

# An Essay on the warrior painter Gounome Sadashige in the Sengoku period of 16th century

Isao YAMADA

Gounome Sadashige is known as one of the warrior painters in Japanese Art History. The date of his birth and death is both unknown. He left his life in Sagae in Dewa (Yamagata) in the district of Tōhoku and appeared to isolated as a painter at that time. Gounome was taken prisoner during five years in the war between the warrior Date and Mogami's followers in the Eishō period (1504-1520). We know only his works dated of Kyōroku 2 (1529), Eiroku 1 (1558), Eiroku 6 (1563). He completed some scrolls of landscape painting, birds and flowers and figure painting of Buddhism, for example Shakyamuni and Arhat (Rakan). He painted several works both in ink paintings and pictures.

We consider the documents of his life, existing many pictures, seals in his paintings and circumstances of his activity.

We can also discover here the artistic styles in his paintings and several subjects of warrior painting in the later Muromachi Era.

Furthermore we consider his life and works through the particular complicated circumstances of this district.

Keyword:

Sengoku period, warrior painting, Sagae in Dewa, district of Tōhoku

はじめに

室町時代後期の戦国時代<sup>1</sup>に山形の寒河江近辺で生涯を送った郷目貞繁は、美術史の上ではいわゆる武人画家の一人に数えられている。武人画家とは武将かつ画家のことであるが、時代・地域・身分や置かれた状況など、その概念を厳密に規定するのは困難である。日本の歴史に武人が登場してから退場するまで、つまり古代末期から明治維新までのすべての時代について武人画家の名称は一般に使わない。使用するのは主に室町時代だが、それでも足利尊氏や義持から武人画の典型的イメージを持つかのような宮本武蔵までこの条件に合うすべてをそう呼ぶわけではない。武人画という用語は、美術史の代表的な辞典類に周知されているわけでもない。たとえば『新潮世界美術辞典』(新潮社)『日本美術史事典』(平凡社)などにこの項目は無く『日本美術館』(小学館)は「武人画の系譜」のタイトルで海北友松一人を取り上げている。『和英対照日本美術用語辞典』(東京美術)は warrior paintings として「武人が余技として描いた絵で、専門家の領域に達し、武人らしい気魄が表われているもの」とする。この説明は、余技と専門、文人と職業画家、といった大きな問題に波及する。また武人らしい気魄とは何か、気魄は武人以外には見られぬものか等々、やっかいな問題も生じる。<sup>2</sup>ここではそれらの問題には深入りしない。

ここで武人画あるいは武人画家という言葉の初発とその後の展開をたどることはしないが、すでに戦前の昭和期に脇本十九郎、相見香雨両氏の論文タイトルに見えている。この用語を日本美術史に定着させるにあたって最も貢献したのは、山形県鶴岡市出身の美術史家田中一松氏であろう。「武人画家の系譜」と題する論文およびカラーの大型図版を主軸とした近年の美術全集の雛型となった『原色日本の美術』中の第十一巻「水墨画」の概説がそれである。一般普及に大きな意味を持った後者では、「地方画家の情勢」の中の「武人画家の輩出」で「戦国武人の多少余技的な制作」として数人の人物を取り上げている。その刊行の二年前(一九六八年)にはサントリー美術館で「戦国武将の絵」という展覧会が開催されている。ここに郷目貞繁の作品が

一点出品されている。またこの年には彼の代表作である若松寺藏神馬団が重要文化財に指定されている。それに続くものとして、水墨画の画期的全集となつた『水墨美術大系』第七巻「雪舟・雪村」に中村溪男氏の「武人画家とその作品」があり、別冊「太陽」の河合正朝氏の「武人の画家」などがあり、は武将かつ画家のことであるが、時代・地域・身分や置かれた状況など、その概念を厳密に規定するのは困難である。日本の歴史に武人が登場してから退場するまで、つまり古代末期から明治維新までのすべての時代について武人画家の名称は一般に使わない。使用るのは主に室町時代だが、それでも足利尊氏や義持から武人画の典型的イメージを持つかのような宮本武蔵までこの条件に合うすべてをそう呼ぶわけではない。武人画という用語は、美術史の代表的な辞典類に周知されているわけでもない。たとえば『新潮世界美術辞典』(新潮社)『日本美術史事典』(平凡社)などにこの項目は無く『日本美術館』(小学館)は「武人画の系譜」のタイトルで海北友松一人を取り上げている。『和英対照日本美術用語辞典』(東京美術)は warrior paintings として「武人が余技として描いた絵で、専門家の領域に達し、武人らしい気魄が表われているもの」とする。この説明は、余技と専門、文人と職業画家、といった大きな問題に波及する。また武人らしい気魄とは何か、気魄は武人以外には見られぬものか等々、やっかいな問題も生じる。<sup>2</sup>ここではそれらの問題には深入りしない。

### 一 研究経過

絵画の分野に限つたことではないが、作家の伝記と作品研究のためには、展覧会開催が最も有効である。郷目貞繁を取り上げた展覧会はこれまで数回ある。まず昭和三十二年(一九五七)山形市内の百貨店で郷目貞繁展が開催され、二十二点が出品された。当時の出品目録が手元に無いので詳細は不明である。次に上記のサントリー美術館の展覧会があり、平成六年(一九九四)には最上義光歴史館で「武人画家郷目右京進貞繁」展が開催され、十九点が出品されている。その後は江戸東京博物館や岡山県立美術館で「武蔵武人画家と剣豪の世界」展が開催され、郷目作品は九点出品されている。西洋のカタログ・レゾネの考え方とただちに結びつけるわけではないが、作家の基準作品の確定それも一点でも多くの作品を見出すには展覧会以上の手段は無い。生没年あるいは五年十年とかの一定時間の経過のたびに展覧会を開催すれば作品を一堂に比較して見ることが可能だし、そこから作家の作品編

年、落款印章の比較考察等も容易となる。新出作品や新情報の発見にも恵まれやすい。展覧会屋でもある学芸員の最もやりがいのある仕事の一つだが、現実にはそうしたことが可能なのははたしてどれだけあるだろうか。

ところで郷目貞繁についての先行研究は非常に少ない。ある意味で研究進展の見込みがほとんど立たない状況とも言える。その理由について少し考えてみよう。一つは孤立性。これは郷目の活躍の場が東北地方辺境の地（実際は少しも辺境ではない）に限られているためばかりではないであろう。郷目が京都に足跡を残したか否かの未解決の問題は、もし在京が確かに伝記と作品そのものに何らかの痕跡が考えられるだろう。象徴的なのは、現存する作品に画賛を伴うものが一点も無いこと（かつて川崎浩良氏が紹介された「鐘馗図」<sup>1</sup>賛については図版も無く）では検討対象としない）、肖像画作品が全く無いこと（中国隋の僧である「南岳大師像」とされるものも除外）である。ただしこれはあくまで現存作品を見渡す限りでのことで、そうした新出作品が現れれば別である。武人としてはもちろん戦国争乱のただ中に生きたわけだが、画業の世界でのネットワークを示すものが何も無いことは、研究の上で大きな障壁となっている。この問題については、寒河江の大江氏一族の全岩東純と彼の頂相を描いた雪舟、そして大内文化との関連を橋本慎司氏論文<sup>2</sup>がふれ、宮島新氏論文<sup>3</sup>が詳しく述べている。ちなみに現存作品は旧蔵者を考慮に入れれば、そのほとんどが寒河江近辺に伝えている。

