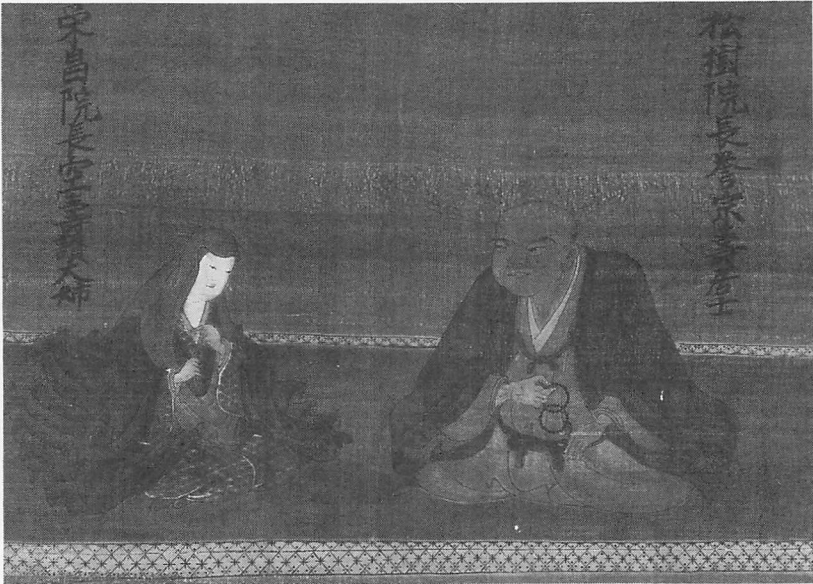


新出の三井高利夫妻像について

田 沢 裕 賀

肖像画の多くが作者の署名をともなっていないため、作家研究を中心とした近世美術史の研究整理作業の網の目から肖像画研究はこぼれ落ちることとなった。多くの美術作品は鑑賞の場を通して研究対象に取り上げられてきた。現在美術作品と呼ばれるものの多くは、本来そのモノとしての機能によって存在していた。江戸時代そして近年まで、現在の美術館の作品収蔵台帳にあたるものは、「道具帳」と呼ばれており、博物館で多くのスペースを割いて陳列されている屏風や襖ですら建築に付随する機能を果たす道具として、茶の湯に用いる道具類を中心に整理された「道具帳」には記載されない場合もあった。肖像画は、このような道具帳に記される類の掛け物ではない。像主の年忌に掛けることを目的に制作されたものが多く、ために像主の後裔の家に秘蔵され、一般の鑑賞の眼を排除する性格も強かった。

近世の肖像画としては、大名家に伝わる歴代藩主の肖像画が紹介されることが多い。それは各家が家としての正当な継承を重要な課題としながら現代まで伝わっており、先祖の画像が特に大切に保存される環境であったこと。さらには



第1図 三井高利夫妻像(A本)

歴史研究者が藩の歴史を語るさいに、歴史上の人物あるいは藩政の時代区分のイメージを創るために肖像画が視覚的な資料として補助的にはあるが積極的に用いられたことによる。これらの武家肖像画に比して、町人を像主とする肖像画は紹介される機会が少なかった。町人の肖像画は家の内部の者には重要な意味を持つが、家の外に対しては像主に対する思いの共感を求めることは難しい。藩のように地域によって歴史を共通化させる場合も、芸事の流派意識によって流脈を連ねる場も存在しない町人の肖像は、特別に優れた芸術表現に達している場合を除き想いを馳せる対象にも美的鑑賞の対象にもなり難かった。

江戸時代に豪商として名を馳せた商人で、何代もの代を重ね現在にその家を継いでいるものは必ずしも多くはない。家の途絶えた段階で先祖を描いた肖像画の多くはその社会的役割を終え、ごく一部の描写に優れた肖像画のみが本来とはその機能を変え、あるいは像主の名前を変えて他の人物の肖像という形で命脈を保つことになる。

元禄年間に亡くなった三井高利(一六二二—一九四)とそ



第2図 三井高利夫妻像(B本)

