

# 狩野元信 (四)

辻 惟 雄

## 第六章 作品

### ii 基準的作例の検出 (続き)

〔第三期〕 越前守、法眼時代(天文十一年)

第三期における元信の画作の記録中、最も特筆されるものは、石山本願寺における障屏画制作である。これは、第二期の終りにあたる天文八年に始まり、元信の画作の最末期と見られる天文二十二年に至る間、前後七回に及んでいる。このほかにも殿舎のための障屏画制作の記録として、天文十一年の將軍邸の襖絵制作を示唆する史料<sup>史料22</sup>、同十二年の小御所での制作<sup>史料33</sup>、同十五年の記録所襖絵の制作の記録がある<sup>史料34</sup>。さらに、金地濃彩屏風制作に関する重要な記録として、天文十年の大内義隆の注文状<sup>史料17</sup>、天文十九年の金屏風扇尽の記事がある<sup>史料42</sup>。これらによって、狩野一門の統率者としての障屏画制作を中心とした元信の精力的な作画が八十才近い最晩年まで続いたことが窺える。

この時期の狩野派の遺品はにわかにその数を増すが、その中で、最要のものとしてつぎの襖絵がある。

妙心寺靈雲院旧方丈襖絵<sup>図版9、15</sup>

靈雲院は、大休宗休(天文十八年九十六才没)が帰依者薬師寺備後守の請により亡師特芳禅傑を開祖とし、自らは第二世となって永正六年<sup>1503</sup>創立されたと伝える(妙心寺史)。無著道忠(延享元年九十二才没)の著した「正法山誌」によれば、靈雲院方丈は、もと梅尾にあつて阿伽井房(実名十無尽院)と名づけられていた建物を、大休が靈雲院に移したものである。元禄六年<sup>1693</sup>になって、この旧方丈が廃朽したので新たに方丈を建てなおしたのが現存する方丈であるが、方丈改築の際、天井板の背面に「天文十二年八月吉日、ひつめの与四郎宗次此ヲする也」の書入のあるのが発見されている。この書入は天文十二年に旧方丈の大規模な改築があつたことを物語るものである。

この新方丈の廊下続きの北西隣に書院がある。大休が住職のとき、後奈良院が靈雲院へ行幸になった折の建物で、玉座、御幸之間、次之間、侍者控室の四室からなり、初期書院造の数少い遺構とされる。建立年代は従来天文十二年とされており、これは、さきの天井板背面書入の年記を根拠にしたものであるが、藤岡通夫氏の最近の調査によると、改修

の跡があり、靈雲院創建時の建物を、後奈良院行幸に際して改築したものと推定されるに至っている。この改築が旧方丈の改築と同時期に行なわれたものとすれば、天文十二年ということになり、<sup>註17</sup>後奈良天皇の行幸もこの頃と見なされるわけである。

正法山誌によると、靈雲院旧方丈と書院には、元信が大休の許に参禅してひと夏を過した折に描いた襖絵があった。そのうち旧方丈襖絵については、「中央間は牧溪流、東南間は夏景流、東北間は玉礶様」と記されている。<sup>1023</sup>天和三年になって、破損を防ぐため、この旧方丈の襖絵をめぐりとして軸装にしたところ、靈元天皇から甘露寺を通じ見せるようにとの申入れがあった。靈雲院側は、固辞し得ず、十一月十五日、他の伝来名画と共にこれを甘露寺の許へ持参し、同月十八日、四幅<sup>(方丈中間 東障四幅)</sup>を除いて靈雲院に戻され、残りの四幅も翌貞享元年に還った。

一方、書院襖絵の方は、正法山誌によると大休隠退後、五、六十年の間、戸を閉じて入室を禁じたところ、その間に、襖絵の多くが、めぐられ盗み取られたといわれ、現在の消息については不明である。<sup>註18</sup>現在貼られている襖絵は、江戸時代の画家片山尚景の筆になるものである。<sup>註19</sup>このように正法山誌の記述に従えば、現在残っている靈雲院襖絵のめぐりは、旧方丈のものに限られることになる。

旧靈雲院方丈襖絵のめぐりは、すべて軸装となって、現在、四季花鳥図のうち四幅が靈雲院に保管されているほかは、京都国立博物館及び東京国立博物館の寄託となっている。その細目は次の通りである。(カッコ内

の題は箱に記入されている題名を示す)

- ① 四季花鳥図<sup>図版9</sup> 紙十二図(三間四枚幅八図) 四幅をのぞき京博寄託  
(松竹梅鳴鶴) 淡十二図(二間半四枚幅四図)

② 琴棋書画図<sup>図版11</sup> 紙八図(三間四枚幅四図) 東博寄託  
(浅絳山水樓閣・浅絳蘆江漁舟)

③ 溪山問奇図<sup>図版12</sup> 墨紙八図(三間四枚幅四図) 京博寄託  
(溪山問奇)

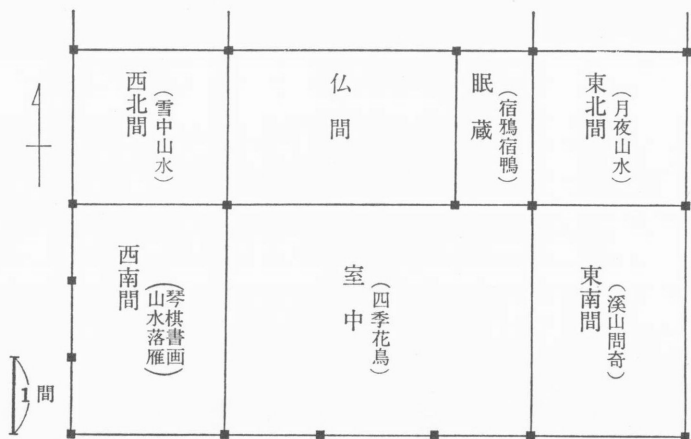
④ 月夜山水図<sup>図版13</sup> 墨紙八図(二間四枚幅) 京博寄託  
(月夜山水)

⑤ 雪中山水図<sup>図版14</sup> 墨紙八図(二間四枚幅) 京博寄託  
(雪中山水)

⑥ 山水落雁図<sup>図版10</sup> 淡紙三図(三間三枚幅) 東博寄託  
(山水落雁)

⑦ 宿鴉宿鴨図<sup>図版15</sup> 墨紙二図(二間二枚幅) 京博寄託  
(芦辺宿鴉図・芦辺宿鴨図)

旧方丈におけるこれら各図の配置について考察する場合、一応考慮せねばならないのは各軸の巻どめの貼紙の記入であるが、これは、①を室中及び西之間、②を東之間、及び西、東の番外、③を東之間、④を西之間、⑤を西之間、⑥を東之間、⑦を東之間にあてており、明らかに同一連続図柄と見られる①四季花鳥図を室中と西之間に分けたり、同様に連続図柄である②琴棋書画図の一部を東西の番外としたりするなど、解釈困難な要素が多く、又書直しが多く見られる等、原配置を知るための第一義的な資料となし難い。それに対し正法山誌にある、中央間は牧溪流、東南間は夏珪流、東北間は玉礶様という記述は、牧溪流を①四季花鳥図、夏珪流を③溪山問奇図、玉礶様を④月夜山水図にあてはめることができ、ここから、挿図2のような八間×五間の平面を持つ六室型式の方丈が想定され、⑤雪中山水図を西北間に、②琴棋書画図を西南の間に



挿図2 靈雲院旧方丈間取復原図

あてはめれば、主要な図柄の配置は成立する。残るのは、⑥山水落雁図と⑦宿鴉宿鴨図であるが、⑥については、この三図（引手跡がないところから各一間幅壁貼付のめぐりと見られる）の向って右端が、②琴棋書画図の向って左端と接続し、全体として、琴棋書画図を構成していたのではないかと示唆を、武田恒夫氏から与えられた。これは、元信画集の解説者の指摘しているところでもあり、I後述のごとく、②と⑥が手法のみならず筆者も同じと見なされる。II⑤の右端と⑥の左端との図柄が、ほぼ無理なく接続できる。III②、⑥を連続画面として見た場合の、モチーフと構図配置の完結性、といった諸点から、説得性のある推論である。問題は、実際このように連続していたとすると、方丈の西南の間の西側が壁となっていて、⑥山水落雁図三面がここに貼付けてあったと見なさざるを得なくなる点であるが、この点については建築史家の意見にまたねばならない。⑦宿鴉宿鴨図、半間幅二面は、図柄の切れ具合からして、左右に続く連続画面の一部と思われ、もと一室の襖絵であったうちの中心部が残されたものであろう。他の図柄

と比べ、この二面だけは、堅五尺五寸と、約三寸五分短い。これはおそらく軸装の際の切り縮めによるものと考えられる。大仙院方丈と同じく靈雲院旧方丈に眠蔵があったと想定すれば、この図柄はそこに落ち着く。

次に、各図の様式及び筆者についての検討を、中心となる中の間の①四季花鳥図<sup>図版</sup>十二図から試みる。

室中の、東、北、西三面に連続するこの画面の構図上の中心は、室の東北隅の水量豊かに落下する滝にあり、その下から左方へ松樹が匍匐して延び、樹上に静止する鶴と相まって左側への方向性を与える。それは、水流に雪の遠山（冬景）のひろがりを経て、西北隅の芦雁に芙蓉、雉子を配したブロック（秋景）によって中継ぎされ、更に、芦の霞む水辺の空間をへだてて、左端（西南隅）の、溪流に柳、燕、小禽、鶴を配したブロック（夏景）によって終結される。一方、滝の右下方の、岩組と土坡からは太い松樹がななめ上にS字形に屈曲して延び、白梅、竹に、鶴、鳩、鴨などの小禽、すみれ、たんぽぽが添えられて春景を形成する。松の幹の屈曲と、その枝先、水くぐりの柳の枝の方向が、右方への方向性をつくり出し、それは、鷺と鴛鴦を点在させた水辺の空間をへだてて、右端（東南隅）の岸辺の筍を交えた竹林によって終結される。

大仙院花鳥図の手法、モチーフが、元明の彩色花鳥画や馬夏系山水画のそれに由来すると見られるのに対し、靈雲院花鳥図は、水墨の手法によって（彩色は鶴の頭に臙脂が認められるのみで金泥引もない）ほとんど、牧溪の水墨花鳥図を拠りどころとしている。例えば、左端の柳の水辺に立つ鶴は、大徳寺の観音猿鶴図三幅対の鶴を原型としたもので

あるし、滝の左手に匍匐する松の樹の先端は、同じくこの三幅対の猿猴図に描かれた枯木のそれに通じる。芙蓉、柳に燕、芦雁、双鳩といったモチーフは、牧溪画とされる水墨花鳥図に原型を求め得る。右端の竹林に土坡のモチーフは、故宮博物館に伝わる伝牧溪筆花鳥、蔬果図巻の中にその原型を見出し得る（ただしすみれ、たんぽぽは大和絵系花鳥図、草花図のモチーフの転用であろう）。こうした牧溪画の粉本的役割が単にモチーフだけでなく手法の面にも関連していることは無論である。余白の効果に期待した空気遠近法的空間描出も、相阿弥画の媒介があるとはいえ、牧溪画に由来するものであることは疑えない。

この様に、靈雲院花鳥図は正法山誌の記述どおり〈牧溪流〉と見て差支えない性格を示しているのであるが、中心部の、滝と太い樹幹による構築に、水辺の空間をへだてて、対岸のブロックが呼応するというへ与次郎兵衛型〕構図型式が、大仙院花鳥図のそれを基本的に引き継いである事是指摘し得る（但し、靈雲院の場合、より横長となった画面に対応するという構図上の必要や画様の違いといった諸要因から、中心部の樹木が二本になって左右に分れ、西北隅に中継ぎのブロックが置かれており、全体として奥行きを描出が省かれて空間の二次元的展開の要素がより増しているという相違はあるが）。樹幹のS字型のカーブや、富士山型の岩組の形態的特徴が大仙院花鳥図のそれと一致することも、この点の裏付けとなる。

こうした構図形式や形態的特徴の一致が、両者の筆者の一致を判定するための十分な根拠たり得るとは言えない。馬夏様に対する牧溪様という両者の手法の依りどころの相違が筆者の異同についての判定を最終的に困難にするからである。しかしながら、靈雲院花鳥図が、伝称どお

り、又従来の一致した鑑識どおり、元信の筆になるものであることについては、実証的な根拠がある。手法的特徴から見て、疑いなく、靈雲院花鳥図と同じ頃の同一筆者の作品と見なされるN氏蔵の花鳥図屏風が、信頼できる元信の花押を画中に持っていることがそれである。更に又、靈雲院花鳥図が第三期の元信の円熟した画境を示すものであることについては、作風自体が何よりも雄弁に物語っている——例えば、部分的には左端の奔湍を描出する戦筆風の筆致にそれがよくあらわれている——のであるが、天文十七年の奥書年記ある花鳥図屏風下絵巻（後出）、元信七十四歳筆の在銘の花鳥図屏風（岡田家・後出）や同七十九歳筆の在銘の花鳥図（山田家・後出）などが、靈雲院花鳥図と同じ画題手法形式によっていることも、その間接的な裏付けとなるものだろう。

