

久隅守景の落款印章をめぐって

——作品編年のための一試案——

榊 原 悟

もくじ

一、謎の画家

二、新出の『四季耕作図屏風』

三、落款印章をめぐって

(1) 書風の変化

(2) 捺印の変遷

一、謎の画家

季節にちなむ田園風俗を鮮やかな画法によって詩情ゆたかに描き出した画家久隅守景。彼の伝歴については、その生年はおろか歿年、享年もなお明らかでない。まさしく「謎の画家」と云ってよいだろう。だがその作品となると、不明の伝歴とは裏腹にかなりの点数が遺されているようだ。

例えばその創刊以来、作品紹介を編集の大きな柱としてきた美術研究誌『国華』が現在までに掲載した作品は、三十点以上にもなるだろう。また明治時代以来、数多くの売立て目録に載った守景作品も、東京国立文化財研究所の関連資料に限ってみても二百点をくだるまい。むしろこれから売立て目録掲載作の中には贋作も含まれているに違いない。現に『増訂 古画備考』の伝えるところによれば、すでに幕末には吉田百太郎なる、守景作品の贋作を得意とする者もいたというからだ^{註1}。先の売立て目録掲載の二百点余の作品の中に、もしかするとその吉田百太郎作の「守景作品」が含まれている可能性も全く無いわけではない。

いだろう。

しかし、それにしても二百点である。この点数は、守景の作品に対する当時の人気と需要、評価の高さをはしなくも物語って余りあるだろう。となれば今後さらにこれら売立て目録所載のものや、すでに周知の名作以外にも魅力ある作品の出現が大いに期待されよう。それら埋もれた作品の博搜精査と、現在となつてはその大部分が所在不明となつてしまつた売立て目録所載作品の再確認とが、とり敢えず守景研究の当面の課題の一つと云えるのかも知れない。うまくすればそうして新たに見出された作品の中に、守景の伝記を考えるための手掛かりが得られる可能性も無くはないからだ。

だがこの点に関しわたしはやゝ悲観的で、守景に限っては、その伝記を知るために都合のよい作品の出現など、今後ともそれほど多くは望めまい。と云うのも売立て目録所載作品を見てみても、従来より定評ある作品と同じく年記を入れたり、行年（年齢）を添えた落款形式（行年書）をとるものが皆無であるからだ。着賛された作品でさえまことに少ない。守景研究の、少なくともその伝記研究の難しさはまさしくこの一点、すなわち有年記作品（基準作）が皆無であることに尽きるのではあるまいか。

もちろんそうした中でも先学たちは多くの守景作品を発掘するとともに、さまざまな方法でこの「謎の画家」の実像に逼つてきた。ことに土居次義、福井利吉郎、吉沢忠、小林忠の四氏による守景研究は特筆すべきものであった。現在、我々が承知している守景についての伝記的事実は、その多くをこれら四先学の研究成果に負っていると称し

ても過言ではないだろう。それらによって判明したこの「謎の画家」の伝歴は、およそ次のようであった。

守景の生歿年は、残念ながら現在もお明らかでない。が、その活躍年代については寛永―元禄期とみる説が、福井利吉郎氏によって提唱されるに至った。^{註2} 福井氏は、その論拠として寛永十一年（一六三四）大徳寺江月宗玩（一五七四―一六四三）着賛の『劉伯倫図』（富山美術館蔵）と元禄十年（一六九七）藤村庸軒（一六二三―一九九）着賛の『芦葉達磨図』との二つの守景作品を挙げ、六十四年に及ぶ画業の始終とされたのであった。しかし、私見によれば『劉伯倫図』については、後述するようにその落款印章に少なからず問題があり、また後者の『芦葉達磨図』についても現在所在不明で、その内容について立ち入って検討できない以上、福井説をそのまま鵜呑みにはできないだろう。ただし守景が寛永の遅くとも末期には狩野探幽（一六〇二―一七四）門下の逸材として活躍していたことは、彼が師の姪を妻に迎え、寛永二十年には娘雪（のちの清原雪信 一六四三―一八二）を儲けていることや、^{註3} 土居次義氏によって明らかにされたように、守景が寛永十八年には知恩院小方丈下段の間障壁画『四季山水図』を、翌十九年にも聖衆来迎寺客殿仏間の障壁画『十六羅漢図』を、師の探幽はじめ尚信（一六〇七―一五〇）^{註4}、信政（一六〇七―一五八）ら一門の主要画人に伍して制作していることなどから、ほぼ間違いないであろう。

また守景の画業の終着点を元禄年間にするについては、のちの史料ではあるが、他にも古筆了仲（一八二〇―九一）の『扶桑画人伝』が、藤村庸軒八十六歳（元禄十一年）の自賛画像を守景が描いたと伝えていることから、ほぼこの頃である可能性は高いだろう。しかし、これまた当の画像が所在不明であるためこれ以上の詮索は難しく、にわかにはその当否を云々することは無理だろう。よって現状では守景の活躍年代を、とり敢えず通説のように寛永末―元禄年間とし、関連史料の出現を俟つ以外に手はない。

その点では守景の伝歴のもう一つ重要な事蹟、彼の金沢客寓につい

ては、いまだし断定的なもの云いが許されるであろう。

周知のように守景の金沢滞在については、伴藁蹊（一七三三―一八〇六）の『近世畸人伝』（寛政二年・一七九〇刊）をはじめ加賀藩士富田景周（一七四六―一八二八）の『燕台風雅』や『増訂古画備考』^{註6} 収載の観嵩月（一七六〇―一八三〇）の談話などが記すところで、守景の事蹟の中では最もよく知られたものであろう。だが何分これを伝える史料が彼の在世当時のものではないため、信憑性にいま一つ欠ける憾みがあった。その欠を補い、守景の金沢滞在を、作品そのものの目も醒めるような分析によって鮮やかに傍証したのが、吉沢忠氏であった。^{註7}

吉沢氏は守景畢生の名作『夕顔棚納涼図屏風』（東京国立博物館蔵）を取り上げる。そしてこの作品が、木下長嘯子（一五六九―一六四九）の和歌「夕顔のさける軒端の下涼み男はてれ女はふたの物」に拠っていることを指摘。そうであるならば、女の「腰巻姿」（ふたの物）に対して、男の姿は「てれ」の本義である「褌」を着用していたはずだが、ここでは「褌袴姿」に描かれている。これは守景が、「てれ」の語を加賀はじめ北国および東北の方言で言うところの意味、すなわち「褌袴」と理解したためで、このことからこの作品は、守景が加賀の方言に習熟していたこと、つまりは彼がそれだけの期間金沢に滞留したことを雄弁に物語る、とされたのであった。^{註8} これ以外にも守景と加賀国および藩主前田家との関係を証するものに、守景が前田利長の菩提所である高岡の瑞龍寺の襖絵『楼閣山水図』を、おそらく瑞龍寺の伽藍の造営された正保二年（一六四五）から明暦二年（一六五六）にかけて制作したことが間違いないことから、いつ頃、どのくらい、さらには一回限りであったのか否か、詳細はなお不明の点が多いものの、彼が金沢に滞在したことは、もはや疑いのない事実であろう。

以上が守景の事蹟について、現在までに判明している主要な点である。これ以外にも彼の妻国が師探幽の妹鍋の子であること、二人の間に雪と彦十郎（一六五〇―一七三〇）のちの胖幽斎守則、悪所通いな

どの不行跡によって入獄のうえ佐渡に流された、二人の子があったことなど、家族、姻戚にまつわる事実も明らかとなっている¹⁰⁾。

だがそれだけである。もちろん先学たちの研究は多とすべきだろう。とは云え明らかにされたことは、ひとりの画家の伝記を知る上でなお寥々たるもので、家系や出自はおろか生歿年など、肝心なところは一切不明である。しかも守景の場合、みずから制作の時期を明記した作品が現時点では一点もないし、今後ともそうした作品を見出せる可能性は少ない。事情は伝記史料についても同じだろう。守景研究はまさしく一種の手詰まり状態にあると云ってよいだろう。ましてやその画業をたどることなど不可能に近い。

しかし本当にそうなのだろうか。現状を打開する方策は全くないのだろうか。

ところが先学たちの守景研究には、実は意外な盲点があった。いや盲点というより、それについての検討が必要なのは先学たちも充分承知していたはずなのだが、やゝもすれば等閑視してきたと云うべきだろうか。そのそれとは、作品そのものの以外でみずから語ることにあまりに少なかった守景が、唯一、自分を主張した、敢えて言えば作品についての自己の存在証明とでも云うべきもの、すなわち落款印章に他ならない。

