



狩野探幽筆「西湖図」について

唐, 詩杭

(Citation)

美術史論集, 26:71-98

(Issue Date)

2026-02-20

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/0100504229>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/0100504229>



狩野探幽筆「西湖図」について

《キーワード》 倣古図 西湖図 瀟湘八景図 狩野派

はじめに

西湖図は、中国浙江省杭州市にある湖・西湖の風景を題材とした画題である。室町時代以来、西湖図は多数の画家に描かれてきたが、その多くは伝統的な西湖図の構図や内容に従って制作されている。また、文学史上においても、五山の禅僧たちは西湖の風光を称揚し、林逋をはじめとする詩人に関する逸話や詩文を数多く伝えている。このような文脈のもとに、(伝)雪舟筆「西湖図」(静嘉堂文庫美術館蔵)の出現は西湖図という画題に対する理解を一層深める契機となり、必然的に後に続く狩野派の画家たちにとっての模倣と制作の対象ともなった。なかでも江戸時代前期の画家である狩野探幽(一六〇二—一六七四)は、狩野派の発展過程における重要な転換点を象徴する人物であり、その西湖図には従来の枠を超えた独自の表現が見られる。

本論文では、狩野探幽の「西湖図」(石川県立美術館蔵)(以下、探幽石川本と称する)(挿図1)を中心に、十七世紀前期以前の画

唐 詩 杭

家たちが描いた西湖図―狩野元信(一四七六—一五五九)の「西湖図」(石川県立美術館蔵)(以下、「元信石川本」と称する)と「西湖図屏風」(出光美術館蔵)(以下、「元信出光本」と称する)、(伝)雪舟(一四二〇—一五〇六)の「西湖図」(以下、「雪舟静嘉堂本」と称する)、秋月等観(生没年不詳)の「西湖図」及び狩野興以(生年不詳—一六三六)の「西湖図」(石川県立美術館蔵)(以下、「興以石川本」と称する)と比較しながら、これらの作品と探幽石川本の関係を考察する。また、探幽に関する先行研究および他の作品との比較を通じて、探幽石川本の特徴を明らかにする。最後に、探幽に関わる画家による西湖図との比較を通じて、探幽石川本がもたらした影響を分析する。これらの作品分析を通じて、探幽石川本における伝統の継承と革新を明らかにしつつ、西湖図の発展のうちに探幽石川本を位置付けることを試みる。

一 伝統的西湖図における規範性の概要

探幽石川本に関する考察に入る前に、前提となる伝統的な西湖図の概略を述べておく。たとえば、(伝) 李嵩「西湖図」(上海博物館蔵)は、西湖とその周辺の景物を描いた先駆的な作品であり、西湖図という画題の発展と繁栄の端緒となったものである。五山禅僧を通じて西湖文化が日本にもたらされて以降、西湖は日本において文学的象徴を備えたイメージとして受容されるようになった。西湖図という画題には、単なる西湖景観の写実的描述にとどまらず、禅僧たちの西湖に対する憧憬も交錯していた。

日本においては、雪舟周辺で規範的図様が形成され、長い歳月を経て図様が伝播、変容した。やがて、西湖図は次第に画僧を中心とした制作体制から脱却し、諸流派の画家によって再構築され、多様な図様と特別な象徴性を備えた一つの規範を形成していった。

このような西湖図は、右北左南・上西下東という方位に準拠し、同一画面内に南北高峰・六橋・臨安城といった代表的名勝を湖の周囲に秩序立てて配し、湖の中央部やや右寄りに孤山を据える構成を示す。西湖を中心に六橋によって画面が分割される長方形の構図枠と組み合わさることで、伝統的な画面構成が形成された。断桥および雷峰塔も、基本的に不可欠の要素である。さらに、孤山や靈隱寺などのその他の景物は、上下の空白部分に適宜配置されるのが定型となった。

この伝統的構図が必ずしも維持されていたわけではなく、方位の

設定も画面構成において決定的な意味を持つとは限らない。新たに伝来した地誌・版画・その他の絵画作品などの影響により、西湖図の構成が大きく変容する場合もある。その一例として挙げられるのが、池大雅「西湖春景・錢塘觀潮図屏風」(東京国立博物館蔵)である。ただし、初期の西湖図においては、このような方位の設定が一般的に用いられていた。

上述の構成を基盤としながらも、西湖図には多様な展開が見られる。そこでは現実と理想が交錯して図像的な叙述を成し、単なる地理的景観の再現にとどまらず、豊かな文化的意味を併せ持つようになっていく。なかでも注目されるのは、白居易や蘇軾に代表される文人的理想像の付加、および林逋・白鶴・梅にまつわる隠逸的な物語の描写である。したがって、西湖図は、基本構図を土台としつつも、歴代の画家による不断の解釈と再制作の過程を経て、徐々に安定した一つの図様の規範として確立されていった。

こうした点を踏まえた上で、以下では探幽石川本の先行作例として、狩野派による西湖図について検討する。

二 前期狩野派における「西湖図」の重要な先行作例

二―一 狩野元信筆「西湖図」と「西湖図屏風」

まず、狩野元信が狩野派において与えた影響は極めて重要である。元信石川本(挿図2)と出光本という二点の西湖図作品はいずれも雪舟静嘉堂本の影響を強く受けていると考えられる。これらの作品

は後の狩野派画家たちにとって、元信の西湖図における構図や技法を学ぶことを通じて自らの制作へと展開していくようになったという意味で、大きな示唆を与えた。そのような元信の作品と比較することによって、探幽石川本がいかんして元信の要素から徐々に離れ、新たな要素を取り入れつつ、探幽自身の特質を表現しているのかを、より明確に捉えることが可能となる。

なお、筆者は元信石川本と元信出光本の実物を未見であるため、本稿では図版および先行研究に基づき、景物の配置や構図について簡単な検討にとどめる。実見による精査を経た上での再検討が今後の課題である。

辻惟雄氏は、元信出光本の筆致がやや硬く、全体として流麗さに欠けることを挙げ、それを元信周辺の画家による代筆作である可能性の一因として論じている。¹⁾一方で、当該屏風には丁寧な補紙および補筆が施されており、それが極めて巧みに行われていることから、当時この屏風が元信の真筆と見なされ、高く評価されていた可能性も考えられる。これに対して、元信石川本は画面全体の空間構成に統一感を欠いており、遠景の山の表現にもやや不自然さが見られるものの、元信出光本よりも優れていると評価されている。辻氏は石川本のほうが元信の真筆である可能性が高いと論じている。

元信出光本と元信石川本は、全体の構図において、いずれも伝統的な西湖図の右北左南・上西下東という方位配置を踏襲している。画面左右には宝石山と南屏山、下部には臨安城、そして上部には六橋が巧みに配置され、西湖の景観を画面中央に囲い込む形で、その

秀麗さと調和の美を表現している。元信石川本は、元信出光本を圧縮したような構成を取っていると言える。元信出光本から左右両端の一部を省略し、西湖の面積を縮小した上で、遠景に描かれた山岳を圧縮して重ね合わせることで、元信石川本と類似する画面構成が得られる。さらに、元信石川本と元信出光本は主要景物の描写においても一致が見られる。このような構図および景物設定から考えると、両者は全体構成において共通性を保持しつつも、元信石川本は細部が簡略化されており、元信出光本の方が内容的により豊か、かつ描写も詳細であると言える。

元信石川本には落款が存在しないため、両作品の制作時期に関する直接的な判断は困難である。また、伝統的な構図方式に加えて、両作品は複数の景物の配置や表現において、雪舟静嘉堂本および鷗斎筆「西湖図屏風」（京都国立博物館蔵。以下、「鷗斎京都本」と称する）との類似性を示している（表1）。

これら諸作品の図様内容と描写における複雑な関係性から考えると、元信出光本と元信石川本のいずれにおいても、元信は西湖図を制作するにあたり、雪舟静嘉堂本と鷗斎京都本の双方を参照した可能性が高いと考えられる。ただし、元信の西湖図は、様式的には両者とも異なる独自の表現を示しており、そこに元信ならではの画面風を見出すことができる。

元信が西湖図の制作に際して鷗斎京都本を何らかの形で参照していたとすれば、その図像内容の精度はさらに高まっていた可能性がある。推測されるのは、元信が西湖図を制作するにあたり、画面寸

法の制約などの影響から、雪舟静嘉堂本のみから西湖の具体的な内容を十分に把握することが困難であり、鷗斎京都本と雪舟静嘉堂本の内容を組み合わせて描写を行った可能性である。特に、雪舟静嘉堂本には地名の詳細な記載が含まれていることから、元信は景物の配置に関しては主に雪舟静嘉堂本を参照しつつ、構図と一部の図様においては鷗斎京都本に重点を置いた可能性があるろう。

二二 (伝) 雪舟筆「西湖図」

「二二」においては、雪舟静嘉堂本について、日本における伝統的な西湖図の基盤の一つとして言及した。この西湖図については、現在のところ雪舟の真筆であると断定されておらず、多くの場合「雪舟風の作品」あるいは「雪舟の伝統を受け継いだ作品」として説明されている。それにもかかわらず、雪舟静嘉堂本は後世の西湖図の展開に大きな影響を及ぼしており、元信による西湖図からもその影響の大きさをうかがうことができる。

