



図1 狩野典信筆 西湖図 徳川美術館蔵

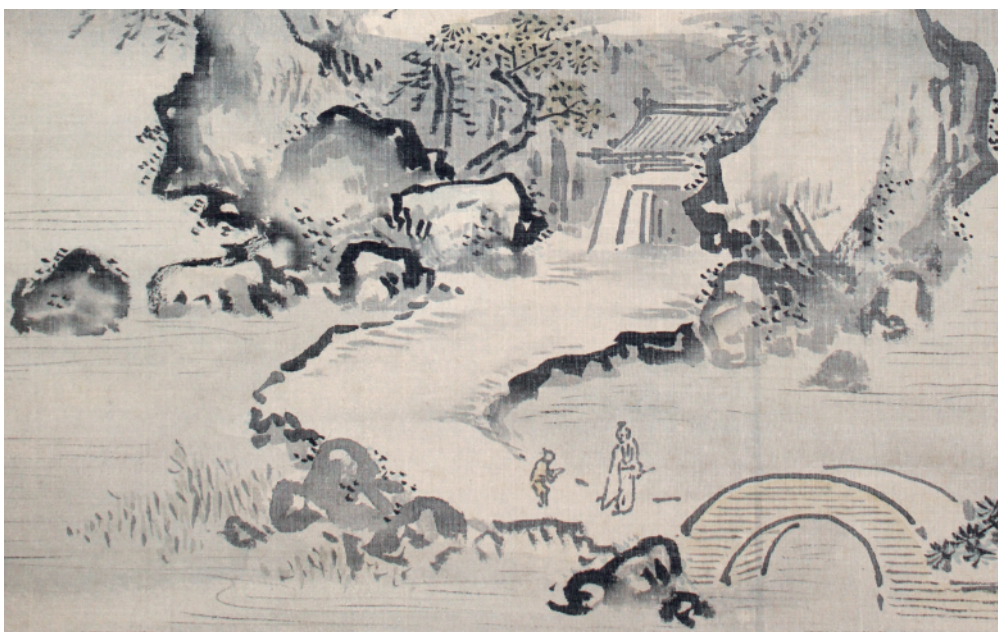


図1-2 同上 部分

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

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

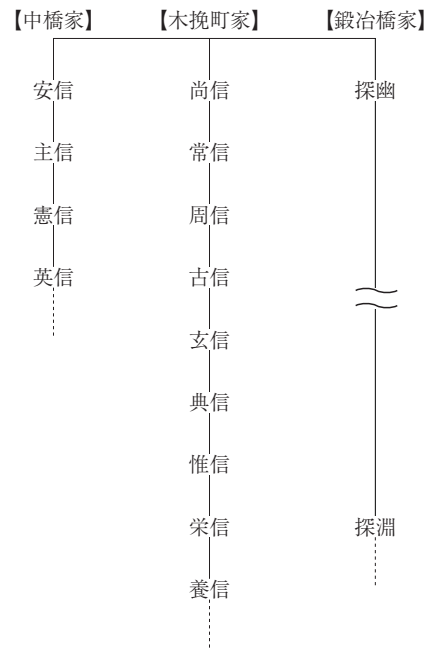
二百五十年にも及ぶ江戸狩野派の長い歴史の中で、一つの大きな転換期を迎えたのが、十八世紀中葉である。江戸絵画史の劈頭を飾る狩野探幽

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

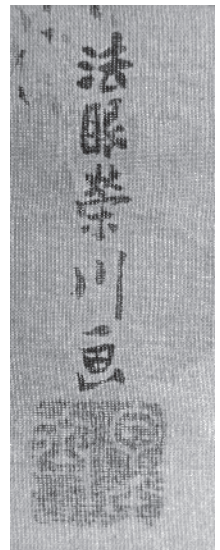
表1 本稿で扱う主な江戸狩野派絵師略系図



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)「西湖図巻」(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、景観が説明的にはつ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

