



桃山時代狩野派の風俗画について（二）：狩野光信 を中心に（承前）

野田，麻美

(Citation)

美術史論集, 26:1-39

(Issue Date)

2026-02-20

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/0100504224>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/0100504224>



桃山時代狩野派の風俗画について（二）

― 狩野光信を中心に（承前） ―

《キーワード》 狩野派 風俗画 狩野光信 狩野山楽 狩野貞信

野田 麻美

はじめに

昨年度の紀要では、光信の風俗画様式を再考するにあたり、元信以降の狩野派風俗画様式を確認し、それを踏まえ、光信の風俗画の特徴を考察した。そのうえで、光信周辺の画家への影響を、（第一節）長信・孝信、（第二節）貞信・甚丞、（第三節）内膳・山楽それぞれについて分析し、寛永風俗画への展開の考察を目指した。

だが、予定の紙幅を超えたため、第二節以降を本号の掲載とした。第一節までの議論の詳細は前号を参照されたい。以下では、貞信・甚丞の風俗画様式の考察から始める。

本論に入る前に、本号で扱う画家たちの作品の特徴を考えるうえで重要な問題について触れておきたい。光信、孝信と貞信、甚丞らの作品にみる相違点は何かという問題を検討する際、大坂夏の陣は、歴史的画期として特筆される。言うまでもなく、大坂の陣を以て豊臣政権は終焉し、徳川幕府が盤石の体制を築く時代が到来した。こ

うした徳川方と豊臣方の勢力争いが狩野派の活動にも大きな影響を与えたことは、これまでも言及されてきた^①。ただし、大坂夏の陣が各画家に与えた影響を、注文主と画家の問題にとどまらず、具体的、個別の様式展開に即して説明を試みる研究者は殆どいない。

前号において、孝信が最晩年、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つつ、虚構としての遊楽を描いたことが、次世代への展開を準備したことに言及した。そのうえで、孝信が、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、過去の現実に基づく理想化された情景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ことを指摘した。こうした表現に孝信が辿り着いたのは、前号で具体的に分析したように、モチーフの転用を繰り返す作画手法を追究したからであろうが、その一方で、こうした表現を求める社会的状況が前提としてあったように思われる。かかる風俗画様式は、大坂夏の陣の後、すなわち元和から寛永初期の鑑賞者たちの要求によって生み出されたのではなからうか。

大坂夏の陣以前の狩野派による風俗画の魅力は、激動の時代を生きた、荒ぶる武士たちや利那的に遊樂に耽る人々の姿を映し出し、現世を謳歌する力強さにあった。そうした時代は大坂夏の陣によって、豊臣家の滅亡とともに終焉した。たとえば、大坂夏の陣で大いに活躍した松平忠直は、その戦功に不満を抱き、酒に溺れ、乱行を繰り返して、荒ぶる力の行き場を失った。そして、元和九年（一六二三）、改易で豊後に流され、そのまま終世を過ごした。大坂夏の陣の後、慶長年間の破天荒で利那的な遊興に耽る風潮が消滅したという、とてつもない喪失感が、忠直ら、多くの武将の心を襲ったに違いない。そうした思いは、元和年間の風俗画に新たな表現を生じさせたように思われる。それは、慶長という、直前の時代様式への懐旧的傾向である。

このことを考えるうえで、光信は慶長十三年（一六〇八）没、孝信は元和四年（一六一八）没である点は注目する必要がある。前号の最後で述べた、孝信最晩年の作と見なされる「北野社頭遊樂図屏風」は、別の見方をすれば、大坂夏の陣直後の、織豊政権下の大らかでエネルギーに満ち溢れた遊樂に対する人々の愛着と、それを享受した時代が過ぎ去ったことへの哀愁が生み出した作品と解釈できるとに思われる。つまり、大坂夏の陣を境に、光信様式の風俗画が表象する世界は、二度と戻りえない、愛着のある、近しくも断絶された過去の情景となった。元和年間には、そういった時代に生きる人々の想いが投影された風俗画が生み出された時代だったと見なせよう。^③ それこそが、一見、慶長年間とそれほど変化のない様式の

作品^③が元和から寛永年間に制作される現象を生じさせている。慶長年間の遊樂の情景を、絵のなかだけでも再現しようという試みが、光信の風俗画様式による作品、あるいは直模的作品^④を生み出していると考えられるのである。かかる作例は、慶長懐旧的様式として、探幽が自らの様式を確立する寛永前半まで狩野派内に残存している^⑤。従来の研究では、そうした作品が慶長年間の作例と区別されることなく論じられてきたために、慶長から寛永前半の狩野派様式の展開が不明瞭だったように思われる。このことを念頭に、以下では、元和から寛永年間という、桃山から江戸へと様式が移行する転換期ならではの、狩野派内のふたつの潮流を指摘し、桃山時代狩野派の風俗画様式の終焉に至るまでの展開をたどりたい。

以下では、まず、元和から寛永初期、徳川幕府の要望を受け、新たな表現を模索する試みが狩野派内に見出され、そのなかで成立したと考えられる貞信様式の風俗画に焦点を当てる。具体的には、狩野派宗家系統の画家として、貞信、甚丞の風俗画に注目し、第三章第二節で彼らの風俗画について具体的に論じる。そのうえで、第三節では、高弟筋で桃山後期狩野派の展開を担った内膳と山楽の風俗画に焦点を当て、光信様式の変容と発展の諸相を分析する。そうした慶長末から元和年間の狩野派による風俗画の展開を踏まえたいうえで、第四章では、元和末から寛永年間の狩野派風俗画の重要作に触れ、慶長懐旧的様式による風俗画、そして光信の風俗画様式の終焉について考察する。

第三章 光信周辺の風俗画様式の発展（承前）

第二節 慶長末～元和の新潮流―貞信・甚丞の風俗画について

「はじめに」で述べたように、元和年間には狩野派風俗画様式の転換期にあたる重要な時代である。この時代を担ったのは、光信の嫡子・貞信であった。貞信は元和九年（一六二三）に二十七歳で没しており、まさに元和年間に活躍し、元和という時代とともにこの世を去った画家であった。

従来、貞信の画風については小善善通氏による論文^⑥にのみ包括的な言及がなされており、未だ不明な点が多い。彼は早くに亡くなったため、多くの研究者が、光信様式の範疇を大きく出ることにはなかったと考えている。彼の作品はあまり紹介が進んでおらず、基準作の選定が難しい^⑦。だが、貞信作と見なされる名古屋城本丸御殿表書院上段之間の「松竹禽鳥図襖」は、彼が狩野派の展開に大きな痕跡を残した画家であったことを示唆している。この作品は全面金地に近い画面に、平板で工芸的なフォルムの松を描いたもので、光信様式を孝信周辺で発展させた表現^⑧が見られる。幹の大きさに対し枝が相当細い点、補筆は多いものの、鳥の彩色や表現が繊細な点が注目され、寛永年間の狩野派の花鳥画様式を先取りする要素が看取される。孝信の補佐があったにしろ、十代にしてこうした意欲的な作品を残していたとすれば、貞信は、光信没後の狩野派を牽引する画家として期待される存在だったと言える。また、貞信作と推定される「楼閣山水図戸襖」（麟祥院）のように、光信様式の新たな展開、さら

には、探幽様式を先駆ける表現が看取される作例が確認でき、彼が当主として活動した元和年間に、狩野派内で様式的転換を試みる大きな動きがあったと考えられる。

そのような点を踏まえたうえで、貞信の風俗画に注目すると、そこにもまた光信様式の新たな展開が見られる。貞信筆と考えられる「住吉社頭遊楽図壁貼付」（京都国立博物館 図1）^⑨は、徳川秀忠の娘・和子の元和六年（一六二〇）の入内に備えて造営された、女御御所の御局内で最も格式の高い上段之間に設えられていたと推定されている。その重要性から、当時の狩野派の風俗画様式を象徴する作品と言つて良からう。住吉大社の門前町の賑わいを描いており、ぶりぶりぎつちように興じる子供や見物衆などが活写されている。すらりとした松の表現は狩野光信「浜松図」（高台寺）などに淵源が求められ、画面の上下を分割する構図、中心と周縁となるモチーフを作り、その一方で人物の自然な配置を連ねる表現を用いる点は、光信と孝信の風俗画様式を融合させたような特徴を示す。かかる特徴は後述する甚丞の作例にも看取され、貞信画との関係がうかがわれる。光信画との違いで注目されるのは、構図が大観的で、人物の描写が細かい点である。その分、人物の生き活きとした動きや風俗画らしい活気が抑えられているものの、一人ひとり丁寧に表され、孝信画と異なり、各場面の人物同士の関連は有機的である。貞信は、聖・俗、中心と周縁の対比といった、光信の風俗画の特徴を規定する表現を強調しすぎず、視点を遠く取り、情景を概観することで、モチーフを自然に配置することを試みていると言える。すなわち、

臨場感を強調せず、人物を丁寧に、軽快に描写することで、理想的な遊楽の情景を自然に描き出そうとしていると見なせよう。余白の大きな空間表現、人物の軽快な姿態、手の動きなどで鑑賞者の視線を誘導する手法は巧みで、かような表現には、光信様式を発展させつつ、より自然な情景に見せる貞信の工夫が認められよう。

「住吉社頭遊楽図壁貼付」のそうした特徴には、鷹揚で臨場感の強い光信様式の風俗画や、熱気ある情景を執拗に、説明的に描き出す孝信の風俗画とは異なり、軽快な明るさが看取され、爽快な情景描写が特徴である。先述のように、孝信最晩年の風俗画には、慶長末から元和初期へ、歴史上の大転換が生み出した影がさし、慶長（光信）様式への懐旧や執着が見られるが、貞信画には、新たな時代に向き合い、その気運を風俗画に投影させようという、素直で新鮮な表現的志向が読み取れるように思う。そこには、二十歳前後の多感な時期に、大坂夏の陣で、豊臣政権下に醸成された鷹揚で開放的な美意識の突然の終焉を経験し、前年の孝信の死によって、改めて狩野派の当主として、新しい時代様式を切り拓かねばならない使命感を帯び、この作品の制作に臨んだ若き貞信の、瑞々しく伸びやかな感性と、旺盛な制作意欲が反映されているのではなからうか。

「住吉社頭遊楽図壁貼付」が元和期の狩野派風俗画の新たな展開を示すものであったことを考える際に注目したいのが、「東山遊楽図屏風」（メトロポリタン美術館 図2。以下、メット本と称す）である。この作品は、清水寺から祇園社まで東山一帯を描いたもので、狩野派正系の作例と考えられているが、作者を特定する研究は

管見の限り見当たらない^⑩。大観的な画面構成、画面を上下に分割した構図、小ぶりの人物描写、人物に対して大きすぎる松の樹叢を描く点など、「住吉社頭遊楽図壁貼付」に通ずる要素が看取される^⑪。また、手を額に当てる人物を繰り返し描く点、張りのある衣文線の描写、人物の顔貌表現、足が細くやや硬い筆線で衣文を表すなどの描法が「住吉社頭遊楽図壁貼付」と共通する。「住吉社頭遊楽図壁貼付」はより人物が大きく、描写に初発性が認められ、様式的に早い作例と見なされることから、メット本は貞信晩年（壮年）頃の作品である可能性が高い。人物の描写にはばらつきが認められ、一人で描いたと見なすことは難しいものの、中心場面には、貞信その人の手が入っているように思われる。

メット本には、「酒飯論縁起絵巻」（文化庁）のような規範的な絵巻の図様に基づく料理をする人物や、華やかな着物に身を包む女性など、「北野社頭遊楽図屏風」のような孝信画と共通する図様が用いられている。一方、清水寺周辺の情景などは、洛中洛外図の図様を転用したと思われる点が見逃せない。「住吉社頭遊楽図壁貼付」同様、この作品の画面構成には大観的な視点が用いられており、各場面は都市景観を概観する視点から描き込まれている。光信が洛中洛外図において記念的行事などの描出に注力したのに対し、メット本にはそうした臨場感のある情景が描かれていない。画面上部の情景は極端に小さいが、かといって前景に焦点が当てられているわけでもない。粗密を作らず、各人物を丁寧に描写する特徴には、成立当初の洛中洛外図的な都市風俗画への回帰的傾向が読み取れる。そ

のうえで、桃山時代の熱気あふれる都市の情景ではなく、長閑で理想的な春の一日の、花見に興じる人々の穏やかな姿に焦点が当てられている。刀に手をかける武士も、慶長年間の風俗画に見られるような、切り合う激しい喧嘩はしない。大坂夏の陣直前の京都の姿を映した岩佐又兵衛「洛中洛外図（舟木本）」（東京国立博物館）のような喧噪は、そこにはない。元和年間の、平和な理想的情景以外を許容しない、慶長の、豊臣的な情景を風俗画から排除しようとする志向を、こうした古典的都市風俗画への回帰的傾向に読み取ることができよう。

メット本のような、都市風俗画的特徴を有する元和年間の制作と思われる狩野派正系の作品は一定数確認される。^⑫都市の情景のうちに人々の遊楽を埋没させ、理想的な情景を描き出す貞信様式の風俗画は、たしかに元和年間の新たな狩野派風俗画様式の展開を示すものと言えよう。激しい喧噪や都市の暗部の情景を画面から排除し、春の行楽日和の情景や、美しく整えられた常緑の松林の下遊ぶ人々を俯瞰的視点から概観する貞信の風俗画は、ひたすら平和で、理想的な遊楽の情景を見たい鑑賞者の要求を満たしたことだろう。豊臣政権下、武士の荒ぶる力が称揚され、かぶき者が風俗画に描かれ、人々が利那的な遊楽に耽る現世謳歌的な風潮が風俗画に反映され、それこそが風俗画全盛期を牽引したことは改めて言うまでもない。しかしながら、恒久的な幕藩体制の構築を目指す徳川幕府にとって、そうした武力の称揚や利那的な遊楽を描くことは不都合であり、長閑でいつまでも続くような、穏やかで心地よい風俗描写こそ、元和

期の徳川幕府が風俗画に求めた要素だったに違いない。

かかる特徴は、十七世紀末から十八世紀初頭頃、ポスト探幽世代の画家たちによる名所絵において追究され、江戸狩野派の名所絵様式の主要な特徴となった。^⑬その点に注目する時、貞信が徳川幕府の新たな要求に応えようと模索したことを示す「住吉社頭遊楽図壁貼付」、メット本は、狩野派の風俗画が名所絵のなかで再生され、新たな展開を遂げるための道を貞信が切り拓いたことを示唆していると見なせよう。

こうした貞信の風俗画様式こそ、元和年間の狩野派風俗画の新機軸だったと推定されるが、残念ながら、彼の早すぎる死によって、それが江戸時代の狩野派に直接的に受け継がれることはなかった。彼の後の時代を形作った探幽は、貞信の風俗画様式の淵源にある光信の風俗画様式を嫌った画家だったからである。江戸狩野派の風俗画様式については本稿の最後にもう一度触れることとし、ここでは、貞信の示した方向性に反応した画家として、甚丞に注目する。

前号でも述べたが、甚丞は宗秀の嫡男で、宗秀の「狩野光信宛遺言状」より、幼少時、光信に万事を頼まれたことが知られているように、光信の傍近くでキャリアを積んだ画家である。彼の二十代半ばに光信が没するまでその傍で活躍しており、甚丞は光信様式を展開した画家だったと言える。慶長十九年（一六一四）の名古屋城本丸御殿障壁画制作では対面所を任され、宗家の貞信に次ぐ部屋を担当しているように、光信没後は貞信の最側近として彼を支えた。

