

京都国立博物館所蔵 洛中洛外図屏風に描かれた象の姿について

並木 晴香

京都国立博物館に所蔵されている、江戸時代の京都の景観を描いた六曲一双の洛中洛外図屏風には、第二定型の基本的な描写のなかに町を歩く象の姿が描かれるという特徴がある。本研究では、現存する洛中洛外図作品のなかでこの作品に唯一描かれる象の姿に着目し、同じく生きた象を描く南蛮屏風や初期洋風画の作品と比較することで、改めてその特徴を分析する。さらに本研究を、京博C本を総合的に研究するための基礎研究のひとつと位置づけて、本研究で得られた考察から京博C本の景観年代や制作年代の推定、さらに注文・制作された意図についても検討をしていく。

一、はじめに

京都国立博物館には、数点の洛中洛外図屏風が所蔵されている。このうち最も知られているものは、旧山岡家本とも呼ばれる六曲一隻屏風であり、京都国立博物館の所蔵品データベースで「洛中洛外図」を検索した際に最初にヒットするものである。本研究で用いる京都国立博物館所蔵の洛中洛外図屏風は、右記データベースで同様の検索によって三件目に表示されるものである。そのため、本論においては便宜上「京博C本」という名称で表記することとする。

京博C本は、洛中洛外図をその景観内容によって分類したとき、代表

的なモチーフとして右隻には方広寺大仏殿や豊国廟を、左隻には二条城を描く第二定型に属する六曲一双屏風である。具体的な景観をみていくと、右隻の右上には伏見城を、右下には何艘もの船がみられる港を描くほか、方広寺大仏殿や豊国廟、三十三間堂をはじめとする東山の景観と、鴨川をはさんで祇園会がおこなわれる洛中の寺院や町家が描かれており、第六扇には内裏がみられる。左隻には二条城や北野社、大徳寺などの社寺や嵐山の景観、そして多くの町家など、京都の西側の洛中洛外の景観を描いている。人物をあまり描き込まず、店先でのやりとりや殺伐とした表現がみられないため、全体に落ち着いた印象を受ける作品となっている。また他の第二定型作品が左隻の中心に大きく二条城を描く

ことが多いのに対して、京博C本では二条城が第五・六扇と左に偏って描かれている。この描写は、東寺が右隻の第一扇に描かれることとあわせて景観年代が早いことを示しているほか、二条城が画面の左に寄ることとで、二条城の北側地域が広く描かれるという特徴的な構図も生み出している。さらに方広寺西側の門の位置が中央ではなく北寄りになっていることや、方広寺の南門から三十三間堂へと続く道が描かれている点、洛外の小橋や川の岩肌の描写などからは、実際の景観に基づいて丁寧を描く絵師の特徴も見て取れる。

このように京博C本には、現存するほとんどの作品が分類される第二定型の基本的な景観を有しているものの、右隻の右下に港の景観を描いていることや、左隻の二条城の北側に広く寺之内の寺院群を描いていることなど、他の洛中洛外図にはみられない景観をいくつも有しているという特徴がある。その特徴の中でも特に注目すべきものは、左隻第三扇に描かれた象の姿である。現在確認されている洛中洛外図屏風のかなかに象を描くものは他に存在せず、洛中洛外図研究においても重要な描写となっている。

京博C本についてはこれまで、左隻の構図の特徴と象の姿の検討、右隻の方広寺大仏殿から三十三間堂へとびる道の存在などについて検討を重ねてきた⁽¹⁾。細部の描写や特徴的な景観についての分析をふまえて京博C本を総合的に研究するにあたっては、景観年代推定や洛中洛外図全体における本作品の位置付けなどに加えて、他に類型作品のない本作品が制作された意図について検討を試みたいと考えている。そのため基礎研究のひとつとして、本研究では改めて象の描写に注目をする。

二、描かれた象の姿

京博C本に描かれた象の姿(図1)は、これまでの研究により慶長二年(一五九七)にスペイン使節から豊臣秀吉に対して、天正一五年(一五八七)に発した「伴天連追放令」の懐柔を求めするために贈られたものだと考えられている。この出来事を含む象が日本へと舶載されてきた歴史については後述するが、本来日本に生息していな



図1 京博C本に描かれた象の姿
(撮影 京都国立博物館)

かった象は日本人にとっては身近な存在ではなかったため、日本へと舶載されて人びとの前に姿を現すたびに驚きをもって迎え入れられた。一方で、仏教の教えのなかに登場する霊獣として象の存在は古くから人びとに認知されていた。そのため仏画をはじめとする様々な絵画に、象の姿は繰り返し描かれてきた。

