

静嘉堂文庫美術館蔵「韃靼人打毬図屏風」小考

藤田 紗樹

はじめに

モンゴル地方の東に住むタタール族(韃靼人)の狩猟や打毬を描いた韃靼人図は、室町時代後期から江戸時代のはじめにかけて盛んに制作され、複数の作品が伝わる。静嘉堂文庫美術館所蔵の「韃靼人打毬図屏風」(以下、静嘉堂本)【挿図1】は、ボストン美術館所蔵の「韃靼人狩猟図」(以下、ボストン本)と元来一具で、大徳寺の塔頭・興臨院の檀那の間の旧襖絵であった可能性が先学により指摘されている。両本は、現存する韃靼人図のなかでも初期の作例であり、その図様が後統の狩野派の作品に転用・参照されていることから、韃靼人図の展開を論じる上で欠かせない作とされてきた。しかしながら、これまでの研究では、韃靼人図を包括的に論じる中で静嘉堂本についての言及がなされてきたため、静嘉堂本自体の作品情報について、詳細な紹介がなされる機会には恵まれなかった。また、近年本作に関連する新たな資料も紹介されていることに鑑み、本稿では、先学の指摘を踏まえつつ、改めて静嘉堂本の詳細な作品情報を確認・整理し、資料的な基礎データを提示することを目的とする。その上で、襖絵全体の構成などについても、復元的考察を加えたい。

