

探幽画における余白について

—名古屋城上洛殿障壁画を中心に—

石 田 智 子

The Blank Space in the Paintings of Kano Tan'yu

ISHIDA Tomoko

Abstract

This thesis focuses on the blank space in the paintings of Kano Tan'yu, especially “Illustrated Mirror of Chinese Emperors” from the paintings of the Nagoya Castle Jorakuden that are referred as good examples that has the characters of the Kano Tan'yu's style. The paintings of Kano Tan'yu have broad blank space. I argue that they were useful for painters when they produced many paintings and combine figures and scenes on paintings. Moreover, I insist that Tan'yu painted less motifs for his pupils tracing them easily.

キーワード：狩野探幽 帝鑑図 名古屋城 狩野山楽

はじめに

狩野探幽（慶長7〔1602〕年～延宝2〔1674〕年）は、17世紀に徳川幕府に仕え、余白を生かした瀟洒淡麗な画風を打ち立て、後の画家たちに大きな影響を与えた江戸時代を代表する画家として語られてきた。探幽の絵画は、それまでの豪華絢爛な桃山絵画を一変し、江戸時代初期の絵画に大きな変化をもたらしたと考えられている。確かに、狩野永徳（天文12〔1543〕年～天正18〔1590〕年）が描いた画面の外へ伸びていくような大木に比べると、探幽作品の樹木は、枝先のみを切り取って描かれるなど、恬淡な印象を与える。こうした探幽の作風は、江戸時代の絵画様式の規範となったが、その理由は、桃山絵画の装飾的な要素を引き継いだ京狩野に比べ、新しい時代に相応しい斬新な絵画として一世を風靡する性格を具えていたからであろう。また、探幽を中心とする江戸狩野の画家たちは、時代の趨勢を敏感に察知して、多くの弟子たちを抱える強固な勢力となったからでもある。こうしたことから、日本美術史において探幽は、日本の絵画を一変した存在として語られてきたのである。

では、探幽の新しい画風はどのようにして生まれたのであろうか。日本や中国の古画や同時代の絵画を精力的に学び、時には写生も行った探幽は、様々な絵画の影響を受けて絵画を制作したはずである。また、祖父である狩野永徳、父である孝信、養父の役割を果たした狩野興以、弟の尚信、安信、同時代に京都で活躍した山楽、山雪ら、探幽にとって身近に居た狩野派絵師の影響も少なからず存在したはずである。

本稿では、狩野探幽の名古屋城上洛殿の障壁画の内《帝鑑図》（図1、2）を、同じく『帝鑑図説』を画題とした作品群と比較する。狩野山楽筆の《帝鑑図押絵貼屏風》（東京国立博物館蔵）（図5）や永青文庫所蔵の《帝鑑図屏風》（図6）について検討すると、探幽作品にも見られる風景をつなぐための余白が多く使用されていることが見てとれるため、特にその画面構成について考察したい。そして、共通する表現が見出せる上記の作品と比較し、探幽画の特徴を挙げ、その上で探幽画の特徴が生まれた理由となる要因について推測する。

江戸時代、徳川幕府の御用絵師となった探幽は、徳川の趣味に配慮して、いわば政治的にもそれまでの狩野派の作風を変革する必要に迫られていたに違いない。そうした背景から生まれたのが、余白を広く取る減筆体であるが、では、なぜ探幽は減筆体で描く画風を選んだのであろうか。また、その絵画は、桃山時代後期や江戸時代初期の他の画家の作品とどのように違っていたのであろうか。以下、狩野探幽の名古屋城上洛殿の《帝鑑図》（図1、2）を中心に、日本絵画を一変した、とされている探幽の画風が誕生した理由について、いくつかの可能性を指摘したい。

一、名古屋城上洛殿上段之間、一之間障壁画について

名古屋城上洛殿の上段之間、一之間の画題として選んだ「帝鑑図」とは、中国の『帝鑑図説』を参考に描かれたいわゆる訓戒画である。まず、『帝鑑図説』とは、中国明の隆慶6（1572）年、神宗万曆帝の教育のために家臣の張居正が編纂した書物であり、中国歴代帝王の善行81、悪行36の逸話を収録し、それぞれに挿絵と出典本文、解説文を添えていた。当初は手書きであったと考えられるが、まもなく版本として出版され、日本にも舶載された。舶載された明版を元に、1606（慶長11）年には日本で復刻された。この日本で復刻された本は、豊臣秀頼による命令によって出版されたことから、秀頼版と称す。秀頼版にも当然挿絵があり、作品制作に利用された。

