

寛永文化の一支流

——狩野洞雲小考——

田 中 豊

はじめに

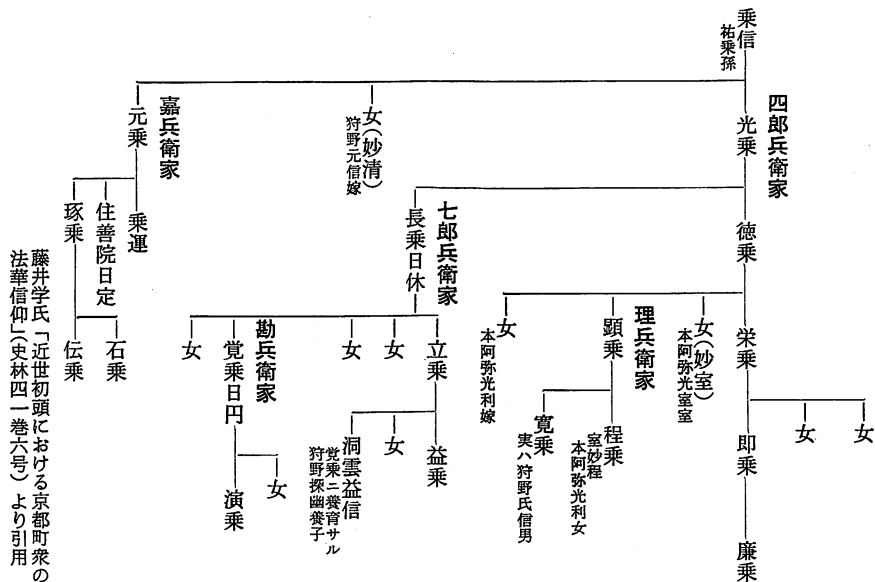
寛永文化論の一つとして、私がここで狩野洞雲益信を取り上げることが、少々奇異に見えるかも知れない。従来寛永文化は、その問題提起者であり主唱者である林屋辰三郎氏によって、本阿弥光悦、俵屋宗達、角倉了以・素庵父子を中心とする京都上層町衆の文化として位置づけられてきた^①。そのような寛永文化の中に、江戸狩野の中心人物探幽の養子であり、駿河台狩野の祖でもある洞雲の登場は、少々場違いの感がないでもない。当時の江戸狩野の存在は、むしろ京都の宗達の絵画に代表されるそれに対してのアンチとして、また取り上げるに値しないものとして無視されるのが普通である。しかしながら、洞雲の出自を顧みたり、その生家が、京都において本阿弥・角倉・茶屋家らの上層町衆と並び称される彫金で有名な後藤家であったことがわかれば、あなたがち彼が寛永文化と全く無関係ではないことが理解できよう。そしてそのような彼を考察することにより、寛永文化と言うものの根のつながり、またその地方流出の状況、そして一種反権威的側面を持つと言う文化が、江戸狩野という体制内に組み入れられることによって如何に変容していくかというような、多くの問題に何らかの解答を与えてくれるのではないかと考え、あえてここで彼を取り上げることにしたのである。

狩野洞雲益信は、寛永二年（一六二五）後藤家の七郎兵衛家の立乗の末子として生れたが、何らかの事情により、目貫後藤として有名な勘兵衛家の覺乗日円に育てられた。そして幼い頃より当時の京都の文化的雰囲気にはぐくまれその才能を芽生えさせたらしい。その間の彼について、『古画備考』は次のように記している。

