出光美術館研究紀要十六号抜刷
二〇一一年一月三十一日発行

長谷川等伯の古典学習と展開

黒田泰三

長谷川等伯の古典学習と展開

黒田泰三

はじめに
一、学習から創造
二、創造から拡展
三、創造から継承
結び

はじめに

長谷川等伯の芸術体験のなかでも絵画鑑賞体験および、いわゆる絵画史への知識、教養などを知ることは、等伯研究に不可欠であることは言うまでもない。その際、従来から『等伯画説』[註1]がきわめて注目されてきた。

画家が述べた画論書であるために、最も興味を惹くのは、実作品に認められる芸術体験からの影響であろう。芸術体験と制作。しかし、それを明確に結びつけるのは困難である。ひとつの美の形は多くの芸術体験や思索、工夫、技術の習練などによって紡がれてあらわされるからだ。一筋縄では行くまい。ただ等伯の場合、いくつかの現存作品に、その芸術体験を指摘するのは可能だと私は考えている。何故なら、等伯はたとえば狩野派のような高度な絵画教育を受けておらず、むしろ独学に近いからだ。つまり、自らの芸術体験は絵画学習に、より素直な形で取り込まれ、そして創作にあらわれていると考えられるからである。以下見ていこう。

辰卯月廿六日ニ堺宗恵来　是ノ梁階カ柳ニ鳥ノ繪ヲ見セタレハ嗚呼しつかな繪テ有御座トほめたり一言ナレトモ面白ほめやう也
此繪枯木ニ雪ノフリテ小鳥二ハかゝみ居タル所也雪ハしつかなる物ナレハ尤也
付之思ニしつかな繪いそかわしき繪等心を付而可感事也
八軸ノ内　夜雨　鐘なとはしつかナルヘシ市ノ繪ハいそかしかるへし惣雨月ナトハしつかなる物ソ

等伯の理想とした絵画「静かな絵」を語ったとされるあまりにも有名な一文であるが、この「静かな絵」は、こののち文禄二年（一五九三）

の祥雲寺障壁画完成に至る経過のなかで、注文主である豊臣秀吉との関係および障壁画完成時の出来栄えへの不安などから生じた、きわめて強いプレッシャーにあった時に、自己確認のために描かれた「松林図屏風」（東京国立博物館蔵）によって具現されたとみたい［註2］。

また別頁に、「波ノ絵ハ岸へ打当テヽカヘル波也　此故ニ岸ニハ波少モ無之ト」あるいは「波　岸ノ外題斗ハ中正藏主カ筆也　餘ハ能与相カ筆也」という件がある。

つまり、等伯は波と岸を描いた絵画を見て、打ち寄せては引く波の形のおもしろさに惹かれていることがわかる。その「波の絵」は玉澗の作品ではないかという指摘があるが［註3］、この興味を実際に描いたのが慶長年間半ば頃の制作と目される「波濤図」（禅林寺蔵）であろう。

さらに「一　是ノ八（叭）々烏ハ宗文（周文）カ筆也ト、八（叭）々烏ハ唐烏也、日本ニハ無キ物也ト、世話ニカラスヲ八々烏ト伝ヘリ、一向別ノ烏ソ」と述べ、それは、天正十八年（一五九〇）頃に制作されたと目される「松に鴉・柳に白鷺図屏風」（出光美術館蔵）［図1］で具現されたと考えられるのである。水墨で描く黒い烏として日本には生息しない叭々烏ではなく、実際に眼にすることの出来る鴉こそを描くべきだという思いが行間に読み取れよう。ただし、そこには忌避される鴉を描くに当たって、家族の団欒という設定を行い、不吉な烏というイメージを払拭し、あくまで親近すべき動物の情愛表現という工夫を加えているのである［註4］。

以上、わずかな作品を見たに過ぎないが、現存作品に徴してみて、等伯は梁楷、玉澗、周文という古典を学習し、自らの画作に活かしたと考えられるのである。ただし、それらの具体的な作品は、瀟湘八景図を除

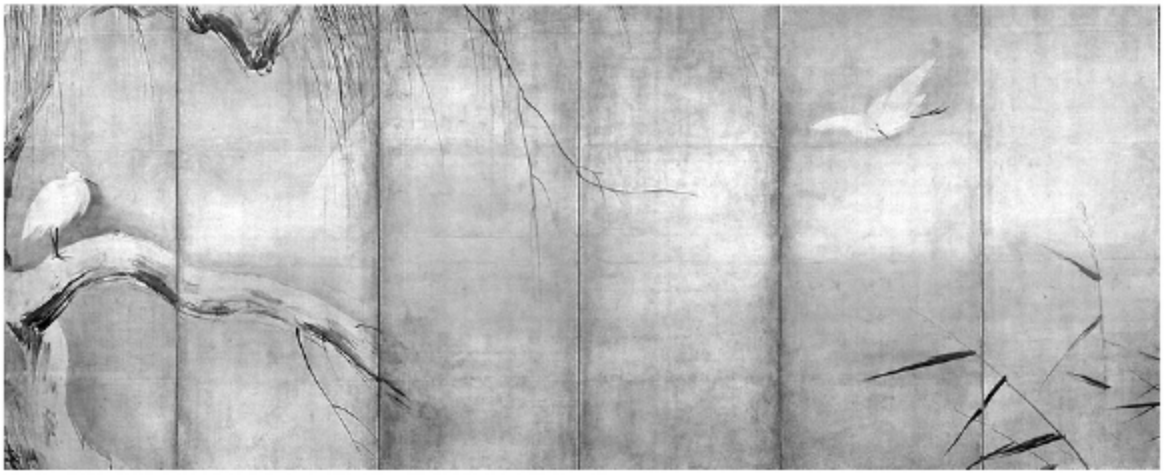


図1　長谷川等伯筆「松に鴉・柳に白鷺図屏風」　出光美術館蔵

いて確認出来ない。史料にあらわれた漠然とした作品（もしくは作家）名ではなく、具体的な現存作品において、等伯の古典学習が明瞭にならないものかと思う。

一人の画家の芸術学習が、彼のなかでどのような形となってあらわれるのかを知ることは容易ではない。画家は芸術的自我にもとづいて自己の表現様式を確立するからだ。そこには、不用意に学習対象の絵画様式を出さないものだろう。しかし画家を絵師と呼んだ時代、芸術的自我が確立される以前の時代に等伯は生きた。そこには存外素直な形でその学習が絵師の様式に影響を与えたと考えられないだろうか。

また、私は等伯を水墨画家としてだけではなく、優れた色彩画家としての側面もこれまで指摘してきた［註5］。ある意味で即物的な着色画の場合、精神性を重んじる水墨画に比べて学習の成果がより素直にあらわれているように思う。

さらに言えば、等伯の等伯たる所以は、時代の好尚に敏感に反応し、自らの学習成果にもとづいて、新たな画題を創造した点に見られる。いや、それに止まることなく、それを流派内で一般化し、共有せしめ、いっそうの拡展をもたらした点にこそ認められるのである。

