

[琳派研究ノート]

俵屋と伊年印について

近世絵画史上に名を残す巨匠達の中には、素晴らしい作品を残しながら、その生涯が明らかでない画人も少なくありません。その原因の一つには、公家や武家とは違って公式の文献資料に登場する事が極めて少ないことが挙げられます。幸運な場合でも寺社の造営の際の記録や、私的な日記類に顔を覗かせる程度で、文献資料のみで画家の生涯を跡付けることは非常に困難です。

それでも、画人の中には落款とともに制作年月や年齢を記すことが多いので、生没年を知ることができます。しかし、これから御紹介いたします俵屋宗達の場合、制作年月の記された作品が一点残のみで、それさえできません。巨匠達の中でも、最も謎に包まれた画人と言えます。

画史、画論類も宗達の活躍した江戸時代初期に出版され始めますが、俵屋宗達の名はそこには見出せません。画史、画論類に宗達の名が現われるのは、江戸時代中期まで待たねばならず、京都で古筆鑑定をしていた浅井不旧の著わした『扶桑名公画譜』にはじめて登場します。この書は自らの鑑賞体験を通して画家に関する知識を

まとめたものと言えます。江戸時代初期の画史、画論書には、画家自身によって、画系の正統性を主張するために記されたものが多いのですが、それらとは少し性格が異なります。

そこには次の様に記されています。「俵屋宗達 喜多川氏 叙法橋。」、この記載につづいて「俵屋宗雪 伊年 宗達弟 仕賀州太守 世白宗達画多雪之筆也。」と宗達の後継者と考えられている宗雪が挙げられ、当時既に宗達画と宗雪画の鑑識が非常に困難であったことが分かります。

この記事を見る限り、真贋が問題となるほどですので、当時でもかなり評価されていたようです。かえって、江戸初期の画史画論類に名が記されないのが不思議に思えます。おそらく江戸初期にも相当に認められていたと想像できますが、画史や画論を記した狩野派や土佐派の画人達にとっては、自分達とは立場の異なる絵師と考えられていたのでしょう。狩野とか土佐とか言う姓を名乗らず、俵屋という屋号で呼ばれたことにその立場の違いが表れているようです。

近代的な芸術家像をもつ私達から見ますと、画家が屋号をもつこ



松下絵和歌色紙
桜山吹図屏風貼付 東博蔵

とは、少々奇意に思えますが、『中院道村日記』の元和二年(1616)三月十三日の条に次のような記載があります。

「松屋興以来候由也、則申付夜前之事、御貝出絵書給、武者絵草花等也、本二被見下、一、俵屋絵鹿一疋紅葉二三葉無枝、一、三甫永徳弟子一雲ト云者弟子也云々」

これは御水尾天皇が松屋興以といふ絵師に貝合わせ用の貝に絵を描かせた記事で、その際に見せた本の一つが俵屋の絵であったと記されています。

その本には、鹿が一匹と紅葉の葉が二、三枚散らされていたと言いますから、おそらく嵯峨本の唐紙文様のような小さな画面の作品であったでしょう。当時、俵屋の絵という屋号を記すだけで、ある程度絵様分かるほど、特色のある作品を制作しており、その作品が当時の文化活動の中心であった宮廷にまで受け入れられていたことが分かります。

ここでは、もうひとり松屋興以と呼ばれる画家が登場します。この絵師は、狩野光信の弟子で、幼い日の狩野探幽を指導した人物として知られています。「松屋」が住んでいた地名を指すのか、俵屋と同様に屋号であるのか問題は残りますが、屋号であるとすれば、狩野派の中でもかなり高い地位にあった絵師でさえ、絵屋を経営していたこととなります。狩野派を名乗りつつ、絵屋を経営する画人もいたと言うことです。



俵屋宗達「伊年」印

ところで、俵屋という屋号は、絵屋に限らず、当時それほど特殊な名称ではありませんでした。例えば、貞享元年(1684)に黒川道祐によって記された京都の地誌『雍州府誌』の土産門の部、金唐織の項には、「今所用之金欄以西陣野本氏為始唐織以俵屋為本」と記載があり、これによって京都において唐織を創始した家が俵屋を称していたことが分かります。また、このころには、京都に俵屋町という町が四箇所にあったことも分かっています。

