

光悦書・宗達下絵の「鶴下絵三十六歌仙和歌卷」について

鈴木 えみこ

はじめに

近世初期に、「俵屋」と号する絵屋を営んだといわれている俵屋宗達（生没年不詳）が、絵師として頭角を現し始めたのは、慶長年間に多数制作された料紙装飾作品によってであった。御用絵師として安定した地位を保つために、狩野派が積極的に受注したような大画面の障壁画等とは異なって、小さな色紙や短冊に和歌をしたためる為に用意された下絵という、いわば二義的な工芸品を、絵屋を通じて請け負っていた点に、宗達の特異性は浮かび上がるのである。

宗達研究が進む中、この料紙装飾作品についても、ここ四十年ほどの間に研究者の間で関心を集めるようになった。その様式展開と制作年代の推定については、山根有三氏^①、中部義隆氏^②によって論じられ、また近年では、玉蟲敏子氏^③、笠嶋忠幸氏^④らによって、宗達の料紙装飾と本阿弥光悦（永禄元年（一五五八）～寛永十四年（一六三七））の書が調和する美しさについて、詳細な考察が試みられてきた。

本論文で取り上げる、京都国立博物館所蔵の重要文化財「鶴下絵三十六歌仙和歌卷」（以下、「鶴下絵和歌卷」）についても、その保存状態の良さと、光悦と宗達による競演の真髓が現れた作品として、特に注目され、様々な論考が発表されてきた。筆者自身も、本作品に見られる、躍動する鶴の群れを描いた料紙下絵の物語には、他の作品とは異なる、絵師宗達の並々ならぬ創作が表れていると考えている。そこで本稿では、鶴のモチーフのみに分析対象を限定して、鶴が群れて飛翔する様子を描き出した本作品の、その特異な主題と表現方法に改めて着目し、群鶴という主題選択の意味と図様の源泉について私見を交えて考察したい。

具体的には、まず、光悦・宗達合作による一連の金銀泥下絵和歌卷について、研究における諸問題を検討した後、鶴というモチーフに、どのような意味が仮託された可能性が考えられるかについて考察する。それらを踏まえて本作品を特徴づけている群鶴の図様構成について、先行研究でなされてきたように絵画作品に絞って典拠を

求めるのではなく、絵屋を営んだ宗達が、画業を通じて関心を持ったであろう工芸作品にまで視野を広げて考察を行い、イメージの源泉を推定してゆくこととする。

一、光悦書・宗達下絵の和歌巻研究における諸問題

まず、近年の研究が光悦・宗達合作和歌巻を総合芸術として鑑賞する視点に立ち、書と下絵の調和の問題を取り上げるようになった背景について考察していきたいと思う。

宗達の慶長年間の画業について考える時、従来の研究では、制作年代を推定することが第一の課題とされてきた。光悦・宗達の合作和歌巻の多くは、年記がつけられていない。特に、肉筆で描かれた金銀泥下絵の和歌巻の場合は、東京国立博物館ほか諸家分蔵「蓮下絵百人一首和歌巻（以下、「蓮下絵和歌巻」）」の巻末に記された落款「大虚庵光悦」によって、徳川家康より鷹ヶ峰の地を拝領した元和元年（一六一五）以降に制作されたことがわかるのと、慶長十年（一六〇五）の年記をもつ「木版金銀泥刷隆達節小歌巻」（MUSEUMほか諸家分蔵）との様式的な類似性から、畠山記念館所蔵の「四季草花下絵古今集和歌巻（以下、「畠山本」）」が、慶長十三年（一六〇八）前後の制作であろうという大まかな定説があるのみである。

しかし、本論文で取り扱う「鶴下絵和歌巻」（挿図1）と、シアトル美術館ほか諸家分蔵「鹿下絵新古今集和歌巻（以下、「鹿下絵和歌巻」）」（挿図2）の制作順については、様々な見解が提示されている



挿図1 本阿弥光悦筆・依屋宗達下絵「鶴下絵三十六歌仙和歌巻」（部分）京都国立博物館



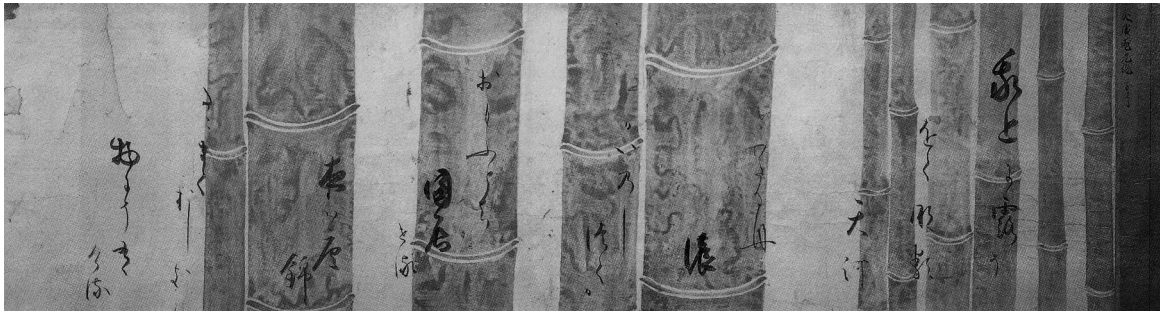
挿図2 本阿弥光悦筆・俵屋宗達下絵「鹿下絵新古今集和歌巻」(断簡) 山種美術館

る。以下に、私見を交えつつ、四つの代表的な論を紹介してみたい。
まず、山根氏は「鶴下絵和歌巻」が「鹿下絵和歌巻」に先行する作品であると判断した。「鹿下絵和歌巻」の下絵には、金銀泥の濃淡が意欲的に用いられていることが確認できるとし、様々なポーズをとる鹿や秋の大気の表現、そして余白を存分に生かした枯淡な味わい等から、「鹿下絵和歌巻」の方に宗達の創作意欲と技術の熟練が見られると考えたのである。^⑤

これに対して、光悦書の研究を行った伊藤敏子氏は、初期光悦作品と同様、「鹿下絵和歌巻」の書は、全体的に線が細く弱弱しく感じられるとする。また、「畠山本」(挿図3)のゆっくりと慎重な筆遣いに比べれば、「鶴下絵和歌巻」のそれは「蓮下絵和歌巻」に見られる筆の速さや力強さにより近似していると分析した。したがって、伊藤氏の論では、「畠山本」、「鹿下絵和歌巻」、「鶴下絵和歌巻」、「蓮下絵和歌巻」の順となる。^⑥