一 作品概要

はじめに、静嘉堂本およびボストン本の概要を確認する。静嘉堂本については、本作が初公開された『室町の絵画展』図録の解説が詳しいため、適宜参照されたい(註1)。

■ 静嘉堂本

品質形状 紙本着色 屏風装

員数 六曲一双

法量および本紙、紙継ぎの詳細については【挿図2】を参照。

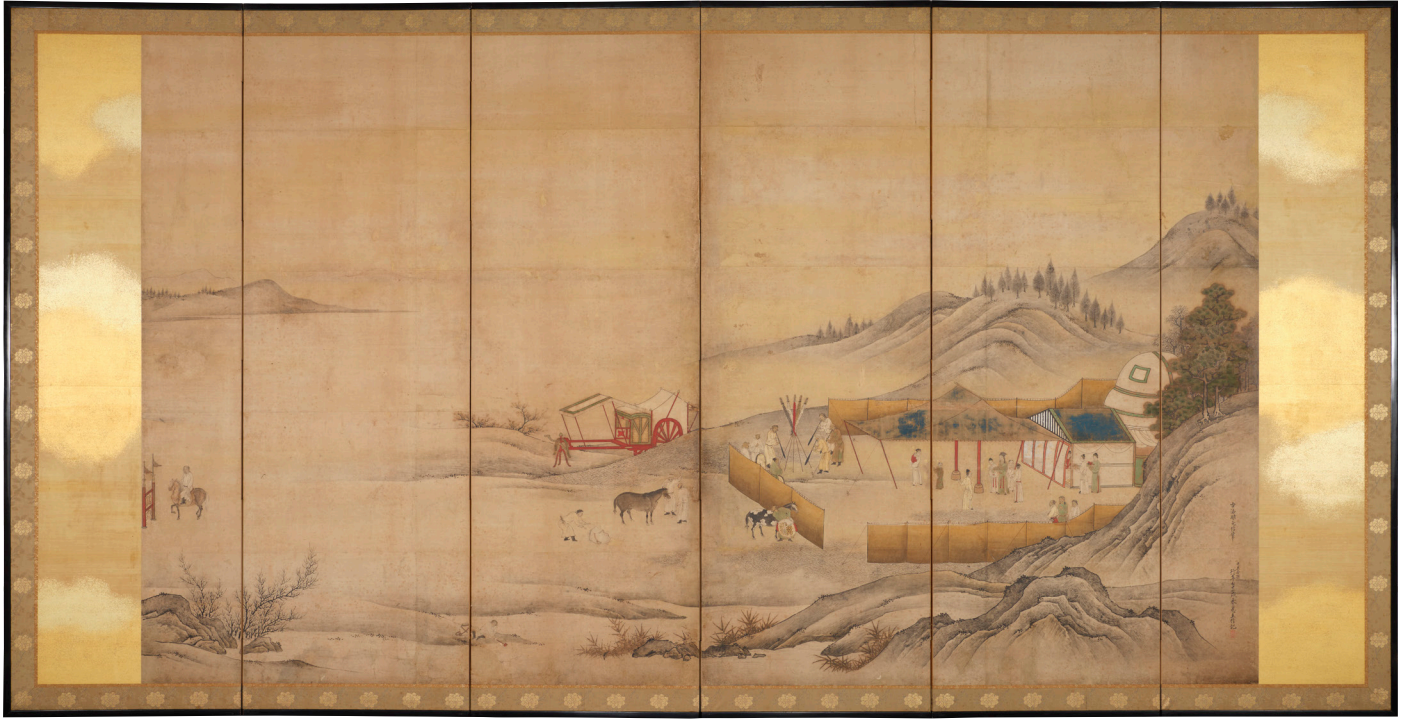
紙中極 墨書「古法眼元信筆 十五世孫行年七十一歳永憲立信記」

印章「立信」(朱文壺印)【挿図3】

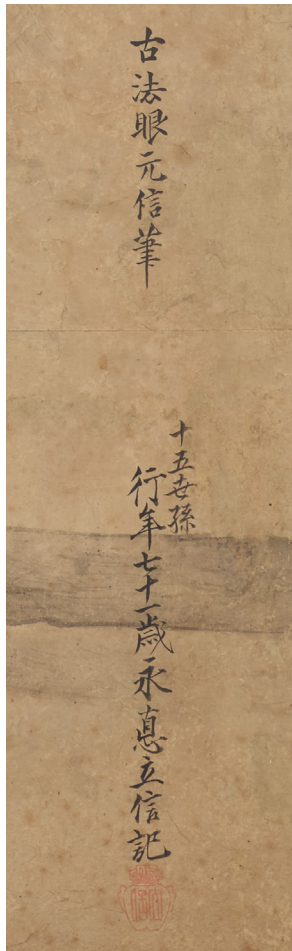
現在は六曲一双の屏風装で、両隻ともに第一扇と第六扇には金砂子撒きの足し紙がなされている。一扇につき本紙の紙継ぎは五枚であるが、第一扇と第三扇と第四扇と第六扇でわずかに紙幅が異なっており、襖から屏風への改装の際に上下が若干切り詰められたものとみられる。また、屏風の尾背と重なる部分に描かれた人物を切り取って折り目にかからない位置へと配置し直しており、右隻第二扇の指を指す童子【挿図4】、左隻第二扇から第三扇の打毬をする人物のうち三人【挿図5・6・7】、打毬を鑑賞する貴人【挿図8】の五か所にその痕跡が確認できる。

次に図様について見ていくと、右隻第一扇から第三扇にかけて山並みが広がる。その山間には、幔幕で囲われた住居や幕舎があり、そこに集う人々の姿が描かれている。幕舎の下には、貴人と複数の従者、赤子を抱く女性がいる。幕舎の付近には、巻かれた状態で立てられた五色旗を囲んで楽器を演奏する人々が描かれる。幔幕の外には、馬から鞍を外す人物や駱駝車が配される。第三扇から第六扇の画面の下部には水景が広がり、岸边には柄杓で瓶に水を汲む人物がいる。

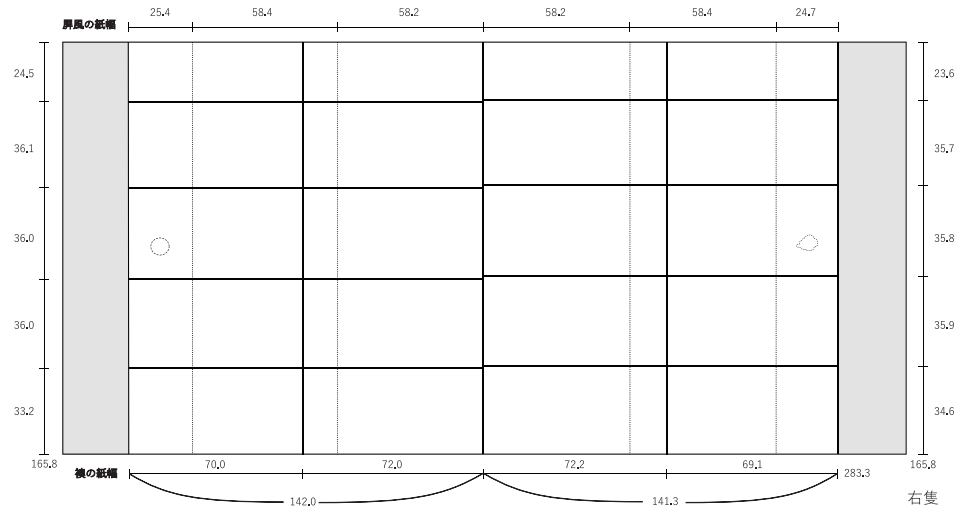
右隻第六扇および左隻第一扇と第三扇にかけては、打毬の様子が展開す



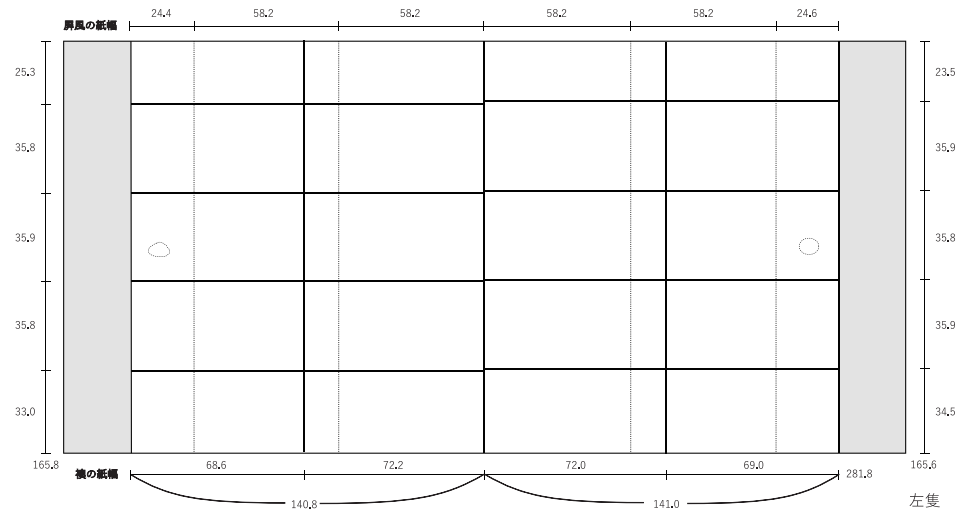
右隻



挿図3 静嘉堂本
右隻第一扇 紙中極



右隻



左隻

挿図2 静嘉堂本 紙継ぎおよび法量



插图1 「韃鞨人打毯图屏風」 静嘉堂文库美術館藏 六曲一双

左隻



插图6 静嘉堂本 左隻部分



插图4 静嘉堂本 右隻部分



插图7 静嘉堂本 左隻部分



插图5 静嘉堂本 左隻部分



插图8 静嘉堂本 左隻部分

る。山間部の平野では、馬に乗った人々が毬杖を手に毬を奪い合っており、その左右には、小さな旗が二基ついた毬門(ゴール)が設置されている。背後の丘の上の幕舎では、貴人と従者たちが打毬を見物している。左方に進むと、険峻な岩山がそびえ、その山間には幔幕をめぐらせた住居がある。そこには、屋外で料理をする人々や子供を連れた女性と従者が描かれている。

