

《作品介绍》 伝久隅守景筆「四季耕作図屏風」

長 井 健

はじめに

ここに紹介するのは、新出の「四季耕作図屏風」（個人蔵。以下、「本作品」と呼ぶ）である（図1）。したためられた落款印章からは、江戸時代前期の画家、久隅守景（生没年不詳）の筆になると伝える。周知のとおり、守景は「四季耕作図の画家」と言えるほどこの画題に関して多くの作例を遺している。しかし、かつて狩野探幽（一六〇二―一七四）門下四天王の筆頭に挙げられたほどの逸材でありながら、娘雪（清原雪信）や息子彦十郎の相次ぐ不行跡により、狩野派を破門されたとも自ら引責離脱したともされ¹⁾、そのいわばアウトローム的な経歴を憚ってか、自身で年記銘を施した基準的作品さえ皆無であり、遺された作品の数とは裏腹に、伝記資料については甚だ乏しく、残念ながらその生涯や作風展開は未だに多くの謎に包まれたままである。ゆえに守景研究は、榊原悟氏の言葉を借りればまさに「手詰まり状態」²⁾にある。この状況を打破し、模糊とした彼の画業を解明していくには、さらなる作品の出現を期待するほかない。

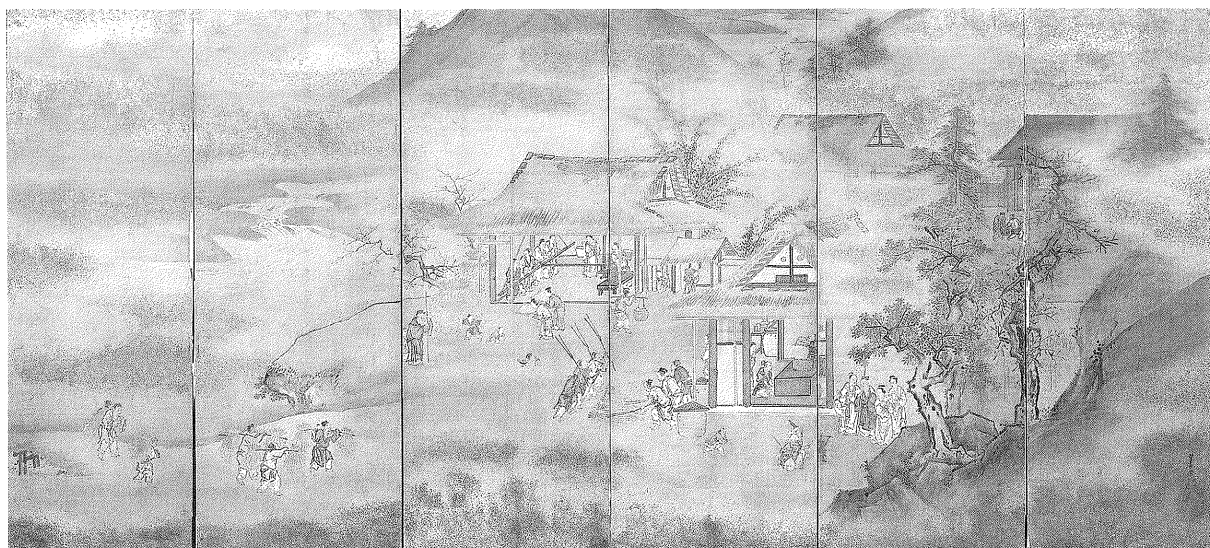
結論から言えば、本作品を、現時点で守景真筆と断定することには消極的にならざるを得ないものの、守景と何らかの関係がある作品と推測される。ゆえに、今後の守景研究進展への刺激材料として、また四季耕作図の新たな一例としても魅力的な作品と考えられるので、ここに紹介を兼ねて、いささか論じたい。

一 本作品の概要

周知のとおり四季耕作図は、元来中国の「耕織図」から発生した画題であり、君主や支配者が、そこに描かれている絵により民の労苦を知るといふ鑑戒的性格を強く帯びたものであった。日本では、南宋の画院画家梁楷筆と伝える「耕織図卷」（模本が東京国立博物館に所蔵される）が室町時代にもたらされ、その図様が広く流布した。狩野元信の弟（兄とも）之信の筆と伝える大徳寺大仙院客殿襖絵はその最も早い遺例で（永正十年（一五一一））、これは当然中国風俗による。それ以降この画題は、江戸時代にかけて狩野派を中心に多くの画家たちの手により描かれてきたのだが、その過程で、四季絵や月次絵において伝統的に描き継がれてきた日本風俗としての「田植え」の図様と結びつくことで変質し（「和様化」と呼ばれる）、当初の鑑戒的性格は次第に薄れ、近世風俗画の代表的な一画題として浸透していった。³⁾