本稿は、以上のような視座に立ち等伯に見る古典学習とそののちの展開について考察するものである［註6］。

一、学習から創造

まず水墨画を見ていこう。従来指摘されているように、等伯の古典学習が活かされた具体的な現存作品としてまず挙げるべきは、牧谿筆「観

音猿鶴図」（大徳寺）に学んだ「竹林猿猴図屏風」（相国寺）、「枯木猿猴図」（龍泉庵）、および「竹鶴図屏風」（出光美術館蔵）である。

「観音猿鶴図」は淡墨と濃墨のつくりだす絶妙な諧調によって表現された光のなかで、猿と鶴が自然界の厳しさに立ち向かうように、親子間の愛情を象徴する姿として深い精神性とともに描かれている。つまり、「生命とは？　自然とは？」というある種哲学的な問いかけへの解答として描かれているのである。しかも、描写はきわめて写実的である。猿の毛一本一本、あるいは鶴の羽根一枚一枚の写実的な描写のなかに、自然界におけるリアリズムを表現してみせたのである。それは、この作品の前に立った多くの日本の水墨画家の芸術性の成熟度をあざ笑うかのように完璧なのである。無論等伯もその一人であったはずである。しかし、彼にとってそのことが強烈な芸術体験となり、彼のなかで水墨画への独自の理解と志向が深まっていったのだろう。等伯芸術は、牧谿体験ぬきでは語れない、とまで言われるのはそのせいだ。等伯はその牧谿体験の直後に制作した「竹林猿猴図屏風」と、そののちの「枯木猿猴図」において牧谿画とほぼ同じ姿の猿を描き、自然に対峙する厳しい姿の猿を、母子と父という猿一家の愛情に変えた。そして「竹鶴図屏風」では、自然のなかで強く生きる鶴の姿を、巣籠もりをする雌とそれを見守る雄の情愛に変えて表現したのである。明らかに、この一連の等伯の動物画の流れは情愛の表現の系譜である。等伯は牧谿画の墨の諧調による大気や光の表現に感覚的な共感を抱き、自らの情趣表現の技法として学んだのだろう。等伯は、牧谿画にはない日本人にとって身近に感じられる私情を表現したといえる。そしてそういう新しい解釈を等伯は絵画の新しさ、つまり新しい水墨画と意識して表現したと考えられるのである。

新しい水墨画制作という自覚は、たとえば「松に鴉・柳に白鷺図屏風」の構図の特徴に明らかである。すなわち、各隻の中央付近に主モチーフが配されており、各隻の描写は完結しているが、全体としてみた場合やや安定感に欠ける。しかし、私はこの安定感に欠ける構図に、等伯独自の新たな水墨画創作への理解と志向が認められると思う。当時狩野派が表現していた、画面の両端に主要なモチーフを集めるという伝統的な安定した構図から脱した、新しい試みとしての新しい感覚の構図とみなせるのである。それもまた、古典からの学習である。

さらに具体的な例を挙げよう。「松に鴉・柳に白鷺図屏風」左隻の飛来する白鷺の姿形［図2］は、能阿弥筆「四季花鳥図屏風」（出光美術館蔵）右隻の飛来する白鷺［図3］を反転したものと考えられる。無論この姿形は、能阿弥の独創というよりも、能阿弥の牧谿学習で得られたものと考えるのが自然であろう。こののち、このモチーフは狩野派をはじめ日本の多くの画家たちに使用されていくことになる。

次に着色画を見ることにする。

近年確認された等伯四十歳代の「四季花鳥図屏風」［図4］には、等伯の古典学習の成果があらわれている［註7］。以下見ていこう。

「四季花鳥図屏風」は、構図的に見て、いわゆる永徳様式のように近接拡大という要素は認められず、むしろ室町時代絵画にみられる画面の奥行きを志向する空間性を感じる。さらに、古様な感じのする金銀の砂子・野毛の撒かれた技法によって、画面にはゆったりと漂う雲か霞を印象させる。その雰囲気や調子は、たとえば室町時代やまと絵の「四季花木図屏風」（出光美術館蔵）［図5］に通じる。そして、山根有三氏によって等伯筆と判じられるようになった三宝院表書院柳の間の四季柳や、勅

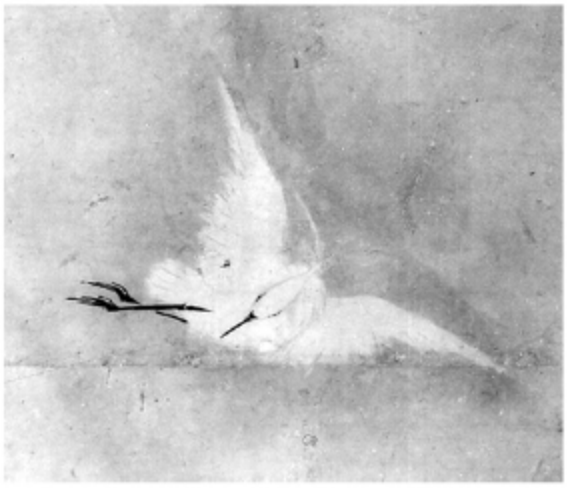


図3　能阿弥筆「四季花鳥図屏風」　出光美術館蔵
右隻の飛来する白鷺

図2　長谷川等伯筆「松に鴉・柳に白鷺図屏風」
出光美術館蔵　左隻の飛来する白鷺

使の間・秋草の間の秋草図を想起させることや［註8］、本屏風の、桜花を正面向きでとらえて胡粉で盛り上げることはすでに「日月四季花鳥図屏風」（出光美術館蔵）［図6］にみられ、そして等伯の子久蔵筆の智積院の桜図が同じ技法をもつことも注目したい。しかも、桜・柳の大木をはじめ、菫・たんぽぽ・立葵・薄・萩・芙蓉・紫苑・鶏頭・朝顔・黄蜀葵・大菊など、ここに見られる草花類が、すべて智積院障壁画にも描かれていることによって、本屏風と智積院障壁画は、なにより題材的に密接な関係にあることがわかる。つまり言えば、この二者の先後関係は、本屏風ののちに智積院障壁画が制作されたと考えたい。すなわち、等伯のいわゆる古典学習が、そののちの画業に発展的に活かされていることがわかるのである。

しかし異なる点がある。それは、画面における金箔の有無である。等伯の金箔の使用例は、信春時代の作品を除けば現存作品のなかでは智積院障壁画が初めてであるが、これについては次のように考えられる。等伯は、天正十六年（一五八八）完成で当時評判となっていた豊臣秀吉の大政所のために建立された天瑞寺に永徳が描いた金碧着色の障壁画を見て、大いに影響を受けて永徳のような金碧画を智積院に描いたのではないか。永徳の描いた作品は現存しないが、モチーフを近接拡大するひじょうにダイナミックな画風であったと推察出来る［註9］。

ところが、本作品には、近接拡大も金箔もなく、既述したように室町時代のやまと絵の要素が強いのである。つまり、本作品は天瑞寺の永徳画に影響を受ける前に描かれたのではないかと判じられるのである。

