

印からわかること

—元信印の場合—

山本英男

はじめに

わが国最大の画閥を形成した狩野派は、それを構成する画家自体の数の多さはもとより、作品の数量においても他を圧している。そのことは近世絵画に比して遺品に乏しいとされる室町絵画の領域においてもやはり同様であって、とくに元信筆と伝えられる作品の数は現存する室町絵画のかなりの部分を占めるといっても決して言い過ぎではないほどである。そういった膨大な数にのぼる伝元信画群の整理・分類に努められたのが辻惟雄氏であって、その高論「狩野元信(一)〜(五)」では過去の図録や売り立て目録等に載る伝元信画を数多く掲載するとともに、個々の作品の詳細な画風分析を試みられた。と同時に、それらに捺された元信印の検証作業を行うことで、三つの基準となるべき印(氏はこれらをそれぞれA印、B印、C印と呼ぶ)を抽出されたのである。¹⁾ 双方とも作品整理のための有効な手段であるが、とくに後者は、氏自身も述べられるように「(元信印

は)後捺し、もしくは標準とはなしがたいとする」当時の風潮に対し、「異論を提供する」画期的な試みであったといえよう。それ以降、こうした氏の説は元信印を捺す作品の解説等では必ずといっていいほど引用されてきた。このことは、研究者間の意識の変化を如実に物語るものであろう。

ところで、作品に捺された印は作品自体の真贋判定のひとつの目安となるが、それ以外にも貴重な情報をわれわれに提供する場合がある。例えば印の種類の違いによって作品の制作時期が推測できるという説は、しばしば耳にするところであろう。また特殊なケースだが、印の欠損の有無により作品の先後関係やその制作時期、ひいては画風の展開等が明らかになるという場合も少なくない。もちろん作品のすべてに年記等が施されていれば、このように印を目安とすることの必然性は薄まるのかもしれないが、そんな恵まれた状況などまずないといってよい。画家にもよるが、制作時期の判明する作品の方が極端に少ないのが実情であり、その意味からも、印の整理・分類という基礎作業はやはり重要視されるのである。

では、先述した元信印についてはどうなのだろう。真贋判定以外のそうした効用がはたして元信印にもあるのだろうか。それを考察してみようというのが小稿の目的である。そのためにまず問題となるのは、先の三印以外にも基準となりうる印があるのか否かということである。というのも、辻氏の論考が発表されて以降、かなりの数にのぼる伝元信画が紹介されており、その中には三印とは明らかに異なる印を捺しているものが含まれているようにみうけられるからだ。その検出方法については次に述べるが、結果としては三印を含む八種類もの元信印が基準的な印として浮かび上がってきたのである。

一 基準印の検出と作品の分類

あらかじめ基準印検出の方法について簡単に触れておこう。まずデータとなるべき元信印は、作品が所在不明などの理由で実見不能なものを除き、できる限り実際の作品を調査し後印か否かを確認するのを基本とした。その上で、後印でなく、しかも作期を室町時代に置く複数の作品に使用されたことが明らかとなった印をここでは一応、基準印と呼ぶことにする。ただし、明らかに後印ながら基準印が用いられるという特殊なケースもあったので、その場合は印の種類ごとにグループ分けした作品リストの中にデータとして収め、作品名の後にそのことを明記した。また今回、調査対象とした作品は大半が室町時代の狩野派のそれであるが、例外的に近世初期まで作期が下るものもその中に含まれることになった。というのも、基準印中の数種類の印については近世まで使用されていたことが確か

められたからにはかならない。この点については、次節で詳しく述べることにしよう。

次に、調査した印が同印か否かを判定する方法についてだが、はじめ筆者は原寸大の印の写真を比較・照合することでそのグループ分けを行っていた。ところが、押印の状況の違い——例えば朱肉の量により刻線が太くなったり細くなったりとか、朱肉が刻線の外側にはみ出すか内側にはみ出すかなど——によってまるで別印（あるいは同印）のようにみえたり、朱肉の付きが少ないため一部分しか押印されず、一見しただけではどの印か判断に迷うというケースが少なからず生じることになった。そこで、今回の考察ではすべての印の写真を一・五倍に拡大してOTP紙（透明紙）に転写し、それを重ね合わせるという方式を採用した。原寸大でなくあえて一・五倍に拡大したのは、元信印の多くは縦の寸法が二五ミリ前後と小さいため、その違いを判別しにくい場合もあると考えたためである（ただし本稿での印の図版は原寸としている）。

さて、上記の方法により抽出された基準印についてそれぞれの特徴等を述べ、さらにそれらの捺される作品名を列挙していこう。まず辻氏の言を借りながらA印から説明すると、この印は縦が約二五ミリ、横は約二二・五ミリを数える朱文壺形印（図版4）で、後述するB印やC印と比べると全体の形が細長い、両耳のきざみはつきりしている（凹凸が大きい）、口辺部の突起が垂直に付く、首の部分に付けられた三本の横線のうち下二本の間隔が上より狭い、「元」字の「儿」の部分の長短二本の平行線をなす、というのが主たる特徴である。他印の特徴との関連で若干これに付け加えると、手前側の突起の縦の輪郭線が口の外側の線まで突き抜ける点やその

突起の上端がやや角張っている点、手前側だけでなく奥側の突起にも短い縦線が中央に入る点、「信」字の「言」が印の中心から左方にずれている点などが挙げられる。さらに、首の線の上下の間隔の差が極端である点（上方の間隔は下方のその二倍近い）も強調しておこう。

A印が捺される作品を列挙すると、次のようになる。

- 1 瀟湘八景図 四幅 東海庵
- 2 三酸図（三酸・花鳥図のうち） 三幅のうち中幅 個人蔵
- 3 耕作図屏風 六曲一隻 個人蔵
- 4 竹虎図絵馬 一面 大福光寺
- 5 真山水図 一幅 穎川美術館
- 6 芙蓉小禽図 一幅 個人蔵
- 7 花鳥図（釈迦・花鳥図のうち） 三幅のうち左右幅 東京国立博物館
- 8 松菊小禽・柳尾長鶏図 二幅 個人蔵
- 9 香巖撃竹図（伝庵宗器賛） 一幅 香雪美術館
- 10 草山水図（月舟寿桂賛） 一幅 個人蔵
- 11 布袋図（布袋・花鳥図のうち） 二幅のうち中幅 『浅野侯爵家宝絵譜』所載
『元信画集』所載
- 12 鉄拐図 一幅

- 13 山水図扇面（扇面貼交屏風のうち） 一面 南禅寺
- 14 三教図扇面（扇面貼交屏風のうち） 一面 南禅寺

次にB印だが、この印は縦が約二四ミリ、横は約二二ミリを数える朱文壺形印（図版5・6）で、寸法的にはA印よりわずかに小さい。その特徴は、A印に比して形がずんぐりしている、両耳のきざみ（凹凸）が少ない、手前側の突起が左方に傾く、首の部分の横線が等間隔、「元」字の「儿」がちょうどコ字を立てたような形をなしている点などが挙げられる。これらに加えて、A印とは異なり「信」字の「言」が印のほぼ中心に位置する点も指摘しておきたい。現存作品に徴する限り、この印を捺す作品の数は他印のそれに比して最も多く、使用頻度の高さが偲ばれる。以下が、B印を捺す作品である。

- 15 山水図屏風 六曲一双のうち右隻 香雪美術館
- 16 浦嶋図（近衛植家賛） 一幅 彦根城博物館
- 17 西湖図 一幅 石川県立美術館
- 18 山水図（背地・花木図）押絵貼屏風 六曲一双 フリア美術館
- 19 花鳥図屏風下絵画卷 一卷 個人蔵

- 20 束帯天神像 一幅 個人蔵
- 21 麝香猫図 二幅 カリフォルニア大学バークレー校
- 22 麝香猫図 一幅 個人蔵
- 23 花鳥図(三酸・花鳥図のうち) 三幅のうち左右幅 個人蔵
- 24 四季山水図屏風 六曲一双 石川県立美術館
- 25 四季花鳥図屏風 六曲一双 白鶴美術館
- 26 四季花鳥図屏風 六曲一双 個人蔵
- 27 雲龍図 一幅 『元信画集』所載
- 28 四季山水図扇面 一幅 東京芸術大学芸術資料館
- 29 伯楽相馬図扇面(扇面貼交屏風のうち) 一面 南禅寺
- 30 女仙図扇面(扇面貼交屏風のうち) 一面 南禅寺
- 31 老子渡関図扇面(扇面貼交屏風のうち) 一面 南禅寺
- 32 三聖図扇面(扇面貼交屏風のうち) 一面 京都国立博物館
- 33 伯顔渡梅関図扇面(扇面貼交屏風のうち) 一面 京都国立博物館
- 34 芦雁図扇面(扇面貼交屏風のうち) 一面 個人蔵
- 35 雲龍図扇面(扇面貼交屏風のうち) 一面 個人蔵
- 36 蔬菜図扇面(扇面貼交屏風のうち) 一面 個人蔵
- 37 漁夫図扇面(扇面貼交屏風のうち) 一面 個人蔵
- 38 竹林七賢図(作期は桃山時代頃) 一幅 ポストン美術館
- 39 花鳥図屏風(松栄筆 後印) 六曲一隻 萬野美術館
- 40 扇面画帖(宗秀筆 作期は桃山時代) 一帖 個人蔵
- 41 三祖図(古嶽宗巨賛) 一幅 『元信画集』所載
- 42 四季花鳥図屏風 六曲一双 個人蔵
- 43 人物図扇面(扇面貼交屏風のうち) 一面 南禅寺
- C印は縦が約二四ミリ、横は約二二・五ミリを数える朱文壺形印(図版7・8)で、「元」字の「儿」が平行斜線となる以外は概ねB印の特徴を備えたもの——B印タイプ——ということができるとくに手前側の突起が左方に傾き、「信」字の「言」が印の中心に位置する点はB印とまったく同じである。B印との相違点としては、全体の形がいつそうずんぐりしている点や、口の内側の楕円がかなり右下がりに刻されている点などが挙げられる。
- C印を捺す作品は、次の如くである。

- 44 芦雁図扇面（扇面貼交屏風のうち）
一面 個人蔵
- 45 竹に小禽図扇面 一幅
ボストン美術館
- 46 山水・花鳥・人物図
六幅 本能寺
- 47 布袋・猿猴図 三幅
『元信画集』所載
- 48 栗図 一幅
茨城県立歴史館
- 49 草山水図 一幅
『長春閣鑒賞』所載
- 50 竹に小禽図扇面（扇面貼交屏風のうち）
一面 個人蔵
- 51 林和靖図扇面（扇面貼交屏風のうち）
一面 個人蔵
- 52 十二支図扇面 一幅
大雲院
- 53 西湖図屏風（作期は桃山時代頃）
六曲一双 出光美術館
- 54 雪中花鳥図屏風 六曲一双 個人蔵
- 55 雪中花鳥図屏風 六曲一双 個人蔵
- 以上が、辻氏の掲げる三つの基準印である。やはりどの印とも使用例がかなり多い印であって、この点からもこの三印が基準的な印として位置づけるに相応しいものであることが再確認されたように思われる。
- 次に、新たに基準印として認めうると思われる五印とその作品名を挙げていこう。

- 〔A2印〕
- 「神農図」（京都国立博物館）や「布袋図」（徳川美術館）などに捺された朱文壺形印（図版9）である。その特徴は、手前側の突起が垂直に付く点や「信」字の「言」が印の中心から左方にずれている点などほぼA印のそれを備えたものといえることができる。また全体の形もA印に酷似するところから、この印についてはA印タイプの印という意味で、仮にA2印と呼ぶことにする。A印との相違点としては首の部分の三本の横線の間隔が等間隔に近い点（厳密には上の間隔の方がわずかに広い）や、手前側の突起の縦の輪郭線が口の内側の線で止まっている点、さらに突起の上端がいくぶん丸みを帯びている点、さらに奥側の突起に小さな縦線が認められない点などが挙げられる。縦の寸法はA印とほぼ同じ（約二五ミリ）だが、横の寸法はこの印の方がわずかに大きい。
- A2印を捺す作品は、前記の二点を含め、次の通りである（以下、同じ）。
- 56 神農図（月舟寿桂賛）
一幅 京都国立博物館
- 57 布袋図 一幅 徳川美術館
- 58 京洛月次風俗図扇面流し屏風
六曲一隻 光円寺
- 59 四季花鳥図屏風 六曲一双 根津美術館
- 60 冷香齋図（惟高妙安賛）
一幅 個人蔵
- 61 釈迦図（釈迦・花鳥図のうち）
個人蔵

三幅のうち中幅 東京国立博物館

62 琴棋書画図屏風 六曲一隻 フリア美術館

63 釈迦・達磨・臨濟図(古嶽宗巨賛)

一幅 聚光院

64 三聖図扇面 一面 フリア美術館

〔A3印〕

藤田美術館所蔵の「達磨図」や法然院所蔵の「法然像(二祖対面図のうち)」などに捺される朱文壺形印(図版10)である。手前側の突起が垂直に付く点や刻字の位置など細部の諸特徴はA印とほとんど同じで横の寸法もまた等しい(二二・五ミリ)とことから、ここでは仮にA3印と呼ぶことにする。A印との違いは縦の寸法がミリほど小さい点(約二四ミリ)や、耳の下あたりから脚部までがわずかに短い点であって、そのためにA印やA2印と比べるとややずんぐりした感じにみえる。

