

近世京都の有力商家、薪炭商小山家に伝来する美術作品の調査研究③

— 聖護院蔵 鶴澤探鯨筆〈琴棋書画図屏風〉の調査報告を中心に —

鈴木久男
吉田卓爾

要 旨

本学文化学部が開講する学芸員課程科目「博物館実習Ⅱ」では、近世京都の有力商家（薪炭商）である小山家に伝来した美術作品の調査を平成二十六年より行っている。現在、小山家伝来の美術作品に関する調査研究は転換点に差し掛かっている。特に美術史的観点からの分析を深化させる必要がある。本年度は小山家伝来品の中の〈西王母東王父図屏風〉の分析に重点を置き、本作品との関連が予想される聖護院蔵 鶴澤探鯨筆〈琴棋書画図屏風〉の調査を実施した。また調査には「博物館実習Ⅱ」の履修生を同行させた。最初に本科目の問題点と課題について主担当の鈴木久男が報告し、続いて、鶴澤探鯨筆〈琴棋書画図屏風〉の調査成果について本科目の美術分野を分担する吉田卓爾が記す。

キーワード…小山家、薪炭商、聖護院、博物館実習、鶴澤派

一、はじめに

学芸員課程科目「博物館実習Ⅱ」では実習の一環として、小山家から借用している資料の調査を実施している。平成二十六年からは屏風や掛軸といった美術作品を対象に加え、現在までに六曲一隻の屏風三件、二隻一雙の屏風一件、単幅の掛軸二件、対幅の掛軸一件、計七件の調査を終えている。平成二十六年十二月には、京都産業大学むすびわざ館ギャラリーの協力により、ミニ企画展「屏風展」と題して、実習の際に調査対象となった屏風三点を一般に公開する機会も得た。以上のような取り組みの中で明らかとなった点、主に小山家に伝来する美術作品の概要については拙稿^①において報告した通りである。

現在、小山家伝来の美術作品に関する調査研究は転換点に差し掛かっている。小山家に伝来する美術作品は優品ばかりではない。一方

で、近世京都の有力商家あるいは薪炭商における美術品の受容状況や使用目的等を知り得る資料としての価値を有している。即ち、単なる美術史的観点からの評価には限界があり、美術作品以外の伝来品や古文書等の分析を含めた総合的な視点からの評価を必要とする段階にある。元来、小山家伝来品の調査研究は本学のむすびわざ館ギャラリーが主体となつて取り組んできた課題であり、ギャラリーの事業として報告がなされることが期待される。

本稿は以上の状況を踏まえ、むすびわざ館ギャラリーの今後の活動に僅かでも寄与する内容となることを願いつつ、改めて美術史的観点から小山家伝来品の位置づけを試みるものである。本年度は小山家伝来品の中の〈西王母東王父図屏風〉(図1)の分析に重点を置き、六月十八日、聖護院において本作品との関連が予想される鶴澤探鯨筆〈琴棋書画図屏風〉(図2)の調査を実施した。また調査当日は、聖護院門跡執事長中村覚祐様の寛大な御裁量と教務主事佐藤浄雲様の御協力を賜り、調査対象に一切触れさせない、調査対象に危険が及ぶ場所には一切近付かせないということを条件に、「博物館実習Ⅱ」の調査実習の一環として、履修生を同行させることができた。履修生に緊張感を伴う実際の調査現場の雰囲気を経験させられたことは、学芸員課程にとつて甚だ大きな成果である。以下、「博物館実習Ⅱ」及び学芸員課程の問題点と課題、聖護院本鶴澤探鯨筆〈琴棋書画図屏風〉の調査報告、聖護院本と小山家本との関係性といった諸点について記すこととする。

二、聖護院所蔵「琴棋書画図屏風」の調査

平成二十三年度から京都産業大学むすびわざ館ギャラリーでは、下嵯峨に所在する小山家に伝来した文化財を調査し、その一端を平成二十五年に企画展として公開した。その後も資料調査を継続しており、その実態が徐々に明らかになってきた。平成二十六年には、博物館実習で調査した屏風を、ギャラリーの協力を得て、ミニ企画として「屏風展」を開催した。

調査概要

平成二十八年度は、〈西王母東王父屏風〉の研究を更に深めることと京都産業大学学芸員実習内容の充実とを目的に、京都市左京区聖護院中町に所在する本山修験宗総本山聖護院に、「琴棋書画図屏風」(六曲一双)の調査をお願いしたところ、快諾を頂くことができた。そこで、むすびわざ館ギャラリーの浅子里絵、木村大輔、小出治都子、川上由里絵と鈴木、吉田で「琴棋書画図屏風」の調査を実施した。加えて、博物館実習Ⅰ・Ⅱの履修生も見学実習として調査に参加した。

平成二十八年六月十八日(土)の十時から十六時にかけて、寺院関係者立会のもとに聖護院境内の施設で調査を行った。今回の調査は、写真撮影(全景と細部)をカメラ二台で分担しながら実施した。計測は写真撮影後に全員で行った。調査開始早々、一扇目が外れていることが判明したため、自立による全景写真は中止した。二隻は、五扇と六扇の二扇が外れているため、自立による全景写真は変更した。

実習生へは、三題の課題を課し、後日実習レポートとして提出する

ように指示した。課題一は「美術作品（文化財）の調査において必要な機材や道具について、また事前に相談し、準備しておいたり、取り決めておいたりすることについてまとめなさい」。課題二は「聖護院での調査の様子を見学しながら、気づいた点、改善すべきと考えた点などについて書きなさい」。課題三は、「鶴澤探鯨筆〈琴棋書画図屏風〉をメインに壬生ギャラリーで展覧会を行うと仮定し、テーマ、展示内容、展示構成、展示方法について、自由に考え、自由に述べなさい」であった。

課題一・二の記述内容には、「役割分担の重要性と必要性」「動作一つ一つに掛け声を出し、全員で次の動作を確認することの重要性」「どんな事態でも相談し、最良の方法を導き出す努力」などの意見が述べられている。履修生が、学芸員の行動を良く注視していたことの証である。本学では、今回のような臨地における本格的な調査実習の経験が少ないため、よい経験になったようである。課題三については、色々な意見が示されており、今後充分論議することが必要である。

