

狩野派と惣金屏風

武田恒夫

古代以来、調度として重用されてきた屏風絵は、中世に入ると、新様式の所謂漢画が導入されるという事情も手伝って、それ以前の古屏風の画面構造からは変化をたどることになった。この点については、既に指摘^{注1}したことがある。一扇毎の縁とりは、絹本地から紙本地に移行する段階で、二扇縁とり、さらに六扇一括縁とりという現行の画面構造へ転じている。それは水墨画や金碧画の成立と軌を一にしていたのであって、丁度十四世紀あたりがその過渡期に当たる。かつて、この変化は、寝殿造から次の段階へ移行してゆく建築内部空間の転換と関連づけられるのではないかと推測^{注2}したことがあった。

今日、我々が接する屏風絵は、和漢両系の何れの画面においても六曲屏風を基準形式とし、これに二曲、四曲、八曲形式などをふくめて多様である。さらに一雙形式をもって、漢画にしろ和^{やまと}（倭）絵にしろ、構図を完結させるのを建て前としている。古屏風と区別される特質は、紙本地に移行したことによって、漢^{から}様の水墨大画面がより効果的に表出され得ることになったばかりでなく、和様にとっても金箔貼付が可能となったことであろう。即ち、紙本地の成立は、金屏風の成立をうながす契機となったのである。

ひるがえって、狩野派が屏風絵そのものを製作しはじめた時期は、既に初代の正信にかかわって行くことがらであって、確証は得られないものの、当時の漢画壇の状況からみて十分可能性の余地は認められる。『本朝画史』卷四には、正信に関する花鳥屏風にふれている件^{注3}りをみいだが、逸話として受けとるのが妥当であろう。また、大徳寺真珠庵蔵の「竹石白鶴図」六曲屏風一隻は、典型的な水墨画様式による遺品であって、古来正信筆の伝承を以て知られてきた。この作品については、落款はないものの鶴をめぐる岩石や枯木を近接拡大してとら

える画面構成は花鳥画成熟への過渡的な状況を示している。しかし、近景と遠景との間にかかなりの空間的な乖離が認められたり、岩の皴法に雪舟様式に通ずる手法が用いられる点など、狩野派様式定型以前の様相を呈している。逆にいえば、この屏風画の古様が形成期にあった正信の未定形の画様を告げる特色と解すれば、資料的に興味をひくことにもなる。正信の金屏風については、なおいっそう慎重な配慮を必要とすることになろう。かつて、谷信一氏は、正信による將軍家のための金地屏風に鶴図製作^{註4}について述べられたことがある。甚だ興味深い内容であるが、その典拠を示されていなかっただけに、詳しくうかがう機会を逸したことが惜しまれる。

ところで、金屏風の成立については、かつて論及^{註5}したことがあるが、文献諸史料によれば室町時代の十五世紀にはかなりの記録をみるこ
とができる。禅林関係の史料である『蔭涼軒日録』には十五世紀末の時期に屢々登場し、また赤沢英二氏による指摘^{註6}では、対明・対朝鮮貿易にとつて貴重な輸出品であつた「金屏風」や「貼金屏風」と称するものが、『善隣国宝記』や『李朝実録』に散見されることが明らかにされた。狩野派において、金屏風を積極的に制作しはじめたのは、元信の段階にいたつてからである。多くの水墨画屏風を手がけている一方で、金屏風もまた脚光を浴びはじめたことはみおとせない。元信金屏風の遺品として、白鶴美術館の「四季花鳥図」^{図1}六曲屏風一雙を挙げようと思う。実のところ、この屏風絵は、興福寺伝来品で、その落款により天文十八年（一五四九）元信七十四歳の作品であることなどが明らかにされている。これに関しては、田中敏雄氏の作品紹介^{註7}にゆずることにして、ここで問題としたいのはその題材と金碧画面構成である。一雙画面の右隻では、向かつての右景には、紅梅、松、桜、蒲公英、菫、ツツジ、牡丹、続いて右隻左方から左隻右方にかけての中央景では流水にかこまれるかたちをとるが、竹林に筍、萱草、野菊、楓、鴛鴦、鴨、小鳥と夏から秋にかかる諸景物、左隻の左景では、滝、松、白梅、龍胆、芙蓉、椿、積雪、小鳥といった具合で、四季にわたる季節の花や鳥があらわされている。これら賑々しい題材の前後左右を縫うように設定される金地と金雲の緊密な図様構成はまことに技巧的で、老練といわざるをえない。前景の金雲からその後方の金地さらに金雲、また金雲といった具合に、金雲と金地は前後の層を形成して金箔押し^{註8}の画面に四層から五層にわたる前後関係を生み出しているのである。かかる元信による絢爛たる花鳥図屏風の複雑な金地金雲構成は、金屏風の歴史にとって画期的な作例といえるものであつて、後に、狩野光信によつてさらに発展することになった点、その意義は大きい。

