

優秀修士論文概要

## フェデリコ・バロッチ作 《アエネーアスのトロイアからの逃避》に関する一考察

森 本 有 香

16世紀のマニエリスムからバロックへの過渡期に活動したフェデリコ・バロッチ (Federico Barocci, ca. 1530-1632) は、対抗宗教改革期 (カトリック宗教改革期) の大きな価値観の転換に対して柔軟に順応し、人々の心を掴む新しい聖画の形態を創造した最初期の人物の一人であった。伝記作家や同時代の批評家たちに「敬虔な画家」と評されていたこの画家は、生涯の大半を宗教画および肖像画制作に費やしたが、現存する完成作の中で唯一、《アエネーアスのトロイアからの逃避》(図1)のみは神話主題の作品である。1586年から1589年に制作されたオリジナルの作品は神聖ローマ皇帝ルドルフ2世、後年に制作されたレプリカは後の新教皇パウルス5世と、いずれもカトリック教会と深く関わりのある人物に贈られている。

ウェルギリウスの叙事詩『アエネーイス』の主人公であるアエネーアスは、トロイアが陥落した夜に父を背負い息子の手を引いて脱出し、神の命に従って新都建国を目指したことから、叙事詩で度々「敬虔なアエネーアス」と称されている。ここから、バロッチが単に注文主の古典趣味に応じただけではなく、信仰する宗教が異なるとはいえアエネーアスの敬虔性に着目して題材に選び、キリスト教と共通する敬虔性の表現の追求を試みたのではないかと考えた。先行研究では、バロッチが自身の生成した図像を繰り返し転用する特質があったことから、いくつかの彼の宗教画との類似性が既に指摘されている。



(図1) フェデリコ・バロッチ《アエネーアスのトロイアからの逃避》1598年  
油彩・画布、179×253cm、ボルゲーゼ美術館 (ローマ)

修士論文では彼自身の信仰心、並びに注文主の経歴を勘考し、改めて本作に含まれている宗教画的な要素と、宗教画からの転用の意義の検討を行った。

第1章では1580年代までのバロッチの画業の総観、および対抗宗教改革期の理念と照らし合わせてのバロッチの制作姿勢の考察を行った。バロッチが対抗宗教改革期の聖画像に関する要求に応えようとしていたことを示す行為として第一に挙げられるのは、自然研究への傾倒である。16世紀半ばには生物素描の習慣は衰退していたと考えられているが、バロッチは古代彫刻や近代の巨匠の作品を模倣するだけでなく、生身のモデルを起用して緻密な自然観察を行っていた。

第2章では1500年代までのアエネーアス神話を主題とした美術作品について概観した後、バロッチの《アエネーアスのトロイアからの逃避》の制作背景の考察を行った。注文主である皇帝ルドルフ2世は芸術に造詣が深く、古典的な絵画や寓意画の他に、官能的な神話画を好んでいたことが知られている。また皇帝はイタリアの巨匠たち、特にコレッジョの絵画に強い関心を抱いていた。皇帝がバロッチに興味を抱いたのも、恐らくは当時広く流通していたバロッチの版画を通して、コレッジョと彼の作風が似通っていることを知ったことが契機と考えられる。皇帝は大使を派遣して、バロッチのパトロンの代理人に接触したが、この際大使は「皇帝は宗教主題の作品ではなく、異なる趣味の絵を求めている」と伝えたという。最終的な主題の選定を誰が行ったのかは定かではないものの、もしバロッチもしくは彼に近い人物がアエネーアスの主題を選んだのであれば、カエサル系の系譜であることを自負していたハプスブルク家の由緒正しき血統を示すことが目的であったと考えられる。

第3章では《アエネーアスのトロイアからの逃避》で描かれているクレウーサ、アンキーセス、そしてアエネーアス及び背景の図像を順に考察した。

アエネーアスの妻クレウーサは先行研究において、1582年から1584年制作の《受胎告知》で描かれている聖母とポーズが類似していることが指摘されている。神話上のクレウーサと聖書のマリアの物語を照らし合わせると、二者とも神慮を受け容れた敬虔な女性という点で共通しており、それ故にバロッチも同じ図像を共有しようとしたと考察することができる。次にクレウーサの肌の露出が少々目立つ点について、聖母が幼児キリストに授乳する場面を描いた《猫の聖母》との比較を行いつつ考察した。もしバロッチが意図的にクレウーサの露出を多めに描いたのであれば、それは皇帝を迎えるためのものであったとも考えられる。しかし本作のクレウーサは他画家の神話画のように裸体では描かれておらず、さらに男性モデルを起用して描かれた可能性が考えられる。このことから、当時の聖画の規定に忠実に従っていたバロッチは、正当な目的を有さずに裸体の女性像を描くことに葛藤し、彼ができる限りの折衷案としてこの表現に行き着いたと推測した。

