

園城寺勸学院客殿障壁画における狩野光信の様式について

小島 律子

はじめに

狩野光信（一五六五—一六〇八）は桃山美術の巨匠といわれるかの狩野永徳の嫡男であり、父の死後、桃山時代後期の狩野派を背負って立った画家である。光信の父永徳は雄渾な作風によって時代の覇者たる織田・豊臣両氏の要望に応えた。光信はこの偉大な父に付いて早くから絵筆を揮ったと考えられ、古文獻によれば、十七才の時には安土城障壁画制作の恩賞として織田信長から小袖を父と共に拝領したほどであった。そして、永徳の死後は、豊臣・徳川両氏そして朝廷といった各勢力間を画命をうけて往復し、時代が音をたてて流れていく時にあって自ら狩野家の安泰をはかるうとしたと思われる。しかしながら、その父の業績との対比、あるいは狩野派の他の画家たちの羨みが災いしてか、光信は後世「下手右京」と醜評されるようになる⁽¹⁾。そのような汚名をきせられたまま長い間埋れていた光

信が再び脚光を浴びるようになったのは、大正十四年に行われた勸学院大修理以後のことである。

勸学院客殿には幾つかの部屋があるが、そのうちの南側の一の間・二の間⁽²⁾の二室の障壁画がその修理銘⁽³⁾の発見により光信の基準的な作品と認められるようになった。一の間は十二畳の大きさに、床貼付・襖・舞良戸に四季の様々な花卉草木が金碧濃彩で麗しく描かれている。これに対し、二の間は一変して素地着色で、鳥類を中心に四季の風情が表現されている。こちらのほうは一の間よりもやや広く二十畳敷の大きさである。

勸学院における光信の作品からは、永徳の豪放さとは全く違う優しく雅びな印象を受ける。古文獻にみられる光信の作風をまとめてみると、倭画の風情で、柔らかく潤いのある作風となるが⁽⁴⁾、このことは勸学院の作品にまさにあてはまる。また、古文獻のうちには、光信が描く草花に本物の蝶が戯れたという

逸話を載せているものもある。このことから、光信の描写にはかなり写実的な要素が含まれていようことが考えられる。修理銘発見以後の勸学院の作品の研究においても、光信の作風は「雄大というよりもむしろおだやかさやしなやかさ」というほうが適切⁽⁵⁾だとか、「静かで優しい女性的な情趣」をもつと表現され、装飾的かつ写実的だと捉えられている⁽⁶⁾。そして、狩野派の様式の変遷から考えると、光信の様式は父永徳のものよりも更に時代を遡った狩野元信（光信の曾祖父）の様式を継承したものと説かれる⁽⁷⁾。そこから光信が絵画制作の上でとった態度は時代を逆行しているといえる。しかし、単に受動的、復古的な傾向をのみ強調して、躍動する時代の権力者たちに重用されたらしい光信を語るのには、いささか物足りない気がする。なぜなら、私は、勸学院の作品に、それまでの狩野派の様式を礎とし、さらに新しい創造的寄与を希求した画家としての光信の積極的なし能動的な意志を感じるからである。光信が勸学院の作品の中で追い求めたものは果たして何であるのか――。光信は本当に「下手」な画家だったのだろうか。勸学院の障壁画は光信の晩年にあたる作品であるし、光信自身の美意識がそこにあらわれているといっても過言ではなからう。その辺りの実相を先学の研究に頼りながら作品に則して追究してみたいと思う。その検討方法としては、光信自身の個性を浮き上がらせるために、光信より以前に描かれたと思われる主に狩野

派の作品を対象にとりあげ、勸学院の障壁画で光信が展開させた表現と比較してみることにした。それと共に、今回の研究を通して得られた一の間の画面構成についてと二の間の画面の復元についての私なりの考察も記したいと考える。

尚、この小論は昭和六十一年末に提出した学習院大学文学部卒業論文の内容の一部をあらためて書き直したものである。紙数の都合上、今回の考察は一の間の間が中心となり、爾余の諸点は大半割愛せざるを得なかったことを予めお断りしておきたい。

