

日光山輪王寺蔵《舞楽図屏風》についての一考察

古谷 美也子

はじめに

日光山輪王寺は、元和3(1617)年に南光坊天海の主導によって、徳川家康(1542-1616)の廟である東照宮^①が勧請されて以来、徳川将軍家の崇敬の地となっている。明治元(1868)年の神仏分離令によって分けられるまでは、東照宮、二荒山神社と共に日光山と称されていた^②。

この輪王寺には、大きさ、図様共にほとんど変わらない六曲一双の舞楽図屏風が2本所蔵されている。そのうちの1本が納められた箱には「寛永十三年」と銘があり(以下、輪王寺甲本)(図1)^③、もう1本は無款である(以下、輪王寺乙本)。また日光東照宮には、輪王寺甲・乙本の左隻とほぼ同一図様で、「玉信筆」と落款がある六曲一隻(以下、玉信筆本)が所蔵されている^④。

舞楽とは、現在は雅楽と呼ばれているもので、8世紀以降、国家儀礼を荘厳するものとして制度化され、宮廷の儀礼や御遊、寺社での法会の一部や余興として催されてきた舞を伴う音楽である。舞楽を主な画題とする舞楽図は、平安時代後期以降、扇や図巻、衝立などに描かれたことが日記や遺例などからうかがい知ることができる^⑤。その目的は鑑賞のためだけでなく、舞楽装束などの故実を記録、継承するためとも考えられている^⑥。近世前半期には、輪王寺甲・乙本とほぼ同一図様で、画面全体に曲ごとの舞人の姿を描いた舞楽図屏風が広まり、そのうちいくつかは狩野派、あるいは狩野派出身の絵師によるものであることが知られている。この時期の舞楽図屏風については、これまで現存する土佐派と狩野派によるとみられる作例の比較から、15世紀末、土佐光信活躍期の頃の土佐派によって創出されたのではないかといわれている^⑦。しかし、こうした同一図様の舞楽図屏風がなぜ、どのような目的で複数制作されたのかということについては、明らかでない部分が多い。

輪王寺甲本は、こうした作例の中でも、「寛永十三年」という年記がある点と、画面上に高い技量が認められる点から、制作の目的を検討することが可能な重要な作例といえる。そこで本稿では、この輪王寺甲本について、近世前半期の同一図様の舞楽図屏風における位置づけと、将軍家と舞楽の関わりを示す史料から検討をおこない、その制作背景と目的について考察を試みたい。

1. 輪王寺甲本の概要と問題の所在

輪王寺甲本は、六曲一双で、法量は各隻共に縦161.0cm、横360.0cmである^⑧。総金箔地の画面には、装飾が施された舞楽装束を身に纏った舞人が、曲ごとに4人以内でまとまり(胡徳楽を除く)、それぞれ特徴ある舞姿で描かれている。その数は両隻合わせて24曲72人である。まとまりごとに曲名が墨で書かれ、右隻右より「安摩」「二

舞」「春鶯傳」「秦皇破陣楽」「延喜楽」「胡蝶」「皇仁庭」「採桑老」「迦陵頻」「退走禿」「泰平楽」「狛柁」、左隻は「青海波」「還城楽」「新鞆鞆」「胡徳楽」「胡飲酒」「林歌」「抜頭」「散手破陣楽」「崑崙八仙」「貴徳」「羅陵王」「納曾利」とある。これらの舞人を挟むように右隻右下と左隻左上には、赤黒で染分け、窠文が入った幔幕を廻らせた幄舎が、向かい合うように配されている。両幄舎の前には、火焰模様の装飾が施された大太鼓と大鉦鼓が置かれ、内部では、楽人達が笙、篳篥、笛、鞆鼓などの楽器を演奏している。人物の面貌は、やや面長で眉尻や目尻がつり上り、漢画系人物画との共通性が見られる。顔のしわや髪の色などで、様々な年齢層を描き分けている。

舞楽は本来一曲ずつ演奏されるもので、複数の曲が一度に演じられることはない。また、輪王寺甲本において、幄舎内の楽人達の向きが統一されていないことや、本来同じ動きをする四人舞のうち、舞人の向きが異なる曲があることは、この図様が舞楽の実際の情景を描写したものではないことがわかる。この図様については、多数の曲目を一度に鑑賞することができ、曲目ごとの舞楽装束や、楽人と演奏する楽器まで確認することができる、いわば図譜的な要素を持つことがこれまでも指摘されている^⑨。

このような輪王寺甲本とほぼ同一図様が近世前半期に流布し、個人蔵の《舞楽図屏風》(京都国立博物館寄託)(以下、A家本)(図2)をはじめとする複数の作例(以下、A家本系)が知られている。なかでもこの輪王寺甲本は、金銀箔など高価な画材がふんだんに用いられており、装束に施された緻密な文様の描写には高度な技量が見られる。例えば、「納曾利」の舞人が身に着けている指貫に施された唐草模様の刺繍は、微妙な色彩の変化によって立体的に表現され(図3-①)、楽人が身に纏う装束の下襲の袖には、白地が隠れるほどに刺繍が施されているように描かれている(図3-②)。輪王寺所蔵の実際の舞楽装束以上の緻密な文様が描写されていることから、絵師が自らの技量を発揮するためにかけた熱意のほどが窺われよう。落款がないために、絵師についての特定はできないが、流派については第2章で検討を行いたい。

輪王寺乙本と玉信筆本については、輪王寺甲本と祖本を同じくする粉本からの転写とみられ、図様はほぼ一致する。彩色については、左隻の幄舎前に置かれた大太鼓の架台の配色が甲本と異なり、特に玉信筆本は大太鼓と大鉦鼓の鼓面と上部につき出した竿の先の月輪に銀泥が用いられていることに注目しておきたい。また、輪王寺甲本の曲名が楷書で書かれているのに対し、乙本では行書となっている。だが、いずれも輪王寺甲本の緻密な描写に勝るものではなく、輪王寺甲本の完成度の高さは、奉納された場における舞楽の重要性を物語っていると

いえよう。

以上のように、画面から見られる輪王寺甲本の特徴は、舞楽の要素を一覧できる、いわば図譜的要素が示されており、同じく日光山所蔵の他の2本に比べても、高い技量の持主によって制作されているといえる。

この輪王寺甲本が納められた箱には、「寛永十三年」と銘が入っている。寛永13(1636)年は、日光山において徳川家康(1542-1616)を祀った東照宮の大造替が完成するとともに、二十一回忌法要が大規模に営まれた年である。

