

信春時代の 等伯筆金碧花鳥図屏風

山本英男

はじめに

桃山時代に活躍した絵師の中で、おそらく長谷川等伯（一五三九～一六一〇）ほど遺作が数多く伝えられる者はいないだろう。しかも通常はあまり遺りにくい初期作から、最晩年に至るまでの作品がほぼ満遍なく伝えられていることもあって、大まかなながらも彼の画業を跡づけることができる。水墨画ばかり、仏画や肖像画またしかりである。だが、そうした中でひとつだけ、その展開がなかなか把握しづらい領域がある。ほかでもない、金箔押地の濃彩画いわゆる金碧画である。

等伯の金碧画の遺作としては、文禄元年（一五九二）^①、豊臣秀吉が愛児・鶴松の菩提寺として建立した祥雲寺の花木図障壁画（現・智積院障壁画）があまりにも有名だが、不思議なことにそれ以前に彼が制作した金碧画の遺作は未だに確認されていない。それゆえ、彼の画業を跡づけようとした場合、きわめて唐突に智積院障壁画が立ち現れてくるような印象を受けるのである。そうしたこともあつ

て、祥雲寺に揮毫するまで等伯は金碧画を全く描かなかつた、という大胆な説も唱えられているほどだ^②。しかし普通に考えれば、金碧画を描いた経験のない絵師に秀吉がわざわざ作画を命じるはずはなからうし、秀吉の、息子への供養の思いがこの障壁画に込められているとなればなおさらである。また、等伯を秀吉に推薦したとされる人物としてつねに名前が挙がる前田玄以（同寺の造営奉行）にしても、金碧画制作に不慣れな絵師を後押ししたとは思えない。むしろ、智積院の「楓図」や「松に秋草図」、「松に黄蜀葵図」などにみる完成度の高さと、狩野派の金碧画とは明らかに区別される様式を既に披瀝している点を重視すれば、等伯はかなり前から金碧画を手掛けていたと考えるのが自然であろう。このことは、父を助けてこの画事に加わり、「桜図」を制作した長男・久藏（一五六八～九三二）の場合も同様である。

では、祥雲寺に揮毫する前の等伯はいったいどのような金碧画を描いていたのであろう。また、それらは全て失われてしまったのだろうか。そんな作品について、論者には心当たりがある。京都市内の個人が所蔵する「花鳥図屏風」六曲一隻（図2、3）である。次

節で述べるように、この作品はこれまで幾度か画集や展覧会で取り上げられており、無款ながらその画風の特徴から長谷川派の手になることが指摘されている。だが、細部表現などを詳細に検討していくと、長谷川派というよりはむしろ等伯早期の作とみなすべき要素がきわめて多いことに気づくのである。もしこの推測が正しいとすると、金碧画における等伯の画風展開が理解しやすくなるのはもとよりのこと、長谷川派確立に向けての彼の動向もより明確化されてくるに違いあるまい。

小稿では、等伯作品との比較検討を通じてその可能性を探ってみることにしたいが、その前に本図の概略とこれまでの研究の経緯を略述しておこう。

一 概要と研究経緯

この「花鳥図屏風」は紙本金地著色、縦一五三・七cm、横三四九・八cmを数えるもので、現在は滋賀県立琵琶湖文化館に寄託されている。ご所蔵者のお話しによれば、本図は先代が滋賀県内の寺院に伝来していたものを入手されたとのことだが、寺院名までは詳らかでなく、伝来からこれ以上の情報を得ることは今のところ困難である。

保存状態については、第三扇下方の岩の大部分と第五扇下方の巨岩の左上方部分、海棠の枝の一部が欠落していたり、花や葉に彩色の剥落も散見されるが、観賞をひどく妨げるほどではない。また補墨・補彩は先の岩や枝の欠落部分に認められるほかはほとんどなく、概ね良好な状態を保持しているといつてよいだろう。

図に描かれるのは、金雲が垂れ込める山深い水辺の光景である。画面左に配された松は、小刻みにその幹を震わせながら金雲の合間を縫うように右斜め上方に伸張し、急激に左へとその幹を屈曲させる。その屈曲した幹からは反対方向に枝が伸びるが、先端部で小さく屈折するためにいくぶん萎縮したようにみえる。松には根元から枝先まで藤の蔓が複雑に絡まり、その先端部には無数の花をつけた花房が垂れている。松の根元には巨岩、そしてその手前に咲く赤い花は山躑躅であろう。松の背後には金雲の陰から滝がその姿を覗かせており、岩間をジグザグに流れ下る激流は巨岩にぶつかって飛沫を挙げる。なかなか動的な構成であるといえよう。

一方、激流は穏やかな溪流へと変化し、左右方向にゆるやかに展開する。その右方、金箔が押された岸边には海棠の老木が植わり、周囲には愛らしい蒲公英や莖、射干や木瓜などの草花も添えられている。これにより、本図には春夏の季節があらわされていることがわかる。全体の構成から、本図がもと一雙屏風であったうちの左隻分に相当するであろうことは次に触れる武田恒夫氏の作品解説にも記されているが、通常、春夏は右隻に配される場合が多いので、その点では珍しいといえるかもしれない。失われた右隻の季節は不明だが、武田氏は左隻と同じ春夏であった可能性を指摘されている。

鳥は小禽ばかり計七羽が確認されるが、いずれも生動感豊かに描出されている。その種類については鶴鶴（第六扇上方）・赤啄木鳥（第六扇下方）・常鷄（第二扇上方）・雲雀（第二扇下方）までは比定できるものの、松の上部に止まる二羽の白い鳥（第四、五扇上方）の種類は不明である。なお、彩色は高い透明度を備えており、上質な顔料が用いられているものと推測される。また画面のほぼ四

分の三を埋め尽くす金雲の輝きも、ことのほか美麗な印象を受ける。

さて、本図が初めて紹介されたのは昭和五十年に刊行された『桃山百雙』上巻（フジアート出版）においてであり、図版と武田氏による解説がそこに収載

されている。氏は、既述のように本図がもと

は両隻に春夏の花鳥を配した一雙屏風の左隻

分に相当すると推定されたのち、筆者問題に

ついても言及されている。すなわち、本図の

「圭角ばった岩石の皴法」と「中間色を主と

する」全体の色調に長谷川派の特色が備わる

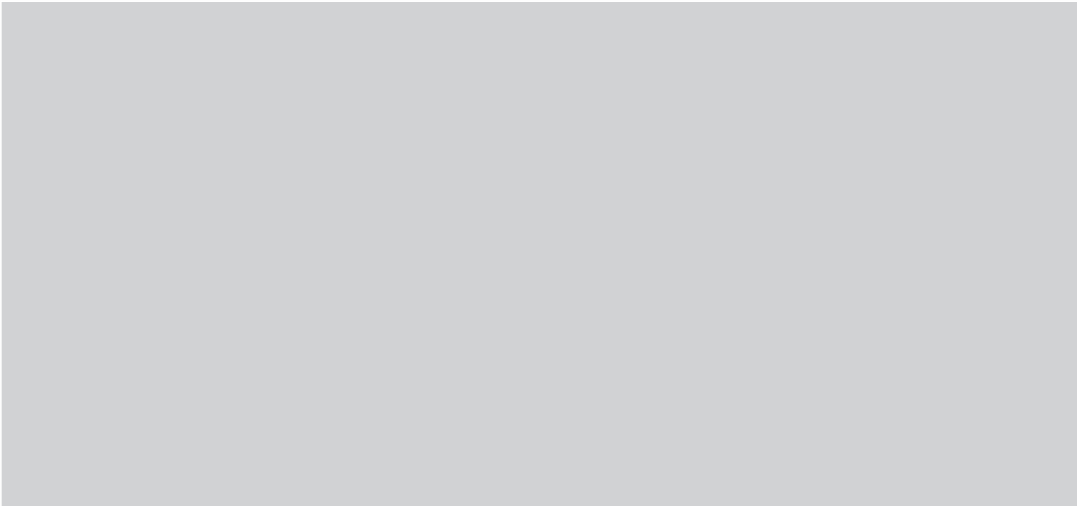
とし、さらに松とそれに絡まる藤の表現がと

くに等伯の前身である信春時代の「牧馬図屏

風」（東京国立博物館蔵 挿図1）のそれと

近似することを説かれている。この点について

では論者も全く同感で



挿図1 牧馬図屏風（右隻）

あり、その比較検討はのちほど行うことにしよう。加えて、氏は智積院の「松に秋草図」を引き合いに出し、「雄大な構え」をみせる「松に秋草図」の松と、「緻密ではあるが、屈曲にとむ」本図の松の違いを重視されている。結論としては本図を「等伯門下の筆」とし、等伯真筆とみなすことには慎重な態度で臨まれている。