一、一の間の表現についての検討

▼梅の木の表現について

画面(甲)(イ)(8)

早春を象徴するこの梅の木は、ゆるやかなS字形で、ほぼ鉛直線上に立つ一本の幹とその左右に枝を張る二本の幹、合計三本からなっている。それが果たして一本の梅の木であるかどうかは、その根元に岩が描かれているためわからない。彩色には幹の立体感をだすために墨の他に金泥が使われている。枝の先端には朱をおき、春のおとづれによって芽吹いているところが細かく表現されている。梅の花弁は軽い筆致で描かれ、その花の向きも通例の大和絵のように一律ではなくあらゆる方向に自然な趣きで描き出される。ここでは全体的に早春の自然の優しい風情を醸し出しながらも、細部では実物らしさが追究されている。幹の表面や花の表現については写実的といえよう。

さて、小さな梅ヶ枝まで丹念に描かれていることには画家の自然に対する観察力が偲ばれるが、その梅の枝振りについては写実的とは言いがたい。このように幹をS字形に湾曲することは光信以前の時代から狩野派ではよく行われていた。その特徴が最も顕著な現存作品としては狩野秀頼筆の高雄観楓図があげられよう。この図には典型的な、S字形にくねらせた楓が描かれている(図10)。しかし、それらは上から庄迫された感じで、枝の伸張も萎縮してしまつたような印象をうける。これに対し、光信の表現は伸び伸びとして一層現実感を伴っていると思う。つまり、光信は桃山時代前期にあらわれた表現様式をより写実的な目をもつて解釈し、さらに自分なりの表現を加えて修正したのではないかと推察されるのである。

▼梅の表現について

先に見た梅の横枝から上方に目を転じると梅の枝に達着する。ここで特に指摘したいのは、梅と杉の木々の中から突如として現われる枝のことである。この枝は梅の枝と呼応するために登場させられたと考えられるが、その枝振りは梅全体の大きさからいえばアンバランスであり、唐突である。このような枝振りから、伝永徳筆の梅図が想起されよう。画面むかつて左に伸びた枝の横への張り出し方はいへんよく似ていると思う。これらは写実的というより技巧的で装飾的な枝振りである。

画面(ハ)

では、光信画と永徳画の両者のその枝の細部を検討してみよう。図6はそれぞれに横に張り出した枝の先端部である。これを見ると、永徳筆の葉の部分(矢印の部分)の付き方はみな均等で単調なリズムで描かれている。また、葉一枚一枚もほとんどが正面向きで動きがない。そればかりでなく、葉を重ねて描かず一葉一葉が独立していて現実感がない。これに対し、光信筆の葉の部分の付き方は一様ではなく、葉の向きも様々である。葉の重なりについても、重なりをそのまま表わし現実感がある。光信筆のこの枝にスピード感を感じるのはこのためである。この梅図を永徳の真筆とするなら(9)、このような点から、自然を観察しそれをより忠実に描こうという意欲が光信は永徳よりも強かったと捉えることができよう。また、永徳が描くものは一般に豪放雄大であるが、対象の描写では光信のほうが緻密さを加えているといえる(10)。

▼樹林の表現について

次に、この一の間で特徴的な深奥感のある木々の表現について検討する。木を重ねて描くことで光信が表現しなかったものは「樹林」の佇まいだと思ふ。一の間においてその樹林表現がとられている部分は五箇所ある。光信はそこで俯瞰的な方法で樹林を表現することもしているが、これは光信以前の時代においても使われていることである。

ツ状に深く土地が落ち込んでいる地形を考えねばならず、また、画面に描かれた水の流れからみてもそれらを梢とは考えにくいからである。では、何故、光信はこれほど近くにその梢と見えるほどの杉や松を描いたのだろうか。このことについては、後述する構図の考察において触れたいと思う。

以上みてきたように、一の間全体でいうと光信は樹林の表現や梅の花、松の葉の描写でみられたように、自然の趣き、自然らしさをその表現に求めている。また、一方で、梅や松の枝振りのように、部分的には装飾的で技巧的な美しさをも追究していったということがいえるだろう。たとえその描写に狩野派の作品の流れの中で捉えられそうな表現があっても、自然を忠実に再現しようとした意欲が一の間全体に感じられ、それが狩野光信の個性として光るのである。

