には次の3点、①唐・薛昭蘊「浣溪沙」詞「紅蓼渡頭秋正雨、印沙鷗迹自成行」②元・楊奐「宿草堂二首」詩「魚須分浪細、虎迹印沙圓」③宋・孫覿「春事」詩「屋破蝸書壁、庭蕪鶴印沙」。また、宋の横庭堅『山谷外集詩注』巻十三には「次韻吉老知命同遊青原二首」の第二首「閲世魚行水、遺書鳥印沙」の句。それと関連する注として同書巻十二の「再次孔四韻寄懐元翁兄弟并致問毅甫」という詩には唐・韓愈の「城南聯句一百五十韻」詩の句「沙篆印廻平」が挙げられている。光廣がこれらの詩句を知っていたかまでは明らかにしがたいものの、漢詩に複数の用例があることに鑑みて、ここでも「牛が砂に足跡を残す」という意味で解釈した。また、本作の表現がいずれは消える砂の形象への連想とも結びついている可能性もあるだろう。また、魚や鳥は古来、中国では自由の境涯（隠逸）の比喩につながり、その鳥のイメージとも結びつく「印沙」の語は、本図の牛が綱でつながれていない自由な境涯にあるという解釈に相応しい用語とも解される。なお、これらの資料については竹浪遠氏の教示を得た。

15　「芻菽」は秣（牧草）や大豆の上等な餌のこと。芻菽については、和歌のところで取り上げた『荘子』雑編 列禦寇三十二に用例があり、「或聘於荘子、應其使曰、子見夫犠牛乎、衣以文繡、食以芻叔及其牽而入於太廟、雖欲爲孤犢、其可得乎」で、犠牲になる牛には、刺繍した美しい布を着せて上等な餌を与えると言っており、恐らく光廣はこの『荘子』の語を意識していると考えられる。和歌も漢詩も『荘子』を踏まえていることは西村氏にご教示頂いた。

16　河野元昭氏は自由への強い憧憬を詠じた反語的詩歌、あるいは幕藩体制に組み込まれていくことに対する諦観などと述べている。河野元昭『光悦―琳派の創始者』宮帯出版社、2015年、16頁。

17　前掲註1拙稿①（『鹿島美術研究』）には、間違えて「家康」と記載したことをお詫び申し上げ、「幕府」とここに修正させて頂く。

18　和歌のところでも取り上げた前掲註12や15と同様『荘子』雑編 列禦寇三十二の同じ個所「或聘於荘子、應其使曰、子見夫犠牛乎、衣以文繡、食以芻叔及其牽而入於太廟、雖欲爲孤犢、其可得乎」を典拠にして、荘子が求めに応じて臣となるのは、この牛と同じで、そのような生贄の牛になどなりたくないという内容が重ねられ、世俗的な高位高官は心身をしばられ、自由に思考することができず虚しい、だから権力（徳川政権）におもねて生きるものかという、公家の矜持があらわれていると読み取れる。

19　光廣と一絲、策伝との関係は安村敏信「烏丸光廣と俵屋宗達」『特別展：烏丸光廣と俵屋宗達』板橋区立美術館、1982年、2頁目を参照した。

20　一絲文守は24歳で仏門に入る前、8歳から中和門院（近衛前子、後水尾院の生母、一絲のまた従姉妹）に仕えていた。病弱だった一絲は39歳の若さで亡くなるが、絵も描いている。詳しくは門脇むつみ「第3章 後水尾天皇時代の宮廷絵画」『天皇の美術史4 雅の近世、花開く宮廷絵画 江戸時代前期』（吉川弘文館、2017年）を参照されたい。

21　熊倉功夫『熊倉功夫著作集 第五巻 寛永文化の研究』思文閣出版、2017年、116頁。

22　前掲註拙稿②では、聖廟法楽に和歌と漢詩が奉納されていることを指摘した。

23　鹿島美術財団賞の発表会の質疑応答の際、選考委員の高階秀爾先生から『和漢朗詠集』の流れをひいている。日本が中国を取り入れていくときの方法で、今までのものを残す、日本の特色であるとご教示頂いた。

24　公家山科言緒の『言緒卿記』の慶長18年7月23日条に宮中にある友松の70枚程の押絵を拝見するようにとの仰せがあったことが書かれている。山本英男「孤高の絵師海北友松」『京都国立博物館開館120周年記念 海北友松』図録、2017年、34頁。

25　島田修二郎「罔両画上」『美術研究』84号、1938年、4頁。

26　前掲註24島田論文、5頁に掲載されている樓鑰『攻媿集』巻79。

27　前掲註24島田論文、7頁。

28　前掲註24島田論文、10頁。

29　前掲註24島田論文、10頁。

30　戸田禎佑「梁楷・牧谿・印陀羅をめぐる二三の問題」『水墨美術大系 第4巻 梁楷・印陀羅』講談社、1975年、45頁。

31　戸田禎佑「「廬山図」切断」『日本美術の見方－中国との比較による』角川書店、1997年。門脇むつみ「松花堂昭乗筆 十六羅漢図」『国華』第1492号、2020年。

32　和尚とは牧谿のことで、そのように呼ばれていた。『等伯画説』にも記載あり。

【図版出典】

図2　奥平俊六著『新潮日本美術文庫5 俵屋宗達』新潮社、1997年

図3、4　源豊宗・橋本綾子『日本美術絵画全集 第14巻 俵屋宗達』集英社、1976年

図5　『国宝 俵屋宗達筆 源氏物語 関屋澪標図屏風』図録、静嘉堂文庫美術館、2006年

【附記・謝辞】

本稿は、2019年度、鹿島美術財団の美術に関する調査研究助成を受けた成果の一部です。また、2022年5月に第28回鹿島美術財団賞の発表会で研究報告を発表した内容をもとに加筆しました。鹿島美術財団の皆様をはじめ選考委員の先生方、貴重な作品を閲覧させて頂いた頂妙寺と各所蔵機関の皆様に厚く感謝とお礼を申し上げます。