周知のように、白鶴美術館の元信金屏風とかなり近い時期における金屏風の史料が存在している。天文十年（一五四一）十一月三日に、

周防の大内義隆が元信に発注した「御屏風金三雙」の事例が天竜寺妙智院の「至大唐御進物別幅分^{注8}」と題する注文状の案文にみいだすことができる。これによると、その画題は左のごとくである。

一雙分絵 鶴亀松竹鴛鴦鴨小鳥也

一雙分絵 月日桐孔雀鳳凰也

一雙分 松楓柳桜小鳥也

何れも花鳥画であり、天文十二年に完成すべきものとなっている。先に挙げた白鶴美術館本と図柄がきわめて近似している点が注目される。元信については、他にも「惣金屏風」に関する史料が遺されていることに注目したい。『続応仁後記』天文十九年（一五五〇）五月七日条によると、將軍足利義晴の葬儀に際して、

惣金ノ屏風一雙表ヲ外成シ是ニテ囲テ御棺ヲ安置ス 此屏風ハ清光院禪尼ノ許ヨリ進上有シ扇ノ絵 狩野法眼元信ガ筆也

とあり、画題については、『万松院殿穴太記』に「扇尽ナリ」とされたものである。このように、元信の段階で和様の金屏風が制作されていたことは、疑いのない事実のように思われる。

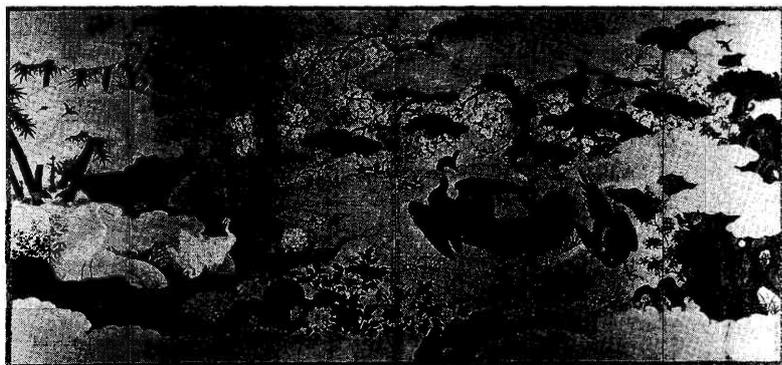
惣金屏風が金屏の一種であることは、いうまでもないが、一般に、金屏風は、金箔を「押す」或いは「置く」という、箔を貼付したかたちの屏風画面をさすのを例としている。しかし、それが中世の金屏風を正しく指しているものか否かは、改めて問う必要がある。右の元信史料より一時期下る文献にも同じく惣金屏風が登場してくることに注目したい。即ち、興福寺多聞院の記録^{注9}である『英俊日記』に、件の用語例をみいだす。即ち、天正九年（一五八一）十一月二十五日条^{注10}によると、「磨付ノ屏風」を寺内の佐野という人物が、筒井順慶に乞請していたところ、その代替として「惣金ノ新調屏風」を送ってきた、これは一段と見事な屏風絵で、前の屏風より「替増^{注11}」つまり代替屏風の方が優れてみえる、というのである。この文面で、惣金屏風と明らかに区別されている「磨付」については、既に推測^{注11}をのべたことがあり、その後山根有三氏も考察^{注12}をすすめられ、金磨付屏風こそ「室町時代の金屏風である」と提起されている。この小論では、新知見も加えるかたちで、狩野派と金屏風の問題について、私案を試みたいと思う。

