



Title	海北友松における人物画体
Author(s)	武田, 恒夫
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 1975, 9, p. 1-12
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/48120">https://hdl.handle.net/11094/48120</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

## 海北友松における人物画体

武 田 恒 夫

画体は、水墨を基調とする障屏画において、いわゆる真(楷)、行、草の各様態をそれ自体に具有させた骨法上の基本方式である。さまざまな筆法を調整するためのいわば処方箋として成立したが、近世初期の画壇におよぼした成果は格別なものがある。多数の絵師を組織的に動員した狩野派が、元信のころより流派運営と絵師の集団活動に成功しえたのも、画体創始の偉業に負うところが大きい。これについて、かつて障壁画制作における中世と近世とを画する重要な指標として、画体の特質を論じたことがある。<sup>①</sup> 狩野派以外の漢画系諸派にあっても、例えば長谷川派、海北派、雲谷派、曾我派など、画体方式をそれぞれの立場から展開させることによって、独自の流派様式を達成したのである。本稿において、とくに海北派の始祖である友松(一五三三—一六一五)の人物画体を取りあげたのは、同時代画家と比較して、友松にあつては漢画系人物図が豊富であること、それら主要作品がいわゆる袋人物と称せられるユニークな友松様をもって特色づけられるためである。この袋人物については、谷文晁の『本朝画纂』において「世に袋

絵と称するものの、「始祖これ也」とされ、挿図による王石谷愛蘭図がそえられた。画体でいえば草体にあたる。つまり、これが友松様水墨人物でのいわゆる袋人物の定型とされてきたわけである。しかし、建仁寺本坊方丈画にみられるように、袋人物をあらわした竹林七賢図のみならず琴棋書画図のごとき袋人物と区別される人物描写も同時に併用されて

いる。一般的にみて、袋人物は草体人物に限られるように思われがちであるが、少くとも友松様とみなされる限りにおいて、独自の画体方式を展開させていたことは注目に値しよう。

ところで、友松の画歴については、そのはじめ狩野派に学び、一方では梁楷に私淑したとする見解が通説化している。友松末裔の海北家に襲蔵されてきた諸資料のうち、友松の孫にあたる友竹の記述した『海北家由緒記』には、「初め、狩野永仙(元信)に学び、後に宋の梁楷の筆を慕いて、一流を立つる」とされ、また別に海北友松夫妻像の画賛では右の内容と若干ニュアンスを異にする記述がみいだされる。梁楷に私淑した時期についてはともかく、友松にあつては、例えば同期の長谷川等伯のごとく、かなり早くより狩野派様を拒否し、やがて派閥の上からも、狩野派と対抗する姿勢をとつたがごとき形跡は全くみられない。友松の初期における師承関係については、海北家関係係資料が主として元信をさし、江戸時代の諸画伝書が永徳をさすといった興味ある相異の問題ものこされている。ともあれ、友松は狩野派に学ぶ一方で、梁楷様を規範として一家をなすに至つたとする見解は、否定しえないように思われる。江戸末期、白井華陽の『画乗要略』においても、「初め永徳を学び、後自ら機軸を出して、一派をなす」とされ、



図1 王石谷愛蘭図  
(『本朝画纂』所収)

さらに「その人物の如きは、梁楷減筆の法をもつて、これをつくり、世俗これを貴ぶ」としている。

右のごとき所伝を以つてすれば、新機軸になる友松様の成立は、梁楷様減筆体に負うところがはなはだ大きいとき、ここでは、最早狩野派の画様は直接関与していないかにうけとれる。しかし、果して友松様の袋人物が、右の如き筋書通りに運んだか否かは諸画体成立の事情からしても、改めて検討され直す必要があるように思われる。現存する遺品に徴してみても、友松様袋人物が梁楷様のみ律しきれないことは明らかである。『本朝画纂』に紹介された黄石谷愛蘭図のみならず、遺品にみるいくつかの袋人物図における筆様は、例えば梁楷の減筆体の典型とみなされる李白吟行図などには直結していない。つまり梁楷様に直接則つてはいないのである。したがって、友松様袋人物が、所伝のごとく減筆体に局限されてよいものか否かが改めて問われねばならない。

