

新出の円山応挙筆「三井高彌像」

樋口一貴

- 一 新出の「三井高彌像」
- 二 「三井高彌像」の筆者
- 三 絵師・像主・依頼主
- 四 「郭子儀祝賀図」に隠されたイメージ

グラッドストーンの肖像画を描いた英国の肖像画家ジョン・ミレース卿の門弟が、日本に来ていたあいだに描いた、百号あまりの巨大な祖父の肖像画は、薄闇のなかから大礼服姿の祖父を浮び出させた簡素な構図ながら、その写実的な厳しさと理想化を程々に塩梅した描法のうちに、いかにも世間が維新の功臣として仰ぐにふさわしい不屈な風貌と、家族にとつて親しみのある頬の疣などの愛嬌とを、巧みに融かし込んでいた。国の鹿兒島から新参の女中が来たときには、必ずこの肖像画の前へ連れて来られて、拝ませられる。祖父が死ぬ数時間前に、この部屋へ入った者もなく、吊紐が朽ちていたわけでもないのに、肖像画は突然、床に落ちてすさまじい響きを立てた。(三島由紀夫『春の雪』)

肖像画は肖像写真へとその地位を譲り、著大な油彩の肖像画は、いささか格式張った侯爵家の麗々しいヴィクトリア様式の撞球室に落ち着き場所を定めた大正初年の景である。故人を敬い、懐かしむ。尊崇と親昵。肖像画の機能といえは大げさだが、しかし、これは確かに肖像画の持つ礼拝や追慕という性格を言い当てている。

今日、このようなかたちで肖像画を身近に親しむ機会を失った我々は、これを絵画作品として鑑賞している。なるほど、古くより日本絵画においては、天皇、公家、僧侶、歴代将軍や戦国大名、近世にいたっては学者や文人、商人といった町人階級、また像主の身分による分類ではないが婦人像や幼童像など、美術的に優れた作品の枚挙に遑がない。しかし、冒頭の引用文は祖父の肖像に対する孫の印象であり、肖像画にはかかる眼差しをもって眺められていたものがあったことを忘れるべきではない。肖像画が美術作品として不特定多数の人目に晒される以前、鑑賞者が像主の縁故者として相對していた頃、そこには審美的な視線とともに、かくも個別的な視線が注がれていた。

近年の肖像画研究の高まりは、各時代の様式や像主の属性といった面から肖像画を大系的に整理してきた。また、肖像画の担った役割や肖像画概念についても議論が深められているが、これらは先学による個々の作品研究の上に築かれたものである。すなわち、肖像画研究においては作例に対する微視的な視点と、このジャンル全体を見渡す巨視的な視点とが必要とされるのである。かつて近世肖像画に対する評価は決して高いものではなかったが、相次ぐ新資料の紹介がこの期の肖像画をめぐる様相を次第に明らかにしてきた。ここでは最近新たに見出した近世商人階級の肖像の一作例を紹介し、これを詳細に検討しようと思う。

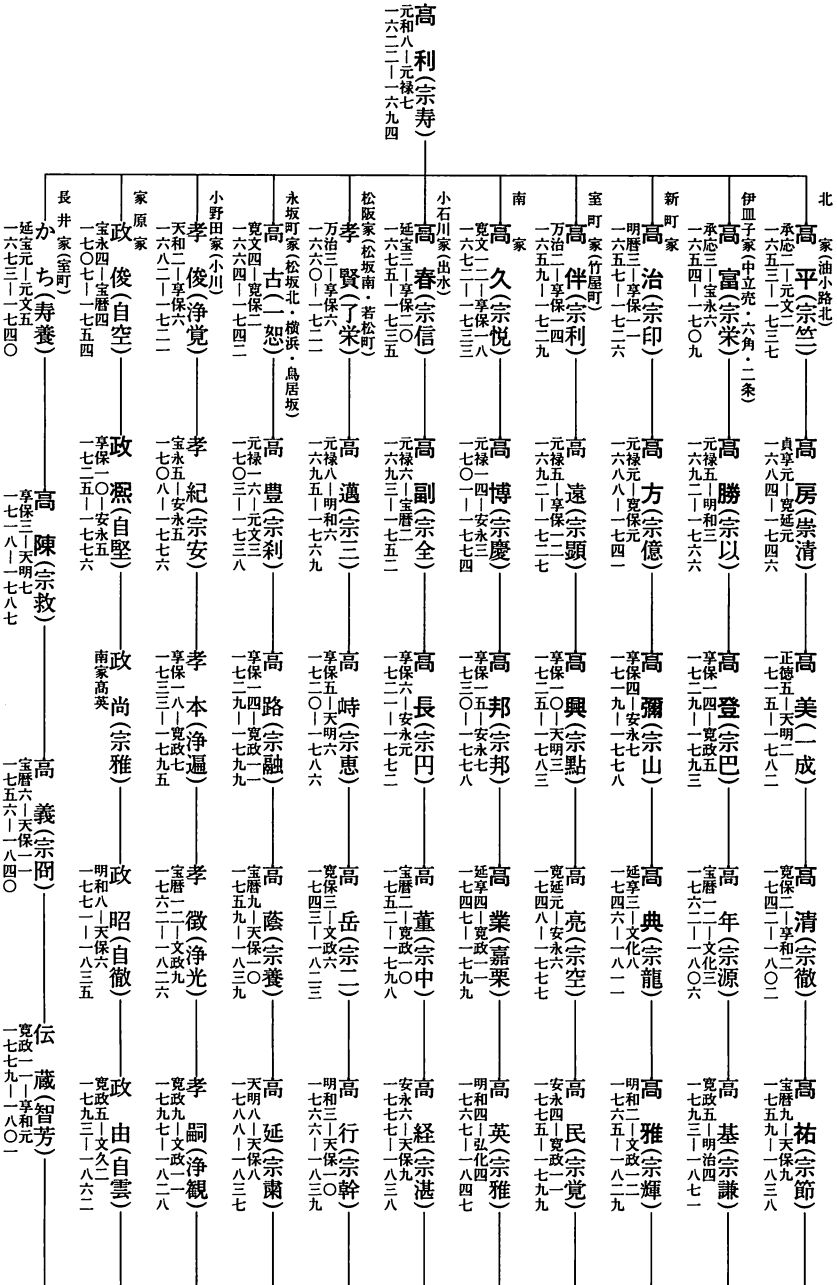
本稿で紹介するのは、新町家三代高彌(たかひさ)を描いた一幅で(口絵・第1図)、新町家に伝世し現在は三井文庫の藏品となっている。かつて『稿本三井家史料』に写真掲載されたことがあるものの、あくまで高彌の画像としての扱いであり、その解説などは見られない。そこで、このたびは資料そのものを取り上げて筆者の同定を行い、その上で絵師・像主・依頼主の關係から制作背景について考察するものである。

