

# 前島宗祐小考

——四季耕作図屏風の紹介をかねて——

相澤正彦

緒言

一、四季耕作図屏風の概要

ア 図様とその問題点

イ 初期狩野派の耕作図と神博本

ウ 作者の問題

二、前島宗祐の事蹟と作品

ア 画譜類にみる宗祐

イ 宗祐画の変遷

ウ 宗祐の印章

結語

緒言

狩野元信が十六世紀前中期の画壇において、主導的立場を果たしたの  
は、その様式——いわゆる元信様式の確立があったからに他ならない。その膝  
下から輩出した弟子たちも多かれ少なかれ、これに順じた画作に従事してい  
るが、中でも元信の様式を最もかたくなに遵守し、その遵守した中から独特  
の個性を表出した画人に前島宗祐がいる。逸伝の人ではあるが、元信の弟子  
では比較的名が知られ、作品も少なからず残っている。近年、その作とおぼ

前島宗祐小考

しき大画面の四季耕作図屏風が見出されたため、その紹介をかねながら、宗  
祐の実像に少しく迫って見ようと思う。

一、四季耕作図屏風の概要

本屏風は元岡山県の個人の所蔵として一部には知られていたが、それ以前  
は京都の古美術肆にあったものと云う。箱書、その他伝来をしろすものはな  
く、今は六曲屏風の右隻のみ伝存する（紙本墨画淡彩、縦一四九・二cm、横三  
三四・二cm）。右下辺には「古法眼筆 法眼永真誌之」という狩野安信の法眼  
時代（一六六二—八五）の極め書が入ることから、本屏風が制作後、比較的  
間もないうちから元信筆として知られていたことが明らかとなる。

近年になって、佐賀県立美術館の「田園風俗画展」、町田市立国際版画美  
術館の「近世日本絵画の画譜・絵手本展」に続けて出品され、注目を集めた  
ものである。前者の展覧では、日本における田園風俗画の源流となる漢画系  
四季耕作図の一例として、後者では室町期に舶載された中国粉本類の影響を  
示す例証としての出品であった。両展覧とも本屏風に対する関心のありかが  
どこにあるかを端的に示していたが、そもそも本屏風が重視される一番の理

由は、それが大仙院客殿襖絵などと並ぶ数少ない室町期の耕作図障屏であるということにつきる。つい先だって、本屏風が神奈川県立博物館の所蔵になったこともあり、以下神博本と呼ぶことにして稿を進めたい。

ア 図様とその問題点

この神博本や大仙院本と同様に、日本の耕作図障屏が同じ中国の粉本を元として描かれた障屏作品—たとえば帝鑑図や二十四孝図—のように、一場面づつ独立した図様を貼りつないだような構成をとらず、連続性のある大画面構成を早くからなした理由として、その絵手本が伝梁楷本という横に連続していく画卷作品であったことがあげられている<sup>1)</sup>。もっともな説と思われるが、さらなる要因として、耕作の過程には連続性ある四季が伴うことも見逃すわけにはいかない。この日本人好みの四季の要素の意識的な導入は、単に画面構成に及ぼした影響のみにとどまらない。それは耕作図が本来の鑑戒画から田園風俗画へと変貌をとげ、さらに江戸期になっても各流派によって絵画的発展をしつづけた、大きな要因にもなったのである。畢竟、日本の耕作図が持ち得た絵画的な特質とは、大画面としての構成と、四季の明確化からくる田園情趣、の二点にあると思われる。

ちなみに神博本の右隻にも苗植え、田起こし、田植え、除草、灌漑という、春と夏の農耕風景が描かれている。加えて第一扇目の中央屋舎の脇に梅樹を配しており、これからすれば左隻を含めた全体の構成には、当然四季が意識されていたと考えてよいだろう。今は不明である左隻には、通例の四季耕作図に見られる収穫の場面が秋景として配され、冬景として雪をいたいだいた遠山が描かれていたはずである。ただし、現存する右隻第六扇目中央に、大きくとられた竜滑車の回る田の景観を左隻に延ばしてみると、左隻第一・二扇目の中央にはその延長として田が広がり、三扇目から六扇目の中央には

大きく収穫風景が続くため、その背景にあるべき雪の遠山は現存する右隻第一・二扇目上方に見える山岳のごとく、前景との遠近感が希薄なまま配されていたと想定される。

以下がその図様の詳細である。(各図の名称は明板本『耕織図』—狩野永納本—の名称に準じた)。

a 浸種(種粃浸し) —春彼岸に種粃を二十日ほど水に漬け、発芽を促進させる。第一扇目から二扇目中央下…岸から粃を入れたザルの受け渡し。その左の杖を持つ老人。

b 耕(荒起こし) —鋤による耕起。第三扇目右下…一人の男の牛での耕起。

c 秒(代掻き) —牛馬に馬鋤を付けて田をすき、土地の高低をなくし、土に粘りを出す。第二扇目下…二人の男の馬による代掻。

d 抜秧(苗取り) —粃を蒔いて三十日ほどで苗代の苗を抜く。第三扇目から第四扇目中央上…一人の男が田で苗を抜き、畦道では一人の男が天秤棒をかついで、これを運ぶ。

e 挿秧(エブリ) —第四扇目中央下…二人の男が田植をしやすいようにエブリ棒で表面をならす。

同(田植) —第三扇目から四扇目中央下…三人の男が田植をし、後方では帽子をかぶった苗投げ役の男が苗をもつて立つ。

f 一耘・二耘・三耘(除草) —一番から三番まで三回に分けて除草を行う。第六扇目中央上…三人の男が稲田の中で除草

をする。

g 灌溉（用水）——第六扇目中央：四人の男の竜滑車での用水。

まず以上の図様の特色を耕作図の流れの中で見ていきたいが、中国から日本への流伝・定着の過程については久野幸子氏の論考において明快に述べられている<sup>2)</sup>。これらを参照しながら概述すると、まずその源流は宋の紹興年間（一一四二—五六一）に臨安於潜県の県令であった楼璠によって編まれた『耕織二図詩』にあると云われる。原本は失われたものの、模本制作や刻板によって流布した。内容は、乾隆十四年（一七六九）に勅命により刊行された「程棨本」（元代に程棨が刊行した『耕織二図詩』を復刻したもの）で知ることができ、そこには耕作の過程二十一図、養蚕の過程二十四図が収められている。中でも日本へ流伝した初期の粉本として、以下の二種が著名である。

①伝梁楷本「耕織図巻」 一卷

相阿弥が延徳元年（一四八九）に写したものを、江戸期の狩野派画人伊沢寿斎が写した模本（東京国立博物館蔵）が伝わる。「程棨本」と比べると耕作図から九図、養蚕図から十三図を抜き出し、絵画的にも完成した構成、内容を持っているもの。

②明板本「耕織図詩」

明の天順六年（一四六二）に板行されたもので、原本は失われるが、狩野永納の翻刻本（一六七六刊）がある。場面数や各図の基本的構成などは「程棨本」と大差ないもので、耕作図二十一図、養蚕図二十四図が揃う。

この二種はいずれも『耕織二図詩』を源流とし、①の舶載はむろん延徳元年以前、②も板行された天順六年以降で、わが国の初期耕織図屏風に影響が見られるため、さほど遅くない時期に伝わったとされている。

次に、日本での漢画系耕作図の制作であるが、史料的には相阿弥本から半

世紀ほど遡る永享年間に、既に障屏画として描かれていたことが知られる。それは六代將軍義教の室町殿中、新造御所の内、將軍居室の間「北向四間」に「耕作 梁楷様之御間」とする記録（『室町殿御飭記』—永享九年—一四三七年）が見出されたことで、近年注目を集めた。これによってかなり早い時点で梁楷様の粉本が伝来していたことが明かとなる。また担当した絵師も時の幕府御用絵師周文であった可能性が高く、周文が耕作図粉本を大画面へ転化する上で、何らかの役割を果たしたことが推測される。併せてこれが將軍の居室に描かれたということは、勸戒画という本来の性格をまがりなりにも残していたことを窺わせ、耕作図受容の初期的段階として興味深い。

次の記録は、文明十五年（一四八三）に、足利義政造営の東山殿に八景之間とともに耕作之間がもつけられたことであり、その筆者は八景之間を描いた狩野正信の筆になる可能性が指摘されている。ここでは既に八景図と共に描かれているという点で、耕作図が勸戒画から田園風俗画へと発展する徴候を読み取ることもできよう。

さて、このような状況の中から大仙院本（一五一三年）や神博本が制作されてくるのであるが、大仙院襖絵は後方に雪山を配して四季の一要素を付加し、また構図の流れ、人物の姿態の一部などは逆向きになっているものの、モチーフ自体はすべて伝梁楷本を手本にしている。この伝梁楷本が神博本も含めた狩野派諸本、ひいては日本の耕作図自体に与えた影響がいかに大きかったかは繰り返すまでもないが、神博本を子細に見ると伝梁楷本のみ図様・構成では理解できない部分があるので、列挙してみたい。

（一）明板本<sup>3)</sup>の影響

浸種（種粃浸し）の場面で、右の屋舎に箆を持って立つ女性と子供、岸辺で箆をわたす人物と杖を持つ老人の間に置かれる器、などは明板本の「浸

種」の図にあるもので伝梁楷本にはない。

また第二扇目中央左の家屋の中に乳を含ませる婦人と童子がいるが、これは本来が耕作図の図様にはなく、明板本の『御製耕織図』中、養蚕図の「一眠」の部分などにみえるもの。つまりは、耕作図とはいいながら、常に対としてあつた養蚕図からの図が混入しているのである。