幼学書於惺々翁、已得其法、而有声于世、性好綵画、探幽法眼見而奇之、乃養而為子、時年十有一、改其小字曰采女、

これよりみて、彼は幼くして惺々翁、即ち、松花堂昭乗に書を学び、また好んで絵を描いたらしい。しかし、彼が昭乗に書のみならず、絵画の手ほどきを受けたであろうことは容易に想像できる。というのは、昭乗は当時の京狩野の巨匠山楽に師事した人物であり、画人としてもまた当時の京都では相当高名であったことから、充分考えられることである。この後、探幽にその才能を見出されるに至ったのも、昭乗の手ほどきがあったればこそと考えるのが自然であろう。この昭乗と洞雲の密接な関係を裏付けるものとして、京都鹿苑寺住持鳳林承章（勸修寺晴豊の第六子）の日記である『隔簾記』の正保四年（一六四七）一月十日の条に「於采女所、八幡之瀧本坊初相逢、成知人也」とある。この采女は洞雲をさしている。そして、乗淳は昭乗の後を継いで瀧本坊の住持となった人物であり、昭乗の甥にあたる。この二人が正保四年という時点で交流があったことは、それが昭乗の時代より引き継がれたものとみてよいだろう。そして洞雲が探幽の養子となるに際しても、昭乗の紹介もしくは強い推薦があった可能性も充分考えられる。


探幽が洞雲を養子に迎えたのは、ただたんに探幽が京都の一少年の画家としての素質にひかれ、自らの養子にしたと言うだけではなく、狩野家と後藤家の血縁的關係が大きな理由の一つとしてあった。ここで後藤家の系図（次頁）をみてみると、本阿弥家と並んで狩野家との間にも姻戚關係が見てとれる。古くは乗信の娘が狩野元信の妻になっており、洞雲の頃には理兵衛家の養子として寛乗なる人物が狩野家からきているのである。この両家の關係の深さは、言



うまでもなく両家に共通する所の法華宗信仰からきている。法華宗信者における、とりわけ京都のそのの同信結合の強さは、天文法華乱や光悦の鷹ヶ峰経営を例に出すまでもなく顕著なものであり、そこでは同信結婚の履行が当然のこととして行われていた。この後藤・狩野両家の関係も同じ妙覚寺門徒であったことから生じ始めたものであり、その遺風が洞雲の天分のもことあつてこの時代にまで及んでいるのである。

このような事情から、洞雲の狩野探幽への養子縁組は比較的スムーズに運ばれたと想像される。そして十一歳で狩野家の人となつた彼は、養父探幽のもとで絵画の修業に精を出し狩野派の画法をみっちり仕込まれ、彼もそれに応えて、その画法を体得したのであらう。しかし、京都の上層町衆を代表する後藤家、しかも本阿弥家と並んで反幕意識の非常に強かつた家に生れた彼が、幕府御抱え絵師といつた感のある探幽の養子となつて、如何なる変容を遂げていくかは、甚だ興味深いことである。いつてみれば、それは京都を離れた寛永文化の行方を占うことにもなるのである。

洞雲の絵師としての最初の大きな仕事は、寛永十九年、禁裡造営に際しての襖絵製作である。彼はこのとき若冠十八歳でこの仕事にあたり、「常御殿南側東より四ノま納戸の間花鳥の絵」や、「清涼殿南の縁側内金花鳥」その他二点描いている^⑤。この若さでこの榮譽ある仕事に活躍している所に、彼の早熟さと並々ならぬ天分を感じさせられる。と同時に、養父探幽の強い後押しと彼への期待ぶりがみてとれる。そのことは探幽が自分の若い日の名、采女を彼に与えたことからうかがえる。

そしてこの頃より彼の公家社会との交流も始まったものと思われる。この四年後にあたる正保三年（一六四六）より前述した『隔窠記』に彼の名が現われるからである。即ちまず、正保三年七月二十八日の条に「赴妙法院御門主、御見舞申、逢采女」とあつて、妙法院門主堯然法親王の所に彼が出入りしているのである。

堯然法親王は後陽成天皇の実子で、後水尾院の弟にあたる人物であり、当時の公家文化形成の中心人物の一人でもあつた。また、この記事より見て、承章がすでに洞雲と顔見知りでもあつたことがうかがわれる。

