

# 長谷川派風俗画にみる描写的特徴について

## ↳ 邸内遊楽図を中心に↳

佐藤 晃子

「キーワード ①邸内遊楽図 ②長谷川派 ③共通する描法によるグループピング」

### はじめに

現在、邸内遊楽図と呼ばれる作品は、著名な「相応寺屏風」をはじめとして約四〇数点おおよけになっているが、それらの作者は判明していない。しかし現在にいたるまでの研究により、相応寺屏風に画風が類似する作例が一つのグループとしてまとめられており、これらの作例が狩野派の工房で制作されたことは既に指摘されている。

よって、本論でも邸内遊楽図のうち画風が似る作例を四点同工房作としてまとめ、これらの作品制作に関

係した流派について考えてみたい。まずこの四点の作品にみられる自然描写に注目したところ、この描写のもとなつたのは長谷川等伯の絵画ではなかつたかと考えた。そこで等伯の作品であると今日認められているものを取り上げ、邸内遊楽図と比較した。その結果、これらの邸内遊楽図が少なくとも長谷川派と関係したと考えるにいたつたのである。

作品に直接関わる文字資料が乏しいため、風俗画が制作された環境について考えることは困難を極めるが、長谷川派の作例であると今日認められている智積院障壁画や妙蓮寺障壁画などの作例を中心に置き、これらと描法が類似する風俗画を集め、その特徴についてまとめたのが本論である。本論の目的は、長谷川派の描法の特徴を具体的に抽出することにある。

## 一 邸内遊楽図の分類

邸内遊楽図の中で、最も著名な作品は「相応寺屏風」であるが、この作例と図像・画風ともに近い作例が、大阪市立美術館に所蔵されていることはよく知られている。この大阪市立美術館所蔵邸内遊楽図(以下大阪市美本とする)を紹介されたのは、朝賀浩氏であった。<sup>(1)</sup>朝賀氏は、大阪市美本の諸特徴が相応寺屏風にきわめて近いことから、大阪市美本の作者は、相応寺屏風と同一の工房内にいた者であったとされた。

相応寺屏風に関しては、門脇むつみ氏の「相応寺屏風研究」が現存する邸内遊楽図をほぼ網羅しており、邸内遊楽図の分類や派生関係にも詳しい。<sup>(2)</sup>門脇氏は、相応寺屏風の作者は狩野派の絵師であるとする認識が

定着しつつある現状をふまえ、様式比較によって筆者は、探幽と同世代の狩野派の人物であると想定された。

このように邸内遊楽図研究では、相応寺屏風の画風に最も近似する作例として、大阪市美本が挙げられており、一つのグループとしてまとめられているわけであるが、邸内遊楽図以外の風俗画に目を転じると、ほかに相応寺屏風に類似する作例が浮かびあがってくる。既に「敷物に座す婦人像」(大和文華館蔵)、「伝本多平八郎姿絵」(徳川黎明会蔵)が、相応寺屏風に近い画風を持つ風俗画として指摘されている。<sup>(3)</sup>

そこで本論でも同じ作業を行いたい。門脇氏は註二文献にて、邸内遊楽図の作例として四五点の遺品を挙げておられるが、現在にはさらに二点の邸内遊楽図と呼びうる作品がおおやけとなつてゐる。よつてその二点を含めて、単純に画風が近いものを同工房作としてグループピングしていきたい。

本論において、画風の類似から一つのグループとしてまとめる作例は、ロイヤル・オンタリオ美術館保管本、ボストン美術館本、個人蔵本二点の合計四点である。まず、これらの作例について簡単に触れておきたい。

ロイヤル・オンタリオ美保管本は、小林忠氏によつて紹介された六曲一隻屏風である。<sup>(4)</sup>水辺に浮かぶ邸宅とその中で遊ぶ人々を描く。

このロイヤル・オンタリオ美保管本と人物の表情が近似すると早くから指摘されてきたものが、個人蔵本である。個人蔵本は二点あるので、こちらは大阪市美寄託本と呼ぶことにする。<sup>(5)</sup>この大阪市美寄託本は六曲一双の中屏風で、左隻の構図がロイヤル・オンタリオ美保管本と近い。人物の面貌表現に関しても近似している。同工房の作としてよい。

ポストン美本は、六曲一双であるが所蔵は一隻のみで、もう一隻はハーバード大学付属サックラー美術館に所蔵されている(以下まとめてポストン美本とする)。この邸内遊楽図は近年おおよけになったもので、辻惟雄氏による解説がある<sup>(6)</sup>。辻氏は、ポストン美本とロイヤル・オンタリオ美保管本がおそらく同一筆者であると、同解説にて述べられている。ポストン美本とロイヤル・オンタリオ美保管本の面貌表現が近いということは、大阪市美寄託本とも類似していることになる。実際、ポストン美本は、構図・図像ともにロイヤル・オンタリオ美保管本と大阪市美寄託本を合わせた内容である。特に図像については大阪市美寄託本からの引用が目立ち、さらにその図像を繰り返し描き登場人物の数を増加させている。このような諸特徴からすると、ポストン美本はロイヤル・オンタリオ美保管本、大阪市美寄託本より時代の下った作例であると考えたいと思う。

最後に挙げる個人蔵本も、ポストン美本と同じく近年紹介され、注目を集めた作例である。貝合わせをしている描写がみられる点で、邸内遊楽図では珍しい(以下、この描写からとって貝合わせ本と呼ぶこととする)<sup>(7)</sup>。貝合わせ本は六曲一隻であるが、襖の引き手跡が画面にみられるので、元は襖であったようだ。人物の顔に損傷がみられ、画趣を損ねてしまっているのが残念ではあるが、先述した三作例と面貌を比較すると、ここにも類似点がみられる。特に貝合わせ本と大阪市美寄託本は、顔の描き方が共通しているので比較したい。まず、斜め左を見る女を比較してみると(図1・2)、眉を細くカーブさせて描く点、目を切れ長に描く点、鼻の穴を片方しか描かない点などが共通する。また踊る人物をみても、両者の癖はかなり近いことが確認できる。



図1 大阪市美寄託本



図2 貝合わせ本

以上四作品の比較を行い、画風の一致がみられることが確認できた。その結果、ロイヤル・オンタリオ美術館本、大阪市美寄託本、ポストン美本の三作品に強い画風の類似がみられた。貝合わせ本はこの三作例ほどの画風の一致はみられないものの、描法は共通しているため、同工房の作として一つに括った。それでは邸内遊楽図の作例を画風でグループピングしたところで、これらが制作された環境について考えてみたい。

## 二 大阪市美寄託本にみる自然描写の特徴と長谷川等伯

この四作例にかかわった絵師は誰なのだろうか。直接的な文字資料が存在しない風俗画ゆえ、様式比較を丹念におこなう作業が不可欠となる。ここでは自然描写が豊富で比較作業が容易な、大阪市美寄託本に描かれた岩石と樹木の表現に注目し、制作された流派を少しでもあきらかにすることを目標としたい。

大阪市美寄託本の岩組には、特徴のある皴法がみられる。その皴法を観察すると、一定の方向に向かって真つ直ぐ筆をおろし、濃淡をつけながら岩の側面を塗っていることがわかる。このような特徴ある皴法を描く流派はあるのだろうか。

そこで、このような皴法を用いた作品をもとめると、長谷川等伯のいくつかの作例が浮びあがる。<sup>(8)</sup>特に等伯の禅林寺藏「波濤図」にみる岩組の描き方と大阪市美寄託本のそれとを比べてみると、両者の岩の形や絵具の濃淡は異なっているが、上から下に向かって垂直に絵具をはいている点、濃淡でもって立体感を表すという点では共通していることがわかる。

また隣華院障壁画にみる岩石表現、特に西側襖絵の一部をとりだし、大阪市美寄託本と比較をすると、岩の表面をザクザクと切り取ったような描法に共通点が見出せる。このように大阪市美寄託本の岩石表現と、等伯独自の岩石表現に共通点が見出せることで、大阪市美寄託本の作者は、等伯の画法をよく学んでいる者と想定することが可能となるだろう。