の妻壽讚（一六三五—九六）を描いた肖像画は、約三百年の歳月を経て現在までその家に伝えられてきた町人肖像画として極めて貴重なものということが出来る。高利はこれまでも豪商三井越後屋の創業者として歴史に取り上げられたためその画像のいくつかはすでに写真版などで紹介されてきた。それは、夫婦で斜めに向き合って座るもので、多くは上畳の上に端座する形で描かれている。

本稿で紹介する〈三井高利夫妻像〉（口絵・第1図）は、三井北家に伝えられてきたもので、これまでその存在が知られていなかったものである。絹本着色。賛をともしなわず、高利と妻壽讚の脇上にそれぞれの法名「松樹院長誉宗壽居士」と「栄昌院長空壽讚大姉」の文字が記されている。同様の形式を持つ別の夫婦像一幅（第2図）がやはり北家に伝えられており、これまで写真等によって広く紹介されてきた（本稿では初紹介の幅をA本、既紹介の幅をB本とする）。この二幅は一見してわかるように同図



第3図 三井高利夫妻像 山本宗川筆(C本)



第4図 C本部分

様の作品である。

これまで紹介されてきた高利夫妻像はB本の他に、賛をともないより柔和な表情で描かれた別系統の作品群が知られている。これらは享保十六年十一月上浣の日付を記した九峯和尚の賛をともしなう(写した)もので、以後寛政五年(一七九三)の三井高祐を経て三井高福や横山豊らによって写し継がれた画像である。

この作品群に「宗



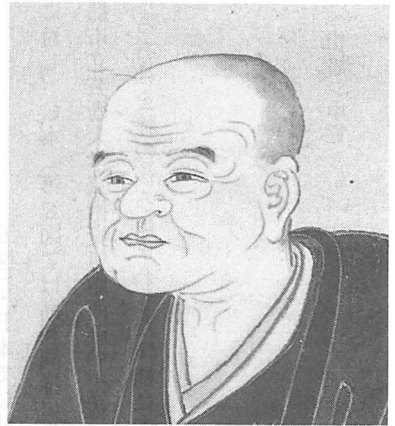
第6図 A本 壽讃像頭部



第5図 A本 高利像頭部



第8図 C本 壽讃像頭部



第7図 C本 高利像頭部

川法橋畫」の落款と「守房」(白文方印)の印一顆を捺した横長の画像(以下C本とする第3・4図)がある。宗川は江戸時代の京都の画家山本宗川のこと、諱は印章にある守房、俗名は数馬、探釣齋と号し、宝暦十年(二七六〇)に八十二歳で没している。享保十年(二七二五)に法橋、寛延二年(一七四九)には法眼に叙せられている。養父が狩野探幽の高弟として知られる山本素軒であり、父同様二条家に入りして禁裏関係の御用



第9図 志野宗信像
 (土佐佐治画資料肖像粉本)
 京都市立芸術大学芸術資料館蔵

を勤め、当時の京都を代表する画家の一人でもあった。

C本は上畳が描かれず、高利の顔貌表現もA(第5図)・B本とは異なりやや目の垂れた人の良さそうな人相に描かれ(第7図)、A・B本にみられる類の張った頭の平らな特長もそれとなくは知られるが、極端な誇張を避けて描かれている。壽讚の姿は、A・B本では老尼の姿で描かれているが、C本では打ち掛け姿で描かれている。また顔貌表現はA(第6図)・B本では胡粉で顔が白く塗られ、年齢や個

人の特徴を示さない描写がなされている。それに対し、C本(第8図)は高利同様に像主の個性と年齢を想起させる描写がとられている。C本の高利像の像様は、京都市立芸術大学芸術資料館所蔵の土佐派絵画資料肖像粉本のうち山本宗川筆を写した〈志野宗信像〉(第9図)にみられる右袖を膝の後ろにまわした像様に近く、衣紋線の処理にも共通する特徴が窺える。