甚丞が光信様式をよく学んだ画家であることは、狩野甚丞「韃靼人打毬・狩獵図屏風」(フリア美術館 図3)のような作例を通じて理解することができる。従来、この作品は宗秀の「韃靼人打毬・狩獵図屏風」(サンフランシスコ・アジア美術館)を基としつつ、そのプロット性が希薄化していると見なされてきたが^①、その構図に注目すると、必ずしもそのような見方にとどまらないこの作品の特徴が見えてくる。前号で分析した宗秀の「韃靼人打毬・狩獵図屏風」と比較すると、この作品では、右隻において、幔幕内のテント下に一人座す、王と思われる貴人の位置を打毬場面の左上に変更しており、貴人と打毬場面の関係が希薄な宗秀「韃靼人打毬・狩獵図屏風」よりも、貴人が打毬を眺めるという構図が明快になっている。また、左隻では、宗秀「韃靼人打毬・狩獵図屏風」の画面右上の建物や人物を省略しており、それによって、左上から狩獵を眺望する王と思われる貴人の一団と狩獵に没頭する韃靼人たちの、見る者と見られる者という関係性がより明確に表されている。甚丞「韃靼人打毬・狩獵図屏風」は画面内のモチーフを中心と周縁の関係に描き分けており、光信様式の作品らしいアレンジが加えられていると言えよう。つまり、モチーフの関係が雑然としている宗秀「韃靼人打毬・狩獵図屏風」よりも構図がすっきりと整理され、両隻ともに画面左上の王を思わせる貴人が下方の韃靼人たちの打毬、狩獵の様子を眺望している構図となっている。甚丞「韃靼人打毬・狩獵図屏風」は、宗秀「韃靼人打毬・狩獵図屏風」よりも画面構成が洗練されており、王と思われる貴人が打毬、狩獵の様子を眺めるという主題が明快に

示された作品と言えよう。

このように、甚丞は光信の風俗画様式を展開したと考えられ、光信没後の貞信様式の展開にも大きく関わっていると思われる。この点を考えるうえで、甚丞による「社頭風俗図屏風」(個人蔵 図4-1)、「名所風俗図」(名古屋城 図5)は重要である。前者には引き手跡があり、もと襖絵と見なされる作品で、顔貌表現などに未だ素朴さが認められ、「名所風俗図」よりも早期の作例と推定される。愛宕社付近とみられる情景を画面後景に表し、中景には印地打ちに興じる子供たちなどの情景、前景には田楽、馬を曳く人々などが描かれている。画面右上に社寺を描き、構図が整理されている点には光信の風俗画からの影響がうかがわれる。遠景に聖域、近景に世俗の情景を描き、行列がそれを繋ぐ画面構成となっており、画面が三分割されている点など、貞信の「住吉社頭遊楽図」に比べ、構図が複雑である。かかる画面構成は狩野孝信「唐船・南蛮船図屏風」(九州国立博物館)などに近く、光信の没後、甚丞が孝信の画風に影響を受けていることが推定される。甚丞は、光信没後は、貞信の後見役である孝信周辺で活躍したのである。ただし、この作品に描かれる人数はそれほど多くなく、場面はすっきりと整理され、視点も俯瞰的で、孝信晩年の風俗画のように場面を人物で埋め尽くすような表現は用いていない。かかる特徴には貞信画と同様の傾向が読み取れ、甚丞画と貞信画の方向性が共通することがうかがい知れる。

この作品で注目されるのは、暴れ馬に追われる人々、印地打ちの

活き活きとした人物描写など、「年中行事絵巻」の図様を参照して描かれていると思われる点である。とりわけ、後者の図様には巻十三中の「五月の印地打ち」のモチーフを反転、合成したような表現が見出される(図4-2)。前号で指摘したように、光信とその周辺画家は絵巻の図様を風俗画に転用することに注力しており、この作品は、甚丞が光信に倣い、古絵巻の風俗画的図様を用いることで活き活きとしたモチーフを描いたことを示唆していると言える。

名古屋城対面所の「名所風俗図」は、城郭の対面所に風俗画を描く点の特筆される作品として夙に注目され、先行研究も数多くある。¹⁵⁾ 上段の間、次の間で細部の表現に違いがあり、三名以上で描いていると見られるが、それぞれ狩野甚丞「咸陽宮図」(狩野派「寄合書」〔アルカンシエール美術財団〕のうち)、狩野甚丞「帝鑑図屏風」(個人蔵)など、この作品の後に描かれたと考えられる作例と顔貌表現、人物の姿態に共通点が見出される。次の間の人物描写には「住吉社頭遊楽図壁貼付」に近似する部分が見出され、貞信と甚丞の様式展開が軌を一にしていたことを推察させる。

この作品の上段の間には吉田神社・上賀茂社、田植や囲碁などが描かれ、皿回し、刈入、番匠の姿などが活き活きと表されている。とりわけ注目されるのは、囲碁、風呂場など、遊楽の場面がちりばめられている点であろう。これらは邸内遊楽図の先駆的場面とも見なされ、慶長末期の風俗画らしい特徴が見出される。次の間には勅使参詣、船下ろしや綱引き、羽根突き、見世物、石投などが描かれ

ている。和歌浦の景を描いたとする説が定説化しているが、堺・住吉・難波あたりを描いたという説もあったように、ランドマークを描き込みすぎず、画中のモチーフ描写には暗示的部分が認められる。かかる描写は名所絵として不十分なものに思えるが、限定困難な、しかしながら何処かの名所であることを暗示する後景の描写は、狩野秀頼「高雄観楓図」(東京国立博物館)以来の古様な手法に基づく表現と言え、当初の制作目的に限らず、その後も使用されることを前提とすべき障壁画の画題として、普遍的で理想的な情景を描き出すための工夫とも見なせよう。これらの情景は、大観的な視点が用いられることで、破綻なく繋ぎ合わされている。モチーフを画面の上下に分け、すっきりと場面を構成しており、説明的で複雑な画面構成を用いる光信画よりも自然で、孝信画のようにモチーフを過剰に描き込むこともしていない。従来、この作品の大観的構図が生み出すかような特徴は、現実描写への興味の後退と見なされてきた。¹⁷⁾ しかしながら、それぞれの人物の顔貌は細緻に描き込まれ、表情豊かで、過剰な描き込みを避けることで、楽しい人物の姿態に焦点を当てていると言える。貞信の風俗画にもこうした大観的構図が用いられ、そこに長閑で悠久の平和を暗示する情景が展開するという、この作品と共通する特徴が見られる点を勘案すると、大観的な構図によって理想的情景を描き出す表現は、徳川家のための風俗画様式として開拓された、名古屋城本丸御殿の障壁画制作における狩野派最先端の試みだったように思われる。

この作品の人物描写は、光信や孝信の風俗画に比べておとなしく、

行列も仰々しくない。ただし、要所に生き活きた姿態の人物を配し、それが画面に臨場感を齎している。かかる人物描写には、「社頭風俗図屏風」同様、「年中行事絵巻」のモチーフが用いられているようである。たとえば、「綱引き、見世物図」中のモチーフは「年中行事絵巻」巻十六中の「正月の毬杖」の図様と類似が指摘でき、この作品の生き活きとした描写が、「年中行事絵巻」のような古絵巻のそれを淵源とすることが分かる。前号で述べたように、桃山時代狩野派の風俗画が、元来、現実の情景を理想化し、臨場感を齎す図様を古絵巻や中国絵画から転用することで、合理的かつ説明的な情景描写を目指したことを勘案すると、この作品は、そうした手法を用いつつ、説明的な描写を抑え、より自然な情景に見せるためのバランスをとった作品と言えよう。かかる表現は、たとえば、現実感を強調する卑俗な描写に焦点を当て、生々しさを持った同時期の舟木本洛中洛外図と比較すると、風俗画として物足りなく感じられるかもしれない。しかしながら、そうした見方はあくまでも現代の美術史家の評価基準を当てはめたものであり、当時狩野派が目指し、その享受者が求めた作品において重視されていた点ではないことは注意する必要がある。舟木本洛中洛外図との比較で明確になるのは、この作品が生々しさを演出する意図は皆無であること、光信の目指した方向性を発展させつつ、理想的な情景を恒久的なものとして描き出すことに重点を置く点である。それこそ、徳川幕府の下、後の江戸狩野派が名所絵で重視した点でもあった。

元来、風俗画が時代を写す鏡であると考えられるならば、そうした何

気ない、いつまでも変わらぬ長閑で理想的な情景を描くことは、風俗画が風俗画である意味や根本的表現志向と相反するものである。だが、徳川幕府は、恒久的な政権を確立するうえで、そうした自己矛盾の内容を孕む風俗画を描くよう、狩野派に求めたように思われる。それに応えたのが、甚丞であり、貞信だったと言える。かかる遊樂のすがたが、人々の憧れを掻き立てる理想的な名所の景観のなかに描き込まれることで、狩野派の風俗画は、名所絵として装いを新たに展開したと考えられよう。

甚丞の風俗画が貞信のそれと同じ方向性を有していたことを述べた。彼が描いた風俗画は、基本的には光信様式と孝信様式を融合させることに重点が置かれており、様々な画家が活躍していた孝信周辺では、孝信と甚丞の様式を混合させたような作例がいくつも見出される。たとえば、旧笠原家本と称される「南蛮屏風」(サントリー美術館 図6。以下、甚丞系サントリー本と称す)はそうした作例である。甚丞系サントリー本は、右隻に南蛮船の入港と荷揚げ、左隻に南蛮人たちの遊興を描き、後述する伝狩野山楽「南蛮屏風」(サントリー美術館 図7。以下、伝山楽・サントリー本と称す)と類似した構図であることが知られている。作者については、右隻の図様が孝信「唐船・南蛮船図屏風」を簡略化したものであることが指摘されており、慶長後半頃の狩野派正系の画家と見なされている。この屏風も、孝信周辺の大半の作例と同様に、左右別の画家が描いており、それが画家の比定を困難にしている。ただし、人物の描写

は孝信画や甚丞画に散見されるそれに似通っている。たとえば、右隻前景の南蛮人の横顔や駆ける子供の姿態などが狩野甚丞「咸陽宮図」(狩野派「寄合書」のうち)、狩野甚丞「帝鑑図屏風」などの人物の顔貌表現、姿態に通ずるものがある。「帝鑑図屏風」は故事人物画の範疇にある作品だが、前号で述べたような、風俗画と故事人物画が表裏の関係にある光信の故事人物画と共通する表現的特徴を有しており、¹⁹⁾甚丞系サントリー本とも類似点が指摘できる。たとえば、「帝鑑図屏風」と甚丞系サントリー本は画面構成が基本的に類似しており、画面前景の行列場面に重点が置かれている。また、動きの大きな人物を多く描き込み、風俗画的要素が強調されている点などが「帝鑑図屏風」と共通する。南蛮人に対する脅威や懸念など、²⁰⁾慶長末年頃に広まっていた有力者たちの想いを微塵も感じさせず、ひたすら遊興や楽しい気分を強調するこの作品は、「名所風俗図」「帝鑑図屏風」のような甚丞の人物画にみる特徴を兼ね備えていると見なせよう。一方、右隻の図様だけでなく、疎密を作らずに人物を羅列的に配置する行列の描写などが孝信画に近く、右隻に描かれた、傘を持つ、鼻孔付近の膨らみが大きな黒人の顔貌表現など、孝信風の人物表現も認められる。左隻には遊興する南蛮人が表されており、孝信、甚丞による遊楽図の表現が転用されている。伝山楽・サントリー本と共通する構図を用いつつ、後述のように、描かれた意味は全く異なる点が興味深い。左右隻の図様が伝山楽・サントリー本と近似するにもかかわらず、表現的には真逆の方向性を示すこうした作例の存在は、その基本的な構図の原型を光信が考案した可能

性を示唆しているのかもしれない。

遊楽や壮麗な行列を描くことで吉祥的な要素を強調するという、甚丞の風俗画、故事人物画に共通する特徴を示す風俗画が光信周辺で展開しており、それが甚丞の風俗画様式に影響を与えたと思われる点を考えるうえでは、「吉野花見図屏風」(細見美術館 図8)は特筆に値する。文禄三年(一五九四)春、秀吉が公家衆や閨白・豊臣秀次、徳川家康、前田利家ら総勢五千人を引き連れ、吉野を詣でた光景を描くこの作品は、光信作の可能性が言及されてきた。²¹⁾人物の描写が大人しく、衣文線などを描く筆力が弱い点が特徴で、前号で述べたように、筆力が鋭く強靱であったと評されるに相応しい、鋭くはためくような衣文線を描く光信や、硬く力強さを強調した衣文線を描く孝信、軽快で伸びのある衣文線を描く甚丞のいずれとも異なり、丁寧で細かい筆遣いである。吉野川、仁王門、蔵王堂への行列を中心に、数多くの見物人を描き込む点が特徴で、画面は左上の蔵王堂に重点が置かれており、画面を埋め尽くするような桜の下、行列とその見物衆以外の人物はほとんどが遊楽に動しんでおり、モチーフはよく整理されている。人々は穏やかに花見を楽しんでおり、そこには喧嘩する荒くれ者の姿、卑俗な描写は認められない。右足を踏み込み、左足を後方に蹴り上げるようにして軽快に小走りする人物の姿態や、額に手を当てる仕草を数多く描き込む点など、甚丞風が看取されるが、孝信風の顔貌表現も見られる。顔貌表現や樹幹の描き方などに顕著なように、この作品も左右隻で別の画家が描いており、通例と異なり、秀吉の姿を描き込む左隻の画家がやや上手

であることが注目される。孝信もしくは甚丞の傍で活躍する高弟が、いずれかの指示のもとに、実力の拮抗する弟子とともに制作した作品である可能性が高いだろう。

この作品のモチーフ描写としては、秀頼再建の勝手神社と思われるモチーフが描かれている点が注目され、秀吉の時代を記念する行事の栄光を悠久のものとすべく、豊臣の治世を賛美する表現に満ち溢れている。⁽²³⁾ 描かれた内容、素朴さを残す人物表現などから、甚丞「名所風俗図」よりもやや早い、慶長十年代半ば頃の作品のように思われる。本節で述べた、甚丞、そして貞信が確立した風俗画の表現が、光信周辺で慶長後半期に萌芽したことを推察させる作品である。

光信没後と推定される慶長後半から元和年間の、狩野派正系の風俗画のうち、貞信様式のそれに着目し、貞信の風俗画は甚丞のそれと特徴が共通すること、さらに、甚丞風が看取される風俗画にも共通する特徴が見出されることを指摘した。そして、これらの作品には、悠久の時を寿ぐ表現を特徴とする、徳川政権下の風俗画様式の萌芽が認められ、かかる表現は、貞信、そして甚丞が、光信没後の狩野派の新たな方向性として提示した可能性に言及した。そこには、孝信画にみる、遊楽に熱狂する人々を執拗に描く志向も、虚構としての遊楽の場も見当たらない。彼らは、次世代の風俗画を模索し、徳川の世の到来を寿ぎ、理想的な情景を表す、爽快で新しい表現を開拓したのである。

第三節 光信風俗画様式の帰結―内膳・山楽の風俗画について

光信没後の狩野派風俗画の展開では、孝信や貞信、甚丞だけでなく、光信周辺にいた高弟筋の画家も重要な役割を担った。光信周辺で活躍した弟子筋の画家のなかでも風俗画の展開上とりわけ重要なのが、内膳と山楽である。内膳は松榮の弟子として知られているが、文祿元年（一五九二）、光信らと共に肥前名護屋城の障壁画制作に参加しているように、永徳没後は光信周辺の画家として活躍し、現存作品も慶長期の作例は光信風を示す。また、内膳の子・狩野一溪による『丹青若木集』の光信評は『本朝画史』など狩野派による比較的近い時期のそれよりも詳しく具体的であり、内膳とその周辺画家が光信様式を会得していたことがうかがわれる。内膳は元和二年（一六二六）に没しており、本稿で注目する大坂夏の陣前後における狩野派の様式転換を考える際にも重要な指標を齎してくれる。以下ではまず、内膳の風俗画に注目し、狩野派宗家の高弟筋の画家による慶長期の風俗画様式の展開を確認する。そのうえで、山楽の風俗画について、光信様式との関係に着目し、その特徴を論じる。