したがって、探幽石川本と雪舟静嘉堂本との比較を通じて、探幽石川本と元信石川本とのあいだに見られる相違点を間接的に浮かび上がらせることを試みる。この点を考える上で、『本朝画史』には探幽が雪舟に学んだ旨の記述が見られる点が注目される。鬼原俊枝氏および荏開津通彦氏は、当時、雪舟に対する評価が広い範囲で高まっていたことが、探幽による雪舟様式の追求の重要な時代的背景を成していたことを指摘している。元和から寛永初年にかけて、探幽の周囲ではすでに雪舟様式の吸収が進みつつあり、そのような文

化的環境は探幽の絵画実践とも密接に関連していた⁽²⁾。当時の時代背景における雪舟その人の重要性、さらに雪舟画を学んでいた探幽の学習状況は、探幽石川本を分析する際、考慮する必要があるろう。

雪舟静嘉堂本(挿図3)の画面は西湖を中心に構成されており、その湖の周囲には数多くの名勝が点在し、各所に地名の表記が添えられている。視点は臨安城の方向から西湖を俯瞰する形で設定されており、画面上部が西、下部が東となる鳥瞰的な構図が全体として取られている。

様式上、探幽石川本と最も共通するのは、湿潤な水墨の多用と、山石の輪郭における濃墨の使用である。しかしながら、雪舟静嘉堂本における西湖の湖面は、広い範囲にわたって淡い緑色と波線によつて表現されている。画面全体に雲霧の表現が多く見られるものの、それは山石や景物を覆い隠すような朦朧としたものとして表現されており、明確な形状を持つ線描としては示されていない。

潤墨の質感や、遠景における広い余白の使用、あるいは一部に見られる短く鋭い筆線の表現など、探幽石川本との共通点は一定程度認められるものの、色彩や墨色の用い方に関しては、両者のあいだには大きな差異が存在している。雪舟静嘉堂本においては、岩の内部に施された水墨とその輪郭線の墨色とが調和的に構成されている。さらに、西湖の湖水には広く緑色が施され、孤山を覆う竹林の色彩が画面全体に深い色彩を与えている。これに対し、探幽石川本では、色彩の繊細なコントロール、墨色の明瞭な対比、そして余白の大胆な使用が全体を特徴づけており、雪舟静嘉堂本との明確な違

いを成している。探幽石川本における様式と図様上の特異点については、「二―三」で詳述する。

また、雪舟静嘉堂本の学習に努めた如寄（生没年不詳）による「西湖図」（天寧寺蔵）（以下、如寄天寧寺本と称する）（挿図4）も注目すべき対象である。本作のモチーフに関する分析については、太田孝彦氏によってすでに充実した論述がなされている³。また、万里集九は雪舟と交友関係にあり、正木美術館所蔵の如寄の「人丸図」に万里集九の着賛があることから、如寄と雪舟も万里集九を介して交流していた可能性がある。高橋範子氏は、如寄が雪舟の門下で絵画を学んでいた可能性を指摘している⁴。仮にそうであれば、如寄が雪舟静嘉堂本を学習し、模倣作を制作したことも理解できる。

如寄天寧寺本と雪舟静嘉堂本の最も大きな相違点は、線の使い方にある。如寄天寧寺本では、線は短く、濃墨による筆致が多用されている。その変化も明瞭で、全体として太い線が目立つ。山の内部の小斧劈皴も同様に短く、輪郭線のように強い濃墨こそ用いていないものの、山体内部の水墨がきわめて少ないため、余白と皴線の対比が強調されている。その結果、皴線の存在感が際立ち、雪舟静嘉堂本に見られる湿った大気のような雰囲気は感じられない。同様に、このような水墨表現は探幽石川本とも大きく異なっている。

こうした特徴は、山の密度を表す描写を抑制し、輪郭線に造形の比重を置くといった、如寄自身の表現志向によるものと考えられる。雪舟の構図やモチーフの配置を参照しつつも、様式としては明らかに隔たりが見える。如寄天寧寺本を雪舟静嘉堂本および探幽石川本

を比較すると、如寄の西湖図に対する理解と様式的傾向が雪舟静嘉堂本と異なっていたことがより明瞭となると言えよう。

総じて、雪舟静嘉堂本は日本における西湖図の「伝統」基盤としての役割を担っており、その図様構成は、現実の地理的、歴史的知識に基づいていると考えられる。そのうえで、雪舟風という枠組みを保持しつつも、本図と探幽石川本とのあいだには、現実の地理的構造を反映する表現と、構図上の再構成を重視する表現という性格の差異が認められる。そして、雪舟静嘉堂本に即してみると、探幽石川本は西湖に関するイメージの変化が認められる。室町時代から江戸初期にかけて、西湖イメージは詩文や地誌において異なる解釈が生じていた可能性があり、こうした変化は探幽の理解や制作にも相応の影響を及ぼしたと考えられよう。

二―三 秋月等観筆「西湖図」

探幽がかつて学んだ西湖図の中で、室町時代後期の画僧秋月等観が制作した「西湖図」（石川県立美術館蔵、以下「秋月石川本」と称する）（挿図5）は、探幽にとって重要な学習対象であったことは疑いない。このことは、荏原 畠山美術館所蔵の探幽筆「秋月筆〈西湖図〉縮図」によって明確に裏付けられる。さらに、秋月石川本・元信石川本・探幽石川本は、いずれも井上馨を経て石川県立美術館に伝わったというその伝来の系譜が一致しており、享保十五年にこの三つの作品が同一の場所に集まり、一組の作品として統一して表装されたと推測されている⁵。以上のことから、秋月石川本が探幽

石川本の研究において重要な位置を占めていることが理解できる。

秋月石川本の画面左上には、「杭州西湖之図、于北京会同館作此圖、弘治九年閏三月十三日」との落款が記されている。本図は、雪舟静嘉堂本、および雪舟静嘉堂本を模倣して制作された如寄筆（天寧寺本）と同様に、各景勝地に漢字の地名標記が付されている。秋月石川本は、中国の地誌資料を参照しつつ制作された可能性があると指摘されており、六橋およびその上方の陸地によって画面が上下二つに均等に分割されている構図である。上部には連なる山脈と建築、さらに右側には雲の表現が描かれ、南北高峰が上半部分の視覚的な中心を形成している。下部は西湖の水面を中心として、孤山、雷峰塔、臨安城などの景物が湖面周囲に配置されている。

全体としては比較的短く細い線が多用され、線の変化は少ないものの、皴線に使用される墨色は濃い。山および斜面の墨面は淡墨が主体であるのに対し、一部の樹木には濃墨が施されており、濃淡の対比が明瞭である。また、山谷に施された水墨表現には独特の処理が見られ、墨色は主に山の下部に集中し、山体内部の上には広い余白が残されている。このような技法は、一般的な皴法とは異なる特徴と考えられる。

具体的な景物の配置を見ると、秋月石川本では、画面中央の六橋が直線的に湖面を貫き、その先端にはさらに孤山へと通じる橋が一本加えられている。孤山前方の斜面は、非常に直線的な筆線によって現れ、平滑な質感で断橋へと繋がっている。南北高峰の間隔は圧縮されている。とりわけ北高峰は孤山の左側から画面中央付近にま

で至るほどである。これら一連の空間構成は、他の西湖図作例や地誌資料に見られる地理的關係とは必ずしも一致していない。そのため、画面上の空間構成は、現実の西湖の地理的構造を再現するというよりも、図様上の再編を優先したものと捉えることができる。

二一四 狩野興以筆「西湖図」

十七世紀前期、光信および孝信の死去を受けて、興以は光信の門弟として狩野派の中核を担い、流派全体を支える役割を果たしたのみならず、探幽三兄弟の養父および教育者としても重要な存在であった。探幽に対する興以の影響は極めて大きく、西湖図を論じる上でも、興以の作品は、重点的に検討すべきであると考えられる。

狩野興以筆「西湖図」（石川県立美術館蔵）（以下、興以石川本と称する）（挿図6）にも西湖図の伝統的な構図が採用され、右上には朱文方印「興以」が捺されている。図様は元信石川本と近いものの、画面上の余白が相対的に広く取られている。山石の輪郭線は繊細で、線の太さの変化はあまり目立たず、景物には清新な雰囲気增添えられている。また、山や岩の表面は皴法と水墨の多用によって充填されており、その質感と存在感が強調されている。とりわけ遠山の部分においては、多くの山々が皴線を用いず、水墨によって表され、雲霧へと自然に移行している。雲霧は探幽石川本に見られるように山を貫くような形や、明確な水墨の輪郭線によって示されるのではなく、墨色の変化によって穏やかに表現されている。このような描き方は、興以石川本を他の西湖図作例と異なるものとしてお

り、全体としてより清新な表現をもたらしている。木々は主に緑を基調としており、枯れ木の描写は少なく、全体として春の季節感が演出されている。

また、興以は細部の描写にも強い関心を払っている。例えば、画面下に描かれた樹木の幹は丁寧^①に表現されており、いずれも太く、枝葉が茂る。幹の下は余白または淡墨によって処理されているのに対し、上にはより濃い墨色が用いられており、明確な墨色の変化が看取される。このような表現によって、幹の下と坂や岩などの輪郭線とのあいだには、顕著な墨色の対比が生み出されている。また、橋や城門といった建築についても、やや膨らみをもった半円形の造形として描かれている。画面左側に描かれた半円形の城壁は、俯瞰的な視点が比較的大きく取られており、空間の奥行きを強調する効果をもたらしている。さらに、画面左側の六橋上方に位置する山々のあいだには、曲線的な筆致によって表された河流や瀑布と見られる表現が確認され、画面全体に動きを感じさせる。