その後の研究で、田中英二氏は、「鹿下絵和歌巻」にも見られる金銀泥の重ね塗りの表現が、すでに「畠山本」にも確認できると指摘している。さらに、「畠山本」に描かれた竹には、宗達が水墨画の学習の中で習得した「たらし込み」技法の金銀泥による再現とも取れる、むらのある表現が見て取れるとした。^⑦ 田中氏は、この事によって、比較的早い時期に制作された金銀泥下絵和歌巻にも、個々のモチーフを濃淡によって差別化する意識や水墨画風の質感表現に対する強いこだわりが確認できることを示唆した。

この田中氏の研究は、「鶴下絵和歌巻」及び「鹿下絵和歌巻」の



挿図3 本阿弥光悦筆・依屋宗達下絵「四季草花下絵古今集和歌巻」(部分) 畠山記念館

制作年代に焦点を当てたものではない。しかし、この考えに基づいて「鶴下絵和歌巻」を観察すると、州浜が均一な濃度を保ち、はつきりとした輪郭を有しているのに対し、霞が「たらし込み」風に水分をたっぷり含んで輪郭が曖昧になっていることが確認できる。ここにも宗達の意図的な質感

表現が表れているのではないだろうか。第三章に詳述するが、宗達が鶴の描写を均一な濃度で描いたのは、版木を用いた摺絵和歌巻を意識して描いているからであって、必ずしも技術的に未熟であったからではないのであろう。

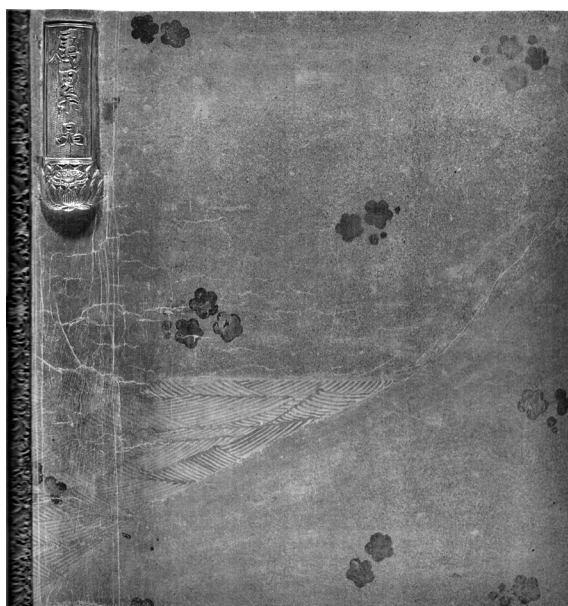
また、現在我々が知りうる、宗達の最初期の画業として、「平家納経」の修復事業があるが、こうした初期の作例にも宗達の細かな表現工夫を見出すことができる。これは慶長七年(一六〇二)に安芸国広島藩主の福島正則の依頼

によって行われたものであるが、『囁累品』の表紙絵(挿図4)と『化城喻品』の見返し絵(挿図5)は、それぞれ直線的な波と曲線的な波で描かれており、微妙に異なる表現が用いられている。

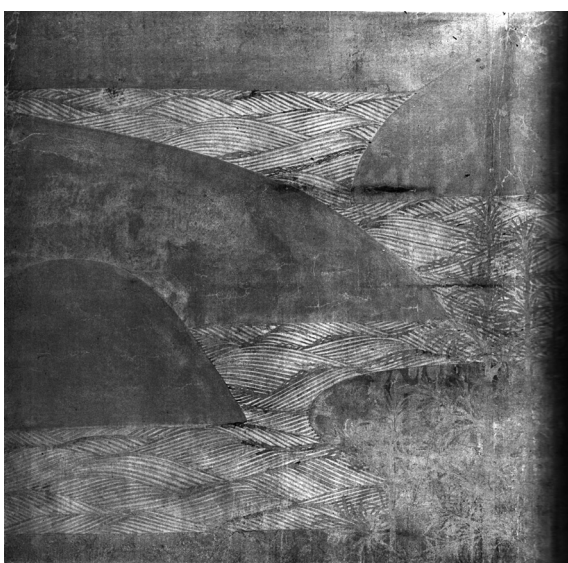
このような微細な差異がどのようにして生じたのか―すなわち、修復前の料紙装飾に元々そのような表現の違いがあったのか、あるいは宗達独自の手法で変化がつけられたのかについては明らかになっていない。いずれにせよ、宗達の料紙装飾制作において、そうした微細な表現の違いが活動の早い時期から意識されていた事実は、意に留めておかねばならない。

最後に、玉蟲氏は、和歌巻の構成に着目して、「鹿下絵和歌巻」を「鶴下絵和歌巻」の制作より時代が下った、元和年間初期の作と位置付けている。「鹿下絵和歌巻」では、書が下絵に対して積極的に作用していることが確認でき、「畠山本」や「鶴下絵和歌巻」と比べると、光悦の画卷形式に対する理解の進展が窺われると判断したのである。また、「鶴下絵和歌巻」に関しては、鶴の上昇・下降の動きや、上下に配された霞による躍動感の演出方法が、「畠山本」の、画面上部から下部へと降りてくる蔦や、横へと伸びやかに展開する梅などの草花モチーフによる場面展開と近似するという見解を示している⁽⁸⁾。

確かに、「鶴下絵和歌巻」と「畠山本」は、下絵に描かれたモチーフと霞の配置が非常に似ており、その構図には鑑賞者の視線を誘導する意図が強く感じられる。また、「鹿下絵和歌巻」には、あえて書の出現を遅らせて下絵の情趣を味わわせたり、鹿の足元に書



挿図4 「平家納経属累本」(表紙) 厳島神社



挿図5 「平家納経化城喩品」(見返) 厳島神社

を散らして、鹿の蹄の音がトントんと鳴るようなリズムを連想させたりと、光悦自身の創意工夫が存分に発揮されているのがわかる。それはまるで、鑑賞者が和歌巻を繰る手を止めて、秋の気配に思いを馳せる事まで計算しているかのようなのである。

以上のように、「鶴下絵和歌巻」と「鹿下絵和歌巻」の制作年代をめぐっては、様式や技法、構図などに主眼を置いた様々な意見が提出されており、現段階では決着がつかない。また、「鶴下絵和歌巻」と「鹿下絵和歌巻」には、異筆が含まれているという指摘もある。玉蟲氏の研究のように、書と下絵を総合的に分析する視点^⑨が注目され始めたのは、和歌巻やそのほかの合作品の全容について慎重に考察を進めることこそが、作品の制作年代や制作目的、制作