ところで、右の『英俊日記』において、磨付屏風の代わりとして多聞院にとどけられた惣金屏風そのものが、実は白鶴美術館に、狩野永



(右隻)

白鶴美術館



(右隻)



(左隻)

図1 狩野元信筆 四季花鳥図 白鶴美術館



図2 伝狩野永徳筆 四季花鳥図 白鶴美術館 (左隻)

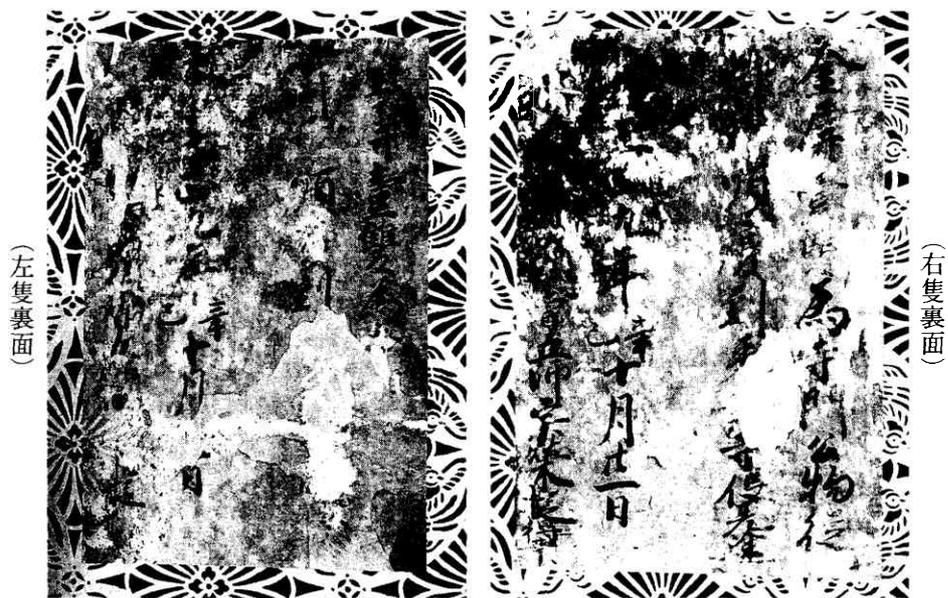


図3 伝狩野永徳筆 四季花鳥図 屏風裏面の墨書銘

徳筆の伝承をもつ屏風絵として現存しているのである。白鶴美術館には先にとり上げた元信筆の「四季花鳥図」屏風（以下、便宜上白鶴A本と略称）があり、これに対して伝永徳筆の惣金屏風を白鶴B本として、区別しておきたい。B本については、『英俊日記』にみた記事裏付けの書付けが、^{図3・注13}屏風裏面に墨書貼付され、興福寺伝来を伝える白鶴美術館の資料からも了解することができる。これはまことに奇遇であり、幸いといわなければならない。この「惣金」といわれた屏風絵をじかに検分することによって、それが、磨付けの手法といかに異なるかを考察してみたいと思う。B本も一見して、狩野派正系の筆になる金碧「四季花鳥図」^{図2}六曲屏風一双であるが、詳細にこれを観察するとき、その伸びに乏しい樹枝の手法、根元の立ち上がりを示す樹法、流動的な岩の皴法等は大徳寺「仙人・花鳥図」^{注15}金碧衝立面と共通する特色を示す。即ち、この画面には既に指摘されたように狩野松栄の作風が認められ、天正九年という記載時の傾向とも矛盾しない。狩野派による惣金屏風の典型が、保存も完好のかたちで伝世したことは、まことに貴重といわなければならないだろう。