とは云え守景は、どうやらみずからの落款についておよそ無頓着なタイプの画人というか、その落款にさえみずからの素顔が露顕することを敢えて避けたかとも云えるようで、署名に「無下斎」、「一陳翁」などを入れる場合もなくはないが、おおむね「守景筆」と記すのみで甚だそつけない。年齢や年記を添えるなど、まさしくとんでもないと云わんばかりなのだ。

だがものは考えようで、今回はその方がかえって都合がよい。と云うのも画家として六十年に余る制作を果した守景が、ほぼ一貫して「守景筆」と署名し続けたならば、その結果予想されるのは、当然のごとくその間に書風の変化があったのではないか、と考えられるからであ

る。書風が近似していれば、それらの落款を伴う作品の制作時期が近いことは云うまでもあるまい。となれば書風によって落款をいくつかのグループに分け、それら相互に前後をつけることによって作品編年の手掛かりを得ることも、まんざら不可能ではないだろう。そのための検証に材料は多いにこしたことはない。大部分が単に「守景筆」と記しただけの守景の落款が、それ故にこそ書風比較に好都合なのも、このためである。

では守景の落款の書風には、予想したように一見して了解できるような明瞭な違いが認められ得るのだろうか。結論から言えば確かに違いが認められるのだが、それについて述べる前に、わたしが守景の落款のそうした書風の違いに思いをめぐらす、そもそも切っ掛けともなった新出の興味深い作品について触れておきたい。

その図とは『四季耕作図屏風』¹¹⁾（個人蔵）。守景得意の画題で遺例も多い。比較するのにこと欠かない点でも、注目すべき作品と云えるだろう。

二、新出の『四季耕作図屏風』

図は六曲一雙の本間屏風。紙本淡彩、各隻法量はタテ一五六・七×ヨコ三六五・〇センチメートルを算する。各扇料紙を上下に三枚貼り継いだ、いわゆる三紙継ぎになる。江戸前期十七世紀の屏風はおおむね五紙継ぎが基本で、三紙継ぎは狩野探幽の作品などに例外的にみられるが、守景もこの師探幽の方式を踏襲しようとしたのか、むしろ三紙継ぎが多く、逆に五紙継ぎは旧山川美術財団本『四季耕作図屏風』¹²⁾（石川県立美術館蔵）や『宇治茶摘・賀茂競馬屏風』¹³⁾（大倉集古館蔵）などに例外的にみられるようだ。では図を見ていこう。

まずは右隻。なだらかな山容を示して山々が連なる。全山桜の花で埋めつくされた山も望まれる。時は春、三月。茅屋の前ではいままさに鶏合せが始まろうとしている。自慢の雄鶏を持って人々が集まる。

屋内で鶏合せを見る婦女子、その中にはこれから何が始まるのか、ちよつと不安げに半身をのぞかせた子供の姿も見える。縁台に座った女は這う子（人形）を片手に持つ。傍らの花瓶に活けられたのは桃の木か。となれば三月も雛祭りの頃だろう。裏山では雉子も鳴く。隣の家では男が縄を編み、早くも農作業の準備に余念がない。ここから画面は、水量豊かな流れをはさんで米作りの作業が、時を追って展開する。種粃の発芽を促すため、これを種俵に入れて水に浸す（浸種、画面向かって右より第二扇下。以下同じ）。苗代での早苗取り（第五扇、田植え（第六扇）と、春から夏にかけての農作業が続く。他の「四季耕作図」では、こうした作業以外に犁による田起こしや、いわゆる龍骨車による田圃への水入れ（灌漑）が、この季節の主要な農事として描かれるのを通例とするが、本図ではそれらがすべて省かれている。その代わり、すでに見てきたように第一扇から第三扇にかけては鶏合せが、第四扇から第五扇にかけて魚釣り、四ツ手網漁が大きく展開する。四季の農作業を時を追って逐一描くことが、本図制作の主たる関心事ではなかったのだろう。その意味で図は厳密には「四季耕作図」と云うより、「田園風俗図」とでも呼ぶべきなのかも知れない。

次に左隻。ここでも豊かな水量を誇る川が蛇行し、画面を二分する。木々は色づき、遙かかなたには雪化粧した山並みが望まれる。季節は秋。冬の到来ももう近い。しかし米作りの作業はまさしく佳境、忙しさはなお続く。稲を刈り（右より第二扇）、舟で稲束を運ぶ（第四扇）。茅屋内では稲扱き（第四扇）、土臼での粃摺り、箕を使った風選（粃殻を飛ばすこと）、そして俵詰め（以上、第五扇）と休む暇もない。庭先に大きな藁塚と稲干しが描かれているのも珍しい。とは云えこの左隻もまた秋から冬への、すなわち稲刈りから脱穀、粃摺りを経て米掲き、俵詰め、入倉までの作業を絵解きしようとしたものではなかった。と云うのもここでの画家守景の関心もまた右隻の場合と同様、季節にちなむ農作業に対するのと同程度に、この季節を代表する田園風俗——鷹狩りに向けられていたと考えられるからである。川岸より対岸

の渡し舟を呼ぶ鷹狩りの一行（第二扇）や、放した鷹が冬空に雁を追う姿を見やる鷹匠（第四、五扇上部）が描かれている。守景は本図以外にも『鷹狩り図屏風』八曲一双（日東紡蔵）を遺しており、さらに他の『四季耕作図屏風』でも鷹狩りを取り上げていることから、とりわけこの武芸に関心をよせていたとみてよいだろう。守景の武人的風貌をここに見ることも、まんざら不可能ではあるまい。

以上、新出本『四季耕作図屏風』の図様をひとわり眺めてみた。その結果、本図は、大徳寺大仙院客殿礼の間障壁画以来、多くの画家によって描かれてきた「四季耕作図」と較べ、次のような特色が認められるであろう。

- ・他の多くの「四季耕作図」が、おおむね南宋の画院画家梁楷筆と伝えられる「耕織図卷」（天明六年・一七八六の模本が現存。東京国立博物館蔵）の「耕図」をその図様の典拠とし、もっぱら季節にちなむ主要な農作業を順を追ってほぼ遺漏なく描き出すことを主眼とするのに対し、本図ではそうした意識は稀薄で、ここでの画家の眼は、四季の農作業にも増して鶏合わせや漁撈、鷹狩りなどの田園風俗に向けられていること
- ・また本図に描かれた農作業を見てみても、梁楷本からの影響、すなわちそこからの図様の直接的な借用は認められないこと
- ・他の「四季耕作図」がおおむね中国風俗で描かれているのに対し、本図では日本風俗になっていること

これらの特色を考慮するならば、本図は他の「四季耕作図」と比較し、図様構成上、より進展した段階にあると考えられなくもないだろう。では本図を守景自身の他の『四季耕作図屏風』と較べると、どうか。従来よりよく知られた守景の『四季耕作図屏風』には、次のものがあるだろう。

- (1) ベルリン東洋美術館本
- (2) 東京国立博物館本（従来は「耕織図」として紹介されてきたもの）
- (3) 旧山川美術財団本（石川県立美術館蔵 重要美術品）
- (4) 旧小坂家本（個人蔵 重要美術品）
- (5) 旧浅野家本（個人蔵 重要美術品）
- (6) 千葉市美術館本
- (7) 前川家本（『ミュージアム』24号所載）
- (8) 京都国立博物館本（旧森村家本 重要文化財）
- (9) 旧金沢商品陳列館本（石川県立美術館蔵 重要文化財）

これ以外にも売立て目録に収載されたものが数点と、いわゆる「耕織図屏風」の片双に描かれた作例（成相寺本）があるが、いまは触れない。ところでこれら九点の代表的『四季耕作図屏風』を、先学たちは、風俗や四季の推移がどのように描かれているかと云う点から比較検討し、およそ次のように位置付けた。

- ・そもそも中国で生まれた画題「耕作図」が、日本に輸入され土着化した結果、日本風俗よりなる作品が描かれるようになったと考えられることから、中国風俗で描かれた諸本(1)～(7)は、日本風俗のもの
- (8)、(9)より先行するとみられること
- ・なかでも(9)は内容上もつとも和様化が進んだもので、守景の『四季耕作図屏風』の完成された姿を示していると評価されること^{註11}
- ・これに対し(1)は、画風上なお江戸狩野風をとどめているところから、守景の数ある『四季耕作図屏風』の中でもつとも若い時代の制作になるものと考えられること^{註12}

では新出の『四季耕作図屏風』は、これら九点のなかでどのような位置づければよいのだろうか。

見てきたようにこれが日本風俗で描かれている点は(8)、(9)と同じで、

しかも(8)より田園風俗的要素が遙かに大きく取り上げられている点で(9)に近く(9)では四季の農作業以外に、本図と同じく鷹狩りや鵜飼、収穫の検分に訪れた役人などが大きく描かれている、従来の守景の『四季耕作図屏風』評価に従えば、最も完成された作例と云えるだろう。もちろんその制作時期も中国風俗になる(1)～(7)より下ると云うわけだ。