環境について推察していく第一歩と認識され始めたからなのである。

筆者は、これらの合作和歌巻の比較分析をする際に、意識しておかなければならない事として、以下の四つを提示してみたい。

まず、三十六歌仙の歌を一首ずつ揮毫した「鶴下絵和歌巻」は全長約十三メートルであり、これに対して新古今和歌集の秋の歌二十八首が書かれた「鹿下絵和歌巻」は全長約二十メートルであつて、その長さが全く異なる事に着目しなければならない。また、和歌巻は、色紙や短冊とは異なり、卷子形式であるため、一首ずつにあらかじめ決められた長さが割り当てられていたわけでもない。従って、全体の尺度に合わせて、決められた数の和歌をしたため

の場合、与えられたスペースをどのように使うのかを、書家は紙継ぎと下絵の描き込みが完了した状態の作品を目にしながら把握するのである。もちろん、高価な金銀泥をふんだんに使った和歌巻の制作に際して、前段階で下絵の設計図を作ったり、書を書き進めるためのあたりをつけていた可能性もある。いずれにせよ、卷子のスケールは、例えば鶴の躍動感や秋の枯淡な味わいなど、その和歌巻

に表わしたい趣向を最も活かすための構成が考えられて設定されたに違いないのである。

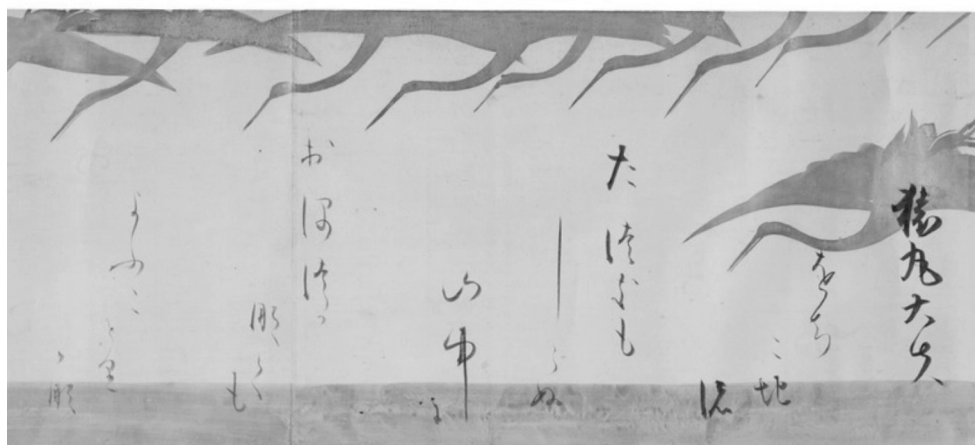
第二に、したためられた和歌がどのように選ばれたかという問題である。「鹿下絵和歌巻」の場合は、秋の景物である鹿の下絵に、新古今和歌集の秋の和歌が選ばれて書かれており、下絵とテキストのイメージが統一されている。これに対して、「鶴下絵和歌巻」に揮毫された和歌は、鶴のモチーフに感じさせる吉祥性とは関連しない三十六歌仙の恋の歌や様々な季節の歌が採用されているのである。和歌に統一性を持たせず、三十六歌仙という、和歌の名手であり、教養ある知識人としての理想的な人物像に、聖なるものを重ねて、鶴が題材として選ばれた可能性も否定できない。しかし、個人蔵「四季草花下絵三十六歌仙和歌色紙」に全く同一の歌が採用されていることを考慮すると、少なくとも揮毫された和歌は、「鶴下絵和歌巻」のためだけに選定された和歌ではなさそうである。

第三に、書と余白の関係に対する意識の差が挙げられる。「鹿下絵和歌巻」に見られる書の自由な構成については、すでに玉蟲氏によって指摘されているとおりで、時折姿を現す鹿に対し、光悦による書は十分に設けられたスペースを最大限活かしていると言えよう。一方で、「鶴下絵和歌巻」は、「鹿下絵和歌巻」に比べると全体的に行を整えて揮毫されている。しかしながら同時に、下絵の鶴の動きを意識して、余白を自由に増減して書き進めることにも成功しているのである。例えば、下絵の鶴が急上昇し、画面上部へと消えてしまった猿丸太夫の和歌の場面（挿図6）では、筆の擦れを活か

しつつ行間を空け、その余白を強調して見せている。三条院女蔵人以降の和歌では（挿図7）、鶴の群れが体をひしめき合わせながら徐々に上昇していく。そのせわしない臨場感ある鶴の動きが印象的な場面では、書の行間を狭めて密集して書かれており、下絵に漂う緊張感を演出しているようである。このように、「鶴下絵和歌巻」の書には、下絵に描かれた鶴の運動性に合わせるような余白の用い方が見られる。

最後に、これまで確認してきた「鶴下絵和歌巻」と「鹿下絵和歌巻」の特徴の差異を踏まえた上で、それぞれの和歌巻は、下絵と書のどちらを主体として捉えられるかという問題を考えてみたい。従来の研究では、宗達より年齢も社会的立場も高いと考えられていた光悦が主導で、それに従うようなイメージで宗達が下絵を用意したという考え方が定着しており、当然書を鑑賞することが第一の目的であろうと考えられてきた。しかしながら、筆者は、そのように単純に割り切ることは出来ないのではないかと考えるのである。

「鹿下絵和歌巻」は、下絵の鹿が疎らに出現し、時折鑑賞者の目を惹いて楽しませているが、ほとんどの範囲で鑑賞者の視線を誘導しているのは、秋の歌をしたためた書である。現在は「鹿下絵和歌巻」は裁断されて分蔵されているため、卷子の姿で全貌を鑑賞することはできないが、時には画面に全く鹿が描かれず、書と霞の表現しか登場しない場面すらある。様々な姿態を見せる鹿は、あくまで秋を表わす添景であり、画面においては「飾り」の役割を担っていると言えよう。「鹿下絵和歌巻」は、従来の見方通り、明らかに光



挿図6 本阿弥光悦筆・俵屋宗達下絵「鶴下絵三十六歌仙和歌巻」(部分) 京都国立博物館



挿図7 本阿弥光悦筆・俵屋宗達下絵「鶴下絵三十六歌仙和歌巻」(部分) 京都国立博物館

悦書が主体の和歌巻である。

一方「鶴下絵和歌巻」の場合は、下絵と書が殆ど途切れることなく、拮抗している。下絵の鶴や霞の上下運動、それに合わせた書の動きといった複数の連動によって、鑑賞者の視線は導かれる。つまり、本来、書が「主」、装飾である下絵が「従」であった装飾料紙の慣例とは異なり、「鶴下絵和歌巻」は、書と下絵が等しいか、場面によつては下絵の方が主となつて鑑賞できるように構成されているのである。

