

出光美術館研究紀要十七号抜刷  
二〇一二年一月三十一日発行

# 長谷川等伯の草花表現

黒田泰三

## 長谷川等伯の草花表現

黒田泰三

### はじめに

私はこれまで長谷川等伯に関して、従来高く評価されてきた水墨画家としての側面に加えて、色彩画家としての側面を新たに指摘してきた「註1」。すなわち、智積院障屏画を中心にそれに先行する「四季花鳥図屏風」(個人蔵)、「萩芒図屏風」(相国寺蔵)、「柳橋水車図屏風」(香雪美術館蔵)の着色画に注目し、これらの様式的展開を考えるとともに、勸修寺晴豊の日記「晴豊公記」、天正十八年(一五九〇)八月八日の条に記された内容の、従来とは異なる読み込みによってである。その結果、等伯の色彩画家——しかも非常に優れた色彩画家——としての側面が浮かび上がってきたのである。本稿では、これらの作品を貫く最大の美的特質である等伯の草花表現について考察しておきたい。

あらかじめまとめておくと、等伯の草花表現の美術史的意義は、下記の点に絞られよう。

自然景の中の姿をなるべくそのまま再現する。狩野派と比較して言うと、狩野派の場合は、自然景の中から、見映えの良い枝振りや整った花

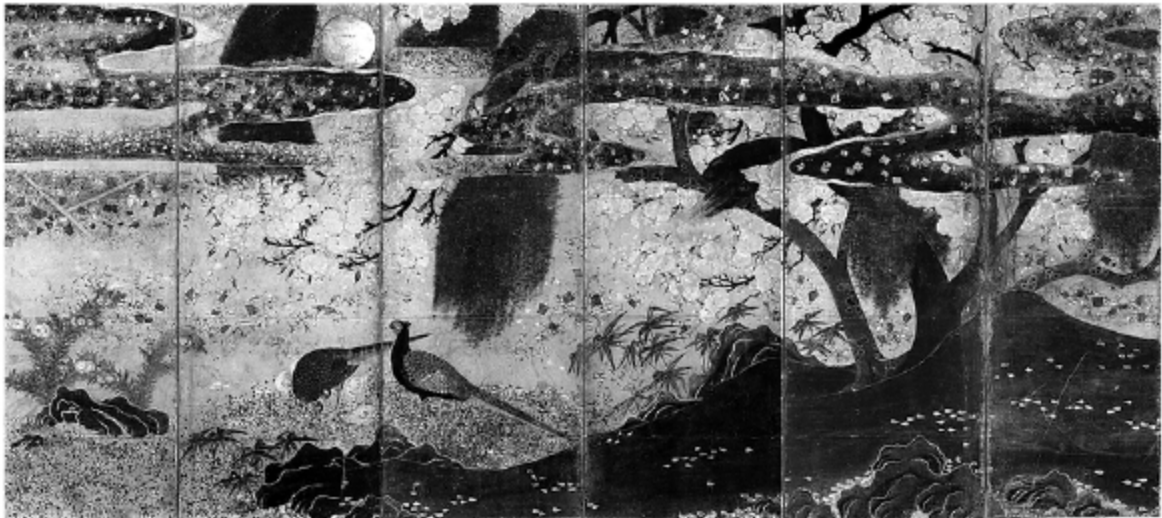
の形を選んで集めて、まるで加工された美しさであるのに対し、等伯は自然の中で群生する草花をそのまま画面に集めたような違いと言えよう。描く草花の種類をなるべく少なくし、ひとつひとつの花の美しさを素直に表現する。これは音楽に喩えて言うと、狩野派の場合がハーモニーを主眼とした交響曲であるのに対し等伯は、ソリストもしくはトリオやクアルテットという違いとなろう。

こういう草花表現への美感は当時例はなく、きわめて斬新な制作態度とみなすことが出来るのである。

### 一、四季花鳥図屏風

現在確認できる等伯の草花表現の最も早い作品は「四季花鳥図屏風」である「註2」。右隻には、右から桜・海棠と芽吹いたばかりの柳樹が大きく配され、その根元には童とたんぼを可憐に描く。左方には野薔薇と立葵の花が咲き、芒も見え、上空を二羽の燕が飛ぶ。

左隻には、柴叢に囲まれて新芽の時期を過ぎて長い葉となった柳樹が配されて夏の到来を伝え、その下で小さな白い萩の花が咲き、秋の予感



をもたらず。さらに左方に向かって、芙蓉の花が暗色の柴垣を背景にあざやかに咲き、薄紫の紫苑、紅白の鶏頭、朝顔、薄と続く。左端には巡ってきた柴の前後に、黄蜀葵と白い菊花が配される。