ところが新出本は、大変興味深いことに季節を画面向かって右から左へと推移させているのだ。絵巻をはじめ日本の古美術における時間の表現がまさしくこれで、その意味で新出本に描かれた季節の変化は伝統的でオーソドックスだと云えるだろう。しかし、先の九点の『四季耕作図屏風』では、(1)を除いて他はいずれもこれとは逆に左隻左端より右隻右端に向けて春夏秋冬、四季を推移させている。そこで従来、こうした季節の変化こそが守景の四季表現の特色だとされてきた。となると新出本は、(1)と同様、なお守景的な図様構成に達していないとも考えられるだろう。むしろそう考えれば制作時期も(1)と同じで、かなり溯らせざるを得まい。だがそれでは、完成された『四季耕作図屏風』の証しとも云うべき日本風俗で描かれていることと矛盾する。

では新出本の制作時期は実際のところどのように考えればよいのだろう。そのための手掛かりを与えてくれるものこそ落款印章に他ならない。各隻「守景筆」と署名し、一般に「捧印」と読んでいる朱文方印を捺す^{註2}。ただし印文がこう読めるか否か問題だろう。ことにこの字面で「印」と読むのはかなり苦しい。しかし『増訂古画備考』四十二「久隅半兵衛守景」の項には、別に確かに「捧印」と読める朱文長方印を報告しているので、小稿でもとり敢えず通説に従って「捧印」と読んでおく。

が、ここで問題としたいのは印章の読みではない。云うまでもなく「守景筆」と記した落款の書風についてである。この落款を、例えばいまこの新出本とほぼ同時期の作の可能性もあるとした(1)の落款と較べてみたい。一方は楷書、他方は行書と書体を異ならせていることも

あるが、それにしても両者の書風の違いは大きい。同一人の、それも同時期の書とは到底云えないのではないだろうか。いや別人の書の可能性さえも念頭に置いてみる必要もあるだろう。だがそれを二つの落款の書風を比較するだけで速断することは難しい。云うまでもなく書風は、別に画家でなくとも年代によって大きく変わるからである。さらに捺印された印章も問題となろう。その印がその画家の使用印として純正なものか否か問題となるのは当然だが、もし純正なものであったにしても、その印が画家のその世代に使用される妥当性をもっているか否か、についても検討される必要があるだろう。云うまでもなく印の使用も書風と同様で、世代によって大きく変化するからである。同じ印章が、生涯にわたって同じ頻度で使われることは万に一つもないはずだ。しかもひとりの画家が一生の間に使用する印章の数は決して少なくない。となると印章ごとに使用年代や期間、頻度など大きく異なる。むろん落款の書風と使用印との間に年代的な矛盾があつてはならない。とは云えそうした矛盾に的確に判断を下すことは容易ではない。その画家の個々の落款印章に対する真贋の鑑識とともに、書風や使用年代、頻度についての全体的な見通しをもっていることが必須だからである。しかし守景の落款印章について前者はともかく、後者の問題すなわち書風の変化と使用印についての包括的検討はいまだなされていない。だがそれでは先に指摘した新出本と(1)との落款の書風の違いに正確な答えを出すことはできないだろう。

そこで次章では守景の落款印章について、従来より定評ある作品のそれを中心に比較検討し、若干の整理を試みたい。もちろんそれによって個々の作品の制作時期そのものを明確にすることはなお難しいだろう。すでに述べたように守景には制作時期の明らかな作で、しかも落款印章を伴ったものが皆無だからである。とは云えこれらの検討によって、少なくとも共通する落款印章をもった作品グループ相互の制作年代の前後関係を、ある程度推定することは可能になるかも知れない。しかし一種袋小路に入り込んでしまったかの感のある守景研究

にとつて、それをさえも若干の刺激と話題の提供になるだろうし、さらに云えばこの検討が、近い将来の作品編年に向けてささやかな一歩となると確信する。

三、落款印章をめぐって

(1) 書風の変化

さて久隅守景、通称「半兵衛」、号に「無下齋」、「無礙齋」、「一陳翁」、「重山」があつた。しかし落款にはもっぱら「守景」を用い、他に「無下齋」、「一陳翁」と署名した例もわずかが見られる。福井利吉郎氏は、その根拠を示されなかつたが、「無下齋」から「一陳翁」への落款における使用号の推移が認められ得るとされた。^{註15}確かに「翁」と云うからには常識的にはすでにある程度年齢を重ねていると考えられ、おそらく福井氏の指摘は正しいだろう。しかしその推移がいつ頃から始まったのかは判然としない。有年記作品が全く見出されていないためと云えばそれまでだが、守景研究の壁の一つである。

次に印章について。守景が用いたとみられる印章の種類は、報告による限りそれほど多くない。すでに美術書等で紹介され、定評ある作品に捺印されたものには、

- ①「久隅」朱文長方印
- ②「捧印」朱文方印
- ③「重山」朱文方印
- ④「守景」朱文茄子形印

などがあり、また使用例はごくわずかだが、^{註16}

- ⑤「守景」朱文重廓方印

①「守景」朱文瓢形印
②「守景」朱文鼎形印

などがある。さらに『増訂古画備考』には、

③「棒印」朱文長方印
④「崇□」朱文方形内円印
⑤「常春有水清」朱文印

などが採録されている。なかには①のように印文がどこか文人的な趣のあるものも含まれ、守景の人となりを考える上でまことに興味をひく。これが捺印された作品を見てみたいと思うのは、ひとりわたしだけではないだろう。

それはともかく今回の検討では、これら十種類の印章の中から使用例が多く、しかも管見の及んだものが少なくない③④と、問題作に捺されている⑤を対象とした。抽出された落款印章は四十八例に及ぶ。このうち「無下斎」落款は四例、「一陳翁」落款はわずかに一例、また印章のみのものが二例で、他の四十一例はすべて「守景」落款。書風を比較検討するのに都合がよい。比較の基準は書体と筆致の柔軟さに置いた。具体的には落款の文字の簡略化の度合いと、運筆の速度を見ようと云うのである。むろんこれには、画家が同一の落款を書き続けるに従って、文字の簡略化と速筆化がはかられると考えるからである。その結果、運筆における暢達度は一段と増す。楷体より行体、さらには草体へと向かうのが、同一落款における書風変化の原則と考えて大過ないだろう。当然、守景の場合もその例外ではないはずだ。

そこで前述した四十一の落款の書風を改めて比較してみた。その結果が、別掲の「守景落款印章比較一覽」である。以下、これをもとに気づいた点を述べておこう。

まずこれらの落款のうち、先の原則に徴しておそらく最も早期に位

置づけられるのは、①の『瀟湘八景図』（頼川美術館蔵）および②の『山水図』双幅（右幅はドラッカーコレクション蔵、左幅は所在不明）の落款ではないだろうか。云うまでもなく「守・景」の文字が楷体ないしそれに近い硬直した書風を示しているからである。さらに画風もまた、師の探幽風を踏襲しつつも雪舟（一四二〇—一五〇六）や祥啓（生歿年未詳）など室町時代の水墨画を学んだあとが顕著で、画風形成期のそれを思わせるところから比較的早い時期の作と目され、落款の書風の鑑識とも矛盾しない。探幽の大徳寺本坊大方丈障壁画『山水図』（寛永十八年・一六四一）や守景自身の筆になる聖衆来迎寺客殿仏間障壁画『十六羅漢図』（寛永十九年）などと皴法、樹法が近似し、制作時期がこの前後である可能性を考えてみるべきだろう。敢えて云えば①、②両作のうち②の方が、より早期の作であろうか。落款の書風も②の方が硬く、とりわけ峨峨たる岩山を描いた左幅の構図に、守景にしてはなお未整理な点が認められるからである。が、いずれにせよ、①と②、この二つの落款が、今回検討した四十八例のうちで最初期のものであることは間違いないと思われる。

注目すべきは、これら両落款のとりわけ①と、前章でやや詳しく述べた新出本『四季耕作図屏風』の落款②とが酷似している点である。となれば常識的には両者の制作はほぼ同時期、すなわち新出本は単に『四季耕作図屏風』の中だけでなく、おそらく報告されたすべての守景作品の中にあつてさえも最初期の一点と考えざるを得ないだろう。

②の書風はそのことを物語つて余りある。となると同じく守景の初期の作として定評あるベルリン本『四季耕作図屏風』の落款④との書風の違いはどうなるのだろうか。当然のことながら①、②および②を認める立場からすれば、④は大いに疑わしい落款とみなさざるを得ないだろう。だがそう断定するためには、印章も含めてなおこの「一覽」を見ていく必要があるだろう。