本作品は絹本着色で、本紙部分の寸法は縦九三・三センチメートル、横三四・七センチメートルである。画面下方に袴を着て端座する姿であり、細やかな面貌表現と的確な人体の把握から推して、後述するように無款ながらも円山応挙(一七三三―九五)の揮豪になる肖像画の優品と考えられる。

像主の高彌は、享保四年(一七一九)北家三代高房の三男として生まれた。幼名を金藏といい、同一二年新町家二代高方の養子として同家に入家した。一八歳の元文元年(一七三六)に中山氏の長を妻にし、寛保元年(一七四一)の養父の死後、実兄である北家四代高美(たかみ)が高方の使用していた八郎右衛門名前を襲名したのを期に、高美の後を承けて三郎



第1図 円山応挙 三井高彌像
三井文庫蔵



※太字は、本稿に掲出した人物。

助を名乗る。以後、延享四年(一七四七)に八郎右衛門、明和六年(一七六九)には八郎兵衛と改名した。実父の存命中より三井家の中樞として家業に勤しみ、明和七年には全三井家の筆頭に立つ親分となった。安永七年(一七七八)八月二一日、享年六〇歳で没した。法名、雲譽泰道宗山居士。

画面上方には賛文が認められるが(第2図)、その筆者は京都・鷹峰山源光庵六世泰岳穩禪(一七九八)である。泰岳は福井・永平寺四七世天海董元の資料に名前を見ることができ、石川・祇陀寺三一世を経て源光庵に住職している。己海宗珊の法嗣として源光庵に入山したがその年は詳らかでない。寛政一〇年(一七九八)九月二二日に没している。賛文は以下の通りである。

(朱文楷印「洞上下五人軒」)

雲譽泰道宗山居士影子贊

字曰高彌 寔有所以

名能叶實 為物作藝

譬諸雲雨 時一行施

称彼種性 鬻百蠶糸

広兮連屋 面觀鞏基

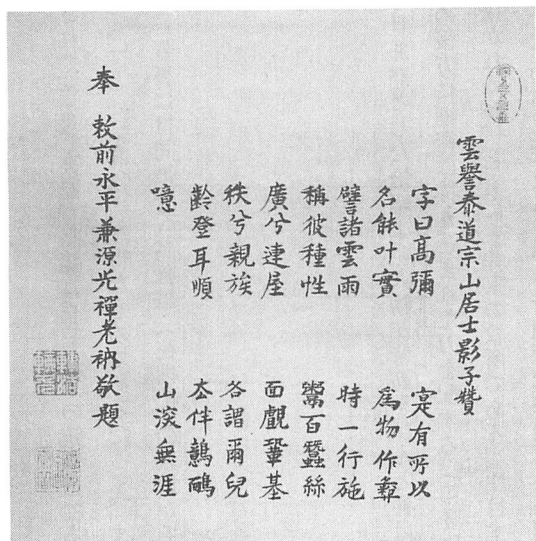
秩兮親族 各謂爾兒

齡登耳順 去伴鷓鴣

噫 山深無涯

奉 勅前永平兼源光禪老衲敬題

(白文方印「転法輪処」)(朱文方印「穩禪字泰岳」)



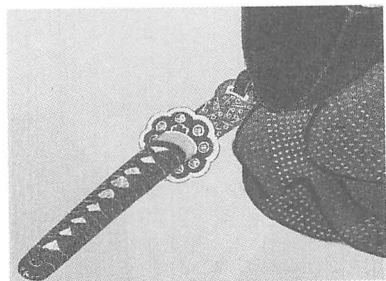
第2図 三井高彌像 部分

賛文には高彌の死を悼み、高彌が同族をよく束ねたことが記されている。実際、高彌は全三井家の統領格である親分としての重責を果たしていたので、「広く屋を連ね、親族を秩^{ついで}でる」という評は当を得たものであるだろう。また、本図は二重箱に納められており、その内箱蓋表には「宗山居士像」、蓋裏には同筆で「高雅筆（花押）」の墨書がある。高雅は高彌の長男で、新町家五代を嗣いだ。

二 「三井高彌像」の筆者

次に本図をその表現から検討してみよう（第3図）。いかにも旦那然とした恰幅よい人物が背筋をびんと伸ばして正座している。右手に扇子を持ち左手は袴の下に置き、人物の斜め後方に細密に描き込まれた刀を配する（第4図）。黒の着物の後袖に丸に三、藍の肩衣の胸には四つ目菱の紋が染め抜かれるが、ともに三井家の紋所である。注目すべき点は膝の塊量表現である（第5図）。衣服の質感もさることながら、その下に隠されている折曲げた膝の厚みや開き具合までもが伝わってくる。人体構造を的確に把握した上での描写といえよう。

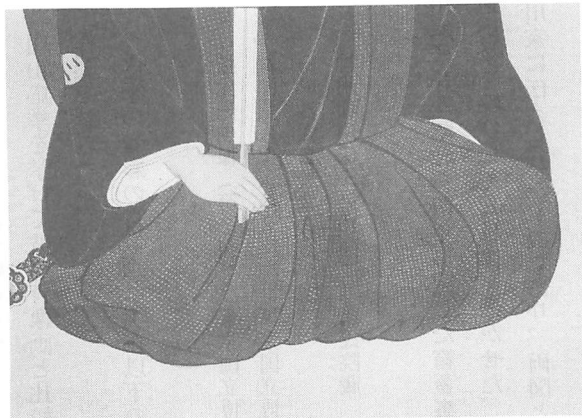
顔貌を見ると（第6図）、頬骨がやや張り出し、首から顎へとかけては富裕な町人らしく肉付きがよい。大きな耳が特徴的で、その上に髪をきつちりと撫で付け後ろに小さく髷を結っている。ほっこりとした下瞼の奥には優しく穏やかな瞳が覗かれ、目尻にはこれも柔らかな二本の皺が刻まれる。下がり気味の目尻と、こころもち両端の上がつた唇は微笑みを浮かべているかのようである。本図のように死後に描かれた肖像は像主を追慕し礼拝するという性格上多分に理想化された姿となっている点は否めないが、豊かな体軀に見合ったいかにも福々しい顔貌表現は、屈指の町衆三井家の統



