

『絵本通宝志』にみる橘守国の作画法

— 卷五上「太公望」を中心に —

総合研究大学院大学 文化科学研究科 日本文学研究専攻 古明地 樹

要 旨

本論では、江戸時代中期の絵師、橘守国（延宝七（一六七九）年—寛延元（二七四八）年）画作『絵本通宝志』（享保十四（一七二九）年刊、以下『通宝志』）を、「太公望図」を中心に分析することにより、守国が行った作画方法を明らかにし、守国作品の位置づけを試みる。今回の分析から、守国の作図は画題を持つ複数の定型表現を取り合わせて行われていると推定できた。これは、守国が狩野派に学んだ知識を絵師の需要に即して変容させたものであると考えるものである。

近世中期以降、町絵師が増加することで、粉本に対する需要が増していた。狩野探幽の弟子である鶴澤探山に学んだ橘守国は、その需要に応じるように大坂で多くの絵手本を作成した。それらの絵手本は浮世絵師を含む町絵師に大きな影響を及ぼしたことで知られる。

本論で扱う守国画作の『通宝志』は、柏原屋より刊行された絵手本である。様々な画題を紹介し、人物図や和漢の故事画題に関しては解説を付す形式をとる。自序に従えば、守国は、作画の際に先例となる図様を粉本として用いるべきだと考えており、粉本として『通宝志』を手掛けたという。この主張は典型的な粉本主義と同種のものだと言える一方で、図様の中には先例から逸脱したものが少なくない。

特に、卷五上にはその傾向が強く表れる。卷五上は、狩野永徳以来宝永年間まで狩野派が描き続けてきた賢聖障子（けんじょうのそうじ）という画題を掲載している。賢聖障子とは、三二人の漢人物を描いた紫宸殿を飾る画題であり、守国が狩野派の粉本を目にしていたと推測される。しかし、守国が描く賢聖の図は狩野派画の賢聖障子資料と同一の構図ではない。

粉本主義の主張と、描いた作品の独自性という矛盾に対し、本論では「太公望図」を中心として分析を行った。その結果、太公望図には、舶載の漢籍などに由来する肖像画的な系統と、故事を絵画化した系統の二系統が存在することが判明した。また、守国の作画は両者を取り入れていることが判明した。これは賢聖障子の画題紹介をすると同時に、絵師の需要に即した図を守国が作画したものであると推測する。

このことから、『通宝志』卷五上から見る守国作品は、絵画領域において狩野派という雅文化の知識を、庶民文化へと普及させる一翼を担ったと考えられ、知識が庶民文化へ伝達される近世中期の特徴と一致するものである。

キーワード：橘守国 絵本通宝志 太公望 画題 狩野派 絵手本 画譜 絵本 粉本主義 賢聖障子

- 一. はじめに
- 二. 作品分析の前提―守国に関わる整理
- 三. 『絵本通宝志』巻五上と賢聖障子
- 四. 「太公望」図と故事に由来した図様
- 五. 「太公望」の頭巾
- 六. 結語

一. はじめに

近世中期の大坂では、狩野派に学んだ町絵師が挿絵を描いた絵手本、画譜と呼ばれる作品が多く板行された。それらの作品は作画の際の手本として用いられ、後の浮世絵師らに大きな影響を与えたことがこれまでも指摘されている。

その絵手本流行の最初期を担った大坂画壇の一人として、橘守国（延宝七（一六七九）年―寛延元（一七四八）年）は注目すべき絵師である⁽¹⁾。近代以降、仲田勝之助『絵本の研究』が嚆矢となり、守国研究が進められた⁽²⁾。その後、浅野秀剛氏によって守国や門弟の来歴が明らかにされた⁽³⁾。守国の作品については、今日『絵本故事談』（正徳四（一七二四）年刊）や『謡曲画誌』（享保二十（一七三五）年刊）等の資料紹介、翻刻が出版されている状況にある⁽⁴⁾。近年、絵手本・画譜、あるいは板本研究の視点から、太田孝彦氏や日野原健司氏が守国を論じているもの⁽⁵⁾、これまでの守国研究の多くは、守国の作品が浮世絵師に与えた影響について論じるものとなっている⁽⁶⁾。

絵本研究の進展に伴い徐々に進みつつある守国研究だが、守国の絵手本と大岡春卜や吉村周山が制作した画譜が同種のものとして並列して論じられている点、そして具体的な作品研究が未だ多くない点など、未だ

多くの問題が残っているように思われる。

このような研究状況を踏まえ、具体的な作品の内容を検討し、改めて橘守国作品を捉えるため、本稿では『絵本通宝志』（享保十四（一七二九）年刊）巻五上を取り上げ、特に「太公望図」を中心に守国の作画方法を分析したいと思う。

二. 作品分析の前提―守国に関わる整理

作品分析にあたって、まず守国について抑えておこう。現在確認できる資料の中で、守国に関する最古の記述は柳沢淇園『ひとりね』（享保九（一七二四）年成立）の次の記述である。

世に用いられなば名あらんもの、大坂にて橘有税宗兵衛といふといふもの、画きはめて美なる所多し⁽⁷⁾

『ひとりね』は、守国存命中の数少ない資料であり、淇園からの賞賛が語られている。これに次ぐ資料は、以下の葛城輝教『新撰和漢書画一覧』（天明六（一七八六）年初板）まで下る。

橘氏後素軒ト号ス。業ヲ探山ニ受テ一家ヲナス。刻板ノ密画ニ妙ヲ得タリ。其刻本数種盛二世ニ行ハル。⁽⁸⁾

ここでは守国の師承関係などについて記されている。また、守国個人に関する逸話が、近世中後期に活躍した戯作者、森島中良による『反古籠』（文化五（一八〇八）年頃成立）に見ることができる。

書画一覽に伝あり。近眼にて左筆なり。稿本皆自画自筆なり。業を探山に受くと丹波屋理兵衛語りき。或豪家に芥子園画譜全帙を蔵む。

其比は只一部なりし故、帳中の秘とせしが、守国、其家へ親しかりければ、請て数頁を模写したるを古葛籠に入れ置き大切にせしを、或る夜賊に奪れたり。此古葛籠京都の何れやらんの街の乾溝に捨て有りしを改め見れば、守国が蔵書印ことごとく印て有ける故、早速呼出し引渡されしと、鋏形蕙斎語りき。絵本鶯宿梅の末に出したる山水法は、芥子園李笠翁なり。⁹⁾