さらに注目したいのは、金銀による下絵である。それはたとえば、俵屋宗達筆「草花図扇面貼付屏風」（出光美術館蔵）［図7］の素地を装飾す

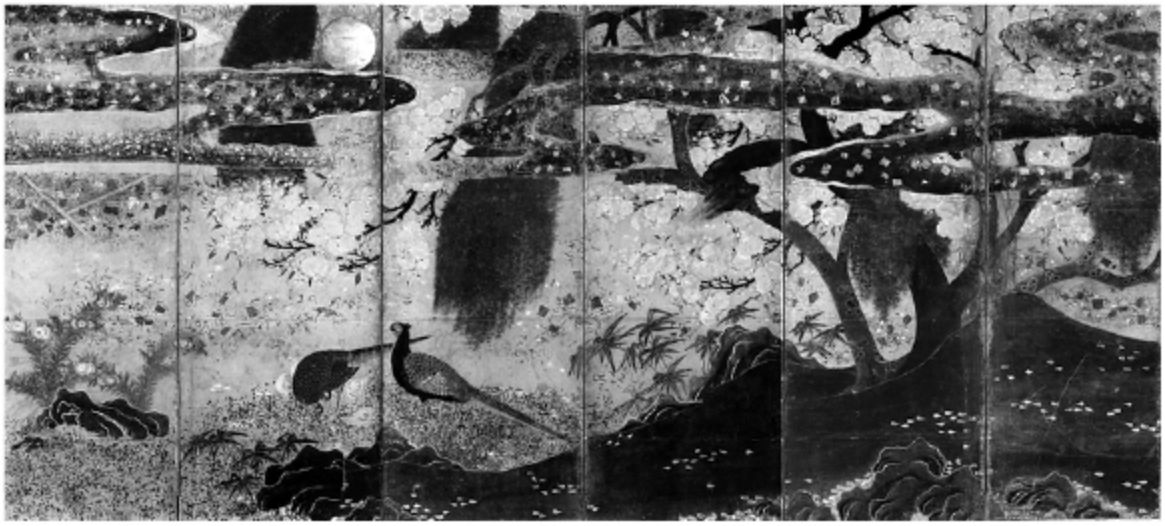


図 4　長谷川等伯筆「四季花鳥図屏風」 個人蔵

図 5　「四季花木図屏風」 出光美術館蔵

図 6　「日月四季花鳥図屏風」 出光美術館蔵

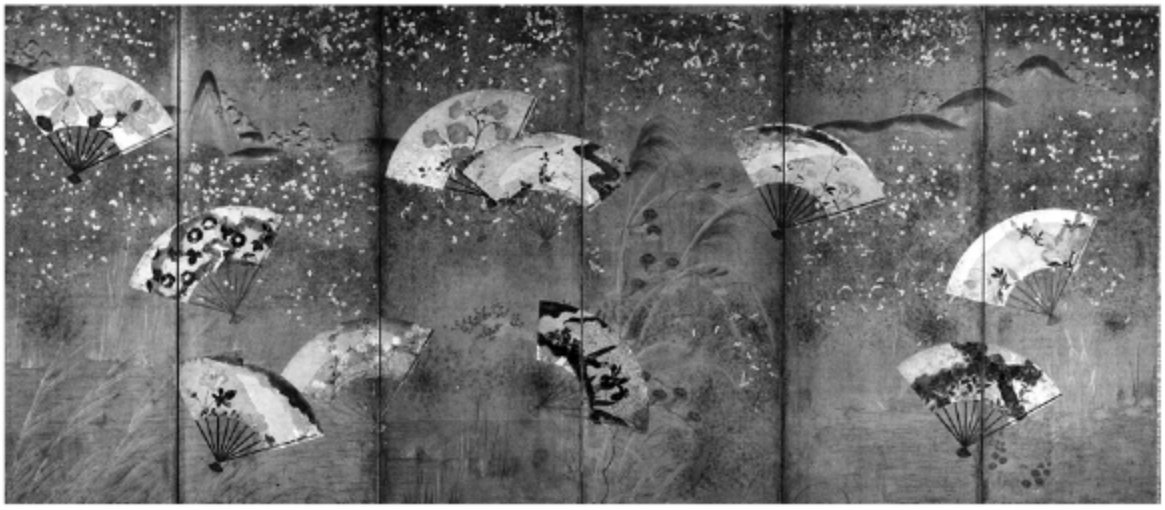
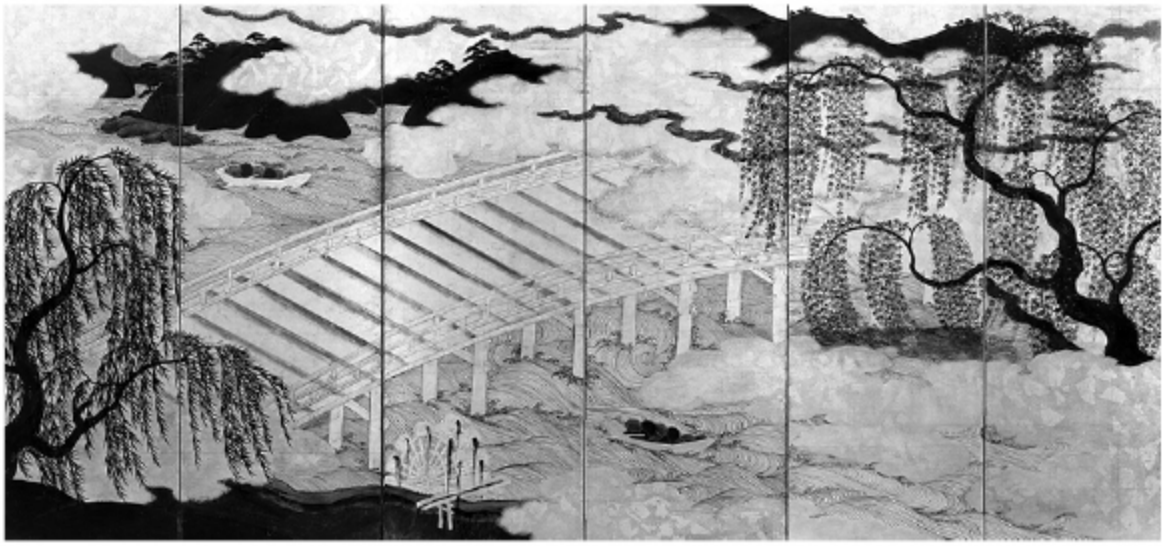


図７　俵屋宗達筆「草花図扇面貼付屏風」 出光美術館蔵

図８　長谷川等伯筆「柳橋水車図屏風」 公益財団法人香雪美術館蔵

図９　「日月松鶴図屏風」 公益財団法人三井記念美術館蔵



る下絵と類似点がある。それは宗達画より早い時期の屏風下絵師によるもので、金銀の切箔・砂子・野毛の技法によって描かれている。本屏風には、このような下絵師の描法の影響も指摘出来るかもしれない。

本屏風の金箔地ではない点、近接拡大ではない点、そして自然景としての意識が強い点などにより、智積院画よりも古様性を示す。しかも、智積院画に見られる草花すべてがここに認められることにより、本屏風は智積院画の母胎とさえ考え得る。つまり、等伯のやまと絵学習にもとづく着色画様式形成時期の原初的な段階を示すものと考えられるのである。

等伯の古典学習は、「四季花鳥図屏風」以外、「柳橋水車図屏風」（香雪美術館蔵）［図8］についても認めることが出来る［註10］。

本作品の柳の表現に注目すると、樹肌の質感表現が、たとえば「日月松鶴図屏風」（三井記念美術館蔵）［図9］の松と同様であることや、柳の画面における三叢としての配置が、「日月松鶴図屏風」のほか、「宇治橋柴舟図屏風」（出光美術館蔵）［図10］などの室町時代のやまと絵のしなやかな印象を受ける樹木表現や奥行きを志向する構図を学んでいるのは明白だ。画中の金雲と金霞の併用についても、当時の狩野派に見い出せないばかりではなく、やはり先行したやまと絵の影響を認め得る［註11］。