これに続くのは『近江の障壁画』（京都書院 昭和五十六年）の磯博氏による解説だが、やはりここでも長谷川派との関係に注目し、武田氏と同じく「牧馬図屏風」の松や藤との近似性を指摘されている。ただ、磯氏は本図の作期を「牧馬図屏風」よりはかなり後れる桃山末期頃と推定されており、その理由として「粉本に依拠したような一種のまとまりのなさが感じられる」との見解を披瀝された。具体的には「左三曲の、複雑な形状の金雲の間に滝と松を配する構成」が「緊密というよりは過密」であり、「右三曲の広い空間構成との均衡が失われている」とされている。だが、氏がいわれる「過密」は、松に絡まる藤の蔓が煩わしいほど四方八方に伸張することがその要因をなしているのではないだろうか。そこに配される景物の数はとくに多いわけではないし、金雲構成が煩雑ということもない。むしろ煩雑、過密という点では、氏が比較対象とされた「牧馬図屏風」の方によほど強くその傾向がうかがわれるように思う。また不均衡云々については、失われた右隻の図様を含めて把握されるべき類のものであるから、現状では容易に判断し難いものがある。となれば、ことさら本図の作期を後らせて考える必要もないだろう。

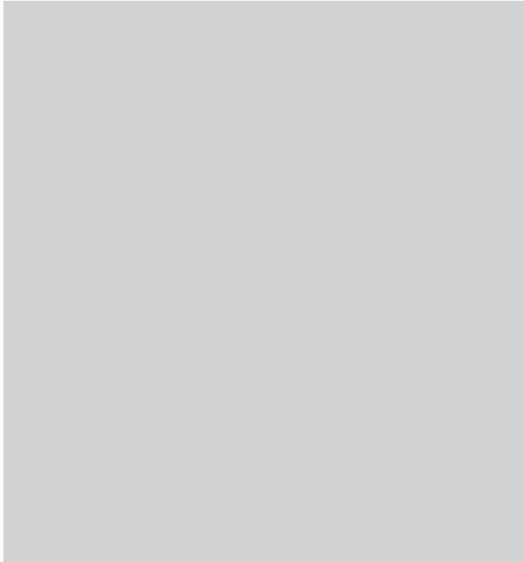
一方、展覧会目録にも本図の解説が収載されている。『16・17世紀 近江の大画―華麗なる障壁画の世界―』（滋賀県立近代美術館 平成三年）と『桃山―華麗なる黄金の世紀―』（滋賀県立琵琶湖文

化館（平成十八年）であって、前者の解説は河合正都氏、後者は上野良信氏によるものである。両氏とも、比較対象とした作品名はそこに明記されていないものの、本図の枝ぶりや幹の表現法、岩の皴法などに等伯作品との親近性を見出されている。そして筆者には「等伯に近い長谷川派」の絵師を想定されているが、単に弟子の作とせず、わざわざ「等伯に近い」と記しているのは、あるいは等伯真筆の可能性も視野に入れていることなのかもしれない。

以上の四件が、論者が知りえた本図に関する過去の考察例のすべてである。いずれも簡潔な作品解説ではあるが、示唆深い内容を含んでいたように思う。次節では、これらの研究成果を踏まえながら、等伯作品との比較検討を試みることにしよう（以下、本図については便宜上、A氏本と呼ぶことにする）。

二 等伯作品との比較

まずは、その近似性が指摘される「牧馬図屏風」の松と藤（挿図2）を取り上げてみよう。この松の形態は実に特徴的であり、鈴木廣之氏の言を借りるならば「幹を中心にして

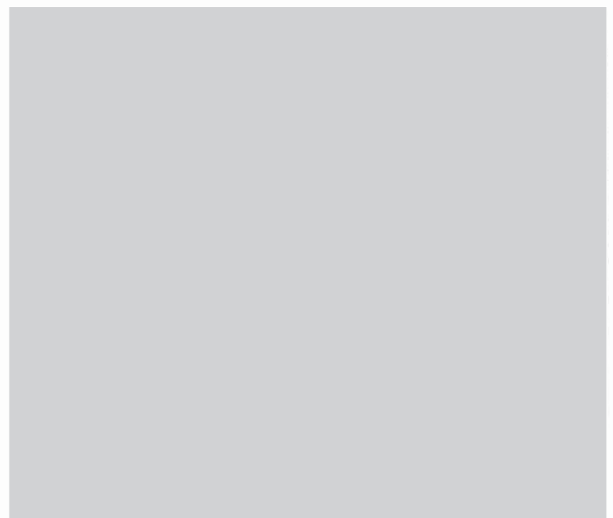


挿図2 牧馬図屏風の松藤

左右の枝が重さのバランスを保って、天秤のよう⁴に均衡している」ようにみえるものである。こうした特異な形態描写の淵源が那邊にあるかは不明だが、等伯の描く樹木の中にはこの「天秤型」が見られる。例えば、智積院の「楓図」や金地院の「老松図」などはその典型をなすものとい

えよう。もちろんA氏本の松（挿図3）もその「天秤型」であって、しかも「牧馬図屏風」のそれとは全体の形姿をはじめ、小刻みな屈曲を繰り返す枝ぶりや細かな凹凸をもつ幹、さらに幹から枝まで執拗に藤の蔓を絡みつかせるところまで似通っているのである。

加えて、両図の松の樹皮の描写（挿図4、5）が、ほとんど同一筆者の手になるといえるほどその特徴を酷似させていることは注意されてよからう。また、幹の輪郭や内部の凹凸部分を強調するために短く太い濃墨線で括りを入れる手法や、茶褐色を呈する幹の彩色にも共通点が認められるのである。尤も、両図の松を詳細に比較した場合、「牧馬図屏風」の松の方が細く神経質な描線をもって平板にあらわされるのに対し、A氏本では描線も太く柔軟であり、幹や枝の表現も立体的である。後述するように、こうした違いは両図の筆



挿図3 A氏本の松藤

者が異なることに起因するのではなく、むしろ作期の違いによるものであると思われる。

挿図4 牧馬図屏風の樹皮

ここでもう一点、A氏本と酷似する松を描く等伯作品を取り上げてみよう。本隆寺に伝わる無款の「西王母図」(挿図6)である。この図は裨

一面分を軸に改装した大幅で、仙桃を捧げもつ侍者を従えた西王母の頭上に巨大な松があらわされている。その姿はA氏本の松をちようにど反転させたような雰囲気備えたもので、濃彩を施さない点を除けば、樹皮の表現や短く太い濃墨線の括りを入れる点など先に挙げた諸特徴をほとんど備えているといつてよい。しかもその描線に神経質な要素はなく、全体の形姿やいくぶん萎縮したような枝ぶりなども先の「牧馬図屏風」の松よりもいつそうA氏本と接近した関係にあることが了解される。あえて両図の松との相違点を挙げるとすれば、幹の輪郭や内部の細かい凹凸がいくぶんすっきりとあらわされている点であろうか。

