出光美術館研究紀要十七号抜刷
二〇一二年一月三十一日発行

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

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

宗像晋作

はじめに
一、常信筆「波濤図屏風」の分析
(i)落款印章
(ii)表現内容
二、探幽画・中国絵画との関連——常信の独自性
三、長谷川派の波濤図との関連
おわりに

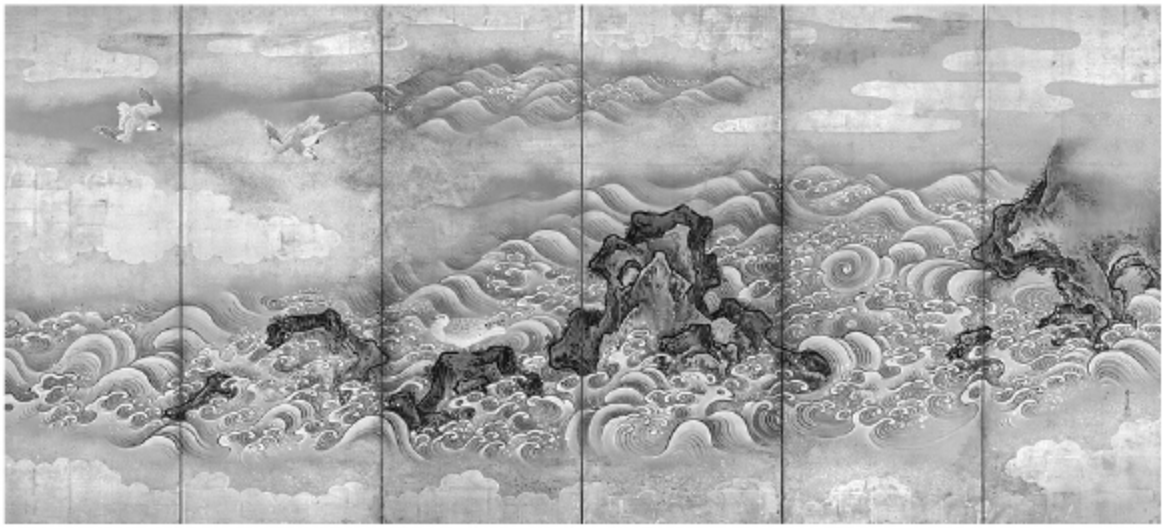
はじめに

狩野常信（一六三六～一七一三）は、狩野探幽（一六〇二～七四）の弟にあたる尚信（一六〇七～五〇）の長男として生を享けた。幼名を三位、通称は右近。養朴、古川叟などと号した。十五歳の時に父尚信が亡くなり、その跡を継いで竹川町（のち木挽町）狩野家の二代目として活躍している。

若き常信が奥絵師として活動を始めた頃、狩野一門を統率していたのは探幽であった。当時、狩野宗家を継いでいたのは、狩野貞信（一五九七～一六二三）の従兄弟にあたり、その養子となった安信（一六一三～八五）であったが、程なくして安信の兄にあたる画才豊かな探幽が、名実ともに狩野家の総領となっている。

早熟として知られる探幽は、寛永三年（一六二六）二十五歳時、二条城二の丸御殿・行幸御殿の障壁画において、大広間や上段の間などの最上格式の殿舎を担当し、早くも狩野派内での覇権を掌握している。また寛永十一年（一六三四）三十三歳時には、名古屋城本丸上洛殿に、余白を生かした瀟洒な水墨障壁画を描き、自己の新様式を成立させた。さらにその七年後、寛永十八年（一六四一）四十歳時、大徳寺本坊大方丈では、山水、人物、花鳥、走獣などの諸画題を描き、探幽水墨障壁画の集大成をあらわし、この探幽様式は以降の江戸期狩野派の規範となった。この数年前、探幽は寛永十五年（一六三八）に法眼に叙され、後の寛文二年（一六六二）六十一歳で絵師として最高位の法印に叙されている。

こうした探幽の甥にあたる常信は、まさに探幽様式が確立され、その様式による統制が派内へ徹底されていく時期に絵師として成長したといえ、その前半生の画業が探幽の強い影響下にあったことは想像に難くない。常信は、承応三年（一六五四）十九歳時に、探幽を筆頭に進められ



た京都御所・内裏障壁画の制作に参加したのをはじめとして、万治二年（一六五九）二十四歳時には江戸城本丸の障壁画を制作、さらに寛文二年（一六六二）二十七歳時の内裏造営に際しても、探幽の配下として障壁画の制作に従事している［註1］。これらの障壁画は現存しないものの、若き常信が探幽の近くで成長し、その薫陶を受けたことは疑いないことであろう。

例えば、探幽の強い影響下にあった頃の常信作品を具体的に示すとすれば、現存する障壁画の中では大徳寺玉林院礼の間「楼閣山水図」（襖八面）が制作年の判明する作例として適当であろう。玉林院室中に描かれた探幽筆「山水図」（襖十六面）には、「探幽法印行年六十八歳書」という署名があり、探幽一門が寛文九年（一六六九）にこれらの障壁画を制作したことがわかる［註2］。この時、常信は三十四歳にあたるが、常信筆「楼閣山水図」には、大胆に余白をとり、限られたモチーフで空間を構成しようとする手法がみられ、この頃の常信が、探幽水墨画の様式を忠実に継承しようとしていたことが窺える。

玉林院画の例を象徴として、常信の前半生の画業においては、京都御所、寺院をはじめとする大規模な障壁画制作に際して、派内の最高実力者となった探幽の配下で探幽様式を祖述することが大半を占めていたことが想像される。

しかし一方で、常信がその後半期の画業においては、探幽とは異なる、独自性を追究した絵画作品の制作を試みていることは、より注目されてしかるべきことのように思われる。こうした常信の画風について、従来指摘される「探幽様式の装飾化と繊細化」という特徴は、常信画がもつ特徴のわかりやすい一面であるが、常信の画業全体を見渡し、こうした

図1　「波濤図屏風」狩野常信　出光美術館蔵

特徴が具体的に検証されたのは松嶋雅人氏の研究［註3］においてであった。氏の研究によって、常信の精密な表現や、合理的な画面構成が、探幽の瀟洒淡泊な画趣とは、別の趣を有することが論じられ、常信画業の解明が進められた。

