



(右隻)



(左隻)

図1 「源氏物語押絵貼屏風」
(徳川美術館蔵)

徳川美術館蔵「源氏物語押絵貼屏風」について

長谷川 円

はじめに

一 作品概要と問題の所在

二 様式分析

三 図像分析

四 源氏絵の押絵貼屏風製作の背景

おわりに

はじめに

十七世紀前半、写本に代わって版本の出版が活発化するのに伴い、古典文学や故事説話などの本文に挿絵を添えた絵入版本が世に登場する⁽¹⁾。日本最古の長編小説である『源氏物語』は、慶安三年（一六五〇）に出版された『絵入源氏物語』が嚆矢となり、絵入の梗概書や註釈書が相次いで生み出された。絵入版本は挿絵によって物語の内容がよく理解でき、商業出版の発展によっても広く普及したため、限られた層にのみ受容されていた『源

氏物語』は、近世において格段に享受の幅を広げた。この動向は源氏絵の製作にも大きく影響し、中世までの源氏絵製作を牽引してきた土佐派や狩野派の絵師だけでなく、他の流派や町絵師による源氏絵が生み出される契機となった。

近世初頭の画壇では、絵師たちによる様式の混交が活発に行われており、⁽²⁾源氏絵においては、特定の流派の図様や技法に囚われない多様な作例が数多く製作された。なかでも、一隻の大画面に物語の一場面を配するという屏風の大大画面化の影響を受けた源氏絵が多く製作されたが、その一方で、掛幅ほどの縦長の源氏絵を一扇ごとに貼り込む「押絵貼屏風」の作例も数点現存している。押絵貼屏風という形式へ焦点を当てた並木誠士氏は「押絵貼形式の屏風は、屏風絵という画面形式の過程で必然的に生まれたのではなく、何らかの他の要因によって成立したと考えられる⁽³⁾」と述べており、近世源氏絵の押絵貼屏風には、源氏絵屏風の大大画面化の傾向とは異なる性質が現れていると考えられる。

本稿では、現在確認されている近世初期の数少ない押絵貼形式の源氏絵

である、徳川美術館蔵「源氏物語押絵貼屏風」(以下、「徳川本」と称す。)を取り上げる。徳川本は従来、江戸初期に活動した岩佐又兵衛(勝以。一五七八〜一六五〇)の図様を継承した絵師の一派である岩佐派の影響を受けた絵師による作品として紹介されてきたものの、様式的な詳しい検討はなされてこなかった。以前、拙稿において、徳川本では岩佐派よりもむしろ京狩野派の狩野山楽(一五五九〜一六三三)周辺からの影響が見出せることを指摘したが⁴、紙幅の都合上、具体的な考察ができなかった。本稿では、まず、徳川本の作品概要を整理した後、これまで指摘されてきた岩佐派との関係について具体的に様式分析を行いたい。これにより、徳川本には岩佐派とは異なる特徴が看取され、狩野山楽や山楽次世代の京狩野派の絵師の特徴が見られる点を明らかにしたい。また、十七世紀前半における源氏絵の享受層の拡大に目を向け、源氏絵の押絵貼屏風製作について考察を試みたい。

一 作品概要と問題の所在

徳川本は、平成十一年(一九九九)に名古屋の個人より徳川美術館へ寄贈された作品である(図1)。寄贈以前の伝来は不明で、作者の落款・印章等も残されていない。以下、基本情報を列挙しておく。

品質形状	六曲屏風 一双
表	金地押絵貼 紙本淡彩墨画
裏	紙本 薄茶地鳥樺文
法	本紙 各縦一二七・四糎 横五二・二糎
量	本紙 各縦一二七・四糎 横五二・二糎
総寸	各縦一六八・五糎 横三六九・二糎

内 容

右隻第一扇より

第一帖「桐壺」 第三帖「空蟬」 第十五帖「蓬生」
第十四帖「霽標」 第二帖「帚木」 第八帖「花宴」
左隻第一扇より

第九帖「葵」 第十帖「賢木」 第十一帖「花散里」

第十二帖「須磨」 第五帖「若紫」 第七帖「紅葉賀」

表 装

大縁 金茶地中牡丹唐草文金欄

小縁 茶地菊唐草文金欄

縁木 黒塗

金具 紗綾形金銅縁金具

徳川本では、「源氏物語」の第一帖から第十五帖までのうち、「夕顔」・「末摘花」・「明石」を除く十二帖が選択されている。ただし、十二帖の貼り込み順は物語の順番とは一致しない。源氏絵の多くが物語順に場面を配置することを踏まえると、徳川本における不規則な構成からは、製作時に何らかの特別な状況があった、あるいは後世に仕立て変えられた可能性も想定される。各場面について、絵の内容とその描写は次の通りである。

右 隻

「桐壺」

鴻臚館にて高麗の相人、源氏を見る。右大弁同伴する。

「空蟬」

室内で空蟬と軒端萩が碁を打ち、源氏がそれを垣間見る。

「蓬生」

源氏が末摘花邸に訪れ、惟光に露払いをさせながら歩む。

「霽標」

源氏の住吉詣。源氏の栄華を目の当たりにした明石の君の舟はそのまま去る。

「帚木」

公達らの女性談義のうち、左馬頭の体験談を描く（木枯らしの女）。

「花宴」

源氏、弘徽殿の細殿で扇をかざして歩く朧月夜に出会う。

左隻

「葵」

斎院の御禊行列見物の葵の上、従者たちが六条御息所の車を押しのける（車争い）。

「賢木」

秋の野宮へ六条御息所を訪ねた源氏が、榊の枝を御簾の中に差し入れ、歌を交わす。

「花散里」

源氏、中川の女を訪ねる。時鳥が鳴き渡る。

「須磨」

源氏、須磨の秋の夜に琴を弾き謡う。目覚めた惟光ら、都を偲んですすり泣く。

「若紫」

源氏、北山の僧坊で、逃げた雀を追って縁先に出た少女（紫の上）を垣間見る。

「紅葉賀」

朱雀院行幸の日、源氏と頭中将が青海波を舞う。

六曲一双に貼り込まれた十二図はいずれも水墨を基調とし、淡彩や金泥を施す。淡彩は衣服の色彩や頬・唇の赤みなどに用いられ、金泥は衣文線や文様、また霞にも薄く刷かれている。建物の屋根（檜皮葺きの屋根・入母屋屋根）や樹木、水平にたなびく霞によって物語場面の上部の余白が満たされ、縦長の画面を活かした上下に広がりのある構図となっている。構図や彩色が統一され、全体の調和がとれた作品であるが、様式や筆致は図によつてばらつきが見られるため、詳しくは後述する。軽妙な筆使いで動きのある人物を表しており、例えば、「葵」では、葵の上の従者たちが六条

