

大坂画壇の展開と狩野派

——森狙仙筆 墨馬図をめぐる——

一

大坂は、日本最古の寺、四天王寺が建立され、難波の宮が営まれた。また、難波の津も奈良の都への入口の一つとして位置づけられ、日本の重要な都市として早くから開けており、四天王寺のほかにも、住吉大社、天満宮等の大きな寺社も軒を連ねていた。しかし、平安時代から室町時代にかけては、歴史の舞台には大きく登場しては来なかったようである。

室町時代には、浄土真宗の一大中心寺院石山本願寺が造営され、その寺内町として大きく発展した。だが、その石山本願寺も天下統一を目指す織田信長に対抗して、一一年（一五七〇—一五八〇）に及ぶ石山合戦を展開した。この戦は結局、武力では決着がつかず正親町天皇の仲介で和平が成立する。一一世頭如は石山本願寺を開城し、紀州へ退いた。この時、石山本願寺は焼失し、おそらくそれに伴って、殷賑を極めた寺内町も大坂の街も焼土と化し衰退したことであろう。

その後、豊臣秀吉が天下を統一し、石山本願寺の跡に大坂城を築いて居城とした。築城は天正一一年（一五八三）から数年で完成したといわれる。秀吉政権の中心として城下町が整備され、各地の商工業者も城下へ集住させられ、一大城下町が出現した。

秀吉が歿し（慶長三年・一五九八）、天下は徳川家康の手に移り、慶長八年（一六〇三）江戸に幕府が開かれた後も、一方の雄豊臣家の城下町として繁栄を続けた

ことであろう。しかし、慶長二〇年（一六一五）の大坂夏の陣で豊臣家が滅亡、大坂城は落城した。この合戦で大坂の街も大半は再び焼土と化し、住民の多くも四散したものと想像される。

徳川家康は直に大坂城を再築し、住民も戻って、豊臣時代に勝る大都市へと成長していった。徳川幕府は大坂城に城代を置き、政治的には西国諸大名の監視等の拠点として重きをなした。一方、商業的な繁栄は、天下の台所と称されるように日本の経済の要でもあった。

二

織田信長・豊臣秀吉などの天下人の画事を担ったのは狩野派の画家であった。狩野永徳、その弟子狩野山楽、永徳の子光信・孝信らを中心とする狩野一門の画家達である。中でも、織田信長は狩野永徳を重用し、安土城をはじめ、豊臣秀吉の聚楽第や大坂城の障壁画制作に携わった。狩野山楽も永徳歿後、その跡を継いで、豊臣家の画事の中心にあった。永徳の子の光信も孝信も、当初は豊臣家関係の仕事を担当していた。光信・孝信兄弟は後に徳川家の画事に重心を移して行くが、山楽は最後まで豊臣家に深くかかわっている。そして、大坂落城の際も城中に居たといわれ、その為、徳川方の落人狩りに追われることになるのである。

織田・豊臣時代の狩野派の居宅は京であり、仕事の度に安土や大坂など現地に一門の画師を率いて滞在し制作したようである。しかし、狩野山楽は豊臣家のお抱絵

木 村 重 圭

師的立場から大坂に拠点を構えていたと見て当然であろう。それは、山楽一人がというのではなく、彼の養嗣子狩野山雪や弟子達を含めての一門の画家を擁しての筈である。

また、秀吉時代は、多くの大名達も大坂に屋敷を構えており、豊臣家のみならず各大名家に於ける画事も盛んであったと推測される。また、城下の商家などからの注文も相当にあったことであろう。こうした状況に対して、これまた狩野一門のみならず、他派や独立した画家も多数が大坂に住んでいたと見られる。しかし、豊臣時代の大坂の画家については、何ら資料が残されていない。

三

江戸時代になり、大坂城も再建され、天下の台所として一大商業都市大坂が次第に発展し江戸・京と並ぶ大都市に成長した。石山本願寺の寺内町・門前町の時代、豊臣秀吉の時代以上の繁栄を誇るようになった。天下泰平の世となり、江戸幕府の体制が整うのに伴い、もはや戦乱の恐れも消え、人々の生活も安定し、平和の中にゆとりが生じて来たことであろう。

一七世紀も中頃には、俳諧の西山宗因(一六〇五—一六八二)が大坂を中心に活躍するようになり、その弟子の井原西鶴(一六四二—一六九三)が出て、好色物、雑話物、町人物等いわゆる小説の世界での活躍となる。これらの西鶴の著作物は、版本の形で出版され、広く読まれることになるが、この出版という形で、自分の作品を多く世に出したのは西鶴が始めてであるといっても過言ではないであろう。その出版された本を通じて、大坂・京・江戸をはじめ広く世に知られた。これらの著作物の多くには、西鶴自身の描いた挿図がおさめられている。西鶴が誰に付いて絵を学んだかは、明らかではないが、後世の版本のように専門の絵師が挿図を担当するのではなく、著者自身である西鶴が描いているのも時代を表わしているものといえよう。西鶴の時代には、まだ大坂には専門の絵師が殆んど居なかったのではないだろうか。

西鶴に続いて近松門左衛門の活躍が展開される。大坂の浄瑠璃・歌舞伎の世界に

新風を送る脚本を多く世に出した。一七世紀後半は大坂の文化・芸術が極めて活況を呈し、人々の生活はゆとりが生まれ、生活必需品以外の様々の分野に活動の場が拡大していく。中でも芸術分野の展開が急速に進展するのが、ちょうどこの時期である。人々は戦乱が無くなり経済的にも安定した太平の世を謳歌し、生活の中に広く楽しみを求めて行ったのである。そうした大坂の地で、宗因の俳諧、西鶴の小説、近松の脚本と浄瑠璃・歌舞伎が盛んとなった。

しかし、一方、まだ江戸初期一七世紀の中頃から後半にかけての画家の活躍は資料に残されていない。当然のこと狩野山楽に学んだであろう一門の画家や、その他の画家達も大坂に残っていたであろうが、彼らの残した作品や、彼らに関する資料は知られていない。一七世紀は、まだ殆んど京の画家達が、大坂における絵の仕事の多くを担っていたものと推測される。そして、一七世紀も終わり近くになって、ぼつぼつ大坂を地盤とした画家が出てきて、大坂画壇の成立へと展開するかと考えて大過ないであろう。

