

徳
川
美
術
館



図1 善光寺式阿弥陀三尊像 徳川美術館蔵



図4 徳川本 観音菩薩 面貌部分



図2 徳川本 阿弥陀如来 面貌部分



図3-2 徳川本
阿弥陀如来 裳裾・大衣裏文様部分



図3-1 徳川本
阿弥陀如来 編衫袖・大衣文様部分



図5 徳川本 勢至菩薩 天衣・条帛・腰布文様部分



図6 徳川本 勢至菩薩 裳文様・腰帶部分



図7 徳川本 観音菩薩 臂釧部分



図10 徳川本 光背 唐草部分



図8 徳川本 光背 化仏部分



図9 徳川本 方座 上面部分



図1 徳川本 上1 正月風景



図2 徳川本 上7 西行の兔殺



図3-1 徳川本 下1 大黒や天狗らの武術



図3-2 徳川本 下1



図3-3 徳川本 下1



図1 狩野典信筆 西湖図 徳川美術館蔵

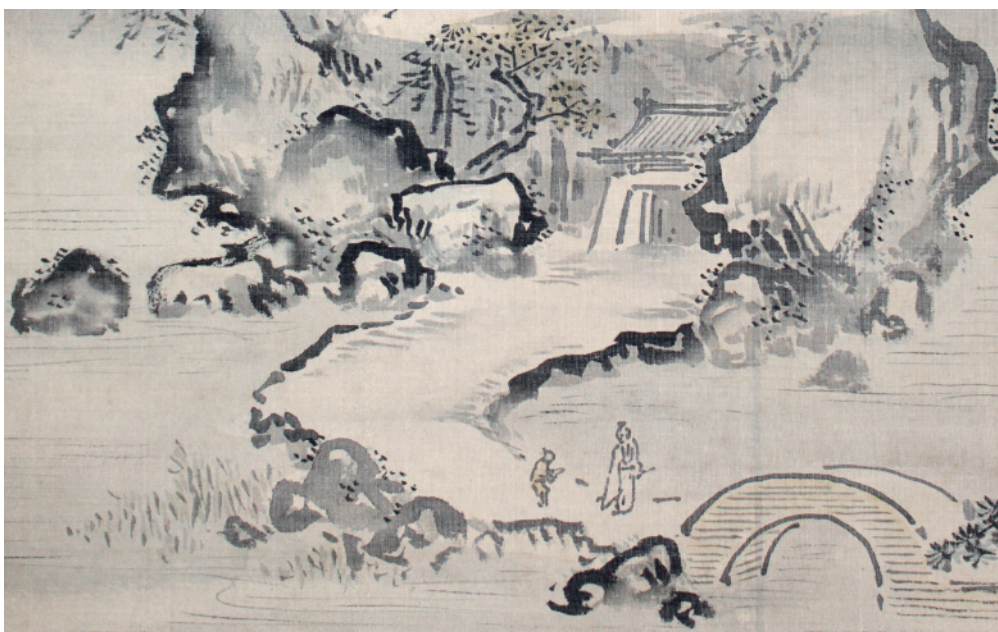


図1-2 同上 部分

図2 狩野探幽筆 西湖図 石川県立美術館蔵



図3 狩野常信筆 西湖図 立花家史料館蔵



図4 狩野栄信筆 牛若丸像 個人蔵



図4-1 同左 部分



図4-2 同左 部分



図5 狩野典信筆 黄石公・鯉・竹鶴図 個人蔵

善光寺式阿弥陀三尊絵像に関する試論

——徳川本を起点に——

緒言

一 徳川本の詳細

二 絵像の作例と図様概要

① 中世の作例

② 図様の概要

三 光背にみる絵像の系統

四 月蓋長者夫妻像

① 月蓋長者夫妻像の意味

② 根津本縁起絵の検討

③ 札類における月蓋長者夫妻像成立の試論

④ 徳川本

五 善光寺信仰における絵像の位置付け

結語

緒言

安藤 香織

信濃国善光寺は長野県長野市に所在する大寺院である。その本尊で秘仏とされる阿弥陀三尊像は、天竺の月蓋長者が、現前した阿弥陀如来の姿を写し鑄た生身仏であり、百済を経て日本へ最初に伝来した三国伝来の本師如来であるという縁起とともに、鎌倉時代以降、篤く信仰された⁽¹⁾。この善光寺信仰の拡大には、善光寺本尊の靈験を各地で説いて回った聖の伝道活動があつたと考えられており、聖が笈に収めて持ち運び、あるいは各地に建立された新善光寺の本尊となすべく、善光寺本尊の模刻、いわゆる善光寺式阿弥陀三尊像が造顕された。聖の活動と深い関わりを指摘されている浄土宗・浄土真宗・時宗もそれぞれ善光寺信仰を取り込み布教したことが知られている。善光寺信仰の流行と広がり、全国に約六百件の模刻が存することからもわかり、数は少ないものの、絵像の作例も報告されている⁽²⁾⁽³⁾。

本稿では徳川美術館に伝来した絵像（以下、「徳川本」と略称する／図1）一幅を取り上げる。徳川本は、現存する数少ない中世の絵像であり、山本泰一氏によって、根津美術館の所蔵する掛幅の善光寺縁起絵（重要文化財。以下、「根津本縁起絵」と略称する）とともに簡潔に紹介された。⁽⁵⁾山本氏は根津本縁起絵に画中本尊として善光寺式阿弥陀三尊像が描かれることを指摘し、その製作年代を鎌倉時代と断じた一方で、徳川本については製作年代を十五世紀半ば過ぎ頃と結論付けられた。この他、絵像に関する論考は展覽会図録の作品解説等にとどまり、模刻に比べて研究が遅れている。⁽⁶⁾根津本縁起絵については山本氏の後、内田啓一氏によっても研究が発表されたが、あくまでも大幅の縁起絵であり、他の絵像とは製作意図が異なるため、両者を一括りに論じるには注意を要しよう。

本論では、徳川本の図様を細部にわたって紹介するとともに、他の絵像とも比較して、絵像をできる限り系統立てて捉えられるよう検討する。また絵像に加えられる月蓋長者夫妻像を取り上げ、その成立について試論を提示するとともに、善光寺信仰における絵像の位置付けについて追考する。

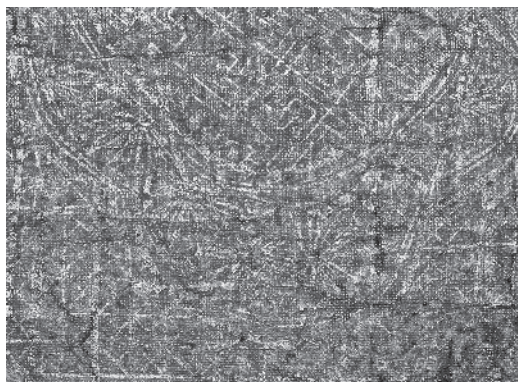
一 徳川本の詳細

本図は、一光三尊形式の阿弥陀三尊を描いた絹本着色の掛軸である。表装は中廻・風帯を萌黄地牡丹唐草文金欄とし、上下を茶地波文銀欄とする。軸首は寸切で、魚々子地に蓮華文様が彫られた金銅製である。絹地は一鋪からなり、縦七九・六糎、横三五・〇糎（総縦一四三・九糎、総横四九・四糎）である。画面の上端は図様からの推測が困難であるが、左右お

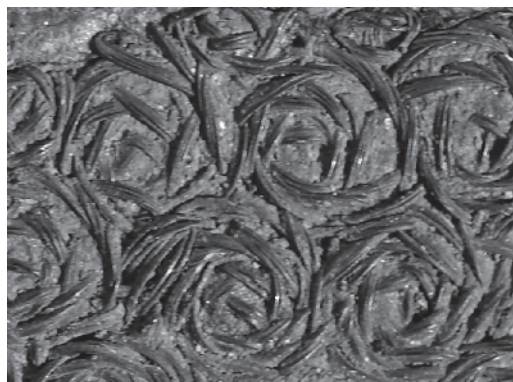
よび下部は図様が途中で切れているため、伝来の途次で切り詰められたと考えられる。

三尊は立ち姿で、中央の阿弥陀如来が像高三四・八糎、左右の脇侍菩薩は像高各二六・〇糎である。いわゆる皆金色像で、肉身は金泥、肉身線は肥瘦のない褐色の鉄線描、衣は、現状では黄褐色を呈する地に、太めの截金線で衣襷を表し、細い截金線によって多様な文様が施される（図2・3）。截金は擦れて剝落している部分も多く、膠とみられる線が露出し、光沢のある淡い褐色を呈している。三尊ともに頭髮には髪繡が用いられる。また、三尊の唇、両脇侍の瓔珞・腰帯などには朱・白・緑などで彩色が施されているが、剝落が進んでおり、現状では絹地のヤケを手掛かりに図様を追うしかない部分もある。

中尊から像容の詳細をみていきたい。阿弥陀如来は、善光寺式の典型的な印相で、右手は施無畏印、左手は第二・三指を伸ばす刀印を結ぶ。螺髪は髪繡で、二・三本の髪を束ね、纏り繡いの繡い目を重ねて螺髪状に表す（挿図1）。肉髻珠を朱の彩色で表す。面相はやや面長である。白毫は剝落のため定かには確認できない。眉は張りの強い弓形、眼は切れ上がり気味で虹彩を褐色とする。鼻梁線を表す。唇には朱を差し、口髭と渦を巻く顎鬚を描く。三道を表す。服制は、右肩に編衫を付け大衣と裳をまとう。衣に施された截金文様は、大衣は卍字繫で裾は唐草文（蓮華か）、翻った裏面は斜め格子文、編衫は麻葉繫で裾は半切の立涌文、裏面は斜め格子文、裳は格子と斜め格子文の組み合わせ、裾は剝落のため不明瞭だが、段に分けられ異なる文様が配されているように見える（図3・2・挿図2）。同じく剝落により不明瞭であるが、僧祇支を表しているようである。阿弥陀の立つ台座は蓮肉に返花が二段で、黄褐色の地に截金で蕊と葉脈を表す。最下段



挿図2 徳川本 阿弥陀如来 大衣裾・裳文様部分



挿図1 徳川本 阿弥陀如来 髪繡部分



挿図3 徳川本 勢至菩薩 面貌部分



挿図4 徳川本 観音菩薩 髪繡部分

の框座は剝落が激しく、詳細を確認したいが、二カ所の入隅が表され、区画が分割された内に文様があり、甲面には緑青が残留している。

両脇侍はほぼ同様の形式で描かれている。いずれも胸前で左右の掌を重ねる梵篋印を結ぶが、向かって右の観音は左手が上、左の勢至は右手が上で描かれ、左右対称になっている。山形の宝冠は絹表からの金切箔押しで、墨線によって描き起こされており、観音菩薩は阿弥陀の化仏、勢至菩薩は水瓶を戴く(図4・挿図3)。頭髮は髪繡で、中尊と同様に二・三本を束ね、纏り縫いで表す(挿図4)。耳の後ろから白い冠帯を肘下まで垂らす。面相は面長で、白毫を表し、阿弥陀と同様に、眉は張りの強い弓形で、眼は切れ上がり気味に描かれ、瞳の虹彩は褐色とする。鼻梁線を描き、唇に朱を差す。服制は、天衣・条帛・腰布・裳からなる。天衣は両肩を覆い、腹前を通って腕にかかり垂下する。条帛は左肩から右脇にかけて付け、胸前で交差させる。腰布は両腿を覆う長さで、裳を付けた姿である。衣の截金文様は、天衣・条帛は斜め格子文、腰布は唐草文(蓮華か)、裳は格子と斜め格子文の組み合わせで、裾は剝落で不明瞭だが流線文とみえる(図5・6)。腰帯は剝落が激しく定かではないが、一部に緑青が残るのに加え、下地のヤケの具合から、もとは腰から垂れた二条を膝前で結び、足元まで垂らす形で、緑青で賦彩されていたと考えられる(図6)。胸飾・臂釧・腕釧を、宝冠と同様に金切箔押しに墨線描き起こしで表す。胸飾の中央と両肩付近からは瓔珞が長く垂れ、腹前の輪宝に一度集約され、さらに左右の足元まで達している。瓔珞は大方が剝落して墨の下描き線が露出しているが、一部にやや厚みのある彩色の跡が黒化して残っているのが認められる。臂釧には花形装飾に細帯が付属しており、腰帯と同じく緑青で描かれていたようで、その痕跡が一部にみられる(図7)。腕釧は二重

で素文である。台座は前面に二カ所入隅のある蓮肉と、返花一段からなり、黄褐色の地に截金で蕊と葉脈を表している。

三尊の光背は舟形で、白地に切箔・墨線描き起こしによって頭身光・化仏・雲烟などを描く。まず、中央の阿弥陀の頭光・身光は、二条の帯二本を間隔をとって巡らし、圈帯を表す。内部は剝落しているものの、緑青を塗りこめていたとみえる。圈帯外周の帯に蓮華唐草を絡ませる。両脇侍には、一条の帯で頭光が配される。阿弥陀の上方から左右にかけて蓮華唐草の蔓が伸び、七体の化仏の坐す開敷蓮華に結ばれる。化仏七体は、それぞれ通肩の衣に拱手する姿で、頭身光の周囲には蓮弁形の装飾帯が巡り、頭光の頂点はやや尖頭形になっている(図8)。光背周縁部には雲烟が表され、雲脚は外縁・上方に向かって伸びる。光脚には蓮弁を表す。三尊を安んずる方座は、上面は赤色で、花文が描かれた白色の痕跡が十数カ所確認される(図9)。散華というよりは図案化された文様のようであり、褥を表現しているかと思われる。方座側面は墨色で、上框を表し、束によって三分割され、それぞれに格狭間が設けられる。各束の上部には黄褐色で金具が表され、束の両脇には朱線で縁取られた白い柱状の装飾が描かれる。格狭間は朱線で縁取られ、内部は無文で現在では明るい褐色を呈している。

三尊の表現方法は、鎌倉時代以降に盛行した皆金色像のほぼ通例通りと言ってよい。皆金色で表された像は、乾元元年(一三〇二)の銘記がある東京・金剛寺蔵の如意輪観音像が初例であるが、その形式化した表現から、皆金色の技法自体は十三世紀後半頃には完成し、十三世紀末には定着していたとみられている⁽⁸⁾。三尊の鼻梁線を表す宋風の顔立ちや、衣に使用される文様の種類も、鎌倉時代以降の特徴を示している。また髪繡は、記録の上では『玉葉』文治四年(一一八八)年五月二十九日条が古く、実際の遺例

も、鎌倉時代以降の作例が多数知られている^⑨。本図のように髪繡を尊像の頭髪部分のみとする用法、および二―三本の髪を束ねる技法、螺旋などの繡い方は、鎌倉時代以降、中世の繡仏の通例であるという^⑩。このように、表現方法における特徴はいずれも鎌倉時代に遡るが、全体的に形式化した用いられ方をしており、時代は降ると考えられる。ただし、前述の山本氏の見解による十五世紀半ば過ぎ頃の製作とするのはいささか降り過ぎの感がある。絵絹の織目が比較的詰んでいることからしても、南北朝時代十四世紀頃の作とするのが妥当ではないかと推察されるが、製作年代についてはひとまず置いておき、論を次に進めたい。

伝来については、山本氏の述べられた寛政三年（一七九二）より遡って判明した部分があるため、簡単に紹介する^⑪。本図のもともとの伝来は不明であるが、明和五年（二七六八）、それまで御小納戸向（御側御道具）であった本図を含む仏像・仏画類が、一括して尾張徳川家の菩提寺である建中寺に預け置かれた。その後、寛政三年にこれらを改めて城下の浄土宗五カ寺に配分するにあたり、本図は尾張徳川家初代義直の生母お亀の方（相応院）のために建立された相応寺へ移された。文化十四年（一八一七）、これらの仏像・仏画類は尾張徳川家へ戻され、まもなく一括して建中寺・相応寺に次ぐ寺格の曹洞宗寺院である万松寺へ収められた。明治八年（一八七五）には再び尾張徳川家へ移され、昭和六年（一九三二）に設立された財団法人尾張徳川黎明会に寄贈されて、現在に至る。

二 絵像の作例と図様概要

① 中世の作例

これまで知られている掛幅の絵像のうち、鎌倉時代から室町時代までの成立とみられる作例を通覧すると次の通りである^⑫。

- | | | |
|------------------------|------|-------|
| ・ 本覚寺本（滋賀県甲賀市） | 絹本着色 | 南北朝時代 |
| ・ 徳川本 | 絹本着色 | 南北朝時代 |
| ・ 長野市立博物館本 | 絹本着色 | 室町時代 |
| ・ 善光寺大勧進本（長野県長野市） | 絹本着色 | 室町時代 |
| ・ フリーア美術館本（米国・ワシントンDC） | 絹本着色 | 室町時代 |

以上に加え、鎌倉時代初頭に成立した『覚禪抄』（勸修寺蔵）所収の善光寺本尊の図像、鎌倉時代十四世紀の成立とされる根津本縁起絵の画中本尊が絵画作例として知られており、中世以来発行され続けた善光寺式阿弥陀三尊像を印刷した札類も視野に入れておく必要がある。

② 図様の概要

善光寺本尊の像容の実際は秘仏であるため不明であるが、先行する模刻の研究では、一光三尊の光背で返り花座に立ち、中尊の印相は右手が施無畏印、左手が刀印で、脇侍は梵篋印であること、脇侍は筒形冠か山形冠を戴くこと、中尊は一尺五寸（約四五糎）、脇侍は一尺（約三〇糎）の大きさであること、そして金銅仏であることが推定されている。

これに対し、中世の絵像から大よその共通項を抽出すると、以下の通りである。

- ① 一光三尊の光背で、返り花座に立つ。
- ② 中尊の印相は右手が施無畏印、左手が刀印で、脇侍は梵篋印である。
- ③ 脇侍は山形冠を戴く。
- ④ 中尊の像高は三五糎前後、脇侍は二五糎前後の大きさである。

⑤皆金色像である。

⑥方座は側面に三カ所格狭間を配し、甲面に赤地の褥を表す。

⑦三尊の足元に、月蓋長者および夫人像が描かれる。

以上のうち、④については、光背に配された雲烟・唐草の形状に共通性のみられる群があり、次章で詳述する。

⑧・⑨に注目すると、善光寺大勧進本・フリーア美術館本(挿図5)は、

挿図5 善光寺式阿弥陀三尊像
フリーア美術館蔵

挿図6 善光寺式阿弥陀三尊像 本覚寺蔵
画像提供：滋賀県立琵琶湖文化館



挿図8 善光寺縁起絵 第三幅
画中本尊部分 根津美術館蔵

挿図7 善光寺式阿弥陀三尊像
長野市立博物館蔵

いわゆる刀印ではなく、左手を屈臂し胸前まで上げている。この印相は元禄五年(一六九二)から宝永三年(一七〇六)に行われた善光寺出開帳の際、開帳先の寺院へ配布された木版著色の絵像である莊嚴寺本(熊本県八代市)・正覚寺本(福井県越前市)と類似している。また、脇侍が山形宝冠ではなく、三面頭飾を戴くことも、この二例と共通している。莊嚴寺本・正覚寺本は、出開帳を主導した大勧進方の指導する図像であったかと推測されてお

り、善光寺大勧進本・フリーア美術館本も同様の製作背景が想定できようが、まずはこうした一群があることを確認しておく。

④の像高は、根津本縁起絵を論じた内田氏によって初めて指摘され、追って長野市立博物館本が紹介された¹⁴。それによると、根津本縁起絵は中尊の像高が約三五糎、脇侍が約二五糎、長野市立博物館蔵本は中尊が三六・〇糎、脇侍が二七・〇糎である。徳川本も先に記した通り、中尊が三四・八糎、脇侍が各二六・〇糎で、これらはほぼ一致していると言える。絵像における共通性を認めたいところではあるが、例えば、本覚寺本は作品全体の法量が縦一二九・〇糎、横五四・五糎の大型の作品であり、各尊の像高も徳川本等に比べ高いことは必定である。像高における規範性の有無については、他本の調査結果を待ち改めて論じたい。

⑤の皆金色像については、様式の細かな差異はあれ、先に示した中世の絵像すべてに共通する。肉身・衣を金泥または黄とし、衣を截金文様で埋め、徳川本・長野市立博物館本などでは瓔珞など一部に彩色が施される。像全体が金色を呈するイメージは金銅造の模刻と共通するが、現存する善光寺式阿弥陀三尊の模刻をみると、そのほとんどが三尊とも衣を無文としている。絵像は、当時の絵画における皆金色の様式を採り入れることで、善光寺本尊の絵画による具現化と荘厳に努めたと考えられる。

⑥については、比較的古い鎌倉時代の模刻において当初の方座が残っておらず、善光寺本尊を推し量るには、絵像および札類にみられる方座の図様が要となる。本覚寺本(挿図6)が格狭間を一カ所とし大きく獸面を配する以外、諸本で格狭間を三カ所とするが、格狭間の意匠は蓮華や鳳凰など一致をみない。甲面の褥とみられる表現は、徳川本の他、長野市立博物館本(挿図7)、根津本縁起絵の画中本尊(挿図8)にみられ、長野市立博物館

本には唐草文様が表される。

⑥の月蓋長者および夫人像は、模刻には例がなく、絵像および札類に多く描かれており、その図像の意図と成立の背景が注目される。これについては章を改め詳しく述べる。

三 光背にみる絵像の系統

徳川本の光背の詳細は先述の通りであるが、ここで三つの部分に絞って諸本との比較を試みたい。

I 雲烟

徳川本では光背の化仏と唐草の間を埋めるように雲烟が配されている。それぞれの雲烟は、渦を巻く先頭部から雲脚が上方へ向かうだけでなく、角度も急で、より上方への動きが強調されているように感じられる。加えて、二菩薩の頭上に配された雲烟が真上に伸びる縦に長い形態で表される



挿図9 徳川本 菩薩上方の雲烟部分

ことに注目したい(挿図9)。この徳川本の雲烟の形状・位置ともに大よそ一致するのが、本覚寺本である。長野市立博物館本は上方が切り詰められているものの、現存部分においては徳川本とはほぼ一致している。ただし、雲烟がやや痩せ気味になり隙間が広がって、地色の部分が多くなっている



挿図10-2 善光寺御影札 妙法寺蔵
画像提供：栃木県立博物館



挿図10-1 善光寺勸進札 奈良国立博物館蔵
画像提供：奈良国立博物館
(撮影 森村欽司)



挿図11 根津本縁起絵 画中本尊
菩薩周辺の雲烟部分

点では変化がみられる。フリーア美術館本も隙間が広がっているが、徳川本と大まかには一致している。ただし二菩薩の頭上の雲烟は横向きに描かれている。善光寺大勸進本は、光背の外周に雲烟を並べ、脚部が上方に向かっていく形式であり、これは先にも紹介した江戸時代の莊嚴寺本・正覚寺本と共通しており、のちに詳述する奈良国立博物館蔵の善光寺式阿弥陀三尊像勸進札(以下、「奈良博本勸進札」と略称)や、妙法寺蔵茨城県桜川市の善光寺式阿弥陀三尊像御影札(以下、「妙法寺本御影札」と略称)などにもそれに類する表現がみられる(挿図10)。根津本縁起絵の画中本尊は、諸本に比べ隙間がより狭く、雲烟の形を化仏や尊像に沿わせるように細かく変化させており、先頭部は必ずしも渦状に表さない(挿図11)。また、二菩薩の頭上の雲烟は表さない。

II 唐草

徳川本の中尊の頭身光の外周に設けられた圈帯には唐草の蔓が巻き付き、そこから七化仏が坐す蓮華座に枝分かれする。頂上付近に注目すると、圈帯に絡まり上方まで到達した唐草は、中尊の頭光上に配された蓮華へと集約され、そこからさらに上方と左右へ蔓が伸び、頂上および左右二段目の化仏に至る(図10)。このように阿弥陀頭上の蓮華に唐草が集約される形式は、本覚寺本と共通しており、『覚禪抄』所収の善光寺本尊圖像でも類似する表現がみられるほか、奈良博本勸進札でもこの集合部を表している。長野市立博物館本は切り取られており不明、善光寺大勸進本・フリーア美術館本および根津本縁起絵では集合部を表さない。

Ⅲ 二菩薩の頭光

徳川本の二菩薩には一重の円光が配されている。しかしながら、これは他本にはみられない特徴である。

I・II・IIIを通観すると、IIIには特異性がみられるものの、全体として徳川本の光背にみられる特徴は、特に本覚寺本、さらには長野市立博物館本と共通項が多いことがわかる。ここで、鎌倉時代の模刻の作例に類似性が見出せるかどうか確認してみたい。⁽¹⁵⁾製作当初の光背が残っている例は少ないが、文永八年(一二七二)銘の円覚寺像(神奈川県鎌倉市・重要文化財)、文永十一年銘の安国寺像(広島県福山市・重要文化財)、永仁三年(一二九五)頃造立の石造十三重塔納入品である個人蔵の小像、嘉元二年(一一三〇)四銘のいわき市像(福島県いわき市・重要文化財/挿図12)、ほかに龍華寺像(神奈川県横浜市・松江善光寺像(島根県松江市・重要文化財)・園城寺像(滋賀県大津市)などが知られている。模刻の最古例は建久六年(一一九五)銘の甲斐善光寺像(山梨県甲府市・重要文化財)であり、その後、十三世紀半ば以降には模刻造像が数多くなり、南北朝時代には現存作例が減じるため、ここに挙げた

作例はその興隆期に製作された像であることを確認しておく。⁽¹⁶⁾

順にみていくと、I雲烟について、徳川本と類する形式を示す模刻は、安国寺像・個人像・いわき市像・龍華寺像がある。いずれも渦を巻く先頭部から雲脚が上方へ伸びる形で表され、隙間が広く地のみえる部分が多い。雲烟の位置・数は一致しないものの、二脇侍の上方に真上へ向かう縦長の雲烟が配されていることは共通する。円覚寺像も雲烟の形態は類似するが、両菩薩の頭上の雲烟は雲脚が斜め上方に向かう形である。松江善光寺像・園城寺像は雲烟各々が独立しておらず、光背全体が覆われるように表される。次にII唐草については、円覚寺像・安国寺像・個人像・龍華寺像・園城寺像の唐草に集合部がみられ、いわき市像・松江善光寺像もこれらに類する表現を採るが、左右二段目の化仏へ至る蔓の伸び方に違いがみられる。IIIについては、松江善光寺像が二菩薩に頭光を表すが、二重円相で外周には火炎を表すなど、徳川本とは趣が異なっている。

こうして模刻も含めてみると、IIIはやはり特異な形式であるようだが、

挿図12 善光寺式阿弥陀三尊像 いわき市蔵
画像提供：東京国立博物館
Image: TNM Image Archives

I・IIに関しては、徳川本は鎌倉時代十三世紀半ば以降の模刻の様式と共通性があると言える。ここで再び各模刻の雲烟に注目したい。先に共通性を指摘した模刻のうち、小像である個人像を除き、雲烟は一つ一つ独立して作られて光背に留められている。この種の独立した雲烟の形をもとにして絵画化されたのが、徳川本ないし本覚寺本系統の雲烟の形だったのではないかと推察される。また中尊頭上の唐草の集合部についても、ほとんどの模刻にみられる形式を、変容も少なく留めているのが本覚寺本・徳川本系統であると考えられよう。

前章冒頭で絵像の特性①②③を通覧した際、善光寺大勧進本・フリーア美術館本は印相および二菩薩の宝冠が通常と異なることを確認し、また本章においても本覚寺本・徳川本とは共通性に乏しいことを指摘した。現段階において、絵像は本覚寺本・徳川本・長野市博物館本系統と、善光寺大勧進本・フリーア美術館本系統とに分けられ、特に前者は隆盛期の模刻の形式を採り入れた図像がもとになっており、善光寺本尊の模造として正統的に描こうとする姿勢が看取できる。なかでも徳川本は、第一章で述べた通り入念に彩色が施されて装飾性が高く、像容も品格がある。本章で論じた図像の特性を考え併せても、徳川本の製作年代は南北朝時代十四世紀とするのが妥当であろう。

四 月蓋長者夫妻像

①月蓋長者夫妻像の意味

次に模刻には例がなく、絵像・札類に共通してみられる月蓋長者夫妻像について論じたい。後に詳述する通り、現状からみて徳川本には月蓋長者

夫妻が描かれておらず、この図像の意味を探ることが徳川本への理解を深めることに繋がると思われる。

月蓋長者は善光寺信仰の根幹にかかわる人物である。縁起によれば、天竺で国中に病が流行し、月蓋の娘も病床に臥した。月蓋は釈尊に救いを求め、阿弥陀如来を念じたところ、阿弥陀三尊が現前し、娘はもとより国中から病が去ったという。そこで月蓋はこの生身の阿弥陀三尊(本仏)を閻浮檀金によって写し鑄て、新仏が成った。この新仏が日本へ渡来して善光寺本尊となったという。

根津本縁起絵の画の中本尊を論じた内田氏は、月蓋長者夫妻像が配される理由は三国伝来の強調であるとし、かつ夫人は女人救済の具体的なイメージであり、女性の参詣促進の上で必要であったと述べられた。^①また根津本縁起絵が絵像および札類の形式の初出であるという観点から、夫人の図像は、根津本縁起絵の、善光寺如来が鑄造される場面に描かれた合掌する夫人の姿が採り入れられた可能性を示唆された。月蓋長者夫妻が三国伝来および女人救済を象徴するという点には異論なく賛意を表するが、この図像が根津本縁起絵で成立したとするのは疑問である。主となる尊像とともに供養者を描き込む図様は、善光寺式阿弥陀三尊の絵像に特有ではなく、古来比較的良好にみられる形式である。では月蓋長者夫妻像の成立にはどのような可能性が考えられるだろうか。まずは根津本縁起絵を起点にして再考してみたい。

②根津本縁起絵の検討

根津本縁起絵は三幅対で、天竺の月蓋長者の発願により阿弥陀三尊を写した像が出現し、その後、新仏が百済へ渡るまでが第一幅、日本へ渡った



挿図13 根津本縁起絵 第三幅

新仏の受難が第二幅、善光による信濃への勧請とそれ以降の靈驗譚が第三幅に描かれる。画の中本尊は第三幅に、下三分の一を占める善光寺の伽藍とともに表される(挿図13)。

改めて先行研究を確認しておく、根津本縁起絵の画の中本尊について、山本氏は、本尊がなくとも礼拝できるよう描かれたとし、また鎌倉時代後期には善光寺式阿弥陀三尊の模造が絵画で行われる例が少なくなく、それが縁起絵中に採り入れられたと論じられた⁽¹⁸⁾。この指摘は示唆に富むが、現存作例をみる限り、絵像は南北朝時代以降にみられ、数も少なく、再考の余地がある。続く内田氏は、根津本縁起絵が鎌倉時代十四世紀初頭の成立であると述べた上で、後世になって描かれた絵像および札類の形式の初出であり、根津本縁起絵の画の中本尊が後の絵画形式の規範になっていることを示された⁽¹⁹⁾。製作年代には同意できるものの、前章で述べた通り、二系統とみられる絵像の各様式は、いずれも根津本縁起絵とは近似性が希薄であり、根津本縁起絵が絵像の規範になっているとは考え難い。また、

初出とする点についても、現存作品だけを対象とすればそうなるが、後述する通り、札類はこれに先行すると思われる。

ここで、縁起絵ならではの構成に目を向けたい。善光寺の縁起を題材とした善光寺縁起絵また善光寺如来絵伝は、根津本縁起絵のほか、中世に遡る古例として、本證寺本善光寺如来絵伝(愛知県安城市・鎌倉時代・重要文化財)・妙源寺本善光寺如来絵伝(愛知県岡崎市・南北朝時代・重要文化財)・満性寺本善光寺如来絵伝(愛知県岡崎市・南北朝時代)・淵之房本善光寺如来絵伝(長野県長野市・室町時代)・太子堂本善光寺如来絵伝(滋賀県高島市・室町時代)などが知られている。いずれも大画面の掛幅形式であり、二〜四幅対で、絵解きに用立てられたことは周知の通りである⁽²⁰⁾。根津本縁起絵にみられるような画の中本尊は、他の作例では採用されていないが、天竺から話が始まり、最終幅に善光寺の伽藍を配する構成は共通する。

言うまでもなく、絵解きはその場に居合わせる多数の人々に絵を用いて縁起・教義を説き、教化することを目的としており、善光寺縁起絵・善光寺如来絵伝も順に語られることによって善光寺信仰の正当性が強調されていく内容である。その最後に配された善光寺伽藍は、縁起の結びにあたる善光寺建立の場面であり、絵解きはこの大団円を迎えるが、さらに実際の絵解きの場では、話は絵伝の内容に留まらず、教化へ向けて多様な論を展開していく⁽²¹⁾。根津本縁起絵に表された画の中本尊は、絵解きの語りが阿弥陀如来の靈驗、ひいては仏教の功德にまつわる多様な展開をみせる間、民衆の視線と意識を一処に集めていたと考えられるのである。

こうして縁起絵という前提に立ち返ると、仮に根津本縁起絵の画の中本尊において月蓋長者夫妻像が成立したとした場合、根津本縁起絵には第一幅において月蓋長者の功德を解く場面が存在し、これについて解説された上

で、第三幅の画の中本尊を拝するのであって、ことさらに月蓋長者夫妻を描き添える必要はないことに気付く。根津本縁起絵においてこの図様が成立したと考えるには、必然性に欠けると言わざるを得ない。むしろ山本氏説のように、製作の時点で、すでに月蓋長者夫妻を含む定形化した図様が成立しており、それが採り入れられたと考える方が自然である⁽²²⁾。

③札類における月蓋長者夫妻像成立の試論

それでは、この図様の成立はどこに想定され得るのだろうか。ここで注目したいのが、印仏・摺仏の札類である。尊像を摺り表した札類は、使用目的に応じて分類されている。善光寺に関わりが深いのは、堂舎の造営や造像のための勧進を目的に配布された勧進札、そして結縁の証として現在も各地の善光寺で発行されている御影札である。これらの札類は広く庶民に配布される性格から、製作年代の早い実例は少ないが、現在のところ唯一、鎌倉時代に遡るとみられているのが、奈良博本勧進札である。印文には「善光寺」「六万鉢内」「本願主賢暁」「^(勸)進成阿弥」とあり、いつの、何を目的とした勧進か明確でないものの、「賢暁」なる人物を本願主(発願)とし、六万体の配布、すなわち六万人の結縁を目指して「成阿弥」が勧進を行ったことがわかる。

善光寺の勧進聖が広く活動したことはよく知られており、一般に善光寺聖と呼ばれている。⁽²³⁾中世の善光寺隆盛の起点と考えられている、治承三年(一二七九)の火災で焼失した伽藍の、源頼朝による復興においても活動が確認できる。『吾妻鏡』文治三年(一一八七)七月二十七日条には、信濃国の御家人に、善光寺造営の土木人夫を出して助成する旨を命じた下文が記録されており、一味同心して勧進上人に与力するよう記されている。まさに

この時、勧進聖によって勧進札が使用されたかは定かでないが、度々火災などに見舞われた善光寺の復興に、こうした勧進札が用いられた可能性は高い。⁽²⁴⁾

勧進札がいつごろから使用されていたかについて、他寺院の勧進札を参照すると、印文の年紀から製作年代が判明する作例は、十三世紀半ば頃から確認される。⁽²⁵⁾十三世紀半ばというと、善光寺本尊の模刻の隆盛期の始まりに符合しており、⁽²⁶⁾善光寺聖の活発な勧進活動によって善光寺信仰が全国に広められ、各地で模刻が造顕された頃であって、勧進札もこの頃には使用されていたことが想像に難くない。このことから、勧進札を用いた善光寺聖の活動は、遅くとも十三世紀後半には拡大・定着していたと推定できよう。御影札もこれに準ずると察せられる。

月蓋長者夫妻の図像は右のような勧進札において成立したと考えたい。というのも、善光寺聖による勧進は三国伝来・生身仏・本師如来そして女人救済というキーワードからなる縁起を説くことで行われたが、その際に配る札に、これら善光寺如来の由緒を象徴する月蓋長者夫妻が描かれていれば、より効果的に伝わったことは想像に難くないからである。そしてこの二者の図様の成立について、本尊とともに描かれる必然性を考えたとき、多くの説話的要素を描き込むことが可能な大画面の縁起絵ではなく、限られた大きさの画面に限定されたモチーフを描き込む必要のある勧進札がより相応しいと理解されよう。すなわち、勧進聖の活動が活発化するなかで、善光寺信仰をより効果的に広めるために、縁起の根本である月蓋長者夫妻を三尊に添えた図様が成立し、それがまた勧進聖によって広められ、各種の札類・絵像・縁起絵にも取り込まれていったと想定できるのである。

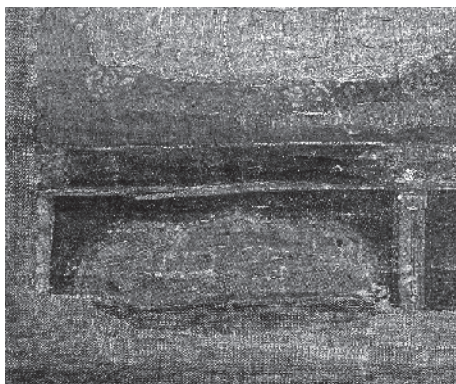
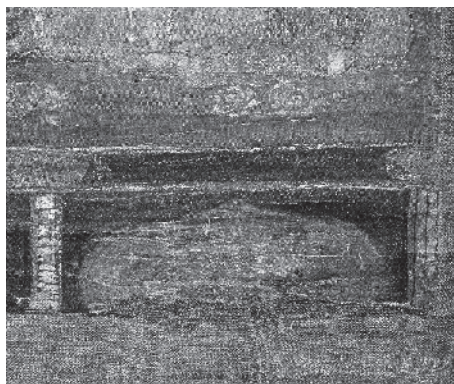


図14-2 徳川本 方座(左方)部分



挿図14-1 徳川本 方座(右方)部分



挿図15-2 根津本縁起絵 画中本尊夫人部分



挿図15-1 根津本縁起絵 画中本尊月蓋長者部分

改めて奈良博本勸進札(挿図10-1)に視線を戻すと、この図には月蓋長者夫妻は配されず、二者が図様に現れる以前の古態を留めた図様とみなされている。⁽²⁷⁾ 現存する月蓋長者夫妻が描かれた札類は、南北朝時代の妙法寺本御影札(挿図10-2)まで降るが、先述の通り実際には、十三世紀後半には善光寺聖の発行する勸進札が定着していたと考えられるため、そう遠くない時期に月蓋長者夫妻像の成立が想定されるのではないだろうか。

④徳川本

徳川本については、山本氏の紹介された通り、画面下端に絹切れがあり、現状では月蓋長者らが描かれていたかどうかは確認できない。本稿では、この部分をもう少し掘り下げて考えたい。本図の下端は、方座の側面が途中で切れている状況である(挿図14)。ただし、格狭間の上部を火灯形、下部を椀形で表す形態に注目すると、下辺へ向かう左右の曲線までは確認できる。上框と対称に下框が配されていたとしても、方座下端までに現状とかけ離れた距離があったとは想定し難い。

ここで再び根津本縁起絵の図様に注目してみると、唐風の装束で描かれた月蓋長者と夫人はともに坐し、鑑賞者には背を見せる格好で阿弥陀三尊を拝する(挿図15)。月蓋長者は笏をとり合掌する姿で観音の下方に、夫人は華籠を掲げる姿で勢至の下方に描かれる。それぞれ脇侍の蓮華座に

頭部が掛かる位置に配されており、従って方座にも二者の図様が重なっている。長野市立博物館本・善光寺大勧進本・フリーア美術館本・妙法寺本御影札をはじめとする諸本でも、二者の位置がやや下方へずらされることはあるが、大よそ同様の位置に描かれている。⁽²⁸⁾これを定型とすると、徳川本の該当位置には月蓋長者と夫人の描かれた痕跡は確認できない。同じく、本覚寺本でも現状では二者が描かれていた痕跡が窺えない。ここで、徳川本と本覚寺本の図様の特徴について振り返ると、これらは基本的な像様はもちろん、光背に至っても鎌倉時代の隆盛期の模刻の形式と共通項が多かった。善光寺本尊の模造として古様をとどめていると言える。先述の通り、月蓋長者夫妻は、善光寺本尊の縁起を象徴する効果的な説話的モチーフとして、札類・絵像の図像に加えられたとみられる。徳川本・本覚寺本に当初からこの二者が描かれていなかったとすると、奈良博本勧進札について言われるように、徳川本・本覚寺本も、そうした説話的モチーフが描かれない原初的な表現をとどめた図と捉えられよう。

五 善光寺信仰における絵像の位置付け

最後に、善光寺信仰における絵像の位置付け、役割について概観し稿を終えたい。山本氏は徳川本については全般に優美な趣が認められ、地方作的なかけりが全くみられないこと、かつ徳川本の髪繡から、絵像は都の高貴な夫人の発願になると推定された。⁽²⁹⁾また降幡浩樹氏は善光寺大勧進本を解説する中で、「善光寺の阿弥陀如来は彫像の模刻物だけでなく絵画としても描かれ、私宅などに掛けられてその普及に利用された」と述べられた。⁽³⁰⁾両者の説で示された、絵像を個人的な発願に結び付ける向きを、今少

し明確に示したい。

これまでに述べてきた通り、絵像は札類・縁起絵と図様の点で近い間柄にあるが、札類は広範に頒布が企図されて量産され、縁起絵は民衆へ向けた絵解きのために大幅として製作されたのであり、絹本に皆金色で入念に莊嚴を施された像高三五糎前後の絵像とはいずれも製作背景に隔たりがある。では模刻はというと、こちらも絵像とは相容れない製作背景がある。冒頭で述べた通り、善光寺式阿弥陀三尊の現存作例は、これまでおよそ六百件が報告されており、そのほとんどが模刻である。⁽³¹⁾先述の通り模刻は建久六年銘の甲府善光寺像を最古例とし、その後十三世紀半ば以降に造頭が増え、現存作例からして造像の最盛期は鎌倉時代であることが指摘されている。⁽³²⁾これに比べ絵像の現存作例は圧倒的に少なく、製作年代が遅れることからしても、模刻と絵像とは別の造像背景を考えるべきである。その最も重要な観点として、善光寺信仰において、善光寺本尊の模造は彫刻によるべきであるという強い規範があったことが挙げられる。

平安時代末期に成立した『扶桑略記』所収の「善光寺縁起」では、善光寺本尊は、天竺の月蓋長者の発願により現前した阿弥陀三尊を金銅で鑄写した像であるとしていた。一方、時代とともに内容に豊かな肉付けがされ大部となった縁起の一つ、『続群書類従』所収「善光寺縁起」(応安三年(一二七〇)〜応永三十四年(一四二七)頃成立)には、釈迦如来と、「本仏」と称される来現した阿弥陀如来の靈験によって、目連尊者が龍宮から持ち帰った閻浮檀金が溶け、印が与えられて、本仏と少しも違わぬ「新仏」が顕れたとある。また文安三年(一四四六)成立の『塏囊抄』に抄録された「善光寺縁起」では、「其時仏 (閻浮提金) 此金ヲ以 鑄師ノ鑪ヲ造リ 壬午ノ日 湯ニ成テ 鑄湯ニサツト入給テ 一光三尊ノ弥陀ヲ現シ給ヘリ」とあり、鑄造の

様子が一層具体的に描かれている。時代を経ても鑄造の過程を示し、一貫して金銅仏での造像を説いていることから、金銅仏であることは善光寺本尊の模造における根幹であったと言える。ここに絵像が本尊として本流たりえない要因がある。

善光寺本尊の模造が金銅仏で行われるのが常であったとすると、絵像の造頭には特殊な環境が想定されるべきであり、確かに私的な空間に用いるための個人的な発願とする説も首肯される。ここで徳川本に用いられた髪繡に注目したい。髪繡は、鎌倉時代以降に興隆した繡仏のうち多くの現存作例で用いられていることが指摘されており、その製作目的は追善にあつたとされる⁽³³⁾。徳川本の髪繡が故人の追善を意図して施されたとすれば、絵像が私的な空間で用いることを目的として造像されたとする説の傍証にもなる。

結 語

以上、尾張徳川家に伝来した善光寺式阿弥陀三尊絵像について、その図様の詳細を紹介するとともに、現在確認されている絵像全般について図様を確認・分類し、月蓋長者夫妻の図様の成立について考察した。

徳川本の表現方法は、十三世紀末には定着していたとみられる皆金色像のほぼ通例通りであり、宋風の顔立ちや、衣に使用される文様の種類、また髪繡の用法・技法についても鎌倉時代に遡る特徴を示している。全体的に形式化されているものの、南北朝時代十四世紀頃まで製作年代が遡る可能性を述べた。

次に、現存する中世の作例を基軸に絵像の図様の特徴について確認し、

特に印相と二菩薩の宝冠および光背の形式から、絵像は現段階では本覚寺本・徳川本・長野市博物館本系統と、善光寺大勧進本・フリーア美術館本系統とに分けられ、特に前者は十三世紀半ば以降の鎌倉時代における隆盛期の模刻の形式を取り入れた図像がもとになっていることを論じた。また徳川本の製作年代は、この隆盛期の模刻の図像を変容も少なく留めている点を考え併せても、南北朝時代とするのが妥当であろうと指摘した。

絵像に共通する月蓋長者夫妻像については、根津本縁起絵において成立したとする説が提示されていたが、絵解きのための大画面形式の絵伝において二者を描きこむ必然性は低く、勧進聖の用いた小画面の勧進札において、三国伝来と女人救済という縁起の根本を象徴する必要最小限のモチーフとして採り入れられ、それが絵伝や絵像にも流用された可能性を論じた。善光寺聖の勧進札を用いた活動は遅くとも十三世紀後半には拡大・定着していたと推定でき、月蓋長者夫妻像もそれから遠くない時期に成立したのではないだろうかと指摘した。そして徳川本及び本覚寺本に月蓋長者夫妻像が描かれていない可能性が高いことから、両者は説話的要素を描かない、模造として原初的な表現をとどめた図であると論じた。

最後に、絵像の役割を考察するため、平安時代から室町時代までの縁起を概観し、善光寺本尊を模造する際には金銅仏であることが重視されていたことを改めて確認した。そして髪繡が追善を目的とする個人的な造像に用いられたとされることから、髪繡を用いる徳川本は、絵像を私的な空間で用いたと考える説の傍証とも捉えられることを述べた。

絵像の作例は少なく、全般を論じるには情報が不足しており、推論に推論を重ねた感が否めない。諸本に関するより充実した報告と、新たな作例の発見により、本稿が是正されることを期待したい。