真偽の程は不明であるものの、こうした逸話を以て公正に語られている事に注目したい。大坂から江戸に出て出版に大きく関わった丹羽屋理兵衛、北尾重政に浮世絵を学び後に狩野派を学び御用絵師となった鋏形蕙斎等の著名な人物に守国の名が知られていたことが伺える。また、漢籍における代表的な画譜『芥子園画伝』を守国が直接目にしていたというのである。

今日における守国研究に関する基礎となつたのは、その『浮世絵類考』(寛政年間成立)を増補した溪斎英泉『无名翁随筆』(天保四(一八三三)年成立)であった。

狩野探山の門に入て業を受<sup>探山付鶴澤氏探幽
門人大坂ノ人ナリ</sup>後一家の畫法を以て世に雷鳴り起る。刻する所数種天保の今に至る迄盛に世に行る。書画ともに善す文学博識の秀才也。故に世の畫師の為に廣く画法を伝え粉本にもしからざる為にせんとて、勢力を費し図を巧傍に其意を誌して是を版刻せしむ。(略)尋常の浮世絵師に列する人にあらずといへども、版刻の絵に名を得たれば、姑く爰に挙て画者の积尊とも云べき神伝の開手なるべし。¹⁰⁾

ここには、守国が狩野探山なる人物に師事し「狩野流の骨法を不^レ失」

に、「世の畫師の為に」絵手本を多く出版したことが記されている。「尋常の浮世絵師に列する人にあらず」という認識があることから、浮世絵師とは距離のある存在であると認められていることも分かる。「天保の今」まで版を重ねていたことは、守国の絵手本が当代の需要に沿っていたことを示す証左となるだろう。

先に挙げた『新撰和漢書画一覽』や『反古籠』にも守国が師事した人物として「探山」と記されていた。文中に「狩野探山」とあるのは、鶴澤派の祖とされる鶴澤探山の事で、江戸狩野の基礎を築いた狩野探幽の弟子に相当する絵師である。探山は江戸で晩年の狩野探幽について学び、後に京都に遷り活動をつづけた人物とされる。そのため、大坂を拠点としていた守国は、探山が京に遷った後に師事したと推測される。これを信用するならば、守国が狩野探幽の孫弟子にあたることを示しており、狩野派流の絵師教育を守国も受けていたと推測できる。

守国が狩野派の影響を受けたことは、守国自身が残した記述からも認められる。以下に、一例として『絵本写宝袋』(享保五(一七二〇)年の自序を引用する。

鄒国公ノ曰。離婁之明公輪子之巧^ミ不^レハ^レ以^テセ^レ規矩^ヲ不^レ能^ハレ成^ス方員^一、画工教^ルレ人^ニ亦類^スレ是^ニ。不^レハ^レ以^テ画本^ヲ不^レ得^レ成^ス形状^一。画本者規矩也。(略)画本者形^ノ規矩。以^テ形之規矩^ヲ入^ル心^ノ規矩^ニ。所^レ謂画^ス神妙^ヲ一者也。(略)若^シ措^テ規矩^ヲ而探^リ妙^ヲ測^レ神^ヲ者。雖^モ一^ニ生画^{スト}一^レ心^ヲ吾未^タレ見^レ得^ヲ其神妙^一也。觀^ル此本^一者、庶幾^クハ思^ヘレ諸^ヲ、峇維享保五歲次^ニ庚子^ニ三月吉日、橘氏有^テ稅子探^ニ毫^ヲ於浪花後素軒^ニ ¹¹⁾

この序文には、作画の際に「画本」、即ち絵の手本となる粉本を用いるべきであると説かれており、その後には粉本として『絵本写宝袋』が

編まれたことが述べられる。この『絵本写宝袋』を含め、実際に多くの絵師が守国の作品を粉本として用いたようだ。現在では、鈴木春信をはじめとする浮世絵師への影響が多く指摘されているが⁽¹²⁾、その影響圏は浮世絵師に留まっではない⁽¹³⁾。

手本を用いて作画を行うことを重視する姿勢は、今日粉本主義と呼ばれ、狩野派の絵師教育における基礎的な思想になっていたとされる。以下に、狩野派の粉本主義思想を示す例として林守篤『画筌』（享保六（一七二一）年刊）を引く。

或人問て曰、絵を書に毎事に粉本を用て書ものあり、又用ひずして描もの有、此是非いかん、守義答て曰、画本を用ずして、毎事に我意に任て描ものは、下手の不敏者なり、（略）毎事粉本を用て古人の規矩を違へず、正道を描んと欲する者は、己が悪きを知り、古人の聖なるを悟り、予も亦一度画の本道に至らんと自ら憤りを発し、神霊を探らんと願ふ者也。⁽¹⁴⁾

林守篤は探幽門下の一人である小方守房おがたもりかきに師事した絵師で、その記述は、狩野派の絵師教育を知る手掛かりとなっている。ここに述べられているのは、粉本主義の基本的な考え方である。守篤はここで、絵を描く際は「画本」を用いるべきであり、それを用いず自身の心の赴くままに描くのは「下手の不敏者」であると一蹴する。絵を描く際には粉本を用いるべきであるとの主張は、既述の守国の主張と同種のものと言える。このように見ると、「狩野流の骨法」を用いた作画を行い「尋常の浮世絵師」とは異なるとした『无名翁随筆』の記述、守国の師承関係、そして自身による自序の主張等、多くの点から狩野派の影響を強く受けた守国の姿が確認される。

また、近年の研究で日野原健司氏は、『絵本直指宝えほんねざしたから』の序文で守国が

風俗画を好まず浮世絵を低く評価していることから、狩野派の側から守国を捉える必要があると述べる⁽¹⁵⁾。星野鈴氏も、『絵本写宝袋』（享保五（一七二〇））の序文を根拠に、「守国のいう『写宝袋』自序の）画本規矩論は狩野派のこの粉本第一主義を一步も出ない。狩野探山の弟子であった守国自身の絵画学習法も粉本を写すことに終始したと想像される」と述べている⁽¹⁶⁾。これら先行研究の見解も、守国が狩野派の影響を受けていたことを示している。

一方で、先行研究の中では、守国に対してこれらと正反対ともいえる認識がなされることがある。例えば、守国研究の先鞭をつけた仲田勝之助は、『絵本の研究』において以下の様に述べている。

第一守国は狩野派を飽くまで墨守するものにあらず、寧ろ浮世絵派に近づき、森羅万象を師とし、自由自在に筆を揮ひてあらゆるものを描くに躊躇せず、豈に狩野派の狭き天地にのみ跼蹐するものならんや⁽¹⁷⁾