このC本に関する次のような覚書き⁽¹⁾がある。

覚

一御元祖様御影掛物七幅此度出来致候二付同苗中へ相渡シ申覚

以印一幅 八郎右衛門

呂印一幅 元之助

波印一幅 八郎兵衛

仁印一幅 元藏

保印一幅 治郎右衛門

邊印一幅 三郎助

土印一幅 壽養

右之通享保十六年亥十二月十三日ニ相渡シ置申候事

これによって夫婦像が七幅制作され、北家（高房）・伊皿子家（高勝）・新町家（高方）・室町家（高遠か）・南家（高博）・小石川家（高副）の六本家と高利の四女で長井家初代の壽養（かち）に分けられたことが知られる。新町家の一幅は現在三井文庫の資料となっており、南家のものもめぐりの状態の写真が三井文庫に保管されている。

C本には長文の贊が記されており、その前半には高利の伝歴が述べられ、ついで「夫れ創業起家の祖、徳蔭余り有れば則ち子孫盛に致る。是必然の理也。事えんとすれども翁を識ず、而るに子孫を以て今日各おの門戸を立て業を修めしめ、家勢墮ちざるは以て翁の徳蔭の致す所と知る也。然らずんば豈に其れ然らんや。諸子考妣の像を描きて余に贊を請う。……家尊相對するに儼にして在るが如し、子孫万年祭祀廢することなかれ」と記されている。享保十六年には高利亡き後の三井家の支えとなり、「宗竺遺書」を制定し、家制度の確立を計った高平（宗竺）がなお存命であった。此の画像（C本）もまた「宗竺遺書」等と同じく三井同苗の結束を強めるためのものとして制作が計られ、家祖としてのあ

る種神格化された機能と、先祖としての身近さを喚起する両面を託された画像であったと考えられる。長文の賛をとまなうという形式も、賛の内容ばかりでなく、家祖のもとに同苗の結束を求めるといふ点で重要に機能していたことであろう。

このC本に対し、これまでしばしば高利のイメージを喚起する肖像として利用されてきたB本は、一代で莫大な財を築き上げ、晩年まで趣味道楽もせずただ商売に励み、亡くなる二年前の元禄五年七一歳のときに一男高勝を生ませたという壮健な姿を、猫背で我の強そうな姿であらわしており、数珠をもつ手の描写にも意志の強さが溢れている。C本よりも高利生前の人となりを良く伝えるもののように思われる。また上置に斜めに向き合つて座す形式や、壽讚の顔に代表される描法、着衣の表現などにもより伝統的で古様な性格が認められる。しかしその一方で描線や陰影表現には形式化が著しく、絵の具や彩色の調子にもC本より制作時期を下げて考えるべき点がみられる。B本とC本は図様の上で密接な関係にあり、それぞれが単独で制作されたとは考え難い。B本は、C本をもとにより伝統的形式に則つて、描き改められた可能性もあるかとすら思われたのであつた。

北家に、法名を記す形式と、図様をB本に一致させる別の一幅A本が存在した。絹は濃い茶色に変色し、絵具も薄いためか必ずしも鑑賞に適した状態とはいひ難いが、B本に比べ描線も素直で全体の調子にも不自然な誇張は見られない。本紙寸法は縦二四・六、横三四・九センチメートル。これに対しB本は本紙縦二七・六、横三四・五センチメートルで、幅が四ミリメートルほど狭く、縦は三センチメートルほど大きい。この二幅の画像写真を重ね合わせると、高利と壽讚の二人の図様は、ほぼ完全に一致する（横方向には大きさが一致するものの、A本の絹が縦方向に伸びているため、縦方向にはA本が若干大きい）。これにより、A本とB本は敷写し（透き写し）による制作関係にあつたと想定される。先に述べた全体の印象からA本がB本に先行することが予想されるが、さらに細部の表現にも注意する必要がある。