しかし、描かれた象の姿がどれも現在我々が知っている象と同じかという点、必ずしもそうとは言えない。仏画に登場する象の姿は明らかに実物とは異なっているし、日本に象が来た以降に描かれたものも、元来日本人に根付いていた霊獣としての象のイメージと混同し、違和感を覚えるものも多い。そのなかで、京博C本に描かれている象は、実際の姿に基づいて描かれるという特徴を有している。京博C本と同じような象

の姿を描いた作品としては、洛中洛外図と同じ近世初期風俗画のジャンルに属する南蛮屏風が挙げられ、象の描写について京博C本との共通点もみられる。

そこで本研究では、京博C本と同じく慶長二年に日本に舶載されてきた象を描く南蛮屏風をはじめとして、象の姿を描いた作品を比較対象とし、京博C本の象の描写について分析をしていく。そしてそこから、京博C本を総合的に検討していくための手がかりを導き出すことを目的とする。

三、象が日本へ来た歴史

洛中洛外図には、景観年代の早い第一定型や現存数の多い第二定型という区別なく、様々な動物が描かれている。なかには南蛮人が為政者に対する献上品として連れている洋犬や麝香猫などの珍しい動物もみられるものの、描かれた動物のほとんどは馬や牛、犬、猿、鶏といった人びとにとって身近なものであった。南蛮人行列が珍獣を連れている描写自体、多くの作品に描かれるものではないことから考えても、京博C本に象が描かれていることは非常に特異なことであるといえる。それでは、象が実際に日本人の目に触れたのはどのようなタイミングであったのか。細部の描写について分析をおこなう前に、象が日本へ来た歴史について触れておきたい。

象がはじめて日本の地に運ばれてきたのは、応永一五年（一四〇八）のことである。象のほかに孔雀や鸚鵡などの動物を載せた南蛮船が若狭へと到着し、これらの珍獣は室町幕府四代將軍の足利義持に献上され

た。この時はじめて生きた象を目にした人びとの様子はどのようなものであったのか、また將軍がいかなる反応を示したのかなど詳しい様子は分からないが、仏画などで目にしていた存在とは異なる姿に、大きな驚きを感じたのではないかと判ぜられる。

次に舶載されてきたのは、若狭へ来た時から約一七〇年後の天正三年（一五七五）まで下る。この時の様子はあまりはっきりしないものの、明の船に乗って豊後臼杵へと到着し、他の動物とともにキリシタン大名の大友宗麟へ贈られた「大象」がそれだと考えられている。しかしこの時には、象が上方へ来た記録は確認されていない。

続く象の舶来は、スペイン使節を通じて豊臣秀吉へと献上された慶長二年（一五九七）である。大友宗麟へ献上されたと考えられる時から二〇年ほどしか経っていないが、天正三年に舶載されてきた象が九州を出た記録がみられないため、上方に象がやってくるのは応永一五年以来のこととなり、多くの人びとが象の姿をみようとして大騒ぎになったことが記録から伝わっている。この時の象の舶来がそれ以前のときと大きく異なる点は、風俗画の興隆と相まって絵画へと描かれたことである。この絵画が、次章にて述べる南蛮屏風である。

その後は、慶長七年（一六〇二）に徳川家康へ交趾国より象が献上されたほか、江戸幕府八代將軍徳川吉宗が所望したことで享保一三年（一七二八）に江戸へ来たり、文久三年（一八六三）には象を載せた船が横浜港へやってきたりするなど何度か人びとの前に姿を現している。しかし現在のように誰もが実際の姿をすぐに思い浮かべられるような存在ではなかったため、度々描かれた象の姿は、仏画にみられる霊獣としての象と混合されていたり、私たちからすると奇妙な姿をしたりしてい

るものも少なくない。そのことをふまえて、京博C本や南蛮屏風などの象の描写についてみていきたい。

四、象を描いた作品

京博C本に描かれた象の描写を検討していく前に、日本美術作品の中で象が描かれたものにはどのような作品があるのかを概観する。

四一、仏画

象は元来日本に生息していない動物であったが、その存在は早くから日本人の知るところとなっていた。それは六世紀以降、仏教が大陸から伝えられたことによる。

『法華経』をはじめとする仏教経典には、普賢菩薩は仏が亡くなった後の世において修業をする者の前に六牙の白象に乗った姿であらわれると記されており、普賢菩薩が絵画もしくは彫刻にあらわされるときには白象に乗った姿で表現されることが多かった。したがって仏教の教えが広がるとともに、象は普賢菩薩の乗る霊獣として人びとに認識されていった。

