

徳
川
美
術
館

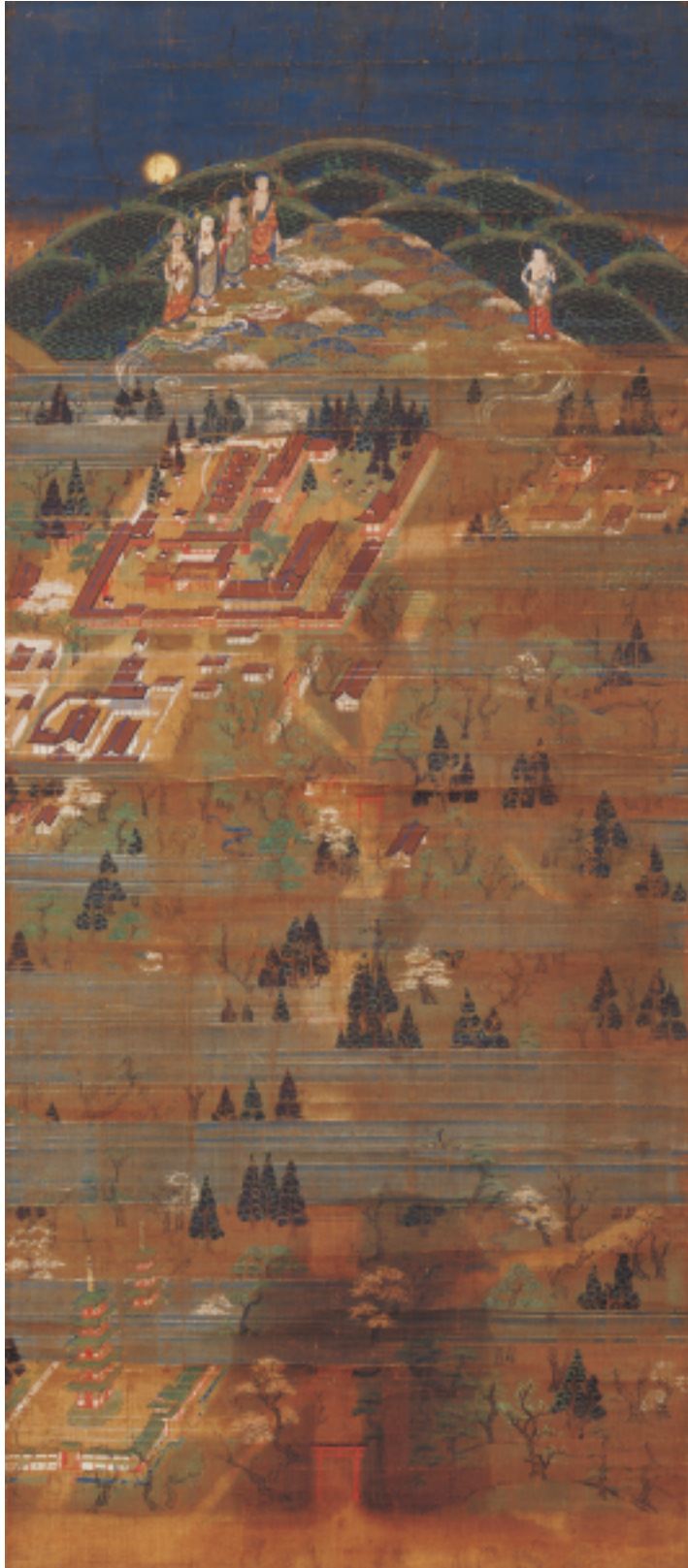


図1 春日宮曼荼羅(徳川乙本) 全図



図3 徳川乙本 右から釈迦如来・薬師如来・地藏菩薩・十一面観音部分



図2 徳川乙本
文殊菩薩部分



図4 徳川乙本 板倉部分

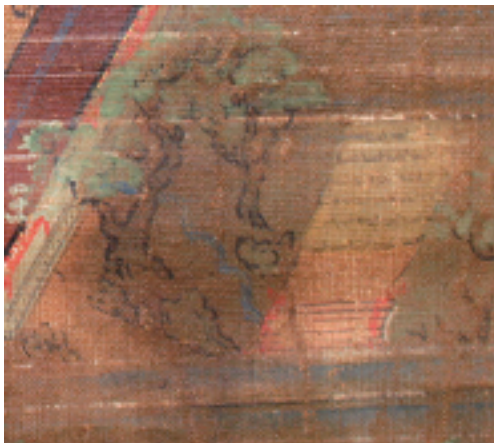


図6 徳川乙本 榎本滝(Ⅰ)部分



図5 徳川乙本 御供所等建築部分



図1 青磁中蕪形花生 徳川美術館蔵



図2 青磁竹節文中蕪形花生 徳川美術館蔵



図1 佐藤庄司が旧跡 徳川本

図2 佐藤庄司が旧跡 海杜本



図3 等裁 徳川本

図4 等裁 海杜本



図1 葉月物語絵巻 第三段 絵 修理前



図2 葉月物語絵巻 第三段 絵 修理後



図3 葉月物語絵巻 第三段 詞書 修理前



図4 葉月物語絵巻 第三段 詞書 修理後



图1 狩野山雪筆「雲龍・雪梅・風竹図」修理後

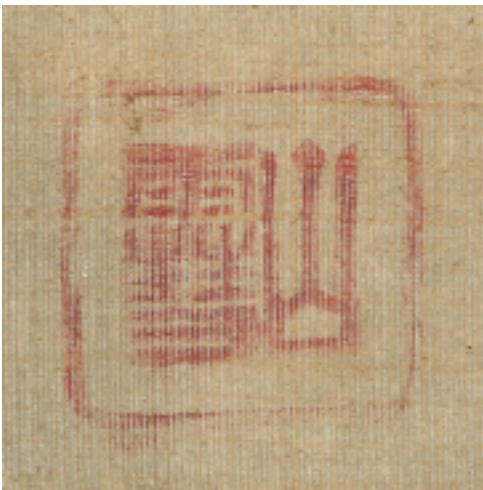


图1-3 「雪梅図」落款部分



图1-2 「雲龍図」落款部分



図2 狩野山雪筆「雲龍・雪梅・風竹図」修理前



図3 収納箱 修理後

春日宮曼荼羅の一遺例

安藤 香織

はじめに

一 品質・形状

二 図様と描法

① 建築物

② 風景

③ 本地仏

三 伝来

① 「仏画類御談示ニ付御届」および「万松寺御預 仏像類目録」

② 「江戸御小納戸日記」

むすび

はじめに

春日曼荼羅は春日信仰に基づく礼拝画の一種である。文献史料によると、その成立は十二世紀に遡り、春日神を氏神とする藤原氏や興福寺僧を

中心に発願・礼拝がされていたと知られる。その後、春日信仰の拡大に伴い、鎌倉・室町時代には貴族・寺僧・神人のみならず南都の庶民層にまで広く流布したため、多数の遺例が確認されている。

春日曼荼羅の図様は多岐にわたる。代表的な図様として、春日神の鎮まる奈良の御蓋山・春日山とともに春日社の社域を広く描いた春日宮曼荼羅があり、他に、藤原氏の氏寺である興福寺を春日社と併せ描いた春日社寺曼荼羅、春日の神鹿を中心に描いた春日鹿曼荼羅、春日社の本地仏および垂迹神を描いた春日日本迹曼荼羅などが挙げられる。¹⁾

徳川美術館には二幅の春日宮曼荼羅が所蔵されている。一幅は、画面上方に御蓋山・春日山から春日社の社頭、さらに一の鳥居に至る春日社域を描き、画面下方に興福寺南円堂の本尊である不空罽索観音を配する図様である。もう一幅は、画面上方の春日山から春日社頭を経て画面下方の一の鳥居まで、長い参道を縦軸にして描く定型的な春日宮曼荼羅で、御蓋山を背景に影向した春日四宮と若宮の本地仏が表されている(図1)。前者は渡辺里志氏により「甲本」と呼称されて詳細が論じられ、山水表現や尊像の

精緻な表現から鎌倉時代後半、十三世紀末から十四世紀に入ってから間もない頃の成立と結論付けられた(以下、本稿でもこれに倣い「徳川甲本」と称する)⁽²⁾。渡辺氏は論中で「乙本」として後者にも触れているが、その記述は簡単な図様の紹介に留まり、表現の類型化・形式化を指摘した上で、室町時代、十五世紀に入ってから南都絵所により量産された同作例の一本と評している(以下、「徳川乙本」と称する)。

春日宮曼茶羅を含む春日曼茶羅研究は、主として古様とみられる作例や特徴ある作例を中核に、春日信仰に関わる文献史料と併せて、図様の展開や思想的背景などが論じられてきた⁽³⁾。春日曼茶羅の成立初期から発展期にあたる、平安時代後期から鎌倉時代にかけてが研究の焦点となる中で、室町時代以降に多数製作されたと見られる定型図様の春日宮曼茶羅が、個々の作品として論じられることはあまりない。しかし、定型化は図像の流布や神仏画製作の効率化が進むに従って起こる現象であり、そこには古様な作例の研究とは異なる別の観点があると考えられる。また大量に製作されたであろう春日宮曼茶羅のうち、現在まで伝存した作例には作品受容の観点においても意味が見出せると思われる。そこで本稿では、先に示した徳川美術館の所蔵する春日宮曼茶羅のうち、後者の徳川乙本を取り上げ、今一度、図様の詳細や伝来を紹介するとともに、若干の考察を加える⁽⁴⁾。

一 品質・形状

まずは改めて徳川乙本の形態から述べる。本図は絹本着色、絵絹は縦九二・〇糎、横四〇・六糎であり、春日宮曼茶羅としては平均的な大きさである。総寸は縦一七八・四糎、横五七・二糎で、風帯・中廻しには萌黄

地牡丹唐草文金襴、上下廻しには茶地二重蔓牡丹文金襴が用いられている。軸首は真鍮製無文寸切で鍍金が施されている。

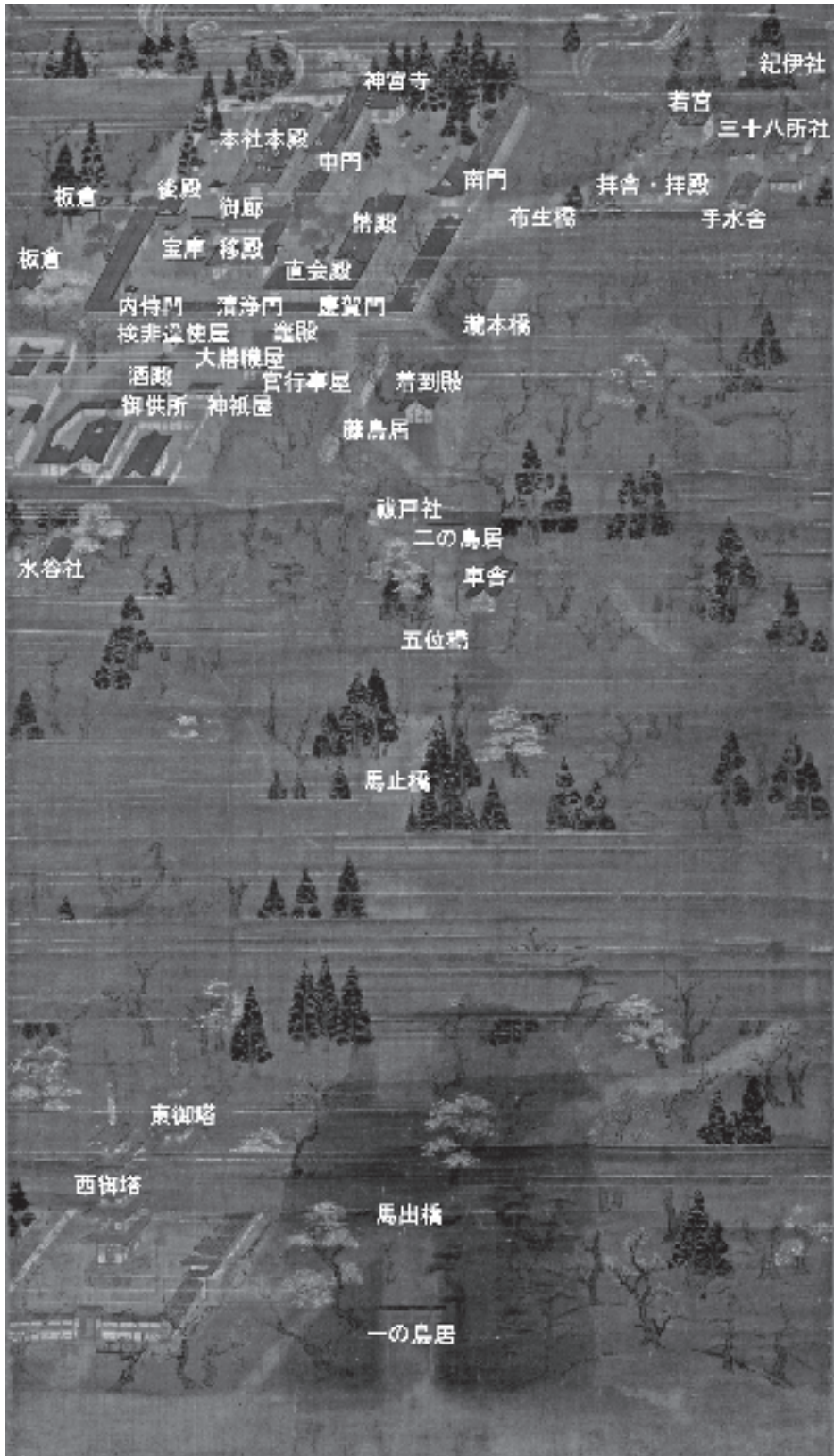
本図は織目の粗い絹を使用している。背後からの透過光は全体に均一であるため、伝来途次の修復等による裏彩色の剥離も考えられる。また顔料の剥落があり、一部に絵絹の破れが確認できる。そのため図様の判別が難しい箇所もあるが、下描きの様子がわかるという利点もある。以下、図様と描法について、画面の観察をもとに記述していく。

二 図様と描法

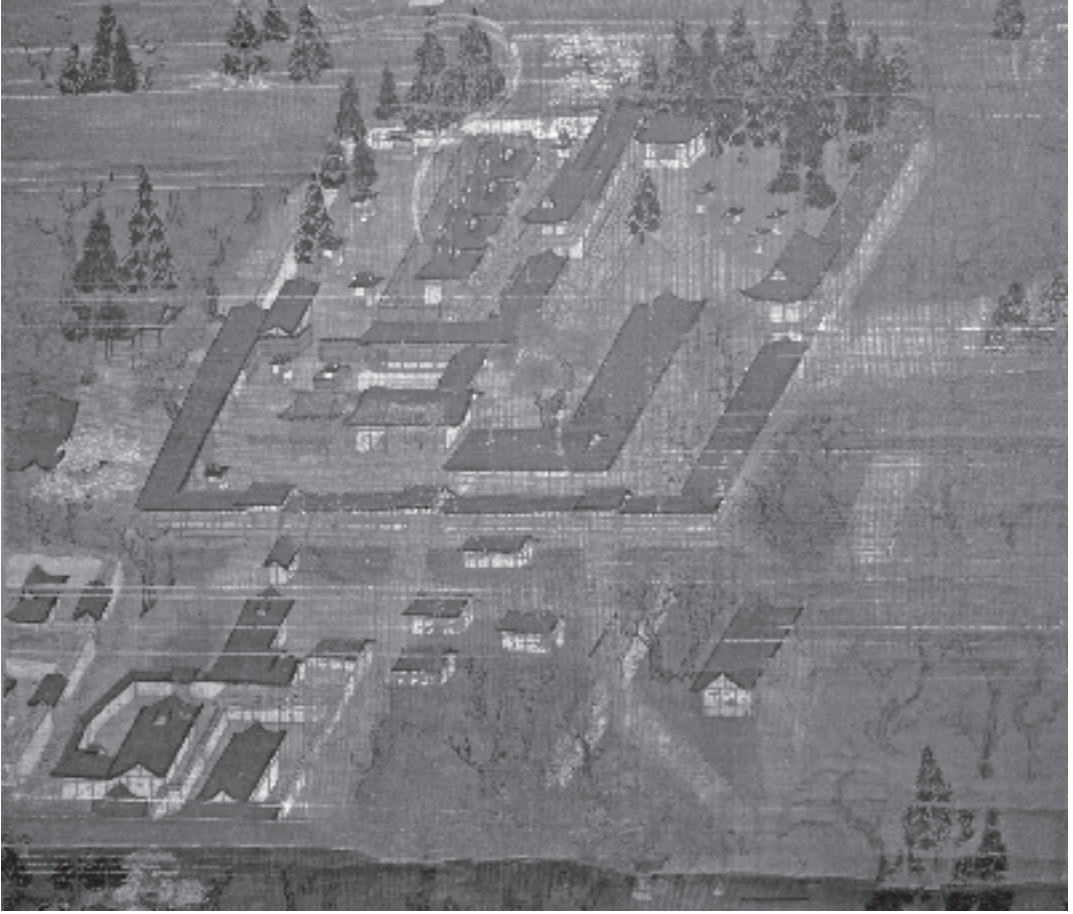
① 建築物

春日宮曼茶羅には多数の建築物が描かれており、松村和歌子氏によって名称の特定がなされている⁽⁵⁾。同氏は現在の社殿はもとより文献史料に依って特定を進めており、本稿でもこれに従って建築物の詳細を述べる(挿図1)。

画面上方を東として描かれた本図において、向かって左上、御蓋山の裾野に大きく描かれるのが春日社の本社社殿である(挿図2)。本社内院には四宮の本殿が東西に並び、それを取り囲むように御廊と中門がある。内院には各所に末社があり、本殿の南東に手力雄社、本殿背後の区域には東壁際に八雷神(八龍神)があるほか三つの末社が描かれている。また本殿北西には後殿がある。中門を出ると二位橋と稲垣があり、中院の区間に入る。中院には東側から神宮寺と青榊・辛榊・穴栗・井栗の各末社があり、東西に長い幣殿とそこから北に延びる直会殿、幣殿・直会殿の接続部分の近くに岩本社(住吉明神)が描かれている。直会殿の北隣には移殿と内院御廊に



挿図1 徳川乙本 主要建築物図(画面上方:東)



挿図2 徳川乙本 本社社殿部分



挿図3 徳川乙本 若宮社部分

接続する捻廊があり、その脇には朱塗で高床式校倉の宝庫と、風宮・椿本（角振明神）・多賀の各末社が描かれている。中院の周囲を巡る廻廊には南門のほか、西側にも南より慶賀門・清浄門・内侍門が設けられている。

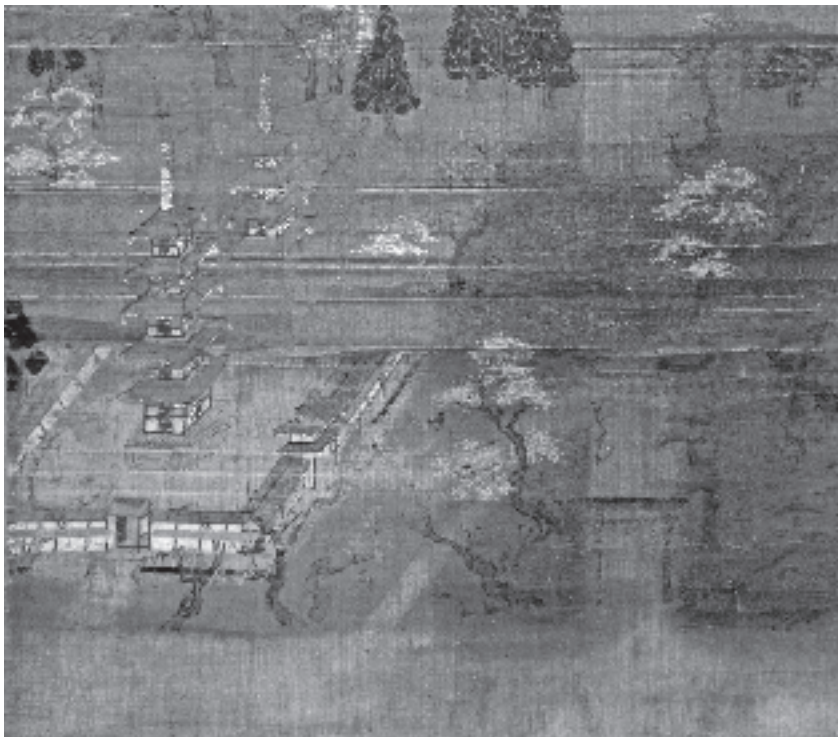
若宮社は画面右側に配されており、瑞垣に囲まれた内院に若宮社と通合社・手力雄社が描かれている（挿図3）。

次に、本社及び若宮社の内院・中院より外部、外院と呼ばれる社域の建築物を見ていくことにする。まず若宮の周辺では、若宮内院に接して拝舎・拝殿があり、その北側に三輪（二童社）・兵主・南宮、南側に広瀬（鬼子母神）・葛城（懸橋明神）の各末社が描かれている。さらに南側には、手水舎を挟んで瑞垣に囲われた三十八所社とその拝殿が表され、画面端に佐良気社、東の山側には紀伊社とその拝殿が描かれている。

再び本社付近に視点を戻すと、本社の北側には朱塗・高床式の板倉が二棟ある（挿図2）。また南門から参道を少し下ったところに着到殿、その北側には築地塀と一体となった藤鳥居があり、その奥に官行事屋とへつどの大膳職屋・神祇官屋が描かれている。さらに北側には、検非違使屋・酒殿・御供所等、社務関係の建築物が描かれている。着到殿から参道を西へ向かうと二の鳥居があり、その北側には祓戸社、さらに北側の画面端には水谷社と拝殿、その東脇に船戸社が表されている。二の鳥居の西側には車舎があり、そこから参道を下ると画面下端に一の鳥居がある（挿図4）。その北側に描かれているのは東御塔・西御塔である。西御塔は楼門のある廻廊に囲まれ、基壇と五重塔の全容が描かれるが、東御塔は二層の屋根より下は霞に隠れている。また、参道には橋が掛けられており、東西御塔の前の馬出橋、一の鳥居と二の鳥居の中間にある馬止橋、二の鳥居手前がある五位橋、着到殿の奥にある瀧本橋、本社から若宮へ

向かう参道の分岐にある布生橋の五つが描かれている。

以上の建築物の彩色法を見てみると、基本的に、白壁に柱や扉を朱、連子窓を緑青で描いている。檜皮葺の屋根は赤褐色とし、輪郭線の肥瘦で檜皮の厚みを表現したうえで、棟の瓦を群青で着色している。瓦葺の東西御塔とその回廊は屋根を群青で彩り、御供所にも一部瓦葺を示すと見られる



挿図4 徳川乙本 一の鳥居・東西御塔部分

挿図6 春日宮曼荼羅 板倉および御供所等建築
部分 根津美術館蔵 重要美術品

挿図7 春日宮曼荼羅 板倉および御供所等建築
部分 石山寺蔵

挿図5 春日宮曼荼羅 全図 湯木美術館蔵

挿図8 春日宮曼荼羅 板倉および御供所等建築部分
MOA美術館蔵

灰色の賦彩が確認できる。本社本殿・若宮社の千木や、本社・撰末社社殿の垂木の先端、東西御塔の水煙など、実際に金属製の装飾が付属していることが多い部分には、金彩が施されている。加えて参道などの一部にも金泥による賦彩がなされている。現状では、参道から藤鳥居までの石段付近、本社廻廊西側の三つの門の付近、本社中院の椿本社付近において、淡い着彩の下に金泥の粒子が確認でき、この他の部分は剝落したと考えられる。

以上、徳川乙本に描かれた建築物を確認してきたが、これを春日宮曼荼羅の唯一の基準作で正安二年(一三〇〇)の銘記がある湯木美術館本と比較してみたい(挿図5)。両者は、本社及び若宮社の内院・中院をはじめ、ほとんどの建築物で図様が一致する。⁽⁶⁾ また、基本的な彩色法も似通っている。湯木美術館本は定型の春日宮曼荼羅を代表する作例であり、まずは本図もその一例であることが確認される。一方、本図においては次のような変化がみられる。

1、外院・本社社殿北側には板倉一棟が所在したが、本図ではその東側にT字型の平面を持つ朱塗の板倉が一棟加わっている(図4)。

2、外院・御供所を含む扉に囲まれた建築物の一群が描かれているが、本図では扉の形状が変化するとともに、内部の建築物も構造が変わっている(図5)。

この二点は、湯木美術館本だけでなく、古様な景観を示すとされる法隆寺本や、描写が正確・緻密であると評される奈良南市町自治会本など、十三世紀中に成立した作例には見られない特徴である。一方、十四〜十五世紀に描かれたとされる春日宮曼荼羅諸本においては、1は比較的多くの作品に確認でき、2は例えば根津美術館本(鎌倉時代十四世紀、重要美術

品・石山寺本(鎌倉時代十四世紀)・MOA美術館本(南北朝時代十四世紀)などに描かれている(挿図6〜8)。これらの変化をどのように捉えたら適切だろうか。一つには写し崩れの可能性が疑われるだろうが、春日宮曼荼羅の主要な図様は紙形によつて描き継がれていたと見られており、⁽⁷⁾ それを前提とするならば両者とも写し崩れと言うには変化が大きいように思われる。また同様の作例が群として確認できることは、写し崩れよりむしろ、紙形そのものの変容を示していると考えられる。

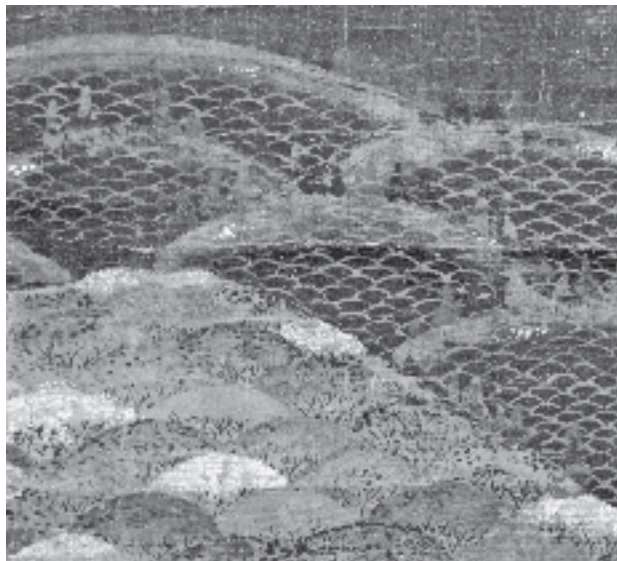
ここで想起されるのは、春日宮曼荼羅の境内描写は史料から知りうる境内景観の変化にかなりの程度合致しているという、松村氏の指摘である。⁽⁸⁾ 松村氏は主に定型化以前の作例について述べており、本図はこの見解の内にも含まれないが、十四〜十五世紀に至つて新たに变化した上述の建築物についても、ある時点における実際の増改築を反映していると考えれば、違和感なく首肯できる。増改築の時期の解明は今後の課題であるが、一定の年代観の指標となりうるモチーフとして記憶しておきたい。

最後に、紙形の変化の意味をもう少し考えたい。本社・若宮社社殿や塔など主要建築物は、現実の建築物が失われた場合にも、時代を超えて諸本に描かれており、その類型的な描写からしても紙形の使用による図様の規制が看取される。⁽⁹⁾ 他方、先に指摘した建築モチーフの変化と特定の時代における共通性は、時代による紙形の変化を示している。これらのモチーフに変化が許容されたのは、前者に比して春日社を指し示すモチーフとしての重要性が低いためであろう。しかし逆に言えば、許容される範囲内でモチーフを変化させることによつて、現実の春日社の景観に近づけようとしているとも捉えられる。受け継がれた紙形を用いて春日社の「あるべき姿」を描きながら、時代に則した変化を加えて現実味を持たせようとする

意識が看取できる。⁽¹⁰⁾

②風景

次に、建築物以外の風景表現を見ていこう。本図の画面上方には御蓋山を中心に、背後に春日山、画面左端に若草山の裾野が描かれている(図1)。御蓋山は、半円状に重ねた白・白緑・赤褐色の地に墨で幹枝を描き、群青・緑青・白・赤褐色の点描を有機的に重ねることによって、多種の木々が生い茂る様を表している(挿図9)。春日山は左右対称の山形で、山の端には金泥で円相が、左右の裾野には涌雲が描かれている。山の稜線は暗青色の地に淡い緑青の円弧で表され、その内側を緑青の円弧の連なりで



挿図9 徳川乙本 御蓋山・春日山部分

埋めてウロコ状に樹林を描いた上で、稜線に群青・緑青・赤褐色の樹影が添えられている。このように、御蓋山を半円形を重ねた木々で明るく色とりどりに表し、春日山をウロコ状に暗めの色味で描く表現は、十四〜十五世紀の春日曼荼羅に散見される描法であり、その初期の例が文永十年

挿図10 春日若宮影向図 御蓋山・春日山部分 大東急記念文庫蔵

(二二七三)の銘記がある「春日若宮影向図」(金剛般若波羅蜜経見返絵、大東急記念文庫蔵)に見出される(挿図10)¹¹。「春日若宮影向図」の描写と比較すると、本図の描写はより整理されており、単純化された表現になっている。また「春日若宮影向図」も含め、春日曼荼羅の多くでは、春日山は向かって右端の稜線に特徴のある形態で描かれ、春日宮曼荼羅の定型図様にも共通するが、本図では左右対称の山形に描かれる(図1・挿図5・10)。これは本来あるべき図様が単純化された表現と考えられ、先の山景の描法とも合わせて、時代の降下が窺われる。

御蓋山の裾野には霞がかかり、そこから画面下部にかけて

は本社・若宮から一の鳥居までの社域が、参道を中心軸にして描かれている。霞は参道の長さを強調するように所々に柵引いており、いずれも群青のグラデーションに白線を添えている。また、群青と白の線描が水平に引き重ねられる場合もある。こうした霞の表現は、「一遍上人伝絵巻」(正安元年(一二九九)、京都・歓喜光寺ほか蔵、国宝)や「春日権現験記絵巻」(延慶二年(一一三〇九)、宮内庁三の丸尚蔵館蔵)などの絵巻をはじめ、縁起絵や社寺曼荼羅など鎌倉時代以降の絵画に広く見られる。

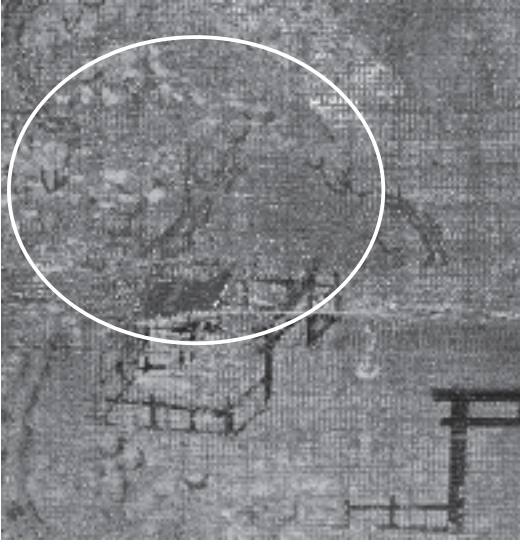
社域に描かれた風景モチーフについては、行徳信一郎氏によって春日宮曼荼羅各本の共通点が論じられている¹²⁾。行徳氏は、風景モチーフにも共通して描かれる素材があり、春日宮曼荼羅の定型図様の底辺にある紙形のイメージが、仏教絵画の図像ほどではないものの、連続と継承されていたことを明らかにされた。本図にはどの程度のモチーフの継承が見られるのか、ここで確認しておきたい。同氏の論中で抽出されている風景モチーフと、比較対象とされた二十七点の作例のうちの該当点数は表1の通りである。このうち徳川乙本にも描かれているモチーフは築地塀沿いの杉(A)・影向杉(C)・大杉カ(D)・榎本滝(I)・祓戸社背後の樹木(M)・神垣森(N)・馬出・馬止橋間の杉木立(O)・影向松(Q)・Qの隣の松(桜)(R)・群生する松(S)である(図6・挿図11~16)。いずれのモチーフも行徳氏の論中で比較対象に挙げられた作例の多くに描かれているモチーフであり、本図においても主要な図様の踏襲が見て取れる。また本図における各モチーフの描かれ方はそれぞれ簡略であるが、それと認識できる形態は失っていない。例えば、本社廻廊の南側から流れ出た水流が形成する小さな人口の滝、榎本滝(I)は、群青の線を波打たせることによって水の落ちる様を表現し、その両脇に岩の皴を描いている(図6)。他の作例でも明確に描かれ

ることが少ないことが指摘されており、写し崩れというよりは、小さなモチーフを単純化し的確に表現していると捉えたい。一方、画面下方のO・Sの各モチーフは近景として比較的大きく明確に描かれているが、影向松(Q)については丁度剥落の激しい位置に当たると推定される。そのため残念ながら全容は把握できないものの、樹幹を墨線で描いて褐色に塗り、緑青で葉叢を表した後、その下端に細枝を墨線で描き起こしていることが確認できる。

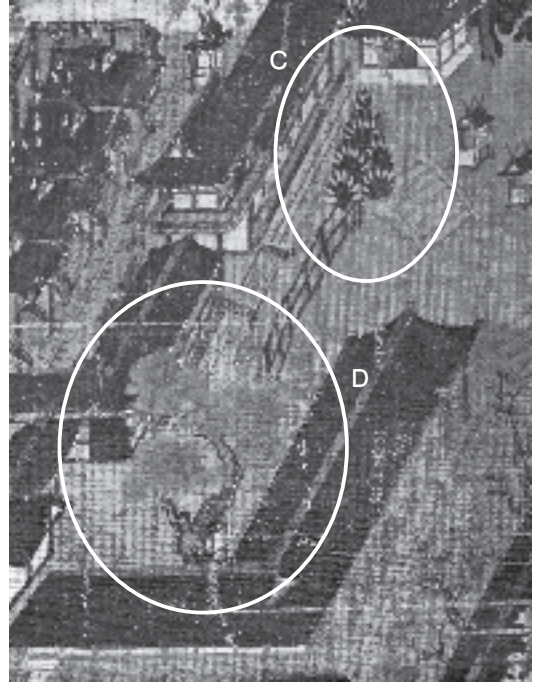
以上の規定されたモチーフのほか、本図には緑の野に杉・松・桜をはじめとする樹木が配されており、剥落のため判別しにくい小さな鹿も数頭描かれている。