二、一の間構図に関する考察

前項においては、一の間に表現された対象の主なものを取り上げて、他の作品と比較しながら光信画の特徴について簡単にまとめてみた。ここでは、一の間全体の構図について述べたいと思う。

一の間の構図について脇坂淳氏は襖絵四面ごとに対角線的志向の構図がとられていると指摘する⁽⁸⁾。氏はこの指摘でどの部分がそれなのか具体的には示していないけれども、おそらく

北面・東面の各々画面むかって左上から右下へかけての対角線のことであろう。こういう対角線的志向の構図のほかに、一の間には別の構図が考えられるように思う。

勸学院の一の間に入ってまず思うことは、部屋の角の部分で描写対象が遠去かって描かれているということである。また、それぞれの草木の枝の先の流れ方が、「弧」を描いているということも気になる。そして、北面と東面で描かれた対象が、完全ではないけれども左右対称となっていることにも気づくことであらう。

この一の間の画面のうち、草木の枝先が最も「弧」を描いていると感じるのは、画面(A)の松から画面(B)の後方の杉へかけてである。今仮に、弧を描いていると思われる部分を点アイウエオカと左から記す。そして、これらの各点ができるだけつながらるように曲線で結ぶと図1にあるような弧が得られる。これを弧ab(A-ab)とする。この(ab)は描かれたもののうち近景と遠景の間、つまり中景に描かれた対象を結ぶ弧でもある。また、弧を描くという印象は、(ab)の下にも多少感じられる。そう感じられる点を先程と同様にとってみると(点キクケコサシ)、その弧は(ab)からある一定の幅をもった弧であるようだ。それを弧cd(A-cd)とする。つまり、かなり強引ではあるが、図1に示したような二重の弧が北側の画面の中に描けるのである。

ところで、先に北面と東面に描かれたものがほぼ左右対称の

形態であるようだと言ったが、右で得られた二つの弧 \wedge (ab)と(c'd')を裏返しにして東側の画面(画面 \wedge)から(中)の上に載せると、多少のずれは認められるが、左右対称の弧 \wedge (a'b')・(c'd')が描ける(図2)。この二つの弧もそれぞれに近景と中景に描かれた対象を結ぶ線である。そのうちの「ずれ」についてだが、そのずれはそれぞれの弧より一定の幅であるようだ。これは完全な左右対称を避けた画家の創意によるものとも考えられる。

そして、北東で直角に交わる画面(中)と(下)のうちの近景と中景の間に描かれた金雲は、このそれぞれの二重の弧の内側に漂っている。また、その外側の弧 \wedge (cd)・(c'd')の下方の金雲もそれにあわせて北東の隅で持ち上がっているようだ。この二重の弧が描けることについては、剝落が激しいのでよくはわからないけれども、画面(中)から(下)にかけてもいささかである(図3)。

このように「弧」を基本とした構図はどこからくるのだろうか。元信や松栄(光信の祖父)、永徳の作品には「V字型」の構図がよくみられる(13)。光信の構図はあるいはこの「V字型」の構図から発展していったのかもしれない。この他に、弧を基調とすると思われる作品には海北友松の花卉図(図4)がある。そこにはむかつて右隻に牡丹、左隻に梅・籬が描かれている。この屏風画中、右隻に弧の状態が顕著にみられるが、一方また、右隻の牡丹と左隻の梅、右隻の上に描かれた牡丹と左隻の梅の枝をつなげると二重の弧となる(14)。この作品の作画期

は明らかでないが、友松の晩年にあたるだろうといわれている(15)。友松は狩野派の様式を学んだということだから、このような弧の構図は永徳の没後を担う世代にみられる共通の特徴かもしれない。それはともかく、勸学院一の間にもみられる右に示したような円弧状の図様の布置構成はその画面に優美さを添える役割を果たしていると思う。