ところで、袋人物が友松様人物の典型となるためには、真、行、草の全てにわたる画体化を前提とする必要がある。その場合、かつての筆様方式にあつて、各名家の筆様、例えば馬遠様、和尚（牧溪）様、玉潤様などといったものが、それぞれ別個に規範としてとりあげられたように、各画体はそれぞれ別個の契機をもつて成立したとみなすのが適切であるように思われる。したがって、友松様の画体も、いわばその基準体である真体方式を次第に崩しながら、草体の順に成立展開していったとはみなされない。各画体、とくに対照的な真体と草体とは、それぞれの契機によって、規範とすべき画様を媒体に画体化されたわけである。袋人物は、たとえ伝えられるような梁楷様の減筆体に触発されたとはいえ、それはあくまで草体袋人物に関する限りのことであつて、これに対応する真体袋人物の成立には、全く別個の成立契機を求める必要がある。具体的には、狩野派の真体人物に由来する可能性を無視しえない。晩年作でほぼ占められている友松画遺品のなかでも、比較的前期の作品、例えば建仁寺本坊方丈画の琴棋書画図などは、



▲ 図3 飲中八仙図・部分(京都国立博物館)



▲ 図2 琴棋書画図・部分(霊洞院)

大徳寺聚光院の狩野永徳筆琴棋書画図とはなほだ近似した作風を示している事実からしても容易に了解されるだろう。ここで、友松様袋人物図とみなされる諸作品を整理して、時期的に近い位置づけをもつ三屏風を、それぞれ真、行、草に該当する作例として挙げてみようと思う。

真体 琴棋書画図(霊洞院)

蔵) 六曲屏風一雙。

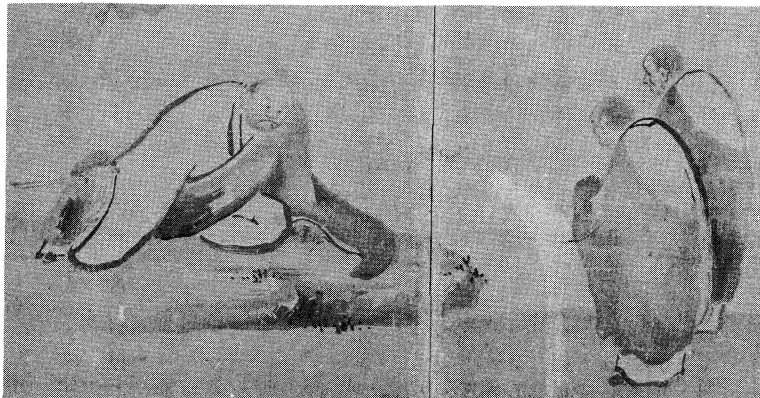
行体 飲中八仙図(京都国

立博物館蔵) 六曲屏

風一隻。

草体 南禅斬猫図(妙光寺

蔵) 二曲屏風一隻



▶ 図4 南泉斬猫図(妙光寺)

真行草の作例を、あえて屏風絵形式に求めた理由は、いづれにも共通した印章がともなわれることによって、相近い時期にそれらが制作されたと判断されるためである。右の三屏風にみる印章は、いずれも朱文方形「友松」印のみで、最晩年に用いた白文重廓長方形「海北」印をとまわらない。これら友松印は印影を同じくし、慶長前半期を中心とする時期のAタイプ印に属するものとみなされる。なかでも行体の飲中八仙図屏風は、慶長七年（一六〇二）十月の年記をもち、年記ある友松画として数少ない貴重な資料となっている。友松の最晩年にいたらない慶長前半期に、袋人物の真、草の三方式を指摘しうることは、とりもなおさず、友松様の袋人物が既に画体方式を完成させていたことを示唆している。この点、従来一般に考えられがちであった草体袋人物に関する最晩年成立説は修正される必要がある。

