

李白観瀑図に関する一考察

―筑波大学本狩野尚信筆《李白観瀑図》を中心に―

渡 邊 晃

はじめに

- 一、探幽、尚信、安信に至る観瀑図の図様の流れ
 - 二、図様上における本図の特徴
- おわりに

はじめに

本稿において扱う筑波大学本狩野尚信筆《李白観瀑図》(1)は平成二二年(四月二一日)に筑波大学において新出した《李白観瀑・剡溪訪戴図》屏風六曲一双のうち、右隻を成すものである(挿図1)。

「李白観瀑」は水墨画の主題として古来多く取り上げられてきた。唐代の詩人である李白が、廬山の瀑布に臨み詩を詠んだ故事を描くものである。わが国では芸阿弥、相阿弥ら阿弥派による作例が古いものとして知られる。狩

野派もまた初代正信の代からこの主題を好んで用いてきた。

観瀑図は画軸として多く描かれてきた。屏風絵形式に観瀑図を表す手法は、古くは狩野元信筆《囲碁・観瀑図》屏風(東京国立博物館蔵)に認められる。その後狩野安信の《竹林七賢・李白観瀑図》屏風(紙本墨画、三時知恩寺)など、尚信とその兄弟である探幽、安信の時代に盛んに描かれるようになったものと推察される。

本図は、「李白観瀑図」と「剡溪訪戴図」という異なる主題の屏風をあわせて一作品とする手法がとられる。この手法は探幽、尚信、安信の時代に盛んに試みられたもので、本図もその流れに位置するものと考察される。ただし、「李白観瀑」が他の主題と組み合わせられ、一對の屏風に表現された例は少なく、前述の安信の作例などが挙げられるにとどまる(2)。

尚信、探幽、安信は観瀑図の表現において、阿弥派や、初期狩野派に見られる図様上のモチーフを取り入れる一方で、屏風絵形式の採用や、二つの主題をあわせ一作品とする手法など、画面形式において新たな表現を模索した

と考えられる。

本作は阿弥派や、正信、元信の観瀑図から、探幽、尚信の観瀑図の表現への図様の変遷を考える上で貴重な作例であると考えられるが、新出資料ということで先行研究はなく、その図様のな意味を「李白観瀑図」の流れや、狩野派の流れの中で新たに位置づけることは重要であると考ええる。

また、「李白観瀑図」という画題の流れについては、先行研究において幾つかの論考が見られる。しかし、正信、元信らの初期狩野派から、江戸時代の探幽、尚信、安信における観瀑図の表現への影響や、図様の変遷については、十分に吟味がなされてこなかった。そこで、先行研究を踏まえ、観瀑図の初期の作例である《惟肖得巖賛 李白観瀑図》や阿弥派の作例から初期狩野派の観瀑図について触れるとともに、新たな領域として、狩野探幽、尚信、安信の時代に至る観瀑図の図様の変遷についても考察を試みる必要がある。

本稿では、筑波大学本狩野尚信筆《李白観瀑図》について、図様上の特徴を他の類例と比較し、本図を含め、尚信、探幽、安信らが中世から続く観瀑図の表現を如何にして取り入れ、咀嚼し、その上で新たな表現を得たのか考察を試みたい。また本作は新出資料であり、阿弥派や初期狩野派に見られる観瀑図とは異なる図様の特徴を持つことから、その主題を《李白観瀑図》とすることの是非についても解釈を試みたい。

一、探幽、尚信、安信に至る観瀑図の図様の流れ

「観瀑図」という主題については、先行研究においては、田中一松氏、島尾新氏などにより、主に室町時代の作例を対象とした言及がなされてきた(3)。田中一松氏は、《惟肖得巖賛 李白観瀑図》(挿図2)(4)について、芸阿弥

や相阿弥の観瀑図とその図様を比較し、様式的に先行するものと位置付けた。また、芸阿弥や相阿弥の観瀑図の表現が初期狩野派に与えた影響についても触れている。

島尾新氏は、その論考の中で、芸阿弥の《観瀑僧図》(根津美術館蔵)(挿図3)について取り上げ、主に狩野正信、祥啓らとの図様上の類似について言及を行っている。また、芸阿弥が、伝夏珪筆《観瀑図》(5)など、中国の観瀑図におけるモチーフや、先行する《惟肖得巖賛 李白観瀑図》などに見られる図様上のモチーフを吸収し、再構築してその画面に現出させたとした。そして芸阿弥の観瀑図の図様における表現手法は、祥啓や芸愛、初期狩野派の作例に大きな影響を与えたとしている。

先行研究では、《惟肖得巖賛 李白観瀑図》から初期狩野派にかけての観瀑図の図様についておもに言及がなされている。新出の尚信筆《李白観瀑図》を得て、今まで言及されなかった初期狩野派以降の観瀑図の流れに、新たな解釈を与えることができるのではないか。