四

大坂画壇の展開は一八世紀を迎えてと見ていいであろう。最初に登場するのは、橘守国(延宝七年—寛延元年・一六七九—一七四八)と大岡春ト(延宝八年—宝暦一三年・一六八〇—一七六三)の二人である。一八世紀初頭二人はちょうど二〇歳位で、まだ十分一人前の画家ではなかったと思われるが、ぼつぼつ画家として歩み出していたと見ていい。

橘守国は京の狩野派の画家、鶴沢探山(万治元年—享保一四年・一六五八—一七二九)について学んでいる。師の探山は、もともと京の出身であったが、江戸へ下り狩野探幽の門に入り、狩野派の画技を修得して探幽門下の逸材と称されるまでになった。そして、元禄年間(一六八八—一七〇四)東山天皇の勅宣により京へ戻った。東山天皇から、狩野派の画家を求めて来たのに応じ、探山が推挙されたと伝えられる。さらに、京へ上った探山が求めに応じて描いた作品が、天皇の勅慮にかな

ところで、探山の師探幽は延宝二年（一六七四）七三歳で歿している。この時、探山はちょうど一七歳（数え年、以下同様）であった。はたして探山が何歳の時、京より江戸へ出て探幽の門に入ったかは明らかではないが、大村西崖著『東洋美術大観附属 日本絵画史』（大正十一年七月二〇日改訂版による）によれば、狩野派における画道修行について、「初入門の年齢は凡十五六歳を常とし」とある。また、橋本雅邦の「木挽町画所」（『国華』第三号）には「画家ノ子弟ニアリテハ、通常七八歳ノ頃ヨリ、筆ヲ以テ簡單ノ形状、瓜、茄子等ヲ画カシメ、其手腕ヲ自在ナラシム。」とあり、ある程度の基礎を身につけてのち、画所（この場合、木挽町狩野家）へ入門するようである。だから当然七、八歳以後、数年を経てということになる。先の一五、六歳が一つの基準で、もう少し早い場合もあったと思われる。橋本雅邦のいう七、八歳から絵筆を持つて簡単な形のものを描くのは、画家の子供のことである。ところで、鶴沢探山は京の人とは伝えられているものの、その父親の仕事や家系については何ら伝えられるところがない。しかし、京から江戸へ下って狩野探幽の門に学ぶくらいであるから、それなりの出自であったことには間違いないであろう。ともあれ探山は一〇歳過ぎから一五歳の間くらいに探幽門に入ったと推定しておこう。

さらに雅邦の「木挽町画所」によれば、入門してすぐ師の指導が得られるものではなく数年（個人の力量による差は当然存在する）は、高弟らによる手解きを受け、所定のレベルに達して始めて師の教授、批評が得られるとある。とするならば、探山が一〇歳で探幽門に入ったと仮定して、その七年後に師の探幽が歿する。基礎課程を三、五年で終了して、いよいよ探幽の指導を得られるようになったとしても、実際に指導を得た年月は二、三年ということになる。これが一五歳で入門したのであれば、さらにその年数は短くなる。いずれにしても、探山が師探幽の指導を受けた期間は極めて短い間であったと見られる。

また、これも個人差（能力、才能差）のあることでもあるが、雅邦は続けて「サレバ狩野修業年限ハ凡ソ十年以上ヲ要シ、大抵年齢三十二達シテ終ワルヲ常トス」と述べている。探山もこの例に近いものと推測しておこう。

先にも触れたように、探山は東山天皇の勅宣により、探幽門下から選ばれて江戸

より京へ戻り、宮廷御用絵師となった。記録類にはそれを元禄年間と記すのみで、元禄は元年から一七年（一六八八—一七〇四）まで一五年余りある。最も早くて元禄元年（一六八八）探山三三歳、元禄一七年（一七〇四）とすれば四七歳。これは余りにも遅すぎよう。やはり、元禄もかなり早い時期と考えた方が合理的であろう。

三三歳位で京へ戻ったと仮定すると、探幽歿後なお一〇余年、江戸に居て修行を重ねつつ師家の画事の助手などを勤めていたのであろうか。早くに探幽を失った後の鍛冶橋狩野家では、探幽の養子益信はすでに表絵師駿河台狩野家として独立しており、長男探信守政は承応二年（一六五三）、次男探雪守定は明暦元年（一六五五）生まれである。とても門弟を指導できるわけはなく、自分自身がまた修業の身であった時と考えたいのであるが、或は、父探幽による幼時からの英才教育を受け、他の門人達とは違い、早くから天賦の才を発揮していたようではある。

探幽門下には、探幽四天王と称される久隅守景（？—？）、桃田柳栄守光（正保四年—元禄十一年・一六四七—一六九八）、尾形幽元守房（寛文六年—享保一七年・一六六六—一七三二）、神足常庵守周（？—？）らの高弟があり、時に鶴沢探山が四天王に加えられることもある。しかし、先の四人に比して探山は少し若すぎる。探幽が歿した時、先の四人はいずれも独立していたと考えられ、鍛冶橋画所を直接に指導することが可能であったか疑問が残る。

ともあれ探山は、師探幽歿後も鍛冶橋狩野家の画所に残り、研鑽に努めていたのであろう。そうして、一門内で頭角を現す存在となったものと思われる。というのも、四天王と呼ばれる探幽の早い時代からの弟子達の多くが独立し、各地の大名家に召し抱えられていったあと、晩年の弟子として探山は残ったものと推測したい。

そうした折、東山天皇からの勅宣に応じて、鍛冶橋狩野家内から、先師探幽門下の俊足として選ばれたのが探山であった。京の出身ということも選考理由に大きく作用していたことであろう。野口剛氏は、探山の上洛時期の一つの目安をその法橋叙任の元禄一三年（一七〇〇）に置いて、その前後数年と見ておられる⁽¹⁾。仮に元禄一三年とすれば、探山四三歳、もう少し早くと考えたいところであるが、確かな資料を得るまでまつこととしたい。