65 達磨図(伝庵宗器賛)

一幅 藤田美術館

66 法然像(二祖対面図のうち)

二幅のうち右幅 法然院

67 群雁図屏風 六曲一隻 サントリー美術館

68 花鳥図屏風 六曲一隻 東京芸術大学芸術資料館

〔B2印〕

神奈川県立歴史博物館所蔵の「花鳥図屏風」などに捺される朱文

壺形印(図版11・12)である。寸法は縦が約二七ミリ、横は約二四ミリで、基準の「元信」朱文壺形印の中では最も大きい。全体の形や手前側の突起が左方に傾く点、「信」字の「言」が印の中心に位置する点などB印と近似する特徴を数多くもつところから、ここでは仮にB2印と呼ぶことにする。ただし、「元」字の「儿」はB印のようなコ字形ではなく、長短二本の平行斜線である。使用例はかなり多い。

69 花鳥図屏風 六曲一隻 神奈川県立歴史博物館

70 蘿蔔図 一幅 個人蔵

71 客来一味図(策彦周良賛)

一幅 栃木県立博物館

72 山水図 一幅 サンフランシスコ・アジア美術館

73 草山水図 一幅 ギメ美術館

74 琴高・普化僧図 二幅 『元信画集』所載

75 三教図扇面(扇面貼交屏風のうち)

一面 南禅寺

76 波岸図扇面(扇面貼交屏風のうち)

一面 南禅寺

77 竹に小禽図扇面(扇面貼交屏風のうち)

一面 個人蔵

78 唐人物図扇面 二面 個人蔵

79 解網施仁図(貞信筆 押絵貼屏風のうち 作期は桃山時代)

一面 東京国立博物館

80 架鷹図（作期は江戸時代）

一幅 個人蔵

81 四季山水図屏風（輞隱□信筆 後印）

六曲一双 個人蔵

〔D印〕

奈良県立美術館所蔵の「洛中洛外図帖」などに捺される朱文壺形印（図版13）で、縦の寸法は約二六ミリ、横は約二二・五ミリを数える。刻字の位置はA印タイプで、耳の下から脚部にかけての絞り込みがほとんどない点と耳のきざみ（凹凸）が少ない点はB印と近似するが、全体の形はA印やB印より細長く、間延びした感じに見える。また手前側の突起が舌のようにみえる点は他の基準印にはみられない特徴で、かなり特異なものといえる。その点、A印、B印のタイプとは一応区別し、ここでは仮にD印と呼ぶことにする。

82 洛中洛外図帖 一帖 奈良県立美術館

83 枯木双禽図扇面（扇面貼交屏風のうち）

一面 個人蔵

〔E印〕

元信印の中では唯一の白文壺形印（図版14）であることから、ここでは他印と区別する意味でE印と呼ぶ。寸法も元信印中最大で、縦は約三二ミリ、横は約二五ミリを数える。その特徴は頭部が大きく、突起がその両端に付いているところであるが、こうした形態は元信の父、正信が用いた白文鼎印と近似する点で興味深い。

なお近年、この印の刻字を「元信」とは読まず、元信の弟・雅楽助の使用印とされる「□信」朱文壺形印のそれと同じ刻字ではないかとする説が唱えられた¹⁴。しかし問題となる刻字（右方の文字の下の部分）を次に掲げる五作品の印で検証すると、やや湾曲した単純な長短二本の線であることが確かめられる。従って、この印の刻字は、従来通り、「元信」と読んで差し支えないと思われる。

84 牧童図扇面（扇面貼交屏風のうち） 一面 南禅寺

85 秋郊鹿鳴図扇面（扇面貼交屏風のうち） 一面 南禅寺

86 飲中八仙図扇面（扇面貼交屏風のうち） 一面 京都国立博物館

87 達磨・慧可対面図（東溪宗牧賛 作期は桃山〜江戸時代頃） 一幅 栃木県立博物館

88 楼閣山水図屏風（後印） 六曲一双のうち左隻 栃木県立博物館

以上、従来のA印、B印、C印に加え、新たに五種類の印を基準印として提示したが、このたびの考察ではこれら以外にも数種類の元信印が見出された¹⁵。しかしながら、それらは今のところ室町時代の使用例が一点のみに限られるため、慎重を期してここでは基準印とはみなさず、それに準ずる印として位置づけたいと思う。ただ、そうした印の中で、作品の質の高さその他の理由から、今後基準印となる可能性が濃厚な印をふたつばかり取り上げておこう。

ひとつはC印と酷似した特徴を備える朱文壺形印(図版15)(仮にC2印と呼ぶ)であって、全体の形がよりずんぐりしている点と「信」字の「イ」がやや低いところに刻されている点——ただし後者の特徴は押印の状況により微妙な場合がある——、さらに口の内側の楕円の右下がり極端でない点で明らかにC印と区別できる。寸法は縦が約二三ミリでC印よりわずかに小さく、横は約二二・五ミリでC印より少しばかり大きい。この印を捺す作例としては今のところ「波図」(一幅 慈光明院)や「山部赤人像」(一幅 個人蔵)、「西行法師像」(一幅 個人蔵)の三点が確認できるが、「波図」が室町時代に描かれたとみなされるのに対し、「山部赤人像」は明るい賦彩法を取る点で桃山時代頃、「西行法師像」に到っては明らかに江戸時代まで下らせうる、形式化された筆法と平明な画趣を備えた作品である。そのため、ここでは基準印として位置づけることに躊躇せざるをえなかった。ただ、後二図は単なる贋作として捉えられべきものでもないようで、元信様式に依拠したその画風からすると、次節でも触れるような、狩野派による元信画の擬古作である可能性が高いようにみうけられる。

もうひとつは、ボストン美術館所蔵の「金山寺図扇面」(二面に捺された朱文壺形印(図版16)である。この作品には元信と活躍時期の重なる相国寺の文筆僧、景徐周麟(一四四〇〜一五一八)の賛が施されている点が注目される。印の形や諸特徴はA印のタイプに属するが(ここでは仮にA4印と呼ぶ)、首の部分の線の間隔や刻字の位置などが他印とは微妙に異なる。寸法は縦が約二五ミリ、横は約二一・五ミリである。なお、このA4印は——仮に基準的なものとみなした場合には——現存作品に徴する限り、最も早い時期に

使用された元信印として重要な意味を有するものとなる。この点については、のちほど改めて述べることにしよう。

ともあれ、これまでの考察で八種類ないしはそれを超える、しかも同じ「元信」の刻字をもつ、よく似た形の壺形印が見出されることになった。この事実は、先述した現存作品の多さともども、当時の狩野派工房の旺盛な活動ぶりを想像させるに十分なものであろう。要するに、ひとつやふたつの印では到底まかないきれないような膨大な作品制作と、それに伴う印の頻繁な使用状況が察知されるのである。従って、数多くの元信印が見出されたことについてとくに疑問視する必要もないだろう。それよりもここで考えてみなければならぬのは、これらの印がすべて同時期に使用されていたのか否か、ということだ。後で明らかとなるように、元信印は元信在世時のみならず、桃山時代を経て、少なくとも江戸時代初期頃までは連続と用いられた続けた形跡がある。その間、およそ百数十年。そうした長期間にわたる、しかも頻繁な使用状況を考慮すると、例えば印が途中で廃棄されたり、新たに作られるなどしたこともありえたのではないか。もしそうとすれば、元信印はその種類によって作品の先後関係や制作時期などを推測するためのひとつの目安となる可能性が考えられるのである。はたしてそうした展望が開けるか否か、次節では先に掲げた作品群から作期の知られるもの(ないしは作期の上限や下限がわかるもの)を抽出し、その可能性を探ってみたいと思う。

二 印の使用時期

まずA印を捺すグループから順にみていくと、その中では(4)「竹虎図絵馬」、(9)「香巖撃竹図」、(10)「草山水図」の三点を挙げるができる。(4)には「筆者狩野大炊助元信」の署名とともに大永五年(一五二五)閏十一月の年記が施されており、元信自筆とすれば四十九歳時の作となる(元信の生年に関しては、本稿では文明九年生年説に従うこととする)。また(4)とまったく同じ署名と年記をもつ絵馬に子守神社所蔵の「神馬図絵馬」(二面)があるが、押印の仕方が悪く印影が不鮮明なため(後印という意味ではない)、リストからは一応、除外しておいた。ただし、印の形態をつぶさに観察すると、その特徴はやはりA印のそれに近いようである。

一方、(9)「香巖撃竹図」には大徳寺第八十九世の伝庵宗器(一四八三―一五三三)の賛が施されている。賛に年記はないものの、大永七年(一五二七)に名乗りはじめる「伝庵」の印がそこに捺されているので、この年が図の作期の上限を考える上での目安となる。またその下限は、伝庵が示寂する天文二年(一五三三)である。さらに、(10)「草山水図」には京都五山の文筆僧として名高い月舟寿桂(一五三三)の賛が認められるが、そこに年記はなく、彼の詩文集にもその賛は収録されていない。従って、この図の作期の上限を詳らかにする手だてではなく、今は月舟が示寂する天文二年をその下限として設定するにとどまる。

なお、このA印を捺すグループには、(2)「三酸図」のように、B印を捺す(23)「花鳥図」とともに三幅一対をなすものが含まれて

いるが、紙質の違いなどからみて、明らかに(2)(23)は後世に組み合わされたものである。そのことは同じく三幅一対をなす(7)「花鳥図」(A印)と(61)「釈迦図」(A2印)の場合も同様であって、少なくともこれらの作品だけをもって、A印とB印、あるいはA印とA2印が併用されていたと考えるのは誤りである。誤解のないよう、あらかじめ申し添えたい。

次にB印を捺すグループでは、まず(19)「花鳥図屏風下絵画卷」を挙げなければならない。この作品には伝歴不詳の重英なる人物の奥書があり、それによると、天文十七年(一五四八)九月中頃に元信に命じて描かせたことがわかる。この年は元信七十二歳の晩年期にあたり、先の(4)と比べると、二十数年も後の制作ということになる。加えて、(25)「四季花鳥図屏風」にはその両隻に「狩野越前法眼元信生年七十四筆」の署名が施されており、(19)制作から二年後の天文十九年(一五五〇)の作と判明する。同様に(26)「四季花鳥図屏風」の両隻の署名にも「狩野法眼元信筆生年七十四」とあって、やはり(25)と同じく天文十九年に描かれたことが知られるのである。

元信七十四歳の署名をもつという点ではこれら以外にも狩野派模本中の「草山水図」(養信模 東京国立博物館)などがあるが、興味深いことに画面左下方には明らかにB印の特徴を備えた印がその署名(「狩野法眼元信筆生年七十四」とともに写し取られている。模本であるため、その原図が後述するような擬古作であった可能性も否定はできないものの、ひとつの参考にはなるだろう。

また、公家の近衛植家(一五〇三―一五六六)が着賛する(16)「浦嶋図」は彼の没した永祿九年(一五六六)を作期の下限とするが、そ

ここにみる流麗な書体は植家晩年のそれを想わせる。彼の生没年(主たる活躍時期)等も勘案すれば、天文期後半以降の着賛と考えると問題はないものと思われる。ともあれ、こうした状況からすると、B印はとくに天文十年代の後半頃に頻繁に用いられていたことが推察されよう。

ところで、B印の使用時期で注意を要するのは、桃山時代に入ってから以後も使われた形跡が認められることである。その端的な例が永徳の弟にあたる宗秀(一五五―一六〇)の(40)「扇面画帖」であって、そこに貼付された三十面の扇面のすべてに宗秀の使用印である「元秀」朱文古銭形印とこのB印(図版6)が捺されていることがわかる。宗秀がなゆえ元信印を用いたかはなかなか興味深い問題であり、のちほど私見を述べてみたいと思うが、ともあれ、ここでは元信印の使用が必ずしも元信在世時(永禄二年以前)に限らないことをまずは確認しておきたい。

こうした状況を考慮に入れると、その浅い墨調から桃山時代頃の狩野派の手になるとみられる(38)「竹林七賢図」や、画風の松栄筆の可能性が濃厚な(39)「花鳥図屏風」などに基準印であるB印が捺されていることも納得されよう。ただし、後者は松栄自身が押印したのではなく、朱肉の付き具合からみて明らかに後印である。あるいは後世、この画の所有者から狩野派へそうした依頼があったのかもしれない。また前者は、古様な画風と図中に元信風の書体で「狩野法眼元信筆生年七十五」とわざわざ署名が記されているので、元信の原図をもとに描いたいわゆる擬古作と考えるのが妥当と思われる。印もまた、その制作時に捺されたものと判断される。

では、C印を捺すグループについてはどうか。これらの中でまず

取り上げるべきは(41)「三相図」であって、図中には天文十七年(二五四八)四月の年記をもつ大仙院の開基・古嶽宗亘(二四六五―一五四八)の賛が施されている。先述したように、この年にはちよどB印を捺す(19)「花鳥図屏風下絵画巻」が制作されているので、これによりB印とC印がほぼ同時期に使われていたことが了解されよう。

