

〔研究ノート〕

酒井抱一筆『夏秋草図屏風』(東京国立博物館蔵)について

文化文政期(1804—29)に江戸で活躍した酒井抱一(1761—1828)が描いた紙本銀地著色『夏秋草図屏風』二曲一双(各164×182cm)は、かつて尾形光琳の紙本金地著色『風神雷神図屏風』二曲一双(東京国立博物館蔵)の裏面に貼付られていましたが、昭和50年、保存と鑑賞のために表裏を分け、それぞれ独立した二枚折屏風に改装されました。(それぞれ重要文化財)。

『夏秋草図屏風』のうちの一雙「風秋草図」は、明治27年の『国華』57号において、江戸の浮世絵版画の名残りをとどめた美しい木版色摺の図版でもって紹介されました。川崎千虎は、この画が光琳の「風神図」の背面に描かれたものであるといい、それを「秋草疾風図」と名づけ、「銀地に極彩色を以て芒藤袴の靡き伏し、葛蔦かつらの葉裏吹き返す趣きを疾風を畫かすしてよく其さまをあらわせり。表面の飛廉風塵を負ひ空中を飛翔する剛壯の圖に對し、殊に柔和なる筆意を以てこれを受たる技量は抱一其人にあらずして他人の企及する所にあらずるべし」と評しました。(故人は敬称を省略)。

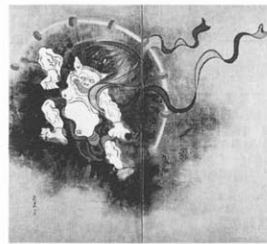
もう一隻の「雨夏草図」は、明治41年の『国華』218号で紹介されました。浜田耕作は、この画が光琳の「雷神図」の裏面に描かれたものであるといい、それを「雨後夏草図」と名づけ、「沛然たる驟雨一過して、草花其の頭を屈せるも、却って更に生彩を加へ、雨水の滌々聲をなして流れ去る所を写生して、而かも之を裝飾的繪畫に化成す」と評しました。そして「光琳たるものまた地下に其の交配を得たるを悦ばんなり」と想像しました。本号において、はじめてこの屏風が一橋11世徳川達道(明治5年—昭和19年)の所蔵品であることが明らかにされました。のち、

これは一橋12世徳川宗敬(明治30年—平成元年)に受け継がれましたが、昭和20年代に、一橋徳川家をはなれて、東京国立博物館に入りました。

「風秋草図」「雨夏草図」一雙が紹介されたのは、昭和11年の『美術研究』59号(抱一筆「風雨草花図」解説)においてであります。渡辺一はその画面構成について綿密な分析を行い、また彩色筆法の多様性、つまりその没骨描の厚彩色、葉脈の金泥描、たらし込みの手法などを指摘しました。また、その解説の中で「光琳は建仁寺の宗達畫『風神雷神図屏風』二曲一双。筆者注)を寫してこの一雙の表を繪いた。抱一も之に倣うて一屏(渋澤敬三旧蔵の抱一筆『風神雷神図屏風』二曲一双を指す。敬三の父で実業家の渋澤栄一は幕末の一橋家の重臣であった。筆者注)を作ると共に、重ねてこの原圖の裏に一意匠を試したのである」といい、「この二隻の構図に連絡乏しきものがあるのみならず、少くも現在の装法に於ては裏面に折返し得ない状態になってゐて、遍に表の光琳畫に附して之を飾つたものと信ずるの外ない。技を凝らすことの深きは即ちその表を重んずる事の大きなるが故であらう」と推察し、「なほその作期に關しては、彼が表の光琳畫を寫したと同時にあらうが、この風雷神が光琳百圖後編の最後に取められてゐることからすれば、恐らく文化十二年の跋ある百圖前編以後、後編の成つた文政九年迄の事かと思はれる」と述べました。

矢代幸雄は、この『夏秋草図屏風』について『日本美術の特質』(昭和18年岩波書店刊)の中で、次のように述べています。

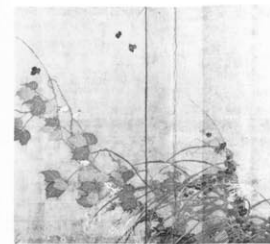
「多作なる抱一には、緊張味が欠いた凡作も多数に混ざつて居るが、徳川伯爵家の銀地に雨と風の草花



光琳筆 雷神図



抱一筆 雨夏草図



抱一筆 風秋草図

を描いた二枚折屏風一雙の如き絶品に到っては、絢爛眼を欺く裝飾美と胸に沁み入る感傷美とを以て、日本趣味の一つの絶頂を現出したと見ることが出来る。光琳が建仁寺にある宗達の名作、風神雷神屏風を模写した屏風の裏に、抱一がまた表の主題に合せて、風神図の裏には秋風に揉まる、葛の葉、雷神雷神図屏風』二曲一双。筆者注)を寫してこの一雙の表を繪いた。抱一も之に倣うて一屏(渋澤敬三旧蔵の抱一筆『風神雷神図屏風』二曲一双を指す。敬三の父で実業家の渋澤栄一は幕末の一橋家の重臣であった。筆者注)を作ると共に、重ねてこの原圖の裏に一意匠を試したのである」といい、「この二隻の構図に連絡乏しきものがあるのみならず、少くも現在の装法に於ては裏面に折返し得ない状態になってゐて、遍に表の光琳畫に附して之を飾つたものと信ずるの外ない。技を凝らすことの深きは即ちその表を重んずる事の大きなるが故であらう」と推察し、「なほその作期に關しては、彼が表の光琳畫を寫したと同時にあらうが、この風雷神が光琳百圖後編の最後に取められてゐることからすれば、恐らく文化十二年の跋ある百圖前編以後、後編の成つた文政九年迄の事かと思はれる」と述べました。