今回の調査では、十分な事前学習を実施したとは言えなかったが、臨地実習でしか体験できない、学芸員の動作や調査の流れ、調査場所の環境などを多角的に感じ取ってくれたことは、大きな成果であった。学生に直接資料を取り扱わせることはできないが、緊張した空間での実習は、資料に触れなくても教育効果は十分得られることを再確認した。ただし、こうした環境で学ぶことはなかなかできることではない。聖護院関係者のご厚情と学校教育へのご理解に感謝を申しあげたい。



三、鶴澤探鯨筆〈琴棋書画図屏風〉の分析

(一) 調査に至った経緯

最初に、小山家本〈西王母東王父図屏風〉の分析に際して、鶴澤探鯨筆〈琴棋書画図屏風〉(聖護院)の調査を実施した経緯を簡潔に述べておきたい。小山家本〈西王母東王父図屏風〉には落款及び印章が入れられておらず、伝来過程等を示す資料も存在しない。作品の基本情報である作者及び制作年代について考察するには、作品そのもの、絵画表現そのものから情報を抽出し、絵画史的視点から本作品を位置づけるという方法しか残されていない。

前回の調査報告²⁾においては、第一点目に小山家本〈西王母東王父図屏風〉の構図が、狩野派や鶴澤派の画家によって制作された屏風に類似していることを指摘した。一方で、小山家本と構図の類似する作例は、狩野派の系譜に連なる山本素軒筆〈琴棋書画図屏風〉(宮内庁京都事務所) (図3) のうちの右隻、鶴澤探山筆〈琴棋書画図屏風〉(七宝庵コレクション) (図4) のうちの右隻、鶴澤探鯨筆〈琴棋書画図屏風〉(聖護院) (図) のうちの右隻、葆光斎筆〈美人琴棋書画図屏風〉(名古屋城) の右隻など、時代や画家系統が多岐に亘っている。小山家本の作者が如何なる作例に基づいて制作を行っているのかという点にまでは考察が及んでいない。

また前回の報告では第二点目に、人物表現の分析結果に基づき、小山家本は専門画家が様々な技術を習得し、また画題を勉強し、構想を練り上げて制作した、いわゆる本画にあたるような絵画作品ではなく、模写もしくは下書きに近い要素を多分に含んだ作品であると指摘した。

しかしながら、円山四条派の画家や幕末から近代にかけて活躍した画家の場合、狩野派や鶴澤派といった絵師集団に属する画家とは根本的に制作態度を異にしている。即ち、拙稿³⁾における『専門画家』の語は狩野派や鶴澤派の画家を対象としたものであったが、円山四条派の画家や幕末から近代にかけて活躍した画家も専門画家に他ならぬ。

先に挙げた諸作品の中の、どの作例と近い関係にあるのか、或いは、どの画家の表現に類似しているのかという点を明確にしなけれ

ば、小山家本が有する絵画的特徴や歴史的価値を正當に評価することはできない。本課題では、主題や構図が類似する作品との詳細な比較分析を一つ一つ積み重ねることにより、当該作品の特徴について分析することを基本方針とし、本年度は鶴澤探鯨筆〈琴棋書画図屏風〉(聖護院) の現物調査を実施することにした。

(二) 先行研究における鶴澤探鯨の評価

鶴澤派の研究は、まとまりのある確かな現存作例が狩野派や土佐派に比して少ないこともあり、歴代の表現の特徴や他派との影響関係については未だに十分な分析がなされていない。筆者が瞥見する限り、代表的な先行研究としては佐々木丞平氏⁴⁾、野口剛氏⁵⁾、五十嵐公一氏⁶⁾の研究が挙げられるに過ぎない。各研究においては、鶴澤派が絵画的展開において果たした役割や、狩野派とは異なる鶴澤派という画派の存在意義について考察がなされている。鶴澤派の存在を広く世間に紹介し、鶴澤派が果たした絵画的役割についての理解を促したという点で、諸先学が果たした役割は甚だ大きい。そこで、鶴澤探鯨筆〈琴棋書画図屏風〉(聖護院) について具体的な分析を行う前に、鶴澤探鯨を中心として、鶴澤派の展開について、諸先学の研究に依拠しながらまとめておきたい。

鶴澤派の展開において注目されるのは、鶴澤派の形成に大きく関わる初代探山、二代探鯨、三代探索、それぞれの画業と画風である。初代探山の画風が師狩野探幽のそれを忠実に踏襲したものであること、二代探鯨の画風に京都という地域特有の絵画的伝統の影響が見られ

ること、二代探索の画風には初代探山回帰の傾向があるという見方が殆どの先行研究の一致した見解である。⁷⁾

即ち初代探山について佐々木丞平氏は具体例として探山による〈寿老松鶴竹鶴図〉(七宝庵コレクション)、〈鉄拐山水図〉、〈文宣王像〉、〈伊勢大輔図〉を挙げ、「いかにも探幽の忠実な弟子であったように思われる。」と述べられている。⁸⁾

同様に五十嵐氏も探山の作例として〈寿老人松鶴竹鶴図〉(七宝庵コレクション)、〈押絵貼屏風〉(七宝庵コレクション)、〈林和靖図〉(京都府立総合資料館)を挙げ、また〈富嶽吉野竜田図・和歌賛〉に描かれる富士と探幽筆(富士山図)(静岡県立美術館)との類似を指摘し、「探幽風の作品が、上洛した探山に期待されていたようだ。」とされている。⁹⁾

二代探鯨については、佐々木氏は〈黄初平図〉(京都市立芸術大学芸術資料館蔵)について「探幽によって確立された水墨による江戸狩野様式をそのまま引き継いだような作品」と評される一方、〈群鶴図〉(個人蔵)については「水墨による探幽風の楚々とした表現でありながら画面はよく整理され、大きく取られた余白がしつかりとした空間を表現している。」¹¹⁾ また〈琴棋書画図〉(聖護院)については「伝統的漢画の画題でありながら、青金、赤金による箔や砂子を多用した装飾性を強く打ち出し、かつ、一双の画面を貫く地形の安定感、樹木の隈取り等、密度の濃い表現となっている点は京狩野的な表現要素にかなり近く、」¹²⁾ さらに〈十二富士〉(聖護院)を挙げて「四季の富士を主題にした極めて柔和な大和絵的表現を、ごく自然に試みて