父であるアンキーセスは、アエネーアスの絵とほぼ同時期に描かれた《聖ヒエロニムス》との図像の類似が既に指摘されている。先行研究では、この磔刑像を抱えて跪くヒエロニムスの絵が、いくつかの対抗宗教改革期の重要なテーマを秘めている作品であると説明されている。一つは悔悛のテーマである。これは若い頃に女神の寵愛を受けたことを高言して主神に誅され、後に信心深い人物へと変貌を遂げた、神話上のアンキーセスの物語とも通ずるものである。もう一つは十字架のテーマである。カトリックはこの時期に、十字架の持つ奇跡の力を強調するために、十字架にまつわる主題を重視していた。

主人公のアエネーアスに関しては管見の限り、バロッチの他の宗教画、および他画家の作品との図像の類似性は指摘されていない。しかし背景に描かれている古代ローマのトラヤヌスの記念柱と、ドナト・ブラマンテが設計したテンピエットから、聖ペトロとの関連が指摘されている。本研究で最も注目

フェデリコ・バルッチ作  
《アエネーアスのトロイアからの逃避》に関する一考察

したのは、アエネーアスがアンキーセスを身体の前で抱える構図で描かれ、かつ人体の重量感が表現されている点である。ルネサンス期のアエネーアスの図像の大半は、叙事詩の記述に忠実に従ってアンキーセスを背負った姿で描かれており、バルッチのアエネーアスの図像は非常に特異なものであることが浮き彫りになる。この図像の起源について考察する際に一つ手掛かりとなるのは、アンキーセスが、同じボルゲーゼ美術館所蔵の《聖ヒエロニムス》とほぼ完全に一致した図像を共有しているという事実である。ここから、磔刑像を抱えた《聖ヒエロニムス》は《アエネーアスのトロイアからの逃避》に対する一種の諷刺として、ボルゲーゼ家の人々のために制作されたものであるという推測が立てられる。そして神像を携えるアンキーセスの身体が十字架から置き換えられているのであれば、バルッチはアエネーアスを描く上で他画家の描いた「十字架を運ぶキリスト」から図像を借用したか、もしくは借用と断言することはできないまでも、鑑賞者にキリストの図像を連想させるように仕掛けたという可能性が浮上する。

次にバルッチが「十字架を運ぶキリスト」の図像を意識していたと仮定して、この図像を取り入れた意義について考察した。既に先行研究において、背景に描かれた都市の破壊と殺戮の様子が、1527年の「ローマの劫掠」を想起させるという指摘がある。同時代の版画や絵画で、「ローマの劫掠」を直接的に表現した作品は今日まで知られていないが、当時の情勢や一連の出来事を象徴的に表したものは存在する。その一つに当時流通していた貨幣があり、教皇クレメンス7世の経験した一連の受難が、聖書およびその外典に綴られているキリストやペトロの受難の場面と重ね合わせられている。

本作が「ローマの劫掠」と関連していると考えた時、レプリカの背景に描かれた実在する建築物群に関して、別の視点からの考察を行うことが可能である。これらの建築物は、古代ローマの遺物を再生ないし再利用したものであるという特徴がある。故国を失い、トロイア復興を目指したアエネーアスの姿は、栄枯盛衰を経験し、存亡の危機に陥りながらも蘇ってきた「永遠のローマ」の理念と通じるという考察がある。バルッチはこの絵において、キリスト教世界の中心であったローマの陥落の情景、キリストの姿を借りて表現された教皇の受難、そして都市の再生のモチーフを取り入れることによって、トロイアの荒廃と復興を、キリスト教世界の荒廃と復興に重ね合わせたようにしたと考えられる。