さて、ここまで、「鶴下絵和歌巻」には、テキストである和歌と下絵には意味内容の一致が確認できず、書の配置が下絵に描かれた鶴の動きに合わせている様子を確認してきた。また「鹿下絵和歌巻」には、和歌とモチーフに秋という共通点があることを確認し、書を主体にして、疎らに配された下絵の鹿の配置と、設けられた余白が意味する秋の余情の表現に主眼が置かれていることを確認した。それはすなわち、「鶴下絵和歌巻」の制作状況に関しては、これまで考えられていた、光悦主導の和歌巻制作

という固定観念の枠内に収まらない可能性をも示唆しているのである。

桃山の気風を取り入れた、宗達の大ぶりがつ明快な図様を用いた下絵は、「書をしたためる為の空間を美しく飾る」という料紙装飾の限界を超越していると言えよう。この宗達様式と、横へと展開する卷子形式が合わさることによって、書を装飾する下絵でありながら、絵巻のような壮大な物語を描くことが可能になったのである。「鶴下絵和歌巻」の場合は、その絶え間なく展開される鶴の描写を通して、約十三メートルもの長い距離を対岸へと渡る壮大な物語を楽しむことができ、極端に言えば下絵それ自体のみでも十分にその展開を楽しむことができる。ともすると、「鶴下絵和歌巻」においては、実際に注文を受けたのは宗達で、鶴に込められた意味そのものに、依頼主の要望はあったのかもしれない。

光悦・宗達による金銀泥下絵の和歌巻の制作年代を推定するにあたり、まず我々は個々の和歌巻が持つ性質から、どのような経緯で作られたのかを読み解かなければならない。したがって「鶴下絵和歌巻」の読み解きを進めるにあたり、鶴、しかも群れて飛ぶ鶴という特異な図様の分析を行う事により、本作の制作意図に迫っていきたい。

二、鶴というモチーフの意味

本章では、「鶴下絵和歌巻」の主役となった鶴のモチーフには、元来東洋ではどのような意味が込められてきたのかについて、文献

から確認していく。

従来の研究では、「鶴下絵和歌巻」に描かれた鶴と洲浜のモチーフは、和歌の世界のイメージを絵画の主題に取り入れたものとする説が最も有力視されている。河野元昭氏は、下絵に描かれた鶴と洲浜のモチーフは、山部赤人の歌の、「和歌の浦に潮満ち来れば渇をなみ葦辺をさして鶴鳴き渡る」のイメージを映し出していると主張している。「鶴下絵和歌巻」には、赤人の「和歌の浦に…」の歌は採用されていないが、これを和歌の世界でいう「べた付け」（下絵と和歌の内容が重複する事）を避けたため、あえて赤人の歌に「和歌の浦に…」の歌を採用しなかったとしている¹¹⁾。

鶴は日本の万葉の時代においては、遠くにいる妻や子を呼ぶような、寂しげで甲高い独特な鳴き声から、「鳴き渡る」、またはつがい「鳴き交う」風景が歌に表されることが多く、赤人の歌もこのような描写の一例と言えよう。換言すれば、「鶴下絵和歌巻」が表すのは、赤人の「和歌の浦に…」の和歌の風景描写そのものという事になる。

さらに、林進氏は、この赤人の「和歌の浦に…」歌と、和歌巻に描かれた洲浜のモチーフを手掛かりに、歌合に用いられた「洲浜台（島台）」を暗示していると読み解いた。洲浜台は、歌合を行う際に用いられた道具であるが、鶴を模った串と松の飾りを組み合わせる事によって、歌遊びを神聖化するものであったとしている¹²⁾。そして、「鶴下絵和歌巻」は和歌の浦にある玉津島神社の祭神であり、和歌三神の一柱でもある衣通姫に奉納したものだ¹³⁾と結論付けている。

この林氏の仮説自体は、図像的解釈から離れて、鶴や洲浜のイメージに込められた聖性のみに注目しており、依然議論の余地があると思われる。しかしながら、確かに本作品にも描かれている洲浜は、平安時代頃から鶴と合わせて描かれることが多いモチーフであり、「歌合」に「洲浜」、「松」、そして「鶴」などのモチーフが関連付けられている事に関心が向けられている点は、注目に値する。

以上、「鶴下絵和歌巻」の鶴が持つ意味解釈の二つの説を紹介した。一つは和歌の世界に発想を得たとするもの、もう一方は和歌の世界から読み解いて、鶴が持つ神聖なイメージを投影しているとするものと大きく分類することができる。

鶴から連想されるこのような複数のイメージとは裏腹に、「鶴下絵和歌巻」の金銀泥のみの使用という少ない情報量によって、我々はこの作品を前にして、つい捉えどころのない作品のように考えてしまう。しかし筆者は、おそらくそのどちらの説にも正解の要素が含まれ、また、より単純な答えも他に存在するのではないかと推察する。それはすなわち、古来、日本で洲浜や松、亀とともに描かれてきた、「長寿・悠久」のシンボルとしての鶴の姿である。

日本における鶴の神格化の背景を語るには、まず中国の神仙思想に登場する鶴のイメージについて論じておく必要がある。

佐藤義寛氏によれば、中国最古の詩集『詩経』に詠まれているように、もともと鶴は君子や賢人に喩えられた生き物であった。時代が経るに連れ、やがて鶴は隠遁生活を送る仙人の乗り物として、しばしば仙人と併せて語られ、神仙思想の中に組み込まれていった。

また、仙人がその実を常食したという松のイメージとも重ねられて、『淮南子』の「説林訓」に「鶴の寿は千歳」と登場するように、次第に「長寿」や「悠久」のイメージが付与されていったのである。

この「長寿」や「悠久」のイメージが、日本でも歌合などの祝いの場にも取り入れられて、神仙思想の世界観を再現しようと試みられたと考えられている。

また、『日本文様辞典』によれば、奈良時代には、大陸の律令制度を導入するにあたり、天皇の權威を傍証する「祥瑞」、すなわち、めでたいしるしを国司に報告させる制度が組み込まれた。『延喜式』においては、最も格の高い「大瑞」に次ぐ「上瑞」の項目に、「鳳」として「状鶴の如し」との記述があり、鶴を瑞鳥とみなしていたことが分かる。また、長い年月を生きて羽根が黒くなった鶴を指す「玄鶴」も「上瑞」に規定されている。この「玄鶴」にも、鶴に祥瑞と長寿のイメージが反映されていると言えよう。