元和2(1616)年4月17日に死去した家康の遺骸は、遺言により、まず久能山に葬られた。翌年元和3年4月の一周忌には、徳川家の護持僧であった天海の主導により、日光山に造営された東照宮へ遷葬されるが、これに先駆けて後水尾天皇より、神号「東照大権現」の勅許を得ている。以後、日光山では家康の年忌法要が行われ、徳川将軍家及び幕府にとっての家康崇敬の地となった⁽¹⁰⁾。

寛永13(1636)年に完成した東照宮の大造替は、伊勢神宮を起源とする、大社が20年ごとに行う造替遷宮を継承しており⁽¹¹⁾、本社、拝殿をはじめとする大規模なものであった。この時の建築の姿が、ほぼ今日の東照宮に合致すると考えられている⁽¹²⁾。建築の内外部の彩色や壁画、天井画制作は、狩野探幽(1602-74)が率いる狩野派一門が中心となって行った。「東照大権現様御造営御目録」には、狩野派の筆頭として探幽の名が挙げられ、「御本社内外御幣殿」の彩色に対する画料として、探幽をはじめ、尚信、興也、友我、安信らの受領印が捺されている⁽¹³⁾。その他、漆工、金工、仏画師など、いずれも当時の一流の工匠たちが腕を振るい、当時の美術、工芸の宝庫とも呼ばれている。この造営に要した費用は、総額で、金五拾六万八千両、銀百貫目、米千石であり、それらは全て幕府が出費した⁽¹⁴⁾。

この東照宮大造替の落慶式と共に行われた二十一回忌法要に際して、舞楽装束が奉納された。現在輪王寺と一部が東照宮に、その後明暦2(1656)年の徳川家光七回忌に新調された分、明和2(1765)年東照宮百五十回御神忌に際して補修が行われたものも含めて、総数834点が所蔵されている⁽¹⁵⁾(図4)。昭和29(1954)年に、山辺知行氏らが行った調査によると、面の幾つかには、「寛永十三年四月大猷院殿」と朱漆で書かれていたという⁽¹⁶⁾。舞楽装束は、公家の装束と関連が深く、公家階級が宮中での儀式に使う装束と同様に作られている。山辺氏は、これらの舞楽装束は、制作技術や材料に当時の粋を尽されており、その時代において第一級の職人が残る京都で作られたと推察している⁽¹⁷⁾。ここから、この舞楽装束に使われた費用も多大なものであったことが想像できる。

このように、莫大な費用をかけて準備がなされ、営まれた家康二十一回忌法要では、三日間の法会すべてにお

いて華やかに舞楽が催された⁽¹⁸⁾。輪王寺甲本は、この舞楽催行に際して奉納された舞楽装束とともに奉納されたと考えてよいだろう。

この輪王寺甲本については、これまで同一図様のA家本系舞楽図屏風の一作例として言及されてきた。ワトルズ氏は、制作者としてA家本系の中でも、現実と見まがうほどの立体的な表現から、絶頂期にある狩野派の最高位の絵師である狩野探幽(1602-74)、あるいは狩野尚信(1607-50)を想定している⁽¹⁹⁾。本田氏は、日光山に伝わる三本の舞楽図屏風を、日光山を舞楽の拠点として長く認識させるに十分な存在であると、その重要性に注目する⁽²⁰⁾。近年では松島仁氏が、二十一回忌法要における舞楽装束の奉納と舞楽の催行に注目しながら、制作者には、舞楽図の秘伝性や儀軌性に鑑み、狩野派嫡流である狩野安信(1614-85)を挙げるとともに、輪王寺乙本及び玉信筆本を輪王寺甲本の追隨作としており、輪王寺甲本の規範性と影響力を重要視している⁽²¹⁾。

以上のように、輪王寺甲本は、A家本系舞楽図屏風の一作例から、徳川将軍家の権威と関連付けられる作例として注目されるようになっていく。しかし、いずれも奉納の背景については、箱書にある「寛永十三年」のみについて論じられているようである。輪王寺甲本の制作背景をさらに明らかにするためには、A家本系における本作の位置づけと、日光山の儀礼に関連する将軍家と舞楽との関わりについて、さらに丁寧にみておく必要があるのではないだろうか。次に、これら二つの視点から検討を行いたい。

2. 近世前半期の舞楽図屏風

(1) 桃翁筆本とA家本系舞楽図屏風

ここでは、近世初期の土佐派による舞楽図屏風の作例とされている桃翁筆《舞楽図屏風》(東京国立博物館)(以下、桃翁筆本)(図5)とA家本系の比較を行うことで、輪王寺甲本の流派と制作年代について検討し、A家本系における位置付けを試みたい。

桃翁筆本は、六曲一雙で、各隻縦92.0cm、横263.5cmの中屏風である。総金地の画面には、舞人が、曲ごとの美しい舞楽装束を身に纏い舞う姿が描かれている。右隻右下と左隻左上の幄舎及び楽器の位置は、A家本系と同様である。

曲目と舞人の数は32曲112人とかなり多く、画面の上下端に描かれた金雲と、右隻の高舞台が目を引く。また、幄舎内の楽人の向きが、右隻では全員が顔を見合わせるかのように座り、左隻では舞人のいる前方を向いて並んで座っていることもA家本系と異なる点である。

人物の描写に注目すると、輪郭線は細く柔らかな曲線で、中世以来の土佐派が継承するやまと絵の特徴を持

つ。頭部や手足は小さく、身体のバランスは胸から腰に比重が置かれている。面貌表現は、輪郭が丸くやや下膨れで、目は上下瞼を示す短い線と黒目のみで表情が付けられ、小さいながら口元には笑みが浮かぶ。手は、組まれた指まで丁寧に描かれている。装束の刺繍や文様も詳細に描写され、薄く透ける袍の素材感も描き出されており、着装の形態もA家本系と同様に正確でしかも綿密である。全体として、画面には宮廷文化である舞楽の雅やかな明るい雰囲気を感じられる。両隻の端に「桃翁筆」と落款がある。桃翁は、『古画備考』によると、土佐光則(1583-1638)の傍流の絵師とされている⁽²²⁾。

こうした桃翁筆本の図様について、辻氏は、図譜的性格を持つものと述べ、その創出は15世紀後半の土佐派によって、当初の舞楽図巻や図冊の類を照合して屏風形式にまとめたのではないかと推察している⁽²³⁾。仲町氏は、このような図様の構成は、桃山時代の豪華趣味と、17世紀に現われる古典的モチーフに対する新しい動きとによって生み出されたと考察している⁽²⁴⁾。本田氏も同様に、舞楽の故実をとどめる図譜としての性格や、装飾の効果が制作の目的、表現の意図ではないかと述べている⁽²⁵⁾。