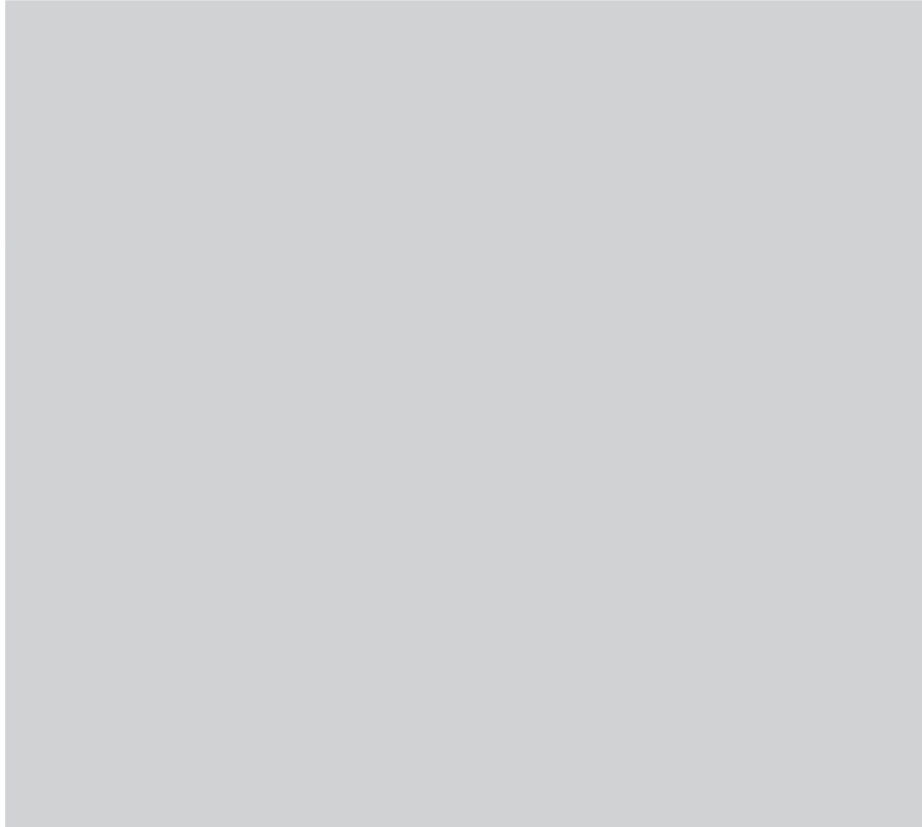
挿図5 A氏本の樹皮

この「西王母図」を紹介した小寄善通氏は、「描写対象を強い墨線で大づかみに描く等伯晩年のスタイルではなく、細部までも謹直な描写がなされている」とし、本図を信春時代の作と推定されている⁵⁾。論者もその意見に賛同するものであって、岩法や賦彩法における洗練度の高さからすると、その位置づけとしては信春時代の中でもかなり後れる時期の作とみなされる。また、これと同様の観点でA氏本との比較を行うと、「西王母図」の方が全体に垢抜けた印象を受ける。後で検討することになるが、この違いは両図の先後関係を考える上での有力な指標となるろう。

次に、画面右方に配される海棠(挿図7)に目を向けてみよう。この海棠は根元付近から急激に屈曲し、右斜め方向に幹を、それとは逆の方向に枝を伸ばすという特異な形姿のものである。その姿はあたかも梅の老木を想わせるが、これとよく似た形姿の梅がやはり信

挿図6 西王母図

春時代の「花鳥図屏風」(妙覚寺蔵。以下、妙覚寺本と呼ぶ)に登場する。しかも贅肉をそぎ取ったような梅と海棠の幹の表現は酷似し、さらに両者の幹や内部の凹凸部分には先述した短く太い濃墨線による括りもはつきりと確認される。また、「牧馬図屏風」で指摘されたような細く神経質な描線はこの梅にも海棠にも見出せず、その点、両図の距離の近さを示唆させるものがある。とはいえ、全く

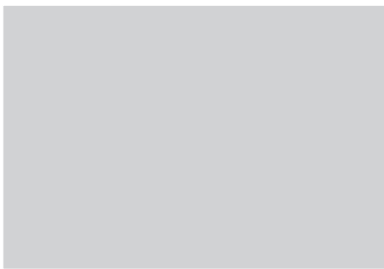


挿図7 A氏本の海棠

違いがないわけではなく、梅の枝ぶりは海棠のそれに比してかなり直線的かつ鋭利にあらわされており、やはり同様の傾向が両図の岩法を比較した場合にも指摘できる。

一方、海棠の枝はわずかに弧を描きながら途中で分岐し、やや力なく上下方向に伸びているが、こうした枝ぶりは「牧馬図屏風」や信春時代の「海棠に雀図」(個人蔵 挿図8)、模本ながら信春印を捺す「梅に鶼雀図」(東京国立博物館蔵)にも見出される。中でも「海棠に雀図」とは花卉の表現までも酷似させており、そこに賦された淡紅の色調も同じである。ただし、「海棠に雀図」の枝を形づくる筆線自体は細く神経質なもので、A氏本よりは「牧馬図屏風」のそれに近いようにみうけられる。

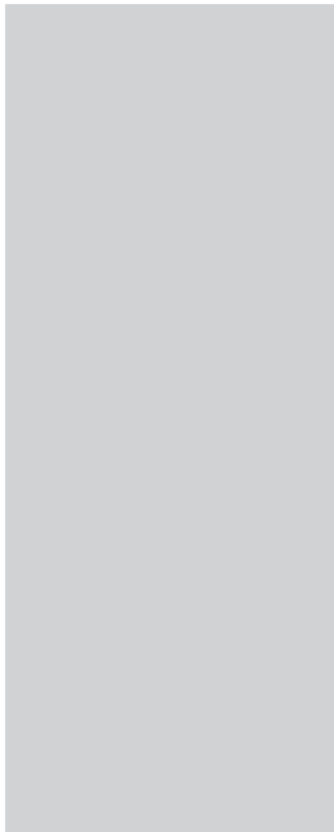
ところで、A氏本の海棠の枝には一羽の常鷄(挿図9)が配されているが、これもまた比較の対象になり



