

喜多川相説筆「秋草図屏風」に

関する一試論

Study of Flowering plants of autumn

by Sosetsu Kitagawa

岡田 梓

Azusa OKADA

(文化学科)

要約

喜多川相説はその活動動向は詳らかでないが、作品の多くが金沢を中心に北陸地方で見つかっていること、加賀前田藩に出仕したことが知られる俵屋宗雪の弟子であると考えられることから、北陸を拠点に活動したと考えられる。

本論は相説筆「秋草図屏風」の調査により、他の「伊年」印草花図には描かれなかったダンドク（江戸時代に渡来した亜熱帯性植物）が描かれていることに着目したことに始まる。相説の活動期と考えられる十七世紀末は本草学の興隆期に一致し、その背景として想定できる。同時代の渡辺始興の作品にもダンドクが描かれ、始興が仕えた近衛家熙は本草学に深く傾倒し、琉球への関心も高かった。本草学の萌芽期にあつて、ごく一部の人々にしか知られない珍しい植物を、相説あるいは金沢周辺で知ることができた人物として、加賀藩五代藩主・前田綱紀が浮上する。俵屋との関係が明らかでない三代藩主・利常から向学心や政策への影響を受け継ぐ綱紀と相説の関係性は看過できない。

また、同時代に京都で活躍していた光琳への「伊年」印草花図の影響関係については、作品上からの影響を確認したうえで、さらに前田綱紀と光琳が伺候していた二条綱平との関係性を再考する余地があることを提示した。

[Abstract]

While the events surrounding Sosetsu Kitagawa's artistic activities remain unclear, his use of an "Inen (伊年)" seal which is believed to have been a trademark of Sotatsu Tawaraya's workshop, and that the majority of his works have been discovered in the Hokuriku region, especially in Kanazawa, suggest that he was a pupil of Sosetsu Tawaraya, known to have served the Kaga clan, based in the Hokuriku region.

This paper examines Sosetsu's Flowering plants of autumn, and begins by focusing on its depiction of *Canna indica* (a subtropical plant that was introduced to Japan during the Edo period), a plant that is not represented in other flowering-plant paintings with an "Inen" seal. The late 17th century, which is believed to have been the period of Sosetsu's artistic activities, corresponds to the time during which botanical studies were flourishing in Japan, which we can assume is a factor behind the appearance of this flower. *Canna indica* is also depicted in the works of Shikou Watanabe. Shikou served Ichiro Konee, an ardent devotee of botanical studies who also had a major interest in the Ryukyu Kingdom. Given that botanical studies were still at a stage of infancy, one person close to Sosetsu or connected to Kanazawa who was in a position to know about this extremely rare plant, familiar to only a select few people, was Tsunanori Maeda, fifth lord of the Kaga clan. Here, we cannot overlook the relationship between Tsunanori and Sosetsu. Tsunanori was guided by a love of learning and by the policies of Toshitsune Maeda, the third lord of the Kaga clan, whose relationship with Tawaraya is clear.

Furthermore, when considering how Korin, who was active in Kyoto during this time, was influenced by flower-grass paintings with an "Inen" seal, this paper suggests that there is scope for further examining the relationship between Tsunanori Maeda and Tsunahira Niyou, to whom Korin was in service.

目次

はじめに

第一章 加賀藩と宗達派

第二章 喜多川相説筆「秋草図屏風」とその位置

構図について

描法について

描かれる植物の種類について

相説が使用する印章について―「宗雪」朱白文方印の位置づけ

第三章 相説とその周辺―本草学と「法橋」叙任をめぐって

第四章 十八世紀への影響―光琳と相説

おわりに

はじめに

俵屋宗達（生没年不詳・桃山末―一六四〇頃か）の工房の商標的な役割を果たした「伊年」朱文円印を用い、宗達およびその工房に連なる画家のひとりであると考えられる喜多川相説（生没年不詳）は、伝記の類の一次資料を欠くため、その人について単独で論じたものはない。押絵貼屏風の作品などを多く含む「相説」の落款のある作品が金沢を中心とする北陸地方に伝存しており、加賀藩との関係を指摘する資料・論文が散見されるものの、作品の完成度や筆致に差異があり、初期作品、工房作など位置づけも難しく、これまでの認知度・評価ともにあまり高いとは言えない。このように遅々として足取りのおぼつかない状況に置かれている相説研究ではあるが、百花図の様相を呈し定型化がみられる宗達

派草花図、とくに「伊年」印が捺されたいわゆる「伊年」印章花図においては、彩色、構図の工夫や植物の取捨選択という点でその個性は明確であり、石川県立美術館蔵「秋草図屏風」（六曲一雙、紙本着色。以下、「石川県立美術館本」とする）（図1）、根津美術館蔵「四季草花図屏風」（六曲一雙、紙本着色）（図2）や、黒部市美術館蔵「四季草花図押絵貼屏風」（六曲一雙、絹本着色）（図3）が注目される。筆者は二〇〇七年度から三カ年の科学研究費補助金による調査の折、所蔵館である石川県立美術館のご高配を賜り、喜多川相説筆「秋草図屏風」を熟覧調査・撮影させていただく機会に恵まれた。この作品には「相説法橋」の署名と「宗雪」朱白文方印および「伊年」朱文円印が捺印されおり、法橋叙任後の作品であることがわかる。形態は紙本着色、六曲一雙で、各隻一六〇・〇×四一〇・〇センチメートルと、相説の作品の中でも、そして「伊年」印章花図の中でも大きな作品であると言える。葉の部分は緑青を明るいままに使用せず、相説独特の墨画的な色彩で、藍あるいは墨を混ぜくすんだ色に調合して使用しているが、全体的には色彩も豊かで、明るく淡麗な印象である。この作品のほか相説の作品を中心に、黒部市美術館の「四季草花図押絵貼屏風」を含む押絵貼屏風など数点の相説作品を調査したが、相説の作品の中でも石川県立美術館本は特異な印象を受けた。それは主に、押絵貼屏風が多い中で六曲一雙の一続きの大画面であること、絵の具の色彩が非常に鮮やかな発色であること、印章が他の作品とは異なる「宗雪」朱白文方印を用いていること、他の作品にはほとんど描かれない植物が描かれること、などが挙げられる。それにもかかわらず、いまだこの作品を中心に据えて論じたものはなく、作品紹介にとどまっている。

さらに、二〇一一年の鹿島美術財団の助成を受け、予てより注目して

いた石川県立美術館本について精査する機会に恵まれた。本小論はこの研究報告をもとに、さらに展開させ考察を加えるものである。

第一章では、相説を論じる上で不可欠な金沢と宗達派の縁故を概観する。第二章では作品の概要を確認し、植物の種類や印章について分析する。さらに第三章では作品の解釈と相説の周辺環境を推考しながら相説の活動域を考察し、最後に相説の作品を手掛かりとし、草花図の継承と展開における相説の意義と影響について考察する。

第一章 加賀藩と宗達派

石川県立美術館にはこの作品以外にも、相説や宗雪、無署名の「伊年」¹⁾ 印草花図など、宗達派作品がコレクションされている。二〇一三年は石川県立美術館開館三〇周年にあたり、これを記念して「俵屋宗達と琳派」展が大々的に開催され²⁾、この機に、石川県立美術館本を他の作品と比較でき、石川県立美術館本の特異性や北陸での琳派の活動の問題とその重要性を再認識することとなった。

先にも述べたとおり、石川県立美術館本の筆者である喜多川相説に関する出自や画業を具体的に示す一次資料はない。しかし、宗達は複数の画家で構成された工房を運営しており、その中で宗達の後継者と目される俵屋宗雪（生没年不詳）なる人物がいたことは作品、および以下に示す史料から明らかで、宗雪と相説が混同されていたことがうかがえる。また、金沢を中心とする北陸と宗達派との関係は、すでに拙論を含め先行研究で繰り返えされており、ここで改めて金沢と宗達派の関係を詳述することは割愛するが、今回は作品理解と作者についての問題提起に関わる部分のみ提示しておきたい。なお、史料の引用箇所の傍線は関係性

を示す部分を強調するため、筆者が付したものである。史料は江戸時代の伝記資料における記述に加賀藩との関係が見出されるものと、さらに具体的な制作活動について関係性が見出されるものがある。

まず、画家の伝記資料の中で登場するものとして、『燕台風雅』と『扶桑名公画譜』がある。

『燕台風雅』寛政三年（一七九二）刊行

田原屋宗達字伊年、³⁾ 砲撃^{金沢}可四五年、其子宗説^{傳説}亦来寓、公命宗説画於金城竹殿^{云々}

『扶桑名公画譜』江戸時代中期頃

俵屋宗雪 諱伊年、宗達弟、仕賀州太守。世日宗達画多雪之筆也。

俵屋相説 叙法橋。

ここには「伊年」とは宗達の諱であり、宗達は金沢に四・五年逗留し、その子「宗説（「説」の字は「雪」と割注がある）も金沢へ行き、「公命宗説画」の「公」は加賀藩三代藩主・前田利常（一五九三～一六五八）であるから、利常の命により仕事をしたことになる。宗達が実際に金沢あるいは北陸地方へ出向いたことについてはその足跡を示す具体的な作品や一次史料が無いために疑問が呈される³⁾が、谷文晁の『本朝画纂』（一八〇九）では「宗達名伊年字伊悦劉青軒能登人也」とある。また、狩野栄信の次男・朝岡興禎による嘉永三年（一八五〇）起筆の画人伝『古画備考』に採録される江戸時代中後期の宗達の伝記類には「賀州人野々村氏」（『拾遺』）「後加州候二仕テ」（『光琳印譜』）「能登人、初移居加賀金澤」（『画乗要略』）と軒並み宗達と加賀との関係を示し看過

できない。さらに次に示すように、加賀藩関係の記録の中にも宗達派が登場している。

『微妙公^四御夜話』拾纂名言記・寛永十八年（一六四二）八月晦日の項

酒井讃岐守殿牛込の下屋敷にて踊を献ぜらる、事あり。（中略）
道中の装束不残拝領仕、遣ひ扇子迄被下、金地に俵屋の絵を被御付、二本充被下。（中略）踊子小姓共十九人、内七人は地諷也。