では、このことを平面図上でみるとどうなるだろうか。図5は一の間の床の部分を除いた平面図である。襖・舞良戸一枚分を等間隔に区切った。そして、そのまわりに、奥行きを考えられた画面を真上からみた状態を想定し、その題材を配置してみた。要するに、画面中の二つの弧は上からみると別なところに存在するのである。そして、画面の隅へいくほど遠く、中央になるほど近くなる立体的な空間構成となっている。これによって、部屋の中にいる人はいま樹林の中にいるという感じをより強く感じさせられる。また、部屋の角での奥への深まり具合は、角ごとで一様ではないようだ。南側の画面がはつきりするともっとわかると思うが、北東と南西の角で、より奥への深まりが強調されているように思われる。ここで北東の奥への深まりを、より強く感じさせるのは、先程考察した梢と見紛うほどの形をした杉・桧なのである。光信がその角の部分にそのような形を配したのは、画面の奥への深まりを意識的に強調するためであったろう。

源豊宗氏は一の間の左から右へ流れる画面全体の面白さを指摘するが(16)、それをもとに私の構図の考え方をあわせて画面をみてみると、北西の隅から北東の隅へかけて「遠い感じ」↓「近い感じ」↓「遠い感じ」、「そこで直角に交わって、北面での最後の印象を持続させつつ、北東の隅から南東の隅へかけて「遠い感じ」↓「近い感じ」↓「遠い感じ」、画面ははっきりしないが南東の隅から南西の隅にかけても同様な印象をうける。

つまり、画面全体を順に眺めると「遠い・近い」という印象が交互に流れていくのである。その連続性が我々に心安まる思いを感じさせる一つの要因になっているのではなからうか。そして、以上のように考察したその立体性は、我々が床を背にして座った時に一番感じようになっている。畳十二畳という狭い空間に、光信は計算をし尽した構成でもって豊かな広がりを与えたといえよう(17)。

一の間に描かれた花卉草木はそれぞれの最も美しい時の姿を示している。床貼付に描かれた大瀑布を背に、一人それらに囲まれる機会をもった私は、さながら理想郷のかたすみにいる心地がしたものである。

以上のようなことを中心に、一の間のについての検討・考察を試みた。光信が描いた勸学院一の間は、光信以前の表現とつながらる点はあるが、光信自身の解釈・創意がそこに加わっている

完成された作品であることがわかる。そこに描かれた対象の優しく柔らかな印象は、作画技術が拙いからではなく、その意図された表現の本質により促されたものである。光信の絵画表現は決して「下手」ではない。

ここで二の間についてもいくつか対象を取り上げて、同様な検討を試みたいところだが、紙数にも限りがあるので簡単にまとめておこうと思う。

先にも記したように、二の間は一の間とは一変して素地着色の淡白な画面であり、穏やかな雰囲気を出している。そこに描かれたものうち、まず、鳥に注意してみるとその羽毛の表現が極めて丁寧になされているということがわかる。羽毛の一枚一枚がたいへん細かく描写されている。それが博物学的な意味で厳密に写実的であるかどうかについては、鳥類の特徴と符合しない点もあるので必ずしも断言できないが、少くとも実在感のある表現である。羽毛の描写については当代狩野派中樞の画家の作品が少ないため検討しにくいだが、光信の曾祖父である元信の大仙院の作品に同様な特徴をみることができ、ここでの羽毛の表現もたいへんに細かい。ここから光信の表現に元信様とのつながりを感じることができ、また、二の間に描かれた草木のうち、北西の隅から北東・南西に各々枝を伸ばす二本の赤松の表現に、永徳が創出した巨木表現との類似をみることができ(18)。それには永徳のような壮大さはなく、柔ら

かではあるけれどもその形態は永徳様を踏襲している。そして二の間には、このような狩野派特有の表現の他に、大和絵的な表現をも認めることができよう。

先の赤松と対応して二の間には竹の一群が描かれている。赤松と比して、それらは実物らしく、また静かな雰囲気と漂わせている。元信以来、狩野派では漢画と大和絵との融合が試みられてきたが、光信のこの竹林の表現もその融合の所産になるものと解すことができよう。しかしながら、その細部の表現はなお漢画的であり、光信の観察力鋭い目が働いている。そこには優しい風情を失わない程度に本来の漢画の鋭さが加えられているのである。