本稿では、こうした常信に関する先行研究を参考としながら、画業後半期の充実期に制作されたと推測される常信筆「波濤図屏風」（出光美術館蔵）を紹介する。本作品は、先行する探幽の波濤図などを参考としたと考えられるが、モチーフ形態や構図など、常信独自の創意が看取される。本作品の考察を通して、探幽様式の継承のみに終始しなかった常信画業の一端を明らかにすることが本稿の目的の一つである。また、長谷川派の波濤図などとの関連も視野に入れ、本作品が狩野派の波濤図としてどのように位置づけられるものであるかについても言及したい。

一、常信筆「波濤図屏風」の分析

(1)落款印章

常信筆「波濤図屏風」［口絵4、図1］は六曲一双の画面に、岩石に打ち寄せる波濤を主題として描いた作品である。各隻の画面寸法は、縦一六五・三センチ×横三六六・八センチであり、やや大きいサイズの屏風といえる。両隻に「藤原常信筆」と署名され［図2］、印章が一つ捺されているが、下地が金砂子地であるためか印影が不明瞭であり、印文を判読することがほとんど不可能である。印章は、縦二・四センチ×横二・三センチのほぼ正方形サイズであり、外郭が太線であることが特徴としてあげられる。この印章は、静岡県立美術館が所蔵している「波濤・花鳥

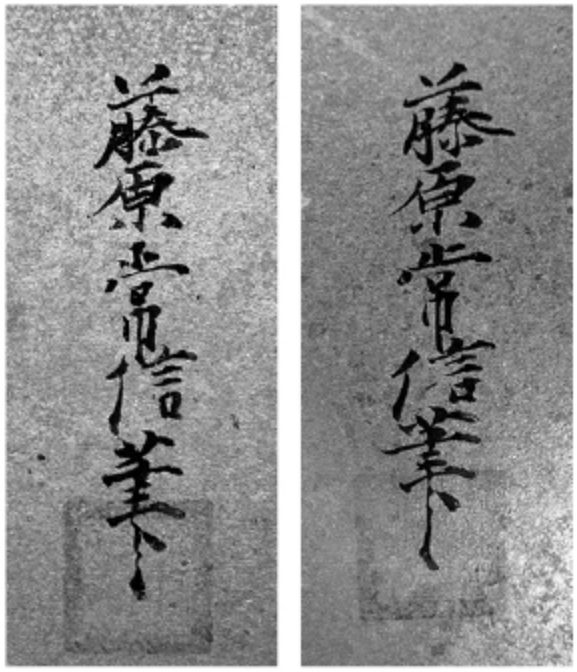


図2　「波濤図屏風」狩野常信　落款印章（縮尺 83%）

図屏風」（六曲一双、署名「法眼古川曳筆」）に捺されている二つの印章、「藤原」（朱文無郭方印）と「常信」（朱文太郭方印）の内、下側に捺されている後者の太郭方印に比定されるが［註4］、断定することはできない。

また「藤原常信筆」という改まった署名は、地位の高い特別な注文主からの依頼であった可能性を窺わせるが、その他にこの落款形式から、例えば本作品の制作年代などを知る手がかりを得ることはできない。常信は、宝永元年（一七〇四）七十歳時に法印位を得て、同六年（一七〇九）七十五歳時には法印に叙されており、法眼・法印落款のあるものは常信晩年の画風を示すものとして一つの指標となる。ただ天皇や将軍など高位の注文主からの依頼であれば、法眼や法印という款記を書き込まないこともあるとされ、七十歳以降の作品に必ずしも法眼や法印の款記があるとは限らないことも念頭に置く必要があろう。本作品の制作年代については、画風の検討を踏まえて後述することとする。因みに常信の絵画作品は、年紀をもつ作品が一点（「日蓮上人像」承応三年＝一六五四、香川・本門寺蔵）しか知られておらず、多くの現存作品の制作年代を編年することが困難であることは確かである。

図3　金砂子・切箔の装飾表現（右隻第三扇上部）

(ⅱ)表現内容

まずは本作品の雲霞表現の特徴について見ていきたい。紙本の画面に金箔押地によって金雲と金霞が表現されている。雲霞の周囲には、金切箔や金砂子［図3］が撒かれている。多くの場合、金地の上には樹木などが描かれ、金雲がモチーフとの前後関係を示し、奥行きが表現されるが、本作品のような波濤図では、金地の上に描かれるモチーフが鳥以外には無いため、仮に金箔押地の雲霞表現だけでは、平面的な趣きを免れ

ないであろう。そのため切箔や砂子を撒くことによって、雲霞に重層的な厚みや奥行きを与えようとする意図があったと考えられる。また左右隻とも、画面中央の岩石に視線を集めるように、中央の空間を取り囲むように雲霞が配置されている。波濤図は、基本的には波と岩石というシンプルで少ないモチーフで主に構成されるため、雲霞を効果的に配置して、見どころを強調するような手法が意図されているようである。

次に波と岩石の表現を見てみる。波の描写は［図4］、まず淡墨で波の輪郭線を描いており、波の流れや勢いを表現する波線には、薄い藍や胡粉による線も併用して描いている。波頭には胡粉を、波間には薄い藍を施し、波の高低や立体感を表現している。岩石の近辺には、波が岩にあたり、その波が立ち上がり砕け散る様子が表現され、波の飛沫をあらわす胡粉の細かな点が全体的に施され、臨場感を増している。岩石の描写は［図5］、濃墨を用いて輪郭線や皴を施し、岩肌や点苔には緑青を施している。また岩石の濃墨線に沿うように、所々に金泥線が施されている。これは元信が絵巻制作時にやまと絵から取り入れた技法の一つであ