いる。」¹³⁾と分析し、最後に「鶴澤派は探鯨において大きく変化したと思われる。京都という地域性の中に根付き、自由に制作活動を始めた紛れもない京画壇の画家になったといえる。」と評価されている。¹⁴⁾

五十嵐氏も探山と探鯨の作例を比較し、探鯨筆(瀟湘八景図屏風)(七宝庵コレクション)を探山風の作例として挙げる一方、探山が描かないような作品として〈桜雉子・梅金鶏図屏風〉(七宝庵コレクション)、〈草花図屏風〉(根津美術館蔵)等を挙げ、「探鯨の時代、鶴澤派の画風は大きく変化したようだ。」と述べられている。¹⁵⁾

三代探索の画風について、佐々木氏は探鯨の弟子石田幽汀及び幽汀の弟子円山応挙との対比によって解釈され、「応挙画風が時代を風靡すればするほど探索はそれから距離を置き、むしろ狩野派の持ついた伝統性をより鮮明にすることによって応挙画風との違いを際立たせようとする。」と解説されている。¹⁶⁾

他方、五十嵐氏は三代探索について佐々木氏とはいささか異なる見解を示している。〈四季草花図屏風〉(七宝庵コレクション)、〈嵐山春漁図・和歌賛〉(七宝庵コレクション)を例に挙げ、「これらは、探山はもちろんのこと、探鯨も描かなかった作品だといえるであろう。」¹⁷⁾と述べられ、探鯨以上に画風の幅が広がったと見做されている。

一見すると両氏の解釈は異なるようにも見受けられるが、佐々木氏は個々の作品解説においては、むしろ五十嵐氏と同様の解釈をされている。具体的には、探索筆(宇治製茶図)(大徳寺)について「金雲や金のすやり霞による強い装飾性、緑青による松や山並の表現にはこの時期の京画壇でみられる独特の漢画と大和絵の混合形体を見るこ

とができるが、同時に、肥瘦の少ない、整理された輪郭線による人物表現は円山派の表現にも極めて近いものがある。こうした探索の絵の中にも様式的に相当入り組んだこの時代の様相を見ることができ¹⁸⁾とされ、探索の作品に父探鯨や祖父探山とは大きく異なる表現様式の作例が存在することを認めている。

しかし一方で、探索筆〈唐人物図〉(雲華院)の中に父探鯨が描いた〈琴棋書画図〉(聖護院)に類似する表現が見られること、(松鶴図)〈洛東遺芳館〉の表現に祖父探山の作品に回帰するような描写が見られることも指摘されている¹⁹⁾。

ここまで、先行研究の指摘に依拠しながら、鶴澤派初代探山から三代探索に至るまでの画風の変遷について確認してきた。当然のことながら、第一に注意を要することは、二代探鯨及び三代探索の作例においては、時代的、地域的、集団的な問題に起因する様々な絵画的要素が複雑に混在しており、作例ごとに情報を抽出し、作例ごとの表現の特徴を見極めなければならないことであろう。

ただし、本課題の第一の目的は小山家本〈西王母東王父図屏風〉の理解を深化させることにあり、その点では、複雑な様相を呈する近世絵画史の展開の中でも特に、小山家本〈西王母東王父図屏風〉と同様の構図や主題を有する作品における表現の展開に論点を限定することが可能である。即ち、小山家本〈西王母東王父図屏風〉と同様の構図や主題を有する基準作例を比較対象とし、描写対象ごとの比較分析を丁寧に行うことにより有効な分析結果が得られるものと考えられる。次項では、本項でまとめた初代探山から三代探索に至るまでの絵

画表現の変遷を念頭に置きながら、現物調査を実施した聖護院本鶴澤探鯨筆〈琴棋書画図屏風〉の表現の特徴について具体的に分析を行い、表現様式の特徴から鶴澤探鯨についての再評価を試みる。

(三) 聖護院本〈琴棋書画図屏風〉の分析と鶴澤探鯨の再評価

探鯨による聖護院本〈琴棋書画図屏風〉(以下、「探鯨筆〈琴棋書画図屏風〉」と称する)の特徴を分析する上で注目されるのが父探山による七宝庵コレクションの〈琴棋書画図屏風〉(以下、「探山筆〈琴棋書画図屏風〉」と称する)である。両作品は主題が完全に一致しており、恰好の比較対象である。一点だけ予め述べておかなければならないことは、現物調査を完了できたのが探鯨筆〈琴棋書画図屏風〉のみであり、探山筆〈琴棋書画図屏風〉については図版²⁰⁾の分析になるという点である。この点に関しては十分に留意し、現段階で明確にし得ない点については、現段階での見通しを述べるに止め、現物調査を終えた後に改めて報告することにする。

最初に両作品の構図の比較からはじめる。両作品の右隻の構図を確認していくと、画面右下、すなわち第二扇下端中央付近より第一扇右端の画面上下幅の真ん中よりもやや下辺りにかけて、岩もしくは小高い丘が配される。また幹の形や配置が異なるものの、第一扇には太い松の幹が描かれている。

また、第二扇上端中央付近より、第三扇と第四扇との境目の上下幅の真ん中よりもやや上方にかけて、再び先の松の幹より伸びる枝が描かれ、第二扇及び第三扇では、松の枝の下方に主要な場面や人物が描

き込まれる。琴を弾く人物が探鯨筆（琴棋書画図屏風）では第二扇、探山筆（琴棋書画図屏風）では第三扇に配されるという相違が見られる一方、琴を弾く人物の形体そのものは同じ図様を反転させたかの如く類似している。

更には、第四扇及び第五扇の上方に遠景の山岳表現を配し、第五扇の画面下半分に再び主要な場面や人物を描き込む。ここでも探鯨が人々の囲碁に興ずる様子を地上の場面として描いているのに対し、探山は船上の場面として描くという相違が見られる。

また、探山の描写では、囲碁盤の上に碁石入れが置かれたままの状態になっており、いささか奇怪な印象を受ける。最後の第六扇では、両作品とも画面左方に大きな空間が確保され、対象の描写は限りなく抑えられている。

左隻に目を転じると、右隻第六扇と同様に左隻第一扇及び第二扇の上方には大きな空間が設けられている。また第二扇下方には水流が描かれ、探鯨の作品では画面下方に水流に向かって竿を伸ばす童子が二人描かれている。第三扇では画面下半分に書物を手にする人物が描き込まれ、上半分には左上より右下に向かって伸びる樹木の枝が表されている。更に第四扇では画面下半分に、文机の上に料紙を広げ筆を手にする人物が描かれ、画面上半分には樹木の太い幹が描き込まれている。

