

尾形光琳筆「扇面貼交手筥」に関する一試論

——手筥媒体による画面展開——

新井 ゆい

〔キーワード〕①手筥 ②富士越龍 ③白楽天 ④富士見西行 ⑤一對

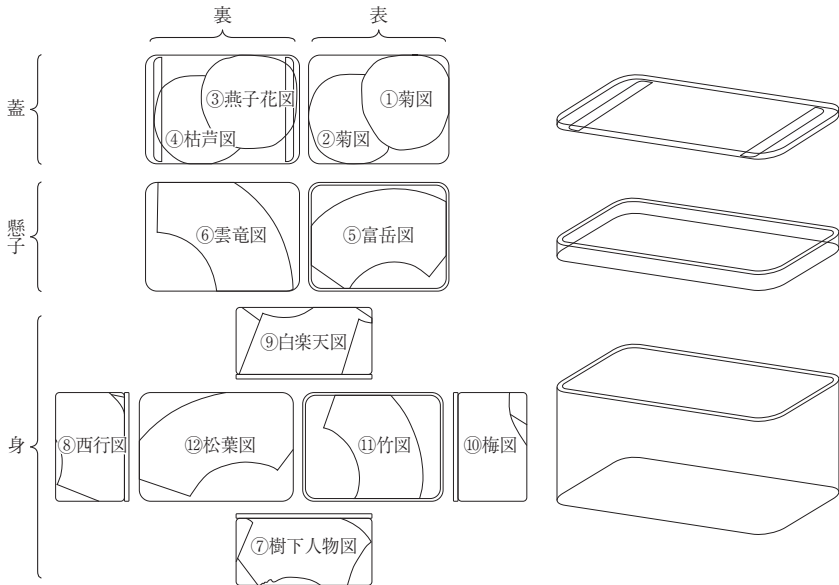
はじめに 研究史と問題提起

江戸の中期に活躍した尾形光琳（二六五八〜一七一六）は、絵画のほか、陶器の絵付けや蒔絵の意匠にも携わっていた。光琳の意匠は、雛形本や『蒔絵大全』などの版本によって光琳風の図案として広ま⁽¹⁾っている。

重要文化財に指定されている大和文華館の「扇面貼交手筥」(挿図1)は、二方棧蓋と、懸子、身の三つで構成されている。全面が金箔地の桐箱で、全一四面中一〇面に、八枚の扇面と四枚の団扇面が各面に添付されている(資料1)。その内訳は、蓋の表裏に団扇面が二枚ずつ、懸子の表裏に扇面が一枚ずつ、そして身の外側面に各一枚の計一二枚であり、どの面を見ても光琳様式の扇面画を鑑賞できる趣向を凝らしたデザインと言えよう。⁽²⁾



挿図1 尾形光琳筆「扇面貼交手筥」(重要文化財) 1合・箱・木製金地・扇面画・紙本着色 紙本墨画、縦 27.3 横 38.2 高 18.8、江戸時代 18 世紀、奈良 大和文華館



(資料1) 手筥の構成

尾形光琳筆「扇面貼交手筥」に関する一試論（新井ゆい）

⑫	⑪	⑩	⑨	⑧	⑦	⑥	⑤	④	③	②	①	図	
身						懸子		蓋					
底		外				裏	表	裏		表		面	
裏	表	右	後	左	前			左	右	左	右		
松葉	竹	梅	白栞天	西行	樹下人物	雲竜	富岳	枯芦	燕子花	菊	菊	主題	
金泥	金泥	濃彩	濃彩	濃彩	濃彩	墨画	濃彩	濃彩	濃彩	濃彩	濃彩	着色	
尾形光琳、他筆「扇面貼付屏風」静嘉堂文庫蔵、扇屋職人制作説（典拠一）	尾形光琳筆、尾形乾山作「鏤絵竹図角皿」出光美術館蔵（典拠五）	本阿弥光悦書、俵屋宗達下絵「金銀泥四季草花下絵古今集和歌卷」（典拠一）	尾形光琳筆「白栞天図屏風」根津美術館蔵（典拠四）	俵屋宗達模写『西行物語絵巻』文化庁第三卷第三段（典拠一）	海田采女本系『西行物語絵巻』第一卷第三段と第五段（典拠一）	宗達筆龍図群（典拠一）	尾形光琳、他筆「扇面貼付屏風」静嘉堂文庫蔵（典拠一） 伝尾形光琳画、鈴木其一下絵画「富士図扇面貼付薄図」出光美術館蔵（典拠三）	尾形光琳、他筆「扇面貼付屏風」静嘉堂文庫蔵（典拠一）	尾形光琳「八橋時絵螺鈿硯箱」東京国立博物館蔵	尾形光琳筆「八橋図団扇」畠山記念館蔵（典拠二）	尾形光琳筆「草花図団扇」（典拠一）	弟子制作（典拠一）	図様の類例作品

（資料2）先行研究で指摘された扇面画の図様の類例作品一覧

典拠文献

- (典拠一) 山根有三「光琳筆扇面貼交手筥」『大和文華』三三三号、大和文華館、一九六〇年
- (典拠二) 中部義隆「尾形光琳筆『八橋図』(扇面貼交手筥)について」『美のたより』一五四号、二〇〇六年
- (典拠三) 成瀬不二雄『富士山の絵画史』中央公論美術出版、二〇〇五年一月
- (典拠四) 野口剛作品解説『尾形光琳300年忌記念特別展 燕子花と紅白梅 光琳デザインの秘密』根津美術館、二〇一五年
- (典拠五) 中部義隆「尾形光琳筆『雲竜図』(扇面貼交手筥)について」『美のたより』一六六号、大和文華館、二〇〇九年四月

※ 本手筥は前後の向きが定められていたかは判明していない。本稿では大和文化館の中部氏の動画による作品紹介⁽¹⁶⁾に則り、便宜上「樹下人物図」を前方と定める。また、資料中の丸囲いで表記した数字は、本文中の丸囲いの数字と対応する。

しかし、手筥に貼られた扇面の内の三枚には光琳の落款があるが、残りの扇面には落款が無い⁽³⁾。そのため、各図の制作者や箱に絵図を貼り付けた時代などについては、後世の可能性も含め諸説が述べられつつも、いまだ決着がついていない⁽⁴⁾。

先行研究を辿ると、日本・東洋古美術研究誌『国華』では、過去に一九一〇年と一九三七年の二回にわたり、

本作の扇面画を光琳画として取り上げており、本作が戦前から光琳の作品として評価されていたことが分かる。⁽⁵⁾その後、本作に対し実証的な研究を行ったのは、山根有三氏と中部義隆氏である。両者は本作を他作品の落款印章や図様と詳細に比較し、次のように論じている。

山根氏はまず落款印章のある三枚の扇面に注目し、いずれも光琳の四〇代ないし五〇代以降の作品であると推定する。そして、落款印章の無い扇面五図については、「西行物語図、白梅図、樹下人物図はまず光琳筆と認められ、竹図は不明とするほかはない」と述べている。⁽⁶⁾さらに、団扇四枚については、蓋表の「菊図」①②のうち、左上①を光琳筆、右下②を弟子の作であると推定し、蓋裏の「枯芦図」⑫も弟子の作と推定している。一方、「燕子花図」⑬は補筆が多いため、光琳筆か否か見極めかねるとする。そして、これら扇面画を手筥に貼った人物は光琳ではなく「琳派を愛好した後世の数寄者の考案とみるのが妥当」と結論づける。⁽⁷⁾中部氏は、各扇面画について琳派諸作家の類似作品と比較を行った。⁽⁸⁾ほかに、成瀬不二雄氏や野口剛氏も、各扇面の図様や主題に言及している。⁽⁹⁾そして、先行研究で指摘された類似作品をまとめたものが資料の表である（資料2）。