図4—1　波の描写1（右隻第五扇）

図4—2　波の描写2（右隻第二扇）

図5　岩石の描写（右隻第三扇）

図 6—1　百合鷗の描写 1（右隻第四扇）

図 6—2　百合鷗の描写 2（右隻第四扇）

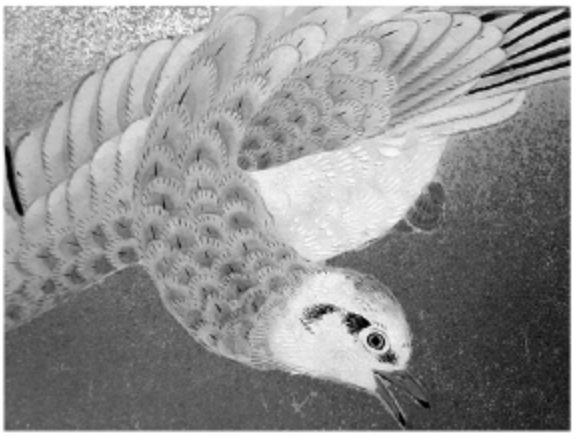


図 6—3　百合鷗の描写 3（右隻第五扇）

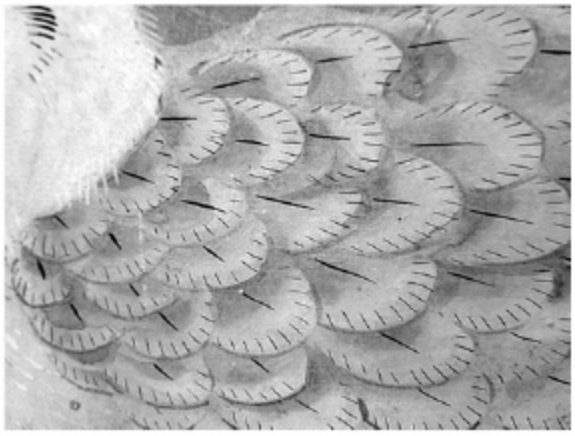


図 7　羽の描写（右隻第四扇）

り、特に光信以降の狩野派にしばしば見られるものとされる。濃墨や緑青、金泥などの強い色調を組み合わせ、波に屹立する存在感のある岩石が表現されている。

次に右隻に三羽、左隻に二羽描かれている鳥の表現を確認しておきたい。すべて同じ種類の鳥であり、右隻では画面中央の岩石で羽を休めるものが一羽、それに呼びかけるように空を舞うものが二羽描かれている［図 6］。左隻には中央の岩石の上に一羽、下界を見下ろすかのように空を舞う姿のものが一羽描かれている。これらの鳥は、羽がグレーであり、また羽の先端部が一部黒い特徴があり、胴部や頭部の毛は白いが、目の近くの側頭部のあたりに黒い斑点があり、また嘴と脚が朱色で描かれており、種類としては百合鷗（チドリ目カモメ科カモメ属、学名 Larus ridibundus）に同定される。百合鷗は日本全国に冬鳥として飛来し、海岸

や内陸の湖沼・河川でよく目にする鳥である。この描かれた百合鷗の羽の描写は［図7］、胡粉と淡墨と濃墨を繊細に使い分けたもので、また羽毛一本一本を胡粉の立体的な細線で丁寧に描いた細微で写実的な描写も特徴となっている。

こうした写実的な鳥の描写は、探幽から受けた影響が考えられる。探幽には、既に原本は失われているが、鳥類を写生した「諸鳥生写」があり、この重模本である野田洞珉筆「鳥類写生図」（大英博物館蔵）や、尾形光琳筆「鳥獣写生図」（京都国立博物館蔵）が存在している［註5］。探幽は古画の膨大な縮小模写である「探幽縮図」（各所に所蔵）で知られるが、古画の模写だけではなく、鳥獣・草花などの動植物や、富士などの景勝地を写生した図、或いはそうしたスケッチを元にした実作品もあり、探幽の画業において写生は重要な位置を占めている。こうした探幽の作画のあり方を常信も受け継いでおり、探幽同様の古画の縮小模写「常信縮図」（東京国立博物館蔵、東京藝術大学大学美術館蔵）が知られる他、動植物を写生した「鳥写生図巻」・「草花魚貝虫類写生図」（共に東京国立博物館蔵）などが存在している。磯野直秀氏は、この常信の「鳥写生図巻」と「草花魚貝虫類写生図」について、博物誌の資料として貴重なものであるという立場から、これらの内容について報告している［註6］。

図8　「鳥写生図巻」第六巻　真雁の写生図　狩野常信　東京国立博物館蔵

常信筆「波濤図屏風」と関連して、ここでは特に「鳥写生図巻」（八巻［図8］）について言及すると、磯野氏によれば、この図巻には二五三種の鳥が描かれ、そのうち一五七点には写生年月日が記されているとされる。その年記は、寛文四年（一六六四）十一月十八日、常信二十九歳から、歿する十ヶ月前の正徳二年（一七一二）三月二十二日、七十七歳までの年記があると指摘されている。元禄期には、徳川綱吉が発令した生類憐れみの令による鳥の飼育や殺生の制限・禁止が影響して、写生が減少するようであるが、常信は概ね三十歳前後から亡くなるまでずっと写生を続けていたことがわかる。

磯野氏は写生された鳥の中でも、博物誌の分野で興味深い事例のみを抜粋して紹介しており、常信筆「波濤図屏風」に描かれた身近な種である百合鷗については取り上げていなかったが、「鳥写生図巻」の第六巻に、「霜月十八日　白鷗」という表題にて、鷗とその羽の拡大スケッチが見出される［図9］。他の図に比べて、かなりラフなタッチで簡略に描

図9　「鳥写生図巻」第六巻　百合鷗の写生図　狩野常信　東京国立博物館蔵

かれており、精緻な写生図ではないが、羽の特徴や側頭部の斑点模様など、百合鷗の特徴を捉えている。断片的なスケッチの一端ではあるが、常信が確かにこうした写生を通して、百合鷗の特徴などを学んでいた事実を伝えている。常信筆「波濤図屏風」の百合鷗の精緻な描写は、探幽から受け継がれた〝写生〟という行為と密接な関係にあることを確認しておきたい。

二　探幽画・中国絵画との関連――常信の独自性

常信筆「波濤図屏風」（以下、常信本）は、先行する探幽が描いた二つの波濤図と関連があると考えられる。その一つは、島根県立美術館が所蔵する探幽筆「波濤図屏風」（以下、島根県美本［図10］）である。この作品には両隻に「狩野法眼探幽斎藤原守信筆」という署名と、印章「守信」（朱文瓢形印）・「法眼探幽」（朱文円印）が捺されており、署名の書体が隷書風を示すことから寛永年間末頃（一六四二～四四）の制作と推定されている［註7］。

