

ふたつの利休像について（2・5・19）

山根 有三（昭15文甲）

○ はじめに

幹事役の井垣隆敏さんから、一か月ほど前、ピンチヒッターとしてここで講演をするように電話で言われ、ついウツカリ引き受けました。実は今日から東京で美術史学会の全国大会があるのですが、それをサボッテこちらへ参りました。明日は学会に出まして、明後日から現在関係しています文化財保護審議会の委員として、北海道と青森県へ視察旅行に参ります。いわゆる役人の視察旅行で、行く先ざきで大変な歓迎を受けるのですが、スケジュールはすごいもので、朝九時の飛行機で羽田から函館へ行き、それから夜の八時まで寸秒刻みというわけです。マアそういう忙しい時にこちらへ来ることになりました。

今日の演題に関係するので、ちょっと私の履歴を補足しておきます。神戸一中というスパルタ

教育で知られた中学から三高に入りまして、最初の教練の時間に、神戸一中では千人もの全校生徒に号令を掛けることもあるので、大きな声で号令をかけると、何をそんなに気張っておるんだとゲラゲラ笑われました。一遍に洗脳されまして、一八〇度転換、三高時代はもっぱら映画に熱中していました。実はそれまでほとんど映画を見ていなかったのです。そういう関係で、大学は文学部に入り、美術史学という学問をすることになりました。

今七十一歳ですが、昨年私の古稀記念として、教え子たちが部厚い『日本絵画史の研究』という本を贈ってくれました。これからも目さえ悪くならなければ、毎日々々すばらしい美術品を見て、そこから重要文化財クラスのものさえ時々見つける事が出来て、日々楽しく、それがホルモン注射となつて、東大を定年で辞めて十年、この頃が一番若返っております。

現在は、岡倉天心とフェノロサなどが、明治二十二年に創刊しました、『国華』という月刊の美術専門誌の主幹をしています。昨年が創刊百年に当るので、その百年記念の行事の一つとして、朝日新聞社（発売元）と一緒に、東京国立博物館で、本館の二階の全室を使って、『室町時代の屏風絵』展を開催しました。殆んど戦後に見つけて、『国華』に発表した作品を主とする展覧会で、私が発見した屏風も多く、大変な評判でした。今後も沢山の名品を見つけたし、その解説を若い学者にあてがって、原稿の催促をしたり、自分で書いたりすればよい訳です。いったい私は大学卒業以来、十二指腸潰瘍で胃の三分の二を切り取るなど、いろいろな病気になりました。と

くに東大を辞める一年前には直腸癌までやったんですが、現在は慢性肝炎が持病というだけ、一病息災で毎日美術品を友に楽しく過しています。

このような楽天家で、これまであまり過去を振り返らなかったんですが、一昨年の昭和天皇の長い大病の頃、丁度私の古稀記念として『日本絵画史の研究』を出版するので、私にもなにか書けという話が起りました。それで初めて自分の過去を思い出して、「わが美術史学青春記」というものを書きました。私は昭和十五年四月東大へ入学、十七年九月に繰り上げ卒業、十九年四月から二十六年九月まで恩賜京都博物館（現京都国立博物館）に務めていましたが、（もつとも敗戦まで一年余り兵役）、その二十歳代の美術研究を中心に書いたわけです。その後はどうも昔のことを思い返すようになりまして、今年は三高卒業五十周年じゃないかと考えております時に、こういう機会を与えて頂いたので、何かしゃべるのもいいかと思つたのです。ただ話すだけでなく、後で録音したものに手を入れて活字にするとか、特に私のようにスライドを中心に話す場合は、後が大変だと忠告されたのですが、同窓の皆さん相手なので、今日とはともかく楽しくやらせて頂こうと思います。

さて、東山七条の京都博物館に務めていました時代、あそこはすぐ東側に智積院という長谷川等伯とその一派の素晴らしい障壁画をもつ寺がありますし、南側には養源院という寺、俵屋宗達の有名な唐獅子や象の杉戸絵のある寺があります。そういう関係で、私の京博時代は、智積院の画

家である桃山時代の長谷川等伯と、養源院の画家である桃山から江戸初期の俵屋宗達、この二人の研究に専心しました。私の最初の論文は、昭和二十五年に、美術史学会の機関誌『美術史』の創刊号に発表したもので、それは「長谷川等伯研究序説」という題なんです。この長谷川等伯（一五三九—一六一〇）という画家は、茶人の利休と深い関係にあつて、利休の肖像画を描き、また利休と共に当時の画壇の長である狩野家を非難した、と昔からされています。その通説の再検討をテーマにして、最初のいわば学術的な論文を書いたわけです。その後、私の等伯研究はいろいろな理由で行き詰りまして、昭和三十年ごろからは、紹介文にも書いてありますように、宗達とか光琳などのいわゆる琳派の研究を中心にやっております。

ところで、今日の演題を何にしようかと電話で問われたので、皆さんはあらゆる分野の方だし、また京都での集まりだから、「京都上層町衆の美意識」というのはどうだろうかと思案しました。それなら、専門の本阿弥光悦や俵屋宗達の芸術を中心に話すことになるのですが、「美意識」などという題では難しすぎるのではないかと云われる。じゃ今、京都国立博物館で開催中の「利休展」はさぞかし評判だろうから、利休に関するということでということになり、「ふたつの利休像について」という題にした次第です。

「ふたつの利休像」とは、利休の肖像画、二つの利休の肖像画のことなのですが、それをあとでスライドに写して、どちらがほんとうの利休の姿を、よりの確に捉えているかを比較してみた

いわけです。私としては、四十年も前の「等伯研究」に関係する話で恐縮なのですが、利休展の最中ですし、昨年は利休に関する映画が二つも作られ、競作のかたちで、評判になりました。皆さんの利休観、利休に対するイメージづくりに少しでも参考になれば幸いです。

○ 表千家の利休像

さて、「利休展」をご覧になりますと、そこに表千家蔵の利休像が出ております。古くから長谷川等伯筆として有名な利休像で、それを模した利休の肖像画がいくつもあります。いわば利休像の本歌というか原本で、利休というتماずこの肖像画を思い浮べるほどです。私が四十年前に「等伯研究序説」を書いた時、まずこの利休像の筆者が果して伝承通り、長谷川等伯かどうかの検討からはじめました。画面に等伯の落款や印章はないのです。そこで、作品自体から等伯筆と認めることができるかという研究——それには他の等伯筆の肖像画との比較が必要ですが、その作品研究以外に、等伯筆という伝承の根拠になる古い文献がないものか、といういろいろ探しました。そして当時はまだ未刊の資料でしたが、金閣寺の鳳林承章ほうりんしょうしょうというお坊さんの日記、『隔菴記』かくあんきの中にそれを見付けました。それは利休（一五二二—一五九一）が天正十九年（一五九一）二月に七十歳で自殺してから、すでに五十年以上も経った正保五年（一六四八）五月の記事です。鳳林和尚が利休の孫の千宗旦の隠居の茶室を初めて見に行ったところ、利休像が掛かっており、「大