一見してデザイン的構成が目立つ本作品であるが、確かに細部においては先行するやまと絵を学習した跡が認められる。たとえば、柳葉を季節に応じて描き分けている点や、決して類型化に陥ることなく、ていねいに一枚一枚を描いている点などは豊かな自然景表現となり得て、桃山時代絵画にはない前時代のやまと絵の特質を認めることが出来る。具体的に想定し得るのは、「宇治橋柴舟図屏風」である。ただし、この作例

図 10「宇治橋柴舟図屏風」 出光美術館蔵

に代表される室町時代のやまと絵学習が本作品の成立に直接係わったとするには、まだその関係の距離を認めざるを得ない。その距離とは、画面での橋の大きな扱いと金色使用に見る装飾性、そして蛇籠や水車の造形に見るデザイン性における差異である。しかもいずれもが胡粉の盛り上げという工芸的な技法も用いているのだ。確かに、本作品に見るような大胆な画面構成が、橋と川を風景の構成要素として捉える意識の強い「宇治橋柴舟図屏風」と直接繋がるものではないのかもしれない。

しかし、柳橋水車図屏風を「橋姫伝承」の視点で見ると、デザイン性の強い大胆な画面構成が近世初期に等伯によって誕生した必然がある程度理解されるように思う［註12］。

「橋姫伝承」とは、次のような内容である。「橋のたもとに橋姫や橋姫明神と呼ばれる橋の神霊がまつられることが多い。宇治や摂津の長柄の橋姫が有名である。宇治の場合、嫉妬深い鬼神とされる。柳田国男によると、橋に神をまつるのは、境としての橋に外部から侵入する邪悪な神霊などを防ぐためで、もとは道祖神と同様に、男女二神をまつったものとされる。それが男女であったために安産や小児の健康を祈る神ともされ、母子神信仰のような形態の伝説が生まれ、一方で神の威力を意味したネタミが、嫉妬の意味に限定され、嫉妬深い鬼女の伝説ともなったとされる。

宇治の橋姫については、「さむしろに衣かたしき今宵もや我をまつらむ宇治の橋姫」「千早ふる宇治の橋姫なれをしぞあはれとは思ふ年のへぬれば」の二首が『古今和歌集』に収められており、歌学書や『古今和歌集』の古注にさまざまな伝説が記されている。住吉明神が宇治の橋姫と津の国で契って、宇治に行く約束をするが、その約束を果たさなかっ

たので、橋姫が「さむしろに」の歌を詠んだとか、宇治の離宮明神が橋姫と毎夜契ったが、明け方になると川波が荒れたとか伝える」［註13］。あるいは江戸時代になると、橋姫とは橋のたもとに立つ街娼や、その近くの茶屋の私娼などを言うようになった。

実際に宇治橋というモチーフをデザイン的にアレンジした例を挙げれば、寛永年間作と判じ得る、歓楽街および遊里に集う遊興人たちの愉楽を描き集めた「相応寺屏風」（徳川美術館蔵）のなかの衣装に橋のデザインを認めることが出来る［註14］。すなわち、この伝承のなかでもとくに「待つ」という意味を実感したであろう遊女と町衆たちの支持を得、そして求められて、大胆なデザインとしての宇治橋という画題が誕生したと考えられるのである。あるいは、伏見城を営んでいた豊臣秀吉は文禄三年（一五九四）以降、水上交通の利便性を高めるために、宇治川に「太閤堤」と呼ばれた新たな堤を築くが、その事に対して集まった多くの衆目とも関連してこの画題が誕生したと考えることも出来るのかもしれない。いずれにしても、これらの事象と無縁ではない立場の画家が意匠性に富んだ「柳橋水車図屏風」を発案したのではないだろうか。それに相応しい画家、それは等伯である。と言うのも、等伯は祥雲寺障壁画に象徴されるような秀吉との緊密な関係に加えて、すでに慶長年間には遊廓を舞台とした遊楽図の制作に積極的であったと考え得るからである。等伯および長谷川派の遊楽図制作活動［註15］から推して、彼らは遊女のイメージとしての橋姫伝承にもとづく柳橋水車図を発案するのに相応しいし、橋や蛇籠、水車に見られる胡粉盛り上げと金箔押しといった大胆で工芸的な手法も、衣装における最新の意匠を想起させ、流行に敏感であった遊女好みの美意識から生じた意匠とみなすことも出来るのではないだろうか。したがって、先行するやまと絵とはやや距離のあるデザイン性の強い大胆な画面構成が、後に触れるが、狩野派作品にはみられず長谷川派に多く認められることによっても、長谷川等伯およびその周辺によって発案されたことはむしろ当然のことであろう。

画題が出来た時期についてであるが、後述するように、狩野派の画中画にも採用されるほどに広がりを見せ、慶長九年（一六〇四）の段階で京の町で流行していたわけだから、それを遡る時期を一応の制作時期の目安としたい。

二、創造から拡展

等伯は、古典学習により斬新な画題を創造したことを認めることが出来た。ここでは、等伯の創造した画題が典型化され定着していき、やがて同時代に拡がっていく状況を見ていく。

これも近年確認された「波龍図屏風」（本法寺）であるが、一見して俵屋宗達および宗雪の龍図作品との近似を認めることが出来る。とくに「波龍図屏風」と俵屋宗雪筆「龍図屏風（「龍虎図屏風」の内）」（東京国立博物館蔵）との関係については、既に山根有三氏が指摘していた。それは、『国華』（九三四号　昭和四十六年）誌上での座談会においてである［註16］。

私は、既述の「新発見・長谷川等伯の美展」において「波龍図屏風」を展示した。確かに俵屋宗雪筆「龍図屏風」と、「波龍図屏風」の構図の近似は、明らかに何らかの係わりを示しているし、さらに言えば宗雪画ほど構図は似ていないが、俵屋宗達筆「雲龍図屏風」（フリア美術館蔵）との関連も考えられるだろう。何故なら等伯と宗雪との時代的な先後関

係で言えば、宗雪が等伯の図様を採り入れたと考えられるわけだが、宗雪独自の判断で行ったとは思えず、工房の主催者である宗達の何らかの係わりを想定するのが自然だからである。

しかしながら、等伯と宗達もしくは宗雪との直接の係わりを示す史料はない。ただし、宗達と金銀泥絵で共同制作をした本阿弥光悦は、本屏風を所蔵する本法寺の檀那であり［註17］、年代的にみて等伯と本法寺で交流していた可能性は高い。であるとすれば、光悦を介して宗達と等伯、宗雪と等伯との交流もあり得る。宗達、宗雪が本作品を見たことはじゅうぶんに考えられるのである。しかも、宗達、宗雪は加賀藩とも係わりがあり、その地縁も考え合わせるといっそう蓋然性が高い。

さらに言えば、等伯の「萩芒図屏風」（相国寺蔵）のような金地着色による草花図と、宗達もしくは宗達派の同種作品との関連も考えることが出来よう。次に見ておこう。

「四季花鳥図屏風」から発展して誕生したと考えられる智積院障壁画であるが、さらにそれは展開していくことが、新たに指摘出来る。それは、「萩芒図屏風」によってである。その展開を考えるにあたって、まず「萩芒図屏風」をみておきたいが、田中英二氏の見解を紹介しておこう［註18］。