### (2) 独自の図様

耕(荒起こし)や鈔(代掻き)に描かれる馬は、伝梁楷本・明板本・大仙院本などにはない独特の図様で、中国粉本類では田を耨くのは水牛で馬は描かれない。このことは日本において全国的に馬鋏が使用されたことからくる、現実的な耕作法によつたものであろう。

また挿秧(田植・エプリ)に見られる「苗投げの人物」「エプリ棒」とも、伝梁楷本、明板本、大仙院本ともになく、これも実際の耕法の反映といえよう。特に苗投げは、他の狩野派作品にもほとんど見られないモチーフである。

### (3) 自由な構成

実際の稲作作業の順に図様が右から左に展開しているわけでは必ずしもなく、たとえば第二扇目下の代掻きと第三扇目下の荒起こしとは後者が先に行われるものである。

また第五扇目下の子供を連れて天秤棒をかつぐ女性、及び第三扇目最下部左の畦道に坐る人物は伝梁楷本、明板本ともに耘(除草)の場面にまつまつて一図に描かれている図様であるが、神博本は点景として二場面に別々に配している。

一方、構成の面でも、第二扇目中央から第三扇・四扇目下方にかけて川を大きく配し、画面に変化と動きを与えている。この川は伝梁楷本・明板本・

大仙院本にもなく、大画面のモチーフにふさわしいものと言えよう。<sup>(4)</sup>

以上、大仙院本が伝梁楷本の図様をほぼ忠実に踏襲していることに対し、神博本は伝梁楷本を基調にしながらも、これに明板本や対としてあつた養蚕図、さらに実際の耕作にちなんだ図様を新たにまじえ、絵師の自由な構成を加味して成立したと言えるのである。ただし、この傾向は神博本のみに限つたことかというところではない。実は初期狩野派の耕作図屏風を見ていくと、これら(1)〜(3)の要素はほとんどに含まれていると言つてよいのである。このことは既に久野氏が、井上家本(挿図4)を例にとつて、その図様の多くは伝梁楷本によりながらも、明板本の影響が少なからずあることを、鋭く指摘されているのと軌を一にする。もつとも神博本について言えば、井上家本ほどには明板本の影響(特に人物の姿態などは濃厚ではなく、繰り返すようにその基調をなすものは、伝梁楷本と言わねばならないだろう。

さらに、このような日本における新図様の四季耕作図屏風の創成を考へてみる時、正信時代ははまだ中国の絵手本を祖述することが強く求められたことを考慮するならば、やはり元信の代になって完成されたと考えた方が自然であらう。

### イ 初期狩野派の耕作図と神博本

狩野派の耕作図の遺品は少なからず残り、初期の大仙院本から、以後、狩野光信様を示す金沢・大乘寺本、探幽一門、守景、一蝶、また山雪などの作品が知られる。中でも、室町時代にまで遡る初期狩野派の作例は、大仙院襖絵・久遠寺襖絵<sup>(5)</sup>・神博本の三点が知られるようにごく僅かであるのだが、売立目録などから、以下の数点を加えることができる。<sup>(6)</sup>

A 四季耕作図屏風 六曲一双 近衛公爵家(挿図1)

B 四季耕作図屏風 六曲一隻 高橋男爵家(右隻のみ)<sup>(8)</sup>(挿図2)

C 四季耕作図屏風 六曲一隻 戸田子爵・某家(左隻のみ)<sup>(9)</sup>(挿図3)

D 四季耕作図屏風 六曲一双 井上家、大村伯並某子爵家<sup>(10)</sup>(挿図4)

これらのほとんどは所在不明であるが、写真版で見ると初期狩野派様式をもつことは明瞭で、元信工房やその周辺で制作されたと推定される。ここでは、神博本と同じ形態をとる、これら六曲一双形式の屏風との比較を行なってみよう。

各本ともモチーフは配置が異なるだけで、図様のほとんどは類型化する傾向にあるが、中でも近似するのはC(左隻のみ現存)とDの二つであろう。視点やモチーフの大小は異なり、とくにDの人物は明板本の転用が四作中で最も著しいことが指摘できるものの、構図自体は両者ほぼ同一で、特に左隻第二扇目中央の田の構図や人物の姿態、下部にかかる橋梁、第三扇目から第六扇目にかけての二つの家屋が立ち並ぶ景観や作業風景、さらにその背後の峻嶽に描かれた瀑布などが、共通点の最たるものである。瀑布は本来が夏の景にもかかわらず、初期狩野派の山水画では主要なモチーフであったために取り入れられたものであろう。このように大要からすれば、CとDは祖本を同じくすると言えようが、全体の景観についてはDは近接拡大的で、家屋などを見ても中国粉本のモチーフをモザイク的に配したような未調和な構成が目立つ。また、遠近感覚が希薄なため、遠山などと近景モチーフとの関連性に破綻も見える。いうなれば、Dは総じて未整理な部分が多いが、これに比べCは景観が大観的になり、個々のモチーフは整然と配置され、遠近感も巧みに表現されて、完成度はDより一段と高くなっているのである。

さらに完成度の高いのはAである。Dなどに比べるとそのことは明瞭で、空気遠近法を利用したパノラミックな山水を、一双形式の中に無難に展開さ

せている。構図や人物の姿態などはC、Dに似通るが、家屋の配置、田の区画などはうまく整理されており、右隻から左隻にいたるモチーフの配置なども含め、全体的な構図は近景から遠景まで破綻することがない。四図の中では最も大観的で、耕作おのおのの描写は点景となり、周囲の山水にのみ込まれるようになっていく。このため目をこらさねば民の労苦などを感じさせるものは希薄で、むしろ田園風俗画といった情趣性をもつに至っている。

さて、残るB(右隻のみ現存)であるが、Dと比べてみるならば、右隻第六扇目に大きく配された竜滑車、第二扇目から第三扇目にかけての二つの家屋などが共通点として挙げられるが、田の区画は異なり、家屋や人物の配置などもDの構図を左右逆にしたような部分がある。Aとは曲がりくねった畦道などが似通るものの、構図的にはかなり異なっている。つまりBはC・Dはもとより、Aともかなりの異なりを見せるが、景観の完成度はDよりも高く、Cと同等といったところであろうか。ちなみに右隻第六扇目の竜滑車の様子は神博本のそれと最も相似していることは留意されねばならない。

以上、これらはそれぞれ図様の配置を異にするものの、全く別種のものではなく、個々の図様自体は大同小異で、梁楷本を基調に明板本などの図様を取り入れていく。構図からすればCとDとは同一系統とすることができ、遺品がより見出されるならばその細かな類別も可能となろう。完成度の点では、DからAへと高くなる傾向があるが、これが直接に初期狩野派の耕作図の成立過程を示すのか否かは、これだけの遺品からでは結論できない。むしろAが最も完成された元信様式を示すことから、これからDへと弛緩していくという想定の方が穏当であると思われる、事実、先の久野氏の井上家本(D)に対する見解はこの見方をとっている<sup>(11)</sup>。

このようにわずかな耕作図屏風の遺例の中に、神博本を位置付けるのも早



挿図2 四季耕作図屏風 旧高橋家 (B)

挿図1 四季耕作図屏風 旧近衛家 (A)



挿図3 四季耕作図屏風 旧戸田家・某家 (C)



挿図4 四季耕作図屏風 旧井上家・旧大村家並某家 (D)

計とする考えもあるが、この四種の中に神博本とかなり近いものが見出せるのも確かである。それはDであろう。右隻第一・二扇目の三軒の屋舎の配置、その周りの樹木、背景の二つの遠山、第二扇目中央の橋梁、第二・三扇目下方の畦道の構図、第四・五扇目下方の樹木の生い茂る岸边、第六扇目の竜滑車の描写、などが共通する。また景と景との遠近感が希薄なことも同様だが、神博本の方が、より近接拡大的になって、遠景描写などに省略をみる。したがって、神博本は各モチーフは大きめに描かれているものの、その分、人数は少なくなり、樹木や土坡などの描写は簡略化され、全体に明快な簡潔な仕上がりとなっている。また第五・六扇目の田の上部などはうっすらとぼかして趣向をこらしているが、Aに見るような大観的な田園風景といった情趣性は持ち得ていない。さらに第五扇目から六扇目にかけての田の連なりは破綻をきたし、ことに第六扇目の田の区画などは矛盾が明らかである。

以上、神博本は祖本の系統ではDと同様になるのだが、このことは初期狩野派の耕作図の中でもやや下降する作品であることを示唆するに他ならない。それは神博本自体に見られる画面の近接化、モチーフの省略、構図の破綻などにも表れている。加えて、明快で規格化した謹直な描法によって情趣性が希薄化し、そこには元信の花鳥図屏風と歩を同じくしたような現実的空間もかいまみられるようになっていた。ただし、神博本の持つ規格化した描法は、一種独特の硬直性を示し、これは時代の下降を示すとともに、作者の個性によるところも大であると思われる。

#### ウ 作者の問題

これまでは神博本が初期狩野派の四季耕作図屏風の流れにしめる位置について考察してきた。小稿の主旨は本屏風の作者とみなされる前島宗祐その人

にあるのだが、その作品の一つの概要をながたと述べてきたのは、これが宗祐の個性を最も顕著に示した、彼の代表作になるからに他ならない。

本節では神博本と宗祐作とを比較することで、まず本屏風が宗祐の筆になることを立証しておきたい。

宗祐の伝歴は全くと言っていいほど未詳であり、年記もしくは着賛のある作品も今のところ見いだされていないが、幸いに作品数には比較的恵まれて、現在二十数点を数える(表三 作品リスト参照)。画題も山水、人物、花鳥にわたるが、多くは真山水の掛幅画で、それも縦四十センチほどの屏風貼付絵に使用したかのような類例が多い。ことに真山水の作品はかなり元信画に近いものと言えようが、子細に見るとその個性はかなり鮮明に読み取ることができる。宗祐の個性とは、往々に元信周辺の画人に対して言われるように、完成された元信様式の硬化したものであるという、否定的な形容が当てはまらないではないが、単に元信様式の模倣に終わっているわけではない。