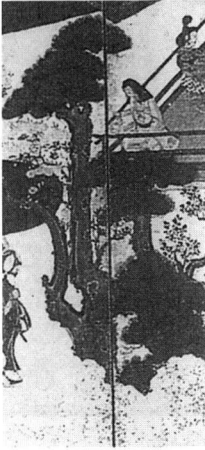


図4 大阪市美寄  
託本

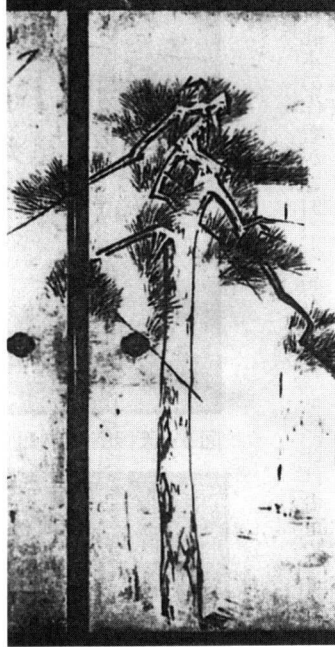


図3 真珠庵「商山四皓図」襖

次は、樹木の表現に注目したい。大阪市美寄託本には少々変わった形の、幹の部分が異常に長い垂直に伸びる松が描かれている。また一部の松は、枝を斜め下に垂下している。このような松に近いものとして、長谷川等伯の真珠庵「商山四皓図襖」北側四面の松を一例として挙げたい(図3・4)。幹は画面の一番下の部分から突然伸び、枝も出さずにひたすら人工的に真っ直ぐ伸びている。一方、大阪市美寄託本の松を見ると、こちらも幹を直立させ、伸びきったところ

で緑の葉を描いており、等伯晩年の人工的な樹木表現が思い出される。ほかに等伯の樹木表現と大阪市美寄託本のそれを比較すると、松の枝が不自然に下を向く、天授庵「商山四皓図」を挙げることができだろう(図5・6)。

また等伯五十歳代の作とみられている壬生寺蔵「列仙図屏風」右隻の、逆V字に曲がる樹木も大阪市美寄託本に類似している(図7・8)。このような逆V字型の松は、よくある形であるが、管見のかぎりでは等伯の樹木表現が最も近く、大阪市美

寄託本の作者が等伯の作品を学んだ可能性は否定できないと思う。よって大阪市美寄託本は、岩石表現・樹木表現からみて長谷川を学んだ者による制作であると考えたい。



図5 天授庵「商山四皓図」襖



図6 大阪市美寄託本



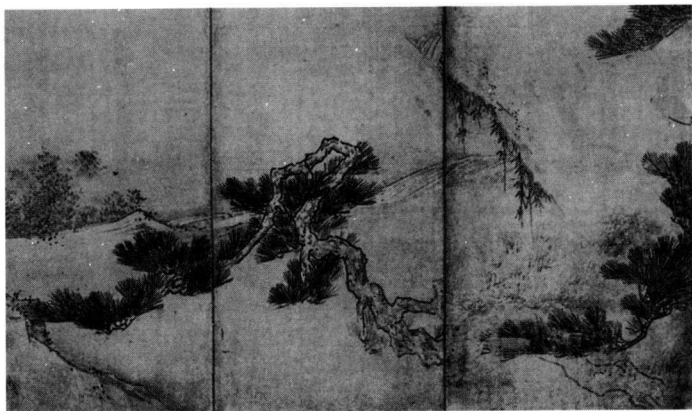


図7 壬生寺蔵「列仙図屏風」

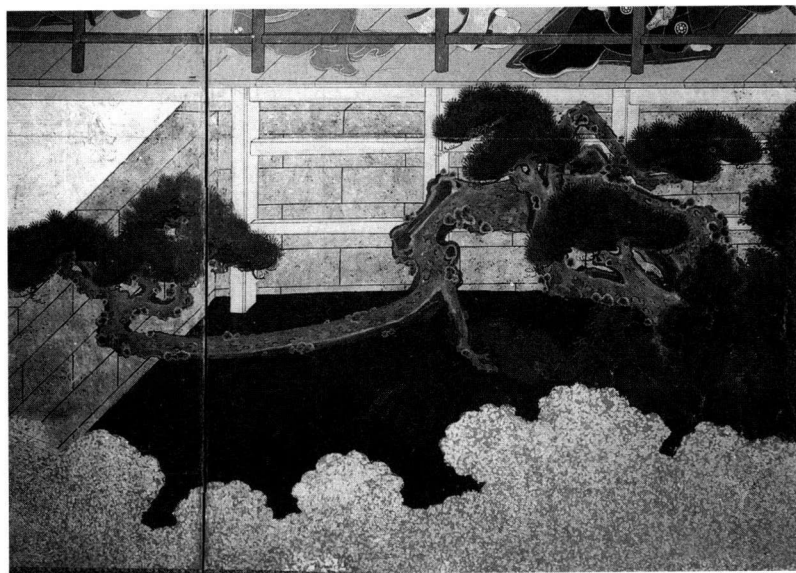


図8 大阪市美寄託本

### 三 風俗画にみる長谷川派の特徴 ↳人物表現↳

以上比較したように、大阪市美寄託本の作者は長谷川等伯の作品を学んだ者である可能性があるわけだが、それでは大阪市美寄託本に近い描写をもつ風俗画は他にあるのだろうか。この章では、大阪市美寄託本に近い描写内容を持つものをまとめ、それらがお互いどのような関連をもっているのか考察したい。

最初に挙げるべき作品は、出光美術館所蔵の「阿国歌舞伎図屏風」である。以下、出光美本と呼ぶが、この六曲一双屏風は大阪市美寄託本と近い人物表現をみせている。

それでは、大阪市美寄託本と出光美本の人物描写を比較する作業に移る。全体的なことから見ると、人物表現はどちらも固く平面的であることがわかる。棒立ちに近い人物が多く、人物と人物の間に、ある一定の距離が保たれており、集団でいる割には互いについて無関心である。このような人物描写は、大阪市美寄託本、出光美本とも共通してみられ、特徴ある描写として挙げられるのである。

次に目につく描写は、人物の形の繰り返し、パターン化である。それは、出光美本の輪踊りの場面に顕著に表れている。山根有三氏は、長谷川派の人物描写の特徴とは「姿態」と「配置」にあると、氏の長年にわたる長谷川派研究をまとめた『桃山絵画研究』にて述べられている<sup>(9)</sup>。山根氏は他にも長谷川派の人物描写の特色として、同形の姿態が多いこと、互いに向き合って「鏡像関係」をなしているものがあることなどを挙げておられる。それでは、長谷川派が描く人物の「姿態」や「配置」法はどの点において独特なのだろうか。

以下出光美本・大阪市美寄託本にみられる「繰り返し使用する人物図像」について考えてい。

そこで「鏡像関係」について詳しい奥平俊六氏の論文を参照する。奥平氏は、複雑かつ巧みに人物が配置されている「彦根屏風」の構造を分析され、そこでみられる相似形・線対称・面対称の組み合わせによって人物を配置する手法を「鏡像関係」と表現された。<sup>(10)</sup>奥平氏は、「彦根屏風」の人物配置の巧みさを「……(中略)……図形の呼応関係の顕在化を抑制し、潜在的な効果として用いていることは重要である」と先の論文の中で評価されていた。このようにみていくと、大阪市美寄託本・出光美本の線対称の人物は「彦根屏風」とは正反対の性格をしていることがわかる。理解できる人だけを相手とするような、さりげない表現の目立つ「彦根屏風」とは対照的に、大阪市美寄託本・出光美本は、誰にでもわかる形の繰り返しを用いているのである。

ここで注目したのは、特にわかりやすい線対称のアレンジがなされた人物は、大阪市美寄託本・出光美本とも、それぞれ一組ずつしか描かれていないことであり、また両図ともそれぞれが双子のように面貌が似ている点である(図9・10)。よって絵師はかなり意識的にこれらの人物を配置していることが想像され、形で遊ぶ、遊び心のようなものさえうかがえるのである。登場人物が多い風俗画の中にあつては、特別珍しくはない「人物図像の転用」であるが、出光美本・大阪市美寄託本にはこのように独特の趣向がこらされているのである。