興以石川本では構図上、孤山や湖心島の規模がより顕著に強調されている。また、画面下と上の墨色の濃淡の対比も顕著である。興以は六橋の上方に明確な形で里西湖の景色を描いており、湖水が外へ広がって空に向かう広い余白を利用して、西湖の面積が視覚的に拡がる効果を生み出している。この構図技法は画面の奥行き感を増すだけでなく、西湖の広さを強調していると考えている。さらに、湖面の広さを通じて、西湖に囲まれた濃い墨で描いた孤山の景観が一層際立つ構図となっている。

大量の水墨の使用によって、画面全体には湿潤な雰囲気^②が表されており、墨色の対比関係や細部に見られる諸点は、興以石川本に特有の表現を示している。鬼原氏によると、興以石川本における岩石の描写には細かい筆触が多^③用され、岩石や山体内部には多くの線描が重なっており、このような処理は探幽の作品にはあまり見られず、探幽の様式に近いものとは考えにくい。西湖と空の接続や余白の使用に関して、探幽はある程度興以本に影響を受けていると考えられよう。その影響は、彼が空間と視覚の延長をどのように利用するか、そして画面の広がり^④をどう強調するかにおいて見られる。しかし、具体的な様式と構図においては、興以石川本と探幽石川本との間には、後述のように明確な違いがある。

以上の点から、西湖図における構図や様式の異なる表現に対して、模倣や学習の過程に基づくものであったとしても、興以は、先行作品を踏まえつつ、構図の組み立てや景物配置において独自の判断を加えていると考えられる。こうした選択や配置のあり方からは、西湖という場所に対する興以の関心や志向が、作品上に反映されている可能性を指摘することができよう。

三 狩野探幽筆「西湖図」について

狩野探幽筆「西湖図」は寛文二年（一六六二）に制作された作品である。左下には「探幽法眼六十一歳筆」と落款があり、朱文方印「探幽」が捺されている。探幽は六十一歳の五月二十九日に幕府か

ら内示を受け、同年の七月四日に朝廷により法印の繪旨を拝受したため、この「西湖図」の制作時期は六十一歳の前半だったと考えられる。つまり、これは探幽が法印行年書時代に入る直前の、最後の作品である可能性が高い。

探幽石川本が制作された時期の時代背景を確認しておこう。ユキオ・リピット氏の論述によれば、探幽以前、狩野派における中国絵画受容の蓄積は狩野正信に始まり、將軍家所蔵の漢面の撰取や、貴族文化において流行した諸様式の吸収を通じて、最終的には和と漢の折衷的な様式や画題が形成されるに至ったという。^⑧ 松島仁氏の論述においては、当時の政治的統治図像に対する需要が増大していた点が指摘されている。^⑨ こうした時代状況のもと、探幽は御用絵師に任ぜられて以降、大きな期待を背負うこととなり、画題の選択や内容の描写において創造性の発揮が必ずしも可能ではなかったように思われる。当時広く流行した画題の一つである西湖図は、その一例かもしれない。前節で論じた数件の作品を概観するだけでも、構図、内容や様式などにおける伝承の重要性が認められよう。だが、探幽石川本はいかなる点において新たな試みが見られるのであろうか。

探幽石川本の構図もまた、伝統的な西湖図の構成方式に則っている。画面は水墨を主体に構成され、濃墨と淡墨との強い対比によって山々の輪郭が描き出されており、とりわけ画面左右両端および左上の山頂部にその特徴が顕著に表れている。全体的に広大な余白が設けられ、下部では色彩が比較的多様に使われている一方、上部に向かうにつれて色彩は次第に単一化していく。このような色彩のグ

ラデーションは、画面に自然な階調と視覚的な深みを与えている。

探幽石川本に関しては、薄田大輔氏^⑩による詳細な先行研究が行われている。薄田大輔氏は、探幽石川本がV字型の構図を採用していることや、四季の景物を描写していることについて、これは城市真理子氏が論じた(伝)周文の「四季山水図」(真宗大谷派名古屋別院)の影響を受けている可能性がある^⑪と指摘している。様式としては、水分を多く含む丸みを帯びた自由な線、明確な輪郭線の太さや濃淡の変化、柔らかく自然な墨色、短い皴線が見られる。薄田氏は、V字型の構図と四季の詳細な描写から柔らかな筆法などの特徴は広島県立美術館所蔵の「西湖図屏風」からの影響を受けたものであると論じ、太田氏が示した「西湖図」には隠逸文化を追求する主題が含まれている^⑫という見解を引用しながら、それが探幽による景物の省略および独自の様式展開の一因となった可能性を示唆している。

そして、探幽石川本の特徴については、福士雄也氏が指摘するよう^⑬に、探幽が確立した新様式が端的に示されている点が重要である。とりわけ、霞による分節化によって広がりのある空間と湿潤な大気感が生まれ、抒情的な性格が強まっている点は、簡潔を旨とする探幽の美意識がよく表れている。また、月・落雁・雪の描写には瀟湘八景のイメージが重ねられていることも看取される。これらのことは、探幽が秋月石川本の学習を踏まえつつ、同時代の美意識に応じた新たな表現を切り開いたことを示している。福士氏の指摘は、探幽石川本の特徴を捉えるうえで重要な視座を与えている。その上で、本論では、本作に潜在する倣古のあり方に着目し、探幽における学

習とオリジナリティーの一端を新たな観点から検討したい。

探幽石川本について論述する前に、改めて本作の様式について具体的な細部の分析を行いたい。

画面下の城壁はまっすぐに描かれており、壁上の建物は非常に精緻で、一定の間隔で植物が覆っている。左側には淡いピンク色で描かれた木、中央左側には濃い墨で描かれた松があるが、その他の柳などの木々は主に淡い緑で葉が描かれており、幹の間は水墨で埋められている。

画面右側では、宝石山からの道が霧に覆われており、また斜面の後ろから突然現れる断橋は、道が延びている想像を喚起する。この部分の配置は興以石川本よりも元信石川本に近い。しかし探幽は山容を簡略化しており、また岩が道の一部を覆っていることや、道がより曲がりくねっていること、霧の範囲が拡大していることなどが異なる。この表現方法は、雪舟の「山水図（以参周省・了庵桂悟賛）」（個人蔵）などの雪舟作品で用いられた技巧をもとにしている可能性がある。ここでは道が岩の間に隠れる位置関係を巧みに利用して、空間がより深まっている。探幽が四十歳代前半に制作した「山水図屏風」（東京国立博物館蔵）（挿図8）においても、樹木による視線の遮蔽を通じて、道が奥へと延びていく同じような視覚的效果が表現されている。ここからは、探幽がこのような描き方を四十代の時点ですでに洗練された形で用いていたことがわかる。宝石山と植物の部分の輪郭線は濃い墨で描かれており、葉には濃墨と緑色が混在しているが、山体内部に詰められた皴線は主に淡い墨で表現されて

おり、墨の潤いがあふれ、枯筆の使用は限られている。

左側では、断橋から孤山へと至る構図が展開されている。この短い道には、右から左へ童子を連れた人物、担を負って断橋を渡る人物、そして孤山の麓で童子と話している文人が順に配されている。人物を描く線はきわめて簡略であるものの、各人物の姿は明確に判別できる（挿図8-1）。宝石山の道から人々が次第に現れてくるかのような描写は、画面に動的な視覚効果をもたらしている。白堤沿いには、濃墨で輪郭線を描いた数個の石が配置されており、孤山の存在を際立たせている。断橋の両側および孤山の下には、三本の松が描かれている。孤山は祥雲紋様の雲に覆われ、山頂のみが露出している。この部分の空間表現は、一種の視覚的效果をもたらす可能性がある。雲の流れに注目すると、孤山を覆う雲は宝石山の後ろから流れてきたもののように描かれており、それにより山頂が宝石山のさらに奥、すなわち霊隠寺辺りの景観を示唆しているかのようにも見える。一方で、孤山の山頂と山脚の墨色や位置関係を考慮すると、それらは一体として描かれているように見えるのである。

画面の右上には、北高峰が洞窟と滝の組み合わせが描かれている。洞窟内の滝と洞窟下の滝の間には明確な距離が設けられ、二段式の滝のデザインを成しており（挿図8-2）、前述の雲の表現と同様に、画面における立体感を高める効果を果たしている。北高峰の山体の輪郭線から内部の充填、そして植物の点描に至るまで、淡い墨が使用されている。後ろの遠山は淡い墨と緑で表現されている。これらは画面左側の南高峰と対照的な表現となっている。

画面の中央では、六橋の右側が完全に霧に覆われ、孤山の左側が雲霧から徐々に現れる構成になっている。六橋には馬に乗る人物の姿も見られる。西湖の湖面には余白が多いが、淡い墨の波紋と淡緑色で水面が描かれている。湖心島の表現は、元信石川本や興以石川本の影響を受けたものであろう。湖面には濃い墨で描かれた二艘の船が見える。

画面左下の表現は、とりわけ斬新である。南屏山は巨大な岩石で構成され、その中から松が伸びている。岩石の輪郭線は自由に流れるように、直線と丸みを帯びた線が交錯して使用されており、墨色も比較的濃い。しかし、岩石や木を埋める墨色は非常に淡く、また皴線の使用が少なく、主に水墨の表現を中心に行っている。岩石の上方は、雪舟静嘉堂本に典型的な円柱形の壁がある（挿図8—3）。右側の坂道は、円形を描くように緩やかに曲がりながら続いており、雷峰塔は六橋のすぐ近くに配置されている。