第11図 B本 高利像部分

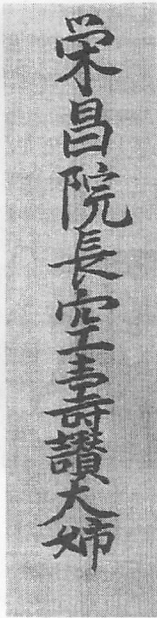


第10図 A本 高利像部分

A本では、高利が着ている羽織の袖の部分に下に着ている小袖の輪郭線が引かれ、小袖が透けて見えるように描かれている(第10図)のに対し、B本の羽織の袖には透かして見えない小袖の表現は見られない(第11図)。B本は、透けない材質の羽織を表現したものかと言うと、肩の部分ではA本以上にはつきりと透けた緑の小袖が表現されている。袖の部分の小袖の線はB本の写し忘れと考えるべきであり、肩の部分の必要以上にコントラストの強い彩色と形式的描線も、B本が写しによる制作であることを示している。また、A本では袖から覗いている羽織の布裏が茶色く彩色されているのに対し、B本ではそのような細部表現に対する関心も薄い。絵画作品で写しが制作される際には、線を用いた型の忠実な再現には注意が払われるが、模様などの彩色は比較的自由になされる場合が多く、今回の例では、着衣の衣紋線などは敷写して符合するが、壽讚の小袖の織り模様や、畳の高麗緑の模様では重ね合わせが出来ない。B本は型を写してはいるが、オリジナルが制作された際にあつた画家の表現上の意味や装飾的模様を写すことにはあまり注意が払われていないのである。

さらに画中に書かれた高利と宗壽の法名の文字について見てみる。

「松樹院長譽宗壽居士」と「栄昌院長空壽讚大姉」は、真っ直ぐには



15



14



13



12

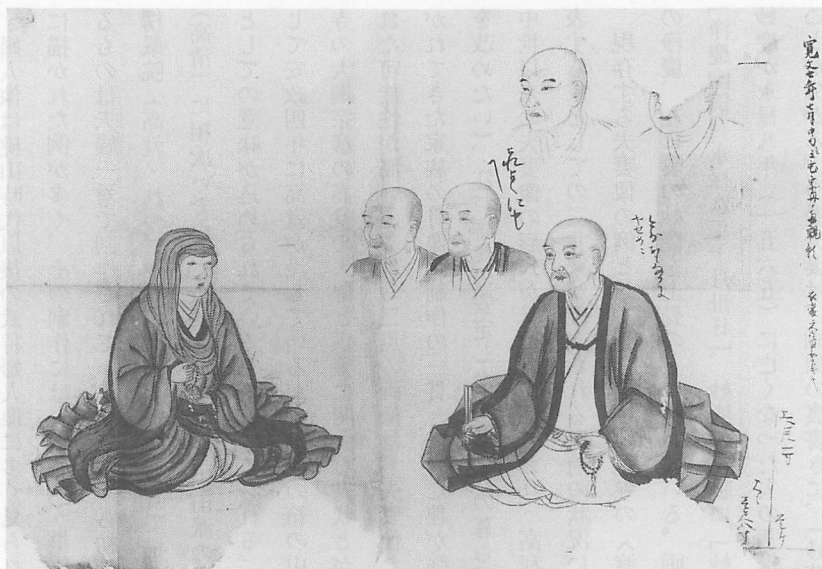
第14図 A本 壽讚法名部分
第15図 B本 壽讚法名部分

第12図 A本 高利法名部分
第13図 B本 高利法名部分

書かれず、文字配列の中心軸に左右の歪みを生じている。それにもかかわらずA本、B本ともにそれぞれ字形と配列、大きさを一致させる（第12・13・14・15図）。（ただしA本が前述のように若干縦に長い）。松樹院長譽宗壽居士と栄昌院長空壽讚大姉の「院」・「長」・「壽」の字は同一幅中でも微妙に字形が異なり重ね合わせることは出来ないが、A本B本の対応する文字はそれぞれ重ね合わせが可能で、法名に關しても敷写しがなされると判断される。法名の文字配列の中心軸の歪みは、A本の絹の縦糸の左右への歪みと一致しており、縦糸を直線に修正するならば、法名の文字配列も真つ直ぐになる。つまりA本の絹が歪みを生じる以前に法名が書かれ、歪みが生じた後に、敷写しによってB本の法名が写されたことになる。以上の比較検討により、B本は他の高利夫妻画像を写したのではなく、A本を直接の祖本として制作されたと判断される。