註

- (1) 現存する善光寺縁起諸本については倉田治夫・倉田邦雄「善光寺縁起研究(一)「善光寺縁起」の諸本と月蓋説話」(『説話』第九号 説話研究会 平成三年三月三十一日)が詳しい。
- (2) 善光寺聖に関する主要参考文献は以下の通りである。
 - ・五来重『増補 高野聖』 角川書店 昭和五十年六月二十五日。
 - ・五来重『善光寺まいり』 平凡社 昭和六十三年五月二十日。
 - ・金井清光「善光寺聖とその語り物」(『時衆文芸研究』 風間書房 昭和四十二年十一月三十日)。
 - ・金井清光「善光寺参詣の旅」(『時衆文芸』と『遍法語』—中世民衆の信仰と文化— 東京美術 昭和六十二年二月二十五日)。
- (3) 古幡昇子「善光寺式阿弥陀および脇侍像現存作例一覧概要」(『仏教芸術』三〇七号 毎日新聞社 平成二十一年十一月三十日)。この一覧は、それまで発表された諸氏の調査結果の集大成であるが、徳川本をはじめとするいくつかの作例は掲載されていない。
- (4) 以下、絵像および絵伝の作品名は特に註記することなく所蔵者名を冠して「〔本〕」と略記する。個人・寺院の場合、適宜()中に所在を註記する。
- (5) 山本泰一「善光寺縁起絵と善光寺如来画像―根津美術館蔵善光寺縁起絵に描かれた如来像をめぐって―」(『金鯢叢書』第三輯 徳川黎明会 昭和五十一年三月三十日)。
- (6) 絵像に関わる主な調査・研究報告・目録・展覧会図録は次の通りである。

〔調査・研究報告〕

 - ・たなかしげひさ「信濃善光寺如来原像の銅造等身説―付・善光寺式如来像分布一覧表および在銘該像年表と今昔物語の日本寺名索引―」(『仏教芸術』八十二号 毎日新聞社 昭和四十六年十一月五日)。
 - ・前掲註(5)山本氏論文。
 - ・『日本自動車振興会補助事業による 前近代における地方間文化交流の研究調査報告書』 元興寺文化財研究所 平成十年三月三十一日。
 - ・内田啓一「根津美術館蔵善光寺如来縁起絵」(『仏教芸術』三〇七号 毎日新聞社 平成二十一年十一月三十日)。

〔目録・展覧会図録〕

 - ・前掲註(3)古幡氏論文。
 - ・『全国善光寺如来展』 長野県信濃美術館 昭和四十二年四月十日。
 - ・『善光寺絵伝展』 長野県信濃美術館 昭和四十八年四月八日。
 - ・『滋賀県指定文化財―美術工芸品―図録』 滋賀県琵琶湖文化館 昭和六十二年十月。
 - ・『女たちと善光寺』 長野市立博物館 平成二十一年三月三十一日。
 - ・『善光寺御開帳記念 いのりのかたち―善光寺信仰展』 長野県信濃美術館 平成二十一年四月四日。
 - ・『長野市立博物館収蔵資料目録 歴史14 善光寺信仰関係資料』 長野市立博物館 平成二十六年三月二十八日。
- (7) 前掲註(6)内田氏論文。
- (8) 泉武夫「仏画の身体表現―皆金色表現をめぐる試論―」(『研究発表と座談会 仏教美術における身体観と身体表現』 仏教美術研究上野記念財団助成研究会 平成十四年三月三十一日)。
- (9) 泉武夫「〔研究ノート〕金の誘惑―日本仏画の個性について―」(『美術史学』第三十七号 東北大学大学院文学研究科美術史学講座 平成二十八年三月三十一日)。
- (10) 伊藤信二「髪繡について」(『日本の美術』第四七〇号 至文堂 平成十五年七月十五日)。
- (11) 前掲註(9)伊藤氏論文。
- (12) 安藤香織「春日曼荼羅の一遺例」(『金鯢叢書』第四十二輯 徳川黎明会 平成二十七年三月三十日)。
- (12) これまでに報告されている室町時代以降の作品は次の通り。
 - ・来迎寺本(青森県八戸市) 松岡北翠筆 紙本着色 江戸時代
 - ・信州善光寺本(長野県長野市) 海北友水筆 紙本着色 江戸時代
 - ・個人蔵本(大阪府大阪市) 絹本着色 江戸時代
 - ・莊嚴寺本(熊本県八代市) 紙本版本着色 宝永元年(一七〇四)

・正覚寺本(福井県越前市) 紙本版本著色 江戸時代

・浄真寺本(東京都世田谷区) 絹本着色 未詳

・個人蔵本(東京都八王子市) 未詳

・保志仏教美術館(福島県) 未詳 江戸時代

・報恩寺本(岡山県) 未詳

・宝性寺本(愛知県) 未詳

・興隆寺本(滋賀県) 未詳

このうち莊嚴寺・正覚寺の二件は、元禄五年(一六九二)から宝永三年(一七〇六)にわたって行われた善光寺出開帳の際、開帳先の寺院へ配布された、牛王の御印文と本尊阿弥陀三尊の小御影を押印した木版著色の絵像の実例であることが報告されている(前掲註(6)『日本自転車振興会補助事業による前近代における地方間文化交流の研究調査報告書』)。絵像と札類の融合した新しい形式が成立していたことを示している。

(13) 前掲註(6)『日本自転車振興会補助事業による前近代における地方間文化交流の研究調査報告書』。

(14) ・前掲註(6)内田氏論文。

・「作品解説 阿弥陀三尊像(善光寺式)」(前掲註(6)『長野市立博物館収蔵資料目録 歴史14 善光寺信仰関係資料』)。

(15) 以下、模刻の作品名は特に註記することなく所蔵者名を冠して「像」と略記し、適宜()中に所在を註記する。

(16) 倉田文作「善光寺如来考」(『國華』八六六号 國華社 昭和三十九年五月一日)。

現存作例の年代別にみる遺例は、前掲註(3)古幡氏論文によると、鎌倉時代の製作とわかる作例が百九十九件、南北朝時代が十九件、室町時代が六十九件と報告されている。

(17) 前掲註(6)内田氏論文。

(18) 前掲註(5)山本氏論文。

(19) 前掲註(6)内田氏論文。

(20) ・吉原浩人「〔翻刻〕岡崎市満性寺蔵『善光寺如来伝私考』」(『絵解き研究』第二

号 絵解き研究会 昭和五十九年九月三十日)。

・吉原浩人「〔台本翻刻〕岡崎市満性寺蔵『善光寺如来伝』」(『絵解き―資料と研究』三弥井書店 平成元年七月二十日)。

・吉原浩人「『善光寺如来絵伝』の絵解き」(『語り紡ぐ 絵解きのふるさと信濃』笠間書院 平成十二年四月十五日)。

(21) 延享二年(一七四五)成立の絵解き台本である『善光寺如来伝(満性寺蔵)によると、この後、源頼朝・武田信玄ら著名人の名とともに中世の善光寺本尊の靈験が語られ、更に三国における仏法そのものの利益や、邪魔に対する優越性などにも言及がある(前掲註(20)吉原氏翻刻)。昭和五十七年の絵解きにおいても、やはり絵伝に従って縁起が語られた後、善光寺関係の説話を交えながら仏教そのもののありがたさが説かれている(吉原浩人「現行絵解き 善恵寺今井祐成師『善光寺如来絵伝』絵解き」『絵解き―資料と研究』三弥井書店 平成元年七月二十日)。

(22) 伽藍の上方に本尊を配する構図は、内田氏が指摘する通り、宮曼荼羅を想起させる(前掲註(6)内田氏論文)。宮曼荼羅は平安時代末期には文献に現れ、鎌倉時代十三世紀に数例が確認でき、十四世紀以降は作例も増え定型化がみられる。宮曼荼羅からの直接の影響とは考えにくい、伽藍の上方に諸尊を描く意識が当時の社会にはあり、その一端が根津美術館本にも表れたとも考えられる。

(23) 前掲註(2)参照。

(24) 内田啓一「日本仏教版画史論考」法蔵館 平成二十三年二月二十日。

(25) 前掲註(24)内田氏論文。

(26) 前掲註(16)倉田氏論文。

(27) 前掲註(6)内田氏論文。

(28) 時代は降るが、個人蔵本(大阪府大阪市)では、月蓋長者と夫人の図様がさらに引き下げられ、二者の頭部が方座の下端にかかる程度の位置に描かれている。この絵像は阿弥陀三尊の上方に天蓋を配するため、縦長の構図に合わせて二者の図像を下方へずらし、構図のバランスを取ったと考えられる。また御影札には二者を表さない場合も散見される。

(29) 前掲註(5)山本氏論文。

(30) 降幡浩樹「阿弥陀三尊像」(前掲註(6)『女たちと善光寺』)。

(31) 前掲註(3)古幡氏論文。

(32) 前掲註(16)参照。

(33) 繡仏・髪繡に関する主要参考文献は下記の通り。

- ・石田茂作「日本仏教と繡仏」(『繡仏』 角川書店 昭和三十九年四月十日)。
- ・前掲註(9)伊藤氏論文。

伊藤氏は、髪繡に関する最も早い記録として、九条兼実の日記『玉葉』文治四年(一一八八)五月二十九日条に、女房三位の局が小善を修するなかで、亡者の遺髪をもって阿弥陀の種子を繡ったという記事を挙げられた。また『吾妻鏡』や『沙石集』にも亡くなった他者の供養のために遺髪や発願者の毛髪を用いて梵字を繡ったという記事があることを述べ、このような追善の意図は、種子を表す以外の作例でも基本的には同様であったと推察された。

なお、内田啓一氏は「仏画における生身性について―五色糸と髪繡」(『早稲

田大学大学院文学研究科紀要』第五十七輯第三分冊 早稲田大学大学院文学研究科 平成二十四年二月二十六日)において、髪繡を絵像における生身性と解されたが、善光寺如来に關してだけ言えば、生身性は縁起によって確立されている(長岡龍作「高清水善光寺阿弥陀如来像と中世の生身観」『仏教芸術』三〇七号 毎日新聞 平成二十一年十一月三十日)。従って、髪繡で生身性を表出する必要はないと思われる。ただし個人的に造詣した絵像が、後世にどう見られるかはまた別の問題であり、その段階で生身性が見出されていたと考えることはできよう。

〔付記〕 本稿執筆にあたり、諸先学に御指導・御教示いただきました。根津美術館には作品調査の貴重な機会を頂戴しました。また図版掲載につきましては、各御所蔵者ならびに關係諸機関の御高配を賜りました。この場を借りて感謝申し上げます。

(美術館 學藝員)

狩野探幽周辺の戯画製作について

——徳川美術館蔵本を中心に——

加藤 祥平

緒言

一 徳川本の作品概要

二 徳川本の収録場面と主題分類

(一)各場面の登場人物の典拠と主題

(二)主題の分類

三 戯画図巻諸本の比較検討

四 戯画図巻の祖本筆者と製作時期について

結語

緒言

蜘蛛の巣にかかる費長房に、鉄炮を構える白衣観音、カルタにふける孔子や文殊菩薩。時代の異なる道釈人物や日本の古典文学・説話・史実で知られる人物たちを、その典拠となった文脈を揶揄・転換した主題の元で組み合わせ描く「戯画図巻」とも言うべき作品群がある。狩野派によって描

狩野探幽周辺の戯画製作について

かれた「戯画図巻」は、これまで似た内容を持つ作例が複数点紹介されており、それぞれ幾度か検討が加えられてきた。その中で、「戯画図巻」は能や狂言・誹諧・狂歌といった武家の教養文化の影響下、狩野派内で粉本によって伝えられてきた定型の図様にひねりを加え生まれたと位置づけられてきた。¹⁾

これまで紹介されてきた「戯画図巻」の内、作者あるいは伝称作者として最も遡りうるのは、狩野安信(一六一四～八五)の門人であり黒田家御用絵師の狩野昌運(二六三七～一七〇二)、あるいは京狩野家三代目の狩野永納(一六三一～九七)であった。

本稿では、原本筆者を狩野探幽(一六〇二～七四)とする未紹介の尾張徳川家伝来の模本「化物絵」(徳川美術館蔵、以下「徳川本」と略称する)を中心に、「戯画図巻」に収録される画面の主題と「戯画図巻」の祖本筆者について再検討する。



上2 孔明と一寸法師の曲技

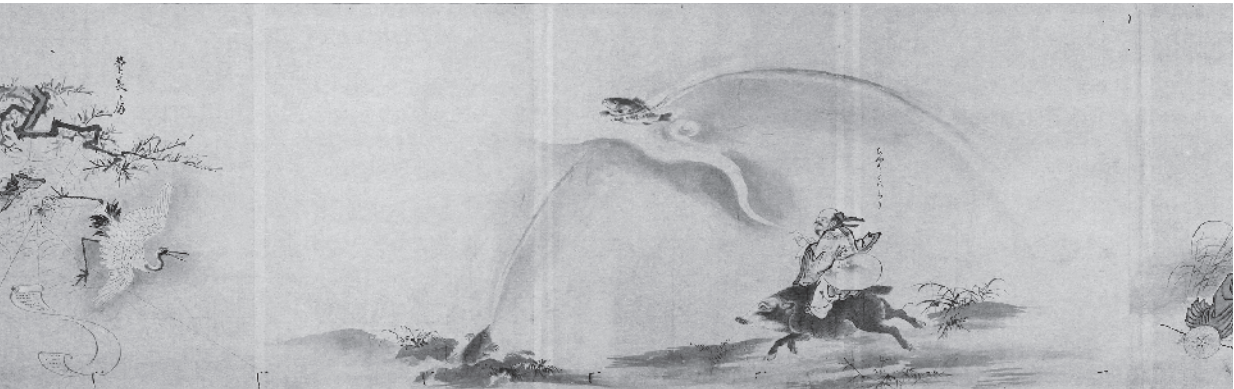
上1 正月風景

挿図1—1 徳川本 上巻



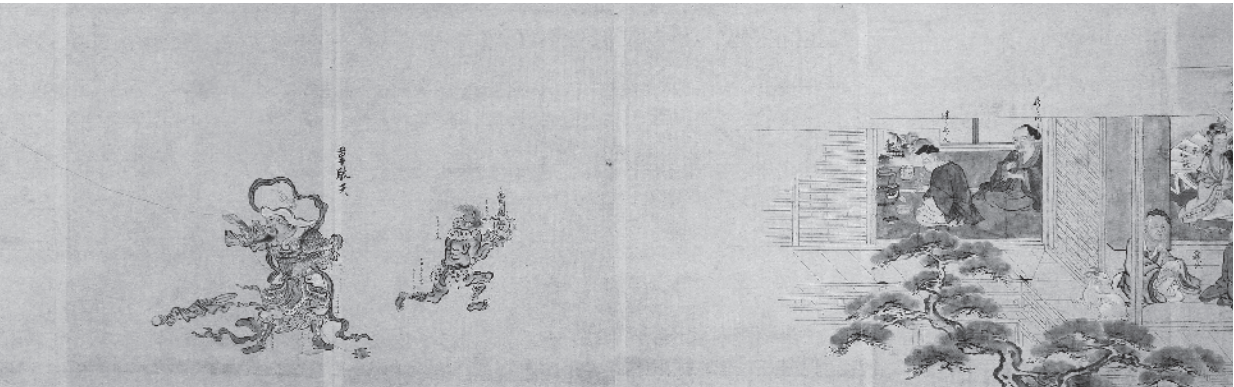
上5 空海と文覚の足相撲

上4 懶瓚の蛤焼



上9 蜘蛛の巣にかかる費長房

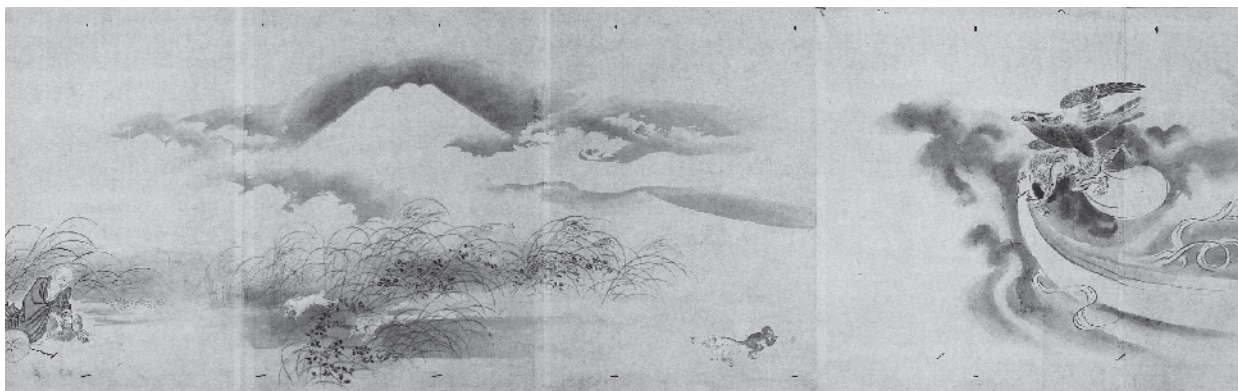
上8 張果老と虹吹きモグラ



上11 韋駄天の風揚げ

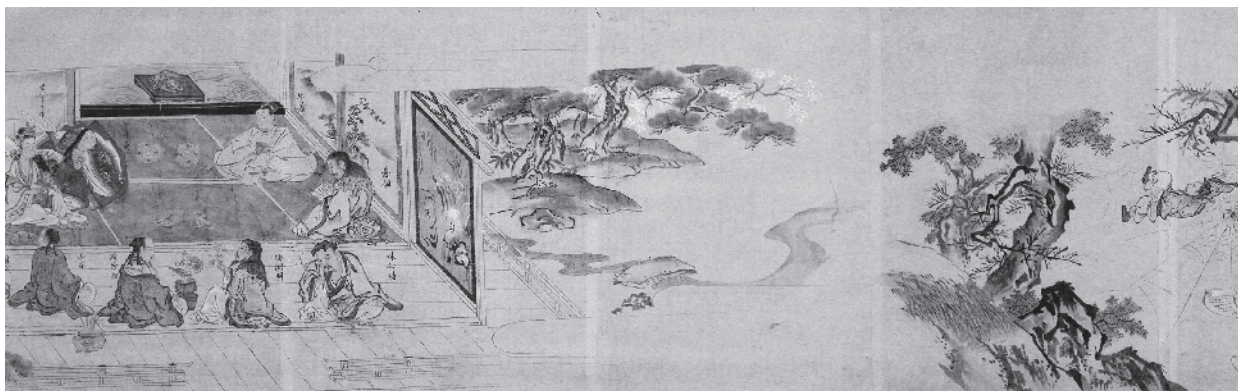


上3 蛙の舞楽

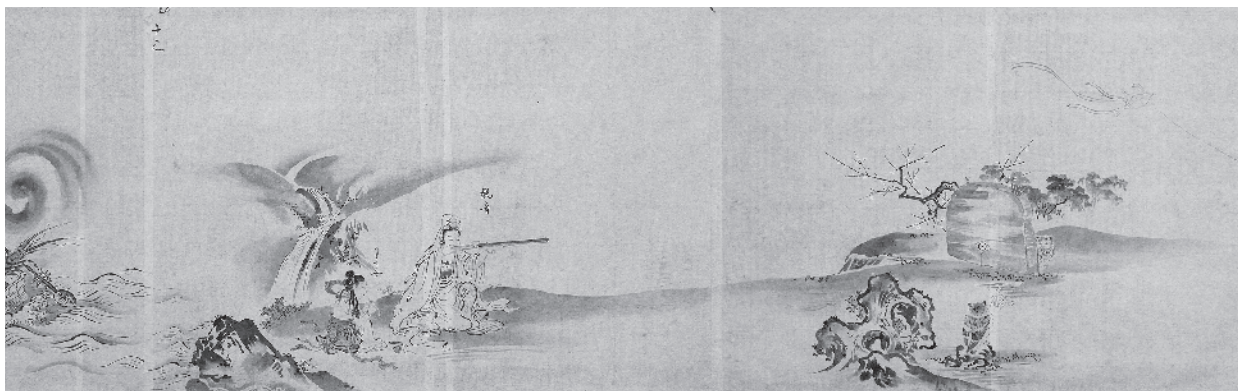


上7 西行の兎殺

上6 鷲に運ばれる風神



上10 鷲と蛙の歌合と通円・楽阿弥



上12 白衣観音の射撃



上15 普賢菩薩の鵜飼漁

上14 善導大師と鯰

上13 福祿寿の龍釣



下1 大黒や天狗らの武術、仁王と地藏菩薩の相撲

挿図1—2 徳川本 下巻



下2 雙六とカルタの賭博

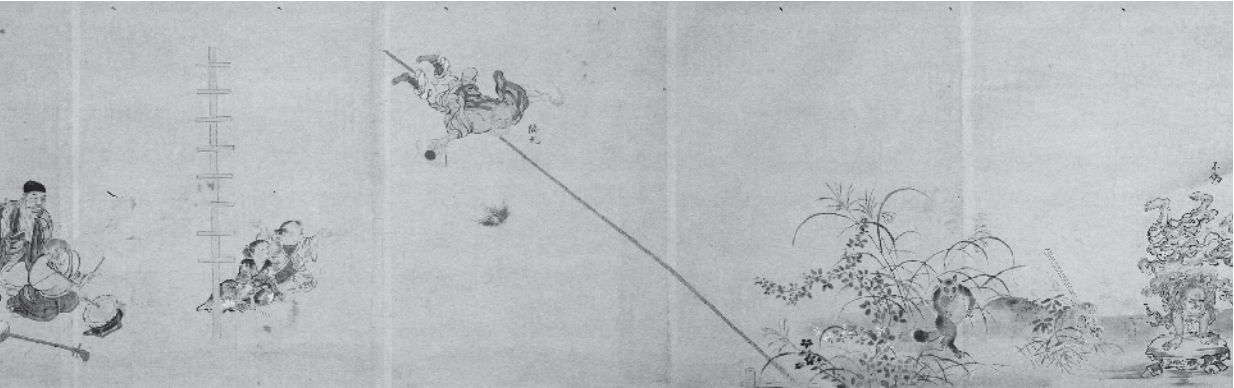


上16 阿弥陀如来らの漁



上17 阿難たちの酒宴





下4 隠元の蜘蛛舞

下3 不動明王の逆立ち



下8 乙御前の行列

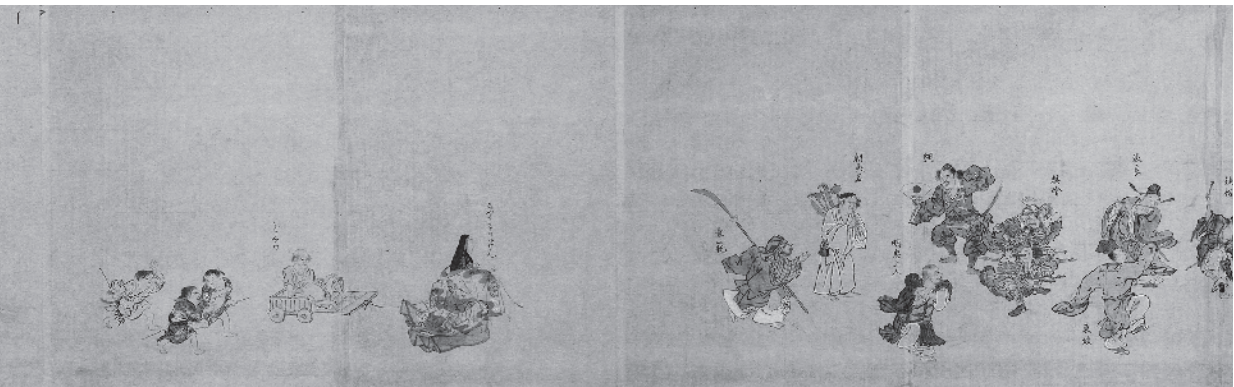
下7 翁

下6 弁慶と一寸法師



下11 蟹に挟まれる雷神

下10 日蓮と法然の腕相撲



下14 浄瑠璃御前とをくり



下5 狸々・酒吞童子らの酒宴

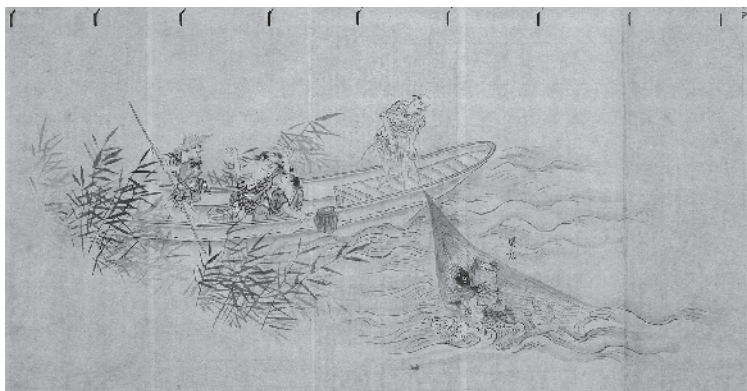


下9 龐居士一家と太公望の蜻蛉釣



下13 六祖・天神らの風流踊

下12 迦陵頻伽と鳥さし



下15 網にかかる琴高仙人

一 徳川本の作品概要

まず、徳川本の基本情報は次のとおりである。材質は紙本淡彩、形状は卷子装、表装は表紙を墨流楮紙、見返を切箔金砂子撒楮紙とし、軸は桐木地溜塗角寸切、巻緒は白萌黄地の啄木紐である。箱は杉二方棧蓋造で、蓋表に「探幽筆之写 化物繪 二巻」とあり、蓋裏には四枚の紙札が貼られ、それぞれ「別口印」「ろ印六」・「三」「二十」「人」・「二番」「拾八番」・「人拾八号」と墨書される（「内は朱書」）。現在徳川美術館に遺る尾張徳川家蔵帳の内、十二代斉荘（一八一〇～四五）ごろの当主の私的所有作品をまとめたとされる「御側御道具帳」〔什器旧原簿第三号〕の「艮（槽）三番二十」に記載があることから、江戸後期には「源氏物語絵巻」（国宝 徳川美術館蔵）や、「歌舞伎図巻」（重要文化財 同蔵）、「元和御成之記」（同蔵）などとともに、名古屋城二之丸の艮（東北）槽内に保管されていたことが判る。⁽³⁾

二巻で構成され、上下巻の区別を示す書付などはないが、近年では便宜的に正月風景を巻頭に置く巻を上巻として展示・保管してきた。法量は上巻が本紙縦三六・三糎、長一三三九・〇糎、下巻が本紙縦三六・四糎、長一三二四・七糎である。

款記・印章はないものの、箱書は十七世紀において狩野派の画風を一変させ、江戸時代を通じて繁栄した狩野派の経営基盤をつくつたとされる狩野探幽を原本筆者として伝える。

裏打ちを一層施した簡易な装丁となっており、短い間隔で継がれた料紙や著色を指示する書き込み、文様を省略して描いた様子などから、粉本として製作されたことがうかがえる。大半の人物の横に人物名が墨書されて

おり、人物が特定できるようになっている。これは、後に掲げる「戯画図巻」諸本の内、粉本として描かれた作品だけではなく、本画として描かれた作品でも同様であることから、「戯画図巻」の特徴の一つと言える。また、土坡や雲・流水等の背景に、場面が変わる料紙の継ぎ目で途切れる箇所が見られることから、料紙二～四枚ごとに継いでから描かれ、後に卷子装となったと考えられる。一部の場面の左上部の紙継際には順序を示すと思われる漢数字や記号が墨書されるが、欠損や紙継の際の重なりなどにより全ての場面に確認することはできず、現状の順序に沿って連続する漢数字は見られないため、錯簡あるいは部分的な欠失が生じていると判る。筆致は数手見られるが、全体的に統一されており、原本の筆致を留めようとした意識がうかがえる。

二 徳川本の収録場面と主題分類

（一）各場面の登場人物の典拠と主題

次に徳川本に収録される三十二場面（挿図）について、登場人物の典拠と場面の主題について考察する。徳川本は「戯画図巻」諸本のなかで最も収録場面が多く、またすでに紹介された場面でも補足すべき内容等があることから、石田佳也氏⁽⁴⁾および郷司泰仁氏⁽⁵⁾の解釈を適宜参照しながら、左のとおり登場人物の典拠と場面の主題を検討した。

なお、「内の上・下と数字は、巻とその内の収録順を示す。典拠に関しては、場面の主題選択と登場人物の典拠が関わる場合に限り、適宜掲げた。動物や虫については、「鳥獣人物戯画」（国宝 高山寺蔵）や「十二類絵

卷「個人蔵ほか」などの先例があり、主題に積極的に関わるというよりも滑稽さを引き立てるかたちで用いられていることが多い、という石田氏による指摘に則り、特に主題に関わらない限り検討は不要とした。

「上1」 正月風景(図1)

正月飾りの門前を、ぶりぶりを曳いた栗鼠と亀や、羽子板に興じる白手長猿、手にしたぶりぶりに戯れる黒手長猿、破魔弓を手にした蟠螂、地面で口を開ける蝙蝠が祝賀のにぎわいを演出している。その横を中啓を持った日本猿と小鼓を持った猫の萬歳が通り過ぎる。

巻頭を飾るのは、正月の風景である。江戸時代初期の絵画において正月風景を描いた作品では、伝土佐光吉筆「十二ヶ月風俗図帖」(重要文化財

山口蓬春記念館蔵)や、「十二ヶ月風俗図巻」(個人蔵)⁽⁶⁾、狩野吉信筆「京風俗十二ヶ月図巻」(個人蔵)⁽⁷⁾などのいわゆる「月次絵」とよばれる作品が想起される。これらに描かれる、ぶりぶりに戯れる子供や門前にやってくる萬歳が、「鳥獣人物戯画」以来の擬人化表現の伝統下、動物主体に描かれている。主題自体は古典画題というよりも近世初期風俗画に近しく、同時代の風俗を絵画化する立場から描かれたと言えるよう。

「上2」 孔明と一寸法師の曲技

文房具飾りの机を背に諸葛孔明(一八一〜一三四)が枕返しの曲技を行い、並んで一寸法師が筑子(小切子)と豆の小品の曲技をする。

枕返しは、正徳年間(一七一〜一六)刊行の寺島良安著『和漢三才図會』卷十六「弄丸」⁽⁸⁾に、積み重ねた木枕十個を一本の柱のように扱ったり、部分を抜き取ったりする雑技であった様子が記される。枕返しは江戸時代以前にはなく寛永年間(一六二四〜四四)に京都で善次郎と武蔵という人物が演じたのを端緒とし、正保年間(一六四五〜四八)には江戸堺町での興行が

始まり、寛文から延宝年間(一六六一〜八二)にかけて三都に広まったという⁽⁹⁾。

小品とは室町時代に散楽から発展した庶民芸能である放下の一種である。放下の内容は品玉や手鞠といった曲技に幻戯を加え、小切子(筑子)を回し鳴らした、今で言うところの大道芸にあたる。その流行は、「七十一番職人歌合」に放下が含まれていることや、放下に扮した兄弟が仇討ちを果たす能「放下僧」に垣間見ることができる。十七世紀後半になると、放下の内、物を手玉のように扱う芸が小品とよばれるようになった。特に、本場面の一寸法師のように、小切子と鎌、豆などを扱う芸は「文織」とよばれた。

では、なぜこれらの曲技を孔明と一寸法師が演じているのか。孔明については、石田氏が「出師表を作ったことで名高く、古来武人の尊崇の的であった。したがって諸葛孔明がまず先の場面に登場することは武家を享受者に想定すれば実にふさわしい選択」と指摘している。一方、一寸法師は、お伽草子の英雄譚の主人公が想起されるが、その場合「小男の草子」(国文学研究資料館蔵)の直垂姿など武家装束で描かれるべきであり、本場面で描かれる小袖姿はあまり適さない。孔明が、朱舜水賛・狩野探雪筆「諸葛亮図」(漢五傑像の内)(前田育徳会蔵)などの江戸初期狩野派による絵画作品と同様の頭巾と羽毛扇を身につけているのと対照的である。本場面中の一寸法師は、説話上の人物としてではなく、同時代風俗の人物として描かれていると考えられる。『和漢三才図會』卷十「侏儒 俗云一寸法師」⁽¹¹⁾には、延宝年間(一六七三〜八二)に当時三十歳の甫春という身長二尺足らずの人物がいたとある。こうした人物は、当時見世物として三都の興行で好評を博したようである⁽¹²⁾。本場面には、十七世紀後半の市井を賑わせた、いわゆる見

世物の場が投影されている。

〔上3〕 蛙の舞楽

薄や菊・藤袴といった秋草が鮮やかに彩る広野の中、蛙たちによる演奏が繰り上げられる。大太鼓・筆築・笙・箏・琵琶・龍笛・羯鼓・三ノ鼓といったように三管・三鼓・二絃が揃い、中央では鳥甲を被った蛙の舞人が扇を広げ、一団の脇から一匹の狸がそれを見守る。

主人公の蛙は、本場面が「鳥獣人物戯画」の強い影響下にあることを示すが、「鳥獣人物戯画」の作例に蛙が雅楽を演奏する場面はない。石田氏は、舞楽という場面が描かれた理由に、舞楽が幕府の儀式で演じられることが多く、探幽や狩野安信（一六一四～八五）ら狩野派に「舞楽図屏風」などの作例が見られることを挙げている。^{〔13〕}

〔上4〕 懶瓚の蛤焼

蛙たちによる舞楽が添えられた儀式から抜け出したのか、東帯姿に太刀を佩いた狐が画面左を向き立っている、懶瓚（生歿年未詳）が蛤を焼く。

唐時代、十二代皇帝徳宗（七七九～八〇五）から參政を求め遣わされた使者に対して、芋を焼き食いながら地位への無関心を語った懶瓚の説話は、『碧巖録』第三十四則の評唱に収録され、禪画としてよく知られ、狩野一溪重良によって著された元和九年（一六三三）の跋文をもつ画題集『後素集』^{〔15〕}にも含まれた好画題である。本場面では、その懶瓚が芋ではなく蛤を焼いており、傍らには魚を盛った皿が置かれる。禪画題の典拠を部分的に代替することによって作られた表現と捉えられる。

〔上5〕 空海と文覚の足相撲

鎌倉幕府八代執権北条時宗（一二五二～八四）立ち会いのもと、空海（七七四～八三五）と文覚（一一三九～一二〇三）が臍の内側を押し付け合っている。空

海の傍らには三鉦杵と三鉦鈴が転がり、文覚は払子を手にしている。

正徳二年（一七一二）の跋文をもち、享保六年（一七二二）に刊行された林守篤著『画筌』巻五にも同様の趣向の図があり、そこには「臍推之戯（すねをしのたはむれ）」とあることから、臍を押しつけて力を競べる足相撲が主題と判る。石田氏が指摘するように、同様の力競べの遊戯である「首引き」や「腕押し」が、「鳥獣人物戯画」や狂言「首引」にみられ、時代が異なる人物に力競べをさせる趣向は戯画の特色と言え、本場面もそれに従っているのだろう。

なお、空海と文覚は互いに全く無関係ではなく、ともに神護寺に接点を持つ。空海は当時和氣氏の私寺であった高雄山寺に住し、文覚は後白河法皇や源頼朝らの援助を得て神護寺を再興している。単に無関係な人物が組み合わされて、戯画よろしく力競べをしている訳ではなく、史実が元になっていることを付け加えておきたい。

〔上6〕 鷺に運ばれる風神

風神が鷺に腰帯を掴まれながら両手で風袋の口を開け、勢いよく風を吹かせる。風下には、風神の身につけていた一条の天衣がたなびいている。

後に掲げる狩野永納筆「滑稽図絵巻」（個人蔵）^{〔16〕}にも同様の場面が収録され、五十嵐公一氏により指摘されるように、本場面には「執金剛神縁起絵巻」（東大寺蔵）の影響が見出せる。具体的には、上巻第二段のちに東大寺初代別当となる幼少の良弁（六八九～七七四）が鷺にさらわれる場面である。良弁は仰向けでさらわれ、鷺の姿も徳川本ほか「戯画図巻」諸本にそのまま用いられている訳ではないが、本場面の諧謔表現がいわゆる古絵巻の図様を活用することによって得られていることが指摘できよう。

〔上7〕 西行の兎殺（図2）

富士を背景に、薄や萩の秋草の中、猿や狐、兎が駆け、その向かう先で西行（一一八〇）が仰向けにした兎の首に数珠をかける。

『新古今和歌集』雑歌中に収録される西行の和歌「風になびく富士のけぶりの空に消えてゆくへもしらぬわが思ひかな」を基にした、いわゆる富士見西行が主体となった場面と言える。しかし、西行は富士に目もくれず仰向けにした兎に跨がり、数珠を兎の首にかけ今にも絞め殺そうとしている。もがく兎に対して、西行の顔には笑みがこぼれ、その残忍さを際立たせている。西行が富士を見ていないだけでも諧謔味が成り立つ分、西行の典拠の一つである和歌の翻意が本場面の主意に挙げられるだろう。⁽¹⁷⁾ 兎が手をかけられる理由は未詳であるが、食用であったことから、本場面の主題を狩猟として描こうとしたためと見なせるだろうか。

〔上8〕 張果老と虹吹きモグラ

唐六代皇帝玄宗（七一二―七五五）期の仙人張果老（生歿年未詳）が猪に乗り、大きな瓢箪から太刀を佩いた魚を吹き出す。魚は、地中から顔を出したモグラの噴き出す虹に交差する。

張果老は、北宋時代に成立した『太平廣記』などに記されるいわゆる「瓢箪から駒」の説話の応用であることが明白であるが、駒の代わりに出た魚が太刀を佩いている典拠は未詳である。

一方、虹を吐き出すモグラには直接的な典拠を見出すことが難しい。虹についての江戸時代の認識をたどれば、『和漢三才図會』卷三「虹蜺」の項では、虹の仕組みと伝承について、虹が水を吸うという伝説を紹介した後、虹が日光を反射してできていることを示し、その伝説を否定している。⁽¹⁹⁾ 続けて、明代に鑑録によって編まれた『霏雪録』から虹を吐き出す蝦蟇の説話を紹介し、私見として蝦蟇と虹の関係を否定している。さら

に、『和漢三才図會』卷三十九の「鰐」⁽²⁰⁾（モグラ）の項には、モグラは太陽や月の光を浴びると死んでしまうと述べられている。⁽²¹⁾

つまり、虹を吐くモグラは蝦蟇が虹を吐くという伝承に擬えられており、蝦蟇の代わりに、日の下に出入れず虹とは本来同じ空間を共有することの出来ないモグラが選ばれたと解釈できる。

〔上9〕 蜘蛛の巣にかかる費長房

樹の幹と枝にめぐらされた蜘蛛の巣にかかる後漢の仙人費長房（生歿年未詳）。乗っていた鶴は蜘蛛の巣に脚を取られ、費長房の持っていた経巻が落ち広がる。

中本大氏が指摘するように、費長房は元来中国の文献に飛行する仙人としては記述されず、鶴に乗ったとされる王子喬や丁令威などの仙人との交錯によって、鶴に乗った仙人として図像化されていた。⁽²²⁾ 鶴に乗った費長房の図像は、既に室町時代後期に成立したとされる。また日本の文献では、費長房は『今昔物語集』卷十第十二話に飛行の術を体得した仙人として記され、『曾我物語』卷一「費長房が事」や説教節『さんせう太夫』にようやく鶴に乗った仙人としての記述が認められるという。⁽²³⁾

本場面は、石田氏によって「若い女の脛を見て神通力を失い墜落した久米仙人の伝説」が着想につながるという指摘がなされている。久米仙人のこの説話は『今昔物語集』卷十一第二十四話「久米仙人始造久米寺語」に収録されている。おなじく『今昔物語集』に記される費長房に対して、本場面では久米仙人のイメージが付加された可能性は高いだろう。

〔上10〕 鶯と蛙の歌合と通円・楽阿弥

満開に咲き誇る桜と松の下を流れる遣水を追っていくと、大きな御殿が建っている。御殿の広間では、中央で蛙と鶯が向かい合い、牛若丸（源義

經 一二五九(八九)・乙御前・西王母・蒼頡がそれを取り囲む。縁側には、梅枝を手にした林和靖(九六七―一〇二八)、菊枝を手にした陶淵明(三六五―四二七)、唐銅花生に活けられた蓮を見つめる周茂叔(一〇一七―七三三)、鉢に植えられた蘭を傍らに置く黄山谷(一〇四五―一一〇五)、山羊を連れた蘇武(生年未詳―前六〇)が坐る。奥の小間では、笛を吹く楽阿弥に、通円が風炉の前で茶を点てようとする。

石田氏は、広間の様子を単に歌会と解釈しているが、ここでは中央の鶯と蛙の組み合わせに注目したい。⁽²⁴⁾ 蛙と鶯は、『曾我物語』巻五「五郎が情かけし女出家の事」⁽²⁵⁾の一節において、歌を詠む存在として語られている。言うまでもなく、このくだりは『古今和歌集』「仮名序」の「花になくうぐひす、水にすむかはづのこゑをきけば、いきとしいけるもの、いづれかうたをよまざりける。」⁽²⁶⁾が元となっている。また、同じく『曾我物語』巻五「鶯と蛙の歌の事」では、鶯と蛙が和歌を詠んだ説話を伝えている。⁽²⁷⁾ 江戸時代を通じて親しまれた画題であり、後に述べる「下」仁王と地藏菩薩の相撲にも関連がうかがえる『曾我物語』が参考となったことは想像に難くない。

つまり、本場面の主題は蛙と鶯の歌会であり、それを牛若丸・乙御前・西王母が見守り、黄帝に仕え漢字を発明したという蒼頡が卷子に記録をとる、⁽²⁸⁾という構成と判る。さらに縁側という一步引いた位置から、四愛の四詩人、石川丈山と林羅山によって撰ばれた三十六詩仙の一人蘇武といった中国漢詩人たちが見守るのは、分野の異なる和歌の歌会であるが故なのだろう。ただし、主題である歌会と蛙・鶯以外の登場人物の関連性は高いとは言えない。つまり、歌合を主題として詩歌に関連する典拠のある動物や人物を選び、群像的な表現を成したと解釈できる。

奥の小間の通円と楽阿弥については、石田氏によって「尺八を吹き死にした楽阿弥と、茶を点て死にした通円という、いずれも舞狂言であるという共通性」が指摘されているとおり、狂言が大きく影響していると言える。

「上11」 韋駄天の風揚げ

韋駄天が宝棒を置き風を揚げるのを横目に、捷疾鬼が仏舍利を持ち去ろうとする。韋駄天の持物である金剛杵は、地面に転がっている。

若那跋陀羅訳「大般涅槃經後分」「大般涅槃經聖闡潤品第四」に記される、釈迦の入滅後、帝釈天が天上に仏塔を建てようとしたところ二人の捷疾鬼がその仏牙舍利を奪って逃げた、という説話がある。⁽²⁹⁾ この説話から発展した、捷疾鬼から韋駄天が仏牙舍利を取り戻したという俗説が、本場面の基になっている。日本では、南北朝時代に成立したとされる『太平記』にもこの俗説は含まれており、能「舍利」では仏舍利を拝む旅僧の前で、捷疾鬼と韋駄天のやり取りが交わされる。⁽³⁰⁾ 既に石田氏が指摘するとおり、狩野探幽筆「韋駄天図(学古帖の内)」(個人蔵)にも描かれる画題である。

ところが、本場面では韋駄天が風揚げに夢中となり、捷疾鬼がまんまと仏舍利を持ち去る内容となっている。風揚げは、当時「紙鳶」⁽³¹⁾と呼ばれ『和漢三才図會』巻十七「紙鳶」には、正月の子供の遊びでありつつ、大人にも親しまれていたことが記される。

本場面は、登場人物の典拠に当時の遊びを組み合わせて創作されている。

「上12」 白衣観音の射撃

瀑布を背景に白衣観音が火縄銃を構え、龍女が火縄を持ち侍る。白衣観音の構える火縄銃の火ばさみに仕組まれた火縄と龍女が息を吹きかけ火を保とうとする火縄の先端は、朱が塗られ火がくすぶっている。龍女の足下には、発射薬と弾を容れる胴薬入・玉袋が描かれている。標的近くでは幣



挿図2 人倫訓蒙図彙 卷二 鉄炮 挿絵



挿図3 稲富一夢理齊筆 三十二相人形之書
慶長15年(1610) 部分

のような物を持った木菟が見守る。標的の裏には白梅が植わっている。観音が火縄銃を撃つという本場面は、石田氏が「まさしく意表を突く組合せであり、全巻を通じてもその落差が鑑賞者に新鮮な驚きを与える」と言及するとおりである。しかし、全くの創造による作図ではない。

「鳥獣人物戯画」甲巻には、兎と蛙が賭弓に興じる様が描かれており、絵巻の中でのが先に現れて来ることも、「戯画図巻」と「鳥獣人物戯画」との関連性をうかがわせる。しかし、本場面は、江戸時代の大名家等で行われていた射撃の鍛錬が直接の要素となっている。射撃は、一町(百九米)以上の遠距離射撃「町打ち」に対して、標的との距離を通例十五間取った「角場」という射撃場で行われたため、「角場打ち」と称された。⁽³²⁾「角」と称された標的は、通例八寸(二十四糎)四方の白地の四角の中心に「星」と

狩野探幽周辺の戯画製作について

よばれた直径二寸(六糎)の黒点を描き、割竹に挟んで立てられた。元禄三年(二六九〇)刊『人倫訓蒙図彙』巻二「鉄炮」⁽³³⁾には角場打ちと思われる挿絵が確認でき(挿図2)、徳川本の標的の描写はそれに符合している。また、角の後ろの射塚で御幣をもった木菟は、着弾点を旗で合図する「旗手」である。白衣観音の姿は、江戸時代初期に製作された稲富流ほかの砲術書などで描かれる、火縄銃を持った腕の肘を膝から浮かせる「浮台」という射撃姿勢をとっている(挿図3)。

こうした画面全体の構成と細部描写から、本場面の白衣観音は、単に火縄銃を持っているのではなく、大名家等の「角場打ち」を再現していると思われるのが相応しいだろう。ただ、白衣観音がなぜ選ばれたのかということに関しては未詳である。

「上13」 福祿寿の龍釣

盃に乗った福祿寿が龍を釣り、盃に同乗する伊勢海老が權を漕ぐ。權には榮螺と帆立貝が付けられている。

本場面は、後ろに続く水辺にまつわる場面の幕開けともなる箇所であるが、七福神の一人福祿寿と釣・龍には関連性が見出せない。

「上14」 善導大師と鯰

浄土教の大成者である唐時代の高僧善導(六二三―八一)が水面を泳ぐ大鯰に乗り立っている。善導が称名すると、念仏が蛙の阿弥陀三尊となる。

石田氏の指摘するとおり、合掌して称名念仏すると、念仏が阿弥陀の化身に変じたという説話に基づいて善導は描かれている。また、善導が乗る鯰については、石田氏が念仏の「念」と「鯰」という「詞レベル」での諧謔を指向した可能性を指摘している。

「上15」 普賢菩薩の鵜飼漁

白象に乗った普賢菩薩が鵜飼漁をしている。象の牙に縄で括り付けた普賢菩薩の持物である如意には、水面を照らす為の篝火がかけてある。普賢菩薩や白象の典拠に鵜飼や漁との接点はなく、本場面は後続の漁を主題とした場面を先行する役割があるのだろう。

しかし、気になるのは『人倫訓蒙図彙』卷三「鵜遣」に、鵜飼が罪深い職能として語られる点である。⁽³⁴⁾ 罪深い業を普賢菩薩にさせるという理由とも捉えられるこの問題については、次の場面で述べる。

〔上16〕 阿弥陀如来らの漁

阿弥陀如来が漁舟で四手網を張り、釈迦とその弟子たちはそれぞれに網を持ってすくい網漁をする。陸の上では、承応二年（一六五三）に来日した黄檗僧独立性易（一五九六―一六七二）が竿で釣り糸を水面に垂らす。独立の背後に広がる樹林を抜けると、先ほどの漁で捕れた物であろうか、蛸や魚を小僧が画面左へと運んで行く。それを小橋の上で目連が迎える。⁽³⁵⁾