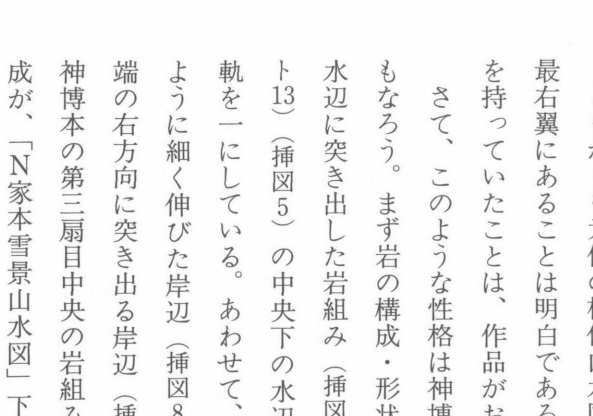
その具体的な例証として、何を言っても山水表現が挙げられる。宗祐の山水図は楷体のものがほとんどであるが、いずれも明確な形態把握に重きを置いたために、モチーフの輪郭線のみが強烈に目立つ。それも抑揚をつけながら



挿図7 前島宗祐 雪景山水図 部分 N家



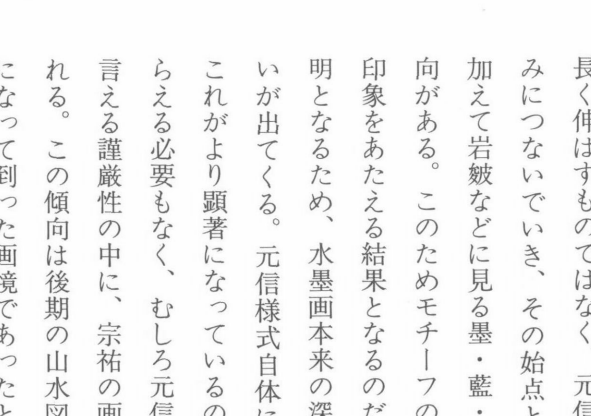
挿図9 前島宗祐 雪景山水図 部分 N家



挿図6 神博本 部分



挿図8 神博本 部分



長く伸ばすものではなく、元信画の一部に見られるような短い輪郭線を小刻みにつないでいき、その始点と終点に墨のたまりを作るといふものである。加えて岩皴などに見る墨・藍・代赭などは微妙なグラデーションに欠ける傾向がある。このためモチーフの一つ一つは明快になって、元信以上に謹直な印象をあたえる結果となるのだが、反面、物と物との空間的な関係性が不分明となるため、水墨画本来の深みのある空間表現や湿潤な情趣に欠けるきらいが出てくる。元信様式自体にややこの傾向があるとはいえ、宗祐の場合、これがより顕著になっているのである。ただし、これを否定的な面のみでとらえる必要もなく、むしろ元信様式をより硬質化したところにある清冽とも言える謹厳性の中に、宗祐の画人としての芸術性を見出すべきであると思われる。この傾向は後期の山水図（後述）について特に顕著で、宗祐が後半生になって到った画境であったともいえよう。

ともかくも元信の楷体山水図の継承という点では、弟子たちの中で宗祐が最右翼にあることは明白であろうし、それを受け継ぐに足る並々ならぬ技術を持っていたことは、作品がおのずから語っているのである。

さて、このような性格は神博本と一連の宗祐画との比較の上での共通項にもなろう。まず岩の構成・形状を見ていけば、ことに第三扇目中央に見える水辺に突き出した岩組み（挿図6）は宗祐の描く「N家本雪景山水図」（リス13）（挿図5）の中央下の水辺に突き出る岩組みの形状・構成（挿図7）と軌を一にしている。あわせて、第四扇目下辺に右方向に突き出る数本の爪のように細く伸びた岸辺（挿図8）は、同じく「N家本雪景山水図」の下辺左端の右方向に突き出る岸辺（挿図9）とほぼ同形といってよい。この類似は神博本の第三扇目中央の岩組みと、第四扇目下辺の岩組みを互いに寄せた構成が、「N家本雪景山水図」下辺の構成と基本的には全く同工であると換言

することもできる。そしてこれらの構成の原点は、元信の大仙院襖絵の内、香巖撃竹図（東京国立博物館蔵）（挿図10）等にある左右両岸から張り出した岩の構成法にあることは言うまでもない。となれば、厳密に言えばこれらは宗祐画の特徴ではなくなるが、ここでいう岩組みの共通点は単に形状の相似のみにとどまらない。岩の輪郭線を短い線をつなぎながら形作っていくこと、その短い線の起点と終点に墨をためてアクセントをつけることなど、描法の面でも神博本と宗祐画は著しく相似しているのである。

山岳の描写では神博本の第一扇目から二扇目へかけての最上部に見える形状（挿図11）が、「静嘉堂本高士観瀑図」（挿図12）の中央上方にそびえるそれとほぼ同工で、側壁の長く細い皴まで相似している。

樹木も元信様式にのっとりながら、より形式化し、ことに幹の根元を白くぬくが、几帳面に過ぎるせいか、墨を施した上部の部分とのコントラストが際だつきらいがある。これと同じことが神博本の第一扇目右端の交差する二本の大樹などに指摘できる。

また全体の描線についても、宗祐画は墨調が同質の強い輪郭線が目立ち、諸物の質感の表現も墨色の均一で単調な皴・暈取りしか施さないため、神博本を例にとれば、第一―三扇目にかけての近景の岸边から中景の家屋、遠景の山岳に到るまでの三者の関係性が希薄となっている。

一方で、唯一、元信様式に則らないのが人物の容貌表現である。元信のそれは何通りかに分類できるほど典型的で、きりりとした一種くせのある冷徹さを示し、これが狩野派の間では定型化をみている。これに比べ、宗祐画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。その山水の謹直な表現と比べると、人物表現はすこしくだけただけのものも多く、なぜ人物表現のみ元信様を遵守しなかったのかは、一つの疑問点とし

挿図10 狩野元信 禅宗祖師図 東京国立博物館

挿図12 前島宗祐 高士観瀑図 部分 静嘉堂文庫

挿図11 神博本 部分

挿図14 前島宗祐 部分 張騫図

挿図13 神博本 部分

て残ろう。神博本を見ると、それぞれの表情が豊かで、やや平俗味を帯びて、宗祐画に底通するものがあり、例えば第三扇目の畦をゆく人物（挿図13）の顔の輪郭線、目鼻だちなどは、「張騫図」（挿図14）（リスト8）と同工のものがある。

以上、ここまで到れば、神博本を前島宗祐の作に帰することは最も妥当な見解と思われる。これまで宗祐画に小画面が多かったことを見れば、本格的な大画面作品の出現自体も貴重であると言えよう。そこで次章では本題に入り、宗祐の事蹟、画風変遷を考察してゆく過程で、神博本の宗祐作の中でしめる意義についても言及してみたい。

## 二 前島宗祐の事蹟と作品

### ア 画譜類にみる宗祐

宗祐の事蹟については、正史に記録はなく、また作品面からも傍証が得られない現状にあって、江戸期編纂の画譜類の記載は看過できない題材を提供する（表二参照）。

画譜類を一覧するに際して、第一に大きな問題となるのは、「宗祐」と「狩野玉楽」との同一人物説であり、先ずこれについて検討を加えておきたい。これは今でも両者を論じる際に必ず引き合いに出され、しかも未だ解決のつきかねている問題である。画譜類のほとんどは宗祐と玉楽を同一人として扱い、玉楽の項に宗祐の作品・印章をのせており、宗祐単独の項をもうけているのは数少ないのである。

実作品を見る限り、「前島」印、もしくは「宗祐」印を押す一連の作品は、すべてに共通する明確な個人様式を認めることができ、前島宗祐という画人が存在したことに疑いはない。次ぎに狩野玉楽だが、従来から言われている

ように、玉楽の款印を有する明白な作品はいまのところ指摘できず、玉楽という画人の存在は立証しえない<sup>12)</sup>。一方、初期狩野派作品の中には「右都御史之印」という印章を押すものが少なからずあって、その箱書、伝承にはきまつて「玉楽筆」とあるところから「右都御史之印」印を使用した画人を玉楽とみなすことが通例行われている。この「右都御史之印」印を押す作品と「前島」「宗祐」印を押すそれとを比較すると、その画風の違いは歴然たるものがあつて、前島宗祐と「右都御史之印」の画人とは明らかに別人である。

残された同一人物の可能性は、右都御史が玉楽を名乗ったというのはあくまで後世の伝承としてしりぞけ、前島宗祐の別名を玉楽と称したという可能性のみであろうが、今のところ、これを立証することはできない。畢竟、作品面からは前島宗祐と右都御史との同一人物説を否定できても、前島宗祐と玉楽とのそれは明確にできないのである。

このような前提において、画譜類に目を通していくと、まず前島宗祐という単独の項をもうけるのは、『本朝画史』『古画備考』『画師姓名冠字類抄』の三書である。といつても後者二書の内容は『本朝画史』の引用であるため、対象は『本朝画史』一書にしばらくはられてくる。

