

図9 クリムト ダナエ



図6 尾形光琳
紅白梅図屏風 部分



図5 雪村 紅梅図 部分



図8 尾形光琳 溪橋高逸図 部分



図7 雪村 溪橋高逸図 部分

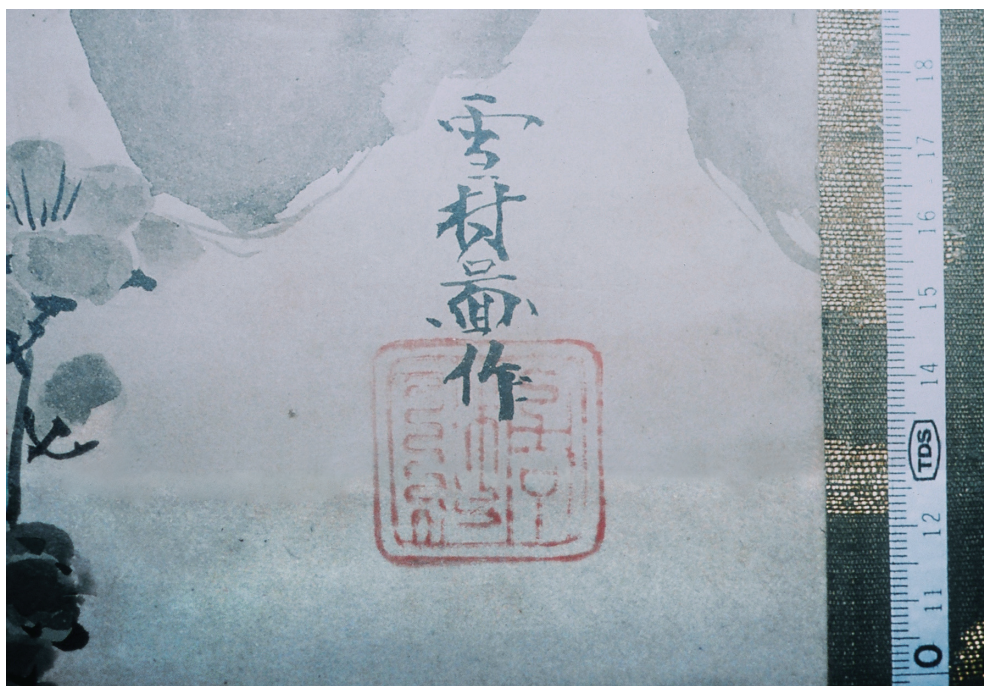


图3 雪村 紅梅図 款印 (原寸大)