御息所の牛車を押しのける騒動（車争い）が、誇張された人物描写と水平方向の激しい動きによつて表現されている。従者らの顔貌は切れ長の目に眉骨や頬骨が張った個性的な表情によつて表される。また「賢木」の源氏は、物語の主人公でありながら目を細め目尻を下げた卑俗性の強い表情が看取される。

徳川本は押絵貼形式によることが特徴であり、各図は掛幅のように縦に長い画面の作品である。源氏絵は巻物・色紙・冊子・扇面・掛物など多様な形式の媒体に描かれ、中世末期から近世初頭にかけては屏風形式が大いに発展した⁽⁵⁾。しかし、管見の限り源氏絵の押絵貼屏風の現存作例は非常に少ない⁽⁶⁾。そうしたなかで徳川本は、数少ない源氏絵の押絵貼屏風の一作例として注目される。

従来、徳川本の筆者については、岩佐又兵衛の流れを汲む岩佐派の影響を受けた絵師と位置付けられ、その理由として、豊頬長頤の面貌や独特な人物の姿態、霞にかかる金泥の表現が挙げられている⁽⁷⁾。ただし、先行研究は徳川本の簡略な分析に留まり、徳川本に岩佐派からの影響が認められるかどうか、詳細に検討する必要がある。以上の点を踏まえ、次章では徳川本に見られるこうした様式的特徴について、他の源氏絵との比較分析を行う。

二 様式分析

徳川本の様式的特徴を明らかにする上で、まずはこれまでに指摘されてきた岩佐派との関係について、具体的に分析してみたい。はじめに、面貌表現について検討したい。又兵衛様式の代表的な特徴の一つである豊頬長

頤の表現は、又兵衛様式が継承されていく中でも強く影響が現れる要素であり、岩佐派作品を検討する上で一つの基準となる。「賢木」の場面を描いた又兵衛筆「源氏物語 野々宮図」〔出光美術館蔵。以下、「野々宮図」と称す。〕と、徳川本の「賢木」の場面を比較してみる（挿図1・2）。「野々宮図」における源氏は、楕円形のような輪郭の極端な面長顔で、釣りあがったシャープな目・細長い鼻・小さく控えめな口・小さな眉といった特徴があり、顔のパーツが中心に集まっているために、頤が非常に長く描かれている。一方、徳川本の源氏は、ぼつとりとした丸顔に目尻の垂れた目・短い鼻・ふつくらした口・円形の大きな眉によって表され、又兵衛様式とは異なる特徴が看取される。

次に、「桐壺」の場面を取り上げ、岩佐派の源氏絵と徳川本を比較してみる。岩佐派の絵師の作品の中で徳川本と製作年代が近く、比較に最もふさわしいと考えられるのは、岩佐勝友（生歿年未詳）筆「源氏物語図屏風」〔出光美術館蔵。以下、「出光本」と称す。〕であり、『源氏物語』五十四帖から一つずつ場面を選び出して配置した作品である。出光本の「桐壺」では、鴻臚館にて高麗の相人に面会する元服前の源氏の姿が描かれている（挿図

挿図1 野々宮図 源氏
出光美術館蔵



挿図2 徳川本「賢木」 源氏

3）。源氏の顔は元服前の幼く丸みをおびた輪郭ではあるが、やや面長でシャープな目が高い位置に描写されており、勝友に継承された面貌表現が確認できる。毛髪は頭頂部から真っ直ぐに垂れて顔にかかる。一方、徳川本の源氏は、顔は丸く、角の取れた四角形のような輪郭で、頭頂部は平らである。毛髪は後頭部で束ね、耳の横から一部を垂らした髪型である（挿図4）。徳川本の「賢木」と「桐壺」では、両者とも又兵衛や勝友の源氏的面貌とは異なる特徴が確認される。

ここで、狩野山楽筆「車争図」〔東京国立博物館蔵。以下、「山楽本車争図」と称す。〕に描かれる童子の面貌が、徳川本の「桐壺」における源氏的面貌に類似していることに注目したい（挿図5・1・5・2）。山楽本車争図では、丸顔で平らな頭頂部を持ち、毛髪を後頭部で束ねた姿の童子が複数描かれており、山楽のやまと絵における男児の典型的な姿を示すことがうかがわれる。徳川本は、山楽様式からの影響について検討すべきことが、この点から推定される。

もう少し、徳川本と山楽作品の比較を進めてみたい。徳川本の「葵」における切れ長の目に眉骨や頬骨が張った俗味の強い従者の面貌表現（挿図6）

挿図3 出光本「桐壺」 源氏
出光美術館蔵



挿図4 徳川本「桐壺」 源氏



挿図6 徳川本「葵」 従者

た箇所凹凸が強く表現されている。これらの点から、徳川本では山楽様式が形式化され、その特質が強調されるという傾向が認められる。以上のように、山楽周辺の絵師の関与がうかがえる徳川本であるが、ここで山楽以外の京狩野派の絵師との関連についても検討を加えておき

は、山楽筆「聖徳太子絵伝」(四天王寺蔵。以下、「山楽本聖徳太子絵伝」と称す。)第九面「新羅討伐」の場面に描かれる兵士達の中に類する表現が看取される(挿図7-1・7-2)。他にも、「花散里」に描かれる従者の面貌(挿図8)は、山楽本聖徳太子絵伝の第九面「山城楓野行幸」に描かれる、山楽特有の口をゆがませる従者の面貌表現と近似している(挿図9)。このように、徳川本には山楽のやまと絵作品の人物様式からの影響が見られるが、徳川本では、これらの個性がより強調されている。例えば、「桐壺」の源氏は、目の輪郭が描かれ、その中に瞳が点じられている。「葵」の人物では、骨張つ