16世紀以前の舞楽図は、主に宮廷絵所をつとめた土佐派絵師によって制作されていた。これまで挙げられているように、『教言卿記』応永十五年七月四日条には、山科教言が「還城楽」採桑老を描いた扇を土佐行広に注文したことが記されている⁽²⁶⁾。高岸輝氏は『綱光公記』『體源鈔』の記述から、寛正3(1462)年に、足利義政室町殿にある泉之西殿舞十二間において、土佐広周、土佐光信によって舞絵障子が制作されたことを明らかにしている⁽²⁷⁾。また、土佐光信筆と伝えられる舞楽図屏風は、江戸時代後期まで伝えられていたようである⁽²⁸⁾。

しかし嫡流である光元が天文10(1541)年に戦死したため、後を継いだ門人である光吉は土佐派の拠点を堺に移した⁽²⁹⁾。そのため宮廷の絵所は狩野永徳の二男孝信がつかとめることになった。土佐派が扱っていた様々な宮廷絵画の画題も、狩野派が担うこととなり、舞楽図もその一つであったことが推察できる。

輪王寺甲本は、桃翁筆本に比べて屏風自体が大きくなり、舞人の人数も少ないことから、人物は大ぶりとなっている。そのため、人物の面貌と装束の描写に重点が置かれているようである。桃翁筆本に比べ人物の頭部の比重が大きくなり、身体のバランスがよくなっている。

面貌描写は、様式化された桃翁筆本とは異なり、それぞれの舞人の年齢や骨格を描き分けている。例えば、右隻の「春鶯傳」右上の舞人、左隻の幄舎の右から二人目の楽人を見ると、面長で眼窩がくぼみ頬骨は高い位置で張っている。眉は細く長く、眉尻は丁度S字を横にしたように跳ね上がっている。目は切れ長で目尻が上がり、上瞼は目頭でへの字に曲がっている。鼻は鼻筋の高い位

置で隆起しているのも特徴である。頬にはうっすらと赤みが入れている。また、左隻の「青海波」の陪従三人はそれぞれ特徴があり、中央は白髪と白髭で高い年齢の楽人とみられるが、桃翁筆本ではこのような人物ごとの違いはみられない。このように輪王寺甲本には人物ごとの描き分けをする意図が多分に窺えるが、全体として表情は硬く、桃翁筆本に見られる優雅さはない。装束の輪郭線は細く均一だが桃翁筆本に比べて直線的で、所々わずかだが衣文線などに打ち込みが見られる。

このような人物表現と線描写は、狩野探幽筆《孔子・二弟子図》(ボストン美術館)に見られるような狩野派人物画と共通性がみられる。寛永13年の東照宮大造替では、探幽以下狩野派の絵師が彩管を揮っていることから、輪王寺甲本も狩野派の絵師によって制作された可能性が高いといえよう。また、A家本系には、狩野派あるいは狩野派出身の絵師によるものがあることも、その一つの裏付けとなるだろう。

A家本系の舞楽図屏風として、以下の作例が知られている。

- ①A家本(京都国立博物館寄託)六曲一双(図2)
- ②玉信筆本(左隻のみ日光東照宮)六曲一隻
- ③輪王寺甲本(日光山輪王寺)六曲一双(図1)
- ④輪王寺乙本(日光山輪王寺)六曲一双
- ⑤狩野安信筆本(左隻のみメトロポリタン美術館)六曲一双
- ⑥狩野永納筆本(大阪市立美術館寄託)六曲一双
- ⑦英一蝶筆本(メトロポリタン美術館)六曲一双
- ⑧狩野安成筆本(出雲大社)六曲一双(図6)

このうち、⑤安信筆本と⑦一蝶筆本にはいくつか曲目の変更が見られるが、それ以外はほぼ同一の図様である。また上に挙げた以外に、A家本系から図様の一部を取り出して新たな画面構成がなされた作例として、熊本県八代市春光寺本(二曲一双表裏)、俵屋宗達筆本(二曲一双、醍醐寺蔵)(図7)、久隅守景筆本(六曲一双、根津美術館蔵)などがある。

ここでA家本系の制作年代について、これまで言及されている内容を整理しておきたい。①A家本は、本来左右の幄舎は同色であるのに対して、左隻の幄舎の幔幕が薄青と黒であり、大太鼓と大鉦鼓の鼓面が銀泥で塗られるなど装飾画としての要素が見られることから、同一図様の作例の中でもより初発的なものといわれている。また、人物の描法に見られる形態の比例、抑揚の取り方は、狩野派の特徴とみられている。制作年代は、慶長から寛永期(1596-1645)があてられている⁽³⁰⁾。②玉信筆本は、落款より狩野玉信によるものと伝えられる。伝来が確かであれば、狩野玉信は狩野素閑ともいい、「通称志摩之助。

殊牧の孫。徳庵の子なり。慶長期頃の絵師」とされている³³¹。この玉信筆本もまた、左隻の楽器の鼓面が銀泥で塗られている。③輪王寺甲本は、寛永13(1636)年の作とみなしてよいだろう。⑤安信筆本は左隻のみが現在知られ、画面左端に「法眼永真筆」と落款が入る。安信(1614-85)が法眼になった寛文2(1662)年以降の作と考えられている。⑥永納筆本は、永納(1631-97)の生没年からして、輪王寺甲本より年代が遅れるとみられる。⑦一蝶筆本は、一蝶(1652-1724)が三宅島への配流から江戸に戻った元禄7(1710)年から享保8(1723)年の作と考えられている³³²。⑧安成筆本については後述するが、元禄7(1694)年に出雲大社一宮である杵築大社に奉納されたものと伝えられている³³³。

以上、A家本系の各作例についての大きな制作年代から、慶長期(1596-1615)には既にこの図様の舞楽図屏風は知られていたと考えられる。輪王寺甲本は、寛永13年の奉納のために、祖本を同じくする粉本をもとに、新たに狩野派の高い技術を持つ絵師によって制作されたのではないだろうか。また、このようにA家本系を並べてみると、比較的初期と考えられる作例に、大太鼓の鼓面が銀泥で塗られたものがある。これは輪王寺甲本以降の作例には見られず、装飾的な要素として考えられている³³⁴。また、既に述べたように、③輪王寺甲本は狩野派による可能性が高いが、特に面貌表現では⑤安信筆本と共通性がある。松島氏も指摘されているように、寛永13年の東照宮大造替時、既に狩野派嫡家の中橋家を継いでいた安信は22歳であり、奉納のための輪王寺甲本を制作した可能性は高いといえよう³³⁵。