では、本作品を見ていこう。本作品は紙本墨画淡彩による六曲一双の本間屏風で、法量は各隻ともに縦一五八・五センチ、横三四八・〇センチ。右隻右下端には「守景筆」落款と「捧」朱文壺型印および「捧印」朱文方印（図2）、左隻左下端には「守景筆」落款と「捧印」朱文方印および「守景」朱文茄子型印（図3）がそれぞれ認められる。なお、この落款印章については、次章で詳しく検討する。

画面には、左隻向かって左から右隻向かって右へと、耕作の工程が、ほぼ順



右隻

を追って描かれている。まずは左隻から。第一扇は樹木が描かれるのみだが、続く第二扇中ほどには「抜秧（早苗取り）」（図4）。青々と育った早苗の中で笠を被った男たちが作業に勤しむ。その傍らには、田の中に水を掻き入れるための龍骨車が描かれている。本来この龍骨車は「灌漑」の工程において実際に動かしている場面として描かれることも多いが、ここでは使う人もなく、単なる記号的な小道具と化している。続く第三扇は上部に、うねった畦道で追いかけてくをする二人（図5）。何か悪さをしでかしたのか腕白坊主が、作業を放り出すほど怒っているらしき男の先を必死で逃がしている。何げない小さな添景だが、実に微笑ましい。さらに画面下部にはロバを引く男。続いて第四・五扇にかけては「挿秧（田植え）」の場面が広がる（図6・7）。男女に分かれ、列をなして田植えに勤しむ人々。中には囃し役なのか、苗を高く掲げて笑う男や、袖を振り回しながら踊る女などが描かれ、画面に精彩を添えている。前述の追いかけてくもそうだが、単なる「労働」としての表現のみではなく、画家はその合間にほの見える人々の行動の機微に、素直な視点を注いでいる。風俗画としての四季耕作図の魅力はまさにこの点にある。そして左隻は、鋤を持った男たちによる「田均し」の場面で終わる。以上、左隻は田植えまでの春から初夏にかけての工程ということになる。

右隻は、一転実りの秋になり、収穫以降の工程が描かれる。まず第一・二扇には、刈り取った稲束を掛けた棒を肩に担いだ男たちが描かれる。ただし、彼らがその以前に行ってきたはずの「刈刈（稲刈り）」の場面が描かれていないのは珍しい（この点に関しては後述する）。続く第三・四扇では二棟の藁葺き家の内外で、収穫後の一連の作業が展開する。作業としては、①軒先で行われている「持穂（唐竿で稲穂をたたいて脱穀する）」（図8）、②奥の小屋で行われている「簀（石臼による粉摺り）」（図9）、③右の小屋で行われている「籾揚（唐箕による選別）」（図10）の順になる。加えて、右の小屋の傍では「猿曳」



図1 伝久隅守景 四季耕作図屏風

左隻



図3 落款印章（左隻）



図2 落款印章（右隻）

が演じられており、最後に第五・六扇の上部に小さく「入倉（米の倉入れ）」が描かれて画面は終わる（図11）。
以上、現存する多くの四季耕作図がそうであるように、本作品も伝梁楷本―大仙院本の図様をほぼ踏襲しており、典型的な作例の一つであると言える。それに加えて、「猿曳」など探幽周辺で新たに付加されるようになったモチーフが見られる点や、後述するように、画面構成において守景作品と共通する点が見られることなどから、江戸前期の狩野派系統の作例と見ることには異論はないであろう。