わが国における観瀑図として最も遡る作例は、前出の《惟肖得巖賛 李白観瀑図》とされる(6)。この作例は、賛を書いている惟肖得巖の没年が一四三七年(永享九年)であることから、作品の制作年代の下限も同時期となる(7)。作風としては、伝夏珪筆《観瀑図》と比して、流の形状や岩の描写などにおいて影響も見られるが、画面構成は大きく異なる。この作例においては、張り出した岩の台座とそこに座す李白という、後に多く見られる図様上のモチーフが採用されている。この作例は、画中の賛によって、座した高士が明確に李白と見なされている。観瀑図における高士については、中国の詩人李白(七〇一―七六二)や蘇軾(一〇三六―一一〇一)の、廬山瀑布を臨んで詠んだ詩のイメージがその人物描写に投影されることが多く、この作例

のように作品名に李白の名が冠されることも多い。図様上から高士の名前を判別することは難しいが、特に李白は南北朝頃より禅僧に支持されるようになり、観瀑といえれば李白という発想が広く存在したようである(8)。この作例においては、明確に李白の名が画中に記されていることから、これ以降わが国において、李白を想定して観瀑図中に高士を描く際の、基準となるイメージを作り出したとも考えられるであろう。

この作例の後に観瀑図を手がけたのは、芸阿弥と相阿弥であった。芸阿弥には一点、相阿弥にも数点の観瀑図の作例が確認されている。芸阿弥については、田中一松氏や島尾新氏の論考で既に触れられているように、《惟肖得巖賛 李白観瀑図》や中国の観瀑図の図様を吸収し、独自の解釈を加えた上で、狩野派や祥啓への橋渡しをしたとされる。

両者の観瀑図の図様では、《惟肖得巖賛 李白観瀑図》においては座して滝を眺めていた高士が、いずれも立ち姿で描写されるのを認めることができる。また、相阿弥の《観瀑図》(サンフランシスコ東洋美術館蔵)(挿図4)については、高士は立っているものの、《惟肖得巖賛 李白観瀑図》において見られた岩の台座が描写され、部分的にモチーフの転用が確認できる。

芸阿弥の弟子である祥啓にも、観瀑図の図様が見られる(挿図5)(9)。この作例は、かなり縦長の画面に描かれており、高士が座して観瀑している。高士の図様においては、芸阿弥、相阿弥とは異なり、《惟肖得巖賛 李白観瀑図》と共通する。また、画面を横切る松が描かれており、この点でも《惟肖得巖賛 李白観瀑図》と通ずる。しかし、李白や滝の描写、全体的な画風において先行する作例とは異なる特徴を有する。

次に狩野正信の「観瀑図」について触れる。正信筆《山水図》(長林寺蔵)(挿図6)では、明らかに芸阿弥の観瀑図からの影響が見られる。すなわち

侍童を伴って歩く高士、書斎に至る湾曲した道筋、道にかかる橋、岩の配置などのモチーフにおいてである。しかし、画面上部から下部にかけて直線的に落ちる滝の描写は、阿弥派など先行する作品にあまり見られないものである。これは元信の観瀑図にも見られる表現であることから、正信が用い、狩野派に受け継がれた図様であるとも考えられる。

また伝狩野正信とされる《観瀑図》(根津美術館蔵)においては、座した李白と、張り出した岩の台座のモチーフが採用されている。画面左に小さく高士を配し、遠景の対岸に瀑布を仰ぐ構図、大きく捉えられる雲の描写などは、相阿弥筆《観瀑図》(出光美術館蔵)(挿図7)を連想させるところである。

正信と時代的に近い岳翁にも観瀑図が見られる。《武陵桃源・李白観瀑図》(双幅、出光美術館蔵)(挿図8)がそれで、かなり縦長の構図に座した李白と、侍童が配される。極端に縦長の構図と、座した高士という点では、前出の祥啓作とも通じるものである。また、李白と、侍童の服装や姿勢が《惟肖得巖賛 李白観瀑図》と似ていることを確認することができる。本図においては、主題の異なる二作をあわせて双幅としている点が注視される。これは探幽、尚信らが用いた、二つの異なる主題をあわせて一雙の屏風とする手法に先行する、画軸形式の作例であるといえる。

さて、正信の次代、元信において、観瀑図の図様はその画面形式に新たな展開を見せる。《囲碁観瀑図》屏風(東京国立博物館蔵)(挿図9)では、観瀑図が、それまでの画軸とは異なり、屏風絵という大画面に表されているという点で新しい。これは探幽や尚信が盛んにおこなった、一主題を屏風絵に拡大して描く手法の先駆的作例であるといえる。また図様上のモチーフにおいても、先行する作例と元信の作例は大きくその趣を異にする。元信によって観瀑図の表現は新たな進化を遂げたと考えられるだろう。元信のこの作例

