



桃山時代狩野派の風俗画について（一）：狩野光信 を中心に

野田，麻美

(Citation)

美術史論集, 25:35-71

(Issue Date)

2025-02-19

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/0100493557>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/0100493557>



桃山時代狩野派の風俗画について（一）

―狩野光信を中心に―

《キーワード》 狩野光信 狩野永徳 狩野孝信 風俗画

野 田 麻 美

はじめに

桃山時代狩野派は、四百年の長きに亘る狩野派の歴史のなかでも、最も輝かしい時代を築いたと考えられている。織田信長や豊臣秀吉らに重用され、時代の寵児となった狩野永徳の活躍によって、桃山絵画は花鳥画全盛期を迎えたが、この時代を特徴づける、目覚ましく発展したジャンルはもう一つあった。それは、本稿で取り上げる風俗画である。とりわけ、狩野光信周辺の画家は風俗画の分野で数々の傑作を生みだし、桃山時代狩野派はこの分野を牽引することで大きな功績を残した。

ただし、桃山時代狩野派の風俗画の史的展開を概観する試みは、意外にもあまりなされていない。その理由としては、その展開に画期を齎した光信の風俗画様式が不明瞭である点がまずは挙げられるだろう。桃山時代狩野派の風俗画は、落款を伴わず画家を特定できない作品が多く、その研究は、「彦根屏風」（彦根城博物館）のよう

に、質の高い作品、落款などを伴わない名品や傑作を中心になされてきたため、画家ごとの風俗画様式や狩野派全体の風俗画様式の展開、延いては彼らの風俗画の根底にある特徴が何であるのかが分からづらい。桃山時代狩野派は、基本的に宗家の当主を中心に様式を発展させたが、風俗画研究では、宗家の当主の様式展開が論じられておらず、彼らの風俗画と狩野派による無落款の風俗画との関係も、個別の問題に関する言及に留まっている。たとえば、永徳の風俗画の代表作である「洛中洛外図屏風」（米沢市上杉博物館、以下上杉本と称す）や桃山時代狩野派の風俗画の傑作とされる狩野長信「花下遊楽図屏風」（東京国立博物館）、その終焉を告げる「彦根屏風」に至る様式的な展開を追うことを試みる時、永徳没後の狩野派による風俗画の多様な展開が何を軸に発展したのかという点を明らかにしないと、その展開の淵源にあるものや一貫して追究された表現の本質が見えてこないのである。

そこで、本稿では狩野派宗家の当主の作品にまずは注目し、その

風俗画の様式展開の輪郭をつかむことを試みる。具体的には、永徳―光信―狩野貞信という三代に亘る風俗画の展開を浮き彫りにしつつ、光信の風俗画の重要性を指摘する。そして、光信の風俗画の特徴を、故事人物画のそれとの関係に注目することで明らかにする。そのうえで、光信が狩野派の風俗画様式を変革したこと、光信周辺の画家がそれを多様な形で展開させたこと、貞信はそれを受けて光信の風俗画様式を洗練させたことなどに言及する。

以下、本号では第三章の第一節までを扱う。第一章では、光信の風俗画様式成立以前の狩野派の風俗画について、概要を確認する。この小稿では、永徳以前の狩野派の風俗画様式を詳細に検討する準備はない。ここでは、光信の風俗画様式成立の前提条件となる要素に注目し、主に元信と永徳の風俗画様式について論じる。

第二章においては、光信の風俗画様式について、画期となった「洛中洛外図屏風」（京都国立博物館、以下山岡家本と称す）と光信が原本を描いたと推定される「南蛮屏風」（南蛮文化館、以下南蛮文化館本と称す）を中心に、光信の風俗画様式の特徴を分析する。そのうえで、光信の故事人物画には風俗画的要素が顕著である点を「唐人物図壁貼付」（妙法院大書院一之間）などに指摘し、光信の風俗画の展開は彼の故事人物画様式の発展と軌を一にする点、そこに画期的意味が認められる点に言及する。

それを踏まえつつ、第三章では、光信周辺の風俗画について、長信・狩野孝信（第一節）、貞信・狩野甚丞（第二節。以下次号）、狩

野山楽・狩野内膳（第三節）の作例に注目して具体的に分析する。それによって、それぞれの画家が光信の風俗画様式を継承・発展させ、あるいは定型化し、多様な方向性を模索したことで、桃山後期狩野派の風俗画が黄金期を迎えたことを述べる。

以上によって、これまで十分に評価されていない光信の風俗画の考察を行い、それを狩野派の風俗画史上に位置付けることを試み、桃山後期狩野派の風俗画の史的展開について、その輪郭を捉えたい。

第一章 狩野光信に至る狩野派の風俗画について

本章では、光信の風俗画様式の特徴を把握する前提として、光信以前に狩野派の風俗画はどのような点を重視して描かれていたのか、具体的に確認する。

いったい、光信画をふくめ、狩野派の風俗画に通底する特徴とは何なのであるうか。これまでの狩野派の風俗画研究は個別の作品、或いは洛中洛外図などテーマ研究の積み重ねが主であり、それを包括的に論じる機会が少なかった事情も影響して、素朴だが最も基本的と言えるこの問いについて、十分に議論されてきたとは言い難い。風俗画は、活き活きと現実を描出していると鑑賞者に感じさせる表現にその作品の特徴が宿り、それ以前の絵画の歴史のなかで描き継がれた伝統的な主題の枠組みから解き放たれ、モチーフの造形表現そのものが現実感を表出するとき、その真骨頂を発揮する。ただし、狩野派の風俗画は、臨場感を強調したり、現実の出来事を本物らし

く描いたりする際、古絵巻や中国絵画などの風俗画的な図様を典拠に用いる事例が多い点が特徴と言える。また、臨場感を表出する際、合理的な画面構成を用いることも彼らが重視した点である。たとえば、初期狩野派の風俗画の傑作である狩野秀頼「高雄観楓図屏風」(東京国立博物館、図1)は、聖・俗／中心と周縁を対比的に表す画面構成を用い、中国絵画にみる風俗画的表現や情景を理想化する画面構造を援用し、部分的に古絵巻の風俗表現を組み込むなかで、その構図や表現一つ一つに意味を持たせている。^①「高雄観楓図屏風」にみる説明的で合理的な画面構成、無駄のないモチーフ描写は、その全容を把握したとき、活き活きとした表現が立ち現れ、臨場感を表出する。つまり、狩野派の風俗画は、合理的で説明的な画面構成を用い、モチーフ描写に破綻が生じないときにこそ、風俗画としての特質を獲得することができたと考えられる。

要するに、現実の出来事を理想化しつつ、それをほんものらしく描くために規範的、古典的な枠組みを用いるという、一見矛盾する内部構造を持つ狩野派の風俗画は、現実の出来事を描く要素と規範的な画面構成、古典的図様を用いる要素の均衡を取ることによって成立しているのである。「高雄観楓図屏風」に看取される合理的な画面構成、中国絵画や古絵巻の規範的な図様の転用手法は、狩野派の風俗画の常套手段となる。そうした表現は元信周辺で形成され、秀頼の達成を経て、光信によって完成された。以下では、この点に注目し、初期狩野派の作例を見ていこう。

第一節 狩野元信とその周辺―狩野派風俗画様式の確立

狩野派の祖・狩野正信の風俗画については不詳で、本稿ではこのことを論じる準備はない。元信の風俗画も詳述する紙幅の余裕はないが、ここでは元信の風俗画様式はどのようなものだったのか、光信のそれとの関係に焦点を絞って論じる。

元信の風俗画と言えば、従来、現存最古の洛中洛外図である「洛中洛外図屏風(歴博甲本)」(国立歴史民俗博物館)が注目されてきた。近年、狩野派ではなく土佐派の作品である可能性も指摘されるように、^②歴博甲本には狩野派、土佐派の表現が混交している。土佐派、狩野派いずれの作品であるか、ここで立ち入ることはしないが、画面後景に重要な社寺仏閣を数多く描き込み、前景に貴顕の、すなわち俗人の邸宅に焦点を当てて洛中洛外の建造物を概観する画面構成は、元信以降の狩野派の風俗画において最も基本的な要素となる点は見逃せない。歴博甲本では、整然とした街路を基調とする景観のなかでも祇園祭の行列に焦点が当てられており、聖／俗なる空間の対比的配置、整然としたモチーフ描写、行列の重視といった要素は、この作品以降の狩野派風俗画の特徴を形成してゆく。

元信の洛中洛外図を考えるうえで、元信周辺で原本が描かれたと考えられる「洛中洛外図(模本)」(東京国立博物館。以下、東博模本と称す)も重要である。歴博甲本の図様を転用しているものの、中核となるモチーフを右隻左に固めており、当然、注文主の意向や当時の洛中の状況を考慮する必要があるものの、画面構成は、元信周辺で制作されたにしてはすっきりしていない。一方、視点が近く、

描かれた人々は歴博甲本に比べて大きい。歴博甲本よりも臨場感の強い表現が用いられている点は注目に値する。

両作品に加え、元信周辺の風俗画の特徴を考えるうえで、狩野元信印「富士曼荼羅図」（浅間大社、図2）は見逃せない作品である。この作品の画面構成は宮曼荼羅に倣うもので、厳密な意味では風俗画とは言えない³。ただし、参詣曼荼羅は絵解きの消耗品として制作された素人的な画技による作例が多いなかで、絹本的大幅に描かれたこの作品は特異で、元信にとってこの作品は特別な制作であったことが推定され、参詣曼荼羅の範疇に留まらない特徴を有している⁴。すやり霞でジグザグに斜線構図を多用する点は、元信絵巻のそれを援用したものと考えられ、元信画としての特徴が随所に認められる⁵。特筆すべきは、この作品には参詣曼荼羅にあるべき由緒を示す縁起的図像が認められない点、風俗画的要素の強い点である。参詣人の賑やかな様子、登山する白装束の行者の活き活きとした描写など、人物の仕草や姿態には歴博甲本と共通点が指摘でき、この作品には風俗画に通ずる表現が見出される。画面上部では、人物をジグザグに配置し、それを繰り返すことで一定の秩序を作り出しているが、その振幅は上に行くに従い小さくなっており、聖的な空間領域に近づくにつれて活き活きとした人物描写が抑えられ、風俗画的要素が削ぎ落とされている。この作品は、聖的な空間領域の頂点である富士山頂から下降するにつれ、風俗画的要素が強まる画面構成を用いることで、山頂付近の聖域と画面下方の人々の日常の情景との対比を強調していると言える。

この作品が示唆するのは、元信が、曼荼羅的な整然とした構図を用い、富士山の聖性を強調すると同時に、聖／俗の空間を対比的に描出することで、風俗画的な要素が臨場感を生み、描かれた内容がほんとうのことであるように見せる画面を創造したということである。それによって、狩野派の風俗画では秩序ある構築的、合理的空間構成のうちに風俗画的な表現を埋め込むことが通有の手法となり、理想的な情景をほんものらしく見せることが可能になった。この作品にみる聖／俗の対比的表現と臨場感の表出の手法は、元信以降の狩野派の風俗画において、長らく重視された要素であった。

元信の風俗画を考えるうえで、もう一点注目すべき作品がある。尾張徳川家伝来の「吉野山風俗図屏風」（個人蔵）は元信筆の伝承があり、細緻なモチーフ描写や整然とした画面構成などの特徴から、元信様式の範疇にある作品と言える⁷。吉野の全容のうちに金峯山寺蔵王堂の大伽藍、銅の鳥居、勝手神社などを高い視点から眺望するように配置しており、人物は精緻に描き込まれている。元信の山水画は、言うまでもなく、中国の理想的な景観を描き出すことを目的に、宋元画でそれを表す際に編み出された対角線構図を援用したものであった。そうした画面構成を用いつつ、吉野という日本の景観を表す点、人々の姿を活き活きと描き出す点にこの作品の特徴が見出される。この作品で特筆すべきは、画面右端の橋を導入場面の重要なモチーフとし、吉野の聖域へと向かう行列に焦点を当てていることである。後の狩野派の風俗画において重視されるこれらのモチーフを描き込むこの作品は、日本の風景や風俗画的要素を、中国

の理想的景観を連想させる山水表現のうちに表した点で、狩野派の風俗画の展開のなかで重要な意味を持つ作品と見なされる。

「吉野山風俗図屏風」のような、和漢の領域を出入するような斬新な作品が元信周辺で制作されたことを考えるうえでは、元信が活躍した時代の土佐派による風俗画の存在が無視できない。たとえば、「吉野山風俗図屏風」と土佐光茂の風俗画の代表作である「日吉山王祇園祭祀図屏風」(サントリ―美術館)を比較してみると、光茂のほうが遥かに現実の景観に基づき画面構成を組み立てていることが諒解される。元信活躍期、土佐派は故事人物画・物語絵の展開を風俗画のそれと軌を一にさせることで、風俗画の領域を大きく発展させていた。土佐光茂「車争い図屏風」(仁和寺)は注文主周辺の人物たちにとって見慣れた情景を描き込んでいることが指摘されており、土佐派の物語絵では、遠い昔の古典的、理想的な物語の世界に風俗画的要素を盛り込み、特定の人物にとって現実感のある景観を描くという先鋭的な試みがなされていた。ただし、現実感の強い景観表現を特徴とする光茂の物語絵は、漢画派として、中国の理想的な山水空間や、時空間的に隔たりのある中国の故事を、中国絵画の様式に倣って描くことを至上命題とした元信にとって、目指すべきものではなかっただろう。元信の風俗画は、土佐派の現実的な、実感にあふれるそれよりも理想化されており、元信は、中国絵画の構図や図様を用い、その枠組みをまとうことを重視していたと考えられよう。

元信周辺でそうした特徴を展開させた風俗画こそ、先述した「高

雄観楓図屏風」である。「高雄観楓図屏風」は聖俗の空間を概念的に切り分けて描いており、前景の風俗画的な人物描写と聖域の描写を対比させる構成に特徴が認められる。背景に神護寺や愛宕社を象徴的に配置し、花鳥図屏風の四季表現を援用することで、画中の情景は理想化されている。ただし、風俗画的要素の認められる元信様式の作品に比べて人物が大きく、画面構成は大胆に整理されている点が新しい。画中の人物の配置は、中国の遊宴図など故事人物画のそれを応用したもので、その合理的で説明的なモチーフの配置は、風俗画的な描写が生み出す臨場感を強調している。さらに、この作品に描かれた人物の顔貌は卑俗味にあふれ、「釈迦堂縁起絵巻」(清凉寺)、「酒飯論絵巻」(文化庁)など元信様式の絵巻にみる風俗画的なモチーフを援用する点が特筆される。絵巻で発達した、臨場感を齎す添景の卑俗な表現は、高雄周辺の聖域を描くというこの作品の主題をほんものらしく見せる役割を果たしていると言えよう。先述のように、当時の土佐派の風俗画、物語絵には、現実の景観を参照して描かれたと考えられる表現が看取され、注文主など特定の鑑賞者にとってとりわけ現実感の強い表現が用いられていると見なせるが、「高雄観楓図屏風」の、理想化された情景が、特定の人物以外の人々にとっても臨場感が強く感じられるような、説明的で合理的なモチーフの配置、卑俗な表現には、元信(周辺)の風俗画様式の特徴が認められる。秀頼は、理想化傾向の強い元信の風俗画的表現に、卑近で力強いモチーフ描写を加えることで、その様式を発展させたと言えよう。