第五扇及び第六扇は、探鯨の作品では自然景の中に軸を広げて鑑賞する数人の女性が描かれるのに対し、探山の作品では建築物が画面の大半を占める大きさで描かれ、建物内の椅子に女性と老人が腰かけ、

壁に軸が掛けられる様子が描写されている。

以上の通り、両者の左隻第四扇より第六扇にかけての描写は大きく異なっており、特に第四扇の文机に料紙を置いて筆を手にする人物に關して、探鯨の作品では料紙に文字を書いているのに対し、探山の作品では樹木の枝の如き対象を描写している。ここには看過できない問題がある。即ち、両者とも左隻第五扇及び第六扇において琴棋書画の「画」に当たる部分を描写しており、左隻第三扇及び第四扇においては「書」の部分の描写するのが適当であると思われる。しかし、先に確認した通り、探山は第四扇において「画」と結びつくような描写を施しているのである。やはり此処は探鯨のように文机上の料紙には絵ではなく「書」と結びつく文字を描き込むべきであろう。右隻の囲碁の描写と共に不可解な点である。

両作品の構図の比較から見出される類似点、具体的には右隻第一扇や左隻第四扇から第五扇にかけて描かれる樹木の幹の形体、右隻第二扇から第四扇までの画面上方や左隻第二扇から第三扇までの画面上方に配される枝の形体、また、琴、机、琴を弾く人物の姿勢、文机、文机に向かって筆を持つ人物の姿勢などからは、探鯨が探山に学んでいること、また両者が粉本や過去の狩野派の作例に倣って全体の構図を構成し、個々の描写対象の形体を完成させている様子が看取される。裏を返せば両作品の相違点、左隻第五扇及び第六扇の構図や人物の配置の相違に關しても、両画家は過去の作例や粉本に倣って画面を完成させていると見做される。即ち、構図に關する限りは、相違点に両者の個性を見出そうとするよりも、探山と探鯨の制作姿勢は基本的

に一貫していると考えの方が自然であろう。

しかしながら、筆法や彩色技法、空間表現といった絵画様式に関する部分に着目すると、構図を比較した場合とは様相が異なる。特に樹木の描写方法には大きな相違が見出される。

右隻第三扇の画面上方に描かれた松の枝の表現や、右隻第二扇の画面上下幅の中間よりもやや上方に中景として描き込まれた梅の木表現は顕著な例である。探山が松の枝の先端や梅の枝を、墨の濃淡を利用してしながら一筆で描き上げているのに対し、探鯨は松の枝の先端近くまで濃い墨で輪郭を描き起し、輪郭の内側には彩色を施している。

また探鯨は右隻第二扇の梅の木の描写において、第三扇の松の枝を象った輪郭線よりも淡い墨で梅の枝の輪郭線を描写しており、近景と中景との距離の相違や対象の寸法の相違にまで配慮して、墨の濃淡や描線の幅を描き分けている様子が看取される。探山の松と梅の描写においても対象との距離や対象の寸法を意識した墨の濃淡の描き分けがなされているものの、右隻第一扇の画面右端から左方に伸びる近景の松の枝の表現においては先端付近まで輪郭線を描こうとする様子が見受けられ、先の第二扇の梅や第三扇の松の枝の表現との描き分けが曖昧になっている。

加えて、右隻第一扇及び第二扇の画面上方に描き込まれた藁葺き屋根と遠景の樹木との位置関係、両者を象る描線の幅や墨の濃淡、更には右隻第四扇及び第五扇の上方に遠景として描き込まれた山岳表現を象る輪郭線の表現にも、画面空間の遠近関係を意識している様子は見受けられない。

つまりは、探山は墨の濃淡の使い分けや個々の対象の描写において探幽譲りといわれる卓越した技術を見せる一方で、墨の濃淡や描線の幅の描き分けと画面空間における各対象の位置や寸法との関係という点においては未だ発展段階にある。

画面空間に対する両者の認識の相違は、金箔や金砂子による裝飾方法にも表れている。探山筆〈琴棋書画図屏風〉では箔の使用は認められず、赤金と青金と目される二色の金砂子が画面内の余白及び対象が描き込まれていない地面の一部に蒔かれている²¹⁾。ここでは、砂子が画面全体の裝飾性を高める役割を担っており、砂子を施す位置や量、赤金・青金の使い分けと画面空間とは殆ど関係付けられていない。

左隻第一扇及び第二扇においては、画面上方の遠景の山岳表現と画面下方の近景の水流や岸辺との間に設けられた大胆な余白を埋めるように配され、空間の間延びを防ぐように用いられているものの、他の使用例と併せて判断すれば、緻密な計画の上での表現とは見做し難い。

一方、探鯨筆〈琴棋書画図屏風〉では、赤金と青金と目される二色の金砂子と共に金箔も用いられている²²⁾。各描写対象の間に複雑に配された金箔と砂子の表現は、描写対象同士的位置関係を明確にするかのように、画面手前から奥行き方向へと展開する何層もの空間を違和感なく接続する段階にある。両者の金箔や金砂子に対する認識の違いは、先の墨の濃淡の変化や描線の幅の描き分けにおいて確認した相違に通じる問題である。

ここまで確認してきたように、探鯨が如何なる背景の中で父探山を

凌ぐほどの技術を獲得し、鶴澤派の礎を築く役割を果たしたのか、先行研究においては、絵画的伝統が脈々と継承されてきた京都という地域的な点に要因を求める見解が多い。²³この見解に異論はないが、先行研究において絵画表現の問題に関して具体的な検証がなされることは殆どなかったように見受けられる。

作例が乏しいこともあり、具体的な検証が困難であることは理解しているが、探幽の門人とされる山本素軒によって描かれた〈琴棋書画図屏風〉(宮内庁京都事務所蔵、以下「素軒筆〈琴棋書画図屏風〉」)と称する)は、探鯨という画家について考察する上で重要な問題を含んでいると筆者は考える。そこで、次に探鯨筆〈琴棋書画図屏風〉と素軒筆〈琴棋書画図屏風〉との関係性について分析する。

