

狩野芳崖筆《靈鷲山図》考

梶岡秀一

これより紹介する一幅の画は非常に奇想的に映るかもしれないが、それが「靈鷲山図」と題された狩野芳崖の作品であると聞けば、さらに奇異に感じられるかもしれない。実際これは通常の釈迦靈鷲山説法図の姿からは大きく逸脱している。しかし箱書には「靈鷲山図」とあり、また、画像の内容について検討すれば確かに釈迦説法図の一種に相違ないと首肯できる。主題と表現との間に円満な調和が成立してはいないが、違和感を解消するのは難しくはない。以下にそれを論じたい。

一 概要

さて、この作品は紙本墨画淡彩、軸装の一幅であり、画面の大きさは縦一三三・〇cm、横八八・〇cm。画面の右下に「壬午初種日芳崖寫」の落款があり、その下に朱文印「芳崖」を伴っている(図1)。個人蔵で、愛媛県美術館に寄託されている。

画面を見てゆこう。その全面が、不気味で複雑な形の岩山の連なりで覆われている。岩山は左右にそれぞれ谷間を作り、それぞれの奥に洞窟や瀧を作っている。画面の向かって左側にある溪間は、右側の溪間よりも広く、その溪間を作る左右の懸崖の頂上は溪間の内側へ向けてそれぞれ迫り出し、アーチ状に天空を閉ざすかのようなのであるが、その奥に行けば左右の懸崖が一つに繋がり、下には洞窟、上には川があって、川の水は瀧となって落下し、谷底に生まれた激

流は観者の側へ走り来る。他方、右側の溪間は狭いが、左側の溪間と同じく奥には洞窟を作る。その上にある岩山の頂上には広大な宮殿があり、下にある洞窟の奥には瀧が落ちるのが見える。このように懸崖の間に洞窟を作る構成が本図に奇妙な複雑性を与えている。狩野芳崖の晩期の山水図群を想起させるこの奇妙な構想が本図においても試みられている点に、まずは注意しておきたい。

岩山の連なる中には異国風の要素が点在する。山頂の宮殿は中国風だろうか。この豪華な宮城の玄関から観者の側へ向けては長く細い山道が蛇行しながら延びていて、その半ばには城門がある。この門の姿がインドの仏塔(ストウーパ)にある門によく似ている。^①左側の谷間を流れる川と、右側の谷間に続く山道は、画面の近景で交差する。激流はその山道の下を潜り抜け、そこに小さな橋を作る。橋を奥側から手前側へ渡り切ったところには再びインド風の門が立っている。この門の脇には大きな松の樹があり、これは狩野派風の老松だが、対岸には南国風の大きな樹の林がある。このように異国風の要素が色々点在しているが、そこに統一性はない。異種の要素が混在していて、一つの景色としては混乱している。画家はインドの景色を描こうとしたのかもしれないが、インドの景色を見たことはなかったろう。未知の土地の景色をこのように造形化するにあたっては、画家は様々な資料を参照して想像力を働かせたに相違ない。

不気味な懸崖と異国風の建造物や植物から成る風景をさらに異様な光景にしているのは、遠景の宮殿から近景の橋まで峭壁に囲まれながら続く長く細く蛇

行した山道を、大群衆が埋め尽くしているからに他ならない。切れ目なく続く大群衆は皆、薄墨色の衣を着て袈裟を纏い、僧の姿をしている。大勢の僧は頭を丸めているが、先頭に立つ人物のみは頭髪を少し伸ばして無精髻も蓄え、衣服も綻び、あたかも苦行僧であるかのような。大行列の中での、この最前線を行く一人の人物の際立った個性は注意に値する。率直にいえば彼の容姿は山釈迦図の類を連想させる。本図の主題について解釈する上での鍵がそこにあるものと思われる。

二 制作年

本作品は、落款に「壬午初穠日芳崖寫」とあることから、明治十五年（一八八二）初秋の作であると判る^②。初秋とは七月のことだろう。この年、狩野芳崖は数え年で五十五歳。このことは何を物語るだろうか。