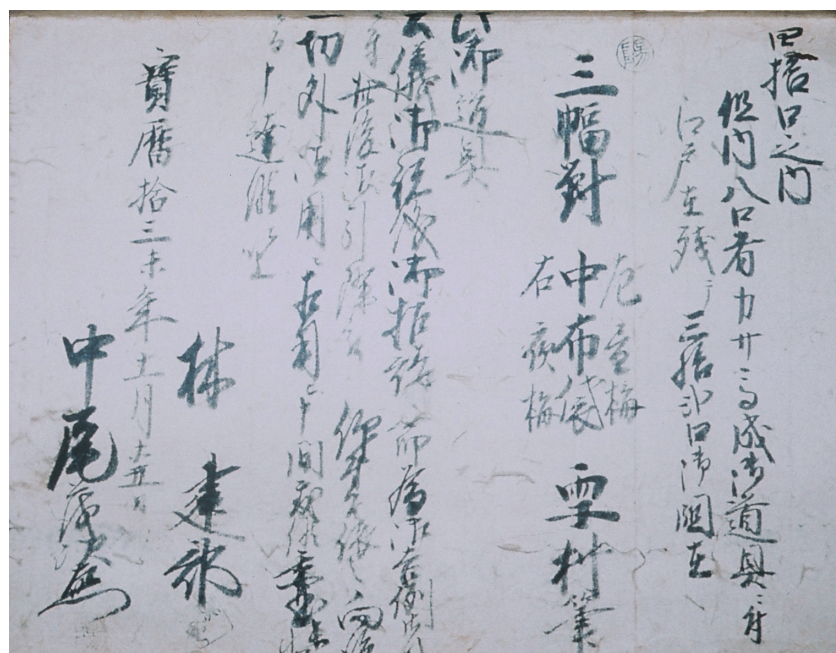


图4 雪村 欠伸布袋・紅白梅図 添状

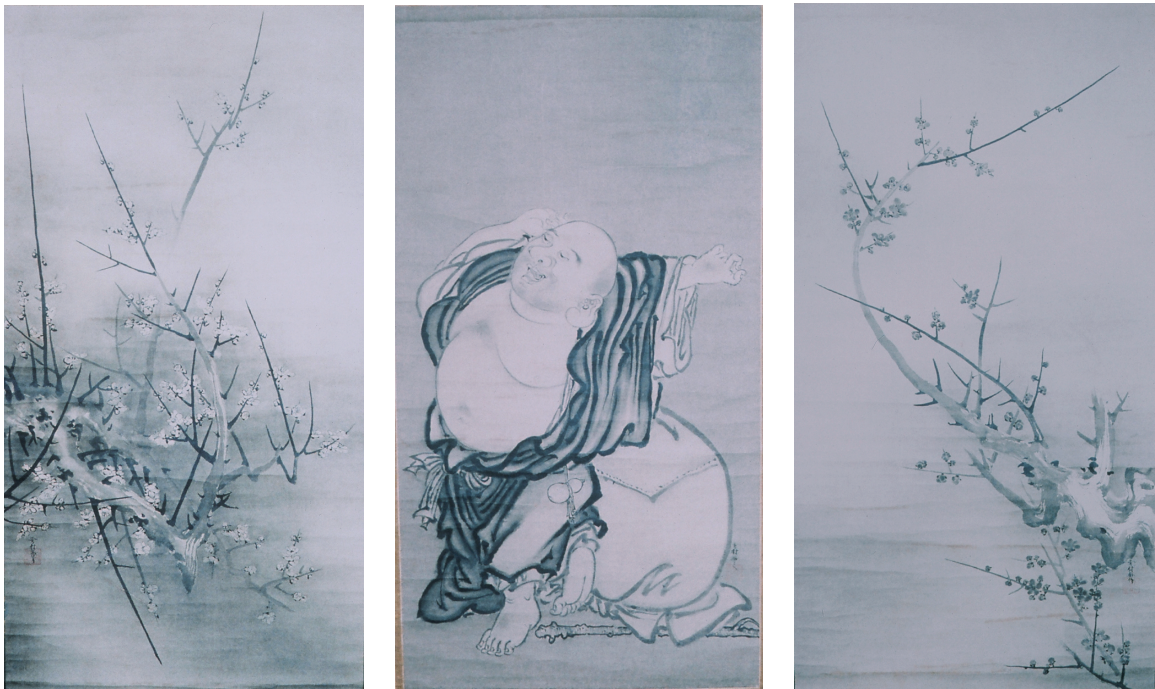


図1 雪村 欠伸布袋・紅白梅図 三幅対 (茨城県立歴史館蔵)



九

図2 尾形光琳 紅白梅図屏風 (MOA 美術館蔵)

- 九月。のち『絵画の深意』（平成十一年十一月、所収）。
- (10) 河野元昭「光琳二大傑作の源泉と特質」（『琳派絵画全集 光琳派一』所収、講談社、昭和五十四年九月）。
- (11) 河野元昭「光琳と能」（『美術史論叢』（東京大学文学部美術史研究室紀要）第一〇巻、平成六年）。
- (12) 註(11)の河野説に対して江村知子氏は、光琳画と能との深い関係は認めながらも、「水流を挟んだ紅梅と白梅の緊張感ある対峙を能「東北」をもってどのように解釈するのか、河野説はいま一つ説得力に欠く」「紅白梅図屏風」と能との結びつきを証することは困難であろう」と批判的である。（江村知子「光琳画における能の影響について」（『美術史研究』第三十四冊、早稲田大学美術史学会、平成八年十二月）。
- (13) 岡倉天心『日本美術史』（『岡倉天心全集』第四巻、平凡社、昭和五十五年八月）。
- (14) 一時、金箔ではないという調査報告がなされ（註(1)の著書参照）、驚かされたが、その後、反論も出て、今は決着していない。
- (15) 前田恭二『やさしく読み解く日本絵画』（新潮社、平成十五年八月）。
- (16) 玉蟲敏子『生きつづける光琳』（吉川弘文館、平成十六年七月）。
- (17) 馬渕明子『ジャポニスム 幻想の日本』（ブリュッケ、平成九年九月）。

れ、「紅梅図」はモノクロであるが、「白梅図」は金地色刷りである。そして作品解説には、「梅に於ては即ち写生の巧を尽し、水は頗る模様の傾向を帯ぶれども、然も両々相待ちて一種の調和を得たる処、さすがに光琳の技倆の非凡なるを窮ふに足れり」とあり、「写生」と「模様」の「調和」というこの屏風の特質を鋭く指摘している点に感心させられる。

さて、前述ヨハネス・ウィーニンガー氏の論説はたいへん興味深く読ませていただいた。特に光琳の「紅梅図」とクリムトの「ダナエ」との関係は、その可能性を信じたい注目すべき説であると思う。この小文に、「作品は作品から創造される」という副題をつけた所以でもある。この副題に対して、いや個人的な新しい創造が重要だという反撥が予想されるが、しかし芸術家は、積極的に消極的にかあるいは気づかないうちに、過去の作品（あるいは作品群）の影響を、必ず受けているものである。今回取り挙げたのは顕著な例にすぎない。