次に大阪市美寄託本・出光美本ともにみられる、特徴ある人物の横顔の描写についてふれたい。両者に共通して言えることは、横顔も平坦な描写が多いということである。その中で特に目につくのは、つるりとし



図9 出光美本



図10 大阪市美寄託本

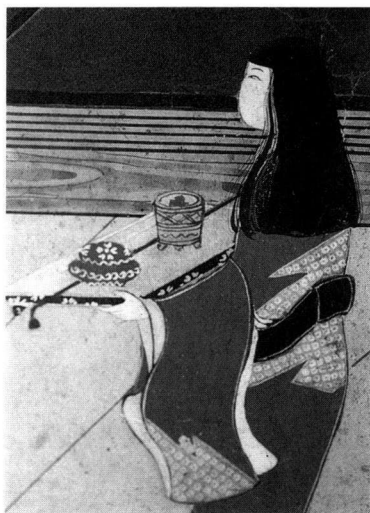


図 12 大阪市美寄託本



図 11 出光美本

た横顔の女性である(図11・12)。出光美本の輪踊りの女性と、大阪市美寄託本の禿は、ともに卵型の顔をしており、目が細く、眼球を小さな点で表している箇所も共通している。鼻が描かれず省略された横顔をみかけることは珍しくないが、この輪踊りの女性と禿の目の細さからくる淡白な面貌表現は、それでもなお特徴的である。

以上みてきたように大阪市美寄託本と出光美本には人物表現において共通点があるのだが、それではこの出光美本阿国歌舞伎図屏風を描いたのは誰であるのが問題となるだろう。

この屏風について詳しく言及され、長谷川等伯の弟子、等秀の筆になると結論づけられたのは先述したように山根有三氏であった。山根氏は昭和二十二、三年ごろにこの屏風を初見され、その「抑揚のない描線や動きに乏しい人物描写」から少なくとも狩野派・土佐派の人物描写と異なること、松・桜・草花の描線から



図 14 妙蓮寺「松桜図」襖



図 13 出光美本

長谷川派の筆になることを感じられたようだ。<sup>(1)</sup>そして、山根氏の長谷川派研究により現在は、長谷川等伯の弟子たちの画跡が明らかになりつつあり、その過程で山根氏は出光美本を、長谷川等秀の筆になると判断されたわけである。ここでは、出光美本が等秀の筆になるか否かという問題はひとまず置いておき、少なくとも長谷川に関係した絵師が描いたものであるということこそを松の表現に注目し、考えてみたい。

そこで、出光美本に登場する松に似たものを探すと、妙蓮寺障壁画に登場する松が候補として挙がってくる。妙蓮寺障壁画は、松の形から智積院障壁画との関連が強く、長谷川派の制作になる障壁画であると考えられている作品である。また妙蓮寺障壁画は、松のみならず、桜花の描き方も智積院障壁画桜図と共通しており、長谷川派の作例であることを証明している。そこで妙蓮寺障壁画中の松桜図襖四面の松と出光美本の松とを比較すると、全く同じ形の松はないが、全体的にみて



図 15 盛安寺「帝鑑図 露台惜費」

筆癖には共通するものがあることがわかる(図13・14)。まず、どちらの松も枝を画面横に向かつて長く伸ばしている。中心をなす幹は太いが、この横に伸びる松の枝はか細い。全体的な松の曲率は穏やかであり、特に出光美本右隻の松は、「柳橋水車図屏風」のごとく、幹も枝も軟体動物のようにゆらゆら曲がっており、特徴ある形をしている。

ここで、妙蓮寺障壁画の松が登場したので、この松と近い表現を持つものを他にも挙げたい。それは「盛安寺障壁画」中の「帝鑑図 露台惜費」である(図15)。この盛安寺障壁画の松の表現は、出光美本のそれにも近い。幹がゆらゆらと曲がり、細い枝が横に長く伸びるといふこれまでにみた樹木表現の特徴をより強調した表現が盛安寺障壁画の松にはみられる。

この盛安寺障壁画の作者であるが、未だに判明していない。しかし、同寺に長谷川宗圓の「藤花・牧牛図屏風」が伝わるので、障壁画も長谷川の絵師が描いたので



図16 瑞巖寺「文王呂尚図」

はないか、可能性としては宗園の息子の等雲が考えられると述べられたのは辻惟雄氏であった。<sup>(13)</sup>ここで辻氏は、等雲を可能性の一つとしてあげられたのであり、断言はなされていない。

ここで興味深いのは、辻氏が盛安寺障壁画と共通する作例として、松島瑞巖寺上段二の間の文王呂尚図襖絵を挙げておられる点である。この瑞巖寺上段二の間の文王呂尚図(以下文王呂尚図とする)は、長谷川等胤の弟子、長谷川等胤が制作したもので、同寺には等胤の「十六羅漢図杉戸絵」も残されている。長谷川等胤については、濱田直嗣氏の論考が詳しい。<sup>(14)</sup>

辻氏の指摘に話を戻すと、盛安寺障壁画は、絵本の挿絵を室の四側に置きかえるために、画面を横に伸ばす工夫がこらされており、このような工夫は文王呂尚図でもみられるというものであった。そこで両図を比較してみると、辻氏が指摘されるとおり構図の取り方に共通点があることがわかる(図16)。どちらも画面に奥行きはあまりなく、人物は横一列に並んでいる。また人物同士にも共通する形がみられる。直立の姿勢でまばらに配置される人物や、真正面を向く人物など、筆致は異なるが、両者には共通する描写が多く、やはり盛安寺障壁画は、辻氏の指摘どおり長谷川派の筆になると考えられる。

以上、妙蓮寺障壁画に描かれた松を中心として、長谷川派に関係する作品である、出光美本阿国歌舞伎図



屏風、盛安寺障壁画をまとめ、さらに松島瑞巖寺上段二の間の文王呂尚図も関連づけて比較作業を行ってきたが、ここで今までに登場した人物描写の特徴を大きく二つにまとめたい。

一番目立つ特徴は、画面の中で静止する人物である。その傾向は出光美本に顕著にみられ、ここでは踊っている人物さえも静止しているようにみえる。

次の大きな特徴は、人物間の距離である。たとえて言うなら、人物を別の紙に描き、切りぬき、無作為にそれらを散らしたような印象さえ与える配置である。よって人物同士に厳密な関係性がないために、画面に緊迫感はないものの、和やかな雰囲気醸し出している。この人物同士の微妙な距離感、盛安寺障壁画・瑞巖寺障壁画文王の間にも強く表れていた。

それでは次に、このような人物描法をとっている風俗画を探し、比較の上、まとめる作業に移る。ここでは萬野美術館所蔵「金閣寺遊楽図屏風」、個人蔵「金閣寺・北野遊楽図屏風」、国立歴史民俗博物館所蔵「醍醐花見図屏風」、京都国立博物館所蔵「阿国歌舞伎図屏風」をとりあげる。

まず出光美本阿国歌舞伎図屏風と近い作例であると、既に田沢裕賀氏によって言及されている、萬野美術館所蔵「金閣寺遊楽図屏風」(以下萬野美本とする)、個人蔵本の「金閣寺・北野遊楽図屏風」(以下「金閣寺・北野」本とする)をとりあげる<sup>16)</sup>。田沢氏は出光美本の解説で、萬野美本と「金閣寺・北野」本に登場する踊りの場面と、出光美本に登場する踊りの場面に共通の形を見出すことができると述べられた。この二作例については特に共通する図像が多く、両者の関係・描かれた金閣寺の系譜については、既に奥平俊六氏の論考がある<sup>16)</sup>。奥平氏はこの二作を比較した結果、「金閣寺・北野」本が萬野美本より数人ずつ引用し、配置