公家社会との交流というものは、探幽にも頻繁にみられるものであつて、ここにおいても養父の威光が強く作用していたことは想像に難くない。当時の公家社会における絵画の分野は、『隔窠記』を見る限りにおいては、断然江戸狩野派の独壇場という観があり、中でも探幽の活躍が群を抜いている。そこでは京狩野と呼ばれた山雪などは、技量の面では探幽などを数等上回りながら、わずかに九条幸家の恩顧を受けた程度で、御所造営の際の襖絵制作などには招かれていないという状態であり、当時の公家社会の芸術家に対する評価が必ずしも高水準のものではなかったことを示している。同時に、そのことは文化面においても政治的側面が強く入り込んでいたことを暗示し、寛永文化、特にその宮廷文化というものが相対いびつなものを含んでいたことが解る。しかし、文化と言うものは、何時の時代においても、清濁両面を合わせ持つものであり、その渦中を通り抜けることによって、浄化され良質のものへと昇華さ

れていくのである。華麗なる文化の裏にあるそのような暗部も決して見逃してはならない。また、それを見据えてこそ、その時代の文化の全体像の理解も可能となるのである。そして逆に、そのような文化の暗部にこそ、その時代の文化の本質がままた隠されているものなのである。

この正保三年という年は、洞雲と、承章らの文化人グループとの交流が最も多い年であり、彼にとっては非常に重要な意味あいを持つ年であった。この年八月・十月に承章との間に交流があり、十二月一日には彼の姿が小川坊城俊完の屋敷にみられるのである。『隔蓑記』によれば、

(前略)直赴小川坊城黄門公、^(俊完)黄門公新宅被移以後、終不^レ廻^レ、祝義青銅百疋令持参也。(中略)狩野采女亦初而可对小坊黄門之由。幸今日予亦来故、采女亦被相招。(後略)

とあり、彼が坊城中納言俊完に承章との関係から初めて招かれているのである。このことから推測するに、承章がこの年の十月二十四日に洞雲に押絵を依頼しており、その出来栄えなどに関して俊完に吹聴した結果、俊完が洞雲に興味を持ち、このような次第になったのかもしれない。

俊完は藤原北家勸修寺流の小川坊城家の当主であるが、坊城家は文禄三年(一五九四)贈内大臣勸修寺晴豊の三男俊昌が再興した家であり、俊完はその子である。俊完の兄俊直(後改経広)が宗家の勸修寺家を嗣いだため、彼がその家を嗣ぐにいたったのである。一方、鳳林承章は、勸修寺晴豊の第六子であったから、俊完にとっては叔父にあたる。承章が出家して西笑承兌の弟子となり、慶長十三年(一六〇八)承兌の後をついで鹿苑寺の住持となり、その復興に尽したことは知られている。彼らは当時の宮廷文化活動の中心的人物でもあった。『隔蓑記』の他の記事よりみると、彼らは宮廷よりの絵画の仕事を伝達する一つの中継点となっていたといえよう。例えば、俊完は山本友我その他の画家に宮廷よりの用命を伝え、また友我に対しては、後水尾院よりの絵画の用命を承章を介して伝えてもいる。友我が法橋になるに際しても、その勅許が済んだ旨を承章に伝えている。これらより考えて、俊完が宮廷の絵画部門でかなりの支配権を持っていたことが充分考えられよう。このような俊完と面識を得ることは、洞雲にとって、これ以後公

家社会と交わりを持つために非常に重要なものであった。洞雲がまず俊完に近づいたことは、一つの卓見であったと言えよう。そしてそこに、承章の力が大きく働いていたことも見逃してはならない。

とにかく、この十二月一日という日は、洞雲にとって非常に意味深い日であったことは確かである。洞雲にとってはこのような好機は願ってもないことであり、彼は同月二十一日に俊完・承章らを招き振舞をするのである。