徳寺の春屋」の賛があると記しています。ただ肖像画の筆者については触れていません。しかしそれから十年ほど経った万治三年（一六六〇）の六月に、再び千家の茶室に招かれた記事があります。さきの宗旦（一五七八—一六五八）はその二年前に亡くなっていますが、その子の江岑宗左（一六一三—七二）の茶会に行ったところ、書院に利休像が掛かっている、大徳寺の春屋の賛があり、絵の筆者は長谷川等伯なりと書いてあります。現存する表千家の利休像には、確かに画面上に文禄四年（一五九五）の春屋宗園（一五二九—一六一一）の賛（『一黙稿』所載）が見られますが、さきに述べましたように絵の筆者を示す落款や印章はありません。恐らく、その時、江岑宗左が絵の筆者は長谷川等伯と言ったのでしょう。宗左はそれを父宗旦から教えられたと思われる。鳳林和尚が十年ほど前に同じ利休像を宗旦のところで見た記事に、絵の筆者のことを記さないのは、書き洩したのかも知れません。というのは、千宗旦は十一歳の天正十六年ごろ、大徳寺の喝食（有髪の侍童）となり、祖父の利休が自殺した時は十四歳で、春屋宗園の弟子として修業を重ねていました。そして、二十四歳の慶長四年（一五九九）に、「元伯」という号を春屋宗園から与えられています（春屋の『一黙稿』）。したがって、宗旦は師の春屋がその四年前の文禄四年に、利休像の着賛をなしたことを知っており、春屋から直接、絵の筆者は長谷川等伯だと聞かされていた可能性が強いのです。

ところで春屋宗園の語録『一黙稿』には、画師等伯のことが三か所に出ているので、春屋が長

谷川等伯を知っていたのは確かであります。また春屋は天正十七年（一五八九）に創建された三玄院の開祖ですが、その三玄院の唐紙の襖（桐文様の雲母刷）に、等伯は春屋の留守中、強引にも水墨の山水図を描きました。そのことは春屋に関する『圓鑑国師行道記』（三玄院蔵）に書かれており、さらに重要なのは、現存する旧三玄院の水墨山水図襖絵（重文・円徳院・樂家現蔵）そのものが、画風から明らかに長谷川等伯筆と認められるのです。それゆえ、春屋と等伯の関係は恐らく三玄院の襖絵制作によって密接となり、その五・六年後に表千家の利休像に着賛する時、春屋はその肖像画の筆者が等伯であることを承知していた筈であります。それを、春屋が宗旦に教え、宗旦が江岑宗左に伝え、そして金閣寺の鳳林承章が『隔蓑記』に書留めたというわけです。もちろん、表千家の利休像の制作より五・六十年後の記録ですから、第一史料とは云えませんが、しかし以上述べたような伝承の経過により、かなり有力な文献と云ってよいでしょう。ともかくこれがこの利休像を等伯筆とする最も古い史料なのです。このように四十年前の論文では、未刊資料をいくつか用いて、この利休像はやはり伝承通り、長谷川等伯の筆（五十七歳作）と認めてよいとまでは書いたのですが、実はそれから後が問題なのです。

開催中の「利休展」のカタログや会場の解説には、長谷川等伯は当時の肖像画の第一人者であって、この利休像は、よくその眞を描くと書いてあります。しかし果してこの肖像画は、利休の眞の姿をどこまで捉えているか、それが問題なのです。私は四十年前も、そして現在も、自ら長

谷川等伯の筆と傍証し、それを認めながら、なおこの利休像自体には不満を感じています。スライドによって具体的に示しますが、上畳に、黒の頭巾を被り、黒い衣（略式の僧衣）を着て、白扇を右手に、組み合わせた右足を少し見せて坐る姿です（正座ではないのに注意）。いかにも茶の宗匠らしい姿で、静かに整然としています。しかし、袖から僅かにのぞかせる左手と扇をもつ



利 休 像（表千家藏）

右手の構えに力がなく、とくに厚い唇の引き締め方や、両眼の描写に張りが感じられないのです。表情がやや暗く、もの悲しいさま、哀愁さを感じさせます。これはこの利休像が、利休の死後四年経ってから描かれた肖像、すなわち遺像であることと関係するかも知れません。豊臣秀吉が七十歳の利休を自殺させたのち、子の少庵を召出して千家の再興を許したのは、文禄三年（一五九四）ごろと考えられています。この利休像は春屋の賛によると、「常隨信男宗慶」が依頼したものです。近年その宗慶を樂焼の初期の制作者の一人、田中宗慶とする意見があります。ともかく千家の再興を喜んで、近親者たちが追善の供養像として描かせた肖像画なのです。遺像や供養像が理想化された姿を好み、形式化しやすいのはいうまでもありません。この等伯五十七歳作の利休遺像が、いかにも茶の宗匠らしい姿を描くのは、そのためかも知れません。だがそれにしてもやはり不満なのです。

等伯の肖像画には、昔から日本史の教科書にも掲載されている武田信玄像があります（スライド）。等伯が信春と稱していた三十歳前後に描いた肖像画（「信春」の印がある）です。武田信玄というところの肖像画を思い出すほど、堂々とした迫力に富む作品なのですが、実は最近、この像主は武田信玄ではないという強力な意見が提出されました。能登七尾出身の長谷川等伯が、どうして甲府の武田信玄の肖像を描くことになったのか、しかもあれだけ迫真的な肖像を描き得たのか、長い間不思議に思っていました。私なども信玄と等伯の具体的な関係を探るため、ずいぶ

ん無駄な努力をしたものです。ところが最近の細密な研究で、それは武田信玄ではなく、能登七尾の城主である畠山義統の肖像画だということです。像主の「伝家の宝刀」と云える太刀や小刀の目貫・筭に、足利一門の家紋である「二引両」の紋章が見い出されるのが、その有力な根拠となっています。能登七尾の城主畠山義統なら、等伯は三十歳代の初めまで能登で活躍していましたから、像主の義統に直面してその真を描きだすこと、すなわち「対看写真」が可能なのです。これは大変ショッキングな意見で、日本史の教科書なども、そのうち武田信玄像を入れ換えなければならぬかも知れません。

ともかく、そういう迫真的な肖像画、その人の外面的な特徴ばかりでなく、内面的な人間性まで描きだした等伯、その等伯が、一般に言われるように、早くから利休と親しい間柄でありながら、たとえ利休の死んだ四年後の追善的な遺像とは言え、いかにも茶の宗匠然とした観念的な利休像しか描けなかったのは、なぜでしょう。この表千家の利休像からは、等伯が生前の利休を、画家の目でしっかりと見据えていたとは感じられないのです。果して、利休と等伯は親しい間柄だったのだろうか。それが四十年前の論文における私の疑問だったのです。肖像画を描いたから、像主と画家が親しい関係にあるとは、必ずしも言えないと思います。その肖像画自体の迫真力が問題なのです。ところでこの等伯の利休像は、死後の供養追善のための遺像なのです。遺像は、像主の顔の紙型を基に描く場合が多いので、類型的なものになり易いと言えます。

そこで四十年前に、利休側の文献、等伯側の文献をいろいろ調査しました。しかし第一等の史料（茶会記を含む）には、両者の関係を示すものは、全然ありません。あるのは後世の史料ばかりです。例えば大徳寺に総見院というお寺があります。秀吉が信長の菩提を弔うために大徳寺山内に、天正十一年（一五八三）に建てた塔頭です。その総見院の襖絵（残念ながら現存せず）に関して、後の記録、これも一番古いものを眞珠庵の老僧に教えられて私が紹介したのですが、その『宝山誌鈔』（享保五年・眞珠庵蔵）には、総見院の各室の襖絵の画題を掲げ、長谷川等伯の筆としています。総見院の開祖は古溪宗陳（一五三二—一九七）で、その古溪和尚は利休が三十年來禪を学んだ人である。だから総見院の襖絵は、利休が最も尊敬する古溪宗陳に、親しい画家の長谷川等伯を推挙して、創建時の天正十一年ごろに描かせたもの、と解釈するのが普通です。すると利休と等伯は天正十年（一五八二）ごろ、利休六十一歳、等伯四十四歳ごろから、すでに親交があったことになります。