本場面では〔上13〕福祿寿の龍釣からの流れとして漁を全面に描いており、芸能に全く関わらないということで、異彩を放っている。また、漁に従事しているのが仏教にまつわる人物だけで構成されている点は、前に見た普賢菩薩とともに注目される。

仏教では、近世まで狩猟や漁撈が殺生として禁じられてきた。⁽³⁶⁾ 中世の絵画作品では、掃部助久国筆「真如堂縁起絵巻」（重要文化財 真正極楽寺蔵）下巻に、青蓮院門跡の弟子蓮門院光誉に仕えた虎若という人物の、参籠中に門前の白河で魚を捕ったことが逆縁となったのか、真如堂の如来だけが見えなくなってしまう説話が描かれている（挿図4）。⁽³⁷⁾ さらに『人倫訓蒙図彙』卷三で見開きの挿絵にともに示される「蟹人」・「漁人」では、「蟹人」の本文に和歌にも詠まれない苦しい生業であることが記される。⁽³⁸⁾

また、本場面の主題があくまで漁であることを念頭に置けば、同時代風俗が元になっているとも考えられる。〔上1〕正月風景や〔上12〕白衣観音の射撃といったような市井や大名屋敷での風景ではなく、山村や漁村の様子なのかもしれない。⁽³⁹⁾

〔上17〕 阿難たちの酒宴

紅葉の盛りも過ぎた楓の下、幔幕を張り、酒宴が催されている。傍らで従者に調理をさせつつ阿難が組板で魚をさばき、それを横で親鸞が額に手を当てながら見守り、迦葉がさばかれた魚の切り身を持ち上げ口に入れようとしている。周りには、鉢や酒瓶・銚子が置かれている。

釈迦の十大弟子である阿難と迦葉が登場していることから、前の阿弥陀如来らの漁を承けた食事というのが主題と言えるだろう。阿難と親鸞の姿を見れば、伝狩野元信筆「酒飯論絵巻」（文化庁ほか蔵）の人物の姿を写しており、それぞれ第四段の調理場で鯛をさばく人物と第二段の広間右方で

挿図4 真如堂縁起絵巻 下巻 部分

額に手を当てながら笑う僧侶の姿が元となっていることに気づく。

模本の多く伝存する「酒飯論絵巻」は後世の絵画作品の中で盛んに引用元として用いられたことが既に指摘されている。⁽⁴⁰⁾近世狩野派では、狩野探幽筆「義朝最期・頼朝先考供養図」(大御堂寺蔵)の宴や調理の場面で引用されていることが知られ、⁽⁴¹⁾また狩野派が直接関与しない近世初期風俗画にも用いられたことが指摘されている。⁽⁴²⁾「酒飯論絵巻」を下敷きとした本場面も、こうした近世初期における風俗表現の流れに属すると言える。

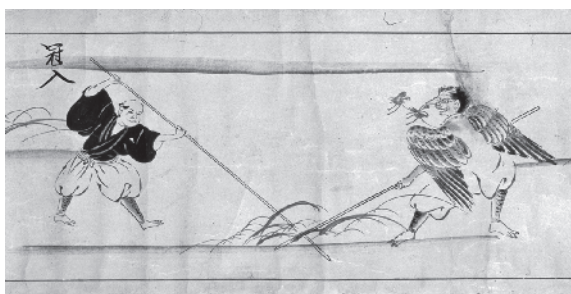
〔下1〕 大黒や天狗らの武術、仁王と地藏菩薩の相撲

松や梅の樹林を過ぎ、開けた視界の中で繰り広げられるのは、大黒と天狗、恵比寿と布袋、達磨と毘沙門の武術の取組である。大黒はその寓意ともなる俵と宝珠と小槌を、布袋は名の元である布袋を置き、鍛錬に夢中になっている。剣戟の終わりを老柳が告げると、軍配をもった老子が仁王と地藏菩薩の相撲の行司をつとめる。後方では、地藏の錫杖を手にした子供と仁王の冠を被った子供がこの勝負を見て笑う。

前半の場面は、一見チャンバラのごとくふざけているかのように見えるが、武術と解釈するのが適切であろう。恵比寿と布袋の姿に着目してみると、貞享二年(一六八五)の奥書を有する「飯綱古武道絵巻」(個人蔵／挿図5)の「冠人」に同様の型の組が見られる。⁽⁴³⁾同絵巻は、「天狗による鎧指南の有様を伝える免状」⁽⁴⁴⁾とされ、天狗と人の組み合わせによって槍術の指南を説いている。恵比寿と布袋の姿と次の天狗の存在は、本場面が兵法書を下敷きとしていることを明示する。

『大日經疏』巻十に説かれるように元々戦闘神である大黒⁽⁴⁶⁾と組み合わせられた天狗は、頭巾をつけ背中から羽を生やし鼻高となっており、「飯綱古武道絵巻」に描かれる天狗の容姿に近似する。さらに太刀を引き片足を上

狩野探幽周辺の戯画製作について



挿図5 飯綱古武道絵巻 部分 神奈川県立歴史博物館提供



挿図6 狩野元信筆 酒伝童子絵巻
下巻第六段 部分

げたその姿は、狩野元信筆「酒伝童子絵巻」(サントリ美術館蔵)下巻第六段中央に描かれる、胴切りで倒した鬼の側で大門から突入してきた鬼に身を構える武士(挿図6)を転用している。

次に達磨が描かれる理由は未詳ながら、相手の毘沙門天は、天狗の源流として考えられる有翼鬼神を制圧し眷属として従えたとき、⁽⁴⁵⁾「辟邪絵」(国宝 奈良国立博物館蔵)はじめ、有翼鬼神とともに絵画化されてきた。毘沙門天を祀る鞍馬寺が天狗信仰の場でもあったように、天狗と毘沙門天の関係は密接であり、本場面には最適な典拠を有する仏神である。

仁王は金剛力士ともよばれ、力士が相撲の力士とも取れることから本場面選ばれたのだろう。地藏菩薩の腕の中、地藏菩薩の首に腕を巻き付け、さらに内股に脚を絡めようとする仁王の姿は、俵屋宗達筆「風神雷神

図「国宝 建仁寺蔵」の雷神の姿態を想起しやすい。しかし、先に見た観音の角場打ちや大黒と天狗らの武術と似た観点で考えると、近似性を指摘するのにより適した作品が浮かぶ。吉田瑛二氏によって慶長十年（一六〇五）ごろの製作という見解が出されている「相撲遊楽図屏風」(堺市博物館蔵)には、同様の姿態で持ち上げられる力士が描かれている。また、元禄年間頃の製作と推定されている「四十八手絵巻」(財)日本相撲協会相撲博物館蔵)には、「かわずがけ(河津掛け)」という決まり手として、同様の姿態が見られる(挿図7)。なお、「河津掛け」は、『曾我物語』巻一「同じく相撲の事」⁽⁴⁹⁾で語られる、河津三郎と俣野五郎が相撲をとり、河津が俣野を負かした際の決め手であったことが由来とされる。

つまり、先の武術に続く相撲の場面は、主題に関連性のある名称を冠した登場人物を選び描かれた場面であり、作図には同時代の相撲の様子があ



挿図7 四十八手絵巻 部分

る程度反映されていると考えられる。

「下2」 雙六とカルタの博奕

先の地蔵の錫杖を手に持った子供と仁王の冠を被った子供の横を流れる小川をたどっていくと、その横を鬼が背後を指差しながら駆けて行く。鬼の指の方向には、紅葉した楓の散る中、六曲一隻の柳雁図屏風を前に、鍾馗と奪衣婆(三途川姥)が博奕雙六を行い、鬼たちが観戦している。その奥では、孔子・観音・六方・維摩・文殊菩薩・神農がカルタ博奕を行なっている。各々の膝下には、賭け金や酒盃、煙草盆が散らばり、熱狂ぶりを演出している。傍らでは、その胴元であろうか、閻魔が銅銭を纏めるための紐を撚っている。

雙六は、養老四年(七二〇)に成立したとされる『日本書紀』の朱鳥三年(六八九)に「雙六禁断」とあるのを嚆矢に、古くから日本で愛好されてきた。⁽⁵⁰⁾平安時代には既に貴賤を問わず流行し、賽の目による偶然性が勝敗を左右したことも多かったため賭物をともなっていた。中世には、石の運用に一定の伎倆が要されたため、雙六は芸道として認識されるようになった。

ところが、近世になると同じ盤上遊戯であった囲碁や将棋が、技法の蓄積とともにその難解さが認識され、芸道としての立場を高めていくのに対して、雙六は賭博性が相対的により顕著になった。相国寺住持の鳳林承章の日記『隔蓑記』(鹿苑寺蔵)に、様々な遊興の一つとして行われたり大量の賭物を投じたりと雙六の当時の記事が散見される⁽⁵¹⁾一方で、近世初期風俗画には、町人たちが雙六に熱中していた様子が描き遺されており、「彦根屏風」(国宝 彦根城博物館蔵)や「邸内遊楽図屏風(相應寺屏風)」(重要文化財 徳川美術館蔵)など、多くの例が挙げられる。これらの作例を総覧した増川宏

一氏は、屋内外を問わず雙六は愛好され、花見や紅葉狩にも携行されていたとする⁽⁵²⁾。

雙六の場面は、こうした近世初期の町人による雙六愛好が背景となっていると考えられる。六曲一隻の屏風を背景にした情景や、(鍾馗が右手で筒を上げ賽を振ろうとしているため、その陰に一部隠れているもの)の盤面はそれぞれ地が十二区画描かれ、また石は白が十五個、黒が十四個配置され(残一個は鍾馗の陰にあるのだろう)、実際の雙六のルールに反していない点からも裏付けられる。

では、鍾馗と奪衣婆が本場面選ばれたのはなぜか。三途川姥(奪衣婆)は、中国で作られた『預修十三生七經』を基に、平安時代末期から鎌倉時代初期にかけて日本で作られたとされる偽経『佛説地藏菩薩發心因緣十王經』⁽⁵³⁾を典拠とする。奪衣婆は、懸衣翁とともに三途の川の脇で衣を奪い衣領樹に掛け罪の重さを計るという。この衣を奪うという行為が、勝敗によって賭物を奪う博奕雙六に結びついたと考えられる。一方、鍾馗は同じ盤上遊戯の「将棋」からの連想とも思いたくもなるが、奪衣婆が地獄から連れ出した鬼との相性からなのだろう。なお、鬼などの異形の者と博奕雙六を組み合わせて描く先例は、「長谷雄草紙」(重要文化財 永青文庫蔵)に既に知られる。

次のカルタ博奕も、「カルタ遊楽図」(藤井永観文庫蔵)ほか近世初期風俗画にあらわれる主題で、「邸内遊楽図屏風(相応寺屏風)」や「遊興風俗図屏風」(エツコ&ジョー・プライスコレクション蔵)など、しばしば共に見出すことができる。カルタ博奕⁽⁵⁴⁾は、桃山時代から江戸初期にかけて南蛮貿易を通じて渡来し、寛永年間(一六二四～四四)には、京都で安価な木版カルタが製作され爆発的な人気になった。慶安年間にはカルタ博奕に対し、禁令が

出されるようになるが、流行は一向に変わらず、元禄年間には大流行を迎えたという。

徳川本でカルタ博奕に参加しているのは、孔子・六方・文殊・神農の四人が各四枚の札を持つことから確かだが、観音が加わっているのかは孔子の陰になっていることもあり判然としない。札については、交差する緑の二本線が描かれた札や丸を斜めに三つ連ねた札が、天正カルタの「ハウ(棍棒)」や「オウル(貨幣)」らしくも見えるが、それ以外は漫然と描かれた感があり、枚数も観音の手札と膝元の札を考慮しても、合計四十枚を正確に数え描いたとは認められない。江橋崇氏が「時代が下るとカルタの描写が不正確にな」と指摘する近世初期風俗画の流れに従うのだろう⁽⁵⁵⁾。

カルタ博奕に配される孔子・観音・六方・維摩・文殊菩薩・神農・閻魔は、六方の典拠は未詳であるものの、カルタ博奕という主題での群像表現を目的に儒教・仏教・道教から無作為に選出された向きがある。カルタ博奕と関わりある典拠を徴すると、閻魔と獄卒鬼が地獄に落とそうとした博奕打との勝負に負け、とうとう博奕打を極楽へ行かせざるを得なくなる、という室町時代の博奕流行の中で生まれたとされる狂言「博奕十王」に当たる⁽⁵⁶⁾。「博奕十王」の中での博奕は、カルタではなく賽であるため直接の典拠とはならないが、十王を博奕の場面に据えるきつかけとなったと考えられる。近世初期風俗画に頻出する主題を描きつつも、関連する典拠をもつ人物を一部の登場人物として選び、文学的な奥行きのある諧謔表現を成立させている。

「下3」 不動明王の逆立ち

遠山を背景に、萩や薄・桔梗といった秋草が咲く。その中を中啓を持ち侍烏帽子を被った白兔と持枝を手にし赤頭を被った狐が歩くところを一

匹の蛙が迎える。蛙が指差す先では、不動明王が石の上で逆立ちをしている。傍らでは兎が不動明王の三鈷剣を預かり、さらに後方では狸が構える。逆立ちには、「鳥獣人物戯画」丙巻に、逆立ちする猿をめぐって猿と蛙が神通力を競い合う競争の場面が描かれており、本場面が作図された要因の一つと考えられる。

不動明王は、安然著『不動明王立印儀軌修行次第胎藏行法』が造形の基となったとされる。⁽⁵⁷⁾ 同書に挙げられる十九観に基づく「不動明王二童子像（青不動）」（国宝 青蓮院蔵）のように、本場面の不動明王は、童子体型で、頭頂に七莎髻があり、左に一弁髪を垂らし、右下歯で上唇を咬み左上歯で下唇を噛み、憤怒の表情をあらわし、口を閉じ、体の色は青黒く、遍身に迦楼羅炎をまとい、大盤石の上に倒立し、傍らの兎は不動明王の従える矜羯羅童子あるいは制吒迦童子のように剣を執って描かれている。

不動明王が、本場面の登場人物に選ばれたのは、典拠に記されるとおりの動かない「不動」の存在が逆立ちすることによる諧謔味を狙ったからなのだろう。⁽⁵⁹⁾

〔下4〕 隠元の蜘蛛舞

前の場面の草むらの外れから、画面左上方に向かって真っ直ぐに綱が張られる。その綱に乗って下りてくるのは、扨子と日の丸扇を持った隠元隆琦（二五九二～一六七三）である。隠元の下では被っていた赤頭が落ちていく。隠元を見て笑う二人の童子の横には、隠元の渡っていた綱の柱（梯子）が描かれる。さらに、三人の人物が太鼓・横笛・小鼓を演奏し、その傍らには奏者のいない三味線が転がる。後に掲げる伝狩野探幽筆「探幽狂画」（個人蔵）にも同様の場面が収録され、その画中の添書により、彼らのうち頭巾を被った二人は木庵性瑠（一六一一～一八四）・即非如一（一六一六～一七二）

と判る。

隠元が興じるのは、室町時代末期から江戸時代中期にかけて行なわれた、一本の綱の上や灯呂木の上で自在に動いて回る蜘蛛舞であり、寛永年間（一六二四～四五）以後三都で好評を博し、特に京都では禁裏や市井で盛んに演じられていたことが明らかとなっている。⁽⁶⁰⁾ なにより承応三年（一六五四）から明暦三年（一六五七）にかけて来日したという黄檗僧が描かれるのは、既に見てきた同時代の風俗や文物を描写することが本場面の主題であったことを明示している。

〔下5〕 狸々・酒吞童子らの酒宴

柿本人麻呂はじめ、慧遠法師（三三四～四一六）・狸々・菊慈童・酒吞童子・西行・小野小町（生歿年未詳）が酒宴を繰り広げる。狸々が酒を汲み出す酒壺の横には、島台や枇杷・桃の乗った鉢等が置かれる。後方では、二人の鬼が「南都諸（白）」と書かれた酒樽を運んでいる。

一見、無作為に登場人物を並べた群像表現に過ぎないようだが、石田氏が「いわば謡本の題簽を貼り並べたような趣向」と述べるように、「三笑」の慧遠・「大江山」の酒吞童子・「西行桜」の西行・「卒都婆小町」の小町、「狸々」・「枕慈童」（観世流のみ「菊慈童」といったように、能にも取り上げられる人物が本場面の大勢となっている。能において酒にまつわる人物を中心に選り酒宴を主題として構成された場面と言えるだろう。

なお、酒吞童子は、狩野元信筆「酒伝童子絵巻」（サントリー美術館蔵）中巻第七段、酒に酔った童子の姿（挿図8）が転用されている。また柿本人麻呂は、「上17」阿難たちの酒宴でも確認された「酒飯論絵巻」第二段の広間右方で額に手を当てながら笑う僧侶の姿が元となっている。

〔下6〕 弁慶と一寸法師



挿図8 狩野元信筆 酒伝童子絵巻 中巻第七段 部分

『義経記』巻三「弁慶洛中に於いて人の太刀奪い取る事」⁽⁶³⁾では太刀九百九十九振を集めていたと語られる武蔵坊弁慶（生年未詳／一一八九）が、背中に棍棒や熊手・鋸・槌・斧・鎌を背負い、長刀を手に画面右へと逃げている。弁慶の振り向く先には、刀を腰に差した直垂姿の小柄な人物が長い棒を持ち追いかけて来る。

牛若丸（一一五九／八九）の代わりに描かれる小柄な人物は、後に掲げる狩野昌運筆「異代同戯図巻」（福岡市美術館蔵）では「一寸ほうし」と添書される。先に「上2」孔明と一寸法師で述べた一寸法師の絵画表現を考慮すれば、この添書は正しいと解釈される。牛若丸を一寸法師に変えたのは、両

狩野探幽周辺の戯画製作について

者が英雄譚の主人公であること、能「橋弁慶」で牛若丸が十二、三歳の若者とされていたこと、役者に子方が用いられたこと等によるのだろう。登場人物の典拠を利用した揶揄表現と見なせる。

「下7」 翁

白式尉をつけ翁扇を手にした翁と、黒式尉をつけ鈴と翁扇を持った三番三（隻）が描かれる。千歳のみ描かれないが、能や狂言よりも古くに成立したとされ、天下泰平・国土安穩・千秋萬歳および五穀豊穰を祈り祝禱する能「翁」⁽⁶⁴⁾を描いた場面である。他の場面と一線を画し、典拠と異なる表現や諧謔表現が見られない。この絵巻に描かれること自体が諧謔というのだろうか。

「下8」 乙御前の行列

画面左へと進む行列には、右から丁稚として乙御前の履物を持ち随う全身青ざめた才六にはじまり、大形の鳥に乗り鏡を手にした乙御前、右肩に担いだ天秤棒で海老と乙御前の鏡台を運ぶ蜆子和尚が先ず登場する。次に奴二人に綱で引かれた虎に豊干が乗り、それに片箱の挟箱を担いだ寒山と長刀を持った拾得が先導する。

本場面は、婚礼行列等の大名行列をパロディ化したようである。醜女である乙御前の婚礼を示すとすれば、乗物ではなく大きな鳥に乗っているのが滑稽さの演出なのだろうか。

一見、鶴のようにも見えるこの鳥は（挿図9）、全体的に灰色がかり、脚は太く指は二本、嘴と頸は太く短く、目は円ではなく上部が眉弓に隠れ三白眼のような力強い印象で描かれている。これらは十七世紀における狩野派の鶴の表現にそぐわず、鶴を意図した表現とは考えがたい。石田氏の指摘するとおり、この鳥は駝鳥と考えられる。ただ、江戸時代に駝鳥として



挿図9 徳川本 下8 乙御前と駝鳥



挿図10 駝鳥図

描かれた図の多くは、「ヒクイドリ」であったとされる。その中、萬治元年（二六五八）正月十五日に、⁽⁶⁵⁾参府したオランダ商館長が献上した「ほうよろすといす」（当時のvogelstruisの和読と訛化）一羽のみが、江戸時代に来日した唯一の駝鳥であり、その駝鳥を描いたとされる土佐山内家旧蔵「駝鳥

図」〔高知県立高知城歴史博物館蔵 挿図10〕が遺されている。⁽⁶⁷⁾「駝鳥図」については実見の機会を得ていないが、写真を見るかぎり、特に太く描かれた脚と嘴の色以外、特徴をほぼ同じくしている。もちろん、姿態には鶴と似た表現も見られるが、当時ほとんどの日本人が駝鳥の実物を見ていない状況と、近世以前の日本で多くの虎が猫から描かれたことを考慮すれば、乙御前が乗る鳥は駝鳥と断じて差し支えないだろう。⁽⁶⁸⁾

乙御前の前を歩く蜆子和尚は、蝦（海老）と蜆採り用の網を持ち、⁽⁶⁹⁾豊干は虎に乗り、⁽⁷⁰⁾寒山・拾得はそれぞれ箒と巻子を左腰に提げる。⁽⁷¹⁾ここではそれぞれが誰であるかを示すように、典故に合わせて各々の持物がきちんと添えられている。

なお、徳川本では、拾得の持つ長刀の柄先が紙継とともに切れてしまっている。「異代同戯図巻」では、続けて提灯を持ったのろまが描かれる。こののろまと本場面先頭の才六という青黒い肌で描かれた両者については、石田氏が野呂間（松）人形との関連を指摘している。野呂間人形は寛文から延宝年間（二六六一〜八二）ごろに江戸の野呂松勘兵衛が使い始めた青黒い顔貌をした道化人形であり、人形浄瑠璃のあいだに間狂言を演じたという。

〔下9〕 龐居士一家と太公望の蜻蛉釣

柳の下、龐居士（生年未詳）八一五と妻が竹籠を編み、娘である靈照女が完成した竹籠を手にする。龐居士の目線の先には、その籠を使つてか、太公望（呂尚 生歿年未詳）が水辺で蜻蛉釣に励み、釣り糸には一匹の蜻蛉が繋がれている。その対岸には、猿が蓮の上で巻子を広げる。

唐代に生きた龐居士は、富豪であったが全財産を捨て、丹霞天然とともに儒教から禅へ身を移し、石頭希遷（七〇〇〜九〇）や馬祖道一（七〇九〜

八八)に参禅し、竹籠を編み娘の靈照女がそれを売って生計を立てたという。⁽⁷²⁾ 禅画題として好まれ、岩佐又兵衛筆「(旧金谷屏風) 龐居士図」(福井県立美術館蔵)はじめ多くの絵画・画賛作品が遺されている。ここでは、そうした作例同様、典拠どおりの表現となっている。

周の太公望は、渭水のほとりで釣をしていたところを周の文王(周祖太公)に見出され、その師になったとされる。特に釣りの際の様子は、元代に成立し『封神演義』の元となったとされる『武王伐紂平話』には、餌を付けずに水面から針を三尺離していたと記される。⁽⁷³⁾ また、蜻蛉釣は、『和漢三才図會』卷五十二「蜻蛉」に、子供が雌を糸に繋ぎ雄を釣って遊んでいたことが記されている。⁽⁷⁴⁾ 本場面は、典拠に則し、当時の遊びを組み合わせて構成されていると解釈される。

「下10」 日蓮と法然の腕相撲

二人の僧侶が腕相撲をし、僧侶や袴姿の武士が取り囲む。

一見主題がわかりづらいが、同様の場面が「探幽狂画」に収録されていることが郷司氏によって紹介されており、腕相撲をする二人の僧侶の内、向かって右側の僧侶に「日れん」、もう一方に「ほうねん」、また「日れん」の後ろの人垣に「ほつけ衆」、「ほうねん」の後ろに「しやうとしゆ」と添書があるという。⁽⁷⁵⁾ つまり、日蓮(一二三三〜八二)と法然(一二三三〜一二二二)がそれぞれ法華宗と浄土宗を背負って、腕相撲をしていると判る。この主題は言うまでもなく狂言「宗論」であり、曲中で僧同士が数珠を頂かせるのならって浄土宗衆徒が杖にかけた数珠を日蓮の頭上にかざしている。⁽⁷⁶⁾ 加えて、法華衆徒が法華経と見られる巻物を抱えているのを見ると、天正七年(一五七九)五月二十七日に行なわれた安土宗論の際に、妙顕寺の大蔵坊が法華経八巻を持ち込み、法華宗が負けた後に見物衆によつ

て法華経が破り裂かれた、⁽⁷⁷⁾ という史実を絵画化している。肝要なのは、それぞれの宗祖である日蓮と法然が登場人物となっている点である。いわゆる「四箇格言」で知られるとおり、日蓮は法然の浄土宗批判を行なっているが、生歿年が重ならない両者に宗論は叶わず、後世の両宗に引き継がれる事となった。そうした意味で待望の対決が本場面では実現されたのである。さらに、肝心の宗論ではなく腕相撲を土俵にして争っているという点が諧諷味を与えている。本場面は、史実を取り入れた狂言のパロディと見なすことができる。

「下11」 蟹に挟まれる雷神

先に「上6」に登場した風神と対をなす雷神が、滝壺で蟹に足を挟まれる。それを巖上から蟪蛄が見下ろす。

雷神と蟹が関係を持つ典拠は見当たらない。雷神は狂言「神鳴」に登場する。突然の雷で医師の前に落ちた雷神は、痛めた腰を医師に治してもらうが薬代がなく、代わりに天候を守ることを約束する。一方、蟹は狂言「蟹山伏」に蟹の精として登場し、旅途中の山伏二人を襲う。有力な典拠や背景は未詳であるが、これらの狂言を組み合わせ構成された場面と見なしておきたい。蟪蛄については、これまで同様、主題に関わらず画面の物語を膨らませる存在として描かれているのだろう。

「下12」 迦陵頻伽と鳥さし

松の枝先に止まる迦陵頻伽めがけて、幹の陰から鳥さしが鳥糞を塗った糞竿を差し向ける。想像上の鳥で極楽浄土に住み美しい声で鳴いたという迦陵頻伽は蓮の花を手にしており、その下には蓮池が広がる。

鳩摩羅什訳『佛説阿弥陀經』⁽⁷⁸⁾ ほか、迦陵頻伽に鳥さしと関連する典拠はない。鳥さしを行なっているのが古典画題の登場人物ではなく当代の人物



挿図11 人倫訓蒙図彙 卷三 挿絵

として描かれていることから、本場面の主題は鳥さしと考えられる。鳥さしは、室町時代に成立した「三十二番職人歌合絵」に、三番左の鶯飼とともに三番右に鶯竿を傍らに置き鳥を手にとった姿が収録されている。江戸時代には、鷹匠に仕え餌用の小鳥を捕まえていたという。

既に指摘されるように、久隅守景筆「鷹狩図屏風」(日東紡績株式会社蔵)の左隻第八扇に、樹上の鳥を鶯竿で狙う鳥さしが描かれている。また、人物の姿態は異なるが、『人倫訓蒙図彙』巻三には、近い構図で鳥を火縄銃で狙う猟師が収録される(挿図11)。興味深いのは、本書の猟師についての解説で猟師は殺生をすることから忌避されていたことがうかがえる点である。⁽⁷⁹⁾「上16」で見た漁同様に殺生に関わる職能が描かれているということは看過しがたい。

〔下13〕 六祖・天神らの風流踊

杵を担いだ六祖慧能(六三八―七二三)⁽⁸⁰⁾、松枝を担いだ五祖弘忍(六〇二―七五)、棒で茶碗を廻し右手に梅枝を持つ天神(菅原道真 八四五―九〇三)、鉄拐仙人(李鉄拐 生歿年未詳)が撥を持ち叩く太鼓を抱える蝦蟇仙人(劉海蟾 生歿年未詳)と蝦蟇、袖を上げ踊る蘇東坡(一〇三六―一一〇二)、横笛を吹く張良(生年未詳―前一一八六)、腰鼓を打つ樊噲(生年未詳―前一一八九)、扇を持って舞う渡辺綱(九五三―一〇二五)、小鼓を打つ明恵上人(一一七三―一二三三)、縦笛を吹く朝比奈義秀(一一七六―歿年未詳)、拍子木を打つ義経伝説上の熊坂長範が描かれる。

石田氏の指摘するように、「それぞれが能狂言、幸若舞(中略)などの芸能や文学で特に親しまれた英雄、主人公ばかりである」。これまで見てきた傾向から言えば、群像表現で描かれる本場面は、〔下5〕狸々・酒吞童子らの酒宴に比べ、登場人物の典拠は風流踊という主題にあまり関係がない。細かに見てみると、天神が行なっているのは、茶碗廻しである。江戸時代初期に編まれた軍書「甲陽軍艦」八品「判兵庫星占之事、付長坂長閑面目ヲ失事」には、鼻の先に載せた矢の二、三倍の長さの棒の上に茶碗を置き、くるくると回し落ちないようにする放下の様子が記されている。⁽⁸²⁾『人倫訓蒙図彙』巻七には、同様の皿廻しの放下が描かれる。⁽⁸³⁾このことから、近世初期風俗画に描かれるような当時の風流踊を描くことが本場面の眼目なのだろう。

〔下14〕 浄瑠璃御前とをくり

浄瑠璃御前が照手の代わりに、餓鬼阿弥姿のをくり(小栗)を車で曳く。後ろに続く三人の子供らの内一人の手には、笹が握られる。

浄瑠璃御前とをくりはそれぞれ、岩佐又兵衛筆「上瑠璃物語絵巻」(M

OA美術館蔵)や同筆「小栗判官絵巻」(宮内庁三の丸尚蔵館蔵)にも描かれる、浄瑠璃「浄瑠璃物語」と説教節「をくり」の主人公である。子供らの手に笹が描かれるのは、照手が餓鬼阿弥姿のをくりを曳く際、狂女の姿に擬していたこと⁽⁸⁴⁾に因んでいるのだろう。浄瑠璃および説教節は、十七世紀の市井において、ともに人形を用いた大道芸めいた展開をみせ高い人気を誇ったとされ、細部に物語が反映された本場面もその影響下で生まれたと見なせる。

「下15」 網にかかる琴高仙人

舟から漁師の投げた投網に、鯉に乗った琴高仙人が亀(スッポンか)とともに引つかかる。舟の上では、その様子を見て、漁師は呆れ笑い、三人の子供たちは指差し笑う。

涿水に潜り龍の子を取って来ると弟子に言い遣したあと、約束の日に赤い鯉に乗って現れたという琴高仙人(生歿年未詳)の典拠を素直に転じて作られたと言える。また、一方で、「上16」阿弥陀如来らの漁と同様に、漁も主題となっているが、当時の山村の漁撈実態を反映していた可能性がある。製作時期よりも百年ほど後の史料になるが、宝暦四年(一七五四)に刊行された『日本山海名物図会』巻五、「淀鯉⁽⁸⁷⁾」の項には、舟に乗った漁夫が投網で鯉漁をする図が収録されており、投網と琴高仙人という組み合わせが、鯉を投網で捕らえるという当時の漁撈事情を下敷きにしていたことが想定される。

(二) 主題の分類

これまで、「戯画図巻」の諧謔表現に関しては、石田氏によって次の三点が指摘されてきた。

狩野探幽周辺の戯画製作について

一、動物の擬人化と、特定人物との組み合わせによって、滑稽さを引き出す。

二、故事人物の風貌に脚色を加え、「やつし」の趣向によって滑稽さを表す。曲技などについては、「鳥獣人物戯画」を先例とする。

三、和漢・聖俗・古今・公武にわたる人物を組み合わせた群像表現を多用する。

しかし、徳川本に含まれる「上2」孔明と一寸法師の曲技や、「上12」白衣観音の射撃など、十七世紀当時の風俗を元にした場面は石田氏の想定からは外れてしまう。これらは全体のどれほどを占めるのか。

そこで、前章で行なった登場人物の典拠と場面の主題の検討を基に、「戯画図巻」の主題を分類すると、「表1」徳川本の主題分類表のようになる。これによると、放下などの曲技や武家の武術・砲術といった十七世紀当時の文物は、徳川本の中では約四割を占め、最も多く用いられていることが判る。つまり、石田氏が狩野昌運筆「異代同戯図巻」において指摘した⁽⁸⁸⁾、「式楽として能楽、狂言をたしなみ、俳諧、狂歌」を享受し、「和漢の古典常識を共有」した「武家の教養文化」との密接な関連性に加え、同時代の文物を描くことも「戯画図巻」の眼目の一つであったと指摘できる。同時に、正月風景という「月次絵」初めの主題を冒頭に置く巻が上巻に相応しいことが再確認される。

三 戯画図巻諸本の比較検討

次に諸氏によって紹介された類本の基本情報を列挙し、比較検討から諸本間の関係について考察する。なお、収録場面数については、内容の再検

[表1]徳川本の主題分類表

主題分類		該当場面	検討の余地を残す場面	合計場面数		全体に占める割合(%)	
17世紀当時の文物	風俗画題材	上1、上11、上17、下2、下9、下13		19(2)	6	40.4	12.8
	狩猟・漁撈に関する職能	上15、上16、下12、下15	上7、上13		6(2)		12.8
	曲技	上2、下4、下13			3		6.4
	武芸	上12、下1			2		4.2
	渡来物	下4、下8			2		4.2
登場人物の典拠の翻案		上4、上7、上8、上9、上10、上11、下1、下3、下6、下9、下15	下2	12(1)		25.5	
能・狂言		上3、上12、下5、下7、下10	下2、下11	7(2)		14.9	
鳥獣人物戯画		上3、上5、上12、下3		4		8.5	
史実		上5、下10		2		4.3	
古絵巻の図様		上6		1		2.1	
浄瑠璃・説教節		下14		1		2.1	
舞楽		上3		1		2.1	
(総計)				47(5)		99.9	

狩野探幽周辺の戯画製作について

凡例：本表は、徳川本の収録場面での検討で得られた分析を元に、徳川本の主題を分類し、場面数を示した表である。
場面によっては、複数の要素から成っているため、複数の主題に同一場面が重複することがある。
鳥獣人物戯画の項目については、特に主題に「鳥獣人物戯画」が関わっている場合につき、計上した。
「検討の余地を残す場面」には分類に当てはまる可能性があるものの、強く判断出来ない場面を記入した。
合計場面数は、該当場面数と検討の余地を残す場面数を足した数であり、検討の余地を残す場面数については()内に記した。

討に際し、場面の区切りを再考したため、これまで報告された場面数と若干異なる。

- ① 徳川本(前述のとおり)
筆者未詳「滑稽仏画」一巻 東京藝術大学大学美術館蔵(以下「東京藝大本」と略称する)
法量…縦三四・〇糎 長六八四・七糎
材質…紙本淡彩
収録場面数…十一場面
- ② 筆者未詳「聖賢漫画」二巻 武蔵野美術大学美術資料図書館蔵(以下「武蔵美本」と略称する)⁽⁸⁹⁾
法量…上巻 縦三七・五糎 長二七九・六糎
下巻 縦三八・一糎 長一〇五〇・八糎
材質…紙本淡彩
備考…款記・印章はないが、下巻末に「天明元年(七六二)日閏五月一三日」の墨書あり。
- ③ 収録場面数…十七場面
狩野昌運筆「異代同戯図巻」一巻 福岡市美術館蔵(以下「昌運本」と略称する)⁽⁹⁰⁾
法量…縦二八・六糎 長一三三四・八糎
材質…紙本淡彩
款記…「狩野昌運季信圖之」
印章…「釣深斎」朱文方印
収録場面数…二十三場面
- ④

⑤ 伝狩野探幽筆「探幽狂画」二巻 個人蔵(以下「曉斎本」と略称する)⁽⁹¹⁾

法量…上巻 縦二八・〇糎 長一〇七一・九糎

下巻 縦二七・八糎 長九三六・〇糎

材質…紙本淡彩

備考…款記・印章なし。河鍋曉斎旧蔵。

収録場面数…二十場面

⑥ 狩野永納筆「滑稽図絵巻」一卷 個人蔵(以下「永納本」と略称する)⁽⁹²⁾

法量…二九・三糎 長八六九・四糎

材質…紙本著彩

款記…「永納筆」

印章…「山静」白文方印、「永納」朱文方印

収録場面数…十二場面収録。

⑦ 狩野為信筆「戯画図巻」二巻 ギメ東洋美術館蔵(以下「為信本」と略称する)⁽⁹³⁾

法量…上巻 縦三一・四糎 長一〇七一・五糎

下巻 縦三一・八糎 長一〇九一・七糎

材質…絹本淡彩

款記…上巻「狩野為信筆」、下巻「狩野為信筆」

印章…上巻「狩野主水」白文円印・「狩野為信」朱文壺印

下巻「狩野主水」白文円印・「狩野為信」白文方印

収録場面数…未詳

⑧ 狩野如川周信筆「戯画図巻」一卷 大英博物館蔵(以下「周信本」と略称する)⁽⁹⁴⁾

法量…縦三一・二糎 長五〇九・一糎

材質…絹本淡彩

款記…「周信筆」

印章…「如川斎」朱文方印

収録場面数…十場面

材質…絹本淡彩

款記…「周信筆」

印章…「如川斎」朱文方印

収録場面数…十場面

まず、②東京藝大本は、麻布一本松狩野家伝来資料の内の一つで、粉本である。「表2」諸本収録場面一覧表に示したとおり、①徳川本の「上6」から「上17」を写した内容で、「上6」韋駄天の風揚げが風の尾のみが次の場面上部に遺されているのと同様に、「上13」福祿寿の龍釣のみ欠失しているようである。③武蔵美本同様に、①徳川本と雲や花卉の形状が一致する箇所が多いことから、①徳川本もしくは同内容の原本を基にした粉本と言える。

③武蔵美本は、尾張藩士の家に生まれた川崎千虎(一八三六―一九〇二)とその孫小虎(一八八六―一九七七)が蒐集した絵巻の一つである。今回は、先述のとおり、正月風景が「戯画図巻」の巻頭に相応しいと考えられることから、今回は正月の場面を収める短巻を上巻とした。寄贈の時点ではまくりの状態であり、その後裏打ちを施し巻物に改装したという。⁽⁹⁶⁾現在別々の箱で保管されているが、筆致から同時期に製作された粉本と考えられる。

粉本であるが、明度の高い絵具で付彩されており、他に較べ色彩豊かな印象を受ける。「表2」に示したとおり、収録場面は①徳川本を部分的に省いた内容となっており、①徳川本「上7」西行の兎殺の場面に描かれる雲の形をはじめ、細部の表現も一致する箇所が多い。ただし、「上3」蛙の舞楽を細かに見ると、①徳川本と異なる花卉の描き込みも見られる(挿図12)。また、「上12」白衣観音の射撃では、①徳川本と②東京藝大本が白衣観音の背景の瀧をほぼ同一の寒巖とした景色としているのに対して、③武蔵美本

⑥狩野為筆「戯画図巻」については、全図を確認する事が出来なかったため、図版で得られた場面の情報を本文中に記すのみとした。

[表2] 諸本収録場面一覧表

順序	内容				
	①徳川本	②東京芸大本	③武蔵美本	④昌運本	⑤暁斎本
上1	正月風景	上6	上1	上1	上6(富士を背景にした猿の親子が添景に続く)
上2	孔明と一寸法師の曲技	上7	上10	上2	下5
上3	蛙の舞楽	上8	上8	上3	下6
上4	懶瓚の蛤焼	上9		上4	下7
上5	空海と文覚の足相撲	上10		上5	下8
上6	鶯に運ばれる風神	上11(風の尾のみが次の場面上部に遣る)		上10	下9
上7	西行の兎殺	上12		上11	文覚の荒行
上8	張果老と虹吹きモグラ	上14		上12	下10
上9	蜘蛛の巣にかかる費長房	上15		上13	下11
上10	鶯と蛙の歌合と通円・楽阿弥	上16		上14	下12
上11	韋駄天の風揚げ	上17		上15	下13
上12	白衣観音の射撃			下15	下14(山羊に乗った手長猿が続く)
上13	福祿寿の龍釣			下12	下15
上14	善導大師と鯰			下5	
上15	普賢菩薩の鵜飼漁			下6	
上16	阿弥陀如来らの漁			下7	
上17	阿難たちの酒宴			下13	
上18				下14	
上19				上8	
上20				下8	
上21				下9	
上22				下11	
上23				上9	
下1	大黒や天狗らの武術、仁王と地藏菩薩の相撲		上6		寿老人と猿の首綱引
下2	雙六とカルタの博奕		上2		下3
下3	不動明王の逆立ち		上3		下4
下4	隠元の蜘蛛舞		上4		上16
下5	猩々・酒吞童子らの酒宴		上5		上17
下6	弁慶と一寸法師		上17		下1
下7	翁		上11		下2
下8	乙御前の行列		上12		
下9	龐居士一家と太公望の蜻蛉釣		上13		
下10	日蓮と法然の腕相撲		上14		
下11	蟹に挟まれる雷神		上15		
下12	迦陵頻伽と鳥さし		上16		
下13	六祖・天神らの風流踊		上7		
下14	浄瑠璃御前とをくり		上9		
下15	網にかかる琴高仙人				

凡例：本表は、作品概要で列挙した戯画図巻の諸本に収録される場面を一覧にした。

順序の列に振った数字については、上・下は収録巻を示し、単巻の場合は上のみとした。数字は各巻の中での収録順序を示す。

①徳川本に関しては、場面内容を記し、それ以外の諸本については、徳川本と共通する場面の順序を記し、欠失や主題に関わる異同がある場合は内容を()内に追記した。



挿図12 武蔵美本 上3 蛙の舞楽 部分

は葉叢をとまなう樹木を添え、その雰囲気を変えている。よって、②と同様、①徳川本と近い同内容の原本を基にした粉本と言える。

④昌運本は、本画として描かれた作品であり、画面の省略などはなく、完成品の場面順序を考える上で基準となる。本画でありながら、徳川本と同様に、各人物の脇に人物名を墨書する。石田氏は、狂歌を主題として製作され「右之画図者狩野季信筆也 慶友法師自詠自筆書之寛文六年午霜月十一日(花押)」という半井卜養(一六〇七～七九)による奥書を有する、半井卜養賛・狩野昌運筆「卜養狂歌絵巻」(所在不明)に昌運本との関係性を見出し、「卜養狂歌絵巻」が昌運本に先行するとした。また、昌運の法橋叙任が福岡黒田藩の画用を勤め始めた元禄三年(一六九〇)より遡るとし、昌運本が寛文六年(一六六六)から元禄三年の間に製作されたとした。

収録場面は、すべて①徳川本に含まれている。前半は①徳川本の「上1」

から「上5」、「上10」から「上15」、「下15」で、後半は「下12」、「下5」から「下7」、「下13」、「下14」、「上8」、「下8」、「下9」、「下11」、「上9」で構成されており、①徳川本を組み替えて製作されたかのような印象を受ける。①徳川本では、西行が「上7」西行の兔殺と「下5」狸々・酒吞童子らの酒宴両方に、また観音が「上12」白衣観音の射撃と「下2」カルタの博奕両方に重複して登場してしまっているが、④昌運本ではその重複が解消されている。また本来一対であり同時に構想されているべき風神・雷神や普賢・文殊菩薩が、①徳川本と⑤暁斎本に共に含まれるのに対して、④昌運本は⑥永納本同様に、片方しか含まれていないのである。

では、①徳川本との先後関係はどうであるのか。①徳川本・②東京藝大本・③武蔵美本が各場面の人物配置・構図・筆致をほぼ同じくするのに対して、④昌運本では人物配置と構図を大方共通させつつも、筆致を変え、それにとまない背景表現や人物の姿態を改めている。このため、模本製作において生じる写し崩れや改変に着目し比較検討する。①徳川本「上4」と④昌運本「上4」の懶瓚の蛤焼(挿図13)を比較してみると、懸崖周辺の描写に違いが見られる。①徳川本では、懶瓚の奥にそびえる巖壁とその手前の岩は、懶瓚が自分の世界を作り込むのにふさわしい奥行きを作り出しているが、④昌運本では、岩が巖壁の下に潜り込み、結果として奥行きのない平面的でやや窮屈な空間となっている。さらに、①徳川本「上12」と④昌運本「上8」の白衣観音の射撃(挿図14)では、①徳川本では白衣観音の後ろで龍女が火縄の火を保とうとしているが、④昌運本では龍女は姿勢を変え、何の為に火縄を持っているのか分からなくなってしまう。

もちろん、徳川本は先に述べたとおり粉本であるため、当然祖本からの写し崩れや欠失が存在する。「上17」阿難たちの酒宴で、右膝を立てる親鸞



挿図13 昌運本 上4 懶瓚の蛇焼



挿図14 昌運本 上8 白衣観音の射撃 部分

を見れば、その膝が隣の阿難の左膝であるかのように描かれている。また、先述のとおり「下8」乙御前の行列では、拾得の持つ長刀の柄先が紙継とともに切れてしまい、続く登場人物（おそらくはのろま）が除かれてしまったという事態も生じている。よって、①徳川本は④昌運本よりも描写内容に先行性を有するが、粉本であるが故に欠失してしまった情報が④昌運本に留められているという関係となる。⁽⁹⁸⁾

⑤暁斎本は、香雪美術館において平成二十四年五月から七月にかけて開催された「狩野派の絵画 室町から明治まで」で初めて公開された、河鍋暁斎（一八三二～一八九）旧蔵本である。落款・印章はなく、箱蓋表に「探幽狂画」、下巻末の軸付紙に付された暁斎による墨書中に「探幽狂画」とあり、筆者を狩野探幽と伝える。しかし、筆致は筆の緩急の抑制があまり利いておらず精細さにかけ、著彩もやや粗雑であり、探幽の筆致からはほど遠い。

狩野探幽周辺の戯画製作について

収録される場面内容は、⑥永納本に収録される「上1」鷲に運ばれる風神が含まれる一方で、①徳川本に収録される「下4」隠元の蜘蛛舞が含まれており、複数の系統が混じった印象を受ける。また、①徳川本や③昌運本と比較すると、徳川本に描かれる人物の表現が江戸初期の狩野派絵画の人物図に近しい一方で、⑤暁斎本は人物表現がより自由になり、結果「酒飯論絵巻」を基に描かれた「下5」阿難たちの酒宴などは、「酒飯論絵巻」が源泉であることを忘れ去ったような描写となっている。

ただし、郷司氏の指摘するように、明和六年（一七六九）刊『狂画苑』とは二十四図が共通し、⑤暁斎本もしくは同内容の作品が、図様として普及したようである。

⑥永納本は、①徳川本に近い内容を持つているが、徳川本「上6」で鷲に運ばれていた風神が、鷲に腰帯を掴まれうなだれるように身を折りたたみ、両手は風袋から離れてしまっている。さらに風神に続いて富士の麓に開いた穴からその様子を見上げる武士を描くという、同様の場面に独特の追加が付されている。また、「上7」陸上の辨慶が海中の岩の上の蛸に薙刀を取られる、という①徳川本や④昌運本には見られない場面が描かれている。ただし、登場人物の選択やその配置が、①徳川本や④昌運本と近似することから、それらの祖本と考えられる作品の影響を受けずに成立したとは考えられない。①～⑤の諸本が各登場人物の横に人物名を添書されるのに対して、添書を一切しないという特徴も見られる。