廿一日、斎了、早々赴狩野采女。今日狩采女請小川坊。黄門公・芝山大膳公・予、而被致振舞也。依然、予早々赴采女所也。自采女、今朝早天書状来、今日急予可来之由也。於采女所、而因幡堂執行・黒谷之禅昌院俊歴相对也。自小坊黄門公・芝山大膳公、於采女、而有音信、先持来也。大床之掛物者、古法眼筆之彩色之人丸(鹿)、歌者近衛殿下龍山公之御父之御筆也。書院之床掛物、尾州之宰相殿之御絵山水・歌亦宰相殿之被書付也。光義筆與有之也。振舞之相伴(木村)快庵法橋・春匿・永三也。永三者昌三之息也。於小座敷、而被立茶也。掛物雪舟筆之山水也。茶入抑手之茶入也。茶碗今高麗、水指者瀬戸焼之釣瓶也。茶後、采女田堂各可对顔之由、即坊城黄門公・芝大膳公・予入奥、而各対顔也。快庵・永三・春歴各入奥也。於奥、而探幽筆之掛物二幅被掛之、横物也。一幅者田士図、一幅者竹中之人形也。即此二幅之絵被投小坊黄門公與芝大膳公也。予函所望、而表具探幽筆絵一幅被惠之也。梅水仙之絵也。浮盃之間、采女可被書陰、所望申、即絵五六枚被書之也。予亦可書之由、依所望、而予亦絵并田。温龜・蕎麦切出之、勸酉水。各発謡歌声、而采女舞袖也。及半鐘田、令帰山也。(中略)采女被書之絵、小坊亦芝大亦予亦有之、先皆予持帰也。(後略)

少々長い引用になったが、この条は当時の洞雲を知るに非常に重要な史料である。ここで承章・俊完と共に招かれている芝山宣豊は、勸修寺晴豊の嗣子光豊(江戸時代最初の武家伝奏として活躍)の次男で、新たに芝山家をひらいた人物である。洞雲がこのように歓待の限りを尽すのも無理からぬことであり、彼自身この機会を一つの正念場と考えていたのであろう。そして、ここで掛けられている掛物は、奇しくも彼の当時の文化的立場を象徴的に現わしている。まず大床の掛物は、彼の実家である後藤家と最も親しかったと思われる狩野元信の人麿の絵、その書は能書家として

著名な近衛前久（寛永三筆の信尹の父）の父関白太政大臣種家という一世代前の京都文化の粹をこらしたものであって、洞雲の京都市上層町衆出身への誇りがみてとれる。次に書院の床には、打ってかわって尾張徳川義直の世子光友（慶安三年二代藩主）筆の山水図が掛けられ、現在の自らの所屬する探幽家の堅固な政治的地盤とその位置を示し、さらに奥の間の探幽画は、自らの探幽家の跡取りという立場よりくる矜持がうかがえるのではないか。正にここには、洞雲の京都市上層町衆から探幽家という官画家の系譜の中に組み入れられていくというプロセスが、無意識的に表出されており、彼の深層心理がそこに如実に露呈したと見るのは考え過ぎであろうか。とにもかくにも、この掛物の趣向の中に、彼の現在の立場が端的に現われていることは確かである。

そして洞雲のこの俊完・宣豊・承章の三人に対する接し方が丁重を極めていることは、三人それぞれに探幽の絵を贈っていることから見てとれる。宣豊・俊完に対しては初めから彼らに与えるべく掛けられており、彼が如何にこの二人を重要な人物として招いたかがわかる。この二人加えるに承章に取り入ることが、当時の公家社会に絵画をもって入っていく最も近道であると考えた結果が、このようなもてなしになっているのである。また事実、そうしなければ当時の公家社会で絵画をもって活躍することは不可能であったのである。『隔囊記』を見ていくと、当時の公家社会において絵師が自らの腕一本で活躍する余地は殆ど無かったといつてよい。そこでは絵師の腕よりむしろ、人的関係、世俗的名声と地位が大きくものをいっているのであり、当時の公家文化の停滞性がみてとれる。