西南の間の琴棋書画図（図版11）八面は、大仙院の祖師図、太公望林和靖・西王母東方朔図と同じ手法による淡彩山水人物画である。東側四面の中央に滝と馬遠様の二本の松、岩組を置いて構図の中心とし、副次的な中心を東北隅、西北隅に配し、それらの間に水辺と遠山の開いた空間がつくられている。向って左から、琴、棋、書、画の順に配された諸人物は、その顔の向きや運動の方向によって視点の移動をさそう。そうした構図形式も又、大仙院の前記の二作品を踏襲したものであって、構図の第一の中心が、室の隅にでなく、側面の中央に置かれている点がわずかな相違である。ただし、大仙院の二作品に比べ、視点がやや後退し、全景的、パノラマ的性格が増している点は指摘できよう。この点では前記二作品中、祖師図の方により近いのだが、祖師図に見られる様な形態相互の有機的連関や、量感、動感の描出はここになく、平面分割的、静的な

形態配置はむしろ太公望、西王母図の系統をひくもので、それを細分化し、平面化し、形式化したといえるような性格を持っている。後述のように第三期における元信の楷体山水画様式の基準となる作例を見分けることはむずかしい現状なので、慎重であらねばならないが、やはり、元信ではなく、又、太公望、西王母図の筆者でもなく、それらより一世代下の、元信周辺の画人を想定した方が妥当ではあるまいか。これを画家(D)としておく。

⑥山水落雁図<sup>図版10</sup>三面は、配置のところでもふれたように、手法的特徴が、琴棋書画図と全く同じで、明らかに同一筆者によるものと見なされ、しかも、その右端の図柄が、琴棋書画図の左端とほぼ矛盾なくつながるところから、西南の間の西側壁貼付けであった可能性が強い。両図を一つづきとして見た場合、琴棋、書、画と、人物の配置に誘われて移って来た眼が、そこで、対象から幾分距離をばなし、遠景に落雁と、前景に釣人を配した、湖辺のパノラマ的光景を展望し、ついで、左端の合奏の情景に至ることになり、この合奏のモチーフ、右端の琴を侍童に持たせて道を行く高士のモチーフと呼応して、全体を、琴棋書画のテーマで統一する。琴棋書画図の琴棋の滝と溪流を春、夏の景、書画の間の雪山を冬景、落雁を秋景に見立てれば全体として四季的要素もその間に織り込まれていることになる。この山水落雁図の構成が、琴棋書画図同様、太公望林和靖・西王母東方朔図のそれを規範としていることは、水辺に糸を垂れる太公望のタイプが踏襲されていることや、林和靖の場面に見られる様な、懸崖に囲まれた平地を、奥の方へ引込ませて、画面の奥行を作り出す手法が、合奏の場面に踏襲されていることなどによって知られ

る。

琴棋書画・山水落雁図が全体的に馬遠様淺絳山水人物図といえる性格を示すのに対し、水墨のみで描かれた東南の間の③溪山問奇図<sup>図版12</sup>は、山水落雁図より更に離れた視点から、湖山の漂渺たる全景を展望した山水図であって、右から第三面に江天暮雪、第五面に遠寺晚鐘など、瀟湘八景的要素も認められるが、画面中央の前景、左側三面の橋をはさんだ中景などに見られる樹法や、遠山の描法などは夏珪画の系統に就いたものであって、正法山誌がこれを夏珪様とするのは、この意味で当を得ていよう。とはいっても、夏珪画に見られるような滋潤な墨気はこになく、形式化された線描と皴法とが狩野派の手法的特徴を示しており、その静的で細分化された画風の特徴は、琴棋書画・山水落雁図の筆者との作品の筆者との緊密なつながりを推測させるが、溪山問奇図の筆者の筆癖には、より細分化に傾きやすいティミッドで神経質な要素が運筆や点苔の打ち方などに明確にあらわされていて、琴棋書画、山水落雁図とはまた別筆と思われ、元信周辺の一人画(E)をここに想定しておく。

東北の間の④月夜山水図<sup>図版13</sup>は、正法山誌に玉潤様とある様に、玉潤の潑墨画に倣った山水図であって、右から第一―三面が山市晴嵐、五―六面が遠浦帰帆を、それぞれ有名な画軸の図様によって描いたものであることが知られ、左より第四面に洞庭秋月のテーマが描かれ、右二面の山市晴嵐的テーマの後に、江天暮雪を思わせる雪の遠山が見えるなど、瀟湘八景的テーマの組合せによって、四季山水が構成されている。月夜山水という従来からの題名は、その意味であまり適当とはいえない。この潑

墨山水図の手法的系譜としては、玉潤の八景図のほか、牧溪あるいは高彦敬の手法をよりどころとしたとされる相阿弥の潑墨八景図（大仙院）の影響が樹法などに認められるのだが、大まかな破筆点による樹葉の均一な描出や、岩や遠山の輪郭を、均一な曲線で整えようとするあたりに、狩野派の潑墨画らしい約束的性格があらわれている（遠山には多少の入墨が認められるが岩にはない）。潑墨的表現としては未熟さが感じられるが、岩や遠山のゆったりとしたフォルムとその均衡のとれた組合せ、周到でしかもたっぷりとした点の打ち方、ふくらみのある空間描出といった要素は、初期狩野派によるこの種の潑墨山水図の中で、最も基準となるものであり、雪中山水図との比較によっても、元信筆の可能性は十分に認められてよい。

西北の間の⑤雪中山水図図版14八面は、冬の西湖とおぼしき湖辺の雪景山水の中に、左から、林逋蓄鶴、孫康映雪、太宗訪趙普、王子猷訪戴安道、東坡騎驢の各故事を配した墨画である。溪山問奇図同様、離れた視点からの大観的構成であって、構図配置もほぼ溪山問奇図に準じているが、伝能阿弥筆西湖図屏風（旧井上侯爵家）にも見られるような屹立する峰巒（右より第三面）が他の山容に対しアンバランスな印象を与えるなど、溪山問奇図にくらべ、構図の全体的統一感にやや乏しい。ただし、画面空間における各部分の遠近関係は正確に描出されていて混乱はない。手法的には、相阿弥の山水図の影響が岩皴や樹法等に顕著だが、阿弥派の手法を完全にこなして、今や円熟の域にある画家の筆技がここに見られる。的確さと自由さを兼ね備えた点苔の打ち方や、ふくらみのある形態で空間を大づかみに把み取って行く立体的な視覚形式は、月夜山水図に共通

するものであり、とくに、中景の喬木の筆法には、月夜山水図に於けると同じ個人的特徴が認められる。さらにまた、雪中山水図が花鳥図と同筆者による事は、両者に共通する相阿弥風の披麻皴による皴法や、点苔の打ち方の特徴を比較することによって知られる。とくに、花鳥図の左端の溪流を描出する円熟した運筆の特徴が、そのままのかたちで東坡騎驢の橋下の溪流の描出にも見られることは、両者が同時期の同一筆であることをいっそう明確にする。そしてこれが元信の筆にほかならないことは、同様な手法的特徴を持つ、有名な瀟湘八景図図版72（東海庵）との比較によってほぼ確認できよう。

最後に残る、⑦宿鴉宿鴨図図版15二面は、遠景に雪山を、近景に雪芦と宿鴨、中景左手に梢に騒ぐ鳥をあしらった池辺の冬景であって、左右に展開する構図のうちで、まとまりの良い一部分が残されたものである。遠山の曲線的輪郭や、木立の描法など、相阿弥風の要素が強いが、池辺や遠山の点の打ち方に、他の靈雲院画に共通する狩野派の特徴があらわれている。但し、その平面的な空間構成や極度に繊細で部分的な筆致は、雪中山水図にはつながらず、溪山問奇図、ないしは琴棋書画、山水落雁図に結びつく要素が強い。元信周辺の画家(D)(E)のうちどちらかの筆である可能性が考えられる。

以上、靈雲院旧方丈襖絵についての検討をまとめると次の様になる。

①四季花鳥図、②琴棋書画図、③溪山問奇図、④月夜山水図、⑤雪中山水図、⑥山水落雁図、⑦宿鴉宿鴨図の各図を旧方丈の各室に復原配置する場合、①は室中、②は西南間、③は東南間、④は東北間、⑤は西北間に、それぞれ配置し得る。⑥は西南間の西側壁貼付として、②に連続す

る図柄を形成していた可能性が強く、⑦は仏間に隣接する眠蔵にあったと一応想定し得る。これらのいずれも、元信を中心とする狩野派の同時期の制作と見なされ、制作年代は後述の他の諸作品との比較によっても旧方丈改築の天文十二年頃と見なして差支えない。筆者については、①⑤は元信筆であることがほぼ確定的であり、④も元信筆と推定される。

②⑥は元信周辺の画家D、③は同じく周辺の画家E、⑦は、D、Eいずれかの筆と想定される。①は大仙院花鳥図において元明の院体花鳥画と馬夏系山水画のモチーフ手法の総合から新しい彩色山水花鳥図の構図形式を作り出した元信が、それを、牧溪画のモチーフ、手法に転用することによって、独自の水墨山水花鳥図の様式を生み出したことを示しているが、こうした新しいレパートリーの獲得の裏に、相阿弥の水墨画の強い影響があることは⑤④の画風の相阿弥的要素と照し合わせることもよっても確かめられる。また、②⑥③の画風は、永正以後の元信周辺画人が大仙院襖絵に見られる馬夏様山水人物図の手法・図様を規範として、それをより形式的に整備して行く方向を示している。

霊雲院方丈襖絵において、最重要な意義を持つのは、牧溪様に根ざす水墨花鳥図の新しい様式が、すでに完成されたかたちで見られるという点であるが、これと同一手法による水墨花鳥図は、多くは屏風の形式でかなりの数が残っている。そのなかから、花押、年齢書を有するものについてここで検討すると、まずとりあげられるべきは、

四季花鳥図屏風<sup>図版23・1</sup> 六曲一双 N氏

である。この作品は、元信の花押及び印を有する珍しい元信画として、

戦前の世界美術全集(平凡社版)に田中一松氏により紹介されているもので、右隻右端の土坡に二本の松樹と親子の鶴を配し、梅と、たんぼぼ、すみれが春景をあらわす。左手には、水辺の空間が拡がり、手前の梔子、対岸の煙樹が夏景をあらわす、この図柄はそのまま左隻の芦雁(秋景)に続き、左端の雪竹、雪笹、雪をかぶった枯木に溪流を配した冬景が、右端と対応する。左右両端を密にし、中間部を疎にした、このような、水辺四季花鳥図の構図形式は、伝雪舟花鳥図屏風(例えば小坂家本)のそれと共通点を持ち、伝雪舟花鳥図屏風との関連性を認めることが出来るが、水墨山水花鳥図(彩色は鶴の頭にあるのみ)としての手法的特色は、霊雲院山水花鳥図襖絵のそれと全く一致する。幾分の紙地焼けと、墨色のくすみのためか、画面がやや沈鬱で、霊雲院花鳥図に於けるような明るい空間の拡がりはないが、点苔の打ち方をはじめ、各部分を描出する運筆の特徴は、この屏風が霊雲院花鳥図の筆者と同じ画家によって、しかも極めて近い時期に描かれたことを明らかに示している。

N氏本の左隻左端下と、右隻右端下にはそれぞれ、「元信」壺印と、その下に元信の花押を持つ。元信壺印は、先述のように、タイプC印であり、花押は、加茂神社蔵神馬図、自筆書簡のそれと合致する。加えて、伝元信水墨花鳥図屏風のなかでは、最も単純、初発的な性格を全体的統一性に富んだ構成の中に示している点を考え合わせると、N氏本は元信の牧溪様山水花鳥図の基準作と見なされるべきであり、かつまた、霊雲院花鳥図襖絵の筆者を伝称通り元信筆と断定する場合の、最も有力な手がかりを提供するものであろう。

四季花鳥図屏風<sup>図版24・ナ</sup> 六曲一双 岡田菊次郎氏(佐竹侯爵家旧蔵)

は、右隻右端に土坡、松樹、梅、孔雀、小禽に溪流が配されて春景を形成し、左端の柳燕に梔子などを配した夏景と対応する。一方左隻は、左端に雪、竹に雀、椿、枯木、雪芦、一番の金鶏、叭々鳥、尾長など、賑やかなモチーフが冬景として配され、右端の芙蓉に鷺鳥、落雁を配した秋景と対応する。そして両隻通じて見るときは、N氏本同様、左右両端を密にし中間部を疎にした、水辺の山水花鳥図としての一続きの図柄となる。水墨による手法(彩色は孔雀の頭部その他にわずかにある)の特色は、N氏本のそれと全く同一であるが、岩にとまる金鶏の番や枝にとまる尾長など大仙院花鳥図に共通するモチーフも見出せ、全体として、構成、モチーフとも、より多様で、饒舌となっている。両隻にそれぞれ「狩野法眼元信筆 生年七十四」の款印と、元信壺印を有しており、これに従えば、天文十八年の元信画ということになるが、落款の書風、筆癖とも、基準例と合致せず、印も、B印に似て異なる。又画風の上でも靈雲院花鳥図や前出のN氏花鳥図屏風にくらべ、筆致に円熟とは異質の粗さがあり、元信筆とするより、その周辺画家の筆に帰した方が妥当と思われる。但し七十四才(天文十八年)という年記は制作年代を知る上での一つの目安を提供するものであろう。