なお、五十嵐公二氏による狩野永納使用印の編年を参考にすると⁽⁹⁹⁾、慶安四年（一六五二）以降、永納の歿年である元禄十年（一六九七）以前の製作ということになる。

⑦為信本は、芝金杉片町狩野家初代の狩野梅雲為信（一六五七～一七一五）を⁽¹⁰⁰⁾

筆者とする。部分図版のみの紹介に留まっております、全容は未詳である。既に紹介された図版を見ると、⑥永納本「上9」と同様の捷疾鬼が糸巻きを持ち手伝う韋駄天の風揚げ、①徳川本「上9」の蜘蛛の巣にかかる費長房、①徳川本「下9」の内の太公望の蜻蛉釣、という三場面が確認できる。どの場面も人物を紙幅に対してやや小さく描くことによって、視点の安定した画面展開が保たれている。これらには⑥永納本同様、人物名の添書は確認できないようだ。

⑧周信本は、木挽町狩野家三代目狩野如川周信（一六六〇～一七二八）⁽¹⁰⁾を筆者とする。「上2」琴高仙人が鯉を離れ陸に上がり、代わって陸に酒壺を置いた狸々が水中で鯉の世話をする場面では、琴高仙人の典拠を転じた作画となっており、「戯画図巻」と全くの無関係ではないことが判る。ただし、「表2」のとおり、収録場面は、①～⑦と共通する場面が全くない。

なお、宝永六年（一七〇九）頃に刊行された大津絵画題集の絵俳書『大津追和気』（大阪樟蔭女子大学図書館蔵）には、周信本に描かれる題材に共通する「猫に三味線」・「狸の腹太鼓」・「（猿に）瓢箪鯉」が収録される⁽¹¹⁾。

以上から、「戯画図巻」の系統とその順序を仮定すると次のとおりとなる。まず、祖本と同じくして異なる登場人物を用いて作られた祖本別本なるものが存在し、登場人物を重複させながらも両本の内容を粉本として引き継いだのが①徳川本で、その更なる模本という三次的位置となるのが②東京藝大本・③武蔵美本であろう。これらとは反対に、祖本及び祖本別本両本の登場人物の重複を避け場面の選択を行なった結果、対として収録されるべき登場人物（風神・雷神、文殊・普賢菩薩など）の片方を漏らしながら製作されたのが④昌運本である。同じころ、祖本に独特のアレンジを加えて製作されたのが⑥永納本となる。これらが、祖本に近い内容となる

が、時代が下り祖本が普及するに随って製作されるようになったのが、⑤暁斎本・⑦為信本であり、登場人物の配置や風景・構図の変更によって、新たな画趣の獲得を目指したと考えられる。こうした動きの中で、それまでの主題や登場人物を刷新し、新たな戯画表現を目指したのが、⑧周信本と見なすことができる。

四 戯画図巻の祖本筆者と製作時期について

では、「戯画図巻」の祖本は、誰によって、いつ製作されたのであろうか。祖本の筆者は、狩野昌運に強い影響を与える存在であり、先に見たように狩野派内の諸家によって学習される祖本を作る存在である。これを考える上で、一つの基点となるのが、徳川本の原本筆者と暁斎本の伝称筆者である狩野探幽である。

すでに昌運本において、空間表現が余白を活かした探幽様式に拠っていることや画中に見られる七福神が戯れる図が探幽周辺で祝言的画題として重要な位置にあったことを石田氏は指摘している。その時点では、探幽に関わる「戯画図巻」が確認されなかったことや、昌運本と寛文六年の年紀を伴う「卜養狂歌絵巻」の密接な関係を見出したことから、祖本の筆者を探幽として検討されることはなかった。ただ、石田氏は、「卜養狂歌絵巻」の製作手順を、卜養の狂歌製作→昌運による絵画化→卜養による狂歌書付、としている。しかし、卜養による「右之画図者狩野季信筆也慶友法師自詠自筆書之寛文六年午霜月十一日（花押）」という奥書からは必ずしもそのように読み取れない。石田氏が紹介するように、半井卜養に絵を題材にした狂歌の作例があること等から、祖本を元とした昌運の絵画製

作↓加賛としての卜養による狂歌書付、の手順も想定される。また、卜養自身は、探幽との密接な交友でも知られる大徳寺僧江月宗玩（一五七四～一六四三）が母方の叔父にあたり、その法嗣江雪宗立（一五九五～一六六六）との交友も確認できる。卜養の「戯画図巻」への積極的な影響あるいは関与を認めたとしても、それが探幽の時点に既にあったことを否定出来ない。

また、探幽に先行する松花堂昭乗（一五八二～一六三九）には、布袋が足を上げて踊る玉室宗珀・澤庵宗彭賛「踊布袋図」（個人蔵）や江月宗玩賛「布袋彈琴図」（遠山記念館蔵）といった典拠にない諧謔性を加味した作品が伝存している。また、探幽に絵を学んだとも伝えられる雛屋立圃（一五九五～一六六九）には歌仙をくつろいだ姿で描いた「休息三十六歌仙絵巻」（諸家蔵）が知られる。

探幽の絵画作品では、寛文十年（一六七〇）製作の「僧正遍照落馬図」（個人蔵）において、遍照の和歌「名にめでて折れるばかりぞ女郎花われおちにきと人にかたるな」の歌意を描いた軽快な筆遣いで女郎花に溺れる遍照の様子を描いており、元の文学的趣意を違えた表現ではないものの、諧謔性の高い絵画表現を行っている。

さらに「戯画図巻」において参照された可能性の高い「鳥獣人物戯画」は、「探幽縮図」（京都国立博物館蔵）にその模写がおさめられており、その図様が探幽の画囊に納まっていたことを示している。⁽¹⁶⁾「探幽縮図」に代表される大量の粉本が集成されていた探幽の頃に「戯画図巻」は成立しえたと言える。

祖本に近しい模本である徳川本の筆致や画風を見れば、探幽風の表現が色濃く遺されている。徳川本「上13」福祿寿の龍釣では、龍の周りを渦巻き状に取り巻く黒雲の表現が、原本狩野探幽筆「玉取姫図模本」（東

狩野探幽周辺の戯画製作について



挿図15 原本狩野探幽筆
玉取姫図

挿図16 畫筌 卷四

かれた松の表現に近しい。また、「上8」モグラが吹き出す虹とその表現には、狩野探幽筆「虹山水図」（個人蔵）⁽¹⁸⁾が想起される。各人物のやや腫れぼったい臉と垂れた目の表現も探幽による顔貌表現の特色の一つである。

さらに興味深いのは、徳川本「下2」のカルタ博奕は、享保六年（一七二一）刊行の『畫筌』⁽¹⁹⁾巻四にも同様の図（挿図16）がある。人物の密度が異なり一見同じには見えないが、「小兒樗蒲之戲（せうにかるたのはむれ）」と題された図の中央左に寄った三人の唐子と、徳川本の文殊・神農・六方の三者は、位置と姿が近似しており、本場面が狩野派の粉本として受け継がれていったことがうかがえる。

「上9」蜘蛛の巣にかかる費長房が、既に石田氏によって指摘される英一蝶筆「仙人図」(個人蔵)⁽¹⁰⁾の基となっているのに加え、「下13」に見た風流行列中の鉄拐・張良・明恵は、英一蝶筆「四季日待図卷」(重要文化財 出光美術館蔵)第四段の風流踊に描かれる、太鼓・横笛・小鼓を持つ人物の表現に近しい。同じ人物の姿態が確認できる「南蛮人交易図屏風模本」(神戸市立博物館蔵)については、石沢俊氏によって探幽が製作した可能性が指摘されている。⁽¹²⁾「戯画図卷」の影響力の高さには、やはり狩野派内にて影響力が高かった人物を想定せざるを得ない。

一方、探幽において、「戯画図卷」に見られたような風俗的な画題の作品があるかという問題が生じる。探幽周辺による月次絵あるいは風俗画については、本画として描かれた作品は「若衆観楓図」(特種東海製紙株式会社蔵)・「若衆観梅図」(個人蔵)以外に、残念ながら未だ管見に入っていない。ただ、『書筌』巻五には探幽筆の「萬歳」と柳栄筆の「放下」が収録されており、また武田恒夫氏によって原本筆者を狩野探幽とする「月次風俗図」十二幅が紹介されており、⁽¹³⁾探幽が同時代の風俗を描いた可能性は高い。

以上のことから、「戯画図卷」の祖本筆者を探幽もしくは狩野派内で探幽とほぼ同等の地位にあった人物と推定する妥当性は認められるだろう。ただし、祖本となる作品の出現を待たずに現段階で即断することはできない。

「戯画図卷」に描かれた曲技や浄瑠璃・説教節といった市井の庶民芸能が、探幽周辺にとって近い存在であったことについて付言しておくたい。探幽や安信が頻繁に登場することでも有名な松平直矩(二六四二―九五)著『松平大和守日記』万治三年(一六六〇)十二月三日条に、松平上野守の邸に天満八太夫が呼ばれ、『小栗』六段を語っている。⁽¹⁵⁾寛文元年(一六六一)

八月上旬の条には、堺町で浄瑠璃のほか説経として、同じく八太夫による『目連記』と七太夫による『小栗』が上演されている。⁽¹⁶⁾日記の著者である松平直矩が通っていた堺町は、江戸三座の一つ中村座の地としても著名だが、先に見た放下の芸も盛んであった。貞享四年(一六八七)刊の『江戸総鹿子』巻五には、堺町で操り見世物や狂言づくしとともに放下の芸が人気を博していたことが記されている。⁽¹⁷⁾ちなみに、放下は同様に徳川將軍の前でも行なわれることがあったようであり、『玉露叢』巻三十七、延宝八年(一六八〇)四月に、稲葉正則が江戸城二之丸で献茶をした際、能に続いて放下の芸が供されたことが記されている。⁽¹⁸⁾

また『隔蓑記』には、寛永十九年(一六四二)正月二十八日条で鳳林承章が四条河原へ蜘蛛舞見物に行っていることが、岩橋小彌太氏によって紹介されている。⁽¹⁹⁾寛文四年(一六六四)正月二十九日条には、御所で人形操をはじめ、少年の踊・蜘蛛舞・狂言など、近世初期に人気をあつめた新興諸芸能が一堂に会している様子が記されている。⁽²⁰⁾探幽周辺の交友圏において、「戯画図卷」に描かれる題材が親しまれていたことが判る。

では、いつ「戯画図卷」の祖本は描かれたのか。先に見たように、徳川本「下4」隠元の蜘蛛舞で明暦三年(一六五七)に来日した即非如一が描かれていること、萬治元年(一六五八)に日本に渡ったという駝鳥が描かれていることから、上限は萬治元年と考えられる。下限については、「戯画図卷」に関連する「卜養狂歌絵卷」が寛文六年の製作であることから、寛文年間(一六六一―一六七二)を想定したい。出現を待つ現段階では、萬治元年から寛文十二年までの成立とみるのが限界である。

結 語

本稿では、原本筆者を狩野探幽と伝える徳川本を中心に、江戸初期狩野派によって製作された「戯画図巻」の収録場面内容および諸本間の関係を考察した。

狩野探幽周辺で製作された「戯画図巻」は、狩野派内の古画学習と各画題における図様・表現の定着や、支配者層が共有していた教養文化の様相のみを映すのではなく、『人倫訓蒙図彙』などに記される、十七世紀中後期の風俗が反映されていた。

十七世紀には、岩佐又兵衛筆「職人尽図巻」(個人蔵)⁽¹²⁾や「大黒舞絵巻」(英勝寺蔵)⁽¹³⁾ほか、七福神を中心に古典画題の人物を自由な絵画空間に描く作品が多数知られる。これらの作品中の登場人物が近世以前の風俗や物語の題材の内に収斂されているのに対して、「戯画図巻」の登場人物たちは同じ古典画題のパロディでありながらも、近世における当世風俗に身を溶け込ませている。この点で「戯画図巻」は、同時代の絵画表現において新たな試みを摸索した作品と位置づけられる。

「戯画図巻」は、狩野派以外の絵画作品との関連性もうかがえる。徳川本「下1」仁王と地藏菩薩の相撲で見られた「かわずがけ」は、興味深いことに、大津絵「奴の相撲」(個人蔵)に同様の姿態を見出すことができる。⁽¹⁴⁾また、周信本で参照されていた『大津追和氣』にも、同じく「奴の相撲」がおさめられ、「下11」蟹に挟まれる雷神に似た姿態の雷神を「鬼柸鼠」に見ることができる。『大津追和氣』が俳絵書であることから、石田氏が指摘した狂歌や俳諧との関係も含めた、幅広い視野での「戯画図巻」の成立背

景に関する考察が必要となってくるだろう。

ところで、「戯画図巻」が成立した十七世紀後半という時期には、朝尾直弘氏によって、「町人身分とか百姓身分というものが非常に安定して再生産され(中略)賤民に対する差別、規制も一層強まつた」という指摘がなされている。⁽¹⁵⁾横田冬彦氏によると『人倫訓蒙図彙』には、「芸能」「職人」など中世において非農業民であるさまざまな技能・職業(人)一般を指していた言葉が、近世において狭義の芸能や手工業職人に限定されていく変化の様子が見られるという。⁽¹⁶⁾『人倫訓蒙図彙』の七巻は、五百種以上の職種や諸身分を巻別に分け、巻一に公卿・武家・僧、巻二に能芸部(貴顕に仕える諸師諸芸)、巻三に作業部(農村・山村・漁村などの生業)、巻四に商人部、巻五に細工人部(工芸職人)、巻六に職之部(生活実用品に関する職人)、巻七に勧進部(大道芸や門付け芸など)と分類している。

考えてみれば、「戯画図巻」には、「月次絵」や「近世初期風俗画」に時折描かれる商人や手工業の職人は一切参照されていない。徳川本では、描かれる風俗のほとんどの題材が巻二(「上12」鉄炮や「下7」能など)、巻三(「上13」漁や「下12」鳥さしなど)、巻七(「上1」萬歳や「上2」放下、「下14」淨瑠璃など)に集中する。一方「戯画図巻」での収録を避けられたかのように見える残りの巻の内、身分に関する巻一以外の、巻四・五・六は、中世の「職人歌合」の伝統をひく項が目立つ。余力なく本稿では追究することはできなかったが、今後、近世史における身分と職能の秩序の観点から「戯画図巻」に考察が加えられる必要もあるだろう。

註

(1) 石田佳也「御用絵師の戯画 狩野昌運筆『異代同戯図巻』について」(『サント

- リ―美術館論集』六号 サントリー美術館 平成十四年五月一日)。
- (2) 山本泰一「研究ノート 尾張徳川家の幕末期における什宝(収蔵品)の種類と数量について(一)―絵画・書跡編―」『金鯢叢書』第三十一輯 徳川黎明会 平成十六年十二月一日)。
- (3) 『尾張徳川家初代義直襲封四〇〇年記念 尾張の殿様物語』 徳川美術館 平成十九年四月十四日。
異形の者を描いた絵巻という観点では、大徳寺真珠庵蔵本(重要文化財)と同系統の模本「百鬼夜行絵巻」や京都市立芸術大学芸術資料館蔵本と同系統の模本「百鬼夜行絵巻」、稲生物怪録絵巻(個人蔵 三次市教育委員会寄託)の類本である「武大夫物語絵巻」が、尾張徳川家に伝来し徳川美術館に収蔵されている点も注目される。「百鬼夜行絵巻」の系統分類については、小松和彦『百鬼夜行絵巻の謎』集英社 平成二十年十二月二十一日)参照。
- (4) 前掲註(1)石田氏論文。なお、本稿においては、特に記さない限り、石田氏による指摘についてはこの論文での指摘を意味する。
- (5) 郷司泰仁「『晚斎旧蔵 狩野探幽筆「戯画図巻」について』(『晚斎』第一一〇号 河鍋晩斎記念美術館 平成二十五年三月三十一日)。なお、本稿においては、特に記さない限り、郷司氏による指摘についてはこの論文での指摘を意味する。
- (6) 狩野博幸・山路興造・藤井健三『近世祭礼・月次風俗絵巻』 東方出版 平成十七年十二月二十日。
- (7) 柴田實「京風俗十二ヵ月図巻」(『近世風俗図巻 第二巻 諸国風俗』 毎日新聞社 昭和四十九年五月三十日)。
- (8) 国立国会図書館蔵本。次のとおり記される。
(前略)「一種有「弄枕」以二木一枕十箇「豎」相重捧レ之 恰如二「柱」中拔「去所」好枕「數次皆然」焉 有「數品」弄枕」
放下や近世初期見世物については、以下に詳しい。
- (9) ・朝倉龜三『見世物研究』 春陽堂 昭和三年四月三十日、(覆刻版)朝倉無声『見世物研究』 筑摩書房 平成十四年二月六日。
・盛田嘉徳『中世賤民と雑芸能の研究』 雄山閣出版 昭和四十九年十月二十日。
- ・守屋毅「第二章第一節 近世初期の歌舞伎と放下」(『近世芸能興行史の研究』 弘文堂 昭和六十年九月十日)。
- (10) 浅見和彦「一寸法師」(『お伽草子事典』 東京堂出版 平成十四年九月十日)。
- (11) 前掲註(8) 版本。次のとおり記される。
(前略)近頃延寶年中「有」一侏僂「名」曰「甫春」年「齡」可「三十一」頭「面」肥「ヘテ」大「鬢」髮音「聲」共相應「ナリ」唯手「足」短「小」如「三十四」歳「ノ」兒「長」ケレ過「三十一」尺「ニ」(後略)
- (12) 前掲註(9)朝倉氏単行本。
- (13) 松島仁氏によつて、寛文五年(一六六五)五月十九日に四代將軍家綱の下、江戸城で行なわれた舞楽「青海波」の記録が「探幽縮図」(東京藝術大学蔵)にみられると指摘されている。同氏『徳川將軍権力と狩野派絵画―徳川王権の樹立と王朝絵画の創生』 星雲社 平成二十三年二月十日。
- (14) 入矢義高・末本文美士・溝口雄三・伊藤文生訳注『碧巖録(中)』(岩波書店 平成六年五月十六日)に次のとおり記される。
懶瓚和尚、隱居衡山石室中。唐肅宗聞其名、遣使召之。使者至其室宣言、天子有詔、尊者當起謝恩。瓚方撥牛糞火、尋煨芋而食、寒涕垂頤、未嘗答。使者笑曰、且勸尊者拭涕。瓚曰、我豈有工夫為俗人拭涕耶。竟不起。
使回奏、肅宗甚欽嘆之。(後略) (傍線は筆者による)
- (15) 北野良恵「狩野一溪著『後素集』の校訂」(『鹿島美術研究』 年報第十五号別冊 鹿島美術財団 平成十年十一月十五日)、山崎誠「後素集とその研究(上)」(『調査研究報告』 第十八号 国文学研究資料館文献資料部 平成九年六月三十日)。
- (16) 『狩野永納―その多彩なる画業―』(兵庫県立歴史博物館 平成十一年七月十七日)、五十嵐公二氏作品解説46「滑稽図絵巻」。
- (17) 江戸時代まで西行の著作として信じられていたという『撰集抄』巻五には、第十五「西行於高野奥造人事」として、西行が広野で死人の骨を集め人を作ろうとした話が収録される。本場面にはこのような俗説が影響した可能性も否定出来ない。原文は次のとおり。
(前略)情なくふり捨て登りしかば、何となう、おなじ憂き世を厭ひし花月

の情をもわきまへらん友こひしく侍りしかば、思はざるほかに、鬼の、人の骨を取集めて人に作りなす例、信すべき人のおろく語り侍りしかば、そのまゝにして、ひろき野に出て、骨をあみ連らねてつくりて侍りしは、人の姿には似侍れども、色も悪く、すべて心も侍らざりき。(後略)

- (18) 国立国会図書館蔵本。乾隆二十年(一七五五)刊。次のとおり記される。

(前略)果常乗一白驢日行數萬里休則重疊之其厚如紙置於巾箱中乘則以水噴之還成驢矣(後略)

- (19) 前掲註(8) 版本。次のとおり記される。

(前略)天^一文書云^二虹^一蜺^二日ノ氣下^レ垂^一吸^二動^一地^二下ノ之熱^一氣^二則旋^一涌而起^二其處或值^レ井^一或值^レ池^二見^レ之人以為^一虹能^二吸^一水^二也實^一非^レ水^二虹映^二日^一光^二之色為^一紅^一綠^一也紅^一者ハ火^二綠^一者ハ水^二氣^一而為^二水火之交^一故必向日^一方^一也(中略)

霏雪^一録云^二越^一中^二有^一道士陸國^一賓^二云者^一乘^レ舟^二出^一見^二白^一虹^二跨^一水^二甚近^一及^レ至^二其所^一見^二蝦蟇^一如^二簞笠^一大^二白氣從^一口^二中^一出^二即跳^一入^二水^一虹亦不^レ見^一予疑^二此非^一虹^二老蝦蟇^一之氣息也

- (20) 前掲註(8) 版本。次のとおり記される。

(前略)常^二穿^一地^二中^一而^二行^一能^二壅^一土^二成^一盆^二見^レ日月^一則死^一(後略)

- (21) なお、李時珍によつて萬曆十八年(一五九六)に編まれた『本草綱目』を、寛永十四年(一六三七)に京都で版刻・刊行された同書にも、同じ内容が含まれている。

- (22) 中本大「鶴に乗る」「費長房」―本邦における漢画系画題受容の一側面―(『立命館文學』第五九八号 立命館大学人文学会 平成十九年二月)。

- (23) 前掲註(22) 中本氏論文。

- (24) 石田氏は、蛙と鶯の向かい合う様子を「鳴合」のようにと示唆的な指摘をしている。鳴合というのは、平安時代から続く物合わせの内の、飼っている鶯を持ち寄りその鳴き声の優劣を競う「鶯合」の類と考えられる。幕末の国学者速水行道によつて編まれた「物合考」(国立国会図書館蔵 卷五、「鶯合」の項には、鶯合の事を□之物々見えず唯尺素往来に五月五日賀茂ノ競馬并ニ深草祭上下之見学鶯鴨之闘鳥可有此時歟とあり是ノ事はやくより有リしと知べし

狩野探幽周辺の戯画製作について

とあり、鶯合が室町時代後期には既に成立していたという説が出されている。絵画作品では、「洛中洛外図屏風(歴博甲本)」「重要文化財 国立歴史民俗博物館蔵」の右隻第六扇ほか江戸初期にかけて数例確認される。しかし、これらの絵画でも、鳴合に用いられる鳥は籠に入れられており、本場面には籠が描かれていないことから、鳴合として蛙と鶯を描いた可能性は低いと考えられる。

- (25) 市古貞次・大島建彦校注『日本古典文学大系88 曾我物語』岩波書店 昭和四十二年二月十五日第二刷)に、次のとおり記される。

歌には、神も佛も納受し、慈悲をたれたまふ。されば、花になく鶯、水にすむ蛙だにも、歌をばよむぞかし。いはんや、人として、いかでかこれをはぢざるべき。

- (26) 佐伯梅友校注『日本古典文学大系8 古今和歌集』岩波書店 昭和四十二年四月十五日第九刷。

- (27) 前掲註(25)『日本古典文学大系88 曾我物語』。

- (28) 慶長年間に摸刻された「歴代君臣圖像」(国立国会図書館蔵)では、蒼顔は四つの眼を持ち木の葉を編みつけた衣を着た人物として描かれているが、「戯画図巻」諸本においては衣の表現のみが類似する。

- (29) 『大正新修大藏經 第十二卷 宝積部下涅槃部全』(大正新修大藏經刊行会 大正十四年六月十五日)に、次のとおり記される。

- 爾時帝釋。七寶瓶及供養具至茶毘所。其火一時自然滅盡。帝釋即開如來寶棺欲請佛牙。樓逗即問。汝何為耶。答言。欲請佛牙還天供養。樓逗言。莫輒自取。可待大眾爾乃共分。釋言。佛先與我一牙舍利。是以我來火即自滅。帝釋說是語已即開寶棺。於佛口中右畔上領取牙舍利。即還天上起塔供養。爾時有二捷疾羅刹。隱身隨釋。衆皆不見。盜取一雙佛牙舍利。(後略)
- (30) 小林貢・西哲生・羽田昶『能樂大事典』筑摩書房 平成二十四年一月二十日。

- (31) 前掲註(8) 版本。次のとおり記される。

- (前略)春^一月小兒多弄^二之至^一大ナル者^二大人以為^一戲^一
- (32) 安齋実『江戸時代 砲術家の生活―砲術・その秘伝と達人―』雄山閣出版 昭和四十四年八月十五日。

- (33) 国立国会図書館蔵本。
- (34) 前掲註(33) 版本。次のとおり記される。
(前略) 罪も報もわすれはてたるありさまはあはれはかなき罪業なり(後略)
- (35) 近世初期狩野派による目連の絵画というのを寡聞にして知らない。十七世紀の諸芸能において、目連が題材とされているのは、説教節の「目連尊者」や「目連記」程度ではないだろうか。
- (36) 原田信男「中世における殺生観の展開」(国立歴史民俗博物館研究報告) 第六十一集 国立歴史民俗博物館 平成七年一月二十日。
- (37) 『続々日本絵巻大成 伝記・縁起篇5 清水寺縁起 真如堂縁起』 中央公論社 平成六年五月二十日。
- (38) 前掲註(33) 版本。次のとおり記される。
(前略) 皆和哥にも是を詠ずまことにくるしき業なり
- (39) 山村の生活実態については、江戸後期に至るまで絵画史料が存在しないため、現状では比較検討が困難である。
- (40) 並木誠士『絵画の変—日本美術の絢爛たる開花』 中央公論新社 平成二十一年二月二十五日。
- (41) 鬼原俊枝「第一章第二節 三 大御堂寺蔵『義朝最期図』・「頼朝先考供養図」『幽微の探究 狩野探幽論』 大阪大学出版会 平成十年二月二十七日。
・並木誠士「義朝最期図・頼朝先考供養図」(『愛知県史 別編 文化財2 絵画』 愛知県 平成二十三年三月三十一日)。
- (42) 狩野博幸『近世風俗画1 遊び』 淡交社 平成三年五月二十七日。
・並木誠士「近世初期風俗画の源流としての酒飯論絵巻」(『藝術研究』 十二号 広島芸術学会 平成十一年七月十一日)。
・同「『敵島・和歌浦図』(個人蔵)について—「酒飯論絵巻」の応用」(『美術フォーラム21』 第三三号 醍醐書房 平成二十八年五月三十日)。
- (43) 『天狗推参』 神奈川県立歴史博物館 平成二十二年九月二十四日。
- (44) 前掲註(43) 古川氏解説。
- (45) 恵比寿と布袋がこの場にあらわれているのは、当時狩野派を中心に画壇で七福神の遊戯図が流行していたことによるのだろうが、それぞれ釣り竿と拄杖を

持物として描かれることが多く、槍や長刀を持たせるのに適していたことも理由として考えられるだろう。

- (46) 三橋健「日本人と福の神七福神と幸福論」 丸善 平成十四年三月三十日。
- (47) 青木進三朗編『肉筆浮世絵集成』 毎日新聞社 昭和五十二年二月。
- (48) 『相撲の歴史—堺・相撲展記念図録—』 堺市博物館 一九九八年三月一日。
- (49) 前掲註(25) 『日本古典文学大系88 曽我物語』に、次のとおり記される。
(前略) 「御相撲に参らん。俣野殿」と言ふ。景久きいて、腹を立て、「相撲は是に候ふぞ。出で合はせ候へと言ふは、常の事。総じて、相撲の座敷にて、左右無く相手の名字呼ぶ事無し。氏と言ひ器量と言ひ、河津にやまぐべき。小腕押しをり捨つべき物を」と、笑ひて出づるを見れば、菩薩なりにして、色あさぐろく、丈は六尺二分、年は三十一にぞなりにける。
俣野が姿は、さし肩にして、かを骨あれて、首太く、頭少し、裾ふくらに、後ろの折骨、臍の下へ差しこみ、力士なりにして、丈は五尺八分、年は三十二なり。差し寄り、つまどり、ひしひしとして、押し離れ、(中略) 猶も出でんとする所を、しばし止めて言ひけるは、「河津が手合をよく見れば、御分にみぎわ勝りの力なり。彼体の相撲をば、左右の手を上げ、爪先を立てて、上手に掛けて待ち給へ。敵も上手に目を懸けて、のさのさとする所を、小臂を打ち上げ、違ひ様によつて目を取り、足を抜きてはねまはれ。大力も、はねられて、足の立てどのうく所を、捨てて足を取りて見よ。組みては適ふまじきぞ。もし又、くまで適はずは、うちがらみに、しはと掛けて、髻をおちをはかせ、一はねはねて、しとと打て。なんでふ七はなれ八はなれは、見苦しきぞ。侍相撲と申すは、よるかとするれば、勝負有り。余りにはやきも、見分けられず。又、斯様のひね物をば、わづらひ無くのし寄りて、小首せめに攻めて、背をこごめて、まはる所を、大さか手に入れて、かいひねつて、け捨てて見よ。真逆様に負けぬべし」と、こまごまと教へければ、「心得たり」とて出で合ひけり。教への如く、爪先を立てて、腕を上げ、隙あらばと狙ひけり。河津は、前後相撲は、是が始めなれば、やうも無く、するすると歩み寄り、俣野が、ぬけんと相しらふ所を、右の腕をつつと延べ、又野が前ほろをつかんで差しのけ、あらくも

働かば、たづなも腰もされぬべし。暫く有て、むずと引き寄せ、目より高く差し上げ、半時はかり有りて、横様に片手をはなちて、しとと打つ。

(後略)

- (50) 増川宏一『ものと人間の文化史 79「い・す・ろく」』法政大学出版局 平成七年七月七日。雙六については、特に出典を示さない限り本書に拠った。

- (51) 『隔蓑記』中には、盤の「双六」(雙六)および「繪双六」が合わせて五十件近く登場する。その内の一では、赤松俊秀編『隔蓑記 卷二』思文閣出版 平成九年三月二十日復刻)、慶安三年(一六五〇)十二月八日条に次のとおり記される。

(前略)午後、於 仙洞、而有御振舞。(中略)御茶濟、有御双六也。予亦與妙門主、打双六也。有十炷(香)、御振舞之御勝負也。有繪双六、有加留多、種々御遊興也。(後略)

また、『隔蓑記 卷三』(思文閣出版 平成九年三月二十日復刻)、慶安四年十一月九日条に次のとおり記される。

(前略)今日於 仙洞、御勝負振舞有之。(中略)御勝負有之、小蠟燭三百挺被出之。御双六有之、勝者令拝領之也。(後略)

- (52) 前掲註(50)増川氏単行本。

- (53) 『大日本續藏經 第一輯第二編乙第二十三套第四冊』藏經書院 大正元年十一月に、次のとおり記される。

第二初江王宮 釋迦如來

葬頭河曲於二初江邊「官廳相連承所渡」前大河「即是葬頭見レ渡」亡人名二奈河津「所レ渡有レ三」山水瀬二江深淵三有「橋渡」官前有「大樹」一名「衣領樹」影住二鬼一名「奪衣婆」二名「懸衣翁」婆鬼警二盜業「折二兩手指」翁鬼惡無義遍「頭足一所尋初開男負」其女人「牛頭鍬棒挾」二人肩「追渡疾瀬」悉集二樹下「婆鬼脱レ衣翁鬼懸」枝顯「罪低昂」與「後王廳」爾時天尊説「是偈言

なお、日本における「十王經」の受容については、主に次に依った。
・本井牧子「十王經とその享受(上)・(下)―逆修・追善仏事における唱導を中心」に『国語国文』第六十七卷第六・七号 中央図書出版社 平成十年六月二十五日・七月二十五日)。

狩野探幽周辺の戯画製作について

- (54) 江橋崇『ものと人間の文化史 173・かるた』法政大学出版局 平成二十七年十一月十日。カルタについては、特に出典を示さない限り本書に拠った。

(55) 前掲註(54)江橋氏単行本。

(56) 前掲註(30)単行本。

- (57) 中野玄三「不動明王」(『日本の美術』第三三八号 至文堂 昭和六十一年三月十五日)。

- (58) 『日本大藏經 第四十八卷 宗典部 天台宗密教章疏三』藏經書院 大正九年八月三十一日に、次のとおり記される。

一此尊大日化身、二明中有阿路哈四字、三常住火生三昧、四現童子形身卑肥滿、五頂有七沙髻、六左垂一辮髮、七額有數文形如水波、八閉左一目開右一目、九下齒嚙上右唇。下左唇外翻出、十緘閉其口、十一右手執劍、十二左手持索、十三喫行人殘食、十四安坐大盤石、十五色醜青黑、十六奮迅忿怒、十七遍身迦樓羅炎、十八變成俱利迦羅大龍纏劍、十九變作二童子給出 (訓点および割注を省略。傍線は筆者による)

- (59) 前掲註(58)『日本大藏經 第四十八卷 宗典部 天台宗密教章疏三』「十四安坐大盤石」の割注に次のとおり記される。

表下鎮二衆生重障「令レ不レ復動」成中淨菩提心妙高山王^上

- (60) 前掲註(9)朝倉氏単行本。(傍線は筆者による)

・岩橋小彌太『芸能史叢説』吉川弘文館 昭和五十年七月十日。

・守屋毅「第二章第一節 近世初期の歌舞伎と放下」に『近世芸能興行史の研究』弘文堂 昭和六十年九月十日)。

- (61) 『特別展 隠元禪師生誕四〇〇年記念 黄檗―禪と芸術―』岐阜市歴史博物館 平成四年九月二十二日、ほか。

- (62) 笠と杖が描かれているのは、能の曲中、小町が女笠と杖を身に付け都を出るさまが演出されることに拠るのだから。

- (63) 島津久基校訂『義経記』岩波文庫 昭和十四年三月十五日。

(64) 前掲註(30)単行本。

- (65) 『新訂増補 國史大系 第四十一卷 徳川實紀』(吉川弘文館 昭和四十年二月

二十八日(萬治元年正月十五日・十六日条に次のように記される。

○十五日(中略)蘭人御覧あり。貢物は大鳥并羽珊瑚。琥珀。玻瓈鏡。(後略)

○十六日阿蘭より進貢の大鳥ほうよろすてれいすといふ御覧あり。小十人組番所の庭上にてなり。(後略)

(66) 磯野直秀「明治前動物渡来年表」(慶應義塾大学日吉紀要 自然科学』No.41

慶應義塾大学 平成十九年三月三十一日)。

(67) 松田清「駝鳥考」(日蘭学会通信』昭和六十二年度No.1 日蘭学会 昭和六十二年四月十五日)。

松田氏によると、「駝鳥図」(縦二三九糎、横一〇五糎)には、墨書で「万治元年正月十五日／おうらんだ人／御城え上申大鳥／鳥の名ほうごろうとろいし／せの高さ地より五尺計／せなみより首の長さ五尺余／鳥のゑ／な／せり／こめ／右之鳥一覽仕写指上申候」とあるという。

(68) 狩野常信筆「鳥写生図巻」八卷(東京国立博物館蔵)には、寛文四年(一六六四)から正徳二年(一七二二)までの一五七点の写生図がおさめられており、その内には延宝三年(一六七五)に現在の小笠原諸島を調査した際に持ち帰られたメグロの写生図が含まれているという。実態は未詳であるが、十七世紀後半に、いわゆる御用絵師が幕府の下鳥類の写生を行っていた事実が確認されることを付記しておく。「鳥写生図巻」については、磯野直秀「博物誌資料としての『鳥写生図巻』」(『MUSEUM』第五八四号 東京国立博物館 平成十五年六月十五日)参照。

(69) 『景德傳燈録』(貞和四年「一三四八」刊、国立国会図書館蔵)巻十七、次のとおり記される。

京兆蜆子和尚不知何許人也事迹頗異居無定所自印心於洞山混俗於閩川不畜道具不循律儀常日沿江岸採掇蝦蜆以充腹暮即卧東山白馬廟紙錢中居民目為蜆子和尚華嚴靜師聞之欲決真假先潛入紙錢中深夜師歸靜把住問曰如何是祖師西來意師遽答曰神前酒臺盤靜奇之懺謝而退後靜師化行京都師亦至焉竟不聚徒演法惟佯狂而已

(傍線は筆者による)

(70) 前掲註(69)『景德傳燈録』巻二十七、次のとおり記される。

天台豐千禪師者不知何許人也居天台山國清寺剪髮齊眉衣布裘人或問佛理上苔隨時二字嘗誦唱道歌乘虎入松門衆僧驚畏(後略) (傍線は筆者による)

(71) 寒山と拾得は、像主を明示する画賛においても、しばしば混同される。本来、拾得が箆を、寒山が経巻を持つ。主な典拠は次のとおり。

能仁覺道訓読『訓読 五灯会元』(耕文社 平成十八年十二月八日)巻二、次のとおり記される。

天臺山拾得子。一日掃地。寺主問、汝名拾得、因豐干拾得汝歸。汝畢竟姓個甚麼。拾得放下掃帚、叉手而立。主再問。拾得拈掃帚掃地而去。(後略)

前掲註(69)『景德傳燈録』巻二十七、次のとおり記される。

(前略)師尋獨入五臺山巡禮逢一老翁師問莫是文殊否曰豈可有二文殊師作禮未起忽然不見(後略) (傍線は筆者による)

(72) 前掲註(69)『景德傳燈録』巻八、次のとおり記される。

(前略)元和中北遊襄漢隨處而居或鳳嶺鹿門或鄺肆閭巷初住東巖後居郭西小舍一女名靈照常隨製竹漉籬令鬻之以供朝夕(後略) (傍線は筆者による)

(73) 『武王伐紂平話 呂望興周』中國古典文學出版社 中華民國曆四十四年三月。

姜尚因命守時直鉤釣渭水之魚不用香餌之食離水面三尺尚自言曰負命者上鉤來 (傍線は筆者による)

(74) 前掲註(8)版本。次のとおり記される。

(前略)小兒維フナギ離チ離レ雄ヲ釣ヲ以テ為レ戲ヲハフル

(75) 香雪美術館学芸員郷司泰仁氏の御教示に拠る。

(76) 前掲註(30)単行本。

(77) 桑田忠親『信長公記』(『戦国史料叢書2 信長公記』人物往来社 昭和四十四年四月三十日)巻十二「法花・浄土宗論の事」に、次のとおり記される。

(前略)法花宗は、生便敷結構に出立ち、長命寺日光、浄光院、九音院、堺の酒屋弟坊主、妙国寺不伝、妙頭寺の大蔵坊。筆執りにて、法花八軸に硯・料紙を取り持ち、出でられ候。浄土宗は、墨衣にて、如何にも左道なる仕立、関東の長老、安土・田中の貞安長老二人、是れも硯・料紙を持ち候て、出でらる。

(中略)其ノ時、判者ヲ始メ、満座一同ニ焜と笑て、袈裟ヲ剥ギ坂ル。天正七己卯年五月廿七日、辰の亥関東ノ長老、扇を披き立て、一舞まはれなり。長命寺日光、妙ノ一字に櫂、打擲せられ、八軸の経文も見物の者ども、手貼に破り取り、法花衆、四方へ、ばつと逃げ散り候。(後略)

(傍線は筆者による)

- (78) 前掲註(29)『大正新修大藏經 第十二卷 宝積部下涅槃部全』に、次のとおり記される。

彼國常有二種奇妙雜色之鳥。白鵠孔雀 鸚鵡舍利 迦陵頻伽 共命之鳥。是諸衆鳥 晝夜六時出二和雅音。其音演暢 五根五力 七菩提分 八聖道分如是等法。其土衆生、聞是音已。皆悉念レ佛念レ法念僧。

- (79) 前掲註(33) 版本。次のとおり記される。

狩人ともいへり鹿を追獵師山に登といへりまことに身をたつるわざとて若干の罪をなすは人界のならひぞかしあるが中に狩人のわさは殺生をこととすればそのむくひ何とてのかれんや一切の有生はみなこれ世、の親類なればみし

- (80) 前掲註(69)『景德傳燈錄』卷三「第三十二祖弘忍大師」に、次のとおり記される。

(前略)於破頭山咸亨中有一居士姓盧名慧能自新舊本誤鄆字州來參謁師問曰汝自何來曰嶺南師曰欲須何事曰唯求作佛師曰嶺南人無佛性若為得佛曰人即有南北佛性豈然師知是異人乃訶曰著槽廠去能禮足而退便入碓坊服勞於杵臼之間晝夜不息經八月 (傍線は筆者による)

- (81)『石門洪覺範林間錄』(康暦二年「一三八〇」刊、国立国会図書館蔵)卷上、次のとおり記される。

四祖大師居破頭山山中有無名老僧唯栽松人呼為栽松道者(後略)

- (82) 磯貝正義・服部治則校注『戦国史料叢書3 甲陽軍艦上』(人物往来社 昭和四十年七月三十日)に、次のとおり記される。

放下と云者は、矢の筈を二丈も三丈もつぎ、「第」一の上に茶碗を置、己が鼻のさきにのせ、くるくるとまはせども、其茶碗落さるやうにする、是奇特なれども、本意に達せねば、何の用にもた、ぬをもつて、放下とは名

狩野探幽周辺の戯画製作について

付けたり。

- (83) 前掲註(33) 版本。本文には次のとおり記される。

(前略)縦は鼻の上に立物をし枕をかさねて自由につかい(後略)『をくりー伝吉佐又兵衛の小栗判官絵巻』 宮内庁三の丸尚蔵館 平成七年七月八日。

- (85) 信多純一「近世初期の語り物」(『新日本古典文学大系九〇 古浄瑠璃 説経集』岩波書店 平成十一年十二月十五日)。

- (86) 王世貞輯『有象列仙全傳』(慶安五年「二六五〇」刊、国立国会図書館蔵)卷一、次のとおり記される。

琴一高ハ趙人ナリ。能一鼓琴ヲ。為ニタリ宋ノ康王ノ舍人。行ニ涓彭カ之術。浮游冀スルコト州涿郡ノ間。二百餘年。後人ニ涿水ニ取ニ龍ノ子。與ニ諸弟子一期。某日當ニ返諸弟子日「齋潔シテハ待ニ于水傍」。設一祠ヲ果 乘レ鯉ニ而來。觀者一萬餘人。留一二月復入レ水ニ去。

- (87) 国立国会図書館蔵本、寛政九年(一七九七)再版本。同書は、鯉が川魚の第一であり特に山城国淀産を名物として紹介しており、同様に鯉の名産を淀川とする記述は、元禄十年(一六九七)刊の『本朝食鑑』(国立国会図書館蔵)卷七、「鯉」に既に見られる。

- (88) 「表2」から、昌運本の傾向を見ても、各主題分類から万遍なく選出されており、主題分類の内で全く含まれないのは、「古絵巻の図様」のみである。

- (89)『昔の絵師はどんな勉強をしていたか』(武蔵野美術大学美術資料図書館 平成十年五月十八日)に部分図掲載。ここでは、便宜上「上下巻」としたが、その区別はなく、現在別々の箱におさめられている。

- (90) 前掲註(1) 石田氏論文。平成十四年に福岡市美術館に収蔵された。

- (91) 前掲註(5) 郷司氏論文。

- (92)『日本の戯画』(サントリ美術館 昭和六十一年二月二十五日)に部分図掲載、および前掲註(16)『狩野永納―その多彩なる画業―』に全図掲載。

- (93) 文化財保存修復学会『海外所在日本美術品調査報告 6 パリ 国立ギメ東洋美術館 絵画』(文化財保存修復学会 平成八年三月三十日)に部分図掲載。

- (94)『秘蔵日本美術大観 二 大英博物館Ⅱ』(講談社 平成二年八月二十五日)に

全図掲載。

- (95) 松嶋雅人「江戸狩野・表絵師とその御用―東京藝術大学所蔵 麻布一本松狩野家資料をめぐる―」〔東京藝術大学美術学部紀要〕第三十四号 平成十一年五月三十一日。

- (96) 武蔵野美術大学美術館・図書館学芸員 佐伯聡子氏の御教示による。なお現在、両巻に「聖賢漫画」と書かれた題簽が貼られており、片方はその際に新造され、もう片方は元々あった題簽を付したとのことであり、「戯画図巻」の名称を考える上で参考となる。

- (97) 『日本古典文学影印叢刊三〇ト養狂歌絵巻』貴重本刊行会 昭和六十年五月二十日。

- (98) なお、本節で掲げた八点のほかに、『松風閣蔵品展観図録』（東京美術倶楽部昭和十五年）に「八二 尚信道化絵巻二巻」が掲載され、石田氏によつて紹介されている。部分図のみであるが、徳川本「上14」から「上16」の独立性易まで、「下2」カルタ博奕から「下4」隠元の蜘蛛舞の梯子までが確認できる。興味深いのは、徳川本とこの図版を比較すると、人物の配置のみならず、流水や土坡・遠山、樹木や岩石の配置や筆致が極めて似通っていることである。狩野尚信（一六〇七～五〇）の真筆かどうかは判断出来ないが、徳川本の原本の強い影響力を思わせる。

- (99) 五十嵐公一「永納作品の制作年代」〔『塵界』第一号 兵庫県立歴史博物館平成十一年三月三十日〕。

- (100) 山下善也「決定版・狩野派系図」〔別冊太陽一三一 狩野派決定版〕平凡社平成十六年十月十三日。

- (101) 前掲註(100)山下氏論文。

- (102) 『大津絵の世界』 大津市歴史博物館 平成十八年三月四日。

- (103) 狩野探幽筆「雑画巻」〔大英博物館蔵〕中の「五福神図」や『古画備考』に記載される作品が参照されている。

- (104) 前掲註(97)『日本古典文学影印叢刊三〇ト養狂歌絵巻』。

- (105) 『松花堂昭乗―茶湯の心と筆墨―』 大和文華館 平成五年十月一日。

- (106) 京都国立博物館編『探幽縮図上』 同朋舎出版 昭和五十五年五月十五日。

- (107) 『障壁画全集 西本願寺』 美術出版社 昭和四十三年三月十日。

- (108) 『生誕四〇〇年記念 狩野探幽展』 日本経済新聞社 平成十四年。同図録の安村敏信氏の解説によると、探幽以前に虹を描いた作品はいまだ確認されていないという。なお、「戯画図巻」も「虹山水図」も虹の向かって左端を地面に近づけ、右端は空中に伸び消えていくように描かれている。こうした構図の先例には、明時代に刊行された『山海經』(国立国会図書館蔵)の巻九「第五十一圖」に掲げられる挿絵に見出すことができる。

- (109) 早稲田大学図書館蔵。

- (110) 小林忠・榊原悟『日本美術絵画全集 第十六巻 守景・一蝶』 集英社 昭和五十三年十月二十五日。

- (111) 『江戸文化シリーズ二五 一蝶リターンズ 元禄風流子英一蝶の画業』板橋区立美術館 平成二十一年九月五日ほか。

- (112) 石沢俊「南蛮人交易図屏風―探幽による南蛮屏風の変容」〔神戸市立博物館研究紀要〕第二十七号 神戸市立博物館 平成二十三年三月三十一日。

- (113) 前掲註(109)版本。

- (114) 武田恒夫「資料紹介」狩野探幽筆「月次風俗図」模本について〔大手前女子大学論集〕第二五号 大手前女子大学 平成三年十二月二十日。各月の主題は次のとおりである。

正月…千秋万歳、二月…念仏踊、三月…鶏合、四月…夏安居、五月…尚武の節供、六月…氷室の節供、七月…孟蘭盆会、八月…観月、九月…重陽の節供、十月…夷講、十一月…お火焚、十二月…節季候