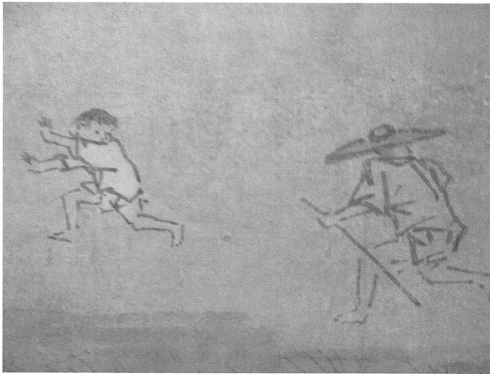


图5 左隻 第三扇 部分



图4 左隻 第二扇 部分



图7 左隻 第五扇 部分



图6 左隻 第四扇 部分

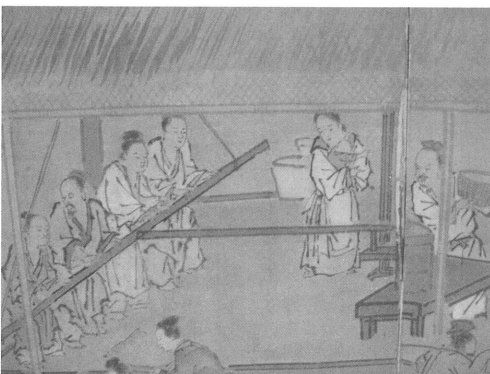


图9 右隻 第三・四扇 部分

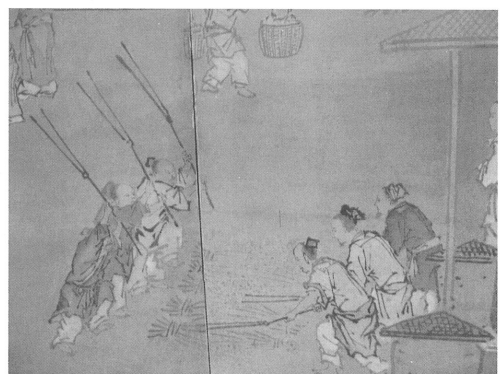


图8 右隻 第三・四扇 部分



图11 右隻 第五・六扇 部分

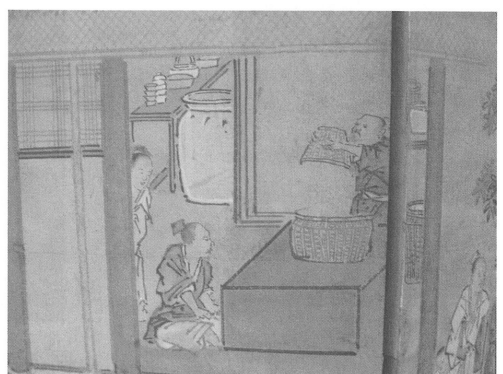


图10 右隻 第四扇 部分

二 一連の守景筆「四季耕作図屏風」との関係及び作風・作者の検討

(1) 守景の「四季耕作図屏風」

初めに述べたように、守景は四季耕作図屏風を数多く描いており、現在、十
点ほどの存在が確認されている。⁴⁾

- ① ベルリン東洋美術館本 (図12)
- ② 旧山川美術財団本 (石川県立美術館蔵、図13)
- ③ 旧小坂家本 (個人蔵、図14)
- ④ 旧浅野家本 (個人蔵)
- ⑤ 東京国立博物館本
- ⑥ 千葉市美術館本
- ⑦ 前川家本 (『MUSEUM』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)
- ⑩ 新出本 (個人蔵)⁵⁾

さらにこれらは、近年新出した⑩を除いて、大きく以下の三つのグループに
分類されてきた。⁶⁾

- I 中国風俗で、工程 (四季) が右隻から左隻へと展開する (①)
- II 中国風俗で、工程 (四季) が左隻から右隻へと展開する (②~⑦)
- III 日本風俗で、工程 (四季) が左隻から右隻へと展開する (⑧⑨)

守景が、四季耕作図の展開において果たした功績として特に評価されてきた
のは、本来は中国画しかも「鑑戒画」という政治的性格の強いこの主題を、よ
り一層身近な日本の農村風俗画として再構成した点であった。実際、作品に見
入れば、特にⅢのグループに分類されるものは、いずれも農作業そのものの表
現よりも、のどやかな日本の農村の日常と、そこに働く農民たちの人懐こさに
共感するような牧歌的な眼差しが注がれる。これは守景畢生の名作と位置づけ

