

雲谷等顔筆「梅に鴉図」考

——名嶋城御成書院から福岡城対面所へ——

綿田稔

はじめに

一、 改変の痕跡

(1) 現状確認

(2) 縮図

(3) 間取図

(4) 前身建物

二、 建物と絵の特殊事情

(1) 福岡城

(2) 作画技法

三、 秀吉の名護屋動座と等顔

(1) 広嶋城

(2) 名嶋城

(3) 最大の可能性

(4) 筆線の性質

おわりに——本当の大画

はじめに

旧福岡城（福岡市中央区）障壁画の「梅に鴉図」（図版1～4、京都国立博物館蔵）は雲谷等顔（一五四七～一六一八）筆でもともと名嶋城（福岡市東区）

障壁画であったと伝える。そこで小早川隆景（一五三三～九七）による名嶋城拡張が始まった天正十六年（一五八八）をそう降らない時期に等顔が描いたものとおおむね理解されてきた。ところがここ約二十年來、その筆者と時期についてとくに山口県立美術館の歴代雲谷派研究者の間で論争になっている。

口火を切ったのは山本英男氏である。氏は様式検討により、十七世紀前半、強いて言えば元和四年（一六一八）から同九年（一六二三）頃、等益（一五九一～一六四四）が福岡城にこれを描いたと結論づけた。⁽¹⁾ 異常な紙継状況を実測報告したことも特筆される。これに正面から反論したのが影山純夫氏で、氏は山本氏の様式検討を詳細に批判し、また福岡城本丸御殿の図面を初めてこの議論の素材に加えて、伝承を追認する。⁽²⁾ 続いて雲谷等益の回顧展を企画した稿者自身は、少なくとも等益ではないと判断したので、展覧会図録にひとこと疑義を表明するにとどめた。⁽³⁾

結論はそれぞれだが、「梅に鴉図」は等益初期の作例と比較してやや粗雑であるということで三人の認識は一致している。今たまたま遠回しな説明に都合の良さそうな作例が遺品数そのものに恵まれた等益だけにそろったが、

実は等益でしかありえないと断言できるほど積極的な材料があるのでもなければ、等顔ではありえないと断言できるほど積極的な材料があるのでもない。しかも等顔様式と等益様式は連続しているので、このわずかな違いを絵師の違いと解するか時期の違いと解するかは、なかなか難しい判断になる。即物実証的な山本論文の持つ一般的な説得力にかかわらず、とくに専門家の間で異論がくすぶり続ける所以である。

ところで以前の通説も近代の美術史研究者による実証的研究から醸成されたものであった。個々の作例についての様式検討を積み重ね、失われた重要作例については文字史料で補いながら時代様式観を構築し、その時代様式観こそが、天正末頃の等顔にこのような絵がありうるという判断を支えていたのである。ここで鍵となる天正期についてはほぼすべての代表例が比較的早期に灰燼に帰してしまったので、その実態については大部分想像するしかない。それを非実証的と言うのは勝手だが、具体的に重要作例の作期を大幅に上下させるとなると、それ相応の覚悟が必要である。

聚光院障壁画の問題もあつて、この議論の根は意外に深いと考え始めていた矢先、福岡市美術館で「古美術企画展 福岡と雲谷派 城郭襖絵「梅に鴉図」の謎」(二〇〇九年一月六日～二月八日)が開かれた。福岡城址の一角に議論の素材の現物を集めたきわめて有意義な内容で、稿者は外堀を埋めるような基礎的考察をスキップして様式検討の本丸を攻めようとしていたことに気付かされた。これだけ材料があるのだからもう少し何とかなるはずである。

一、改変の痕跡

(1) 現状確認

「梅に鴉図」は現状では丈、幅ともに二メートルを超える紙本の大襖六面

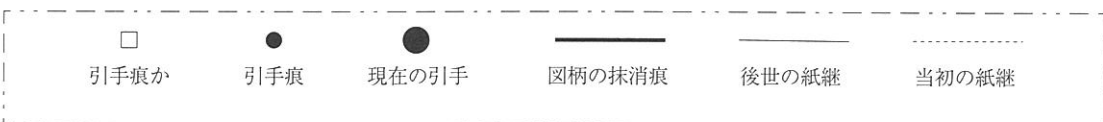
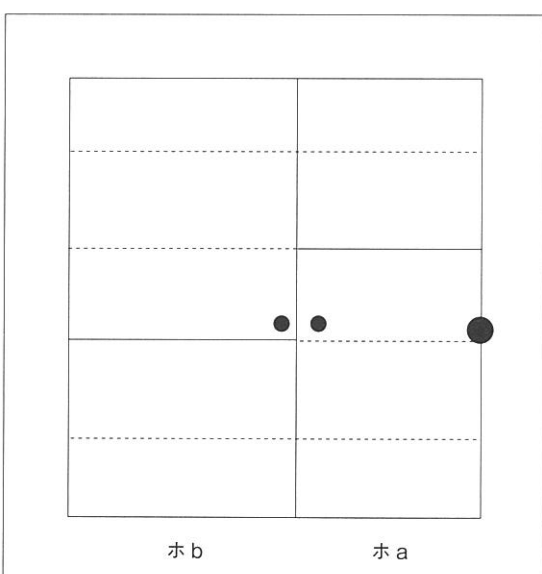
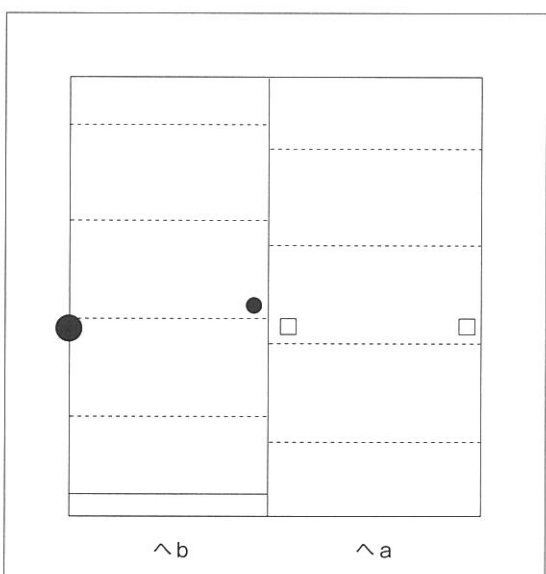
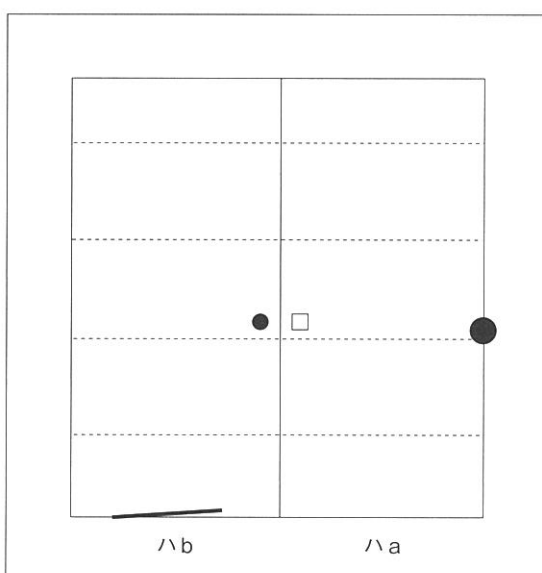
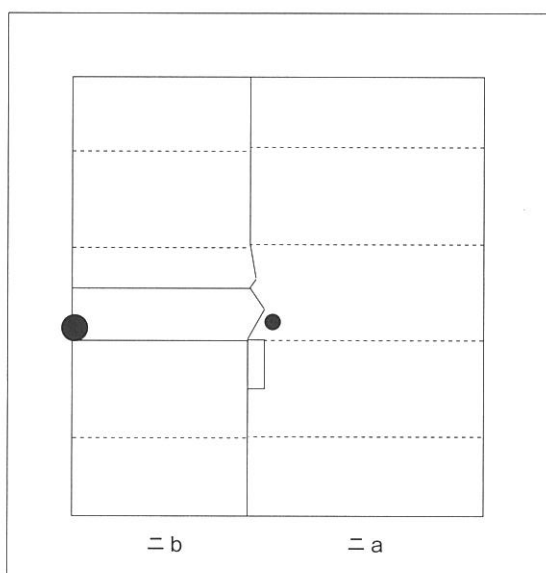
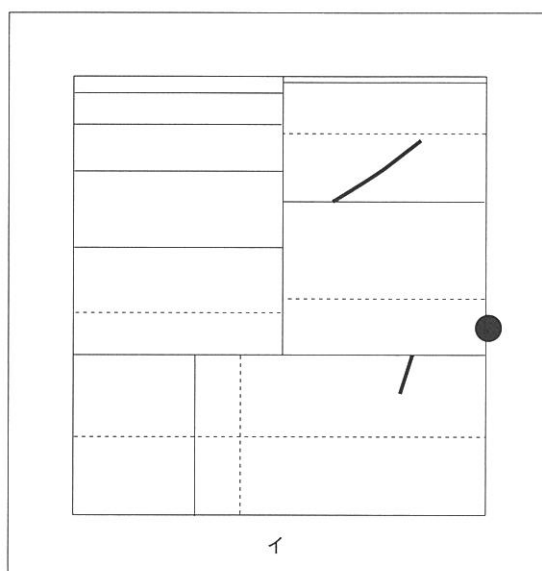
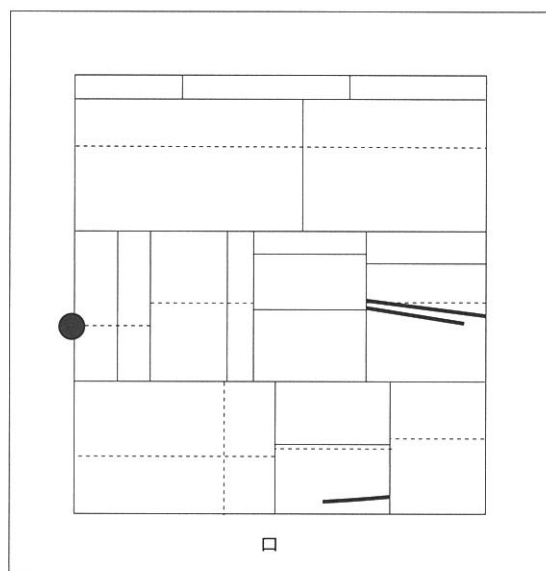
で、本紙寸法は竪一六六・五センチ、横一五六・五センチ。その周囲に幅広の縁裂がまわり、本紙と表装裂をまたぐ位置に引手を取り付けられる。なお縁裂も枠も引手もそう古いものには見えない。もちろん無落款で付帯資料もないが、元福岡藩主の黒田侯爵家に伝来し、早くに重要文化財に指定されている。⁽⁵⁾

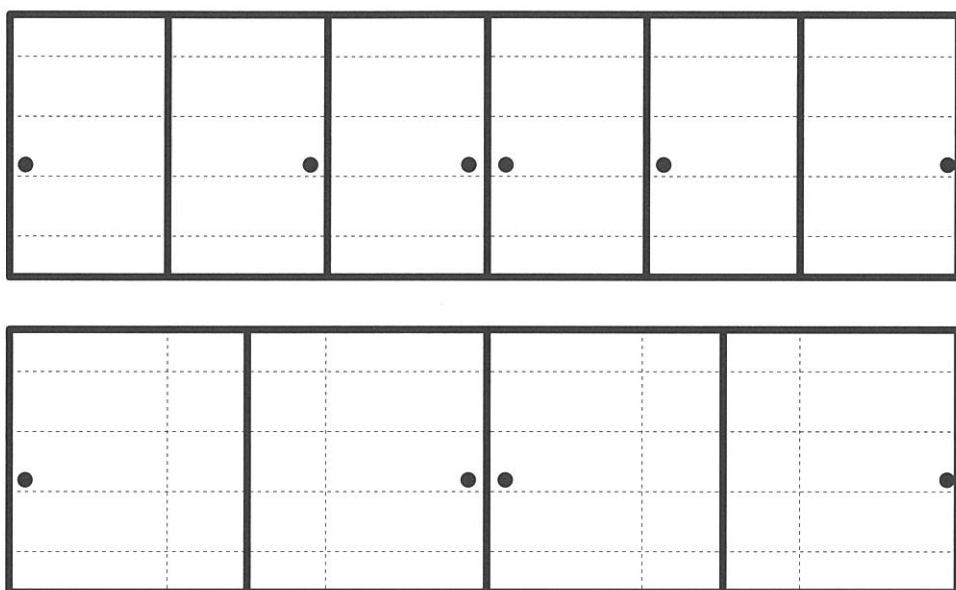
高橋箒庵(義雄、一八六一～一九三七)の日記の明治四十五年(一九一二)五月四日条によれば、この襖絵は東京赤坂溜池(現在の港区赤坂)の黒田侯爵邸の和館大広間にはまつていた(箒庵は「四枚立」と記す)。それはもと福岡城障壁画であつて等顔筆と伝え、別途洋館にあつた旧福岡城障壁画は「緒形某」の手になるものであつたという。また『世界美術全集 別巻三 障屏画篇』の解説(源豊宗、平凡社、一九三〇年、二十九～三十頁)によれば、同家にはこのほかにも「山水並びに墨竹等」の襖絵があつたという。

ちなみに「山水」とはおそらく狩野山楽落款「西湖図」のことで、「梅に鴉図」同様に幅広の縁裂がまわつた襖八面の状態(ただしおそらく半間幅で、なぜか引手位置は極端に低い)の写真が東京文化財研究所にもある。⁽⁷⁾一方「墨竹」については最近まで黒田家に金地墨画の竹の襖絵が伝わっていたという昭和五十年代の伝聞がある。⁽⁸⁾後述する理由でこれは大変興味深いが、稿者はそれを写真などでも見たことがない。

さて、赤坂溜池にはもともと福岡藩中屋敷があつて、維新後黒田家の本邸が置かれた。この黒田本邸は明治四年(一八七二)に起工し、同七年に竣工したという。明治八年一月三十一日には明治天皇が麻布市兵衛町の静閑院宮(和宮)邸を訪問する途中に黒田邸に行幸しており、黒田家ではそのためにわざわざ洋館を新築するなど、対応に追われた。この時期に福岡城(明治六年に廃城となっていた)本丸御殿と同三の丸御殿その他の障壁画が東京黒田

挿図1 梅に鴉図（京都国立博物館蔵）の全体図と紙継状況概略図
（全体図は福岡市美術館「城郭襖絵「梅に鴉図」の謎」展図録より転載）





挿図2 一般的な襖の紙継
 (上) 柱間1間を襖2枚で割る場合
 (下) 柱間3間を襖4枚で割る場合

本邸へ集められたものとみられる。

いずれにせよ、大正から昭和初期にかけての写真図版においても「梅に鴉図」は現状同様、縁裂のまわった大襖である。⁽⁹⁾したがってこの状態で黒田邸和館大広間を飾っていたものとみられる。いつからそうであったのかと云えば、東京黒田本邸が建てられた時点、もしくは洋館が建て替えられた明治三

十二年（一八九九）の可能性をまず考えるべきであろう。それ以前はどのような姿だったのだろうか。

この襖の複雑な紙継状況はすでに公表されている。それをもとに、稿者が若干の追加訂正を行った図を掲出し（挿図1）、行論の都合上、現状の右から順に「イ、ロ、ハ、ニ、ホ、ヘ」と記号をふる。

参考のため、高さ三十五センチ前後の紙を使う場合における一般的な襖の紙継を図示した（挿図2）。間合紙を使う時、柱間1間を半間幅の襖二枚で割る場合は、垂直方向の紙継は生じない。一方、柱間3間を四分の三間幅の襖四枚で割る場合には、間合紙の規格では長さが足りない^{まにあ}ので、垂直方向の継目が生じざるをえない。継目は右から第一面目の左より、第二面目の右より、第三面目の左より、第四面目の右よりと、交互になるように継ぐのが効率的である。

例外はほぼないので、この襖も本来そのようなものであったことは疑いない。その後の改変によって現在のようなになったのである。ここからわかることを列記する。

一、原則的に高さ三十六センチ強の間合紙を五段に貼り継いでおり、本紙の総高は最低一六六一一六七センチ（五尺五寸）ほど。それはごく一般的な襖の丈に近く、構図的にも大幅に上下が切り詰められているとは考えられない。

一、六面のうち四面（ハ・ニ・ホ・ヘ）は、最短でも八十八・七センチ（三尺弱）幅の襖二枚をつなげたものである（それぞれ右からa、bの枝番をふる）。幅にはばらつきがあり、図柄のつながり具合から推して、各面の左右は相当地り詰められている場合がほとんどである。これらには縦方向の紙継は

なく、また新旧の引手痕がほぼ同様の高さの、しかし両サイドについている。

一、ニb面上方左よりの樹幹の位置は、何らかの作為によって変更されている。

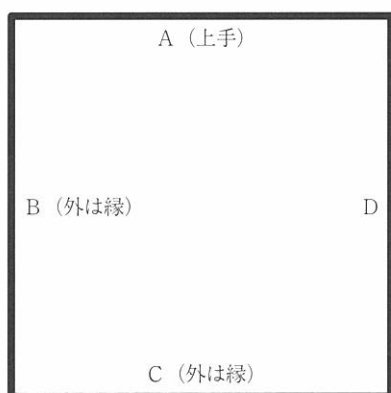
一、へb面はへa面と図柄を連続させるために上辺を切除して下辺に充てるという位置調整がなされている。