図11 徳川乙本 築地塀沿いの杉(A)部分



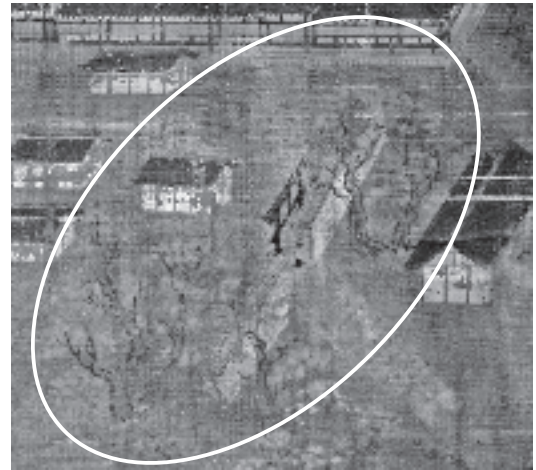
挿図13 徳川乙本 祓戸社背後の樹木(M)部分



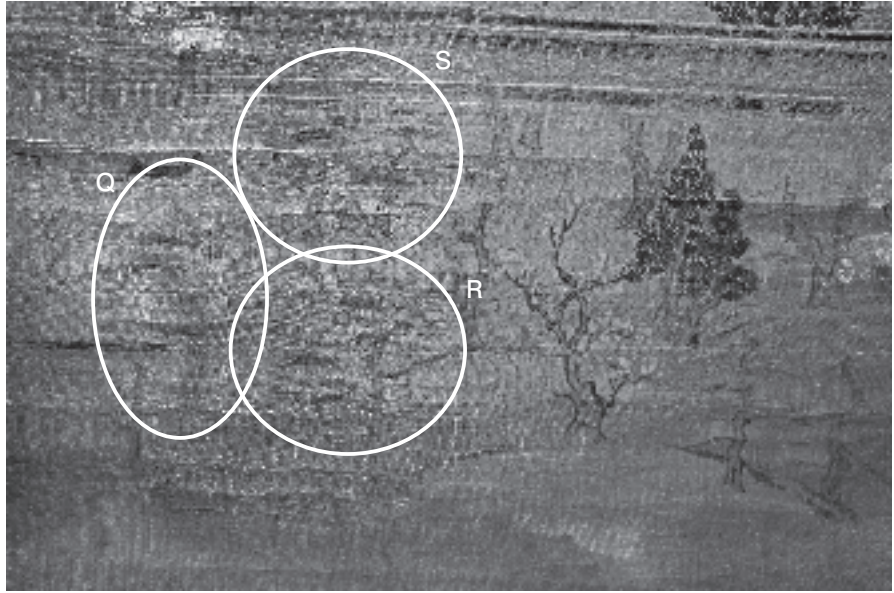
挿図12 徳川乙本 影向杉(C)・大杉カ(D)部分



挿図15 徳川乙本 馬出・馬止橋間の杉木立(O)部分



挿図14 徳川乙本 神垣森(N)部分



挿図16 徳川乙本 影向松(Q)・Qの隣の松(桜)(R)・群生する松(S)部分

③本地仏

本地垂迹思想に基づき、春日諸神には次の通り本地仏があてられている。

一宮 武甕槌命 不空絹索観音または釈迦如来

春日宮曼荼羅の一遺例

- | | | |
|----|-------|-------|
| 二宮 | 経津主命 | 薬師如来 |
| 三宮 | 天児屋根命 | 地藏菩薩 |
| 四宮 | 比売神 | 十一面観音 |
| 若宮 | 天押雲根命 | 文殊菩薩 |

本図には御蓋山を背景に、本地仏が描かれている(図2・3)。画面向かって左手には、社殿の並びに則して、右奥から順に本社四宮の本地仏である釈迦如来・薬師如来・地藏菩薩・十一面観音が配されており、この四尊と向かい合うように、画面右手には若宮の本地仏である文殊菩薩が描かれている。一宮に釈迦如来をあてることは、解脱上人貞慶(一一五五―一二二二)の思想の影響と考えられており、現存する春日曼荼羅の多くに共通する。各尊はそれぞれ薄く白を刷いた雲上に表されている。本社四宮の雲の尾はまとまって本殿の四宮のあたりより、若宮の雲の尾は若宮社の内より、左右にうねりながら各尊まで達しており、各尊がまさに今、社殿から影向したことを示している。

本地仏は春日宮曼荼羅を含む春日曼荼羅の諸本で表し方が異なっており、大きくは正面向きの坐像または立像として描かれる一群と、本図のように左右への動きを伴う立像として描かれる一群に分けられる。湯木美術館本に代表される正面向きの形式は、円相中に表されることが多く、動的な要素も少ないため、春日本地仏の概念を図式的に示す目的をより強く感じさせる⁽¹³⁾。これに対し、動的要素を伴う本図のような立像形式は、同じ概念を物語的あるいは説話的に示す目的を感じさせる。立像形式は、本図とほぼ同様に本地仏を配する奈良国立博物館蔵「春日社寺曼荼羅」(鎌倉室町時代十四世紀)が著名であるが、他にも種々の図様があることからして、先のような目的のもと、発想を豊かにして製作されたと考えられる。

徳川乙本に表された各尊について、詳細を見ていくことにする。一宮の釈迦如来は、ほぼ正面向きの姿で、施無畏・与願印を表している(図3)。頭光は一重で金泥線によって描き、頭髮は群青で彩り、肉髻朱を表し、髪際を白緑で縁取っている。肉身はやや赤みのある白肉色で彩色してから朱の鉄線描で輪郭線を描き起こし、眉や目は墨線で描き、唇は朱で彩っている。服制は標準的で、裳を着け、衲衣を偏袒右肩にまとい、右肩に掛けられた衲衣の端の下には偏衫が見られる。衲衣・偏衫ともに腹前や袖口に裏面の色が見えるが、ほぼ誤りなく合理的に着色がなされている。また衲衣・裳には金泥で文様が描かれている。蓮華座は、蓮肉部を緑青で彩り、蓮弁の輪郭を金泥線で表している以外、彩色の詳細は判別できない。

二宮の薬師如来は、画面中央に向かって斜め向きに立ち、右手は胸前で第三・四指を捻じ、剝落によって判然としないが左手には白青色の薬壺を載せていると見られる。基本的な描法や着衣法は釈迦如来と共通している。

三宮の地藏菩薩は、やはり画面中央に向かって斜め向きに立ち、右手に錫杖、左手に宝珠を持する姿で描かれる。地藏菩薩も基本的な描法や着衣法は上述の二尊と共通するが、剃髪した頭部を白群で彩色し、衣の文様以外に錫杖および瓔珞・臂釧・腕釧など金属製の持物・装身具も金泥線で描いている。蓮華座は蓮肉部を緑青とし、蓮弁は先端へ向かって白緑から白のグラデーションによって表されている。

四宮の十一面観音は、前の二尊と同様に画面中央に向かって斜め向きに立ち、右手を垂下し、左手には蓮華を持する姿で描かれる。十一面観音は頭頂に仏菩薩面を十一面戴くのが通常である。本図では非常に細かい部分であるものの、各面の頭髮を群青、肉身線と唇を朱、眉と目は墨線で適切

に描いているため、おおよその図様の見当がつく。まず金泥線で天冠台を表した上で、中央に阿弥陀の化仏を示すと見られる尖塔形の光背を配し、その向かって右側に二面、左側に三面の仏菩薩面を二段重ねて描き、さらにその上部に一面、合計十一面を描いている。精度の高い描写とは言い難いが、この細かい部分に十一面を描ききっているところに、むしろ本図の製作者の技量を見ることができよう。

十一面観音も頭髮や肉身の彩色法は釈迦如来と同一である。服制は裳に腰布(上裳)を着け、条帛を右肩から左脇に垂らし、両肩から天衣を垂らして両腕に掛ける、菩薩の典型的な姿で描かれている。天衣は長く後方へ翻り、天冠台に付属する白い帯も同様に棚引いている。蓮華座の蓮弁部分は剝落が激しいが、一部に朱の具が観察できるため、朱のグラデーションによって彩色されていたと推定される。

最後に、若宮の文殊菩薩は五髻の童子形で、右手に剣を持する姿で表されている(図2)。若宮の本地仏は、このような五髻文殊の姿で描かれることが多い。頭髮や肉身、持物・装身具などの彩色法は他の尊像と一致している。また服制は十一面観音とほぼ共通しており、裳・腰布(上裳)・条帛・天衣を纏い、白い腰帯が垂下する様子も描かれている。蓮華座の蓮弁部分は先端に向かって白から紫へのグラデーションが判別できる。

ところで地藏菩薩および十一面観音は、面部から胸部にかけて顔料の剝落があり、下描きの状態が観察できる。いずれも描き起こし線に比して太目の肥瘦ある墨線で、細部まで下描きをしている。また、描き起こし線とはやはずれが見られることから、仕上げの段階で図様に若干の修正が加えられていることが判明する。

以上、建築物・風景・本地仏の三点から本図の図様と描法を述べてきた。結果、本図は図様・描法ともに定型図様のうち十四〜十五世紀の作例と共通する部分が多く、絵絹の目の粗さ、春日山の形態などからすると、製作年代は渡辺氏の提示した通り、室町時代も十五世紀と考えられる。

春日宮曼荼羅の製作の大部分は南都・興福寺の絵所が担ったとされ、京都における製作の可能性も指摘されている。本図の場合、御蓋山・春日山の彩色法には興福寺芝座の絵仏師と見られる観舜が製作した「春日若宮影向図」と共通する伝統的な描法が見られた。また全体的に筆致は淀みなく、よく訓練されて慣れており、特に本地仏五尊はわずか六センチに満たない尊像を、緻密かつ軽やかに、闊達な筆で描いていることが注目される。実際の建築物の変化に合わせた紙形による定型図様であること、平明な色彩であることからしても、本図はやはり南都絵所の絵仏師による作図と考えられる。

三 伝来

① 「仏画類御談示ニ付御届」および「万松寺御預 仏像類目録」

徳川美術館蔵の仏画の伝来については、山本泰一氏によって論じられている⁽¹⁴⁾。まずは山本氏の論文に従って、本図に関わる記録を確認し、大まかな流れを捉えたい。

一つ目の古記録は、明治七年(一八七四)の「寛政三亥年御預ケ相成候 仏画類御談示ニ付御届」(徳川林政史研究所蔵。以下、「仏画類御談示ニ付御届(a)」)と略称する)である。これは、尾張徳川家の所有していた仏像・仏画類が同家九代宗睦(一七三二〜九九)の時代、寛政三年(一七九二)に、尾張藩内の寺

院へ預けられ、十代斉朝(二七九三〜一八五〇)の時代、文化十四年(一八一七)十一月に再び同家へ引き上げられたことを示す史料である。預け先となったのは、尾張徳川家の菩提寺である建中寺、初代義直の生母相応院のために建立された相応寺、二代光友の生母歎喜院のために建立された大森寺、徳川家康四男松平忠吉の母宝台院のために建立された性高院、同じく家康八男仙千代のために建立された高岳院の五ヶ寺で、いずれも藩内で高い寺格を誇った浄土宗寺院である。本記録では、尾張徳川家からの問い合わせに対し、五ヶ寺がそれぞれ過去の留記を基に先の経緯を回答し、その当時預けられていた宝物類についても目録を付している。各寺院の目録は山本氏の論文にて翻刻されているためここで詳細は省くが、このうち建中寺および相応寺に一幅ずつ「春日曼荼羅」の名が見える(括弧内は筆者による注、以下同)。

(建中寺 二十三件のうち十四件目)

一 春日曼荼羅 (箱入 壹幅)

(相応寺 九件のうち三件目)

一 春日曼荼羅 箱入 壹幅

山本氏はこの二件について、建中寺の画像を本稿で扱っている徳川乙本、相応寺の画像を徳川甲本と特定された。その根拠は示されていないが、右の通り両者の記録はほぼ同一であり、この情報のみによる断定は難しいと思われる。

文化十四年の引き上げの後、これらの宝物類は、それまで名古屋城小天守御物置に納められていた仏像・仏画類とともに、万松寺宝蔵に移され

た。万松寺は建中寺・相応寺に次ぐ寺格の曹洞宗寺院であり、その宝蔵は、宝物類引き上げの翌年、文政元年（一八一八）に建立されている。この一連の流れについて、山本氏は『金城温古録』の一節から、斉朝の病を平癒した僧豪潮の働きに注目し、文化十四年における豪潮の名古屋招聘を以て仏像・仏画類の整理が始まったと指摘し、宝蔵の建立も、豪潮が文政二年まで万松寺に止宿した故に万松寺に建立されたのであり、文政元年から遠からぬ頃に宝物類が移されたと推定された。さて、万松寺へ納められた際の状況は、嘉永六年（一八五三）改訂の墨書がある「万松寺御預 仏像類目録」（徳川美術館蔵。以下、「万松寺目録（b）」と称する）から窺える。この目録は木像之部・菩薩之部・明王之部・天部・掛物之部・法宝之部に分類されており、掛物之部には五十六件が記載されている。このうち四十三件目に「春日図曼荼羅」、五十三件目に「春日曼荼羅」と記されている。

掛物之部

(中略)

一 春日図曼荼羅

縹装上下茶地紗金住吉ノ初代七百年

来ノ古物不空羅索二月堂ノ本尊

(中略)

一 春日曼荼羅

大緑茶金欄中縁萌黄金欄軸真鍮

付記の情報により、前者は徳川甲本、後者は徳川乙本と特定できる。こ

のことから、遡って「仏画類御談示ニ付御届(a)」に記載がある「春日曼

荼羅」二幅も、徳川甲本・乙本であったと判明するが、やはり建中寺と相応寺のいずれに預けられたかは不明である。

この後、万松寺宝蔵に納められていた仏教遺品は明治八年に名古屋大曾根の徳川家邸内に移され、昭和六年（一九三二）以降は財団法人尾張徳川黎明会の管理下に置かれた。以上が山本氏の明らかにされた本図に関わる記録の概要である。

② 「江戸御小納戸日記」

ここで、新たに判明した「江戸御小納戸日記」（徳川林政史研究所蔵 明和五年（一七六八）六月二日および寛政三年三月二十六日の各条を提示したい。これらの記録から、寛政三年に仏像・仏画類が五ヶ寺に預けられた理由、そしてそれより二十年以上遡る明和五年、それらの仏像・仏画類が建中寺へ一括して預けられたことがわかる。まずはこの一連の経緯がわかる寛政三年の記事、続いて内容を補足できる明和五年の記事を紹介する。¹⁶⁾

(寛政三年)
三月廿六日

(中略)

一 竹中彦左衛門方々別紙書付三通被相渡

御内慮伺候様申聞有之候付 尾州同役々

申越候付則奉伺候処申達候趣

思召不被為 在伺之通被 仰出候与之御事ニ付

其段有便尾州同役江申遣候別紙書付

為見合記置候

一 明和五子三月朔日於

御城吉田主水于時御庭御足輕頭 林又左衛門江申聞候者

是迄御小納戸向ニ有之候御仏具別紙目錄

之品向後建中寺江御預ケ置被遊度

思召ニ候指支者有之間敷哉と相尋候付

差支之儀ハ無之由及答候 左候ハ、御小納戸

小山藤十郎取扱候間 御留守江相成藤十郎江

引合宜取扱候様致度旨 主水申聞別帳

相渡候付右品相渡り候節者品々之巨細

帳面ニ委相認建中寺江壹帳此方役所

江も壹帳相渡り候様藤十郎江宜申談

被置候様致趣主水江申仲置候

一 同五月廿六日小山藤十郎申越候趣如左

当春

御発駕前及掛合申候仏鉢并仏具類

建中寺江御渡ニ相成候儀 其御役所より

建中寺江御渡させ被遊候而も 又は役所

直ニ建中寺江御渡ニ相成候而も 差支候筋

無御座候旨御申聞被成候 仍而江戸表江相伺

候処 右は其役所

候様ニ与之御事之旨申来候付 右品々

入記相添下役指添御役所江相廻候様

可致候間 宜ク取扱建中寺江御引合

相濟候様致度存候 且又右品々相廻候

日限之儀いつ比相廻させ可申哉 御申越

春日宮曼荼羅の一遺例

被下度候 以上

五月廿六日

小山藤十郎

林又左衛門様

一 六月四日藤十郎申添手紙を以入記相添

御小納戸詰川崎伴藏差添仏鉢

御道具類御長持三棹ニ入役所江為持差越

候付 夫々入記三品々引合させ請取之則

即日建中寺役者養寿院并塔頭

甲竜院呼出入記目錄を以相渡させ候

一 建中寺初願書写

覚

建中寺江先年從御役所御預相成申候

別記仏像仏画類之儀 右御寺宝藏江

入置年々御役所御立合ニ而虫干御座候

然処右宝藏江入置殊更御役所御封印ニ

御座候而者 朝暮香華供養等行届

不申 殊ニ何れも畫像又者古徳之名画

名筆之御懸物類ニ而末代希成品共ニ

御座候得ハ 誠ニ仏祖之冥慮も如何

奉恐候 就中宗祖

円光大師直筆数遍名号之儀ハ

瑞竜院様格別御崇敬被為遊

候之由伝承仕 当御宗門ニおゐてハ至而

希有之宝物ニ御座候処 猶更朝暮供養も

仕度奉存候可成御儀ニ御座候ハ、右仏像

仏画像類御役所ハ御封印之儀ハ相離

已來御寺方五ヶ寺之内江配当御預ニ被

仰付被下候様仕度奉存候 左候ハ、夫々御預

申上置朝暮香華供養等も仕度且

前願円光大師数遍名号之儀ハ依

勅命為天下安全祈禱被相認候之趣

御座候得ハ年々正月十五日其外ニも

追々建中寺江相寄右名号を本尊ニ

いたし御武運長久五穀豊熟万

民安穩之為百万遍念仏修行仕度

奉存候 旁以右仏像仏画像類別紙書分ヶ候

書面之通何卒夫々御寺方江御預リニ

被仰付被下候様仕度偏奉願候 以上

亥三月

高岳院

大森寺

相心寺

建中寺

寺社御奉行所

一 仏像仏画像類目録

建中寺

一 阿弥陀如来

御厨子入 一 躰

但木仏立像

御厨子入 一 躰

一 釈迦如来

但焼物

(後略)

(明和五年) 六月二日

(中略)

一 御側御道具之内有之御仏躰并仏

具類建中寺江為御渡被遊候との御事ニ候

御発駕前寺社奉行林又左衛門方へ

掛合御留守方御小納戸小山藤十郎方へ

有掛合之趣共申繼置候處引渡方之義

答合申来候付奉伺候處 寺社役所へ相廻シ

有役所へ建中寺被為引渡候やうにと

の御事ニ付 先便藤十郎方へ委細

申遣候 仍而寺社奉行又左衛門方へ

左之通相廻候旨令着便藤十郎方へ

申来候

仏具御長持入記控

壹番

一 仏

御厨子入 一 躰

但木仏

御厨子蠟色金御紋付かな物金めつき地七子

唐草毛彫

一 仏

御厨子入 一 躰

但焼物

御厨子黒塗内金かな物めつき唐草

(後略)

以上の記録によれば、まず明和五年の三月一日、御庭御足輕頭・御小納戸頭取の吉田主水から寺社奉行の林又左衛門へ、藩主宗睦の意向によりそれまで御小納戸向(御側御道具)であった仏像・仏具類を建中寺に預け置きたい旨が告げられている。この時期は丁度、宗睦が参勤交代で名古屋を発つ直前である。そのため、この件は名古屋の留守方となる御小納戸小山藤十郎の取り扱いとなり、又左衛門は主水へ、預ける品々の詳細を帳面に記し、建中寺と寺社奉行へ提出するべく藤十郎に指示するよう伝えている。続いて五月二十六日には、藤十郎より又左衛門へ、仏像・仏具類は寺社奉行から建中寺へ渡すよう江戸表から指示があったため、品々に入記と下役を添えて寺社奉行へ廻すこと、またその時期についての問い合わせが書状にて述べられている。次に、六月二日には江戸御小納戸へ藤十郎から「仏具御長持入記控」(以下、「入記控(c)」と称す)が届けられており、建中寺へ渡す品々の詳細が判明する(表2参照)。そして同月四日には、長持三棹に入れられた仏像類が、入記と御小納戸詰川崎伴蔵を差し添えて、寺社奉行へもたらされ、仏像類と入記とを突き合わせて寺社奉行が受け取った後、即日建中寺へ渡したと記されている。

それから二十三年後の寛政三年三月、建中寺は以上の経緯で預けられ宝蔵に保管されていた品々を、改めて五ヶ寺に配分してほしいとし、「仏像仏画類目録」(以下、「建中寺初願目録(d)」と称す)を添えて寺社奉行へ願ひ出ている(表3参照)¹⁶⁾。この願ひによると、宝蔵に保管された品々は寺社奉行が封印しており、毎年役所の立ち合いのもと虫干しがあるものの、日々の供養はできずにいるという。預けられた品々は名品ばかりだが、中でも

浄土宗祖の円光大師法然直筆の名号は尾張徳川家二代光友も崇敬していた品であり、なおさら供養したいとのことで、浄土宗五ヶ寺へ配分して預けてもらえれば、日々の供養を行うほか、正月十五日には建中寺にて先の名号を本尊として武運長久・五穀豊熟・万民安穩を祈念し百万遍念仏もしたいと訴えている。寛政三年の記事冒頭によると、この願ひは尾張御小納戸を經由し、江戸御小納戸から宗睦に伺いを立て許可を得た旨が、同月二十六日に尾張御小納戸へ知らされている。「仏画類御談示ニ付御届(a)」に収録された大森寺からの返答に「寛政三亥年建中寺ニおゐて御預り申上候」とあり、また性高院からの返答に「徳川家より寛政三年亥四月御預ケ相成候」とあることからすると、それから間もなく、建中寺にて五ヶ寺へ配分があったと察せられる。

それでは、このとき実際に預けられた品々を確認してみたい。表2には明和五年の「入記控(c)」に挙げられた品々をまとめたが、仏像や仏画については主題に触れない場合もあり、残念ながら全ての作品は特定できない。記載された品は、仏像八件十点・仏画二十二件二十二点・その他経典仏具類十件の合計四十件である。

一方、表3には寛政三年の「建中寺初願目録(d)」に挙げられた品々をまとめたが、この内容は「仏画類御談示ニ付御届(a)」とほぼ同じであり、一部「建中寺初願目録(d)」のみに記録されている品もある。記載された品は、仏像十一件十一點・仏画三十一件二十一點・その他経典仏具類九件の合計四十一件である。「入記控(c)」と比較すると、仏像と仏画で一点ずつの増減があり、あるいは誤記かとも思われる。また、その他経典仏具類の一件減については、「入記控(c)」に記された「仏之書付」(表2・整理番号39)が見られないため、これが原因であるとわかる。従って、寛政

三年に建中寺において配分された仏像・仏画類は、建中寺の願いにある通り、明和五年に預けられていた品々がほとんどであると判明する。仏画に關して言えば、寛政三年の「建中寺初願目録(d)」に挙げられた品二十一点は、明和五年の「入記控(c)」に記載された品二十二点にすべて含まれていると考えられる。

本稿で扱う春日曼荼羅についても記載を確認していききたい。まず「建中寺初願目録(d)」は「仏画類御談示ニ付御届(a)」とほぼ同様の内容であり、徳川甲本・乙本のいずれとは判断できないものの、建中寺および相応寺に一点ずつ「春日曼荼羅」が挙げられている。先述の通り、このことから「入記控(c)」にも春日曼荼羅二点が含まれていると推定できる。実際、「入記控(c)」には「春日まんだら」(表2・整理番号28)が確認でき、注記にある表具の説明からして、徳川甲本であると判明する。このほか春日曼荼羅を明確に指し示す項目はないが、表2・整理番号6の仏画には「上下茶地金入中風帯萌黄地金入軸めつき」と注記があり、徳川乙本と共通するためこれと比定できる。

現段階では「入記控(c)」を遡る伝来は不明であるが、徳川乙本が明和五年の時点で尾張徳川家に保管されていたことが明らかとなった。春日信仰に基づく遺品については、渡辺氏により尾張徳川家と姻戚関係にあった藤原北家の嫡流近衛家から伝来した可能性が指摘されている。¹⁷ 明和五年以前に近衛家から室や養女を迎えられた女性は何人か確認できるため、どの人物の関連する品であるかを特定することは困難であるが、「入記控(c)」に挙げられた品の中には光背や台座のみで伝わっている仏具(表2・整理番号35および36)が含まれていることからして、長年遺品として保管されてきた品であったと推察される。

ところで、これらは文政元年から遠からぬ頃に万松寺宝蔵へ移されたわけであるが、「万松寺目録(b)」には興味深い記載がある。

法宝之部

(中略)

一 無量寿經

上下 二軸

箱入

一 円光大師略伝

三軸

前分春日曼荼羅ト三品一筐入

これは法宝之部二十三件のうち、二十二および二十三件目の記述である。両者とも現所在は不明であるが、後の蔵帳によれば、いずれも版本であるという。¹⁸ 注目すべきは二件の下部中央に「箱入」とあり、「春日曼荼羅」と共に納められていると注記されていることである。先の通り、本史料において春日曼荼羅は二種の異なる名称で区別して記録されているため、ここにある「春日曼荼羅」は本稿で扱っている徳川乙本と判明する。¹⁹

では、この三件はどの時点で一箱に納められたのであろうか。「無量寿經」は明和五年・寛政三年のいずれの時点の目録にも記載がないが、「円光大師略伝」は明和五年「入記控(c)」から名前が挙がっている(表2・整理番号31)。寛政三年「建中寺初願目録(d)」の内容は表3・整理番号16を参照いただくこととし、ここでは明治七年に寛政三年の留記を写した「仏画類御談示ニ付御届(a)」の目録の内容を確認しておきたい。「仏画類御談示ニ付御届(a)」には冊子下部に付箋が付されているため、その内容を併せて記載する。

(建中寺 二十三件のうち十六件目)

一 円光大師略伝 壺軸 (付箋)箱斗有之

略伝無御座

むすび

この付箋は、他の付箋の内容からしても、「仏画類御談示ニ付御届(a)」が記された明治七年時点における注記であると考えられる。従って、文化十四年に「円光大師略伝」そのものは寺社奉行へ差し戻され、明治七年には箱のみが建中寺に残されていたとわかる。このことからして、「円光大師略伝」は建中寺が預かっている間に別の箱、すなわち徳川乙本および「無量寿経」との共箱に納められたと推定される。徳川乙本は寛政三年の五ヶ寺への配分の際、建中寺へ納められた可能性が高いと言えよう。

春日宮曼荼羅と無量寿経および円光大師略伝には思想的な共通性はなく、これらが建中寺において同一の箱に納められたことには疑問が残るが、寛政三年の建中寺初願に「朝暮香華供養等も仕度」とある通り日々供養されていたとすれば、便宜的にそうしたとも考え得る。また「円光大師略伝」の員数について、寛政三年の「建中寺初願目録(d)」および「仏画類御談示ニ付御届(a)」において「壺軸」であったのが、「万松寺目録(b)」では「三軸」に変化していることについても、やはり寺僧が供養するのに適するよう、装丁を変えた可能性が考えられる。いずれにせよ、今は徳川乙本が浄土信仰の遺品と共に納められていた時期があったことと、建中寺へ配分され遺品として日々供養されていた可能性が高いことを指摘するにとどめたい。

これまで述べてきた通り、徳川乙本は室町時代、十五世紀に製作された春日宮曼荼羅定型図様の一作例であると考えられる。紙形を用いた製作を裏付けるように、ほとんどの建築物・風景モチーフが春日宮曼荼羅諸本と一致していたが、一部の建築物には変化も見られた。この変化は十四、十五世紀の作例と共通しており、この時代における紙形の特徴と捉えらるることを指摘した。また、春日山の形態は定型化に伴うモチーフの単純化を示していた一方で、本社四宮と若宮の尊像には緻密な描写が観察でき、定型化し量産される状況であっても尊像表現には特別に注意を払っていたことがわかった。

本図の伝来については「江戸御小納戸日記」により、寛政三年を遡る明和五年には尾張徳川家に遺品として保管されており、その年に他の仏像・仏画類とともに建中寺に預けられたことが明らかとなった。これらの仏像・仏画類は建中寺の願いにより寛政三年に建中寺を含む浄土宗五ヶ寺に配分されたが、その際、徳川乙本は建中寺に配されたと推察した。そして文化十四年に寺社奉行へ引き渡されるまでの間に、浄土信仰の遺品と同箱に納められた可能性を指摘した。本図が高位の人物の遺品として、藩内浄土宗寺院のなかでも最も格の高い尾張徳川家の菩提寺・建中寺へ預けられ、長年供養されていたことがわかり興味深い。

春日宮曼荼羅の研究において、平安・鎌倉時代の作例に比較して室町時代以降の作例は研究が少ないのが現状である。しかし徳川乙本は、室町時代に製作されて以降、貴顕の春日信仰を支え、江戸時代には大名家の菩提

寺に納められて供養され、その後も什物として保管された伝来を持つ作例であった。現在ではあまり注目されない作品であっても、伝存する作例にはそれぞれに考察すべき観点があり、改めて個別に研究する重要性が確認できたと考える。今後は、先行する作例の研究成果を踏まえつつ、室町時代の春日宮曼茶羅についても個別の作品研究がなされ、発展的な成果に繋げていくことが期待される。本稿がその一助になれば幸いである。

註

- (1) 本稿では、総称としての「春日曼茶羅」と一分類としての「春日宮曼茶羅」を区別して用いる。ただし、作品の伝来について言及する第三章では、江戸時代の名称に現在の分類方法を適応できないため、この対象としない。
- (2) 渡辺里志「不空絹索観音像の描かれた春日曼茶羅図―徳川美術館本春日曼茶羅図について―」『金鯉叢書』第十六輯 徳川黎明会 平成元年十月三十日。
- (3) 主要な先行研究は次の通り。
- 亀田孜「九条兼実の春日社と南円堂への信仰」『国宝』六卷一〇号 国宝社 昭和十八年十月〈同『日本仏教美術史叙説』所収 學藝書林 昭和四十五年四月三十日〉。
- 永島福太郎「春日曼茶羅の発生とその流布」『美術研究』第百三十三号 美術研究所 昭和十八年十二月二十五日。
- 近藤喜博「春日若宮影向図」『國華』八〇二号 國華社 昭和三十四年一月一日。
- 松村政雄「春日曼茶羅」(東京国立博物館編『MUSEUM』第九十八号 美術出版社 昭和三十四年五月一日)。
- 松村政雄「吉祥天厨子絵より見た南都絵所座の一考察」(『仏教芸術』四〇号 仏教芸術学会 昭和三十四年九月三十日)。
- 景山春樹「神道美術の研究」(神道史研究叢書 第三冊)山本湖舟写真工芸部 昭和三十七年六月十日。

川村知行「春日曼茶羅の成立と儀礼」『美術史』一一〇号 美術史学会 昭和五十六年三月三十日。

行徳信一郎「湯木美術館蔵「春日宮曼茶羅図」(九州芸術学会編『九州芸術学会誌 デアルテ』第八号 西日本文化協会 平成四年三月三十一日)。

行徳信一郎「影向と自然―陽明文庫蔵 春日鹿曼茶羅図―」(『國華』一一七三号 國華社 平成五年八月二十日)。

行徳信一郎「春日宮曼茶羅図の風景表現―仏性と神性のかたち―」(『MUSEUM』第五四一号 東京国立博物館 平成八年四月十五日)。

松村和歌子「春日宮曼茶羅 各部名称」(『春日の風景―麗しき聖地のイメージ―』根津美術館 平成二十三年十月六日)。

藤原重雄「垂迹曼茶羅の環境・景観描写ノート」(津田徹英編『仏教美術史論集2 図像学―イメージの成立と伝承(密教・垂迹)―』竹林舎 平成二十四年五月十五日)。

谷口耕生「南市町自治会所蔵春日宮曼茶羅試論」(論集・東洋日本美術史と現場―見つめる・守る・伝える― 竹林舎 平成二十四年五月十五日)。

白原由起子「法隆寺所蔵春日宮曼茶羅考―春日宮曼茶羅の図様展開に関する試論(此君) 第四号 根津美術館 平成二十五年三月十日)。

松村和歌子「春日宮曼茶羅と社頭景観の史料」(『此君』第四号 根津美術館 平成二十五年三月十日)。

白原由起子「春日宮曼茶羅研究の現在―作品研究の成果と試論―」(『哲学』第一三二集 三田哲学会 平成二十六年三月)。

(4) 以下、春日宮曼茶羅の諸本に限り、混同を避けるため、初出から所蔵者名を冠して「〇〇本」と略称し、特記事項があれば続けて()内に記載する。

(5) 註(3)松村和歌子「春日宮曼茶羅 各部名称」および同「春日宮曼茶羅と社頭景観の史料」。なお「春日宮曼茶羅 各部名称」は、春日社域の古い景観を示している根津美術館本(鎌倉時代 十三世紀、重要文化財)および法隆寺本(鎌倉時代 十三世紀)、絵絹が比較的大きく描写の緻密な奈良南市町自治会本(鎌倉時代 十三世紀、重要文化財)の三点に注釈を付ける形で提示されている。

(6) 徳川乙本では本社内院、本殿背後の区域に八雷社のほか三つの撰末社が描か

れているが、南市町自治会本では栗柄(隼明神)・海本・佐軍・杉本の四社が描かれており、これが本来の過不足ない景観であると考えられる。撰末社は小さなモチーフであるためか、諸本で描かれ方にかなりのばらつきがある。それを考慮すれば、徳川乙本はこの部分を除き、画面全体にわたってほぼ正確に主要な建築物を描いていると言えよう。

(7) 註(3) 行徳信一郎「春日宮曼荼羅の風景表現―仏性と神性のかたち―」など参照。

(8) 註(3) 松村和歌子「春日宮曼荼羅と社頭景観の史料」。

(9) 註(3) 白原由起子「春日宮曼荼羅研究の現在―作品研究の成果と試論―」によると、例えば十二世紀前半に創建された東西御塔は治承四年(一一八〇)の南都焼討で焼失し、東御塔は建保五年(一一二七)、西御塔は寛元四年(一一四六)からそう隔たらない時期に再建された。しかし応永十八年(一四一一)の雷火で再び焼失し、その後は再建されていない。

(10) 白原氏は、やはり定型化以前の作例について、実際の殿堂の状況との直接的な関係が看取されるとした上で、描かれた春日社殿群の造営に関わった興福寺僧や宗徒にとつては春日社への貢献の証であり、それが現実感に繋がることを論じている(註(3) 白原由起子「法隆寺所蔵春日宮曼荼羅考―春日宮曼荼羅の図様展開に関する試論」)。これを定型化図様の、外院の板倉や社務関係の建築物にも適応できるか否かについてはさらなる検討を要するが、いずれにせよ、紙形を変化させる必要性は現実感とは切り離して考えられない。

(11) 本図の御蓋山にも用いられる、色とりどりの木々で山容を表す描法については、行徳氏の指摘する通り、「一遍上人伝絵巻」巻五(正安元年(一一二九)成立)や「春日権現験記絵巻」巻十九(延慶二年(一一三〇)成立)などにも見られ、一三〇〇年前後する時期にはすでに、山容表現のひとつの型として広く行われ

ていたと考えられる(註(3) 行徳信一郎「湯木美術館蔵「春日宮曼荼羅」」)。

(12) 註(3) 行徳信一郎「春日宮曼荼羅の風景表現―仏性と神性のかたち―」。

(13) 他の宮曼荼羅においても正面向きの形式が多く、春日曼荼羅においてもこの形式が主流であると考えられる。

(14) 山本泰一「尾張徳川家における仏教遺品の収蔵について―徳川美術館保管の仏画を中心に―」(『金鏡叢書』第十一輯 徳川黎明会 昭和五十九年六月三十日)。

(15) 山本氏は註(14)前掲論文において、寛政三年の「尾張御小納戸日記」が欠失し、「源明様御代御記録」の同年条にもそれらしい記事がないため、経緯はたどれない旨を報告している。

(16) 建中寺初願には「五ヶ寺」と明記されているものの、最後に記された差出人は高岳院・大森寺・相応寺・建中寺の四寺のみであり、性高院が抜けている。写し間違いと考えられる。

(17) 註(2)前掲論文。

(18) 明治時代に入ってから作成された「万松寺御預 仏像類目録」の写本には、作品を調査して記入したと見られる詳細情報が加筆されている。これによると無量寿経・円光大師略伝はともに版本であり、無量寿経には「版本二付書籍部へ編入」という付箋が付されている。

(19) 現在、徳川乙本は大正期に製作されたと思われる箱に一幅で納められている。

〔付記〕 本稿執筆にあたり御指導・御教示を賜りました諸先学に、この場を借りて感謝申し上げます。また図版掲載につきましては、各御所蔵者の御高配を賜りました。記して深く御礼申し上げます。

(美術館 学藝員)