『今枝民部書留帖^五』寛永十九年（一六四二）の記事

（六月二十九日付）

一、狩野采女同主馬俵やなど頗筆功も高値に可^レ有^レ之候間、左様之上手ニハ必御無用ニ候、大形之絵書可^レ然候

（七月二十九日付）

一、絵書之儀先書ニ申入候通得^ニ其意^一由尤候併此度俵や宗雪御断申上候間御か、せ可^レ被^レ成旨被^ニ仰出^一候、其上御けしやうの間御客人之間少々義候条旁宗雪可^レ被^ニ仰渡^一候（中略）

御けしやうの間御客之間ハ金又ハ金すなこま七絵をか、せ可^レ被^レ申旨、周防殿被^レ仰由尤候、絵なども一段かろく御造作不^レ入様可^レ然候

（十月二日付）

一、俵屋筆功此度書出之通、大形其伝被^レ聞合遂吟味相違無^レ之体候は、俵屋書出目録之面、銀子四貫三百八十目京都御納戸より可^レ被^ニ相渡^一旨御意候、則俵屋書出口今進^レ之候

『三壺聞書』慶安三年（一六五〇）の記述

飛騨守利治公は、春に至りて利常公御相伴にて、酒井讃岐殿其の外御振舞可被成と思召し、御書院御次の間を正・二月に至りて作らせ給ふ。御道具は五・七年以前より舛屋治左衛門異国の物を取替引きかへ御覧に入れ調べ上ぐる。お座敷印子の金具、家のほりもの、探幽・俵屋が書きあらはす唐絵・草花の絵様、金銀をのべ敷、誠に前代あるべき事共不覚（下略）。

これらには宗達は登場せず、『今枝民部書留帖』には「俵や宗雪」の名が上げられている。師匠を差し置いて弟子の名が書かれるということがあるだろうか。ここで言う俵屋とは宗雪のことであり、寛永十九年（一六四二）頃には俵屋の代表は宗雪に代わっていたと考えられる。江戸時代中期ごろに成立した『扶桑名公画譜』では宗雪について諱が「伊年」であるとし、加賀藩に出仕したとある。さらに「俵屋相説」というおそらく「喜多川相説」と思われる欄には「叙法橋」とあるに止まる。こうした画家の没後に書かれたであろう伝記はすでに曖昧な記載に陥っている。

しかし、『燕台風雅』と『扶桑名公画譜』いずれの資料とも宗達派が加賀藩で制作活動に従事したことを示しており、その実際をこれらの史料が補完していると言え、宗達派と前田家との関係は確実である。

最後に、史料ではないが伝承・傍証についても挙げておく。

・明暦三年（一六五七）加賀藩三代藩主前田利常の命により、宗雪が梯天満宮寄進のための「群鶴図屏風」を制作。

・金沢地方では江戸時代から嫁入り道具に「たはらやの草花図屏風」を持参することが家格を示すとされ、愛好され、保存されて現存している^六。

後者の伝承について確認されるならば、宗達派草花図の制作意図と相当数に及ぶ「伊年」印草花図の普及の理由となるが、管見ではその史実の根拠となる資料に至っていない。

このように、複数の資料が宗達派と金沢、そして加賀藩前田家との関係性を物語っているのであるが、本小論で取り上げる石川県立美術館本の作者である喜多川相説については、前田家との関係性を示す史料はいまだ発見に至らない。しかし、「伊年」という印章を用いた俵屋宗雪が前田家との関係性があったことは確実であり、先の史料『燕台風雅』や『扶桑名公画譜』のように宗雪と相説を混同したような表記があることから、その存在は間接的に結び付けることができるだろう。また、作品の署名において宗達同様に「俵屋」を名乗った宗雪に対して、相説は「喜多川」姓を名乗っており、落款に七十二歳とあるため晩年と考えるべき「四季草花図押絵貼屏風」(黒部市美術館)においても「喜多川法橋相説」と署名しており、俵屋を継承した形跡はない。一方で、法橋位には叙任されており、宗雪が寛永十九年(一六四二)には法橋に叙されていることから、宗達がこの頃にはすでに没していたことを示すと同時に、宗雪が宗達の正統な後継者と認識されていたと考えることが妥当であるならば、相説の法橋叙任はその後と考えるべきなのである。加えて、喜多川姓については俵屋の類縁の姓でもあることから⁷、宗達派における相説の位置づけを難しいものにしていく。

第二章 喜多川相説筆「秋草図屏風」とその位置

石川県立美術館の前身である石川県美術館で一九七五年に行われた展覧会「宗雪・相説展」は、宗達、光琳そして抱一が広く観衆の注目を浴

びるなか、一般的には無名であった宗達派の工房の画家二人がメインというそれまでにない画期的な展覧会であった。その展示内容も展覧会図録を見れば、その後の展覧会の追従を許さない充実度であったことは一目瞭然であり、宗雪と相説の研究、とくに相説の研究においてこの展覧会での既知・未知の作品の発掘は大きな転換点となった。さらに工房の作品として散在していた作品を、ある程度典型的に整理して紹介することによって、工房の性格や活動の輪郭が浮かび上がり、尾形光琳・乾山兄弟の江戸への下向や酒井抱一以降の江戸琳派はともかくも、それまで琳派の活動地域として専ら京都が注目を浴びていたところに、北陸地方という地域性の広がりを見ることができなくなった。もちろん石川県立美術館はこの展覧会図録⁸にも掲載されている。その作品解説には、「多くの草花を盛り込んでいるが、それぞれ花の特性を素直にとらえ、すみずみまで丁寧に描きこなし穏やかな色調と相まって気品のある作品にまとめている」とあり、図版の中でわずか四点のカラー図版作品の一つとして掲載されている。高岡市立博物館が一九九六年に刊行した図録「特別展「古九谷と屏風絵」—草花文様に見る近世名品展—」にもほぼ同様の解説が載っている⁹。さらに石川県立美術館が二〇〇一年に開催した「花と緑の名品展—自然との対話—」の図録には、カラー図版とともに先のコメントを補完して次のようにある¹⁰。「俵屋宗雪の作品が金地の効果を生かした華麗で洗練された装飾性をもっているのに対し、相説の作品は、多くが紙本に墨と淡彩を主調として、たらし込みの技法をふんだんに用いた、どちらかと言えば淡泊な趣に終わっているものが多い。しかしこの作品は、様々な種類の草花を盛り込み、それぞれの花の特性を素直に捉え、丁寧に描きこなししている。その穏やかな色調と相まって、気品のある作品にまとめており、相説草花図の中でも優れ

た作品である」と宗雪や他の相説の作品と比較したうえで高く評価している。また、印章についても先の「宗雪・相説展」の図録解説は、「宗雪作品には宗雪朱白文小方印は使用されておらず相説が宗雪の後継者として認められるようになった頃より、使用されたと思われる」と言及している。これは一九八五年の『石川県の文化財』の南俊英氏による解説^二にも継承され、「各隻に、「相説法橋」の款記と「宗雪」の朱白文小方印、「伊年」の朱文円印があるところから、宗雪・相説同一人説も出ていたが、宗雪の作品には、「宗雪」朱白文小方印が使用されておらず、相説が、宗雪の後継者として認められるようになった頃より使用されたと思われる」と、落款からこの作品の位置づけがされていることを引いている。『金沢市史』資料編一六には、カラーの美しい図版とともに、「宗雪」朱白文方印は、喜多川相説が、俵屋宗雪の後継者として意識がはたらき使用されたと思われる」と印について同様の見解が掲載され、その他の解説は先の石川県美術館の展覧会図録の解説にほぼ同じである。さらに最後は、やはり「相説の草花図の中では最も優れた作品である」と結んでいる^三。作品の評価としては、総じて良好である。昭和四十六年（一九七二）二月二十六日に石川県指定文化財に指定されていることから、相説の作品における資料性の高さも旧来から注目されている作品であると言えよう。ところが、相説の代表的作品のひとつと言ふべき作品でありながら、いまだ学術誌等で論じられていない。相説の作品を扱った論文の総数が少なく、それらのほとんどが琳派に関する論文や草花図に関する論文の中の言及であり、宗達派の継承問題について述べた部分で登場するか作品紹介に終始している。

残念ながらこれ以降、一次資料の新たな発見に至らないため、まずは石川県立美術館本について構図、描法、描かれる植物について作品に即

して詳述し、その特徴を捉えることから始めてみたい。

構図について

落款が外側になるように並べて一雙を見た場合、右隻第一扇のスキヤフヨウからキク、第六扇のクズまでは奥へと遠ざかっていくように見え、第四扇のハケイトウから第六扇のシユウカイドウまでが手前というように、前後二列に分かれている。左隻も同様に前後の草叢に分かれているが、右隻とは対照を成すように後列は第一扇が一番小さく奥まつて描かれ、第六扇に向けて次第に草叢の描かれる面積が広く手前に広がって来るように見えるように描かれている。右隻第四扇から六扇および左隻第一扇から四扇にかけて前列（画面下方）に描かれたハケイトウやシユウカイドウ、ダンドク、オミナエシ、キキョウなどを、後列のハギ、フヨウ、キク、クズ、フキ、アサガオ、ズイキなどの草叢が取り囲む円を描くような構図である。草花同士が円陣を組んだような構図については、署名を伴わない「伊年」印草花図群の一部の作品においてもみられたが^四、京都国立博物館の「草花図襖」（参考図2）に代表されるように、草花な画面下方から差し出すように描かれ、手前から中心の草花を囲むように描かれていた。「伊年」印草花図の中でも背景が素地の作品では、草花が並列化される傾向がとくに強くみられるが、相説の作品では余白を意識し、草叢の足元に土坡を描く、あるいは余白で遮るなどの構図の工夫による奥行の表現が試みられており、根津美術館の「四季草花図屏風」がその好例である。

一方、石川県立美術館本は、根津美術館の「四季草花図屏風」に比べて草花が整理されておらず、一連の伊年印草花図の定型化を見る並列的な構図に近い。また、六曲一雙の草花図では珍しく、四季ではなく秋の一