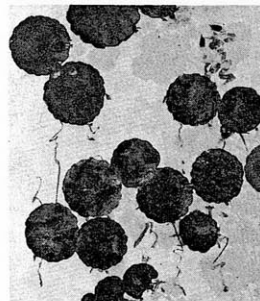
この書の同じく土産門の部の絵所の項に、狩野家、土佐流と並んで俵屋野々村氏が挙げられていますが、宗達の死後およそ半世紀も経たころの記録とはいえ、この俵屋と唐織屋の俵屋がどのような関係にあったかは、非常に興味深い問題です。

現在、宗達の画業は法橋という僧号を得た時期を境に二期に分け、その画風の形成期に当たる前期には、俵屋という絵屋の主人として活躍していたと考えられています。この時期には、色紙や扇面などの小さな画面に、四季の草花を描いていたようです。そのころの作品の一つに東京国立博物館に保管されている「桜山吹図屏風」があります。これは名称の示す通り、桜と山吹の描かれた六曲一双の屏風に、和歌の書写された色紙が三十枚貼交られた作品です。宗達作品と考えられているのはこの三十枚の内の二十七枚で、そこには、金

桔梗下絵和歌色紙
大和文華館蔵

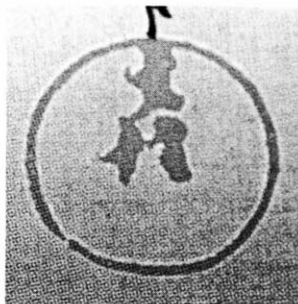


菊下絵和歌色紙
桜山吹図屏風貼付 東博蔵





尾形光琳 伊亮朱文円印



酒井抱一 文詮朱文円印

泥や銀泥、緑青や胡粉などを用いて、四季の草花がたっぷりとした筆使いで写されています。

これらの中には、雲母で模様を刷りだした唐紙に描かれた色紙がありますが、この唐紙の雷文繋蔓牡丹文の模様を見ていると、染織作品の模様と非常によく似ています。唐織と唐紙はその意匠構成について言えばそう遠く離れたものではないかもしれません。

宗達の活躍した江戸時代初期の京都には、さまざまな意匠が生まれ、さまざまな作品に応用されていました。宗達の採用した料紙にも、こういった状況が窺えます。宗達は唐織屋や唐紙屋が屋号を持つように、俵屋の屋号を持った、町衆出身の画家であったのでしょう。宗達芸術は、この京都という豊かな土壌が育てた芸術と言えます。

ところで、宗達が初期に制作したと考えられている作品の多くには、「伊年」という朱文の大円印が捺されています。米に関する俵屋を洒落て「イネ」と読むという説、^{イネ}字であって、「コレトシ」と読むという説など諸説がありますが、いずれにせよ現在では、俵屋のトレードマークに使用された印と考えられています。

当時、画壇において最も勢力のあった狩野派の画人達は鼎形印を使っていました。この鼎形印は室町時代以来の禅僧に倣った伝統的な形式のもので、画系の正統性、格式の高さを主張するのに適した

印と言えます。この印に対して「伊年」印にはどこか気分が自由なところがあり、かなり異なります。画家の使用する印章というよりは、むしろ陶磁器などの工芸作品にでも捺されたほうが似合いそうな印章です。

もちろん、このような印章を使用した画人は前代には見当りません。「伊年」印がどのような配慮のもとに選択され、使用されたかは、宗達の出発点を考える上で、非常に重要な問題です。

朱文の大円印という特殊な印章も、いったん俵屋宗達によって使用されると、今度は宗達の画風を慕う画家達によって踏襲されていきます。宗達に私淑し、天性のデザイン感覚によって、独自の知的な画風を形成した尾形光琳は、「伊亮」印をはじめ、同形式の朱文大円印を好んで使用しています。その尾形光琳に傾倒し、江戸時代の祖となった酒井抱一も「抱一」と「文詮」と刻まれた朱文大円印を使用していました。両者とも、自分の画風がどこにつながるかを示すために、このような印章を作品に捺印したのでしょう。

今日、私達が琳派と呼んでいる画系の流れは、このように印章の形式からもたどることができます。それでは、宗達自身はどういう思いをもって「伊年」の朱文大円印を使用したのでしょうか。この印章には、俵屋のトレードマーク以上の意味が隠されているのかわかりません。 (中部義隆)

季刊 美のたより No.91

平成2年5月31日

発行 大和文華館