光琳の「紅白梅図屏風」は、画集によって、クリムトに影響を与えたとしたら、雪村の「欠伸布袋・紅白梅図」三幅対から始まって、光琳の「紅白梅図屏風」が生まれ、さらに異国のクリムトの画にまで作品はつながっているかも知れないということになる。

注

- (1) 内田篤良「紅白梅図屏風の研究史をめぐって」(MOA美術館・東京文化財研究所情報調整室編『尾形光琳筆 国宝 紅白梅図屏風』所収、中央公論美術出版、平成十七年五月)が、「昭和六十一年、中村溪男氏は(光琳は)雪村筆「欠伸布袋・紅白梅図」三幅対を翻案したとする説を提唱している」として、この『古美術』の作品紹介記事をあげているのは誤りである。中村氏は、雪村画を解説するのみで、光琳画との関係には全く触れていない。
- (2) なお山下氏はその後さらに考えを変えて、そもそも雪村の「欠伸布袋・紅白梅図」三幅対は、雪村の筆ではなく、光琳が描いたものだという大胆な説を提唱している(『芸術新潮』平成十七年十月号)。

その根拠の一つとして山下氏は、「紅梅図」の款記の「図作」と「白梅図」の「図筆」という表記に疑問を呈している。しかし「図作」は「琴高・群仙図」三幅対(京都国立博物館蔵)に、「図筆」は「瀟湘八景図」(もと襖)六幅(仙台市博物館蔵)に各々の例が認められ、款記法には問題はない。

- (3) 武田光一「池大雅と『八種画譜』」(久保尋二編『芸術分類の様態と原理』所収、多賀出版、平成元年一月)。
同「彭城百川の山水画について——中国画譜との関係を中心に——」(『MUSEUM』四六九号、平成二年四月)。
同「中国画譜と日本南画の関係」(『近世日本絵画と画譜・絵手本展図録』町田市立国際版画美術館、平成二年四月)。
同「池大雅における画譜による制作」(『美術研究』三四八号、平成二年八月)。
同「南画における木版画譜の利用」(板倉聖哲編『講座日本美術史』第二巻所収、東京大学出版会、平成十七年五月)。
- (4) なおもう一点同じ図様の「溪橋高逸図」(紙本墨画淡彩 竪七二、〇 纏 横二四、三 纏 同前No.8)が存在し、これには「雪村」白文方印が捺されているが、この印が光琳が所持していた「雪村」印であることから、光琳がいたずら心で捺したことも考え得るので、この作品は、雪村画か、光琳の模写か判断がむづかしい。
- (5) 小林太市郎「光琳と乾山」(『世界の人間像』第七巻所収、角川書店、昭和三十七年二月)のち「小林太市郎著作集」第六巻所収、淡交社、昭和四十九年六月)。
- (6) 『山根有三著作集』第三巻所収、中央公論美術出版、平成七年五月。
- (7) 松下隆章「光琳の紅白梅図屏風」(『三田評論』第七九〇号、慶応義塾大学、昭和五十四年三月)。
- (8) 仲町啓子『もっと知りたい 尾形光琳 生涯と作品』(東京美術、平成二十年九月)。
- (9) 林進「春の来迎——コンピュータ画像処理による光琳筆「紅白梅図屏風」の新解釈——」(『大和文華』第八十号、昭和六十三年

いるので、一応遠小近大の遠近法により、手前が大きく描かれているのであろうが、それにしても特に右隻の川の占める割合は大きく形態は大胆である（この大きなカーブが雪村の三幅対の布袋の頭陀袋に由来することはすでに述べた通りである）。

水流や水波は光琳の好むモチーフの一つであった。デザイン的にもよく描いている（すなわち先程検討したような林和靖の漢詩や能などと関連づけなくとも、光琳が水を描くことはあり得た）。屏風のこの水流が完全に文様化されている点については、光琳が呉服商の出身であることと関係づけて、呉服の装飾文様の影響と考えられるだろう。

それにしても、写実的な梅と、抽象的な水流が見事な調和をとげているのが、この屏風の最大の特徴と言ってよい。山根有三氏はじめ多くの研究者が、この「紅白梅図屏風」を光琳画の集大成と見るのは、光琳のうちなる写実的志向と抽象的志向が、この屏風で完璧に統合されているからにはかならないということになる。