全体に顔料の剥落が認められ、補彩や補筆も確認されるものの、元の図様を大幅に損ねるような改変はなされていない。経年によって、料紙にはシミや焼けが生じているが、制作当初は水墨による山岳と濃彩が賦された景物が、美しい色彩の対比を見せていたものとみられる。

右隻第一扇には、木挽町狩野家の永恵立信(一八一五〜九二)による紙中極があり、本作を古法眼すなわち狩野元信(一四七六〜一五五九)と鑑定している。

■ポストン本【挿図9】

品質形状 紙本着色 襖装

員数 二面

法量 (各)縦一六六・三cm 横九二・一cm

本紙紙継ぎ五枚

右面 上から二五・三cm、三五・六cm、三五・六cm、三五・五cm、三二・二cm

左面 上から二四・七cm、三五・六cm、三五・六cm、三五・四cm、三二・六cm

前景に岩山と水景を配し、画面中央の遠景には雪山を大きく配する。雪山の麓には狩猟の様子が描かれ、馬に乗った人々が槍や弓、刀を手に取り、鹿や兎、熊などの動物を追っている。雪山の中腹には、馬上から狩猟の様子を見物する貴人と、五色旗などを持つ従者らが描かれる。

いずれの面にも襖の引手跡があることが報告されている(註2)。

二 伝来と筆者

次に、静嘉堂本とポストン本の旧在地と伝わる興臨院について確認したい。



挿図9 「韃靼人狩獵図」 ポストン美術館蔵 二面

Photograph [2026] Museum of Fine Arts, Boston.

興臨院は、能登国の守護大名・畠山義総(二四九一〜一五四五)が大徳寺八六世・小溪紹怱(二四七五〜一五三〇)を開山として建立した塔頭である。正確な創建年は不明ながら、天文二年(一五三三)に大徳寺から敷地の東隣地を買い足した記録が残っており、この頃には運営されていたことが判明している(註3)。

また、昭和五十年から五十三年にかけて行われた解体修理工事において、本堂の礎石の大部分に火災の痕跡があることが発見された(註4)。創建から

間もない時期に罹災したようで、修理工事報告書によれば、天正九年（一五八一）に検皮替えした記録が残るため、遅くともその二十年程前の永祿年間には再建されていたと考えられるという。さらに、本堂に掲げてある額を記した天啓宗歌（一五五二）の活躍期や、狩野元信の没年（一五五九）などを考え合わせ、再建時期を一五四〇年代に絞って考えてもよいのではと報告書は提言している。静嘉堂本およびボストン本には罹災の跡が認められず、この説に従うのであれば、再建時に新たに描かれたものと考えられる。

興臨院の襖絵については、制作当時の直接的な史料こそ現存しないものの、江戸時代以降の複数の記録を辿ることができる。興臨院の韃鞨人図が注目される端緒となったのは、鈴木廣之氏が大徳寺の塔頭の襖絵を記録した『玉山誌鈔』（享保五年「一七二〇」写）の中に、狩野元信筆「韃鞨人図」の記載があることを指摘したことである（註5）。これを受けて山下裕二氏は、ボストン本がこの史料上の襖絵に相当するとの見解を示した（註6）。その後、平成八年（一九九六）に静嘉堂文庫美術館で開催された「室町の絵画展」で静嘉堂本が初公開されると、その図録解説で、ボストン本と静嘉堂本が元来一具であった可能性が提示された（註7）。

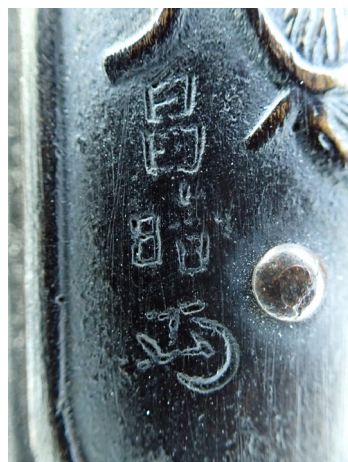
このほか、大徳寺の襖絵研究で欠かせない史料である『都林泉名勝図会』（寛政十一年「一七九九」刊）や、榊原悟氏が紹介した『紫野大徳寺明細記』（真珠庵蔵、文化八年「一八一二」写）^{註8}、玉蟲敏子氏が紹介した鈴木其一の紀行文『癸巳西遊日記』（京都大学附属図書館蔵、明治期写）^{註9}などにも興臨院の襖に関する記録が確認されている。さらに近年、杉本欣久氏は、土居次義氏によって『宝山誌鈔』と同種の記録が複数存在するとの指摘がなされていることを受けて^{註10}、広範な文献調査を行い、これらの記録に類する資料を新たに紹介した^{註11}。その中には、静嘉堂文庫が所蔵する二件の資料『竜宝山大徳寺便覧宝物記』（元文五年「一七四〇」写）と『竜宝山大徳寺堂舎宝物記』（書写年代不明）も含まれ、これらの中にも興臨院の襖絵に関する記録が認められる^{註12}。