『本朝画史』（一六九三年成立）は「前島宗祐」を最初に扱った画伝である。そこには宗祐を元信の弟子にして姪（甥の異称）としているにもかかわらず、「専門家族」の中には入れていないのだが、一方、「狩野玉楽」の項も設け、同じく「元信弟子、姪」としているのである。このように玉楽と宗祐については、それぞれ別項をたてて別人のような扱いをしている一方で、「宗祐」の項には、なんと玉楽と同人であるという探幽の極めがあつたことをほのめかしており、この記載によって、玉楽と宗祐の同一人物説が芽生えたわけである。つまるところ『本朝画史』のとり、玉楽と宗祐の伝歴に対する態

度はかなりあいまいと言えるのだが、唯一明確なこともある。それは「玉楽」の項に所収された印章が、すべて宗祐の印に他ならないことである。つまりは『本朝画史』で扱っている玉楽の作品とは、実は前島宗祐その人の作品であつたことが判明するのである。その寸評として「無印作は元信作と誤認さる」という言辞なども、いかにも宗祐画の謹直性をさすのにふさわしい。

この『本朝画史』以後、後続の画譜類は玉楽の項に「前島」「宗祐」印を所載することが常套となる<sup>14)</sup>。挙げている作例も「鶏頭小禽図」（リスト4）など、今残る宗祐の作品を玉楽の作品として掲載しているのである。これに例えば、そこに記された玉楽の伝—たとえば「殊牧弟」とか「元信姪」なども、そのまま宗祐の伝とみなしてよいかという可能性が提起される。これも慎重にならざるを得ないのは、前島宗祐とは別に玉楽という画人も存在した可能性があくまで払拭できない点にある。といつのは『本朝画史』以前の『丹青若木集』『弁玉集』の段階からして、既に玉楽という画人の存在が強烈な潜在意識となつて介在しているようであり、そこに宗祐の作品を持つてきたといった印象を強く受けるのである。換言すれば、たとえ「前島」「宗祐」印を押してあつたとしても、それをごく自然に前島宗祐の作と呼ばずに、玉楽の作としたかつたほどの吸引力が、玉楽という画人にあつたのである。

となれば、前島宗祐とは別に、やはり狩野玉楽は存在したのだろうか。

玉楽の存在を否定できないのは、狩野派の系譜を恣意的であるにせよ、かなり慎重に扱った『本朝画史』において、玉楽を「専門家族」の中の狩野派画人二十人の中に挙げ、さらに初期の画伝である『扶桑名公画譜』には玉楽の数代後の家系まであげているからに他ならない（表二参照）。また『丹青若木集』（一六六二年）には玉楽を「小田原而死」といつたかなり具体的な

記述まで行っているのである。このように江戸前半期には玉楽の存在が、前島宗祐の作品に先行して、すでに定着していたことは否定できないのである。

以上、結論を言えば、前島宗祐と「右都御史之印」を使用した画人とが別人であることは、画風の決定的な相違から明白であるが、前島宗祐と狩野玉楽とが同一人か否かは解明できず、妥当性からすれば、宗祐とは別に玉楽—これが右都御史かも知れぬが—が存在したということであろうか。

従って、問題を元にもどせば、玉楽の伝記もそのまま前島宗祐のそれに置換できないことになるのである。ただし、すべての画譜類に共通する「玉楽が小田原北条氏お抱えの画人であった」という記載—これを関東所縁ということに広げて解釈すれば、前島宗祐にもあてはめることができる。宗祐と東国との関係をしるす史料はないが、作品面ではつい近年、「N家本雪景山水図」を祥啓派の画人啓孫が模していることが指摘されたこと<sup>15</sup>によって、かなり確定的になった。宗祐と玉楽との関係にしても、同じ関東所縁であったという点に、同一人物説が芽生える要因があったとも考えられる<sup>16</sup>。

次に宗祐画の特徴についての画譜類の記述であるが、これも『本朝画史』が「玉楽」の項で、実は前島宗祐の絵を見て述べた寸評、すなわち「無印作は元信に誤認さる」とあることが、後々の画譜類に踏襲されている。元信画に非常に近いという意味では最も的を得ているが、併せて『昌運筆記』（『画師姓名冠字類抄』所収）の「元信よりかたい」とする点はより正確と言えよう。なお看過できないのは、『本朝画史』の宗祐の項に「山水多し、馬夏の風あり、祐勢に出て元信に似る、徒に規矩あり、山水花鳥多くして真細着色」とする説である。徒に規矩ありといった確な表現はもとより、ここでは元信ばかりでなく、祐勢（正信）との関係を引合いに出していることは注

目に値しよう。確かに宗祐の作品の一部には正信画との関連がこぼれまわっているものもあり、これも重要な観点といえるのだが、このことについては後述したい。

以上、宗祐の伝歴については、ほとんどを近世の画譜類に頼らざるを得ない状況であるが、中でも『本朝画史』は宗祐を単独で取り上げた最初のものであり、その特徴についても極めて正確な表現がなされ、かつ後の画譜類への影響も大きい。この意味では『本朝画史』こそが宗祐伝の画期になったといっても過言ではないのだが、それとともに、玉楽・宗祐同人説をほのめかして混乱をきたす原因も作り、功罪相半ばする。宗祐の作品自体も早くから知られており、かつ狩野派の中でも重要視された玉楽に仮託されているところを見ても、かなりの重きを置かれていたことは疑いない。そして、逆説的に言えば、宗祐の作品があったればこそ、謎の画人狩野玉楽の名声が鼓舞されたという見方が事実なのだと思われる。

#### イ 宗祐画の変遷

繰り返すように、初期狩野派の中でも、宗祐の個性はかなり明瞭に看取できるわけだが、それは生涯を通じ一定していたわけではないようで、少なからず変遷の跡を読み取ることができる。

宗祐画の中で、まず明らかに類別できるのは、元信様式を遵守した作例—「N家本雪景山水図」（挿図5）や「M家本山水図」（挿図17）などであるが、一方この種の確固とした画面構成や謹直な筆致からはずれて、諸物の関係が錯綜し、煩雑な構成を持つ作例を見ることができる。適例としては宗祐画として最も著名な「静嘉堂本高士觀瀑図」（挿図15）である。「N家本雪景山水図」に比べ、やや構成に未整理な点があるものの、岩の皴法などは線的での

挿図15 前島宗祐 高士觀瀑図 静嘉堂文庫

びがあり、「N家本雪景山水図」などの岩膚に多く見られる面的で柔らかく整えられた皴法とは表現を異にする。また輪郭線の多くもしなうような抑揚があつて、「N家本雪景山水図」のように短く堅い描線を機械的につなげたものではない。同じように「静嘉堂本山水図三幅本」(リスト1)も、硬質化はほとんど見られず、逆に柔和で、情趣性がすぐり、中幅の波や岩の描写などには規格化されない自由な筆致が見られる。右幅(挿図16)の中央山ふところ、鳥が飛び交う部分など、中国院体画を髣髴とさせ、狩野派の山水図の中にあつても、前代の東山水墨画といった情趣性を引きずっているのである。

畢竟、「N家本雪景山水図」のように形式化を極端に押し進めた作品と比べ、「静嘉堂本高士觀瀑図」にははつらつとした生氣や「静嘉堂本山水図三幅本」には柔和な情趣性が感じられるわけだが、つきるところ、それは制作年の違いに帰されるべきだと思われる。さらにそれは表面的な筆使いの違いだけではない。「高士觀瀑図」などを見ると、そこには完成された元信様式のみでは割り切れない部分もある。その起因する所を奈辺に求めるべきかだ

挿図16 前島宗祐 山水図 静嘉堂文庫

が、一つの可能性として措定できるのは正信画の存在である。元信様式の揺盪となった正信様式は未だ説明されていないため、その類似を云々することは慎重を要すべきだが、あえて言えば、「静嘉堂本高士觀瀑図」に見る樹木を画面中央に屹立させた山水構成などは、長林寺藏の正信筆「高士觀瀑図」(挿図17)とほぼ同様の構成をとっていることに気づくのである。特に正信画によく見られる、モチーフを画面の垂直方向に強く力動させる構図法も共通する<sup>17)</sup>。さらに神博本の第一扇目右の交叉する二本の大樹の表現も、正信の「周茂叔愛蓮図」の大樹に通じるものがあるろう。

作品から目を転じて、たとえば前島宗祐という名称自体、元信周辺の中ではいささか奇異なものがあるが、「祐」字は正信の「祐勢」に通じるものとも推測される。また「宗祐」という団扇印も元信周辺では珍しいものと言え

ようが、正信周辺の画人では団扇印を使用している例があつて、このことも正信に関連する一要素と言えるかも知れない。さらに東国には元来、当地方出身であるところの正信所縁の作品が残るが、宗祐と東国との浅からざる関わりを見る時、正信との地縁的な接触も考えられないわけではないのである。

このように早期作品と推定される宗祐画の中に、それ以後の作のように元信様式に直結しない要素がある理由として、それらが正信様式の影響を受けている可能性をまず第一に考慮すべきであろう。

となれば、宗祐は初期には晩年の正信（一四三四―一五三〇）に接した可能性もあり、さらに元信様式の成立をみるに及び、今度はその様式を遵守し、極端に押し進めるといった、狩野派体制内での保守的画人の面影が浮かんでくる。先にも触れたが、『本朝画史』が「宗祐」の項で「祐勢に出て、元信に似る、徒に規矩あり」と言い切った寸評は、宗祐の画風に対する至言中の至言といつてもよいのであろう。このように考えると、宗祐の画風変遷は正信画から元信画へと向かった、十六世紀初期頃の狩野派の道程と歩を同じくしているのであり、元信様遵守の作風からすれば、元信よりも年少であった可能性も強く、その活躍期も元信（二四七六―一五五九）とほぼ雁行する時期が措定されてしかるべきであらう。