他の一つは、静嘉堂文庫美術館が所蔵する探幽筆「波濤水禽図屏風」（重要美術品、以下静嘉堂文庫本［図11］）である。この作品には、両隻に「探幽斎筆」という署名と、印章「守信」（朱文瓢形印）・「龍馬」（朱文無郭印）が捺されており、署名の書体は正保年間（一六四四～四八）頃の特徴を示しているとされる［註8］。

岩の配置、波の形態は一見してよく似ているが、島根県美本の作品の波は小さく、墨線も抑制されたものであるのに対し、静嘉堂文庫本の方は、より波が大きく、動勢を強く感じ、墨線にも勢いがある。また島根県美本が余白を金泥で処理するのに対して、静嘉堂文庫本はうっすらと遠山を配して、余白が奥へと続く空間を暗示するような、有機的な連結をはかった空間表現がある。また静嘉堂文庫本は波濤に薄く胡粉などが施されるものの、全体としては墨色を主体とした色彩的には淡泊な波濤風景の中に、鮮明な色彩を用いた精緻な鳥（右隻に海鵜・百合鷗、左隻に鴨・鴛鴦）の描写が組み合わされる、という新奇な趣向が加味されている。

いずれの表現をとっても、島根県美本より静嘉堂文庫本の波濤図が、表現内容としてはより深化したものとなっており、静嘉堂文庫本「波濤小禽図屏風」は探幽にとって、会心の作であったろうと考えられる。

これらの探幽の波濤図の表現は、常信本の成立に多くのヒントを与えていると考えられる。例えば、常信本の波が比較的小さく、密集するような動きをみせる様子や、余白を金地で処理するところなどは島根県美本の感覚に通じ、また、写実的な鳥の表現を波濤と組み合わせる趣向は、直接に静嘉堂文庫本から学びとったものであろう。

若年より探幽のもとで数多くの障壁画の制作に従事した常信は、探幽のもとで絵師として成長し、伯父にあたる探幽とは密接な関係にあったことは既に述べたが、そうした常信が、先行する探幽の作品を学んでいることは当然のことであろう。では、常信が探幽の波濤図に学びながらも、独自の工夫を試みたのは如何なる部分であったであろうか。

まず、常信本において、探幽の表現と大きく異なるのは、波そのものの表現であろう。ここには、探幽とは異なる性質の造形感覚が看取される。探幽作品の波が、緩急自在の墨線で不定形な波の奔放な力動をあらわすのに対して、常信本の波は、ほぼ同じ高さに山なりをつくる波が幾重にも整然と繰り返して描かれるような趣きがある。また、飛沫を伴って立ち上がる波の表現に着目すると、探幽作品においては、山なりの波とのバランスが考慮されて程よく描かれているが、常信はこうした飛沫を伴う波を満遍なく密に描いている。波の構成と関連して、探幽は余白を生かして遠景を暗示するが、常信は曖昧な余白を作らずに、装飾的な金雲で遠景を隔て、明瞭な空間構成を特徴とする。常信本にみるこうした波の構成・表現は、探幽作品の軽快な波の表現に対して、細密で重々しい執拗な表現とも捉えられ、見方によってはマニエリスム的な感覚を抱かれるであろう。

こうした常信の波の構成・表現にあるイメージの源泉を探るとすれば、探幽作品の学習という側面のみから論じるのは不十分である。例えば、中世のやまと絵や、中国絵画における波濤表現など、他にも様々なものが考慮されようが、ここでは具体的な例として、中国絵画の波濤図との関連を考えてみたい。

中国には〝画水〟の伝統があり、南宋時代には馬遠筆「十二水図巻」（北京・故宮博物院蔵）のような様々な水流を描いた作品があらわれる。そして元時代の作例と想定される団扇形式の波図が比較的多く知られており、玉蟲敏子氏の論攷［註9］において、こうした中国絵画の波濤図団扇の模写が、「常信縮図」［図12］中に存在することが触れられている。この常信の模写をみると、飛沫を伴って立ち上がる波が全般的に多く描かれる点や、細密で重々しい趣きのある技巧的な波の様子が、常信筆「波濤図屏風」に画趣を通じることが了解されよう。常信は、先行する探幽の波濤図の構図や趣向を学習していることは確かであるが、技巧的な波の表現は、実際に「常信縮図」中に模写されていた中国の波濤図団扇の例が示しているように、中国絵画を参考にしている部分がより大きいといえるであろう。

また、波の表現の他には、常信本に描かれた写実的な百合鷗の表現に着目したい。前章で百合鷗の描写については確認したが、探幽が、静嘉堂文庫本に描いた百合鷗（右隻第五扇［図13］）の描写と比較すると、羽毛の描写などにより細かい彩色がなされ、目の近くの側頭部の黒い斑点など、探幽が描いていない特徴をも細かく描いており、前節で確認した