なお、襖絵の所在を示す確実な記録で最も遡るものは、其一の『癸巳西遊日記』天保四年（一八三三）三月二十八日条にある「興臨院 元信着色麝香小鳥林

石打毬獸獵墨絵花鳥」という記述である。その後、嘉永七年（一八五四）に悦叟妙怡（一七九三〜一八六二）が大徳寺内の塔頭の伝暦や什物について記した『龍宝摘撮』には、興臨院および隣接する瑞峯院の襖絵の記述が認められないことから、玉蟲敏子氏は、このころに襖絵が寺外に流出した可能性を指摘する^{註13}。

この玉蟲氏の指摘は、近年公開されたアーネスト・フランシスコ・フェノロサによる『日本絵画蒐集作品解説付総目録』^{註14}の記録からも裏付けられる。本資料はフェノロサによる蒐集品の記録であり、そこには、ボストン本の記録も残されている。それによれば、ボストン本は、フェノロサが入手する四十年ほど前に大徳寺から売却されたものだ^{註15}。フェノロサがこの目録を書き始めたのは一八八〇年十二月で、彼の蒐集活動が一八八四年末頃まで続いていたことを踏まえると、一八四〇年代前半頃にボストン本は大徳寺を離れたことになる。静嘉堂本も同時期に寺外に出たと推量されるが、その後いかなる経緯で岩崎家の所蔵となったかは不明である。寺外に出たのちに現状の屏風装に改められたものとみられ、隅金具と飾金具には、江戸名越家十代昌晴（一八三二〜一九二一）のもの^{註16}とみられる「昌晴（花押）」の銘が彫られている^{挿図10}。

ここまでに挙げた宝物記録類では、興臨院中の間（室中）の水墨の花鳥山水図、礼の間の着色の花鳥麝香猫図、檀那の間の韃鞨人図のいずれも、筆者を「古法眼」すなわち元信筆としている^{註16}。しかし、静嘉堂本の筆者については、元信本人ではなく有力な周辺の絵師という見解が示されている^{註17}。確



挿図10 「昌晴」銘

かに、元信の基準作と比較すると、人物の姿態にはいくぶん硬さがあり、顔立ちはいくぶん硬さが抑えられ、穏やかに表現されている。また、装束には打ち込みの少ない線が用いられるなど、全体に元信作品よりも柔らかな雰囲気がある。

これに対し、並木誠士氏は、



挿図11 伝狩野元信「麝香猫図」
ボストン美術館蔵 一面

狩野派において韃鞨人図という画題が、南宋の画家・李安忠と結びつけられた特定の様式として確立されていたことを指摘し、本作における元信様式との懸隔は、筆者の技量や画風の差と言うよりも、規範とした李安忠筆と伝わる粉本の表現を反映させようとした結果である可能性があるとする(註18)。すなわち、静嘉堂本およびボストン本の様式的特徴は、李安忠様による筆様制作により生じたもので、筆者は伝承通り元信、あるいは近い絵師と考えてもよいのではないかと述べる。

現時点において、筆者としては本作を元信筆と断定するだけの決定的根拠を見出せておらず、判断を留保せざるを得ない。しかしいずれにせよ、本作が元信の強力な構想力と指導力のもとに制作された、狩野派における韃鞨人図の重要作例であるという点は揺るがないだろう。

なお、中の間と礼の間の襖絵の所在は確認されておらず、元信本人の手になるものであったかは不明であるが、ボストン美術館所蔵の額装一面の伝狩野元信「麝香猫図」【挿図11】は、もと襖絵とみられ、大徳寺旧蔵と伝わる点で注目される(註19)。元信様式を示す画風からも、静嘉堂本と近い時期の制作と思われる、この図が礼の間の花鳥麝香猫図の一部であった可能性が想定されることを付記しておきたい(註20)。

三 襖絵の痕跡

さて、各宝物記録類とフェノロサの記録を考え合わせれば、ボストン本が興臨院の襖絵であったことは確実である。しかしながら、慎重を期せば、静嘉堂本も同様であると判断するには、ボストン本と一具であることを史料以外の証拠から裏付けなくてはなるまい。そこで本節では、やや迂遠ではあるが、静嘉堂本とボストン本が一具であることを、襖絵の痕跡とその画風を検討することで改めて確認したい。

並木誠士氏は、静嘉堂本が檀那の間の四面分の襖絵に、ボストン本が二面分の襖絵に相当するとし、ボストン本に続く図様がさらに二面分存在したと指摘している(註21)。この指摘を踏まえつつ、まずは襖の引手跡から確認すると、静嘉堂本には両隻ともに第一扇と第六扇の中央付近に補修紙が当てられている。子細に観察すると、右隻第一扇【挿図12】と左隻第六扇については、木瓜形の引手跡が確認できる。補修紙には加筆がなされているが、穴の径は縦幅五・八cm、横幅七・四cm程度で、室町時代後期の襖絵の引手として妥当な大きさである。また、各隻の第二扇および第五扇に縦方向の紙継ぎの線が確認できる。この紙継ぎの位置と引手跡を考慮すると、それぞれ、第一扇から第三扇で一面、第四扇から第六扇で一面の襖を構成していたとみられる。すなわち、各面は幅七〇cm程度の紙を二列に五枚並べて一つの画面としていたと判断でき、右隻と左隻の全体で幅約一四〇cmの襖四面分に相当することがわかる。



挿図12 静嘉堂本 右隻第一扇 引手跡

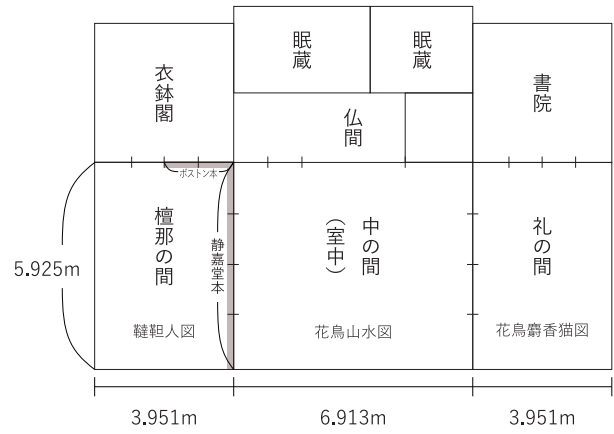
また、これを興臨院の平面図【挿図13】と照らし合わせると、静嘉堂本は中の間側の四面の襖に相当すると判断できる。ボストン本は、静嘉



挿図15 ポストン本 右面 部分 挿図14 静嘉堂本 左隻 部分

Photograph [2026]

Museum of Fine Arts, Boston.