- (115) 『松平大和守日記』(日本庶民文化資料集成 第十二巻 芸能記録(一)) 三一書房 昭和五十二年十月三十一日に、次のとおり記される。

同三日 上野介殿へ振舞二行、是は祝儀也

同日 天満八太夫来

一せつきやう番組

〇おくり (後略)

- (116) 室木弥太郎『中世近世日本芸能史の研究』 風間書房 平成四年十二月二十八日。

前掲註(115)『松平大和守日記』に、次のとおり記される。

八月上旬 堺町番組の覚、越前屋喜右衛門所より□水長助処迄、申来趣江戸 筑後掾上るり
ゆり若大臣 狂言 大小 小べにやちほ□

杉山丹後上るり
ひしやもんの本地 狂言替事無之

外記座上るり

北条八代記

源太夫上るり

有時

八太夫せつきやう

もくれん記

七太夫せつきやう

おくり

いにしへ都伝内 日向太夫 (後略)

(117) 慶應義塾大学蔵。次のとおり記される。

堺町ふきや町の二町は古しへより操り見せ物又は狂言つくしあるは放下の品玉綱切の曲を業とする者とも寄あつまり終日の歓楽をなす地なり、

(118) 山本武夫校注『江戸史料叢書 玉露叢下』(新人物往來社 昭和四十二年九月二十五日)に、次のとおり記される。

一、同十八日に、稲葉美濃守二の丸に於て、將軍家へ御茶献ぜらる。辰の下刻、二の九へ渡御。(略)巳の下刻、御能始まる。(略)右終て、都右近放下を上覧、

三本松、毬の曲、枕返し、生鴨籠より二つ出る、山の薯蕷になる、緒よけの放下、玉子の曲、籠より小鳥出る曲、絵雀に成る放下、

右畢りて、申の下刻還御。

(119) 前掲註(60)岩橋氏単行本、守屋氏単行本。『隔蓑記 卷二』(思文閣出版 平

成九年三月二十日復刻)に、次のとおり記される。

赴于西川忠味振舞也。(中略)振舞以後、赴四条河原、蜘蛛遂見物也。

(120) 『隔蓑記 卷五』(思文閣出版 平成九年三月二十日復刻)に、次のとおり記される。

於 法皇御所、術師来、種々之人形之術仕、其外少年之者羅漢跳仕也。

(蜘蛛) 蜘蛛・狂言仕也。

(121) 檜崎宗重「職人尽図巻」(『近世風俗図巻 第三巻 芸能・諸職』 毎日新聞社 昭和四十九年十月十日)。

(122) 『魅る絵巻・絵本 鎌倉英勝寺所蔵 大黒舞絵巻』 勉誠出版 平成十八年十月二十日。同書の中の木村千鶴子「英勝寺蔵本 大こくまひ」によると、慶安

元年(一六四九)以前に製作された可能性が高いという。

(123) 前掲註(102)『天津絵の世界』、作品番号62。

(124) 朝尾直弘「身分」社会の理解(『日本歴史の中の被差別民』 新人物往來社 平成十二年二月、『朝尾直弘著作集 第七巻』再収 岩波書店 平成十六年二月五日)。

(125) 横田冬彦「芸能・文化と(身分的)周縁」(『シリーズ 近世の身分的周縁 6 身分を問ひ直す』 吉川弘文館 平成十二年十一月一日)。また、朝倉治彦氏は、

本書の特色は卷三以降にあると指摘している。同氏「解説」(『東洋文庫五一九 人倫訓蒙図彙』 平凡社 平成二年六月二十五日)。

〔付記〕 本稿の執筆および写真掲載にあたっては、武蔵野美術大学美術館・図書館 蟹沢真弓・佐伯聡子氏、東京藝術大学大学美術館 伊藤寿美氏、香雪美術館 郷司泰仁氏、高知県立高知城歴史博物館 宮本いづみ氏、福岡市美術館、サントリー美術館、神奈川県立歴史博物館、相模博物館、国立歴史民俗博物館、国立国会図書館、早稲田大学図書館、真正極楽寺ほか多くの方々に過分たるご高配およびご教示を賜りました。ここに記して深謝いたします。(美術館 学藝員)

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——

薄 田 大 輔

緒 言

一 狩野典信筆「西湖図」について

二 前期江戸狩野派の西湖図

(一) 狩野探幽と西湖図

(二) 狩野常信と西湖図

三 狩野典信筆「西湖図」の絵画的特質

四 狩野典信と探幽様式

(一) 図様の引用

(二) 様式の引用

結 語

緒 言

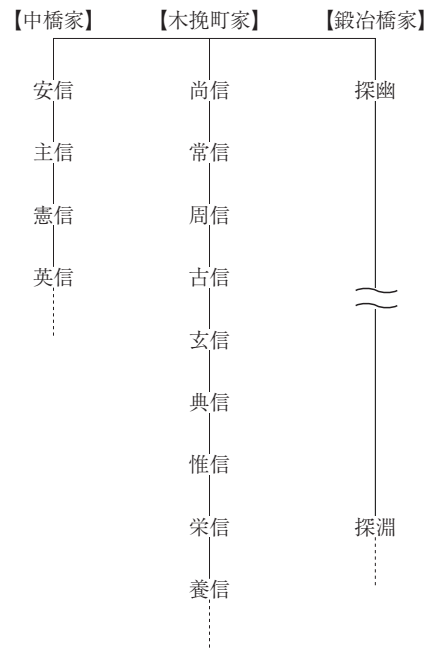
二百五十年にも及ぶ江戸狩野派の長い歴史の中で、一つの大きな転換期を迎えたのが、十八世紀中葉である。江戸絵画史の劈頭を飾る狩野探幽

狩野典信にみる江戸狩野派の探幽学習

(一六〇二～七四)以降、順調に勢力を維持し続けていた江戸狩野派であったが、探幽の弟狩野尚信(一六〇七～五〇)に始まる木挽町家は、四代狩野古信(一六九六～一七三二)が数え三十六歳で歿したのに続き、五代狩野玄信(一七一六～三二)も同年に短い生涯を閉じた。この時、六代狩野典信(一七三〇～九〇)は僅か二歳、狩野派宗家の中橋家四代狩野英信(一七二七～六三)は十五歳であった。英信の父狩野主信(一六七五～一七二四)もすでになく、兄狩野憲信(一六九二～一七三二)も古信らと同年に世を去っている表¹⁾。そのような状況下で、宝暦十二年(一七六二)、英信が四十六歳で法印に、典信が三十三歳で法眼に叙された。従来と比べ、異例の若さでの叙位であり、この背景には予期せぬ形で狩野派の若年化が進んでしまったための、幕府の焦りがあつたとも推測されている。¹⁾真意は定かではないが、江戸狩野派の歴史の中期に起きた急速な世代交代により、狩野派は一つの岐路に立たされていた。この転換期に英信らと狩野派を率い、のちに一大画派の頂点に立ったのが典信であった。

本稿では、狩野典信筆「西湖図」(徳川美術館蔵/図1)を中心に、典信の

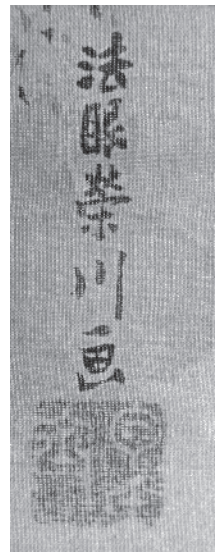
表1 本稿で扱う主な江戸狩野派絵師略系図



画業を考察する。まず、探幽と木挽町家二代狩野常信（二六三六―一七二三）の西湖図について、それぞれの表現と様式を確認し、次いで典信筆「西湖図」を前期江戸狩野派の西湖図と比較することで、典信画の特徴と探幽からの影響を明らかにする。また同時に、西湖図の製作背景について推測を試みる。最後に、江戸狩野派における探幽学習を再確認し、典信の探幽様式の学習と自己様式への影響について私見を述べていきたい。

一 狩野典信筆「西湖図」について

まずは本稿で中心に扱う典信筆「西湖図」（以下、「本図」と略称）の基本情報を確認しておく。本図は画題の通り、中国・浙江省杭州臨安にある三方を山に囲まれた名勝・西湖を描く。中心に広がる湖が西湖であり、画面下方に杭州市街の城壁が描かれることから、東の杭州市街の上空から西方を眺める構図である。多くの西湖図の場合、中央の湖とそれを囲むように



挿図1 本図落款部分

山々や寺院などが描かれるが、本図では大部分が霞に覆われ、数少ないランドマークのみで構成されている。画面右遠景の雲間から頂きをみせるのは北高峰、その左下の湖上に浮かぶ山は林和靖（九六七―一〇二三）が梅を妻、鶴を子と見做して隠棲した孤山である。孤山と北岸をつなぐ堤は、杭州刺史として赴任した白居易（七七二―八四六）が築いた白堤、画面左方に幽かに描かれるのが、蘇軾（一〇三六―一一〇二）が刺史として治水工事の際に築いた蘇堤で、西湖の南北を結び六橋を連ねた。遠景左方には雪を被った南高峰が聳え、その下方には円筒状の城壁が確認できる。

法量は本紙縦八八・五糎、本紙横一一九・七糎、総縦二〇六・六糎、総横一四一・八糎という大幅である。形態材質は軸装、絹本墨画淡彩、表具は一文字・風帯が茶地桐唐草文銀欄、中廻が薄萌黄地菊唐草文緞子、上下が茶地寿字に宝尽文緞子、軸首が象牙寸切である。落款は「法眼榮川画」・「白玉齋」白文方印（挿図1）。箱蓋表には「四季山水之圖 榮川筆」と墨書され、蓋裏には「人二拾四号」と朱書きされた紙札が貼られている。「四季山水水図」とあるが、近代にまとめられた尾張徳川家の蔵帳『道具目録上』には「廿四号 一 西湖之圖 一幅 養川院筆」とある。「養川院」は典信の息子狩野惟信の号であり、「榮川院」の誤記である。製作年は落款に「法眼」とあることから、宝暦十二年（一七六二）から法印に叙される安永九年（一七八〇）までに絞られる。ただし、尾張徳川家の注文による製作

か、贈答品などについては記録に残されていない。

次に典信についてみていこう。近年、狩野典信は、中谷伸生氏の妙心寺聖澤院書院の障壁画を考察した論稿や、平成二十五年に徳島城博物館で開催された「狩野栄川院と徳島藩の画人たち」展などで、大きく取り上げられた。⁽²⁾まずは、典信の生涯をこれら先学によりつつ、簡単に紐解こう。

幼名は庄三郎、号は白玉斎・栄川院など、享保十五年（一七三〇）十一月十一日、木挽町（当時は竹川町）家四代古信の息子として誕生するが、冒頭で述べた通り、古信はこの翌年の正月九日に他界する。同年四月に浜町家から受川玄信を養子に迎えるも十月に病死すると、典信は二歳で木挽町家六代として家を継ぐことになった。波瀾に富んだ幼年期を送ったと思われる典信であったが、寛保元年（一七四一）、八代將軍吉宗に御目見を果たし、吉宗・十代將軍家治・老中田沼意次ら時の権力者たちに寵愛され、十八世紀狩野派を代表する絵師となっていく。宝暦十二年二月十六日には法眼、翌年七月に御絵師を仰せつけられ、中務卿を名乗る。安永二年（一七七三）御医師並、二百石取となり、同六年に木挽町に屋敷地八百三十八坪を拝領、以後ここに移り住み木挽町家と称される。宗家英信の歿後は、典信が狩野派を率い、木挽町家繁栄の礎を築いた。そして、安永九年十二月十八日に、木挽町家としては曾祖父常信以来の法印に上りつめる。寛政度の御所障壁画製作では、典信が最も重要である紫宸殿の賢聖障子を任されている。しかし、典信は賢聖障子を完成させることなく、寛政二年（一七九〇）八月十六日に歿した。

小川裕久氏が詳しく紹介されている通り、典信に対するこれまでの評価は、江戸時代から近代に至るまで様々にある。⁽³⁾なかでも、狩野派の歴史の中で典信の位置付けを試みた岡倉天心による評価は興味深い。天心は「祐

勢、元信ノ骨法ハ永徳、山楽ニ至テ一変シ渾厚蒼古ニ換フルニ豪健奇壮ヲ以テシ興以、探幽ノ出ツルニ及ンテ再変シテ瀟洒雄拔ニ転化シタリ周信、岑信ニ及ンテ気力消磨シ殆ント父祖ノ衣鉢ヲ伝フル能ハサルニ至リ栄川ノ巧緻ヲ以テ第三変ヲ試ミタレトモ其余勢長大ナラス⁽⁴⁾と、典信を永徳や山楽、探幽に次ぐ狩野派「第三変」として評価している。では、狩野派に変化をもたらしたという典信は、中世から描き継がれた西湖図をどのように製作したのであるうか。本図について考察を進める前に、まずは狩野派における西湖図の流れを確認しておこう。

二 前期江戸狩野派の西湖図

(一) 狩野探幽と西湖図

西湖は、単に風光明媚な景観のみが好まれたわけではない。僧や文人墨客が集い、詩作に耽り愛した名勝として親しまれた。特に、この地に赴任してきた二大詩人白居易・蘇軾の詠じた詩は人々を魅了し、脱俗の文人林和靖が隠棲した地としても広く知られた。禅僧らによつて林和靖や蘇軾が尊ばれていた日本においても、彼らにまつわる故事や詩などを通じて、西湖は人々の憧憬を集め、賞でられてきた。いわば、文人・文学イメージに支えられた聖地であった。

西湖の絵画化は、中国では十一世紀頃にはすでに行われ、禅僧をはじめ、杭州が国都となった南宋時代には画院画家にも好まれて盛んとなった。⁽⁵⁾また、祝穆撰『方輿勝覧』（嘉熙三年・一二三九）には、西湖十景―平湖秋月・蘇堤春曉・断桥残雪・雷峯落照・南屏晚鐘・麴院風荷・花港觀魚・柳浪聞鶯・三潭印月・両峯挿雲―が記され、西湖の中にも名勝が設けられていた

ことがわかる。

日本において西湖図は、禅僧を中心に享受されていたと考えられるが、延文四年(一三五九)成立の頓阿(一二九〇―一三七二)の歌集『草菴集』から、藤原有範の邸宅の障子絵に西湖十景が描かれていたことが判明しており、この記事が日本の文献上の初出となる。現存作例では、弘治九年(明応五年・一四九六)に北京で描いたと書入れのある秋月等観筆「西湖図」(石川県立美術館蔵)が早い時期の作例とされ、その後は狩野派・雲谷派ら漢画派の絵師を中心に描き継がれていく。興味深いことに、初期から西湖図の多くで、本図と同じく西湖東側の杭州市街から湖を見渡す構図が用いられている。この構図の源泉を辿れば、現存最古とされる南宋・李嵩(款)「西湖図卷」(上海博物館蔵)や南宋・潜説友編『咸淳臨安志』(咸淳八年(一二七二)刊)も湖東からの視点であることから、南宋時代にはすでに用いられていた伝統的構図と考えられている。⁽⁶⁾日本では殆どの絵師が西湖を実見しておらず、舶来の図様や型が用いられ、継承されたのは必然でもある。

さて、十七世紀前期頃までの狩野派の主な西湖図は、狩野元信筆「西湖図」(石川県立美術館蔵)・伝狩野元信筆「西湖図屏風」(出光美術館蔵)・伝狩野元信筆「西湖図襖絵」(大徳寺真珠庵通儒院蔵)・狩野興以筆「西湖図」(石川県立美術館蔵)・狩野山楽筆「西湖図襖」(個人蔵)などが挙げられる。また、「西湖図屏風」(広島県立美術館蔵)・「西湖図屏風」(ベルリン東洋美術館蔵)・「西湖図扇面」(扇面貼交屏風(個人蔵のうち)も、作風から狩野派の作とみられている。⁽⁷⁾やはり、狩野派の西湖図も伝統的構図を用いる図が多い。様式は伝元信筆「西湖図屏風」の真体(楷体山水)、あるいは「西湖図屏風」(広島県立美術館蔵)の相阿弥風の行体山水など多様であるが、西湖のランドマークや風景を説明的に描き込んでいくため、伝統的構図においては瀟湘八景

図のような破墨・草体の作例は基本的にはみられない。この瀟湘八景図との表現の違いについては、太田孝彦氏が興味深い指摘をされている。⁽⁸⁾瀟湘八景図が実景よりも精神を臥遊させる観念的・抽象的な心象風景で表されるのに対し、西湖図には現実の姿が求められたという。なぜならば、敬愛する文人たちの活躍した西湖の地勢を正確に捉えることで、鑑賞者が彼らの住まう憧憬の地を具体的にイメージすることができたからである。即ち、西湖図では林和靖の隠遁した孤山、蘇軾や白居易ゆかりの堤など、実在する「場」を画上に再現することが重要であったのである。瀟湘八景が、必ずしも特定の場所を指さないのに対し、西湖十景が特定の場所を指していることから、求められた性格が異なっていたことが推測できる。

さて、西湖図の表現を大きく変えたのが探幽であった。探幽描く西湖図は、伝承作品も含めれば何点も現存している。特に、「西湖図」(石川県立美術館蔵)・以下「石川県美本」と略称/図2、「西湖・金山寺図」(雑画巻)(大英博物館蔵のうち)は代表作として知られる。細部の図様や景観の取捨は画によって異なるものの、いずれも湖を東から眺める伝統的構図を踏襲する。なかでも石川県美本は狩野派における西湖図の変遷、そして本図を考える上で注目すべき作例であるため、詳述しよう。

石川県美本も、画面中央に湖が広がり、右方の宝石山の頂に保俶塔が建ち、奥には北高峰が聳え、その手前には孤山が浮かぶ。左方には南高峰、雷峰塔など、手前には霞の合間に城壁と柳などが描かれる伝統的構図が用いられている。先述のごとく実景に基づくことが求められた西湖図は、真体画との相性が最もよく、行体であっても景観の省略は基本的に避けられる。狩野尚信筆「西湖図屏風」(静岡県立博物館蔵)も、尚信には非常に珍しい真体山水画である。むしろ、探幽もこの西湖図の性格を理解しており

倣古的、絵手本的性格の強い「雑画巻」(大英博物館蔵)において、「西湖図」を真体で、「瀟湘八景図」を草体で描き分けている。⁽⁹⁾石川県美本では狩野元信の真体山水画と比べると、余白が画面を支配し、筆法も簡略化されているが、空間は比較的合理的に構築され、山肌などの皴は細部まで描き込んでいる。敢えて真・行・草に当てはめるならば、探幽様式の中では真体、もしくは真体と行体の間であろうか。⁽¹⁰⁾

しかし、探幽は画題の性格に反して、北高峰の麓や遠景中央にある飛來峰や靈隠寺など、西湖のランドマークの多くを余白によって省略している。太田氏は、西湖図とは鑑賞者が視覚化された画中で林和靖の庵を訪れるように、憧れの隠逸の文人たちを追憶するために描かれたのであり、西湖の風光の美しさを愛でる目的のみで描かれたのではないとも指摘されている。⁽¹¹⁾この景観の再現性を重視する西湖図の性格に反して、探幽がその省略を行ったのは、西湖図の型に縛られることなく、美しき景観を備えた湖水図として西湖を描き上げたためであろう。そして、そのために探幽は、従来の狩野派の西湖図の構図と筆法に依存することなく、自己の様式で西湖図を描いたのである。

まず構図では、遠景の中央の山は、霞の奥に朧げに存在が暗示されるのみで、左右に対比的に置かれた北高峰と南高峰以外は省略される。つまり、山水図などで定番である両端に重心を置き、中央はモチーフを省いて軽くするV字構図で西湖を描いている。湖上に独立して浮かぶ孤山は、通常中央寄りに描かれるために際立つモチーフであるが、石川県美本では中腹を霞で隠して、頂を遠山の一部として溶け込ませることで、V字構図上に巧みに配している。また、南高峰を雪山にすることで、四季山水図の構造も組み込んでいる。⁽¹²⁾

次に探幽の筆法を確認しよう。探幽の筆墨は元信以来の筆触が制限された筆ではなく、自然発生的な筆割れや掠れ、墨の滲みといった原初的な筆墨技法を積極的に選んでいることは既に指摘されている。⁽¹³⁾西湖図という画題の性格上、真体で表された石川県美本は、他の探幽画と比べれば、原初的な筆墨の変化は抑えられているが、基本的に水を多く含んだ丸みのある墨線を用い、濃淡の変化を以って墨に様々な表情を与えている。特に輪郭線では、雪景部分は整った線で山などを描くが、画面右方では一群の山を描くのに実に多彩な墨色が用いられている。一筆の中にも緩急や肥瘦、濃淡の変化をつけ、場所によっては線を暈して山肌に刷かれた淡墨と同化していくように、柔らかな墨面へと変えている(挿図2)。また、中景の土坡には輪郭線を付しているにも関わらず、右下近景の土坡を遠山のように淡墨の面のみで表し、孤山へと続く径の脇の岩では、近景になるにつれ淡彩化

挿図2 石川県美本 部分

挿図3 石川県美本 部分

が起きている(挿図3)。遠景に向かって線や彩色が簡略化される絵画空間の約束事に縛られることなく、自由に筆が運ばれ、墨色に移り変わる。

彩色では山や土坡、樹幹の内側には、全面的に淡墨を刷き、僅かに賦彩をする。ただし、淡墨は一様に刷かれているのではなく、繊細に濃淡の変化をつけた美しい墨の階調によって湧き上がる濃密な靄が山肌にかかるような、高温な大気をも感じさせる。そして、皴法は狩野派本来の力強い線ではなく、淡墨の短い線で施され、画面から離れば殆ど線の主張はなく、岩肌に浸透していき、墨のグラデーションの一部になる。また、孤山の下では輪郭線の墨と黄色の彩色面が溶け合うように描かれている。

以上のような、自在な筆運びと淡墨を主とする柔和な描写によって、モチーフは広大な余白に溶け込み調和していく。変化が抑えられ均質化、あるいは筆触が制限された筆墨では、描かれたモチーフは画上に明瞭に浮かび上がって余白と分離してしまう。石川県美本の景観は、既存の西湖図の型を墨守しない構図と、探幽の筆法が相まって、一つ一つが西湖図であることを積極的に示すランドマークというよりも、あくまでも山水図を構成するモチーフとして存在している。つまり、石川県美本は版本挿絵の記憶から見事に脱却しているとも指摘される通り、景観が説明的にはっきりと描きこまれる従来の西湖図と大きく距離がある。北高峰には孔が空き、そこから瀑布を覗かせるという、西湖図のランドマークとは大きく異なった山に改変されていることにも、探幽が単に西湖の景観に沿って石川県美本を描いたのではないことが窺える。

ただし、ここで重要なのは石川県美本があくまでも西湖のイメージを保持している点である。北岸と孤山を繋ぐ径に描かれた高土は、連れている鶴、脇に植えられた梅から明らかに林和靖を示している。また、西湖図に

四季を取り込む際、秋のモチーフとして画面左に位置するのがふさわしい月を、探幽が孤山上部に描いたのは、林和靖の『山園小梅』の詩句「疎影横斜水清浅 暗香浮动月黄昏」を意識したためとも考えられる。

石川県美本では西湖のイメージを保持しながらも、それを主張しない新たな西湖の景観が構築されている。むしろ、探幽がこのような西湖図を一生から生み出したわけではないであろう。屏風装などの大画面に描かれる西湖図では、山水図や花鳥図に用いられる定番のV字構図で西湖を描く図もある。特に、V字構図に四季を取り込み、行体の柔らかな筆致で西湖の情景を描き出した「西湖図屏風」(広島県立美術館蔵)は、山水図としても高い完成度をみせる。探幽は、このような作例からも着想を得ていたのではないか。

では、探幽様式をひたすら墨守するのみで創造性を失ったと従来批判されてきた江戸狩野派は、探幽の西湖図を写し続けたのであろうか。

(二) 狩野常信と西湖図

本図のほか、江戸狩野派の西湖図として既に紹介されているのは次のとおりである。

- ① 探幽周辺「西湖図襖」(醍醐寺三宝院蔵)四面⁽¹⁵⁾
- ② 狩野尚信筆「西湖図屏風」(静岡県立美術館蔵)六曲一双
- ③ 中橋家初代狩野安信(一六一三〜八五)筆「西湖八景図巻」(現在所在不明)⁽¹⁶⁾
- ④ 狩野常信筆「西湖図」(立花家史料館蔵・以下「立花家本」と略称)一幅
- ⑤ 狩野常信筆「西湖図屏風」(現在所在不明)六曲一双⁽¹⁷⁾
- ⑥ 狩野常信筆「西湖図」(岐阜市歴史博物館蔵)一幅
- ⑦ 狩野常真宗信(安信門人)筆「西湖図屏風」(アシュモリアン美術館蔵)六曲一双

⑧ 深川水場家三代狩野梅笑（一七二八～一八〇七）筆「西湖図屏風」（個人蔵）六曲一双

⑨ 木挽町家九代狩野養信（一七九六～一八四六）筆「雪舟模 西湖図」（和画卷）（ボストン美術館蔵）一巻のうち

⑩ 狩野養信筆「西湖図」（新宿歴史博物館蔵）一幅

まず、これらの西湖図は三つに大別できる。一つ目は伝統的構図を用いた図で、②尚信・④⑤⑥常信・⑦常真・⑨養信筆の西湖図が該当する。

二つ目は全景図ではなく堤や孤山など西湖の一部のランドマークのみを描いた図で、①三宝院宸殿襖絵と③安信、⑩養信筆の西湖図である。西湖の一边を抜き出したこれらの図は全景図とは異なり、墨画で簡略に描かれている。探幽にも簡略な筆致で湖と堤など一部に焦点をあてた「西湖図」（高津古文化会館蔵）がある。

そして三つ目となる⑧梅笑筆「西湖図屏風」は、伝統的構図とは大きく異なり、図像だけでは西湖図と判断するのが難しい作である。梅笑筆「西湖図屏風」は堤と孤山らしき山などが描かれているが、それ以外では西湖の地理的特徴は捉えられていない¹⁸。実は、一部に堤など西湖のランドマークと共通する図様を描く湖山図は、狩野興以筆「山水図」（東京国立博物館蔵）・狩野探幽筆「山水図屏風」（東京国立博物館蔵）・木挽町家三代狩野周信（一六六〇～一七二八）筆「山水図」（栃木県立博物館蔵）など、狩野派に何点か現存する。これらが西湖図として製作・鑑賞されたかについては定かではないが、そもそも必ずしも西湖の景観に固執せず、モチーフによって西湖を暗示する画は作られていた。伝周文筆「四季山水図屏風」（真宗大谷派名古屋別院蔵）は西湖の地勢を全く捉えず、一見楼閣山水図にしかみえないが、描かれるモチーフから西湖図として構想されたと指摘されている¹⁹。狩

狩野典信にみる江戸狩野派の探幽学習

野山雪（一五九〇～一六五二）筆「西湖図屏風」（個人蔵）も、西湖十景を表すモチーフを湖山図の中に配置することによって、西湖図に仕立てようとしていると指摘される²⁰。また、狩野山雪筆「林和靖・夏冬山水図」（東京国立博物館蔵）は、中幅に林和靖、左右幅には湖山水が描かれる三幅対である。林和靖と右幅の堤から、西湖が舞台として描かれているとわかる。このように伝統的構図以外の西湖図では、西湖をイメージさせる人物やモチーフを描き込むことで、伝統的構図から乖離した西湖図の製作、あるいは西湖の見立てが行われている²¹。さらに遡れば、すでに室町時代の詩画軸にも山水図に西湖のイメージをみる趣向の画賛が散見できるとい²²。

さて、江戸狩野派の西湖図を一覧すると、探幽以降も探幽の筆法や彩色法などを受け継いだ西湖図が製作されていたことがわかる。常信筆の④立花家本（図3）は、広大な余白、水分を含んだ丸みを帯びた輪郭線、朴訥とした樹木や耳のような瘤のある山の形状など、探幽以来、江戸狩野派に広く用いられる画法が認められる。また、遠景は前後関係が不明瞭なままモチーフが余白に放り込まれているなど、非合理的な空間構成にも、探幽の影響が看取できる。一方、筆法や彩色は、石川県美本よりも簡略化されている。筆数を減らして粗放な筆致で描かれた画面は、全体を通してみれば、墨の変化に富んでいるようにみえる。しかし、淡墨の暈しを用いた弧山や左方の塔の下の方の土坡などを除き、多くの山や土坡に勢いよく引かれた輪郭線などの一つ一つは、荒々しい筆で殆ど変化がなく、山肌に刷かれた墨色も単一である（挿図4）。このような筆墨の単調化は、筆数の減少によって引き起こされるわけではない。石川県美本よりも減筆で描かれた探幽の山水図、例えば狩野探幽筆「山水図」（高松松平家歴史資料・香川県立ミュージアム保管）や同「瀟湘八景図巻」（静岡県立美術館蔵）などをみても、探幽では



挿図4 立花家本 部分

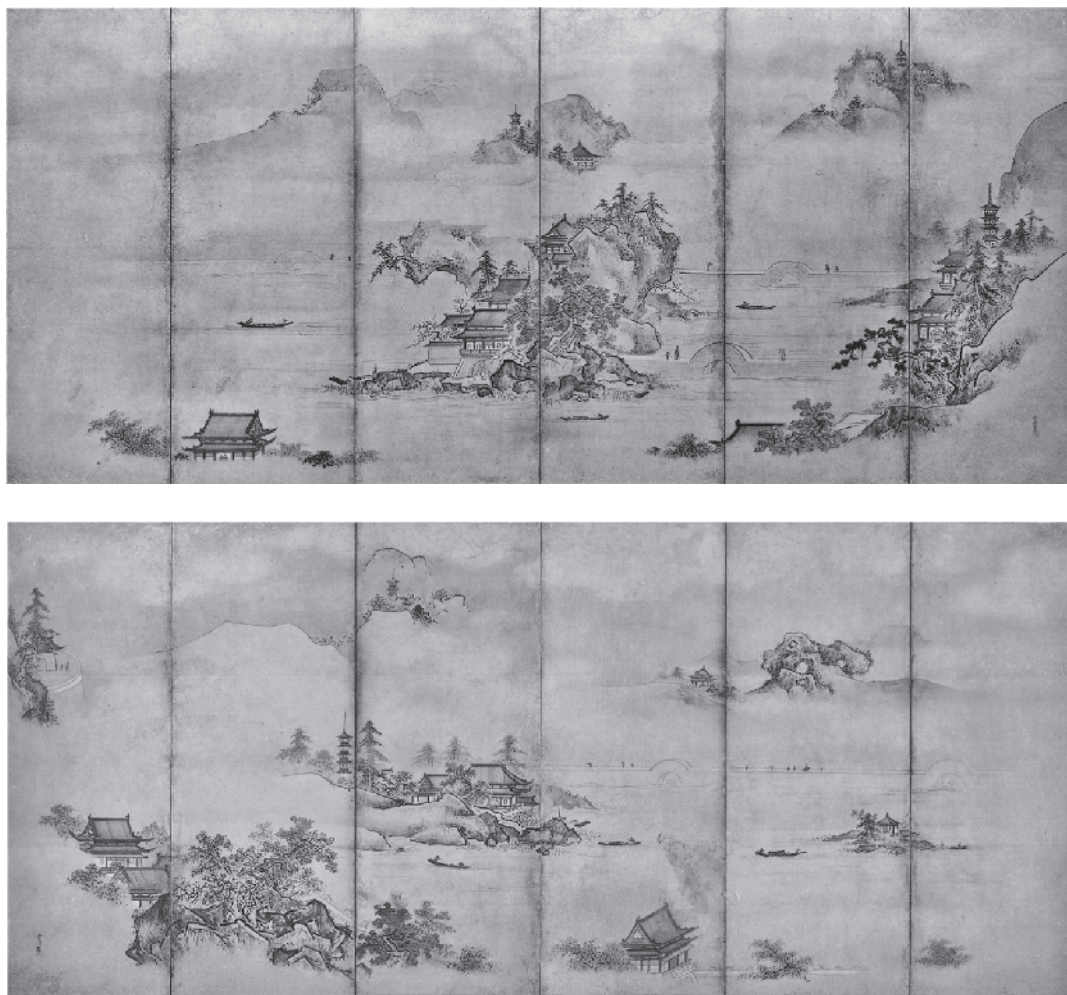
潤った墨の面が余白や輪郭線などと溶け合いながら画面を作っており、立花家本のように筆線を強く残す画風とは異なる。そもそも、立花家本と石川県美本の西湖の表現は一致していない。筆法が簡略化されるのであれば、景観も省略されると思われるが、常信は遠景中央の飛來峰や麓の寺院（屋根）、孤山と北岸を繋ぐ奥の堤も復活させ、西湖の地理を再び説明的に描き加える。孤山も隠すことなく全容をみせ、探幽にみたV字構図は影を潜めている。この探幽と常信の西湖図の相違点をより明確にするために、常信様式について再確認しておこう。

常信様式については、松嶋雅人氏が論じられている⁽²³⁾。常信は画面全体に曖昧な部分を残さず、モチーフと背景などを構造的に描写し、空間に合理性を求めたという。また、「法眼」および「法印」の款記をもつ画に合理的な画面配置が顕著であるという。かつて拙稿では探幽と常信の桐鳳凰図

の樹法の比較によって、常信が線描でモチーフを把握していることを指摘した⁽²⁴⁾。探幽が曖昧な空間に墨の面で画を表すのに対し、常信は合理的な空間に均質に整えられた筆線で画を築く。ちなみに、安信が筆線を強調した表現へ転向したことも指摘されており、拙稿でも探幽の次世代の江戸狩野派の一部が墨線による形態把握へ画風を変えたことを指摘した⁽²⁵⁾。

立花家本も筆墨は抑制、均一化し、モチーフを復活させ構造的な空間を模索している点に、探幽様式との隔たりが認められ、常信様式の萌芽を見出せる。そして、常信が自らの様式を確立すると、西湖図においても線描主体で、構造的な画面が模索されていたと考えられる。現在所在不明だが、『國華』第三六〇号に掲載された^⑤常信筆「西湖図屏風」以下、「國華本」と略称／挿図5）は、常信の代表作「山水図屏風」〔弘前市立博物館蔵〕のように近景の城壁、中景の湖上の景観、遠景の山々と空間が合理的に整理され、描法も硬い線描が主体となってモチーフを象っている。常信は落款に年齢などを入れず、法眼・法印に叙されたのも晩年であるため、製作年がわかる作品は少ない。しかし、ここで挙げた二つの西湖図は画風からみても、常信様式の顕著な國華本が立花家本よりも時代は下り、西湖図においても常信様式が適用されていたことが窺える。

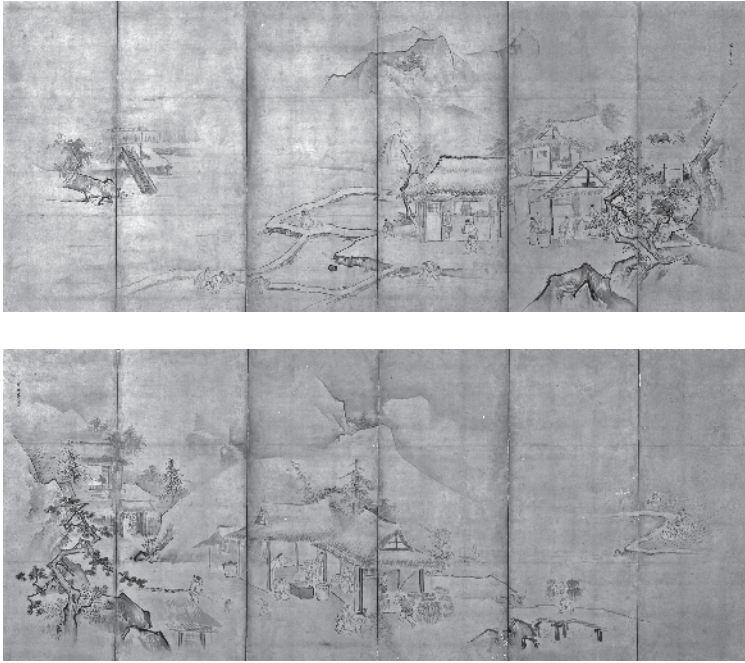
では、常信の後、江戸狩野派はどのような西湖図を製作したのであろうか。この考察を進めるにあたり大きな問題が立ちはだかる。常信以降の西湖図の現存例は、常信と同時代と思われる常真、典信と同時代の梅笑の西湖図以外では、殆ど確認できなかった。これは単に江戸狩野派の研究途次であるためか、あるいは西湖図の需要が減ってきたからなのであろうか。この問題は次章で再び触れることとするが、まずは西湖図の需要低下が思い浮かぶ。



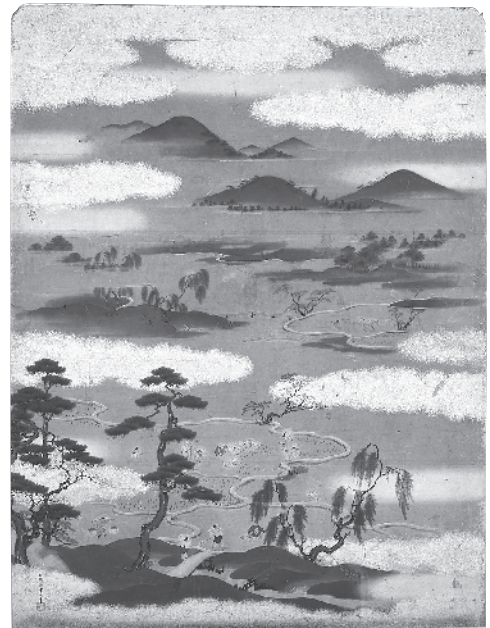
挿図5 狩野常信筆 西湖図屏風（現在所在不明）

一方、もし西湖図が描き継がれていったと考えるならば、探幽と常信、どちらの様式に拠ったのか。あるいは新様式が生まれたのか。本図の特質を明らかにするには、避けられない問題である。性急な推論かもしれないが、恐らく、元来真体との相性が良い西湖図は、江戸狩野派において再び常信のような線描主体で合理的空間構成の画を中心に描かれたのではないか。探幽次世代による江戸狩野派様式の成立については、いずれ別稿を用意したいが、ここで簡単に示しておく。名古屋城御成書院のうち最も格式の高い上段之間の帝鑑図は真体がふさわしい画題であったが、探幽が減筆を主とし真・行・草体を混交した新画風を用いたことは、もはや言を俟たない。⁽²⁶⁾その後、探幽の帝鑑図は規範となり、図様は江戸後期まで継承されているが、狩野常信筆「帝鑑図屏風」(瑞龍寺蔵)や、木挽町家八代狩野栄信(一七七五―一八二八)筆「両帝図屏風」(宇和島伊達文化保存会蔵)、狩野養信筆「江戸城障壁画絵様 本丸 白書院上段の間」(東京国立博物館蔵)など、様式では殆どが真体あるいは真体に近い表現に戻されている。⁽²⁷⁾他にも、為政者の鑑戒画である耕作図も狩野探幽筆「耕作図屏風」(徳川美術館蔵/挿図6)では、草体に近いほどの減筆が一部に用いられているが、その後は探幽の養子で駿河台家初代狩野益信(一六二五―九四)筆「四季耕作図屏風」(聖衆来迎寺蔵)など一部を除

き、狩野常信筆「春秋耕作図屏風」馬の博物館蔵・山下家三代狩野春笑宣信（一七三〇～一七九七）筆「四季耕作図屏風」個人蔵²⁸・木挽町家七代狩野惟信（一七五三～一八〇八）筆「四季耕作図屏風」（下関市立美術館蔵）・狩野養信筆「四季耕作図屏風」（サントリー美術館蔵）・鍛冶橋家八代探淵守真（一八〇五～五三）筆「耕作図衝立」（徳川美術館蔵／挿図7）など、和漢の関係なく探幽の余白はすっかり解消され、合理的空間になり、彩色、筆法においても重厚な画風へと変貌している。軸装の耕作図も同様であり、もはや様式の点



挿図6 狩野探幽筆 耕穫図屏風 徳川美術館蔵



挿図7 狩野探淵守真筆
耕作図衝立 徳川美術館蔵

では探幽の行体・草体耕作図の面影はない。これは他の画題でもしばしば認められることである。²⁹真体との相性がいい西湖図も同様に、常信の國華本のような合理的な画面で描き継がれたという一つの仮説を立てることはできよう。『画筌』（享保六年刊・一七二二）に収録され、世に出回った探幽筆「杭州西湖」も真体画であった。現状では徴すべき資料もないため、新たな作品の出現を待ちたい。

三 狩野典信筆「西湖図」の絵画的特質

本図は多くの景物が余白によってかき消され、合理的な空間ではない。前章での推測を裏切るかのように考えられるが、まずは本図の特質を明らかにしよう。本図もまた湖東からの視点で描かれた西湖図である。とはいえ、伝統的構図を用いた狩野派の西湖図が、すべて同一の構図、図様で描



挿図8 本図 部分

かれるわけではなく、図様には相違点が存在する。例えば、立花家本と國華本には遠景の中央付近の山腹に洞窟のある低い山・飛來峰が確認でき、探幽筆「西湖図」(大英博物館所蔵)・尚信筆「西湖図屏風」・常真筆「西湖図屏風」にも確認できる。一方、江戸狩野派の西湖図で飛來峰が描かれていないのは、本図と石川県美本である。また、孤山と北岸をつなぐ堤が手前に一基、蘇堤も一基という構図も江戸狩野派では、本図と石川県美本のみである。その孤山から橋へ向かう途次で童子がやや前傾姿勢で高士に向かい、先を行く高士がその童子に視線を送る本図の図様も石川県美本に共通する(図1-2)。近景の城壁に平行して植えられた柳でも、薄墨と緑の細くしなやかな線を幾重も引いて垂れる葉を表すのは、意外なことに本図と石川県美本のみである(挿図8)。さらに、探幽六十一歳の時の石川県美本とそれ以前に描かれた元信・興以・尚信の西湖図では、孤山下方の城壁上

の建造物が左からの視点で描かれているのに対し、探幽六十五歳の時の大英博物館蔵「西湖図」と、常信の立花家本と國華本、常真の「西湖図」では右からの視点に変えられている。恐らく、伝統的に孤山を右から、城壁の建造物を左からの視点で捉える視覚的矛盾を、探幽が大英博物館蔵「西湖図」で修正し、その図様が常信らに受け継がれたのであろう。探幽は石川県美本でも、この矛盾に気づき、城壁上の建造物と同じく、孤山下部の楼門も左からの視点で描くが、その楼門自体が右側の岩に隠れたり、孤山上部の屋根も右からの視点で描かれていたり、孤山自体が伝統的な右からの視点で描かれているため、視点設定に違和感が残されている。この反省を踏まえてか、四年後の大英博物館蔵「西湖図」では、この一帯の建物を右からの視点に統一し、安定した構図を生んでいる。ただし、橋の視点は各々で統一されていないという問題は残されている。本図では左からの視点で城壁上の建造物、右からの視点で孤山を描いたため、再び矛盾が生じており、石川県美本以前の型をそのまま使用したことが推測できる。

さらに、本図も石川県美本と同じく、西湖を山水図の型にはめて構成し直している。霞などで作られる余白によって西湖を表す山や寺院などが尽く省略されており、伝統的構図の西湖図では最も余白化が進んでいる。そもそも、景観の再現性を重視する西湖図において、ここまで濃厚な霞で景観を覆い隠すのは、石川県美本と本図に特異な表現である。そして、石川県美本と同様に、遠景中央の飛來峰などを省略、孤山も厚い霞で分断し、典型的なV字構図で西湖図を描いている。また、本図右端の宝石山には保俶塔が描かれず、単なる懸崖の表現になっており、石川県美本同様に一部の景観は明らかに西湖を表すランドマークとしては描かれていない。本図もまた、単に西湖の景観に沿って製作された西湖図ではない。

以上のように、本図は諸本のうち石川県美本の構図や表現に最も類似している。ただし、右下に巨石と松を配し、対する左下は霞で景観を覆い余白とする構図は、立花家本の構図と類似する。手元にあった何通りかの西湖図の粉本を参照しつつ、本図を製作したのであろう。典信が石川県美本を主に参考にした理由は定かではないが、本図の形態が大幅であること以上に、縦横比が他の西湖図とは異なり、縦が長く横が詰まった特異な形態をしていることは注目されよう。おそらく、この画面形態に従来通り西湖のモチーフを布置していくと、モチーフを小さくしたり、縦に引き延ばしたり、あるいは余白の拡大といった構図の改変が必要になるはずである。そこで典信は中間部のモチーフを余白で隠し、V字構図を用いた石川県美本を参考にしたのではないか。次章で詳述するが、この選択は典信の探幽学習の成果でもあった。

一方、本図が石川県美本と大きく異なる点は、省略されたモチーフである。本図では孤山に描かれる鶴と梅が消され、城壁や蘇堤も一見気づかないほどに霞の奥に薄く姿が描かれる。蘇堤は古来西湖を代表するランドマークであり、鶴や梅は林和靖を暗示する重要なモチーフであった。⁽³⁰⁾ 本図の箱書に「四季山水図」と墨書されたのは、西湖イメージが希薄であったため画題が認識されなかったのであろう。なぜ典信は西湖図の性格に反してそのイメージを希薄化したのであろうか。明確な答えは持ち合わせていないが、ここで西湖図の受容について確認しておこう。

先述の通り、狩野派の西湖図は江戸中期以降、現存作例は少なくなっている。絵師の数も増えていく江戸狩野派において西湖図の数が減っているということは、需要の低下がまず考えられよう。加えて西湖のみならず、管見の限りでは、探幽以降の阿育王山や径山といった画題も現存作例が少

なくなっているのも、偶然の一致ではないであろう。江戸中期以降では必ずしも特定の場所を表わさない楼閣山水図などが多くなり、西湖図などは古様な画題になっていたのではないだろうか。一方、円山応挙や池大雅などが次々と西湖図を製作している。江戸時代に入ると、舶来の版本などによって上流階級のみならず、一般の人々も西湖の情報を入手できるようになり、その風景や文化は広く浸透したといわれる。⁽³¹⁾

しかし、西湖が大名ら上流層にとって遠い存在になったわけではない。江戸城黒書院下段の間に続く部屋が「西湖の間」であり、二条城二の丸御殿白書院二の間の襖に描かれた山水図も「西湖図」といわれる。城内など、伝統的に西湖図が必要とされた場があったことがわかる。ちなみに、江戸城の黒書院は公的儀式に用いられたが、やや内向きの対面などが行われたと考えられ、二条城二の丸御殿白書院は將軍の居間や寝室として作られたという。⁽³²⁾ しかし、いずれにしろ江戸前期までのように西湖図という画題が積極的に描かれていたわけではないのであろう。

また、江戸時代の大名たちが、西湖のイメージを盛んに利用したが、大名庭園であった。権力者の庭に設けられた広大な池を西湖に見立てることとは南宋時代より行われている。⁽³³⁾ 江戸時代の大名庭園では、基本的に西湖の全景を借景するのではなく、堤など一部が庭園の中に表現された。その代表的な庭園は、水戸徳川家の小石川後楽園・大久保家の楽寿園(旧芝離宮庭園)・浅野家の縮景園・紀伊徳川家の養翠園などである。李偉氏によれば大名庭園における西湖の取り込みは、時代が下るにつれて蘇堤を模した堤が庭園の中で重要な構成要素になっていき、紀伊徳川家十代治宝により文政二年(二八一九)から八年かけて作られた養翠園では、西湖全体の雰囲気(34)を考慮しながら庭園の景観構成が行われていると指摘される。とはいえ、