まずは、内膳の「豊国祭礼図屏風」（豊国神社 図9）について見ていこう。この作品は慶長十一年（一六〇六）の制作で、慶長九年（一六〇四）、秀吉の七回忌に行われた豊国大明神臨時祭礼を描いたものである。右隻に豊国廟、八月十四日の神官たちによる騎馬行列、田楽や猿楽の奉納を描き、画面右端には三十三間堂、養源院の情景が展開する。左隻には方広寺大仏殿、八月十五日の上下京町

組衆による豊公追慕の風流踊と施餓鬼を描く。画面前景に祭りに熱狂する民衆の姿を表し、後景の妙法院、清水寺がそうした情景を囲む画面構成は、狩野派風俗画の規範となった秀頼「高雄観楓図」のそれを基本的に踏まえていると言え、宮曼荼羅風であることが指摘されている。²⁴すなわち、この図の淵源には地獄極楽を表象する図様があると推定されており、豊臣家の宗教政策が、阿弥陀仏の極楽浄土色を帯びる点がこの作品に反映されている可能性が言及されている。さらに、秀頼の命で内膳が「家原寺縁起」を借用してこの作品を制作し、新たな大仏殿を描くためにその構図を参照したと推定されている。²⁵いずれもこの作品が豊臣家の意向と深くかわるものがあることを先学の指摘は教えてくれる。以下では、それを踏まえつつ、従来あまり注目されてこなかった光信の人物画との関わりからこの作品の特徴を分析する。

私はかつて、この作品の右隻の整然とした行列と左隻の風流踊の動的表現の対比が狩野山楽「車争い図屏風」(東京国立博物館 図10)の賀茂齋院行列と車争いの場面のそれと共通する点に言及したが、²⁶こうした静動の対比的表現の淵源には、あるいは前号で詳述した山岡家本を描いた光信の洛中洛外図の影響があるのかもしれない。山岡家本自体はこの作品よりも少し後に描かれたものであり、この作品が完成した慶長十一年、江戸に下向した光信がこの作品の制作に直接関わっていたとは考え難い。だが、先述のように、永徳没後の十数年、光信の傍で絵画制作を行っていた内膳がこの時期に描く大作の基本構想に光信画の影響がないとは思えない。山岡家本

の第二・六扇の画面構成は、この作品の右隻のそれと多くの部分が共通していることは、それを示唆するものと言える。この作品の特徴は記念的行事やその行列を臨場感あふれる描写によって表す点にあり、臨場感を強調するために生き活きとした人物描写、時事的な内容を盛り込んでいる。それこそ、前号で山岡家本や南蛮文化館本に指摘した要素に他ならない。

山岡家本の、洗練され、完成された画面構成から、光信が山岡家本のような洛中洛外図をこの作品の制作時点まで描いていなかったとは思えず、遅くとも、慶長八年(一六〇三)、徳川秀忠邸の屋敷に「上京並大内裏図」を描いた時点で、山岡家本の基本構想はできあがっていたと考えるべきだろう。だからこそ、山岡家本のような徳川家にとって極めて重要な洛中洛外図の制作が光信に任されたのである。内膳がこの作品を描く際に参照した手本、この作品の表現の淵源には、やはり光信画があると見なせよう。

そうした観点からこの作品を眺めると、この作品には光信の風俗画の表現と近い描写が数多く見出せる。たとえば、行列を見る人物、見られる行列の関係を明快に描き分け、中心と周縁の関係を描き出す点は、山岡家本や南蛮文化館本の特徴と共通する。さらに、額に手を当てる人物、猿楽舞台から後方を振り返る人物など、古絵巻に頻出する姿態の人物が描かれており、絵巻の人物描写を転用していると見なされる。かかる手法は、前号で詳述した光信周辺の風俗画と共通する手法である。内膳は、この作品を描く際、光信の風俗画制作の手法を用いていると言って良からう。

「豊国祭礼図屏風」にみる光信の風俗画的特徴は、たとえばこの作品と類似する群舞表現で有名な「群舞図屏風」（神戸市立博物館）にも認められる。この作品についてここで詳述する余裕はないが、その人物描写は孝信風と内膳風の特徴を併せ持ち、左右隻で微妙な違いがある。右隻の画家は左隻の画家よりも人物描写のバランスが良く、素朴さを残す表現が特徴で、光信の最晩年頃、孝信、内膳の周辺で活躍した有力画家とその弟子による作とみられる。当時、光信周辺の遊楽図で動きのある群舞表現が注目されていたことを示す作例と言え、光信周辺におけるそうした動向のなかに「豊国祭礼図屏風」も位置付けられよう。

内膳の風俗画で、「豊国祭礼図屏風」よりも光信様式の特徴が顕著なのが、彼によるいくつかの「南蛮屏風」である。狩野内膳「南蛮屏風」（神戸市立博物館 図11）は彼の作と伝わる南蛮屏風のなかで出来のよい一点として知られる。日本の港へ到着した南蛮船、貿易品の荷揚げ、上陸したカピタン・モール一行、彼らを出迎えるイエズス会宣教師やフランシスコ会修道士、日本人信者を右隻に、異国の港を出港する南蛮船とそれを見送る人々を左隻に描く画面構成は、南蛮屏風の類型のうち「第二類」の典型と見なされる。従来、この作品をはじめ、内膳工房による南蛮屏風の研究は、キリスト教関連のモチーフを中心に、南蛮文化の表象として、あるいは秀吉の姿がいかにして描かれているのかといった問題の考察に焦点が当てられてきた²⁷⁾。そのため、狩野派の風俗画としてどのような特徴があるのかといった点はあまり言及されていない。ここでは、やはり光

信の風俗画との関係を中心に分析する。

まず、「豊国祭礼図屏風」と比較すると、この作品の人物の姿態などは洗練され、様式化しており、人物の顔貌表現や彩色の濃淡表現は左右隻で違いが看取され、所々補彩も認められる点は注意が必要である。「豊国祭礼図屏風」との表現上の懸隔を考慮すると、この作品は、内膳その人が関わる、内膳晩年の工房作と見なせよう。画面構成は完成度が高く、モチーフ描写の特徴などの点から、左右隻ともに内膳の構想によるものと見られる。異国の情景を描く左隻は、基本的には右隻を反転した図様となっており、右隻を基に左隻が考案されたことが推定される。右隻の画面構成は、基本的に南蛮文化館本の左右隻を繋ぎ合わせた構図と共通しており、人物やモチーフを整理し、金雲の比重を拡大したのと言って良い。南蛮文化館本に比べ、右隻の中心場面であるカピタン・モールと宣教師たちの邂逅はより詳細に表されており、それを眺める見物人の数は減っている。南蛮文化館本のような疎密のある行列の描写、人物同士の関係性は整理され、両者の邂逅という主題が明快になっている。一方で、行列描写にみる緊張とその弛緩といった表現が生み出す臨場感は抑えられている。とはいえ、人物の手の仕草で中心場面へと鑑賞者の視線を誘導する描写などから、光信周辺の風俗画にみる、絵巻の風俗画的図様を転用する手法を内膳がよく消化していることがうかがい知れる。また、舶来品を詳細に、煌びやかな彩色、表現によって描く点も、光信系南蛮屏風の特徴と言える。この作品もまた、光信の風俗画の特徴である行列図を中心に活き活きとした人物

を描き出す表現、魅力的なモチーフに焦点を当てる表現を内膳が用いたことを示す図と言えよう。²⁸⁾

二点の内膳作品を基に、内膳が光信様式の風俗画を描いていたことを述べた。彼の風俗画は孝信のそれに比べモチーフが整理され、二つの場面の静動表現を対比的に表すなどの工夫によって主題を明快に描出しており、甚丞のそれよりもモチーフが多く、臨場感が強い。ここまで述べてきた画家のなかで、光信の風俗画の核となる、行列や魅力的なモチーフの焦点化という特徴を最もよく理解しているように思われる。

内膳の画風に看取される、弟子筋の画家が、宗家の画家の画風を最もよく学んでいるという傾向は、四百年に亘る狩野派の歴史を概観するとき、蓋然性のある事象であることが首肯される。宗家筋の画家たちがそれぞれ自家様式を發展させることは対照的に、どれだけ上手に宗家の画家の様式を自らのうちに取り込めるかという点は、高弟筋の画家の評価に直結する問題であったと考えられる。次に述べる、永徳の高弟として知られる山楽もまたその例に漏れず、光信が当主時代の慶長期の作例には光信の影響が見られる点は重要な意味を持つ。以下では、山楽の慶長期の風俗画について、光信様式の影響を中心に見ていこう。

山楽作品のうち、慶長期の人物画の代表作で、風俗画的要素が看取される「車争い図屏風」、「帝鑑図押絵貼屏風」（東京国立博物館）については以前に詳述したので、²⁹⁾ここで繰り返すことはしない。既

出論文では、紙幅の都合上、これらの試みが光信の風俗画的特徴に倣うものであったことには触れなかった。しかしながら、両作品に看取される、行列、儀式の場面の重視や、モチーフを中心と周縁の關係に分けて描く表現、古絵巻の図様を利用し、臨場感のある描写を作り出す特徴、何よりも、故事人物画に風俗画的表現を用いる試みそのものが光信の人物画の特徴であることは、前号で明らかにした通りである。そうした観点からすれば、「車争い図屏風」における、九条幸家と豊臣完子の現実の婚儀と『源氏物語』の賀茂新齋院の御禊行列を重ね合わせ、ダブルイメージの表現を用いる手法は、³⁰⁾長信「花下遊楽図屏風」のような作品とも表現志向が共通することに気づく。こうしたダブルイメージを用いる表現は、光信様式の風俗画における最も高度な試みであったと推察される。「車争い図屏風」、「帝鑑図押絵貼屏風」の特徴として私が注目してきた表現は、その実、光信の風俗画的要素を發展させたものだったと考えられるだろう。

以下では、そのような観点から、山楽の風俗画の代表作である「犬追物図屏風」（文化庁 図12）、山楽が基の図を描いたと考えられる伝山楽・サントリー本を取り上げ、その特徴を見ていこう。

「犬追物図屏風」は、右隻に、検見の指示に従い、犬放が小縄の犬塚で犬を放とうとする場面を、左隻に、大縄から遁走する犬を射手が追いかける外の犬の場面を描く。文禄末から慶長初期頃の制作と推定されており、³¹⁾永徳没後、山楽が新たな方向性を探る時期の重要作である。山楽筆と推定される「松に麝香猫図襖絵」（南禅寺）

よりも洗練され、完成度が高いこと、「車争い図屏風」、「帝鑑図押絵貼屏風」よりも人物を描く筆線が暢達で力強いことなどから、私見では慶長初期の作と思われる。山楽が参照した可能性が高い土佐光茂はじめ土佐派による「犬追物図屏風」の模本等の図様と比較すると、山楽によるこの作品の特徴は、犬追物の場面と見物人等の関係を生き活きと表す点にあることが分かる。土佐派の犬追物図では、競技を緩やかに、自然に取り巻く矢取とその周辺の様子を詳しく報告するのに対し、山楽は矢取の位置を変更し、大縄を挟むように近接して描く点が注目される。すなわち、山楽は、犬追物の中心場面と矢取を描く周縁場面の関係を、見られる者と見る者のそれに変更していると思なせよう。また、日記所に競技の結果を伝える喚次は、光茂本では日記所の手前中央に描かれており、故実に則る描写となっているが、山楽はその位置を左上方に変更している。故実に基づかない恣意的な変更と思われるが、画面をどのように整理し、メリハリのある描写を作り出すかという工夫であることに気づくと、甚丞「韃靼人打毬・狩獵図屏風」同様、画面左上に「眺望者」を描く光信「唐人物図」（妙法院）のような画面構成がこの作品で援用されていることが分かる。この変更は、モチーフを整理し、競技の時間と行動など、その全貌を把握する喚次の「眺望者」としての意味を明確にするための工夫であろう。見る者と見られる者の関係を明快に描き分け、「眺望者」を画面左上に配置することで画面構成を整理するというこの作品の特徴は、光信の風俗画の手法を援用し、土佐派の風俗画の画面構成を狩野派のそれにアレンジする過程で生

み出されたと見なせよう。山楽はさらに、右隻に競技が始まる瞬間の極限に達する緊張の一瞬を、左隻に生き活きと競技が行われる様子を、静的場面と動的場面の対比によって鮮やかに描出している。かかる特徴は内膳の「豊国祭礼図屏風」に通ずるもので、光信の風俗画様式を発展させるため、内膳と山楽が同じ方向性をもって、慶長年間前半期、すなわち光信晩年期に自家様式を模索していたことがうかがい知れる。

光信の風俗画様式を発展させつつ、より山楽独自の特徴が見られるのが伝山楽・サントリー本である。伝山楽・サントリー本は、従来、山楽筆か否かという点が議論されてきた作品だが、現存する狩野派正系の特徴を示す南蛮屏風は、原本が狩野派正系の画家によるもので、現存作はその写しという場合が多く、私は、この作品が山楽筆か否かを議論することは、この作品の図様が示す意味を考えると、うえでは適当とは思えない。この作品は左右隻で筆力に差があり、モチーフを描く濃淡表現などにも異なる特徴が認められ、左右隻を別の画家が描いていると考えられる。だが、人物の姿態、樹木などモチーフの形態は山楽画の特徴を有し、打ち込みなどの筆線の癖、配色のパターンや色遣いなどには、山楽その人の特徴が左右隻ともに認められる。つまり、この作品は、山楽が原本を描き、それを後世、左右別々の画家が忠実に写したものと見なせよう。その時期は、筆力や彩色の特徴などから察するに、十七世紀後半、恐らくは山楽没後であろう。

かかる観点からすると、この作品の基本構想は山楽によるものと

考えられる。山楽の風俗画の現存作例は多くはなく、この作品は同画題の光信、孝信、甚丞、内膳らの作例と比較に適しているため、以下では山楽による構想とみられる図様の特徴を中心に分析したい。この作品の右隻には、南蛮船の入港、カピタン・モールと宣教師たちの邂逅が描かれている。ただし、これまでに見てきた南蛮屏風とは異なり、南蛮寺は閉ざされ、カピタン・モールと宣教師の出会いを目撃する日本人の彼らへの関心は薄く、華やかな行列を伴った両者の邂逅は描かれない。南蛮文化館本のような、両者の劇的な邂逅表現が中心となる光信系の南蛮屏風とこの作品は、その主題が異なっていると考えられよう。カピタン・モールは、宣教師に歩み寄るのではなく直立不動の姿勢をとり、南蛮人たちはカピタン・モールを囲むように岸際に並び、彼を何から守っているようにも見ええる。権力を誇示するように直立するカピタン・モールの存在感が強調されていると見なせよう。

伝山楽・サントリー本は、光信系の南蛮屏風で見どころの一つとなる華やかな舶来品が少ない点の特筆される。この作品では、南蛮船を眺める武士と僧侶、小船に乗る人々など、日本人は、南蛮人や舶来品ではなく、南蛮船に高い関心を示している。彼らの表情は複雑、冷静で、光信系南蛮屏風に描かれる日本人に見られる熱狂や楽しそうな雰囲気は看取されない。彼らが関心を寄せる南蛮船は、南蛮文化館本のように金泥で装飾されることもなく、無骨な砲台が目立つ。南蛮船の中に舶来品は描かれず、活動的な南蛮人は少ない。甲板にいる南蛮人たちは、帆を畳む、休息するなどの姿で表され、