挿図5-1 「山楽本車争図」 童子
東京国立博物館蔵
Image: TNM Image Archives

挿図5-2 「山楽本車争図」 童子
東京国立博物館蔵
Image: TNM Image Archives



挿図8 徳川本「花散里」 従者



挿図9 「山楽本聖徳太子絵伝」
第九面「山城楓野行幸」 従者
四天王寺蔵



挿図7-1 「山楽本聖徳太子
絵伝」 第九面「新羅討伐」
兵士 四天王寺蔵



挿図7-2 「山楽本聖徳太子
絵伝」 第九面「新羅討伐」
兵士 四天王寺蔵

たい。徳川本「賢木」に描かれる源氏の特徴的な面貌表現は、狩野伊織(山益、三益。生歿年未詳)筆「蟻通・伊勢の海図屏風」(福岡市美術館蔵)に近しいことが注目値する。伊織は山楽の次男として生まれた京狩野派の絵師である⁽¹²⁾。父・山楽より作画技術を学んだとされ、「蟻通・伊勢の海図屏風」では、力強さと繊細さを併せ持つ京狩野派らしい筆法と形態感覚が見出せる。右隻の「伊勢の海図」に描かれる在原業平の面貌表現(挿図11)は、徳川本(挿図10)に通じるものがある。具体的には、目の二重の線・首元のふくよかな皺・円形の大きな眉など、細部の特徴が徳川本に近似している。



挿図10 徳川本「賢木」源氏
(部分・反転)

ただし、徳川本と伊織の様式が共通しているとまではいえず、徳川本の源氏は伊織の様式を誇張しており、目尻が下がり口角が上がった卑俗性の強い面貌に描かれている。このため、徳川本の様式は伊織本人の様式とは少し距離があると考えられるものの、徳川本の絵師が山楽だけでなく山楽次世代の京狩野派からも影響を受けていたことが推察される。

次に、霞に金泥を用いる手法について検討したい。徳川本では霞に薄く金泥を刷いており、「和漢故事説話図」(福井県立美術館蔵)や古浄瑠璃絵巻群など、又兵衛画や岩佐派作品に見られる霞の表現との近似が示されてきた⁽¹⁴⁾。しかし、これらの作品では金泥だけではなく銀泥も多用されている点、徳川本の場合は金泥のみが用いられる点に懸念が残る。また、又兵衛や岩佐派は刷毛目のような重層的な泥引が特徴であり、金泥を薄く刷き伸ばす徳川本とは異なる表現であるといえる。一方、山楽作品における霞の金泥引に目を向けると、「帝鑑図押絵貼屏風」(東京国立博物館蔵。以下、「山楽本帝鑑図」と称す。)では、霞に薄く金泥を刷いており、その手法が徳川本に類似している(挿図12)。山楽本帝鑑図は押絵貼形式である点が徳川本と共通し、霞を用いて縦長の画面を活かす構図についても徳川本との関連が考えられ

挿図11 「蟻通・伊勢の海図屏風」
在原業平 福岡市美術館蔵

るだろう。

樹木の表現にも検討を加えてみたい。又兵衛次世代の岩佐派では、又兵衛画を極度に誇張し、幹や枝を激しく捻れさせ、独特の隈取りを施すといった個性的な樹法が散見される。徳川本では、薄い墨や淡彩を用いて柔らかく簡素に樹木を描いており、岩佐派とは異なる表現である。徳川本と京狩野派における樹木を比較すると、京狩野派に見られる雄渾でバランスの良い樹法に対して、徳川本の樹法は力がなく形態が崩れており、徳川本は岩佐派とも京狩野派とも類似しないことが確認できる。徳川本には京狩野派の特徴が随所に看取されることを述べてきたが、樹法など細部の表現は精彩を欠いており、形式化が読み取れる。

ここで、徳川本の各図における様式や筆致の特徴を詳細に分析しておきたい。まず、「空蟬」・「花宴」・「賢木」・「紅葉賀」に注目する。この四場面は同一の絵師が手がけていると考えられる(表1)。「空蟬」と「花宴」に描かれる源氏の立ち姿に注目すると、「空蟬」では室内を垣間見る、「花宴」では細殿を歩く源氏の左向きの姿態が一致し、衣服の形状や衣文線・

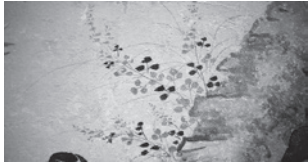
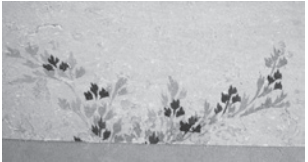
挿図12 山楽本帝鑑図「不用利口」
(部分) 東京国立博物館蔵
Image: TNM Image Archives

表
1

紅葉賀	賢木	花宴	空蟬	
				① 源氏の立ち姿 左向きの姿態・衣服の形状・横顔の輪郭
				② 源氏の面貌 目尻の下がった表情・豊満な首回り
				③ 従者・公達の面貌 口元や首回りの豊満さ
公達	従者			
				④ 女性の面貌 細長い顔・細く目尻の下がった目つき・毛髪の束感の表現
	六条御息所	朧月夜	空蟬あるいは軒瑞荻	

横顔の輪郭など細部の類似が確認できる。次に、「賢木」と「紅葉賀」は複数の共通点が指摘できる。源氏の描写では、目尻の下がった表情や豊満に描かれた首周りがそれぞれ近い。また、「賢木」に描かれる源氏を待つ従者らと「紅葉賀」に描かれる朱雀院に集う公達らは、口周りや首元の豊満さが類似している。そして、「空蟬」・「花宴」・「賢木」に見られる女性たちの面貌は、細長い額・細く目尻が垂れ下がった目つき・毛髪の束感の表現などに共通点が見出せる。これらの図を描いた絵師をここでは仮にAと称することにしたい。絵師Aの特徴として、貴

表2

帯木	蓬生	
		① 源氏的面貌 額が長い面長顔・眠たげな表情
		② 従者の面貌 菱形の目・はつきりした首筋
 	 	③ 樹木や草花 淡い墨で描いた松・墨の濃淡をつけた草花

族の男女を描く際、目尻の下がった目・豊満な首元によって表現する点が挙げられる。先述したように「賢木」には伊織作品との面貌の近似が確認され、絵師Aは伊織周辺において活動した絵師であることが、様式から想定されよう。次に、「蓬生」・「帯木」の二場面に注目したい(表2)。両者に描かれる源氏の面貌を比較すると、額が長く全体に丸みを帯びた面長顔で、眠たげな顔のパーツに類似性が見出せる。従者の面貌を比較すると、菱形の目の表現やはつきりした首筋の描き方などの特徴が共通している。樹木や草花などの自然表現においては、薄い墨を用いて淡く描いた松、墨の濃淡で変化をつけた草花の繊細な表現には同一の個性が見出せる。これらの図を描いた絵師をここではBと称する。絵師Bについては、京狩野派の様式と