は、屏風絵形式の観瀑図という狩野派における新たなテキストを作ったという点で、重要な作例であると解釈できるのである。

狩野派では、その後の松栄や、永徳、光信の時代において、観瀑図の主題は下火になったとも捉えられる。この主題を冠した作例もあまり見られず、画中に観瀑のモチーフが配されることも少ない。探幽や尚信の時代に至るまでに、観瀑のモチーフを手がけた画家として、狩野山楽と狩野興以の名が挙げられる。狩野山楽筆《観瀑図》(10)は縦長の画面形式で、張り出した岩の台座が描かれる。狩野興以については、元信が試みた観瀑図の図様を屏風絵の大画面に移植する手法を再び用い、次代の探幽、尚信、安信における観瀑図の表現へ図様の影響を与えたと考えられる。狩野興以については次節において触れるのでここでは詳しいことは省略する。

二、図様上における本図の特徴

前節における観瀑図の図様の流れを踏まえ、本図を狩野派また観瀑図の流れの中に位置付けるに際して、各図様を類例と比較することによりその影響関係を明らかにしたい。ここでは、松の図様、李白が座す岩の台座の図様、滝の図様について取り上げる。本屏風の特徴をなす図様は幾つかあるが、まず目に付くのは松の図様であろう(挿図10)。二扇目に描かれる松は李白の後方に配され、画面中で大きな存在感を示す。特異なのはその形状であり、先端が大きく湾曲し、菱形を形作っている。また中央の枝も曲がって幹と交差し、やはり菱形を形成する。この中央の枝の形状は、特に狩野派の作品において比較的散見される図様である。しかし上部の枝の湾曲した構造、中央の枝の交差した形状を併せ持つ作例はあまり見られない。以下に幾つかの類

例をあげたい。

狩野元信筆《松瀧図》(大和文華館蔵)(挿図11)は、もともと鳥津公爵家の旧藏品であったとされるものである(11)。《李白観瀑図》と同じく松と滝をモチーフとしている。本図においては先端部に輪こそできていないが先端より少し下の右へ伸びた枝が湾曲して幹と交差し、輪を成している。この輪より下部を尚信の松と比べてみると、逆くの字型に曲がって幹と交差する中央の枝、曲がりくねった幹など共通点が多い。

狩野山楽筆《二十四孝図》屏風(洛東遺芳館蔵)(挿図12)は中国歴史上の孝士二四人を描いたものであり、狩野元信の三男にあたる松栄の筆による。松栄は元信の画風を平明化し長男である永徳への橋渡し役を務めたことで知られる。本図における松の図様は、先端の枝の向きこそ違いますが、湾曲して輪を形成する点で共通している。また中央の逆くの字型に曲がった枝が幹と交差して菱形を作る形状はかなり尚信作と似る。

狩野興以筆《山水図》(東京国立博物館蔵)(挿図13)は、先にも述べたように探幽三兄弟の薫育にあたった狩野興以の作である。この作例の三扇目に描かれた松が尚信作と似る。この松は上から二番目の松がやはり湾曲し、幹との間に輪を形作る。また中央の枝が逆九の字型に曲がる箇所も共通している。

次に狩野探幽筆《瀧山水図》床貼付(西本願寺黒書院二之間)(挿図14)を挙げる。西本願寺黒書院二之間は上段の間と次之間からなり、本図は次之間の床貼付絵である。黒書院は一六五七年(明暦三年)に竣工されたとされる(12)。尚信は一六五〇年(慶安三年)に没していることから本作の年代は尚信の作例より下ることになる。この作例は松のみならず、幾つかの図様において尚信作との類似を見せる。松においては、若干の形状の差異はある

がその先端がぐるりと湾曲して作られる菱形が尚信のものと似る。中央の枝は尚信の者とは逆に丸の字型であるが、幹の形態も似通っている。また松と滝と書斎が近距離に配されている点、画面上方から流れ落ちる滝がいったん画面中央で背景に溶け込み、下方で再び短い滝を形作る点も共通する。探幽と尚信は末弟安信と共に各所の障壁画を手がけていたことから、探幽の図様と尚信の図様の間には密接な影響関係があったと推察される。

これらの例を見ると、元信から松栄、興以、そして探幽、尚信と、独特の松の図様が少しずつ形を変えながら、狩野派において繰り返し用いられたことが窺える。

次に座した李白と岩の台座の図様について述べたい。前章においても《惟肖得巖贊 李白觀瀑図》以降、幾つかの作例にこのモチーフが見られることを指摘した。ここでは、尚信の図様によく似た作例を幾つか取り上げたい。