仲田氏は、守国を「浮世絵派」に近いと指摘する。長らくこの論調に続いたためか、以降の研究では、守国と浮世絵との関係について取り上げる傾向が強くなり、中には浮世絵師として守国を取り上げる場合もあった程である。

守国の作品が板本であるという事、そして、作品の多くが半紙本という書型であることは、守国の作品形式が明確に浮世絵に近く、浮世絵師が習作として行ってきた活動を思わせる。

狩野派的な序文の主張、浮世絵に近い作品形式を併せ持つ守国作品は、中間的な存在であるように思われる。しかし、作品形式の問題に比して、序文からうかがえる作品内容は推測に留まるものであり、確定はできない。具体的な内容の検証を行い、作品形式の問題と合わせ、総合的に守

国作品を位置付ける必要がある。

こうした問題意識から、本論では、検証対象として、『繪本通宝志』巻五上を取り上げる。詳しい内容については後述するが、『繪本通宝志』五上には、狩野派に由来する画題が描かれている。このため、『写宝袋』の序文から推測された内容と比較し、作品内容を検証するために適切な対象であると判断した。果たして、守国の描いた狩野派の画題は、いかに描かれているのか。以下、検証していきたい。

三、『繪本通宝志』巻五上と賢聖障子

享保十四（一七二九）年に大坂・洪川清右衛門（柏原屋）によって刊行された橘守国画作『繪本通宝志』（以下『通宝志』）は、和漢の故事や名所絵、花鳥図など、多数の画題を絵と文を用いて紹介する絵手本である。柱題に「写錦袋後編」とあり、「写錦袋」の柱題をもつ『繪本写宝袋』の後編とされていることが確認される。九巻十冊からなり、巻一では耕作図、巻二では舞楽図や競馬図等。巻三では風景図を扱い、引き続き巻四では風景図を和歌と共に取り上げている。巻五の上下では中国人物を取り上げ、巻六以降は鳥獣山水を扱っている。

まずは、『通宝志』における守国の自序から、その主張を探っておきたい。

〈原文〉

論語曰、絵事後素。是孔聖告子夏之言也。以此觀之絵之引也従来久其画有六法。曰氣韻生動。曰骨法用筆。曰応物写形。曰随類傳彩。曰經營位置。曰伝位模写也。（略）覽者味孔聖告子夏之言。親知禮必以忠信為質。絵事必以粉素為先。余片之編。不可謂無補于聖人之教。画家之筆。因自書之卷首。

〈書き下し〉

論語に曰く、絵の事は素きより後にすと。是れ孔聖子夏に告ぐるの言なり。此を以て之を觀れば、絵の引るるや従りて来ること久し。其れ画に六法有り。曰く、氣韻生動、曰く骨法用筆、曰く応物写形、曰く随類傳彩、曰く經營位置、曰く伝位模写なり。（略）覽る者、孔聖子夏に告るの言を味つて、親く禮は必ず忠信を以て質と為し、絵の事は必ず粉素を以て先と為ることを知らば、余が片の編、聖人の教へ、画家の筆に補ひ無しと謂ふべからず。因て自ら之を卷首に書す。(18)

論語の引用から始まる序文は、次いで、中国南北朝期の謝赫による『古画品録』にみる「絵の六法」へと論を転じている。そして、「絵の事は必ず粉素を以て先と為る」という意識のもと、『通宝志』が画家の助けになると閉じる。前半では中国に由来する画論を展開し、その権威を借りる形で、自身の主張を行うという構成となっている。ここで守国は、絵を描く際は「粉素」、即ち絵の手本を用いるべきであり、その手本とする意図で『通宝志』を刊行していると述べている。

序文は以上の様に読み解けるが、既述の通り、この主張自体は『繪本写宝袋』と同様、狩野派の粉本主義と同種のものである。すなわち『通宝志』の作品内容が、狩野派の教えを基にした内容となることが推測されることになる。

根拠は後述するが、『通宝志』の中、特に巻五上は狩野派を強く意識した内容であると考えられる。以下に、その目次を載せる。

人物	馬周	房玄齡	杜如晦	魏徵	諸葛亮	蘧瑗	張良	第五倫
管仲	鄧禹	鄭子産	蕭何	伊尹	太公望	傅悦	仲山甫	李勣
虞世南	杜預	張華	羊祜	楊雄	陳寔	班固	恒榮	鄭玄
倪寛	文翁	董仲舒	買誼	叔孫通	巨勢金岡	小野道風	蘇武	

巻五上の冒頭は、「人物」という記事になっている。この記事は挿絵を伴っておらず、後に続く記事のための前提を解説している。

昔巨勢金岡と云人あり。画図の事に工なり。本朝画道の妙手にて能く人物の風景を寫し、勝れたる景地には必清和陽成光孝宇多醍醐五朝に仕て、官大納言に至る。曾て菅丞相と友とし、善し国史に載す。仁和四年九月真方雅範時平等をして詩を擇はしめ、又弘仁以後の鴻儒詩に堪たる者、金岡をして其形を図せしめ、又皇居の南庇、東西の障子に歴代の鴻儒の像を画く。所謂南殿賢聖の像是なり。金岡始めてこれを畫と云へり。

この記述によれば、巨勢金岡が、かつて「皇居の南庇、東西の障子に歴代の鴻儒の像」を描いたとされている。ここでいう「鴻儒の像」というのは、紫宸殿に飾られた「賢聖障子」と称され、中国人物三十二人の立像を描いた障壁画を指す。ここで再度『通宝志』巻五上の目次に目を向ければ、その三十二人に相当する人物の名前が列挙されていることが分かる。「巨勢金岡・小野道風」と題された最後の記事も賢聖障子の由来を説いた内容であり、守国は、この巻五上を通して賢聖障子という画題を紹介する意図を強く持っていたことが明らかである。

川本重雄氏によれば、賢聖障子は以下の様に定義される⁽¹⁹⁾。

賢聖障子は、紫宸殿の母屋と北庇の間の柱間に嵌め込まれた障子である(略)この障子には中国の殷代から唐に至る三十二人の賢聖像が描かれた。(略)中央の間の両開扉に魔除を意味する阿吽の獅子狛犬一対、その上部に文龜を描くのも定められた形式であった。もつとも、永い歴史のうちには紫宸殿の規模も変わり、それに伴って賢聖障子の嵌められる柱間数も増減したから、賢聖像の寸法や並び方