岡田家本と同じく、画中に元信の年齢書を持つ他の水墨花鳥図屏風として

雪中花鳥図屏風<sup>図版25・ツ</sup> 六曲一双 山田晁氏藏

がある。六曲一双の屏風で、これも岡田家本と同じ水墨(雉子の腹に淡紅色を施し、金泥で霞を引く)の手法で水辺の山水花鳥を描いたものであるが、全体が雪景だけで統一されている点に特色がある。但し、岡田家本

のような、左右両隻通じての図柄の連続性は認められず、各モチーフの配置、呼応関係もさほど統一的でない。

この屏風の左隻左端下には「狩野法眼元信七旬有九筆」の款記と「元信」<sup>図版ツ</sup>壺印C印がある(右隻の印は後印)。一方、大正六年十月の石川家立目録、昭和四年十月の牧野子爵・観樹將軍立目録には、この屏風と同小異の片双ごとに独立した構図を持ち、手法も全く同じの姉妹作品ともいうべき「雪中花鳥図屏風」<sup>図版62</sup>六曲一双が載せられており(以下石川家本と略称)、これには「狩野法眼元信七十有九筆」の款記と「元信」壺印が、右隻右端下にあることが同目録に載る部分写真<sup>図版ネ</sup>によってわかるのだが、この款記の書風筆跡は山田家本と符号し、印もまた同じC印と見られる。ただしこれらの款記の筆跡は岡田家本のそれよりたしかに達筆ではあるものの、元信の筆跡と見なすことには問題がある。山田家本の筆致、形態に元信画らしからぬ、間のびした鈍角的な要素が見られることを考え合わせると、岡田家本の筆者とは別な元信周辺の画工がここにも想定でき<sup>註20</sup>る。元信七十九才(天文二十三年)という年齢書は、これらの屏風の制作年代を考える上で参考となる。

以上の年記ある水墨花鳥図屏風に対して、

四季花鳥図屏風<sup>図版29・レ</sup> 六曲一双、白鶴美術館藏

は、左右両隻に「狩野越前法眼元信<sup>生年七十四</sup>筆」の款記と「元信」壺印を有する金碧花鳥図屏風のまねな遺例として注目される。この屏風については、田中敏夫氏による最近の報告<sup>註21</sup>が委細を尽くしているので詳しくはこれに譲り、元信自筆の可能性、その他に関して多少の私見を加えておきたい。これまで挙げた元信の花鳥図がいずれも漢画系花鳥図といひ得



るのに対し、白鶴美術館本花鳥図は、金地金雲濃彩の手法、岩や土坡の形態や、松、竹、紅葉、桜、春草秋草、雪笹といった、四季の多彩なモチーフの混然した交響的配置などの点で、十四、五世紀の絵巻画中画や文書などからうかがえる大和絵系金地花鳥図の系統を引くものである点に最も特徴がある。だが、一方で狩野派特有の直筆による運筆が土坡や岩組の書起しの墨線にあらわれており、左右両隻連続して水辺の情景をあらわす構図法やモチーフ、樹木の形態などには、同年の年齢書ある岡田家本四季山水図屏風と密接な関係が認められ、また、岩上にとまる錦鶏などモチーフの一部には大仙院花鳥図と同じタイプのもがあり、これは明の花鳥図のモチーフの中に類型を見出し得る。

款記の筆跡については、他の年齢書きの場合と同様元信自筆とすることに疑問があるものの、「元信」壺印はB印であり、天文二十年（元信七十六才）七月に新調した箱に収っていたことを考え合わせると、天文十八年～二十年の頃に元信画として制作されたものであることは信じてよい。保存は驚くほど良好だが、後補はほとんど見当らず、<sup>註22</sup>金地金雲の面の画面に占める割合の多さも、原初のままと考えられる。ただ、この屏風を元信画と断ずるためには、鳥や樹木や花卉などの描出がやや繊細平板で、フォルムの緊張に欠ける点があることが問題として残されるのであるが、いわゆる和漢の統合による元信の新しい装飾花鳥画様式の実態をうかがい知るための資料としてこれが現在知られる最良のものであるとは言える。

こうした霊雲院花鳥図様式を持つ水墨花鳥図屏風は、いま挙げた年齢書あるもののほか後出の秋元家本、根津美術館本、聖護院本などかなり

の数が残っており、当時元信の画房において、多数制作されたことが推測されるのであるが、これに関連する興味ある資料として狩野永納家に伝わったとされる

花鳥図屏風下絵<sup>図版17</sup> 一巻 藪本莊五郎氏蔵

がある。これは、幅31cmの巻紙に五隻半分の六曲屏風の下絵を続けて墨書したもので、各隻の端にそれぞれ「元信」壺印（B印）を捺す。画題はいずれも、水辺四季花鳥図である。霊雲院花鳥図襖絵や、N氏本、岡田家本、山田家本、根津美術館本、秋元家本など、伝元信水墨花鳥図群に登場するモチーフのさまざまが、この下絵巻の各所に見られ、なかでも霊雲院花鳥図襖の中央の滝の下から左方に匍匐して延びる松の樹と全く同型の松樹や、同襖の左端の鳴鶴を裏返したものが見られるのは興味深い。但し、現存する屏風で図柄の全く同じものは見当らない。巻末に

此屏風之地彩 五雙□□云々 法眼元信筆跡也去天文十七歳 暮秋中漸之頃  
予依所望畫之秘藏之者也

重英（花押）

（別筆）元信凡七十余歳筆

と奥書きがあり、裏面の各紙継ぎにも重英の花押がある。これによると、重英なる人が天文十七年九月中旬に元信に依頼して描かせたものということになる。重英は、末田幽碩の添状に天満少輔重英とあり、花押の形式が公家風であるところから、当時北野天満宮の別当職にあった人物と一応推定されるほかに、素姓の明らかでない人物であるが、これら下絵の筆致を見るに、メモ程度の草々たる略画でありながら、練達し、円熟した大家の筆技の片鱗は充分うかがえ、前に述べたモチーフの共通性や、両隻連続した大ぶりの構成が、水墨花鳥図屏風群の中で最もN氏

本に近いこと、印がB印であることなどを参照すると、重英の奥書どおり、天文十七年の元信の筆に帰することに疑問はない。制作年時が天文十七年九月と明確なだけに、靈雲院花鳥図の制作年代を推定する上で有力な資料ともなり得るものだろう。

花鳥図について仏画、人物画の年記あるものを、年代順に検討すると、最初に挙げられるのは

釈迦三尊像<sup>図版37・ソ</sup> 一幅 禅林寺

である。縦一四m・横二m弱のかなり的大幅に描かれた水墨淡彩画で、右下隅に「狩野越前守元信六十五歳」の款記と「元信」壺印を有する。岩窟正面に端坐する釈尊と両脇侍に普賢、文殊を配するこの図様は、大徳寺総見院蔵の伝正信筆釈迦三尊一幅をまとめたものであることが渡辺一氏により指摘されている。伝正信筆三尊像が、背景の岩組の濃厚な描出などに、元画の直摸的性格を多分に留めているのに対し、伝元信筆三尊像では、形態、筆法とも、狩野派的——元信画的要素が明確に表われており、正信画と元信画との関連を検証する上での興味ある比較資料といえるが、画風そのものを見るに、筆技にたどしさが認められ、元信自筆とするには難がある。款記についても、筆跡は稚拙で元信のものとは認められず、印は不鮮明で照合し難い。結論としては元信周辺の一画工の筆に帰せられ、天文十年という制作年時にもわかに信じ難いが、元信没後にまで下るものではあるまい。

十六羅漢図<sup>図版32・ヨ</sup> 四幅 本法寺

はもと本法寺仏壇の後壁に貼ってあったものが、各縦約一m一五、横一m七五の四画面に分割され、掛幅となっているもので、合計すると、も

と縦二m三〇、横三m五〇の大画面であったことになる。軸裏に「功德院日通」の款記と印があるところから、天文法華の乱以後一条戻橋にあった同寺に描かれてあったものが、天正十五年に秀吉の命で現地に移転した際、日通によってめぐりとされたものと推定できる。山中の瀑布の傍に十六羅漢を集めた珍しい図様で、ほかに、画面上方に岩窟中に坐禅する老人(維摩か)と、雲煙から上半身をのぞかせ宝剣を奉持する韋駄天らしき人物が描かれる。岩や樹木や瀑布など、山水のモチーフは、靈雲院花鳥図と同じ牧溪風の手法によっており、人物の衣紋を描出する線は、大仙院祖師図のそれにくらべ、筆の当りが、目立たなくなり、均一な性格を持つリズムカルで曲線的なものになっている。構成の骨格は右手に落下する巨大な瀑布にあり、滝壺の波頭や風に翻る羅漢の衣紋の描写と相まって、画面に豪放な活動感を与える。「羅漢遊戯図」と元信画集に標題にされているように、図中の羅漢は、どれも茶目つきある目付きをして、動作はすこぶる躍動的である。同様な動的性格は、樹木や雲煙の描写にも共通しており、総じて、靈雲院やN氏の花鳥図様式のパロック化と言い得るような性格がこの作品には認められる。

画面左下隅に「狩野法眼元信<sup>七十</sup>五歳」の款記とその下に「元信」壺印がある。印は磨滅して検討出来ないが、款記は、これまでとりあげた作品には見られない、肉太で堂々とした青蓮院流の書風によっており、画と同一人物が制作時に書いたものと見なされるが、元信の筆跡とは断じがたない。但し、元信七十五歳(天文十九年)という年記は、天文法華の乱以後、禁教状態にあった法華宗の寺院再建が許可されたのが、天文十七年頃<sup>註23</sup>とされるから、恐らく一条戻橋に堂宇が再建された時期に当ると思わ

れる。こうした、款記の面もあわせ考えると、この作品は、元信七十五才の時（天文十九年）の制作と推定されるが、この時点での、元信自筆と見なすには、画風があまりにも、活力的で粗放にすぎ、元信周辺の（恐らく壮年の）画家の制作に帰せざるを得ない。しかしながら、これだけの大画面に、永徳画の先駆ともいふべき動的な表現をなし得た画家の存在は注目される。

商山四皓・竹林七賢図屏風 図版30・ム

紙本墨画 六曲一双 東京国立博物館

は、六曲一双屏風の右隻に、滝のほとりに隠棲する四老人を描き、左隻に、水辺の竹林に遊ぶ七賢を配したもので、「狩野法眼元信七十七歳書之」の落款と元信印を両隻両端に有し、従来〃元信の一試金石として見るべきものであり、又幾多の遺作中でも屈指の優品<sup>註24</sup>とされて来たものであるが、款記の書風はかなり自然な運筆を示しているものの、元信の筆跡とは必ずしも断定できず、印はC印に似て印文不確かであり、標準印とはなし難い。構図形式及び山水描法は、さきあげた水墨の溪辺山水花鳥図屏風群のそれと同じであり、鳥や花のモチーフに代って、梁楷様の大ぶりの人物が配されたものと見ることも出来る。したがって、N氏本花鳥図屏風や雲雲院花鳥図襖絵との比較が、この屏風の筆者判定の上で有効となるのであるが、この場合、ちょうど本法寺十六羅漢図におけると同様な特徴——雲雲院花鳥図様式のパロック化ともいえるような大まかな性格——が指摘でき、とくにそれは岩組の大斧劈皴や、滝壺の波などの大づかみで粗放な筆致に著しく認められる。梁楷様の人物の衣紋の描出の、永徳や友松のそれを連想させるような均一で、自律的な

性格や、左隻右端と右隻左端との曖昧な図柄の続き具合や、印章など考慮に入れると、本法寺十六羅漢図や岡田家本花鳥図屏風などと同様、ここにも元信周辺の一別筆を想定すべきであろう。

橋弁慶図額 図版33・ラ 巖島神社

は、加茂神社の神馬図額より一まわり大きい一对の絵額であって、両図続けての五条橋の左方に牛若、右方に弁慶を配する図柄となっている。それぞれに「奉懸巖島 御宝前」「天文式拾一年<sup>壬子</sup>三月吉日泉州堺住人綾井九郎左衛門尉定友」の記入がある。弁慶図の左下隅に狩野□と款記され、牛若図の右下隅にもおぼろげに、「狩野」と判読できる款記があるが、これらは、「巖島絵馬鑑」では〈狩野筆〉となっている。画面は、両図とも損傷が著るしいが、人物の形態把握に独得の歪みが認められ、それは稚拙さに通じるものでもある。弁慶図の「狩野」の款記が、前出の十六羅漢図の款記と同タイプのたっぷりとした青蓮院流で描かれていることを、考え合わせると、これは、天文二十一年（元信七十七才）あたりの時点における、元信工房の制作を意味するものであろう。