挿図13 興臨院本堂 平面図



静嘉堂本とポストン本の本紙を繋げた図 Photograph [2026] Museum of Fine Arts, Boston.

ポストン本	静嘉堂本

挿図16 静嘉堂本とポストン本の面貌比較

Photograph [2026] Museum of Fine Arts, Boston.

本節では、檀那の間の襖絵の全容を明らかにするために、ポストン本に隣接していた失われた二面の襖の図様について考察を試みる。この問題を解明する手がかりは、現存する諸本のなかでも興臨院本の図様を強く規範とする狩野興以筆「韃靼人狩獵図屏風」(以下、興以本【挿図17】)に求められる。こ

四 失われた二面の図様

堂本の左隻から図様が連続すること、また幅九〇cm程度という法量から、衣鉢閣側の二面の襖であるとわかる。合わせて、ポストン本の左方には、現在は失われた二面の襖絵があったことも自ずと明らかになる(註22)。

画風の点からも、両作は一具と考えられる。岩の形状や皴法をはじめ、車輪松の樹叢や枝ぶり【挿図14・15】など樹木の形も酷似する。人物の面貌は、頬骨の張った輪郭に大きな鼻が特徴で【挿図16】、装束については皴の線を執拗に描く点が似通う。厳密に見れば、静嘉堂本とポストン本の間にはわずかな表現の差もあるが、工房における分業制作の範疇に収まるものである。以上のように、細部の表現まで近似することから、静嘉堂本がポストン本と一具であったことは確実視される。ここからは、両本を合わせて興臨院本と呼称することとしたい。



右隻

の興以本は、昭和四年二月の福井・松平家の売立に「韃靼狩」の題で掲載された作品で(註23)、山根有三氏によって再発見され(註24)、二〇〇一年に『国華』誌面上で紹介された後、福井県立美術館の所蔵となった(註25)。山根氏は両隻の画風の相違から、右隻は興以、左隻を興以の画風を受け継ぐ狩野甚之丞の作と見、その制作時期を寛永七年(一六三〇)頃と推定している。

興以本との考察に先立ち、興臨院本の図様の源流とその後の作品への影響にかかる先行研究を確認しておきたい。鬼原俊枝氏は、興臨院本が発見される以前に、狩野宗秀筆「韃靼人狩獵図屏風」(サンフランシスコ・アジア美術館蔵、以下、宗秀本)に、「文姫帰漢図巻」(明時代・十六世紀、大和文華館蔵)の図様が参照されていることを指摘した(註26)。その後、静嘉堂の『室町の絵画展』図録の解説にて、宗秀本を遡る作例である静嘉堂本の図版が紹介され、その解説でポストン本と一具であることに加えて、「文姫帰漢図巻」第八、十、十二拍との類似が示された(註27)。

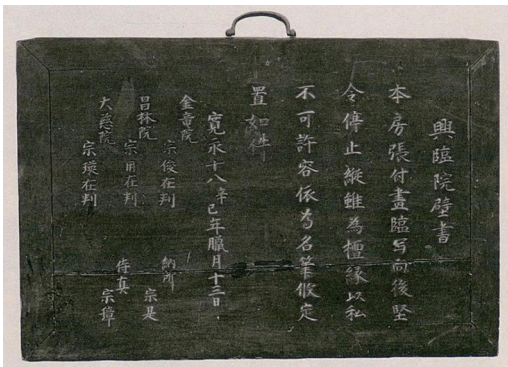
次いで、佐藤真規子氏により、興臨院本と宗秀本の詳細な比較が行われ、「文姫帰漢図巻」との類似性が強いのは興臨院本であり、宗秀本は興臨院本を参照して描かれたことが指摘された。佐藤氏によれば、宗秀本によって韃靼人図屏風の型が確立され、以降の韃靼人図の多くが宗秀本に倣っているという。一方で、宗秀本を参照しつつも、そこに無いモチーフを興臨院本まで遡って引用する作品も存在するとし、その例として興以本を挙げている(註28)。

佐藤氏による宗秀本と興以本の関連性の指摘もさることながら、筆者は図様の近似性に基つき、興以本と興臨院本とのより密接な関係に注目したい。興以本における興臨院本の図様の影響は、他の韃靼人図屏風と比して突出している。例えば宗秀本では、興臨院本よりも打毬をする人数が多く、個々の人物が果たす役割が不明瞭になっている。また、静嘉堂本左隻の住居付近に描かれる料理人たちは、宗秀本では右隻上部の金雲で区切られた区画に配置されており、元の図様の文脈が失われている。対して興以本では、住居を囲む幔幕の外に料理人を配するなど、元の図様が持つ意図を正確に捉えて引用している。さらに、韃靼人図の障屏画作例の多くが人物に近接した画面構成を採るなか、興以本は興臨院本と同様に水平的な視点を維持し、遠景の山々までもも収め



