

## 展覧会評

### 狩野永徳展

綿田稔

はじめに

- 一、天正十一年という仮説
- 二、荒々しいということ
- 三、完成度が高いということ
- 四、代表作であるということ
- 五、余談二話  
おわりに

はじめに

狩野永徳については「桃山時代を代表する巨匠」という位置づけが定着しており、「天才」「新しい感性」というようなフレーズでその突発性と特異性が説明されがちである。しかしもっと室町時代との連続性のなかで捉えるべきだという思いが常々あった。

評者はこのたび京都国立博物館で開かれた「狩野永徳」展を「室町時代の狩野派」展（京都国立博物館、一九九六年）の続編であろうと予測し、そういう観点から永徳の実像が明らかにされることを期待した。その期待に背かぬ優れた内容だった。記録上の代表作のほとんどを失い、ともすれば断片的になりがちだった永徳のイメージをまとめてみせたことは、実に画期的なことである。原三溪旧蔵の屏風が図録において行方不明ながら永徳画の可能性の強い作例として紹介され、それが展覧会後に再出現したことも忘れることができない（その後、評者も東京国立博物館の「対決巨匠たちの日本美術」展で実見したが、諸手をあげて永徳真筆と認める気にはなれなかつ

た——評者の眼も「天才」という思いこみに染まっているのかもしれないが——ことを付記しておく。こうしたことも展覧会の効能なのである。

この困難な任務を支えたのは担当者ひとりの眼であったと言いたい。評者には「担当者はいくつとところに永徳らしさを看取したのだな」ということが、形、色、筆さばき、構図などといった、モノそのものを通して、一貫して伝わってきた。今まで漠然と見逃していたモノが「永徳」というキーワードをえて活き活きと語り出し、それによって従来知られていたモノもまた違った見え方をしてきた。その結果、永徳画の実態がかなり明瞭に浮かび上がったのである。私はモノを一堂に集めてみるという展覧会の有効性を今さらながら確認した。

美術展とは本来そうしたものである。ところが古美術展の場合、えてして歴史展になりがちである。モノの背後にある歴史をこそ見せたいという展覧会、むしろそれはそれで研究者にとって刺激になる。しかし一般の観覧者にはモノそのものに興味を持ってもらうのが先決だろう。そうかと言って、モノが背負っている歴史を無視した脚色を加えることが美術の業界にとって真に得策であるとは思えない。その付近の塩梅がなんとも難しい。一般に古美術を見せるという行為は、それがもはや現代人の日常とはかけ離れてしまったものであるだけに、なかなか難しいことなのである。

そのうえ、企画を複数でやると視点と趣旨が散漫になりがちである。やがては趣旨を口実として個々に名品と呼ばれているモノを並べることに企画側が専念し始める。そういう個別に豪華な名品展とて有効な局面もあるのだろうが、この永徳展は単なる名品展ではなかつた。会場の作品解説ひとつをとっても「一般」に伝わったかどうかは別にして、必要最小限の字数で展示の意図——なぜこのモノが選ばれて全体のなかのこの位置に展示してあるのか——を説くことに専念しているように読めた。「わかりやすさ」を求める時勢がそれを容易には許さないなか、担当個人が誠実に説明することの重みを評者は感じた。

このような展覧会は企画要員として自前の研究者を擁する機関が胸を張ってやっいていくだけの価値はあると信じる。その価値を入館者数や興行収益で計量するだけでは不十分だ。評者が本誌の展評にこの展覧会をどうしても採りあげなければなら

ないと思つた所以である。

前置きが長くなった。ここでは展覧会を觀て評者自身が考えたことを提示し、それによつてわずかでも研究の深化に寄与できればと願うのであるが、細部の問題をあげつらつてこの展覧会を貶したいのではないということをおきかたつたのである。そもそも個展など成立するのだろうかという不安をよそに、見識と見応への両立した展覧会を実現したことそのものに、まずは敬意を表したい。

なお評者は展覧会関連でひらかれた国際シンポジウム「狩野永徳研究の現状と課題」(十一月三日、於国立京都国際会館)を聴講できなかった。その点、問題の核心をつけているのか若干不安であるが、思い切つて書くことにする。

