

## 元信印・伝雅楽助印 琴棋書画図屏風

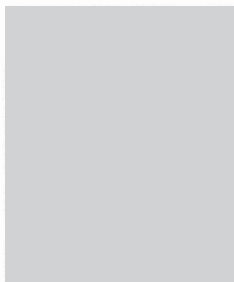
右隻に「元信」印、左隻に元信の弟・雅楽助（一般に之信といわれる）が用いたと伝えられる印を捺すこの「琴棋書画図屏風」（個人蔵 図4～6）は、昭和四十年に当館の寄託となり、平常陣列等にしばしば供されてきた作品である。またその間、当館の特別展覧会「中世の障屏画」（同四十四年）や大阪市立美術館の「中世屏風絵」展（同五十一年）にも出品されており、その存在自体はよく知られているが、それら展覧会目録にごく簡潔な解説文が載せられるのみで、これまで詳しく検討されたことはないようだ。後述するように元信、雅楽助の作とはみなしえないにしても、本図は作者を特定ないしは想定しうる貴重な狩野派大画面人物画の遺品と思われるので、改めてここに紹介してみたい。カラーで図版が掲載されるのも、おそらくはじめてのことだろう。

本図は両隻とも紙本墨画淡彩、各縦一五三・九cm、横三五五・四cmを算する六曲屏風一雙であって、紙継ぎは通常の上下五段継ぎだが、料紙自体の幅は右隻が約三四・八cm、左隻が三五・八cmと、左隻のそれの方がわずかに広い。画面には部分的に剥落や破れなどはあるものの、保存状態は悪い方ではない。また目立った補墨も認め難いが、ただ両隻にわたり長く引かれた金泥は補修箇所の上にも散見されるので明らかな後補とわかる。その点、制作当初と比べると、

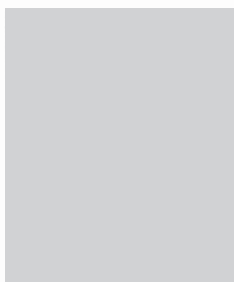
画面には幾分の華やきが添えられているといえるかもしれない。

先述したように両隻の印は種類が異なり、右隻では右端下方に、左隻では左端下方にそれぞれ捺されている。このうちまず「元信」朱文壺形印（挿図1）はかつて辻惟雄氏が基準印として掲げられた三種類の元信印とも、また近時、筆者がそれに付加する形で提示した二種類の元信印とも微妙にその印影を異にしている。またこの印と同じ印を捺す作例も今のところ皆無のため、基準印とみなすのは難しく、印肉の付き具合も芳しいものではない。その点からすれば、やはり後印と考えるのが妥当であろう。これに対し、左隻の壺形印（挿図2）は印付きも良く後印とはみなしえないが、注意を要するのは一般に雅楽助が用いたとされる印文不明の壺形印（しばしば「輦隠」朱文長方印とともに捺されるもの）とは明らかに別印であることだ。そもそも本図のこの印が雅楽助の使用印とされてきたのは『弁玉集』や『本朝画印』の雅楽助の項に輦隠印などとともに収載されていることに起因するのだが、その刻字はけっして雅楽助とも、また之信とも読めない。この印は左隻の作者問題を検討する上に重要と思われるので、改めて触れることにしたい。

図は両隻とも山間の湖のほとりを舞台としたもので、右隻には囲碁に興じる三人の高士の姿と側の石机の上に置かれた琴によって「琴棋」の二場面が、そして左隻には童子たちに読み書きを教える二高