両隻に亘って、画面には金と銀（現在は酸化して黒くなっている）の砂子・野毛が撒かれ、霞とも霧ともつかない模糊とした空気感をもし出す。その空間の中に右隻では、室町時代のやまと絵屏風を思わせるなだらかな形をした土坡が見え、ここが水辺の景であることを知らせる。春から夏にかけての暖かな滋潤に満ちた風景である。それに対して左隻では、まるで夏の終わりと秋の始まりとの区別がつかない頃の、季節を急ぐ冷気に突然覆われて生じた霧を思わせるけむる空間である。その合間に凜然たる秋の彩りが映える。

この作品に関しては、画中の柳の枝が画面上方から下降する感覚や情趣をたたえた画風に加えて、等伯筆と考えられる京都醍醐寺三宝院表書院柳の間の四季柳や、勅使の間・秋草の間の秋草図との近似および桜・柳の大きをはじめ、壺・たんぼぼ・立葵・薄・萩・芙蓉・紫苑・鶏頭・朝顔・黄蜀葵・大菊などの草花類が、等伯の着色画の代表作である智積院障壁画にも描かれていることにより、両者の密接な繋がりを認めて、等伯筆と考えられるのである〔註3〕。

また、古様な感じのする金銀の砂子・野毛の画面にゆったり漂う雲か霞と感じさせる雰囲気や調子は、室町時代の「四季花木図屏風」（出光美術館蔵）に通じることから、明らかに先行した作品の影響を認めることができる。さらに、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室町時代やまと絵の「日月四季花鳥図屏風」（出光美術館蔵）〔図3、図1〕に見られ、しかも等伯の子久蔵の筆と考えてよい智積院の桜図



図1 「日月四季花鳥図屏風」 出光美術館蔵

が同じ技法をもつことにより、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。つまり、等伯着色画の傑作智積院障壁画の主画題と考えられる草花表現が、本作品の発展したものであることが認められるのである。そこで問題となるのは、本作品の制作年代である。つまり、智積院障壁画との先後関係である。

本作品では金箔が使用されていないことと、室町時代のやまと絵屏風における、やや華やかさが乏しい影響を色濃く残している点などに、桃山時代の金碧濃彩画の要素というよりも、それに先行した段階を認めることができる。すなわち、古様な画趣をたたえていることから、智積院障壁画に先行すると判じられるのである。

## 二、智積院障壁画

次に、智積院の障壁画について簡単に振り返っておこう。天正十九年（二五九二）八月五日、豊臣秀吉の晩年に誕生した愛児鶴松が、わずか三歳で早世した。秀吉の悲しみは深く、すべてを尽くしてその菩提寺祥雲寺を建立したと考えられる。堂内を荘厳する障壁画は、当然狩野派が制作するところであったが、前年の永徳死去とその後の派内の混乱もあってか、長谷川等伯の制作するところとなった。

祥雲寺は、秀吉歿後徳川家康によって廃絶させられて寺領は智積院に与えられ、祥雲寺の建物は障壁画も含めて智積院に移った。ところが、智積院はそれ以降火事や盗難に会うなど数奇な運命を辿る。幸いなことに、かろうじて現在その障壁画の一部が智積院に遺っている。なかでも代表作は「松に黄蜀葵図」「楓図」である。画面中央には巨大な松およ



図2 祥雲寺障壁画見取図（筆者作成） なお、部屋の見取図は中村利則氏作成  
図中の（ ）で示した作品は現存しない。

び楓が襖からはみ出さんばかりに描かれており、一見していわゆる永徳様式の巨木表現であることがわかる。従来、本図が永徳の強い影響を受けた作品と評されてきた所以である。