### 一、天正十一年という仮説

この展覧会の特徴は室町時代的な作例で永徳の画業をしつかりと肉付けしたところにある。大徳寺聚光院方丈障壁画(作品番号1-3)を天正十一年(一五八三)ころに位置づけたことには、むしろ話題性があつたと言ふべきであろう。

しかし「国宝 大徳寺 聚光院の襖絵」展(東京国立博物館、二〇〇三年)で永禄九年(一五六六)二十四歳説が採られたことは記憶に新しい。しかも永徳展担当の山本英男氏が自身が「室町時代の狩野派」展において永禄九年、元信様式と永徳様式をつなぐ作例として紹介し、その後も『狩野派決定版』(別冊太陽 日本の心)一三二号、平凡社、二〇〇四年十月)で同様の見解を示したのであるから、事前に展覧会の立場を新聞報道などで知つて評者はむしろ意外だった。そこで評者はその話題に関心をもつて展覧会を觀ることになつたのである。

展覧会の立場は次のように説明されていた。

この説(評者註「天正十一年説」)に対しては、その後、いくつかの反論が寄せられたものの、方丈の建立年代を中心とした意見がほとんどで、障壁画の画風とは無関係な議論へとすり替えられた感が強い。本展では永禄九年に作期を置く「二十四孝図屏風」を永徳真筆とみなす立場にあり、その画風と「花鳥図襖」のそれとの懸隔があまりに大きいところから、聚光院画の永禄九年制作はあり

えないと考えている。(図録二四六頁、作品解説1)

従前の議論はさておいて画風で判断しようと言つのである。そこで引き合いに出されたのが「二十四孝図屏風」(福岡市博物館蔵、作品番号8)であつた。これには漢詩をしたためた色紙が貼つてあり、その漢詩の制作年代が永禄九年なのである。絵も同時であるという判断は当然である。

しかし実際に絵の前に立つてみると、そう明確に割り切れるものではなかつた。第一に、色紙だけが妙に損傷しているという問題がある。色紙は表面に薄い色の付いた白色絵具を一面に塗布(いわゆる具引き)したかどうかして金泥で文様を描いた上に、墨で書がなされているように見えた。その表面は現状、全体に日やけしているうえに湿気を吸つたようなシミやムラが認められ、さらに虫が舐めたような傷が多数認められる。屏風が長期間、開けつ放しにして放置された証拠である。しかるに絵の方は丁寧な修理を経ているとはいへ、比較的安定した表面を保っているように見える。色紙の周囲も若干黒ずんでいるだけで、虫損は顕著には認められない。一般論としてこのような場合、絵と色紙の成立年代が異なっている可能性が考えられる。それを漢詩の成立年代で一括することには、まだ一抹の不安がある。

第二に画風である。結局のところ無落款の本屏風と永徳とを直接につないでいるのは聚光院障壁画だけであろう。一般論としてこのような場合、筆致が弱く、墨のトーンの単調な方を模写ないし模作とみなす判断もありうる。それでも絵が文禄慶長年間まで降らないことも様式から判断してほぼ確実である。そこが悩ましいのであつて、このようななか「二十四孝図屏風」を永禄九年永徳筆と定めることには、やはりまだ一抹の不安がある。

一方、なぜ天正十一年まで下げるのかについては次のようにある。

今、確実にいえることがあるとすれば、最晩年期(天正十七、八年頃か)の作と目される「仙人高士図屏風」よりは作期が遡ることくらいであろうか(同図解説参照)。筆遣いはスピーディーながら抑揚に乏しく、全体に平板な「仙人高士図屏風」とは違つて、力感と量感が高い次元で見事にバランスがとれてい

るからである。そうした「仙人高士図屏風」との画風の隔たりを考慮すると、先述した天正十一年（一五八三）制作説はなかなか魅力的である。しかもこの年は秀吉関係の画事に従事する直前にあたるため、先に紹介した永徳伝の記述（評者註「後出『本朝画史』」とも齟齬を来すところはない。これに従えば、桃山時代の開幕を告げるものとみなされてきた聚光院障壁画は、桃山最盛期の代表作という新たな位置づけを獲得することになるわけである。（図録二十一頁、概説）

このように「仙人高士図屏風」（京都国立博物館蔵、作品番号17）をひとつの判断基準としていくことがわかる。そこで「仙人高士図屏風」の解説を参照すると、次のようにある。