しかし私はその文献を自分で紹介しながら、総見院に等伯の襖絵があつて、江戸時代末まで現存していたのは確かだけれど、はたしてそれが創建当時の天正十一年にすぐ描かれたものかどうか、分らないとしました。さきに述べた春屋宗園の三玄院襖絵の場合と違って、襖絵が現存せず、また古溪宗陳の語録『蒲庵稿』に、等伯の名が登場しないことも一つの理由です。さらに総見院建築が完成した時、これを見た秀吉が不満を述べたのをはじめ、秀吉との間で数年間いろいろな

事件（天正寺の一件など）がありました。秀吉と古溪との関係も複雑で、のち古溪は秀吉によって追放されたりしています。だから総見院の襖絵は、古溪の次の住職、玉甫紹琮ぎふしやうきやうの時代、すなわち秀吉没後の慶長年間に、再建された総見院の襖絵として、長谷川等伯が制作した可能性も強いのです。

このように私は利休と等伯の関係を追求し、自分で史料を提供しながら、それを「利休像」の傍証に用いたのは、すべて自ら否定しました。というのは、そのすべての判断や解釈の奥に、この利休像に対する私の芸術的直観があるのです。肖像画の名手で、若い時にあの武田信玄像、実際はそうではないらしいけれども、とにかくすごい迫力のある肖像画を描いた等伯が、それから三十年ほど後の利休像において、利休と親しい間柄で、しかも天正十年ごろから利休を知っていて、あの程度の観念的な肖像画しか描けないのか、という思いが強くなるわけです。「等伯画説」（等伯が語ることを本法寺の日通上人が筆録したもの。文禄初年、一五九二年ごろの著）の絵や茶関係の記事にも、利休の影響は感じられないのです。我々美術史家も歴史家と同じように文献は尊重するのですが、最後の決定はその絵自体に対する芸術的直観によります。それでは単なる主観的判断じゃないかと言われますと、それまでなんです、その辺のことを今日はやってみようと思います。

○ 正木美術館の利休像

私が「等伯研究序説」を執筆した四十年前にはなかった作品ですが、その十年ほど後に、利休像がもう一点出現しました。それは現在、堺市より南の忠岡町にある正木美術館に所蔵されています。大徳寺の古溪宗陳の賛（『蒲庵稿』にも収録）をもつ利休像なのです。古溪和尚の賛には、「利休宗易禪人幻容」とあり、「癸未之仲穉下浣日」という年記があります。癸未は天正十一年（一五八三）で、利休は六十二歳、すなわち利休生前の寿像ということになります。利休はこの天正十一年ごろから秀吉の茶頭となり、次第に信長に重く用いられていた今井宗久や津田宗及を凌ぐ存在となって行きます。この利休の寿像は、それを、利休が秀吉の茶頭になったのを祝福するために制作されたものかも知れません。だが多くの歴史家（茶の研究者を含む）は、この正木美術館の利休寿像をあまり認めないのです。認めたくないらしいのです。理由はいろいろあるようですが、第一に、利休居士という号が広く知られるに至るのは、天正十三年十月七日の禁中茶会からであります。それは秀吉が関白に任ぜられた（七月十日）のを記念する初めての禁中の茶会で、後見役として利休を連れて行った。それによって利休の地位と名声は決定的となったのですが、この禁中茶会に際して、正親町天皇から「利休」という号を賜わった、勅賜されたのだとされています。第二に、確かな利休の手紙においても、利休と署名するのは、この天正十三年以

後なのです。すると、それより二年前の天正十一年に、「利休宗易禪人幻容」という賛があるのは、不可解だということになります。

ところが、表千家の利休像に賛を書いた春屋宗園は、古溪宗陳の兄弟子ですが、その語録である『一黙稿』によると、慶長十年（一六〇五）に利休の実子道安から利休号の意味や由来を問われ、利休という号は、堺南宗寺の大林宗套（だいりんそうどう）（春屋・古溪の師）から与えられた雅号である旨を記しています。すると大林宗套の死す永禄十一年（一五六八）以前、利休四十代の後半ということになる。それを春屋の思い違いとする説もあります。しかしそれを認めて、利休の号は私的には四十歳代後半に与えられたものだが、禁中茶会で勅賜されたという名目によって有名となり、六十歳代後半から公的にも使用したと解する意見も有力です。その解釈をとると、天正十一年の古溪の賛に「利休宗易禪人」とあっても不可解とは言えないのです。だがそれを認める歴史家の中にも、そこに「幻容」、幻はマボロシでまぼろしの姿とあるのは、利休六十二歳の寿像としておかしいと云う人があります。よほどこの利休像を認めたくないのでしょう。しかし禅僧の肖像画の賛には、自賛の場合にも「予幻容」とすることがあり、「幻容」・「幻質」・「陋質」などの表現をしばしば用います。疑問視する方がおかしいのです。

ただ、この正木美術館の利休像は古溪の賛の部分に傷が多く、あとで墨を入れたために、不可解な点（署名の「古溪老拙」の「老」が読みにくい）もあります。しかし肝要なのは、この肖像

画自体を、どう見るかにある。歴史家は絵を見ないで、どうも賛ばかりを問題にする傾向があります。私はこの利休生前六十二歳の寿像は、肖像画として、実にすばらしい作品だと思います。この画家は秀吉の茶頭となって意気盛んな当時の利休をよく知っており、しかも直接自分の目で利休を観察して、その姿、形、顔の表情から、利休の内面の逞ましい気魄までも、描きだして



利 休 像（正木美術館蔵）

います。

もう少し具体的に述べましょう（スライドによる）。頭は丸坊主、首をやや前に出して、すこし猫背のようですが、それによって、その前かがみの構えによって、像主の逞ましさと生々しい存在感が強く打ちだされています。左手と扇をもつ右手、その扇をピンと上にあげたところにも、力がみなぎっています。とくに顔の表現、口は強く引き締めており、両眼はまさに眼光炯炯と輝き、鋭く前方を見つめています。静かに坐っている姿にかかわらず、緊張感があり、ぐっと前へ乗りだすような動きさえ感じられます。衣文の描線は細く、勁く、鋭いもので、上半身に堂々たる風格を与えるとともに、下半身の足を組む裾のあたりには、自然な乱れと動きを示しています。茶の宗匠、茶聖利休の肖像画としては、すこし生々しすぎるかも知れませんが、戦国の武将が剃髪した直後の姿かとさえ思えます。堺の町衆の不敵な面構えです。茶人の肖像画では、利休の師の武野紹鷗像が風格に富む秀作ですが、このような前かがみでなく、やはり茶人らしく、ゆったりと控えています。この画家は、茶人の肖像画だから茶人らしくと考える前に、不敵な自信に溢れる当時の利休を目の前にして、その真実の姿を描きだすことに努めたのでしょう。

茶の研究家や天下の大茶人利休の崇拜者が、この利休像を認めたくない気持はよく理解できます。あまりにも逞しく生々しすぎるからでしょう。しかし利休四百年忌を記念する「利休展」に、この利休像が表千家の利休像（それは確かに茶聖利休の肖像画らしい）とともに陳列されなかつ

たのは残念です。理由はいろいろあると思いますが、この際、利休を正しく見直すために、単に崇拜するだけでなく、その時代に生きた現実の姿を理解するために、まずこの「二つの利休像」をじっくり比較する必要があると私は考えています。

ところで、この正木美術館の利休像は、『国華』の第九百一号（昭和四十二年四月号）、「特輯長谷川等伯（下）」に、「伝等伯筆」として掲載されました。肖像画の常として画面に落款や印章はなく、伝承を示す記録もないのです。しかし賛に対する歴史家の疑問を知りつつ、美術史家はなによりもその絵の優秀さに魅かれました。そして表千家の利休像と同じく、この利休像もまた等伯の筆ではないかという説ができました。等伯とすれば四十五歳の作となるわけです。いったい等伯の作品は、二十歳代と三十歳代の信春時代の作品は現存するけれども、いつから等伯と号したかを含めて、四十歳代の確かな作品は一点もありません。五十歳代が彼の絶頂期で、水墨画の傑作の松林図屏風や、智積院の金碧障壁画の楓図などを描きました。このように四十歳代の等伯画が不明なため、この利休像を等伯四十五歳の筆と考えたいという願望があるわけです。だが他に四十歳代の作品がないので、作風の上からは断定しにくい。そこでその可能性を信じてというか希望して、まず「伝等伯筆」とされたわけです。