堤など一部の景観を取り込むだけの庭園も少なく、西湖はより単純化されたイメージで利用されている。中世の西湖図が景観全体を説明的に描き込み、鑑賞者を憧憬の地へと導いたのと比べると、江戸時代における西湖イメージの活用方法は異なっていたのかもしれない。庭園と絵画という形態の差は大きいですが、絵画でもすでに十六世紀後半には絵画から五山文学のイメージが薄れつつあり、「西湖といえど、蘇軾と林逋」というほどに、単純化された文学イメージが流通していたことも指摘されている。西湖図の需要の低下、西湖イメージの簡略化という変化によって、伝統的構図においても西湖の希薄化が行われるようになったのか、あるいは典信が積極的に行った結果なのか、さらなる考察が必要である。

では、本図と探幽画との類似を指摘してきたが、次に典信を中心に江戸狩野派による探幽学習について考察する。

四 狩野典信と探幽様式

(一) 図様の引用

典信がその画業の中で、探幽の影響を受けているという指摘はこれまでも行われている。小川裕久氏は現存していない寛延元年（一七四八）第十回朝鮮通信使の際に製作した贈朝屏風「源氏初音 藤の裏葉」が「探幽画を粉本とした本画制作」であったこと、「源氏物語 篝火・若菜上図」（個人蔵）は探幽筆「源氏物語図屏風」（宮内庁三の丸尚蔵館蔵）の図様を引用していることから、「探幽の源氏絵の完全な影響下にある」とされる。また、「唐子遊図屏風」（板橋区立美術館蔵）・「麒麟・鳳凰図」（白鶴美術館蔵）・「井出玉川図」（個人蔵）なども「探幽画のリメイクといった趣がある」とし、典信の

画は「探幽の模倣が目につく」と指摘されている。⁽³⁶⁾

典信のみならず江戸狩野派には、探幽画と図様が類似する作例が多く残る。粉本主義として批判されてきた通り、粉本に描き留められた図様を繰り返し用いてきた当然の結果である。無論、影響を受けて図様を引用した場合もあったであろうが、量産された画題において、図様の類似のみで特定の先人の模倣や影響と言いつけるかは疑問である。また、狩野典信筆「寿老人・松竹鶴亀図」（毛利博物館蔵）と狩野養信筆「寿老人・竹鶴・梅亀図」（個人蔵）の図様が類似していることから、典信が後世の狩野派にも影響を与えていると指摘されるが、⁽³⁷⁾ 影響関係を語るのであれば描法などの考察も行われるべきである。このほかにも、十九世紀半ばに描かれた狩野派・住吉派・板谷派合作「竹林七賢図」（大英博物館蔵）が、広い余白、簡略な描線、探幽画との図様の類似から、探幽本の系譜に位置づけられるというが、⁽³⁸⁾ この特徴を逸脱する江戸狩野派の竹林七賢図はそう多くはないであろう。図様の類似などのみから、影響や系譜と位置付けるのが、江戸狩野派研究においてどれほど有効なのであろうか。

では、明確に先人の画を意識して製作された画には、「影響」や「回帰」はみられるのか。神原悟氏は狩野探幽筆「桐鳳凰図屏風」（サントリ美術館蔵）と、その図様を受け継ぐ一連の江戸狩野派の桐鳳凰図を例に、儀礼用に製作された画は先例が重んじられ大幅な改変は認められず、もし変えられたならばその画の儀礼を演出する機能は失われたと推測される。⁽³⁹⁾ 見過せないのは、作品解説などで繰り返し述べられている通り、桐鳳凰図をはじめ同様の性格の画では図様の一部が変えられ、筆法や彩色などについては各自の様式で描かれていることであろう。図様を引いて、筆墨や構図もそのまま写してはただの模写であり、原画と異なる様式で描くのも当然の

ことである。従来は、それぞれの変更点について、絵師の工夫などと言及されてきた。例えば、狩野探幽筆「唐子遊図屏風」〔宮内庁三の丸尚蔵館蔵〕とほぼ同図様、同構図の典信筆「唐子遊図屏風」では、探幽画の模写、あるいは細部の図様の違いから粉本に拠る製作であったこと、また面貌表現や彩色法の違いが繰り返し指摘されている⁽⁴⁰⁾。近年、石田智子氏も典信画では装束の色と柄を変え、色合いにおいて左右隻の調和を取っていること、唐子も大きく描き、表情や衣文線に「典信風の変化」⁽⁴¹⁾が加えられていることを指摘され、「典信は図様のみを引き継ぎながら、線や構図については典信なりの解釈で描いている」という。

しかし、これらの指摘によって典信様式の何が明らかになったのであろうか。典信は探幽様式をどのように捉えていたのか。そもそも、本当に典信の解釈、独自の画風による改変なのであろうか。最近では父古信が探幽筆「唐子遊図屏風」の図様を用いて製作した屏風の写しも報告されている⁽⁴²⁾。図様や構図を探幽画からそのまま引用しているようだが、線描や彩色法などには、古信あるいは別の絵師の影響があっても不思議ではない。

ここで図様の引用で興味深い問題を示してくれるのが、後世の例となるが狩野栄信筆「牛若丸像」〔個人蔵／図4〕である。この図は、昭和十八年十一月一日に根津美術館で開催された故根津嘉一郎翁蔵品の入札目録に掲載されている画である。狩野派の牛若丸像は狩野探幽筆「牛若丸像」〔個人蔵〕を規範とし、朽木綱貞・狩野典信合筆「牛若・天狗図」〔敦賀市立博物館蔵・狩野養信筆「牛若丸像」〔宮内庁三の丸尚蔵館蔵〕と、図様が受け継がれ、狩野派正系以外の絵師の粉本中にも確認されている⁽⁴³⁾。栄信筆「牛若丸像」には模本が折りたたまれた状態で附属し〔挿図9〕、右下に「探幽法眼以土佐圖書之」、裏面にはやや拙い字であるが「栄信臨摸」とある。栄信がど

のような意図、注文で探幽の「牛若丸像」を模写し製作したのか不明であるが、この模本の製作態度をみていこう。

模本では装束や鎧、槍拵の螺鈿の文様などを簡略化、省略さえしている。襟の四菱文など、省かず描いている部分でも描写は粗い。一方、探幽「牛若丸像」最大の魅力である生々しい若武者の面貌表現は、ぴったりとは重なり合わないが、髪の毛一本一本まで繊細な筆致で精緻に写し取られており、栄信の関心が装束などの描写ではなく、面貌表現に向けられていたのは明らかである〔挿図10〕。だが、興味深いことに、栄信は本画でその



挿図10 牛若丸像 模本 部分



挿図9 狩野栄信模写
牛若丸像 模本 個人蔵



挿図11 牛若丸像 模本 部分

面貌表現も変えている(図4-1)。輪郭はより丸みを持ち、鼻も丸く大きく、唇は小さく、眉は薄く、より童顔で子供らしい顔に置き換えられている。鞍馬山に預けられた少年義経を、より幼い容貌で表現したのである。

再び附属の模本をみれば、既に鼻はやや大きく張っており、また下唇を中央でへの字型に曲げる形状など、栄信の本画と同じ改変がある程度確認できる。装束の描写でも、本画と模本ともに大鎧の胸板の文様も同じような簡略化が認められる(挿図11)。模本は探幽画に依拠しながらも、探幽画と異なる描写があり、それがそのまま栄信の本画に適用されていることから、模本も栄信筆とみてよいだろうが、模本裏面に記された「臨摸」については検討の余地が残る。そして、本画の面貌表現では、さらに幼い表情にしているものの、一方で童顔に似つかわしくない鋭いまなざしへと大幅な改変を行っている。妖艶さを感じられるこの面貌表現は、栄信の代表作である静岡浅間神社拜殿天井画「天女図」によく似通っており、探幽が生々しいほどの命を吹き込んだ牛若丸像は、栄信特有の女性像の面貌表現へと変えられている。このほか、栄信の様式を追えば、樹木の幹に輪郭線を用いずに細かい墨線を入れて樹皮の硬い質感を的確に表現していく描写も、栄信の他の画にもみられる描写である。一方、後述するが墨で背景に表された重厚な大気の表現は、典信が好んで用い、惟信以降引き継がれていく江戸中期以降の江戸狩野派における時代的な様式でもある。また、長刀の柄の螺鈿の青貝は、薄紅色や薄緑で反射する光を再現するといった細やかな描写も加えており(図4-2)、この表現は狩野古信筆「草木鳥獣虫魚写生」(東京藝術大学美術館蔵)において、写生図らしく淡彩ではあるが、鮑の貝の彩色法にもみられる。

以上のように、栄信の「牛若丸像」は、型のみ探幽画を引用しながらも、牛若丸像の命ともいえる面貌表現をはじめ、描法は様々に変更されている。探幽画と栄信様式の調和というよりも、一部に木挽町家の先代たちの画風を引き継ぎながら、やはり自己の様式を高らかに主張して、自らの牛若丸像を作り上げたのである。そして、息子の養信筆「牛若丸像」は、面貌表現を中性的に改め、背景の木立を新たに加え鞍馬山中のごとき趣に変更したと指摘されているが、探幽ではなく栄信の改変を受け継いだことがわかる。さらに、谷文晁筆「牛若丸像」も背景に木立を描く図様を用いており、探幽が作り上げた規範は、栄信によって翻案され、それが新たな規範となって伝播していったことが窺える。むしろ、養信筆「牛若丸像」についても、栄信の図様を受け継いでいるからといって、必ずしもその影響を受けているとは断定できない。面貌表現は再び一新されており、そのほか画風の変化も多く、詳細に比較して考察しなければ養信の意図を汲み取ることとはできないが、単なる模倣作ではないはずである。

これまでは先人の画を意識的に受け継いだ作例について、図様の相違点のみから各々の絵師の意図が読み取られ、画風については、両者の異なる描写や彩色法などを、それぞれの絵師の工夫として挙げるのみに留まっている。その画風の相違点について多角度的に考察を経なければ、絵師とその画の特質は明らかにできないのではないのだろうか。

本図では、全く同一の西湖図が探幽に確認できないが、図様や表現から、探幽画との類似を指摘した。しかし、本図と石川県美本の間には本図とより近似する西湖図があった可能性もある。では、次にもう一つの重要な要素である画風や様式から本図を考察してみたい。

(二) 様式の引用

本図の特徴は、石川県美本と同じく墨の表現にある。モチーフは多分に水を含んだ丸みのある線でゆったりと象られていく。石川県美本よりも一筆が太く、より少ない筆致で描かれるが、みずみずしい輪郭線には、墨の掠れや滲みが積極的に残され、時に暈した線が面へと溶け出すなど、表現が実に多彩である(図11・12)。また、山の頂は濃墨の輪郭線で、中腹以下は淡墨の面となって山肌と同化していく描法(挿図12)、モチーフの内側は淡墨でさらに濃淡を変化させながら面的に刷き、その上に淡く短い墨線で皴を細かく描いて、画面より離れば墨線がモチーフの面へと混ざりあう描法も石川県美本と親近性がある。孤山から近景に近づくにつれて岩などが淡墨化する表現は、空間の合理性よりも、筆墨の自由な動きが優先されている先述した石川県美本の特徴と類似する。

そして、広大な余白の中にこのような筆墨を用いて、淡彩が施される画面は、やはり探幽様式と通じる。ただし、本図で筆致が簡略化され、原初的な筆がより積極的に画面に残されているのは、典信が習得した探幽様式



挿図12 本図 部分



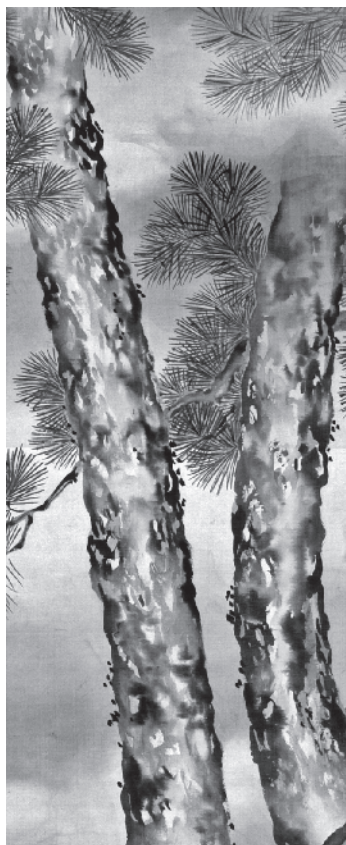
挿図13 本図 部分

を必要以上に顕示しているかのようにみえる。つまり、探幽があくまでも筆墨の自然な動きの中で発生した墨や線の変化を生かしたのに対し、本図ではむしろそれを意図的に再現しようとするため、作画的表現になってしまっているのである。例えば、一つのモチーフの中に肥瘦・濃淡・滲みや掠れなど、あらゆる墨の表現を盛り込んでいる(図1-2/挿図13)。これは、画面に満ちた余白が原初的な筆墨を用いて描かれたモチーフと融和しながら、非合理的に築かれた絵画空間をつないでいく探幽様式の本質ではない。原初的な筆墨技法を強調して描かれたモチーフは余白の中で際立ってしまう。表面上の筆法のみを取り込んだ結果であり、批判的にみれば探幽様式の亜流とされる様式なのかもしれない。⁽⁴⁶⁾とはいえ、このような探幽様式の追隨は、典信の表現の幅を広げるのに非常に役立つはずである。

先述した通り、図様や構図、さらに筆法まで回帰するのみでは単なる模写であり、独立した絵画ではない。本図における典信の筆法の独自性はどこにあるのだろうか。本図は探幽様式を追い、典信様式を積極的に用いた画ではないが、モチーフの把握の方法は石川県美本とは異なっている。石川県美本は、雪景表現以外では殆ど全面に淡墨を刷いている一方、本図では山肌や岩などの内側には、墨をさらに淡くして白くみえる部分をより多く残している。これは物体の一部を明るく、ハイライトを入れることで、岩などのモチーフに立体感や奥行きを与えているのである。探幽も墨のグラデーションの中に白く淡い部分を一部に残しているが、典信のように、自然景物の立体的な見え方を強調しているようにはみえない。そして、典信様式では、彩色や墨の濃淡によって物体の形状を把握しようとする意識が強くなっていく。では、最後に典信様式が完成した墨画の作品を一つ紹介して、典信の墨の表現を追ってみたい。

狩野典信筆「黄石公・鯉・竹鶴図」(個人蔵/図5)は、落款「榮川院法印筆」から、安永九年以降の晩年の作とわかる。中幅は黄石公が故意に落とした杵を張良に拾わせ、後日兵書を授けたという有名な故事の一場面である。右幅は波濤から鯉が水飛沫をあげ飛び出す鯉の滝登りの故事を表している。面白いことに、鯉の顔に眉が描かれ角らしき突起物もみられ、龍へ変化していく一瞬を捉える。左幅は空に向かって鳴く鶴が描かれる。ややフォルムが崩れているようにみえるのは、羽を広げた胴を真上からみるような珍しい視点で描かれているためであろう。鯉が龍を暗示し、竹藪を背に翼を広げ空に向かって咆哮する鶴は虎を思わせる。

さて、三幅いずれも目を引くのは、その余白と溶け合うような柔らかな墨の表現であり、もくもくと湧き上がる靄に覆われた湿潤で濃密な大気や、動植物を描出する墨の濃淡の階調も滑らかで美しい。特に中幅では、右下の岩の一部には粗放な濃墨の線が大胆に引かれ、残る岩や土坡には淡墨を主に、殆ど筆線を露わにせず、たっぷりと水分を含んだ墨を広げて、淡い墨の面と余白が混ざりあうようにモチーフを表していく。そして、やはり土坡や岩の表面の一部は、墨を刷かない、あるいは極めて薄く墨を刷いた部分をハイライトとして残し、モチーフに量感を加えると同時に、画面に奥行きも与えている。また、松の樹幹にも滲みや暈しを多用し、樹皮を巧みに表し、その複雑な墨の変化の中でさらに幹の中央を淡くしていくことで、丸みのある立体的な幹を描いている(挿図14)。淡墨の暈しの部分も仔細に見れば、所々白く残して丁寧に樹皮の模様を描いており、典信は墨の広がりや計算して樹幹の質感を表していることがわかる。探幽も「漢武帝・西王母・林和靖図」(東京国立博物館蔵)などで同様に墨の面的な広がりを利用して樹皮を描いているが、幹中央部の樹皮の表現は、典信のよう



挿図14 狩野典信筆
黄石公図 部分

小林法子氏は、永徳の巨木表現を想起させる典信筆「墨松墨梅図屏風」(石橋美術館蔵)を紹介され、典信時代には八代將軍吉宗とその周辺に桃山時代絵画の愛好があつたことも指摘された。⁽⁴⁹⁾一方、典信の探幽追慕にも同じく吉宗と御坊主御絵番岡本善悦の影響が指摘されている。⁽⁵⁰⁾畑麗氏も吉宗が探幽様式を追想していたことを『有徳院殿御実紀附録』に記される吉宗のエピソードから読み解かれている。⁽⁵¹⁾

本稿でも典信筆「西湖図」について、探幽様式からの影響を指摘した。ただし、享保の名画狩りともいわれる吉宗と典信の父古信による古画の模写事業によって、名画の粉本は木挽町家に蓄積されていたはずである。⁽⁵²⁾つまり、典信の身近には探幽以外の様々な名画の粉本があつたと考えられる。力強い桃山絵画の影響も指摘されているように、筆墨技法は探幽以外にも、例えば南宋絵画や雪舟ら日本の中世漢画も学習していたであろう。比較し検討すべき問題は多く残されており、課題としたい。しかし、先述のごとく、本図の西湖図という江戸中期以降ではやや特殊な画題に、図様や構図、表現まで探幽画との類似を指摘できることから、本図の様式の原点に探幽を想定することは、穏当ではないだろうか。

結 語

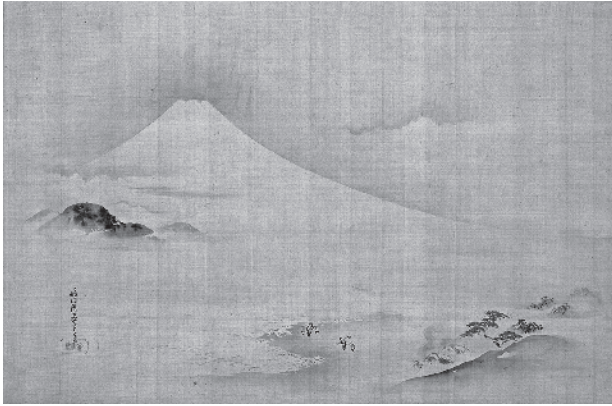
本稿では、まず典信が探幽様式を用いて「西湖図」を製作したことを指摘したが、ここで一つ附言しておく、探幽様式の引用は江戸狩野派ではしばしば行われてきた。例えば江戸狩野派の定番画題である富士図では、狩野養信筆「富士図」(徳川美術館蔵/挿図15)をみると、淡墨の面で土坡や富士の麓の山々を大らかに捉え、その山肌に濃墨を滲ませる表現などに、

さて、典信様式形成の背景については、これまでも指摘されている。

な作爲的な樹法とは大きく異なる。

以上のごとく、典信は探幽と同じく墨の高い表現力を追求しているが、探幽とは異なり墨の変化を巧みに利用してモチーフを捉えており、特に法印時代の作にこの傾向が顕著である。典信の筆墨については、従来「大黒図」(板橋区立美術館蔵)などを例に、漢画本来の骨太の輪郭線を復活させた⁽⁴⁷⁾と評価され、また、中谷氏も典信筆「竹林七賢図」での竹の描写では「曲線の妙を活かして洗練の度を増している」こと、衣文線も「肥瘦の線描によって、大胆かつ流れるような筆さばきで描き出され、実に爽快である」とその筆技を高く評価されている。⁽⁴⁸⁾さらに、典信が描いた画は現存していないが、典信画の模本である沢崎右門筆「兼好法師行状絵巻」(神奈川県立金沢文庫蔵)、長谷川雪旦筆「関ヶ原合戦絵巻」(大東急記念文庫蔵)をみると、典信が勢いある筆跡を露わに残す物語絵巻を作り上げていたことを垣間見ることが出来る。ここには父狩野古信筆「安部貞任・宗任図」(福島美術館蔵)などの影響も考えられ、典信の画風形成を追う点でも重要な問題として残されている。

探幽の富士図の描法を継いでいることがうかがえる。大和絵以外でも、減筆を主とする墨画山水図などでは、探幽やその周辺の山水図をそのまま継承したかのような画も散見する。先に引用したが、簡略な筆致で描かれる墨画の竹林七賢図などもこの例であろう。量産された画題などについては、描法が図様と結びついて継承されており、探幽という江戸狩野派の始祖の影響の大きさを物語るが、このような作例を挙げ、単に探幽の模倣や影響などと論じるのみでは、その絵師の本質に迫ることはできないであろう。また、常信様式にみた通り、基本的に探幽様式は、時代とともに絶えず変容し、それが各時代の江戸狩野派様式になっていく。同画題、同構図の画であっても、狩野派の絵画は写真のように焼き増しされていく世界で



挿図15 狩野養信筆 富士図 徳川美術館蔵

狩野典信にみる江戸狩野派の探幽学習

はなく、絵師一人一人の様式や時代的特徴によって描かれる。このような中において、探幽の筆墨に向き合い、そこから自己様式でも墨の高い表現力を活かした画を模索した典信は、江戸狩野派における中興の祖と位置付けることが可能なのかもしれない。

岡倉天心が典信を狩野派第三の変と位置付けたように、江戸狩野派の長い歴史を展覧したとき、典信で新たに見いだされる描法は後世に引き継がれているように思われる。例えば、「黄石公・鯉・竹鶴図」にみた、墨の濃淡のみによる濃密な大気の表現、樹木などの質感を柔らかな墨の描写で捉えていく描法は、息子の狩野惟信、そして栄信や養信まで学習され継承されている。この点からも、典信は江戸狩野派研究にとって非常に大きく、看過できない存在といえる。

註

- (1) 『別冊太陽 狩野派決定版』 平凡社 平成十六年十月十三日 一二五頁。
- (2) ・中谷伸生「再考・妙心寺聖澤院書院障壁画―狩野典信筆「山水・麒麟図」及び「竹林七賢図」―」(『関西大学博物館紀要』第十二号 関西大学博物館 平成十八年三月三十一日)。
- ・『狩野栄川院と徳島藩の画人たち』 徳島城博物館 平成二十五年十月十九日。
- ・小川裕久「狩野栄川院典信のやまと絵」(『美術フォーラム21』第二十九号 美術フォーラム21 平成二十六年五月三十日)。
- ・安藤昌就「木挽町狩野家における法華信仰と絵画について―「日蓮聖人縁起絵巻」を中心に―」(『鹿島美術研究』年報第三二号別冊 鹿島美術財団 平成二十八年十一月十五日)。
- (3) 小川裕久「狩野栄川院典信雑考」(『狩野栄川院と徳島藩の画人たち』 徳島城博物館 平成二十五年十月十九日)。

- (4) 岡倉覚三「狩野芳崖」〔『國華』第二号 國華社 明治二十二年十一月二十五日〕。
- (5) 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』第二二集 帝塚山学院大学 昭和六十一年十二月一日〕二二九頁。
- (6) ・宮崎法子「西湖をめぐる絵画―南宋絵画史初探」〔中国近世の都市と文化』京都大学人文科学研究所 昭和五十九年三月十七日〕。
・鈴木忍「室町後期における西湖図形成に関する研究」〔鹿島美術研究』年報第二八号別冊 鹿島美術財団 平成二十三年十一月十五日〕二六七頁。
・板倉聖哲「憧憬の西湖―東アジアにおける西湖図の展開」〔描かれた都 開封・杭州・京都・江戸』東京大学出版会 平成二十五年十月五日〕一五三頁。
- (7) 「西湖図屏風」(広島県立美術館蔵)については、以下に詳しい。
・『室町時代の屏風絵』朝日新聞社 平成元年三月二十八日 作品解説No五六・二四二頁。
・城市真理子「室町時代の水墨画における中国イメージ ― 広島県立美術館西湖図屏風をめぐる一」〔『広島国際研究』第一九号 広島市立大学国際学部 平成二十五年十一月三十日〕。
「西湖図扇面」(扇面貼交屏風)(個人蔵)のうちは、佐野みどり
他「新出扇面貼交屏風について」〔『國華』第二三四一号 國華社 平成十九年七月二十日)に詳しい。
- (8) 「西湖図屏風」(ベルリン東洋美術館蔵)については、『日本美術秘蔵大観七ベルリン東洋美術館』講談社 平成四年二月二十六日 作品解説No二九・三〇・二四一頁に詳しい。
- (9) 太田孝彦「瀟湘八景図と西湖図―「情」と「知」の世界―」〔『文化学年報』第五四輯 同志社大学文化学会 平成十七年三月一五日〕。
- (9) 河野元昭「探幽と瀟湘八景」〔秘蔵日本美術大観二 大英博物館II』講談社 平成四年八月二十五日)二七〇頁、及び同書作品解説No三六・二六九頁。
- (10) 探幽の画体については河野元昭「日本の美術 第一九四号 狩野探幽」〔至文堂 昭和五十七年七月十五日 三六〇四頁)に詳しい。
- (11) 前掲註(8)太田氏論文。
- (12) 前掲註(7)城市氏論文に指摘されている通り、「西湖図屏風」(広島県立美術館蔵)にも季節の表現が導入されている。
- (13) 前掲註(10)河野氏単行本 二二六―二九頁。
- (14) 「中国憧憬―日本美術の秘密を探れ―」町田市立国際版画美術館 平成十九年四月十四日 作品解説No三六・一九七頁。
- (15) 武田恒夫「三宝院宸殿の障壁画」〔障壁画全集 醍醐寺三宝院』美術出版社 昭和四十七年四月一日〕。
- (16) 「美術画報」二十五編卷十 画報社 明治四十二年六月二十日。
- (17) 蒿目子「常信筆西湖図解」〔『國華』第三六〇号 國華社 大正九年五月一日〕。
- (18) 狩野梅笑筆「西湖図屏風」は以下に詳しい。
・『朝鮮王朝の絵画と日本―宗達、大雅、若冲も学んだ隣国の美―』読売新聞大阪本社 平成二十年十一月二日 作品解説No二二七・二五六頁。
・前掲註(6)「描かれた都 開封・杭州・京都・江戸」
特に「描かれた都 開封・杭州・京都・江戸」作品解説No一二・一三二頁にて、「当初から西湖図として製作されたかは微妙だが、湖を中心に楼閣を配し、安定感をもたせるべく各隻中央よりやや外側に山塊を置いた景観構成が西湖を想起させ、いつしかそのように名付けられたのであろう」と推測されているが、白堤と孤山、左隻近景の壁などは明らかに西湖イメージによって描かれている。
- (19) 城市真理子「伝周文筆「四季山水図屏風」」〔『國華』第一〇四二号 國華社 平成二十四年八月二十日〕。
- (20) 北野良枝「狩野山雪筆 西湖圖屏風」〔『國華』第二二二七号 國華社 平成十年一月二十日〕。
- (21) 狩野派以外でも例えば独自の図様を持つ漢画系山水画の曾我蕭白筆「月夜山水図屏風」(近江神宮蔵)も、左隻の画題を巡っては議論があるが、その図様から西湖を描いているとされている。
・伊藤詩織「曾我蕭白における山水画の画題とその意味―「月夜山水図屏風」(近江神宮)を中心に」〔美術史家、大いに笑う―河野元昭先生のための日本美術史論集』ブリュッケ 平成十八年四月二十日)。

・松岡まり江「曾我蕭白筆「月夜山水図屏風」再考―西湖・廬山のイメージ―」〔美術史研究〕第五〇冊 早稲田大学美術史学会 平成二十四年十二月三十日。

(22) 前掲註(7) 城市氏論文 一六頁。

(23) ・松嶋雅人「狩野常信とその画業に関する研究」〔鹿島美術研究〕年報第一三
号別冊 鹿島美術財団 平成八年十一月十五日。

・松嶋雅人「日本の美術 第四八九号 久隅守景」至文堂 平成十九年二月十五日 四〇～四一頁。

(24) 拙稿「鍛冶橋狩野家七代目狩野探信守道にみる江戸狩野派と風俗画」〔美術史〕第一七三冊 美術史学会 平成二十四年十月二十九日三四・三五頁。

(25) ・拙稿「江戸前期狩野派の歌絵について―狩野探信守政筆「井出玉川図屏風」を中心に―」〔國華〕第一三九五号 國華社 平成二十四年一月二十日。

・野田麻美「探幽三兄弟の画風形成に関する一考察―父・孝信、師・興以をめぐる諸問題」〔探幽3兄弟―狩野探幽・尚信・安信〕板橋区立美術館・群馬県立近代美術館・読売新聞社・美術館連絡協議会 平成二十六年二月二十二日。
・門脇むつみ「巨匠 狩野探幽の誕生 江戸初期、將軍も天皇も愛した画家の才能と境遇」朝日新聞出版 平成二十六年十月二十五日 九二～一〇一頁。

(26) 前掲註(10) 河野氏単行本 三六～四〇頁。

(27) 狩野派の帝鑑図については『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 平成二十三年九月十五日)にてまとまって紹介された。また、栄信筆「兩帝図屏風」は、探幽筆「兩帝図屏風」(根津美術館蔵)とは同構図、同図様の作例であるが、やはり彩色や描法は重厚な画風へと変更されている。

(28) 『特別図録 狩野派の絵画』第一法規出版株式会社 昭和五十四年十月三日 作品番号No.一五一に掲載。

(29) このほか、例えば狩野常信筆「波濤図屏風」(出光美術館蔵)や狩野柳雪秀信(一六四七～一七二二)筆「春日若宮御祭図屏風」(エツコ&ジョー・ブライスコレクション)などは、探幽、あるいは探幽周辺とみられる同主題画に比べ線描も彩色も重厚な画風へと変更されている。また、江戸城本丸御殿に設えられていた探幽の野馬図の模本が国立コルフ・アジア美術館などに残されており、や

はり原本は行体主体の墨画淡彩と推測できるが、ほぼ同構図の狩野探信守政筆「牧場図屏風」(永青文庫蔵)では金地の極彩色屏風へと変貌を遂げている。むろん、製作背景などによって画体の選択は異なるであろうが、様々な画題でこのような流れが確認できる。

(30) 曾我蕭白筆「林和靖図」(千葉市美術館蔵)も、高士と梅と鶴、湖から西湖に隠棲する林和靖を描いた図であると読み解かれている。前掲註(21) 伊藤氏論文 一一〇～一一一頁。

(31) ・楊舒淇・進士五十八「日本における中国杭州西湖の風景イメージの定着化についての考察」〔ランドスケープ研究・日本造園学会誌〕第六二巻第五号 日本造園学会 平成十一年三月三十日四七一頁。

・李偉「江戸時代庭園における西湖景観の表象と表現―漢詩文史料の考察を通して―」〔第30回 国際日本文学研究会集會議録〕人間文化研究機構国文学研究資料館 平成十九年三月三十日。

(32) 江戸城障壁画については千野香織「江戸城障壁画の下絵」(將軍の御殿―江戸城障壁画の下絵) 徳川美術館 昭和六十三年十月二十九日 一一六頁に詳しい。

二条城については『二条城展』(京都市・読売新聞社・博報堂DYメディアパートナーズ 平成二十四年七月二十八日) 作品解説No.七三・一九四頁に詳しい。

(33) 前掲註(6) 板倉氏論文 一五三頁。

(34) 前掲註(31) 李氏論文 五六頁。

(35) 前掲註(7) 城市氏論文 四三・四四頁。

(36) ・前掲註(3) 小川氏論文 七頁、および同図録の各作品解説。

・前掲註(2) 小川氏論文 一一一頁。

(37) 前掲註(2) 『狩野栄川院と徳島藩の画人たち』作品解説No.六・二〇頁。

(38) 下原美保「狩野派・住吉派・板谷派合作の大英博物館蔵「竹林七賢図」について」〔鹿児島大学教育学部研究紀要 人文・社会 科学編〕第六十二巻 鹿児島大学教育学部 平成二十三年三月十四日。

(39) 神原悟「狩野探幽筆「桐鳳凰図屏風」」〔國華〕第一二五八号 國華社 平成

十二年八月二十日)。

- (40) ・『皇室の名宝2 御物 絵画Ⅱ』 毎日新聞社 平成三年五月三十日 作品解説No.九・二〇八頁。
・前掲註(1) 『狩野派決定版』一二五頁。

・『狩野派全図録』 板橋区立美術館 平成十八年四月十五日 一三三頁、など。

- (41) 石田智子『近世日本美術史と狩野派研究―探幽から芳崖まで―』(平成二十七年三月期関西大学審査学位論文) 平成二十七年三月三十一日。

- (42) 『徳島藩絵師のすがお―伝えられた絵手本や写しから―』 徳島県立博物館 平成二十八年十月二十二日。

- (43) ・『彩』鶴沢派から応挙まで』 「彩」実行員会 平成二十二年四月二十六日 作品解説No.五八・一五三・一五四頁。

・榊原悟『狩野探幽 御用絵師の肖像』 臨川書店 平成二十六年六月三十日 六二七～六三七頁。

- (44) ・『雅・美・巧 収蔵名品300選』 宮内庁 平成十五年三月三十一日 作品解説No.一〇一・一〇六頁。

・山下善也「模写された狩野探幽の絵画―当館蔵探幽画に関連する東京芸大蔵模本の紹介と展開―」(『静岡県立美術館紀要』第二〇号 静岡県立美術館 平成十七年三月三十一日) 二九・三〇頁。

- (45) 大正十四年六月一日に行われた波多野古溪氏所蔵品入札目録に掲載される。他にも、紀伊徳川家伝来の栄信筆「牛若丸・桜図」が昭和二年四月四日の同家入札目録に掲載されている。

- (46) 探幽様式については以下に詳しい。

・前掲註(10) 河野氏単行本。

・畑麗「東照宮縁起絵巻の成立―狩野探幽の大和絵制作―」(『國華』第一〇七二号 國華社 昭和五十九年三月八日)。

・鬼原俊枝「狩野探幽の水墨画におけるふたつのヴィジョン」(『美術史』第一三七冊 美術史学会 平成七年三月五日)。

・鬼原俊枝『幽微の探求 狩野探幽論』 大阪大学出版会 平成十年二月二十七日。

- (47) ・前掲註(1) 『狩野派決定版』一二五頁。
・前掲註(40) 『狩野派全図録』一三三頁、など。

- (48) 前掲註(2) 中谷氏論文。

- (49) 小林法子「狩野典信 墨松墨梅図屏風」(『國華』第一三三三号 國華社 平成十八年十一月二十日)。

- (50) 前掲註(3) 小川氏論文 五・六頁。

- (51) 畑麗「將軍吉宗の美術志向」(『狩野派の十九世紀―江戸城を彩る―』 東京都歴史文化財団・江戸東京博物館 平成十六年三月三十一日) 二一～二二頁。

- (52) 前掲註(51) 畑氏論文 二一～二四頁。

〔付記〕 本稿執筆にあたり、作品調査および画像掲載につきましては、石川県立美術館・岐阜市歴史博物館・新宿歴史博物館・立花家史料館・個人の御所蔵家より、格別の御高配を賜りました。ここに記して深謝いたします。なお、挿図5の狩野常信筆「西湖図」の図版は、『國華』第三六〇号より転写させていただきました。(美術館 學藝員)

〔事例報告〕

徳川美術館教育普及活動三十年の歩み

加藤 啓 子

はじめに

一 徳川美術館の教育普及活動

二 小・中学生を対象にした教育普及活動

三 教育普及事業に関わる連携

(一) 愛知県博物館協会「子どもと博物館研究会」

(二) 文化庁「エデュケーター研修」

四 徳川美術館ボランティアの会と教育普及

おわりに

はじめに

徳川美術館を運営する公益財団法人徳川黎明会は、昭和六年（一九三一）に尾張徳川家十九代義親（一八八六―一九七六）によつて設立された。設立当時は「財団法人尾張徳川黎明会」と称したが、同二十二年に「財団法人徳川黎明会」と改称し、平成二十三年（二〇一一）に現名称となっているもの

徳川美術館教育普及活動三十年の歩み

の、財団の基本運営方針は継承されているため、本稿での表記は以下「財団」で統一する。

財団設立の目的は、昭和六年十二月三日付の「財団法人 尾張徳川黎明會設立趣意書」には次のように記されている。

藩祖義直以來三百年當家ニ傳來セル多數ノ什寶美術品及古書籍ノ内美術工藝上貴重ナルモノ若クハ歴史上珍重スベキモノ又ハ古書籍等ニテ稀覯ノモノ尠シトセズ此等ノ什寶珍籍等ハ永ク個人トシテ死藏スベキニアラザルヲ以テ今回財団法人ヲ設立シテ舊藩地名古屋市ニ美術館ヲ建設シ（中略）傳來ノ什寶美術品ヲ永遠ニ保存シ且世ノ美術家工藝家ノ研究參考資料ニ供シ（以下略）

また、「財団法人 徳川黎明会寄附行為」においても、

本会ハ美術並ニ史学ノ研究ニ資スル為尾張徳川伝来ノ什宝ノ保存其ノ他美術品ノ蒐集保管公開ヲ為シ且ツ之ニ関スル指導奨励ヲ為スヲ以テ目的トス

とあり、美術館活動の根幹は、「研究ニ資スル為」であり、その延長線上

に美術品の収集・保管・展示があった。当然のことながら、財団設立当初には教育普及活動の発想は希薄であった。

財団設立から四年後の昭和十年十一月十日に徳川美術館は開館した。名古屋の文化発展に大きく貢献することを期待されながらの華々しい開館だった。徳川美術館は開館当初、一ヶ月から一ヶ月半毎に展示替えをすることで、より多くの所蔵品を観覧に供し、その他に年二〜三回特別展覧会を開催し、同十年から同十八年の間に合計二十回の特別展覧会を実施した。特別展覧会では美術館の所蔵品だけではなく他所の所蔵品も借用して、特定のテーマの下に総合的な展示を行っている。しかし、戦況の悪化により、同十八年十月からは臨時休館となり、同二十年五月十四日の空襲による爆弾の弾片や爆風により、建物に甚大な被害を被ったため、復旧工事を終えて再開館したのは、同二十二年十一月からである。しかし、再開館後も戦前の活動は踏襲されたため、調査・研究・展示が主体の博物館という枠にとどまった活動であった。

徳川美術館の活動が大きく展開したのは、開館半世紀を経た同六十二年の新館増築に拠るところが大きい。徳川美術館本館（以下「本館」という）での展覧会だけではなく、新館において常時所蔵品を紹介できるようになったことで、「大名文化」をあまねく体現できる美術館としての独自性が発揮できるようになり、調査・研究・展示のみならず、それらを下地にしたさまざまな教育プログラムを本格的に実施することが模索された。新館増築を前にして学芸部内に普及課を設け、教育普及を担当する事務職員を置き、ボランティア制度を新たに導入するにあたり、筆者は教育普及担当として位置付けられたわけである。さらに、美術館が社会における教育活動の一端を担う必要性に迫られながら、地域と連携し、大人だけではなく子

どもや障がい者に向けても教育普及活動を展開するようになった。以後、徳川美術館では試行錯誤を繰り返しながら、「大名文化とは何か?」「近世大名とは何か?」の問いに応えられる美術館として、調査・研究・展示と同等に教育普及活動を積極的に展開してきた。

本稿では平成二十九年（二〇一七）に新館開館三十周年を迎えるにあたって、徳川美術館での三十年間の教育普及活動を振り返り、その経緯と評価、そして問題点・課題を示し、今後の私立美術館としての教育普及活動の展開について探りたいと考える。

一 徳川美術館の教育普及活動

昭和二十七年（一九五二）に教育基本法が制定され、その第九条において初めて博物館は図書館と共に「社会教育のための機関」と定められた。そして、同法に基づいて同二十七年に制定された博物館法によって「美術館」は「博物館」に含まれる機関とされた。徳川美術館も、博物館法に基づき愛知県下の登録博物館第一号の認定を受けて社会教育機関としての責任を負うこととなったものの、先述の通り活動の主体は、従前の調査・研究・展示の他に、同二十四年に開始された所蔵品を茶事に用いて鑑賞する茶会などに留まっていた。

しかし、それを遡る同二十二年十一月の徳川美術館再開館からは名古屋市との共同主催として「名古屋市文化史教室」展を開催したことは特筆される。この教室は当初は展覧会のみであったが、平成十七年（二〇〇五）以降は「夏休み子ども歴史教室」として毎年継続実施する事業に発展した。この活動は展覧会としての活動を含めて平成二十八年までに九十五回を数

える。これが徳川美術館における教育普及活動の萌芽として位置付けられる活動である。

そして、昭和五十一年に尾張徳川家二十代義宣（一九三三―二〇〇五）が館長に就任し、同五十八年に学芸員研究室・書庫および図書室とともに講堂を増設したことで、成人向けの講座である土曜講座や夏期講座が定期的に開催されるようになった。講堂の増築とあわせ、東海レディス・プラザよりグラランドピアノの寄贈をうけ、クラシックの名曲講座も年に二回から三回開催し、美術と音楽の芸術共演が実現した。このように教育普及活動が定期的に開催されるようになったものの、このころの年間入館者数は約四万から五万名と、まだ一部の美術愛好家が訪れる程度の知名度の低い美術館であった。

当館の在り方が大きく変わったのは、先述の通り同六十二年十月の新装開館からである。地元市民や経済界および自治体の寄附により、大名道具を常時紹介できる新館が増設されたことで、地域社会と美術館が密接な関わりを持つて、地域文化の向上をはかることが重要な使命となった。新館開館にあたり、職員数も二倍の十六名となり、チケットやミュージアムグッズを販売する雇員を増員し、組織機構の改編が行われた。美術館は業務部に広報課と管理課、学芸部に学芸課と普及課と、二部四課制となり、普及課には学芸員だけでなく、教育普及を担当する事務職員が配属され、学芸員とともに教育プログラムを担当するようになった。なお、平成十五年（二〇〇三）には学芸部の普及課が独立し、管理部の広報課と合併して企画情報部が創設され三部体制となった（ただし、企画情報部は平成二十五年に企画推進部と改称された。現在、広報事業は管理部、教育普及事業は学芸部の担当となり、昭和六十二年の体制に戻されている）。また、新館開館によって展示

面積も以前の約二・五倍となったことで、職員だけの運営は難しくなり、四章にて後述するボランティア制度を導入して、徳川美術館を応援する外部の人々や、地域との連携が本格化した。同六十二年度の入館者総数は二十七万五千二百七十三名と飛躍的に拡大し、以後現在に至るまで年間の入館者数は二十万名前後で推移するようになる。

近年、美術館・博物館は、市民の自己教育育成の場、市民の自己教育のための学習を支援する場としての役割が期待され、美術館・博物館が果たす役割は大きくなってきている。来館者が学ぶための資料提供、講演会や講座の開催、質問への対応など博物館の活動は多様化しており、徳川美術館もその要請に積極的に応える体制が整備されていた。職員の意識も調査・研究・展示という従来の枠から徐々に変化し、教育普及活動は、徳川美術館を支える重要な活動の一つとして位置付けられるようになった。

現在、徳川美術館では土曜講座・夏期講座・能楽講座・古文書入門講座・講演会・定期研究発表会・シンポジウム・ギャラリートーク・ガイドツアー・名曲講座・見学会・聞香や香袋づくりなどの体験教室といった成人向けの活動の他、土曜子ども教室・夏休み子ども歴史教室・体験学習といった子ども向けの活動など、多様な教育普及活動を展開している。これらの活動は、当館の大きなテーマである「大名文化の継承」を軸とした独自の活動であり、参加者からの意見・苦言を反映して改善を繰り返しながら、現在まで継続的かつ定期的に実施している。次章では、これらの活動の中でも、徳川美術館教育普及活動の柱として位置付けられる小・中学生を対象として実施した活動について検証を試みる。

二 小・中学生を対象にした教育普及活動

平成元年（一九八九）に社会科の学習指導要領の一部が、「（小学校）指導計画の作成に当たっては、博物館や郷土資料館等の活用を図るとともに、身近な地域及び国土の遺跡や文化財などの観察や調査を行い、それに基づく表現活動が行われるように配慮する必要がある」と改正された。それまで、学校現場において美術館・博物館を活用することはあまり行われていなかったが、改正後、当館では小・中学生の来館者が増えた。

徳川美術館で小・中学生を対象にした活動を開始したのは、同三年の夏からである。新館開館以来、小・中学生の来館者数は増えていたにもかかわらず、子どもを対象とする解説やプログラムは行われていなかった。徳川美術館の場合、子どもだけで来館することはなく、保護者に引率されて来るのが大半で、美術館は子どもにとって内容を理解するには難しい場所であった。

そこで、まずは夏休みの展覧会で「クイズラリー」を実施し、子どもにも興味を持てるようにした。割引券のついたクイズシートを名古屋市内の小・中学校に生徒人数分の枚数を配布したところ、同三年七月二十一日から八月二十五日までの約二ヶ月間で二千六百二十六名の参加があった。また、参加者の住所を調べることによって名古屋市内各区の参加率を把握することができ、少なくとも名古屋市内における小・中学校での、徳川美術館の認知度が把握できたため、次回以降の広報・周知の参考とすることができた。

翌四年からは、先述の「夏休み子ども歴史教室」の一環として、クイズ



挿図1 夏休み子ども歴史教室 ギャラリー・クイズ



挿図2 夏休み子ども歴史教室 ギャラリー解説

に加え、ボランティアによる子ども向けのギャラリー解説「歴史教室」を始めた。クイズは夏休み中、毎日開館時間内に実施し、歴史教室は毎日一日三回・予約不要・無料で開催した。誰でも夏休みに来館すれば、自由に参加できるような体制を整えた。この体制は現在まで継続している（表1／挿図1・2）。

同十一年からは、解説ボランティアが一方的に解説するのではなく、体験を伴ったプログラム「体験学習」を推奨し、徳川美術館の所蔵品にある貝あわせの遊びや、鎧・兜づくり、模造刀の解体・組立や火縄銃にふれるなどのプログラムを展開するようになった。「体験学習」の進行および指導はボランティアが担当し、同十六年からは近隣の大学にも声を掛け、以後「夏休み子ども歴史教室」では学生ボランティアを導入している。