表1 春日宮曼荼羅 主要風景モチーフ一覧

場所		名称	備考	作品数	徳川乙本
①内院	A	築地塀沿いの杉		26	○
	B	稲垣前の棕櫚		3	
	C	影向杉		23	○
②中院	D	大杉カ	現在の太杉の位置にある樹木を示しており、樹種は特定されていない。徳川乙本の場合にも、樹種は不明ながら大木として描かれている。	13	○
	E	幣殿前の藤		2	
	F	南門外東方の梅		17	
③外院	G	Fの隣の桜		6	
	H	南門外西方の梅		4	
	I	榎本滝		9	○
④若宮社	J	瑞垣内の樹木		3	
	K	瑞垣外基壇上の樹木		7	
	L	瑞垣内社殿背後の木立		4	
⑤参道沿い	M	祓戸社背後の樹木	祠を背後から覆うような形の樹木。 藤鳥居の両脇の築地塀をはさむ木立。	24	○
	N	神垣森		19	○
	O	馬出・馬止橋間の杉木立		11	○
⑥一鳥居付近	P	一鳥居円柱の榺		6	
	Q	影向松		19	○
	R	Qの隣の松(桜)		15	○
S	群生する松	同一の根株から群生したように描かれる。	9	○	
T	金泥の土坡		6		

凡例

- ・本表は、行徳信一郎「春日宮曼荼羅図の風景表現―仏性と神性のかたち―」所収「春日宮曼荼羅図 主要風景モチーフ一覧表」をもとに作成した(註3参照)。
- ・作品数欄には、行徳氏が比較対象とされた作例二十七点における該当点数を示した。ただし写し崩れなどにより判然としない場合(行徳氏表中の記号「△」は除いた)。
- ・徳川乙本欄には、徳川乙本にモチーフが描かれている場合「○」を付した。

表2 江戸御小納戸日記 明和五年「入記控(c)」一覽

凡例

- ・ 本表の表記は史料の表記に従った。
- ・ 名称欄の()内には、注記に名称に準じる記載がある場合、その内容を補記した。
- ・ 注記欄には、作品の特定が困難な場合および本稿に関わる品である場合に注記の内容を記した。ただし厨子・箱に関する記載は略した。
- ・ 寛政三年預け先欄には、江戸御小納戸日記 寛政三年「建中寺初願目録(d)」により預け先となった五ヶ寺が判明する場合に、建中寺・相応寺・大森寺・性高院・高岳院の各頭文字を記した。

整理番号	名称	注記	厨子・箱	員数	寛政三年 預け先
老番					
1	仏	但木仏(以下略)	御厨子入	一鉢	
2	仏	但焼物(以下略)	御厨子入	一鉢	建
3	仏(三尊弥陀)	(略)	御厨子入	一鉢	高
4	仏(三尊)	(略)	御厨子入	一鉢	
5	仏(鑄物阿弥陀)	(略)	黒塗御紋付箱入	一鉢	性
6	観音	(略)		一鉢	性
貳番					
7	仏	但木像(以下略)	御厨子入	一鉢	
三番					
8	仏画御掛物	上下紫綾中茶地牡丹唐草模様風帯茶地金入軸水晶		一幅	
9	同	上下茶地金入中風帯萌黄地金入軸めつき		一幅	
10	同	上下白綾中風帯萌黄地錦軸めつき唐草毛彫		一幅	相
11	同(善光寺如来)	(略)		一幅	建
12	同(釈迦仏三尊)	(略)		一幅	
13	同	上下浅黄緞子中風帯茶地銀入軸めつき蓮模様		一幅	
14	同	上下藤色金入中風帯茶地金入軸めつき蓮模様		一幅	
15	同	軸めつき蓮もやう		一幅	
16	同(不動)	(略)	はこ入	一幅	高

40	百万御扁珠数	(注記無)		一連	建
39	仏之書付	(注記無)	はこ入	二遍	
38	金光明最勝王經	(注記無)		十卷	建
37	觀音經	(注記無)		二卷	建
36	後光	(略)		大小二ツ	建
35	後光台座共	(略)		壹	建
34	弁財天像	(略)		三鉢	相・大・高
33	天満天神真翰	(注記無)	箱入	一軸	建
32	心經	(略)	箱入	一軸	建
31	円光大師略伝	紙表紙木軸		一軸	建
30	法華經	(略)		二軸	建
29	同(正観音)	(略)		一幅	相
28	同(春日まんなたら)	上下白地金入中風帯萌黄地金入軸めつき	箱入	一幅	建
27	同(掛物南無阿弥陀仏)	(略)	箱入	一幅	建
26	同(南無阿弥陀仏)	(略)	箱入	一幅	建
25	同(釈迦)	上下茶地金入中風帯茶地金入軸めつき蓮もやう	箱入	一幅	
24	同(虚空蔵大菩薩)	(略)	箱入	一幅	建
23	同(將軍地藏)	(略)	箱入	一幅	相
22	同(阿弥陀)	上下紫金入中茶地金入一文字風帯萌黄地金入軸めつき蓮もやう	箱入	一幅	
21	同(夢想弥陀如来)	(略)	箱入	一幅	建
20	同(元祖上人古文字内数編名号)	(略)		一幅	建
19	同(梵字文殊)	(略)	箱入	一幅	相
18	同(弥陀来迎)	上下紺綾中風帯萌黄地金入軸めつき唐草毛彫	はこ入	一幅	
17	同(薬師如来)	(略)	箱入	一幅	大

表3 江戸御小納戸日記寛政三年「建中寺初願目録(d)」一覽

凡例
 ・ 本表の表記は史料の表記に従った。
 ・ 注記欄には、注記がある場合にその内容を記した。
 ・ 仏画類御談示ニ付御届(a)欄には、「建中寺初願目録(d)」と比較し「仏画御談示ニ付御届(a)」に該当する品の記載がない場合、「記載無」と示した。

整理番号	名称	注記	厨子・箱	員数	仏画類御談示ニ付御届(a)
建中寺					
1	阿弥陀如来	但木仏立像	御厨子入	一鉢	
2	釈迦如来	但焼物	御厨子入	一鉢	
3	中尊觀世音 脇立二尊		箱入	一鉢	
4	釈迦仏三尊		同	一鉢	
5	中尊釈迦仏 脇立菩薩八鉢		同同	一幅	
6	三尊釈迦如来		同	一幅	
7	觀經曼荼羅		同	一幅	
8	三尊阿弥陀如来		同	一幅	
9	元祖上人古文字内数遍名号			一幅	
10	阿弥陀如来	瑞竜院様御夢中御感得	箱入	一幅	
11	虚空蔵大菩薩		同	一幅	
12	南無阿弥陀仏		同	一幅	
13	同		同	一幅	
14	春日曼荼羅		同	一幅	
15	法華經		同	二軸	
16	円光大師略伝		同	一軸	
17	心經		同	一軸	
18	天満天神御真翰心經		同	一軸	
19	後光台座とも	(略)		一遍	

41	40	39	高岳院	38	37	36	性高院	35	34	33	大森寺	32	31	30	29	28	27	26	25	24	相心寺	23	22	21	20
弁財天之像	不動明王	三尊阿弥陀如来		积迦如来	観音	阿弥陀如来		弁財天之像	薬師如来	三尊阿弥陀如来		弁財天之像	正観音	将軍地藏	梵字之文殊	善光寺如来写	真言曼荼羅	春日曼荼羅	文殊菩薩聖德太子	阿弥陀如来		百万遍誕生椽珠数	金光明最王経(ママ)	観音経	真鍮後光
					但焼物															但木仏				(略)	
	箱入	御厨子入		箱入	箱入	黒塗御紋付箱入			同	箱入			同	同	同	同	同	箱入	箱入	御厨子入		同	箱入		
一鉢	一幅	一鉢		一幅	一鉢	一鉢		一鉢	一幅	一幅		一鉢	一幅	一幅	一幅	一幅	一幅	一幅	一幅	一鉢		一連	二卷	二卷	大小二遍
				記載無	記載無	記載無				記載無															

明倫博物館から徳川美術館へ——美術館設立発表と設立準備

香山里 絵

はじめに——大正四年の家政改革

- 一 尾張徳川家の展示活動
 - 二 明倫博物館閉鎖の意図
 - 三 美術館建設決定と資金確保
- おわりに

はじめに——大正四年の家政改革

大正三年（一九一四）五月一日、明治三十六年（一九〇三）十二月十九日以来尾張徳川家の家令を務めていた海部昂蔵（一八五〇～一九二七）は退任して御相談人となり、代わりに明治四十一年十月三十日から御相談人を務めていた堀鉞之丞（生歿年不詳）が家令となった。堀鉞之丞は江戸時代初期の儒学者・堀杏庵（一五八五～一六四三）の子孫にあたり、加藤高明（一八六〇～一九二六）や八代六郎（一八六〇～一九三〇）と同様、愛知英語学校出身の理学士である。イギリス・ロンドンで尾張徳川家十八代義禮（一八六三～

一九〇八）と撮影した写真があることから、義禮の留学に同行したと推測される。⁽²⁾

大正四年九月六日の大阪毎日新聞によれば、堀はこの年に家政改革に乗り出したという。

尾張徳川家内政改革 元相談役等解職

昨年九月中旧尾張藩主徳川家令に就職せし堀悦之丞氏は侯爵家内政改革の要ありとて相談役加藤高明男、八代六郎氏等に相談の上臨時雇として同家に入らせる元相談役片桐助作氏外七名を解職せしが同家令は之より侯爵家内政に大改革を加ふべしとの事なり

義禮以来、八雲・名古屋の両地で尾張徳川家に仕え、御相談人も務め、明治四十三年から什宝品位監査を行った片桐助作（一八五一～一九一八）はここで退任し、そのまま御相談人に戻ることに亡くなった。

この堀家令の下、大正四年五月二十九日には東京帝国大学（現東京大学）山上御殿での絵巻物展覧会が開催され、同六年には徳川家立明倫中学校と同校附属明倫博物館の愛知県への譲渡、名古屋の所有地整理などが行われ

た。また同九年一月、尾張徳川家十九代義親（二八八六―一九七六）は美術館設立を宣言し、その設立資金獲得のため、尾張徳川家は藏品入札を行い美術館建設準備を始めた。尾張徳川家で開催された展覧会と入札に關しては高橋箒庵（二八六一―一九三七）が多数言及しており、それらを交えてこの年代の美術館設立に向けた動向をみていきたい。

一 尾張徳川家の展示活動

大正四年五月二十九日、東京帝国大学山上御殿にて開催された絵巻物展覧会には尾張徳川家所蔵の絵巻物六点が出品された。源氏物語絵巻三卷・西行物語絵巻一卷・破来頓等絵巻一卷・物語絵巻二卷（掃墨物語絵巻）・歌舞伎草紙絵巻一卷・円山応挙筆華洛四季遊戯絵巻二卷である。高橋箒庵によれば当日絵巻物を展示したのは「帝国大学構内旧御殿奥の一室にして、横長き全部を披展して、硝子蓋などの離隔もなく、全体直接に拝見することを得た」という⁽³⁾。前稿「徳川義親の美術館設立想起」でも紹介した通り、義親は「この展覧から後、是非みたいという希望者が多くなった」と述べており、大きな話題となったようである⁽⁴⁾。この時、箒庵は次のような感想を記している。

侯が其秘庫を開きて歴史文学美術上に最も有益なる絵巻物を同好者に示されたるは、誠に近來の美事にして、斯かる美事は天下の名物を所蔵する大名家を通じて一般に流行せん事、余等の渴望して已まざる所なるが、侯が今回率先して名物展示の雅量を世間に示されたるは誠に好先例にして、余等は斯くの如き美事の今後諸名家に依りて屢繰り返されんことを望み、侯に向つて先づ其先驅の功德を感謝せざるを得ざ

るなり⁽⁵⁾

箒庵が尾張徳川家の展示を歓迎した様子が見て取れる。

同年十月二十三日には尾張徳川家の本邸である名古屋大曾根邸で園遊会が開催された。これは十月二十三日から二十五日の三日間、名古屋商品陳列場内で開催された高田太郎庵百五十年追遠茶会に併せて開催されたと思われる⁽⁶⁾。午後二時から開催された園遊会には松井茂愛知県知事、阪本鈿之助名古屋市長、大庭二郎第三師団長を初め数百名が招待され、同時に二十三日から二十五日にかけて展覧会が開催された。大正四年十月二十四日の『新愛知』によれば初音調度五十二点の他、左記の作品が陳列されていたという。

床掛物	宮本武蔵筆達磨の図
花入	枝竹筒利休作
台子	梨子地葵桐両紋散蒔絵
風炉	減金台子風炉
釜	銀唐草葵紋彫
水指	減金葵紋彫
杓立	同上
蓋置	同上
建水	同上
茶筌置	三島
炭斗	唐物樂籠 ^(案カ)
香合	青貝丸形
中次	堆鳥
茶碗	建盞天目 天目台添

茶杓 銘萬歳

菓子盆 堆朱花鳥彫

床掛物 小堀遠州侯初雁盆石の和歌

花入 絵高麗槌

盆石 銘初雁

床 向掛 古銅籠形⁽⁷⁾

この時、益田鈍翁・高橋箒庵などの観覧には配慮があつたらしく、一般来観者がいなくなつて以降に招かれ、「柵中に入り親しく器物を手を取つて拝見」し、「宝の山の鉉脈が聊か其露頭を現したるやうの心地」がしたと箒庵は述べている。⁽⁸⁾箒庵によれば、中奥の間には以下の作品があつたらしい。⁽⁹⁾

掛物 陳所翁牧溪筆 龍虎の図 歌書 重之家集行成卿筆

手鑑 石清水行幸の記 定家卿 書棚 源氏初音の巻

茶碗 名物 白天目 茶碗 名物 三島筒茶碗

武野紹鷗所持 千道安所持

茶碗 名物 三島筒 銘藤袴

茶碗 玳皮蓋 上手鸞天目 天目台 名物 尼ヶ崎

茶杓 名物 千利休作 銘泪

外に初音柵付属蒔絵皆具五十余点

展示には工夫がこらされていた。義親がかつてある茶人に茶碗を見せたところ、底まで拝見できたと喜び極まつて落涙した者がいたので、「茶人は茶碗の底を見るが夫れ程嬉しき者なるか」と思い「理学士たる本能を發揮して」「銅線を以て高さ四五寸許りの枠を作り、茶碗を其上に載せて下に斜掛けに一面の鏡を置き、茶碗の底を鏡中に映して手取らずして、器物

の全体を示すの趣向」を工夫したという。「一同の目を驚かした」この装置に対して、義親は笑いながら「是れにて専売特許は得られまじきや」と語つたといふ。⁽¹⁰⁾

大正六年十一月には十一・十三・十四日の三日間、大曾根邸で能衣裳展覧会が開催された。ここには明治四十四年に金剛謹之助(一八五四～一九三三)が『能楽装束大観』として発行して世に紹介された作品の内、天正・慶長時代から弘化時代までの能装束三十九点・能面二十五点、そして刀剣小道具が展示された。⁽¹¹⁾

このように展覧会が開催される中、尾張徳川家の所蔵品には注目が集まつていった。高橋箒庵は、大正四年十月の茶会の際に接待役として参会した村瀬玄中に尾張徳川家の宝蔵の状況を聞いて書きとどめている。

大阪落城後尾州家に入りたる長持にて殆んど一回も開かざる者あり、日々の取調に、如何なる物が出て来るや之を檢分するが楽みにて、宝庫中より日々思はぬ宝物を掘出すやうの心地せりなど語り居れり。因つて其道具点数は何程位なりやと問へば、既に取調べ了りたる者二万点以上に達せりと云ふ。是に至つて余等は啞然として開いた口が塞らず、兎に角名家に名器の多数伝存する日本の如きは、世界に比類なき者なれば、余は唯尾州家のために慶するのみならず実に天下のために慶せんと欲するなり。願はくば南葵文庫の例に倣ひ、尾州家に於ても適宜の地に美術館を設けて順次其名器を飾り、以て天下公衆を裨益せられんこと希望に堪へず。⁽¹²⁾

村瀬玄中は明治四十三年からの整理に関わつており、この時点で大坂城落城以降開いたことのない長持が尾張徳川家に保管されており、この整理で開かれたといふ。箒庵は美術館を設けて名器を飾つてほしいと記してお

り、ここに尾張徳川家に対して美術館設立の希望が寄せられていることが確認される。⁽¹³⁾

二 明倫博物館閉鎖の意図

徳川義宣が記す通り、尾張徳川家は徳川美術館設立以前に私立博物館を運営していた。⁽¹⁴⁾ その博物館は、愛知医学教授・奈良坂源一郎（一八五四—一九三四）が主催した名古屋市門前町七寺にあった愛知教育博物館を前身とし、⁽¹⁵⁾ 明治三十四年（一九〇一）十一月に尾張徳川家大曾根邸の敷地脇で開館した。本稿でも徳川義宣に倣い便宜上、この博物館を「明倫博物館」と呼称する。⁽¹⁶⁾ 博物館には研究館・陳列館の二棟があり、鉱物標本千三百四十余种・植物標本千六百余种、動物標本二千余种が所蔵されていた他、鳥獣が飼育され、周囲には植物分科園・温室なども併設されていた。

徳川義宣が推測した通り、明倫博物館研究館は旧愛知英語学校で「異人館」と市民に呼ばれていた外国教諭の住宅として使用されていた建物⁽¹⁷⁾ が愛知教育博物館を経て移設され、尾張本草学の祖と言われる伊藤圭介（一八〇三—一九〇一）の筆になる「博物研究館」の額が掛けられていた。⁽¹⁸⁾ 明治十九年に発足した随意会を嚆矢とし、浪越博物会・愛知教育博物館そして明倫博物館へと変化していく中で、この額に秘められた尾張本草学の系譜であるという思いは、この施設の存在意義として終始一貫していたと思われる。⁽¹⁹⁾

明治三十三年（一九〇〇）四月に開校した徳川家立明倫中学校の附属施設として、同三十四年十一月に開館した明倫博物館は、同三十七年七月九日の暴風雨で研究館（旧愛知外国語学校）が大破損し、学校の予算ではとて

も修繕出来なかった。⁽²⁰⁾ このため同三十八年、明倫博物館は急遽尾張徳川家直営とされ、修理が行われた。無事に再開館したのは同四十二年三月であり、四月十六日より再び明倫中学校の附属となった。しかし大正元年九月二十三日、名古屋は暴風雨に見舞われ、博物館も大きな被害に見舞われた。⁽²¹⁾ 明倫中学校校長・森本清蔵は学校の予算剰余金から修繕費を出す承諾を校主徳川義親に求めている。このように再三の被害を受けながら、運営形態を変更してまで持続させてきた様子から判明する通り、明倫博物館は尾張徳川家の中心事業の一つであり、また明倫中学校も同様であった。⁽²²⁾

その明倫博物館と明倫中学校の譲渡が大正六年（一九一七）十一月に発表された。

徳川侯明倫中学を愛知県へ寄附す

—「明倫」の名永久に冠せられん

旧藩主によつて経営され、愛知一中と肩を並べて十数年幾多の学生を要請して来た明倫中学校は、愈々来年度から校主たる徳川侯爵家の手を離れて、愛知県の手に移り県立中学校たるべく、八月県参事会に提出された愛知県明年度予算案に学校増設費として四十二万円を計上された中学校で、明倫堂武揚学校の跡を継いだ歴史ある学校である（後略）（句読点筆者）

〔新愛知〕 大正六年十一月十日

尾張徳川家では同年六月十六日に東京麻布本邸で開催された通常御相談会で、大正六年決算と共に「明倫中学校ヲ県へ譲渡ニ付キ交渉スルコト」が決議されていた。これに基づき松井知事と合意に達したのが、この新聞報道の直前十一月七日であった。譲渡に当たっては校舎の他、経常費として年一万二千元を十年間寄附し、五年以内に別地に移転すること、また

「明倫中学校」の名称は歴史的背景からそのままとして変更しないことが定められた。家令である堀は中学校を寄附する理由として①私立での運営は良教師を得るのに甚だ不便である、②中学校は県当局が為すべき事であり私立で経営する特別な理由がない、③東京に生物学研究所を建設中であり、この種の研究所は国家で未だ設備されていないものであるからこちらに全力を注ぐ方が教育上も学界にも有益である、と述べている。⁽²³⁾

ここには明倫中学校の事ばかりが記され、明倫博物館には触れられていないが、博物館は当時明倫中学校附属であったため、当然のことながら県へ移管する方針がたてられ、器械備品も全て愛知県に寄附することとされた。続く愛知県との取り決めの中で、県は大正十三年三月三十一日までに博物館と中学校の移転地を準備し移転することと定められた。

明倫中学校の譲渡は実際にはこの報道通りにはいかず、愛知県に寄贈されたのは大正八年四月であった。⁽²⁴⁾ また愛知県は移転地及び移転予算が確保出来ず、同十二年になり明倫中学校の校舎敷地の譲渡を希望した。結果、明倫中学校の敷地は譲渡され、移動場所が確保できなかった明倫博物館は閉鎖となり、丹頂鶴を飼育し、⁽²⁵⁾ 舶来野菜や水族植物等を栽培し果樹園・温室まで設営されていた広大な植物園もなくなることとなった。

明倫中学校と明倫博物館を手放した理由として、徳川義宣は①生物学研究所の発足により明倫中学校附属博物館事業の徳川家全事業における位置が相対的に低下したこと、②博物館に於ける研究事業の一部が一層高度な専門的研究事業として、新たな生物学研究所に継承させる体制となったことと推測した。⁽²⁶⁾

義親は大正三年に東京帝国大学理科大学植物学科を卒業したのを機に自らの研究の場として、自邸である麻布富士見町邸内に植物学研究室を設立

していた。これを拡大して生物学研究所にする構想があることは、同五年六月十五日に新聞記事となった。⁽²⁷⁾ 同年十二月には生物学研究所用地として東京の荏原郡平塚村小山に土地が購入され、同研究室は翌六年七月に徳川生物学研究所と改称された。二百十二・五坪の研究所建物が新築され、同七年四月に開所、自邸内に置かれていた器具が移管され、徳川所主と桑田義備の二人での運営がスタートした。明倫博物館に代わり、徳川生物学研究所が尾張徳川家事業の主軸となっていたことは確かである。

方針転換はそれのみではなく、この時期、尾張徳川家の運営方針には大きな変更が加えられた。明倫博物館閉鎖、生物学研究所の創設に加えて、尾張徳川家本籍の東京移動、名古屋における美術館設立発表、そして不動産・美術品処分である。

尾張徳川家第十八代義禮は明治二十六年（一八九三）九月以降大曾根邸で暮らしたが、十九代義親は養子に入った当初から東京で暮らし続け、初め夫人米子と水道端邸に住し、大正二年七月十一日に麻布富士見町の新邸に移転した。この時点で義親は東京で暮らすことを決意したらしく、尾張徳川家事務所を東京に移転させ、同九年八月一日、本籍を名古屋・大曾根邸から東京・麻布邸に移動させた。

大正六年以降、尾張徳川家が名古屋に所有していた土地の整理が大々的に行われた。樋ノ口町の貸家処分（大正六年）、鉄道省の大曾根新出来町土地売却（大正八年）、それに伴い不要となった役宅も売却された。同八年九月には新出来町東御邸は取り壊され、二代光友所縁の居間は移築された。⁽²⁸⁾

同年十二月の臨時御相談人会では「名古屋邸建物整理トシテ此際別紙図面ノ不要建物ヲ売却スル事」が決まり、御神間・前侯爵様（義禮）御居間・菊印様（義禮夫人良子）御居間・女中部屋ノ一・同二・女中詰所・役宅・物

置の総建坪四百四十一坪一合五勺五才の処分が決まり、同十年には宝蔵一棟が覚王山日泰寺に、また一部は載恩会に寄附された。⁽²⁹⁾同十一年には四万六千坪もの土地が尾陽土地会社に売却され、翌年には大曾根邸の神殿が長栄寺に寄附された。明倫中学校と明倫博物館の譲渡の際に同十三年三月三十一日までに移転することが求められたのは、同様に土地が処分される予定であったと思われる。これらの整理の結果、名古屋では必要最低限にまとめられた大曾根邸が整備され、次項で述べる通り、大正九年一月には名古屋に美術館を建設することが発表された。またその美術館設立資金獲得を目的として不要な美術品を処分する入札が行われた。

このように見てくると明倫中学校と明倫博物館の閉鎖は、次に続く新事業への変換点であったと思われる。明倫博物館閉鎖時点で生物学研究所の設立と名古屋での美術館建設は既に決定していたものと推定される。義親は日々自分が行う生物学の研究を東京の充実した環境で行い、それに対して名古屋で行う事業として美術館を念頭に置き、土地家屋の整理を敢行した。冒頭で述べた堀家令の家政改革は、義親を冠する尾張徳川家の方針に基づくこのような土地整理も含んだ大々的な改革であり、その実行者が堀家令であったと思われる。

三 美術館建設決定と資金確保

大正九年（一九二〇）一月十二日に義親の発言が広く新聞を賑わした。全国各紙に尾張徳川家の宝物を公開する博物館が名古屋に設立されることが報道されたのである。

尾州家の宝物公開——義親侯の企 博物館を立つ

旧尾州名古屋藩主侯爵徳川義親氏は、少壮理学者として博士にも擬せられ居る程の人なるが、同家に珍藏する名書画、骨董、武器類を徒に死蔵するは本意に非ずとなし近く数十万円を投じて旧藩地名古屋に私立博物館を建設し博く公衆の観覧に供する事となり目下其計画準備中なるが公開の上は同好家の参考となる外美術界歴史界を裨益する事大なるべし。

（『読売新聞』大正九年一月十二日朝刊）

徳川義親侯が博物館を建設

予算五十万円乃至百万円

市内大曾根本邸内に

華胄界の少壮学者として知られたる徳川義親侯が同家に珍藏され居る源氏絵巻五十四巻を初めとして多数の書画骨董武器類を徒らに私蔵するは本意なりとし旧藩地なる名古屋の大曾根邸内に私立博物館を建設して之を一般公衆の観覧に供する事とし目下其準備計画中なるが落成した上は歴史界及び美術界に裨益する所は甚だ少くないであらう右に就き侯爵は語る『予算は五十万円許りか、るか乃至は百万円と云ふ所です尤も是までも年に一度位は名古屋の本邸の方では書画や刀剣の類や其の他の宝物を陳列して一般の志望者に見せては居たが一寸の間の事として折角に見やうと云ふ人達にも其の意を充たす事が出来ない云ふやうな氣の毒に思つて居たのが一つと大きくそして永久的に見せたいと考へた事とが動機である何時頃何処に建築するか開館までどれ位か、るかかは判らない大体の所は腹の中に充分纏めて居る心算である。陳列せやうと云ふのは全部で一万点もあるだらう。其の中に刀剣類が最も多くして彼は八百口もある。其の中には日本中に二、三口し

か無いてふ(不動カ)藤正宗もある又有名なのは南泉和尚が禪問答の中に猫を叩き切ったと云ふ南泉正宗があるかと見ると大昔使った鈍のやうな不細工なものもあり研究者に取っては好い資料となる訳である書画もあるが現に絵巻物もまあ誇りとするに足るものもあるさて是等の貯蔵品の保存であるが火災の予防は自信はあるが湿気と光線の具合が骨が折れる博物館などの湿気を防ぐ方法は余り感心しない要は一定の湿度を保つのが大切なことから私の考へでは乾燥した空気を送り室内の空気を遮断し置くのである、また光線が問題ではは直接日に当てないで電氣を利用したいと思ふ。畢竟最進科学を利用して陳列法には私の理想を實際に遣りたい希望である云々『東京電話』

〔名古屋新聞〕 大正九年一月十二日⁽³⁰⁾

この報道は前年の同八年十二月十六日、東京・麻布邸で開催された尾張徳川家の臨時御相談人会の内容を受けて発表された。御相談人会には加藤高明・成瀬正雄・横井時儀・八代六郎・佐藤鋼次郎・間島弟彦・海部昂蔵が出席し、他の六件の議案と共に、「美術館ノ建設資金及其維持費ヲ得ル為メ什器ノ一部分ヲ売却スル事」の決議がなされた。つまり美術館の設立資金確保のため、什器売却が決定されたのである。この御相談人会の記録によれば、明治四十三年から続けられていた什器整理により作品は一万二千百四十九点と確認された。この内、同一品で重複する作品、または「什器として存スベキ価値少シト認ムルモノ」を売却し、その収入を以て「保存スベキ美術品ヲ陳列」する美術館を建設したいという内容であった⁽³¹⁾。

御相談人会の決議を受けて年明けから、尾張徳川家では入札に向けて慌ただしく準備が進められたことが、高橋箒庵の日記『萬象録』及び堀家令と大曾根邸を司る家令・桜井武愷との往復書簡から判明する⁽³²⁾。当初堀は入

札の時期を大正九年秋と考え、それに向けて御相談人から数名の委員を囑託して名古屋の道具係と相談させ、売却する作品を選択していくことを考えていた⁽³³⁾。しかし義親と箒庵の意見により日程は大幅に早まり、第一回入札は同年四月に開催されることで進められたのである。その経緯をすこし詳しく見てみよう。

箒庵のもとには年明け早々から三井銀行常務取締役・間島弟彦(一八七一年に公爵に陞爵)から、尾張徳川家当主・徳川圀順侯爵(一八六〇―一九六九、昭和四年に公爵に陞爵)から、尾張徳川家の入札の世話をしてほしいと内々に話⁽³⁴⁾きていた。正式な依頼は一月九日付の堀からの書簡という形で到着した⁽³⁵⁾。

その内容は今度尾張徳川家では書画器具を売却するので一度お目に掛かり御指図をいただきたい。二十日頃名古屋から帰京するのでお目に掛かりたいという内容であった。箒庵はその日午前に郷家人札の相談で来宅した川部利吉に対して、尾張徳川家の入札が上半期であるかもしれないので、四月五月頃両国美術倶楽部を仮押さえするように指示している。

二十一日、堀は箒庵を訪ねた。今度美術館を設立するに当たり、所蔵道具中の一割または一割五分を整理売却することにしたので、その売却世話方一切を依頼したいという内容であった。箒庵は「経済社会の変態を呈せざる間に少しも早く入札を實行せらるべく勸告」した。月末か或は遅くとも来月初旬中に札元を定めて下検分をし、三月下旬または四月上旬に第一回、五月または六月に第二回入札を行つてはどうかと箒庵は提案した。これを受けて堀はその内容をすぐ桜井武愷に伝え、二月十五日までに作品の取り調べを行うよう指示した⁽³⁶⁾。翌日には箒庵は再び川部利吉を呼び、尾張徳川家人札が決まったので両国美術倶楽部の予定を確認し、四月中に一回入札を挙行する準備をするよう依頼している。

大曾根邸の道具係は日程が早まり困惑し、第三部に属する品は道具係でも選定できるが第二部以上の作品は取捨に迷うので至急どなたか派遣して欲しいとの依頼を堀宛てに連絡した⁽³⁷⁾。しかしその委員委嘱を義親は採用しなかった⁽³⁸⁾。義親は自分と箒庵が名古屋に行く際にでも、前家令・海部昂蔵を同道すれば良いというのみであり、堀は御相談人の加藤高明・阪本鈺之助・海部昂蔵と協議し、すぐに委員を派遣するのは無理なので、とりあえず二部の作品選定にとりかかり、すこし多めに選んでおくよう頼んでいる。

二月四日、大曾根邸からは第三部に属する作品の仕訳が済んだところで途中経過が報告され、売却する作品は第三部から七百点、この内東京に持ち出すのは二百点と伝えられた。これに対して堀は二百点ではあまりに少ない、当家の売立で二十万円か三十万円の売り上げでは世間に対して「ガラクタ」だけを出品したように感じられるのでいかかと思う、もうすこし増やすようにと指示している⁽³⁹⁾。結果第三部からは千二百十三点が選ばれたという⁽⁴⁰⁾。

十三日になって、義親の名古屋入りは二十日、箒庵と美術商は二十六日に下検分することが決まった。この日程と同時に、下検分の際には札元十六人に手伝いを加えた総勢四十人に対して弁当を出すこと、箒庵が名古屋で「名古屋紳士」に応援を頼む宴会を開催するので義親や堀も参加すること、名物といえる作品を加えて入札品の重みを加えること、入札は今回限りとするためにできるだけ多くの作品を出すことが決められた。

この内容を記した堀の手紙を受けて、十五日桜井は慌てて返書をしたためた。二十日に御当主様御帰名は確かに承りました、その日までにはなんとか一通りの選定が終了します、しかしそれは一通りの調査終えたまで

で、侯爵様にご確認いただいた上で美術商に見せるまでには目録を作る必要があり、二部と三部の作品がわからないように札を張り替える作業が必要だと思います、美術商が二十五日に来るのでは徳川家にとって都合良い目録を作ることが不可能です、これまで申しあげた事情をすこしも斟酌することなくこのように進行するとは、什器係一同でも安心できず責任も負えません⁽⁴¹⁾という批判的な内容であった。そのため十七日、堀は桜井に再び手紙をしたためた。美術商の出名を二三日延期してはと侯爵に申しあげたが、お聞きいれなく、五日間でできることをすればよい、箱の札はいちいち取らなくても上に紙を貼れば良い、目録も評価の時までに調製する必要はないとのことだ、什器係の皆さんには申し訳ないが、侯爵様は一端決めると変更するとはおっしゃらない方であると、なだめている⁽⁴²⁾。

このように見てくると、この事業を進め且つ判断しているのは義親自身であり、堀は調整役であることが見て取れる。

十八日午前、堀は箒庵を訪ね、美術商の名古屋入りの延期を申し入れた。当初の入札期日は四月二十日前後だったが五月に延期されているので下検分も延期して欲しいと依頼し、ちよとど箒庵宅を訪れていた川部利吉とも相談の上、三月五日に延期を決めた⁽⁴³⁾。すぐに堀は日時延期を電報と書状で桜井に伝えた。二十日になり、御相談人長・加藤高明の意見により更に日時は延期された。加藤は直ちに美術商に評価させるといふのは軽率に過ぎると意見し、箒庵と美術商の評価は無期延期とされた。

三月十五日に堀は箒庵にこの延期の事情を説明している。道具売却は評議員会で決定したが、その後は「侯爵の独裁を以て決行」してきたので評議員中より異説がでて、事を慎重に札元の評価表を評議員会に出し評決を経て初めて入札に着手すべきであるとのことになった、という内容であ

る。それにに基づき、まず箒庵単独での下見が必要であるとされ、翌々日十七日に箒庵は下見を行うこととなった。十六日夕刻、名古屋に着いてすぐに、箒庵は名古屋の数寄者として知られる富田重助（一八七二～一九三三）に面会した。富田は既に入札に付する作品を既に一覽しており、以下の通り述べたという。

名品は世襲なりとて出品せず、又世襲外の品は他日美術館設立の際備品として必要なりとて一切出品せざるに依り、点数は約千六百点なれども大抵瓦落多のみなれば、拙者は徳川義親侯に向ひ斯かる御道具の売立にては世話人たる高橋氏が大に迷惑すべしと直言したる程なりと云ふ。⁽⁴⁴⁾

これに対して箒庵は実際に見てから判断すると述べるに留まった。翌日九時に大曾根邸に向かった箒庵は千六百点の品物を通覧し、「約百点は見るべきものなれど万円以上に達するものは数点、売上高五十万円前後」と判断している。尾張徳川家の入札と聞いて札元の希望が多く、この時点で十七名にまで膨らんでいたが、「甚だ当惑の至りなれども今更如何ともする能はず、明かに其事情を各札元に通じて彼等が利益の多少に拘らず此入札会を執行するの外なかるべし。畢竟余が入札品の実体を見届けざるに先ち札元を作りたるが大失策にて、後来呉れくも此点に注意せざる可らずと覚れり」と後悔している。