白象に乗る普賢菩薩の図様としては、奈良県・法隆寺の金堂壁画に日本最古の作例として含まれているほか、平安時代後期の名品として国宝に指定されている「絹本着色普賢菩薩像」（東京国立博物館所蔵）や、同時期の国宝である鳥取県・豊乗寺の「普賢菩薩像」などがある。また彫刻としては、前述の二作品と同じ平安時代後期の作例である大倉文化財団所蔵の「普賢菩薩騎象像」が知られる。

このように日本人は仏画によって象の存在を認識するに至ったが、普

賢菩薩の図様以外にも象の姿を描いた仏画がある。それは、釈迦が入滅する場面を描いた仏涅槃図である。日本に伝来した仏涅槃図は大きく分けてふたつの形式に分けられることが多く、早い時期から制作されていた第一形式にはほとんど動物が描かれることはない。しかし宋画をもとにしたとされる第二形式になると、仏涅槃図に描かれる動物は次第にその数を増していく。また第一形式の作品も時代が下がるにつれて、第二形式の影響を受けて動物が描かれるようになっていく。例えば、第一形式に属し日本で現存最古の仏涅槃図とされている和歌山県・金剛峯寺所蔵の金剛峯寺本（応徳三年（一〇八六））は入滅の場面にシシ一頭を描くのみであるのに対し、第二形式の代表作例である京都府・長福寺本は、画面の下方四分の一ほどの部分に実在の動物から鳳凰をはじめとする架空の存在まで、五〇種もの動物や鳥が涅槃の場を集っている。

象に関していえば、仏涅槃図の典拠として知られる『大般涅槃経』のなかに涅槃の場を集った動物として名を連ねており、仏涅槃図の描写のなかに次第に日本人に身近な動物が積極的に取り入れられるようになってからも、その姿は多くの作品に描かれてきた。第一形式に分類されながらも、第二形式の影響を受けて多くの動物を描く滋賀県・石山寺本をはじめとする仏涅槃図の動物表現について、中野玄三氏は、仏涅槃図に描かれた動物の表現には、唐画を端緒として密教の図様にみられる動物、さらに「鳥獣人物戯画」との類似を指摘する。またそれらにみられる動物表現の特徴についても述べており、象については、三日月形の日や付け根の細い鼻、筒のような形で垂れた耳、凹んだ背中や足の爪を挙げ、そのような姿をした象を「空想的霊獣」とまとめている。ここで挙げられている「鳥獣人物戯画」については後で触れるが、仏涅槃図に

描かれる象の姿は必ずしも普賢菩薩を連想する六牙の白象ではないものの、前述の特徴をもった空想的な姿で描かれている。第二形式においてもほとんどの場合が白象として登場しており、「象は白いもの」という認識が一般的なものであったことが分かる。そのなかで先に挙げた長福寺本は、動物をより具体的に描き出している点の特徴となっている。この作品について中野氏は、「技工の巧拙は別として、宋代院体花鳥画の目指した写実的表現をもとにして描かれているといえる」とする⁽²⁾。ここで注目すべきは象の描写で、体の色を鼠色としているほか、耳や背の私たちも「空想的靈獸」としてではなく「実際のインド象」として描かれている。靈獸・瑞獸としての白象に見慣れていた人びとが長福寺本にみられるような写実的に描かれた象の姿を見てどのように感じたのかは分からないが、この長福寺本を粉本として描かれたであろう作品において象が再び白象として描かれていることを鑑みると、やはり日本人にとって象は白いもの、という認識が通常であったことがうかがえる。

四―二、南蛮屏風

洛中洛外図屏風を代表とする近世初期風俗画と呼ばれるジャンルのなかに、南蛮屏風と称せられる作品の一群がある。十六世紀半ばになって西洋とのつながりができると、当時の日本人は西欧人が運んでくる様々な文物や異国の人びとのことを「南蛮」と呼び珍しがった。また織田信長や豊臣秀吉などの為政者が南蛮文物を好み、自らの衣装や持ち物のなかに南蛮風俗を多用しはじめると、人びともこぞって南蛮文化を取り入れるようになった。そして人びとの興味をひいた南蛮文化は次第に絵画化されるようになり、風俗画の一ジャンルを担うようになった。それが

南蛮屏風である。南蛮屏風の定義として坂本満氏は、

それはまず「南蛮人」を描いた屏風ではあるが、「豊国祭礼図」や「洛中洛外図」あるいは歌舞伎図巻などの図中に南蛮人の描かれているものは、そうは呼ばない。そこには「南蛮」のカピタン・モールや商人、宣教師たちの日本の港町での様子が描かれ、「南蛮寺」と彼らの乗ってきた大型の洋式帆船も必ず描かれている。これらが南蛮屏風の基本的モチーフであり、これが左右一対に描き分けられているものが一つの類型をなし（第一類）、また一隻の中にそれらがまとめられ、他の一隻には南蛮船が出港してきた外国の港や町での情景が描かれるのがもう一つの類型をなしている（第二・三類）、すべての南蛮屏風は大体このタイプのどちらかに属することになる⁽³⁾