以上、右に示したようなことから、二の間では元信様・永徳様、さらには大和絵的な表現が混在しているといえる。だが、それらをただ踏襲するのではなく、各々の様式に光信の解釈が加えられている。そして、描写が細かく、細部において写実的であるという特徴が共通している。

では、勸学院における光信の絵画様式は、どうまとめられるだろうか。

三、勸学院一の間・二の間にみる

狩野光信の絵画様式

勸学院の光信の作品は美しい。光信はそこで我々に心が落ち

着くような印象を与える自然と親和的で優美な作風を展開している。その様式はどこからくると考えられるだろうか。

光信が制作活動を行った時¹⁹、その眼前には、狩野派を確立した曾祖父元信の様式と父永徳の始めた豪壮な大画面を創り出す様式の二つの先行様式があったと思われる。私が行った検討によると、勸学院一の間・二の間では元信様と結びつくところが多いようだ。とすると、光信は自らの前にある二つの様式のうち、より古いほうを選択したといえることができる。それを狩野派の様式の流れて捉えたと、光信の作品は狩野派の伝統である元信様への回帰といえる²⁰。

だが、一の間・二の間には元信様への回帰だけでは捉えられない表現もある。先の考察でみてきたように、松や竹の表現には永徳様とのつながりが確かめられる。光信は元信様の継承という中だけで理解されがちであるが、ここ勸学院の光信画においては、永徳様はその豪壮さには欠けるにせよ、まだ名残りを留めている。光信は永徳様を全く払拭してしまったのではなく、狩野派の古くからの伝統の中にそれを取り入れようとしたのではないだろうか。このことが、狩野一溪の「筆力軽活而強厚也」⁽²¹⁾という評の一要因になっていると思われる。光信は二つのうちのどちらか一つを選ぶというようなことはしなかった。勸学院において、光信は永徳様のもつ見る者を圧倒するような豪壮さを捨てることによって、元信と永徳の二つの絵画様

式の融合を試みたのではないかと思う。また、大和絵の風情をもその作風にとりいれて、元信以来の課題であった和漢の融合を光信なりに達成させたと思われる。そして、それらの各要素には自然の描写に対して忠実であろうとした光信の作画態度が端的に物語られている。そのような態度が、平面的な画面に空間の奥行を構築し、独特な雰囲気のある画面を創り出したのである。

ところで、永徳様の豪壮さを光信が捨てたことは、時の権力者(光信画の需要者)との関連からも捉えられないだろうか。光信の生きた時代(天正期〜慶長期)は中世から近世への過渡期で、織田・豊臣・徳川の三氏が相継いで興亡した。そのうち、光信が最も長く仕えたと思われる豊臣氏は秀吉が天正十三年(一五八五)、同十四年(一五八六)頃から関白・太政大臣になるに従い、「貴族」への道をたどったと思われる。貴族化した豊臣氏は、戦国武将の好むむきだしの荒々しさよりも、貴族が本来好むような優美さ、雅びさを求めていったのではないだろうか。そのような需要者側の好みの変化が、あるいは光信様式の形成に影響を及ぼしているのかもしれない。