第二節 狩野永徳の風俗画様式の成立とその特徴―故事人物画との

関わりを中心に

前節では、元信が狩野派の風俗画様式の基本的な特徴を形成したことを述べた。だが、永徳の登場によってそれは早くも大きく変容した。以下では永徳の風俗画様式の特徴を確認し、元信のそれとの違いを見ていこう。

永徳の風俗画といえは、永徳初期の「洛外名所図屏風」（個人蔵）や上杉本（図3）がまずは想起される。両作品は、洛中や洛外の情景を、貴賤、公武などさまざまな人々の活き活きとした姿とともに描いた作品であるが、上杉本は、東博模本とは異なり、幕府と内裏を左右隻に描き分け、それぞれを中核的なモチーフとして描く。歴博甲本の画面構成に立ち戻り、家屋を整然と配置している。これまで繰り返し指摘されてきたように、家屋の屋根は鋭角的に表され、臨場感が強調されている。モチーフは数多描き込まれているものの、中核となるモチーフは明確に設定されており、公方邸とそこに至る行列、細川邸を大きく描くことで、この作品の主題が公方邸周辺の整然とした行列であることを示し、下京隻の中心である祇園祭の活況との対照的な描写が見どころとなっている。つまり、この作品の革新的な表現とは、幕府・細川邸など中核的なモチーフに焦点を当て、行列という主題の明確化を試みつつ、政治的な主題と対照的な庶民の活き活きとした様子が鑑賞者に臨場感を与え、それがこの作品の主題とその周辺の情景を迫真的に見せている点なのではなからうか。

永徳の風俗画様式を考える際、従来は上杉本を中心に、いわゆる「細画」の範疇にある作品が重視されてきたが、後世に与えた影響を考えるうえでは、「高雄観楓図」系統の大ぶりの人物を描いた風俗画にも注目する必要がある。現在、永徳真筆のそうした作品が確認できないため、この領域における永徳の達成を考察することは、厳密には難しい。しかしながら、永徳が原本を描いた可能性が指摘される現存作品、もしくは永徳様式による周辺作品などから、彼がいかなる作品を描いていたのか推定することは可能である。たとえば、永徳周辺で原本が描かれたと考えられる「南蛮人渡来図屏風」（皇居三の丸尚蔵館）は十七世紀の直模的な作品と思われ、永徳様式の故事人物画の大ぶりの人物描写と素朴な表現を援用している点が注目される。この作品は、従来、南蛮人と日本人の交流を示す作例としての分析がなされてきたが、永徳周辺で原本が作られたとすれば、狩野派の風俗画としての特徴をもう少し詳しく考察しなくてはならない。佐藤康宏氏は、この作品において鑑賞者を直視する画中人物の視線が臨場感を齎す点を指摘しており、中国の故事人物画の図様を用い、シンプルで直接的にモチーフを描く点にこの作品の特徴が認められる。大ぶりの人物表現による風俗画においても、永徳は、上杉本のような細画系統の風俗画と同様、モチーフや主題をシンプルかつ明快に描き出すことを試みたと言えよう。

「南蛮人渡来図屏風」のような永徳（周辺）の異国風俗を描く大ぶりの人物画が人気を博したであろうことは、狩野永徳周辺「王会図屏風」（ボストン美術館）¹⁴、狩野永徳周辺原本「王会図屏風」（観

音寺¹⁵」などの作例からうかがい知れる。これらの作品の画中人物は大きく、中国絵画の図様を用いつつ、朝貢で齎される宝物を富の源泉、象徴として描くことで、異国からの使者を招福的なモチーフとして表すことに焦点が当てられており、明快な画面構成や表現に「南蛮人渡来図屏風」と共通点が認められる。

これら永徳様式による大ぶりの人物を描く異国風俗図は、「高雄観楓図屏風」が中国の遊宴図を下敷きに描かれていると推定されるように、中国絵画の風俗描写、故事人物画の表現に基づくと考えられるが、それを単純化する点に永徳様式の作品特有の工夫がある。たとえば、永徳風の人物表現による「玄宗並笛図屏風」（文化庁）は人物の配置がシンプルで、故事内容を明快に表す点が特徴である。「羯鼓催花・御溝紅葉図屏風」（個人蔵）は、左右隻で様式、紙継ぎが異なり、左隻にのみ引手跡があることから、別個の作品が後世に組み合わされたものと見なされるが、大柄な人物の描写は永徳風で、「玄宗並笛図屏風」と共通するシンプルな構図、表現を特徴とする。これらの作品はボストン美術館所蔵の「王会図屏風」と人物の姿態などに共通点が認められ、古の時代や異国の世界を描く際に、中国絵画の図様を基にしつつ、それを単純化し、大らかで卑近な人物描写を用いることに永徳の関心があったことを示唆している。

この点に注目すると、永徳の大ぶりの人物表現による風俗画は、たとえば狩野永徳「仙人高士図屏風」（京都国立博物館）に通ずるものがあることに気づく。両者は、中心となるモチーフを見つめる人物を描かず、視線の通わない思い思いの行動をとる人物が多く、

それらの大ぶりの人物を組み合わせ、それぞれの描写に見所を作る力強い表現が共通する。「仙人高士図屏風」のように、永徳の故事人物画は画面を上下に分けず、大ぶりの人物を併置し、各人物の描かれる場面を繋ぎ合わせる点に特徴がある。また、シンプルな表現を採用し、親しみやすく、卑俗な人物の描写に焦点を当て、故事内容を詳述しない場合が多い。永徳の故事人物画は、その内容の描写が単純化されるなかで、彼の風俗画と画面構成や表現を共有する傾向を強めたことが推察される。永徳は、風俗画にシンプルで卑俗な表現を用い、またそれを故事人物画にも援用することで、両者の領域の境界を曖昧にしたのではなからうか。

永徳は、中国絵画の理想的な表現、複雑で洗練された描写を淵源としつつ、その表現を狩野派風にアレンジし、合理的で明快な表現を追究するという風俗画における元信以来の試みに対し、中国絵画の複雑な画面構成、図様を参照することについてはそれほど関心を持たず、主題や内容を明快に描出する形でそれを発展させたと見えよう。それによつて、永徳はシンプルで力強い表現による、深い知識や理解などを持ち合わせずとも楽しむことのできる風俗画、そして故事人物画の様式を確立したのである。

第二章 狩野光信の風俗画様式について

第一節 光信の風俗画様式の具体的考察

前章では、光信が活躍する以前の狩野派の風俗画様式について確

認した。永徳が追究した明快かつ力強い表現による風俗画様式は、現世を謳歌する桃山時代の趨勢の下、大いに持て囃された。しかしながら、光信の風俗画様式が成立すると、狩野派は一変し、複雑で洗練された表現を追究するようになる。冒頭で述べたように、光信の風俗画様式を伝える現存作品は僅かしかない。その理由についてここで詳述する準備はないが、私は徳川幕府の意向が影響したと推察している。¹⁷このこと自体、光信の風俗画の特徴に起因するものと思われる。以下では、光信がいかなる様式を確立したのか、その稀少な現存作品を見ていこう。

山岡家本(図4)は、慶長八年(一六〇三)に完成した二条城を中心とする構図を持ついわゆる「第二定型」の代表的作例で、二条城の威容が画面中心に大きく描かれ、五層の天守閣があること、また、北野社に新造の回廊があることなどから、景観年代は慶長十二年(一六〇七)頃を上限とし、第二定型の最初期の作品と見なされる。モチーフは精緻に描き込まれており、一人で描いたと考えることは難しいものの、たとえば鋭い筆線によって表される翻る衣文線や、手を広げ、弾むように駆ける子供を描くバランスの良い形態感覚などには光信画の特徴が見出される。¹⁸山岡家本は光信工房で制作された作品と見なされ、光信最晩年の慶長十二・十三年(一六〇七・八)頃の作品と推定される。¹⁹

この作品の特徴は、二条城を中心とする権力構造が明快到視覚化されている点、初期洛中洛外図で重視された季節を描く要素が希薄で、四季の理想的な情景を描こうとする志向が看取されない点にあ

る。画面左に中心となるモチーフを配する画面構成は、永徳周辺で制作されたと考えられる「聚楽第図屏風」(三井記念美術館)のよ
うに、永徳晩年頃に出現したと推定されるが、「聚楽第図屏風」は
それ以外のモチーフをかなり簡略化しており、主要モチーフを強調
するあまり、周辺の景観描写は散漫である。それに対し、光信は、
この手法を洗練させ、複雑な画面構成を整理し、主要モチーフに焦
点を当てるために用いた点の特筆される。山岡家本は、主たるモチ
ーフである二条城周辺の景観描写を充実させ、中心となる二条城から
内裏への將軍の参内行列(牛車)、周縁となるそれを見る観衆を描
き分けることで、見る・見られるというモチーフの関係性を作り出
し、將軍の存在を暗示する牛車に焦点を当て、数多のモチーフが描
き込まれる画面を明快に整理している。また、画中の多くの人物は、
視線の向き、手を翳す方向などで他の人物との関係性が丁寧に描出
されており、それによって膨大な情報を内包する複雑な描写内容が
有機的な関連をもつて表されている。そして、見る主体で、周縁的
なモチーフである観衆に鑑賞者と主要モチーフの媒介となる役割を
与えることで、鑑賞者が中心モチーフを直視する観衆の視線に自ら
を重ね合わせることを可能にする画面構造を成立させている点が注
目される。光信は、見られる行列(中心)と見る観衆(周縁)の関
係を描き出すことに焦点を当てたことで、元信以降、狩野派の風俗
画で重視されていた行列というモチーフの描写に、鑑賞者が同時代
のそれを眺めているような臨場感を与えたと言える。

そして、山岡家本には、この作品を基に描かれた「洛中洛外図屏

風」(勝興寺、以下勝興寺本と称す)と異なり、將軍の参内行列に加え、北野社での出雲阿国の歌舞伎が描かれている点が重要な意味を持つ。前者は慶長八年の家康の参内行列である可能性が高く、山岡家本で特筆される二つの描写は、ともに慶長八年の出来事と見なされる。同年の複数の出来事を描き込んだ山岡家本は、きわめて時事性の高い情景を描いた作品と言える。元信、永徳周辺の洛中洛外図にも時事的な要素は看取されるが、山岡家本ほど強くはない。時事的な出来事を複数描き込むという山岡家本の特徴は、光信が、當時を生きた人々誰もが臨場感を持つ表現を用いたことを示唆している。注文主だけでなく、同時代の鑑賞者、すなわち当時の不特定多数の人々にとって現実感に富む風俗画を描くことが光信の関心事だったのではなからうか。光信は、同時代の出来事や情景を画中に散りばめることで、鑑賞者をとりまく状況を画中のそれと同化させ、鑑賞者が、画中の主たるモチーフを見る観衆の視線へと自らのそれを一体化させることを容易にする画面構造を創出したと考えられよう。

以上のように、山岡家本は光信が狩野派の風俗画様式に新たな展開を齎したことを示す画期的作品と見なされる。たとえば、画面左上に権力の象徴、主たるモチーフを描く山岡家本の手法は、光信周辺の風俗画において援用され、後述のように、画面左上にそうしたモチーフを描く作例が数多く制作された。光信は、鑑賞者を画中に引き入れ、彼らに画中の出来事を現実のように体感させる手法を用いることで、聖域と対比的に風俗画的要素を描き込み、理想的な情

景を連想させることに重点を置く狩野派の風俗画様式の方向性を、根本から転換させたのである。従来、山岡家本は第二定型の初期作例として注目されてきたが、不特定多数の鑑賞者を取り込む画面構造を有する第二定型の成立、定型化、流行によって、洛中洛外図という画題は十七世紀を通じて画壇に爆発的に拡散したことを勘案すると、山岡家本は、光信様式の風俗画が画壇に与えた影響の大きさを考えるうえでも重要な作例と言える。

光信による、永徳様式の風俗画における故事人物画との表現的な相互影響の問題を発展させた作例としては、光信が原本を描いたと思われる南蛮文化館本(図5)が注目される。この作品は光信(周辺の狩野派)が原本を描いたとする説と長谷川派が描いたとする説があるが、永徳様式からの影響がうかがわれる比較的大ぶりの人物の姿態、松樹、岩などの洗練された形態感覚、バランスの良い、細かい仕草が活き活きとした人物描写、多様かつ整った顔貌表現などには、光信画の表現的特徴が見出される。光信の風俗画や故事人物画以外に、南蛮文化館本ほど画面構成の完成度が高く、各モチーフの有機的な関係性が認められる同時代の風俗画、故事人物画は見当たらない。²²長谷川派的な要素が見出されるのは岩皴や波の彩色などであり、長谷川派風の形態を示すモチーフや顔貌表現は、基本的に認められない。南蛮文化館本の顔料は光信周辺で用いられたと考えられるには質が悪く、モチーフを描く筆線には光信画にみる鋭さが看取されない。そうした特徴は、原本を写したのが長谷川派系統の画家である可能性を示唆している。南蛮文化館本の原本は、光信によつ

て描かれたことが推定される。

南蛮文化館本と「南蛮人請来図屏風」を比較すると、南蛮文化館本の特徴として、画面を前後景に分け、前景に画面の中心となる行列、その周縁に観衆を描く点がまずは注目される。⁽²³⁾ 右隻右端の南蛮寺の外には、イエズス会宣教師三名、フランシスコ会宣教師一名を先頭とした行列がカピタン・モール一行を出迎える様子が描かれている。当時、南蛮人の行列は大いに注目され、そうした時事的な関心事が画面の核に据えられていると言える。この場面の中心にはカピタン・モールと宣教師がおり、互いに見つめ合い、右隻の画面中央で視線を衝突させる。両者が邂逅する場面では、緊張感の高まりを示すように両者の間に距離が取られているが、カピタン・モールと宣教師周辺の人物は密集し、それぞれは互いの存在に視線を集中させている。行列後方の人物たちは仕草が細やかに描き分けられており、所々、二人の人物が視線を交わしつつ、会話している。また、右手を眼上や話しかける相手の方に掲げたり、注目すべきモチーフや方角を指さしたりすることで、彼らは巧みに鑑賞者の視線を中央へと誘導する点が注目される。かかる表現には、絵巻の群像表現の援用が推定され、これらの人物の視線や仕草が右隻前景の行列へと鑑賞者の注意を促すことで、右隻の主題―カピタン・モールと宣教師の邂逅―に焦点を当てていると言えよう。行列後方の人物たちは先頭部の一行よりも疎らで、後方を振り返る、無関係の方角を向くなど、構図上の緊密さはやや弛緩している。中心から離れるにつれて画面の緊密度が低下することに伴い増加する、自然な姿態の人物、

