

都留文科大学電子紀要の著作権について

都留文科大学電子紀要のすべては著作権法及び国際条約によって保護されています。

著作権者

- 「都留文科大学研究紀要」は都留文科大学が発行した論文集です。
- 論文の著作権は各論文の著者が保有します。
- 紀要本文に関して附属図書館は何ら著作権をもっておりません。

論文の引用について

- 論文を引用するときは、著作権法に基づく引用の目的・形式で行ってください。

著作権、その他詳細のお問い合わせは

都留文科大学附属図書館
住所: 402山梨県都留市田原三丁目8番1号
電話: 0554-43-4341(代)
FAX: 0554-43-9844
E-Mail: library@tsuru.ac.jp

までお願いします。

[電子紀要トップへ](#)

小川破笠論

A Study of OGAWA Haritsu

楠 元 六 男

KUSUMOTO Mutsuo

(はじめに)

小川破笠は、寛文三年(一六六三)から延享四年(一七四七)に生きた細工師・画師兼俳人である。江戸時代の文化が一つの頂点を迎えた元禄時代から次の享保時代にかけて、独特の細工物とともに文学活動を展開させた文化人といえる。ただし文化人とはいえ、現代のごとくインテリとして活躍を恣にしたのではなく、市井人として上質の文化を現出せしめた点において、出色の存在といえる。

さて、破笠細工といえれば世界的に評価の高い工芸作品である。西洋人は十九世紀後半、破笠を尾形光琳・葛飾北斎・歌川広重と並べて、日本の四大芸術家と理解していたのである(注一)。この破笠を評するに際し、稲葉通龍著『装剣奇賞』(天明元年序)はその時絵をとりあげて、「必ず染焼又は堆朱又は染角などをあしらひ、仕立る事、甚だ風流なる物なり、是又一名家といふべし」と称賛。菅原

阮塘の『画師姓名冠字類抄』(天保六年写)は、破笠細工の秀逸さを、次のように報じている。

漆器ヲ造ルコト妙也。世ニ破笠細工ト称シテ、好事家ノ清玩トス。又漆ヲ用ヒズシテ、漆器ノ如クニ作ル工夫有リ。是ヲ世ニ、破笠彩色ト云。手際スグレタルモノ也。

これらの一文によって、工芸師・破笠に対する日本における評価の高さも十分に理解することができる。

破笠一生の概要については、山岡俊明著『類聚名物考』(明和・安永頃成立か)が、簡明に伝えて興味深い。

俳諧は芭蕉翁の弟子にて有しが、或時の発句に「乞食にもかうはならぬかがしかな」といふ句をしたりしかば、翁ことに賞でて、破笠といふ名をもらへり。それよりこの俳名をもて世に行はる。後に津軽公に仕へて(中略)ゑは金銀泥をもはら用ゐ

て書り云々

芭蕉の弟子であったこと、津軽公に仕えていたことが指摘されている。うち、芭蕉による「破笠」命名説(注二)は、他に証する確実な資料がなく、信ずるに足りないものである。

以下、日本のほこる細工師・破笠に関する問題点を任意に抽出しつつ、考察を加えていくことにしたい。

(注一) 灰野昭郎氏稿「小川破笠」(『芸術新潮』、平成二・五)参照。最近、名古屋ポストン美術館において、「岡倉天心とポストン美術館」(平成十一・十・二十三から平成十二・三・二十六)の企画展があり、破笠の「棕櫚意匠料紙箱」が紹介されていた。この一事をもつてしても、西洋における破笠細工に対する評価のたかさは了解できる。

(注二) 拙著『享保期江戸俳諧攷』(新興社、平成五)所収、「小川破笠ノート」にこの点について、私見を示しておいた。

(一) 研究の展望

破笠一生の事績については、相見香雨氏の「嵌工芸術と破笠」(『日本美術協会報告』に昭和九年から十年にかけて連載、のち書誌学大系『相見香雨集』四、青雲堂)が精緻をきわめている。破笠の諸活動の概要がはじめて展望された点において、その歴史的意義はたかい。その後、破笠研究に新たな局面を開いたのは、平成三年に京都国立博物館で開催された展示会の図録、『笠翁細工』にきわまる。二十八点の細工物と四点の絵画が紹介されており、所載の灰野昭郎氏の解説は現代における研究をつながすに決定的な役割をはたした。のち、楠元は『享保期江戸俳諧攷』に、「小川破笠ノート」を発表。

俳諧活動の若干が報告されている。さらに灰野氏は、シリーズ「日本の美術」において「小川破笠 江戸工芸の粹」(至文堂、平成十)を編集して、破笠の細工物に『方氏墨譜』『程氏墨苑』の影響を指摘。さらには、破笠「擬作」説も発表された。これまで漠然と事績が展望されてきた破笠研究に、はじめて踏み込んだ分析のメスが入ったわけである。その意味において、近年の特筆すべき業績であった。

この灰野氏の指摘を視野に入れつつ、町田市立国際版画美術館主催の『江戸の華 浮世絵展』(平成十一)は、新たに破笠の俳書における挿絵が「詩箋」の影響をうけていたとする。これまた、新たな側面を照らし出した点において、刺激的な提言であった。

以上、これまでの研究動向をあらく振り返ってきたが、平成になつてから、破笠の細工なり、俳書における挿絵なりの典拠が、つぎつぎとあぶりだされていった感がある。

さてこれらの指摘を確認するにつけ、その視点の鋭さに感服する一方、どうにも納得しがたいものを覚えてしまうのである。さほど単純に素材と破笠の作品との相関関係を、指摘してよいのか、あまりにも短絡的な指摘に終始しすぎてはいないか、等々。得心のいかないことが、多々目についてしまうのである。

ここに本稿執筆の出发点はあるのだが、先人の高説への批判もさることながら、破笠の仕事を手代のなかに置いて再評価するとともに、破笠の仕事に対するささやかな私見を提示することに専念したい。

(二)『方氏墨譜』『程氏墨苑』を破笠は実際に見たのか
灰野氏の指摘により、破笠細工の一部の素材が『方氏墨譜』『程氏墨苑』にあることは、もはや疑うべくもないものとして容認されているらしい。灰野氏は、象を素材とした九貢図等をとりあげて、『方氏墨譜』『程氏墨苑』(注三)の影響に、言及されたのであった。この直接的影響関係を指摘した、灰野氏の見解を具体的に眺めてみることにする(注四)。

(前略)これらの書籍は中国、明時代の文人方于魯、程大約両氏の名墨コレクションの一種の図録である。破笠はその図版の古墨を自分の作品にそっくりとり入れているのである。『墨譜』『墨苑』に示されたこの円形の墨の表には貢物を盛る舟形の器を背負った盛装の象、裏には「蛮夷謁歎 象来致福」の祝言を刻したものである。この『墨譜』『墨苑』は享保のはじめころ中国から将来されたばかりのものである。一介の江戸の工人破笠などには眼にすることのできない稀覯本であつたはずだ。この稀覯本からそのデザインを盗用できたのは、当然文人大名津軽信寿公が後盾に居たからだと筆者は確信している。因に「春日野意匠硯箱」に納められていた「玄鯨柱」の墨はこの『方氏墨譜』に掲載されている墨と同類の名墨なのである。公の名墨収集の一つとも言える。

舟形を背負った盛装の象を描いた九貢図に着目しつつ、『方氏墨譜』『程氏墨苑』の影響を、かように指摘されたのであつた。一見すると完璧な指摘のごとく見えるが、灰野氏も言及されているごとく、『方氏墨譜』『程氏墨苑』は、まぎれもない稀覯本である。