芳崖の画業については、高屋肖哲編『芳崖遺墨』前編（明治三十五年）・後編（明治四十年）、岡倉秋水・本多天城編『狩野芳崖遺墨帖』（明治四十四年）、岡倉秋水著・東京美術学校編『芳崖先生遺墨全集』乾・坤（大正十年）等、門人たちの編んだ画集があり、多くの図版が紹介されるが、本作品は何れにも載っていない。それどころか似た作例さえ一点もない。だから明治十五年の芳崖がこのような図を描くことが本当にあり得たのかどうか、直ぐには判断し難い。真偽の問題を別にしても、果たして明治十五年の作品として見た場合に納得できる画風であるかどうかの問題が残る。本作品を見て微妙な違和感を抱くことがあるとすれば、その原因は、画像の奇想性がかりではなく一つには、芳崖の画業に照らした場合に感じるそうした希少性、孤立性にもあるのかもしれない。とはいえ、芳崖の画業の変遷の上での明治十五年の地点に、本作品を位置付けることには特別な無理はないかと思われる。

一般に芳崖の芸術はフェノロサからの影響下に開花したものととして論じられ

る傾向にある。だが、兩名の出会いには明治十五年の初冬の出来事であり、兩名の交流は芳崖晩期のわずか六年間のことに過ぎない^③。出会いの発端は同年の十月から十二月にかけて開催された農商務省主催の第一回内国絵画共進会。この展覧会に芳崖は山水図三点に布袋・林和靖・鍾馗・芭蕉・猿猴を加えた計八点を出品したが、個性の強い表現が審査官たちに嫌われたのか、嘲笑的にはなっても受賞の対象にはならなかった。ところが、審査顧問のフェノロサは「本共進会最大の傑作」と激賞した。それを伝え聞いて喜んだ芳崖は、同門の友人、狩野友信の紹介でフェノロサを訪ねた。以後、芳崖とフェノロサは行動をとともにし、鑑画会や図画取調掛（のちの東京美術学校）を拠点に新日本画創造運動を展開してゆくことになった。

さて、本図が落款にある通り「壬午初穠日」の作であるなら、制作の当時まだ兩名は出会っていない。新時代に相応しい絵画の創造へ向けてフェノロサの指導下に作画するようになるのも少しあとのことだ。だが、実のところ、このことが問題を微妙に難しくしているともいえる。なにしろ本図に斬新な表現が認められるとしても、それをフェノロサと関連付けることはできない。それでいて本作品を支配する熱気や密度は尋常ではない。当時の絵画として見た場合、極めて斬新なものではなかったかと思える。そのことをどう了解するのがよいのか。

問題を整理する鍵はむしろ出会いの逸話それ自体にある。芳崖がフェノロサを訪ねたのは、フェノロサが芳崖を高く評価したからだ、フェノロサが芳崖を高く評価したのは彼の作品を他の誰の作品よりも個性的であると見たからだ。芳崖の遺作はそのことを証明し得る。そして本図もまた、彼が既に個性的で斬新な画風を示していた時期の作であるはずで、しかもフェノロサからは未だ影響を受けていない時期の作でもあるはずだ。だが、フェノロサの影響とは何だろうか。一般論としていえば、フェノロサは西洋画に比較した場合の日

本画全般の欠点として、明暗による構想力と調和的色彩との欠如ということも挙げたといわれ、また、芳崖に対する指導にあたっては特に、奇想的な描線の抑制と、洋画に対抗し得る色調の發揮とを望んだといわれる。⁴なるほど本作品にその種の影響は厳密には認められないのではないか。奇想的な描線は本作品を支配していると思われるからだ。

狩野風の筆致で岩山を強烈に描いた芳崖の作例には慶應四年（一八六八）の《山水図屏風》（図2）がある。これだけの力量が初期の作にも既に發揮されていたことを知れば、今ここに取り上げている明治十五年のこの一幅が異様な密度や熱気に満ちていることも、充分あり得ることとして一応は了解できるはずだ。画面の殆ど全面を占める不気味な岩山の表現は、芳崖がフェノロサと出会うよりも遙か前から示していた個性の、よく表れた一例であると見ることができる。