これらのことから、輪王寺甲本はすでに知られていた舞楽図屏風の祖本をもとに新たに制作されたものであると、筆者は考察する。これまで通り、絵師は狩野派と考えてよいだろう。また、こうしたA家本系の同一図様が複数制作された理由としては、この図様には、舞楽についての何らかの確かな故実性が求められていたのではないかと推察する。

(2) 舞楽図屏風の目的と用途

A家本系の舞楽図屏風にはどのような故実性が求められていたのか。まず、中世以降の史料から、舞楽図屏風がどのような用途で用いられてきたのかを挙げておきたい。既に知られているように、『満濟准后日記』永享元(1429)年正月十一日条には、將軍足利義教が醍醐寺三宝院に参詣した折の引物として、「万歳楽」と「地久」が描かれた屏風一雙が贈られた。『蔭涼軒日録』長享二(1488)年十二月二十七日条には、唐昏師が伶人之屏風を持ってきたとあり、『二水記』永正十四(1517)年二月十三日条には、公卿衆が参内して酒錢を献ずる儀において、清涼殿の天皇の着座に舞絵屏風が立て廻らされ、公

卿の控の間にも舞の屏風が立てられたとある。これらの史料から、舞楽という画題が天皇家や將軍家にふさわしいもので、屏風は贈物や調度として一般に用いられていたことがわかる。

ここに、近世に入ってから史料を加えたい。『言緒卿記』元和元(1616)年九月七日条に、徳川家康から禁裏に寄贈する舞楽装束新調を指示された山科言緒邸には、女院(新上東門院・勸修寺晴子)から舞絵屏風が届けられた。この屏風については、第3章で改めて述べたい。時代は下るが、元禄元(1690)年、楽人安倍季尚によって編纂された『楽家録』には、正月十七日の清涼殿前での舞御覧において、楽所の装束所に舞楽を象った畫の屏風を立てたとあり、これは衣紋の古法を示すためであると記されている³³⁶。

さらに、西岡和彦氏は『雑事随筆』(國學院大学図書館河野博士記念室)より、狩野安成筆本について述べている。西岡氏によると、寛文7(1667)年、出雲大社一宮である杵築大社の大造替に際し、舞楽の再興が目指された。国造名代であった佐草自清は神職を宮中楽人に入門させて舞楽の秘伝を受けさせ、次に上京して宮中の楽屋に立てる右方左方の舞の屏風と同じものの作成を、松江に住む狩野派絵師である落合利兵衛安成に依頼した。これにより杵築大社は、宮中と同様の舞楽が奉納されることになり、永正年間以来中絶していた舞楽を、元禄7年(1694)、300年ぶりに再興したとされている³³⁷。

落合利兵衛安成は狩野安信の門人と伝えられる。自清が安成に依頼した宮中と同じ舞の屏風とは、『楽家録』にある、宮中の舞御覧の際に楽屋に立てた屏風のことであろう。いずれも17世紀末の史料ではあるが、ここから、A家本系の図様が、禁中の舞御覧の際に立てられたものと同じであると考えることができよう。つまり、この図様がほぼ忠実に写されてきた理由は、宮中の舞楽図屏風の図様と同じものという故実的な裏付があったためと考えることができる。筆者は、先に述べたように、慶長期にはすでにこのA家本系図様が流布していた可能性が高く、俵屋宗達をはじめとする町絵師達もおそらく狩野派の粉本を入手し、図様の一部を用いて舞楽図屏風を制作したのではないかと推察する。

同時に、『楽家録』より、宮中の舞楽図屏風が、舞人の装束を整えるための見本の役割を持つことも明らかになった。舞楽の故実に則した着装の方法を確認し、それを継承するために、絵師は舞楽装束を正確に描写する必要があったのだろう。中世以来の舞楽図が、鑑賞だけでなく故実の継承を目的としたことの裏付けとなろう。

以上のことから筆者は、輪王寺甲本は、寛永13年の家康二十一回忌法要に際して、宮中の舞御覧の際に楽屋に立てられていた舞楽図屏風と同じ図様のものを、高い技量を持つ狩野派絵師に制作させたもので、舞楽装束と

もに、日光山に奉納されたと仮説を立てたい。当時この図様は、既に狩野派の中で粉本として複数が写されていた。その理由として、宮中で使われているものと同じであるという、確かな故実性が求められていたのだろう。そして、このように舞楽についての故実性を求めて輪王寺甲本を奉納した願主とは、將軍家光本人あるいは將軍家に近い大名が考えられる。

3. 徳川將軍家と舞楽—『言緒卿記』を中心に

山科家は、装束と楽（笙）を代々に伝える家職で、南北朝期以降近世中期まで、天皇の御服を朝廷に調進する内蔵寮頭を世襲している⁽³⁸⁾。慶長から元和期にかけての山科家の当主言緒（1577-1620）の日記『言緒卿記』には、舞楽装束をはじめ宮中および將軍家への装束の調進や、公武の要人とのやりとりが記されている。

本章では、主にこの『言緒卿記』の記事から將軍家と舞楽の関わりに注目し、輪王寺甲本が寛永13(1636)年に日光山輪王寺に奉納された背景について検討を行いたい。

(1) 元和元年の二条城舞楽御覽

徳川將軍による舞楽の記事がみられるのは、元和元(1615)年からである⁽³⁹⁾。同年5月、大坂夏の陣によって豊臣家は滅亡した。その後まもない閏6月27日、家康、秀忠両御所主催の舞楽御覽が京都二条城で行われ、公卿20人と大名らが観覧を許された⁽⁴⁰⁾。この舞楽御覽は、徳川將軍家が天下を統一したことを披露する、晴れの場での演出であったといえる。この場にいた公武の人々は、目の前で催される華やかな舞楽と、大坂の陣での徳川家の勝利を共に記憶に刻み付けたことであろう。これ以後、將軍家と舞楽が関わる記事が見られるようになる。

同年7月20日、家康から言緒に、禁裏のための舞楽装束の調進が命ぜられる⁽⁴¹⁾。

元和元年七月廿日条（『言緒卿記』）

一、前大樹へ被參衆、廣橋大納言・花山院大納言・三条大納言・六条中納言・飛鳥井中納言・冷泉中納言・水無瀬宰相・通村朝臣・久脩朝臣・予・（アキママ）通前等也、通村朝臣源氏初子講尺被申了、次予三舞衣裳不殘可致調進由被仰出、禁裏へ御進上云云、（下線は筆者による）