筆法は聚光院「花鳥図襖」や「許由巢父図」などと同じ行体画に属するが、諸景物を形づくる筆線はそれらよりも切れ味鋭く、かつスピーディーである。（中略）鋭角的で平板な岩の形態が、天正十八年（一五九〇）に制作された「檜図屏風」のそれと近似することも見逃せない。（図録二五五頁、作品解説17）

妥当な判断である。しかし年銘もなく制作事情もわかっていない「仙人高士図屏風」の作期を天正十七、八年に置くこと自体がまだ推測の域を出ていないこともわかる。またその推測が正鵠を射ているとしても、いつごろから永徳がこのような表現をするようになるのかということについては、この一点だけではなんとも言いがたい。天正二年銘のある「普賢菩薩像」（常楽寺蔵、作品番号12）や同五年賛の「曲直瀬道三像」（杏雨書屋蔵、非出品）にはいろいろな問題がありそうで、やはり当面は基準とすることはできない。天正十一年は建物の部材の墨書に最終的な根拠をもっているので、画風で判断しようとする展覧会の姿勢を貫くならば、もっといろいろな可能性が考えられるはずである。

## 二、荒々しいということ

聚光院方丈の創建年代について評者はある考えを持つにいたっているが、それはたしかに障壁画の画風とは無関係な考証とならざるをえないので別稿をたてて論じた。ここではあえて画風の問題をとりあげて、「画風とは無関係な検討作業といえども不可避である」と思い立ったきっかけを提示しておきたい。

評者の見るところ、聚光院障壁画は永徳画のなかでは丁寧な描かれている部類に属す。しかも一室すべての壁面がひとりの手によって丹念に描かれている。室中「四季花鳥図」では、典型的な牧溪様花鳥のモチーフが伝統的とも言いたくなくなるような格調の高さを醸し出している。筆は粗放に荒れ狂うことなく、筆速も墨の階調もよく制御されている。金泥の塗布も、室町時代後期を専門とする評者の立場から言えば、いたって上品である。景物は近接拡大が過ぎてバランスを崩したり息苦しくなったりすることがまったくなく、あくまでも自然な調和を保っている。

しかし展覧会の解説には次のようにある。

ここに登場する景物はいずれも元信の行体花鳥図に類出するもので、筆法もやはりそれに準拠するが、筆さばきは荒々しく、墨調も極度に単純化されている。また景物の数も限定されるとともに極端なまでの近接拡大化が図られており（これを大画面方式と呼ぶ）、画面は著しく動的な趣致を帯びている。（図録二四六頁、作品解説1）

読者はこれが評者の見解と逆であることに驚くだろう。しかし山本氏は元信画との比較においてこう言い、評者は永徳画のなかでの比較においてそう言っているというのが真相なのである。展覧会において永徳画の特質を伝えるために前者の見方が繰り返し説かれていたのは当然として、出陳された永徳の行体墨絵を並べれば聚光院障壁画が丁寧な部類に属することは容易に理解されるし、先に引用した「仙人高士図屏風」関連の説明では山本氏もそれを認めている。

また「近接拡大化」されたように見える梅樹について、評者は別な見方を提示し

たい。それは雪舟筆「四季花鳥図屏風」(京都国立博物館)や長谷川信春筆「花鳥図屏風」(妙覚寺蔵)ともあい通じる、伝統的かつある権威を背負った梅樹の図様なのであって、思い切つて断定してしまえば典型的な馬遠様の梅樹なのである。本来馬遠様(真体)と強固に結びついていたはずの「横斜する梅」を牧溪様(行体)で描くところに松栄以降の世代の自在さが如実にあらわれているのであるが、その予兆は狩野元信筆の妙心寺霊雲院方丈障壁画「四季花鳥図」にもあらわれている。つまりこの梅樹を根拠として、聚光院障壁画が室町將軍を中心として形成された文化の伝統を継承していると説明することができるのである。北面と西面は明らかに元信行体花鳥画様式の延長上にあるので、梅樹のある東面もそのようにとらえるのが妥当であろう。その、屈折の具合にわずかに馬遠様の面影を伝えた形態表現と、「檜図屏風」(東京国立博物館蔵、作品番号69)のような、樹木の種類に関係なく爬虫類的にうねる形態表現とを同列に扱ふことには、この際、異議を唱えておく。