都市の陥落の情景が「ローマの劫掠」を思い起こさせるという事実は、オリジナルの作品のために作られたであろう下絵では、背景が異なることの理由にもなる。オリジナルの作品は神聖ローマ皇帝への贈り物であり、別人物であるとはいえ、過去に皇帝軍によって引き起こされた「ローマの劫掠」を思い起こさせる光景を描くことは不適當であったと思われる。オリジナルの作品を制作する段階で、アエネーアスの図像が既に「十字架を運ぶキリスト」から着想を得たものであったとしても、レプリカの背景も含めた全体的なコンセプトは、ボルゲーゼ家のために後付けで構築されたものであると考えられる。

終章では以上の内容を踏まえ、バルッチの《アエネーアスのトロイアからの逃避》に見られる宗教画要素について、改めて自身の見解を示した。ルネサンスやマニエリスムの芸術家たちが主に造形面での理想美を追求して、異教徒たちの産み出した古代美術からの引用を行ったのに対し、バルッチは描く人物の精神や道徳といった内面的な部分により注目して、聖書の登場人物から神話の登場人物への変換を図ったと考えられる。このように古代の異教美術と現代のキリスト教美術を合わせることで、バルッチは注文主のローマ建国者の裔としての血統とカトリック教会での権威を同時に示すだけではなく、聖職者たちによる異教文化に対する否定的な見方が再来していた時代に、神話画自体に正統性を持たせることを実現したと結論付けた。

優秀修士論文概要

## 興福寺中金堂四天王像(旧南円堂所在)

について

行方 敬太郎

興福寺中金堂四天王像(以下、本像と表記)は、平成三十年(二〇一八)の同寺中金堂再建に伴い南円堂から移された十三世紀初頭の作例で、造立当初の所在についてこれまで東金堂と北円堂の二説が提示されてきた。近年では多くの研究者によって北円堂説が認められつつあるものの断定に至っていない。本論は本像の原所在の問題についてその画像形式、特に形制と持物に注目して検討したものである。

## 一 中金堂四天王像の概要

第一章では本像の基本情報を確認した。本像はカツラ材製の立像で、像高は約二〇〇センチメートルである。持国天(旧名称・広目天)は左手を上げて戟を執り、右手は屈臂して正面で全指を握り、顔を右方に向ける。増長天(旧持国天)は胸の高さで宝剣を執り、左下方に向けた切先に左手を添え、視線もそちらへ向ける。広目天(旧増長天)は左手を上げて戟を執り、右手を腰に当て右下方を向く。多聞天は高く掲げた左手の掌に宝塔を載せ、右手は屈臂して胸の高さで戟を執る。

持国天の龍頭形の帯喰や増長天の鬼面・人面を配した胸甲、多聞天の襟元から露出する丸首の内衣や脛当を覆う袴、編み目をあらわした沓など細

部における意匠は他の慶派作例と共通しており、本像もまた慶派の作例とされる。なお現状の持物はすべて後補であるが、形制をもとに造立当初の画像形式から大幅な改変はされていないと判断した。また岩と八角二段框からなる台座はこれをすべて後補とする見解もあるが、本論では岩と上框を当初のものとして扱う。

## 二 中金堂四天王像の研究史

第二章では本像に関する研究史を整理した。本像はこれまで南円堂に所在したため、文治五年(一一八九)に康慶一門によって造立された南円堂再興四天王像として疑われることがなかった。しかし絵画作例に描かれた南円堂四天王像の像容に注目した藤岡穰氏によって当時の仮金堂にあった四天王像(現南円堂所在)こそが本来の南円堂再興像であり、本像は他の堂舎からの移入像であることが明らかにされた。この画期的な論考により本像の原所在が問題となったが、藤岡氏は東金堂諸像との類似やそれらを造立した定慶の作風検討から本像を東金堂再興四天王像に比定し、東金堂説を主張した。

これに対して松島健氏は本像の用材であるカツラ材が北円堂諸像と共通し、その寸法も近いことからこれらが一具と考えて本像を運慶一門によって建暦二年(一一二二)に造立された北円堂再興四天王像に比定した。その後、伊東史朗氏は本像の尊名と配置(当時)を入れ替えることで京都国立博物館所蔵興福寺曼荼羅図に描かれた北円堂四天王像に近似することを指摘、さらに史料上の法量の検討から北円堂説を主張した。ここで提案された尊名と配置の正当性は四天王像の肉身色について検討した瀬谷貴之氏によって裏付けされている。