慶長19(1614)年、禁裏において正月の三節会（元旦、白馬、踏歌）が再興され、それとともに正月17日、東庭において天皇に舞楽を披露する舞御覽が行われた⁽⁴²⁾。慶長期の舞楽をともしなう祭祀は、豊臣秀吉を祀る豊国社が大きな位置を占めており、先の二条城での舞楽御覽に

用いられた舞楽装束も、豊国社が所持していたものであった⁽⁴³⁾。元和元(1615)年7月9日、豊国社は破却を命じられるが、おそらく家康は、自らが舞楽装束を禁裏へ寄贈することで、豊臣家の舞楽というイメージを払拭しようとする意図があったのだろう。

この舞楽装束の新調のために、山科邸には方々の寺社から見本となる舞楽装束や道具が取り寄せられた。同時に楽人を始め、織師、縫物師、飾職人など装束に関わる様々な職人の出入りがあり、舞楽装束新調の経緯を知ろうと大変興味深い。舞楽装束及び道具についての主な記事を以下に挙げる。

慶長二十年（元和元年）七月廿七日条（『言緒卿記』）

- 一、園若狭舞衣裳目録持來了、
八月九日条
- 一、院參申、舞衣裳借り申度之由御チャ〈シテ申入、他所ニ御アツケ被成候由御返事アリ
八月十三日条
- 一、早朝廣橋大納言へ罷向了、廣橋大納言許状ニテ豊國舞衣裳取寄、楽人園若狭・東儀出雲・下野・將監四人奉行ニ遣了、及暮持來了、
九月一日条
- 一、伶人之道具南都へ人足兩人請取ニ遣、禁中出来之本ニ取ニ遣了、
九月五日条
- 一、從南都舞具持來了、楽人東儀出雲・ウへ將監來了、
九月七日条
- 一、舞繪瓶（屏カ）風從 女院御所被借下了、
九月十三日条
- 一、天王寺ヨリ伶人之衣裳來了、
九月十五日条
- 一、東寺ヨリ舞道具來了、
十一月十九日条
- 一、住吉へ楽の面取ニ東儀遣シ了、板倉伊賀守廣橋大納言状被遣了、
（下線は筆者による）

言緒は、まず楽人園廣遠から舞装束の目録を取り寄せた。次に院御所に舞楽装束の借入を申入れたが、装束は豊国社に置いてあったようで、後日廣橋大納言の許状と共に楽人園廣遠と東儀季兼ら4人が豊国社に取りに行った。衣裳は、大坂の四天王寺からも取寄せた。また、舞楽道具は奈良の興福寺と京都の東寺から借り受け、舞楽面は大坂の住吉大社から借りている。

ここで重要なのは、9月7日に新上東門院より取寄せた舞繪屏風である。言緒はこの屏風を女院から借り受け、山科邸に立てたとみられる。おそらく舞楽装束の新調に際して、この屏風に描かれた舞絵が必要であったのだら

う。山科邸にこの屏風が届いた3日後には大仏師、飾屋、縫物屋が訪れ⁽⁴⁴⁾、さらに4日後に、言緒は装束に用いる唐織などを申付け、舞楽装束の袍に用いる紗を扱う職人が訪れている⁽⁴⁵⁾。職人たちはおそらく、屏風に描かれた舞楽装束を確認しながら、織や文様などについて言緒から指示を受けたのではないだろうか。第2章で述べたように、もし慶長期に流布していたA家本系の舞楽図屏風が禁裏のものと同じ図様であったならば、言緒が女院から取り寄せた舞絵屏風がまさにそれであった可能性がある。

但し、残念ながらこの屏風の図様や絵師に関する記述は見られないため、土佐派のものかA家本系のものかは不明である。いずれにせよ、この女院の舞絵屏風が図譜的役割を持つものであったことは確かであろう。

このように、禁裏に寄贈する舞楽装束と道具は、約5カ月をかけて揃えられ、12月27日には京都所司代板倉勝重より、職人たちに対して代金が支払われている⁽⁴⁶⁾。あくまでも将軍家からの調進であった。翌年の元和2(1616)年正月16日、この舞楽装束と舞道具類は禁裏に納められ、この日の夜に行われた踏歌節会では、振鈴三節、万歳楽、林歌、桃李花、登天楽、散手、貴徳が舞われた。翌17日の舞御覧では、振鈴三節、賀殿、延喜楽、陵王、林歌、太平楽、狛杵、散手、貴徳、抜頭、還城楽が舞われている⁽⁴⁷⁾。いずれもA家本系に描かれた曲目と多くが共通することは注目しておきたい。

一方、同じく『言緒卿記』によると、この舞楽装束の新調の指示が出る3日前、7月17日に家康、秀忠は公卿らに対し公家諸法度十七ヶ条を申渡している。また同月30日には、禁中より公家、門跡らが召され、あらためて、秀忠より公家諸法度が申渡されている⁽⁴⁸⁾。この公家諸法度の頒布と同時期に行われた、家康による舞楽装束調進は、朝廷に対する単なる経済的支援ではなく、武力によって天下統一した徳川将軍家が、文化的にも朝廷を掌握する行為の一つであったといえよう。

以上、元和元年の家康と秀忠主催による舞楽御覧は、徳川将軍家の天下統一を披露し、宮中の舞楽を経済的にも文化的にも掌握するきっかけとなるものであった。そしてこの直後、家康によって行われた禁裏への舞楽装束調進は、その後の将軍家にとっての前例となった。

(2) 元和3年の東照宮遷宮

家康が寄贈した舞楽装束による舞御覧が禁裏で行われた3カ月後、元和2(1616)年4月17日に家康は駿府城において死去した。その遺骸は、家康自身の遺言により久能山に埋葬され、久能山東照宮が造営された。まもなく、翌年の日光山東照大権現遷宮が、秀忠によって指示された。そして同年10月5日、言緒には再び舞装束の調進が命じられた。

元和二年十月五日条(『言緒卿記』)

一、傳奏衆へ罷向了、舞楽御道具并將軍御装束可被仰付之由候間、伊州「可尋之儀承了」

10月24日、言緒は職人達に対して再び舞道具調進を申付け、同月27日にはあらためて江戸の板倉勝重より、翌年の日光への遷宮のために舞楽の道具45人分を調進するよう指示が来る。この東照宮造営は、元和3(1617)年3月に建物が完成し、4月17日から19日にかけて営まれた家康の一周忌法要では、舞楽も行われた。『徳川実紀』にはその盛儀の様子が記されている⁽⁴⁹⁾。