船旅において必要な作業をしており、光信系南蛮屏風の特徴である享乐的な描写が認められない。盤双六をする南蛮人たちの描写は、商取引をする彼らの知略に長けた側面を強調しているようである。南蛮船内の情景を淡々と、よそよそしい距離感で描写する画家（山楽）の態度は、光信系南蛮屏風のそれとは明らかに異なっていると言えよう。こうした描写は、何を意図するのであろうか。ここで注目したいのは、先述したように、この作品では、カピタン・モールの強大な権力が表されていることである。そうした表現が、南蛮船の描写にも及んでいるのではなからうか。つまり、武骨な南蛮船の描写は、南蛮人の強大な力を象徴しているように思われる。ヴァリニャーノによれば、当時、フスタ船の威力が誇張されたことが、箱崎で秀吉が突如伴天連追放令を発してキリシタン迫害を開始した理由であった。⁽³⁴⁾ 当時の南蛮船は、富以外に武力の象徴でもあったのである。

ここまでの右隻の分析をもとに、左隻を見ていこう。⁽³⁵⁾ 左隻はカピタン・モールを中心に、五人の南蛮人を上座に、取次ぎの男を介して南蛮人が列席する様子を描く。カピタン・モールを中心とした厳然たる上下関係が明示されている点が注目される。末席に座る南蛮人によって中国人に指示が下されている姿が示すのは、南蛮人の、そして列席する南蛮人の頂点に立つカピタン・モールの強大な権力であろう。右方の三人のフランススコ会士が彼らの指示を仰ぎに来たとすれば、橋を渡るイエズス会士は、指示を得て退去するところであろうか。得体の知れない南蛮人たちに対する不安と恐れから、

この作品を眺める当時の鑑賞者たちは、彼らが日本人の見えないところで策をめぐらし、カピタン・モールの指示の下、日本を占領しようとしているのではないか、と考えたかもしれない。つまり、この作品には、南蛮人へのそこはかたない不安と恐怖が想像力を刺激し、生成されたイメージが可視化されているように思われる。当時、南蛮人、キリシタン勢力は伸張しており、南蛮貿易の際、為政者はしばしば宣教師の力を借りる必要があった。キリスト教に対する危惧がしばしばキリシタン禁圧という形になりながらも、その後も南蛮貿易奨励の方針が採られた。この作品には、慶長年間半ばから後半頃の、家康が貿易奨励の為にキリスト教を容認していた時代の、南蛮貿易への依存を背景とした対南蛮人政策のぶれが生んだ、南蛮人に対する不安や恐怖が示されているのではなからうか。

そのような解釈をもとにこの作品を見つめ直すと、画中の様々なモチーフの持つ意味が見えてくる。光信系南蛮屏風とは異なり、閉ざされた南蛮寺の中では、左隻の異国の情景同様、カピタン・モールの指示の下、宣教師が様々な策を思案していることが想像される。両隻ともに、南蛮人の勢力の強大さに対する不安や恐れが反映されていると考えるならば、複雑な表情で南蛮船を眺める武士と僧侶は、当時のキリシタン勢力に反発していた実在の戦国大名と僧侶なのかもしれない。そこには、注文主や当時の鑑賞者の姿が重ねられているのであろう。

このように、伝山楽・サントリー本には、緊密な構成力と権力関係の可視化という、「帝鑑図押絵貼屏風」にみる特徴と共通点が指

摘できる。その点に注目すると、この作品には、南蛮人が齎した代表的なものとして、肉に焦点が当てられている点が重要な意味を持つ。このモチーフは、「帝鑑図押絵貼屏風」同様、南蛮文化が齎した肉食の問題を鑑賞者に想起させる。右隻に描かれた、舁に乗る鶏を抱く南蛮人は、「帝鑑図押絵貼屏風」「市里微行」中の、漢の成帝が鶏を抱く図像を反転した姿態と共通する。鶏卵も当時の日本人は一般的に食さなかったため、伝山楽・サントリー本や「市里微行」のこれらの図像は、食の禁忌に関わる社会的問題を当時の鑑賞者に想起させたに違いない。

前述のように、南蛮から齎された文化を受容するか、拒むかという問題は、南蛮貿易の齎す富を享受するかわりにキリスト教を受け入れるかといった政治上の問題から、肉食を認めるか否かといった社会的な問題に至るまで、様々な点で日本に波紋を与えた、まさに時事的な問題であった。こうした問題に鋭く切り込む伝山楽・サントリー本は、南蛮屏風Ⅱ風俗画という、従来の〈風俗画〉に対する概念や範疇にとどまらない作品と言える。山楽が鑑戒画で追究したのは、遠い昔の事件や逸話を、当時の人々にとって身近なものとして捉えられるように描くことであった。^⑧ 伝山楽・サントリー本が時事的問題を取り上げる風俗画であると捉えらるると、時世粧を映す風俗画と鑑戒画は、山楽にとって別種の絵画ではなかったと考えられる。伝山楽・サントリー本における山楽の主眼は、南蛮人の力の大きさへの恐れや不安を単純に画面に投映することではなく、注文主がこの作品を見つめることで、どのように彼らの強大な力、あるいは異

質な文化と対峙するのかわという問題を思案するよう導くことにあるだろう。山楽にとつては、鑑戒画も風俗画も、現実社会の諸相を捉え、問題を絵画化する試みと深く関わるジャンルだったのである。

以上、内膳と山楽の風俗画の特徴について、いくつかの作例をもとに分析した。内膳も山楽も、モチーフを見る者と見られる者に描き分け、行列や「眺望者」の描写に光信の風俗画の手法を援用している。とりわけ、描写する行事の臨場感を、その緊張と弛緩を静動の対比的表現によつて強調する手法は内膳と山楽の風俗画の特徴であり、それが光信の風俗画様式を發展させたものであることが重要な意味を持つ。光信の風俗画が臨場感を強調し、中心的モチーフを見ることへの欲望を掻き立て、鑑賞者を画中に没入させる表現を用いたのに対し、両者は、そうした表現をより明快に整理しつつ、行列や行事を顕彰するために臨場感を強調することで、その表現を發展させることに成功したと言える。山楽はそれにとどまらず、鑑戒画と風俗画の展開を真の意味で一体化させた点に、その史的意義が認められる。光信周辺では、鑑戒的な意味を有する画題の図様が風俗画に用いられたが、鑑戒的な意味を描くことは追究されなかった。桃山時代狩野派の風俗画における山楽による重要な達成とは、そうした光信の風俗画様式を發展させるだけでなく、故事人物画で模索した、鑑戒的な表現を当世風にアレンジする手法を、風俗画においても用いた点にある。現実の先にある出来事を想像し、あるいは未来を変える発想を生む端緒となる内容を描き、現実を起こっている

社会的問題を映す鏡としての表現を探索したことにこそ、山楽の人物画における革新の本質がある。光信は、あくまでも古の華やかな宮廷風俗の世界に鑑賞者を誘い、あるいは権力者が希求する、現実離れた明るく楽しい遊楽の情景を、臨場感を以て描き出すことに注力した。一方、山楽の描く故事人物画と風俗画には、そうした楽しい情景は看取されない。山楽が、秀頼以来、光信に至る、説明的描写によつて臨場感のある理想的情景を描き出すという狩野派風俗画の根幹をゆるがす、時事的問題を映し出す風俗画を描いたことで、狩野派風俗画は新たな表現領域を開拓したと言える。

第四章 光信風俗画様式の終焉―寛永風俗画様式の發展

前章では、光信の風俗画様式の展開について、長信、孝信、貞信、甚至、内膳、山楽の作例に注目し、その諸相を考察した。そのなかで、長信や孝信が永徳様式と光信様式の融合を目指したことを述べ、山楽によつて、狩野派風俗画の展開を逸脱する達成がなされたことを指摘した。それぞれの方向性が桃山後期狩野派の風俗画を多様なものとしたが、大坂夏の陣という政治的画期を境に狩野派の風俗画は急激な変化を遂げ、そのなかで、貞信や甚至は、新たな時代の風俗画を模索したことを述べた。それはたしかに画壇に新風を齎したはずだが、当時の徳川家の意向や狩野派宗家のそうした方向性が浸透していたならば、元和年間の狩野派風俗画は、明らかに慶長年間と異なるものばかりになっていたはずである。だが、慶長末から元

和、時代の転換点とも見なされる妙心寺天球院の山楽・狩野山雪による障壁画が制作された寛永八年（一六三一）頃までの凡そ二十年の間に、光信様式、すなわち慶長年間の狩野派風の作品が数多生み出されており、元和から寛永という、絵画様式が大きく変容したはずの時期の画壇で重層的な展開があったことが推定される。その背景には、冒頭で述べたように、慶長という時代を愛し、その時代様式に執着する人々の存在があったと思われる。彼らが愛したのは、たとえば長信の「花下遊楽図屏風」のように、力強く、明るい華やかな作品で、彼らが元和から寛永初期に制作させたのは、在りし日の理想的な遊楽の情景を、懐旧的に眺めることを可能にする作品だったに違いない。そうした風潮が、貞信画、甚丞画とは異なる、慶長懐旧的な、光信の風俗画様式の新たな展開を生み出したと考えられる。本稿の最後に、そうした展開を示す作品として、「彦根屏風」（彦根城博物館 図13）に注目し、光信の風俗画様式の終焉について考察する。

ここで扱う慶長懐旧的作品を描いた画家、すなわち光信的風俗画様式の元和から寛永初期の担い手は、いずれも逸名画家である。このことは、元和から寛永年間、光信や孝信の下で活躍した高弟のうち、渡辺了慶や狩野興以のように名を成した画家以外にも同等の実力ある画家が居り、貞信や甚丞、あるいは長信らの下で徳川家のために絵画制作活動に従事しなかった画家が複数いたことを想像させる。彼らは孝信や山楽の達成を受け継ぐ画家たちで、光信様式の復興的要素の強い風俗画を制作している。たとえば、「調馬図屏風」（醍

醐寺 図14）はその典型的作例と思われ、馬に乗る男たちの様子を丁寧に描き出す。この作品で注目されるのは、まずは背景描写がなされず、金地と緑の地面が美しく混じり合う空間表現である。慶長年間の風俗画は、有力な社寺、洛中の街路、貴族の邸宅を思わせる立派な建築物などが場面の中心であり、空想の場面を含む南蛮屏風ですら、そうしたモチーフで成り立っていた。しかしながら、この作品にはそうした「場」はなく、時世を映す風俗画という枠組みに相反するように、空間の非特定性が示される。人物の描写は、画面に律動感を与えるパターンの繰り返しと顔貌の個性的表現のバランスが秀逸で、美しい馬や人物の繊細な顔貌表現などが鑑賞者の視線を惹きつける。人物は比較的小さく、慶長年間の風俗画にみる大らかで素朴な要素は認められない。こうした空間表現、人物描写は、この作品が慶長年間の作例とは異なり、新たな時代の要素を取り入れていることを示している。また、画面における人物の比重が小さく、穏やかな場面描写などの特徴は、貞信の風俗画に通ずるもので、元和期の狩野派風俗画の新たな特徴が認められる。

ただし、その個々の描写に注目すると、この画家が、たしかに光信様式への回帰を試みている部分があることに気付く。画中には美少年と武士の組み合わせが描き込まれており、両者の親密さが鑑賞者の眼を引く。美少年を見つめる武士の眼差しは、明らかに鑑賞者である武士のそれを重ね合わせるためにある。この画家の関心は、凡庸な顔つきの見る者と見られる美少年を描く点にあり、それは前号で詳述したように、鑑賞者を魅了した光信の人物画の重要な特徴

であった。この作品を描いた画家は、光信様式の本質的特徴を受け継いでいると言えよう。この画家は、光信画にみる複雑で構築的な画面構成を徹底的に分解し、光信画にある美的要素のみを抽出することに注力している。そこには光信様式への憧憬が込められていると考えられるが、同時に、慶長年間のような力強く、臨場感の強い表現を抑制したモチーフ描写にも注意が払われている。かかる表現は、時世を映すことに重点を置く光信の風俗画にない抽象的な時空間を画中に作り出しており、慶長年間に想起させつつ、現実感が希薄な、理想的な情景の描出を可能にしている。この作品のそうした表現は、慶長年間に懐かしみ、愛する武士たちの心を揺り動かしたに違いない。この作品は、元和年間の慶長懐旧的傾向を端的に示すものと見なせよう。

そうした潮流は、より古様な桃山様式への懐旧的傾向を生み出し、逆説的な形で、寛永年間の風俗画の展開を齎したように思われる。「本多平八郎姿絵屏風」(徳川美術館 図15)は、「調馬図屏風」同様、無背景に描かれ、場面設定を抽象化する点が特徴で、人物の動きは小さく、臨場感が強調されていない。ただし、「調馬図屏風」と異なり、各人物は大きく、永徳風の堂々とした実在感を示すモチーフ描写が注目される。光信以降の狩野派は、そういった表現から遠ざかり、複雑な場面構成や構築的、説明的な構図を用いたため、この作品が制作されたであろう寛永年間には、大柄な人物表現は、桃山前期狩野派、すなわち永徳様式を想起させたに違いない。

この作品の主題は「文遣い」で、寛永年間に幾つもの作品が生み

出され、やがて遊郭や遊女を描く画題の流行とともに風俗画の重要な主題となった。この作品は、葵紋を散らした小袖を着た女が侍女に手紙を読ませる様子を右隻に、若侍と菊の花束を片手に文を手渡そうとする禿を左隻に描いており、男女の文のやり取りが、異なる時空間において対照的に表されている点が興味深い。衣服の詳細な描写が現実の人物を描いていることを暗示しており、背景を描かないことで場面を抽象化しつつ、人物の仕草に「文遣い」という物語性を付与し、男女の恋愛感情の交錯を連想させる描写に焦点を当てている。右隻の人物たちの視線は手紙に集中しているのに対し、左隻の禿が持つ手紙は結び文で、その内容は鑑賞者には分からない。右隻の人物とは対照的に、男と禿は見つめ合っており、人物の視線の動き、仕草などが細かく表されている。一見永徳風の大柄な人物を描くとはいえず、人物同士の関係性を描出する手法は光信のそれに基づくものと言える。そのうえで注目すべきは、画中の人物が類似する姿態を反復、あるいは反転して表されており、寛永年間の風俗画に流行した人物描写の手法が看取される点である。相似する姿態の人物は感情を増幅する役割を、反転した姿態の人物は相反する感情を連想させる役割を果たしており、そうした人物の心理描写は、「彦根屏風」に通ずるものがある。この作品にみる、モチーフの形態の反復や反転などが人物の心理描写を効果的に強調する表現は、光信画には看取されない。かかる表現は、狩野派内でのどのように成立、発展したのであろうか。

「本多平八郎姿絵屏風」にみるモチーフの反復による画中人物の

巧みな心理描写の手法をより発展させたのが「彦根屏風」である。近世初期風俗画の到達点にあると見なされるこの作品についての研究は数多あり、ここでそれを詳述する余裕はないが、画中には六条三筋町の遊女が描かれていると見なされ、寛永十七年（一六四〇）、島原に遊里が移転する前に描かれたと考えられている。^④この作品も「本多平八郎姿絵屏風」同様、光信系風俗画と異なり、大ぶりの人物を描く点が特徴で、各人物の心理描写に焦点が当てられている。