我々は、津軽信寿公の書架に、『方氏墨譜』『程氏墨苑』が存在し

たこと、さらには両書に関して信寿公から破笠が披見の機会を与えられたこと等を確認せずに、灰野氏の仮説に賛同するわけにはいかないのではなからうか。こつした微細な問題が解決されていない以上、あまりにも片手落ちの指摘とせざるをえない。

・第一の疑問

灰野氏の指摘が内包する矛盾を、以下具体的に検証していくこととしたい。まず第一に、「九貢図」に関して拘泥してみたい。破笠の細工のうち、「九貢墨」の意匠をふくむ細工物は、おおむね享保五年、六年に集中していると現在のところ考えられている。たとえば、「九貢墨」をふくむ「文房具意匠板戸」(享保五年製)は名古屋市立博物館所有のもの、「象文象嵌硯箱」(成立年不明)は彦根城博物館所有のもの、他の「象意匠硯箱」(享保六年製)等は大阪市立美術館の蔵するところである。これらの製作年代を考慮すると、破笠は享保五年段階で、「九貢墨」の存在を認識していたことになる。しかるに、破笠が津軽信寿公にお仕えしたのは、享保八年六月二十一日以降のことである。正式に抱えてもない段階で、津軽信寿公が一介の細工師に、『方氏墨譜』『程氏墨苑』を閲覧させる機会を与えたと考えうるのだらうか。常識的に考えるならば、それは無理というものであらう。しかも、「文房具意匠板戸」は名古屋市立博物館のものであり、尾張家にかかわる品と理解せざるをえない。彦根城博物館蔵の「象文象嵌硯箱」は、当然のこと井伊家ゆかりの品である。大阪市立美術館のものに関しては、残念ながら伝来の経緯を専断の筆者は知らない。ともあれ所蔵場所を考慮するとき、破笠の「九貢図」による意匠成立に関して、津軽信寿公の支援を絶対的とするわけにはいかないだらう。年代的な矛盾、さらには細工物の多

様な所蔵場所から判断して、破笠が津輕公から『方氏墨譜』『程氏墨苑』を一見する機会を与えられたという推定は、相当の確率で否定されるべきものと考ええる。

・第二の疑問

『方氏墨譜』八冊の場合

続いて、『方氏墨譜』『程氏墨苑』が稀覯本であったという点を再確認していきたい。最初に『方氏墨譜』の方から言及していくことにする。『方氏墨譜』は、明時代に方于魯が出版した製墨のカタログである。文房具の研究に通暁しておられる中田勇次郎氏に、次の言がある(注五)。

方氏墨譜の序跋のたぐいは、序跋等をあわせて四十篇あまりもあり、当時の知名の士をつくした感があり、万曆十六年(一五八八)に成ってから、万曆三十六年に至る二十二年間にわたり、おそらくその間何回かにわたって刊行され、そのち方の没後にも刊行されたことと思う。

中田氏は、大阪府立図書館本・陽明文庫本・東洋文庫本・松本文庫本(京大人文科学研究所)・加賀文庫本の五本対照表も提示されている。

この『方氏墨譜』であるが、すくなくとも正徳以前に、日本に舶載されていたものと思われる。その根拠は、松井長江の編になる『名墨むかしの水』(正徳五年)という俳書の「題釈」に、「八千代ふる梅井の水を墨に和するは、大明于魯が家の豊泉を慕ふに似たり」とあることによる。編者の松井長江は、奈良で製墨業をいとむむ古梅園の六代当主・松井元泰(元禄二年〜寛保三年)その人である。「題釈」にいう「大明于魯」は、もちろん方于魯のことである。と

すると、正徳五年以前に松井元泰は『方氏墨譜』を披見していなければならぬ。さらに注目すべきは、『名墨むかしの水』の「古梅園墨述言」に、次の文言が確認できることである。

やつがれ世に広むる墨凡そ二百余種の内、風流の品々を絵にうつせる古梅園墨譜一巻、並びに四方讚獎の詩文・名墨新詠集一巻、既に梓に彫りて流布す

この「述言」によると、『名墨むかしの水』が出版された正徳五年(一七一五)以前に、『古梅園墨譜』の第一巻めは刊行されていることになる。この『古梅園墨譜』の趣向は、これまた当然のこと、『方氏墨譜』に倣ったものである。現在のところ、『古梅園墨譜』という正統九冊のものを完本とするが、それはのちに再編集されたものであって、そもそもその第一冊めは正徳初期に刊行されていたのである。

以上の状況から判断して、宝永末から正徳初期にあつては、『方氏墨譜』はすでに日本に存在していたとせざるをえないだろう。とはいえ、製墨業に従事する松井元泰なればこそ、披見の機会をうることができたのである。なぜそのように判断するのかというと、元泰の編になる『古梅園名墨新詠』(正徳三年)をひもとくと、林大学頭はいうまでもなく、朝鮮国学士李東郭、琉球国帯貝、さらには黄梁僧、臨濟僧の著名人が名を連ねているからである。そこに名を連ねる多様な交流圏をもってすれば、『方氏墨譜』の入手も十分可能な状況にあつた筈である。

しかし一般の人にとっては、やはり入手困難な部類の書籍であつた。大庭脩氏の『唐船持渡書の研究』(関西大学東西学術研究所、昭和四十二)によると、享保二年(一七一七)、弘化三年(一八四六)、

安政二年（一八五五）に、『方氏墨譜』の舶載を確認することができ、継続的な需要が見えかくれするデータといえる。また大日本近世資料の『幕府書物方日記』（東京大学出版会）を検索すると、享保七年一月十八日、十一年五月二十五日、同年六月十五日、同年六月二十四日二十五日、元文二年十一月十三日、同年十一月二十日、元文三年四月十四日、寛保二年五月二十一日、同年六月十七日と、頻繁に帯出・返却がくりかえされている。需要の程度とともに、入手がたい状況も垣間見えてくる。

要するに、いまだ津軽家に出仕していない破笠が閲覧するには、高級すぎる本なのである。

『程氏墨苑』二十四冊の場合

他方『程氏墨苑』の方は、おなじく明時代に程大約（程君房）が編集した製墨のカタログである。方于魯の『方氏墨譜』より、若干遅れて刊行されたものらしい。

同書出版にいたる経緯に関しては、中田勇次郎氏の「程氏墨苑の研究」（『中田勇次郎著作集』七）に詳しい。程君房の製墨上の弟子が、方于魯であった。方于魯が、程君房の愛妾と結婚するにいたり、程君房と方于魯は、離反対立するようになる。この対立状況のまま、両者は墨のカタログ出版を競うのであるが、結局は程君房が遅れをとってしまう。遅れをとっただけに、『程氏墨苑』は『方氏墨譜』より大部のものとなっている。内容的には『方氏墨譜』と一致する図柄も少なくない。

なお江戸時代人は、『方氏墨譜』『程氏墨苑』が渡来する以前に、方于魯・程君房両者の反目を知っていたであろう。『五雑俎』に反目の様相が、すでに記されているからである。くだんの『程氏墨苑』

であるが、本書は中国においても入手がたい本であったという。日本への舶載となると、さらに困難をきわめた筈である。文房具に詳しい、宇野雪村氏は、『古墨』（木耳社、昭和四十三）において、渡来の絶対的な困難さを指摘なさっている。実際、『程氏墨苑』にはマテオ・リッチ携行の聖母像やキリスト教関係の図譜もあり、無節操に舶載できる類の本ではなかった。『程氏墨苑』所載の聖母像に関しては、中国・日本における版画の問題を論じた小野忠重氏稿『支那版画叢考』（双林社、昭和十九）もそなわるほど、歴史的な意味を含むものではあるが。

さて、大庭脩氏の『唐船持渡書の研究』は、『程氏墨苑』に関して享保二十年の渡来を報告（『商船舶来書目』では、享保十二年の渡来も確認できるといつ）。また『幕府書物方日記』によると、享保八年から延享二年まで、幕府お側衆の兵庫頭（有馬氏倫）が借りつ放しの状況であった。そのことがいかなる意味を持つのかはわからないが、一種危険な匂いのある書籍であったことは間違いないだろう。よって、破笠の目にふれることなど絶対にありえないのである。