なども固定していたわけではない

この賢聖障子は現在も紫宸殿を飾る権威ある画題として残されている。その始まりについては諸説あるものの、描かれた内容や、近世において描き継がれた記録については多く資料が残っている。

描かれた内容で、特に人物を取り上げたものとしては、『古今著聞集』(建長六(一二五四)年成立)や『太平記』(応安年間(一三六八)一三七五)成立か)などを挙げる事ができよう。以下掲げるのは『古今著聞集』の記述である。

南殿の賢聖の障子は、寛平の御時始めてかけられるなり、その名臣といふは、馬周・房玄齡・杜如晦・魏徵東より一、諸葛亮・遽伯玉・張良・第五倫^{同二}・管仲・劉禹・子産・蕭何^{同三}・伊尹・傅説・太公望・仲山甫^{同四}・李勣・虞世南・杜預・張華^{西より四}・羊祜・揚雄・陳寔・班固^{同三}・桓榮・鄭玄・蘇武・倪寛^{同二}・董仲舒・文翁・賈誼・叔孫通^{西より一}等なり、この人々の影をかかれける。かの麒麟閣の功臣を、図せられたる跡をおはれけるにや。始めは色紙形に銘を書かれたりけり。されば道風朝臣の申文にも、七度けがせるよし載せたり。その銘いつ比より書かれずなれるにか。当時は見えず、色紙形ばかりぞ侍るめる。⁽²⁰⁾

前半部には三十二人の人物名が載り、『通宝志』における人物名とも一致する。また、人物の順序は異なるが、『太平記』には以下の様に記されている。

東の一の間には、馬周・房玄齡・杜如晦・魏徵、二の間には、諸葛亮・遽伯玉・張子房・第五倫、三の間には、管仲・鄧禹・子産・蕭何、

四の間には、伊尹・傅説・太公望・仲山甫、西の一の間には、李勣・虞世南・杜預・張華、二の間には、羊祜・揚雄・陳寔・班固、三の間には、桓榮・鄭玄・蘇武・倪寛、四の間には、董仲舒・文翁・賈誼・叔孫通なり。画図は金岡が筆、賛の詞は小野道風が書きたりけるとぞ承る。(21)

さて、この賢聖障子が現代まで残っていることを述べたが、当然一つの作品が残り続けたというわけではない。この賢聖障子は、火災や建て替えに伴って何度も描き直されているのである。紫宸殿に飾られる絵である以上、最上級の権威を備えた画題であることは間違いなく、その絵を手掛ける絵師は慎重に選ばれたであろうことが推測できる。ここで、近世に賢聖障子を手掛けた絵師を成立年と共に一覧として掲載しておく(22)。

時期	天正度 (十八年)	慶長度 (十七年)	寛永度 (十五年)	承応度 (四年)	寛文度 (二年)	延宝度 (三年)	宝永度 (五年)	寛政度 (二年)
絵師	狩野永徳	狩野孝信	狩野探幽	狩野探幽	狩野探幽	狩野安信	狩野常信	住吉廣行

寛政度の造営に住吉派の絵師が採用されていることを除けば、近世を通して賢聖障子を手掛けていたのは狩野派であったことが分かる。守国の師の師に当たる狩野探幽は、寛永から寛文にかけて三期を連続して担当している。近世において、賢聖障子を描くということが狩野派の画業であったことは明らかであり、師承刊記を踏まえれば、守国がそれを知らなかつたとは考え難い。すなわち、守国によって描かれた『通宝志』巻五上の賢聖は、狩野派が描き継いだ画題であるという認識を伴っていると推定できる。

ここで、守国が自序において主張していた粉本主義を思い返せば、『通宝志』巻五上に描かれた賢聖三十二人の像は、先行する狩野派が手掛け

た賢聖障子における人物図を模写したものであるという仮説が立てられる。守国が紫宸殿の障壁画を直接目に出来た可能性は低いだろうが、狩野派内に伝わる賢聖障子の資料が多いことから、間接的に守国がこれらの粉本を目にしていた可能性は高い。星野氏が述べた通り、守国が粉本第一主義を一步も出ずに作品を手掛けていたのなら、この仮説は成立するだろう。

図1は、『通宝志』における人物の記事の例である。巻五上の中国人物は、それぞれの人物が独立したように描かれており、背景を伴った画面構成となっている。また、『通宝志』内には、図の「楊雄」を含め、座像の賢聖が描かれている。

一方で、紫宸殿を飾った賢聖障子の下絵は図2、図3のような資料として残っている。図2は障壁画をそのままを写したもので、人物を一面に六人配しているのに対し、図3では人物のみを取り上げ、障壁画全体の構成は分からない。後述する他の賢聖障子関連資料も含め、それぞれの資料間で形式が統一されているわけではない。

しかし両者ともに、各賢聖は背景を伴わない画面に描かれ、その全てが立像となつて



図1 橘守国画作『絵本通宝志』巻五上部分 (国文学研究資料館蔵)
(URL : <https://kotenseki.nijl.ac.jp/biblio/200023033/viewer>)

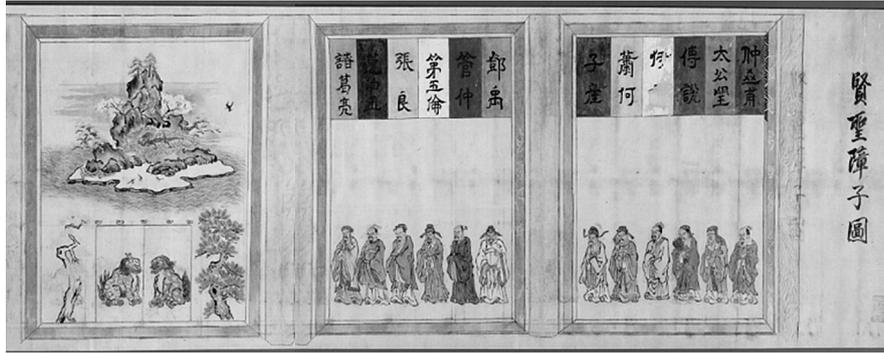


図2 「賢聖障子図」部分（早稲田大学図書館蔵）図は同データベースより引用（URL：http://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/wa03/wa03_03645_0086/index.html）