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

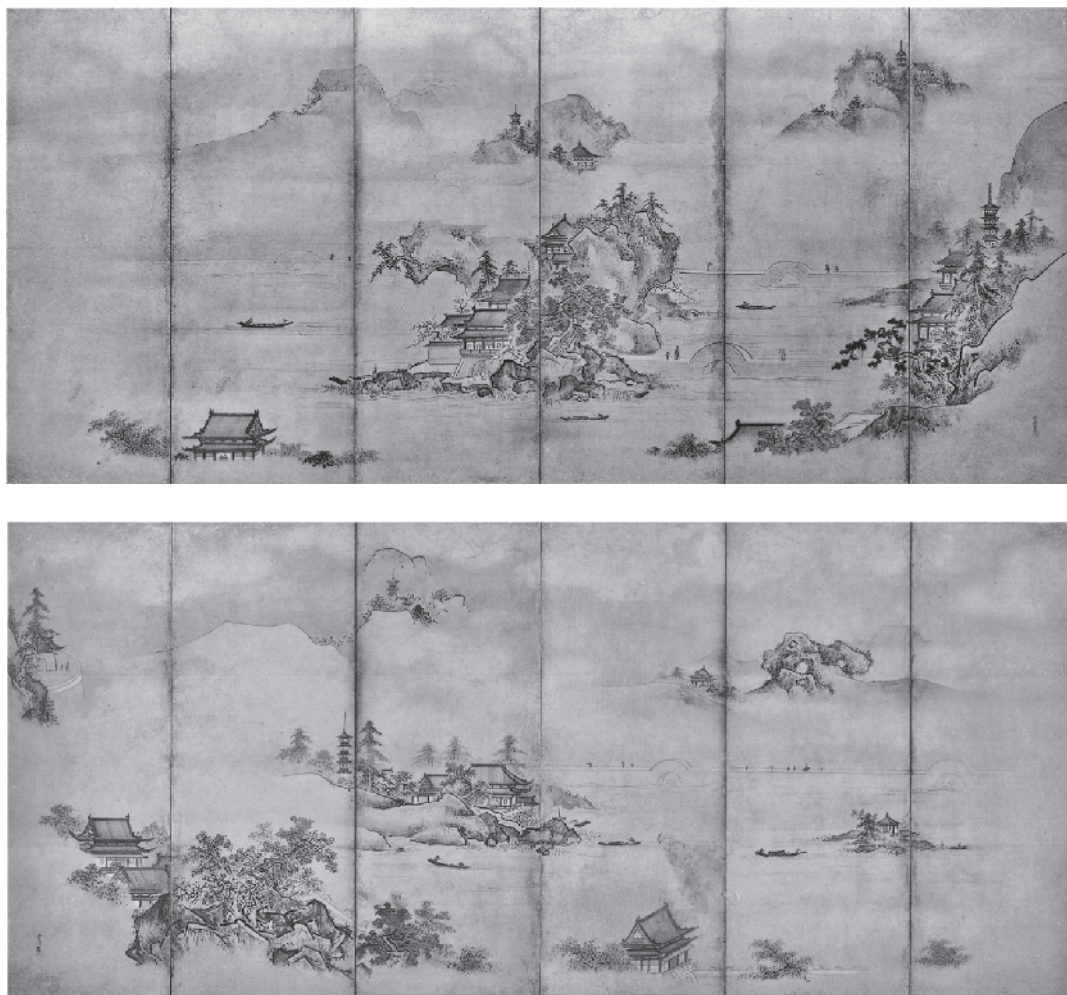
潤った墨の面が余白や輪郭線などと溶け合いながら画面を作っており、立花家本のように筆線を強く残す画風とは異なる。そもそも、立花家本と石川県美本の西湖の表現は一致していない。筆法が簡略化されるのであれば、景観も省略されると思われるが、常信は遠景中央の飛來峰や麓の寺院（屋根）、孤山と北岸を繋ぐ奥の堤も復活させ、西湖の地理を再び説明的に描き加える。孤山も隠すことなく全容をみせ、探幽にみたV字構図は影を潜めている。この探幽と常信の西湖図の相違点をより明確にするために、常信様式について再確認しておこう。

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)のようにな近景の城壁、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。

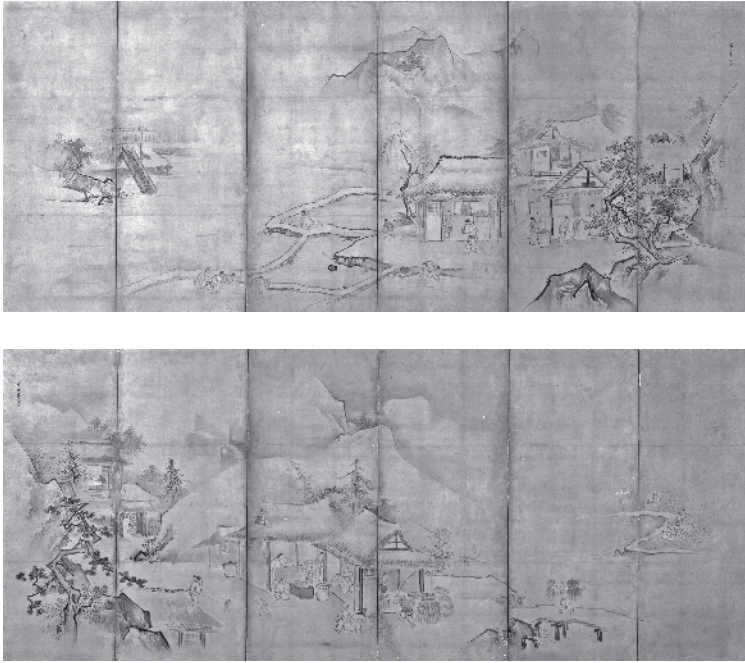
では、常信の後、江戸狩野派はどのような西湖図を製作したのであろうか。この考察を進めるにあたり大きな問題が立ちはだかる。常信以降の西湖図の現存例は、常信と同時代と思われる常真、典信と同時代の梅笑の西湖図以外では、殆ど確認できなかった。これは単に江戸狩野派の研究途次であるためか、あるいは西湖図の需要が減ってきたからなのであろうか。この問題は次章で再び触れることとするが、まずは西湖図の需要低下が思い浮かぶ。