B本の図様は、右隻に、桜桐牡丹春草、萱草鳳凰小禽で春夏、左隻に楓芙蓉松椿秋草、孔雀水鳥に雪山といった秋冬の諸景物を穏やかなリズムで配している。A本にくらべてB本での金雲金地の構成は、両隻それぞれ桐に鳳凰、松に孔雀をもつてとのえられるが、むしろ簡潔に処理されて大画構成をとらない。しかも、画面上下に配された金雲にはその下地に胡粉による松皮菱文様風の盛り上げが顕著であり、この種裝飾文入金雲の先駆例として注目される。さらに、金雲の縁の下地には、輪郭にそった胡粉の盛り上げ^{注17}によって、金地との間に区切りをつけた上で、金箔を、金雲と金地の境界に拘泥することなく、順々に貼り継いでゆき、下地の盛り上げによって雲形をそれとなく浮き出させる仕組みとなっている。かかる盛り上げの手法は中世和絵の金屏風には用いられなかったものである。繰り返すまでもなく、磨き付けという語感から想像される工程は、当然のことながら画面が平坦でなければならぬ。白鶴B本の如く画面の下地が胡粉によって盛り上げられ、凹凸を呈していたのでは、磨き付けには困難をきたす。金箔押し^{注14}のB本が、磨き付け屏風と区別される要因が、金を磨き付けるというよりは、金箔を貼り付けることにあつたのではないかと考えられる。してみると、惣金の手法は、画面全体を金箔貼付で処理するという意味合いよりは胡粉地文様の盛り上げといった下地の例もふくめて、金雲や金地に対し規則的に金箔を貼りめぐらす手法をさしたものである。

これと区別される磨付け屏風は、しかし、右の天正九年に初出をみたものではなく、狩野派に限っても、既に永禄三年（一五六〇）の『御

湯殿上日記』に、その用例を見出すことができる。同年七月二十二日の条によると、將軍家より内裏へ持ち込まれた屏風三双が「きみかきつけ」とされ、これは後でもふれるように、金磨付けを指していたものと判断される。その件りは、左の通りである。

ふけ（武家）よりきみかきつけ（金磨付け）の御びやうぶ、三ぞ（双）まいる。しきの梅いろいろ一さうは土佐。一さうはかの（狩野）。四季のなみ、うちつれたるかも。わかみやみなくばんしゅにうたはせらる、

永祿三年は、元信の没した翌年に当たりますが、その晩年の時期に、土佐と並んで狩野においても金磨付屏風が制作されていたことが察知される。さらに、それ以前では、和絵系統の金屏風として、公家或いは寺社関係の文献にもその用語例を認めることができる。その早い例として、後崇光院の『看聞御記』永享四年（一四三二）七月六日条に、七夕法樂の会所に飾る屏風絵を前日他所から借用する記事がある。それは「七夕飭具足住心院僧正屏風一双云々」とある松四季図屏風一双が「金磨付」けであったという。また、『大乘院寺社雜事記』文明七年（一四七五）の七夕に「キミヒヤウフ」、同十五年（一四八三）十二月二十二日条には、春日若宮祭のために用いた屏風三双のうち、二双が「磨付」屏風であった。さらに、『英俊日記』天文八年（一五三九）九月十二日条には、「大乘院殿御出之儀」に先立って、座敷の室札を準備する段で、「当坊磨付屏風被引了美麗□□也、云々」とあって、金磨付けによる画面が「美麗」とされている。このように金磨付屏風が公家の日記や寺社関係の記録に見出されるのに対して、例えば、『蔭涼軒日録』の如き禅院関係の記録では、全て「金屏^{注18}」であらわされている。それは、単なる呼称の相違か、或は実態の差異からくるものなのか懸念は若干残る。

さらに、金屏風については他にも種々の呼称が史料にうかがえるのであって、遺品と同定される例がないだけに予断は許されないが、中には「金」に対する解釈を若干補足させるものがある。先にもふれたように、室町時代初期の対明貿易の記録である『善隣国宝記』には、応永九年（一四〇二）を初見とする「金屏風」に関する一連の記載が散見される。ところが、日本年記に換算して宝徳二年（一四五二）、文明七年（一四七五）、同十五年（一四八三）には「貼金屏風」が用いられていて、明らかに金箔貼付を思わせ、「金屏風」と同義語と判断される。ところが、文明四年（一四七二）、永正十三年（一五一六）には「装金屏風」とあって、これまた金屏風を指すものと考えられる。この「装」を「惣」と読み易えてしまうことになれば、惣金屏風との混同は避けられなくなる。これに対して、李朝の側からする日本よりの進物を録した『李朝実録』では、同じく日本年記にして、文明六年（一四七四）以後数年にわたり「装金屏風」を用いている。ところが、

