

藝愛試論

山本英男

はじめに

室町時代に描かれた水墨画の中に「藝愛」という一風変わった名の印を捺す一群の作品がある。筆者が知る限りでも、その数およそ三十点。画題も花鳥図や山水図、人物図などがあり、既にその多くが断片的ながらも画集や美術雑誌等で紹介されるに及んでいる。それらの中には藝愛筆とはみなしえないものもあり注意を要するが、大半は動感豊かな画趣と切れ味鋭い筆さばきが特徴の、実に個性的なものである。おそらく技量の上でも、同画壇中トップクラスに位置づけられるに違いない。

しかし藝愛の実体となると、不明瞭なこと甚だしい。一般に藝愛は宗湛（俗称は小栗）の子、宗栗と同一人物と伝えられているが（後述するように異説もある）、これは江戸時代の画伝類の宗栗の項に藝愛印が収録されていることによるものであって、室町時代の史料の中に藝愛の名を見出すことはできない。一方、同一人物に擬される宗栗についても事情は同じである。宗湛に宗継という子がいた

ことは『蔭涼軒日録』の記事によって確認できるが、宗栗の名を載せる史料としてはやはり先の画伝類など江戸時代のそれを待たなければならぬ。その意味では作品の遺る藝愛よりもいっそう茫漠とした存在であるし、もっといえば本当に実在したのかどうかさえ疑いたくなるほどである。ともあれ、このように藝愛、宗栗とも確実な史料の不足が災いして、とくに両者の異同問題については否定も肯定もされないまま放置されているのが現状である。

ところが、そんな曖昧模糊とした中で、珍しく藝愛の活躍時期に關してだけはごく大まかながら十五世紀末頃が想定され、今や定説となつてゐる。その確実な、そして唯一の根拠とされているのが、長享三年（一四八九）八月の年記をもつ「会席二十五ヶ条禁制下絵花鳥図」である。この作品は藝愛が下絵として描いたとされる花鳥図の上に連歌会席での戒め事（二十五ヶ条）を簡条書きしたもので、二十五ヶ条の末尾には先の年記とともに宗祇および杉原宗伊の名が連署されている。

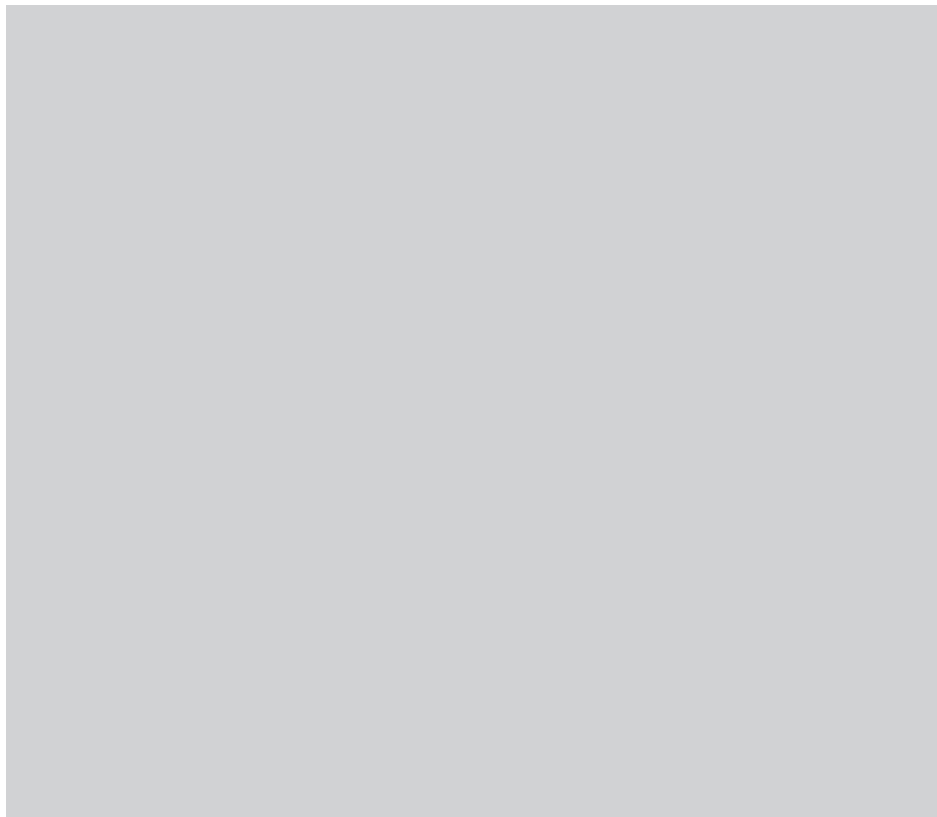
本図が一部の研究者の間で知られるようになったのはどうやら昭和四十年代半ば頃のことらしいが、その存在が公にされたのは同四

十九年の『水墨美術大系』においてである³⁾。すなわち、同書所収の藝愛画の解説の中で、金沢弘氏は本図の存在を明らかにするとともに、先の年記をもって藝愛の活躍時期をおよそ十五世紀末頃と想定されたのであった。それ以降、氏のこの指摘は藝愛やその作品を論じる場合には必ずや引用されてきたし、そのたびごとに本図もまた引き合いに出されることになった。その点からすると、本図はあまた遺る藝愛画の中でもきわめて大きな意味をもつ作品であるということができよう。だがそんな重要な作品であるにもかかわらず、これまで詳細な検討が試みられたことは一切ないようだ。

小稿では、まずこの作品を検証することで、藝愛の活躍時期について今の定説とは違うひとつの仮説を提示してみたいと考えている。またそれと関連して藝愛画全体の包括的な考察を行い、しかるのちにこれまで未検討のまま過ごされてきた大徳寺での障壁画制作の可能性や、先述した宗栗との異同問題についても検討を及ぼす予定である。本稿は、あまりに曖昧で、謎のベールに包まれてきた藝愛の実像を形づくっていくための一試論とお考えいただきたい。

一 会席二十五ヶ条禁制下絵花鳥図

「会席二十五ヶ条禁制下絵花鳥図」(挿図1)は、松江市在住の個人宅に所蔵されるものである。紙本墨画、縦四二・一センチ、横四九・二センチを数える掛幅装の作品で、「墨跡一幅 宗祇毫」と墨書される木箱に収められている。付属物としてはやはり宗祇筆とする古筆了仲の極札があるくらいで、とくに伝来のわかるようなものは付随していない。現所蔵家にお尋ねしたところでも、本図は亡く



挿図1 会席二十五ヶ条禁制下絵花鳥図

なられた先代の蒐集にかかるため、購入先やその経緯等については判然としないことであった。後述するように藝愛の主たる活躍の地は京都であったと思われるだけに遠方の松江に本図が遺されているのは興味深いが、伝来不詳ということであれば、他所からもたらされた可能性も一概に否定できないところであろう。ただ、この点と関連してひとこと触れておきたいのは、本図以外にも藝愛画が松江や出雲地方に伝来している事実である。その作品はかつて出雲大社に伝わった藝愛の花鳥図押絵貼屏風を掛幅に改装したもので、「会席二十五ヶ条禁制下絵花鳥図」を所蔵する個人宅の二図に加え、『雲州餘彩』所収の四図の計六図（挿図3）がこれまでに確認されている。³『雲州餘彩』には「もと六曲屏風に貼せられたるもの」と記されるのみで一双であったか一隻であったかはわからないが、もし後者であったとすれば、この六図がすべてということになる。それはともかく、このように藝愛の絵が出雲大社に所蔵されていたことからすると、「会席二十五ヶ条禁制下絵花鳥図」が松江に伝わることを単なる偶然とはみなしがたいところもある。⁴

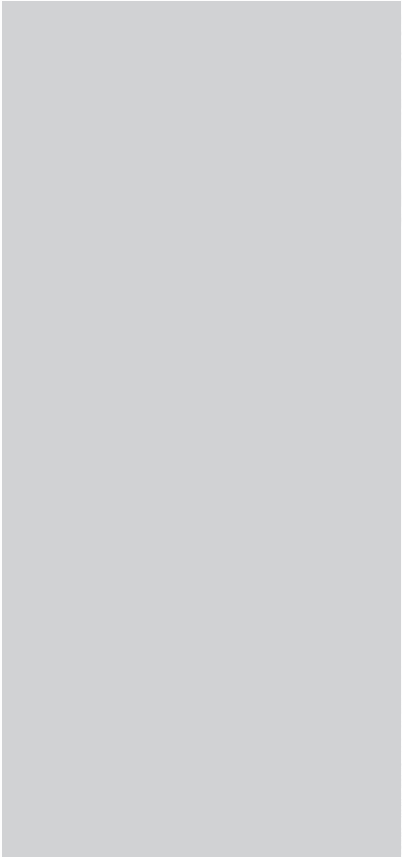
さて、絵の方からみていこう。まず画面右端に「藝愛」朱文重廓方印（挿図2）が捺されているが、印の付き具合はまったく問題ないようだ。また後でも触れるようにこの印は先の出雲大社旧蔵本をはじめとするほとんどの藝愛画に捺されるものと同印であって、最も信頼度の高い印といえることができる。一方、絵の方は柘榴に小禽をあらわしたもので、淡墨主体の没骨描によって全体の形態が捉えられ、葉脈や実、鳥の羽根や嘴などには部分的に濃墨も点じられている。また柘榴の実と鳥の羽根には金泥による線描きも試みられているが、よくみるとその線が文字（二十五ヶ条禁制）の上に重なる

箇所があり、明らかに後補とわかる。それ以外に、とくに補筆・補墨の類はないようである。

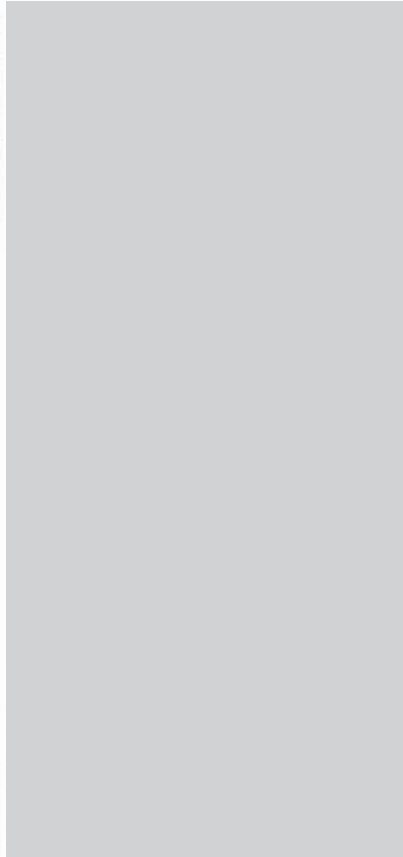
こういった筆法の作品は、いうまでもなく牧溪のそれを淵源とするもので、藝愛画にあつては行体の相当するものと考えられる。⁵彼の作品を通覧しても行体手法を取る

作例は目立って多く、後でも述べるがその大半は花鳥図で占められている。先述した出雲大社旧蔵本の六図もそんな行体手法の一例であつて、そのうち同じ柘榴を描く「柘榴に寿帯鳥図」（手銭記念館蔵）と本図では、屈曲する幹やウロの形をはじめ、濃墨の滲みによってその質感を表現した実の部分、さらに葉脈や点苔の処理にまでよく似た特徴が指摘できる。あえて相違点を挙げるとすれば、本図の方が墨がより淡く、濃墨を施す箇所も少ないところから、全体にほんやりした感じにみえることである。だが本図が純粹な鑑賞画としてではなく、当初から会席二十五ヶ条禁制を記すための下絵として描かれたとすれば、こうした違いも納得しやすい。加えて、本図では画面中央部分を中心にかなり大きな余白を設けているが、これなども後に書されるであろう文字を配慮した結果とみなされる。となれば、こと絵に関する限り、これまでの見方（藝愛が下絵として本図を描いた）を改める必要はまったくないといえよう。むしろ是正すべき点があるとすれば、それはそんな藝愛画の上に書かれた会席二十五ヶ条禁制（以下、他本と区別するために本図のそれを藝愛下絵本と呼ぶ）に対する従来の認識である。

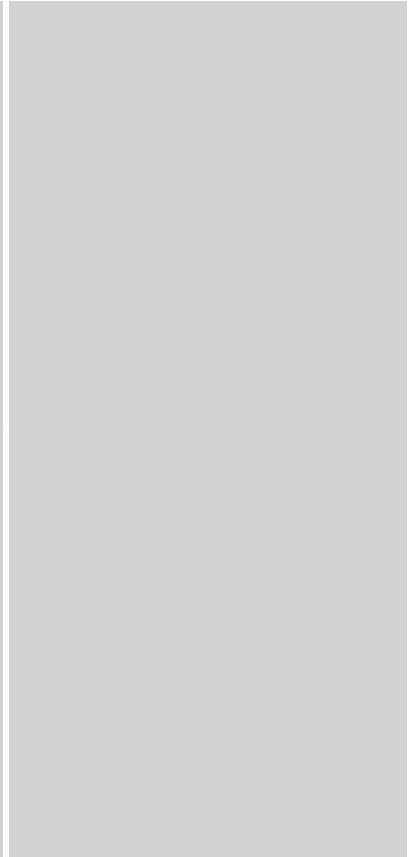
挿図2 藝愛印（原寸大）



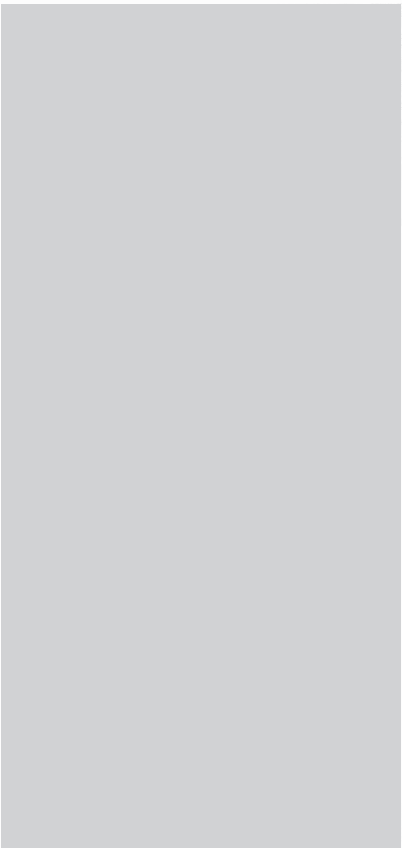
柘榴に寿帯鳥図



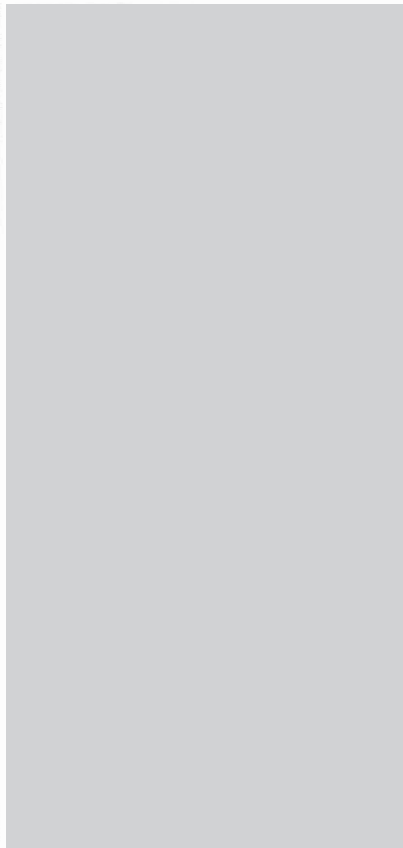
梅に小禽図



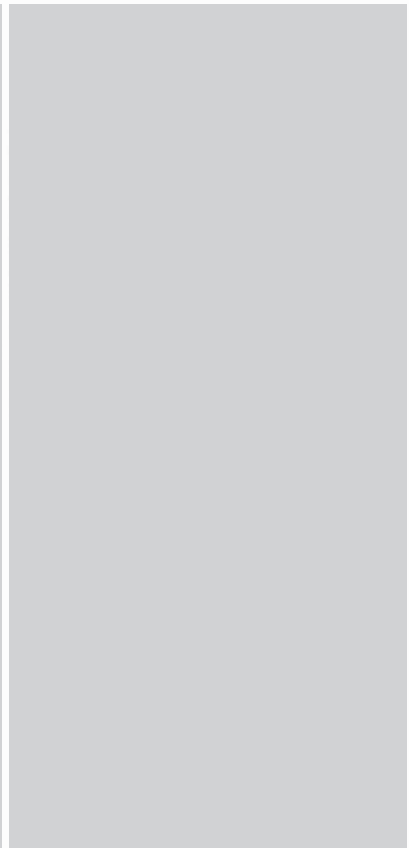
柳に燕図



椿に叭々鳥図



芙蓉に小禽図



黄葵に鶴図

挿図3 花鳥図

その全文を記すと、次のようになる。

會席二十五ヶ條禁制

- 一 難句之事
- 一 高難談之事
- 一 あくひ眠之事
- 一 大食大酒之事殊更老癖不似合
- 一 禁句之事
- 一 高吟之事
- 一 遅參之事殊更於若輩不似合
- 一 連歌低く出して執筆に問る、事
- 一 扇ひらきつかふ事
- 一 座敷しげく立事
- 一 禮之事殊更於出家不似合諸事禮ハ二度不可過
- 一 爲末座雪月花を好事
- 一 一人の句を出時隣座に私語諸人我事と心得て興を醒事
- 一 ひと節有句を上手案る時初心として付る事
- 一 一座しき景氣を催事
- 一 亭主いつもいて會席を急事
- 一 一人の句を出時音曲の様に聲をして出合に持なして禮の間に句を作付る事
- 一 其主に不似合句の事
- 一 用もなき食物細々出す事
- 一 執筆をこして指合をくる事
- 一 一人の句の指合を操て我句を留事
- 一 よくもなき連歌茂くなをす事
- 一 我句に人の付ぬ内に座敷立事
- 一 句を出しかけてすゑを案して付る事
- 一 我句をわすれて吟する事
- 一 右條々大概不可限連歌歟