まず鍾礼筆《山水図》(挿図15)(13)を挙げる。鍾礼は明時代の画家で字を欽礼、号を「南越山人」と称した(14)。本図は「高士觀瀑」を扱った山水図である。この高士が李白なのかは判然としないが、他の「李白觀瀑」と題された図様と似ることからその可能性も考えられる。この作例では、高士は座して前方に位置する瀑布を眺望する。目に付くのは張り出した岩の図様である。形状が尚信のものと似通っており、岩のふちに植物が生えている点も共通する。

我が国の作例では長吉筆《觀瀑図》(泉屋博古館蔵)(挿図16)に同様の表現が見られる。長吉は元信周辺の画家という説もあるが、明らかではない(15)。本図は伊達伯爵家旧蔵のもので、画面上部に山岳、中央左に松が二本描かれ、松の脇から滝が流れ落ちる。岩は斧劈皴によって描写される。二人の高士が岩の台座に腰掛けて滝を眺め、傍には童子が描かれる。本図における

張り出した岩の台座は尚信のものと似通っている。滝との位置関係や高士の数に相違はあるが、尚信作例への影響が考えられるだろう。尚信周辺の画家としては、狩野探幽の《養老瀑布図》(紙本彩色 法量不明 個人蔵)(挿図17)(16)にも、岩の台座のモチーフがもちいられている。これらの作例を見ると、このモチーフが観瀑を描く際に古くから用いられてきた図様であることがわかる。尚信の作例においてもこの定型のイメージが転用されていると考えられる。

次に滝の図様について言及したい。尚信筆《李白觀瀑図》においては、滝は二扇目の画面上部に描かれ、画面中央で背景に溶け込む。さらに三扇目でまた川となつて現れ、三扇目左端で小さな滝となつて落ちていく。滝が下まで落下しない段階で途切れて背景に溶け込んでしまふ表現や、距離をおいて再び現れ、小さな滝となる描写は、他にあまり他に例がないものである。正信や元信など先人の表現においては、直線や曲線で途切れることなく滝の帯が描写されることが多い(挿図6)。しかし、尚信や周辺の探幽や安信についてはその限りではない。先にも述べたように西本願寺黒書院二之間の《滝山水図》(挿図23)に描かれた滝の図様は、この特徴を有するものである。本図においては滝の形状のほか高士と滝との位置関係も尚信作と似る。また《山水図》床貼付(聖衆來迎寺客殿上段之間)(挿図18)においても、やはりかなり上下に短い滝の図様が見える。ちょうど尚信の觀瀑図の滝を左右逆にしたような瀑布は画面中央やや下で途切れ、背景へと溶け込んでいる。探幽筆《瀑布図》(挿図19)(17)においても、挿図11の《山水図》床貼付と本図は滝の形状、滝の左側に位置する岩の形状についても似通っている。

続いて安信の作例に目を転じてみると、《竹林七賢・李白觀瀑図》屏風(三

時知恩寺藏) (挿図20) 左隻において同様の表現が見られる。尚信の作例よりはやや固い線で描かれる瀑布は画面中央で途切れ、座す李白の正面にまた小さな滝として姿を現している。滝の向きも尚信のものと同様である。主題も同様であることから、両者の影響関係が指摘できよう。

尚信自身の作にも同様の例がある。《瀑布山水図》(知恩院大方丈) (挿図21) (18) がそれで、やはり画面上部でいったん途切れ、画面中央に再び現れて高士の立つ書斎の前へ流れ落ちる滝が描写される。この作例は探幽作名古屋城上洛殿内の図様(挿図22) (19) と松の形態や書斎、滝の描写などがほぼ同一であり、探幽と尚信が図様の借用において密接にかかわっていたことを示すと共に、両者が観瀑図に対する共通の図像イメージを持っていたことが理解できる。

一度背景に溶け込んで、再び高士の前に現れる滝の図様の源泉については、伝狩野之信《観瀑図》(20)などにそれを求めることが出来るかもしれない。

この作品においては、巨大な岩によつて滝がいったん途切れ、高士のそばで再び表れている。尚信の《李白観瀑図》に見られる滝の形状は、伝之信の作例において岩の描写を省略した状態に近いもので、古来のモチーフに対する尚信のアレンジの結果、生み出された図様と考えることも出来るのである。一番目の滝が途中で途切れ、少しスペースを空けて再び現れるという表現は、構図上においても意味を持つものと考ええる。画軸における従来の観瀑図のモチーフをそのまま屏風絵へと移植した場合、例えば興以の《山水図屏風》のように、その図様は屏風一扇の中に収まるものとなる。興以の作例は観瀑図ではなく、他の主題も内包するものであるからそれで問題はない。しかし本来縦長である観瀑図のモチーフを横に長い屏風絵一隻に割り当てると、そのままでは空間が空きすぎることになる。尚信の観瀑図において、李白の前