檀那の間「碁棋書画図」については、展覧会で明示されたとおり「四季山水図屏風」(香雪美術館蔵、作品番号9)左隻との関連で、やはり今のところは永徳以外に描き手を想定することはできない。これも「元信画との距離はあまりに遠いといわざるをえない」(図録二四七頁、作品解説2)のかもしれないが、典型的な馬遠様の画題が明らかに馬遠様の系譜に連なる格調高い筆法でもって細部まで丁寧に描き込んであるところを見ると、この絵が永徳画のなかでは断然元信様式に近い部類に属するということも事実である。元信本人と元信次世代絵師による元信様式の多様な展開というものをかんがみたととき——たとえば狩野秀頼のような存在を想定するとよい——懸隔があるから作期が遅れると断定することはできない。

いずれにせよ永徳は少なくとも二室をひとりで担当したことになる。室中と檀那の間の障壁画は相次いで描かれたのであろうし、しかも丁寧に構想して仕上げる時間的余裕があったということは、障壁画の完成度から推して明らかである。なお、礼の間「瀟湘八景図」および衣鉢の間「竹虎遊猿図」は、特徴的な筆致ゆえにその筆者を松栄にあてることに問題はなない。複数の手が混ざっているようなところもない。松栄ひとりで描いたのであろう。どちらも牧溪様の典型的な画題であり、その点でやはり伝統的格式というものは非常に高い。永徳による障壁画と松栄による障

壁画が別な時期に描かれたようなところも一応は(評者も厳密には検証していない)見あたらない。親子でほぼ同時に描いたのであろう。

このように工房組織の頂点に位置する親子ふたりだけで綿密に描くという事態は、天正十一年にはすでに考えにくいのではないか。時に弟の宗秀は三十三歳、長男の光信は二十二歳で、少なくともこのふたりが戦力になりうる年齢に達しているのである。またその時点ですでに、永徳は金碧障壁画の名手として世に知られていたはずだ。ならば少なくとも表側三室には金碧画が期待されてしかるべき情勢ではなかったか。つまり天正十一年であれば、画題と画風にもつと時代性があらわれていてもよさそうなのであり、宗秀と光信にその様式がもつと鮮明に継承されていてもよさそうなのである。

しかも天正十一年には少なくとも六月の大徳寺総見院竣工と八月からの大坂城作事があった。両方ともに画筆をふるったはずの永徳はすでに多忙であったと想像される。そのようななか仮に永徳が聚光院障壁画を受注したとして、永徳本人がそこに時間をかけることがどの程度可能であったらうかという疑問もわく。

なにかの都合でそういうこともあるのかもしれない。しかし室中の「四季花鳥図」には「あぐい若中」という隠し落款がある。天正十一年は永徳四十一歳にあたる。不惑をこえた妻子もある彼が「若中」を称することはさすがに不自然であろう。ちなみに安居院は京都の上京区大宮寺之内にあったが、評者には「あぐい」の意味と本当にそう読んでいいのかどうかはわからない。絵師ではなく寄進者を指し示しているという可能性も含めて要検討課題である。

### 三、完成度が高いということ

聚光院障壁画は完成度が高いので若描きとは認めがたいという論調もある。しかし展覧会でも謳われていたように完成度の高さでは「洛中洛外図屏風」(米沢市上杉博物館蔵、作品番号48)の完成度は永徳画のなかだけでなく、数ある洛中洛外図屏風群全体のなかで飛び抜けている。これが若いころの作例であることは聚光院障壁画の場合より確からしい。それが描けて墨絵の完成度はまだ低かったという状況を優先的に想定できるだけの証拠はまったく揃っていない。

大局的にみて永徳の場合、時間の経過とともに筆致が粗放になっていったことは事実であろう。最終的には行体画、さらには着色画すらも草々とするという、狩野派にとつての新境地へ足を踏み入れることになる（ただし楷体画の行方はよくわからない）。それに付随して細かなモチーフが姿を消し、主役級モチーフの近接拡大化が進むことになる。その場合、聚光院障壁画をどこに置くにしても、いったん完成した様式が崩れる方向に進んだと思われ、崩れの醸し出す喪失感や寂寞感、鬱屈したエネルギーが発散の場を求めてのたうつような息苦しさ、没年に近いころの作品を裏から支配している。このような絵師を論じるときに直線的な発展史観はそぐわないのではなからうか。評者は展示を見ながら、やはり早くに技術が完成してしまつたがために、停滞期とでも言うべきものが永徳の場合には存在したのではないかと感じるにいたつた。