婦人像は桃山時代以後の武將婦人像に多く見られるように、単独像であっても夫と向き合って夫婦で一對となるように描かれた例が多く、その制作には夫婦という単位が強く意識されていたことが窺える。北三井家歴代の画像も現存するものは夫婦一対で制作されている。そのうち初代高利のほかに、五代透玄院・妙雲院（高・清・ついで）、七代海雲院・楞嚴院（高・就・れつ）が同幅での夫妻像として描かれている。五代透玄院・妙雲院像は、享和元年（ついで）と同二年（高・清）に相次いで亡くなった高利夫妻を円山派の画技に長じていた長男の高祐が描いた可能性のあるもので、両親像としての意味が込められているものと考えられる。七代海雲院・楞嚴院像では、文久二年に亡くなったれつに五年先んじて安政四年に高就が没しているが、画像の箱の中に安政四年の年記を記した伊皿子家の高基による追悼文書と、大徳寺の大綱宗彦の高就の入碑と供養に関する書状とが付属しており、れつ存命中に高就が没した時点で画像の制作が行われた可能性が高い。これら二点の画像は、夫妻像という点では高利夫妻像と同じであるが、その表現には、代々描き継がれてきた家族の肖像画制作の一貫といった趣が強くあり（これら二例を含めた歴代画像の持つ問題に関しては別に稿を改めたい）、江戸時代の安定した上層町人の暮らしを写しだしている。これに対し数珠を手にした高利夫妻像には、中世以来の夫妻像の形式が受け継がれており、高利をとりまく三井家創業期の文化的環境は、いまだ近世町人文化を代表する家としての三井家が確立される以前の状況にあったのではないかと推測される。

現存する夫妻像の例として、京都・妙蓮寺の〈渡辺浄慶夫妻像〉がある。高利夫妻像A本と同様に、向かって右に夫の浄慶、左に妻の妙慶を上置の上に描いている。画面中央上部には「南無妙法蓮華經」の題目が記され、浄慶の右脇に「浄慶幽儀 永祿八年十月卅日」、妙慶の左脇に「妙慶 逆」「日堅（花押）」の墨書がなされている。この墨書によって、妙慶が永祿八年（一五六五）に亡くなった夫の菩提を弔い、自らの存命中に寿像を描き添えて逆修とした夫妻像であることが分かる。浄慶夫妻は、画像の裏書きに、「妙蓮寺御本尊寄付 勲功アル人也 故為本院常住（以下略）」とあり