これに対して藤岡氏は再度東金堂説を主張したが、その後自説を撤回し

北円堂説に賛同した。ここでは本像の様式のほか、北円堂再興に際して発給された「興福寺僧綱等北円堂勸進状」(建永二年(一一二〇七))記載の法量が本像に相応しいことや、八角框の形状が八角円堂である北円堂に即応することなどが論拠として挙げられる。

こうして現在では北円堂説が大方認められているものの、検討すべき課題として興福寺曼荼羅図の像容と完全に一致するわけではないことや、実際に北円堂に安置した場合には大きすぎるのではないかとの懸念も指摘されている。

### 三 四天王像の形制および持物

本像に関する研究史を踏まえ、第三章ではこれまで原所在の検討に関し取り上げられることのなかった本像の図像形式に注目した。本像については第一章で確認した通りである。

十二世紀末から十三世紀の四天王像の基準作例は、十例のうち七例が大仏殿様、二例が陀羅尼集経様とそれぞれ呼称される図像形式である。残る一例は複数の形式を混合させたもので特別な制作意図が背景にあったと想像されるが、少なくともこの時期においては大仏殿様あるいは陀羅尼集経様が四天王の基本的な図像形式といえ、その点で本像の特異性が看取される。さらに制作時の図像形式の選定としてはそれ以前の作例を典拠に図像形式を踏襲する方法が採られたと考えられ、本像についても典拠となった像の存在が想定される。

続いて陀羅尼集経様とその派生形式が多いことが指摘されている平安時代の作例を検討したが、本像の典拠と思われる作例を見出すことはできない。さらに飛鳥時代から奈良時代の作例を検討したが、この時期の図像形式の特徴については次のように指摘される。

まず現存最古、七世紀中頃の作例とされる法隆寺金堂像とこれに次ぐ七世紀後半の当麻寺像は直立に近い体勢で持物を執るが、八世紀前半の東大寺戒壇堂像以降では動きのある体勢で四天王像があらわされるようになる。形制と持物について、片手で戟を執りもう一方の手を腰に置く形式が当麻寺像、戒壇堂像、東大寺法華堂像という七世紀後半から八世紀前半の作例でみられ、また正面で両手を交叉させる形制は法隆寺旧食堂像や西大寺像、唐招提寺金堂像など八世紀後半の作例で多くみられる。多聞天が捧げる宝塔については左右どちらもみられ、この時期にはどちらの形式も存在したことが推測される。

つまり本像の図像形式は七世紀以前・八世紀後半以降のものとは異なる一方、八世紀前半の特徴を有していると捉えることができる。特に戒壇堂像と本像は、その左右の違いを除けば宝剣を執り切先に手を添える像、戟を執りもう一方を腰に当てる像、宝塔を高々と掲げる像と形式的に近いことが西川新次氏によって指摘されている。

こうした点から本像の典拠は八世紀前半の作例と想定されるが、これは北円堂が創建された養老五年(七二二)という時期に符合する。現在考えられているように本像が北円堂再興四天王像であれば、その典拠としては創建当初の北円堂四天王像が最も相応しいと思われる。

### 四 興福寺北円堂の再興

第四章では北円堂再興像と創建当初像の図像的な関係性について論じた。麻木脩平氏は失われた像を再興する際には一般に、当初像の法量と図像形式が踏襲されたと指摘しているが、北円堂再興でも同様にいえるのか現存する弥勒像と無著・世親像を検討した。まず「勸進状」記載の北円堂諸像の法量は創建期の史料「興福寺流記」円堂院条所引の「宝字記」を引用し

たもので、現存像の法量はこれに相応しく法量の点では当初像を踏襲しているといえる。さらに「勸進状」冒頭の「請被如旧建立北円堂院状」という記述から、創建当初に倣い再興することが意識されていることを確認した上で、半跏思惟像を除いた弥勒像の現存作例の多くが如来形で印相を施無畏・与願印とすることから、現存弥勒像の図像形式についてもこれが創建当初を踏襲するものとみて差し支えないと考えた。同様の見解は既に山本勉氏や小林裕子氏によっても示されている。