この孤立性という点について、近世以降の文献を概観してみよう（以下、簡略にほぼ書名のみとし、版本その他書誌学的な面も省略している）。『本朝画史』は武人画家として土岐富景、山田道安、二色直朝、細川久之を挙げる。『丹青若木集』は土岐範頼、洞文、二色直朝、武田逍遙軒、山田道安を挙げる。『弁玉集』は土岐洞文と山田道安を挙げ、『扶桑名公画譜』は土岐頼芸、二色直朝、山田道安を挙げる。『皇朝名画拾彙』（『続本朝画史』）は長尾景長、憲長、政長、土岐頼芸を挙げる。『本朝画纂』は土岐洞文、山田道安を挙げ、「文晁画談」は長尾景長を挙げる。以上の諸書に郷目貞繁は見えない。

明治以降でも郷目の名は『日本書画骨董大辞典』『大日本書画名家大鑑』『日本画家辞典』『国史大辞典』『戦国人名辞典』『日本人物文献目録』『新

潮世界美術辞典』などに見えない。年表ではさすがに重要文化財の神馬図が源豊宗編『日本美術史年表』（ただし所蔵者誤記）や『原色図典日本美術史年表』に掲載される。以上、筆者の粗略な確認のため見落としがあるかも知れない。なお相澤正彦・橋本慎司編『関東水墨画』（国書刊行会）に収録されていないのは、編者の「関東水墨画」規定の立場からと思われ、妥当なものと考えられる。近世の一連の文献に郷目の名が登場して来るのは、美術史上のネットワークに取り込まれていないことを示し、近代以降はそれが踏襲されたということであろう。近世の画史画論書の最終形態と言える『古画備考』や雑誌「国華」に収録されていないことがその端的な表れと考えられる。その一方で、郷目貞繁は地元山形ではさすがに一部の郷土史研究者に注目され、文献調査と作品保全に努められてきた。菅井半五郎、川崎浩良、原田信造、朝一圭鳳、木村重道氏ほかの方々である。それらの研究を集成したもののが阿部西喜夫氏により寒河江市史編纂叢書第八集にまとめられた「郷目右京進貞繁」である<sup>4</sup>。今なお参照すべき基本的文献である。それと並んであるいはその後の研究としては、田中一松、橋本慎司、そしてごく最近の宮島新各氏の論文が見られるくらいである。それらの内容については、以下の拙論中に適宣言及したい。

郷目貞繁の特異な点の第二は師弟の問題である。これは今述べた郷目の孤立性と表裏の関係にある。誰に絵を学んだかが全く不明で、寓目した作品や粉本をもとに制作したのであろうが、その具体的な様相を検討しなければならない。といつても粉本下絵などは一切見当たらず、実際は著しく困難な課題である。画賛を伴う作品が無いことはすでに述べたが、それとともに、作品を概観すればわかるように当時の京都画壇の影響をほとんど受けておらず（鎌倉建長寺の画僧賢江祥啓の場合を参照すれば、その歴然とした相違がわかる）、郷目の上洛の可能性を否定する材料の一つである。また雪舟と雪村の影響という点では、わずかに「寿老人芦雁図」三幅対が雪舟を、柄木県立博物館蔵「破墨山水図」が雪村を思わせる。ただし後者は雪舟というよりもその周辺の雪閑あたりの画風に近い。もつともこれらの画家は主題と描法に幅があり、特定のどの画家に類似すると指摘するのは困難である。この

二作品は郷目作品の中でやや異質な作例だが、あくまで現存作品という枠の中でのことで、それを考慮しなければならない。一方郷目には明らかな弟子とされる画人の存在は報告されていない。二代目・三代目の後継者については、史料の上では二代目が確認されるが、その作品内容また現存の郷目作品に二代目の作品が混入されたかどうかについては不明である。

では近世近代の諸文献に記載されない画人を検証することの意味とは何だろうか。未解明の事項は解明されねばならない、日本のあらゆる画家は日本美術史に組み込まれねばならない、と性急に要求しても事はそう簡単に行かないのが実情である。まずはこうした武人にして画家が孤立した状態で活躍したこと(と言つよりも孤立は郷目の没後から江戸時代以降に至る歴史的変遷過程が生み出したものであろうということについて)注目しなければならない。

以下、課題の各項目について先行研究を整理し、その後に私見を述べてみたい。

## 二 伝記事項

郷目貞繁の生没年は不明である。それを示す文献史料は無く、制作年と年齢を併記した作品も無い。年紀を伴う款記は二例ある(永禄元年作とされる慈恩寺藏絵馬を含めると三例)。すなわち享禄二年(二五二九)の「瀟湘八景図巻」(この作品名は後に検討したい)、永禄元年(二五五八)の慈恩寺藏「神馬団」、同六年(二五六三)の若松寺藏「神馬団」(重要文化財)である。そのほかに「出山糺迦・花鳥団」三幅対の巻止めの墨書銘に天文六年(二五三七)とあり、「芦雁団」の墨書裏書きに弘治三年(二五五七)とある(これらの中の墨書銘については作品論の項目で述べたい)。これらを見ると少なくともおおよそ三十年間の画歴が考えられる。

文献史料では、郷目が若き日に戦乱で捕虜となつた事を示す著名な記事がある。「伊達正統世次考」の次の部分である。<sup>7</sup>

永正年中公自率軍攻最上高榆城、捕虜七人、高屋修理亮、同宮内少輔広

春、郷目右京進、富沢太郎三郎、安彦薩摩、同内匠助、鈴木讚岐也。後五年而許還去。

阿部西喜夫氏によれば、この戦乱は永正十七年(二五一〇)二月二日の最上家七代義定の死を機に一族間に紛争が起こり、最上三派に対して米沢の伊達植宗らが攻撃したもので、これら七人の捕虜はいずれも寒河江大江氏の家臣あるいは一族だったという。<sup>8</sup>この時点での郷目の年齢を何歳とするかは、研究者によつて意見が分かれるが、一般に社会人として認められるのが現代より遙かに早く、元服などの武家儀礼も考慮して、十五歳頃とする意見に従つておきたい。なお宮島新一氏は、郷目の絵画学習における伊達家文化との接触の重要さを述べられている。もう一つの史料は天正四年(二五七六)の寒河江本願寺藏「中将姫毛髪御名号」の裏書である。

本願寺

郷目石見守 本願表補(二行割書き)

隨泉院

連定院

新常院

大谷与三兵立殿

山形之住人

左武左エ門五郎

是金物

于時天正四年丙子二月廿二日書之

この史料も阿部西喜夫氏によれば郷目が本願となつて御名号の表装をしたものと考えられる。<sup>10</sup>そして天正十二年には大江氏が亡びてゐるので、この前後まで郷目の生存が確認されることとなる。仮に捕虜を十五歳時の事とすると天正四年には七十二歳、天正十二年に生存していれば八十歳となる。

以上が郷目の数少ない伝記史料である。偶然かも知れないが、山田道安や土岐洞文とほぼ同世代となる。なお画人郷目には別号が無く使用した印章も一種類(といつても作品間で微妙に異なる点については後述)しか無い。この