素軒筆〈琴棋書画図屏風〉に関して注目されることは、構図から個々の描写対象の形体に至るまで、探鯨筆〈琴棋書画図屏風〉と驚くほど酷似していることである。度々触れている通り、過去の作例や粉本に倣って制作するということが日常的に行われていた当時においては、同じ主題の作品が酷似したものになることも日常的に有り得たことかもしれないが、探鯨による〈琴棋書画図屏風〉が父探山の〈琴棋書画図屏風〉ではなく、競合相手とも成り得る同門の素軒によって描かれた〈琴棋書画図屏風〉に酷似していることは看過できない。

探鯨筆〈琴棋書画図屏風〉と素軒筆〈琴棋書画図屏風〉とを比較すると、両者の類似点は構図や個々の描写対象の形体といった形式的な部分にとどまらず、描法にも及んでいる。例えば先の比較で取り上げた、右隻第三扇の画面上方に描かれた松の枝の表現を見れば明白であ

る。

素軒も松の枝の先端近くまで濃い墨で輪郭線を象り、輪郭線の内側に彩色を施している。両者の松の葉の描写には相違が見られるが、枝の表現においては探鯨と素軒の描写は甚だ近く、探山のそれとは大きく相違している。即ち、探鯨は父探山が墨の濃淡に重点を置いて描出した対象に、素軒の如き輪郭線と彩色とによる描写方法を導入しているのである。このような点に、父探山、延いては探幽からは学び得なかった彩色に重点を置く表現に対して探鯨が興味を抱いていた様子が表れている。探鯨は素軒の如き装飾性を強く打ち出した表現や京狩野的な表現を貪欲な姿勢で習得していたものと考えられる。

『月堂見聞集』卷之八、「女御々殿御絵之間」の条には、女御々殿の各部屋の襖絵の画題と筆者が記されている。ここでは、探山及び探鯨の名と共に素軒の後を継いだ宗川(数馬)の名が確認できる。恐らく探鯨は父探山と共に活動する中で父の描法を学ぶ一方、父探山とは大きく異なる絵画の在り方にも注意を向け、土佐派の如き大和絵的な表現や京狩野の如き装飾性の強い表現を脇目に見ながら、時には他派の表現を間近で修得する機会を伺いながら制作活動に従事していたのではないだろうか。

一方で、探鯨が分別なく他派の表現を学び取ろうとしていた訳ではないことも、素軒筆〈琴棋書画図屏風〉との比較によって鮮明になる。右隻第二扇の画面上方描かれた遠景の滝の描写を比較すると、素軒の場合には、滝の流れを表す描線に比較的濃い墨が用いられ、各描線の幅の変化も比較的少なく、一本一本の描線の引き初めから引き終

わりまでが、多少の肥瘦を伴いながらも殆ど均一に引かれている。

一方、探鯨の場合には、水流の前後関係を示すかのように各描線の幅に変化が見られ、さらには墨の濃淡の変化も見られる。一本一本の描線の引き初めから引き終わりまでの間にも、描線の幅の変化や墨の濃淡の変化が見られる。そして、以上のような探鯨の描き分けは、素軒よりもむしろ父探山の筆遣いに近い表現である。

探鯨筆（琴棋書画図屏風）、探山筆（琴棋書画図屏風）、素軒筆（琴棋書画図屏風）、上記三作品についての此処までの比較から、探鯨という画家の特徴が僅かながら明らかとなってきたように思われる。探鯨は墨の濃淡や描線の変化に重点を置く父探山の表現を礎としながら、長年に亘って絵画の伝統が脈々と継承されてきた京都における土佐派や京狩野に連なる他派の画家の表現、具体的には描写対象に概念的な形体を付与する描線の扱いや彩色方法を習得し、多種多様な表現技法に抑制を加えながら、それぞれの利点を融合する境地へと達している。

探鯨筆（琴棋書画図屏風）は、過去の作例や粉本に記される無数の主題や構図、墨の濃淡や描線の変化、彩色、金箔、砂子による装飾技法を巧みに操り、筆力、空間認識、装飾性といった諸々の要素を高い次元で処理し得る段階にある。本作品は江戸狩野とも、土佐派とも、京狩野とも異なる鶴澤派の特徴を明示する、探鯨の最重要作例の一つである。

以上の分析は、先に取り上げた佐々木丞平氏や五十嵐公一氏の探鯨に対する評価とも矛盾しない。²⁵⁾

d)、鶴澤探索の絵画表現

前項では鶴澤派二代探鯨を中心として、初代探山から二代探鯨へと至る絵画表現の展開について確認した。鶴澤派の礎は探山、探鯨によって築かれたと見做されるが、先行研究の多くが、鶴澤派の地位が確立される時期を三代探索以降としており、小山家本（西王母東王父図屏風）の位置づけを検討する上では、三代探索の絵画表現についても確認しておく必要がある。

ここでは比較対象として探索による雲華院蔵の（唐人物図）（図5）（以下、「探索筆（唐人物図）」と称する）を取り上げる。残念ながら筆者の管見の範囲では探索による（琴棋書画図屏風）を見出すことができなかった。しかしながら、探索筆（唐人物図）には先の諸作品と同様に画面左端に松の幹を大きく描き込む表現が見られ、書物を手にする人物や文机上に料紙を置き手に筆を持つ人物の形体等、先の諸作品と類似する描写が見出され、寸法も概ね近似しているため、有効な比較が可能である。

前項までの比較内容を前提として、探索筆（唐人物図）右より第二面の画面上方に描かれた松の枝の表現に目を向けると、祖父探山よりも父探鯨に近い描写が確認できる。即ち、枝の先端近くまで輪郭線を象り、その内側に彩色を施している。

しかしながら、探鯨により描かれた松の輪郭線に比して、探索が引く輪郭線は墨の色味がやや淡く、画面空間に溶け込んでいくかのようである。同様の相違は、探索筆（唐人物図）右より第一面の画面下方に描かれた岩や、右より第三面及び第四面の画面上方に遠景として描

かれた山岳表現において一層顕著である。探鯨が岩や山岳表現の輪郭を濃い墨によって明確に描出するのに対し、探索は探鯨に比して淡い墨を用い、彩色の階調と調和させるかのように岩や山岳表現の輪郭を描写している。このような探索の描写方法は、伝統的な漢画系の画題に対する探索の立ち位置を明瞭に示しており、父探鯨とも祖父探山とも異なるものである。