たとえば旧園城寺日光院客殿障壁画（アルカンシエル文化財団蔵、作品番号14）がある。これはたしかに聚光院障壁画との関連を強く感じさせるものであり、展覧会では「墨調にいくぶん垢抜けないところが看取される」（図録二五四頁）ことから聚光院障壁画をややさかのぼる作例として紹介されていた。だが解説にも紹介されていたように、一室の障壁画が複数の絵師によつて分担制作されているらしいことは見逃せない。このことと、筆速があがつて細部の筆致が粗放化している——その結果、画中に強い風が吹く——ことから推して、旧日光院障壁画が聚光院障壁画よりも作期が遅れる可能性は十分にある。画中の季節と関係があるのかもしれないが、細かな草花が一切描かれないことも気にかかる。墨調は垢抜けないのではなくて、細かな配慮を欠くようになっていっているのではなからうか。もちろんどちらの解釈が妥当なのかは現段階では決めがたい。となるとやはり、護国寺月光殿として現存する建物の建築年代と成立事情（他所からの移築や障壁画の転用・再利用など）を史料面からも探る必要があるだろう。

一例だけを挙げたが、荒々しいことと完成度が高いことは反比例しかねない要素であるので、制作年代については一件ごとに再考の余地が残されているように思われる。このような厄介な事態になったときには、落款印章を手がかりとするのも一手である。ただこれは厳密かつ徹底的に一貫して比較する根気が必要で、永徳研究

の場合まだそこまでの環境は整っていない。展覧会では印章で決めたと思しき作例もいくつかあったが、技術的に絵が周囲から浮いているものもあるように思えた。

話を聚光院障壁画に戻せば、これを天正十一年においた場合、その後数年の間に描かれた大坂城あるいは聚楽第障壁画の断片である可能性がある。「唐獅子図屏風」（宮内庁三の丸尚蔵館蔵、作品番号67）との作風ならびに筆致の懸隔はどう理解すればよいのだろうか。展覧会では逆に部分的な図柄の類似が紹介されていたのであるが、それは絵師が同一であることを強く示唆するにすぎない。聚光院「琴棋書画図」は岩の濃墨線が一本調子に強く引かれるのに対し、唐獅子のそれは肥瘦差が激しく、かすれたり途切れたりしがちである。また聚光院「四季花鳥図襖」の丁寧な描き方——筆先を割って描いたならば割つたなりの表現上の意味がある——は、ところかまわず先の割れた筆で一樣に描き殴る「仙人高士図屏風」あるいは「唐獅子図屏風」や「檜図屏風」と同等に論じることができないと思われる。やはり間になにか転機となるような大事件——展覧会が想定した大坂城・聚楽第よりも、その模範となつたはずの安土城（織田信長中心に形成された脱室町將軍文化の象徴と言えよう）障壁画制作——があると考えた方がいいのではないか。

ここで、失われた安土城障壁画（天正四〜七年）をどうイメージするのかという、美術史研究者にとつてのおそらく永遠の課題がクローズアップされることになる。展覧会場で評者もつとも意表をつかれ、かつ妙に納得させられた西教寺伝来の屏風群（作品番号58、関連作品26）あたりがその好材料だと思われるのだが、残念ながらそれとの距離は、墨絵（第一章）と金碧画（第五・六章）を扇面画・肖像画・風俗画（第二〜四章）によつて分断した本展の構成では、容易に推し量ることはできなかった。それでもあえて言えば、両者はあまりにも遠い。異質な文化に属しているという風情なのである。聚光院障壁画はまだ元信様式のほうにほど近いように評者には思えた。

なお聚光院障壁画は天正十一年にふさわしい位置ではなく、展覧会の最初の部屋に展示されていた。細かな説明を無視して観ている分には、その並び順は自然な流れを生み出していたのである。そのことは聚光院障壁画が永禄九年ではないにしても、比較的早い時期に位置することを暗示してはいまいか。明確な根拠とはならは