さらにその翌年元和4年4月に、今度は江戸紅葉山東照宮の遷宮が行われることになり、同年2月になって、江戸にいる天海より、三度目の舞楽装束新調が指示される。

元和四年二月九日条(『言緒卿記』)

一、從江戸南光坊舞之衣裳可有新調之由申了、

今回は短期間での準備であったが、江戸にいる板倉勝重からの催促もあり、閏3月12日と15日に板倉勝重に舞楽道具を引き渡している⁽⁵⁰⁾。紅葉山東照宮造営については、『徳川実紀』元和四年三月四日条に紅葉山東照宮造営についての記述がみられ、西丸に造営されることとなっている。4月17日は日光山においても祭祀が営まれたが、江戸紅葉山では天海を導師として法会が行われた。前年の日光山での遷宮の法会と同様に行われたとあり、舞楽も同様に大規模に行われたことが推察できる⁽⁵¹⁾。

この紅葉山東照宮遷宮のための舞楽衣裳調進の指示が、天海より言緒のもとにきたことは、将軍家の法会には天海が強く関与していたことを示している。南光坊天海(?-1643)は天台宗の僧で、徳川家康の信頼を得て、慶長18(1613)年、日光山の貫主に任ぜられた。以来、家康、秀忠、家光の徳川将軍家三代にわたる護持僧であった。元和2(1616)年の家康死去に際しては、天海の主導により神号「東照大権現」が後水尾天皇より勅許を得ており、元和3(1617)年の日光山への遷宮においても、導師として法会を取りおこなった。

このように、徳川将軍家の祖である家康を祀った日光山及び紅葉山での法会を盛大に行うことは、将軍秀忠の意向だけではなく、天海による意図が強く働いたと考えられる。そして、そこに舞楽は不可欠な演出であった。

残念ながら、元和2年以降寛永13年まで、舞楽図屏風についての記述は見出されない。しかし、将軍秀忠と家光が舞楽を観覧する機会は少なくとも3回あった。一度目は、元和6(1620)年の徳川和子入内の儀である。将軍秀忠とお江戸の方の間に生まれた娘和子が後水尾天皇のもとに入内したのは、元和6年6月18日で、二条城か

ら内裏までの公武による壮大な行列には、楽器を演奏する楽人45人も含まれていた⁶²⁾。二度目は、寛永3(1626)年9月6日から四日間にわたって行われた、後水尾天皇の二条城行幸である⁶³⁾。初日、天皇の先に立つ行列には楽人50人が参列しており、二日目と三日目には殿上人と楽人による舞楽が行われた。そして三度目は、寛永5(1628)年6月1日と5日の江戸城西丸における舞御覧である。同年日光山での家康13回忌のために京都からやってきた楽人たちは、その帰途で将軍に拝謁するために江戸城に立ち寄り、急きょ舞御覧が行われた⁶⁴⁾。和子入内、そして天皇の行幸という盛儀における舞楽は、秀忠と家光にとって、天皇家を象徴するものとして認識されたであろうし、これらの舞御覧において、舞楽図屏風を目にする機会があった可能性もある。いずれにせよ、家光にとって、祖父家康の年忌法要のための舞楽と舞楽装束調進、そして公武のつながりを深める盛儀での舞楽は、強く印象付けられたに違いない。さらにそれは、寛永13年の家康二十一回忌法要において再現されるのである。

(3) 三代将軍家光による家康憧憬

三代将軍徳川家光(1604-1651)が、祖父家康を崇敬していたことはよく知られている。

寛永16(1639)年頃に成立し、家光の乳母である春日局の筆と伝えられている「東照大権現祝詞」には、家光が幼い時大病を患った際に家康が調合した薬によって回復したこと、家康が家光を秀忠の後継と決定したこと、そして家光が日常的に家康を祭る様子が記されている。また、家光の守袋の中には家康を信仰する内容が書かれた家光自筆の書物が入れられており、夢の中で見た家康の姿を狩野探幽に描かせた画像は現在も輪王寺他に残されている⁶⁵⁾(図8)。さらに、寛永13年の東照宮大造替と二十一回忌法要も、家光による家康崇敬の表れであった。この法会のために舞楽装束が奉納されたことは、祖父家康が元和元年に禁裏へ舞楽装束を寄贈したことに始まる、徳川将軍家と舞楽に関わる前例を踏襲したといえよう。

筆者は第2章において、輪王寺甲本が、『楽家録』に記されるところの、禁裏での舞御覧の楽屋で立てられた舞楽図屏風の図様と同じではないかと仮説を提示した。もしそうであれば、東照大権現として神格化された徳川将軍の祖家康の年忌法要において、天皇のための舞御覧と同じ舞楽が繰り広げられたということになる。言い換えれば、将軍が天皇と同様の権威を持つ立場である事を示すことになるだろう。

この家康二十一回忌法要の場面は、『東照社縁起絵巻』にも描かれた。『東照社縁起絵巻』は、家光が家康の一代記として制作させ、寛永17(1640)年の家康二十五回

忌に完成し東照宮に奉納されたものである。撰文には天海が深くかかわり、絵巻は狩野探幽によって描かれた。巻四第三段には、社参する家光の一行が描かれており、壮麗な行列の先には、東照宮の前に設えられた舞台上で舞楽が催されている(図9)。

『東照社縁起絵巻』に舞楽の場面が描かれることは、おそらく家光の意図するところであったであろう。そして、家光にとって、寛永13年の法要のために舞楽装束を奉納し、舞楽を催すことは、元和元年の家康の禁裏への舞楽装束寄贈、その後の家康の年忌法要での舞楽装束調進など、徳川将軍家と舞楽の関わりを想起させたはずである。

筆者は、輪王寺甲本もまた、家康二十一回忌法要での舞楽を公武の人々の記憶に残すために、家光の指示によって、探幽に並ぶ当時最高の技術を持つ狩野派の絵師に制作させたものではないかと考察する。