この作品は、近年、長信周辺で制作された可能性が指摘されている。^⑤確かに、永徳様式と光信様式を融合した作品であり、それが長信の達成に近い点は、私も賛同する。「彦根屏風」の理知的な画面構成、モチーフ転用の手法などは、光信様式の着実な進展なくして生まれ得なかったであろう。ただし、人物の描写には長信画のような素材がなく、衣文線など、永徳様式を継ぐ画家とするにはやや弱い。寛永二十一年（一六四三）の、長信が狩野安信、狩野元俊秀信と合作した「三十六歌仙図額」（世良田東照宮）には、長信特有の癖の強い顔つきが看取されるのに対し、この作品の人物描写は洗練されており、顔貌のパーツのバランスも良い。筆力の違いも含め、この作品を長信作とするのは難しいだろう。先述のように、元和から寛永前半には、徳川幕府の下で活動していた貞信とその周辺の中核的な画家は、新たな時代を切り拓く風俗画様式を模索していた。この作品は、そうした意味で、長信を含め、寛永年間に江戸で活動していた狩野派の作品とは考えられないように思う。

また、この作品の時空間の抽象的表現、人物の心理描写の手法な

どが、当時京都で永徳風を改めて展開することを模索していた山楽のそれに通ずる点は見逃せない。本論からやや逸れるが、当時の山楽の状況に触れておこう。山楽は豊臣方の画家として大坂夏の陣以降、辛酸を舐め、晩年は衰えたと考えられているが、元和九年（一六三三）、秀忠の用命によって再建された四天王寺に「聖徳太子絵伝」、元和年間の山楽様式の新たな展開を示す旧正伝永源院障壁画「狩獵図」（京都国立博物館、永青文庫）などの大作を制作している。そのなかで、山楽は大柄な人物を描き、光信様式に影響を受けた慶長年間の画風から永徳様式を強調する回帰的な画風へと転換する。^⑥光信没後、孝信と永徳様式の正統な継承者としての立場を争い、永徳様式を強調する「牡丹図」（大覚寺）のような画風を展開したと推定される山楽は、狩野派の主要画家が江戸に移った後、京都で自家様式の核に永徳様式があることを強調することで、自らの様式の正統性を主張し、注文主たちの支援を取り付けていたのである。「彦根屏風」のような、光信画に端を発する図像転用の手法を発展させつつ、永徳風の表現を復興するという方向性を、寛永年間に両つながらに有していたのは、山楽その人において、美術史上に名を残す画家はいない。「彦根屏風」は、寛永年間の山楽周辺で生み出されたように思う。^⑦以下では、この作品の特徴について、主に画中画の機能と脇息にもたれる遊女に注目し、山楽の人物画様式との共通点を指摘することで、この問題を考えてみたい。

まずは画中画について見ていこう。「彦根屏風」の時空間表現を複層的なものとしている画中の山水図屏風は、室町時代の詩画軸終

焉期の様式を示すことが指摘されている。当時の遊里と中世の山里は、文人たちの憧れの場所としての共通点を有しており、この画中屏風は、非日常的空間としての両者を結び付けていると見なされる。⁽⁴⁵⁾ その一方で、画中空間と山水図屏風内の時空間には落差があり、それによって、理想的な過去の世界と画中の世界の対比が浮き彫りになっていく点も注目される。⁽⁴⁶⁾ かかる表現は、理想的な過去、すなわち慶長年間を懐かしむという、本稿で注目する当時の時代状況をも反映したものと思なせよう。このような、画中に時空間の異なる領域を作り出し、画中のそれとの対比で鑑賞者に懐旧的な感情を惹起させる画中画の機能は、元和から寛永年間の狩野派風俗画にはほとんど見当たらない。⁽⁴⁷⁾ 画中画による複層的な時空間の創出が懐旧的感情を惹起する表現は、当時の山楽の故事人物画である「光武厳子陵図」(「光武厳子陵・虎溪三笑図屏風」(妙心寺)のうち 図16-1)に見出される。

「光武厳子陵図」の画中画の機能について述べる前提として、まずはこの画題について確認しておこう。後漢の初代皇帝・光武帝は、即位の際、若い頃共に学んだ厳光(子陵)を登用しようと、後裔に居た厳光を捜し出し、宮中に召した。細かい作法に従わない厳光は、過去の出来事を語らい、光武帝とともに就寝した際、その足を光武帝の腹上に乗せて寝た。翌日、客星が極星を犯すとして不敬を罰せられようとしていたところ、光武帝は故友と臥していただけと咎めなかった。この逸話は日本で大いに好まれ、桃山時代には両者を描く際、この画題がよく選ばれていた。たとえば、山楽、光信周辺の

画家によると推定される「帝鑑図屏風」(永青文庫)では、光武帝と厳光の逸話を描く「賓礼故人図」(図16-2)が「帝鑑図説」中にあるにもかかわらず、「扇面貼交屏風」(南禅寺)などに見られる「子陵客星図」の図様が用いられている。⁽⁴⁸⁾ 山楽が活躍した時代には、「子陵客星図」のような特徴的な図様を描くことが好まれ、両者が語らい合うという、特徴に乏しい『帝鑑図説』の図様は馴染まなかったと考えられよう。そうした状況を考慮すると、山楽がこの作品で「賓礼故人図」の図様を用いている点は注目に値する。山楽は、光武帝と厳光をめぐる珍奇な逸話ではなく、両者がただ語らう情景を描いており、この作品の主題は、豪胆な厳光の人物を伝えることや、光武帝の懐の深さを示すことではないと思なせよう。ここで重要なのは、山楽が、「賓礼故人図」の厳光の姿態を変更し、光武帝の背後の衝立に絵を描き込んでいる点である。山楽は、羅漢図の図像(図16-3)を転用し、裸足の脚を組んで寛ぐ羅漢図の定型的な図様を用いることで、厳光を、光武帝の御前でも怯まない、飄逸な隠者として表している。厳光を真の隠者と見なし、禅僧たちが憧れる潮流は室町時代に既に看取されるが、大坂夏の陣の後、厳光は、世を厭う隠者の理想的な人物として、豊臣恩顧の人々にとって、とりわけ憧憬の対象となったことが推定される。山楽は、俗世の諍いを超越し、後漢草創期を生き抜いた厳光の飄々とした姿に、徳川幕府の草創期、激動の時代を生きる注文主が自らの姿を重ねることができるよう工夫を施したのであろう。

そのうえで、画中の衝立に注目すると、描かれた山水は、「狩獵図」

のような当時の山楽の山水画様式と異なっている点が重要な意味を持つ。この山水画のモチーフは細緻に表され、筆致は大人しく、「彦根屏風」の画中画同様、周文様式の範疇にあると見なされる^⑤。当時の山楽様式によって描かれる他のモチーフとは異なり、光武帝の背景を飾る山水画に室町時代の古様な表現を用いた山楽の意図は、どこにあるのだろうか。先述のように、この作品が、当時よく知られていた「子陵客星図」ではなく「賓礼故人図」の図様を描く点、厳光の姿態に飄逸な羅漢の姿を重ね合わせていることを踏まえるならば、衝立の山水図は、光武帝と厳光が立場を越えて過去を懐かしみ語らうという、「賓礼故人図」の主題でもある「懐旧」を暗示しているように思われる。この山水図が示す周文様式が確立された室町時代の詩画軸では、鑑賞者である禅僧たちの旧友との送別や語らいを主題とする送別図、書斎図が主な画題であった。鑑賞者が憧憬の対象である厳光に自らの姿を重ね合わせるとき、光武帝と厳光が懐旧的に語らう古代の故事と、鑑賞者が親しい友と過去を懐かしむ現実のパラレルな関係が画面内外に創出され、山楽当時の様式で表された画中空間よりも過去の、室町時代の山水図を連想させる衝立の山水図は、「懐旧」を表象することで、現実と過去、画の外の本物の世界と画中の虚構の世界の結節点として機能する。画中の時空間に複層性を齎す画中画は、現実空間と絵画空間の境界を超え、鑑賞者が「懐旧」というこの作品の主題を自らのものとして受け止めることを可能にしているのである。

「光武嚴子陵図」にみるこの複層的な時空間表現こそ、「彦根屏風」

に受け継がれた特徴と言える。「彦根屏風」に指摘される、「賞賛すべき理想の過去と、そこから遠く離れ、混乱し墮落してしまった現在との対比」^⑥は、本稿で言及した大坂夏の陣以後の一部の武士たちの心情を代弁するもので、「光武嚴子陵図」の鑑賞者が抱いていた感情であったに違いない。註49で触れた、厳光に関する題画詩のなかには、厳光を真の隠者と見なし、現実になぞらえた隠者が居ないことを嘆くものが見出されることを勘案すると、鑑賞者は、厳光の飄々とした姿を眺めることで、賞賛すべき理想の過去だけでなく、（彼らにとって）墮落した現実―徳川の権力に屈し、真の隠者が居ないこと―に思いを巡らせたのであろう。

「彦根屏風」と「光武嚴子陵図」の共通点は、画中画の機能にとどまらない。拙稿^⑦伝山楽・サントリー本の分析でも言及したように、山楽は、長い間、権力構造を可視化することに注力してきた。「彦根屏風」の画家は、それを巧みに取り入れている。ここで、「彦根屏風」の画面中央^⑧の脇息に凭れる遊女に注目してみよう。この遊女は屏風の中心部で虚空を見つめている。彼女はこの場面の中心人物と見なされ、重要な役割を担っている。以下、モチーフが描かれる視点に注目し、彼女の役割を見ていこう。この屏風の前に立つと、鑑賞者はまず、画面導入部の四人の男女の姿を水平的視点から眺め、右方を指差す禿によって彼女のいる中心部に視線が誘導される。彼女は俯瞰的視点から描写されていることで、鑑賞者と絵画空間の関係は変化し、鑑賞者は絵画空間を眺望する立場となる。脇息に凭れる姿で表される彼女は禿とミラーイメージとなることが指摘されて

いるが、彼女は禿の指差す方向を見ようとせず、禿を無視して⁽⁵⁶⁾おり、絵画空間の人物同士の関係に組み込まれていない。他の画中心人物が何かの行為に没頭し、鑑賞者に一方的に見られる存在であるのに対し、彼女一人が画中心人物を無視していることで、画中心人物と異なる位相にいと見なせよう。このような、画中心人物を無視することとで中心的人物であることが暗示される表現は、光信系の風俗画には管見の限り見出すことができない。この手法こそ、山楽が故事人物画において、権力構造の可視化の過程で探求したものであった。山楽が、鑑賞者すら無視する皇帝を描くことでその絶対的な権力を暗示したように、この遊女は、鑑賞者を無視していることで、画中の時空間を超越した存在となり、同時に絵画空間内を一方的に見る存在としての鑑賞者の立場を否定している。それによって、彼女は画中の空間に没入していた鑑賞者の意識を一旦現実世界へと引き戻す役割を果たし、画面導入部と後半の遊楽の場面を画面中央で結び、場面を転換させている。こうした視線による巧みな演出は、光信画を学び、それを発展させた山楽が最も得意としたものであった。

「彦根屏風」と山楽の故事人物画との表現的な共通点を指摘した。永徳、そして光信の風俗画様式を発展させた表現や、深い心理描写の特徴が看取される「彦根屏風」を描くことができたのは、当時、京都で永徳―光信と展開した狩野派の正統を守ろうとした山楽の達成を受け継ぐ者だけであろう。「彦根屏風」は、永徳と光信が追究し、桃山後期狩野派が精力を傾けた風俗画の終焉を静かに象徴する作品である。永徳様式と光信様式を止揚し、桃山時代狩野派の人物画様

式の帰結に到達した山楽晩年の試みこそ、「彦根屏風」誕生の前提となっているのではなからうか。

おわりに

前号、今号では、桃山時代狩野派の風俗画について、光信を中心に、その展開を考察した。従来、上杉本など、永徳の風俗画の燦然たる輝きのもと、光信の風俗画様式は、その特徴や影響について、十分に考察されてこなかった。そこで、前号、今号を通じて、当時の狩野派作品から注目すべき風俗画を取り上げ、光信―貞信という中軸を核として、永徳様式との融合を図った長信や孝信、新たな時代への展開を試みた貞信、甚至、光信様式をさらに発展させた内膳、山楽という、三つの潮流が光信様式の周辺で生み出されたことを指摘した。そのうえで、故事人物画と風俗画の境界を曖昧にし、描かれた事象を鑑とし、当世的な問題としてそれを思案させる、日本美術史上稀有な風俗画様式を山楽が成立させたことに言及した。そして、光信周辺の風俗画と山楽のその展開を止揚する形で、光信の風俗画が隆盛した慶長年間の様式を懐旧的に表す作品が寛永風俗画のなかに生み出されたことを述べた。

桃山時代狩野派の風俗画は、現実を写す鏡でありながら、常に古代中国の宮廷風俗や古絵巻のなかの活き活きとした人々のいる理想的世界への憧れを投影していた。だからこそ、彼らは、古典的図様を引用し、あるいは古典的逸話をダブルイメージとして想起させる

ような表現を用い、現実と理想的世界が表裏となるように描くことに注力したのである。その際、合理的な画面構成、人物の関係を有機的に描写することによって、臨場感の表出と理想化のバランスを図ることが、狩野派の風俗画の根本的な志向であった。この点に注目すると、山楽が晩年に故事人物画で目指した、時空間の隔絶を超越し、古代の出来事を現実のものとして受け止められるように描く表現や、懐旧的な感情を鑑賞者に抱かせる描写が「彦根屏風」の画家によって風俗画に取り入れられた時、臨場感の表出に新境地を開拓した光信様式の真の意味での終焉が齎されたと言えよう。

寛永年間の後、桃山時代狩野派が追究した臨場感を強調する表現は、浮世絵の悪所を描く情景のうちに、異なる形で復興された。ただし、浮世絵においては、桃山時代狩野派の風俗画にみる、古典的、規範的図様を転用することで古の故事とのダブルミーニングを表す試みや理想化傾向は希薄である。浮世絵においては、現実の人々の恋愛や秘事、遊楽の場を直接体感できるような工夫が施され、それを鑑賞することを望む庶民階級の欲望を満たす、消費される遊楽の姿に焦点が移行した。菱川師宣など、古典図様への関心を示す画家が浮世絵の展開を担いつつ、遊楽を描く図様は、定型を成しては廃れ、そのイメージは消費され続けることで力強く発展した。狩野派のそのように、理想化傾向を何十年もかけて発展させることはなかったと言えよう。

一方、寛永年間以降、狩野派においては、風俗画の持つ根本的な意味が変容した。貞信、甚丞が元和年間頃に追究した表現を發展さ

せ、名所絵の理想的情景のうちに風俗画由来の図様を埋め込むことで悠久の平和を寿ぐ作例が生み出され、記念碑的行事を記録的、客観的に描出する記録画的な作例も展開した。そのなかで、貞信や甚丞が模索した表現は、やがてポスト探幽世代の画家たちによって江戸狩野派様式のうちに再生され、江戸狩野派の名所絵様式の定型を成立させた。山楽や「彦根屏風」の画家は、そうした狩野派の行末を予測していたのであろうか。晩年の山楽や「彦根屏風」の画家は、当時の狩野派がもう戻ることはない、慶長年間の狩野派様式への懐旧的表現を展開することで、新様式が萌芽する時代の趨勢に抗い、風俗画元来の目的——時世を写す——とは真逆の風俗画の誕生を齎した。だが、彼らの絵は、寛永年間、徳川の時代の到来に抗う人々の心をたしかに捉えたであろう。風俗画がその時代に生きる人々の心を映す鏡であるならば、「彦根屏風」ほど時代の雰囲気を映す作品はない。それは、時代の鑑たる作品の制作を生涯追究した山楽の達成が狩野派に齎した一つの成果だったように思われる。山楽、「彦根屏風」の画家が、理想化や臨場感の表出を狩野派が形而下のレベルで追求していた枠組みを超え、時勢に沿った主題を象徴的に描出し、表現的な奥行きを獲得したことで、桃山後期狩野派の風俗画は、日本絵画史上、唯一無二の領域に達することができたのではなかろうか。