以上、『方氏墨譜』『程氏墨苑』両書に関して、破笠が閲覧する可能性のないことを論じてきた。かくも高尚な貴重書を、市井の細工師ふぜいが一見できるほど、江戸時代は融通無碍かつ開放的ではなかった筈である。

・第三の疑問

『方氏墨譜』八冊、『程氏墨苑』二十四冊ともに、多様な図柄を収めている。『程氏墨苑』に至っては、数えるのが大儀なほどである。図柄の少ない『方氏墨譜』にしても、墨図三百四十九種の多さである。芸術的でさえあるこれらの墨図の全容を一見したにしては、

破笠の細工物を見るに、あまりにも影響が限定されすぎていないか。破笠が参照したと思われるものは、わずか数種を数えるにすぎない。この程度の影響関係ならば、『方氏墨譜』『程氏墨苑』ともに披見していなかったと考えた方がむしろよからう。

・第四の疑問

これまで、『方氏墨譜』『程氏墨苑』両書を破笠が披見したと考えた場合、論理的矛盾をきたしてしまふ状況を確認してきた。

次は、実際に作品につきつつ、披見の可能性がないことを証明していきたい。まず名古屋市立博物館蔵の「文房具意匠板戸」(図一)をご参照いただきたい。板戸に古墨や水差し等象嵌細工がほどこされているが、円形古墨(図二)には「享保五歳庚子春日」の銘記があり、成立年次をおよそ推定することができる。享保五年成立であるとするなら、破笠五十八歳の折の作品ということになる。いわゆる津軽家お抱え以前の作品ということになるのだが、この「文房具意匠板戸」をとらえて、京都国立博物館の図録には、「弘前藩仕官以前の作品だがすでに藩主信寿公のバックアップがなされていたと推測される作品」との見解が付されている。名古屋市立博物館所蔵の板戸を観察して、津軽信寿公の影響を推定することにすでに疑問がある。このような場合、尾張藩主の嗜好を嗅ぎとればよいわけで、そこに津軽藩の存在など考慮する必要もない。諸国の大名に、文房四宝趣味があったと理解すればよいわけで、破笠すなわち津軽との関わりという図式で処理すること自体が、極端に画一的な反応にすぎるといえる。



(図一)『小川破笠 江戸工芸の粹』より



(図二)『小川破笠 江戸工芸の粹』より



(図三)『小川破笠 江戸工芸の粹』より

さて、津軽との関わりを否定した上で、虚心にこの板戸を観察してみると、半分擦り減った「大黒香」(図三)が注目される。ここで使用せられている「大黒香」は、『方氏墨譜』『程氏墨苑』には記載されていない。とすると、誰が考えても『方氏墨譜』『程氏墨苑』に準拠していないことになる。要するに、破笠は実際の墨を観察しながら、この象嵌細工を製作したのだとしか考えようがない。なお、徳川黎明会編『古墨』(しこうしゃ、平成三)を検索しつつ、現存する「大黒香」を探してみたのだが、該当のものは確認することができなかつた。ただし、汪元作、葉玄卿作、程君房作、程公望作、方瑞元作等のものが紹介されており、かつては破笠が一見した「大黒香」も存在したであろうことは想像にかたくない。

続いて、「宝露臺」に材を採ったものを検討してみたい。これに関わる破笠の作品として、「宝露臺意匠印籠」(図四)および「宝露臺意匠聯」(図五)が知られている。ともに問題を孕む作品だと思われる。どこが問題なのかというと、『方氏墨譜』(図六)と『程氏墨苑』(図七)所収の「宝露臺」の記事を凝視してみると、もろもろの矛盾がみえてくるからである。破笠の「宝露臺意匠印籠」(図四)の場合、文字のデザイン化としては、『方氏墨譜』の方が合致する。ただし、そこに付されている絵柄は、「宝露臺」とは何の関係もない。あくまでも文字のデザインに興味を抱いただけであって、「宝露臺」そのものの概念が問題になっているわけではなさそうである。そこに仰々しくも『方氏墨譜』『程氏墨苑』の影響を観察する必要はない。

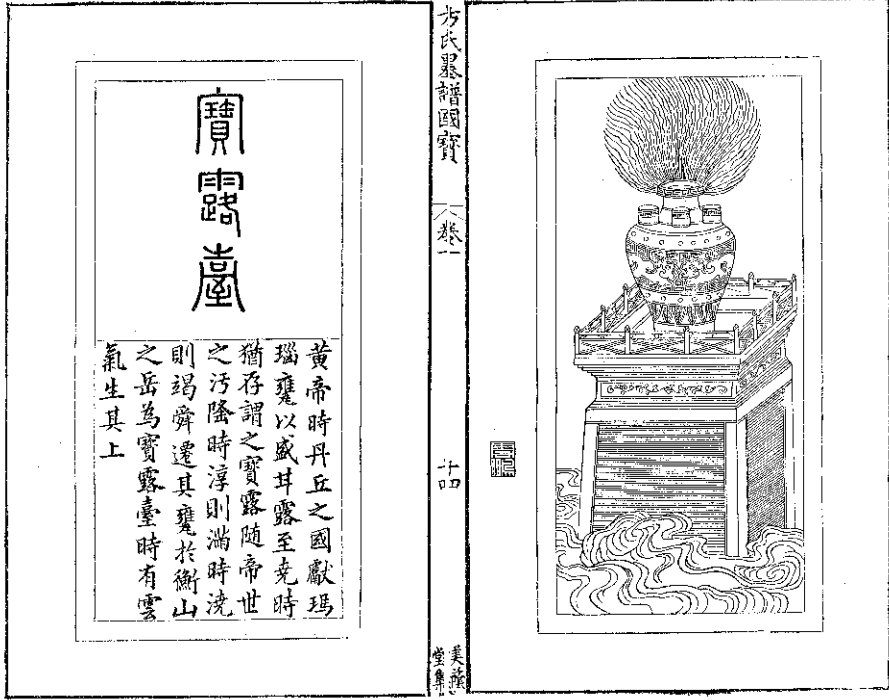


(図四)『小川破笠 江戸工芸の粹』より



(図五)『小川破笠 江戸工芸の粹』より

(圖六)『方氏墨譜』



方氏墨譜圖寶

卷一

十四

美齋堂集

寶露臺

黃帝時丹丘之國獻瑪瑙
 瓊以盛甘露至堯時
 猶存謂之寶露隨帝世
 之污隆時浮則滿時澆
 則竭齊還其瓊於衡山
 之岳為寶露臺時有雲
 氣生其上

(圖七)『程氏墨苑』



程氏墨苑圖

卷二下

七

寶露臺

黃帝時丹丘之國獻瑪瑙
 瓊以盛甘露至堯時猶存
 謂之寶露隨帝世之污隆
 時浮則滿時澆則竭齊還
 其瓊於衡山之岳為寶露
 臺時有雲氣生其上

他方、「宝露臺意匠聯」(図五)の方であるが、この作品に関して京都国立博物館の図録『笠翁細工』から、「解説」を引用しておこう。

宝露台とは古代中国の瓶を奉置した臺。中国故事の意匠である『程氏墨苑』の古墨にそのデザインがみられる。陶片・螺細・ガラス・鼈甲が象嵌され、上部に「宝露臺」と銀蒔絵で記す。この聯には銘・印ともないが、明治二十四年の「臨時全国物取調委員の鑑査状」が付属している。