『帝鑑図説』を参考にして描かれた作品は、探幽の名古屋城上洛殿障壁画以前にも描かれている。すなわち、狩野山楽（1559〔永禄2〕年～1635〔寛永12〕年）の《帝鑑図押絵貼屏風》（東京国立博物館蔵）（図5）や永青文庫が所蔵する伝狩野永徳筆《帝鑑図屏風》（図6）、《宮楽図屏風》（大倉集古館蔵）などが挙げられる。その他にも多く現存するが、『帝鑑図説』からの図様の転用の仕方、作品の形式は様々である¹⁾。

押絵貼屏風とは、屏風の各扇に作品を貼りつけて一つの屏風としたもので、扇ごとの描写に連続性がない。「帝鑑図」を描く屏風にこの形式が多いのは、いくつかの逸話を一つの屏風にまとめて描いたからであろう。版本の挿絵という、小さな横長の場面を屏風に描き直したため、空間構成に矛盾が生まれてしまうが、押絵貼屏風であれば、各扇が独立することになり、矛盾も解消される。（図4《帝鑑図押絵貼屏風》〔京都・圓徳院蔵〕参照）狩野探幽らが描いた《帝鑑図押絵貼屏風》（東京国立博物館蔵）も一例として挙げることができよう。

並木誠士氏は、押絵貼形式から大画面の表現に移行していく過程の作品として、《帝鑑図屏風》（永青文庫蔵）（図6）を挙げている²⁾。本作品は、一扇に一話が本文とともに描かれているが、全体の風景は連続したやり方で描かれている。つまり、横長の小画面であった版本の挿絵を大画面に構成し直しているのである。それぞれの風景は、土坡や樹木、塀によって繋げられてはいるが、空間的には矛盾した箇所が多い。しかし、全体としては一つの画面としてそれほど違和感はなく、小画面を組み合わせることで屏風一枚絵に構成し直す際の工夫がなされていると

1) 『王と王妃の物語 帝鑑図大集合』（名古屋城、2011年）に40点近くの「帝鑑図」が出品されている。形式の種類については、並木誠士氏の「近世初期における帝鑑図」（『京都造形芸術大学紀要 GENESIS』創刊号、京都造形芸術大学、1994年）に詳しい。

2) 本作品は、大倉隆二氏によって狩野光信様式で描かれたという説（大倉隆二「永青文庫の帝鑑図屏風」『日本美術工芸』第474号、日本美術工芸社、1978年）、土居次義氏によって狩野山楽作であるという説（「永青文庫蔵帝鑑図屏風の筆者について」『京都国立博物館学叢』第5号、京都国立博物館、1983年）が出されるなど、作者が特定されていない。

いえるであろう。

ここまで紹介してきた作品は、『帝鑑図説』という版本の挿絵を一枚の紙に描く、という形式であり、『帝鑑図説』に掲載された逸話を紹介する役割があることから、文字も共に書かれている作品も多く、本と同じような役割を担っていたのではないであろうか。

《帝鑑図屏風》(永青文庫蔵)は、一隻の屏風の画面に場面が連続した状態で描かれたが、狩野甚之丞筆《帝鑑図》(個人蔵)も同じ様にいくつかの場面が一隻に描かれている。しかし、狩野甚之丞筆《帝鑑図》では、逸話の紹介という側面は薄れていることが理解できるであろう。並木誠士氏が「大画面形式の場合は、むしろ、『帝鑑図説』から離れて、漢画系人物画としての帝鑑図を描いているといってもよいだろう³⁾」と述べているように、狩野甚之丞筆《帝鑑図》のような作品は、一つ一つの逸話の意味を伝えるためというよりも、儒教的意味のある中国人物画として描かれたと考えられる。

このような作品の他に、『帝鑑図説』の図様を全く関係のない場面に取り出した作品もある。《宮楽図屏風》⁴⁾などがその例として挙げられる。これらの作品の作者は、中国の建物や人物の様子を映し出す図として、『帝鑑図屏風』の挿絵(図様)を使用していたのであろう。

このように多くの『帝鑑図説』の図様を使用した作品が存在するが、狩野探幽も『帝鑑図説』を使用し、名古屋城上洛殿の障壁画を制作した。この名古屋城上洛殿の障壁画群は、余白の多い、いわゆる探幽様式で描かれた初期の作品である。探幽の代表作として名高く、大変完成度の高い作品といつてよい。上段之間と一之間に「帝鑑図」(図1、2)が描かれている。画面からもわかるように、探幽の《帝鑑図》では、『帝鑑図説』挿絵から主要モチーフを抜き出し、一画面に一画題を描いている。このことによって、『帝鑑図説』で扱われた訓戒の意味を明確に理解できるようになった、と朝日美砂子氏は指摘している⁵⁾。