この点に関連して興味深いことは、彩色を控えた墨による描写を主とした作品における探山の表現である。探索による〈松鶴図〉(洛東遺芳館蔵)(図6)と探山による三幅対の〈寿老人松鶴竹鶴図〉(七宝庵コレクション)のうちの右幅〈松鶴図〉(図7)とを比較する。

注目されるのは松の表現である。一見すると両者の表現は類似しているようにも見受けられるが、探山が墨の微妙な濃淡を使い分けながらも、松の幹や枝を象る輪郭線の描出を明瞭に意識しているのに対し、探索の場合は墨の濃淡を彩色の如く用いて松の幹や枝を描出し、輪郭線を描き出そうとする意識は一切ない。これは両作品の土坡の表現や鶴の嘴の表現に関しても同様のことが指摘できる。以上のような探索の描線や輪郭線、或いは彩色に対する認識は、先の探鯨筆〈琴棋書画図屏風〉と探索筆〈唐人物図〉との比較において見出された相違にも通じるものである。

また、画面空間の展開に対しても、探索は父探鯨や祖父探山とは異なる認識を示している。先に触れた通り、探山筆〈琴棋書画図屏風〉においては、個々の描写対象を捉える距離や寸法、描写対象を象る描線の使い分け、描写対象同士の位置関係、画面内における各描写対象

の配置、といった諸々の要素によって形成される空間表現に曖昧な点が見られ、必ずしも整合性の取れた画面空間を獲得する段階には至っていないかった。

続く探鯨筆〈琴棋書画図屏風〉では、画面空間の展開に対する認識が改善され、先に挙げた諸々の要素、即ち対象を描写する距離や寸法と各描写対象同士の位置関係等は見事な融合を見せ、僅か二メートルにも満たない画面上下幅の中に、近景から中景、中景から遠景へと展開する空間が整合性を持って描出されている。特に、中景という微妙な位置に存在する描写対象は、探山筆〈琴棋書画図屏風〉においては曖昧な画面空間を生じる要因の一つともなっていたが、探鯨筆〈琴棋書画図屏風〉においては中景にあたる位置、すなわち、横方向に展開する画面において近景と遠景との間に存在する描出し難い曖昧な空間に、金箔、赤金及び青金と目される二色の砂子を効果的に配し、探山の作品に見られた画面空間の曖昧さを解消している。

しかしながら、探索筆〈唐人物図〉においては、探鯨筆〈琴棋書画図屏風〉において画面全体の半分以上の面積を覆うかのように用いられていた金箔及び砂子は抑制されており、近景と遠景との間の微妙な位置にある中景の描写対象を積極的に表現しながらも、整合性の取れた画面空間を創出できる段階に至っている。探索筆〈唐人物図〉右より第三面に描かれた画面手前の書を手にする諸々の人物表現と、画面上方に描き込まれた遠景の山岳表現との関係性を見ると、近景と遠景との間に存在する水流の表現の配置や向き、画面全体に占める面積など、画面空間の展開に大きく関わる描写対象の配置や寸法を自在に描

き分けることができる段階にあることが理解できる。

必ずしも画家としての優劣と即座に結びつくものではないが、対象を象る輪郭線の描き方、輪郭線と彩色との調和、近景から遠景へと展開する画面空間の描出という点において探索は、父探鯨も祖父探山も成し得なかった技術を獲得しており、探索独自の新たな境地を見せている。

四、小山家本〈西王母東王父図屏風〉の分析

先に触れた通り、筆者は前回の調査報告の際、人物表現における分析結果を理由として、小山家本は専門画家が様々な技術を習得し、また画題を勉強し、構想を練り上げて制作した、いわゆる本画にあたるような絵画作品ではなく、模写もしくは下書きに近い要素を多分に含んだ作品であるとの指摘を行った。このような小山家本に対する見方は現在も変わっていない。しかしながら、「専門画家」の語が対象とする範囲については、今一度、筆者の意図を述べておかなければならない。

筆者は「専門画家」の語を狩野派や鶴澤派の画家を指す目的で用いている。当然のことながら、狩野派や鶴澤派の画家が描く絵画との対比において小山家本を評価する場合と、狩野派や鶴澤派に学ぶ一方で自らの表現を探究した円山四条派の画家や幕末から近代にかけて活躍した画家によって制作された作品と小山家本との関連を探究する場合とは、小山家本の存在価値に大きな相違が生じる。

以上のような問題を一つ一つ整理し、〈西王母東王父図屏風〉の正當な評価を導き出す上で、狩野派や鶴澤派によって制作された作品と本作品との比較は不可欠な作業である。

以下、前節での考察と関連させながら小山家本〈西王母東王父図屏風〉の絵画的特徴について分析を行う。最初に注目されるのは、先の比較でも度々問題となった第二扇及び第三扇の画面上方に描き込まれた松の枝の先端付近の表現である。第二扇においては辛うじて枝の輪郭を象ろうとする意識が看取されるものの、第三扇の枝の表現においては枝を象る輪郭線が見出されず、枝の先端よりも大分手前の段階で、輪郭線を伴う表現から輪郭線を用いない表現へと転換している。

このような枝の表現は、探鯨や探索のそれとは隔たりがあり、探山の表現に通じるところがある。また、探山筆〈琴棋書画図屏風〉の右隻第三扇に描き込まれた松の枝の形体と小山家本第三扇に描かれた松の枝の形体が酷似している点も興味深い。更に、〈西王母東王父図屏風〉第二扇、画面上下幅の真ん中より僅か下の右端より左上方に伸びる梅の描写においても、輪郭線を積極的に描き出す表現は見られず、探山の梅の描写に類似している。

探山という固有名と本作品とを結びつける段階にはないが、いま確認した樹木の形体や樹木の描法からは、小山家本〈西王母東王父図屏風〉の画家が探山の如き画家の作品に倣って制作を行っている様子が垣間見える。

一方で、〈西王母東王父図屏風〉第一扇に大きく描かれた「く」の字型の松の幹の形体は、探鯨筆〈琴棋書画図屏風〉の右隻第一扇にも

見出される。また、第四扇から第六扇にかけては、東王父を主とした近景と山岳表現を主とした遠景との間に殆ど対象が描き込まれず、広大な空間が広がっているかのようである。このような画面空間の展開は、対象同士的位置関係などに不整合な点があった探山の表現とも、中景の描写対象を巧みに描き分け、対象を積極的に画面内に描き込もうとする探索の表現とも相違しており、探鯨による画面空間の展開に通じるところがある。

