



右隻



左隻

図1 狩野常信筆「吉野図屏風」(徳川美術館蔵)

右隻

左隻

図2 狩野常信筆「富嶽清見寺図屏風」(宮内庁三の丸尚蔵館蔵)

狩野常信様式の成立について

——「吉野図屏風」(徳川美術館蔵)の紹介をかねて——

薄 田 大 輔

緒 言

- 一 狩野常信筆「吉野図屏風」について
 - 二 常信の画業における「吉野図屏風」
 - 三 名所絵における「吉野図屏風」の特異性
- 結 語

緒 言

室町時代以来の狩野派の絵画様式を一変させ、新時代の到来に適応した狩野探幽(一六〇二〜七四)が率いた江戸の狩野派には、実力のある絵師が多く存在していた。しかしながら、探幽周辺の絵師は探幽の陰に隠れ、評価される機会が少ないのが現状である。特に再評価が俟たれる一人が、江戸城や京都御所の障壁画を手がけるなど、幕府の重要な仕事を次々とこなし、晩年には江戸狩野派を率いた探幽の甥にあたる狩野常信(一六三六〜一七二三)であろう。本格的な常信研究は松嶋雅人氏による様式研究を嚆矢

狩野常信様式の成立について

とし、その後は諸氏によって先学が示されたが、その画業は解明されていない^①。研究を困難にしているのが、作品編年の難しさであり、常信様式の成立時期さえも判然としていない。このため作品紹介などでも、描かれた時期に関する具体的な指摘がない場合も多く、常信研究停滞の一因となっている。そこで、本稿では常信筆「吉野図屏風」(徳川美術館蔵、以下「本屏風」と略称する。)(図1)を中心に、常信の画業を再考し、特にその様式の成立について試論を提示したい。

一 狩野常信筆「吉野図屏風」について

狩野常信について

狩野常信は、探幽の弟で木挽町(当時は竹川町)狩野家初代尚信(一六〇七〜五〇)の長男として寛永十三年(一六三六)京に生まれる。通称は右近、号は養朴・古川叟・青白斎・塞雲子などがある。慶安三年(一六五〇)四月、尚信の死に伴い十五歳で家を継ぎ、同年十二月には三代將軍家光に拝し、

以後幕府御抱の絵師として画事に携わっていく。承応二年（一六五三）に焼失した京都御所の再造営での画事に携わったのを機に、三度も御所造営に加わり、特に宝永六年（一七〇九）の造営では最も格式の高い紫宸殿の賢聖障子絵を担当している。また、明暦元年（一六五五）以降は通信使派遣の返礼として幕府が朝鮮国王へ贈った屏風、万治二年（一六五九）には江戸城本丸御殿の障壁画にも彩管を揮う。しかし、中期の記録は乏しく、法眼に叙されたのは宝永元年、法印は同六年と晩年になってからであった。これは、探幽歿後に狩野派の主導権が宗家の中橋狩野家に移り、常信の地位が向上しなかったためと考えられている。最晩年には、宝永七年の紅葉山御霊屋の障壁画や琉球中山王への贈呈画を描くなど重要な画事に携わり、正徳三年（一七一三）七十八歳で生涯を閉じ、池上本門寺に葬られた。叔父狩野安信の娘を妻とし、常信の跡は長子の周信が継いでいる。次男の岑信は別家浜町狩野家を興し、後に輿絵師の一角となる家で明治維新をむかえるまで栄えた。

常信の現存作例は画題も多岐にわたって遺されているが、大画面の名所絵は珍しい。本屏風は尾張徳川家伝来の紙本淡彩の二曲一双屏風で、満開の桜と毛氈を敷き花見に興じる家族や鋤を担ぐ農夫、刀を差した武士などが行交う山峡の春景が描かれる。画題については後述するが、なだらかな山並や溪流、桜から大和の吉野として鑑賞されてきた。次に伝来を確認しておこう。

本屏風の伝来

まず現状の表具などを確認しておく、分量が各隻縦一六二・五厘、横一六八・四厘、表具が大緑・茶地蜀江文繫金欄、小緑・浅葱地唐華文銀

欄、黒塗の縁には金鍍金魚子地鉄線唐花文飾金具と六弁花形の鉾が打たれ、屏風の裏面は金箔押地である。本屏風の伝来については尾張徳川家の蔵帳のうち、「東京廻 御側御道具具類一卷」（什器旧原簿二十号、徳川美術館蔵）に記されている。この蔵帳は、内表紙に「明治二年巳八月 御手鑑 御巻物 雑図類 書拔 御道具懸 江戸表の御道具番立改懸之分」とあるように、藩主が江戸で用いた「御側御道具」を記しており、本屏風の記述については左の通りである。

八十番

文政五年十一月

中将様御引移之節為御持

天廿四

一 式枚折御屏風 吉野之絵

（朱書）

壹双
常信筆

〔無疵〕

〔納判四千番三組入〕

高五尺九寸五分巾三尺五分

裏張惣金地縁黒塗鍍物金減金墨指唐草

模様鋳同断唐花蜀江錦茶地金入切小縁浅葱

金入切

この「式枚折御屏風 吉野之絵」が、本屏風と表具、裏の総金地まで一致することから同一であることに疑いない。「中将様御引移之節為御持」の「中将」とは、尾張徳川家当主が藩主になる以前に叙任された官職であるが、文政五年（一八三二）の「引移」とあるので、同年の六月に尾張徳川家十代斉朝の養子となり、十一月に尾張徳川家の江戸の市ヶ谷屋敷に移った十一代將軍家斉の十九男・直七郎（のちの尾張徳川家十一代斉温・一八一九

「三九」を指すとわかる。「引移」とは養子入や婚礼など大名やその子女などが居住を移す際に広く使われている言辭であり、本屏風はこの引移で持ち込まれた道具ということが判明する。尾張徳川家に四歳で入った斉温は、同十年に家督相続したものの、僅か二十一歳で歿したため生涯で尾張の地を踏むことなく、政治も重臣らに任せていたとされる。幼少期の資料としては斉温七歳の節句の飾りを記録した「徳川直七郎節句旗飾図」や、同じく七歳の宮参りの図「徳川直七郎宮参り行列図」(共に徳川美術館蔵)が伝わる。斉温の引移に係る道具では、本屏風の他に引移の際に家斉から下賜された「太刀 銘 吉房」(徳川美術館蔵)が伝わるのみである。本屏風の伝来を裏付ける記事が、木挽町家九代狩野晴川院養信(一七九六―一八四六)の『公用日記』(東京国立博物館蔵)の同年十月十九日条にみいだせる。⁽³⁾