挿図17 狩野興以筆「韃鞨人狩獵図屏風」 福井県立美術館蔵 六曲一双 紙本着色 法量(各)縦150.8cm×横348.0cm

左隻



挿図18 興臨院壁書

幕舎や建物の形状も興臨院本に近似し、図様に破綻は見られない。興以本は、興臨院本の各場面を再配置した上に人物も新たに加え、山岳の描写には雪舟様を取り入れるなど、オリジナリティが多分に付与されているものの、人物や動物の姿は、興臨院本の図様を踏襲する箇所が散見される。前景の水景や、静嘉堂本とボストン本にまたがって描かれた峨々たる岩山も、形状を変えながら受け継がれている。加えて、狩野派で制作された韃鞨人図の現存作例の多くが金地屏風であるのに対し、興以本は金地でない紙本に描かれている点でも異色であり、興臨院本を強く意識しているものと考えられる。

このような興以本の制作態度からは、絵師が興臨院本の図様を尊重していたことが読み取れ、粉本や類作を参照したのみならず、現地で実見した可能性も考慮してよいだろう。こうした想像を巡らす上で興味深いのが、興臨院に残る寛永十八年(二六四一)付の壁書の存在である【挿図18】。障壁画の模写を禁じる内容であるが、これは韃鞨人図を含む興臨院の障壁画が、壁書にあるように「名筆」として広く知れ渡り、多くの絵師の関心を集めていたことの証左である。狩野派の絵師が、元信画学習のために現地で模写をした可能性もあり得よう。

興以本が興臨院本の図様を精緻に参照していることを踏まえた上で、改めて両作品を比較すると、興以本にあつて現存の興臨院本にない図として、興以本の右隻第五扇から第六扇に描かれた打毬観賞に赴く騎馬の行列が指摘できる【挿図19】。注目すべきは、この行列図が「文姫帰漢図」第十五拍の図様と酷似することである。ここで補足をすれば、「文姫帰漢図」は島田修二郎氏により、大和文華館本と同図のものが四本あることが指摘されている(註29)。これらに加えて、台北・国立故宫博物院に所蔵される画冊形式の伝李唐「文姫帰漢図」(明時代の作か)も、同系統の図様を示す資料として注目される。日本に現存するのは大和文華館本のみであるが、興臨院本の制作時には、同種の作品がほかにも舶載・参照されていた可能性もある。

こうした別本の存在を念頭に置きつつ、興以本の行列図を大和文華館本「文姫帰漢図巻」第十五拍【挿図20】と比較すると、画面左か



挿図19 狩野興以筆「韃靼人狩獵圖屏風」福井県立美術館蔵
右隻第五～六扇 部分



挿図20 「文姫帰漢図巻」第十五拍・絵 大和文華館蔵

ら右へと進む隊列の構成に加え、はためく五色旗や高々と掲げられた傘といった持ち物、さらには文姫との子を抱く左賢王とみられる男性と近い姿の人物など、細部まで近似することがわかる。現存する興臨院本が「文姫帰漢図」の他場面を巧みに引用していることに鑑みれば、この行列図こそが、本来ポストン本に続いていた失われた二面に描かれていた蓋然性は極めて高い。

この仮説を検討する上で、並木誠士氏が、日本の韃靼人図の規範となったと推測される李安忠の粉本に、行列図が備わっていたとする指摘は看過できない。氏は、韃靼人図の源流となった中国の作品では、狩猟や打毬の場面とともに、それらを觀賞するために移動する貴人の長大な行列が、不可欠な要素としてセットで描かれていたと論じる(註30)。氏が提唱するように、興臨院本がその成立において李安忠と伝わる粉本を参照したものであるならば、そこには、狩猟・打毬・行列という三つの主題が網羅されていたと考えるのが自然である。興以本に行列図があるのは、これらの主題を興臨院本が備え

ていたことの証左と言えよう。以上のことから、ポストン本に続く失われた二面の襖には、狩猟觀賞に赴く行列が描かれていたと考えられる。

むすびにかえて

本稿では、静嘉堂本およびポストン本の検討を通して、両者が大徳寺興臨院の檀那の間を飾る襖絵であったことを再認した。引手跡や紙継ぎなどの物理的痕跡の精査から、静嘉堂本が中の間側の四面、ポストン本が衣鉢閣側の二面を占め、さらにポストン本の左方に連続して失われた二面が存在したことを確認した。その上で、興臨院本の図様を強く規範とした後続の興以本との比較検討を通じ、失われた二面には、「文姫帰漢図」第十五拍に基づいた行列図が描かれていた可能性を提示した。

元来の襖の配置を踏まえた上で、興臨院本の画面構成を確認すると、静嘉堂本とポストン本が接続する箇所には、中景に山岳が配されるが、図版上では一見平板に見えるこの図も、直角につなげて鑑賞すれば、立体感と奥行きを持つて広がるよう工夫がなされていることがわかる。興臨院本の卷子に由来する構図は、室内から襖絵を見渡す際に、視線を上下に大きく動かすことなく連続した景観を鑑賞することを可能にし、鑑賞者自身が異境の地に足を踏み入れたかのような感覚を呼び起こす効果を生んでいる。卷子形式の図様を大画面の襖絵という室内空間に適合させる技量に、当時の元信工房の優れた手腕を見て取ることができよう。

むすびにかえて、興臨院本について残された課題について触れておきたい。並木誠士氏の指摘によれば、十五世紀後半の東山殿会所の襖絵には、すでに李安忠様の韃靼人狩獵図が描かれていた可能性があるという(註31)。しかしながら、この画題が定着をみるのは、韃靼人図を狩野派が手掛けるようになり、興臨院本が成立した十六世紀前半以前であると考えられ、興臨院本が韃靼人図の初期作であることは揺るがない。そうであるならば、当時としては比較的珍しかった画題が、檀那の間の襖絵に選択された理由を問わねばなるまい。