最後に、二の間における画面の配置に一部錯綜があるのでないかということ指摘しておきたい。

そう思われる部分は、南側の舞良戸八枚に描かれた画面であ

る。この画面は現在たいへん傷んでいる。その舞良戸の並び順は現在図7に示したように両脇に竹、中央に蘆に鶯図が描かれている(2)。しかし、この画面中、むかって右の竹(画面(ア)(ト))は画面(ウ)(セ)のむかって左側にあつたのではなからうか。なぜなら、画面(ト)に描かれた菊の下の土坡を延長していくと画面(ウ)の土坡と連続、一致するからである。また、画面(ア)には左上から右斜め下へむけた竹の葉が描かれているが、これが画面(ウ)の次にあるとするなら、そこで画面が連続しなくなってしまう。そして、画面(ウ)にあらわれた遠山表現も、その次の画面が画面(ア)であると連続しない。今仮に、この画面(ウ)の次に画面(ア)をもつてくると遠山表現も連続するし(図8)、画面(ウ)では剝落してしまった笹も連続することになる(3)。また、画面(シ)と(フ)のつながりもみられる。以上のようなことをふまえて画面をつくると図9のようになる。こうした場合、季節も菊・芙蓉・薔薇と秋から冬への流れを順序よく表わしている。尚、画面(ウ)の上部には紙を新しく継ぎ合わせたような部分がある。寛政十一年に行われた修理はその修理銘によると破損が生じたので修復したということである。その破損の一部はこの舞良戸の部分だったのかもしれない。いずれにせよ、いつかはわからないが、この画面は順序が錯綜して現状のような配置になってしまったらしい。

おわりに

以上のように、勸学院にみられる狩野光信の作品の内容とその構造について考察してみた。光信は決して「下手右京」と呼ばれるような画家ではなかった。特に、一の間においては光信独自の自然表現が展開されていて、慶長期には光信は自己の絵画様式を完成していたことが確認されるのである。

このような検討・考察の他に、先に提出した卒業論文では、古文獻から考えられる狩野光信の生涯とその研究史についてまとめ、さらに、辻惟雄氏の研究に示唆を受けて南禅寺大方丈襖絵の光信筆である可能性についても追究してみた。それらによって光信の作風の特徴の一部をまとめることができたが、勸学院の鞘の間、及び光信筆と思われる他の作品については未だ充分に考察が及んでいない。これらについては、今後、機会があれば研究してみたく、そして私なりの狩野光信研究をさらに深めたいと思っている。

註

- (1) 何らかの形で狩野光信について記す古文獻は十八種あるが、そのうちの五種が画家としての光信の評価を載せている(『丹青若木集』『林羅山文集』『畫工便覧』『本朝畫史』『三暎庵雜誌』)。これらの中で光信を消極的に評価するのは『林羅山文集』と『三暎庵雜誌』だが、光信の現存

の評価で最も古いと思われる『丹青若木集』には「伝三家法一長図絵、筆力輕活而強厚也」とあり、本来の評価は低くなかったのではないかと思われる。

- (2) 本文では一の間・二の間という用語を用いるが、勸学院ではこれらを上段の間・中段の間とされている。

- (3) 発見された修理銘には次のように記されている。「当院者豊臣ノ内大臣秀頼公ノ建立而芸州ノ毛利輝元為ノ奉行慶長五年ノ卯月十日柱ノ立也兩間之ノ画者狩野故右ノ京光信筆也ノ其以來雖及ノ二百年客殿床ノ金襴張替无ノ之今度及破ノ損故修覆之畢ノ表具師ノ松村久兵衛知新ノ于時寛政十一年己未仲夏ノ当住ノ探題前大僧正親剛六十七歳」(文中ノは改行を示す。尚、この修理銘は土居次義氏著『狩野永徳・光信』日本美術絵画全集第九巻へ集英社・昭和五十三年)所収から引用した。これにより現存の勸学院は天下分け目の戦いの年である西暦一六〇〇年に豊臣氏によって建立され、破損した部分が生じたため二百年目の寛政十一年(一七九九)に修理が行われたことなどがわかる。