おわりに

輪王寺甲本の制作背景を検討するにあたり、あらたに史料からその一端が明らかとなった。第一に、『言緒卿記』より、将軍家による舞楽装束調進の状況と宮中の舞絵屏風の存在である。特に、家康の年忌法要のために舞楽装束が調進されたことは、将軍家の法会と舞楽が密接なつながりを持つことを示している。そして、禁中の舞絵屏風は見本としての役割を担っており、それが図譜的な図様であったことが推察される。第二に、狩野安成筆本と『楽家録』に記された、禁中舞御覧での舞絵屏風についての内容の一致である。これらは、輪王寺甲本と図様を同じくするA家本系の舞楽図屏風が、少なくとも17世紀末には、宮中で使われていたということを示している。しかも、A家本系の多くが、狩野派の特徴を持つ。

このような状況から、桃翁筆本やA家本系が、多数の曲目を一覧でき、舞楽装束を正確に描写しているのは、一つには、舞楽図屏風には舞楽の故実を継承する機能が必要とされたためであるといえよう。さらにA家本系図様の創出について推測するなら、近世初期の装飾画の傾向において土佐派によって創出された舞楽図屏風が、あらたに狩野派によって、図譜としての機能はそのまま、内容の整理と人物画の描法による改変を施され、画題が継承されていったのではないだろうか。

言緒邸に持ち込まれた禁中の舞絵屏風について、筆者はA家本系と同一のものではないかと仮説を立てた。もしそうであれば、今後狩野派による舞楽図屏風の継承の時期と絵師の特定について、研究の可能性が広がるであろう。『言緒卿記』には、狩野孝信、狩野宗心ら、狩野派絵師の名もみられる。いずれにしても、輪王寺甲本は、すでに完成されていた粉本を用いて、寛永13年の家

康二十一回忌法要のために新たに制作され、奉納された可能性が高い。その図様には、宮中で使われていたという確かな故実性が求められていたのであろう。

また、翌年の寛永14(1637)年、日光山には楽制が置かれ、楽人達が常駐するようになる。その半数が天海の由緒の者であった⁶⁶⁾。日光山における將軍家の法会での天海の深い関与と、舞樂を重んじたことがうかがえる。

近世前半期の舞樂図屏風と將軍家との関わり、そして法会における舞樂と天海との関わりについては、さらに今後の課題としたい。

註

- (1) 元和3(1617)年に家康の神柩が遷葬された東照社に、後光明天皇から宮号が宣下されたのは正保2(1645)年であるが、本稿では便宜上、「東照宮」で統一する。輪王寺の寺号は、明暦6(1654)年に後水尾上皇によって勅賜されたものである。
- (2) 蔵田蔵「日光山輪王寺」『MUSEUM』63号、1956年、28-30頁。山澤学『日光東照宮の成立—近世日光山の「荘厳」と祭祀・組織—』思文閣出版、2009年、3-27頁。
- (3) 『日光山輪王寺舞樂装束』サントリー美術館、1981年。『日光山と徳川四〇〇年の文化』日光山輪王寺、2004年。
- (4) 『日光東照宮の宝物』日光東照宮社務所、1985年。
- (5) 辻惟雄氏は近世初期までの舞樂図の作例と史料上の記述についてまとめている。辻惟雄「舞樂図の系譜と宗達筆「舞樂図屏風」」『琳派絵画全集 宗達派—』日本経済新聞社、1977年、69-80頁。
- (6) 相澤正彦「室町宮廷社会における「舞繪」制作とその一例について」『古美術』58号、1981年。
- (7) 舞樂図の系譜についての主な論考として以下を参考とした。前掲註(5)、辻氏。仲町啓子「俵屋宗達の金碧画の特質について—江戸美術における抑制をめぐる問題—」『研究成果報告書 日本美における抑制の問題』代表神保常彦、1984年、65-72頁。本田光子「近世前半期における舞樂図屏風の成立と展開—桃翁筆本・A家本を中心に—」『東京藝術大学美術学部論叢』4号、2008年、1-28頁。
- (8) 『日光山と徳川四〇〇年の文化』日光山輪王寺、2004年、120-121頁。
- (9) 前掲註(5)。
- (10) 前掲註(2)、山澤氏。菅原信海・田邊三郎助編『日光その歴史と宗教』春秋社、2011年。
- (11) 「日光山御神事記」『続神道体系神社編 東照宮』神道体系編纂会、2004年、3頁。前掲註2、山澤氏、43-44頁。
- (12) 『東照宮史』東照宮社務所、1927年、46-48頁。大河直躬「東照宮造営史概要」『大日光』19号、1962年、10-15頁。
- (13) 「史料寛永十三年日光東照宮造営帳(二)」『大日光』13号、日光東照宮、1959年、39-44頁。河野元昭「東照宮建築と狩野派」『大日光』52号、日光東照宮、1980年、58-61頁。
- (14) 前掲註(2)、山澤氏。
- (15) 河上繁樹『日本の美術383 舞樂装束』至文堂、1998年、72-80頁。
- (16) 山辺知行「輪王寺の舞樂装束」『日光山輪王寺』7号、1957年。
- (17) 山辺知行「日光山輪王寺舞樂装束について」『日光山輪王寺』46号、1981年。
- (18) 曾根原理校注「日光山御神事記」『続神道体系神社編 東照宮』神道体系編纂会、2004年、1-57頁。山澤学「〈史料紹介〉「日光山御神事記」について」『歴史人類』28号、筑波大学歴史・人類系、2000年、120-162頁。
- (19) Miriam Wattles, "The Daimyo Commission of Hanabusa Itcho's Bugaku Dancers": Profligate Waste or Ennobling Taste."『国際東方学会議紀要』47号、2002年、63-81頁。
- (20) 前掲註(7)、本田氏。
- (21) 松島仁『権力の肖像 狩野派絵画と天下人』ブリュッケ、2018年、177-188頁。
- (22) 『古画備考』三十三 土佐家
土佐光則嫡口トカ有之三輪ノ女ノ圖、横物、戊辰五月、増利ニテ見ル、一得ヨリ、ワカキ様也
- (23) 前掲註(5)、辻氏。
- (24) 前掲註(7)、仲町氏。
- (25) 前掲註(7)、本田氏。
- (26) 『教言卿記』(『史料纂集』群書類従完成会、1970年) 応永十五(1408)年七月四日条。
還城楽扇、(土佐将監/行廣筆也) 神妙々々、又採桑老扇誂之、*括弧内は割注
- (27) 高岸輝「足利義政室町殿の舞繪制作と土佐広周・土佐光信」『東京大学史料編纂所研究紀要』13号、2003年、23-40頁。
- (28) 黒川春村『増訂考古画譜』東京帝室博物館蔵版、有隣堂、1881-1901年。高島千春『舞樂図』吉川弘文館、1905年。
- (29) 江村知子『日本の美術543 土佐光吉と近世やまと絵の系譜』ぎょうせい、2011年。
- (30) 前掲註(5)、辻氏。前掲註(7)、本田氏。
- (31) 朝岡興禎『古画備考四十 狩野派門人譜』思文閣、1904年。『増補日本書画骨董大辞典』歴史図書社、1979年。
- (32) 前掲註(19)。
- (33) 『大社町史』上巻、大社町、1991年、310-311頁。『大社町史』中巻、出雲市、2008年101-102頁。西岡和彦『近世出雲大社の基礎的研究』大明堂、2002年、24-25頁。
- (34) 左右の輦舎の幔幕の色が異なる作例として、大正期の売立目録に、A家本と同じ配色の舞樂図屏風が出品されている。また、大倉氏により、狩野光信様と見なされている春光寺本も寺伝により慶長から寛永初期の奉納とされ、左隻の楽器鼓面は銀泥で塗られている。A家本の図様が複数存在したことを、今後の参考作例として挙げておきたい。『大久保子爵/旧大家の売立目録』東京美術倶楽部、1922年(大