連なる岩山の間洞窟のような空間を作る構想は彼の晩年の山水画群を連想させるが、それをフェノロサと関連付ける必要はない。そもそもそのような空間表現は雪舟の山水図において印象的に用いられたものであり、しかるに芳崖はもともと雪舟への回帰を志していたはずだからだ。芳崖の親友だった浜町狩野家の友信によると芳崖は木挽町狩野家の「法印様」常信を深く尊敬していたというが、それは常信の画技を高く評価していたからであると同時に、常信が雪舟を崇敬し、数多くの模本を伝えたからでもあったろう。⁵万延二年「文久元年」（一八六一）二月、木挽町狩野家において芳崖は、雪舟筆四季山水図巻（山水長巻）の狩野古信による模写本を模写したことがあったが、その《雪舟画山水長巻模本》（東京藝術大学大学美術館蔵）に描かれた岩山の間にも洞窟が登場するのはいうまでもない。

加えるに、墨線の強弱の微妙な差による遠近感の表現が本作品には認められるが、そうした表現の試みは明治十五年頃の《江山春色》（図3）や同年の

《地中海真景図》（図4）にもある。⁶《地中海真景図》は研究者間では従来、芳崖がフェノロサと出会う以前から西洋画に関心を抱いていたことを証明する作例として考えられていたが、その場合の前提は、兩名の出会いが明治十七年であったとの伝承にあった。今日ではその時期は明治十五年の初冬に遡ると判明したので、《地中海真景図》が本当にフェノロサと全く無関係に成立したと断言してよいかどうか、少々難しいかもしれない。とはいえ出会う直ぐに芳崖がフェノロサの指導下に入ったとも思えないし、芳崖門人の編集した『芳崖先生遺墨大観』が《地中海真景図》について「西洋風の画も毛筆を以て描き得ることを実証せんが為、西洋の写真に擬りて画かれたるもの」と伝えている以上、やはり彼自身の元来の好奇心がこの時期には西洋風景画へも及んだのではないかと考えておきたい。そして本作品に認められる墨線の強弱の微妙な差による遠近感の表現も、雪舟風・狩野風の筆墨に洋風の写実表現を融和させようとした時期の作風の余波として見ることができるだろう。

芳崖は、フェノロサと出会う前から西洋画風に関心を抱いていたが、反面、フェノロサの指導下に制作をした鑑画会時代にもなお、狩野派風の強靱な描線に固執するかのようなどころもあった。その意味で、芳崖晩期の画業の充実を単純にフェノロサとだけ関連付けることは必ずしも正しくないのではないかとさえ思える。むしろ雪舟風や狩野風というものに備わる可能性を自力により展開させ、多様化させた試みの連続として、芳崖晩期の画業の一面を捉えてもよいのではないだろうか。

ともかくも以上のことから、芳崖の画風の変遷の上で、明治十五年の地点に本作品が描かれていたと仮定しても何ら不自然なこととは思われない。関連して、インド風の門の形についていえば、明治十年（一八七七）に芳崖は輸出業者の精工社に勤めたことがあったから、そのとき何らかの海外の情報に接する機会もあったのではないかと想像することも決して不可能ではないだろう。

もつとも、朱文印「芳崖」が甚だ見慣れないものである点が甚だ心許ない。そもそも「芳崖」と刻した印の使用例が他にあったろうか。加えて、落款の書体も少々心許ない。例えば「崖」の字の山冠がやや小さいのが微妙に不安感を抱かせなくはない。とはいえ山冠を小さめに書いた「崖」の字は、例えば、明治十五六年頃の《羅漢》双幅(山口県立美術館蔵)(図5)の右幅に見ることができよう。同作品の謹厳な楷書に対し本作品のはそうではないから単純には比較できないが、同《羅漢》双幅の中でも左幅の落款では通常通り山冠が小さくはない点も踏まえ、芳崖の署名における様式の揺らぎの一例として参考にしてよいはずだ。もう一つ、本作品の落款が墨書ではなく、金泥で書かれたものである点も多少考慮してよいだろうか。

三 主題

この図を一見して人は「五百羅漢図」を想起するかもしれない。インドの仏塔にある門のような形の城門も、南国風の樹木も、五百の羅漢たちの集合の場の舞台装置には相応しいといえるだろう。一般に五百羅漢図は百幅、あるいは五十幅に分けて描かれるが、一幅に五百羅漢を集めた例もないわけではない。本図と同じように岩山の間を集結した羅漢たちの大群衆を描いた作品としては、例えば、菊池容斎の文政十年(一八二七)作の有名な一幅(奈良県立美術館蔵)がある。

