

# 金工の分野で、写実の時代を切り拓いた

——宮長常「筍図」目貫——

伊藤三平

はじめに

前回（「刀和」413号）、鉄元堂尚茂の「小人国図」という特異な画題が生まれた背景を探る過程で、同時代の京都画壇黄金時代（若冲、応挙、蕭白、蕪村、大雅）が花開いた時代背景に触れて、尚茂と會我蕭白の作風に共通する雰囲気と言及した。今回は、この時代の主流となった円山応挙の画風である写実を金工の分野で実現した一宮長常の名品を紹介し、写実が脚光を浴びた時代を改めて考えてみたい。

## 1. これが長常の「生写」の作品

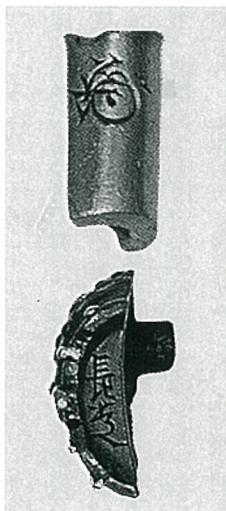
表目貫、裏目貫に2種類の筍を彫りあげた作品である。

絵でも彫刻でも金工作品でも、本物そっくりに出来ていれば「まるで本物みたい」と高く評価される。作者が制作に籠めた思いなどを考慮するまでもなく、技術の高さが評価できるのが写実的な作品である。観る人にわかりやすいから、現代でも超絶技巧とも評されて人気が高い。細かいところまで本物そっくりに削り上げるのは技術だけでなく、根気も必要なことも理解できるから、制作時の苦労にも思いが飛んで評価が上乘せされる。長常の作品は世に多く残されているが、「東の

【原寸：縦 4.0cm】



【原寸：縦 6.4cm】



宗珉、西の長常」と喧伝される元になった作品、「長常の生写」と称賛された作品は、このようなものである。

長常在世中に刊行された「装剣奇賞」（稲葉通龍著、天明元（1781）年刊）では、次のように一宮長常を激賞している（大正年間に復刻された芸苑叢書より引用。仮名遣い、句読点は現代風に修正）。

「柏屋忠八と称して滅金師の弟子なり、初め雪山と銘して、後越前大掾と受領を下され、一に含章子とも号し、京都麴屋町二条下る所に住せり。此人の彫工の妙なる、実に天然というべし。其の初め筍あるいは土筆 蝸牛 蛙等の生写のものを

好みて人をして目を驚かしめ、次第に彫琢に自由を得て、縦横心のままに龍あるいは獅子又は人物など、時に臨み、需に依じて彫出すこと奇々妙々当世の神工というべし。故に世の賞翫もまた大かたならず、いわば田毎の月の眺め異なれど、姥捨山の峰、高き心もちより出て、その手際の自由に、趣の品高きまで、恐らくはその右に出るものあるべからず。豈賞してかつ珍とせざらんや」

この小論は鑑賞記でないので、当作品における生写の凄さを細かく記さないが、写真を観ていただけでもわかると思う。筍という竹の成長過程の一時期を総称する言葉で表現されるものではなく、長常の目の前にある1本の筍、今朝、掘り上

げてきた京都西山の笥を泥や傷まで写しているのである。もっとも絵と違って限られた金属しか利用できない金工作品であり、色の再現は苦心している。

食に供する笥とは違って、少し成長したもののなか、種類が違うものかは私には不明であるが、別の姿の笥も細かく、精密な彫技で彫り上げている。

## 2. 一宮長常の略歴

長常は享保6(1721)～天明6(1786)年の生涯である。越前国敦賀の庄町の酒屋の子として生まれ、京に出て鍛金師の弟子になった後、保井高長(後藤隆乗門人古川善長の弟子)に彫金を学ぶ。絵は石田幽亭に師事したと伝わるが山崎如流斎(探幽門人鶴澤探山の門人)に学んだと「一宮家由緒書」(一宮長美著、寛政5(1793)年)にある。明和7(1770)年に越前大掾を受領し、安永5(1776)年には対馬藩主の依頼で朝鮮王が清の乾隆帝に献上する赤銅火爐かろうの製作という名誉の仕事を拜命受注している。