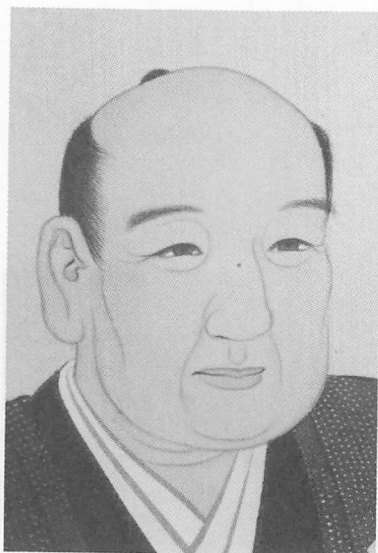
第4図 三井高彌像 部分



第3図 三井高彌像 部分



第5図 三井高彌像 部分



第6図 三井高彌像 部分

領たる貫禄を十分に示している。

以上見てきたように、本図が有力な絵師の手になるものであることはもはや疑いない。つづいて、具体的な絵師、円山応挙を挙げて彼の肖像画と比較し、本図の筆者の同定作業を試みたい。

応挙の着彩の肖像画は現在以下の四点が確認されている。⁽⁵⁾

拙元先生像(第7図) 東京国立博物館蔵

端淑孺人像(第8図) 東京国立博物館蔵

一成沙彌自賛像(第9図)

神州和尚像(第10図) 慈氏院蔵

「拙元先生像」は皆川淇園の父を描いた画像である。皆川家子孫が昭和一四年に記した箱蓋裏書によれば、安永八年(一七七九)八月四日の朝食の折に淇園の父が急逝し、早速応挙を呼びにやり肖像を描かせた、と淇園の日記にあるという。淇園の母を写した「端淑孺人像」とともに久しく皆川家に伝えられたものであり、両図とも無款であるが、応挙の肖像画として広く知られている。

「一成沙彌自賛像」は高彌の実兄で北三井家四代高美の自賛を伴う寿像(生前に描かれた肖像)である。本図も無款であるが、その筆法や高美と応挙の深い親交から応挙の作品として紹介されている。⁽⁶⁾



第8図 円山応挙 端淑孺人像
東京国立博物館蔵



第7図 円山応挙 拓元先生像
東京国立博物館蔵



第10図 円山応挙 神州和尚像
慈氏院蔵



第9図 円山応挙 一成沙彌自贊像

また、「神州和尚像」は南禅寺慈氏院の開基、神州(一七二七〜八七)を像主としており、天明五年(一七八五)に制作された自贊の寿像である。朱文方印「応挙」を捺す。

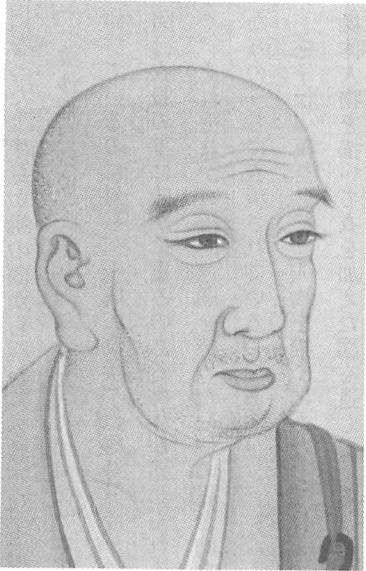
これらの作例を顔貌表現を中心に「三井高彌像」と比較してみよう。一般的に筆者の同定作業は、画中における絵師に特徴的な部位、とりわけ人物画では顔貌表現の類似性から分析が行われる。こうした方法論が有効なのは特定の個人

でない群像表現や美人画などの典型的あるいは理想的描写の場合であり、本図のように像主の個性を写そうとする肖像画では、顔かたちや鼻の高低などが似ているというケースは少ない。しかし、それでは様式分析ができないのかといえはそうではなく、描線の筆の運びや顔を形作る個々のパーツに絵師の描き癖が見られる可能性はある。

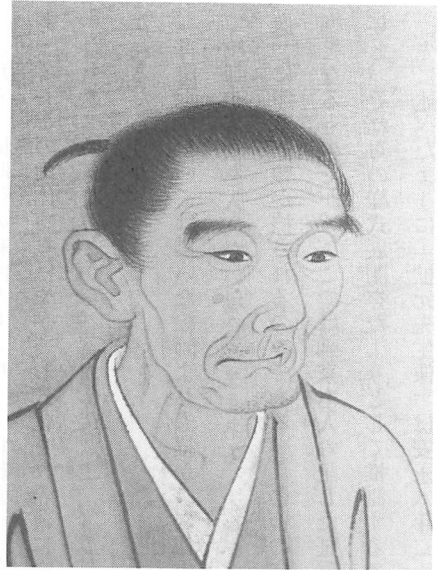
本図の顔貌部分（第6図）と前記四作例のそれ（第11〜14図）とを比べると、顔の各部の輪郭線を墨で描いた上に淡い朱で隈取りが施されている点が共通する。墨線だけでは平板な描写になってしまふところだが、隈を付けることで立体感を際立たせる効果を上げているのである。応挙の庇護者であった滋賀・円満院門主祐常（一七二三〜七三）が遺した記録である『萬誌』の「秘聞録」には応挙からの聞き書きが数多く見られるが、そのうちの「明和六己丑歳正月到七月」冊中に次の言葉がある。⁽¹⁾「一、美人等顔ノ曲朱ノキメノ粉ホンホリニテスリ付アト羽箒ニテハクヨシボンポリハ筆ナトヨリ紙小ヨリ先ハ引サキナリニシテ用ユヘシト云々」。祐常はおそらく応挙より画技の指導を受けていたと考えられ、『萬誌』には制作技法に関わる記述が頻出するのだが、これもその一つである。ここで語られているのは肖像画そのものではなく美人画を中心とした顔の表現であるが、朱の隈（曲）を用いる方法が説かれている。このほかにも隈に関する発言が散見されることから、応挙は事物の立体的な把握・描写を旨とし、そのために隈を重視していたのが理解される。ともかくも、顔の描線に朱の隈を施すというのは応挙の標榜した描法であることに違いはなく、ここに掲げた五図に共通の特徴として挙げられるのである。