季のみの草花で構成されている。複数の草叢に重複して描かれる草花もあり、種類はさほど多くはない。しかし、画面には処狭しに草叢が連なり、草叢同士が自然な連続性をもって配置されている。たとえば、右隻第一扇に描かれているトロロアオイは左隻第三扇の下方に再度描かれており、右隻第三扇・四扇にさり気なく描かれるフヨウは、左隻では第一扇から第四扇にかけて上方にとりどりに描かれている。また、右隻第四・五扇の下方に描かれたシユウカイドウは左隻第四扇の下方にも描かれており、右隻第五・六扇の下方に見えるキキョウの群生は左隻第五・六扇にも再び現れる。このような具合で、一見すると一連の「伊年」印象草花図の並列的で単調な配置となんら変わらない構図であると捉えられ、もしかたないが、一定の間隔で個々の草叢を文様化したように描くことによる草叢の独立性は抑えられ、同じ種類の草花が繰り返して描かれ、草叢と草叢とが前後して重なるように配置されていることで、自然な景観としての一体感を生じさせる。

描法について

全体的に水彩画のような淡い印象を受けるが、それは、花卉が幾重にも重なるキクやフヨウ、ムクゲやトロロアオイなどは、輪郭線で縁取られているがその他は没骨法で植物を描いているためである。大きな面をもつ葉は、その重なる立体感をふんだんなたらし込みの使用によって表現している。葉脈も金泥と墨を取り合わせて立体的かつ繊細な表現をしている。

先に挙げた色彩については、アクセントカラーが際立っている。全体の分量としてはフヨウやアオイやキク、ハギなどの白い花が目立つが、ダンドクやキクに見られる赤、そしてキキョウやアサガオの爽やかな青

が目鮮やかに映る。全体に占める割合が最も多い色彩は、葉茎を描く墨色とのたらし込みによるくすんだ緑である。相説の描く草花図は、この墨と緑のたらし込みで非常に落ち着いた緑を表現することが特徴のひとつであるが、描かれる草叢の量が多い分だけ、この暗い緑の占める量も増し、全体が渋い様相を呈するのである。その中で鮮やかな赤や青の花は、まさに草花の鮮度を蘇らすかのように瑞々しく、画面に生氣を与えている。濃彩と淡彩の中間のような描き方は、花卉や葉の薄く嬾やかな質感を表出している。

また、手前(画面では下方)の草叢を小さく控えめに描いているのに対し、奥(画面では上方)にある草叢を誇張して描いており、遠近感が失われて、奥にあるものと思われる上方に描かれる草花が迫り来るような印象となる。この作品を目の前にしたときの迫力、圧迫感というような感覚は、この描き方によるところであろうが、構図や描法だけでなく、冒頭にも述べたように、相説の作品の中でも珍しいこの屏風の大きさとも関わりがあるだろう^{一五}。

描かれる植物の種類について

このように石川県立美術館本を見てくると、多くの植物が描かれていることは言うまでもない。個々の植物の種類は比定は難しいが、描かれた植物の中で、ほかの秋草を描いたものと比較して、異彩を放っている植物は、右隻第五扇に長くやや幅広の葉とハトムギに似た丸い緑色の実をつけているジュズダマ(図4)と左隻第一・二扇に描かれた黒みのある大きな葉から長い茎を伸ばして赤い花をつけるダンドク(図5)であろう。両者ともに背高く画中の前方の草叢に描かれて目を引き付けられる。とくにダンドクは「特別展「古九谷と屏風絵」―草花文様に見る近

世名品展」ほか、いくつかの作品解説で、描かれる植物の主要なものを列挙した中の「擬宝珠」（以下、ギボウシとする）と紹介されているものであると思われる。かつて拙論もこれに従ってギボウシと紹介したことがあったが、今回の再調査により、ギボウシは夏に青または白の花を咲かせる植物であり、石川県立美術館本でギボウシに匹敵する植物は見られず、花の形態や色、葉の付き方などから再検証のうえ、ダンドクとするに至った。

ダンドクは『原色牧野植物大圖鑑』続編^{一六}によると「カンナ科の多年草。インド、マラッカ、マレー諸島等原産。高さ1.5〜2mで群生する多年草。根茎は多肉粗大。葉は長さ30〜40cm、厚質で光沢がある。花は夏から秋、真紅色で長さ5cm内外。（中略）徳川時代に渡来し、九州だけ残っているカバイロダンドクがある。和名檀特は梵語。漢名曇華。（以下略）」とあり、ここに掲げられた挿図（参考図一）からも、作品中の植物がギボウシではなくダンドクであることがわかる。実際のダンドクは、花壇などに植えられているのを見かけるカンナに葉や茎の形状がよく似ており、花のつき方はカンナほど花が大きく広がらず、やや地味な印象である。磯野直秀氏による、江戸時代末までに渡来した草花・庭木類を対象に最も古い記載・絵画資料を年表化した「明治前園芸植物渡来年表」および「資料別・草木名初見リスト」では、ダンドクは、寛文四年（一六六四）脱稿の『花壇綱目』（水野元勝著）が初出である^{一七}。また、元禄十二年（一六六九）刊の『草花絵前集』（伊藤伊兵衛著）にも挿絵付きで「花くれない、四五月にさく、葉はばせをのちさき物なり」とある。

石川県立美術館本のほかに相説の周辺でダンドクを描いた作品は、「柴垣図屏風」（ポストン美術館）^{一八}、「宗雪」朱白文方印の「秋草図」

（個人蔵）を挙げる^{一九}ことができ、剥落もあるせいかな前者では赤いキクの後ろにやや控えめに見えるが、後者では画面のほぼ中央に堂々たる様相である。両者の描法を比較すると、ダンドクの大きく広がる葉の独特の葉脈の浮き上がり波打つ質感を、前者は墨色を用いて表現しているのに対し、後者はほかの植物の葉脈と同様に金泥による線描で表現している。さらに花卉の部分では、「柴垣図屏風」のダンドクの表現技法は石川県立美術館本に類似している。ダンドクは六曲一双形式に定型化が見られるいわゆる「伊年」印章花園には描かれなかった植物であり、相説の周辺で新たに採録された植物であると考えられる。

一方、ジュズダマも『原色牧野植物圖鑑』^{二〇}でみると「熱帯アジア原産。栽培から野生化し各地の水辺などに生える多年草。茎は分枝し束生、高さ1〜1.5m。花は初秋、葉えきから長短不同の柄をもち花穂をつけ（中略）和名数珠玉の玉は球形の実に基づく。古名ツシダマ、タマツシ、ツス。漢名薏苡、回回米（以下略）」とある。先の磯野氏の年表でジュズダマは延喜八年（九一八）の『本草和名』が初出とされるが、初見リストでは大同二年（八〇七）の『古語拾遺』となっている。ジュズダマは十七世紀には新しい植物ではなかったが、これ以前にはほとんど絵画化されることのない植物であり、こうした身近でなじみ深い、言うなれば、有り触れた植物までも絵画化したところは宗達派草花図の新しさであらう。

つぎに落款について検討したい。署名から「法橋」に叙されていたことは明らかであるが、記録類が乏しい相説については非常に重要な手掛かりとなる。

相説が使用する印章について―「宗雪」朱白文方印の位置づけ

石川県立美術館本に使用されている二つの印章は、四・七×四・七センチメートルの「伊年」朱文円印と二・〇×二・〇センチメートルの「宗雪」朱白文円印（落款1）である。前者は宗達や俵屋宗雪が使用した印章と同じ印文であるが別印である。この「伊年」という印文は、先述のとおり宗達や宗雪も使用していたが、いわゆる「伊年」印草花図¹などが示すように署名を伴わない工房作品に使用されることも少なくなく、商標としての機能が指摘されている。相説の作品において、この印章の使用方法をみていくと、クリーブランド美術館の「四季草花図屏風」を除いて「法橋相説」か「相説法橋」の署名があり、法橋就任に際して大画面の作品を中心に用いたと考えられる²。

後者は相説の他に、その名の主である俵屋宗雪も使用した例は見当たらない。宗雪は「萩兔図屏風」（石川県立美術館・参考図3）や「秋草図屏風」（東京国立博物館・参考図4）、「龍虎図屏風」（東京国立博物館）等で「伊年」朱文円印を捺し、「群鶴図屏風」では「伊年」朱文円印と「峰室」白文方印を併用した例（落款4）があるが、石川県立美術館本の「宗雪」朱白文方印とは全く異なる。ところで、相説は法橋に叙される以前に「相説」の署名で、押絵貼屏風あるいは掛幅といった比較的小さな画面を手掛けており、それらには一・八×一・八センチメートルの「伊年」白文方印が最も多く使用されている。「宗雪・相説展」の四一番として掲載されている相説筆「秋草図屏風」は六曲一両の大画面でありながら、「相説」の署名とともに「伊年」白文方印³が捺される珍しい作品である。現状では六曲一両となっているが、掲載図録の解説には、画面がつかず不自然であるため、当初は一両ではなかった可能性が指摘されている。画面下方には左隻は流水型に、右隻は土坡を思

わせるように銀箔で仕上げられており、草花はこの銀箔に遮られるように描かれている。この土坡で遮る技法は、宗雪が先の「萩兔図屏風」（参考図3）や「秋草図屏風」（参考図4）で使用していたことが指摘できる。また、描かれている草花はハギとキク、ススキと少なく、キクにいくつかのバリエーションはあるが、相説の押絵貼や掛幅の作品にみられるような淡白な水彩画のような表現がみられ、落款が示すように法橋叙任以前の押絵貼りや掛幅を中心に手掛けていたころの作品であると考えてよいだろう。また、「喜多川法橋相説七十二歳画之」の署名があり、晩年の作品とされる「四季草花図押絵貼屏風」（黒部市美術館）でも用いていることから、制作活動を通して「伊年」白文方印を用いたと考えられる。

では、石川県立美術館本に捺された「宗雪」朱白文方印に注目してみる。使用方法としては、「達磨図」（参考図6）のように「相説」という署名を伴うもの、「踊地藏図」（参考図7）、「草花図」（参考図8）、「芥子図」（参考図9）のように署名がなく印章のみのもの、そして石川県立美術館本のように「法橋相説」という署名のものとそれぞれあり、「伊年」白文方印ほど使用頻度は高くないが、この印章も活動期のほとんどで使用されていたと考えられる。また、石川県立美術館本以外には押絵貼屏風の作品と掛幅であることから、「伊年」白文方印と同様の扱いであったと考えられる。前述のとおり、宗雪の数少ない現存作品には「宗雪」の印文の印章を使用したものは見つからない。すると宗雪の工房の印の可能性が考えられるが、現存する作品は相説の作風により近く、工房印とするにはあまりにも類例の広がりがない。