なお、「紅白梅図屏風」の特に左隻の白梅図とよく似た図様の色紙が、玉蟲敏子氏によって指摘されている¹⁵⁾。それは近衛信尹が和歌を書いた色紙の下絵（東京国立博物館蔵）である。ただし、玉蟲氏自身は、この色紙と、『別冊太陽 光琳百図』（平凡社、昭和四十九年三月）の表紙（左隻白梅図の一部を採用）が似ている点で、「デザイン性」を論じているのみで、この色紙が光琳の白梅図の源になったとまでは踏みこんで主張していない¹⁶⁾。

(五) おわりに

おわりに、光琳の「紅白梅図屏風」が、のちに外国にも紹介され、影響を及ぼしたことに少し触れておきたい。

ジャポニスムは、普通日本の浮世絵に基づくものが多いが、ウィーンでは違っていたらしい。馬淵明子氏によれば、「全ヨーロッパ的ジャポニスムの広がりの中で、金地をあえて使用したのは、クリムトと彼の影響下に連なる画家たちだけであった。金地は、ビザンティンや中世末期の伝統が

あったとはいえ、ヨーロッパの近代人には、異質に思えたに違いない」として、参考図版に、現在、ウィーンのオーストリア国立工芸美術館所蔵の金碧の「春冬図屏風」六曲一双を掲げて、「その作品とは限らないが」グスタフ・クリムト（一八六二〜一九一八）が日本の金碧屏風の影響を受けたことを説いている¹⁷⁾。

平成十六年の東京国立近代美術館での「琳派 RIMPA」展は、従来の琳派の枠を大きくはみ出した展示内容で話題を呼んだ。近代日本画はまさに、外国のマティスやアンデイ・ウォーホルまでも取り挙げた点で、賛否両論の立場が可能であろう。

しかし、この小文で注目したいのは、クリムトと琳派の関係である。古田亮氏はこの展覧会の図録の中で（「琳派からRIMPAへ」）、「日本の琳派作品から直接に影響されて制作されたということの意味するのではない」としながらも、「ウィーンの地に展開した装飾芸術運動はまさに光琳的といつてよい煌びやかさを誇った。その中心的役割を担ったのがグスタフ・クリムトである」として、クリムトの「接吻」（ベルヴェデーレ宮オーストリア絵画館蔵）と光琳の「紅白梅図屏風」の近親性を挿入入りで述べている。

「琳派 RIMPA」展に際して、会期中の八月、国際シンポジウムが開かれた。その内容が出版されている。東京国立近代美術館編著『琳派 RIMPA——国際シンポジウム報告書』（ブリュッケ、平成十八年四月）である。その中で、ヨハネス・ヴィーニンガー氏が「グスタフ・クリムト及び一九〇〇年前後のウィーンにおけるRIMPA——ARTの意義」と題する発表をして、光琳の「紅白梅図屏風」の右隻「紅梅図」と、クリムトの「ダナエ」（図9）との構図の類似（但し反転した形）、光琳画の左隻「白梅図」と、クリムトの「アデーレ・プロックホーバウアーの肖像I」（国立オーストリア美術館蔵）の構図の共通性を指摘している。

なお、クリムトらは光琳の画を、画集『光琳派画集』（全五冊、審美書院、明治三十六年〜三十九年。同時に英文版も出版されている）で見て学んだのだからと推察されている。この画集は、金彩木版色刷りを含む豪華な画集である。ちなみに光琳の「紅白梅図屏風」は、その第一冊に収載さ

変えたのである。光琳はこれまでも水流を好んで描いたが（中略）晩年期のこの図では、光琳の暗い心中の渦巻を象徴するように妖しく濺みもつれている。」ということになる。

「紅白梅図屏風」が宗達の「風神雷神図屏風」を意識して制作されたという見解は、傾聴に値する解釈と言えるし、私も半分は賛意を表わしたい。しかし残りの半分は、すでに何度も主張して来た通り、「紅白梅図屏風」の画の源泉は、雪村の「欠伸布袋・紅白梅図」三幅対であったと推定するのである。

話をもどそう。問題は、布袋が何故水流になったのか、ということである。これについては、白崎秀雄氏が『稀世の天才 尾形光琳』（講談社、昭和五十三年十二月）で、光琳の住していた京都の屋敷のそばには「幅四尺ほどの川を挟んで北側に白梅、南側に白梅とやや斜めに向い合って紅梅の木があった」という言い伝えを紹介している。つまり、現実の環境、景観から想を得たという説である。

それを、「面白いことである。」としながらも、松下隆章氏は、光琳の「燕子花図屏風」が『伊勢物語』をモチーフにしている以上、「紅白梅図屏風」にも何かモチーフめいたものがないかと考え、林和靖の「山園小梅」七言律詩に注目されて紹介している。すなわち、「疎影横斜水清浅 暗香浮动月黄昏」の二句を絵画化したと提唱したのである¹⁷。