一直七郎殿御引移御持ニ相成候式枚折御屏風御繕出来

御有来リ之御品

式枚折御屏風

吉野詣之
砂子泥引

養朴筆

右御繕之儀御同朋頭丹阿弥ヨリ先日中法印へ掛合有之

去ル十六日宅へ相廻ル則□ツ、繕出来今日取ニ

来ル出来差こし

十月十六日、將軍家から同朋頭を通じて養信の元に届けられた本屏風は、補修されたのち十九日に將軍家へ戻されている。また同書によれば、斉温の引移道具として養信が三幅対「中太公望 左白鷹 右鷹」を揮毫していたことも判明している。⁽⁴⁾ 同じ家斉の息子で、蜂須賀家に養子入里した二十二男斉祐(松菊)、川越藩松平家に養子入里した二十五男斉省(紀五郎)の

狩野常信様式の成立について

引移道具では、それぞれ三幅対・二幅対・横物・屏風二双が、狩野家・住吉家・板谷家の絵師たちによって新たに用意されていることから、⁽⁵⁾ 斉温の際も同様に引移道具が用意され、そのうちの一つが「中太公望 左白鷹 右鷹」であった。そして、斉温の引移では江戸前期の本屏風も共に持ち込まれていたことになる。また興味深いのは、本屏風の裏を総金地とする形式である。先述の通り「引移」には婚礼も含まれ、婚礼調度の屏風には裏に画を貼り付けた両面屏風も多い。特に家斉の十八女で鍋島直正に嫁いだ盛姫の婚礼調度「四季耕作図屏風」の裏面に金地墨画「波濤図屏風」(現在は別々に表装、共に東京・サントリー美術館蔵)が貼られていたように、総金地に墨画という形式がある。本屏風の裏面には何も描かれていないが、ハレの道具として裏に金を押した可能性が考えられる。

画題と形態

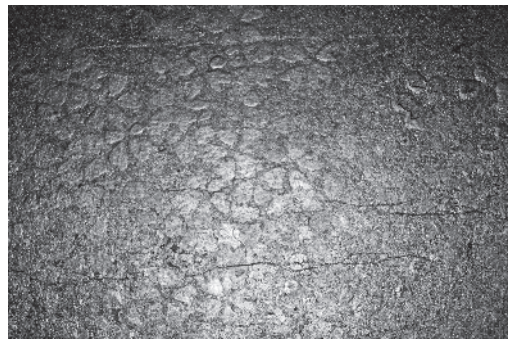
古来、吉野は仙郷と考えられ、役行者を開祖とする修験の霊場でもあった。やがて、桜の名所として思慕と哀惜の念から和歌に詠まれ、中世以降は名所絵を代表する地として描き継がれる。吉野図は花見に集う人々に主眼を置く画と、人物などの風俗要素よりも桜の咲き誇る景観に主眼を描く画に大別できる。江戸時代の狩野派では後者、特に自然景物のみを描く吉野図が多く、常信筆「吉野龍田図屏風」(岩手・一関市博物館蔵)が現存するように、龍田川図と対で描かれることも少なくない。

さて、文政五年の時点で吉野詣図と名付けられていた本屏風であるが、具体的に吉野の何処を描いたのか定かではない。右隻の三社は勝手神社ともいわれるが、⁽⁶⁾ 簡素な門と朱塗の斎垣に囲まれる図様は他の吉野図に認められない。また、左隻の堂や中央を流れる川などの位置関係も、吉野の実

景や例えば正徳三年（一七一三）貝原篤信の『和州吉野山勝景図』とも一致しない。⁽⁷⁾とはいえ、本屏風が特定の地域を対象としない、桜の花見に主眼を置いた風俗画とみるのも難しいであろう。近世初期風俗画の隆盛に大きく寄与した狩野派であったが、元和偃武以後、世情の安定を第一に求めた幕府のために描いたのは、時世の移り行く変化を捉える風俗画ではなく、毎年反復される歳時に主眼を置いた名所絵などの景物画であったとされる。⁽⁸⁾むろん、風俗画が卑近な時世・悪所を題材としていくことも狩野派が風俗画を避けた理由の一つであろう。⁽⁹⁾本屏風の人物には特徴的な仕種はなく、感情も表出せずに淡々と描かれている。人物への強い関心は窺えず、社などを描くことから何れかの景観を再現した名所絵とみるべきであろう。ここで名所絵の要件を見直せば、名所絵とはその名所の持つ風趣を捉えることが肝要で、必ずしも実景に則す必要はないが、画中には名所の標識となるランドマークが必要とされた。吉野であれば、仁王門、蔵王堂や勝手神社などのあるべきランドマークが本屏風にはないのである。⁽¹⁰⁾ここで興味深いのが屏風の形態である。

左右隻間で水流・道・土坡が繋がっておらず、金雲幅の落差も激しい。また、右隻右端の桜樹の枝や花卉は途中で切られ、点苔のついた樹木の輪郭線がわずかに確認でき、左隻でも左端に塀が不自然に少しだけ残されている。さらに右隻一扇目の上部には、桜の花卉が描かれていたが、上から金で覆い隠されている（挿図1）。つまり、現状の画面は切り詰められ、その際ランドマークが失われた可能性もある。

ランドマークが消えるほどの切り詰めであれば形態の改装が考えられるが、本屏風には改装痕が見当たらない。改装痕が残らない場合を考えれば、例えばもと六曲屏風の内の四扇分が残ったことや、横一四〇糎程度の襖絵

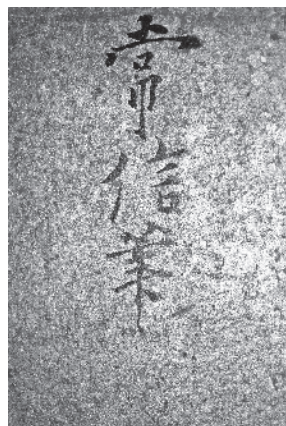


挿図1 本屏風 右隻部分

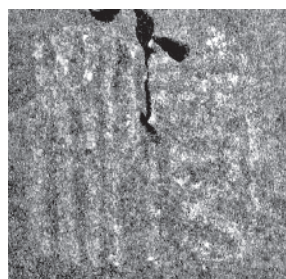
であり、さらに早い段階から改装、あるいはまくりの状態で保管されていたと考えることもできる。

次に、切り詰められていたとなれば、両端に記された落款「常信」「養朴」「朱文方印」（挿図2）が問題となる。「常信」の書風は鋭く減り張りのある謹直な筆が特徴だが、本屏風の特に右隻の款記は線が緩く、力強さが全くない。また通常「常」の字の内、「巾」の二画目の縦棒に重心を置くようにしっかりと書き、撥ねの最後まで力強く墨線を引くが、本屏風の落款にはそのような特徴はなく、「巾」の一画目の縦棒を外に撥ねるなど他に例のない書風である。左隻の印は肉眼で僅かにみえる部分から「養朴」（朱文方印）とわかるが、画像を処理して浮かぶ字形（挿図3）は、基準印と比べてかなり歪んでいるようにみえる。例えば「朴」の「木」の上部は「山」形になり、基準印では三本の縦棒の間の余白は均等であるが、本印影では右