長享三年八月日

杉原伊賀入道宗伊
珠玉菴 宗祇

美術史ではほとんど馴染みのないこの會席二十五ヶ條禁制だが、連歌史の分野では周知の著作であつて、当時の連歌会の実情を読み取るこののである。しかも信憑性の高い資料として重視されている。ただ、そんな位置づけは各所に伝存する江戸時代の写本類など（後述）をもとにしたもので、これまでに藝愛下絵本が同分野で取り上げられたことは一切ない。おそらくこれは藝愛下絵本の資料的価値が低いからではなく、単にその存在自体が知られていないからなのであろう。

藝愛下絵本の検討に入る前に、二十五ヶ條禁制の概要を簡単に述

べておくことにしよう。既に記したように會席二十五ヶ條禁制は連歌の作法や心得を禁止条項二十五ヶ條にしたもので、その内容は連衆（参加者）の態度に関するもの九條、付句の作法に関するもの九條、指合に関するもの二條、初心者に関するもの二條、亭主（主催者）に関するもの三條から成る。著者には宗祇と宗伊のふたりがあられており、またその年記から長享三年（一四八九）に成立したものと考えられている。有名な宗祇（一四二二～一五〇二）についての説明は省くが、共作者の宗伊（一四一八～八五）は俗名を杉原伊賀守賢盛という足利義政の近習番衆を務めた武士で、連歌作者としても著名であつた。宝徳年間（一四四九～五二）あたりから連歌活動が目立ち始め、文明三年（一四七二）には能阿弥の死没を受け、連歌席最高の栄位である北野連歌会所奉行に就任した。宗祇との関係も当然深いものがあり、さまざまな連歌会に同席したり、宗祇との間で「湯山両吟」を両吟したことなどが知られる。そんな密接なふたりの関係を思えば二十五ヶ條禁制が共著であつても何ら不思議ではないが、ただ宗伊は文明十七年（一四八五）に没しているので、先の年記との間に明らかな齟齬をきたす。この矛盾について解説した論考を探したが見当たらないため、連歌史の島津忠夫氏にお尋ねしたところ、予め両者間で取り決めていたものをのちに宗祇が形を調え公表したと考えてよいのではないかと、とのことであつた。となれば、長享三年というその年記は二十五ヶ條禁制が宗祇によって世に出された時期を指していることにならう。

ところで、會席二十五ヶ條禁制の写本としては、筆者が知る限りでも宮内庁書陵部本をはじめ、藤本文庫本（金沢市立図書館蔵）や綿屋文庫本（天理大学附属天理図書館蔵）、北野天満宮本など多数あ

り、ほかに幕末頃に編まれた『連歌初心抄』や明治三十四年年刊行の『古事類苑』(文學部)⁸⁾などにもその全文が収録されている(ただし後者所収のそれは宮内庁本の翻刻である)。いずれも二十五の条項の基本内容(骨子)については、多少の省略があったり、字句や言い回しに違いは認められるものの、とくに目立った相違点は指摘できない。だが年記に関しては、どれも同じ長享三年八月ながら「廿日」あるいは「廿五日」と細かく日付まで記すものがある。また、署名の形式についても宗祇だけのものや宗祇・宗伊連署のもの、宗祇から宗伊宛のもの三通りを見出すことができる。さらに二十五ヶ条の配列順序を比較すると、藤本文庫本と北野天満宮本はことごとく一致をみるが、残る三点はそれぞれ微妙に、あるいはかなり大幅に異なっていることが了解されるのである(以上の点については「表一」を参照されたい)。これらが写本である以上、連綿と写し継がれていく過程において単純な写し間違いがあったり、意識的な加筆や省略などの改変がなされたことは当然予想される。だがここに指摘した違いのすべてが、そうしたことよってのみもたらされたと考えられるのもいささか無理があるように思われる。むしろこの場合は、署名形式や配列順序などを異にする宗祇自筆本(原本)が何種類か存在したとみるのが妥当ではあるまいか。連歌人たちへの教示を目的とするその内容からしても、宗祇の原本がひとつであったとは思えない。

それはともかく、これら写本類の中で藝愛下絵本と最も近い関係にあるのは連歌初心抄本である。条項の配列順序が一致することに加え、日付を省略するその年記や連署形式を取る署名、さらに写本類の中で唯一「禁制」と表記される題名にも藝愛下絵本との距離

【表一】会席二十五ヶ条禁制の記述内容

※表内の数字(1-25)は各条項が何番目に記されているかを示す。

作品名	題名	年月日	署名	難句の事	高難談の事	あくひ脈の事	大食大酒の事	禁句の事	高吟の事	遅参の事	連歌低く出る	連歌に問ふる	事(ひらき使う)	座敷しげく立つ	礼の事	を好む事(雪月花)	隣座私語	ひと筋有句を上手案る時	事(座敷景氣を催)	亭主いつもいて会席を急ぐ	人の句を出時音曲の様	その主に不似合句の事	細々出さず食物	執筆をこして指合をくる事	人の句の指合をくりて	よれくもなき連歌茂くもなき	我句に人の付ぬ内	句を出しかけてすえを	我句を忘れて吟する事
藝愛下絵本	禁制二十五ヶ条	長享三年八月日	杉原伊賀入道宗伊 珠玉庵宗祇	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	
連歌初心抄本	會席二十五禁制	長享二年八月日	杉原伊賀入道宗伊 種玉庵宗祇	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	
北野天満宮本	連歌廿五禁	長享三年八月廿五日	宗祇	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	
藤本文庫本	會席廿五禁	長享三年八月廿五日	種玉庵宗祇(より) 執筆杉原伊賀守	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	
宮内庁本	會席廿五禁	長享三年八月廿日	宗祇(より) 杉原伊賀入道	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	
綿屋文庫本	連歌會席二十五禁	長享三年八月日	宗祇(在判)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	(欠)	23	24	25		

の近さがうかがわれる。比較的大きな相違点としては「遅参之事」の後半部分（「殊更於若輩不似合歟」）が欠落していることくらいだが、既に述べたようにこれは写し継がれていく中で起きたものであるろう。少なくとも、両者が内容の上で同じ系統に属していることは間違いない。

では、藝愛下絵本は連歌初心抄本の原本つまり宗祇自筆本にあたるのだろうか。美術史の分野ではこれを宗祇自筆本とみなしてきたが、実際のところはどうかのだろう。結論から先に述べると、藝愛下絵本は明らかに写本である。そのことは宗祇自筆の書状類との書風比較からも断定できるが、ここでは藝愛下絵本にみる写し間違いと思しき誤記をふたつばかり挙げておこう。ひとつは「人乃句の指合を操て」とあるところ。これは「繰て」でなければ意味が通らないし、現に他の写本類ではすべて「繰て（くりて）」と表記されている。もうひとつは、連歌初心抄本・藤本文庫本のそれと比較してもわかるが、本来は「種玉菴（庵）」とすべきを「珠玉菴」と記しているところである。いうまでもなく種玉菴は宗祇の庵号であって、篤行の人・漢の羊公が石を種えて美玉と好妻を得たという『搜神記』の故事に基づき命名されたと伝えられる。従って、この場合も「珠玉」ではまったく意味をなさないわけである。こういったふたつの誤記とくに庵号を間違えるという大失態は、宗祇自筆の可能性はおろか、宗祇側近の連歌師も含め、彼の身近にいた者が代筆した可能性すらも完全に打ち消すものといえよう。

このように藝愛下絵本が写本と判断される以上、藝愛の活躍時期を十五世紀末頃に置く従来の説が根底からの見直しを迫られるのは必定である。要するに、その説は藝愛下絵本が原本である時のみ高

い信憑性を有するのであって、写本とみなされた今、長享三年の年記は藝愛がその年に活動していたことの根拠とはなりえないからだ。これまで「会席二十五ヶ条禁制下絵花鳥図」は藝愛の活躍時期を伝える唯一の確実な資料とされてきただけに、この結果を残念に思うのはきつと筆者ばかりではないだろう。

とはいえ、藝愛の活躍時期の探究にこの作品が全く無力になったかという点、決してそうではない。宗祇による二十五ヶ条禁制の公表が長享三年であることは動かないので、その写しである藝愛下絵本の作期が長享三年以降になるのは確実である。また藝愛下絵本の書体について数名の書跡研究者に意見を求めたところ、異口同音に近世までは下らないとのことであった。これらにより、ごく大まかな目処は立てられるであろう。さらにこの作品の用途に関して、連歌会席で掛けられたものであろうとの指摘を島津氏から受けたことを披露しておきたい。宗祇による公表以降、二十五ヶ条禁制がどれほどの速度をもって連歌人の間に普及・浸透していったかはわからないが、そうした用途は既にそれがシンボリックな存在として扱われていたことを強く匂わせる。またそんな連歌人たちの意識は、画家にわざわざ下絵を描かせるという手の込んだ制作方法にもはっきりと指摘できるのである。先述した「珠玉菴」の誤記なども勘案すると、藝愛下絵本の作期、いいかえれば藝愛の活躍時期が長享三年に近かったとは思えない。むしろ、大幅に後れるとみた方がよいのではないだろうか。

以上が、「会席二十五ヶ条禁制下絵花鳥図」の検討を通じて筆者が得た結論である。今のところ藝愛下絵本の作者を特定できないため、傍証の積み重ねに終始したきらいもなくはないが、少なくとも

藝愛の活躍時期は長享三年を挟んだその前後数十年ではなく、その年より大幅に後れることが想定されることになった。とすると、室町時代末期を一応の下限として、漠然とながら十六世紀の前半から半ば頃をその主たる活躍時期にあてるのが穏当なところであろう。つまり、従来の説よりは半世紀もしくはそれ以上後ろにずれることになるわけで、この違いにある種の戸惑いと疑いを抱かれるむきもあるかもしれない。しかし、これまでの藝愛研究の跡を振り返ってみると、この想定がけつして不当でないことにすぐに気づかれるはずだ。というのも「会席二十五ヶ条禁制下絵花鳥図」が発見されるまで、長らく藝愛は室町時代末期に活躍した画家として認識されていたからである。

一 藝愛の画風

先述したように「会席二十五ヶ条禁制下絵花鳥図」が公にされたのは昭和四十九年のことであったが、それまでの藝愛およびその作品に関する論考等を参照すると、ほとんど例外なく藝愛の活躍時期を室町末期に定位させていたことが知られる。例えば、戦後の比較的まとまった藝愛研究である檜崎宗重「藝愛筆花鳥圖に就いて」^⑩「しかり、松下隆章「画人芸愛について」^⑪もまたしかりであって、ほぼ定説化していた感がある。しかしその当時において、藝愛の活躍時期を具体的に教えてくれるような確実な資料があったわけではもちろんない。その唯一の拠り所とされてきたのは実は藝愛の画風であって、その説の淵源を探ると、昭和十二年の田中一松「藝愛と宗栗」^⑫に行き着く。つまり、戦争を挟んで四十年近くもの間、田中説

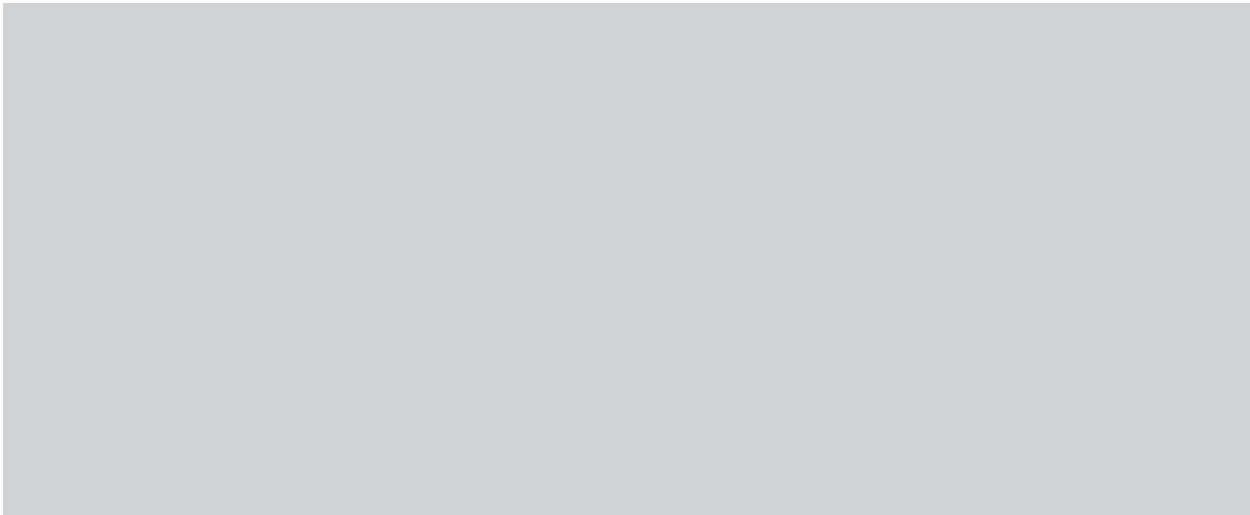
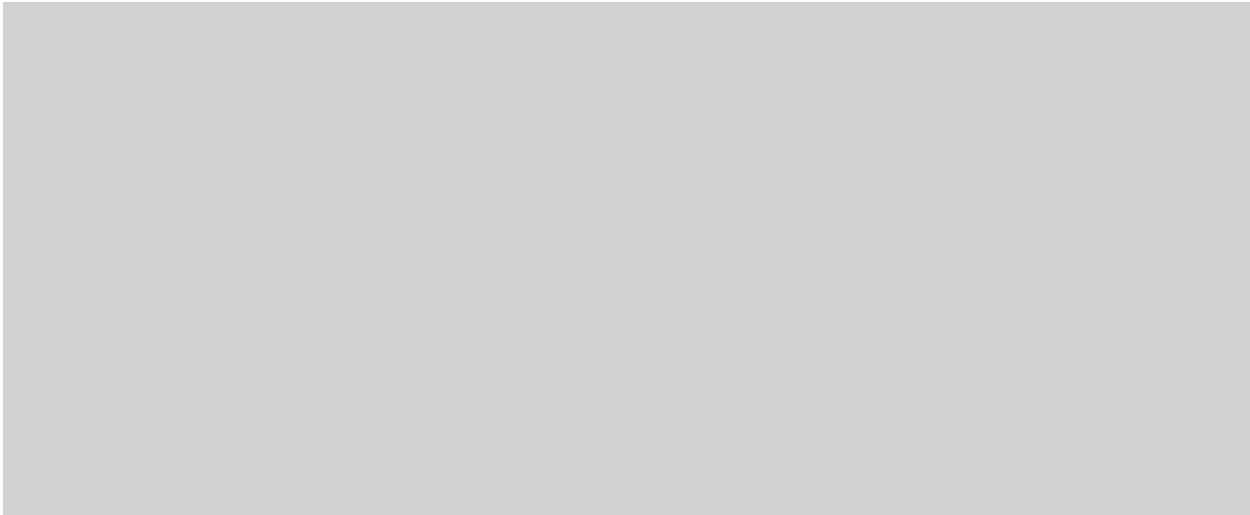
は支持され続けてきたわけである。ところが、「会席二十五ヶ条禁制下絵花鳥図」の出現によって状況は一変する。この点についてもはや説明は不要だろう。だがその絵の位置づけに訂正が加えられた今、久しく等閑視されてきたと思しい田中氏のこの説が改めて注目されてくるのである。