以上のように、先行研究が主眼としてきたのは手筥に貼られた扇面画の図様と主題であった。本作は扇面を描いた画家を推定することが、最優先の課題であるとみなされてきたのである。⁽¹⁰⁾つまり、先行研究では本手筥を光琳研究の視点から注目し、研究方法では個々の扇面画の様式研究に重きが置かれてきた。⁽¹¹⁾

しかし、本作が近現代においてこれほどまでに評価される所以は、単に添付された扇面画が光琳画と考えられてきたためだけではないだろう。⁽¹²⁾本作は、扇面画が屏風ではなく桐の手筥に添付されることで、筥全体が創出している造形性が人々を魅了してきたのではないだろうか。

よって、本論では多様な扇面画が貼られた手筈としての趣向、すなわち、手筈に貼られたことで新たに付与された造形性について考察したいと思う。まず、扇面のうち物語図の三図⑦⑧⑨に注目し、両図の画題である謡曲と物語の共通点を挙げる。次に、懸子と身側面の扇面を取り上げる。そして、扇面画画題と貼付の位置の検討を通して、江戸時代に好まれた定型画題と関連づけつつ各図の関係を紐解き、本手筈にどのような有機的な世界が創り出されているのかを分析する。最後に、扇面意匠の蒔絵や扇面を貼り付けた屏風などと比較し、本作の着想源を考察する。これらを総括して、光琳や琳派諸家との扇面画との比較から、扇面画が手筈に貼られた時期についても考察を試みたい。

一 扇面画同士の関係性

まずは、「扇面貼交手筈」について、従来のように個々の図様に注目するのではなく、扇面同士の関係性に注目する。

(一) 和歌世界について

「扇面貼交手筈」の扇面画には、物語図三図と草花図七図、富士図と雲竜図がある。まず、物語図の三図を見よう。

物語図は「樹下人物図」⑦と「西行図」⑧、「白楽天図」⑨の三図があり、図様や各図の類例はすでに山根氏や中部氏らが指摘しているとおりであるが、改めて概観しておこう。「樹下人物図」⑦は渡辺家本『西行物

『語絵巻』第一巻の第三段と第五段に描かれた人物らを、樹木の下に組み合わせて描いた図である。また、「西行図」⑧も同じく『西行物語絵巻』第三巻第三段に描かれた西行と洲浜の図様を引用している。そして「白楽天図」⑨は光琳筆「白楽天図屏風」（根津美術館蔵）の図様や小西家文書の絵手本中のそれに倣う。「白楽天図」⑩は謡曲「白楽天」を主題としている。

「西行図」は、漂泊の歌人である西行が出家し、駿河の国へと歩いていく場面が描かれている。一方、「白楽天図」は謡曲「白楽天」を主題としている。謡曲「白楽天」とは、唐の詩人白楽天（白居易）が、日本の知恵を測れとの勅令により筑波の海を渡っている時、老いた漁夫に姿を変えた住吉明神が和歌を以て圧倒し、神風で白楽天を唐へと吹き返すという物語である。「白楽天図」と「西行図」の典拠となる物語には、二つ共通点がある。

一つ目は、二図の物語の主題である『西行物語絵巻』及び謡曲『白楽天』が歌説話であるという点である。

西行物語は、漂泊の道々で和歌を詠み上げる西行の生涯の説話である。いずれの『西行物語絵巻』には、桜の咲く吉野山や、萩や尾花が鬱蒼とした武蔵野など、四季折々の景物が細やかに描かれている。この物語絵画において、西行は各所に草木や花々に心を寄せ、自身の心情を詠み上げている。

本作の扇面画「白楽天図」では、画面右に白楽天が描かれ、画面左下には、老いた漁夫に姿を変えた白楽天が描かれている。謡曲ではシテの漁夫（住吉明神）が次のように述べている。

それ天竺の靈文を唐土の詩賦とし、唐土の詩賦をもつてわが朝の歌とす、されば三国を和らげ来たるをもつて、大いに和らぐと書いて大和歌と詠めり

花に鳴く鶯、水に棲める蛙まで、唐土は知らず日本には、歌を詠み候ふぞ、翁も大和詠をば、形のごとく詠むなり

謡曲『白楽天』⁽¹³⁾

謡曲のこの問答の部分では、シテの漁夫が白楽天に対し和歌の由来について述べ、天竺、唐、そしてわが朝、三国を和らげたと述べ、唐の詩文を大いに和らげたものが我が国の詩文となったため大和歌と言うと説いている。続けて、老いた漁夫が和歌を詠み上げたことに驚く白楽天に対し、漁夫が日本においては鳥類畜生も含め生きとし生けるもの全てが歌を詠むと説くのである。

この謡曲『白楽天』は、その着想が応永の外寇にあり、ワキの白楽天による唐詩と、シテの漁夫(住吉明神)の和歌による二者対立構図で構成された祝言能であったとされる⁽¹⁴⁾。つまり、本手筈の「白楽天図」は和歌の称揚を表す図様といえよう。

「扇面貼交手筈」の扇面画には菊、燕子花、芦、松、梅、竹と言ったいずれも日本古来より和歌の題材とされてきた草花が描かれている⁽¹⁵⁾。本作では、植物に自身の心象を重ねる西行と、和歌の力で白楽天を圧倒させる住吉明神の周りに、草花を描いた扇面画が散らされている。

このように、この手筈に添付された扇面は、中世歌人を代表する西行と、住吉明神と白楽天の和歌説話、そして和歌に繰り返し詠まれてきた四季折々の樹木草花などいずれもが和歌の表象世界を形作っているのである。つまり、光琳による大和絵の画風で描かれた和歌説話の物語図と、日本古来の草花の図を貼り交ぜた本作は、

和歌及びその題材とされた日本の草花を含めた大和文化の特性を前面に押し出している。

(二) 身側面から懸子への物語展開

さらに、「樹下人物図」⑦と「西行図」⑧、「白楽天図」⑨の三図の共通点として、いずれも旅路の場面であることが挙げられる。まずは、側面の連続性についてみていく。本作の物語図は、いずれも身の側面に位置する。本手筥の物語図はいずれも身の側面に位置する。身側面の扇面画は水平に繋がっている。中部氏がすでに指摘する通りであり本論では割愛するが、箱外の側面正面の「樹下人物図」⑦で向かって左の方向に指を指す公家の動作によって、右から左への連なりが強調されている。⁽¹⁶⁾ 右から左へ水平に視線が誘導される構図は、絵巻のようである。本作の人物図は日本美術の物語絵画のように水平進行の原則を意識した貼り方であり、あたかも、これらの扇面が連続した物語を語りだすかのようなのである。