方に位置する二番目の滝は、本来は二扇目に描かれたモチーフで成り立つはずの観瀑図様を画面左へとゆるやかに拡張する役割を果たしている。

安信の《李白観瀑図》においても、従来の観瀑図様を屏風絵の横長の画面に収めるため、二扇目に描かれた滝は画面中央で切れ、三扇目には橋渡しの第二の滝が配される。この三扇目の小さな滝が二扇目の直角に近い滝の角度を緩和し、緩やかに四扇目の李白へと連結している。これらの滝の表現は、本来横長の画面では成り立ちにくい観瀑図の図様をうまく屏風絵の構図へと馴染ませる探幽、尚信、安信ら独自のアレンジであったと捉えることができる。

本屏風の観瀑図としての構図上の特徴は、前述したようにまず屏風絵形式であることだろう。尚信以前において、前出の元信作品などを除き、観瀑図は画軸に縦長の画面で描かれることが多かった。観瀑図が縦に長く伸びる滝をモチーフとする主題である以上、これはごく自然なことであると考えられる。しかし尚信作の本屏風や安信作の《李白観瀑図》(挿図20)は画面を大きく横に拡大し、六曲一双の屏風絵とした。あるいは探幽も西本願寺黒書院の《滝山水図》床貼付や前述の名古屋城上洛殿襖絵(挿図22)において、滝と高士の図様を画軸ではなく、正方形あるいは横長の画面として表した。探幽、尚信、安信の三者は観瀑図という主題において、従来の縦型より、横への広がりを持つ構図を盛んに用い、定着させたことが窺われる。

ここで前述した狩野興以作の《山水図》屏風(挿図24)を再び取り上げた。狩野興以のこの屏風絵は、単独で観瀑を扱ったものではない。しかし右隻二扇目に観瀑図の図様が描写されているのが認められる。右隻二扇目に滝の図様が描かれるという点で尚信の作例とは共通点が見られる。また書斎の形状、張りだした岩の台座に高士が座するという点でも類似が認められる。興

以が探幽、尚信、安信に画技の手ほどきを行ったことを考慮すると、尚信らが屏風絵で観瀑図を表現する上で、発想上のひとつの源泉となった可能性が考えられるだろう。興以の同様の作例は他にもある。《山水図》屏風（個人蔵）（21）がそれで、この作例においても、右隻の第二扇目に滝の図様、張り出した岩の台座と高士の書斎、二人の高士が描かれる。また、一扇目から三扇目にかけて描かれる岩の形態は、前出の興以作《山水図》屏風と非常に似通ったものである。

尚信筆《李白観瀑図》において次に特徴的なのは、李白と滝との位置関係であろう。多くの観瀑図において、李白あるいは高士は滝と正面で向かい合う。首を上に向けてはるか上方の滝を眺める作例がよく見受けられるが、尚信の作例においては異なる。李白は滝を右手に仰ぎ、視線は下方の二番目の滝へと向けられている。あるいは五、六扇目の太陽に向けられているとの見方もできるだろう。

探幽の西本願寺黒書院二之間《流山水図》貼付（挿図23）は「観瀑図」と題されているわけではないが、高士の右手に滝、前方に第二の滝という位置関係が尚信のものに似る。本図においては、高士と滝がメインに描かれているにもかかわらず、高士は滝を見ずに書物に目を落としているように見える。また同じく探幽筆の名古屋城上洛殿襖絵においては、書物を読む高士と碁に興じる高士が描かれるが、画面に滝が大きく配されているにもかかわらず滝に視線を向けることはない。従者らしき人物が下方の滝に目を向けるのみである。

安信の《李白観瀑図》においても、李白は滝と正面で向かい合っているものの、その視線は下方の第二の滝に向けられているように見える。高士と滝が画面で大きく捉えられているが、従来の観瀑図貼付のように滝と真正面か

ら相対するのではなく、滝そのものからは少し注意をそらして読書や思索に耽るといった様子がこれらの作例には見受けられよう。これらは探幽や安信の高士と滝に対するイメージは、尚信の《李白観瀑図》とも通ずる特徴である。

冒頭において、筑波大学本は新出史料であり、阿弥派や初期狩野派に見られる観瀑図とは異なる特徴をもつことから、主題を「李白観瀑図」とするにと若干疑問が生じるとした。この点については、観瀑に対して探幽、安信が持っていたイメージと、筑波大学本のイメージが共通することから、本作をこの時代特有の観瀑図表現の一作例と見なすことができるのではないだろうか。また、本作に描かれる高士は、《惟肖得巖贊 李白観瀑図》以来見られた、李白のイメージを踏襲するものであることから、これを李白としてそれほど問題はないと思われる。