られてきた「夕顔棚納涼図屏風」(東京国立博物館蔵)の視線とまさに通う。
何気ない家族の団欒の一瞬を、飾り気なく素直に捉えながらも、これほどまで
に象徴的な図像として昇華させる才能は、同時代の他の画家には見当たらない。
狩野派離脱後、一時加賀藩へ招かれた守景は、当時藩の農政改革により比較的
安定していた農村の光景を目にし、そこで農村風俗への親密な共感を育んだと
言われるが、探幽以降の漢画家たちの大命題であった「漢画の和様化」の流れ
にあつて、守景はそれを最も本質的に成功させた画家の一人であつたというこ
とになる。

(2) 作風・作者の検討

本作品は、中国風俗で描かれており、工程 (四季) が左隻から右隻へと展開
することから、Ⅱのグループと共通する。ここでは、守景作品との比較を通し
て、本作品の作風・作者について検討したい。

Ⅱグループの代表的作品である②旧山川美術財団本 (図13)、③旧小坂家本
(図14)などは、本作品とほぼ同様の構成をとり、図様的にも「挿秧」「持穂」
「耨」などで類似が見られるが (図15・16)、人々の生き生きとした姿を実現し
ている点では、守景がはるかに勝る。特に旧山川本は、奥行への感覚が非常に
優れ、探幽が完成させた「余白に空間としての意味を持たせる」という様式に、
雪舟や祥啓あたりから学んだと考えられる重層的画面構成を加味して、画面に
より深い奥行をもたらすことに成功している。これは、四季耕作図に限らず、
守景の山水画には総じて指摘しうる特徴であるが、その点で言えば、本作品は
遠山や遠景の描写にぎこちなさがあり、奥行に対する感覚はそれほど顕著では
ない。

また、守景特有の小気味よい筆致ともやや距離がある。一部、人物の衣文線
などに、守景に近い墨調の強さや打ち込みを認めることはできるが、硬さと頼

りなさが残るその運筆は、探幽周辺の江戸狩野様式の範疇に収まるものである。以上のように、画面に見入る限り、本作品は、一連の守景作品に匹敵するだけの個性は残念ながらうかがえない。

守景ももとは探幽門下四天王の筆頭として、派を離れるまでは、師風を受け継ぐ優秀な画家であったことは容易に想像できる。ゆえに、本作品の落款印章をすべて後入れと考えて、作品そのものは探幽の強い影響下にあった守景初期作と見ることも全く見当違いではないのかもしれない。しかし、確実な探幽門下時代の作と見られる聖衆来迎寺客殿仏間「十六羅漢図」障壁画（寛永十九年（一六四二）、図17）、富山・瑞竜寺書院「楼閣山水図」襖絵（正保二年（一六四五）〜明暦二年（一六五六）頃、図18）などと比較しても、これらに見られる骨太で墨調の強い描線がもたらす重厚さとは異質の、繊細さとおとなしさを否定することはできない。作風による守景作品の編年作業は条件が整っていないため、これ以上の詮索は控えるべきだろうが、現時点では、守景に近しい作風を持ち、やや時代の下る、十七世紀後半から十八世紀前半頃の江戸狩野派系絵師の作と推測するに留めたい。

ここで念のため、本作品の落款印章について詳しく見ておこう。守景の落款印章については、近年榊原悟氏が現存作品を丁寧に分類分析されたことで、飛躍的に進展を見たと言えるが、それに従えば、本作品については若干気になる点がある。まず、前章の冒頭で述べたように、左右隻で印種が異なること。特に、右隻に捺された「捧」朱文壺型印は、管見の限り、他の使用例が確認できなかった。「捧印」朱文方印についても、他例とは印影が若干異なっている（図19・20）。また、落款は、榊原氏の見解に従えば「行体落款」の時期のものに近いが、左右で微妙に筆致が異なるように見える（図2・3）。また氏は、本作品で左隻に捺されているのと同じ「守景」朱文茄子型印は、晩年期のものと考えられる「草体落款」に限り、共に使用されることを推測されており、す

なわち逆に言えば、本来晩年期に使用されるはずの茄子型印と、本作品に見られる「行体落款」との組み合わせは検討を要するということになる。ゆえに現時点では、落款印章からも本作品を守景真筆と断定することには、残念ながら消極的にならざるを得ない。

