

令和 6 年 6 月 15 日現在

機関番号：32618

研究種目：基盤研究(C) (一般)

研究期間：2019～2023

課題番号：19K00176

研究課題名(和文) 款記と印章から読み解く絵師像

研究課題名(英文) Analysis of signatures and seals to figure out what they really were as artists

研究代表者

仲町 啓子 (NAKAMACHI, Keiko)

実践女子大学・研究推進機構・研究員

研究者番号：80141125

交付決定額(研究期間全体)：(直接経費) 3,400,000円

研究成果の概要(和文)：前近代の日本美術における「款記」と「印章」は、形式・内容ともに多様であり、単なる署名ではなく、それ自体で絵師の教養の多寡や質、どのような価値観を共有していたか、あるいは絵師としての社会的な存在形態の状況など、多くの情報を発していた。

本研究では、室町時代後半から江戸時代前半の一部の絵師や僧侶たちが用いた青銅器形の印章、室町末から江戸初期の狩野派及び江戸期の琳派(特に宗達・光琳)における印章の共有と継承、江戸中期以降の諸派における款記と印章の多様化、江戸時代の女性画家が款記に用いた特殊な姓、などの諸問題について重点的に検証し、具体的な事例をもとにその文化史的・美術史的な意味を考察した。

研究成果の学術的意義や社会的意義

「款記」と「印章」の分析が、前近代の絵師たちの社会的存在形態の特徴を解明するのに有効な方法のひとつであることを実例によって証明できたことは貴重な成果である。力点を置いたのは、狩野派が用いた鼎形印は絵師集団の帰属性を示す機能や画風の継続性や宗家の継承を表明する役割を担っていたこと、印章は単なる文字情報の伝達装置ではなく形式(印文の字体、外形的類似など)それ自体で意味を有していたこと、江戸時代中期以降にさまざまな絵師が用いた款記と印章は絵師の価値観や知識ばかりでなく、心情・理想・憧憬などを標記する重要な役割を担っていたこと、江戸時代の女性画家が款記に用いた特殊な名字の実態等の諸点である。

研究成果の概要(英文)：Signatures and Seals seen on the pre-modern Japanese artwork were not only mere signs of the artists but also they themselves give us more information; quantity and quality of intellectual knowledge of the artists, what kind of cultural values they shared, and their social mode of existence as artists.

In this research, I focus on a few distinctive cases as below, compiling a lot of information and examples to consider their cultural and art-historical meanings; bronze-ware shaped seals used by some artists and monks from late Muromachi periods through early Edo, the sharing and succession of seals by Kano school artists from the latter half of Muromachi era through early Edo and Rimpa school artists in Edo period, especially Sotatsu and Korin, the diversification of signatures and seals used by many artist from various schools after the middle of Edo, and special surnames adopted as signatures by Edo period women artists.

研究分野：日本美術史

キーワード：款記 落款 印章 絵師の社会的な存在形態

様式 C - 19、F - 19 - 1 (共通)

1. 研究開始当初の背景

各絵師あるいは画派ごとの款記と印章の収集はかなり進んでいたが、それらを真贋の判定や年代推定などに用いられることはあったが、款記と印章自体の比較検証はほとんど行われていなかった。

2. 研究の目的

近代以前の日本の絵師の研究は、近代以降のいわゆる「芸術家」としての画家の分析とは異なった視点が必要なのではないかという問題意識にたつて、絵師たちが意図的にさまざまな意味を込めて使った「款記」と「印章」に着目し、それらの内容と形式とを分析することによって、前近代の「絵師」と「制作(創作)」の特徴と性格を解明することを目的とした。

3. 研究の方法

収集したさまざまな絵師の款記と印章から画派ごとの特徴を抽出し、それらの内容及び形式的な特徴を分析することによって、絵師(あるいは絵師集団)の存在形態の実態を解析した。