田中氏は、本屏風と同種の等伯およびその周辺画家の金地濃彩作品のなかから、智積院障壁画との比較を行い、「「萩芒図」の描法は智積院画で試みられた様々な描法を整理、総合し、描く対象に応じてより細やかに使い分けているものと考えられる」と総括した上で、とくに花の「放射状」の構成に着目し、「智積院の萩と桜の構成感覚」に「相通じる個性」を認め、しかし「構成感覚からみた場合、智積院の萩と「萩芒図」の萩とは表現意図から来る差異以上に、明らかに両者の個性の違いが認められる」とする。また、「「萩芒図」の「風になびく株全体の動勢と相俟って連続的に構成され、向かって右から左への全体的な動き」には「左に大きくしなる茎や葉には目にみえぬ風塵に対峙する力学的緊張感」を認め、「単なる風になびく秋草といった主題から来るだけではない、量感に満ちたダイナミズムの表現」である点は、智積院画のなかでも、等伯筆「松に黄蜀葵図」の「動勢を形作る感覚」が基盤となっている」と指摘する。さらに「萩芒図」の「画面から情緒豊かな秋野の自然な表情を表現しようとする強い意志」は、「野趣溢れる「松に黄蜀葵図」に通じ合う」と指摘する。そしてさらに「萩芒図」の「背景を捨象したモチーフの構成要素は整理限定され」、「同じモチーフの大きさの変化と同型反復が視覚に重なって静かな韻律が増幅」されて、「繊細な表現感覚が叙情性の呼び水となっている」とする。しかも「等伯の繊細な一面が、それを取り巻く時代の要請の変化によって加速的に浮かび上がってきたものと捉えられるべきであろう」とみなすのである。また、同じく等伯およびその一派の作である三宝院障壁画に関して、同種の韻律を認め、「智積院画よりも俵屋宗達や（狩野光信の）勧学院画と同じ時代感覚を共有している」とし、「それは「萩芒図」にも当てはまるものである」と指摘する。

要するに、田中氏は「萩芒図屏風」を、智積院障壁画のなかでも、等伯筆「松に黄蜀葵図」に共通点を認め、さらに等伯の次世代とは異なることを明らかにした。そして慶長年間の俵屋宗達や狩野光信の芸術性との近似を指摘し、制作年代を特定はしないものの「萩芒図屏風」が慶長年間半ば頃の長谷川等伯の作であることを推察しているのである。

田中氏の考察のなかでも、とりわけ等伯筆「松に黄蜀葵図」における動勢を形作る感覚こそが「萩芒図屏風」を生み出す基盤となっているとの指摘は重要である。そこには共通した自然景表現が認められるからである。そもそも等伯の智積院障壁画は叙情性を志したと考えられるが、それは、狩野派には見い出しがたい等伯独自の美的特質である［註19］。すなわち、狩野派にあっては草花よりも種々の花木を主題とすることが多く、しかもそれらは、画面のなかで他のモチーフと調和させるために色彩と形態を加工している感が強いのに対し、智積院における等伯の草花は、自然景からそのまま切り取ってきたようなおおらかさがある。そのおおらかさこそが叙情性をあらわしているのであり、菩提寺の主であるわずか三歳で早世した秀吉の晩年の長子を悼むセンチメンタリズムの表象としての可憐さを漂わせているのだと思う。

さらに言えば、智積院障壁画でのそういう等伯独特の草花表現は、狩野派通例の多種多彩な花鳥モチーフを画面で調和させる〝交響詩〟とは異なり、単一モチーフのていねいな描写として変奏していき、「松林図屏風」の誕生を導き、そして「萩芒図屏風」へと繋がるとみなすことが出来る。

ただし、「萩芒図屏風」には智積院障壁画に認められない明るさと軽活さを感じる。そこには、智積院で見た叙情性表現に、たおやかあるいはしなやかな装飾性が加味されていると思われるのである。それは、田中氏の言う「俵屋宗達や勧学院画と同じ時代感覚を共有している」ことに他なるまい。しかもそれは、同氏の言う如く「等伯の繊細な一面が、それを取り巻く時代の要請の変化によって加速的に浮かび上がってきた」ことによると思われるのである。

さらに「波龍図屏風」のところで指摘しておいたように、光悦を介して等伯と宗達との係わりが推察出来、一見して宗達およびその周辺による金地着色の草花図を想起させる本作品は、等伯と宗達の関係をいっそう確かなものとして伝えると言えよう。「萩芒図屏風」との関連を窺わせるものとして、宗達筆「月に秋草図屏風」（出光美術館蔵）を挙げておきたい。

三、創造から継承

等伯の、古典学習を経て創造した画題は、自身のなかで典型化され、いっそうの洗練美を実現させた。そしてそれは、同時代の宗達芸術へと拡がっていくことも推察した。

いったい、等伯の創造した美は個体として造形されたはずなのであるが、それは等伯率いる長谷川派内において一般化されて継承されていくことになる。そしてそれが、時代の好尚に歓迎された時、大きな流行となる。さらに言えば、狩野派をはじめ他流派へも伝播する美となるのである。これを示す作品は、柳橋水車図屏風と波濤図である。以下みていこう。

柳橋水車図屏風は香雪美術館所蔵の等伯筆「柳橋水車図屏風」（以下香雪本という）を含めて現在確認されるだけでも二十二点を数える。そのなかで、筆者を推定出来るものは、香雪本以外では、等伯の息子等後（宗宅）（？～慶長十六年（一六一一））の印章をもつ群馬県立近代美術館所蔵作品、同じく等伯の息子「宗也」（天正十八（一五九〇）～寛文七年（一六六七））の印章をもつ作品である。

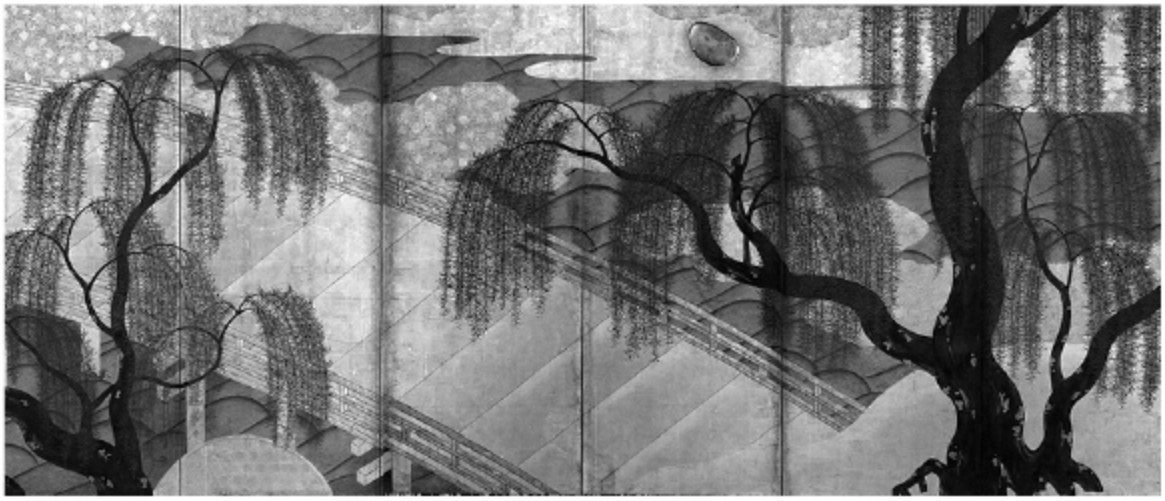
つまりこれらの作品は、等伯および長谷川派の作品ということがわかる。印章をもたない作品群の詳細な分析の結果［註20］、たとえば、出光美術館所蔵の「柳橋水車図屏風」［口絵2・図11］（以下出光本という）における波の表現を見ると、川の流れの方向が不明であるが、香雪本は明確である点や柳の形態が香雪本に比べて直線的でいかにも弛緩した印象を受ける。この違いは、原本（香雪本）の模写をくり返した結果生じた形の崩れ、つまり「写し崩れ」と呼ばれる現象を示していると考えられるのである。出光本以外の場合でも、たとえば柳の描写に着目すれば、「写し崩れ」的な意味不明の表現が後発的な作品に多く見受けられ、これらの柳の輪郭線は香雪本にみられる細かなうねりをもつ線ではなく、いずれも直線的であり、柳の形姿が弛緩し、形式化が顕著である」［註21］ことがわかり、柳以外において総じて米満氏の言う「形式化や過剰な表現」を認めることが出来る。このことが示しているのは、現在確認出来る作品群が、おそらく香雪本を祖型として模写をくり返して制作されていったということであろう。さらに言えば現在のところ狩野派画家の署名や印章をもつ作品は一点も確認されていないので、「柳橋水車図屏風」の制作に係わったのは長谷川派が中心であったと考えてよいと思われる。つまり言えば、大量制作されたヒット作品だったのではないかと推察出来るのである。