この林和靖の「山園小梅」詩は、最近では仲町啓子氏も採用している。そして、「乾山は禅や詩に興味のある読書人であったから、この知識のソースは弟乾山であった可能性もある」と付け加えている¹⁸。

一方、梅と水流の組み合わせのヒントとして、光琳が若い頃から親しんできた能（謡）の影響と読み解く説も提唱されている。すなわち林進氏は、「私は『紅白梅図屏風』の制作過程について「白梅図」「水流図」「紅梅図」と、左から右へ順次に描いたのではないか、光琳のこころの中で林和靖の詩『山園小梅』、謡曲『菊（枕）慈童』、謡曲『江口』の各イメージが連句の「付合」のように展開していったのではないかと考察している¹⁹。

光琳と能との関係については、河野元昭氏によって綿密な研究がなされている。河野氏は初め、「燕子花図屏風」の場合には、背後に『伊勢物語

語』の王朝世界が意識されていたこと、すでに指摘したとおりである。しかし「紅白梅図屏風」において、そのなかに文学の陰翳を感じ取ることは、ほとんど必要ないように思われる。「おそらく「紅白梅図屏風」において、光琳は文学の助けを借りることなく、直接絵画世界の構築に立ち向かっていったのである。」とされている²⁰。これはこれで一つの見識である。後述するように、水流は光琳がよく扱う造形モチーフであったからである。

しかし、その後、河野氏は「紅白梅図屏風」にも能（謡）との深い関係が主張されるようになった²¹。そして、正徳四年（一七一四）正月、二条綱平邸で光琳が実際に舞ったこともある「能の『東北』から大きな霊感を得たのではないだろうか。」と結論づけている²²。

以上のように、光琳の「紅白梅図屏風」は、私見によれば雪村の三幅対から発想されたと考えられるのではあるが、中央の「布袋」が何故「水流」になったのかについては、諸説がある。大胆すぎる小林市太郎説は除くとしても、一は、実際に近くに紅白梅と川があったという説、二は、林和靖の漢詩に基づくとする説、三は、能（謡）からの発想、ということになる。いずれが正しいか、今はその結論を決めつけようがない。

ただ、紅白梅が写実的な描写であるのに対して、中央の川の表現が極めてデザイン的というか、装飾的であることに触れておきたい。このことに関しては、はやくに岡倉天心が光琳画の特徴として指摘している。すなわち天心は、「此の人（注・光琳）に至りて模様に対する考大いに面白く、画と模様との区別をなくせしこと、非常の大事業なりといふべし。」²³と論じているのである。

梅は明らかに三次元的空間を意識して描かれている。例えば紅梅の根元の描写を見れば、斜め上から見た地面から幹は立ち上がっている。総金箔地²⁴は地面なのである。幹は、たらしこみをまじえて質感、量感を表現し得ていて、写実的である。紅梅の太い枝も三次元的空間で交差しているさまがはつきりうかがえる。白梅も同様である。根元が描かれていて、金地は地面に相違ないし、枝の交差もみとめられる。

たと推測される。そのうちの一例が「欠伸布袋・紅白梅図」三幅対であったということになる。

「光琳は雪舟・雪村の影響を受けた」とよく雪舟・雪村と一括して指摘されるが、私見によれば、雪舟よりも雪村の影響の方が断然強い。雪村の画は関西にはあまり出回っていないかと思われ、光琳の雪村画との出会いはすべて江戸在住中の経験であったであろう。

光琳と雪村との関係を見ておこう。

まず光琳は、雪村の印章も入手していたことが小西家旧蔵の光琳資料で知られ、それは現存している（文化庁蔵。白文方印の「雪村」印である。

また摸写では、雪村画「溪橋高逸図」（図7）（紙本墨画淡彩 竪七四、五糎 横二五、二糎 茨城県立歴史館『雪村展』図版番号No.6）を写した「溪橋高逸図」（図8）（紙本墨画淡彩 竪七三、五糎 横二四、九糎 同前No.94）を遺している。これは、点苔の位置や数までも符合するほど、極めて忠実な摸写である⁴。

雪村の「呂洞賓図」（紙本墨画 竪一一八、三糎 横五九、五糎 大和文華館蔵）も、光琳は摸写しているが（絹本墨画着色 竪九五、七糎 横三八、一糎）、摸写では絹本に彩色している点が大きく異なる。

このように光琳は、雪村に親しみを感じ、その画を摸写したりして熱心に学んでいるのである。そもそも光琳の資質と雪村画には相通するものがあったと言える。例えば光琳の「竹梅図屏風」二曲一隻（東京国立博物館蔵）の梅樹が、上方へ伸びていったと思ったら、画面中ほどで突然鋭角的に右下へと屈曲していく描き方などは、雪村の「花鳥図屏風」六曲一隻（栃木県立博物館蔵）の不自然に交差する松の描写と同じ造形原理にもとづくと考えられる。