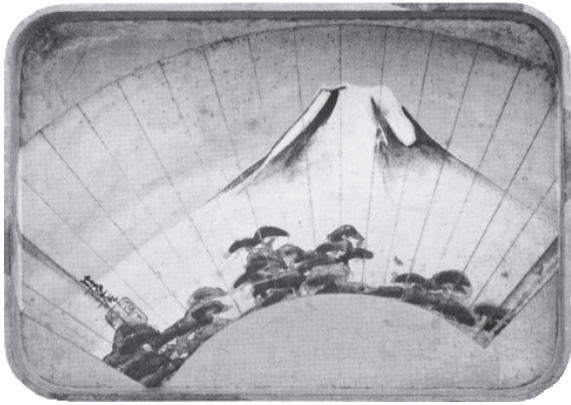
つづいて、側面と懸子部分には関連性があることを指摘したい。懸子には表に「富岳図」⑤が貼られ、裏には「雲竜図」⑥が貼られている。富士と龍を一揃いにした富士越龍の画題は、江戸時代に吉祥主題として好まれた画題である。⁽¹⁷⁾ 各図の様式については中部氏によって言及されている。懸子の二図に関して中部氏は、「富嶽図」から「雲竜図」へ続く展開は、龍が富士山から昇天する物語を想わせます。⁽¹⁸⁾ と述べる。つまり、本作における「富岳図」⑤と「雲竜図」⑥は、江戸時代に富士山の定型画題として好まれた富士越龍図を意識して、表裏に組み合わせて貼られたと考えられるのである。本作の桐箱に扇面画を貼り付けた人物は、このような江戸時代に好まれた定型画題及びそれら画題を表裏一対にする形式について熟知した人物であったのではないだろうか。

このような、定型画題を分割し一対にする趣向性を理解した上で、懸子の図と身側面の人物図を比較すると、両者の各一図には共通するモチーフが描かれていることに気がつく。ここから「西行図」⑧と「富岳図」及び「白楽天図」⑨と「雲竜図」の関係性に注目する。

まずは「西行図」(挿図2)と「富岳図」(挿図3)を取り上げよう。「西行図」では画面右に西行を大きく



挿図2 「西行図」⑧
図一の身側面



挿図3 「富岳図」⑤
図一の懸子裏面

配し、左端には画面からはみ出るほどに大きな松が生えている。同じく、「富岳図」は富士の麓で扇の下辺を沿うように松が並んでいる。「西行図」は近景で「富岳図」は遠景の構図で描かれるため、両図の捉え方は異なるものの、松の木という共通のモチーフが描かれていることは一致する。また、富士山と西行の組み合わせは富士見西行と呼ばれ、富士越龍と同様に富士山の定型画題である。「西行図」で描かれる場面の典拠は、『西行物語絵巻』第三巻の第三段絵の伊勢へ入った時のすがたであることはすでに述べられている通りである。しかし、本場面で留まらず、更に『西行物語絵巻』を読み進めると、詞書第三巻第四八段で、次のような場面が出てくる。

何処も終の栖ならねばと思

ふに任せて行くに、身を

浮き（憂き）島の原を過ぐとて、

富士の高嶺煙は雲に

消えければ、業平中将の、「山は不尽

の峰」と詠（み）けむ思ひ出で、

風に靡く富士の煙の空に消えて

行方も知らぬ我が思ひかな

小松茂美編 「西行物語」詞書釈文 『西行物語絵巻』⁽²⁰⁾

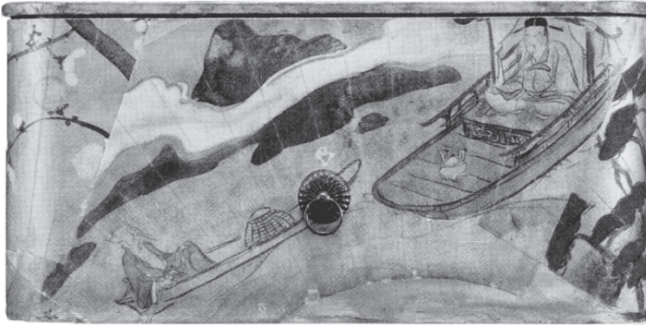
これは西行が駿河の国に入った際に、在原業平の詩歌を思い出しながら富士を見上げる場面の詞書である。そして、第二十紙の図をみると、富士の麓に松が囲うようにして描かれている。「西行図」では西行が第三卷第三段の伊勢を旅する場面を描き、「富岳図」は第四八段の駿河の国で西行が見た光景と同じである富士山が描かれている。

つまり、本作では、手筈外の「西行図」と内の「富岳図」は富士見西行という定型画題として意図して組み合わせられている。更に、本手筈は閉じたまま「西行図」を見た時点で、鑑賞者は西行の旅の場面を思い浮かべ、蓋を開くと懸子の富岳図が見えることにより、物語で駿河の国に入った場面を想起し、西行に追体験出来る趣向が組み込まれていると考えられる。

次に「白楽天図」(挿図4)と「雲竜図」(挿図5)に注目する。「白楽天図」には、画面上部で白楽天と住吉明神の後方に、画面を横切るように長い雲が描かれている。⁽²¹⁾一方、「雲竜図」では龍の周り全体に、水墨によって描かれた黒雲が立ちこめている。両図には、色が反転しているが雲という同一モチーフが描かれる。

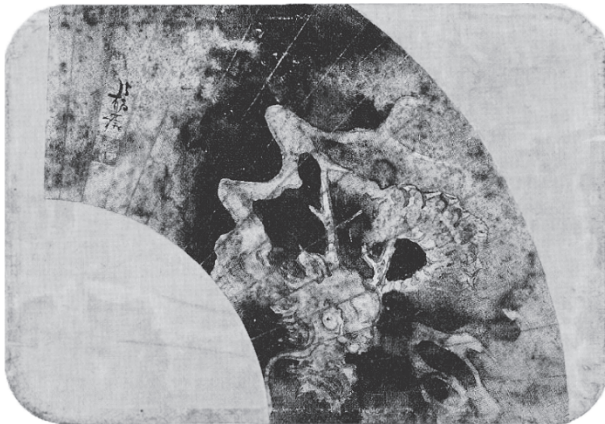
「白楽天図」は謡曲前半から中盤の白楽天と漁夫による問答の場面を描く。⁽²²⁾この謡曲の終曲の場面では漁夫が住吉明神に姿を戻して舞ったのち、次のように締めくくられる。

住吉現じたまへば、住吉現じたまへば、伊勢石清水加茂春日、鹿島三島諏訪熱田、安芸の厳島の明神は、娑羯羅龍王の、第三の姫宮にて、海上に浮かんで、海音楽を舞ひたまへば、八代龍王は、八りんの曲を奏し、空海に翔りつつ、舞ひ遊ぶ小忌衣の、手風神風に、吹き戻されて唐船はここより漢土に帰りけり、げにありがたや神と君、げにありがたや、神と君が代の、動かぬ国ぞ久しき、動かぬ国ぞ久しき



挿図4 「白楽天図」

⑨図一の身側面 右：白楽天／左：漁夫（住吉明神）

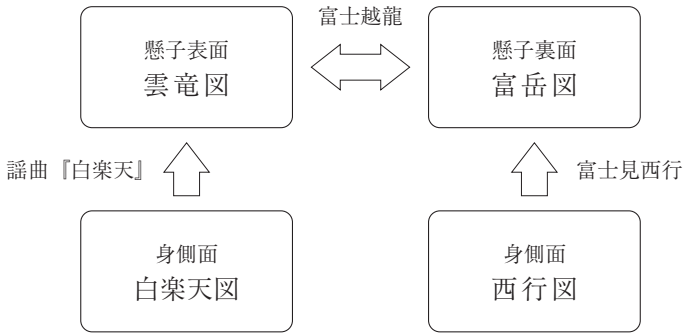


挿図5 「雲竜図」

⑥図一の懸子表面

謡曲の本部分では、住吉明神が舞うと日本中の神々が現れる様子が謡われている。特に、この謡曲の見せ場

謡曲『白楽天』⁽²³⁾



(資料3) 扇面画の関係

は神々のうちの中でも厳島の明神が、神風によって白楽天を唐土へと返す場面である。そして、引用箇所を見ても分かる通り、この厳島の明神は八代龍王のうちの娑羯羅龍王の第三の姫宮である。姫君の舞いと八代龍王の演奏という龍神の威力によってこの神風が吹くのである。このように「白楽天図」は謡曲『白楽天』の問答の場面を描き、「雲竜図」は能の終曲に登場する龍神を彷彿とさせる。つまり、本作では手筈を閉じて「白楽天図」を見た時点で、鑑賞者は白楽天と漁夫の問答を思い浮かべ、蓋を開け懸子の裏をのぞくと「雲竜図」が見えることにより、鑑賞者は謡曲で白楽天が唐土へ吹き帰される場面を想起し、謡曲を追体験できる趣向が組み込まれていると考えられる。