岩石上の景物は、濃墨による輪郭線を用いず、墨の濃淡によって輪郭が徐々に周囲の色調と溶け合うように繊細に表現されている。これに対し、南高峰では突然濃い墨による明瞭な輪郭線が現れ、山の内部はほぼ白一色で構成されている。さらに、木々や南高峰の塔には白い光の輪が施され、雪景の表現が現れている。探幽石川本の左側では、画面の上・中・下において墨色の変化が明瞭に感じ取れるようになっており、画面の季節感が強められていると言えよう。

全体として、探幽は本作において余白の活用と景物の配置関係を通じて奥行きを深い空間表現力を發揮している。画面中の線の太さ

や形状の自在な変化、墨色の濃淡による強い対比、明瞭なグラデーシヨンが見られる。色彩の種類は多くないものの、的確な使用によって多様な表現が生き生きと描写されている。また、作品全体における皴線の使用は極度に控えられており、主に墨面の充填によって構成されている。これにより、江南地方における霧雨に包まれた西湖の、朦朧とした美しさが巧みに捉えられていると言えよう。

四 狩野探幽筆「西湖図」の特徴

四—一 四季の変化

以下では、これまでに述べた探幽石川本の様式を踏まえて、本作と他の西湖図との違いについて三点の特徴を指摘し、それぞれ「四—一」、「四—二」、「四—三」で詳述する。一つ目は、四季の変化である。前述の通り、探幽石川本には使用する色彩や植物の種類において顕著な変化がある。画面下部の桃の花のように咲き誇る淡いピンク色の樹木が描かれており、それに呼応するかのように、淡い緑の柳が配されている。このような色彩の組み合わせは、春の季節感を強く喚起させる効果を持つ。上側においては、左側の岩石や右側の断桥辺り、さらに宝石山には、墨と緑を混ぜて描かれた松が見られ、色調が深まることで、季節が夏へと移り変わっていく様子が象徴的に表現されている。北高峰および六橋の周辺では、植物が淡墨によって表現され、南高峰の樹木に至っては、濃墨の上に白色を重ねることで、冬の雪景色を想起させる視覚効果が生み出されている。

これは下から上へ、右から左への色と植物の種類のグラデーショ
ンが、春から夏、そして秋冬への自然な変化を同一の画面で表現し
ようとする探幽の試みを示すものと考えられる。南北の高峰の、同
一平面上での墨色と余白の対比が特に典型的である。南高峰の余白
の使用は光と影の関係を強調しており、雪が月光を反射しているか
のように、画面の明暗の対比を強くしている。

探幽は自身の作品において、季節表現を重視しており、探幽石川
本においても、木々を覆う白い部分はより繊細かつ淡く描かれ、風
景に密着した形で表現されている。この描写は、雪舟筆「秋冬山水
図」（東京国立博物館蔵）において、枯木の周囲に薄く積もる雪の
層の表現に近いものである。また、前述のように、薄田氏は探幽に
よる四季の景物の描写が（伝）周文「四季山水図」（真宗大谷派名
古屋別院蔵）の影響を受けたものである可能性を指摘している。探
幽は正信、雪舟、周文などの作品を研究した後、そこから諸要素を
融合し、自身の作品に応用している可能性が指摘できる。

探幽や探幽周辺の画家たちの作品の中で、「四季」と関連する作
例は、その多くが四季山水図などの主流画題に限定されている。そ
れでは、四季と本質的に切り離された画題である西湖図において、
探幽はどのように四季の要素を取り入れているのであろうか。この
点については、後文でさらに述べることにしたい。

四―二 瀟湘八景との関連性

二つ目は、瀟湘八景との関連性である。城市氏は、（伝）周文「四

季山水図」（真宗大谷派名古屋別院蔵）が洞庭秋月と山市晴嵐を除
く瀟湘八景のモチーフを借用していることに言及している。¹³これも
探幽石川本の西湖や瀟湘八景の要素が周文系の作品からの影響を受
けていることを示唆している。そして、前述したように、福士氏に
よって、瀟湘八景との関連性の指摘がなされている。ここでは、そ
れを踏まえ、より詳細な分析を試みたい。

探幽石川本における瀟湘八景のモチーフは、平沙落雁、洞庭秋月、
山市晴嵐、煙寺晚鐘の四つの部分である。この関連性は、探幽が制
作した「瀟湘八景図」（静岡県立美術館蔵）からも確認できる。「瀟
湘八景図」は寛文二年（一六六二）以降に制作されたもので、八幅
対の絹本墨画淡彩の画軸である。その制作年代から見て、探幽石川
本は「瀟湘八景図」の制作時期と極めて近い。「瀟湘八景図」のうち、
「平沙落雁」「洞庭秋月」「山市晴嵐」には「探幽法印」との落款が
見られる一方、「煙寺晚鐘」には白文の瓢印「生明」のみが押され
ている。したがって、探幽石川本の制作は「瀟湘八景図」よりやや
早い時期に位置づけられると推測される。

図様上の比較を行うと、探幽石川本の画面上部に描かれた月は、
「瀟湘八景図」の「洞庭秋月」との関連が考えられる。西湖図とい
う画題がほぼ定型化していた時期において、探幽石川本における月
の描写は意図的かつ象徴的な要素として挿入された可能性が高い。

さらに顕著なのは、「平沙落雁」に見られる雁の表現である。探
幽石川本における雁の配置は、「瀟湘八景図」の「平沙落雁」にお
ける雁の列や、雁と山との位置関係と非常に近いといえる。一方、「山

市晴嵐」に関しては、探幽石川本には「山市」そのものは描かれていないものの、断桥の上を天秤棒を担いで歩く人の姿は、「瀟湘八景図」の「山市晴嵐」に登場する橋上の人のモチーフをアレンジしたものであると考えられよう。

また、宝石山においては、山上の道が雲の中に消え、断桥のあたりで再び現れるという構図は、元信石川本からの影響が強いと見られるが、山上に描かれたZ字型の道や、簡潔に描かれた山体は「瀟湘八景図」の「煙寺晚鐘」との類似性がある。野田麻美氏は、「瀟湘八景図」の「煙寺晚鐘」が探幽の「倣古八景図卷」（個人蔵）にある「雪舟 煙寺晚鐘」の図様をアレンジしたものであると言及しており、これらの点から、雪舟の図様を意識した表現が多く取り入れられていると考えられよう。

なお、探幽石川本における漁船や雪景の描写は際立っているが、図様上、「瀟湘八景図」との直接的な類似性は確認できず、「遠浦帰帆」や「江天暮雪」といったモチーフが含まれているかどうかは、現時点では断定できない。なお、図像比較に関しては表2にまとめたので、そちらを参照されたい。

探幽石川本の図様の構成が主に周文系の作品に由来する可能性に関するもう一つの研究として、太田氏による（伝）周文の「瀟湘八景図屏風」（香雪美術館蔵）に関する考察が挙げられる。太田氏は、この（伝）周文の「瀟湘八景図屏風」が地理的な秩序を守らず、季節の順序に従って各景物を配置し、各シーンを明確な方法で表現していることを指摘している。¹⁵ この表現方法は、時間、空間、気象の

リアリティを犠牲にしつつも、禅僧が瀟湘八景の世界に対して持つ独特の追求であるように思われる。これに対して、西湖図の構図は全く異なる。たとえば、狩野元信の「西湖図襖絵」（大徳寺真珠庵蔵）、鳴斎京都本、元信石川本、（伝）李嵩の「西湖図」などは、西湖の水面を軸にして画面全体の構成を統一している。

この点を踏まえると、探幽石川本は、瀟湘八景と西湖図両方の特長を取り入れつつ、瀟湘八景をより整った順序で表現していると言える。本来、季節感の描写と散在する瀟湘八景を一つの画面に統合することは困難であるが、探幽石川本は（伝）周文筆「瀟湘八景図屏風」のような構成法を参照し、複数の要素を一幅の中で調和させようとする意図が窺える。しかし、周文系の作品と異なり、探幽石川本では西湖の水面、画面下の城壁、上の六橋、さらに左右に広がる雲によって画面全体がつながり合っている。とりわけ、延びた山脈が構図に新たな変化をもたらしており、余白が活用されることによって西湖はもはや画面の唯一の中心ではなくなっている。

元信石川本は湖面と道の関係において、様々な橋を使って全ての景物を互いに繋げている。しかし、霊隠寺がある遠山は全体の構成において道路との関連性がない。辻氏が指摘するように、その遠山が不自然な特徴を示していることには、恐らく景物の繋がりと関連している。一方、探幽石川本は特に雲と湖の関係を使って画面全体を繋げる傾向にある。画面右側の滝の下方と宝石山上方から現れる雲霧は左に、南屏山上方の雲霧は右に明らかに移動しており、双方は画面中心の余白で交差する。また、大雁群の配置はほぼ「一」の

形を成し、雲の中に溶け込んでいる。南北高峰上の雲も横に移動し、横向きに形成されている様子が見られる。

このように、探幽石川本は瀟湘八景の要素を巧みに西湖図に取り入れ、空間的にも違和感のない調和を実現している。画面の統一感、従来のように道や水面によって構成要素を繋ぐのではなく、探幽が得意とした余白の活用によって、上下左右の各構成要素が緩やかに接続されている点に注目すべきであろう。そこには、探幽ならではの構図に対する独自の美意識が表れていると言える。