仕草の多様さがこの作品に一種の現実感を与えており、この劇的な邂逅がほんとうの出来事であるかのように鑑賞者に感じさせる。画中の日本人は誇張のない自然な姿態をしており、南蛮人の行列に魅入られた鑑賞者は、より近くでそれを見つめようとするとき、画における自らの代理人として、彼らに自身の姿、南蛮人を見つめたという欲求を重ね合わせるかもしれない。彼らは熱心に南蛮人を眺めているが、際立つ特徴を持ち合わせておらず、鑑賞者が自らの視線を同化させることを阻害する異質な要素が認められない。つまり、中心モチーフを眺める観衆は、南蛮文化館本右隻の主題を明確にし、鑑賞者を画中に取り込む存在と見なせよう。

南蛮文化館本のもう一つの特徴としては、画面左上に南蛮船という主要モチーフを配置し、通常の屏風の原理に逆行し、日本の港町に舶来品が齎される動きを左から右への流れによって表すことで、富の源泉としての南蛮船の存在を強調している点が挙げられる。この作品では、舶来品は、商館を通さず直接贈呈される、きわめて希少価値の高いものとして描かれている。その種類は多様で、孔雀や豪華な絨毯など、いずれも魅力的なモチーフとして画面前景に丁寧に描き込まれており、鑑賞者の注目を集める。富の源泉としての南蛮船を描き、舶来品を稀少な宝物として表すことで、それを見ることに対する鑑賞者の欲求を駆り立てる描き方には、南蛮文化館本の左隻の主題が富を齎す南蛮船であることが示唆されている。

以上、二点の風俗画の分析によって、光信の風俗画様式の特徴を

考察した。山岡家本、南蛮文化館本のように、光信の風俗画には、合理的で説明的な画面構成によって、権力や富を象徴するモチーフ、行列が主題として描出されており、それらは効果的に配置され、魅力的に表されることで、画面の中核を担っている。さらに、それを見る者の存在が効果的に描き込まれていることで、鑑賞者が画中の「見る」人物に自然と自らを重ね合わせることができるよう工夫がなされている。それによって、合理的で時事性の高い描写を、注文主に限らず、当時の多くの人々が体感できるようにした点、その画題を多くの画家が描き、不特定多数の人々が享受できるような表現を開拓した点が新しい。光信は、それまでの風俗画とは異なる画面構造、表現によって、新様式を確立したと言える。

第二節 光信の風俗画と故事人物画の関係について

第一節で述べた、光信による風俗画の斬新な表現がいかにして生み出されたのかを考えるうえで、彼の故事人物画について分析する必要がある。たとえば、南蛮文化館本に指摘した、絵巻の手法を援用した行列の群像表現などは、光信の故事人物画にも看取される。光信工房で制作されたと推定される「玄宗楊貴妃図屏風」(フリーア美術館)は、画面を上下に分割し、横へと図様を展開する画面構成を用いており、一見して絵巻の構図を転用したことがうかがい知れる作品である。²⁶⁾ この作品においては、前方を指さす人物、後方を振り返り、何かを語りかける人物など、物語絵巻にみられる群像表現が多用されており、その巧みなストーリー叙述の手法を援用すること

で、玄宗と楊貴妃の悲劇的な物語が饒舌に描き出されている。左隻画面前景に、浴室で身体を洗い流した楊貴妃を導く玄宗ら一行とそれを出迎える侍女たちの邂逅をクローズアップして表す描写には、山岡家本、南蛮文化館本の行列を主題化する手法と共通点が認められる。南蛮文化館本よりも人物が小さく、絵巻的な表現の影響が濃厚なこの作品にみる、整理の進んだ画面構成や説明的な人物の配置、宮女など華やかなモチーフを数多く描き込む手法は、光信周辺の画家によって、故事人物画で盛んに用いられた。²⁷⁾

「玄宗楊貴妃図屏風」は、光信の風俗画にみる物語絵巻的な群像表現の応用が、物語を描く故事人物画において積極的に試みられていたことが前提となっていることを示唆している。ただし、光信の風俗画にみる最も重要な特徴―権力や富を表す絶対的モチーフの創出、「見られる」中心モチーフとそれを「見る」周縁モチーフの関係性を描出することで、鑑賞者が画中の「見る」モチーフに自らを重ね合わせ、画中の出来事がほんとうのこのように感じる表現―がいかにして形成されたのかを考えるうえで、絵巻的な手法の援用を指摘するだけでは不十分である。以下では、光信の「唐人物図壁貼付」・「群仙図(玄宗張果老図)帳台構貼付」(妙法院大書院一之間、図6―1・2)に注目し、彼の故事人物画の特徴を具体的に見ていこう。

「唐人物図壁貼付」は、慶長七年(一六〇二)に焼失し、豊臣秀頼の命で慶長八(一六〇三)頃再建された照高院御殿の障壁画を移築したものと考えられており、大書院大棟の鬼瓦に慶長

八年六月吉日の銘が確認されることなどから、同年の障壁画と推定されている²⁷。画中の人物のバランスの取れた姿態、鋭利で軽やかに翻る衣文線など、洗練とした人物描写が特徴で、そこには光信壮年期の様式が看取される。この図には何がしかの故事が描かれているのかもしれないが、この図様だけでは何の画題か分からない。だが、故事内容が不明瞭な表現にこそ、光信の故事人物画の特徴がよく表れている。まずはモチーフを詳細に検討していこう。四人の高士と童子が画面前景に、それを眺める人物が左上方に描かれている。画面の左上に見る者を、階下に見られる者を描いており、見られる中心となるモチーフとそれを見る周縁のモチーフを描き分ける画面構造を有する作品と言える。中心モチーフは画面前景の五人の人物だが、この画をしばし眺めていると、鑑賞者はとりわけ魅力的なモチーフが童子であることに気づく。この童子は涼やかな目元が特徴で、端正な顔つきをしており、童子の方を振り返る高士に微笑みかけている。高士に何か語りかけているのか、わずかに綻んだ口元は愛らしい。高士のうち三人はこの美童に視線を向け、その愛らしい微笑みを見つめている。高士はいずれも特徴が乏しい外見で、美貌の童子を引き立たせるように、凡庸な容貌に描かれている。画面前景の四人の高士は、この図の中心モチーフである美童の存在を際立たせる脇役と見て良からう。この美童を少しでも近くで見つめたいと思う鑑賞者は、美童と親密に語らう前方の高士に自らを重ね合わせるかもしれない。この高士は後続の三人とは少し距離があり、彼と美童が親密な関係にあることが示唆されている。この高士は画面最前

景に描かれていることで、鑑賞者のいる現実の空間と画中の空間を繋ぐ役割も果たしている。彼は鑑賞者に背を向けており、その顔は鑑賞者には僅かしか見えない。鑑賞者が自らを重ね合わせることを可能にする、顔貌の見えない後ろ姿の人物を描き込む手法は、光信より後の風俗画において盛んに用いられているが、光信がその表現を効果的に使い、発展させたことを推察させる表現である。

美童と高士たちを見つめる左上の人物は、美童と高士の語らいを邪魔せず、彼らから意識されることもなく、一方的に彼らを見る「眺望者」として描かれている。見る者としての絶対的な優越性を持つ眺望者というモチーフは、中心モチーフである美童に、一方的に見られる存在としての役割を担わせる。さらに、この「眺望者」は、画面最前景の高士に自らを重ね合わせ、画面空間内に侵入した鑑賞者を見つめる存在でもある。「眺望者」が高士を一方的に見ることによって、画の中に入り込んだ鑑賞者は、画中のモチーフを一方的に見る存在から見られる存在に転化させられる。そして、鑑賞者は自らを眺める他者の視線に気づいたとき、我に返り、現実空間に押し戻されるだろう。画面最前景の美童とそれを見つめる高士が鑑賞者を画中に誘い込む存在とすれば、「眺望者」はその対照的な存在と言える。「眺望者」が鑑賞者を見つめ、画中の世界（虚構）に没入していた鑑賞者が見られる客体となることで、鑑賞者は画中の世界を客観視する視点を取り戻す。それによって、現実と虚構の関係は元通りになる。この作品においては、「眺望者」を設定することで、鑑賞者が現実と虚構を行き来することを可能にする、複層的な画面

構造が用いられているのである。

永徳の故事人物画には、光信画にみるこうした複雑な画面構造は看取されない。前述のように、永徳の故事人物画は、画面構成を単純化する点に特徴があり、「仙人高士図屏風」では、個々のモチーフは力強く表され、特異な力を持つ仙人の飄逸な姿に焦点が当てられていることで、この作品の迫力は鑑賞者に緊張感や圧迫感を与える。光信の故事人物画は鑑賞者と画面の間にそうした隔絶を設定しておらず、鑑賞者を画中に誘引し、その一方で現実に戻す仕掛けが施されている。そして、視覚的、感覚的に見ることの楽しみを惹起するモチーフが中心に描き込まれているため、「唐人物図壁貼付」の前に立った鑑賞者は、見ては離れ、離れては見ることを何度でも繰り返して、この作品をいつまでも眺めていたくなるだろう。「唐人物図壁貼付」のような作品において、故事の内容を描くことは、魅力的なモチーフをより魅力的に見せるための手段に過ぎない。永徳同様、光信の故事人物画と風俗画は、いずれも画面構造や表現を共有しているが、永徳が画面構成を単純化し、単俗で活き活きとした主要モチーフに焦点をあてたのに対し、光信は、鑑賞者を画中に引き込み、魅力的なモチーフをほんもののように表すことに重点を置いている。光信の故事人物画は、それまでの作品にない臨場感を獲得したことで、このジャンルに新たな展開を齎したと言えよう。

「唐人物図壁貼付」のような特徴は、同じく妙法院大書院一之間にある「群仙図（玄宗張果老図）帳台構貼付」にも認められる。この図は従来、張果老と張道陵、その他不詳の仙人を描いていると考

えられてきたが、中央右側の張果老が飄筆から驢馬を出す仙術を人々に見せていることから、伝任仁発「張果老見明皇図」（北京故宫博物院、図7）のように、張果老が玄宗に仙術を披露している場面と推定される。構図自体は伝狩野松栄「扇面貼交図屏風」（本能寺）に描かれた「張果老図」のような先行作例に拠っており、画面左端の人物は永徳工房による「琴棋群仙図」（南禅寺）中の張道陵と類似している。ただし、この図では、彼らは中央に歩み寄る姿に変更されており、中央の人物たちを周縁の人物たちが囲む二重の円環構図となっている点が注目される。光信の風俗画においては行列や歌舞伎小屋、或いは舶来品などの魅力的なモチーフが中心となっていることを述べたが、この構図は、この図でそれにあたるのは張果老の仙術⁽²⁸⁾「見世物」であることを示している。この図では、鑑賞者の視線を中央の「見世物」へと集中させる構図となるように先行図様が改変されていると言えよう。足を組んで張果老の仙術を眺める人物は玄宗皇帝と推定されるが、伝任仁発「張果老見明皇図」に描かれるような威厳ある姿ではなく、女性とも解されるほど美麗な容姿である点が注目される。また、玄宗は羅漢図に通有の足を組む姿勢⁽²⁹⁾をしており、「張果老見明皇図」とは異なり、寛ぐ姿に表されている。⁽³⁰⁾張果老の背後から仙術を覗き込む人物の、眼の上に手を翳す仕草、玄宗の脇に描かれた唐子の、仙術に驚き、無邪気に喜び、玄宗にそれを差し示す仕草、玄宗の背後に描かれた唐子の、好奇心を抑えきれないように足早に歩み寄る姿態は、「見世物」に対する人々の驚きと好奇心を、年齢や立場などによってさまざまに描き分けた

ものと言え、的確である。一方、玄宗は、張果老が瓢箪から驢馬を出現させたことに驚きつつ、周囲の人物のように驚愕を大げさに露わにしない点が品格を感じさせる。ただし、玄宗の右手は足から僅かに離れており、驚きで足にかけた手が離れる瞬間が描かれている点は見逃せない。こうした細かい仕草を描き込むことで、光信は、典拠となった図様が示す、寛ぐという仕草に新しい意味を付与している。

この図においても、「唐人物図壁貼付」同様、美麗な姿の玄宗や美童が鑑賞者の目を引くモチーフとなっており、涼やかな美貌で気品ある青年（玄宗）、ふくよかさを残す顔貌の、澁瀬とした姿の少年あどけなく愛らしい童子が描き分けられている。これらの表情豊かな美しい顔立ちの美童、美少年たちを取り囲む周縁の人物の容貌は平凡で、抑えられた表情をしている。この画の鑑賞者は、「唐人物図壁貼付」の場合と同様、個性に乏しいこれらの人物たちに自らを重ね合せ、美童たちに近づくことができる。たとえば、松樹の右端に座る高士に自らを重ね合わせたならば、ふつくらした顔つきの美童は、直ぐそこにいる。そのようにして絵画空間に引き込まれた鑑賞者は、仙術が繰り広げられる情景を、画中人物と共に体験することが出来る。

光信以前の故事人物画には、このような臨場感の強い作品はなかった。故事はあくまでも時空の隔たった世界の出来事であり、岩や雲などの遮蔽物がそうした約束事を暗示していた。光信は、故事人物画において絵画空間と現実空間の垣根を取り払い、「見る」と

いう行為そのものを通じて鑑賞者が画中の出来事を体感できるような画面構造を用いることで、故事人物画を革新したのである。

「唐人物図壁貼付」、「群仙図（玄宗張果老図）帳台構貼付」が示すように、光信の故事人物画は、美童や「見世物」などの魅力的なモチーフを中心とし、故事人物画でそれまで憧憬の対象として描かれていた高士を、鑑賞者が自らを重ね合わせることでできる特徴のない存在として表すことで鑑賞者を絵画空間に誘引する、また、画面左上に「眺望者」を描き込むことで、鑑賞者が現実と虚構の境界を出入することを可能にする、臨場感の強い画面となっている。そして、共通する特徴が光信の風俗画にも見出されることから、光信は、故事人物画と風俗画に同様の手法を用い、故事や現実の出来事を活き活きと描き出したと考えられる。

以上のように、光信の故事人物画は、それが元来目指すべき故事内容の理解を深めるものではなかったが、現世を謳歌する桃山時代の人々を魅了したことは想像に易い。光信の故事人物画様式は、永徳のそれを一新することに成功した。現存する光信様式の故事人物画は、江戸時代前期に淘汰されたと推定される割には数多く、その隆盛ぶりがうかがわれる。たとえば、光信周辺の作例である「蝶幸風流陣図屏風」（MOA美術館）左隻は、画面右端に橋を、前景にさまざまな花を掲げた女性たちが画面中央に左右から集う情景を、その左上方に玄宗がそれを眺望する様子を描いており、画面の導入部に橋を描く画面構成、画面前景の人物たちが左右から集う様子を画面左上の楼閣から眺望する人物を描き込むという全体の構図、人

物の配置などが南蛮文化館本の右隻と類似する。光信周辺の画家たちが、光信の風俗画にみられる鑑賞者を画中に誘引する画面構造を故事人物画に用いていることを示す作例と言えよう。「蝶幸風流陣図屏風」のような、古典的逸話を臨場感の強い画面で表す宮廷風俗画は、光信の周辺で大いに流行した。次章で指摘するように、光信周辺の画家もまた、光信同様、故事人物画と風俗画において共通の表現を用いている。このことを勘案すると、次章で扱う長信の「花下遊楽図屏風」や狩野山楽「車争い図屏風」（東京国立博物館）のような、古典的な故事と現実の出来事がダブルイメージとなるような表現を追究する風俗画／故事人物画・物語絵は、光信が描いていたのかもしれない。