一、残りの二面（イ・ロ）は構図から推しておそらく下部のみに絵のある壁

面に由来するもので、やはり高さ三十六センチ強の間合紙を二段に貼り継いであり、現状絵の部分の最大丈は五十九・四センチ（二尺弱）。さらに垂直方向の紙継を有し、現状で連続する部分の最大幅は一〇九・五センチ（約三尺六寸）である。口面下部はイ面下部よりも断片化が著しい。引手痕はない。

一、その上部は金箔押紙が不規則に寄せ集められるが、金箔地の風合いは下部のそれとよく馴染んでおり、極端に時期の違う足し紙はないように見え

挿図3 御本丸御梅間等顔筆縮図 福岡県立美術館蔵
(福岡市美術館「城郭襖絵「梅に鴉図」の謎」展図録より転載)



挿図4 縮図から推定される部屋の状態

る。

一、イ面上部には枝のようなものを掻き消した痕跡を有する部分があり、この他にも抹消痕が数カ所に認められる。

一、現状の並び順で構図はそれなりに安定するが、これが本来の順序のままとは限らない。

(2) 縮図

東京の黒田本邸はいくつか出自の異なる障壁画群で飾られていたらしいが、「梅に鴉図」の場合、縮図の存在によって確かに福岡城本丸御殿にはまっていたことがわかる。

この縮図（挿図3、福岡県立美術館蔵）は福岡藩御用絵師の尾形家に伝来したもので、江戸時代後期のもものとみられる。縮図は冊子状になっていて、表紙をめくると豊後佐賀関の風景が見開きに描かれ、その頁をめくると「御本丸御梅間等顔筆縮図」という書き込みに続いて鴉が五羽いる場面が見開きに縮写されている。現状のハ面・二面と比較すると、梅の枝がまだ右に伸びていたことがわかる。

これをめくると鴉が二羽描かれる場面と、梅だけの場面が現れる。両者はぞんざいな横線で区切られている。この二壁面についてはざっと模写した時にこのような縦横比率になるくらいの横幅があったか、上部に絵がなかったかのどちらかであろう。ただし鴉のサイズから推して後者の可能性が高い。

なお、下方に写された場面は現存しない。上方に写された場面にもその後相手が加わって、現状のイ面と口面にいたっているようである。

さらにこれをめくるとまた違う場面、梅の枝のみが上から降りてくる場面となり（現状ホ面・ヘ面と比較してやはり若干の異同がある）、その次の見開き

は大きな橋のある風景で、それ以降も主として各地の風景が描かれる。この絵師は版本か画帖か何かから複数の風景画を写し取る作業に取りかかり、一図描いたところでたまたま本丸の梅の間に入室を許される機会を得たのでその続きに急いで襖絵を縮写し、帰って風景画の作業を続行したのであろう。

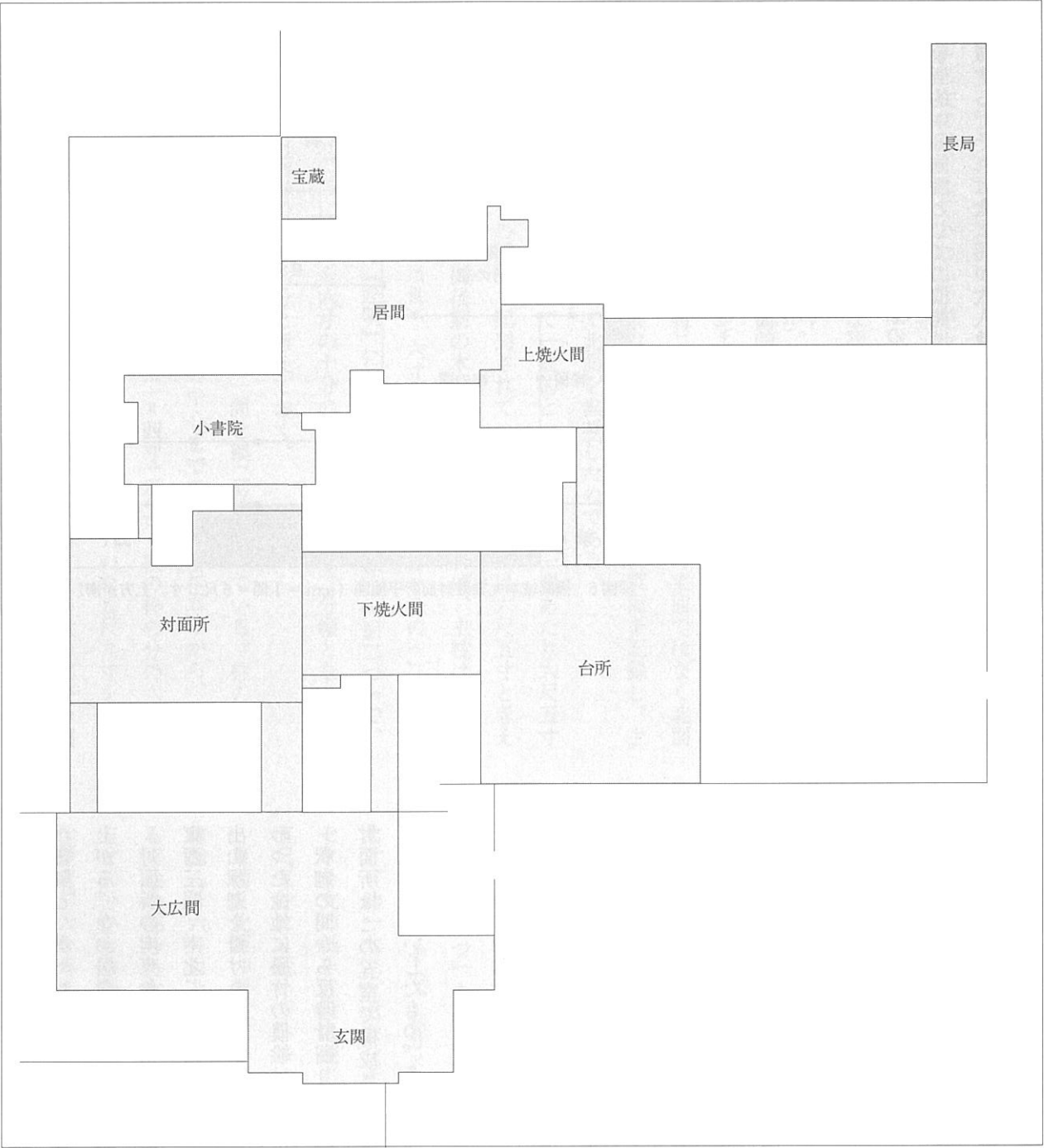
縮図と言ってもこのような手控えなので、柱や襖障子の境目、引手の位置も記入されていない。おそらく縮尺も一定ではあるまい。

それでも絵師が障壁画を写す場合、無秩序には写さないだろう。一般的に考えて、四面を壁画に囲まれた部屋の場合、部屋の上手にあたる面から写し始め、そこから反時計回りにぐるりと部屋を一周するように写していくのではないか。

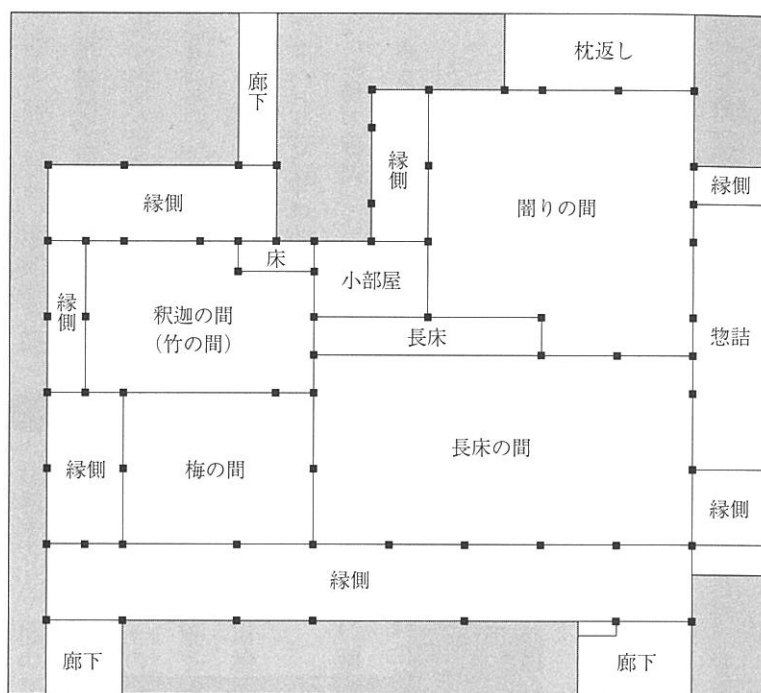
ここで上手から反時計回りにA、B、C、Dと壁面に記号をふると、A面とD面は全面が襖か壁で、そこに床や棚はなかったらしい。B面とC面は腰壁に絵が描かれていたか、下部のみに絵が描かれた腰高障子で構成されていたか、のどちらかであったと推定できる。腰壁にしては丈がある中で、後者を想定するのが自然であろう。そこからこの部屋のB面とC面は縁側に面していたと推定することができる（挿図4）。また、B面とC面が見開き三頁目の上下どちらにあたるにしても、縮図になった時点と現状とは、並び順が異なっていたこともわかる。

(3) 間取図

次に縮図の冒頭に記された「御本丸御梅間」について検討する。福岡城本丸御殿の場合、幸い各種の間取図が遺されている。各図は一致して、大広間、対面所、小書院、居間、台所、上焼火間（本来は上台所か）、長局の七棟（台所と対面所をつなぐ下焼火間を含めれば八棟）を記録していて、大差ない。一



挿図5 福岡城本丸御殿概略図（上方が南）



挿図6 福岡城本丸御殿対面所平面図 (1cm = 1間 = 6尺5寸。上方が南)

番奥の居間と、近世初期のものとしては異様な間取を示す大広間に建て替えの記録があるが、本丸御殿の全面的な更新の記録はなく、近世初期からこの平面をおおむね保っていたらしい。⁽¹²⁾ 梅の間については、唯一、対面所にその名の部屋がある。

この本丸御殿(挿図5)は藩主の住居としての機能を早くに失ったが、藩政の象徴的中心施設としての機能は幕末まで保持した。対面所は大広間の奥に位置する。それは大広間が大人数との面会に使用されるのに対し、より少人数との面会に使われる建物である。ちなみにその奥に位置する小書院はさ

らに一对一に近い関係で藩主に面会する時に使われる建物。大広間、対面所、小書院と、奥へ行くほど建物の規模は小さくなるが、昇殿できる人物の格は上がる。なお居間と長局以外は基本的に表の空間である。

対面所の南東角、藩主の座る部屋は「釈迦の間」と呼ばれ、広さは十二畳、東西三間、南北二間であった。その名称は床に黒田家の重宝であった禅月筆出山釈迦を掛けたことに由来するが、竹の間という別称もあり、⁽¹⁴⁾ 黒田家に伝わった金地に墨竹の襖絵は本来この部屋のものであったはずである。

釈迦の間から反時計回りに梅の間、長床の間、閑りの間、小部屋が続き、対面所はこの五室で構成される(挿図6)。面会者は長床の間まで通されるだけでもたいしたもの。そこから梅の間へ通された者だけが藩主に「対面」できる。

この梅の間は十畳、東西二間半、南北二間という広さの部屋であった。柱の位置も確定できる。柱位置にもっとも気を配った図面は、管見では伊丹家資料の中の「福岡城本丸御殿間取図」(福岡市総合図書館蔵)である。これによれば南面は西から半間入ったところに柱を置く。ほかの図面によって南面には襖四枚がはまっていたことがわかるので、この柱から西半間を壁とし、東二間に襖四枚がはまっていたと考えざるをえない。⁽¹⁵⁾ 縁に面した東面は中央に柱を置き、襖または障子(ただし十中八九、採光のための明かり障子)四枚をはめる。やはり縁に面した北面は中央ではなく西から一間(つまり東から一間半)のところに柱を置く。伊丹家資料の図面では曖昧であるが、ほかの図面によってそこには襖または障子四枚がはまっていたことがわかる。西面は中央に柱があり、やはりほかの図面によって襖四枚がはまっていたことがわかる。

これらは縮図から推測できる部屋の状態と一致し、縮図の情報から北面と

東面の間仕切りは腰高障子であったと推定できる。したがってこの部屋は半間幅の壁一面、半間幅の襖八枚、半間幅の腰高障子六枚、四分の三間幅の腰高障子二枚に囲まれていたことがわかる。なお、一間幅の大襖を柱と柱の間にはめてしまうと開閉ができないし、そもそも現状の規格が江戸時代の間尺には合わない⁽¹⁶⁾ので、現在のような状態でこの部屋にはまっていたのではないことは確実である。

また、現状のイ面とロ面には垂直方向の紙継が認められ（したがってもともとの横幅はかなりの確率で四分の三間）、現状でひと続きの部分の幅自体（約三尺六寸）も半間（三尺二寸五分弱）を超えるので、部屋の東面ではなく北面にあてざるをえない。縮図の筆者は見開きの下半分に先に東面を記録し、上半分が余ったので区切線を入れて北面を縮写したのである。

さて、西国の有力大名クラスで一般的といえる柱間が一間あたり六尺五寸で、天守台の礎石もその規格で配列されているので、柱間は六尺五寸と考えて間違いないだろう。慶長年間後期の木割書『匠明』⁽¹⁷⁾によれば、主柱は四寸二分（古法）もしくは六寸（当世）、六寸五分（当世、柱間の十分の一）という太さが有力である。同じく『匠明』に従えば、腰高障子の枠は「面二つ」で、四寸二分の七分の二にしても六寸の十分の二にしても一寸二分幅となる。襖の枠幅は仮に「面一つ」の六分と考えておく。

ここで西面について考えてみると、一間を襖二枚で割っている。柱の太さが四寸二分の場合、柱の中心から柱の中心までの距離六尺五寸から、左右の柱が内側にせり出す分の二寸一分×二＝四寸二分と、襖の枠の分の六分×三（二箇所は重なるのでこの数値となる）＝一寸八分を引いた五尺九寸を襖の枚数二で割った二尺九寸五分、約八十九・四センチが襖一枚の絵の部分の幅となる。一方、柱を六寸角として計算すると、六尺五寸から六寸（柱）と一

寸八分（枠）を引いた五尺七寸二分を二で割った二尺八寸六分＝約八十六・七センチとなり、現状ホト面の幅八十五・六センチとの差はわずか一・一センチである。各面の左右は相当に切り詰められているように見受けられるので、柱が六寸角であったとするとあまりに余裕がない。まして六寸五分角では収まらない。よってこの建物の柱は四寸二分角であったと考えられる。

そこで柱を四寸二分角と仮定して南面について考えると、今度は柱間二間を襖四枚で割っているのであるから、十三尺から、柱の四寸二分と枠の三寸六分を引いて四で割った三尺五分半、約九十二・六センチが襖一枚の幅となる。そこにはまっていた四面のうち最大の二a面の現状幅が八十八・七センチであるから矛盾しない。

柱が古法に則った四寸二分角であったとすると、床から内法長押の下端までの高さはやはり古法に則った六尺三寸が有力である。そこから鴨居の高さ（「面表二つ」＋「面表一つ」、六分×二の平方根×三＝約二寸五分半）と敷居の高さ（「面二つ」＋「面一つ」、六分×三＝一寸八分）と襖の天地の枠の幅（上下に「面一つ」ずつ、六分×二＝一寸四分）を引いて若干の余裕を持たせた五尺七寸、約一七二・七センチが襖の絵の部分の縦寸となる。これは三十五・六センチ丈の紙を五段に継ぐ場合に合理的な数値であり、なおかつ現状の縦寸五尺五寸にも近い。

東面と北面の腰高障子の絵の部分の幅については、一間を二枚で割る場合は約八十六・七センチ、一間半を二枚で割る場合は約一三五・九センチとなる。絵の部分の高さは（現状を尊重して）六尺三寸の十分の四にあたる二尺五寸二分から敷居の高さと障子下辺の枠の幅などを差し引いた二尺二寸～三寸程度、六十六・七センチ程度となろう。それはやはり三十五・六センチ丈の紙を二段に継ぐ場合に合理的な数値である。

東(縁に面する)

南(上手)

西

北(縁に面する)