さらに、相説が使用した印章にはもうひとつ、「宗説」朱文円印がある。「四季草花図押絵貼屏風」（黒部市美術館）には右隻第一扇と左隻第六扇

にのみ署名があり、この署名の下にはそれぞれ各扇に捺された「宗説」朱文円印とともに「伊年」白文方印を捺している（落款3）。つまり、署名をした両端にのみ「伊年」白文方印を加えているのである。この屏風の構造や署名、絹本という特異性から、当初から押絵貼屏風に仕立てられるために描かれた絵であると考えられ、両端以外は署名を省略したと判断できる。また、署名を伴わずに使用された場合は、いずれも「伊年」白文方印とともに使用されているため、「宗説」朱文円印は常に「伊年」白文方印と併用されたと考えられる。「四季草花図屏風」（根津美術館）はこの印章の組み合わせで「喜多川法橋相説」の署名（落款2）がある^{三〇}。

このような状況から、「宗雪」朱白文方印や「宗説」朱文円印は相説の周辺で新たに作られたオリジナルの印であり、俵屋の商標でもある「伊年」の印文を併用することで、宗達、宗雪の後継者であることを示したものと考えられる。つまり「伊年」という印章が、ほかの印章より高位に位置づけられていたと考えられるのである。

署名を伴わない作品については個体差があるので一概には述べ難いが、総じて草花の表現が固いか稚拙であるものが目立ち、構図も単調なもの、余白を持って余して平面的に陥っているものも少なくない。また「宗雪」朱白文方印や「宗説」朱文円印が相説以外の人物の署名を伴うことがないことから、相説の工房作品である可能性が高い。

以上から石川県立美術館本では、「宗雪」朱白文方印により俵屋宗雪の後継者であることを示し、「伊年」朱文円印でも俵屋の後継者であることを示しており、署名では法橋となっていることや、余白を大きく残す意識的な構図が見られないことから、宗雪および俵屋の後継者としてアピールする作品ではなかったかと考えられる。

最後に署名の書き方について、「相説法橋」という署名は強弱の差の強い書体で、概ねほかの署名の書体に似ているが、黒部市美術館の「四季草花図屏風」の書体に比べると、若干細い部分の弱さが目立つ。また、「法橋相説」ではなく「相説法橋」となっているが、細見美術館の「草花図屏風」はじめ数点が「相説法橋」の署名であることに加え、俵屋宗雪は「宗雪法橋」と署名していることから問題とはならないであろう。

「伊年」印章花図が宗達の周辺で生じたものであることは間違いないが、宗達の署名がある作品の個性とは異なる線上に展開していったことも事実であり、伊年印の「草花図」が宗達以後の宗達派が生き残る手段のひとつとなっていたことは間違いないだろう。石川県立美術館本を概観すると、相説の作品が「伊年」印章花図をそのまま継承したのではなく、新奇性を取り込みつつ試行錯誤しながら、やや異なる方向へと草花図を導きつつあったことがわかる。

第三章 相説とその周辺―本草学と「法橋」叙任をめぐる

相説によって「伊年」印章花図にダンドクが採録されたことを指摘したが、他の作家によるダンドクの描写としては、渡辺始興（一六八三―一七五五）の「草花図屏風」（二曲一隻、フリア美術館）や、落款は無いが始興筆とされる「四季草花図屏風」（六曲一双、アシユモレアン美術館）などに描かれ、さらに始興が仕えた近衛家熙（一六六七―一七三六）の「花木真寫」や陽明文庫が所蔵する草花図一五枚を貼交ぜた「花木真寫貼交屏風」にも登場する。「花木真寫」は三巻、計二五〇図から成る。日本産のものが八十一種、外国産のものは四十二種、野生のもの

は二十四種で栽培のものは九十九種であるという^{二四}。家熙が加賀藩にも仕えた稲生若水（一六五五〜一七一五）の門下の本草学者・松岡恕庵（玄達）（一六六八〜一七四六）^{三五}に再々質問をしていることが家熙の侍医・山科道安（一六七七〜一七四六）の記した『槐記』に登場している^{二六}。ことから、その関心度の高さをうかがうことができる。陽明文庫の『聚芳帯図左編目録』は家熙が江村如圭の『聚芳帯図左編』（一七二七年）の目録を手写したものである。如圭は松岡恕庵門下で『聚芳帯図左編』は漢名の已考品二七四種、未考品一三一種をそれぞれ春夏秋冬に配列し、各種に図を付けたものである。このような動向から、家熙自らが進んで本草学に向きあっていることがわかる。このように植物への熱い眼差しを傾けた家熙に仕えた始興は、通称・求馬と言い、一七〇八年頃から近衛家に出入りを願ひ、家熙が亡くなるまで仕えている。始興の先に挙げた作品や「四季花木図屏風」（畠山記念館）にはダンドクやビジンショウ、タバコなど外来種の植物が描き込まれており、大覚寺の正寢殿紅葉の間腰障子絵にもホウセンカやウコンが描かれている^{二七}。始興の草花図に描かれるこれらの亜熱帯性植物は、琉球からもたらされた「琉球植物」として注目され、諸先学によって家熙の琉球への関心、近衛家と薩摩藩島津家とのパイプライン、薩摩絵師・木村探元（一六七九〜一七六七）との関係を指摘されている^{二八}。家熙や始興は薩摩藩を通じて琉球の亜熱帯植物の情報を入手していたのである^{二九}。

このことから、ダンドクは十八世紀前半には一部の人々のみが目にするのできる珍しい植物であったと考えられ、宗達派の草花図の展開期に時期を同じくして本草学への関心の高まりがあったことについては、すでに西本周子氏が指摘^{三〇}されているところであるが、相説がその時代の植物に関する情報に敏感に反応していたであろうと考えられる

ことを加えたい。本草学を含む博物学的な視点として、この作品のズイキ（サトイモ）の上にはバッタのような昆虫が数匹描かれていることも指摘しておく。「伊年」印草花図において昆虫が描かれる作品は皆無ではないが非常に珍しく、その原型として指摘される中国の常州草虫画が植物だけでなく昆虫や小動物とが一体となって形成されているのに対し、明らかな傾向の相違もある^{三一}。昆虫や爬虫類、両生類など小動物と植物の組み合わせは十八世紀後半以降、伊藤若冲（一七一六〜一八〇〇）らによって写生的な要素を含み込みながら展開していく。相説の描写は若冲ほど細密さを感じず、始興のダンドクの形態描写と比べても、花卉の表現が曖昧であり、蕾のように見える。博物学的観点での描写の精度は高くなく、相説は花を实見していない可能性もあるが、先行して興隆期の博物学への視線を向けていた点では評価に値するだろう。

さて、一連の「伊年」印草花図が宗達の生前から制作されていたとして、相説がその後継者である宗雪のさらに後継者であるとするならば、第一章で触れた明暦三年（一六五七）の宗雪の「群鶴図屏風」の制作が知られるため、相説はその後、十七世紀末から十八世紀前半の頃に活躍していたと想定され^{三二}、ちょうど始興や家熙と時代が一致する。そしてその頃、相説が制作活動の拠点としていたと考えられる金沢においては、五代藩主・前田綱紀（一六四三〜一七二四）の治世であった^{三三}。

綱紀がわずか三歳の時に死去した父・光高に代わって養育した祖父・利常（一五九三〜一六五八）は、綱紀の後見となり綱紀の学問や藩政にも大いに影響を与えた。三代藩主・前田利常は、三十一歳年上の異母兄・利長から慶長五年（一六〇五）わずか十三歳で家督を譲り受けた。藩政においても改作法などによって金沢の繁栄の礎を築いたことで名高

ことでも知られる。豊臣秀吉の忠臣であった前田家は、徳川幕府下においては常に動向を監視される緊張関係にあり、利常は同様に徳川家とは微妙な関係であった同時代の後水尾天皇との関係を築いており^{三四}、京の文化に傾倒し、京から多くの職人を呼び寄せて仕事を依頼した。そうした利常の下、加賀藩に出仕した人々が、絵師の俵屋宗雪や、刀剣鑑定・研磨・浄拭の本阿弥光悦（一五五八～一六三七）、蒔絵師の五十嵐道甫（生年未詳～一六七八）、金工師の後藤顕乗（一五八六～一六六三）らであった。また、藤堂高虎の斡旋により、家老として慶長十一年（一六一一）より本多政重が仕えた。政重は徳川秀忠の年寄である本多正信の次男で、兄は駿府の年寄として家康の信任が厚かった。政重はこうした親族のポストから中央政権とのパイプ役として、將軍の加賀藩江戸屋敷への御成の斡旋などに重宝されたが、政重はかつて福島正則に奉公していたことがある。福島正則といえは、慶長二年（一六〇二）、宗達が携わった平家納経の修理を依頼した人物である。利常が一六五八年に逝去しているため、相説の誘致あるいは法橋叙任に関わったかは判断に難しいが、それまでに築かれた利常と宗達派の関係を思えば、利常の影響を受けた次代の綱紀がおなじく宗雪の次代を担った相説を登用した可能性はあるだろう。

利常の没後、綱紀は岳父・保科正之の後見のもと好学の大名となり、五代將軍・綱吉の儒学の講義に列し、藩政では書物奉行と書物調方奉行が設置し、多岐にわたる書籍を蒐集した。新井白石（一六五七～一七二五）が「加州は天下の書府なり」と称賛したほどで、木下順庵（一六二一～九九）や室鳩巢（一六五八～一七三四）ら儒学者に考証を依頼しながら、祖父・利常の蒐集したものを「小松蔵書」、父・光高の蒐集したものを「金沢蔵書」と区別し、綱紀の蒐集によるものは「尊経閣蔵書」

とした。これには金沢文庫、三条西文庫、高山寺、仁和寺などから購入した史料が含まれる。また、東寺文書も借用・調査を行っており、これは「東寺百合文書」として今日に知られている^{三五}。綱紀の母・大姫は家光の養女で水戸頼房の息女であったため、『大日本史』の編纂にあたったことでも有名な水戸藩の光圀は叔父にあたり、綱紀は光圀の学識に私淑し書籍蒐集の意見を求めるなどしている。このように進められた綱紀の蒐集書籍の中には、本草学が含まれ造詣が深かったことも知られており、医学・本草学の大学者である稲生若水を招いている^{三六}。