とする。異国から日本にはない珍しいものをたくさん運んでくる洋式の帆船は宝船にも例えられ、吉祥のモチーフとしても好まれた。類型の分類については諸説みられるが、一〇〇点ほどの作品が確認されている南蛮屏風のなかで今回注目するのは狩野内膳筆の南蛮屏風とその系統作品である。

南蛮屏風も他の風俗画と同様に、作品を手がけた絵師の名前が判明することはほとんどない。そのなかにあつて、神戸市立博物館に所蔵されている南蛮屏風（以下「神戸市博本」とする）には「狩野内膳筆」という落款と印章が捺されており、絵師の名が分かる珍しいものである。この神戸市博本を含めて狩野内膳の落款印章をともなう作品は四点確認されており、また神戸市博本を粉本として制作されたとみられる作品も存在している。これらの神戸市博本をはじめとする一連の系統作品の特徴としては、画面に象の姿が描かれることが挙げられる。

先にみたように、南蛮屏風にはカピタン・モールの一行や宣教師たちといった西欧人や異国風の船、珍しい動物など多くの南蛮風俗が描かれている。その様相は類型によって、また作品によって共通点や異なる点などがみられるが、現在確認されている南蛮屏風のなかで象が描かれているのは狩野内膳の南蛮屏風とその系統作品に限られており、珍しい南蛮文物や異国の人びとを描く南蛮屏風にあっても、象の姿は多用されるものではなかったことがうかがえる。

各作品の象の描写については次章で詳しくみていくが、狩野内膳が描いた神戸市博本の象は狩野内膳が実際に目にして描いたものであるとされている。狩野内膳は元亀元年（一五七〇）に荒木村重の家臣の子として生まれ、十代半ば頃に狩野松栄（一五一九―一五九二）のもとへ入門した。その後天正一五年（一五八七）には狩野姓を名乗ることを許されて、狩野内膳重郷と号したことが知れる。そして内膳の描いた絵が豊臣秀吉の目にとまり、その才能を認められて豊臣家の御用絵師となった。内膳の作として知られるものは多いとはいえないが、代表作として京都府・豊國神社に奉納され現在も当社に伝わる「豊國祭祀図屏風」がある。内膳は御用絵師として主人の近くで様々なイベントを目にし、また豊臣家に関連する絵を制作したとされる。慶長二年（一五九七）に豊臣秀吉に象が贈られ、大坂城で対面するという出来事も、内膳は当然のごとく立ち会っていた。神戸市博本に描かれている象が仏画にみられる白象とは異なり実際の象の様相を呈しているのは、内膳が実物の象を目にしたからである。

なお象を描いた南蛮屏風として取り上げる狩野内膳の落款印章を有する四点と内膳作品を踏襲した系統作品を比べると、描かれた象の姿も同

じ系統に属するとはいえ次第に変化が生じている。この点については、京博C本との比較のなかで詳しくみていく。

四一三、その他に象が描かれた作品

京博C本や南蛮屏風とは異なる時代に象を描いた作品について、ここでは「鳥獣人物戯画」と「国々人物図巻」を取り上げる。

四一三一、鳥獣人物戯画

仏涅槃図以外で様々な動物が描かれる作品として思い浮かべるのは、京都府・高山寺所蔵の「鳥獣人物戯画」である。各巻には制作年代に差があるとされるが、甲・乙・丙・丁の四巻からなるこの絵巻には、擬人化された動物たちの姿をはじめ人物やたくさんの動物が描かれており、そのなかで象の姿は乙巻に登場する（図2）。兎や蛙、猿といった動物たちがユーモアあふれる表情をみせる甲巻が有名だが、乙巻に描かれた動物には甲巻のような擬人化した表現はみられず、馬や牛などの身近な動物から麒麟や猿といった空想上の動物、もしくは異国の動物まで全十五種類が、愛らしさよりも険しい表情を全面に出して描かれている。象は絵巻の最後に近い青龍と獺の間に二頭描かれ、一頭は鼻を高く上げて声を放ち、もう一頭は前方を見



図2 「鳥獣人物戯画」乙巻（部分）
（『日本の美術（300）
絵巻鳥獣人物戯画と嗚呼絵』 53頁）

つめている。乙巻の動物表現には密教図様との関連が指摘されているが、乙巻に描かれた三日月型の目や足の爪をもつ象の姿は、実際に生きた象の姿というよりも仏画との関連性が強いように思われる。