京へ戻った探山は、早速、宮廷の画事に携わり、その仕事は幸いにも東山天皇の御意にかなひ、以後、宮廷の御用絵師として多くの作画を続けることとなる。中でも、宝永度御所造営(宝永五年・一七〇八)には、江戸から上つて来た狩野探信や狩野永叔らと共に多くの襖絵を描いた。そして、京に於ける狩野派の中心として活躍することになり探山以降、探鯨、探索、探龍、探泉……と明治まで継承される。

一方、京には狩野山楽、山雪、永納とやはり宮廷、公家、社寺を中心に京狩野家が桃山時代以来の伝統的活動を展開していた。そこへ、鶴沢探山が江戸から割り込んで来たという構図になるのである。はたして両者の関係はどうであったのか。具体的な相関関係は明らかではないが、決して対立的な存在ではなかったようで、両々相俟つて共に画業繁栄を競ったのであろう。決して、商売敵のようには見えてこないのである。

五

大坂画壇をになうことになる橘守国(延宝七年—寛延元年・一六七九—一七四八)、小柴守直(宝永三年—宝暦二年・一七〇六—一七六二)、林幽甫(？—明和七年・？—一七七〇)、牲川充信(？—？)らは、いずれも鶴沢探山の門に学んだ。生歿年未詳の牲川充信は別として、年齢的にみておそらく橘守国が最も早く探山門に入ったと考えられる。

大坂画壇の草創期を担うこれらの画家達が何故、師として探山を選んだのかは定かではない。彼らの研究は、決して十分に進んでおらず、いずれも詳しい伝記は判明していないものの、多分、大坂が大坂周辺の出身であったろう。それ故、絵の修業を終えた後、大坂へ戻って画家として独立したものと思われる。大坂にはまだ特筆すべき画家はいなかったから、当然、京の画家が師として選ばれることになる。一七世紀後半から一八世紀初頭の京には、宮廷画所に復帰した土佐派があり、土佐光起(元和三年—元禄四年・一六一七—一六九二)、その子、土佐光成(正保三年—宝永七年・一六四七—一七一〇)の時代で、伝統的な大和絵の画系を展開し

ていた。また、海北派も海北友松の子友雪(慶長三年—延宝五年・一五九八—一六七七)、三代友竹(承応三年—享保三年・一六五四—一七二八)らがそれぞれに活躍していた。

そして、何より京狩野派が、三代狩野永納(寛永八年—元禄一〇年・一六三一—一六九七)、四代永敬(寛文二年—元禄十五年・一六六二—一七〇二)、五代永伯(貞享四年—明和元年・一六八七—一七六四)の活躍期で、初代山楽以来の伝統を誇っていた。

この様な京都画壇の現状に対して、何故、江戸からの新来の画家、鶴沢探山が大坂の画家達の師に選ばれたのであろうか。いささか不思議の感が拭えない。考えられる理由の一つとして、江戸幕府も一七世紀後半に入ると、完全に幕藩体制の整備が進み、各分野、各制度も幕藩体制・支配体制の中に組織された。画壇も狩野派がその頂点に位置し幕府の御用絵師、各大名家のお抱え絵師の職をほぼ独占する状態にあった。この狩野派の江戸期の体制を固める重要な位置にあったのが狩野探幽で、その名声は全国に轟いていたことであろう。その探幽の高弟が探山であった。探山は、東山天皇のお召しにより京へ戻って来て、宮廷の重用を得ていたのである。

さらには、江戸の狩野派における弟子達への指導体制、指導方法や弟子を動員しての集団制作体制等が確立されており、その中で画家として大成した探山は、十分にそれを身に付けていたと考えられる。そうした条件は、京へ来て新しい弟子・門人の養成にも存分に活用できたのではないだろうか。条件が整っている探山の画所は、弟子達をスムーズに迎え入れ、指導することが可能であったと理解したい。

こうした理由から、大坂の画家を志す人々が、京の探山に多く入門したと推測している。橘守国、小柴守直、牲川充信、林幽甫らは、探山門下での修業を終えて、大坂に戻り、大坂画壇の草創期を形成したのであった。

同様に大坂画壇の草創期を担った大岡春卜については「狩野氏ノ法ニ学ブ」とあるのみで、その師の名を伝えていない。探山でなかったであろうことは、同書に掲載される牲川充信と橘守国が探山門下、吉村周山が牲川充信門、勝部如春齋が狩野榮春齋門と、その師名は明記しているにもかかわらず、春卜のみが先の記述であ

る。師名は不詳ではあるが、ともあれ狩野派の画家に学んだことは確かである。春トも含め大坂画壇の出発はすべて狩野派であったと考えていいのである。

六

橋守国が京へ上り、探山の門に投じたのは、当時の通例から一五歳頃と仮定すれば、元禄六年（一六九三）ということになる。はたして、この頃、探山は京へ戻っていたであろうか。先の推測との溝が感じられる。そして、修業を終え独立するのが、これも通例によれば三〇歳位。とすれば、守国が大坂へ戻ったのは宝永五年（一七〇八）頃となるのである。この年限が一つの目途であろう。守国が最初の絵本『絵本故事談』を出版したのが正徳四年（一七一四）であるから、この推定は、極めて妥当なものと考えられる。

以後、守国は自分が勉強した狩野派の粉本の公開という形で絵本の出版を行い、『国書総目録』によれば、一九件の絵本等を出版している。この絵本の出版は、自分の門人以外にも絵を志す人々の、あるいは、趣味に絵を描こうとする人へのいわゆる参考書という要素が大きかった。粉本の公開は、一派内部（狩野派）の粉本を外部へ公表することでもあり、当初クレームも出たようで、一説には狩野派から破門されたと伝える。しかし、絵の勉強の一般化・普及という観点においては、重要な意味を持っていたのである。それはまた、絵本を必要とする人が、多く居たことでもあり、だからこそ、守国は何冊もの絵本を出版したのである。これは、全く同時期に活躍した大岡春トもそうであり、彼も『国書総目録』によれば、守国と同数の一九件を出版している。