で引手を残さず改装したことなどが想定できる。ただし、前者の場合、本屏風は一扇の横が八四・二糎もあり、六扇で計算すると計五〇〇糎を超える。江戸狩野派の名所絵でこれだけの大型屏風は管見の限り他に例が見当たらない。また本屏風は緑青の褪色が進み、画面には欠損と補修された部分が多いが、常に光と空気に曝される襖としては、状態は良好であるといつてよい。これについては文政五年の時点ですでに二曲屏風



挿図2 本屏風 右隻落款



挿図3 本屏風 左隻印章
(画像加工)

の余白が大きく、左が小さいなど歪である。^①画面の切り詰めによって落款が落ちた作例や元々落款がない作例に、伝承あるいは後世の鑑定に従って落款を入れることがあるため、本屏風でも後落款を視野に入れて考察すべきなのかもしれない。

以上の如く、本屏風が描かれた当初から現状と同じ形態であったとするには、解決すべき問題が残される。次に常信様式を確認し、絵画様式から本屏風の作者を再考したい。

二 常信の画業における「吉野図屏風」

常信様式について

常信様式は、他の江戸狩野派、特に探幽の絵画様式に比べて、①「繊細」「装飾」、②合理的な空間、③線描による形態把握という三つの特徴が挙げられてきた。^①では「瀟洒淡泊」といわれる探幽様式の装飾化、繊細化と解説されてきた。^②抽象的な言辞であるが、常信の細やかな描写や軽みのある彩色は、「繊細」という表現が適しているであろう。^③②は各モチーフの連結を図り、奥行きなどの空間を意識した合理的空間構成である。^③

狩野常信様式の成立について

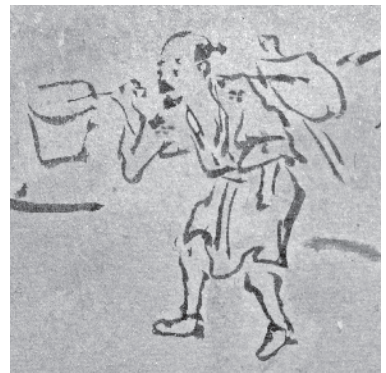
はモチーフに丁寧な輪郭線を施して形態を線描で把握する表現である。形態把握のための無関係な線が目立つとの指摘も、線描主体の常信様式の特徴をよく捉えている。^④この形態把握は、常信の全ての画に当てはまるのではなく、特に漢画の真体画に目立ち、筆線を重視する狩野派本来の様式で真体画らしい画面を取り戻している。ではこれらの常信様式はいつ頃から表れたのか。河野元昭氏は、探幽存命期の常信三十四歳の大徳寺玉林院障壁画「楼閣山水図」について、対象の有機的関連や空気遠近法を無視した非常に平面的な画面が作られていること、対象の大きさや上下関係で遠景か近景かは判断できるが、その間の空間は意識されないことに、探幽晩年の画風からの影響を指摘されている。^⑤また、松嶋氏も常信の前半生の作品は探幽の瀟洒淡泊の直截的な影響下にあり、法眼以降の作例に①や②の常信様式が顕著であるとし、自己様式の発現を宝永元年(常信六十九歳)の法眼位を得る前後と想定されている。^⑥この背景として、常信が狩野派での指導的立場を得て自己様式を派内に浸透させたことを挙げられている。^⑦さらに宗像晋作氏は、常信の独自性が発揮されている「波濤図屏風」(東京・出光美術館蔵)を、やはり七十代の作と位置付けられている。^⑧一方、安村敏信氏は常信筆「布袋・雉・鶏図」(英国・大英博物館蔵)から、宝永元年以前の作にも常信の繊細な表現がみられ、常信様式の早期形成が窺えるとする。^⑨また、落款に年齢などを記さないため作品編年が困難である常信の画業を四期に分け、早期から脱探幽様式が認められるとされるのが、安部美貴子氏である。^⑩安村氏・安部氏ともに僧位を明記しない落款を法眼以前の作とするが、高位の注文者に対しては絵師が僧位を記さない可能性を宗像氏が示唆されるように、「法眼」「法印」を全ての作に入れたとするのは適当であろうか。また、安部氏は右近・養朴時代を設定し巨木表現を用いている

点のみで脱探幽様式とし、さらに法眼時代に再び探幽様式の中に収まったとされるが、具体的な考察は示されておらず、再検討の必要がある。

このように常信研究は、若き頃常信が探幽様式に倣い、法眼位を得た七十歳代に自己様式が表出するというのが、現状の研究成果といえる。次に本屏風を常信の基準作と比較し、まずは作者を考える。

本屏風の作者

常信画の中で人事風俗まで描く大画面の名所絵は珍しく、本屏風の他では「富嶽清見寺図屏風」(旧桂宮家伝来・宮内庁三の丸尚蔵館蔵、以下「三の丸本」と略称(図2)が知られる。三の丸本は常信様式の①「繊細」「装飾」と②合理的な空間がよく表れた常信の基準作とすべき作例である。①では、樹木などのモチーフを濃彩の色面で表すのではなく、柔らかな筆致で筆墨を表情豊かに変化させて描いている。山肌も緑青を平板に彩色せずに、淡彩の緑青の上に米点法のように点を連ねて瀟洒で軽みのある水墨画表現を選んでおり、柔らかな光を発する金砂子と、明度の高い淡彩、瀟洒な描法を調和させて繊細な空間を作っている。②では、ほぼ同図様の探幽筆「富士図屏風」(米国・サンフランシスコ・アジア美術館)をみても、三の丸本左隻が近景の山を含めて門前から清見寺までの地形が繋がるように合理的に空間が整理されているのは明らかである。さらに右隻の遠山や近景を画面右に集約することで、近・中・遠と遠近を明確にし、左右隻の両端に重心を置く安定した構図へと画面を構築している。常信様式が顕著な三の丸本は、先賢の論考に導かれるならば法眼以降の晩年の作と位置付けられるが、これについては後述するようにさらに遡る作と見做すこともできる。まずは本屏風と画題と様式も類似する三の丸本を比べたい。