を変更していること、「金閣寺・北野」本に描かれている建築が整理されていること、雲形や人物描写が萬野美本に比べ類型化されていることを指摘、「金閣寺・北野」本は萬野美本をもとに描かれたものであろうとされた。確かに「金閣寺・北野」本には、杖をつく老人が至近距離で二回描かれるなどの繰り返しが多く、図像が水増しされた印象をうける。また、萬野美本の左端には毛氈をひきくつろぐ男が二人描かれるが、「金閣寺・北野」本では、男二人は毛氈が敷いてあるにもかかわらず、なぜかそこから外れて酒を酌み交わしており、本来の意味を失っている。写しつがれていった時に図像が変わってしまった可能性もある。

これらの「金閣寺・北野」本の描写からみても、奥平氏が指摘されるとおり、萬野美本から「金閣寺・北野」本ができあがったと考えるべきだろう。

ここでもう一度、田沢氏の出光美本の解説に戻りたい。その解説文中で田沢氏は「簡略化された建築の描写と、モンタージュ的人物合成による生動感の希薄さは「金閣寺・北野遊楽図」との密接な関係を感じさせる。」と述べられ、出光美本と「金閣寺・北野」本が近い作例であると指摘されているのである。そこで面貌表現が出光美本と近い大阪市美寄託本と、「金閣寺・北野」本も比較すると、両者には人物描写の淡白さにおいて、密接な関係があることがわかった。特にゆるやかなカーブがついた、小さな目を持つ横顔には、大阪市美寄託本と出光美本の横顔を比較した時と同じく共通点が見出せるのである。

ここまでの流れを総合すると、出光美本・大阪市美寄託本・萬野美本・「金閣寺・北野」本には人物描法、図像ともに密接な関係がみとめられるということになるだろう。そして出光美本と共通する人物の姿態・配置を持つ作例には、長谷川等胤の名前がつく瑞巖寺障壁画文王の間や、盛安寺障壁画などがあり、これらは

松の形において、妙蓮寺障壁画との共通点が指摘できるのである。よって、長谷川と名のつく作例、それに関係する周辺作の人物描写には強い共通点があったということが確認できたと思う。

長谷川に関係する絵師が描く人物の特徴を具体的にみてきたところで次にもう一点、出光美本の人物に近似した面貌を持つ作例、国立歴史民俗博物館所蔵「醍醐花見図屏風」をとりあげたい。

慶長三年（一五九八）三月一日に豊臣秀吉によって行われた醍醐の花見の様子を伝えるこの屏風は、剥落が激しく、一部に施された補筆が人物の顔を潰してしまっており、惜しまれる作品である。作者は不詳だが、山根有三氏は長谷川宗宅の筆になることを提唱されている。<sup>(17)</sup>

等伯の息子宗宅については後述するとして、この屏風に登場する人物の姿態と配置には長谷川派の特色がみられるという山根氏の指摘にまず注目したい。

そこで人物の姿態について両者を観察すると、片手を前に出し、誰かを呼びかけるように伸ばしている姿がしばしば目にとまる。例えば出光美本の右隻第四扇の片手を前に突き出す男性と醍醐花見図の秀吉が挙げられる。それぞれ面貌は異なっているものの、出光美本の男性と醍醐花見図の秀吉は両者とも曲げた肘から下を画面水平方向に伸ばしており、その姿態は共通しているといえるだろう。

一方面貌については、醍醐花見図の供人と出光美本の見物人には近似した描写が認められる（図17・18）。例えば、正面を向いている男性の面貌の共通点を列挙していくと、眉間のあたりから線を入れる大きな鼻、穏やかなカーブを描く眉、切れ長で、上瞼に濃くアイラインのように縁取りが入る目、首にみられる二本の皺などを挙げることで、両者の近似性を確認することができる。



図 18 出光美本



図 17 醍醐花見図

以上、人物描写に関しては出光美本と醍醐花見図が近いことが確認できた。次に、出光美本・醍醐花見図に共通してみられた一風変わった人物の手の表現についてまとめたい。ここで挙げる作品は、京都国立博物館所蔵の「阿国歌舞伎図屏風」である。

京都国立博物館所蔵の阿国歌舞伎図屏風（以下京博本とする）は、同じ阿国を描いた出光美本より、見物客も多く、楽器も増え、金の使用も多いために華やかな画面になっている。また、人物配置は人数が多いこともあって、出光美本よりも関係性が密である。作者はこちらも不詳であるが、平成九年に徳川美術館で開催された『かぶく美の世界』展での解説には、長谷川派の作例とされており、松の形態や筆法が京都妙蓮寺の「松桜図」の表現に近いことが理由として挙げられていた。<sup>18)</sup> 現在は先述した山根有三氏の著作にて、長谷川等学筆という説が提唱されている。等伯の弟子と思われる等学の作かどうかには、まだ踏まねばならぬ手順があるので、今はこの屏風が出光美本の人物描写と関係があるのか否か、比較作業を行うことにする。

ここで注目したいのは、京博本にみられる見物客の手の描写であ

る。五本の指をびたりとつけて、その手を前に伸ばしている人物が数人、京博本にはみられるが、これらは出光美本・醍醐花見図にも共通してみられる描写なのである。出光美本の人物描写で、一番印象に残る部分は不自然な手の描写である。こちらも五本の指をあわせて、その手を前に伸ばしたり、左右に伸ばしたりしている。出光美本に顕著に表れている、この不自然な手をした人物の描写は、萬野美本や、北野金閣寺本にもみられるものであった。このようにみていくと、京博本も先述した作例と近い関係にあることが確認されるだろう。次は長谷川派の自然描写に注目して、共通する描法があるのか探りたい。

#### 四 風俗画にみる長谷川派の特徴 〔自然描写〕

長谷川派の自然描写について考えるために、まず長谷川と名のつく核となる確実な作品を挙げることから始めたい。その作品とは、北野天満宮所蔵、長谷川宗宅筆の「李白・陶淵明図」である。

筆者の長谷川宗宅については、土居次義氏の研究があり、詳しい<sup>19)</sup>。李白・陶淵明図屏風は土居氏によって提示された宗宅の基準作であった。この六曲一双には「長谷川宗宅筆」の署名と「等□」と書かれた二重円郭印が確認できる<sup>20)</sup>。土居氏は、この落款の体様を疑いの生じるものではないと判断され、父等伯との画風における共通点を明示されている。土居氏は、岩の描法と、人物の描写の特徴から、この屏風の作者が長谷川等伯を学んだものであることを指摘された。例えば李白・陶淵明図の陶淵明に従う童子の面貌と、大徳寺塔頭聚光院の等伯筆「四愛図座屏」にみる童子の面貌を比較すると、描写方法はほぼ等しいといつてよい。よ

つて土居氏が主張されるとおり、落款を信じて李白陶淵明図は長谷川宗宅の基準作としてよいだろう。

ここで李白・陶淵明図に描写が似る風俗画を一点挙げたい。それは名古屋市博物館所蔵の「太閤花見図屏風」である。この太閤花見図は、作者不詳であり、描かれた三人の花見をする男も誰を描いたものかわからない不明な点が多い作例であるが、<sup>(21)</sup>現在山根氏が先述した著作にて等伯の弟子、長谷川等学筆を提唱されている。そこで先の李白・陶淵明図と人物の面貌を比較する作業に移りたい。両者の筆は異なるが、描写方法には共通するところが多いからである。

一番近い表現をみせているのが、李白・陶淵明図の李白と、太閤花見図の左端の公家である。この二人の目元を拡大し、並べると(図19・20)、その近似性は一層明らかとなるだろう。最も特徴ある描写は、上瞼に濃くひかれたアイラインである。偶然この二人は表情も近いため共通点が多い。両者とも眉間に皺をよせ、その結果眉が下がり、瞼にも深い皺を刻み、逆三角形の目になっている。また、一度くぼんで盛りあがっている鼻筋や、小鼻のはつきりとしたふくらみ具合、小鼻の横から口元にかけての頬に刻まれた皺の曲率なども、両者の面貌表現法の共通点として挙げられるのである。おそらく実在の人物を描いたのであろう太閤花見図が、李白陶淵明図を写したとは考えにくい<sup>(22)</sup>が、これだけ近い表現方法を見せるということは、この太閤花見図は、長谷川宗宅に近い環境で制作されたとみてよいのではないだろうか。次に太閤花見図の右隻にみられる、豊かな自然描写について考えてみたい。