絵本の出版は多分に一般向けであったが、一方では、多くの門人を指導し、子供の橋保国（享保二年—寛政四年・一七一七—一七九二）、その子保春（寛延三年—文化一三年・一七五〇—一八一六）、保国の門人と考えられる橋守行（宝暦元年—文化元年・一七五一—一八〇四）、さらには守国の門人葛蛇玉（享保二〇年—安永九年・一七三五—一七八〇）等の画家を輩出した。近世大坂画壇における橋派を形成している。

なお鍛冶橋狩野家に繋がる画家は、初代狩野探幽守信の一字「探」「幽」「守」を名前や号に用いている。守国の師鶴沢探山は、名は守見、号は探川、のち探山、又、幽泉ともいい、師の三字すべてを使用している。守国の「守」も当然、そうである。

守国とはほぼ同時期に探山門に学び、やはり大坂で活躍した画家に牲川充信がいる。生歿年をはじめ、伝記・遺作等も全く知られていない。その伝記も『新撰和漢書画一覽』（天明七年版）⁽⁴⁾「牲川氏号樸同斎、初探山ニ学、後一家ヲナシ、時輩ニ超出ス」とある。また白井華陽の『画乗要略』には「牲川充信 樸同ト号ス、探山ニ学ビ、新意ヲ出ダス。」と記す。あるいは『新撰書画一覽』の記事によったかも知れないが、ともあれ牲川充信については、これ以上を出さない。「雪中群鷺図襖」（大阪市立住まいのミュージアム蔵）を描いた牲川充真は、充信の子と推測される。

この牲川充信が大坂画壇で重要な点は、その門下から吉村周山を出していることである。牲川充信の弟子は周山以外にも、まだ何人も居たと思われるが、今日伝えられるのは周山一人である。周山（元禄一三年—安永二年・一七〇〇—一七七三）は、画家として大坂で活躍しているが、一方、根付師としても著名な存在であった。『装剣奇賞』にも一三三の周山の根付が図示されており、一般に周山作の作品の贋物も多く出まわっていたそうである。東京国立博物館の郷コレクションの根付には、周山の根付が一〇点近く収められているのを常設展示で何度か遇目している。伝えられるところでは、根付の制作は中年以降は止めてしまったとのことである。周山の絵画作品は、何点かが知られており、図一もその一点で、やはり狩野派の画法を継承したもので、多分に江戸中期の硬直化した様式の範疇を脱しているものではない。

その周山に子の周圭をはじめ一七人の門人がおり、その中に森周峯が数えられる。森周峯（元文三年—文政六年・一七三八—一八二三）は、森陽信（元文元年—文化五年・一七三六—一八〇八）、森狙仙（延享四年—文政四年・一七四七—一八二二）の森三兄弟の次男で、三人とも画家として大坂画壇で活躍した。後にも触れるが兄陽信と弟狙仙は、蝶楊堂岡本幽谷の門人であるが、周峯のみ周山に学んだことになる。

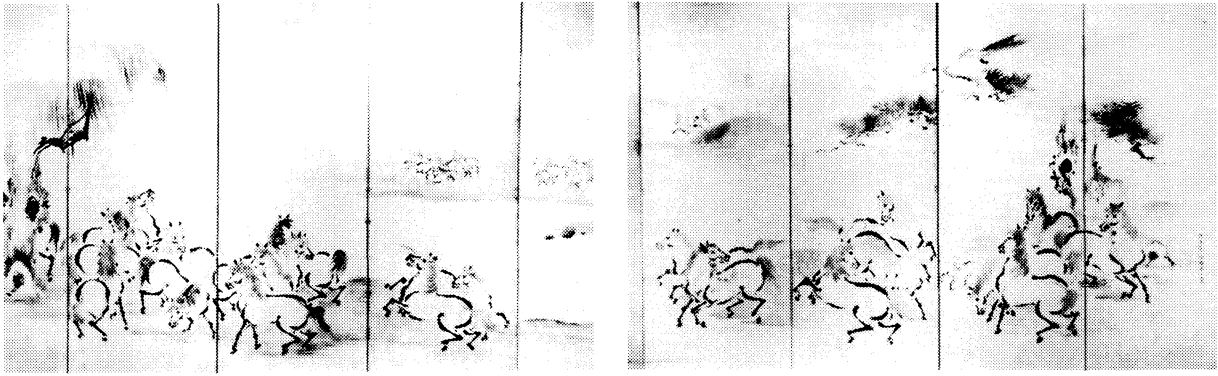


図1 吉村周山筆 松下群馬・柳下群馬図屏風(部分)

周山のあと子の周圭(元文元年—寛政七年・一七三六—一七九五)、その子周南(宝暦一三年—文化九年・一七六三—一八二二)と続き、また多くの弟子を輩出して、大坂画壇に吉村派と呼ばれる一大画派を形成した。

小柴守直(宝永三年—宝暦一二年・一七〇六—一七六二)は、京の出身で探山の門に学んだ大坂の画家。その養嗣子景山(？—享和元年・？—一八〇一)と継承され門人も四人知られるが、詳しい伝記は詳かではない。守直の作品は管見にして知らないが、景山は「鶴図押絵貼屏風」⁶⁾を遇目している。やはり狩野探幽・常信を淵源とする鶴図粉本のサンプルといった感が否めない。守直・景山らの流れは、一派としての展開は見られないようである。

さらに鶴沢探山門人には、林幽甫(？—明和七年・？—一七七〇)、その子幽篤(？—文政二年・？—一八一九)がいるが、これまた詳細は明らかにされていない。作品すらも今日、知られるものは全く見当たらない。

先にも少し触れた大岡春卜(延宝八年—宝暦一三年・一六八〇—一七六三)は、橘守国とともに最も早く大坂画壇で活躍を展開した画家である。師の名前は

明らかではないが、やはり狩野派の画家について絵の修業をしたことはその作品からも確実である。絵手本の出版も橘守国より少し遅れて、享保五年(一七二〇)『和漢名筆画本手鑑』(五巻五冊)で、守国の『絵本故事談』(正徳四年・一七一四)に遅れること六年である。以後、一九件の絵本類を出版した。奇しくも守国の絵本類出版数と全く同数である。