無著・世親像は「宝字記」や「勸進状」では「羅漢」と記載される一方、『猪隈閑白記』承元二年十二月十七日条には「世親、玄奘」、弥勒像台座内部の墨書銘には「世親」「無著」と記されるなど名称に混乱がある。五尊形式の本尊以外に名称が付けられるのは平安時代以降のことと毛利久氏は指摘しているが、「宝字記」の記載の通り創建当初は特定の名称がない羅漢像として造立されたと考えざるべきであろう。すると創建以降いずれかの時点で新たな名称が付加されたことになるが、その新たな名称に適うよう持物を変更するなどし、当初の図像形式が改変された可能性もある。

このように無著・世親像については当初のものを伝えていない可能性を想定しつつも、その他の北円堂再興像ではやはり当初像の法量と図像形式が踏襲されたと考えた。その上で八世紀前半の図像形式を示す本像の典拠としてはやはり北円堂創建当初像が相応しいと思われ、従来の北円堂説を支持した上で、本像の原所在を北円堂と主張した。

### 結びにかえて

改めて本像の図像形式をみると、その特徴として筆と卷子を執る像が含まれないこと、邪鬼を踏まずに岩座に立つことの二点を挙げる事ができる。長岡龍作氏によれば、筆と卷子は衆生の観察という現世における

四天王の役割を示すもの、足元の邪鬼は現世にあらわれた悪鬼を四天王が懲らしめる様子をあらわすものであり、どちらもその四天王が現世にいることを明示するという。つまり本像が安置された北円堂は現世でない場を表象すると考えられるのである。

確かに北円堂の創建について「宝字記」には「天皇欲令永滅有縁之塵勞。長証無等之常樂」とあり、これが上生信仰に基づいて造立されたことが伺える。さらに「勸進状」の「八柱四扉縮図天於摩尼宮之裏」という記述からは、北円堂が兜率天上の摩尼宝殿であると読める。このように北円堂が兜率天上の世界を表象している可能性は高いように思われるが、四天王像が安置された意味も併せて今後、慎重に検討していきたい。

優秀修士論文概要

## 俵屋宗理研究

陰山晴香

### はじめに

俵屋宗理(生没年不詳)は、明和〜天明前期(一七六四〜一七八四)に活動し、江戸琳派の祖とされる酒井抱一(一七六一〜一八二八)に先駆けて江戸で宗達、光琳の画風を継承した画家である。抱一による光琳画風の継承は、光琳の没後から約五十年後のことであり、さらに京都から江戸へ地域も超えて画風が継承された点で、琳派は非常に特徴的な継承を辿った流派と言える。俵屋宗理はまさにこの琳派の転換期に江戸で活動した画家であるが、琳派研究においては光琳と抱一の狭間に見逃されることが多く、一方で葛飾北斎が一時期「宗理」号を用いていたことより、浮世絵研究の領域において研究の蓄積がなされてきた特異な背景を持つ。本論文では先行研究を整理し、琳派の文脈で俵屋宗理研究を行う土台を整え、と共に、宗理の肉筆画や宗理挿絵を有する俳諧書などの再検討を通し、従来漠としていた宗理の輪郭に迫ることを目標とする。

### 第一章

第一章では主に北斎研究の領域における俵屋宗理の先行研究を概観し、

《古宗理追善摺物》を中心に宗理の没年考証を試みる。

宗理を紹介する画伝書は『尾形流略印譜』、『古画備考』、『浮世絵類考』の三点がある。このうち『古画備考』および『浮世絵類考』には宗理号を用いた画家の系譜が記されており、北斎と、北斎の門人である琳斎宗二(菱川宗理)の名前を確認することができる。一方で両資料が示す宗理系譜には相違があり、『古宗理追善摺物』は宗理系譜の問題と共に議論が重ねられてきた。本作品は制作年が記されていないものの、賛文より「二世宗理」を称する人物が「古宗理」の十七回忌に際して制作したものであると言え、ここでの「古宗理」は俵屋宗理を指すと考えられている。