挿図9 A氏本の常鷄



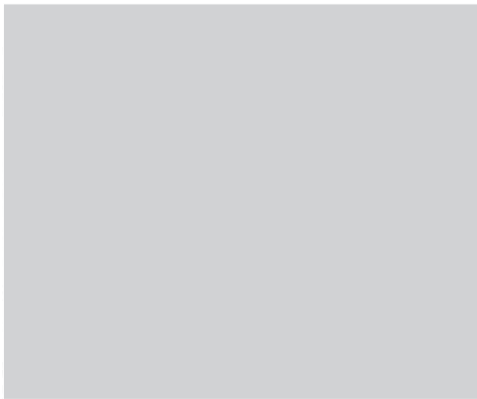
挿図10 恵比寿大黒・花鳥図の常鷄



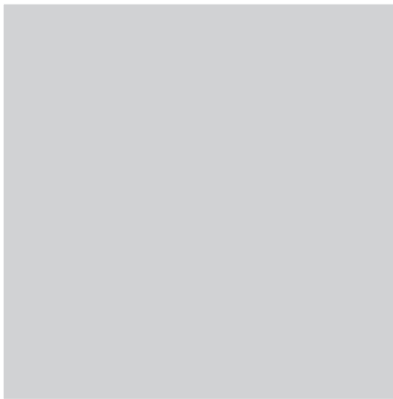
挿図8 海棠に雀図

そうである。というのも、信春時代の「恵比寿大黒・花鳥図」(京都国立博物館蔵)の左幅(挿図10)や先にも触れた妙覚寺本にも同じ常鷄があらわされているからだ。常鷄は頻繁に描かれる鳥であり、思いつくところでも伝雪舟画をはじめ、遮莫や元賀、曾我宗誉や狩野派の作品にも見出すことができる⁶⁾。だが同じ常鷄とはいえ、描き手によって頭の形や羽根の文様、目の大きさや各部の彩色などが微妙に、もしくは大きく相違しているのである。そうした作例を交えてこれら三図の常鷄を比較すると、その親近性は明白なものとなる。とくに各部の配色ばかりでなく、その色調が全く同じであることは見逃せない。景物の共有という点も含め、このことはA氏本の筆者問題を考える上で有効であろう。

最後に、岩について検討してみよう。松の根元付近に配された岩(挿図11)をご覧いただきたい。この岩は水墨を主体としたもので、全体の形やその肉づけなど直線を基調としてあらわされていることがわかる。既に武田氏はじめ諸先学が指摘されたように、この岩法は紛れもなく等伯ら長谷川派の特色を備えた



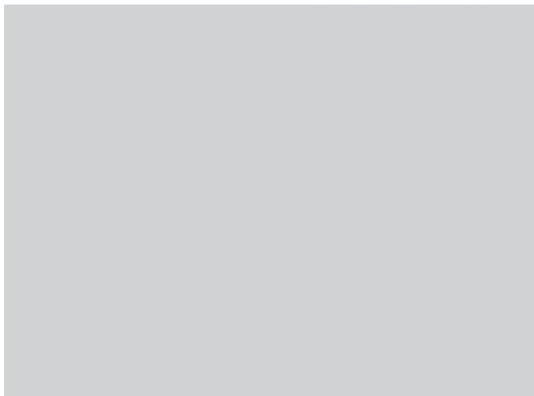
挿図11 A氏本の岩



挿図12 松に秋草図の岩

ものといえよう。これと近似する岩を等伯作品の中に求めると、冒頭で触れた「松に秋草図」のそれ(挿図12)を挙げることができる。とくに全体の形や凹凸、輪郭線が他の等伯作品ほど鋭利でない点など、なかなかよく似ているといえよう。だが、より詳細にふたつの岩を比較すると、A氏本の皴法の方が遙かに細やかなことに気づくのである。「松に秋草図」の岩は緑青の下地の上に皴を打ち込んだものであるし、巨大な障壁画に描かれた巨岩でもあるから、細かな皴法が意図的に回避された可能性は考えられる。しかし、水墨をもって描かれたどの等伯作品の岩と比べても——一例として慶長初年頃の作と思しい「四愛図」(如庵付属書院障壁画 名古屋鉄道株式会社蔵)の岩(挿図13)を挙げておこう——やはりA氏本の岩の細やかさは群を抜いているのである。いったいこれをどのように解釈すればよいのだろうか。

その点で甚だ示唆深いのが、「(等伯の)真体による岩皴の推移は大局的にみて簡潔化の方向をたど⁷⁾」るとした武田氏の説である。つまり晩年に向かうに従い、岩皴が次第に簡略化され、結果として内部の凹凸や起伏が捨象されるとともに、岩それ自体の形も単純化されるというのである。今や氏のこの見解は定説化しており、等伯作品の編年作業を行う際の指標ともなっている。とすれば、A氏本にみる岩皴の細



挿図13 四愛図の岩

やかさと複雑な凹凸や起伏の状況は、等伯筆を否定する根拠となるのではなく、むしろA氏本の作期が早いことを暗示しているのではあるまいか。そうした観点から改めてA氏本の岩を眺めると、明画の岩を想わせるゴツゴツしたその形態と重厚感は、原典を完全に消化し切れない状況を露呈させているようにもみうけられる。また、靈泉寺の「十六羅漢図」や龍門寺の「達磨図」をはじめ、信春時代の多くの作品に看取される墨色のくすみ、ある種の泥臭さといったものがこの岩にも認められることを指摘しておきたい。

三 先後関係と作期

前節では、A氏本の細部表現を等伯作品との間で比較検討したが、その結果として数多くの共通点を見出すことができたように思う。とくにA氏本と「西王母図」、妙覚寺本の樹木表現に至っては、単なる類似という域を超え、十分に同一人物の筆と断じうるだけの強い親近性を備えたものであった。その点、A氏本が等伯その人の手になる可能性はきわめて高いと判断される。

加えて、比較対象とされた等伯作品のほとんどが、図らずも信春時代の作であったことは注意を要しよう。この事実は、A氏本の作期が等伯作品の中でもかなり早期に位置することを示唆しているように思われる。今、ひとつの試みとして先に取り上げた大画面の三作品、「牧馬図屏風」・妙覚寺本・「西王母図」との先後関係を考えると、次のようになるだろう。すなわち、太く柔軟な筆遣いを見せるA氏本は、稚拙さに通じるような細く神経質な筆描に基づく「牧馬図屏風」よりは明らかに作期が後れるものと判断される。また松

の表現を酷似させるA氏本と「西王母図」の比較では、岩法や樹法、賦彩法における洗練度の高さにおいて「西王母図」の方が一歩進んだ段階にあることがわかる。さらに、その「西王母図」と妙覚寺本を比べると、雪景を主体とする妙覚寺本は一見すっきりとした感じにみえるが、墨調にはやや垢抜けない面がある。対して、「西王母図」の墨調は透明度が高く、のちの等伯作品との接近をうかがわせる点、四作品の中では最も作期が後れるものと思われる。むしろ判断に迷うのは、同じく樹木表現を酷似させる妙覚寺本とA氏本の先後関係である。この場合、妙覚寺本の方が樹木や岩の表現にやはりのちの等伯作品に通じていく鋭利な筆法がより強く認められる点で、A氏本より後に描かれたと考えたい。つまり、「牧馬図屏風」↓A氏本↓妙覚寺本↓「西王母図」という制作順序が想定されるのである。冒頭でも触れたようにA氏本は無款だが、この制作順序に従えば、信春印を捺す妙覚寺本よりも作期が先行する点、信春時代の作であることが確定することになる。

ここで、等伯の信春時代について略述しておこう。能登七尾に生まれた等伯ははじめ信春と名乗り、仏画や肖像画などを主に描く絵仏師として北陸地方を中心に活動していたことが知られる。作期の明らかなき遺作のうち最も早いものとしては、等伯二十六歳の永禄七年（一五六四）に描かれた「十二天像」（正覚院蔵）や「日蓮上人像」（大法寺蔵）などがあり、既にこの時点で高度な画技を身につけていたことがわかる。そんな等伯が京都に移住するのは三十三歳の元亀二年（一五七二）とする見方が有力であって、この説を唱えた土居次義氏は、この年、養父母が相次いで没したことや翌年に京都で「日堯上人像」（本法寺蔵）を制作したことなどをその理由と

して挙げられている。また氏は、移住後ほどなくして等伯を名乗るようになったとも推測されたが、その後、遠藤幸一氏は信春印を捺す「日禪上人像」(個人蔵)を紹介するとともに、そこにみる「法印日禪」の署名に着目し、日禪が法印位を得る天正七年(一五七九)以降の作であることを明らかにされた。これにより土居説は否定され、等伯は四十一歳以降も引き続き信春と名乗っていたことが確実なものとなった。ただし、いつまで信春を名乗ったかは詳らかでなく、「長谷川等白五十一歳筆」の署名のある大徳寺三門楼上の壁画が描かれた天正十七年(一五八九)を一応の下限として置いているのが現状である。