ともあれ、春卜は八四歳という高齢で歿するまで、生涯を大坂・京を中心に活躍した。今日伝えられる作品は、守国をはるかに凌駕しており、襖絵・屏風等の大作も多く見られる。作風はいずれも江戸中期狩野派の範疇で捉えられるものであるが、相当の力量を有しており、他の大坂の画家に比べて独自の作風展開が見られる。その意味でも春卜は大坂画壇中、特筆すべき画家である。

春卜には、養嗣子春川(享保四年—安永二年・一七一九—一七七三)や、弟子の江阿弥(元禄六年—明和四年・一六九三—一七六七)をはじめ、五人近い弟子の名が知られる。さらに、三代目四代目へと展開・継承され、大岡派の一大画派を形成している。大坂画壇で、この大岡派に並び得るのは森派くらいであろう。しかし、作品には、森派に比べて見るべきものは、殆どないといっても過言ではない。

七

森派は周峯(元文三年—文政六年・一七三八—一八二三)、狙仙(延享四年—文政四年・一七四七—一八二二)、徹山(安永四年—天保一二年・一七七五—一八四一)、一鳳(寛政一〇年—明治四年・一七九八—一八七二)、寛斎(文化一一年—明治二七年・一八一四—一八九四)らを輩出し、江戸後期から明治まで、大坂・京を中心に活躍する多くの画家を擁して一大画派を形成した。芸術的にも他派に見られない優れた作品を残していることでも注目される。

森派は狙仙らの父森如閑斎(宝永八年—安永六年・一七〇九—一七七七)に始まる。如閑斎の伝記的なことは一切伝えられていない。その師は、蝶楊堂岡本幽谷で、安永六年(一七七七)版『難波丸網目』に「故蝶楊堂幽谷門人船丁花屋清兵

衛、同丁森祖仙、道修丁うをノたな櫛橋藤蔵」とあるので、それ以前に歿していることが知られる。号に「幽」を用いており、あるいは、幽谷も鶴沢探山の門人という可能性も考えられる。とすれば、この岡本幽谷も狩野派の流れを汲む画家の一人となる。幽谷の門人三人は、すべて森派の人で、「花屋清兵衛」が狙仙らの父如閑斎である。森家は「花屋」と号していたようで、森家資料にも、森周峯のことが「花屋林蔵」として度々出て来ている。また、他の文献でも狙仙を「花屋八兵衛」、森陽信を「花屋藤蔵」とも記載される。狙仙らの父もまた大坂画壇の一人であったことが知られるが、その作品は今日一点も紹介されていない。

岡本幽谷門人二人は、森如閑斎と狙仙で三人目の櫛橋藤蔵は狙仙、周峯らの長兄の陽信（元文元年—文化五年・一七三六—一八〇八）のこと。先の森家資料（『森家系図』）には「次信、嫡子 森陽信 法橋櫛橋正盈ノ門人⁽⁸⁾」とあり、櫛橋榮春斎正盈（？—明和二年・？—一七六五）にも学んだようである。榮春斎は「狩野」をも名乗っており、いずれ狩野派の門に学んだのであろうが、この人もまた伝記は全く不明である。陽信は、岡本幽谷と櫛橋榮春斎の二人を師としたということになる。そして、陽信は「櫛橋永春斎」とも称しており、「松岡小襖」（阪南市・西本願寺尾崎別院蔵）には「櫛橋陽信筆」の署名が見られる。あるいは、榮春斎の養嗣子となっていた時期があったのであろうか。しかし、後の資料は、「森陽信」と記しているの、このあたりも詳細は不明とするのみである。

先にも触れたように、この櫛橋榮春斎の門人に勝部如春斎がおり、狙仙はその如春斎に学んでいる。狙仙の師は長兄陽信の同門という図式になる。狙仙もまた、二人の師に付いたのであろう。

そして、長男陽信と三男狙仙の間の次男周峯は、先に述べたとおり、吉村周山の門に学んだ。この様に森派の画家は、その出発において、初代森如閑斎、三人の子陽信、周峯、狙仙は、いずれも狩野派の絵を修得して画家となったことが理解されよう。大坂画壇に最も重きをなした森派もまた狩野派であった。しかし、狙仙の子（実際は次兄周峯の子、狙仙の養嗣子となった）徹山は京へ出て円山応挙の門に学んだ。そして、応挙門下十哲の一人に数えられる画家へと大成している。以後の森派は円山派の中に位置づけられている。

八

以上に見て来たように、大坂画壇の出発は、狩野派出身の画家が中心であったことが知られる。そのことを作品の上でたどることができるのが（図2）森狙仙筆「墨馬図屏風」（紙本金地墨画・六曲一双）である。猿描き狙仙には珍しい作例といえる。およそ狙仙の作品の九〇%以上は、猿の絵と思われ、それ以外の画題も鹿・狸・猫・虎等であり、他に馬の絵は、管見に及んでいない。

日本では古くから馬の絵は、何かにつけ描かれて来た。その多くは、人物と共に。即ち、人や荷物を乗せたり、車を引いたり、という姿で、絵巻物には必ず登場している。中世以後では、武士と乗馬という関係で、欠くことのできない存在であった。つまりは、それだけ馬は人間社会にとって必要不可欠の動物であったといえる。さらに、人を伴わない馬のみの野馬の絵も多く描かれて来ている。古くは平等院の扉絵にも野に憩う数頭の馬の姿が見られる。

また、近世に入っても、長谷川等伯筆（信春時代）「牧馬図屏風」（東京国立博物館蔵）や雲谷等願筆「群馬図屏風」「野馬図屏風」（京都国立博物館他）などが数えられる。また、狩野派による「厩図屏風」「調馬図屏風」なども多く描かれて来た。これらは、いずれも武士達の必需品として、いかに馬が重要であったかを物語るものである。