(41)に続くのは、「狩野越前々司法眼元信七十五齡書之」という署名をもつ(53)「西湖図屏風」である。これに従えば(41)制作から三年後の天文二十年(一五五一)に描かれたことになるが、ただこの図の形式化された筆法や明るい賦彩法等をみる限りでは、やや時期の下がる(おそらくは桃山時代頃の)忠実な擬古作の可能性が高いように思われる。このことは、先のB印と同様、C印が後々まで狩野家に伝えられていったことを示唆させるものとして興味を引く。

元信七十五歳の署名をもつ作品を取り上げたついでに、本法寺所蔵の「十六羅漢図」(四幅)について触れておこう。この作品には「狩野法眼元信筆七十五歳」の署名とともに「元信」朱文壺形印が施されているのだが、画面の剝落がひどく、捺された印の種類を特定するまでには到らなかった。ただ、手前側の突起が左方に傾く点や「信」字の「言」が印の中心に位置する点、さらに印全体の寸法等からみて、このC印か、もしくは先のB印である可能性が高いようにみうけられる。

C印グループでほかに作期のわかるものとして、(54)「雪中花鳥図屏風」と(55)「雪中花鳥図屏風」の二点が挙げられる。前者には「狩野法眼元信七旬有九筆」、後者には「狩野法眼元信七十有九筆」の署名が施されており、ともに弘治元年(二五五五)の作とわかる。

狩野派模本（東京国立博物館）には「狩野越前法眼元信生年八十一歳」の署名をもつ「花鳥図屏風」なども含まれているが、年齢書きのある現存作品としては、擬古作とみなされるものを除けば最も作期の後れるものである。

ところで、このC印で注されるのは、ある時期に印の左側の耳の上半分が欠損することである（図版8）。例えば六幅からなる（46）「山水・花鳥・人物図」は本来六曲一隻の押絵貼屏風であったものであるが、そこに捺されたC印のすべてに欠損が確認される。また、こうした状況は三幅一對の（47）「布袋・猿猴図」や一双屏風の（53）（55）においても同様であって、それが朱肉の付きの悪さに起因するものでないことは明らかである。そこでもう一度、諸作品の印の状態をみていくと、（41）（45）は未欠損、（46）（55）は欠損していることがわかった。となれば、必然的に前者の方が後者より作期が先行すると考えられるわけである。また印の欠損時期であるが、先の（41）「三祖図」の印は未欠損、そして（54）（55）のそれは既に欠損しているので、天文十七年から弘治元年の数年間（一五四八～五五）に限定される。このことは、C印を捺す作品の実際の制作時期を考えていく上でひとつの目安となるだろう。

次に、新たに基準印として提示した五印についても同様に検討していこう。まずA2印を捺すグループでは、既述の（10）「草山水図」（A印グループ）にも着賛する月舟寿桂賛の（56）「神農図」が注目される。やはり賛に年記はなく、正確な作期こそわからないが、さきほどと同じく、その下限は月舟が示寂する天文二年（一五三三）に設定される。また上限については、賛の末尾に「前南禅寿桂」と記されていることがひとつの目安となる。すなわち、彼が南

禅寺の公帖を受けた時期は不明ながら（ただし入院はしていない）、その職を退いたのは永正十三年（一五一六）であるので、この年が一応の上限として設定されるのである。その点、A2印の使用時期としては、B印やC印よりはむしろA印のそれと接近して行くことが了解されよう。

これに続くのが、（60）「冷香齋図」である。図上には当時、南禅寺にいた惟高妙安（一四八〇～一五六七）の長文の賛が施されており、天文十三年（一五四四）六月の年記を有する。また、その賛には惟高自身が画工に命じて描かせた旨のことも記されているので、図もこの年の作であることはまず動かない。天文十三年といえ、今度はB印やC印の使用時期に近づいていくことになり、これによりA2印が少なくとも十年以上は用いられていたことが確かめられる。

A2印グループの中でほかに賛を有するのは、先にも触れた古嶽宗巨が着賛する、聚光院所蔵の（63）「釈迦・達磨・臨濟図」である。この賛はその語録『生菩提』に収録されており、そこに「金首座請」と注記されているので、のちに聚光院を開く笑嶺宗訢（一五〇五～八三）——宗金は前名——からの要請で着賛したことがわかる。現在、本図が同院に伝来するのも、このように笑嶺の私物であったからなのだろう。しかし賛に年記は施されておらず、また諸々の史料に徴しても、宗金から宗訢への改名時期など、着賛時期を特定するような手懸りは得られなかった。従って、今は古嶽が示寂した天文十七年（一五四八）を一応の作期の下限として設定しておくかざるをえない。

なお印影が不鮮明（画面の剝落による）なためリストには掲げな

かったが、禅林寺所蔵の「釈迦三尊像」(一幅)に捺される朱文壺形印は、わずかに確認できる部分の諸特徴からみて、おそらくA2印であろう。この作品には「狩野越前守元信六十五才」の署名が施されており、これに従えば、天文十年(一五四一)に制作されたこととなる。

次のA3印を捺すグループでは、唯一、伝庵宗器賛の(65)「達磨図」が印の使用時期を知る手懸りを与えてくれる。賛に年記はないものの、先述したように伝庵は天文二年(一五三三)に示寂したことが知られるので、同様にこの年が作期の下限として設定される。また賛の印はやはり大永七年(一五二七)に名乗りはじめる「伝庵」であるから、これが作期の上限を知る手懸りとなろう。とくに本図の場合、その画風からみてどうやら席画であったようなので、画と賛が同時期になったとみることもできるかもしれない。いずれにせよ、A3印が先のA1印やA2印と少なくともある時期に併用されていた可能性は大きいといえる。

B2印のグループでは、天龍寺の策彦周良(一五〇一―一七九)が着賛する(71)「客来一味図」が見逃せない⁶⁵。賛に年記はないが、この賛は策彦晩年期の詩を年代を追って集めた『謙斎雑稿』(妙智院)に収録されており、着賛時期を考える上での目安となる。それによると、この賛の七つばかり後ろに永禄元年(一五五八)十一月の年記をもつ詩がみえるところから、まずはその下限が設定される。上限については年記のある詩がこの賛の前にないため(この賛の前に載るのは計六詩である)、正確なところはおさえられないが、ただ最初の詩に賦された「次 称名院殿領 御衣之詩」なる題がひとつの参考にはなる。すなわち、「称名院」とは公家の三条西公条(一四

八七―一五六三)の法号で、彼がそれを名乗ったのは天文十三年(一五四四)の落飾以降であることから、一応この年が上限となるわけである。もつとも、『謙斎雑稿』に載る詩のほとんどは永禄期から天正期のもので占められているので、その点を重視すると、この賛が作られたのも先の永禄元年をさほど隔たらない頃であろうという推測は成り立つ。画もまた、これに近い頃の作と考えてとくに問題はないと思われる。

加えて、このB2印グループで注目されるのは(79)「解網施仁図」である。この作品は辻氏や小寄善通氏により、永徳の孫(光信の嫡男)で狩野宗家を嗣いだ貞信(一五九七―一六二三)の作と判断されているものであつて、これに従えば、やはりB2印も近世期の狩野家に伝えられ、用いられていたこととなる(図版12)。現に、中世の架鷹図に基づき描かれたと思しい(80)「架鷹図」は平明なその画風から明らかに江戸時代初期頃の作とみなされるものであるし、(81)「四季山水図屏風」では当初あつた「輞隠」印・「□信」印を削除した後⁶⁶にこの印を捺していることがわかる。既述のB1印の場合とまったく同じく、擬古作を制作する時にも、あるいは後印としても、B2印は使用されていたのである。

D印のグループは作品自体が少ないこともあつて、印の使用時期を知る材料はきわめて乏しい。唯一の手懸りを挙げるとすれば、(82)「洛中洛外図帖」にみる公方邸が「はなの御所」と注記のある「洛中洛外図屏風模本」(東京国立博物館)などのそれと同じ結構をもつ点で「花の御所」と推定されていることくらいであろう⁶⁷。つまり、同御所が建てられたのは天文八年(一五三九)であるので、この年が作期の上限として置かれることになるわけである。しかし、

下限となると、まったく手懸りはないため、D印の使用時期については今のところはなはだ不明瞭といわざるをえない。

E印を捺すグループには、賛に大徳寺第七十二世・東溪宗牧（一四五四～一五一七）の署名をもつ(87)「達磨・慧可対面図」が含まれている。賛に年記はないが、東溪は永正十四年（一五一七）に示寂するので、この年が作期の下限ということになる。ところが、この賛については東溪の筆跡とは異なるという見解が既に示されており、現に龍源院所蔵の「東溪宗牧像」の自賛の書体などと比較しても、大きく相違する。さらに画の方も近年調査したところでは、全体に墨色が浅く、とても室町時代まで遡る時期の作とは思えないという印象をもった。既に報告があるように、東溪の語録『大圓禪師語録』にこの賛は収録されているので、その点も勘案すると、おそらく本図はその画に基づき桃山時代から江戸時代初期頃に（狩野派により）制作された、精巧な写しと考えるのが妥当であろう。従って、E印の使用時期については、目下、不明な状況にあるといわざるをえないが、ただ写しとみなされる(87)の存在や、後印としてこの印が捺される(88)「楼閣山水図屏風」なども遺ることからすると、近世に入って以降も使用されていたことだけは間違いなさそうである。

最後に、基準印に準じる印として先に提示したC2印、A4印の二印についても検討しておくことにしよう。まずC2印だが、先述したようにこの印を捺す「山部赤人像」や「西行法師像」がそれぞれ桃山時代、江戸時代の狩野派の手になるものと判断されるので、B印やC印などと同様、少なくとも近世に使用されていたことは間違いないといえる。他方、同じC2印をもつ「波図」は室町時代の

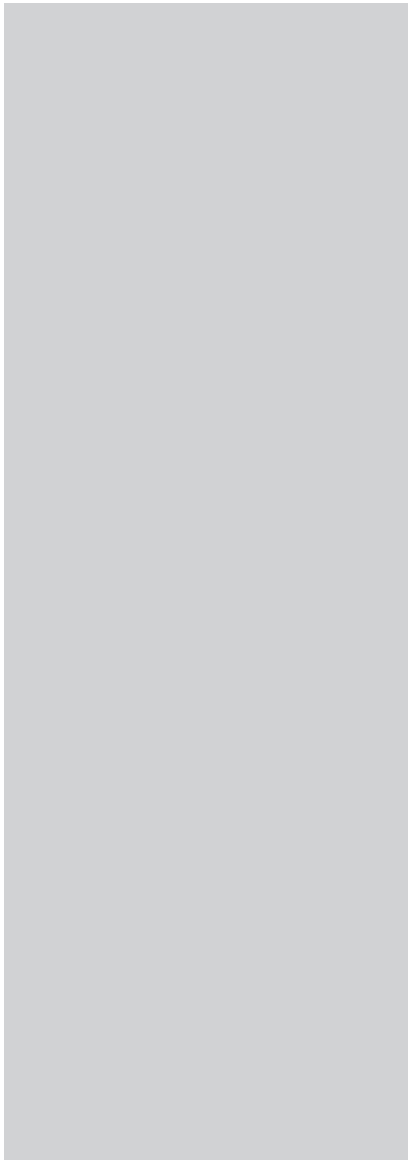
挿図1 金山寺図扇面

作とは判断されるものの、作期を細かく特定するような手懸りはな
いため、印の使用時期の幅を設定するのはきわめて難しい。要する
に、先のE印などとまったく同じ状況にあるわけである。

では、A4印の場合はどうだろう。既述の通り、この印をもつ
「金山寺図扇面」(挿図1)には景徐周麟(一四四〇〜一五一八)の賛
(ただし年記はない)が施されているが、その賛は景徐の詩を年代順
に集めた『翰林葫蘆集』に収録されているので、およその着賛時期
が推定できる。すなわち「便面」とのみ題されたこの賛は、文亀二
年(一五〇二)春の年記をもつ詩と文亀三年(一五〇三)の年記の
ある詩の間に位置するところから、ちょうどこの間の着賛と考えら
れるわけである。もちろん画の作期はこれ以前であって、これまで
検討してきた印の使用時期としては最も遡ることが了解されるので
ある。

ところで、文亀二、三年といえ、元信の年齢は二十六、二十七

歳となるが、この時期以前にA4印が用いられていたという先の結
果は、従来考えられてきた元信の「四郎二郎」(元信の初名もしく
は通称)から「元信」(真名)への改名時期と大きく齟齬をきたすこ
とになる。というのも従来の説では、永正七年(一五一〇)明の通
事・鄭沢が元信に宛てた書状(現在、その写しが大和文華館に所蔵さ
れる)の宛名に「狩野四郎二郎先生」と記されることから、この時
期(元信三十四歳)には未だ「元信」と名乗っていないかつとみな
されているからである²²⁾。しかし、三十数歳にもなった一人前の画家
がその真名をもたないのは、やはりどう考えても不可解だ。む
しろこの場合は、当時の書状の宛名や日記類が往々にしてそうであ
るように、その人物の真名ではなく通称や官位名を記すという慣例
に従っているにすぎないのではないか。例えば松栄直信(一五一九
〜九二)には「源七」という初名(もしくは通称)があり、『証如上
人日記』天文二十二年(一五五三)四月十九日条や『御湯殿上日