四―三 特殊な図様と構図

三つ目の特徴は特殊な図様と構図である。前述の探幽石川本の構図と図様表現は、探幽が晩年に入る後の他の類似の作品にも反映されている。探幽が寛文三年（一六六三）に制作した「瀟湘八景図屏風」（ミネアポリス美術館蔵）（挿図9）は、八景の配置などから見て、（伝）周文の「瀟湘八景図屏風」の影響を受けている可能性が高いといえるが、同時に「西湖図」の制作による影響も見られる。このことは、この時期の探幽が周文系の作品を学び、自らの水墨表現を深化させていたことを推察させるもう一つの作例と考えることもできよう。

この作品は二扇ごとに縁を回している。鬼原氏はこの作品が京都で制作され、制作方式には復古的な指向があると論じており、雪舟や雲谷派とは異なり、これは広い典拠を持つ狩野派が古画の復興に取り組む一つの方法と見なされている¹⁶。また、鬼原氏はこの作品が

中国の水墨山水画とは異なる明るい雰囲気満ちており、これは水墨山水画の日本化の一つの表現と指摘している。荏開津氏は、この作品について、二扇ずつ右から春・夏・秋・冬と四季の移り変わりを描き出していると述べている¹⁷。四季絵の制作伝統を有する日本において、本来季節とは直接的な関係を持たない瀟湘八景という画題を四季と結びつけて描く発想は、足利將軍家の障屏画の伝統に由来する可能性がある。探幽によるこの「瀟湘八景図屏風」では、「山市晴嵐」を春景、「漁村夕照」を夏景、「洞庭秋月」を秋景、「江天暮雪」を冬景として対応させる構成がとられており、本作は狩野正信が東山殿常御所に描いたとされる八景図を参照し、それを復元しようとしたものと推測される。また、荏開津氏は、探幽は輪郭線の変化や墨色の濃淡を巧みに用いることで、画面全体に透明感のある雰囲気を生み出しており、この作品は探幽の山水画制作における到達点の一つと見なされる優品であると指摘している。

この作品と探幽石川本の比較をしてみよう。この作品の画面左上の烟寺晚鐘と探幽石川本の中の北高峰の図様は類似している。雲霧に覆われた建物と垂直に下がる清らかな滝、そして山の稜線が左側に延びる長さは、明らかに探幽自身がこの作品とは異なる意向をもって描いたものと言える。

ところで、西湖図における滝の描写は、必ずしも探幽独自の発想によるものとはいえない。二条城の障壁画の制作において、探幽の叔父である狩野長信がすでに同様の試みを行っていたことが確認できる。寛永二年（一六二五）、探幽は狩野派を率いて新たな障

壁画制作に着手した。この事業において、探幽は大広間三室の障壁画を担当し、長信は白書院の部屋の絵画制作を担ったと考えられている。長信による西湖図の障壁画は、白書院の一ノ間および二ノ間に描かれている。長信の「西湖図」障壁画とは異なり、探幽石川本では直線的な滝が描かれ、まっすぐ流れ落ちるかのような動きを示している。このような垂直の水流表現は、(伝)夏珪筆「瀑布図」(出光美術館蔵)の様式を取り入れた成果の一つと捉えることができる。さらに、探幽石川本の滝は二段構成による描写を採用しており、曲線ではなく垂直の直線で構成されている点において、「学古図帖」(個人蔵)に描かれている「傲夏珪 観瀑図」の滝の表現との類似が見受けられる点が特筆される。

ここで指摘しておきたいのは、探幽石川本に瀟湘八景の要素が組み込まれていることに加え、滝の表現に関しては、狩野興以筆「山水図」(東京国立博物館蔵)(挿図10)からの影響がより強く見られる点である。

この作品には、屏風の左下および右下に朱文長方印「狩野」、朱文方印「興以」、そして朱文火燈窓形印「法橋」が押されている。興以の経歴および五十嵐公一氏の論述によれば、興以の制作活動は三期に区分される¹⁸⁾。すなわち、弟子として活動していた「興以」時代(慶長年間～元和五年(一六一九))、狩野派の一員として認められた「狩野興以」時代(元和五年～寛永十二年十月(一六三五))、そして「法橋」となる法橋時代(寛永十二年十一月以後)である。興以は最終的に寛永十三年七月(一六三六)に没している。したがっ

て、この「山水図」は「法橋」印を有していることから明らかに、興以の法橋時代、すなわち彼の没年である寛永十三年の直前、最晩年に制作された作品であると考えられる。

この作品の制作年代および作者に関してはいくつかの疑義が残されているものの、本論文では興以の真筆とみなして論を進めることとする。中野志保氏は以下のように述べている。画面両端には高くそびえる岩山や楼閣・寺院が配され、中央右下には堤を渡る場面が描かれており、西湖を想起させる構成となっている。様式としては、筆致は丁寧かつ明快で、余白を広く取り、墨色は繊細にして調和がとれており、山にはより深い立体感と空間的奥行きが表現されている¹⁹⁾。

興以石川本と比較すると、西湖に関連する多くの景物が集められている。「山水図」における左下の「Z」字型の城壁、右下の西冷橋を思わせる横方向の構成、そして南北高峰に見られる大きな岩による山の図様は、興以石川本と非常に近いといえる。とりわけ、北高峰中央の大岩塊およびその上に配された塔とその他の建築群の構成は顕著な類似性を示している。両者に共通する特徴として、湖面と空とを繋ぐ余白の表現が挙げられ、その余白の広がりによって湖水の広大さが強調されている。さらに、「山水図」の右下には、白梅の花が咲き、室内では文人が詩文や書画に耽る姿が描かれており、これは林逋の故事を暗示していると考えられる。興以石川本では、孤山の入口に互いに一礼する文人の姿が見られ、また孤山の建物の軒先から短く咲く梅の枝が覗いているが、この二つの場面と呼応し

ているようにも見える。以上より、「山水図」の右下に描かれた西冷橋（または断桥）から右へと延びる山石や、賑わいを見せる建築群の描写は、孤山を意図的に位置移動させた構成である可能性が高いだろう。

探幽石川本との関連では、前述の四季表現に関する点が、興以の「山水図」においても確認できることが注目される。とりわけ、山の表面における余白と墨色の対比により、左右二つの高峰に異なる季節感が表されている点は注目される。また、左下に配された赤色の植物も、画面上で強い存在感を示している。

そして、画面中央のやや右側の漁船、左側の大雁、そして漁村の描写は、瀟湘八景の遠浦帰帆、平沙落雁、漁村夕照を表している可能性がある点である。画面右側の滝は弧を描いて下に流れており、隣では一人の大人と一人の子供が亭子に座って滝を眺めている。これは探幽の倣古図によく見られる馬・夏様式の観瀑図を思い起こさせる。

このように、探幽石川本は、興以「山水図」とは異なる要素も見られる。この点について、探幽石川本の構図に注目して述べておきたい。探幽石川本の画面左下では、雪舟静嘉堂本、元信石川本、興以石川本などにおいて詳細に描かれていた臨安城の位置が、濃墨による自由な線で簡潔に描かれた岩石へと置き換えられている。その岩石の上には、枝が曲がりくねった木が立っており、葉は少ないものの、墨色は濃く表現されている。このような図様は、探幽が制作した倣古図に何度も現れる「倣夏珪 山水図」とも通じる点がある。

探幽における古画学習への関心や興以との関係は、すでに先行研究により指摘されている。武田恒夫氏はその論述の中で、探幽が古画模写に対して強い関心を示した背景として、興以が宋元の名家に對して抱いていた深い敬慕の念が影響している可能性を指摘している²⁰。また、探幽の画風形成に関する先行研究において、鬼原氏は各研究者の議論を整理しつつ、特に探幽の画風が興以の指導によるものか、それとも父の孝信の影響によるものかという点に言及している²¹。これらの先行研究を踏まえると、探幽と興以の関係性については、すでに学界において一定の共通認識が形成されていると言える。野田氏は「学古図帖」に収められた各図は、ほとんどが院体画によって制作されていると指摘している。とりわけ、院体画の中でも標準的とされる馬・夏様式は、探幽が自然に習得し、自身の画風に取り込んでいたことがうかがえる²²。

ここで改めて探幽石川本のモチーフに注目したい。伝統的な西湖図の構図は、全体として非常に角ばった印象を与えるが、探幽石川本では、大量の雲が左上の南屏山と右下の宝石山に集中して描かれている。また、月の下方から延びる遠山の輪郭線は、左下に配された岩石と木と対応しており、画面全体に明確な対角線を形成している。中央に大きく取られた余白は、興以の「山水図」との関連性も示唆される。景物と余白における位置関係は、雪舟静嘉堂本、元信石川本、興以石川本とは大きく異なっており、探幽石川本の画面構成は、倣夏珪の対角線の構図を基盤として構築されていると考えている。

このような対角線の構図は、探幽の「瀟湘八景図屏風」にも見られる。画面右上の「煙寺晚鐘」は、山容の稜線によって「平沙落雁」および「瀟湘夜雨」と関連付けられる一方、左下の「江天暮雪」は、上方の山脈と下方の岩石・樹木・村は余白によって区切られている。そして、下方の景物と「煙寺晚鐘」が互いに呼応し、画面構成に統一感がもたらされている。これらの特徴は、画面両端の山を重心として構成された（伝）周文の「瀟湘八景図屏風」の構図とは大きく異なっていると言えよう。