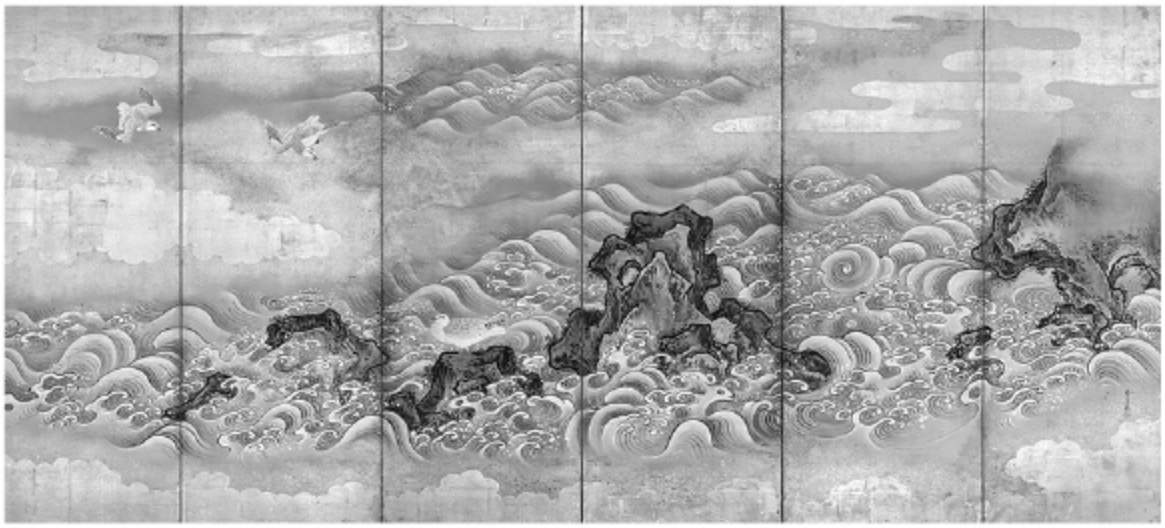


図 10「波濤図屏風」 狩野探幽　江戸時代　島根県立美術館蔵

図 11「波濤図屏風」 狩野探幽　江戸時代　静嘉堂文庫美術館蔵　重要美術品

「波濤図屏風」狩野常信　江戸時代　出光美術館蔵

図 12 「常信縮図」波図団扇　東京藝術大学大学美術館蔵

「鳥写生図巻」の存在なども考慮すると、常信自身が写生した経験のある百合鷗を、独自に本画に生かしたと考えられる。

以上のようなことから、常信筆「波濤図屏風」は、一見して先行する探幽作品との関連が明瞭であるが、単に探幽作品の表現を継承したのではなく、波や鳥の表現を主として、常信が中国絵画の模写や、写生行為から学んだものを積極的に作画に生かし、独自の波濤図を描こうとした点が看取されるのである。従って制作年代については、常信の独自性が明確に発揮されてくる法眼・法印位を得た七十歳代を有力視しておきたい。法眼・法印位を署名に記さない点は、注文主が高位の人物であったと想定することもできるが、この問題も含めて、制作年代については更なる検討が必要であろう。

「波濤図屏風」（右隻第四扇、部分）　狩野常信　出光美術館蔵

図 13 「波濤小禽図屏風」（右隻第五扇、部分）　狩野探幽
静嘉堂文庫美術館蔵

三、長谷川派の波濤図との関連

前節まで、常信筆「波濤図屏風」について、主に探幽画や中国絵画との関わりにおいて考察してきたが、そもそも我が国における〝波濤図〟という画題は、常信や探幽の作品以前にはいかに存在していたのであろうか。武田恒夫氏の先行研究にも指摘されているように［註10］、波濤の表現は、古来やまと絵の画面構成に欠くことのできない要素であり、古くは十一世紀の制作とされる東寺旧蔵「山水屏風」（京都国立博物館蔵）などにみられ、また「松崎天神縁起絵巻」（防府天満宮蔵）や「春日権現験記絵」（宮内庁三の丸尚蔵館蔵）、「当麻曼荼羅縁起絵巻」（鎌倉・光明寺蔵）、「法然上人絵伝」（知恩院蔵）など、鎌倉時代の絵巻の画中障屏画にも、波濤モチーフが多く描かれていたことを想起できる。現存する室町時代のやまと絵屏風の典型として知られる「浜松図屏風」（個人蔵・東京国立博物館蔵）などには、松林や洲浜と共に、波濤が重要な構成要素となっていた。

漢画の領域に目を移すと、日本に舶載された中国画の中では、玉澗筆「浪・岸図」がまず想起される。『御物御絵目録』に「浪岸 二幅 文字一幅 玉礀」と記録される東山御物の名品であり、『室町殿行幸御餝記』［註11］によれば、永享九年（一四三七）十月二十一日から二十六日まで催された後花園天皇の行幸の際に、足利義政の室町殿に飾られた逸品であったことが知られる。この玉澗の「浪・岸図」は、名だたる所有者をわたり、織田信長が所有したが本能寺の変で消失したという［註12］。狩野元信、雪村、探幽、常信らが模本をつくっており［図14］、図様はアレンジされているものの雪舟も影響を受けて「波・岸図」（根津美術館蔵）を描いている。また、長谷川等伯の『等伯画説』（本法寺住職の日通が等伯から直接聞いた画事に関する談話の要点を筆録した書物）には、この玉澗の「浪・岸図」についての記述が五箇条あり［註13］、その内容からこの画が当時

図 14「波図」 元信印　山形・慈光明院蔵

の茶の湯の世界において一級品として扱われていたことがわかる。玉澗の原本が失われているため、模本からその内容を推し量るしかないが、波が岸に押し寄せる様が、玉澗の得意とした潑墨風の水墨表現によって描かれたものであったようだ。

以上のように、日本中世の水墨画の領域においても、潑墨的な要素の強いものであったようだが、波そのものを主題とした水墨表現が、模写を主とした断片的なものながら、生まれ出ていた。波濤の表現は、こうして和漢を問わず脈々と日本美術の中に受け継がれてきたものであったといえる。

しかし、こうした中世絵画における波濤表現が、探幽・常信らに至る波濤表現の淵源にあったことは首肯されるとしても、まだ両者の表現上の隔たりは大きいといえる。そして、この遠隔をうめるのが、中世から近世の変革期に、新しい感覚の波濤図を生み出した長谷川等伯（一五三九～一六一〇）であると考えられる。

この等伯が描いた波濤図として、禅林寺が蔵する「波濤図」［図15］が知られている。当初は襖絵であったものが十二幅の掛幅装となっている。寺伝の作者は狩野元信とされていたが、この作品に描かれた岩石の皴法は、直線的な墨線を、擦れの効果を意識しながら平行に引き重ねる独特の斧劈皴であり、このような皴法は、長谷川等伯が慶長四年（一五九九）、隣華院に描いた「山水図襖」などの岩にみる皴法と同様であり、等伯自身が描いた波濤図と考えられている。この作品では、波濤と岩石を主題として大きく描き、さらに効果的に金雲金霞を配置して、表現の中心となる岩石と砕け散る激しい波の景観を、より一層際立たせるような画面構成が特徴である。また、墨色（波と岩）と金色（雲霞）を組み合わせ、

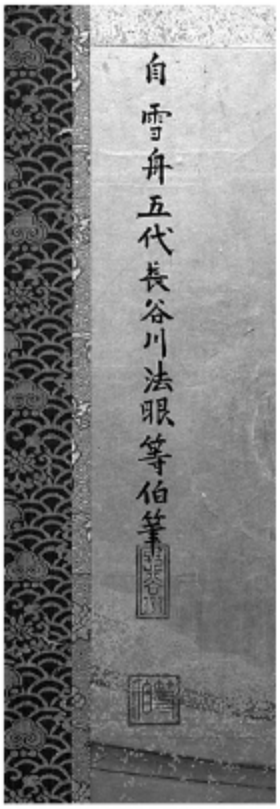
図 15「波濤図」（十二幅の内）　長谷川等伯　桃山時代　京都・禅林寺蔵　重要文化財