それを裏づける出来事がある。狩野内膳の屏風作品に「柳橋水車図屏風」が画中画として描かれているのである。

慶長九年（一六〇四）八月に、豊臣秀吉の七回忌を記念して行われた臨時の大祭を描き、同十一年に豊臣家から豊国社に献納された狩野内膳筆「豊国祭礼図屏風」（豊国神社蔵）には、描かれた京の町屋および桟敷に見える数々の屏風のなかに、「柳橋水車図屏風」が二点確認出来る。「豊国祭礼図屏風」中に同じ画題の屏風が二点も描かれた例はなく、このことは当時の「柳橋水車図屏風」の京都での大いなる流行ぶりを示しているのである。しかもここでさらに注目したいのは、狩野派が考え出した画題ではない「柳橋水車」を内膳自らが、作品にいわば引用したということである。狩野内膳（元亀元年（一五七〇）～元和二年（一六一六））は、狩野永徳の父である狩野松栄の門人となり、狩野姓を許され、秀吉に仕えたという。「豊国祭礼図屏風」以外に「南蛮屏風」などの風俗画に優れた作品を描いたことが知られ、桃山時代末期から江戸時代初期にかけての狩野派のなかでも重要な画家である。つまり狩野派の中心的な画家のひとりであった内膳が、長谷川派得意のモチーフを自分の作品に取り入れたということを明らかにしており、ひじょうに興味深い。というのも、この時代の画壇における歴史観は、常に狩野派が主導しており、他流派は、たとえば狩野派発案の画題を参考にして制作したというふうに考えられてきた。ところが、内膳の「豊国祭礼図屏風」は、その逆の状況を示し、狩野派が長谷川派の影響を受けていたことを示唆するからである。いかに柳橋水車図が流行していたかを物語る出来事である。

次に波濤図について見ていこう。『等伯画説』には、既述のように波を描く絵画のことが出てくる。そしてそれを具現化したと考えられる禅林寺所蔵「波濤図」十二幅（以下、禅林寺本と呼ぶ）はかつて襖絵として同寺大方丈中之間にあったことが知られている。

金箔による雲と霞と、墨による波濤との組み合わせは簡素ではあるが、金と墨とはそれぞれに融合することもなく、それぞれの存在感をぶつけ合うような強烈なコントラストをつくり出している。そういう材質の違



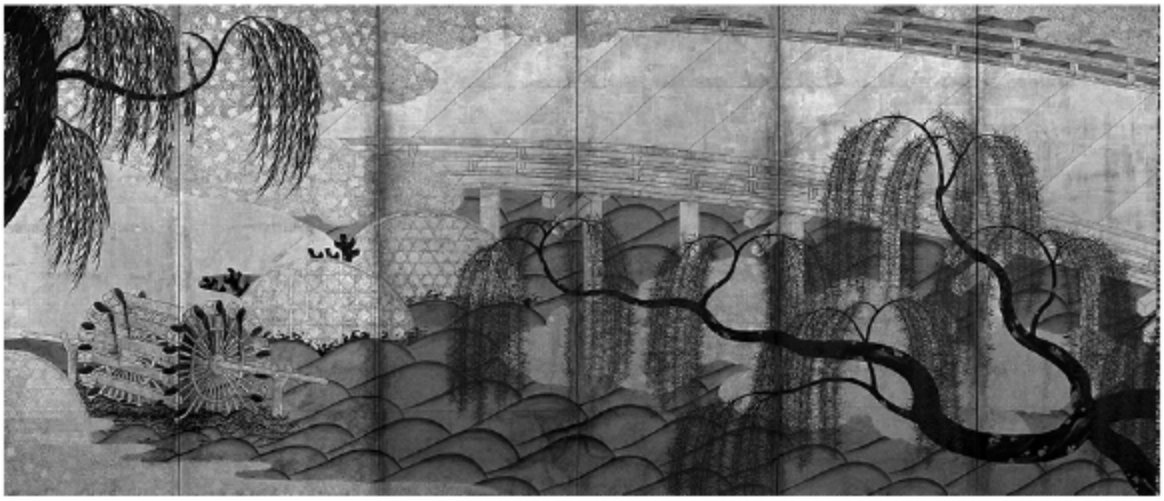


図 11　長谷川派筆「柳橋水車図屏風」　出光美術館蔵

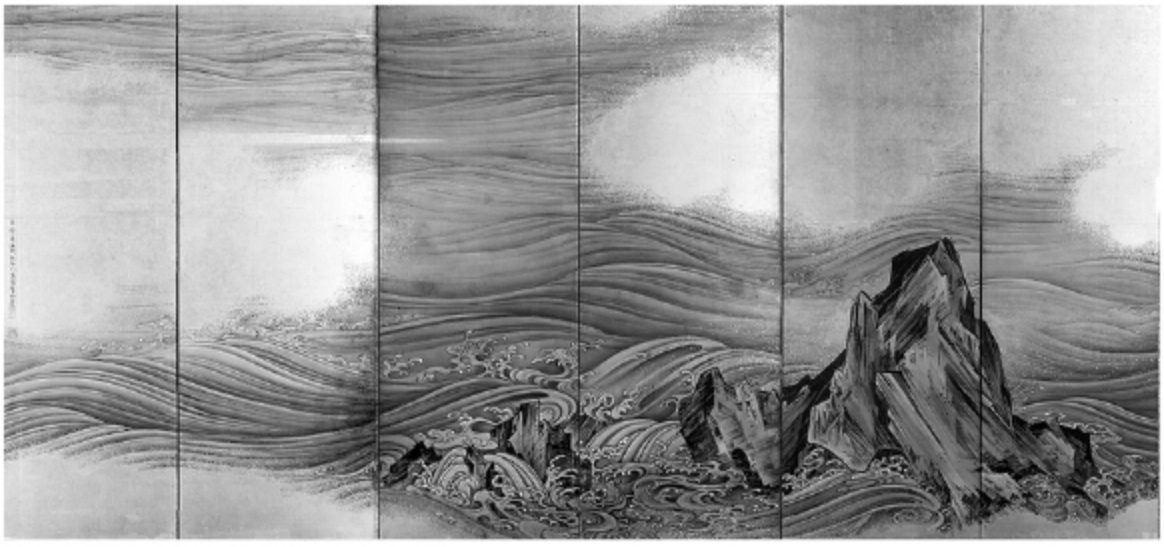


図 12　長谷川派筆「波濤図屏風」　出光美術館蔵

いのあいだで、波濤のつくり出すダイナミックな造形の迫力が、直截的に表出されているのである。いかにも桃山時代特有の異質な要素を包括するような力強さを感じることが出来る。