は異なり、岩佐派の様式とも似ていないことから、流派の特定は難しい。絵師Aが描いたと考えられる四場面、絵師Bが描いたと考えられる二場面に注目し、それぞれの特徴を分析した。この他の六場面については、それぞれ様式や筆致が異なり、全て異なる絵師が描いたと考えられる。「桐壺」・「葵」・「花散里」については、京狩野派の影響が見られる点は先述した。残る「若紫」・「須磨」・「遷都」の三場面について順に検討したい。「若紫」は、ふつくとした量感のある体型で描かれた源氏に対して、女性た

ちは細く華奢な姿が特徴的である。他の場面に比べて描線の使い分けの巧みに劣り、衣文線の処理や調度品の描写などに稚拙な箇所が散見される。「須磨」は、人物表現が絵師Aの様式に近似するが、描き込みに乏しく単調な表現である。「落標」は、海辺に三体の暴れ馬とそれを御する隨身が描かれ、暴れ馬を御す隨身の面貌は鼻を立体的に描くなど特徴的な面貌表現が見出される。「若紫」・「須磨」・「落標」の三場面は他の場面に比べて技術的に劣る部分が多い。

以上、徳川本には「空蟬」・「花宴」・「賢木」・「紅葉賀」を手がけた絵師A、「蓬生」・「帚木」を手がけた絵師Bの様式が確認され、絵師Aは山楽周辺の様式、絵師Bは伊織周辺の様式が見られる。その他の場面では、様式から絵師の流派の特定を行うのは困難であった。徳川本に複数人の絵師の様式が見出せることから、徳川本の工房において分担製作が行われていたことが確認される。ただし、徳川本では、構図・色彩・金泥引などの表現が統一され、工房製作として調和の取れた作品に仕上がっている。次章では、岩佐派作品や京狩野派作品との比較をまじえて、徳川本の画像の淵源について考察したい。

三 画像分析

続いて、徳川本の画像の典拠を探るため、具体的な場面をとりあげて検討を行う。「紅葉賀」では、向かい合って青海波を舞う光源氏と頭中将が描かれている。二人の人物の画像を岩佐派の源氏絵のうち「源氏物語図屏風」(京都国立博物館蔵。以下、「京博本」と称す)・「源氏物語図屏風」(泉屋博古館蔵。以下、「泉屋本」と称す)と比較すると、一見して相対する舞人の図

像と類似が認められる。先学によって指摘されているように、この画像は舟木本「洛中洛外図屏風」(東京国立博物館蔵)や「豊国祭礼図屏風」(徳川美術館蔵)から始まり、泉屋本などでは「胡蝶」の女童にも応用される、岩佐派において継承された人物画像である⁽¹⁵⁾。しかし、徳川本で青海波を舞う源氏は前屈みにならず、背筋を伸ばした姿勢で描かれ、岩佐派の源氏絵の舞人とは異なる特徴が看取される。

そこで、徳川本の画像を山楽作品と比較すると、山楽本聖徳太子絵伝の中に近い画像が見出されることに気付く。第十三面「味摩之、伎楽を伝う」に描かれる舞人のうち、徳川本の二人の人物を反転した画像を比較すると、相対する二人の人物の画像が共通している(挿図13・14)。細部では、正面を向く人物の片腕と片足を上げる体勢、相対する人物の背筋を伸ばした姿態などが一致していることが確認できる。また、徳川本の楽人の一人は、第十六面「惜別の宴を催す」の中に描かれる横笛を演奏する楽人の画像と共通している(挿図15・16)。これらの画像の近似により、徳川本「紅葉賀」は、山楽本聖徳太子絵伝の画像を応用した可能性が考えられる。



挿図13 徳川本「紅葉賀」 青海波
(部分・反転)



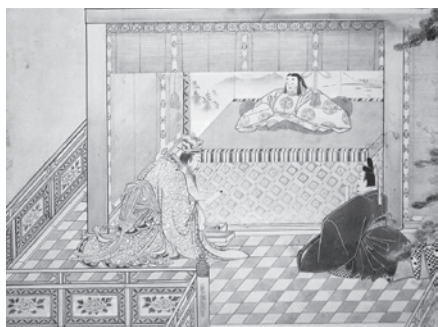
挿図14 「山楽本聖徳太子絵伝」第十三
面「味摩之、伎楽を伝う」
伎楽を披露する舞人
四天王寺蔵



挿図15 徳川本「紅葉賀」楽人



挿図16 「山楽本聖徳太子絵伝」第十六面「惜別の宴を催す」楽人
四天王寺蔵



挿図17 徳川本「桐壺」(部分)

次に、徳川本の「桐壺」では、鴻臚館が正面に近い向きに描かれている点が特徴的である。縹縹縁の畳の上に源氏が坐し、背後には山水風の屏風が置かれる(挿図17)。源氏の人相見の場面は、土佐光吉・長次郎筆「源氏物語画帖」(京都国立博物館蔵)や狩野探幽筆「源氏物語図屏風」(皇居三の丸尚蔵館蔵)など同時代の作例にも描かれるが、建物の向きやモチーフが徳川本の特徴とは異なる。岩佐派の源氏絵では、出光本のみが正面向きの鴻臚館や縹縹縁の畳に坐す源氏を描き、徳川本と共通する部分が見出せるものの、高麗の相人や右大弁が源氏とは離れた場所に描かれ、物語には登場しない多数の人物が周囲に配されているため、徳川本の図像の典拠になったとは想定しがたい。この特徴的な図像は何を参照して描かれているのであろうか。

ここで注目したいのは、野々口立圃編『十帖源氏』の挿絵である。『十帖源氏』は俳諧師で雛人形屋でもあった

立圃の編集した『源氏物語』の梗概書である。⁽¹⁶⁾ 五十四巻を約六分の一のダイジェスト版にしたもので、本文を簡略化しながら物語中の和歌をすべて掲載し、一三一図の挿絵を刻している。『十帖源氏』は立圃の還暦にあたる承応三年(一六五四)頃に成立したとされる。本稿では、初刷系の善本であると位置付けられている立圃自跋無刊記本(早稲田大学図書館蔵)を比較対象として用いる。『十帖源氏』の「桐壺」挿絵には、徳川本と同様に正面向きの鴻臚館が描かれ、縹縹縁の畳に坐す源氏、背後の屏風といった特徴が一致する(挿図18)。また、高麗の相人の右向きの姿勢は徳川本と近似している。この図像について、これ以前に遡る例は管見の限り見出されず、この頃に新たに用いられた図像である可能性が高い。

徳川本と『十帖源氏』の関係について、さらに別の場面でも検討を加えたい。徳川本の「葵」では、葵の上の従者たち数名が六条御息所の牛車の周囲に集まり、牛車の轅を引いて押し退けようとする様子(車争い)が描かれている。同場面を描いた京博本や泉屋本と比較すると、牛車が真横かつ右向きに置かれる点が共通し、牛車に群がる従者の様子や配置が近似する