主にこの対照的な二色の混合によって斬新な色彩効果を発揮させながら、臨場感あふれるダイナミックな波濤図を生み出している。

等伯の波濤図は、やまと絵の情趣を汲む波濤表現に、桃山絵画の主流となった大胆な画面構成と、等伯独自の闊達な墨技が融合を果たすことによって、和漢の境界を越えた新しい波濤図を成しているともいえ、中世のやまと絵の波濤表現とは一線を画す、あたかも近世の幕開けを告げるかのような波濤図の誕生と捉えることができるだろう。

この長谷川等伯のダイナミックな波濤の図様は、次世代の長谷川派の絵師たちに受け継がれていったようであり、この元襖絵に描かれていた波濤の図様をアレンジした長谷川派の屏風形式の波濤図が、山根有三氏によって三点報告されている［註14］。その三点の内、一点は出光美術館が所蔵している「波濤図屏風」（以下出光本［図16］）であり、他の二点は個人蔵である。この個人蔵の二点を山根論文の呼称に従って、K本とY本としておく。出光本には、両隻に「自雪舟五代長谷川法眼等伯筆」の署名と「長谷川」（朱文重郭長方印）「等伯」（朱文方印）の印章［図17］［註15］がある。K本は、署名印章が無い作例であり、二〇〇五年に出光美術館で開催された「新発見・長谷川等伯の美」展に出品され、黒田泰三氏の編著による同展の展覧会図録に掲載されている。Y本は、山根氏によれば、印文不明の二印（朱文長方印・朱文方印）があり、これが狩野山楽の所用印（「修理」・「光頼」）と似ているため山楽筆の伝承もあるが、Y本の図様は明らかに長谷川派のものであるとされている。

執筆者はY本については実作品を未見であるが、いずれの波濤図も画趣は各々の個性をもちながらも、岩石・波・金雲などの各モチーフの形態や構成は類似しており、等伯の原本襖絵から考案された屏風形式の波



（縮尺 69％）

図 17「波濤図屏風」落款印章　長谷川派　出光美術館蔵

濤図が、多くの重模本を生み出していったことを示唆している。原本との様式上の距離を鑑みた時、墨技のすぐれるK本が最も近く、原本襖絵から屏風形式へアレンジされた最初期の作例ではないだろうか。出光本は、金雲に金砂子が加えられ、また波に藍色が施され、より装飾性が高められており、原本とはかなりの距離を感じる。出光本は所謂〝法眼落款〟の作品であるが、山根氏を筆頭に等伯自筆を認めない意見が有力であり、執筆者も出光本の「波濤図屏風」については、等伯次世代の長谷川派の絵師による作例ではないかと考えている。

ともあれ、こうした長谷川派による「波濤図屏風」は、等伯没後においても、派内の得意画題として積極的に量産されていったと考えられる。そして、こうした波濤図が、中央と地方とを問わず、画壇に少なからず影響を与えたことが推測される。地方画壇の例でいえば、山根有三氏が

図 16「波濤図屏風」 長谷川派　江戸時代　出光美術館蔵

既に指摘しているように［註16］、熊本細川藩の御用絵師・矢野良勝（一七六〇～一八二一）に「波濤図屏風」（熊本県立美術館蔵［図18］）の作例が存在し、出光本「波濤図屏風」が、細川藩の家老で八代城主である松井家に伝来した作品であることから［註17］、岩石・波・金雲のモチーフ形態は改変されているものの、岩石の皴法、金泥を岩石に施す手法、金砂子を施す点等々が共通して見て取れ、矢野良勝の「波濤図屏風」は、直接、出光本から影響を受けて制作されたものであると考えられる。矢野良勝は、矢野家五代の絵師であり、四代雪叟が再興した雪舟流を学び、その画法を基盤としながらも、幅広い作画を展開した絵師であった［註18］。おそらく「自雪舟五代」を謳った長谷川派の作品は、地方においては学習のための貴重な絵画作品であったに違いないであろうが、長谷川派の波濤図は、こうして遠く九州の地方画壇において、新たな波濤図の制作を促していたのであった。

また、中央の画壇の例でいうと、前節でみた狩野探幽の「波濤図」（島根県立美術館蔵）と「波濤小禽図屏風」（静嘉堂文庫美術館蔵）は、等伯のダイナミックな波濤図様式の受容によって生まれた作品と推測される。探幽の波濤図と長谷川派の作例である出光本「波濤図屏風」の描法・表現を比べてみると、探幽の岩石の皴法は、長谷川派の鋭く直線的な斧劈皴ではなく、狩野派一般にみられる短い皴である。また波の形態も飛沫を伴って立ち上がる波の様子は似ているが、長谷川派がゆったりと流れる波を描くのに対して、探幽の波は山なりが激しく、動的な波を描いている。流派が異なることもあり、当然、細部的には異なる画法が指摘できるし、また画才豊かな探幽独自の創意・個性が加えられていることも、両者の画趣の違いとして理解される。

しかし、採幽の波濤図にも、波の中に鋭角をもつ岩石がクローズアップして描かれており、激しい波と屹立する岩石を主題として、これらを大胆に画面に描き出しており、やはり禅林寺の等伯描く「波濤図」の達成と、それを元にした長谷川派の屏風形式による波濤図様の広まり、という基盤がなければ、突如として採幽の波濤図は生まれなかったのではないだろうか。また、例えば俵屋宗達の波濤図として、「松島図屏風」（フリア美術館蔵）をみるならば、これは大胆な画面構成ながらも、描法などが基本的にはやまと絵の範疇にあり、等伯とはまた異なる基盤から発生したものと理解されるが、採幽の波濤図は、やまと絵の情趣を汲む波濤表現に、独自の闊達な墨技が融合を果たすことによって、和漢の境界を越えた新しい波濤図を生み出す、という等伯の波濤図の成立構造をほぼ等しく受け継いでおり、こうした点においても、採幽の波濤図は、等伯の波濤図の系譜上から生まれ出たものであることを多分に示唆しているように思われる。