挿図7 梅の間各壁面の概略復原図に縮図をあてはめた図

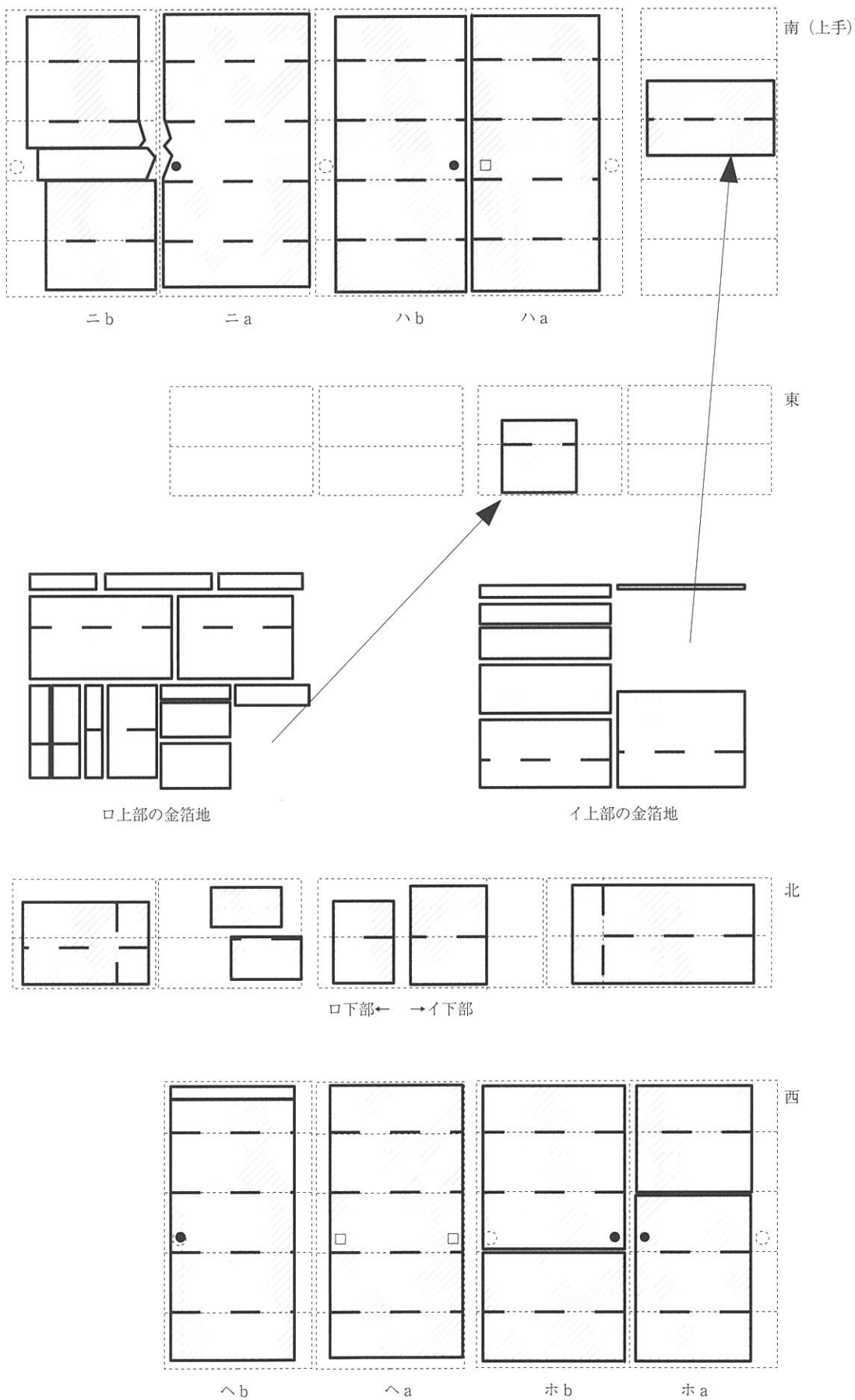
このようにして、現物が遺っていないため仮に『匠明』の木割に従って各壁面の立面の概略図を描き、そこに縮図をあてはめてみる(挿図7)。

これを現状と比較するならば、東面全部と、ちょうど南面西よりの壁貼付にあたる部分が失われていることがわかる。そして、その枝先を含む一角がイ面の右上部に移っていることに気付く。図柄を消してまで再利用しているのであるから、図柄のない金地の余白は、イ面と口面の高さを出すために総動員されているに違いない。また例えば、口面中段右方、斜めに走る二本のラインは(抹消痕かどうかはつきりしないが)東面の枝ぶりと角度的に合致する。こうして見ると東面の金箔地も総動員されたらしく、そういう制約があったからこそ、このように不規則で断片的な継ぎ接ぎになったのである。

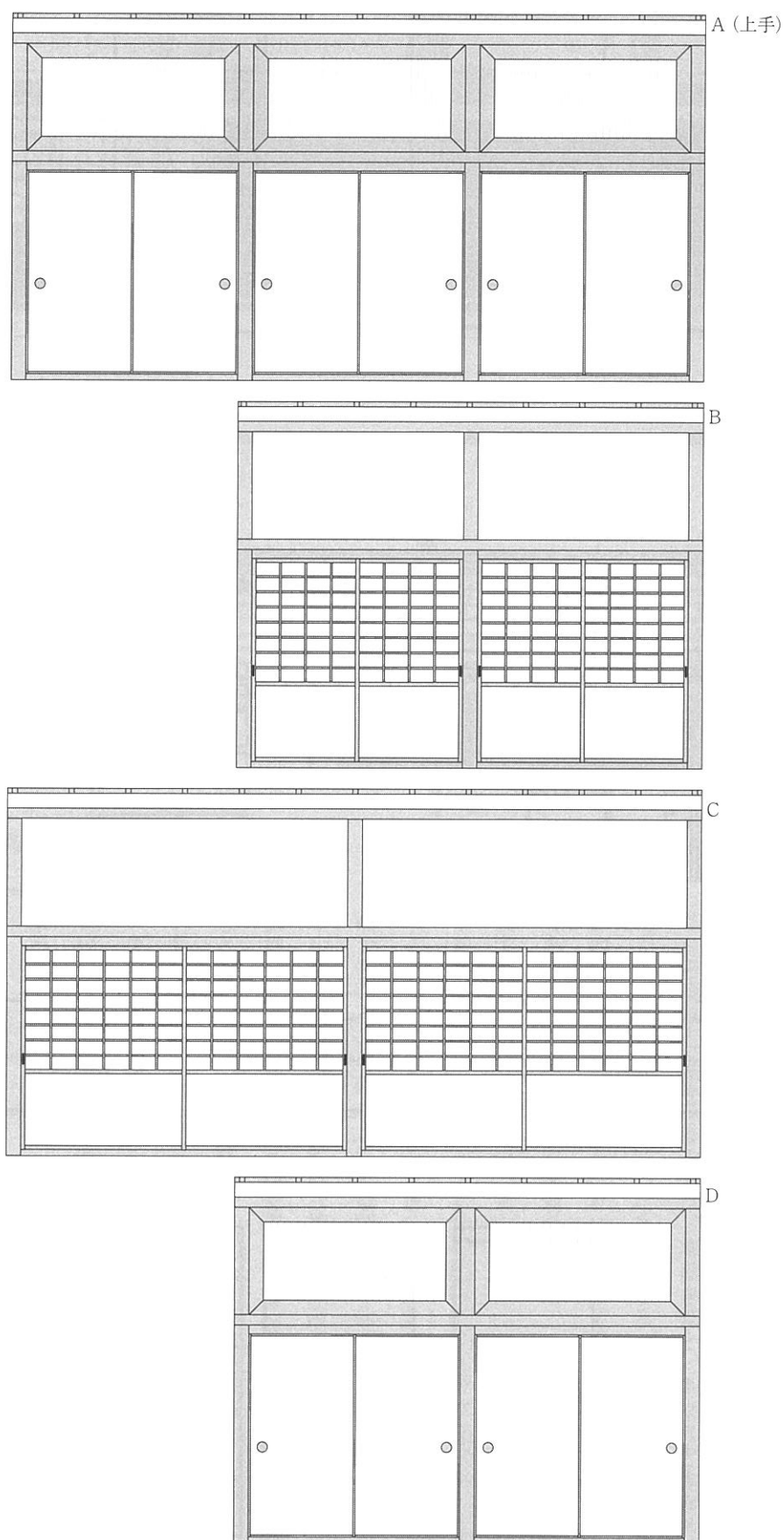
この推定に基づいて一般的な襖と腰高障子の紙継図を書き、その上に現状の紙継がうまく重なるかを検証した(挿図8)。図柄のない余白の金地がもともとどこにあったのかは問わないことにして(箔目をたどれば繋げられるかもしれない)、図柄のある部分は矛盾なく収まる。ただし、これでは説明のつかない引手痕が残る。とくに逆側に付いていることは致命的と言わざるをえない。また、垂直方向の紙継を有する口面はイ面のすぐ隣、四分の三間幅の腰高障子には収まらず、同じ北面でも西より、半間幅の腰高障子へずれ込む。そもそも北面の柱位置は素人目にも不自然である。構図的にもホ面とヘ面にまたがって描かれた枝を支える樹幹がないという、異常な状態となる。

それが何を意味するのかと言えば、これが制作当初の姿なのでは絶対になんというのである。そこでもう一度平面図を検討すると、梅の間の東西が釈迦の間より半間短く、両室の東側のラインに段差があることに気付く。

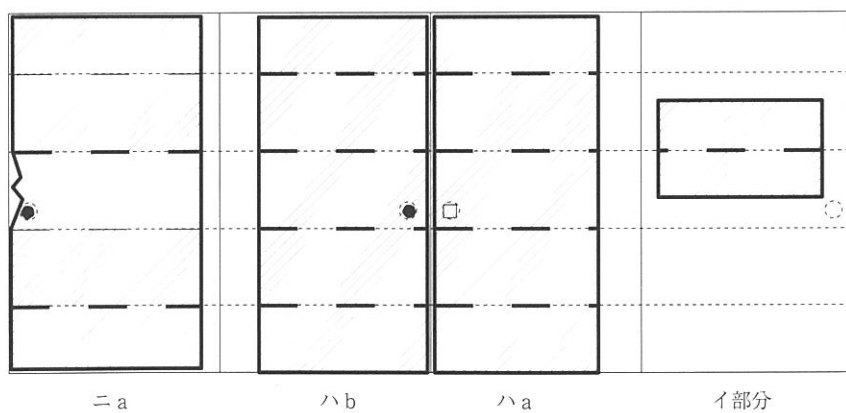
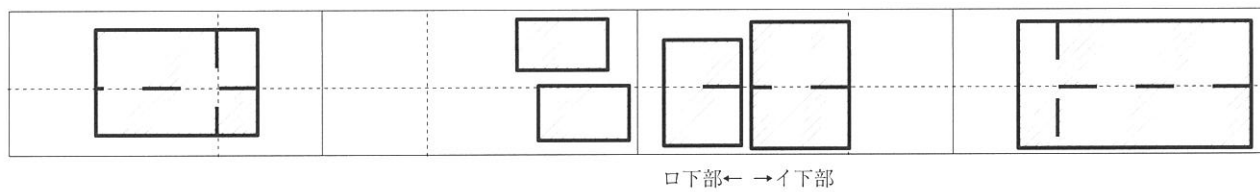
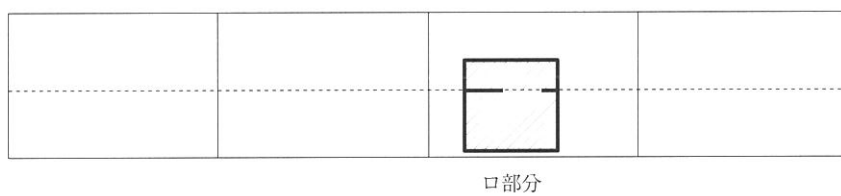
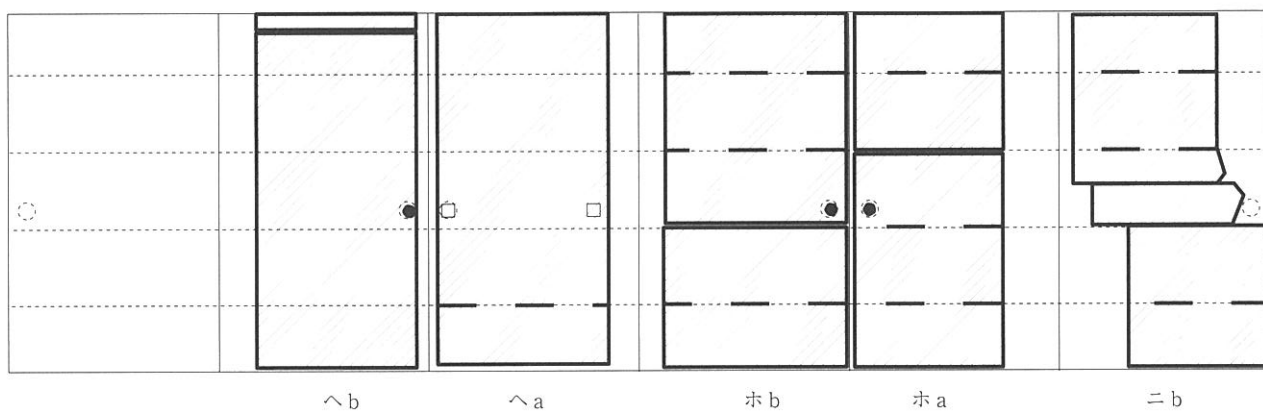
そこで仮に釈迦の間の東壁面の延長上に梅の間の東壁面が位置していたと仮定し、十二畳、東西三間、南北二間の部屋を想定する。柱は容易に次の段階



挿図8 検討図



挿図9 概略復原図ならびに検討図(その1)



に移行できるよう、南面に一間間隔で二本、東西両面に一間間隔で各一本、北面中央に四分の三間間隔で一本とする。さらに南面の壁貼付部分も襖であったと考え、ついでに南面と西面の襖を入れ替える。つまり西面は右から後に南面で壁貼付となる面から始まり、これにハa面、ハb面が続いて、ニa面で終わる。南面はニb面で始まり、ホa面、ホb面、ヘa面、ヘb面が続き、東端に半間余るのでそこに何も描かれていない一枚を補う(挿図9)。こう考えれば構図的にも安定し(結果的に構図は現状に近づく)、逆に付いた引手痕にもすべて説明が付く。またこれにより、南面(上手)の中央に来る、上から降りてきて二股に割れる枝は、襖の背後の席に着くべき人物にさしかけられた傘のような見た目となる。この異様に閑散とした場面にはそういう意図があったのだろう。

また、口面の垂直方向の紙継も、この状態を想定して初めて合理的に説明できるようになる。理論的にはこの状態が江戸時代後期の図面の状態の後に来るという可能性も絶無ではないが、画面を増やす必要があるのでそう簡単ではない。現状に極端に新しい足し紙があるようには見受けられないことも矛盾するので、今のところその可能性は考えなくても良いだろう。

(4) 前身建物

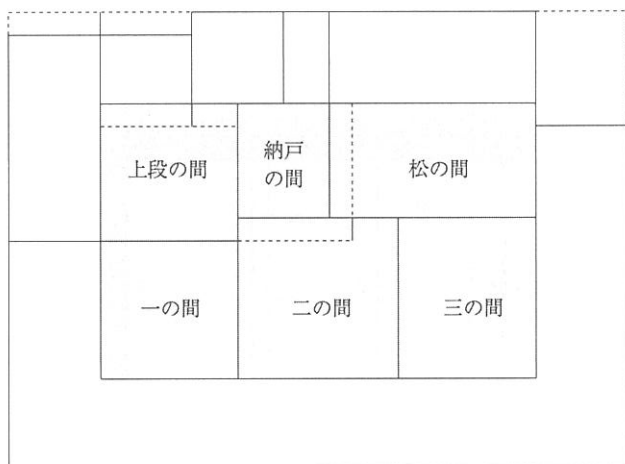
ところがこれも制作当初の姿ではないのである。本稿では梅の間のあるこの建物(福岡藩内では「釈迦の間」で通っていただろう)をその用途からあえて対面所と呼んでいる。近世初期の上層武家屋敷においては、大広間の奥に小広間、対面所、書院、御成書院、御座の間などと呼ばれる中規模の接遇用殿舎を置くのが通例であった。大広間と同様に小広間の平面形式はそこで行われる儀礼のありかたと密接に関わっている。少なくとも秀吉政権後期と徳

川政権初期においては、そこでの公式儀礼までは決まり事が非常に多い世界だったので、その平面形式にもある程度の決まりがある。

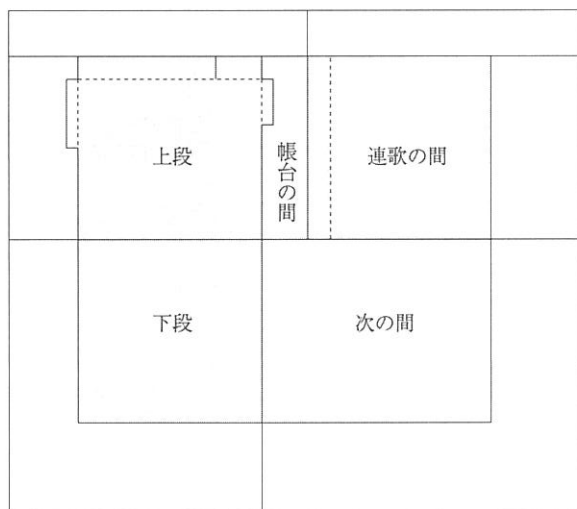
小広間の典型例としては二条城二の丸御殿黒書院と明白書院、大坂城本丸御殿白書院(挿図10)や江戸城本丸御殿小広間などが挙げられる。これらは上段の間(便宜的に一の間と呼ぶ。以下同じ)、帳台の間、下段の間(二の間)、下段二の間(三の間)、連歌の間(四の間)の五室からなるほぼ共通した平面を示す。それは徳川政権初期において屋敷の主が目下の者に面会する対面所として完成されたもので、上段の間と下段の間にそれぞれ控の間をつけた四室構成のより簡易な形式(名古屋城本丸御殿対面所など)に、大広間の形式を折衷して格調を高めた形式である。ここにいたって帳台の間は帳台構えともども形骸化し、実用性はなくなっている。