挿図2 鷹飼人米光像

記』永禄九年（一五六六）七月十六日条などにも、この名をもって記されていることが知られる。ところが近年紹介された、基準の直信印を捺す「麝香猫図扇面」（靈雲院）には天文四年（一五三五）に示された東福寺の太虚祥廓の賛が施される²³ところから、少なくとも松栄は天文四年以前、つまり十七歳以前には既に「直信」と名乗っていたことが判明するのである。

今のところ元信がいつ頃、「元信」と名乗りはじめたかを詳らかにする資料は存しない。が、既述の「金山寺図扇面」よりもさらに作期の遡る元信印の作品が大正十五年の売り立て目録（東京美術倶楽部『加納鐵哉翁遺愛品並ニ某家所蔵品入札』に収載されているので、触れておきたい。明応七年（二四九八）年八月の年記をもつ、天隠龍沢（一四二二―一五〇〇）の賛が施された「鷹飼人米光像」（挿図2）である。なにぶん図版が小さいため、そこに捺されている印の種類まで特定することはできなかったが、朱文壺形の元信印であることは疑いなく、また先のA4印やA印などと同様、手前側の突起が垂直に付いた印であることもかろうじて確かめられた²⁴。もしこの印が後印でなければ、元信は遅くとも二十二歳の時点では既に「元信」を名乗っていたことになるわけである。先述した松栄のケースなども参考にすると、あるいはもっと早い頃、つまり十代の後半くらいには「元信」と名乗っていた可能性も考えられるかもしれない。このことは、元信印の使用開始時期を考える上で重要である。

以上、元信印を捺す作品群の中から作期のわかるもの（ないしは上限・下限の設定できるもの）だけを抽出し検討してみたが、思い

のほかそうした作例は少なく、印の種類によってはいささかデータ不足となったことも否定し難い。しかし、内容的には、なかなか興味深いデータが得られたのではないかと思われる。それをまとめたのが、表1（ただし、データは基準印に限った）である。ここでまず注目されるのは、印の種類ごとでみた場合の作品の制作時期に規則的な偏りが認められることである。例えばA印を捺す作品で作期のわかるものは参考作品まで含めると四点を数えるが、そのうち二点が大永五年（一五二五）、残る二点も八年後の天文二年（一五三三）までに描かれたことがわかる。対して、B印を捺す六作品の場合には一点が天文後半以降とやや漠然と推定されるほかは参考作品も含めると天文十七年（一五四八）と同十九年、同二十年の作であつて、A印を捺す四作品よりもかなり後れた時期に制作されたものばかりであることが判明するのである。こうした規則的な偏りはC印を捺す作品にも同様に認められるものであり、またこれらほど顕著ではないが、やはりA2印をもつ作品においても指摘することができる。

加えて表1で興味を覚えるのは、比較的早い時期——天文二年以前——に描かれた作品に捺された例のあるA印やA2印、A3印は今のところ近世に用いられた形跡がないのに対し、現時点のデータで天文十年代後半以降の作品にしか捺された例のないB印、C印、B2印などは近世まで引き続き使用されていることである。このことは、A印やA2印、A3印がある時期以降使われなくなり、代わつてB印やC印、B2印などが新たに作られ用いられるようになった、つまり印の切り替えが行われたことを示唆しているのであるまいか。そのように考えれば辻褄は合うし、先のA印やB印、C印な

表1 印の種類別にみた作品の制作時期

E印	D印	B2印	A3印	A2印	C印	B印	A印	種類
	洛中洛外図帖(82)	客来一味図(71)	達磨図(65)	神農図(56) ※釈迦三尊像 冷香齋図(60) 釈迦・達磨・臨濟図(63)	雪中花鳥図屏風(54) 雪中花鳥図屏風(55)	浦嶋図(16) 三祖図(41) ※十六羅漢図 (ただしB印の可能性あり) 四季花鳥図屏風(25) 四季花鳥図屏風(26) ※草山水図(模本) ※十六羅漢図 (ただしC印の可能性あり)	草山水図(10) 花鳥図屏風下巻絵画卷(19) 四季花鳥図屏風(25) 四季花鳥図屏風(26)	作品名(※は参考作品) 竹虎図絵馬(4) ※神馬図絵馬 香巖撃竹図(9)
	天文八年(一五三九)以後	永禄元年(一五五八)頃	大永七年(一五二七)～天文二年(一五三三)	永正十三年(一五一六)～天文二年(一五三三) 天文十年(一五四一) 天文十三年(一五四四) 天文十七年(一五四八)以前	弘治元年(一五五五) 弘治元年(一五五五) 弘治元年(一五五五)	天文後半～永禄九年(一五六六) 天文十七年(一五四八) 天文二十年(一五五一)	大永五年(一五二五) 大永五年(一五二五) 大永七年(一五二七)～天文二年(一五三三) 天文二年(一五三三)以前	制作時期
有	不明	有	無	無	有	有	無	現段階での近世における印の使用の有無

どを捺す作品で指摘された制作時期の規則的な偏りについてもまた、納得されるのである。こうした点からみて、これらの印の使用時期に違いがあったことは確かであろう。

さらにもうひとつ、表1で気づいたことがある。それは、早い時期に描かれた作品に捺された先の三印（A印・A2印・A3印）が形態の上でいずれもA印タイプの特徴を備えているのに対し、天文十年代後半以降の作品に捺された印の方は、白文のD印を除けば、どれもB印タイプの特徴を備えていることである。そういえば、基準印ではないものの、早期の制作になる「金山寺図扇面」のA4印や「鷹飼人米光像」の印はやはりA印タイプであったし、また近世初期に描かれた「山部赤人像」「西行法師像」のC2印はB印タイプであったことが思い出される。要するに、現時点のデータに徴する限り、制作時期の早い作品には往々にしてA印タイプの印が捺され、制作時期の後れる作品にはB印タイプの印が捺される傾向がみうけられるわけである。もちろん、この興味ある相関関係が絶対的な普遍性をもつとは断じえないし、両印のタイプと似て非なる印——例えばD印やE印などがそれにあたる——の存在も含め、例外的なケースも考慮に入れる必要はあろう。だが、A印タイプからB印タイプへとという基本的な流れは、現状のデータからでも十分に想定できるように思われる。

以上の三点を勘案すれば、まずは大まかな見方として、A印タイプのA印・A2印・A3印はB印タイプのB印・C印・B2印よりもその使用時期が早い、という推測が成り立つ。とくにA印・A2印・B印・C印の四印の使用時期についてはそれぞれ複数のデータによる裏づけがあるので、その信憑性はかなり高いと判断される。

残るD印とE印に関してはその点のデータ自体がはなだ不明瞭であり、印全体の形や細部の特徴も他印と異なる点が多いので、慎重を期して表1で示したデータ以上の位置づけは差し控えたいと思う。

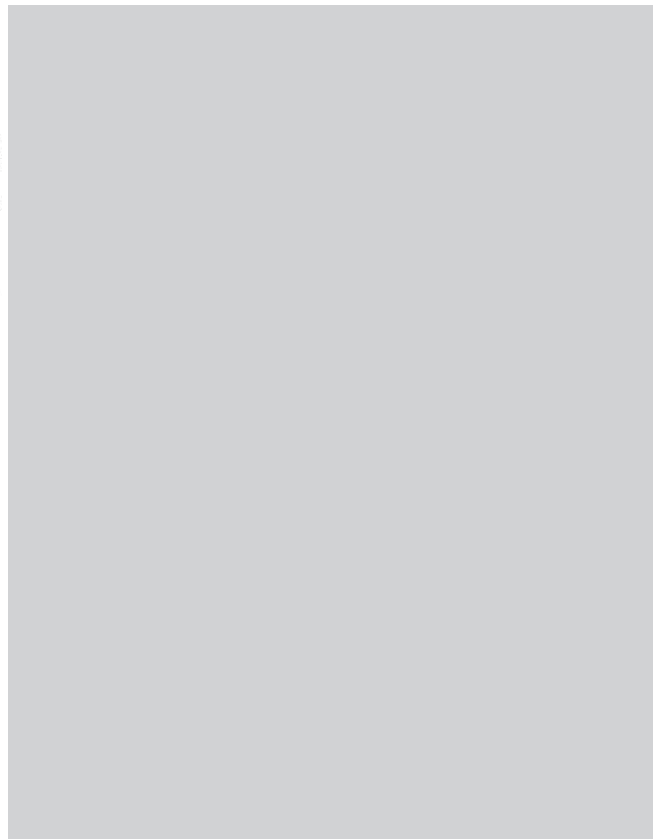
次に、D印・E印を除く各印の実際の使用時期を改めて表1でみていこう。まず早期に使用されたA印タイプの三印はいずれも天文二年（一五三三）以前に使用されたことが確かめられるが（ただし使用開始の時期は不明である）、そのうちA印、A3印の二印はどちらも天文二年より後の使用例は今のところ認められない。これに対し、A2印はそれ以降も使用されており、とくに天文十三年（一五四四）の時点で用いられていたことは明らかである。一方、B印およびC印の使用が初めて確認されるのは天文十七年（一五四八）、そしてB2印は永禄元年（一五五八）頃であつて、これら三印はそれ以降、近世まで用いられたと考えられるわけである。もつとも、これはあくまで現時点の限られたデータに基づくものであるから、各印の使用時期の幅については、今後、大いに補正されていく必要があるだろう。ここでその見通しを簡単に述べておくと、例えばA印タイプの三印のうち今はA2印だけが天文十年代半ば頃までは使用されていたことがわかるが、天文二年より後の使用例のないA印・A3印もあるいはその頃まで用いられていた可能性はあるように思う。また、B印タイプの中では最も使用開始時期の後れるB2印なども、B印やC印と同じく天文十年代半ば頃には既に使用されていたのではなかったか。というのも、先の各印の使用時期を印のタイプ別でみた場合、興味深いことにA印タイプの三印とB印タイプの三印の使用時期が確実に交わるケースはまったく見出されていないからである。となれば、A印タイプからB印タイプへの移

行は長期間にわたり徐々になされていったのではなく、むしろ比較的短い期間内で——あるいは一斉に——行われたことが考えられよう。そして、その切り替え時期を実年代の中で捉えた場合には、A印タイプの印の使用時期の下限とB印タイプの使用時期の上限をなすあたり、つまりおよそ天文十年代の半ば頃が最も可能性の高い時期として想定されてくることになるのである。

以上が、現状のデータから筆者が推測する元信印の使用時期である。なにぶん、使用された印の数が多いため、逆にデータが分散してしまったところがあり、当初期待していたほどの成果を得ることはできなかったかもしれない。その点、新たな資料の出現を待つてより正確なものにしていきたいと考えているが、少なくともこれまでの考察で、元信印が作品の先後関係や制作時期を考えていくための手懸りとなりそうなことだけは確認できたように思う。そこで、次節ではひとつの試みとして、これまで述べてきた仮説に基づきながら、実際の作品の位置づけや画風展開等について検討してみることとしたい。

二 元信様式の展開

たとえ大まかであったとしても、ひとりの画家の作品の先後関係が把握された場合には、そこにはつきりとした方向性（画風の展開）が認められるのが通例だが、厄介なことに先に掲げた作品群（1-88）には元信以外の手になるものも数多く含まれていることが予想される。その点、以下の考察で何らかの方向性が見出せたとしても、それは元信個人の画風展開というよりは、むしろ流派様式



挿図3 禅宗祖師図（六幅のうち）

としての元信様式の展開としてまずは理解する必要があるだろう。となれば、当然のことながら、元信自身の画風展開とそれが必ずしも一致しないケースも考えられるわけである。

ところで、そういった流派様式としての元信様式がいかなる展開を遂げたかについてはこれまであまり積極的に考察されたことはないと思われるが、といて、まったくその方向性が推測されていないかという点、そうではない。少なくとも真体手法による水墨山水系の作品に関する限り、ごく漠然とながら次のような共通認識が研究者間に存することも事実である。すなわちそれは、量感や動感、あるいはスケール感を備えたものから、徐々に静的でこじんまりとした画風へと推移したという見方である。換言すれば、平面化、形式化の道をたどったということもできるかもしれない。こうした推