『実録』には、嘉吉三年（一四四三）に「塗金彩花屏風」、宝徳二年（一四五〇）には、「塗金屏風」の記載をみいだすのである。この「塗金」は、金箔による「貼金」と異なり、金泥の使用を想定させる。塗金屏風から推測される金泥使用は、金屏風の範疇に金泥の要素もふくませ得るといふ解釈を許すことになる。

そもそも、金箔と金泥は、古来、箔と泥というかたちで区別^{注19}をみてきた。しかし、金の意味する実態は金箔にとどまらず、金泥、金砂子にも適用されることを、改めて注意したい。ここで中世屏風における金の意味する様々な様相について、果たして金箔のみを対象とすることが妥当かどうか考え直す必要が起る。金については、金箔以外に金砂子、さらに金泥も対象となろう。砂子は、切箔を徹底して細分化したものであつて、いわゆる微塵はそのいっそう微細な素材であり、撒くかたちで画面にほどこされる。実際には筒に入れ、篩にかけるため、ふるともいわれる。これに対して、金泥の場合は、二通りの使用が認められる。即ち、一般に知られているのは、金泥引きの手法であつて、刷毛を以て、濃淡自在にあらわされる。しかし、金泥にはそれ以外にも別の方法として、金砂子よりさらに極限に近い微粒子であることから、砂子同様に撒くといった手段が用いられ、画面効果としては、金泥の方が一層緻密な光輝性を期待し得ることになる。ともあれ、金砂子も金泥も、金箔を押し場合より、その工程に丹念な技術が求められる。撒くという手段を重ねることで、和わらいだ輝きの効用が生ずるのである。しかも、金粉を撒くに当たっては、膠地より雲母^{きり}を交えた糊地の方が磨付けの効果を高めることができ、光る均質な画面を表出するためには、繰り返し撒くという手間をかけることによって、いっそう効果を挙げる。糊地の乾きはおそく、泥や砂子を定着させるのに時間を要する。それを押さえて、また撒く、最終段階で、磨き付ける。糊地に金を撒くことは、箔押しによる箔足をみることなく、箔特有の輝きではなく均質で柔らかな雅致をあらわす点で優れている。それだけに求められる金の費用並びにその工程に多くの時間をとられることは避けられない。

右の如き次第で、金磨付けには、金泥や金砂子といった微細な金関係の種々な使用から他にも多くの呼称が生まれていたことが想像される。既に、拙著『近世初期障屏画の研究』で指摘したように、岡田清編述の『叡島宝物図会』巻二に磨付けの様々な用語が、「平家納経」各巻の表紙絵や見返し絵によせて解説されている。何れも小品画面を対象とするものだが、遺品をとまなうだけに、参考となる。目下のところ、「金磨付」の語は、中世の文献に主として散見されてきたが、この『宝物図会』が天保十三年（一八四二）という幕末近い時期の刊行図

録に見出されることには、「金磨付」がなお死語化されていなかったことをうかがわせる。金以外に銀にも適用しているが、これらを整理すると、「銀置(押)箔ミガキ(瑩キ)」、「銀ノミガキ(瑩)」、「金地瑩キ」、「ミガキ出シ」、「金デイ瑩キ」、「トギ出シ」といった具合に大別される。右の中で特に注目したいのは、先にみた「金デイ(泥)瑩キ」であって、砂子と共に金泥を磨(瑩)くという刷く以外の働きがふくまれていることである。

これらの画面は、何れも金銀の砂子、金泥を料紙に全面的に撒きつめたり、塗布したりして磨き付けるのであって、金箔押地にみられる箔あし(目)は、みいだし難く、いわゆる通有の金箔押し画面とは区別されることになる。また、「如来神力品」の表紙絵には「銀スナゴツムシ(ツブシ)唐クサ瑩キ」と注記されているのは、今日でも用語となっている微細な金泥や金砂子による「撒きつぶし」といわれる手法を指すものであろう。ちなみに『羅山文隻十三』にみる寛永十三年(一六三六)十二月二十七日付の朝鮮国王への返書に「撒金六曲屏風」がみいだされるが、その文言の限りでは、磨き付けとは区別されよう。