諸作品の構図や絵の内容を比較すると、小山家本〈西王母東王父図屏風〉には画面内に描かれた描写対象が極端に少ない。即ち、他作品と比較し得る部分が少ない。しかしながら、後世の画家に対して強い影響力を持つ構図や空間表現の分析結果は甚だ重要である。

今後は狩野派の作例も含めて広く関連作品の調査を継続していかなければならないが、途中経過として、仮に鶴澤派の展開を基に小山家本〈西王母東王父図屏風〉の位置づけを検討するならば、小山家本は三代探索に至る以前の二代探鯨や初代探山の画面構成や描法に近く、更に大胆な見通しを立てるならば、今後は第一に初代探山や探山の周辺画家との関係性について追究する必要があるであろう。

また一方で、小山家本〈西王母東王父図屏風〉と探山筆〈琴棋書画図屏風〉との間に存在する個々の描写対象における表現の不一致は、〈西王母東王父図屏風〉の画面内に描かれた描写対象の少なさと共に、本作品の画家の性格を示すものかもしれない。即ち、探山や探鯨の如き画家の作例に構図や描法、空間表現等を倣う一方で、人物表現や環境描写の細部においては自らが得意とする描法や技法を組み入れる

という制作過程は、画家や画家を志す者であれば誰もが経験するところであろう。

このような点を解きほぐし、本作品の画家の個人的な領域にまで接近できるかが今後の大きな課題である。

五、むすびにかえて

本稿では、小山家本〈西王母東王父図屏風〉の画家や制作時期に関する新たな情報を得ることを目的として、本作品との関連が期待され、実際に現地にて現物調査を実施した鶴澤探鯨筆〈琴棋書画図屏風〉(聖護院)を中心に諸作品の比較分析を行った。最後に、今後の課題について簡潔にまとめておきたい。

聖護院での現物調査では、描線ごとの表現の相違、彩色、装飾技法を初めとして、図版からは得ることのできない情報が数多く存在することを再認識した。本稿における探鯨筆〈琴棋書画図屏風〉及び小山家本〈西王母東王父図屏風〉に関する分析は、現物調査があつてこそ成果である。

一方で、探山筆〈琴棋書画図屏風〉、探索筆〈唐人物図〉、素軒筆〈琴棋書画図屏風〉は調査に向けて準備している段階であり、本稿では最低限の考察に留まっている。本年度は小山家本〈西王母東王父図屏風〉に重点を置いたが、小山家には他に石田友汀の落款を伴う屏風も伝来しており、今後、より一層、現物調査を充実させていく必要がある。

また、小山家伝来の美術作品に関する調査研究は、美術史的観点とは異なる、美術作品以外の伝来品や古文書等の分析を含めた総合的な視点からの評価を必要とする段階に入っている。古文書を初め、改めて小山家の伝来品について考察する必要があるのかもしれない。美術史的観点からは得られない情報が存在するのではないかと期待している。

新たな調査の実現には、第一に小山家の方々の御協力が不可欠であり、第二には小山家伝来品の調査研究に取り組んできた本学むすびわざ館ギャラリーの研究活動の継続が甚だ重要である。やがて、近世京都の有力商家である薪炭商小山家に伝来した美術品の受容状況や使用目的等を明らかにできる日が訪れることを願い、諸条件の整備に取り組むつもりでいる。

加えて、調査研究に関する課題と共に触れておかなければならないことは、文化財の保護・保存の問題である。鈴木の記事でも記している通り、探鯨筆（琴棋書画図屏風）の現物調査では、調査当日に現物を取り扱う中で右隻第一扇及び左隻第五扇、第六扇が屏風本体から完全に独立した状態であることが判明した。探鯨の代表作である本作品を現状のまま放置すれば、貴重な文化財を後世に引き継がない危険さえある。また、小山家本（西王母東王父図屏風）も痛みが激しく、所々で裏張りが露出した状態になっている。探鯨筆（琴棋書画図屏風）に関しては聖護院の方々と、また小山家本（西王母東王父図屏風）については小山家及び本学むすびわざ館ギャラリーの方々と連携し、一日も早く本格的な修復が実現するよう、展示公開活動や調査研究活動も

継続する。

最後に、本課題は学芸員課程科目「博物館実習」の充実を図る目的も有している。鈴木と吉田は『博物館実習』について、緊張感を伴う実際の調査現場や学芸員が作業を行う現場の雰囲気の中で、生きた教材と対峙し、自ら考え最善の方法を選択し行動する訓練の場と捉えている。必ずしも計画通りに進むことばかりではないものの、本年度の如く、多くの方々の御理解と御協力により、質の高い実習が実現している。より一層の授業の充実を目指し、引き続き様々な授業の在り方を提案したいと考えている。

（執筆担当―一と五を鈴木・吉田が共同で、二を鈴木・三と四を吉田が担当。）

（謝辞）

本年一月、小山家第十六代当主の小山勝之氏が逝去されました。これまでの本学の教育活動に対する御理解と御協力に心より御礼を申し上げます。また、鶴澤探鯨筆（琴棋書画図屏風）の現地調査では、聖護院門跡執事長中村寛祐様、教務主事佐藤浄雲様をはじめ、聖護院の皆様の大なる御協力を賜りました。学芸員課程科目「博物館実習Ⅰ・Ⅱ」の教育方針についても御理解いただき、寛大な御裁量を賜りました。心から感謝の気持ちと御礼を申し上げたく、謝辞にかえさせていただきます。最後になりましたが、学芸員課程科目「博物館実習Ⅰ・Ⅱ」の充実には、本学むすびわざ館ギャラリーの協力が不可欠でした。むすびわざ館ギャラリーの学芸員、浅子里絵先生、木村大輔先生、小出治都子先生、川上由里絵先生に、この場を借りて感謝を申し