## 3. 同時代の絵師

### 伊藤若冲と円山応挙の写実

前回(「刀和」413号)も記したが、長常、

尚茂の金工と、同時代の京都画壇黄金時代の絵師の年齢を改めて記しておく。長常45歳の明和2(1765)年は、尚茂が47歳、絵師の伊藤若冲は50歳、円山応挙は33歳、曾我蕭白は36歳、与謝蕪村は50歳、池大雅は43歳である。

長常の生写(写実)に関連する画風を持つ若冲は5歳年上で、応挙は12歳も年下である。もっとも応挙作品で唯一の国宝に指定されている「雪松図屏風」は豪商三井家の為に33歳時に制作されている。

絵画の方は史料も多く、研究が進んでおり、若冲、応挙の写実誕生の背景は次のように解説されている。

#### (1) 伊藤若冲が写実に目を向けた理由

若冲が写実に目を向けた経緯は、彼の支援者、大典頭常(禅僧、詩人、相国寺住持)が「若冲居士寿藏の碣銘」の中で次のように記している(「もっと知りたい 伊藤若冲 生涯と作品」(佐藤康宏著)より)。

はじめは狩野派に学び、その画法に通じるが、これに長じたところで狩野派の絵画の範囲を超えらるものではない。そこで、宋・元の絵画を学ばんとして、臨模すること千点に及ぶ。しかし、これとて人の後からついていく行為である。彼等は物を画いており、彼等が画くものを自分がまた画くのでは駄目だと悟る。自分で直接、物を画こうと考えたが、中国の故事人物は存在しない。日本の人物や、風景も自分が絵にしたいものを観ない。やむなく動植物を描くが、孔雀、鸚鵡などはいな

い。鶏だけはいる。その羽毛も美しいから、鶏數十羽を飼い、その形状を観察、写生し、以降は他の動植物を写生したとある。

京都錦小路の青物問屋の当主として、経済的には恵まれていた為に、絵を売ることを考えずに、自分の画きたいものを画く中で写生に努めた結果と考えられる。その過程で沈南蘋(明から来日した画家で華麗な彩色で細密な写実の花鳥画を描き、当時の画壇に新風を吹き込む)の画風の影響も受け、写実的な鶏の姿態を元に孔雀や鳳凰を華麗に描いて、相国寺に寄進した30幅の「動植綵絵」(宮内庁蔵)のような名作を生み出したのである。

#### (2) 円山応挙の写実が生まれた背景

応挙は丹波国の農家に生まれ、京都の玩具商尾張屋中島勘兵衛の店で働く。17歳頃に狩野派の石田幽汀入門。玩具商勤務時代に眼鏡絵(鏡と凸レンズを使ってより立体的に見せるカラクリ用の絵で、透視図法を使った風景画)を画いていたと推測され、透視図法に遠近法を知る。30歳代前半から三井寺円満院祐常門主が支援者となる。祐常門主が本草学(本来は薬草の学問だが、博物学的に自然の生物を対象が広がる)に精通していたことで、植物、動物の真の姿を描く写生を磨いたことが基礎となっている。応挙も沈南蘋の画風を意識し、後に支援してくれた三井家のような新興商人(権力に密着した御用商人とは別の庶民相手)の合理的嗜好(科学的、実証的)も写実的作風に大きく影響を与えたと考えられる。

#### 4. 生写、写実が

##### 絵画や金工作品になる為には

###### (1) 写実が喜ばれる時代の条件

金工の後藤家は鑑定に持ち込まれた後藤家作品の真偽と価値(代付け)を記した折紙を発行していたが、そこにおける代付けは、後藤家代々の当主の格付け(祐乗が筆頭)と、刀装具の種類(三所物、以下目貫、筥、小柄)、使用している材料(金、赤銅など)に加えて、彫物の種類によって基準が定めていたのである。