同十四年の学校五日制の実施に伴い、土曜日には小・中・高校生の入館

表 1 徳川美術館 夏休み子ども歴史教室 参加者数

実施年度	展覧会名	展覧会会期	日数	総入館者	小中生	クイズ	歴史教室	貝あわせ
平成3	波瀾をこえて	1991年7/6～8/25	44	32,779	2,487	2,626		
平成4	信長の時代	1992年7/25～8/30	32	33,233	5,105	4,897	1,862	
平成5	鉄砲伝来450年	1993年7/17～8/29	38	30,395	3,819	3,585	1,994	
平成6	大名のライフスタイル	1994年7/16～8/28	38	25,424	3,122	2,964	1,570	
平成7	吉宗vs宗春	1995年7/22～9/17	50	59,418	5,801	5,699	1,730	
平成8	秀吉の時代	1996年7/27～9/29	56	47,527	4,247	4,254	1,389	
平成9	名古屋のまつり	1997年7/12～8/31	44	25,085	1,808	1,715	531	
平成10	徳川慶喜	1998年7/18～8/30	38	27,258	1,982	2,307	754	
平成11	信長・秀吉・家康 戦国の覇者 三英傑	1999年7/17～8/29	38	36,773	3,897	5,047	1,421	1,522
平成12	葵 徳川三代	2000年7/29～9/17	44	38,134	3,291	4,238	1,310	1,294
平成13	姫君の華麗なる日々	2001年7/28～9/30	56	32,120	1,595	1,879	662	875
平成14	尾張の戦国武将たち	2002年7/20～9/29	62	32,389	2,394	2,970	965	1,137
平成15	のそいでみよう江戸時代	2003年7/19～9/28	62	34,174	3,002	2,982	1,359	1,583
平成16	攘夷と開国	2004年7/17～9/26	62	28,732	2,093	2,036	789	864
平成17	徳川美術館の名品	2005年7/30～9/25	50	54,662	2,593	1,895	1,111	907
平成18	天下人たちの時代—信長・秀吉・家康—	2006年7/22～9/3	38	30,939	3,251	2,941	1,357	1,267
平成19	天下取りへの道 戦国の武将たち	2007年7/21～9/2	39	28,086	2,388	2,101	990	919
平成20	徳川家康と戦国のたたかい	2008年7/12～8/31	45	34,251	3,484	2,146	886	855
平成21	信長・秀吉・家康の合戦	2009年7/18～8/30	39	28,596	3,800	2,234	1,204	1,042
平成22	大名古屋城展	2010年7/30～9/26	51	29,912	2,384	1,335	1,204	497
平成23	徳川の姫君	2011年7/30～9/19	46	29,505	2,050	1,241	920	496
平成24	江戸絵画ふしぎ探検	2012年7/28～9/2	33	17,763	1,851	839	852	510
平成25	徳川慶勝	2013年7/27～9/23	52	30,365	1,598	890	731	422
平成26	天下統一—信長から家康へ—	2014年7/26～9/28	56	34,298	2,792	1,543	1,248	669
平成27	徳川家康—天下人の遺産—	2015年8/1～9/13	38	34,404	2,909	1,730	1,256	511
平成28	信長・秀吉・家康—それぞれの天下取り—	2016年7/14～9/11	52	46,512	3,211	2,047	1,246	580

※夏休み子ども歴史教室は展覧会会期中の8月中旬開催。

土曜子ども教室 参加者数

実施日数	子ども	大人
45	1,268	734
45	1,116	708
44	1,237	797
46	1,823	794
45	1,355	754
45	1,031	542
44	1,090	606
44	966	481
45	936	407
46	853	446
46	868	404
46	591	330
46	818	441
44	824	430
33	605	327

28年度は12月までのデータ

料を無料とし、小・中学生を対象に「土曜子ども教室」を開始した。この活動も、土曜日の一日三回・予約不要・無料で誰でも開始時間に会場に行けば参加できる体制とした。指導は研修を受けたボランティアが担当する。展示作品を通して、日本の美術や歴史を学ぶことを狙いとし、まずは展示室でボランティアと一緒に展示作品を鑑賞し、実際に複製品を使って体験することを基本としている。

例えば、刀を説明するにあたり、「刀と太刀 刀は美しい」と題した説明を行い、「刀の解体・組立」体験を行ってもらおう。この時、解体できる模造刀に一礼後、鞘を払い、目釘を抜き、柄・切羽・鐔・切羽・鍔と順に解体し、刀身を持って、刀の姿や刃文をよくみて、重さを体感する。火縄銃を説明する場合には、「鉄砲伝来」の歴史を解説し、「火縄銃にふれる」体験として火縄銃を解体し、尾栓やからくりなどの構造を理解し、先込式の火縄銃の扱いを体験する。能であれば能楽について説明し「能面・小鼓にふれる」体験として、能面を子ども同士で着けあい、面を着けたときの視野の狭さを実感しながら歩く。絵巻物では「巻物―源氏物語絵巻―」の説明の後、子ども達が複製の巻物の紐を解き、表紙を巻き込みながら、巻物を左に開いたら、また右から巻き込む動作を繰り返しながら鑑賞した上で、「ミニ源氏物語絵巻をつくる」体験も行おうといった、大名文化を学習できるプログラムとなっている。

このように、実際に模造刀を解体・組み立てたり、兜を着けて体感したり、陶磁器に触れたり、巻物を扱ったりと、自分で体験し、確かめることによって印象が強くなり、視野が広がり、作品に対する理解が深まるわけである。「土曜子ども教室」の内容は、その時に実施している展覧会の内容にあわせて月毎に替える。展覧会がそれまでになかったテーマを扱う場

合には、新たなプログラムを検討して実施しているため、開始以降、十五年をむかえた同二十八年時点で、五十九の解説プログラム、四十の体験プログラムが蓄積されている(表2/挿図3)。

なお、当館の子どもプログラムに参加する子どもたちは親子で来館し、子ども教室に親子揃って参加する場合が多い。プログラムは子ども中心だが、展示室での鑑賞は親も参加する。体験後、親子でもう一度展示室をまわる場面をよく見かける。今後、親子で作品鑑賞ができるプログラムも必要と考える。

こういった活動を通じて、個人単位ではなく、小・中学校の単位での美術館利用も多くなったが、これらはあくまでも徳川美術館に来館した小・中学生を対象とした受け身の活動であることから、言うなればただ見学の受け入れをするだけに留まっていたと総括することが出来る。そのため、



挿図3 土曜子ども教室

表2 徳川美術館 土曜子ども教室 平成14年度(2002)～平成28年度(2016)

平成14年(2002)					
	今月のポイント	体験内容	子ども	大人	小計
4月	家康と義直「こんにちは、私が義直です」	刀バラバラ体験	119	86	205
5月	刀と太刀「刀は美しい！」	刀バラバラ体験	121	101	222
6月	鎧と兜「武士の晴れ姿」	兜をかぶろうー忍緒の結び方ー	113	69	182
7月	鉄砲伝来！	火縄銃にふれよう	181	95	276
9月	茶碗「僕たちのお茶碗とどう違うの？」	茶碗のいろいろー陶器と磁器ー	103	56	159
10月	茶碗のいろいろ	茶碗のいろいろー陶器と磁器ー	39	20	59
11月	日本の絵画「巻物」ー源氏物語絵巻を中心にー	源氏物語絵巻に色をつけよう	54	14	68
12月	日本の絵画「屏風」	源氏物語絵巻に色をつけよう	34	8	42
1月	お正月の遊び	子ども出世すごろく	70	27	97
2月	暮らしの道具・調度「お姫様の暮らし」	琴にふれる・貝あわせで遊ぼう	225	133	358
3月	お雛さま「お雛様のいろいろ」	琴にふれる・貝あわせで遊ぼう	209	125	334
年間合計			1,268	734	2,002
平成15年(2003)					
4月	家康と江戸幕府	兜をかぶろうー忍緒の結び方ー	74	57	131
5月	鎧と兜「武士の晴れ姿」	鎧にふれる	88	64	152
6月	刀と太刀「刀は美しい！」	刀バラバラ体験	120	106	226
7月	鉄砲伝来！	火縄銃にふれる	119	78	197
9月	お茶碗	茶碗のいろいろ	78	43	121
10月	能面・鼓	能面・鼓	52	39	91
11月	日本の絵画「巻物」ー源氏物語絵巻ー	源氏物語絵巻のぬりえ	62	21	83
12月	日本の絵画「屏風」	掛軸をかけてみよう	18	9	27
1月	お正月の遊び	子ども出世すごろく	43	28	71
2月	お雛さまのいろいろ	お雛さまをつくる	200	121	321
3月	お姫さまの生活	琴にふれる・貝あわせで遊ぼう	262	142	404
年間合計			1,116	708	1,824
平成16年(2004)					
4月	鎧と兜「武士の晴れ姿」	兜・鎧にふれる	91	55	146
5月	刀と太刀「刀は美しい！」	刀バラバラ体験	98	114	212
6月	鉄砲伝来！	火縄銃にふれる	51	34	85
7月	昔の手紙	手紙を書こう	92	47	139
9月	おもてなしの心ー茶の湯ー	茶碗のいろいろ	91	50	141
10月	能面・鼓	能面・鼓	198	124	322
11月	日本の絵画「巻物」ー源氏物語絵巻ー	源氏物語絵巻のぬりえ	126	78	204
12月	日本の絵画「掛物」	掛軸をかけてみよう	28	15	43
1月	お正月の行事	子ども出世すごろく	63	41	104
2月	お雛さまのいろいろ	お雛さまをつくる	213	120	333
3月	お姫さまの生活	琴にふれる・香木「伽羅」の香り	186	119	305
年間合計			1,237	797	2,034
平成17年(2005)					
4月	鎧と兜「武士の晴れ姿」	鎧・兜にふれるー忍緒の結び方ー	203	147	350
5月	刀と太刀「刀は美しい！」	刀バラバラ体験	213	127	340
6月	鉄砲伝来！	火縄銃にふれる	191	94	285
7月	茶碗のいろいろー茶の湯ー	茶碗のいろいろ	114	52	166
9月	名古屋城地図さんぽ	掛軸をかけてみよう	95	42	137
10月	能面・小鼓	能面・小鼓	128	54	182
11月	日本の絵画「巻物」ー源氏物語絵巻ー	ミニ源氏物語絵巻づくり	223	34	257
12月	大名とお正月	子ども出世すごろく	90	0	90
1月	お殿さまと学問	和綴で本を作ろう	121	42	163
2月	お雛さまのいろいろ	お雛さまをつくる	235	97	332
3月	お姫さまのたしなみ	琴にふれる・貝あわせで遊ぼう	210	105	315
年間合計			1,823	794	2,617
平成18年(2006)					
4月	鎧と兜「武士の晴れ姿」	鎧・兜にふれるー忍び緒の結び方ー	163	99	262
5月	美術品の保存と収納	箱の紐のかけ方・包み方	110	58	168
6月	刀と太刀「刀は美しい！」	刀バラバラ体験	159	138	297

	今月のポイント	体験内容	子ども	大人	小計
7月	名古屋 城下町とまつり	掛軸をかける	117	79	196
9月	茶碗のいろいろ—茶の湯—	茶碗のいろいろ	115	62	177
10月	おとぎ草子と絵本	折本をつくろう	96	41	137
11月	日本の絵画「巻物」—源氏物語絵巻—	ミニ源氏物語絵巻づくり	114	43	157
12月	能面・小鼓	能面と小鼓	53	23	76
1月	大名とお正月	子ども出世すごろく	86	31	117
2月	お雛さまのいろいろ	貝あわせで遊ぼう	141	82	223
3月	お姫さまのたしなみ	琴にふれる	201	98	299
年間合計			1,355	754	2,109

平成19年(2007)

4月	刀と太刀「刀は美しい！」	刀バラバラ体験	150	72	222
5月	尾張徳川家の殿様	手紙と花押	111	59	170
6月	鉄砲伝来！	火縄銃にふれる	106	81	187
7月	茶碗のいろいろ—茶の湯—	茶碗のいろいろ	57	54	111
9月	能面・小鼓	能面・小鼓	99	52	151
10月	和紙の美しさ	美しい紙を作る	73	30	103
11月	巻物—源氏物語絵巻—	ミニ源氏物語絵巻づくり	122	43	165
12月	大名とお正月	子ども出世すごろく	79	22	101
2月	お雛さまのいろいろ	貝あわせで遊ぼう	109	57	166
3月	お姫さまのよそおい	琴にふれる	125	72	197
年間合計			1,031	542	1,573

平成20年(2008)

4月	桃山・江戸の絵画	ぬりえ 江戸の絵	86	43	129
5月	鎧と兜 「武士の晴れ姿」	鎧・兜にふれる—忍び紐の結び方—	157	99	256
6月	刀と太刀 「刀は美しい！」	刀バラバラ体験	137	67	204
7月	鉄砲伝来！	火縄銃にふれる	110	89	199
9月	茶碗のいろいろ—茶の湯—	茶碗をデザインする	83	39	122
10月	能面・小鼓	能面・小鼓	62	37	99
11月	巻物—源氏物語絵巻—	ミニ源氏物語絵巻づくり	92	42	134
12月	大名とお正月	子ども出世すごろく	45	16	61
1月	遊びながら学ぶ	江戸の遊び	59	25	84
2月	お雛さまのいろいろ	貝あわせ	144	75	219
3月	お姫さまのよそおい	琴にふれる	115	74	189
年間合計			1,090	606	1,696

平成21年(2009)

4月	鎧と兜 「武士の晴れ姿」	鎧・兜にふれる—忍び紐の結び方—	129	63	192
5月	刀と太刀 「刀は美しい！」	刀バラバラ体験	137	73	210
6月	美術のなかの動物たち	ぼち袋を作ろう	56	39	95
7月	鉄砲伝来！	火縄銃にふれる	81	60	141
9月	茶碗のいろいろ—茶の湯—	茶碗をデザインする	68	31	99
10月	能面・小鼓	能面・小鼓	90	29	119
11月	巻物—源氏物語絵巻—	ミニ源氏物語絵巻づくり	77	38	115
12月	大名とお正月	子ども出世すごろく	41	10	51
1月	蓬菜・めでたいデザイン	包む・結ぶ—水引と鬘斗—	51	14	65
2月	お雛さまのいろいろ	貝あわせ	120	61	181
3月	お姫さまの暮らし	琴にふれる	116	63	179
年間合計			966	481	1,447

平成22年(2010)

4月	牡丹をめぐる	牡丹の絵を描こう	84	38	122
5月	鎧と兜 「武士の晴れ姿」	鎧・兜にふれる—忍び紐の結び方—	99	73	172
6月	東照宮祭礼	東照宮祭礼の巻物を作る	80	25	105
7月	刀と太刀 「刀は美しい！」	刀バラバラ体験	139	69	208
9月	鉄砲伝来！	火縄銃にふれる	84	31	115
10月	徳川美術館のお宝	掛物をかける	87	29	116
11月	初音の調度 千代姫のお嫁入道具	箱の紐のかけ方、包み方	63	24	87
12月	大名とお正月	子ども出世すごろく	48	14	62
1月	能面・能装束	能面・小鼓	52	24	76

	今月のポイント	体験内容	子ども	大人	小計
2月	お雛さまのいろいろ	内裏雛をつくる	102	38	140
3月	お姫さまの暮らし	琴にふれる	101	42	143
年間合計			939	407	1,346

平成23年(2011)

4月	宮廷の雅	ひも結びで遊ぶ	80	37	117
5月	鎧と兜「武士の晴れ姿」	鎧・兜にふれるー忍び紐の結び方ー	99	67	166
6月	やさものの色とかたち	茶碗をデザインする	61	22	83
7月	尾張徳川家のお寺 建中寺	箱の紐のかけ方、包み方	65	30	95
9月	鉄砲伝来！	火縄銃にふれる	58	18	76
10月	おもてなしの心ーしつらえー	掛物をかける	60	25	85
11月	巻物ー源氏物語絵巻ー	ミニ源氏物語絵巻づくり	91	38	129
12月	大名とお正月	子ども出世すごろく	41	13	54
1月	刀と太刀「刀は美しい！」	刀バラバラ体験	88	52	140
2月	お雛さまのいろいろ	貝あわせ	102	69	171
3月	お姫さまの暮らし	琴にふれる	108	75	183
年間合計			853	446	1,299

平成24年(2012)

4月	刀と太刀「刀は美しい！」	刀バラバラ体験	105	54	159
5月	鉄砲伝来！	火縄銃にふれる	129	66	195
6月	徳川園の歴史	徳川園と蓬左文庫をめぐる	58	32	90
7月	能面・能装束	能面・小鼓	49	27	76
9月	織物のいろいろー織り・縫い・染めー	組紐体験	57	27	84
10月	おもてなしの心ーしつらえー	掛物をかける	35	22	57
11月	源氏と平家	ミニ巻物づくり	211	28	239
12月	大名とお正月	子ども出世すごろく	31	22	53
1月	日本の神様ー天神さんー	天神さんづくり	44	29	73
2月	お雛さまのいろいろ	貝あわせ	52	32	84
3月	お姫さまの暮らし	琴にふれる	97	65	162
年間合計			868	404	1,272

平成25年(2013)

4月	漆・ジャパン	漆の模様に親しむ	68	41	109
5月	鉄砲伝来！	火縄銃にふれる	104	68	172
6月	刀と太刀「刀は美しい！」	刀バラバラ体験	81	47	128
7月	茶碗のいろいろー茶の湯ー	茶碗をデザインする	42	20	62
9月	鎧と兜ー武士の晴れ姿ー	鎧・兜にふれるー忍び紐の結び方ー	33	30	63
10月	和歌のアイドルー歌仙ー	百人一首で遊ぶ	31	12	43
11月	能面・能装束	能面・小鼓	39	16	55
12月	大名とお正月	子ども出世すごろく	26	4	30
1月	身近にあるめでたいデザイン	「総角」結び	29	13	42
2月	お雛さまのいろいろ	貝あわせ	31	18	49
3月	お姫さまの暮らし	琴にふれる	107	61	168
年間合計			591	330	921

平成26年(2014)

4月	刀と太刀ー刀は美しい！ー	刀バラバラ体験	96	62	158
5月	鎧と兜ー武士の晴れ姿ー	鎧・兜にふれるー忍び紐の結び方ー	104	66	170
6月	鉄砲伝来！	火縄銃にふれる	80	51	131
7月	茶碗のいろいろー茶の湯ー	茶碗をデザインする	68	42	110
9月	墨の世界	墨で描く	77	41	118
10月	やまと絵ってなに？	やまと絵にふれる	53	19	72
11月	能面・能装束	能面・小鼓	54	20	74
12月	大名とお正月	子ども出世すごろく	41	16	57
1月	身近にあるめでたいデザイン	「総角」結び	82	21	103
2月	お雛さまのいろいろ	貝あわせ	76	44	120
3月	お姫さまの暮らし	琴にふれる	87	59	146
年間合計			818	441	1,259

平成27年(2015)

4月	国宝 初音の調度	貝あわせで遊ぶ	71	31	102
----	----------	---------	----	----	-----

	今月のポイント	体験内容	子ども	大人	小計
5月	刀と太刀―刀は美しい！―	刀バラバラ体験	126	91	217
6月	鎧と兜―武士の晴れ姿―	鎧・兜にふれる―忍び紐の結び方―	74	39	113
7月	鉄砲伝来！	火縄銃にふれる	100	60	160
9月	能面・能装束	能面・小鼓	60	26	86
10月	徳川美術館のお茶道具	茶碗をデザインする	55	25	80
11月	国宝 源氏物語絵巻	ミニ源氏物語絵巻づくり	93	51	144
12月	大名とお正月	子ども出世すごろく	50	12	62
1月	身近にあるめでたいデザイン	「総角」結び	43	22	65
2月	ひなまつりを楽しむ	ひなかざりをつくる	64	32	96
3月	お姫さまの暮らし	琴にふれる	88	41	129
年間合計			824	430	1,254

平成28年(2016)

4月	刀と太刀「刀は美しい！」	刀バラバラ体験	91	70	161
5月	浮世絵を楽しむ	版画をする	94	44	138
6月	日本のデザイン	日本の文様を描いてみよう	65	26	91
7月	鎧と兜 「武士の晴れ姿」	鎧・兜にふれる―忍び紐の結び方―	117	79	196
9月	鉄砲伝来！	火縄銃にふれる	84	37	121
10月	茶道具	茶碗をデザインする	65	35	100
11月	やまと絵ってなに？	やまと絵を描いてみよう	48	21	69
12月	能面・能装束	能面・小鼓にふれる	41	15	56
1月	かな	かな文字を筆で書いてみよう			
2月	お雛さまを楽しむ	お雛さまを作る			
3月	さちぎみ様のお嫁入り道具	お琴をひいてみよう			
年間合計			605	327	932

平成28年は12月までの集計

こういった活動に参加する場合を除いて、学校側から特に解説や体験の依頼が無い場合が多く、子ども達は足早に展示室を通り抜け、来館した事実だけで、「見学した」とされる場合もあった。

そこで、同十五年から「土曜子ども教室」で実績と経験を積み上げたプログラムを校内・校外学習でも活用できるように改編して、ホームページやちらしで愛知県内の小・中学校に紹介し、「出張教室」の実施や学校の団体受入をするようになった。同二十三年からは「小・中学校の先生方のための伝統文化体験プログラムセミナー」を実施し、授業や分散学習・体験学習に活用出来るよう、徳川美術館の小・中学生向けのプログラムを紹介している。

その結果、小・中学校を中心に団体で「体験学習」を伴った見学・体験の依頼が増えるようになり、単に見学・素通りではない美術館の活用事例が漸増するようになった。ちなみに同二十七年度の体験学習は、貝あわせ・刀解体組立・火縄銃にふれる・甲冑着装・子ども出世すごろくなどの体験後、館内見学をするプログラムで実施し、小学校五件三百三十三名・中学校十二件六百三十四名・高校二件三十八名・大学（留学生含む）八件二百五十八名の計二十七件二百六十三名を受け入れた。

なお、体験を伴わない徳川美術館の紹介と作品解説を依頼された事例も、小学校五件百一十一名・中学校八件百十三名・高校一件十五名・大学一件六十名の計十五件二百九十九名あり、着実に学校現場の利用は増加している。これらはほとんどが当館ボランティアで対応している。

また、同二十六年からは夏休みの二日間、小・中学生を対象に「自由研究」を実施している。この活動はボランティアからの発案である。展覧会鑑賞後、研究テーマを確定、研究動機を明確にし、予想を立て、調べる。



挿図4 夏休み子ども歴史教室 自由研究

調べた結果を予想と照らし合わせながらまとめ、感想を書き、発表する。鑑賞だけではなく、展示や展示作品から疑問に思うことを発見し、予想し、答えを導く方法を学ぶことができる場にすることを目的とした事業である（挿図4）。

これらの活動は、同十八年十二月に教育基本法が改正されたのに伴い、改正された学習指導要領の基本的なねらいを具体化することを目途としている。つまり、完全学校週五日制の下、各学校が「ゆとり教育」の中で「特色ある教育」を展開し、子どもたちに学習指導要領に示す基礎的・基本的な内容を確実に身に付けさせることはもとより、自ら学び自ら考える力などの「生きる力」を育むねらいである。

ただし、これは参加する小・中学生に個別に対応・補助する内容であるため、一度に多くの参加者を受け入れることは出来ず、実施時期も限定的であるため、必ずしも徳川美術館がこの教育方針を普遍的に体现しているわけではないことが、今後の課題として残されている。

また、子ども達と展示室で展示作品を鑑賞する際に、観察力や鑑賞力を高めるための一助としてワークシートを導入しているが、改善の余地は少なくない。徳川美術館では子ども向けワークシートと銘打っているものの、内容は説明的で、さまざまな発見をするための工夫が足りないことが課題である。

一般向けの展示解説についても同様で、一方的に説明するだけに終わる場合もあり、教育普及活動に携わる職員・ボランティアの全般に、その理念が行き渡っていないのが現状である。研修などを通して今後も絶えず改善を模索しなければならないことは言うに及ばず、対話型鑑賞教育プログラムといった近年開発された事例を参考に、徳川美術館ならではの日本の古美術品を鑑賞する新たな作品鑑賞プログラムの構築といった試行を続ける必要がある。

実のところ小・中学生を対象にしたプログラムを開始した当初、徳川美術館内では小・中学生は徳川美術館が対象とする来館者ではない、静かに鑑賞する空間の妨げになるという理由から、必ずしも全面的な賛同を得られていなかった。しかし、教育普及活動を継続し実績が目に見えるようになったことで、自然に職員の意識も変化し、今では徳川美術館の重要な事業に位置付いている。教育普及活動の内容について議論の余地はあるものの、子どもたちが自発的に作品を鑑賞し、作品の背景にある歴史に関心を持ち、自ら学べる場所をつくり、将来の徳川美術館ファンを増やす一つの

機会とする意味でも、教育普及活動は今後も徳川美術館の重要な活動の一つに位置付けていく必要があると考える。

なお補足であるが、徳川美術館が前項で紹介した小・中学生中心のさまざまなプログラムを実施できたのは、次に紹介する文部科学省および文化庁からの補助金によるところが大きい。以下、順に補助金の内容と、それによって得られた徳川美術館の活動内容について紹介する(表3)。

(一)親しむ博物館づくり事業(文部科学省)

平成十四年度の完全学校週五日制の実施に向けて、同十一年度から十三年度までに地域で子どもを育てる環境を整備し、親と子どもたちの活動を振興する体制を整備するための「全国子どもプラン」が実施された。博物館の有する機能を積極的に活用し、学校が休みの土曜日を中心に青少年が楽しんで遊びながら自然科学の原理、参加体験型の展示の開発やハンズ・オン(自ら見て、触って、試して、考えること)手法を用いた活動を導入することをはじめとする多様な事業をモデル的に実施し、その成果を全国に普及することを目的とした。

この事業への参加により、「夏休み子ども教室」の貝あわせ、甲冑づくり、刀剣の組立・解体、火縄銃の解体、狂言、すごろく遊びなどのプログラムを開発することができた。

(二)芸術拠点形成事業(文化庁)

平成十四年度から十六年度の三年間行われた「芸術拠点形成事業」は、文化庁が美術館・博物館等の行う展覧会その他の事業に対する支援を実施することにより、わが国の文化芸術拠点の形成を図り、もつ

てわが国の文化芸術水準の一層の向上に資することを目的とした。

この事業で同十四年に体験型教育普及「大名文化」教材開発として、組立・解体の出来る模造刀、着装できる鎧・兜、能面、小鼓、香道具を揃えることができた。これらの教材は当館の大名文化を紹介する主要なプログラムの中で現在も活用されている。

さらに、同十五年には「長篠合戦図屏風」および「長久手合戦図屏風」の原寸大複製品を作成した。「長篠合戦図屏風」は小・中学校の社会科の教科書には必ず掲載されており、子どもたちの関心が高い。実際の大きさと細部を間近にじっくり見ることで、屏風に描かれた多くの出来事を読み解くことができる。

(三)子どもゆめ基金助成金(国立オリンピック記念青少年総合センター)

この基金は、未来を担う夢を持った子どもの健全な育成の一層の推進を図ることを目的に、民間団体が実施する特色ある新たな取組や、体験活動等の裾野を広げるような活動を中心に、様々な体験活動や読書活動等に支援されている。

この助成で、平成十四年に「江戸ヘタイムスリップ 尾張の殿様よしなおくんからの手紙(メール)」を開発、インターネットで公開した。
(<http://www.yoshinao.net>)

当時インターネットでの子ども向けのプログラムが少ない中、アニメ動画で徳川家康や江戸時代や大名文化を紹介する画期的なプログラムだった。メールアドレスを登録すると十通の手紙(メール)が毎週届き、それを開くと徳川家康、鎧兜・刀・茶道具などが紹介される(挿図5)。

表3 徳川美術館 補助金事業

年度	事業	補助事業名	補助金額	補助内容
平成11年 1999		親しむ博物館事業(文部科学省)	2,547,116円	徳川美術館 夏休み子ども特別企画「歴史体験教室」 平成11年7月1日から平成12年3月31日 ワークシート作成、ギョウリョウ・クイズ、小中学生の歴史教室「三英傑」、歴史体験教室「作って遊ぼう貝あわせ」、親と子の甲冑手作り教室
平成12年 2000		親しむ博物館事業(文部科学省)	2,208,007円	歴史体験教室「みて、ふれて、つくって大名文化！」 ①作って遊ぼう貝あわせ 8月1日～8月31日 ②親と子の兜手作り教室 8月5日・6日 ③刀・火縄銃ババラ事件！ 8月12日・13日
平成13年 2001		親しむ博物館事業(文部科学省)	1,803,256円	歴史体験教室「みて、ふれて、つくって大名文化！」 作って遊ぼう貝あわせ 8月1日～8月31日 親と子の兜手作り教室 8月11日・26日 大名の娯楽「狂言」 8月12日 若殿様が遊んだ『すごろく』 平成13年9月～14年3月の第2・4土曜日
平成14年 2002	毎週土曜日、「土曜子ども教室」がスタート	I 芸術拠点形成事業(展覧会事業等支援)(文化庁) II 子どもゆめ基金助成金(国立オリンピック記念青少年総合センター)	芸術拠点形成事業 3,989,065円 子どもゆめ基金 8,349,000円	I 芸術拠点形成事業 平成15年2月1日～15年3月31日 1. 土曜子ども教室 平成15年2月1日～15年3月31日 2. 体験型教育普及「大名文化」教材開発 ①刀ババラ体験 ②鎧・兜体験 ③能面・和楽器体験 ④閉香体験 II 子どもゆめ基金 江戸へタイムスリップ 尾張の殿様 よしなおくんからの手紙(メール)
平成14年 2002		愛知県博物館協会「子どもと博物館研究会」	6,100,000円	地域連携事業「伝えるということは？学芸員が贈る子どもたちへのメッセージ ワークショップ」 一宮市博物館・愛知県陶磁資料館・豊橋市美術館・鳳来寺山自然科学博物館 各館での10本のワークショップを実施。報告書・DVDの作成
平成15年 2003		芸術拠点形成事業(展覧会事業等支援)(文化庁)	3,952,465円	体験型教育普及「大名文化」教材開発 1. 原寸大複製の作成 ①長篠合戦図屏風・長久手合戦図屏風 原寸大複製 ②本多平八郎姿絵屏風 原寸大複製 ③徳川家康三方ヶ原戦役画像 原寸大複製 2. アウトリーチ活動のためのボランティア研修

平成16年	2004	徳川園・蓬左文庫リニューアル・オープン	I 芸術拠点形成事業(展覧会事業等支援)(文化庁)「尾張の殿さま よしなおくんと大名文化体験」 II 地域子ども教室推進事業(文部科学省)	I 7,715,800円 II 2,526,000円	I 尾張の殿さま よしなおくんと大名文化体験 I オリジナルDVDソフトの開発・製作 II 土曜子ども教室 平成16年9月1日～平成17年3月31日
平成17年	2005	開館70周年	地域教育力再生プラン 地域子ども教室推進事業(文部科学省)	1,339,005円	土曜子ども教室 平成17年9月～平成18年3月31日 夏休み子ども教室 8月2日～31日 ボランティア研修 琴・小鼓・子どもへの話し方・接し方
平成18年	2006		地域教育力再生プラン 地域子ども教室推進事業(文部科学省)	2,324,640円	土曜子ども教室 平成18年4月1日～平成19年3月31日 夏休み子ども教室 8月1日～31日
平成19年	2007	新館開館20周年	芸術拠点形成事業(ミュージアムタウン構想の推進)(文化庁)	4,370,319円	徳川美術館「子どものための大名文化体験プログラム」 ① 子どものための大名文化体験プログラム 土曜子ども教室 平成19年9月～20年3月末 夏休み子ども教室 8月1日～31日 ② 子どものための大名文化体験プログラムを実施する人材の育成 救急、マナー、話し方、陶磁器、刀剣、能 ③ 子どものための大名文化体験プログラムのハンドブックの作成
平成20年	2008		芸術拠点形成事業(ミュージアムタウン構想の推進)(文化庁)	2,757,438円	徳川美術館「大名文化プロジェクト—地域伝統文化プログラムと子どもプログラムの継続と拡大— 1. 地域伝統文化プログラム ① 雅楽 ② 琉球の宮廷音楽「御座楽」復元演奏 2. 子どもプログラムの実施 土曜子ども教室 平成20年9月～21年3月31日 夏休み子ども教室 8月1日～31日 3. 小中学校教員のための大名文化体験プログラムセミナー
平成21年	2009		美術館・博物館活動基盤整備支援事業	239,720円	徳川美術館「大名文化プロジェクト2009—視聴覚障害者および教員へ教育普及プログラムの拡大—」
平成22年	2010		美術館・博物館活動基盤整備支援事業	1,216,570円	徳川美術館 地域密着型「武家文化」普及プログラム ① 小・中学生の「大名古屋城展」セミナー 平成22年8月1日～30日 大名古屋城展タイズ、歴史教室「名古屋城のひみつ」、歴史体験教室「貝あわせ」、「親子兜づくり教室」、親子名古屋城下探索ツアー ② 小・中学生生徒のためのワークシート「徳川美術館へようこそ」作成事業 ③ 留学生のための鑑賞会 平成23年2月12日 雛まつり展の解説、講座「香の歴史と文化」、ワークショップ「香袋づくり体験」

平成23年	2011	文化遺産を活かした観光振興・地域活性化事業(文化庁)	2,175,000円	徳川美術館 地域密着型「武家文化」普及プログラム—徳川の姫君大研究— 平成23年7月1日～8月31日 ①姫君の装い「結髪実演」 平成23年8月6日 ②夏休み子ども特別企画「徳川の姫君 大研究」 平成23年8月2日～8月31日 ギャラリー・クイズ、手引書の配布、鑑賞カードの配布 小中生の歴史教室「徳川の姫君」 姫君体験「貝あわせ」 和歌教室 8月20日 ③小・中学生教諭を対象とした伝統文化体験プログラムセミナー 平成23年8月3日
平成24年	2012	文化遺産を活かした観光振興・地域活性化事業(文化庁)	1,282,500円	①子ども向け夏休み講座(徳川美術館・名古屋陶磁器会館・文化のみち 榑木館) 平成24年8月1日～31日 夏休み歴史講座 体験コーナー(相应寺屏風を楽しむ、貝あわせ)ワークシート、鑑賞シートの作成 ②サイトボランティア交流会(講演会)
平成25年	2013			
平成26年	2014	文化芸術振興費補助金(伝統文化親子教室事業)(文化庁)	443,158円	大名の歴史と文化伝承プログラム ①夏休み子ども歴史教室「天下統一 信長から家康へ」 平成26年8月1日～31日 ギャラリー・クイズ、歴史教室、歴史体験教室、ワークシートの配布、自由研究 ②土曜子ども教室 平成26年7月1日～平成27年1月31日
平成27年	2015	文化芸術振興費補助金(文化遺産を活かした地域活性化事業)(文化庁) 名古屋文化遺産活用実行委員会		「文化のみち 離巡り」スタンプラリー 名古屋文化遺産活用実行委員会(名古屋城・名古屋市政資料館・文化のみち 榑木館・文化のみち二葉館・名古屋陶磁器会館・名古屋市蓬左文庫・徳川園) 屋市蓬左文庫・徳川園)
平成28年	2016	文化芸術振興費補助金(文化遺産を活かした地域活性化事業)(文化庁) 名古屋文化遺産活用実行委員会		「文化のみち 離巡り」スタンプラリー 名古屋文化遺産活用実行委員会(名古屋城・文化のみち 榑木館・文化のみち二葉館・名古屋陶磁器会館・名古屋市蓬左文庫・徳川園)
平成29年	2017	新館開館30周年 文化芸術振興費補助金(文化遺産を活かした地域活性化事業)(文化庁) 名古屋文化遺産活用実行委員会		「文化のみち 離巡り」スタンプラリー 名古屋文化遺産活用実行委員会(名古屋城・文化のみち 榑木館・文化のみち二葉館・名古屋陶磁器会館・名古屋市蓬左文庫・徳川園)



挿図5 「江戸ヘタイムスリップ! 尾張の殿さま よしなおくんからの手紙(メール)」画面

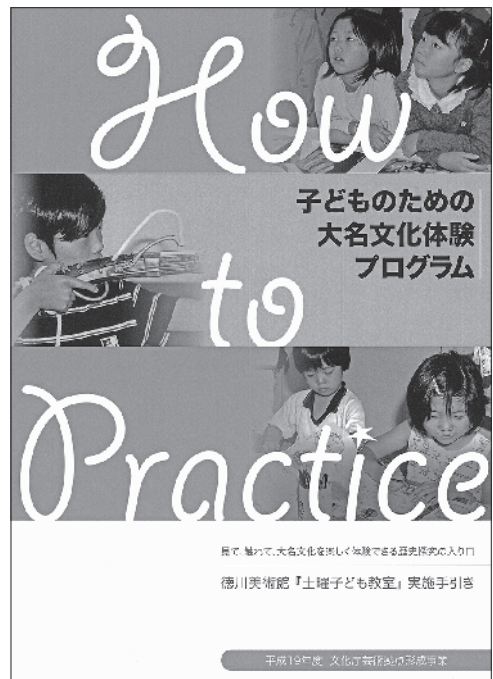
(四) 地域教育力再生プラン(文部科学省)

このプランは、近隣住民間の連帯感の希薄化や青少年の問題行動の深刻化などが進む中で、地域の教育力の再生を総合的に進める観点から、地域に根ざした多様な活動機会を提供する事業である。

子ども向けプログラムを進行・指導しているボランティアは美術館周辺の地域住民である。そのボランティアの資質向上を図る目的で、徳川美術館において研修を実行した。

(五) 芸術拠点形成事業(文化庁)

この事業の一環として、平成十九年に『子どものための大名文化体験プログラム—徳川美術館『土曜子ども教室』実施手引き—』を作成



挿図6 『子どものための大名文化体験プログラム』表紙

した。これは徳川美術館のプログラムが他の美術館・博物館や小・中学校での教育普及開発の参考になれば、と主要なプログラムを掲載・紹介し、全国的美術館・博物館、愛知県内の図書館、小・中学校に配布した(挿図6)。

(六) 美術館・博物館活動基盤整備支援事業(文化庁)

平成二十一年には視聴覚障がい者を受け入れるためのボランティア研修を実施し、プログラムを開発した。障がい者の方を正しく理解し、対応するため、実際に障がい者の方に来ていただき、鑑賞プログラムを実施した。最近では盲学校の修学旅行や聾学校の見学を受け入れ、鑑賞や体験を実施している。

また、同二十二年には国際交流のひとつとして留学生のための鑑賞会を開催した。以後、市内の大学や高校の留学生の体験を受け入れる

ことが多くなっている。

三 教育普及事業に関わる連携

(一) 愛知県博物館協会「子どもと博物館研究会」

美術館・博物館の存続意義は時代と共に変化している。一九六〇年代末までの存在することに意味があった時代から、七〇年代には博物館とその活動が淘汰される時代となり、九〇年代は博物館のもつ社会的力量が問われる時代が変わっていった。⁽¹⁾

いずれの美術館・博物館も館の存在意義を探して、手探りで教育普及プログラムを実施するようになるなか、徳川美術館もまた同様に前項に掲げた諸事業を見出したわけである。そのような状況の中で、平成十一年（一九九九）に愛知県博物館協会内において「子どもと博物館研究会」が三十施設、四十四名を会員として発足した。教育普及活動にまだ理解を得られない状況において孤軍奮闘する学芸員が集まり、博物館教育理論などの勉強会を開き、新たなプログラムを実践している施設の見学等の活動が実践された。そして美術・博物・民俗・自然など種別の違う館の学芸員が集まり、各々のプログラムの運営方法や悩みを共有し、自館のプログラム作りの参考にして「あいち子ども体験ミュージアム事業」を立ち上げた。徳川美術館もこの研究会と事業に当初より参加している。

翌十二年には文部省が実施した「親しむ博物館づくり事業」に、この「あいち子ども体験ミュージアム事業」も参画した。まず愛知県博物館協会加盟百二十三館を対象に、子ども向け事業に関する現在までの収集・保

管・展示・解説・研究室等の施設・技術的研究・ホームページ・研究会・他館との交流・学校等との協力といった事業実績、将来の予定などについてアンケートで意見集約を行い、その集計内容を公開することで、各館の現状や抱える問題を把握し、今後の事業への糸口とした。

そして、「あいち子どもミュージアムキャラバン」という事業を実施し、「どろんこやきもの探検隊！」「わたしのパリはコレ！」「漁師は海のおさかな博士」「焼く・煮る・炊くは食の基本！」「編む・織る！縄文・弥生の布！」などといったそれぞれの博物館が実施する教育普及活動を一連の活動として広報活動を共有し、それぞれの博物館単体の事業として終わらせるのではなく、参加者を拡散させる工夫を凝らした。⁽²⁾ 前項で示した徳川美術館の活動も、この事業の一つとして紹介されたことで、愛知県下での周知・集客に役立った。

また、平成十四年度文化庁芸術拠点形成事業にも「あいち子ども体験ミュージアム事業」が参画し、一宮市博物館を会場として、普及・考古・陶芸・美術・歴史・民俗・自然の部門に分け、「伝えるということは？」学芸員が贈る子どもたちへのメッセージ」をテーマに展覧会を開催、各部門でワークショップを実施して、報告書にまとめた。⁽³⁾ 分野の違う館が連携することで、新たなプログラムが開発できたことは、この事業の第一の成果といえよう。

徳川美術館においても、この「子どもと博物館研究会」に参加することで、教育普及プログラムが徳川美術館にとってなぜ必要かを理論的に考え、説明することが出来るようになり、具体的に教育普及プログラムを組み立てるのに参考になった。

(二) 文化庁「ミュージアム・エデュケーター研修」

欧米諸国の博物館では、研究者としてキュレーター、教育プログラムの作成者としてエデュケーター、そして教育活動を担当するミュージアムティーチヤーといった職務分担がある。さらに作品・資料の取り扱いについても整理・管理・利用担当者などに細分化されている。日本においては、こういった活動を行う職務を「学芸員」と総称し、作品・資料の収集・整理・保管・展示・研究といった博物館の基本的な事業から、事業を計画・主催したり、博物館利用者に対面し、その質問に答え、博物館によってはチケット・物品の販売、展示室内の監視まで行う場合もある。博物館の活動主体を、作品・資料の収集・整理・保管・展示・研究に置くのが大半で、それ以外の事業は片手間にならざるを得なかったのが実状である。

そうした中、日本においても平成四年（一九九二）以降、博物館学や教育学などの分野の教育を受け、学芸員と協力して事業を進めることを専門とする（エデュケーターの）職員が現れた。日本のエデュケーターは、国内での専門的な教育の場がなく、今後の動向についても不透明な部分がある。現在、美術館・博物館では明確な利用目的を持った来館者を対象に事業を行っているが、展覧会を漠然と観に来る多数の来館者や、美術館・博物館に来ていない地域住民に対しての利用を促す努力はされていない。関心の薄い人に来館してもらうためには、博物館の役割を理解し、利用者に対応できるエデュケーターという専門員が必要である。

エデュケーターには学芸員の知識を活用しながら、博物館での学びをデザインし、プログラム化することが求められる⁽⁴⁾。エデュケーターの役割の重要性を考えて、同二十三年度から文化庁が年一回五日間、博物館教育・

生涯学習・地域連携に関する座学や教育プログラムの開発など、教育普及を担当する職員に必要な知識・技能や基本姿勢を習得するための研修を行っている。第六回である同二十八年度までに延べ約三百名の受講者を数える。筆者も企画運営委員として参加している。

筆者を徳川美術館のエデュケーターに位置付けるか否かについては、組織的に明確では無いものの、前述のとおり徳川美術館新館が開館して以来本格化した教育普及活動に一貫して携わっており、ノウハウの継承を責務とされていることは間違いない。そのため、筆者自身の資質向上と、徳川美術館へのノウハウ導入に資するように、よりよい博物館教育の運営に日々試行錯誤している。我田引水ではあるが、研修の企画運営委員や研修者との交流は当館の教育プログラムを開発・改善するのに参考になっている。

以上の二例のように、徳川美術館の教育普及活動は、徳川美術館単体で実施するに留まらず、活動が安定するのに伴い、他館や外部機関との連携も視野に入れて活動を行うようになっていった。また、徳川美術館の活動自体が、モデルケースと見なされる事例もあり、外部との相互の交流から徳川美術館が得た成果も大きい。

ただし、徳川美術館における教育普及事業は定着したと言えるものの、それを実施する職員をエデュケーターとして固定するのか、あくまでも職員の輪番とするかの議論は、なお今後の課題である。筆者自身に課されているのは後継者の育成だが、作品の保存・管理・調査・研究、展示業務を主務とする学芸員として採用された職員が大部分を占める学芸部内、または事務部内において、現状では専任的な業務の継承がなかなか難しいのが現状である。

表4 徳川美術館 ボランティアの会

年度		美術館行事	ボランティア活動
昭和61年	1986		ボランティア募集
昭和62年	1987	新館開館(10月)	第1期生 活動開始日：10月1日 350名
平成2年	1990		第1期展示解説員 47名 活動開始
平成3年	1991		第2期生 活動開始日：4月1日 95名
平成7年	1995	開館60周年	第3期生 活動開始日：4月1日 95名
平成9年	1997	新館開館10周年	
平成11年	1999		第2期展示解説員 13名 活動開始
平成14年	2002		第4期生 活動開始日：4月1日 61名
平成16年	2004	徳川園・蓬左文庫リニューアル・オープン	第5期生 活動開始日：4月1日 92名 受付対応ボランティア 活動開始日：4月1日 定年制度導入(77歳)
平成17年	2005	開館70周年	
平成18年	2006		第3期展示解説員 16名 活動開始
平成19年	2007	新館開館20周年	第6期生 活動開始日：4月1日 72名
平成21年	2009		第7期生 活動開始日：4月1日 69名
平成22年	2010		交通費支給廃止
平成23年	2011		第8期生 活動開始日：4月1日 33名
平成25年	2013		第9期生 活動開始日：4月1日 90名
平成27年	2015	開館80周年	
平成29年	2017	新館開館30周年	第10期生 活動開始日：4月1日(予定)

四 徳川美術館ボランティアの会と教育普及

徳川美術館の教育普及活動の中でも特筆すべきは、ボランティア活動である。徳川美術館のボランティア制度は、昭和六十二年(一九八七)十月の新館開館にあわせて発足した。新館開館が地元市民や経済界および自治体の寄附によって行われたことで、新館開館後も地域社会と徳川美術館が密接な関わりを持って、地域文化の向上を図ることが重要な使命とされた(表4)。

展示空間の拡大によって職員のみでは来館者への対応が充分出来ないという事情も含め、地域との連携策として検討されたのがボランティア制度の導入である。徳川美術館と地域の人たちを結ぶパイプ役として、地域の生の声を徳川美術館に届け、共に徳川美術館の情報を地域に拡げることにも目途としている。また、徳川美術館の運営に参加してもらうことで、徳川美術館に対して親しみを持ち、徳川美術館のことを我が事のように考え、応援してくれる人が一人でも多くなる願いも含まれる。

当時の国内の美術館・博物館でボランティア制度を導入している館は少なかったが、同五十二年にアメリカで開催した「The Tokugawa Collection No Robes and Masks」や同五十八年から五十九年にかけてアメリカ・ドイツ・フランスで開催した巡回展「The Shogun Age Exhibition」の開館館で見聞した経験が活かされることとなった。ことにアメリカでは専任スタッフの充実もさることながら、ボランティアスタッフがあらゆる分野で活躍していること、ある館では切符もぎりやレストランのウェイトレスまでも担当しており、「マイ・ミュージアム」という意識で愛情が溢

れている姿に接したことが現地へ赴いたスタッフから驚きをもって報告された。新館開館に当たって、徳川義宣前館長はじめ館員一同がボランティア制度を導入することを決めたのは自然な成り行きだった。