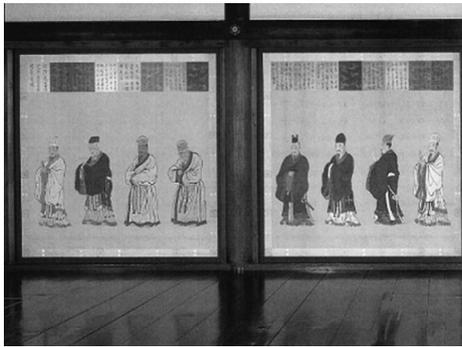


図4 「賢聖障子」（京都御所、『皇室の至宝（御物 絵画）』毎日新聞社（1991）より引用。



図3 「南殿障子賢聖之図」部分（早稲田大学図書館蔵）図は同データベースより引用（URL：http://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/chi04/chi04_01110/index.html）

いる点が共通している。『通宝志』に見られるような背景を描いた賢聖障子の資料、あるいは座像を含む賢聖障子資料は管見に及んでいない。現在紫宸殿に飾られている賢聖障子は寛政度の写しであるが（図4）、背景を伴わない立像という共通点は狩野派の手を離れてなお引き継がれている。これらの比較により、「画本」をもって先例を写す事を重視すると序文においてのべていた守国自身が、『通宝志』において賢聖障子の描き方を踏襲していないことが分かる。この事実からは、狩野派に伝わる粉本を単純に模写しようとしなかった守国の意識が垣間見える。では、守国が描いた図様とは何なのか。

四．「太公望」図と故事に由来した図様

『通宝志』五上の中、「太公望」図を取り上げてみたい（図5）。『通宝志』の「太公望」として描かれた老人は、樹下に座し、大岩の上にいる。その目線の先には水面がある。既述の通り、背景を持ち、座像として描かれている点で、狩野派の賢聖障子と大きく異なる図様である。では具体的に、この『通宝志』の太公望図が表しているものは何なのか。まずは、本文から確認しておきたい。

姓、姜、字、呂尚。殷紂王時、避世、漁渭陽。一、紂王十五年、周文王獵渭水陽、得一呂尚、為師。因號太公望。一、後佐武王、伐紂王、被封齊國。

本文には、太公望が文王と出会い、のちに武王の配下として活躍したという故事が載る。この同話は『史記』の記述に確認

できる。

太公望呂尚者、東海上人。其先祖嘗為四嶽、佐禹平水土甚有功。虞夏之際封於呂、或封於申、姓姜氏。夏商之時、申、呂或封枝庶子孫、或為庶人、尚其後苗裔也。本姓姜氏、從其封姓、故曰呂尚。呂尚蓋嘗窮困、年老矣、以漁釣奸周西伯。西伯將出獵、卜之曰、所獲非龍非雉非虎非羆所獲霸王之輔。於是周西伯獵、果遇太公於渭之陽、與語大說、曰、自吾先君太公曰『當有聖人適周、周以興』。子真是邪。吾太公望子久矣。故號之曰、太公望、載與俱歸、立為師。

また、守国が挿絵を担当した最初の作品である『繪本故事談』（正徳四（一七一四）年刊）には、守国自身が『史記』の記述を直接目にしてきた可能性を示す記述がある⁽²³⁾。この事より、守国が『史記』等の漢籍に基づいてテキストを編んだ可能性も考えられる。

この太公望に関する故事の図像化をめぐることは、狩野派の画題集であ



図5 橋守国画作『繪本通宝志』巻五上部分（国文学研究資料館蔵）（URL：<https://kotenseki.nijl.ac.jp/biblio/200023033/viewer>）

る『後素集』（元和九（一六二二）年）に二点の記述を見出すことができる。

「田獵図」

周ノ文王カリニ出給フ時、太公望ニアイテ車ノ後ニノセテ帰り給フ、太公カ居タルトコロニ、ツリ石ニチガヤヲシキテ居タル也。所ハ渭水ノ濱ナリ

「呂尚釣渭図」

太公望渭濱ニテツリヲタル、體⁽²⁴⁾

両者とも「渭水」、「渭濱」と場所を設定しており、後者の記述では故事の具体的な内容は推し量れないものの、類似した図様を描いたものであることが推測される。当該故事を描いた狩野派の作品は数多く残されており、その一例として、京狩野を代表する狩野山楽の「文王呂尚・商山四皓図屏風」（図6）を挙げる。

左方には岩の上に座り釣りをする太公望が描かれ、右方に文王らが描かれている。故事にある文王と太公望が出会う場面を描いたものと考えられ、『後素集』の記述に沿っている。

また、林守篤『画筌』（享保六（一七二一）年）には、図7のような太公望図が描かれている。「守信筆」とあることから、これが狩野探幽の写しであることがわかる。先の山楽筆と比較すると、左右の反転があり、文王の描写はないものの、共通点も多い。即ち、大岩の上に老人が座り、釣りをするという描写である。

また、図8・図9は、吉村周山『画宝』（明和四（一七六四）年）に載せられた「太公望図」となる。それぞれ「常信筆」、「安信筆」とある通り、狩野常信、狩野安信父子の写しであり、こちらも、前掲図同様、



図6 狩野山楽筆「文王呂尚・商山四皓図屏風」部分（京都妙心寺蔵）、京都国立博物館特別展覧会図録『狩野山楽・山雪』（2013）より引用



図9 吉村周山画『画宝』「太公望」（明和八（1767）年刊）（国文学研究資料館蔵）
（URL：<https://kotenseki.nijl.ac.jp/biblio/200010561/viewer>）



図7 林守篤画『画筌』「太公望」（早稲田大学図書館蔵）（URL：http://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/bunko06/bunko06_01296/index.html）



図10 狩野孝信筆「賢聖障子」部分（仁和寺蔵）、図は東京国立博物館特別展覧会図録『仁和寺と御室派のみほとけ一天平と真言密教の名宝一』より引用



図8 吉村周山画『画宝』「太公望」（明和八（1767）年刊）（国文学研究資料館蔵）
（URL：<https://kotenseki.nijl.ac.jp/biblio/200010561/viewer>）

大岩の上で釣りをする老人が描かれている。

このように、狩野派の図様を辿ると、故事に由来した太公望図の図像化には、定型的表現があったことがうかがえ、「大岩の上で釣りをする老人」という描写が、太公望を示す図像として狩野派内で書き継がれてきたということである。

さて、再び守国の描いた『通宝志』に目を向けると、その図像がこれらの先例に類していることが分かる。釣りはしていないものの、大岩の上に座る座像として描かれた太公望図は、立像で描かれていた賢聖障子の図様よりも類似した図様であると言えるだろう。特に、『後素集』「田獵図」の記述は、釣りに対する言及がない点において、最も守国の作画に近い。これより『通宝志』巻五上では全体として賢聖障子を描く意図を強く示しながらも、図様は故事に由来した太公望を描いていると考えられる。