しかし、綱紀の学問的関心は書籍にとどまらない。寛文六年（一六六六）に千家四代・仙叟宗室を茶道の指南役をになう茶道奉行として召し抱え、貞享四年（一六八七）の「組織格式改め」によって、利常が築いた「御細工所」も奉行職を置いて藩の重要ポストとして位置づけている。さらに、この頃からの成立と考えられる「百工比照」は工芸各分野を比較対照するもので、見本や雛型、図案、材料や用途が整理・集大成し、その数二千点を超える^{三七}。もちろん、これらは為政者として殖産興業や芸術振興を図り、各種の産物育成につなげるという目的が重要であったが、そうした実益を超えた綱紀の知的好奇心が不可欠であり、相説の活躍期の金沢も博物学の隆盛の波は押し寄せており、草花図の制作を後押しするような地盤があったと考えられる。

綱紀の正室・摩須姫は保科正之の娘であるが、寛文六年（一六六六）、死産のうえ産後の肥立ちが悪く十八歳で逝去。綱紀はその後正室を迎えず、側室との間に元禄三年（一六九〇）、綱紀は四十八歳にして後に六代藩主となる吉徳、その三年後の元禄六年（一六九三）に直姫が生まれた。この直姫は元禄十一年（一六九八）に將軍綱吉によって二条家との婚約を命ぜられ、正徳二年（一七二二）七月、関白二条吉忠へ嫁いだ。

吉忠は二条綱平と霊元天皇の皇女二宮の子である。二条家は堂上の中でもトップクラスの一千七百石という家柄であったが、利常の娘・富姫が嫁いだ八条宮家を含むすべての公家と同様に、前田家の百二万五千石の資金援助を当てにしていたことは言うまでもない。綱紀は宝永七年（一七一〇）に二条家御殿の造営^{三八}を始め、直姫の輿入れに間に合わせている。その費用は三万三千四百四十四両に上り、加越能文庫の「二条様御作事惣御入用一紙帳」には二条家に一千両を与えたが、再度の無心に奥村内記と前田修理が相談して三百両与えたことが記録されている。こうした公家との関係における出費は、度重なる飢饉や自然災害の対処のための費用や参勤交代の経費に加え、やがて加賀藩の財政を蝕んでいく要因のひとつとなるが、天皇・公家や将軍家との姻戚関係は対外関係を維持する上で不可欠なものであり、地方にあつて中央の文化を取り入れる窓口として機能しており、そのネットワークを活かして金沢への招聘が可能となった。このような加賀藩前田家の人的ネットワークをみていくと、朝廷との結びつきも太く、画家の法橋位叙任の口利きとなる人物には事欠かなかった環境であつたと言える。

相説は法橋に叙任されているため、叙任の際に推薦人となるパトロンの有力者の存在も当然想定できるが未見であり、北陸地方における記録類の探索を継続して行う必要がある。金地の作品が極端に少ないことについては、時代的な嗜好の変化と相説と宗雪とは立場や仕事の依頼者層が異なつたとも考えられる。宗雪の作品は数少ないが、金地の大画面が大部分を占めるのに対し、相説の作品の数は多いが、ほとんどが素地の作品で大画面も少ない。宗雪は大家家である前田家に出仕していたことが記録上にも表れるが、相説には仕官やパトロンに関する記録がない。この点については、相説ひいては宗達派を取り巻く状況の変化を考

える必要がある。作品の質や量の変化からは、宗雪から相説へ。そして利常から綱紀へ、と世代交代とともに、前田家との関係から町絵師的な活動へとシフトしていった可能性がある。

第四章 十八世紀への影響―光琳と相説

前述のとおり、相説の活躍時期を十七世紀末から十八世紀前半とした場合、相説との関係が見過ごせない人物が、尾形光琳（一六五八―一七一六）である。光琳は後水尾院の女御・東福門院を最大の顧客として宮中の御用を務めた呉服屋である雁金屋の次男として生まれた。曾祖父・尾形道柏の妻は本阿弥光悦の姉・法秀で、祖父・宗柏は、元和元年（一六一〇）に徳川家康から光悦が拝領した鷹峯に町衆が集まり住んで形成された「光悦村」の住人でもあつた。宗柏の子・宗謙は光琳の父であるが、光悦の高弟・小島宗真に書を学び光悦流の書をたしなんだ。上層町衆の家に生まれ、幼いころから能や茶、書、画といった教養と文化に触れながら成長し、十八歳の時に弟・乾山とともに醍醐寺三宝院高賢に伺候し、能を演じ、翌年には能の名人・渋谷七郎右衛門から「諸能仕様覚語之習」を伝授されている。ところが、延宝六年（一六七八）の東福門院の死によって雁金屋の経営は傾き始め、光琳の兄が家業を継ぐも間もなく店を畳むことになる。貞享四年（一六八七）、光琳三十歳にして宗謙が没すると、光琳に分与された山里町屋敷、能装束を含む莫大な財産は、女性問題の示談金などに散財し、揚句、大名への貸付が回収不能となるなど、四十歳の頃より、いよいよ得意としていた絵画を生業とする日々が始まつたのである。

三十代の頃から乾山とともに二条家へ出入りし、綱平も光琳宅を訪問

しており、能に長けた光琳を伴って元禄七年（一六九四）、西本願寺に能の鑑賞に出掛けるなど親交を結んだ。この綱平の後ろ盾によってか、元禄十四年（一七〇一）二月には早くも法橋に叙任されている。光琳の初期の作品である「十二ヶ月歌意図屏風」（「光琳筆」「積翠」朱文方印、六曲一双、紙本着色、個人蔵）には、鷹司兼熙、近衛家熙ら、いずれも堂上家による十二ヶ月の賛があり、公家のサロンが光琳の画業の支持母体となっていたことがうかがえる。叙任の後、二条家への伺候が減少し、その復活は宝永元年（一七〇四）からの二度にわたる江戸下向を挟んで帰京後、屋敷を新築した後である。正徳二年（一七一二）、前田綱紀の娘・直姫が二条綱平の息子・吉忠へ嫁いで間もない綱平邸で、絵画を制作していることから、叙任へ向けての光琳の二条家およびその周辺の堂上家への働きかけを感じずにはいられない。光琳は公家たちに密接であったばかりでなく、経済的な窮地にあつた三十代に「光悦鹿視箱」「宗達勝手屏風」を売却しており、光悦や宗達の作品も身近にしていたことがわかる。光琳はまさに公家のサロンと密接な江戸初期の上層町衆文化に醸成された人物と言えよう。

その光琳が宗達に私淑し、「風神雷神図屏風」（東京国立博物館）や「槇楓図屏風」（東京藝術大学大学美術館）など、模写的作品を遺していることは周知のことであるが、こうした引写しと見紛うような作品でなくとも、水墨画や淡彩の作品などに宗達の学習を見ることができ、光琳による宗達研究は目を瞠るものがある。そうした学習のうえで、光琳の才能は草花図においても遺憾なく発揮された。その代表が「燕子花図屏風」（根津美術館・図9）である。この光琳は「伊年」印草花図や、同時代に活動していたであろう相説をどのように見ていたのだろうか。

「燕子花図屏風」は無機質な総金地に群青と緑青という明確な色彩で

燕子花だけの単一主題を描く。ジグザグ状の躍動的な花群の配置と左隻・右隻の花群の対照的な構成、すなわち右隻は花の株全体を描き横から眺めるような視点であるのに対し、左隻は株を根元まで描かず俯瞰的に描くことで、単一の燕子花だけの空間にもかかわらず、全体が変化に富んだ立体的な空間構成を演出している。総金地に単一種の植物を左右隻の視点を変えて描く草花図の構成は、前田家ゆかりの作品で^三宗達派の手による「芥子図屏風」（ポストン美術館・図10）や、「伊年」印の「芥子図屏風」（八曲一隻・紙本金地着色・個人）ですでに試みられている。仲町啓子氏も金地における草花図の構成の根底として、「伊年」印草花図の存在を指摘されている^四。が、金地の作品が少ない相説も、金地にケシだけを描いた作品を遺していることは偶然だろうか。ケシは一連の「伊年」印草花図群の多くの作品に描かれるが、これ以前の日本の花鳥図の系譜にはほとんど見られず、「伊年」印草花図の特徴的植物であると言える。筆者はこのケシに注目して作品の比較分析を試みたことがあるが、光琳もこのケシの存在を敏感に察知しており、後述の二つの草花図屏風を含めた多くの作品にケシを描き、「芥子図」（参考図9）や相説の押絵貼屏風^四にしばしば見られるようなケシ単独で描いた一幅（図11）さえある。もちろん相説と光琳とでは描法も異なり、光琳独自のデフォルメのセンスと形態描写力が発揮されて、触ると破れてしまふような相説が描くケシとは趣を異にする。他派の草花図にもケシを描いた作品はある^{四三}が非常に希少であり、ケシの大流行があつたと作品上からも史料からも確認できないとなると、光琳が果たしていくつの「伊年」印草花図を実見したかは不明ながら、「伊年」印草花図を意識的に学び、自らの草花図制作に意欲的に取り込んでいた形跡であると考えられるのである。

また、「燕子花図屏風」の花群の描写には型が使われていることは指摘されて久しく^{四三}、呉服商という光琳の生家の家業と結びついて、雛形との比較研究などが行われ、西本周子氏がかつて指摘した^{四四}とおり、律動的な花群のジグザグ状の配列の強調は、光琳の工芸的手法やデザイン的な感覚によるものであろう。

さらに、光琳が「燕子花図屏風」「八橋図屏風」よりも後に制作したと考えられる二つの草花図屏風に注目したい。

まずは「夏草図屏風」（根津美術館・図12）である。この作品は二曲一双という形式ではあるが、一双を並べたときに「八橋図屏風」を思わせるような右奥から左手前へと対角線状に配置した構図に夏の強烈な日差しを浴びてなお繁茂する草花が力強く描かれる。