以上、「西行図」と「富岳図」及び「白楽天図」と「雲竜図」を、淵源とする物語と関連づけ分析した。結果、これら扇面画はただ大和絵の画題を各面に一枚ずつ貼っただけでなく、富士越龍と謡曲『白楽天』、富士見西行という三つの定型画題を意識して貼られていることが判明した(資料3)。このような、二図ずつが一对となり一つの主題を想起させる趣向は、表と裏、内と外という二面性を持つ手筈の特性があってこそ可能である。身の側面の物語図と、内側の懸子は、松と雲という共通

の主題によって関連づけられており、旅に行く登場人物に関わる富士と龍の主題が物語の展開を想起させる。これら物語主題の扇面画は独立して描かれ、各扇面画を描いた時点から各画題が関連づけられたものではなかっただろう。しかし、「西行図」と「富岳図」が松という共通モチーフを持ち、「白楽天図」と「雲竜図」が同じく流れる雲という共通モチーフを持って、身側面と懸子に貼られる結果となった要因は、物語展開を知る人物によって意図されたためであると考えられる。

では、本手筥で意図された三組の一対形式はいっ頃好まれた画題であろうか。富士越龍と富士見西行、『白楽天』の画題のうち、白楽天のように雲竜と白楽天、住吉明神を一画面に描く作品は、現在確認できていない。富士越龍の画題は二〇一八年の「富士山絵画の正統」展でまとめられた通り、狩野永徳（一六〇二～一六七四）作「富士に龍図」（慶瑞寺蔵）が先例として挙げられ、狩野永信（一七七五～一八二八年）や葛飾北斎（二七六〇～一八四九）らによって展開していった。²⁴つまり、光琳が本作を手掛けたとされる四〇代から五〇代頃には、既に富士越龍の画題は誕生していたことになる。しかし、富士山と龍という組み合わせが多く確認できる時期は、狩野栄信（一七七五～一八二八年）らが一八〇八年以降に手掛けたとされる「富士越龍・須磨・明石図」（成田山新勝寺）や谷文晁（二七六三～一八四一年）の「富士越龍・三保松原・東下り図」など、文化期以降である。富士越龍という画題の時代変遷について、松島仁氏は以下のように述べている。

富士山絵画を代表する「富士越龍」テーマは、同じく狩野探幽にはじまる「富士山保清見寺」を淵源とした定型とは異なり、狩野派内における強力な規範とはならなかったようである。探幽の弟子加藤遠澤（一六四三～一七三〇）による作を除き江戸時代前期に遡る違例は多くない。

「富士越龍図」は、江戸後期にいたり流派を横断しつつ、ヴァリエーション豊かに描かれるようになる。江戸画壇にとって寛政から文化、文政、天保にいたる一八世紀末から一九世紀前半は、諸派の絵師が相関しつつしのぎを削った百花繚乱の季節といえるが、「富士越龍図」はこの時期を中心に多く描かれるようになる。

松島仁「富士山―絵画ジャンルの創生と展開」⁽²⁵⁾

加えて、文化期以前に制作されたと思われる富士越龍の多くは、狩野派による作品である。文晁や北斎、鈴木其一（一七六一―一八五八年）などの諸家の作品に波及していくのは弘化期以降である。これら狩野派以外の絵師によって富士越龍が描かれた現存作品が、弘化期以降になって増えていったことを考えると、本手筈に扇面画を貼り合わせたのは、光琳が亡くなって一世紀以上経った弘化期以降である可能性が高い。

富士見西行図も江戸時代に生まれ、狩野探幽「富士見西行図」（大阪 法楽寺）や狩野尚信「富士見西行・大原御幸図屏風」（板橋区立美術館蔵）など、狩野派の絵師によって一七世紀に描かれている。⁽²⁶⁾しかし、本画題が、狩野派以外の作品である浮世絵や文人画に描かれ定型画題として広まったのは、江戸後期になってからである。⁽²⁷⁾例としては磯田湖龍斎（一七三五―一七九〇年）による「富士見西行」（東京国立博物館）や、長沢芦雪（一七三五―一七九〇）の手掛けた掛幅「富士見西行図」（山形美術館）などがあり、広く一般に定型画題として広まったのは、一八世紀中頃であったと考えられる。いずれにしても、本作の表裏と内外に一对であることを意図して貼られた定型画題は、いずれも光琳没後に波及したものであるため、手筈に貼られたのもそれ以降と考えられる。

本作品はいつ誰の手によって扇面が手筥に貼られたのかが定かでなく、扇面画を描いた時点では扇面を手筥に貼られることは想定していなかった可能性が高い。しかし、身側面の物語図が水平構図で右から左へと視線を誘導する点や、和歌を主軸とした物語の絵画の周囲に日本古来の草花図を張り巡らす点、箱の外側と内側で物語の前半から後半への展開を想起させる点など、配置する主題の扇と貼る面に関しては相当な配慮がなされている。また、本作の扇面画は富士越龍や富士見西行など、とりわけ一八世紀以降に好まれた定型画題を意識した配置となっている。これらのことから、貼った人物は物語と和歌、謡曲に長けた数寄者であったと考えられ、さらに手筥に貼った時期は扇面の貼り合わせ方から、富士山の定型画題が定着した弘化期以降であると考えられる。

二 扇面画主題及び手筥との作品比較

次に、「扇面貼交手筥」が手筥媒体であることと扇面画を主題とすることに注目し、蒔絵手筥と扇面貼交屏風、箱物、扇と比較する。

本作は桐の箱に金箔を貼った作品であるが、扇をモチーフとした多くの手筥は、器物の表面に漆を塗り、金銀で装飾した蒔絵の技法を用いている。⁽²⁸⁾扇面を散らした意匠の手筥は大別して二種類ある。まず一四世紀に制作されたとされるや「檜扇紋散蒔絵手箱」（東京国立博物館）のように、小振りな扇モチーフを散らし扇の形

態自体を意匠としているものである。一方、「長生殿蒔絵手箱」(大倉集古館)や「扇散蒔絵手箱」(東京国立博物館)は同じく扇面の形状を意匠として扱いつつも、より扇面を大きく扱い扇面画を描いている。本作のような手筈に扇を貼る発端となった要因には、後者のような扇を散らした蒔絵手筈がイメージの着想にあっただろう。しかし、扇面貼散の蒔絵手筈は数多くあるが、蒔絵手筈の意匠における扇面のうち、これらの蒔絵では、いずれも実寸の扇面よりも小さくすることで、一面に複数枚の扇面を模様のように配する。一方で、本作は実際に用いていた扇面を用いているため、紙扇は一面に一枚、団扇は一面に二枚となっている。蒔絵手筈に実寸大に近い扇面の主題を描いている例は、「扇面塩山蒔絵料紙箱」(東京国立博物館)や本阿弥光悦作「扇面鳥兜螺鈿蒔絵料紙箱」(滴翠美術館)、伝尾形光琳作「扇面業平蒔絵硯箱」(根津美術館)がある。⁽²⁹⁾このように、本作における手筈に扇を貼るといふ発想は、室町時代以降の蒔絵手筈から着想を得ていると考えられる。しかし、実寸に近い大きさの扇面を意匠とする際は、いずれの蒔絵手筈も蓋の表面に蒔絵で扇面画の意匠を一枚のみ描く傾向にあり、本作のように何図も貼り巡らしている構図とは異なる。