4. 研究成果

当初の計画では室町時代から江戸時代にかけて時代を追って落款と印章の資料を収集し、考察を加えてゆくつもりであったが、研究を遂行してゆく過程で、全体像を常に念頭に置きつつも、特定のテーマごとに通史的に考察してゆくことのほうが有効であると気づき、その方法を採用することにした。

(1) 中国の青銅器の形を模した印章

早い例としては能阿弥(1397-1471)が《白衣観音図》(文化庁蔵)で使用した「秀峰」の朱文鼎印がある。その図の右端には「応仁式年六月日 為周健毛髪 於泉涌寺妙巖院図之 真能七十有二歳」(1468年6月、72歳の能阿弥が、子息・周健喝食のために泉涌寺の妙巖院において描いた)という長い款記とともに「真能」朱文方印が捺されている。いつ、誰のために、何処で描いたかを明記する長い款記もそれまでに例を見ないものである。高く美しくそびえる山を意味する「秀峰」印は、まるで遊印のように左下隅に捺されている。その印形・印字ともに「真能」印より遙かに洗練されていて美しい。唐物奉行として書画等の鑑定・管理・展示にも携わった能阿弥は単なる絵師ではなかったことが、款記と印章からも伺える。彼と対照的なのが幕府御用絵師となった狩野正信(1434?-1530?)である。彼が用いた「正信」白文鼎印は、おそらく能阿弥の鼎印を真似て使い始めたものと思われるが、その印形・印字ともに拙劣であり、しかも画上に款記もなく、印章だけが捺されている。この違いは画工的な存在であった正信に対して、中国の書画を多く見知っていた能阿弥は文人画などの印章や款記に対して何らかの知識を持っていた可能性が高い。款記と印章はふたりの絵師としての存在形態の違いをまさに象徴的に物語っているといえよう。

その後、正信の子・元信以下の狩野派絵師たちはより形の整った鼎形印を継承するが、江戸初期に狩野派のあり方を「一変した」と言われる探幽になると用いなくなる点も意味深い問題である。雪村周継(1492?-1589?)や清巖宗渭(1588-1662?)など室町末から江戸初期の禅僧らが愛用した青銅器形印の意味についてはさらに今後考察を深める必要があるが、興味深い事例としては、一見青銅器形印とは縁のなさそうな尾形光琳(1658-1716)が、《蹴鞠布袋図》(東京・出光美術館蔵)で青銅器風な印章を用いている点である。その絵の他に目下のところ同印を用いた例がないので、おそらく松花堂昭乗(1582-1639)風の作品の絵の様式に合わせて、松花堂昭乗風の印章を捺したものと思われる。印章が単に印文の情報を伝えるのみでなく、印章自体が文化的な情報を発していたことを確認することができる。

(2) 狩野派における印章の共有と継承

文字情報の多い「款記」に比べて、「印章」は文字情報こそ限られているが、印という物質的性格ゆえに、複数の絵師が印章そのもの、あるいは同じ印文を持つ印章を「共有」したり、世代間を超えて「継承」したりする、という興味深い現象が見られる。その場合、印章は絵師集団の帰属性を示す機能や、画風の継続性を表明する役割を担っていたと思われる。

狩野派は元信(1477-1559)の時代に飛躍的な発展を遂げる。元信は配下に多くの弟子を抱え、彼らに元信様式の画風を伝授し、共同制作を繰り返していった。そうした元信と彼の弟子たちによって用いられたのが複数の鼎形の「元信印」である。それらの印章は一見したところとても良く似ているが、細部の微妙な違いを比較検証した結果、少なくとも八種類の印が存在していることが指摘されている(山本英男「印からわかること 元信印の場合」、『京都国立博物館学叢』21号、1999年)。画上にあたかも商標のごとくに印章のみを捺した作品群の中にあつて、個人としての元信は完全に埋没していたかというところというわけではなかった。今日元信筆と鑑定される作品には「花押」や「款記」が加えられていて、制作者個人の表明を行っている。なお弟子たちによる印の共有は元信工房への帰属意識から来るものであったが、次世代以降の狩野派絵師による印の継承は狩野宗家の継承問題とも関係している(詳しくは拙論「印章から読み解く