さて、問題は先に信春時代の作としたA氏本を実年代のどのあたりに位置づけるのだが、率直にいつてこの作業は困難を極める。というのも、信春時代の水墨画には作期の明らかな作品が一点もないからである。それどころか、七尾で描かれたものか、京都移住後の作かさえ判断がつかない場合も少なくない。例えば、かつて京都に伝来したことが明らかな妙覚寺本は移住後の作とみなすことが定説化しているが、「牧馬図屏風」については素朴なその画風と伝来が不明なこともあって、未だに意見の一致をみていない。要するに、画風によって先後関係は想定できたとしても、実年代と関連づけるための手掛かりが決定的に不足しているのである。

ただ、そうした状況の中で、捺された印の形状から、妙覚寺本の作期を天正七年以降の四十歳代に置く遠藤氏の説は注目されてよいだろう。信春時代の主な使用印としては、七尾時代から用いていたことが確認される「信春」袋形印と、袋形印の後に使用した可能性の高い「信春」壺形印が知られており、妙覚寺本の印は壺形印であ

る。ところが、先に氏が天正七年以降の作とした「日禪上人像」には未だに袋形印が捺されているので、自ずと妙覚寺本の作期はそれ以降になるという判断である。既に検討したように先後関係ではA氏本が妙覚寺本より先行するが、両図の細部表現の親近性を考慮すると、その作期が近いことは想像するに難くない。となればA氏本の作期についても、天正七年をひとつの目安として、その前後数年間ほどを想定してみることができるかもしれない。のちほど明らかとなるように、文禄元年(一五九二)制作の智積院障壁画とA氏本の画風上の隔たりは大きく、A氏本の作期が文禄元年を大きく遡る可能性が高いことも、ひとつの判断材料として挙げておきたい。

ともあれ、仮説として提示したこの作期については、今後多少の変動はあるかもしれない。だが、A氏本が七尾の地ではなく、京都に移住してのちに描かれたことだけはまず動かないだろう。そのことはA氏本が京都にほど近い滋賀県内の某寺院に伝来した点に加え、七尾時代に制作された仏画や肖像画に金箔を用いた作例が見当たらない点もその傍証となる。そして何より、金碧画制作のノウハウを学ぶとすれば、やはり京都の地以外には考えにくい点が挙げられる。後述するように金碧画制作は当時としてはまだまだ特殊であり、等伯が上洛する前の七尾周辺でそれが盛んであったとは思えないからだ。また仮に七尾で金碧画を目にする機会を得たとしても、全くの見よう見まねでそれを描けるはずはなかっただろう。

では、京都移住後の等伯はいったい誰に金碧画を学んだのである。論者は、それが狩野派ではなかったかと考えている。次節ではこの点について検討してみたい。

四 狩野派との関係

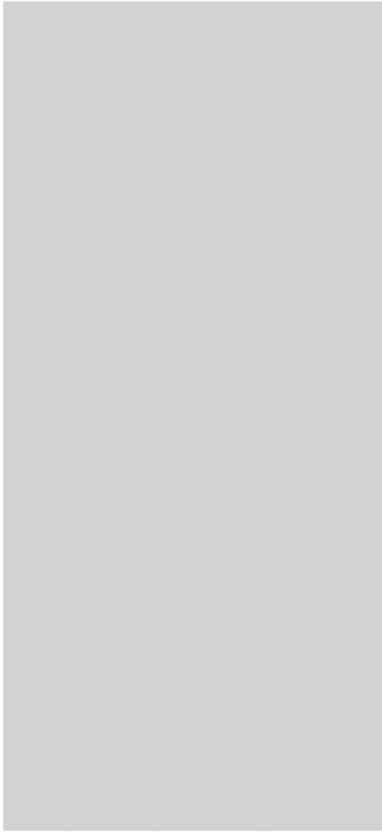
周知のように狩野派が金碧画制作に着手したのは、元信の時代である⁽¹⁹⁾。史料の上では天文十年(一五四一)、周防の大内義隆が明の皇帝に献上するための金碧花鳥図屏風三双の注文を受けたのをその嚆矢とする。また現存作例としては「狩野越前法眼元信生年七十四筆」の署名から天文十九年(一五五〇)の作とわかる「四季花鳥図屏風」(白鶴美術館蔵)があり、ほかに模本ながら天文十年代頃の景観年代をもつ「洛中洛外図屏風」(東京国立博物館蔵)なども遺されている。こうした金碧画制作のノウハウが次代の松栄、さらに永徳に受け継がれていったのはいうまでもなく、永禄八年(一五六五)には永徳が上杉本「洛中洛外図屏風」(米沢市上杉博物館蔵)を制作、天正四年(一五七六)着工の織田信長の居城・安土城にもやはり永徳一門による壮麗な金碧障壁画が設えられることになった。また、それを遡る永禄十二年(一五六九)、ルイス・フロイスが同じ信長の岐阜城で目にしたという金碧障壁画も、たぶん狩野派が手掛けたものであったのだろう。さらに同十二年に松栄、元龜二年には永徳が豊後の大友宗麟のもとに出向き障壁画を描いたが、このうちのどちらか(ないしは両方)が金碧画であった可能性は濃厚である。本来、金碧画は大和絵系絵師たちの専らとするところであったが、元信によるいち早い導入もあって、狩野派がその領域をリードすることになった。また金碧画の華やかさが武将たちの琴線に触れたのであろう、その需要は急激に増大していったと思しい。等伯が京都に移住した元龜二年は、金碧画が時代の主役に躍り出よう

とする、まさにそんな時期だったのである。等伯も狩野家も同じ日蓮宗の信徒であるばかりか、等伯が移住する際に頼った本法寺にはかねてより狩野派が出入りしていた形跡がある⁽²⁰⁾。そんな両者が接触をもつのに、さしたる時間は要さなかっただろう。

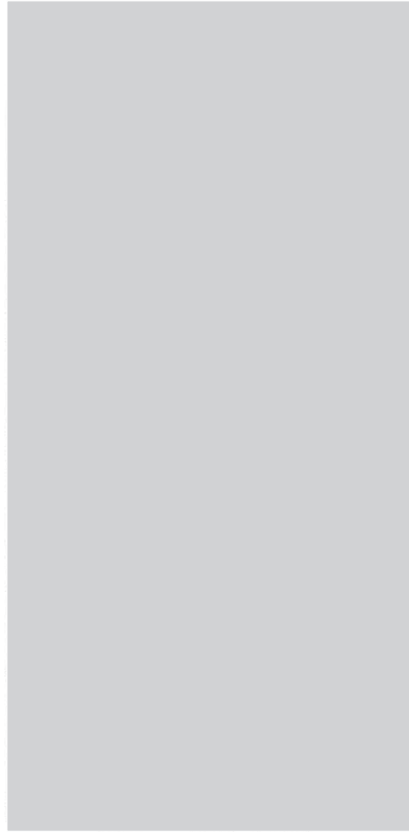
その点では是非とも触れておかなければならないのは、移住後の等伯がはじめ狩野派の門を敲いたとする江戸時代の画伝類の記事である⁽²¹⁾。例えば狩野一溪内膳の著『丹青若木集』では入洛後の等伯は松栄に師事し、しかるのちに一家を立てたといひ、『弁玉集』はもと永徳の門弟で、のちに雲谷等顔に就いて雪舟流を学んだとする。また狩野永納『本朝画史』では狩野派の画法により自己の意を立て一家を成したとするが、特定の師承関係は明記されていない。このように記事の内容はまさに三者三様ながら、はじめ等伯が狩野派に入門し、やがて離脱したという点では諸説一致をみているといえよう。尤も、これら画伝類は狩野派の息の掛つたものが多いため、狩野派優位の立場を唱える可能性があるとして、記事の内容を疑問視する向きもあった。だが等伯と同じく、はじめ狩野派に入門したと記される海北友松や等顔に、その裏づけとなるような作品や関連史料が見出されたこと⁽²²⁾で、記事の信憑性は俄然、高まることになった。