ところでいま述べた①、②および②と比べ、筆致にいく分柔軟さが加わっているものの、なお「守・景」の文字に楷書風の趣を残してい



図1 『四季耕作図屏風』(新出本) 久隅守景筆



(左隻)

(右隻)

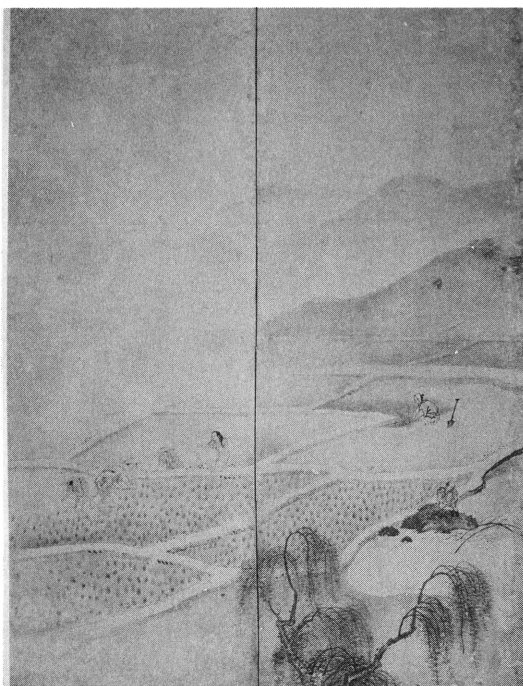




図5 東京国立博物館本 右隻（部分）

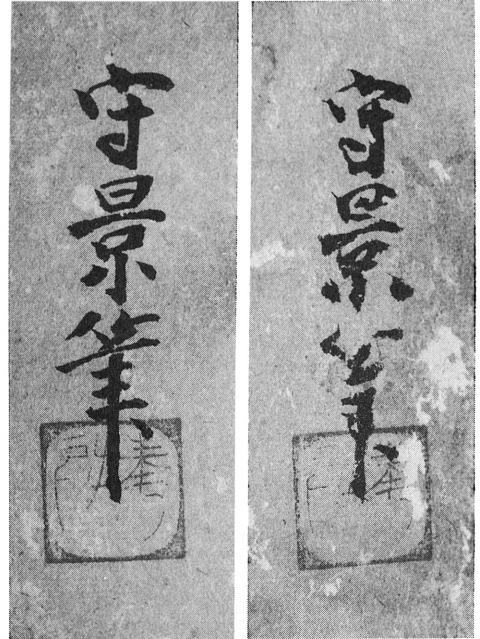


図2 新出本 落款印章

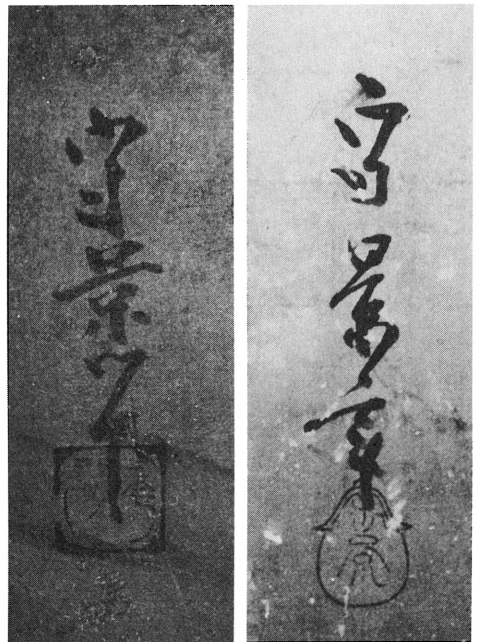

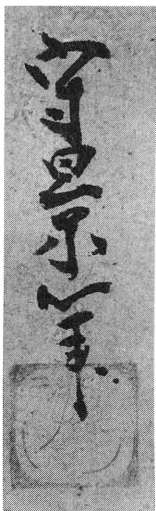





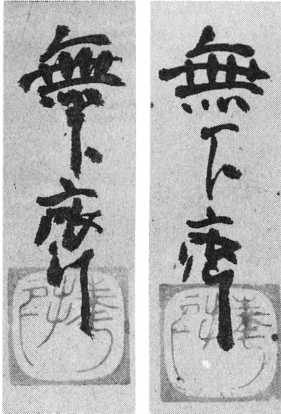

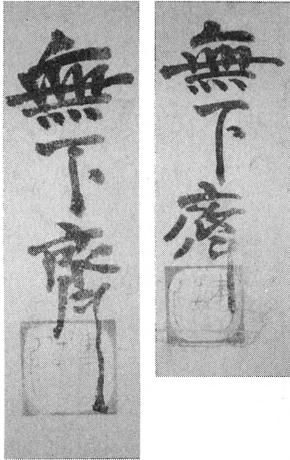
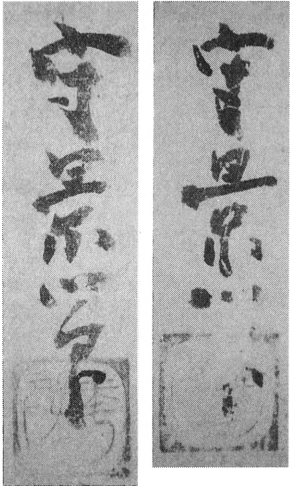
図4 『耕織図屏風』
落款印章






図3 ベルリン本
落款印章



楷 体 落 款				落 款	
④	③	②		①	
					
		左隻	右隻		
「捧印」朱文方印	「捧印」朱文方印	「捧印」朱文方印		「捧印」朱文方印	印 章
鍋冠祭図屏風	人見四郎図 (馬の博物館蔵)	新出本 四季耕作図屏風		朝嗽梅花図	作 品 名
① ②	① ②			① ②	備 考







守景落款印章比較一覧

「守景」落款以外に「無下斎」「一陳翁」落款と印章のみの場合も加え、都合四十八例の落款印章を取めた。それらを書風によって楷体落款、行体落款Ⅰ・Ⅱ、草体落款などに分け、さらにそれを捺印された印章によって細分化した。図版の大きさの比率は不同である。なお「印章」欄の①②③は、「久隅」の朱文長方印の種類を示す。また備考欄にはその作品の掲載書を挙げた。①は日本美術絵画全集④「守景／一蝶」(小林忠編著 集英社)、②はサントリー美術館で開催した展覧会「加賀・能登の画家たち 等伯・守景・宗雪」の図録である。この他にも検討すべきと考えられる重要な落款印章は少なくないが、写真の入手が困難なものはやむを得ず除外した。







無 下 斎 落 款	楷 体 落 款
<p>⑧</p>  <p>左隻 右隻</p>	<p>⑦</p>  <p>左隻 右隻</p>
<p>〔捧印〕朱文方印</p>	<p>〔捧印〕朱文方印</p>
<p>京都国立博物館本（旧森村家本） 四季耕作図屏風</p>	<p>西湖図屏風 （メトロポリタン美術館蔵）</p>
<p>①⑩ 『国華』359号</p>	<p>〔海外所在日本美術品調査報告／ニューヨークメトロポリタン美術館 絵画・彫刻〕 （東京国立文化財研究所）</p>
<p>⑥</p>  <p>左隻 右隻</p>	<p>⑤</p>  <p>左隻 右隻</p>
<p>〔捧印〕朱文方印</p>	<p>〔捧印〕朱文方印</p>
<p>蘭亭曲水図屏風</p>	<p>東京国立博物館本 四季耕作図屏風</p>

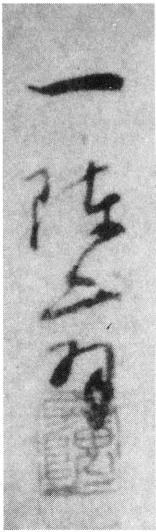
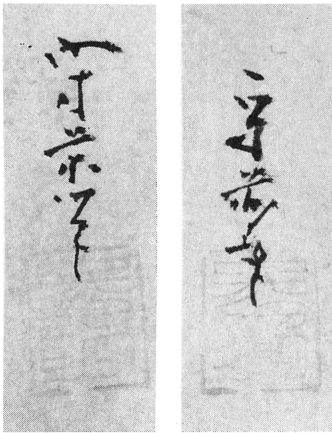