因にこの鑑査状を写す。「鑑査状 第四五〇號 大阪府西成郡難波村遠上猪三郎 一、寶露臺圖柱掛傳尾州笠翁作(中略)」。
伝尾州笠翁作が興味深い。

明治二十四年記録の「鑑査状」を参照するならば、この作品は本来尾張藩に関係したもののようである。その実際は明確にはわからないが、作品そのものには、問題が残りそうである。とはいえ、破笠作であるか否かを疑うものではない。作品のあり方に注目したいのである。まずは、「宝露台意匠聯」(図五)における「宝露臺」の文字は草書体であり、『方氏墨譜』(図六)、『程氏墨苑』(図七)のものとはまったく異なっている。他方、絵柄の方であるが、そこにもまた、眼をひく事象が潜んでいる。「宝露台意匠聯」の図柄は、基本的に『程氏墨苑』のものより『方氏墨譜』のものに近いスタイルになっている。『程氏墨苑』の場合、切り立った岩石の上に直接、瓶のときものが置かれている。対して『方氏墨譜』のものは、かなり飾り立てたような台座の上に、瓶のときものは置かれている。さらに注目すべきことは、『程氏墨苑』、『方氏墨譜』ともに瓶から煙りないしは蒸気のようなものが立ち上っているが、破笠の「宝露台

意匠聯」のものには、瓶が描かれているにすぎない。これはかなり深刻な違いと言わざるをえない。『方氏墨譜』、『程氏墨苑』ともに、「宝露台」に関する解説を載せており、瓶の中には甘露があり、よい政治の時には甘露が満ち、悪い政治の時には甘露が尽きたという。舜の時代にその瓶は衡山に移されて「宝露台」となるのであるが、「雲氣」がその上に生じたと解説してある。つまり「雲氣」あってこそ「宝露台」なのである。図版で示したごとく、『方氏墨譜』、『程氏墨苑』ともに「雲氣」が描いてある。にもかかわらず、破笠の「宝露台意匠聯」の方には「雲氣」が描かれていない。この違いは、破笠が『方氏墨譜』、『程氏墨苑』両書の記事を参照しておらず、またその図柄にも依拠していないことを示唆している。

破笠は、『方氏墨譜』、『程氏墨苑』両書に材を求めたのではなく、かなり劣悪な古墨そのものから、想をえたと理解した方が正しいのではなからうか。かように図柄の僅かの違いは、実はおそろしく本質的な違いにほかならなかつたのである。

(注三)『方氏墨譜』、『程氏墨苑』に関しては、同朋社出版の「文房精粹」によった。

(注四)『小川破笠 江戸工芸の粹』より引用。

(注五)『中田勇次郎著作集』七(二)玄社、昭和六十一()より引用。

(三) 文房四宝趣味の流行

前章において、破笠細工における『方氏墨譜』、『程氏墨苑』の直接的影響を否定してみた。こうした書籍からの直接的な影響ではなく、実際は日本に流通していた中国渡来の古墨が、発想の原点にな

っていることを想定してみた。このことは、もろもろの事象を具体的に比較検討してみると、即座に了解できることなのである。

さて、基本的に鎖国政策下にあった江戸時代といえ、唯一の貿易港・長崎を通して外国の物品がさかんに国内に流通していたことは、周知の事実といえる。古墨もまた、日本に流通していた。それは主に、お大名の机辺を飾ったものであるが、その輸入物を参考にして日本の職人たちは研鑽を積んでいた。黒川道祐は『雍州府志』（貞享元年序）に「洛陽墨所ト称スルモノ、マタソノ製造精密ニシテ、中華ノ作ルトコロニ愧ズ」（原漢文）とすでに指摘している。『京羽二重』（貞享二年）は、京都の墨屋十八軒と記録している。宝永年間の『町代高木又兵衛諸事控』によると、奈良には三十八の墨屋が挙げられているという（奈良市史「三」）。その頃になると、日本の墨もかなり質の高い趣味性を備えていたらしく、柳里恭に至っては、『ひとりね』（享保十年頃成）につきのことき展望を記している。

墨は李延珪がすみよし。されど中華にてさへ、半挺さへありがたしと見へたり。奈良墨の古きよし。中々もろこしも、およびがたし。

中国の墨に対して、和墨の優位をたからかに歌っている。むろん単純に柳里恭の言に感動する必要はない。墨というものは、水とか紙の質とかに影響されやすいものであり、いかなる公平な条件で比較したのか判然としないからである。とはいえ、和墨の質に関する自信のほどは、注目しておくべきであろう。柳里恭は、さらに次のことき言辞をも発している。

程君房、十二龍寶もよし。是も此ごろわたるはあしき也。

程君房の「十二龍寶」という古墨が、優れていると批評しているのである。しかしこの「十二龍寶」なる墨のデザインは、『程氏墨苑』では確認できない。とすると、『程氏墨苑』所載のデザインをこえる種類の唐墨が、日本に流通していたことになる。ある程度の知識人であるならば、唐墨のひとつやふたつは手にしていた筈である。

武士の文房具へのこだわりを柳里恭（勤務していた柳沢家の転封に従い、甲州から大和郡山へ移住）によって示唆できるとするならば、民間人のこだわりは大枝流芳につきるであろう。都賀庭鐘（注六）らとの交流が確認できる流芳には、『雅遊漫録』（宝暦十三年）なる著述があり、そこに横溢する文房趣味には目をみはるものがある。

さらに随筆類に材を求めてみると、阿部良山の『良山堂夜話』二編（文政十一年）に至っては、はつきりと「墨八吾邦ノ物ヲ以テ最上品トス。唐土ハ之ニ次グ。朝鮮・琉球ハマタ其次ナリ。」と宣言している。また市河米庵の『米庵墨談』正統編（文化九年から文政十年）は、書家の本格的な書道案内書となっており、内容の豊富さにおいてつとに知られている。その他、『日本書論集成』（汲古書院）に紹介せられた諸々の書は、日本人の書道および文房四宝に対するこだわりの強さを反映している。

これまで武家・民間人の趣味的な著述、さらには書家の本格的な著述までをあらあらと紹介してきた。他にも言及すべき書籍は多いが、今はおおよそを割愛する。

これら諸書の内容は、江戸時代における文房趣味の流行の反映にほかならない。この点に関しては、先輩たちの研究がすでに備わっている。日野龍夫氏の『徂徠学派』（筑摩書房、昭和五十）に「考証趣味と文房趣味」なる一章がある。日野氏はこれら文房趣味の延長

線上に、蕪村周辺の俳諧を置かれたのであった。近年の話題作として、中野三敏氏の『十八世紀の江戸文芸』（岩波書店、平成十一）もあげざるをえない。中野氏は「都市文化の成熟」において、さりげなく文房趣味の流行を確認なさっている。

しかし、江戸初期から文房趣味は脈々と存在していたであろうし、元禄から享保にかけてそれは一般化していったものと思われる。奈良の墨屋・古梅園の手によって正徳初期には『古梅園墨譜』が出版されている。これはいうまでもなく、中国から渡来した『方氏墨譜』の模倣にほかならない。この古梅園の墨譜を出版した六代・松井元泰は、元禄二年生まれで、通称五郎助、字は貞文、号を長江・玄々齋と称したという（『大和人物史』等参照）。正徳三年には古梅園の当主となり、『名墨新詠』（正徳三年五月）を出版。すでに紹介してきたごとく、元泰は『古梅園墨譜』を次々と刊行している。こうした出版物が、当時の文人趣味とあいまって、独特の流行を形成していったであろうことは想像にかたくない。

さてこうした時代の動向は、俳諧の世界へも着実に反映されている。元泰自身、俳諧にも興味を抱いており、長江の俳号のもと『名墨むかしの水』（正徳五年）を上梓している。これは当然のこと、漢詩文の『名墨新詠』（正徳三年）の俳諧版『名墨むかしの水』（正徳五年）ということになる。漢詩と俳諧とをセットにして、両分野の人々に商戦の意味も含めて、古梅園作の墨をアピールした意欲作ということになる。