近世の作例で、鶴が持つ長寿や悠久のイメージを継承している例としては、原在中筆とされる「白絵屏風」（京都府立総合資料館蔵）が挙げられる（挿図8）。「白絵屏風」は、宮廷の女性の出産時に飾ったとされる、白を基調とした調度品の一つである。ここに描かれているモチーフに、亀や松とともに鶴が描かれているのは、まさしく生まれてくる子供が長命であってほしいという祈りが込められているからである。

以上の事から、古来中国・日本において、鶴には長寿・悠久とい



挿図8 伝原在中筆「白絵屏風」(右隻) 京都府立総合資料館(京都文化博物館管理)

う吉祥のイメージが根源にあったことが確認できた。

このような文化的背景を念頭に入れつつ、次章では、「鶴下絵和歌巻」に描かれている鶴がどのように表現されているかについて考察し、本作品における鶴が何を意味しているのか、すなわち、どのような用途で本作品が制作されたのかについても推察していきたい。

三、「群鶴」表現について

さて、「鶴下絵和歌巻」に描かれた鶴のモチーフの先行研究としては、代表的なものに、玉蟲敏子氏による、ホノルル美術館所蔵の伝馬賁筆「百雁図巻」などの明代水墨画の影響説¹⁶と、小川裕充氏による黄筌六鶴図の影響説¹⁷がある。

馬賁は南宋時代の画家であるが、「百雁図巻」の実際の制作年代はおそらく明代頃であろうとされている。玉蟲氏は、「百雁図巻」と「鶴下絵和歌巻」の物語展開の類似性を指摘している。

しかし、筆者が注目したいのは、「百雁図巻」では連なつて飛翔する雁が一羽一羽のポーズを変化させて描かれている一方で、宗達の「鶴下絵和歌巻」では、序盤の体制を整える場面以外は、飛翔の場面において、群れを成す鶴は、ほぼ同じポーズで描かれ、嘴を開いているか否かなどの細かな差異しか見当たらない点である。むしろ同じ形を連続して描き、少しずつ上昇・下降の変化をつけながら画面を左へとずらしてゆく点に、「百雁図巻」との相違が見られる。

また、玉蟲氏が指摘した物語展開の類似性に関しては、厳島神社に納められている「小形檜扇」(挿図9)にも、鶴が群れを成して洲浜から飛び立つ場面が描かれている事を新たに提示したい¹⁸。

厳島神社が所蔵する三つの檜扇のうち、二つの裏面に洲浜に群れる鶴が描かれている。そのうち三十四橋形式の扇面の方には、扇面の右側に、洲浜で鶴が頭を下げて水を飲む様子や空を見上げるさま、複数の鶴が群れを成して徐々に隊列を整えるように飛翔するさまが描かれている。また扇面の左側には、対岸の鶴たちが渡つてく



挿図9「小形檜扇」(部分) 厳島神社

る鶴たちを迎えるかのように、羽を広げて休んでいる様子が描かれている。

「百雁図巻」と同じように、宗達が本作品を実見する機会があったかどうかは定かではない。また、「百雁図巻」が「鶴下絵和歌巻」と同様に横長に展開しているのに対して、「小形檜扇」に描かれている鶴の描写は非常に小さく、本作品のみから「鶴下絵和歌巻」のアニメーションのように展開する鶴の群れを思い立つと考えるのは困難であろう。

しかしながら、前述したとおり、宗達は慶長七年に福島正則の平家納経修復事業に参加している。すでに中部氏によって指摘されているように、宗達の料紙装飾作品を見ても、平家納経を修復した後に制作された「四季草花下絵三十六歌仙色紙」などでは明らかに様式に変化が見られる点からも、宗達にとって平家納経の修復作業が大きな意義を持っていた事は明らかである。その修復事業の際に、宗達が「小形檜扇」を実見し、鶴と洲浜というやまと絵的な図様を目に焼き付けていた可能性は十分に考えられる。

また、同じく厳島神社には松を啜えた鶴の文様の「松喰鶴蒔絵小唐櫃」が収められているが(挿図10)、ここに描かれている鶴の体軀には、「鶴下絵和歌巻」に描かれた鶴と同様に、体を銀色、足や嘴を金色に配色されている。さらに、同社にはこの修復作業の際に持ち込まれたと考えられている、慶長七年(一六〇二)の年紀を有する「蒔絵唐櫃」(挿図11)が伝わっている。この唐櫃には、修復された「平家納経」が収められたという銘文が蓋裏にあるが、そ

の鳶の文様は、光悦・宗達がこの「平家納経」の修復事業以前に制作したと目される「桜山吹図屏風」^②や、嵯峨本、金銀刷の和歌巻などに用いられた鳶文様と類似する事をここで指摘しておきたい。^②無論、この唐櫃の制作者が絵師の宗達であると考えることはほぼ不可能である。しかし、この事は、宗達はただ職人として修復を依頼されただけではなく、平家納経を収める唐櫃のデザインにまで、宗達ブランドの持ち込みが許されていた可能性さえ思わせる事実である。

もう一方の小川氏の論考では、鶴の群れの表現ではなく、鶴一羽一羽のポーズに注目している。北宋時代に活躍した黄筌によって定められた六つの

鶴のポーズが、徽宗皇帝や文正に引き継がれ、日本においても狩野派や雪舟によって転用されたことが確認されている。なかでも宗達が描いた本作は、六鶴の図様において黄筌が定めた図様形式に基づいて描かれていることが予想される点から、宗達の中国絵画研究の並々ならぬ質の高さがうかがえると小川氏は述べている。

確かに、冒頭洲浜から上空を眺める鶴のうち、足を右に向けて振り返るように左へ視線を向けている鶴は、「六鶴図」の内「露に備える」の図様の変形型と言える。わざわざ身をよじって視線を向けるという特異なポーズを描いたのは、中国の正統な図様を踏まえるためとしか考えられない。



挿図 10 「松喰鶴蒔絵小唐櫃」 嚴島神社



挿図 11 「鳶蒔絵唐櫃」 嚴島神社

なお、「鶴下絵和歌巻」の多くを占める飛鶴の部分については、小川氏は典拠を示しておらず、明代絵画の影響が考えられるとするに留めている。

このような図像典拠の研究が進んできたのは、絵師宗達の生没年はおろか、前章で触れた通り制作年代すら判然としない作品がほとんどだからである。絵巻などのやまと絵や、明代の花鳥画や水墨画に学んだとする説は、早くから提出されているものの、^③そうした御物や寺社の宝物を宗達がどれほど学ぶ機会があったかについては、依然分かっていないものが多い。であるからこそ、慶長七年の「平家納経」修復作業に関連する嚴島神社の宝物との類似性は、宗達の