三祖図 図版34 （旧松平子爵家） （未見）

は、天文戊申孟夏下浣（天文十七年四月下旬）の古嶽宗旦の賛がある点で特に注目される作品である。没する二ヶ月前にあたるこの筆蹟は、大仙院に伝わる宗旦の遺偈<sup>（大徳寺名）</sup>と比較して、同筆と認められる。また、図中に捺す元信印は、標準のC印である。図は、樹下に坐禪する達磨の、左方に臨済を、右方に徳山を配したもので、養徳院に伝わる伝蛇足筆三祖図三幅対が粉本となつていてと思われ。これが元信筆であるかどうにかについては、晩年期の元信の人物図の代表例と見なされる後出の浄瓶

賜倒図と比較した場合、稚拙味につながるような、まるみのある寸づまりな人物の形態や、衣紋の均一な性格を持つ描線などの点で、同筆とすることに若干の疑問が生じなくもないが、同じ宗旦の賛がある、釈迦達磨臨濟像<sup>図版36</sup>（聚光院未見）の繊細さにくらべ、三祖図の方には、大仙院祖師図襖絵に通じるような、直截的な力強さが認められるようでもあり、衣紋の描線などには、清涼寺縁起の画中人物のそれと共通する要素もあるようで、元信筆の可能性もあながち否定できない。いずれにせよ、この問題については、原物による検討を待たねばなるまい。

冷香齋図<sup>図版35</sup>（小西家）は、気づくのが遅れて未調査であるが、第四回名宝展図録（大阪市立博物館）に、精細な全図及び部分の図版が載せられているのによると、かつて東明老禪が明応三年月翁周鏡、文亀元年景徐周麟にそれぞれ着賛を請い愛蔵していた冷香齋画軸が焼失した。これを惜しんだ惟高妙安が賛文を旧文書中に搜索し、画家に命じて図を描かせ、図上に両賛文の写しと、その下に本図成立の顛末などを記した長文の賛を加えたもので、天文十三年六月の年記がある。賛文中に画工の名は記していないが、図は伝周文詩画軸の構図形式を踏襲しながらも、筆法において、元信風真体山水図のすぐれた一典型を示し、筆者が元信派の有力画人であることを示す。元信印はA印に似る。ただし、元信の筆とするには筆法いささか細心にすぎるとも思われ、松菜あたりの筆になる可能性も考慮に入れるべきであろう。

ほかに、図録類に載る画賛ある元信画として、大林宗套（大徳寺九十一世、永禄十一年没）の賛ある瀑布山水図<sup>図版27</sup>（旧浅見家）、<sup>註25</sup> 懶驢宗器（大徳寺八十九世、天文二年没）の賛ある香巖擊竹図<sup>図版28</sup>（村山家）がそれぞれ元信印を捺

すが、両者とも元信筆とするには、筆致穏弱にすぎるとも見受けられる。

#### 二尊院縁起<sup>図版31</sup>（二尊院縁起） 上下二巻

については、続群書類従巻七百九十に、元禄年間に副本から写したという詞書全文が載せられ、その冒頭に「外題者、後奈良院宸翰。初段二段者、伏見入道貞敦筆。自三段終迄 称名院公條筆。畫図者、狩野法眼元信」という端書があり、この端書が扶桑名画伝の元信の項にも引用されている。また考古畫譜巻九にも「二尊院縁起二巻、畫、狩野元信。詞筆者未詳、嵯峨二尊院藏」とあり、同書は、東京国立博物館にある天保十一年の晴川院による模本についてもふれてあるが、二尊院に伝わる原本（現在大阪市立美術館に寄託）については、これまで図版による紹介の例を見ないようである。この原本について調査したところの要点を記すると、奥書はなく、表紙は後補であるが、外題は当初の字と思われ、その書風は、伝称通り後奈良院の筆蹟に似通っている。詞もまた伝称通り第一、二段とそれ以後とで筆蹟を異にしており、前者が伏見宮貞敦親王の、後者が三条西公條の筆蹟であることについても、その可能性は認められてよい。<sup>註26</sup> この絵巻の制作年代については、第十二、十三段に、「去永正十八年卯月上旬に奇瑞あり」、これを機縁に本堂修造が成ったとあり、最終段にあたる第十四段には「當院建立已後卅箇年に及しかば……」とあるところから、天文二十年をへだたらない時期の制作と推定でき、この年代は以上のような、外題及び詞の筆者の生存年代と矛盾しない。しかしながら、筆者を元信とすることについては、制作年代の上から、矛盾はないとしても、作風の上から見て疑問がある。この絵巻は、手法的

には清涼寺縁起のそれを継承するものでありながら、濃密な裝飾性を示す清涼寺縁起に対し、彩色と金泥による被覆も、より薄目となっており、土坡や岩石の漢画風描写も、ここではあまり目立たず、人物の姿体、表情にも動きが少なく、全体として、より繊細、温和な大和絵的作風となっている。こうした相違は同一筆者の年代的推移の跡と見るより、より柔和な体質を持つ他の画家の筆と見る方が妥当と思われるのである。清涼寺縁起の手法に影響されながら、より土佐派的という点でこの絵巻は、土佐光茂筆柔実寺縁起(天文元年)<sup>1523</sup>に共通する要素を持つが、土佐派の筆ではなく、やはり元信周辺の狩野派画人の筆によるものであることは、土坡や樹木の描法や、のちの狩野派風俗画につながる人物の描法の特徴によって知られ、それが、狩野松榮の作風に、通じるものであることも指摘できる。仮定の域を出ないが、松榮の若描きである可能性を、一応提起しておきたい。

以上で、第一次の検討を終え、つぎに、第二次の、元信印のみを捺す作品、もしくは、無款印の伝元信画についての検討に移る。

元信の作品中、漢画的手法によるものを、画様別に分類すると、山水描法が馬遠夏珪様、牧溪様、玉澗様の三種に、かなり明瞭に分けられることは、これまでの作品検討によっても知られる。これを近世における画体の概念にあてはめると、馬遠夏珪様が真、牧溪様が行、玉澗様が草に、それぞれ該当する。ここでは、元信画、伝元信画をまずそうした真行草の画体別に大別し、おのおのの中で画題別に扱う方法をとる。

#### a 真体画

#### 狩野 元信 四

真体山水図としてまずとりあげられるのは

山水図押絵貼屏風<sup>図版44</sup> 絹本墨画 旧毛利公爵家蔵

山水図屏風<sup>図版45・p</sup> 紙本淡彩金泥引 村山長孝氏蔵

である。旧毛利家本真山水図屏風は、現在所在不明で、図録(元信画集、真美大観<sup>註27</sup>)による以外にないが、四季草花図をモチーフとする古様な金地濃彩六曲一双屏風の各扇に、絹本墨画の四季山水図十二枚を貼付けたもので、各図にB印を捺す。夏珪様—というより孫君沢に代表されるような元明における夏珪様の形式化されたもの—の筆様と、瀟湘八景図の図様との、巧みな混成によっているが、理詰めの構成と謹直な筆法が特徴的である。

村山家本山水図屏風は、紙本淡彩金泥引の六曲一双屏風であるが、一隻は左下隅に元信印<sup>図版p</sup>(B印)を捺し、他の一隻は無印であり、両隻は明らかに別筆であって、無印の隻は桃山時代の後補と見なされ、ここで検討の対象となるのは、印のある隻である<sup>図版45・b</sup>。これは、もと一対で四季山水図をなしていたものの右隻で、湖辺の春夏の景が、旧毛利家本真山水図と全く同一の、馬遠夏珪様の堅実な筆法で描かれており、均衝を強く意識した構図の知的、合理的性格も同質であり、印も毛利家本と同じBタイプであって、この両作品が、同じ画家の近接した時期の作品であることは多分に推測できる。そしてまた、この両作品の作風に共通する形式的硬直さが、元信周辺画家の作風に見られる形式的硬直さとは質を異にしていて、むしろ馬夏様(を形式化した元明画)の直摸に由来するものである点も指摘できる。この両作品の筆法が中国画の直摸的要素を脱して、狩野派の筆法としての、よりコンヴェンショナルな性格なものへと進む

過程で、それ自体としての自律性と自由を獲得し、より生彩のある表現へと進んだものが、大仙院祖師図、花鳥図襖絵の山水表現であると見ることが出来る。こうした点から、旧毛利家本真山水図屏風及び村山家本真山水図屏風は、大仙院襖絵制作に先行する年代に描かれた元信の作品と考えられ、馬夏様式の形式的な整備により、元信の真山水図様式がつくり出される、その過程を示すものとして注目されるのである。ほかに、元信の真山水図として、旧伊達伯爵家蔵山水図(元信画集、真美大観5)がある。これは幅三尺余の比較的小品の横幅に、細緻な手法で描かれたもので、明晰に秩序立てられた緊密堅固な構築は、第二期において完成されたと思われる元信の真山水画様式の一典型を示すものと推察されるが、現所在不明なのは惜しまれる。印はA印である。これら元信の真山水様式の標準例にくらべ、旧松方公爵家蔵四季山水図屏風(サンフランシスコ個人蔵)も同様に堅固な構築を示すが、形態、筆致にやや形式化された硬さと感覚の粗さが認められ、国華435号での解説が、長吉筆に擬しているのは当を得ないにしても、元信様式に忠実な周辺画家による真山水図のすぐれた典型例には相違ない。同じく国華606号に載せられている四季山水図屏風(布施充造氏)が、これと同一図柄によっていることは、元信の真山水図様式が、周辺画家によりさらに類型化されてゆく実例として興味深い。

秋冬山水図屏風(前田育徳会)は、四季山水図屏風六曲一双のうち左隻と思われ、緊密な構成を示す。筆法は図版で見ると限り前出の旧松方家本四季山水図屏風に酷似し、同筆の可能性が考えられる。

無款の山水図双幅(旧松浦伯爵家)は、やはり元信派による楷体山水図の一好例である。

真体山水に、楼閣や草庵を配し、琴棋書画、観瀑、養蚕耕織、猿曳などの情景をこれに組合せた、楼閣山水図あるいは山水人物図の系統としては、金地院に伝わる楼閣山水図が掛軸画として著名であるが、この種の画題を扱ったものには屏風が多く、藪本荘五郎氏蔵楼閣山水図六曲一双、岡崎国臣氏蔵楼閣山水図六曲一隻、旧杉浦三郎兵衛氏蔵琴棋書画六曲一隻、旧徳川侯爵家蔵琴棋書画六曲一双、藪本荘五郎氏蔵琴棋書画六曲一双、旧浅野侯爵家蔵囲棋観瀑図六曲一双、旧松方公爵家蔵山水人物屏風六曲一双、根津美術館蔵養蚕機織図六曲一双、旧井上侯爵家蔵蚕織図屏風六曲一双、根津美術館蔵猿曳図六曲一隻などがあり、掛軸としては旧伊達伯爵家蔵伯牙弹琴図一幅、旧真田男爵家蔵琴棋書画双幅などが挙げられる。

楼閣山水図(金地院)は、池辺の左端前面が大きな岩で埋められ、その後、宝形造の屋根を持つ建物が描かれ、建物の中には読書する人、右方を眺望する人の姿が見える。右方は、水辺の拡がりに芦鴨が描かれ、雲霞の間に、木立と、遠山の頂がのぞく——こうした図様による横長の画軸(竪七八・三cm、横一三一・〇cm)であるが、右端から約一八cmは後補であり、他の部分にも補筆が多い。但し、非常に精巧な補筆であるため識別しにくい。左下隅の印はC印に近いようであるが、不鮮明で確認できない。この作品は、元信の秀作として従来定評のあるものであり、たしかに幽邃な画趣は認められてよいが、これを、元信画に擬するためには、画家の視覚のあまりにも繊細で、部分的、平面的なところが指摘され(たとえば、池辺の芦鴨の描出にそれが見られる)、こうした要素において、元信画と断定することには問題が残る。天文年間の元信派の作品中、密

度の高い佳作と見る方が妥当ではあるまいか。

岡崎家本楼閣山水図<sup>図版40</sup>屏風(紙本淡彩金泥引(東京国立博物館寄託))は、もと六曲一双屏風の右隻が残ったものであろう。画面中央に、金地院楼閣山水図のそれと同型の単層宝形造の屋根を持つ池畔の建物と、中で画を楽しむ二人の高士が描かれ、その前を左斜に樹木が延びる。遠景の木立と、雲霞の間にのぞく山容、あるいは建物の右手の多角的な岩など、この屏風と金地院本との図様の親近さは明瞭であるが、筆法はこちらの方が金地院本より粗い。これも、元信の真体様式が元信派によって形式化された一例と見るべきであろうが、その中では最もすぐれた部類に属する。