三月二十六日には札元二十名での下検分が行われた。箒庵の想定通り、総売上高は五十万円とされた。⁽⁴⁵⁾ 箒庵はその後も間島弟彦に、札元が二十名に達してしまったので評議員会であるべく多く出品されるよう運動して欲しいと依頼している。

この年五月に開催予定であった入札は財界不況のため延期した方が良

いと判断された。⁽⁴⁶⁾ 秋には入札を再設定する動きもあったが、反対意見が出たのであろう、⁽⁴⁷⁾ 実際に入札が行われたのは翌大正十年（一九二二）十一月であった。

入札は当初から予定された通り、高額が推定される作品四百四十五点が東京に運ばれて大正十年十一月七日東京美術倶楽部で、東京に運ぶ必要はないと判断された作品千六百四十四点が翌週十一月十七日に名古屋美術倶楽部で入札された。⁽⁴⁸⁾ 東京に出品された作品の内訳は雪舟・一休・定家・俊成といった名を冠する掛軸六十四点・屏風六点・巻物十二点・茶碗三十三点・茶入三十八点・茶杓二十三点・香合二十四点・香炉八点・花入十五点・文房具十三点・その他鏡台や食器・輿といった内容、名古屋にはオルゴールや長持・戸棚・欄間・鉢・簾など、堀の言うところの「ガラクタ」に当たると思われる品が多数含まれていた。⁽⁴⁹⁾ 札元は東京から山澄商店・中村好古堂・梅澤安蔵・川部商会・多門店・本山幽篁堂・伊丹信太郎・池田慶次郎、京都から林新助・土橋永昌堂・服部來々堂、大阪から戸田彌七・山中吉郎兵衛・池戸宗三郎・春海商店、名古屋から野崎久兵衛・米萬商店・山田百華堂・味岡由兵衛・伊藤喜兵衛・横山守雄・長谷川長宜堂の二十二人、総売上高は五十七万二千円となった。最も値をつけたのは「祥瑞捻茶碗 銘花山」の二万九千八百八十円、続いて「黒地遠山蒔絵冠卓」二万九千円であった。売上金は「美術館設立準備金」の費目で入金され、他の収支とは全く別に運用されていた。

出品された作品の一部は表記から明治四十四年に今泉雄作の鑑定した作品と同一であると考えられるが、六等以下の等級外が多くを占め、また「偽」とされた作品も散見する。⁽⁵⁰⁾ このように見てみると尾張徳川家の入札は一貫して美術館設立の為の入札であり、いくつかは名品が加えられたも

の、重複品や不要品を処分する内容であった。そして大正九年一月から二月という短期間で道具係が入札に付する作品を選定できたのは、前稿で述べた明治四十三年からの品位鑑査により基本的な階級分けが出来ていたからであると考えられる。⁽⁵¹⁾

おわりに

大正六年(一九一七)、それまで経営していた明倫中学校と明倫博物館の譲渡を決定した義親は、その年から翌年にかけて徳川生物学研究所と美術館を運営するという、後の財団構想の基本となる見解を発表した。明治四十三年以降行われた整理を受けて、不必要な作品は売却され、そこで生み出された資金は「美術館設立準備金」という費目を建てて運用され、設立資金は増加していった。このように堀が大正四年(一九一五)に宣言した家政改革は、義親の方針を明言し実現させていく行動に他ならなかったと思われる。

大正九年の義親の理想とする美術館を箒庵が書きとどめているので紹介しよう。

侯爵の美術館建造に関する種々の意見を聴聞せしが、侯は帝国大学に於て文学、理学を兼修せしに依り、多大の興味を以て今度建築する美術館の乾湿を調節するに如何なる材料が適当なるやを考究中なりと云ふ。抑も堅牢なる石材は寒熱の変に依りて動もすれば湿気を招くべし、又外部を堅石にして内部を木造にすれば其木造と堅石との間に湿気を含むの虞れあり、さればとて正倉院の如き木造にては市中に於て火災の恐れあり。日本と西洋とは氣候の大相違あるが故に美術館建設

に西洋の事例を其儘摘要するは危険なり、現に赤坂の東宮御所の如き余りに硬材のみを用ひしが為め却て湿気の度を加へて実用に不適当なりとの評あり、又上野表慶館が石造一方なるが為め湿気を招き易しとの非難あり、此等は最も^(ママ)考究を要する所ならん。次に美術品を日光に曝すは甚だ好ましくあらざる事なり、因て開館中は電気を使用する方適當なるべしと考へ居れり、西洋諸国に於ても未だ其例なき者なれども、日光の中には彼の七色の外に紫外線と云へる極めて強度にして物質の変色等を来すべき目に見えざる光線あり、此光線は美術品に変化を来すべき者なるが故に之を避くべく、昼間と雖も電気を使用する事甚だ必要なるべし。又物品の陳列に就ても鏡面を利用して底若くは反對の側等を同時に正面より観覧する趣向を凝らすべき考なり。斯くて完全なる美術館を造り得れば名古屋地方のみならず或は他より出品を吸収し得て面白き美術館と成るべしなど考へ居れり云々。侯は松平春嶽公の末子にして頭脳明晰、三十台の少壮華族にして右様の考案あるは感服の至りなり。因て其理想的美術館を造らんとすれば今日物価高値の折柄予想外の大金を要すべきに就き、蔵器売却に於て成るべく多額の収入を得らるゝ事肝要なるべしと勧告せり。⁽⁵²⁾

建物の素材、美術品に対する照明の問題、展示方法と「完全なる美術館」を設立するために具体的に思いをめぐらす義親の姿が見て取れる。⁽⁵³⁾

大正十年の売立を経てすぐにも義親は美術館を開館したかったであろう。しかし残念ながらここで徳川美術館設立の動きは停止したように見える。同年義親夫妻は東南アジアを旅行し、次いで一年をかけてのヨーロッパ旅行に出かけた。⁽⁵⁴⁾ 帰国した翌年、同十二年九月に起きた関東大震災は東京に大きな被害をもたらし、特に開館したばかりの大倉集古館の被災は、

義親の美術館構想に大きな影響を与えたかと思われる。⁽⁵⁵⁾ここまで順調に來っていた美術館設立への動きは、これ以降昭和四年(一九二九)まで殆ど見ることが出来ない。

註

- (1) 愛知英語学校は明治七年三月、文部省公布の各大学区に置く七外国語学校の一つとして設置された学校で、五月に成美学校(名古屋七間町)の校舎を譲り受け愛知外国語学校として成立、同年十二月愛知英語学校と改称。通訳を目指す甲、「語学を卒へ専門諸科に入ろうとするものを教える」乙の二種に分かれていた。明治九年には生徒二百四十四人であった(堀川柳人編『名古屋藩学校と愛知英語学校』安藤次郎 昭和十年七月一日)。
- (2) 義禮、野呂景義、吉田知行と共に撮影した写真(徳川林政史研究所所蔵写真資料目録)一一一五四・一五五は、長沼秀明論考内で紹介されている(長沼秀明「徳川義禮の英国留学―ユニテリアン告白の意味」『金鯢叢書』第四十二輯 平成二十七年三月 徳川黎明会)。
- (3) 高橋箒庵『東都茶会記』(慶文堂書店 大正三年)九年初出、熊倉功夫・原田茂弘校注『東都茶会記』二 淡交社 平成元年三月二十三日)
- (4) 拙稿「徳川義親の美術館設立想起」『金鯢叢書』第四十一輯 徳川黎明会 平成二十六年七月)。
- (5) 註(3)文献参照。
- (6) 高橋箒庵によれば大曾根邸で行われたこの陳列は、施主である加藤秀一が「太郎庵が晩年尾州侯の命に依りて江戸尾州家殿中の襖に人物花卉を描きたる事あり。尾州家と因縁浅からざるを以て、特に懇請する所ありしに、同家(徳川家)にても終に其希望を容れ、有名なる初音の棚及び其付属時絵器具を陳列して、今回市内に群集する一般の好事家に示さる、都合と為りたりと云ふ」とある(高橋箒庵『東都茶会記』註(3)参照)。
- (7) 『新愛知』新愛知新聞社 大正四年十月二十四日。
- (8) 註(3)文献参照。尚、他に雲樵筆稲束に雉の一軸(西洋式応接間)・文雅筆騰

明倫博物館から徳川美術館へ―美術館設立発表と設立準備

王閣の大幅(大書院)・岩佐勝以筆風俗画・土佐光起筆松島巖島の屏風(以上二点、寿の間)・宮本武蔵筆達磨掛幅(茶亭)を見た記録されている。

- (9) 高橋箒庵「尾藩宝蔵」(熊倉功夫・原田茂弘校注『東都茶会記』二 淡交社 平成元年三月二十三日)。
- (10) 註(3)文献参照。
- (11) 『新愛知』新愛知新聞社 大正六年十一月十二日・十四日。
- 谷口香嶠・金剛直喜編『能楽装束大観』第二卷 山田芸艸堂 一九一一年五月。
- (12) 註(3)文献参照。文章内にある南葵文庫は、紀伊徳川家が明治三十五年(一九〇二)麻布の自邸内に開設した図書館である。
- (13) 箒庵は大正八年六月四日から六日にかけて『大正名器鑑』編纂の為、尾張徳川家の五十六点の名物と「准名物」の茶碗を観覧する。また大正九年十二月十九日には麻布富士見町邸で、益田男爵蔵と尾張徳川家蔵の源氏物語絵巻を比較する展覧会に参加している(高橋箒庵『萬象録 高橋箒庵日記』卷八 思文閣出版 平成三年十二月十日)。
- (14) 徳川義宣「明倫博物館―尾張徳川家の経営した博物館―」(『金鯢叢書』第十四輯 徳川黎明会 昭和六十二年八月三十日)。
- (15) 愛知教育博物館に関して左記の論考が発表されている。
西川輝昭「愛知教育博物館関係史料の紹介と解説その1」(『名古屋大学博物館報告』No.21 名古屋大学博物館 二〇〇五年十二月二十五日)。
蟹江和子・西川輝昭「愛知教育博物館関係史料の紹介と解説(その2―当時の新聞記事に見るその足跡―)」(『名古屋大学博物館報告』No.13 名古屋大学博物館 二〇〇六年十二月二十五日)。
島岡眞「奈良坂源一郎関係史料目録」(一)～(四)(『名古屋大学博物館報告』No.29-27 名古屋大学博物館 二〇〇六十一月二十五日)。
加藤詔士「愛知教育博物館の開設」(『名古屋大学大学院教育発達科学研究科紀要 教育科学』五十四巻二号 名古屋大学大学院教育発達科学研究科 二〇〇七年三月)。
- (16) 徳川義宣が指摘する通り、「明倫博物館」は経営体制の変遷や時期に限らず、「徳川邸内博物館」「明倫中学附属博物館」「博物館研究館」「徳川博物館」といった

様々な名称で呼ばれている(註(14)文献参照)。

尚、明倫博物館に関しては左記の論考が出ている。

岡田茂弘「東福寺銘瓦等と明倫博物館」『学習院大学史料館紀要』第十二号 学習院大学 二〇〇三年三月。

橋本佐保「学習院と「明倫中学校付属博物館」…旧制学習院歴史地理標本室移管資料を中心に」『学習院大学史料館紀要』第十九号 学習院大学 二〇一三年三月。

(17) 徳川義宣は明倫博物館研究館について「官立愛知外国語学校のいづれかの建物であったかと想像される」と記しているが(註(14)文献)、『名古屋藩学校と愛知英語学校』(註(1)文献)の記載から、愛知英語学校(愛知外国語学校)の外国教諭宿舎が愛知教育博物館となり、明倫博物館の研究館として使用されていたことが確認される。

(18) 註(1)文献参照。伊藤圭介の歿年を考えると、この額が明倫博物館開館後に書かれた可能性はなく、愛知教育博物館時代から使用されていたと思われる。

(19) 明倫博物館には田中芳男男爵が寄贈した額縁入りの植物標本百七十五枚があり、「遠山大膳の墓に詣でて其蒐むる処の腊葉を購め、教育博物館に託した」ものが含まれていたという(『新愛知』大正五年六月二十六日)。保存資料の点でも尾張本草学の系譜を表明していたと思われる。

尚、明治三十四年に発足した名古屋博物学会は、明倫博物館の研究を支える重要な役割を果たしていたと考えられる。明倫博物館の佐藤保祐は名古屋博物学会の設立時の会員であり、明治三十七年までに毎月開催された例会にはほぼ出席している。明治三十四年から大正二年までに例会は明倫博物館で十六回開催され、佐藤は十二回の講演を担当している。また、第十九回例会(明治三十六年一月二十五日)では、札幌農学校第一期生である沼田正直が尾張徳川家が八雲町で実現した鮭の孵卵に関しての報告を為している他、明治四十五年七月七日に県立高等女学校で開催された第八十一回例会には義親と桑田義備が出席し、桑田は「たうもろこしニツキテ」、義親は「生物と開国」の講演を行った(『学会三十年史』名古屋博物学会 昭和五年十二月三十日)。

(20) 徳川義宣は明治三十七年七月十七日付の百六十六円余の修繕費明細を紹介し

ているが、明治四十二年まで開館出来なかったことを考えるとそれ以上の修繕費がかかったことが想像される(註(14)文献)。

(21) 『新愛知』は大正元年九月二十四日・二十五日と欠刊し、大正元年九月二十六日号には次の通りある。

二十三日の大暴風雨は濃尾地方を中心として殆ど全国各地に亘りしも関西地方は通信機関杜絶の為実情を知るに由なかりしが本日午前九時半頃に到り大阪方面の電話線は漸く一回線の開通を見たり。

他に名古屋港の船舶被害は六十九隻・堤防破損が二十一か所・死者百人・行方不明三十六人とある。

(22) 徳川義宣が指摘する通り、尾張徳川家特別会計には「中学校資金積立金」が設けられ、その運用益により明倫中学校には校主負担金として一万から一万三千円の金額が毎年支出されていた。年末慰労金や退職手当金は別に尾張徳川家から支払われており、尾張徳川家の一大事業であったと思われる(註(14)文献)。「自明治三十一年至明治四十五年明倫中学校関係書類」。

(23) ここで述べる①の背景には、大正五年六月十一日の明倫中学校森本清蔵校長辞職があると思われる。森本校長は兵庫出身で明治三十一年(一八九八)十二月より同三十三年六月まで福岡第一師範学校、同三十九年五月から大正二年まで奉天両級師範学堂で校長を務めた人物であるが、宮崎県立宮崎中学校校長となるために辞職した(『明倫中学校月報』大正五年六月三十日)。森本と義親の不和は大正三年頃から新聞を賑わしているが、尾張徳川家の御相談人をも務めていた阪本鈿之助名古屋市長によれば、意見は「甚だしき径庭」があるが衝突はおこしておらず、退職は私立学校が官立公立学校に比べて物足りなかったことにあり、森本校長は前途に一大飛躍を求め、宮崎県知事がその力量を評価して優遇して迎える準備をしたと述べられている。また森本清蔵本人の談話としても同様のことが記され、就任当初は三年から五年の期間で実を挙げたいと思っていたが八年かけて何らの功績も残せなかった。名古屋を去るのは忍びがたいが、教育上国家に貢献する為に移動すると述べている(『読売新聞』大正五年六月十二日)。森本の退職後、明倫中学校校長は長く空席となった。

(24) 文部省告示第二十三号(官報第四千九百六十四号 大正八年二月二十一日)。

(25) 『学会三十年史』名古屋博物学会 昭和五年十二月三十日。

(26) 註(14)文献参照。

(27) 「義親侯の生物学研究所設立―遠からず計画実現の決心」(読売新聞)大正五年六月十五日。

(28) 大正八年六月の御相談人会で「名古屋東邸家屋ハ本邸内へ移転スルコト」が決議されている。

(29) 載恩会は尾張徳川家初代当主・徳川義直を祀る源敬公廟建設の為に造られた財団法人である。

藩祖廟建設決定

旧尾州藩源敬公廟舎建設問題に関し過日当市磯部館庶務課長は該廟舎建設の目的の財団法人載恩会の設立認可を得べく上京し内務省に交渉したる結果去る十三日付を以て同会設立の認可ありたるに付き之れにて愈々廟舎建設の基礎を固めたれば近日中に載恩会の総会を開き役員を選挙を為して其上大池町の土地譲与を受け建設工事に着手すべしと

〔新愛知〕大正元年十月十九日)

(30) 他にも徳川美術館建設発表について以下のような記事がある。

徳川義親侯が博物館を建設

源氏絵巻物其他

多数の名画骨董を死蔵するを惜み

歴史上美術上の好資料

華胄界の少壮学者として知られた徳川義親侯は今回同家に珍蔵されてある源氏絵巻物五十四巻を始め多数の名画骨董武器類を徒らに死蔵するを本意無しとし旧藩地たる名古屋大曾根の邸内に私立博物館を建築し周く公衆の観覧に供すべく目下計画準備中であるが落成の上は歴史上美術上に裨益する処が少く無いだらう侯爵は語る『予算は五十万円乃至百万円ですが未だ建築費維持費其他詳細に亘って決定しては居りませぬ起工には出来るだけ早く懸り度いと考へて居ります』云々(東京)

算へ切れぬ能面や能衣裳

右に就き大曾根の徳川邸の家扶桜井武愷氏は曰く『予て此の噂は聞き及ん

明倫博物館から徳川美術館へ―美術館設立発表と設立準備

で居るしその宝物も確に有りますが未だ設計の事も当邸を充てることも何等通知がありませんので直に御答へすることは出来ませぬけれ共勿論右様の次第を発表に成つて居るとすれば近いうちに何とか知らせがあるでせう』云々因に同邸には日本の三舞楽と称せられて居た程、奈良の春日、浪速、住吉に対抗して名古屋附近の神社は舞楽が盛であった関係上能面や能衣裳、楽器、刀剣類等算へ切れぬ位尊い古器物が驚く程沢山に蔵せられて居て何れも考古学者や好事家が垂涎せしめて居る

〔新愛知〕大正九年一月十二日朝刊)

(31) 大正八年十二月十六日臨時御相談会協議事項(御相談会決議録)

一 御當家什器ノ整理ハ明治四十三年度ヨリ着手シ約金參万貳千五百七拾參円ヲ消費シ漸ク一段落ヲ告ケ候ニ付右ノ内同一品ニテ重複セルモノ若クハ什器トシテ保存スベキ價値少シト認ムルモノハ此際賣却ニ附シ其収入ヲ以テ美術館ヲ建設シ之レニ保存スベキ美術品ヲ陳列シテ斯界専門家ノ参考資料ニ供スル件

什器總点数 一一、一四九

内、世襲 六三〇

二部 六、〇三五

等外 一九七

新一部 三四四

三部 四、九四三

御什器売却ニ関スル書類綴

什器係(徳川美術館蔵)

尚、この入札に関しては既に左記に紹介されている。

四辻秀紀「尾張徳川家の名宝―里帰りの名品・優品をめぐって」(尾張徳川家の名宝―里帰りの名品を含めて)徳川美術館 平成二十二年十月二日)。

(33) 「堀鏡之丞書簡 桜井武愷宛 大正九年一月二十一日」桜井武愷書簡 堀鏡之丞宛 大正九年一月二十二日」堀鏡之丞書簡 桜井武愷宛 大正九年二月三日」徳川美術館蔵。

(34) 間島弟彦は明治四十五年一月二十八日から尾張徳川家の御相談人を務めている。箒庵は三井銀行出身のため、親しい間柄であったと思われる。また箒庵は水戸藩士高橋常彦の四男であり、その縁から水戸徳川家当主・徳川圀順と交流していた。

(35) 以下『萬象録 高橋箒庵日記』巻八(思文閣出版 平成三年十二月十日)の記述を中心に、徳川美術館に所蔵される書簡で内容を補う。

(36) 「堀鉞之丞書簡 桜井武愷宛 大正九年一月二十一日」徳川美術館蔵。

堀から桜井宛書簡には、先日名古屋に伺った時に自分はこの秋頃実行のつもりであったが、侯爵様も高橋氏も前半期が良いとの意見である。就いては代拝や送迎は加納氏に頼み桜井氏は全力を仕器に向け、またこれまで仕器係のみではなく臨時雇を入れてでもお願いしたい。人手不足であれば臨時雇を何人でも雇い必ず実行するようにという内容であった。しかし箒庵の『萬象録』には、堀が「今の道具係は多くは老体にて拂々しく進行せざれば、貴説に従ひ扱人を取替へて急速売却道具選分方を行すべし」と述べたと記されており、名古屋の道具係は年配者が占められていたと想像される。冒頭で述べた六十四歳になる片桐助作を辞めさせた経緯もこのような背景によると想像される。

(37) 尾張徳川家では明治十三年から「天」「地」「人」の三部に分類されて作品が扱われてきた。明治四十三年から大正四年の整理で格付けは「第一部」「第二部」「第三部」に変更されている。この内、「第一部」は明治二十六年に世襲財産附属物に認定された作品であり、全点売立対象外とされている。

(38) 「堀鉞之丞書簡 桜井武愷宛 大正九年二月三日」徳川美術館蔵

(39) 「堀鉞之丞書簡 桜井武愷宛 大正九年二月六日」徳川美術館蔵

(40) 「堀鉞之丞書簡 桜井武愷宛 大正九年二月十二日」徳川美術館蔵

(41) 「桜井武愷書簡 堀鉞之丞宛 大正九年二月十五日」徳川美術館蔵

(42) 「堀鉞之丞書簡 桜井武愷宛 大正九年二月十七日」徳川美術館蔵

(43) この時堀は田安家の作品売却の話をしている。田安家当主・徳川達孝は侍従長に在職中で、世間体があり入札が実行できないので、尾張徳川家の入札に田安家の作品を加えたいと申し入れている。箒庵と川部には異論はなく、田安家の作品を尾張徳川家麻布邸に持ち込み、麻布邸で下検分が行われた。

(44) 註(35)参照。尚、文中の「世襲」は明治二十六年四月十九日宮内省認可の「世襲財産附属物」六百三十点と考える。

(45) 三月二十六日には「二十点許」追加出品が準備されていた。主な作品として「一、周文筆(松溪印)寒山拾得図、一、公任卿葦手書歌切、一、春日曼荼羅、一、

祥瑞大捻茶碗、一、青磁樽形花入、一、時代蒔絵重硯箱」の六点が挙げられているが、「祥瑞大捻茶碗」と思われる作品以外は入札目録には見られないことから、この後の過程で再び入札から外されたことが想像される。

(46) 註(35)参照。

(47) 大正五年九月十七日には箒庵の下を京都の林新助が来訪し、関西財界も不況のまま小康を保っており、あまり打撃を被っていない人の中には道具界に名器があまり出ないのを物足りなく思っている人がいる、尾張徳川家が入札を行えば決して不結果にはならないと述べている(註(35)参照)。

(48) 『尾州徳川家御蔵品入札』東京美術倶楽部、『尾州徳川家御蔵品第二回売立』名古屋美術倶楽部。尚、名古屋で開催された第二回売立は名古屋美術倶楽部と同時光円寺(名古屋市中東区大津町桜町)を第二会場として使用している。

(49) 他に表装されていない作品や、「刀」と記された作品が五本ずつにまとめられて合計百三十本、墨・朱などが含まれている。

(50) 註(4)文献参照。「丸形紫檀六角台付」、「青石半月彫足付」の硯石などは「等外」と記されている。また「宋名賢六条」「清人吳筆淡彩画山水」などは「偽」の判定が下されている。

(51) 註(4)文献参照。

(52) 註(35)参照。

(53) 義親または周囲の人物が取り寄せたと思われる英文の博物館雑誌やパンフレットが現在まで残されている。

(54) 大正十年五月二日から八月二日東南アジア、同年十一月二十九日から翌年十一月十七日ヨーロッパ。東南アジア旅行の紀行文として『じゃがたら紀行』(郷土研究社 昭和六年十二月)が、ヨーロッパ旅行の前半の紀行文として「西に旅して」(報知新聞)大正十一年二月七日(六月二十九日)がある。

(55) 大正七年五月四日より公開された大倉集古館は関東大震災で建物と陳列中の所蔵品を失った。当初の陳列館は西洋風建築の第一号館、和風建築の第二号館、和洋折衷式建築の第三号館からなり、所蔵品は美術品三千六百九十二点、書籍一万五千六百冊であったという。当初から「完全なる防火設備」を有していたが、「水道幹線の断水に依て如何とも為すことを得ず、遂に各館共火災の厄に遭ひ、

如上幾多の貴重品を烏有に帰した」という（『大倉集古館列品要略』大倉集古館
大正九年、『大倉集古館要覧』大倉集古館 昭和四年）。

〔謝辞〕 本稿執筆及び資料閲覧にあたり、尾張徳川家第二十二代当主徳川義崇氏を
はじめ徳川美術館学芸部長四辻秀紀氏、学芸部長代理原史彦氏、学芸課長吉川美

穂氏ほか徳川美術館学芸部の諸氏に格別のご高配・ご教示を賜りました。また本
論の執筆過程において徳川家古写真整理に御協力いただいている徳川林政史研究
所非常勤研究員長沼秀明氏、井芹啓子氏から示唆を受けたことは多く、ここに記
して感謝致します。

（総務部 非常勤学藝員）

徳川美術館蔵青磁尊形瓶に関する一考察

―尾張徳川家の蔵帳にみる名称―

はじめに

一 作品の概要

- (一) 青磁中蕪形花生
- (二) 青磁竹節文中蕪形花生
- 二 尾張徳川家の蔵帳にみる尊形瓶の名称

- (一) 江戸時代の蔵帳
 - (二) 明治・大正期の蔵帳
 - (三) 尊形瓶の造形と名称
- おわりに

はじめに

本稿が扱うのは、尾張徳川家に伝わり、現在は徳川美術館に所蔵される二点の青磁尊形瓶、「青磁中蕪形花生」⁽¹⁾花生二一／図一および「青磁竹節文中蕪形花生」⁽²⁾花生二四／図二である。いずれも徳川美術館の収蔵品として

徳川美術館蔵青磁尊形瓶に関する一考察

吉富真知子

はずで存在が知られているが、その特色について詳細に論じられる機会
はもたれてこなかった。日本に伝世する青磁尊形瓶の作例はこのほかに、
「青磁尊形花生」⁽⁴⁾毛利家伝来、東京国立博物館「以下、「東博」と略称する「蔵」）、
「青磁二重蕪花生」⁽⁵⁾尾張徳川家伝来、東博蔵、「青磁中蕪花生」⁽⁶⁾永井伊豆守直敬所
持、中興名物、個人蔵、「青磁中蕪形花生 銘吉野山」⁽⁷⁾大名物、個人蔵、「青
磁尊形花生 銘夕端山」⁽⁸⁾中興名物、根津美術館蔵の五点がよく知られている。

これらの青磁尊形瓶は、中国浙江省に位置する龍泉窯で南宋時代から明
時代にかけて生産された。尊形瓶はその名の通り、中国古代の青銅器であ
る「尊」に倣った器形と考えられている。森達也氏によれば、尊形は宋王
朝が南遷する際の動乱で失われた青銅器や玉の礼器の代用品として南宋官
窯の段階で新たに生み出され、その後龍泉窯へと受け継がれた器形である
という⁽⁹⁾。日本に請来されて以降は、座敷飾りの道具などとして用いられて
きたと考えられている⁽¹⁰⁾。出土品では、新安沖沈船から二点が引き揚げられ
ているほか、福井・一乗谷遺跡の朝倉屋敷跡においても、「青磁二重蕪花
生」に類似した青磁尊形瓶が出土している⁽¹¹⁾。とりわけ、京都・相国寺の旧

境内遺跡の発掘調査では、芭蕉の葉を模した文様が貼り付けられた破片や、節をもつ帯状の貼花文をもつ破片など、尊形瓶と思われる青磁片が比較的多く出土している。⁽¹³⁾

絵画資料や文献史料においては、室町時代成立の「祭礼草紙」(重要文化財、前田育徳会蔵)の会所での饗応の場面に、壁面に作り付けられた押板に所狭しと花生(尊形および玉壺春形が並べられている様子が描かれており、当該時期にはすでに様々な器種が請来されていたことを踏まえると、尊形瓶は押板を飾る花生として選択されたことが考えられる。また、『君台観左右帳記』の諸本の内の一つであり、大永三年(一五三三)

の奥書をもつ『小河御所并東山殿御鋸図』(徳川美術館蔵)には、押板の三具足として、器面四方に縦の帯状文をもつ尊形瓶が描かれている。

このような青磁尊形瓶と考えられる花生が登場する史料の中でも、天文二十三年(一五五四)の奥書のある『立花図巻』(陽明文庫蔵)などの花伝書においては、尊形瓶がとりわけ詳細に区別されており、少しずつ器面の装飾文様が異なる図を以て「二重カフラ」「竹ノ節」「菖蒲形」などといった名称が記されている(挿図1)。現在、尊形もしくは中蕪形と呼ばれている青磁瓶が、より細やかな分類によって異なる名称を与えられていたと分かる。しかしながら、江戸時代以降の花伝書には上述のような花生そのものに関する記述は少なくなり、青磁尊形瓶と思われる器形の図やその名称は

あまり見られなくなる。⁽¹⁵⁾ 同様に茶会記においても、青磁尊形瓶であることが明白な花生はあまり登場しない。⁽¹⁶⁾ 江戸時代後期に入ると、松平不昧の著した名物記である『古今名物類聚』雑記之部に「夕端山 青磁中蕪」⁽¹⁷⁾、文化十三年(一八一六)に稲垣休叟が著した『茶道筌蹄』卷三には中央に球状の膨らみをもった筒形瓶の図を伴って「中カブラ 中程ニアルユ云フ」と記されるなど、⁽¹⁸⁾ 様々な史料に青磁尊形瓶らしき記載は見られるが、「中蕪」という語に定例化している感がある。

室町時代に詳細に区別されていた尊形瓶は、江戸時代以降どのように呼称され、受け継がれていくのか。茶会記や名物記などは図を伴わずに名称のみを記す場合が多いため、尊形瓶の受容の様相を検討するためには、当該時期に尊形瓶がどのように呼称されていたのかを作品に照らして考察していく必要がある。しかし、これまで記録に見られる器物を想定させる作例として現存作品が取り上げられることはあっても、⁽¹⁹⁾ 特定の作品がどのような名称を与えられて現在に至っているかという個別的な検討は加えられていない。

そこで、本稿は徳川美術館蔵の青磁尊形瓶について、個別の作品における名称の変遷を明らかにするとともに、名称と造形的特徴との関係を指摘することを目的とする。徳川美術館の所蔵作品は多くが尾張徳川家の蔵帳に記載されており、上述の二点の作品に関しては、記録との同定が可能であると考える。

そのために、まず「青磁中蕪形花生」および「青磁竹節文中蕪形花生」について詳述し、造形や伝来について紹介した上で、尾張徳川家の蔵帳を基に、これらがどのような名称を与えられて現在まで伝世してきたのかについて指摘する。

一 作品の概要

(一) 青磁中蕪形花生

形状

口縁部が漏斗状に開く口頸部、やや潰れた球状に膨らむ胴部、裾広がり
に開く基部の三つの要素から構成される。釉調はやや緑味の強い明るい青
緑色を呈しており、比較的厚くムラなく施釉されている。器面四方には、
口縁部から底部にかけてまっすぐに帯状の貼花文が付されており、口縁部
および底部付近では剣状に先が細くなっている。この帯状文の内部には、
劃花によって左右対称の二列の雷文が施されている(挿図2)。口頸部と胴



挿図4 同 旧箱蓋表



挿図2 青磁中蕪形花生
部分



挿図5 同 箱蓋裏



挿図3 同 底部

部、および胴部と基部の境目には圈状の段が作られている。胴裾も同じく
圈状に削り込まれており、釉溜まりとなっている。外底にも施釉されてい
るが、高台は側面、接地面ともに釉が削られて、胎土が薄い茶色に発色し
ている。また、外底は中央が円状に削られている(挿図3)。

箱書

旧桐箱が蓋のみ現存する。蓋表に「四番之ノに廿五ノ礎中蕪花生ノ元禄
十一年十二月」と墨書がある(挿図4)。現状の箱には、蓋表に「礎青磁花
生」と墨書された札と「花活第壹式號」という現行の什宝番号を記した貼
札が付される。蓋裏には墨書「(納)印」三拾番」と朱書「上 拾六号」
の貼札がある(挿図5)。

(二) 青磁竹節文中蕪形花生
形状

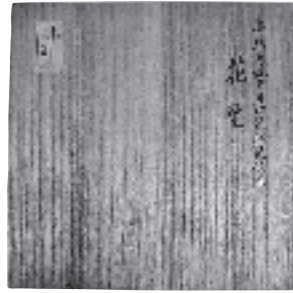
「青磁中蕪形花生」と同じく、口頸部・胴部・基部から成る。釉調は灰
色がかった暗い青緑色を呈している。釉層が全体的に薄いためか、形状は
シャープである。口頸部下部和、胴部の上下、および基部の上部が圈状に
削り込まれ、その間となる口縁部から口頸部下部和、胴部中央、基部上部か
ら胴裾にかけて縦四方に帯状の貼花文が付されている。この帯状文には、
二つもしくは三つの節のような突起が等間隔で施されている(挿図6)。こ
の突起部分が凸状に突き出ており、帯状文全体が「青磁中蕪形花生」に比
べて、存在感をもっている。外底にも施釉されているが、接地面および接
地面付近の高台の釉は削り取られており、胎土は赤褐色に発色している(挿
図7)。



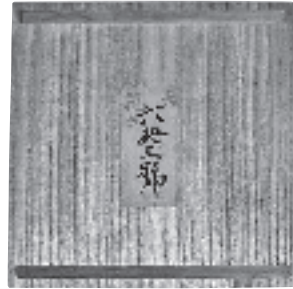
挿図6 青磁竹節文中蕪形花生部分



挿図7 同 底部



挿図8 同 外箱蓋表



挿図9 同 外箱蓋裏

箱書

内箱は黒塗印籠蓋造である。外箱は桐二方蓋蓋造で、蓋表に墨書「青磁天龍寺手中蕪豆蔓模様／花生」と現行の什宝番号を記した「花活第壹四號」という貼札(挿図8)、蓋裏に「天／六拾三號／花生」の貼札がある(挿図9)。

二 尾張徳川家の蔵帳にみる尊形瓶の名称

(一) 江戸時代の蔵帳

徳川美術館には、江戸時代から大正年間にかけて、尾張徳川家が什宝管理に使用した蔵帳が数百冊現存している。⁽²⁰⁾ 最古の蔵帳が、徳川家康の遺産台帳である『駿府御分物御道具帳』(元和二年(一六一六)十一月二十三日)同四

年十一月一日、記録古文書一号)で、ここには「一 天龍寺花生 式」⁽²¹⁾「一 (天龍寺) きやうつ、壺」と、青磁瓶と思われる品が列記されている。また、尾張徳川家初代義直(一六〇〇〜五〇)が歿した際に、二代光友(一六二五〜一七〇〇)が相続するにあたって編纂された蔵帳である『慶安四年御数寄御道具帳』(古帳三号)には「一 (御花入) 青磁二重蕪」^(御花入)「一 (御花入) 同 青磁中かふら 壺ツ」^(御花入)「一 (御花入) 同 同 きぬた 壺ツ」と記されており、慶安四年(一六五二)の時点ですでに尊形瓶と思しき青磁が伝来していたことが判明する。⁽²²⁾ しかしながら、この時期の蔵帳にはこうした名称がどの作品に相当するのかわかりにくく、示す記述はないため、現存作品との同定は容易ではない。⁽²³⁾ そこで、作品の箱に付された貼紙を手掛かりに、作品と同定が可能な蔵帳の記述を見ていくことにする。