第三章 光信風俗画様式の発展―狩野長信、孝信／狩野貞信、甚丞／狩野山楽、内膳の風俗画

前章では、光信の風俗画様式の特徴について考察した。以下ではそれを踏まえ、彼が確立した新様式がその周辺でどのように展開したのか具体的に分析する。

前章で述べたように、光信の風俗画様式は故事人物画様式と軌を一にして展開した。彼の風俗画には、彼による故事人物画のモチーフ、表現が用いられ、故事人物画にも臨場感の強い風俗画的な表現が看取されるが、そうした特徴は光信周辺の作例に全般的に認められる。たとえば、光信周辺で制作された「宮楽図屏風」（大倉集古館）

は画面前後景に『帝鑑図説』の場面を描き分けるが、表現上は善悪の内容の差が表されていない。華やかな宮廷風俗画として仕立てられている点が特徴である³²。この作品を描いた画家は、光信のように中心と周縁のモチーフを描き分ける意識が希薄で、各場面を繋ぎ合わせる点に関心がある。光信周辺の画家は、光信画の複雑な画面構造を受け継ぐことができず、各場面を繋ぎ合わせる形でその構造を分解し、構図を類型化したことがうかがい知れる。この作品が端的に示すように、光信周辺では、故事人物画はその画面構成が類型化されるなかで臨場感が希薄になり、その一方で表現的には風俗画と等質化する傾向が読み取れる。光信周辺の画家にとって、故事や主題をどう描くかは重要ではなく、古代中国の宮廷の様子を華やかに描き、人物を活き活きと表すことが重要だったと考えられよう。

光信様式が狩野派内で広まったことを考えるうえで、光信にとって古参の画家、すなわち永徳周辺の主要メンバーが光信様式の作品を制作するようになったことが重要な意味を持つ。そのなかでも、とりわけ狩野宗秀は注目される。宗秀は、兄・永徳の没後、その様式を光信風に変容させた可能性が高い。彼はその遺書で光信に息子の甚吉（甚丞）の行末を頼んだことがよく知られているが、³³「四季花鳥図屏風」（大阪市立美術館）のように、その画風は光信様式とは異なり、永徳様式を荒くしたものと見なされている。だが、宗秀による「韃靼人打毬・狩獵図屏風」（サンフランシスコ・アジア美術館）は永徳の大柄な人物表現、単純な図様を特徴とする風俗画様式からは懸隔があり、画面構成や群像表現の特徴は光信様式の範

疇に入る。³⁴⁾「韃靼人打毬・狩獵図屏風」は「文姫帰漢図」、すなわち中国古代の逸話を描く故事人物画から図様を転用していることが指摘されており、「文姫帰漢図」の図様を転用する先行事例で、宗秀が実際に典拠として用いたと見なされる静嘉堂文庫美術館・ボストン美術館所蔵の伝狩野元信「韃靼人狩獵図」の手法を発展させている。ただし、「韃靼人打毬・狩獵図屏風」は画面を上下に分けて人物を整理して配置しており、伝元信「韃靼人狩獵図」とは異なり、光信の画面構成に近い。

永徳周辺作である「韃靼人狩獵図屏風」(九州国立博物館)は「韃靼人打毬・狩獵図屏風」と共通する図様が多く、「韃靼人打毬・狩獵図屏風」を引き延ばし、反転、省略した作例と見なされている。³⁷⁾だが、図様自体は単純かつ人物も大柄で、永徳様式の荒い表現や大らかな人物描写が特徴である。また、画面構成は散開的で、中心や周縁といったモチーフの描き分けもなく、単調である。九博本の「韃靼人狩獵図屏風」は「韃靼人打毬・狩獵図屏風」に先行する作例で、それを光信風の画面構成にアレンジし、モチーフを加えたのが「韃靼人打毬・狩獵図屏風」と推定される。九博本の「韃靼人狩獵図屏風」に比べて「韃靼人打毬・狩獵図屏風」の画面構成は複雑で、群像表現も多様である。このことは、宗秀が最晩年に永徳様式から光信様式への転換を図ったことを示唆しているのではなかろうか。

宗秀の息子・甚丞による「韃靼人狩獵図屏風」(フリア美術館)と宗秀の「韃靼人打毬・狩獵図屏風」を比較すると、宗秀による後者は光信の風俗画に指摘した「眺望者」の描写が未だ曖昧で、テン

ト下に座す貴人とその斜め左上方の一行は、打毬に関心を示す高貴な人物という役割が重複している。だが、両作品は、理解や咀嚼の度合いに差があれども、光信様式の画面構成などをともに取り入れている点が重要な意味を持つ。光信様式を採用するという宗秀晩年の方向性は、甚丞が自らの様式を形成する時期に大きな影響を与え、たに違いない。

「韃靼人打毬・狩獵図屏風」は、永徳様式から光信様式へと狩野派が転換する過渡期的な要素が認められる作品と言え、「宮樂図屏風」同様、光信画のようにモチーフそれぞれの役割が明確ではなく、画面構成、モチーフの中心と周縁の関係が未整理である。「韃靼人打毬・狩獵図屏風」は、永徳様式から光信様式へと転換した画家が、光信画の特徴である複雑な画面構造を分解し、モチーフをパッチワークすることでモチーフ描写を充実させたことを推察させる。「韃靼人打毬・狩獵図屏風」に看取されるこうした特徴は、本章で扱う孝信画と共通する点が注目される。以下で検討する孝信や長信らが目指した方向性は、宗秀ら永徳周辺で活躍した古参の画家によって先鞭がつけられたと見なせよう。

この点を踏まえつつ、以下では、永徳・宗秀の次世代の画家たちが、光信様式をいかにして展開したのか考察する。その際、光信様式を展開し、永徳様式との融合を試みた長信、孝信(第一節)、それを洗練させ、新たな表現を追究した貞信、甚丞(第二節)、そして、それを基にしつつも独自の表現を模索した山楽、内膳(第三節)の三つの潮流に注目し、それぞれの展開を見ていくことで、光信の風

俗画様式が狩野派内に与えた影響について具体的に分析する。

第一節 狩野長信、孝信の風俗画様式の展開

光信の風俗画の複雑な画面構成を整理し、永徳様式の持つ大らかな明快な表現との融合を目指したと考えられるのが長信と孝信である。前述のように、宗秀ら永徳周辺の画家は、永徳没後、光信様式へと転換したと考えられ、永徳の弟・長信と光信の弟・孝信は、永徳様式と光信様式の融合を図りつつ、それぞれ異なる形で光信様式を受容した。以下、それぞれの作例に即してその様相を見ていこう。

長信の代表作として知られる「花下遊楽図屏風」(図8)は、右隻に満開の八重桜の下で貴婦人を中心に酒宴が繰り広げられる情景を、左隻に海棠の樹の下で八角堂内に座り、画面右方の風流踊りを眺める貴公子たちを描いた風俗画である。当時通有の金雲などの表現を用いず、水墨画の技法を活かしたモチーフ描写、両端に巨樹を配して構図を整え、大ぶりの人物を澆測と描く点など、永徳画の表現を発展させたものと言え、古様である。左隻右側の、踊る四人の男装の女性は、当時流行の阿国歌舞伎を描いたものと推定されるが、この作品を元和年間の作と見る説もある。⁽³⁸⁾ただし、慶長十一年(二六〇六)以降に流行する煙草を吸う人物が描かれていない点などから、慶長八十二年(一六〇三)頃⁽³⁹⁾の作例である可能性も指摘されている。いずれにせよ、永徳没後、画面構成やモチーフ描写において永徳様式を発展させた作品と見なせるが、風俗画の表現としては、光信画のそれを取り入れる点が看取される。たとえば、

幔幕の外から中の宴の様子を覗き見る人物の役割は、南蛮文化館本の暖簾の奥からカピタン・モールたちの行列を見つめる女のそれに通ずるものがある。幔幕の外には宴の準備を行う人物たちがおり、幔幕の内外で宴を楽しむ人物たちと裏方の人物たちを描き分ける構図は、永徳様式の作例には見出せない洗練された感覚を示す。宴の外にいる人物が幔幕の内でも繰り広げられる宴の進行を冷静に観察する描写には、たとえば伝顧問中「韓熙載夜宴図」(北京故宫博物院)のような、衝立によって空間を区切ることで宴の時間の推移を巧みに表す、中国の遊宴図における群像表現が援用されているように思われる。⁽⁴⁰⁾左隻の画面左端にしなやかな樹木を二本描き、「眺望者」を画面左上に設定する画面構成や、画面右側に緩やかな円環を成して踊る人物を配する構図は、先述の「蝶幸風流陣図屏風」の右隻、左隻のそれぞれ左半分を繋ぎ合わせた図様と共通している。長信が光信の故事人物画の画面構成を援用してこの作品を描いていることは間違いないだろう。中国の故事人物画の画面構成や群像表現を風俗画に援用することは、「宮楽図屏風」の分析で触れたように、光信周辺で常套手段化していたと推定されるが、この作品はそれを当世風俗に用いる点が斬新である。玄宗と楊貴妃の逸話を連想させつつ、当時の実在の貴人たちを描いたようにも見える人物描写⁽⁴¹⁾—中国古代の逸話と現実の出来事のダブルイメージとなっている可能性—に注目すると、この作品の画面構成や表現内容は、当時の時事的な出来事を扱う風俗画、臨場感の強い故事人物画を描いた光信の試みを見事に融合させていると見なせよう。

「花下遊楽図屏風」は、秀頼の「高雄観楓図屏風」のように、画面後景に社寺・名所を描き、画面前景との間に聖／俗の対比的な表現を生み出す画面構成を用いていない。そのため、現実を理想させる世俗の出来事を描いた画面前景の情景を聖なる空間領域が理想化するという、光信以前の狩野派の画家が用いた画面構成は消滅しており、この作品は、画面前景の当世風俗描写のみを取り出した、「始めて出現した純粹の風俗画」と見なされてきた。南蛮文化館本において、画面後景には聖なる空間——南蛮寺——が表されていたように、光信は、風俗画では聖／俗の対比的表現を用いており、そのなかで、社寺の存在は、臨場感の強い画面前景の卑近な情景が理想的な現実の景観であることを示唆した。それに対し、長信は、聖なる空間を画中に示さず、宗教的な枠組みを取り払い、光信画にみる現実と虚構の境界を曖昧にする画面構成を、整理したうえで援用し、当世風俗の人物が実在することを示唆しつつ、古典的物語を連想させることで、画中の遊宴の情景を理想的なものとして表している。後述する孝信の風俗画においても聖俗の対比的表現が保持されていることを勘案すると、長信が当世風俗にのみ焦点を当てて画面を構成したことこの画期的意義は計り知れない。長信は、光信の風俗画の複雑な画面構造や表現を、永徳様式にある明快さ、大らかさによって大胆に整理し、光信の故事人物画と風俗画の表現を融合させることで、永徳様式と光信様式を止揚したと言えるかもしれない。

長信と異なり、孝信の光信様式受容には、形式的な側面、類型化

傾向が看取され、永徳様式の継承に関しても、本質的というよりは部分的、表面的な側面が強い。風俗画、故事人物画に限らず孝信様式の作例は表現的なばらつきが激しく、いずれの作品を孝信画と考えるかは研究者の数だけ異なるという状況である。この小稿でその一々を詳細に検討できないが、孝信工房の急激な拡大のなかでそうしたばらつきが生じている点が検討されていないために、かかる状況に陥っているように思われる。ここでは、孝信様式の作例中、孝信が構想、制作を統括し、部分的にでも描いていると思われる作品を中心に考察を進める。

孝信の風俗画は、大まかには、永徳様式の影響が未だ濃厚な作品から光信様式の影響が強く認められる作品への展開が認められる。以下、この点に注目し、孝信（工房）の作例を見ていこう。まず取り上げるべきは、「園城寺・日吉社遊楽図屏風」（文化庁、図9）である。右隻に日吉山王神社から琵琶湖畔の門前町、左隻に園城寺周辺の情景を描いた作品だが、両隻とも紙継ぎに不連続箇所があり、屏風改装の際に補筆が加えられている。また、先行研究の論文で頻繁に掲載される人物の顔貌部分には補筆が認められ、画面構成や孝信様式の特徴とされる表現については、慎重に検討する必要がある。

この作品で注目すべきは、雲が金泥によって表され、モチーフの数が少なく、素朴な筆致、単純な画面構成を用いる点である。画面前景のモチーフは大きく描かれ、大柄な人物表現には永徳様式からの影響が濃厚である。一方、後景の人物は小さく、前景に俗、後景に聖なる景観を描き、その対比的な表現を用いる点は「高雄観楓図

屏風」以来の手法と言える。現状の画面構成が原初通りではないにしても、前景と後景の関係、それぞれの場面におけるモチーフの組み合わせは、幾つかのパーツを合成したようで、纏まりに欠ける。この作品に見られる、典拠の図様の持つ有機的な関係を分解し、別々の図様を組み合わせる手法は孝信作品に通底するもので、モチーフの纏まりの単位が小さく、一つ一つが大ぶりのモチーフを組み合わせて描く永徳様式の作品に基づく描法と見なせよう。画中には、活き活きと働く男、肩車をする父子など、孝信が好むモチーフが散見されるが、これらのモチーフは永徳の風俗画に見出され、孝信が永徳画から受け継いだ図様と考えられる。一方、暖簾の影から鶏合せの様子を見つめる女など、南蛮文化館本と似通ったモチーフも散見され、街路の人物たちとそれを見る者たちを描き分けており、光信画の影響も指摘できる。衣文様を繊細に表すなど、人物の細部の描写が丹念な点も光信画の表現に倣うものと考えられるが、衣服の表現に時世粧を丁寧に描き出そうとする点には孝信の風俗画に通底する特徴が指摘できる。「園城寺・日吉社遊楽図屏風」は、永徳画の持つ素朴で大らかな表現と光信画の画面構成の特徴や繊細な表現を併せ持つ点で、孝信の目指す方向性が端的に表れた作品と見なせよう。

次に注目したいのは、「南蛮屏風」(大阪城天守閣、以下天守閣本と称す)である。この作品は孝信様式の特徴を有しており、人物が大きく比較的単純な画面構成による点など、「園城寺・日吉社遊楽図屏風」に通ずる要素が認められる。ただし、「園城寺・日吉社遊