桜が咲き誇る太閤花見図の右隻を観察すると、そこに繊細な桜の描き分けをみることができ、基礎になる桜の花の描き方は共通しているのだが、花の散らし方を工夫することによって、桜に表情をつけている。

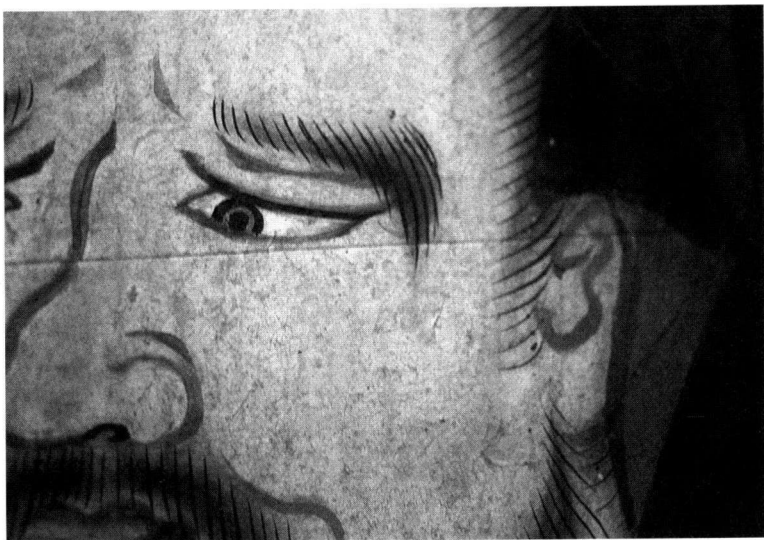


図 19 李白・陶淵明図 李白

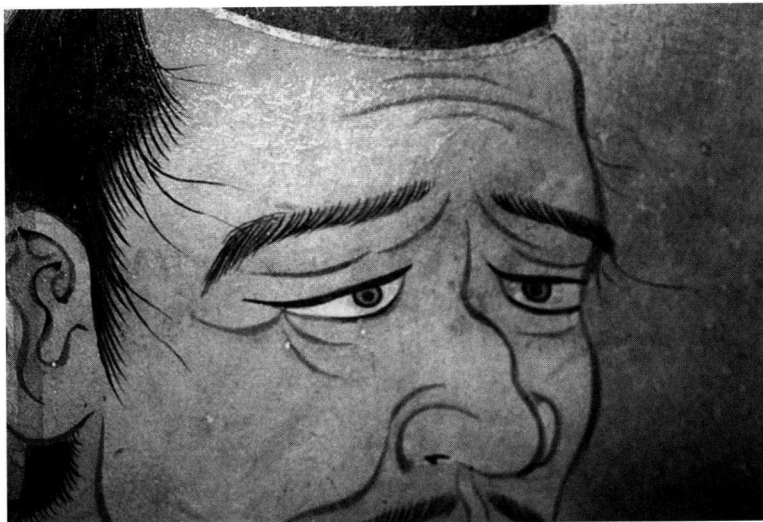


図 20 太閤花見図 左端の人物

木々についても同様で、離れて全体を見渡すときほど気にかからないが、近くで観察するとその自然描写の豊かさ、杉・榎・楓を描きこむ種類の多さに驚かされる。

ここで太閤花見図右隻の自然描写に近い描写がみられる作例を二点挙げ、その特徴をまとめたい。最初に挙げるべき作例は、福岡市博物館所蔵の「邸内邸外図屏風」である。この六曲一双屏風については、中山喜一朗氏の論文に表現意図、作者問題、制作年代の考察などがあり詳しい。<sup>(22)</sup>中山氏によると、邸内邸外図の筆者と太閤花見図の筆者は等しく、等伯の弟子長谷川等学であるという。ここでも等学か否かという問題は置いておき、ひとまず植物の描写の共通点に注目し、若杉・若松・桜がぎつしり密に描かれている邸内邸外図の描写を観察する。すると、この杉や松が密集する緑の中に、桜が点在する描写は、太閤花見図の右隻と共通していることに気がつくのである。

続いて、太閤花見図と近い作風を持ったギッター・イエレン財団所蔵の屏風を取り上げる(図21)<sup>(23)</sup>。ここでは仮に「春景図」と名付けるが、この六曲一隻屏風は、太閤花見図右隻と一見したところでも、画面下部に細長い金雲を配置する点や、黒いラインをはっきり描く波の描写などが近いことがわかる。また、豊かな緑の中に桜がときおり顔を覗かせているところは、邸内邸外図と共通する描写と言えるだろう。桜の描写方法については、太閤花見図に近似していることが指摘できる。桜の枝の描法や、地に白を刷いておき、その上に花びらを一枚一枚描く描法が両者共通している。また、桜花の塊の中に、赤い葉をときおり描き込む方法も一致しており、両者とも同じ工房内で制作されたことがうかがえる。

以上、太閤花見図、邸内邸外図、春景図を比較した結果、この三作例には、種類豊富に植物を密集させて



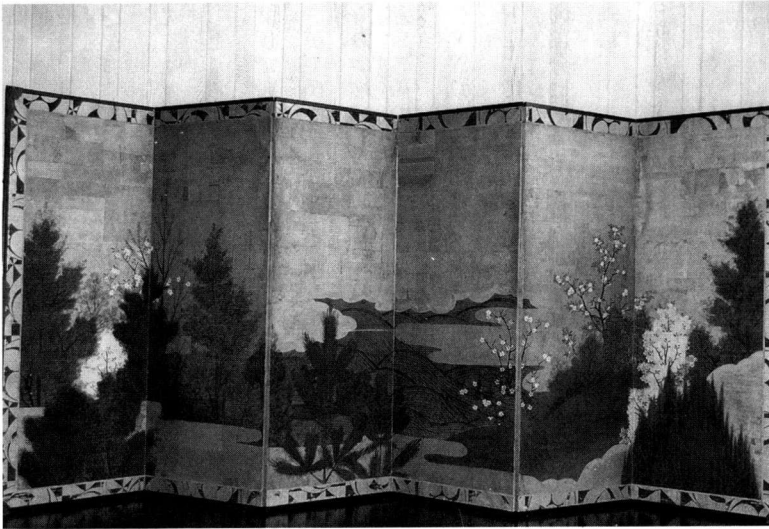


図 21 ギッター・イエレン財団所蔵本

描くという自然描写において近似性がみられることが確認できた。またそのうち桜の描写については、太閤花見図、春景図とも一致することを指摘した。よって二点の類例を持つ、太閤花見図の豊かな自然描写は、しばしば取り上げられたスタイルであったことがうかがえるのである。そして、この三作例は作画環境が近いとみてよく、その環境として、長谷川宗宅等後との関係から、やはり長谷川派が考えられるのである。

ここで結論を述べてしまえば、太閤花見図のような作例によって示される種類・数ともに豊富な自然描写は、長谷川派が他派との違いを示す、いわば目印のようなものでなかったかということである。桜と杉と松などを同時に豊かに描いた作例は、他にも類例を多く指摘することができ、また、それらの自然描写と長谷川派との関連性についても、既に先学によって言及されているのである。

例えば、高津古文化会館所蔵の「誰が袖美人図屏

風」を挙げたい(以下、高津古文化会館本とする)。この屏風に描かれている桜と鉾杉の描写については、長谷川派の制作になる妙蓮寺「杉桜図襖」などと共通する感覚を示していると、奥平俊六氏は指摘されている。<sup>24)</sup>奥平氏によると、高津古文化会館本は、根津美術館所蔵「誰が袖美人図屏風」(以下、根津美本とする)とも「斜線を生かした構図」「右隻の野毛散らしの処理」「左隻の鉾杉と桜の表現」などにおいて、通じるところが多いという。<sup>25)</sup>奥平氏は続けて、「これらの作品は、等伯の次世代以降町絵師化した長谷川派との関係で考察されるべきかもしれない」と先述の文献にて述べられている。