本作品は、襖絵という性質を利用した隠現効果⁶⁾と呼ばれる仕掛けがなされている。四枚の襖が一面の画面となっているが、襖は引き戸であるので、襖が開いた際には、二枚分の面が隠れてしまう。つまり、名古屋城上洛殿の障壁画は、主要モチーフを常に前面に現すように描かれているのである。例えば、上段之間南面には「露台惜費」が、一之間北面には「明弁詐書」がそれぞれ画題に選ばれている。上段之間と一之間は隣あった部屋であり、この二つの絵は、同じ襖の表裏に描かれている。『帝鑑図説』において、この二つの挿絵は、右に建物を描く構図をとっている。しかし、名古屋城上洛殿障壁画においては、上段の間、南面の絵画「露台惜費」

3) 前掲書 並木誠士「近世初期における帝鑑図」83頁

4) 小林宏光「宮楽図屏風にみる帝鑑図説の転成—近世初頭の絵画変容の一例」(『国華』第1131号、国華社、1990年)

5) 朝日美砂子「帝鑑図の成立と展開」(前掲『王と王妃の物語—帝鑑図大集合』展覧会図録)

6) 襖の隠現効果については、河野元昭氏による「探幽と名古屋城寛永度造営御殿—中」(『美術史論叢』、第4号、東京大学文学部美術史研究室、1988年)に詳しい。また、これについて、朝日美砂子氏は、探幽以前に隠現効果がすでに存在したことを指摘している。(前掲書「帝鑑図の成立と展開」)

（図1 [南]）では景物が中心に、その裏の一之間の「明弁詐書」（図2 [北]）では建物を反転させ、左側に景物がそれぞれまとめられている。この二つは、ちょうど表裏に描かれるようになっているが、「露台惜費」が描かれた西側では、襖を開けた際に、中心の二枚が表面に来るのに対し、「明弁詐書」が描かれた東側では、左右の二枚が表面になる。探幽はこの効果を十分に理解していたのである。

探幽の作品では、襖の隠現効果を利用して、場面に描かれた主要な景物が強調される形で描かれている。それぞれの壁一面に一話が描かれていて、これまで挙げた他の「帝鑑図」と比較すると、一つの話の意味が明快に強調されているといえるであろう。しかし、その一方で、押絵貼屏風のように、本の内容を紹介する性格はなく、中国人物図の障壁画として絵画的に破綻していない。余白を増やし、余計な物を描かないことによって、一画面の作品でありながら、その訓戒的意味内容を理解できる作品となっているのである⁷⁾。

また、名古屋城上洛殿の障壁画は、部屋を取り囲むように四方向の絵画が連続した画面として描かれていることを指摘しておきたい。例えば、一之間の北面に描かれた「明弁詐書」（図2 [北]）の左の樹木は、西面の「蒲輪徴賢」（図2 [西]）の右に描かれた枝と、葉の形から同じものであると判断できる。南面と東面も同じモチーフによって連続した画面として捉えることができる。四画面は、余白や金雲、樹木などの添景によって、合理的には連続していない空間が、絵画的手法によって繋げられているのである。

このように、いくつかの画面を背景や添景で繋ぐという方法は、狩野永徳の《二十四孝図屏風》（福岡市博物館）の画面構成に類似している。右隻の三扇を例にとると、右から「虞舜帝」「黄香」「閔損」の描写が見られる。ここでは、別々の場所であるはずの三つの場面が、岩や樹木によって地続きに見えるよう描かれている。また、永青文庫所蔵の《帝鑑図屏風》にも同じ構成が見られる。右隻の中央部に注目すると「戯拳烽火」「遣使求仙」「西邸鬻爵」がそれぞれ余白と添景によって繋がれている。しかし、空間として合理的に描かれた《二十四孝図屏風》に比べ、永青文庫所蔵の《帝鑑図屏風》は、風景画としては合理的でないし、場面によっては上手く繋がれていない。

探幽の《帝鑑図》を見ると、一画面に一場面を描いているため、一見するとそれぞれが独立した別の絵画に見えるが、先ほど指摘した通り、添景と余白によって緩やかに全ての画面が繋がっているとも解釈できる。図様の連続性という点で、合理的ではない空間ではあるものの、絵画的表象のまとまりとしては、一続きの絵画としての合理性が保持されている。