この定形では裏手の四の間に床があるが、福岡城本丸御殿対面所と同じく表側、三の間に床を有する形式がある。前田家大坂屋敷御成御殿(文禄三年九月二十六日秀吉御成、挿図11)、毛利家江戸桜田上屋敷御成書院(慶長度、挿図12)、名古屋城本丸御殿上洛殿(御成書院、挿図13)がそれである。⁽¹⁸⁾これらは一の間、帳台の間に相当する納戸、二の間、床を有する三の間、四の間、五の間の六室からなる概略共通した平面を示し、前田邸御成御殿は三の間と四の間を一室とし、納戸(御装束所)も上段として床を構え、建物の中央には茶室を加える。また名古屋城上洛殿の場合、裏手の五の間にも床がある。

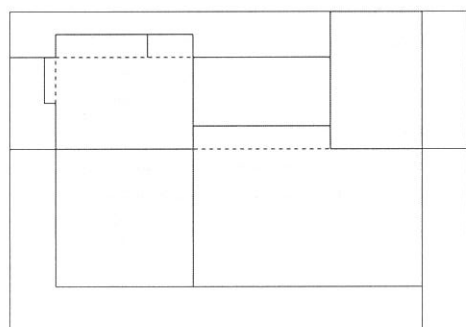
前田邸御成御殿の記録では座配も記され、⁽¹⁹⁾この形式の書院の用法がわかる。一の間を二段上げて上々段の間としてそこに羽柴秀吉(一五三七〜九八)が座る。二の間も一段上げて上段の間としてそこには徳川家康(一五四三〜一六一六)が座る。ホスト役の前田利家(一五三七〜九九)が三の間の床を背にして座り、相伴の細川幽斎(一五三四〜一六一〇)と織田有楽斎(一五四七



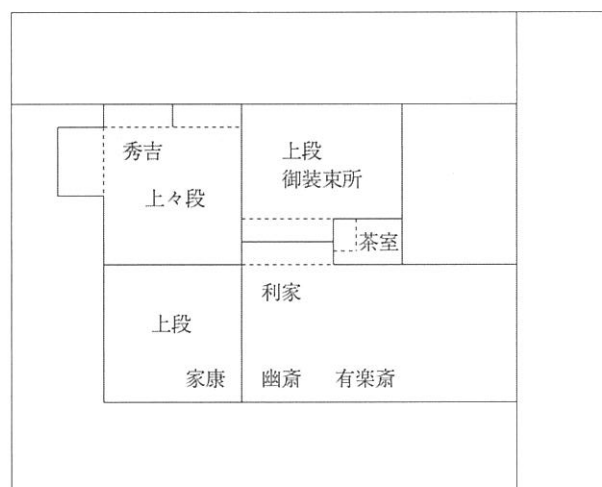
挿図 13 名古屋城本丸御殿上洛殿平面図



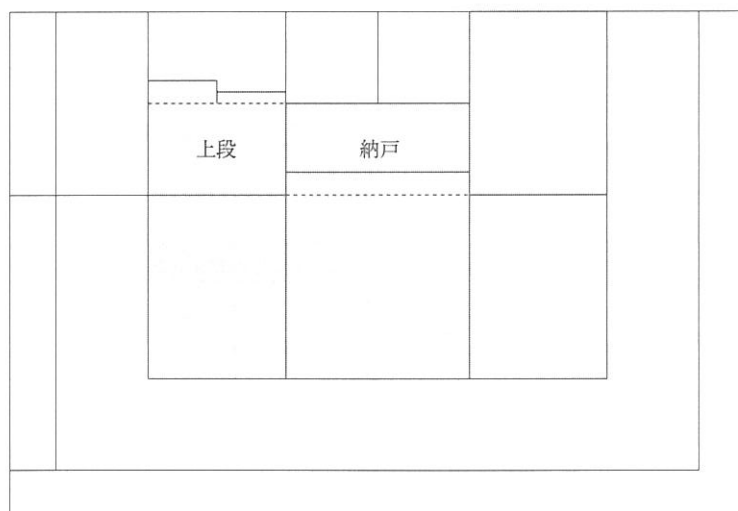
挿図 10 大坂城本丸御殿白書院平面図



挿図 14 福岡城本丸御殿対面所
前身建物復原平面図

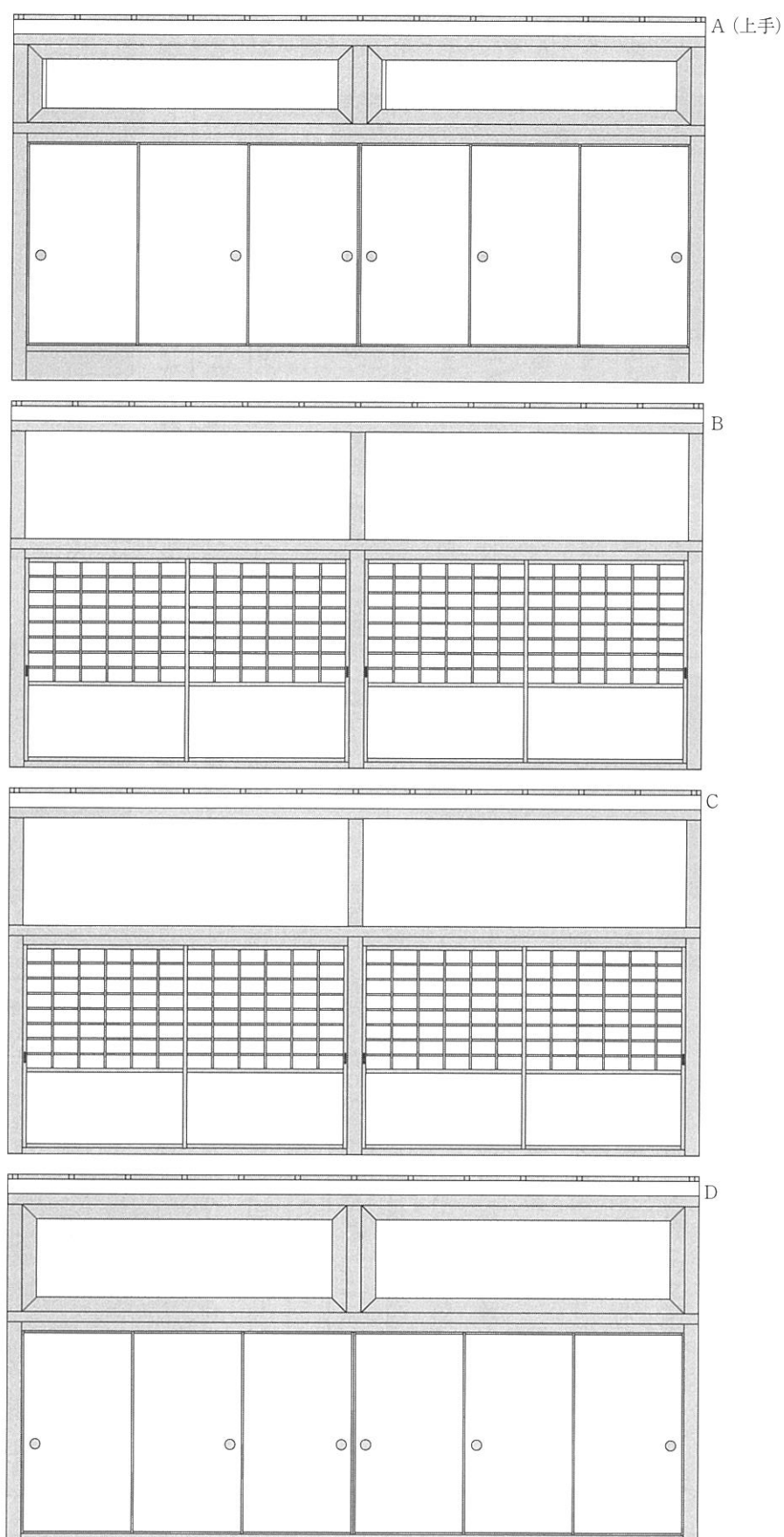


挿図 11 前田家大坂屋敷御成御殿平面図

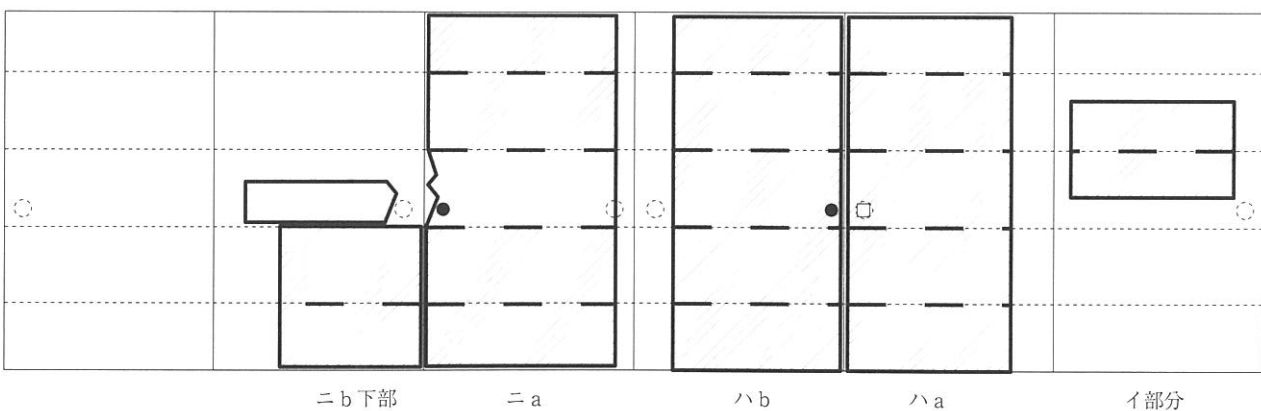
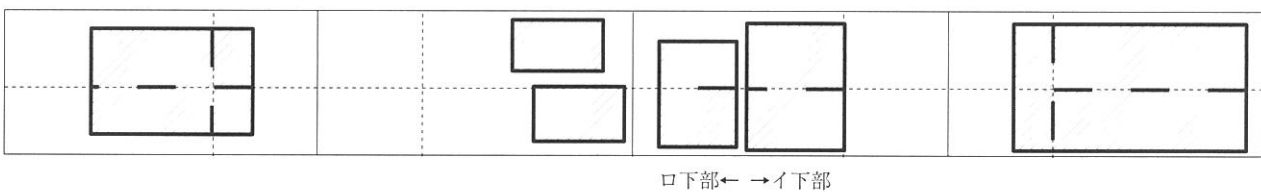
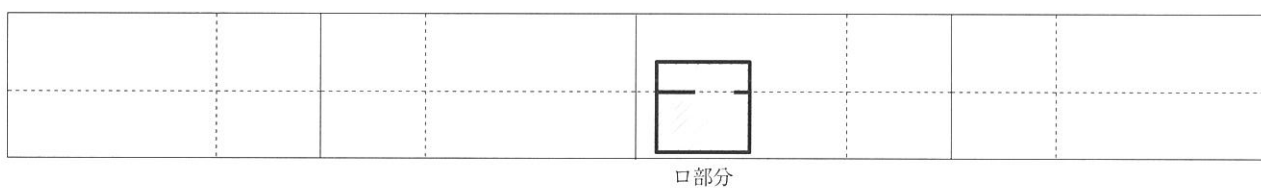
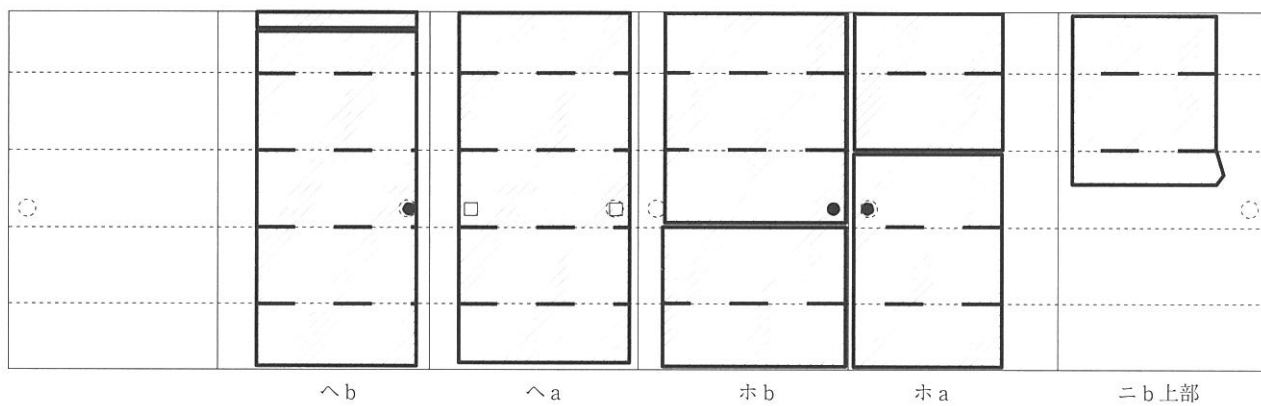


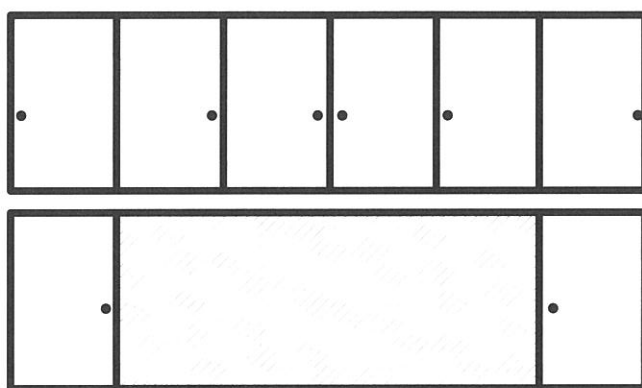
挿図 12 毛利家江戸桜田上屋敷御成書院平面図

*挿図 10～14 については 1 間の数値を固定して作図した。1 間の実寸によって建物全体の規模も変わるので、各建物間の縮尺は必ずしも一定とはならない。

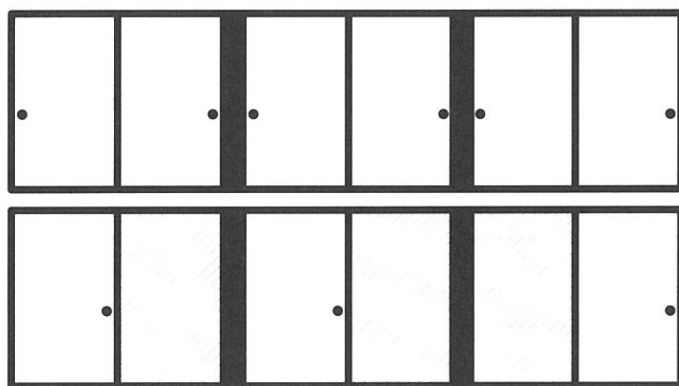


挿図 15 概略復原図ならびに検討図 (その2)





(a) 途中に柱がない場合



(b) 一間ごとに柱がある場合

挿図 16 引手位置の概念図 (a・bともに上は閉じた状態、下は開けた状態)

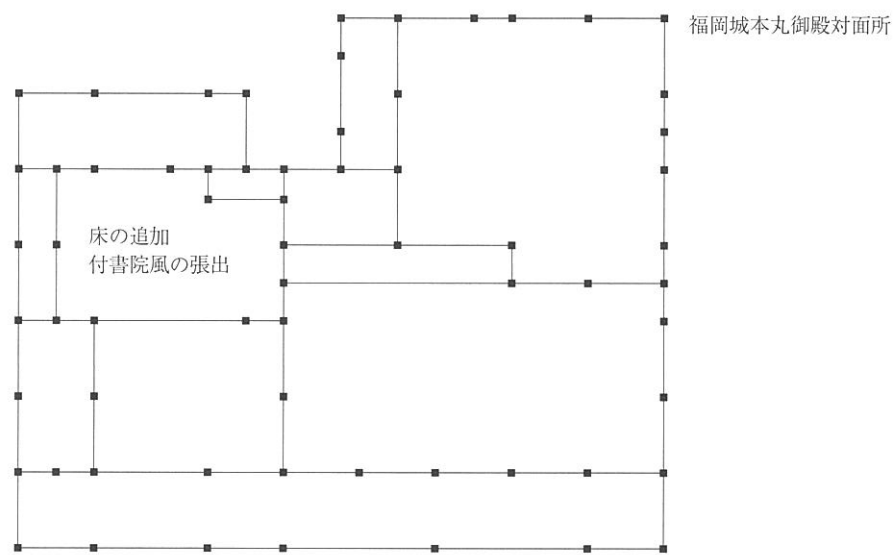
一六二二が利家に面して座る。このようにして使うから三の間に床が必要となることが了解され、この三の間の床が、屋敷の主より格上の賓客を迎える御成書院に必要なものであることがわかる。

福岡城対面所が三の間に床を有する御成書院の形式をとっていることには少しこだわってみたいが、いずれにせよこの手の建物は一の間から三の間までを一体的に使用するのが原則なのであり、一の間と二の間、二の間と三の間の境の襖は開けた状態で使い、面会終了後は襖を閉じれば宿泊所としても使える、というものである。よって一の間と二の間、二の間と三の間の境に柱があつては何かと不便である。これがあつたと行事のたびに襖を全部撤去するしかないし、事実、梅の間西面の襖がそのように扱われていたことは、