奥平氏が指摘されるように、妙蓮寺の杉・桜・松の描写との近似から、長谷川派の作例とされるものは多くあったが、この杉と桜と松の描写にどのような特徴があるのか明示されてきたとは言いがたい。よって、桜の描写に焦点を置きながら、妙蓮寺障壁画に代表的にみられる桜・杉・松の組み合わせからなる自然描写が、どのような特徴をもっているのか、どのような類例があるのか考察する必要があると生じてくる。

ここで改めて、妙蓮寺の杉桜図と高津古文化会館本左隻の桜と杉、根津美術館本の桜と杉を見比べて、どの部分において感覚が近いのか考えてみると、三角の形に極端に整えられた杉の描写に注意が向く。この傾向は、例えば同じく杉と桜を描いた勸学院客殿一の間「桜、杉及び花卉図襖」と比較すると、より両者の目指すところの違いが明らかになるだろう。

狩野光信が描く杉には、妙蓮寺の杉にみられるデザイン志向は感じられない。桜も同様で、花びらの描写には全く規則性がみられないのである。固いつぼみから、咲きかけているつぼみ、満開の花まで、光信の桜は実に繊細に描き分けられている。桜の葉の向きもさまざまであり、立体感さえ感じる。それに対し、妙蓮

寺の桜には規則性がある。桜の花びらは一枚一枚丁寧に描かれているが、花に微妙な向きはなく、すべて正面を向いている。またつぼみも描かれているが、咲きかけの状態のものではなく、咲いているかつぼみはつきりとした描写である。このように妙蓮寺の桜桜図は、全てにおいて平面的なのである。しかし妙蓮寺の場合、杉も三角形でもって表され人工的であるため、平面的な描写の桜こそが画風に合い、画面の統一が取れていると言える。この妙蓮寺障壁画が持つ、人工的かつ平面的な傾向が、高津古文化会館本、根津美術館本に受け継がれたようである。そして、他にも多くの類例を生み出したのであった。

高津古文化会館本や根津美術館本のように、妙蓮寺障壁画から受け継いだ杉と、まるで雲のように描かれた桜の花の塊を、同時に画面に配置している作品は多い。それらは、先述した太閤花見図<sup>(26)</sup>、春景図、出光美本阿国歌舞伎図、金閣寺・北野遊楽図、醍醐花見図などで見ることができるといえる。

以上、高津古文化会館本、根津美術館本、太閤花見図などにみる桜と杉の構成における一致についてみてきたが、次はもう少し細かく桜花自体の描き方について、智積院障壁画の内「桜図襖」と比較しながら考えてみたい。

まず桜図における桜の描写方法をみると、妙蓮寺の桜と同じく画一的な描写方法がとられているが、その明確な円形の繰り返しゆえに桜の白さが際立ち、装飾効果を高めていると言える。

この桜図にみる描法は、妙蓮寺障壁画だけでなく、大阪市美寄託本の桜にも受け継がれている。大阪市美寄託本の桜は、智積院の桜花とは大きさが異なるが、丸く塗った円の中に、胡粉を盛り上げる花の描写、その花の先からふっくらしたつぼみが飛び出している部分など、描法は類似している。

一方、桜の葉の描写については、大阪市美寄託本は出光美本により近く、赤と緑二色を使用して描いている。よって桜の描写についても、出光美本と大阪市美寄託本には共通点が見出せるのである。また出光美本の桜にみられる、桜花のまわりにつぼみを表現する点を置く描写は、醍醐花見図と京都国立博物館本阿国図にも見られるのである。

この三作例に共通してみられた桜をさらに細かく描いたものが、太閤花見図、春景図、金閣寺・北野遊楽図などで登場したいくつかの作例である。太閤花見図と春景図の桜が近似していることは先述したとおりである。

ここまでの流れをまとめると、妙蓮寺の杉桜図にみられるデザイン化された杉と桜の取り合わせは、高津古文化会館本や根津美術館本、太閤花見図や春景図ほかに、桜の白と杉の緑の対比も鮮やかに描き継がれていったことがわかる。そして、このような桜の描写がみられる風俗画には、特徴的な人物描写が共通して指摘できることは、人物描写の特徴の項にて先述したとおりである。つまりこの桜の描写の一致、それにとむなう人物描写の一致は、ある特定の流派が、この場合、長谷川派であるが、関与したという証となるのである。

以上、長谷川派において描かれた桜を概観し、いくばくか長谷川派の桜の描き方について系統立てることができた。最後に、長谷川派の画面構成について考えたいと思う。

## 五 風俗画にみる長谷川派の特徴 ― 画面構成 ―

長谷川派の画面構成については、中山喜一朗氏の論考がある<sup>(27)</sup>。中山氏は、落款、印章なく、筆者、制作年代ともに不詳の、福岡市美術館所蔵「韃靼人狩猟図屏風」を、長谷川等伯筆の壬生寺「列仙図」、隣華院「山水人物図」、「牧馬図」と比較、長谷川派の作品であると特定された。特に、等伯の信春時代の作例である「牧馬図」と「韃靼人狩猟図屏風」の画面構成の類似について詳しい分析があるので参照する。

中山氏によると、「韃靼人狩猟図屏風」には、画面左上隅から右下隅へ向けての右下がりの動きと、画面左下隅から右上隅へ向けての右上がりの動きがみられるという。その左上から右下へかけての斜めの動きは、丘陵、土坡、雲の流れによって構成されており、左下から右への斜めの線は、岩、松の動きなど景物の方向性によって暗示されていると中山氏は分析する。このような意識的な画面構成の原型をなしているのが、室町期の大和絵の手法を用いて作られた「牧馬図」である、というのが中山氏の主張であった。このように、右下がりの線は土坡によって明示し、右上がりの線は、景物の方向性によって暗示するという手法が、「牧馬図」、「韃靼人狩猟図屏風」ともにみられると、両者の関係性の深さについて中山氏は述べられているのである。

中山氏が挙げられた「牧馬図」に注目し、構図に限って言うと、「醍醐花見図」も「韃靼人狩猟図屏風」と同じく、「牧馬図」左隻の対角線構図に近いことがわかる。「牧馬図」にみられる画面左端のなだらかな土

坡に似た遠山が、「醍醐花見図」では画面左上に描かれている。そして「醍醐花見図」ではその山の真下に、右下がりのなだらかな山がみえるが、これは「牧馬図」にも描かれており、左上から右下への流れを示しているのである。反対に左下から右上への流れは、「醍醐花見図」の場合、人物の配置によつて構成されており、主に左下から右上への対角線上に人物が配置されているのである。特に目立つ衣装の秀吉一行は、右上がりの線上に配置されていると指摘できる。ただ「醍醐花見図」の山々は「牧馬図」の土坡ほど急な角度で描かれておらず、対角線構図を意識しているのか微妙なところではあるが、対角線の起点となる画面左上と右上にそれぞれ、建築物と木々を固めて描いているところを見ると、やはり「醍醐花見図」は「牧馬図」と同じく対角線構図を意識して制作されているとみてよいだろう。

「牧馬図」の構図には、もう一つ注意すべき点があるように思う。それは左右の画面の連続性である。右隻と左隻をぴつたりと合わせると、曲がりくねった溪流が左右つながり、左隻第一扇の土坡の線が右隻の土坡の線につながるのである。このような、画面の平面的な連続性は、例えば太閤花見図でも見ることができ(図22)<sup>28</sup>。太閤花見図の右隻と左隻を合わせると、画面下部を低く横に流れる金雲が左右びたりと連続する。一見してもわかるとおり、右隻は塀、植物とも対角線にそつて描かれており、幾何学的構図を取っている。しかし、金雲がその流れを遮つて画面平行に流れ、左右横のつながりを強調しているのは興味深い。「牧馬図」「太閤花見図」とも、高さの狂いなしに両隻の図柄が連続するところを見ると、意識的な連続構成をとっていることがうかがえる。連続する画面は他にも、等伯の息子、左近等重が描いた、ポストン美術館所蔵「牧牛・野馬図」がある。「牧牛・野馬図」は、馬を等伯の「牧馬図」から、岩も同じく等伯の岩法