- (4) 光信に関する古文獻のうち、その作風について言及しているものは五種である。それらの著書名と作風を伝える原文は以下の通り。

※『丹青若木集』：「筆力輕活而強厚也 人物手足為_小、_兼菊長_子花禽鳥_矣、豊臣関白秀吉公殿中畫_二花草_一」 胡蝶

来「畫花」遊戯」

※『畫工便覽』：「強厚也、人物花禽彩畫、豊臣秀吉公殿中、畫「花草」、蝶来而遊戯」

※『本朝畫史』：「為「花草禽虫」、倭画風情、輕柔可愛、又做「玉澗之山水」

※『本朝畫印』：「画ハ父ノ風ヲ守テヤハラカニウルホヒ有テ風情アリ」

※『畫事備考』：「畫風、父永徳に似て、和かなり」

(5) 源豊宗氏「狩野光信の遺作」(仏教美術十四、昭和四年)より引用。

(6) 土居次義氏「狩野光信の花鳥図」(艸美十二、昭和二十九年)より引用。

(7) 武田恒夫氏『元信・永徳・探幽』(小学館、昭和五十四年)による。

(8) ここでは、仮に襖・舞良戸一枚を単位とした画面に床貼付から北へまわる順序で(イ)の(ロ)の(ハ)の(ニ)と記号を付けることにする。

(9) 土居次義氏は『狩野永徳・光信』(前出)の中で永徳筆の仙人・高士図における岩の描法の類似からこの検図を永徳の作品に含めてもいのではないかと唱えている。

(10) 土居次義氏は「狩野光信の花鳥図」(前出)の中で、光信は永徳に比べて写実的でその自然観照の態度は光信の

ほうがるかに客観的だと指摘する。

(11) 源豊宗氏前掲の論文参照。

(12) 脇坂淳氏「花鳥画の諸相」(『绚烂たる大画』)所収学研、昭和五十七年)による。

(13) 武田恒夫氏の前掲の著書参照。

(14) 図版に示した両隻の大きさが、若干違ってしまったが、実際にはきれいに弧が描ける。

(15) 河合正朝氏によると、この花卉図は慶長十年(一六〇

五)頃の作品だろうとされる。(日本美術絵画全集卷十一『友松・等顔』集英社、昭和五十三年)

(16) 源豊宗氏は前出の論文の中で「…此の襖絵は一瞥によつて全体の気分を味ふべきではなくして、眼を順次に動かして行つて其の展開を味ふべき類の構図である。」と述べている。

(17) 勸学院の庭園は大変に狭い。また、園城寺周辺には松や杉が多いという。一の間における立体感はあるいはその庭の大きさを考慮したのではないかと考えたが、勸学院御住職のお話によるとその庭は江戸期のものだそうなので、庭と画面の立体感とを絡めて考えることはできなかった。

(18) 辻惟雄氏は「南禅寺本坊障壁画」(国華九〇三、昭和四十二年)の中で、光信が勸学院二の間で行った北西の二

本の赤松の表現は永徳の巨木表現を志したのであるうことを指摘する。

ら暖かな御指導、御教示を頂きました。茲に記して厚く御礼申し上げます。

(19) 光信が制作活動を行った記録の中で最も古いものは『信長公記』にある。その巻十四の天正九年(一五八一)

九月八日の条に、父や他の絵師たちと共に織田信長から小袖を拝領したことが記されている。

(20) 武田恒夫氏は先に掲げた著書の中で、光信が元信様を継承したことは当時の狩野派における一つの正統的立場を示していると述べる。

(21) 『丹青若木集』より引用。

(22) 卒業論文において、画面を説明する際に二の間の北西の隅から襖あるいは舞良戸一枚ごとに順に(イ)(ロ)：(ウ)(エ)と記号を付した。本論文でもその記号を使用し、ここで取り上げた舞良戸八枚に画面むかって左から順に(ウ)(ロ)：(イ)(エ)と付けた。