五 「太公望」の頭巾

守国が賢聖障子を描くと巻五上の構成で宣言しながら、実際には故事に由来した太公望図を描いていたことを先章では確認した。

しかし、『通宝志』における「太公望」からは、故事に由来した図様に見られる表現に留まらない部分を、確認することもできる。先述の通り、『通宝志』の太公望図(図5)に描かれた太公望は釣りをしておらず、図7～図9(図10～図13に拡大図)の江戸狩野によって描かれた太公望図の系譜をたどると、『通宝志』の「太公望」図では、頭部に儒者の頭巾をかぶっているといった図様上の差異が確認できる。つまり、守国が故事に由来した太公望図を賢聖障子の太公望図の代わりに描いただけとするには若干の問題がある。

そこで、頭巾の描き方に着目しつつ賢聖障子の描写に再び目を向けた。近世期の賢聖障子は、慶長度(図10)、寛永度(図11)、寛文度、延



図11 「賢聖障子図」部分(早稲田大学図書館蔵)、図は同データベースより引用(URL: http://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/wa03/wa03_03645_0086/index.html)



図12 『賢聖障子図』「太公望」(東京国立博物館蔵)、図は同データベースより引用(URL: http://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/wa03/wa03_03645_0086/index.html)

宝度、宝永度、寛政度(図12)に描き直されているが、探幽による寛永度の作画の後、狩野派が描き継いだ太公望図に大きな変化は見られない。これら賢聖障子の太公望図が成立する際には、漢籍からの影響があったことが確認される。図16・図17に示したのは、それぞれ『三才図会』(万暦三五(一六〇七)年)、『歴代君臣図像』(明代(一三六八―一六四四))。図は慶安四(一六五二)年の和刻本)の太公望図となる。



図 15 図 9 の部分



図 14 図 8 の部分



図 13 図 7 の部分



図 17 『歴代君臣図像』「太公望」(国文学研究資料館蔵) (URL : <https://kotenseki.nijl.ac.jp/biblio/200016462/viewer>)



図 16 『三才図会』人物四卷「太公望」(『三才図会』二(成文出版社有限公司(台北) 1970) 624 頁より引用)

この頭部の頭巾という図様が、肖像画としての太公望を示す定型的表現になっていたとする説を支える証左として、国学院高等学校図書館蔵の「狩野遺稿」が挙げられる²⁵⁾。

まず、寛政度(図12)の太公望図を見てみると、宝永度までの太公望図(図11)との間に大きな図様改編が認められ、頭部の描写にも変更が加えられていることが分かる。先に見た通り、この寛政度の賢聖障子を描いたのは狩野派ではなく、住吉派の絵師である。どうやら、当代における復古主義の気運から、近世中期の儒者である

両者ともに、儒者の頭巾を被っている図様となっている。これらの図様は、絵入百科事典等の中で使用されている図様であり、類型的な肖像画表現として定着していた。この場合、故事の紹介ではなく、あくまで人物の辞書的な紹介が重視されるため、先に見た故事に由来した図像ではなく、肖像画的な表現が挿絵として利用されることになる。実際に、守国が挿絵を手掛けた『唐土訓蒙図彙』(享保四(一七一九)年)のなかでは、『三才図会』からの影響を確認することもできる(図18)。狩野派は、肉筆画の中で故事に由来した太公望図を描き続ける一方で、これら類型的肖像画表現を用いて賢聖障子の中で描いたのである。



図 18 『唐土訓蒙図彙』「太公望」(国会図書館蔵)

柴野栗山らが中心となり、図様の考証を行い、賢聖障子の図様改変が行われたらしい。現在、その改変にあたっての記録が『賢聖障子名臣冠服考證』（寛政二（一七九〇）年）として残っている。『賢聖障子名臣冠服考證』によると、本来、寛政度の賢聖障子は、それまで同様に狩野派絵師が手掛ける予定であったが、狩野派絵師が病に倒れた結果、住吉派へと絵師が変更されたとされている。その中、図様変更以後の太公望図は、『賢聖障子名臣冠服考證』に以下の様に記録されている²⁶。

太公望 今考定新図

官階 太師齋候

年貌 年蓋百有餘

章服 韋弁 韎衣裳 丹朱中衣朱鞞

纏草屨 負劍 櫓笏

右司服所謂兵事韋弁服者王及諸侯卿大夫

君臣同服其佩玉即經傳無所見矣以軍容不

便而不設也

章服の項にある「韋弁」とあるのが、図12の頭部に見られる帽子である。しかし、描写が変更される以前、本画が描かれる前の下絵の段階では、この「韋弁」は描かれていなかったらしいことが「狩野遺稿」（近世期成立）から推測されるのだ。

狩野派から住吉派の手に賢聖障子の絵師が変更されるに際し、それまでの賢聖障子に関する資料が住吉派へ寄贈されることになった。その際に狩野派の手から渡った資料の一つが「狩野遺稿」である。即ち、ここに賢聖障子の図様が完成する前段階、狩野派の手によって描かれた太公望図の下絵が描かれている可能性があるということになる。

図19は「狩野遺稿」に描かれた太公望図である。寛永から宝永度まで



図19 「狩野遺稿」部分（国学院高等学校蔵）、図は、国学院高等学校『古典参考図録』（1978）（一三七頁）より引用

の定型図様（図10）、そして寛政度（図12）と図様を比較すると、この「狩野遺稿」における太公望図は、改変途中に位置付けることができるように思われる。顔貌は鬚の無い顔である点から、寛政度に近く、その頭巾は宝永度以前の狩野派が描き継いだ図様に近い。

これらの比較から、頭部に描かれた儒者の頭巾という図様が、狩野派内部で重要な定型的表現として定着していた可能性が指摘できる。

この様に見れば、『通宝志』における太公望図は、その頭部の描写において、故事に由来した定型的表現よりも、賢聖障子や漢籍の肖像画的な表現により近い物になっていると言える。つまり、守国は狩野派に描かれ継がれてきた二つの定型的表現（故事に由来した図様と肖像画的図様）を取り合わせて作画を行ったと思われるのである。