おわりに

本稿では、筑波大学本狩野尚信筆《李白観瀑図》について、観瀑図の流れや、狩野派の流れに位置付けることを念頭において、論を進めてきた。先行研究を典拠とし、中世から近世への観瀑図様の流れについて、本図を得て考察を行った。その中で、今まで十分に吟味されていなかった、中世の観瀑図の図様から、探幽、尚信、安信時代の観瀑図の図様への転用や、探幽らの生み出した新たな表現について論じた。元信以降、探幽、尚信、安信の時代に至る観瀑図の図様の展開については新出した本図によって新たに喚起されたといってもよい領域であると考えられる。

筑波大学本を中心として、観瀑図の図様の流れを解釈するに際し、画中に

おける個々のモチーフと、画面形式の双方から考察を試みた。モチーフについては、まず本図に見られる松に類似する図様が、元信、松榮など狩野派の先例に繰り返し用いられてきたことを述べた。また、張り出した岩の台座と座した李白の図様について、粉本となった可能性のある明代の観瀑図や狩野長吉の作例を取り上げた。その中で松の図様と同じく、本図が古くからのモチーフの借用を行っていることを指摘した。滝の図様に関しては、伝之信の《観瀑図》に表現の源泉が求められるとしながらも、探幽、尚信によって今までにない表現が試みられたとした。すなわち、途中で空間に溶け込んだり、距離をおいてまた姿を現す滝の表現である。

観瀑図の図様の画面形式においては、まず先行研究を典拠として《惟肖得巖贊 李白観瀑図》から初期狩野派にいたる流れを概観した。そして新たに元信の《囲碁・観瀑図》屏風を取り上げ、それまで画軸中心であった観瀑図の図様を屏風絵という大画面に移植した重要な作例であると解釈した。元信は屏風絵という大画面での観瀑図の表現において、探幽、尚信の時代に見られる観瀑図の大画面化の嚆矢となったのである。また狩野興以の作例に、探幽、尚信、安信の時代につづく新しい観瀑図表現の萌芽が見られるとした。これらの先例を受け、探幽や尚信、安信がおこなった観瀑図における新たな試みは、屏風絵に観瀑図のモチーフを盛んに描いたことと、大画面に適した形で観瀑図のモチーフを変容させたことにある。それは、従来の画軸を中心とする縦型の観瀑図の表現とは異なる、屏風絵を中心とした横型の観瀑図の表現の創出に他ならない。また、本来縦長であった観瀑図の図様を横型の画面に移植する際に、滝を二分割し、双方の距離をあげることによって、横長の画面へなじみやすい構図を形作る、探幽、尚信らの独自のアレンジについても触れた。

これらの考察を通じ、探幽、尚信、安信は、中世からの観瀑図の図様から積極的にモチーフの借用を行うとともに、画面の構成において大きな変革を試み、大画面化、横方向へ拡大化を行い、それに応じて図様に独自のアレンジを加え、新しい観瀑図表現を生み出したことが明らかとなった。このことから、観瀑図の変容の過程を体現する作例として、筑波大学本狩野尚信筆《李白観瀑図》は、李白観瀑図の流れにおいても、狩野派の流れの中でも、重要な作例であると位置付けたい。

また冒頭において、本作に「李白観瀑図」という主題を充てることの是非について提示したが、これについては、筑波大学本に探幽、安信の観瀑図の表現と共通する図様の特徴が多く認められることから、本作をこの時代特有の観瀑図の一作例と位置づけ、「観瀑」を主題とすることは妥当であるとした。また従来の李白の図様のイメージが本図においても当てはまることから、画面の高士を李白と見なすことも可能であると解釈したい。

(付記)

本稿は、平成一四年三月筑波大学芸術学系守屋研究室発行『筑波大学附属図書館所蔵 狩野探幽等江戸前期屏風の研究』に掲載した拙稿「李白観瀑図に関する一考察―筑波大学本狩野尚信筆李白観瀑図を中心に―」を加筆修正の上、再録の形をとるものである。

注

- (1) 法量縦一三六・七cm、横三二一・二cm、紙本水墨。
- (2) 狩野元信筆《囲碁・観瀑図》屏風も二つの主題をあわせて一双の屏風絵としたものだが、この作例の場合もとは別個の屏風絵を後に組み合わせたものとされる。展覧会目録『室町時代の狩野派―画壇制覇への道―』京都国立博物館一九九八年