光琳の水波の表現も、宗達の影響と言われることが多いが、むしろ雪村学習の成果と見るべきではないかと思われる。例えば、光琳の「波濤図屏風」二曲一隻（メトロポリタン美術館蔵）などに、雪村の「花鳥図屏風」六曲一双（大和文華館蔵）の右隻の波や、「琴高・群仙図」三幅対（京都国立博物館蔵）の中央の琴高仙人の波などに通ずる、ぬらりとした感触が共通して認められる。

さて、本題にもどれば、このような親近感のもとに、光琳は雪村の「欠伸布袋・紅白梅図」三幅対を見た。その時、恐らく摸写か少なくとも縮図を作成し、自らの「紅白梅図屏風」制作の基礎としたのである。

(四)

以上のように、光琳は雪村の三幅対に触発されて自らの「紅白梅図屏風」を描いたと考えたのであるが、ところで、何故、布袋は川に変容してしまっただけであろうか。

紅白梅と中央の川の組み合わせについては、すでに多くの説が提出されている。古くて有名なものは、小林太市郎氏の説である⁵。小林氏は、中央の川を光琳の愛人さん女の女体のシルエットと解釈し、それを、紅梅の中村内蔵助と白梅の光琳が取りあう構成と読み解いたのである。

この大胆な説に対して、小林氏の後輩にあたる山根有三氏は、註(5)の著作集の解説で、「小林先生の多くの著作中、決して秀れたものではない」と困惑気味である。そして山根氏は山根氏で自説を展開する。

すなわち「紅白梅図屏風」は、光琳が宗達の「風神雷神図屏風」を摸写して却って自己の資質を自覚し、宗達の「風神雷神図屏風」を意識しながら、それを超える自分の作品を制作することを意図したものとす。紅梅は風神、白梅は雷神の変容であり、中央の流水は、光琳晩年の心の深淵であるとしたのである。

この説は、早く昭和三十三年一月の『美術手帖』の「評伝・尾形光琳——その生涯と芸術——」⁶にさらりと述べられているが、より明確には、昭和四十四年七月の『原色日本の美術』第十四巻『宗達と光琳』の中で解説され、広く一般に受け入れられる所となった。

宗達の「風神雷神図屏風」と光琳の「紅白梅図屏風」は確かに両者同じ二曲一双の形式をとり、二つの対象が相対する構成でこれも共通する。そして山根氏によれば、川の流れについては、「宗達のように、その二対象が広い金の空間をはさんでゆったり照応するだけでは満足できず、その空間に異様なかたちの水流を描きだした。宗達の明るい天空を、暗い深淵に

宝曆拾三年十一月田五日

中尾茂次左エ門（墨文円印）

すなわち、四十点のうち八点は大作なので江戸表に残して置いた。そのうちの一点である雪村の三幅対は、めでたい時などに用い、やたら使わないうようにという、宝曆十三年（一七六三）の評価である。大名道具として大事にされていたことがわかるが、人名等については未詳である。

墨書に「左 昼梅」「右 夜梅」とあるのは、現在とは違う左右幅の呼び方で、現在の向かって右の幅を昼の梅、左の幅を夜の梅と見たのである。確かに白梅の方が背景の墨が濃いのが、花卉そのものは、右幅が薄墨で描かれ左幅では白く抜いているのであって、これは紅白梅のよくある描き分け方である。中村氏の命名通り、「紅白梅」でよいのであろう。

さて、ではここで雪村の「欠伸布袋・紅白梅図」三幅対と、光琳の「紅白梅図屏風」を比較対照してみよう。

雪村の向かって右幅の「紅梅図」は、右下から左斜め左上へと幹枝が伸びていき、途中から大きく右上へと彎曲する。このカーブの具合が基本的に光琳の向かって右隻の「紅梅図」と通ずるものがある。光琳画の場合、中央の川の下半部分のふくらんだカーブに反撥するように、しっかりと根をはったC字形の幹が強調されているが、川の上（S字形の上部）とは、添う形でC字形の若枝を描いている。この若枝こそ雪村画から採り入れたものと考えられるのである。

続いて雪村の左幅の「白梅図」であるが、左側の中央のあたりから右下へ太枝はおりて来て、画面中心線のあたりで大きく鋭く屈折して上へ伸びる。この屈折の具合が、光琳の「白梅図」の画面上部から右下へと降りて来た枝が丁度屏風の折れ目（すなわち中心線）のあたりで一転して右上へと屈曲する、この形が雪村画と共通するのである。

なお光琳画では紅白梅ともに根元から描くが、雪村画では根元を描かないという違いはある。また、光琳画の花弁は、開花しているものはほとんど真正面から図案のように描いているが（図6）、雪村画では横向きの場合も多い（図5）。しべの描き方は、似ていると言えれば似ているが、この