挿図17 狩野正信  
高士観瀑図 長林寺

#### ウ 宗祐の印章

宗祐の印章については数種が確認され、さらに押印の仕方とも類型化できる（表一参照）ため、これによつても宗祐画の編年がある程度可能となる。

宗祐の作品に款記あるものは見出されておらず、使用されるのは「前島」の白文重廓長形印（以下、A印とする）、「宗祐」の朱文団扇印（以下、B印とする）である。<sup>19</sup>「前島」印は一種のみがすべての作品に押されているが、「宗祐」印は三種（以下、B1、B2、B3とする。）が見られる。

その押印の仕方は

- I B1のもののみ使用
- II B2の上部に接してAを押ししたもの。
- III B3の上部に接してAを押ししたもの。

の三種がある。

この押印のパターンを、実作品の画風とを照らし合わせてみるならば、早期作品―すなわち「静嘉堂本高士観瀑図」、「静嘉堂本山水図三幅本」などはI類に、完成した元信様を示す後期の作―「N家本雪景山水図」「M家本山水図」（挿図18）はIII類にあたっていることが明瞭となる。また後者の二点と同様の画風を示し、ことに「M家本山水図」と同じ貼付絵ほどの大きさを持つ「ベルリン東洋美術館本山水図」（挿図19）（リスト14）、「ドラッカーコレクション本山水図」（挿図20）（リスト15）なども、すべてこのIII類に入る。一方、これらの中間に位置するII類の作品―「静嘉堂本山水図一幅本」（挿図21）（リスト6）は元信様式の硬化はIII類ほどには進んでいないところから、III類の前に置いてみても、画風変遷の上では矛盾をきたすことは無いのである。

つまりは、この三種の押印の時代順序として最も自然に考えられるのは、

挿図19 前島宗祐 山水図 ベルリン東洋美術館

挿図18 前島宗祐 山水図 M家

挿図21 前島宗祐 山水図 静嘉堂文庫

挿図20 前島宗祐 山水図 ドラッカーコレクション



最初はB1の宗祐印のみを押しただけのものだった(I)が、次に前島の姓Aを付加してB1をB2に変え(II)、さらにはAの前島印はそのままにしてB2をB3に変えた(III)という流れであろう。最初は名のみ印を使用していたが、後には姓の印を付加するというやり方は、海北友松などにも見られるところである。これらの比較は山水表現に限ったことであり、道釈画・花鳥画などの比較は明快にできないうらみもあるが、一応のところ、宗祐画の変遷は印種、押印の仕方からも、読み取ることができるのである。

さて、以上のような画風変遷を見たあと、神博本に立ちかえて見るならば、その位置はおのずと明瞭になってこよう。前述したように、神博本の画風は「N家本雪景山水図」に最も近いのである。このように元信様式を色濃く受けた後期の作品群に極めて類似することによって、神博本は宗祐後期の作とみなすことができ、さらに四季耕作図としては後発的な性格をもつことを勘案すれば、その制作も十六世紀半ば頃を目安において良いと思われる。

この時期、関東は北条氏政の治世下にあり、宗祐が関東に所縁したとすれば、神博本も彼地で描かれた可能性も芽生えよう。ことに神博本と構図の一部、画風などが酷似している「N家本雪景山水図」が東国の画人啓孫によって写されていることから、それが東国にあったと仮定してみるならば、神博本も同じような環境で制作されたことは十分考えられてよい。さらに神博本の賦彩はくすんだような藍や代赭が用いられており、元信画の洗練された彩色とは違和感がある。十六世紀半ばにおいて、この種の土臭さを示すという点は、その制作が東国でなされた推測を促すものがある。となれば、関東の戦国画壇の状況や小田原北条文化の実態を考察する上でも、神博本は重要な題材を提供するものと言えることになるのである。<sup>20)</sup>

## 結語

以上、煩雑ながら神博本四季耕作図屏風を題材として、その作者前島宗祐の境涯と画風変遷をながめてきた。宗祐は、最初は正信様に学び、後に元信様を遵守した画人であり、その画風変遷は現存作品の比較のみならず、印種・押印などからも跡付けることができる。作画態度は保守的であるところから、元信様の楷体山水図の最も正統的な継承者となり、それに足る技兩の持ち主でもあった。そして、それは単に元信画の模倣に終わらず、元信画の硬質化の果ての清冽な謹厳さ、というものを持つにいたるのだが、それは当然のことながら、後期の作例に顕著であり、神博本四季耕作図屏風もこの特徴をよく備えた彼の代表作とみなすことができるのである。

その境涯については、元信の生涯と雁行する十五世紀末期から十六世紀半ば過ぎ頃を措定することができ、後期の作品に東国所縁のものがあることから、少なくとも晩年には東国に関連を持ったことが窺われる。

さらに宗祐が一個の画人としてなした画業であるが、今のところ大きくは元信画の範疇にとどまった保守的画人といった評価は拭いきれない。ただし、十六世紀の画壇を考察していく上で、それぞれの画人の個性を明らかにしていくことは不可欠な作業であり、また元信真作を明かにしていく作業の上からも、その弟子の中から顕著な個性を持つ画人の作品をけずりつついく操作は今も有効性をもっている。この意味では、前島宗祐という画人の個性を少しでも明かにしえたことは意義がないこともなからう。もとより、小稿はその序説に過ぎず、残された幾多の課題は後考に譲ることとしたい。

## 註

(1) 久野幸子氏「四季耕作図屏風考」(名古屋大学美学美術史論究 第三号 一九八四年)。

(2) 註1の文献。

この他、中国での成立とその流伝については渡辺武氏「中国農書『耕織図』の流伝とその影響について」(東海大学文学部紀要 第四六号 一九八七年)、がある。

(3) 明板本の図様を参照するにあたっては、『耕織図』(狩野永納本)、『御製耕織図』(清・康熙三十五年刊)を使用した。この二種は町田市立国際版画美術館の特展図録「近世日本絵画の画譜・絵手本展」に全図が紹介されている。

(4) 耕織図に川を描き込むことは、宋本「旧題楊威作 耕農図」(鄭振鐸、張珩、徐邦達編『宋人画冊 上巻』一九五七年四月 人民美術出版社に所載)など中国画に既に見られる。

(5) 田中敏雄氏「久遠寺障壁画について」(古美術九十四号 一九九〇年)。田中氏は身延山久遠寺書院に大仙院襖絵に極めて類似した障壁画のあることを紹介された。その中の耕織図襖も大仙院本に酷似し、「鞆隠」印などが押されており、これも一連の鞆隠画の中にくれる作品であることを指摘されている。

(6) この他、大画面の耕作図として京都・宗仙寺の襖絵四面が知られる。「京都の江戸時代障屏画」図一五(一九六七年刊)に所載。これは襖絵でもあり、作者も時代の下がる狩野孝信の作に擬せられているため、考察の対象からはずしたが、図様は神博本に共通した部分が多い。

(7) 本屏風は大正七年六月の『近衛公爵家売立目録』に所載されているが、つい近年には東京の古美術肆の元にあった。

(8) 本屏風は昭和六年十月二十六日の『高橋男爵家売立目録』、『屏風絵集成 屏風絵大鑑』に所載されている。六曲一雙屏風として掲載されるが、左隻は元信系の山水図で、元々は別の作品と考えられるため、ここでは右隻のみ対象とした。

(9) 本屏風は大正九年の『戸田子爵・某家売立目録』、『屏風絵集成 屏風絵大鑑』に所載されている。

(10) 本屏風は昭和二年十一月の『毛利家・某家売立目録』に所載され、この時点ではめぐりであった。次に昭和七年四月二十五日『井上子爵・某家売立目録』(東京美術倶楽部)、さらに昭和九年三月の『大村伯並某子爵家売立目録』に所載されている。

(11) 註1の文献

(12) 辻惟雄氏「狩野元信」(美術研究二七二 三〇頁 一九六一年) 参照

(13) 前島宗祐と「右都御史之印」印を使用した画人との詳細な画風の比較はなされていない。前者が楷體、後者は行体の作例が多く、このことが両者の比較を困難

にしていたが、たとえば国華五五七号には「右都御史之印」を持つ楷體の山水図三幅対があり、これと宗祐の山水図を比べた場合、その相違は明らかである。人物表現の面でも近年、武田恒夫氏によって見いだされた「右都御史之印」を押す雲中天神像(雲中天神像)大手前女子大学論集(二三号)を見ると、容貌は元信風を遵守しており、宗祐の人物表現とは異なっていることがわかる。

またよく引合いに出される挿花図(個人蔵)は「宗祐」印、「右都御史之印」印のそれぞれの印色が異なり、辻惟雄氏が述べるように(註12の文献)、二印とも基準印とは異なるものである。このため両者の同一人説を立証する作例とはみなしがたい。

(14) 玉楽の項に「前島」「宗祐」印を載せる画譜には『扶桑名公画譜』『古画備考』『扶桑名画伝』『画師姓名冠字類抄』などで、玉楽に触れた画譜はほとんどいいほど宗祐の印をあげている。

一方、玉楽の印として「右都御史之印」印をあげているものは、意外に少なく『弁玉集』があるのみ、また『古画備考』は註として「前島」「宗祐」印と「右都御史之印」印を連ねて押す作品もある、としている。

(15) 河合正朝氏「関東派水墨画についての一断章」(東京都庭園美術館図録「室町美術と戦国画壇」一九八六年)。河合氏は「N家本雪景山水図」と同一の構成をとる作例として啓孫筆「山水図」(根津美術館蔵)をあげ、宗祐画と関東との関わりを明かにされた。