なお最後に、その他に気になる点をまとめておきたい。

まず第一に注目すべきは、紙継ぎの問題である。近世の屏風絵は、概ね五枚継ぎを基本とするが、本作品は三枚継ぎとなっている（図21）。これに関しても、榊原悟氏の重要な指摘がある。三枚継ぎは、探幽周辺に少なからず見られる特徴であるが、守景にあつてはむしろ三枚継ぎのほうが多数を占めるとい⁹⁾う。これがいかなる理由によるものなのかは不明だが、本作品と守景作品との関係を考える上で、看過できない点であろう。

第二に構図の問題。左隻左端に、右隻に見られるような重心となる岩や樹木がなく構図的に不安定なことや、工程がいきなり「抜秧」から始まること（冒頭は「浸種」（¹⁰⁾粉種を水に浸す）「耕（牛馬を使った田起こし）」から始まるのが通例）、またとりわけ重要な工程といえる「収刈」の場面が完全に欠落している（守景作品では、左隻第六扇か右隻第一扇のどちらかに描かれる）こと、さらに「猿曳」の場面に顕著だが（図22）、このような小さなモチーフをわざわざ扇の折れ目にまたがるように配置していることなど、不自然な点が多い。また、画面の上下左右を若干切りつめたとも思われ、折れ目を含め屏風の体裁が現状とは異なっていた可能性が高い。あるいは各隻それぞれ左にあと二扇ずつ画面が続く、すなわち本来は八曲一雙屏風であったのかも知れない。いずれにせよ、本作品は少なからぬ変更を経て、現状に至ったものであることは否定できない。前述した左右隻での落款印章の相違も、それを補強する材料となるだろう。

第三に砂子の問題。守景ひいては江戸狩野の画家たちにおいては、各景物を

	53.8	33.4	26.7	60.1	60.1	6.9	53.2	10.2	43.6
46.0	46.0		45.6	41.2	47.2		47.2		
				4.2					12.6
58.3	58.3		58.3	58.3	58.3		58.3	10.2	
54.2	54.2		54.6	54.8	53.0		53.0		

左隻

	53.8	60.1	32.0	28.1	60.1	37.8	22.3	53.8
14.5	19.2							
34.6	29.8	48.2		48.0	48.2		47.1	
58.0	58.3	58.0		58.0	57.4		58.3	
51.4	51.2	52.3		52.5	52.9		53.1	

図21 紙継ぎ実寸図（単位：cm）

右隻

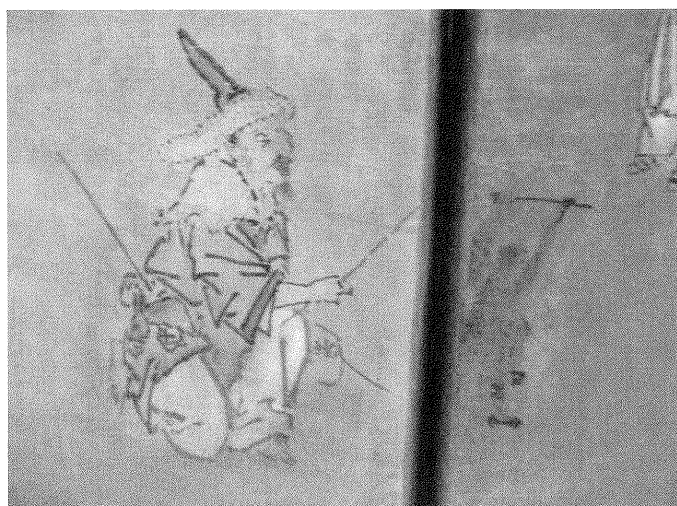


図22 右隻 第四・五扇 部分

余白でつないで空間の拡がり表現するのを特徴とするが、本作品では、その余白を埋めるようにして金（二種類）と銀による砂子がかかなり濃密に撒かれており、白い素地が軽妙で温雅な味わいを増幅させている他の一連の四季耕作図とは、趣をかなり異にする。特に、紙継ぎの不規則な箇所ではこれを目立たなくさせるためか、隙間なく撒かれているのが目につく。構図から見ると、砂子は制作当初から撒かれていたと思われるが、それはごく薄く施されていたであろう。