興臨院を創建した畠山義絵、開山の小溪紹怱、そして襖絵の筆者とされる

狩野元信、この三者の結びつきを直接的に示す資料は現段階では見当たらない。しかし、狩猟や打毬という武家好みの勇壮な主題であることに鑑みるに、画題選択の主体は義総にあった蓋然性が高いだろう。義総は、能登島山氏の全盛期を築いた人物であり、家督継承以前には足利義植（一四六六～一五二三）の御供衆として京で活躍し、三条西実隆（一四五五～一五三七）ら中央の文化人とも交流を深めていた。並木氏の指摘の通り、韃靼人図が將軍家周辺で描かれていたとするならば、義総がこの主題および元信一派の動向を知る機会が、京での活動を通して多岐に亘っていたと考えられる。さらに、能登という土地も、その主題選択に関わった可能性があるだろう。天文二十三年（一五五四）七月に、義総の子・義統が、本願寺証如に虎皮を贈った記録があり、これが朝鮮商人との密貿易によってもたらされたとの推測もなされている（註32）。能登という水平線の彼方に異国の存在を強く想起させる土地柄が、異国主題の絵画への関心を高めた可能性も皆無ではなく、今後の課題として追求されるべきである。

（静嘉堂文庫美術館 学芸員）

- (註1) 『室町の絵画展』図録、静嘉堂文庫美術館、一九九六年九月、六六～六八頁
- (註2) 辻惟雄、アン・ニシムラ・モース、高岸輝監修、鹿島美術財団編『ポストン美術館 日本美術総合調査図録 解説篇』中央公論美術出版、二〇二二年三月、一三八頁
- (註3) 川上貢『(新訂)禅院の建築 禅僧のすまいと祭享』中央公論美術出版、二〇〇五年九月
- (註4) 京都府教育庁指導部文化財保護課編『重要文化財興臨院本堂附玄關及び表門修理工事報告書』京都府教育委員会、一九七八年六月。以下、報告書の指摘は全て本書による。
- (註5) 鈴木廣之「騎射と狩—韃靼人狩猟図をめぐって—」『国華』一〇七七、一九八四年十月
- (註6) 山下裕二「式部輝忠再論—韃靼人狩猟図屏風を中心として—」『国華』一一六二、一九九二年九月
- (註7) 註1図録解説
- (註8) 榊原悟「公刊『宝山誌鈔』公刊『紫野大徳寺明細記』(サンクトリー美術館二十周年記念論集)一九八二年三月」
- (註9) 玉蟲敏子「江戸後期の『西遊紀行』について(上)—鈴木其一著『癸巳西遊日記』を中心として—」『MUSEUM』三六一、一九八一年四月、玉蟲敏子「江戸後期の『西遊紀行』について(下)—鈴木其一著『癸巳西遊日記』を中心として—」『MUSEUM』三六二、一九八一年五月、註1図録解説
- (註10) 土居次義「長谷川等伯画效」(同)『近世日本絵画の研究』美術出版社、一九七〇年十一月

(註11) 杉本欣久「資料紹介」速水宗達写「竜宝山大徳寺境内并諸塔頭雜記」—大徳寺塔頭に關する絵画の筆者と諸情報—『美術史学』四二、二〇二二年三月

(註12) それぞれの資料のうち、興臨院の襖絵に關する記録は以下の通り。
『竜宝山大徳寺便覽宝物記』(函架番号 八七函四五架)
客殿中間墨絵山水札問彩色花鳥麝香 大書院付 古法眼筆
檀那間韃靼人狩図 衣鉢閣付 古法眼筆

『竜宝山大徳寺堂舎宝物記』(函架番号 八七函四五架)

中之間 墨絵花鳥 狩野古法眼元信筆

礼之間 彩色花鳥麝香 同筆

檀那之間 彩色韃靼人狩之図 同筆

(註13) 玉蟲敏子「大徳寺瑞峯院「堅田間」襖絵の研究」『国華』一二〇六、一九九六年五月、十二頁

(註14) アーネスト・F・フェノロサ著・山口静一編・解説『フェノロサ手稿「日本絵画蒐集作品解説付録」復刻・翻刻・邦訳集成 Complete Catalogue of Collection of Specimens of Japanese Art including Notes and Commentaries and Reference to the Other Note Books belonging to the Collector』エイション・シナプス、二〇一〇年七月

(註15) 現在は修理を経て襖装に改められているが、註14の目録には「They probably were painted originally upon a two panelled screen, which explains the fact that they are but two halves of one picture.」とあり、フェノロサが入手した時点では軸装であったとみられる。

(註16) 『郡林泉名勝図会』では、檀那の間の襖絵の筆者は土佐光信とされている(註7杉本前掲論文、一〇七頁参照)。おそらく隣接する瑞峯院の檀那の間の「堅田図」と誤認したのであろう。

(註17) 註1図録解説

(註18) 並木誠士「初期韃靼人図について—流書手鑑にみる李安忠をてがかりに—」『大和文華』一三〇、二〇一六年六月

(註19) 註2前掲書、一三八頁

(註20) 本図は、ウィリアム・スタージス・ビゲロウによりポストン美術館に寄贈されており、ビゲロウが来日していた一八八二～八九年頃に収集されたとみられる。水辺の岸に立つて振り返る麝香猫の傍らに牡丹と葦、小禽を配し、上空に飛翔する二羽のシロガシラを描くが、これは、伝狩野之信「樹下麝香猫図屏風」(サンクトリー美術館蔵、ポストン美術館蔵「松下麝香猫図屏風」と一具)の第二・三扇の図様によく似る。このことから、伝之信作は、興臨院の礼の間の襖絵の図様を復元する手がかりとなる可能性がある。