しかし、画体成立の実情は、真、行、草の各体において、かならずしも一定していない。右に挙げた三点を例にとっても、それぞれ友松様の定型成立は定型乃至以前の微妙な様相上の差異をたどることができるといえる。このことは、各画体の成立が体系的に発展したのではなく、それぞれの実情に即していたことを思わせる。具体的に、これを指摘するならば、草体方式の妙光寺南泉斬猫図屏風では、最早梁楷様の減筆体はその名残りさえとどめていないのに対し、真体方式の靈洞院琴棋書画図屏風にあつては、なお諸人物にみる面貌や衣文のくくり方に狩野派の真体に通じてゆく要素が多分に認められることを注意したい。このことは、袋人物に関する草体の成立が、真体成立より先行していたことを物語っている。靈洞院の真体琴棋書画図は、行体袋人物図の典型である建仁寺本坊大方丈の竹林七賢図とは画体の上で区別される。ともに袋人物を描きながら、髪髻の描写において精粗の差が指摘されたり、衣文の描線において終始均質であることをねらう真体に対し、行体では線に力点の変化が顕著にみられるといった相異が示される。このような観点に立つと、同じ建仁寺本坊大方丈画における非袋人物画で彩色真体人物画でもある琴棋書画図に、靈洞院



▲ 図6 琴棋書画図・部分 (建仁寺)



第5図 竹林七賢図・部分 (建仁寺) ▶

琴棋書画図はむしろかなり近似した関係にあることが了解されるだろう。それは、真体人物画法における相互の共通性に由来することも無視できないのである。建仁寺本坊大方丈画は、慶長四年（一五九九）の再造時の障壁画であるとする見解が定説化しているが、この時点で、友松様の真、行人物画体が明瞭に区別しうる段階に達していたことは明かである。友松様の真体人物画の系列を追求するとき、袋人物の範疇をこえて、靈洞院琴棋書画図と建仁寺本坊琴棋書画図との結びつきが指摘できることは、さらに狩野派の真体人物との関係に通ずる問題をはらむことになる。

即ち、建仁寺本坊琴棋書画図とときにふれた狩野永徳筆の大徳寺聚光院琴棋書画図との近似関係である。これは、あくまで人体画法に関する限り、友松様の真体人物が永徳様を中核とする狩野派真体人物を規範として出発したことを予想させるのである。従って、靈洞院琴棋書画図屏風の真体袋人物の淵源が狩野派人物画体の真体方式に求められる事情も了解されるにちがいない。

さて、慶長前半期の友松様袋人物図に対し、慶長後半期乃至最晩年期ではさらにどのような変遷が認められるのであろうか。このことは、画体方式の展開が常に固定化されえないことをおのづから物語ることに



▲ 図7 琴棋書画図・部分(聚光院)

◀ 図8 禅宗祖師図・部分

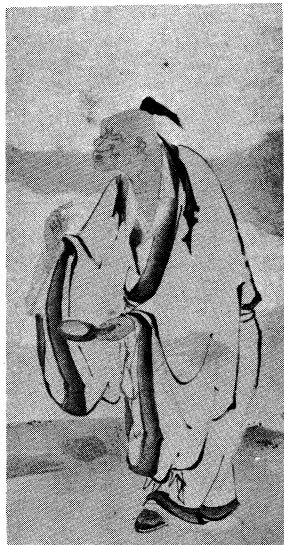
なろう。近年、友松最晩年の作品とみてよい草体袋人物図の新出をみた。これは十二図からなる禅宗祖師図押絵貼六曲屏風一双である。<sup>③</sup>各図に、白文重廓長方形「海北」印および朱文方形「友松」印の連印をともない、左右両隻の各第六扇目にそれぞれ「友松図之」、「友松筆」の落款がほどこされている。さらに、各画面の上方には、妙心寺第八十世の鉄山宗鈍による七言絶句の題賛がみられる。この書風は、いかにも鉄山の師にあたる策彦周良の感化をうけているのが興味ぶかい。しかも、左隻第六扇の賛記末尾には、鉄山宗鈍による爲書と年記が認められ、資料的に貴重な発見となっている。この爲書<sup>④</sup>によると、当時但馬国七味郡に六千七百石の扶持を徳川家より賜っていた山名豊国(一五四八—一六二六)のために書かれたものであり、年記は「赤奮若大呂」即ち丑年の十二月となる。鉄山八十二才の行年書と考え合せて、慶長十八年癸丑(一六一三)十二月に書かれたことが確認できる。おそらく、友松による画面もまたその画体や性格から推して同じ年に描かれたものとみなされる。友松画にとつては慶長七年制作の二屏風に次いで、年記の明らかな作例が登場したことになる。友松はこの翌々年に他界しているから、まさしくその最晩年にあたり、当屏風の各図にみる印影も従来のBタイプに属するも