四一三一二、国々人物図巻

京都国立博物館所蔵の「国々人物図巻」は、雪舟（一四二〇—一五〇六）によって描かれたものを写した模本とされている。雪舟は応仁元年（一四六七）から文明元年（一四六九）までの三年間、明に渡って中国画壇を直に学び、また中国の山水風景を直接目にして自身の画風に大きな影響を受けた。その渡明した期間のなかで、雪舟が実際に目にした異国の人びとや動物を次々に描き連ねたのがこの「国々人物図巻」である。人物や動物の横には、それが何者であるのかという書き入れもみられ、熱心な書き込みぶりが印象的である。そこに描かれた象の姿（図3）には、仏画や「鳥獣人物戯画」乙巻にみられるような厳しい表情はみられない。南蛮屏風のような陰影表現はほとんどみられないものの、霊獣としてではなく、象としてではなく、実際にみた姿を描いたと判ぜられるものである。

なお、十七世紀前半に京都で活躍した俵屋宗達（生没年不詳）の手による京都府・養源院の杉戸絵にみられる象は、描かれたとされる時期が

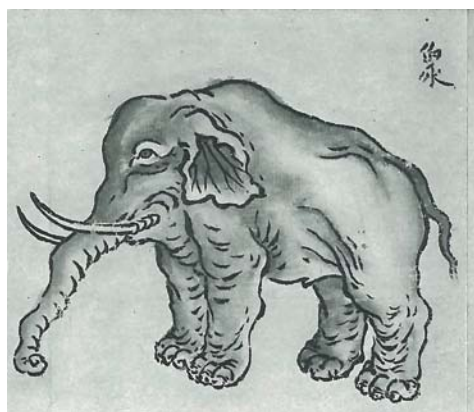


図3 「国々人物図巻」(部分)
〔日本美術絵画全集 4 雪舟〕 89頁〕

南蛮屏風の制作時期と重なるものや、やはり白象で、たとえ宗達が実際に京都を歩いた象を見ていたとしても、その姿を写実に描くのではなく、霊獣としての姿をモチーフとして描いたといえる。また十八世紀になると、写実性を重視した円山応挙やその弟子である長澤芦雪、「樹花鳥獣図屏風」(静岡県立美術館所蔵)や「象と鯨図屏風」(MIHO MUSEUM所蔵)などの作品で印象的な象の姿を描いた伊藤若冲をはじめとする絵師たちによって様々な象の絵が描かれた。仏画や先人たちの作品の影響を受けて白象として描いたものや、実際の姿に基づいて鼠色の肌をした姿で描いたものなど種々みられるが、本研究で対象とした作品が制作された時代からは大きくずれることから、今回は取り上げなかった。

五、象の描写の比較

五一一、京博C本

ここからは、近世において普賢菩薩の乗る六牙の白象のような霊獣・瑞獣としての姿ではなく、実際に人々が目にした象の姿を描いた作品を取り上げて、その象の描写について京博C本との比較検討をおこなっていく。まずは、本研究の対象である京博C本の象をみていく。

京博C本のなかで、象の姿は左隻の第三扇に描かれている。京博C本には二条城の北側にある聚楽第跡地で能の興行をおこなう様子が描かれており、本作品の特徴のひとつとなっているが、象はこの跡地の北側の道、一条通あたりを東に向かって歩いている。象は大坂城で豊臣秀吉と対面したあと、京都へ移動して禁裏にて天皇の観覧を供し、そして伏見城へと移っている。京博C本に描かれた場面は、この行程のなかで大坂

城から禁裏へと向かう様子を描いたものと考えられる。

通りを歩く象は、緑の帽子をかぶりオレンジ色にわずかに模様がかか
がえるズボンを履いた南蛮人を一人首元に乗せている。肌の色は鼠色で、
足の爪や背中の中との凹みといった仏画にみられる特徴はみられない。なによ
りの特徴は、胸や腹から足にかけて陰影表現がみられる点である。京博
C本の象以外の描写には特に陰影表現はみられず、道を歩く象にのみ陰
影表現が用いられていることは注目すべき点である。この象が仏画に
描かれた霊獣としての姿とは異なり、陰影表現を含めて絵師が実際にそ
の姿を見て描いたことは明らかであるといえるものの、その姿にどこか
違和感を覚えるのは、顔が体に対して小さいという理由が挙げられる。
また背中に輿を設けていないことや、象のまわりに南蛮人を含めて人が
少ないことなど疑問点も生まれるが、これらの点については京博C本の
注文・制作に関する検討とも関わってくるため、後章にて再度触れたい。
京都の町を象とその一行がどのような様相で歩いたのかは現在のところ
定かではないが、それ以前に描かれた姿と比べて実際の姿に近いあたり
であらわされた象の姿は、京博C本全体について検討するうえで重要な
存在となっている。