さらに、ここに招かれている他の人達から、当時の彼の交友状況もうかがえる。黒谷の禅昌院俊歴と医師の木村快庵なる人物は、以前より探幽と交流のあった人であり、それゆえ自然に洞雲との間にも交流が生じたのであろう。また松永永三は、藤原惺窩門下の四天王の一人といわれた漢学者であり漢詩人でもある松永昌三（尺五）の子であり、これも父親同志の交流からその交際もはじまったと見てよいであろう。この永三とは特に仲が良かったらしく、この後も二人の交友の記事がみられ、この時代における若い世代の文化グループ形成の萌芽が見てとれるのである。

以上のように、十二月二十一日の記述には、若い洞雲が今後公家社会で大きな名声を得ていこうとする一つの意欲

が感じられ、探幽の養子として順調に画家としての人生を歩んでいる状況が知られる点でも貴重な史料である。

そしてこの月の二十九日の条には「狩野采女就予、而請齋名。今日書付、遣狩采女所也」とあり、承章に対する彼の取り入りの甚しさを痛感させられる。

この後も彼の公家社会との交流は『隔莫記』の中にまま見られるので、順を追って見ていきたい。慶安二年（一六四九）七月十一日には、先の芝山宣豊の振舞に招かれている。

（前略）到芝山大蔵卿公、則狩野采女・松永永三・幸若七兵衛振舞之由、居故、相对也。七兵衛與予同音唱舞也。
（後略）

ここでは彼が単独で芝山宣豊に招かれているのである。二年前のあの洞雲の振舞以後、彼が公家社会の中に相当深く入り込んでいたことが知れるのである。そして同年十月五日には、松永昌三の振舞に招かれている。

（前略）午時、於松永昌三、有振舞。予急先到小坊（後元）亜相公、而自昌三、案内相待也。振舞客之衆、小坊大納言公・土御門二位殿・武田（泰重）炭淵法眼、狩野采女、此衆也。
（後略）

これはもちろん昌三の子永三との関係から招かれているのであろうが、その相客の比重からみて、彼が当時の京都において絵師として相当高い位置を占めはじめたことを示している。そしてこの時点においては、彼は承章を介すことなく一人で公家社会を往来し始めているのである。さらに明暦元年（一六五五）には勸修寺経広（俊完の実兄）より三幅一対絵を承章を通じて依頼されるまでに至っているのである。时期的には前後するが、この年彼は再び、禁裡造管に際して襖絵を描いている。この時は、清涼殿の下段に金谷、御三間下段に花、小御所上段に年中行事、御亭北ノ間に白鷺、その他杉戸にも描画している。描画点数としては他の絵師と比してそう多いものではないが、画料の点では探幽、永真（探幽・尚信の弟）、故尚信の子養朴常信につぐものを与えられている。探幽の義兄弟素川信政や他の並居る画家を圧しているのである。この画料は探幽・永真の連名にて奉行宛に出されたものであることからみて、彼が養父・叔父から如何に期待され、またそれに応えるべく、公家社会でも自らの地歩を築きつつあったことがわかる。因

みに彼はこの年三一歳、画家としても油ののりかかる頃であり、その活躍もむべなるかなと思われる。

このように彼が探幽のもとで絵師として順調に成長して、公家社会でも活躍できたと言うことは、探幽の養子であるということがやはり大きな理由であったことは言うまでもないが、同時に彼が京都の後藤家の出身であるということも無視できない要因であった。彼ら公家にとってなじみ深い後藤家の出身の彼を、何くれとなく引き立てて、一人前の画家に仕立ててやろうという思いやりも当然あっただろう。やはり、彼にとって後藤家の存在は、大きなものであったといつてよいであろう。