注

- (1) たとえば、光信、長信らが徳川方、孝信が宮廷、山楽が豊臣方と関係を深めることで、狩野派の存続を図ったとする、いわゆる三面作戦説などが挙げられる。ただし、私はそうした考え方は取らない。三面作戦説の問題点については、川本桂子「山楽の画風とその展開」(『新編名宝日本の美術第21巻 友松・山楽』小学館 一九九一年)などを参照。前号で触れた光信作品がそうであるように、豊臣政権下の光信様式こそ、桃山後期狩野派を象徴する様式であり、桃山後期狩野派の画家たちは豊臣家、徳川家双方との関係維持に注力していたと考えるべきであろう。
- (2) かかる風潮は、狩野派に限らず、岩佐又兵衛や土佐派の作品にも大きな影響を与えているように思われるが、本稿では触れない。元和から寛永年間の甚るら狩野派による風俗画以外の作品にみる慶長懷旧的傾向については、「十七世紀の帝鑑図と『帝鑑図説』」版本図像の自律的展開と主題の変容」(『藝術共域—東亜美術交流與明代印刷文化』國際學術研討會 於国立故宮博物院南院、台湾、二〇二五年十一月十一日)で具体的に言及した。本発表内容は書籍化予定である。
- (3) たとえば、狩野宗眼重信「帝鑑図屏風」(静岡県立美術館)などがそうした作例に挙げられよう。この作品の制作年代の私見については、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。
- (4) 本稿で詳しくは触れないが、南蛮屏風などに原本の直模的作例が数多く確認できると考えている。
- (5) 狩野派外に本格的に慶長懷旧的様式が派生するのは寛永年間と思われる。それこそ、町絵師による遊楽図の隆盛を齎す一因と私は考えている。
- (6) 小寄善通「狩野貞信の作風」(『美術史の断面』清文堂出版 一九九五年)。
- (7) 近年、久野華歩「『珍皇寺参詣曼荼羅』の制作背景」(『造形のポエティカ—日本美術史を巡る新たな地平』青簡舎 二〇二二年)、村上かれん
- (8) 「『珍皇寺参詣曼荼羅』に関する一考察—絵師と構図に着目して」(『京都美術史学』四号 二〇二三年)が「珍皇寺参詣曼荼羅」(六道珍皇寺)を孝信、甚丞・貞信周辺、或いは山楽周辺作とする見解を示した。村上氏は、私が補筆と見なす描写なども含めて山楽作品と比較しており、そうした点から、私はこの作品を山楽周辺作と見なすことは難しいように思う。様式的には部分的に貞信風が見られ、注目すべき作と言えるものの、絵具や紙など素材が狩野派正系のものとは思えず、慎重に検討すべき作品である。
- (9) この作品が貞信筆ではないという見方もある。先行研究をまとめた近年の文献として、五十嵐公一「第一章 御所の障壁画制作—天明の大火以前」(『天皇の美術史四』吉川弘文館 二〇一七年)がある。紙幅の都合上、私見を詳述する余裕はないが、この作品が描かれた時点で、この作品の様式を示す画家は、候補に挙がる狩野派のなかで貞信において他に居ないと考えている。
- (10) メット本については「John T. Carpenter, "Pleasures and Pastimes in an Era of Peace: Early Edo Genre Screens", *Arts of Asia* 49, no. 2, 2019に詳しい。本稿の準備において、カーペンター氏の御教示のおかげで多くの知見を得た。ここに記して感謝の意を表します。
- (11) メット本と同図様の作品として「東山遊楽図屏風」(高津古文化会館)があるが、高津古文化会館本は、メット本よりも人物描写に俗味が強く、メット本を基にした直模的作品の可能性が高い。
- (12) たとえば、慶長十二年(一六〇七)の修復後の北野社を右に、歌舞伎小屋を左に描く「北野社頭阿国歌舞伎図」(神明社)などは、人物と松の大きさの対比、人物の衣文線の硬さなど、貞信系の作品としての特徴を

示す。

- (13) この問題については、拙稿「狩野常信・益信・探信守政・探雪『絵手鑑』について」(『野村美術館紀要』三五号 二〇二六年三月刊行予定)で少し触れたが、今後考察を重ねる予定である。

- (14) 鬼原俊枝「伝狩野宗秀筆『韃靼人狩獵・打毬図屏風』について」(『ミュージアム』四五〇号 一九八八年)を参照。

- (15) 「名所風俗図」については、山根有三「名古屋城対面所の風俗画」(『日本美術 桃山の風俗画 一七』平凡社 一九六七年)、武田恒夫「障壁画全集 名古屋城」(美術出版社 一九六七年)、高松良幸「名古屋城本丸御殿対面所障壁画『風俗図』に関する一考察―その政治表象性を中心に」(『美術史』一五八号 二〇〇五年)などを参照。

- (16) 本丸御殿完成直後の慶長二十年(一六一五)に行われた、尾張藩初代藩主・徳川義利(義直)と紀州浅野幸長息女・春姫の婚儀でこの部屋が使われた可能性が高く、両者の主従関係を象徴するため、浅野家が統治する紀州和歌浦の景が描かれているという指摘がある。武田恒夫「狩野派障壁画の研究―和様化をめぐる」(吉川弘文館 二〇〇二年)、高松氏、前掲「名古屋城本丸御殿対面所障壁画『風俗図』に関する一考察」を参照。

- (17) 山根氏、前掲「日本の美術 桃山の風俗画 一七」参照。

- (18) この作品の左隻の図様については、ボーリングの原型とされる九柱戯のような遊戯、異国の馬上の遊戯を描いた可能性が指摘されている。鷲頭桂「遊ぶ南蛮人」(『日本美術のつづられ方―佐藤康宏先生の退職によせて』羽鳥書店 二〇二〇年)参照。

- (19) 甚丞「帝鑑図屏風」については、拙稿、前掲「狩野派の帝鑑図再考」のほか、武田恒夫「真設印帝鑑図屏風と狩野甚丞について」(『国華』九五六号 一九七三年)、朝日美砂子「作品解説『王と王妃の物語 帝鑑図大集合』名古屋城特別展開催委員会 二〇一一年」、拙稿「狩野甚

丞『帝鑑図屏風』解題」(前掲「帝鑑図と帝鑑図説」、前掲註2を参照。

- (20) 従来、この作品は、徳川幕府による慶長十七・八年(一六一二・一三)のキリスト教禁教令に対応してキリシタン弾圧が強まるなかで新たな図様を模索した作例と見なされてきた。成澤勝嗣「作品解説『南蛮屏風集成』中央公論美術出版 二〇〇八年」、石田佳也「近世初期狩野派と『南蛮屏風』をめぐる考察」(『サントリー美術館研究紀要』一号 二〇一二年)などを参照。前号における分析に基づく私見としては、この作品にみる遊楽要素、南蛮文化に対する好奇心を駆り立てる表現は、光信の南蛮屏風の表現志向を受け継ぐものと思われる。

- (21) 「吉野花見図屏風」が光信作である可能性については、近年、三宅秀和「豊臣秀吉の吉野の花見と吉野花見図屏風―秀吉の事蹟と屏風絵の意味」(『聚美』一一号 二〇一四年)が詳述している。三宅氏がこの作品を光信筆と比定する際、中心的な比較作として扱った伝狩野光信「三十六歌仙扁額」(高台寺)は、私見では光信様式の特徴を強調した周辺作で、「三十六歌仙扁額」にみる顔貌表現との比較を基にこの作品を光信画と比定することは難しいと考えている。

- (22) 「永徳法印之嫡子也、伝家法長図絵、筆力軽活而強厚也、人物手足為小」(以下略)「(丹青若木集)『狩野氏七代 右京光信』より」。

- (23) 三宅氏、前掲「豊臣秀吉の吉野の花見と吉野花見図屏風」を参照。三宅氏は醍醐の花見の一環でこの作品が制作された可能性を推察するが、この作品のモチーフにみる筆遣い、色遣いなどは文禄年間としては洗練されており、画面構成は複雑過ぎ、筆線が弱すぎる。秀吉下命のこの作品の典拠となる作品があった可能性は高いが、この作品がそれと考えることには慎重を期すべきと思われる。

- (24) 佐藤康宏「日本の美術四八四号 祭礼図」(至文堂 二〇〇六年)を参照。
(25) 廣海伸彦「狩野内膳筆『豊国祭礼図屏風』論」(『風俗絵画の文化学 二』思文閣出版 二〇一二年)を参照。近年、廣海氏の説を補強する佐藤稜

介「家原寺縁起附属文書」巻について―狩野内膳書状・片桐且元奉行人書状・山内忠義寄進状ほか」(『鹿園雜集』二三号 二〇二一年)が刊行された。

- (26) 拙稿「狩野山楽筆『車争図屏風』(東京国立博物館)に関する一考察―『年中行事絵巻』との関係を中心に」(『美術史』一六七号 二〇〇九年)を参照。

- (27) 塚本美加「狩野内膳と南蛮屏風―その画風の確立と継承」(『美学論究』一八号 二〇〇三年)、成澤勝嗣「王権への追憶―太閤秀吉と風俗画のあやしい関係」(『講座日本美術史第三巻』東京大学出版会 二〇〇五年)、高松麻里「近世初期風俗画のポリテクス―狩野内膳『南蛮屏風』(神戸市立博物館蔵)の解釈を中心に」(『鹿島美術財団年報別冊』鹿島美術財団 二〇一〇年)、畑靖紀「狩野内膳の南蛮屏風―旧川西家本の再出現をうけて」(『国華』一四八〇号 二〇一九年)など。

- (28) この作品の行列図には、古絵巻の図様がいわれていると推定されるのだが、南蛮文化館本との比較などで詳細に分析すべき点があり、本稿で言及する紙幅の余裕がない。詳しくは別稿に譲りたい。

- (29) 拙稿、前掲「狩野山楽筆『車争図屏風』(東京国立博物館)に関する一考察」、拙稿「狩野山楽筆『帝鑑図押繪貼屏風』(東京国立博物館)の研究」(『国華』一四一〇号 二〇一三年)、「狩野山楽『帝鑑図押繪貼屏風』(東京国立博物館) 解題」(前掲『帝鑑図と帝鑑図説』)。

- (30) 川本桂子氏の指摘。「九条家伝来の車争い図をめぐって―その制作事情と解釈を中心に」(山根有三先生古稀記念会編『日本絵画史の研究』吉川弘文館 一九八九年)を参照。

- (31) 川本桂子 作品解説(前掲『新編名宝日本の美術第21巻 友松・山楽』)を参照。

- (32) 山楽「犬追物図屏風」と土佐派の犬追物図の関係については、以下の文献を参照。安達啓子「犬追物図屏風定型の成立と展開」(『日本屏風絵集

成 第二二巻 公武風俗』講談社 一九八〇年)、安田篤生「土佐派の犬追物図屏風について」(『美術史』一三五号 一九九四年)、安田篤生「絵画模本の転写と原本復原に関する一考察―土佐光茂筆犬追物図屏風の場合」(『愛知教育大学研究報告 芸術・保健体育・家政・技術科学』第四五輯 一九九六年)。

- (33) 現存する「南蛮屏風」の多くが狩野派正系の画家による作品の直模作品である点は、光信の風俗画を排する徳川幕府の処置により原本が失われたためと私は推定している。元和から寛永頃の徳川幕府によって光信様式の作品が排除された可能性については、拙稿、前掲「狩野派の帝鑑図再考」註23を参照。

- (34) 当時、フスタ船が脅威と見なされた点については、岡本良知「長崎のフスタ船」(『桃山時代のキリスト教文化』東洋堂、一九四八年)、高瀬弘一郎「キリシタン宣教師の軍事計画」(『キリシタン時代の研究』岩波書店、一九七七年)などに詳しい。

- (35) 伝山楽・サントリー本左隻について、成澤氏は、キリスト教の聖体を運ぶ儀式を推定しており、石田氏は山楽がその時点で用いうる異国図様を総動員し、南蛮貿易や宗教要素を排除した異国の添景を描いたと見なす。だが、肝心の聖体を運ぶ様子は描かれておらず、(石田氏が指摘するように)山楽「帝鑑図押繪貼屏風」などからの図様の転用が確認できるにもかかわらず、山楽が「帝鑑図押繪貼屏風」で試みた、人物の視線を集中させ、儀式の内容を詳述する手法も看取されない。左隻では、寧ろ説明的描写が抑えられ、南蛮人が何を行っているのか不明瞭な点にこそ、山楽の意図が込められているように思われる。成澤勝嗣「玉を運ぶ南蛮屏風」(『南蛮屏風に関する総合的研究』科学研究費研究成果報告 二〇〇五年)、成澤勝嗣「近世風俗画としての南蛮屏風」(前掲『南蛮屏風集成』、石田氏、前掲「近世初期狩野派と『南蛮屏風』をめぐる考察」を参照。

(36) 詳細は拙稿、前掲「狩野山樂筆『帝鑑圖押繪貼屏風』」(東京國立博物館の研究)を参照。

(37) 「帝鑑圖押繪貼屏風」における肉の描写にみる問題については、拙稿、前掲「狩野山樂筆『帝鑑圖押繪貼屏風』」(東京國立博物館の研究)で言及した。

(38) 拙稿、前掲「狩野山樂筆『帝鑑圖押繪貼屏風』」(東京國立博物館の研究)を参照。

(39) この作品の制作年代について考えるうえで注目される最新の研究としては、吉川美穂「『本多平八郎姿絵屏風』の像主について」(『金鯢叢書』第四七輯 二〇二〇年)がある。

(40) この点については、奥平俊六氏の一連の研究がある。奥平俊六「彦根屏風について―(鏡像関係)と(画中画)の問題を中心に」(『美術史』一〇九号 一九八〇年。同氏『畫下遊樂一』(藝華書院 二〇一八年)所収)、奥平俊六「『彦根屏風』―屏風劇の演出」(『近世風俗図譜6 遊里』小学館 一九八二年)、奥平俊六「うしろ姿のかぶき者」(『近世風俗図譜10 歌舞伎』小学館 一九八三年。同氏『畫下遊樂一』所収)、奥平俊六「絵は語る 一〇巻 彦根屏風」(平凡社 一九九六年)。

(41) 近年、井伊家十二代藩主・直亮直筆の道具帳「屏風之覚」記載より、「彦根屏風」は直亮が購入したことが判明した。「彦根屏風」の伝来に関しては、高本文恵「彦根屏風―伝来と研究史」(『国宝彦根屏風』(中央公論美術出版 二〇〇八年)、高本文恵「コレクター大名 井伊直亮」(『コレクター大名井伊直亮―知られざる大コレクションの全貌』(彦根城博物館 二〇一六年)を参照。

(42) 黒田泰三「狩野光信の時代」(中央公論美術出版 二〇〇七年)を参照。

(43) 元和期の山樂の画風転回に関する私見は、「各章のトピックについて」(『大名の名宝』展の概要と狩野派研究をめぐる諸問題について)・狩野山樂「狩獵図模絵」作品解説(『大名の名宝―永青文庫×静岡県

美の狩野派』静岡県立美術館 二〇一三年)で触れた。

(44) ただし、「彦根屏風」の、金泥の繊細な筆線などを含めた細緻な表現は、晩年の山樂の画風とは異にする特徴である。筆線が鋭くも緊密な細さを保つ点も、筆線の弛緩が看取される当時の山樂画と異なる要素である。詰まるところ、この作品の筆者を狩野派の著名な画家のなかに見出すことは難しい。山樂がこの屏風と似た作品を描き、それを別の画家がアレンジして仕立て直したという可能性はある。