挿図1 右隻の印

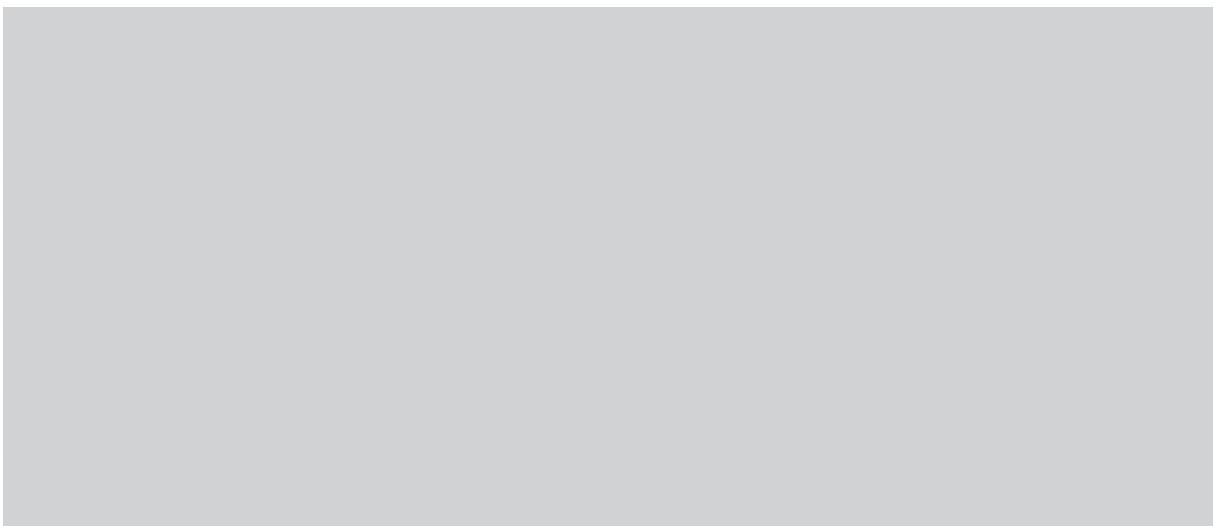


挿図2 左隻の印

士の姿と棒の先につるされた掛幅に見入る二高士の姿により「書画」の二場面があらわされている。図様は両隻で連繋しないが、湖の部分を大きく取る右隻に対し、左隻では地面を広くあらわすという対照的な図様構成がはかられており、とくに異和感は覚ええない。

こういった両隻の図様は、他にかなりの数が遺存する同じ画題の元信様作品の中にも類似したものがあり、中でもメトロポリタン美術館寄託の伝元信筆六曲一双屏風の右隻（挿図3）と本図の右隻とはきわめて近い関係にあることが了解される。筆致が微妙に異なっており同一作者の手になるものとは思えないが、同じ粉本をもとに制作されたことは確かであろう。左隻の場合にはこれほどの近似性を示す作例は存しないものの、例えば霊雲院の伝元信筆「琴棋書画図」には左隻にみる読書する二童子とそれを見守る高士とまったく同じポーズのものが描かれており、やはり右隻と同様、元信画の粉本を下敷きとしていくことがわかる。その点からすれば、左隻と酷似した図様の作品が今後発見されることも十分に予想されるところである。

筆法は両隻とも明らかに元信の真体画様式の範疇で捉えられるべきものといえるが、筆遣いは両隻で大きく相違する。すなわち、右隻では諸景物が謹直な筆遣いをもって的確に描出されており、いかにも元信風といえる「端正さ」がそこに示されている。とはいえ、元信真筆として定評のある大仙院旧蔵の「禅宗祖師図」（東京国立博物館蔵）あたりと比べると、全体に線が細いといった印象は拭い難く、また岩の表現なども量感に乏しいきらいがある。その点、元信自身の作ではなく、彼の周辺にいた有力画家の手になるものとみるのが妥当であろう。一方、左隻の筆法も前記の如く元信様式の範疇で捉



挿図3 琴棋書画図屏風（右隻）メトロポリタン美術館寄託

えられるものではあるが、かなりの隔たりが認められることも否定しえない。とくにきざわしいまでの岩皴表現や夥しい数の点苔を随所に打ち込むその手法などは、元信様式の極端な形式化として理解しうるものであって、元信画にごく近い画風で知られる伝雅楽助画（この場合は、輦隠印の諸作品を指す）のそれとは明らかに一線を画する。加えて、諸人物の衣服にけばけばしい色合いの朱や藍が施されていたり、先の読書する童子を見守る高士の面貌（挿図4）に江戸期の人物画に通じていくようなある種の飘逸味も看取されるところからすると、左隻の作期は右隻より大幅に後れ、桃山期頃まで下ると考えてさしつかえなさそうである。従って、現在は右隻と対をなすこの左隻だが、もとの左隻分が失われたために別の屏風絵の左隻分が組み合わされたものか、ないしは一双とすべく新たに補作されたものということができよう。この場合、どちらとみるかの判断は難しいところだが、ただ前記のように琴棋書画図の画題が各隻にちょうど二場面ずつ描き分けられている点や、両隻の図様のバランスがうまく保たれている点などからすると、可能性としては後者の方が高いようにみうけられる。