三

このように順風満帆と思われた洞雲の生涯にも、一つの暗雲が立ちこめる。『古画備考』を見ると、「養母某氏、亦能慈愛之、慶安三年七月十一日、養母死、探幽又娶某女、生函書主殿二子、先是法眼有故出而別居、于時年三十五」とあって、彼を可愛がっていた探幽の妻が死去し、後妻に実子が生れたのである。ちなみに探幽の実子探信は承応二年（一六五三）に、探雪が明暦元年（一六五五）にそれぞれ生まれている。今まで実子のなかった探幽にとってこれは大きな喜びであった。と同時に、洞雲の存在が微妙なものになりつつあった。『古画備考』に、故あって別居するとあるのも、やはりこの実子誕生というものをさすのであろう。事実、探幽の実子への盲愛ぶりは、『隔裳記』の明暦元年十月二十三日の条の「從狩野探幽、状来。探幽息千千代三歳之絵二枚来。仙洞江奉備 觀覽度之由也。近日致 院參之刻、可呈 院睦者也」の記述や、『古画備考』の探信の項の「嚴有院様御目見被仰付、万治元年六歳ニ而於御前、初而御絵認」という記述からも、それは窺える。そしてとうとう洞雲は万治二年（一六五九）に別居するのであるが、この苦境に立った彼に救いの手をさしのべる人物がいた。それは他ならぬ探幽の弟永真安信であった。先の『古画備考』の洞雲の記事の続きに「伯父永真深愛其才、以女妻之、女年三十とあって、自分の娘をやつて、洞雲を自らの庇護もとにおいたのである。歳無子」

永真なる人物は探幽の弟であり、十一歳で狩野宗家に養子として迎えられたが、宗家を継いだとは名ばかりで、探幽三兄弟の中で最も画量が劣るといわれて、常に探幽の下位に甘んじた人であった。禁裡襖絵制作においても、宗家であるにかかわらず、紫宸殿賢聖障子の製作をいつも兄に譲っていたというようなことから、兄の探幽に対して一種の反発があり、あえて洞雲に救いの手をのばし、探幽の鼻をあかすということになったのかもしれない。また同じ養子という立場から、洞雲に同情したからかもしれない。またもう一つ考えられることは、探幽の提案で洞雲を別居させ、永真の娘を娶らせることによって、事態をおさめようと、永真と謀ったという可能性もある。法華宗の持つ同信・同族結合の強さからいっても、それは充分考えられることである。そしてこの後の寛文度における禁裡造営の際の襖絵製作に、洞雲が探幽ともども参加しており、画料の面でも以前と変わるところから、探幽とは友好関係をある程度保っており、探幽・永真の共謀という可能性も強い。しかしこの時、探幽の子、探信・探雪がそれぞれ九歳・七歳の幼さで参加し、姫宮御殿の絵を担当していることは、些か行きすぎの感が強く、他の絵師たちの肩をひそめさせたであろう。そして探幽死去後の延宝の禁裡襖絵製作では、永真一門（洞雲も含めた）がその中心となり、探幽の子探信はわずかに一間のみ担当してい、ここに探幽家と永真一門の反目のかげりが表出している。そう考えるなら洞雲別居に関しても、探幽に対する反発として永真が洞雲に手をさし出したとも考えられる。この問題については、明確な解答を出すことはなかなかむづかしく、ここでは一応保留しておきたい。

この別居ということが影響してか、明暦元年以降『隔窆記』に洞雲の記事が全く見えなくなる。このことは彼において、探幽の影が予想以上に大きかったことを示している。つまり、彼の公家社会への出入りは、父探幽の力によるところが大きく、後藤家出身という側面が相当弱くなってくるのである。もちろん、そこには公家たちが探幽への慮りもあって、洞雲を遠ざけたのであろうが、やはり探幽あつての洞雲といわざるを得ず、外様としての洞雲の微妙な立場がよく現われているのである。