藪本家本楼閣山水図<sup>図版47</sup>屏風六曲一双は、湖辺の四季山水に楼閣を配した淡彩画で、左隻左端の冬景には、金地院楼閣山水図と同じ、宝形造の屋根を持つ建物が描かれている。この建物は伝周文筆四季山水図屏風(東京国立博物館)にも見られるものであって、手法的特徴をも併せ考えると、これらは、伝孫君沢筆楼閣山水図双幅(根津美術館)に代表されるような、孫君沢筆と伝える明画の楼閣山水図に密接な関連を持つと思われる。とくに、金地院本、及びこの藪本家本においては、関連はより直接的である。藪本家は、その特徴ある多角形的形態や、描線の硬さ、モチーフ、構成の饒舌さ、感覚の粗さといった要素から、これも元信派の筆に帰せられるべきであろうが、君沢画、伝君沢画のような、馬珪様式の形式化を指向する元明画と、元信の真山水様式との親密なつながりを知る上で、の好資料を提供するものといえる。

藪本莊五郎氏蔵琴棋書画図屏風<sup>図版54</sup>もまた、元信周辺画人による真山水人物図の図様、手法の類型化の一典型と見るべきであろう。

根津美術館蔵養蚕機織図屏風<sup>図版52</sup>は、両隻通じての四季山水の景觀に、例の伝梁楷筆耕織図巻のうちの養蚕機織の全場面をはめ込んだもので、淡彩の配色法は、霊雲院琴棋書画・山水落雁図襖のそれと一致し、そのみならず、元信の楷体山水図様式を平面化、形式化したその様式的特徴の全般にわたって、琴棋書画・山水落雁図襖と区別できないほどの一致点を持ち、恐らくこれと同一筆者の同じころの作品と考えられる。

伝元信之信合作琴棋書画図屏風<sup>図版50</sup>(京都国立博物館寄託)は、両隻それぞれ筆者を異にする六曲一双屏風で、右隻に元信印、左隻に印文不明の壺印を捺すが、いずれも元信派画人によるものであろう。人物の着衣などの濃彩と、金泥引の多用に特色がある。

他の未見の真体の楼閣山水人物図・山水人物図——さきあげた、旧杉浦家本、旧徳川侯爵家本、旧浅野公爵家本、旧松方公爵家本など——についても、図版により判断する限りでは、元信様式の形式化・類型化としての要素を、それぞれの様態において含んでいる点、おおむね、元信周辺様式と解釈すべきもののように思われるが、元信のこの種の真体山水人物図の標準的作例が未確定な現状では、元信真筆がこの中に含まれる可能性はなお保留されるべきであろう。

楷体による淡彩山水図の一分野として、横幅の奔湍図<sup>図版66・カ</sup>(旧秋元子爵家、大和文華館)<sup>図版67・ト</sup>奔湍図(山本達雄氏)瀑布図<sup>図版80</sup>(旧秋元子爵家)がある。大和文華館本は、秋元子爵家から原三溪翁に渡った名品として知られるもので、智積院に伝わる横幅の滝図(伝王摩詰筆)に相似する近景構図をとり、画面左手から右方向へ水量豊かな小瀑布と奔流を描く。緊密な構成と水流や皴を描出する堅実な筆法を特色とするが、これを大仙院祖師図襖の瀑

布の描写と比較すれば、手法的には全く同じ特徴を持つものの、大和文華館本には、形式的整備とそれに伴う表現の規格化の要素が指摘され、これを元信の第三期における楷體様式の基準と見るか、それとも周辺による様式化の一例と見るかは微妙な問題である。印はC印に最も似るが同印ではない。山本家本は、画面中央を、大和文華館本とは逆に左方に向って落ちる小瀑布と、立ち騒ぐ波頭を描いている。細分化された画面構成や、生硬な描線の性格に、形式化の要素がより強くあらわれているようであり、元信画とするには問題を残すが、印がC印と判断されることは、この画家と元信との近い関係を示唆する。

旧秋元子爵家蔵瀑布図は、戦前は元信の大滝として有名なものであったというが、現所蔵は不明で、元信画集二に載る図版によるほかはない。竪一六五cm、横八七cmという大幅の淡彩画で、垂直に落下する滝と滝壺の描法は、大仙院花鳥図襖の瀑布のそれに近似しているが、形態の形式的整備への強い志向の点で、同じ秋元子爵家の蔵品であった前出の大和文華館蔵奔湍図と共通性を持つようである。常信縮図(東京国立博物館)の中にこの大幅の写しと思われる一図があり、当時すでに軸装であったことも示すが、無款であることや、図様や寸法より見て、恐らく当初は襖絵であったものの一部であろう。これから類推すると、大和文華館本も、あるいは、もと襖の一部を巧みに裁断したものかも知れない。旧秋元家蔵のこの両図は、靈雲院琴棋書画・山水落雁図襖と様式的に最も緊密なつながりを持つように思われるが、一方で前出の旧毛利家蔵山水図押絵貼屏風のなかには、旧秋元家蔵大滝と酷似した滝が描かれているのにも注目してよい。

なおこの旧秋元子爵家本瀑布図(竪幅)の図様に、芸阿弥筆観瀑図につながる要素があることについて田中一松氏の論文<sup>註8</sup>中に指摘がある事もつけ加えておきたい。同氏のこの論文にはこのほか、芸阿弥の観瀑図の系譜につながる元信筆観瀑図の二例が紹介しており、元信と阿弥派との作風上の関連を考察する上での材料を提供する。

元信周辺、ないしは元信より後の世代の筆に帰せられる楷體山水図・山水人物図はこれまで挙げたのみに留まらないが、列挙する煩を避け、残されたなかから興味ある作品として、元信印を持つ

山水図三幅対<sup>図版60</sup>(旧徳川公爵家)

を挙げておく。図版による判定であるが、三幅に捺されている印は、標準印に該当せず、筆者が、元信より後の世代に属することは、画風からも明らかである。しかしながら、注目されるのは、速度ある到直な筆線で形態を要約的に把握して行く、動的性格に富んだこの特徴ある筆法や、形態的特徴が、聚光院琴棋書画図襖のそれに共通しているように見られる点であって、元信様式から永徳様式への移行を考察する場合、無視できない作品であろう。山水図双幅<sup>図版59</sup>(旧住友)は、筆法これに酷似し、恐らく同筆と思われる。

真体の花鳥図・山水花鳥図の遺品としては

四季花鳥図屏風二曲一双<sup>図版77</sup>(旧松平伯爵家、大聖家、紙本着色金泥引)

がまずあげられる。両隻それぞれの両端に、引手あとが認められるところから、もと襖絵の一部と思われる無款の屏風で、古法眼筆と探幽の紙中極にあるように、様式的特徴において、大仙院花鳥図襖絵に関連づけられるものであるが、筆線や形態のコンヴェンショナルな性格は、やは



り大仙院花鳥図様式の形式化の一例と解され、元信以後の世代に属するものである。ただ、この作品は、色彩の保存が特に秀れ、大和絵的といつてよいような細やかな配色が、多用された金泥の効果と相まって、豊かな色彩性を示している点に特色があり、又、画中に描かれた水禽・小禽の、金泥による毛描も併せた丹念な描出や、水浴びする小禽などの姿のナイーヴな把え方には、この画家の大和絵の素養が反映しているように思われる。次にあげる南禅寺大方丈の素地金泥引花鳥図群よりは年代が遡ると思われるが、手法、画趣とも極めて近い関係にある点が注目されてよいだろう。

南禅寺大方丈襖絵のなかで、柳の間、鶴の間、鳴滝の間の三室は、古法眼筆と「都林泉名勝図会」にある。事実、大方丈襖絵のなかで、素地金泥引グループに属する鶴の間の、松に鶴図襖四面、図版68芦雁水禽図襖四面、鶏頭に鴛鴦・桐図襖及び舞良戸貼付四面、枇杷に鶏図舞良戸貼付二面、麝香の間の李に小禽図襖四面、竹に鶴図襖四面、柳に錦鶏図襖四面は、一見して大仙院花鳥図襖を連想させるような、きびしく硬い、古様な作風を示しており、鶴や、芦雁や松樹などのタイプも、元信画と極めて近いところに位置づけられる（たとえば、竹に鶴図中の雛と、N氏本四季花鳥図屏風中の鶴の雛との比較）。こうした点から素地金泥引グループの諸作品を、元信周辺の画人の筆に帰する見解註29が生じるのであるが、大仙院花鳥図に代表される元信の真体花鳥図にくらべ、素地金泥グループの花鳥図には、画面空間の細分化・平面化、形態や筆線の規格化といった傾向が認められる。こうした要素は、さきあげた、旧松平伯爵家本四季花鳥図屏風の場合と同じく、元信の晩年期より、更に年代を下げた時点にお

ける元信様式の継承と解した方が妥当に思われるのであって、現在の大方丈襖絵が、天正十四年ころに建てられた、正親町院御所のそれである可能性が山根有三氏により提出されていることなどを考え合せ、天正年間の狩野派の制作と推定したい。註30ほかに、未見であるが、小林文七氏旧蔵の溪流双鶴図屏風図版57（紙本着色、六曲一隻）は図版で見ると、右方の松樹の樹法が、靈雲院琴棋書画図襖のそれと全く同一であり、左方の溪辺には堅固な重層的構成が見られ、元信の第三期における山水表現を検討する上で見逃せない作品である。

真体の小画面作品に移ると、元信印を捺す小画面の真体着色花鳥図としては、国華一一三号及び同一九八号に合せて五図が載る上野家蔵の花鳥図小画面幅図版70があり、もと画冊であったものの一部と推定される。花鳥図及び草蟲が画材となっており、手法的に大仙院花鳥図と密接な関係を示すが、印は標準印ではなく、元信画房の制作になるものだろう。ほかにこの種のものとして戸袋のめぐりと思われる絹地着色の林檎鼠図図版56（根津美術館）などがある。大仙院花鳥図と、画題、手法とも、更に興味ある関連性を示す小画面作品として、「扇形絵鑑」と箱書のある伝元信筆花鳥人物扇面図版64（東京国立博物館）がある。雲引の地紙に描かれた彩色画で、全三十図あり、うち十二図は、二十四孝を、他の二十八図は、花鳥・草蟲・草花を画題としている。元信印によく似たタイプの壺印が捺してあったようだが削られていて判読できない。しかしながら、この画家が元信と極めて近い距離にあることは、花鳥扇面画中のモチーフ（桃の枝にとまるイソコ、岩上の番の金鶏鳥、番の雉子など）のタイプによっても知られるし、扇面にモチーフを大づかみに、しかも堅固な構成によって配置する構図

方式も、大仙院花鳥図襖のそれと同じである。こうした特徴は、この扇面画冊の制作年代が、天文よりむしろ永正、大永年間に遡り得る可能性を示唆するものであるが、大仙院花鳥図あるいは祖師図・耕作図の花鳥・人物の描法にくらべると、形態、筆法に、若干、鈍化された要素は否定できず、大仙院襖絵制作から幾分下った年代における一周辺の画筆と見るべきであろう。

ほかに、団扇形山水図の、真体による極めて謹直緻密な作風のものとして、長春閣鑑賞に載る、無款の伝元信筆団扇形山水図図版78がある。

#### b、行体画

行体山水図の分野では、妙心寺東海庵所蔵の瀟湘八景図図版72が最も著名である。遠帆帰帆と山市晴嵐、平沙落雁と洞庭秋月、遠寺晚鐘と漁村夕照、瀟湘夜雨と江天暮雪をそれぞれ組合せて四幅にまとめた墨画で、各図にタイプA印を捺す。箱書に「此圖全四幅妙心寺靈雲院之什物狩野元信所畫真蹟無疑者也、寛文甲辰之秋」とある。この作品において、印象的なのは、岩皴や樹木、水辺、遠山などモチーフを多様に描き分ける、的確な筆技の冴えであり、大気を描出する墨調の微妙さであり、安定したフォルムで画面を緻密堅実に構築しながら、しかもそこに、詩情を深潜させ得る画家の感性の豊かさである。これらの特質は、靈雲院花鳥図襖絵や同雪景山水図襖絵で見られたものと全く同質であって、特に、八景中の江天暮雪の部分の筆致の特徴は、靈雲院雪景山水図のそれと明らかに同筆を認めさせる。これらの観点から、瀟湘八景図四幅は、従来の評価どおり、元信の行体山水図の最も標準的作風を示すものと結論され、同時に、靈雲院雪景山水図を元信筆と判定する上での有力な資料とも見な

し得る。箱書から、当初靈雲院の什物であったことが知られるが、制作年代も、靈雲院方丈画制作に前後する、越前守時代と考えてよいだろう。

山水図屏風六曲一双図版76 旧酒井伯爵家・元信画集所載

は、両隻連続する画面の中央に春秋の光景を展開させ、右端に溪辺の夏景を、左端に冬景を配した元信四季山水図形式の典型を、水墨による行体の手法で描いたもので、図版からうかがわれる筆致の特徴は、東海庵瀟湘八景図や靈雲院雪景山水図襖と同じく、完成された元信の牧溪―相阿弥様のそれを示しており（印のタイプはよくわからない）、これも恐らく元信の行体四季山水図屏風の標準的な作例と見なされ、所在不明なのが惜しまれる。