二つ目は「四季草花図屏風」（個人蔵・図13）で、「法橋光琳」の署名と光琳が晩年に使用した「青々」という号の朱文円印を捺していることから、帰京後の晩年の制作と考えられている。植物の描写は先の「夏草図屏風」同様に金泥の太い輪郭線で葉脈を描くが、ツクシやワラビなどは輪郭線を用いずに没骨法で描いている。岩や雪持ちのヤブコウジはやまと絵の添景の表現に近いが、第三扇から五扇目の手前の草叢に穀類ともしき背丈の高い大きな波打つ葉の植物が突出しており、この周りにタチオアイ、アサガオ、マメ、ズイキ（サトイモ）などが群れる様子や並列的な構図は「伊年」印草花図の系譜をうかがわせるものがある。

山根有三氏がこの作品を弟子の合作であるという提言^{四五}を出した際に名前の挙がった、渡辺始興と深江芦舟（一六九九〜一七五七）にも影響が看取され^{四六}、芦舟の場合、草花図はすべて素地に描いており、萬野美術館旧蔵の「四季草花図屏風」（図14）には画面の下部に並列的に並べられた草花と第六扇には画面の枠外から覗きこむように横倒しに

なったスイセンが描かれる。「伊年」印の「草花図襖」（京都国立博物館・参考図2）ほか、いくつかの無署名の「伊年」印草花図に同様の手法が使われている。キクやツツジは狭い画面を迷惑そうに腰を折った姿勢で、なお頭は入りきっていない。下部の並列な草叢とは対照的に描かれている。第一扇から第三扇はツツジ、ワラビ、ゼンマイなど没骨法で描き花弁はゆつたりとした輪郭線で描いており、光琳風の要素を見せるが、第三扇から第六扇のキクやシユウカイドウなど面積の広い葉にたらし込みを用い、色彩はややくすんだ墨の混じった渋い色味をあえて採用しており、より相説の草花図に近い要素を持っている。

さらに時代が下り、享和・文化年間を中心に活動した中村芳中（生年不詳〜一八一九）は、上方の出身で後に江戸に出て、享和二年（一八〇二）、『光琳画譜』を出版した。最初、光琳を通じて宗達派を学習したであろうが、彼の作品にも光琳画には無い「伊年」印草花図により近い要素を含む作品がある。中村芳中の「四季草花図屏風」（大英博物館・図15）の左隻第六扇には石川県立美術館本に描かれているジュズダマが描かれており、構図も画面の枠の内外を出入りするように描かれ、採録される植物もマメやトウガラシなど蔬菜も多く、非常に明るい自由な発想が見られる。

これらの作品は金地に基調となる土坡を描き、それに沿って整理された宗雪の草花図ではなく、むしろ無尽蔵なまでに類品を生み出した無署名の「伊年」印草花図の闊達で野趣あふれる草花図の雰囲気を湛えている。

光琳の動向は幸いにも、小西家旧蔵光琳関係資料によって子細を知ることができ。そのうちの「鳥獸写生図」は、底本が大英博物館所蔵の野田洞珉による探幽の鳥類写生模本であることは知られて久しい^{四七}が、

実物を目の前にした一次的な写生でなく模写であっても、光琳の「写生」への関心と「写生」の風潮が光琳の近くにも届きつつあったことを示す資料として興味深い^{四八}。

相説とは対称的に、非常に多くの資料が残る光琳ではあるが、相説の接点は無い。金沢や北陸へ赴いた形跡も無い。管見では光琳が参考にした宗達周辺のそれとわかるような作品は、主に「対青軒」印の作品であるが、先に見てきたように草花図を数多く手掛けており、宗達の周辺にあった「伊年」印草花図を無視したとは考えにくい。光琳と相説に直接的な交流や影響関係が見受けられないこと、先に示した江戸中期刊行の『燕台風雅』や『扶桑名公画譜』ですでに相説についての記述が曖昧になっていることは、相説が京都や畿内を拠点としていなかったことを暗に示している。

光琳が帰京後に伺候を再開した二条家には、前田家から直姫が嫁いできており、その世話係の者も幾人も派遣されていた。綱紀が入洛の許可を得ることを条件に、この縁談を受諾していることを考えると、綱紀の思い入れの強さを感じられる。二条邸も輿入れに合わせて綱紀が普請しており、前田家から北陸の文化が二条家に移入された可能性はあるだろう。始興もまた、二条家との関係があったことが史料上にわかり、「木蓮・棕櫚図」双幅が二条吉忠から近衛家に贈られたという指摘は興味深い^{四九}。光琳が二条家に入出入りするようになった時期は、先に挙げた草花図の制作がちょうど重なる時期でもあり、前田家と二条家を介して北陸の相説の草花図と光琳が何らかの接点を持つ機会が生じなかつただろうか。

おわりに

以上のようにみると、「伊年」印草花図の中にあつて、いまだ注目度の薄い相説の草花図に時代を反映した新しい試みがあつたことは言うまでもない。従来の「伊年」印草花図の流れだけでなく、当時の公家や大名たちの新たな興味・関心の対象であつた博物学（ここではとくに本草学）を新たなニーズの要素として捉え、写生的な表現の追求ではなく、新しい植物を自らの草花図に取り込もうとしている。

無署名で「伊年」朱文円印を捺した草花図と相説の作品を比較してみると、「伊年」印草花図ではほとんど描かれなかつた画題として、ダン Dok のほかにブドウやユウガオなどがあり、またマメやアサガオが支柱に絡みつく様子なども描かれており^{五〇}、蔓性の植物が積極的に採用されていることも特徴として挙げられる。そして、植物以外では数は多くはないが、ウサギ、鳥類が草花と取り合わせて描かれるものがあり、ウサギはハギと組み合わされており、宗雪の「萩兔図屏風」（石川県立美術館・参考図3）との影響関係が示唆される。また、押絵貼屏風では、サクラやウメ、マツなどの樹木も描かれる。これらは極めて一般的な古来馴染みのある樹木で、季節感を出すための採用であると考えられ、さらに、こうした作品にはしばしば土坡が描かれていることも特徴である。

無署名の一連の「伊年」印草花図は、文学と結びついて象徴的、常套的に描かれたサクラやマツ、ウメなどの植物から解放され、従来の日本の絵画では主画題とされなかつたケシやケイトウ、さらにナスなどの蔬菜を、主に金地の、土坡の無い画面に描く。つまり、地形などは一切排除した虚構の空間に、華麗なイメージを演出していた。一方相説は、さ

らに新しい植物を加えながら、同時に「伊年」印草花図で解除した古典的植物を回帰させている。地形を想像させる土坡や流水を描き込み、時には人の手が加わっていることを示す垣や支柱も描く。四季と生命の賛美、パラダイスイメージが根底にある「花鳥画」の線にあつて、決して実景模写という指向性はないが、古典的に親和性の高い、虚構ながら現実味のある「野原」や「庭」を描く姿勢がみられる。

そして、相説の極めて稀な作例として、「達磨図」(参考図6)や「白衣観音図」(石川・法融寺)があり、草花図以外の作品制作の一端を垣間見る貴重な作品と言える。しかも前者には「相説」という署名とともに、ここで論じた石川県立美術館本にも使用された「宗雪」朱白文方印が捺され(落款6)、後者には「伊年」朱文円印とともに石川県立美術館本と同様の「相説法橋」の署名がある。これらの作品は、相説の画域の広さを想像させ、今後の作品探索を期待させる。二〇一三年四月の美術史学会支部例会での、相説の画業における水墨画に注目した野口剛氏による口頭発表は、その可能性を押し広げたように感じ、相説のみならず「伊年」印水墨画についての研究の必要性を感じている。

先に挙げた作品の所蔵者および旧所蔵者には、北陸地方の寺院、旧家などが含まれ、この地域での制作活動がある程度定着していたことを示唆しているが、同時に金地の「伊年」印草花図との関係、京都の工房の動向なども非常に混迷している。

「伊年」印作品は誤解を恐れずに言えば、①宗達および宗達存命中の工房によるもの②宗雪とその工房によるもの③相説とその周辺によるものと、少なくとも大きく三つには分かれる。①については主に水墨画作品において、宗達の中国あるいは朝鮮絵画の研究とその成果・影響が濃厚に見られる。「蓮池水禽図」(京都国立博物館・参考図5)や「猪頭・

布袋図押絵貼屏風」(京都・法界寺)などがこれに相当するだろう。このグループのうちひとつの代表作品が草花図で、宗達の落款のある水墨画に見られる植物の描写とは明らかに異なる。その形態は、宗達の描く丸みを帯びてたつぷりとした膨らみを感じる植物よりも、シャープで左右に振れながら上方に伸びあがる姿形がみられる。「草花図襖」(参考図2)など金地に薄い絵の具でたらし込みを多用して柔らかく繊細な植物の質感を表出し、構図も次第に並列的に陥るが、一部の襖絵には個性的な構図が見られる。②は宗雪が使用した①よりも太く力強い印影の「伊年」朱文円印(落款4)で、金地着色屏風が主流であったと考えられる。③は今のところ、石川県立美術館本に代表されるような、水墨画的な淡彩に近い繊細な筆致による着色を特徴とする草花図、とくに押絵貼屏風が多くを占めると言えよう。そして水墨画と着色画との融合、①と②の両方の要素を引く新しい流れであったのではないだろうか。宗達派の水墨画については、いずれ稿を改めて述べたい。

相説の草花図は、宗達・宗雪の時代とは違う受容層のニーズに合わせて変化しながらも、「伊年」というブランド力や「宗雪」の弟子という自身の位置づけは法橋叙任のためにも決して手放せなかったのだろう。やがて「宗説」というオリジナルブランドを立ち上げるが、それは飽くまでも「伊年」傘下という形をとっていることは、光琳のように完全な一人立ちの画家というより、工房の一人人としての過程を経た相説の帰属性でもあり依存性でもあったのではないだろうか。

前田家と宗達派、さらに、今回提示を試みた前田家と光琳との間にあった、二条家の周辺における宗達派との関係を示す史料の搜索は今後の課題である。そして何よりも、相説に関する資料類の発見を熱望してやまない。

【附記】

末筆となりましたが、貴重な写真原版の使用のご許可を賜りました石川県立美術館、関係各位、草案よりご指導ご鞭撻を賜りました日本女子大学名誉教授安達啓子先生、参考文献についてご教示いただきました日本女子大学准教授水野僚子先生に心より深謝申し上げます。