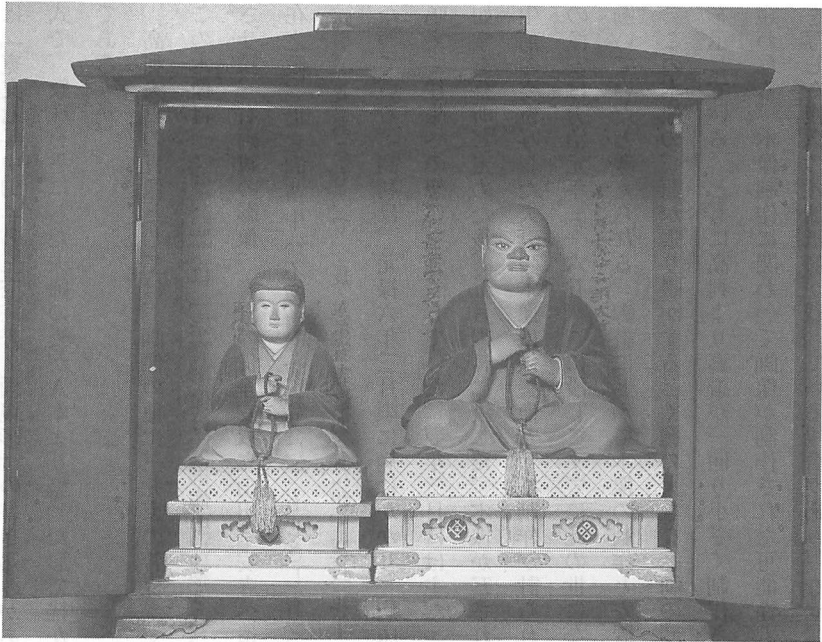


第16図 三宅宗丹兩親像
 (土佐派絵画資料肖像粉本)
 京都市立芸術大学芸術資料館蔵

妙蓮寺の有力檀徒となりうる富裕な町衆の夫妻であったと思われる。

一幅中に夫婦を描いた夫妻像は、一五世紀の末には既に存在していたことが指摘されており、『補庵京華新集』に収められている文明十七年(一四八五)の「常恩妙祐寿像贊」には、「塗師羽田氏、法名常恩与其妻妙祐信女絵像同幅寿之」とある。また『補庵京華外集』下に収められた延徳三年(一四九二)の「道栄并慶性夫婦寿像贊」の文中には、像主が京都の富裕な商人で、時宗の六条道場一派に属し、夫婦共に神仏の信仰厚かったことが記されている⁽²⁾。これらはともに寿像で法名が記されていることから、夫婦一体での信仰心の強さをあらわしており、数珠を手にして斜めに向き合った、法体形式で描かれていたと思われる、逆修の画像としての意味をもっていたことが推測される。

同じ信仰を共にする夫婦の画像として、浄土真宗仏光寺派で盛んに制作された絵系図が知られる。その夫婦像は、夫婦ともに法体で描かれ、数珠をもつのが一般的で



第17図 三井高利夫婦木像
真如堂蔵

あり、絵系図の序文中には、「同一念仏ノヨシミヲオモフニヨリテ現存ノトキヨリソノ画像ヲウツシテ、スエノ世マデモソノカタミヲノコサントナリ」(滋賀・妙楽寺「一流相承系図」と記されている⁽³⁾)。このように、絵系図は、師資相承の系図の中で、現在信仰を行っている本人が先師達に連なっていることを視覚的に印象付け、信仰心を一層堅固にする機能を有していた。絵系図が夫婦画像の形式に影響を与えたことは十分に考慮されよう。しかし、当然のことではあるが、信仰を背景とした夫妻像の制作は「道榮并慶性夫婦寿像賛」に見たように浄土真宗に限られるものではなかったし、日蓮宗の「渡辺浄慶夫妻像」のように夫の没後に妻が自分の逆修として制作させた場合もあった。以上の検討から、「三井高利夫妻像」A本の描かれる形式は、高利存命中にはすでに完成していたということができよう。例えば土佐派絵画資料肖像粉本にある「三宅宗丹両親像」(第16図)に

は「寛文七年中旬ニ書三宅宗丹ノ両親影」の書き込みがあり、寛文七年（一六六七）にはA本とよく似た人物の着衣形式で、数珠を手にした夫婦の姿がA本より整った形で描かれている。ではA本はどのような事情をもって制作されたのであろうか。

高利夫妻の肖像としては、画像の他に三井家の菩提寺である京都真如堂に安置された木像（第17図）が知られている。この木像は、『商売記』に「宗壽影像は、御病中に移させ、壽讚の像は堅固の内に、仏師を呼、今八郎右衛門側にて移させ候、右両親の影像、壽讚の父浄安取立山田宗安寺へ遣し申様にと、御願にて日碑料として金子百両差添、宗安寺に在之候、仍之同苗中ハ不及申、家頼共にても心さし有之ものハ、参宮の序に宗安寺本堂へ参り、厨子入の影像拝申候事⁽⁴⁾。」とあるもので、長く宗安寺にあったが、寛政元年（一七八九）十月十三日真如堂に厨子ごと移されて現在にいたっている。高利は、元禄六年三月頃に病にかかり、病床で松坂来迎寺の照空上人の教えを受け、自ら鐘を打ち念仏を唱えて往生への想いを強くしていた。⁽⁵⁾翌年二月には主だった子供達を集め遺書により遺産の分配を決め、四月に京都真如堂を墓所と定めた後、五月六日に没した。木像が写されたのは高利が病床にあった晩年のこの時期のことであろう。生前の姿を写した夫妻の木像は供養像として制作が計られ、壽讚の実家である中川家ゆかりの宗安寺⁽⁶⁾に安置された。父の浄安は万治元年（一六五八）に没してすでに此の世になく、木像を宗安寺に安置するにあたっては壽讚の意志が強く働いていたと考えられる。壽讚にとつて木像の制作と安置は自らの逆修となつたはずである。