「藝愛と宗栗」は『星岡』という小雑誌に寄せられた小編だが、藝愛画の特質や系統、その年代などをきわめて的確に検証し論じた、藝愛研究の基礎的論考である。中でも藝愛画の年代推定においては、実に周到な論理の展開がなされている。要約すると、氏はまず藝愛画の特徴として濃淡の調子が比較的強く運筆の速度が速いことと全体に動的趣致が漲ることを明記したのち、室町水墨画を初期・中期・末期に分類し、各期の画風的特色を説明する。とくに中、末期の違いについては、沈厚で落ち着いた雰囲気を持ち、運筆も静的な傾向のある中期に対し、末期ではその静寂が毀れて運筆の勢いがよく著しく動的な表現に傾いていくと定義された。さらに、そうした変化を「戦國から桃山時代に亘る殺伐で活氣に富む時世のおのづからなる反映」と解釈、その例証として雪村画を引き合いに出しながら藝愛画の諸特徴と時代的傾向において共通点のあることを指摘された。そして結論として、藝愛を「室町水墨畫の變遷途上、桃山期に近づく一種のバロック化とも称すべき傾向を個性化した特殊の作家」と位置づけられたのであった。こうした氏の説がのちの研究者たちに強い影響を及ぼしたことは既に述べた如くだが、この見方は現在でも十分な説得力を保持しているように思われる。もちろん、画家個人の資質や境遇、活動地域などの違いによって、画風から推定される活躍時期に多少のずれが生じる可能性は全くないとはいえ

〔表2〕藝愛作品リスト

番号	作品名	材質・形状	寸法(単位のないものはcm)	「藝愛」朱文重那方印	「頓首」朱文方印	所蔵(一)は旧蔵者	図版掲載誌
1	花鳥図屏風(挿図4)	紙本着色・六曲二双	(各)五尺一寸八分×一丈三尺五分	○種類不明		所蔵(一)は旧蔵者	『國華』一九九・『日本畫大成』三
2	花鳥図(挿図5) 牡丹に蝶図 芙蓉に小禽図 萱草に小禽図(木版印刷) 芥子に小禽図 蜀葵に小禽図 ※桜に山鳩図 ※桃に山鳩図 ※芦に鯉蟹図 ※桜に双雀図 ※枯木に小禽図	絹本着色・一幅 同右 同右 同右 同右 同右 同右 同右 同右 同右	四八・五×三二・一 同右 同右 同右 同右 同右 同右 同右 同右 同右	○後印か ○後印か ○後印か ○後印か ○後印か ○後印か ○後印か ○後印か ○後印か ○後印か		(藤井徳義) (川崎男爵家) (川崎男爵家) 個人蔵 (藤井徳義) 個人蔵 個人蔵 京都国立博物館 個人蔵	『長春閣鑒賞』・『國華』七〇四 『長春閣鑒賞』 『長春閣鑒賞』 『長春閣鑒賞』 『國華』七〇四
3	※四季花鳥図屏風(カラー図版1・2)	紙本着色・六曲二双	(各)一〇四九×三四六六	(切離) ○後印		京都国立博物館	
4	▲牡丹に雀図	紙本着色・一幅	八六・一×二二・七	○後印	○後印	ポストン美術館	松下隆章「室町水墨画」第一輯「花鳥画の世界」二
5	▲花鳥図屏風	紙本着色・六曲二双	(各)一五七・二×三三三〇	○後印		根津美術館	根津美術館「室町時代水墨画の系譜」展目録
6	▲牡丹に猫図	紙本着色・一幅	九・五×三〇・五	○後印		東京国立博物館	東京美術倶楽部「伯爵徳川家御蔵品入札目録」 『水墨美術大系』六
7	会席二十五ヶ条禁制下絵花鳥図(挿図1)	紙本着色・一幅	四・一×四九・二	○後印		個人蔵	『水墨美術大系』六・『日本美術絵画全集』二 『水墨美術大系』六・『日本美術絵画全集』二 『雲州餘彩』・『國華』八二六 『雲州餘彩』 『雲州餘彩』 『雲州餘彩』
8	花鳥図(挿図3) 柳に燕図 梅に小禽図 栢栢に丹帯鳥図 黄葵に小禽図 芙蓉に小禽図 椿に叭々鳥図	紙本着色・一幅 同右 同右 同右 同右 同右 同右	一〇七・〇×四九・二 一〇七・七×四九・三 一一・〇×四七・〇 三三・五寸五分×一尺五寸五分 同右 三三・四寸四分×一尺五寸七分	○後印 ○後印 ○後印 ○後印 ○後印 ○後印 ○後印		フリーア美術館 メトロポリタン美術館 パーク・コレクション (個人蔵) (田林綱太) (清海復三郎) 福井県立美術館 ドックカー・コレクション (不明) ベルリン東洋美術館 正木美術館 (平瀬亀之助) 正木美術館 個人蔵 (福井・松平侯爵家) 個人蔵 大徳寺 個人蔵	『在外秘宝』・『在外至宝』 『在外秘宝』 リッチモンド美術館「JEWEL RIVERS」展目録 松下隆章「室町水墨画」第一輯 『星岡』八一 大阪市立美術館「第三回名寶展圖録」 福井県立若狭歴史民俗資料館「中世若狭を駆ける」展目録 大阪市立美術館「ドックカー・コレクション水墨画作品展」目録 『國華』二二五・『日本畫大成』三 京都国立博物館「ベルリン東洋美術館名品展」目録 『日本美術絵画全集』二 『國華』一五七・松下隆章「室町水墨画」第一輯 『日本美術絵画全集』二 『日本美術絵画全集』二 東京美術倶楽部「舊越前福井城主松平侯爵家所蔵品入札」 根津美術館「室町時代水墨画の系譜」展目録 『國華』八二六 大徳寺「大徳寺の名宝」曝涼品図録 栃木県立博物館「寒山拾得」展目録 根津美術館「室町時代水墨画の系譜」展目録
9	柳に小禽図(挿図6)	紙本着色・一面	一一・〇×五・一〇	○後印			
10	粟に雀図(挿図7)	紙本着色・一幅	一〇〇・八×四四・〇	○後印			
11	粟に雀図(挿図8)	紙本着色・一幅	八三・一×四六・二	○後印			
12	竹に小禽図(挿図9)	紙本着色・一幅	六〇・二×三二・五	○後印			
13	蓮葉小禽図(挿図10)	紙本着色・一幅	(各)三尺七寸×一尺六寸七分	○後印			
14	月梅図(挿図11)	紙本着色・一幅	一尺四寸三分×一尺七寸三分	○後印			
15	松に鷹図(挿図12)	紙本着色・一幅	一一・一八×五二・八	○後印			
16	松に鷹図(挿図13)	紙本着色・一幅	三三・六×四二・五	○後印			
17	松に鷹図(挿図14)	紙本着色・一幅	不明	○後印			
18	龍虎図(挿図15)	紙本着色・一幅	(各)一〇七・五×四七・五	○後印			
19	▲花鳥図屏風	紙本着色・六曲二双	一五七・二×三三三・〇	○後印	○		
20	山水図(挿図16)	紙本着色・二幅	(各)四四・九×三〇・一	○後印	○		
21	山水図(挿図17)	紙本着色・二幅	(各)六五・三×三三・五	○後印			
22	山水図巻(挿図18)	紙本着色・一巻	三九・三×九四・三〇	○後印	○		
23	▲山水図(挿図19)	紙本着色・一幅	(各)五尺一寸八分×三尺六寸三分	○後印			
24	▲山水図	紙本着色・一幅	三七・五×二五・九	○後印			
25	▲山水図	紙本着色・一幅	四・四×二七・四	○後印			
26	喝石岩図(挿図20)	紙本着色・一幅	五・三×七六・四	○後印			
27	寒山拾得図(挿図21)	紙本着色・二幅	(各)三四・三×一八・四	○後印			
28	寒山拾得図(挿図22)	紙本着色・一幅	二七・四×四〇・三	○後印			

※印は未紹介 ▲印は疑問作を示す。○印はその印が捺されていること。◎印は基準印(すべて同印)を示す。

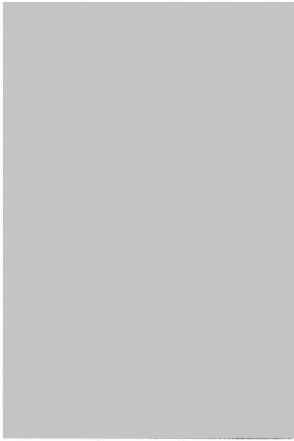


挿図4 花鳥図屏風(1)

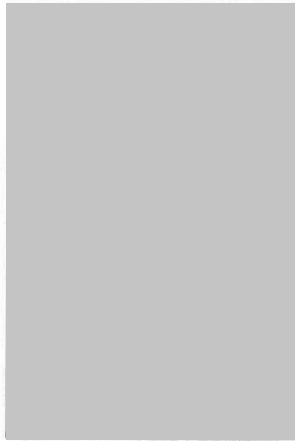
ないし、そのためにある程度の幅をもたせて捉えておく必要がある。だが大局的にみた場合、藝愛の画風が室町末期を想わせる特徴を備えていること、換言すれば藝愛の活躍時期を仮にその頃に置いたとしても、画風との間に矛盾が生じないことだけは確かである。

その確認の意味も込め、しばらく藝愛の遺作の方に目を向けてみることにしよう。「表2」が未紹介もしくはそれに準じるもの(※印)も加えた、その作品リストである。冒頭でも触れたようにこれまでで紹介された作品の中には藝愛筆とするのを躊躇させるものも含まれているが、一応それらもリストに加え、作品名の前に▲印を付した。それら疑問視される作品については、その判断理由を「注」に述べておいたのでご参照いただきたい¹³⁾。

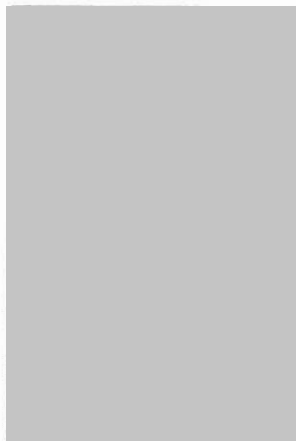
「表2」を概観すると、まず画題の上では花鳥、山水、人物、走獣があり、水墨画の基本的な画題はひと通りこなしていたことがわかる。中でも目立って多いのは「会席二十五ヶ条禁制下絵花鳥図」(7)の如き行体手法の花鳥図であって、すべての遺作中、ほぼ半数を占めることになる。また行体花鳥図ほど多くはないが、楷体の著色花鳥図も藝愛は手掛けており、姫路の酒井伯爵家に伝来した有名な「花鳥図屏風」(1 挿図4)やもと押絵貼り小屏風に貼付されていたと思しい川崎男爵



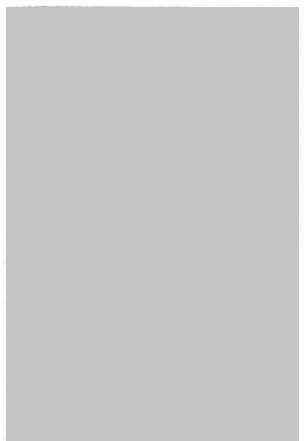
芥子に小禽図



萱草に小禽図 (木版印刷)



芙蓉に小禽図



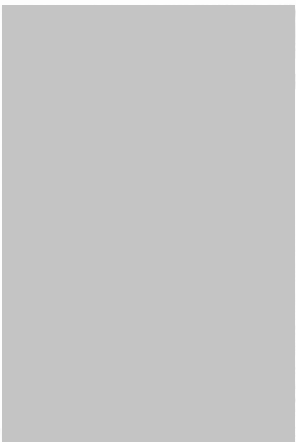
牡丹に蝶図



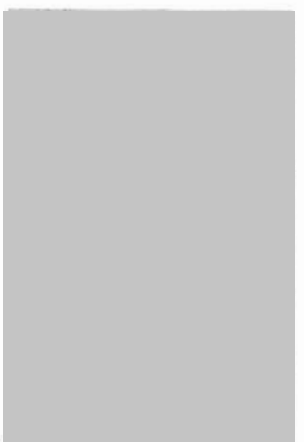
芦に鯉蟹図



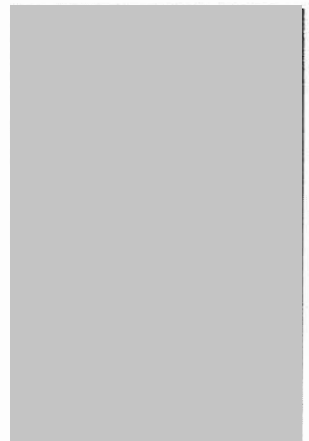
桃に山鳩図



桜に山鳩図



蜀葵に小禽図



枯木に小禽図

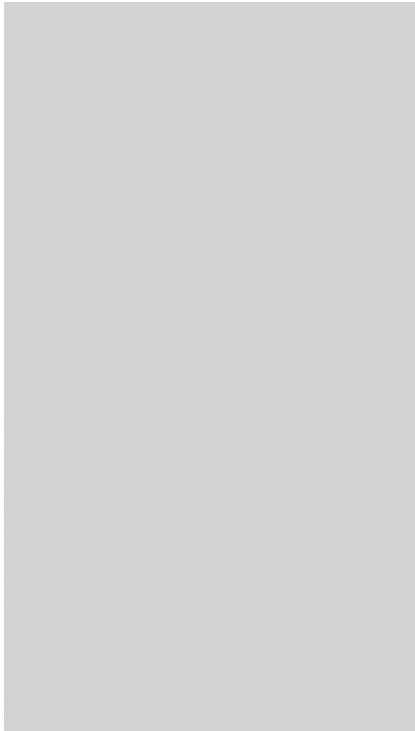


梔に双雀図

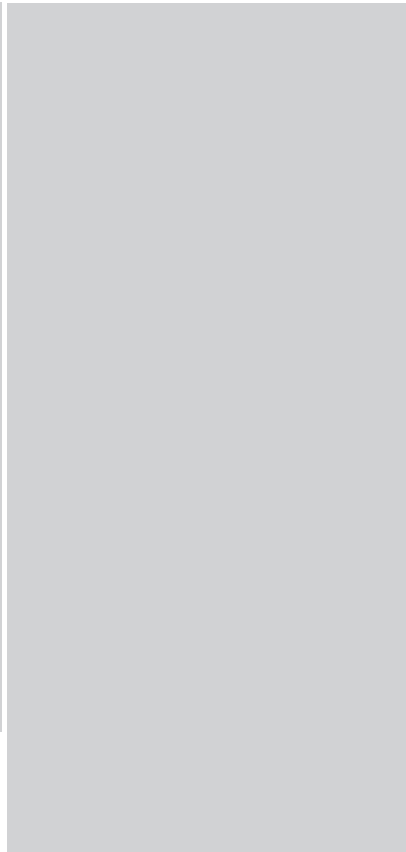
挿図5 花鳥図(2)