目の表現については、男性像である四図は眼窩を目尻側の端の切れた楕円状に描き凹凸感を出している。さらに五図ともに睫を流れるような細線で丁寧にあらわし、瞳は黒目の内を暈して中心に濃墨を点している。

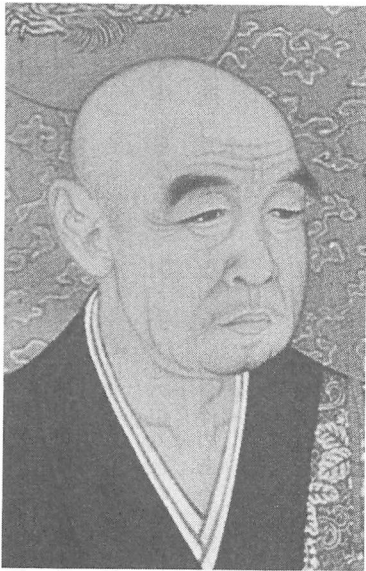
人体構造に目を転じると、「三井高彌像」（第3図）では幅広の肩に少し肘を張った様子、背中から腰そして足への連続はなんら非合理的な点が見当たらない。「菟元先生像」（第7図）では小机で膝前の大半が隠されるが、やや前のめり



第13図 一成沙彌自贊像 部分



第11図 拈元先生像 部分



第14図 神州和尚像 部分



第12図 端淑孺人像 部分

になった上半身と机の間から覗かれる腰下は矛盾がない。「端淑孺人像」(第8図)は女性の細い肩と薄い膝を示す。「一成沙彌自贊像」(第9図)と「神州和尚像」(第10図)はともに椅子に座る体であるが、神州が首から腰まで真直に伸びているのに対し、一成(高美)は幾分リラックスしているようである。それぞれ姿勢は異なるものの、これらの五図は衣服の下に確かに重みのある肉体が感じられるのである。人体を単なる顔・胴・手・足の組み合わせとしてではなく、それぞれが有機的連関を持った一個の総合的な立体として把握している。すなわち、塊量性のある肢体が自然な連なりの中に表現されているのである。

応挙は『萬誌』で、人物を描くにあたってはまず骨法を定めその次に衣装を着せることの重要性を述べており、実際、裸体人物を描いて衣を加えた図も遺している。逆に、完成した人物画から着物の下にある裸体線を抽出することも可能とされる⁽⁸⁾。同時代の絵師たちの中で人体構造への執着について応挙は他に抜きん出ており、応挙以降の円山派の絵師にあってもこの肉体感覚はやがて形式化され希薄になってゆく。

以上述べてきたことから、「三井高彌像」の筆者を円山応挙と考えるものである。それでは、制作年代はいつ頃に置かれるだろうか。

肖像画においては描いた絵師よりも描かれた像主に重きが置かれるという性格があるため、その他の絵画作品に比して絵師が落款を入れない場合がままある。本稿で取り上げた応挙の肖像画五点にも款記は無く、わずかに「神州和尚像」に印章一顆が捺されるのみである。こと他の応挙画に関しては年紀を伴った款記であることが多く、編年作業の基準となるものだが、ここでは画家本人の記した証言は得られない。よって後人の手になる箱書の記述から知られる制作年と、それらの様式展開をたよりとして推測することとしたい。

先に述べたように「菟元先生像」は安永八年(一七七九)、「神州和尚像」は天明五年(一七八五)の制作であり、年

代が明らかなのはこの二図である。これに対して「端淑孺人像」の箱書は制作年について触れていない。「一成沙彌自贊像」は寿像であるから、像主高美の他界した天明二年(一七八二)以前の作である。画像を見る限りにおいては中年以降であるが、寛延三年(一七五〇)に三六歳で剃髪した高美が一成と名乗り始めた正確な年代は不明であるため、制作年を特定することはできない。

顔の描法について「扨元先生像」(第11図)と「神州和尚図」(第14図)では、前者がほぼ均質な輪郭線を用いる一方で、後者は頭と顔の向かって右側面の輪郭線、すなわち二次元平面にあらわされた人体の外郭線、および眼窩や小鼻の周辺に太く濃い目の隈を施している。これはより意識的に立体感を表現しようとするもので、「扨元先生像」は平面を構成単位として額・頬・鼻梁・顎などを形作り荒削りな印象を与えているが、「神州和尚像」では同じ部位でも曲面がなだらかな起伏を描いている。「三井高彌像」(第6図)を両図と比較すると、均質な筆線を用いるその画風がむしろ「扨元先生像」に近いのは瞭然である。

応挙の様式展開における本図の位置付けについて検討してきたが、もう一点、年代判定の上限を与える論拠がある。「三井高彌像」が高彌の死後に描かれた肖像であることは既に述べた通りで、彼の没年月日は安永七年(一七七八)八月二一日であるから、これ以降の制作であることは疑いない。これらの事由を鑑みて、本図の制作年代を高彌の没年からさほど隔たらぬ安永末から天明初年と推測するものである。

三 絵師・像主・依頼主

現在一個の絵画作品として我々の眼前に存在する肖像画は、その初めにおいて絵師・像主・依頼主三者の関係の上に

成立したものである。ここまで円山応挙の絵画という観点から論を進めてきたが、むしろ、新町家に伝えられた応挙筆の三代高彌の画像ということにこそ、当時の三井家における本図の担った意味を探る拠り所が見えよう。したがって、以降の章では美術作品としての肖像画ではなく、同族の肖像という観点から考察を行うが、まずはその制作の背景を理解しておくねばならない。

本図の像主は箱書に新町家三代高彌とあり、絵師は円山応挙であることを前章で明らかにした。次に、依頼主について検討し、その上で本図の成立にあたって彼らの相互の係わりがいかような契機となったかを見てゆくこととする。

本図に関する情報は第一章で述べた通りであり、領収書など誰が依頼主であるかを特定する資料は遺っていない。ただし、新町家に伝来し安永末から天明初年の作と考えられること、そして内箱の書付を新町家五代高雅が揮毫している事実を照らし合わせると、この時期に新町家当主であった高雅が依頼主であったのはほぼ間違いない。これより時代は下るが、両者に絵画制作に関する直接交渉は確かに存在している。当文庫所蔵の応挙筆「双鶴図」は寛政四年（一七九二）に描かれたものであるが、これには高雅宛の領収書が添えられているのである。以下に高雅と高彌との関係を述べ傍証としようと思う。また、このことは同時に依頼主と像主との関係を解き明かすことともなるのである。