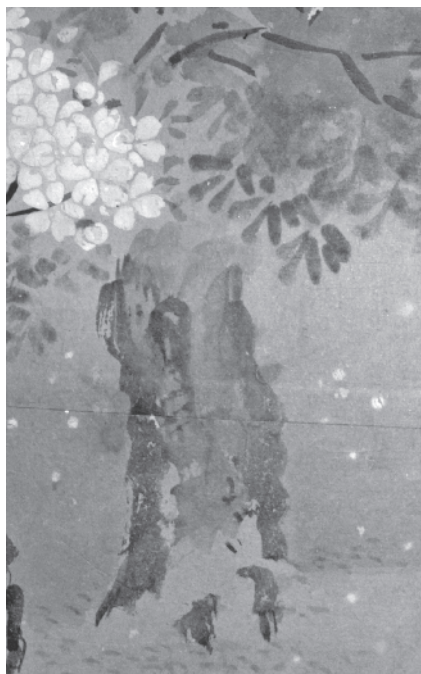


挿図4 本屏風 人物部分

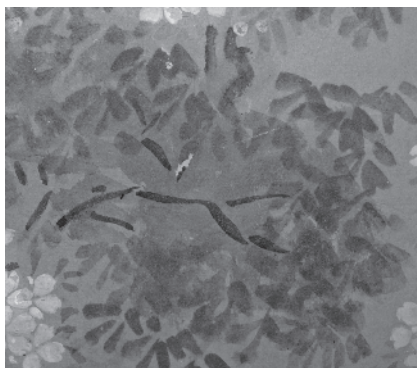
挿図6 三の丸本 人物部分

両者の表現はよく類似しており、人物では目鼻や口を小さく、輪郭線や衣文線を細い線を継ぐ描法でよく類似している。顎と口に髭を蓄えた荷を担ぐ男など、類似する図様も散見する(挿図4・5)。さらに、人物の踵から墨を横に鋭く出す特異な描写は、三の丸本をはじめ、常信作例にしばしばみられる表現である(挿図4・6)。人物以外では、樹木の葉を点描のように重ねていき、葉叢の中心部に同様に淡墨を入れる描写(挿図7・8)、

挿図5 三の丸本 人物部分



挿図9 本屏風 樹木部分



挿図7 本屏風 樹木部分

挿図8 三の丸本 樹木部分

また樹根の内側を白く抜き、幹は淡墨の太く極めて緩い輪郭線を震えるように入れて、内側にはさらに淡い墨で粗く彩色する描写も近似する(挿図9・10)。特徴的な描写で共通するのは、松樹の表現であろう。本屏風右隻の近景の松は、経年劣化による褪色もあるが、他の樹木と比べ地が透け

るほど淡い墨で描かれている。柔らかな線で大まかに輪郭線を施し、内側にも細かい線を執拗に入れて樹皮を表し、幹の上部は墨の面で樹幹を象

挿図11 三の丸本 樹木部分

挿図10 三の丸本 樹木部分

る。三の丸本では、洞などの一部に茶の色料が認められるが、同様な描写で松樹のみを淡く描かれる(挿図11)。

三の丸本以外でも、本屏風右隻の溪流部分の弧を連続する水流の墨線と、それに添うように胡粉と藍の線を入れる描写は、「四季花鳥図屏風」(東京・板橋区立美術館蔵)にみられる。十七世紀の江戸狩野派では、濃淡をつけながら藍を刷き、その上に墨と胡粉のみで波線を描く表現が多い。岩の輪郭線にも常信の特徴がよく表れている。溪流の中にある岩の上辺の細く頼りない線描を瘤や下部で太くするように急な肥瘦の変化をもつ線で、輪郭線を省略することなく丁寧に施す描法も、三の丸本ではやや希薄なもの、**「六義園図」**(奈良・郡山史跡・柳沢文庫保存会蔵)や常信と探幽の長子である探信との合筆**「雑画帖」**(個人蔵、挿図12)などの岩の線とよく似ている。ただし、この輪郭線は常信の息子周信・岑信にも認められる点で注意を要す。探幽以外の江戸狩野派の個の様式とその広がりについては未だ不明な部分が多く、作者を推定する場合、周辺絵師を無視してはならない。とはいえ、常信周辺の絵師の様式を一つずつ論じる余裕はないが、多くの表現が常信の基準作と一致することから、本屏風は常信筆とみてよいであろう。

挿図12 狩野常信・探信合筆「雑画帖」(個人蔵)

一方、本屏風と三の丸本で大きく

異なるのが空間構成である。本屏風は全図でない可能性があるが、現状の画面でも遠近表現は希薄で、モチーフも互いに緊密に連関しない平面的な画面である。例えば、右隻の家屋のすぐ上部に小川と土坡が配されており、さらに左隻の同じ高さに描かれているのは遠山というように空間に整合性はない。それでも一つの絵画空間として成立しているのは、モチーフを繋いでいる余白の働きであろう。左右隻の画面中央には白い霞が漂っており、右隻では家屋、左隻では桜を覆い隠しながら画面を繋いでいる。三の丸本の余白(霞)は複雑に重なって空間に奥行きを与え、数種の形状の霞を展開することで装飾的な効果をもたらしているのに対し、本屏風は余白(霞)でモチーフを隠しながら画面を繋いでいく、いわば探幽の余白と同じ働きをしているのである。よくみれば、家屋も立体的に捉えている三の丸本と異なり、本屏風では平面的で左隻一扇目の家屋も途切れており、曖昧な空間構成を志向しているのは明らかである。このような空間構成は、先述した通り常信三十四歳の大徳寺玉林院障壁画「楼閣山水図」などで指摘されている探幽影響下の常信前半生の空間構成と類似する。つまり、先学の研究成果から常信様式が完成した法眼以後とみられる三の丸本に対し、本屏風は常信の法眼以前の作とみることができるが、本稿では落款から常信作品の編年の可能性を探り、もう少し論を進めてみたい。

常信落款の編年

常信の落款で、ある程度、記された年代が推測できる書風は大きく五つに分けられる。便宜上、僧位を冠さないⅠ・Ⅱ・Ⅲと僧位を冠すⅣ・Ⅴに分類する(表1)。まずⅠは線が全体的に太く一筆一筆に勢のある力強い書風で、字形では「常」の「巾」の二画目の角が張り出し、「信」の「言」