上げさせていただきます。

注

- (1) 拙稿。1、「近世京都の有力商家、薪炭商小山家に伝来する美術作品の調査研究―学芸員過程科目「博物館実習」における活動報告と併せて―」『京都産業大学論集』人文科学系列第四九号・社会科学系列第三三号二〇一六年三月、2、共著「近世京都の有力商家、薪炭商小山家に伝来する美術作品の調査研究Ⅱ―調査済作品における絵画表現の分析を中心に―」『京都産業大学日本文化研究所紀要』第二二号二〇一六年三月
- (2) 前掲書注1。
- (3) 前掲書注1。
- (4) 佐々木丞平「京画壇と鶴沢派」(『江戸期の京画壇―鶴沢派を中心として』(展覧会図録)所収)、京都大学文学部博物館、一九九六年。
- (5) 野口剛1、「鶴沢派研究序論―主に探山と探鯨に関する文献的考察―」(『朱雀第15集』所収)、京都文化博物館、二〇〇三年。2、「京都府立総合資料館蔵鶴澤家資料の紹介」(『朱雀第15集』所収)、京都文化博物館、二〇〇三年。3、「鶴澤探山の画歴―失われた御所障壁画―」(『近世京都の狩野派展』(展覧会図録)所収)、京都文化博物館、二〇〇四年。
- (6) 五十嵐公一「鶴澤派に注目する理由」(『彩―鶴澤派から応挙まで』(展覧会図録)所収)、兵庫県立歴史博物館、二〇一〇年。
- (7) 前掲書注4、5、6。
- (8) 前掲書注4。四頁参照。
- (9) 前掲書注6。一三二頁参照。
- (10) 前掲書注4。四頁参照。
- (11) 右に同じ。
- (12) 右に同じ。
- (13) 右に同じ。右に同じ。
- (14) 右に同じ。

図版出典

- (15) 前掲書注6。一三二頁参照。
- (16) 前掲書注4。五頁参照。
- (17) 前掲書注6。一三二頁参照。
- (18) 佐々木丞平「江戸期の京画壇―鶴沢派を中心として」(展覧会図録)、京都大学文学部博物館、一九九六年。二五頁(作品解説)参照。
- (19) 佐々木丞平「江戸期の京画壇―鶴沢派を中心として」(展覧会図録)、京都大学文学部博物館、一九九六年。三〇頁(作品解説)参照。
- (20) 『彩―鶴沢派から応挙まで』(展覧会図録)、兵庫県立歴史博物館、二〇一〇年。二六―二七頁参照。
- (21) 『彩―鶴沢派から応挙まで』(展覧会図録)、兵庫県立歴史博物館、二〇一〇年。一四頁(作品解説)参照。上記の作品解説においては、参考作例として挙げる探鯨筆(琴棋書画図屏風)(聖護院)については、箔及び金砂子の使用が認められることを述べる一方、当該作品の金砂子の詳細については触れていない。
- (22) 佐々木丞平氏は「江戸期の京画壇―鶴沢派を中心として」(展覧会図録、京都大学文学部博物館、一九九六年。一七頁参照。)の中で、砂子について「赤金」と「青金」との二種類の素材が確認されることを記されている。筆者自身も現物調査の際、砂子の表現に色味の異なる二種類の素材が用いられていることを確認した。
- (23) 前掲書注4、5、6。
- (24) 野口剛氏は「鶴沢派研究序論―主に探山と探鯨に関する文献的考察―」(『朱雀第15集』所収)、京都文化博物館、二〇〇三年。)の中で「月堂見聞集」卷之八、「女御々殿御絵之間」の条について触れられている。『続日本随筆大成別巻近世風俗見聞集2月堂見聞集上』吉川弘文館、二〇〇七年。三三四―三三八頁参照。
- (25) 前掲書注4、6。
- (26) 前掲書注5、6。

(図1) 小山勝之氏より鈴木が許可をいただき、吉田が撮影を行った。

- (図2) 『江戸期の京画壇―鶴沢派を中心として』(展覧会図録)、京都大学文学部博物館、一九九六年。一六・一七頁。
- (図3) 『京都御所ゆかりの至宝』(展覧会図録)、京都国立博物館、二〇〇九年。二四六・二四七頁。
- (図4) 『彩―鶴沢派から応挙まで』(展覧会図録)、兵庫県立歴史博物館、二〇一〇年。
一四・一五頁。
- (図5) 『江戸期の京画壇―鶴沢派を中心として』(展覧会図録)、京都大学文学部博物館、一九九六年。二六・二七頁。
- (図6) 『江戸期の京画壇―鶴沢派を中心として』(展覧会図録)、京都大学文学部博物館、一九九六年。三〇頁。
- (図7) 『彩―鶴沢派から応挙まで』(展覧会図録)、兵庫県立歴史博物館、二〇一〇年。一〇頁。



図1 〈西王母東王父図屏風〉



図2-1 鶴澤探鯨筆〈琴棋書画図屏風〉(聖護院) 右隻



図2-2 鶴澤探鯨筆〈琴棋書画図屏風〉(聖護院) 左隻



図 3-1 山本素軒筆〈琴棋書画図屏風〉(宮内庁京都事務所) 右隻



図 3-2 山本素軒筆〈琴棋書画図屏風〉(宮内庁京都事務所) 左隻



図 4-1 鶴澤探山筆〈琴棋書画図屏風〉(七宝庵コレクション) 右隻



図 4-2 鶴澤探山筆〈琴棋書画図屏風〉(七宝庵コレクション) 左隻



図 5 鶴澤探山筆〈唐人物図〉(雲華院)



図7 鶴澤探山筆（松鶴図）（寿老人松鶴竹鶴図）のうち、七宝庵コレクション



図6 鶴澤探山筆（松鶴図）（洛東遺芳館）

A Research on the Works of Art from the Koyama Family III:
the Folding Screen of the Four Accomplishments
by Turusawa Tangei (Shogo-in collection)

Hisao SUZUKI
Takuji YOSHIDA

Abstract

Since May 2014, the Koyama family art collection in Kyoto has been studied as part of museology courses, with the current focus being on a pictorial analysis of the collection. The Folding Screen of the Four Accomplishments by Turusawa Tangei (Shogo-in collection) has been specifically examined to gather information regarding the Folding Screen of the Xiwangmu (Seioubou) and Dongfang shuo (Tououfu) (Koyama collection). The importance of this type of research has been that Museology II students have had the opportunity to conduct research in-situ. In this paper, the Museology II Training Report and the research report from Shogo-in are presented and discussed.

Keywords: the Koyama family, fueller, Shogo-in, museology, folding screen