挿図18 『十帖源氏』「桐壺」挿絵
早稲田大学図書館蔵

挿図20 京博本「葵」(部分)
京都国立博物館蔵



挿図22 徳川本「葵」
手を振り上げる人物



挿図19 徳川本「葵」(部分)

挿図21 泉屋本「葵」(部分) 泉屋博古館蔵

挿図24 泉屋本「葵」(部分)
泉屋博古館蔵



挿図26 『十帖源氏』「葵」挿絵
手を振り上げる人物
早稲田大学図書館蔵

挿図23 京博本「葵」(部分)
京都国立博物館蔵



挿図25 『十帖源氏』「葵」挿絵
早稲田大学図書館蔵

(挿図19・20・21)。ただし、徳川本では轎に手をかける従者たちの後ろから、扇動するように腕を振って声を上げる人物(挿図22)が描かれているが、京博本・泉屋本でこの位置にいる人物は、轎を両手でしっかりと握った姿で描かれる(挿図23・24)。『十帖源氏』「葵」では、右向きに置かれた牛車に従者が集まり(挿図25)、轎に手をかける従者らの後ろに、手を振り上げる人物が見出される(挿図26)。徳川本と『十帖源氏』の手を振り上げ

る人物の図像はかなり近似しているといえる。また、両作品とも牛車の前半分のみが描かれる構図であり、従者らが牛車を動かそうとする様子を心に構成されている点も共通する。十七世紀の源氏絵製作において、版本の図像を写したり、応用したりすることはしばしば行われており、¹⁷⁾『十帖源氏』から徳川本への影響があったことが推察される。『十帖源氏』が版本という形態によって広く普及していたことは、多様な図像を取り込んだ

徳川本の特徴を鑑みると、その影響を受けたとしても不思議ではない。

ただし、『十帖源氏』のみに注目するだけでは、徳川本の「葵」は読み解けない。徳川本「葵」には、喧騒から遠ざかる市井の人々が当世風俗で描き込まれているが、この人物図像は、山楽本車争図に描かれる町人らの図像と非常に近似している(挿図27・28)⁽¹⁸⁾。具体的には、頭に布包みを乗せる女性、手を引かれる女兒、幼子を背負う女性などの図像が共通していることが確認できる。さらに、牛車の前方で従者らが長柄傘の柄で突き合つて小競り合いをする図像について、近世初期の風俗画に散見される(かぶき者の喧嘩)に類似しているが、その着想源はむしろ山楽本車争図の中の乱闘を起こす白丁の図像にあると考えられ、その淵源を辿れば古絵巻からの引用である可能性も想定される。⁽²⁰⁾このように、徳川本「葵」では、山楽本車争図の図像を部分的に取り入れ、土台としては『十帖源氏』の図像を用いているといえる。

徳川本の十二図は、ほぼ全て先例のある図像を用いていると考えられる



挿図27 徳川本「葵」 町人

挿図28 「山楽本車争図」 町人
東京国立博物館蔵
Image: TNM Image Archives

が、「落標」のみ定型の図像ではない個性的な場面を選択する点は看過できない。徳川本には遠景に舟が描かれており、これを明石の君の舟と捉えることで、源氏の一行が住吉大社へ詣でる場面であると推定されている(挿図29)。しかし、肝心の源氏の姿は描かれず、右下に牛車の一部と従者の烏帽子が覗くのみである。前景の海浜に描かれるのは、暴れる馬が三体とそれを御する隨身三人であり、源氏絵では類例がない独自性の強い図像となっている。ここではなぜ暴れ馬の図像が選択されたのだろうか。金子岳史氏によると、古代・中世において暴れ馬(はね馬)を御す隨身の図像は理想的な従者の姿として障屏画の画題になっており、近世には調馬図や厩図といった画馬⁽²¹⁾において、武士の理想とする駿馬と馬芸の美技として受容されていった。金子氏の説を踏まえると、平安時代を舞台とした源氏絵において暴れ馬を御す隨身の図像を選択することは、理想的な隨身の姿を描くことを意図していたと解釈できよう。しかし、徳川本で「落標」を描いた絵師が、物語内容を正確に理解した上で、あえてこの図像を用いたと考えられることには疑問が残る。これはね馬の図像は同時代の行列図などにも見られ、図像のみを引用した可能性も想定される。徳川本の「落標」における



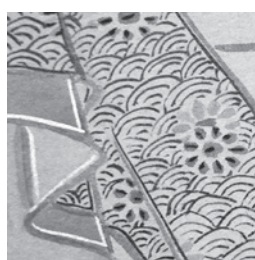
挿図29 徳川本「落標」(部分)

はね馬の描写についてはより詳細な検討が必要だが、徳川本では多様な図像を用いていたことがわかり、近世源氏絵の多様化を示す一例といえるだろう。

徳川本の多様な図像選択の結果、源氏絵の原典である物語内容は絵の描写にどのような影響を与えたのだろうか。一例に「紅葉賀」を取り上げてみよう。『源氏物語』「紅葉賀」本文には次のような一文がある。⁽²⁾

かざしの紅葉、いたう散りすぎて、顔のほひにけおされたる心地すれば、御前なる菊を折て、左大将さしかへ給

徳川本では青海波を舞う源氏と頭中将が描かれる。同画題を描く土佐光吉・長次郎筆「源氏物語画帖」や狩野探幽筆「源氏物語図屏風」では、源



装束の文様



挿図30 徳川本「紅葉賀」

氏と頭中将がそれぞれ菊と紅葉の挿頭をして描かれる。しかし、徳川本では両者とも挿頭が描かれず、菊と紅葉という区別は装束の文様のみ表されている(挿図30)。徳川本「紅葉賀」では、本文内容を忠実に参照する意識は低下し、他画題の粉本から図像の引用を行っている。源氏絵として再構成している様子が見える。他の場面についても、従来よりも本文に忠実に絵画化した場面は見出されず、身近な粉本や絵入版本の挿絵などから様々な図像が引用されている。徳川本では、物語を忠実に絵画化するよりも新たな図像を取り入れ

ることが重視されていたと推察される。

ここまで、徳川本の「紅葉賀」・「桐壺」・「葵」・「落標」の場面を取り上げて、図像分析を行ってきた。この他の場面については、土佐派・京狩野派・江戸狩野派・岩佐派の源氏絵などから多様な図像を取り交えて再構成しており、直接的な図像の典拠を辿ることは難しい。絵師Aや絵師Bの様式的特徴を踏まえた上で、両者の手がけた図に共通する図像の典拠を検討したが、それはやはり多種多様であり、一貫した性質を見出すことは困難であった。