だが、本作品は五百羅漢図ではないと思われる。なぜなら、単純に考えても本図中に描かれた人数は五百どころではなさそうだからだが、それ以上に本質的な、無視できない問題として、図中の大群衆の最先端を行く人物の容姿が出山釈迦図の類を想起させるからだ。本図がもし五百羅漢図であり、また図中の行列の先頭にいるのが釈迦であるなら、羅漢の群衆は釈迦に導かれるようにして行進していることになる。五百羅漢を釈迦三尊の周囲に配した作例はあるが、

釈迦を羅漢とともに行進させる図には類例がないのではないだろうか。だからもし本図中の大行列の先頭の一人物が釈迦であるなら、本図は、少なくとも通常の意味においては、五百羅漢図ではないだろう。

行列の先頭に立つ人物は釈迦に間違いのないと思われる。芳崖の作品を考えるには芳崖の他の作例で考えるに如くはないが、幸い、彼は出山釈迦図を何点か遺している。例えば岡倉秋水著・東京美術学校編『芳崖先生遺墨全集』乾・坤(大正十年)を見れば下巻に三点の出山釈迦図が載る。何れも芳崖六十歳、明治二十年の作として紹介されている。また、それら三点以外では、昭和六十三年に山種美術館で開催された狩野芳崖展の図録に明治十四年頃の《出山釈迦》が出ている。これら四点中では『芳崖先生遺墨全集』下巻の図八十九(図6)が本図の人物に最も近い。何れにせよ、この大行列の先頭に立つ人物像が出山釈迦図における釈迦の図像を転用して描かれたものであるのは自明だろう。そうであるなら、この人物像も釈迦を表していると推測しておくのが先ずは自然だろう。

大群衆を従えて最前線を行く釈迦の図。見慣れない図様だが、あり得ない主題ではない。大群衆が釈迦に従うのは釈迦の説法に従うからであると理解するならば、これは釈迦説法図の変奏ではないかと類推できるからだ。

解釈の一助として、ここで妙法蓮華経序品第一を参照しておこう。⁹⁾

「如是我聞。一時仏住。王舎城。耆闍崛山中。與大比丘衆。万二千人俱。皆是阿羅漢。諸漏已尽。無復煩惱。逮諸有結。心得自在。」(かくの如く、われ、聞けり。一時、仏は王舎城の耆闍崛山の中に住したまい、大比丘衆、万二千人と俱なりき。皆、これ阿羅漢にして、諸の漏を已に尽し、また煩惱なく、己の利を逮得し、諸の有結を尽して、心に自在を得たり。)

仮に法華経に伝えられるこのような光景を描いたものとして本図を見るならば、この不思議な風景は王舎城内にあり、画面を占める岩山が靈鷲山(耆闍崛

山)であり、山道を行進する大群衆は一万二千人の羅漢(阿羅漢)たちであって、そして最先端を行くのが釈迦であると解することができる。

もちろん本図の典拠が法華経であるとは断言できない。ともかくも念頭に置いておきたいのは、芳崖が図像学に関しても伝統からの自由を愛したことだ。彼の仏画群では、特に鑑画会に参加して以降、「図像的にはおよそ儀軌とは異なる表現をとる」ことが多いが、山口県立美術館蔵の《羅漢》¹⁰ 双幅を見るなら、図像学上の自由は芳崖の元来の姿勢だったと想像される。芳崖の号は狩野家伝来の「法に入りて」、しかもその「法の外に出る」のを志望して称したもののだが、もちろん技法ばかりではなく主題の解釈においても、彼は「法外」へ出るのを志した。

本作品では、靈鷲山で説法する釈迦の左右に諸菩薩や仏弟子を配するのではなく、峭壁に囲まれた中を歩く釈迦と羅漢たちの長大な行列を描いているが、その意図も、旧来の仏画の「法外」に出ることにあつたのではないだろうか。

四 画題の交錯

釈迦靈鷲山説法図を描くのに旧来の図像の「法外」へ出たのは芳崖には似つかわしい行為であると思われる。だが、さらに興味深いのは、それがあたかも五百羅漢図のような格好に描かれていることだ。しかも、釈迦の像には出山釈迦図における釈迦の姿が転用されている。要するに釈迦靈鷲山説法図を描くのにその旧来の図様が参照されることなく、五百羅漢の構図と出山釈迦の図像が代用されているのだ。奇妙なことだ。でも、あり得ないことでもない。