この最晩年にあたる草体袋人物図に入るべき禪宗祖師図と、同じ草体袋人物を描いて慶長前半期の段階に位置づけられた妙光寺南泉斬猫図とを比較検討するときのような変化がみられるか。禪宗祖師図は、押絵貼による小画面であることも関係して、各人物の図様が近接拡大された構図をとっている。また、描線そのものに粗さが増して、筆速や肥瘦の変化がはるかに目立つことが指摘できる。妙光寺本の方には比較的緩漫な筆はこびが認められ、全体に慎重な態度で袋人物の描写が行われている。墨調にもよりうるおいが看取され、これは面貌の表情にも円満な相であられることになる。かくの如く、両者における袋人物には著千の相異はあるが、基本的には草体袋人物固有の画体が継承されていることは否定できない。従来の推定による友松最晩年の草体袋人物図については、他にもいくつか散見されているが、友松にとって得意の図様であったものと推察される。それらのなかにあつて、新出の禪宗祖師図押絵貼屏風は、いっそう草体方式を徹底させている点で、最晩年の動向を端的に物語るものとみてさしつかえない。

然らば、最晩年における真体袋人物図の場合は、いかに解釈されうるであろうか。右の慶長十八年の禪宗祖師図と共通するBタイプの落款印章をともなう妙心寺の金碧人物図二屏風をとりあげてみようと思う。即ち、琴棋書画図と三酸・寒山拾得図各六曲屏風一双がそれである。いづれも金雲を配しつつ濃彩を要所にほどこすが、諸人物そのものは多分に水墨を基調とした一種の袋人物とみなされる。

これら金碧二屏風において、寒山拾得の二人物を除き、三酸図と琴棋書画図の諸人物をあえて真体袋人物として扱いたく思う。いわば、水墨を基調とした袋人物を、真体方式が前提となる金碧画へ適用させた特殊な作例とみなされるのである。その理由は、先づ、二屏風の画面が全図にわたり、真体による濃彩の樹法や文房具類等の器物描写を謹



▲ 図10 三酸図・部分  
(妙心寺)

▼ 図9 琴棋書画図・部分  
(妙心寺)



直に行っていること、諸人物の描写自体は例えば衣文の描線そのものに当りの強い打ちこみもみられるが、なお真体特有の均質化を求める働きが顕著にくみとれること、また、襟や袖、裾などに着彩をほどこし克明な墨の描線による輪廓のくくりを入れること、さらに、琴棋書画図では金泥による文様までが細緻に描きこまれていることなどが挙げられる。これに対して、草体袋人物においては、淡墨の刷筆による簡略な没骨描がほどこされているにすぎない。真体とみなされる二屏風では、面貌を中心にして、目に眼晴を的確に入れるばかりでなく、頭髮や髭髯に一本一本丹念に毛描きをほどこすあたり、草体方式の手法とは明確に区別される手法が認められる。

右にみた種々なる特徴は、妙心寺金碧二屏風が真体方式に則っていることを示したものと注意されるが、同時に、先に挙げた慶長前半期の作品群に属

する靈洞院琴書画図屏風と比較するとき、両者は真体画でありながら相互にかなり相異のあらわれていることを指摘しなければならぬ。第一に、妙心寺二屏風の袋人物が、禪宗祖師図にみる如き、独得の諧謔的な面貌を与えられていることであろう。いわば友松様の草体方式に成立した特有の諧謔的な面貌が、真体に転化されたものと解されるのである。その間、精粗の差はあつても、略画風のパターンを相互に共有し合っていることが指摘され、靈洞院本にみた狩野派の名残りをおびた面貌は、全く消去されてしまう。

これとともに、袋人物にかかわる描線自体の性格も、靈洞院本におけるような均質化への働きは稀薄化され、肥瘦や抑揚の度が加えられて、描線そのものに変化を求める傾向もくみとれる。即ち、真体方式としては異例の働きであつて、真体に準拠しながら草体との関連がはかられているのである。つまり、妙心寺二屏風にみる真体袋人物は、靈洞院琴書画図にみる真体袋人物の如く、狩野派的な人物画体を規範としたものではなく、むしろ友松様草体袋人物からの脱化乃至は転化をはかった興味ぶかい作例と考えられる。独得の諧謔的な面貌の処理は、これを端的に物語っている。