以下では、徳川本において多様な図像が用いられることについて、その意味を検討してみたい。「紅葉賀」では、山楽周辺の様式が見出せないのにもかかわらず、山楽本聖徳太子絵伝の図像が引用されていた。「桐壺」・「葵」では、「十帖源氏」の図像を土台として用い、特に「葵」では、山楽本車争図の図像を部分的に組み合わせていた。「落標」では、源氏絵の典型的な図像にはない、はね馬の図像を選択していた。徳川本に山楽作品と類似する図像が見出される点について、山楽次世代の絵師の様式も見出せることを勘案すると、徳川本の工房に山楽作品の粉本があり、図像の着想を得ることができたと推察される。さらに、多種多様な図像が用いられることから、山楽作品だけではない京狩野派や他の流派の粉本・「十帖源氏」の絵入版本なども存在し、徳川本の図像の典拠として用いられたことが想像される。

このように、複数の絵師によって多様な図像を用いた分担製作がなされていた徳川本だが、各図の彩色や構図には統一感があり、工房製作として全体のバランスが取れた作品であるため、徳川本の絵師らが工房において組織的に統率され、挿絵貼屏風製作を行っていたことが推察される。

四 源氏絵の押絵貼屏風製作の背景

それではなぜ徳川本の工房において押絵貼屏風が作られたのか、そこにはどのような時代背景があるのか。本章では、源氏絵の押絵貼屏風製作についての検討を行い、徳川本の製作背景を考察する。まずは、近世にどのような形式の源氏絵が主流であったか確認したい。近世の源氏絵では、扇面か色紙のセット（それを屏風に貼り交ぜたもの）・屏風が多く作られたことが先学によって述べられているが、画帖や絵巻の作例も中世に引き続いて多数生み出された。屏風は五十四帖形式・金雲で画面を分割し、数場面から数十場面を適宜配する形式・大画面形式に分類されることが多い。⁽²⁴⁾特に、中世から近世にかけて登場する大画面形式の作例は、源氏絵の形式の変遷の中で注目されてきたが、その流れに属さない押絵貼屏風は大きく取り上げられてこなかったようである。又兵衛筆の旧金谷屏風（諸家蔵）のように源氏絵が含まれる押絵貼屏風も確認されるが、多種の画題を取り交ぜた和漢混淆の屏風として位置付けられることが多く、源氏絵のみが描かれる押絵貼屏風とはまた異なる画題の作品と考えられる。管見の限りにおいて、源氏絵の押絵貼屏風の遺品は十七世紀に初めて登場しており、⁽²⁵⁾『十帖源氏』の影響を受けたと見られる徳川本も、十七世紀半ばの作品と推定される。徳川本の史的な位置付けを探る上で、複数の作例が残る押絵貼屏風について検討を加える必要があるだろう。

なぜ徳川本のような源氏絵の押絵貼屏風が製作されたのか、はじめに形式に焦点を当てて検討する。押絵貼屏風という形式そのものに着眼点を置いた研究は、並木氏による論文が唯一といえる。並木氏はその成立と展開

について、文献と遺例の相互から検討した。⁽²⁶⁾並木氏によると、押絵貼屏風の成立は十四世紀に遡る可能性があり、成立の背景には十四世紀から十五世紀にかけての禅林社会が関係すると述べる。禅林では禅僧の賛詩の対象となりうる画題が好まれており、押絵貼屏風は禅林的な場の設定に役立ったと推察している。近世に入ると、禅林との結びつきが希薄になり、近世初期には帝鑑図や二十四孝図といった画題が押絵貼屏風に描かれるようになるという。その理由として、それらが複数の故事の集合体であること、押絵貼形式が「相互に等価な多数事象の集合体」であるという性格の画題を表現するのに適しており、画題と形態が合致したからであると考察する。

並木氏の研究は、押絵貼屏風の成立を明快に論じているが、近世に入ってから展開には詳しく触れていない。ここで、近世の押絵貼屏風の作例を見渡すと、屏風絵の多岐にわたる画題に幅広く採用されるようになったことがわかる。例えば、各地の名所景物を一図ずつ描いた名所景物画・十二ヶ月の風俗を描くことに適した月次風俗図・合戦の主要な場面を描き出した合戦図などが挙げられ、実に様々な画題が押絵貼屏風に描かれている。並木氏の説を踏まえると、これらは「相互に等価な多数事象の集合体」であり、押絵貼にふさわしい画題であったと捉えられる。このように、近世には押絵貼屏風自体の製作が増え、描かれる画題が多様化したことも、源氏絵の押絵貼屏風が作られた理由の一つと考えられる。

次に、源氏絵の押絵貼屏風の発注者・享受者について考察を加える。その背景として、先にも触れた絵入版本『十帖源氏』の影響に着目したい。十七世紀前半に初期絵入版本が登場し、『源氏物語』では慶安・万治年間（一六四八―一六六二）に絵入版本の出版ブームが起こった。慶安三年には山

本春正（二六〇）一六八二編『絵入源氏物語』が出版され、次いで承応三年頃に『十帖源氏』が出された。ただし近年、『十帖源氏』の出版が承応三年以前に遡る可能性も指摘されている。⁽²⁷⁾ いずれにせよ、『十帖源氏』は初期の『源氏物語』絵入版本であると位置付けられる。⁽²⁸⁾ 『十帖源氏』の享受層について、立圃が松永貞徳の門人であることや岩佐派の図像を用いていることから、俳諧師に向けて作られたことが指摘されている。⁽²⁹⁾ しかし、『十帖源氏』は俳諧師のような知識人だけに限らず、幅広く受容されたようである。『十帖源氏』を本物の『源氏物語』だと思つてそらんじる女房がいたため、立圃はそれを恥じて書き改め、婦女子のための書物として寛文元年（二六六）の『おさな源氏』を出版する。『おさな源氏』は『十帖源氏』を簡略化した姉妹版であり、後に上方版から江戸版が作られ、大衆へ波及していく。その人気ぶりから、『十帖源氏』がわかりやすい読み物として普及していた様子がうかがえる。他方、小城鍋島文庫蔵の『十帖源氏』には立圃自筆の書き入れがあり、立圃から小城鍋島家二代直能へのプライベートな献呈であったと指摘されている。⁽³⁰⁾ 『十帖源氏』は絵入版本であることから大衆向けの書物と捉えられがちだが、和歌に親しむ大名にも読まれる梗概書としての側面もあった。