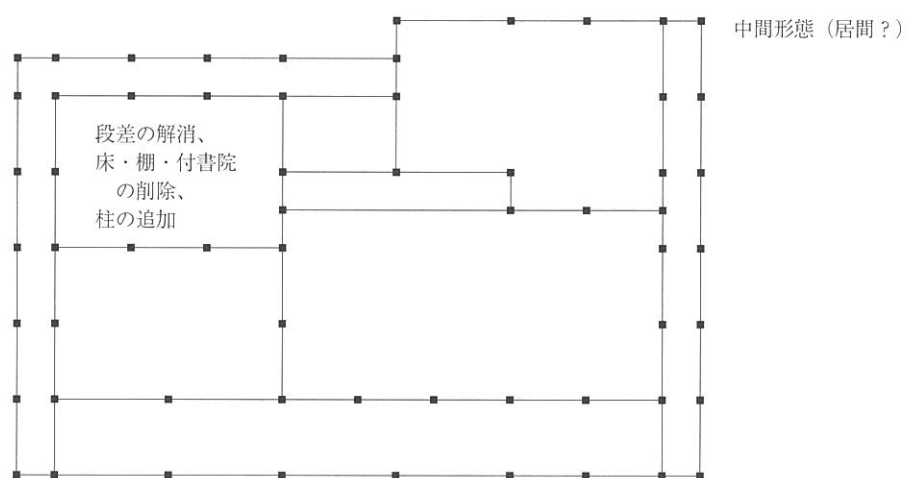
尾形至「福岡城御本丸間内之図」(福岡市博物館蔵)にも記録されている。

ところで福岡城対面所でもつとも異様なのは枳迦の間で、そもそも部屋全体が一段高くなつていないらしい。また西隣の小部屋が完全にデッド・スペースとなつている。本来ここは形式的にせよ納戸(もしくは帳台の間)で、枳迦の間との境に納戸構えをしつらえるべきなのであるが、枳迦の間の場合、そこではなく床の東隣に納戸構えないし出入口がある。その割を食って床が小さくなつていて、西隣に続くべき違い棚を置くスペースすらない。と言うより、床自体が後から付け加えられたように部屋の内側へ半間弱張り出している上に、長床の間の床が通例より半間南へ食い込んでいるがために、枳迦の間西面に納戸構えのためのスペースがなくなっているのである。東面にあるべき付書院もなく(そのかわり梅の間が西に半間へこむ)、その外が半間幅の簡易な板縁であることも異様である。

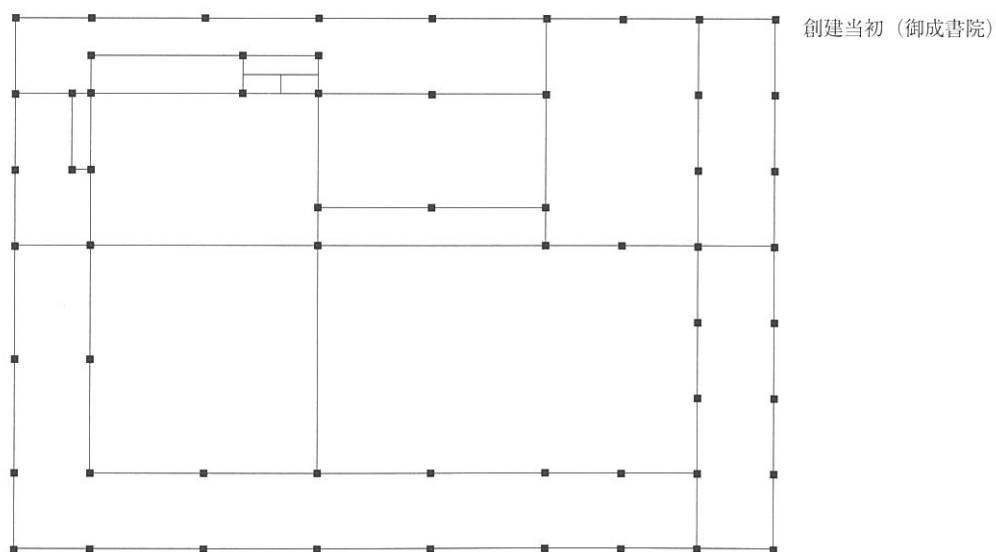
このように福岡城対面所には細部に定形外なところが多く、部屋割りも不自然に入り組んでいる。少なくとも新築してこの平面にはならないはずで、当初は枳迦の間は梅の間より一段上がっており、かなりの確度でその南面には立派な床と棚が、東面には付書院が、西面には納戸構えがあつたはずである。西隣の小部屋も本来は納戸だったに相違なく、長床の間はもう半間北へ寄つていただろう。枳迦の間東にも広縁が回つていただろう。こうして復元的に考えていくと結局、前田邸御成御殿から茶室を除いて一回り小さくしたような平面にたどり着く(挿図14)。梅の間の広縁に面した二壁面は中央に柱を置き、その左右を幅広の腰高障子二枚ずつで割る。それ以外の二壁面は間に柱を置かず、柱間三間を襖六枚で割る。現存例は襖四枚で割るものが多いが、六枚で割ると開放した時の開口幅が四枚で割る場合よりも広くなるというメリットがあるので、これはこれで良いだろう。



↑ 移築・転用



↑ 移築・転用



挿図 17 福岡城本丸御殿対面所への変遷案

これに基づき、十八畳、三間四方として梅の間の各壁面の立面図を描き、それで現状と整合性があるかを検証すると、確かに矛盾なく収まる（挿図15）。二b面上部の逆C字形の樹幹は、本来ホ面とへ面に描かれた枝の幹であって、部屋を縮小した時に現状の位置に切り貼りされたものではなからうか。なお、現状のイ面とロ面の下部を含む箇所が腰高障子の二壁面のいずれにあたっていたのかはわからない。

しかし、そこから直接縮図や図面に記録された段階につなげると、柱の有無によって襖の引手位置は変わるので（挿図16）、説明のつかない引手痕がいくつか残ってしまう。またなぜ最重要の一の間を先述のようなかたちに改造し、また結局は邪魔になる柱をそこに入れたのかということについても（強度の問題を除いて）説明がつかない。

これはやはり間に最低でももう一段階があるということを示す。襖の引手痕から十畳の前に十二畳の状態があったらしいことが推測できたのでそれを間に挟むと、梅の間は十八畳から十二畳へ、そして十畳へと順次縮小されたという一案が浮かぶ。この間に釈迦の間は梅の間以上に変更を被ったのであろう。上段の間が上段の間でなくなり、床や棚、付書院に帳台構えを失うということとは、建物そのものの用途が劇的に変わったということである。御成書院がいったんそうではなくなり（長床の間が居間に、上段の間が寝所になったとでも考えればよいだろうか）、それが後に対面所に改築され、結果的に当初の用途に近づいたのである（挿図17）。大広間のすぐ奥という位置に建っている状態でこの用途変更はありえない。つまりこの建物は少なくとも二度の移改築を経て福岡城本丸御殿対面所になったと考えられるのである。

以上はモノに刻まれた痕跡からわかることであり、この状況を説明できない推測は史実を言い当てたものではないと確言できる。

二、建物と絵の特殊事情

（1）福岡城

福岡藩はそうまでして建物と障壁面を一体的に伝え遺そうとしていることになる。この対面所は比較的早期から福岡城本丸に建っていたらしいので、その理由を探るためには福岡城の成立から振り返る必要がある。

慶長五年（一六〇〇）十一月頃、関が原の戦いの勲功により黒田長政（一五六八―一六二三）が豊前中津から福岡城普請を始めた。これにともなう名嶋城は廃し、新城の資材に転用したという。事実、名嶋城の石垣は基礎部分しか残っていないことが発掘調査で判明している。石垣を崩したからには、その上にあった建物も破棄されたか新城の資材に供出されたかしたはずである。

建材の相当部分があらかじめ確保されていたことと、そう立派なものを目指さなかったことが手伝ってであろう、新城の普請は迅速に進み、翌七年、長政は東の丸（現在の福岡高等裁判所の地）から本丸に移徙し、慶長十二年（一六〇七）には主要部分の普請は完了した。⁽²¹⁾この付近については直接の史料を欠くので不明なことが多いが、本丸御殿は天守閣とならんで近世初頭の城郭の象徴であったから、福岡城の新造にあたって本丸御殿も新領主黒田家の威信をかけて新築された（部材は再利用したとしても）と考えるのはごく自然なことである。しかしそこに金碧障壁画があったかどうかは別問題である。御殿や天守閣内部の装飾は所詮城内に親しく招き入れた客人に対する見栄であるから、長政さえそれでよければ、なくても困りはしない。

ともかく長政はまず博多の街に一番近い東の丸を整地して名嶋城から移住し、次に名嶋城を壊して船で資材を運びながら、福岡城の中核部を造成した

のであろう。逆に言えば長政自身が名嶋城から出なければ、名嶋城を壊すことはできない。つまり東の丸の整備は何よりも急がれたはずである。したがってこの東の丸の長政屋敷が、当面の仮住まいとして緊急にどこから移築されたものであった可能性は確かに高い⁽²²⁾。しかもその建物は長政の移徙後、長政がもつとも信頼した重臣のひとり、栗山利安（一五五〇―一六三二）に下げ渡された。それは、これが仮設の簡易な建物などではなく、それなりに由緒のあるしかりとした建物であったことを意味する。利安はこれを改造して屋敷として再整備したと伝え、慶長七年十二月にそこを産所として長政長男の忠之が誕生する（黒田家譜）。

何はともあれ福岡城の場合、ここから特殊な経緯をたどることになる。元和六年（一六二〇）、長政が福岡城天守閣と本丸御殿を取り壊したのである。前年には福島正則（一五六一―一六二四）が広嶋城修築を未許可のまま強行したことを口実として改易滅封に追い込まれた。秀吉恩顧の外様大名にとつてそういう気の抜けない時勢であった。江戸表にいた細川忠利（一五八六―一六四二）は三月十五日付けと十六日付けの披露状に、当時黒田長政があれこれ画策していた縁談と、江戸城で将軍秀忠（一五七九―一六三二）に暇乞いをした時の長政の発言についての伝聞を次のように記録している。

一、黒筑前殿之儀、二・三日以前二御目見被仕候、内々御めし候て被下候様ニ申候つる、左も無御座候哉、御前へ被出候時、当暮ニ罷下候ハ
んと思召候へハ、はやく罷下候由、御意之通承及候、又、主居城をも、
大かたはきやく被仕候而被参候様ニ、下々取沙汰申候、いつれ二天主
なとをくつされ候事ハ、必定之様ニ申候、定可被聞召と存候事、
一、筑前縁辺之儀も、只今ハ何とも取沙汰無御座候事、⁽²³⁾

尚々……またちく前縁辺之事、何とも取沙汰無御座候、ふく岡城の天主、又家迄もくづし申し候、御代ニハ城も入不申候、城をとられ申候ハ、御かげを以取返し可申と存、如右申付候よし被申上と承候⁽²⁴⁾（また黒田家の縁談についてはその後、新情報はありません。「福岡城の天守閣、それに家までも壊します。将軍様の御代には城も要りません。もし敵に奪われてしまつても将軍様を取り返して下さると存じ、そのように命じました」というようなことを言っていたのだそうです）……

これを単なる伝聞と見過ごすことはできない。長政が江戸城という公の場で将軍に対してそう言い放った（少なくとも細川家が関係者からそういう証言を得た）以上、実行に移さないと謀反を疑われても仕方がないからである。天守閣ばかりに注目が集まっているが、福岡城における長政の「家」とは本丸御殿を指すに相違なく、⁽²⁵⁾つまりところ長政は一国一城令に従つて端城を破却したついでに、主居城の本丸を無能力化——まさに「主居城をも大かた破却」——してみせたのである。⁽²⁶⁾長政は誰も考えもつかないようなことをあえてやって徳川将軍家への特別な忠誠心を表現しようとしたのであり、その当時ですら周囲は長政の意図を理解できず、石と材木を当時普請中だった大坂城に運んで作業の遅れを取り戻そうとしているのだという噂も流れる。⁽²⁷⁾その長政も元和九年（一六二三）八月に没したのであるが、等益筆説で有力視されるこの時期の福岡城本丸御殿は、整備はおろか壊される方向に進んでいた。

長政の跡目を嗣いだのは忠之（一六〇二―一五四）である。忠之は寛永二年（一六二五）に大船を建造して幕府に睨まれたり、寛永十年（一六三三）に

有名な黒田騒動でお灸を据えられたりしているものの、祖父と父の功績と、彼自身が元和八年（一六二二）に徳川秀忠養女（家康異母弟松平忠良の娘）を正室に迎えた（なお興入れにもなって更新が必要となったはずなのは江戸藩邸である）という立場がものを言って、寛永十四・十五年（一六三七・三八）の島原の乱でも幕府の覚えめでたく、望んでいれば天守閣の再建許可も得られそうな状況であった。忠之は天守閣の再建こそ望まなかったが、三の丸に居屋敷を整備して国許での居所としている。これを見ても、晩年の長政とは違い、忠之は大規模な作事にどちらかといえば寛容であったと言える。ところが、この頃までの福岡城の様子や普請の実際を具体的に示す史料はほとんどない。高屋敷（如水旧邸）がいつできていつ壊されたのか、二の丸御殿や三の丸居屋敷がいつ建てられたのかすらわからない。したがって史料がないから何も起こらなかったという考え方は成り立たない。

この忠之時代の福岡城の様子を示す絵図が二件知られている。一件は正保三年（一六四六）の「福博惣絵図」（福岡市博物館蔵）で、天守台上の天守閣と東の丸屋敷はすでになく、本丸御殿については空白であって存否不明である。ただ二の丸御殿も三の丸居屋敷も空白なので、省略している可能性が高い。もう一件は、やはり十七世紀中頃のものと考えられている「福岡城下絵図」（挿図18、吉田家文書五二八、九州大学記録資料館九州文化史資料部門蔵）で、これを見るとやはり天守台上の天守閣と東の丸屋敷はなく、本丸御殿は確かに存在している。ぞんざいに描いてあるようであるが、大広間、対面所、小書院、居間、台所、上焼火間、長局の七棟が描かれ、その位置関係と規模は江戸後期の図面類の情報とほぼ一致している。大広間、対面所、居間の三棟をこけら葺きまたはとち葺きとして、残りの四棟を瓦葺きとして描くのも現実味あふれる。繰り返すが、築城時の本丸御殿——ちなみに慶長十六・十七年（一

六一・一二）ころに毛利家の密偵が記したと考えられている「九州諸城図」（毛利家文庫58絵図822、山口県文書館蔵）に描かれた大広間らしき大御殿は瓦葺きに見える——はあらかた長政が壊してしまったはずなのである。

少なくとも、長政夫妻が実際に住んだにしては奥向きの建物がないに等しいことは不審である。敷地に余裕があるので、長政は奥向きの御殿を壊したのかもしれない。しかしそれではデモンストレーションとして中途半端である。あえて選ぶなら表向きの御殿、とくにその代表格である大広間と小広間でなければ、天守閣と釣り合いがとれない。しかし絵図に両者はしっかりと描かれている。となると、この絵図の本丸御殿は誰かがいづれかの時点で再建したのと考えざるをえない。また福岡城本丸御殿の大広間と対面所の位置関係は江戸城や大坂城にみられる定形に従っている。しかしさあたつて將軍御成を想定する必要はないので、その対面所が御成書院の平面形式をとる必然性はない。しかるに現実には御成書院形式の対面所が建っていた。しかも対面所だけでなく、本丸御殿の平面全体に新築とは思われない奇妙な箇所が数多く見られる。例えば梅の間北側の縁側と下焼火間（惣詰）北側の縁側が完全に食い違っているところがそれである（挿図6の右下方参照）。さらにこの本丸御殿は近世初期の典型的な平面プランを示すようであるが、台所——焼火間が大広間ではなく対面所に接続し、湯屋や能舞台といったその時期のものであれば当然あるべき娯楽施設を欠いている。決して広くはない敷地を有効に使っているとも言えない、プランの統一されたまとまった量の障壁画があったようにも見えない。²⁸つまり全体として長政もしくは忠之の時代に新築されたものとは思えないのである。また、どこから来たはずの東の丸屋敷の建物はどこへ行ってしまったのだろうか。それは栗山利章（一五九一—一六五二）が父利安から相続し、黒田騒動の舞台となって破壊されてしま

小書院

天守台（空地）

居間

長局

上焼火間

台所

対面所

大広間

二の曲輪

東の丸（空地）

三の曲輪

二の丸

本丸

高屋敷跡

三の丸居屋敷

挿図 18 福岡城下絵図 部分 九州大学記録資料館九州文化史資料部門蔵

ったのかもしれないが、そこには忠之産所という由緒があったはずなのだが……。

そこで次のような仮説をたててみたい。まず名嶋城から御成書院（なぜここに御成書院があったのかは後述する）を含む数棟が福岡城東の丸に移築されて、長政の仮屋敷となる。長政が新造の本丸御殿に移った後、それは栗山家に下げ渡されて住居として本格的に改造され、そこで忠之が誕生する。やがて長政が新造本丸御殿の主要部分を取り壊す。しかしそのままでは政務上都合なので、忠之の代になって築城時の本丸御殿の遺物に、由緒のある東の丸栗山家屋敷などが寄せ集められて、再び本格的な本丸御殿が形成された。⁽²⁹⁾