一方、実際の扇面を骨から剥がし他の支持体に貼るといふ発想は、先学で比較に挙げられるような扇面貼交屏風が元となっている。扇面屏風は江戸時代において、宗達工房筆「扇面貼付屏風」(三の丸尚蔵館蔵)や伊年印「扇面散交屏風」(大倉集古館)、海北友雪筆「一ノ谷合戦交屏風」(埼玉県立博物館)など多くの作品がこのように、これらの扇面貼交屏風を小林忠氏は二種類に大別している。以下引用する。

扇面屏風には、『古画備考』が既に示しているように、「扇ながしの屏風」と「扇づくしの屏風」という二つの様態がある。(中略)「扇づくしの屏風」の方は、現在では一般に扇面散らし屏風と扇面貼交屏風に大

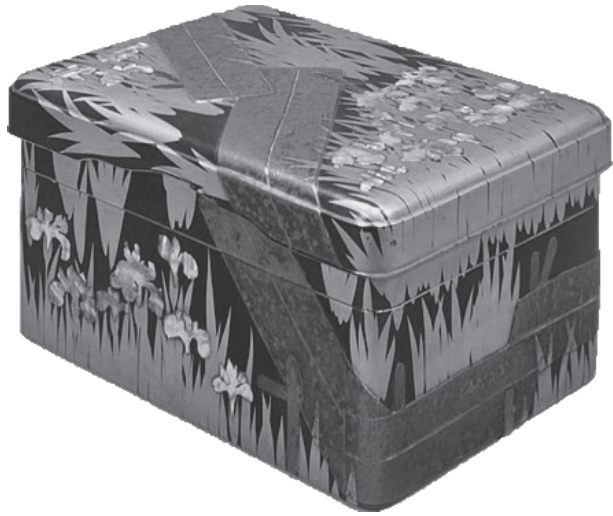
別されている。前者は、扇面の布置に屏風全体の意匠的效果が明らかに意図されたものを意味し、後者は、筆者ないし工房や制作意図を異にする多様な扇面群を、便宜的に寄せ集め、貼り付けた屏風と理解しておきたい。

小林忠『扇面画（近世編）³⁰』

この分類に則るならば、先に述べたように、本作は表裏または内外で西行物語や白楽天の物語展開が貼った際に意図されているため、伝俵屋宗達筆「扇面散貼付屏風」（フリーア美術館）のような扇面散らし屏風扇面貼交屏風に該当する。しかし、フリーア本が屏風の折れ目に跨ぐようにして扇面画を配置するのに対し、本手筥は画面を大幅に跨ぐような貼り付け方はされていない。このような各面に扇面が納まるようにする配置の仕方は、東京国立博物館本と三の丸尚蔵館本に類似する。

以上、本作と扇面画主題の作品を比較した。手筥に扇を貼る発想は、鎌倉時代に制作された扇を散らした葎絵手筥が源流にあり、一方で実際の扇を一面画が各面を跨がず納まるように配置する貼り方は、扇面貼交屏風から着想を得ている。

しかし、各面を跨がずに扇面を複数枚配置する構図法は、光琳作品において先例が無い。光琳が手掛けた箱物のうち、丸角で側面に高さのある例は「八橋蒔絵螺鈿硯箱」（東京国立博物館）や「水葵蒔絵螺鈿手箱」（M O A美術館）がある。これらはいずれも、図様によって面が連続している特徴がある。また、下絵であるが小西家文書に描かれている「梅花蒔絵箱下絵」（大阪市立美術館）も同様の形状である。光琳作「八橋蒔絵螺鈿硯箱」（挿図6）は、角を持たない身や蓋の表面上で、八橋の形状をした鉛板が身から蓋面へ繋がり、再び蓋



挿図6 尾形光琳「八橋蒔絵螺鈿硯箱」(国宝)1合、木製漆塗、高11.2 縦27.3 横19.7、江戸時代17世紀、東京国立博物館
鉛板でできた橋が箱の外側面を何面にも渡って繋がっている。

側面へと連続して配置され、どの角度から見ても意匠が繋がっている。「扇面貼交手筈」も、先に述べたように身側面部分の水平に隣り合う扇面同士が、僅かに重なり合いながら、絵巻のように数面に連続して貼られている点では「八橋蒔絵螺鈿硯箱」の鉛板でできた八橋と類似している。しかしながら、本作は蓋が「八橋蒔絵螺鈿硯箱」のように被せ蓋ではなく、平面の棧蓋である。そのため、身と蓋の境界線には角ができ、画面は断絶しており、扇の繋がりは角の無い身表側面の水平方向の連続性のみで完結している。また、「水葵蒔絵螺鈿手箱」は水流と水葵の意匠が蓋から身へと繋がっており、「梅花蒔絵箱下絵」も一つの幹から生える枝が五面すべてに連続している⁽³⁾。

以上のように、光琳がデザインを手掛けた高さのある箱物作品は、全て図様が箱の外側全面にわたって連続している。なぜならば、光琳は工芸の構成において、各面で各モチーフが独立して見えるようにすることよりも、全面の連続性を重要視しているからである。仮に本作の扇面画を光琳が貼り付けたとしたら、扇面を分断して大胆に数面を跨ぐことで、各面に連続性を持たせていたのではないだろうか。本作で扇面画が面を跨ぐこ

となく各面に収まっているように配置されている要因は、貼った人物が、あくまでも光琳作品として扇面画の鑑賞を意図して貼ったためであると考えられる。このような光琳の作例との相違点から、手筥に扇を貼る構成を考えた人物は光琳ではない可能性が強まるのである。

さらに、手筥の蓋は、二方棧蓋という蒔絵手筥や光琳の箱物では類例をあまり確認できない種類の形状である³²。蒔絵手筥の蓋は被せ蓋が主流であり、先に挙げた扇面画題の蒔絵手筥はいずれも身に蓋が覆うようにして重なる被せ蓋の形状をしている。この二法棧蓋は、主に茶道具にて用いられる種類のもので、二種類の濃茶を同時に客にもてなす際に用いる桐製の茶通箱で使われる形状である。加えて、茶通箱には複数種類あり、二法棧蓋の茶通箱は、元伯宗旦四男である裏千家四代の仙叟宗室（一六二二〜一六九七年）が用いはじめ仙叟好二方棧蓋茶桶箱として広まった³³。本作の寸法は茶通箱よりも大きく懸子もあるため、茶道具として用いることはないが、桐箱という材質や蓋の形状から、本作の注文を行った人物は、茶道にゆかりのある人物で、座敷飾りなどに用いた可能性もある。