旧井上侯爵家蔵西湖図図版96・77（石川県立美術館）は、横軸の淡彩画で、印はBタイプに属する。不定形なフォルムで輪郭づけた山容を分散的に配置し、斧劈皴でこまかく肉付けをした、いわば真体画と行体画の中間のような、元信画としては例外的な手法によっている点の特徴であるが、これは、秋月筆と推定される伝雪舟筆西湖図（旧島山家、現石川県立美術館）のような雪舟派系の西湖図を粉本としたことによるのかもしれない。但し、この作品の局部的な空間構成、とくに、中央上部の山陵と樓閣の不自然な扱いや、規格化された硬い筆法などの点は、元信画と見なすことに疑問を感じさせる。

これと同じ西湖を画題とした伝元信画として、真珠庵通遷院書院の北東の間にはめられた水墨西湖図襖図版12八面がある。通遷院の襖絵は、如意庵から移されたものと伝えられるが、画面に残る改装の跡や「宝山誌鈔」「都林泉名所図会」や「紫野大徳寺明細記」などの記述註31によって、この

ことが裏付けられ、如意庵にあったとき、後述の東南の間の濃墨山水図図版113襖八面と共に、元信筆と見なされていたこともわかる。

北東の間の西湖図襖八面は、石川県立美術館本西湖図の図様に四季的要素を加えてより広潤に展開させたような構成を持つが、筆法はより柔かく、行体的要素を増しており、伝能阿弥筆西湖図屏風(旧井上侯爵家)

のような阿弥派の西湖図障屏画とのつながりを想定させる。筆致の特徴は、土居次義氏の指摘註31のごとく、これまであげた、元信の行体山水の標準的作例に極めて近いが、均一化された筆法と、局部的、平面的な視覚

形式は、これを元信筆とするより周辺作と見る事を妥当にする。なお「宝山誌鈔」「都林泉名勝図会」などは、如意庵のほか大徳寺塔頭には松

源院、興臨院、瑞峯院などに伝元信の襖絵があったことを記録註32する。図版73

ほかに、図録類からの判断では、旧大久保子爵家の山水図三幅対が、図版83細緻な筆致と、東海庵瀟湘八景図に通じる緊密な構成を示し、もと襖の

一部と思われる旧島津公爵家の松滝図は、飛沫の動的な描出などに元信図版82筆に近い要素を認めさせる。赤星家旧蔵の山水図は、行体と草体との中

間的要素を持つものとして留意されてよい。

行体の山水人物図、人物図としては、これも現所在不明なのが残念であるが、赤星家旧蔵の豊干・寒山拾得図図版75双幅が最も注目される。山中の

豊干及び寒山拾得を、一双の横幅に向い合わせた構成であるが、元信画集の解説が「神品」と絶讃するように、岩皴を描出する披麻皴や点苔、

点叢の特徴は、靈雲院花鳥図などに通じる元信の筆癖を示しながら、しかも、靈雲院花鳥図におけるほど様式化されない、微妙な運筆の変化を

示す。人物の花の描線や表情も同様であって、元信画として解釈できる

要素を持ちながら、その形式化されない柔軟な描線や、深奥な表現内容

は、他の元信の人物画に比をみないものであることが、図版からも容易に推察できる。印は標準印ではなく、一見元信画とは見えないほど古様な要素をとどめた作風ではあるが、靈雲院襖絵制作に先行する第二期の

元信画に位置づけることが一応可能と思われ、牧溪画など、宋元の水墨画の研鑽から元信の行体山水人物図の様式が完成する前の段階で、この

ような傑出した作品が生れたと解釈しておく。図版74

浄瓶踢倒図(竜安寺)は、もと壁貼付のめぐりと思われる、縦一五六cm横二七〇・五cmの無款の大画面墨画であって、樹木などに補墨はある

が、主要部分に入墨はあまり認められない。唐の懐海禪師が、のちに彼の法嗣となった靈祐禪師に、浄瓶を地に置いて公案を設けると、靈祐は

その瓶を蹴倒して悠然として去ったという故事を画題としたものだが、図版74厳しい顔付きで画面から去る靈祐と、あつけにとられた表情でこれを見

送る懐海ら三人の組合せに、情景の劇的緊張を高めるための配慮が行きとどいており、この種の禅機画にありがちな表現の晦渋さはなく、平明

な説明的描写となっている点は注目されてよい。このすぐれた禅機図の筆者が元信にほかならぬことは、人物描写を大仙院祖師図襖のそれと比較

すること、岩や土坡、樹木などの描法を靈雲院花鳥図のそれと比較することによって推定でき、それらがすでに元信の行体山水人物図の様式

になり切っていると看做すから推して、靈雲院襖絵に近い、第三期の元信画と見たい。

竜安寺には、同じく行体の手法による無款の中普化、左猪頭、右蜆子図版94図三幅対がある。これも、もと襖もしくは壁貼付の部分三幅対に仕立

てたものと考えられる。速度の速い、肉太の当りの強い筆線によって衣文を描出し、図様は大づかみ、かつ簡潔で、粗放な力強さがある。浄瓶踢倒と同時期の制作と考えることもできるが、筆線の性質の約束化された度合から見て、元信より一世代後の画家によるものであろう。

蝦蟇鉄拐図二曲屏風図版95(ブライス氏)は、後出の老松遊禽図二曲屏風と共に一雙をなすもので、両者の樹木や岩石の描法の類似から推して、恐らくも同じ建物の二室の襖絵の一部ずつをこのように仕立てたものと考えられる。但し老松遊禽図の方が、後述のようにそのすぐれた筆致の特徴から、元信筆と見なされるのに対し、蝦蟇鉄拐図は、これにくらべ、筆法、形態と共にやや安定を欠き、別の周辺の画家によるものであろう。

ほかに、図録類に載る行体山水人物図屏風としては、旧末松子爵家蔵の群仙図八曲一雙屏風図版104が検討をまつものと思われ、註33また旧松井子爵家蔵の山水人物図図版92にも、人物の衣文や岩皴の柔滑な描出において、さきの豊干図・寒山拾得図に共通する特徴が認められる。前田侯爵家大正十四年五月売立目録に載る二十四孝図屏風六曲一雙は、元信周辺作であろうが、二十四孝を画題とした古狩野屏風の遺例として注目される。

山水表現を欠く、道釈人物のみの墨画については、真行の画体の区別に困難を生じるが、一応ここでまとめて扱う。鉄拐図図版93(旧青山子爵家)は、東海庵瀟湘八景図と同じA印を捺すところから、第三期の元信画の可能性が考えられるもので、顔輝様の肥瘦屈折に富んだ筆線の、様式化された適用に特色がある。ほかに図録類から元信筆の可能性が指摘されるものとしては、旧松方伯爵家の達磨大師渡江図図版97があり、また旧小出子爵家

の琴高仙人普化和尚など図版105五対幅は、直截的で生動感に富んだ表現に特色があり、元信の晩年様式の次世代によるバロック化のすぐれた例と解釈すべきであろう(印は標準印ではない)。

次に、行体の山水花鳥、走獣の類に移ると、前出の蝦蟇鉄拐図二曲屏風と共に一雙をなす老松遊禽図二曲屏風図版95(ブライス氏)は、もと障壁画の主要部分と思われる。老松のもとに椿、小禽、溪流を配した図柄であるが、樹幹や土坡の点苔の打ちかたから、奔流を描出する筆風の、微妙な柔軟さを持つ筆線に至るまで靈雲院花鳥図襖と全く同じ特徴を示している。靈雲院襖絵とほぼ同じ頃の元信の円熟した筆技を示すものであることを想定させる。

シアトル美術館にある旧団男爵家蔵の松樹小禽図図版88は、最初本能寺にあり、後に妙満寺に移ったものと伝えられ、註34画面のサイズ及び図様から推して、恐らくもと障壁画のめぐりではないかと考えられる。これも、靈雲院花鳥図襖やN氏本四季花鳥図屏風に似通った第三期の元信行体画の特徴を備えているものようである。旧秋元子爵家の群雁図屏風は、六曲一雙の連続画面の中間に芦の生える水面の拡がり置き、左端に柳、右端に松を対置させ、鴨、小禽をそれに配する図柄で、戦前には元信の代表作の一つと評価されていたものようであるが、事実、図版での比較によっても、雁や下草の描法など、N氏本花鳥図屏風と一致することが推察され、恐らく第三期の元信画であろう。

根津美術館蔵四季花鳥図屏風六曲一雙は、墨画(雉子の頬にのみ彩淡を施す)金泥引(泥引に多少後補あり)の手法によるもので、左隻左端の、柳に喬木、雉子、椿、牡丹、小禽などを配した溪辺の情景と、右隻右端の、

石組に松樹、梅、孔雀、叭々鳥、つりがね草、たんぽぽ、小禽を配した  
溪辺の情景とが対置され、その間に、例のごとく、芦の生える水辺の景  
観に、雁の呼応、鴨、鷺などを配し、左手には、雪の遠山も見えるなど、  
四季の風物の配置は、混然としているが、構図の点では、岡田家本など  
より、むしろ落着いたバランスが認められ、筆致にもまた、岡田家本の  
ような粗剛さがなく、靈雲院花鳥図に通じる柔軟な要素を示している。  
但し、この作品を天文期の元信画と異ならせている点は、右隻右端の岩  
組に集約されて見られるような、一種のたどしさを伴った筆致で描  
出された独特な不定形のフォルムであって、これは松栄画の特徴に通じ  
るものであり、この点や、元信の天文期行体様式を、穏やかでナイーブ  
な感覚で受けとめているような全体の画風の特徴などから推すと、松栄  
の初期作である可能性が強いように思われる。両隻に捺された元信印は  
A印と認められる。

図版91

聖護院藏花鳥図屏風（墨画六曲一双、無款）は、左隅に柳、瀑布、右  
方に水辺の茅屋に小禽を配した簡素な道具立てによる左隻と、松、梅、  
溪流、孔雀、柳に燕などのにぎやかな組合せによる右隻とから成るが、  
別な屏風の片双ずつを組合せたものである。左隻は右隻に比し保存悪  
く、上端に3cm幅の補紙あり、画風には、通遷院の西湖図襖に通じるよ  
うな繊細さ、端正さが認められる。左隻はこれに対し、強い墨調、粗い  
筆致によるもので、明らかに別筆であり、松樹のフォルムの弧線の組合  
せによる整理などに、独特の癖を示す。両隻とも元信周辺画であろう  
が、左隻が、天文期の可能性を持つのに対し、右隻はいくぶん年代的に  
下るかもしれない。

図版98  
ほかに図録によって注目されるものとして、雪竹図屏風二曲一双（旧本  
氏）は枯淡な筆致に、晩年の元信筆の可能性を予測させる。

図版99  
ベルリン日本古美術展図録に載る元信印四季花鳥図屏風（旧三井高陽氏）  
は、左隻に水量豊かな瀑布を、右隻は、水くぐりの梅を配した、聚光院  
花鳥図襖に通じる力強い構成と表現を持つ元信周辺画家の秀作と見受け  
られるが（印のタイプは不明）、惜しくも戦災焼失したとのことである。

図版98  
原三溪氏旧蔵の無款の伝元信筆花鳥図屏風（松風閣蔵品展覧図録86に鷺鳥）は、左  
隻に枯柳に鷺、右隻に溪流に松、叭々鳥と、モチーフ、構成とも単純化  
された大づかみな性格を持ち、柳、松の力動感に富んだ樹法、とくにそ  
の根元の描写の特徴などには、聚光院花鳥図のそれと驚くほどの一致が  
見られ、永徳の初期の作風を考察する上で見逃せない作品であろう。

図版84  
旧赤星家の雲竜図は、竪四尺六寸五分というから、かなりの大幅であ  
って、竪長の画面に昇竜の全姿を、重厚な構成と周到な墨調の布置によ  
り描出したものと見られ、室町時代の雲竜図を通じ、恐らく屈指のもの  
であろうが、竜の表情には、元信画らしい平俗な明るさが認められる。  
印はB印のようである。

行体の水鳥に道釈人物を組合せた三幅対形式のものとしては、釈迦禽  
鳥図三幅対（東京国立博物館）がA印に酷似した印を左右の禽鳥図に捺す  
図版111  
点一応注目される（中幅の釈迦像の印はA印に似るが異印）が、三幅とも元  
信画とするには、やや筆法の不確実さと、描出内容の稀薄さを感じさせ  
る。ほかに、図録類に載るものとして、東洋美術家宝集所載の中布袋、  
左右蓮に鷺・燕図、図版114元信画集三所載の中三聖吸酸、左枇杷栗鼠、右栗鳥  
図、図版102などが一応注目される。蓮に鷺・燕図は、これと酷似した図柄の伝

相阿弥画があるところから、この種の没骨花鳥図における元信画と相阿弥画との密接な関係を示唆する。三聖吸酸図は伝雅楽助筆三酸図（東京国立博物館）との比較材料としての意義をももつ。

### c 草体画

草体山水図としては、真珠庵通遷院書院の東南の間にはめられた潑墨山水図襖図版13八面がまずあげられる。前出の、同書院北東の間の西湖図襖絵と共に元信筆と伝えられるもので、事実、霊雲院月夜山水図の各部分を組合せて再構成したような図様によっているが、月夜山水図が、前述のごとく元信の草体画の遺品中もつとも基準的なものと見なされるのに対し、この潑墨山水図には、筆法の形式的整備と、それに伴う画面空間の平板化の要素が認められ、これも、西湖図同様、天文期の元信周辺画に帰せられるべきであり、西湖図とは同筆と思われる。