六． 結語

『通宝志』巻五上の「太公望」において、守国は故事に由来した図像と、賢聖障子にも引き継がれた肖像画的図像の、両定型的表現を取り合わせ

ている。この事を踏まえ、再び守国作品の位置づけについて考察する。

『通宝志』五上に見る守国の作画方法は、先例の模写に徹する基本的な粉本主義の姿勢とは異なる。しかし同時に、狩野派の図様を利用して点、狩野派を意識した画題を取り上げている点等、狩野派を意識していることも確かである。作品が狩野派のか浮世絵的かという問題に立ち帰れば、狩野派に近いものの、完全には一致しないとするのが妥当かと思われる。ではなぜ、このような粉本主義から逸脱する描き変えが必要であったのか。描き継がれた賢聖障子から改変を行った意図は何か。

推測可能なことの一つとして、流派内の粉本流出に対する抵抗感というものが挙げられるだろうか。模写を作画の基本とする以上、絵師にとって粉本の多さは直接画業に関わるものである。そのため、本来粉本は流派内で秘匿されるべきものであった。そのため、板本を多く制作した守国は、粉本を流出した人物として破門されたとする言説も生じている⁽²⁷⁾。このような事情から、狩野派に描き継がれた粉本そのものを描くことは難しかったのではないかと考えられる。

しかし、同時代には先にも引いた林守篤の『画筌』が狩野派の画論を伝え、大岡春卜や吉村周山の画譜は、原画の絵師名までも記す高い模写意識を備えていた(図7、図9参照)。このように見れば、守国のみが粉本の板本化に際し圧力を受けたとは考え難い。

筆者は、守国が『通宝志』において行った描写変更の理由に、板本という作品形式と、それに伴う購買層の需要が密接に関わると推測する。そもそも賢聖障子とは、紫宸殿を飾る権威ある画題であった。狩野派の中でも特に優れた絵師のみが描いていることから、同画題を民間の町絵師が描く機会はない。このため、狩野派に描き継がれた「賢聖障子」の図様は、板本を粉本として利用した絵師にとっては利用価値が低いと言える。

一方で、守国の描いた「太公望」図は、三十二人の群像図ではなく太

公望単体での描写にもたえ得るものである。故事を現すことが可能な点においても、「賢聖障子」の図様に比べ、民間の町絵師にとって有用なものであったのではないか。すなわち、守国の作画は購買層に即した粉本を提供するために行われたと考えられる。

また、書型の問題もこの説を支える。既述の通り、守国の作品は『通宝志』を始め半紙本を基本とする。大岡春卜や、板元を同じくする吉村周山の画譜が大本で版行されていることと比較すれば、守国の作品は、より実用を想定した造りとなっている。

民間の町絵師を対象とし、狩野派の知識に基づいて需要に沿った作画を行おうとした際に生じた結果が、『通宝志』に現れていると筆者は考える。これは、狩野派の文化が庶民へと流入するという構図になっており、近世中期に特徴的な知識伝達の構造とも一致する。事実、守国の作品は民間で活躍する浮世絵師をはじめとする町絵師に画題に関する知識を提供し、作画に利用されている。守国が作品を通して行おうとしたことは、狩野派の知識に基づいた啓蒙ではなかったか。

以上の様に、本稿では『通宝志』巻五上「太公望図」を例に、守国の作画方法を明らかにした。狩野派の画題によりながら、文学的背景となる故事を現すことにより、町絵師や庶民の啓蒙を行った特徴が伺えたのである。

注

- (1) 『近世大坂画壇』(同朋社、一九八三)などでは大坂画壇の一人として守国が挙げられる。しかし、管見の限り、大坂画壇として守国を中心に論じたものはない。
- (2) 仲田勝之助『繪本の研究』美術出版社(一九五〇)一三六―一四九頁
- (3) 浅野秀剛「橘守国とその門流(上)(中)(下)」『浮世絵芸術』82号

—84号(一九八四—一九八五)二四—二六頁、一三—一七頁、一一—一五頁

(4) 神谷勝広編『和製類書集』(国書刊行会・二〇〇〇年)、小林保治、石黒吉次郎編『謡曲画誌(うたいのえほん)』影印・翻刻・訳註(勉誠出版・二〇一一年)

(5) 太田孝彦「画譜による絵画の学び—橘守国と大岡春下の画譜を中心として」『美術フォーラム21』12号(二〇〇五) 一二二—一二八頁、日野原健司「大坂画壇胎動期の出版技術—橘守国『運筆範画』とそれを支える彫師」『美術フォーラム21』17号(二〇〇八年) 三四—三九頁

(6) 後続絵師へ与えた影響については多く指摘がある。以下はその例。田中順子「守国絵本からの図柄の借用」『実践女子美術史学』7号(一九九二)、星野鈴「鈴木春信と『絵本写宝袋』」『江戸の出版文化から始まったイメージ革命』絵本絵手本シンポジウム報告書(二〇〇七) 四九—六二頁

(7) 本文は中村幸彦・野村貴次・麻生磯次校注『近世随想集』(岩波書店・一九七一)(二〇五—二〇六頁)

(8) 翻刻は筆者による。底本は国文学研究資料館蔵本(寛政十二(二八〇〇)年再板)(請求記号・ラ8—3)

(9) 関根正直・和田英松・田辺勝哉監修『日本随筆大成』第二期第四卷(吉川弘文館・一九二八)(二五五頁)

(10) 本文は仲田勝之助編『浮世絵類考』岩波書店(一九四一)(七三—七五頁)を参照した。

(11) 翻刻は筆者による。底本の書誌は以下の通りである。

統一書名…絵本写宝袋
所蔵 …国文学研究資料館(請求記号・ヤ9—455—1—2)
巻冊 …九卷十冊合綴(卷九上下) 卷一—五、卷六—卷九下合綴
書型 …半紙本
外題 …絵本写宝袋
見返題 …写宝袋前編
柱題 …写錦袋
刊年 …享保五(一七二〇)年刊(延享二(一七四五)年以降印)
著者 …橘守国(一六七四—一七四八)

絵師 …橘守国(一六七四—一七四八)
書肆 …洪川清右衛門
刊記 …

大坂博労町

作者画工 橘氏宗兵衛
享保五年

子九月吉日

大坂心齋橋順慶町柏原屋

書林 洪川清右衛門

見返し…

書師浪速 橘有税

写宝袋^{前編}

浪華書舗 稱航堂板

(12) 同注(6)

(13) 浮世絵師以外への影響に関する指摘としては、前島美保「丹生都比売神社本殿に描かれた舞絵と絵手本—橘守国『絵本通宝志』との比較」『天野社舞楽曼茶羅供—描かれた高野山鎮守社「丹生都比売神社」遷宮の法楽—』(二〇一一年、岩田書院)(二五七—二八七頁)などが挙げられる。