点は強引に関係づけることは控えたい。蕾の描き方は似ている。

このように、右左に紅白梅を描き、その基本的な形あるいはムーブマンが両者相通することは明らかになったが、さらに重要なのは、雪村の中央幅「欠伸布袋図」と、光琳画の川の対照である。

前述した通り、私は雪村のこの三幅対を見て、ただちに光琳の「紅白梅図屏風」を想起したのであるが、それは、雪村の「欠伸布袋図」の図形と、光琳の屏風の中央の川の図形とが相通すると見えたからにはかならない。布袋の伸ばした左手が、光琳の屏風の上部の細い上流に対応し、布袋の頭陀袋が光琳の屏風右隻のまるく大きく描かれた川のふくらみに対応し、布袋の腹が、光琳の屏風の左隻の川の流れのカーブに対応する。

このように解釈するのは、私が、江戸時代の南画を研究していて、南画家たちがいかに中国の画譜類から図様のヒントを得て作画しているかの実態をまのあたりにしてきた所為かもしれない。すなわち、いかに創造的な画家でも、零あるいは白紙の状態から制作するのではなく、初めに何らかの元になる図があつて、それに刺激され、それを参照して自分なりの制作活動をするものだというのを、南画の研究をすればするほど実感するようになっていったのであり、その経験が、雪村画を見て、ただちに光琳画を想起させたのである。

さて、初めから結論が出ているような形で始まったこの小文であるが、果たしてそのようなことはあり得たのかどうかという、言わば状況証拠を次に検討してみたい。

(三)

光琳が雪舟の画に接していたことについては、光琳の江戸在住中、宝永五年（一七〇八）八月四日付の京都の友人上嶋源丞へ宛てた書状によってよく知られている。当時光琳は姫路藩の酒井家に仕えていたが、大名屋敷におもむき、「雪舟之絵毎日五七幅つゝ見申候 随分写申候」と記している。江戸時代の大名屋敷には、所謂雪舟画が大量に所蔵されていたことがわかるが、江戸の大名屋敷には雪村画も所蔵されていて、光琳もそれを見

会後、平成五年に、この三幅対は茨城県立歴史館が購入した。

平成十四年一月～三月、千葉市美術館で（その後巡回）「雪村展（戦国時代のスーパード・エキセントリック）」が開催された。この時、雪村の「欠伸布袋・紅白梅図」も出品され、そこでは光琳の「紅白梅図屏風」との関係が明確に打ち出された。山下裕二氏の作品解説には、「この三幅を、あの有名な、尾形光琳の《紅白梅図屏風》（参考図版2）」と比べてみてほしい。もう一目瞭然。左の白梅の、V字型の枝振り。右の紅梅の、しゃくりあげるような枝の交差のしかた。布袋さんの袋の輪郭線と、光琳の水流の右側のカーブも、そっくりだ……。と得意げに説明しているが、こんなことに気づいたのは、かつて茨城県立歴史館で、一九九二年に画期的な『雪村展』を企画した、小川知二氏」とある。この時点で、雪村の三幅対と光琳の「紅白梅図屏風」との関係が初めて広く公開されたのである。

なお、何故ここで小川知二氏になっているかというと、それ以前に小川氏は、東京読画連の集いで、「雪村と光琳」という研究発表をして、光琳が雪村の印章を所持していたり、雪村画を模写した作品を紹介したりした折、「これは武田説だが」と前置きしつつ、例の雪村三幅対と「紅白梅図屏風」の関係にも言及されたのだった。その日の東京読画連の参加者の中には、光琳研究家の方々も出席されていたが、「欠伸布袋・紅白梅図」の添状について質問が出た程度で、たいした反響はなかった。しかしこの発表内容を、山下裕二氏は人伝で聞いて、いたく感心し、しかも小川説と早合点して前述の図録で紹介した次第である²⁾。

平成十四年六月、『週刊日本の美をめぐる』九号『洗練の極地・光琳と琳派』の中で、「紅白梅図屏風に先立つ作品」として、「北野天神縁起絵巻」³⁾「男衾三郎絵詞」⁴⁾「狩野永徳・四季花鳥図襖」とともに、雪村のこの「欠伸布袋・紅白梅図」も挿入入りで紹介された。解説文中には「この梅の木といい、真ん中の布袋を水流に変えれば、『紅白梅図屏風』によく似ている。布袋の腹と袋の曲線はそのまま屏風の流水の曲線ではないか。」と記されている。なお、この巻の監修者は安村敏信氏である。

大体これ以降、雪村の三幅対と光琳の「紅白梅図屏風」とを関係づける説は一般化して一人歩きし始める。

(11)