「御道具帳」(旧原簿一三三号)

尾張徳川家の江戸表の御数寄屋方の蔵帳で、十代斉朝(一七九三〜一八五〇)の代に成立したと考えられている。⁽²⁴⁾ 当時、尾張徳川家の什宝管理のための台帳として使われ、明治初年まで引き続き使用された。道具の名称と員数、作者などが書かれた短冊を貼り込んだ形式で、貼り替えや貼り足しも多く見られ、重複もある。⁽²⁵⁾

全七冊の内、第一冊に次のような記載が見られる。

に廿五

一 同 礎中蕪 壺

天廿二

同判卅番に組入

「に廿五」^(青磁)「同礮中蕪」^(納)「同判卅番」という記述が、「青磁中蕪形花生」の箱書や貼札と合致する。すなわち、「青磁中蕪形花生」のムラなく施釉された明るい青緑色が「礮」手と評価されていたこと、および『立花図巻』には「菖蒲形」「竹ノ節」、「花瓶之画図」慶長八年（一六〇三）、個人蔵）においては、「シヤウブガタ」「タケノフシ」という名称を与えられていたと考えられる器形が、この段階において「中蕪」と呼称されていたことが判明する。

「御数寄屋方御道具目録」(旧原簿 一一号)

尾張の御数寄屋方の蔵帳で、成立は天保十四年（一八四三）以前とされている。⁽²⁶⁾「御道具帳」と同じく、江戸時代後期の藩政期から明治初年に至るまで、尾張徳川家の什宝管理のための台帳として使われた。

全九冊の内、内表紙に「御茶器御道具帳 参」と墨書がある第三冊には、次のような記述が見られる。

ろ廿五

黒塗箱入浅黄絹袋入

天六十三 一 青磁七官手豇蔓御花生 中蕪形天龍寺時代 壺

納判百六番江組入

「天六十三」という書き入れが、「青磁竹節文中蕪形花生」の蓋裏に付された貼札の記載と一致することから、この作品もまた記録との同定が可能となる。⁽²⁷⁾ここで注目したいのが、室町時代には見られる「竹の節」という表現は、この時点では用いられておらず、「七官手豇蔓」と表記されている

る点である。「中蕪形天龍寺時代」は「青磁七官手豇蔓御花生」よりも小さな文字で記されているため、「中蕪形」も「天龍寺時代」も作品の属性として付加された情報でしかなく、作品の名称はあくまで「青磁七官手豇蔓御花生」である。加えて、「七官手」は前出の「礮」と同じように作品の釉調を示す語であると考えられるため、本作品を示すための重要な語は「豇蔓」であると言える。当然のことながら、「青磁中蕪形花生」にはなく「青磁竹節文中蕪形花生」にある造形的特徴が「豇蔓」の語に集約されていると考えられる。ここで、両作品の造形的特徴を改めて比較すると、同じような尊形であっても、釉調と四方の帯状文が大きく違うことに気付く。釉調の違いについては先述の通り、「礮」と「七官手」という語で区別されている。このため、「青磁中蕪形花生」にはなく「青磁竹節文中蕪形花生」のもつ節の隆起した帯状文が、豆科の植物であるササゲ(豇豆・大豆)を指すと見られる「豇蔓」の語に表されていることが明らかとなる。そこで、同じく尾張徳川家に伝来し、「青磁竹節文中蕪形花生」に似た帯状文をもつ尊形瓶である「青磁二重蕪花生」(東博蔵/挿図10)に関する蔵帳の記述を検討したい。⁽²⁸⁾

挿図10 青磁二重蕪花生
東京国立博物館蔵
Image: TNM Image Archives

「青磁竹節文中蕪形花生」が記載されていた蔵帳と同じ「御数寄屋方御道具目録」の内、内表紙に「上御数寄御道具 壺」と墨書のある第一冊に次の記述が見られる。

拾七

桐春慶塗箱入

東上九 一 青磁二重蕪御花生

袋萌黄地フウツ 壺

口ニ損繕有

天保十五辰二月江戸江御差下

弘化四未三月尾州江為御差登

同十壺番江組入

つまり、類似した帯状文を有していても、ベースとなる器形が二重蕪である場合は、「二重蕪」と称されるのみで、「甕蔓」と呼ばれることはない。さらに、器面に施された刻花文への関心も名称からは一切感じられない。この「二重蕪」という名称は、古くは『立花図巻』や『花瓶之画図』

に見られる。『花瓶之画図』に記された「二重蕪」の図は無文であるため、少なくとも尾張徳川家においては、装飾文様には関係なく、鏡餅のように胴部が二段階に膨らんだ器形が一貫して「二重蕪」と呼ばれてきたと言える。一方で、胴部の一つだけ膨らみをもつ、いわゆる尊形に関しては、室町時代のみならず、尾張徳川家においては江戸時代に至っても、単にその器形だけで呼ぶことはせず、装飾文様に着目した名称が与えられていたことが明らかとなった。²⁹⁾

以上によって、「青磁中蕪形花生」「青磁竹節文中蕪形花生」「青磁二重蕪花生」という尾張徳川家伝来の三つの作品が蔵帳の記述「青磁罐中蕪」「青磁七官手甕蔓」「青磁二重蕪」と同定された。次にこれらの蔵帳を引き

継いだ明治期の蔵帳を取り上げて、その名称がどのように表記されているのか確認したい。

(二)明治・大正期の蔵帳

「什器目録」(什器原簿一〇号)

前掲の「御道具帳」や「御数寄屋方御道具目録」といった「什器旧原簿」と称される蔵帳群には、先述の通り「納判〇〇番江組入」などの書き入れがある。これらは明治初期の什宝整理の際に記された書き入れで、「什器目録」はこの結果を元に明治五・六年(一八七二・七三)頃作成された。³⁰⁾全十九冊のうち第七冊に「花活」が収録されている。「青磁罐中蕪」「青磁七官手甕蔓」「青磁二重蕪」の語や、「天六十三」などの書き入れを手掛かりに、「青磁中蕪形花生」「青磁竹節文中蕪形花生」「青磁二重蕪花生」と考えられる記述を抜き出すと、それぞれ次のとおりである。

十一

一 青磁二重蕪

壺

右明治十二年十一月東京エ廻ス

三十

天廿二 一 青磁罐中蕪

壺

百六

天六十三 一 青磁七官手中蕪甕蔓模様

壺

「天廿二」「天六十三」という書き入れによって、「青磁礮中蕪」「青磁七官手中蕪豆蔓模様」はそれぞれ「青磁中蕪形花生」「青磁竹節文中蕪形花生」に相当することが分かる。どちらも「什器旧原簿」に記された名称と相違なく、明治期の什宝整理の際には引き続き、これまでの名称が用いられている⁽³¹⁾。

「什器下調元帳」

明治五・六年頃に「什器目録」が作成された後、明治後期から大正時代にかけて再び什宝の大掛かりな整理が行われ、全二冊の基本台帳にまとめられた。この「什器下調元帳」を元に、各作品の情報を詳細に記した全五十八冊の「什器台帳」が作成された⁽³²⁾。

「什器下調元帳」には、「青磁礮中蕪」が「青磁中蕪」に変更されているという細かい違いが見られる以外、「青磁中蕪形花生」「青磁竹節文中蕪形花生」「青磁二重蕪花生」の三点の作品名は基本的に「什器目録」を踏襲している。このため、大正期に至っても、文化・文政年間以降引き継がれてきた尊形瓶の名称にとりわけ変化は見られない。しかしながら、「什器台帳」の中で作品の形状を説明した箇所に、興味深い記述を見ることができ⁽³³⁾。

「青磁中蕪」の項には「花瓶形円尊形ト云フヘキカ」と記されており、この時期に至って初めて、「尊」という表現が登場している。また、尊形を指して「花瓶形」という語が用いられていることにも注目したい。「花瓶形」を「什器台帳」に探すと、「青磁花瓶形豆蔓模様」という名の花生が見つかった。形状の説明には「花瓶形(円尊ト云フヘキカ)外面二豆蔓ト称スルモノ四線縦ニ置ク」とあり、「青磁竹節花生」に見られるような帯状文

をもつ尊形瓶がもう一点、尾張徳川家に伝来していたことが判明する⁽³⁴⁾。また、「豆蔓」とは四方の帯状文のことであると明確に記されており、先の「青磁中蕪形花生」と「青磁竹節文中蕪形花生」の造形と名称との比較検討を裏付ける。なお、「青磁花瓶形豆蔓模様」に相当する作品の記録を遡ると、「什器目録」には「青磁七官手花瓶形」、「御道具帳」には「青磁花瓶形御花生」と記されている。「青磁中蕪形花生」「青磁竹節文中蕪形花生」はともに「中蕪」の語を名称に含んでいたのに対して、「中蕪」を用いず「花瓶形」と表記されており、その理由は何らかの造形的な相違点にあると考えられる。

「青磁七官手中蕪豆蔓模様」の項には「青磁天龍寺上手中蕪四ツ耳(俗ニ竹ノ節耳トモ云)豆蔓模様」とあり、室町時代の花伝書に記されて以降姿を消していた「竹ノ節」という語が明治期になって再び姿を現すようになる。

「青磁二重蕪」の項には、「豆蔓耳四筋管耳ニヶ所アリ」と記され、「青磁二重蕪花生」に見られる突起を有する帯状文は、名称としては採用されないものの「青磁竹節花生」のそれと同じく「豆蔓」と呼称されていたことが判明する。

(二) 尊形瓶の造形と名称

最後に、尊形瓶の名称として、尾張家の蔵帳においてしばしば採用されている「豆蔓」の語が、この他にどのように用いられているのかについて確認しておきたい。

「青磁尊形花生」(東博蔵/挿図11)には、いつの時代の名称なのかは定かでないが、蓋表に「ササキツル 青地花入」と墨書があり、箱短側面に

挿図11 青磁尊形花生
東京国立博物館蔵
Image: TNM Image Archives

は「大角豆蔓花入」という貼札がある。この作品は、口頸部四方にギザギザとした帯状の文様を縦に貼り付けており、これら四つの帯状文を中心線として、口頸部と胴部の境目から、口縁部にかけて弓状の刻花文が左右対称に施されている。胴部と基部にもまた、縦向きの帯状文が四方に貼り付けられている。これらの帯状文は一見すると口頸部と基部に、胴部で途切れる凸帯が施されているようだが、口頸部と基部の帯状文は細かな造形が異なっており、胴部と基部とが類似している。口頸部の帯状文は、稲妻のような模様にならずに平たく幅をもって絞り出したようであり、その上で縦になめらかにつながるようにならされたように見受けられる。胴部と基部の帯状文は、全体的に精緻で盛り上がり、縦の細い線に対して左右から縫い目のようにジグザグとやや太い線がほぼ左右対称で施されている。一方で、「青磁竹節文中蕪形花生」の帯状文は先述の通り、節のような突起をもつ貼花文が口頸部から基部まで貫くように施されており、同じようにサゲに見立てられた両作品の帯状文は、細かく比較するとそれぞれ異なっている。

『万宝全書』(元禄七年(一六九四)刊)巻八「古今和漢諸道具見知鈔」には、

「十四花生耳之部」と題された項目の中に「大角豆」が、縄のような形状の左右の耳の図を伴って「大角豆耳」として表記されている。⁽³⁵⁾ ここでも、節のある文様が「大角豆」と表現されている。なお、「十九 青磁之道具 古今渡り目録」という項目には、図が伴わないが、「竹乃ふし 青磁 上手下手ありこしに竹乃ふし有」とあり、この時期においては「甗／大角豆」と「竹の節」は別の造形を指していたことが指摘できる。⁽³⁶⁾

また、『茶道筌蹄』(一一一六)には青磁について記した箇所、具体的な造形にまでは言及されていないものの、「サ、ゲ蔓／豎ニスチアリ」と記されている。

よって、「サ、ゲ蔓／甗蔓／大角豆蔓」の語は隆起した、縦に付された帯状文に対して用いられていたことが考えられる。

おわりに

以上から、「青磁中蕪形花生」「青磁竹節文中蕪形花生」の尾張徳川家の蔵帳における名称の変遷および名称と造形的特徴との関係について次の二点を明らかにした。

(一) 室町時代には見られる「竹の節」「菖蒲形」という表現は、文化・文政年間の蔵帳には見られず、代わりに「甗蔓」の語が新たに登場し、「青磁中蕪形花生」にはなく「青磁竹節文中蕪形花生」のもつ節をもつ隆起した帯状文が「甗蔓」に表されている。なお、「竹の節」の語は「甗蔓」の同義として明治期になって再び姿を現すようになる。

(二) 尊形を示す名称は、「中蕪」の語が文化・文政年間以降現在に至るまで採用され続けるが、明治期に至ると「尊」という表現が登場する。ま

た、具体的な造形は不明であるものの、尊形とされる器形を指して「花瓶形」の語が用いられている。

青磁尊形瓶は相国寺旧境内といった大禅刹や一乘谷朝倉氏遺跡などの大名屋敷で主に受容されていたことに加えて、尾張徳川家においても早い段階から青磁尊形瓶が数個に渡って伝来しており、室礼の道具として必要に迫られた結果、禅宗寺院や武家にとって不可欠な道具として取り上げられていたものと見られる。つまり、尊形瓶は日本における器種毎の青磁受容を考えたときに、特定の時代や受容層を象徴する存在として捉えられるだろう。本稿は、尾張徳川家における青磁尊形瓶の名称の変遷についての断片的な報告に留まったが、今後はこうした視野に立って、名称が変遷した背景の考察を含め、青磁受容の様相をより具体的に明らかにしていきたい。

註

(1) 本稿では、口頸部・胴部・基部より成り立ち、口頸部および基部が漏斗状に広がり、胴部に一つもしくは二つの球状の膨らみをもつ器形を総称して尊形と呼ぶ。一般的に尊形は「中蕪形」とも呼ばれるが、所蔵先の表記および蔵帳の記載に従う場合以外には、この語は用いず、尊形で統一する。なお、中国で言うところの「鳳首尊形」、器面に貼花牡丹文を有することから俗に「牡丹文花生」とも呼ばれる瓶については、本稿では尊形にこれを含めない。

(2) 法量は以下の通り。単位はすべてセンチメートル。高二五・一 口径一三・九 胴径一〇・三 腰径一〇・四 高台高〇・四 高台径八・一。『花生』(徳川美術館・根津美術館 昭和五十七年十月一日) 作品番号四二。以下、作品名は原則として所蔵先の表記に基づく。個人蔵の尊形瓶の作品の名称は「花生」における表記に従った。なお徳川美術館の所蔵品には括弧内に什宝番号を記した。

(3) 高二三・八 口径一五・九 胴径二二・二 高台径九・八。

(4) 高二四・六 口径一五・二 胴径二二・四 底径一〇・六。

(5) 高二六・六 口径二八・二 胴径(上)二〇・二(下)二二・〇 底径一〇・五。

(6) 高二〇・八 口径一三・〇 胴径六・三。『花生』 作品番号四三。

(7) 高二一・五 口径一一・八 胴径五・八。

(8) 高二二・八 口径九・四 胴径九・六。

(9) 森達也「汝窯と南宋官窯―器形と技術の比較―」(北宋汝窯青磁の謎にせま
る) 大阪市立東洋陶磁美術館 二〇一〇年三月。

(10) 岡田穰編『日本の美術 床の間と床飾り』一五二号 至文堂 昭和五十四年
一月十五日。

筒井紘一監修『茶の湯絵画資料集成』平凡社 一九九二年四月二十日。

国立歴史民俗博物館編『陶磁器の文化史』国立歴史民俗博物館 一九九八年三
月二十四日。

国立歴史民俗博物館『東アジア中世海道』毎日新聞社 二〇〇五年三月ほか。

(11) 文化公報部文化財管理局編『新安海底遺物 資料編』一―三巻 同和出版公
社 ソウル 一九八二―一九八三年。

(12) 『花咲く城下町一乗谷』福井県立一乗谷朝倉氏遺跡資料館 二〇〇五年十月。

(13) 拙稿「相国寺旧境内出土の龍泉窯青磁の位置付け―唐物趣味の形成史にむけ
て―」(貿易陶磁研究) 三十三号 二〇一三年九月二十八日。

(14) 『小河御所并東山殿御鋳図』には、図示された三具足の材質まで明記されて
いないが、『立花図巻』には同様の押板飾りの図に添えて「青磁三具足」と記さ
れている。また、東北大学狩野文庫蔵『君台観左右帳記』には「胡銅青磁の間い
ずれも同」、群書類従所収の同書には「胡銅青磁取合セラレテモ不苦候」と、い
ずれも押板飾りに関する箇所に記載されている。

(15) 花伝書は、『君台観左右帳記』に見られるような花瓶についての記事や瓶花
飾りの図示が、次第に花の理論として成熟した結果生まれた。天文年間に数多く
作られ、花伝書の時代はここから江戸時代初期に至るまで続く。この頃までは主
として巻物形式で師資相承の非公開を前提とする性質であったが、十七世紀後半
から、書物として多数出版されはじめ、内容も啓蒙を目的とする入門書や解説書
へと変容していった(村井康彦「伝書概説」岡田幸三編『図説いけばな大系 第
六巻 いけばなの伝書』角川書店 昭和四十七年二月十日)。花伝書における花

生に関する記述内容の変化はこうした理由によるものと考えられる。

- (16) 十六〜十八世紀の記録に見られる龍泉窯青磁については、西田宏子氏が『松屋会記 久政茶会記』『天王寺屋会記 宗達他會記』『松屋会記 久好茶会記』『有楽亭茶湯日記』『小堀遠州茶会記集成』『伊達綱村茶会記』『槐記』『雲州名物』などを基に検討している。ここから、茶会における青磁の花生としては、蕪無・筒形・筒形といった器形が多く用いられていることが分かる(西田宏子「南宋の龍泉窯青磁」『此君』三号 根津美術館 平成二十三年十一月十五日)。
- (17) 早稲田大学蔵の寛政三年版を参照した。
- (18) 早稲田大学蔵の弘化四年版を参照した。
- (19) 「二重カフラ」は東博蔵「青磁二重蕪花生」に、「竹の節」は徳川美術館蔵「青磁竹節文中蕪形花生」に、「菖蒲形」は同館蔵「青磁中蕪形花生」に比定されている。註(2)前掲『花生』作品解説、註(16)西田前掲論文参照。
- (20) 各蔵帳の内容・成立背景や写本・副本といった蔵帳間の関係性については、佐藤豊三「享保時代における尾張徳川家の蔵帳整理について」(『金鯢叢書』第二十五輯 徳川黎明会 平成十年八月三十日)に詳しい。
- (21) 『駿府御分物御道具帳』のうち「色々御道具帳一冊」(『大名の茶の湯』 徳川美術館 平成四年四月十一日)。
- (22) 『慶安四年御数寄御道具帳』一冊(註(21)前掲書所収)。
- (23) なお、「一」同青磁中かふら 壺ツ」には「出雲守様ニ被進」と貼札があるため、この花生は慶安四年の時点では尾張徳川家に存在し、その後同家を出たことが分かる。
- (24) 山本泰一「尾張徳川家の幕末期における什宝(収蔵品)の種類と数量について」(『金鯢叢書』第三十三輯 徳川黎明会 平成十八年十月二十日)。
- (25) 山本泰一氏によれば、この帳の優品の多くは「御数寄屋方御道具帳」(旧原簿十一号)に記載される尾張の「上御数寄道具」であり、古くは尾張徳川家八代宗勝(一七〇五〜六一)の代の延享三年(一七四六)に少数が江戸に移動しており、記載された什宝の大半は、尾張徳川家十一代斉温(一八一九〜三九)と十二代斉荘(一八一〇〜四五)の代に、尾張より江戸に移されたという。本稿で取り上げる「青磁中蕪形花生」と見られる記載は、「御数寄屋方御道具帳」と重複しないた

め、当初から江戸にあった道具と考えられる。註(24)山本前掲論文参照。

- (26) 註(24)山本前掲論文参照。
- (27) 「天〇〇」とは、明治十三年以降に行われた什宝整理において行われた「天・地・人」の三部の格付けを表している。この際に、既存の蔵帳との照合が行われ、江戸時代の蔵帳にこうした整理番号が書き入れられている。
- (28) 東博蔵「青磁二重蕪花生」が尾張徳川家に伝わっていた際の箱は、現在すでに失われているが、大正十年(一九二二)十一月の尾張徳川家の売立目録、後述する明治期の台帳「御数寄屋方御道具目録」などを照合することによって、本作品が尾張徳川家に伝わっていたことが明らかとなる。なお、本作品の売立が行われた際に、尾張徳川家のみならず田安家伝来の道具も加えられており(四辻秀紀「尾張徳川家の名宝―里帰りの名品・優品をめぐって―」『尾張徳川家の名宝』 徳川美術館 平成二十二年十月二日)、現在の箱に「田安家伝来」との貼札があるのは、このことによる錯誤と考えられる。
- (29) 名称ひいては種類のあり方に関して、二重蕪形のように同一の器形が一つしか存在しない場合と、尊形のように同時に二つ以上存在する場合においては、後者が識別の必要に迫られたからこそ、異なる名称が与えられていたとも考えられる。しかしながら、現在東博が所蔵する「青磁球形瓶」や徳川美術館に現存する三つの球形瓶など、尾張徳川家には大きく形の異なる少なくとも四点以上の球形瓶が伝来していたと考えられるにもかかわらず、多くの蔵帳には「青磁経筒」と記されるのみで、これらを区別していた形跡は見られない。
- (30) 註(24)山本前掲論文、註(20)佐藤前掲論文参照。
- (31) 佐藤氏によれば、蔵帳は収蔵場所や時代ごとに書き改められて成立するが、新たに成立する蔵帳に各時代の情報や名称がそのまま反映されているとは限らない。つまり、蔵帳によっては、員数が重要とされたことから前時代の情報や名称がそのまま伝えられることもある(佐藤豊三「尾張徳川家蔵帳にみる唐物染付の名称」『金鯢叢書』第三十三輯 徳川黎明会 平成十八年十月二十日)。なお、「青磁二重蕪花生」は、「天・地・人」の格付けが行われていないようで、書き入れによって同定することはできないが、本蔵帳において青磁瓶が列記される中、「青磁二重蕪花生」という記述は一箇所にしか見られないため、同一の作品

とみて間違いないだろう。

(32) それぞれの成立年代は以下の通り。第壹部 明治三十一年三月、新第壹部 大正四年十二月、第二部 明治三十年八月より四十四年一月、第三部 明治三十年八月より四十四年一月。註(20) 佐藤前掲論文参照。

(33) こうした「什器台帳」における形状の説明には、「村瀬玄中ノ調ニ依ル」と文末に記されている。村瀬玄中(一八四四～一九一八)は、名古屋清寿院住持で、裏千家十一世玄々斎の高弟として知られる。明治四十三年から大正四年にかけて、尾張徳川家は、今泉雄作(一八五〇～一九三二)・村瀬玄中・シテ方親世流能楽師の観世喜之(一八八五～一九四〇)・能装束師の関岡吉太郎・シテ方金剛流能楽師の金剛謹之助(一八五四～一九二三)らの専門家に、什宝の美術品としての価値判断を依頼している(香山里絵「徳川義親の美術館設立想起」『金鯢叢書』第四十一輯 徳川黎明会 平成二十五年七月二十五日)。

(34) 什器台帳には、昭和二十三年三月に売却されたとの書き入れがあり、実際に徳川美術館には現存しない。昭和二十三年には、戦後の復興資金を捻出するため
の売立が行われている。註(28) 四辻前掲論文参照。

(35) 立命館大学の明和七年版を参照した。

(36) 「竹ノ節」という名称は、筍形瓶の箱書にも確認されるため(註(2) 前掲書『花生』一九二頁)、江戸初期の段階においては、腰に節をもつ筍形のような器形
に対して「竹の節」という語が用いられていた可能性がある。

〔付記〕 本稿の執筆および写真掲載にあたっては、陽明文庫、根津美術館 西田宏
子氏、東京国立博物館 三笠景子氏より格別のご高配およびご教示を賜りました。
ここに記して深謝いたします。(美術館 学藝員)

〔作品紹介〕

新出の与謝蕪村筆「奥の細道図巻」模本について

加藤 祥平

緒言

一 作品概要

二 諸本との比較検討——海杜本を中心に——

(一) 本文の異同

(二) 書体

(三) 挿絵

結語——「奥の細道図」の中で——

〔資料〕本文対照表

緒言

平成二十五年(二〇二三)、与謝蕪村筆「奥の細道図巻」模本(以下、「徳川本」と略称する)が坂田宏・太田美和子両氏より新たに当館に寄贈された。⁽¹⁾

蕪村による「奥の細道図」に関連する興味深い資料であることから、ここに紹介する。

新出の与謝蕪村筆「奥の細道図巻」模本について

与謝蕪村(一七二六～八三)による「奥の細道図」は、松尾芭蕉(一六四四～九四)の著した『奥の細道』の本文を蕪村が書写し、自身で創作した挿絵を部分的に加え、巻物・屏風の形態で製作した作品群である。『奥の細道』は、云うまでもなく松尾芭蕉による紀行文の傑作で、旅自体は元禄二年(一六八九)に決行されたのち、同七年に成稿し、同十五年には京都の書肆・井筒屋から出版された。

蕪村の芸術活動が最盛期を迎えた安永年間(一七七二～八一)頃は、蕪村周辺で蕉風復興運動が高まりを見せた時期であった。安永五年四月には、樋口道立を發起人として比叡山麓一乗寺村の金福寺に芭蕉庵が再興され、同八年十月には同寺に芭蕉翁像が奉納された。更に天明元年(一七八一)五月十八日には蕪村が『芭蕉庵再興記』を記し同寺に納め、翌年十月十二日には同寺芭蕉庵にて芭蕉忌が催された。

こうした蕉風復興運動の高まりの中、安永六年から同九年にかけて製作されたのが「奥の細道図」である。⁽²⁾ 本稿では、これまで確認されてきた「奥の細道図」諸本との比較検討をすることにより、新出の徳川本の位置付けを

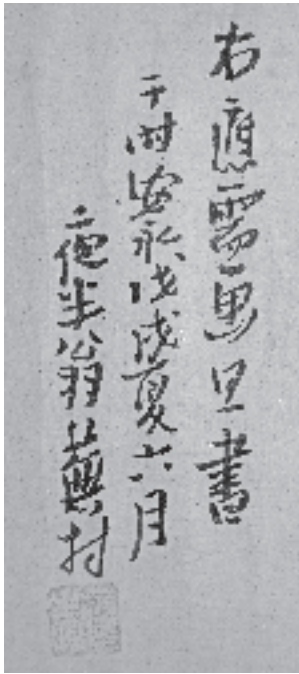
試みる。

一 作品概要

徳川本は、現在上下二巻の構成となっている。下巻の巻末に(挿図1)、「右應需画且書 于時安永戊戌夏六月 夜半翁蕪村(潑墨生痕(白文方印))」⁽³⁾とある。

上巻は本紙縦二六・〇糎、長五九七・五糎、下巻は本紙縦二六・〇糎、長一二五八・五糎である。上下巻で容量に大きく差が出た状態となっており、製作当初の紙継とは異なる、後世に施されたとみられる紙継が随所に見受けられる。⁽⁴⁾また、後に挙げる他の現存作品と比べ縦の寸法が短く、部分的に天地に数耗幅で雲母を塗布してある箇所があり、伝来の途中でないらかの事情により、装丁が改められたと考えられる。更に、本文・挿絵の順序を見てみると、錯簡が生じている。

『奥の細道』の旅程は、四十五行程に細かく分けられる。本文の始終をまとめると次のようになる。なお、本文は徳川本に拠ったが、徳川本には



挿図1 落款・印章 徳川本

錯簡が生じているため、本来の順序に並べ替えた上で引用した。

- 1 旅立…月日は百代の…面八句を菴の柱にかけ置
- 2 千住…弥生も末の七日…見送るなるへし
- 3 草加…ことし元禄二とせにや…煩となれるこそわりなけれ
- 4 室の八嶋…室の八嶋に詣す…世に傳ふ事も侍し
- 5 日光仏五左衛門…卅日日光山の禁に…氣稟の清質尤尊ふへし
- 6 日光参拜…卯月朔日御山に詣拝す…滝にこもるや夏の初
- 7 那須…那須の黒羽…結付て馬を返しぬ
- 8 黒羽…黒羽の館代浄坊寺何かしの…夏山に足駄を拝む首途哉
- 9 雲巖寺…當國雲岸寺の奥に…一句を柱に残侍し
- 10 殺生石…遊行柳…是より殺生石に…植えて立去る柳かな
- 11 白河の関…こゝろもとなき日…関の晴着哉 曾良
- 12 須賀川…とかくして越行ま…に…見付ぬ花や軒の粟
- 13 あさか山…等窮か宅を出て…福嶋にやとる
- 14 しのぶの里…あくればしのふもち摺の…しのぶ摺
- 15 佐藤庄司が旧跡…月の輪のわたしを…五月朔日の事也
- 16 飯塚…その夜飯塚にとまる…大城戸をこす
- 17 笠島…鍍摺白石を過…岩沼に宿る
- 18 武隈…武隈の松に…三月越し
- 19 宮城野…名取川を渡…草鞋の緒
- 20 壺碑…かの画図に…おつるはかりなり
- 21 末の松山…それより塹田の…殊勝に覚へらる
- 22 塩釜…早朝しほかまの…雄嶋の磯につく
- 23 松島…抑ことふりにたれと…寺はいつくにやとしたはる

- 24 石の巻…十二日平和泉とところさし〜廿余里ほと、おほゆ
 25 平泉…三代の栄耀〜さみたれの降のこしてや光堂
 26 尿前の関…南部道はるかに〜胸と、ろくのみなり
 27 尾花沢…尾花沢にて〜古代のすかたかな 曾良
 28 立石寺…山形領に立石寺と〜しみ入るせみの聲
 29 最上川…もかみ川のらんと〜早し最上川
 30 羽黒…六月三日羽黒山に登る〜御山と謂つへし
 31 酒田…羽黒を立て〜いれたり最上川
 32 象潟…江山水陸の風光〜みさこの巢
 33 越後路…酒田の余波〜よこたふあまの河
 34 市振…今日は親しらす〜かたれば書と、め侍る
 35 那古の浦…くろへ四十八か瀬〜右は有磯海
 36 金沢…卯の花山〜つれなくも秋のかせ
 37 小松…小松と云と〜甲の下のきり〜す
 38 那谷…山中の温泉に〜白しあきの風
 39 山中…温泉に浴す〜書付消ん笠の露
 40 全昌寺…汐越の松…大聖寺の城外〜指を立るかことし
 41 天竜寺…永平寺…丸置天竜寺の〜貴きゆへありとかや
 42 等栽…福井は三里斗なれば〜枝折とうかれ立つ
 43 敦賀…漸白根か〜北国日和定めなき
 44 種の浜…十六日空霽たれば〜筆とらせて寺にのこす
 45 大垣…路通も此みなとまで〜はかれ行秋ぞ

右記を参考に、錯簡の現状を記すと次のとおりとなる。

新出の与謝蕪村筆「奥の細道図巻」模本について

- (上巻) 1 旅立 ↓ 2 千住 ↓ 3 草加 ↓ 4 室の八嶋 ↓ 5 日光仏五左衛門 ↓ 6
 日光参拝(うらみの滝と申傳え侍るなり) まで ↓ 11 白河の関(う
 の花をかさしに関の晴着哉 曾良) から ↓ 12 須賀川 ↓ 13 あさか山
 ↓ 14 しのぶの里 ↓ 15 佐藤庄司が旧跡 ↓ 16 飯塚 ↓ 17 笠島 ↓ 18 武隈
 ↓ 19 宮城野 ↓ 20 壺碑 ↓ 21 末の松山(本文のみ)

- (下巻) 21 末の松山(挿絵のみ) ↓ 22 塩釜 ↓ 23 松島 ↓ 24 石の巻 ↓ 25 平泉
 (千歳の記念とはなれり) まで ↓ 6 日光参拝(最後の句「暫時は滝
 にこもるや夏の初」から) ↓ 7 那須 ↓ 8 黒羽 ↓ 9 雲巖寺 ↓ 10 殺生
 石・遊行柳 ↓ 11 白河の関(にもと、め置れしとぞ) まで ↓ 30 羽黒
 (八日月山にのほる) から ↓ 31 酒田 ↓ 32 象潟 ↓ 33 越後路 ↓ 34 市
 振 ↓ 35 那古の浦 ↓ 36 金沢 ↓ 37 小松(縁記に見えたり) まで ↓ 25
 平泉(さみたれの降のこしてや光堂) から ↓ 26 尿前の関 ↓ 27 尾花
 沢 ↓ 28 立石寺 ↓ 29 最上川 ↓ 30 羽黒(御山と謂つへし) まで ↓ 37
 小松(むさんやな甲の下のきり〜す) から ↓ 38 那谷 ↓ 39 山中
 ↓ 40 全昌寺・汐越の松 ↓ 41 天竜寺・永平寺 ↓ 42 等栽 ↓ 43 敦賀
 ↓ 44 種の浜 ↓ 45 大垣

21 末の松山では本文・挿絵を上下巻に分け、6 日光参拝では本文の途中
 で明らかに句が続くべきである箇所を寸断するなど、鑑賞上妨げとなる錯
 簡が著しい。当初一巻だったのを二巻に分け、その際に錯簡が生じたのか、
 あるいは二巻だったのを修理した際に、錯簡が生じたのかは判然とし⁵⁾ない。

挿絵は、全部で十三図あり、以下の場面を描く。

- 1 旅立、7 那須、12 須賀川、15 佐藤庄司が旧跡(図1)、20 壺碑、21 末
 の松山、22 塩釜、26 尿前の関、31 酒田、34 市振、39 山中、40 全昌寺、

42等裁(図3)

徳川本全体に、伝来途次に生じたカビが原因と思われる汚れがみられるため、状態は良好ではないが、淡墨・淡彩によって描かれている。

以上、徳川本について概観したところで、「奥の細道図」の現存作品との比較検討を行いたい。

二 諸本との比較検討——海杜本を中心に——

これまで紹介されてきた、現存する「奥の細道図」は、以下の五点である。

- ① 「奥の細道図巻模本」
(兵庫・柿衛文庫蔵、以下これまでの慣例に従って「了川本」と略称する)
- ② 「奥の細道図巻」
(広島・海の見える杜美術館蔵、以下「海杜本」と略称する)
- ③ 「奥の細道画巻」
(重要文化財、京都国立博物館蔵、以下「京博本」と略称する)
- ④ 「奥の細道図屏風」
(重要文化財、山形美術館蔵、以下「山形本」と略称する)
- ⑤ 「奥の細道図巻」
(重要文化財、大阪・逸翁美術館蔵、以下「逸翁本」と略称する)

①了川本は、「安永丁酉秋八月^(六年一七七七) 応佐々木季遊子之需 書於平安城南夜半亭中 六十二翁謝蕪村」の奥書を有した蕪村筆「奥の細道図巻」を了川という人物が臨模した一巻である。模本ながら、本文・挿絵・奥書は蕪村の筆跡の余韻が認められ、原本の製作時期自体は、現存の蕪村筆「奥の細

道図」より遡る。挿絵は九図を数える。

②海杜本は、近年発見された一巻で、⁽⁶⁾奥書に「右応北風来屯需画且書于時安永戊戌夏六月 夜半翁蕪村」とあり、現存する蕪村筆「奥の細道図」の最も製作時期が遡る、安永七年六月製作の作品として知られている。また、兵庫の豪商北風来屯の注文であることがわかる。挿絵は十三図を数える。法量は、縦三〇・三糎、長一八七二・〇糎。