- 解説二二二頁参照。
- (3) 田中一松「室町時代における観瀑図の系譜」『日本絵面史論集』中央公論美術出版一九六六年二五八頁—二七八頁。
島尾新『日本の美術三三八 能阿弥から狩野派へ』至文堂一九九四年四二—六一頁。
- (4) 個人蔵。海老根聰郎編『日本水墨名品図譜 第二巻 水墨画の展開』毎日新聞社一九九二年第二九四頁。
- (5) 前掲書注3『日本の美術三三八』第五七四頁。
- (6) 前掲書注4。一二九頁参照。
- (7) 前掲書注4。一二九頁参照。
- (8) 前掲書注4。一二八、一五三頁参照。
- (9) 図版典拠は以下の文献による。衛藤駿『日本美術全集 第六巻 相阿弥／祥啓』集英社一九八一年第六四頁。
- (10) 所蔵不明。「山楽と山雪」(『日本の美術一七二』至文堂一九八〇年第二七四頁参照)。
- (11) 京都国立博物館編『室町時代の狩野派』中央公論社一九九九年二七一頁。
- (12) 前掲書注11。一三九頁参照。
- (13) 図版典拠は以下の文献による。東京国立博物館編『明清の絵画』便利堂一九六二年図九。
- (14) 前掲書注13。解説四頁。
- (15) 辻惟雄『戦国時代狩野派の研究—狩野元信を中心として—』吉川弘文館一九九四年。一四八頁において長吉の画風は祥啓の楷体山水図にも近いものがあるとし元信周辺の画家とすることに問題があるとしている。
- (16) 図版典拠は以下の文献による。『国華三五八号』国華社一九二〇年。
- (17) 図版典拠は以下の文献による。『国華二八五号』国華社一九一四年。
- (18) 『原色日本の美術二三』(小学館)一八三頁、図四一。
- (19) 図版典拠は以下の文献による。『国華三六九号』国華社一九二二年。
- (20) 所蔵不明。前掲書注3『日本の美術三三八』第八六四頁。
- (21) 展覧会目録『狩野派の巨匠たち』静岡県立美術館一九八九年三三三頁。

插图1 尚信筆 《李白觀瀑圖》 屏風



插图2 惟肖得賢 《李白觀瀑圖》



插图3 芸阿弥筆 《觀瀑圖》

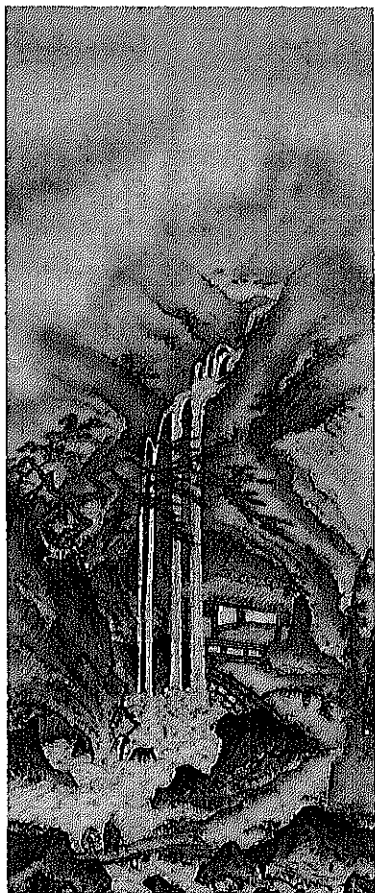


插图4 相阿弥筆 《觀瀑圖》



插图5 祥啟筆《觀瀑圖》



插图6 正信筆《山水圖》



插图7 相阿弥筆《觀瀑圖》



插图8 岳翁筆《李白觀瀑·武陵桃源圖》



插图10 尚信筆《李白觀瀑圖》
(部分)



插图11 元信筆《松壺圖》
(部分)



插图12 松榮筆《二十四孝圖》
(部分)



插图13 興以筆《山水圖》
(部分)





插图9 元信筆 《画其葛瀑图》 屏風 (左隻)

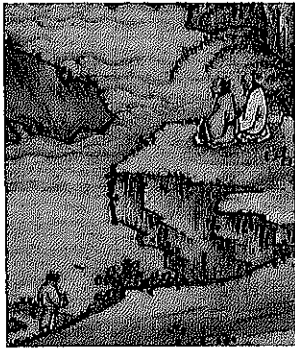


插图16 長吉筆 《觀瀑图》 (部分)



插图15 鍾孔筆 《山水图》 (部分)



插图14 探幽筆 《滝山水图》 床貼付 (部分)



插图18 探幽筆 《山水图》 床貼付



插图17 探幽筆 《養老瀑布图》 (部分)