ボランティア活動とは、自発性・無償性・公益性という性質を持った活動である。ボランティア活動の動機は日常生活を充実させるといったことであり、生き甲斐や人との交流を求めてボランティア活動を始める人も多く、ボランティア活動を通して学習や成長をする。人や社会によってボランティア活動の意義や価値をどう捉えるかは変化し、それゆえ、ボランティア活動は多様な捉え方ができる。

社会教育施設におけるボランティア活動は一九七〇年代から少しずつ登場し、八〇年代には全国各地で本格的に行われるようになり定着した。社会教育施設の基本的な役割は、子どもだけでなくさまざまな利用者の学習活動を支援することであり、その意味では社会教育施設におけるボランティア活動もまた、施設を利用する一つの形態(学習活動)であると理解することができる。それぞれの施設の状況をふまえつつ、その活動の意味を常に考えることが重要である。⁽⁵⁾

徳川美術館ボランティアの会が発足した昭和六十一年の会則には、「徳川美術館と協力し、無償の奉仕活動を通じて市民のための美術館活動を促進し、同時に美術に対する理解と関心を深め、地域文化の向上をはかることを目的とします」とある。

ボランティアの会会則

第一条 本会はその名称を「徳川美術館ボランティアの会」とし、事務局を徳川美術館(名古屋市中区徳川町一〇一七)業務部内におきます。

第二条 本会は徳川美術館の指導のもとにおかれます。

第三条 本会は徳川美術館と協力し、無償の奉仕活動を通じて市民のための美術館活動を促進し、同時に美術に対する理解と関心を深め、地域文化の向上をはかることを目的とします。

第四条 本会会員の期間は四月一日より翌年三月三十一日までとし、単年度ごとの更新とします。

第五条 本会は目的を達成するために次の活動を行ないます。

- (一) 来館者に対する案内・誘導
- (二) 展示室内の監視

- (三) 展示室の展示効果の維持管理への協力

- (四) 館内美化

- (五) 美術館関係資料(ポスター・ちらし)の配布協力

- (六) 会員相互の研修活動

- (七) その他必要な事業

第六条 本会の会費は無料とし、会員は活動日には交通費の支給を受けることができます。

第七条 会員は徳川美術館が行なう事業に参加または優待を受けることができます。
(昭和六十一年)

いわば、徳川美術館の応援団といった位置付けである。新館開館を前に、地域の連携ということで、まずは地域の女性団体「旭丘女性会」や昭和四十四年に徳川美術館元館長の熊沢五六(二八九六―一九八七)によって創設された、仏教・西洋・日本・東洋美術を自主学習する婦人グループ「葵美術グループ」、同四十八年設立の社会貢献を目的とする女性奉仕

団体「東海レディス・プラザ」に声をかけた。さらに人員を確保するため、十八歳から七十歳までの月三回以上活動出来る方を条件にボランティアスタッフを広く一般から募集した。人員募集の件が新聞に紹介されると、五百名を超す応募があり、予想以上に市民の注目が高いことに驚かされた。なお、三分の二以上は五十代以上の女性であった。学芸員やマナーの専門家による五日間の研修全日参加を採用条件として研修を実施し、三百五十名が一期生のボランティア人員として誕生した。

平成二十八年(二〇一六)現在のボランティアの男女比率は、男性二十九名(一〇%)、女性二百六十二名(九〇%)で、圧倒的に女性が多い。年代の分布は、二十代二名、三十代一名、四十代六名、五十代二十三名、六十代百三十四名、七十代百二十五名である。女性の場合は子どもの独立後、男性の場合は定年退職後に携わる例が多く、社会貢献という意識はもとより、生涯学習の場としてボランティア活動に参加しているともいえよう。ボランティア活動の内容としては、次のような作業があるが、ルーティンで行う活動は①③、不定期の活動は④⑨である。⑩以降は特技を持つている方々が独自に協力する活動で、当該者が退会した場合、休止することもある。

- ①館内における来館者案内誘導・展示室の監視
- ②展示解説(通常・団体、体験プログラム)
- ③インフォメーション業務
- ④子ども向けプログラムの進行・解説
- ⑤印刷物の発送作業
- ⑥職員用図書室の図書整理

徳川美術館教育普及活動三十年の歩み

⑦新聞整理(博物館・文化関連記事の切り抜き保管)

⑧教育普及講座等の受付

⑨ポスター貼りなどの広報補助

⑩古文書の読解(平成十二年以降休止中)

⑪館内の生花飾り

⑫点字による館内案内の作成

⑬講演・講座会場での題字・演目執筆

⑭展示補助具作成・修復

ボランティア活動が始まった当初は、職員もボランティアも全てが初めてのことで、手探り状態での活動開始であった。参加希望日を各ボランティアに聞き、担当職員が二ヶ月毎のシフト表を作成していた。月に一日出勤し、新館内の第一～第五展示室までの五ヶ所、本館内の第七～第九展示室までの三ヶ所と、インフォメーションカウンターに各一名の計九名を配置し、約一時間ごとにローテーションで移動し、展示室内の来館者誘導や来館者応対にあたった。

平成十七年(二〇〇五)には隣接する徳川園・名古屋市蓬左文庫がリニューアルし、名古屋市蓬左文庫展示室が徳川美術館の展示室と渡り廊下で行き来出来るようになり、名古屋市と共同で展覧会を実施するようになった。展示スペースが増えたことで、現在は一日に展示室対応十二名、受付二名、解説一名で運営している。

毎朝、九時四十分には徳川美術館新館ロビーに当日のボランティア全員が集まり、ミーティングを行う。そこでローテーションと当日の展覧会や催事・団体受入予定・連絡事項を記入したプリントを配布する。開館五分前

には各展示室にスタンバイし、十時からの来館者に備える。昼休みは十二時から十四時の間に二または三グループに分かれ、一時間の休憩をとる。同じく十五時から十六時の間に三十分の休憩をとる。一般ボランティアは四～五名を一グループとし、三グループが新館の名品コレクション展示室（第一～第五展示室）、名古屋市蓬左文庫展示室（展示室一・二）と本館（第七～第九展示室）の三ヶ所を十時～十二時・十二時～十五時・十五時～十七時の時間で、順番に会場を替わる。さらに、グループ内での相談の上、ローテーションを組み、各展示室で順次配置場所を移動している。

また、展覧会のポスター・ちらしの発送準備などの作業もあり、作業日当日のボランティアの中から数名が作業室で活動する。入館受付終了時間の十六時三十分からは来館者が減るので、クリンタイムとして、翌日のために展示ケースのガラス拭きをする。十七時閉館の案内放送が流れると、来館者の退出を確認し、控え室で帰りのミーティングを行い、一日の出来事を報告する。当初は交通費として活動日一律に千円の支給があったが、同二十三年からは交通費の支給がなくなり、代わりに当館の招待券を配布している。

ボランティアの会発足の二年目に、会員から解説員の希望者を募り、研修後、筆記試験や解説テストに合格した解説ボランティア四十七名が誕生した。当時、学芸員による徳川美術館の歴史、各展示室の特色などの研修は行われていたが、詳細な展示解説までは行っていなかったため、ボランティア各自がプライベートな勉強会を開いていた。こういった方々を正規の「解説」ボランティアとして位置付け、運営するため、学芸員ともども研修を実施し、来館者案内用の台本を作成していった。

解説ボランティアの活動は、平日は十一時・十三時三十分・十五時から

の三回、約一時間かけて新館内の名品コレクション展示室を同伴解説する（活動開始当時は午前午後の一・二回だったが解説ボランティアと随時話し合い、現在に至っている）。土日祝日は玄関ロビーで一日五回、各回約十五分間、美術館概要を紹介する。解説員は月に一回のシフトだが、これとは別に同二十七年度は百三十五件の団体解説を担当した。同二十八年現在、解説ボランティアは二十五名が活動している。そのうち二十八年のキャリアをもつベテラン解説員が五名いる。一般ボランティアから解説員を募集し、試験を経て解説員となるが、募集は不定期である。現在、解説員四期生を選考しており、同二十九年より十六名が新たに活動を開始する予定である（挿図7）。

一般ボランティアの活動には、展示室内の来館者誘導や来館者対応の他に受付対応業務・団体体験補助といった活動がある。受付対応業務は、新



挿図7 解説ボランティア



挿図8 受付対応ボランティア



挿図9 一般ボランティア



挿図10 体験講座「和の香りを楽しむ—聞香—」の運営

館入口脇のインフォメーションカウンターでの来館者対応であるが、ボランティア制度発足当初は展示室内配置のローテーションに組み込まれ、ボランティア全員が担当していた。しかし、交通案内など様々な問い合わせに対応するためには適切な人材が必要ということで、マナーなどの研修を経た受付対応専門のボランティアが平成十六年に誕生した。一日二名で、一時間毎に交代でインフォメーションカウンターに座り、カウンターにいない時は新聞の整理、展示室での場内整理にあたっている(挿図8・9)。

また、同十四年から十五名以上の団体を対象に体験講座「箱の紐のかけ方」「掛け軸の扱い方」「和の香りを楽しむ—聞香—」「貝あわせ」を有料で開始し、この団体の受け入れから解説および体験の進行すべてをボランティアが行うようになった。現在は「箱の紐のかけ方」「掛け軸の扱い方」は実施していないが、「和の香りを楽しむ—聞香—」「貝あわせ」は継続し

ており、同二十七年度は小・中学校のPTAや海外旅行者など三十五件の団体を受け入れた(挿図10)。

同三年からの夏休み子ども教室の運営、同十四年からの土曜子ども教室の運営・指導もボランティアが担当している他、端午の節供企画として実施した「親子甲冑着付教室」や個人向け聞香体験など、徳川美術館で実施する企画や行事の手伝いもしている。こういった事業を実施するにあたり、ボランティアと何度も研修や打ち合わせを重ね、内容や進行方法を確認し、台本を作り上げていった。また、それらの活動実施の参考とするために、他の美術館・博物館を見学したり、カルチャーセンターに通うなど、自主的に勉強しているボランティアも多数いる。また、こういった事業に参加する視覚・聴覚障がい者に対しても適切な案内ができるように、同二十一年から視覚・聴覚障がい者の対応のための研修を実施した。

活動の例示でも挙げたように、徳川美術館職員図書室での資料の分類・配架・整理や、講座の受付、館内に生花を活ける、講演会の題字を書くなど、ボランティアの活動は多岐にわたっており、今や徳川美術館の運営において、必要不可欠の存在として位置付けられている。

ボランティアは月に一回の活動であるが、この活動を平均的に実施するには、約三百名のボランティアが必要である。ボランティア活動は一年ごとの更新で、年間約十名が様々な事情で退会する。登録人数が三百名を切ると、新たに募集を行い、三十年間で九回の募集、ボランティアは延べ九百五十七名を数えた。平成二十九年四月からは十期生六十三名が活動を開始する予定である。平成十六年からはボランティアの高齢化問題から七十七歳の定年退職制度を設けることになったが、第一期生が活躍、二十名いることは特筆に価することであろう(表5)。

なお、ボランティア制度が始まってから、ボランティアの自主学习として、解説に関する勉強会「木曜会」、能に関する勉強会、ボランティア活動の国際化について考える会「TOFの会」が独自に作られ、自発的に学んできた。「TOFの会」ではインフォメーションに置くための英語での案内マニュアルを作成している。その後、「木曜会」は「ぼたんくらぶ」に、「TOFの会」は「マグノリア」と名称を変え、現在も月に一回勉強会や見学会を実施しており、徳川美術館は会議室などをその活動の場として提供している。

ボランティア活動を開始してから三十年の節目を迎えるが、これまでに運営方法の不備、研修の不足、ボランティア間の活動に対する意識の違い、ボランティア同士の間関係などさまざまな問題が生じ、その都度、問題を解決して現在に至っている。未だに解決されていない問題や課題もある。しかし、発足当時は美術館運営の補助としての役割が多かったボランティア活動が、ボランティアアンケートからもわかるように、今ではボランティアは積極的に美術館の事業に参加し、美術館が個人個人の自発的な生涯学習の場となっている(表5)。徳川美術館のボランティアは、徳川美術館のボランティアであることに誇りを持って活動しており、その熱意と活動は徳川美術館が誇る宝物の一つとなっていると言える。

おわりに

近年、博物館・美術館は展覧会だけでなく、講座や展覧会企画、小・中学校の受け入れなどの活動によって親しまれる場所となるように努力し、認識されるようになってきたが、徳川美術館は未だに高尚な場所という利

表5 ボランティア 教育普及 意識調査(平成28年8月6日～9月10日)

① 291名にアンケート(回答197名、回答率67%)

① ボランティア活動を通じて
ご自身が変わったと思いますか？

大変変わった	11	5.6%
変わった	58	29.4%
少し変わった	93	47.2%
変わっていない	29	14.7%
無回答	6	3.0%

② ボランティア活動がきっかけで
学び始めたこと、学んでいることはありますか？

ある	104	52.8%
ない	82	41.6%
無回答	11	5.6%

性別

男性	20	10.2%
女性	170	86.3%
無回答	7	3.6%

年代

20歳代	1	0.5%
30歳代	0	0.0%
40歳代	4	2.0%
50歳代	16	8.1%
60歳代	104	52.8%
70歳代	58	29.4%
無回答	14	7.1%

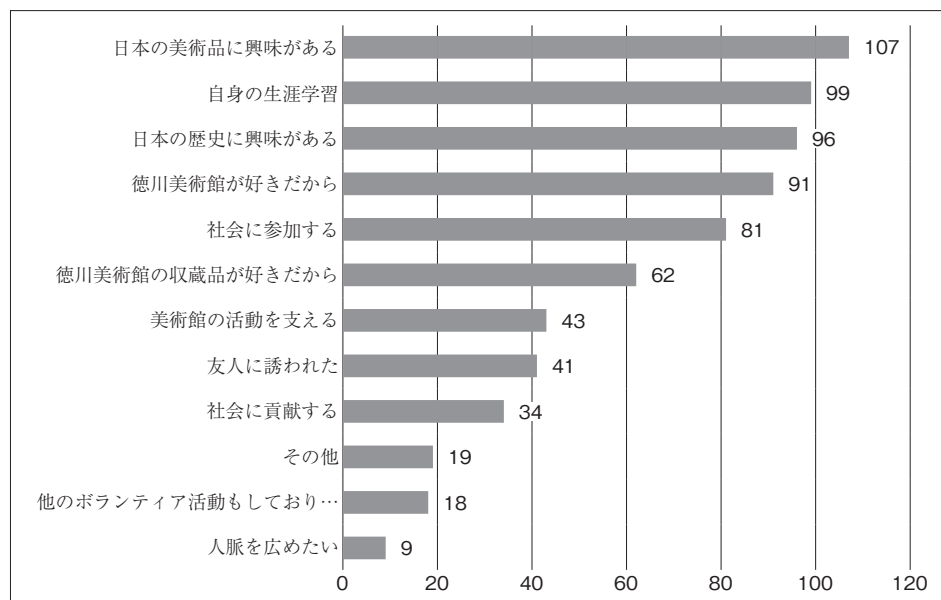
何期生ですか？

1期生	12	6.1%
2期生	9	4.6%
3期生	8	4.1%
4期生	21	10.7%
5期生	27	13.7%
6期生	19	9.6%
7期生	30	15.2%
8期生	17	8.6%
9期生	43	21.8%
無回答	11	5.6%

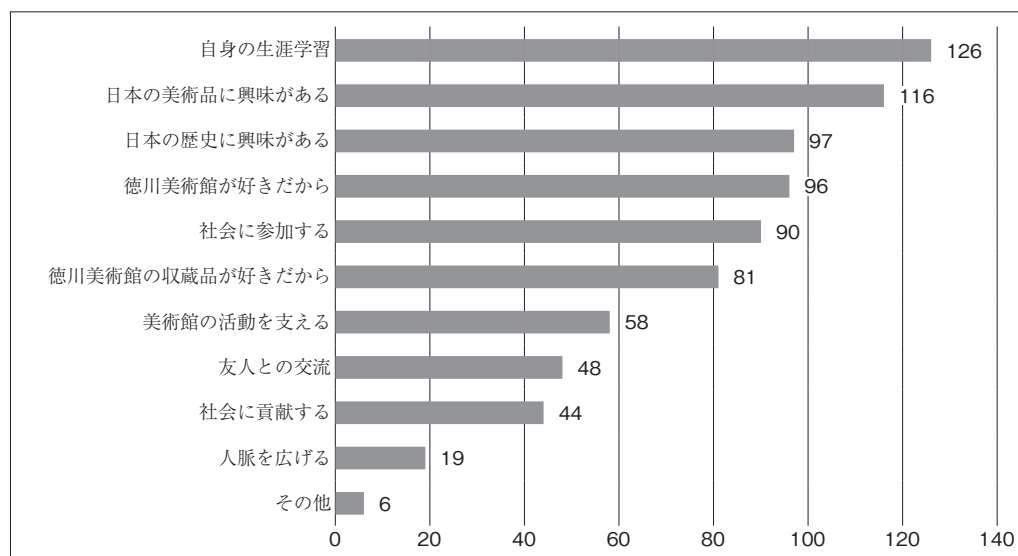
活動種別

一般	132	67.0%
受付	27	13.7%
解説	12	6.1%
その他	2	1.0%
一般・解説	1	0.5%
受付・解説	2	1.0%
無回答	21	10.7%

③ 徳川美術館のボランティアに参加しようと思った理由(複数回答)



④ 現在、あなたがボランティア活動をする目的は何ですか？(複数回答)



⑤ ボランティア活動を通して自身が変わったこと

(146件解答の中からの抜粋)

「歴史が好きになった、もっと歴史を知りたいと思うようになった、関連の書籍やテレビを見るようになった」(27件)

「古美術・美術が好きになった」(14件)

「徳川美術館が好きになった。他の美術館・博物館へ行くようになった」(21件)

「興味や知識が広がった」(7件)と、ボランティア活動を通して歴史や美術に対する興味が深くなったという回答や、知識の向上が大半を占めた。

その他に「人への思いやりが出来るようになった、来館者にやさしく対応できるようになった」(14件)「人との交流が広がった」(11件)と人間関係の広がりを示す意見もある。

その他に「別の人生が広がった、世界が広がった、視野が広がった」(13件)、「社会に参加する、社会貢献する」(5件)、「責任感が持てるようになった」(2件)

- ⑥ ボランティア活動をきっかけで学び始めたこと、学んでいること
(116件解答の中から抜粋)
「歴史・郷土史・古文書、源氏物語、茶道・香道・能楽、英会話を文化センターや当館の講座で学ぶようになった」
- ⑦ 徳川美術館のボランティア活動はあなたにとってどのような意味がありますか？
(176件解答の中のおおよその内容)
「月に一回の活動が日々の生活のメリハリであり、知識や人間関係で刺激を受けている」との回答の他に、
ライフワーク・仲間との交流・自己研鑽・自己啓発・社会貢献・社会との繋がりというキーワードが多数見うけられた。

用者側の固定的なイメージが残っている。徳川美術館は、尾張徳川家伝来の大名道具を公開し、江戸時代の大名文化を当時のままに鑑賞できる、ほぼ唯一の美術館であるにもかかわらず、その魅力を広く紹介できていない。まだ来館していないが、将来徳川美術館を利用する可能性のある潜在的来館者に向けて、徳川美術館の楽しさを知ってもらうためにも教育普及活動は必要であり、学芸員による調査・研究、充実した展覧会の実施を元に、徳川美術館でしかできない学びを教育普及活動を通して提供し、かつ来館者に満足してもらえるようにする努力は続けていく必要がある。展示・教育・出版などによる教育的情報の発信や資料の提供だけでなく、ウェブサイト・SNSなどで徳川美術館の情報を発信することも美術館をより親しみやすくする柔軟な教育普及活動であると考ええる。これまでに様々な事業を試行錯誤の上に展開してきたが、これからも徳川美術館が社会人・主婦・児童・生徒・学生・高齢者・障がい者などすべての人にとっての自発的な学びの場となるよう、さらに教育普及活動の充実が必要と考える。

註

- (1) 伊藤寿朗『ひらけ、博物館』岩波新書 一九九一年三月。
- (2) 『あいち子ども体験ミュージアム事業報告書』愛知県博物館協会 二〇〇一年三月。
- (3) 『伝えるということとは？学芸員が贈る子どもたちへのメッセージ』愛知県博物館協会 二〇〇三年三月。
- (4) 黒沢浩『博物館教育論』講談社 二〇一五年六月。
- (5) 田中壮一郎監修、鈴木真理・馬場祐次朗・松村純子『入門子供の活動支援と青少年教育ボランティア』学文社 二〇一六年三月。

〈参考資料〉

小笠原喜康・並木美砂子・矢島國雄『博物館教育論 新しい博物館教育を描きだす』ぎょうせい 二〇一二年三月。

寺島洋子・大高幸『博物館教育論』財団法人放送大学教育振興会 二〇一二年三月。

布谷知夫『博物館の理念と運営―利用者主体の博物館学―』雄山閣 二〇〇五年八月。

金山喜昭『博物館学…入門地域博物館学の提唱』慶友社 二〇〇三年四月。

伊藤寿朗『市民のなかの博物館』吉川弘文館 一九九三年四月。

伊藤寿朗『博物館概論』学苑社 一九七八年五月。

〔付記〕新館開館から三十年間、日頃より当館の運営および教育普及活動を支えているボランティアの皆さんに心よりお礼申し上げます。共に試行錯誤しながら教育普及活動が続けてきた他の美術館・博物館の学芸員、文化庁「ミュージアム・エデュケーター研修」で意見交換や情報共有している文化庁の担当者および企画運営委員の皆さんに感謝申し上げます。また、本稿を執筆するにあたり、青山学院大学の鈴木真理先生に多くの資料を頂戴した。ここに記して謝す次第である。

（美術館 マネージャー）

use of blank space and the positioning of mountains at the left and right edges of the frame as well as the imagery of the figures and structures, that of all the numerous *View of the Lake Xihu* in Edo-period Kanō School paintings, Michinobu's and Tan'yū's *View of the Lake Xihu* are the most similar.

The fact that Edo-period Kanō School painters were influenced by Tan'yū has been pointed out before, but in none of these cases have they compared technique or other stylistic aspects. Here, the painting style of Michinobu's *Scene of West Lake* is further compared to Tan'yū's style. Michinobu's *View of the Lake Xihu* depicts the scenery of Lake Xihu with soft brushstrokes utilizing both puddling of ink and dry, broken ink in harmony with grand areas of blank space. This kind of painting style was certainly a new style that was created by Tan'yū. However, Michinobu's innovation was in the apparently intentional use of variations in ink, which Tan'yū had seemed to use accidentally. Michinobu must have studied a wide range of older paintings, not limited to Tan'yū's work. Further detailed study of Michinobu's style offers rich ground for future study.

Report

Thirty Years of Educational Activities at the Tokugawa Art Museum

KATO Keiko

Since it first opened in 1935, the Tokugawa Art Museum has conducted as its core functions the survey and research as well as public exhibition and display of the treasures of the Owari Tokugawa family. With the expansion of its facilities in 1987, the museum was able to affirm its unique position as an institution that could embody *daimyō* culture on a wide-reaching scale. In order to implement not only surveys, research, and exhibitions, but also the various kinds of educational programs for which these served as a foundation, a new volunteer program was introduced and a department of educational activities was established within the curatorial division with administrative staff responsible for educational activities. Furthermore, becoming more and more keenly aware of the necessity for museums to bear the responsibility of an educational role in society, the Tokugawa Art Museum partnered with the local community and commenced educational activities directed not only toward adults but also toward children and the disabled. In the ensuing years, through repeated trial and error, the museum developed an active educational program in parallel to its survey, research, and exhibition activities, becoming a museum that was able to answer such questions as "What is *daimyō* culture?" or "What were *daimyō* in the early modern era?" In 2017, as we approach the 30th anniversary of the opening of the annex, this study looks back on the past thirty years of educational activities at the Tokugawa Art Museum through its educational programming for elementary and middle school students, its coordination of educational activity projects and volunteer groups, as well as other efforts, reporting on their particulars and examining their successes as well as their problems and challenges. It also discusses the Tokugawa Art Museum's future prospects for educational activities as a private art museum.

carvings.

As for Gakkai Chōja and his wife, the patrons who appear in almost all of the painted images, they are included as a minimal motif symbolizing the origin of the legend of the “first Buddhist statue” which originated in India and was transmitted to Korea and finally to Japan and the salvation of women on the small solicitation slips that were used by monks soliciting funds for the temple and the author argues that their image may have been taken from here and re-used in illustrated legends scrolls and painted portraits.

Caricatures by Kanō Tan'yū and his Circle-The Tokugawa Art Museum Version

KATO Shōhei

This article addresses a group of works known collectively as the *Caricature Scrolls*, which depict comical subjects from a variety of different sources, such as Daoist and Buddhist figures and poets of different eras, characters from tales and legends, and animals. Several examples of works containing similar contents to these caricature scrolls have been introduced before and they have all been reexamined multiple times since.

This article reconsiders the subjects and original artist of the scenes that are compiled in these caricature scrolls by focusing on the *Pictorial Parodies* (copy) (Tokugawa Art Museum) that has been passed down in the Owari Tokugawa family, which is attributed as based on an original by Kanō Tan'yū. First, through a consideration of the sources for the subjects and characters appearing in the scenes collected in the *Pictorial Parodies*, it is made clear that although it does include scenes based on elite samurai culture, such as Noh and Kyōgen subjects, as had previously been pointed out, it also includes many scenes of contemporary customs of the day, such as New Year's scenes and acrobatic feats.

Also, through a comparison of various versions, this study confirms that it is possible that the *Pictorial Parodies* may be the closest of all the various versions to the original scroll. Furthermore, it proposes that the artist of the original *Caricature Scrolls* was Kanō Tan'yū, who was attributed to be the artist of the original Pictorial Parodies, or else another Kanō School artist of approximately the same status as Tan'yū. To support this theory, the author presents the fact that the *Tan'yū shukuzu* (Miniature Sketches by Tan'yū) includes copies of the National Treasure *Chōjū jinbutsu giga* (*Scrolls of Frolicking Animals and Humans*, Kōzanji Temple), which is considered the inspiration for the *Caricature Scrolls*. In addition, he highlights the commonalities between the Pictorial Parodies and the brushwork of Tan'yū's other works and the fact that the common entertainments depicted in the *Caricature Scrolls* were familiar among Tan'yū's friends and social sphere.

A Face of Study about Tan'yu by the Edo Kanō School as Seen through an Examination of Kanō Michinobu's *View of the Lake Xihu*

USUDA Daisuke

This article focuses on Kanō Michinobu's *View of the Lake Xihu* (Tokugawa Art Museum collection) and discusses Michinobu's style and the influence of Kanō Tan'yū on his work. First, in order to illuminate the salient features of Michinobu's *View of the Lake Xihu*, it is contextualized in terms of the composition and iconography of early Edo-period Kanō School *View of the Lake Xihu* paintings, as identified in the *View of the Lake Xihu* by Kanō Tan'yū (Ishikawa Prefectural Museum of Art). Next, it is made clear through identifying similarities in the composition, such as the abbreviation of the Hiraihō peak at the center through the

A renewed introduction of *Yoshino-zōshi*, a collection of gossip articles after the Kansei Reforms

HASHIMOTO Saho

Yoshino-zōshi is a collection of gossip articles compiled by Mizuno Tamenaga, a subordinate to Matsudaira Sadanobu during the year 1787 when he was appointed as senior councilor of the Tokugawa shogunate through the year around 1793 when he was resigned from the position.

This article introduces the gossips collected in *Yoshino-zōshi* after the resignation of Sadanobu as *Rōju*, a senior councilor, and an assistant to the shogun; those gossips described in *Zakki*, one of the hand-copy owned by Keiō University Library (hereafter, referred as Keiō version.)

Until recently, the gossips in *Yoshino-zōshi* were considered to cover the years from 1787, a little before Sadanobu was appointed as senior councilor to the year 1793 when he resigned his position as a senior councilor and an assistant to the shogun.

This is based on the fact that *Yoshino-zōshi* described in *Shukuō-zakki*, the most well-known hand-copy of the *Yoshino-zōshi*, (owned by the National Diet Library, hereafter, referred as Diet version) covers the gossips of that period.

However, *Yoshino-zōshi* contains the gossips after the resignation of Sadanobu as a senior councilor, the gossips continuous to the Diet version.

Thus, this article republishes the gossips only found in the Keiō version, which were not recognized so far, and the article clarifies the gossips in their entirety in *Yoshino-zōshi*.

THE TOKUGAWA ART MUSEUM

Articles

A Theory on the Zenkōji Amida Triad Painting Originating with the Tokugawa Version

ANDO Kaori

The secret Amida Triad, which is the principal worship object of Zenkōji Temple in Nagano, has been devoutly worshipped since the Kamakura period and close to 600 carved copies of the Zenkōji idols survive throughout Japan. More than ten paintings of the figures are also known, but their background had not to this point been sufficiently considered. This essay takes up one painted version of the Zenkōji Amida Triad that has been passed down in the Owari Tokugawa family (hereafter, the Tokugawa Version), and introduces the details of its style and subject matter. Also, it considers the iconography and lineages of surviving painted images of the Triad.

Regarding lineages of surviving examples of paintings from the medieval period, differences in the form of the mudras and the jeweled crowns of the flanking bodhisattvas and halos allow the surviving images to be divided into two groups, the Hongakuji version lineage, to which the Tokugawa version belongs, and the Zenkōji Honbō Daikanjin Temple version lineage. Furthermore, the author identifies similarities between the Hongakuji version lineage images and sculptural versions from the golden age of sculpture production. According to the *Zenkōji engi* (*Legends of the Origins of Zenkōji Temple*), it was stressed that copies of the Zenkōji main icon were to be made in gilt bronze and painted images were the exception. This fact would suggest that the Hongakuji version lineage would have considered itself as producing orthodox copies by integrating into its images the style of the

Research Note

A study on Kōgen-in, Princess Haru, the legitimate wife of Tokugawa Yoshinao, who was the first head of the Owari Tokugawa family

TAKADA Ayako

Kōgen-in was born in Wakayama around 1602 as a daughter of Asano Yoshinaga. She married to Tokugawa Yoshinao, the first head of the Owari Tokugawa clan, in 1615 and she died in Edo in 1637.

The most well-known facts concerning Kōgen-in were her marriage to Tokugawa Yoshinao and her dairy in her trip from Nagoya to Edo as a hostage of the Tokugawa shogunate. This article examines her entire life again to use *Genkeisama-godai-gokiroku*, a collection from the Tokugawa Institute for the History of Forestry, as research material and clarifies the specific details of the very end of her life and her funeral service, which have been hardly mentioned before. In addition, this article examines the personality of Kōgen-in and finds that she was a sensitive and fragile woman based on the notes in her travel diary to Edo and the memorial writings on her written by Hori Seii, a Confucianist of the Owari Tokugawa clan.

Introduction of Historical Materials

A republication and introduction of *Tōbu-kantei-ki*; a record written by a Confucian scholar of the Owari Tokugawa clan during his stay at the Toyama residence of the clan in Edo in the years 1778-80

SHIBUYA Yōko

Tōbu-kantei-ki is one of the historical records descended to the Nakamura family, a retainer of the Owari Tokugawa clan. This record was donated by the Nakamura family to the Owari Tokugawa family and, later, it became a possession of the Tokugawa Institute for the History of Forestry founded by the Owari Tokugawa family.

The author of *Tōbu-kantei-ki* was Nakamura Shūsai, who was the younger brother of Masamine, the 6th head of the Nakamura family and the owner of the record.

Shūsai studied Confucianism and became a great scholar. He was asked by the Owari Tokugawa clan to work as a Confucianist in 1777 when he was 59 years old. One year after he started to work, he was sent to Edo by the clan's order to live and work in their Edo residence. Since then, he spent around one year and ten months in the Toyama residence, one of the Owari Tokugawa clan's residences in Edo. *Tōbu-kantei-ki* was a record of his experience and discoveries during those days.

The record takes a form of a diary, but the dates are discontinuous. The contents of the record were not about his daily life and his duties, but the records of his sightseeing and Waka poems. The sightseeing means walking around Edo to see things and Waka contains more than 100 poems among which some were made by him and by others as well as some Waka notes he exchanged with others. He engaged in these activities in his free time and wrote *Tōbu-kantei-ki* as a memory of his days in Edo.

The records on the life of retainers have been used to understand the city of Edo and the samurai society and culture. However, the number of records is limited and more materials are needed. To break this situation, this republication will be important for further studies.

A study of the personal relationships and political trends of Tokugawa Yoshikatsu, the 14th head of the Owari Tokugawa clan, during Kaei and Ansei periods, 1848-59

FUJITA Hideaki

This study examines the political trends of Tokugawa Yoshikatsu, the 14th head of the Owari Tokugawa clan, during Kaei and Ansei periods, 1848-59, as well as his personal relationships during the same periods.

As the result of the study, the following six findings were identified.

1. Yoshikatsu had blood relationship with the Mito Tokugawa family, one of the *Gosanke* families (three independent branches of Tokugawa families). He was under the great influence of his uncle Tokugawa Nariaki, the 9th head of the Mito Tokugawa family. He succeeded his uncle's thoughts that he should support the shogunate family (and the government) as a member of the *Gosanke* family under the internal and external crises.

2. When Yoshikatsu submitted political proposals to *Rōju*, a senior councilor, he contacted Endō Taneo, *Wakadoshiyori*, a junior councilor. That was because Taneo had adopted Yoshikatsu's other uncle Tanesuke, who had taught Yoshikatsu how to deal with the shogunate officers and how to get on in life.

3. The nonhereditary and local feudal lords such as Shimazu Nariakira and Date Munenari were not allowed to directly take part in the shogunate politics and they urged those who had the same opinion within the Tokugawa families to submit political proposals to the government. Yoshikatsu, the head of the Owari Tokugawa clan, was supposed to be a leading person of the three independent branches of Tokugawa families with the hope of senior nonhereditary lords.

4. Yoshikatsu, who was conscious of supporting the Tokugawa family and was highly expected by the feudal lords submitted political proposals to the senior councilors and conducted personal interviews with them. However, since he acted radically and he severely blamed the senior councilors, he was avoided by the government. In particular, Abe Masahiro, a senior councilor, kept away from him. Eventually, Yoshikatsu was admonished by the feudal lords, and Uncle Tanesuke to behave himself and he could not sufficiently live up to their expectations.

5. Matsudaira Yoshinaga, the head of the Echizen Matsudaira family, shared the same thoughts with Yoshikatsu in term of supporting the Tokugawa family as a member. At first, they had the same ideas about the foreign relations to insist on getting rid of foreigners, but, later, Yoshinaga changed his mind to open the country to the world and stood against Yoshikatsu. However, Yoshinaga needed the support of Yoshikatsu who was the head of the Owari Tokugawa clan in the political conflicts of determining the successor of the shogun; so Yoshinaga worked with Yoshikatsu by redressing his extreme thoughts.

6. Yoshikatsu was the most royal successor of Tokugawa Nariaki's thoughts as Yoshikatsu put the first priority to the shogunate family. He thought that the Tokugawa family alone should protect the Imperial Court and kept advocating a hardline foreign policy. After Nariaki's death, his children such as Ikeda Yoshinori and Ikeda Mochimasa, well-known hardliners, united strongly to place Yoshikatsu as a center. On the other hand, the shogunate ministers and Yoshinaga avoided and opposed Yoshikatsu who kept advocating a hardline foreign policy.

A study on mountain forest resources in the Hirosaki domain and hinoki (hiba) cypress craftsmen in the castle town of Hirosaki at the end of the Edo period

KAYABA Masahito

This study examines an issue about the mountain forests within the Hirosaki domain at the end of the Edo period. At that time, a conflict developed between the *yamakata* (a government department in charge of the mountain forest administration) of the domain that was trying to cope with an issue of depletion of the mountain forests, and hinoki (hiba) cypress craftsmen who produced *Magemono* (a type of rounded wooden chip box). Through this study, the following were clarified:

First, the mountain forest resources in the Hirosaki domain were becoming depleted at the end of Edo period, and their restoration was considered an important issue for *yamakata* at this time.

Second, in Hirosaki, the wood from hiba (a species of cypress) was used to produce buckets, ladles and chopsticks utilized in daily life by people in the domain.

Third, the *yamakata* of the domain placed restrictions on the use of the hiba in the castle town for so that the mountain forest resources could regenerate. The type of lumber most suitable for production and processing of *Magemono* by the hinoki (hiba) cypress craftsmen was hiba. These craftsmen from time to time filed requests to use hiba to an office of the Hirosaki domain and this practice continued through the end of the Edo period.

This demonstrates the countervailing differences in interests concerning utilization of mountain forest resources in Hirosaki between the *yamakata* and the hinoki (hiba) cypress craftsmen, which led to disputes between the two parties around the end of the Edo period.

A study of the *ofuda-yama* system in the Akita domain

HAGA Kazuki

This study clarifies characteristics of the *ofuda-yama* system in the Akita domain, as described below.

Ofuda-yama refers to a forested mountain area whose use by villagers was strictly limited by the Akita domain. When a certain mountain forest was designated as *ofuda-yama*, a wooden signboard, called *ofuda*, was erected, on which local villagers were informed of its boundaries and reasons for limiting its use. The local villages posted these *ofuda* issued by the Akita domain in designated mountain forests.

The *ofuda-yama* system was initiated from the early 17th century. These designated *ofuda-yama* increased in number from the middle of the 17th century and rapidly increased from the end of the 17th century to around the beginning of the 18th century. Subsequently, designation of *ofuda-yama* decreased, but increased again from around the end of the 18th century to the early 19th century. The number of *ofuda-yama* eventually reached about 1,000 locations by the early 19th century.

By that time, however, the designation of some mountain forests as *ofuda-yama* was merely nominal, as they had become completely deforested by the villagers and these mountains resembled grassy slopes. To rectify the situation, the Akita domain ordered the local villages to replant trees.

the ingredient of processed foods such as miso (fermented soybean paste), was an important product; rice and soybeans accounted for a large portion of the annual tax, called *nengu*, paid to the Owari domain. On the other hand, switch-farming cultivation was utilized to make up for shortfalls in available cultivated land, but this failed to achieve any substantial results.

Consequently, it became a customary practice in the Kiso region that short planks were substituted as payment for the *nengu*. The planks could be used for roof boards, panel boards and so on. The Owari domain supplied rice, which was paid as *nengu*, in return for the lumbering allowance. That is, the Owari domain recommended payment of *nengu* in the form of lumber so that they could supply food aid in the form of rice. The economic distribution centered around lumber products was already established in the Kiso region in the 17th century.

However, the forest development for which the Kiso region was to become famous was realized by elongated lumber which were used for square logs, round logs and so on, but not by the short lumber. This issue will be addressed in a subsequent report.

This study investigated conditions related to the restrictions on charcoal distribution, implemented through the establishment of a *seisankata-yakusho* (literally, a government office for production and/or sales) in the Odawara domain, and actions taken by local villagers to oppose such action

KIRYŪ Kaisei

This study examines the distribution policy for charcoal in the Odawara domain around 1870 (in the early Meiji period). In Odawara, as well as in other domains at this time, the governments underwent reorganization and a *seisankata-yakusho* was established. Among its activities was to control the distribution of charcoal produced in the domain.

As a result of the new setup, charcoal producers were denied the freedom to sell their goods, which they had previously enjoyed, and this had a negative impact on their livelihoods.

The producers, under the name of Nishi-Yamaga association which was an existing domain's administrative unit, petitioned officials of the Odawara domain to request that the system of free sale of charcoal products be restored. One of the leaders of the Nishi-Yamaga association, a man in Kaminawa village named Sajibei, demonstrated an understanding of the producers' claims; he himself also submitted a petition to the office of the Odawara domain.

These moves resulted in the control of charcoal distribution by the *seisankata-yakusho* of the Odawara domain to be rescinded, with the previous system of free distribution and sales of charcoal being restored. This, however, did not eliminate ties with the Odawara domain after that, as the *seisankata-yakusho* of the Odawara domain entrusted the management of the *kaisho* (literally, a domain-run commercial organization) for charcoal to Sajibei and his associates.

The *seisankata-yakusho* of the Odawara domain also provided loans to the *kaisho* of charcoal that was managed by Sajibei and his associates, from which it received financial benefits. The charcoal producers assumed responsibility for production and distribution of charcoal using the loan from the Odawara domain.

This serves as evidence that the Odawara domain and local villages were able to implement production and distribution policies for charcoal in a mutually beneficial manner.

Summaries

THE TOKUGAWA INSTITUTE FOR THE HISTORY OF FORESTRY

Articles

A study on the presentation and management of *Ohayashi*, the forests under the direct control of the Tokugawa shogunate, at Sanchū-ryō villages in Kōzuke province

SATŌ Takayuki

Four sites at Sanchū-ryō villages in Kōzuke province were set up as *Ohayashi*, the forests under the direct control of the Tokugawa shogunate, in 1714 and the *Yamamori*, manager of *Ohayashi*, was appointed in 1719. At first, three managers were appointed. However, during the Hōreki period, 1751-63, the management system was changed; one *Ohayashi-mori*, manager of the directly-controlled forests (the change of title from *Yamamori*, forest manager) was in control of two sites and other two sites were under the control of each village. Later in 1825, a new official post called *Ohayashi-torishimariyaku*, managing director of the directly-controlled forests, was set up; yet, the management system of *Ohayashi* after 1825 was not clear.

On the other hand, a new form of *Ohayashi* at Sanchū-ryō villages emerged in the later Edo era, which could be described as *Kenjō-Ohayashi*. This article clarifies some facts about *Kenjō-Ohayashi* and examines the management system of *Ohayashi* including *Kenjō-Ohayashi* in the late Edo era.

As a result of the study, the following facts were clarified. *Kenjō-Ohayashi* was developed by influential farmers with their personal funds and was presented to the shogunate. Two *Kenjō-Ohayashi* sites were established during the Bunsei period, 1818-29. One of the two *Kenjō-Ohayashi* came under the control of *Ohayashi-mori*, while the other was controlled by the presenter himself, who served as *Ohayashi-mimamori*, guard of the directly-controlled forests. The head manager supervised all of the six *Ohayashi* sites and each *Ohayashi-mori* engaged in maintaining *Ohayashi* in his charge under the supervision of the head manager.

A study of economic crises that occurred in mountain villages in the late Edo period, taking the case of Ōtaki village in Shinano province as an example

ŌSAKI Akira

This study aims to clarify historical characteristics of the Edo period, tracing the development status of the forestry industry at that time, and the lives of the mountain villages inhabitants who made their livelihood from forestry, in the Kiso region of Shinano province which was one of Japan's most advanced areas for forestry during the Edo period. The first report of this study covers the situation in the 17th century, during relatively favorable economic conditions.

The Kiso region was unable to fulfill demand for rice from its inhabitants, due mainly to limited arable land, and particularly suitable flat land for paddy cultivation. Consequently, the inhabitants compensated for the rice shortfall by growing such minor cereals as foxtail millet, Japanese millet, buckwheat and also soybeans. Among them, the soybean, which is

Appendixes

- A catalog of historical materials concerning the Owari Tokugawa family-Part Thirteen
..... (1)
- A catalog of historical materials concerning the Ishiko family who was a retainer of the
Owari Clan-Part Eleven (1)
- A catalog of historical materials formerly owned by Nakamura Osamu, a descendant of a
retainer of the Owari Clan (1)

THE TOKUGAWA ART MUSEUM

Contents

Articles

- A Theory on the Zenkōji Amida Triad Painting Originating with the Tokugawa Version
..... ANDO Kaori (1)
- Caricatures by Kanō Tan'yū and his Circle -The Tokugawa Art Museum Version
..... KATO Shōhei (19)
- A Face of Study about Tan'yu by the Edo Kanō School as Seen through an Examination of
Kanō Michinobu's *View of the Lake Xihu* USUDA Daisuke (61)

Report

- Thirty Years of Educational Activities at the Tokugawa Art Museum
..... KATO Keiko (83)

THE TOKUGAWA REIMEIKAI FOUNDATION

8-11, Mejiro 3-chōme, Toshima-ku, Tokyo 171-0031, Japan.
(phone) (03)-3950-0111

THE TOKUGAWA INSTITUTE FOR THE HISTORY OF FORESTRY

address as above.
(phone) (03)-3950-0117

THE TOKUGAWA ART MUSEUM

1017, Tokugawa-chō, Higashi-ku, Nagoya 461-0023, Japan.
(phone) (052)-935-6262

KINKO SŌSHO
BULLETIN
OF
THE TOKUGAWA REIMEIKAI FOUNDATION

NO. 44

March 2017

**THE TOKUGAWA INSTITUTE
FOR THE HISTORY OF FORESTRY**
(*Tokugawa Rinseishi Kenkyūjo Kenkyū Kiyō* Vol. 51)

Contents

Articles

- A study on the presentation and management of *Ohayashi*, the forests under the direct control of the Tokugawa shogunate, at Sanchū-ryō villages in Kōzuke province
..... SATŌ Takayuki (1)
- A study of economic crises that occurred in mountain villages in the late Edo period, taking the case of Ōtaki village in Shinano province as an example. ŌSAKI Akira (19)
- This study investigated conditions related to the restrictions on charcoal distribution, implemented through the establishment of a *seisankata-yakusho* (literally, a government office for production and/or sales) in the Odawara domain, and actions taken by local villagers to oppose such action. KIRYŪ Kaisei (39)
- A study on mountain forest resources in the Hirosaki domain and hinoki (hiba) cypress craftsmen in the castle town of Hirosaki at the end of the Edo period
..... KAYABA Masahito (65)
- A study of the *ofuda-yama* system in the Akita domain HAGA Kazuki (81)
- A study of the personal relationships and political trends of Tokugawa Yoshikatsu, the 14th head of the Owari Tokugawa clan, during Kaei and Ansei periods, 1848-59
..... FUJITA Hideaki (105)

Research Note

- A study on Kōgen-in, Princess Haru, the legitimate wife of Tokugawa Yoshinao, who was the first head of the Owari Tokugawa family TAKADA Ayako (129)

Introduction of Historical Materials

- A republication and introduction of *Tōbu-kantei-ki*; a record written by a Confucian scholar of the Owari Tokugawa clan during his stay at the Toyama residence of the clan in Edo in the years 1778-80 SHIBUYA Yōko (141)
- A renewed introduction of *Yoshino-zōshi*, a collection of gossip articles after the Kansei Reforms HASHIMOTO Saho (177)

金鯨叢書 第四十四輯 [年一回刊行]
—史学美術史論文集—

平成二十九年 三月 三十日 編集
平成二十九年 三月 三十日 印刷・発行

編集者 竹内 義 誠
徳川 義 崇

〒171-0031 東京都豊島区目白三ノ八ノ十一
公益財団法人 徳川黎明会
電話(3950) 〇一一二番(代)

〒171-0031 東京都豊島区目白三ノ八ノ十一
徳川林政史研究所
電話(3950) 〇一一七番(代)

〒461-0023 名古屋市東区徳川町一〇一七
徳川美術館
電話(935) 六二六二番(代)

〒605-0089 京都市東山区元町三五五
株式会社 思文閣出版
電話(533) 六八六〇番(代)

〒600-8805 京都市下京区中堂寺鍵田町二
株式会社 図書同朋舎
印刷所 電話(361) 九一二二番(代)