家旧蔵の「花鳥図」(2) 挿図5)のほか、近時新出をみた「四季花鳥図屏風」(3) カラー図版1・2)などもある。とくに(3)は印が切除されているものの、(1)や(2)と配される景物の種類やその形態、筆法を酷似させる大作で、目下、所在の判明する藝愛画にあつては唯一の大画面の遺品となるものである。これら楷体花鳥図もまた、藝愛の得意とするものであつたと考えてよいだろう。

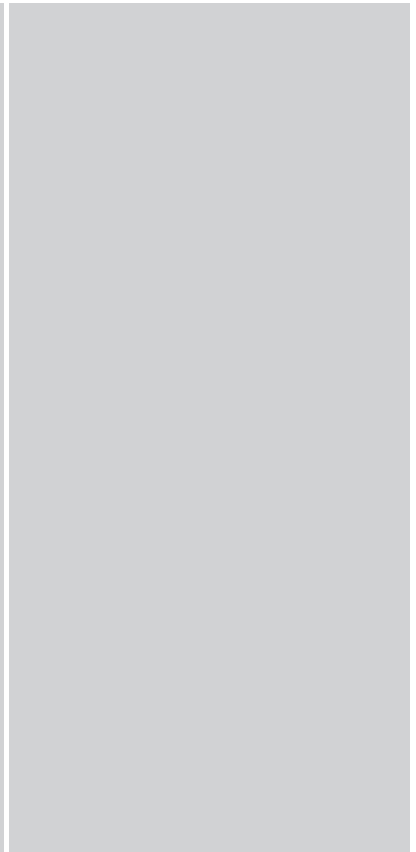
山水図の遺作としては今のところ四点が確認されるが、ここでは「山水図巻」(22 挿図18)と「山水図」(23 挿図19)を取り上げてみたい。このうち(22)は図の冒頭と末尾に二箇所、図中に二箇所の計四箇所に藝愛印を捺すもので、図の散佚を防ぐためか、後二印



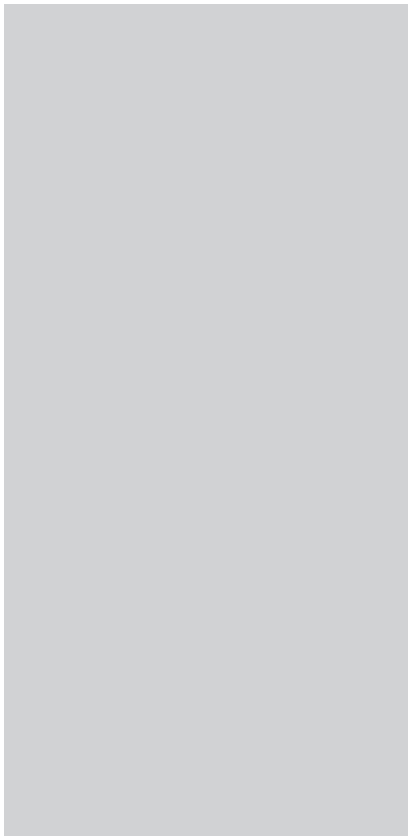
挿図 8 粟に雀図(11)
(Collection of the Mary and Jackson Burke Foundation)



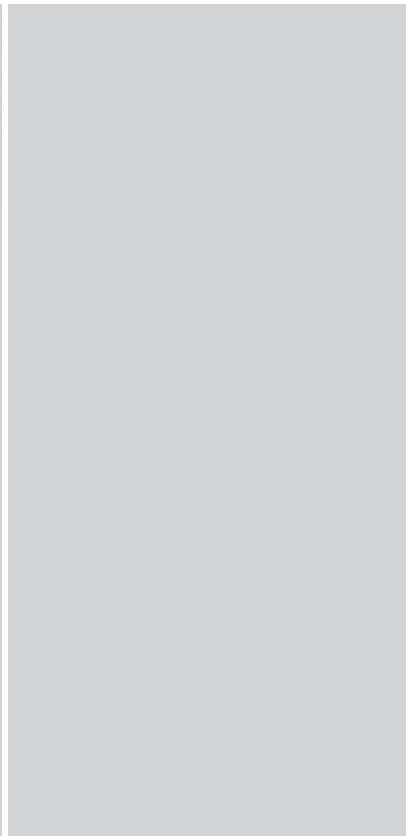
挿図 7 粟に雀図(10)



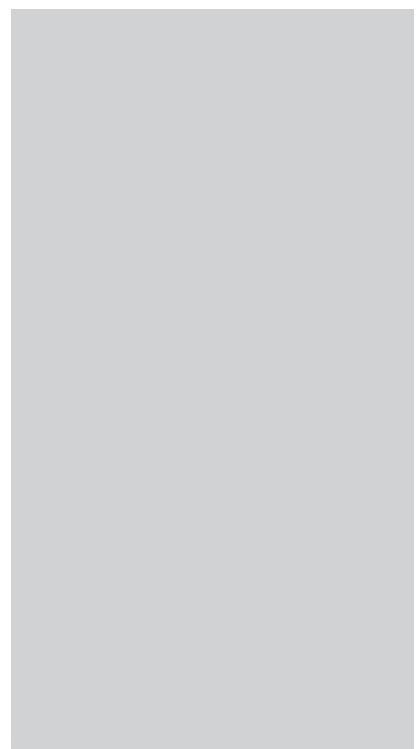
挿図 6 柳に小禽図(9)

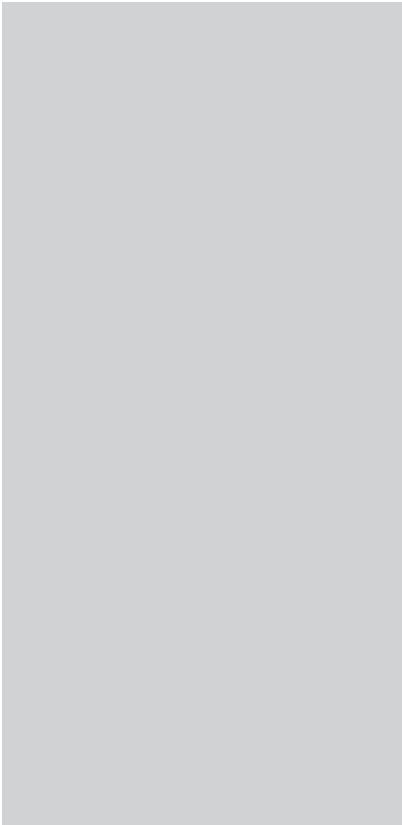


挿図10 蓮鷺小禽図(13)

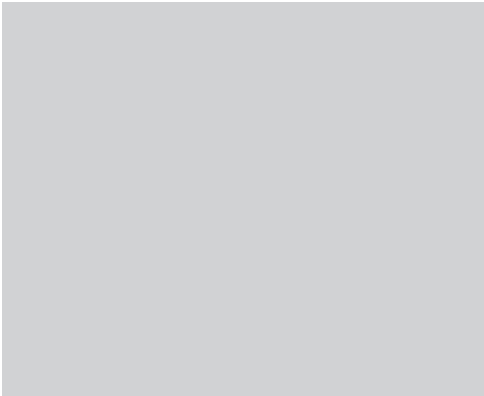


挿図 9 竹に小禽図(12)

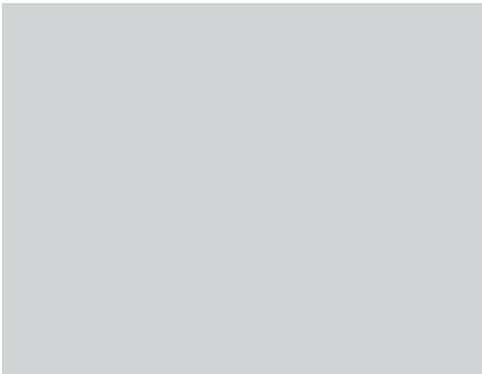




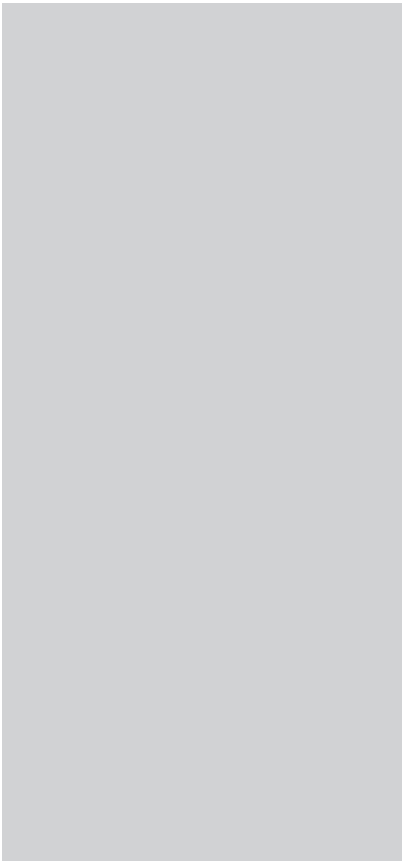
挿図14 松に鷹図(17)



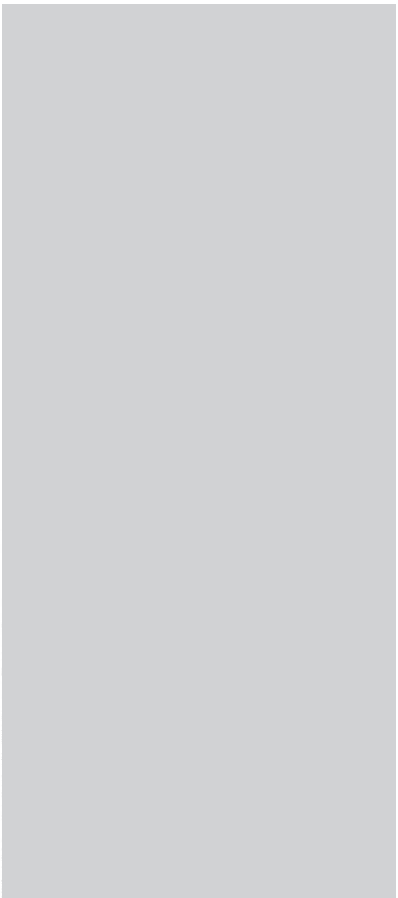
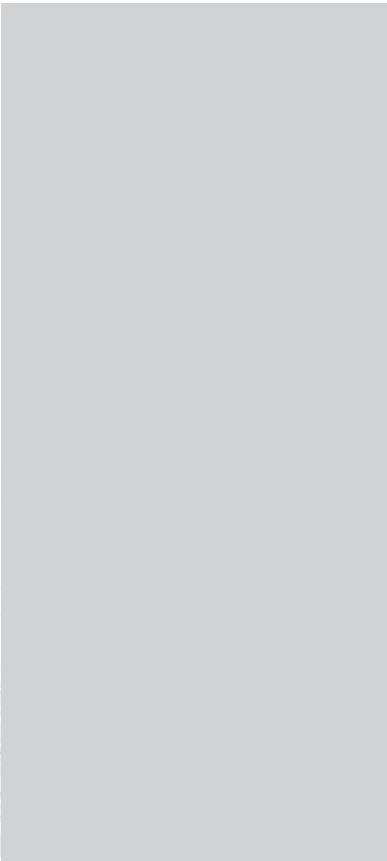
挿図11 月梅図(14)



挿図13 松に鷹図(16)

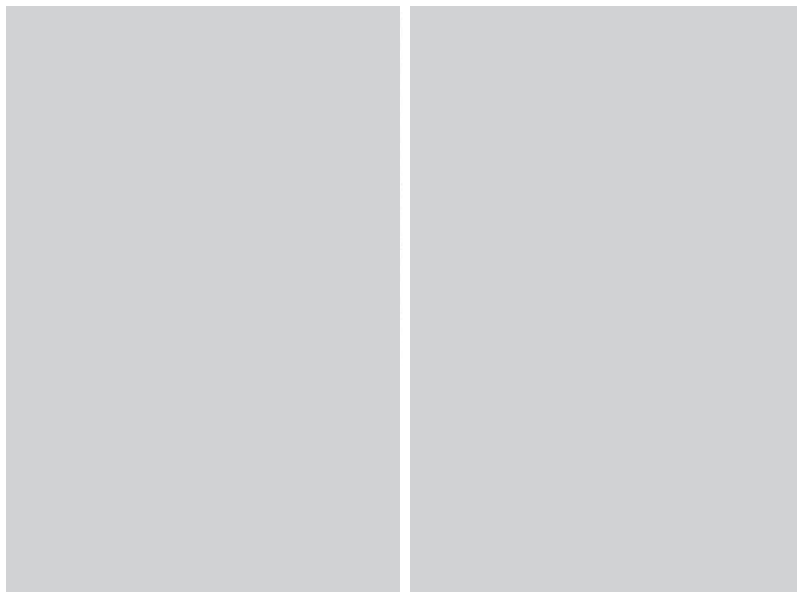


挿図15 龍虎図(18)

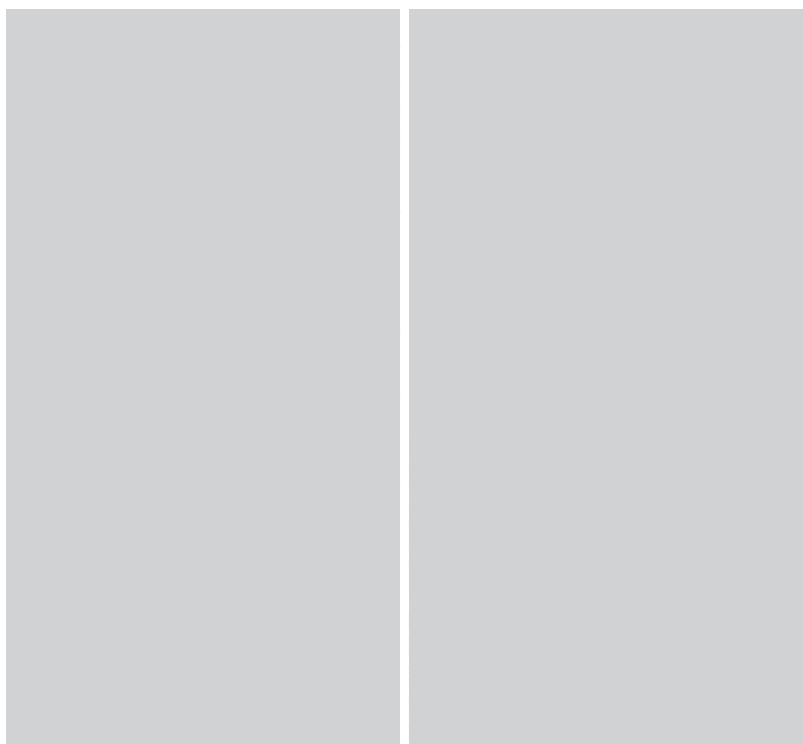


挿図12 松に鷹図(15)