私はこの正木美術館の利休像を昭和三十年代から何度も実際に見ています。そして、いま述べましたように、肖像画として高く評価してきました。しかしこの利休像について書いたことは一

度もありません。ただあとで話しますように、私の利休観にぴったり適する利休像だと思っています。そしてこの画家の肖像画の制作態度、その対看写真は、若き信春時代の等伯の肖像画、さきの武田信玄像におけるものに通じるとさえ考えています。しかし、肖像画の技法や様式などの造形面で、この利休像を、信玄像の展開として捉えて、等伯の筆とみる自信はありませんでした。四十歳代の等伯の作風が分らないためですが、なによりも、この二つの利休像に対する私の芸術的直観が、あまりにも相違するからであります。もし等伯が四十五歳でこれだけ迫真的な利休像を描いたのなら、その十二年後の彼の絶頂期に、あのような観念的な利休像を制作するのは、何故かと思ってしまうのです。もちろん、この利休寿像を等伯筆と認めると、利休と等伯はすでに天正十年ごろから密接な関係をもっていたことになり、四十年前の私の等伯論の論旨、それは表千家の利休遺像に対する観照体験が根本になっていますが、それがすっかり崩壊します。それでも、もし私がこの利休寿像を等伯と直観できるのなら、それも構いません。ところで、はじめに話しましたように、私は昭和三十年代から、等伯研究を放棄しています。主たる理由は、一般に認められている等伯の六十歳代後半以後の、いわゆる「法眼落款時代」の等伯画が、私には理解できないためです。授業などでは、自分がその歳になったら理解できるようになるかも知れない、そしたらまた等伯研究を再開すると話していました。現在すでに等伯の歿年、七十二歳（数え年）に達しましたから、この講演を機に、ぼつぼつ等伯研究をやり直そうかと思えます。

それとはかく、現在までのところ、この正木美術館の利休寿像を、等伯四十五歳の筆として論証しようとする美術史家の試みは、まだ私を納得させるに至りません。利休と等伯は親しい間柄で、等伯は同じ天正十一年に總見院の襖絵を描いているという通説（私が四十年前に疑問を提出したもの）を前提として、表千家の利休像をはじめとする他の等伯の肖像画との比較、もっぱら外面的な耳や目や口や手の描法を比較するだけからです。

しかし今日の演題は画家等伯を論ずるのではなく、二つの利休の肖像画を比較しながら、利休の実像に迫るところにあります。ではスライドを写します。

○ 各時代の特色ある肖像画

まず、これが表千家の利休像で、死後四年経ってからの遺像、追善の供養像です。そして次が正木美術館の利休像で、利休生前六十二歳の寿像です。両者の特徴についてはすでにかなり詳しく述べましたが、さらに理解を深めて頂くため、これより各時代の特色のある肖像画を、寿像や遺像を含めて駆足で眺めておきましょう。そのあとで、またこの二つの利休像を写します。

これは神護寺にあります有名な源頼朝像、つぎは平重盛像です。ともに公家の強装束姿（こわそうぞく）で（頼朝は右大将、重盛は内大臣）、鎌倉時代初期の、記念的な肖像画の傑作であります。アンドレ・マルローは世界最高の肖像画とまで褒めています。私が思賜京都博物館に務めていた時に、フラ

ンスの文化使節として、ルネ・グルッセが来日し、やはりこの頼朝・重盛像には感動していました。両図とも直線的な（ピンとはった）強装束を画面に大きく描く。一方を裏返しにすると、ピッタリ重なります。そのことから明らかなように、かかる強装束姿は公家を描く時の一つの型なのです。だが、それを画面に大きく描くので、抽象的で大胆な、印象の強いフォルムを形成します。その強装束姿から、頼朝像は背筋を伸して首をスックと前へ出しています。そのため色白で眼光の鋭い顔が一層強く印象付けられます。新しい武家の統領としての威厳を示す表出的な肖像画と云えましょう。ルネ・グルッセや、アンドレ・マルローも、はじめはこの頼朝像の方を高く評価しました。それに対しこの重盛像は、どちらかと云うと、ゆったりと座し、温厚な顔もやや後へ引いている感じがします。技法的には重盛の方がはるかに慎重に、しっかりと描かれているのですが、簡潔で鋭い頼朝の顔の方がずっと強い印象を与えるのです。筆者はともに肖像の名手、藤原隆信たかのぶとされています。両図とも記念的な肖像画で、頼朝や重盛を目の前にして描いたものではありません。だから実際に両人の個人的な風貌をどの程度表現しているのか確かではないのですが、これが頼朝、重盛だと信じさせるだけのものを絵自体が持っているのです。

筆者とされる隆信については、興味深い話が九条兼実かねざね（一一四九—一二〇七）の日記、『玉葉』に出ています。後白河院が建てた最勝光院さいしょうこういんの御堂御所の障子絵に、日吉御幸や高野御幸の有様を描いた図があった。全体を描いたのは宮廷絵師の常盤光長とこわ（国宝の伴大納言絵巻の筆者）なので

すが、大臣以下供奉の人々の面貌だけは、特に藤原隆信が担当したということです。九条兼実は供奉の公卿以下その「面相」を写されていて、「奇特」なことを云ってよいが、供奉しなかった自分こそ「第一の冥加」であると書いています。承安三年（一一七三）の記事です。これによって、隆信が多くの公卿の顔の個性的な特徴を描くのが上手なことで、九条兼実が自分の顔を描かれるのを嫌っていたことが分ります。後白河院の姿は恐らく牛車の中でしょう。天皇の顔を描くのは多いというわけです。十二世紀中葉の絵巻の傑作、源氏物語絵巻にでくる貴族の顔は、すべて類型的な「引目鉤鼻」^{ひきめかぎばな}で表現されています。同じく伴大納言絵巻においても、登場する四百数十人の庶民の表情や動作は、実に生き生きと的確に表現していますが、貴族は束帯の後姿などで示す場合が多いのです。天皇や公卿の生前の姿を「対看写照」する本格的な肖像画が出現するのは、鎌倉時代、十三世紀になってからです。肖像画は時代や階級によって、いろいろな制限や型があるわけです。この頼朝像や重盛像も対看写照による寿像ではなく、死後の遺像、記念像なのです。

御物や水無瀬神宮の後鳥羽上皇像は、承久の乱に敗れ、隠岐島に配流される時（一二二一年）に、藤原信実^{のふゆね}を召して描かせられたと伝えられる（『吾妻鏡』）もので、最も早い天皇の生前の肖像画と云ってよいでしょう。信実はさきの隆信の子で、似絵^{にせえ}の名人とされています。頼朝や重盛の像に比べると簡略な描写ですが、面貌は細い線を引き重ねつつ、巧みにその特徴をとらえてお

ります。このような手法を「似絵」と呼ぶのです。父隆信がさきの障子絵で供奉の公卿たちの個性的な「面相」を活写した描法を継承し、洗練したのでしょう。

高僧の肖像画は弘法大師像をはじめ、すでに平安時代から制作されていました。いずれも宗教的な礼拝像で、威厳のある堂々とした姿や、美しい袈裟によって荘厳化した姿が普通です。やはり型があって理想化するのです。鎌倉時代の新仏教の開祖、法然や親鸞の肖像画になると、それほど飾り立てない個性的な姿や、似絵風の面貌表現も見られます。