(45) 奥平氏、前掲「絵は語る 一〇巻 彦根屏風」の指摘。

(46) 佐藤康宏「肉筆浮世絵がなくなったもの―彦根屏風小論」(『肉筆浮世絵大観一〇 千葉市美術館』講談社 一九九五年)の指摘。

(47) 狩野孝信「北野社頭遊樂図屏風」の画中画が光信様式のそれを示している点が注目される。千種佳奈「狩野孝信の風俗画について―『北野社頭遊樂図屏風』(個人蔵)を中心に―」(第七八回美術史学会全国大会 二〇二五年五月二十五日、於大阪大学)発表レジュメ参照。内膳の「豊国祭礼図屏風」の画中画もまた光信様式によると私は考えているが、この点を詳述する紙幅の余裕はなく、詳しくは別稿に譲りたい。いずれにせよ、当時の狩野派のなかで、光信様式による画中画を描き込むことで、慶長年間の鷹揚な時代の雰囲気を出する工夫自体は、山樂周辺で盛んに行われていたと思われる。

(48) 拙稿「日本における『帝鑑図』成立期の一様相―狩野光信・山樂周辺『帝鑑図屏風』(永青文庫)について」(前掲『大名の名宝』)参照。

(49) 厳光を真の隠者とする見方、あるいはそれとは裏腹に真の隠者が当世に居ないことを嘆くことは、すでに室町時代の漢詩に読み取れる。厳光の豪胆な性格を示す「客星館図」が人気を博す一方、そうしたイメージが室町時代から桃山時代にかけて展開していたことを示すいくつかの事例を『翰林五鳳集』巻五九から挙げておく。「漢家諸將各論功。誰訪羊裘独釣翁。強被劉郎尋旧約。一糸吹断暮江風。」(義堂周信「子陵釣台」)、「七

里灘頭風一糸。終身不管漠安危。祇今海内無真陰。可惜江山似旧時。」(月舟寿桂『扇面子陵』)、「客星犯坐臥深宮。久要修盟独釣翁。九鼎一糸災運定。青雲夢遠暮江風。」(仁如集堯『客星閣圖扇』)、「子陵高節古來稀。別置乾坤小釣磯。忽触龍腰動星象。叩金社稷一蓑衣。」(熙春竜喜『子陵客星館圖』)。

- (50) 「彦根屏風」の画中画が周文様式に拠る点は、奥平氏、前掲『絵は語る一〇巻 彦根屏風』、佐藤氏、前掲「肉筆浮世絵がなくしたもの」に詳し。

- (51) 佐藤氏、前掲「肉筆浮世絵がなくしたもの」の言及。

- (52) 拙稿、前掲「狩野山樂筆『帝鑑圖押繪貼屏風』(東京国立博物館)の研究」。

- (53) 「彦根屏風」は元来一双だったとする見方もあるが、私はその説を採らない。

- (54) 佐藤氏、前掲「肉筆浮世絵がなくしたもの」を参照。

- (55) 奥平氏、前掲『絵は語る 一〇巻 彦根屏風』。

- (56) 佐藤氏、前掲「肉筆浮世絵がなくしたもの」の指摘。同氏「形態の増殖―『一遍聖絵』・『彦根屏風』・『動植綵絵』」(講座日本美術史第二巻 形態の伝承)(東京大学出版会 二〇〇五年)も併せて参照。

- (57) 山楽「帝鑑図押繪貼屏風」の「不要利口」(図17)にそうした特徴が指摘できる。拙稿、前掲「狩野山樂筆『帝鑑圖押繪貼屏風』(東京国立博物館)の研究」を参照。

- (58) ここで詳述する準備はないが、浮世絵における故事を当世風俗に見立てる手法と桃山時代狩野派の追究した故事と現実の出来事のパルミーニングの表現は、古典図様の転用手法において根本的に異なる。

本研究はJSPS科研費「『桃山美術』史観の再構築―中近世移行期における伝統と革新の考証を通して―」(鷲頭桂代表 JP25K03686)

の成果の一部です。

【図版出典】

図1・8・9・12・14 『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)より転載、図2 メトロポリタン美術館ホームページ、図3 フリア美術館 (National Museum of Asian Art, Washington) ホームページ、図4-11・5 『桃山絵画讃歌―黄金のときよめの時代』(京都国立博物館 一九九七年)より転載、図4-2 『日本絵巻大成 8 年中行事絵巻』(中央公論社 一九八二年)より転載、図6・7・11 『南蛮屏風集成』(中央公論美術出版 二〇〇八年)より転載、図10・17 ColBase (<https://colbase.nichag.jp/>)、図13 『国宝彦根屏風と国宝松浦屏風―遊宴と雅会のみ』(大和文華館 二〇一九年)より転載、図15 『桃山・江戸絵画のみ』(徳川美術館 二〇〇八年)より転載、図16-1 『新編名宝日本の美術第21巻 友松・山楽』(小学館 一九九一年)より転載、図16-2 『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)より転載、図16-3 『聖と隠者―山水に心を澄ます人々』(奈良国立博物館 一九九九年)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 狩野貞信「住吉社頭遊楽図壁貼付」(京都国立博物館)(部分)

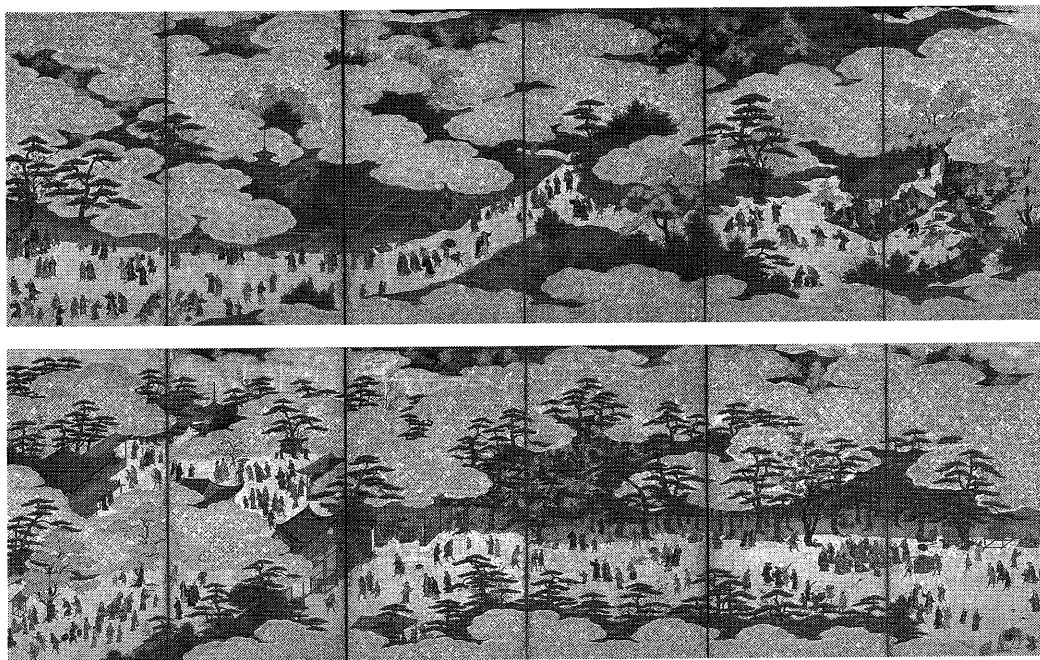


図2 「東山遊楽図屏風」(メトロポリタン美術館)

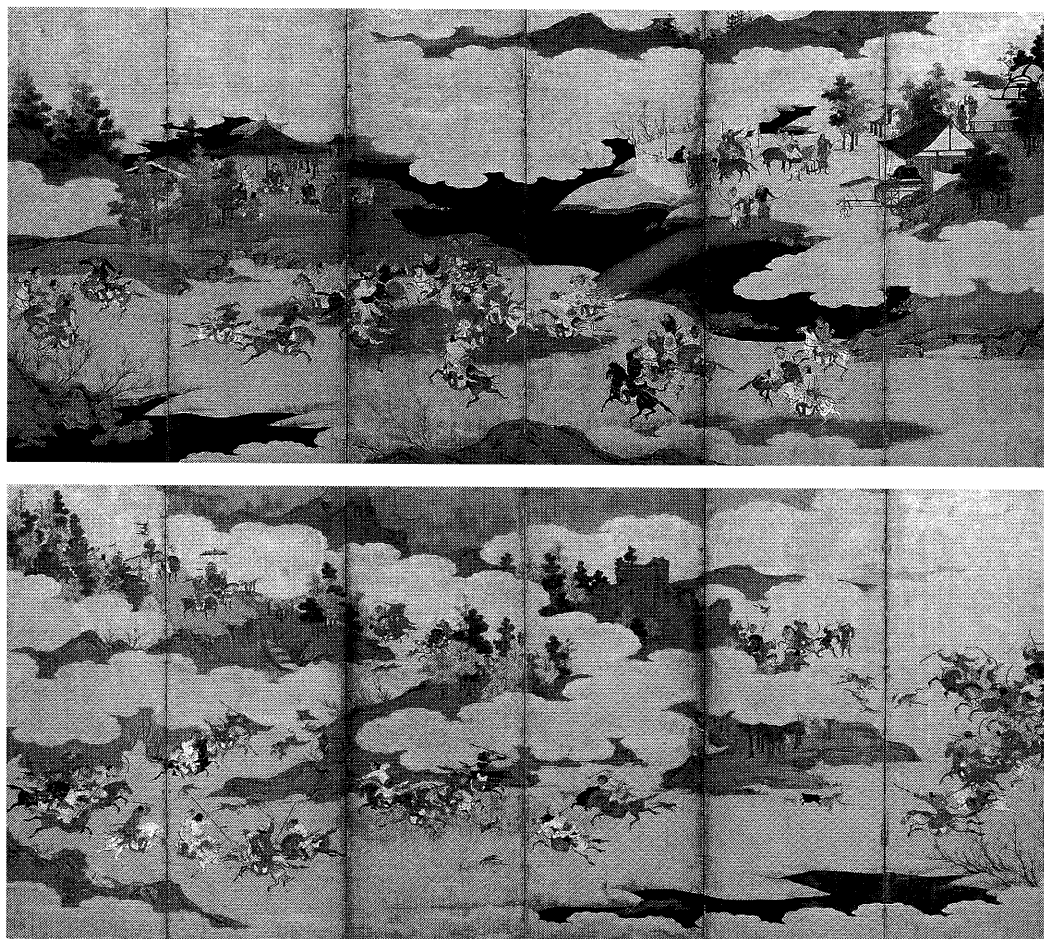


図3 狩野甚丞「韃靼人打毬・狩獵図屏風」(フリア美術館)

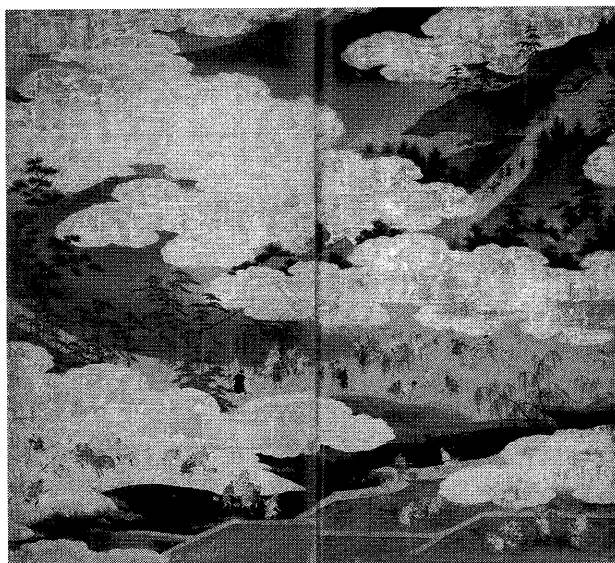


図 4-1 狩野甚丞「社頭風俗図屏風」(個人蔵)

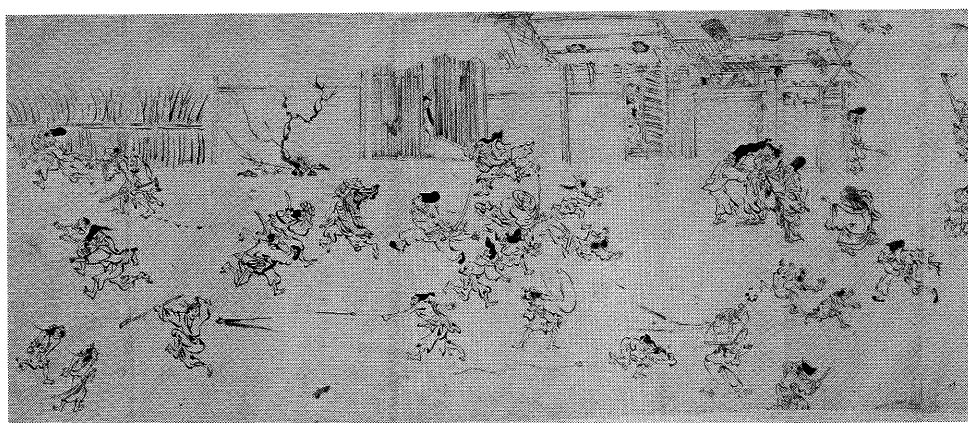


図 4-2 「五月の印地打ち」(「年中行事絵巻 卷十三」〔個人蔵〕のうち)(反転)

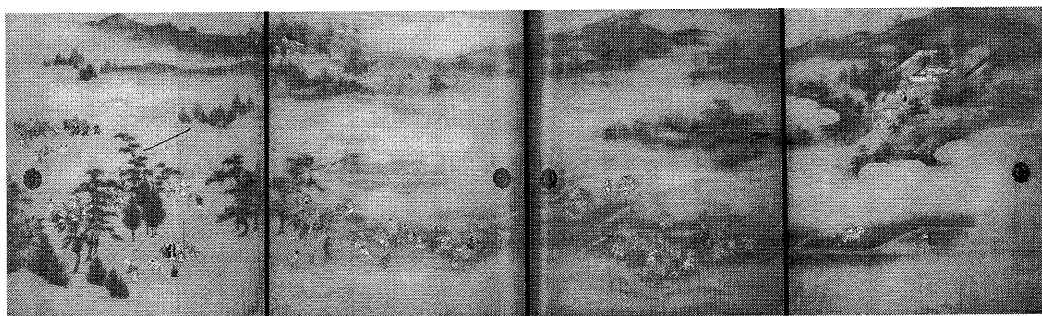


図 5 狩野甚丞「名所風俗図」(名古屋城)(部分)

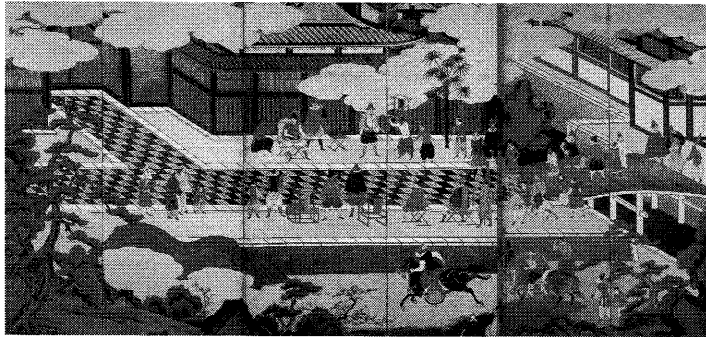
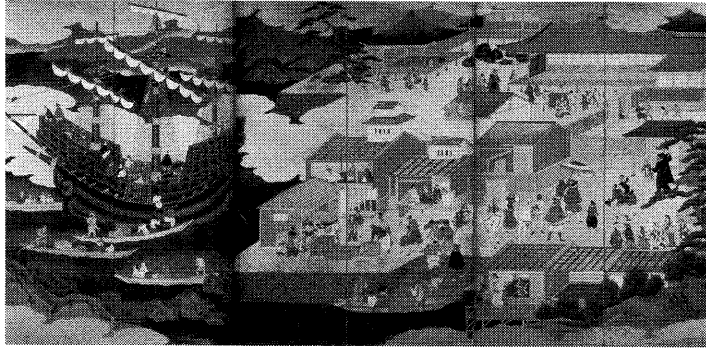