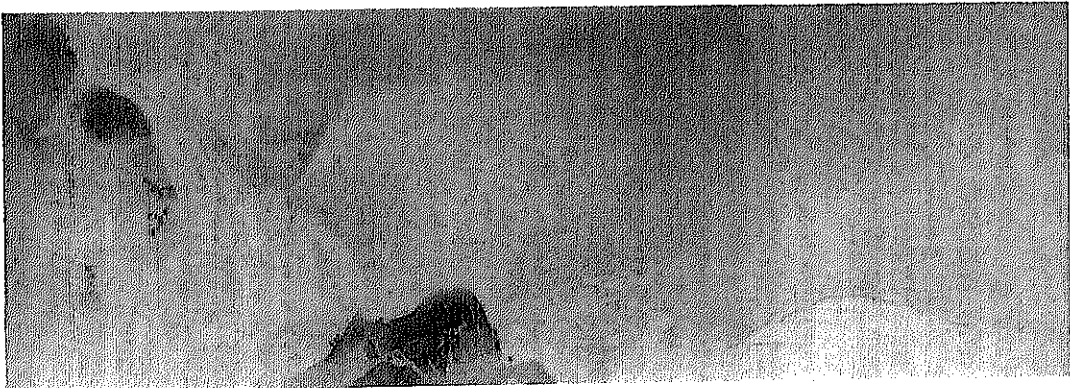


插图19 探幽筆 《瀑布图》

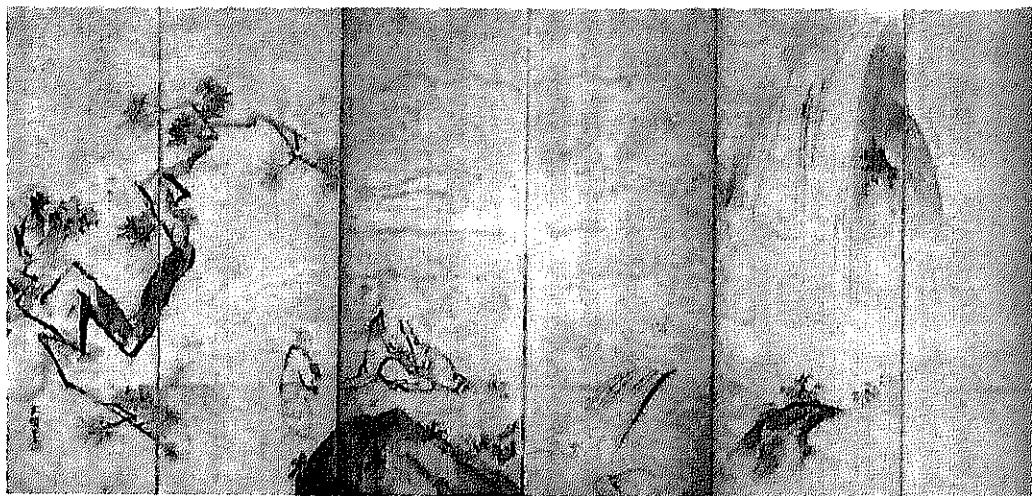


插图 20 安信筆 《竹林七賢・李白觀瀑圖》屏風（左隻）



插图 22 探幽筆 名古屋城上落處換繪（紙）



插图 21 尚信筆 《瀑布山水圖》



插图 23 探幽筆 《滝山水圖》床貼付

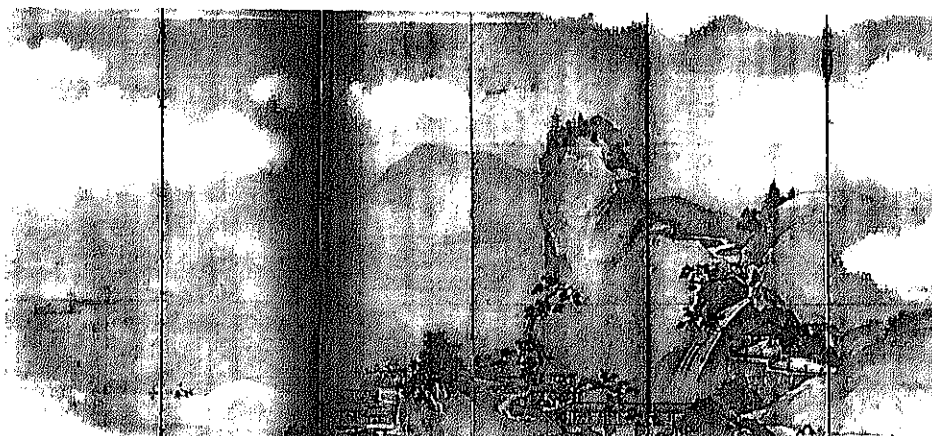


插图 24 興以筆 《山水圖》屏風