(註21) 静嘉堂本が四面、ポストン本が二面、欠損が二面あるとの指摘は、註18並木前掲論文および同「韃靼人打毬図屏風」(「天下を治めた絵師 狩野元信」図録、サンクトリー美術館、二〇一七年九月、二二二頁解説)を参照。

(註22) 並木氏は、註18の論考において、現存しない二面が興臨院の天文の罹災時に失われた可能性を示唆する。しかしながら、当初の八面のうち二面のみが焼失したのであれ

ば、隣接していたボストン本および静嘉堂本にも何らかの罹災痕が残るのが自然である。本紙を精査してもそのような痕跡は確認できないことから、天文の火災によって二面が失われたとは考えにくい。むしろ、幕末に寺外に流出した際、あるいはその後改装過程において散逸したとみるのが穏当と思われる。

(註23)

『日本屏風絵集成 別巻』講談社、一九八二年三月、一〇九頁所収

(註24)

山根有三「狩野興以の法橋時代の画風について―名古屋城・二条城障壁画筆者の再検討を背景に―」(『国華』一二六四、二〇〇一年二月)

(註25)

福井県立美術館編『美術館だより』一〇三、福井県立美術館、二〇〇四年四月

(註26)

鬼原俊枝「伝狩野宗秀筆「韃靼人狩獵・打毬図」屏風について」(『MUSEUM』四五〇、一九八八年九月)

(註27)

註1図録解説

(註28)

佐藤真規子「韃靼人図の展開―国立歴史民俗博物館「韃靼人狩獵打毬図屏風」の紹介をかねて―」(『国華』一三四三、二〇〇七年九月)

(註29)

島田修二郎「文姫漢図巻について」(『大和文華』三七、一九六二年五月)

(註30)

並木誠士「韃靼人図の源流を求めて―九博本韃靼人図を手がかりに―」(『デザイン理論』五八、二〇一一年)。

韃靼人の狩獵および打毬という画題の成立について、福本雅一氏は、北宋の徽宗皇帝が金に捕らえられた際、その無聊を慰めるために金人がこれらを披露してもてなしたという故事に由来することを指摘する。福本氏によれば、中国における当該画題は十二世紀前半以降に成立し、十六世紀に至るまでその制作記録が確認されるという(福本雅一「中国における撃毬の盛衰と撃毬図屏風について」(『季刊美術史』一四七、一九九九年十月)。

これに対し並木誠士氏は、徽宗をめぐる物語のみでは、九州国立博物館所蔵「韃靼人図屏風(旧襖絵)」に見られるような大規模な行列の存在を十分に説明しきれないとする。そこで並木氏が着目したのは、従来言及されてきた大和文華館本の「文姫漢図巻」に加え、台北故宫博物院所蔵の陳居中筆と伝わる「文姫観獵図」と「観獵図」である。後者の二作品には、狩獵を観覽すべく移動する蔡文姬一行が長大な行列として描かれており、並木氏はこの点に注目した。すなわち、韃靼人図の源流には徽宗皇帝の故事だけでなく、文姫の観獵・出獵の物語が深く関与しているという。氏の説によれば、行列は、狩獵や打毬を観賞する主体を表現するために不可欠な物語的装置であり、もう一つの源流である徽宗の物語を描いた作品群においても、本来は同様の行列図が備わっていた蓋然性が高いという。以上の考察に基づき、並木氏は、九博本の行列は、中国の卷子形式の行列図を含む粉本に基づいて描かれたと結論づけている。さらに、その依拠した粉本自体が、先に同氏が論じた李安忠筆と伝承される作品であった可能性についても言及している。

(註31)

並木誠士「中近世における韃靼人図の受容―個人蔵本の紹介と位置づけ―」(『デザイン理論』五二、二〇〇八年)。註18並木論文。

(註32)

東柳史明「日本海交通の拠点 能登」網野善彦・石井進編『中世の風景を読む 第六巻 内海を躍動する海の民』新人物往來社、一九九五年八月

【挿図出典】

挿図1、5、8、14、16 佐々木香輔撮影

挿図9、15、16 ボストン美術館提供

挿図2、16 筆者作成

挿図10、12 筆者撮影

挿図11 <https://collections.mfa.org/objects/25751/> (二〇一六年二月十五日最終閲覧)

挿図13 京都府教育庁指導部文化財保護課編『重要文化財興臨院本堂附玄関及び表門修理工事報告書』(京都府教育委員会、一九七八年六月)の修理後竣工平面図をもとに筆者作成

挿図17、19 福井県立美術館提供
京都府教育庁指導部文化財保護課編『重要文化財興臨院本堂附玄関及び表門修理工事報告書』(京都府教育委員会、一九七八年六月)

挿図20 『天下を治めた絵師 狩野元信』図録、サントリ―美術館、二〇一七年九月

【付記】

本稿を成すにあたり、作品の掲載を快く許可くださった所蔵各機関のご厚意に深く感謝の意を表す。
本稿は、二〇二五年に静嘉堂文庫美術館で開催された「絵画入門 よくわかる神仏と人物のフシギ」展における展覧作品の調査成果に基づいている。図録執筆時に未詳であった事項についても、その後の進展を踏まえて加筆修正を行ったため、一部に図録の解説と異なる記述があるが、最新の調査報告としてご参照いただきたい。

また、挿図2の法量および紙継ぎ図の作成に際しては、元静嘉堂文庫美術館学芸員の小林優子氏(現・岡田美術館学芸員)による調書を参考にした。記して感謝申し上げる。