図 22 太閤花見図

から学んだ、等伯と深いつながりが指摘される作例である。<sup>(29)</sup>この「牧牛・野馬図」は構図も等伯の「牧馬図」によっており、左右隻を水面とその上にはえる草が結んでいるのである。

次は、太閤花見図にみられた、画面下部を平行に覆う金雲について考えてみたい。というのも、太閤花見図のこの金雲と同じように画面下部を覆う、変わった形の土坡が最近登場した作例にみられるからである。

その顕著な例が、「玄宗楊貴妃図」の一風変わった土坡である。玄宗楊貴妃図屏風は、『国華』誌上で山根有三氏によって平成十年に紹介され、近年注目を集めている六曲一隻屏風である。<sup>(30)</sup>珍しい形態の土坡は、第二扇から第六扇にかけて画面下部を連続して走っているのだが、かなり距離を取っているため、画面を塞いでしまっている。特に第四扇の柵の部分は、土坡が一部遮ってしまっ

ており目立つ。それならば、この土坡は柵よりもずっと手前の高い位置にあり、柵や人物がいる建築は遠くにあるのかとも解釈できるが、それにしても土坡と人物たちのいる建築の距離感あまり感じられない。このように、なんとも不思議な空間把握が、この玄宗楊貴妃図にはみられるのである。

以上、長谷川派の画面構成について考えてきたが、今回長谷川派の遺品として取り上げた作例の数が少なかつたこともあり、多くの作品に共通するような独特の画面構成の法則は見出すことができなかつた。ただし路整然とした狩野派の構図法とはまた異なつた感覚を、太閤花見図や玄宗楊貴妃図に見出すことができると思う。

## おわりに

本論は、山根有三氏の長谷川派総合研究に多くをよりながら、類似する描写をもつ風俗画を集め、それらの特徴を抽出する作業から始まつた。その作業を通じ、町絵師作と言われてきた作例にも、ある程度まとまつた特徴を指摘できることを知つた。だが、描写が類似するものをグループピングしたとしても、まだまだ不明な点が多い長谷川派という流派と結びつけて考えるのは困難な作業であつた。しかしこの困難な作業を通じ、町絵師作と言われていた作品の中から具体的な流派として長谷川を指摘することができるならば、等伯亡き後の長谷川派の足跡も明らかとなつていくだろうし、長谷川派の全貌が解明される時、その研究成果は風俗画研究にも大きな影響を与える可能性が高く、やはりこれらの様式比較は避けては通れない作業のよう



に思う。

長谷川派研究に関する問題は山積している。長谷川に関係する絵師が、どの程度の流派意識をもって作品を描いたのか、本論では全くふれることができなかった。また、山根氏によって長谷川派の作であると近年指摘された作品は多く、それらの全てに言及することはできなかった。今後の課題としたい。

- (1) 朝賀浩「資料紹介」邸内遊楽図屏風」(『美をつくし』No.一三四 平成四年 大阪市立美術館)
- (2) 門脇むつみ「相応寺屏風」研究」(『美術史論叢』一二号 平成八年)
- (3) 星野鈴「座敷に坐す婦人像」をめぐって」(『大和文華』七七号一九八六年)、黒田泰三「相応寺屏風の作者について」(『デアルテ』六号 一九九〇年)
- (4) 『日本屏風絵集成 第一四巻 風俗画 遊楽・誰カ袖』昭和五二年 講談社 解説番号70
- (5) 同右 解説番号19・20
- (6) 『ボストン美術館 肉筆浮世絵』第一巻 二〇〇〇年 講談社 解説番号6
- (7) 『江戸モード大図鑑——小袖模様にみる美の系譜——』平成一年 国立歴史民俗博物館 解説番号52
- (8) 等伯の岩石表現、樹木表現に関しては以下の論文を参考にさせていただいた。  
土居次義「禅林寺の襖絵と等伯派」(『宝雲』第一七冊 昭和十一年)・「隣華院の山水図襖絵と長谷川等伯」(『東洋美術』二五号 一九七三年)・「天授庵に於ける長谷川等伯の画蹟」(『宝雲』第二十二冊 昭和十三年)、『国華』九〇〇号、武田恒夫「等伯 友松」(水墨美術大系九 昭和四八年 講談社)、黒田泰三「長谷川等伯」(新潮日本美術文庫四 平成九年 新潮社)
- (9) 山根有三「桃山絵画研究」山根有三著作集六 平成十年 中央公論美術出版
- (10) 奥平俊六「彦根屏風について〈鏡像関係〉と〈画中画〉の問題を中心に」(『美術史』一〇九号 一九八〇年)

(11) 山根有三「長谷川等秀・等学研究」(『国華』一二二八号 平成十年) 山根有三著作集六『桃山絵画研究』平成十年 中央公論美術出版に採録

(12) 「藤花・牧牛図屏風」長谷川宗圓筆 紙本金地著色 滋賀盛安寺蔵 各隻に「長谷川宗圓筆」の署名と「長谷川(朱文)」(「宗圓(白文)」)の二印、寛永六年(一六二九)の寄進銘が墨書きされる。(『桃山百双 近世屏風絵の世界』一九九七年 サントリー美術館より)

(13) 辻惟雄「盛安寺障壁画について」(『国華』一一八九号 平成六年)

盛安寺障壁画については、土居次義氏の論者がある。(土居次義「盛安寺の障壁画」『美と工芸』二一一～二二二号 昭和四九年 京都書院)この論文の中では、土居氏は長谷川派の作品である可能性はあるが、断言はできないとされている。辻氏は、長谷川派の作例であることは明言されている。

(14) 濱田直嗣「瑞巖寺の障壁画」(『国華』九九五号 昭和五一年)

他、松島瑞巖寺障壁画、長谷川等胤については以下の資料を参考にした

「瑞巖寺宝物館青龍殿開館記念特別展」(瑞巖寺 平成八年)、辻惟雄「瑞巖寺障壁画をめぐって」(『国華』九九五号 昭和五一年)、山根有三「長谷川左近・宗也・等憶・信近などの画業について」(『国華』一二二七号 平成九年)等胤と瑞巖寺の関係を示す資料としては、瑞巖寺に等胤の名が墨書きされた扁額が現存する。

扁額裏面の墨書

「瑞岩方丈畫工之名、住持蓬花庵記焉

享保一五年重陽日

文王間 長谷川等胤

室中間 狩野左京

礼間桜間菊間 左京弟子 九郎太

仙人墨絵間 狩野幸益

始於元和六庚申年了于同八年壬戌蓋粉色功三年也」

この墨書を信じれば、瑞巖寺障壁画制作は元和六年（一六二〇）〜同八年（一六二二）にかけて行われたと考えられる。しかし「享保一五年重陽日」と記されていることから、障壁画が描かれた当時の記録ではないことがわかる。ほかに、天嶺性空「松島夜話」には「上廳有文王間、長谷川等胤繪之」という記載もみえるが、こちらも元文三年（一七三八）の資料である。よって、瑞巖寺障壁画の筆者についての同時代資料は存在しないのであるが、伊達政宗の書状に等胤の名が登場しており、等胤が障壁画制作の年にあたる元和六年に確かに仙台に入っていたことがわかる。（伊達政宗書状）元和六年五月廿九日「伊達家文書」「仙台市博物館所蔵資料目録」平成二年）

これらの資料から考えて、等胤が制作した確固たる文書はなくとも、等胤が瑞巖寺と無関係であったという可能性は低いといえるだろう。

(15) 『肉筆浮世絵大観三 出光美術館』一九九六年 講談社解説番号3・4、『肉筆浮世絵大観七 萬野美術館』一九九六年 講談社・『櫻花爛漫 日本美術の櫻』展 一九九八年 新津市美術館

(16) 奥平俊六「金閣寺遊樂図について」(『肉筆浮世絵大観七 萬野美術館』一九九六年 講談社)

(17) 山根有三「長谷川宗宅等後研究」(『国華』一一二七号 平成九年) 山根有三著作集六『桃山絵画研究』平成十年 中央公論美術出版社に採録

(18) 『かぶく美の世界 絵は語る 異端と享楽の浮世』展 平成九年 徳川美術館

(19) 土居次義「長谷川宗宅について」(『近世日本絵画の研究』昭和四五年 美術出版社)