は紙継ぎの部分にちようど割り印風に押印されている。その点からみて、本来は画本として用いるべく制作されたものと思われる。(22)の図様については室町將軍家に伝来した夏珪の山水図卷(夏珪国本)との密接な関連が指摘されており、¹⁶⁾藝愛がそれを直接ないしは間接的に写した可能性が考えられる。他の「山水図」(20・21・23)と扱う景物や筆法を近似させつつも、それらほど「風の動き」(後述)を強調していないのは、たぶんそんな制約によるのである。それはともかく、このような將軍家との関わりを示す遺作の存

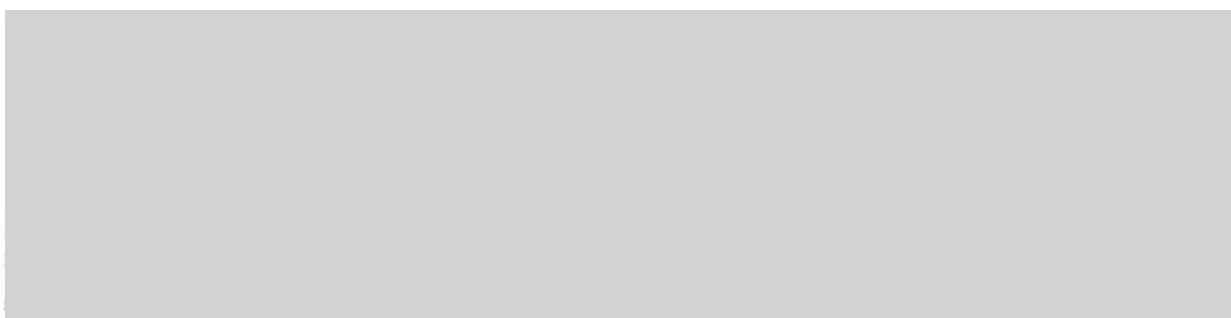


挿図16 山水図(20)



挿図17 山水図(21)

在は、彼が中央画壇との強い結びつきの中で活動していたことを示唆するものとして興味深い。一方、(23)は周文筆として昭和四年の『舊越前福井城主松平侯爵家所藏品入札』(東京美術倶楽部)に載る作品だが、風にしなる柳をはじめ、岩や土坡、遠山、はては点景人物の表現に到るまで、他の「山水

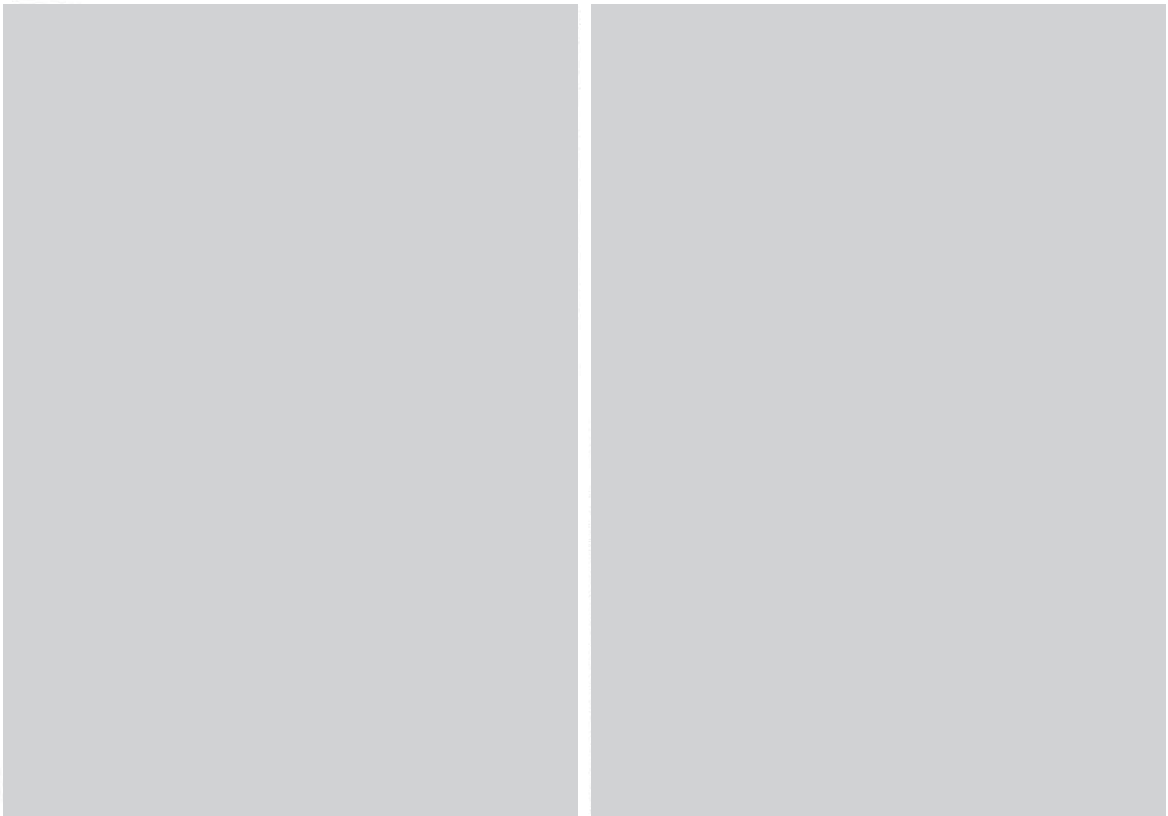


挿図18 山水図卷(22) 部分

図(20・21 挿図16・17)と酷似するのが図版でもわかる。また画面のその寸法(各縦五尺一寸八分、横三尺六寸三分)や図様が左右で寸断されているようにみえることからすると、もとは襖絵の二面分であった可能性が高い。これまで藝愛の障壁画の遺作は紹介されたことがなく、(23)は彼がそれを手掛けたことを示す唯一の作例として重要である。ただしこの絵がどこに設えられていたのかは全く不明であり、また画題が異なることからみて、のちほど検討する大徳寺龍翔寺の障壁画とも関係はないと思われる。

人物図では、目下、楷体手法の「喝石岩図」(26 挿図20)と行体もしくは草体手法による二点の「寒山拾得図」(27・28 挿図21・22)が挙げられるにすぎない。とはいえ、藝愛印を捺す布袋図(後述)と芦葉達磨図がそれぞれ「探幽縮図」(京都国立博物館蔵)と『古画備考』に収録され、¹⁷⁾『本朝画史』(後述するように同書は藝愛と宗栗を同一人視している)にも李安忠に倣うと墨書される胡人乗馬図のことが記録されているので、¹⁸⁾かなり頻繁に描いてはいたようだ。これらのうち胡人乗馬図を除けばすべてが禅宗系の人物図であって、藝愛の扱べき活動の基盤が奈辺にあったかが想像される。その点、大徳寺に所蔵される(26)の存在はとくに注意されてよいだろう。この絵についてはのちほど改めて触れることしたい。

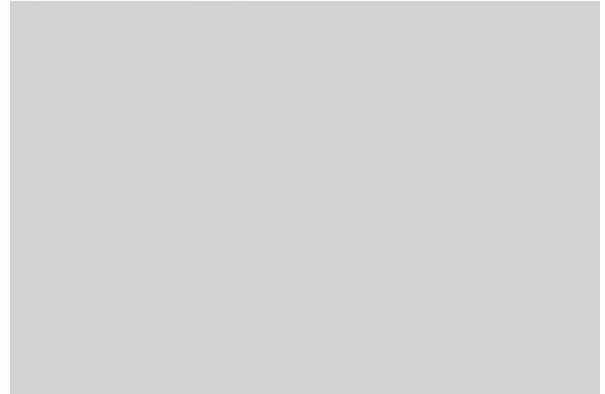
次に、それらの画風の特徴を探っていくことにしよう。まずその構図法に関していえば、厳格でかつ安定感のある点を挙げることができる。例えば二点の大画面花鳥図屏風(1・3)や同じ大画面の「山水図」(23)をみると、双方ともずれや歪みのほとんどない明確なホリゾントが設定されているのがわかる。とくに(3)においては両隻に跨る鳥状の中央景を設けることで左右隻を緊密に連携し、



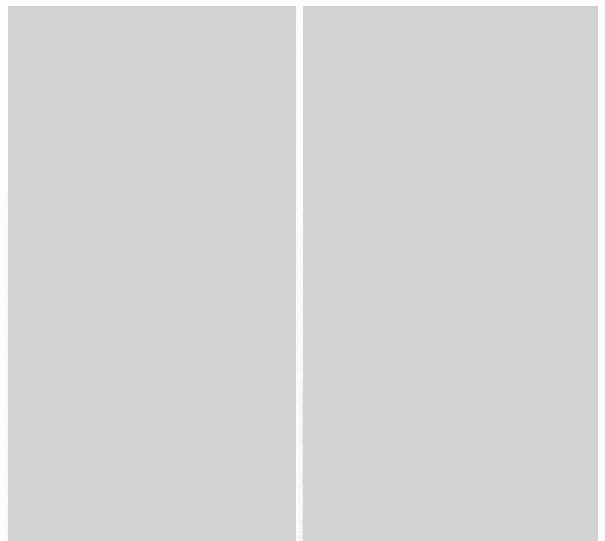
挿図19 山水図(23)

横方向へのスムーズな視線の移動を可能ならしめている。このような安定した構図法わけても中央景を巧みに活用する理知的な構成感覚をもった作品は、十五世紀の遺品の中には適切な例をみない。むしろ、それがひとつの定型となつてあらわれてくるのはおよそ十六世紀の前半頃、狩野元信（一四七七？～一五五九）様式の屏風絵においてである。注目すべきことにそれらと藝愛画を比較してみると、藝愛画の方が背景の余白化と題材の限定整理という点（いうまでもなく、これらは近世に到つてより顕著となる構図上の特色である）で、一歩進んでいるようにすらみうけられる。田中氏は藝愛画の構図法については一切言及されていないが、これらのことは氏の説ならびに筆者の仮説を補強する材料のひとつとならう。

細部表現に目を移すと、楷体画では岩や樹木、土坡などが直線を基調とする甚だ鋭利な筆線によりあらわされているのがわかる。中



挿図20 喝石岩図(26)



挿図21 寒山拾得図(27)



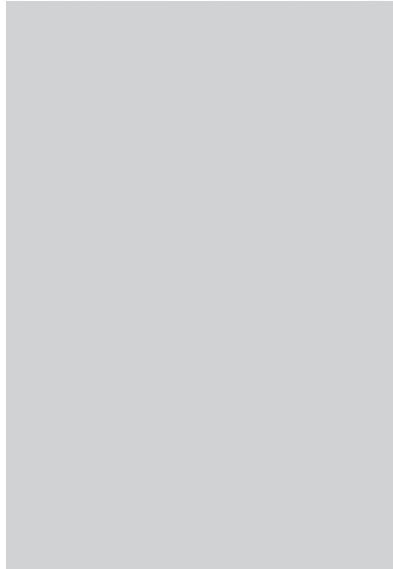
挿図22 寒山拾得図(28)

ある。対して、行体画では楷体画のようなぎすぎすした感じは薄まり、むしろ伸びやかさが強調されているが、切れ味の鋭さは不変である。またそうした筆遣いに加え、没骨描としてはやや説明的な表現や墨色の単調さも指摘できる。そのせいか全体に明快さが強まる傾向があり、滋潤とした雰囲気はあまり感じられない。その点では相阿弥（？～一五二五）や単庵智伝ら阿弥派が得意としたと思しきこの種の花鳥図よりも、むしろ元信ら狩野派が描くそれに近いといえるかもしれない。従来、藝愛と藝阿弥（一四三二～一八五）の名が似ているとの理由から藝愛を阿弥派の系列の中で捉えようとするむきもあるが、首肯できない。このことは、いくぶん弛緩した点に特徴のある阿弥派の大画面構図法に対し、藝愛のそれが狩野派ばりの厳格さを有していることから明らかであろう。

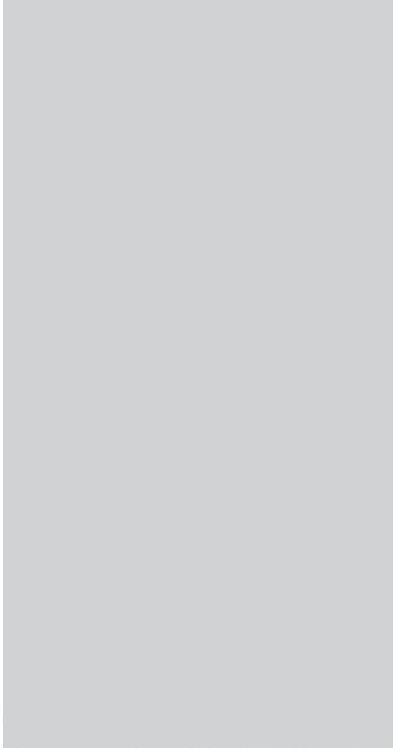
もうひとつ、藝愛画の際立った特徴として指摘しておきたいのは、

でもゴツゴツした質感と立体感を併せもつ岩の表現は印象深い、おそらくこれは明時代の山水図や花鳥図などに学んだ「名残り」と解すべきものであらう。楷体の花鳥図（1～3）や「山水図」（21）、「喝石岩図」（26）の岩などはその好例で

樹木や草花などにみる特異な形態表現である。例えばふたつの花鳥
 図屏風（1・3）に描かれた松・桃・椿、「山水図」（20・21・23）の
 柳や出雲大社旧蔵本（8）の石榴・柳・芙蓉などはその典型とい
 うべきもので、ちよつど折からの突風を受け、倒れんばかりに傾い
 ているような、そんな風情である。『日本畫大成』の解説子は「花鳥
 図屏風」（1）をして「風の趣を現はした畫」と評し、田中氏も「蓮
 鷺小禽図」（13 挿図10）について「風聲を畫く」と述べられている²²
 が、まさにその通りだと思ふ。切れ味鋭い筆さばきとともに、藝愛



挿図23 藝愛印および頓首印
 (22の印、原寸大)



挿図24 宗栗の署名および藝愛印

面に激しい躍動感をもたらしているのは、ほかならぬこの「風の動
 き」なのである。古来、風雨山水図とか瀟湘八景の遠浦帰帆図のよ
 うに、風を重要な題材として描く作品はある。しかし「風の表出」
 がひとりの画家の個性として認識できる例となると、やはり雪村画
 くらいしか思いつかない。その点からすれば、藝愛は幾多の能才を
 抱える室町画壇の中でもとくに抜きん出た、個性豊かな画家とい
 うことができよう。

今のところ筆者は、藝愛がなにゆえ風を表現することにかくも執
 着したのかという問題に対し、明確な解答をもちあわせていない。
 何か触発されるような作品があったのか、それとも彼の置かれた境
 遇と関連するのかなど、空しい想像を巡らすばかりである。田中氏
 が指摘されたように、広い見地に立てば、確かに藝愛の個性的な画
 風は室町時代末期のバロック化現象として捉えられるものではある。
 しかし、それがそのまま先の問題の答えになりえないのはいうま
 でもなからう。今後の課題としたい。²³

画風検討の締め括りとして、藝愛の使用した印について簡単に触
 れておきたい。このたびの考察で基準作と判断された作品のほとん
 どに捺されるのが、前節でも触れた「藝愛」朱文重廓方印（挿図？
 ・23）である。また使用例は少ないものの、上下が逆に捺される
 「頓首」朱文方印（挿図23）があり、目下、この二印が基準印とみ
 なされる。頓首とは頭を地に着けて敬意を表すという意味で、画家
 印としては特殊だが、雪舟の弟子の如水宗淵が「頓首再拜」印を用
 いているので、全く例がないわけではないようだ。また上下逆捺し
 の意味についてはこれまで明確な理由づけがなされたことはなく、
 今のところ筆者にも思い当たるところはない。