点は画業が武人の余技という単純明快な武人画定義の姿を示していると言えるかも知れない。ただそれにしては、作画範囲が広く、山水花鳥人物のすべてで、彩色と水墨の両面で描き分けている点は余技という段階を越えていく。次に画業の後継者の問題については、「毛利出羽守大江高基家中附覚」という史料が既に紹介されている。これは系統を異にする二種類があつて、関係する部分は次のとおりである。<sup>11</sup>（史料の全体は本論図版23参照）。

毛利出羽守大江高基家中附覚（個人蔵）

（上段十九人目）老中 江之目右京

（一人おいて）江之目平蔵

（下段右から四人目）江之目河内

（三人おいて）江之目平治郎

（末尾）慶長七稔寅季夏林鐘

毛利高基家臣

菅井近江

義忠（花押）

とある。もう一つは寒河江市史編纂委員会蔵（阿部氏論文掲載当時、その後同市教育委員会）の史料で、「御用人絵師兼而 郷目河内」とあり、そのかなり後に「郷ノ平蔵」と記載される。阿部氏論文によれば、前者史料によれば「右京と河内が同じ家臣録にあるところから考へると右京が初代、石見が二代、河内が三代というように解釈するのに無理がある。江目家の記録の如くに「江目石州は右京進の御事に御座候」が正しいようと思われる。」また「この記録の書き振りからして江目右京と江目河内、江目平蔵と江目平治郎がそれぞれ父子の関係と見える。」<sup>12</sup>とある。このように文献の上では江目河内が二代で絵師として仕えたことはわかるが、その作品については確実なものが報告されておらず、その画業は解明されていない。

したがつて、現状では伝称も含めて郷目の現存作品と二代目以降の作品の区別を考えるよりも、郷目自身の作品の真偽、後補あるいは後世の作かどうかについて、作品そのものの検討が必要と考えられる。

以上が作品及び文献から知られる郷目の伝記事項のすべてである。なお十六世紀後半に会津と三春地方で晩年を送った雪村と郷目は、同じ東北地

方の比較的近い場所で活躍したが、二人の接点は無かつたのだろうか。確かに山形から福島へは峠を一つ越えれば行けるし、称名寺蔵「菅公竹雀・雨鳥図」三幅対が雪村筆の伝称を持つということはあるが、二人が出会う必然性が無いことや郷目作品に雪村の作風がほとんど見られないことから（「破墨山水図」の存在は気になるところだが）、二人の接点は無かつたと今のところ考えておきたい。

### 三 基準作品の検討

郷目作品は現在二十数点が知られているが、個人所蔵の移動その他、流動的な面を含めてリストアップは難しい。<sup>13</sup>個展という形での展覧会も平成六年以来開催されていない。いずれにせよ、伝称作品の全体は三十点に達しないだろう。この残存数が多いか少ないかは一概に言えない。画家によつては、周文のように伝称作品のみの場合もあるし、如拙のようにほんの数点の場合もあるし、雪舟のように比較的多い場合も真の基準作品に限ればそれほどの数にはならない。郷目作品については、本稿ではとりあえず個々の作品の厳密な真偽判断などの面には立ち入らず、作品のリストアップも不可能な段階で全體像を考えることも保留して、山水花鳥人物の順に基準作品と思われるものを取り上げて検討したい。なお対幅や人物動物が一緒に描かれている作品もあり、ここで分類は便宜的なものである。作品名称は原則として平成六年の最上義光歴史館での展覧会カタログに従つてある。ここで取り上げる作品一覧は本論末尾を参照されたい。

#### 〈山水画〉

郷目の山水画には通例の縦長構図あるいは詩画軸形式の作品が無く、山水分図巻と横長の山水幅の計二点がある。山水図巻は、中国とは異なり室町時代の山水画には少なく、代表的なものは雪舟雪村を除けば芸愛や伝小栗宗湛筆の作品が見られるくらいである。郷目の山水画はどれほどあったのだろうか、何故画卷あるいは横長形式のものだけが残つたのだろうか、そしてそれらはどのような経緯で描かれたのか、いずれも不明である。

「山水図巻」はこれまで「瀟湘八景図巻」と呼ばれてきた。だが作者がタイトルを明記しているわけではなく、画面内容も瀟湘八景の要素は希薄である。この点は宮島新一氏も指摘している<sup>14</sup>。全体は七紙の紙継ぎで、最後の一紙は短いが、最初の一紙も二紙以降に比べるとやや短いので、冒頭部分に消失があるかも知れない。その冒頭は遠浦帰帆を思わせるが、船が次第に近づく様子を表すかのように、遠景中景近景の舟をかなり意図的に並べた单调さがある。画卷の終わり近くに雁の群れが描かれるが、平沙落雁ではなく逆に飛び立ち遠くへ去る情景である。長い釣り竿を持つ人物の周辺は漁村夕照の部分を思わせるところもある。それ以外は瀟湘八景の描写に乏しいと言える。といって四季山水でもなく、むしろ琴棋書画や文人の訪隱を描いている。水面に数羽の鶴が遊ぶのは珍しい。また田圃や家のたたずまいに近世的なリアルな雰囲気が見られる。近世的とはいっても、すでに室町時代中期に日本の水墨画に中国山水画の模倣から日本風景画への移行を示す要素が見られるようになるので、本作品はその流れに沿つたものとも考えられる。全体は水墨で要所に朱、代赭、藍、淡緑を加える。巻末に「享禄二年八月廿日江目右京貞繁(花押)」の款記があり、その右横に朱文鼎印がある(使用印については後述)。書体はやや細く速い筆致で若々しい感じがする。享禄二年(二五二九)は、郷目二十代なかばから三十代なかば頃と考えられる。

「雪景山水図」は、左右にさらに場面の展開を思わせる横長の作品で、これも画卷の一部かも知れない。右の山水図巻とは縦幅がやや近いが、画面は雪景であり江天暮雪の場面という可能性も考えられるが、同一巻のものかどうかは判断し難い。とりあえず別作品としておきたい。人物、舟、水辺の岩や芦の描写に共通性が見られる。水墨に朱、藍などが加えられる。左下隅に朱文鼎印がある。

栃木県立博物館蔵「破墨山水図」は、これまで見た山水画が楷体であるのに対しても草体と、画体を異にするため右一点の山水図と同列には論じられないが、なだらかな山上中央の濃墨のつけ方、家や樹木、そして左端の遠くへ去る船二隻の相似た形の繰り返しが同一作者であることを思わせる。一見して雪村風であるが、より穏和あるいは素朴な面もうかがえる。雪村周辺の画文鼎印がある。

人の作品を見たのかも知れないが、郷目と関東水墨画との接点はなお不明のままである。右下隅に朱文鼎印がある。なお橋本慎司氏論文によれば、本作品は昭和三十二年に山形市内の百貨店で開催された展覧会出品作だろうということである<sup>15</sup>。

#### 〈花鳥画〉

「あやめ図」は、直立および右(画面に向かって、以下同様)になびくあやめの根元に燕が舞い降りるという特異な画面である。燕の視点により地面近くから大きなあやめを見上げるような構図になっている。剥落が目立つが、伸びやかな線が見られる。また淡彩というよりはやや濃い彩色で花の姿をよく表している。左下の数本の河骨近くに「江目右京進筆」の款記と印の残片がある。書体は「山水図巻」のものとやや似ており、比較的若い頃の作かと思われる。