高雅は明和二年（一七六五）高彌の子として生まれた。高彌四七歳にして初めて授かった男子である。長らく男子に恵まれなかつた高彌は、この時既に小石川家三代高長の長男高典を養子に迎え次女津尾と結婚させていた。高雅は同六年に家原家二代政照の養子となっている。安永二年（一七七三）新町家四代高典の養子として同家に入家し、翌年一二月には一〇歳の若さで家督を相続した。翌安永四年四月、高典は半ば強制的に隠居させられている。この間の経緯については詳らかでないが、私見を交えるならば「安永持分け」⁹をめぐって高彌と高典が意見を異にしたのが一つの大きな要因と思われる。高雅は高彌の大きな期待を背負って新町家五代となったのである。

ところで、宝暦・明和期の三井家は、一 営業不振、二 紀州徳川家および同族等への貸付による不良資産の増加、三 同族間の資産処理の問題、四 年来の同族間の不和、という危機に直面する。この窮状を打開する策として、伊皿子家三代高登・南家三代高邦・室町家三代高興らが、三井家全資産の持ち分けを提唱した。この案には手代たちから強い抵抗があったものの、時の親分であった高彌の決断によって安永三年(一七七四)一〇月に三井一家を三グループに分け、そのグループで全資産を持ち分けることとなったのである。家と店の分割は次の通りである(家の名は現在の呼称を用いた)。

江戸・京・大坂の本店、江戸向店、同芝口店、京上之店、同紅店、同勘定場

北・新町・家原・長井家

江戸・京・大坂の両替店、京糸店、同間之町店

伊皿子・室町・南・小石川家

松坂店

松阪・永坂町・小野田家

ここで注目されるのは第一のグループである。持分けの当事者となったのは、新町家三代で親分の高彌、北家五代高清、新町家四代高典、家原家二代政熙、長井家二代高陳であった。^①この五人はある共通点を持っている。高彌・高陳・政熙は北家三代高房の子である。高房には他に二人の男子がいたが、一人は高清の父で第9図で肖像を紹介した北家四代高美であり、もう一人は高典の実父にあたる小石川家三代高長であるから、高清・高典は高房の孫となる。すなわち、五人ともに北家の、そしてその中でも高房の血を引いているのである。このグループに高房の血縁関係が色濃く現れているのは、とても偶然とは思えない。すでに亡き高房に端を発しているのは明らかである。

高房は貞享元年(一六八四)に北家二代高平の長男として生まれた。享保初年頃よりその存在は三井家の中にあつて

大きく、元文三年（一七三八）には親分となる。『町人考見録』の著者としても知られ、寛延元年（一七四八）六五歳で没した。高房は高平唯一の男子で、若き日より親分になることが定められていたといつてよく、本人もこれを強く自覚していたであろうと推測される。高房の事績や発言のうち、三井家における惣領家の在り方について意識的と思われるものを、以下に二項挙げたい。ただし、ここで予め断っておかねばならないのは、これらがあくまで高房の言動から解釈できる思想である点で、実際に彼の思惑通りに北家の優位性を誇示できたかどうかについては詳細な検討を保留していることである。

第一に、同族の構成に関して連家を三軒から五軒へと増加させたことである。次項に述べる享保七年（一七二二）に制定された「宗竺遺書」では、初代高利の男子の家系である本家六軒と、女婿などの家系の連家三軒から三井家は構成されていた。六本家はこの後も異動しないが、享保一五年に家原家が、元文五年（一七四〇）には長井家が連家に加えられた。家原家初代の妻とその養子で二代政熙、さらに長井家に養子として入家して二代となった高陳は、それぞれ高房の長女、五男、三男である。以上のごとくこの連家の増加をめぐることは、北家に重きを置く高房の意志が明瞭に顕現している。⁽¹²⁾

第二点目は、親分に関する「宗竺遺書」⁽¹³⁾の解釈と援用が時とともに具体化されることである。「宗竺遺書」は享保七年に高平（宗竺）の古希に臨んで「遺書」として出された家法であり、以後明治までの三井家家政と事業の基調となった。ここには親分について次の記述がある。（以下、本章における引用の括弧内は筆者による）

一、親分者一家惣親分と相心得、其以下のもの共実の親のごとく能仕へ、其志にたかはず、申付る品急度相守可申候、宗印（高治）・宗利（高伴）迄ハ大元四軒の本家候間、順々親分に致し可申候、夫過候ハ、惣領家故八郎右衛門（高房）親分に罷

成可申候、併八郎次郎(高久)・宗八(高春)者、我等・宗栄(高富)養子に宗寿(高利)被致置候事、乍去老分之者二候へ
 八、八郎右衛門後見に兩人一代罷成可申候、諸事相談を以家法旁可申付候、扱八郎右衛門果候後二至忤幼年に候ハ、順々に
 本家六軒之内年かき成もの兩人宛親分に罷成可申事

但八郎右衛門家者いつ迄も惣領家に相立可申旨宗寿遺言也、然者八郎右衛門忤老分に無之候とも其器量見届其時の親分惣領
 家へ相譲り、其節の親分者後見に相成かんぼう可致候、尤挨拶等之儀も順々に相心得、又者年かき成もの其心得を以時々見
 合、家の建を以親分のもの可申付候、尤いつ迄も兄弟格に可相心得事

すなわち、親分の継承は初代高利の四人の男子の順を追って行われ、その後は惣領家の高房が就任するよう定められ、
 以後も原則的には惣領家から親分を出すこととされていたのである。高房は八郎右衛門名前を惣領家の家督名前である
 と考えていたが、おそらくこの一節を根拠としたものであろう。自身の後継者については、延享四年(一七四七)まで
 に記した遺書に当たる文で、先の「宗竺遺書」を引用した後で以下のように述べている。⁽¹⁴⁾