ところで、狙仙の本屏風のように肥瘦のある輪郭線のみで表現した馬の絵は、いつごろから現れたのであろうか。管見に及んだのでは、雪舟筆とされる「野馬図」（図3）がある。本図と雪舟の関係は不問とするが、ここでは一〇頭の馬が墨線のみで描かれている。続いて雪村筆「百馬図帖」（図4・5、鹿島神宮宝物館蔵）が注目される。本図は雪村の作品として夙に著名なもので、一帖に一三図が貼付され、各図に二頭から三頭の墨馬が描かれている。先の雪舟の「野馬図」をしばらく置くとすれば、この雪村の「百馬図帖」が、今まで知りえた最も早い作品ということになる。おそらくは、水墨画の一画題として描かれたものであり、以後、狩野派の画家によって継承されたものと考えられる。

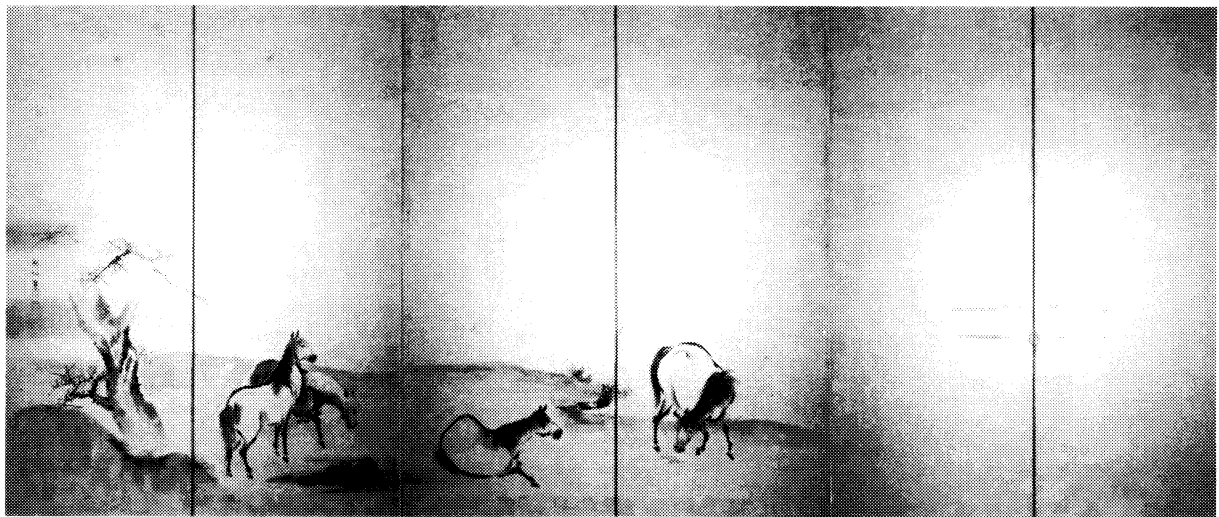
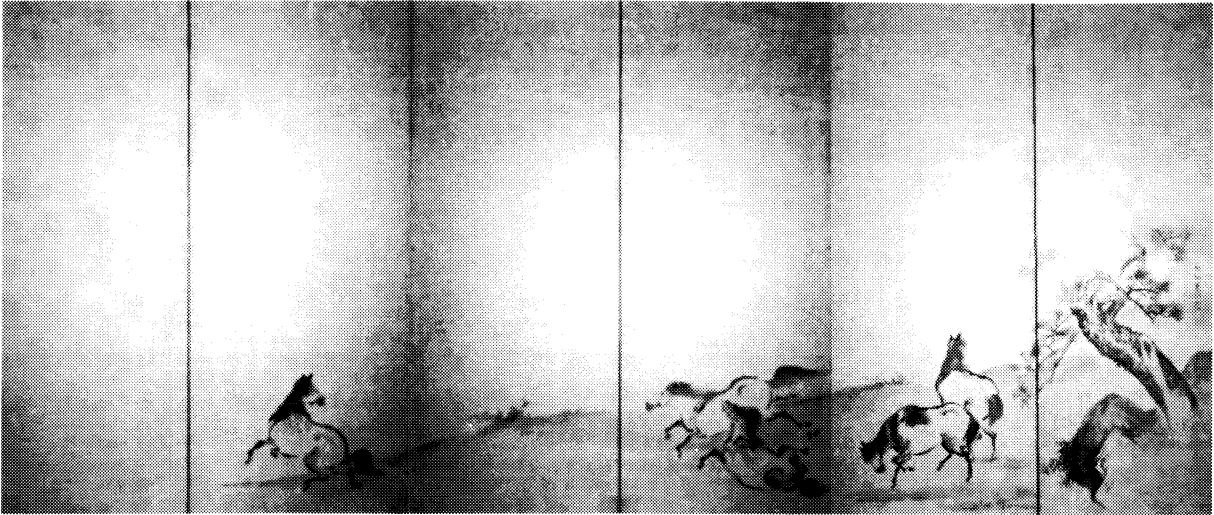


図2 森狙仙筆 墨馬図屏風

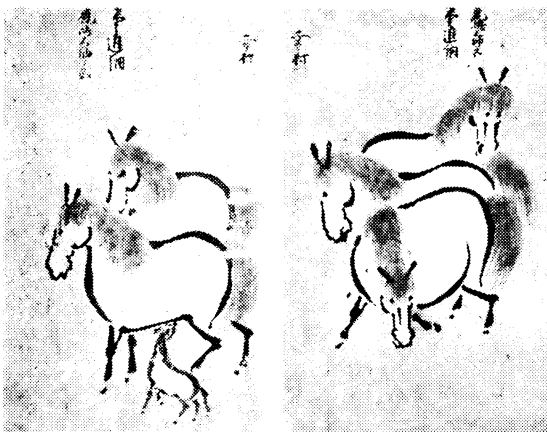


図4



図5

雪村筆 百馬図 (鹿島神宮宝物館蔵)