挿図4 左隻（部分）

さて、ここで問題となるのは、元信とも、また雅楽助ともみなしえない両隻の作者をいったい誰に擬しうるか、で

ある。この点についてまず左隻から考えてみたいが、こちらの方は先の壺形印の刻字から検討をはじめるのが常道であろう。この印を載せる『本朝画印』では、かたわらの注記からその印文を「吉信」ではないかと考えていたことが知られる。が、左方の文字は「信」でよいとしても、右方を「吉」とするのは難しいといわざるをえない。むしろ「元秀」印や「秀頼」印などの字体との類似からすると、既に『扶桑名画伝』も指摘するように、その文字は「秀」と読むのが妥当と思われる。つまり、この印には画家の名と思しき「秀信」という文字が刻されている訳である。

ところでこの印を「秀信」と読んだ先の『扶桑名画伝』の同じ項には、狩野元俊が用いた印ではないかという興味深いコメントも添えられている。ここにいう元俊（げんぶ一五八八―一六七二）とは秀頼の孫とされる了承の子で、名は秀信。のちに山下狩野家の初代となった画家である。八十五歳の長寿を保ったため没年は寛文二年まで下るが、近年の田中敏雄氏の論考によると、<sup>3</sup>元俊は慶長期中頃には早くも活動していたことが知られるので、少なくとも活躍時期の点では本図の作者であったとしてもとくに異とするには当たらない。だが、田中氏が紹介された初期から晩年に到るかなりの数の元俊画と本図を比較しても、両者の画風に類似点はまったく認められない。さらにそれらに捺された数種類の「秀信」印はいずれも本図の印とは別印であり、先の説とは明らかでないをみせている。その点、本図の作者と元俊秀信はまったくの別人と考えるべきであろう。

では、本図を描いた秀信とはいったい誰なのだろう。画譜類によれば元俊の他にも六名もの画家が秀信を名乗ったと伝えられるが、そのうちの二名は十八世紀初頭まで活躍時期の下る江戸狩野の画家

であるので、この場合は問題外である。また六名の中には秀頼・真笑・了承という先の元俊の家系の者たちも含まれているのだが、この三名の名についての画譜類の記述は総じて統一感に乏しい。むしろ別の名で記されることの方が多くくらいであって、この場合には秀信を名乗ったということそれ自体が疑問視されてくる訳である。現に、最も信憑性が高い秀頼系統の家系図として、近年、松木寛氏が提示された「狩野玉燕系図」や「春笑且信家系」を参照しても、彼ら三名の項に秀信の名は記されていない。そこに秀信の名をもつて掲げられているのは、やはり元俊ただひとりなのである。こういった点からすると、元俊の名が後世に誤って混入したとするのが現状での最も穏当な見方といえるであろう。

さて、以上の如き経緯によりひとりだけ残ったのが祖曾(祖酉)である。あまり聞き覚えのない名だが、彼は東福門院の絵師として著名な素川信政の父にあたる。『続本朝画史』や『古画備考』によれば、祖曾は大坂城土工藤伊賀守の次男として生まれ、画は松榮あるいは永徳に就いて学んだという。はじめ秀信と名乗ったがのちに秀家と改名、元和三年(一六一七)十二月十日に六十二歳で没したと伝えられる。逆算すると生年は弘治二年(一五五六)であって、永徳よりは十三歳若く、また同じ門人筋の山楽よりは三歳ほど年長であったこととなる。さすがに無名の画家・祖曾の動向を伝える同時代史料は乏しいが、唯一、『本光国師日記』の中に以心崇伝の依頼により帝鑑図屏風を制作したという記事がみえる。その時期は元和二年(一六一六)の十月から十一月であるので、彼はその最晩年期においても絵筆を執っていたことが知られる。また崇伝はこのとき江戸にいたが、その留守をあずかる久右衛門のところに屏風を届けるべき旨の書状