本研究は鹿島美術財団の二〇一一年「美術に関する調査研究」助成による研究「宗達派草花図の展開に関する研究―喜多川相説筆「秋草図屏風」を基軸として」の成果の一部である。

- 一 二〇一三年九月十四日から十月十四日の会期で、石川県立美術館のコレクションを中核とし、石川県立美術館開館三十周年記念および金沢宗達会創立一〇〇年記念として「俵屋宗達と琳派」展が開催されたことは、金沢と琳派の因縁を象徴する。他の博物館・寺院・個人の所蔵品、公開される機会が少ない資料や初公開資料も含まれ、北陸・関西・関東など地域を超えて宗達を中心とする琳派の作品・資料が一堂に会す貴重な機会であった。
- 二 著者の富田景周（一七三六―一八一八）は、禄高二千五百石の加賀藩士。加賀藩の地理歴史に精通し、藩政期の郷土史家として知られる。
- 三 大正四年（一九一四）に金沢の宝円寺で、宗達の墓とされる墓石が発見されたことを踏まえて、以下のような見解が見られる。まず、宗達が上層町衆であると指摘した谷進一は、俵屋が唐織屋であるとの説を推し、当時の唐織物業が西陣を本拠としながら金沢とも密接な関係にあったと述べて「宗達と金沢との関係は、むしろ宗雪と金沢との関係の誤伝であろう」（『近世日本絵画史論』道統社、一九四二年、一四三頁）としている。また、「宗達がこの地に所縁をもっていた伝承そのものが不確かなのだから虚構の域を出ない」（『新版石川県の歴史散歩』山川出版社、一九九三年、一一〇頁）などがある。
- 四 前田利常の秘書、今枝民部が寛永十九年（一六四二）に利常の四女富

姫が八条宮智仁親皇の王子（智忠親皇に嫁いだ際の記録を控えたもの。ちなみに民部の父、今枝内記は本阿弥光悦と前田家との関係を取り持った人物である。

六 嶋崎丞「金沢地方における宗達派と宗雪・相説について」『琳派絵画全集』（宗達派二、日本経済新聞社、一九七八年）四三頁。

八 『扶桑名公画譜』に「俵屋宗達 喜多川氏、叙法橋」とある。宗達の出自について京都西陣の機屋・俵屋が喜多川姓であることに注目した徳川義恭氏の調査・指摘については、拙論「宗達とその後継者たちの足跡―京都と金沢を起点として」（『人間社会研究科紀要』第十八号、日本女子大学大学院人間社会研究科、二〇一〇年三月、三六七―三四七頁）のうち、とくに三六二―三五九頁を参照。

九 『宗雪・相説展―宗達と光琳をつなぐ人々』石川県美術館、一九七五年、六頁と七頁の間（頁表記無し）。

一〇 『特別展古九谷と屏風絵―草花文様に見る近世名品展―』高岡市博物館、一九九六年、二二頁。

一一 『花と緑の名品展―自然との対話―』石川県立美術館、二〇〇一年、四〇頁。

一二 『石川県の文化財』石川県教育委員会、一九八五年、一三三頁。

一三 『金沢市史』資料編一六、美術工芸、金沢市、二〇〇一年、七五頁。

一四 植物の名称は一種類につき複数の漢字表記があり、本論では引用文を除き、すべて片仮名表記とした。

一五 拙論「十七世紀宗達派を中心とする草花図の変革とその意義―「伊年」印草花図に注目して（前編）」（『人間社会研究科紀要』第十三号、日本女子大学大学院人間社会研究科、二〇〇七年三月、一八一―一七九頁）参照。

宗達派ひいては琳派の屏風で縦一六〇センチメートルを超える作品は少ない。横は四一〇センチメートルに及ぶ。東京国立博物館蔵の宗雪の「秋草図屏風」（参考図4）が比較的大型であるが、これを上回る大きさである。これほどのサイズとなると襖絵である可能性が考えられる。例えば、「草花図襖」（京都国立博物館）は一面のサイズが縦一六九センチメートル、横は九二・八センチメートルで、大田区立龍子記念館の「桜芥子図襖」も各縦一六八・七×横九二・八センチメートルとほぼ同様である。「萩兎図屏風」（石川県立美術館）は屏風であったのを、かつて襖に改装されたことがあったため、引手跡と不自然な紙継が見られる。現在の大きさは一五八・〇×三四二・〇センチメー

トル。この「秋草図屏風」を四面に切り離すと横幅が約一〇〇センチメートルとなる。縦横の比率としてもほかの作品に比べ横に長い。上下を切り詰められた可能性は否定できないが、調査時に引手の痕跡や画面の不自然な貼り合せは見つからなかった。襖絵として制作されたが、襖絵として使われずに屏風に仕立てるといふことがあるだろうか。検討の余地がある。

一六 牧野富太郎「原色牧野植物大圖鑑」続編、北隆館、一九八三年、三三六頁。

一七 磯野直秀「明治前園芸植物渡来年表」『慶應義塾大学日吉紀要・自然科学』四二号、二〇〇七年、三四頁。同前「資料別・草木名初見リスト」『慶應義塾大学日吉紀要・自然科学』四五号、二〇〇九年、七四頁。

『花壇綱目』（国立国会図書館蔵）には「だんどくせん」とあり、「花赤白落葉あり、豊後百合とも云」とある。挿図が無いため、ダンドクを指すかは断定し難い。なお管見の限りでも、これ以前の本草学の版本や資料にはダンドクと思われるものは見つからなかった。

一八 『近衛豫樂院御画花木真寫』（淡交社、一九七三年）一九六頁の北村四朗氏の解説に、「源豊宗さんは相説が一六四〇〜五〇年にかいた屏風（ボストン博物館蔵）にダンドクの図があるという」とあり、おそらくこの屏風を指していると思われる。

一九 「秋草図屏風」（六曲一隻・紙本着色・一四四・一×三二六・四センチメートル・フィラデルフィア美術館）が「喜多川相説筆」として『琳派』第二巻、一九七（紫紅社、一九九〇年、二七二頁）にモノクロ図版が掲載されており、ここにダンドクが描かれている。解説文には河合正朝氏によつて複数の相説周辺の作品や「伊年」印の作品と比較され、「喜多川相説及びその工房に属する複数の画家たちの手になることを想定させるものである」と結ばれている。しかし、その解説文中にも「図の左下隅には「對青軒」の朱文円印が捺されているが、通常みられる同文の印とは異なるものである」とあり、相説の署名は無く、相説と「對青軒」印との関係性については不明であり、管見では作品も未見であるため、本小論には含め得ない。

二〇 牧野富太郎「原色牧野植物大圖鑑」北隆館、一九八二年、六六八頁。

二一 西本周子氏は「伊年」朱文円印の落款を有する細見美術館蔵の「秋草図屏風」（二曲一双）の「相説法橋」の署名と俵屋宗雪筆「秋草図屏風」（六曲一双、東京国立博物館）の「宗雪法橋」の署名を比較し、両作品が同一人すなわち宗雪によるものであるとした（宗雪と相説—宗雪は

草花図の系譜（1）—『東京家政学院大学紀要』第四一号、二〇〇一年、五九〜六一頁）。

二二 図版掲載写真では印文はつぶれており、確認できないが、解説文に「伊年」白文方印とある。

二三 仲町啓子氏はこの作品を相説の最晩年期に近い作品とし、同書掲載の「四季草花図屏風」（クリーブランド美術館）を相説壮年期の作品とした。また、この作品の落款については、「四季草花図押絵貼屏風」（黒部市美術館）の落款と写真で比較し、若干の疑義を呈している（『琳派』

第一巻「花鳥一」、紫紅社、一九八九年、三〇一頁）。

二四 北村四朗「植物学的解説」『植物画の至宝 花木真寫』淡交社、二〇〇五年、一五八頁。

二五 松岡恕庵と稲生若水の関係、および恕庵の本草学については太田由佳氏の『松岡恕庵本草学の研究』（思文閣出版、二〇一二年）に詳しい。

二六 『槐記』享保九年（一七二四）閏四月十七日条。（『史料大観』哲学書院、一九〇〇年より。割注は省略した）

黄蕙ト云艸ハナ、何ト申モノニ候ヤ、松岡へ尋ヌヘキ由、並ニエヒ子ノコトモ可レ尋トナリ、琉球ニテ程順息カ詩ニハ題「海老根」トアリ、コレハ日本ノモノカ、此花日本ニテ、海老根ト云テミセタル故ニ、程氏モソノマ、其名ニシタルモノナルヘシ、イツレニモ漢名ヲ御聞ナサレタキトナリ、其旨申遣ス、（同翌日十八日）

二七 昨日玄達ヨリノ、御請申上ル黄蕙ハ、和名ニテ簪蘭ノコト、エヒ子モ皆蘭ノ種類ニテ、紫ヲ紫蘭ト云、黄ヲ黄蘭ト云、一ニ簪蘭ト云ト申上ル、御前ニ思召立コトアリ、ソノエヒ子ノ紫ニモ黄ニモナキ本名ハイカ、トノ御尋ナリ、尋ヌヘキ由仰ラレ

森久美子氏は、始興の絵画における写生的特質について、「家熙の博物館的興味の影響」を中心に、多角的かつ詳細に論じている（『渡辺始興の写生的絵画への関心について』『金鯢叢書』第一六輯、徳川黎明会、一九八九年、三二三〜三五七頁）。

二八 林進氏は、琉球の画家山口宗季と家熙の関係を指摘した（『沖繩の画家山口宗季について』『大和文華』第六一号、一九七六年三月）。「近衛家熙がもつめた琉球花鳥図」『沖繩美術全集』四、付録折込み、沖繩タイムス社、一九八九年）。また、近衛家、島津氏との関係について大井ミノブ「島津、近衛両家の学問文芸の交流について—戦国時代における—」（『日本女子大学紀要』日本女子大学文学部、一九五一年十月、

二九

一（一九頁）に指摘がある。近藤壮氏は木村探元筆「中山花木図」から家熙の琉球と関わり、さらに京都画壇の「写生画」の源流について考察している（「江戸時代中期の公家文化における画家の研究」近衛家熙と「中山花木図」をめぐって）。「鹿島美術研究」第一七号、二〇〇一年一月、四三九～四五八頁）。