古画学習の一つの可能性として、改めて検討されるべきと筆者は考えるのである。

ところで、この「鶴下絵和歌巻」の下絵において、筆者が最も注目しているのは、巻の中盤の紀貫之と、伊勢の歌がしたためられた箇所、下絵の物語では、下降した鶴が一斉に上昇を始める場面である(挿図12)。群れを成した鶴が、体と体が衝突していても気に留めないほど勢いよく飛翔しているが、紀貫之と伊勢はちょうど歌仙の後半十八人の歌の冒頭に登場する歌人であるから、本作品で最も盛り上がるこの場面と合致するように、書も力強く揮毫されたのではなかろうか。

単に列を成して飛ぶような描き方であれば、先行研究で述べられた「百雁図巻」や「小形檜扇」、あるいは「信貴山縁起絵巻」など中世の絵巻に登場する雁など、枚挙に暇がない。しかしここで描かれている鶴は、上下左右に密に広がり、同じような形をあえて連続的に描写して、画面を覆っている事に画家の強い意図を感じるのである。また、このような上下左右に広がって群れを成して飛ぶ鶴は、この和歌巻以前に現存する日本美術作品の中では管見の限り存在していない。すなわち、宗達オリジナルの図様展開である可能性が高いと筆者は考えている。

宗達が、このような手法を採用した背景には、金銀泥刷の和歌巻や、嵯峨本の光悦謡本の表紙などに用いられた雲母刷のための版本が考えられるであろう。表章氏⁽²⁴⁾や中部義隆氏⁽²⁵⁾、都築悦子氏⁽²⁶⁾の先行研究に明らかなように、宗達は木版刷りの料紙装飾の制作に当たり、



挿図 12 本阿弥光悦筆・俵屋宗達下絵「鶴下絵三十六歌仙和歌巻」(部分) 京都国立博物館

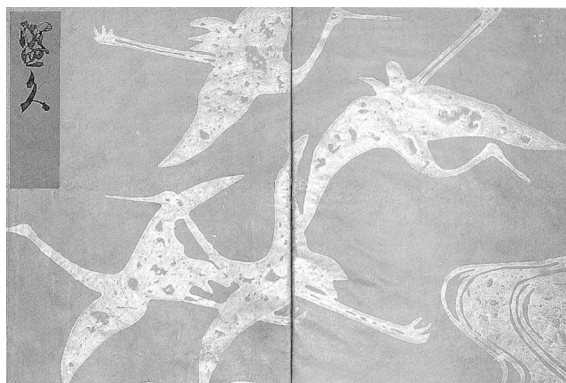
紙師宗二と連携して作品の構成を工夫していったと考えられている。また、鶴を模った版木は複数種類があるが、足を広げて飛ぶ鶴、閉じて飛ぶ鶴の二種（挿図13）や、複数の鶴が海上を舞う姿（挿図14）や、小さな鶴の形の版木をいくつも押すことで群れを表現できるもの（挿図15）などがある。このような様々な版木から、「鶴下絵和歌巻」のような多視点的な展開に結びついたのではないだろうか。和歌巻序盤の隊列を整える鶴が、羽も細かく丁寧に描写されて一羽一羽大きく描かれているのに対して、中盤の群れを成す鶴が、隣り合う鶴とほとんど形に違いを付けていないことにも、動きの変化によって躍動感を出すというよりは、同じ版木を繰り返し用いることで大群を描く意識で描かれている根拠といえる。

先学においても十分に留意されているように、宗達のほとんどの作品は先行作例の忠実な模写を念頭に置いておらず、むしろ構成を新たに組み直したり、たらし込みなどの独自の技法を用いることで大らかな印象を与えようと、鑑賞者に視覚的な驚きや喜びをもたらそうとしている点に一貫性を感じる。本作においてそれが最も現れているのが、版木から発想を得た、上下左右に広がって群れを成して飛ぶ鶴の様子であり、画面一杯に広がる銀と金と、下絵の動きに合わせた流麗な光悦流の書なのである。

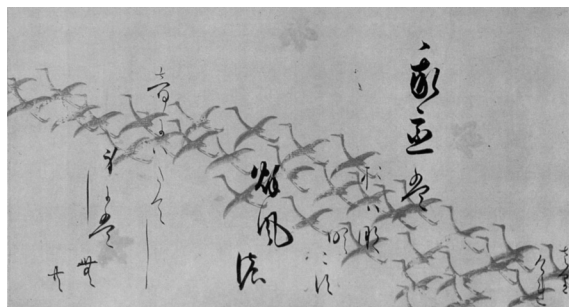
ここに描かれた群鶴のイメージには、千年生きるという鶴が何羽も描かれている事から考えても、永遠のイメージを仮託していると考えるのが無難であろう。そうであれば、この作品を目の当たりにした注文主は、鶴の銀と金で埋め尽くされた眩いばかりの光景と、



挿図 13 「花卉に鶴摺絵古今集和歌巻」(部分) 個人



挿図 14 光悦謡本（上製本）「盛久」法政大学鴻山文庫



挿図 15 「花卉に鶴摺絵千載集和歌巻」(部分) 個人

大群の鶴によって象徴される永遠への祈りのイメージを連想し、顔をほころばせたに違いない。宗達はそのような心遣いが出来る人物であったからこそ、元和年間以降、寺社や公家衆を相手に大画面制作の機会を得、また狩野山楽や岩佐又兵衛などの有力絵師を差し置いて法橋の地位を叙することもできたのであろう。

最後に、宗達が独自性を発揮した画面構成に関連して、本和歌巻の後半、鶴が対岸にようやくたどり着くところ、一羽の鶴が二羽の鶴に迎えられて視線を交わし合う場面について指摘したい。鶴が群れや連続で描かれていないのはこの場面だけであるが、この三羽の鶴の構成は能装束として用いられた直垂の文様と近似している事を提示したい⁽²⁷⁾（挿図16）。鶴の形を見る限り、おそらく光悦謡本（上製本）「盛久」（前掲挿図14参照）や謡本百番本「ふし太鼓」の版木にも用いられている図様を再構成したものと思われるが、三角形に配置され、鶴がお互いを見つめ合うような構成自体は、二羽の鶴と亀を描いた直垂の文様のような図案から発想を得たと考えられよう。対話をしているようにも見えるこの三羽であるが、こうした視線の交差は、既に中部氏によって指摘されている通り、⁽²⁸⁾「鹿下絵新古今集和歌巻」や「伊勢物語色紙」の「芥川」、法橋叙任以降の作の「舞楽図屏風」にも画面構成の工夫として取り入れられている、宗達得意の手法である。本和歌巻においても、我々鑑賞者の意識は、この三羽の鶴の視線の交差によって、鶴の集団が海を渡る壮大な事件の目撃から、対岸より迎える鶴との心理的交流へと惹き込まれることになる。このような細かな点にも、明らかに装飾の範疇を超え、物語