(16) また所在不明ではあるが、宗祐にはかつて重要美術品に指定されていた歌仙絵六曲屏風一雙があった(藤沢市・室政太郎旧蔵)。これには元龜二年(一五七二)僧堯雅が賛をしており、真作としたならば宗祐画で唯一年記の明らかな作品となる。群馬県立女子大学の大石利雄氏のご教示によれば、この年、実際に堯雅が東国に下っていることが確かめられる(『堯雅上人下向記』)そうである。この年記自体は宗祐の最晩年としても、やや下がり過ぎる面もあり、後賛である可能性も払拭できない。作品自体の再出がまたれるが、少なくとも宗祐画が関東にあったという傍証とすることはできるかも知れない。

(17) 山岡泰三氏「狩野正信・元信」(集英社『日本美術絵画全集七』一九七八年)本書において正信画の特徴が幾つか挙げられている。

(18) ポストン美術館蔵「布袋唐子図」には「宗祐」印と同型の団扇印が押されている(東博・京博図録「ポストン美術館所蔵 日本絵画名品展」図三四)。印文が読めないため作者は未詳だが、横川景三の賛を伴うことから、時代的に正信周辺の画人とみなされているものである。

(19) 他にC印(印文未詳、表一IV参照)と「宗祐」印(B1B2B3いずれでもない、いわばB4印というべきもの)を押した作品があったと『本朝画史』『古画備考』『画師姓名冠字類抄』などが記すが、『画師姓名冠字類抄』はこの二印を押したものについて、それぞれ印色が異なると言っているため、慎重を要するものである。唯一、この二印を押す『虞舜図』(表三・リスト19)―現所在不明―という作例もあって、この作品自体は宗祐作とみなさしてもよさそうである。この印が正印となれば、宗祐の使用印には「前島」印、「宗祐」印の他に判読不明のもの一印と、さらに「宗祐」印にも四種があったことになるが、写真版で見る限り印色などははっきりしないため、後考にまきたい。

(20) 徳川美術館に所蔵される伝祥啓筆とされる山水図屏風の右隻左下には小さく耕作図が描かれている。図様は竜滑車での灌漑風景の一図のみであって、四季の農耕風景ではない。これには耕作図の一部がすでに四季山水図にも取り入れられた例証として興味深いものがあるが、併せて、東国の地にそれほど時をへずして、耕作図粉本が入っていたことが明らかとなる。

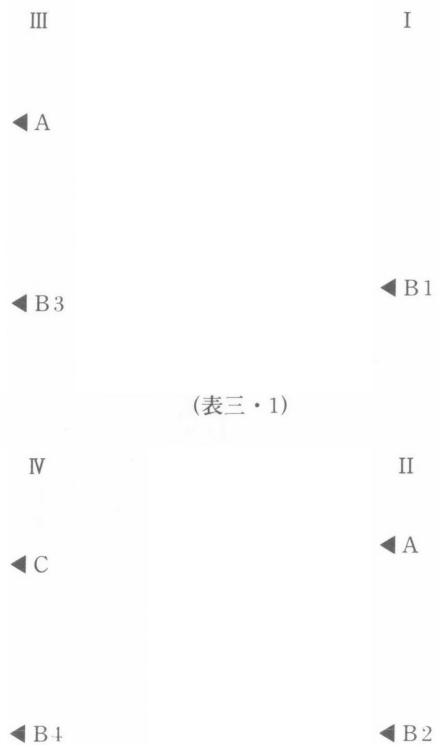
また施入の時期は不明だが、後北条氏の菩提寺早雲寺には元信様の「機織図」襖絵の一部が伝存していることも、東国への耕作図伝播の関連の上で看過できない。

【付記】

東京国立文化財研究所には「室町水墨画研究会」なる研究グループがあり、その中の主要な研究テーマの一つを関東水墨画においている。前島宗祐という画人、および神博本四季耕作図屏風はこれに関連するため、メンバーの一人である筆者がこの紙面を借りて考察した次第である。

本稿を草するにあたり、同研究会のメンバーから多くの教示を受けた。また資料調査にあたっては各所蔵機関から様々な便宜を頂いた。末尾ながら感謝致します。

表一 印章



(表三・1)

(表三・12)

(表三・19)

(表三・7)

〈印の相違〉

一、A印は、押し方により白文部分の幅が異なるが、印自体はすべて同印である。特に外周部左上辺が欠けているのが特徴である。ただし、表三・リスト11のものは正印ながら欠損が見られず、これがA印を押した作品の初期のものと考えられる。

二、B1印とB2印は「右」字に顕著な相違がある。

三、B1・2印は、团扇上部周縁部がゆるやかなカーブを描き、B3はこの部分が張りをもつ。

B1・2印は、「宗」や「右」の縦方向に伸びる一画ずつの線が、それぞれ曲がるが、

B3印は、これがすべて直線となる。

四、IVについては本文註(19)を参照のこと。

表二 画譜類に見る玉楽・宗祐  
玉楽

名称	狩野派での位置	弟子・係累	小田原との関係	掲載印	画法・特徴・作品
丹青若木集(二六三)	元信弟子、殊牧弟 狩野氏系図中にあり	(門人) 都部羅氏、三休 馬見谷宗三	梅閑に絵を尋ぬ・小田原で 没・氏政画工	「右都御史之印」	兄殊牧よりまさる
弁玉集(二六七)	元信弟子、藤原氏	(子) 玉庵 自牧・徳庵・玉信	氏政画師	「C印」「宗祐」(二印接続)	花鳥・人物をかく、士気あり
画工便覧(二七三)	元信弟子、殊牧弟	宮内清信 島之助相信 造酒之助定信 主水信成	梅閑に絵を尋ぬ・氏政画師	印文に宗祐あり	無印作は元信作と誤認さる
本朝画史(二六三)	元信弟子、姪 専門家族の項に入る	(門人) 間宮宗三	氏政に仕え絵師となる 梅閑に絵を尋ぬ	印文に宗祐あり	無印作は元信作と誤認さる
扶桑名公画譜 (元禄享保)	元信弟子、殊牧弟 或は元信姪	(門人) 都部羅氏、三休、馬見谷 氏、政勝 (子) 金玉遷	氏政または氏康画工、 永禄頃か	「前島」「宗祐」(二印接続) 「C印」「宗祐」(二印接続) 右都御使印と連ねて押印 印文に宗祐あり	「歴山図」(中山氏蔵・表三19) 「鶏頭小禽図」(大倉氏蔵・表三4) 「東坡望海市図」(表二7か) 無印作は元信作と誤認さる
扶桑名画伝(二八五)	玉信とあり、殊牧弟、 元信姪	氏政または氏康画工、 永禄頃か	氏康画師、知行一千石	「前島」「宗祐」(二印接続) 「C印」「宗祐」(二印接続) 長吉印	元信よりかたく少しうすし
〈画事備考〉	玉楽斎、玉信とあり 元信晩年の弟子	氏康画師、知行一千石	氏直絵師	「斤山足水翁美人兒戯図」(三幅対) 「山谷図」	元信よりかたく少しうすし
画師姓名冠字類抄	玉楽斎、玉信とあり 元信晩年の弟子	氏直絵師	氏直絵師	氏直絵師	氏直絵師
〈昌運記〉	玉楽斎、玉信とあり 元信晩年の弟子	氏直絵師	氏直絵師	氏直絵師	氏直絵師
〈木村高敦本〉	宗珍弟	氏直絵師	氏直絵師	氏直絵師	氏直絵師

前島宗祐

名 称	狩野派での位置	弟子・係累	小田原との関係	掲載印	画法・特徴・作品
本朝画史(二六九)	専門家族の中に入れず 探幽極に玉楽と同人とあり				山水多し、馬夏系の風あり、祐勢に出、元信に似る、徒に規矩あり、多く山水花鳥は真細着色あり
古画備考(一八五)	正信門人				右と同じ
画師姓名冠字類抄	本朝画史の引用			梵芳の項に「宗祐」印所載	梵芳の項に「おしどり図」あり

表三 前島宗祐作品リスト ※現存確認ができるのは所蔵を記したもののみである。

作品名	頁数 形状	寸法	所蔵	印種	掲載誌	備考
1 山水図	三幅 紙本淡彩	各四・二×三・八cm	静嘉堂文庫	B1	国華四三・美術聚英二〇・静嘉堂鑑賞	男爵鴻池善左衛門旧蔵
2 高士観瀑図	一幅 紙本淡彩	九・八×四・二cm	静嘉堂文庫	B1	国華三七・後北条氏と東国文化・静嘉堂鑑賞・日本美術画報一五・真美大観九・東洋美術大観四・古美術大観一・美術聚英九	重美(昭和三指定)
3 伯牙鍾子期図	一幅 紙本着色	三・三×一・四尺	大倉集古館	B1	国華五四	東京、男爵山本達雄旧蔵
4 鶏頭小禽図	一幅 紙本着色	四・七×三・七cm		B1	国華五〇・集古明鑑・東山水墨画集	重美、「古画備考」の「狩野玉楽」項に「鶏冠花小禽図、紙彩、大倉氏蔵」とあり
5 廬山瀑布図	一幅 紙本	三・二×一・〇五尺		B1	中山家大岡家売立目録(昭和四・六・二五)・糟谷家売立目録(昭和八・三・三三)	
6 山水図	一幅 紙本	二・〇四×一・四六五尺	静嘉堂文庫	A B2	美術聚英九	西尾松太郎旧蔵
7 蜃気楼図	一幅 紙本淡彩	一・五×一・三尺	米国・個人	A B2	雲州余彩(下)(大正二・三)	草場家旧蔵
8 張簾図	一幅 紙本墨画	五・七×四・八cm		A B2	室町水墨画第一集	子爵福岡秀猪旧蔵、「国華」では玉楽として紹介
9 観音図	一幅 紙本			A B2	国華二五・日本画大成狩野派一	東京国立文化財研究所資料写真箱書は玉楽筆とあり
10 瓜と茄子図	一幅 紙本	二・一×二・〇cm		A B2	正木美術館出品目録三〇	加藤家旧蔵
11 茄子に虫図	一幅 紙本着色	四・二×二・六二cm	正木美術館	A B2	国華六五・室町水墨画第一集・室町美術と戦国画壇・後北条氏と東国文化	
12 山水図	一幅 紙本淡彩	五・三×四・二cm	M氏	A B3	国華六三・室町美術と戦国画壇・後北条氏と東国文化	鴻池家旧蔵
13 雪景山水図	一幅 紙本淡彩	六・五×元・五cm	N氏	A B3		