岩石の圭角を示す皴法は等伯独自の表現であり、慶長四年（一五九九）の制作になる隣華院にある山水図襖のそれにきわめて近い。

この画題をアレンジした屏風絵が、少なくとも四点知られている。署名や印章のないもの（以下、K本という）、判読不能の印章を伴うもの、「自雪舟五代長谷川法眼等伯筆」の署名と「長谷川」「等伯」の印章を伴うもの（出光美術館所蔵。以下出光美術館本という）［図12］、そして矢野良勝筆のものである。

K本は、山根有三氏が紹介したものである［註22］。それによると、

（右隻は）あたかも（禅林寺本の）襖二面半ほどの図様を忠実に模し、少し波を加えた程度である。左隻も同様。岩皴の描法や波の線描もきわめて近いが、禅林寺本の方がより大胆な筆致で、しかも岩の塊量性を巧妙に表現する。それに対しK本は、岩の輪郭線に沿って白い余白の線が現われるように内部を面的に塗っており（浙派に学んで室町水墨画にも見る古様な皴法）、全体としては塊量性よりも線描が目立つ。波の線はともに流暢だが、やはりK本の方が線描自体の表現に主眼を置いている（禅林寺本の方が波のうねりの重厚さを感じさせる）のである。

とする。また、出光美術館本は、熊本細川藩の家老で八代の大名松井家に伝来したことが知られる作品で、それについて山根氏は、「金雲の外縁に散らす金砂子の量が増し、装飾性がことに豊かである」とみなした上で、線描の強さをK本同様とするものの、「岩の塊量性の表現は禅林寺本には及ばない」とする。さらに波の描法における墨の「模様的な隈取りを藍色によって丁寧に彩る。そのため装飾性がさらに強まったばかりか、一種独特の暗さを感じさせる」と比較するのである。

つまり、この二作品は等伯筆の禅林寺本を基準に見ると、やや類型的であると山根氏は指摘しているのである。したがって等伯自筆ではなく、等伯率いた長谷川派の作品としているのである［註23］。

他の一点は個人蔵になるもので、構図等K本、出光美術館本とほぼ一致する。画面には印文不明ながらの二つの印章が捺してある。ただしそれらは狩野山楽の使用印と似るので、この作品を山楽の作とする伝承もある。

もう一点は、矢野良勝の作で構図等が酷似する。熊本県立美術館の平成八年（一九九六）十月刊の『細川藩御用絵師・矢野派―雪舟流画風の再興と継承―』に収載されている六曲一双の「波濤図屏風」で、画中に「雪舟九世伝正統　橘良勝」という署名がある。良勝（宝暦十（一七六〇）～文政四（一八二一））は、矢野家五代で、藩主細川斉茲に仕えて八代城の障壁画を描いたことが知られる、矢野家の中興と称されている。署名の「雪舟九世」という自称は、同家に伝来した出光美術館本の「自雪舟五代長谷川法眼等伯筆」に拠ったものと考えられよう。

これらからわかるのは、等伯および長谷川派の「波濤図」が、かなり広まっていたということである。仮に山楽の作という伝承を信じるならば、狩野派にも採り入れられていたことになり、ひじょうに興味深い。仮に伝承を信じない場合、やはりK本、出光美術館本と同様に長谷川派

の制作の可能性が高い。また矢野良勝作品についても、出光美術館本が松井家所蔵時に模写されたと考えられるのである。

このように、柳橋水車図および波濤図は、等伯の創造と長谷川派による継承そして流派外への伝播のあり方を伝えるのである。

結び

等伯芸術の新しさは、狩野派をはじめとした同時代のほかの流派には発想出来なかった画題への斬新な解釈と、狩野派に見る構成主義的な芸術とは異なる描写主義的な表現力にあると思う。しかしながら、それはまったく等伯独自の創造性に拠るものではなく、古典学習の成果によってもたらされた。その経緯と意義をここでは考察してきた。しかも等伯は、そこで形成した芸術境に安住することはなく、常に新しいことを求め、また同時代の関心を惹くことに敏感であったようだ。それは等伯率いる長谷川派に共有され、次代に継承されて徐々に時代へと伝播していったことによって理解出来る。それを、たとえば戦略と呼ぶことも可能であろう。一人の画家の非凡な側面が浮かび上がってくる。しかし、そもそも等伯は戦略家として存在した訳でもあるまい。あくまで表現者として、誠実に愚直に絵を描いていたのだと思う。ただ常に変奏を志していたにすぎないのだ。そのように考える時、等伯という一人の画家の古典学習とそののちの展開は、美術史において特筆されることではなく、本来、至極通常のことであったのかもしれない。ただ、それが桃山時代という狩野派全盛の時期に一人の画家が実践し、時代に歓迎されていったということ、しかも永徳から光信へと移り変わる変動の時期を迎えていた狩野派と対峙したことによって、その行為が際立つのである。

註1―本書の成立年代は、「辰」年という記入により、文禄元年（一五九二）頃と考えられる。

註2―拙稿「松林図屏風の制作年代に関する一考察」（『出光美術館研究紀要』七　平成十三年）。

註3―これに関して源豊宗氏は、等伯の見たのは玉澗の「波の絵」ではないかと推察するのである。以下引用しておく。「波ノ絵、玉澗筆、当時は今井宗久の所蔵、弘治二年（一五五六）十一月八日宗久が自亭での茶会にこれを懸けている。永禄十三年（一五七〇）十一月十六日津田宗及が宗久の茶会に赴いた日の記事に「なミ之絵拝見申候　絵の右よりかきいたしたる絵也　なミのくろきすミ一すちあり　そのほかはうすきすみ也　しほけむりのやうなるものあり　つきめ有　くろきすミのなか也　惣別此絵あさあさとしたるうちにてまをいれてカキタル也　あまりこひ（濃）たるものにては無之候　ひやうし上下白地大もんの金襴　中丹　中なるもん金襴　ふうたい一文字モヨキカ（萌黄）　チクハチチク（竪軸）サウケ（象牙）」とある」。さらに「波岸は波の絵と岸の絵との両幅、岸の絵も同じく玉澗の筆、天正十年（一五八二）六月光秀の本能寺攻の時焼失した。天王寺屋会記永禄二年（一五五九）十月二十四日の条によると、堺裕長の宗円の茶会で見ている。この二幅の外題は中正蔵主の筆であった。中正蔵主については、山上宗二記に「忠昌蔵主手書成放　能阿弥サシズニテ菓子ノ御絵ノ外題ヲ始テ書シ也　名軸ノ外題多シ」とある外詳でない。その他の玉澗は能阿と相阿とが外題を書いたのである」。