五二二、南蛮屏風

京博C本の象の姿を分析するにあたり、今回は九点の南蛮屏風を取り
上げる。なお以下に用いる作品の名称は中央公論美術出版『南蛮屏風集
成』に使用されているものを踏襲する。

五二二一、神戸市立博物館本A（神戸市博本）

神戸市立博物館に所蔵されているこの南蛮屏風は、狩野内膳の落款印

章を有する四点のなかでも最も優品とされるもので、重要文化財に指定
されている。その精細な描写から、同じ構図を有する作品のなかでも内
膳オリジナルの作品であることが定説となっている。神戸市博本の全体
の内容をみていくと、右隻には第五・六扇に日本へ到着した異国船を描
き、鮮やかな衣装を身につけた貴人を先頭に、カピタン・モールの一行
が上陸している。到着したカピタン・モールの一行のなかには献上品
とみられる荷物を抱える人や、洋犬や檻に入った虎などの動物がみら
れ、それらを迎える宣教師たちのなかには袴を着た日本人の姿もみられ
る。画面の右側には聖画を置いた礼拝堂や店先に商品を置く瓦葺の町家
なども描かれている。一方左隻には第一・二扇に描かれた船がマストを
はって異国を出航していく様子をあらわしており、異国風の建物を背景
として様々な服装の南蛮人が大勢みられる。なお到着した日本の港も、
出航する異国の港も特定の港町を描いているわけではなく、建物の表現
によって日本かどうかが区別さ
れている。そして風にはためく
旗やマストをつけて出航する異
国船を見送る南蛮風俗の人々の
なかにパラキンに乗った人
物が第五扇に描かれ、そのうし
ろ、第六扇に背中に人を乗せた
輿を設ける象の姿が描かれてい
る（図4）。

この象には仏画的な描写が一
切みられないだけでなく、胸や



図4 神戸市立博物館本・左隻（部分）
（『南蛮屏風集成』 13頁）

腹、足の部分に陰影表現が用いられていることがわかる。顔や足などにみられる皺は最小限で目立つ表現ではなく、顔と体のバランスに違和感がないことから、狩野内膳が豊臣秀吉と対面した象を間近で見ていることがよくわかる描写となっている。なおこの神戸市博本とその象の描写については、画面全体のなかで象にだけ陰影表現がみられることや、象の斜め前と後ろに立つ象使いが、現在でも使われる鳶口と同じ形態のものを手にしていること、さらに象の前方で貴人が乗っているパラキンが、聚楽第でインドの副王使節を謁見した豊臣秀吉が彼らから贈られ、それ以後愛用したことなどから「これらは秀吉の王権が専有する献上品であり、彼のステイタス・シンボルであった」⁽⁴⁾ともみられている。南蛮風俗を好み、自らの服装や身のまわりのものだけではなく家臣たちにも南蛮風俗を身につけさせることもあった豊臣秀吉の趣味や、異国の使節から贈られたものが描き込まれたとするこの南蛮屏風のなかで唯一陰影表現をもちいて象を描いたことからは、秀吉がどれほどに象を特別視していたのかが伝わってくる。この点からも、姿そのものには違いがみられるものの、慶長二年に日本へと舶載されてきた象を写実的に描くという同じ特徴を有する神戸市博本の象の姿が京博C本にみられる象の姿を分析するにあたって注目するべき存在であることがわかる。

五―二―二、所在不明（川西家旧蔵）本

右隻に「狩野内膳筆」という落款、左隻に「狩野」という落款と印章があり、本作品の制作には狩野内膳が関わったことが指摘されている作品で、慶長後半期に制作されたとされる。昭和初期頃までは所在情報がつかめるものの、現在は所在が不明となっている。

人や動物、木々などの配置に多少の違いがみられるが、全体としては神戸市博本をよく踏襲している。神戸市博本と同様、左隻の第五扇にパラキンに乗った人物が、その隣の第六扇に背中に輿と人物を乗せた象が描かれており（図5）、象の腹の部分には陰影がはっきり見とれる。やや陰影のみられる部分が神戸市博本より少なくなっているほか、象に乗る貴人に対して神戸市博本では閉じられていた傘が本作品では差し向けられていたり、象の前方にいる象使いの服装が全く異なっていたりするなど、象のまわりの描写にも差異がみられる。このような点も含めて、内膳の関わりがみられるとはいえ、本作品の制作は狩野内膳本人ではなく別の人の手によるものであると考えられる。