この木像の、顎が張り眼がするどく顔の大きな高利の顔貌表現は、A本の顔から窺われる個性の表現と共通する特徴を示している。ともに高利より壽讚が一回り小さく制作されている点にも木像と画像に共通の表現意図のあったことが窺われる。木像制作に関わつて画像が制作された可能性も考えられるだろう。肖像画制作の下絵として、しばしば像主を写した複数の頭部紙形が残っている場合があり、なかには似ているかいないかのコメントが付されている場合もある。

肖像画においては、顔の肖似性こそが重要な課題であり、体や衣装は類型的に描かれる場合が多く、他の人物の着衣の描写を借用している場合もある。頭部以外では、その画像がどのような形式を踏襲しているかに大きな意味が窺われる。それに対し女性の場合の顔貌描写は、江戸時代までは類型的な美人としての描写に向かう傾向が強く、むしろ像主の纏う華麗な衣装や環境描写に像主の特徴をあらわそうとした場合が少なくなつたと考えられている。肖像画では、自身のあがままの真実を写すことよりも、有りたいと望む姿で描かれることを求めた場合がみられる。⁽⁷⁾

A本では、高利画像は顔の特徴を通して気の強そうな性格までもが窺われる。一方、高利の方を向いて数珠を手にする壽讚の顔は、胡粉が塗られ類型的な美人として老齡を感じさせない描写となつているが、高利を思いやるその心情が表現されてはいないだろうか。そして高利の現実的表現（あるがままの姿）と壽讚の理想化（あるべき姿）は生前に制作が計られた木像にも見られるものであつた。これに対しC本は、高利の現実性の希薄化（あるべき姿）と壽讚の現実化（あるがままの姿）という逆の要求がはたらいっている。慈愛を感じさせる優しげな顔立ちの高利は礼拝すべき家祖の像であり、法衣を黒の打ち掛けに変え、老齡を感じさせる壽讚の顔には、子供たちにとって実際の母の姿がこめられているのではないだろうか。A本が信仰にもとづいた夫妻像であるのに対し、C本は礼拝像でありかつ両親像である高利夫妻像といえよう。C本をもとに以後数多くの高利夫妻像が制作され諸方面に配られている。寛政五年（一七九二）に高祐によって描かれた画像は、高利の百回忌に描かれたもので、江戸、大坂、京本店へ配られたものであつた。⁽⁸⁾ここで画像は三井という組織での礼拝対象として機能している。以後もC本をもととした多くの画像制作が行われ、諸方面に配られた事は、高利夫妻像が家内部での供養像の意味を越えて理解されていたことを示しており、A本の系統がその副本として忠実に写されたB本以外に存在しないことは、その扱いが内部的なものに留まっていた事を示している。

木像の制作には、壽讚の意志が強く反映しているのではないかと先に推測した。壽讚は、「真如堂鐘樓堂ハ、宗壽居

士の為に、壽讚御願により寄進致候事」(『商売記』)とあるように高利の追善として鐘樓堂を建立した。この高利に対する思いこそが生前に高利像と組み合わせた自らの像を制作させた。壽讚は老齡の高利の身を案じ再三手紙を記している。高利の方を向いて控えるように描かれているA本の壽讚の姿には高利に対する想いが写されているように思えてならない。夫婦の肖像を一幅とした渡辺妙慶も、「道栄并慶性夫婦寿像」の慶性も、宗派は異なるものの信仰厚い京都町衆の妻であった。A本もまた富裕な商人の妻である壽讚が生存中に高利の供養と自らのために描かせたものだったのではなからうか。