加えて近年、狩野派的要素をもつ等伯作品が発見された。信春印を捺す「陳希夷睡図」(石川県七尾美術館蔵 挿図14)である。紹介者の海老根聰郎氏は、人物の頭巾や衣服にみるところの「打ち込みの目立つ、短いぎくしゃくとした直線」に狩野派からの影響を指摘されている⁽²³⁾。またこれは私見だが、この人物のややずんぐりとした姿態は狩野派でもとくに秀頼の描くそれに近いようにみうけられる。中でも、眠りこけるその顔が秀頼の手になる「醉李白図」(板

橋区立美術館蔵 挿図15)の李白の顔と近似することは注意されてよいだろう。また新発見ではないが、信春印を捺す「春耕図」(京都国立博物館蔵 挿図16)も狩野派との関連を強く示唆させる作品である。周知のようにこの図様は元信時代の狩野派が得意とした四季耕作図の一場面(「浸種」)であり、大仙院の伝狩野雅楽助筆「四季耕作図」にもちょうど反転した形で見出すことができる⁽²⁴⁾。尤も、四季耕作図の図様自体は伝梁楷筆の「耕織図卷」(相阿弥が写したものの模本 東京国立博物館蔵)にその淵源があるため、等伯がそれを直接の手本とした可能性を指摘する向きもある⁽²⁵⁾。だが、「春耕



挿図15 酔李白図 (部分)



挿図14 陳希夷睡図

図」の岩や人物、土坡の表現は「耕織図卷」のそれよりも、遙かに狩野派の描くそれに近い。そうした一例として、ここでは元信傘下の絵師・前嶋宗祐の筆に擬される「耕作図屏風」(神奈川県立歴史博物館蔵)の同場面(挿図17)を挙げておきたい。

このように、狩野派の影響を受けた等伯作品が存在するという事実は、等伯の狩野派入門を裏づける有力な材料である⁽²⁶⁾。だが、信春時代の等伯作品のすべてに狩野派風がうかがわれるかというと、そうではない。妙覚寺本のような等春作品を介しての雪舟画風を示すもの⁽²⁷⁾や、龍門寺の「達磨図」のように曾我派風を伝えるもの⁽²⁸⁾もあって、けっして一様ではない。本稿の主役ともいべきA氏本にしても、実のところ、その画風に狩野派からの直接的な影響を指摘するのは難しいのである⁽²⁹⁾。

こうした不可思議な状況は、おそらく等伯が狩野派に在籍した期間の短さを暗示しているように思われる。彼が狩野派を離れた理由は定かでないが、千利休とともに狩野派を誹ったという『本朝画史』の記事からも推察されるように、「必ずしも円満な形で節づけられなかった」(武田氏の言)⁽³⁰⁾のは確かであろう。その原因が人間関係



挿図16 春耕図



挿図17 耕作図屏風 (部分)

にあつたのか、それとも絵師としての目指す方向が違ったのか、はたまた単なる待遇の悪さに起因するものであつたのかはわからな
い。だが、たとえ短い籍期間であつたとしても、仕事の進め方や
画体整備の必要性³¹、弟子の育成法など長谷川派を立ち上げるための
さまざまなノウハウを吸収したことであろう。そしてもちろん、こ
れから主流になっていくはずの金碧画の制作方法も彼は学んだに違
いない。A氏本はそうした成果のひとつであつた、と論者は考える
ものである。

五 智積院障壁画との比較

最後に、A氏本と智積院障壁画を比較することで、A氏本からの
画風展開の推移を考察してみたい。これまで智積院障壁画は水墨の
等伯作品や狩野派など他派の金碧画との比較によって主に論じられ
てきたふしがあるが、A氏本を基点としてそれらを眺めたとき、新
たにみえてくるものがあるに違いない。

智積院障壁画は、天和二年（一六八二）及び昭和二十二年の二度
にわたる火災と明治二十五年の盗難によってかなりの数が失われた
が、それでもなお大小合わせ五十を超える面数が遺されている。そ
のうち主要なものとしては「楓図」・「松に秋草図」・「松に黄蜀葵
図」・「桜図」・「松に立葵図」・「雪松図」があり、前三図は等伯筆、
「桜図」は久蔵筆、そして遺る二図はそれぞれ別の弟子の作とみな
す説がほぼ有力視されている³²。いずれも鳥を一切描かない金碧の花
木図であつて、等伯筆の三図については豪快な大画方式も試みられ
ている。こうした主題構成が取られた背景にはどうやら秀吉の意思

が強く働いていたらしく、天正十六年（一五八八）に秀吉が永徳一
門に描かせた天瑞寺客殿障壁画でも同じ金碧花木図が主題となつて
いたことが知られる。とくに室中に永徳が描いた松図はやはり大画
方式によるものであつて、先の三図への直接的な影響も指摘されて
いる³³。その点からすれば、これらの障壁画は天瑞寺でわが意を得た
秀吉がその再現を狙つたものということもできるかもしれない。

さて、まずは等伯筆の三図との比較を行うのが筋であろう。これ
ら三図の共通項として特筆されるのは、いうまでもなく大画方式に
基づく巨大な樹木である。いずれも実物大を凌ぐ巨幹が立ち上がり、
画面の枠外にその姿を突出させるさまはまさに壮観の一語に尽き
る。従つて、大画方式を取らないA氏本とは、自ずと空間構成や景
物配置などに大きな違いが認められることは否めない。すなわち、
A氏本では背景の四分の三ほどを金雲で遮蔽しつつもその合間から
滝を覗かせるなど奥行きへの志向が看取されるのに対し、三図では
「楓図」の背後に池が配される以外は背景がほとんど金地化され、
奥行きが遮断されてしまう。また景物配置では、山水景観の中に景
物を配そうとする意識を残すA氏本に対し、三図の方は巨木の周囲
に草花を装飾性豊かに充填していく傾向が見て取れる。とくに「松
に秋草図」（挿図18）ではなだらかな土坡を近景にあらわし、その背
後に草花を並列に布置することで、いっそう画面の装飾性が強まっ
ているのである。一方、細部表現については、先述した岩法（「松
に秋草図」のほか、池の流水文様（「楓図」）や土坡（「松に秋草図」）
の表現などがA氏本との類似点として挙げられはするものの、近し
い表現を見出すのは案外と難しい。同じ松（「松に秋草図」「松に黄
蜀葵図」）を比べても、樹皮や松叢のそれが近似しているとは必ず

しもない難いところがある。さらに賦彩法においても、A氏本がある種の節度を保持しているのに対し、三図のそれは鮮烈であり、まるで色彩の乱舞といえるような状態を呈しているのである。こうしたさまざまな要素の重なり合いによって、三図には力強さと華やかさを併せもつ独特の雰囲気醸成されているが、これらと比べるとA氏本のそれはいくぶん地味で、少し垢抜けない面もある。一見したところでは、到底同じ絵師の作とは思えないほどだ。