なお、古梅園に拘泥せずとも、至芳編『汐干漏』（寛保頃）などはずぐさま目につくところである。『五色墨』連衆の宗瑞の高弟であった至芳が編集した俳書『関東俳諧叢書』三所収）であるが、そ

こには文房趣味が色濃く投影せられている。

みちのくの金花山の裾海に硯となれる良石ありとかねて音に聞およびて、忍ぶ摺のしのはしくは思ひながら、空しく年月を過しけるに、杉山氏扇湖のぬし、ことしやよひのはじめ、かの国より江都に帰るとて、我がたへの袖みやげとはなし給ひぬ。とる手もそしと管をひらけば、玉をあざむく石の面に貝のあまたとりつきたるが、裏をみせおもてをあらはし、或はこゝに散かしこに集りて造化自然の形容なれば、瀟洒として目を驚かしむ（以下略）

友人杉山扇湖が、金花山から土産としてもたらした奇石を、「汐干漏」という硯にした折の記念集である。同集には、硯製作に適した石を産する土地名が列挙してあり興味深い。そこには、当時の文房四宝に関する興味が濃密に反映されている。他に俳書を求めれば、左橋編『古硯屏』（宝暦三年）あたりも目につく。故郷の景色を古硯屏の図柄にたとえた趣向の俳書である。

正徳から宝暦にわたる間の俳書から、任意に文房趣味が横溢したものを提示してみた。わずが数例のことではあるが、その背景にはゆるぎない流行がみとれる。この上質の趣味は、俳壇をまきこむほどの勢いであったと理解したい。

（注六）読本作者、『英草紙』、『繁野話』等の著作がある。中村幸彦氏稿「都賀庭鐘伝致」（『近世作家研究』所収）等を参照されたい。

（四）文房趣味の背景

これまで文房趣味の多様な波紋を確認してきた。たしかに正徳の

頃から俳壇にも、その影響は表面化しつつある。かの趣味人柳里恭は『ひとりね』に、次のとき記述を残している。

江戸に玉林といふものあり。余が十五歳の時、かきあつめし「文宝雑話」といふものを、このふ見せよと望むに任せて、過し夏の頃あたへぬ。

十五歳の頃にすでにまとめられていた『文宝雑話』なる書籍はいまだ発見されていないが、この記述から柳里恭のおそろしく早熟で芳醇な世界をよみとることができる。

さて、文房趣味ということまで体系的に記述してきたが、文房趣味の流行そのものが思想的動向と密接に関係していることを、補足しておきたい。さきに『方氏墨譜』『程氏墨苑』の存在を紹介しておいたが、この書籍が舶載されたこと自体が問題にならう。

その内容を概観してみると、『方氏墨譜』には王世貞らの協力がみとれるし、『程氏墨苑』の著者・程大約は「壮年のころ、北京に遊学し、大学に入って学問を修め。詩文に長じ、とくに古文辞をよくした」（中田勇次郎氏著『程氏墨苑の研究』）と報じられている。つまり日本において荻生徂徠が、古文辞学を流行させた時代の動向と即応するかたちで、日本に舶載せられた書籍であった。この時代的動向を、もっと大きな視野で説明するならば、大庭脩氏が『徳川吉宗と康熙帝 鎖国下での日中交流』（大修館書店、平成十一）に「指摘のごとく、享保時代に緩和された日中貿易の副産物であったともいえる。かような珍本が舶載せられた僥倖に、江戸時代の一般庶民が浴したとは思わないが、少なくとも新たな文化動向がそこから萌芽していったことに間違いはない。

再度ことわっておくが、市井の細工人・破笠のような人物が、お

大名の近辺にあったとはいえ、『方氏墨譜』『程氏墨苑』を容易に披見したと考えるのは途方もない推測なのである。

（五）破笠の情報網の背景

では、破笠は何によって古墨のデザインを知ることができたのかという疑問が立ち上がってくる。先に指摘したごとく、『方氏墨譜』『程氏墨苑』を知識源として考慮するには無理がある。やはり、実際に古墨（仿造墨も含む）を手にする機会があったと理解せざるをえない。さきに、柳里恭の『ひとりね』から、「程君房、十二龍賣もよし。是も此ごろわたるはあしき也」という条を引用しておいたが、享保頃以前に舶載したものとそうでないものとは、質的にかなり違いがあったとわかる。中世から江戸時代に至るまでその折々に渡来していたのであろうが、享保の頃になると質が劣化したようである。すでに黒川道祐が真享の頃に『雍州府志』で指摘しているごとく、日本のものも質的に向上はしていた。しかし、やはり宋墨・明墨は、文化人にとって垂涎の玩具であったと考えておいてよい。その需要は絶えることなく、「唐墨」はしきりに舶載せられていたのである。

その社会事情を視野に入れて、当時の貿易のあり方を検討すると、柳里恭の不平不満が必然のものとしてみえてくる。思えば、菊地義美氏稿「正徳新令と長崎貿易の変質」（中田易直氏編『近世対外関係史論』所収）に指摘されるごとく、幕府は正徳新令を発布することによって、銅輸出額を控えようとする。古くは貞享二年の定高仕法が、金・銀の海外流出を防止しようとしたのに対して、今回の正徳新令は銅の海外流出防止を主眼としたものであった。銅の

わりに、国産品（俵物・諸色）を主な輸出品にしようとする。その結果、銅輸出の総量は宝永五年（一七〇八）の七百万斤余から正徳五年（一七一五）の二百万斤弱にまで、激減していく（正徳新令と長崎貿易の変質、参照）。この輸出品目の変化は中国に対してことに顕著であり、銅の輸出量は宝永五年の六百万斤余から正徳五年の百万斤弱へと激減していく。むしろこれは政策の問題だけではなく、すでに日本はそれだけの銅しか集荷できない状況にあった。

右のとき、对中国輸出品の変化は、貿易状況に直接影響していたものと思われる。輸入品が粗悪になっていくのは、やむをえないことであった。柳里恭が『ひとりね』に、かつては極上の古墨が輸入されていたが、「此ごろわたるはあしき」とつぶやいたのもしく当然のことであった。結果、粗悪品すなわち仿造墨がどしどしと船載せられていたであろう。

以上の状況を勘案するとき、破笠の眼前には、仿造墨の類が多かったと想像する方が穏当かと思われる。この立場に立ったとき、いかにも不自然な趣向（たとえば宝露台の意匠など）の説明が、矛盾なく処理できるからである。

（六）破笠の俳書における挿絵

これまで破笠の工芸作品における意匠の問題を論じてきた。同様のことは、破笠が筆を採った俳書の挿絵についても指摘できる。

あらためて破笠が筆を採った絵俳書を列挙して、その問題点を指摘することにしよう。

享保七年（一七二二）

露月編『俳度曲後集』に一葉。

享保十五年（一七三〇）

三升編『父の恩』に四葉（色刷りと彩色の併用）。

享保十六年（一七三一）

竹翁編『独楽徒然集』に三十葉。

享保十八年（一七三三）

貞山編『江戸名所』に一葉。

享保二十年（一七三五）

芦鶴編『絵具皿』に一葉。

元文四年（一七三九）

夢和編『風の末』に九葉（八葉は色刷りと彩色の併用）。

寛保三年（一七四三）

貞鶴編『あしの角』に二葉。

朶雲編『芭蕉林俳諧集』に一葉（芭蕉図）。

延享二年（一七四五）

露月編『宝の槌』に三葉。

貞山編『俳諧手挑灯』に五葉。

右は管見の範囲によるデータにすぎない。提示の画業を一瞥してみると、奇妙な事象に思いあたる。工芸でいえば享保五・六年に古墨の意匠は集中していたが、俳書の場合特別の傾向をよみとることはできない。