最後に、画題の組み合わせ方に注目し、近世の扇作品と比較を行う。先の章にて、本図の草花図以外の扇面画が、富士越龍と、富士見西行、謡曲『白楽天』の画題を意識して表裏・内外に貼られていることを指摘した。光琳は本作以外にも、「八ッ橋・秋草図団扇」（阜山美術館蔵）や「寿老人・山水図団扇」（MOA美術館蔵）や「白菊・雪芦図団扇」（ファインバーグ・コレクション）、「玉蜀黍・薄図団扇」（デトロイト美術館）などの扇面画を手掛けており、また、紙扇と団扇の作例は宗達工房の作例も多くある³⁴。その内、骨に貼られた状態で現在まで残っている作例は僅かであるが、これらの例を見ると、光琳以前の扇作品には、二つのモチーフからなる定型画題を、表裏に分割して描く作例が確認できない。

一方、そのような例が見られるようになるのは、江戸後期に入ってからである。例えば、酒井抱一筆「鹿楓図(団扇)」(細見美術館)は、秋の定型画題として一画面に描かれる鹿と楓紅葉を、団扇の表と裏に分割して描いている。紙扇では抱一筆「風神雷神図(扇面)」(太田記念美術館)が風神と雷神を表裏に分割している。また、池大雅筆「洞庭秋月・瀟湘夜雨図(扇面)」や狩野栄信「江之島・鎌倉図(扇面)」(東京国立博物館)では、二つの名所を表裏に分割して描いている。蒔絵手筈では、蓋の表裏で一つの画題を表現する例が、既に鎌倉時代から確認できる。しかし、光琳画「扇面貼交手筈」の絵画はあくまでも扇面画であり、これら扇面を貼り付けた時点で扇に描かれた画題を表裏・内外で関連づける発想は、やはり扇面画の表裏一对の画題構成からきている。以上のような扇の現存作例から検討を行うと、扇においてモチーフを屏風の右隻と左隻に分けるように、特定の定型画題における二つのモチーフを各画面に分割して描く表現が主流となった時期は、一八世紀末に入ってからであると考えられる。

つまり、本作の着想は、扇面を手筈に貼るという点が扇面画主題の蒔絵手筈から来ており、実際の扇面を工芸の各面に貼る点は扇面貼交屏風から得ている。また、光琳が手掛けた扇面が主題の工芸作品は先例があるが、各面を跨がずに扇面画を複数枚配置する構図法と二方棧蓋の類例作品は無く、高さのある箱物作品では、全て図様が箱の外側全面にわたって連続していた。そして、二つのモチーフを組み合わせて特定のテーマを示す定型画題を、表裏の二面に分割する構成は、一八世紀末に主流になっていることが分かった。これらの他媒体との比較から、本作の桐箱に扇面画が貼られた時期は、光琳没後から時間の経った江戸後期であると考えられる。

まとめ

以上、尾形光琳筆「扇面貼交手筥」の扇面が手筥に貼られたことで付与された特性を考察してきた。

これまでの本作を扱った研究や作品解説では主に扇面画の図様に注目し、各図の類例作品を挙げることで、制作時期や作者が光琳であるか否かを検討してきた。それら研究は、本作の扇面画が、日本美術史学及び尾形光琳の作品群の中で、どのような位置づけに当たるのかを明らかにしてきている。本論ではそれら豊かな様式研究を土台とした上で、扇面画の筆致や画風の類例作品に言及するのでは無く、扇面画が手筥の面に貼られていることによって付与された新たな様式について検討を行った。

まず、身側面に貼られた物語画の「西行図」と「白楽天図」に注目し、両図の典拠となる『西行物語絵巻』と謡曲『白楽天』の共通点を挙げた。一つ目に、両扇面画に描かれた主要人物が和歌に長けていることを挙げ、本作は全面に日本古来の草花の扇面画が周囲に貼り巡らされることで、その物語の和歌及び大和文化の特徴を強めていることを指摘した。

二つ目に、両図とも旅路に行く場面であることを挙げた。そして、懸子の「富岳図」と「雲竜図」は、江戸の定型画題である富士越龍を表すために、表裏面に一対で貼られていることに加えて、身側面との関係性があるのでは無いかと試論を述べた。結果、「西行図」と「富岳図」は『西行物語絵巻』及び富士見西行を想起させるように貼られ、「白楽天図」と「雲竜図」は謡曲『白楽天』の物語展開を鑑賞者に想起させるように貼られていることを指摘した。このように、両図は外側面から内の懸子にかけて箱を開くことで、物語展開をたの

しめる趣向となっている。また、富士見西行や富士越龍などの定型画題は、狩野派以外の絵師による作品で、江戸の後期になってから普及している点から、扇面画を手筈に貼った時期は江戸後期、とりわけ弘化期以降であると考えられる。⁽³⁵⁾

次に、近世の様々な絵画や工芸と比較することで、本作の造形が何から着想を得ているかを考察した。結果、本作は扇面画主題の蒔絵手筈や、扇面貼交屏風、茶通箱と造形の類似点が見られることが判明した。最後に、扇と比較を行い、二つのモチーフを組み合わせた定型画題を扇の表裏に分割して表現する方法は、一八世紀末に主流になっていることを指摘し、このことから扇面画を手筈に貼った時期は、江戸後期以降である可能性を再び述べた。

従来の先行研究では主に扇面画の図様に注目してきたが、本論では手筈内での扇面画の構成方法について検討を行った。光琳が描いたとされる扇面画の図様に触れず、扇面の貼り合わせ方による扇面画同士の関係性や、他の工芸との類似点を挙げる試みは、本扇面画の作者問題には迫ることができない。しかしながら、これらの考察の結果、本作は箱を開くという行為によって物語が展開する趣向性が含まれていることや、蒔絵手筈や屏風、扇など様々な媒体の特性を複合していること、そして扇面画が江戸後期に好まれた定型画題の一対を意識して貼られていることが判明し、貼られた時期を絞ることができた。本論の試みによって、図様に注視してきた本作の研究に新たな視点を加え、本作に対する人々の興味関心と研究が更なる飛躍を遂げることを望みたい。また、本作のこれら様々な特質は、扇面画が貼られた本作が屏風や扇でなく、懸子を挟んだ手筈であるからこそ得られたものである。扇面画を描いた光琳らは各図を個々に独立したものととして描き、このような趣向性は想定していなかっただろう。しかし、本作は後年の人物により工芸となったことで、絵師の意図を越えた新

たな趣向性が加味されている。そして、各扇面画の琳派画風や金地の豪華さのみならず、絵師の意図を離れた後年の人物が考えた趣向性による工芸作品への昇華こそが、本作の評価を大いに高めているのである。

註

(1) 光琳の画風が後世にどのように伝播していったのかについては、以下の書籍に詳細に述べられている。

玉蟲敏子「生きつづける光琳 イメージと言説をはこぶ《乗り物》とその軌跡」(シリーズ近代美術のゆくえ) 吉川弘文館、二〇〇四年七月

小山弓弦葉『光琳模様』(日本の美術 五二四号)、ぎょうせい、二〇一〇年一月

青木美保子ほか編『京都伝統工芸の近代』思文閣出版、二〇一二年八月

(2) 各面を正面から撮影した図は以下の図録に掲載されている。

東京国立博物館、読売新聞社編『尾形光琳生誕三五〇周年記念 大琳派展 継承と変奏』読売新聞社、二〇〇八年一〇月、一六八〜一六九頁

根津美術館学芸部編『尾形光琳三〇〇年記念特別展 燕子花と紅白梅 光琳デザインの秘密』根津美術館、二〇一五年四月、七六〜七七頁

(3) 署名と印章の位置は以下の表の通りである(筆者作成)。

図	図の貼付部分	署名	印章
富岳図	懸子表面	「法橋光琳」	「寂明」朱文方印
雲龍図	懸子裏面	「法橋光琳」	「潤聲」白文方印
白楽天図	箱側面(後方)	「寂(明)」	「寂(明)」白文方印