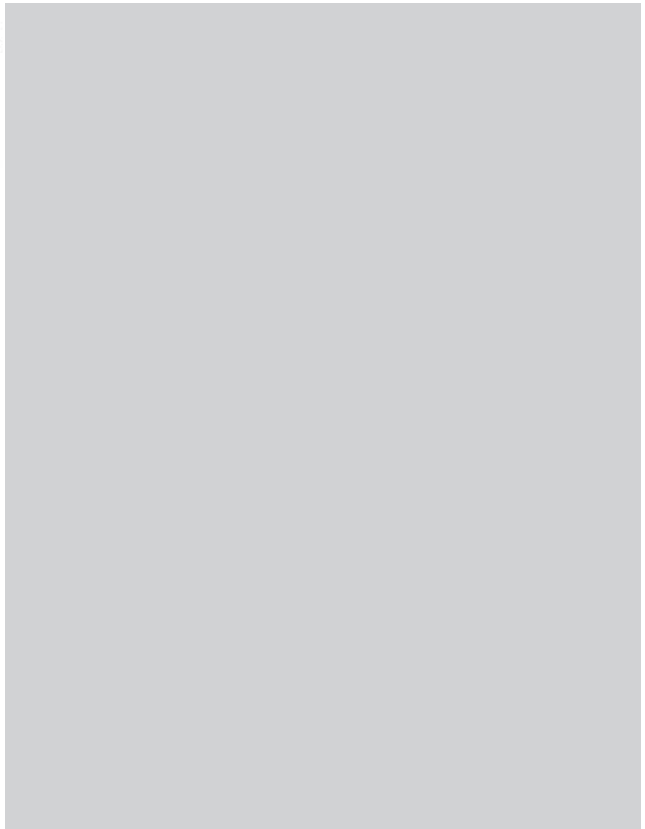
測は、もとを正せば元信一派の代表作として著名な大仙院の障壁画——「四季花鳥図」「禅宗祖師図」（挿図3）、「中国故事人物図」「四季耕作図」——と、靈雲院の障壁画中、唯一の真体画である「琴棋書画図」との画風比較に基づいている、と考えられる。周知のように両障壁画の作期についてはそれらがしつらえられていた方丈の建立年代に合わせ、それぞれ永正十年（一五一三）、天文十二年（一五四三）と推定されているが、そうした三十年もの作期の隔たりと、後者（「琴棋書画図」）の画風が前者のどの作品のそれよりもはるかに静的でこじんまりとしていることが、先の推測をなさしめる大きな要素となっているのである。近年、両障壁画のうち前者の作期については後者の作期にかなり接近した天文四年（一五三三）をあてるとの説が建築史の側から示され論議を呼んだが、美術史研究者の間には依然として従来の永正十年制作説（もしくは相阿弥の襖絵が室中を飾っていたことから、少なくとも彼が没する大永五年以前を作期とする説）を支持する傾向が強い。²⁸やはりこれは、両障壁画の画風の懸隔があまりに大きすぎるのがその要因となっているのであろう。

ともあれ、こうした不確定な状況が存する以上、大仙院障壁画の位置づけについては自ずと慎重にならざるをえないが、ただ仮に先の天文四年制作説が正しかったとしても、両障壁画の先後関係までが逆転するわけではない。従って、先述した大仙院障壁画から靈雲院障壁画への画風展開の方向性と、これまでとくに異論の提示されたことのない後者の作期（天文十二年）に限っては、ひとまず第一節で掲げた作品群を概観する上での指標としたい。

そこでまず、水墨山水画系の真体画からみていくと、唯一、作期の明確な山水図としてA2印を捺す(60)「冷香齋図」（挿図4）を

挙げることができる。既述の通り、その作期は天文十三年（一五四四）であって、靈雲院障壁画の翌年に描かれた点がとくに注目されるが、他方、量感やスケール感にはいささか乏しいきらいがある。おそらくは硬質な筆線によるきざわしい岩皴表現や形式化された樹木の描写などが、そんな印象を強く抱かせるのであろう。いうまでもなく、こうした画風の特徴は、作者の異同問題は別として、靈雲院の「琴棋書画図」のそれと軌を一にするものである。

ほかにこれと似かよった画風の作品を探すと、B印を捺す(16)「浦嶋図」や(17)「西湖図」（挿図5）、(18)「山水図（背地・花木図）押絵貼屏風」などがそれに当たる。これらのうちとくに(18)については、既に辻氏により靈雲院の「琴棋書画図」との手法上の類似が



挿図4 冷香齋図（部分）



插图 5 西湖图

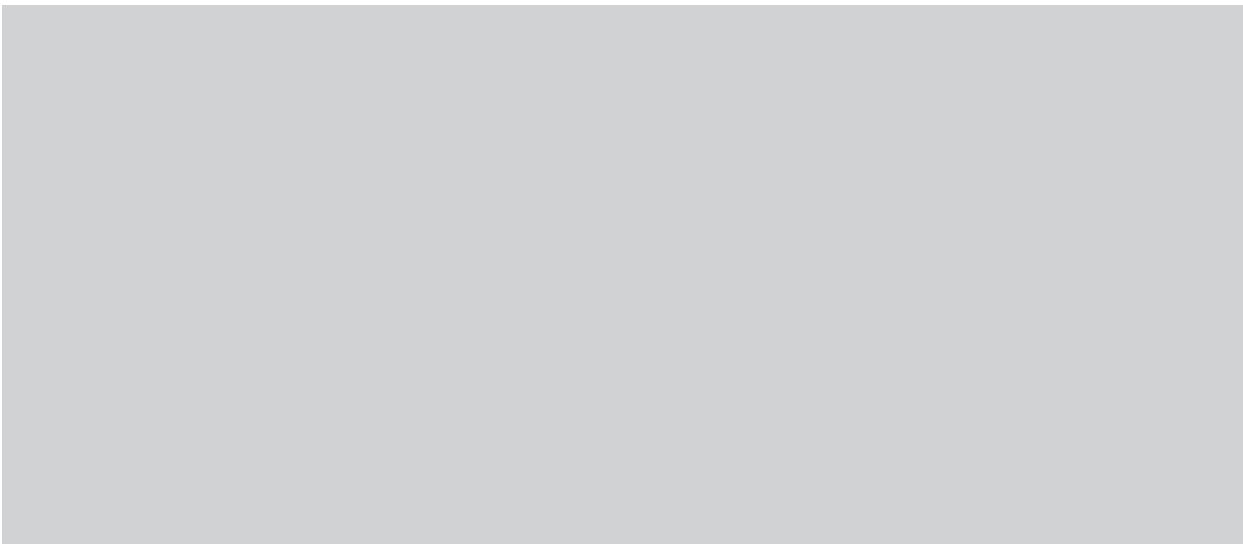


插图 6 耕作图屏風

指摘されている²⁹。また山水図ではないが、やはり同じB印グループに属する(21)「麝香猫図」の岩の表現にも、これらの作品や先の「冷香齋図」などと共通する、小刻みで画一化された皴法が見出されるのである。目下、B印の使用時期の上限が天文十七年(一五四八)であることは前節で述べたが、これに従えば、天文十三年制作の「冷香齋図」を含め、天文十年代半ば頃(もしくはそれ以降)の狩野派内でそうした画風の作品が数多く制作されていた状況をうかがい知ることができよう。ただし、その時期に描かれた真体山水画系作品のすべてがそういった画風であるとは限らない。この点については後述する。

一方、大仙院障壁画との親近性を示すものとしては、まずA印を捺す(3)「耕作図屏風」(挿図6)を挙げなければならない。周知のようにこの画題は狩野派により頻繁に手掛けられており、現存するものないしは図版等で確認される作品も少なくないが、大半は右に述べたような形式化の弊を免れていない。その中であって、(3)と大仙院障壁画中の「四季耕作図」だけはそうした傾向がほとんどみうけられず、動感はともかく、岩の量感や諸人物のおおらかさ、そして全体のスケール感も申し分ないものである。こうした画風の特徴を従来の見方に照らすとかなり早い時期の作という位置づけが可能となるが、先述したようにA印は大永五年(二五二五)には既に使用されているので、捺された印との矛盾はまったくないといえよう。

もうひとつ、そのA印を捺すグループで注目されるのは(5)「真山水図」(挿図7)である。そこにみる岩や主山などは墨の濃淡を駆使することで量感たっぷりにあらわされており、それらを形づく

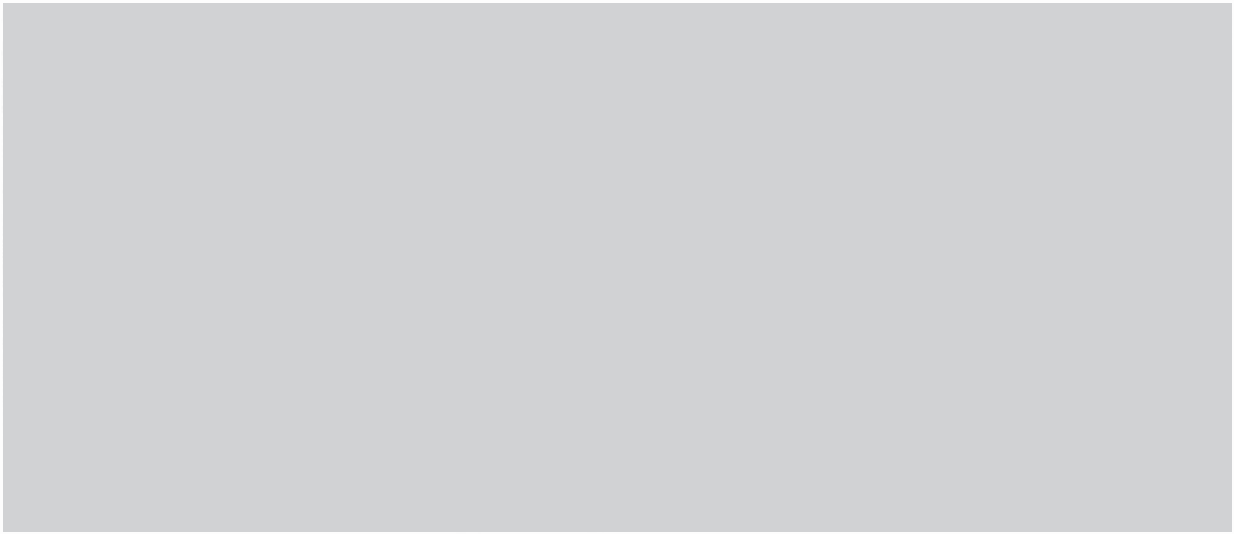
挿図7 真山水図

る筆線もはなはだ柔軟かつ繊細なものといえる。要するに、筆線の硬質化や墨調の単純化など、一般に形式化として認識される描写密度の希薄化傾向がこの作品にはほとんど看取されないのである。このことは、本図と図様を酷似させる既述の(18)「山水図(背地・花木図)押絵貼屏風」中の二図などと比較すれば、いつそう明瞭に理解される事柄であろう。また、本図の右半分の図様は例えば伝閻次平筆「鏡湖帰棹図」(台湾故宮博物院)のような作品から借用したものであるが、同時に、細かな凹凸をもつ、ゴツゴツした肉厚の岩の表現などもそれに依拠しているのがわかる。このような細部手法における原図からの多大な影響、いかえれば原典未消化とでも称される要素も考慮に入れると、本図は元信の真体山水画様式の形成途上にある作品として位置づけられてくるのではなからうか(もちろんこの場合、作者は元信自身となる)。残念なことに今のところその具体的な作期を知る手懸りは皆無に近いが、ただ文亀二、三年(一五〇二、三)頃に制作された既述の「金山寺図扇面」が本図と共通する描写密度の高さを有していることはひとつの参考になるかもしれない。ともあれ、大仙院障壁画と本図を比べた場合には、少なくとも前者の方が元信様式としての「型」をより鮮明に打ち出しているようにみうけられる。その点、作期としては本図の方が大仙院障壁画よりも先行するのではあるまいか。

A印を捺すグループ以外では、山水画系ではないものの、A2印とみられる印を捺す「釈迦三尊像」(禪林寺)と、同じくA2印をもつ(62)「琴棋書画図屏風」の二点が見逃せない。双方とも靈雲院の「琴棋書画図」などに指摘される、懸崖や岩などの打ち込みのきざれしさや筆線の硬質化傾向が認められるが、その一方で、細部の

量感や作品全体のスケール感などは大仙院障壁画のそれをわずかなりとも保持しているのがわかる。その意味では、両作品は大仙院障壁画と靈雲院の「琴棋書画図」のちょうど中間に位置づけられるような画風を有しているといえるかもしれない。目下、(62)の作期についてはA2印の使用時期が長いため絞り込むのは困難だが、幸い「釈迦三尊像」の方は靈雲院障壁画制作より二年前の天文十年(一五四二)に描かれたことが判明する。とすれば、作期はほぼ同じであったとしても、作品によってその形式化の在り様や度合いが微妙に異なることになるわけである。このことは、後でも述べるように作者の年齢(世代)や資質に関わる事柄として理解できるように思われる。少なくとも、従来考えられてきた流派様式としての元信様式の展開(方向性)を否定するほどのものではないだろう。