さて、「磨付」、「金磨付」、「きみかきつけ」とさ^{注20}まに呼称された屏風絵について、何れも「磨きつけ」という働きをめぐっては、金砂子や金泥、さらには微塵といった箔片類の素材が対象となろう。これらの材質を料紙に定着させるための媒材として、胡粉地に雲母を交えた下地が中世の和絵系の屏風絵や扇絵に見受けられるのは、磨付けの手法が用いられたためとみなされる。

実例として、東京国立博物館の「日月山水図」六曲屏風二隻を挙げたい。「春景図」^{図4・注4}一隻と「秋冬景図」^{図5・注5}一隻に分けられるが、何れにも磨き付けを指摘することができる。まず、中世和絵屏風として最も古様を示す「春景図」では、中景満開の桜樹を包むように設定された雲形の白地を背に、さらに雲形に銀泥を撒きつけ、その一部に金砂子や小切箔を村濃^{むらじ}に撒き加えている。即ち、金銀の磨付けと判断されるかかる雲形は、左方芽をふく柳の上辺を遮蔽する銀磨付けの手法にも看取することができる。「春景図」とは作風も制作時期も下る「秋冬景図」の場合も、左方の芽をふきはじめた冬枯れ柳樹の間近にみる金地の土坡や雲形には、明らかに糊地の上に金箔が貼付されて金銀の撒きつぶしがほどこされ、磨付けられたものと判断される。

次に室町時代末期の遺品と考えられる金剛寺の「日月山水図」^{図6・7}六曲屏風一双にも、両隻の上空を表す局面に、銀箔貼付の上に銀泥による磨付けがほどこされている。右隻では、さらにその銀地の中に金箔による日輪^{図6}が貼り付けられ、図7では、金銀の裂け箔や砂子を撒く上方



図4 日月山水図（春景部分） 東京国立博物館



図5 日月山水図（秋冬景部分） 東京国立博物館



図6 日月山水図（右隻部分） 金剛寺



図7 日月山水図（右隻部分） 金剛寺



図8 浜松図 (春景部分) 東京国立博物館



図9 浜松図 (秋景部分) 東京国立博物館

に、銀箔と銀磨付けが認められる。ちなみに右隻では狩野派にはみられない不定形の源氏雲にも金銀泥や各種の金銀切箔、砂子が撒かれるといった手の込んだ技法を認めることができる。

もう一例を加えるならば、東京国立博物館の「浜松図」^{図8,9}六曲屏風一双を、やはり十六世紀に入った室町時代末期の和絵屏風として挙げたい。すやり霞から脱化したような棚引く源氏雲の縁は部厚い幅を素地にとどめた輪郭となり、処々に群青着彩の名残りがとどめられている。その雲形には金砂子が、密に撒きつけられ、時代の下るかたちで所謂地表にも比較的粗い金砂子や金切箔が撒き付けられ、惣金という手法とは区別されるのである。

二、三の例にとどめたが、金磨付屏風の遺品を検証した結果、これらを通じて特筆すべきことは、磨付屏風では、雲霞形とその周辺が何らかのかたちで分別されている点にある。これに関し、中世和絵屏風における雲霞形態の手法を、改めて検討する必要がある。その十四世紀から十六世紀にいたる展開過程について、泉万里氏による考察^{註21}は、参考となる。金磨付の手法も、操作上の特殊な事情によりかかる限定された画面部分、主として雲霞形態と深くかわりつつ変化していったものと判断され、それぞれの限定されたスペースを金泥や金砂子や微細な切箔などをもって磨き付けていたことが察知される。和絵系の金碧扇絵がその下地を雲母交りの糊地に仕立てているのも、その限りでは屏風絵と軌を一にしたものであろう。金箔を膠地に貼り付ける手法では、箔と箔の重なりによって生ずる箔足は時代を経てあらわとなるのであるが、磨付にあつては、厚味をもたせるため雲母を交えた胡粉地に金箔を貼付、さらにその上へ金を撒きつけて磨き付ける手法も起り得る。箔足が辛うじて看取される作例として、中世末期に近い東京国立博物館蔵の「松図」六曲屏風一隻や、先にみた日月山水屏風の「秋冬景図」などを挙げることに許されよう。磨付けの下地の工程で雲母交りの糊地や胡粉地を前提とすることが注意されることになったが、画面のみならず、装束にほどこされる金磨付けについても興味ある史料が見出される。