署名と印章のある三図のうち二図は内側にある懸子に貼られ、「樹下人物図」を前方とした場合、「白楽天図」は後

方に貼られている。もし、光琳が描いた当時に貼ったのならば、蓋表などの見える位置に貼ったと考えるのが妥当である。本作は手筈と言う形式であるために、屏風や掛軸のように閉じることが出来ず、扇面画は常に外気に触れる状態となる。そのため、扇面画を配置した人物が、光琳の署名・印章のある作品の劣化を避けるため、このような配置になったのではないだろうか。覗くとき以外は外気にさらされたい懸子や、普段は日光が当たりづらい上に底面のように擦れる恐れのない後方面など、経年変化の要因が少ないところに、これら三図は配されている。そのため、この署名と印章のある三図は光琳ではない人物が配置を考え、それ故に光琳画を重要とした結果の配置と考えられる。

(4) 先行研究では、本作は扇面に折り目があることから、本来骨を入れて使用していたものを剥がして貼り付けたという考えで意見が一致している。しかし、この紙扇が能扇や祝儀扇、茶席扇、舞扇のうち、どの種類に属していたのかについては未だ判明していない。貼り付けられる以前の用途も含め、今後検討する必要がある。

(5) 「尾形光琳の扇面画」『国華』二四一号、國華社、一九一〇年

「光琳画張付手箱解」『国華』五五八号、國華社、一九三七年

光琳や琳派、近世美術を取り上げた全集や、展覧会図録において本作は度々取り上げられているが、本稿では本手筈をメインに取り上げている論文のみをまとめる。

(6) 山根有三「光琳筆扇面貼交手筈」『大和文華』三三三号、一九六〇年、二二頁

以上の論文は以下の文献に再録されている。山根有三著『光琳研究一』（山根有三著作集一）中央公論美術出版、二〇〇五年四月

(7) 前註(6) 山根有三論文、一四頁

(8) 中部義隆「尾形光琳筆「富嶽図扇面をめぐって」『大和文華』一〇〇号、一九九八年八月

中部義隆「尾形光琳筆「八橋図」(扇面貼交手筈)について」『美のたより』一五四号、二〇〇六年四月

中部義隆「尾形光琳筆「樹下人物図」(扇面貼交手筈)について」『美のたより』一五八号、二〇〇七年四月

中部義隆「尾形光琳筆「雲竜図」(扇面貼交手筈)について」『美のたより』一七八号、二〇一二年四月

以上の論文は以下の文献に再録されている。中部義隆『近世絵画研究—大和文華館所蔵品を中心に—』大和文華館、二〇一八年四月

- (9) 成瀬不二雄『富士山の絵画史』中央公論美術出版、二〇〇五年一月
前註(2) — 2野口剛作品解説、一二四〜一二五頁
- (10) 各図の類例を概観してみると、構図がほぼ一致する扇面画や、モチーフの一部の筆致が一致するのみの扇面画など、類似する範囲には幅がある。本作は全面にわたって光琳の画風様式であるが、既に山根氏が指摘するとおり、光琳以外の絵師による扇面画作品もある可能性が高い。
- (11) 前註(6) 山根氏論文、一二頁
前註(2) — 2野口剛作品解説、一二四〜一二五頁
- (12) 本作は、大和文化館の所蔵品展の他に、琳派をテーマにした他館の企画展で度々展示されている。なお、本作の出品が確認できる最も早い美術展覧会は、大正四年六月に三越で開催された「光琳遺品展覧会」である。
- (13) 佐成謙太郎著『謡曲大観』第四卷、明治書院、一九八二年、三五二〜三五三頁
- (14) 謡曲『白楽天』と応永の外寇の関連性を指摘した文献として、主に以下を参照した。
久米邦武「謡曲白楽天は傑作なり―雄大なる体外思想と応永の外寇『能楽』第一四卷、一九一六年一月
高野辰之『日本演劇史』第一卷、東京堂、一九四七年
天野文雄「『白楽天』と応永の外寇―久米邦武と高野辰之の所説を検証する―」『Z E A M I 中世の芸術と文化』第一卷一、二〇〇二年一月
スーザン・ブレイクリ・クライン著、荒木浩編訳「政治的寓意としての能―「白楽天」をめぐる―」『大阪大学大学院文学研究科紀要』五〇号、大阪大学大学院文学研究科、二〇一〇年三月
- (15) 本稿では草花図の配置について言及を行わないが、扇面画の色彩と配置も注目すべき点である。本作では濃彩の扇面画が箱表側面や蓋、懸子にあるのに対し、金彩の扇面画は箱底の表裏に貼られている。近世絵画においては表の絵を金地、裏を銀地にする例が多い。一方で表の絵を濃彩で描き、裏の絵を単色で描く方法も、江戸における抱一以降の琳派における絵画で度々用いられている手法である。酒井抱一筆「四季花鳥・波濤図雛屏風」(出光美術館蔵)は、表面が金箔地の上に濃彩で四季花鳥を描いている一方、裏面は銀箔地に墨のみで波濤を描いている。また、すでに本作の「富岳図」との類似が指摘されている伝光琳筆「富士図扇面」(出光美術館蔵)は、扇面に金地濃彩を用いて富

士が描かれている。この「富士図扇面」は光琳画の扇面を軸装する際、下地として用いるため其一による薄図が金銀彩で描かれている。これらを鑑みるならば、金泥で描かれた本手管の底面は、屏風裏や掛け軸の下絵に該当する。

また、本作の团扇画については以下の文献でも言及されている。

山根有三『尾形光琳团扇画〈特号〉』（国華 一二六七号）国華社、一九九二年二月

(16) 中部氏による本指摘は、論文ではなく大和文華館の作品紹介の動画で述べられている。

「大和文華館 コレクション 絵画 日本 扇面貼交手管」

<https://www.kinetsu-g-hd.co.jp/culture/yanato/collection/collect01.html>

（最終閲覧日二〇一九年一月二〇日）

(17) 富士山と龍を一对とした画題の名称は、昇竜富士、不二越龍、富士山登龍、富士龍などとも呼ばれる。本論では富士越龍に統一した。また、富士山の画風様式について、光琳の実見した富士山が影響している可能性については以下の図書にて述べられている。

(9) — 1 成瀬不二雄文献

(18) 前註(8) — 4 中部義隆論文

墨画による雲竜図は、扇面貼交図の中で好まれた画題であり先例が確認できる。

(19) 前註(6) 山根有三論文

(20) 小松茂美編『西行物語』詞書釈文『西行物語絵巻』（日本絵巻大成二六〇）中央公論社、一九七九年五月、二二二

〜二二三頁より翻刻を引用した。なお、改行箇所は引用文献に合わせた。

(21) 本作の身側面に貼られた「白楽天図」が根津美術館蔵「白楽天図屏風」の図様に類似することは、既に表に記載した先行研究で述べられる通りである。「白楽天図屏風」の図様については以下の文献にて述べられている。