具体的には(祐乗作と仮定して大判基準)、七たな夕の目貫等は五拾枚、武者人形の目貫等は二拾枚、龍獅子の目貫等は十枚、牛馬・鳥類・畜類の目貫等は七枚、草花・竹木・魚貝の目貫等は五枚である(『刀装小道具講座2後藤家編』(若山泡沫著)の「折紙と花押」の項参照)。

絵画も同様で、『江戸の花鳥画譜』(狩野博幸監修)によると禅宗寺院では、絵には身分があり、それは墨画、淡彩画、著色画の順の序列で、題材では山水画、人物画、花鳥画の順であった。安土桃山時代になると、法華宗や一向宗などからの注文中で変わってきて、狩野永徳がまさに革命的な人物で、この序列を変えたと記されている。

西洋絵画において、ギリシャ・ローマの彫刻作品は写実で、その復活を意図したルネサンス以降は広義の写実だが、画題はヌードであれば女神が建前であった。だからマネの「草上の昼食」「オランピア」は批判されたのである。ただし、この批判を受けたが故に、後に印象派の先駆者と評価

されている。

同じく19世紀のクールベは庶民の田舎の葬送を「オルナンの葬送」として、通常は歴史的、神話的、宗教的な絵を画くような大画面で描き、当時の批評家からは「意図して醜さを描いた」「嫌悪感をもたらず」と激烈な批判を浴びたが、折しもフランスに「二月革命」が生じて王政が廃止され、第2共和制となった世相に合致して民衆からは支持された。

市民が力を持つと現実的の写実的絵画が好まれるのは17世紀のオランダでも見られる。レンブラントの「夜警」と称されている名作は、火縄銃手組合と言う市民自警団からの依頼で描かれたものである。ルネサンスも時の法皇が新興商人メデイチ家出身の為に生まれたと言う面もある。

18世紀の京都では、市民文化が花開き、自由な精神が生まれていたのである。元は黄檗宗の禅僧で、享保16(1731)年の57歳時に京都に出て還俗して61歳から売茶翁と称して自ら茶道具を担い、大通りに簡素な席を設け、煎茶を出しながら客の相手をし、清貧な生活をし、当時の京・大坂の文化人と交流した人物の出現もその一例である。形式化した茶道批判、禅宗批判の動きでもある。僧侶で漢詩人の金龍道人も歯に衣着せぬ物言いで既存の学説や当時の僧侶の墮落ぶりに言及して、当時の文化人に支持されていた。

このような市民文化が花開いた京都で応挙の画風は「現実的」で「わかりやすく」「和歌などの古典籍の知識が無くても楽しめる」と人気を博す。また大名・公家などの上層階級にも流行していた

本草学の影響で緻密な写実は喜ばれたのである。

###### (2) 単なる写実に対する批判

絵も金工作品も本物らしく画き、造ることは基本条件であり、写生だけなら前代の狩野探幽に「探幽縮図」や、渡辺始興に「鳥類真写図巻」という達者なものがあり、後者の作品は応挙が写しているほどである。

当時、応挙の写実の画風がもてはやされたことは上田秋成の『膽大小録』に「絵は応挙か世に出て、写生といふ事のはやり出て、京中の絵か皆一手になつた事しや。これは狩野家の衆かみな下手故の事しや」(『上田秋成全集 第九巻 随筆篇』より)と書かれている通りである。しかし、上田秋成自身は応挙の画風に批判的である。頼山陽も応挙の絵を「専ら写真を主とし、毫も古気なし……未だ之を画と謂うべからず」と批判している(「頼山陽の「寫貌」と正岡子規の「写生」」池澤一郎著、早稲田大学大学院文学研究科紀要69輯)。応挙没後の約40年後の天保元(1830)年刊行の『近世名家書画談』に曾我蕭白が「画を望ば我に乞ふべし、絵図を求んとならば円山主水よかるべし」と戯れに述べたことが記されている(『いちからわかる 円山応挙』岡田秀之著)。この真意も応挙の絵は事物を精密に写しただけという批判だと思われる。