表1 常信落款の編年

		作品名	落款(署名/印章)	挿図番号	製作年	年齢	所蔵
		I					
		歌賛名所絵図巻	「藤原常信書之」／「常信」(朱文瓢箪印)		寛文五	三十	千葉市美術館
		瀟湘八景図	「常信筆」／「右近」(朱文方印)	(挿図13・14)			神奈川・三溪園
		松鶴図屏風	「常信筆」／「右近」(朱文方印)				個人
		鉄拐図	「常信筆」／「右近」(朱文方印)				英国・大英博物館
		牛馬図	「常信書」／「常信」(白文方印)		寛文八～十三	三十三～三十八	個人
		倣古名画卷	「藤原常信書之」／「塞雲子」(朱文方印)		寛文十	三十五	個人
		墨竹図風炉先屏風	「常信筆」／「養朴」(朱文方印)	(挿図15)			徳川美術館
		富嶽清見寺図屏風	「常信筆」／「塞雲子」(朱文方印)	(挿図18・19)			東京・宮内庁三の丸尚蔵館
		布袋・雉・鶏図	「常信筆」／「古川鈞從」(朱文方印)				英国・大英博物館
		雑画帖	「常信筆」／「咲題恣竹杲庵」(朱文方印)	(挿図20・21)			個人
		織田信長像	「追法印永徳図常信書之」／「藤原」(白文方印)		元禄七	五十九	愛知・總見寺
		秋景富士三保松原図	「藤原常信筆」／「養朴」(朱文方印)	(挿図16・17)	元禄十二	六十四	個人
		四季花鳥図屏風	「常信筆」／「藤原常信」(朱文方印)・「塞雲子」(朱文方印)				東京・板橋区立美術館
		波濤図屏風	「藤原常信筆」／「※印文不明」				東京・出光美術館
		列仙図屏風	「常信筆」／「養朴」(白文方印)				埼玉県立歴史と民俗の博物館
		波濤・花鳥図屏風	「法眼古川叟筆」／「藤原」(無廓朱文印)・「常信」(朱文重廓方印)		宝永元～六	七十～七十六	静岡県立美術館
		鶴図	「法眼古川叟筆」／「養朴」(白文方印)		宝永元～六	七十～七十六	徳川美術館
		富士山図	「法印古川叟筆」／「養朴」(朱文方印)		宝永六～正徳三	七十六～七十九	山形・致道博物館

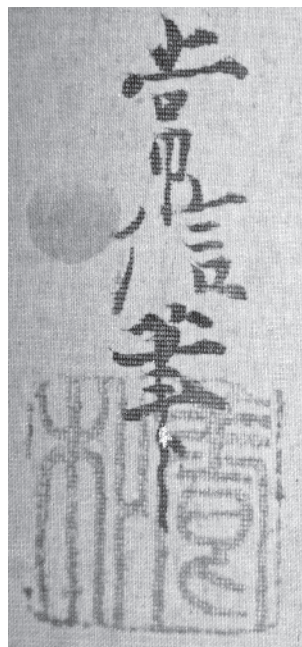
狩野常信様式の成立について

挿図13 狩野常信筆「瀟湘八景図」部分(三溪園蔵)

の一画目が「ノ」のように大きく曲がるなど非常に癖のある落款である。臨春閣第一屋瀟湘の間の障壁画「瀟湘八景図」(神奈川・三溪園蔵)挿図13・14・「鉄拐図」(英国・大英博物館蔵)・「松鶴図屏風」(個人蔵)などにみられる。印には管見の限り「右近」が入るため、若拙の「右近」時代の書風と見做せ、寛文五年(常信三十歳)の「歌賛名所絵図巻」(千葉市美術館蔵)も、筆勢は落ち着いているがIに近いため、使用期間は三十歳頃まで下りそうである。「右近」時代についてはIIとあわせて述べる。

常信の落款を通覧したときに「信」や「筆」の書風も変化が大きいが、その変化は不規則であり現状で編年の基準にはしがたい。一方、「常」は落款を比較するなかで作品編年と対応する変化がみられる。「常」に注目してII以降をみていく。まずIIは「常」の「巾」の二画目の角が張り出さずに、そのまま縦棒を長くまっすぐ下に伸ばす書風である。この書風は、寛文十年(一六七〇・常信三十五歳)頃の探幽・安信・常信・益信合筆「倣古名画巻」(個人蔵)や寛文八・十三年の探幽、常信ら狩野派三十六名合筆「牛馬図」(個人蔵)にみえ、探幽存命期から用いられている。「墨竹図風炉先屏風」(徳川美術館蔵)(挿図15)も「巾」の書風で分類すればIIになる。そして、IIの作品では「右近」落款が見当たらないことから、「右近」を使用しな

挿図14 狩野常信筆「瀟湘八景図」落款(I)部分(三溪園蔵)



挿図15 狩野常信筆
「墨竹図風炉先屏風」
落款(Ⅱ)部分
(徳川美術館蔵)

くなった時期がⅡの上限になる可能性が高い。「右近」と「養朴」の使用期については、若き常信が通称の「右近」、慶安三年(一六五〇・常信十五歳)に剃髪して「養朴」と号した後は「養朴」を用いたと考えられている。

しかし、慶安五年の「東照大権現・大猷院・慈眼大師板絵」(栃木・日光山輪王寺蔵)に「狩野右近藤原常信図之」、承応三年(一六五四・常信十九歳)の「日蓮聖人像」(香川・本門寺蔵)にも未だ款記に「右近」と記される⁽²²⁾。史料においても常信の表記が「右近」から「養朴」に切り替わるのは寛文期からである。万治二年(常信二十四歳)の江戸城障壁画に係わる記録「御本丸御坐敷絵様覚」(宮城・仙台市博物館蔵)では未だ「狩野右近」⁽²³⁾、『徳川実紀』では寛文八年(常信三十三歳)までが「右近常信」、寛文十年以降が「養朴常信」と記し、寛文八年までの記録がある鹿苑寺住持鳳林承章の日記『隔蓑記』でもやはり「右近」と記しているのである。「養朴」を実際に使用し始めたのは寛文十年頃からとみられる。落款においても、「右近」と「養朴」落款で「常信」の書風が共通する作例を見出せないことから、併用期があったとしても短期間で、落款も寛文十年頃に「養朴」へと切り替えたと思定したい。すなわち、Ⅱの上限も寛文十年頃と推定しておく。

次に描かれた時期が推定できる作としては、元禄七年(一六九四・常信

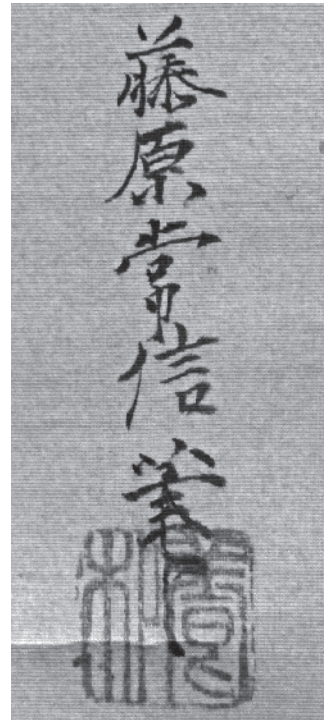
狩野常信様式の成立について



挿図16 狩野常信筆「秋景富士三保松原図」(個人蔵)

五十九歳)の賛を持つ「織田信長像」(愛知・總見寺蔵)、同十二年の箱書を持つ「秋景富士三保松原図」(個人蔵) (挿図16・17)がある。これら元禄中期の書風では「常」の「巾」の二画目が右上がりて角が突起している。興味深いのが「四季花鳥図屏風」など常信様式が完成している作では、さらに大きく突起し、「𠂔」のように湾曲している。