7) 名古屋城上洛殿《帝鑑図》については、この他に、『帝鑑図説』のどの版を参考にしたのか、描かれた内容に意味はあったのか、等、多数の論点がある。本論では、煩雑になるため触れていない。版については、前掲の河野氏論文、描かれた内容の意味については、山内君子氏の「『帝鑑図』の画題選択について—名古屋城上洛殿を中心に—」（『早稲田大学大学院文学研究科紀要 第3分冊』第45号、早稲田大学大学院文学研究科、1999年）、朝日美砂子氏の「名古屋城上洛殿と將軍上洛」（前掲書『王と王妃の物語 帝鑑図大集合』展覧会図録）に詳しい。

また、四面の襖からなる一画面全体を見ても、そうした特徴を見てとることができる。例えば、一之間南側に描かれた「露台惜費」(図1 [南])を観察すると、本来離れた位置にあるはずの手前に描かれた丘と、奥の文帝の座す屋敷が、その間に配された余白と金雲によって、画面上では不自然な印象を与えないように工夫されている。先ほど指摘した空間を繋ぐ添景と余白と類似した効果である。これは、参考にした『帝鑑図説』の図様に由来するものである。『帝鑑図説』では、異なった場所の風景がはっきりと描かれた雲に区切られて一つの画面の中に組み合わせられて描かれている。ちなみに、『帝鑑図説』に見られる場所や時間の間を埋める雲は、絵巻物などのやまと絵に描かれた雲と同じ役割を果たしているといえるであろう。『帝鑑図説』における雲が、探幽の絵画の中では金泥、金砂をほかすようにまいた余白となっているのである。そのため、余白は、地面を表わす地の部分と同化し、版本とは違った空間表現となっている。しかし、これも探幽画のみの特徴ではなく、すでに山楽の《帝鑑図押絵貼屏風》(図5)にも同じ効果が見られる。例えば、「任賢図治」を見てみると、手前に描かれた馬や人々と、奥の楼閣にいる堯王らとの間には、かき消されたような余白が見られ、この余白は奥の場面の地面と繋がっている。他にも、狩野探幽や山楽らの寄合書の《帝鑑図押絵貼屏風》(東京国立博物館蔵)にも同じ部類の表現が見られる。

同じ名古屋城上洛殿の二之間の《琴棋書画図》(図3)では、このような余白やモチーフによって非合理的な空間を繋ぐ、という表現はなされていない。しかし、三之間の障壁画においては、この表現が見られる。同じ上洛殿の障壁画においてもその空間構成や余白の扱いは違っていることが理解できるであろう⁸⁾。

探幽の《帝鑑図》を一見すると、他の「帝鑑図」に比べて特殊に感じるが、画面構成はそれまでの「帝鑑図」のそれを発展させたものであると見てよい。余白や添景の扱いは、山楽の《帝鑑図押絵貼屏風》(図5)や永青文庫が所蔵する《帝鑑図屏風》(図6)と共通している。

二、探幽の画風と絵画制作時に関する問題

ここまで、名古屋城上洛殿上段之間、一之間障壁画である狩野探幽の《帝鑑図》(図1、2)の空間構成を、余白と添景物の扱いを中心に、他の「帝鑑図」と比較してきた。結果、探幽は余白や添景物によって、全体を絵画として破綻なく組み合わせて描いていることが理解できた。しかし、その画面構成は、名古屋城上洛殿障壁画以前に描かれた「帝鑑図」や説話画にすでに見られるものであった。それでは、次に他の「帝鑑図」には見られない探幽画の特徴と、それによってもたらされた表現上の効果について検討する。その上で、探幽画における特徴が生まれた理由となる可能性のある要因について考察したい。

8) 三之間の障壁画については、「狩野探幽《雪中梅竹鳥図》における「折枝画」的性格について」(『東アジア文化交渉研究紀要』第6号、関西大学東アジア文化研究科、2013年)でその空間構成について論じた。

まず比較材料となる探幽以前に制作された山楽画の特徴について、野田麻美氏の見解を紹介したい。野田氏は、山楽の《帝鑑図押絵貼屏風》（図5）には風俗画的表現が見られ、それによって鑑賞者に現実的に鑑戒画の内容を捉えることを可能にした、と指摘している。野田氏は、山楽の《帝鑑図押絵貼屏風》（図5）について、「それまでの狩野派の作品にはない説話画、鑑戒画としての本格的性格を備えながらも、当時の狩野派が最も想像性を発揮して描いた風俗画的表現を反映させることによって、この時代特有の正確を備えた鑑戒画となったと見做すことが出来る。ここに、山楽本の史的 position 付けにおける重要性が認められるのである⁹⁾」と述べている。また、野田氏は、林鶯峯や狩野永納の記述や、押絵貼から大画面に展開した可能性を踏まえて、山楽本が「帝鑑図」の中では原初的作品と考えられることに対して疑問を提示している。