楷 体 落 款				無 下 斎 落 款	
⑬	⑫	⑪	⑩	⑨	
					
	左 幅		左 隻	左隻	右隻
① 「久隅」朱文長方印	① 「久隅」朱文長方印	① 「久隅」朱文長方印	印文不明朱文長方印	「捧印」朱文方印	
政黄牛図	山水図双幅（このうち右幅はドラッカーコレクションシオン蔵、左幅は所在不明）	瀟湘八景図 （穎川美術館蔵）	鷹狩り図屏風 （日東紡蔵）	旧金沢商品陳列館本 四季耕作図屏風 （石川県立美術館蔵）	
	「狩野派大観」 （狩野派大観発行所） 「ドラッカーコレクション」 シオン水墨画名作展」 図録（根津美術館）	① 「国華」106号	① ②	① 「国華」568号	






	行 体 落 款 I		楷 体 落 款
<p>⑬</p> 	<p>⑭</p>  <p>左 隻</p>  <p>右 隻</p>	<p>⑮</p>  <p>左 隻</p>  <p>右 隻</p>	<p>⑬</p> 
<p>①</p> <p>「久隅」朱文長方印</p>	<p>①</p> <p>「久隅」朱文長方印</p>	<p>①</p> <p>「久隅」朱文長方印</p>	<p>①</p> <p>「久隅」朱文長方印</p>
<p>佐野の渡図 (ドラッカーコレク ション蔵)</p>	<p>賀茂競馬図屏風 (馬の博物館蔵)</p>	<p>旧山川美術財団本 四季耕作図屏風 (石川県立美術館蔵)</p>	<p>草紙洗小町図</p>
<p>①</p> <p>「ドラッカーコレク ション水墨画名作展」 図録(根津美術館)</p>	<p>①</p> <p>「国華」96号</p>	<p>①</p> <p>「国華」541号</p>	<p>①</p>

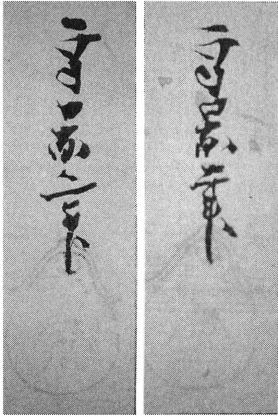

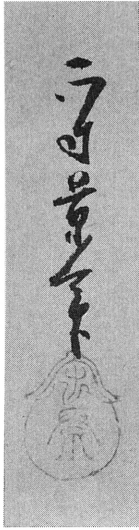



行 体 落 款 I					
⑬の 6	⑬の 5	⑬の 4	⑬の 3	⑬の 2	⑬の 1
					
<div> <div>④</div> 「久隅」朱文長方印 </div>					
<div> <div>⑤</div> 家本 </div>	<div> <div>⑥</div> 家本 </div>	<div> <div>⑦</div> 家本 </div>	<div> <div>東京国立博物館本</div> <div>山水図</div> </div>		
<div> <div>⑧</div> </div>	<div> <div>⑨</div> <div>⑩</div> </div>	<div> <div>⑪</div> </div>	<div> <div>もと「山水図押絵貼屏風」のうち</div> <div>⑫</div> </div>		

行 体 落 款 II		行 体 落 款 I		
㉒	㉑	㉐	㉑	㉑の7
			 	
			左隻 右隻	
㉒ 「久隅」朱文長方印	㉑ 「久隅」朱文長方印	㉐ 「久隅」朱文長方印	㉑ 「久隅」朱文長方印 A?	
王昭君図 (東京国立博物館蔵)	許由巢父図屏風 (東京国立博物館蔵)	夕顔棚納涼図屏風 (東京国立博物館蔵)	收穫図双幅	旧松井家本(現在では 三幅対、その中幅と なっている)
① ②	「国華」426号	① ② 「国華」221・1004号	② 「国華」1004号	① 「国華」698号

草 体 落 款		行 体 落 款		II	
②⑦	②⑥	②⑤	②④	②③	
					
				左隻	右隻
⑧? 「久隅」朱文長方印	⑧? 「久隅」朱文長方印	⑧ 「久隅」朱文長方印	⑨? 「久隅」朱文長方印	⑧? 「久隅」朱文長方印	
丹霞焼仏・普化振鈴図 (ドラッカーコレク ション蔵)	猿猴図	十六善神図 (静嘉堂文庫美術館 蔵)	十六羅漢図 (光明寺蔵)	旧小坂家本 四季耕作図屏風	
「ドラッカーコレク ション水墨画名作展」 図録(根津美術館)	①②	録 「狩野派の三百年」展 (江戸東京博物館) 図	「国華」833号	①① 「国華」554号	




一陳翁落款	草 体 落 款		草 体 落 款	草 体 落 款
<p>③②</p> 	<p>③①</p> 	<p>③③</p> 	<p>②⑨</p> 	<p>②⑧</p> 
<p>⑧ 「久隅」朱文長方印</p>	<p>⑧ 「久隅」朱文長方印</p>	<p>⑧ 「久隅」朱文長方印</p>	<p>⑧ 「久隅」朱文長方印</p>	<p>⑧ 「久隅」朱文長方印</p>
<p>山水図 (ボストン美術館蔵)</p>	<p>六歌仙画帖</p>	<p>交書き屏風より</p>	<p>四季耕作図屏風 (千葉市美術館蔵)</p>	<p>天神図 (金沢市立中村記念美術館蔵)</p>
<p>『ボストン美術館所蔵 日本絵画名品展』図録 (東京国立博物館)</p>	<p>⑩ 江戸名作画帖集成Ⅳ狩 野派『探幽・守景・一 蝶』(駿々堂)</p>	<p>『国華』613号</p>		<p>⑩</p>

草 体 落 款			
<p>③⑥</p>  <p>右 幅</p> <p>「重山」朱文方印</p> <p>蓮に翡翠・竹に兔図双 幅</p> <p>① ②</p>	<p>③⑤</p>   <p>左隻 右隻</p> <p>「重山」朱文方印</p> <p>山水図屏風 (サントリー美術館 蔵)</p> <p>②</p>	<p>③④</p>   <p>左隻 右隻</p> <p>「久隅」朱文長方印 ③</p> <p>旧浅野家本 四季耕作図屏風</p> <p>① ② 「国華」406号</p>	<p>③③</p>  <p>朝顔図</p> <p>水墨画の巨匠第五卷 「探幽・守景」(講談社) ③</p>

草 体 落 款					草 体 落 款
④②	④①	④⑩	③⑨	③⑧	③⑦
 <p>左隻 右隻</p>					
「守景」朱文茄子形印	「守景」朱文茄子形印	「守景」朱文茄子形印	「守景」朱文茄子形印	「重山」朱文方印 「守景」朱文茄子形印	「重山」朱文方印
宇治茶摘・賀茂競馬図 屏風 (大倉集古館蔵)	交書き屏風のうち	維摩竜虎図三幅対	都鳥図	前川家本 四季耕作図屏風	交書き屏風のうち
① 『国華』637号	『国華』613号		①② 『国華』923号	東京国立文化財研究所々蔵資料写真による	『国華』613号

要	検	討	落 款
<p style="text-align: center;">④⑥</p>  <p style="text-align: center;">左隻 右隻</p>	<p style="text-align: center;">④⑤</p> 	<p style="text-align: center;">④④</p> 	<p style="text-align: center;">④③</p>  <p style="text-align: center;">左隻 右隻</p>
<p style="text-align: right;">「守景」朱文茄子形印</p>	<p style="text-align: right;">「守景」朱文茄子形印</p>	<p style="text-align: right;">「久隅」朱文長方印</p>	<p style="text-align: right;">「捧印」朱文方印</p>
<p style="text-align: right;">舞楽図屏風 (根津美術館蔵)</p>	<p style="text-align: right;">ベルリン東洋美術館本 四季耕作図屏風</p>	<p style="text-align: right;">劉伯倫図 (富山美術館蔵)</p>	<p style="text-align: right;">四季山水図屏風 (出光美術館蔵)</p>
<p style="text-align: right;">日本屏風絵集成第十二 巻『風俗画―公武風俗』 (講談社)</p>	<p style="text-align: right;">①</p>	<p style="text-align: right;">① ②</p>	<p style="text-align: right;">「国華」898号</p>

要 検 討 落 款

要 検 討	落 款
<p style="text-align: center;">④⑧</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around;">   </div> <p style="text-align: center;">左隻 右隻</p>	<p style="text-align: center;">④⑦</p> 
<p style="text-align: center;">「守景」朱文重廓方印</p>	<p style="text-align: center;">「守景」朱文茄子形印</p>
<p style="text-align: center;">放牧山水図屏風</p>	<p style="text-align: center;">近江八景図屏風 (滋賀県立近代美術館蔵)</p>
<p style="text-align: center;">①『国華』1004号</p>	<p style="text-align: center;">① ②</p>