これらの突起した書風をⅢとすると、ⅡとⅢの移行期とみられるのが三の丸本である。三の丸本右隻では、Ⅱのように「巾」の二画目の角を張り出さず真つすぐ下ろし、左隻ではⅢのようにやや角を突起させ(挿図18・19)、三幅対では先述の「布袋・雉・鶏図」でも混在している。この点において、安信統率期(探幽歿年から安信歿年とすれば常信四十



挿図17 「秋景富士三保松原図」
落款(Ⅲ)部分

挿図18 三の丸本
右隻落款(Ⅱ)部分

挿図19 三の丸本
左隻落款(Ⅲ)部分

歳代から五十歳代前半)の作と推定されている前掲の常信と探信の画を三十図ずつ貼り合わせた「雑画帖」が興味深い。⁽²⁵⁾「雑画帖」で明確にⅡの書風を示す落款は五図程度(挿図20)、残りは角を僅かに張り出す書風もあるが殆どⅢで(挿図21)、残る三図ほどに「巾」を丸く書く別の書風がある。⁽²⁶⁾つまり、ある一時期においてⅡもⅢも一つの書風の範疇にあったと思われるが、先述の元禄期の作に加え、「四季花鳥図屏風」をはじめ、「波濤図屏風」や「列仙図屏風」(埼玉県立歴史と民俗の博物館蔵)など、自己様式が完成している代表作は両隻ともⅢである。以上のことから推察するならば、Ⅱ

挿図20 「雑画帖」 落款(Ⅱ)部分

挿図21 「雑画帖」 落款(Ⅲ)部分

からⅡ・Ⅲ混在期を経て元禄後期にはⅢへと変化したと想定できないだろうか。Ⅲで捺された「養朴」(朱文方印)では、右の外郭線に欠損が多くみられるが、「墨竹図風炉先図屏風」のようにⅡで捺された同印では外郭線のつながった印影があることもこの推測の補強材料となる。この点も更に作例を集めていきたい。

残るⅣとⅤは、僧位が記された落款で、Ⅳ「法眼」は宝永元年(一七〇四・常信七十歳)から同六年、作例には「波濤・花鳥図屏風」(静岡県立美術館蔵)や「鶴図」(徳川美術館蔵)などがある。Ⅴ「法印」は同六年から正徳三年(一七一三)、「富士山図」(山形・致道博物館蔵)などが知られる。Ⅳ、Ⅴの落款では、「常信」ではなく「古川」や「養朴」の号を用いているため、この期の「常信」の書風は不明である。僧位を叙された後は、全ての作品の落款に「法眼」「法印」と冠したと考える根拠はないため、Ⅲの書風の作品が法眼・法印期にあたる可能性もあろう。

以上が大まかなグループ分けで、これらに当てはまらない落款もまだ数種あり、ⅡやⅢの中でもさらに書風を分けることができるため、今後精査していく必要がある。常信画には他にも、三十四歳の玉林院障壁画「楼閣山水図」・五十五歳の「最嶽元良像」(京都・金地院蔵)・五十七歳の「演能図・竜頭観音図」(群馬・清水寺蔵)があるが、いずれも実見できておらず、「楼閣山水図」と「演能図・竜頭観音図」については、落款部分の傷みが激しいため、本稿での分類には加えなかった。また、徳川美術館には他にも「新六歌仙画帖」などがあるが、落款の書風には別の特徴もみえることから稿を改めたい。常信の作品編年は簡単には整理できないものの、常信研究停滞の一要因となっているため、誠に雑駁な試論だが、本稿でひとまず編年の目安を提示した。多くの方にこ叱正いただき、常信研究が活性化

すれば幸甚である。

さて、この落款の区分に応じ、まず三の丸本をみれば、先述のごとく落款にはⅡとⅢを併用していることから、上限は寛文期よりも遡らず、下限は元禄中期頃までの作とみることができる。これに伴い、常信様式は法眼以前から発現しているとみられるのではないだろうか。次に、本屏風は落款から年代推測はできないが、自己様式が確立している三の丸本以前、そして探幽に強く影響されていることを鑑みれば、十七世紀中頃には作られていたと考えられる。

最後に、やまと絵名所絵における本屏風の特異性を指摘し、探幽影響下の時期に描かれたとする推察を補強するとともに、常信が何を学びながら自己様式を作り上げていったのか考察を加えたい。

三 名所絵における「吉野図屏風」の特異性

名所絵とは和歌や文学と深く結びついた土地を対象とし、その歌枕の絵画化などによって成立したため、やまと絵の中で多様に展開してきたことは言を俟たない。一方で水墨画の流入により、富士図や近江八景図など、日本の名所が漢画様式で描かれるようになる。やまと絵が主流の大画面名所絵においても、現存作例では伝能阿弥筆「三保松原図」(兵庫・穎川美術館蔵)や伝狩野元信筆「吉野図屏風」(個人蔵)など、漢画として描かれた日本の名所絵が登場する。

本屏風は弧を描く緑青の遠山や土坡など、やまと絵名所絵に分類できるが、樹幹は水墨のみで描かれ、丸みのある墨線でおおよそ輪郭を施し、その内に細かく皴を墨で描き込む。彩色も淡墨のみで葉も点描で表すのは、

顔料の色面を主とするやまと絵の描法とは大きく異なり、常信筆「楼閣山水図」などにみられる江戸狩野派の水墨山水図の樹木を転用している。画面に蒔かれた金に対して、濃彩ではなく墨の繊細な階調と軽妙な筆致を選んで静謐で優美な空間を創り上げている点に本屏風の特徴がある。さらに、軸装や卷子装ではなく、大画面にこのような表現が取り込まれた点に注目すべきであろう。常信と同世代の大画面名所絵では、延宝五年（一六七七）造営の東福門院御所の奥対面所を飾った狩野敦信（一六四四～一七一八）筆「長谷寺春景図襖」（宮内庁京都御所蔵）、常信が賢聖障子絵を担当した宝永六年（一七〇九）の内裏造営で常御殿下段之間を飾った狩野福信（生年未詳～一七二三）筆「厳島図襖」（京都・光明寺蔵）、同じく宝永度の造営で上棟をみた東山院御所の「御盃之間」を飾っていたと考えられている狩野主信筆（二六七五～一七二四）「厳島図襖」・「厳島図屏風」（共に滋賀・錦織寺蔵）などが残っており、樹木の内側は墨や顔料で彩色され輪郭線が施されている。

江戸狩野派のやまと絵における水墨表現の吸収は、これまでも指摘されてきた。探幽に関しては、「和漢分離」として寛文十七年「東照宮縁起絵」（栃木・日光東照宮蔵）では漢画要素をできるだけ排除する一方で、「四季松樹図屏風」（京都・大徳寺蔵）、「鵜飼図屏風」（東京・大倉集古館蔵）において探幽の新漢画様式が大胆に取り込まれていると指摘されている⁽²⁸⁾。また、安村氏も尚信筆「富士見西行・大原行幸図屏風」（東京・板橋区立美術館蔵）にみられる、やまと絵における用墨法を明らかにする必要性を指摘されている⁽²⁹⁾。