確かに、版本の図を写したのみの押絵貼屏風や説話内容の意味を考えずに組み合わせられた絵画と比べると、説話の意味を十分に理解できるよう描かれた山楽本は、むしろ意味内容を強調するように、最小限のモチーフのみで描かれた探幽本と近い位置にあるといえるのではないであろうか。また本稿の作品分析から、空間表現においても探幽画と類似する面もある。野田氏が指摘するように、東京国立博物館が所蔵する山楽の《帝鑑図押絵貼屏風》（図5）は、「帝鑑図が絵画化された後、あらゆる試行錯誤の末に制作された一本¹⁰⁾」と考えるべきであろう。

山楽本と比較すると、探幽の《帝鑑図》（図1、2）には、風俗画的表現は見られず、描かれた説話の内容が伝わる最低限のモチーフのみを描いている。唯一共通する画題である「不用利口」（図1、図5部分）の図様を見ると、大きな違いはないが、王に仕える従者の数が減らされているし、楼閣の描き込みも山楽の方が仔細である。朝日美砂子氏の指摘にも、探幽が参考にしたと考えられる秀頼版の『帝鑑図説』と比較すると、従者や門番の数が減らされ、説話にとって重要ではない建造物も描かれていない、とある。朝日氏はこれを「物語の本質を伝えるためのきわめて意図的な技法」と述べ、探幽が『帝鑑図説』の内容を正確に把握していたとしている¹¹⁾。

山楽も探幽も説話の内容を的確に理解し、絵画として表現した点では共通している。山楽は多くの鑑賞者が内容を把握しやすいように、風俗画的表現を加えた。一方、探幽の《帝鑑図》（図1、2）は、すでに帝鑑図説の説話を理解している鑑賞者に向けた作品となっているのではないであろうか。そして、次に探幽が目指したのは、その絵画を「型」とし継承しやすい図様にするということではなかろうか、と筆者は推測するのである。そのため、キーワードともいえるべきモチーフのみを描いた、と考える。

松嶋仁氏の指摘によると、探幽は、寛永19（1642）年の天皇家と徳川将軍家の婚礼や寛永20

9) 野田麻美「狩野山楽筆『帝鑑図押絵貼屏風』（東京国立博物館）の研究」（『国華』第1410号、国華社、2013年）20頁

10) 前掲書、野田麻美「狩野山楽筆『帝鑑図押絵貼屏風』（東京国立博物館）の研究」20頁

11) 前掲書、朝日美砂子「帝鑑図の成立と展開」

(1643)年の後光明天皇即位に際し、古今の作例を広く参照しながら新しい図様の源氏絵を創出したが、そのときに探幽が編み出した図様は、新しい源氏絵の規範としての地位を獲得したという¹²⁾。また、「帝鑑図」ではないが、実際に、探幽の弟である狩野尚信による知恩院の障壁画には、探幽筆の名古屋城上洛殿障壁画に描かれた図様が転用されていることを、土居次義氏が指摘している。知恩院大方丈上段之間床貼付と名古屋城上洛殿二之間床貼付の山水図や、知恩院小方丈上段之間床貼付と名古屋城上洛殿長押上小壁貼付の雪景山水図がその例である¹³⁾。尚信の場合と同様に、探幽以後の狩野派の絵師によって探幽の図様がそのまま継承されている例は、枚挙に暇がない。そうして、狩野派の図様が権威づけられ、そして、その権威は徳川政権を権威づける図様として継承され続けたのである。そのために、図様を写しやすくすると同時に、写した際に本来の意味を失ってしまうような改変がなされない図様でなければならなかった。モチーフを最小限に抑えたのはそのためだったのではなからうか。そしてその結果、朝日氏も指摘したような「本文を語る限界までモチーフを減らし、逆に物語の本質に見る者の視線を集中させている¹⁴⁾」絵画になったのである。