を祖曾に送っているもので、この頃祖曾は京都近辺に居住し、活動していたものようである。

それはともかく、こういった伝歴の画家・祖曾をすぐさま本図の作者・秀信と断定してしまえるだけの根拠を残念ながら筆者は持ち合わせていない。先の繰り返しになるが、画譜類の記述を依り所として本図の作者・秀信に該当しない者を除いた結果、ひとりだけ残ったのがこの祖曾なのである。もちろん彼の遺作がこれまでに紹介されたことなど一度としてなく、伝承作品が遺されているという話も聞かない。だが、先述した本図の特徴、つまり元信様式を基礎に置きながらも正系のそれとはやや距離のある細部表現とその中にかがえる近世的な諸要素が、狩野家の門人筋にあたり、また桃山期に活動した彼の伝歴と重なり合っていることも事実であろう。さらにいえば、桃山期以前の比較的小所帯の狩野派内では、まったく同期に、複数の画家が同じ名を名乗ることは回避されていた形跡も認められる。よって、ここでは祖曾秀信を本図の作者・秀信にあたる可能性の最も高い画家として提示し、その当否については後考に俟つことにしたい。

なお、本図の印と同印ではないが、全体の形や刻字がきわめて似かよった印を捺す作品が三点ばかり遺されているので触れておこう。ひとつは南禅寺藏扇面貼交屏風の中の金地着色「芦辺飛鷺図」<sup>9</sup>。ふたつめは個人藏扇面貼交屏風の中に見出される水墨の「布袋図」(挿図5・6)。三つめは狩野一雲筆の「芙蓉図」(京都国立博物館蔵)を想わせる著色の「花虫図」(宝塔寺蔵)である。いずれも個性のあらわれにくい画題であり、本図の如き癖のある筆致ではないが、元信様式の形式的処理という点には共通項が見出される。その点、同じ作者の

手になると考えてとくに問題はないように思われる。

次に、右隻はどうだろう。左隻の場合と違い右隻ではその画風の特徴から作者を割り出していく以外にはない訳だが、その手懸りのひとつとなりそうなのが賦彩法である。元信あるいは周辺画家の手になると推定される人物図などを広く眺めてみると、ほとんどの作品にある種の節度をもって薄めに彩色する傾向が認められ、とくに黄土や藍、朱などは透明感たっぷり、しかも全体の調和を乱さぬように施されていることが知られる。

上品で、かつ洗練されていると言いつてもできよう。既述の「禅宗祖師図」然り、メトロポリタン本や靈雲院本また然りである。ところが、右隻の場合にはわずかにその色合いが濃いものとなり、とくに藍や朱などは透明感どころか、むしろくすんだような色合いさえ有していることがわかる。さらに岩や土坡に褐色が多用されていることもあって、

全体を眺めたとき、どこか垢抜けない、すつきりとしれない印象を覚えるのである。

こういった独特の賦彩法を取り、しかも元信画をかなり忠実に学んだ画家ということになると、今のところ筆者が思い当るのはひとりしかい

ない。はじめ元信の傘下にあり、のちに関東に下向したいわゆる小

田原狩野のひとり、前嶋宗祐(生没年不詳)である。宗祐については、古来、同じ小田原狩野の「右都御史之印」印の画家(一説に狩野玉染と伝えられる)と同一人物とする見方があり、また「右都御史之印」印と「宗祐」印を合わせ持つ「立花図」が発見されたことにより、同一人物説が確定したかにみえた時期もあった。しかし「立花図」に捺された両印が基準印でないこと、また画風上の相違等からむしろ現在は別人とみなす説の方が有力視されている。さらに最近では相澤正彦氏によって宗祐の唯一の大画面の遺品となる「四季耕作図屏風」(神奈川県立博物館蔵)が紹介されるとともに、はじめて宗祐画の特徴や画風展開等についての検討も試みられた<sup>11)</sup>。これにより宗祐研究が格段の進展を遂げることになったのはいうに及ばず、従来、ともすれば「右都御史之印」印の画家との異同問題においてのみ注目されてきたといえなくもない宗祐の存在が純粹にその作品により評価されはじめたことの意味は大きい。もし本図が宗祐作であるとすると、先の神奈川県本に次ぐ大作の出現となる訳で、大画面もそつなくこなす技量の持ち主として宗祐に対する評価は一段と高まることになるだろう。