楽図屏風」に比べると人物を描く筆線が弱く、人物の姿勢のバランスも崩れている。孝信その人の筆遣い、色遣いではないが、図様や顔貌などは孝信様式の特徴を有する。天守閣本にみるこれらの特徴は、光信の原本を長谷川派が写したと推定される南蛮文化館本や、永徳様式の作品を孝信周辺で写したと推定される「帝鑑図屏風」(個人蔵¹⁴)のような作例の特徴に通ずるものがあり、未だ永徳様式の影響が強い時期の孝信画を十七世紀半ばから後半に写した作例の可能性が高い。天守閣本は南蛮文化館本の画面構成を参照していると考えられ、画面を上下に分割する構図を用い、画面前景にカピタン・モール一行と宣教師が邂逅する場面を表し、この主たる「見られる」モチーフと、それを「見る」周辺の人物たちを描き分けている。ただし、カピタン・モール一行と宣教師の邂逅場面は人物が疎らで、カピタン・モールは行列の先頭に居らず、各人物の動きも少ない。南蛮文化館本のように、人物の纏まりに粗密を作り、邂逅の場面を劇的に描き出す意図は看取されない。行列を眺める人物も少なく、柱から南蛮人を覗き見る人物は一人のみで、南蛮文化館本のように、カピタン・モールと宣教師を見つめる人物を左右にそれぞれ描き込むことで、中心部に鑑賞者の視線を誘導するような工夫は認められない。この作品には、モチーフを中心と周縁に描き分け、両者を合理的に配置することでモチーフ同士の関係を描出する南蛮文化館本のような緊密さが欠けていると言えよう。先行研究が指摘するように、¹⁵聖なる空間に描かれた宣教師たちはその外部に関心を払っており、閉ざされた空間内での日本人との親密な交流も礼拝の様相も描

かれず、聖なる空間の特徴は希薄である。そこには、画面前景の路地の情景との対比を表す意図は読み取れず、聖／俗の空間の関係性は不明瞭である。また、南蛮文化館本のように、南蛮船を富の源泉として表すことに関心がなく、舶来品の数は南蛮文化館本より少ない。その多くは包装されており、鑑賞者にその中身は分からない。南蛮文化館本に認められる、強烈な魅力を放つ主たるモチーフが天守閣本には欠けていると言える。有機的で緊密なモチーフ同士の関係性を解体し、モチーフをパッチワークのように繋ぎ合わせる手法、粗密を作らない人物の配置、主たるモチーフの欠如や主題を曖昧に表すなどの天守閣本の特徴は、孝信の風俗画に通有のものである。天守閣本は、光信様式を類型化した孝信の風俗画の特徴をよく示す作例と言えよう。

「園城寺・日吉社遊楽図屏風」に指摘したような素朴で大らかな人物描写の特徴が認められるのが、孝信工房の作品と見なされる「洛中洛外図屏風」（福岡市博物館、以下福岡市博本と称す。図10）である。この作品も紙継ぎに不連続、錯簡が認められ、元来は現状とは異なる画面であったと考えられる。この作品は方広寺大仏殿や二条城を描かない異色の洛中洛外図として知られるが、「園城寺・日吉社遊楽図屏風」や天守閣本などと同様、画面上部に社寺の聖なる空間、下部に洛中の俗なる空間を表しており、画面を上下に明快に描き分ける構図を「洛中洛外図」に用いる点が斬新である。人物は先述した上杉本や山岡家本などと比べて格段に大きく、生き活きた人物の描写に重点が置かれている。福岡市博本の描く景観は、

勝興寺本など、洛中洛外図の第二定型の図様と共通点が認められることから、慶長末年から元和期の作例である可能性が指摘されているが、表現的には永徳様式の大らかさを感じさせる「園城寺・日吉社遊楽図屏風」に近く、樹木などに素朴な筆遣い、色遣いが認められ、モチーフ描写も孝信晩年の作品に比べて細緻ではない。福岡市博本は、勝興寺本を描く際に孝信（工房）が参照した山岡家本から図様を直接援用した、慶長半ば頃の作例の可能性が高いだろう。⁴⁶

福岡市博本の画面構成は、上下の場面の大小比が大きい点の特徴だが、画面の上下いずれにも風俗画的モチーフを描き込んでおり、聖／俗や中心と周縁の対比、中核的なモチーフの創出など、光信の風俗画に見られる特徴が認められない。この作品の特徴は、典拠の群像表現を分解、再構成するなかでモチーフが担う役割の軽重を均質化することで、光信画のように主題や魅力的なモチーフを明快に示す説明的な描写を回避し、モチーフの配置が自然であるかのように装う点にあると言えよう。また、猿曳き、大原女など多様なモチーフを描き込む点が注目される。これらのモチーフは他の孝信画と共通するものが多く、相撲する人物の図様は狩野孝信原本「豊国祭祀図（模本）」（妙法院）にも描かれており、棒を振上げ女を打とうとする男の図様は、狩野宗秀「遊行上人絵伝 巻八」（光明寺）中のモチーフの転用であることが指摘されている。⁴⁷これらのモチーフは、永徳、光信の風俗画や、古絵巻の風俗画的表現を参照して描かれており、その組み合わせには特別な意味が見出せず、パッチワーク的な場合が多い。孝信工房では、風俗画共通の描き方や表現が確立さ

れ、さまざまなモチーフが共有されることで、作品が量産されたことを想像させる作品である。

孝信の洛中洛外図を考えるうえで、彼が原本を手掛けた「豊国祭礼図（模本）」と勝興寺本、「祇園祭礼図屏風」（出光美術館）が注目される。「豊国祭礼図（模本）」は、包紙留書によれば原本は孝信によるもので、慶長九年（一六〇四）の秀吉七回忌の臨時祭礼のうち、右隻に豊国廟と方広寺、八月十四日の騎馬行列、猿樂奉納などを、左隻に祇園社から清水寺の東山一帯、八月十五日の下京における豊国踊りのパレードを描く。⁽³⁰⁾この模本の図様や、人物の吊り上がった眼、筋の通った高い鼻、太い足首などの描写は、原本が孝信によることを示しており、包紙の留書は信用して良からう。大仏殿は不自然に描き消され、その再建状況を表すと考えられており、慶長十五年（一六一〇）以後の景観描写であることが指摘されている。⁽³¹⁾模本とはいえ、原本の制作が慶長十五年頃、すなわち光信没後の作と推定される点で、当時の孝信様式について考えるうえで重要な作品と言える。

「豊国祭礼図（模本）」の画面構成や図様は福岡市博本と共通点が多いが、祭礼の行列と豊国踊りを対比的に描く点が特徴である。また、狩野内膳「豊国祭礼図屏風」（豊国神社）よりも現実の臨時祭礼に即しており、誇張が少なく、時事的な出来事を客観的に、淡々と描こうと試みている。画面を上下に分け、前景、後景ともに行列を描く点が注目され、観衆などのモチーフは「園城寺・日吉社遊楽図屏風」や天守閣本、福岡市博本よりも著しく増加している。光信

画の画面構造を分解し、繋ぎ合わせたようなこれら三つの作例とは異なり、あらゆる図様を総動員して画面を充填することが試みられていると言えよう。この模本の原本が制作されたと思われる時期よりも前の孝信画には珍しい画面構成を用いたのは、孝信が内膳「豊国祭礼図屏風」の図様を参照して描くように指示されたからである可能性が⁽³²⁾あろう。典拠となる図様を分解し、パッチワークする手法を用いた孝信にとって、図様の増加はモチーフ同士の関係性を瓦解させる傾向を強めることを意味した。この作品では、光信画のように、中心と周縁のモチーフを描き分ける点は追究されていない。この作品を以て、画面をモチーフで埋め尽くし、合理的、説明的な画面構成によって臨場感を強調することを試みず、特定の出来事を即物的に描き出すことで現実感を表出するという、孝信特有の風俗画様式の特徴が確立したように思われる。

「豊国祭礼図（模本）」に指摘した、モチーフ描写における中心と周縁の関係性の瓦解、淡々と事象を描き込み、モチーフで画面を充填するといった特徴は、孝信工房作と推定される勝興寺本にも認められる。この作品の左隻は先述した山岡家本とはほぼ同図様であることが知られ、人物の顔貌表現には孝信風のそれが混じっている。モチーフによって描写密度や表現に相違があり、複数人によって描かれていると考えられる。勝興寺本は、孝信が指揮を執り、光信による山岡家本を基に工房で制作された作品と見なせよう。勝興寺本は、山岡家本とは異なり、元和偃武を象徴する慶長二十年（一六一五）の祇園会の神輿を描いていると考えられ、⁽³³⁾山岡家本と時事的な要素

に違いのある点が注目される。また、この作品では、中心的なモチーフである二条城前の行列を見物する観衆が疎らで、モチーフの疎密や中心と周縁の関係性を強調せず、時事的な要素は淡々と描き込まれている。「豊国祭礼図（模本）」よりやや下る、孝信晩年頃の制作と推定されるこの作品は、孝信の洛中洛外図の展開、そして風俗画様式の到達点を考えるうえでも興味深い作例と言える。

「祇園祭礼図屏風」（出光美術館）は、近年、孝信作と見なす説のある作品である。⁵⁴確かに孝信風の顔貌表現も見出されるものの、孝信画の人物に共通する鋭い筆遣いによる衣文線、鮮やかな彩色表現は認められず、柔和な顔貌表現、古様で温雅な色遣いが特徴である。細部に注目すると、筆線やモチーフの形態感覚など、左右隻の表現の相違は大きい、いずれも素朴で永徳周辺の画家らしい特徴を備える。両隻は別々の画家によつて描かれていると見なせよう。また、人物にみる荒い筆致によるバランスの悪い状態には、孝信画の人物にみるメリハリのある足腰の描写、動きのある仕草とは異なる特徴が看取される。以上の点から、孝信工房の作品とは考え難く、孝信よりも年配の永徳周辺で活躍した画家による工房作と推定される。ただし、内裏、誓願寺などのモチーフ描写が福岡市博本に近似し、画面構造は孝信画に通ずるものがある点は見逃せない。路上を整然とした行列、人で埋め尽くす描法は「豊国祭礼図（模本）」との共通点と言える。さらに、画面前後景を結ぶ左下から右上へと伸張する路上に行列を描き込み、画面前景から後景へと人の流れを表す点は、狩野孝信「唐船・南蛮船図屏風」（九州国立博物館、図11）と

類似する。「祇園祭礼図屏風」は、光信画の複雑な画面構成を周辺画家が取り入れる際、中心となる行列描写の周辺にモチーフを充填する手法が用いられたこと、それが孝信周辺で流行していたことを示す作例と見なせよう。

「唐船・南蛮船図屏風」は、孝信晩年の工房作のなかでも出来栄えが優れ、彼の風俗画様式の到達点を示す作品である。⁵⁵右隻に日本に入港する南蛮船と港町の情景、左隻に中国の港の情景を描くが、左隻には狩野宗眼重信風の人物描写、岩皴、金泥線の用い方などが指摘でき、右隻は孝信が中心となり、左隻は孝信周辺の画家が中心となつて仕上げた作例と思われる。左右隻ともに複数の手が見出され、孝信最晩年には工房の分業体制が進んでいたことがうかがい知れる。この作品の右隻は、画面を上下に分割するだけでなく、それを繋ぐ左下から右上へと続く路上の行列が大きな役割を占めている点が注目される。右隻の画面構成は天守閣本と狩野孝信「唐船図屏風」（日光東照宮）を合成したような特徴を有しており、貴婦人の一群、交易品を担いだ日本人が左方より南蛮人に歩み寄る場面を最前景に、交易品を荷揚げする様子をその後ろ（前景）に、行列を成して南蛮寺に行進する南蛮人と、それを挟むようにして眺める日本人たちを中景に、日本人と南蛮人が集う南蛮寺の内外の情景を後景に描いている。前景に行列の端緒、中景に画面右上へと進む行列とその観衆が表され、画面を四段に分割し、それを行列によつて繋ぐ構成が新しい。一見すると、複雑に人物を配置し、画面構造が重層化しているように思われるが、モチーフは充填的に描き込まれてお

り、人物の配置には強弱がない。各場面の関連は希薄で、臀部が張った荷揚げする男、手を前方に翳して駆ける女性や両手を広げて駆ける子供、肩車をする父子などのモチーフは、「園城寺・日吉社遊楽図屏風」、福岡市博本、「唐船図屏風」などにも見出され、孝信（工房）作品と同一の姿態の人物が多い。⁽⁵⁷⁾ 孝信工房通有の図様が型として転用されており、そうしたモチーフが充填され、それぞれの場面はこれらのモチーフの纏まりを繋ぎ合わせて構成されている。観衆は行列中の南蛮人よりも多様な姿で表されており、南蛮人の行列の壮麗さよりも、それを見る人々の活き活きとした姿を描出することに孝信の関心がある。

この作品には、聖／俗・中心と周縁、見る／見られるの関係が複層的に組み合わさった画面構造、臨場感の強い描写など、光信画にある特徴は認められない。右隻には南蛮寺、その内部に聖職者を描くが、それ以外には宗教的な要素が希薄で、南蛮人は商品の取引相手として表されており、⁽⁵⁸⁾ 宣教師とカピタン・モールの出会いを中心に描いていない。南蛮人が齎す荷は、天守閣本と同様、中身が判明しない包装されたものが多く、舶来品を描くことに対する孝信の関心は薄い。一方、店の中の反物などの描写は細緻で、金泥が多用されており、華麗である。永徳画にみる活気ある人物表現、光信画の優美で美しいモチーフ描写とともに発展させることに注力した孝信は、活き活きとした姿態の人物によって画面を充填し、人物の衣服などの細部を精緻に描き込むことで現実感を生み出す手法に辿り着いたことをこの作品は示している。だが、都市の人々の生活を詳細

に報告するこの作品には、永徳画、光信画と異なり中心モチーフが設定されておらず、永徳の描く庶民の放つ熱気や光信の描く特定の出来事に定められた臨場感はない。モチーフが淡々と描き込まれたこの作品は、寧ろこの都市の理想的な景観が虚構であることを鑑賞者に強く印象付ける。

「唐船・南蛮船図屏風」の特徴からは、光信没後、彼の風俗画様式が類型化、形式化され、永徳画、光信画などのモチーフの型を抽出し、それを繰り返し用いた風俗画が孝信工房によって量産されたことがうかがい知れる。この作品にみる、現実を写しているにもかかわらず、そこに虚構の情景が立ち現れ、そのうちに理想的な表現を追求するという孝信の試みは、孝信周辺で寛永年間の風俗画様式が胚胎したことを推察させる。狩野孝信「北野社頭遊楽図・女歌舞伎図屏風」（個人蔵・メトロポリタン美術館）は、「唐船・南蛮船図屏風」同様、さまざまなモチーフの型を充填して描かれた作品で、⁽⁵⁹⁾ 前後景にモチーフを描き分ける画面構成、洛中の情景を小さすぎない人物によって描く表現には、福岡市博本に近い要素が認められる。孝信画に通有のモチーフも散見されるが、人物の衣文線には孝信画の鋭く硬い筆線の特徴が看取されず、細く弱い。孝信晩年の基準作である「三十六歌仙図」（徳川美術館）の各人物は力強い筆線、硬い筆線によって顔貌や衣文線が表され、「園城寺・日吉社遊楽図屏風」や福岡市博本などと共通する特徴が指摘できることから、鋭く硬い筆線は孝信の画業を通じて用いられたと考えられるが、この作品の人物を描く筆線にはそうした鋭さ、硬さが認められない。また、人

物の顔貌表現にはばらつきがあり、複数の手によることが分かる。人物の柔和な顔付き、細緻な衣文様などは「唐船・南蛮船図屏風」に通ずるものがあり、衣文様の柄を精緻に描き込むことで本物らしさを演出する試みなどが共通している。この作品は、孝信工房最晩年の様式展開を示すものと見なせよう。「女歌舞伎図屏風」は未見のため断定はできないが、現段階では、左右隻ともに孝信工房の制作と考えておきたい。