この高山寺の明恵上人像は、樹上座禅像とも云われるように、山中で座禅することを好んだ明恵の、日常ありのままの姿を描いた実にユニークな肖像画です。上人の弟子、恵日坊成忍の筆と考えられ、面貌は似絵風ですが、尊敬を込めてとくに注意深く描かれています。

この花園天皇像（長福寺・京都）は、藤原信実の子孫である豪信が「予の陋質」を、暦応元年（一三三八）に描いたものと天皇自らが書いておられる作品です。天皇四十四歳の時の寿像というわけですが、こんなに個性的な特徴のある顔、似絵と云っても漫画的ときえ見える顔（さすが気品はある）を、自分の顔だと天皇自身が認められるとは驚きです。それほど肖像画に対する考え方が進んできたのです。

しかし最も迫真的な肖像画というと、なんといっても禅僧のそれ、頂相です。禅宗は教義の師資相承、師から直接弟子に伝えることを旨とするところから、師の像である頂相を特別に尊重し

ます。師が自分の肖像に自ら賛をして、弟子に伝法の印可（証明）として与えるのです。鎌倉時代に中国へ渡った禅僧たちは、そのような師の頂相を得て帰国しました。東福寺にある無準師範像がその代表で、写実に徹した宋代肖像画の傑作です。その写実的な画法を必死に学んで、日本でも建長寺の蘭溪道隆像（一二七一年）のような、宋画かと思われるほど鋭い描線をもつ、真に迫る肖像画が次々と制作されました。しかし鎌倉末から南北朝時代になると、頂相にも和風化が進み、この大徳寺の大燈国師像（一三三四年）や夢想国師像（弟子の無等周位筆の署名あり、一三九九年ごろ作）のごとき傑作においても、面貌描写に柔らかない線が加わり、袈裟も美しく飾られるようになります。それが師の生前の自賛像（寿像）でなく、その忌日に掛ける掛真像（遺像）になると、次々と模写されるため、迫真性を失い、観念的なものになる傾向があります。

室町時代の頂相は自賛像・掛真像とも、かなりの数が現存します。とくに多いのは一休宗純（一三九四—一四八一）の頂相です。形式は大体型通りに曲糸（椅子）に掛けて右手に警策を持つていますが、武将像のように長い朱大刀を加えた像があるのは異色です。また生前の自賛像は、當時の他の頂相と異なり、顔貌がきわめて个性的で、すこしも理想化しないところに特色があります。

とくにこの一休像（東京国立博物館蔵）は、その特異な顔貌の、迫真的な表現だけを目的としたと思われる半身像です。筆者は一休の弟子で絵も巧みな墨斎（没倫紹等）と考えられます。髪



一 休 像（東京国立博物館蔵）

や鬚はボーボーと乱れて僧侶らしくなく、顔は放浪のやつれを見せ、目は深い苦悩と、暗い情熱と、鋭い皮肉を感じさせます。外見はまさに破戒僧の姿ですが、一度見たら心から離れない、心の奥に滲み通るような凄い肖像です。こんな肖像画はほかにありません。私は、ゴッホの自画像の目を思い浮かべます。

一休和尚はこんな姿で、賑やかな堺の町を彷徨し、酒肆や色街にも立寄ったと伝えられています。昔の弊衣破帽の三高生のようです。一休の語録『狂雲集』には、同門の大徳寺の住職を悪罵しており、また女性に対するポルノまがいの漢詩がみられます。

そのような詩をすべて虚構とする説と、すべてを真実と認める意見とがあります。一休を論ずる資格は私にはありませんが、この一休像の目付きから、私はそれらの漢詩を、一休の心の奥の直実の表現と信じています。なお一休が後小松院の落胤なのは、確かなようです。

さて武将像はどうでしょうか。鎌倉時代以後も、源頼朝像や平重盛像のような、公家姿の肖像

画として描き継がれ、室町時代の初めには、足利義詮像や義持像などの個性的な作が生まれた。また頂相やそれに準ずる形式をとった武将像も描かれ、とくに南北朝時代のバサラ大名として知られるこの佐々木道譽像（一三六六年作、勝樂寺・滋賀）は、曲糸から身体を乗り出した偉丈夫の容姿が強い印象を与えます。武将像として特色のあるのは、出陣影と云われる肖像画で、鎧や兜をつけた馬上の姿を描く。足利義尚像や細川澄元像などがそれです。

室町時代の末には武勇にすぐれた戦国大名の肖像画が現われる。北条早雲像はいかにも下剋上の風雲児らしい自由な姿で、眼光が鋭い。武田信虎像はその子信廉のふかどの筆になるもの、型にとられない豪放磊落な武将像として異彩を放っています。三好長慶像は通常の烏帽子に直垂ひたたれ姿で、右手に扇をもち腰に小刀を指し、端然と座す典型的な武将像、側に太刀を目立つように描く。太刀を配する点は、長谷川等伯の信春時代の筆になるいわゆる武田信玄像（はじめに述べた）も同様だが、そこにはさらに、像主の愛する鷹を描き加えております。

さて芸能人の肖像画では、幸若舞の祖とされる桃井直詮像（土佐光信筆）が古く、連歌師の宗祇像は全国を旅する馬上の姿、牡丹花肖伯像は連歌を思案するさまを描く。比較的自由に、像主の人間味を表現すると云えましょう。

ところで茶人の肖像画としては、京都の十四屋宗伍像やさきに述べた利休の師の武野紹鷗像が古く、かつ秀れています。この正木美術館蔵の利休像と同じく剃髪しており、やはり右手に扇を



秀吉像 (逸翁美術館蔵)

持つ姿です。紹鷗は三条西実隆から古典を学び、連歌師としても知られていますが、その肖像画の悠然たる風貌からも豊かな教養を感じさせます。それに対し、この利休像の精悍な顔つきはどうでしょう。

表千家蔵の頭巾を被ったこの利休像には、その不敵な面構えは見られません。崇拜の対象にふさわしく、威厳を内に秘めて、つつましく座し、精神的な深さを感じさせる、とみる人も多いでしょう。しかしその遠くへ向けられた視線は、そのさきに何を見ているのか、私は、繰り返しになりますが、なぜかそこに虚しさや、もの悲しさを感じるのです。

肖像画の最後に、利休を自殺させた豊臣秀吉像を見ておきましょう。これは大阪の逸翁美術館にある

秀吉像で、「これがよくに申よしきいて候」^(似)との書き入れがあるように、完成画ではなく、画稿です。秀吉の絵師、狩野永徳(一五四三―九〇)の子、光信が晩年の太閤秀吉を写生したものと考えられています。このように生前像の場合は、画家が写した稿本を像主がみて、似ているとか、

似ていないとか批評し、ときには何度も描き直させるのです。室町時代の肖像画稿では、墨の線のみによる三条西実隆のすぐれた画像が現存しています。秀吉は若い頃の綽名を「猿」と云うように、皺の多い猿面で、身体も小さかったようです。顔がよく似ているとされるこの画稿でも、手を小さくして顔を大きく見せるように努めています。現存する多くの秀吉像——それらは殆んど秀吉が没した慶長三年以後に制作された遺像です——それらは、上疊の上に座る関白秀吉の束帯姿を、できるだけ大きくして威厳を示し、上に御簾や垂幕を張り、背景に水墨の山水画の襖を配して、莊重さを演出しています。ただ顔だけは、さきの光信筆の画稿などを手本にした小さい猿面です。この秀吉像（宇和島伊達文化保存会・愛媛）は狩野光信の筆と考えられている遺像ですが、さきの生前の画稿に比べると、崇拜像としての莊嚴化や理想化が加わったことがよく理解できます。前景に一對の狛犬を配すると、まさにこれは「豊国大明神」の像となります。崇拜像における理想化は、ここに極まると云えましょう。