以上のように、探幽石川本は、探幽が狩野興以の「山水図」から着想を得て、西湖図・瀟湘八景図・倣古図の要素を融合させて制作した山水図作品であると考えられる。ただし、探幽は西湖図を主要画題として明確に据え、興以の「山水図」に見られるような要素の混在による画題の曖昧さを回避しつつ、西湖図としての枠組みを成立させ得る景物を的確に描き出している。小画面の画軸という形式は、馬・夏様式を画面全体に行き渡らせ、その構図効果を一層際立たせる役割を果たしているように思われる。探幽石川本は、探幽が行年書時期に至るまでの多様な学びを統合し、自身の理解に基づく新たな西湖図を完成させたことを示す作品であると言えよう。

五 狩野探幽筆「西湖図」（「雑画卷」大英博物館のうち）

探幽石川本の構図および図様を検討することにより、本作には、倣古図の構図・図様との一致を通じて、古画学習の成果として捉え

うる側面が認められることが明らかとなった。探幽石川本の後、探幽はいかなる試みを展開したのであろうか。探幽は、大英博物館所蔵の「雑画卷」において、新たな「西湖図」（大英博物館蔵）（挿図11）を制作している（以下、探幽大英本と称する）。この「雑画卷」の落款には「寛文六年七月日 宮内卿法印行年六十五歳筆」とあり、各図に模倣元の画家名は記されていないが、古典的図様に倣った図が多い。探幽大英本は、この画卷の冒頭に位置づけられており、倣古図の一幅として構成されていると考えられる。本論文では、この探幽大英本と、倣古図の趣を強く帯びた探幽石川本との違いについて論じたい。

まず、探幽大英本について概観しておきたい。本作は伝統的な西湖図において描かれる主要な景物をほぼ完全に備えている。画面下には、直線で引かれた臨安城の城壁が描かれており、左下には層を成す南屏山が雲の中に交錯して現れている。一方、右下に描かれた宝石山の構図は、元信石川本に由来する図様を踏襲していると見られる。六橋は画面中央を横切るように配され、その左側の岸には雷峰塔が立ち、六橋と同じ水平線上に位置している。探幽石川本と異なり、孤山へとつながる二つの橋が丁寧に描き込まれている。西湖の中央には小さな湖心島が配され、遠景には南北高峰が対称にそびえている。北高峰の麓には寺院と塔が、さらに左側には三天竺と呼ぶ猿洞までもが明確に描き出されている。

また、探幽大英本では、画面全体における雲の覆いが大きく抑えられており、その形も一様に横方向へ流れるのではなく、山間から

外へと膨らむように滲み出す丸みを帯びた表現となっている。

色彩の使用においては緑が主調であり、輪郭線には濃墨が明確に用いられている。しかし、山石の内部の水墨も決して淡いものではなく、画面全体における墨色の強弱の対比は探幽石川本と比べるとやや抑えられているように感じられる。一方で、山石や樹木と、西湖および空の余白とのあいだにおける水墨の対比は、依然として顕著に表れている。構図については、両側の山の大きさには差異が見られるものの、探幽大英本は西湖の湖心島を中心とした対称的な構図となっており、これは探幽石川本の構図とは異なる。この違いは、形状にも関係していると考えられる。雪舟静嘉堂本や元信石川本では孤山が大きく描かれすぎているため、対称の構図をとることは困難であるが、探幽大英本では湖面が広く取られ、長条の画卷形式を持つ（伝）李嵩の「西湖図」に近い印象を与える。湖心島を画面の中心に据えるという構成は、探幽による発想であると考えられよう。探幽大英本では、四季の表現が諦められており、画面全体には緑を基調とした生命感が満ちている。六橋の上方には広大な余白が設けられているが、それが天空であるのか湖面であるのか判別しがたい。その中央に点在する墨の点は、遠方の対岸で水草が風に揺れる様子を暗示している可能性がある。このような表現は、興以石川本にも見られる要素であるが、探幽はそれをさらに拡張し、より大胆に画面構成へと取り入れていると言える。

また、本作は、瀟湘八景の要素との融合が見られず、代わりに伝統的な西湖図において描かれるべき景物が丁寧に真正面から再現さ

れている点が注目される。探幽石川本には見られなかった靈隠寺、呼猿洞、南屏山といった景観が再び西湖周辺に登場し、山上の建築物の数も大幅に増加している。さらに、右上には、雪舟静嘉堂本や元信石川本と同数の塔が描かれている。右下に位置する保叔塔への道の図様には、霧を避けながら、雪舟の技法を応用した岩と道の位置関係によって、視線の奥に延びていく道の流れが表現されている。

また、雲の描写においても両者には顕著な差異が見られる。探幽石川本では主に水墨による濃淡で雲が表現され、画面に深みと柔らかさを与えているが、探幽大英本における雲は平坦で線が明瞭に描かれ、その大きさも抑えられている。その結果、余白は主に湖の表現に用いられているなど、画面全体における空間の使い方にも違いが見られる。

構図および図様の観点から見ると、探幽大英本は探幽が伝統的な西湖図に対して抱いていた理解を忠実かつ的確に表現していると言えよう。それが、探幽石川本の独自性をより一層際立たせてもいる。これら二作を比較すると、探幽は倣古図に対する姿勢が真摯であったことがうかがえる。探幽石川本は多様な知識を柔軟に応用しているのに対し、探幽大英本はより伝統を重視した姿勢が顕著であると見なせよう。

探幽の各種の倣古図や雑画卷からは、彼が倣古図の制作においてもすでに自家様を表現していたことが読み取れる。しかしながら、これらの作品においては古典的な山水画や人物や花鳥といった伝統的な図様の枠組みに対する大きな逸脱は見られない。そこには、探

幽の一貫した古典学習の姿勢が表れており、探幽による倣古図制作を端緒として、狩野派の画家たちの間では規範的な、西湖図の図様や表現が代々継承されたのではなからうか。

おわりに

本論文では、探幽石川本を中心に、その様式、図様と構図を分析し、狩野元信・雪舟・狩野興以による西湖図との比較を通じて、探幽石川本に見られる独自の画風と表現における革新を明らかにした。探幽は伝統的な西湖図を基盤としながらも、従来の構図や景物を再構成することで、自身の想像に基づく西湖の風景を描き出している。その過程において自身の様式的特徴を保持する一方で、興以や周文派、さらに宋元画家の図様や構図を積極的に取り入れ、伝統への敬意と柔軟な受容の姿勢を示している。さらに、余白や空間の処理、特に雲霧と山々の関係においても、視覚的表現における創造性が顕著である。探幽石川本では、広範な知識体系や精緻な図像選択、高度に成熟した筆致と構成力がたくみに表現されている。これら多様な要素の融合によって、探幽は異国の風景のイメージを再構築し、独自の表現様式を確立したと言える。

このように、探幽石川本は西湖図の伝統を受け継ぎながらも、それを革新することで、江戸狩野派のみならず、日本美術における西湖図表現の展開においても、特異かつ重要な地位を占めるようになったといえる。

その革新性を確認した上で、今後の課題としては、探幽に関係する周辺の画家が制作した西湖図に着目し、探幽石川本に見られるオリジナリティーがどのように変容していったのかを検討すること、狩野派内部における西湖図の系譜をさらに明らかにする必要があると考えている。また、探幽が「富士山図」(静岡県立美術館蔵)において瀟湘八景のモチーフを融合させた表現方法に見られるように、西湖図においても伝統的なモチーフを日本の風景表現へと転化させ、独自の表現様式を展開した可能性についても今後検討すべき課題である。このような多重的な作品の検討を通じて、日本美術史における探幽の位置づけをより深く捉えらるるとともに、その表現の独自性と意義を説明する一助としたい。

註

- (1) 辻惟雄「伝狩野元信筆 西湖図屏風」(『国華』一一七九、国華社、一九九四年)。
- (2) 鬼原俊枝『幽微の探究 狩野探幽論』本文篇(大阪大学出版会、一九九八年)。荏開津通彦「雪舟は近世への道を拓いたか 江戸時代初期の画家たちと雪舟との関わり」(『聚美』二、青月社、二〇一二年)。
- (3) 太田孝彦「如寄筆「西湖図」について」(『帝塚山学院大学研究論集』二十一、帝塚山学院大学、一九八六年)。
- (4) 高橋範子「萬里集九周辺の画事について 美濃の画人如寄―十五世紀末から十六世紀前半の日中文化交流の一例」(『鹿島美術研究』(年報第十七号別冊) 鹿島美術財団、二〇〇〇年)。
- (5) 石川県立美術館編集『よみがえった文化財―保存活用を支える修復技

術―(二〇二四年)。

- (6) 具体的な地名は『西湖憧憬―西湖梅をめぐる禅僧の交流と十五世紀の東国文化―』(神奈川県立金沢文庫、二〇一八年)を参照。

(7) 前掲注2論考。

- (8) Yukio Lipit, *Painting of the Realm: The Kano House of Painters in Seventeenth-Century Japan*, University of Washington Press, 2012

- (9) 松島仁「権力の肖像 狩野派絵画と天下人」(星雲社、二〇一八年)。

- (10) 薄田大輔「狩野典信にみる江戸狩野派の探幽学習―狩野典信筆「西湖図」を中心に―」(『金鏡叢書』四四、徳川美術館、二〇一六年)。

- (11) 城市真理子「室町時代の水墨画における中国イメージ 広島県立美術館蔵―西湖図屏風をめぐる―」(『広島国際研究』一九、広島市立大学、二〇一三年)。

- (12) 福士雄也「畠山記念館の名品―能楽から茶の湯、そして琳派―」(京都国立博物館、二〇二一年) 作品解説より。

- (13) 城市真理子「伝周文筆「四季山水図屏風」(真宗大谷派名古屋別院蔵)の西湖イメージ」(『藝術研究』二七、広島芸術学会、二〇一四年)。

- (14) 野田麻美、静岡県立美術館編集『大名の名宝―永青文庫×静岡県美の狩野派』(静岡県立美術館、二〇二三年)。

- (15) 太田孝彦「瀟湘八景図と西湖図―「情」と「知」の世界」(『文化学年報』五十四、同志社大学文化学会、二〇〇五年)。

- (16) 鬼原俊枝「狩野探幽筆 瀟湘八景図屏風」(『国華』一二五九、国華社、二〇〇〇年)。

- (17) 『ミナポリス美術館 日本絵画の名品』(サントリ美術館、福島県立美術館 MIHO MUSEUM 山口県立美術館、二〇二一年) コラム四と作品解説より。