以上のように考察すると、採幽は、長谷川派の波濤図を狩野派に取り込み、狩野派風の波濤図に再生した最初の絵師といえる。そして、採幽によって狩野派に取り込まれた波濤図を継承し、さらに新たな個性を加えて、より装飾的で優雅な狩野派の波濤図の制作を試みたのが、狩野常信であったと考えられるのである。その後、常信と同じ木挽町狩野家の第九代にあたる狩野晴川院養信（一七九六～一八四六）にも、「波濤図屏風」（サントリー美術館蔵）があり、狩野派の絵師に同画題の大胆な図様が受け継がれていったことを示している。また、詳しくは触れないが、長谷川派・狩野派以外にも目を向けると、これらとは別系統の波濤図の出現も確認でき、例えば、俵屋宗達の「雲龍図屏風」（フリア美術館蔵）の

図 18「波濤図屏風」 矢野良勝　江戸時代　熊本県立美術館蔵

波濤表現が、尾形光琳の「波図屏風」（メトロポリタン美術館蔵）を生み、さらに酒井抱一の「波図屏風」（静嘉堂文庫美術館蔵）が制作されるなど、琳派の水墨波濤表現の系譜がある。或いはまた、円山応挙の代表作にも「波濤図」（金剛寺本堂障壁画）があるなど、様々な流派による近世の波濤図が誕生することになる。

おわりに

本稿においては、常信筆「波濤図屏風」（出光美術館蔵）をめぐって、大きく二つの事柄に焦点をあてて考察をおこなった。一つは常信筆「波濤図屏風」の詳細な分析を通して、探幽様式の継承のみに終始しなかった常信画業の一端を明らかにすることであった。常信筆「波濤図屏風」は、先行する探幽の波濤図を参考としながらも、波の描写には、常信の中国絵画の学習が反映されている可能性を指摘した。また、同作品の写実的な百合鷗の描写は、写生を重視する探幽の作画の影響があるとし、また常信が「鳥写生図巻」において、三十歳前後から歿する直前まで、鳥の写生図を描きつづけていたことを鑑みた上で、探幽の「波濤小禽図屏風」（静嘉堂文庫美術館蔵）の百合鷗の描写では、描かれていないような細かい特徴までも常信は描写しており、常信が実際に写生を通して知り得た百合鷗の特徴を本画に生かそうとしていることを指摘した。以上のようなことを主として、常信の「波濤図屏風」が、単に探幽画の表現を継承するのみではなく、常信自身の古画学習や写生を通して培われた独自性を、積極的に自己の作品に反映させようとしたものであることを論じた。

本稿におけるもう一つの焦点は、常信や探幽ら狩野派の波濤図が、どのような基盤から生み出され、特に長谷川等伯をはじめとして、多くの波濤図を制作したと考えられる長谷川派の作例と、どのような関連にあるかを明らかにすることであった。この問題については、中世から近世の変革期に、長谷川等伯によって、桃山絵画の大胆な画面構成と闊達な墨技によって、和漢の境界を越えた新たな波濤図（禅林寺の襖絵）が達成され、これが中世のやまと絵における波濤表現とは一線を画す斬新なものであったことを確認し、以降に多く描かれた長谷川派の波濤図と、狩野派の波濤図の様式上の相違を指摘した上で、探幽や常信の波濤図を、長谷川派の波濤図の系譜上に生まれ出たものであることを論じた。

以上、未だ考察の不十分な点が多くあり、叱正を請う次第である。そもそも波濤図をめぐっては、やまと絵における波濤表現や、玉澗の水墨作品から派生した日本中世の水墨画家の波濤表現、『古画備考』に記載のある狩野元信が描いた「阿波鳴門」の図の記録［註19］など、まだ多く考察すべき事柄があると考えられる。今後の課題として、ひとまず筆を擱くこととする。

註1―藤岡通夫『京都御所 新訂』「第二篇 近世における内裏の変遷」（中央公論美術出版、一九八七年）

註2―河野元昭「探幽を中心とする大徳寺玉林院障壁画 上・下」（『美術研究』二九八号、二九九号、一九七五年）

註3―松嶋雅人「狩野常信とその画業に関する研究」（『鹿島美術財団年報』一三号別冊、鹿島美術財団、一九九六年）

註4―『狩野派の世界――静岡県立美術館蔵品図録』（静岡県立美術館、一九九九年）作品No.10を参照。

註5―辻惟雄「狩野探幽筆鳥類写生帖模本（大英博物館蔵）」（『美術研究』三一〇号、東京国立文化財研究所、一九七九年）、加藤弘子「野田洞泉筆「鳥類写生図」――尾形光琳筆「鳥獣写生図」との関係」（『美術史』一六二号、美術史學會、二〇〇七年）、同「狩野探幽写生論――鳥獣と人物を中心に」（『國華』一三八六号、二〇一一年）

註6―磯野直秀「博物資料としての『鳥写生図巻』」（『MUSEUM』五八四号、東京国立博物館、二〇〇三年）、同「博物誌資料としての『草花魚貝虫類写生図』」（『MUSEUM』五九〇号、東京国立博物館、二〇〇四年）

註7―図録『生誕四〇〇年記念 狩野探幽展』（日本経済新聞社、二〇〇二年）、作品解説No.41を参照。

註8―註7前掲書、作品解説No.6を参照。

註9―玉蟲敏子著『都市のなかの絵――酒井抱一の絵事とその遺響』（ブリュッケ、二〇〇四年）

註10―武田恒夫著『水墨美術大系 第九巻 等伯・友松』（講談社、一九七三年）

註11―『東山御物』（根津美術館・徳川美術館、一九七六年）に掲載されている徳川美術館が所蔵する「室町殿行幸御飾記」の翻刻を参照。「次御三間 御絵 浪岸」とあり、筆者は記されていないが、「御物御絵目録」に玉澗筆として掲載されている「浪岸」図と同作品と考えられる。