狩野常信（一六三六～一七二三）の「草花魚貝虫類写生」（東京国立博物館）にもダンドクが採録されている（磯野直秀「博物誌資料としての『草花魚貝虫類写生』」『MUSEUM』五九〇号、二〇〇四年六月、三二～三八頁、同前「狩野重賢『草木写生』」慶應義塾大学日吉紀要自然科学「三六号、二〇〇四年、十三頁）。そして、鎌田純子氏の論文中的表1（十八世紀前半期京都の屏風絵にみる一特質―渡辺始興、山本宗川の耕作図・草花図を中心に）、「美術史」一六一号、二〇〇六年一月、七四頁）でも指摘されるとおり、山本宗川（一六七九～一七六〇）の「百花図屏風」（紙本金地着色・六曲一双・個人蔵）にもダンドクが描かれている。また、高松藩五代藩主・松平頼恭（一七一〇～一七二一）は、物産学を愛し、唐土、朝鮮、琉球、紅毛まで広く草木鳥獸を蒐集した。その成果は「衆芳画譜」四帖、「写生画帖」三帖、「衆鱗図」四帖、「衆禽図」二帖、合計十三帖から成る動物植物図鑑に大成されている。このうちの「衆芳画譜」にダンドクが採録されており、挿絵は非常に写実的で観察眼に優れ、かつ美しい。宝暦十二年（一七六二）には、衆鱗図の一部を抜粋して十代将軍・徳川家治へ献上されたのも納得できる。「衆鱗図」二帖に明和四年（一七六七）の書き込みがあるため、この頃の成立であるとされる。高松藩家老木村黙老の「聞ま、の記」に「公亦広く和漢の鳥獸草木虫魚金石貝類を集め、又其形象を真写し、和名漢名を記し給ふ。源内都て是にあづかり助く」とあり、平賀源内が出仕した期間、一七六〇～一七一にはその構想があったとされる。「衆芳画譜」については、博物学を好んだ大名たちによる図譜の貸借のネットワークが指摘されている（松岡明子「高松松平家伝来博物図譜と平賀源内」『静電気学会誌』三二六巻四号、二〇一二年七月、一九八～二〇三頁）。図版は「高松松平家所蔵 衆芳画譜」第四花卉（香川県立ミュージアム、二〇一〇年）および「花鳥画の世界」六、京派の意匠・江戸中期の花鳥（学研、一九八一年、図版番号一七四～二二二）を参照。さらに、石寿観秀国編、勝間龍水画の木版多色刷り絵入俳諧書『山の幸』下巻（一七六五年刊・国立国会図書館蔵）や、江戸の俳人谷素外が編集し、門人の画家初世北尾重政が、身近で見かける草木一二九

品、動物三四品を描いた『俳諧名知折』（二七八一年刊・国立国会図書館蔵）などの俳諧書にダンドクが散見するようになる。後者については日野原健司氏によって、橋保国の植物図譜『絵本野山草』（一七五五年刊）が図様の典拠となることが指摘される（「北尾重政画『俳諧名知折』について―上方絵本からの花鳥画学習を中心に」『美術史』一五三三号、二〇〇二年一〇月、七六～九一頁）が、『絵本野山草』（国立国会図書館蔵）にはダンドクは採録されていない。十八世紀後半に至つてようやく、ダンドクが一般化した可能性がある。

三〇 西本周子「伊年」印草花図屏風の展開―描かれた草花をめぐって―『琳派絵画全集』宗達派二、日本経済新聞社、一九七八年、三八頁。

三一 拙論「十七世紀宗達派を中心とする草花図の変革とその意義―『伊年』印草花図に注目して（後編）」『人間社会研究科紀要』第十四号、日本女子大学大学院人間社会研究科、二〇〇八年三月、二四二～二三八頁参照。

三二 『隔窠記』の寛永十九年（一六四二）十一月二十九日の「自仙洞押絵賛被仰出、今日絵一枚来、俵屋宗雪法橋筆也」の記事により、宗雪がこのとき法橋であったことがわかり、宗雪と相説の活動期を暫定するための手掛かりとなる。

三三 網紀の治世は、万治元年（一六五八）から享保九年（一七二四）の六十六年間。

三四 拙論「注三に同じ」二四三～二四二頁参照。利常の正室は徳川秀忠の娘・珠姫、後水尾天皇の女御・和子（東福門院）は珠姫の妹であり、利常は後水尾天皇と外戚関係にある。利常の娘・富姫は後水尾天皇の猶子となった八条宮智忠親王に嫁いでいる。人物関係図も参照された。

三五 「公（網紀）図書の借覧を得られたる朝紳左の如し」として「一、近衛家／松雲公（網紀）初め平松中納言を介して近衛家の図書を借覧し、後直接に書信を通じて。迭に秘書を貸借す。公の交通するもの。関白基熙、関白家熙、関白家久の三公に互れり」とあり、近衛家とも書物の貸借をしていたとある。（近藤磐雄「加賀松雲公」中巻、羽野知顕、一九〇九年、二〇四～二〇五頁）引用文中の括弧内は筆者による。

三六 近藤磐雄「前掲書」下巻、八七～九五頁。

三七 本谷文雄「百工比照について」『百工比照』石川県立美術館、一九九三年。同前「前田網紀と博物学」『北國文華』復刊一号、北國新聞社、一九九八年六月に詳しい。

- 三八 近藤磐雄「前掲書」上巻、五〇四頁と五〇五頁の間に「二条家新築図」がある。
- 三九 『ポストン美術館 日本美術の至宝』展カタログ(会期…二〇一二年三月二〇日～六月一〇日、会場・東京国立博物館、二〇一二年)の作品解説には「屏風の裏面には「宗達芥子絵屏風一雙」「宗達金地芥子前田侯高野「天徳」院寄贈」の二枚の貼紙があり、加賀前田家から高野山天徳院(加賀藩主前田利常夫人菩提寺)に寄贈したと伝える」とある。
- 四〇 仲町啓子「尾形光琳の金地大画面構図の特色について」『群馬県立女子大学紀要』第一号、一九八一年三月、一〇一～一二二頁。
- 四一 「四季草花図押絵貼屏風」(黒部市美術館)の右隻第五扇にもケシが単独で描かれている。図3を参照。
- 四二 狩野重信筆「竹に芥子図屏風」(紙本金地着色・六曲一雙・シアトル美術館)や、「麦・芥子図屏風」(紙本金地着色・六曲一雙・出光美術館)がある。
- 四三 小杉一雄「燕子花屏風に見られる型の使用」『三彩』一三〇号、三彩社、一九六〇年九月、三五～三八頁。
- 四四 西本周子「燕子花図」考『日本絵画史の研究』吉川弘文館、一九八九年、三七三～三七七頁。
- 四五 山根有三氏は「夏から秋の軽妙な葉の動きの表現に後の渡辺始興画に一脈通ずるものが見られ、盛り上げ菊や冬の雪に覆われた岩、水仙、藪柑子の描写には、「青乙」印の画家の筆を感じさせるところがある」として、異論が呈されることも想定しながら「晩年の光琳が、弟子の「青乙」印の画家や若い蘆舟やまだ無名の始興を引き立てるために、下絵を与えて合作させたもの」と解している(『新出の深江芦舟筆・草花図屏風をめぐって—芦舟の画風展開試論—』『国華』第一一九六号、一九九六年月、一一頁)。
- 四六 河野元昭氏は、先の「四季草花図屏風」(個人蔵)について「光琳直筆か否かに意見が分かれるとしても、光琳にこのような作品があったことは疑いない。始興は「燕子花図」の機知や「紅白梅図」の理知より、「草花図屏風」(四季草花図屏風を指す)の華やかさにひかれたように思われる。始興の「四季草花図屏風」は、「燕子花図屏風」や「紅白梅図屏風」より、俵屋宗雪や喜多川相説の草花図屏風と共通する美感を多くもっている」と指摘している(『琳派花木図屏風の流れ』『日本屏風絵集成』第六巻、講談社、一九七八年、一四七頁)。
- 四七 辻惟雄「狩野探幽筆鳥類写生帳模本(大英博物館蔵)について」『美術研究』三一〇号、一九七八年六月、二一七～二一九頁。
- 四八 光琳の写生への姿勢について、河野元昭氏は探幽筆「草花写生図巻」(東京国立博物館・京都国立博物館分蔵)を含めた探幽画の光琳への影響について強調し、網平の文化圏に松岡恕庵がいたことも指摘している(『彩色江戸博物学集成』平凡社、一九九四年、四八～四九頁)。
- 四九 小林忠「渡辺始興の先駆的業績」『江戸絵画史論』瑠璃書房、一九八三年。
- 五〇 「四季草花図屏風」(根津美術館)では右隻中央にユウガオが画面を斜めに遮断するように描かれている。そのユウガオは霞のようなものに一旦遮られ、少しずれて再び現れるように描かれ、画面空間を効果的に演出している。「四季草花図屏風」(黒部市美術館)には支柱にテツセンが絡んでおり、トウモロコシに絡みつくアサガオも描かれている。

〔図版出典〕

- 図1・4は『花と緑の名品展—自然との対話—』石川県立美術館、2001年。
 図2・3・参考図4は『宗達会発足90年記念特別展 俵屋宗達とその流れ』金沢文化振興財団、2003年。
 図5は筆者が調査の際に撮影したものである。
 図6は『植物画の至宝 花木真寫』淡交社、2005年。
 図7・14・15は『琳派』第1巻（花鳥1）、紫紅社、1989年。
 図8・11は『琳派』第2巻（花鳥2）、紫紅社、1990年。
 図9は『琳派コレクション』根津美術館、2013年。
 図10は『ポストン美術館日本日の至宝』NHK・NHKプロモーション、2012年。
 図12・13は『KORIN展 国宝「燕子花図」とメトロポリタン美術館蔵「八橋図」』根津美術館、2012年。
 参考図1は牧野富太郎『原色牧野植物圖鑑』続編、北隆館、1983年。
 参考図2・4は『琳派美術館』第1巻（宗達と琳派の源流）、集英社、1993年。
 参考図3は『俵屋宗達と琳派』石川県立美術館、2013年。
 落款および参考図5～8は『宗雪・相説展—宗達と光琳をつなぐ人々—』石川県美術館、1975年。

【人物関係図】 二重線は婚姻関係。本論に登場しない人物は省略した。