「芦雁図」は、やや正方形の画面(川崎浩良氏によると上部を切断していると言う<sup>16</sup>)に二羽の雁を描く。体は右に向け、頭を左に振り返る形で、左側に芦を数本描く。その上部が切れているので、画面が切断されているという推測を裏付ける。茂みに隠れるように朱文鼎印がある。全体に水墨のみでゆつたりとていて、眼、両足、尾羽は濃墨である。本作品は、画面裏に以下のとおり墨書きがある。

山城国下京四條町山陰中将宗高ノ末藤原朝臣小原与太郎 安常送進  
弘治三年十月十三日

#### 実相坊

弘治三年(二五五七)は郷目在世中である。小原安常なる人物は不明だが、彼がこの年に当芦雁図を実相坊に寄進したという。実相坊は、『寒河江市史』によると「寒河江大江古城図」の三の丸外、現在の内楯下釜の地にあつた実相寺<sup>17</sup>といふ。ものものしい署名というより肩書きあるいは名乗りだが、これをもつてただちに郷目が京都で描いた作品を小原が京都から寒河江の地に寄進したと解釈してよいのだろうか。ここで考えたいのは、阿部酉喜夫氏および『寒河江市史』に紹介された慈恩寺本堂納札である。一つは「天文十年四月十五日山城国下京四条藤原朝臣小原与左衛門安常」、その二は天

文二十二年四月五日、その三は「天文二十三年五月三日山城国下京藤原朝臣小原与太郎安常 狂言大夫」とそれぞれ年紀がある。また天文十年に寒河江八幡宮に「出羽寒河江月山」の陰刻銘のある短刀が山城国小原久安により奉納されたという<sup>18</sup>。この場合、天文十年（五四二）から二十三年まで小原某が寒河江に滞在したとするよりも、十年と二十二年頃に一度来訪したと考える方がより自然であろう。となると先の芦雁図はこれらの滞在時に入手した可能性もあるし、あるいはこれら以外にも小原某は来訪したかも知れない。いずれにせよ、郷目が京都に滞在してその地で芦雁図を描き与えたとする根拠は薄弱になる。

「寿老人・芦雁図」三幅対も水墨画である。中幅は、眉をしかめた厳しい表情の寿老人が無背景で右斜めを向いた姿を描く。顔の部分の細い線描と一部渴筆の速く鋭い衣文線とが、ちぐはぐにならずよく整っている。画面右下に朱文鼎印がある。左幅は右向きの雁を真横から描く。地面の曲線および芦の踊るような曲線が雁の丸い体の線を波紋のように繰り返す。雁自身も静止するのではなく歩きだしそうな気配を感じさせる。左横に朱文鼎印がある。右幅は、斜めの土坡の上で体は左に向けるが首を右にひねり地面の餌を探す姿を描く。雁の右横に芦が描かれ、朱文鼎印がその一角にある。芦雁は先の単独幅のものとほぼ近いが、羽毛の描写が一部異なる。淡墨でかすれた線が芦雁という伝統的画題の雰囲気を感じさせるが、画家自身がそうした宋元画の古風なイメージを意図したかどうかは定かではない。

法体寺蔵「雨鳥図」は、水墨による文人画風スタイルを示す。通常の鳥とはやや異なるため、描かれた鳥を中心水墨画通例の叭々鳥とする意見もあつたが、これはそうではないだろう。ちなみに『関東水墨画』に鳥の絵を探すと、叭々鳥、鳩、鷹が多く鳥は見当たらない<sup>19</sup>。鳥としても、ここではハシボソカラスかハシブトカラスかそれ以外か、たとえば長谷川等伯ほか後世の鳥とはかなり異なる。だが近代の竹内栖鳳の水墨の鳥は鳥の種類が異なるとしても毛羽立つた姿に描いている。してみるとこれは雨中あるいは雨に濡れた雨上がり状態でもよいが、雨と鳥がセットに描かれる時の描写と考えられる。リズミカルな動きを示す柳の枝ぶり、纖細な長い墨線による若枝の交差、

鳥の止まる太い幹を途中で断ち切るところなど巧みな技法が見られ、本作品は現存する郷目作例中で異色のものである。左下の幹の上部に朱文鼎印がある。お法体寺は、応永年間に開創された真言宗の寺院で、天正年間に曹洞宗に改宗されたという<sup>20</sup>。

「梅に鶯図」は、右上端から垂れ下がる梅の幹の小枝に止まり、空中の虫を見上げる鶯を描く。見粗放に見えるが、没骨による幹に対して梅花や鳥は細い墨線でていねいに描いている。梅枝の形も鳥と虫の組み合わせも中国絵画でよく知られたものだが、郷目の中国絵画学習については後述する花鳥図以外全く不明である。右下に朱文鼎印がある。

称名寺蔵「菅公・竹雀・雨鳥図」三幅対では、中幅の菅公図の頭上に右の鶯図と瓜二つの垂れ下がる梅枝が描かれている。本作品の方がやや簡略になっているが、枝の交差や梅花の姿がよく似ており、同一筆者の作を思わせる。竹雀図での鳥は雀でなく鳩であろうが、画面が断ち切れ印章の部分も無い。ここでは当作品にはふれない。雨鳥図は前述の同画題の作品との比較の上でも興味深い。画面左上に淡墨で葉を付けた幹が鋭く向きを変えて伸びがあり、下に途中で断ち切られた太い幹が垂直に立ちあがり、その上に斜め後ろ姿の鳥が止まり羽をやや広げている。頭を下に向いているが、眼を閉じたような表情となっている。上部の淡墨の樹木は雨に濡れた様子を表したものかも知れない。現存作品が少ない中で、このような鳥図が複数あることは郷目の作風を考える上でも注目したい。

寒河江本願寺旧蔵の「出山釈迦図・花鳥図」三幅対のうち左右の花鳥図については、近年の宮島新一氏の論文に郷目が実際に見て学習したかと思われる作品が取り上げられ、詳しく検討されている<sup>21</sup>。作品は、岸和田市教育委員会蔵で狩野伊川院栄信の極め書きでは李一和筆とされる。これまで単に宋元画に近い精密な室町時代の花鳥画の系譜に連なるものくらいにしか指摘されなかつたが、ここでようやく郷目の典拠としたと思われる作品の具体的な様子が浮かび上がり、大変興味深い。筆者はまだ新紹介の作品を実見していないので、郷目作品との比較もここでは省略したい。三幅対の落款印章については、後述したい。

慈恩寺蔵「神馬図」は、絵馬という形態に必然的に伴う剥落その他の悪条件が、作品鑑賞を大きく妨げている。水墨と彩色の二面から成る。ともに画面いっぱいに堂々とした神馬を描くが、前者は右向きで頸を引いて胸に近づけ、左足を上げ右足を下げた姿に描く。綱でつながれてはいない。やや簡単な輪郭線で構成される。このことは、この馬の頭部が、馬の頭部が、馬の頭部が