では、等伯以外の絵師の作品についてはどうだろう。注目すべきことに、むしろこちらの方にA氏本との親近性がうかがわれるのである。その好例として挙げられるのが、久蔵の手になる「桜図」(挿図19)である。大画方式を志向しない点はもちろんだが、画面上方から四分の三ほどを埋め尽くす金雲の上に桜と柳を浮かび上がらせるその構成や、金雲の下方になだらかな土坡と流水を展開させる点などは、まさしくA氏本(挿図20)のそれと軌を一にするものといえよう。また、桜の傍らには柳が寄り添うように配されているが、双



挿図18 松に秋草図

方の枝が微妙に交錯し合うさまは、A氏本の松と藤の絡まり合いを想起させるものがある。さらに、桜柳の幹と枝をとどころで遮蔽する金雲の配し方や、金雲の輪郭がやや不明瞭なために背後の金雲と同化しがちな点などもA氏本との共通点として挙げることがで



挿図19 桜図



挿図20 A氏本

きよう。つまり、「桜図」の基本的な構成は、かなりの部分がA氏本のそれを踏襲していることが確認されるのである。これまで我々は「桜図」の優美な画風とともに、豪壮大画方式を取らないことをことさら久蔵の個性のように捉えてきたふしがあるが、この見方は少し是正される必要があるかもしれない。

加えて、弟子の手になる「松に立葵図」(挿図21)の松にも注目したい。この松の樹皮や松叢などの細部描写はA氏本よりは「松に秋草図」「松に黄蜀葵図」のそれに近く、全体のスケールもA氏本よりは二回りほど大きい。だが、つぶさに観察すると、幹が斜め上方にゆるやかな弧を描きながら伸張する点や、幹の中ほどから真上に向かって伸びた枝が急激に左方に屈折する点、さらに幹の上方部分から枝が右真横に伸びる点やウ口をもつ点など、意外なほど



挿図21 松に立葵図

A氏本の松の形姿と近似していることが了解される。今のところ「松に立葵図」にはこれ以外とくにA氏本との類似点は見出せないが、わずかでもA氏本との関連が指摘されることは留意されてよいだろう。

しかし、そうした一方で、「桜図」「松に立葵図」にはA氏本とは比較にならないほどの装飾性豊かな画面づくりがなされていることも動かし難い事実である。例えば「桜図」では花卉のひとつひとつに厚めの胡粉盛り上げを施しているし、「松に立葵図」では金地と金の土坡で奥行きを遮断するとともに、色とりどりの草花をふんだんに盛り込んでいるのがわかる。その結果として、「桜図」には華麗さと繊細さが融合した優美な画趣が生み出され、「松に立葵図」では艶やかさが強調されているのである。先の等伯筆の三図も含め、作品によって画趣は少しく相違するものの、そのどれもがA氏本よりも華やかで、かつ洗練されているのは疑いえないところといえよう。

以上が、A氏本と智積院障壁画を比較検討した結果である。これによりまず明らかとなったのは、意外にも等伯筆の三図とA氏本の画風上の連関性が希薄なことだが、これは大画方式をそれら三図が採用していることが主たる要因であった。既に述べたように、大画方式を取らないA氏本とそれらでは空間構成や景物配置などが根本的に相違するからにはほかならない。それよりもここで特記すべきは、久蔵ら等伯傘下の絵師たちがA氏本の画面構成や景物表現を基礎に置く作品を描いていたことであろう。この事実は、A氏本の様式が等伯自身の中で継承・昇華されていったことをうかがわせるとともに、それが流派様式として派内に定着していたことを示すものとし

て興味深い。

加えて、A氏本と智積院障壁画の間に、大画方式とは別の、大きな画風上の懸隔が指摘されたことも重要である。等伯がA氏本を描いてから智積院障壁画を手掛けるまで、先の仮説に従えば、十年もしくはそれ以上の歳月が流れていることになる。その間、彼がいったいどのような画風の金碧画を制作していたかは作品が存しないために詳らかにできない³⁴。だが、右の検討結果を重視するならば、その間の画風展開は概して裝飾化を強める方向で推移したと考えることが許されるであろう。はじめ狩野派から金碧画法を学んだと思しい等伯であるが、狩野派に対抗するためには、やはり狩野派とは異なる金碧画様式を確立する必要があった。そのために彼が取った手段と、目指した方向は正しかったといえるだろう。そのことは、桃山時代金碧画の白眉と評される智積院障壁画の画風がはっきりと証明しているのである。その点からすれば、A氏本はそうした裝飾化が徹底される前の、いわば原初的性格を備えた作例として位置づけることもできるかもしれない。

おわりに

本稿では、これまで長谷川派の作とされてきた無款の金碧花鳥図屏風に着目し、それが等伯筆ではないかという推測のもと、検討を加えた。その結果、本図は京都移住後の等伯が信春と名乗っていた時代に描いた、現存唯一の金碧画の遺品であるとの結論を得るに至った。従来、智積院障壁画を遡る時期の等伯の金碧画は存しないとされていただけに、本図の発見は等伯研究に新たな視点を提供する

ことになったように思う。いうまでもなくその最たるものは、本図を基点として智積院障壁画を眺めることが可能になったことである。その成果については反復を避けるが、少なくともこれにより同院障壁画が等伯の画業の中に唐突に現われるという印象はわずかでも解消されたのではあるまいか。また、先の考察において等伯が金碧画制作のノウハウを狩野派に学んだ可能性を指摘したが、これに伴い、近年、有力視されつつあった等伯の狩野派入門説が改めてクローズ・アップされたことも留意すべき事柄であろう。さらに、水墨画法の摂取ともども、その頃の等伯が長谷川派の旗揚げに向け、多角的かつ周到な準備を進めていた状況が察知できたことも大きな収穫であったといわなければならない。

このたびの考察では、とくに本図の筆者問題と作期の検証そして智積院障壁画との画風比較を主眼に置いたため、智積院障壁画より後に描かれた等伯ないしは長谷川派の手になる金碧画については一切触れることができなかった。この点については今後の課題とし、ひとまず小稿の筆を措くことにしたい。

註

- 1 宮島新一氏は、南化玄興『虚白録』所収の鶴松三周忌の拈香の偈に天正末年（文祿元年）に祥雲寺が建立された旨の記述があることを指摘されている（『長谷川等伯―真にそれぞれの様を写すべし―』（ミネルヴァ日本評伝選）ミネルヴァ書房 平成一五年）。
- 2 山根有三「新出長谷川等伯筆花鳥図屏風について」『國華』第一二四八号 平成一一年。
- 3 天正十八年（一五九〇）等伯は狩野派が独占していた御所障壁画制作への割り込みを計り、一時的にせよその権利（対屋への揮毫）を獲得

するが、背後でこれを画策したのが御所造営奉行を務めていた玄以であった。山根有三「等伯研究序説」(『美術史』第一号 昭和二五年)参照。

4 『永徳・等伯』(小学館ギャラリー)『新編名宝日本の美術』第二〇巻 小学館 平成三年)の「老松図襖」作品解説参照。

5 「本隆寺の「西王母図」(文化財ア・ラ・カルト26)『京都市文化財だより』第二六号 京都市文化市民局文化財保護課 平成八年。本図の詳細な論考は未だ発表されていないが、細部の筆致は天正期末頃から文禄期初め頃の作とされる等伯時代の「瀟湘八景図屏風」(東京国立博物館蔵)よりもかなり繊細である。また西王母の面貌は信春時代の「鬼子母神十羅刹像」(妙伝寺蔵)や「善女龍王図」(石川県七尾美術館蔵)のそれに近い。