常信は叔父探幽と父尚信、二つの様式を目の当たりにしていたはずであるが、十五歳で尚信と死別した常信が自己様式の規範に据えたのは探幽様式である⁽³⁰⁾。本屏風でも大きな瘤を持つ岩や溪流の形状などに、探幽以来の



挿図22 狩野探幽筆「琴棋書画図襖」部分（名古屋城総合事務所蔵）

探幽筆「江口の君」（個人蔵）など、探幽の樹法に祖型を求めることができよう。また、左隻二扇目の毛氈を敷く一団の右の桜のように、緩い墨線で輪郭を震えるようにゆっくりと描き、内に墨の点を入れる表現は、大徳寺本坊方丈の探幽筆「山水図襖」などの樹木の描法をそのまま用いている。常信は広大な余白に淡彩と金雲の瀟洒な画面に、描法は顔料を賦した重厚な描法ではなく、探幽の水墨画由来の瀟洒な描法を選んだのである。この選択にも探幽の影響が窺える。寛永、寛文度の二度の御所造営で探幽が描いた吉野図と本屏風を比較できないのは残念であるが、興味深いのは探幽筆として紹介されている「春日若宮御祭図屏風」（奈良県立美術館蔵）には本屏風と同じく樹木に水墨技法が用いられており、狩野柳雪筆「春日若宮祭礼図屏風」（千葉・国立歴史民俗博物館蔵）など、類例が何点か現存している⁽³¹⁾。探幽周辺で行われていた表現が、本屏風に受け継がれたと考えられる。本稿では、さらに三の丸本と比較することで、常信の画面構成が探幽様式から脱して合理的空間へと自己様式を確立させる様子が把握できた。一方で、三の丸本でも確認できる水墨画由来の描法は、先述の常信同世代による一

連の障壁画をみても用いられておらず、同時代の狩野派様式との差を指摘できる。つまり、このことは本屏風や三の丸本が、常信が流派内で強い影響力を持っていない時期の作であることを傍証しているようである。探幽次世代に様々な画題で画面を再び濃彩化、合理的に空間化されていくなかで、やまと絵においても瀟洒な水墨画技法を排除していく動きに繋がったのではないだろうか。今後は、法眼・法印時代の常信やまと絵も課題としたい。

結 語

本屏風は改装されている可能性があるとはいえ、現状の画面からも探幽に影響された空間構成や描法を指摘するのは容易である。そして、常信様式が確立している三の丸本との表現の差から、常信が探幽に由来する軽みのある描法を受け継ぎながらも、空間構成を変え自己様式を深化させたことを推察した。本屏風が描かれた正確な時期を割り出すのは困難であるが、探幽様式と常信様式が混在する過渡期の作例と位置付けることができ、常信様式の形成を明らかにする上では欠くことができない作例といえよう。今後は、さらに多くの常信作品を比較しながら常信様式の解明に努めたい。

常信様式については、「晩年、常信の気質に合った穏やかで繊細なものに変わり、以降の狩野派の弱体化のもととなった」とされる⁽³⁴⁾。しかし、そう結論づけるまで常信様式は議論し尽くされてはいない。まして常信次世代の狩野派たちが、常信の繊細な画風を受け継ぐだけであつたのか、という問題は何も議論されていない。常信様式の解明は、さらにその次世代に

も繋がる江戸狩野派研究にとって非常に重要な問題であるが、未だ多くの問題を残しているといえよう。

註

- (1) 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』年報第三十三号別冊 鹿島美術財団 平成八年十一月)。
中谷伸生「江戸から運ばれた『唐獅子図』―狩野常信の工房による妙心寺退蔵院障壁画残欠」(『美術フォーラム21』VOL.15 美術フォーラム21刊行会 平成十九年五月)。
中谷伸生「伝常信・常梅(カ)・常元・常俊及び永岳の障壁画―退蔵院昭堂及び書院その他の障壁画と残欠―」(『関西大学博物館紀要』第五号 関西大学博物館 平成十一年三月)。
宗像晋作「狩野常信筆『波濤図屏風』―探幽、長谷川派との関連をめぐって」(『出光美術館研究紀要』第十七号 出光美術館 平成二十三年一月)。
安部美貴子「木挽町狩野家における常信の功績」(『聖心女子大学大学院論集』第三一卷一号(通巻三六号) 聖心女子大学 平成二十一年七月)。
(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 平成十六年二月 二六一頁)。
(3) 吉川美穂 作品解説「狩野常信筆『吉野図屏風』(『桃山・江戸絵画の美』徳川美術館 平成二十四年四月 一四二頁)。
(4) 松原茂「奥絵師狩野晴川院「公用日記」に見るその活動」(『東京国立博物館紀要』第二十七号 東京国立博物館 昭和五十七年三月 四七―五〇頁)。
(5) 前掲註(4)松原氏論文。
(6) 野田麻美 作品解説「狩野常信筆『吉野図屏風』(『徳川の平和―250年の美と叡智』 静岡県立美術館 平成二十八年九月 一八五頁)。
(7) 『和州吉野山勝景図』には「伊達天山(韋駄天山か)」に三つの社が描かれるが、地理的構図は異なる。また、吉野山の北に位置する三輪山の大神社とそ

の周辺を描く古地図「三輪山絵図」(奈良・大神神社蔵)に、朱塗の斎垣に囲まれる三つの社とその左方に本堂が描かれるなど、社寺の絵図や参詣曼荼羅には類似の図様が散見される。本屏風は、名所絵のため建造物の図様や地形は実景と多少のずれは生じるだろうが、現状で特定の名所と結び付けるだけの根拠をみいだせなかった。

- (8) 武田恒夫『狩野派絵画史』(吉川弘文館 平成七年十二月 一九七二〇八頁)の他、宮島新一『風俗画の近世』(至文堂 平成十六年一月 一九頁)でも狩野派と風俗画について、言及されている。

- (9) 武田恒夫『狩野探幽』(日本美術全集 第十五巻 狩野探幽) 集英社 昭和五十三年四月 一一四頁。

- (10) 常信筆「吉野龍田図屏風」(岩手・一関市博物館蔵)のような自然景物画では、桜自体が吉野を表す図様である。しかし、本屏風は社や堂が配置された特定の景観を再現しようとする名所絵とみられ、この場合、蔵王堂や勝手神社など、明確に吉野の地を示す建造物のランドマークや、吉野を連想させる地形が必要になるであろう。

- (11) 本屏風左隻の落款の書風は常信の基準作と比較的類似するが、やはり印影は不自然である。「龍虎図」(東京国立博物館蔵)など、朱の付き方によって「山」形の余白が不均等にみえる印影もあるが、本屏風では極端に不均等であり、また「養」の「艮」の下部は基準印では「C」のように右が空くが、本屏風では逆転しているようにみえる。