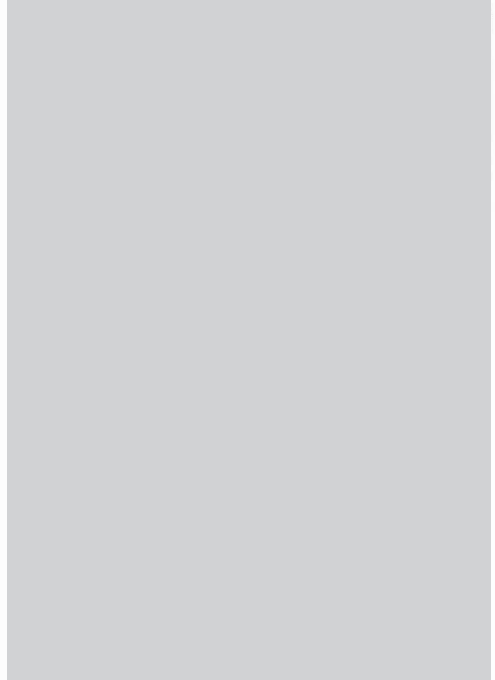
ところで相澤氏が掲げられた宗祐画の特徴はいくつかあるが、むしろその中には先の特異な賦彩法も含まれている。実作品に徴してこの点を確認すると、神奈川県本をはじめとして静嘉堂文庫所蔵の「高士観瀑図」(挿図7)や近時再出をみた「蟹気楼図」(個人蔵 挿図8)など本図と同じ真体画の大半にその傾向が指摘できる。中でも後二者は本図と同じ人物図ということからまことに比較し易い対象であって、それらにみる童子の頭巾や帽子、水注などに施された藍、

挿図6 布袋図の印

挿図5 布袋図 個人蔵

高士の靴や盃の朱などは明らかに同一の発色を示していることが了解される。また「蜃気楼図」の高士の衣服にはかなり濃いめの黄土が塗られているのだが、やはりこの色調も本図にみる左向きの高士のそれとまったく同じものである。

その他の表現についてはどうだろう。相澤氏の論考を参照すると、賦彩法以外ではとくに人物の面貌表現に宗祐の個性が「よくうかがわれる」という。すなわち「きりりとした一種くせのある冷徹さを示す元信様の諸人物に比して、宗祐のそれは「個々人の表情が豊かで、温和な面持を示し、間々平俗で野卑なものが見られる」とされる。その典型としては例えば既述の人物図二点のそれがただちに挙げられるし、また『国華』五九四号所収の「伯牙鍾子期図」の二人物などもその傾向を示すものいうことができる。そういった観点で再び本図を眺めてみると、一部に元信風の容貌を示す人物も散見されるものの（三高士のうちの右ふたり）、例えば右向きの高士やかたわらの童子の面貌などはまさしく「平俗で野卑」と呼ぶに相応しいもので

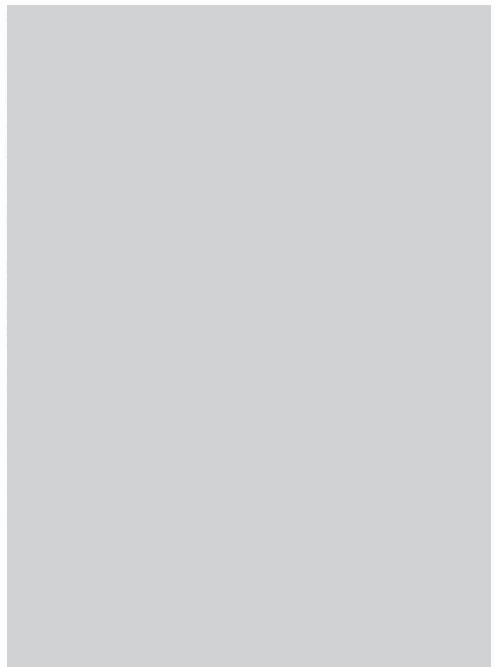


挿図7 高士観瀑図（部分） 静嘉堂文庫蔵

あって、試みに同じ粉本により描かれたメトロポリタン本のそれらと比べてみても、両者の相違は驚くほど大きい。さらに宗祐画との実際の比較でも、本図の童子と「伯牙鍾子期図」の鍾子期の面貌（挿図9・10）がはなはだ似かよっていることに気づかされるのである。

この他、本図の近景に描かれた岩と「高士観瀑図」の中・近景の岩が単に元信画を祖型としたというにとどまらない親近性を示す点、また本図の松の根元あたりにみる明暗の差をことさら強調したその手法がやはり「蜃気楼図」の松にも認められる点なども見逃しえないところといえよう。これらあまたの類似点を勘案すると、本図を宗祐作とみなすことに問題はないと思われる。