八郎右衛門(高美)家の儀は、惣領家の事に候間、万一不幸の儀候わば、其子幼少成る時は三郎助(高彌)相続致し、其子則
 ち養子致し申すべし、また三郎助家は伝蔵(高陳)なりとも相続致し、その伴はまた養子致すべく候、伝蔵子供これ無く候わ
 ば、新家の儀に候間取立て申すに及ばず候、その外とも相続の子供これ無く候節は、小家より大家相続致し候ように相心得申
 さるべく候、此の如く相認め置き候えども、八郎右衛門末に我まま申し候て、不行跡にこれ有り候わば、遠慮なく各申合せ候
 て勢州へ押込、各とも不通致さるべく候、本家相続の儀は右のとおり相心得申さるべく候、後見の儀、先は元八(高勝)、八
 郎兵衛(高副)、八郎次郎(高博)三人といたし候て、親分同前に諸事世話致すべく候、そのため我ら存入り相認め置き申し
 候、以上

「宗竺遺書」が出された当時、親分の相続者として想定されていた人物は高房までであった。そこで高房は、「宗竺遺書」の趣旨にのっとり次世代を担う後継者を具体的な方たちで示したのである。惣領家の高美に不幸があった場合、これを実弟である高彌に嗣がせ、高彌の代わりに高陳を据えるものである。年齢的には適切な人事案ともいえようが、ここにも高房の自分の子らを守り立てる意識が見られる。同時に、この文は高美に不行跡があったときのこととも考慮され、同じ相続の序列が適用されることをも記している。そしてなによりも、文中で危惧されるように、遊興に耽つた高美こそ高房の悩みの種であった。結局のところ、延享四年高美は八郎右衛門名前を高彌に譲つたが、翌寛延元年（一七四八）に高房は高副、高博、高美、高彌宛に「申置書之覚」を認めている。¹⁷⁾

一、宗工郎（高美）家の儀、宗竺一（高平）老仰せ置かれ候通り、惣領家と相定め、八郎兵衛（高副）、八郎次郎（高博）兩人後見致し申さるべく候、宗工郎万一行跡かたがたこれ有り候わば、当八郎右衛門（高彌）親分を預り相勤め申すべく候、これ宗竺老申し置かれ候家法にこれ有り候間、その趣相心得申さるべく事

（中略）

一、同姓ども井元^ノどもへ、先達て証文致させ取り置き候とおり、その趣きつと相違なく相守り、万一行跡の者これ有り候わば、少も遠慮なく書面のとおりに皆々一同申し渡さるべく候、宗工郎万一行跡これ有り候わば、当八郎右衛門後見いたし候て、丑松（高清）養い立て、あとに相続いたさるべく候、その外の儀は申すに及ばず候、丑松二十にも相なり申し候わば、八郎右衛門と改名いたすべく候事

高美の問題はいっそう現実味を帯び、果たして不行跡度重なる場合には高彌が親分を預かること、高美の子高清が北家を相続しやはり高彌がこれを後見することが明文化されている。この年、高房は心労を抱いたままこの世を去った。高房が最後まで心に掛けていたのは不肖の跡継ぎ息子と惣領家たる北家の行く末だったであろう。

以上、高房の惣領家としての北家を重視する思想を彼の言動から考察した。しかし、繰り返すようだがこれはあくまでも思想であり、実際の三井家家政が高房の意向通りになったわけではない。むしろ、高房の求心力の強さのために、かえって同族間の内なる不満の温床となったことも事実である。ともあれ、三井家を託された高彌は再三父の言葉をかされてきたであろう。言い替えるならば、高房の北家を第一に置く思想は、その没後にいたっても我が子の内に脈々と受け継がれた。先述した「安永持分け」に際して、高彌が高房の血縁者から成るグループを設定したのは、このことが反映されているのである。

四 「郭子儀祝賀図」に隠されたイメージ

さて、気になるのは高美のその後である。高彌に八郎右衛門名前を譲った三年後の寛延三年(一七五〇)、高美は自ら出家して剃髪した。北家当主を辞したものの、自分のみが亡父の生前に「心腸存念」の相談を受けていたという理由で、以後も高彌と面談する旨の書状を出している¹⁸⁾。されば、父の意向に背くかたちになった高美ではあるが、あるいはそれだからこそ、高房の思想を強く感じとっていたのだろう。例えば、高美を嗣いだ北家五代高清の妻つるは高彌の長女であり、この婚姻も高房の血縁が意識されている。家業との直接の関係を断った高美であったが、寺院への寄進、道具類を買い漁るなどで借財は増加の一途を辿り、ついに宝暦六年(一七五六)京都町奉行書へ届出が行われ、同族より

義絶されることとなった。当然ながら、この後の記録はあまり遺されていない。高美の最期は天明二年（一七八二）一月一日、六八歳で病没している。

商家の主としての高美の評価は決して芳しいものとはいえない。しかし、彼の文化的側面に目を向けると、その功績は甚だ大きい。その中でも特筆されるのが、一八世紀後半の京都画壇の巨星にして写生派の祖と知られる円山応挙のよき庇護者となったことである。⁽¹⁹⁾ 応挙は、南家四代高業が撰した狂歌集『狂歌奈羅飛乃岡』⁽²⁰⁾に一葉を揮毫するなど、その付き合いは北家だけに限らないが、それでもやはり、応挙と最も深い親交を結んだのは高美であった。高美と応挙の關係を示す作品はかつて山川・河野両氏が挙げているが、ここでは新出の資料や新知見も含めて改めて整理しておく。⁽²¹⁾