武家故実家の伊勢貞頼（一四五五—一五二九）が、その晩年の大永八年（一五二八）に著した『條々聞書』によると、晴の場に「きみかき付」をほどこす直垂着用の件が「御晴の時ひた、れときみかき付に我紋をろくしやう（緑青）にて可書」と述べられている。その後、河村誓真が、さらに『宗吾一冊拔書』^{註23}を著し、「一段の晴にひたたれを金みかきにもせられ候て着候」と、右の件りを特に拔書きしている。これによって、先に触れた「きみかき付」は「金みかき付」と同義語であることも了解される。直垂に金加工された上に緑青をほどこすこと

で華麗な彩色効果を發揮したものと考えられるが、生地に媒剤をほどこして金を撒き付け、乾燥後、摺りこんで光沢を出す仕組みであったものと考えられる。金磨付屏風は、晴の場^{注24}にふさわしい調度であったと考えられてきたが、そのしきたりは、代替としての惣金屏風に引き継がれている。中世末から近世初期へ移行する時点で、狩野派はその役割を積極的に果たしたものと考えられる。金を磨き付ける工程での手間と、それに要する金泥や金砂子などの大量使用による高額消費といった点から、金磨付屏風は次第に貼金屏風に主役がゆずれ、金屏風の歴史にも変化がおとずれることになった。

しかし、金磨付けの手法が失われたわけではないが、大量の障壁画が要求される時代となって、近世の初期から全期にかけて、狩野派の諸作品にうかがえるように、装いを改めた金屏風の普及をみる事ができる。現在、近世における遺品の大半が惣金屏風であることを物語っている。

『條々聞書』などにも示唆されたように、晴の場に対応する金磨付けに代わって、新しい金箔押しの屏風ひいては障壁画が登場することになった。書院造の大成と共に、大広間や小広間、遠侍などの武家殿中のみならず、内裏における諸御殿の荘厳化にこれら金碧障壁画が盛行するにいたる。その背景に、公武の支持を取りつけた狩野派の活躍が目立つのである。狩野派和様化の展開を考える上で、磨付屏風から総金屏風への転機には時代的に意義深いものを覚える。

注

- 1 拙稿「中世障壁画とその画中画」（京都国立博物館編『中世の障壁画』昭和四十五年）
- 2 拙稿「絹から紙へ―屏風絵の転換」（『建築雑誌』二二八号 昭和五十二年）
- 3 『本朝画史』巻四「専門家族」―正信の項にみる関連の件りは、左の如くである。
舟（雪舟）之婦白明也宿泉州堺津其家有花鳥屏風舟視之曰美哉（中略）是為誰主人曰先有公方臣狩野大炊助（正信）者、云々
- 4 谷信一『美術史』第七章「狩野正信」（『体系系日本史叢史』昭和四十八年）
- 5 拙著『近世初期障壁画の研究』（吉川弘文館）第三章「金碧障壁画」第一節「金碧大画面の成立」三「金屏風の登場」
- 6 赤沢英二「十五世紀における金屏風」（『国華』八四九号）
- 7 田中敏雄「図版解説 白鶴美術館蔵狩野元信在銘四季花鳥図屏風」（『美術史』七〇号 昭和四十三年）

8 牧田諦亮『策彦入明記の研究 上』所収

9 『英俊日記』は『多聞院日記』（文明十年より元和四年迄の興福寺寺院記録）のうち、天文三年（一五三四）から慶長元年（一五九六）の間を対象とする記録に当たるとする。

10 『英俊日記』天正九年十一月廿五日条

先般寺門之佐野申、磨付ノ屏風順慶へ被乞請、其代ニ惣金ノ新調屏風送来了、一段見事也、替増也

同『日記』天正九年十一月大条

金屏風一 双自順慶被新調 去廿日ニ到来、去年寺門佐野屏風被借用其後無返納間、先以被寺納由申来□

右の記載における「惣金ノ新調屏風」とB本との同定は、吉田友之「日月四季絵の主題―金剛寺蔵日月山水屏風考（一）―」（帝塚山学院大学『研究論集』第四集 昭和四十四年）にみる注34の件りでいち早く指摘されている。