その他、図録類からとりあげられる潑墨山水図幅としては、西洞清賞所載の夏山瀑布図図版106が月夜山水図に近い特徴を示し、また、旧赤星家の山水図図版82は、行体と草体とのいわば中間といえるような手法によった構成的作風を示している。昭和十五年五月の鴻池男爵家売立目録に載る波横物、水戸徳川家并護国寺十一月目録に載る波岸図など、元信筆の伝称ある波岸図は、等伯画説にも出て来る玉潤の波の図の図様をうかがい知る上での一資料たり得るものであろう。後出の南禅寺扇面画群中にもこれと似た図様の波岸図がいくつか見受けられる。

以上のような、行草真の分類から外れる、風俗画的画材を扱った元信派の作品をここでとりあげると、まず最近京都国立博物館での古絵図展に出陳された、絹本着色の大幅「富士参宮曼茶羅」図版15（静岡浅間神社）があ

る。二尊院縁起のそれとよく似たすやり霞の多用と、濃彩の手法による、重厚細密な性格が、民画的な稚拙なもの多いこの種の参宮曼茶羅の中では際立っており、樹木などに漢画的筆癖が見られる点や、歩くポーズなど人物描写の特徴が、二尊院縁起のそれに多くの共通点を持っている点などにおいて、天文末年、ないしはそれをあまりへだたらない時期の元信派の本格的な製作と見なされる。画面右下隅の元信壺印は絹目の崩れのため、標準印かどうかはよくわからない。いずれにせよ、この作品は、元信派の手がけたレパートリーの幅広さを示すものである。

武田恒夫氏によって紹介された円光寺蔵京洛月次風俗扇流図六曲一隻図版107に貼られている元信印を捺す風俗扇面二十三面については、室町末期の狩野派系画師によるものという武田氏の推定註35どおり、天文末〜元龜あたりの元信派による風俗図扇面の秀れた遺例と見なされる。元信印はA印に酷似するが同印と断定し得るに至らない。人物描写の特徴に上杉家本のそれに接近した要素が認められるのは興味深い。

洛中洛外図展に出陳された、吉川観方氏蔵の洛中洛外図帖（二十四図）は、各図に元信印を捺すが標準印ではない。画風に上杉家本より古拙な要素があること、筆者に松栄の可能性の濃いことが武田恒夫氏によって指摘註36されている。

伝元信筆繫馬図屏風六曲一双図版116（東京国立博物館）は漢画的筆線で描起された重厚な樹法、皴法を示し、その和漢混交的手法の特色において、秀頼筆高雄観楓図屏風に共通する。厩舎の左右に配された花鳥図的モチーフは、さきの白鶴美術館本四季花鳥図屏風の系列につながる。元信筆の伝称は信じられないが、高雄観楓図と同じく、少くとも十六世紀中葉を

下らない時期における、狩野派風俗画の一遺品と思われ、おそらくその原本にあたるものは元信の代に成立していたであろう。

最後に、元信印を捺す扇面雑画貼交屏風についてここでまとめておく  
と、第一にとりあげられるべきは、南禅寺に伝わる扇面貼交屏風六曲八  
隻である。これに関する研究は、さきに源豊宗氏、渡辺一氏らによる  
紹介、研究<sup>註37</sup>があるが、最近の武田恒夫氏による綿密な調査<sup>註38</sup>によって、画  
題、手法、印章、賛者にわたる全容を知り得るに至った。これによる  
と、全部で二百四十面におよぶ扇面画の年代は、永正、大永ころから慶  
長、元和にかけての長い期間にわたるものであることが着賛の五山僧の  
没年<sup>註39</sup>から知られ、画題、手法の点では、和漢両様の複雑多彩な混交が見  
られるが、画中に捺された印は、元信、直信、元秀、信俊、信正、清信、  
戲墨、玄也と、狩野派系画家の印にほぼ限られ、手法的特徴からも、殆  
んど狩野派系の作品と見なされる。なかに、元信在世中の時期にあたる  
制作であることが、着賛から知られるものが十二図あり、他の作品の多  
くの手法にも、これらと同時期的な要素を見出せることから推して、  
南禅寺蔵の扇面画群は、永正から天文・永禄のころにかけての、元信を  
中心とした工房の扇面画制作の実態を知る上での貴重な資料を提供する  
ものと考えてよい。この扇面画群の内容、性格については、国華872号誌  
上での武田氏の論考以上に掘り下げる余地はここにはないが、ただ同誌に  
掲載された元信印もしくはそれとおぼしき印を捺した二十図近くについ  
て、若干気づかれた点を指摘すると、瀑布図<sup>図版108</sup>（国華872号の分類番号236、以下  
同様）の印は東海庵瀟湘八景図に捺されていると同じA印のようであり、  
柳鴨図<sup>163</sup>の印もこれと同印と見られる。女仙図<sup>166</sup>の印は、標準B印

に非常に近く、恐らく同印であろう。老子渡関図<sup>211</sup>もこれと同じ印の  
ようである。三教図<sup>51</sup>・三酸図<sup>61</sup>・三教図<sup>71</sup>・蕪青図<sup>188</sup>に捺されてあ  
る同印は、標準印ではないが、元信派の頻用した一印として登録される  
べきだろう。牧童吹笛図<sup>20</sup>の印文不明とされる白文壺印は、既述の東  
溪宗牧賛達磨像に捺してある白文元信壺印と同印である。こうした元信  
印に関する検討は、それらを後捺、もしくは標準とはなしたがたいとする  
見解に異論を提供するものであって、少くとも、南禅寺扇面画中には元  
信と同時代の狩野派によるものが多くの割合を占めていることは否定し  
がたく、なかでも、A印を捺す瀑布図<sup>236</sup>のごときは、武田氏も指摘さ  
れたような渋帯のない筆描による明快な描出に、元信筆の可能性を、充  
分認めることができよう。

探幽、安信が土佐・狩野の両派の作と鑑定している笹間家蔵扇面画帖  
の扇面六十図については、さきに檜崎氏による全図の紹介、検討がある。<sup>註40</sup>  
この方は、横川景三<sup>1493</sup>（明応2没）天隠竜沢<sup>1490</sup>（明応9没）蘭坡景菴<sup>1491</sup>（文亀元没）  
らの着賛から推して、明応以前の室町中期にまで遡るものがかかり含ま  
れている点が注目され<sup>48・52・26</sup>など）、その種のものはおおむね土佐  
筆と鑑定されているが、漢画系画家の筆になる可能性も保留されるべ  
きだろう。探幽・安信が正信、元信、之信、真笑、松栄、永徳に擬して  
いる作品については、それぞれの鑑定の可否は別として、それらが室町  
末から桃山にかけての狩野派の筆によるものであるとは、おおむね信じ  
てよく、画中に捺された元信、直信、秀頼、戲墨、州信、俊信、政長な  
どの印もそれを裏付ける。そしてそれらのなかには、雪嶺永瑾<sup>1527</sup>（天文六  
年没）の賛ある山水図<sup>1527</sup>（国華875号の分類番号25・鑑定松栄筆）のように、永正

から天文にかけてのころの狩野派の製作になるものが、かなり含まれているようであって、この点、南禅寺扇面画群と同様な資料的価値を持つものとして、さらに精細な調査を必要とする。但し、元信印を捺す山水図(23)については、印形A印に酷似するが同印と断ずるに至らず、画風を元信筆とするには粗さが目立ち、元信以後の世代によるものだろう。

ほかに、東京芸術大学蔵山水図扇面は金箔地の上に胡粉で团扇形を四つ設けその上に山水図を墨画したもので、すぐれた筆致を示すが、元信印はBタイプに似てやや異なる。売立目録に載るものとしては、井上・小林家売立(昭和十一年十一月)に載る扇面貼交屏風六曲一双には、やはりA印に酷似する元信印を捺した扇面が含まれていたようである。

以上で元信画、伝元信画の検討を一応終えるわけであるが、その結果として選出された、元信画の基準作、もしくはそれに準ずると推定されるものをここでひとまず列挙しておく、次のようになる。このリストは暫定的なものであって、今後の研究により追加訂正されねばならぬ。

〔楷体画〕

\*印は未見

- \* 山水図押絵貼屏風 六曲一双 旧毛利公爵家
- 山水図屏風 六曲一双 村山家
- 四季花鳥図襖 八面 大仙院
- 祖師図襖 六面 東京国立博物館(旧大仙院)
- \* 山水図 一幅 旧伊達伯爵家
- 瀑布図扇面 一図 南禅寺

〔行体画〕

- 四季花鳥図襖 十二面 靈雲院
- 四季花鳥図屏風 六曲一双 N氏
- 花鳥図屏風下絵 一卷 藪本家
- \* 老松遊禽図屏風 二曲一隻 プライス氏
- \* 群雁図屏風 六曲一双 旧秋元子爵家
- 雪中山水図襖 八面 靈雲院
- 瀟湘八景図 四幅 東海庵
- \* 山水図屏風 六曲一双 旧酒井伯爵家
- \* 豊干寒山拾得図 双幅 旧赤星家
- 浄瓶踢倒図 一幅 竜安寺

〔草体画〕

- 月夜山水図襖 八面 靈雲院

〔その他〕

- 細川澄元像 一幅 細川家
- 神馬図額 一對 室津賀茂神社
- 清凉寺縁起 六卷 清凉寺
- \* 酒伝童子絵巻 三卷 旧池田侯爵家

註

17 藤岡氏によれば、書院の主室の天井裏から天文十二年の墨書銘が出ている(同氏『書院』創元社昭和四十四年刊参照)。

18 正法山誌によれば、盗まれた書院の古法眼画は、転々としたのち相国寺大通院の所蔵に帰したことになるが、大通院には現在それに当るものがないとのことである。



- 19 土居次義「片山尚景のこと」茶道雜誌三二ノ四参照。
- 20 ただし、石川家本を目録図版で見たところでは、こちらの方が、画風がより岡田家本に近いようである。
- 21 田中敏夫「白鶴美術館蔵 狩野元信在銘 四季花鳥図屏風」(美術史七十号)
- 22 ヲ足なおりの屏風の異名の由来である雉子の脚の墨線も、他の部分とアンバランスに鮮明ではあるが、必ずしも後補と断定できない。
- 23 岩波講座『日本歴史(中世3)』二六五〜二六六頁参照。
- 24 相見香雨「商山四皓、竹林七賢図解説」(『世界美術全集・別巻3』平凡社昭和五年)
- 25 旧団男爵家蔵「輞隱元信」印山水図(第二回名宝展図録所載)はこの賛を除いた同一図柄である。
- 26 この絵巻を収める箱蓋裏には、比較的最近の筆蹟で、次のように記されている。  
外題 後奈良院御宸筆  
文段 伏見貞敦親王  
同 三條西公條公  
絵 土佐光信公
- 27 田中一松氏は戦後間もなくのころ、この屏風を、品川の毛利家倉庫で見られたとの事であるから、戦災にあわず現在もどこかに秘蔵されているのであろう。
- 28 田中一松「室町時代における観瀑図の系譜」(同氏『日本絵画史論集』所収)
- 29 源豊宗氏は、「古美術」(甲南大学古美術研究会昭和三十年二月刊)のなかの「南禅寺方丈の襖絵」において、この泥引淡彩画グループを元信時代に引上げるべきとする。土居次義氏は、これら泥引の花鳥図の筆者について、元信の画系に属し、彼より世代の若い画家の筆と推定する——同氏『障壁画』(昭和四十一年至文章刊)参照。
- 30 山根有三「南禅寺本坊障壁画に関する従来の研究とその問題点」(国華902)。この山根氏による正親町院御所移建説については、藤岡通夫氏が、清涼殿移建説の立場から反論している(同氏「南禅寺大方丈再考」近世建築史論集・昭和四十四年中央公論美術出版刊参照)。
- 31 「宝山誌鈔」如意庵の条に「応安年中建之、今及三百五十年、応仁兵燹、泉南祖溪宗臨再造、絵中ノ間墨絵山水古法眼袒那ノ間墨絵西湖之図同」とある。(都林

狩野元信(四)