おわりに

以上検討してきたように、本作品は守景筆とは断定できなかったものの、それに近い作風を持つ江戸前期の四季耕作図の新たな作例であると推測された。特に、守景の四季耕作図の大きな特徴である左から右へと工程（四季）が展開する点は、注目される。これは守景独自の着想であると考えられてきたが、守景以外でそれを採用しているのは、管見の限り英一蝶（二六五二〜一七二四）に一点あるのみである（サントリー美術館蔵「田園風俗図屏風」）。ただし、この一蝶作品も守景からの影響が指摘されており、本作品についても、守景からの何らかの影響を考えるべきであろう。あるいは失われた守景作品のよすがを偲ぶ模写作なのか。「夕顔棚納涼図屏風」が、守景個人はもとより江戸絵画史においても、突出した「傑作」として位置づけられてきたこともあって、「自適の画家」のイメージが強く纏わる守景だが、四季耕作図という広範に需要の多かったであろう画題において、後代の画家へ及ぼした図像的規範性は意外に強かったのではないか。本作品は、それを考える上で興味深い作例だと言える。果たして本作品や一蝶作品以外に、どの程度存在するのか。新たな作品の博搜と併せて、今後の課題としたい。

守景の四季耕作図は、従来「和様化」という視点に即して、前述のグループ

分けていうⅠ→Ⅱ→Ⅲ、すなわち「中国風俗から日本風俗へ」と展開していったと理解されてきた。しかし、疑われることなく受け容れられていたこの点も、前述の榊原氏による落款印章の検討から導き出された結果では、必ずしも中国風俗のほうが先行するとは限らない可能性が出てきた^[1]。加えて氏が「和様化」と言う座標軸のみで、ひとりの画家の制作の前後を論じたり、ましてや作品の評価を下すことがいかに危険なことか」と喚起されるように、これまでの守景観はここにきて再検討を迫られている。「和様化」については、ひとり守景だけの問題に限らず、探幽ひいては日本水墨画史全体の問題とも関わってくるだけに、いずれ稿を改めて論じてみたい。

註

- (1) 小林忠「二人の風俗画家―久隅守景と英一蝶」『文学』四十一―六 一九七二（江戸絵画史論）瑠璃書房 一九八三に再収
- 小林忠・榊原悟「守景／一蝶」『日本美術絵画全集』十六 集英社 一九八二
- (2) 榊原悟「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―」『群馬県立女子大学紀要』二十一 二〇〇〇 四十一頁
- (3) 四季耕作図の展開については、以下を参照。冷泉為人・河野通明・岩崎竹彦・並木誠士『瑞穂の国・日本―四季耕作図の世界』淡交社 一九九六。なお、本稿で用いる各作業の名称についても、これに従った。
- (4) さらにこれ以外に、売立目録に掲載される数点、及び蚕織と組み合わせた作品（京都・成相寺蔵「耕作蚕織図屏風」等）があるが、本稿では除外した。
- (5) 榊原氏前掲註2論文において「新出本」として紹介された。本稿でも便宜上「新出本」と呼ぶ。
- (6) ⑩は、日本風俗で、工程（四季）が右隻から左隻へと展開する。従って、これまで分類されてきた三つのグループのいずれにも属さない。
- (7) 現存する十のうちの、敢えて作風の最も近いと言えるのは、従来最も若い時期の作とされてきた①ベルリン東洋美術館本（図13）だが、近年、ベルリン本を守景真筆と見ること自体に疑問が提出された（榊原氏前掲註2論文参照）。確かに、ベルリン本は探幽風がかなり残り、守景諸本の中でも孤立した印象が強く、他例に比べると守景固有の表現は指摘しにくい。本稿でベルリン本の検討にまで立ち入ることは、筆者の荷に重すぎるが、これまでベルリン本の作風を単純に「探幽門下時代」という理由のみで理解してきたことは、編年の基準となる作例の無い守景ゆえ仕方ないことではあるが、短絡的すぎたかも知れない。

- (8) 榊原氏前掲註2論文
- (9) 榊原悟「久隅守景筆 四季山水図屏風」『国華』一二八一 二〇〇二 二十五頁
- (10) 榊原悟「英一蝶筆 田園風俗図屏風」『国華』一〇五五 一九八二
- (11) 榊原氏前掲註2論文
- 図版は、それぞれ下記の手から転載した。
- 図12 『秘蔵日本美術大観 七 ベルリン東洋美術館』講談社 一九九二
- 図13・15・18 『水墨画の巨匠 第五卷 探幽・守景』講談社 一九九四
- 図14 『田園風俗画』佐賀県立美術館 一九八八
- 図19・20 『加賀・能登の画家たち―等伯・守景・宗雪―』サントリ―美術館 一九九二