奉納馬形

旦那郷目右京進妻女菩提故也

左上に款記があり、一部判読し難いが、「(江)目右京進貞繁」の文字が読み取

（表）<sup>二</sup>、<sup>三</sup>、<sup>四</sup>、<sup>五</sup>、<sup>六</sup>、<sup>七</sup>、<sup>八</sup>、<sup>九</sup>、<sup>十</sup>、<sup>十一</sup>、<sup>十二</sup>、<sup>十三</sup>、<sup>十四</sup>、<sup>十五</sup>、<sup>十六</sup>、<sup>十七</sup>、<sup>十八</sup>、<sup>十九</sup>、<sup>二十</sup>、<sup>二十一</sup>、<sup>二十二</sup>、<sup>二十三</sup>、<sup>二十四</sup>、<sup>二十五</sup>、<sup>二十六</sup>、<sup>二十七</sup>、<sup>二十八</sup>、<sup>二十九</sup>、<sup>三十</sup>、<sup>三十一</sup>、<sup>三十二</sup>、<sup>三十三</sup>、<sup>三十四</sup>、<sup>三十五</sup>、<sup>三十六</sup>、<sup>三十七</sup>、<sup>三十八</sup>、<sup>三十九</sup>、<sup>四十</sup>、<sup>四十一</sup>、<sup>四十二</sup>、<sup>四十三</sup>、<sup>四十四</sup>、<sup>四十五</sup>、<sup>四十六</sup>、<sup>四十七</sup>、<sup>四十八</sup>、<sup>四十九</sup>、<sup>五十</sup>、<sup>五十一</sup>、<sup>五十二</sup>、<sup>五十三</sup>、<sup>五十四</sup>、<sup>五十五</sup>、<sup>五十六</sup>、<sup>五十七</sup>、<sup>五十八</sup>、<sup>五十九</sup>、<sup>六十</sup>、<sup>六十一</sup>、<sup>六十二</sup>、<sup>六十三</sup>、<sup>六十四</sup>、<sup>六十五</sup>、<sup>六十六</sup>、<sup>六十七</sup>、<sup>六十八</sup>、<sup>六十九</sup>、<sup>七十</sup>、<sup>七十一</sup>、<sup>七十二</sup>、<sup>七十三</sup>、<sup>七十四</sup>、<sup>七十五</sup>、<sup>七十六</sup>、<sup>七十七</sup>、<sup>七十八</sup>、<sup>七十九</sup>、<sup>八十</sup>、<sup>八十一</sup>、<sup>八十二</sup>、<sup>八十三</sup>、<sup>八十四</sup>、<sup>八十五</sup>、<sup>八十六</sup>、<sup>八十七</sup>、<sup>八十八</sup>、<sup>八十九</sup>、<sup>九十</sup>、<sup>九十一</sup>、<sup>九十二</sup>、<sup>九十三</sup>、<sup>九十四</sup>、<sup>九十五</sup>、<sup>九十六</sup>、<sup>九十七</sup>、<sup>九十八</sup>、<sup>九十九</sup>、<sup>一百</sup>。

れる。後者は左向いて頭を地面近くまで下げ、四本の足を踏ん張っている。馬をつないだ綱はその股間を通て後ろに引かれている。たてがみは短く、その最後の背にかかる部分は長く波状を描いて垂れ下がっている。毛の部分は

卷之三

輪郭線、足など精緻にかく説ハ線で見事に表現されてゐる。神馬は互いに向か

い合う形で、その左側にのみ款記が入れられたと考えれば、これらは当初からセツトとされよう。これまでの研究では永禄元年(一五五八)四月五日奉納とされている。

若松寺藏「神馬図」（重要文化財）は、大作でかつ年紀も備わり国指定文化財ということで、郷目作品では最もよく知られているだろう。馬は右向きで先の慈恩寺本の水墨画の方とよく似た構図である。ただし頭部を水平にして、たてがみは短く尾は竹箒のように太く激しく描かれている。特に尾は先に見た雨鳥の表現に通じる。馬単独ではなく、烏帽子をかぶり手綱を両手でしつかり握った白衣の舍人が引き歩む姿である。馬 자체や手綱や馬具全體が茶系で彩色され、一部金彩も施されている。彩色画であるが、馬の躍動感を表すため、線描は速く曲線が多く使われている。それだけに舍人の緊張した硬い表情が思わぬ滑稽味を出している。真横からの姿に限らずはやる馬を人物がしつかり制御する構図は、日本美術においても頻繁に描かれている。平安時代の「年中行事絵巻」はともかく、続く鎌倉室町時代の絵巻には意外とこの真横の構図は見られない。そして興味深いのは、郷目とほぼ同時代の作品に散見されることである。狩野山楽や南蛮屏風を含む狩野派画人の

郷目作として現在紙本著色の二点の「羅漢図」が知られている。一幅は長泉寺蔵本、二幅は法体寺蔵本、いずれも寒河江の祐林寺旧藏で明治年間に同寺を離れたと言われる。両者の大きさがやや異なるのは、前者が破損のため縦横ともに切り詰められたと考えても、三点すべてが本来セットかどうかはわからない。羅漢図は元来中国絵画の原本を写しから写しへと繰り返し大量に再生産されてきた。禅月様と李龍眠様という二系列に大別され、最も著名なのは南宋時代の寧波の仏画師金大受一派の作品で、鎌倉時代以降に日本全国の多くの寺院に什物として備えられた。それも単独の作品のほか、十六羅漢、十八羅漢、五百羅漢とセットものとして用意された。したがつて郷目作品が京都天寧寺本と図様を同じくするからといって、それが郷目の上洛を証明することにはならない。また仏画一般に言えることだが、羅漢図にも模写という性格が常に伴うが、そこでは原本に忠実な再現模写ではなく画人の個性が露わになることもある程度許容されている。とはいえたが、模写で終わるか、作家の画業展開の創作面を反映するものとなるかは、微妙な判断となる。結論から言って、郷目の羅漢図には創作的側面がかなり認められるようと思う。顔はもちろん、手足、体、衣服と身体の関係など、

作例がそれである（本論掲載図版参照）。これについては、ある時代に共通する図像の基本型の流通というものが考えられるが、引き続き考えてみたい。若松寺本の画面の余白には様々な奉納文が墨書きされている。そのうち款記の部分は、以下のとおり。

超越的な孫在である羅漢というよりも、現実の的確な人間描写に近づいていいる。つまり模写が模写に終わらず、生身の人物画表現の領域に入っている。

長泉寺本は第十二尊者、法体寺本が第十一と十三尊者とされているが、図様を同じくするものには天寧寺本のほか、京都建仁寺本、兵庫太山寺本、茨城金童寺本などがある。<sup>22</sup>さらに宮島新氏は、「同じ図様」で「より貞繁の図に近い」作品として小山市興法寺蔵羅漢図を取り上げ、北関東と寒河江の緊密な関係を述べられている。<sup>23</sup>筆者の見るところでは、興法寺本(絹本著色、二四・五×五一・〇cm、栃木県指定文化財、大橋淡雅旧藏)と描写が近いのは法体寺本の第十二尊者である。墨線や文様描写に相通ずる点が見られる。

興法寺は、天台宗寺院、小山氏の築いた祇園城の傍らにある。城は豊臣秀吉により滅ぼされ、元和五年(一六一九)に廃城となっている。<sup>24</sup>蛇足ながら、郷目作の羅漢図が無背景であるのに対し、興法寺本には水墨の松が描かれているが、これに類似した作品として東京靈雲寺蔵羅漢図第四尊者の背景描写がある。