11 注5 同第二章「障屏画」第五節「広間の莊嚴」一「対面空間の成立」、同第三章第一節二「金屏風の登場」

山根有三「室町時代屏風絵」概観―和漢配合の世界（東京国立博物館編特別展目録『室町時代の屏風絵』平成元年）

12 当屏風一 双の各隻裏面に古い墨書銘が貼付けられ、損傷も著しいが、両者を照合判読すれば左の如き文言となる。

金屏□雙為寺門公物從

筒井順慶到来□寺役先途□

天正九年□十月廿一日

13 興福寺別會五師宗榮擬得業

14 注7 田中敏雄前掲図版解説によると、B本はA本とともに、もと興福寺に伝来した。明治維新の際、興福寺の維持に尽力した中村堯円に対し、謝意のしるしとして両屏風が中村家へ譲られたとされる。白鶴美術館の創設者嘉納治兵衛は、堯円の実子に当たる。

15 大徳寺蔵伝永徳筆「仙人・花鳥図」については、土居次義氏によって、長崎家「花鳥図」屏風や大徳寺「涅槃図」との比較から、狩野松栄の筆に
なることが考証されている。

16 拙著『桃山百双』上巻 作品四三解説（フジアート出版 昭和五十年）

17 田中敏雄「作品解説 四季花鳥図 伝狩野永徳」（『日本屏風絵集成』第六巻 講談社 昭和五十三年）

18 金箔貼付に際し、その下地を胡粉等により盛り上げる手法は、藤岡通夫『京都御所』第二篇第三章「慶長度御造営の内裏」にみる「禁中御位の御所様覚」に当時の用語として記載されている。即ち、「はり付金」という用例が基本とみられる中に、清涼殿上段「はり付金置あげ御絵八仙人」或いは常御殿れんたいの間や御ひさしの間「金置上げ御絵八仙人」とあるのに該当するものと思われる。

19 注6 前掲論文参照

20 注5 前掲書第三章第一節二「金泥と金箔」

金箔の貼付には、膠地が通例となるが、漆地の場合はさらに光輝性を帯びる。このような漆箔面の光輝性を抑えるために撤く金泥や金砂子を「ぬ

狩野派と惣金屏風

ぐい粉」と呼ぶ業界用語が生れている。

21 泉万里「雲霞形態の成立と展開―中世和画屏風の一例面」(『MUSEUM』四四七号 昭和六十三年)

22 『故実叢書』「武家名目抄」第四所収参照

23 「宗吾」は、伊勢貞頼が、別に宗悟、宗五の入道号をもつことに由来する。

24 天文五年(一五三六)の年記をもつ西教寺藏『文阿弥花伝書』は、『国書総目録』にも扱われていない巷間の書であるが、磨付け屏風に関し『條々聞書』と通ずる箇所があるので、左に引用する。

御成又祝言之時同家内なり共墨絵きよっかん(玉潤)などのかすか成絵の屏風しやうし(障子)不可立 懸絵ハ作者ニよる也 何も見かきつけ(磨付け)或者うすたみ(淡彩)也

とあるように磨付けの屏風は、御成や祝言といった晴の場に用いるものと規定する。これに対して、『僧用集』(『続群書類従』所収)では、むしろ右とは逆ともいえる見解がのべられている。

御座舖に屏風立候事、墨絵可為上、色画みがきつけ下に可立。組扇なかしは上也、みかきつけ殊に下也

『僧用集』一卷は、室町時代の作法や座敷飾りを伝える僧房関係の史料(比叡山の僧盛純による寛文二年(一六六二)の写本)とするならば、各種屏風の位置づけに花伝書とはおのずから相違の生じ得ることも考慮に入れる必要がある。

記

本稿写真掲載について、東京国立博物館資料部並びに白鶴美術館学芸課からのご好意に感謝し、また磨付けの技法については、二条城模写室の方々から教示を得た。記して謝意を表したい。