作者 像 集団的制作とアイデンティティの問題」参照)

鼎印を次第に用いなくなるのは、狩野孝信の子・探幽(1602-1674)らの世代からである。しかも後半生になってからではないかと思われる。探幽が江戸と京都の間を頻りに往復して、江戸の武家に加えて、京都の公家や禅僧らと親しく交遊していたことが近年明らかになってきた。それまでの狩野派の画風を一変させたばかりでなく、単なる画工からの脱皮を図ってひとりの絵師として活動しようとする意思が、工房印としての性格が色濃い鼎印を使わなくなった主要因だと推測している。

(3) 琳派における印章の共有と継承

狩野派の印章の共有と継承が組織としての活動を優先するという考えによって支えられていたのに対して、琳派の場合はやや異なっていた。俵屋宗達(生没年不詳)は配下に複数の弟子を抱えた工房・俵屋を主催していた。その工房の大きさは正確には不明ながら、最初期はごく小規模なもので、後半生においても制作内容から判断して狩野派よりはるかに小さいものであったと思われる。初期の彼が用いたのは「伊年」朱文円印である。この印章は用いられた作品の性格、画面上における押印の位置、弟子との共有、後継者の宗雪・相説が同印を継承しているなどの諸点から推測して、俵屋のいわば工房印であったことは間違いない。ほぼ中央に楷書体で「伊年」と記されている直径が5.1cmの円印は、捺された画面の様式判定から宗達自身も用いたことは間違いないが、その場合も個人作家の意識は希薄で、俵屋という絵師集団の印という側面が強かったと思われる。草書体で円の上部につくように印文が刻まれている、直径6.4cmの「対青」朱文円印は、「法橋宗達」の款記を伴い、法橋叙任後の絵師・宗達が自らの作であることを表明するために用いた印章であった。ごく限られたいわば腹心の弟子のみがこの印章を共有していた。「対青」に引き続いて使用した直径7.7cmの「対青軒」朱文円印は、現存する宗達筆の屏風のほとんどが「対青」印を捺しているのに対して、「対青軒」印を捺するのは一点のみであることから、最晩年の宗達がごく短期間に用いた印章と思われる。宗達没後にこの印章を用いた弟子たちは、宗達が率いた「伊年」印を使用した弟子たちとも宗雪や相説とも画風がやや異なっているため、おそらく一部の弟子たちが独立した集団を形成していったのではないかと推測される。その際に宗達が使用した款記「法橋宗達」ではなく、「宗達法橋」と署名したのは、自称である前者と区別するためであったと思われる。

光琳が用いた「伊亮」朱文円印は、彼が宗達を憧憬し、「伊年」を意識して用いた印章である。しかし一方で「伊亮」は惟亮・惟富と称した彼の名前から導かれたものであり、後年には改名後の名である「方祝」を主要な作品の印章として用いているので、光琳は明らかに宗達とは違って、確固とした作家意識を有していたことは確かである。そのほか彼が使った「積翠」・「潤聲」・「道崇」などはいずれも号であり、弟の乾山の進言もあって、彼が術学的な印章に多少の関心を抱いていたことが窺われる。しかしながら、「伊亮」「方祝」「潤聲」の朱文円印は、宗達の3印の外形的な特色を継承するもので、前例を見ないそれらの特殊な印章を受け継いだ点に、宗達画風を強く意識した光琳の姿勢を見ることができる。印章は単なる文字情報の伝達装置ではなかったこと、それ自体で意味を発していたことをこの場合でも確認することができる。