郷目作の羅漢図について、大まかな特徴を挙げてみたい。大きくは無背景、長泉寺本は室内であることを示す床面さえ描かない。人物の輪郭線は細線で、衣文は濃墨の太い線で描く。彩色はていねいで、衣服の文様や写実的な花の表現も精緻である。羅漢の衣文線は流麗だが、大きくデフォルメされている。本作品には通例の印も無い。表具を切り詰める際にカットされたと伝えられている。法体寺本は、自然景の中で岩などに腰を下ろし、ともに動物と組み合わす点、また彩色などにも共通性が多く、当初からセツトとして描かれたと思われる。岩の皴法は狩野派の型どおりのものではなく、素朴とも言えるが、筆線よりも面の表現を上手に表している。衣文線は、長泉寺本と同様に流麗だが、第十二尊者の方はわりと自然で、十三尊者の方はデフォルメが大きい。前者は右下に、後者は左下に朱文鼎印がある。

「出山釈迦・花鳥図」三幅対が当初からのセットであつたかどうかは不明である。何故なら落款印章は三幅とも後に入れられたというのが大方の意見で、これはほぼ認められるだろう。さらに言えば、以下に掲げる天文六年(五三七)の寄進銘をもとにそれより以後に款印が入れられたと推測し

うる。橋本慎司氏は、これについて改装後に幅裏銘をもとにして後入れされだと考えられた。<sup>25</sup>作品それ自身については、宮島新氏は、天文六年が下限で、羅漢図よりもっとさかのぼる時期の作とされている。<sup>26</sup>寄進銘は次のとおりである。

#### 奉寄進 寒河江之道場

于時天文六年丁酉四月吉日  
七代橋間伯耆守 法名明屋禪門

前三行と署名は筆跡を異にする。署名は文字がかすれてしまつて読みづらいが、郷目自身のものではない。比較的初期の「山水図巻」と「あやめ」図、後期の「神馬図」二点のいずれの書体とも異なり稚拙な感がする。なお寄進銘に統いて以下の通り修理銘がある。

「寒河江本願寺宝幅郷目之筆大物三幅對之裏書也當時此幅ハ安孫子久右工門之有トナル表具仕直シノ時取置キシ切ナリ」

左右の「花鳥図」については、先に記したように宮島氏の論文が何より参考となる。中幅の「出山釈迦図」は、水墨を主体にわずかに彩色を加えている。出山釈迦図と言えば、著名な梁楷の作品ほか、水墨彩色両面で多くの作品が見られるが、本作品はそれらとかなり画風が異なる。しかもこの三幅対は、確認しうる範囲ではあるが、郷目の現存作品中で唯一の絹本である。釈迦の頭髪と髭は伸びているが、顔は若々しい表情で、この画題通例の苦行にやれた姿ではない。顔がていねいに描かれているのに対し、衣は荒々しい筆致で、墨は色彩と同様に塗られている。出山釈迦図の多くの作例を見ると、弊衣の表現は画家の自由裁量となるのか、ここでも奔放に扱われている。衣の褶の翻りは、元来山を降りる際に後ろから風を受ける姿であろうが、郷目作品ではすでに平地に佇むような様子である。あえて言えば、総じて主題は仏教絵画だが、実際は俗人肖像画のような描き方である。三幅それぞれに「大江末葉郷目貞繁」の款記と朱文鼎印がある。

「魚籃觀音図」については、ここではわざかしかふれられないが、出山釈迦図といつか共通性が見られる。足の向きが逆ではあるが両足の置き方、衣服

の裾の異様に翻る部分、斜めに向けた顔の細部と表情などである。耳は隠れて見えないが、眉、両眼、鼻、口などを見ると同一作者の表現としてよいのではなかろうか。ただし前者は水墨、後者は彩色画で、それも考慮して機会があれば後日比較再考したい。画面右下に朱文鼎印がある。

以上、主な作品を二通り確認してきた。山水花鳥人物と主題も画風も多样性を見せており、画人郷目の魅力を感じ取れる。次に郷目の使用印章と花押について考えたい。

#### 四 使用印章と花押

画家の印章研究には、真偽、後印、改刻、使用変遷、工房あるいは一代目以降への継承等々、様々な問題がある。しかも作品が正しく印は偽、あるいはその逆もあり、作品と印章は別個に考える必要もある。ここでは厳密なものではないが、郷目印の特徴を考えてみたい。

郷目印は朱文鼎印の一種類のみで、印文は「宗明」と読まれている。何故「宗明」なのはわからないが、読みと意味について特に異論を持たないのでは、それに従つておきたい。一種類とはいっても、すべてが同印ではない。疑い出せば切りが無いので、大まかなところを述べたい。「山水図巻」の場合はすでに何度も指摘されているが、年記署名の右横に少し離れてやや無造作に捺されており、壺の横幅が大きく、全体が歪んだ形で、現存作品では唯一のもの。したがつて真偽を含めて比較資料が無い。その他のいくつかの作品を挙げれば、「破墨山水図」の印文は端正だが輪郭の印つきが良くない。「菅公・雨鳥図」は紙地の欠失で印の一部が見えないが、それらは同印のようである。「出山釈迦・花鳥図」三幅対は、文字の線が弱く伸びやかさに欠けている。款記とともに後入れというのが妥当と思われる。

印の分類については、いくつか視点があるだろうが、ここではごく簡単な観察から少し述べよう。A B C Dと便宜的に分けてみよう。どの作品を基準とするかは難しいが、ひとまず「羅漢図」に注目すると、第十一尊者は印文の一部を欠くので、第十三尊者の方を見ると、「示」の横棒がウカシムリに密着せ

ず、縦棒が「明」に密着している。「破墨山水図」も同様らしい(以上がA)。次に「雪景山水図」は、上記の両方とも密着していない。このタイプは多く、単独幅の「花鳥図」、「梅に鶯図」などがある(B)。さらに単独の「菅公・雨鳥図」、「梅に鶯図」などがある(C)。そして「出山釈迦・花鳥図」ほかがある(D)。最後のD印は、前述したようにおそらく後印であろう。印文の特徴を検討するには、さらに細部の指摘が必要だが、ここでは最も目立つ点のみにとどめておきたい。文字が崩れてしまつたものや萎縮しているものは後印の可能性が大きいと言えるだろう。もちろん捺印の状況や印文の摩耗が微妙な影響を与えるから、これが最終的な分類と主張するつもりはない。ざつと見たところで、いくつかの相違があるのであるからうか、ということである。生涯一種類の印章を使用したということであれば、途中何度か新たに作り直したとも考えられるし、常に同一の複数印を所持していたとも考えられる。それらの間に微妙な相違が生じたとも推測しえ得る。印章の問題には、当面こうした觀察にとどめておきたい。ごく限られた現存作品の編年の根拠や作品の真偽の判断に資するには、今しばらく時間を当てたい。

花押について、さらに簡単にふれよう。「山水図巻」と「神馬図」で三十四年の隔たりがあるわりには、共通性が見られる。右側の階段状のギザギザの若干の相違は、年齢、紙本と板絵、速筆と遲筆等の要因から説明し得るし、最下線の横棒の長さと反りが違うが、絵馬においては文字が画像の位置にかかりそうなのを意識したこともあろう。全体として見て、両者は同一の筆者と考えてよいと思う。

おわりに

以上、雑駁ではあるが、郷目貞繁の伝記と作品について先学の得られた成果によりつつ、現時点での見通しを試みた。新出作品については、すでに述べたように何よりも定期的な展覧会開催に俟つところが大きい。伝記資料発掘