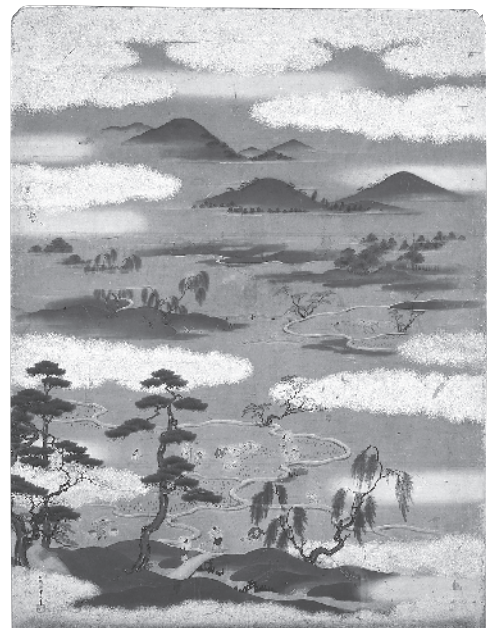
挿図5 狩野常信筆 西湖図屏風（現在所在不明）

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11 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

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



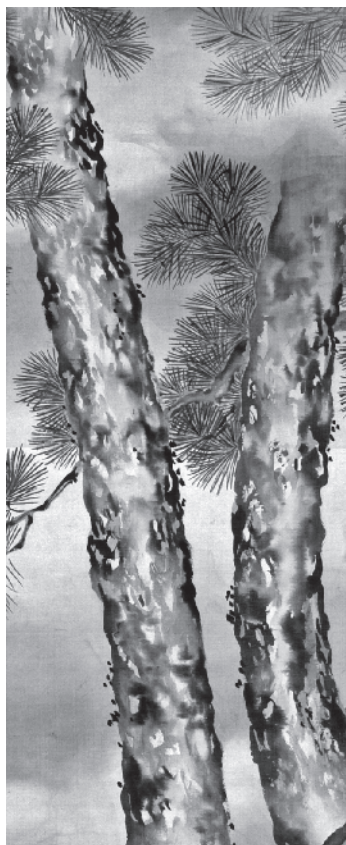
挿図13 本図 部分

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

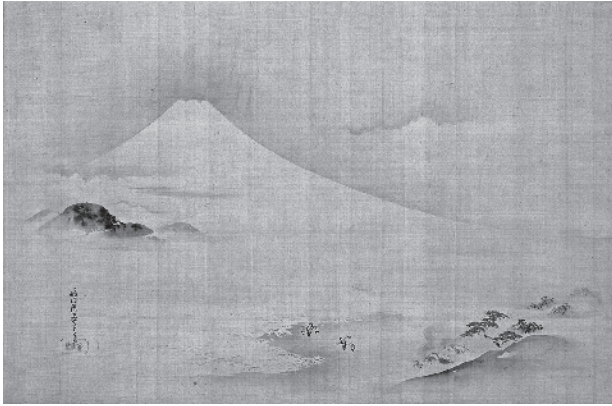
本稿では、まず典信が探幽様式を用いて「西湖図」を製作したことを指摘したが、ここで一つ附言しておく、探幽様式の引用は江戸狩野派ではしばしば行われてきた。例えば江戸狩野派の定番画題である富士図では、狩野養信筆「富士図」(徳川美術館蔵/挿図15)をみると、淡墨の面で土坡や富士の麓の山々を大らかに捉え、その山肌に濃墨を滲ませる表現などに、

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観したとき、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』第二三二四号 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。
- (8) 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 平成十七年三月二五日〕。
- (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 国際日本文学研究集会会議録〕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)

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)