本章では《古宗理追善摺物》と他の作品を踏まえ、俵屋宗理の没年を天明二(一七八二)年末に求められる可能性を検討した。宗理が天明二年に没していた場合、その十七回忌は寛政十(一七九八)年にあたる。同年は宗理号を用いていた北斎が、その号を琳斎宗二に譲った年と一致することから、北斎から臨採掃除への宗理号の継承は俵屋宗理の十七回忌に際したものだった可能性が考えられる。本章での検討はあくまで仮説の域を出ないものの、『浮世絵類考』の記述より琳斎宗二は俵屋宗理の子孫とも考えられ、俵屋宗理の家系と浮世絵師による宗理号継承にはなんらかの接点があったことが想像される。

### 第二章

第二章では宗理肉筆画の検討を行う。宗理は知名度の低さからも、現存作品が非常に少ないという印象があるものの、近年では浮世絵研究の領域より意外にも四十点余りの肉筆画が報告されている。宗理の作品には宗達、光琳学習が窺えるものがあるが、一方でそれらは単なる宗達、光琳の模倣に留まらず、宗理独自の翻案を見せるものであった。宗理筆《楓図屏風》



(図1)《楓図屏風》俵屋宗理筆  
ファインバーグコレクション所蔵



(図2)《横楓図屏風》尾形光琳筆  
東京藝術大学大学美術館所蔵

(図1)を例に取ると、光琳筆《横楓図屏風》(図2)の第一扇から第二扇にかけて描かれる直線と曲線の対をなす横の構図が、枝の分かれ方に至るまで宗理作品の第五扇に描かれる楓の構図に反映されている。宗理はさらに、この直線と曲線の対比を第一扇と第二扇の楓群でも行っている。また光琳画の画面は奥行きを持たないのに対し、宗理画は楓の樹の大きさや色彩に変化をつけることで、画面に奥行きと空間の広がりを生んでいる。紅

葉する楓の中に一枝のみ青葉を描く表現は、色彩の対比を強調すると共に季節の移ろいを想像させ、宗理独自の表現が窺える。

このように宗理の作品には光琳学習を示しながら江戸趣味と融合させた独自の画風形成が窺われ、宗理は光琳と抱一の間を繋ぐ期間に活動していただけでなく、その画風も両者を繋ぐものであったことが理解できる。同時に、宗理が京都の美意識を江戸文化に落とし込める画力を有する画家であったと言えるだろう。

### 第三章

本章では先行研究で報告されている宗理挿絵を有する俳諧書に加え、卒業論文および今回の調査で新たに発見した俳諧書および摺物を三点紹介する。在転編『絵のあした』からは、宗理と江戸座俳諧の点者との繋がりが見え、宗理の交友圏が江戸座の点者を介し文人名や江戸座の中心的俳諧師らに及んでいたことが理解される。江戸座は諧謔や機知的な表現を好んだ流派として知られる。宗理の肉筆画に見られる機知的な表現や季節感を描き込む詩情的な作品は、江戸座俳諧という文化の中で育まれた感覚とも言えるだろう。

在転は、当時の江戸座の中心的人物であった馬場存義の側に属した点者であり、存義は抱一の俳諧の師匠であった。宗理の肉筆画には存義の賛を有するものも存在する。抱一が参加した句合わせや宗理挿絵を有する俳諧書を追うと、宗理と抱一を繋ぐ俳諧師を多く確認でき、江戸座俳諧という場を介し、宗理と抱一の交流圏が重なりを有することが明らかとなった。

一方で、宗理が活動した時期の抱一作品は肉筆浮世絵が中心であり、抱一の光琳への私淑は酒井家に伝来した光琳作品の存在が大きいとされているが、宗理の大きな業績は、抱一と距離の近い俳諧サークルに琳派の画風が

受容される水脈を保ったことであつたと言えるだろう。

#### 第四章

第四章では、宗理に関する記述を有する山東京伝の戯作を取り上げ、宗理と江戸座俳諧の繋がりを当時の宗理の知名度について考察する。

宗理に関する記述を有する京伝の戯作は、現在確認される限りで『客人女郎』、『通言総籙』、『三筋緯客気植田』の三点であり、このうち『三筋緯客気植田』は本論文において初めて指摘するものである。