ところで、平成四年（一九九〇）に智積院大方丈跡に講堂を再建するための事前発掘がおこなわれた結果、祥雲寺の遺構があらわれ、正面三十六メートル、側面二十三メートルの当時最大級の客殿建築であったことが判明した。その報告書をもとに、調査を担当した京都市埋蔵文化財調査センターの梶川敏夫氏と、近世の建築に詳しい京都造形芸術大学教授の中村利則氏によって建造物が想定された。そして私は当初各部屋を飾っていた障壁画を、現存作品および昭和の火災以前に撮影の写真、さらに明治の盗難後に提出された盗難届に記された絵画リストをもとに考えてみた。焼失したのは「枇杷図」「柏図」「竹図」。盗難にあったのは「松に秋草図」「松に萩秋草図」「秋野草図」「紅葉に萩の秋草図」「松図」であるが、当初は建物内六部屋を九十六枚の障壁画が飾っていたと考えられるものの、現存するのはそのうち二十五面であり、建造物の復元はともかく、障壁画の復元は困難を極めた。私は建物全体の画題は四季の移ろいをあらわすと判断したが、六部屋すべての復元はあきらめた。しかし、とりわけ夏から秋にかけて移ろい行く草花の画題が多いことに注目した。つまり、祥雲寺の建立目的である鶴松の三回忌が営まれた旧暦八月初旬は、まさに夏から秋にかけての季節の移り変わり目であり、私が注目した画題の季節と一致するからである。そこで私は、三回忌の大法要がおこなわれた当日、祥雲寺で最大の室中の間には夏から秋にかけての草花が、部屋一面に描かれていたと考えたのである〔図2〕。現存する「松に立葵図」、「松に黄蜀葵図」、「松に秋草図」は、部屋の南西の方

角から北側の仏間の襖をへて南東の方へとめぐっていた。描かれた絵画の中で季節は徐々に夏から秋に移ろう。しかもこれらの草花は、部屋の四隅に配された松の巨木の間を埋め尽くすように描かれていた。巨大な松樹表現は従来指摘されるように、狩野永徳の様式の影響を受けたものであるが、草花をめぐらせたこの部屋の意図は、等伯独自のセンチメンタルな絵画空間にあったのではないだろうか。しかも画面に施された金の装飾法を見ると、雲を明確に意識していない。つまり画面にはこの時代の定番であった金雲を描かず、したがって雲の意味する風の表現をしていない。草花を演出するには風は不向きである。儂く可憐な草花にふさわしいのは静かに立ち込める空気であろう。ここに見る叙情的な草花は、当時の狩野派には描けなかったと考えてよい。等伯独自の世界である。

すなわち、鶴松の三回忌の法要が執りおこなわれた室中の障壁画が私の考えるように、旧暦八月五日の祥月命日をはさんで初夏から初秋への季節の移り変わりを可憐な草花であらわしていたとすれば、現存する「松に黄蜀葵図」「松に秋草図」から推して、草花はちようと参列者が座した際の目の高さに揃っていたと考えられる。参列者は草花の中を走り回るようにしてはしゃぐ早世した鶴松と同じ高さの目線で草むらの中にいて、彼を偲びその命の儂さを、やはり儂い草花の中に見たのではないだろうか。

このような草花表現は男児の霊を安らかにし、秀吉の悲しみを慰めることが出来たのではないかと私は考える。したがって、現存作品から推察できる祥雲寺障壁画の美的特質は、巨木表現だけではなく、その根元を覆い尽くす草花表現にあると思われるのである。

従来この障壁画群には、時代を席卷した狩野永徳様式の強い影響が巨木表現にあらわれたと指摘されることが多かったが、草花をめぐらせた等伯のこの部屋の意図は、狩野派が描くはずのない可憐な情趣を一面にあらわすことであつたのではないかと私は考えている。要するに、当時としては斬新な草花の叙情性表現に、等伯の美的特質があらわれているのである。

このような智積院の障壁画と「四季花鳥図屏風」との関連について考えておこう。

両者の制作時期の先後関係を考えるポイントは、構図と画面における金箔の有無である。

等伯の金箔の使用例は、現存作品の中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、当時評判となつていた秀吉の大政所のために建立し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とすることである。天瑞寺とは、豊臣秀吉が天正十六年（二五八八）に、生母天瑞院のために創建した寺で、当時かなりの評判を呼んだ豪華な大建造物であつたようだ。その評判の永徳画を当然等伯も見たはずで、永徳の巨木表現に目を奪われたことは容易に想像出来る。永徳の描いた作品は現存しないが、江戸時代末のスケッチは遺り、それによるとモチーフを近接拡大し、金雲が大胆にあらわされており、非常にダイナミックな画風であつたと推察できる。

ところが「四季花鳥図屏風」には、近接拡大も金箔もなく、先に指摘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、「四季花鳥図屏風」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