本作品と同じく明治十五年に制作された西洋風景画《地中海真景図》¹¹は、先にも触れたとおり「西洋風の画も毛筆を以て描き得ることを実証せんが為、西洋の写真に拠りて画かれたるもの」と伝えられているが、山や岩の皴法には狩野派風の筆致が認められるほか、その構図には雪舟の《唐土勝景図卷》からの

借用が認められるとの指摘もあり、雪舟風・狩野風の図様を借りて西洋風の画題を描いたものと見ることができる。また、晩期の《達磨図》(図7)は古代ギリシアの哲人か医師かと思わせる風貌に描かれ、何らかの西洋人物像から容姿を借用したのではないかと想像される¹²。この場合は先の《地中海真景図》とは逆に、伝統的な主題を下敷きにして西洋風の図柄を借りたものと見ることができよう。何れにしても、こうした近似した図様同士の間での主題の摩り替えの手法は、西洋絵画の影響を取り込みながらも同時に伝統にも繋がるための「巧みなトリック」であり、明治初期の絵画によく見られた事象であるといわれている¹³。

これらは伝統的なものと西洋風のものとの結合の例だが、果たして同じような主題の取り替えが西洋との対峙の場で行われなかったのかどうか。一つの伝統的な画題を描くのに別の伝統的な画題の図様を転用することがなかったらうか。在来の画題に斬新な解釈を加えるのが芳崖の元来の好みだったとすれば、そのための手段として、似た画題の間での図様の取り替えは有効な手法ではなかったらうか。そしてそのような転用の試みの例として本作品《靈鷲山図》¹⁴を見ることができるとは思わないかと思うのである。

仮に本図の構成に五百羅漢の図様が転用されているとしても、芳崖がどのような五百羅漢図を念頭に置いていたのかまでは明らかではない。伝承によれば「芳崖は嘗て狩野一信の五百羅漢を見て、其の健筆は稀なるものであるが、最初に学んだ等琳の習気を脱せず、殊に羅漢の眉が何れも皆太過ぎて、尊嚴の相を欠くのは惜むべきであると評した」という¹⁵。これが果たして何年のことであるのか定かではないし、何より狩野梅笑一信の《五百羅漢図》(東京国立博物館蔵)と本作品との間には共通点を見出せないから、取り敢えずは無関係であると考えざるを得ない。ともあれ、芳崖が少なくとも羅漢という画題に強く惹かれていたこと自体は、彼が優れた羅漢図を何点か遺していることから明ら

かであり、五百羅漢図という画題にも関心を抱いていたことが十分に想像される。

他方、出山釈迦図に関しては前述のとおり芳崖には遺作が複数あり、この画題に強い関心を抱いていたのは明白だろう。明治十四年頃の《出山釈迦》(図8)が、南宋の梁楷の《出山釈迦図》(東京国立博物館蔵)にそのまま倣い、懸崖を重ねて洞窟のような空間を作る構成である点も、注意に値するかもしれない。釈迦に従う羅漢の大群衆が洞窟から続く溪間から登場する本図の構想の源泉がそこにあると考えることもできるからだ。

以上を要するに、芳崖は釈迦説法の主題を描くにあたり、羅漢や出山釈迦の画題への強い関心もあつてか、それらを転用することで、このような独自の構想を生んだのではないかと考えたいのである。そしてそう考えるための前提としては、似た画題の間での図様の取り替えの手法が、伝統的な図様と西洋画題との間の折衷の場合ばかりではなく、複数の伝統的な画題群の間でも、採用されることがあつたのではないかとこの仮説を提起しておきたい次第である。

だが、ここまで工夫してでも「法外」へ出た理由は何だろうか。一つ思い付くのは現実感を志向したからではないかということか。釈迦三尊の周囲に羅漢を配する伝統的な図様の、格調高く象徴的な形式に則るのではなく、あくまでも現実的な情景の再現的な描写として釈迦説法図を描きたかつたのではないかと想像するのだ。芳崖門人の高屋肖哲が明治二十六年(一八九三)に制作した絹本着色《釈迦説法図》一幅(東京藝術大学蔵)を参照しよう(図9)。この画の場合、竹林の奥に座して説法する釈迦を菩薩と大勢の羅漢たちが取り囲んで座していて、伝統的な図様を遠近法的な配置へ再構成することで、旧来の図像学をある程度まで守りながらも、説明的な表現ではなく再現的な表現になり得ている。これに先行する彼の師の芳崖の作品の場合、再現性への志向のために敢えて図像学上の伝統自体をも犠牲にしたのではなかったろうか。もとより