(20) 土居氏は、註一八論文にて、この印について「等」の文字と左側の「示扁」は間違いがないが、やや印に不明瞭な点があり、左の文字の方が判読しかねると述べられる。しかし、この印は「長谷川宗宅筆」の落款と共に押されているので疑われるべきものではないとされている。この「等□」の印のみが押された作品は現在、他に四点知られている。それらは南禅寺蔵「秋草図屏風」、個人蔵「山水図屏風」、群馬県立近代美術館所蔵「柳橋水車図屏風」、個人蔵「枯木鴉図屏風」である。

(21) 一九九六年に開かれた『黄金と佻び 秀吉展』(大阪市立博物館・サントリイ美術館・名古屋博物館)での図版解説にて、中央の人物を容貌から判断して秀吉とする説が提出されていた。また同解説では、秀吉が描かれてい

- るとすると、右隻の鐘楼を醍醐寺のシンボルの建造物と解釈できるため、慶長三年の醍醐の花見を描いたものと述べられている。さらに、醍醐の花見とすれば、秀吉の横にいる人物は醍醐寺座主義演准后であるとし、顔も醍醐寺に伝わる義演准后の画像と似ることを付け加えている。この解説では、一番左の公家が誰か明かされていないが、神谷浩氏は、義演の兄の関白一条昭美にあてる説を提唱されている。つまり神谷氏が提唱された三人は、いずれも醍醐寺復興に関係する人物であったということになる(神谷浩「花見をする三人の男たちへ太閤花見図屏風」『名古屋博物館だより』一〇九号 一九九六年四月)
- (22) 中山喜一朗「邸内邸外図屏風について 長谷川等学の試み」(福岡市博物館紀要)二〇〇〇年三月)
- (23) ギッター・イエレン財団のこの六曲一隻屏風の存在は、鎌田純子氏からご教示いただいた。(写真提供・鎌田純子氏)
- (24) 奥平俊六「誰が袖美人図屏風」(『日本美術全集第一七巻 狩野派と風俗画』一九九二年 講談社 解説図版番号102・103)
- (25) 奥平俊六「誰が袖美人図屏風」(『日本美術全集第一七巻 狩野派と風俗画』一九九二年 講談社 解説番号100・101)
- (26) 山根有三氏によって、根津美術館本の桜や杉の描写・構図が太閤花見図、妙蓮寺障壁画などに類似することは既に指摘されている。山根有三前掲書参照
- (27) 中山喜一朗「筑前黒田家伝来 韃靼人狩獵図屏風について」(『国華』一一〇七号 昭和六二年)
- (28) 太閤花見図をはじめ長谷川派の作例に、左右の連続性が強くみられることは、竹内美砂子氏よりご教示いただいた。
- (29) 『ポストン美術館日本美術調査図録 解説編』一九九七年 講談社・『ポストン美術館所蔵日本絵画名品展』一九八三年 東京国立博物館 京都国立博物館より
- 牧牛図には朱文矩形「長谷川」印、野馬図には同「長谷川」印と朱文円形印が捺されている。この二印記は従来  
の左近画にも認められ、例えば「白雪舟六代藤原長谷川左近書」の款記がある滋賀県海津天神社所蔵の板絵三十六

歌仙扁額にも同じ印「長谷川」印がみられる。(土居次義「長谷川左近に関する一考察」『日本近世絵画攷』昭和十一年 桑名文星堂、「アメリカで見た長谷川左近」『近世日本絵画の研究』昭和四五年 美術出版社)

(30) 山根有三「長谷川等秀筆 玄宗楊貴妃図屏風」(『国華』一二三八号 平成十年)『出逢いと語らい 故事人物画と物語絵』(平成十二年 サントリ美術館 図版番号45解説中に、松の枝ぶりが妙蓮寺障壁画に近いことや、技法が醍醐寺三宝院「老杉・竹林遊禽図襖絵」、禅林寺「竹虎図屏風」と近似していることなどの指摘がある。

### 要旨…長谷川派風俗画にみる描写的特徴について

近世初期風俗画の中に「邸内遊楽図」と呼ばれる一群がある。

そこには豪華な家の中でさまざまな遊びを楽しむ人々が描かれている。

現在、邸内遊楽図と呼ばれる作品は、有名な相応寺屏風をはじめとして約四〇数点公になっているが、それらの作者はわかっていない。しかし現在にいたるまでの研究により、相応寺屏風に画風が似る例が数点ひとつのグループにまとめられており、これらの例は狩野派の工房で制作されたことが明らかとなっている。そこで、本論でも邸内遊楽図の中で画風が似る作品を四点、ひとつのグループとしてまとめ、これらの作品制作に関係した流派について考えた。そこで、この四つの作品にみられる自然描写に注目したところ、この描写のもととなったのは長谷川等伯の絵画ではなかったかと考えるにいたった。まず等伯の作品であると今日認められているものを取り上げ、邸内遊楽図と比較した。結果、これらの邸内遊楽図が少なくとも長谷川派と関係したと考えるにいたったのである。

本論の目的は、長谷川派の描写的特徴を具体的に抽出することにある。その方法としては、長谷川派のものであると認められている作品、智積院障壁画、長谷川宗宅筆「李白陶淵明図」などを中心におき、これらの作品に表現や図像が似るものを長谷川派の作例としてまとめた。そしてこれらの作品に共通してみられる人物の描写方法を抽出した。一方、長谷川派の自然描写に関しては智積院障壁画や妙蓮寺障壁画を軸に、桜の描写に注目して似た作品を探したところ、風俗画が数点確認でき、こちらひとつのグループとしてまとめた。その結果、自然描写の類似でグループにした作品と、人物描

写の類似でグループにした作品が重なっていることが確認できた。つまりある特定の流派が関与したことがわかったのである。私は、その流派を長谷川派と考えた。そして最後に、以上の作品に共通してみられる長谷川派独特の構図法について考え、本論を終えている。

## Painting Traits in the genre paintings of the Hasegawa School

SATO Akiko

There is a group of paintings called “various amusement <teinai-yurakuzu>” among the early seventeenth genre paintings. In these paintings, you can see the people enjoying themselves with various plays in their gorgeous houses. |

Today, the number of the works called <teinai-yurakuzu> amounts to about forty, including the famous painting “sooji byoubu” with the authors unknown. However, the studies shows that there are some paintings which have a similar style of painting to those of <sooji byoubu>, and they are put together into one group. It became clear that they had been painted in a studio of the Kano school. In this research, I put four works whose style of painting is similar to the <teinai-yurakuzu> into one group and try to give consideration in terms of schools related to the production of these works. 88 |

With attention to a description nature drawn in these four paintings, we have a possible idea that these paintings are based on the works of Hasegawa Touhaku. I picked up Touhaku’s paintings that are recognized today and compared them with <teinai-yurakuzu>. The result shows us that there is a relation between <teinai-yurakuzu> and the Hasegawa School in certain ways.

The main issue of this research is to abstract the concrete traits of the painting techniques of the Hasegawa School. Firstly, to define the Hasegawa School, I list up both works that are recognized today and that have similar ways of

expression and drawing, focusing on “Rihaku Touen meizu” by Hasegawa Soutaku and “the Sliding Door Panels of a Cherry Tree in Chishaku-in temple”. Secondly, I extract the common traits in a description human from these works and take them into careful consideration. Thirdly, to find the traits of a description nature of the Hasegawa School, I search for the works in terms of the similar painting technique of Cherry Trees. I especially focus on both works, “the Sliding Door Panels of a Cherry Tree in Chishaku-in temple” and “the Sliding Door Panels of a Pine Tree and Cherry Tree in Myoren-ji temple”. Some genre paintings are recognized and put into one group.

The results shows us that the same works come in our sight although some are extracted in terms of similarity of a description nature, and the others similarity of a description human. It became clear that a certain particular school has some influence on these works, and the school in the Hasegawa School, I concluded.

I end this research with stating the common composition of the Hasegawa School seen in the following works.

(平成一三年度学習院大学大学院人文科学研究科哲学専攻博士前期課程終了 日本美術史)