- (12) 例えば、「自らの繊細な個性を自覚して、穏やかな画風に落ち着いた」(安村敏信 解説『狩野派決定版』 平凡社 平成十六年十月 八〇頁)や、「繊細優美な趣を生んでおり、常信らしさをしめす」(山下善也 作品解説 狩野常信「波濤・花鳥図屏風」(『狩野派の世界』静岡県立美術館蔵品図録) 静岡県立美術館 平成十一年七月 二二頁)など。

- (13) 前掲註(一)松嶋氏論文 二九三頁。また、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 四〇～四一頁)でも探幽と異なる常信の空間構成について指摘されている。

- (14) ・川本重雄 川本桂子 三浦正幸「賢聖障子の研究(上)」『國華』第一〇二八

号 國華社 昭和五十四年十一月 二二・二三頁。

・前掲註(一)松嶋氏論文 二九一頁。

・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 美術史學會 平成二十四年十月 三四・三五頁)。

- (15) 河野元昭「探幽を中心とする大徳寺玉林院障壁画 上」(『美術研究』第二九八号 東京国立文化財研究所 昭和五十年三月 一二頁)。また前掲註(一)宗像氏論文(二八頁)の中でも、常信の玉林院障壁画が探幽様式を忠実に継承していると指摘されている。

(16) 前掲註(一)松嶋氏論文。

- (17) 前掲註(一)松嶋氏論文。常信様式の性質には幕府の政策が反映されているとし、具体的には幕府が朝廷との協調融和政策へ進んだことを指摘された。また、常信様式と朝廷、公家との関わりは他にも、常信画が朝廷や女性への贈答に好まれていたことなどが『徳川実紀』から指摘されている(中部義隆「江戸時代前期における江戸狩野派」『江戸の狩野派』武家の典雅』 大和文華館 平成十九年九月 七三頁)。

(18) 前掲註(一)宗像氏論文。

(19) 安村敏信 作品解説 狩野常信筆「布袋・雉・鶏図」(『秘蔵日本美術大観3 大英博物館Ⅲ』 講談社 平成五年二月 二〇八頁)。

(20) 前掲註(一)安部氏論文 七九頁。

- (21) 拙稿「狩野探幽と常信の富士図にみる型の継承と変奏」(『聚美』VOL.29 聚美社 平成三十年十月)で、三の丸本と探幽のサンフランシスコ・アジア美術館本を比較した。

- (22) 安村敏信「もっと知りたい江戸狩野派」探幽と江戸狩野派 東京美術 平成十八年十二月二十日 五三頁。また、承応三年六月の探幽・安信・常信筆「紅葉山鎮座稲荷額」(東京・徳川記念財団蔵)には「藤原常信」(印文不明)とある。

- (23) 「御本丸御坐敷絵様寛」は転写された中で誤記が生まれていることも指摘されているが、『東洋美術大観』所収の『御本丸御座敷并御廊下絵様之次第』でも常信を「右近」としている(松木寛「資料紹介」御本丸御坐敷御廊下絵様之

覚」(仙台市博物館蔵)』『東京都美術館紀要』No.10 東京都美術館 昭和六十一年七月)。

- (24) 拙稿 作品解説 狩野常信筆「秋景富士三保松原図」(『シリーズ江戸文化のなかの富士山1 富士山絵画の正統—19世紀狩野派の旗手 伊川院栄信と晴川院養信—』 静岡県富士山世界遺産センター 平成三十年九月 二〇・二二頁)。

- (25) 成立時期については、野田麻美「江戸狩野派の〈倣古図〉をめぐる一考察—狩野探幽筆「学古帖」を中心に」(『徳川の平和—250年の美と叡智—』(静岡県立美術館 平成二十八年九月 一七四頁)に詳しい。また、天和二年(一六八二)頃の作と指摘される安信・益信・常信・探信・探雪合筆「名画集」(個人蔵もあるが、筆者は全図の落款を確認できていないため、本稿では言及しない)。

- (26) 「巾」を丸く書く書風は、「梅鶯図」や「梅尾長鳥柳黄鳥図」(共に東京・大倉集古館蔵)などにみられる。Ⅲの落款に捺された「養朴(朱文方印)」は、いずれも右の外郭の線が二、三箇所欠けているが、この書風で捺された「養朴(朱文方印)」は右の外郭がそろって繋がついている印があるため、Ⅲが主流となる以前の書風と考えられる。

- (27) これらの作例については以下に詳しい。

・田島達也「作品紹介 光明寺蔵 旧内裏障壁画」(『美術史』第百三十二冊 美術史學會 平成四年四月)。
・磯博「滋賀県錦織寺大広間の襖絵」(『古美術』第七十七号 三彩新社 昭和六十一年一月)。

- (28) 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。

- (29) 安村敏信「江戸狩野派略説」(『臨春閣と江戸狩野』三溪園保勝会 平成四年二月)。

- (30) 例えば、中部義隆氏は常信が探幽作品を細かい筆触をもって分析し、より精緻に描いたと指摘される(前掲註(17)中部氏論文 七三頁)。また、中谷伸生氏は常信が探幽風を定着させ、その展開を実質的に支えたこと、また探幽に倣った広義のやまと絵風の優美でやわらかい線描を得意としたことを指摘される(前掲註(1)中谷氏『美術フォーラム21』論文 一〇五頁)。

- (31) 藤岡通夫『京都御所』中央公論美術出版 昭和六十二年十月。

- (32) 奥平俊六「狩野探幽筆 春日若宮御祭図屏風」(『國華』一一一 國華社 昭和六十三年三月)。

『おん祭と春日信仰の美術』仏教美術協会 平成二十四年十二月。

- (33) 拙稿「狩野典信にみる江戸狩野派の探幽学習」(『金鯢叢書』第四十四輯 徳川黎明会 平成二十九年三月 六十九・七十頁)。

- (34) 前掲註(22)安村氏前掲書。

【付記】 本稿執筆にあたり、作品調査および資料・画像提供、掲載につきまして

は、宮内庁三の丸尚蔵館・郡山史跡 柳沢文庫保存会・埼玉県立歴史と民俗の博物館・三溪園保勝会・千葉市美術館・徳川記念財団・名古屋城総合事務所・福井県立美術館・個人の御所蔵家より、格別のご高配を賜りました。ここに記して深謝いたします。

(徳川美術館 學藝員)

金 鯨 叢 書 第四十六輯 [年一回刊行]

——史学美術史論文集——

平成三十一年 三月 三十日 編集
平成三十一年 三月 三十日 印刷・発行

編集者

〒171-0031 東京都豊島区目白三ノ八ノ十一
徳川 義 崇 誠

発行者

〒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)

印刷所

〒600-8805 京都市下京区中堂寺鍵田町二
株式会社 同 朋 舎
印刷 電話(361) 九一二二番(代)