作品名	員数 形状	寸法	所蔵	印種	掲載誌	備考
14 山水図	一幅 紙本淡彩	吾・四×三・四・三 cm	ベルリン東洋美術館	A B 3	在外秘宝・ベルリン東洋美術館名品展 図録	
15 山水図	一幅 紙本淡彩	五・二×三・四・五 cm	ドラッカーコレクション	A B 3	ドラッカーコレクション水墨画名作展	一九二三年購入
16 四季耕作図	六曲一隻 紙本淡彩	一四九・二×三・四・二 cm	神奈川県立博物館	無 印	田園風俗画展・近世日本絵画の画譜絵 手本展	
17 山水図	一幅 紙本淡彩	吾・九×三・四・二 cm	米国・個人	無 印	室町美術と戦国画壇・在外秘宝	ネルソン美術館寄託、松浦家旧蔵 もと18と対幅
18 山水図	一幅 紙本淡彩	吾・九×三・四・二 cm	メトロポリタン美術館	無 印	室町美術と戦国画壇・在外秘宝	松浦家旧蔵、もと17と対幅
19 虞舜図	一幅 紙本			C B 4	狩野派大観一	中村又六旧蔵、『古画備考』の「狩野玉楽」 項に「舜耕歴山図、紙彩、中村氏蔵」とあり 中村作次郎旧蔵
20 東坡風水洞 (参考)	一幅 紙本	二・九×二・六尺		印不明	日本美術画報五一	
21 池塘夏景図 (小葵鷺図)	一幅 紙本淡彩			Bの偽印	国華三〇・狩野派大観一・日本画大成 狩野派一・美術聚英八・書画大観(乾)	子爵福岡秀猪旧蔵、江川金次郎旧蔵 「国華」では玉楽として紹介
22 山水図	一幅 紙本淡彩	二・八四×一・〇四尺		Cの偽印	有尾家売立目録(大正四)	

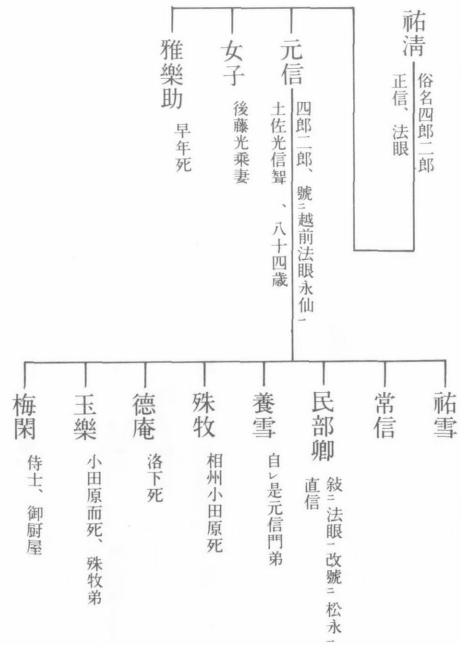
凡例

- 一 作品1～15は現在行方のわからぬものも含むが、画風、印章から宗祐の作品とみなされるもの。
- 二 作品16～18は無印ながら、画風から宗祐の作品とみなされるもの。16は小稿で紹介した神奈川県博本四季耕作図、17・18は辻惟雄氏「狩野元信」(美術研究二七一 一四頁)に元信周辺の作品として触れられ、近年では東京都庭園美術館特別展「室町美術と戦国画壇」で里帰りした。
- 三 作品19は画風面からは宗祐画の範疇に入るものだが、印章はこの作品だけにしか押されぬC印とB 4印のため、今後の検討の余地が在るもの。
- 四 20は売り立て目録に所収されたものだが、印の所在が不明で、画風面でも今一つ、宗祐画と決定できず、これも後考の余地のあるもの。
- 五 21・22は宗祐画とみなされないもの。特に21は従来から諸書で紹介があるが、印は偽印で、描法も破綻をきたすものである。

画譜関係資料

一、「丹青若木集」(一六六一)

〔狩野氏系圖〕



〔御厨屋梅閑〕

御厨屋梅閑 俗名號伯耆、相州久野之領主元庵之侍士也、學元信善丹青矣、相州氏政畫工有玉樂、能圖繪、常往于閑之許、尋窺繪事、同所樂之兄有殊牧者、圖繪所繪以樂爲上。

二、「弁玉集」(一六七二)(寛文十二年京都文榮堂刊本)

古法眼弟子

玉樂 藤原氏、小田原氏政之畫師。(印1)

賢初

金玉僊

官南、氏政畫師。(印2)

壽卜

小田原之住人。(印3)

前島宗祐小考

三、「画工便覽」(一六七二)

古法眼元信門弟

(中略)

御厨屋梅閑 名伯耆、相州久野領主元庵之侍士也、學元信善丹青。

殊牧 者相州北條氏政畫工、臻丹青、花鳥人物圖繪無士氣。

玉樂 殊牧弟、仕氏政爲畫師、畫花鳥人物、學元信風格、亦常往梅閑之

許、尋窺繪事、甚有士氣。

金玉僊 字官南、氏政畫師、常好丹青、畫人物花鳥。

玉樂門人

都部羅氏 不知其名、野州宇都宮住、學玉樂臻丹青、在士氣無活動。

三休 岩城常隆畫師、學玉樂風格、畫花鳥山水人物、佳作也、畫樣甚似古

法眼元信。

宗三 馬見谷氏、本氏佐々木氏、諱名盛氏、畫師、玉樂風格而畫花鳥山水。

四、「本朝画史」(一六九三)

狩野玉樂 相傳狩野元信之族姪也、筆法能學得元信、其秀逸而無印者、世人

多誤爲元信之筆、其所至可知矣。

宗祐 能畫山水、有馬遠夏珪之風、筆法出自祐勢乎、似元信筆稍不

優、徒有規矩耳、當時觀探幽所極之外題、玉樂筆也、其所畫山水花鳥、多

眞細着色耳。

(本朝画印) (印4) 狩野玉樂元信ノ姪ナリト、一族ナリト云フ、詳カナラズ、畫ハ上手ニテ元信ノ法ヲ守ル。

五、「扶桑名公画譜」(元祿・享保頃)

壽卜 小田原住人元信弟子。

御厨屋梅閑 名伯耆相州人久野領主元庵之侍士也、學元信善丹青、花鳥人物

佳也。

狩野玉樂 殊牧弟仕北條氏政爲畫師、而師元信能學得元信之筆法、其秀

逸而無印者世人多誤爲元信之筆其所至可<sub>レ</sub>知矣、常往<sub>二</sub>梅閑許<sub>一</sub>尋<sub>二</sub>窺畫之事<sub>一</sub>、或曰玉樂者元信之族姪也、印文有<sub>二</sub>宗祐之字<sub>一</sub>。

珠牧 仕<sub>二</sub>北條氏政<sub>一</sub>爲<sub>二</sub>畫師<sub>一</sub>能<sub>レ</sub>畫師<sub>二</sub>元信<sub>一</sub>畫<sub>二</sub>人物花鳥<sub>一</sub>無<sub>二</sub>士氣<sub>一</sub>。

馬見谷宗三 本氏佐々木氏仕<sub>二</sub>輩名盛氏<sub>一</sub>爲<sub>二</sub>畫師<sub>一</sub>、玉樂風格而畫<sub>二</sub>花鳥山水<sub>一</sub>。

狩野玉庵 玉樂裔也。

狩野自朴 玉樂子。

狩野德庵 自朴子。

狩野玉信 德庵子號<sub>二</sub>素閑<sub>一</sub>玉樂四代。

狩野清信 玉信子宮内。

狩野相信 宮内長子島之助。

狩野定信 宮内二子造酒之助。

狩野信成 宮内三子主水。

六、「続本朝画史」(一七一九)

金玉僊 號<sub>二</sub>官南<sub>一</sub>、能<sub>レ</sub>畫、北條氏政畫師。(便覽)

壽卜 或作<sub>二</sub>殊牧<sub>一</sub>、住<sub>二</sub>相州小田原<sub>一</sub>。

間宮宗三 (便覽作馬見谷)佐佐木氏族、玉樂門人、奥州會津蘆名盛氏畫師。(便覽)

(便覽)按、爲<sub>二</sub>盛氏畫師<sub>一</sub>之說未<sub>レ</sub>穩矣。

三休 奥州岩城常隆畫師、學<sub>二</sub>玉樂風格<sub>一</sub>、畫<sub>二</sub>花鳥山水人物<sub>一</sub>、佳作也、畫樣悉似<sub>二</sub>元信<sub>一</sub>。(同上)

七、「古画備考」(一八五〇) 狩野門人譜一

祐勢門人

(中略)

宗祐、能畫<sub>二</sub>山水<sub>一</sub>、有<sub>二</sub>馬遠夏珪之風<sub>一</sub>、筆法出自<sub>二</sub>祐勢<sub>一</sub>乎、似<sub>二</sub>元信<sub>一</sub>筆稍不<sub>レ</sub>優徒有<sub>二</sub>規矩<sub>一</sub>耳、當時觀<sub>二</sub>探幽<sub>一</sub>所<sub>レ</sub>極之外題、玉樂筆也、其所<sub>レ</sub>畫山水花鳥、眞細著色耳、玉樂之傳、合<sub>二</sub>七見ルベシ<sub>一</sub>、