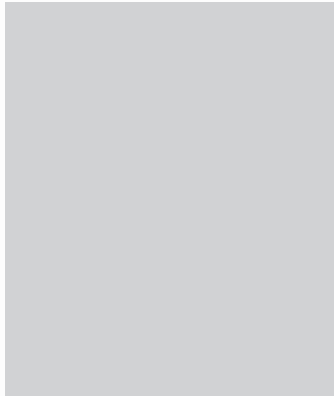
ここで、宗祐画全体の中での本図の位置等について少しばかり検討を加えておきたい。前記の如く相澤氏は宗祐の画風展開について考察され、その結果として、はじめ柔和でかつ伸びやかな筆遣いのものから徐々に硬質化の傾向をつよめていったことを明らかにされた<sup>13</sup>。そして初期の遺品として「高士観瀑図」や静嘉堂文庫所蔵の「山



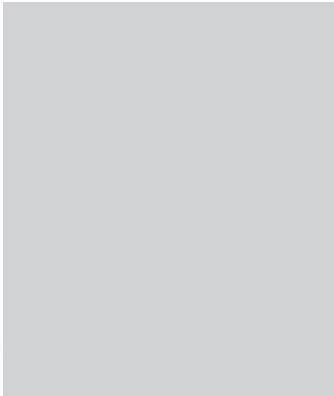
挿図8 蜃気楼図 個人蔵

水図」(三幅対)を、また晩年期の作としては神奈川県博本やN家蔵「雪景山水図」などを挙げられたが、この目安に従うと、本図は明らかに初期作として位置づけられるものである。いうまでもなく本図との比較においてその筆致が最も近いと判断されるのは、他ならぬ「高士観瀑図」や「山水図」であるからだ。また、先に元信様の冷徹さを示す容貌の人物が本図の中に散見されることを指摘しておいたが、これなども初期作ゆえの未成熟な要素として理解することも可能であろう。

なお、本図の実際の作期だが、今のところ実年代との関連で捉えうる宗祐の画蹟は元龜二年(二五七二)の賛をもつ「歌仙図屏風」しかなく、またこれとても目下行方が知れないためその真偽のほどは



挿図9 右隻(部分)



挿図10 伯牙鍾子期図(部分)

確かめられないという状況にある<sup>16</sup>。従って、本図の作期を判断するのは現状ではきわめて困難といえるが、あえて想像をたくましくすれば、本図の量感に乏しい岩法などは前記の霊雲院本のそれなどと相通じるところがあるもので、あるいは霊雲院本の作期(天文十二年 一五四三)に近い頃、つまり天文期の中頃あたりをひとつの目安として想定できるかもしれない。先の元龜二年を宗祐の晩年期と仮に考えればとくに無理はないように思

われるのだが、如何であろう。

室町から桃山期あたりにその作期を置く狩野派の遺品は、数の上ではけっして少ないものではない。しかし、作者を特定できるものは存外乏しく、ことに無印であることの多い大画面作品ではたいてい元信や永徳ら宗家の近くにいた画家の手になるもの、いわゆる「周辺画家の作」というきわめて曖昧な位置づけがなされているにすぎない。だが当時の流派の規模や活動状況などをより具体的に把握するためには、どうしてもそれら諸作品の作者を明らかにしていく必要がある。またその前提として、従来かえりみられることの少なかつた周辺画家各人の様式研究も積極的に進めていかなければならぬであろう。既に知られた本図を再び取り上げ、その作者比定を試みたのも、そうした理由からである。(山本英男)

〈注〉

- 1 それら解説文のうち前者では、右隻を元信周辺の作、左隻は右隻よりかなり後れて補作されたものとみなしている。本論中で述べるようにこの見方は支持されてよいと思われるが、展覧会目録の解説という制約のため、大まかな見通しを述べるにとどまっており、先の見方を裏付ける試みはなされていない。
- 2 ・辻惟雄「狩野元信(五)」、『美術研究』二七二 昭和四十六年)  
・拙稿「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―」(『鹿島美術研究』へ年報第一号別冊) 平成六年)
- 3 「江戸時代初期の狩野派の動向―狩野元俊の場合―」(大阪芸術大学紀要〈藝術〉一二 平成元年)
- 4 寿石秀信(一六四〇―一七一八)と柳雪秀信(一六四六―一七一二)の二名で、寿石の場合は敦信とも記されており、改名した可能性が考えられる。また両者とも「秀信」印を捺す作品が遺存するものの、印は本図のそれとは異なり、やはり画風も江戸狩野のそれである。