図6 「南蛮屏風」 (サントリー美術館)

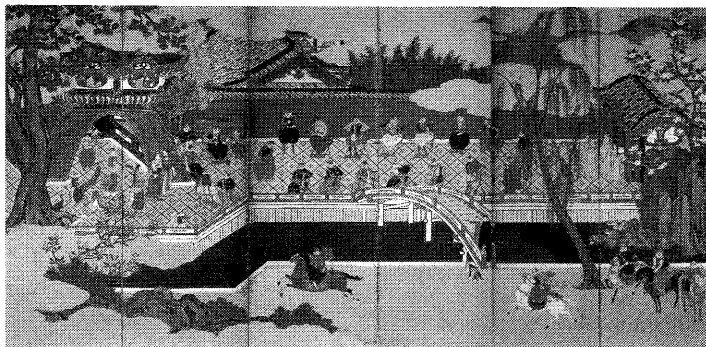


図7 伝狩野山楽「南蛮屏風」 (サントリー美術館)

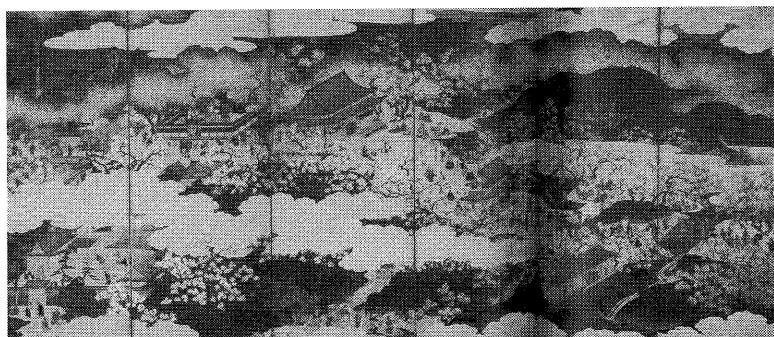
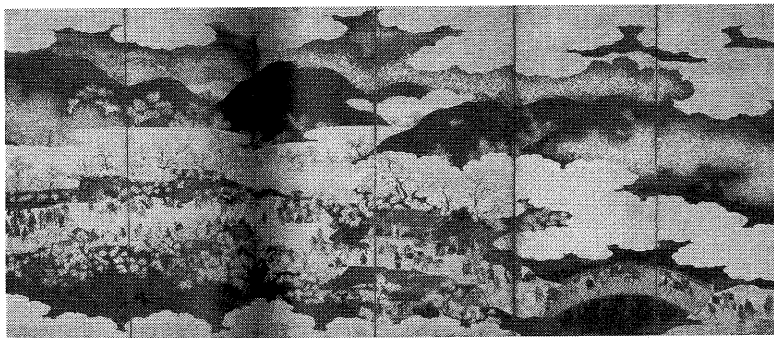


図8 「吉野花見図屏風」(細見美術館)

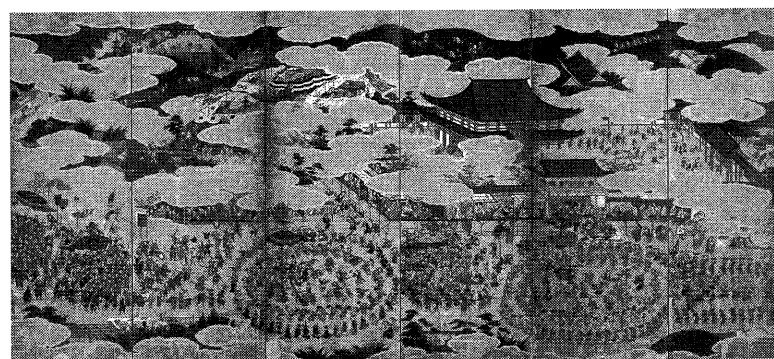
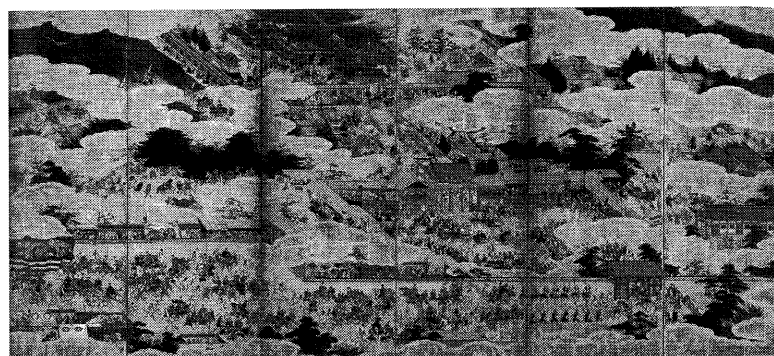


図9 狩野内膳「豊国祭礼図屏風」(豊国神社)

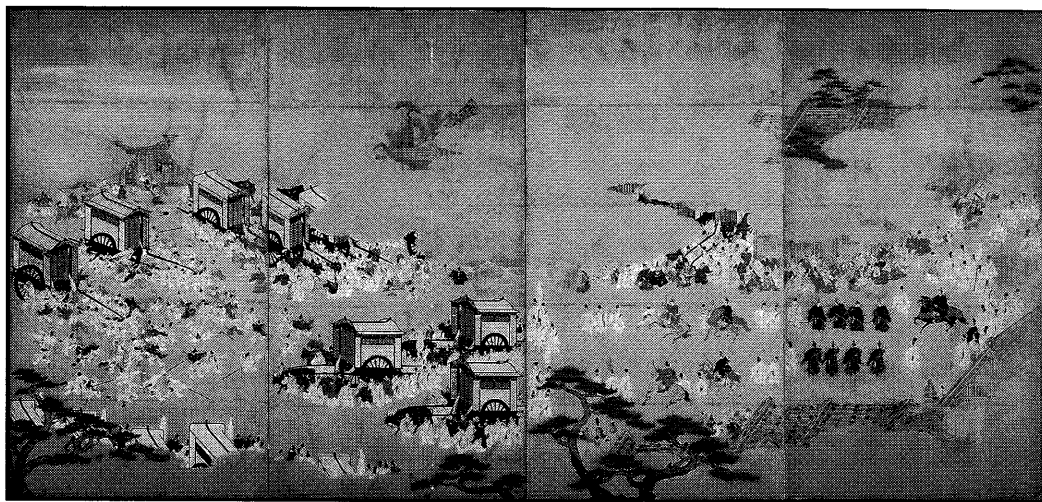


図10 狩野山楽「車争い図屏風」(東京国立博物館)

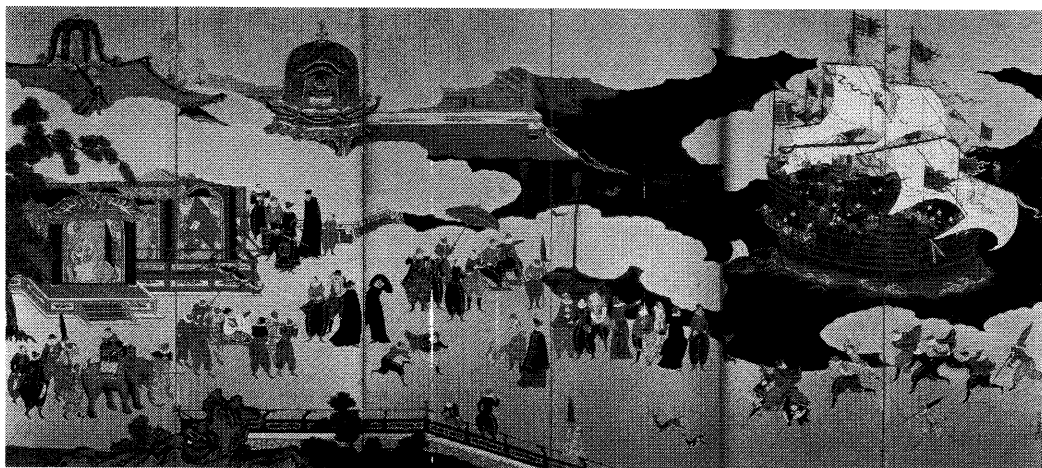


図11 狩野内膳「南蛮屏風」(神戸市立博物館)

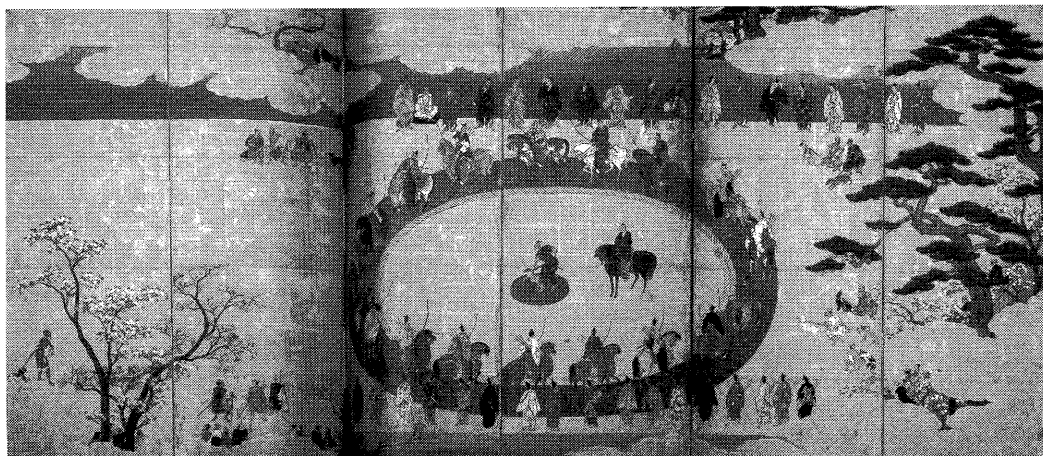


图 12 狩野山楽「犬追物図屏風」(文化庁)



图 13 「彦根屏風」(彦根城博物館)

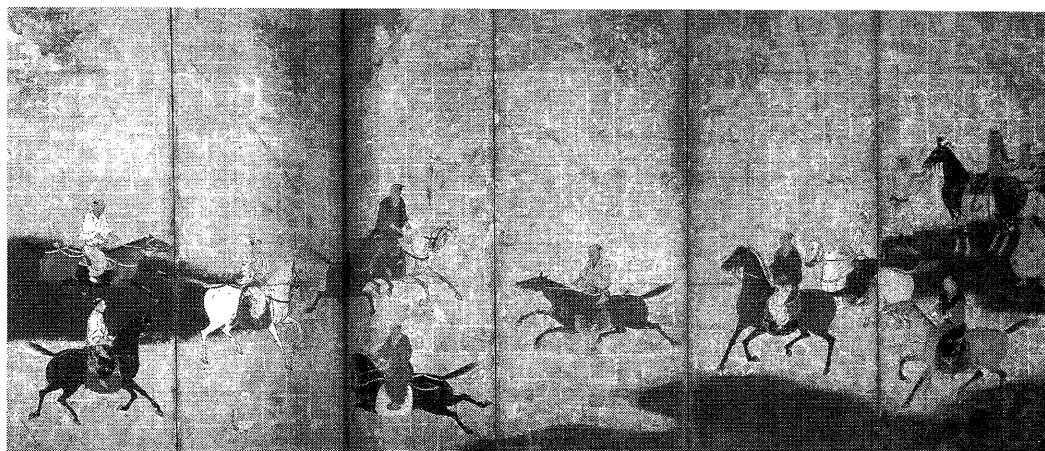


図 14 「調馬図屏風」(醍醐寺)



図 15 「本多平八郎姿絵屏風」(徳川美術館)



図 16-1 狩野山楽「光武嚴子陵図」(「光武嚴子陵・虎溪三笑図屏風」〔妙心寺のうち〕)

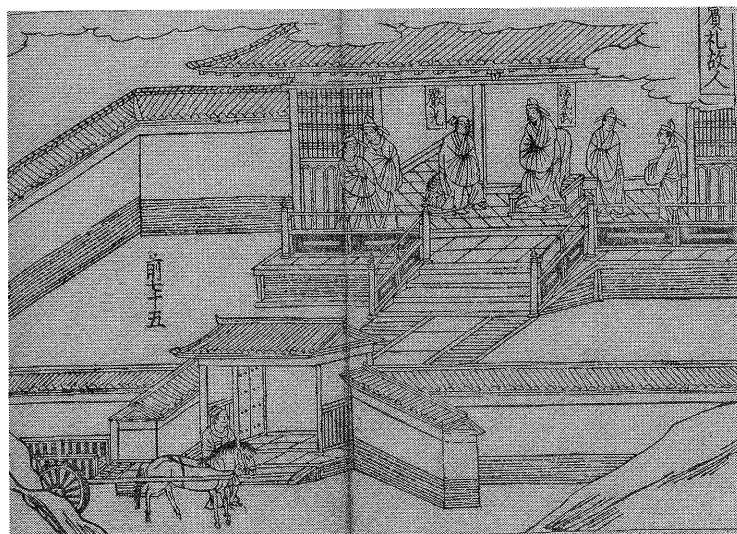


図 16-2 「賓礼故人図」(『帝鑑図説』のうち)

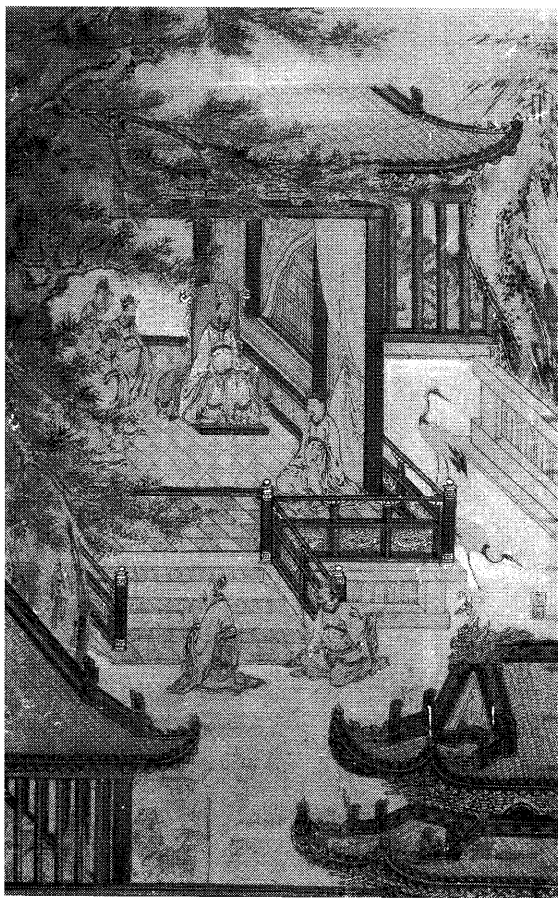


図 17 狩野山楽「不要利口」(「帝鑑図押絵貼屏風」〔東京国立博物館〕のうち) (部分)



図 16-3 「十六羅漢図 (第三尊者)」 (天真寺)