このように幅広い層へ享受されていた『十帖源氏』の図像が徳川本に取り入れられた理由は、徳川本の享受層と密接に関連していると考えられる。しばしば版本からの図像利用は、定型化した手の劣る作品の特徴と見做されることがある。しかし、初期の『源氏物語』絵入版本である『十帖源氏』の図像を引用する徳川本は、絵入版本の定型化した図像を用いるという消極的な位置付けではなく、発注者に合わせて源氏絵の最新の図像を積極的に取り入れたと評価できるのではないだろうか。すなわち、近世にお

ける源氏絵の新しい享受層に向けて、最新かつわかりやすい図像を用いたと推察される。

それでは、近世における源氏絵の享受層の多様化に対して、製作者が押絵貼屏風を作るようになった理由を分析したい。中世までの源氏絵製作は、貴族・上流の武家・僧侶といった一部の特権的な上流階級の発注により行われた。⁽³¹⁾ 一方で近世には享受層が広がり、一部の特権階級のものであった源氏絵は、徐々に中流の武家や豪商などからも求められるようになった。そこで、近世源氏絵の遺例の多さからも推察されるように、新たな享受層による発注が増加し、源氏絵の大量生産が必要になったと考えられる。⁽³²⁾ その際、押絵貼屏風は仕込み絵として事前に絵を準備することが可能であり、仕込み絵を豊富に用意すれば作品の大量生産も可能であった。

このことから、押絵貼屏風は近世の源氏絵需要の増加に併せて、効率よく大量生産に応えられる形式であったと考えられる。

徳川本においても複数の絵師が各図を分担して手がけていることから、発注を受ける前に仕込み絵として描かれていた蓋然性が高い。さらに、場面の貼り込み順が物語順ではなく、選択場面も断続的である。これが当初からの形態であったとすれば、発注を受ける前に五十四帖すべての仕込み絵が用意され、発注者の指示によって押絵貼屏風に仕立てられた可能性もある。これらの点から、徳川本が源氏絵の押絵貼屏風の典型的な例である可能性も想定される。いずれにせよ、徳川本は新たに源氏絵の享受層となった富裕層の需要に応えようとする時代性を強く反映した作例ではないだろうか。

おわりに

本稿では、徳川美術館蔵「源氏物語押絵貼屏風」を取り上げ、岩佐派とは異なる様式的特徴が見られるという問題を出発点に、近世源氏絵の押絵貼屏風としての位置付けを探るべく考察を展開した。

徳川本は数少ない源氏絵の押絵貼屏風の作例として重視すべきであり、様式分析では岩佐派とは異なり、むしろ山楽や山楽次世代の京狩野派による様式に近似することを明らかにした。なかでも複数図を手がけている二人の絵師に注目し、それぞれ山楽周辺の絵師・山楽の次男である伊織周辺の絵師の様式的特徴が見られることを述べた。図像分析では、徳川本には山楽作品のみならず承応三年頃に出版された『十帖源氏』の挿絵からも図像が用いられていることを指摘し、定型とは異なる独自性の強い図像も見られることに言及した。さらに、徳川本では本文を忠実に絵画化するよりも、新たな図像を取り入れることが重視されていたと考察した。

十七世紀に押絵貼屏風自体の製作が増加し、描かれる画題が多様化したことは、源氏絵の押絵貼屏風製作が行われるようになった要因の一つと考えられる。徳川本の典拠となった『十帖源氏』が幅広く受容されたことから、徳川本は近世における『源氏物語』享受層の拡大を受けて製作されたと推察される。そして、徳川本で『十帖源氏』を取り入れた意図は、発注者に合わせて源氏絵の最新かつわかりやすい図像を積極的に引用することにあったと考察した。押絵貼屏風は仕込み絵として事前に絵を準備することが可能であり、仕込み絵を豊富に用意すれば作品の大量生産も可能な形式であるため、近世における源氏絵の発注の増加に対応し、効率よく大量

生産に比べられる形式であったことにも言及した。以上の考察を踏まえると、徳川本は十七世紀において新たに『源氏物語』の享受層となった富裕層の需要に応えようとする、時代性を強く反映した作例であるといえよう。それこそが、徳川本に多様な表現が貪欲に取り込まれた特徴として、表れていると考えられる。

近世源氏絵研究は着実に進展してきたものの、注目されるのは主要な絵師の作例に集中している。押絵貼形式の源氏絵については個別研究が進んでおらず、形式や図様など多面的な視点から、今後検討を重ねていくことが必要であろう。徳川本においては、より多くの源氏絵との比較、押絵貼屏風が流行した背景の考察、類似する作品との比較検討など課題が残るが、これらの点については、今後も検討を進めていきたい。

註

- (1) 田辺昌子「江戸の源氏絵 初期絵入版本から浮世絵へ」(吉井美弥子編『みやび』異説『源氏物語』という文化』森話社、一九九七年)、橋口侯之介『和本の招待』(角川学芸出版、二〇一一年)。
- (2) 小林忠「近世初期遊楽風俗画の変質―妓楼遊楽図を中心として―」(『日本屏風絵集成 一四 風俗画―遊楽 誰カ袖』講談社、一九七七年)。
- (3) 並木誠士「押絵貼屏風試論」(『金鱗叢書』一〇、徳川黎明会、一九八三年)。
- (4) 拙稿「徳川美術館蔵「源氏物語押絵貼屏風」について」(『葵』一二八、徳川美術館、二〇二三年)。
- (5) 源氏絵の形式については、主に以下の文献を参照。田口榮一「源氏絵屏風―中世・近世初期における源氏絵の系譜―(山根有三ほか『日本屏風絵集成 五 人物画―大和絵系人物』講談社、一九七九年)、田口榮一「源氏絵の系譜―主題と変奏―」(『秋山虔・田口榮一監修『豪華「源氏絵」の世界 源氏物語』学習研究社、一九八八年)、龍澤彩「源氏絵の製作と受容」(徳川美術館編『絵画で

つづる源氏物語―描き継がれた源氏絵の系譜―」徳川美術館、二〇〇五年。

- (6) 筆者が展示や図版掲載で確認した源氏絵の押絵貼屏風作例を以下に挙げる。

・岩佐派「源氏物語押絵貼屏風」(個人蔵)

・狩野山楽筆とされる「源氏物語図押絵貼屏風」(福田美術館蔵)

・作者未詳「源氏物語図押絵貼屏風」(東京富士美術館蔵)