C本の描かれた享保一六年には、高利存命中に商売の修行をした息子達、長男高平が北家に、九男高久が南家に、十男高春が小石川家になお存命であったがすでに老齡に達しており、高富、高治、高伴らの創業期に力を合わせ家業の発展に功績のあった兄弟は相次いで没し(高富—宝永六年・高治—享保一年・高伴—享保一四年)、画像を配られた各家の当主は代替わりを経て創業期の顔ぶれとは変わっていた。宝永七年(一七一〇)には、経営規模の大きくなった各店の自立を促し、それを統括するために三井各家の結びつきを強化する大元方が設立され、三井家の家制も新しい組織を確認する段階にあった。高平は享保七年に制定した「宗竺遺書」によって三井家同苗達の結束を強く説いていたが、C本の制作は、各家が同苗統一の大本的存在家祖高利の子孫であることを自覚させる象徴的機能をもっていた。高平の著した「家伝記」には、「元祖宗壽讚夫婦ともに世の常にてハ、中く日本一の福人とハ難成、人に勝れたる徳在之と知るべし、夫は外家業を能して、女は内を守りて、家をよくす、一切之悪事女の心より生じて、家々の亡事珍しからず、先祖の仕形常に悉く相考て難有存、慎可申事¹⁰」とあり、この時期に広まる「女大学」に代表される男尊女卑の道德観が窺われる。C本には、女性の家庭内での役割を説く教訓的意味も込められていたであろう。高利の晩年以後、高利の子達は江戸から京都に居宅を構えるようになり、最後に高春が享保二年に住居を移して本家六軒が皆京都を中心とした生

活をするようになった。この時期はまた各家の初代（高平は北家二代）が営業の第一線を離れ隠居していった時期でもあり、京都の商人文化を急速に吸収していったことが想像される。C本が当時御所の御用を勤め京都を代表する画家であった山本宗川によって描かれていることから三井家が京都の上層文化に深い関わりをもっていたことが知られる。

本稿は、これまで知られていなかった「三井高利夫妻像」A本の紹介を目的とし、既知の画像との比較検討からその位置付けと制作意図を考察し、他の「高利夫妻像」との画像のもつ意味・機能の違いにも言及した。そこからは画像制作の背景となった制作事情、ひいては制作依頼者である三井家の生活状況もあぶりだされるのではないかと考察を進めてみた。三井家の歴代画像はその形式・作者・様式が時代時代によって異なっており、三井家の位置した時代と文化環境を見事に映し出している。歴代の事跡に関わる文献史料の整理も進んでおり、特定画像の個別研究よりも、むしろ各時代の画像表現の変遷をもとにした考察により多くの意味が期待されるであろう。本稿はその始発点を考察したものである。

近世肖像画の遺品はこれまでの美術史の鑑賞評価からは必ずしも質的に高いものとは見なし難かったが、研究が進展するならば思いがけない肖像画の作品と意味の発掘が期待できるのではないだろうか。本稿はその端緒ともなれば幸いである。

- (1) 「寄会帳」(三井文庫所蔵資料 別二六五二)。
- (2) 宮島新一 『肖像画』(『日本歴史叢書』五〇、吉川弘文館、一九九四年)「第六 女性と武士の像」参照。
- (3) 村井康彦 「女性肖像画とその時代」(『大和文華』五六号、一九七二年)。
- (4) 「商売記」(『三井事業史資料篇一』、四一ページ)。

- (5) 松樹院長誉宗壽居士御自筆御文・同裏書（稿本三井家史料 北家初代三井高利、一〇五・一〇六ページ）。
- (6) 宗安寺は慶安三年壽讃の父中川浄安が開基檀那三名のうちの一人となって開いた寺で、明治の排仏毀釈で明治二年廃寺となった。
- (7) 田沢裕賀「江戸時代後半の人物画における写真意識―肖像表現を中心に―」（『東洋美術における写真』国際交流美術史研究会第12回シンポジウム、国際交流美術史研究会、一九九四年）。
- (8) 「永書 七」（三井文庫所蔵資料 木一二九）。
- (9) 「商売記」（『三井事業史資料篇一』、四一ページ）
- (10) 「家伝記」（『三井事業史資料篇二』、一九ページ）

付記

本稿は第六三回東京読画連月例会（平成六年一月）で口頭発表した「三井家歴代画像の語るもの」の冒頭部分をもとに論文の体裁に改めたものである。席上連衆諸氏より寄せられた意見によりA本が祖本的性格をもつものであることを再確認できた。A本の副本であるB本をもとに考察を行っても本稿同様の論旨が出来そうであるが、筆者にはB本からの論の展開は不可能に思われる。その意味からもA本とB本の関係に忌憚の無い意見を寄せていただいた連衆に感謝申し上げたい。