るものに①、③、④、⑤、⑩、⑬、⑭がある。なかでも①と③は酷似し、わたしは、その力強く伸びやかな運筆に、この画家の若々しい精気さえ感じられるのだが、いかがであろうか。ことに①の字面には、いつも背すじをピンと伸ばして生きたとも想像される守景の、清廉な人となりが投影されているようで、まことに好ましくも興味深い。が、それはともかく、以下、これらの落款に前述した⑪、⑫、⑬を加え「楷体落款」と呼び、守景の最も早い時期の落款と位置づけたい。

ではこれとは逆に最も時代の下る、すなわち守景の晩年の落款と考えられるのは、どのようなものがあるのだろうか。その落款が、先の原則に従えば草体になることは言うまでもあるまい。その意味で注目すべきは、『宇治茶摘・賀茂競馬図屏風』(大倉集古館蔵)の落款である。従来よりこの作品を守景の京都時代すなわち最晩年の制作になる

ものとみること諸先字一致してきた。わたしとでもその鑑識に異論のあるはずもない。その落款⑫は、むしろ予想した通り、草体になるものであった。まさしく落款の書風も、この作品が晩年の制作になることを保証すると云うわけだ。速筆によって簡略化された「景」の字を持つところから、以下、この落款を、早期の「楷体落款」に対し、「草体落款」と呼ぶこととする。このタイプに分類できる落款は、今回の検討によつてさらに②⑥⑨および③①、③③④⑦、③⑨④⑪の十三例を抽出することができた。淡墨の草々たる筆致の『四季耕作図屏風』②⑨(千葉市美術館蔵)、洒脱な墨調と略画風の筆致に特色のある『猿猴図』②⑥、『蓮に翡翠・竹に兔図』③⑥、『都鳥図』③⑨、『丹霞焼仏・普化振鈴図』②⑦(ドラッカーコレクション蔵)など、画風からみても、いかにも晩年の作とするに相応しいだろう。なおこれらの「草体落款」のうちと

りわけ書風を近似させる二つ③④と⑤は、いまだ「景」の字が草体になりきらず、やゝ硬い筆致を残しているところから「草体落款」の中では比較的早期のものとみてよいだろう。

さてこれら「楷體」と「草體」の間には、云つてみれば「行体落款」とでも呼ぶべき一群があった。⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺の都合十一例がそれである。この落款を用いた作品には『夕顔棚納涼図屏風』（東京国立博物館蔵）や旧山川美術財団本（石川県立美術館蔵）、旧小坂家本（個人蔵）二点の『四季耕作図屏風』、『許由巢父図屏風』（東京国立博物館蔵）など傑作、大作が少なくない。その意味で守景の中年期おそらく最も充実した頃、それがこの「行体落款」の時代と考えてよいだろう。ただしこの「行体落款」は、厳密にはさらに「守」の字のウ冠と「寸」の字が連続するタイプ（行体落款Ⅰ）⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺と、連続しないタイプ（行体落款Ⅱ）㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺とに分けられるようだ。運筆の暢達度から云えば連続するタイプに一日の長があると思われ、当然のことながらこちらの方が時代が下るのは云うまでもあるまい。

以上、「守景」落款を、文字の簡略化と運筆の速度を基準に四つのタイプに分類してみた。これを使われた年代によってみると、

楷體落款↓行体落款Ⅰ↓行体落款Ⅱ↓草體落款

の順になるだろう。むしろ厳密にこの五つのタイプがこの順を追って用いられるようになったのではなく、となり合う二つのタイプの落款がある時期には併用されていたと考える方が、むしろ実情に近いだろう。とは云え「守景」落款の書風は、およそ以上のように推移したとみて大過あるまい。

(2) 捺印の変遷

では印章はどうだろうか。ここまで敢えて触れなかったが、印章も

また書風の変化同様、ひとりの画家の生涯のある特定の時期と分かち難く結びついている。と云うも画家は手元にあるいくつかの印章を、生涯にわたって同じ頻度で用いるのではなく、特定の時期に集中的に使用するのがむしろ一般的だと考えられるからである。好みの印でも摩滅したり欠損すれば使われなくなるだろうし、それに自明のことだが、そもそもその印が使われ始めるには、何よりもまずその印が作られなければならない。つまり印章の使用そのものが、年代の標識と判定の基準たり得るのである。

そこで改めてもう一度別掲の「落款印章一覽」をご覧ください。いくつかの印章が、ある特定のタイプの落款にのみ捺されていることに気づかれるだろう。と云うことはとりも直さずその印がある限られた期間にのみ使われていたことに他ならない。

その好例が「守景」の朱文茄子形印と「重山」の朱文方印である。

この両印は、見るように「草體落款」にのみ捺印され、それ以外の落款で捺された例は、少なくとも今回抽出したものの中には、問題のあるもの以外一例も見出すことができなかった。となれば両印はおおよそ「草體落款」の時代すなわち晩年になって用いられるようになったと推定してよいだろう。当然のことながら、もし両印が、他の書体の落款とりわけ「草體落款」とは全く併用されたことがないと考えられる「楷體落款」に捺されていたならば、その落款印章自体がおおいに疑わしいと云うことだ。^{註19}

同様のことが「捧印」の朱文方印にも云えるだろう。この印章を捺した落款は、問題あるものを除けば「一覽」では九例を数える。このうち五例が「守景」落款だが、すべて「楷體落款」である。^{註20}「行体落款」、「草體落款」にこの印を捺した例は現時点では皆無。となれば「捧印」の朱文方印は守景の前期に限り使われたものと考えるのが自然だろう。当然、現状ではこの印との組み合わせ以外、例のない「無下齋」落款も、「楷體落款」とほぼ同時期、すなわち前期に用いられたとせざるを得ないだろう。

では「久隅」の朱文長方印はどうか。この印章は「楷体落款」からおそらく「草体落款」の時代まで用いられていたとみられ、他の印に較べはるかに長い使用期間があったようだ。しかも『夕顔棚納涼図屏風』や、もと押絵貼屏風から改装された『山水図』(諸家分蔵)など守景の代表作と目される作品にこの印が捺されている。その意味で守景作品を編年する上できわめて重要な印章であるが、問題も多い。それはいま挙げた著名作品に捺されたものと類似する印が、少なくとも他に二種類あると考えられる点である。すなわち守景は「久隅」の朱文長方印を都合三種類持っていたことになる。印文に姓を用いた印章ならば、これを複数所持し使用したとしても不思議ではあるまい。

さてこれら三種の印のうち最もよく目にするのが、『夕顔棚納涼図屏風』⑳の他、『山水図』㉑、『賀茂競馬図屏風』㉒(馬の博物館蔵)、『許由巢父図屏風』㉓(東京国立博物館蔵)などに捺されたものである(「一覽」の備考欄に㉔と記したのがそれである)。その印影を見ると、長方形の外郭上部の横棒がやや右上がりになる点に特色がある。第二は『国華』63号所載の『交書き屏風』㉕で報告された印章で、㉔に比べ幅がやや広くずんぐりし、しかも外郭上部の横棒と「久」の字の横棒が中央部分でわずかにつながっている点で㉔と異なるが、捺印状態で印影も微妙に異なり、両者を識別することはきわめて難しい(「一覽」の備考欄に㉖と記したものがそれである)。第三は、近年、武田恒夫氏によって認定・紹介された作品に捺された印章で、現時点では一例を挙げるのみ(「一覽」の㉗がそれ)。㉔、㉕に比べ全体に細長く、またこざと偏のつくりが異なる点で前二者と識別できるだろう。

問題はこれら三種の印章の使用順である。常識的には「楷体落款」に使われている㉔が最も早く、そのうち㉕、㉗も用いられた始めたと思われるが、印影が不鮮明で㉔、㉕の識別さえもなお明らかでないものもあるため、結論は保留とせざるを得ないだろう。

以上、問題を若干先送りしたが、それでもなおこの検討の結果は、従来の守景研究に少なからぬ波紋を投げかけるに違いない。その最大

のものは、すでに定評ある作品の落款印章のいくつかに大きな疑念が生じた点である。

その第一は、小稿のそもそも発端として問題提起したベルリン東洋美術館本の落款印章㉘である。すでにこの落款の書風が、守景の初期作のそれとして認め難いことは述べた。さらにいままたこの朱文茄子形印が、ほぼ守景の晩年に限って用いられたものであると推定した。となればベルリン東洋美術館本を守景の初期作であると認めることはできないだろう。ではこの落款印章は何なのだろうか。結論を云おう。ここに捺された茄子形印自体が偽印であつたのだ。「一覽」に掲出した純正の印㉙㉚と比較していただきたい。「景」の字の「日」の横棒が無い。これでは「景」とさえ読めないだろう。このベルリン東洋美術館本は、それが守景の初期作か否かの問題もさることながら、さらに守景の作として認め得るのか否か、作品そのものに立ち返って再検討する必要があるだろう。その際、画風によるならばともかく、少なくとも落款印章を、このベルリン東洋美術館本の筆者の鑑識に用いることはもはやできない。ところで、今回の検討からは、この「守景」の朱文茄子形印に関して他にも問題印と考えざるを得ないものが二例見出された。『舞楽図屏風』(根津美術館蔵)㉛と『近江八景図屏風』(滋賀県立近代美術館蔵)㉜とである。このうち㉜は茄子の形が細く、一見して基準印とは異なり、別印であることが明らかだろう。また㉛は印文の字形が基準印とはやや異なっているようにも見られ、さらにこれが行体落款㉝に捺印されている点からも疑問が残る。要検討の落款印章として挙げた所以である。ただし両作品が守景の作として認められるか否か、の問題はまた別で、その可能性は高いと思われるが、結論は保留とせざるを得まい。