については、もはや地道な調査継続による以外に無さそうである。

郷土史の長い蓄積および最近の宮島新一氏論文により、寒河江の歴史的文化的背景がかなり明らかとなってきた。戦国時代だからそうなのか、あるいはいずれの時代にもあり得るのか、いずれにせよ、美術史の明白な脈絡に次々と登場する画人たちもさることながら、全く孤立しているかに見える人物もまた大きな魅力を持っている。脈絡に沿う者沿わない者のいずれも脈絡そのものが何かを教える。雪舟に継ぐ十六世紀の雪村や初期狩野派画人らと同時代人である郷目の特異な絵画世界に今後とも注目したいと思う。さらに検討すべき事項については、後日を期したい。

本稿の目的は、先学の研究成果の整理と若干の私見の提示を第一とした。

#### 〔付記〕

本稿で取り上げた郷目作品の中で、法体寺蔵「羅漢図」二幅および「雨鳥図」は、数年前本大学文化財保存修復研究センターの故半田正博教授ほかの方々により修復されている。その詳細な撮影写真等を拝見する機会を得たことを記しておきたい。  
拙論をまとめるにあたり、山形県立図書館および本大学図書館、各市教育委員会、とりわけ最上義光歴史館学芸員の揚妻昭一郎氏および本大学文化財保存修復研究センターの大山龍顯氏に御教示御配慮をいただきました。深く感謝申し上げます。

1 山田邦明『日本史のなかの戦国時代』日本史リブレット 83 山川出版社 二〇二一年

2 戦国時代は、狭くは細川政元のクーデター（四九三年）あたりから一〇〇年ほど、広くは応仁の乱（四六七年）から、あるいは関東での内乱状態を見て康正元年（四五五）から、終わりは秀吉による天下統一（五九〇年）あるいは大坂夏の陣（六五年）まで、と解釈の幅はあり、十五世紀後半から十七世紀に至る期間と考えることも可能とされる。

3 タイトルに武人画家とある論文および郷目貞繁作品の主な文献は以下のとおりである。

4 脇本十九郎「戦国の武人画家山田道安」（三）「画説」十九一二号 一九三七年、相見香雨「武人画」三に就いて」日本美術協会報告五十一輯 一九三九年、田中一松「武人画家の系譜」「美術史」十四号 一九五五年、「原色日本の美術」第十卷「水墨画」 小学館 一九七〇年、「水墨美術大系」第七卷「雪舟・雪村」講談社 一九七三年、別冊「太陽」「水墨画」一九七八年

5 なお右以外の田中一松氏の論考については『日本絵画史論集』下巻 中央公論美術出版「九八六年を参照されたい。」

6 橋本慎司「武将画人郷目右京進貞繁について」「栃木県立博物館研究紀要」第十二号 一九九五年

7 相澤正彦・橋本慎司編「関東水墨画」国書刊行会 一〇〇七年

花鳥図 紙本著色 一幅 九六〇×四三・七 寒河江市指定  
芦雁図 紙本墨画 一幅 五八・二×四四・五 県指定

寿老人・芦雁図 紙本墨画 三幅対 各八一〇×三三・五 河北町指定

雨鳥図 紙本墨画 一幅 二一〇×三〇・五 法体寺

菅公・竹雀・雨鳥図 紙本墨画 三幅対  
梅に鶯図 紙本墨画 一幅 七一〇×三〇・二 寒河江市指定

羅漢図 紙本著色 二幅 九五・五×三三・五 長泉寺 寒河江市指定

羅漢図 紙本著色 二幅 九五・五×三三・五 長泉寺 寒河江市指定

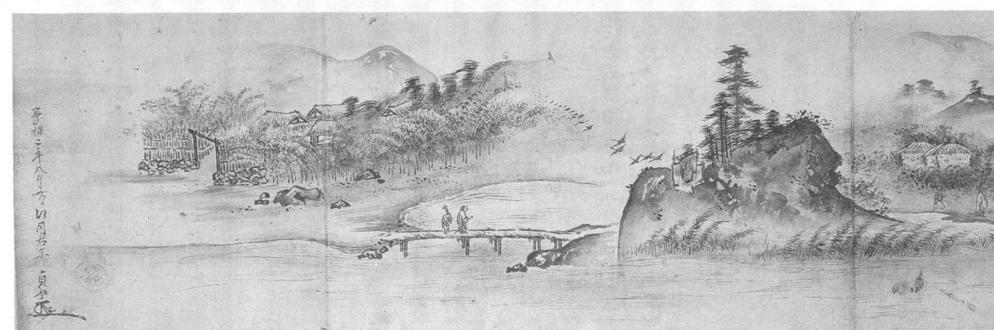
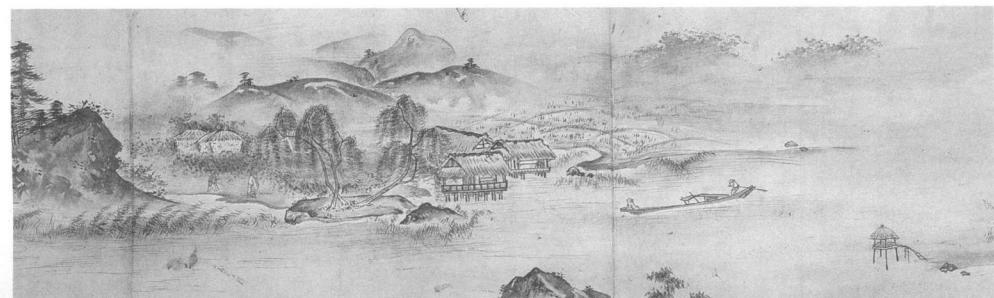
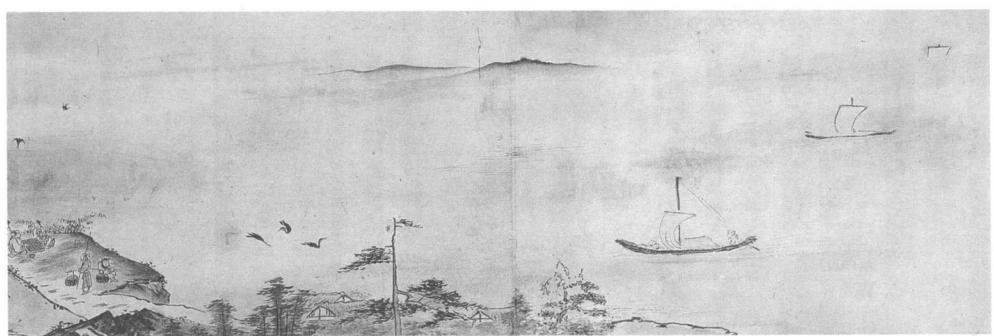
出山积迦・花鳥図 絹本著色 三幅対 各七八・〇×九五・〇 県指定