註4―拙稿「動物の感性を描く」（『長谷川等伯』（『新潮日本美術文庫』四　平成九年））

註5―拙稿「色彩画家としての長谷川等伯」（『出光美術館研究紀要』十　平成十六年）

註6―本稿は、二〇〇五年に私が企画担当した「新発見　長谷川等伯の美展」（於出光美術館）で実作品をとおして指摘した事を基盤として、再考し加筆したものである。

註7―山根有三「新出長谷川等伯筆花鳥図屏風について」（『国華』一二四八　平成十一年）

註8―山根有三「長谷川派金碧障壁画の研究―智積院・三宝院・禅林寺・妙連寺」、

および「等伯研究総論―信春時代を含む等伯の画風展開―」（いずれも『桃山時代絵画研究』（『山根有三著作集』六　中央公論美術出版　平成十年））

註9―原在正の縮図「大徳寺中　天瑞寺客殿襖図覚」が近年確認され、さらに狩野芳崖の写生帖である「雑画真景写」によって、当初の姿を推察することが出来る。原在正の縮図については、武田恒夫「天瑞寺客殿考―永徳大画をめぐって」（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）を、狩野芳崖の写生帖については、狩野博幸「老松図屏風（フランク・ロイド・ライト財団所蔵）」（『国華』一二四七号）を参照。

註10―米満泉「柳橋水車図屏風の典型と主題」（『デアルテ』十七号　平成十三年）

註11―米満氏は前掲書で、本作品を「やまと絵の表現と長谷川派独自の技法とを融合させた、新たな長谷川派様式を確立したもの」とし、長谷川派が「橋や蛇籠、水車などに見られる胡粉盛り上げの金箔押し、もしくは金泥塗りの技法を適用し、同時代の土佐派にみられる金雲や金霞の表現」を「積極的にやまと絵を習得した上で行った」と推察している。

註12―杉原篤子・たく哉「柳橋図屏風と橋姫伝承」（『古美術』一〇四号）

註13―平凡社版『世界大百科事典』参照。

註14―拙稿「相応寺屏風の筆者について」（『デアルテ』六号　平成二年）。

註15―拙稿「長谷川等学の野外遊楽図屏風」（『出光美術館研究紀要』六号　平成十二年）

註16―「宗達水墨画をめぐる諸問題―新出雲龍図屏風の紹介を機に―」。この座談会は、当時の国華主幹田中一松氏、米沢嘉圃氏、山根有三氏によるもので、司会は吉澤忠氏、永尾比呂志氏である。座談会の主旨は、田中氏がアメリカ・フリア美術館で見い出した俵屋宗達筆「雲龍図屏風」の報告と、宗達水墨画全般にわたる諸問題を論じるというものである。そのなかで、田中氏が比較すべき作品として俵屋宗雪筆「龍虎図屏風」に言及した際に、山根氏が指摘したのである。以下、採録しておこう。

田中　（前略）大画面といえば、先程引き合いに出した宗雪の龍虎図屏風の龍はどうですか。これは宗雪としてはなかなかしっかりして、構図などの上では宗達屏風の系統を引いていると思うのですが、但し虎の方はやや猫のような姿で、いかにも宗雪の地がねが出ています。この宗雪の龍虎図屏風については『仏教芸術』（一四号）に紹介の一文を書いたことがあります。

山根　宗雪の龍虎図屏風では、龍の方がうんといいとかいておられるが、私もそう思う。ただこの龍は、本法寺にあるまだ未紹介の、桃山の龍とそっくりなんです。波の上に下りてくる龍で、宗雪のはそれを写したと思います。

田中　そうですか。本法寺のその龍図は、だれの筆ですか。

山根　等伯にしたい位で、ともかく、桃山時代のもの。どうしてか全然知られていない。（昭和）二十三年ごろ見て、ひじょうにいいと思いました。ボロボロでとても傷んでいるのですがね。その時一度京都（国立）博物館に借りてきたが、その後返還したらしい。ひじょうにいい龍だった。

田中　今の山根君の話は、初めて承る結構な話でいずれ本物を見る機会を得たいと思いますが、それとこの宗達の龍図屏風とも比較してみる必要がありますね。とにかく山根君の提言は大へん興味の深い話で、等伯、宗達、宗雪の三龍関係を比較検討して、三者の間に何か相関関係が出たらおもしろいと思う。とにかく今のところ、宗達の龍と宗雪の龍とは、前に述べた通り流派的にも画材の上でも深い関係のある上に、更にこうして問題が諸派の間に深まってゆくことは誠に結構です。（後略）

註17―北原洋子「波龍図屏風」作品解説（『描かれた動物たち展』図録　七尾美術館　二〇〇三年）

註18―田中英二「「等伯」印萩芒図屏風」（『国華』一二〇六号）

註19―ここで言う狩野派とは、永徳世代のことである。しかし永徳歿後の狩野派のリーダーとなった光信は、父永徳とは異なり、叙情的な画風を創り上げていくのである。その基準作は慶長五年（一六〇〇）作の聞城寺勧学院客殿の障壁画である。我々は勧学院障壁画を修理銘にもとづき光信の一応の基準作とした上で、その画風批判の結果、『丹青若木集』にいう「筆力軽活而強厚也」や『本朝画史』にいう「倭画風情軽柔可愛」といった画伝書類における光信画に対する評言と一致していると認めてきた。そこには、自然主義的な描写態度にもとづく叙情性表現という光信の美的特質が認められる。永徳とは異なる光信のこの美的特質は、従来狩野元信学習の成果とみなされてきたが、私はそれに加えて同時代の長谷川等伯の草花表現の影響を認めたい。

註20―米満氏前掲論文。

註21―米満氏前掲論文。

註22―山根有三「出光美術館蔵　波濤図屏風について―法眼等伯落款論二―」（『出光美術館館報』一〇〇号　平成九年）。

註23―山根氏は「自雪舟五代長谷川法眼等伯筆」という署名も等伯のものではなく、長谷川派の画家によるものと推定する。

The Study of Classics and Later Developments in the Case of Hasegawa Tôhaku

KURODA, Taizô

Needless to say, in the study of Hasegawa Tôhaku, the knowledge of Tôhaku's "artistic experience" is essential, especially his attitude in art appreciation, and his knowledge and education in the history of Japanese painting. In studying Tôhaku, *Tôhaku Gasetsu* has long attracted special attention, since it is a treatise on painting written by the artist himself. The point that draws one's interest to the most is the influence of his artistic experience from the works he had actually seen. It is generally very difficult to draw a clear relationship between his artistic experience and creative activity. Of course, an aesthetic form, or a work of art, is a reflection and combination of numerous artistic experiences, ideas, inventions and techniques. Although it is usually difficult, I think it is possible to point out artistic experiences that inspired or became a source to some of Tôhaku's existing art works. He did not receive formal education in painting like the Kanô style painters, but was rather a self-taught artist. Therefore, his artistic experience is more directly reflected on his creations.

I have pointed out that Tôhaku was not only an artist of ink paintings but also a master in colorful polychrome paintings. In a sense more materialistic and practical compared to ink paintings that value spirituality, the fruit of the artist's study appears more directly in polychrome paintings. Moreover, Tôhaku's quick response to the trends of the day and his study and use of new subject matters based on what he has learned are the elements that established the identity of the artist as Tôhaku himself. His achievements did not conclude at that point, but even went beyond by generalizing them for disciples in his school, bringing about further development.

Based on the above points, this paper will analyze Tôhaku's study of classics and later developments.

出光美術館研究紀要 第十六号

二〇一一年一月三十一日

編集 出光美術館
発行 東京都千代田区丸の内三丁目一―一
電話 〇三―三二一三―九四〇一

制作 株式会社 ブリュッケ

印刷 応和印刷株式会社

© Idemitsu Museum of Arts, 2011
Printed in Japan