この作品の、画中に人物を充填する描写は、前述のように孝信晩年の風俗画の特徴と見なされるが、「北野社頭遊楽図」では、宴の場面において、幔幕や屏風などの道具立てによって時空間の隔たりが示されており、宴の準備をする人物と遊興に耽る人物を幔幕の内外で描き分け、宴の進行に従い人々が遊樂に没頭する様を描き出す点が特筆される。また、男が遊女に抱きつく描写など、この作品が制作された当時の北野社頭周辺の情景を連想させるものがあり、⁽⁴⁰⁾そうした時事的な要素を描き込む表現には、「豊国祭礼図（模本）」などからの発展が認められる。風俗描写を画中に充填させることで現実感を生み出すという孝信が追究した手法は、この作品に到達点があると言える。

以上、孝信様式の範疇にある風俗画に注目し、その展開を概観した。孝信工房には複数の画家がおり、それぞれの作品で描いた工房の画家が異なると思われ、孝信の風俗画様式を概括することは難しい。敢えてそれを行うとすれば、彼が目指したのは、永徳様式と光

信様式を融合させた風俗画様式の確立だったように思われる。彼は、永徳の人物画にみる明快で単純な構図、活き活きとした力強い人物描写と、光信の風俗画にみる優美かつ澁澁とした描写、時事性の高いモチーフを描き込む臨場感のある表現を、多様なモチーフを描き込むなかで融合することを目指した。光信没後の孝信の風俗画は独白色を強め、型の転用を繰り返し、画面を充填するようにモチーフを増加させ、型をパッチワークのように繋ぎ合わせたことで、モチーフ同士の有機的な連関は瓦解し、画題や主題の意味が希薄化した。そして、現実を投影する細部の描写に拘っているにもかかわらず、型を乱用することでモチーフ描写に破綻が生じ、理想的な情景を繋ぎ合わせた画面に描かれた内容が虚構であることを顕著に示す様式へと到達した。第一章で述べたように、狩野派の風俗画では、モチーフ描写に破綻が生じない時にこそ、彼らの作品にみる合理的、説明的な画面構成が真価を発揮した。孝信の風俗画が逼真性を獲得しえなかったことは、彼らの風俗画の展開が齎した必然的な帰結であったと言える。だが、孝信が虚構としての遊樂を描いたことが、次世代への展開を準備したことは見逃してはならない。孝信の風俗画は、行列や遊興など、当時の人々の心を捉えたモチーフを散りばめ、理想的な情景を充填することで、現実には起こりえない世界へと鑑賞者を誘う。孝信は、鑑賞者を没入させる臨場感の強い光信の風俗画とは真逆の、過去の現実の出来事を想起させる理想化された情景が虚構であることを鑑賞者に感じさせることで、それを懐旧的に眺めることを可能にする風俗画様式を成立させたのである。（次号に

つづく

註

- (1) 「高雄観楓図屏風」の画面構成に関する解釈は佐藤康宏「高雄観楓図論」『美術史論叢』一六号 一九九九年。同氏「絵は語り始めるだろうか―日本美術史を創る」(羽鳥書店 二〇一八年)所収、馬淵美帆「狩野秀頼筆〈高雄観楓図〉について―先行図様を利用した制作方法と画面構成法の解明」『美術史』一四八号 二〇〇〇年。同氏「絵を用い、絵を創る―日本絵画における先行図様の利用」(ブリュッケ 二〇一一年)に加筆収録)に基づく。
- (2) 村重寧「初期洛中洛外図屏風の視点と構成」『近世風俗図譜3 洛中洛外1』小学館 一九八三年)、玉蟲敏子「大徳寺瑞峯院『堅田間』襖絵の研究」(『国華』二二〇六号 一九九六年、川本桂子「土佐光茂の『牧馬図』について」(『国華』一二四四号 一九九九年)、佐藤康宏「日本の美術四八四 祭祀図」(至文堂 二〇〇六年)、佐藤康宏「室町の都市図」(前掲「絵は語り始めるだろうか」)などを参照。
- (3) この作品の社寺参詣曼荼羅としての特徴、狩野派作品としての様式的特徴については、基本的に武田恒夫「社寺参詣曼荼羅とその背景」(『古絵図特別展』京都国立博物館 一九六九年)が指摘している。
- (4) この作品の注文主が今川氏であるという説を高橋真作氏が提示している。高橋真作「狩野元信印『富士曼荼羅図』の画家と注文主」(『国華』一四四八号 二〇一六年)、同氏「狩野元信印『富士曼荼羅図』の構造と機能」(『造形のポエティカ―日本美術史を巡る新たな地平』青簡舎 二〇二一年)を参照。一方、高橋氏の推定に疑問点を提起する泉万里「元信印『富士曼荼羅図』と富士参詣の諸相」(『美術史学』三九号 二〇一八年)が近年発表された。ここでこの問題に深くは立ち入らない
- (5) 高橋氏、前掲「狩野元信印『富士曼荼羅図』の画家と注文主」はすやり霞の表現に注目し、この作品が元信その人の様式と強いつながりを持つことを指摘している。
- (6) なお、この作品の筆者が永徳であるという説を泉万里氏が前掲「元信印『富士曼荼羅図』と富士参詣の諸相」において提起している。この点に関する私見については、『大名の名宝―永青文庫×静岡県の狩野派』(静岡県立美術館 二〇二三年)における同作品の解説で述べた。
- (7) 山本英男 No.53 作品解説(『狩野永徳』京都国立博物館 二〇〇七年)を参照。
- (8) 光茂の「車争い図屏風」における風俗画的表現の特徴については、鷲頭桂「土佐光茂筆『車争図屏風』と都の図像」(『美術史論叢』二五号 二〇〇九年)に詳しい。
- (9) 馬淵氏、前掲註1を参照。
- (10) この作品における絵巻の風俗画的モチーフの援用については、村重寧「狩野派様式の成立とやまと絵―伝元信筆『釈迦堂縁起』の意義」(『ミューゼウム』三四三号 一九七九年)、馬淵氏、前掲註1などに詳しい。
- (11) 絵巻における添景表現にみる風俗画的な要素の持つ意味については、佐野みどり「絵巻にみる風俗表現の意味と機能」(『秋山光和博士古稀記念美術史論文集』便利堂 一九九一年。同氏「風流・造形・物語 日本美術の構造と様態」(スカイドア 一九九七年)所収)を参照。
- (12) 佐藤康宏「南蛮屏風の意味構造」(『美術史論叢』一八号 二〇〇二年。同氏、前掲「絵は語り始めるだろうか」所収、拙稿「狩野派の帝鑑図再考」(『帝鑑図と帝鑑図説―日本における勸戒画の受容』勉誠社 二〇二四年)を参照。
- (13) 佐藤氏、前掲「南蛮屏風の意味構造」を参照。なお、佐藤氏は「南蛮人渡来図屏風」において中国絵画の図様が転用されている事例を挙げてお

り、この作品が中国の故事人物画の図様を用いて描かれていることを指摘している。

- (14) ボストン美術館には六曲一双屏風、二曲一隻屏風の二点の「王会図屏風」があるが、ここでは六曲一双屏風の作品を指す。両作品を含めた日本の王会図とその淵源にある中国絵画の関係については、北野良枝『王会図の変容』（『国華』一三五六号 二〇〇八年）に詳しい。

- (15) この作品はもと襖絵で、図様、モチーフの形態には永徳周辺の画家の特徴が見受けられるが、十八世紀以降と思われる時期の後補の彩色がやや粗雑に施されており、制作時期などの判断が難しい。大柄な人物を明快な画面構成に描いており、図様自体は永徳周辺原本の作であることを推定させる。顔貌表現、衣文線には永徳、光信、山楽風の特徴が入り混じっており、場面によって大まかに四系統に分けられるが、それをさらに二、三人の画家が写しており、筆線や彩色のグラデーションの用い方などの表現は二、三系統に分けられる。この作品のように、場面によって永徳風、光信風、山楽風の人物が見出される作例としては、永徳工房の制作と見なされる「群仙図・二十四孝図襖絵」（南禅寺）などがある。この作品も「群仙図・二十四孝図襖絵」のような制作手法が想定されよう。この作品の成り立ちにはかなり複雑な状況が想定されるが、おそらく、光信や山楽が参加する永徳工房で制作された原本を十七世紀に直模したものと推定される。そのため、本稿では「狩野永徳周辺原本」作とした。

- (16) 山本英男氏のNo.64作品解説（前掲『狩野永徳』）を参照。

- (17) この点に関しては、拙稿、前掲「狩野派の帝鑑図再考」の註23を参照。なお、黒田泰三氏は、光信が長谷川派の影響を受けたため、探幽らによって光信様式は排除されたと推定する。同氏『狩野光信の時代』（中央公論美術出版 二〇〇七年）を参照。紙幅の都合上詳述できないが、黒田氏が光信筆と見なす風俗画や故事人物画は、私見では本人の作と考えられないものが多く、光信の故事人物画や風俗画に長谷川派の影響は看取

されないと考えている。また、黒田氏は探幽による光信様式排除の見解が林羅山らの光信批判に繋がったと見なすが、羅山の立場や強烈な勧善懲惡的志向を持ち合わせる羅山特有の思想を考慮すると、探幽が羅山に影響を与えたと考えるよりも、徳川幕府の中核を担う羅山自身の光信批判が探幽ら江戸狩野派の方向性に影響を与えたと推定すべきだろう。

- (18) この作品が光信その人による制作か否かは研究者によって意見が異なるが、私は光信によると考える。詳細は『徳川の平和―二五〇年の美と叡智』（静岡県立美術館 二〇一六年）のNo.3作品解説を参照。

- (19) なお、田沢裕賀氏は、この作品の景観年代が慶長十二年以降であることから、慶長十一年に江戸に下り、同十三年帰洛途中桑名で没した光信がこの作品を制作したとは考えられないと推定する。田沢裕賀「舟木家本『洛中洛外図屏風』の近世初期風俗画における位置付け」（『東京国立博物館紀要』四六号 二〇一〇年）を参照。しかしながら、この作品は北野社での阿国歌舞伎に焦点を当てていることから、光信が京都に居る高弟から北野社付近など中核的なモチーフの景観に変化のあった洛中の最新情報を収集して山岡家本を描いたとしても不思議ではない。数年前の特定の出来事を描く際、景観描写には制作された時期の最新の状況を反映させる事例は、狩野孝信原本「豊国祭礼図（模本）」（妙法院）のような光信周辺の作例に見出せ、そうした周辺作の事例を勘案すると、山岡家本は慶長十二〜十三年に制作された可能性が高い。とすれば、光信在世期の作例であると言える。いずれにせよ、將軍参内を中心モチーフとするこの作品の制作を依頼される狩野派の画家は、当時そのリーダーで徳川幕府の仕事に従事していた光信が最有力候補なのである。

- (20) 大塚活美「江戸時代の洛中洛外図の主題と構図について―二条城前の行列を手掛かりに」（『歴史評論』六二一号 二〇〇二年）の指摘。

- (21) この作品が光信様式によるものとする美術史研究者の説に、高見澤忠雄氏（岡本良知・高見澤忠雄『南蛮屏風』鹿島研究所出版会 一九七〇年）、

泉万里氏（越境者というモチーフ）『「かざり」の日本文化』角川書店一九九八年）、佐藤康宏氏（前掲「南蛮屏風の意味構造」）など、長谷川派の作とする説に成澤勝嗣氏（作品解説『南蛮屏風集成』中央公論美術出版 二〇〇八年）などがある。

- (22) 山楽の故事人物画、風俗画にも光信画に勝るとも劣らない画面構成の完成度、モチーフの有機的関連が認められるが、次号で詳述するように光信画とは異なる特徴を持つ。

- (23) 南蛮文化館本の分析は、基本的に佐藤氏、前掲「南蛮屏風の意味構造」に基づく。

- (24) この作品は、モチーフが精緻に描き込まれているが、樹木を描く筆線や衣文線などが弱く、人物の姿態にも澁刺とした光信画らしさが希薄で、類型化が指摘できる。構図も絵巻的な横への展開を形式的に用いる点が見受けられ、光信工房の作例と考えられる。

- (25) 鈴木廣之氏は、「玄宗楊貴妃図屏風」に円環的な構図が用いられており、対角線を用いた構図のうちに物語内容を巧みに配置する手法を指摘している。同氏「近世初期における『長恨歌絵』—フリア美術館本『明皇・楊貴妃図屏風』を中心に—」（『日本屏風絵集成四 漢画系人物』講談社 一九八〇年）を参照。

- (26) 光信様式の故事人物画における絵巻モチーフの転用や華やかなモチーフを描き込んだ作例については、拙稿「狩野甚丞 帝鑑図屏風（個人蔵）解題」（前掲『帝鑑図と帝鑑図説』）、拙稿、前掲「狩野派の帝鑑図再考」などで分析した。

- (27) 川本重雄・川本桂子「妙法院と大仏周辺」（『日本古寺美術全集 第二五巻 三十三間堂と洛中・東山の古寺』集英社 一九八一年）を参照。

- (28) 川本（桂子）氏、前掲「妙法院と大仏周辺」の指摘。

- (29) 武田恒夫氏の見解。同氏「妙法院の絵画」（『妙法院 妙法院 一九七四年）を参照。

- (30) この時期、足を組む羅漢図の図様を転用することが漢画系の故事人物画で流行していた。この点については次号で詳述する。

- (31) 光信その人の風俗画がほとんど現存していない理由にも、寛永年間頃の徳川幕府の意向が関連している可能性を推定すべきであろう。前掲註17の註23を参照。ただし、光信様式の風俗画は根強い人気があり、光信様式の風俗画が寛永年間の徳川幕府によって排除されたことが、次号で詳述する寛永期の狩野派による風俗画様式における復古的、懐古的な傾向を生み出した一つの要因のように思われる。

- (32) 小林宏光「宮楽図屏風にみる帝鑑図説の転成—近世初頭絵画における明代版画受容の一例—」（『国華』一二三一号 一九九〇年）、拙稿、前掲「狩野派の帝鑑図再考」を参照。

- (33) 「一 永徳法印、あづちへ御越候時、宗徳を以、我等に家屋敷御あづけ候、左様に候へば、甚吉儀は、年もまいらぬものゝ事に御座候へば、萬事能様に、御引まわし候て可被下候、若甚吉ふりよの儀も御座候はゞ、あとしきの義は、貴殿よきやうに、被仰付可被下候（以下略）」（『古画備考』卷十三）。

- (34) この作品を甚丞筆とする意見もある。狩野博幸 Na22 作品解説（『桃山絵画讃歌 黄金のとき ゆめの時代』京都国立博物館 一九九七年）を参照。しかしながら、顔貌表現やモチーフを描く筆遣い、色遣いなどの点から、甚丞筆と考えることは難しい。なお、この作品もまた左右隻が別画家によって描かれている。

- (35) 鬼原俊枝「伝狩野宗秀筆『韃靼人狩獵・打毬図』屏風について」（『ミューゼウム』四五〇号 一九八八年）の指摘。

- (36) 元信による「文姫帰漢図」の図様の転用、宗秀による元信本の参照については、佐藤真規子「韃靼人図の展開—国立歴史民俗博物館『韃靼人狩獵打毬図屏風』の紹介をかねて」（『国華』一三四三三三 二〇〇七年）、板倉聖哲「蔡文姬の転生—（伝）狩野元信『韃靼人狩獵打毬図』をめぐる