そして、もう一点指摘しておくべきは、大量の絵画を制作する際には、瀟洒淡麗な余白の多い絵画は、大変好都合であったということである。例えば、先に取り上げた《二十四孝図屏風》(図7)のように、いくつかの場面を、背景に描かれた山水、建造物によって繋ぐ場合、やはり、それぞれの辻褄を合わすように描かなければならない。筆致や墨の濃淡などを統一しなければ、不自然な仕上がりになってしまう。しかし、探幽の《帝鑑図》(図1、2)のように余白で場面を繋げば、その問題は解消されるのである。こうした制作技法は、複数の絵師が一つの画面を分担して描く際にも、大変有用であったであろう。

大きな余白をとり、描くモチーフを最小限に抑えた描写が、江戸狩野の絵画の特徴である。そのため、狩野永徳を代表とする桃山時代の絵画と比較した際、時代・権力者の移り変わりに伴い、寺社・城郭の障壁画を手掛ける狩野派絵師たちの画風も変遷した、という推測がなされた。しかし、探幽やその他の江戸狩野の画家たちが、余白の多い瀟洒淡麗な絵画を描いたのは、上記の理由に加えて、絵画制作の注文が殺到し多忙を極めたことも一つの理由として考えられる。中部義隆氏は、「探幽は伝統的な絵画を学びながら、描法においても、画面構成において

12) 松嶋仁『徳川將軍権力と狩野派絵画 徳川王権の樹立と王朝絵画の創生』(ブリュッケ、2011年)

13) 土居次義 「知恩院障壁画の一考察」『近世日本絵画の研究』美術出版社1970年、「知恩院の障壁画」『障壁画全集 知恩院』美術出版社1969年

このような類似から、知恩院の障壁画は探幽によって描かれたとも考えられるが、土居氏も否定しているように、「仔細に比較すると、作風的に両者は全く同じといえないことである。(中略)筆致は上洛殿の探幽画の方がいくぶん闊達であって、相対的に気字の大きさと強さにおいて勝っていることが知られる¹³⁾」こと、人物表現において款記のある尚信画との共通点が見られること、寺伝にも尚信の名前があることから、知恩院の作品は尚信画とするのが妥当である。

14) 前掲書、朝日美砂子「帝鑑図の成立と展開」107頁

も、多くの要素を削ぎ落とすことで、新たな様式を生み出した。その背景には、武家の嗜好や時代精神など、多く要因が考えられるが、絵画表現に合理性を求めざるをえないほど、多忙であったことも考慮されてよいだろう¹⁵⁾と述べている。また、山下善也氏は「江戸狩野の絵画は、『余白の美』と言われたりもするが、建築ラッシュの江戸初期、次から次へと注文される絵画の需要に応じるべく余白の多い画面が生産されていった、そのような一面もあったのではないだろうか¹⁶⁾」と述べ、山楽、山雪ら京狩野の作品の精緻な描写と対照して論じている。

狩野探幽は、将軍や大名から命じられた多くの仕事をこなすことによって、巨大な勢力を築いた。両氏が指摘するように、時間短縮のために、このような画風が生まれたのかもしれない。先に述べたように、風景を分断するようにモチーフが配された絵画は、複数の画家による分担制作となった場合にも、非常に効率的であったとも考えられる。

おわりに

本稿では、狩野探幽の名古屋城上洛殿の障壁画の内《帝鑑図》について、その画面構成に注目し検討した。探幽作品に見られる風景をつなぐための余白は、狩野山楽筆の《帝鑑図押絵貼屏風》（東京国立博物館蔵）（図5）や永青文庫所蔵の《帝鑑図屏風》（図6）で、すでに用いられていることが理解できた。その余白は、『帝鑑図説』の場面を区切る雲を発展させたものである、と推測することができるであろう。また、同じ上洛殿障壁画と比較してみると、その余白の扱い方には差異があることが理解できた。

次に、描き方に共通点が見られる山楽筆や永青文庫所蔵の「帝鑑図」との比較から、探幽画の特徴を見出した。その上で、最小限に限定されて描かれたモチーフと広く取られた余白が、江戸狩野の祖として狩野家の画風を確立し、江戸画壇における狩野派の権力を強めるための絵画として、大変有用であったことを指摘した。具体的には、広く取られた余白は、複数の絵師で描く際に画面の統一を取りやすい。また内容を伝えるための最小限のモチーフは、写しやすいものであるとともに、繰り返し描かれても、図様の意味内容が変更されにくいわけである。絵画を「型」として、継承しやすい図様にするため、いわばキーワードとなるモチーフに絞り込んで描いた、と推測することも可能であろう。