矢代幸雄は自らの深い洞察力と豊かな感性によって、この『夏秋草図屏風』の魅力を読み解き明かして余るところがありません。この画が裝飾美感傷美をそなえた日本趣味の一つの絶頂を示す作品と見、また抱一には宗達や光琳に見られない繊細な近代感覚があることを

指摘しました。この矢代の見解は、以後のこの画に対する評価に大きな影響を与え、さらに抱一観を規定することにもなりました。

昭和二十年以降も、多くの人がこの抱一画に魅せられ、これを研究する者が跡を絶たしません。学習院大学の小林忠氏もその一人であります。小林氏は「江戸琳派」という新しい概念を提示し、その視点からこの画を「豪華な裝飾美を志向する光琳のパロッキ的傾向に對し、繊細に傾き洒脱の洗練を好むロココ的趣致、季節の推移に鋭敏な感覚で応じ、雪、月、風、雨と氣象の変化に応じた自然界の微妙な表情を、注視し心に感得する俳諧的な情感の用意など、化政期の江戸の文化人を代表する抱一が、精一杯の全力投球で伝統の重圧に立ち向かっているのである」(「抱一と江戸琳派」『琳派繪畫全集抱一派』昭和53年)と解釈されました。

*

ところで、抱一の『夏秋草図屏風』の表にある光琳の『風神雷神図屏風』は、宗達の『風神雷神図屏風』(建仁寺蔵)を模写した作品であります。また抱一も、その光琳本を模写した『風神雷神図屏風』を遺しています。最近、山根有三氏は、五十年ぶりに現れた抱一の『風神雷神図屏風』を紹介し、宗達本や光琳本と比較し考察されました(「酒井抱一筆風神雷神図屏風」『国華』1139号平成2年)。

抱一は、文化12年(1815)に光琳の百回忌を営み、光琳遺墨展覧会を開催したり、『光琳百図』及び『緒



光琳筆 風神図

方流略印譜』を刊行したりし、この時期、光琳に強く傾倒しています。

光琳の『風神雷神図屏風』は、文化12年(1815)刊の抱一編『光琳百図』前編には収録されておらず、文政9年(1826)刊の抱一編『光琳百図』後編の末尾に掲載されています。光琳本は、東京芸術大学蔵『住吉家古画留帖五』によりますと、文政3年(1820)12月に、江戸の幕府御用絵師の住吉家へ鑑定のために持ち込まれ、住吉家では、この画を「光琳不宣申遣ス」と判定しています。抱一は住吉家へ鑑定のため光琳画を数多く持参していますので、これもその一例かと思われます。としますと、抱一は文政3年中に光琳本を実際に見たのではないのでしょうか。

ところで、前述の山根氏の解説によりますと、最近、抱一が描いた素地淡彩の「夏秋草図屏風」二曲一双(朱文円印「抱一」)が現れ、それは東京国立博物館本の草稿であるということです。その裏面には、抱一自筆の書付けが貼られており、それには「一橋一位殿御頼認上、二枚折屏風一雙上繪銀地、光琳筆雷神風神、裏夏草雨秋草風(朱文円印「抱一」)・「文政四年辛巳十一月九日出来差出」とあるということです。その書付けを信じますと、東京国立博物館の抱一本は、文政4年(1821)に、一橋一位殿、すなわち第11代将軍家齊の父であり、徳川御三卿の一つ、一橋2世治済(はるさだ、宝暦元年・1751—文政10年・1827、文政3年従一位)の依頼により制作されたものであり

ます。それを光琳屏風の裏に貼るといのは治済の思い付きらしいが、抱一は依頼者のそういう意図とは別に、光琳の「風神図」「雷神図」に対して本格的な「合せ」でもって制作していたのではないのでしょうか。というのは、この抱一画には絶妙な「合せ」が見られるからです。

*

ところで、そもそも「風神雷神」は、風と雷を神格化したもので、経軌にはないが、二十八部衆とともに千手観音の眷属(従者)であります。中古、とくに「雷神」は天神信仰と結びつき、荒ぶる「御霊」つまり菅原道真の怨霊として畏れられ、信仰されました。しかし、近世に入り、「御霊」としての性格は薄くなり、それに代わって、当時京都の町衆の間に深く浸透し流行した法華信仰と結びつき、その根本経典である『法華経』の「薬草喻品」で説かれる「大雲」(あるいは密雲)を象徴するものとして信仰されました。「薬草喻品」の経意は、「一雨等潤」の金言に示されるように、一味の雨(仏の慈悲)が大地を潤し、「三草二木」、つまりいろいろな性質をもった草花や木々(あらゆる衆生)を繁茂させると説かれています。当時の人々は、その慈雨を降らせるのが「雷神」とその分身である「風神」と信じていました。