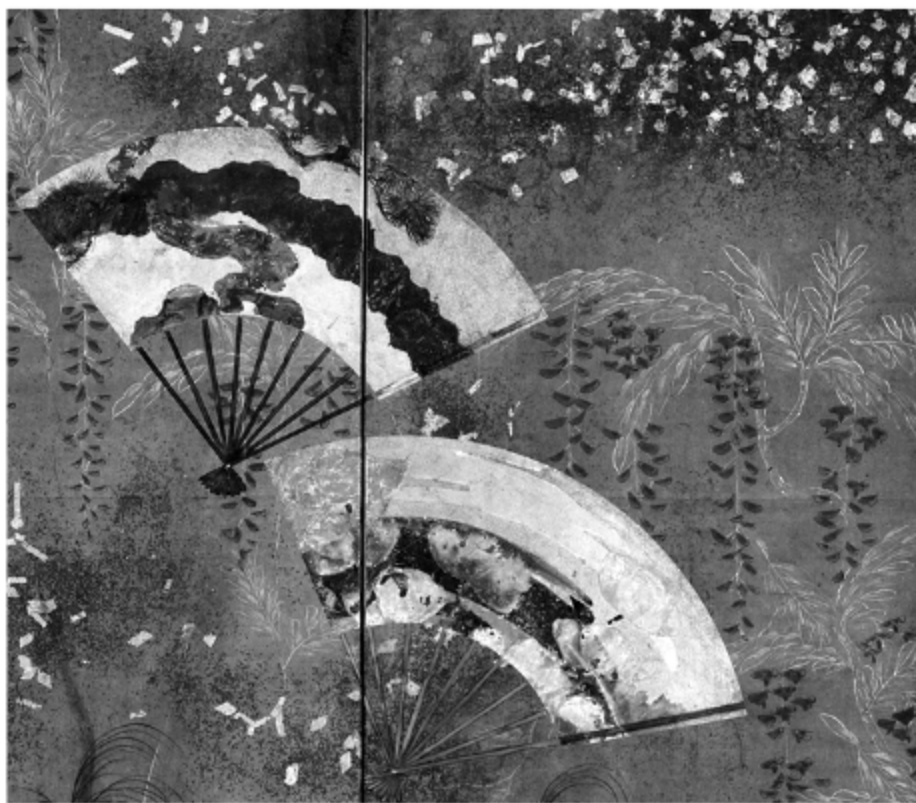


図3 依屋宗達筆「草花園扇面貼付屏風」 出光美術館蔵

かと判じられるのである。

さらに、依屋宗達筆「草花園扇面貼付屏風」（出光美術館蔵）「図3」の素地を装飾する下絵に注目すると、そこには宗達画より早い時期の屏風下絵師の絵が、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影響も認めることができるかもしれない。



図4 長谷川等伯筆「萩芒図屏風」 相国寺蔵

い。

「四季花鳥図屏風」は金箔地ではない点、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、「四季花鳥図屏風」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。

智積院障壁画の草花表現の美的特質をより明確にするために、狩野派と比較しておこう。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、狩野派には見出しがたい等伯独自の美的特徴である。すなわち、狩野派にあつ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、画面の中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現としての可憐さを漂わせているのだと思われる。

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様な花鳥モチーフを画面で調和させる。交響詩」とは異なり、単一モチーフのいい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」へと繋がると思われる。



## 三、萩芒図屏風

「萩芒図屏風」〔図4〕は、一見すると装飾的絵画に見えるが、等伯独自の草花表現が認められるのである。ただし、「萩芒図屏風」には智積院障壁画には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、田中英二氏の言う「俵屋宗達や勸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〔註4〕。

「萩芒図屏風」は総金地の一双屏風に萩と芒を装飾性豊かに描き分けられている。右隻では、可憐な花の咲く萩の叢が向かって右から左になびく。萩はどれも根元を描かず、また右方では頂部まで描いていないことにより、画家は萩を真横から見ていることがわかる。画家は、萩の叢の中に深く這入り込み、竹み、そして間近で見ているのだろう。細部の描写は、一見しての装飾的な印象とは裏腹にじつに萩の花を正確にいてねいに描いており、写実的と呼ぶべき表現であることに驚かされる。左隻は、第一〜三扇までは芒の連なる叢を俯瞰してとらえ、四〜六扇は真横からとらえている。芒もなびく。右隻と同様に風が左に向かって吹き始めている。画家の視点は、芒の群生する場所を向かって右から左へとゆっくりと眺めながら移動しているのだ。しかも画面左方に目をやると穂はふくらみ、また野菊も咲く。画家の視線が、ただ移動しているだけではない。

時間の移ろいも見ているのだ。右隻では可憐に咲く萩の前で竹み、美しき秋色に心を寄せ、左隻では、その場から歩み出し、ゆっくりと移ろいゆく季節を見送るような情感がある。つまりこの画家は、萩と芒をただ装飾的に組み合わせただけではなく、自然景の中でその美しさを実感しているのである。