(4) 江戸中期以降の諸派における款記と印章の多様化

18から19世紀前半に活躍する諸派の絵師が用いた「款記」と「印章」は実に多様である。この時代には、これまでのように公家・武家・寺社などの御用絵師として活動する絵師たちの他に、いわゆる権門に全面的には従属しない絵師(町絵師)や趣味として絵を嗜む知識人層などさまざまな存在形態の絵師が輩出し、絵画制作に従事する層が多様化する。その結果として、それぞれの人々の抱いた価値観や存在形態の違いによって款記と印章は大きく形式が異なってくる。むしろ価値観や存在形態を主張する手段として、款記と印章が機能したと言っても過言ではない。その点に近代以降の画家たちが制作者であることを明示するために画面上に加えたサインとは大きく異なる性格が窺える。

中国の文人文化を憧憬した南画家たちが用いた中国の詩文等に由来する独特の雅号、西洋文化を学んだ知識人たちが選択した欧文の印章、宮廷の絵所預職に85年ぶりに復帰した土佐光起が落款に用いた左近将監などの官位等のほかにも、個性的な画風を展開した伊藤若冲や曾我蕭白などが同時に款記と印章にも独特なものを残したことは注目される。画中の文字情報として、絵師の価値観や知識ばかりでなく、心情・理想・憧憬などを標記する重要な役割を款記と印章は担っていったのである。また形式的にも、款記の書風(楷書・行書・草書・篆書・隸書など)や印章の形体の選択には細心の用意と工夫がなされた。たとえば江戸時代後期の女性画家・平田玉蘊(1787-1855)がある時期用いた篆書印は、頼山陽をはじめとした頼家の儒者との交流を機縁とし、それまで円山四条派の画技を中心に学んできた彼女の価値観が文人趣味を取り入れつつ微妙に変化していった状況を反映していた。

(5) 江戸時代の女性画家が款記に用いた特殊な姓

江戸時代の女性画家が自らの作品に款記を加えるとき、ほとんどの場合「氏=名字」を用いている。身分階級制社会であった江戸時代、名字は原則して支配階級であった武士のものであり、庶民が公称することは禁止されていたが、特別に許可がある場合は庶民も名字を用いることが出来た。それとは別に勝手に私称する場合もあったと言われる。その場合、女性は生家の名字を

名乗り、結婚しても夫の姓は名乗らなかったのが、夫婦別姓となった。

ところが、女性画家はそうした一般論に反して、必ずしも実家の名字を名乗らないことも多い。たとえば張紅蘭（1804-1879、明治以降に出された多くの書物では、夫の苗字を用いて梁川紅蘭と記述されている）の場合、書画の款記に用いるのは「張氏紅蘭」である。生家の姓の「稲津」でも、夫が用いていた「梁川」でもなく、「張」を用いることが紅蘭の意思であった。しかも、「張」が何に由来するかについては説得力のある説明はない。一般的に江戸時代に女性画家が用いた名字には来歴を明確にできないものが多い。池大雅の妻・玉瀾(1727/8-1784)の「徳山」についても父が徳山某であったという話が説かれてはいるが、詳細は不明である。姉妹である八木巽所の妻・香川氷仙(1815 年没)と森川竹窓の妻・三宅素琴が、姉妹でありながらどうして別の名字を用いる必要があったのかも不思議である。少なくとも彼女らが用いた私称の姓が氏素性を示すための重要な機能を担っていたとは考えられない。

それに対して、清原雪信（生没年不詳）や櫻井雪保(1772-1832)など、実家の名字を名乗る女性達もいた。清原雪信の場合、清原は正確に言うと母の父・神足常庵の本姓であった。彼女たちは狩野派や雪舟流などに属した職業的な絵師で、この違いは、南画系の張紅蘭などとは社会的なあり方あるいは制作に対する価値観が異なっていたことに起因するものと思われる。前近代における款記の具体的な例として、女性画家の場合も検証できたことは貴重であった。

