

大名家における狩野派作品の利用と絵師の任用—熊本藩細川家の事例を基に

三宅秀和（群馬県立女子大学）

江戸時代に狩野派は徳川将軍や大名家のお抱えとなり、全国に展開した。だが大名家が絵師を抱えるとして何故狩野派だったのか、さらに将軍の絵師と自らが抱えた狩野派絵師の絵画を大名家はどのように使い分けたのか、また他派の絵師も抱えていた場合はどのような状況となったのだろうか。本発表では、熊本藩細川家の事例を基に、上述のような近世大名家における狩野派作品の利用と絵師の任用の問題に迫りたい。

17世紀前半の細川家ではまだ狩野派登用は見えないが、2代忠興所蔵の雪舟画を狩野探幽らが学習する交流があり、細川家の文化財を継承した永青文庫に江戸前期の狩野派筆と思しい忠興像が伝来することから、この時期既に江戸の狩野派に制作を依頼していたと思われる。17世紀後期から探幽弟子の菌井家を一時期抱え、先行研究で「肥後狩野」と呼ばれる熊本の狩野家に画用を勤めさせるとともに江戸の木挽町狩野家への入門を命じ、18世紀には抱えるようになった。この一方で細川家は江戸初期以来、矢野吉重とその子孫、その門弟からなる矢野派を抱えており、狩野派といずれを重用するか、せめぎ合いがあった。

それでは肥後狩野家が細川家の御用で描いた絵画はいかなるもので、その利用状況はどうかだが、道具帳に見える絵画の筆者は江戸の狩野派ばかりで、例えば18世紀末の『御数寄御道具帳』では江戸狩野53点に対し、肥後狩野は矢野派と同数の1点であった。12代斉護と広島藩浅野齊賢女・益との婚礼や、幕末から明治初年の熊本での儀礼を飾ったのも圧倒的に江戸狩野作品であった。以上からは、本流の江戸の狩野家の作品に大名家御抱えの絵師は全く及ばなかった様子が窺える。

だが、大名同士の交流の場で披露するためとはいえ、江戸から離れた肥後国の勝景を全十五巻に描かせた「領内名勝図巻」では江戸狩野でなく国許で抱えた絵師が起用された。儀礼の場を飾る絵画は江戸狩野作品を入手すれば事足りるが、遠隔地で長期の独自企画をなそうとすると専属の絵師が必要になることがわかる。しかしここで起用されたのは矢野派であった。

肥後狩野家がなぜ登用されているのか疑問になるが、肥後狩野家は茶道方の一員として「御絵書」である矢野派の絵師より上位に位置づけられていた。「先祖附」の記述や斉護肖像画の検討からは、それまで矢野派が担ってきた藩主肖像画を10代斉茲からは肥後狩野家が描くようになったこともわかる。大名家は独自の企画のためには独自の絵師を抱える都合があったが、格式ある地位と格式ある画事には、肥後狩野家の「先祖附」に狩野の「家之手筋ニ而無御座候而は御道具ニ相成不申候」と大名家の道具には狩野の筋の絵師の絵でなければ通用しないという認識が示されているように、将軍の絵師である江戸狩野との関係を前提とした格式ある絵師であることが求められたのであろう。そのうえで師筋の狩野家との連絡やその他の絵の制作が求められたのだと思われる。