その第二は、『劉伯倫図』の落款印章㉞である。福井利吉郎氏によって寛永十一年、守景の現存する最初期の作として紹介されたものである。だがこれの落款が、初期作通例の「楷体落款」でないことは一目瞭然であろうし、さらにこの「久隅」印もこれでは「隅」と読めない

だろう。隣の「禺」の縦棒がないからである。脱俗の文人的風貌さえ備えた守景の作として『劉伯倫図』は興味深いものだが、これまた原点到ち返って作品そのものから検討すべきだろう。

第三は、出光美術館本『四季山水図屏風』の落款^{註26}である。この落款印章も疑わしい。確かにこの落款は一見するだけでは「楷体落款」にも見える。印章も「捧印」の朱文方印、この二つの組み合わせに疑問は無い。だがこの印を通常のそれと比べてみると、通常の印が「捧」の最後の一面の縦棒や「印」の長い曲線を、それぞれ右方向、左方向へ鋭く彎曲させているのに対し、④の印章では極端になで肩になっている。通常の「捧印」の朱文方印とは明らかに別印であろう。^{註27}ただしだからと云ってこの印をただちに偽印とみなすことはできない。と云うのもすでに『国華』809号で紹介された『四季山水図』双幅と、『尚美資料』第八編第五輯に掲載された『四季耕作図押絵貼屏風』とに捺された印章が、少なくとも図版で見るとこの出光本の印と同一の可能性があるからだ。^{註28}とは云え印文も特殊で、しかもこれだけ類似した印章を、ひとりの画家が二つまで使用していたとは常識的には考えにくく、なお検討の必要は認めなければならないが、偽印の可能性が高いとみてよいだろう。

第四に『放牧山水図屏風』の落款印章^{註29}である。この作品も従来守景の初期作とみなされてきた。だが落款はご覧のように初期作特有の「楷体落款」ではない。それにこれでは「景」の字の長い横棒がなく、「景」とも読めない。印章もこの一例のみで、他にこの印が捺された作品はない。「景」の長い横棒の無い落款が他にもあるのか否か。現時点でただちに偽筆偽印とは断定できないが、これも要検討の落款印章であることを指摘しておく。

さらにこれらの検討の結果は、第二章で述べた『四季耕作図屏風』諸本の位置づけにも再検討を促すことになるだろう。第五の波紋がこれである。すなわち、そもそも中国で成立した画題であった「耕作図」が日本に輸入され、徐々に和様化した結果生まれたものこそ「四季耕

作図」、なかんづく日本風俗によるものと展望され、数ある守景の『四季耕作図屏風』もこの線に沿って中国風俗のものから日本風俗のものへ展開したと想定されてきた。そしてこの展開の帰着点とも云うべき作品として、傑作と評価の高い旧金沢商品陳列館本（石川県立美術館蔵）を挙げるのが通例であった。^{註30}むしろ日本風俗によるものである。

だが今回の落款印章の検討は、こうした通説に鋭く再検討を迫る。結果的には、ともに「捧印」の朱文方印を捺した日本風俗のもの―新出本、京都国立博物館本、旧金沢商品陳列館本―の方が、むしろ中国風俗のもの―東京国立博物館本、旧山川美術財団本、旧小坂家本、旧浅野家本―より早期の制作と考えざるを得ないからだ。^{註31}当然のことながら『四季耕作図屏風』諸本の評価にも微妙な影響が出るだろう。和様化した旧金沢商品陳列館本の親しみやすさはまことに魅力的であるが、それにも増してこれを純粹に造形的に見た場合、東京国立博物館本、旧山川美術財団本の前景から中景、後景へと展開する深々とした空間表現を高く評価すべきではないだろうか。ことに東京国立博物館本―どういう加減か、この作品は、従来、それほど注目を浴びてこなかったが、例えばその右隻、力強い筆致で描かれた土坡と松樹を最前景に、前景から中景には茅屋とその奥の懸崖、湖と岩山を配し、さらに遠く雪山を望ませるように、各景を重層的に描くことによって達成された奥行き表現は全く見事と云う他ない。ここでの中景の湖面には疑いもなくある広がりを感じられるだろう。守景こそは、探幽以降の狩野派にあつて、空間の奥行きと広がりとをどう表わすかと云う点に最も意を用いた画家であつた。彼が師探幽を乗りこえて、雪舟から学んだものもその一点に尽きるだろう。その意味で東京国立博物館本と旧山川美術財団本こそは、守景が目指した表現を最もよく具現した『四季耕作図屏風』と云ってよいだろう。これに高い評価を与える所以である。和様化と云う座標軸のみで、ひとりの画家の制作の前後を論じたり、ましてや作品に評価を下すことがいかに危険なことか、改めて痛感する次第である。

以上、守景の落款印章を検討してみた。その結果を列記すれば、次のようになるだろう。

- ・落款の書風は、楷体から行体そして草体へと推移したこと
- ・「捧印」の朱文方印の使用は早期に限られること
- ・逆に「守景」の朱文茄子形印、「重山」の朱文方印の使用は晩年に限られること
- ・「久隅」の朱文長方印は、他の三印に比べ比較的長く用いられたこと、ただし類似した印が少なくとも三種類はあったこと

やゝ図式的に過ぎたとの批判が寄せられそうである。だがそうした批判、反論は、むしろ小稿執筆の本意に適うものとして歓迎すべきだろう。なぜならそれぞれの意見が出るこそが、守景研究をとりまく閉塞状況を打ち破る契機となると確信するからである。わたし自身、今後とも守景作品の博搜と、その落款印章の精査を期し、ひとまず小稿の筆を擱く。

(一九九九年・十・六稿了)

註

- (1) 『増古画備考』四十二「吉田百太郎」の条は次の通り。

吉田百太郎守親 号榮齋

・常ニ探幽、尚信、守景ノ偽筆ヲ画キ、高価ヲ得ル由聞及ベリ(後略)

こののち百太郎の描いた守景の贋作「朝貌、夕貌、昼貌」の三幅対のこと報告している

- (2) 福井利吉郎「守景の年代」『日本美術工芸』131号

- (3) 『増古画備考』四十二「女雪信」の条に引用された「白石蔵本狩野系図」は次のように伝える。

・探幽妹、神足常庵妻、名鍋、其腹ニ女子出生、名国、則守景妻也、其腹ニ出生女子、名雪、則雪信ニテ、探幽弟子平野伊兵衛守

清ニ嫁ス

これによれば守景の妻国は、探幽の妹鍋と探幽の高弟神足常庵との間に生まれた子であり、守景は師の姪を娶ったことになる。以下、守景の伝歴については、次の書を参照。

- (4) 小林忠著「守景／一蝶」日本美術絵画全集16(集英社)

土居次義「久隅守景の襖絵」『史迹と美術』157号(近世日本絵画の研究)所収 美術出版社

土居次義「瑞竜寺の松花堂と久隅守景」『茶道雑誌』32の10号(近世日本絵画の研究)所収 美術出版社

- (5) 土居次義著「障壁画全集 知恩院」(美術出版社)

古筆了仲著「扶桑画人伝」「久隅守景」の条は次の通り。

(前略)晩年茶ヲ藤村庸軒ニ学ンテ点茶ノ道ニ入り、静寂ノ意ヲ案シメリ、是ヨリシテ画モ益々雅朴ニシテ奇ナリ 時ニ庸軒八十六ノ像ヲ画テ庸軒自ラ其上ニ賛ス 二幅アリテ今世上ニアリ