以上、「余白の多い減筆体で描かれた瀟洒淡麗な画風」という言葉で括られて語られてきた狩野探幽の作品について、一画題に注目して、その余白の扱いやモチーフの描き方について詳細に検討した。くわえて、絵画制作に際しての現実的な問題が、探幽をはじめとする江戸狩野

15) 中部義隆「江戸時代前期における江戸狩野派」（『大倉集古館所蔵 江戸の狩野派—武家の典雅—』2007年）73頁

16) 山下善也「厳選の山楽から、山雪の全貌へ—京都の狩野派は濃い。」（『狩野山雪・山楽』京都国立博物館、2013年）23頁

の作品に与えた影響の可能性を指摘した。

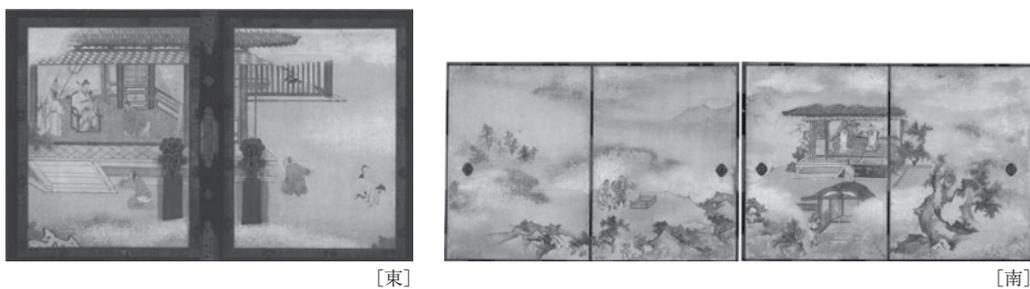


図1 名古屋城上洛殿上段之間障壁画

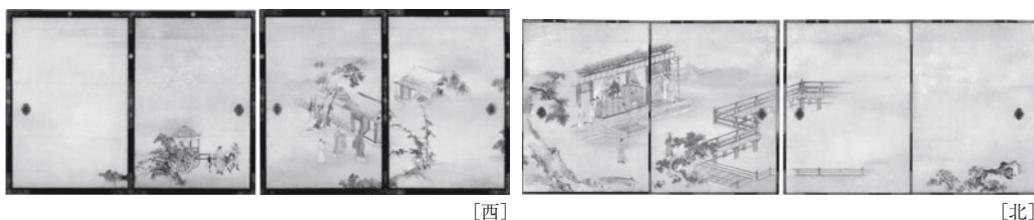
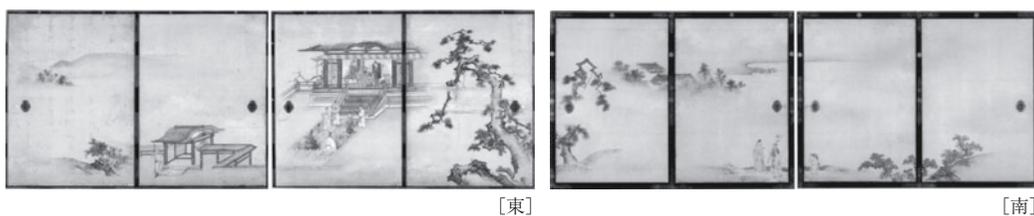


図2 一之間障壁画

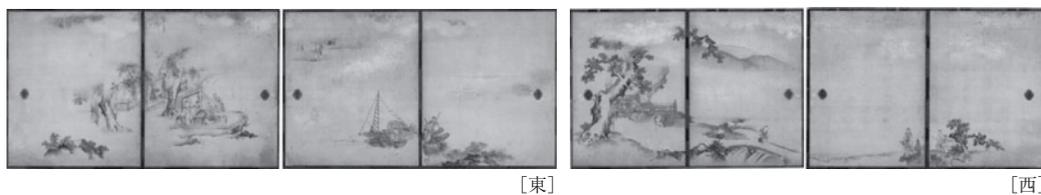


図3 二之間障壁画

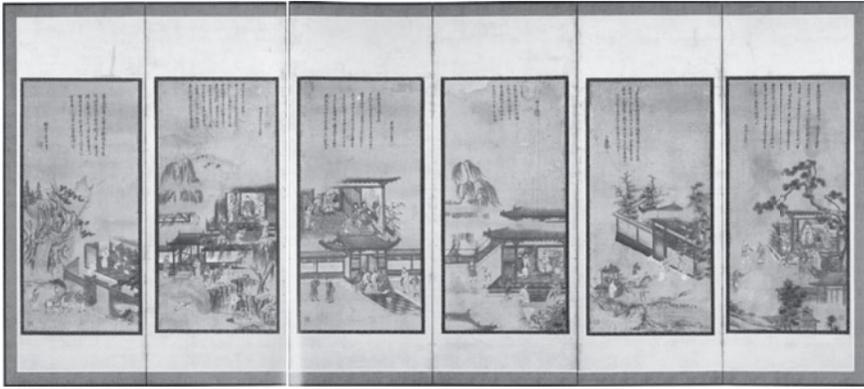


図4 《帝鑑図押絵貼屏風》(部分)