図3 伝雪舟筆 野馬図

狩野元信にも「群馬図」双幅(図6、『紀州徳川家蔵品展観目録』No 34 昭和二年四月四日、於東京美術倶楽部)が見られるが、本図も多分、元信真跡とはなし得ないであろう。紙本淡彩とあり、墨線のみの描写ではない。一応、参考までにとどめたい。狩野山楽には「野馬図屏風」(六曲一双、図7)、『佐竹侯爵家御蔵品入札』No 94 大正六年一月五日、於東京美術倶楽部)が見られる。図版によれば、一双の中に六〇〜七〇頭の野馬が描かれている。いかにも山楽を思わせる樹や岩の表現ではあるが、現在の所在は確認されていないようである。山雪にも墨馬一頭を後姿で描いた一幅を松江市の所蔵家で見ている。そして、江戸狩野の祖とも称する狩野探幽には、「牛馬図屏風」(六曲一双、図8)や「馬図巻」(図9)、『桜馬桃牛図」(双幅、『肥前松浦伯爵家蔵品目録』No 79 昭和二年一月二八日、於東京美術倶楽部)等の作品が見出される。中でも「馬図巻」(図9、『名古屋中村家所蔵品入札』No 50 大正十一年一月二三日、於京都美術倶楽部)は、長い画卷の一部(六頭分)が図版で紹介されるのみにすぎないが、最も典型的な墨馬図で以後の狩野派における手本とも言えるものである。尚、探幽を頂点として、安信、常信、洞雲、探信守政、探雪守定等一族一門の狩野派の画家三六人による合作の「牛馬図」(双幅)が知られる。⁽¹⁰⁾ 本図は、ここでいう墨馬図ではないが、狩野派内において、馬図及び牛図を描くことは常に行われていたことを示すものといえよう。

探幽以後も、狩野常信、狩野昌信、同晴川院養信、同雪溪俊章等々、狩野派の画家達の作品の中に多く見出される。墨馬図は狩野派のレパートリーの一つとして継承されたと考えてもいいのではないだろうか。

このように狩野派において継承された墨馬図は、大坂画壇の画家達も同様に受け継いだようである。先に掲載した森狙仙の「墨馬図屏風」(図2)が、その典型である。大坂画壇の祖ともいえる京の鶴沢探山の孫探索(享保一四年—寛政九年・一七二九—一七九七)に「柳に馬図屏風」(図10)、『祇園祭の華—屏風祭展』昭和五〇年七月五日—二五日、於京都市立美術館)がある。金地に墨画で描かれた墨馬図で、本屏風の存在は、江戸から京へ上った鶴沢派内においても、狩野派の墨馬図が継承されていたことを証明してくれる作品である。



図7 狩野山楽筆 野馬図屏風(左隻)

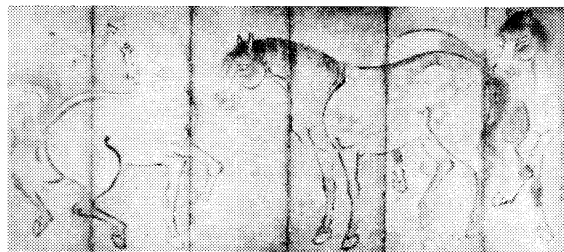


図8 狩野探幽筆 馬図屏風

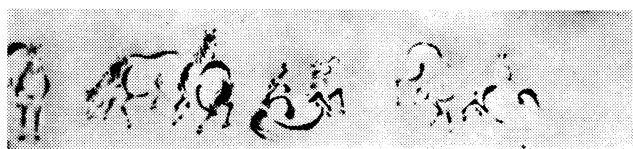


図9 狩野探幽筆 墨馬図巻



図6 伝狩野元信筆 群馬図

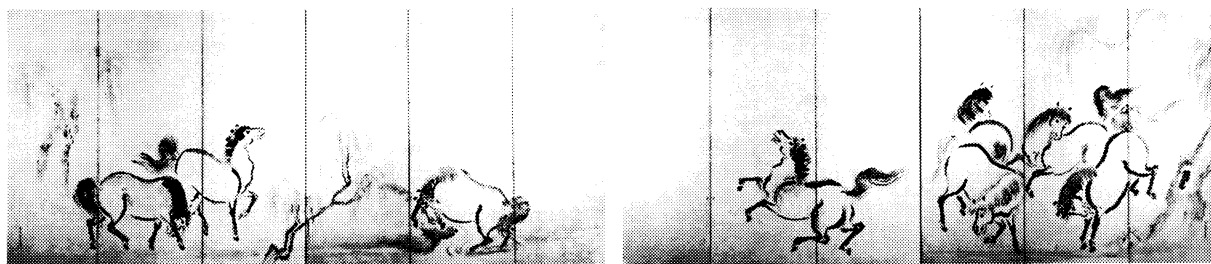


図10 鶴沢探索筆 柳に馬図屏風

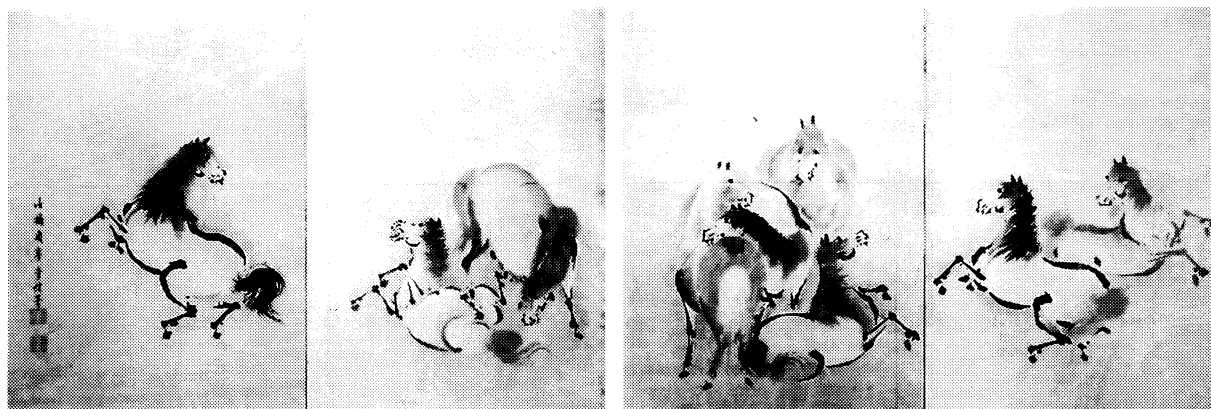


図11 森周峯筆 群馬図屏風 (部分・大英博物館蔵)