さらに注目にあたいるのは、享保十六年の竹翁編『独楽徒然集』の存在である。竹翁とは、宝永七年（一七二〇）から享保十六年まで津軽を支配した信寿公その人である。信寿公は、武芸の達人であるとともに、詩歌・絵画・能に通暁した大名であった（弘前市立博物館『独楽徒然集』解説）。要するに破笠がお仕えた大名であるが、

この信寿公が文房四宝趣味のもとに、『方氏墨譜』『程氏墨苑』を机辺においていたとするなら、『独染徒然集』にその兆候が直接的にみえてもよさそうなものだが、納得にあたいする特別の趣向なり傾向なりをすくいとることはできないのである。お大名関係の仕事らしく、大振りの豪華本ということのみが目につくだけである。文房趣味に拘泥する筈のお大名にしては、その色合いが極端に弱すぎる。この段階に至り、工芸・俳書両方を検討して、『方氏墨譜』『程氏墨苑』の直接的影響を想定するのは、間違いとせざるをえない。

(七) 破笠の挿絵についての疑問 『風の末』を中心に

破笠が描いた俳書における挿絵の検討は、絵俳書研究の進展とはば軌跡を同じくしてきたと考えてよからう。

島田筑波氏の「江戸座の絵入俳書」「江戸座の俳書と浮世絵」(『島田筑波集』青装堂、昭和六十一)が、大正期から昭和初期の研究としては画期的であった。さらに石井研堂氏が『錦絵の彫と摺』(初版は昭和四)に、大村蘭台の旧蔵書から十三点の色摺表紙の句集の存在をご指摘。絵入俳書の研究は一つのピークを迎えた感があつた。

時代は大きく推移して、雲英末雄氏の手により、日本古典文学影印叢刊として『絵入俳書集』(日本古典文学会、昭和六十一)に『俳諧吐綴』、『父の恩』、『わかな』が紹介された。ほぼ同時期に加藤定彦氏の手により、『島田筑波集』上下二冊(青装堂)が出版されて、あらたなる流行に火がついていった。その動向のなか、『絵入俳書とその画家たち』(柿衛文庫、平成四)に全体的な展望が試みられる。絵画方面から、今橋理子氏『江戸の花鳥画 博物学をめぐる文化と

その表象』(スカイドア、平成七)に、俳諧への問いかけもあった。加藤定彦氏の『俳諧の近世史』(若草書房、平成十)には、露月系俳書に絵筆を採った人々を整理した「江戸座の絵俳書について」が再録。雲英末雄氏の『俳書の世界』(青装堂、平成十一)には、絵入り俳書の世界を平易に展望した「絵俳書の世界」も収められている。さらには町田市立国際版画美術館の図録『江戸の華 浮世絵展』(平成十一)においては、絵入り俳書の図柄に中国渡来の「詩箋」の影響が大々的に紹介された。こうした状況下、加藤定彦氏は『関東俳諧叢書』(青装堂)の十七巻から十九巻に、絵俳書八点を紹介。

研究状況のおおむねを俯瞰すると、以上のようなになる。大正から昭和初期に進展した絵入り俳書研究はしばらく停滞していたようだが、平成になって再燃して現在に至っている。破笠の挿絵について限定するならば、日本古典文学影印叢刊『絵入俳書集』の「解説」に収められた鈴木重三氏稿『父の恩』と『わかな』の版画技法」が、その技法を論じて画期的であった。また、町田市立国際版画美術館の『江戸の華 浮世絵展』は、破笠の挿絵と「詩箋」の影響関係を指摘して、興味深いものであった。ことに後者は、破笠の描く内容にまで関係する点において、灰野氏ご指摘の『方氏墨譜』『程氏墨苑』に関する指摘と同様、ゆるがせにできない性格のものである。

『江戸の華 浮世絵展』では破笠のものに限らず、多様な浮世絵と絵入俳書及び一枚刷が紹介されていた。解説として、佐藤光信氏「江戸木版画の開花期 浮世絵師たちの台頭」、大久保純一氏「一枚絵と揃物」、森山喜乃氏「名数 役者絵における諸例」、大沼晴暉氏「套印本の周辺」、岡崎久司氏「御馬印」多色刷りの源流、

雲英末雄氏「多色刷り絵伴書について」、河野実氏「我が国の版彩の技術的源泉を求めて」と、注目すべき論考が並んでいる。

こうした論考以上に、私の目についたのは九州の方から持ち込まれたであろう「詩箋」の、淡くひそやかな美しさの方である。中野三敏氏は『江戸文化評判記（中公新書、平成四）』に、直条旧蔵の「詩箋」をとらえて、「日本の版画史を考える上で、きわめて重要な問題を提起してくれている」と展望されたのであるが、まったく賛同するものである。しかし、河野実氏の「とく」、小川破笠と詩箋の関係」というかたちで提言されると、首をかしげたくなる。

なぜ首をかしげたくなるのかというと、九州の一大名が珍重していた「詩箋」を、破笠が一見していたという証拠がまったくないことにまず躊躇する。また、「詩箋」が日本にどの程度舶載せられていたのかも不明であろう。武家社会は当然のこと、庶民世界における流通が証明できない現在において、宝永二年（一七〇五）に没した直条の弄びものから、破笠の挿絵成立までの時間的空白はいかにも大きすぎる。中野三敏氏言及の肥前鹿島の直条の時代から破笠の時代までには、少なくとも見積もっても三十年以上の空白を想定せざるをえない。にもかかわらず、「詩箋」の存在をもって元文四年（一七三九）刊の『風の末』に影響ありと断じうるものであろうか。

私には、「詩箋」と『風の末』とを結び付ける考え方は、いかにも乱暴な当て推量としかみえない。かく激烈な批判の言辞を弄すると、そこに描かれている図柄が一致するのだから、そのようにしか考えられないのだという返答も予想できる。

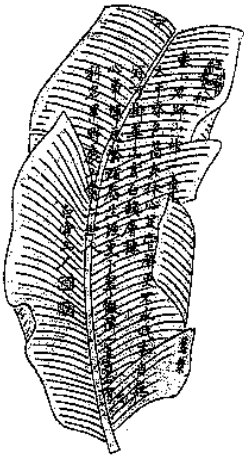
しかし、関係ありとする図柄そのものに、どうしてもいかがわしさがつきまとう。まずは河野氏「指摘の「葉図」から問題にする。

「葉図」をめぐる検討

『風の末』をひもとくと、嵐雪像の次に「葉図」が提示されている（図八）。それに対して、河野氏は「葉図」は島原の祐徳神社所蔵の詩箋の中に、原図が存在しており、さらに他の図葉も全て、詩箋からの図葉の借用であることが今回の調査で明らかにされた」と断ぜられ、詩文を記した芭蕉図が掲げられている（図九）。



（図八）『風の末』より



（図九）『江戸の華 浮世絵展』より

私の目には、この二つが類似しているとはみえない。一は「梅葉」でなければならぬし、一は図版でも明らかなく「蕉葉」と明記されている。「梅葉」と「蕉葉」とを同一視する姿勢に、すでに根本的な問題がありはしないか。

ところで『風の末』に、なぜ「梅葉図」が掲げられているのかを検討する必要がある。『風の末』は、嵐雪三十三回忌の追善集である。だからこそ、挿絵の冒頭に「雪中辞世」を提示して、嵐雪の座像が描かれているのである。その次に、「雪中居士の句、思ひ出る俛、聊あらはす」とあり、「梅干しや見知つて居るかむめの花」「むめ一輪一りんほどのあたゝかさ」を記した「葉図」が描いてある。形状といい、中に刻されている句といい、これは「梅葉図」でなければならぬ。くどい確認ではあるが、「芭蕉図」とは何の関係もないしろものである。