魚籃觀音図 紙本著色 一幅 九一〇×四一五

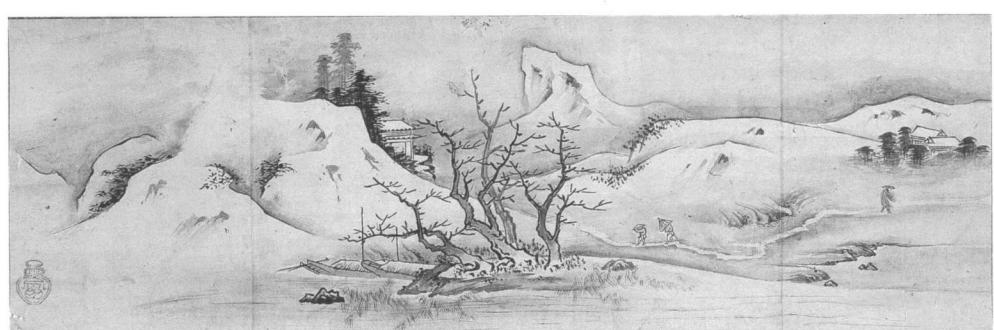
神馬図 紙本著色（板） 二面 各六〇・〇×二三六・〇 慈恩寺 寒河江市指定

神馬図 板絵著色 一面 二六三・〇×二八一・五 若松寺 重要文化財

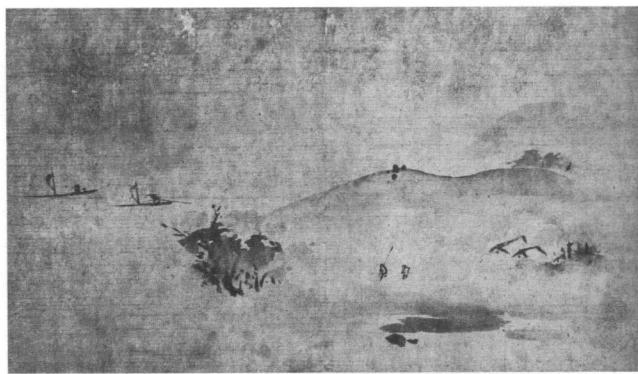




[図1 潇湘八景図卷]



[図2 雪景山水図]



[図3 破墨山水図 栃木県立博物館蔵]



[図5 裏面墨書]



[図5 芦雁図]



[図4 あやめ図]

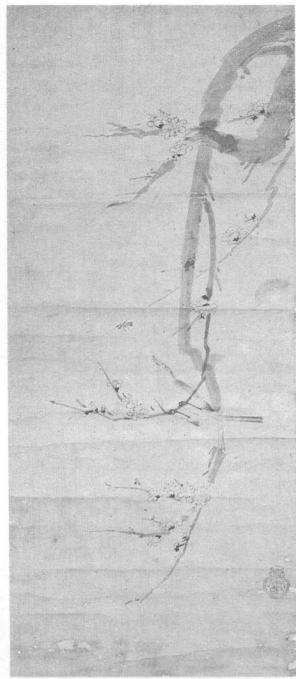


[図6 寿老人・芦雁図]





[図18 魚籃觀音図]



[図8 梅に鶯図]

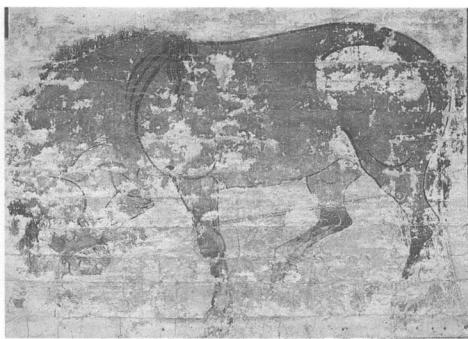


[図7 雨烏図 法体寺藏]



[図9 菖公・竹雀・雨烏図 称名寺藏]





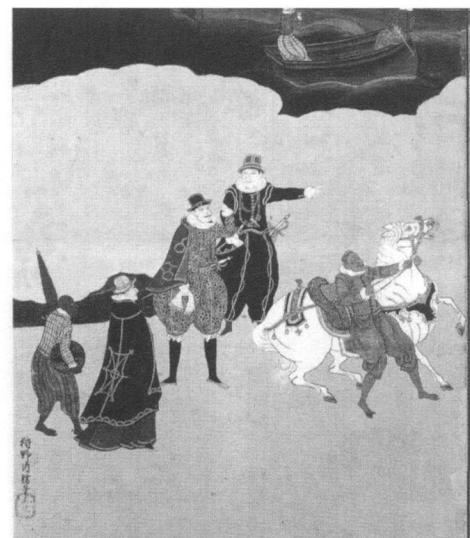
[図10 神馬図(二面) 慈恩寺蔵]



[図12 狩野山楽 繫馬図絵馬 海津天神社蔵]



[図11 神馬図 若松寺蔵]



[図14 狩野内膳 南蛮屏風(部分) 神戸市立博物館蔵]



[図13 遊楽図屏風(相応寺屏風)(部分) 徳川美術館蔵]



[図15 出山釈迦・花鳥図]



[図17 羅漢図(二幅) 法体寺藏]



[図16 羅漢図 長泉寺藏]



[図20 図4の款記]



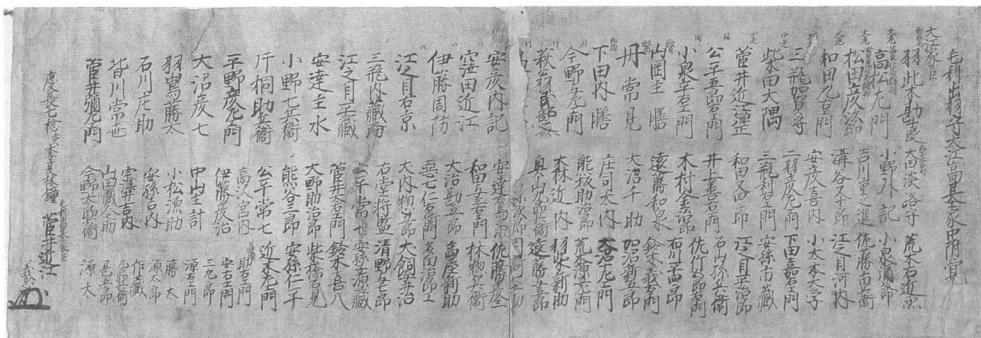
[図21 図10の款記]



[図22 図11の款記花押]



[図19 図1の款記花押]



[図23 毛利出羽守大江高基家中附覚]

〈印章〉



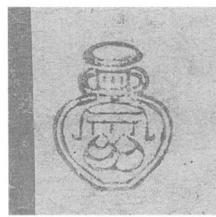
[4 寿老人(図6中幅)]



[3 芦雁図(図5)]



[2 破墨山水図(図3)]



[1 雪景山水図(図2)]



[8 梅に鶯図(図8)]



[7 雨鳥図(図7)]



[6 芦雁図(図6左幅)]



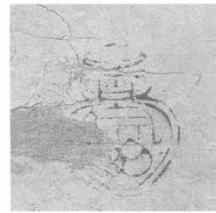
[5 芦雁図(図6右幅)]



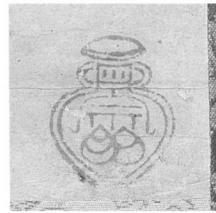
[12 花鳥図(図15右幅)]



[11 出山积迦図(図15中幅)]



[10 雨鳥図(図9左幅)]



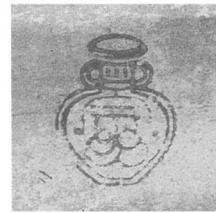
[9 菅公図(図9中幅)]



[16 魚籃觀音図(図18)]



[15 羅漢図(図17左幅)]



[14 羅漢図(図17右幅)]



[13 花鳥図(図15左幅)]