この「雷神」と「風神」は、すでに鎌倉時代末期の建武2年(1335)頃に描かれた『法華経曼荼羅図』第二幅(静岡県・本興寺蔵)に登場しています。「三草二木」と書込みのあるその場面において、「雷神」と「風神」は天空にあって雲に乗り、地上の二本の木に雨風を注ぎかけています。宗達はおそらくこの種の法華経変相図の風神雷神に靈感を得、弘安本系「北野天神縁起絵」の清涼殿を襲う雷神の図様を借用し、別の雷神に風袋を持たせて風神の姿に変えて、『風神雷神図屏風』を制作したものと考えられます。一見、仏画には見えませんが、この画は法華信仰のために描かれたものなのです。宗達本に画家の落款印章がないのは、そのためであ

りましょう。ちなみに、石川県立美術館の宗達筆『檜楡図屏風』六曲一隻は、犬楡と楡の二木、雲(銀の砂子と芒)と雨(金銀の切箔)を描いた作品ですが、これは単なる景物画ではなく、「薬草喻品」の「三草二木」の比喩を象徴的に描いたものと考えられます。法華信仰を持つ者がそれらの画を見たならば、即座にその意味、その趣向を理解したのではないのでしょうか。しかし、それを模写した光琳本そして抱一本は、そういう宗教的な意味を失っているといえます。

*

さて、光琳の『風神雷神図屏風』は、落款印章の位置から見て、右隻(向かって右)に「風神図」、左隻に「雷神図」を配する構成となります。一方、抱一の『夏秋草図屏風』の配置は、現在では向かって右に「雨夏草図」、左に「風秋草図」を配し、四季が右から左へ移る四季屏風の構成に基づいてなされていますが、外側落款という屏風の通常の形式に準じるならば、向かって右に「風秋草図」(右下隅に落款印章)、左に「雨夏草図」(左下隅に落款印章)と配置しなければならないでしょう。としますと、「雷神図」に対して「雨夏草図」、「風神図」に対して「風秋草図」という「合せ」になります。

二つの屏風を合せ配置は、抱一の「雨夏草図」と「風秋草図」を中央にして、左右から光琳の「雷神図」と「風神図」が挟むかたちでなければなりません(写真)。つまり「銀地の地上」を内にして、外側左右に「金地の天空」がくるという配置であります。そういたしますと、雨風の方向と地上の草花の動きとが、ぴったりと呼吸が合います。つぎに、私の解釈を示すことにします。

「雷神」が降らす恵みの雨は、夏(鳴雷月とよぶ旧暦六月頃とみよう)の昼下がり、日照りつづきで白く干乾びた大地(銀地の効果がさえる)を潤し、干上がった小川に群青の水の流れを甦らせます。川辺の青い薄にからむ昼顔の小さな花、草叢から顔をのぞかせた女郎花、

草叢の陰で咲く白い鉄砲百合と赤い岩葦(がんび)の花。野の草花たちは思いがけない慈雨を得て、再び生気をとり戻します。草陰の「白い花」と「赤い花」は、あたかも『伊勢物語』十二段の武蔵野の草叢に潜む男と女のようなようです。雨後のムッとする草息れの中に、花の恋の香りが混ざっています。

そんな若い夏もいつしか秋となり、白露(旧暦八月の異称。銀地の効果がさえる)が降りる秋の夕暮れ、真葛が原に風が吹きます。秋風はかばそい藤袴をなぎ倒し、尾花にからむ葛紅葉の小さな葉を無情に吹き飛ばし、葛の葉を翻し、白い葉裏を見せます。「ヒューヒュー」と鳴る「あき」の風の声の中に、恋冷めた男と女の「恨み」の吹きが混ざっています。二人のこころの間を吹きぬけるつれない秋(飽き)風は、「風神」の嫉妬の仕業でしょうか。

天上の「風神」と「雷神」は、下界の自然のうつろいと人の喜びと哀しみを見て、アイロニカルな笑いを浮かべます。天上の「雷神」から地上の「夏草」へ、そして「秋草」へと移り、再び天上の「風神」へと循環させたところに、抱一の画匠としての「合せ」の妙趣があります。眼に見えない雨と風がその媒体となっています。

光琳の本家である宗達の『風神雷神図』は、飛躍した考えかも知れませんが、この抱一の『夏秋草図』が「合せ」られることによって、はじめて「仏画」から「世俗画」へ転生され、大らかに嬉々として天空を遊ぶことができるのです。そう見るのも一つの見方でありましょう。宗達は、観覧者の天空の風神雷神に対する地上の自然や人間のイメージを想定して、『風神雷神図』を描いたのではないだろうか。彼は、抱一の『夏秋草図』の出現を予想し、期待していたのではないだろうか。

この『夏秋草図屏風』がどのような作品からヒントを得て制作されたかについては、別の機会に述べることになります。(林進)