正11年3月6日) (東京文化財研究所、整理番号776/794)。大倉隆二「研究資料 八代市春光寺舞楽図屏風について」『国華』1374号、2010年。

- (35) 前掲註(21)、松島氏。
- (36) 『樂家録卷之四十七 舊例』
但前一間半許為管奏之座、後二間半許為舞人装束處、以／屏風隔之。屏風之畫舞樂象也。是為示衣紋之古法也。
- (37) 前掲註(33)、西岡氏。
- (38) 菅原正子『中世公家の經濟と文化』吉川弘文館、1998年、258-302頁。
- (39) 元和に改元されるのは慶長20年7月13日からであるが、本稿では同年を元和で統一する。
- (40) 『台徳院殿御実紀卷三十八』(『徳川実紀』) 元和元年閏六月廿七日条にも詳しい。
- (41) 『言緒卿記』元和元年七月廿日条(『大日本古記録 言緒卿記下』東京大学史料編纂所、1998年)。
- (42) 『言緒卿記』慶長十九年正月十七日条
- (43) 山田淳平「近世三方楽所の成立過程」『日本伝統音楽研究』13号、2016年、188-206頁。
- (44) 『言緒卿記』元和元年九月十日条。
- (45) 『言緒卿記』元和元年九月十四日条。
- (46) 『言緒卿記』元和元年十二月廿七日条。
- (47) 『言緒卿記』元和元年正月十六日条、正月十七日条。
- (48) 『言緒卿記』元和元年七月十七日条、七月卅日条。
- (49) 『徳川実紀』元和三年四月十七日条には、「僧侶八人」と記されることから、家康の一周忌法要では楽人は少人数であったという指摘もされているが、『言緒卿記』十月二十七日条において舞楽装束45人の調進が指示されていることから、一周忌法要においても大規模に舞楽が催されていたことが推察できる。
- (50) 『言緒卿記』元和四年閏三月十二日条、三月十五日条。
- (51) 『台徳院殿御実紀卷四十八』(『徳川実紀』) 元和四年四月十七日条。
- (52) 『台徳院殿御実紀卷五十二』(『徳川実紀』) 元和六年六月十八日条。

(53) 『大猷院殿御実紀卷七』寛永三年九月六日条から『大猷院殿御実紀卷八』九月十日条(『徳川実紀』)。藤井譲治『徳川家光』吉川弘文館、1997年。

- (54) 『大猷院殿御実紀卷十一』(『徳川実紀』) 寛永五年六月朔日条、六月五日条。
- (55) 前掲註(52)、藤井氏。神崎充晴「『東照社縁起』の制作の背景」『続々日本絵巻大成伝記・縁起篇 8 東照社縁起』中央公論社、1994年。
- (56) 池上宗義「日光楽職小史」『大日光』30号、日光東照宮、1968年、58-63頁。

図版典拠

- 図1 画像提供、日光山輪王寺
- 図2 『日本屏風絵集成第12巻 風俗画一公武風俗』講談社、1980年、12-13図
- 図3 画像提供、日光山輪王寺
- 図4 『日光山輪王寺 舞楽装束』サントリー美術館、1981年、4頁
- 図5 画像提供、東京国立博物館
- 図6 『特別展 遷宮』鳥根県立古代出雲歴史博物館、2016年、56頁
- 図7 『琳派』第四巻「人物」紫紅社、1991年、120-121頁
- 図8 画像提供、日光山輪王寺
- 図9 『続々日本絵巻大成 伝記・縁起篇 8 東照社縁起』中央公論社、1994年、120頁

謝辞

本稿執筆にあたり、次の方々、機関の御協力をいただきました。ここに記して厚く御礼申し上げます。
沖松健次郎氏、大橋美織氏、鷺頭桂氏、東京国立博物館、日光山輪王寺宝物殿、出雲大社、総本山醍醐寺、日光東照宮宝物館。

(ふるや みやこ)

図1 《舞楽図屏風》(輪王寺甲本)
紙本金地着色 六曲一双 各161.0×360.0cm
寛永13(1636)年 栃木・日光山輪王寺

図2 《舞楽図屏風》(A家本)
紙本金地着色 六曲一双 各118.0×295.0cm
江戸時代 17世紀 個人蔵

図3-① 《舞楽図屏風》輪王寺甲本部分
栃木・日光山輪王寺

図3-② 《舞楽図屏風》輪王寺甲本部分
栃木・日光山輪王寺

図4 「舞楽装束」
下襲 右方 一領
江戸時代 奉納年不明 栃木・日光山輪王寺

图5 桃翁筆《舞楽図屏風》
紙本金地着色 六曲一双 各92.0×263.5cm
江戸時代 17世紀 東京国立博物館
Image: TNM Image Archives

图6 狩野安成（落合利兵衛）筆《舞楽図屏風》
紙本金地着色 六曲一双 各163.5×365.2cm
江戸時代 17世紀 島根・出雲大社

図7 俵屋宗達筆《舞楽図屏風》
紙本金地着色 二曲一双
各155.0×170.0cm
江戸時代 17世紀 京都・醍醐寺

図9 狩野探幽筆《東照社縁起》部分
紙本着色、五卷のうち
寛永17(1640)年 栃木・日光東照宮

図8 狩野探幽筆《東照大権現像(霊夢)》
紙本着色、一幅、96.0×43.0cm
寛永16(1639)年 栃木・日光山輪王寺