ないとしても、居並ぶ実物を目にしてえられたそういう大雑把な印象というものもやはり軽視はできない。

#### 四、代表作であるということ

どうも本展覧会をもつてしてもなお、「新時代の幕開け」ないし「新しい様式の完成」という位置づけが先行しているように思える。断片によって全体を振り返った結果そう見えることと、絵師が現在進行形として意図してやっているためにそう見えることは分けて考えるべきである。いずれにせよ聚光院障壁画が永徳の代表作であることは間違いない。そこに新時代にふさわしい特別な説明を欲するのは、もしかすると美術史家のエゴというものなのかもしれない。

全般的に言って、永徳が「新時代」を切りひらいた「天才」だったという現代の評価が真相を見えなくしている面がありはしないか。それはそれとして、冷徹に現実を直視して評価することが肝要である。対象を少し突き放した評価を示すことは、展覧会興行という枠内では想像以上に難しいことなのだろう。しかしどうかたちであれ、いったんある説が唱えられてそれがまるで通説であるかのように一般に浸透すると、修正に思わぬ苦勞をするものなのである。そこで、同じ課題を今でも抱えている雪舟研究の経験が活かされる場面もあるのではないかと思われた。

狩野永徳。始めの字は源四郎。松栄の長子にして元信の孫なり。狩野家の嫡流にして教えを元信に受く。山水・人物・花鳥、みな細画をなし、ままた大画あり。これを望むときは則ち舞鶴奔蛇の勢に似る。その人物・岩木・花草は祖先に過ぐるごとあり。豊臣秀吉公、聚楽大坂の二城を築き、大殿を建つ。永徳をしてその金壁に画かしむ。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、細筆に暇なし。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。然れども元信とその優劣を論ずる者なし。墨画は藁筆を用ゐるに、大抵粗風ありて頗る新意を出し、怪々奇々、自ずから前輩不伝の妙を得たり。以て一時に独歩す。骨気は正にして奇なり。凡そ手を大画に得る者、五百年來、未

だ曾てあらざる者なり。嘗て法眼位を賜ふ。然れどもこれを辞す。天正庚寅秋九月癸丑、父に先んじて卒す。年は四十八。

ここに掲げたのは狩野永納『本朝画史』の永徳伝を読み下したものである。永納の父山雪（その義父山楽が永徳の弟子にあたる）が草稿を書き、永納が編集・加筆して最終的には元禄六年（一六九三）に刊行された。従来永徳研究の基本資料として知られ、この展覧会でも基本的な筋書きはこれにのっとっていた。しかしこれは永徳没後かなり経ってからの記述であり、伝記としては正規の名前すら伝えていないような種類の情報なのであり、それ自体が天才伝説となつていくことにはもつと注意すべきである。たとえばこの伝記が永徳と室町將軍家や織田信長とのつながりを言わず、羽柴秀吉との関係ばかりを強調するのはなぜか。「金壁」の「大画」や「藁筆」をことさらに価値づけようとするのはなぜか。「然れども元信とその優劣を論ずる者なし」と付け加えた真意は何であったのか、元信様式を突き抜けて独歩したと言いつかつたのは誰なのか。「細画」と「大画」、「舞鶴奔蛇の勢」と「怪々奇々」は時系列に沿った記述なのか。忙しくて細かな描写をしている暇がなくなつたというのは事実なのか。本当に藁筆を使ったのか。いずれにしても永徳の生涯を後世の人が振り返って、その人の立場からそうだったと言っているにすぎないのであつて（たとえば狩野博幸「祭の終わり―桃山時代絵画の眺望―」〔桃山絵画讃歌―黄金のときゆめの時代―〕展図録、京都国立博物館、一九九七年）を参照されたい）、それを根拠に永徳の画風展開にはじめから枠をはめて考えることは、かなり危険な行為なのである。この際「細画」「大画」をめぐる拡大解釈もいったん白紙に戻すべきであろう。永徳の存命中からこの概念があつたという保証があれば話は別であるが、それが聚光院障壁画だけでなくさまざまな局面でむしろ混乱を招いているように思える。また現状で、後世の人が言っていることを鵜呑みにするべきではない。ここ数年で永徳真筆としての認識が定着した「織田信長像」（大徳寺蔵、作品番号36）も、数世代を隔てた狩野常信が永徳筆だと証言しているにすぎず、技術的には松栄の肖像「画と大差ないのではないか。総見院所蔵の「織田信長像」（作品番号37）にしても、展覧会場ならびに図録の拡大写真で比較するかぎり、技術的に大徳寺本と何ら変わ