- 泉名勝図会)の如意庵の条にも「客殿中之間 墨画山水、狩野古法眼筆、檀那ノ間 墨画西湖ノ図 同筆」とある。また「紫野大徳寺明細記」(文化八年)の如意庵の条には「中之間墨絵山水、古法眼筆、北四枚探幽斎筆、袒那ノ間、墨絵西湖之図(朱字で真珠庵通遷院ニ移ル、明治初年也と書入れあり)、古法眼筆、南四枚探幽斎筆」とある。
- 31 土居次義「大徳寺真珠庵に於ける伝元信の襖絵について」史迹と美術四二
- 32 「宝山誌鈔」
- 松源院 文明年中建之今及二百三十七年絵中ノ間墨絵花鳥古法眼、礼ノ間墨絵山水小栗宗丹
- 興臨院 天文年中建之今及百八十七年能州畠山左衛門佐義綱号興臨院建之、中ノ間墨絵山水古法眼、礼ノ間彩色花鳥麝香猫同、袒那ノ間彩色遊筆同
- 瑞峯院 天文年中建之今及百七十七年、大友左衛門督義鎮号瑞峯院建之、中ノ間墨絵七賢四皓古法眼、礼ノ間彩色花鳥狩野松榮、袒那ノ間薄彩色堅田ノツ土佐光信。
- 仏殿天井ノ天人古法眼、本尊ノ後張付ノ画友松筆、同後門十六羅漢古法眼
- 〔都林泉名勝図会〕
- 松源院 客殿中間 墨画花鳥 古法眼筆  
礼ノ間 墨画山水 周文筆
- 興臨院 旧客殿中之間 相阿弥筆  
礼ノ間 宗律
- 永禄十二年ノ冬以三大用松源一為二院一客殿ハ古への大用也
- 興臨院 天文年中能州畠山左衛門佐義綱建立  
法号興臨院天文十四年七月十二日卒
- 客殿中ノ間 墨画山水 古法眼筆
- 礼ノ間 彩色花鳥 同筆  
麝香猫
- 檀那ノ間 彩色 土佐光信筆
- 瑞峯院 天文二年大友左衛門ノ督義鎮建立
- 客殿中ノ間 墨画七賢四皓 古法眼筆  
巢父許由
- 礼ノ間 薄彩色花鳥 松榮直信筆
- 檀那ノ間 彩色堅田図 土佐光信筆

- 33 東京国立博物館狩野家摸本中に、これと全く同一図柄が、元信の襖絵の摸写として見出せる。この作品は、その原本の襖絵を八曲一双屏風に改装したものである。ただし摸本について見る限りでは、原本は元信周辺作と思われる。
- 34 JAPANESE ART in the SEATTLE MUSEUM, 1960 解説参照。
- 35 武田恒夫「京洛風俗扇面流屏風」(国華889号)
- 36 京都国立博物館編『洛中洛外図』昭和41年・角川書房
- 37 源豊宗「南禅寺扇面屏風に就いて」南禅寺藏花鳥扇面画集所載、渡辺一「南禅寺藏扇面貼交屏風」美術研究66号。
- 38 武田恒夫「南禅寺藏扇面貼交屏風について」国華872号。
- 39 ただし、ここで必要なのは、着賛の僧の筆蹟および印の鑑定であるが、これについては後考にまつことにして、ここでは一応真蹟とする立場を前提とした。
- 40 檜崎宗重「笹間家藏扇面貼交画帖について」国華845号。



38



39



40

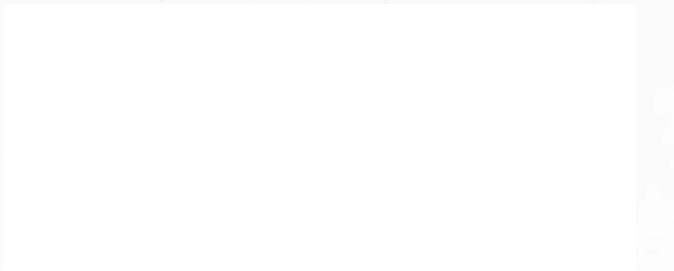


42 (a, b)

41



43



44 (f, g, h, i, j)

45 (b)

46 (b)

47 (b)

二八



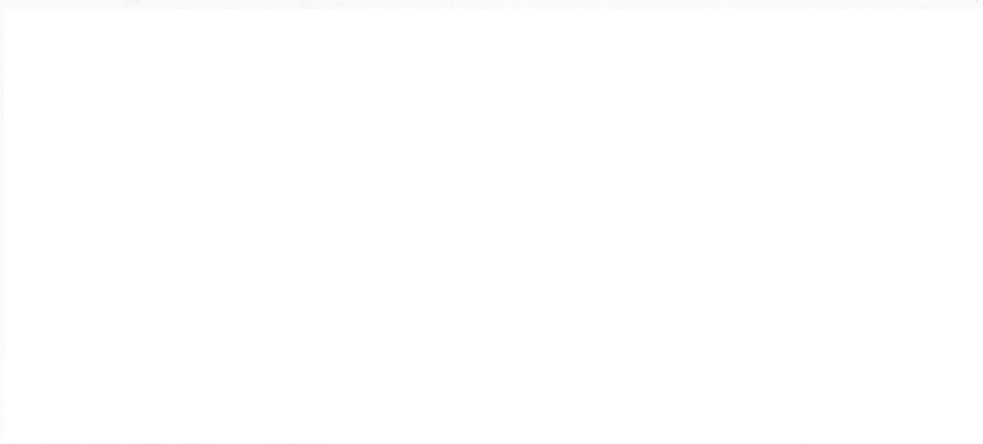
44 (a, b, c, d, e)



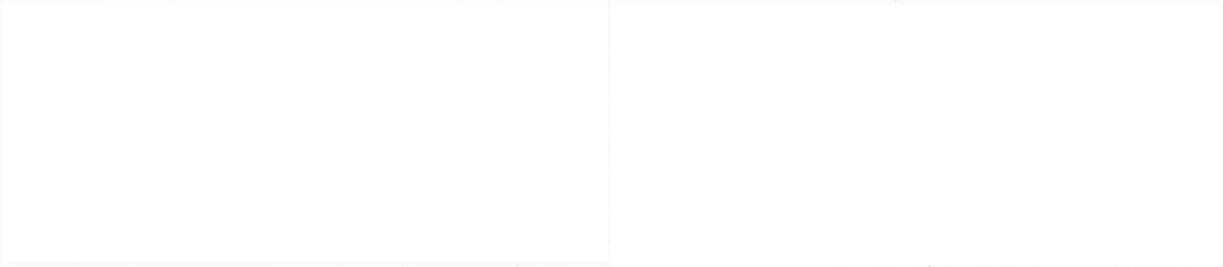
45 (a)



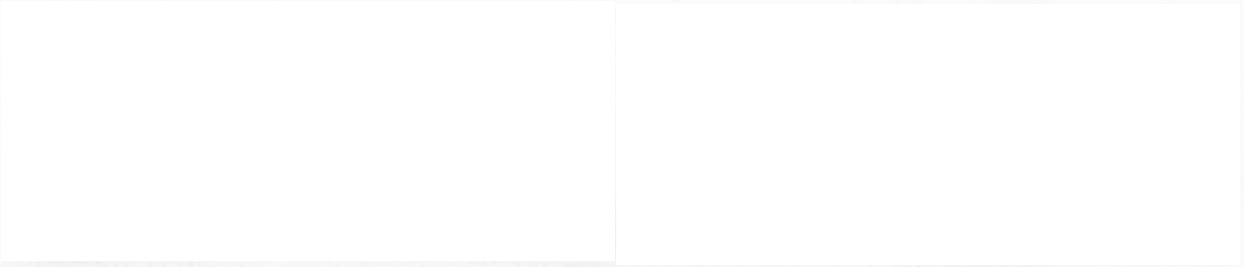
46 (a)



47 (a)



53 (a, b)



54 (a, b)



55

56 ↗



57



58 (a, b)



52 (b)



48 (a, b)



49 (a, b)



50 (a, b)



51 (a, b)



52 (a)

69

65

70

66

71  
(a)

67

68

71  
(b)



◀ 59  
(a, b)

60 ▶  
(a, b, c)

61 (a, b) 第2段  
62 (a, b) 第3段

63

64 (a, b)



77 (a, b)



78



83 ▶



81



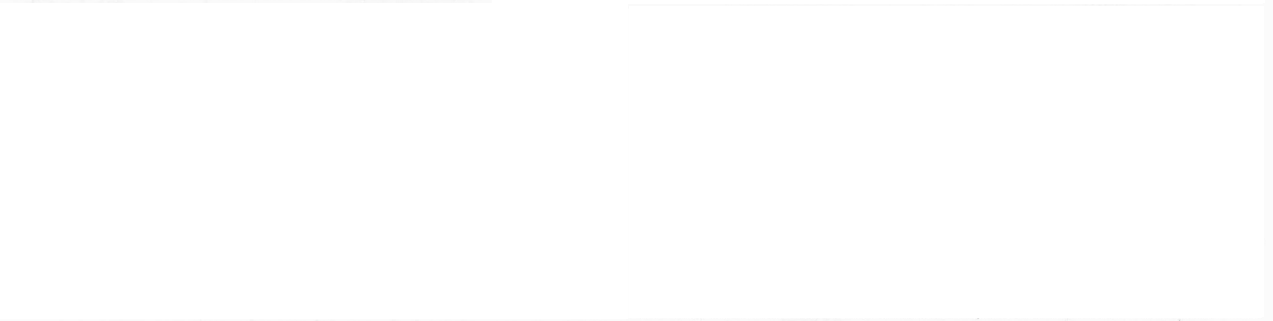
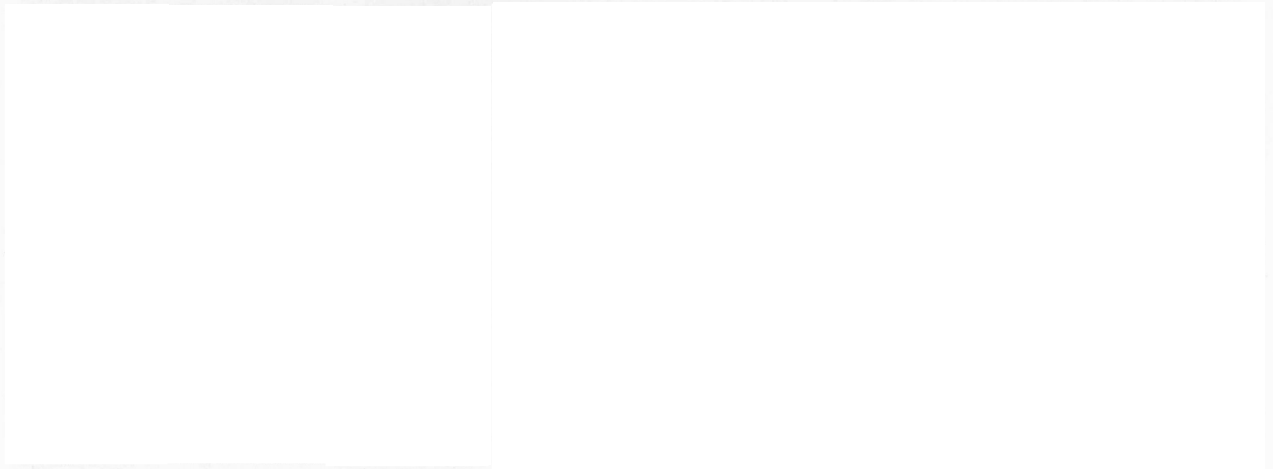
79

80

76 (b)

82 ▶





72 (a, b, c, d) 第1段  
73 (a, b, c) 第2段左  
74 第2段右  
75 (a, b) 第3段



76 (a)

94  
(a, b, c)

▶ 95  
(a, b)

92

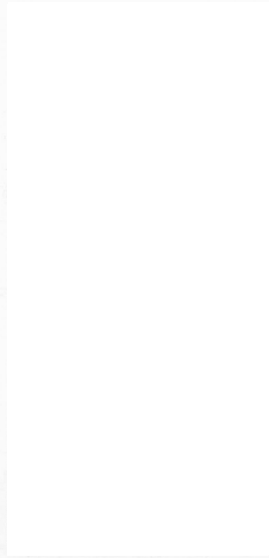
93

▶ 96

91 (b)



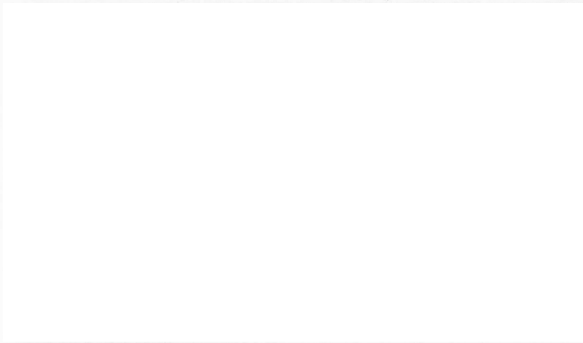
84



85



86 (a, b)



87



88



▲89 (a, b)

▼90



121



▼91 (a)

◀98 (b)

◀99 (b)

101 (b)

◀104 (a, b)

▼106

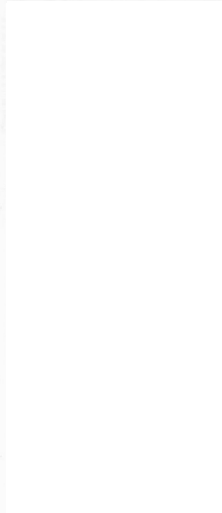
▲105



97



98 (a)



100

99  
(a)



101 (a)



123

102 (a, b, c)

▼103



115

114 (a, b, c)

▼116 (a, b)

◀112  
(c, d, e,  
f, g, h)

▼113  
(c, d, e,  
f, g, h)

四〇





107



108 (a, b)



109 (a, b, c)



110



112 (a, b)



111 (a, b, c)



113 (a, b)