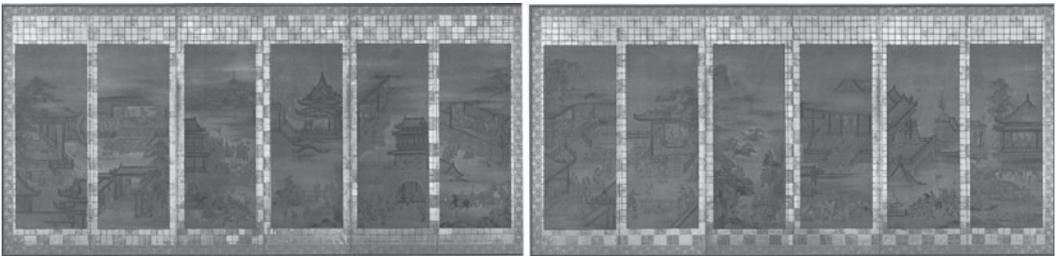


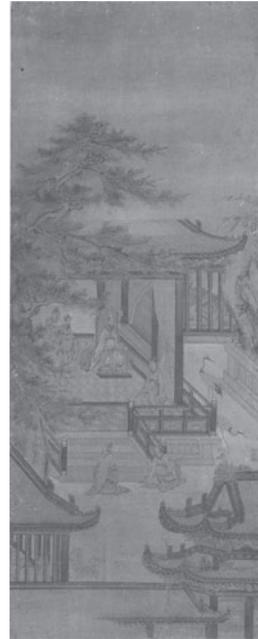
図5 狩野山楽《帝鑑図押絵貼屏風》



(図5部分)「任賢図治」



(図5部分)「夢賚良彌」



(図5部分)「不用利口」

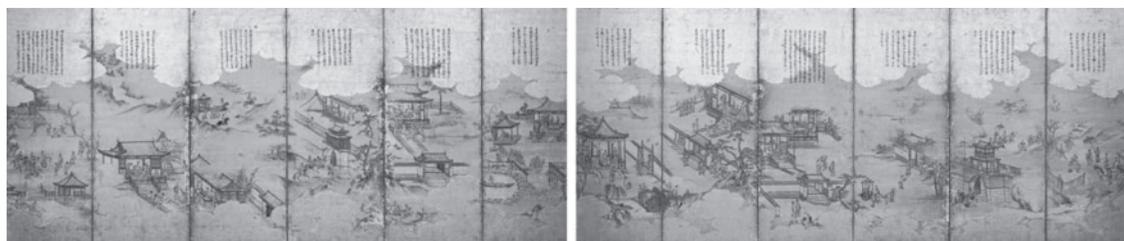
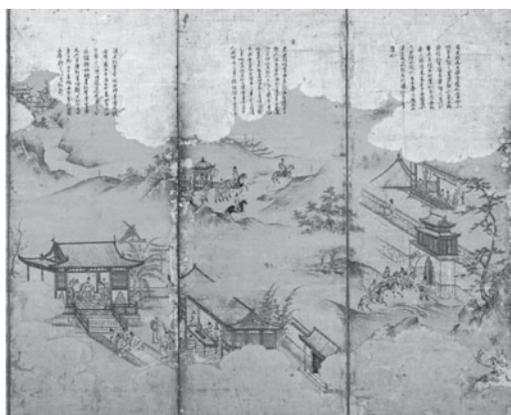


図6 伝狩野永徳《帝鑑図押絵貼屏風》



(図6部分)



図7 狩野永徳《二十四孝図屏風》(部分)

図1～図3は、『本丸御殿の至宝 重要文化財名古屋城障壁画』（名古屋市博物館、2007年）、図4は『王と王妃の物語 帝鑑図大集合』（名古屋城、2011年）、図5は『狩野山楽・山雪』（京都国立博物館、2013年）、図6は『BIOMBO 屏風／日本の美』（大阪市立美術館、2007年）より、それぞれ複写転載した。