右のごとく、妙心寺二屏風は、友松様袋人物の真体方式において、狩野派的要素を払拭した作品として特色づけられる。一方、三酸・寒山拾得図屏風での右隻寒山拾得図では、最早袋人物を対象とせず、あえて顔輝様の面貌をそなえた人物描写を試みているのである。これは、友松の晩年における確固たる姿勢が示されたものと解されよう。即ち、友松様として創始した独特の諧謔的な面貌をあらわす三酸図での袋人物と、これまた別趣の怪奇な面貌をそなえて世に知られる顔輝様人物とを、一双屏風の両隻に対比させようとした意図がうかがえるのである。友松様をみづから世に問おうとした気概が看取されるのであり、このことは袋人物における友松様の完成を意味しているように思われる。

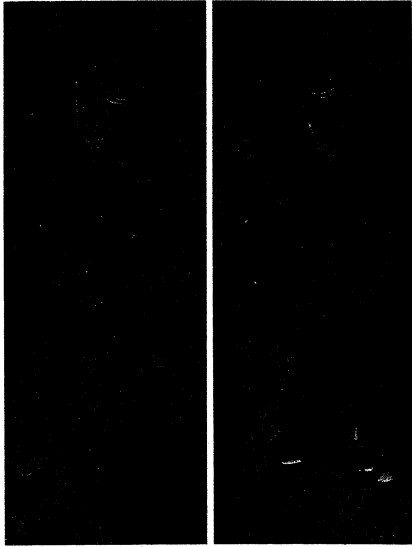


図12 寒山拾得図・部分 伝顔輝筆  
(東京国立博物館)



図11 寒山拾得図・部分 (妙心寺)

友松というきわめて個性的な画家にあって、各種画体の相互関係は、あくまで相対的にとらえられるとともに、同一画体にあっても、それぞれ時期的な変遷といったものをたどることができるといえる。このことは、江戸時代中期をすぎるころに上梓された狩野派系の大岡春卜による『画巧潜覧』にも説かれたような固定的な画体観に、そのまま即応するものではない。『画巧潜覧』にいう真の真にあたる「錐画点」から草の草である「南路点」にいたる十体画法での定義や図解の如きものは、狩野派自体の粉本主義にもとづく見解であるにすぎず、その序文にもあるように、初学者のための便とはなっても、画体本来の実情や成立過程の把握には、左程有効でないことが痛感されるのである。

以上、友松様としての水墨諸人物画の画体は、真、行、草の各画体を具備することによって完成をみたものであること、しかも、各画体は真、行、草の順を追って体系的に達成されるものではなく、それぞれ別個の契機によって成立していることが、慶長前半期と後半期の作品群を例にして明かにされ

注

(1) 拙稿「障壁画における画体について」(『美学』第七六号所収)

(2) 「(略) 性善画図、和尚(東福禅寺)使狩野法眼永仙(元信)爲之師、而伝其術、永仙歎曰、箇兒自爾有梁楷之妙手、余何及乎、後必顯名乎、及長果鳴其芸也、云々」

(3) 十二図の内訳は、右隻第一扇より、懶瓚煨芋、丹霞木仏、瀉山拈棒、船子夾山、南泉斬猫、二祖断臂、左隻第一扇より、石鞞弓矢、趙州狗子、普化揺鈴、六祖擔薪、猪頭老師、蜆子和尚の順となっている。

(4) 左隻第六扇爲書

赤奮若大呂日爲 山名氏禅高翁默軒鐵山叟懶齋暮齡八十二歳 涉觚於洛西之大龍室中

印 鈐 宗  
山 印 鈍

(5) Bタイプ印の朱文方形「友松」印は、外廓が幾分丸味を帯び、ことに右側面の縦画が微妙に外側へ弯曲し、字体はわずかに細身となっている。

(6) 辻惟雄氏「海北友松筆 禅宗祖師図」(『国華』第八九四号)

拙著『等伯・友松』(講談社・水墨美術大系)

(文学部教授)