雪村の「欠伸布袋・紅白梅図」三幅対は、紙本墨画で、各幅縦一二〇、五糎、横六四、三糎である。中央の「布袋図」に「雪村図之」と款し、「周継」の朱文重郭方印を捺す。右幅「紅梅図」には「雪村図作」と款し、同印を捺す（図3）。左幅「白梅図」には「雪村図筆」と款し、同印を捺す。落款印章ともに疑わしい点はない。問題があるとすれば、「白梅図」の捺印が描き印のように見られないでもない点であるが、「紅梅図」には正しい印がはつきりと捺されており、「白梅図」は朱肉のつきがわるく、描き足したのかもしれない。なお茨城県立歴史館では、最近（平成二十三年秋）、表装を改めようということになり、経師屋が精査したところ、「欠伸布袋図」の画面右上に、賛と印章があったものを削り消したあとが確認されたということである。このことの意味するところは、今は全く予測がつかない。

三幅を収める箱の蓋裏には、墨書の紙片が貼られている（図4）。前述の中村溪男氏の作品解説にも紹介されているが、一部に誤りがあるのであらためて左に記す。

四拾口之内

但内八口者カサ高成御道具ニ付

江戸在残テ三拾式口御国在

三幅対 中 布袋 雪村筆

左 昼梅

右 夜梅

此御道具

公儀御祝儀御招請□節為御吉例御用

ニ付此後御引除被 仰付候依之向後

一切外御用ニ相用ヒ申間敷候委曲御帳面

ニ而申達候以上 林建部（方印）

光琳の「紅白梅図屏風」と雪村の「欠伸布袋・紅白梅図」三幅対

——作品は作品から創造される——

武 田 光 一

(1) 序言

平成二十三年二月十五日のNHKテレビの番組、BSハイビジョン「大胆不敵な水墨画②孤高の天才絵師・雪村周繼」内で、尾形光琳は、雪村の「欠伸布袋・紅白梅図」三幅対(図1)(茨城県立歴史館蔵)をヒントにして「紅白梅図屏風」(図2)(MOA美術館蔵)を制作したという説がありますとナレーションが流れ、二点の作品の画像が映し出され、その時、テロップに「新潟大学教授・武田光一説」と出た。それを見て、私がそのような論文を書いていると思ひ込んだ人が何人かいた。実は論文はいまだ発表していない。しかし確かに右は私のかねてから提唱している説であるので、今、おくれげながらこの場を借りていささか論考し、責任をとりたいと思う。

その前に、右の雪村画と「紅白梅図屏風」の関係は、すでに処々に触れられていることでもあり、別段真新しい知見というわけでもないのですが、その辺の経緯から説明したい。

雪村筆「欠伸布袋・紅白梅図」三幅対は、雪村画の集大成とも言うべき衛藤駿編『雪村周繼全画集』(講談社、昭和五十七年五月)には未収載である。そのうち、中村溪男氏によって『古美術』第八十号(昭和六十一年十月)誌上に、「雪村筆『中欠伸布袋・左右紅白梅図』三幅対について」として初めて新出作品として紹介されたのである¹⁾。

当時、茨城県立歴史館に勤務していて、その数年後に開催予定の雪村展

の準備をしていた小川知二氏は、早速この新出作品を調査するために、所蔵者である日本橋の古美術商のもとを訪ねることにしたが、その時、板橋区立美術館の安村敏信氏と私も誘われて、調査に同行した。

そして、所蔵者が壁に三幅対を掛け終った瞬間に、私は、「これは光琳の紅白梅図屏風(の源泉)だ」と口走っていた。かたわらの二人は、「左右に紅白梅だから?それだけで?」とすぐには納得しがたい様子であった。私は、「紅白梅が右左に対峙するのみならず、中央幅の布袋の形が、光琳の屏風の流水の形に通ずるのだ」と説明を加えた。雪村の三幅対が、光琳の「紅白梅図屏風」制作の源泉であるという説は、このように私の瞬時の個人的直観でこの時に生まれたのである。そして二人のものには一つの新説として認めてくれた。

さて、この魅力的な新説について、早速私は原稿を書き始めたのであるが、「そもそも琳派は俵屋宗達にしても作品を作品から創る傾向が強い」などという所から起筆したため、あまりに論が茫漠として收拾がつかなくなり、執筆は中断され、そのまま長い年月がたつていったのである。

平成四年十月に、茨城県立歴史館で「雪村―常陸からの出発―」展が開催され、この「欠伸布袋・紅白梅図」三幅対も出陳された。これが初めて一般公開であった筈である。図録の解説で小川氏は、「このような画面構成の感覚は、後世の尾形光琳にも影響を与えたと思われる。」と、婉曲に光琳の「紅白梅図屏風」との関係をはのめかしている。なお、この展覧