- (6) 飯島勇「久隅守景の人と芸術」『ミュージアム』24号

- (7) 吉沢忠「守景の一面―夕顔棚納涼図を中心に―」『国華』743号

吉沢忠「久隅守景筆夕顔棚納涼図再論」『国華』104号

吉沢忠「研究余録 久隅守景金沢滞在についての史料」『国華』1037号

- (8) ただしこの「襦袢姿」については、近年、武田恒夫氏によって重大な疑問が提出されている。武田氏は、「襦袢」の描線が他の部分のそれとは異なり、明らかに粗く生硬であることに着目、のちになつて描き加えられた可能性を指摘されたのであった。描き加えたのが当の守景自身なのか否か、武田氏は明言されていないが、この指摘は作品の制作地、時代など本質にもかかわるもので極めて重大。だが「襦袢姿」であつたものを、敢えて「襦袢姿」に描き変える必然性が本当にあつたのか。むしろそうした図様改変の原因に、吉沢氏が指摘した「ててれ」の語の地域による意味の違いを挙げたいのだろうか、果して一つの単語の解釈がそこまで、すなわちすでにある図様に変更を促す程の強制力があつたのか否か、疑問が残る。そもそも武田氏の議論は、吉沢氏の指摘を前提として初めて成り立つようにも思えるのだが、いかがであろうか。

もちろん武田氏の指摘通り、「襦袢」の描線が他の部分のそれとは異なることは認めなければならないだろう。が、そうした描線の質の差は「襦袢」のみならず、例えば筋肉質の男の武骨な肉体を表現するための肥瘦ある描線や、女性の肌理こまやかで滑らかな肌を表現するためのしなやかな描線などにも見られるところで、むしろ守景が意図的に描き分けていたことは疑いない。となればここに描かれた「襦袢」が補筆なのか否か、現時点で最終的な判断を下すことは容易でない。それ故、現状では武田説を肯定することも、ましてや積極的に否定することもできないと云うのが、わたしの正直な感想である。ただ吉沢氏も、そしてどうやら武田氏も、その理由は明言されていないものの（敢えて云えば素朴で右肩上がりの直線的な発展的美術史観―傑作は常にさまざまの模索を経たのちようやく到達するという考え方によるものか）、この「夕顔棚納涼図屏風」を守景が最晩年に到達した境地を表現したものと位置づけられているが、わたしは、後述するようにこの作品を晩年の作とは考えていない。このことと制作地、金沢客寓、「襦袢」の補筆問題などどう関連するのか、今後の課題としたい。

武田恒夫著『探幽・守景』水墨画の巨匠第五巻（講談社）

(9) 小林氏前掲（註3）書

(10) 「四季耕作図」については、次の書が詳しい。

冷泉為人／河野通彦／岩崎竹彦著『瑞穂の国・日本―四季耕作図の世界』（淡交社）

(11) 吉沢、小林、武田氏ら守景の『四季耕作図屏風』について言及された先学たちは、こうした見通しと作品評価を下されているとみてよいだろう。

なお『国華』は守景の『四季耕作図屏風』諸本を高く評価し、従来より積極的に紹介してきた。掲出した作品のうち(2)、(6)、(7)以外はすでに掲載されている。『国華』359、406、541、554、568、888号所載

(12) 吉沢忠「久隅守景筆四季耕作図屏風」『国華』88号

(13) 例えば『古今墨蹟鑒定便覧』画家書家醫家之部ではこの印を掲げ、「華口」と読んでいる。

(14) ただし「棒印」なのか「捧印」なのかは不明。『増訂古画備考』収載の朱文長方印は木偏にみえるが、この朱文方印は明らかに手偏であるので「捧印」とした。

(15) 福井氏前掲（註2）論考

(16) これ以外に『鷹狩り図屏風』（日東紡蔵）に捺印された印文不明の朱文長方印がある。

(17) わたしは、かつてこうした落款の書風の変化に着目して狩野尚信（一六〇七―五〇）の落款を分類したことがある。すべての画家にあてはまるわけではないだろうが、年代による書風の変化は疑いがないと思われる。ただし画家によつては、その変化がごくわずかで、違いを見分けられない場合もある。

(18) 榊原悟「款印二題」『サントリー美術館論集』4号

この点に関しても、わたしは狩野探幽愛用の「守信」の朱文瓢形印と「探幽斎」の朱文長方印を祖上に論じたことがある。榊原前掲（註17）論考

(19) 売立て目録には、そうした「楷体落款」に朱文茄子形印を捺した例が若干見られる。例えば昭和四年六月「中山侯爵家・大岡家」の売立て目録に載る「李白観瀑・山水図」三幅対などがまさしくそれである。だがその左右幅の「山水図」を見ると、東京国立博物館蔵のもと押絵貼屏風であった「山水図」（註21参照のうち「落雁図」と「柴船図」に酷似し、これをもとに作った贋作との印象の拭い切れないものとなっている。むしろ「楷体落款」にこの茄子形印を捺した作品が、大いに疑わしいと云う証左にもなるものとして、まことに興味をひく。

(20) この他「日本美術史総合展」（東京国立博物館）に出品された「岩上雉子図」が「楷体落款」にこの「捧印」の朱文方印を捺した例として注目されるだろうし、さらに売立て目録所載のものでは、昭和三年十月「徳川伯爵」の「寒山拾得・柳燕・紅葉山鵲図」三幅対などが興味深く、その出現が俟たれる。

(21) 裏辻憲道「守景の絵替山水図屏風について」『画説』25号

(22) 『国華』の解説に従えば、この作品は一見貼交屏風のように見えるが、実はそうではなく、六曲屏風に扇面、団扇形などを墨線で

形どり、そこに絵を描いたものだという。「交書き屏風」の名もこれに由来するが、ここにはさまざまな画題のものが大小三十五図描かれ、守景研究の重要資料とみられる。特にいま問題としている落款印章の点でも興味深く、図版で見る限り、使われている印は、「久隅」の朱文長方印^⑧以外に「重山」の朱文方印、「守景」の朱文茄子形印などが含まれているようだ。これら三印がある時期ともに用いられていることを物語るのだろう。しかも落款は、判明するものはすべて「守景」の「草体落款」で、となればいまま述べた「ある時期」とは、守景の晩年に他なるまい。「久隅」の朱文長方印^⑧の使用時期ともからみ実に興味をひく。これまたその出現が大いに俟たれる一点である。

(23) 武田氏前掲(註8)書

「久隅」朱文長方印^⑧がいつ頃から用いられ始めたかは不明だが、「交書き屏風」で「草体落款」とともに用いられていることからすれば、晩年まで使われていたことは疑いない(註22参照)。

(25) 例えば根津美術館本『舞楽図屏風』の精緻な描写や人物の面貌表現は、これを守景作品と認めるに充分な特色を備えている。またこの作品の紙継ぎが他では例が乏しいものの、守景作にしばしば見られる三枚継ぎである点も、その筆者問題を考える上で示唆に富む。

(26) 吉沢忠「久隅守景筆四季山水図屏風について」『国華』109号

実は吉沢氏もこの「捧印」が通常のものとは異なり、しかも落款の書風さえ相違していることに気づかれていた。しかし、どういうわけか不明ながら最終的にこれを認められたようだ。

(28) さらに近年見た「耕織図屏風」一隻(個人蔵)に捺された印章は、これとはまた別の「捧印」の朱文方印のようだ。これら四点ないしは三点を制作した、守景とは別のもうひとりの画家を想定できるのかも知れない。その画家を『増訂古画備考』の伝えるあの吉田百太郎と想像することは嬉しいが、全く根拠のない想像に過ぎない。

(29) 吉沢忠「放牧山水図屏風」『国華』100号

小林氏前掲(註3)書

(31)

となれば、当然、次の問題として、何故、守景の『四季耕作図屏風』が日本風俗のものから中国風俗のものへと転換したのか、問われる必要があるだろう。が、この疑問に答えることは大変難しい。敢えて云えば、守景の制作における保守化に因るとでも云い得ようか。本来、中国で生まれた画題である「耕作図」に、守景が強い規範性を求めるようになったから、と云うのをその理由として挙げておきたい。英一喋(一六五二〜一七二四)が後年狩野派風に回帰したこととあわせて、まことに興味深い問題だ。

〈付記〉小稿をまとめるに当たっては、藪本莊五郎氏、柳孝氏、宮島格三氏、藤城毅氏、細見良行氏、長野正晴氏、東京国立博物館松原茂氏、救仁郷秀明氏、静嘉堂文庫美術館玉蟲敏子氏、小林優子氏、大倉集古館譲原純子氏、根津美術館安田治樹氏、和銅社岡本淑之氏のお世話になった。また新出本の図版(図1)は、大阪大学の大橋哲郎氏の撮影になる。ご多忙のなか、格別のご高配を賜った各位に対し、心よりお礼申し上げたい。なお小稿の主たるデータは、わたしがかつて企画構成した展覧会「加賀・能登の画家たち―等伯・守景・宗雪―展(サントリ美術館)」で得た知見に基づく。石川県立美術館の北春千代氏はじめ、この展覧会を開催するに際してご協力下さった所蔵家各位にも、改めてお礼申し上げる。