嵐雪追善のために、故嵐雪の二句が「梅葉」に刻まれているのだが、そこにすでに際立った趣向がみえる。これは貝多羅葉のもじりなわけはなからうか。古代インドで経文を写したタラジュの葉である。経文よろしく嵐雪の句が記されているところに、粋なはからいを読みとるべきではなかったのか。貝多羅葉のことに関しては、すでに『大和本草』に解説が加えられているし、「古梅園墨譜」「唐方式」の部に「写経墨」として「貝葉（はいよう）」が登録されている。この「貝葉墨」は、現在も奈良市の笹川文林堂あたりの古梅園コーナーで販売せられている。

さて音をとれば同じ「はいよう」であることから、嵐雪の句を記すには格好の趣向であったと理解したい。当時の人々は、破笠のこのさりげない趣向を、頷きながら眺めやったのではなからうか。か

く解釈して、はじめて、『風の末』所収の句と絵とは、そこに存在するにふさわしい意味をもって立ちあがってくる。

「象図」をめぐる検討

「梅葉図」を問題にしつつ、単なる絵柄の類似をもって影響関係を論ずる危険性をさきに指摘した。文化というものは、きわめて多様かつ重層的なものであって、絵画一枚の存在をもって影響関係を取り沙汰するためには、よほど周到な手続きが必要となる。



(図十)『風の末』より

この文化の重層性に配慮しながら、次に『風の末』所収の「象図」を問題にしてみたい。くだんの「象図」は、(図十)に明らかなく、斜めに向いた象が首をねじまけて正面の方を向いている姿である。そこに、嵐雪の「葬の花ほど口をあく心哉」が記されている。構図としては、『江戸の華 浮世絵展』図録二四三頁の「鹿島鍋島家詩箋集 白象」に類似している印象もする(注七)。

しかし、そこに直接的関係を観察する必要はまったくない。いやもっと重要なのは、「薺（あさがほ）の花ほど口をあくひ哉」の嵐雪句に、なぜ象の図が描かれているのかという問題の方が重要である。破笠としては、ただ単に「象」を描きたかったのだと理解しては、あまりにも芸のない話になってしまう。よほど慎重に、そこに潜められた趣向を読み解いていく必要がある。

『風の末』に収められる「象図」を検討するにあたり、日本に渡来してきた象のことをあらあら確認するところから話をはじめていきたい。象の日本への初渡来は慶永一五年（一四〇八）のことという。続いて天正二年（一五七四）七月、正親町天皇の御宇に博多に象と虎がもたらされたという。三回目は天正三年、大友義鎮に虎四頭、象一頭、孔雀・鸚鵡等がもたらされたらしい。四回目は慶長七年（一六〇二）、徳川家康に虎一頭、象一頭、孔雀二羽がもたらされた。そして、五回目として享保一三年（一七二八）に牝牡二頭が渡来するのである（高島春雄氏著『動物渡来物語』）。この享保十三年の渡来の折は、社会的な波紋がおこり、象人気が沸騰する。油煙齋貞柳は『家土産』の冒頭に象図を載せている。古義堂の高弟・奥田三角は『詠象詩』なる漢詩集を編集。他にも『馴象俗談』・『象志』・『象のみつぎ』等々と際限のない本が出版され続ける。俳諧の方でも松井蓬萊軒の『象漏集』なる珍本が出版されている。かような流行に注目した報告として、大庭脩氏の『江戸時代の日中秘話』（東方書店、昭和五十五）がある一方、石坂昌三氏の『象の旅』（新潮社、平成四）なる読み物も出版されている。ことに貴重なのは、関西大学第二十五回春季特別展の「古典にみる象」の目録であろう。他に、山下幸子氏稿「享保の象行列」（『地域史研究 尼崎研究紀要』

第二巻二号）、また太田尚宏氏稿「渡来象の社会史」（『歴博』八十九）等の貴重な研究報告もある。国文学の方からは、鈴木健一氏の「豊元院歌壇の俊秀たち 象を観た堂上歌人」（和歌文学講座、近世の和歌）勉誠社、平成六）もある。近年の収穫となれば、豊橋市二川宿本陣資料館『動物の旅（ソウとラクダ）』にきわまる。以上の資料類や研究書等を確認するにつけ、破笠が象を描く時代といえは、直接的に象を見て描くことも十分可能な時代だったことがわかる。

しかし破笠は、決して写実的な象を描いていない。むしろ伝統的な構図で描いていると観察しておいてもよからう。考えてみれば、白象に乗った普賢菩薩の姿態をはじめ、いろいろに描かれた象を江戸市民たちは見ることができた。

以上のごとき状況下、「詩箋」数枚の存在をもって、類似の構図だから影響をうけたのだと断ずるのは、早計というよりも無謀と考えた方がよいのではないか。何よりも問題なのは、そこに記された発句と絵との関係をまるで無視して、類似を指摘する姿勢のかたよりのである。

破笠の周囲に横溢していたであろう膨大な量の「象図」を想定するにつけ、「詩箋」と破笠との関係を論ずる際の問題点は、破笠が「詩箋」を閲覧する可能性について、何ら説明してないところにある。同時代に並列的に存在するものを直接的に関係ありとするならば、いかなる指摘も可能になる。同じ「詩箋」を取り扱っても、中野三敏氏と河野実氏とは、性格がまったく異なる。「詩箋」が多色刷り印刷の発生に資するところがあつたらうと想定する中野氏の指摘には、状況論としての可能性を認めざるをえない。しかし、河野氏のごとく破笠が、「詩箋」の絵を参考にして俳書の絵を描いた

となると、「詩箋」を閲覧したおおよその時期とどういう状況で閲覧したのかを、ある程度証明してもらわざるをえない。そうでないと、おそろしく恣意的で不毛な確認だけが、横行することになる。さらに、先程も指摘しておいたごとく、発句と絵画との関係もまた詳細に観察しておく必要がある。

冷静に考えてみれば、中国絵画の画題もすでに多くの日本人は知っていた筈である。古墨も沢山輸入されていた。またもろもろの書籍も、大庭脩氏の研究に提示されていることく輸入されている時代である（注八）。「うした吉宗時代の輸入解放政策を考慮するとき、破笠の挿絵に「詩箋」の影響のみを観察すること自体が、暴論以外の何もでもないことに気付く。

かく批判の言辞をつらねたのだから、当然のこと私なりの解釈ないしは理解を提示しておく必要がある。まず最初にお断りしておきたいのは、日本における「象図」の展開がいかなるものであったのか、専断の筆者は知らない点である。よって歴史的祖述はできそうにない。そうであっても、破笠の視野に入る可能性のものを、ある程度想定することだけはできる。その範囲において、いささかの検討を加えておきたい。

破笠の知識背景をカウントするとき、文房四宝のなかでも古墨の存在を意識しておく必要があるのではないか。古墨のなかには、「九貢」をはじめとして「洗象」「太平有象」と多くのものがある。そのなかでも、「太平有象」を、破笠は意識していたのではないか。発句と挿絵との関係を考慮したとき、説明が容易になるからである。その前に、挿絵に記された嵐雪の「薺の花ほど口をあくひ哉」を一瞥してみよう。朝顔の花を見ながらその花ほど大きな口をあけて、

欠伸をしている長閑な状況である。「口をあくひ」には「開く口」と「欠伸」とがかけられている。大口を開いて欠伸する、平穩無事な秋のひとつの状況が直截的に描写しており、他は何も描かれていない。この句に象を描く必然性が、なによりも問題になる。発句とまったく関係のない挿絵を描きこむことが、俳書の場合存在しうるのかと問うたとき、それはかなり無理な話である。句の世界に相応するないしは句の世界を補足する挿絵を描くものと理解しておいて、およそ間違いはない。『風の末』の場合も、句と挿絵との相関性を問題にすべきであった。