京伝の戯作には江戸座の俳諧に親しんだ人物や宗理が挿絵を寄せる俳諧書にも入集する人物を確認できる。特に『通言総籙』の登場人物からは、吉原を中心とした存義側の江戸座俳諧サークルが存在していたことが指摘されている。さらに、本書には遊里に遊ぶ大名子弟として酒井抱一も登場し、改めて宗理と抱一の交友圏が重なりを持つものであつたことが理解できる。

また、本書は同時代の流行を描き出す意図をもって執筆されたものであり、宗理は本書で主人公自宅の半戸棚の菊図を描いた画家として名前が挙げられている。当時の流行を題材とする本書に俵屋宗理の名前が登場することからは、宗理の作品は市井の人々にとって憧れの対象となり得るものであり、ハイエンドな画家として認識されていたことが考えられる。また、宗理が登場する京伝の戯作三点はいずれも吉原を舞台とする点で共通し、遊郭の座敷の他、吉原に通う息子株の自宅に宗理の落款を有する画中画が登場する。このことから、宗理の作品は少なくとも吉原の座敷の調度品となり得るものとの認識が、京伝含め戯作の読み手にも共有されるものであつたと指摘できるだろう。

#### 第五章

第五章では、「宗理」落款の挿絵を所収する津軽信寿編『獨樂徒然集』を取り上げる。本書は、編者である陸奥弘前藩五代目藩主津軽信寿が自身の隠居を記念し編纂したとされる漢詩、俳諧集で、信寿隠居の年である享保十六（一七三二）年に刊行された。先行研究では本書の「宗理」と俵屋宗理は別人物であるとされてきたが、本章では『獨樂徒然集』の宗理と俵屋宗理が別人物とされてきた背景を追いつながら、再検討を行う。

本書に挿絵を寄せる「宗理」については、津軽藩の記録より破笠の息子であることが判明している。破笠は晩年に津軽藩へ仕官しており、津軽藩の藩政記録である『津軽藩庁日記』からは、破笠息子の宗理も津軽藩と深い繋がりを有していたことが読み取れる。同藩は俵屋宗達や尾形光琳の作品を所蔵していたことでも知られ、破笠息子の宗理が宗達、光琳作品と身近な環境にいたことも指摘できる。さらに破笠が挿絵を寄せる俳諧書には、俵屋宗理が挿絵を描く俳諧書と共通する人物が確認され、破笠と俵屋宗理は俳諧という共通の活動の場を持ち、その交流圏は重なりを持つものであつたことが確認できた。

現在確認できる資料より俵屋宗理が破笠息子の宗理であると断定するのは困難であるものの、仮に両者が同一人物であつた場合、光琳の没後に琳派の画風が継承された場として津軽藩の担った役割が注目される。俵屋宗理研究の文脈で『獨樂徒然集』を取り上げることで、破笠息子の宗理と俵屋宗理との関係および、琳派と津軽藩の繋がりを検討する足掛かりとした。

## おわりに

光琳と抱一のはざまに見逃されることの多かった俵屋宗理は、抱一に先駆けて江戸の地で宗達、光琳の画風を継承しただけでなく、その画風を江戸趣味に落とし込み独自の翻案を見せる画力を有した画家であった。宗理に関する研究は浮世絵研究の領域に担われてきたところが多く、琳派研究では取り上げられることは少ないものの、俳諧サークルを介した抱一との接点や、その作品の受容層も文人大名や当時の文化人など抱一の交流圏に近いコミュニティにあったことから、俵屋宗理が江戸琳派展開の流れを検討する上でも重要な画家であることが確認できたと言える。抱一と宗理に直接の交流があったかは定かでないが、抱一も属した俳諧サークルの内に琳派の画風が受容される水脈を繋いだ点に、琳派の継承において宗理の果たした役割があったと言えよう。

さらに、俵屋宗理の交流圏が江戸座俳諧を介し文人大名や歌舞伎役者、江戸座の中心的俳諧師らに広がり、宗理が江戸文化の只中で活動していたことが窺えたが、その一方で俵屋宗理の活動を紹介する同時代の画伝類は『尾形流略印譜』、『古画備考』を除き確認できないことも疑問が残る。俳諧サークルでの宗理評価と、当時の画壇における宗理の評価にはいくらかの隔たりがあったのだろうか。俵屋宗理についてはまだまだ判然としない点が多く、これらの疑問点を踏まえ今後の研究の課題としたい。