応挙自身も実物を観察、写すことで、そのものの合理的表現を知り、その上で自分なりの絵画を創り出すことの必要性を門下に説いていたことが知られている。

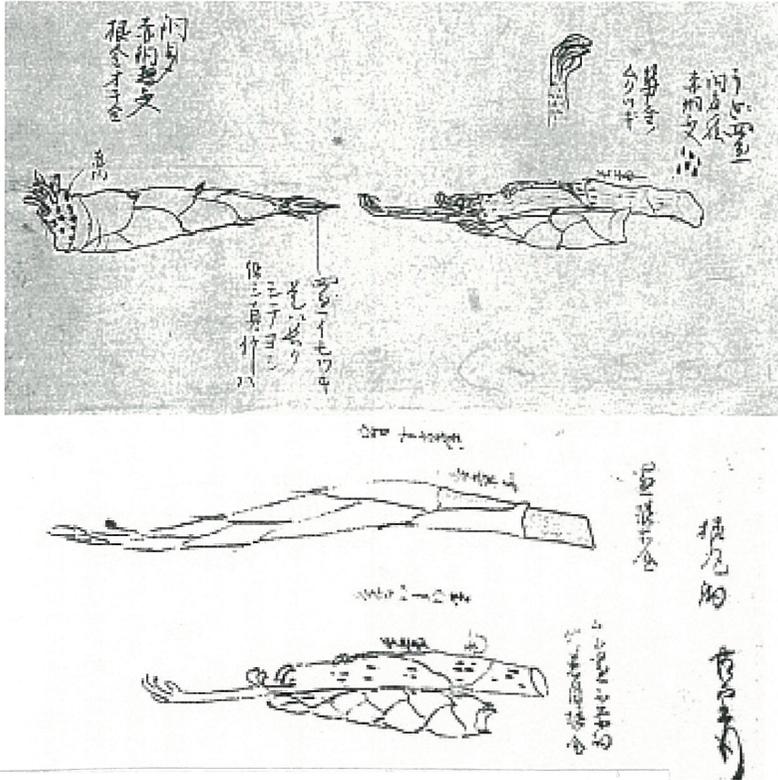
## 5. 筍の画題の需要

長常には「彫物画帳」「彫物絵帳」などが現存しており、それを幕末・明治の名金工加納夏雄が所持していたことから、『夏雄大鑑 補講 一宮長常彫物畫帳』（三宅輝義編）として刊行されている。一括して下絵帳と称するが、それに所載されている筍の図は4点で、この目貫と同じ組み合わせの図は無いが、内2点に同様の下絵が所載されている。

肥後鐔の神吉家の下絵帳は注文を取る為の見本帳的だが、長常の下絵帳の性格については、長常自身の写生や、彫物の下図、先人の作品の摸写もあるし、後世に長常作品の鑑定に持ち込まれたものの控えなどもあると考えられる。

全ての長常作品が掲載されているわけでもなく、それぞれの画題の作品数も不明だが、稲葉通龍が筍と同様に人目を驚かせたと言う土筆は3点、蝸牛は11点、蛙は7点であり、他の図案よりも多くはない。

目貫は武士、公家や名字帯刀身分の町人の差料を飾るものである。これら階層における当時の教養としては、筍から中国の「二十四孝」（孝行が優れた24人の物語）における孟宗の話（冬に筍が食べ



たいと言った病気の母の為に天に祈りながら雪を掘ると筍が出てきて、母に食べてもらおうと病も癒えた話）を思い出すのではなからうか。この故事に因んだ留守模様（登場人物を描かず、物語の場面を象徴するモチーフを用いて表現）と認識して求めたか、あるいは当時の京都の自由な空気の元、そんな物語とは無縁に素直に写実の迫真性に感激して求めたのかはわからないが、『装剣奇賞』に取り上げられた画題であり、人気を博したことは間違いがない。