③京博本は、上下二巻で伝わっており、下巻に「安永戊戌冬十一月写於平安城南夜半亭且畫 六十三翁蕪村」の奥書をもつ。挿絵は十四図を数える。法量は、上巻縦三二・〇糎、長九五五・〇糎 下巻縦三一・〇糎、長七一・〇糎。

④山形本は、従来確認されてきた「奥の細道図」のうち、唯一屏風に描かれた作品であり、その形態上の制約のためか、挿絵は九図と最も少ない。「安永己亥秋平安夜半亭蕪村寫」の落款をもつ。法量は、縦一三九・三糎、横三五〇糎。

⑤逸翁本は、奥書に「右奥細道上下三卷應維駒子之需寫於洛下夜半亭閑窓 于時安永己亥冬十月 六十四翁蕪村」とあり、現段階でもっとも製作が遅れる。また、黒柳維駒の注文であったとわかる。上下二巻に含まれる挿絵は最多の十五図を数え、蕪村における「奥の細道図」の集大成的作品として知られている。法量は、上巻縦二八・〇糎、長九二五・七糎、下巻縦二八・〇糎、長一〇九二・七糎。

以上のうち、蕪村の真筆とされる②⑤を、特に製作時期に近い②を比較検討の対象とし、以下に論じていくこととする。

(一)本文の異同

蕪村の「奥の細道図」諸本における本文の典拠は明和七年(一七七〇)版の『奥の細道』、いわゆる「蝶夢本」であり、「奥の細道図」諸本に異同を含むことが、既に先行研究によって明らかとなっている。⁽⁷⁾ 藤田真一氏の考察をもとに以下、検討する。⁽⁸⁾

i 「奥の細道図」諸本に共通の異同

「奥の細道図」諸本には、蝶夢本と異なりつつも、皆同一の表記を取る箇所が確認できる。代表的な箇所をとりあげると、蝶夢本が40全昌寺・汐越の松の中で「大聖持の城外全昌寺」と表記するのに対して、「奥の細道図」諸本は「大聖寺の城外全昌寺」(傍線は筆者による)と記している。徳川本もこのような箇所に対しては同一の表記をとり、同様の箇所は他に六箇所確認できる。⁽⁹⁾

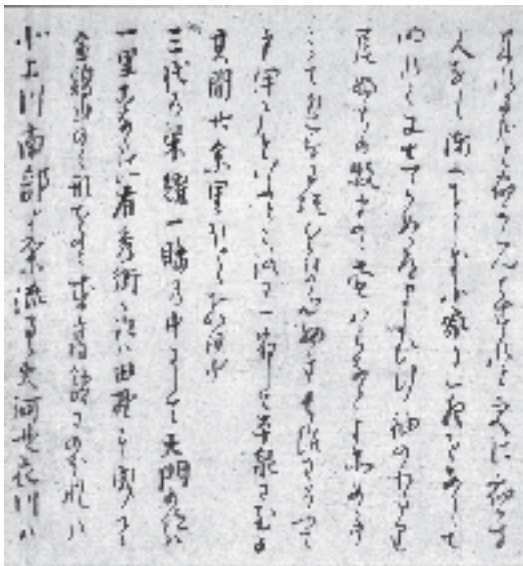
ii 海杜本と共通の異同

こうした異同の中で、製作時期の最も近い海杜本には、徳川本と強い近似性が確認できる。6日光参拝の中の「あら尊と青葉若葉の日の光」の一句は、海杜本と徳川本のみが「あら尊と」と表記するのに対し、京博本・山形本は「あなたうと」、逸翁本は「あらたうと」と表記している。このほか、海杜本と徳川本の近似性を示す共通の異同は四十箇所見出せる。⁽¹⁰⁾ これらのことから、徳川本は、海杜本と非常に近い本文内容をもっていることが確認される。

(二)書体

では、こうした本文を記した書体についてはどうか。岡田彰子氏は、「奥の細道図」諸本における書体の書き分けを指摘している。⁽¹¹⁾ 徳川本と近似性

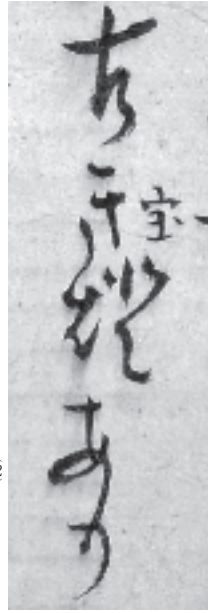
新出の与謝蕪村筆「奥の細道図巻」模本について



挿図3 25平泉 冒頭部分 徳川本



挿図2 25平泉 冒頭部分 海杜本



挿図5 22塩釜 部分
徳川本

挿図4 22塩釜 部分
海杜本

の高い海杜本にも同様の指摘がなされている。⁽¹²⁾

海杜本と徳川本の書体を比べると、書体はおろか字形・字配りがほとんど一致する。25平泉の冒頭部分を例に比較してみると(挿図2・3)、「三代の栄耀」の行の前後で、細々とした書体から肥瘦に富んだやや太めの書体へと変化している様は同じである。更に、字形・字配りはほぼ同様であり、字の払いやはねなど細部まで見比べてようやく別の作品であるとわかる程である。

海杜本と徳川本の書体の書き分けという点には更に強い近似性が認められるが、細かな筆致を比べると、海杜本には一字の中に若干の筆遣いの変化を見出せるのに対して、徳川本は均質な筆遣いのままに字を書いていることがうかがえる。

さらに看過し難いのは、それがまるで敷き写しのようなことである。

22塩釜「神前に古き宝燈あり」という箇所を、海杜本・徳川本は、「き」の横に小さく「宝」と記している(挿図4・5)。また、20壺碑「天平宝字

六年」においても、「六」を同様に右下に小さく書き入れる点を共通させている。書き間違いのためと見られる書き入れにすら、同一の表記が看取されることは、何を意味するのか。

(三)挿 絵

挿絵においても、構図に海杜本と強い近似性が見出せる。⁽¹³⁾海杜本・徳川本ともに十三図を数え、描いている場面・構図も同一である。15佐藤庄司が旧跡の挿絵では、共に佐藤兄妹の妻女の像を描く。他の「奥の細道図」諸本が二体の女武者像を向かい合わせて描くのみであるのに対して、海杜本・徳川本は、二体とも画面左方向に向かせ、更に上部に独自の注記を加えている。また、20壺碑の挿絵では、海杜本・徳川本のみ、碑の上部に刻まれる「西」の文字が記されていない。このように構図については徹底して一致している。

では、描法についてはどうであろうか。海杜本が状態を良好に保っているのに比べ、徳川本の状態が不良であり、彩色の比較を行なうことは難しいため、筆致に限って検討すると、やや徳川本に粗放さが認められる。15佐藤庄司が旧跡の挿絵を見比べると(図1・2)、ともに、左の武者像の甲冑の胴を彫塗で鹿の子文様のように描いているが微細な違いも見られる。海杜本は丸く塗り残しを作りながら水色の絵の具を面塗りし、残った丸のなかに点をおいているのに対して、徳川本は七宝文を描くかのように、線描によって文様を描いている。また、脚部の描線などを比較してみると、海杜本が本文の書体のようにおろからで肥瘦のある線を用いているのに対して、徳川本は全体的に細くなりがちで、筆鋒の粗さが目立っている。

こうした筆致の特徴は他の場面にも確認できる。42等栽の挿絵では、海

杜本(図3)には老女がゆるやかな丸みを帯びた描線で描かれる一方で、徳川本(図4)には同様の柔和な描線はみられず、たゞたゞしい表現となっている。また、建屋の軒先を描くのに淡彩に筆先が割れ、やや擦筆気味な筆致で淡墨を重ね、脇の小屋の窓や屋根の一部には濃墨を用いる等、異なる筆致を使い分け、画面に興行きをもたらしている。一方、徳川本にはそうした筆致の多様性はうかがえない。

更に、先の書体の検討において見出された敷き写しのような箇所が42等裁には確認できる。画面右の芭蕉の上部に描かれる、建屋にかかる葉叢にみられる「へ」の字型の枝である。本来、樹木の枝などは、樹木が構図上大きな役割を果たさない限り、定型を採ることは稀だが、海杜本と徳川本には、定型の表現が採られていることとなる。

これらのことから、構図はほとんど一致するものの、描法には隔たりが確認できた。更に、書体同様に敷き写しとみられる筆致も確認できた。

徳川本は、本文の異同、書体の書分けや挿絵の構図には、製作時期に近い海杜本と非常に近接した内容をもっているが、その近似性はあまりに強く、むしろ敷き写しや写し崩れとも見られる箇所が散見された。徳川本は海杜本の精密な模本と考えるのが妥当であろう。

結 語——「奥の細道図」の中で——

安永年間には、十点余りの「奥の細道図」が製作されたことが蕪村の書簡からわかっている。⁽¹⁴⁾その中で、蕪村が非常に興味深いことを述べている次の書簡がある。⁽¹⁵⁾

安永七年(二七七八)十月十一日付 晝台・士朗宛

一、おくの細道之巻 書画共愚老揮毫仕候物 近々相下可申候 御覽可被下候 是れは両三本もした、め候而のこし置申度所願候 貴境は文華の土地に候故一本はのこし申度候 併紙筆の費も有之候故 宰馬子などの財主之風流家にとゞめ申度候

右には、奥の細道図巻を三点も製作したとある。その内の一点は、書簡のあて先である尾張の俳人加藤晝台(一七三二―九二)に留め置くことを希望しているが、残りの二巻については、当時の富裕者に購入されることを願っている。注文製作のみならず、こつした作り置きを生んだ製作態度は、蕪村の「奥の細道図」製作における熱狂を物語る。

海杜本の精密な模本である徳川本が生まれた事情には、このような蕪村の「奥の細道図」が大量に生産され人口に膾炙したことが背景にあると考えられる。

註

(1) 徳川本は、坂田宏・太田美和子両氏の祖父である故坂田武雄氏(一八八八―一九八四)が蒐集した作品であった。坂田氏は、昭和十七年に坂田種苗を設立し、美術品を愛好していたことで知られている。現在、コレクションの一部が横浜美術館に寄贈されている。

(2) 岡田彰子「蕪村筆「奥の細道画卷」について」(『サビエンチア 英知大学論叢』第二十二号 聖トマス大学 昭和六十三年二月二十九日)ほか。

(3) 箱蓋裏には、左記のとおり、鎌倉芳太郎氏による極札がある。
此の繪巻物下巻の末に

右應需畫且書

于時安永戊戌夏六月

夜半翁蕪村□

と記せる款署あり安永の戊戌は其の七年に當れり長尾鉄彌氏藏

重要美術品紙本著色奥の細道図繪巻物二巻は安永七年十一月の作なり又橋本辰二郎氏舊藏重要美術品紙本著色奥の細道図屏風には安永八年秋の年記あり蕪村の書簡によれば安永二年以前既二此の図巻二種を書きたる由なれども今に傳はらず現存するは右の三種のみにして此の繪巻はその最も早くものなり蕪村畫蹟中屈指のものとして珍重するに足る所以なり

鎌倉芳太郎識

(4) なお、製作当初と見られる紙継は、本紙の表面に施された具引きのため、全てを確認し難い。このため、一紙ごとの寸法は計測し難い状況となっている。

(5) 左記のとおり、箱蓋裏に大倉好齋とみられる極があるが、印章からは、大倉好齋の極とは断じ難い。

夜半亭蕪村紙地繪巻物

有名印二卷致一覽候処

正筆相違無御座候以上

〔好齋〕黒文円印)

嘉永四 大倉法橋花押

重陽

〔及水〕黒文方印)

(6) 初めて紹介したのは、『思文閣古書資料目録 善本特集』(第十四輯 思文閣出版 平成十四年七月)である。更に、河野元昭『與謝蕪村筆 奥の細道圖巻』(『國

華』第一三四五號 國華社 平成十九年十一月二十日)で紹介された。

(7) 岡田利兵衛『俳画の美』豊書房 昭和四十八年四月。

(8) 藤田真一『蕪村筆「奥の細道図」本文対照一覽』(『大阪俳文学研究会会報』第三十八号 大阪俳文学研究会 平成十六年十月)。

(9) 「本文対照表」のうち、8・12・16・17・24・41・42が該当する。

(10) 「本文対照表」のうち、1・7・9・11・13・15・18・19・20・23・25・40・43・48が該当する。

(11) 註(2)前掲論文参照。

(12) 岡田彰子『与謝蕪村筆 奥の細道画卷 別冊解説』思文閣出版 平成十四年十一月一日。

(13) 奥の細道図諸本の挿絵については、藤田真一『蕪村余響―そののちいまだ年くれず』(岩波書店 平成二十三年二月二十二日)が全体を考察している。

(14) 註(2)前掲論文参照。

(15) 大谷篤藏・藤田真一校注『蕪村書簡集』岩波書店 平成四年九月十六日。

〔付記〕 本稿を執筆するにあたり、藤田真一氏(関西大学教授)、岡田秀之氏(MHO MUSEUM学芸員)、佐々木丞平氏(京都国立博物館館長)に貴重な御教示を賜りました。また、海の見える杜美術館より画像の提供と掲載のご許可を賜りました。記して深謝いたします。(美術館 学芸員)

〔資料〕本文対照表

	異同箇所及び蝶夢本文	海杜本	徳川本	京博本	山形本	逸翁本
1	〔4室の八嶋〕 あるしの云けるやう	あるし云けるやう	同上	あるしの云けるやう	同上	同上
2	〔6日光参拝〕 あら尊と青葉若葉の日の光	あら尊と	同上	あなたうと	同上	あなたうと
3	〔6日光参拝〕 仍て墨髮山の句有	仍て墨髮山の句有	同上	仍て黒髮山の句有	同上	同上
4	〔6日光参拝〕 軒をならへて予か薪水の労を	軒をならへ予か	同上	軒をならへて予か	同上	同上
5	〔7那須〕 名のやさしかりければ	やさしかりければ	同上	やさしければ	同上	同上
6	〔8黒羽〕 与市扇的を射し特別しては	特別しては	同上	特別して	同上	同上
7	〔9雲巖寺〕 佛頂和尚山居跡あり	山居跡あり	同上	山居の跡あり	山居跡あり	山居の跡あり
8	〔9雲巖寺〕 橋をわたつて山門に入る	文橋をわたたりて	同上	同上	同上	同上
9	〔10殺生石・遊行柳〕 真砂の色の見えぬほと	真砂の色の見えぬ	同上	同上	真砂の見えぬ	真砂の色の見えぬ
10	〔10殺生石・遊行柳〕 此所の郡守戸部某	此所の郡主戸部某	同上	同上	同上	此所の郡守戸部某
11	〔10殺生石・遊行柳〕 折くへの給ひ聞え給ふを	折くへの給ひ	同上	同上	折くへの給ひ	同上
12	〔10殺生石・遊行柳〕 柳のかけにこそ立より侍つれ	立より侍れ	同上	同上	同上	同上
13	〔12須賀川〕 かくやと間に覺られて	間に覺られて	同上	間に覺えられて	間に覺れて	間に覺えられて

凡例…本表は、徳川本・「奥の細道図」諸本と「蝶夢本」の本文を比較した異同のうち、徳川本・「奥の細道図」諸本が同一の表記をとる箇所、および海杜本と徳川本の共通性が確認できる箇所の抄録である。
現状では、本作品に錯簡が生じているが、本来通りの順序に改めた。
蝶夢本と異なる表記をとる箇所には、適宜傍線を附した。

28	27	26	25	24	23	22	21	20	19	18	17	16	15	14
成就の大伽藍とはなれりける 〔23松島〕	こよひの友とす且杉風濁子か 〔23松島〕	旅寝するこそあやしきまで 〔23松島〕	た、ふ嶋くの数 〔23松島〕	文治三年和泉三郎奇進 〔22塩釜〕	玉川沖の石を尋ぬ 〔21末の松山〕	按察使鎮守符將軍大野朝臣東人之所里也 〔20壺碑〕	今も年々十符の菅菰を調て國守に献す 〔19宮城野〕	岡はあをひ咲比也 〔19宮城野〕	鏡摺白石の城を 〔16飯塚〕	明れは又旅立ちぬ 〔16飯塚〕	墜涙の石碑も遠きにあらず 〔15佐藤庄司が旧跡〕	左の山際一里半計に有 〔15佐藤庄司が旧跡〕	沼を尋人にとひ 〔13あさか山〕	人々に尋れれとも 〔13あさか山〕
成就の大伽藍とはなれりけり	友とす杉風濁子か	旅寝するとは	た、ふ嶋くの数	文治三年和泉三郎奇進	玉川沖の石をたつね	按察使鎮守府將軍大野朝臣東人之所里也	今も年々十符の菅菰を調て國主に献す	岡はあふひ咲比也	鏡摺白石を	明れは旅立ちぬ	墮涙の石碑も	左の山際一里斗に有	沼を尋人にとひて	人々に尋れれとも
同上	同上	同上	同上	同上	同上	同上	同上	同上	同上	同上	同上	同上	同上	同上
成就の大伽藍とはなれりける	友とす且杉風濁子か	旅寝するこそ	た、ふ嶋くの数	同上	玉川沖の石を尋ぬ	按察使鎮守符將軍大野朝臣東人之所置也	今も年々十符の菅菰を調て國守に献す	岡はあをひ咲比也	鏡摺白石の城を	明れは又旅立ちぬ	同上	同上	沼を尋人にとひ	人々に尋れれとも
同上	同上	同上	同上	同上	同上	按察使鎮守府將軍大野朝臣東人之所置也	同上	同上	同上	同上	同上	同上	同上	同上
成就の大伽藍とはなれりける	同上	同上	た、ふ嶋の数くを	同上	同上	按察使兼鎮守府將軍大野朝臣東人之所置也	今も十符の菅こもを調て國守に献す	同上	同上	同上	同上	同上	同上	人々に尋れれとも

29	〔24石巻〕 つとひ人家地をあらそひて	つとひて人家地をあらそひ	同上	つとひ人家地をあらそひて	つとひて人家地をあらそひ	同上
30	〔26尿前の関〕 よるこひてわかれぬ跡に聞てさへ胸と、ろくのみ也	よるこひわかれぬ跡に聞てさへ胸と、ろくのみなり	同上	よるこひてわかれぬ跡に聞てさへ胸と、ろくのみ也	よるこひてわかれぬ跡に聞さへ胸と、ろくのみなり	同上
31	〔27尾花沢〕 日比と、めて長途のいたはりさまくにもてなし侍る	日比と、めて長途のいたはりさまくにもてなし侍る	同上	同上	日ころと、めて長途のいたはりさまくにもてなし侍る	日ころと、められて長途のいたはりさまくにもてなし侍る
32	〔29最上川〕 爰に古き俳諧の種	こ、に古き俳諧の種	同上	こ、に古き俳諧の種	同上	こ、に古き俳諧のたね
33	〔30羽黒〕 三山順礼の句を短冊に書	三山順礼の句を短冊に書	同上	三山巡礼の句を短冊に書	同上	三山順礼の句を短冊に書
34	〔32象潟〕 雨後の晴色又頼も敷と	雨後の晴色又たのもしと	同上	同上	雨後の晴色たのもしと	雨後の晴色又たのもしと
35	〔32象潟〕 神功后宮の御墓	神功后宮の御墓	同上	同上	神功皇后の御墓	神功后皇の御墓
36	〔34市振〕 云捨て出つ、哀さしはらく止まさりけらし	云すて、出つあはれさしはらく止まさりけらし	同上	云捨て、出つあはれさしはらく止まさりけらし	同上	云すて、出つあはれさしはらく止まさりけらし
37	〔36金沢〕 それが旅宿をとにもす	それが旅宿をとにもす	同上	それが旅宿をとにもす	同上	それが旅宿をとにもす
38	〔38那谷〕 那谷と名付給ふとや	那谷と名つけ給ふとかや	同上	那谷と名付給ふとかや	那谷と名付給ふとや	那谷と名付給ふとかや
39	〔39山中〕 爰に來りし比風雅に	こ、に來りし時風雅に	同上	こ、に來りし比風雅に	同上	同上
40	〔39山中〕 貞徳の門人となつて	貞徳の門人となりて	同上	貞徳の門人と成て	同上	貞徳の門人となりて
41	〔40全昌寺・汐越の松〕 大聖持の城外全昌寺	大聖寺の城外全昌寺	同上	同上	同上	同上
42	〔40全昌寺・汐越の松〕 庭掃て出はや寺に散柳	庭掃て出るや寺に散柳	同上	同上	同上	同上
43	〔40全昌寺・汐越の松〕 一辨を加るものは	一辨を加ふものは	同上	一辨を加るものは	同上	同上

48	47	46	45	44
「45大垣」 露通も此みなどまで	「44種の浜」 等栽に筆をとらせて	「44種の浜」 時のまに吹着ぬ濱はわつかなる海士の小家にて	「43敦賀」 土石を荷ひ泥濘を	「41天童寺・永平寺」 邦畿千里を避てかゝる山陰に
路通も此みなどまで	等栽に筆とらせて	時のまに吹着ぬ濱はわつかなる海士の小屋にて	土石を荷ひ泥濘を	邦畿千里を避てかゝる山陰に
同上	同上	同上	同上	同上
露通も此みなどまで	等栽に筆をとらせて	時のまに吹着ぬ濱はわつかなる海士の小家にて	土石を荷ひ泥濘を	ほうき千里を避てかゝる山陰に
路通も此みなどまで	等栽に筆とらせて	時のまに吹着ぬ濱はわつかなる海士の小家にて	同上	邦畿千里を避て山陰に
同上	同上	時のまに着ぬ濱はわつかなる海士の小家にて	土石を荷ひ泥濘を	邦畿千里を避てかゝる山陰に

〔修理報告〕

「葉月物語絵巻」の修理による新知見

四辻秀紀

はじめに

一 修理前の状況

二 修理による新知見

三 蛍光X線による色料の分析と補筆の問題

おわりに

はじめに

「八月十よひしもつかたなる所に」という詞書の書き出しではじまり、現在はその冒頭の語句にちなみ、昭和三十八年（一九六三）に尾張徳川家二十一代当主で徳川美術館前館長であった徳川義宣（一九三三～二〇〇五）によって「葉月物語絵巻」（以後、「本絵巻」と略称する）と命名された物語絵巻が徳川美術館に所蔵されている。物語の展開は詳らかにしえないが、現存部分では大将と姫君、宮と女君の二組の複雑な恋愛物語、あるいは軽いタッチの宮廷恋愛遊戯譚、継子譚の要素のある恋愛物語などの見解が示さ

れている。また物語自体の成立は、十一世紀中頃から十二世紀初期とされている。^①

詞書・絵ともに六段からなり、詞書は後二条天皇（一二八五～一三〇八）、絵は土佐光顕（生歿年未詳）と極められている。絵には各段にわたり補筆――特に主要人物やその周辺の調度など――が認められるが、後に触れるように古様を示す筆致や、装束・文様などの有職的観点からみて、十二世紀半ば頃の製作とみなされる。^② 国宝「源氏物語絵巻」（徳川美術館・五島美術館蔵）に次ぐ物語絵巻の遺例として貴重な存在となっている。詞書は、天に紫の打曇りのある料紙に、朝顔・沢瀉・秋草・稲田・紅葉・帰雁などの景物を、遠近景を交えて金銀泥で下絵として描き出し、くねくねと筆をうねらせた個性の強い書風でしたためられている。下絵の図様は装飾性が加味され、モチーフの種類も豊富である。詞書の筆跡と同筆と認められる作品に「法然上人絵伝（四十八巻伝）」（京都・知恩院蔵）のおよそ四分の一強の詞書や伝後二条天皇筆「玉葉和歌集」残巻（徳川美術館蔵）があり、これらを考慮すれば、本絵巻の詞書の書写年代は十四世紀初期、おそらく一三二〇～一三〇年

頃と推定でき、詞書のみが何らかの理由で書き改められたと考えられる。⁽³⁾

一 修理前の状況

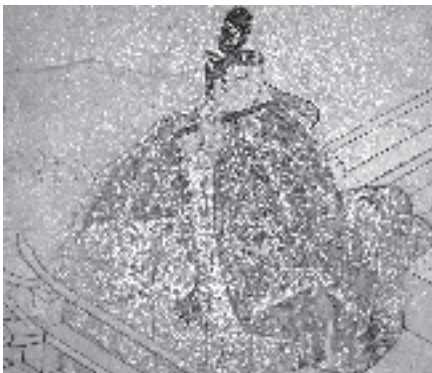
本絵巻は、江戸時代以来、尾張徳川家に伝来し、昭和六年（一九三二）に同家の什宝類を管理するために設立された財団法人尾張徳川黎明会（現・公益財団法人徳川黎明会）に他の伝来品とともに寄贈された。国宝「源氏物語絵巻」を保存するために巻物から額面仕立てに改装するのの際し、当時同家当主であった十九代徳川義親（一八八六―一九七六）は、古画や古筆の模写製作と研究に携わっていた田中親美（一八七五―一九七五）に依頼し、昭和六年に本絵巻を試験的に解体、詞書・絵を一段ごと糊の継ぎ目で剝がし、詞書六面・絵六面の額面装に改めた。昭和二十七年に国の重要文化財に指定されている。

卷子装から額面装に改装した際には、料紙の継ぎ目で分割し、料紙の左右両辺を糊で押さえて台紙に貼り込み表装しているが、本紙自体の裏打ちを打ち替えたり、彩色部分表面の浮きを押さえるなどの本格的な修理がなされていない状態であった。そのため、絵の各場面には、絵具焼けなどによる料紙の著しい劣化や欠失がみられ、さらに絵の料紙には粒子の荒い雲母砂子^{らすなご}が全面に施されている（挿図1）ため、雲母の剝離により、絵具層にも剝離・剝落が生じていた。また料紙の移動や折れ曲がった箇所も見受けられた。金銀切箔で裝飾されている台紙縁紙と天地に付けられていた足し紙の縮む力と、本紙料紙の伸縮の差が大きく、本紙に著しい波打ちや皺を生じさせる要因（挿図2）となっていたため、「国宝重要文化財等保存整備費補助金」による美術工芸品保存修理事業によって、京都国立博物館文化財

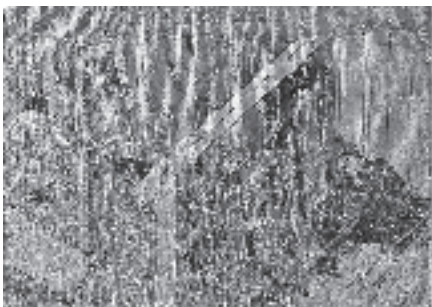
修理所内の株式会社岡墨光堂が施工し、絵六面が平成十七年（二〇〇五）六月から、詞書六面は平成十八年七月から修理に着手し、詞書・絵ともに平成二十年三月に完了した。修理後少し時間が経過してしまっただが、本誌上を借りて、修理の状況を報告していくことにする。

修理は文化庁、岡墨光堂と徳川美術館が協議の上、次のような方針で行われた。以下修理終了後に岡墨光堂が作成した「修理報告書」に基づき記載する。

本絵巻の主たる損傷である本紙の波打ちは、彩色層の剝離への影響も大きいことが当初より考えられていた。台紙から本紙を一旦取り外すことにより、波打ちを解消することが可能となる。修理後には本紙の波打ちが発生することを予防するように再装丁することが望まれた。本紙に付加された縁紙や天地の足し紙が、この波打ちの大きな原因となっていることが明らかとなった為、それらを取り外して再使用すること無く、新調の台紙張りによる再装丁を基本方針とした。



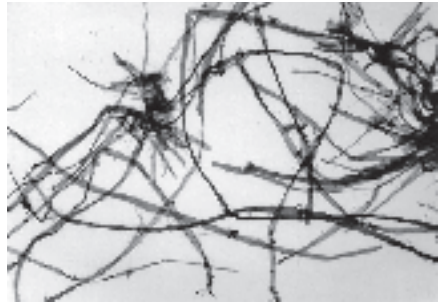
挿図1 第五段 絵 部分



挿図2 第三段 絵 修理前 斜光写真



挿図3-1 第二段 絵 顕微鏡写真
紙繊維(楮)



挿図3-2 第五段 詞書 顕微鏡写真
紙繊維(楮・雁皮)

1 本紙

- ・修理前に写真撮影を行い、本紙の状態及び損傷を調査する。
- ・台紙貼装の解体及び、緑紙(金銀箔装飾料紙)の取り外しを行う。
- ・本紙料紙の紙質検査を行う(挿図3)。

- ・膠水溶液を用いて絵具層の剥落止めを行う。

- ・本紙の天地足し紙・総裏紙、及び全ての補紙を除去する(挿図4)。

- ・料紙欠失箇所の本紙料紙と同質の補修紙を作製し、欠失箇所・亀裂部分に補紙を施す。

- ・新たに裏打紙を施す。

- ・新たに施した補紙に補彩を施す。

- ・新たに施した補紙に補彩を施す。

2 表装等

- ・台紙を新たに製作し、本紙を貼り込む。

- ・マットを新たに製作する。

3 保存箱等

「葉月物語絵巻」の修理による新知見



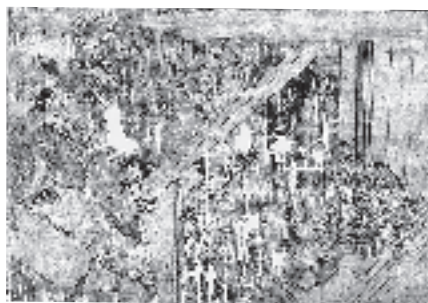
挿図4-1 第一段 詞書 総裏紙 天地足し紙



挿図4-3 第三段 絵 総裏・補紙除去後



挿図4-2 第三段 絵 裏面 補紙除去前



挿図4-4 第三段 絵 修理中 透過写真

- ・元箱を調整し、これに本紙を納入する(図1~4)。

- ・旧総裏紙・天地足し紙はホルダーに納めて別置する。

- ・旧台紙・緑紙の金銀箔装飾料紙・旧補紙等は中性紙の保存箱を作

製し、畳紙に包んで別置する。

以上の方針のもとに作業が行われた。先述の通り絵の本紙絵具層および料紙に荒い雲母が施されており、これが要因となって絵具層の浮きや剝離が生じているため、縁紙から本紙を取り外した後、一〜三%の兎膠水溶液を筆で塗布し剝落留めをおこなった。次に湿式肌上げ法によって、絵裏紙、天地の足し紙を取り外し、本紙一枚の状態にした。先述の通り、本紙には江戸時代に施されたと思われる卷子装における絵裏紙(金銀砂子および金泥による装飾紙)がそのままの状態であったことが判明し、修理過程において、この絵裏打ちを完全な形で残すことは困難なため、記録写真を残し、できうる限り一枚の状態を外し、天地足し紙とともに別置保存した。また第三段絵の御簾の部分に、補紙上加筆された箇所があり、文化庁と協議の上、除去を行った(挿図5)。本紙のクリーニンング後、絵については布海苔を用いて表打ちを行い、旧補修紙や折れ伏せ紙を除去し、亀裂・欠損箇所の本紙と同質の補修紙を製作し、補紙を施した。裏打ち紙は、矢車で染色した後、炭酸カリウムにより色素を定着させた美濃紙により肌裏を打ち、同様に色素を定着させた胡粉入り楮紙により増裏打ちを施した。



挿図5-1 第三段 絵 補紙上の加筆



挿図5-2 第三段 絵 修理後

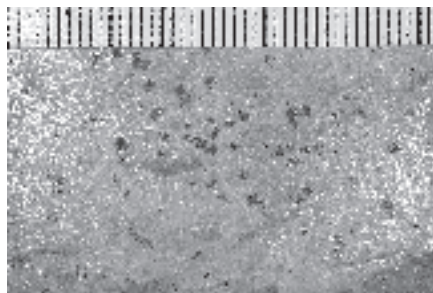
また、楮紙とまさ紙を貼り合わせて厚紙を作製して台紙とし、マットは鑑賞性を考慮して、混合紙に胡粉・黄土・金泥・雲母を薄塗して装飾し、台紙と同様の方法で厚紙とし、作製した。無地のマットは、製作当初の絵巻としての印象を活かすための方法であり、また本紙自体の自然な伸縮の妨げとならないように、本紙の周囲に上から置くだけに留めた。第三段絵の桐箱は著しい歪みが生じていたため、底板を取り替えた。他の段の桐箱は、押さえ枠のみ調整し、台紙に貼り込まれたそれぞれの本紙を収めた。

二 修理による新発見

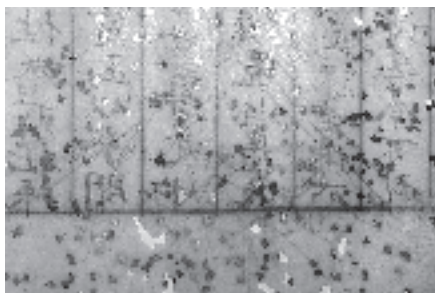
今回の修理によっていくつかが判明した。その一つは紙質についてで、絵の料紙は楮、詞書は楮と雁皮の混合紙、第六段絵に続く打曇り紙は詞書料紙と同じで、古筆了佐の紙中極めが記された補紙は雁皮であった。二つめは、絵裏打ち紙除去後の絵の料紙には、伝来途次の修理において合剥ぎされた痕跡が無く、紙背には雲母引きと細かな銀切箔が撒かれた装飾(挿図6)が加えられている点、また詞書の料紙紙背も同様に合剥ぎされた跡はなく、金銀泥で蝶鳥の文様(挿図7)が描かれていた点である。

絵の紙背に施された装飾によって、本絵巻が製作当初の段階から、裏打ちすることをせず、本紙裏に直に化粧を行い、そこに軸や表紙を付けて表装する方法をとっていたと推定できる。

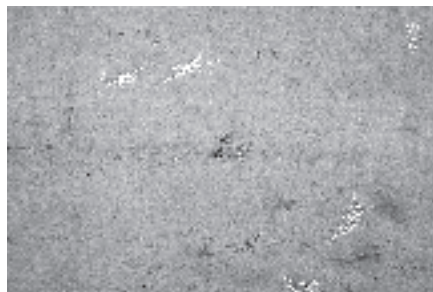
本絵巻のように、絵の料紙の紙背に直接雲母を施したり、切箔を撒き装飾する手法は「目無経」の紙背(挿図8)に見ることができ、「目無経」は物語絵とみられる墨書きの下絵があり、そこに登場する人物に目鼻が描かれていないことから通称される国宝『金光明経』(京都国立博物館ほか蔵)



挿図6 第一段 絵 裏面



挿図8 目無経(金光明経)断簡 紙背 個人蔵



挿図7 第五段 詞書 紙背 蝶鳥の金銀泥絵

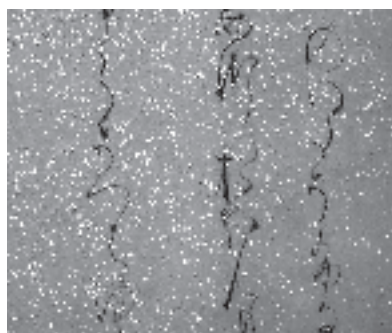
日の後白河法皇崩御により製作途中であった絵巻の製作が打ち切れられ、法皇の菩提を弔うために未完の絵巻を料紙として写経したと知られる⁽⁴⁾。

ところが、銀切箔散らしの装飾と同趣向を示しているものの、本絵巻の絵の料紙の地に施された雲母砂子(挿図9)は、「目無経」の雲母引きとは

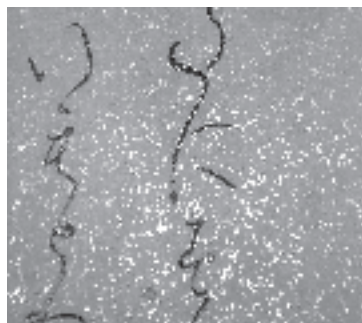
おおよび同『般若理趣経』(東京・大東急記念文庫蔵)で、このうち『金光明経』巻第三の巻末に「建久三年四月一日書写之(梵字名)」、「般若理趣経」には、虫損のため判読が難しいが、「後白河法皇□禪尼之御絵、未終功之処崩御 仍以故紙写此経 執筆大納言闍梨静遍 梵字宰相闍梨成賢云々 建久四年八月 日 以此経奉受僧正御房了 深賢」の奥書があり、これによれば建久三年(一一九二)三月十三