6 いずれの作品も『水墨の花と鳥—室町の花鳥』(『花鳥画の世界』第二巻 学習研究社 昭和五七年)所収。

7 『等伯・友松』(『水墨美術大系』第九巻)講談社 昭和四八年。

8 このほかの類似点として、第五扇中方の岩や第六扇上方の岩、さらに飛沫の表現が霊泉寺の「十六羅漢図」のそれとやや近いことを挙げておきたい。

9 「長谷川信春について—等伯・信春同人説を中心として—」『國華』第八九三号 昭和四一年。

10 『長谷川等伯』(『日本の美術』第八七号)至文堂 昭和四八年。

11 「新出「信春」印・「法印日禪」銘高僧像について」『富山大学教育学部紀要』第三二号 昭和五八年。

12 「等白」は等伯の前名(前号)とみなされているが、使用例はわずかにこの一件であることから、使用期間は短かったと想像される。

13 彫金で有名な後藤家の縁戚にあたる京都の相馬家から、明治初年に妙覚寺に寄進されたという。宮島前掲註1論文参照。

14 移住前の二十歳代に描いたとする土居次義氏の説(『長谷川等伯・信春同人説』文華堂 昭和三九年)と、移住後まもない三十五、六歳頃の作とみなす山根有三氏の説(『等伯研究総論—信春時代を含む等伯の画風展開—』(『桃山絵画研究』中央公論美術出版 平成一〇年)がある。

15 遠藤前掲註11論文。

16 土居次義「長谷川信春補考」『國華』第八四七号 昭和三七年。

17 この点との関連ですぐに想起されるのは、信春印を捺す「芭葉達磨図」(岡山県立美術館蔵)に「江南野僧梵芳」(江南は滋賀南部を指す)なる伝歴不明の禅僧の賛が施されていることである。この梵芳がA氏本制作に関与していたか否かは知る由もないが、信春時代の等伯が近江と交渉をもっていたことを示唆する資料として興味深い。

18 東京国立博物館松嶋雅人氏よりご教示を受けた。

19 以下に述べる金碧画制作に関する狩野派の事跡のうち元信関連の事項は京都国立博物館編『室町時代の狩野派—画壇制覇への道—』(中央公論美術出版 平成一〇年)を、松栄・永徳関連の事項は『狩野永徳』特別展覧会目録(京都国立博物館 平成一九年)を参照されたい。

20 同寺の開山である日親上人の画像を正信が描いているのをはじめ、「日澄上人像」「日淳上人像」も狩野派の手になる可能性が高い(いずれも同寺蔵)。また同寺には「狩野法眼元信筆七十五歳」の署名のあるもと壁貼付の「十六羅漢図」も遺る。

21 等伯らの狩野派入門を伝える画伝類の記事については既に武田恒夫氏による詳細な考察がある(『狩野派と桃山画壇』『MUSEUM』三四四 昭和五四年)。

22 友松については永徳の画風を継承する「琴棋書画図屏風」(フリーア美術館蔵)が紹介され(武田恒夫「フリーア美術館蔵「州信」印「琴棋書画図」屏風」『障屏画』(『在外日本の至宝』第四巻)毎日新聞社 昭和五五年)、等顔の場合には萩藩の公的文書に「狩野等顔」と明記されていることが報告された(影山純夫「雲谷等顔について」『山口県地方史研究』四七 昭和五七年)。

23 「長谷川信春筆 陳希夷睡図」『國華』第一二八八号 平成一五年。

24 大徳寺に頻繁に出入りしていた等伯であったから、あるいは「春耕図」は伝雅楽助筆本を参考に描かれたのではないかと考えてみたが、伝雅楽助筆本は面貌描写が「春耕図」とは大きく相違するので、その可能性はないと思われる。

25 宮島前掲註1論文。

26 ほかに等伯の狩野派入門を示唆するものとして、武田恒夫氏は妙覚寺

本に捺される信春印が従来の袋形印ではなく狩野派特有の壺形印であることに着目、「狩野派の門をくぐった時期での使用といつたことを推測し得る余地も生じる」と述べられている(「長谷川等伯と画体」『近世初期障壁画の研究』吉川弘文館 昭和五八年)。確かにこの印形は狩野派を強く意識したものでありその可能性は十分考えられるが、ひとつ気になるのは、この壺形印には必ず「長谷川」と刻された長方形印が併用されていることである(目下、壺形印を捺す四作品すべてにそれが確認される)。管見では、等伯がそれ以前に長谷川印を用いた例としては七尾在任時代の「涅槃図」(妙成寺蔵)ただ一点が挙げられるにすぎず、しかもそれは手書きを想わせるような稚拙な楕円形の印である。もし壺形印が狩野派在籍時に用いられたとすれば、長谷川印の使用が許されたのかという素朴な疑問が残る。となれば、むしろこれら二印は、狩野派を離脱し長谷川派を立ち上げるに際して使用されたのではないかという見方も可能になる。その場合、壺形印をあえて用いた理由としては、狩野派への対抗意識を印に象徴させたということになる。後考に待ちたい。

27 土居前掲註16論文及び田中一松「等春画説」(『國華』第八九〇号 昭和四一年)。等春は雪舟の弟子で、等伯の師とする系図が「等伯画説」(本法寺蔵)に載るが、等春は永正十七年(一五二〇)に没している。等伯との直接の師承関係はない(拙稿「等春再考」『國華』第一二七七号 平成一四年)。

28 土居前掲註16論文。
29 現時点でA氏本の画風に狩野派からの直接的な影響は見出せないが、樹皮の表現が元信筆「四季花鳥図」(大仙院蔵)の松のそれと近似することは指摘しておきたい。また両図とも松のほぼ同じ位置に赤啄木鳥が描かれ、背後に滝があらわされているのも気に掛かる点である。ただし、松の形姿や赤啄木鳥のポーズ、滝の表現に共通点はいくつか見えない。

30 武田前掲註21論文。

31 等伯が狩野派から画体法を学び実践したことは、既に武田恒夫氏が指摘されている(前掲註7論文)。

32 智積院障壁画の筆者比定については、研究者間で今なお微妙に相違す

るのが現状だが、ここでは本論中のそれを採用した。ただし、久蔵筆とすることで定説化している「桜図」と弟子の手になるとされる「松に立葵図」は細部手法を酷似させているので、「松に立葵図」が久蔵の作である可能性は皆無ではないように思われる。いずれにせよ、この目的はA氏本の画風が同院障壁画にどのように継承されているかを確認することにあるため、筆者問題についてこれ以上の詮索は控えたいと思う。

33 武田恒夫「天瑞寺客殿画考―永徳大画をめぐる―」(武田恒夫先生古稀記念会編『美術史の断面』清文堂出版 平成七年)及び狩野博幸「老松図屏風と天瑞寺障壁画の新資料」(『國華』第一二四七号 平成一〇年)ほか参照。

34 山根有三氏は前掲註2論文において無款濃彩の「花鳥図屏風」(個人蔵)を紹介し、智積院障壁画より作期が遡る天正十五(一五八七)八(一五八九)頃の等伯作品として位置づけられている。金碧画ではないものの、着色花鳥図である点で無視できないが、その作期と筆者の問題については再検討の余地があるように思われる。ただし、山根氏が指摘されるように、描かれる草花の種類が智積院障壁画のそれと同じものが多いことは興味深い。

〔付記〕

小稿をなすにあたっては、ご所蔵者から快く本屏風の調査及び掲載のご許可をいただいた。また大阪大学名誉教授・武田恒夫先生からは貴重なご教示やご助言を得、滋賀県立琵琶湖文化館の上野良信氏からは調査その他で多大なるご便宜を賜わった。また掲載図版の一部については石川県七尾美術館の北原洋子氏、的場久良氏からご提供いただいた。ここに記して、感謝の意を表したい。