「秀吉と利休」の対立を考える場合、私は逸翁美術館の画稿の秀吉像と、正木美術館の不敵な生前の利休像を、まず思い浮かべます。

○ 二つの利休映画をめぐって

昨年、利休を主題とする二つの映画が制作されました。それは野上弥生子作「秀吉と利休」を

脚色した勅使河原宏監督の作品と、井上靖作「本覚坊遺文」による熊井啓監督の作品です。原作は出版当時に読みましたが、映画はどちらも見ておりません。今日「ふたつの利休像」について話すことになり、慌てて、この二つの利休映画のビデオを借りて見てきた次第です。五十年前の三高生時代なら、喜んで両作品の映画批評を試みたことでしょう。だが今日は、割り切って、勅使河原作品は正木美術館の利休寿像と共通点があり、熊井作品は表千家の利休遺像に似たところがある、ということだけを言いたいのです。

まず、三船敏郎主演の熊井作品から述べましょう。井上靖の原作に触れる気持も自信もありませんが、この小説が利休を真正面から描こうとしたものでなく、本覚坊をはじめとする茶の弟子たち、東陽坊や江雪斎や古田織部や織田有楽などの、自殺した利休に対するそれぞれの想いや負目、利休への愛惜の情を書こうとした作品ということ、確かでしょう。この原作を選んだ熊井作品が、現実の生々しい利休の生きざまを取り上げず、切腹の場面をしばしば見せ、幽玄な能舞台のような画面の連続によって映画を構成したのは、当然と云えます。外国では好評だったようですが、それは彼等の観念的な日本趣味に訴えるところが多いからではないでしょうか。利休への愛を観念的に回想的に表現しようとする点で、利休を崇拜する追善供養像としての、表千家の利休像に似ると思うのです。

それに対し、山崎努の秀吉と三国連太郎の利休とを、生々しく対立させる勅使河原作品は、不

敵な面構えの正木美術館の利休像に通ずると私には思われます。監督はこの利休像を実見しているかも知れません。あるいは野上弥生子の原作に触發されつつ、それへの批判として書かれた山崎正和作の戯曲「木像磔刑」（私はそれを読んだだけです）が、脚色の参考になっているかも知れません。とくにクライマックスの狭い茶室（待庵らしい）における秀吉と利休の対立は、まさに生々しすぎるほど人間的です。秀吉役の山崎努は、それまでは、やや戯画的に扱われ、セカセカと歩き、威張りすぎていましたが、この場面では、クローズ・アップの時に、その暗くニヒルな顔が生かされていました。利休役の三国連太郎は、もともとその風貌と演技力で、人生経験の豊かさや深さを実感させる人です。この二人の秀吉と利休が、この場面では、お互いに分かり合っていないながら、ぎりぎりのところで、もの凄く憎み合うという人間の対立を、まざまざと表現していました。勅使河原監督は、秀吉と利休の対立が、決して単に専制君主と一芸術家、政治と美術の戦いではなく、また黄金と佗び、俗と聖の対立として割り切れるものではなく、もっと現実的で複雑な人間性に根ざす対立だ、という考え方で演出したように思われます。

利休の死の原因は私には分りませんが、とにかく私の利休観は、不敵な面構えの正木美術館の利休像や勅使河原作品に共感するものがあります。以下それをスライドで絵画や工芸品、墨跡や文書などを写しながら話そうと思います。

勅使河原作品は、いきなり、貿易で賑う堺の街を活写します。時代背景をまざまざと見せるわ

けです。これは狩野秀頼（元信の子）が描いた高雄観楓図（東京国立博物館蔵）で、最も初期の風俗画として有名な屏風です。高雄の美しい紅葉の下で、左方では武士たちが酒を飲みつつ踊っています。右方では女性たちがあでやかな姿で、楽しそうに談笑しております。胸をはだけて子供に乳を与える女性や、立膝で右手に団扇、左手に青い茶碗を持って、売りにきた一服一銭の茶を飲む女性もみられます。このような現世を楽しむ風俗画にみる一服一銭の茶、その流行が茶の湯の基盤にあることを忘れてはなりません。それを底面とする円錐形の頂点に位するのが、利休の侘び茶ということになります。

これは調馬図屏風（多賀神社蔵）です。大きな武家屋敷において、主人がゆったりと脇息にもたれて、庭前の部下たちの調馬を眺めるところへ、小姓が茶碗を運んできます。その茶は、襖を隔てた隣りの部屋で、頭巾を被ったこの茶湯者が立てたものです。この屏風は慶長年間、十七世紀初めの狩野派の筆になる風俗画ですが、ここに見るような武家の日常における喫茶の方法は、室町時代の將軍家以来、すこしも変わっていないと思います。利休の在世時代でも、これが武將たちの普通の喫茶法だった筈です。秀吉のために、利休が隣りの部屋でこのように茶を立てることも、しばしばあったと思われます。

室町時代の歴代の將軍の御殿（会所や常御所）では、座敷飾りと云って、同朋衆が舶来の貴重な唐物（中国宋・元・明の絵画や工芸品）を、各座敷の押板や違い棚や付書院にそれぞれ調和よ

く飾り、それらのうちの花瓶には実際に花を立てました。違い棚には茶碗や茶入などの茶の湯道具も飾られたが、別室の「茶湯所」に棚を置いて、同朋衆が茶を立て主人や客に供するのが普通でした。現在生活文化といわれるお花やお茶は、このような室町將軍家の座敷飾りを母胎として、それぞれ一つの芸能として成長するのです。將軍足利義政前後の同朋衆の能阿弥や相阿弥が記録した『君台観くんたいかん左右張記さうちやうき』は、唐物の中国絵画（画家名と画題）や各工芸品（胡銅・陶磁器・堆朱など）の特色と、それらの配合や各室における飾り方を書いたもので、その座敷飾り法は、花や茶の世界でも長く尊重されました。

茶道史では、室町時代を書院茶の時代とよんでいます。問題は、いつ茶室が書院（座敷）から分離、独立したかという点にあります。義政の銀閣寺の東求堂が四畳半の茶室の初めとされていますが、よく分りません。茶道の祖として知られる珠光や利休の師の紹鷗の茶室は四畳半のようで、内部の様子もいろいろ伝えられています。しかしその平面図によると、四畳半の茶室の二方に廻り縁があるので、独立したといっても、座敷に附属している場合があるかも分りません。それはともかく、狭い四畳半で、主人と客、茶の湯者と武将たちが向い合って、茶を立て、一緒に茶を飲むというのは、大変なこと、革命的なことだと云えます。茶の湯者の地位が高上するわけです。残念ながら、そのような茶室における主客のさまを描いた絵画は、風俗画にも見られません。しかし室町末の天文年間から現われる茶会記、『松屋会記』や『天王寺屋会記』によって、

茶席に飾られた道具類のことが判明します。『天王寺屋会記』の津田宗達やその子宗及の茶湯日記には、道具類に対する詳しい観察が記録されており、私も四十年前、それらの絵画に関するものを調べたことがあります。