註12―源豊宗考註『等伯画説』（和光出版、一九六三年）

註13―以下、『等伯画説』より抜粋。

「一 波ノ絵ハ岸へ打当テ、カヘル波也 此故ニ岸ニハ波少モ無之ト」

「一 波岸ノ外題計ハ 中正蔵主カ筆也 余ハ能与相カ筆也」

「一 等伯云 波岸ノ絵ヲ懸ル時 前ガケトテ先絵ヲ被懸也 波ノ絵ニハ雀 月山筆 岸ノ絵ニハ 桃 黙庵筆也 此マヘ懸ヲ懸レハサテハ本絵ヲ可被懸ト意得ル也」

「一 八幅ノ絵モ初ハ軸物（巻物）ニテ渡ル也 東山殿時皆能阿相阿ニ被仰付切テ軸ノ物ニ成也 波岸（外題正蔵主也）ノ画ナトモまき物にて渡也 後ニ軸物ニ成申候事」

「一 天下四幅ノ画ト云ハ枯（古カ）木 枯木 波 岸也 皆玉澗也 波ハかへる波也 岸ニ打アテ、カヘル処也 波岸ハ昔ハ一幅ノ巻物ナル故ニ合テ見レハ丁ト合也」

註14―山根有三「出光美術館蔵 波濤図屏風について――法眼等伯落款論二」（『出光美術館館報』九九号、出光美術館、一九九七年）

註15―この作品に捺された印章「長谷川」（朱文重廓長方印）と「等伯」（朱文方印）

について、この二つの印章を組み合わせて捺した作例として、「日通上人像」（京都・本法寺蔵）、「竹林七賢図屏風」（京都・両足院蔵）、「鳥鷺図屏風」（千葉・川村記念美術館蔵）などがあげられる。本図の「長谷川」印については、「日親筆本尊曼荼羅」（慶長八年寄進銘、京都・本法寺蔵）と「日蓮筆法華論要文断簡」（慶長七年寄進銘、京都・本法寺蔵）のみに捺される「長谷川」印とは異なる印章である。「谷」の字などが明瞭に異なる。本図の「長谷川」印は『没後四〇〇年 長谷川等伯』図録の分類では、I印にあたる。「等伯」印については、「仏涅槃図」（慶長四年、京都・本法寺蔵）などに捺され、慶長八年までの使用が認められる「等伯」印とは異なる印章である。「伯」の旁「白」などの形状が明瞭に異なる。本図の「等伯」印は『没後四〇〇年 長谷川等伯』図録の分類では、G印にあたる。

註16―註14前掲論文を参照。

註17―初めて現・出光本「波濤図屏風」を紹介したのは、脇坂淳「真贋（一四四）新発見「等伯」の価値」（『芸術新潮』、新潮社、一九七五年一二月）であった。脇坂氏は、この屏風を九州で見て、旧大名の某家の所蔵品と記している。その後、山根有三氏が註14前掲論文で、旧松井家の所蔵であることを記している。

註18―図録『開館二十周年記念 第十九回熊本の美術展 細川藩御用絵師・矢野派――雪舟流画風の再興と継承』（熊本県立美術館、一九九六年）。尚、同図録に、矢野良勝筆「波濤図屏風」は掲載されている。

註19―『古画備考』（四十五）「宮殿筆者」永観堂の項目に、「一佛間、阿波鳴門白襖白鳳凰菊ニ孔雀 古法眼」とある。阿波鳴門の図といえば、渦巻く潮が主題となろうが、元信が波そのものの動きを主題とした大作を描いていた可能性もある。

［図版典拠］

図8、9＝Image:TNM Image Archive

図12＝玉蟲敏子著『都市のなかの絵――酒井抱一の絵事とその遺響』（株式会社ブリュッケ、二〇〇四年）一五五頁、図39より転載。

図14＝山本英男著『日本の美術 第四八五号 初期狩野派――正信・元信』（至文堂、二〇〇六年）五二頁、図81より転載。

Screens of "Waves and Rocks" by Kanô Tsunenobu — On Relationship with Tan'yû and Hasegawa School

MUNAKATA, Shinsaku

Kanô Tsunenobu (1636-1713) was born as the eldest son of Naonobu (1605-1650), the younger brother of Tan'yû (1602-1674). At the age of fifteen, his father Naonobu died, and Tsunenobu succeeded becoming the second master of the Takekawamachi Kanô family, which is known later as the Kobikicho Kanô family, and remained active until his death.

When young Tsunenobu began his career as *oku-eshi* (official artists for the Tokugawa regime), the great Kanô family was led by talented Tan'yû. But the main Kanô family was succeeded by Yasunobu (1613-1685), who was adopted into the family of Sadanobu (1597-1623), his cousin. But the emergence of Tan'yû, the elder brother of Yasunobu, as the powerful leader of the Kanô family and the popularity of his elegant but subtle painting style left the lasting impact on the painting style of the Kanô family. His painting style and taste became the model for the disciples and Tan'yû, although not being the head of the main family, eventually became the de-facto leader of the Kanô family.

Tsunenobu, the nephew of Tan'yû, was active as an artist at the time when these transformations were taking place in the Kanô family. Those are the establishment of Tan'yû's style as the standard model of the Kanô School and the predominance of his style over the entire school. In general, the extant works of Tsunenobu clearly show such was the influence of Tan'yû's painting style. But Tsunenobu seemed to inherit Tan'yû's elegant but subtle style in the earlier half of his career but, later on, his style slowly changed to something of his own with delicateness and decorativeness.

In this paper, the author takes up the screens of "Waves and Rocks" which is the work created at the peak in the late years of Tsunenobu's career. The screens show an obvious sign that he had studied the screens of "Waves and Small Birds" by Tan'yû (in the collection of Seikado Bunko Art Museum) in the creation of his screens. But it is also clear that he added his own sense of forms for depicting motifs and idea of composition. Also, through this paper, the author hopes to present the artistic achievement of Tsunenobu which was not only a mere copy of Tan'yû's style. At the same time, the paper tries to re-evaluate this work in he history of Japanese art as the Kanô style depiction of wave motif and also discusses its connection to the similar work depicting waves created by the Hasegawa School artists.

出光美術館研究紀要　第十七号

二〇一二年一月三十一日

編集　公益財団法人 出光美術館
発行　東京都千代田区丸の内三―一―一
電話　〇三―三二一三―九四〇二

制作　株式会社 ブリュッケ

印刷　応和印刷株式会社

© Idemitsu Museum of Arts, 2012
Printed in Japan