この後洞雲は、隠元に認められて洞雲の号を与えられ、寛文七年（一六六七）には末屋敷を拝領し、元禄四年（一六九

一)には法眼に叙せられている。しかしこの法眼叙任も、あの若き日の公家社会での活躍からみて、遅きに失したといわざるを得ない。ここにも探幽と別れたことが尾をひいているのである。また彼は後年、実子がなかったことから、探幽の妾腹の子が逼塞しているのを知って自らの養子として迎え入れ、跡目をつがせている。ここに彼は長年の探幽への恩に報いるという有終の美を飾って、元禄七年七十歳でこの世を去るのである。

四

以上、洞雲の足跡を『古画備考』と『隔蓑記』を利用しながら辿ってきたのであるが、最後に彼の持つ問題点について少し考察しておきたい。

まず、彼が絵師になるのに、探幽の養子という道を選んだことである。当時の京都においては、宗達・山雪も活躍していたはずであるのに、何故江戸狩野への道筋は少々不可解である。確かにこの頃になると、さしもの後藤家御抱え絵師といった感の強い江戸狩野への道筋は少々不可解である。確かにこの頃になると、さしもの後藤家も幕府の命に抗しきれず江戸に移住して將軍家の御用を勤めるのであるが、彼が育てられた勘兵衛家は、この後も京都に残り隠れ不受不施派信者としてその強力な反権威主義を保持しつづけるのである。そのような環境から考えるならば、彼は同じ京都で法華宗信仰を保持している宗達に弟子入りして絵を学ぶか、または松花堂昭乗の友人である狩野山雪のもとに行くのが自然な道であろう。それにもかかわらず彼があえて江戸狩野の傘の中に入っていくというところに、私は寛永文化の一つの崩壊の兆しを感じざるを得ない。このことは、寛永文化を築き上げた人々にとって、この文化が自分たち一代限りのものであるという意識があったことを示すのではないか。寛永文化とは古きよき時代への郷愁として、現実逃避の手だてとして自分たちが生みだした文化であり、そこへの耽溺は自分たちにのみ許されたものと考えていたのではないだろうか。それ故、彼らは自分たちの子供や孫がこの文化を継承するのは、彼らの身の不幸にもなりかねないと思い、次の世代の人々には新しい世の中に同化し、陽のあたる表街道を歩ませようとした

のである。そう考えるならば、寛永文化の盛期というものは、やはり光悦や宗達の活躍した時であり、洞雲が生きた時代はその残光の時期であったといつてよいだろう。そして洞雲の、後藤家より江戸狩野へというプロセスは、とりもなおさず寛永文化というものの時代的限界を端的に物語っているのである。

次に、洞雲の公家社会での行動をみると、彼が探幽と別居後、彼の名前が『隔莫記』から消えてしまうという所に大きな問題が隠されている。それまでの彼は、探幽の跡取りとして、また同じ京都の後藤家出身ということも相俟って、公家社会の中で順調に自らの地歩を固めはじめていたのである。しかし、彼から養父の探幽という名が消えた時同時に後藤という名も消滅してしまっているのである。それは当時の公家社会で探幽という名が、いかに大きな力を持っていたかを示すとともに、公家社会の文化が有名無実化していたことをはしなくも露呈しているのである。彼ら公家グループにおいては、絵画を例に取つていうなら、実際の絵画の質よりも、ネームバリューと世俗的評価のみが全てを支配していた。そこには自分たちが真に新しい価値観によって、創造的な文化を形成していこうという主体的な姿勢が欠除していたのである。自分たちの本当の美的感覚で洞雲を評価していたならば、探幽と別居しても彼に対する評価は変わりなかったはずであり、その交流は続いたはずである。ところが、その交流が途絶えていることは、彼らの洞雲とのつきあいというものが探幽なる人物を念頭においた、表面的なものであったことを示しているのである。正に当時の公家たちの文化価値観というものは、世俗的評価と何ら変わりのないものでしかなく、公家文化の限界というものがここに見てとれるのである。そのことは『隔莫記』の中に、真に実力のある絵師である宗達・山雪の名が全く出てこないことから背ける。