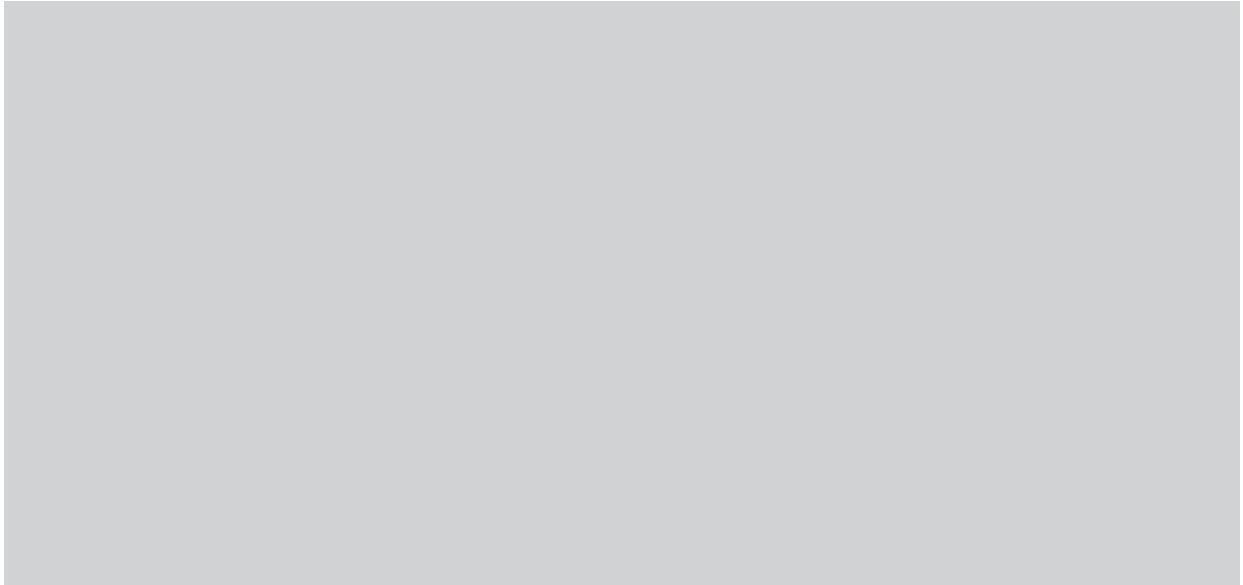
それよりもこの点でむしろ検討を要するのは、B印グループに含まれる(15)「山水図屏風」(挿図8)の画風である。辻氏の言を借りていうならば、この作品は大仙院障壁画と比べると「岩や山の形態がより細分化し、運筆に粘りが薄れてより溫和になるなど、むしろ大仙院以後と解すべき要素が認められる」ものの、「フォルムの量塊性と総合性の点でとりわけすぐれ」ていることが指摘されるのである。既にみた通り、B印を捺す真体山水画系作品——およそ天文十年代半ば以降に制作されたとみなされるもの——の画風は概して極端に形式化しており、その点、従来の見方を裏づけるものであったと思われるが、(15)に関する限りそれは当てはまらないわけである。このような、いわば「例外的な作品」にどのような位置づけを与えるかはなかなか難しいところだが、ただこれを元信自身の作と考れば——辻氏もこの作品を元信の真体山水図の基準作とみな



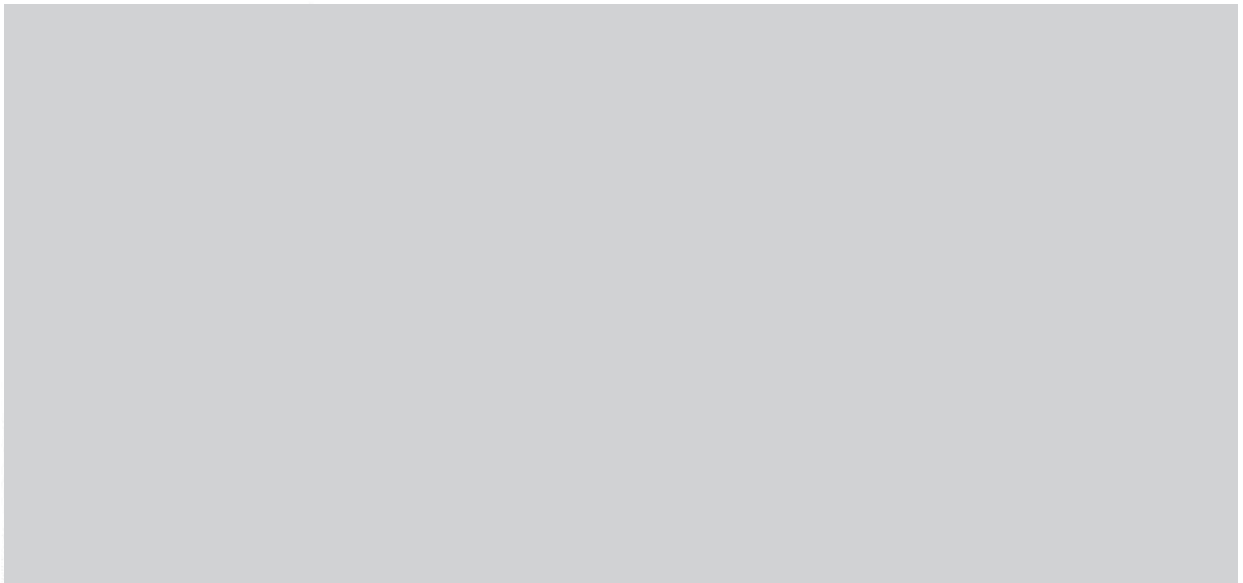
挿図8 山水図屏風 (右隻)

している——とくに異とするには当たらないのではあるまいか。というのも、行体手法の作品ながら元信真筆として定評のある靈雲院の「四季花鳥図」(先述したように、作期は天文十二年である)には、依然としてそうした「フォルムの量塊性」が確保されているからである。これに従えば、元信個人の真体画風は、同じく元信正筆とみなされる大仙院の「四季花鳥図」「禅宗祖師図」制作以降も、あまり極端な形式化を示さず展開した可能性が高まるわけである。近年、聚光院障壁画中の永徳筆「琴棋書画図」との関連で、靈雲院の「琴棋書画図」を元信真筆とする説が提示されているが、以上の理由から、その意見に対しては否定的な立場を取りたいと思う。少なくとも筆者には、ひとりの画家が同時期に描いた作品でありながら、真体画だけが極端に形式化する(量塊感を失う)という状況は率直に言って想定し難い。

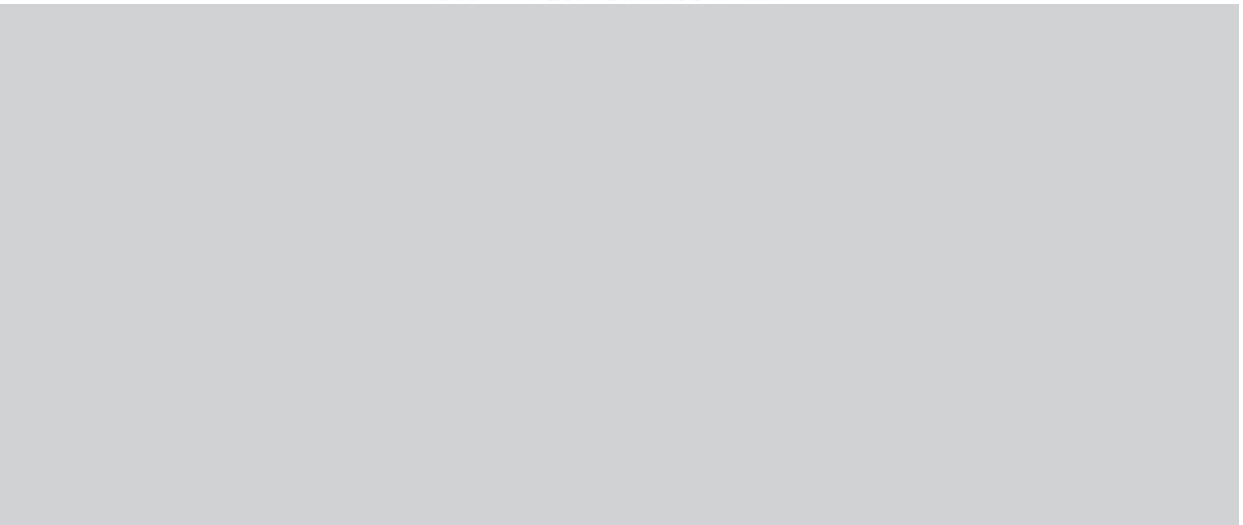
次に、行体画についてはどうだろう。残念なことに、この手法の作品は大仙院障壁画にはまったく存しないため、ここでの画風比較は自ずと靈雲院障壁画との間で行わざるをえない。そこでまず、B印・C印・B2印などおよそ天文十年代半ば以降に使用されたと思われる印を捺す作品から概観してみると、その画風にかかなりの幅があることに気づかされる。要するに、靈雲院の「四季花鳥図」にみるような粘り強い運筆や量塊感溢れる細部手法、さらに破綻のない堅固な構図法を備えたものと、それらを極端に形式化したものが見出されるのである。例えば前者としては、天文十七年(一五四八)の奥書をもつ(19)「花鳥図屏風下絵画卷」(印はB印)やC印を捺す(42)「四季花鳥図屏風」(挿図9)がただちに挙げられよう。双方とも既に元信筆として定評のある作品であって、とくに(42)につ



挿図9 四季花鳥図屏風（右隻）



挿図10 四季山水図屏風（左隻）



挿図11 雪中花鳥図屏風（右隻）

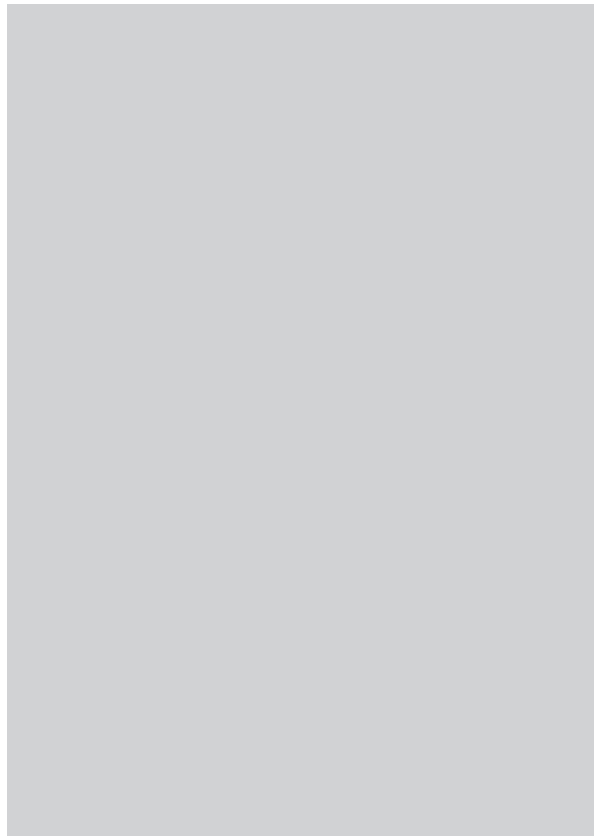
いてはその画風が現存する伝元信筆の行体画中、最も靈雲院の「四季花鳥図」に近いことが指摘されている。そのため、年記をもたない(42)の作期については、靈雲院障壁画が描かれた天文十二年を目安として、その前後あたりに置くのが定説化しているようである。

ところで、こうした(42)の実年代の中での位置づけが正しいか否かについてはこれまで確かめる術がまったくなかったわけだが、印の使用時期を目安として考えた場合はどうなのだろう。先述したように、前節で示したデータに従えば、C印はおよそ天文十年代半ばから近世初期までと、その使用時期にかなり大きな幅があるが、興味深いことにこの作品の印は未だ欠損していないので、C印グループの作品の中でも早い時期に描かれたことになる。その点、従来の位置づけと大まかながら合致するわけである。この点について逆の見方をすれば、(42)の作期がおおよそ想定されたことにより、これまで専ら建物の建立年代から推定されていたと思しい靈雲院障壁画の作期がひとつの裏づけを得たことになるのではあるまいか。同様に、靈雲院の「琴棋書画図」と酷似した画風の(60)「冷香齋図」が天文十三年に制作されている事実もまた、その蓋然性を高めるものといえよう。

一方、後者つまり形式化の目立つ作品は枚挙に暇がないほど見出されるが、その形式化の仕方を具体的に列挙すると、概ね次のようになる。ひとつは諸景物(とくに岩や土坡など)を形づくる筆線が硬質化するため、それらの形が不自然なまでに強調されること。ふたつめは、墨の諧調と披麻皴が調和することで諸景物の量感をあらわしえていたものが、墨調の単純化がはかれるのに従い、披麻皴を規則的に多用してその形を整えようとする傾向が認められること。

さらに三つめとしては、まるで粉本を寄せ集めたような、まとまりのない構図をもつことである。もつとも、こういった形式化現象はすべての作品に同程度に指摘されるものではないようで、例えば天文十九年制作の(26)「四季花鳥図屏風」(印はB印)では筆線の硬質化といくぶん散漫な図様構成が、B印を捺す(24)「四季山水図屏風」(挿図10)やともにB2印をもつ(69)「花鳥図屏風」、(72)「山水図」ではとくに披麻皴の規則的な使用が目立つ。また、弘治元年(二五五五)に制作された(54)「雪中花鳥図屏風」(挿図11)、(55)「雪中花鳥図屏風」(印はともにC印)などには、先述したすべての要素がかなり強く看取されるのである。さらに、無印のためリストには掲げなかったが、『國華』一〇八六号所載の「二十四孝図屏風」(現・福岡市博物館)は、そうした形式化をよりいっそう強めた作例ということができよう。³⁴⁾なお、この作品の作期については、近年の研究により、永禄七(九年(二五六四)六六)頃であることが明らかとなった。³⁵⁾