なお、後でも触れる『本朝画史』の「画印」の項には「小栗宗栗」の署名を伴う「藝愛」朱文重廓方印が写し取られているが（挿図24）、この印は基準印とは別のタイプの印で「愛」字の篆刻に違いがある）、後述する『弁玉集』や『古画備考』にも同タイプの印が収録されている。またこれと同じタイプの印を捺す作例としては「牡丹に雀図」（4）と「牡丹に猫図」（6）、「山水図」（25）があるが、三点とも▲印を付したように藝愛真筆とするには問題の多いもので、このうち（4）の印は明らか後印である。となると「小栗宗栗」の署名の方も疑わしいことになるが、ただ（6）はかなり忠実な藝愛画のコピーとみなされるため、このタイプの印を藝愛が実際に用いていた可能性は考えられる。後考に待つべきであろう。

二 宗栗の位牌

前節まで専ら藝愛の作品をもって彼の活躍時期を検討してきたが、その藝愛との同人説が囁かれる宗栗の側の史料にも活躍時期を想定させるものがある。これまでの藝愛研究において頻繁に取り上げられてきた、若狭小浜の地に遺る宗栗の位牌である。この位牌は宗栗の後裔にあたる小浜の小栗家によって作られたもので、同家の菩提寺である小浜長源寺山内の光全寺に安置されている。小栗家は明治に入って廃絶したようだが、その家系からは鶴阜（一七〇七〜六六）・常山（一七六三〜八四）・十州（？〜一八一）ら有名な文人が輩出するなどこの地の名家であったことが知られる。位牌の表には中央に「先祖代々諸聖靈 各靈」の文字、その向かって右上に「小栗宗丹」、左上に「小栗宗栗」とあり、その下にそれぞれ二名ず

つの名（宗源・妙運夫妻と了源・妙源夫妻）が刻まれている。裏には各人の忌日が記されており、宗湛のそれは文明十八年（一四八六）八月十五日、注目の宗栗のそれは弘治二年（一五五六）二月八日とある。また残る四人の中で忌日が最も後れるのは妙源の寛文十二年（一六七二）七月三日であるので、この位牌は寛文十二年以降に作られたことになるわけだ。従来、その作期としては寛文十二年をあまり隔たらぬ頃が想定されているが、近親者の供養という位牌作成の目的からしてもこの見方は首肯できる。

さて、宗栗の没年として記される弘治二年は先の検討結果とも符合しまことに都合がよいが、問題ははたしてこの没年が藝愛のそれとして捉えられるか否かということである。位牌には宗栗とあつて藝愛とは記されていないからだ。要するに、当時、小栗家の人々の間に宗栗を藝愛とする認識があったか否かが問われているわけである。これまでこの点について言及されたことはないようだが、両者の異同問題を考えていく上でも重要な検討事項なのではあるまいか。結論から先に述べると、同一人物と考えていた可能性は高そうだが、そのことは、若狭と宗栗の地縁的繋がりを語るふたつの史料から推測できる。はじめに取り上げるのは、元禄六年（一六九三）に刊行された『本朝画史』の宗栗伝である。

小栗宗栗 或曰、宗丹之子、未詳。亦得周文之法。世其学。然無風致。又不見諸類。近觀胡人乘馬之図（画後書傲李、安忠之筆）、有李安忠之骨氣而甚佳。吾聞之若州人。曰、彼地宗栗之筆跡多矣。有故而住彼地乎。晚年寓居大徳寺、当時所画者多矣。

著者である狩野永納（一六三一〜九七）は藝愛・宗栗同人説を唱えた人物であって、既に触れたように『本朝画史』の「画印」に宗栗の署名を伴う藝愛印を収録したり、藝愛の「山水図巻」(22)に宗栗筆の題簽を添えたりもしている³⁰。また藝愛画に対する鑑識眼も確かであったようで、そこに記される「風致無し」(趣がない)という評言は例えば「山水図」(20)や「山水図」(21)などの画風を思い浮かべればよいだろう。宗栗伝の内容は前半部が宗栗の出自や師承関係、今述べた画風等にあてられるが、後半部には永納が「若州人」から聞いた話として、宗栗の絵が若狭に数多く遺るといふ記事載せる。またその話から永納は、宗栗が一時期、同地に住したのではないかとも記しているが、むしろこれは単なる憶測にすぎない。しかしここで見逃してならないのは、永納のこの言によって、「若州人」もまた宗栗と藝愛を同一人視していたことがはっきりすることである。もし両者の認識に違いがあつたとすれば、「宗栗が若狭に住した」などと永納が推測するはずはないからだ。この点をまず確認しておきたい。

加えて、そんな「若州人」の話を裏づける史料が『本朝画史』をわずかに遡る延宝年間（一六七三〜八二）に小浜の地で編まれている。小浜藩医・牧田近俊が藩に提出した地誌『若狭郡県志』の「貢進部 古器部」に載る、「小栗宗栗絵」なる一文である³¹。

小栗宗栗絵

宗栗、小栗氏ニシテ而小浜之人也性好二画図ヲ一旦入レ明ニ帰朝之後多ク画ニ異朝ノ之宮殿仏閣及ヒ人物之形装ニ云

題名が「宗栗」ではなく、「宗栗絵」になっていることに注意されたい。この一文が「古器部」に収載されることからみても、当時宗栗筆と伝える藝愛の絵が若狭の地にあつたのは間違いない³²。現に、中国風の宮殿や仏閣、人物を描いたといふ記事の内容は既にみた藝愛の山水図や人物図を彷彿させるし、宗栗に入明の伝承（たぶん俗説だろう）があることも藝愛画に明画学習の跡が強く看取されたことをもってすれば十分に納得できる。となれば、同じ頃、同じ若狭の地（とくに小浜という狭い領域）に住んでいた小栗家の人々が、「若州人」や近俊らと異なる認識をもっていた可能性は薄い。むしろふたりの認識は、もとを正せば彼ら小栗家の人々のそれを反映したものであつたとさえいえるのではあるまいか。従って、位牌に記される弘治二年二月八日という宗栗の忌日は、小栗家の人々が宗栗と考えていた藝愛の忌日であつたとみなされるわけである。

ところでこの忌日の信憑性についてだが、位牌の作期がその忌日より大幅に後れることや、宗湛の忌日に誤りがあることもあつて（文明十三年三月九日が正しい³³）、全面的には信用できないというのがこれまでの大方の見方である。とくに「会席二十五ヶ条禁制下絵花鳥図」(7)の公表以後は、ほとんど顧みられることすらなくなつてしまつたかにみえる。しかしながら、同じ長源寺内に立つ鶴阜の顕彰碑に「小栗宗栗四世孫」とある如く、小栗家では宗湛よりはむしろ宗栗の存在を重んじ、家祖として仰いでいたといふ指摘が既に³⁴ある。とすれば、同家の人々が宗湛の忌日を正確に把握していなかつたとしてもとくに異とするにはあたらなわけである（にもかかわらず、宗湛の名が位牌に刻まれたのは家系の権威づけのためと解釈さ

れる)。もちろん、その位牌は藝愛没後まもなくの頃に作られたものではないため、決定的な史料となしえないことに変わりはない。だが藝愛の活躍時期が後れる可能性が高まった今、この弘治二年という没年は改めて注目される必要があると思う。仮にこの没年を信じれば、藝愛を、文明十三年（一四八二）に六十九歳で他界した宗湛の子と考えるのは無理がある。むしろ世代の上でいえば、ちょうど孫あたり（例えば宗継の子）が相応しいのではなからうか。³⁵

四 龍翔寺障壁画

もうひとつ、宗栗の側の史料の中に活躍時期を推測させるものがある。大徳寺山内の龍翔寺で宗栗が行ったと伝えられる障壁画制作である。残念なことに同寺障壁画は文化十三年（一八一六）の火災で失われたため、³⁶実作品をもってその真偽を確かめることはできないが、幸いその概要については『大徳寺文書』（大徳寺蔵）や寺誌類等の記録からうかがい知られる。これまで全く検討されたことがない画事だけに、藝愛が手掛けた可能性を探ってみる必要があるだろう。

まずは龍翔寺の概要を記すことから始めよう。龍翔寺は大徳寺を開いた宗峰妙超の師・南浦紹明（円通大応国師）の塔所として師の寂後の延慶二年（一一三〇九）、後宇多天皇が西京の安井の地に建立したことに始まる。それ以降、南浦門派の有力寺院として存続したが、大永七年（一一五二七）桂川付近での兵火で伽藍を失い荒廃してしまう。そのため、天文七年（一一五三八）に大徳寺住持職（第九十四世）に就いた天啓宗欽（一四八六〜一五五二）が中心となって大徳寺山内への移転再興が計画された。後述するように宗栗が障壁画

を描いたと伝える方丈は、ほかならぬこの移転再興時の建物である。同寺再建の経緯については、『大徳寺文書』によってその概略がわかる。まず天文八年（一一五三九）六月二日、大徳寺西隣に所在した白毫寺（天台宗寺院）の地を購入してその敷地としたのを手始め³⁷に、翌年の三月十一日には幕府から移転再建の許可を得るとともに寺領・敷地等を安堵されている。³⁸また天文十年（一一五四一）三月十五日には後奈良天皇から同様の認可を得、さらに四月二十八日には当時既に山口法泉寺領となっていた龍翔寺領（長門国阿内包光名）の還付を大内義隆に請うべく、その斡旋を山口龍福寺の住持・玉堂宗條に依頼している。³⁹玉堂は大徳寺第九十二世住持を務めた龍源派の僧で、同じ龍源派に属する天啓とは近い間柄であった。しかしこの問題はなかなか進展せず、翌年（一一五四二）二月十日に重ねて要請した結果、⁴⁰二ヶ月ばかり後によりやく義隆の同意を得ることになった。⁴¹そして七月十六日には義隆の寺領還付を讃える後奈良天皇の女房奉書が出され、⁴²また天啓も同月二十八日、還付の礼として檀紙十帖と狩野筆の扇子二本を義隆に贈っている。⁴³因みに、狩野筆の扇子の記事はこれまでの元信研究では取り上げられたことのない史料である。

さて、問題は建物の建立時期であるが、この点については先述した玉堂への斡旋依頼状案（第一回目、天文十年四月二十八日）の中に「春來再造之段」とあるところから、翌天文十一年の春に着工を予定していたことがわかる。事実、二度目の斡旋依頼状案（天文十一年二月十日）に「正月十一作事始」、また九日後の玉堂宛ての天啓書状案（同年二月十九日）に「當月礎、來月初上棟」とみえるので、⁴⁴予定通りに工事が始まったことが了解される。尤も、その後の経過

や正確な落成時期については不明だが、『言継卿記』天文十四年（二五四五）九月十九日条に「大徳寺へ入院見物に罷向、龍翔寺興林等見物了」とあることは注意されてよい。つまりこの日、大徳寺で行われた松斎宗任の住持就任式に参列した公家の山科言継は、その足で興臨院とともに龍翔寺を見物しているの（たぶん、興臨院の住持であった天啓の招きによるものであろう）、遅くともこの頃までに建物は完成していたとみなされるわけだ。従って、龍翔寺の落成時期の一応の上限は天文十一年（二五四二）の末頃か遅くとも翌年あたり、下限は同十四年の九月ということになる。もしそこに宗栗が障壁画を描いたとすれば、必然的にこの再建時かないしはそれ以降となるわけで、先に推定した藝愛の活躍時期とも矛盾しない。これにより、藝愛が描いたとしてもおかしくない、いわば最低条件は確保されたといえよう。また第二節の考察で明らかとなったように、藝愛は実際に障壁画を手掛けてもいるので、その点も問題はないことになる。

次に、宗栗が龍翔寺に揮毫したと伝える史料をみていこう。それを記す史料としては画伝類や大徳寺関係の寺誌類など多くを数えるが、まずは画伝類の中で宗栗の画風にも具体的に触れる『画工譜略』の宗栗伝を取り上げてみたい。

小栗宗栗^{〔宗〕} 宗丹^{〔丹〕}之子也都人為壯觀畫法必風含大徳寺龍翔寺方丈畫

『画工譜略』は狩野派の画家・素川信政（一六〇七―五八）が慶安二年（一六四九）に編述した『素川本図絵宝鑑』（現存しない）の抄写本で、江戸時代の画伝類の中では最古のものとされている。ただ

抄写本であるため、写し崩れなどが目立ち、やや意味の通りにくいところがあることも否定しえない。そのことはこの宗栗伝にも指摘できるだろう。

この記事でとくに興味を覚えるのは、「壯觀」「必風含」と宗栗の画風を評したのち龍翔寺方丈画をその遺作として挙げていることだ。「壯觀」はともかく、「必風含」（必ず風を含む）はあまり聞き慣れない特異な評言だが、これが藝愛画の際立った特徴であることは既に指摘した通りである。これに従えば、そこに名の挙がる同寺障壁画もそんな特異な画風の作品であったことになろう。対して、「壯觀」という評言の方は必ずしも藝愛画全般に指摘できる特徴ではないが、ただこれが障壁画という大画面に向けられたものであったとすれば納得できる。素川は晩年に京都に住んでいたことが知られるので、彼が同寺障壁画を実見した可能性は高いといえるであろう。

もうひとつ、画伝類の記事を取り上げてみよう。前節でも触れた『本朝画史』の宗栗伝である。そこに龍翔寺の名は見出せないが、宗栗（つまり永納にあっては藝愛）が晩年に大徳寺に寓居し、その時代に描いた絵が数多く同寺に遺るとして、大徳寺との密接な関係がほのめかされている。永納は『本朝画史』刊行以前、大徳寺に障壁画を描いた可能性が高いので、おそらくその折りにでも実見する機会をもったのであろう。先述した彼の藝愛画に対する鑑識の確かさも勘案すると、当時、大徳寺に藝愛の絵が数多く遺されていたのは間違いないものと思われる。そんな永納が龍翔寺障壁画の作者をどう捉えていたかが記されていないのは残念だが、ともあれ、この記事によって大徳寺と藝愛の間はかなり密接な関係のあったことが偲ばれる。藝愛が禅宗社会と深く関わっていたことは第二節で想定

しておいたが、少なくともそのひとつが大徳寺であった可能性は高そうである。

そんな推測を実作品で裏づけるものに、同じ第二節で取り上げた大徳寺所蔵の「喝石岩図」(26)がある。この(26)は藝愛画にあっては珍しくその伝来が明らかとなるもので、軸背の墨書(「大徳寺常住 平尾宗徹寄進」)から、大徳寺の大檀越であった堺の富商・鯛屋宗徹(？一六〇〇)によって同寺に寄進されたことが知られる。

その時期は定かでないが、彼は永禄八年(一五六五)に田地を、また同じ頃、虚堂智愚の墨跡を同寺に寄進している⁽²⁵⁾ので、あるいはその頃のことではなかったかと想像される。宗徹と藝愛の間に直接的な接触があったか否かまではわからないものの、このように大徳寺と強い結びつきをもつ人物が藝愛の絵を所持していた事実は、先の推測を補強する材料となろう⁽²⁶⁾。なお『本朝画史』の記事の中に宗栗が「晩年に」大徳寺に寓居したというくだりがあったが、永納が何を根拠としてこれを記したかは不明である。あるいは宗栗が京都から若狭へ居を移し、その後再び京都に舞い戻ったという単純な筋道を想定しただけであったのかもしれない。ただ、位牌に記される弘治二年(一五五六)を藝愛の没年とみなし、また彼を龍翔寺障壁画の作者と仮定した場合、同寺への揮毫が他界する十数年前、つまり晩年と呼べる時期にあたることは留意しておきたい事柄である。

ここで、龍翔寺障壁画の内容を寺誌類や地誌類でみてみよう。

〔宝山誌鈔〕(真珠庵蔵・享保五年)