対面所について言えば、名嶋城においては御成書院という接遇施設であったが、福岡城東の丸で居住用に使用が変更され、本丸に移った時点で再び対面所という接遇施設となった。梅の間について言えば、名嶋城においては三間四方であったが、福岡城東の丸で三間二間に縮小され、本丸に移った時点で二間半二間に再縮小された。これはあくまでも仮説にすぎない。しかし後述するように、案外事実はこの付近にありそうなのである。

(2) 作画技法

ここで憶測を止めて、絵について考えてみたい。本作の場合、金箔を紙地の全面に貼り込み、その上から墨と胡粉、金泥、白緑、緑および赤系の有機顔料（材料名はすべて目視による推測）で雪の積もった梅の幹と枝、花、苔、鴉を描く。雪を表現する胡粉は金箔地の上に直接分厚く塗布されているが、影山氏が指摘するように、苔は金箔を押した本紙の表面を部分的に剥がした上に絵具が塗ってあるようである。⁽³⁰⁾ ほのかに赤みを帯びた胡粉に金泥と白緑を点じて描かれた梅花にその処置は施されていない。結果として雪と花の胡

粉は無惨に剥落してしまっただが、苔は残った。なお、下描きの線や指示書きの類は顕著には認められない。

一般的な金地著色画の場合、本紙に下地処理を施し、綿密な下絵を描き、絵具が厚く塗られるであろう箇所を避けて金箔を貼り、絵具を塗り、墨を入れ、金箔のエッジ部分进行处理し、仕上げの微調整をするという工程を踏む。よほど急いだか何かの理由で下絵がぞんざいな場合、金箔や絵具が剥落ないし薄れた箇所の下描きの線がのぞくことがよくあり、絵師がそう予定通りにばかり描くのではないことがわかる。しかし、だからと言って広い面積に絵具が塗られることがあらかじめ想定される箇所に委細構わず金箔を貼り込みたりはしない。そんなことをすれば金が勿体ないだけでなく、わずかな期間でこれまた決して安価ではない絵具が剥落してしまつて絵自体が使いものにならなくなることとを、絵師たちは経験的に、常識として知っていたからである。

「梅に鴉図」の絵師も金箔と絵具の相性くらいは知っていたはずである。⁽³¹⁾

そうでなければ苔の部分の金箔をくりぬく手間はかけなかったはずであるし、樹幹にも絵具を塗っただろう（現に薄墨に若干の色料が混ざっている可能性はある）。つまりこの絵師は、すぐに剥落することは覚悟の上で、あえて金箔上の広範囲に胡粉を厚く塗るという選択をしたことになる。したがってこの絵は本当に金地著色である。しかし胡粉が剥落する前の状態を想像しても、色数が極端に少ない。また後世の入墨を差し引くとしても、墨勝ちで筆痕も生々しく、やはり金地墨画と呼びたくなるような見えを呈している。それは日本の著色画の伝統から見れば噴飯ものであろう。

しかしこれは墨画とは別なものである。というのも一般的な墨梅の場合、素地に描くにしても金地に描くにしても、筆勢を強調し、花に色をつける

ことはあるにしても、雪は外隈で表現し、苔は描いたとしても墨点で表現するのが普通である。背後に墨梅の伝統が控えているからそうなるのである。

だが「梅に鴉図」の絵師は連筆から図様にいたるまで細々と規定された墨梅の法には則っていない。前代の牧谿様や馬遠様の残映もない。しかしながらこの絵は墨線の強さがなければ絵として成り立たないだろう。しかも紙の素地に墨だけで描くこの手の梅の絵は、雲谷派の得意とするレパートリーである。だが正直なところ、なぜ雲谷派絵師がこういう墨梅ならざる墨梅を平然と描いていられるのが、稿者には今ひとつわからない。鴉の眼の描き方にしても、この絵師は墨画調に描きながら著色画のやり方を適用しているのである。これでは中国絵画あるいは日本の漢画の伝統から見てもやはり噴飯ものではないか。

要するに「梅に鴉図」は金地著色とも金地墨画ともつかない、常軌を逸脱した絵なのである。だから雲谷派だけでなく狩野派にも土佐派にもおよそ類例を見ず、それゆえこのような技法を特別に言い表す用語も従来考案されたことがない。しかもそこにはあまり雪舟風などところがない。強いて言えば、斜めに立ち上がる梅の樹幹とその根元、上から降りてきて二股に割れる枝は、伝雪舟筆「四季花鳥図屏風」（東京国立博物館蔵、品川本）などの図柄を引用しているかもしれないが、描法は全然違う。等顔にせよ等益にせよこの絵が典型的な雲谷派様式を示さないのは、この絵が雪舟流をレゾンデントルとする雲谷派の作品としては珍しく、雪舟風に描くことを第一義としていないからなのである。

雲谷派絵師が本格的な金地著色画の技法を知らなかったのではない。ただ、雲谷派内ではこの金地墨画著色の技法も継承された。稿者の知るかぎり二件、いずれも等益次世代による作例がある。紹介は別の機会に譲るが、技

術的には落ち着いていて、もし等益がこの技法でこの画題を描いたならばこうなるだろうということを十分に想像させてくれるものである。そのような事例からわかるのは、等益世代が集中的にこれを描いたことではなく、この金地墨画著色という技法によるこの手の画題が、雲谷派内で少なくとも十七世紀中期まで、ある一定の規範力を有していたことである。非常識なものを守り伝えることには、単に等顔か等益がやっていたというだけではない、もっと積極的な理由があるはずである。つまり雪舟風でも何でもこの技法と画題に、何か雲谷家にとって重要な記憶が宿されているのではないか。それに誇りを持っていたからこそ、雲谷派絵師は普通の紙地にもこのような調子で梅と鴉を繰り返し描くのだろう。

私見ではこれらを並べることによって「梅に鴉図」の技術的な粗、あるいは初発性のようなこねないものがより鮮明となる。これだけの面積に金箔を貼ったのだから、絵師が思いつきを実験した試作などではなからう。このような描き方をするデメリットを補って余りある何らかのメリットがあったはずである。

ひとつだけ確かなのは、この描き方であれば完成までにさほど時間がかからないことである。これなら金箔を貼り込むところまでは絵師すら不要で、絵師は全面金箔押し画面に向かって、墨と若干の絵具で描くだけで済む。雪景の梅に鴉という題材も、少ない色数で大画面を構成するのにうってつけであった。孤高の象徴としての梅、『詩書』の一節「富貴之屋、鳥所集也」、熊野の使としての鳥、あるいは「慈鳥孝鳥」という意味づけはむしろ後付けで、墨中心で手早く大画面を埋められるポピュラーなモチーフとして梅と鳥がなかば自動的に選ばれたのではないだろうか、という気もする（釈迦の間の竹という画題についても同じことが言える）。よって——これはほとんど稿

者の勘であることは認めざるをえないが——この絵師は普通にやると非常に手間のかかる金碧障壁画制作を請け負ったにもかかわらず、色彩の豊かさと画面の耐久性には目をつぶってまで完成を急いだのだと思われる。いや、特殊な事情で急がされたと言わねばであらう。

三、秀吉の名護屋動座と等顔

(1) 広嶋城

稿者にはこの特殊な状況について思い当たる節がある。

文祿二年（一五九三）十月五日、絵師某（本名、原直治）は主君の毛利輝元（一五五三～一六二五）から周防山口にあった雪舟の旧居の雲谷軒と、毛利家の宝庫にあった雪舟筆「四季山水図巻」（いわゆる山水長巻、毛利博物館現蔵）を拝領した。⁽³²⁾ 雲谷等顔の名前もこの時に付けられたようにも伝わるが、はっきりしない。等顔は「狩野等顔」と内部文書に署名しているので、少なくともはじめの段階では狩野派絵師として毛利家に仕え、輝元の側近中の側近であつた佐世元嘉（一五四六～一六二〇）を寄親として輝元の御伽衆に加わつていた。山水長巻はともかく雲谷軒は狭小なりといえども不動産で、江戸時代の萩藩分限帳各種によれば、ある時期まで寺社なみに免租されていたことがわかる。武家に仕える身にとって、これを賜るということは知行を得たということである。毛利家中で等顔は所詮新参者であるから、それは何らかの功績に対する恩賞でなければ周囲が納得しない。⁽³³⁾

その功績とはおそらく広嶋城障壁画の制作であつた。⁽³⁴⁾ 天正十六年（一五八八）七月に上洛して秀吉政権の政治儀礼システムを実地に体験し、その華麗な舞台装置を直接目に焼き付けた輝元は、帰国する間際の九月十一日に暇乞いのために大坂城を訪問し、秀吉直々の案内で城内をくまなく見学する。⁽³⁵⁾ 秀

吉の薦めもあつたのであらう、帰国後輝元は吉田郡山城から瀬戸内海沿いへ本拠を移すことを決意。天正十七年（一五八九）二月に広嶋に城地を定め、同年四月に起工、天正十九年初めには本丸に移徙（京より帰還）する。⁽³⁶⁾ しかし本格的な地盤工事から取りかかる必要があつた上に、輝元自身は小田原攻めの留守将として長期間京や大坂に滞在し、同時に小田原攻めにも人員を割かれていたので、聚楽第を模した壮麗な新城の普請は遅々として進まなかつたらしい。続く唐入りの準備も慌ただしく、輝元自身も新城に落ち着いたのもつかの間、天正二十年（一五九二）二月下旬に広嶋から出陣した。

等顔の仕官時期は天正十八年（一五九〇）五月と伝える。⁽³⁷⁾ 当時輝元は在京中で、いざれ整備するであらう広嶋城などの障壁画制作を念頭に、連歌も嗜む多才な上方の狩野派絵師ということ等で等顔に目を付け、直接雇い上げることにしたのであらう。天正十六年八月一日に起工し、同十八年九月七日に秀吉が御成した毛利家京屋敷の障壁画制作にあたつたはずの絵師たちの中に等顔がいたのかもしれない。ちなみに同年九月十四日には狩野永徳（一五四三～九〇）が没する。過労のためと想像されている。仮に毛利家京屋敷の仕事が永徳工房に依頼されたとすると、政界の大物からの秀吉御成に関わる依頼であるので、永徳工房は断れなかつたであらう。⁽³⁸⁾

輝元の立場で考えると、いつ秀吉が御成すると言い出しても恥ずかしくない対応ができるように、京大坂の屋敷の整備には意を尽くす必要があつたが、国許の広嶋城の御殿については、さしあたっては住めさえすればそれでよかったであらう。輝元が京都から帰国した時に初めて等顔を国許へ連れ帰つたとすれば、時間もない。ゆえに天正十九年初めの時点で本丸御殿に等顔による障壁画があつたかどうかは疑問である。

ところが悠長に構えておれない事態となる。秀吉本人が明に討ち入るため

に西国へ下向すると言い出したのである。そこで天正十九年冬から急遽、肥前名護屋に高い石垣、高層の天守閣、狩野光信による豪華な障壁画で飾られた御殿などを備えた新城が造られる。輝元も同年十二月初旬には自己領内における秀吉宿泊所の普請を命じ、そのことを歳暮がてら秀吉にも報告した。秀吉の出陣は延期を重ねたが、天正二十年（一五九二、十二月八日に文禄と改元）三月二十六日に京都を出発した秀吉は、四月八日に毛利領へ入った。その当夜、秀吉はさっそく輝元宛に礼状を書かせた。

態染筆候

一 今度其方分領御泊々御座所普請作事等被入精之通、造作痛入候、併早被申付候之間、不及是非候、

一 振舞之儀も色々造作之躰候間、神辺之御泊より御書立を以被仰出候、其外一切無用之由、安国寺二堅被仰付候間、可被得其意候、

一 御茶屋之儀も無用之由、是又右同前被仰付候、

一 数々所之御泊之儀候へ者、無詮造作と思召、御馬廻二兵糧馬之飼料員数を以被仰出、御奉行にて下行候儀者、輝元より八木大豆少分充者難被仕候はんと思食、右之通二被仰付たる事候、其外二、不寄誰々、八木一俵共遣候儀聞召候者、八幡も照覧候へ、なかをたかわせらるへく候、其方不力候へハ、上様御無力同前二思召事候、出陣之用意、舟共、彼是造作之上二、如此所々御泊々、無詮造作共候条、右之通被仰出候、一 広嶋にてハ其方外聞にても候間、振舞之儀者、不及是非候、併それも不入造作これあるましき由、安国寺二振舞之様子被仰聞候、委細之段、尚安国寺可申候也、

卯月八日（秀吉朱印）

宿泊所の神辺（現在の広島県福山市神辺町）は陸路備中から備後に入った時の最初の宿場町である。毛利家は秀吉の休憩所ならびに宿泊所を入念に整備し、それぞれ趣向を凝らした振る舞いを用意して準備万端秀吉の御成を待ちかまえていたのであるが、さしもの秀吉もうれしい反面、経費と人夫への負担が過多になったのではと心配になったらしい。そこで、済んでしまった工事は仕方ないとして、せめて饗応は簡素化するよう命じたわけである。末端関係者に褒美を取らせて人心掌握に努めているのも流石で、広嶋では輝元にも「外聞」があるだろうから予定通り毛利家の饗応を受けようと付け加えることも忘れていない。

一行は十一日に安芸広嶋に到着し、秀吉は終始上機嫌で城内を巡覧する。同日、秀吉は再び礼状を書かせた。

今日十二至広嶋被成御着座候、路次中御泊々御座所御茶屋以下迄、被入念候段、非大形候、殊更広嶋普請作事様子被御覧候、見事二出来、輝元二似相たる模様、被感思召候、振舞等之儀、留主居之者共被申付候て、色々馳走仕候へ共、御心安様二御掟被仰出候、皆共非疎略候、猶林肥前守可申候也、

卯月十一日（秀吉朱印）

羽柴安芸宰相との⁽⁴⁰⁾へ

また当日の様子は十四日付けで壱岐から釜山へ渡りつつあった輝元へ報告された。

尚以、路地中御宿其外被成 御褒美之由、御朱印御座候、林肥一両日中罷下候間、可致持参候々々、以上、

急度致言上之候、一昨日十一至広嶋被成 御着座候、各気遣仕候之処、東の橋御入口より、御気色よく候て、侍町其外被及 御覧、地取似合たると被 仰出候、御堀きハより一御門を御入候て、甲丸両所、御覧候て、城取之様体、思召候より 御仰天候、左候て、御殿へ御あかり、内外共二悉 御覧候て、御感不斜候、大夫殿被成御礼候、御太刀、刀、銀子三百枚、留守代二置申候、当城祝儀にて御座候、初而之儀二候之条、一廉致進上度候へ共、陣中之事二候条、御祝儀計二候由、安国、林罷出申上候処、当城之儀、内々普請申付之由被及 聞召、関東衆など罷下、見あなとり候てハ笑止と思召候処、城取町ハリ、輝元似相候様二被仕候段、御安堵之由、御錠二候、……

安国寺

卯月十四日

惠瓊（花押）

佐世三左

元嘉

林肥

就長（花押）

二太右

鵜新右

御申之⁽⁴¹⁾

秀吉は広嶋城普請の話を内々に聞き、内心「下向してきた関東の連中から

馬鹿にされたのでは残念だ」と心配していたが、現地を視察して期待を上回るその出来に驚き、「輝元にふさわしい体裁」とすっかり安堵した。御殿の出来映えにも至極満悦であったこともとくに報告されている。

秀吉はおそらく広嶋に四泊し、その後十五日には草津から乗船して厳島神社に参詣し、安芸小方に泊。十七日に天神国府（防府）、十九日に豊前小倉、二十日に筑前宗像を経て二十一日に筑前名嶋に至る。一両日中に名護屋へ向かうとして（鍋島文書）当地に数日逗留し、二十四日に筑前深江を経、二十五日に肥前名護屋に到着する。その後、七月二十九日に母危篤の報を受けていったん大坂へ戻り、母の葬儀を執行した後、十月一日に再度大坂を出発、十一月五日までには名護屋に到着した。⁽⁴²⁾

太閤秀吉の「御動座」は、周囲にとっては粗相が絶対に許されない一大事であった。輝元の立場から言えば、西国下向の旅程中、秀吉の各宿泊所、最低でも本拠地広嶋では大歓待をしなければ、西国の雄としてまさに「外聞にても候間」、格好が付かない。そもそも天正十六年、秀吉に促されるように広嶋城普請を始めたのであるから、いまだ未完成的では済まされない。しかし多くの資金と人手は朝鮮攻めに費やされている。それでも広嶋で留守を務めた佐世元嘉らは広嶋城内外の主要部分を完成させ、秀吉を満足させた。本丸御殿自体は天正十九年初めの時点ではほぼ完成していたであろうが、輝元はその後秀吉の広嶋城への寄宿が決定した時点で大広間自体の格上げ（上々段の設置など）を中心とする本丸御殿全体の更新を余儀なくされたはずである。まさに毛利家の威信のかかったこの本丸御殿に秀吉にふさわしい絵をつけることは、上方の絵師、狩野、等顔にしかできない特殊技能で、単に間に合わせたのみならず、秀吉の「御感不斜」であったということは、確かに恩賞に値する特別な働きであったと言える。そしてこれが雲谷等顔の絵師とし