図5 所在不明（川西家旧蔵）本・左隻（部分）
（『南蛮屏風集成』68頁）

五―二―三、文化庁保管本

神戸市博本の左隻にあたる一隻のみが残る作品で、狩野内膳の落款印章を有している。所在不明本と同じく、配置に多少の違いがあるものの基本的には神戸市博本の左隻と同じ景観となっている。内膳の系統作品のなかで唯一、第三扇に円型の南極図が描き込まれている点特徴的である。

象の描写（図6）に関してみると、象は第六扇に描かれ、前方にパ

ランキーンに乗った貴人がいる点も神戸市博本や所在不明本と共通するが、特徴的だった陰影表現はほとんどみられなくなっているほか、神戸市博本と比べて象の足の部分などに皺が増えている。さらに、神戸市博本や所在不明本では象の左前にいる象使いが鳶口を持っていたのに対して本作では描かれていない点や、象の首にある飾りが前掲



図6 文化庁保管本(部分)
〔南蛮屏風集成〕 71頁

二作品と異なる点などから、所在不明本よりも内膳本人との距離がみられ、内膳の工房作であると目されている。神戸市博本にはみられた目のまわりの陰影もなくなっているため、目元の印象がやや異なる点も注目される。修復時に発見された文書の存在から、制作は内膳の最晩年である元和二年(一六一六)頃とされている。

五―二―四、リスボン国立古美術館本B

狩野内膳の落款はないが内膳が使用した印章が捺されている作品で、神戸市博本の右隻に描かれていた瓦屋根の町家がなくなっているため多少印象が異なるものの基本的には同様の景観となっている。狩野内膳の落款印章を有する前掲の三作品と比べて注目されるのは、描かれる人物や動物が増えているという点である。右隻の第三扇には羽根をひろげた孔雀、第四・五扇には駱駝の姿が描かれるほか驢馬や牛などもみられ、

左隻には第六扇に描かれた系統作品と同じ構図の象に加えて、もう一頭象が描かれている。

第六扇に描かれた象(図7)は、他の内膳系統作品に比べて陰影表現がほとんどみられなくなっている。また前述の三作品の象の描写との違いとしては、背中に乗せた輿の裾が腹方向のみになり、尾の付け根にかかっていた裾が描かれていないことや、胴がやや細長く伸びている点、また神戸市博本、所在不明本、文化庁保管本では前方へと曲線を描いていた鼻が真っ直ぐ下へと伸びている点などが挙げられる。

一方左隻第四扇に描かれた象(図8)についてみると、第六扇の象と同じくほとんど陰影表現がみられないほか、背中に輿を乗せておらず、そのかわりに一人の象使いが首にまたがって鳶口を振り上げている。そ



図7 リスボン国立古美術館本B・左隻第六扇(部分)

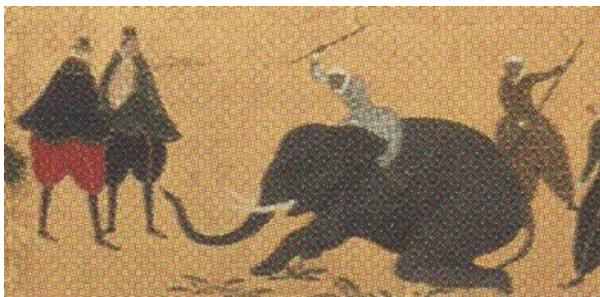


図8 リスボン国立古美術館本B・左隻第四扇(部分)
(図7・8ともに『南蛮屏風集成』 73頁)

して他の象がすべて立っていたのに対し、足を曲げてひざまずくような姿をしている。この姿は、アピラ・ヒロンの『日本王国記』において、豊臣秀吉が象と対面した際に「象は太閤がやって来るのを見るやいなや、象使いの命令で地面に三度ひざまずき、鼻を頭の上にもち上げて、大きな吠声をはなった」と記されたときの姿に似ているとみられる。象を描いた南蛮屏風のなかでこのような象の姿を描くのはリスボン国立古美術館本Bのみであり注目されるが、内膳が本作品に直接関わった可能性は低いとされている。制作年代は内膳の最晩年から没後にかけての慶長末期から元和頃と考えられており、内膳の落款印章をもつ四作品のなかでは最もあとに制作されたものである。

五―二一五、個人蔵本

この作品は地面や雲の部分に金箔を用いず、そのかわりに金銀の切箔を散らしているため、他の作品と大きく印象を異にしている。港を起航する異国船のうしろにみられる二艘の船はリスボン国立古美術館本Bと類似しているが、これまでの作品では左隻の画面手前に描かれていた岩の場所が移動しているところが目を引く。本作品は神戸市博本をはじめとする内膳系統の南蛮屏風を踏襲した作品となっているが、その制作は内膳の工房とは別の絵師によるものと考えられる。内膳系統作品の左隻にあたる部分のみが現存しており、十七世紀中頃の制作とみられている。背景部分の違いに加えて、画面左端に他の作品にはなかった大きな岩を描いているため、通常第六扇に描かれていた象(図9)が第五扇に移動しているという違いもみられる。内膳の工房とは異なる絵師によるものながら象の描写は内膳作品をよく学んでおり、リスボン国立古美術館