5 「狩野秀頼の伝記をめぐって」(『古美術』九七 三彩社 平成三年)

6 信政の子が注4で掲げた寿石秀信であって、これに従えば、祖曾と寿石のふたりがこの家系では秀信と名乗ったことになる。その点、秀頼の系統で指摘されたような混乱があるのではないかと疑問も生じる訳だが、ただ両者の間にはほぼ一世紀もの活躍時期の隔りがあるとともに、寿石の没年は十八世紀まで下るので、秀頼の家系の如き状況は想定しづらい。むしろ祖父の名を寿石が名乗ったと考えるのが自然であろう。逆に見れば、このことは祖曾が秀信と名乗ったことの傍証となりえよう。

7 元和二年十月十九日条、同年十一月二十一日条、同二十三日条の三箇所。いずれにも「狩野祖酉」の名で登場する。

8 『古画備考』の長信の項にそれを示唆する記事が載る。すなわち、はじめ貞信と称していた長信の長男・左衛門は、宗家である光信の嫡男・四郎二郎が元服を機に貞信と名乗ることになったため、急遽改名したというものである。四郎二郎が貞信を名乗っていたのは周知の事柄であるし、また徳川美術館所蔵の合作の押絵貼屏風の中には「狩野左衛門」の款記と「貞信」印を合わせもつ「呉王西施図」とともに「狩野四郎二郎」の款記のある「王昭君図」も見出されるので、先の記述が真実を伝えている可能性はきわめて高い。その点からすると、狭い派内でもまったく同時期に同じ名をもつ画家が複数いたというケースを想定するのは難しいのではないか。常識的に判断しても、混乱を招く恐れのある命名が行われていたとはやはり考えにくいのである。もし活躍時期がわずかでも重なるふたりの画家が同じ名で画譜類に記されることがあるとすれば、例えばそれは父の名を刻した印をその子も使用したのを誤認した場合か、ないしは父の没後、実際にその名を名乗った場合が考えられる。そしてもうひとつ想定されるのは、先の左衛門と四郎二郎のようなケースであろう。

そういった観点に立って、改めて「秀信」の問題を検討してみると、次の如き推測が成り立つ。例えば祖曾の伝歴の中に秀信から秀家に改名したというくだりが見出されるが、これなども誰かが秀信を名乗ることになったからではないか。画号ならともかく、画家にとって最も重要な名を改めるとなれば、そうした理由以外には思い当たらないか

らだ。その「誰か」とは、やはり元俊であろう。左衛門と四郎二郎の場合を引き合いに出すまでもなく、狩野一族の元俊と門人の祖曾の立場からすれば、祖曾の方が改名を余儀なくされるのは当然のことといえよう。ともあれ、以上の点からみて、祖曾が本図の作者・秀信にあたる可能性は高いと考えたい。

9 武田恒夫『南禅寺扇面屏風』(美術撰集)6 フジアート出版 昭和四十八年)のモノクロ図版第8図。

10 これら三作品に捺される「秀信」印のうち「布袋図」と「花虫図」のそれは同印と思われる。

11 「前島宗祐小考―四季耕作図屏風の紹介をかねて―」(『美術研究』三五 平成五年)

12 カラー図版をここに掲載しなかったため、色遣いについては以下の展覧会目録を参照されたい。

・静嘉堂文庫創設百周年・新美術館開館記念優品展(静嘉堂文庫美術館 平成四年)

13 ・特別展後北条氏と東国文化(神奈川県立博物館 平成元年)

14 『雲州余彩(下)』(大正二年)所収。

15 同時に相澤氏は初期に位置づけられる作品には正信画からの影響が認められるとされたが、筆者はそうした初期作も元信様式の範疇で把握できるのではないかと考える。また正信との関連から、氏は宗祐の活躍時期を元信とほぼ雁行する十五世紀末から十六世紀中頃に置かれているが、初期作品に元信様の形式化傾向が既にあらわれているところからすると、もう少し後らせて考えてみるべきではあるまいか。この二点を除けば、氏の説は首肯できる。

かつて重要美術品に指定されていたもので、元亀二年に関東に下向した僧・堯雅によって、同じ年に着賛されている。

#### [付記]

本稿は鹿島美術財団助成研究「狩野元信およびその周辺画家の研究」の成果の一部である。