らないとも言いうる。東帯像ゆえに顔かたちが整えられたという考え方も可能であり、したがって大徳寺本を永徳真筆と認める一方で、総見院本の作期だけを遅らせる考えには今のところ同意できない。像主の個性と描き手の個性との見極めをどうつけるのが実は難問であって、そのところの検証を経ないまま常信の記述に依拠すべきではないのである。まさか技術的に巧ければ永徳、甘ければ松栄ということではあるまい。そもそもひとりで描くのかどうかさえも一例ごとに要検討なのであって、永徳の基準的肖像画作例が存在しない以上、「絵で決める」作業（様式分析）は難航することが予想される。総じて松栄の実態を明らかにしないことには永徳の実態も明らかにはならないような実感をえたことは、この展覧会での大きな収穫であった。松栄は保守勢力として永徳を陰から支えていただけではあるまい。一緒になって狩野派を新時代へと牽引していったのではないだろうか。

## 五、余談二話

余談ながら毛利家伝来の史料中に「奥御蔵二有物本帳写」（山口県文書館蔵、毛利家文庫旧記42）というものがある。後世の写本とはいえ寛永十六年（一六三九）三月十二日の日付を有し、毛利家の蔵の中身を記した史料としては最古格のものである。そこに「唐獅子図屏風」の記事を見いだすことができる。

一 永徳獅子式疋たき高片方

附り金屏

但金具有之内へう一ツ無之、家有之

等益二渡ス  
一 永徳たき高金屏壹双

附り片ハも、の絵

片ハ梅ノ絵とじけい有之

但金具有之内角金具一ツへう壹ツ無之

家有之

一同筆たき高金屏壹双

附り絵梅

狩野永徳展

但金具角五ツ無之

へう式ツ無之

家有之

〔吉積久年「雲谷派、元和・寛永期の史料」山口県立美術館研究紀要三号、二〇〇一年〕

「唐獅子図屏風」がこの時点ですでに半双の状態で、永徳筆とされていたことが知られる。また、この屏風の背丈は通常の屏風と比べて非常に高い。これを「たき（丈）高」と称していたことがわかるが、注目すべきは唐獅子のほかにも二双分同様の背丈のものがあって、それぞれ箱に収められていたということである。絵の内容は桃、梅に吐綬鶏、梅の三種であった。これらの永徳画を、毛利輝元が石田三成方の総大将として大坂城に入ったときに入手した可能性はないか。大坂城そのものの障壁画をはがすとは考えにくいので、聚楽第のものが大坂城に保管されていたという可能性を考慮してもよからう。大坂城入城は毛利家としては徳川幕政下においては触れられたくない過去であるので、箱にでも記録してあったかもしれない本当の入手経緯は抹消され、当たり障りのない伝承が用意されたということではなからうか。羽柴秀吉が本能寺の変の直後、毛利家との講和のしるしとして贈ったのであると（ただし、この伝承を文字化した近世の史料もまた見つからない）。

「唐獅子図屏風」が毛利家に伝来した経緯と伝承の成立時期と経緯については精査してみるだけの価値がある。そのほかの「たき高金屏」の行方も追跡してみるだけの価値はあろう。このうち一雙は雲谷等益に渡されたのであるから、雲谷派の作例のなかに永徳画の痕跡を認めることができるかもしれず、その候補作をあげることは現に可能である。

なお「唐獅子図屏風」はその後、狩野探幽が紙中極めをなし（寛文二年（一六六二）に得た「筆峯大居士」印が捺される）、さらにその後、常信が片隻を補充して一雙となした。それら具体的な経緯や時期はまだわかっていない。その後、享保十年（一七二五）にも江戸へ運ばれて諸藩所持の古画調査に供せられた。この事業の主任であった狩野古信は直接模写にはあたっていないが、江戸城内で誰かの手によって写された可能性はあろう。さらに降って、狩野栄川院・養川院親子がこの一雙を原寸