て」(『日本美術のつくり方―佐藤康宏先生の退職によせて』羽鳥書店 二〇二〇年)が詳細に論じている。

- (37) 山本英男 No.44 作品解説(『桃山時代の狩野派 永徳の後継者たち』京都国立博物館 二〇一五年)を参照。

- (38) 山根有三「狩野長信の研究」(『山根有三著作集六 桃山絵画研究』中央公論美術出版 一九九八年)を参照。黒田泰三氏は山根氏の説を受け、長信の風俗画について考察するなかで、この作品を慶長末から元和期の作例と見なす。同氏「長信の風俗画」(前掲「狩野光信の時代」)を参照。私見では、「花下遊楽図屏風」が、孝信、貞信様式へと狩野派全体の流派様式がシフトする元和期の作例とは考えられない。光信没後としても、大きく下ることはないだろう。

- (39) 宮島新一「風俗画の近世」(至文堂 二〇〇四年)の指摘。

- (40) 寔を絵画化する際の衝立による巧みな時空間表現の分析では、ウー・ホン「屏風のなかの壺中天 中国重屏図のたくらみ」(青土社 二〇〇四年)を参照した。

- (41) 山根氏、前掲「狩野長信の研究」の分析を参照。なお、この点に注目した「花下遊楽図屏風」に関する本稿の私見は、拙稿「久隅守景『蘭亭曲水図屏風』試論―江戸狩野派の蘭亭曲水図にみる遊宴図像の展開」(『朝川図と蘭亭曲水図』勉誠社 二〇二三年)の見解を発展させたものである。
- (42) 山根有三「日本の美術 17 桃山の風俗画」(平凡社 一九六七年) 九一―九三頁の言及。

- (43) 天守閣本を南蛮屏風の初期作例として重視する泉万里氏は、この作品を光信・孝信様式の作例とする。同氏「南蛮屏風試論」(『南蛮屏風に関する総合的研究』文部科学省科学研究費補助金研究成果報告書 二〇〇五年)、同氏による天守閣本作品解説(前掲「南蛮屏風集成」)などを参照。

- (44) 拙稿、前掲「狩野派の帝鑑図再考」を参照。

- (45) 泉氏、前掲註43、泉万里「外への視線―標の山・南蛮人・唐物」(『講座

日本美術史 第五巻』東京大学出版会 二〇〇五年)を参照。

- (46) 天守閣本は交易品の描写に注力しておらず、南蛮人は、キリスト教を持ち込む存在として描かれているものの、異国から来訪した異質な存在としてではなく、親和的な存在として描かれていることが指摘されている。泉氏、前掲「外への視線」を参照。

- (47) 泉万里「九州国立博物館所蔵の南蛮屏風について」(『国華』一三九二号 二〇一一年)を参照。

- (48) 泉氏、前掲「九州国立博物館所蔵の南蛮屏風について」を参照。泉氏が福岡市博本は「唐船・南蛮船図屏風」よりも遅れる慶長末から元和期の作例とするのは、両作品を比較し、福岡市博本のほうが「唐船・南蛮船図屏風」よりも顔貌表現などが様式化していること見なし、福岡市博本が洛中洛外図第二定型の景観表現を用いることから、勝興寺本のような定型化された第二定型の作例を参照していると考えているからである。ただし「唐船・南蛮船図屏風」には弟子の手が少なくとも四人は認められ、泉氏が図様の比較で用いる部分には補筆や弟子の手による部分があり、福岡市博本と比較するに相応しくない箇所がある。また、福岡市博本は洛中洛外図の第二定型の表現が定型化した後の制作と考える必要はなく、山岡家本直後頃の制作と見なすことに問題はないことは本文で述べた。私は、補筆部分を抜かして比較した結果、硬い筆線や素朴な筆致が認められる福岡市博本は「唐船・南蛮船図屏風」に先行すると考える。

- (49) 田沢裕賀「近世初期風俗画における図様継承の研究―岩佐又兵衛の画風解体と伝承イメージの形成」(『鹿島美術研究年報別冊』一六号 一九九九年)、同氏「日本の美術四八三 遊楽図と歌舞伎図」(至文堂 二〇〇六年)の指摘。

- (50) 現在はマクリ状で伝存しており、二扇分が欠損している。

- (51) この作品の祭礼の情景が事実を忠実に描いている点は、宮島新一「宮廷絵師としての狩野孝信」(『宮廷画壇史の研究』一九九六年)、宮島新一「豊

国臨時祭礼図について―妙法院本写本を中心に」(『芸能史研究』四九号 一九七五年)、佐々木丞平「美術史のなかの豊国祭礼図と賀茂競馬図」(『近世風俗図譜九 祭礼(二)』小学館 一九八二年)などを参照。

- (52) 孝信はプライドが高かったと推察され、自ら弟子筋の内膳の図様を取り入れるとは思えない。注文主の要望であろう。なお、黒田日出男氏は、この作品が、梵舞の『舜旧記』にある、慶長十七年、豊国神社下陣に立てられた新調の屏風であると推定し、盛大な慶長九年の臨時祭礼を題材としつつ、慶長十五年の臨時祭礼の情景も部分的に反映して制作されたと見なす。そして、画中の吉田一族や高台院の描かれ方から、この作品は梵舞、高台院の意向の下制作されたかと推定する。同氏『豊国祭礼図を読む』(KADOKAWA 二〇一三年)を参照。内膳本に関する黒田氏の説に従えば、高台院が孝信に内膳本を参照するように指示したとは考え難いが、慶長九年の臨時祭礼の盛大な有様を表象する点で内膳本が優れていることは衆目の一致するところであるから、梵舞が孝信に対し、祭礼の理想化された盛大な描写を特徴とする内膳本を基に、祭礼に参加した人々で溢れる作品を描くことで、(最早敵わない)慶長九年の臨時祭礼の壮麗さを画のなかに甦らせてほしいと願った可能性はあろう。
- (53) 大塚氏、前掲「江戸時代の洛中洛外図の主題と構図について」を参照。
- (54) 廣海伸彦「出光美術館所蔵『祇園祭礼図屏風』の研究」(『出光美術館研究紀要』一八号 二〇一二年)を参照。
- (55) 晩年の孝信が一人で描いたと考えられる風俗画の作例は、管見の限りでは確認できない。
- (56) 私は、孝信の晩年頃には、重信がその周辺で活躍し、孝信から影響を受けていたと推定している。拙稿「狩野宗眼重信『帝鑑図・咸陽宮図屏風』(静岡県立美術館) 解題」(『帝鑑図と帝鑑図説』)を参照。
- (57) この作品が「園城寺・日吉社遊楽図屏風」、福岡市博本と共通する図様を描く点は、畑靖紀「南蛮屏風小考―館蔵品の特色ある主題をめぐって」

(『東風西声』三号 二〇〇七年)が注目している。

(58) 泉氏、前掲「九州国立博物館所蔵の南蛮屏風について」の指摘を参照。

(59) 「北野社頭遊楽園」を中心とする孝信の風俗画にみる型の転用の問題に関しては、千種佳奈氏(神戸大学)が二〇二五年一月に提出する修士論文で詳述予定である。

(60) マシユー・マッケルウェイ「新出『北野遊楽・阿国歌舞伎図屏風』―初期歌舞伎小屋の位置変遷をめぐって」(『国華』一四四九号 二〇一六年)を参照。

【図版出典】

図1・8・11 ColBase (<https://colbase.nich.go.jp/>)、図2『大名の名宝―永青文庫×静岡県立美術館展図録(静岡県立美術館 二〇二三年)より転載、図3『洛中洛外図に描かれた世界』(群馬県立歴史博物館 二〇一一年)より転載、図4『徳川の平和―二五〇年の美と叡智』(静岡県立美術館 二〇一六年)より転載、図5『南蛮屏風集成』(中央公論美術出版 二〇〇八年)より転載、図6―1『日本美術絵画全集第九巻 狩野永徳・光信』(集英社 一九七八年)より転載、図6―2『日本古寺美術全集第二五巻 三十三間堂と洛中・東山の古寺』(集英社 一九八一年)より転載、図7 北京故宫博物院HP、図9・図10『日本美術全集12 狩野派と遊楽図』(小学館 二〇一四年)より転載。

野田麻美（のだ・あさみ）

二〇一〇年 東京大学大学院人文社会科学系研究科博士課程進学満期退学

二〇一〇年 群馬県立近代美術館学芸員

二〇一五年 静岡県立美術館学芸員

二〇二三年 神戸大学大学院人文学研究科専任講師

二〇二五年 神戸大学大学院人文学研究科准教授



図1 狩野秀頼「高雄観楓図屏風」(東京国立博物館)

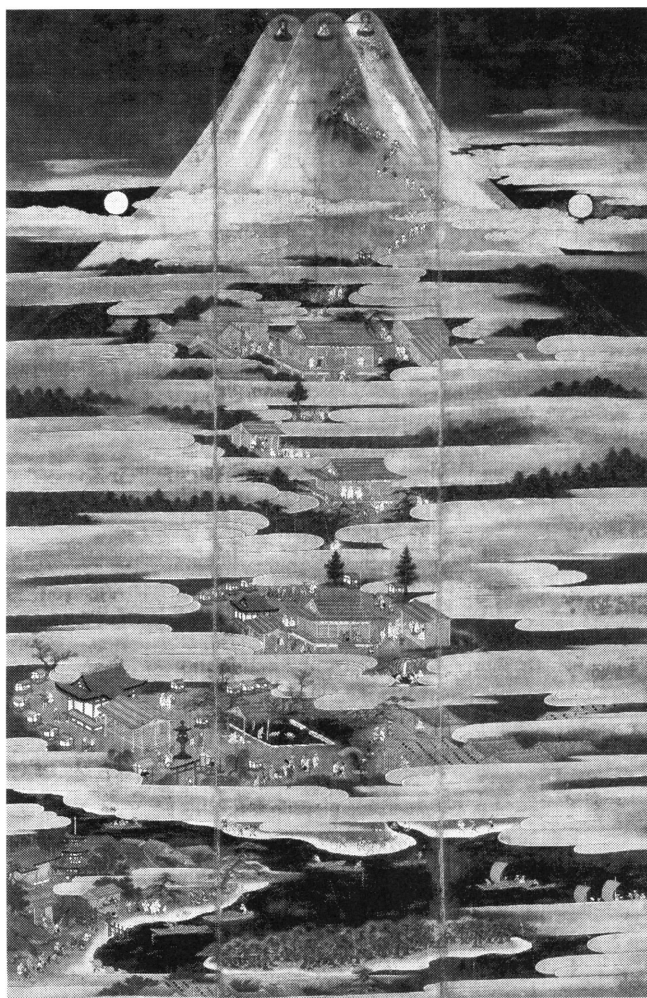


図2 狩野元信印「富士曼荼羅図」(浅間大社)

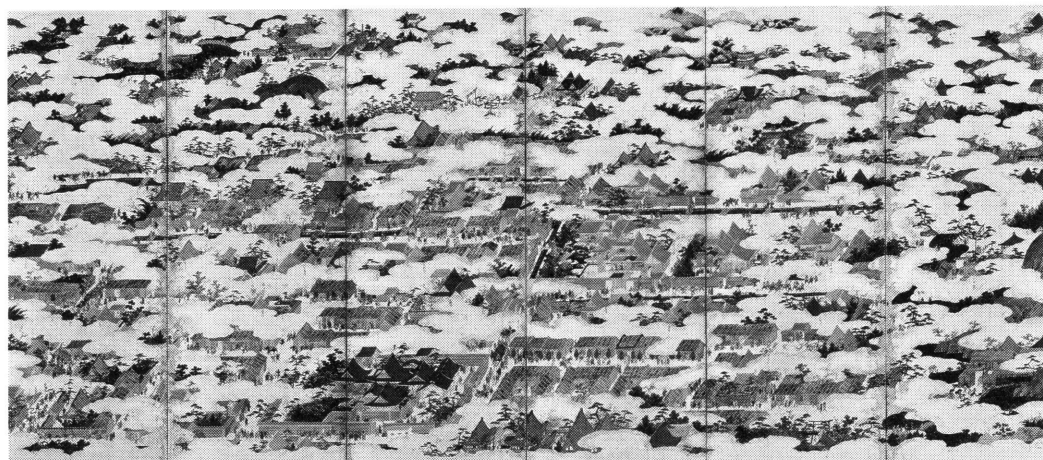
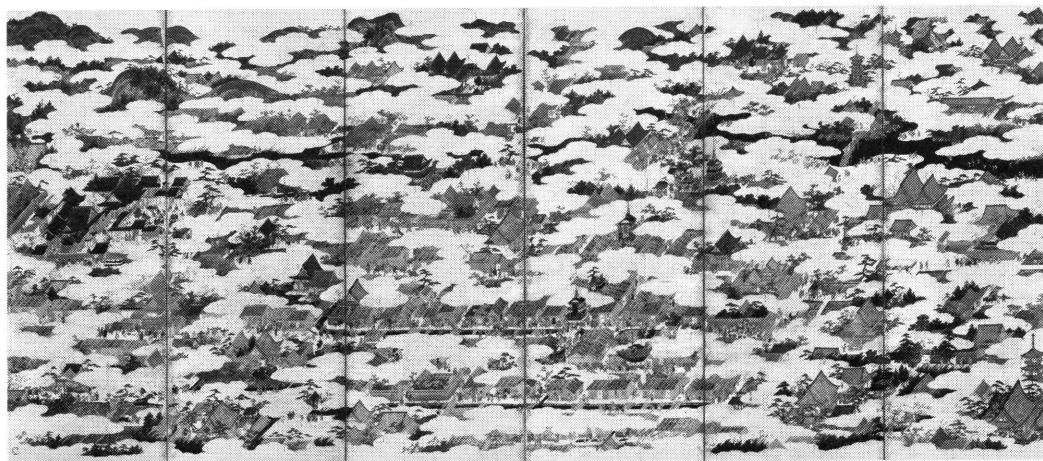


图3 狩野永徳「洛中洛外図屏風」(米沢市上杉博物館)

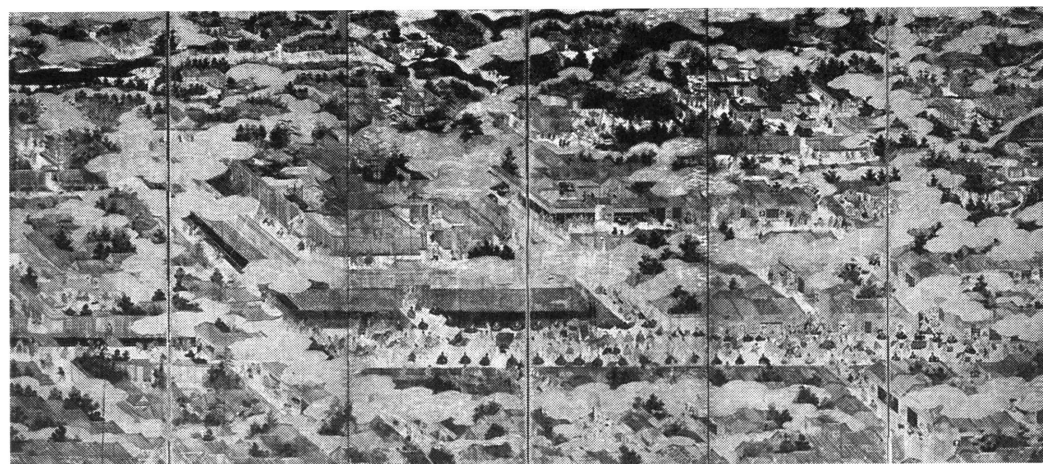


图4 狩野光信「洛中洛外図屏風」(京都国立博物館)