客殿絵 中ノ間 墨絵花鳥 小栗宗律⁽²⁷⁾

礼ノ間 中彩色花鳥 小栗宗丹⁽²⁸⁾

〔紫野大徳寺明細記〕(真珠庵蔵・寛政末年頃)

間之画 中之間 墨絵花鳥 小栗宗丹⁽²⁹⁾筆

礼之間 彩色花鳥 同 宗栗筆

〔都林泉名勝図会〕(寛政十一年)

客殿 墨絵花鳥 小栗宗丹⁽³⁰⁾筆

南ノ間 薄彩色花鳥 同 筆

これらの記事からすると、室中に水墨の花鳥図そして礼之間(「南ノ間」も礼之間を指すものであろう)に著色花鳥図が設えられていたのは間違いない。同じ方丈の、しかも隣り合う室の障壁画の画題がともに花鳥図というのはあまり例がないが、既に指摘したように藝愛が水墨および彩色の花鳥図を得意としていたことを考えると、この構成は注目されてよいだろう。これまでの史料と同じく、やはりここでも藝愛との関連が強く示唆されるわけである。

これに対し、作者名となるとまさに三者三様である。それらを総合すると、どちらの室の障壁画もちょうど宗栗筆と宗湛筆のふた通りの伝承を伴っていたことになるわけで、かなり錯綜した状況にあったことがうかがい知られる。龍翔寺の再建時期からみても宗湛がその作者たりえないのはいうまでもないが、これほど伝承に一貫性がないとなると、その信憑性が疑われても致し方ないところであろう。しかし、もし作者が藝愛であったとすると、こうした状況は起こりうるように思う。というのも、江戸時代には藝愛・宗栗同人説が主張される一方で、藝愛を宗湛とする説も唱えられていたからだ。寛文十二年(一六七二)に編まれた『弁玉集』(著者不詳)などはそ

の一例であって、宗栗の項を設けず、「宗丹」の項に藝愛印を収録していることが知られる。また当時、この説を首肯したのはひとり『弁玉集』の著者ばかりではなかったようで、江戸狩野の総帥・探幽（一六〇二―一七四）もまた既述の布袋図に対し「草丹之由」なる鑑定を下したことが「探幽縮図」の留め書きからわかる。管見では他の画伝類でこの説を採るものはないが、藝愛画で宗湛筆の伝承を伴うものは少なくないので、かなり広く流布していた模様である。その点を考慮すると、小栗の作とするところは同じで、ふたりの名のみがコロコロ入れ替わるといふ不可思議な状況はかえって興味深いものがある。

以上のように、これまで取り上げてきた龍翔寺、大徳寺と宗栗の関係を伝える史料には、そのすべてに藝愛との密接な関連性が指摘されることになった。もちろん個々の内容はどれも状況証拠にすぎないものばかりだが、しかしそれらを総括した場合、藝愛が同寺障壁画の作者である蓋然性はかなり高いと判断される。少なくとも、藝愛が最も有力な作者候補であることは確かであろう。ところが、そうした一方で、作者が宗栗であったことを強く示唆させる史料も残されているのである。『龍宝山誌』（宝永三年）に載る龍翔寺略伝がそれである。

天文年中造、案明中竺用章俊公所撰大応塔銘云、延慶戊申臘月二十九日、師示寂事聞皇上後宇多、哀慕不已、勅諡円通大応国師、乃建寺西京、額云龍翔、塔骨石舍利于寺之後山、塔云普光、庵云祥雲、乃其法嗣松岩友公奏朝所建、定五山十刹、龍翔時為十刹第十位、至応仁都下大乱、寺嬰兵火委子荒蕪者十有余霜、

春浦熙公開廢址建堂宇、以復較規、厥後又将廢壞、天啓歎公奏朝奉繪旨、移之本山、時有宗智・宗栗栗者為玉雲軒檀越戮力修造、其西京安井郷旧址猶祖塔見存、属于本山焉、今龍翔在演法堂正受北

『龍宝山誌』は大徳寺関係の寺誌類のうち最も成立年代が古く、また最も詳しい内容を備えたもので、編述にあたり同寺や諸塔頭所蔵の文書類を調査・引用しているところから、記事の信憑性も高いと考えられている。この略伝はのちに編まれた『紫野大徳寺明細記』や『龍宝山大徳禅寺世譜』（嘉永七年）にもいくぶん省略される形で引用されたりしているが、これまでの藝愛研究では取り上げられたことのない史料である。

この記事で注目すべきは傍線の箇所、つまり龍翔寺再建時に宗智、宗栗というふたりの者が一致協力して修造にあたったというくだりと、宗栗が玉雲軒の檀越であると注記している点である。ここには「小栗宗栗」とは記されていないが、まさか龍翔寺に絡んでふたりの宗栗がいたとも思えないので、まずは同一人物とみて問題はあるまい。またその宗栗が行ったとされる「修造」に関しても、障壁画制作を指すと考えるのが妥当であろう。画伝類には全く記されない独自の、しかも玉雲軒の檀越などという寺でなければ知りえないような内容をもつ点からすると、どうやらこの記事は先の『龍宝山誌』の編述方法通りに作られたとみてよさそうである。試みに略伝の傍線以外の記事を検討しても、例えば「天文年中造」や「厥後又将（中略）移之本山」は先述した『大徳寺文書』をもとにしていることがわかるし、「案明中竺用章（中略）松岩友公奏朝所建」のくだりは、そこに明記される通り、「円通大応国師塔」の銘文からの

引用である。⁶⁹ また「春浦熙公開慶建堂宇、以復叢規」とあるのは、春浦宗熙の法嗣・実伝宗真が記す「正統大宗禪師行状」を参照したと推測できる。⁷⁰ このようにほとんどの記事が同時代もしくはそれに準じる史料に拠っており、もちろん内容の上でも大きな問題はないとなれば、必然的に傍線箇所の記事、つまり障壁画を宗栗が描いたと伝える点についても、それが事実であった可能性は大きいといえよう。先に同寺障壁画の作者である蓋然性が高いと判断された藝愛と、この宗栗。古来、伝えられている如く、両者の関係はやはり密接なようである。この点についてはのちほど改めて触れたいと思う。

ところで、そこに登場する宗智なる人物と玉雲軒だが、今のところ宗智の素性（少なくとも禅僧ではないようだ）については何の手懸かりも得られていない。そのため、彼が行った「修造」がいったい何を意味するのも判然としない。もし彼の実在とその素性が確認できれば、記事の信憑性もいっそう高まると思われるだけに残念である。これに対し、宗栗が檀越であると注記される玉雲軒については、寺誌類その他の史料からその概略がわかる。史料によって記される内容に若干の異同はあるものの、総括すると、玉雲軒は越前平茸保の福源寺内にあった玉雲庵をその前身とし、のちに天啓の弟子の雲叔宗慶（大徳寺第百一世 一四九五―一五六六）が師の塔所として大徳寺山内に再建したものであったようだ。⁷¹ その移転時期については天文年中とするのみで判然としないが、ただ玉雲軒宛の元信書状（『大徳寺文書』）に木沢長政への取りなしを依頼した一文があるので、長政が没した天文十一年（一五四二）三月が一応の下限となる。⁷² 従って、玉雲軒は龍翔寺が建てられる前から既に大徳寺山内に所在していたことになるわけだ。それはともかく、天啓が中心とな

って再建された龍翔寺に宗栗が描き、またその宗栗は天啓の塔所・玉雲軒の檀越でもあった。となれば、龍翔寺の画事に宗栗が抜擢された背景として、天啓の関与を想定するのはごく自然な見方であろう。⁷³ 寺誌類に記される天啓の伝歴はあまりに簡略で、先述した事柄のほかに知られることといえば、彼の出身が能登であったことくらいである。そんな天啓と宗栗がいったいどのような因縁で結びついたかは、今のところ全く不明といわざるをえない。

おわりに

本稿ではとくに藝愛の活躍時期の問題を中心に据えながら考察を進めたが、その過程において従来未検討のまま放置されていた多くの問題に対し、可能な限り検討を加えるように努めた。そうすることによって、これまで厚いベールに閉ざされてきた藝愛の姿が少しでもみえてくるのではないかとという想いが筆者にあったからである。そのため、気づかぬうちに牽強付会に陥ったところもあるいはあつたかもしれない。だが大半の考察を終えた今、藝愛の活躍時期と主たる活動の場がおおよそ想定されたことで、実像のごく一端くらいは提示できたのではないかと考えている。また藝愛の作品全体の包括的な考察を試みたことによって、改めて彼の豊かな個性を確認できたこともひとつの成果であったと思う。残された課題は山積しており、⁷⁴ どこから着手してよいか迷うばかりだが、当面の検討課題として思い当たるのはやはり宗栗との異同問題であろう。最後に、藝愛研究上、最も厄介なこの問題について今の筆者の考えを述べておくことにしたい。

冒頭でも触れたように、両者の異同問題が決着をみない理由としてはそれを明示する確実な史料のないことが挙げられるが、もうひとつの要因として考えられるのは画風面において彼を小栗派と認定しづらい状況があることだ。つまり、比較対象となるべき確実な小栗派の遺作が極端に乏しいため、画風比較が十全に行えないことがまずひとつ。ふたつめは、その唯一の遺作である宗継の旧養徳院障壁画（京都国立博物館蔵）と藝愛画の間に画系の脈絡を示唆させるほどの強い近似性が認められないことである。このことはこれまでその考察を試みた多くの研究者が指摘するところであるし、筆者もまたこれに同意するものである。旧養徳院障壁画との関係もそうだが、宗継と同一人物と筆者が考える遮莫の遺作と比べてもあまり状況は変わらないように思う。⁵⁵ 強いて藝愛と宗継の共通点を挙げるとすれば、双方とも仏画や肖像画の遺作が全く存しないことだが、⁵⁶ 少なくともそれだけで小栗派との関連を想定するのは難しいだろう。従って、こと画風面に関する限り、藝愛を宗栗とする有力な根拠はなく、むしろ否定的な材料の方が目立つわけである。

しかし、それでもなお藝愛は宗栗ではないか、という考えが筆者の中には強くある。前節での龍翔寺障壁画の検討で図らずも浮かび上がったように、その活躍時期や活動の場などふたりの共通点はあまりにも多いからだ。もし両者を別人とみた場合、龍翔寺に障壁画を描いた宗栗は今や大徳寺に何の痕跡も残していないことになるし、それはまた大徳寺に限られたことでもない。要するに、彼の実在を主張するはずの作品が一点も遺されていないことになるわけである。全く起こりえないことではないにしても、不可解ではあるだろう。さらにもうひとつ、小浜の小栗家の人々が宗栗を藝愛と認識してい

た点も重要である。目下、それが確かめられるのは十七世紀も後半頃のことであり、宗栗や藝愛の活躍時期からすると百年以上も後のことになる。この時間的な隔たりは、確かに大きいといえるだろう。もはや宗栗に関する彼らの知識は限られていたと思われるし、もしかすると誤って伝えられる事柄もあったかもしれない。しかし、全く赤の他人ならいざ知らず、宗栗を家祖と仰ぎとりわけ重んじていたのが小栗家の人々であった。そんな彼らが家祖を取り違えて伝えることだけは絶対にならない、と筆者は思うのだが如何であろう。

〈注〉

1 昭和四十四年刊行の『在外秘宝』（学習研究社）の「栗雀図」解説の中で、中村溪男氏は、作品名を明らかにしないものの、「彼（藝愛）の活躍を裏づける長享三年の年記のある作品がある」としている。

2 同書第六巻「如拙・周文・三阿弥」（講談社）の「柳に燕図・梅に小禽図」解説。

3 『雲州餘彩』（藝海社、大正十一年）にもと出雲大社の宝物であったことが明記されている。松江市・個人蔵の二図（「柳に燕図」「梅に小禽図」）にはそれぞれ「慶應三年丁卯七月吉日 小栗宗丹」「安政二年二月吉日 小栗宗丹」の箱書きがあるところから、既に幕末頃には掛幅に改められていたことがわかる。本屏風が出雲大社に伝来した経緯については全く不明だが、北島家文書（村田正志編『出雲国造家文書』、清文堂出版、昭和四十三年）の中に毛利輝元が「土佐将監之屏風一双」を同社に贈進した記録などもあるので、あるいは本図も有力者によって奉納されたものであったかもしれない。なお出雲大社旧蔵本と関連があるかどうかはわからないが、寛永十六年（一六三九）の毛利家「奥御蔵有物覚」（写し）に宗栗筆の花鳥図押絵貼屏風（六曲一双）の記事が載ることを参考のために付記しておく（山口県立美術館の綿田稔氏のご教示による）。この「奥御蔵有物覚」は宗栗の名を記す史料としては今のところ最古のものである。

4 注3で述べたことからすると、もとは出雲大社への奉納品であった可能性も考えられる。

5 この行体あるいは楷体、草体という語は面体方式を成立させた狩野元信以降の作品に対して用いられる場合が多いが、元信画と同じく藝愛画のふた通りの筆法による作品は景物の形態や構図法などきわめて接近した関係にあることが指摘できるので、あえてこの語を用いた次第である。このことは、藝愛の活躍時期が定説のそれよりも後れると考える筆者の仮説を補強する材料のひとつになるものと思われる。

6 金子金治郎『連歌総論』(桜楓社、昭和六十二年)等参照。

7 山田孝雄・星加宗一『連歌法式綱要』(岩波書店、昭和十一年)所収。

8 神宮司廳。吉川弘文館による復刻版(昭和四十二年)参照。

9 本図について触れる論考のほとんどが「宗祇筆」「宗祇の」という風に宗祇自筆本と判断している。ただその中で唯一、玉蟲敏子「室町時代の金銀泥繪と能阿彌筆」「集百句之連歌」(『國華』一一四六号、平成三年)では原本と認めるには検討を必要とするとして慎重な姿勢を取っている点が注目される。

10 『國華』七〇四号、昭和二十五年。

11 『田山方南華甲記念論文集』(田山方南先生華甲記念会、昭和三十八年)所収。

12 『星岡』第八一号、工業図書。

13 楷体花鳥図では三点が疑問作として挙げられる。「牡丹に雀図」(4)はこれまで藝愛の著色花鳥図中、最も鮮やかな彩色をもつとされて有名な作品だが、煩雑で軽い感じのする岩法や牡丹の形態表現、さらに賦彩の仕方も明らかに基準作とは相違する。牡丹の幹にみる細やかな陰影による肉付けや煩雑な岩の表現からすると、作者としては祥啓に連なる鎌倉派あたりが想定できるかもしれない。例えば長柳斎が使用したと伝える印を捺す「玄宗楊貴妃図」(クリーブランド美術館所蔵)の岩などは本図のそれに近いものがある。印は後印である。「花鳥図屏風」(5)は近年発見された藝愛印を捺す大作だが、その画風には狩野派のそれを想わせるものがあり、作期もかなり大幅に後れるようにみうけられる。桃山末から江戸時代初め頃に作期を置く、永徳様式の形式化した作例ではあるまいか。これも印は後印である。これらに対し、

「牡丹に猫図」(6)の印は後印ではないようで、牡丹や蝶の表現なども「四季花鳥図屏風」(3)のそれとかなり近い関係にあることがわかる。しかし筆遣いは鈍く稚拙であって、施された顔料の質もよくない。その点、江戸時代初め頃の藝愛画のコピーと考えるのが妥当と思われる。