- (18) 五十嵐公一「狩野興以の法橋叙任」(『国華』一五一八、国華社、二〇二二年)。

- (19) 編集『江戸東京博物館開館20周年記念 二条城展』(東京都江戸東京博物館、二〇二二年)。

- (20) 武田恒夫「狩野探幽 日本美術絵画全集第15巻」(集英社、一九八〇年)。

(21) 前掲注2論考。

- (22) 野田麻美「江戸狩野派の〈倣古図〉をめぐる一考察―狩野探幽筆「学古図帖」を中心に―」(徳川の平和―250年の美と叡智―) 静岡県立美術館、二〇一六年)。

【図版出典】

挿図1 執筆者撮影。

挿図2 『石川県立美術館60年のあゆみ』(石川県立美術館、二〇一九年)。

挿図3 静嘉堂文庫美術館提供。

挿図4 『西湖憧憬―西湖梅をめぐる禅僧の交流と15世紀の東国文化―』(神奈川県立金沢文庫、二〇一八年)。

挿図5 「雪舟伝説―「画聖」の誕生―」(京都国立博物館、二〇二四年)。

挿図6 執筆者撮影。

挿図7 「ColBase」(https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tmm/A-11198?locale=ja) をもとに筆者作成。

挿図8 執筆者撮影。

挿図9 ミネアポリス美術館提供。

(<https://collections.artsmia.org/art/117407/eight-views-of-the-xiao-and-xiang-rivers-kano-tanyu>)。

挿図10 「ColBase」(https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tmm/A-754?locale=ja) をもとに筆者作成。

挿図11 大英博物館提供

(https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1979-0723-0。

10?selectedImageId=538409001)。

唐詩杭（とう・しこう）

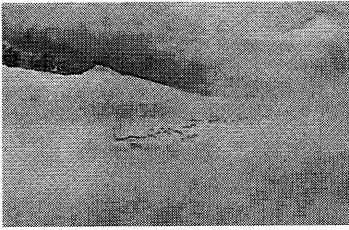
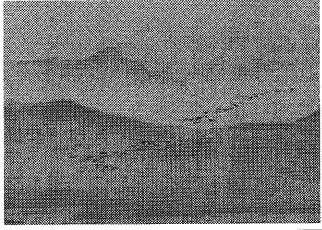
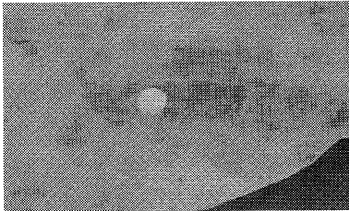
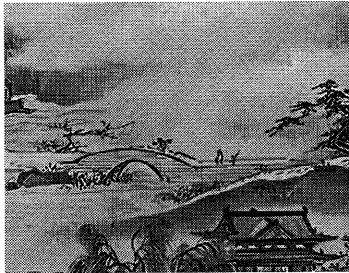
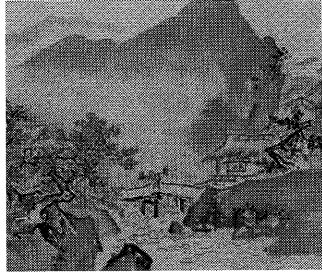
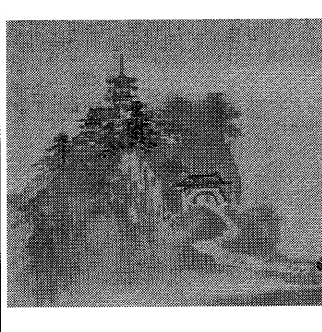
二〇二〇年 神戸大学大学院人文科学研究科社会動態専攻美術史学博士課程前期課程修了

二〇二〇年 同大学院博士課程後期課程在籍

表 1：狩野元信筆「西湖図」、「西湖図屏風」と（伝）雪舟「西湖図」、鷗斎「西湖図」に見る図様の共通性

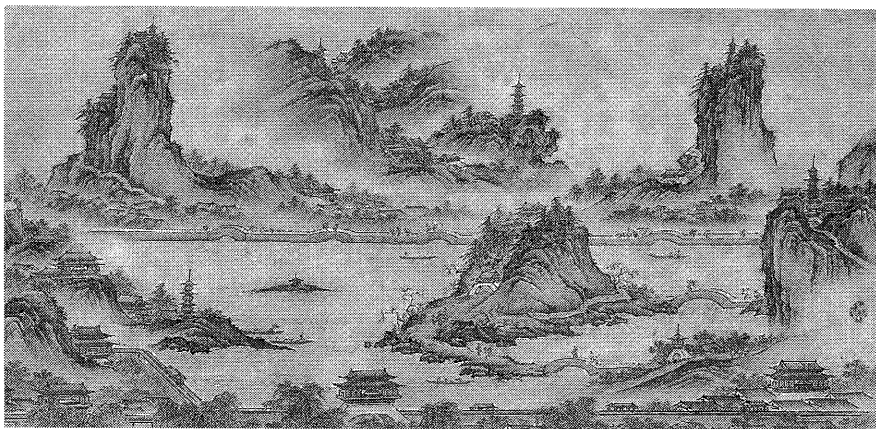
	元信石川本	元信出光本	雪舟静嘉堂本	鷗斎京都本
下方城壁形	直線式城壁			曲線式城壁
左下の城壁形	「コ」型		「一」型	「コ」型
孤山	孤山と北山路は明確な U 字型の連なりを見せており、断橋と西冷橋もはっきりと描き出されている。		雲や霧による視覚的な遮蔽効果が見られ竹林も配されている。	元信本、元信屏風本と同じ。
南北高峰塔	両方あり		北高峰塔のみ描かれている	
呼猿洞	あり			なし
望湖楼	あり（雪舟本と近い図様）	なし	あり	なし
左側の半円形城壁	あり			なし
宝石山	山々の構成と「>」型の道		雪舟様式と近い山の描きと「ノ」型の道	元信本、元信屏風本と同じ。
湖心島	あり		なし	あり

表2 探幽石川本と探幽「瀟湘八景図」に見る図様の共通性

	「西湖図」	「瀟湘八景図」
平沙落雁 ・雁の配列		
洞庭秋月 ・月		
山市晴嵐 ・「橋」を歩き、「担を持つ」人		
煙寺晚鐘 ・z型の道 ・塔などの建築群		



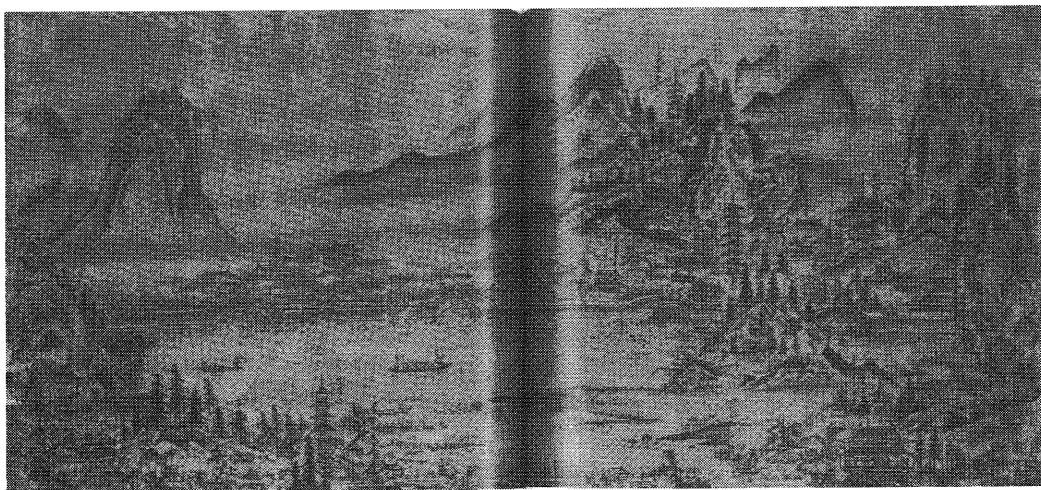
挿図1 狩野探幽「西湖図」石川県立美術館（執筆者撮影）、寛文二年（一六六二）、紙本墨画淡彩、46cm × 92.9cm