まず、これは南宋前期の画院の画家、李迪^{りてき}の彩色による紅白芙蓉図（一一九七年作、東京国立博物館蔵）です。実によく芙蓉を観察しており、しかも気品が高いのに驚きます。このような草花図が現存するのは、茶の湯の掛物として尊重されたからです。次は同じく南宋末の画僧牧谿の筆と考えられる水墨の芙蓉図（大徳寺蔵）です。牧谿は日本の水墨画家が「和尚」と呼んで特に尊敬した人で、その大徳寺の観音・猿・鶴の三幅対は、足利義満が珍重した最高の水墨画です。この芙蓉図はもと柿図や栗図とともに巻物として描かれ、一見、濡れ芙蓉と呼ばれたように簡略な筆致になりますが、よく見ると、さきの李迪の紅白芙蓉図と同じく、実に的確に芙蓉の特色を描きだしています。とくに蓄の姿をよく見て下さい。津田宗及などは、その蓄の数をかぞえています。牧谿は中国よりも日本で有名でその代表作はすべて日本にあります。日本人の趣味に合うからでしょう。この瀟湘八景図（もと巻物）も牧谿とされるもの、津田宗及などの茶会記にはこの牧谿や同じく水墨画の玉潤のことがよくでてきます。宗及はただ丁寧に観察をするだけでなく、「一段しづかなる絵にて候」とか「一段こびたるやうにて、こびぬ絵なり」とか、「にぎやかな絵」、「ひやかなる絵」などと、印象批評を記しています。この「静かなる絵」という表現に、長

谷川等伯が感心したことは、さきに述べた『等伯画説』から分ります。そこでかつて私は、等伯が宋元画の鑑賞で影響を受けた茶人は、津田宗及あたりで、利休ではないとしました。茶会記からは、絵に関する利休の意見は一つも見い出せないのです。津田宗及や今井宗久などの茶人、さらに秀吉なども、絵に関しては室町以来のいわゆる東山御物を尊重して茶室に飾りました。しかし利休は絵画よりも禅僧の墨蹟の方を、はるかに多く使用したのです。絵にはさほど興味がなかったというのが、四十年前からの私の考えです。

さて同じ唐物でも工芸品、とくに陶磁器の茶碗や茶入れや茶壺などになると、茶人たちは唐物を尊重しつつも次々と独自の好みを發揮してきます。珠光・紹鷗・利休によるいわゆる草庵の茶、及び茶の展開は、具体的には主としてこの陶磁器の面から説かれてきました。

これは室町將軍家で珍重した南宋官窯の気品高い砧青磁鳳耳花生、つぎは建盞けんさん（茶碗）の曜よう変と油滴です。ともに南宋陶磁でも特に完璧を期した精巧な作品で、ことに妖艶な曜変は日本にしか保存されていません。つぎは珠光が愛した茶碗なので珠光青磁とか珠光天目とか呼ばれていますが、さきの花生のような特別製の青磁ではなく、輸出用に大量生産された民窯の青磁です。その中から珠光が格調の高い官窯品にはない素朴な美を見い出したわけです。また室町末の茶人達は茶壺を高く評価しました。茶の葉を保存する実用品として、すでに南宋末の民窯のものが室町時代以前から輸入されていたのですが、それを脇役から主役に取り上げ、床飾りの大名物にし

たわけです。津田宗及などはそれらの茶壺の詳細な観察を書いています。値段も、さきの高貴な曜変の五十倍ほどの高値になったようです。このように実用品の中から新しく名品を見出すという茶人たちの美意識は、つぎに高麗茶碗、すなわち三島、粉引、井戸など李朝時代の日常の茶碗を取り上げました。井戸茶碗の中でもこの「喜左衛門井戸」がことに有名です。そして次には日本の民窯の信楽焼や備前焼の実用品から、花生や水指を茶の道具として採用しました。

かつて私が京都の博物館に居た時代に、ソ連から文化使節として詩人シーモノフが来館、陶器室でこれらの宋の青磁花瓶と、李朝の井戸茶碗や桃山の信楽水指などを、同じく古来より珍重されてきたものと説明すると、「解らぬ、前者は貴族のもので、後者は庶民のものだろう」と言う。それはそうだが、そこに日本の室町から桃山への、茶人の美意識の展開があると云っても通じない。困っていると、同行の黒田寿男代議士が「そこが日本の禅だ」と説明したらしく、「おお禅」とどうやら納得した様子。「禅」は、便利な言葉だが、それでほんとに解るのだろうかと思ったのを覚えています。佗び茶という言葉も同じでしょう。

さて、利休は信長に仕えていた時は、津田宗及や今井宗久と同列でしたが、天正十一年に秀吉の茶頭となり、とくに天正十三年の禁中茶会で利休号を勅賜されてからは、まさに天下一の利休居士となりました。そして秀吉の側近として、茶事だけでなく、その政治にも深く介入したのです。そして「内々の儀は宗易、公儀の事は宰相（大和大納言豊臣秀長）」とまで云われるようにな

り、「宗易ならでは関白様へ一言も申上ぐる人これ無し」という認識さえ広まりました。いかにも精悍な面魂の正木美術館の利休像にふさわしい活躍です。秀吉は大坂城や聚楽第のような、信長の安土城よりはるかに大規模な城郭建築を次々と造営（聚楽第図屏風は目下利休展に陳列中）しました。それらの城郭内には茶室がいくつか建てられて、山里（丸）と呼ばれており、聚楽第には利休屋敷も与えられていた。利休がこれらの城郭や茶室の建物に、どう係わったかが問題です。ところで天正十四年正月、秀吉は再び禁中で茶会を催しましたが、この時運び込まれ、小御所で組み立てられたのが、有名な「黄金の茶席」です。平三疊で、天井・壁・柱・鴨居はすべて金箔で包み、茶棚や道具類も、柄杓と茶筌のほかは、みな黄金製だったと云います。熱海のM・O・A美術館にそれを模した金の茶席があります。勅使河原作品では、たしか「黄金の茶席」も悪くないと利休に語らせ、きびしい弟子の山上宗二にそれを諫めさせていました。佗び茶の利休が黄金の茶席を認める筈はないというのが、一般的な考え方でしょう。しかし私は、早くから茶入の切型を残すように、ものの「なり」や「かたち」に敏感で、曲尺割かねわりを研究し、表装における縦横の比例や全体のバランス感覚に秀れていた利休が、聚楽第の大建築や茶室建築に、深く関与しなかったとは思わない。また黄金の茶席の作成を利休が知らなかった筈はないと考えます。もとよりその発想は秀吉ですが、頼まれれば、その設計に加わったと思うのです。

さらに一つ、傍証となるものがあります。すでにある茶道雑誌に「利休と金屏風」と題して書

きましたが、そこでは利休の遺産譲状（または遺産処分状）を史料にしました。恐らく利休の最晩年の筆で、内容は利休の堺における財産目録とみるべきもので、嫡子紹安（道安）宛に記したと思われます。田地や屋敷などのことを書く前半も興味深いが、問題にしたいのは、この後半の部分です。ここに「やうきひ金の屏風一双」とあり、これはどうみても楊貴妃を描いた金屏風です。唐の宮廷における玄宗と楊貴妃の遊楽を描く金屏風は、当時の狩野派の専売特許の画題で、恐らくそれは秀吉の絵師狩野永徳の筆になり、秀吉あたりから拝領したものかも知れません。次の紹安の筆らしい書き込みによると、この「やうきひ金の屏風」は、大徳寺の古溪宗陳に進上されたという。遺言を実行したわけでしょう。次にまた「金の二枚屏風一双」は「右ノカハリ」として紹安に譲られたことがわかります。絵画の遺産はこの金屏風二双だけ、そのほかには、元の禅僧・東陽徳輝の墨蹟と大徳寺の古巖宗亘の栢樹子墨蹟の二点を持ち、後者はこれまた古溪和尚に進上しています。このように、利休の遺産に墨蹟二点が含まれるのは、いかにも茶掛けに墨蹟を尊重した利休らしい。だがそこに金屏風が二点も登場するのは意外で、佗び茶確立者の利休にはふさわしくないと感ずる人も多いでしょう。しかしそれは事実なのです。黄金の茶席も悪くないと利休が語っても、不思議ではないと思います。