行体花鳥図では「花鳥図屏風」(19)が明らかに別筆と判断される。一見、鶴を大きく配するその図様は「花鳥図屏風」(1)と似たところがあるが、その姿態は(1)の方がスリムであり、頭や尾羽根の表現にもはつきりとした違いが見出される。加えて、他の行体画にみるような切れ味鋭い筆さばきは認めがたく、どちらかといえば鈍重で、素人風の稚拙ささえうかがわれなくもない。例えばそれは脆弱な筆線による波打つような土坡(第五・六扇)の表現に顕著であり、同じ土坡を描く「柘榴に寿帯鳥図」(8)のそれとは明らかに異なる。画面全体からうける印象もまことに対照的なもので、明快で動的な藝愛画に対し、幽暗で素朴な雰囲気を用意しているのがわかる。印の付き具合も芳しいものではない。私見によれば(19)の作期は藝愛画よりも遡る可能性があり、またそこに看取される素朴さは阿弥派系の花鳥図のそれに近いところがあるようにみうけられる。

山水図では「山水図」(24)と「山水図」(25)を問題作としたい。とくに(24)の画風は藝愛のそれとは似ても似つかないもので、作期も大幅に後れるものと思われる。また(25)は遠山や樹木の表現などにわずかに藝愛風なところもみえるが、短い筆線を繋ぎ合わせていく神経質な筆遣いや全体にこじんまりとまとまりすぎている点に違和感を覚える。

14 川崎勇爵家旧蔵本(2)は大正三年の『長春閣鑒賞(二)』(國華社)に「十二幀」とあるもので、十二図一組というその数と画面の寸法からみて、当初は六曲一双の小屏風に貼付されていた可能性が高い。十二図のうちこれまで図様が知られていたものは同書および『國華』七〇四号(昭和二十五年)で取り上げられた計五図(そのうち「萱草に小禽図」は木版印刷)であったが、このたびの調査で残る七図のうちの五図まではその図様が判明した。

15 (3)は三田の九鬼勇爵家に所蔵されていたもので、昭和七年十一月

16 の「三田九鬼男爵家藏品入札」(京都美術倶楽部)で落札されたことが付随する落ち札(入札確定の札)によって確かめられる。その落ち札には「周文花鳥中屏風一双」とあり、当時、周文筆と伝えられていたこともわかるが、これは周文印が両隻下端に捺されていることによるのであろう(むろん後印である)。両隻とも周文印の上方に本紙を三センチ四方にわたり切除した跡があるので、そこに当初の印が捺されていたものと思われる。なお本図の原寸大の模本(十二幅)が東京芸術大学に所蔵されており、それらは明治三十年に島田友春なる人物から購入されたことが知られる(同大学の野口玲一氏のご教示による)。この友春と同姓同名の画家が河鍋暁斎の門下にいるが、同一人物かどうかは判然とせず、模写の時期についても不明である。

17 塚原晃「正宗龍統「屏風画記」における芸阿弥筆四季山水図屏風について」、『美術史研究』第二七冊、早稲田大学美術史学会、平成元年)および山下裕二「夏珪と室町水墨画」、『日本美術史の水脈』、辻惟雄先生還暦記念会編、ペリかん社、平成五年)。

18 前者は本文(第四節)および後掲注55を、後者については後掲注53参照。

19 第三節の『本朝画史』宗栗伝参照。この絵は遺らないが、東京芸術大学に李安忠筆と伝える同画題の模本(二幅)が所蔵されており(東洋画模本七六五・一四四〇)、それが手本とされた可能性はある。

管見によると、この説は『國華』一二五号(明治三十三年)の鷹図解説で語られるのを初見とするもので、「或人曰ク、藝愛ノ名ヲ以テ之ヲ推スニ、此人或ハ藝阿ニ學ヒ其師號ノ偏字ヲ受ケ、因テ以テ藝愛ノ號ヲ得タルニハアラサルカト、然レトモ此言何ノ據ル所ヲ知ラス」とみえる。文中にもあるようにその典拠は判然としないが、むしろ自信なげなその言い回しからすると、典拠などもとよりなく、誰かの単純な思いつきの類であったのかもしれない。ただし、「柳に燕図」(8)や「月梅図」(14)のように、藝愛画の中に阿弥派系のそれ(柴庵の「柳燕図」や「月梅図」(東京国立博物館蔵)など)と図様を近似させるものがあることは注意しておく必要があると思う。藝愛がそれを阿弥派の作品から撰取したか、あるいは彼が属した画系のそれに学んだかは不明だが、このことは「山水図巻」(22)の存在ともども、彼が中央画

壇と密接な関係にあったことをうかがわせるものとして興味深い。

20 同書第三卷(東方書院、昭和六年)の同図解説参照。

21 田中氏前掲注12所収論文参照。

22 もうひとつ、藝愛の画風で今後の検討課題となりそうなものに朝鮮画からの影響がある。山内長三氏は「朝鮮の絵 日本の絵」(日本経済新聞社、昭和五十九年)の中で「山水図」(20)の右幅にみる弧を描くような樹木の枝ぶりにその可能性を指摘し、また河田貢氏も、根拠は示さないもののその影響が顕著であるとしている(正木美術館「日本の芸術」(平成五年)の「山水図」(21)解説)。私見でも、藝愛の画風には朝鮮画を想わせるようなどこか潤いに乏しい殺伐としたところがあるように思うが、それをもってただちに朝鮮画からの影響とみなしうるか否かについてはその判断を保留したい。ただし、後述するように、曾我派など朝鮮画を学んだと思しい画系が専ら活動した大徳寺で藝愛も活躍していたとすれば、その影響を享受した可能性は十分に考えられる。基準作と判断された作品の中で印影を微妙に異にするのは(2)と

23 (26)の印で、印肉の付き具合も芳しくないところから、ともに後印の可能性が考えられる。また(1)は捺された印が「藝愛」朱文重廓方印であることはかろうじてわかるが、印の部分だけの図版がないため、同印が否かまでは確認できない。さらに、(3)の印が切除されていることは既に前掲注15で述べておいた通りである。

24 宗淵筆「韋駄天図」に捺される。前掲注13参照。

25 この位牌と小浜の小栗家については赤見貞「小栗家とその墓碑」(『小浜市紀要』第五輯、小浜市史編纂委員会、昭和五十六年)が詳しい。

26 光全寺は昭和二十六年に安全院と円光院が合併したもので、旧安全院には小栗家の墓も遺る(前掲注26論文参照)。

27 笠井昌昭「本朝画史」についての二、三の問題」、『文化史学』三七号、昭和五十六年。

28 笠井昌昭他訳注「訳注本朝画史」(同朋社、昭和五十五年)より引用。

29 「山水畫軸 小栗宗栗筆 倣宋夏珪筆意」の墨書と「永納」白文方印一類がある。

30 『小浜市史』史料編第一卷(小浜市史編纂委員会、昭和四十六年)所収

- 32 これまでに若狭に藝愛画が伝来しているとの報告は聞かないが、『福井県史』資料編一四(福井県、平成元年)の「水墨画」の項に、藝愛の作品が県内に所在した例があると記されている。
- 33 島田修二郎「宗湛の歿年についての一仮説」(『國華』六八四号、昭和十四年)参照。
- 34 松下隆章「宗湛と宗継と宗栗」、『福井の美術』展目録、福井県立美術館、昭和五十二年。
- 35 藝愛が宗継の子か否かはともかく、宗継に男子がいたのは事実である。『蔭涼軒日録』延徳四年(二四九二)四月七日条に「小児童」、明応二年(一四九三)六月二十五日条に「若子」と記されるのがそれで、明応二年九月八日条の記事から「官千代丸」と呼ばれていたことがわかる。宗継は長享二年(一四八八)十月に還俗しているので、官千代丸の出生はこれ以降のことと思われる。仮に藝愛をその官千代丸とし、還俗の翌年に生まれたとすると、位牌の弘治二年(一五五六)は六十八歳となる。
- 36 全焼後、龍翔寺の再建はすぐに着手され、翌文化十四年(一八一七)に方丈、文政十二年(一八二九)に庫裏が復興した。明治に入り一旦廃絶したが、昭和に山口家の寄進で天瑞寺跡地に再建され、今も専門道場として存続している。なお廃絶後の敷地と建物は三玄院によって継承されている。
- 37 『大徳寺文書』第二一九四号「白毫寺敬智納所賢光連署敷地売券」。なお『大徳寺文書』は『大日本古文書』家わけ十七に所収されるものを参照した。以下同じ。
- 38 『大徳寺文書』第二一九四号「室町幕府奉行人連署奉書」。
- 39 『大徳寺文書』第二〇〇号「後奈良天皇綸旨」。
- 40 『大徳寺文書』第五九八号「龍翔寺領長門包光名文書案」。
- 41 『大徳寺文書』第五九八号「天啓宗歎書状案」。
- 42 『大徳寺文書』第六〇〇号「大内義隆下知状案」「龍福寺玉堂宗條書状案」。
- 43 『大徳寺文書』第六〇〇号「後奈良天皇女房奉書案」。
- 44 『大徳寺文書』第六〇〇号「龍翔寺領長門包光名文書案」。
- 45 『大徳寺文書』第二二八〇号「宗歎(天啓)書状案」。
- 46 本文中で取り上げるもの以外では『丹青若木集』(狩野一溪著、寛文二年)や『画工便覧』(伝新井白石著、成立年不詳)などがある。
- 47 『美術研究』五(昭和七年)所収。
- 48 『古画備考』の素川の項に「其後病身二御座候二付、奉願京師工罷登、御用相勤、其他御所方御用相勤、御當地御用之節ハ罷下り相勤申候」とある。
- 49 第三節の宗栗伝参照。
- 50 『宝山誌鈔』の記事によって、延宝四年(一六七六)細川綱利が大徳寺山内に再興した常楽庵に永納筆の松竹梅を主題とする障壁画が設えられていたことが知られる。
- 51 宗徹については源豊宗『日本美術史究論』5(思文閣出版、昭和五十四年)の「大徳寺」中で触れられるほかに知るところは少ない。これ以外では後掲注52の『大徳寺文書』や、『宝山外志』(龍宝山誌)所収の「金湯」の項に外護者としてその名が記されることくらいである。なお「喝石岩図」(26)に箱はなく、軸背の墨書以外の情報は得られない。
- 52 前者は『大徳寺文書』第六一二号「平尾無隠(正継)遺言状」、後者は同文書第三一七五号「宗徹(無隠平尾正継)書状」。なお後者に年記はないが、前者と全く同じ花押が施されているところから、『大日本古文書』では同じ頃のことと推定している。
- 53 このほか、大徳寺と藝愛の関係を伝えるものとして『古画備考』に簡潔なスケッチが載る芦葉達磨図がある。この絵は伝わらないが、図上には大徳寺第四百七十七世の玉室宗珀(一五七二—一六四二)の賛が施されていたようだ。玉室の活躍時期からみて明らか後賛だが、藝愛に著賛画がほとんどないという状況があるので無視はできない。賛は冒頭の二文字「香至」だけが写し取られているが、これにあたると思われるものが芳春院所蔵の「心源禪師諸稿」(『大徳寺禅語録集成』第四巻、法蔵館、平成元年)に収録されている。
- 54 坂崎坦『日本繪畫論大系』Ⅲ(名著普及会、昭和五十五年)所収。
- 55 『探幽縮図』下巻(京都国立博物館、昭和五十六年)所収。留め書きには「東門跡ノえ」とあり何処からもたらされたかがわかるが、これは東本願寺のことであろうか。またその布袋の像姿は正木美術館所蔵の

啓孫筆「布袋図」のそれと同じである。
出雲大社旧蔵本(前掲注3参照)や「宗丹申傳、然其印者宗栗也」と
注記される『古画備考』所収の芦葉達磨図(前掲注53参照)などがそ
れにあたる。

57 『龍宝山誌』は原本が大徳寺にあり、その写本が真珠庵に遺る。ここ
では山田宗敏『史料大徳寺の歴史』(毎日新聞社、平成五年)所収の
「龍宝山大徳禪寺志」(『龍宝山誌』の一部)のそれを引用した。

58 この場合、龍翔寺障壁画の作者を宗栗とする口伝を単に文章化した可
能性も皆無ではないが、『龍宝山誌』を通覧しても、障壁画を有する
他の塔頭の略伝に画家名を記した箇所はないので、その懸念は払拭で
きる。なお、典拠とされたであろう史料は、記事の内容からみて龍翔
寺か玉雲軒あたりに所蔵されていた可能性が高いが、先述したように
龍翔寺は文化十三年(一一八六)に全焼しているので、その折りに失
われたものと思われる(ただし山内移転前の文書類は移転後すぐに大徳
寺に移管されたため事なきを得た)。また玉雲軒は明治に入り廃寺とな
っており、関連文書もごく一部を除き散佚した模様である。

59 『続群書類従』第九輯所収。
〔前略〕紫野之外綿蕪于城中、事聞于朝、々請師再住山、復其旧規矣、
移東山養徳於於城北、興龍翔祖塔乎百廢之余者、皆師之力也(後略)。
この「行状」は前掲注53『大徳寺禪語録集成』第二巻の「正徳大宗禪
師語録」所収。

61 『龍宝山誌』『宝山誌鈔』『紫野大徳寺明細記』『龍宝山大徳禪寺世譜』等
の玉雲軒や天啓、雲叔の項参照。このうち『世譜』には、玉雲軒の前
身・玉雲庵は天啓自身が創したとも記されている。また玉雲庵に関し
ては、永正十七年(一一五二〇)龍源派の悦溪宗恣(大徳寺第七十九世)
が平葺保福源寺内に所在する同庵において「示権大僧都法印天外掟
運」なる法語を作成した記事(「佛照大鏡禪師悦溪和尚語録」や、享祿
二年(一一五二九)その法嗣・小溪紹愆(天啓の師で、同寺第八十六世)
が「牛翁宗全禪定門大祥忌香語」中で同庵の存在を明らかにしている
記事(「佛智大通禪師語録」)がある。この点から、福源寺と玉雲庵が
彼ら龍源派の禪僧たちと深い繋がりがあったことが推測される(両語
録とも前掲注53『大徳寺禪語録集成』第三巻所収)。

62 辻惟雄「狩野元信」、『美術研究』二四六、昭和四十二年)では、長政の
動向から、元信が書状を送った時期を天文期の初め頃としている。こ
れに従えば、さらに建立時期は遡ることになる。なお、これまでこの
書状は雲叔に宛てたものとみなされてきたが、玉雲軒が天啓の塔所と
して建てられたことや、天啓が天文二十年(一一五二)まで健在であ
ったことからすると、雲叔宛てとみるよりも天啓宛てと考えるのが妥
当と思われる。雲叔は同軒の二世である。

63 龍源派の人々が越前の地と深い繋がりをもっていたことは注61で述べ
たが、第二節で取り上げたもと障壁画の「山水図」(23)も越前福井城
主・松平家の什物であった。単なる偶然かもしれないが、一応、付記
しておく。

64 藝愛の「風の表出」が何に基づいているのかといった問題や朝鮮画か
らの影響の有無(前掲注22)に加え、なぜ藝愛が小浜の地と密接な関
係にあったのかという点も気になることである。彼の出身地であつ
たとすればむろん問題はないが、もし京都から招聘されたとすれば、
為政者との関係が重視されてくることになる。当時、小浜の地を領有
していたのは武田家であつて、米原正義『戦国武士と文芸の研究』(桜
楓社、昭和五十一年)を参照すると、代々、同家は京都の文化人たち
と密接な交わりをもっていたことが知られる。今後の課題としたい。
65 拙稿「宗継と遮莫の関係について」、『日本美術全集』第一三巻(雪舟
とやまと絵屏風)、講談社、平成五年。

66 宗継の作画領域が純漢画的なものに限られていたことは渡邊一「狩野
正信」(『東山水墨画の研究』、座右宝刊行会、昭和二十三年)に詳しい。

〈付記〉

小稿の執筆にあたっては、関連作品を所蔵される大徳寺や個人の方々、博
物館や美術館、大学等の研究者の方々から多大なご便宜とご協力を賜りまし
た。また、会席二十五ヶ条禁制について島津忠夫先生からいただいた数々の
ご助言は、連歌史の分野に暗い筆者には大いに役立ちました。末筆ながら、
厚く御礼を申し上げます。