光悦書・宗達下絵の「鶴下絵三十六歌仙和歌巻」について



挿図16 「浅葱地梅鶴亀文直垂」徳川美術館

絵巻に通じる鑑賞者の視線と心の動きを捉えた宗達の趣向が込められていることがわかるのである。

おわりに

本稿では「鶴下絵和歌巻」における下絵を中心とした作品の制作をめぐる考察を重ねてきた。その過程で指摘し得たことは以下のとおりである。

制作年代の問題を考えるうえで、まず作品の特殊性を詳らかにしてゆく必要がある事を指摘した。それはおおむね用いられた和歌巻の大きさ、揮毫された和歌の特徴、余白のとり方、そして鑑賞者の視線誘導さの方法の四点に集約されることになるであろう。この四点を踏まえるとき、「鶴下絵和歌巻」は、和歌というより、下絵の群鶴の物語を楽しむために制作された可能性があると筆者は推測した。

そして、そこに描かれた群鶴は、山部赤人の歌に代表されるような和歌世界を下絵の題材として描写したとする従来の説に加えて、瑞鳥として吉祥・長寿を象徴する生き物でもあった。

その群鶴表現に着目した図様分析から、「鶴下絵和歌巻」の制作において、宗達が「平家納経」の修復事業の際に、実見する機会を得た可能性は、「小形檜扇」や「松喰鶴蒔絵小唐櫃」の図様との類似性から領かれるものがある。加えて、群鶴の描写は木版刷和歌巻等において使用した鶴の版木を重ねる手法に発想を得ていた可能性を指摘した。しかもほぼ同じ形の金銀泥の群鶴が、十三メートル

にもわたって飛翔する画面展開を仕掛けることによって、向こう岸に渡ってゆく間の、時間の流れが視覚的に再現されているといえよう。宗達は、瑞鳥としての鶴を描くことによって、「永遠」の表象としたのではなからうか。

さらに、本論では、「鹿下絵和歌巻」との比較を通じて、「鶴下絵和歌巻」は、宗達自身が主立って作品制作を受注した可能性についても及んだ。

これまで先行研究では、社会的立場が上と考えられていた光悦の引き立てによって、宗達は活躍の場を増やし、養源院の杉戸絵などの大画面制作をも担う、「法橋宗達」へと成長したと考えられてきた。宗達が法橋叙任という異例の出世を果たした背景には、有力町衆であった光悦や紙師宗二などの取り巻きの協力、かれらとの合作制作とする考え方はただちに否定できない。

しかしながら、今回、指摘したように、「鶴下絵和歌巻」の「長寿・永遠への祈り」の要素は、この宗達の下絵に及ぶとともに、物語絵巻のような展開や多角的な視点の導入など、それまでの装飾料紙の常識を一新する表現を取り入れていた点から、宗達自身が本作の制作を依頼され、注文主からの期待に応えようとしていたことを思わせる。法橋就任以前の、慶長年間後半の宗達は、既に光悦傘下に収まらない、絵師や工房を率いる棟梁として身を立てることに成功していたのではないだろうか。

「鹿下絵和歌巻」の巻末には、徳友斎光悦の款記と「伊年」の朱文円印が巻末に残されている。一方、「鶴下絵和歌巻」には、「伊

年」印はなく、「光悦」の黒文方印のみが書と余白を詰めた位置に捺されている。このような款記・印章の差異についても、今後さらなる研究が必要であるといえよう。また、今回、論じることができなかったが、「鶴下絵和歌巻」の光悦の書表現については、別に稿を改め、光悦がどのような意識で本作に和歌をしたためていったか論じてみたいと考える。

註

- (1) 山根有三「宗達金銀泥絵の成立と展開——慶長期・元和期——」『光悦書宗達金銀泥絵』、朝日新聞社、一九七八年、七〇七頁。
- (2) 中部義隆「新出の伝宗達下絵光悦書四季草花下絵三十六歌仙和歌色紙について」『國華』一二一九号、國華社、一九九七年、一七二―一九九頁。
- (3) 玉蟲敏子『日本美術のことばと絵』角川学芸出版、二〇一六年。
- (4) 笠嶋忠幸『日本美術の書の造形史』笠間書院、二〇一三年。
- (5) 前掲註1。
- (6) 伊藤敏子「光悦の書跡」『光悦書宗達金銀泥絵』國華社、一九七八年、九一―一二〇頁。古筆学・美術史学者の小松茂美氏も、宗達の下絵の物足りなさから「鹿下絵和歌巻」は「鶴下絵和歌巻」に先行するとの解釈を述べている。(小松茂美「能書たりし光悦」『光悦』林屋辰三郎等編、第一法規出版、一九六四年、二七―五八頁。
- (7) 田中英二「慶長期造形史の研究——宗達を中心に」『年報』一四号別冊、鹿島美術財団、一九九六年、三九〇―三九七頁。
- (8) 前掲註3。
- (9) 山根氏は当初「鹿下絵和歌巻」及び「蓮下絵和歌巻」に見られる補筆を光悦によるものとしていたが(前掲註8)、後に訂正している(前掲註1)。その後、奥平俊六氏は、改めて光悦筆であると述べている(奥平俊六「宗達の目の記憶、あるいは音符としての形」(展覧会図録『琳

派誕生四〇〇年記念 琳派 京を彩る』京都国立博物館編、二〇一五年、二一六―二三三頁)。「鶴下絵和歌巻」の異筆に関しては、田中英二氏が分析を行っている。田中英二「宗達工房の分業制作について」『美術史論叢』三四号、東京大学大学院人文社会系研究科・文学部美術史研究室、二〇一八年、五三―五九頁、六二―六七頁。

(10) すでに玉蟲氏が著書『日本美術のことばと絵』(前掲註3)で紹介しているが、シアトル美術館のホームページにおいて、分散してしまった「鹿下絵和歌巻」のものとの姿を疑似的に復元した様子が公開されている(二〇二〇年一月十四日閲覧)。http://www1.seattleartmuseum.org/exhibit/interactives/deerscroll/webSAM_deer.swf