ての飛躍の契機だったことは、文禄二年十月五日という恩賞受領のタイミングが示している。

(2) 名嶋城

注意したいのは、この時秀吉が名嶋にも数日逗留していることである。ちなみに備後神辺以降、この旅程中に秀吉が泊を重ねたのは広嶋と名嶋のみであった計算になる。その様子を伝える史料は未見であるが、ここでも広嶋と似たようなことが起こっていてもおかしくない。なぜなら、この城の主がほかでもない小早川隆景だったからである。名嶋城での饗応と施設の出来には隆景の世間体がかかっていたし、隆景には秀吉直臣という立場もあったので、それはそのまま秀吉本人の体面に直結した。秀吉がそういうことに人一倍執着する性格であったことは、先の輝元宛朱印状からも窺うことができる。

若干歴史小説めいた推測をすれば、それは性格ではなくむしろ政策であった。秀吉には政権を末永く安定的に維持運営するために、家康に拮抗する重鎮が（できれば子飼いの面々以外のところに）どうしても必要だったのであり、輝元と隆景が「関東衆」から侮られて一番困るのは、当の秀吉なのである。輝元と広嶋城に対する秀吉の期待と不安にはこうした背景があり、秀吉が隆景と名嶋城にも同様の心配を抱いていたことは想像に難くない。

そこで名嶋城の成立を振り返っておく。天正十五年（一五八七）六月、九州を平定した秀吉は筑前一国および筑後・肥前のうち各二郡を隆景に与える。翌年二月から隆景は名嶋城を領国経営の根拠に定め、城の拡張に取りかかる。しかし築城が障壁画の整備に直結するとは限らない。というのも隆景は輝元以上に多忙を極め、不要不急のところまで入念に作り込む余裕はなかつた

たと想像される。

また天正十九年（一五九一）閏正月には隆景自身が甥の繁沢元氏（一五五六～一六三二）に対して「名嶋之町は家一つも無御座上、普請衆彼是入まり候て、中々之儀候条、可被成其御心得候」として、名嶋ではなく箱崎での宿泊を薦めている。⁽⁴³⁾なぜその時期に改めて大普請をしていたのかと言え、それは十中八九、朝鮮侵攻が実行される見込みとなったためであった。この時点ではまだ肥前名護屋城の普請は始まっていなかったので、この普請の目的は唐入りの本営としての城郭機能の強化と大軍をさばくための城下町の拡張整備であったと思われる。

そして天正二十年四月二十一日、秀吉は名嶋城に到着し、数日逗留した。

翌文禄二年閏九月頃、隆景は帰国し、しばらく名嶋城に落ち着いた。しかし文禄四年には備後三原に隠居し、かわって養子の秀俊（一五八二～一六〇二）が名嶋城に入る。この秀俊は秀吉の義理の甥で猶子。小早川家に出たとはいえ、秀頼（一五九三～一六一五）に万一のことがあれば秀吉の跡目は彼に嗣がさざるをえなくなる事態もありえたため、秀俊は周囲からかなり大切にされる。例えば秀俊が疱瘡を病むと広嶋から名嶋へ輝元が見舞いに行き、それに対して秀吉が札状を書くという調子であった。⁽⁴⁴⁾後に秀秋と改名。慶長二年（一五九七）からの第二次朝鮮侵攻では総大将格として朝鮮に討ち入る（その前に隆景は三原で病没）。同年末、突如帰国と上洛を命じられ、翌慶長三年初めに帰国すると越前北庄に減封される。名嶋城にはかわって石田三成（一五六〇～一六〇〇）らが代官として入るも、八月に秀吉が死亡して朝鮮攻めも終結。減封処分は取り消され、慶長四年初めに秀秋は名嶋城に復帰した。

そして翌慶長五年（一六〇〇）、関ヶ原の戦いの結果、輝元は隠居の上で

防長二カ国に滅封され、広島城には尾張清洲から福島正則が入った。秀秋は備前岡山に栄転し（ただし二年後に没）、豊前中津から黒田長政が名嶋城に入った。先述のように長政は翌慶長六年から福岡城普請を始め、同時に名嶋城は取り壊された。短命であつた上に早くに徹底的に破壊されてしまったので、名嶋城の實際を記録した学術的に信頼するに足る図面類は今のところ確認されてない。⁽⁴⁵⁾

つまり、秀吉は天正二十年（一五九二）四月二十一日、拡張を終えたばかりの名嶋城に着座したことになる。この時、先に下向した「関東衆」から馬鹿にされない程度には城の整備が終わっていなければ天下人の沽券に関わるわけであるから、秀吉下向の有無にかかわらず名嶋城そのものと城下町の整備は急がれた。しかし秀吉自身が来るとなるとそれ相応の本丸御殿を整備するか、最低でも専用宿所としての御成書院を新造する必要がある。小早川家の規模では後者を選ぶので精一杯だろう。それにしてもそれが安普請であると城主の隆景が面目を失うので、この御成書院に白襖がはまっていたはずはない。最低でも秀吉の座る一の間（福岡城本丸御殿対面所といえは釈迦の間）とそこから直接見える二の間（同じく梅の間）だけは、何らかの障壁画で飾られていたはずだ。その後名嶋城自体が慶長六年（一六〇一）に破却されたので、その建物はわずか九年しか使われなかったことになる。

（3）最大の可能性

以上を勘案するならば、「梅に鴉図」に等顔筆旧名嶋城障壁画という伝承があつたという事実は軽視できない。そう言い伝えることで黒田家が得をする積極的な事情があるとは思えず、そもそも黒田家側に輝元から等顔ないし等益を借用する積極的な理由が見あたらないからである。⁽⁴⁶⁾つまりこの場合、

事実が伝承されている可能性を一度は検討してみるべきである。

というのも黒田長政にとって名嶋城は福岡城に入る前の居城であるから、細川家に引き渡した中津城とは違ってその処分は自己領内のことゆえ自由であつた。そう遠くも古くもない名嶋城の建物は、長政にとって再利用価値が十分にあつたはずである。また小早川隆景の遺産で秀吉御座所となると、家臣に下賜する程度には遺す価値もあつたと言える。ちなみに破却の時点で秀頼は家康の主筋として大坂城に健在だったので、秀吉関係の遺産自体はまだそう忌避されるべきものではなかった。そして先の仮説にしたがつて、その御成書院が福岡城東の丸へ移築されて長政の仮住まいとなつたとすれば、そこは後に忠之の産所となるのであるから、これを本丸へ移したであろう忠之にとつてもある程度には遺す価値があつたことになる。

また雲谷等顔にとつてそれは飛躍の契機となつた業績の一部であつた。そしてその作業は緊急を要した。隆景であれば狩野本家に依頼することもできただろうが、狩野本家は天正二十年当時、名護屋城だけですぐに手一杯であつた。そこで輝元直属の「狩野」等顔に白羽の矢が立つことは自然な成り行きである。等顔は本務である毛利本領内の各宿泊所、とくにこれをさかのぼる天正十五年（一五八七）に九州征伐に向かう秀吉を迎えていた隆景の三原城はさておき、その後新造された広島城だけは最低限済ませてから、これまたその後新造された名嶋城に赴いたはずである。なにしろ時間がなかつたので、工事担当者は襖障子に金箔を貼り込めた状態で等顔の到着を待ち、等顔は到着後、ただちにその上にほとんど直接描き殴るようになつて完成させたのではないか。その後の戦況次第では等顔は朝鮮に渡つて、毛利家が普請を割り振られた秀吉陣所の御殿に次々と揮毫する羽目になつたかもしれず、そもそも輝元が等顔をわざわざ直接雇うことにしたのも、そこまでを視野に入

れた上で当時の狩野本家の多忙さに鑑み、専属絵師を確保しておきたかったと考えれば納得できる。名嶋城障壁画の出来栄えに等顔自身が納得していたかどうかはわからないが、それが困難で特殊な仕事であればあっただけ、等顔にとってその経験は大切な想い出となったはずである。また等顔にとって広嶋城の作業は本務であるから、それに加えて名嶋城を間に合わせたということこそが特別な恩賞の理由であったかもしれない。そして家康を含め、二度にわたる朝鮮攻めにともなう九州北部に集結した各地の有力武将の多くが名嶋城でこの絵を目にしたに違いない。その記憶が途絶えるまで、この絵は等顔の業績の中でも世間の認知度ももっとも高いもののひとつであったろう。完成された等顔様式とは決して言えないこの様式が後の世代に継承されるのも、この特殊な業績に雲谷家が誇りを持っていたからなのだろう。

そして伝承の有無にかかわらず、襖の紙継状況と建物の間取、および福岡城成立の経緯から、名嶋城御成書院が福岡城東の丸屋敷を経て福岡城本丸御殿対面所に移築されたという仮説をたてることもできた。対面所が御成書院形式であったことの意味も、福岡藩が大広間以上に対面所の建物と障壁画を何とかして遺そうと腐心していることの意味も、この仮説と歴史的経緯を念頭に置けば、合理的に理解できるわけである。

むろん所詮口伝は口伝であり、名護屋陣屋、如水旧邸、中津城、京・大坂・江戸屋敷、あるいは藩外のものまで考え始めると、可能性だけであれば遺す価値のある建物の候補はほとんど際限なく挙げることができる。しかし、いずれも名嶋城御成書院ほどには諸条件が整わない。名嶋城のものとしても、秀俊期に整備された可能性もあるが、そこに御成書院は必要なく、秀俊クラスは六尺五寸間より格上の七尺間で建てるだろうし、そう急ぐ作事ではなくなるので、これも可能性はあまり高くない。状況証拠もないままそれら微々

たる可能性を拾って新たな口伝を形成する一方で、最大の可能性を古い口伝だからという理由で捨て去るのは手続きとして公平ではない。

(4) 筆線の性質

ここで「梅に鴉図」の様式を等顔の比較的早期ものとして説明できるかどうかが鍵となる。ところがこれについては積極的には肯定も否定もできない。なぜなら等顔の様式変遷については雪舟流を強く意識して以降の楷体山水を中心とする大まかな流れが印影の変遷を根拠として推測されているにすぎず、ましてや天正後期から文禄期にかけてのことは白紙状態で未だ大雑把な想像すらつかないからである。⁽⁴⁷⁾ただし逆に言えば、等顔様式という基礎があった等益初期よりは、このような言わば偶発的なものの、非雪舟流のものを許容する余地は広い。もともと「梅に鴉図」にも初期雲谷派らしいところは認められるので、最初期のものではないだろう。同時に、破綻寸前の極端さは看取できないので、晩期のものでもなさそうである。となると天正末頃というのはむしろ穏当である。

それでは説明が消極的なので、言わんとするところは影山氏と重複するが、もう少し踏み込もう。稿者がこの絵を等益ではないと判断する根拠は、粗雑な筆致もそうであるが、むしろ梅の枝ぶりである。等益の樹木表現は垂直方向に枝を伸ばす余裕があるうがなからうが水平方向に伸びていく傾向がある。しかも筆の継ぎ目のところで緩急ないしリズムが生じる。制作時期にかかわらず、また岩を描いても草を描いても髪を描いてもどこかにその傾向は現れるので、等益の筆癖がそうさせていることがわかる。むろん意識的にそう描かないこともあるが、そういう箇所は画面全体の中でどこかなく不協和音を奏でることになる。

挿図 19—1 雲谷等益 梅に鴉図 個人蔵
(山口県立美術館「雲谷等益」展図録、2001 年、より転載)

挿図 19—2 同 部分

挿図 20 梅に鴉図 二面部分 京都国立博物館蔵

挿図 21—1 雲谷等顔 天神図 防府天満宮蔵 (山口県立美術館「雲谷等顔と桃山時代」展図録、1984 年、より転載)

挿図 21—2 同 部分

一例として、元和四年(一六一八)の家督相続後間もない頃の作と考えられる「梅に鴉図」(越谿礼格賛、挿図 19、個人蔵)を挙げておく。従来比較に使われてきた「烏図押絵貼屏風」(金地院蔵)とはほぼ同時期の作例で、こちらの方が保存状態が良いのでより詳細な比較に堪える。その描写はいたって丁寧で、墨調もよく制御されており、それでいて筆致は伸びやかさを失って

いない。そこから等益の高い技術水準を窺うことができるのであるが、技術的に安定している分、線の端々が手癖に流されるようなところがあることは見逃せない。その結果、むしろ後年の作例ほど顕著ではないが、ここには上から押しつぶされたような、縦よりも横に伸びたがるような、等益画に特有のリズムはもうすでに現れている。

ひるがえって「梅に鴉図」の枝ぶりはどうか。二a面手前のそれ(図版1、挿図20)が代表的であるが、一本一本がそれぞれの方向に伸びており、一つとして筆癖に引きずられていない。ホ面とヘ面の枝も頼りないくらいに気ままに伸びていて、全体として一定のリズムを刻むようなことはない。イ面・ロ面・ハ面の枝は水平方向に伸びているではないかという反論もあるだろう。しかしイ面・ロ面はもともと丈のない画面であるから枝は横にしか伸びようがない。ハ面もそれを支える幹を二面に置いた瞬間そう伸ばすしか選択肢がないのであって、これは等益画に見られる水平方向への志向とは本質的に別なものである。しかもあらゆる部分の一筆描きに見える枝は、よく見れば何回も筆が継がれ、線自体もたどたどしいものの、遠目には決然と一息に伸び進むように見え、先端に至っても筆癖に流されるということがない。

実はこれこそが等顔の基準作例に一貫する特徴なのである。基準印二箇を有する「天神図」(挿図21、毛利家旧蔵、防府天満宮現蔵)の梅を例として挙げておく。そこだけを見ればこの枝先の描線は筆を継いだり震えたりと、やや頼りない。しかし全体として見れば、墨線を一气呵成に引いたような勢いと強さを備え、その濃さや向きや鋭さは効果的である。それだけよく考えながら描いているのであり、それゆえ枝の先端が筆癖になびくということがない。

挿図でこの微妙な違いが読者に伝わるかどうかは心許ない。しかしこれは様式を支える資質の問題である。様式は近似していても等顔と等益の資質には大きな隔たりがあるので、筆線の性質さえ見抜くことができれば、両者は明瞭に区別できる。なおかつ、管見では数ある雲谷派絵師のなかにはそのレベルで等顔に肉薄した絵師もいなければ、等益の筆癖まで継承できた絵師もない。そしてこれは重要なことだが、適切な比較作例が両者の各時期にま

んべんなく揃っていない——つまりより表層的な、わかりやすい、様式分析が成立しない——現状においても、このレベルの様式分析は成立する。したがって、この絵の描線がどの等益画と比較しても粗雑であるという衆目一致の些細な事実は、実は決定的な意味を持っている。時期によって粗雑さの程度に差があるとしても、筆致の粗雑さが形態の強さと全体の緊張感を壊さない(俗な言い方をすれば写真うつりが良い)ことは、それが等顔によるものであることの何よりの証拠なのである。

よって稿者は「梅に鴉図」はもともと天正二十年(一五九二)四月二十一日に秀吉が着座したはずの名嶋城御成書院下段の間障壁画であって、その筆者は雲谷等顔(と名乗る以前の狩野派絵師某)であると結論づける。この時期、毛利家中では新参だった等顔(四十六歳)はまだ個人で活動していただろうし、長男の等屋は十歳前後なのでせいぜい助手である。次男等益はまだ二歳。改装時に手を入れた可能性までは否定しないが、状況的にも様式的にもこの絵を等益が描くことはありえない。

狩野派絵師として雇われていた等顔は、これを雪舟風ではなく狩野永徳風に描くことを求められただろう。「永徳流」も選べたはずの等顔が最終的に「雪舟流」を選ぶのは、徳川幕藩体制下での生き残りを意図した戦略であったように思う。つまりあまりにも秀吉臭が染みついてしまった永徳流はある時期、むしろ忌避されることがあったと考えるのである。このような絵を描く機会は等顔にさえもその後はおとずれなかっただろう。

おわりに——本当の大画

以上、多岐にわたって考察したので、まとめておく。

まず縮図と部屋の間取図から江戸時代後期の状態(福岡城本丸御殿対面所

の梅の間障壁画)を確認し、それを「梅に鴉図」の複雑な紙継と照合して、そこいたるまでに最低一回、大規模な改変を被っていることを明らかにした。

次に「梅に鴉図」のはまっていた福岡城本丸御殿対面所の平面を分析し、むしろ御成書院と言うべき本来の平面から江戸時代後期の図面に記録された平面にいたるまでに最低二回、大規模な改変を受けたことを明らかにし、それは建物の用途変更と移動を伴うものであったこと、「梅に鴉図」を含む障壁画の改変もそれにもなつて最低二度は行われたことを明らかにした。

そこで福岡城の特殊な歴史をひもとき、名嶋城御成書院が福岡城東の丸屋敷に転用され、黒田長政によつて福岡城天守閣と本丸御殿が破却された後、後継の忠之の意向で東の丸屋敷が本丸御殿の再形成に供出され、もと名嶋城御成書院であつた建物は対面所に改造されたという仮説をたてた。

続いて「梅に鴉図」の金地墨画着色という特殊な技法に着目し、それが雲谷家にとつて何らかの重要な記憶を宿した特別な技法であつたと推測した。また絵師があえてこの中途半端な技法を選んだ理由について、「梅に鴉図」の絵師は通常ならばそれなりに手間のかかる金碧障壁画制作を請け負つたにもかかわらず非常に急がされたのではないかと推測した。