釈迦や羅漢への関心があり、羅漢の群集への関心がそれらと融合して、釈迦靈鷲山説法のこのような特異な図像として結晶したのであると仮定してよければ、その構想においては現実感の表現への志向が支配的な役割を果たしたのではないかとこの仮定をも、提起してよいように思われる。

五 箱書

最後に、「靈鷲山図」という画題の妥当性の問題に関連して、本作品の箱書についても確認しておきたい。本稿の冒頭に触れたように箱の表側には「靈鷲山図 狩野芳崖筆」と記されているが、これは恐らく芳崖自身の書ではない。内側には「大正十五年三月十三日」にそれを書いたと思しい「友人」の署名があるが、生憎その文字を判読し難く、何者であるかを判断できない。ともあれ興味深いのはその下にある二つの署名だ。右側には「表題之図 狩野探令観」とあり、左側には「靈鷲山図 拝見仕候也 本多天城」とあるのだ。

本多天城が高屋肖哲や岡倉秋水と同じく芳崖門下を代表する人物であるのはいうまでもない。芳崖の画集のうち『芳崖遺墨』が高屋肖哲の編著であるのに対し、明治四十四年の『狩野芳崖遺墨帖』を編集したのは岡倉秋水と本多天城だった。芳崖門人の編著による芳崖画集の最後は岡倉秋水による大正十年刊行の『芳崖先生遺墨全集(乾・坤)』であるから、本多天城が本作品を見たのが大正十五年以降のことであるなら、画集の類に本作品が紹介されていないのも首肯できる。ともかくも本図の主題を「釈迦靈鷲山説法図」と解するのが妥当であるかどうかを考える場合、芳崖の作画姿勢をよく知る門人の本多天城が本図を「靈鷲山図」と認識したことの意味は軽視できないはずだ。

他方、荒木(狩野)探令は鍛冶橋狩野家の門人であり、しかるに鍛冶橋狩野家の画家たちの多くは、かの「新派嫌の大将」¹⁶⁾下条桂谷を筆頭に、もともと芳崖の芸術に肯定的ではなかった。探令自身も日本美術協会の幹部であり明治

四十年の正派同志会結成に際しては幹事をつとめた人物でもあったから、元来の人脈からいえば、木挽町狩野家門人であり日本美術院派の元祖ともなる芳崖に親しくはなかったものとも推察される。とはいえ明治末年以降の狩野家全体の結束の強化の中、本多天城のような芳崖門人たちはばかりではなく探令もまた、芳崖の作品の鑑定を手がける機会があったのかもしれない。彼は平林探溟、狩野忠信、本多天城、岡倉秋水、岡不崩等とともに「狩野会」を結成して狩野派の維持・復興に尽力し⁽¹⁷⁾、大正五年には宗家十七世の狩野忠信により狩野姓を免許された⁽¹⁸⁾。狩野派の「神髓」を知る者として公認された狩野探令が本図を「靈鷲山図」と認識しているの以上、本作品の主題をこの題のとおりに解することに對して近代狩野派の人々は特に違和感を抱かなかったものと推察される。

故に、本作品の主題に関して、箱書にある題は信じるに足ると考えたい。ともあれ、本作品の箱書を手がけたのは芳崖の友人と芳崖の門人と狩野派の後継者との三者だったわけだが、ここには美術史上の芳崖の位置がよく表れているといえるのかもしれない。芳崖は日本美術院派の元祖だが、厳密には日本美術院の画家ではない。幕末明治前期の狩野派中では最も著名な画家だが、流派そのものが消滅しつつある時代に生きていた。芳崖が逝去して約三十年後の、近代日本画の歴史が華々しく展開していた時代、芳崖と狩野派についての世間の記憶の薄れ行く中で、芳崖と狩野派それぞれについての記憶を守ろうとしていたのが本多天城と荒木探令だったといえるようにも思える。そう考えるなら、本作品の箱書は狩野派三百五十年の歴史の静かな晩期を物語るささやかな証言にもなり得るだろうか。