河野氏のごとく「詩箋」を素材にしたと考えた場合、発句と挿絵との関係は説明しにくい。しかし、古墨の「太平有象」と理解した場合、容易に説明ができる。「太平有象」とは、宇野雪村氏の解説を借用するならば、「太平は天下泰平と同じ意味で、万物安寧の平和のことである。象は像と同じで形状、状態のことをさす。平和の状を象徴しているのである」（『古墨』木耳社）ということになる。さすれば、発句に描かれた世界を象徴するものとして、「象」はまことに相応しいものとなりはしないか。破笠の脳裏には、この程度の知識はあったものと想像している。嵐雪の発句と破笠の挿絵とは、はてしない泰平の雰囲気において照応していくのである。かくて「象図」の説明が可能になる。

（注七） 図版を掲載できるほど鮮明なものではないので、直接『江戸の華 浮世絵展』につかれない。

（注八） 『唐船持渡書の研究』等を参照。

(八) 『風の末』における破笠挿絵の意味

『風の末』から「葉図」と「象図」とをとりあげて、句の内容と連関させつつ私見を述べてきた。とりあえず、古墨のデザインを参考にして、その謎解きを試みてみた。しかし、すべてが古墨の影響下にあると強弁しようとは思っていない。一般的な絵画の影響も考慮する必要もある。種々舶載せられたであろう絵画書もまた参考にする必要がある。私が主張しておきたいことは、「詩箋」の影響のみを云々する以前に、もっと広い視野で柔軟に考えつつ、当面は句と挿絵との相関関係を測定していく必要があるという点である。そうしないと、無意味な強弁と断定のみが先走りするだけで、『風の末』という俳書にとっても不幸な結末に陥ってしまう。

なぜかような指摘をするのかという点、『風の末』は嵐雪の三十三回忌追善俳書であって、その論理から逸脱するものではないという点である。一体に、破笠の俳書における挿絵を通覧したとき、『風の末』ほど文房趣味ないしは中国趣味の濃厚なものを知らない。とすると、それは破笠の趣味性が問題なのではなく、ありし日の嵐雪の姿が問題だったのではなからうか。

たとえば、先に「葉図」こと「梅葉図」のことを問題にしたが、嵐雪が『芭蕉一周忌』(元禄八年)上梓以後、もっぱら禅に専念していたことも関係がある。『風の末』に茶酒隣夢和は序文を記しているが、嵐雪晩年の庵の様子を「小暗き持仏を朝夕、明て達磨の尻目を尊み、木魚こちくと淋しく」と報告している。この条は嵐雪句「年すでに明て達磨のしり目哉」(『珠洲之海』等所収)を踏まえて記されたものだが、宗教的世界に安息している様子がそこはかとなく窺える。さればこそ、唐墨における「写経墨」と目される

「貝葉」を意識する必要があったものと思われる。

以上のことと考えてみると、破笠が『風の末』に描きこんだ挿絵の世界は、破笠の単純な文人趣味の問題ではなく、嵐雪のありし日を連想させる趣向のもとに記されていると考えた方がよさそうである。

(九) 破笠「擬作者」説から出発して

灰野昭郎氏は日本の美術『小川破笠 江戸工芸の粹』(至文堂)に、「擬作者破笠」の考え方を提示された。津軽『藩庁日記』の今岡常句、小川宗宇、直都の肩書「御擬作」に注目して、次のようにまとめられる。

擬作とは それらしくみせるもの とすると破笠の漆工技術で製作した古墨写、鐔、小柄、笄写し、染焼写、すべて擬作ではなからうか。それも品格のある御擬作といえる。また、一流の洒落にも通じている。俳味もあると書いたら書きすぎであろうか。

ひそやかな語り口で、「擬作者破笠」説はかくて発表されたのであった。この指摘は、破笠の仕事の性格をすくく一面から剔出してあるものではある。さすがに同時代人の目は、破笠の仕事の特徴をとらえている。

しかし、必ずしも破笠細工の本質を看破したものは称しがたい。あくまでも役人的視点からの観察にすぎない。では何と呼べばよいのかということになるが、あえて「擬作者」と呼ぶまでもなく、「破笠細工」は「破笠細工」なのである。

「擬作者」という呼称にたくも拘泥して逡巡するのは、「擬作者」

と称することによって、破笠の本質が抜け落ちていく印象がするからである。Aという作品があってAのまがい物を作る場合と、Aという作品があり、Aを模写しつづつもまったく異なる作品を作る場合とでは、その意味が違ってくる。破笠は後者の方であり、贋物を製作しているわけではない。作品Aを異次元の世界に現出せしめているのである。この再生産の手法は、もともとどの作品とは異なる一種の詩情が湧出してくるように配慮せられている。ここにいかにも文学的世界を経過した人の、独自の「趣向」を感じとってしまうのである。古墨をみて類似の古墨を製作したならば、それは贋物以外の何ものでもなからう。破笠の仕事がそうでないことは、誰の目にも明らかである。対して、古墨の意匠を生かしながら別の作品として製作するにせよ、古墨をうつすことに終始しているのかというと、そうでもない。古墨の意匠を使用しつづ、まったく別の雰囲気を立て上がるように工夫されているのである。菅原阮壙は「漆ヲ用ヒズシテ、漆器ノ如クニ作ル工夫」(『画師姓名冠字類抄』)を指摘しているが、そうした方法にも通う「高度な技術」と位置付けることができる。

ところで文学に目を転じてみると、こうした手法は随所にみえる。本歌取り、換骨奪胎はたまた点化句法(其角らが意識した俳諧の方法、漢詩文の世界より発想をうる)と(注九)、類似の手法の呼称は枚挙に遑ない。俳諧を嗜んできた破笠にしてみれば、容易に発想できる手法だったのではなからうか。

右のごとき推定に立脚するとき、新たな課題に逢着せざるをえない。破笠という人物の仕事は、俳諧・工芸・絵画すべてを総合的に評価していかざるをえないのではないかということである。各は

題材的にも手法的にも、微妙に交錯していくわけで、その連関に注目しつつ再評価していく要を痛感するのである。より具体的に言えば、工芸および俳書の挿絵に関しては、その背後に豊饒な文学(日本文学・中国文学等)や文化的香りが、隠し味として潜められているのであって、その一つ一つを検証しつつ論じあげていく必要があるということである。このような視点の欠如、強いて指摘するならば書籍なり発句なりへの吟味の姿勢がなかっただけに、従来の仮説は方向を大きく逸脱してしまったのである。

以上、私見を纏々述べてきた。破笠を取り囲む文化状況への配慮と、その創作方法の一端を解明してきた。さらなる破笠論の可能性を想定しつつ、とりあえず擲筆することにした。

(注九) 其角の点化句法については、すでに『其便』(元禄七年)にその徴証がみえ、『句兄弟』(元禄七年)に具体が示されている。なお、この手法は明の梁公濟著『氷川詩式』に倣ったものである。『氷川詩式』は詩の法則について論じたもので、近世中期の俳人に多大の影響を与えた。

【付記】本稿執筆後、小林祐子氏の手により、「研究資料 小川破笠と『獨染徒然集』(破笠研究ノート)」が、『國華』(第千五百六十六号)に発表された。『獨染徒然集』における破笠挿絵の画題に、『八種画譜』の影響を観察したものである。この指摘には、まったく賛同するものであるが、俳諧における漢詩文の影響が芭蕉の存在に引き付けて指摘されていた。この部分には、すこぶる困惑を覚えた。こうした指摘は、基本的に享保時代の文化状況の中で試みられるべきであって、せつかくの『八種画譜』の指摘も色褪せてしまつほど、初步的な誤解が観察できた。