(頭注) 前島宗祐ト印文ニアルモノ是ナリ

元信門人

狩野玉樂、相傳元信之族姪也、筆法能學<sub>二</sub>元信<sub>一</sub>、其秀逸而無<sub>レ</sub>印者、世人誤<sub>二</sub>元信筆<sub>一</sub>、其所<sub>レ</sub>至可<sub>レ</sub>知矣、畫史

〇畫<sub>二</sub>花鳥人物<sub>一</sub>、學<sub>二</sub>元信風格<sub>一</sub>、亦常往<sub>二</sub>梅閑之許<sub>一</sub>、而尋<sub>二</sub>窺畫事<sub>一</sub>、甚有<sub>二</sub>士氣<sub>一</sub>、便覽

〇氏政畫工、住<sub>二</sub>小田原<sub>一</sub>、或云、宗陳弟、或書

(頭注) 上ノ長方印ハ前嶋下ノ圓扇形印ハ宗祐ナルベシ從來此印アルモノヲ狩野家玉樂ト極メタレド全別人ナルガ如シ

(印5) 東坡望<sub>二</sub>海市<sub>一</sub>圖紙立、出<sub>二</sub>畫史<sub>一</sub>玉樂印、又右都御史ノ方印ト連ネ押モアリ

(印6)

(印7)

(補) (印8) 舜耕歷山圖、紙彩、中村氏藏、

(補) (印9) 鷄冠花小禽圖、紙彩、大倉氏藏

玉樂門人 都部羅氏、不<sub>レ</sub>知<sub>二</sub>其名<sub>一</sub>、野州宇都宮住、學<sub>二</sub>玉樂<sub>一</sub>、臻<sub>二</sub>丹青<sub>一</sub>、有<sub>二</sub>士氣<sub>一</sub>無<sub>二</sub>活動<sub>一</sub>、便覽

三休、奥州岩城常隆畫師、學<sub>二</sub>玉樂風格<sub>一</sub>、花鳥山水人物佳作也、便覽

馬見谷氏、間宮宗三、本氏佐々木氏、奥州會津、蘆名盛氏畫師、玉樂風格、而畫<sub>二</sub>花鳥山水<sub>一</sub>、便覽

政勝、畫<sub>二</sub>山茶小禽圖<sub>一</sub>、著色有<sub>二</sub>玉樂畫風<sub>一</sub>、

(印10) 永徳二似

(印11) 勝 山茶小禽圖紙立著色 玉樂風

〇古來、右都御史ト見ユル、朱字ノ方印ヲ、金玉仙ノ印トス、然ルニ根岸ノ坂昌成宗匠、寫置レタル、玉樂ノ畫ノ印此印ナリ、予從來所<sub>レ</sub>見ノ官南ノ印ニ、イツモ右都御史ノ印ト共ニ押シタルナシ、然レバ玉樂ノ畫ニ捺ナレバ、疑ラクハ玉樂ノ印ニテ、玉仙ト取違タルナルベシト、其席佐竹家臣、平野平也ト云人アリシガ云、頃日信州ヨリ古畫來ル、宗祐ト云印アリ、是誰人ナルヤト問、予答云、夫ハ團扇ノ如キ、ケ様ケ様ノ中ニ有ベシ、平也老曰、其如シ、予曰、コレ玉樂ナリ、



當御家ニモ花鳥圖アリト、平也老又曰、印ニツ押ス、方印ニテ大ク、中ノ字ヨミ難シ、子曰、ソレハ必右都御史印ニハナキ歟、少キ考ノ事アリト、于レ時宗匠本朝畫史印ノ所ヲ持出シテ、其末ヘ別段ニ、玉樂ノ畫ニ押所ノ、右都ノ印ノ寫ヲ貼置レシヲ示サル、於レ是畫考慥ニナリテ、其印玉仙ニ非ズ玉樂也(頭注・也ノ下恐、クハ脱文アラン)、コレ養雪ノ印、宗祐ノ印ニ少似タル故ナルベシ、養雪又養拙ト云、別ニ傳アリ、併セ考ベシ、于時天保十年卯月ノ事也、成徳シルス

案ルニ、成徳ノ強記精鑑、實ニ可レ稱矣、

金玉僊、號ニ官南、能畫、北條氏政畫師、或書云、玉樂子、畫史

○金玉仙官南、狩野氏、相傳元信族姪也便覽○元信晚年之弟子也、昌運筆記

(印12) 瓜茄横物

官南印梅二鶯 (印13)

(補) (印14)

狩野宗陳、或作宗珍氏政畫工云々、或書

○傳云、元信姪也、能畫山水人物花鳥、元信數令レ助其功、所レ至可レ知矣、畫史

(印15) 芙蓉小禽圖 洞齋鑑定 古法眼弟子宗陳筆、按此鑑未レ穩、

幸祐、

○著色花鳥雙幅、紙本堅物、永眞極爲玉樂所レ畫恐誤鑑カ不レ及玉樂、

本化諸師傳云、朗舜伯耆守某妻祐幸云々、聊似タル故コ、ニ記ス、

著色花鳥、永眞極玉樂 玉樂ニハ不レ足、 (印16)

壽卜、或作殊牧、住相州小田原、臻丹青、花鳥人物、圖畫無ニ士氣、便覽

○玉樂之兄、有殊牧者、圖畫以玉樂爲レ上、若木集

○備考二十一ノ上ニ、殊牧ヲ出ス可レ合考、

(中略)

梅閑、

○御厨屋梅閑、俗名伯耆、相州久野領主、元菴之侍士也、學元信、善丹青

矣、相州氏政畫工、玉樂能圖畫常往干梅閑之許、尋窺畫事、同所玉樂之兄、

有殊牧者、圖畫以玉樂爲レ上若木集

○古書付ニ、梅潤筆小田原養朴に見せ候所金子五兩程に御調にて、下直成物之由

前島宗祐小考

申候、

八、「扶桑名画伝」(二八五三)

玉信

姓は藤原、狩野氏、諱は玉信、玉樂と號す、殊牧の弟にて、元信の姓なりともいへり、印文、宗祐とあるは、もし字か、よく元信の筆法を學び得たり、其畫痕、印なきものは、世人、元信の制筆とするもの、ま、ありといへり、北條氏政或は氏康の畫工なり、永祿頃の人なるべし、

〔丹青若木集御厨屋梅閑九左云〕「玉樂」の項、前掲

〔辨玉集卷二左九二云〕「玉樂」の項、前掲

〔畫工便覽卷第五右十云〕「玉樂」の項、前掲

〔本朝畫史卷第四左八云〕「玉樂」「宗祐」の項、前掲

〔又本朝畫印卷右廿一云〕(印) 狩野玉樂、元信ノ姪ナリト、一族ナリト云フ、詳ナラズ、畫ハ上手ニテ、元信ノ法ヲ守ル、

〔扶桑名公畫譜七十五右云〕「玉樂」の項、前掲

〔畫事備考古法眼門云〕 狩野玉樂、玉樂齋、玉信、小田原北條氏康の畫師、本姓は

不レ知、元信晚年の弟子たり、畫風、古法眼に似たり、繪、古法眼よりかたく、

少しうすし、知行千石ほどを領す、

〔土佐狩野兩家系圖十四云〕 玉樂、元信門人、小田原北條氏政畫工、

提醒紀談五、丹青若木集を引て云、相模國氏政の畫工に、玉樂といふものあり、

すぐれての名人なり、然れども、常に梅閑が許に往て、繪事を尋ね問ひたりと

云、按ふに、玉樂の印文に、宗祐とあるは、もし字か、さるを、畫史に、別人と

し載せたるは、僻ことなり、其傳文を見るに、兩條ともに、其畫、元信に似たり

といひ、また探幽は、宗祐の畫に、玉樂と外題せしなどあるを味ふれば、また

く、同人なるを明けし、但下條に載る、狩野宗祐は、別人なり、混ぜべからず、

九、画師姓名冠字類抄

〔宗祐〕 画史載宗祐能畫山水有馬遠夏珪之風筆法出自祐勢乎似元信筆稍不優徒有

規矩耳當時觀探幽所極之外題玉樂筆也其画所山水花鳥多眞細著色耳

〔玉腕〕の頃

□□オシトリ (印17)

〔玉樂〕 昌運本古法眼門弟狩野玉樂、玉樂斎、玉信、小田原北條氏康の画師、本姓ハ不知、元信晩年の弟子たり、画風古法眼に似たり、絵古法眼よりかたく少しうすし、知行千石などを領す

〔本朝画史〕の引用

素川本 古法眼元信弟子狩野玉樂、氏政相州小田原住人 系譜本 元信門人玉樂小田原北條氏政画工 木村高敦本 古法眼門人、狩野、相州小田原住、狩野宗珍ノ弟トアリ、宗珍ハ北條氏直繪師

〔画工便覧〕の引用

〔弁玉集〕の引用

享和紀元六月廿二日□印有、養川院家傳の和漢集印ト題名アリ、卷物五寸五分二長丈余、此二印ノ例、楊月花鳥繪書附アリ (印18)

玉樂

行山足水翁美人見戯圖三幅対

秋冬設色紙本□氏而觀

(印20)

(印22)

(印24)

著色群虎図玉樂

山谷圖上ノ印ト下ノ印ト肉色異ナリ

(印21)

(印23)

(印25)

3

1

8

6

2-1

4

9

### 印章

7

5

2-2

10

18

14

11

15

12

21

19

16

20

17

13

24

22

25

23