註

- (1) 東武美術館・奈良国立博物館・名古屋市博物館編『ブッダ展―大いなる旅路』図録(平成十年) 一〇頁の図一。
- (2) 本作品は海外のオークションに出品されたことがあり、そのときの目録中の一頁の写しを所蔵家より提供いただいたが、それを見れば、この画の制作年は一八五二年と記されている。「壬午初禰日」を「壬子初禰日」(mizumoe ne sho shujitsu)と読み誤ったことに起因するが、無論これはあり得ない。なぜなら嘉永五年の時点で芳崖は未だ「芳崖」の号を用いなかったと思われるからだ。京都国立博物館の「没後一〇〇年記念 特別展 覽会 狩野芳崖―近代日本画の先駆者―」図録に載る年譜によれば、長府藩の狩野畢隣藤原延信は、弘化三年(一八四六)十九歳で木挽町狩野家の勝川院雅信の門に入り、嘉永二年(一八四九)二十二歳の頃、師より一字拝領して勝海と号し、嘉永五年頃、師より狩野勝海藤原雅道の名を許された。だからもし本作品が「壬子初禰日」の作であるなら「勝海筆」あるいは「狩野勝海藤原雅道筆」等の署名があるのが自然だ。
- (3) 山口静一「フェノロサと芳崖―その出会いをめぐって」、京都国立博物館編『没後一〇〇年記念 特別展 覽会 狩野芳崖―近代日本画の先駆者―』図録(平成元年)。
- (4) 細野正信「狩野芳崖―日本画近代化の第一歩」、山種美術館編『特別展 没後百年記念 狩野芳崖―その人と芸術』図録(昭和六十三年)。
- (5) 狩野友信「雅邦翁瑣談」、『日本美術』第一〇九号・雅邦翁記念号(明治四十一年三月一日)。「報知新聞にも載つて居る通り、雅邦は探幽の画は嫌ひでした。先年探美が紅葉館で探幽会を開いた時は、松方伯其の他大勢の紳士豪商が集りましたが、其の時雅邦と芳崖と私と三人で陳列の幅々を見廻りまして、偶々常信の幅に遭着しました。其の幅は名高い隅田川の梅若社にある、中探幽梅若社、右安信梅若丸、左常信班女の前渡船に乗る図でありました。雅邦も芳崖も其の前へ立止まり、数時間眼を離さず観て居りました、私も同様観ました。会畢りて後、芳崖と私は雅邦の木挽町の宅へ行きまして深夜まで酒を飲んで其の日の事を話しました。雅邦と私は私に向ひまして、『探幽は名人で今日の会へも数十点の傑作が出たが法印様にはかなはない(法印様とは木挽町絵所にて常信を尊び門人は名を言はずして唯法印様と言ひました)。梅若社三幅対の左班女の前の絵は実以て神品です。班女の前の少し狂乱の態度、悠然として船に乗る具合、白髪船頭がゆるやかに棹さす具合、白衣下重ねの色の調和、枯蘆の配合、凡て神の作りし絵としか思へぬ。凡俗は探幽を以て無上大名人とするが、中々此の絵には如何なる探幽の傑作も及ばない。探美さんには分りますまい。あなたも是れから兩人の話で得道が出来ましたやう。能く気をつけて古人の画を御覧なさい。神品名画は百日観ても十年観ても、更に倦きの来ないのが神境に入つた證據です。法印様の絵は、直寫として今博物館にある雪舟ばかりでも十巻もあります。これは雪舟の摸本を子孫へ伝へんがため、石の唐櫃に納めて庭の一隅に安置してあつたのです。雪舟を習へ雪舟を習へ、他人の画は学ぶに及ばぬ、とは始終法印様の言はれる所でした。着眼が大に違ひますから、かゝる神品が出来たのです。あなたも法印様の血統の人ですから、よくよくこの所を考へて、御勉強なさい」と戒めて呉れました。これもはや数十年前の昔、雅邦の死去を聞いては感慨に堪