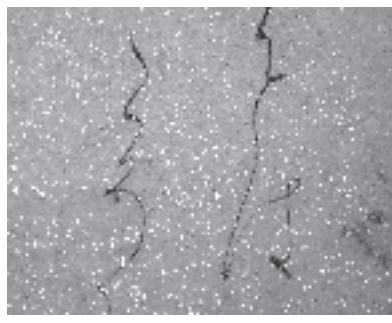
挿図9 第三段 絵 部分



挿図11 小島切 齋宮女御集 部分 個人蔵



挿図10 高野切 古今和歌集 徳川美術館蔵



挿図12 亀山切 古今和歌集 徳川美術館蔵

異なっている。雲母砂子を料紙に施した遺例では、「高野切 古今和歌集」(諸家分蔵/挿図10)や「伊予切 和漢朗詠集」(諸家分蔵)・「雲紙本和漢朗詠集」(東京・宮内庁三の丸尚蔵館蔵)・重要文化財「敦忠集」(京都・冷泉家時雨亭文庫蔵)・「法輪寺切 和漢朗詠集」(諸家分蔵)・「小島切 齋宮女御集」(諸家分蔵/挿図11)・「亀山切 古今和歌集」(諸家分蔵/挿図12)など、十一世紀半ばから後半にかけての作品に集中して用いられている。これらのうち、十一

世紀中頃の「高野切 古今和歌集」や「雲紙本和漢朗詠集」などに見られる雲母砂子は粒子がやや大振りであるのに対し、これらよりやや降る十一世紀後半の作例とみなされる「小島切 齋宮女御集」「亀山切 古今和歌集」ではやや肌理が細くなり、本絵巻の雲母砂子に近しいが、本絵巻には雲母の微粉末が同時に用いられている点が異なっている。

その後は天永三年（一一二二）頃の成立とみなされている国宝「本願寺本三十六人家集」（京都・西本願寺蔵）の「元真集」や仁平二年（一一五二）に鳥羽上皇の皇后・高陽院泰子によって奉納されたとする説が呈されている国宝「扇面法華経冊子」^⑤（大阪・四天王寺／東京国立博物館蔵）のうち「観普賢経」に大きな雲母の剝離片を貼り付けた例はあるものの、ほとんどが雲母の微粉末を膠水や布海苔で溶いて紙の表面の地塗りとした例が知られるのみである。着色のある絵の料紙に雲母引きが施された例では、「本願寺本三十六人家集」の「能宣集」上の帖頭の槍梅に片輪車図や「重之集」帖末の葦に舟図、「扇面法華経冊子」、十二世紀末期頃の成立とされる国宝「寢覚物語絵巻」（奈良・大和文華館蔵）などが知られ、「扇面法華経冊子」や「寢覚物語絵巻」は金銀箔散らしと併用されている。雲母砂子の使用は、絵に描かれた有職面での表現とともに、本絵巻の絵の製作年代を考える上での指標となろう。

一方、詞書の料紙紙背の金銀泥による蝶鳥の絵は、重要文化財「松浦宮物語」（東京国立博物館蔵）の料紙や貞和五年（一一四九）に尊円親王（一一二九八～一二五〇）が染筆した重要文化財「西塔院勧学講法則」（徳川美術館蔵）、高松宮家に伝来した伝伏見天皇筆の重要文化財「源氏物語拔書」（千葉・国立歴史民俗博物館蔵）の紙背など、十四世紀の書写になる作品に共通する装飾であったことがうかがえる。



挿図13 第三段 詞書 紙背 繫目の花押

また総裏紙に施された装飾は、本紙天地の足し紙と同じ江戸時代初期頃の趣向に合致しており、修理前の卷子装に改められたのは寛永十二年、あるいはこれとさほど年次を隔てない頃であったとみてよいだろう。以上のことから、本絵巻は絵が十二世紀に、詞書は十四世紀に染筆されたことが追認できた。また絵・詞書ともに、それぞれが合剝ぎされずに製作当初の状態に手を加えず、総裏を施しているという点でも稀有な存在となっている。

三 蛍光X線による色料の分析と補筆の問題

絵については、修理前の状況からも観察できてはいたが損傷が著しく、特に第二段の弁の子を抱く男君の装束の一部や画面中央の上置や土坡、第三段の文を読む女君の前の畳や簀子と廂間を隔てる御簾や几帳、第四段の宮や下辺に描かれた女房の装束の一部、第五段の笛や箏の琴、琵琶を弾く



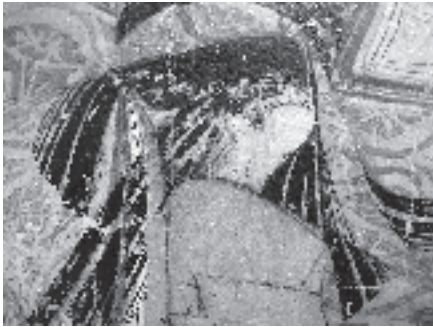
挿図14 第三段 絵 紙扇で香炉を煽ぐ主人



挿図16 第二段 絵 簀子に坐す男君



挿図15 第三段 絵 文を読む姫君



挿図17 第二段 絵 届けられた手紙を持つ姫君

公達の装束などには大きな欠損があり、全体的にみても縦皺に亀裂が生じ、補紙や折れ伏せが施されており、ダメージが殊のほか大きかったさまがうかがえる。

このように絵の画面自体が劣化したため、鑑賞上の観点から剥落やスレ

「葉月物語絵巻」の修理による新発見

が生じ損傷していた図様に手が加えられてきたのであろう。登場人物の面貌を見ても、第一段の画面中央の男君をはじめ下辺三人の女房、第三段の簀子に坐す束帯姿の藏人や紙扇で香炉を煽ぐ主人(挿図14)、文を読む姫君(挿図15)、第四段の左下の女房などに著しい補筆が加えられているのがわかる。この他、主人公を中心とした装束の文様や調度品、屋台の線描などに著しい塗り直しが行われたり、辿々しいなぞりの線描が引かれたりしている。この補筆こそが、以前には本絵巻の成立年代を考える上で障害となっていた。

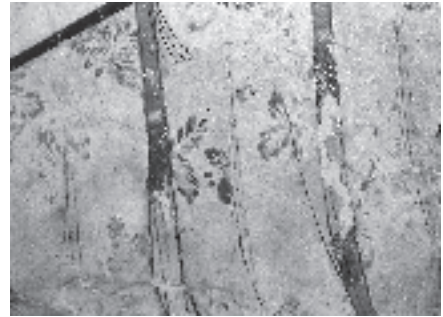
これに対して、第二段の簀子に坐す男君の面貌(挿図16)や届けられた手紙を持つ姫君(挿図17)、画面左下の後姿の女房の装束(挿図18)、画面中央にしつらえられた几帳の柏の葉の文様(挿図19)／但し野筋は補筆、第三段の藏人の束帯の模様(挿図20)、第五段の楽を奏する公達など古様を示す筆致や、装束・文様などに当初の繊細で伸びやかな線描や彩色が見て取れる。

このようなオリジナルの部分と補筆については、X線写真撮影による調査を基にまとめられた稲本万里子氏の『國華』掲載の論文を参照されたいが、今回の修理とは別に、平成十年(一九九八)から同十四年にかけて、徳川美術館・東京国立文化財研究所(当時)、さらに五島美術館が加わり、国宝「源氏物語絵巻」の科学的調査が進められ、この折に本絵巻の蛍光X線による顔料分析が実施された^⑦。以下、そこに導かれた結果について少し触れておきたい。

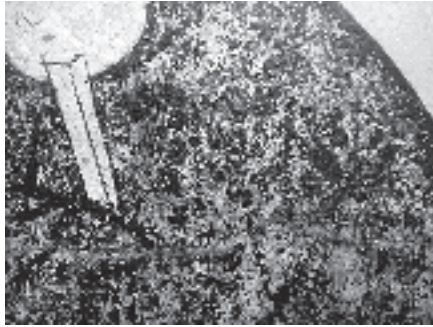
この調査では、当初「源氏物語絵巻」に描かれる登場人物の顔に用いられた色料の大半が、鉛を主成分とする鉛白が使用されていると考えられているのに対し、「蓬生」の画面右上の老女、「鈴虫二」の冷泉院や光源氏はじめ、公達にいたるまで登場するすべての人物、「宿木二」の匂宮・六



挿図18 第二段 絵 左下の女房



挿図19 第二段 絵 几帳の柏葉模様



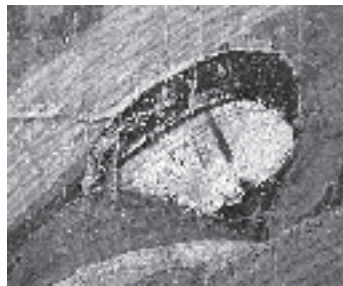
挿図20 第三段 絵 束帯文様

君をはじめ居並ぶ女房たちの顔の色面には、蛍光X線分析では計測されない色料が使用されていたことが判明した。また「横笛」の夕霧の顔の一部や女房、「早蕨」の弁尼や女房などの顔からはカルシウム（胡粉）の存在が、「夕霧」の夕霧や雲井雁、「橋姫」の大君・中君、薫の顔や手からは、部分的に鉛白の痕跡が見いだされるもの、水銀を主成分とした白色色料が用いられていることが明らかとなり、これと比較するために、本絵巻に描かれる人物の色料の蛍光X線による調査が実施された。

その結果、本絵巻の顔に使用された色料は鉛白が主体であったが、第二段の簀子に坐す男君の顔や第四段の宮、第五段の人物すべてが蛍光X線の



挿図23-1 源氏物語絵巻 早蕨女房



挿図22-1 源氏物語絵巻 橋姫大君



挿図21-1 第二段 絵 簀子に坐す男君と幼児

挿図23-2 同上X線写真
(東京文化財研究所撮影)

挿図22-2 同上X線写真
(東京文化財研究所撮影)

挿図21-2 同上 X線写真
(田口榮一氏撮影)

測定によれば顔料ではなく有機色料が塗られていたことが明らかとなった。一方、第二段の簀子に坐す男君の手と抱かれている幼児には水銀を原料とする白(塩化第一水銀カ/挿図21)、第一段の画面中央の男君や女房たち、第三段の二人の男性と女君、第四段の左下の女房などではカルシウム(胡粉)の使用が確認され、「源氏物語絵巻」と共通する色料の使用状況であることが判明した。

水銀を主成分とした白色色料の使用は、「源氏物語絵巻」の「夕霧」の夕霧と雲井雁の顔や手が水銀の白であるのに対し、障子を隔てて聞き耳を立てている二人の女房の顔は鉛白、「橋姫」では薫・大君・中君が水銀の白であるのに対し、簀子に坐す女房や童の顔は鉛白であるのに対して、第二段の簀子の幼児と男君の手は先述の通り水銀の白であるのに対して、男君の顔は有機色料で塗られている。また「橋姫」の大君の顔の輪郭の際には、鉛白の絵具たまりの痕跡が確認されている(挿図22)。このことから、本絵巻第二段の簀子の男君の顔貌は当初の姿を保っているものの、これまで当初かと考えられていた幼児の顔や姿および、男君の手は補筆と判明した。しかし繊細でやわらかな線描で描かれた、引目をはじめとする面貌表現は、「源氏物語絵巻」の「夕霧」「橋姫」と同様に、さほど時代の下降を感じさせず、比較的早い段階で描き直されたと考えられる。

また「源氏物語絵巻」および本絵巻の登場人物の顔から検出されたカルシウム(胡粉)の色面についても、「早蕨」の赤い装束を着た女房のように、顔の輪郭の際に鉛白の痕跡が認められる部分(挿図23)が少なからずあり、鉛白で塗られた色面が剥落した後の補筆と考えられ、目鼻の線描も辿々しい。これらの補筆は、ある一時期に行われたのではなく、長い伝来途中の中で幾度にもわたって修復が試みられてきた歴史が刻まれているといえる。

おわりに

今回の保存修理によって、本紙自体への負担となり皺や絵具層の浮きの要因となっていた上下の足し紙および縁が取り外されることで安定した状態になった。また鑑賞する上でも、足し紙および縁に施されていた金銀砂子や切箔が大きな障害となっていたが、マット装となったことで、詞書・絵の持つ本来の美しさが際立ち、注視して見られるようになった。また、料紙の紙質検査により詞書ならびに絵は、前者が楮・雁皮の混合紙、後者が楮であったこと、それぞれの紙背に残っていた製作当初の装飾から詞書は十四世紀成立の他の装飾と、絵は建久三年から翌年にかけて書写された「目無経」と近似していること、さらに絵の料紙の地に施された雲母砂子は十一世紀後半頃と考えられている古筆切に使用例があることなどを報告し、これに加え修理とは別におこなわれた科学的分析に基づく顔料分析の一端を紹介した。修理によって判明した事柄が、今後の研究の一助になれば幸いである。

修理を監督された、当時の文化庁美術学芸課主任調査官の鬼原俊枝氏、修理に携わられた岡墨光堂の岡泰央(岩太郎)氏ならびに大山昭子氏に多大なご助力とご協力を頂いた。ここにあらためて謝意を表したい。

寸法表

〈絵〉	(単位 cm)	
	修理前	修理後
縦	23.3	23.4
第1段	35.8	36.1
第2段	55.7	56.1
第3段	33.0	33.4
第4段	21.75	21.9
第5段	27.6	27.9
第6段	27.9	28.0
奥書1	11.8	11.9
奥書2	18.9	19.0

〈詞書〉	(単位 cm)	
	修理前	修理後
縦	23.3	23.4
第1段	61.8	62.5
第2段	31.55	31.7
第3段	63.35	63.9
第4段	46.72	47.0
第5段	30.6	30.9
第6段	63.4	63.8

註

(1) 徳川義宣『葉月物語絵巻』(木耳社 昭和三十九年七月)ではじめてこの絵巻の本格的な紹介が行われた。同氏は本絵巻の物語の内容について「六段を通じて語られるテーマは、上流宮廷貴族の恋愛である。だがその醸す雰囲気には、しみじみとした「あはれ」や、愛憎に悩む人間像と云ったものはなく、むしろ意識的にそれらを捨象した世界に展開された、聊か軽佻な感さへ免れない、恋愛遊戯譚と云った創作意識が感じられる」と述べ、物語成立年代については「『源氏物語』を恋愛至上主義の盛期の作と捉えるならば、この「葉月物語」はその末期の作と捉へられることを示してゐよう。大胆に推測すれば、六条齋院禊子内親王のもつて題物語歌合の行はれた天喜三年(一〇五五)あたりを中心に、その成立を考へてみたい」としている(『葉月物語絵巻』『日本絵巻大成』10 中央公論社 昭和五十三年一月)。

清水好子氏は、本絵巻の詞書に書き記された物語本文の服飾表現から「服飾への言及が詳細な点は注意してよいし、その好尚は源氏よりも狭衣、寢覚、栄花物語の後半に近いといえよう。(中略)衣服への言及が多様な人物のとり上げ方、容姿動作の描写、小道具の用い方と一環のものとしてゆつくりとしたテンポの持続的な場面を構成しているのを見ると、いわゆる鎌倉の物語の筋とその展開の奇抜さ早さに重きをおいた作り方とは根本的に異なるものを含んでいる」とする。〔鎌倉時代の物語』『日本絵巻物全集』第十七巻 角川書店 昭和四十年七月)。

白畑よし氏は、「詞書の文章に出てくる人物は宮、宰相、きさいの宮、そして女房という登場人物によって、貴族生活を背景とする浪漫な恋愛を題材としたもの」とし「室内の様子や、調度類、また人物の衣裳の色調や文様などは入念に画き上げられておるとともに、全体に平安時代の趣といえる古様な雰囲気を感じられ、女絵の独特のみやびがよく保たれている点では出色の遺品と思われる」とし、製作年代を十二世紀末あたりとする(『太陽 古典と絵巻シリーズⅠ 王朝物語』平凡社 昭和五十四年一月)。

中野幸一氏は、「物語は平安中期の作品と推定される。各段の詞書は連続していないので、物語の展開は明らかでないが、秋八月を季節背景として、大将と姫

君、宮と女君の二組の恋愛が物語られている。それらがどう絡み合うかは知るべくもないが、それぞれの恋愛の様相はかなり複雑であつたらしい」としている(『日本古典文学大事典』五 岩波書店 昭和五十九年十月の「葉月物語絵巻」の項の解説)。

また伊藤敏子氏は「各段の本文と絵とは一致しているものの、各段に脈絡がみられないことから、長編物語の残欠と考えられる。物語の原題および成立期は不明だが、人物の動きや衣裳などが詳細に叙述されている点は、鎌倉時代に成立した物語より古風である」と述べている(『角川 絵巻物総覧』角川書店 平成七年四月)。

その他、本絵巻については、久保朝孝「葉月物語絵巻」(『体系物語文学史 第五巻』有精堂 平成三年七月)がある。

(2) 稲本万里子「葉月物語絵巻について(上)(下)」(『國華』一一二・一一三 号 國華社 昭和六十三年四月・五月)。

(3) 拙稿「中世の料紙に描かれた四季・月次景物画」(『水荃』第七号 古筆学研究所 平成元年九月)および同「『葉月物語絵巻』の詞書をめぐって」(『古筆学叢林』第4巻 古筆と絵巻』八木書店 平成六年三月)。

(4) 白畑よし「目無経に就いて」(『美術史学』八八 昭和十九年四月)および「目無経」については、村上治美「目無経」下絵の検討と考察」(『秋山光和博士古稀記念美術史論文集』便利堂 平成三年七月)。

(5) 秋山光和・柳沢孝・鈴木木敬三「扇面法華経」(鹿島出版 昭和四十七年一月)。

(6) 註(2)。

(7) 徳川美術館・五島美術館編「国宝 源氏物語絵巻」中央公論美術出版社 平成二十一年。この一端は、拙稿「国宝 源氏物語絵巻」(『開館五十周年記念特別展 国宝 源氏物語絵巻』図録 五島美術館 平成二十二年十一月)および同「国宝 源氏物語絵巻」―その諸相の一考察」(『日本美術全集 第五巻 平安時代Ⅱ 王朝絵巻と貴族の営み』小学館 平成二十六年三月)で紹介した。

(美術館 学藝部部長)

〔修理報告〕

狩野山雪筆「雲龍・雪梅・風竹図」

薄田大輔

はじめに

- 一 修理前後の概要
 - 二 修理方針と方法
 - 三 修理で得られた知見
- おわりに

はじめに

徳川美術館では、平成二十四年（二〇二二）十二月より「公益目的事業会計」文化財・史料補修費により、狩野山雪（一五九〇～一六五二）筆「雲龍・雪梅・風竹図」（徳川美術館蔵、以下「本図」と略称）の修理を行った。本図は、平成二十一年秋に吉田家より徳川美術館に寄贈された作品である。もと名古屋の商家高麗屋吉田家に伝来した作品で、高麗屋の道具帳には「小西勘左衛門出佳吉取次／一、金拾六両式分拾文也／狩野山雪筆／三幅対掛物／中雲龍／左風竹／右雪梅／箱書付了意」とあり、弘化三年（一八四六）に購入し

たことが分かる。当館に寄贈された時の作品の状態は、本紙の一部に欠損が見られ、大多數の折れや皺が生じており、さらに広範囲にわたり多数の汚れと染みが確認できた。また、装丁にも多数の皺と折れ、染みが確認でき、一部には糸の解け、擦傷や虫害による欠損が見られ、展示・公開が難しい状態であった。折しも、京都国立博物館で山雪の大規模な回顧展「狩野山楽・山雪」展（平成二十五年三月三十日～五月十二日）が開催されることとなり、本図は同展覧会での初公開に合わせ、修理を施すこととなった。

狩野山雪は、九州肥前に生まれ、幼名は彦三という。豊臣秀吉に仕えた京狩野家の祖・狩野山楽（一五五九～一六三五）の養子となり、二代目として京の公家や寺社をパトロンとして活躍した。アクの強い画風、幾何学的構図など奇想的な画風で、近年一躍注目された絵師である。特に、龍図は山雪が得意とした画題で、図様は牧谿の龍を参考に行っているが、その細かな鱗の描法や輪郭線の強調、明暗の対比などは、南宋の陳容の龍図に学んでいるとされる。左右幅の竹梅は吉祥の植物の取り合わせであるが、狩野山楽筆「龍虎図屏風」（妙心寺蔵）など、「梅」はしばしば龍と共に描かれる図

様でもある。樹幹や枝ぶりが臥した龍に似る梅を「臥龍梅」と呼ぶように、山雪の描く梅にも龍のイメージが重ねられていると指摘される。また、「竹」は龍と対になる虎と共に描かれてきた。中国古代より「龍」は「雲」と、「虎」は「風」と組み合わせられ、「竹」は虎の背後で葉を揺らし、幹をたわませることで、目に見えない風を表現してきた。すなわち、龍と関連のある植物を左右に配す三幅対である。

本稿では、修理を担当した有限会社 墨仙堂(代表 関地久治氏)による詳細な報告書、修理記録写真を基に施工の概要を報告する。

一 修理前後の概要

修理前の損傷状況と修理後の様子

修理前の本図は、三幅共に本紙に多数の折れや皺が見られ、表装裂にも破れや欠失・折れが生じていた。特に、上下裂に配された「桂」は、厚みや太細の違いがある節糸によって織られ、折れが生じやすく、裏打ち紙の糊浮きや本紙料絹・表装裂の欠失に至る要因となっていた。また、三幅共に全体に生じていた白色円形の染みは、作品鑑賞の妨げになっていた。恐らく、巻かれた状態で生じたカビ等の微生物による影響であると考えられる。さらに、墨染めされた肌裏紙に生じた白色円形の染みは、本紙料絹及び墨が変色したように見える大きな要因になっていた。

このような構造的な劣化損傷は、更なる損傷に繋がりが、作品の鑑賞を妨げることから、これらを軽減・改善させ、作品が長期的な保存に耐えうるよう、有限会社 墨仙堂において作品の解体を含む修理処置を施すこととなった。

(一) 本紙

① 物理的損傷

欠失

〔修理前〕(挿図1)

「雲龍図」では、本紙右下部の柱裂の付け廻し箇所に沿って本紙料絹が欠失し、墨染めの肌裏紙が露出していた。「風竹図」では、本紙右部の本紙料絹と裏打ち紙に虫害欠失箇所が見られた。欠失箇所からは裏打ち紙の一部が露出していた。

〔修理後〕(挿図2)

本紙料絹の欠失箇所新たに適する補修絹を選定し、繕いを施した。補修絹には電子線劣化絹を使用した。

折れ・皺

〔修理前〕

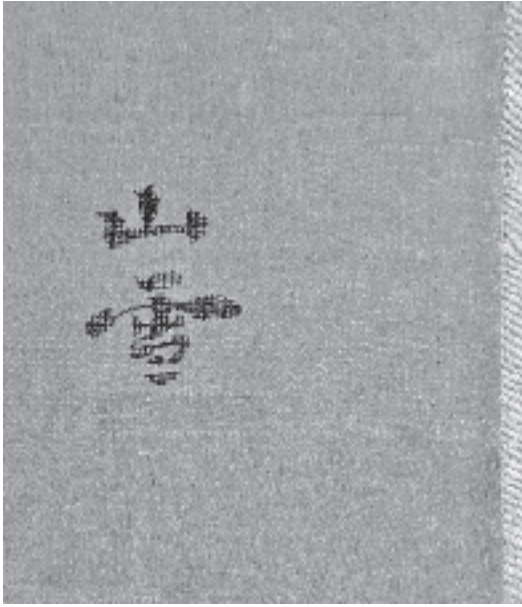
三幅の本紙全体に大小多数の折れや皺が見られた。特に「雲龍図」、「雪梅図」の本紙と柱の付け廻し付近に折れが多数生じていた。

〔修理後〕

本紙を伸ばし、裏打ちを打ち直したことで、折れや皺を平滑にした。さらに、折れや皺の裏面より折れ伏せを施し、今後の折れ破損の要因を軽減させた。

② 視覚的損傷

〔修理前〕



挿図2 「雲龍図」本紙右下部分 修理後



挿図1 「雲龍図」本紙右下部分 修理前

三幅共に、本紙の上部から下部にかけ連続して白色円形の染みが見られた。特に、「雪梅図」では他の二幅と比べ広範囲に白色円形の染みが見られた。

〔修理後〕

濾過水を使用して本紙のクリーニングを行い、可能な限り染み・汚れの除去に努めた。白色の染みが生じた旧肌裏紙を除去し、新たに適する色調に染色した肌裏紙で裏打ちしたことで、本紙表面に見られた白色の染みを解消した。

③彩色層

〔修理前〕

白色円形の染みに伴い、墨がやや薄く見える箇所があった。これは本紙の各所に見られた付着物や、肌裏紙に生じた部分的な白色円形の染み（色抜け）などが原因であった。

〔修理後〕

付着物や白色円形の染みが生じた旧肌裏紙を除去し、均一に染色した肌裏紙を施したことで色調に斑がなくなり、墨が明瞭に見えるようになった。

(二)装丁

①物理的損傷

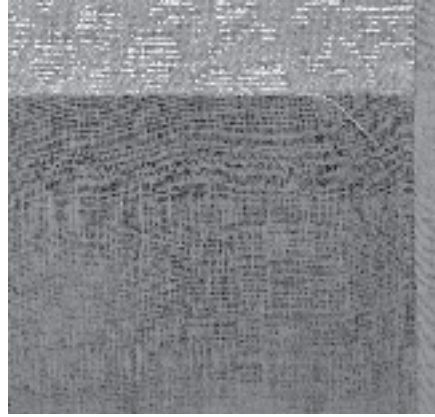
糸の解け

〔修復前〕(挿図3)

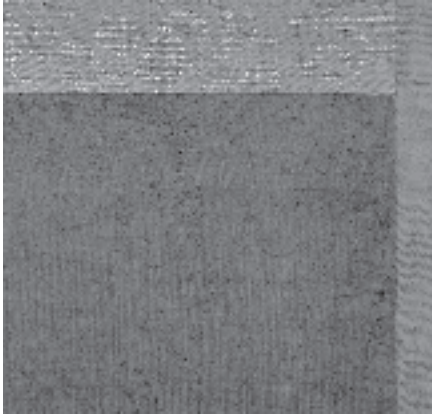
「雪梅図」の一文字上の裂に糸の解けが見られた。

〔修理後〕(挿図4)

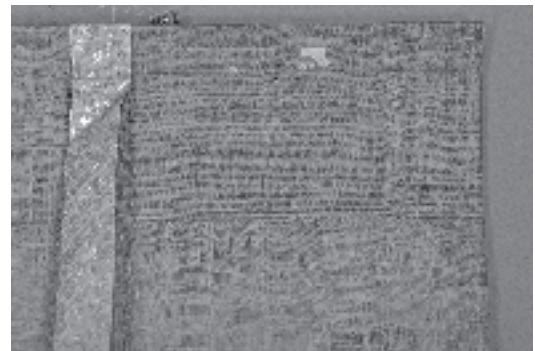
糸の解けを整形し、元使用した。



挿図3 「雪梅図」本紙右上部分 修理前



挿図4 「雪梅図」本紙右上部分 修理後



挿図5 「風竹図」表具 右上部分 修理前

裂の欠失

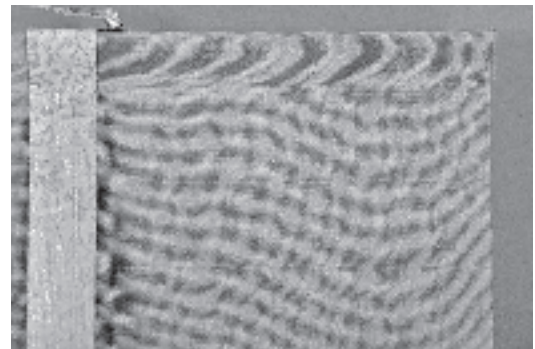
〔修理前〕(挿図5)

三幅の表具左右端部分には、擦傷や虫害による表装裂の欠失が多数生じていた。特に、上下裂の表具左右端部分に生じた欠失は著しく、「風竹図」に関しては、擦傷により表具右上部の欠失箇所から八双が露出していた。また、虫害によって表装裂及び肌裏紙が失われ、作品に穴が開いた箇所も見られた。

三幅の上巻絹には、多数の欠失が確認出来た。欠失は更なる破れの進行や糊浮きの拡大に至る要因となっていた。

〔修理後〕(挿図6)

一文字・中縁の表装裂に生じた欠失箇所には似寄りの絹を選定し、繕いを施した。また、欠失の著しい上下の表装裂及び上巻絹を新調した。



挿図6 「風竹図」表具 右上部分 修理後

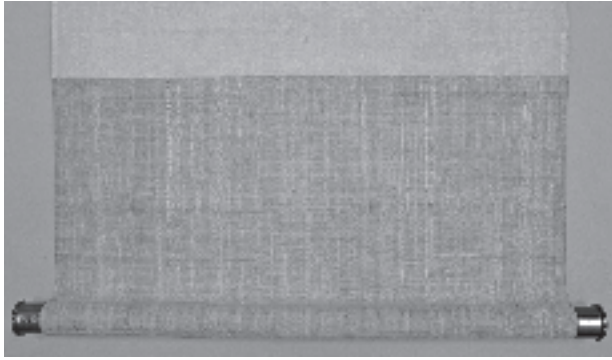
裂の折れ・皺

〔修理前〕(挿図7・9)

三幅の上下裂に横折れが多数生じていた。上下裂は表装裂の特徴から折れが生じやすく、他の表装裂に比べ多くの折れが見られた。特に、「雲龍図」の中縁裂と一文字裂の付け廻し付近に折れが多数見られた。

〔修理後〕(挿図8・10)

上下裂を新調し、元使用する表装裂に関しては、新たに裏打ちを行った。さらに、長期間仮張りに掛けることで平滑になり、表装裂に生じた折れ・皺を解消した。



挿図7 「雲龍図」表具下部 修理前



挿図8 「雲龍図」表具下部 修理後

糊浮き

〔修理前〕

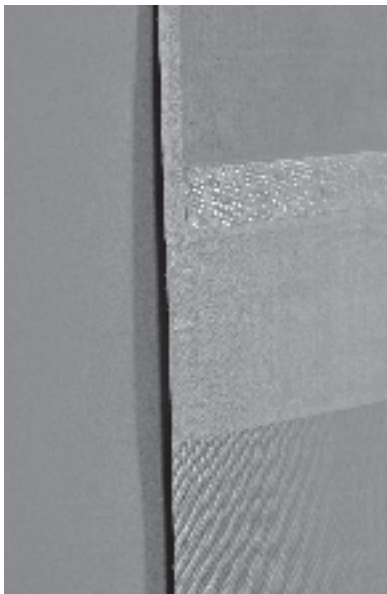
三幅の総裏紙に糊浮きが多数見られた。糊浮きは折れに沿って生じていた。特に、「雪梅図」の端部分には多数の糊浮きが生じていた。

〔修理後〕

新たに裏打ちを施したことで糊浮きなどを解消した。



挿図9 「雲龍図」表具左下部 修理前



挿図10 「雲龍図」表具左下部 修理後

暴れ

〔修理前〕

三幅の表具全体に暴れが生じていた。

〔修理後〕

作品の裏打ち紙を全て新調し、長期間仮張りすることで平滑になり、表具全体の暴れを解消した。

②視覚的損傷

汚れ・染み

〔修理前〕

三幅共に、表装裂にも上の裂から下の裂に至るまで白色円形の染みが生じていた。特に「雪梅図」の表装裂は、他の二幅に比べ染みが広範囲に見られた。また、三幅の作品全体は茶褐色に汚れており、表具裏面上部は黒色の煤によって汚れが生じていた。

〔修理後〕

損傷や汚れ・染みの著しい上下裂は新調することとした。また、一文字・中縁に関しては、濾過水を使用してクリーニングを行い、可能な限り染み・汚れの除去に努めた。

(三)その他

①裏打ち紙

〔修理前〕

裏打ち紙は、経年劣化によりしなやかさが失われ、強度が著しく低下した状態にあった。脆弱になった作品は折れや皺等を生じやすく、破れや欠

失などの損傷に拡大する原因となっていた。

〔修理後〕

強度が乏しい裏打ち紙は全て除去し新調した。

②保存

〔修理前〕

経年劣化でしなやかさを失った本紙を細く巻くことで、折れ等の損傷が拡大したと考えられる。

〔修理後〕

新調した太巻添軸に作品を太く巻いて保存することで、作品に懸かる負担を軽減した。

過去の修理状況

(一)折れ伏せ

〔修理前〕(挿図11)

三幅共に表具の最背層である総裏紙に多数の折れ伏せ紙が施されていた。おそらく、作品に生じた折れに対する応急的な処置であったと考えられる。

〔修理後〕(挿図12)

今回の修理では、過去の修理時に施されていた折れ伏せ紙をすべて除去した。修理後は本紙の折れが生じている箇所、及び今後明らかに生ずると思われる箇所に着紙で新たに折れ伏せを入れた。

(二)肌裏紙

〔修理前〕

三幅共に濃い墨で染められた肌裏紙が施されていた。本紙全体が肌裏紙



挿図12 「雲龍図」表具裏面 修理後



挿図11 「雲龍図」表具裏面 修理前

の色調の影響により暗く見えていた。

〔修理後〕

新調した肌裏紙及び増裏紙を墨・天然染料(矢車・桃皮)で染色後、水酸化カルシウム水溶液で色素を定着させ、使用した。

作品の基本データ

画題「雲龍・雪梅・風竹図」

落款・印章

中幅 本紙右下部「山雪」／「蛇足軒」(白文方印)・「山雪」(白文方印)

右幅 本紙右下部「山雪」(朱文方印)

左幅 本紙左下部「山雪」(朱文方印)

表具裏面貼紙(修理後は別保存)

「山雪筆／中龍」「山雪筆／右雪梅」「山雪筆／左風竹」

書付 収納箱蓋裏面(修理後は別保存)

「山雪／雪梅／雲龍／風竹／三幅對畫名印有之正筆／古筆／了意證之」／「琴山印」(朱文方印)

収納箱 〔修理前〕 三幅對印籠箱

〔修理後〕 三幅對桐太巻添軸桐印籠箱(福井工房製)

本紙

基底材 絹帛(縦・緯共に細い糸が用いられた平織の絹帛)

狩野山雪筆「雲龍・雪梅・風竹図」

寸法 [修理前] 各縦九六・一糎 横三八・一糎

[修理後] 各縦九六・七糎 横三八・二糎

本紙枚数 一枚一面

画材 墨・膠

装丁

装丁形式 掛幅装

寸法 [修理前] 各縦一八〇・六糎 横四四・七糎

[修理後] 各縦一七九・七糎 横四〇・四糎

表装

[修理前]

形式 輪褶の行

表装裂

一文字・風帯

白茶地唐花唐草文金襴

中縁

白茶地梅枝散文緞子

上下

茶地紐

軸

黒漆塗撥軸

[修理後]

形式 輪褶の行

表装裂

一文字・風帯

白茶地唐花唐草文金襴(元使用)

中縁

白茶地梅枝散文緞子(元使用)

上下

茶地魚子(新調)

軸 象牙頭切軸(新調)

裏打ち

[修理前]