一成夕涼み図（第15図）

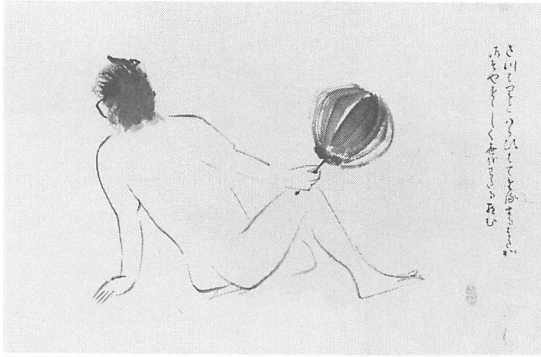
狸図（第16図）

一成沙彌自贊像（第9図）

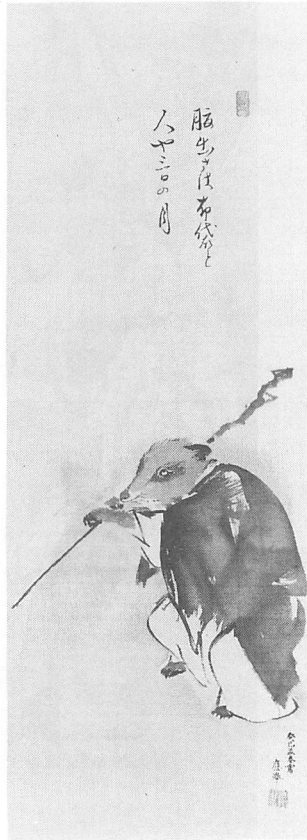
郭子儀祝賀図（第17図） 三井文庫蔵

水仙図（第18図） 三井文庫蔵

紙本墨画の「一成夕涼み図」は安永元年（一七七二）の作で、片手に団扇を持ち裸でくつろぐ高美の姿を簡略な筆で描いたものといわれる。余分な線を排した筆致と、くだけた体の人物が、「さつぱりとはらひはてたるまるはたか／さそやす、しく世をわたるらむ」という贊と見事に調和し、心地よい印象を与える。ただし、この絵が制作された時点で高美はすでに剃髪しているにもかかわらず、画中人物には髪が描かれていることから、像主の特定は再検討を要するだ



第15図 円山応挙 一成夕涼み図



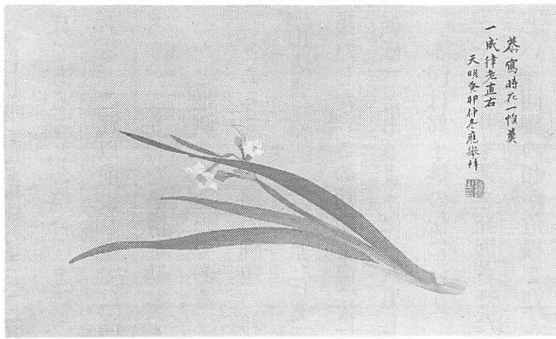
第16図 円山応挙 狸図

ろ。本作品を納める箱蓋裏には、高美の孫に当たる北家六代高祐の筆で「安永元年一成様於隠居／応挙先生世梨給之候」と貼紙があり、ともかくも、応挙と高美・高祐の交わりから生まれたものであるのは疑いない。絵師と庇護者という関係を超えた両者の親密ぶりを窺わせる佳品である。

「狸図」双幅はこのたび新出の作品で、安永二年の年紀がある。絹地に墨の濃淡と淡い代赭であらわされた狸の、人



第17図 円山応挙 郭子儀祝賀図
三井文庫蔵



第 18 図 円山応挙 水仙図 三井文庫蔵

の格好をして一寸おどけた仕草がなんとも愛らしい。上部の諧謔性あふれる賛は高美によるもので、右幅には「腹出きは布袋と／人や三日の月」とあり、僧の姿をして布袋の持ち物である杖を担いだ狸と対応している。また、左幅の「きぬた打打鳴鳴／打打たぬき／一定戯賛」という文字を眺めていると、これが回文になっていることに気が付くが、まさに「戯」れと呼ぶに相応しい機知に富んだ賛である。

「一成沙彌自賛像」については前述した通りである。そして両者の関係は、高美が鬼籍に入ってもなお絶えることはなかった。「水仙図」は、高美の死からちようど一年後の天明三年（一七八三）仲冬に制作されている。款記に「恭写時花一幀奠／一成律老直右／天明癸卯仲冬 応挙拜」とあることから、応挙は高美の一周忌に際して彼の菩提を弔うために描いたとわかる。

さて、「郭子儀祝賀図」であるが、本図はこれまでに挙げた四作品とは成立事情が異なる。すなわち、これらが高美のために制作された絵であるのに対して、「郭子儀祝賀図」は高美がある人物に贈るために描かせたものである。本図を贈られた人物とは、ほかでもない高彌だった。

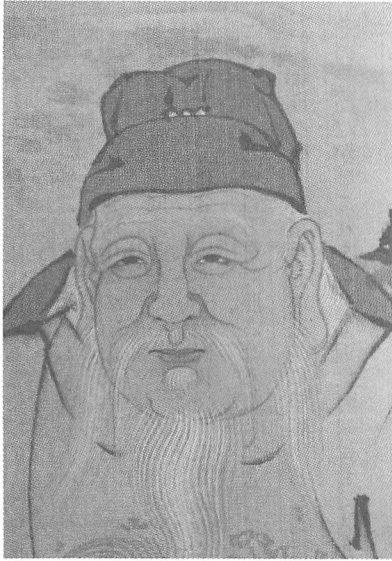
この刮目すべき事実は、先頃新たに見出された文化年間後期に編まれた北家の蔵帳によって明らかになった。⁽²³⁾ この蔵帳の郭子儀の項には、「右宗山居士隱居之節従一成沙彌／被贈後為宗山居士遺物来ル」と記されている。高彌の隱居年は資料上では明記されていない。しかし、前章で述べた家督相続の経緯をふまえるならば、高彌自身においては我が子高雅に新町家家督を譲り受けさせた安永三年

(二七七四) 一二月のことと考えてよいだろう。これに際して本図が注文・制作されたとすると、その年紀が同四年二月であることと整合性を持つている。しかも、本図は同七年の高彌の死後、彼の遺物として再び北家に戻っているのである。これ以前よりすでに高美は北家当主ではなくなっているが、本図を遺物に欲したのはやはり高美と考えてよいだろう。こうした事情を勘案すると、「郭子儀祝賀図」には贈答者の間で理解されるなんらかの特別な意味が込められていたと推測されるのである。

ところで、本図の画題の郭子儀とは唐時代陝西華州の人で、数々の武功に輝く名将であった。「唐書」第一三七卷、『旧唐書』第二一〇巻の伝えるところでは、武挙に及第して朔方節度使に任命され、安史の乱では長安・洛陽の奪回を果たした。この功績を肅宗に称えられ汾陽王に封じられ、徳宗の時には尚父の号を賜った。また、「八子七嬪、皆貴顯朝廷」とあるように、八男七女をもうけ孫は数十人、長寿を誇ったという。

本図は郭子儀の伝にいう、八人の息子と七人の娘婿が皆身を立てた故事を絵画化したものである。河野氏は、十男五女を授かり家運を発展させた初代高利のイメージが、郭子儀に投影されていると解釈している。⁽²³⁾確かに、「安永持分け」という同族の和が危機を迎えた時期に、三井家にとって郭子儀画題は高利の遺訓を想起させたに違いない。しかし、本図が高彌の隠居に際して高美から贈られたという新知見を併せて鑑みるとさらなる解釈が生まれる。