で模作し、明治二十一年（一八八八）には原本が毛利家から天皇へ献上される。「唐獅子図屏風」が永徳の代表作とされる環境は、意外に早くから整っていたのであった。この経緯がなければ「唐獅子図屏風」の突発性の前に美術史家は言葉を失っていたであろう。ちなみに栄川院らの模作は戦後毛利家の手を離れ、現在は長野県の湯田中温泉、よろづやの本館ロビーと大広間に飾り付けられている。模作といえども圧巻であつて、原本と再会させてみるのはいろいろな意味で一興である。

もうひとつ気になるのは、永徳の名乗りである。「永徳」は剃髪後の号であろう。その前に使っていた「源四郎」は元服後の名乗りであろうが、永徳はその後も公家・武家社会における身分のほどを示す官途をえていないらしい。そもそも彼は武士なのか職人なのか。信長・秀吉の家臣なのか特定の主を持たない町人なのか。それともその当時に典型的な、曖昧な身分なのか。その付近が名乗りをみてもわからないのである。位をえる前に「永徳」を名乗るようになったためなのか（もともと永徳号の史料上での初見は、天正十一年であるが）、位を与える主体（実権のある足利將軍）に恵まれなかっただけなのか、なにかこだわりがあつてのことなのか、その名乗りは狩野家のなかでは異例なので、少し考えてみる必要がある（根拠不明ながら『本朝画史』には法眼位も謝絶したとある）。

それは『謙信公』御書集』天正二年三月条の「狩野源四郎貞信、入道永徳斎、永祿八年九月三日画之、花洛尽」という記述を信用できるかどうかということにかかわってくる。天正二年あるいは永祿八年に「入道永徳斎」という名乗りないし呼称はありえず、したがって永祿八年九月三日の日付だけを信じる気にはなれず、この記述をもつて上杉本「洛中洛外図屏風」の制作年代が定まったかのような論調には与したくない、というのが評者の所見なのだが。伝承には語り継がれるの理由がある。徳川幕府の傘下で上杉家がなぜ信長との関係性を語り伝えるのか、その理由（黒田日出男『謎解き洛中洛外図』（岩波書店、一九九六年）は否定するが、評者はそれなりの理由があると考える）を見据えた上で伝承を支える諸史料を読む必要がある。互いに関係のなかった事実がいつしかひとつのストーリーに統合されて語り継がれるということさえもままあるのであつて、評者は『御書集』の記述に対する史料批判が十分であるとまったく思っていない。

## おわりに

以上のように評者は、いい展示会を観たという興奮のなかにいくつか釈然としたものを抱えて会場を後にした。ひとつの展示会を観てこれだけ考えさせられることは、案外ないことである。企画者と評者の専門領域が恐ろしく近いという事情があるにしても、企画者の意図や主張が明示されていたからこそその結果であり、これが当然に思えて簡単なことではない。そしてそれが実に多くの人々の眼に触れたことは、かけがえのないことである。

思うに、織田信長と羽柴秀吉はそれぞれが英雄伝説によつて粉飾されていて、その実像を捉えることはなかなか難しい。歴史の敗者側の実像たるや、さらに曖昧模糊としている。彼らの時代を生きた永徳の実像を捉える作業もまた始まったばかりである。永徳がその時期の文化の立役者のひとりであつたことは間違いないが、同時に前代文化の正統な継承者であつたという側面を見逃してはならず、その点でフランスのとれた評価を与える必要がある。またこれだけの社会的な存在を対象に、作風だけで決めるような極端な手法を採つてもえるところは少ないだろう。周辺の情報も駆使しながら総合的に判断することが必要である。手前味噌なことを言えば、永徳研究の今後に必要なのは基礎資料の集成と共有化、それに基づく細かな事実確認、その集積としての現実味のある全体像の提示である。天才伝説から解放されるためにそれを相対化する必要があるのならば、後世の言説も集成して検証する必要がある。松栄についてもその重要性を認めて同じことをする必要はある。

それはほかでもない昔の美術研究所がやっていたことではないかと言われれば、まさしくそのとおりなのである。評者自身がこの課題に取り組むにはまだしばらく猶予をいただかなければならないとして、その間にこの課題に挑みたいという研究者ないし機関があれば、微力ながら喜んで協力させていただく所存である。永徳という存在の重要性からして、遅かれ早かれそうなることを確信しているし、この展示会がそのための第一歩となることは疑いがない。

\*「特別展示会 狩野永徳」京都国立博物館、二〇〇七年十月十六日～十一月十八日