(14) 同注(8)

(15) 日野原健司「橘守国の絵本—絵画による「知」と「真」の伝達」『江戸の出版文化から始まったイメージ革命』絵本絵手本シンポジウム報告書(二〇〇七) 九九—一〇六頁

(16) 前掲注(6) 星野氏論文

(17) 同注(2)、一四一頁

(18) 翻刻は筆者による。底本の書誌は以下の通りである。

統一書名…絵本通宝志
所蔵 …国文学研究資料館(請求記号・49—318—1—10)

卷冊 …… 九卷十冊
 書型 …… 半紙本
 外題 …… 絵本通寶志再版（卷二以降には「再版」なし）
 見返題 …… 通寶志
 柱題 …… 写錦袋後編
 刊年 …… 享保十四（一七二九）年初版 安永八（一七七九）年再板
 著者 …… 橘守国（一六七四―一七四八）
 絵師 …… 橘守国（一六七四―一七四八）
 彫師 …… 藤江文助
 書肆 …… 洪川清右衛門
 刊記 ……

作者畫工 浪速 橘氏守國
 彫刻氏 大坂 藤江文助
 享保己酉發行同唐戌秋本出
 安永己亥再刻同庚子出来
 書林 大坂心齋橋順慶町柏原屋
 洪川清右衛門 版

見返し ……

畫師浪速 橘有税
全部
十冊
 通宝志
 浪速書舗 稱航堂版

- (19) 川本重雄・川本桂子・三浦正幸「賢聖障子の研究（上）」『国華』一〇二八号（一九七九）九―二六頁
- (20) 本文は『古今著聞集』卷十一（西尾光一・小林保治校注『新潮日本古典集成 古今著聞集』新潮社（一九八三）（二五―二六頁）
- (21) 本文は『太平記』卷十二「大内裏造営事付聖廟御事」（山下宏明校注『新潮日本古典集成 太平記』二 新潮社（一九七七）（二〇〇―二〇一頁）
- (22) 表は前掲注（19）川本氏論文に基づいて作成した。

- (23) 『絵本故事談』は、記事が漢籍を参照したものである場合、表題の下に『史記』や『古列女伝』等典拠を示す構成を取る。筆者は守国ではないが、挿絵を担当した守国が『史記』を目にしていた可能性はある。
- (24) 本文は山崎誠「後素集とその研究（上）」『調査研究報告』十八号（一九九七）（一三三―一九三頁）（該当箇所は、一四二頁、一四三頁）。「後素集」は狩野一溪が著した画題集であり、絵は伴わない資料である。
- (25) 鈴木敬三「国高收藏『南殿賢聖障子稿本』とその資料」『国学院高等学校紀要』十九号（一九八四）（四五六―四七九）によれば、「狩野家に伝えられた賢聖障子の粉本が一括して住吉家に相伝したのであり、とくに『狩野遺稿』という「住之江文庫」の黒印のある原寸下図の粉本十四幅が注目される。馬周・邊伯玉・張良・鄧禹・虞世南・太公望・叔孫通・管仲・董仲舒・蘇武・桓榮・羊祜・張華・虞世南」を取り上げたものとされる（四六一頁）。
- (26) 翻刻は筆者による。国文学研究資料館鶴飼文庫蔵本を底本とした。この説は複数の資料に見られるものの、明治以降の記述にのみ確認できる事であり史実とは異なる可能性が高いとして、前掲注（3）浅野氏論文によって否定される。

（二〇一八年二月六日 採択決定）

Drawing Method of Ehon Tsuhoushi by Tachibana Morikuni:

With a Focus on an Illustration of Taikobo in “E-hon Tsuhoushi” Volume 5

KOMEIJI Tatsuki

Department of Japanese Literature
School of Cultural and Social Studies
SOKENDAI (The Graduate University for Advanced Studies)

Summary

In the 18th century, books classified as *e-dehon* (絵手本) or *gafu* (画譜), which are illustration books for painters to use in their works, were published in Osaka (大坂). Although these were low-brow media as printed books, some painters who studied drawing from such highly regarded schools as Kanoh-ha (狩野派), the most popular school in the Edo period, made *e-dehon* and *gafu*. This characteristic coincides with the character of the 18th century, a period where high culture and low culture converged.

Tachibana Morikuni (橘守国) was a painter who studied the methods of the Kanoh-ha school and made many *e-dehon* in this period. The *e-dehon* by Morikuni influenced many painters, and this study focuses particularly on the influence on *ukiyoe-shi* (浮世絵師). Meanwhile, the influences on Morikuni himself are rarely discussed. What knowledge and drawing theories did Morikuni learn from the Kanoh-ha? How did Morikuni use this knowledge and theory in his work? In an attempt to answer these questions, this paper analyzes an illustration of Taikobo (太公望) found in “E-hon Tsuhoushi (絵本通宝志)” Volume 5 by Morikuni.

Volume 5 of “E-hon Tsuhoushi” introduces “Kenjo-no-soji (賢聖障子)”, an illustration of 32 Chinese people set at the *shishinden* (紫宸殿), the hall where royal ceremonies were held. Taikobo is one of the Chinese people depicted in this illustration. The Kanoh-ha school considered tracing to be the most important aspect of painting, and Morikuni made the same assertion in “E-hon Tsuhoushi”. Thus, one would expect that Morikuni would draw the illustrations to be the same as the original “Kenjo-no-soji” in “E-hon Tsuhoushi”. However, the illustrations in “E-hon Tsuhoushi” are different from the original “Kenjo-no-soji” by Kanoh-ha. Based on an analysis of Taikobo, this paper infers that the illustration was made from two traditional Kanoh-ha illustrations. In other words, Morikuni did not deviate from his claim when he made the new Taikobo illustration.

These illustrations were likely drawn in response to requests from purchasers such as *machieshi* (町絵師), painters who also painted for townspeople. The original illustration of *kenjo-no-soji* is too prestigious for *machieshi* to use. By adopting Kanoh-ha theory and drawing new illustrations in response to the demands of *machieshi*, Morikuni successfully made new illustrations that were more convenient for them.

Key words: Tachibana Morikuni, Ehon Tsuhoushi, Taikobo, title of a picture, Kano-ha, *e-dehon*, *gafu*, *ehon*, tracing policy, *Kenjo-no-soji*