では、比較的早い頃に使用されたとみられるA印・A2印・A3印を捺すグループについてはどうだろう。これらのグループでまず注目されるのは、A印を捺す(1)「瀟湘八景図」(挿図12)の存在である。この作品については、「的確な筆技の冴え」「墨調の微妙さ」「安定したフォルムで画面を緻密堅実に構築」するなどの点が靈雲院の「四季花鳥図」などのそれと同質であるということや、かつて靈雲院に蔵されていたことなどから、³⁶⁾靈雲院障壁画と前後する時期の元信真筆とみる説が有力視されている。とすれば、既述のC印を捺す(42)「四季花鳥図屏風」などとも、作期の上ではかなり近いということになる。また、A印の使用時期の下限も天文十年代半



挿図12 瀟湘八景図 (部分 四幅のうち)

ば頃をひとつの見通しとして想定しておいたので、その点での矛盾もとくにないわけである。しかし、それら二作品と(一)の画風を詳細に比較してみると、微妙な違いのあることに気づかされる。その違いとは、(一)の方が細部の筆致や墨の諧調がより細やかなことにはかならない。もちろん、画面の大小などもこうした比較の場合には考慮に入れる必要があるが、しかし元信筆と伝えるすべての行体画と比べても、やはり先の特徴は際立っているのである。靈雲院障壁画より確実に前に位置づけられる行体画の遺例が存しない現状では、元信自身の行体画風がいかなる展開を遂げたかを明らかにするのは難しい。だが、仮に真体画でみたような展開——筆致・墨調とも少しずつ簡潔化していく——と歩調を合わせていたとすれば、この作品の制作時期が靈雲院障壁画よりも遡ることは十分考えられる。また、この点と関連するが、真体画の中でかなり早期に位置づけた

(5)「真山水図」は、画体こそ違え、山や土坡の細やかな肉づけの仕方が(一)のそれと酷似する。印が同じA印であることも含め、留意されるべき事柄であろう。

これに対し、A2印を捺す(59)「四季花鳥図屏風」とA3印をもつ(67)「群雁図屏風」はともに周辺画家の手になるとされている作品である。このうち前者では一部の土坡の表現などに規則的に披麻皴を多用する傾向がみうけられるが、B印・B2印などを捺す既述の諸作品のそれほど顕著ではない。また筆線はまことに繊細かつ柔軟なもので、破綻のない奥行き感たっぷりの構成も見事である。元信真筆の(42)「四季花鳥図屏風」あたりと比較すると、さすがに量塊感は不足しているものの、あまた遺るこの種の花鳥図屏風の中でもかなりの水準にある作例といえよう。一方、後者は(42)に近い、近接拡大された図様構成を有する作品だが、諸景物の配置とそれに伴う緊張関係は、(42)と比べるとやや緩慢で希薄な印象を受ける。ただし、それはあくまで(42)と比較した場合のことであって、少なくとも先述した形式化とみなしうる諸要素をこの作品に指摘するのは難しい。むしろ逆に、量感豊かな岩や土坡の表現などは元信のそれにくわめて近いといっても過言ではないのである。

四 流派の拡大と画風のバラツキ

前節では、第二節で提示した仮説に基づき、実際の作品の位置づけやその画風展開について概観した。そこで取り上げたのは一部の主要作品にすぎなかったが、ごく大まかながらその流れは理解できたのではないかと思われる。要するに、天文十年代半ば頃をひとつ

の目安とした場合、それ以前に描かれた作品群よりもそれ以降に制作されたものの方に、概して形式化の傾向が強く看取されるのである。もっと正確にいうならば、前者では元信の個人様式に接近した画風のもの、一方で元信個人のそれとはいくぶん距離を隔てたような画風——巧拙も含め、その隔たり方はさまざまである——の作品が目立って多いのである。

こうした後者における、いわゆる画風上のバラツキは、おそらく元信工房の拡大と関係する事柄であろう。元信の工房がいったい何名くらいの画家を抱えていたかは詳らかではないが、現存作品の膨大な数量からすれば、少なく見積もっても常時二十〜三十名はいたと思われる。しかしながら、元信が父に代わり工房の主宰者になった時点から、既にそんな大工房の様相を呈していたわけではあるまい。このことは正信およびその周辺による作例が極端に乏しいことから容易に推測されるのであって、工房の規模拡大は元信への作画注文の増加と軌を一にする形で、徐々に行われていったことが想像されるのである。とくに扇面画制作への本格的な参入は、それを強く促したに違いなからう。その結果として、必然的に画家たちの年齢差は広がることになったろうし、また技量的な格差、資質の違いもそこに生じたであろうことは疑いえない。そんな複雑な状況が、先のバラツキ現象の背景として考えられるわけである。正信から元信への交代時期はおよそ十六世紀の初め頃とみられているが、こうしたバラツキ化の傾向は時代の降下（工房の拡大）に伴い、次第に強まっていったことだろう。主宰者（流派の長）の画風にいかに接近した作品を制作するかが流派としての最大の課題であるとすれば、

その点に関する限り、画家の増加はけっしてプラスの方向には働いていないわけである。

このような観点から、複数の画家により同時期に制作された霊雲院障壁画を改めて眺めてみると、なかなか興味深いものがある。同院障壁画には先述した「四季花鳥図」「琴棋書画図」のほか、主要なものとして「月夜山水図」「雪中山水図」「溪山問奇図」などがあるが、これらのうち「四季花鳥図」と「月夜山水図」は元信筆、「雪中山水図」については元信筆とみる説と周辺作とする二説がある^⑧。残る二作品は、それぞれが別個の周辺画家により描かれたとするのがほぼ定説となっている。つまり、同院障壁画の制作には元信を含め、少なくとも三、四名の画家が参画したとみなされるわけである。いうまでもなく、どの作品も元信様式に依拠し描かれているのは確かだが、元信真筆ないしはその可能性をもつ二作品を除く「琴棋書画図」「溪山問奇図」の画風には、やはり各人各様の形式化が顕著に見て取れる。このうち「琴棋書画図」のそれについては既に述べた通りだが、「溪山問奇図」に関しては、「（「琴棋書画図」以上に）細分化に傾きやすいテイミッドで神経質な要素が運筆や点苔の打ち方などに明確にあらわれて」いるという辻氏の指摘や、「粗いながら粘りに欠ける細部筆致の手法（が元信画とは大きく相違する）」という武田恒夫氏の指摘が既にある。また山岡泰造氏は、本図にみる「平淡で天真爛漫な空間」構成が松栄画などと相通じるという観点から、元信より一世代ほど下がる画家の作ではないかとの見方を示されている^⑨。先述したように、霊雲院障壁画が描かれたのは天文十二年（一五四三）であるので、元信が工房を主宰してからおよそ三十〜四十年が経過していることになる。となれば、当然、

この頃には画家の数はかなり増えていたはずだし、また新たな世代の画家たち——例えば松栄はこの年、二十五歳。兄の宗信や秀頼はもちろんそれより年長である——も台頭しつつあったに相違なからう。そんな派内の状況を、靈雲院障壁画におけるこうした画風のバラツキははつきりと物語っているのである。これまで作者問題（とくに元信真筆か否かという点）や画体整備という観点で論じられることの多かった同院障壁画であるが、別にこのような見方も可能ではないかということをご提案しておきたい。

では、もうひとつの元信一派の障壁画群である大仙院のそれについてはどうだろう。先述したように、狩野派の手になる同院障壁画は「四季花鳥図」「禅宗祖師図」「中国故事人物図」「四季耕作図」を主要なものとするが、これらのうち前二者は元信筆、後二者は諸景物の量感や全体の躍動感がそれらより劣るといふ点から、それぞれ別の画家の手になるものと推定されている。まことに的を射た見解といふべきであろう。しかし、ここで誤解を恐れずいふならば、前二者と後二者の画風の懸隔は決して大きいものではない。むしろ伝元信画全体の中でみた場合、後二者はスケール感の大きさにおいても、また細部手法の確さにおいても、かなり元信画に近い、高い水準にあることが強く印象づけられるのである。

このような、靈雲院障壁画とは明らかに異なる状況をいつたいたのように解釈すべきなのだろう。元信に近い技量をもつふたりの画家が、偶々そこに加わったにすぎないのであるか。もちろんその可能性をまったく否定し去ることはできないが、少なくとも筆者には、これまで述べてきた事柄と関連づけることの方がより適切であるように思われる。要するに、大仙院障壁画は、工房が肥大化する

以前の、いわば少数精鋭の時代に制作されたために作品相互の画風的なバラツキが極端に少ない、と考えたいわけである。

近年、同院障壁画の作期については、従来の永正十年（一五一一）三説——もしくは相阿弥の没年である大永五年（一五二五）を作期の下限とする説——に対し、新たに天文四年（一五三五）説が提示されたことは既に述べた。もし後者の説に従えば、靈雲院障壁画との作期の隔たりは八年となるのだが、これを大きいとみるか小さいと捉えるかは意見の分かれるところかもしれない。第三節での考察でも察せられるように、とくに天文期半ば以前の元信様式の展開を実年代との関連で捉えていく作業は、現段階では難しいからである。しかし、大仙院・靈雲院の両障壁画のこうした明確な違いが制作時における派内の状況を如実に反映したものであるという見地に立つならば、やはり八年という作期の隔たりはあまりに小さすぎる、というのが今の筆者の率直な感想である。

おわりに

このたびの考察では元信印の整理・分類を手始めとして、各印の使用時期に違いのあることを指摘、その上でそれを目安として実際に作品の位置づけや画風展開等について検討を加えた。もちろん現段階では印の使用時期に不明瞭な点が多くあり、満足のいく考察は困難であったが、既に述べたように、少なくとも将来的に元信印が作品の先後関係や制作時期を考えていくための有力な手懸りとなりうるであろうことは確かめられたように思われる。

しかし、元信印がわれわれにもたらす情報は何もこのような事柄

だけにとどまるものではないようだ。例えば、宗秀や貞信が己の作品に元信印を捺していることは第二節で述べたが、両者の活躍時期からすれば、それは元信が没して以降、かなりの歳月を経たのちのことになる。そんな時期にわざわざ元信印を用いたからには、その行為に何らかの意味があるのは間違いないところであろう。今のところその意味について確かなことはいえないが、ただ宗秀が一期、永徳から宗家を譲られた事実や、貞信がやはり宗家を継承していることからすると、あるいは彼らにとつての元信印には宗家の証としての意味が込められていたのかもしれない。その当否はひとまず置くとしても、このように直信印でも州信印でも、ましてや光信印でもなく、元信印を用いたという行為は、それ自体、桃山時代の狩野派内においていかに元信の存在が重んじられていたかをわれわれに教えてくれるのである。

また印の効用とは話がいくぶんずれるが、基準の元信印を捺す擬古作の存在にも注目すべきであろう。今回、提示した作例は数点にとどまるが、無印のものまで含めると、筆者がこれまでに実見した作品はけっして少なくはない。また擬古作とはいえないまでも、永徳の指揮下で制作された正親町院御所の障壁画（現在の南禅寺大方便障壁画）の中に元信風の古様をとどめる作例が含まれていること⁽⁴⁵⁾も思い出される。要するに、かなりの数量にのぼる元信様式の、ないしはその影響を色濃く残す作品が桃山時代に到ってなお、制作され続けていたことが察知されるのである。こういった作画状況は、先述した派内における元信尊重——崇拜といってもよからう——の姿勢と結びつけて考えると、はなはだ興味深いものがある。また、狩野派がプロの絵描き集団であるという前提に立つならば、そんな

内的要因だけでなく、依然として元信風の作品を求める人びとがいたという外的な要因も想定する必要があるだろう。こうした問題については稿を改めて論じたいと思うが、ともあれ、元信印の効用を主眼とするこのたびの考察は、室町時代のみならず、桃山時代の狩野派を考えていく上でも重要なデータを提供してくれるのである。印は、作品そのものに比べれば、確かに寡黙ではある。しかし、多くのデータを蓄積すれば、必ずや何かを語りかけてくれるに違いない。少なくとも筆者は、そう考えている。元信印はそんな一例であった。

〈註〉

1 『美術研究』二四六・二四九（昭和四一年）、同二七〇―二七二（昭和四五年）。

2 これ以外では、例えば一雙屏風や双幅など複数の画面をもつ作品にそれぞれ同一の印が捺されていても、印影を比較すると、微妙に全体の形や刻字が歪んだりする場合もあるようだ。こうした状況は、押印の角度の違いなどに起因するものと思われる。

3 収載図書名を明記していない作品の図版は、次のような展覧会目録・画集・美術雑誌等に掲げられている（数字は本論中の作品番号を示す）。ただし、6・8・20・22・32・37・44・46・48・50・51・62・71・73・77・78・80・83・86は未紹介か、ないしは適切な図版が見当たらなかった。