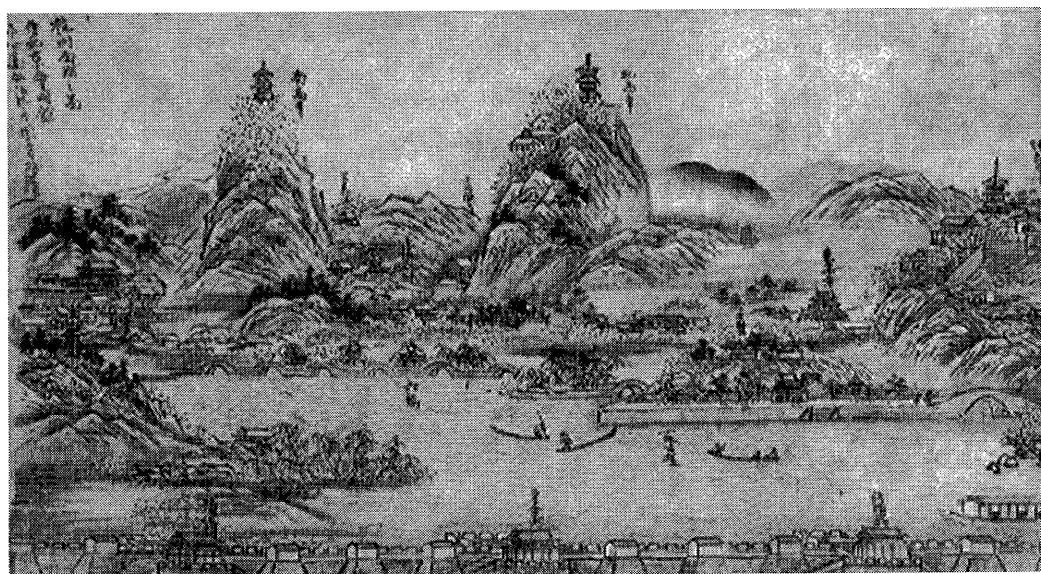
挿図2 狩野元信「西湖図」石川県立美術館、室町時代、紙本淡彩墨画



挿図3 （伝）雪舟「西湖図」静嘉堂文庫美術館、室町時代、紙本淡彩墨画、47cm × 105.3cm



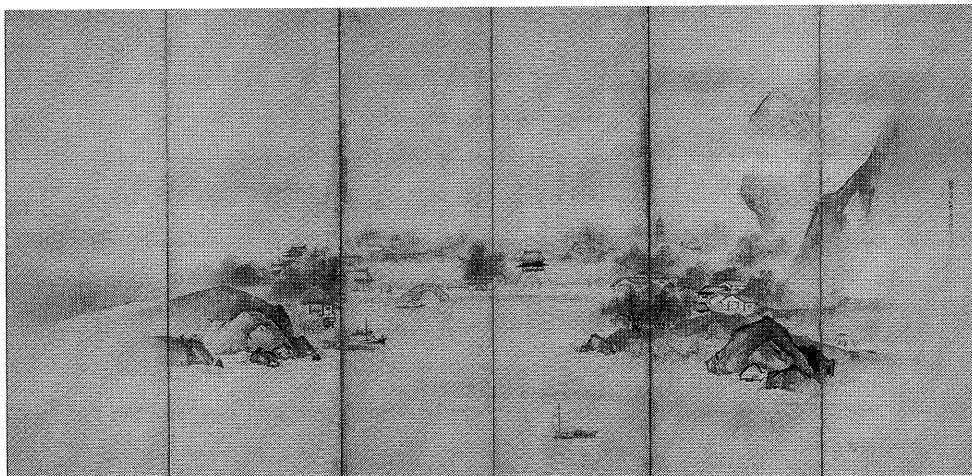
挿図 4 如寄「西湖図」京都・天寧寺、室町時代、紙本墨画、42.1cm × 91cm



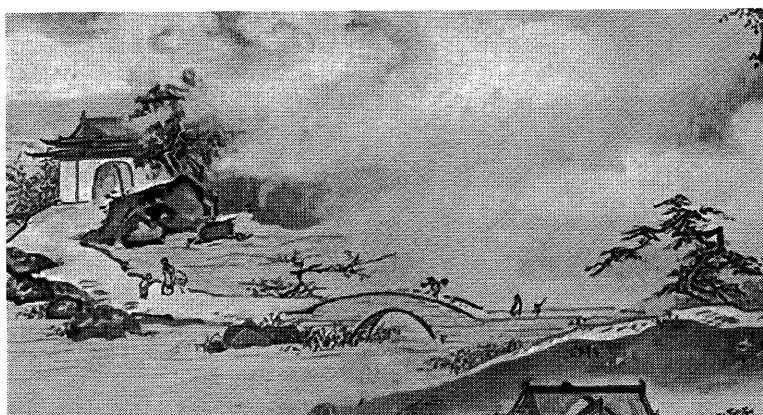
挿図 5 秋月等観「西湖図」石川県立美術館、弘治九年（一四九六）、紙本墨画、46.6cm × 84.8cm



挿図6 狩野興以「西湖図」石川県立美術館（執筆者撮影）、桃山—江戸時代、紙本墨画淡彩、44.7cm × 82.4cm



挿図7 狩野探幽「山水図屏風」東京国立博物館、江戸時代、紙本墨画淡彩、各 156cm× 361.4cm



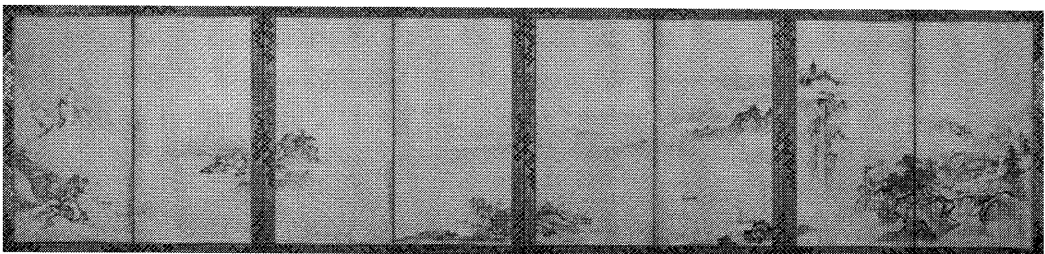
挿図 8-1 狩野探幽「西湖図」部分



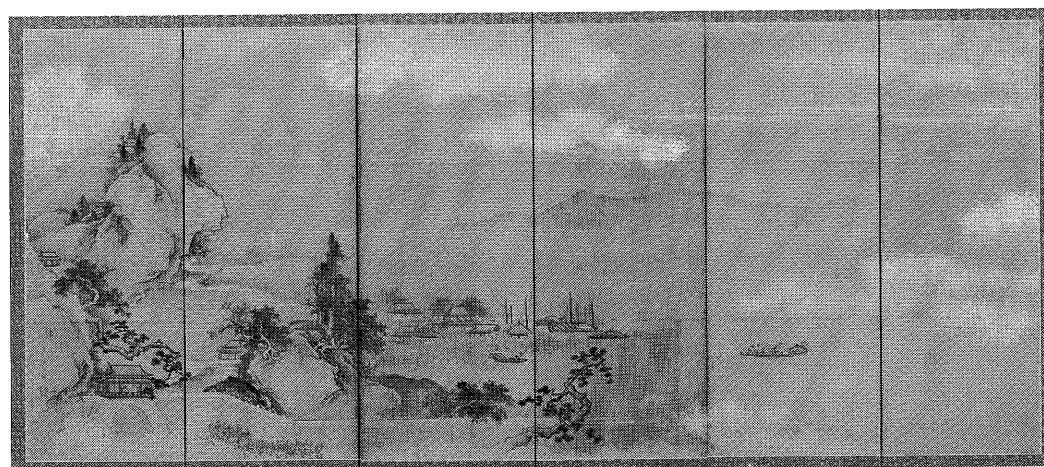
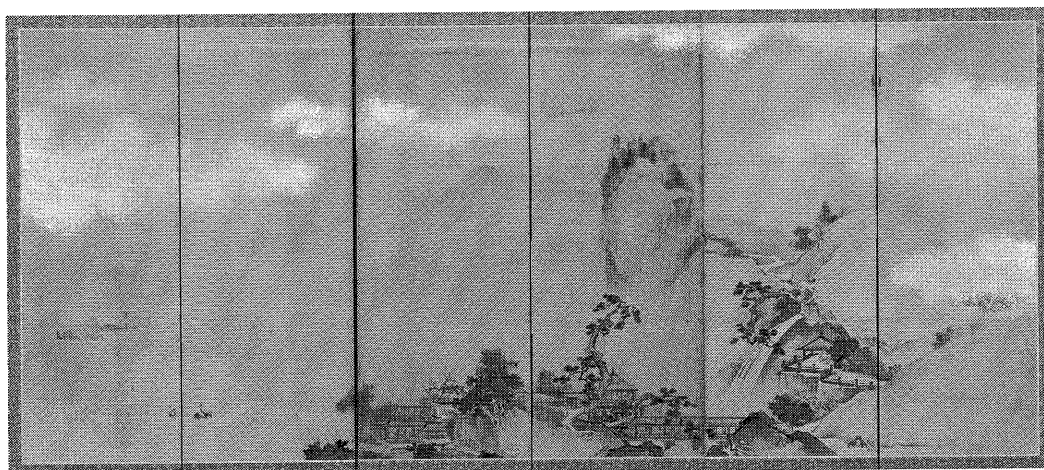
挿図 8-2 狩野探幽「西湖図」部分



挿図 8-3 狩野探幽「西湖図」部分



挿図 9 狩野探幽「瀟湘八景図屏風」 ミネアポリス美術館、寛文三年（一六六三）、絹本墨画淡彩、86.04cm × 358.62cm



挿図 10 狩野興以「山水図」東京国立博物館、江戸時代、紙本着色、各 157.5cm× 380.5cm



挿図 11 狩野探幽「西湖図」(「雑画卷」のうち)大英博物館、1666 年、絹本墨画淡彩、31.7cm× 587.9cm