5. 主な発表論文等

〔雑誌論文〕 計7件（うち査読付論文 0件/うち国際共著 0件/うちオープンアクセス 5件）

1. 著者名 仲町啓子	4. 巻 36号
2. 論文標題 宗達・光琳の《風神雷神図屏風》研究を振り返って	5. 発行年 2022年
3. 雑誌名 実践女子大学美術史学	6. 最初と最後の頁 11-20
掲載論文のDOI（デジタルオブジェクト識別子） 10.34388/1157.00002353	査読の有無 無
オープンアクセス オープンアクセスとしている（また、その予定である）	国際共著 -
1. 著者名 仲町啓子	4. 巻 19号
2. 論文標題 立原春沙の三作品：梅樹に蘭図・風月三昆虫図・白梅図扇面	5. 発行年 2022年
3. 雑誌名 実践女子大学香雪記念資料館館報	6. 最初と最後の頁 51-56
掲載論文のDOI（デジタルオブジェクト識別子） 10.34388/1157.00002288	査読の有無 無
オープンアクセス オープンアクセスとしている（また、その予定である）	国際共著 -
1. 著者名 仲町啓子	4. 巻 58号
2. 論文標題 寛政期の白雲 『萬覚書』と山水図から窺う	5. 発行年 2022年
3. 雑誌名 秋田美術	6. 最初と最後の頁 2-7
掲載論文のDOI（デジタルオブジェクト識別子） なし	査読の有無 無
オープンアクセス オープンアクセスとしている（また、その予定である）	国際共著 -
1. 著者名 仲町啓子	4. 巻 18
2. 論文標題 平田玉蘊の2作品《美人図》と《呂尚垂釣図》	5. 発行年 2021年
3. 雑誌名 実践女子大学香雪記念資料館館報	6. 最初と最後の頁 23-30
掲載論文のDOI（デジタルオブジェクト識別子） なし	査読の有無 無
オープンアクセス オープンアクセスとしている（また、その予定である）	国際共著 -

1. 著者名 仲町啓子	4. 巻 17
2. 論文標題 鷺卿筆《蔓梅擬に目白図》	5. 発行年 2020年
3. 雑誌名 実践女子大学香雪記念資料館館報	6. 最初と最後の頁 45-47
掲載論文のDOI (デジタルオブジェクト識別子) 10.34388/1157.00002143	査読の有無 無
オープンアクセス オープンアクセスとしている(また、その予定である)	国際共著 -

1. 著者名 仲町啓子	4. 巻 56-57
2. 論文標題 小坂町・福田豊四郎・米沢万陸そして嘉園先生	5. 発行年 2021年
3. 雑誌名 秋田美術	6. 最初と最後の頁 2-5
掲載論文のDOI (デジタルオブジェクト識別子) なし	査読の有無 無
オープンアクセス オープンアクセスではない、又はオープンアクセスが困難	国際共著 -

1. 著者名 仲町啓子	4. 巻 59-60合併号
2. 論文標題 福田平八郎・福田豊四郎と秋田犬	5. 発行年 2024年
3. 雑誌名 秋田美術	6. 最初と最後の頁 2-6
掲載論文のDOI (デジタルオブジェクト識別子) なし	査読の有無 無
オープンアクセス オープンアクセスではない、又はオープンアクセスが困難	国際共著 -

〔学会発表〕 計0件

〔図書〕 計3件

1. 著者名 仲町啓子	4. 発行年 2023年
2. 出版社 中央公論美術出版	5. 総ページ数 296
3. 書名 江戸時代の女性画家	

1. 著者名 仲町啓子	4. 発行年 2020年
2. 出版社 中央公論美術出版	5. 総ページ数 364
3. 書名 光琳論	

1. 著者名 ハルオ・シラネ他編	4. 発行年 2021年
2. 出版社 岩波書店	5. 総ページ数 512
3. 書名 作者 とは何か 継承・占有・共同性	

〔産業財産権〕

〔その他〕

-

6. 研究組織

氏名 (ローマ字氏名) (研究者番号)	所属研究機関・部局・職 (機関番号)	備考
---------------------------	-----------------------	----

7. 科研費を使用して開催した国際研究集会

〔国際研究集会〕 計0件

8. 本研究に関連して実施した国際共同研究の実施状況

共同研究相手国	相手方研究機関
---------	---------