1・3・5・7・10・16・19・23・25・42・56・61・63・65・66・70・81 『室町時代の狩野派——画壇制覇への道——』展目録（京都国立博物館 平成八年）。

4 山岡泰造『狩野正信／元信』（『日本美術絵画全集』七 集英社 昭和五三年）。

9 『國華』一七五（明治三七年）。
13・14・29・31・43・75・76・84・85 京都国立博物館・武田恒夫

- 「南禅寺扇面屏風」(『美術撰集』六 フジアート出版 昭和四八年)。
 15 吉澤忠ほか「山水画—水墨山水」(『日本屏風絵集成』二 講談社 昭和五三年)。
 17 『石川県立美術館優品図録』(石川県立美術館 昭和六三年)。
 18 『國華』一一七七(平成五年)。
 26 『室町時代の屏風絵』展目録(東京国立博物館・國華社・朝日新聞社 平成元年)。
 28 宮島新一「扇面画(中世編)」(『日本の美術三二〇』 至文堂 平成五年)。
 38・45 アン・ニシムラ・モースほか『ポストン美術館日本美術調査図録』第一次調査(講談社 平成九年)。
 39 辻惟雄『戦国時代狩野派の研究——狩野元信を中心として——』(吉川弘文館 平成六年)。
 40 『桃山の華——屏風・襖絵——』展目録(サントリ—美術館 平成元年)。
 52 『動物表現の系譜』展目録(サントリ—美術館 平成一〇年)。
 53 『國華』一一七九(平成五年)。
 54 辻惟雄ほか「花鳥画—花木・花鳥」(『屏風絵集成』六 講談社 昭和五三年)。
 55 大阪市立美術館『中世屏風絵』(京都書院 昭和五四年)。
 64 『美術史』九三—九六合併号(昭和五一年)。
 67 『燦——花と鳥』展目録(サントリ—美術館 昭和六一年)。
 68 『東京芸術大学蔵品図録(絵画I)』(東京芸術大学 昭和五五年)。
 69 (神奈川県立歴史博物館『蔵品選集』(神奈川県文化財協会 平成七年)。
 79 戸田禎佑ほか「人物画—漢画系人物」(『屏風絵集成』四 講談社 昭和五五年)。
 82 『都の形象 洛中・洛外の世界』展目録(京都国立博物館 平成六年)。
 87・88 『栃木県立博物館人文部門収蔵資料目録第四集』(栃木県立博物館 平成三年)。
 辻惟雄「旧酒井家蔵四季山水図屏風」(『戦国時代狩野派の研究——狩

- 野元信を中心として——』吉川弘文館 平成六年)。
 5 本論中に掲げるC2印・A4印以外では、静嘉堂文庫美術館所蔵の「白衣観音像」(一幅)に捺された朱文壺形印や「扇面貼交屏風」(個人蔵)中の「仙人図扇面」(一面)に捺された朱文壺形印などが基準印に準ずる印として挙げられる。ただし、前者の押印の状況を細かく観察すると、押印部分の絹地のあたりだけに何かを擦ったような跡があり、その上に印が捺されていることがわかる。その点、後印である可能性も考えられるかもしれない。印の全体の形や諸特徴はA3印に似るが、首の部分の二本の線の間隔はほぼ等しい。寸法は縦が約二十四ミリ、横は約二十二ミリである。また後者の印はかなり細長い形のもので、上方部分の二本の突起が目立って長く、しかも上方へ末広がりになっている点がその特徴として挙げられる。寸法は縦が約三十二ミリ、横は約二十四ミリである。
 6 「波図」は前掲註3「室町時代の狩野派——画壇制覇への道——」展目録所載。「山部赤人像」「西行法師像」は未紹介。
 7 元信の生年に関しては主に文明八年説と同九年説があるが、拙稿「狩野派——画壇制覇への道——」(前掲註3『室町時代の狩野派——画壇制覇への道——』展目録)の「注」で指摘したように、現状での資料に徴する限りでは、後者の可能性の方が高いと判断される。
 8 前掲註3「室町時代の狩野派——画壇制覇への道——」展目録所載。
 9 この年に宗器が伝庵号を授けられたことは、大仙院所蔵の古嶽宗巨筆「伝庵道号偈」(一幅)の年記によりわかる。
 10 宗秀の真名が元秀(もとひで、あるいはもとすえ)であることや画風の近似などから、「元秀」朱文古銭形印を宗秀の使用印と考える研究者は多いが、これまでにそれを決定づけるほどの資料が提示されているわけではないようだ。そのためであろう、古銭形印を捺す作品の作者名については、慎重を期して「宗秀筆」とはせず、「元秀印」と表記する場面が多いようにみうけられる。しかし、江月宗玩筆録の「墨蹟之写」(崇福寺)を参照すると、その元和二年(一六一六)七月二十日の条に、「狩野宗秀」の署名と「元秀」古銭形印を合わせもつ宗秀の外題が牧溪筆と伝える臨濟像の付属物として写し取られているのがわかる(竹内尚次「江月宗玩墨蹟之寫——禅林墨蹟鑑定日録——」の研

究」〔国書刊行会 昭和五一年〕参照。写した時期が宗秀没後まもない頃であるだけに、かなり信憑性の高い資料とみなすことができよう。従って、従来の推測通り、この印の使用者を宗秀と考えてとくに問題はないと思われる。

11 『丹青若木集』には「早年者用父元信印字、後新易印字者為直信」とあって、松栄が若い頃に元信印を使用したことを示唆するが、本図の場合はこれとは明らかに区別される。本論中で述べるように、松栄は遅くとも十七歳の時点では既に直信印を用いていたことが知られるので、『丹青若木集』の記事が仮に正しいとすると、元信印を用いたのはそれよりも前ということになる。また『古画備考』の永徳の項には「狩野源四郎十六歳写之」の署名と元信印（印の特徴はB印に似るが、大きっぱな手描きのため、判然としない）が合わせ収載されており、これに従えば、永徳もまた早い頃（永徳十六歳は永禄元年にあたる）に元信印を用いていたことになろう。ただし松栄、永徳による元信印の使用は、こうした史料から判断する限り、元信在世時のことになると、先述した宗秀や後から触れる貞信の場合とは明らかに状況が異なる。

12 前掲註3『室町時代の狩野派——画壇制覇への道——』展目録所載。

13 櫻井景雄『南禅寺史（上・下）』（法蔵館 昭和五二年）参照。

14 山岡前掲註3著所載。

15 未紹介の作品であるので、賛文を次に記す。

（「不明」朱文長方印）

誰摘嘉蔬期客来 世間荜菜眼中埃

曹丕諸葛若并按 一味穉風十倍才

龜陰謙齋題（「策彦」朱文重廓方印）

16 辻前掲註1論文および小寄善通「狩野貞信の作風」（武田恒夫先生古稀記念会『美術史の断面』清文堂出版 平成七年）。

17 当初、「惘隱」印・「□信」印が捺されていたことについては、辻惟雄「古狩野筆四季山水図屏風」（『國華』九六三 昭和四八年）および辻前掲註4論文において既に指摘されている。

18 稲畑ルミ子「館藏品紹介「元信印洛中洛外図帖」（『奈良県立美術館紀要』一〇 平成八年）参照。

19 辻前掲註1論文。

20 宮島新一「水墨画——大徳寺派と蛇足」（『日本の美術』三三六 至文堂平成六年）。

21 朱肉の付き自体にあまり違和感はないものの、印が第一扇の、しかも極端に高い右端の位置に捺されており、一見して不自然な印象を受ける。本図の賛は、前掲註3『ポストン美術館日本美術調査図録』所載。

22 辻前掲註1論文。

23 宮島前掲註3著所載。

24 本図の模写が狩野派模本（東京国立博物館）の中にあるが、そこに写し取られている印もやはり同様の特徴を備えている。

25 元信印が工房印的性格を強く有するものであることは、夙に指摘されるところである。後の考察の結果からも明らかとなることだが、やはり元信ひとりだけが使用した印などはないようである。元信自筆とみられる作品に捺された印（例えばA印、B印、C印などがそれにあたる）は周辺画家の手になると判断される作品にも用いられている。

26 辻前掲註1論文等参照。

27 西和夫「大仙院本堂平面の復元と障壁画との関係」（『日本建築学会大会学術講演梗概集』平成二年）をはじめとする氏の一連の論考が論争の中心となった。要約すると、『国宝大仙院本堂附玄閣修理工事報告書』（京都府 昭和二六年）にいう室中・仏間の境通りから北の奥行が創建当初一間しかなく、後に一間半に拡張されたとの指摘を重視するとともに、「舟肘木の下面にもとの柱の圧痕が強く残っている、増築にかなりの年数がたつたことがわかる」と指摘。現存する六種類の棟札の年記も勘案して、その中から天文四年を最も可能性の高い増築の時期とされた。さらに氏は障壁画についても言及され、一間半の幅をもつ衣鉢の間の「禅宗祖師図」に改変の痕跡が確認できないことから、これを増築後に制作されたものと断定された。加えて、「禅宗祖師図」の料紙幅と、檀那之間の「四季花鳥図」および室中の相阿弥の「瀟湘八景図」のそれが一致するとして、後二図の作期についてもまた、増築後とされた。この見解は、とくに「瀟湘八景図」の作者イコール相阿弥とする定説をも否定する点、美術史研究者にとって看過しえないものであったといえよう。もつとも、こうした

渡邊雄二「聚光院方丈襖絵成立についての一考察」(『美術史』一四四

本図の細部手法には元信様式とは別に永徳風が看取されることが、武

光院の「琴棋書画図」を描くにあたり靈雲院の「琴棋書画図」に多く

辻前掲註1論文。

なお、「鏡湖帰棹図」の図版は同項に収載されている。

このことは既に辻氏により指摘されている(『東京国立博物館蔵・初

期狩野派作品の模本について」[前掲註4「戦国時代狩野派の研究

——狩野元信を中心として——」]。

「伝元信筆四季花木草花図下絵山水図押絵貼屏風」(『國華』一一七七

平成五年)。

千野香織氏が唯一、賛同する立場(『四季花鳥図』「禪宗祖師図」図版

解説『日本美術全集』一三 雪舟とやまと絵屏風 講談社 平成五

年)を取るのを例外として、辻惟雄「狩野元信補遺」(前掲註4「戦

国時代狩野派の研究——狩野元信を中心として——」や小川裕充「大

仙院方丈の所謂「増築」問題について」(『美術史論叢』一一 東京大

学文学部美術史研究室 平成七年)など、全体に否定的な見方が支配

的である。

氏は説がそのまま定説とはなっていないようで、例えば建築史の分野

では、平井俊行氏により、拡張は増築ではなく設計変更であるとする

説が唱えられた(『大仙院本堂の当初平面の考察』「日本建築学会計

画系論文集」四七一 平成七年)。これに従えば、障壁画の作期も従

来通りということになる。一方、美術史側の反応はどうかというと、

「雪中山水図」の作者について辻前掲註1論文では元信筆とされ、武

田後掲註40論文や山岡前掲註3著等では周辺作としている。このよう

な見解の相違を生むことは、それ自体、本図の画風が元信のそれに近

辻前掲註1論文。

ただし、こうした違いはあくまで双方の比較によるものであって、元

信時代の狩野派の様式統制の堅固さ、いかえれば品質管理の見事さ

は、以後の狩野派のそれと比較しても群を抜く。

「雪中山水図」の作者について辻前掲註1論文では元信筆とされ、武

田後掲註40論文や山岡前掲註3著等では周辺作としている。このよう

な見解の相違を生むことは、それ自体、本図の画風が元信のそれに近

いことを示すものである。

辻前掲註1論文。

「初期狩野派障壁画」(『近世初期障壁画の研究』 吉川弘文館 昭和

五八年)。なお武田氏は本図に補筆があることを指摘されているが

(『狩野派絵画史』 吉川弘文館 平成七年)、今回の考察ではその点

を十分に配慮したつもりである。

「溪山問奇図」解説(前掲註3著)。

辻前掲註1論文・武田前掲註40論文・山岡前掲註3著等参照。

(79)「解網施仁図」の作期については元和四・七年(一六一八〜二

一)頃が想定されている(小寄前掲註16論文)。(40)「扇面画帖」の

作期は不明だが、宗秀は天文二十年(一五五二)に生まれているので、

天正期に入って以降の制作である可能性が高い。

『古画備考』に光信宛の宗秀の遺言状が収載されており、そこには永

徳が安土城障壁画制作に赴くにあたり、京都の狩野家の家屋敷を譲り

受けた旨のことが記されている。おそらく天正四年(一五七六)のこ

とであろう。

「白梅錦鶏図」「竹に鶴図」などの、いわゆる素地金泥引き画面の諸作

品がそれにあたる。

例えば大名道具の必需品として、元信風の作品が制作され続けた可能

性などが考えられよう。伝雪舟画に大名道具が多いのも、同様の観点

で捉えられるものと思われる。

〔付記〕 本稿は平成五年度鹿島美術財団助成「狩野元信およびその周辺画

家の研究—印影による作品の分類と整理—」による成果の一部である。