河野元昭解説『尾形光琳』（日本美術絵画全集 第一七巻）、集英社、一九七六年

川延安直「根津美術館蔵 尾形光琳筆「白楽天図屏風」について」『藝叢 筑波大学芸術学研究誌』三号、筑波大学、

一九八五年一月

『石川県立美術館開館三〇周年 金沢宗達会創立一〇〇年記念 俵屋宗達と琳派』石川県立美術館、二〇一三年

- (22) 宗達や光琳の作品において能謡曲の画題が好まれていたことは、既に以下の先行研究にて述べられているため本稿では割愛する。
- 江村知子「光琳画における能の影響について 静嘉堂文庫美術館所蔵「鶴舟図」を中心に」『美術史研究』三四号、早稲田大学美術史研究会、一九九六年一二月
- 河野元昭「平成20年度大東文化大学院文学研究科書道学専攻特別講義 宗達光琳私論 能謡曲との関係」六号、大東文化大学院文学研究科書道学専攻院生会、二〇〇八年
- 内田篤呉「琳派と能 光悦蒔絵にみる謡曲の意匠」『観世』八二巻一〇号、檜書店、二〇一五年一〇月
- (23) 前註(13) 佐成氏書籍、三五六頁
- (24) 富士越龍の画題の系譜や具体的な作例は以下の文献に述べられている。
- 大塚絢子「第60回全国大会研究発表要旨〈富士越龍図〉再考―聖徳太子伝承における「天翔ける黒駒」との関係―」『美術史』一六三三号、二〇〇七年一〇月
- 竹内隆「北斎晩年の描画に見る命の再生とアニミズム 上町祭り屋台天井絵と「富士越龍図」を中心にして」『一般財団法人北斎館北斎研究所研究紀要』九号、北斎館北斎研究所、二〇一六年九月
- 『特集 富士山―型の形成と展開』（聚美 二九号）青月社、二〇一九年一月、
- (25) 松島仁「富士山―絵画ジャンルの創生と展開―『聚美』二九号、青月社、二〇一八年一月、五七頁
- (26) 旅路を行く西行の姿と、遠くに富士山が見える場面は、すでに『西行物語絵巻』において絵画化されている。しかし、本稿では西行と富士山を一組として描いている作品に焦点を当てている。
- (27) 西行を主題とした作品について論じた文献は、主に以下を参照した。
- 千野香織著、至文堂編、国立文化財機構監修『絵巻 西行物語絵』（日本の美術 四一六号）ぎょうせい、二〇〇一年一月
- 『西行―紀州に生まれ、紀州をめぐる―』和歌山県立博物館、二〇一八年一〇月
- (28) 扇面画意匠の蒔絵手筥は他にも例がみられる。蒔絵手筥に関しては特に以下の文献を参考とした。
- 蒔絵研究会『手箱』全二冊、駸々堂出版、一九九九年五月

(29) 琳派諸家の蒔絵に関する文献は、主に以下を参照した。

溝口三郎「光琳の蒔絵」『東京国立博物館研究誌』一号、東京国立博物館、一九五一年四月

小松大秀「光悦・光琳蒔絵の登場 名品が語る漆芸史(一〇)」『淡交』五二巻一〇号、淡交社、一九九八年一〇月

「江戸蒔絵 光悦・光琳・羊遊斎 創立130周年記念特別展」東京国立博物館、二〇〇二年八月

(30) 小林忠『扇面画(近世編)』(日本の美術 三三二号) 至文堂、一九九三年二月、二二一～二三頁

(31) 「梅花蒔絵箱下絵」については以下の文献を参照した。

山根有三「館蔵の紅白梅図屏風の筆者について(上・下)」『出光美術館館報』七七～七八号、一九九一～一九九二年

江村知子「光琳の蒔絵製作と絵画について」『美術史』一五九号、美術史學會、二〇〇五年一〇月

(32) 二方棧蓋とは身に重なる立ち上がりがなく、平板が身の上に直接乗る形状で裏に二本の棧が付いている蓋のことである。

(33) 裏千家四代の仙叟宗室については以下の文献を参照した。

井口海仙『竹蔭抄』河原書店、一九四七年

石川県立美術館・茶道資料館編『特別展 仙叟宗室 人と茶の湯』石川県立美術館、一九九六年四月

熊倉功夫『茶の湯と茶人の歴史』(熊倉功夫著作集 第二巻) 思文閣出版、二〇一六年九月

(34) 扇については主に以下を参照した。

水尾比呂志『宗達光琳派扇面画集』全四冊、光琳社出版、一九六五年

『光琳の团扇画』(雅Ⅱ) 瀬津雅陶堂、一九七八年

『扇面画(古代～近世編)』(日本の美術 三二九～三三二号) 一九九二年二月～一九九三年二月

サントリー美術館、山口県立美術館編『扇の国、日本』サントリー美術館、二〇一八年一月

(35) 今後は、本作の扇面画の貼り合わせ方が、文人やいわゆる江戸琳派の好みに近い点についても考察する必要がある。

挿図・資料出典

(挿図1～5) 『尾形光琳三〇〇年記念特別展 燕子花と紅白梅 光琳デザインの秘密』根津美術館、二〇一五年四月、

七六～七七頁

〔挿図6〕 「東京国立博物館 研究情報アーカイブス」 <https://webarchives.tnm.jp/> 「八橋時絵硯箱」 作品番号「C0061049」

〔最終閲覧日二〇一九年四月九日〕

〔資料〕 全て筆者作成。

〔附記〕

本稿は、平成三〇年度 学習院大学哲学会 秋季研究発表会（二〇一八年一月二四日 於学習院大学）で行った口頭発表の一部に加筆・修正したものです。本研究に際して、学習院大学の佐野みどり先生、荒川正明先生より貴重なご助言とご指導を賜りました。また、作品の図版の掲載およびGLIM-IRでの公開にあたっては、ご所蔵館各位のご厚情を賜りました。末筆ながらここに記して、厚く御礼申し上げます。

A study of box with fan-shaped paintings by Ogata Kōrin: Screen development on the box

ARAI, Yui

Ogata Kōrin's "Box with fan-shaped paintings," an important cultural property at the Museum Yamato Bunkakan, has twelve fan-face paintings affixed to it. Research has thus far focused on the paintings by Kōrin to the exclusion of the overall design of the box. This article rather offers new perspectives on the box by considering it in its entire form.

Featured on this box are motifs associated with "Saigyō" and "Hakurakuten", which are derived from the "Illustrated Biography of the Monk Saigyō" and the Noh song "Hakurakuten." These two stories have several similarities. First, both are "utamongatari" (poem-tales). Second, both "utamongatari" feature scenes of a journey. "Saigyō" and "Mount Fuji" are reminiscent of "Fuji-mi Saigyō" because they are pasted as a set. In addition, the set of "Hakurakuten" and "Dragon" reminds the viewer of the story's development in the Noh song "Hakurakuten." The fixed form of "Fuji-mi Saigyō" and "Fujigoshi-Ryū" ("The Dragon Rising Over Mount Fuji") has been popular since the later Edo period. Therefore, the fan-face paintings are thought to have been put on the box thought in the late Edo period (1615-1868), probably following the Hiroshi period.

Next, by comparing this work with various early modern paintings and crafts, this article examines its sources of inspiration. Similarities of modeling can be seen with other maki-e boxes on which fan-face paintings were drawn, such as *Senmen Harimaze Byōbu* and *Satsu-bako*. The latter work has been compared to the fans. The comparison revealed that the expressive decision to divide fixed-form titles combining two motifs onto the front and back of a fan became popular at the end of the 18th century; thus further suggesting that the fan frames were pasted on after the late Edo period. The current form of the work owes to a later person who affixed the fans to the box. The work is decorated not only

with the Rimpa style fan-face paintings and bold and luxurious gold, but also with craftwork indicative of later tastes; the added value of such features complicates our evaluation of this work.

（美術史学専攻 博士後期課程二年）