そこで雲谷等顔の履歴中たつた一度、急を要し、なおかつ飛躍のきっかけとなつた作事、広嶋城障壁画制作があつたことを指摘し、それが秀吉の肥前名護屋下向によつて引き起こされていること、およびそれと同じようなことが名嶋城でも起こっている可能性が高いことを指摘した。

最後に雲谷等顔筆、旧名嶋城障壁画という伝承があることを積極的に評価し、また若干の様式検討を加えて、天正二十年(一五九二)四月二十一日に秀吉が着座した名嶋城御成書院のうちの下段の間障壁画、雲谷等顔筆という

可能性のみ、諸条件が無理なく一致すると結論づけた。

とくに建築史方面からの批判を歓迎したいが、かつての通説は正しかったのである。伝承を鵜呑みにしないことから出発した近世初期障屏画研究における通説は、聚光院の場合もそうだったように、別な確度から検証をかけてもそうは崩れない。ただ通説が通説であり続けるには不断に検証がかけられなければならない。その点で本稿を含む一連の議論も無駄ではなかったと考えたい。

ところで、想定される「梅に鴉図」の制作経緯から改めて想起されるのは、やはり『本朝画史』狩野永徳伝のあまりにも有名な一節である。

当時諸侯大夫の第、また大厦を営ず。金壁を設るときは則ち必ずその画を求む。然して永徳、細筆に暇無し。故に専ら大画をなす。或いは松梅、長さ一二十丈、或いは人物、高三四尺。その筆法、みな粗にして草なり。

これによれば「大画」の登場には金碧障壁画の注文殺到による「細筆に暇無し」というやむにやまれぬ原因があつた。そうである以上、ここで言う「大画」とは制作時間が極度に制限された状況で描かれた粗放で草体の金碧障壁画であつたと考えなければならない。そしてそのような前代未聞の「大画」の誕生が対概念の「細画」を生んだのであつて、それ以前には細画も大画も区別がなかったはずである。とするならば金碧画ではない聚光院方丈障壁画は言うまでもなく、「唐獅子図屏風」(宮内庁三の丸尚蔵館蔵)や「檜図屏風」(東京国立博物館蔵)でさえも、本当の意味での「大画」ではなかった。なぜならこれらはモチーフこそ少なくても大きい、それなりに合理的な手間はかけられているからである。「粗にして草」なる筆法もごく一部に認められるだ

けである。しかしおそらく永徳工房はもつと追い詰められていた。そこでどうしたか、ということをも具体的にイメージする必要がある。

そう思つて「梅に鴉図」に対する時、伝統を破壊しかねない大画様式が初めて出現した時の衝撃はいかばかりであつたか、という思いを新たにすると、

このような悪く言えば非常識な、良く言えば前衛的な手法を永徳本人が選んだかどうかは、遺品だけからではわからない。決して同時代史料とは言えない『本朝画史』の記述を鵜呑みにするわけにもいかない。しかし好むと好まざるとにかかわらず選ばざるをえない局面があつたと稿者は予想している。そうでなければ毛利家中も等顔もこの技法を思いつかなかつただろう。

いずれにしても多忙を極めたのは永徳にかぎらない。この時期の狩野派系絵師は軒並みそういう状況に追い込まれていたはずで、等顔もそのひとりであつた。絵師をそういう状況に追い込んだ張本人は御成政治を復興した秀吉である。⁽⁴⁸⁾その晩年、天正後期から文禄年間にかけては儀礼形式とともに儀礼空間の形式がほぼ定まり、身軽に御成を繰り返す秀吉を相手に、諸侯は競つてその新形式を導入せざるをえなくなる。その新形式の中に永徳を頂点とする狩野派の金碧障壁画はしっかりと組み込まれていた。当時諸侯大夫の第、また大夏を営ず」とは、具体的にそのような状況を指す。この間に熟練絵師が見れば怒り出してしまうようなものまでがついには公然と出回るようになり、古法というタガの外れた絵画の世界では確実に何かが変わった。

ところが御成する主体であつた秀吉が没するとその熱気もいったん収束せざるをえず、絵師を取り巻く環境もやがて落ち着きを取り戻す。狩野派系統絵師にとつてその慶長年間というのは、すでに価値を帯びた大画様式の合理的な範囲での継承と破壊された古法の修復にあてられた時期であつたと捉えることができる。その後、世間が天正文禄年間を懐かしむようになるのは、

元和偃武を経、島原の乱も鎮圧された寛永年間も後半に入つて以降のこと
で、ありのままが再現されるには時間が経ちすぎていた。結局「梅に鴉図」
のような絵が描かれる環境は二度と戻つてこなかった。

この天正後期の変革は、⁽⁴⁹⁾最高品質を要求されたはずの中心（大坂城・聚楽第・伏見城・内裏）よりも、むしろ周縁（京大坂の大名屋敷や地方城郭）にこそ顕著に現れたはずである。仮に永徳工房が毛利家京屋敷の障壁画を描いたとして、そこに等顔も参加していたのであれば、毛利家も等顔もすでに永徳工房による怒濤の「大画」制作を経験していたことになる。等顔による拡大解釈が多少はあるにせよ、「梅に鴉図」はその記憶をほぼダイレクトに宿す現存唯一の作例なのである。

註

- (1) 山本英男「伝雲谷等顔筆「梅に鴉図」の再検討」『國華』一一五三号、一九九一年十二月。詳しい研究史についてはこの論文を参照のこと。
- (2) 影山純夫「梅に鴉図筆者論」『美術史』一三九冊、一九九六年二月。
- (3) 拙稿「雪舟四代孫雲谷等益」『雲谷等益—寛永期の雪舟流—』展図録、山口県立美術館、二〇〇一年十二月、一〇七頁。
- (4) 拙稿「聚光院の成立時期についての一仮説—障壁画作期議論の前提として—」『美術研究』三九六号、二〇〇八年十一月。を参照のこと。
- (5) 昭和二十七年三月二十九日指定（伝雲谷等顔筆で、所有者は東京都黒田長禮）。旧法制下の重要美術品認定は昭和九年十二月十日。京都国立博物館に移ったのは昭和五十年代のことである。
- (6) 高橋義雄編『萬象録 高橋帶庵日記（一）』（思文閣出版、一九八六年）四頁。
- (7) 堀井三友「山楽の襖絵 黒田侯爵蔵」『東洋美術』二十号、一九九三年六月）に紹介されている。また近時、静岡県立美術館「特集 狩野派の世界2009」展（二〇〇九年九月十日～十月十八日）に出陳された（個人蔵）。
- (8) 河合正朝『友松／等顔』（日本美術絵画全集十一巻、集英社、一九七八年）、一三九頁。

- (9) 『建築工芸画鑑』二期十一輯(建築工芸協会、一九一五年四月)に模としてどこか(普通に通と考えると黒田本邸)にはまった状態の六面の全体像が二面ずつ掲載されている。
- (10) 『黒田侯爵の赤坂旧邸』(『建築雑誌』一五〇号、一八九九年七月)。和館ほかの邸宅全体を改修したかどうかは定かではない。

- (11) 福岡県立美術館編『尾形家絵画資料図版・目録』(西日本文化協会、一九八六年)に、一部を欠くものの全容が公開されている。

- (12) 成田聖・宮本雅明「福岡城御殿の変遷過程―福岡藩御殿に関する建築史的研究その1―」(『日本建築学会計画系論文集』七四巻六四〇号、二〇〇九年六月)を参照。忠之以以降藩政実務の中心は三の丸に移った。そこで本丸御殿は減多に使われなくなり、普段は人気もほとんどなくなった。逆にそれが幸いして火災にも遭わず、大規模な更新も受けなかったというのが実情である。

- (13) つまり長政以来「異見会」を催したという「釈迦の間」の名称は掛軸とともに移動しうるので注意が必要である。

- (14) 高島由寿「御本丸御間内之図」(福岡市博物館蔵)中の書き込みによる。

- (15) このような梅の間南壁面の見目は二条城二の丸御殿黒書院二の間北壁面に似ている。しかし二条城黒書院の場合、壁の背後は帳台の間であって、そこが壁であることは構造上の必然性がある。一方梅の間の場合、この壁に構造上の必然性はない。

- (16) したがって、渡邊雄二「城郭襖絵「梅に鴉図」の謎」(本文中に掲出の福岡市美術館展覧会図録)の想定は完全に否定できる。

- (17) 太田博太郎監修・伊藤要太郎解説「匠明」(鹿島出版会、一九七一年)を参照した。

- (18) 大和智「城と御殿」(日本の美術四〇五号、至文堂、二〇〇〇年二月)、平井聖・鈴木解夫「日本建築鑑賞の基礎知識―書院造から現代建築まで」(至文堂、一九九三年)を参照のこと。

- (19) 「文禄三年前田亭御成記」(『続群書類従』二十三輯下、続群書類従刊行会)。なおこの記録は、同年四月八日の前田家京都屋敷における秀吉御成の時のものとも言われるが、ここでは資料本文の記述に従っておくことにする。

- (20) 「黒田年譜」には慶長七年に東の丸が完成し、そこに長政夫妻が移徙したとあるという(未確認)。一方「黒田家譜」自体に長政本丸移徙の年次は書かれていない。ただ、長政夫妻が最初に住んだ東の丸御殿が栗山利安に下げ渡され、その栗山邸を産所として忠之が生まれたとある。その忠之が慶長七年十二月生まれなので、長政の東の丸から本丸への転居はそれ以前と考えざるをえないことになる。この付近の前後関係については不分明である。

- (21) 註14前掲「御本丸御間内之図」中の書き込みによれば、本丸御殿周囲の用水甕に同年の銘があったという。

- (22) すでに佐藤正彦「甕れ!幻の福岡城天守閣」(河出書房新社、二〇〇一年)でそのような推定がなされている(ただし東の丸御殿を肥前名護屋城からの拝領物とみなす)。

- (23) 東京大学史料編纂所編『大日本近世史料細川家史料八』(東京大学出版会、一九八二年)一二九頁

- (24) 註23前掲『細川家史料八』一三一―一三二頁

- (25) 佐藤註22前掲書はこの時に東の丸屋敷を破却したと考えているが、それではデモンストラーションとして意味をなさない。

- (26) これが実行されたならば、長政は二の丸に移っただろう。この時、本丸御殿の主要部分は(天守閣と違って御殿はどこかにないと政務に差し障るので)二の丸に移築されたかもしれない。

- (27) 松井文庫の細川忠興書状による。当時黒田家が大坂城で請け負っていたのは石垣の普請であり、肝心の石垣を崩していない以上、これは誤報と考えざるをえない。

- (28) 渡邊註16前掲論文四十九頁にも指摘がある。

- (29) 時期は忠之の藩主としての初登城の時点の可能性が考えられようか。栗山家からすると屋敷を没収されたことになる。

- (30) 影山註2前掲論文の指摘による。確かに苔の部分の絵具が剥落した箇所にかぎって、紙の素地が覗いている。もちろん苔自体が後補である可能性もあるが、そこまでやって雪の部分の胡粉に手を入れない理由がないので、その可能性は低い。

- (31) 絵師が未熟だったからこのような手法を採ったというように説明されることもあるが、狩野派のようなしつかりとした工房で基礎から訓練を受けるような場合、絵師が未熟であればあるほど、このような非常識な手法は思いつきもしないはずだというのが稿者の考えである。

- (32) これについては拙稿「雪舟筆山水長巻の移動―「名品」の価値形成―」(『モノ・宝物・美術品・文化財の移動に関する研究―価値観の変容と社会―』科学研究費補助金報告書、研究代表者中野照男、二〇〇六年三月)を参照のこと。それを証する書き付けそのものが写本であり、本文の成立時期にも若干の問題があるが、文禄二年十月五日という日付自体は信じられるものと思われる。

- (33) 等顔は後に周防国都濃郡に九十石四斗九合三升の知行を得るに至った。このうち端数は雲谷軒の石高に由来するものとみられる。その後、毛利家が防長二国に減封されると「かやうの衆にさへ御心付候処、親子つらつらと罷居候、ゑはしり候ハ

ぬ」という不満が公然と噴出した(毛利家文書二二七八、慶長十年七月八日付佐波
広忠目安状『大日本古文書 家わけ第八 毛利家文書之四』東京帝国大学史料編纂掛、
一九二四年、九五頁)。甘やかすから作画がはかどらない(萩城か江戸屋敷での
ことであろうか)ように見えたということは逆に、みるみるはかどった現場が過去
にあったことの裏返しではなからうか。

- (34) 山本英男『雲谷等顔とその一派』(日本の美術三三三三、至文堂、一九九三年四月)
(35) 二本謙一『秀吉の接待―毛利輝元上洛日記を読み解く』(学研新書〇二一、学習
研究社、二〇〇八年)参照。輝元は秀吉だけでなく諸侯からの接待攻めにあい、今
後自らが参画していくところの秀吉政権の政治儀礼システムの完成形に接したので
ある。

- (36) 『広島県史 通史篇三 近世一』(広島県、一九八一年)を参照。

- (37) 等顔履歴関係の資料については山本註34前掲書を参照。

- (38) 考えてみれば、江戸時代初期に毛利家に伝来した三件の永徳筆「たき高」屏風(唐
獅子図屏風)を含む)はこの時の制作物もしくは拝領物かもしれない。拙稿「展覧
会評 狩野永徳展」(『美術研究』三九六号、二〇〇八年十一月)では大坂城と聚楽
第を想定したが、選択肢を増やしておきたい。

- (39) 毛利家文書八七四、秀吉朱印状(『大日本古文書 家わけ第八 毛利家文書之三』
東京帝国大学史料編纂掛、一九二二年、一三五―一三六頁)

- (40) 毛利家文書八七五、秀吉朱印状(註39前掲『毛利家文書之三』一三六―一三七頁)

- (41) 毛利家文書一〇四一、林就長・佐世元嘉・安国寺恵瓊連署起請文(註39前掲『毛
利家文書之三』三二二―三二五頁)

- (42) ちなみに「萩藩閥閥録」堅田安房家差出文書195号(山口県文書館編『萩藩閥閥録』
一卷、山口県文書館、一九六七年、二二二頁) およびこれと同一原本の小早川家御
什書写(本書堅田)九ノ四「豊臣秀吉上洛諸泊次第写」(『大日本古文書 家わけ第
十一 小早川文書之二』東京帝国大学史料編纂掛、一九二七年、三八二頁)によれば、
秀吉は天正二十年か文禄二年の名護屋からの帰路、深江、名嶋、宗像、芦屋、小倉、
赤間関、長府、埴生、山中、防府、花岡、玖珂、小方、広島、西条、三原、三宝寺、
矢掛、岡山、片山、赤穂、姫路、明石、兵庫を通っており、下向時はほぼこれと逆
の道程をたどったとみられる。沿道各地に秀吉本陣跡の伝承がのこっており、興味
深い。

- (43) 「萩藩閥閥録」毛利宇右衛門家差出文書25号(註42前掲『萩藩閥閥録』一卷、五
十七―五十八頁)。西村圭子「豊臣政権下における小早川氏の筑前支配」(『福岡県
史 近世研究編 福岡藩(三)』福岡県、一九八七年)参照。

- (44) 毛利家文書九七九、十一月四日付秀吉朱印状(註39前掲『毛利家文書之三』二二六
五頁)

- (45) 山本規古「名嶋御館之図」(万延元年、九州大学日本史学研究室蔵)は、虫喰い
穴が筆写されているので何らかの古図面の模写である(虫喰い穴が元号部分にかか
っているのが残念)。しかし大広間の中門から能舞台へ橋が懸けられるなど、あま
り現実的な平面プランではない。ただし、大広間の奥に対面所と御成書院に相当す
る御座の間を並列していることは何やら示唆的である。

- (46) これについては意見が分かれるだろうが、少なくとも江戸月宗玩を通じて大徳寺龍
光院方丈障壁画制作で結ばれた等顔と黒田家との関係性を等益が引き継ぎ、黒田家
に等益の山水図屏風が伝わっていたという従来の説明では不十分である。屏風はこ
くありきたりな贈答品であるから。私見ではこの付近の人脈形成にも小早川隆景が
深く関与している。

- (47) 例えば山本註34前掲書で言及のある「山水図屏風」(シアトル美術館蔵)は等顔
初期作とは認められない。稿者はこれを十七世紀後半、等益次世代による擬古作と
考えている。

- (48) 秀吉の御成については佐藤豊「將軍家御成について(五)―織田信長と豊臣秀吉
の御成―」(『金鯢叢書』六号、一九七九年)に詳しい。

- (49) これは金碧画が主役に躍り出た織田信長の頃、天正年間初期の変革とは別個に考
えるべきである。

附記

本稿をなすにあたり、福岡市美術館の渡邊雄二氏にはいろいろとお世話になった。記
して感謝するものである。なお、巻頭カラー写真は京都国立博物館の提供による(許可
番号 観第二〇〇九一〇七一九)。より詳細な画像は KZN GALLERY (京都国立博物館所
蔵国宝重要文化財・名品高精細画像閲覧システム <http://www.kyohaku.go.jp/jp/syuzou/index.html>)
で公開されているのであわせて参照されたい。

(わただみのる・企画情報部広領域研究室長)