(23) 本論文ではこれに関する部分図を載せることができなかった。また、図7に示した線は土坡の線を示すものである。これによって土坡が跡切れていることがわかる。

附記

本論文及び卒業論文を作成するにあたって、小林忠教授、秋山光和教授、萩原芳定勸学院御住職御夫妻ならびに諸先輩方か

図2

<一の間 東面>

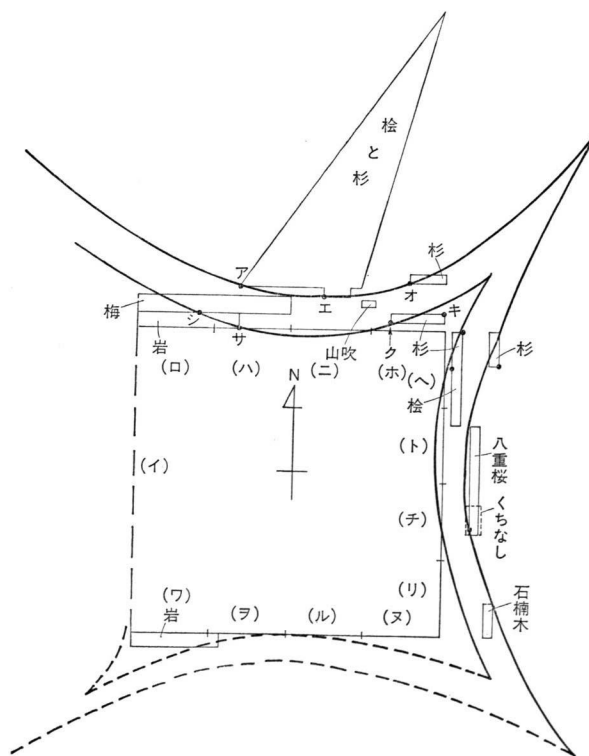
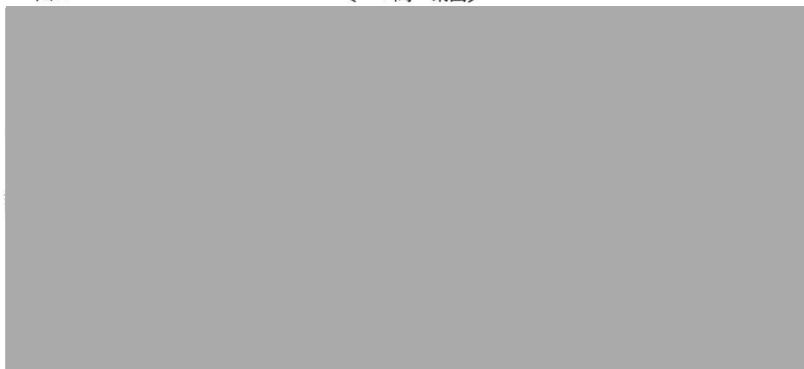


図5 <一の間平面図 (想定)>

図1

<一の間 北面>

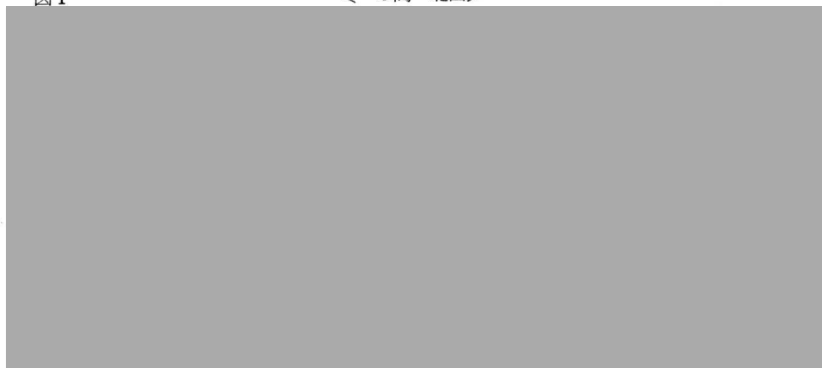


図3

<一の間 南面>



図4

<海北友松筆 花卉図>



図6 <永徳筆 絵図部分>



図7

<二の間 舞良戸配置現在図>



図8

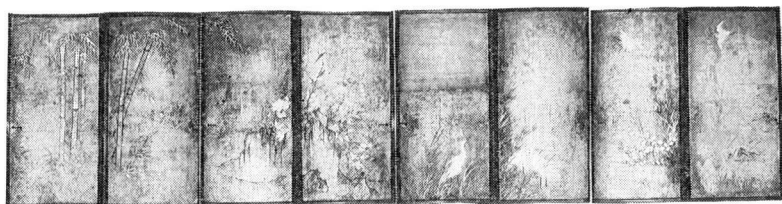


図6 <光信筆 絵図部分>



図9

<二の間 舞良戸配置予想図>



(テ)

(ト)

(ス)

(セ)

(ソ)

(タ)

(チ)

(ツ)

図10 狩野秀頼筆 高雄観楓図(部分)