裏打ち紙 三層

肌裏紙 楮紙

増裏紙 楮紙

総裏紙 楮紙

[修理後]

裏打ち紙 三層

肌裏紙 楮紙(薄美濃紙)(新調)

増裏紙 美栖紙(新調)

総裏紙 宇陀紙(新調)

二 修理方針と方法

基本方針

(一)実施する作業及び方針の決定・変更等は、徳川美術館学芸部との協議・監督の下進めた。

(二)修理前の本作品は損傷が著しく、今後の安定的な保存を考える上で、解体修理を必要とした。そこで今回の修理では作品の装丁を解体し、本紙から裏打ち紙の除去後、本紙料絹の修理処置及び新たな裏打ちを施し、再び掛幅装に装丁することを基本方針とした。

(三)修理作業は有限会社 墨仙堂の工房内で行った。

(四) 施工期間…平成二十四年十二月十六日～平成二十五年四月十九日

修理の概要

本紙

(一) 作品全体にエチルアルコールを噴霧し、カビの消毒を行った。

(二) 修理前の作品には本紙料絹に多量の糊浮きが見られた。肌裏紙を含め裏打ち紙全体の劣化損傷が著しいことから裏打ち紙を全て除去し、新たに裏打ちを施した。新たな肌裏紙には、楮紙(薄美濃紙)を選定し、墨・天然染料(矢車)で染色後、水酸化カルシウム水溶液で色素を定着させた楮紙を使用した。

(三) 墨の状態を調査した結果、作品に描かれた墨の状態は良好であった。そこで、剥落止めによる膠の過度な使用は墨の風合いを損ねる恐れがあると判断したため、今回の修理では墨の剥落止めは行わないこととした。

(四) 本紙のクリーニングには濾過水と吸水紙を使用した。加湿した本紙を吸水紙の上に置き、本紙中の水分に汚れ等が溶け出した所を吸水紙の毛細管現象を利用することにより、吸水紙に移し、汚れ・染みを除去した。

(五) 本紙料絹の欠失箇所新たに補修絹で繕いを施した。繕いは本紙料絹の欠失箇所の形状に整形した補修絹を施すことで、本紙料絹との重なりを無くすようにした。補修絹には本紙料絹に類似の「電子線劣化絹」を、本紙料絹の地色に近い色調に天然染料(矢車)で染色後、水酸化カルシウム水溶液で色素を定着させて用いた。

(六) 本紙の折れが生じている箇所、及び今後折れが生じると思われる箇所

に折れ伏せを入れた。折れ伏せ紙には楮紙(悠久紙・東中江和紙加工生産組合製)を使用した。

(七) 補彩は新たに繕いを施した補修絹の上のみ行った。補彩に使用した画材は、顔料を膠で溶いたもの、あるいは棒絵具を使用した。

装丁

(一) 旧装丁材料

① 修理前に本紙に配されていた表装裂(上下裂)は、破れや劣化が著しいことから除去し、裏打ち紙(肌裏紙・増裏紙・総裏紙)には欠失や糊浮きが生じ、染みが多数見られるなど、元使用に適さないために全て除去した。また、軸木・八双・掛け紐・軸も劣化が著しいために新調した。除去した装丁については、全て別保存した。

(二) 新調装丁材料

① 裏打ち紙を全て新調し、三種三層の裏打ちを新たに打つ。新たに施す裏打ち紙は、伝統的に使用されている三種三層の裏打ちとし、作品に適度なしなやかさと強度を持たせるようにした。

裏打ち 三層

肌裏紙 楮紙(薄美濃紙 長谷川和紙工房製)

増裏紙 美柄紙(白雪 昆布尊男製)

総裏紙 宇陀紙(福虎 福西弘行製)

② 表装形式に関しては、学芸部と協議し修理前と同じ「輪櫛の行」とした。

③ 新調する表装裂(上下裂)は学芸部と協議の結果、上下裂を新調する

こととし、適する表装裂を選定した。

上下・茶地魚子(廣信織物)

④八双・軸木・掛け紐・軸を新調する。

軸を古色付け(タバコの葉)して用いた。

軸・八双・杉材軸木・八双(速水商店製)

掛け紐・正絹三色組紐(速水商店製)

軸・象牙頭切軸(速水商店製)

その他

各作業の接着には、伝統的に使用されている小麦粉澱粉糊(新糊)と、新糊を複数年瓶で寝かせた古糊を使用した。小麦粉澱粉糊は可逆性も高く、将来の再修理の際にも裏打ち紙等の除去を容易にすることが出来る。

肌裏打ち・繕い・付け廻し・仕上げ・新糊

増裏打ち・総裏打ち・古糊

小麦粉澱粉(中村製糊株式会社製)

収納

収納保存にあたっては修理後の作品に太巻添軸を添えて巻き、折れ破損の要因を軽減した。また、新たに製作した白絹帛袱紗に表具を包んだ後、新調した三幅対桐印籠箱に三幅を納めた。

調査

(一)目視による調査

修理前・中・後の作品の構造・損傷調査・本紙寸法を記録した。

(二)光学調査

修理前後・作業工程中の記録写真撮影を行った。写真撮影はデジタルカメラで行い、修理前後の作品全図・部分、更に修理作業中の表裏全図・部分、透過光撮影等も可能な限り行った。また、赤外線写真・紫外線蛍光写真の光学機器を使用した調査・撮影も同時に行った。

三 修理で得られた知見

本紙料絹の特質について(表1)

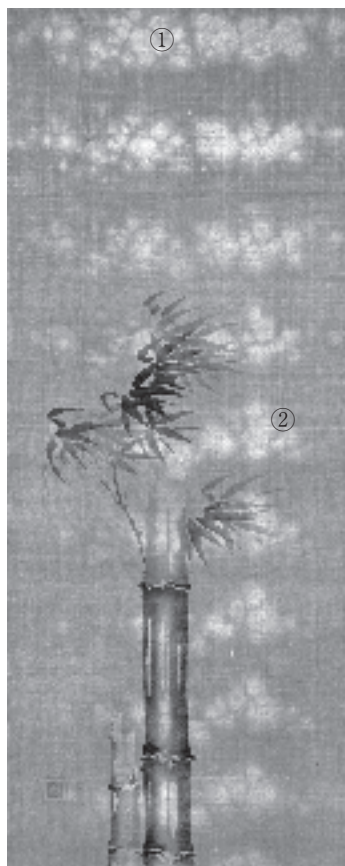
修理前の本紙料絹の特質について調査を行った。各幅の料絹から二箇所を選定し、織密度(三・〇三種×三・〇三種)における経・緯糸の数を計測したところ、それぞれの箇所で絹糸の数に大きな差があることが分かった。特に①と⑥の緯糸に関しては、最大百二十越の数の違いが確認出来た。また、本紙料絹の織りに関しては、平織りであった。

本紙料絹の肌裏紙についての考察

(一)修理前の本紙料絹の肌裏紙について

修理前、本紙料絹の肌裏紙は濃い墨で染められた楮紙が使用され、三幅ともに五段五枚が継がれて裏打ちされていた。画面は暗く夜の様な雰囲気を出していた。修理前の作品には、過去の修理時に施された「折れ伏せ紙」が確認された。しかし、これらの「折れ伏せ紙」は、総裏紙の上に直接貼り付けられていたことから、応急処置的に入れられていたと考えられる。これらの他に過去の修理の痕跡は見られず、過去に裏打ち紙の除去や解体

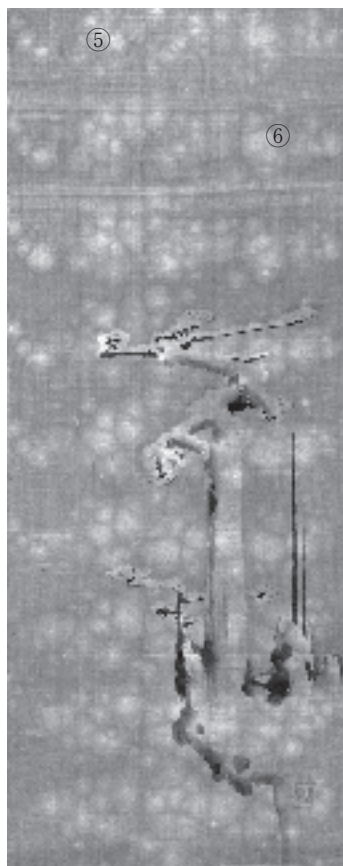
(表1)本紙料絹の経糸・緯糸の数について



①：経120本(2ッ入)
緯140越
②：経120本(2ッ入)
緯200越



③：経124本(2ッ入)
緯160越
④：経124本(2ッ入)
緯180越



⑤：経120本(2ッ入)
緯180越
⑥：経120本(2ッ入)
緯260越

を伴う「解体修理」が行われたはつきりとした痕跡は見られなかった。

(二) 墨染めの旧肌裏紙についての考察

修理前に用いられていた墨染めの紙での裏打ちは、織目から透けて見える肌裏紙の墨色による効果が大きく、墨線で描かれた絵の線を鈍くしていた。墨線を見え難くするこの肌裏紙が、描かれた当初から用いられていたとは考え難い。伝世の間に本紙料絹が茶色に変色し、肌裏紙を打ち替えられたとすれば、墨染めの紙を使用し、画面に古美を感じさせるような暗い肌裏紙を用いたとも考えられる。

(三) 今回の修理で使用した肌裏紙の色調の選定について

今回の修理では、旧肌裏紙と同じ色調の墨染めの紙と、元と異なる色調に染色した紙を使用することが考えられた。肌裏紙の色調によって、画面に与える影響が大きく異なることから、学芸部と協議し選定した。肌裏紙の色調の選定には、本紙料絹に仮裏打ちを行い実際の色調を確認した。仮裏打ちにはある程度本紙料絹に負荷はかかるが、肌裏紙の色調が作品に大きく影響する点と、本紙料絹が強度を十分有していると判断し、仮裏打ちを行った。肌裏紙の色調は、楮紙に本紙料絹の「地の色」を基準に染め、その色と比較するために異なる数種の色を更に染めた。肌裏紙除去後の本

紙料絹にこれらの楮紙を仮裏打ちし、乾燥した時点で学芸部と協議を行い、墨・天然染料(矢車)で染色した色を選定した。

(四)修理前後の肌裏紙の色調の違いについて

修理後の本紙の色調は、仮裏打ち後に確認した色調とほぼ同じであった。画面は修理前の暗さが無くなり、修理前に比べ、墨色が力を持つ様に思われ、料絹の地色とのバランスも保たれたと考える。

さらに白色円形の変色は旧肌裏紙を除去し、新たに肌裏紙を打つことで視覚的な違和感が和らいだと思われる。しかし、良く観察すると極薄く痕跡が見え、料絹への影響が少なからず生じていたことが窺える。これらの白色の染みは、およそカビによる変色と考えられるため、今後定期的な観察が必要であろう。また、修理作業中の肌裏紙の除去後、本紙料絹の裏面に旧肌裏紙に施されていた墨の粒子が残留した。特に「雲龍図」に多く残ったが、本紙料絹が痛まない程度に筆に少量の水を含ませ少しずつ取り除き、可能な限り除去した。

おわりに

以上が、有限会社 墨仙堂の報告書に基づく修理状況である。修理後、「狩野山楽・山雪」展に続いて、徳川美術館の書院飾りを再現した第三常設展示室でも公開された。本図は、山雪の得意とした龍という画題に加え、垂直に伸びる梅樹の図様などに山雪の特色がよく表れ、画風の展開を追求しても基準的な作例といえる。この度、本図が修理され、再び広く公開することが出来るようになった意義は高い。

〔付記〕 末筆ながら、本図をご寄贈賜りました吉田家、修理施工にご尽力いただいた有限会社 墨仙堂代表取締役 関地久治氏をはじめ修理に従事されました皆様に深甚の謝意を表します。

(美術館 学芸員)

The painter, Kanō Sansetsu, was an adopted child of Kanō Sanraku, the founder of the Kyō Kanō School which served Toyotomi Hideyoshi. As the Second generation head of the school, he played an active part in the patronage from court nobles, temples, and shrines in Kyoto. Today, he is famous for his painting style called “The Eccentric Manner.”

This work is one of his valuable works; however, since there were extensive damage spots and several wrinkle folds in each of the three hanging scrolls, it was difficult to exhibit in public. From December 2012, restoration of this work started, which decreased the wrinkles and spots. Also, by using a new backing part and top and bottom mounting part (which was severely damaged) enabled this work to maintain its condition.

In March 2012, a large retrospective exhibition of Sansetsu was held in the Kyoto National Museum: “*Kanō Sanraku and Sansetsu.*” Although it was just after being restored, this work was shown in this special exhibition and revaluated by the people.

Introduction of Art Object

About the Discovered Copy of Yosa Buson's "*Oku no Hosomichi*" with illustration

KATO Shohei

In 2013, "*Oku no Hosomichi*" with illustration painted by Yosa Buson (1716-1783) was donated to the Tokugawa Art Museum by Sakata Hiroshi and Ōta Miwako.

Buson's "*Oku no Hosomichi*" with illustration is the transcription of the travel writing "*Oku no Hosomichi*" by Matsuo Bashō (1644-1694). In the An'ei era (1772-1781) Buson had transcribed Bashō's "*Oku no Hosomichi*", and added original illustrations, making these works in the forms of handscroll, and folding screen.

Today, there are four versions of Buson's "*Oku no Hosomichi*," which are considered to be authentic, they are owned by Umi-Mori Art Museum, Kyoto National Museum, Yamagata Museum of Art, and Itsuo Art Museum.

The work belonged to the Tokugawa Art Museum is in two volumes of handscrolls. In the last part of volume two, there is a description that this handscroll was painted in An'ei 7 (1778). Comparing this work and the work which was made in the same year owned by Umi-Mori Art Museum, strong similarities can be found between them, such as texts, style of handwriting, and illustrations. And then there are several parts that reveals the one of the Tokugawa Art Museum is a copy of the another.

In conclusion, the one which the Tokugawa Art Museum can be said to be a detailed copy of the original manuscript which Umi-Mori Art Museum owns. Buson's letters tells that he made about ten "*Oku no Hosomichi*" with illustration in the An'ei era. Buson's "*Oku no Hosomichi*" with illustration had been mass produced and become well-known by everybody in that period.

Restoration Reports

The New Knowledge from Restoration of "*The Illustrated Tales of Hatsuki*"

YOTSUTSUJI Hideki

From June 2005 to March 2008, restoration of "*The Illustrated Tales of Hatsuki*" (containing six panels of texts and six panels of illustrations), an important cultural property which the Tokugawa Art Museum owns, was conducted by a grant for preservation and maintenance by The Agency for Cultural Affairs.

It is thought that the illustration parts in this handscroll were made in the 12th century, and the text parts were changed in the 14th century for some reason. This paper introduce an outline of this restoration project, and two points of view became clear in this restoration, the quality of paper used in both text and illustration parts, and an original decoration left in the reverse side of the paper. In addition this paper also introduces a result of scientific analysis of pigment in another project.

The Restoration of "*Dragon in Cloud, Plum Blossoms in Snow, and Bamboo in Wind*" by Kanō Sansetsu

USUDA Daisuke

A triptych of hanging scroll paintings "*Dragon in Cloud, Plum Blossoms in Snow, and Bamboo in Wind*" painted by Kanō Sansetsu (1590-1651) was once owned by Kōrai-ya, a merchant house in Nagoya, and in the autumn of 2009 it was donated to the Tokugawa Art Museum.

Toward the Establishment of the Tokugawa Art Museum 2: the movement of transition from Meirin Museum, 1915-1921

KOYAMA-HAYASHI Rie

Following “Toward the Establishment of the Tokugawa Art Museum: Marquis Tokugawa Yoshichika and his policy for the Owari Tokugawa collection in the 1910s” on *Kinko Sosho* vol.41, this article explains the movement to establish the Tokugawa Art Museum from 1915 to 1921.

In 1914, the Owari Tokugawa family assigned Horii Etsunojo for majordomo. Next year he declared the structural reform of the Owari Tokugawa family. The contents of the reform were the dismissal of the officer, closing of Meirin Junior High School and Meirin Museum which the Owari Tokugawa family operated in private, land sales, and auction of the treasures. All the objectives are changed for two new operations, the Tokugawa Institute of Biology and the Tokugawa Art Museum. During this period, Takahashi Yoshio (Soan, 1861-1937) wrote the note about treasures, exhibition, auction of the Owari Tokugawa family, and idea of the museum by Marquis Tokugawa Yoshichika (1886-1976). He appointed for auction coordinator, and he struggled with more than 20 guarantors and limited auction items.

From the movement above, I notice that the Owari Tokugawa family aimed to keep treasures whatever may be disposed of land and valueless items, and Yoshichika was the leader of these new operations and he had many specific ideas for the museum and museum device for treasures.

Research Note

Two Celadon vases in the shape of *Zun* owned by the Tokugawa Art Museum: As Seen in the List of Inventories of the Owari Tokugawa Family

YOSHITOMI Machiko

Celadon vases in the shape of *Zun* (*Songata hei*) were produced in the Longquan Kiln in China from the Southern Song Dynasty to the Ming Dynasty (13-16th centuries). After being imported to Japan, most of them were used as decorations for *zashiki* (Japanese style reception room).

First, this study focuses on the figures and introductions of two pieces of celadon vase in the shape of *Zun*: “*Nakakabura* shaped vase,” and “*Nakakabura* shaped vase with applied bamboo knot,” which were inherited by the Owari Tokugawa family and today owned by the Tokugawa Art Museum. Next, it describes the transition of the names of the vases based on the list of inventories of the Owari Tokugawa family. Finally, it explains the connection between figurative characteristics and the names of vases, as follows.

1) The expressions “*Take no Fushi* (bamboo knot design)” and “*Shōbu gata* (calamus leaf design)” often appear in records of the Muromachi period (14-16th centuries) but not in the Edo, Bunka-Bunsei era (1804-1829). Instead of these two expressions, the word “*Sasagi Tsuru* (cowpea design)” newly appeared in Bunka-Bunsei era. People called the raised zonal crest of the “*Nakakabura* shaped vase with applied bamboo knot” as *Sasagi Tsuru*. This crest cannot be found on the “*Nakakabura* shaped vase.” The expression *Take no Fushi* again appeared in the Meiji period (19-20th centuries) as a synonym for *Sasagi Tsuru*.

2) From the Bunka-Bunsei era to today, the word “*Nakakabura*” is used as a name which represents the shape of *Zun*. On the other hand, the word “*Son (Zun)*” appeared in the Meiji period. Although specific figures are unidentified, the word “*Kabin gata* (flower vase shape)” is used for the shapes which used to be called the shape of *Zun*.

of the Tokugawa Reimeikai Foundation and the curator of the Tokugawa Art Museum, and passed away in 2005.

He studied under Nakamura Kōya, the researcher of the documents of *Tokugawa Ieyasu*, and took over his work. He kept on collecting and studying the documents, and made up the research results into some books including 'Shinshū Tokugawa Ieyasu monjo no kenkyū'. Their achievements of the documents established a foundation for the study of *Tokugawa Ieyasu* and the political history of the early Tokugawa shogunate, and have brought lasting benefits to the following researchers.

It takes lots of time and efforts to pick up such documents of historical importance as *Ieyasu's* one by one from all over the world. Tokugawa Yoshinobu devoted his life to collecting and studying those documents. It is said that he still gave great attention to the signature of some document just before his death. He had been planning to publish another book, of which manuscripts his family presented to the Tokugawa Institute for the History of Forestry. Now his posthumous writings get into print by Kawashima Kōichi, a researcher of the institute.

THE TOKUGAWA ART MUSEUM

Articles

A Study of “*Kasuga miya Mandala*” owned by the Tokugawa Art Museum

ANDO Kaori

“*Kasuga miya Mandala* (Mandala of Kasuga Shrine)” is a worship painting which is based on the faith of the gods of Kasuga.

This paper focuses on “*Tokugawa Otsu hon*,” one of the two *Kasuga miya Mandala* which the Tokugawa Art museum owns. “*Tokugawa Otsu hon*” is a typical style of *Kasuga miya Mandala* which shows the long approach to a shrine in vertical line: from the first Torii (gate) in the bottom part of this painting, passing the main building of Kasuga shrine, and ending up with Mt. Kasuga and Mt. Mikasa (the place where the gods of Kasuga descend). Also in this painting, *Honjibutsu*, Buddhist deities as original substances of Japanese gods, of Kasuga's five gods riding a cloud can be found.

Comparing designs and painting techniques between “*Tokugawa Otsu hon*” and other *Kasuga miya Mandala* on the points of buildings, scenery, and *Honjibutsu*, this painting has several similarities with the typical design which was made in the 14-15th centuries. It can be said that this painting was made in the 15th century for the following reasons: coarse fiber of the silk canvas, and the simplified shape of Mt. Kasuga as its drawing method became stylized. Even though these paintings were mass produced, five *Honjibutsu* were painted precisely and smoothly. This shows people were paying attention to representation of the gods.

According to historical records, Buddhist figures and paintings including “*Tokugawa Otsu hon*” were removed in 1768 to the Kenchūji Temple, which is the temple of the Owari Tokugawa family, as the relics of the Owari Tokugawa family. When these relics were distributed to five temples, including Kenchūji Temple in 1791, it was pointed out to the possibility that “*Tokugawa Otsu hon*” kept in the Kenchūji Temple, and later this painting put together in a box with two other relics related on the faith of the Buddhist Pure Land.

Matsudaira Katamori, the lord of Aizu clan and who served as *KyōtoShugosyoku* (military governor of Kyōto) at that time. *Katamori*, whose official rank was low was dependent on Yoshikatsu whose ranking was second to Shogun and who had relatives to imperial families; two brothers supported each other to be active in pursuit of Shogun's long stay in Kyōto and the transfer of government.

However, their arguments were not main stream in the shogunate at that time. In particular, they had policy confrontation against *Tokugawa Yoshinobu*, a member of the same Tokugawa family. *Yoshinobu*, who was in the position of assisting the shogun insisted that Shogun should return to Edo as soon as possible since Shogun's long stay in Kyōto would damage the prestige as a manager of the shogunate. *Yoshinobu*, in his position to manage politics, realized that it would be impossible to transfer the government nor to exclude westerners. *Yoshinobu*, whose political views were different, became aloof from *Yoshinobu* and management side of the shogunate.

Thus, *Yoshikatsu's* opinions, although he was the head of Tokugawa Three Major Families and had the highest official ranking second to the shogun, were not adopted in central politics in Kyōto in 1863 and he was ignored. Because of the situation, *Yoshikatsu's* experience in Kyōto was disappointing despite the fact that he was very impressed by his first visit to Kyōto.

This misfortune might be the reason he gave negative judgments on the people and sceneries in Kyōto, compared to those of Edo. His first experience in Kyōto left him such a great impact that he became less positive to go back thereafter.

Research Note

A study regarding the historical significance of *Tokugawa Yoshiakira's* profession of Unitarian after coming back to Japan from England

NAGANUMA Hideaki

This study examines *Tokugawa Yoshiakira's* deeds during his studying in England and after coming back to Japan. He was the 18th head of Owari Tokugawa family. His achievements and personality still remain obscure, but the recently founded documents, which tell us how he became a Unitarian, provide a hint to reveal his deeds.

This research especially focused on the article in which he gave a confession of faith and advocated the necessity of the Unitarian creed, which is based on 'the logic and experiment', for the inner improvements of the Japanese.

The first purpose of this report is to develop the study of *Tokugawa Yoshiakira* by introducing the newly discovered records and presenting the main previous studies about the characteristics of Unitarian in England that give us a clue to analyze those resources. The second is to show an outlook for his credit at the beginnings of the constitutional system in Japan.

Introduction of Historical Material

Shinshū *Tokugawa Ieyasu* monjo no kenkyū II Supplement

(the supplement of the book about the collection of the documents of *Tokugawa Ieyasu* and analyzation)

TOKUGAWA Yoshinobu

This article is the posthumous writings of Tokugawa Yoshinobu, who was the president

resources at Sakuramaki, in a so-called "*Makiba*" (similar to a ranch) that was owned by the Tokugawa Shogunate in Shimousa. These lands were controlled directly by the shogunate in the two provinces of Shimousa and Kazusa during the Edo period.

According to the study, development of *Makiba* by the shogunate could be separated into two distinct stages.

During the first period, development by *Komiyama Mokunoshin*, a local magistrate in the early 18th century, stood out. From this, the areas surrounding Sakuramaki became a source for supplying firewood and charcoal to the nearby metropolis of Edo.

During the second period in the late 18th century, *Iwamoto Masatomo* began to plant trees in the *Ohayashi* (the forest under direct control by the shogunate) for use as firewood and charcoal so as to obtain income from their sales, after which he promoted new tree planting. It was obvious that the tree planting policy was more focused than the cultivation of the lands. After that, mixed forests grew around the *Makiba*, and activities expanded as the mixed forests were thinned out in the early 19th century.

From the above studies, it becomes clear that the environment of the forest lands owned by nearby villages was determined by the tree planting in the *Ohayashi*, which was located within the *Makiba*.

Additionally, the study also clarified the economic activities and changes in life in the villages.

For example, it was determined that the villagers utilized forest resources from which villagers had sold the forest lands belonging to an individual, and paid the annual tribute in Mochikusa village inside the Sakura domain territory. As another example, the trees owned by the villages were almost depleted as the result of a boom in charcoal making in Kamisago, a village under the vassal Toda clan's territory, and the villagers submitted applications to manage the *Ohayashi*.

A study of *Tokugawa Yoshikatsu's* six-month-visit to Kyōto and his experience in 1863

FUJITA Hideaki

This study examines the political activities of *Tokugawa Yoshikatsu* in Kyōto in 1863, who was the 14th head of Owari Tokugawa Family. Not limited to examine political history but to shed light on social and cultural histories, this thesis focused on not only his political stand points but also his psychological and emotional aspects during his first visit to Kyōto.

As the result of this study, the following facts were found. *Yoshikatsu* recognized that it was important to settle down the internal affairs, to develop industries and to strengthen the military power in order to deal with Western countries. He intended to put the expulsion of western foreigners into practice under the leadership of the shogun by uniting the Imperial Court and the shogunate.

In his political activity, he valued the wishes of the Imperial Court and at the same time as a member of Tokugawa family, he was also enthusiastic about raising the military prestige of the shogun. Therefore, the 14th Shogun Tokugawa *Iemochi's* visit to Kyōto and his long stay were important political agenda to *Yoshikatsu* and he eventually insisted that the Shogun should leave Edo castle and move to Kyōto. To realize his insistence on domestic and foreign issues, he went to Kyōto before Shogun *Iemochi's* arrival. It was found that the Imperial Court expected highly of *Yoshikatsu's* coming to Kyōto.

In those days the one that had the same opinion as *Yoshikatsu* was his younger brother

From the middle of 19th century, depletion of wood resources was exacerbated and the business formerly handled by wood merchants was entrusted to wood agents or operated as side businesses, with the tasks of logging contractors primarily undertaken by village headmen.

In addition, inflation and famines led villagers to begin working at other villages. The domain, however, prohibited villagers to work outside their native villages, as the domain wished to retain the work force at the local post town to support the increased numbers of travelers along the Nakasendō, a major road linking Edo with the capital.

As mentioned above, it was clear that the logging business and the daily lives of the villagers were deeply affected by forest resource issues and the institutional/economical structure of the feudal system.

A study of the changes of the system of Yamamori (individuals from the farmer class who took on assignments for forests that were under the shogunate's direct control) in Sanchū-ryō villages of Kōzuke no kuni and related developments in forestry policy of the Edo shogunate in the early 19th century

SAKAMOTO Tatsuhiko

This study examines the yamamori-sei (the control system of the forests) in Sanchū-ryō villages of Jōshū as relates to the shogunate's forestry policy in the early 19th century.

The first study concerns the yamamori-sei system. A yamamori in Sancyū-ryō villages, the head of *Kakudayū* clan (who served as yamamori in the early 18th century), was appointed as a *Ohayashi* director (a domain official who controlled the forests under the shogunate's direct control) in 1825, and he was appointed as a *Ohayashi-mimamori* (a sentinel who controlled the forests of the shogunate's direct control) in 1829 because he had donated his forest land, and was subsequently appointed yamamori in 1834.

The next studies concern *Kakudayū's* donation of the forest lands and the background of his family's reappointment as yamamori based on developments in the shogunate's forest policy at that time. From the result of these studies, it was determined that the background of the donation of *Kakudayū's* land was dependant on the shogunate's forest policy, which meant that in 1793 the shogunate ordered the reinforcement of the control system of *Ohayashi* and the preservation thereof, and tree planting in uncultivable lands and appropriated these lands as *Ohayashi*. Subsequently in 1821 the shogunate conferred benefits to people who made great efforts to preserve *Ohayashi* and ordered a fact-finding survey for *Ohayashi* to be undertaken.

From the analysis of the lands whose title changed from *Kakudayū* to *Ohayashi*, and the *Kanjō-bugyō* (the chief treasurer) who arranged the appointment by which *Kakudayū* was changed to yamamori, it was clarified that a person experienced in Oniwa-ban (a shogunate official in charge of the secret investigations) was involved in those matters.

From these facts, it was clarified that the *Kanjō-bugyō*, who had experience in *Oniwa-ban*, operated the shogunate forestry systems during this period.

A study concerning the management and the use of forest resources in the villages around Sakuramaki during the Edo period

TAKAGI Kenichi

This study examines the implementation of a tree cultivation policy and use of forest

Summaries

THE TOKUGAWA INSTITUTE FOR THE HISTORY OF FORESTRY

Articles

A study of *Nakamura-ya Shichibei*, a timber merchant in Edo period

TAKEUCHI Makoto

This is the first full-scale study of *Nakamura-ya Shichibei*, one of the timber merchants to the Tokugawa shogunate in the 18th century and onward. He lived in Shiratori-Zaimoku-chō, Atsuta, Owari.

In analyzing the newly found documents, the following facts were identified. Nakamura-ya family had an exclusive contract with the government on timber transportation for generations since the middle of the 18th century. The family logged the official timbers from the Hida mountains, floated them down the river to Ecchū and Owari provinces, and shipped them to Edo.

It was also clarified that *Shichibei* had a close connection with the Takayama Daikan (Local Magistrate of the Takayama Region in Hida province) and went to Edo every year to submit accounts of official timber to the shogunate financial department. He was not a temporary but a permanent official timber merchant as he received an allowance from the Tokugawa shogunate. Moreover, he opened a branch at Kaji-chō in Edo.

According to the documents by the shogunate financial department in 1852, the timber transportation from Hida to Edo was publicly financed. As the result of this study, it became clear that the government transported timbers to Edo with burdening the wealthy purveyors to hold risk.

A study of forestry and mountain villages from the early 18th to the middle 19th centuries, considering the relationship between the feudalistic political and a social structures

ŌSAKI Akira

This study examines the process and structure of how woodcutters' villages became impoverished as a result of over-logging of forests in the vicinity of Kiso Mountain during the period from the Kyōhō era (1716-1736) to the end of the Edo era (1868).

In the early 17th century, Kiso Mountain in the Owari domain boasted an abundance of forest resources. Accordingly, the Owari domain and wealthy merchants who functioned as logging contractors were enriched by the lumber that was harvested from these forests.

By the 18th century, however, the forest resources became depleted due to over-logging over an extended period. As a result of this, forests in areas under control of the local magistrate/vassals of the shogunate and those jointly owned by the farmers were opened up to logging, and the loggers were replaced with wood merchants in their place of residence as opposed to direct management of the domain and the merchants.

In transactions handled by wood merchants, the logging business enjoyed stability because the wood merchants could obtain the entire proceeds of sales by means of making pre-payment of the business tax immediately following the bidding.

THE TOKUGAWA ART MUSEUM

Contents

Articles

- A Study of "*Kasuga miya Mandala*" owned by the Tokugawa Art Museum
..... ANDO Kaori (1)
- Toward the Establishment of the Tokugawa Art Museum 2: the movement of transition
from Meirin Museum, 1915-1921. KOYAMA-HAYASHI Rie (27)

Research Note

- Two Celadon vases in the shape of *Zun* owned by the Tokugawa Art Museum: As Seen in
the List of Inventories of the Owari Tokugawa Family YOSHITOMI Machiko (43)

Introduction of Art Object

- About the Discovered Copy of Yosa Buson's "*Oku no Hosomichi*" with illustration
..... KATO Shohei (55)

Restoration Reports

- The New Knowledge from Restoration of "*The Illustrated Tales of Hatsuki*"
..... YOTSUTSUJI Hideki (67)
- The Restoration of "*Dragon in Cloud, Plum Blossoms in Snow, and Bamboo in Wind*" by
Kanō Sansetsu USUDA Daisuke (77)

THE TOKUGAWA REIMEIKAI FOUNDATION

8-11, Mejiro 3-chōme, Toshima-ku, Tokyo 171-0031, Japan.
(phone) (03)-3950-0111

THE TOKUGAWA INSTITUTE FOR THE HISTORY OF FORESTRY

address & phone as above.

THE TOKUGAWA ART MUSEUM

1017, Tokugawa-chō, Higashi-ku, Nagoya 461-0023, Japan.
(phone) (052)-935-6262

KINKO SŌSHO
BULLETIN
OF
THE TOKUGAWA REIMEIKAI FOUNDATION

NO. 42

March 2015

THE TOKUGAWA INSTITUTE
FOR THE HISTORY OF FORESTRY
(Tokugawa Rinseishi Kenkyūjo Kenkyū Kiyō Vol. 49)

Contents

Articles

- A study of *Nakamura-ya Shichibei*, a timber merchant in Edo period
..... TAKEUCHI Makoto (1)
- A study of forestry and mountain villages from the early 18th to the middle 19th centuries,
considering the relationship between the feudalistic political and a social structures
..... ŌSAKI Akira (13)
- A study of the changes of the system of Yamamori (individuals from the farmer class
who took on assignments for forests that were under the shogunate's direct control) in
Sanchū-ryō villages of Kōzuke no kuni and related developments in forestry policy of the
Edo shogunate in the early 19th century SAKAMOTO Tatsuhiko (37)
- A study concerning the management and the use of forest resources in the villages around
Sakuramaki during the Edo period TAKAGI Kenichi (53)
- A study of *Tokugawa Yoshikatsu's* six-month-visit to Kyōto and his experience in 1863
..... FUJITA Hideaki (67)

Research Note

- A study regarding the historical significance of *Tokugawa Yoshiakira's* profession of
Unitarian after coming back to Japan from England NAGANUMA Hideaki (83)

Introduction of Historical Material

- Shinshū Tokugawa Ieyasu monjo no kenkyū II Supplement
(the suppelement of the book about the collection of the documents of Tokugawa Ieyasu
and analyzation) TOKUGAWA Yoshinobu (95)

Appendix

- A catalog of historical materials concerning the Owari Tokugawa family-Part Eleven
..... (1)

金 統 叢 書 第四十二輯 [年一回刊行]

— 史学美術史論文集 —

平成二十七年 三月 三十日 編集
平成二十七年 三月 三十日 印刷・発行

編集者

竹 内 義 誠
徳 川 崇

発行者

〒 171 0031 東京都豊島区目白三ノ八ノ十一
公益財団法人 徳川黎明会
電話 (395) 〇一一二番 (代)

〒 171 0031 東京都豊島区目白三ノ八ノ十一
徳川林政史研究所
電話 (395) 〇一一七番 (代)

〒 461 0023 名古屋市東区徳川町一〇一七
徳川美術館

電話 (935) 六二六二番 (代)

制作所

〒 605 0089 京都市東山区元町三五五
株式会社 思文閣出版
電話 (761) 一七八一番 (代)

印刷所

〒 600 8805 京都市下京区中堂寺鍵田町二
株式会社 同朋舎
電話 (361) 九二二番 (代)