図の「墨馬図」が納められている。これらの絵本は先にも触れたように、絵手本として一般に頒布されたもので、多くの人々の参考図に活用される性格のものであった。当然、この絵本の図をもとに絵を描いた人もいたことであろう。

そして、吉村周山に、「松下群馬・柳下群馬図屏風」(図11、「近世の屏風絵Ⅱ」No.7 兵庫県立歴史博物館 平成三年二月七日)があり、やはり金地墨画である。その周山の弟子森周峯に「群馬図屏風」(図12)(大英博物館蔵、「古美術」四九号、三彩社、昭和五〇年九月一日刊)がある。本図はもと襖四面であったが、後、四曲一隻の屏風に改装された。周山にはもう二点掛幅ではあるが、同様の墨馬図が存在している。

こうして展開される狩野派の墨馬図の流れの中に狙仙の「墨馬図屏風」も位置付けられるのである。狙仙の屏風には年紀はないが、落款の書体から五〇歳前後の中年期の作と推測される¹¹⁾。狙仙の本屏風は、狙仙の作品中でも異色の画題で、狙仙研究上にも重要な位置にあるが、それとともに大坂画壇の展開を考える上でも貴重な作例である。

九

近世大坂画壇の展開は一八世紀初頭にその出発点を置くことができる。そして、その出発は狩野探幽の門人鶴沢探山が京へ戻って、大坂の画家たちがその門に学んだことによる。探山門を独立して大坂に戻った、橘守国、牲川充信、林幽甫、小柴守直、(大岡春卜)らが、それぞれに門戸を構えて弟子を育てて、多くの画家を輩出した。そうした多くの画家によって初期の大坂画壇が担われ、発展して来たのである。系譜的な狩野派の継承とともに、作品の上からも、「墨馬図」という画題が、図様・様式の継承を裏付けているのである。

その意味を重視しつつ、狙仙の「墨馬図屏風」を紹介し、大坂画壇の画系を跡づける作品であることを本論の主旨とするものである。

本稿を草するにあたり、岡田一郎氏、下山肇氏、松本嘉子氏にお世話になりました。深

く感謝申し上げます。

注

- (1) 野口 剛「鶴澤派研究序論——主に探山と探鯨に関する文献的考察——」(『京都文化博物館研究紀要 朱雀』第一五集 二〇〇三年三月)
- (2) 『新撰書画一覽』(天明七年三月版)
- (3) 現在に至るも、諸書は「山本如春齋」としているが、「山本」ではなく「勝部」であることは、早くに故吉井良尚氏の『勝部如春齋伝』(昭和九年二月刊)で、その間違いを指摘しておられる。筆者も「狙仙攷」を発表しその中で、吉井説を紹介している。(『古美術』四九号、昭和五〇年九月刊)
- (4) 本書は、その凡例によれば、明和八年(一七七二)に刊行された『書画一覽』の版本を、大坂の宣英堂書林の葛城輝教が入手し、訂正・改訂を加えて出版したものという。この『新撰書画一覽』は、その後増補・改訂を加えて明治時代まで十数版が刊行された。その中で大坂の画家は、牲川充信、大岡春卜、吉村周山、橋守国、勝部如春齋(本書では山本となっている)の五人が取りあげられている。筆者は十数版全部を架蔵しているが、この五人の画家についての記述は全て同じであり、また、大坂の画家も五人のみにとどまっている。
- (5) 吉村周山については、左記を参照。
脇坂 淳「狩野派系画家」(大阪市立美術館編『近世大坂画壇』昭和五八年一〇月一日、同朋舎出版刊)
- (6) 木村重主「近世の屏風絵Ⅱ」(兵庫県立歴史博物館 平成三年十二月七日刊、図版解説)
「近世の屏風絵」展(兵庫県立歴史博物館企画展 昭和六三年九月一日～一〇月一日)に出品。No 9
- (7) この森家資料は、森一鳳の子孫の家に伝えられたもの。粉本、手控、文書等が含まれる。
- (8) 「次信」は、父森如閑齋の名。
- (9) 本図は『日本画大成 第三巻 北宗画(一)』(東方書院、昭和六年五月五日刊)に東京美術学校蔵として掲載されているので、現東京芸術大学に所蔵されているものと思われる。しかし、以後の雪舟関係の諸書で目にしないところを見ると、今日では、伝雪舟、あるいは後世の模作等として扱われているのであろう。ここでは単に参考としてあげるにとどめたい。雪舟には、他にも「三正馬図」(『秋元子爵家御蔵品入札』No 50、大正六年五月一日、於東京美術倶楽部)、「野馬図」(『前田子爵・井伊子爵家御蔵品入札』No 16、大正八年一二月八日、於東京美術倶楽部)、「野馬図」(『中国・日本絵画名品展』No 35、於板橋区立美術館、昭和五七年五月一日～六月六日)等が遇目された。
- (10) 山下善也「狩野探幽はじめ江戸狩野三六名合作の『牛馬図』双幅」(『静岡県立美術館

紀要』第一七号、平成一四年三月三十一日刊)

(11) 五十嵐公一「森狙仙に関する二、三のこと」(『兵庫県立歴史博物館紀要 塵界』第九号、平成九年三月三十一日刊)

挿図は、それぞれ引用した文献より転載しました。

The Development of Osaka Painting Circles and the Kano School : Looking at Mori Susen and his Monochrome Horse Paintings

KIMURA Shigekazu

Abstract : Painting circles in Osaka were formed gradually in the early 18th century. They were developed by Tachibana Morikuni, Ooka Shunboku and Yoshimura Shuuzan, etc., who studied under the Kano school. Their teacher was Tsurusawa Tanzan, who studied under Kano Tan'yu in Edo and became active in Kyoto. Some painters who had been well trained under Tanzan brought up their pupils in Osaka and introduced a wide development into the schools of Tachibana, Ooka, Yoshimura and Mori. On the other hand, following the example of Sesshuu, Mori Sosen produced monochrome horses in ink, in his case on screens.

In this paper, I examine the development of these schools in Osaka and the characteristic subjects of their paintings.