・土佐派「源氏物語図屏風」(思文閣編『古今屏風特選図録』(思文閣、一九八一年)掲載)

- (7) 吉川美穂 作品解説(徳川美術館編『絵画でつづる源氏物語―描き継がれた源氏絵の系譜』徳川美術館、二〇〇五年)。

- (8) 岩佐派の源氏絵については、主に以下の文献を参照。雨宮六途子「源氏物語屏風と岩佐派―躍動する絵師たち」(高橋亨編『平安文学と隣接諸学一〇 王朝文学と物語絵』竹林舎、二〇一〇年)、廣海伸彦「又兵衛風源氏絵諸作品の検討」(『國華』一四七五、國華社、二〇一八年)。

- (9) 廣海伸彦 作品解説(出光美術館編『岩佐又兵衛と源氏絵―古典への挑戦』出光美術館、二〇一七年)。岩佐勝友は岩佐又兵衛の勝以の名から「勝」の一字を引くため、又兵衛の親類かそれに準ずる立場であったと想定されている。

- (10) 山楽本車争図については、主に以下の文献を参照。川本桂子「九条家伝来の車争い図をめぐる―その制作事情と解釈を中心に―」(山根有三先生古稀記念会編『日本絵画史の研究』吉川弘文館、一九八九年)、野田麻美「狩野山楽筆「車争図屏風」(東京国立博物館)に関する一考察―「年中行事絵巻」との関係を中心に」(『美術史』一六七、二〇〇九年)。

- (11) 山楽本聖徳太子絵伝については、主に以下の文献を参照。土居次義「狩野山楽の聖徳太子絵伝板絵」(『佛教藝術』五六、一九六五年)、菊竹淳一編『日本の美術九一 聖徳太子絵伝』(至文堂、一九七三年)、川本桂子「新編名宝日本の美術二一 友松/山楽」(小学館、一九九一年)。

- (12) 五十嵐公一「裁かれた絵師たち 近世初期京都画壇の裏事情」吉川弘文館、二〇二一年。

- (13) この点について、野田麻美氏にご教示いただいた。

- (14) 註(7)吉川氏解説参照。

徳川美術館蔵「源氏物語押絵貼屏風」について

- (15) 前掲註(8)廣海氏論文参照。

- (16) 「十帖源氏」について、以下の文献を参照。吉田幸一「絵入本源氏物語考」(上・中・下、青裳堂書店、一九八七年)、清水婦久子「源氏物語版本の研究」(和泉書店、二〇〇三年)、沼尻利通「野々口立圃『十帖源氏』の初版と覆刻」(『雅俗』一三、二〇一四年)、白石良夫・中尾友香梨編『佐賀大学附属図書館小城鍋島文庫蔵 十帖源氏 立圃自筆書入本 翻刻と解説』笠間書院、二〇一八年)、白石良夫「十帖源氏」の刊・印・修 古典文庫解説卓見」(『雅俗』二〇、二〇二一年)。

- (17) 一例として、『絵入源氏物語』の挿絵を用いながらも部分的に表現に変更を加えた『源氏物語』白描の冊子(個人蔵)などが確認される。この点について四辻秀紀氏よりご教示いただいた。

- (18) 前掲註(4)拙稿参照。

- (19) 前掲註(4)拙稿参照。

- (20) この点について、野田麻美氏よりご教示いただいた。

- (21) 金子岳史「はね馬」と隨身」(『美術史』一六五、二〇〇八年)。

- (22) 柳井滋ほか「新日本古典文学体系一九 源氏物語一」(岩波書店、一九九三年)。

- (23) 近世に主流となった源氏絵の形式について、前掲註(5)に挙げた文献のほか、主に以下の文献を参照。秋山光和編『日本の美術一九 源氏絵』(至文堂、一九七六年)、佐野みどり「源氏物語」の絵画化―白描源氏物語絵巻紹介をかねて―(高橋亨編『平安文学と隣接諸学一〇 王朝文学と物語絵』竹林舎、二〇一〇年)、稲本万里子「源氏絵の系譜 平安時代から現代まで」(森話社、二〇一八年)。

- (24) 註(5)田口氏論文参照。

- (25) 前掲註(6)参照。

- (26) 前掲註(2)並木氏論文参照。

- (27) 前掲註(16)白石氏・中尾氏書参照。

- (28) 「絵入源氏物語」と「十帖源氏」の図様の関連については、前掲註(16)吉田氏書に詳しい。

(29) 阿美古理恵「野々口立圃編画『十帖源氏』における松永貞徳の影響―山本春正との比較を通じて―」(『哲学会誌』三三、二〇〇八年)。徳川本に見られる岩佐派の図像の引用については以下の文献も参照。山本陽子「源氏絵における天皇の描き方―近世初期の天皇表現の伝承について」(『日本宗教文化史研究』四一、二〇〇〇年)。

(30) 前掲註(16)白石氏・中尾氏書、井上敏幸「直能の和歌」(白石良夫編『小城藩と和歌―直能公自筆『岡花二十首和歌の里帰り』(佐賀大学地域学歴史文化センター、二〇一三年)、日高愛子「飛鳥井雅章と鍋島直能―「道」の相伝と和歌」(『佐賀大國文』四三、二〇一五年)。

(31) 秋山光和「源氏物語絵巻の情景選択と源氏絵の伝統」『平安時代世俗画の研究』(吉川弘文館、一九六四年)、秋山光和『王朝絵画の誕生―『源氏物語絵巻』

をめぐる』(中央公論社、一九六八年)、佐野みどり「源氏絵研究の現況」(佐野みどり編『源氏絵集成』藝華書院、二〇一一年)。

(32) 岩間香「源氏絵制作に見るコーディネーターと絵師」(『京都市立芸術大学美術学部研究紀要』三四、一九八九年)。

謝辞 本稿執筆にあたり、四天王寺、東京国立博物館、京都国立博物館、泉屋博古館、出光美術館、福岡市美術館より、作品画像を拝借いたしました。また、名古屋経済大学 四辻秀紀氏、金城学院大学 龍澤彩氏、神戸大学 野田麻美氏、徳川美術館 吉川美穂氏・薄田大輔氏・加藤祥平氏にご教示を賜りました。ここに記して深謝いたします。(徳川美術館 学藝員)

金鯨叢書 第五十一輯〔年一回刊行〕

——史学美術史論文集——

令和六年三月三十日 編集
令和六年三月三十日 印刷・発行

編集者

〒171-0031 東京都豊島区目白三ノ八ノ十一
徳川義崇海

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) 〇一一一番(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

〒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)