高彌は不和であった養子高典に代えて、実子高雅を新町家の跡取りに据え隠退した。そして本図は、隠居生活を迎える弟へ兄よりの、劳いの意のこもった品なのである。結論からいえば、この場合においては子孫繁栄と長寿を慶ぶ郭子儀図に高彌のイメージが重ねられていると考える。この解釈に基づいて「三井高彌像」の顔貌(第6図)と「郭子儀祝賀図」の顔貌(第19図)を比較してみよう。描かれる人物の年齢が異なり、そしてなによりも肖像画と故事人物画の違いがあることから副次的な示唆までにとどめるが、目元や口元といった表現に、あるいは、肖似性が認められなくもな



第19図 円山応挙 郭子儀祝賀図 部分

い。

さらに牽強付会の感はあるが、高美と高彌が北家の血縁を重視した高房の子であること、高美が亡父の意を伝えるために北家当主を辞した後も高彌と面談すること、とりもなおさず高彌が任に当たった親分の前任者が高房であったことを考慮すれば、郭子儀には高房のイメージも遠くに重ねられていたのかもしれない。

もちろん、ここで行った二重・三重のイメージが多層的に投射されるという解釈は高美・高彌間でのみ成り立つものである。そしてそれ故にこそ、高美は弟の心象ともいふべき本図を、高彌の遺物として譲り受けたのではないだろうか。遺物を渡したのは新町家当主の高雅であろう。高雅は「郭子儀祝賀図」の所望に際してこの絵の意味するところを知ったのかもしれない。または、高彌の意向で一〇歳の若さにして家督を相続した高雅であれば、実父よりそのいわれを聞き及んでいた可能性もありうる。いずれにせよ、本図に高彌のイメージが二重写しにされている結構を、高彌の期待

を背負った高雅が理解していたであろうことは、彼を取り巻く状況から推察される。

三井家においては当主の画像が制作されるのは普通であった。本稿で取り上げた「三井高彌像」についても、制作を応挙に依頼したのは当時の交渉からいえばむしろ自然なことである。ただし、「郭子儀祝賀図」を高彌の遺物として渡した高雅にとって、何事にも動じない大きな存在感を持ち、優しく慈愛に満ちた表情を浮かべる「三井高彌像」は単なる礼拝・追慕像ではなかった。高雅がこの肖像画を

眺めるとき、その脳裏には「もう一つの」高彌像が思い浮かべられたことだろう。

本稿では一八世紀中頃の有力商人である三井高彌の新出の肖像画を紹介し、その筆者を画風と当時の三井家との関係から円山応挙と同定した。さらに、この作品をめぐる背景から絵師・像主・依頼主相互の係わりを考察し、応挙の故事人物画として著名な「郭子儀祝賀図」に高彌のイメージが重ねられていることを明らかにした。このほか応挙に限らずとも、作品と史料とを対照させることによって、制作背景などに関するより詳細な考察を行うことは可能と思われる。このような研究を蓄積し体系的に整理するならば、町衆階級の担った文化的役割も自ずと明瞭にされるだろう。本稿はその一節だが、これをもって近世町衆におけるパトロン活動を研究する端緒としたい。

(1) 本稿では三井家の個人名を列挙することとなるが、煩雑を避けるため本文中に法名や生没年を記していない。これらについては資料『三井家略系図(抄)』を参照されたい。なお、資料は『三井文庫別館藏品図録 茶道具Ⅲ 三井家の表千家道具2』(三井文庫、一九九二年)、『三井家略系図』の一部を引用した。

(2) 『永平寺史』(大本山永平寺、一九八二年)、九九八頁。

(3) 『曹洞宗全書』大系譜一(曹洞宗全書刊行会、一九七六年)。

(4) 源光庵住職、鷹峰龍雄氏の御教示による。

(5) このほか円窓の中に簡略な描線のみであらわされた「高芙蓉像」があるが、ここでは本図との様式的な比較対象とならないため取り上げていない。松原茂『画家・文人たちの肖像』(『日本の美術』三八六 至文堂、一九九八年)、四一頁を参照。

(6) 河野元昭「応挙と三井家」『美術史論叢』八(東京大学文学部美術史研究室、一九九二年)。

- (7) 佐々木丞平・佐々木正子『円山応挙研究』(中央公論美術出版、一九九六年)。
- (8) 同書。
- (9) 「安永持分け」については、『三井事業史』本編第一卷(三井文庫、一九八〇年)、三二〇～三九頁を参照。
- (10) 高典隠居に関連する資料は、『稿本三井家史料』新町家第四代三井高典、安永四年の項にまとめられている。
- (11) 「改申渡書付」『三井事業史』資料篇一(三井文庫、一九七三年)、資料45。
- (12) 『三井事業史』本編第一卷、一四五～六頁。
- (13) 『三井事業史』資料篇一、資料1。
- (14) 「崇清様(高房)御遺書」(三井文庫所蔵史料 続一九七二)。
- (15) この時期における三井家の同族組織については、賀川隆行「近世商人の同族意識」『日本の社会史』六(岩波書店、一九八八年)に詳述されている。
- (16) 「金光院之記」(写本)(三井文庫所蔵史料 特一九)に「若かりし時は青樓の遊を好み、糸竹姪声の樂に耽りし人なりけるが」とある。
- (17) 註14、前掲史料。
- (18) 「宗工郎出家ニ付申置書付写」(三井文庫所蔵史料 続二四六〇)。
- (19) 山川武『応挙／呉春』(『日本美術絵画全集』二二二 集英社、一九七七年)。
河野、前掲論文。
- (20) 仙果亭嘉栗編『狂歌奈羅飛乃岡』(三井文庫所蔵史料 七二六二～四)。
- (21) ただし、本稿では作品の紹介にとどめ、詳細な検討は別稿に譲りたい。
- (22) 樋口一貴「郭子儀祝賀図解説」『国華』一二五一掲載予定。
河野、前掲論文。
- (23)

付記

本稿は第一二三回東京読画連月例会（平成一〇年九月）における口頭発表「同族の肖像——郭子儀図に隠した三井家のイメージ」の内容を加筆修正したものである。発表後出席者諸氏より数々の貴重な意見を得た。ここに心より感謝申し上げる。