江戸狩野派について一言するなら、当時の探幽を代表する一門の京都への進出は想像以上のものがあり、その活躍は全く他派を圧している。そして彼らは着々と自派の地位をゆるぎないものにすると同時に、洞雲のような新しい才能を自派の中に取り込むことも怠らず、ますますその基盤を固めていく。洞雲のような全く異なった基盤を持つ人物が入り込むことによって、狩野派に新生面が生じるかと思えたが、逆に自派の殻の中に取り込み、他と変らぬ狩野派

の一員としてしまっている。それゆえ洞雲などは、探幽と別居しても、江戸狩野という傘の中から抜けることができず、結局その殻の中でしか一生を送れないようになってしまおうのである。この江戸狩野の堅固な組織は、やはり法華宗信徒のもつ、強固な同信・同族結合の特質からきているのである。そしてそれが、徳川幕藩体制と結託することによって、いよいよゆるぎない一門を形成する。正に江戸狩野派は、徳川体制の確立と歩調を合わせて、強大な画家集団としての体制を築いているのである。そして江戸狩野の京都での、とりわけ宮廷での活躍は、当時における官製文化の強固さというものを眼の当りに見せているのである。

では洞雲を寛永文化の中にどう位置づければよいのであろうか、最後にそれについて考えてみたい。寛永文化華やかなりし頃に生を受けた洞雲が、その文化的雰囲気の中で成長したならば、彼の中に寛永文化の新生面を切り拓く可能性は充分にあった。しかしそれは、探幽の養子になることによって一度は断ち切られるのである。だが彼が再び、一人前の画家として京都に登場した時、その可能性は甦る。あの公家社会の持つ古典文化の中に彼が埋没したならばその芽は吹いたであろう。しかし彼はあくまでも探幽の子という立場に固執し、自らの京都人としての資質を断ち切ってしまったのである。あくまでも彼は京都を絵面の仕事の場と捉え、そこから新しい息吹を吸収しようとしなかった。それゆえ彼の公家衆との交わりも表面的なものであり、また形骸化した公家文化の中に安住していたのである。そこから新しい絵画が生まれるはずもなかった。正に彼は京都人として生れながら、京都に対して外様なのであった。この京都という土地こそ、寛永文化の中で最も重要な役割を持っていたのである。ここでは、地方的なものを受け入れ同化することはあっても、一たんこの地を離れた文化に対しては非常に冷淡であった。一例を上げるなら、この時期の浄瑠璃劇の分野で、伊勢嶋宮内なる太夫が江戸からやってきて京都に居を定め大活躍し、京都生え抜きの太夫である若狭掾とその人気を競い合っているのである。いってみれば当時の京都には地方文化というものを、新たな文化として育てていく土壌を持っていたのである。もちろんそこでは、京都にある旧来の文化を蘇生することも行われていたことは言うまでもない。洞雲がそのような地京都を離れた時、彼の中にある寛永文化の特質も一緒に消滅

してしまっただのである。彼が京都を去った時、再びその地を安住の地とするまで、彼は寛永文化とは無縁の人となっただのである。

注

- ① 「寛永文化論」(『中世文化の基調』所収)
- ② 『古画備考』等によれば、昭乗が大坂方に組みしかかどで追われている山楽を男山に匿った時に絵を習ったといわれている。
- ③ 『古画備考』の系図によれば、元信の妻は土佐光茂の女であり、元信の妹が光乗の妻となっている。
- ④ 藤井学氏「近世初頭における京都町衆の法華信仰」(『史林』四一巻六号)。
- ⑤ 藤岡通夫氏「京都御所」。以下御所造営の際の襖絵製作の記述は全て同書による。