图5 「南蛮屏風」(南蛮文化館)

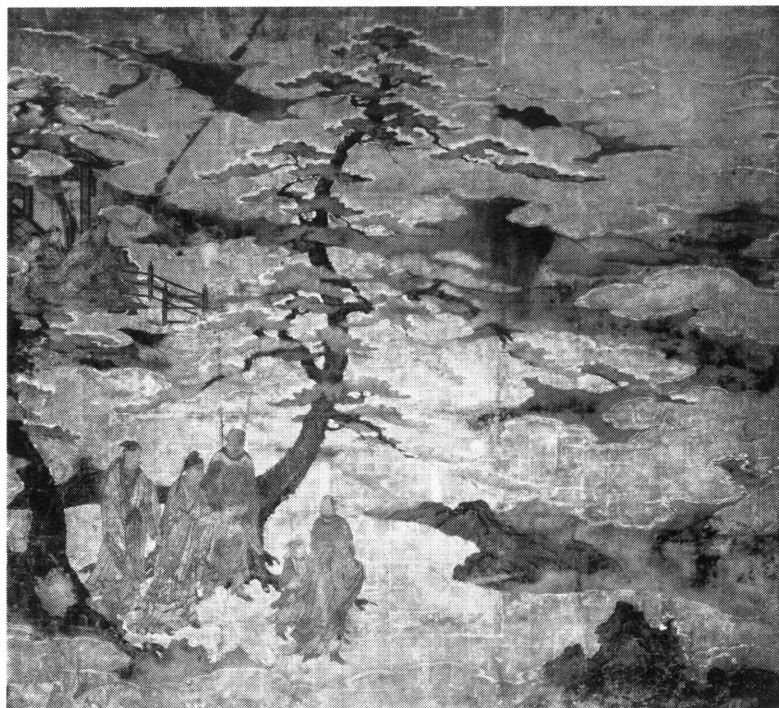


図 6-1 狩野光信「唐人物図壁貼付」(妙法院大書院一之間)

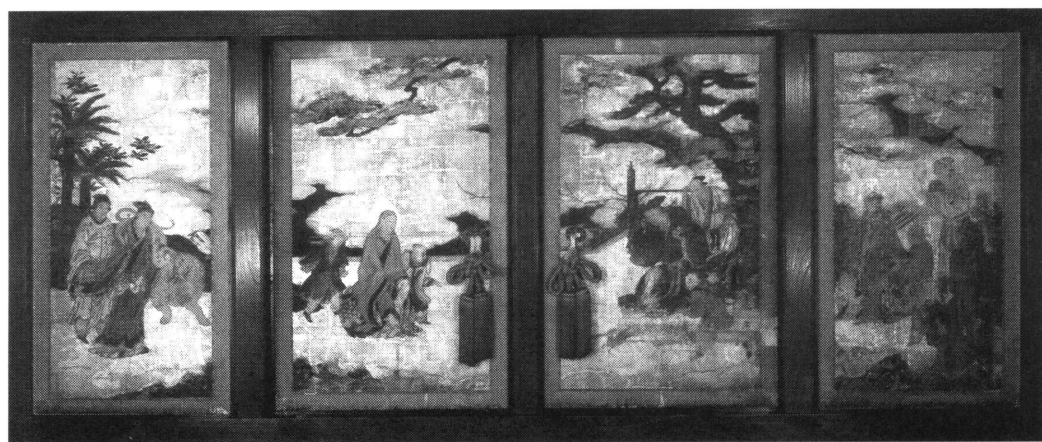


図 6-2 狩野光信「群仙図(玄宗張果老図)帳台構貼付」(妙法院大書院一之間)



图7 王任「張果老見明皇圖」(北京故宮博物院)

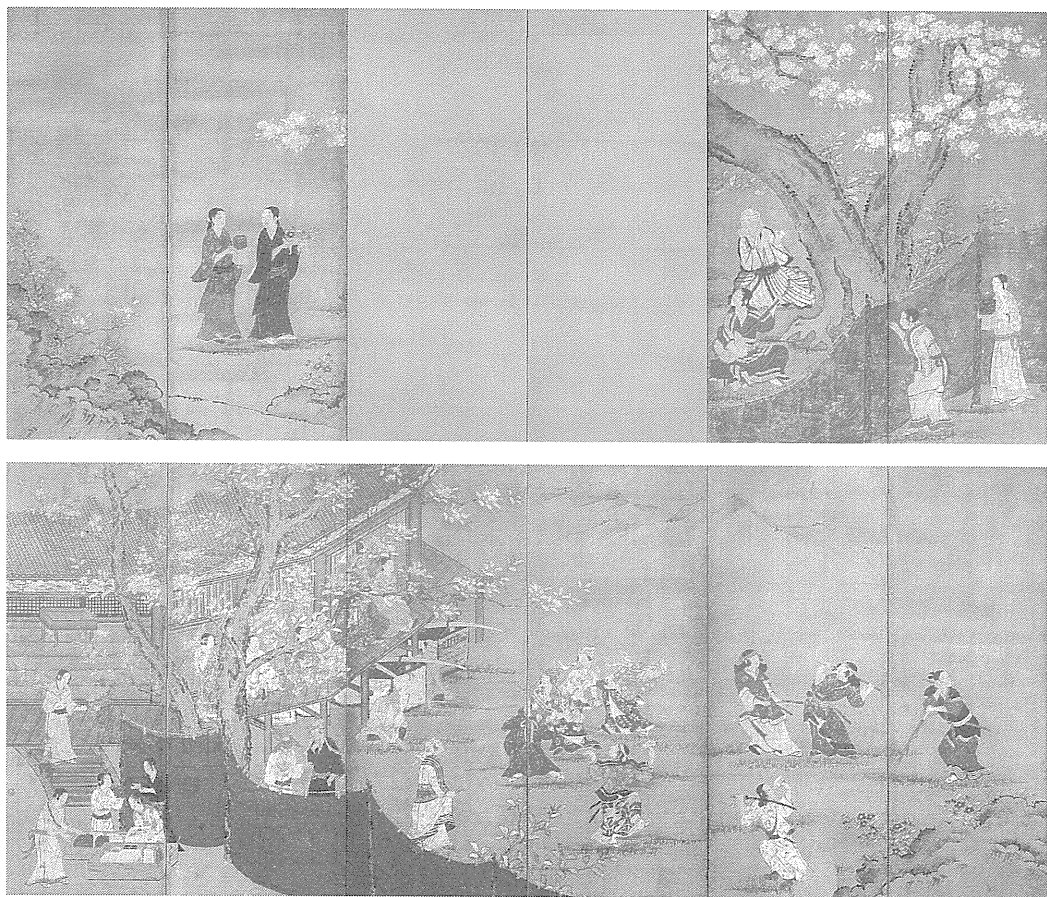


图8 狩野長信「花下遊樂圖屏風」(東京国立博物館)

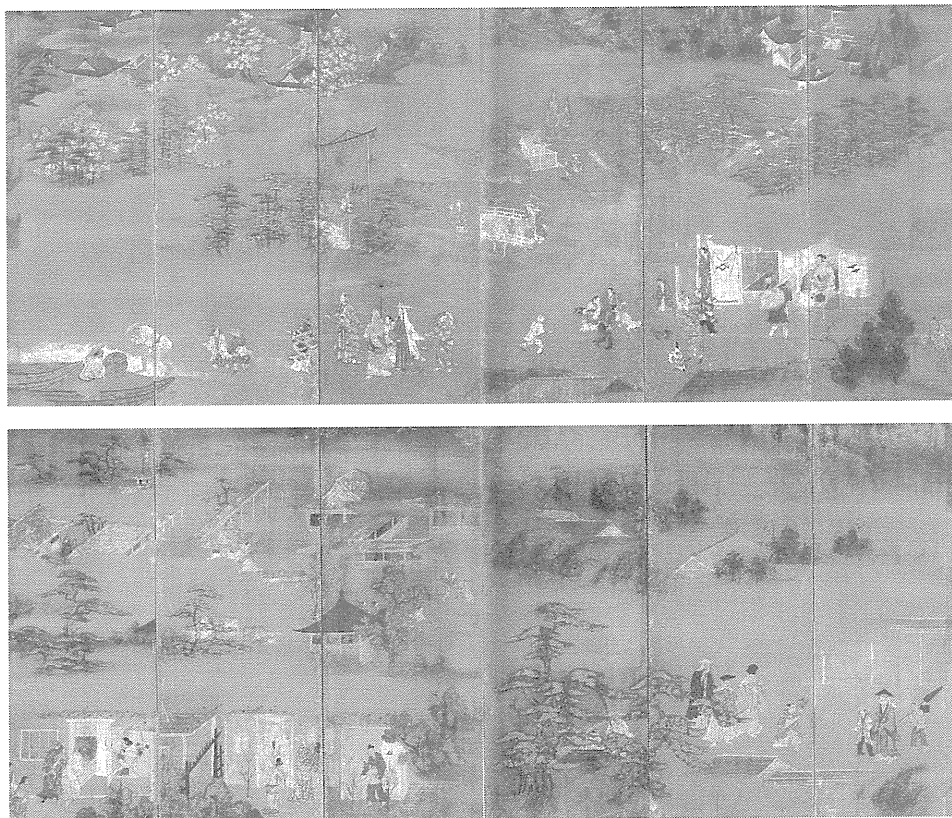


图9 狩野孝信「園城寺・日吉社遊楽図屏風」(文化庁)

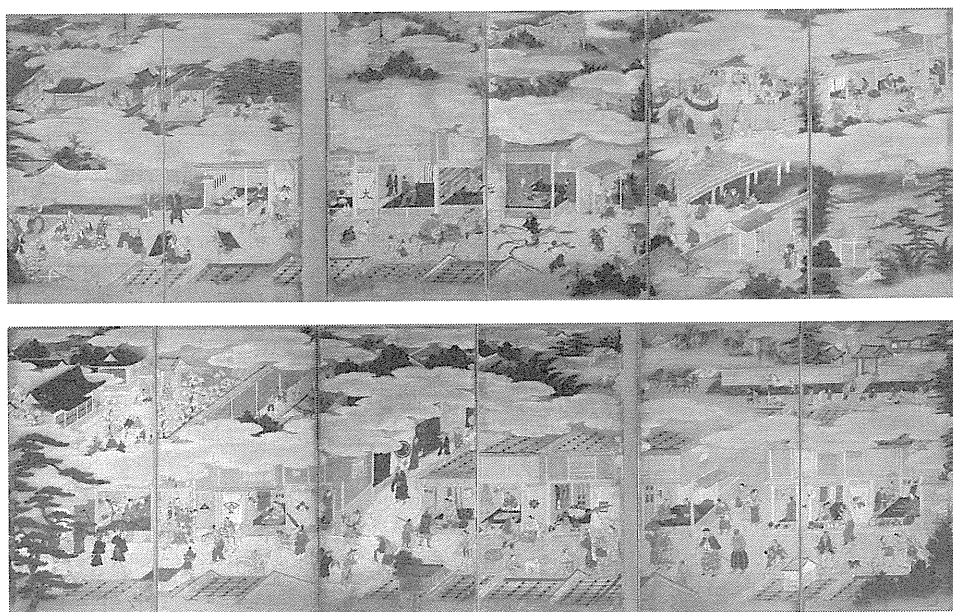


图10 狩野孝信「洛中洛外図屏風」(福岡市博物館)

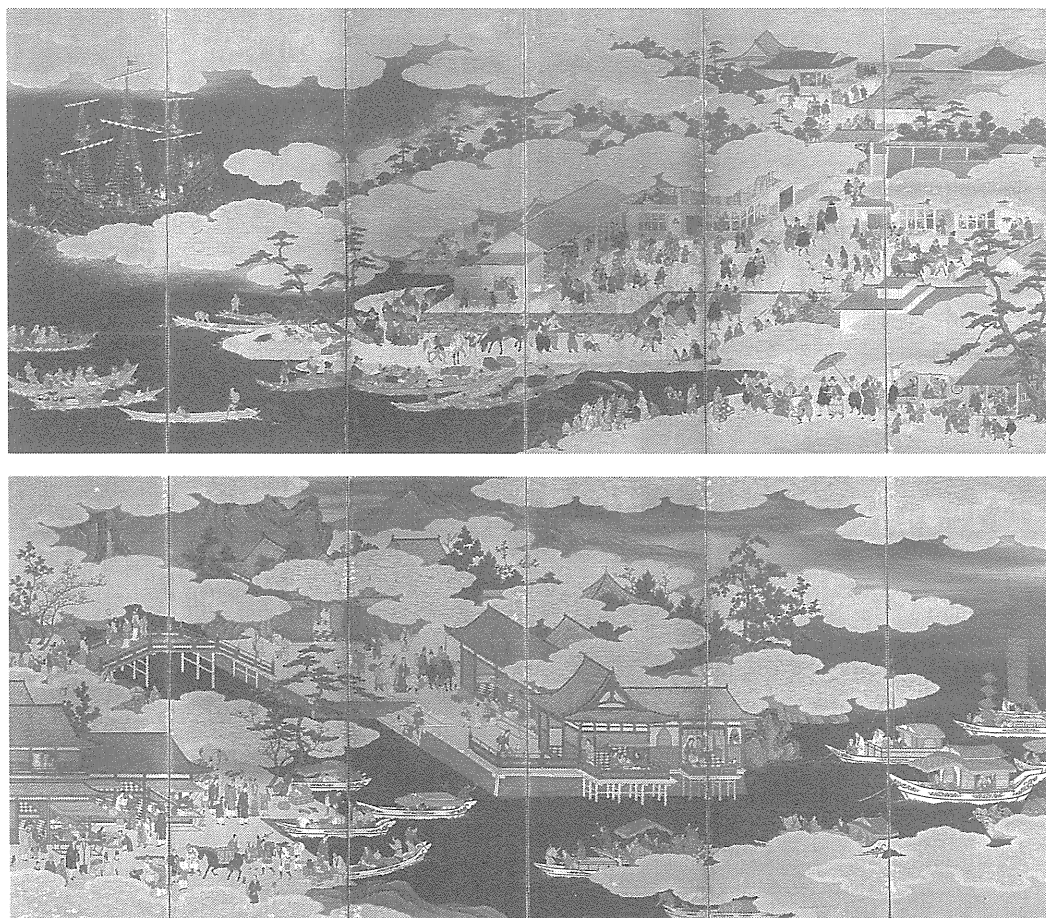


图 11 狩野孝信「唐船・南蛮船図屏風」(九州国立博物館)