もちろん利休は、秀吉の茶頭となつてからの十年に、自分の信ずる茶——佗び茶を強力に推進しました。これが、それまでの四疊半の茶室を一気に二疊に縮小した妙喜庵の茶室、待庵です。

この二畳の待庵に入るには、小さく狭い入口、にじり口をくぐらねばなりません。勅使河原作品では、秀吉役の山崎努が、いかにもシャクだという態度を強調していましたが、気位の高い信長なら怒って入らなかったかも知れません。茶室の「にじり口」は大変な創作です。大ゲサに云えば俗世から聖域への入口なのです。待庵は天正十一年に造られたとされていますが、果して現在の「にじり口」をもつ狭い密室風の茶室が、当初のままなのか知りたいものです。だがともかく秀吉は、「にじり口」から茶室に入るといふ利休の茶に従ったのです。秀吉は案外、中に入ってしまった、子供の頃の小さいわが家を思い出したのかも知れません。

茶に関する秀吉と利休の話では、朝顔の茶会が岡倉天心の「茶の本」によって有名です。秀吉が利休の庭の朝顔を見たいと所望したところ、それらをすっかり切り取ってしまい、憤然とした秀吉が茶室に入ると、床に一輪の朝顔が生けられていたという話です。両者の間に火花が飛びかっています。これは文章で読むと、茶の美学の象徴と云えますが、それを視覚的な映像にするには、その茶室、床に掛ける花瓶の位置、花瓶の種類や花の生け方などが問題となり、容易なことではありません。さすが勅使河原監督は、他方で草月流いけばなの家元だけに、それらを的確に選び、見事に一輪の朝顔、その蔓、葉、花を生けて、朝顔の一輪を茶室の王者にしていました。また大きな水盤に一枝の梅を生けよという秀吉の難題に、梅の花弁だけを浮かべた利休の機転を示す場面でも、水盤の側に花を落とした梅の枝をそえて、立派ないけばなに仕立て上げていまし

た。映像の細部まで目配りの行き届いた映画だと思っています。

さて、利休の晩年には日本の新しい焼物を茶碗として用いる風が起っていますが、利休が切型を与えて焼かせたのが、楽焼の長次郎茶碗です。掌にぴったり入る温和なたちのとくに小さい茶碗で、黒楽といっても真黒ではなく、土の味わいがあります。秀吉は黒色が嫌いだったと伝えられますが、長次郎の黒茶碗なら、とくに密室の肩を張らない茶席では、その小さい手で、そういったわりながら茶の味を楽しんだかも知れません。

残り時間が少なくなりました。急いで利休自殺前後の絵画を写して参考に供します。

○ 秀吉・利休と永徳・等伯

秀吉が造営した巨大な大坂城や聚楽第などの障壁画を制作したのは、狩野永徳（一五四三—九〇年）とその弟子たちでした。それらの障壁画はすべて大建築と共に滅亡したが、この永徳筆の唐獅図屏風（宮内廳）からその一端が想像できます。特別大きい金屏風で、威風堂々と闊歩する二頭の唐獅子を、画面いっぱいに描き出しております。晩年の永徳は多忙なため、もっぱらこのような大画——奇々怪々と評される大画成構成——を得意としました。秀吉は大広間で、かかる金碧障壁画を背景にして、部下の諸將と対面したわけです。その威光が増すのは云うまでもありません。次は八条宮家に伝来した檜図屏風（東京国立博物館蔵）です。秀吉が八条宮智仁親王

（桂離宮の創始者、もと秀吉の猶子）のために、天正十八年に建立した壮大な八条御殿の障壁画として、四十八歳の永徳が描いた作品——もと襖絵です。ここでも檜の巨樹が奇々怪々な激しい動きを示して、見る者を圧倒します。永徳はこの年の九月に四十八歳の若さで急死しました。秀吉に酷使されての突然死で、もちろん利休とは違いますが、秀吉に殺されたとも云えます。

大坂城や聚楽第で、このような永徳の巨大な表現の障壁画を見た利休が、どう思ったかは分りません。だが佗びの茶聖利休は豪華な永徳画を嫌った筈だと考えた江戸時代の画伝類は、利休が長谷川等伯と組んで、狩野派を非難したという説を流布しました。等伯はもっぱら牧谿風の静かな水墨画（相国寺の竹林猿猴図屏風）を描く画家と見做されていたためでしょう。

これは現存する桃山金碧障壁画の最高作、智積院の等伯筆楓図です。もと秀吉が、幼死した実子棄丸の菩提を弔うために建てた祥雲寺の障壁画で、等伯の長谷川派が文禄二年（一五九三）ごろ完成しました。等伯はその三年前の天正十八年に、禁裡御殿の障壁画制作に参加したいと運動し、永徳に邪魔されました。だから長谷川等伯が狩野派に強い対抗意識をもっていたのは、確かです。その後等伯はさらに運動を重ね、遂に永徳没後の狩野派の混乱を機会に、この秀吉関係の大仕事を獲得したのです。しかしこの智積院の楓図自体は、等伯が永徳の檜図のような大画面構成から、強い影響を受けていることを示しています。等伯は天正十六年に秀吉が母の大政所のために建てた大徳寺内、天瑞寺の永徳障壁画に発奮して、それまでの静かな室町風の水墨画から、

いっきよに、桃山絵画の様式や精神に目覚めたのです。この画面の中央から楓の樹幹が立上って左右へ枝を伸ばす構図は、まさに永徳画から会得したものです。しかしその楓は、さきの永徳画の檜のように、樹幹や枝を激しく屈曲させてはいません。しかも楓と高さを競うほど、秋草が勢よく乱れ咲いております。永徳の威圧的な檜図には、このような草花の描写はみられません。等伯の楓図の方が、はるかに抒情性に富み、豊饒な日本の秋の美しさを表現しています。等伯は永徳に対抗しながら、その絵の影響を受け、しかもこの楓図で永徳画を批判し、それを乗り越えたのです。

これは等伯の松林図屏風（東京国立博物館蔵）です。日本の水墨画の傑作として、外国、とくにフランスでは高く評価されています。よほど、パリの文化人のエスプリに通うものがあるのでしょう。遠くからみると、霧にしっとりとかすむ実に静かな絵です。しかし近寄ると、その筆触が意外に激しいのに驚きます。その激しさが、この静かさを支えているのです。その緊迫感はこちらと他に例のないものです。

この等伯の水墨の松林図屏風は、さきの金碧極彩色の楓図を描いた経験を踏え、それを水墨画でさらに発展させるべく制作したものと私は考えます。恐らく文禄三・四年ごろ、等伯五十六・七歳（表千家の利休像）ごろの傑作だと思います。すでに利休は死んでいましたから、この等伯の水墨画の最高作を知らなかったわけで、残念です。すでに予定の時間を過ぎましたが、要

するに私は、俗と聖、黄金と佗び、金地極彩色と水墨画などを、単に対立するものとして観念的に捉えるのでなく、互いに緊張を孕みながら、その奥に通ずる面もあると云いたいのです。対立と緊張があるからこそ、それぞれがより深められる、という点を見逃してはならないと思うのです。要はじっくりと真実の姿、真相を見据えることです。

長時間にわたり、御静聴を感謝します。

「付記」 これは録音テープから書き起した原稿を手直したものです。前半は注を加えた程度ですが、後半はスライドを写しながら、あれこれと喋りまくっているため、かなり書き直しました。美術作品の挿図があまり載せられないので、話の筋を理解して頂くため、説明文を加えたのです。なお最後に、利休の子、千少庵と交際のあった京都の上層町衆出身の画家、俵屋宗達の芸術にも触れましたが、ここでは省略しました。御諒解下さい。

（東京大学名誉教授・文化財保護審議会委員）