以上を整理しておこう。つまり、等伯の草花表現は天正十九年（二五九二）以前に、まず室町時代のやまと絵学習から始まったと考えてよい。そして、同十九年から始まった祥雲寺障壁画では、狩野派の通例のようになるべく数多くの花木・花卉を組み合わせて調和を図ることはせず、数を絞って草花を選び、それぞれの儂い生命美をいてねいにそして可憐に描ききった。やまと絵学習によって培われた等伯独特の草花表現様式の完成である。

また、「萩芒図屏風」では総金地となったために、かつて認められた画中の微妙な空間表現は見られなくなったものの、左右隻において空間の意識は分けられ、しかも風になびく萩と芒、および野菊の形態は、あくまで自然景の中の姿である。しかもその形態は智積院の「松に黄蜀葵図」における動勢を形作る感覚に拠っている。ただし、奥行き志向は「四季花鳥図屏風」や智積院障壁画ほど強くない。また、画面には従来にはない明るさが認められるようになっていく。

等伯における草花表現は、やまと絵学習の成果として独自の様式を作り、さらにそこに金碧の技法を加え、同時代の雄永徳一派の影響を採り入れながらも、彼らとは異なった様式、すなわちモチーフをなるべく限定し、その単体としての美しさをいてねいに描写した。そして、モチーフ

フの数はいよいよ絞られて近接された単一主題となり、デザイン的な装飾性を増して行く中で、画中での空間は奥行きを失うものの、モチーフの形態には相変わらず自然景表現が込められている。つまり、一貫しているのは自然景表現にもとづく情趣表出なのである。

註1―拙稿「色彩画家としての長谷川等伯」(『出光美術館研究紀要』十号 平成十六年)、および拙著『もっと知りたい長谷川等伯』(東京美術 平成二十二年)を参照されたい。

註2―等伯の信春時代、すなわち「信春」印使用の作品には草花を描くものが散見できるが、私は信春時代に関して、いまだ完全に理解していないので、本稿ではそれを除く。

註3―山根有三「新出長谷川等伯筆花鳥図屏風について」(『国華』二二四八 平成十一年)

註4―田中英二「等伯」印莪苳図屏風」(『国華』一一〇六 平成八年)

註5―北原洋子「波籠図屏風」作品解説(『描かれた動物たち展』図録 七尾美術館 平成十五年)

## Hasegawa Tōhaku's Expressions of Grasses and Flowers

KURODA, Taizō

The author has pointed out Hasegawa Tōhaku's artistic character as a versatile artist of paintings in color, in addition to his highly praised aspect as an ink painter. The stylistic developments in the colorful paintings centering on the panel paintings of Chishaku-in temple as well as preceding works such as "Birds and Flowers of the Four Seasons" (in the private collection), "Japanese Bush Clover and Eulalia" (in the collection of Shōkoku-ji temple), "Willows by the Bridge" (in the collection of the Kosetsu Museum of Art) were observed carefully, and the contents written in the August 8, 1590 (Tenshō 18) entry of "*Harutoyo-kō Ki*" (the diary by Kajūji Harutoyo) were read from a different approach. By doing so, it was revealed that Tōhaku was an artist of colorful paintings, actually a superb colorist. In this paper, the author tries to examine his expressions in the depiction of grasses and flowers which is his greatest aesthetic characteristic underlying in the works.

There are following aspects to the art historical importance of Tōhaku's expressions of grasses and flowers.

He tries to recreate forms of nature as true as possible. Compared to the Kanō School artists who would select tree branches and flowers from nature to create the best "arranged" beauty in their paintings, Tōhaku would paint grasses and flowers just as they are in nature.

Tōhaku simply expresses the beauty of each one of the flowers by limiting the number of plants and forms. If one is allowed to use metaphor, Kanō School paintings may be considered as a symphony, having harmony in their major concern, whereas Tōhaku's paintings may be compared to solo, trio or quartet compositions with fewer notes.

Tōhaku's esthetic concern deserves much attention in art history. It was an innovative attitude in the expression of grasses and flowers since such an estheticism did not exist until then.

出光美術館研究紀要 第十七号

二〇一二年一月三十一日

編集 出光美術館  
公益財団法人  
発行 東京都千代田区丸の内三三ー一  
電話 〇三ー三三三ー九四〇二

制作 株式会社ブリュッケ

印刷 応和印刷株式会社