(11) 河野元昭『光悦流の人々(日本の美術四六〇)』至文堂、二〇〇四年。

(12) 林進「京都国立博物館所蔵の『金銀泥鶴下絵三十六歌仙和歌巻』和歌本文の依拠本、および、本文揮毫者について——天理大学附属天理図書館所蔵の嵯峨本『三十六人歌合』(初刊本)を手掛りにして」『ビブリア 天理図書館報』一四三号、天理大学附属図書館、二〇一五年、三三八頁。

(13) 佐藤義寛「中国吉祥物考(二)——松に鶴——」『文藝論叢』四六号、大谷大学文藝学会、一九九六年、一〇七―一二八頁。

(14) 上条耿之介『日本文様辞典』雄山閣出版、一九八一年。

(15) 展覧会図録『白絵——祈りと寿ぎのかたち——』神奈川県立歴史博物館、二〇一四年。

(16) 玉蟲敏子『日本の美術 四六四号 琳派とデザイン・装飾・かざり』至文堂、二〇〇五年。

(17) 小川裕充「黄筌六鶴圖とその系譜 薛稷・黄筌・黄居から庫倫旗一號遼墓仙鶴圖壁畫を経て徽宗・趙伯・牧谿・王振鵬、浙派・雪舟・狩野派まで(上・下)」『國華』一一六五号、國華社、一九九二年、七―二四頁。『同』一二九七号、二〇〇三年、七―二五頁。

小川裕充「相国寺藏文正筆鳴鶴図(對幅)(上・中・下)」『同』

一一六六号、一九九三年、三〇一七頁、『同』一一八一号、一九九四年、三〇八頁、『同』一一八二号、一九九四年、二二〇三二頁。

- (18) 小形檜扇に関する詳しい研究としては、秋山光和「嚴島神社所蔵小形檜扇絵について」、『美術研究』一七二号、東京国立文化財研究所、一九五三年、一〇三〇二〇頁、および、江上綏『扇面画 古代（日本の美術三一九）』至文堂、一九九二年が挙げられる。

(19) 前掲註2。

- (20) 前掲註18の秋山論文は、小形檜扇三柄がこの松喰鶴蒔絵小唐櫃に納められていた可能性について指摘している。宗達が描いたとされる現存作品に松を喰えた鶴の意匠は残っていないが、このような漆工芸から金銀の配色の発想を得た可能性も否定できないだろう。

- (21) 前掲註2の中部論文には、色紙の作品群の年代測定にあたり、世詳細な様式分析を行い、「櫻山吹図屏風」は初期の、「平家納経」修復以前の作例であると位置づけている。

- (22) MOA美術館所蔵の金銀泥摺下絵「花卉摺下絵新古今集和歌巻」や、畠山記念館所蔵の肉筆金銀泥下絵「四季草花下絵古今集和歌巻」にもその例を見ることができる。光悦に親しく、のちに琳派風の作品を残した蒔絵師としては五十嵐派が知られるが、嚴島神社の「葛蒔絵唐櫃」と宗達及び光悦の関連は不明である。

- (23) やまと絵からの学習については、「風神雷神図屏風」の姿態を「弘安本北野天神縁起絵巻」から引用している事などが一般に知られている（山根有三『宗達』日本経済新聞社、一九六二年）。また、奥平俊六「宗達の引用法 水墨画を中心に」『琳派美術館』第一巻 宗達と琳派の源流（集英社、一九九三年、一一〇～一二二頁）にも解説が掲載されている。中国水墨画については、米澤嘉圃『水墨美術大系第十一巻 八大山人・揚州八怪』（講談社、一九七五年）や辻惟雄「宗達派の草花図概論——水墨画・金銀泥絵などの問題も含めて」（『琳派絵画全集 宗達派二』山根有三編、日本経済新聞社、一九七八年）など。近年も、仲町啓子

「宗達」の金銀泥絵と明代の花卉図について——畠山記念館蔵《重文 金銀泥四季草花下絵古今集和歌巻》の分析を中心として——『実践女子大学美術史学』三一号、同大学美術史学会、二〇一七年、一〇一九頁などがある。

- (24) 江島伊兵衛・表章『図説光悦謡本 解説』有秀堂、一九七〇年。また、前掲註1の山根論文では、これらの版木は絵師の積極的な参加が認められるものと、紙師宗二などの旧様式の保持者によって制作されたものがあると推定している。

- (25) 中部義隆「謡本百番本の木版雲母刷料紙装飾について」『大和文華』一〇三号、大和文華館、二〇〇四年、一一～二三頁。

- (26) 都築悦子「木版卷子本料紙装飾における紙師宗二の役割」『デ・アルテ』七号、九州藝術学会、一九九一年、九～二八頁。

- (27) 宗達が能装束に関連する図様を用いた事に関しては、徳川義恭氏が提出した宗達の出自に関する説が参考になる（徳川義恭『宗達の水墨画』座右寶刊行会、一九四八年）。徳川氏は、宗達の生家はおそらく唐織物屋の蓮池家の分家で、堺の町を拠点とした一族であったと推定している。宗達の出自に関しては様々な仮説が提出されており、いまだ議論に決着はついていないが、堺と宗達及び宗雪の画業の関わりも含めて、今後研究が進展することを期待したい。

- (28) 中部義隆「俵屋宗達と料紙装飾」『展覧会図録「開館三〇周年記念特別展 俵屋宗達——料紙装飾と扇面画を中心に——」』大和文華館、一九九〇年、一〇～一四頁。

【図版出典一覧】

挿図1、6、7、12 e 国宝

(<http://www.emuseum.jp/detail/100973/001/000?x=2781&y=43&s=1>)

挿図2 『琳派と秋の彩り』山種美術館編、二〇一五年

挿図3 『與衆愛玩 畠山即翁の美の世界』畠山記念館編、二〇一一年

挿図 4、5、9、10 『広島／嚴島神社（週刊朝日百科 日本の国宝28）』朝日新聞出版、一九九七年

挿図 11 『平家納経』京都国立博物館編、一九七三年

挿図 8 『白絵―祈りと寿ぎのかたち―』神奈川県立歴史博物館編、二〇一四年

挿図 13、15 『光悦書宗達金銀泥絵』国華社編、一九七八年

挿図 14 『光悦』五島美術館編、二〇一三年

挿図 16 ©徳川美術館イメージアーカイブ／DNPartcom