- へません。
- (6) 前掲、山種美術館編図録(昭和六十三年)の作品解説は《江山春色》を明治十五年頃の作、《地中海真景図》を明治十五年の作としている。後者は岡倉秋水著・東京美術学校編『芳崖先生遺墨全集』乾・坤(大正十年)を首肯したものである。
- (7) 滋賀県立琵琶湖文化館編『羅漢―その美術と信仰―』(平成六年)所載の図四二、李朝時代の《五百羅漢図》一幅(知恩院)。
- (8) 岡倉秋水著・東京美術学校編『芳崖先生遺墨全集』乾・坤(大正十年)。下巻の図八五《出山积廻図》。図八八《出山积廻図》。図八九《出山积廻図》。なお、京都国立博物館における狩野芳崖展の図録(平成元年)では、この遺墨全集の図八五が図一三三として出品され、図八八は図一三二として出品されている。
- (9) 坂本幸男・岩本裕訳注『法華経』上巻(岩波文庫)八頁。
- (10) 佐藤道信「狩野芳崖 近代日本画の革命児」、辻惟雄編『幕末・明治の画家たち―文明開化のはざまに』(平成四年)八一頁。
- (11) 前掲、山種美術館編図録(昭和六十三年)所載の図四四の解説(一〇〇頁)。
- (12) 前掲、佐藤道信「狩野芳崖 近代日本画の革命児」(平成四年)八二頁。なお同書がこの指摘に関連して註において言及する細野正信「狩野芳崖」(『日本の名画』第二巻・昭和五十一年)九八頁には「模本として残されている雪舟の《金山龍遊寺図》になんと近い画風であろうか。が、これは、フェノロサと知る以前に彼が西洋画へ関心を持っていた証左となる」とある。
- (13) 前掲、佐藤道信「狩野芳崖 近代日本画の革命児」(平成四年)八二頁。
- (14) 前掲、佐藤道信「狩野芳崖 近代日本画の革命児」(平成四年)八二頁。
- (15) 梅沢精一「芳崖と雅邦」(大正九年)一四〇頁。
- (16) 下條正雄「余が日本画に対する意見の変遷」(美術協会席上演説)、『書画骨董雑誌』第八四号(大正四年六月号)。
- (17) 「狩野会」、『書画骨董雑誌』第五十八号(大正二年三月号)。「荒木探令、平林探溟、狩野忠信等狩野家の衰頹を慨きて今度狩野会を興し、斯流の神髓を發揮すると共に少壮画家の養成に努む、奥田義人、河瀬秀治、辻新次、高橋捨六、有賀長雄、正木直彦、今泉雄作等是を賛けて大に活動すると」。
- (18) 「狩野氏免許」、『書画骨董雑誌』第九十四号(大正五年四月号)。「四百余年前狩野氏の祖画家として家を立て、以来哲匠妙手輩出せしも時勢の変遷と共に凋落衰頹し今日画家を以て立つ者殆ど稀なるに至りしが宗家十七世狩野忠信氏之を慨し同家の画家にして技倆卓越人格拔群の者を物色せし結果、元鍛冶橋探幽斎後裔探美の門下たる荒木探令、平林探溟の両画伯に対し狩野氏を免許するに決定せり右につき宗家忠信氏は二十一日牛込区天神町同氏邸に於て一門を参集し祖先に対し家憲制定の奉告祭を行ひ同時に狩野氏の免許の式を挙ぐ」。

図版典拠

(1) 狩野芳崖《靈鷲山図》(愛媛県美術館寄託品・個人蔵)。

- (2) 狩野芳崖《山水図屏風》 山種美術館編『特別展 没後百年記念 狩野芳崖―その人と芸術―図録(昭和六十三年)の図二六。
- (3) 狩野芳崖《江山春色》 前掲、山種美術館編図録の図四三。
- (4) 狩野芳崖《地中海真景図》 前掲、山種美術館編図録の図四四。
- (5) 狩野芳崖《羅漢》双幅(山口県立美術館蔵) 前掲、山種美術館編図録の図四五。
- (6) 狩野芳崖《出山积廻図》 岡倉秋水著・東京美術学校編『芳崖先生遺墨全集』乾・坤(大正十年)下巻の図八九。
- (7) 狩野芳崖《達磨図》 前掲、山種美術館編図録の図六五。
- (8) 狩野芳崖《出山积廻》 前掲、山種美術館編図録の図四一。
- (9) 高屋肖哲《釈迦説法図》(東京藝術大学大学美術館蔵) 日本美術院百年史編集室編『日本美術院百年史』一巻上(図版編)(平成元年)図九三。



图1 狩野芳崖《靈鷲山图》（愛媛県美術館寄託品・個人蔵）