本Bでは真っ直ぐになっていた鼻のまがり方も神戸市博本のように前方へ向けて曲線を描いている。ただし陰影表現はほとんどみられないほか、全体的に線の硬さがみられるため、足が硬直して突っ張ったような印象を受ける。

五―二一六、個人蔵本

画面の構図は内膳の作品をそのまま踏襲しながらも、描かれる人物の数が増加している点が注目される作品である。具体的にみると、右隻に町家が増え、その内外から多くの人が南蛮人行列を見つめているほか、その南蛮人行列自体も人が増している。左隻で起航を見送る人も大勢みられるなかで、特に両隻に描かれる異国船は人がぎっしりと詰まっているような状態である。右隻の港には檻に入れられた動物が複数描かれたりアラビア馬が連れられていたりするなど、動物も多くみられる。

左隻第六扇の象(図10)をみると、人物の乗った輿を背中に乗せる点は共通しているもの



図9 個人蔵本(部分)
 (『南蛮屏風集成』79頁)

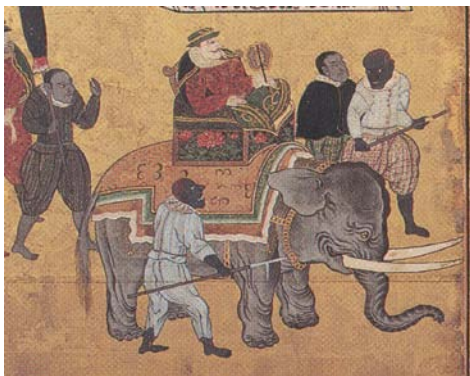


図10 個人蔵本・左隻(部分)
 (『南蛮屏風集成』87頁)

の、その姿に陰影表現はすでにみられない。また体の皺が増えており、特に足と口元の皺が目を引き。牙がこれまでの作品より長く主張するようになっていたり、尾の毛並みが表現されていたりと前掲五作品の象とは様相が異なっている。制作は十七世紀前半、寛永期とされる。

五二一七、南蛮文化館本B

本作品も内膳の工房作品ではないながらも直接的に内膳の作品に学んだと考えられるもので、首がつまつたような人物表現は個人蔵本(五二一六)と同じグループであるといえる。小屏風であることから天地の圧縮がみられるものの、建物や人物の配置は、左隻部分しか現存していない文化庁保管本に類似している。

象の描写(図11)は、神戸市博本と比べて顔がやや圧縮されたようなかたちになり、頭の高さも背中の上より低くなって、首を引っ込めたような姿となつてはいるが、胸や腹、足の部分に陰影表現が施されており、内膳作品を直接継承したことを示している。さらに人物の服装にも陰影表現がみられることから南蛮屏風を描いた絵師のなかでも西洋画法に接近している様子が指摘されている。また鼻の描写は等間隔の横筋が入っている点や上下にうねっている点などが、人物表現に類似性がみられる個人蔵本(五二一六)



図11 南蛮文化館本B・左隻(部分)
〔南蛮屏風集成〕 89頁

と表現が似ている。足の皺の表現はあまり激しくはないが、口元にみられる皺や長く伸びた牙も前掲作品との共通点である。前掲作よりは早い時期の制作とされるものの、寛永期(十七世紀前半)になると考えられている。

五二一八、西蓮寺本

全体的な構図は他の作品と同じく内膳作品を踏襲しているが、描かれている人物や動物は少なくなっているため、作品全体としてやや寂しげな印象を受ける。前掲の個人蔵本(五二一七)と同じく小屏風ではあるが、二点の個人蔵本(五二一六、五二一七)に比べて人物が自然に圧縮された描写はみられない。

象の描写(図12)は他の作品とは一線を画するもので、これまでにみってきた作品の象が、陰影表現の有無やその他様々な差異がみられながらも写実性に基づいて描かれた神戸市博本の姿を比較的継承していたのに対し、西蓮寺本の象は写実性に

欠け、仏画にみられるような姿となつている。体型も膨れて皺が多く、三日月形の目や足に爪がある様子は、前章の仏画に描かれた動物の特徴と類似している。細長い鼻も印象的だが、本作品を手がけた絵師は絵師のどのような知識をもっていたのかわからないかという推測もなされてお



図12 西蓮寺本・左隻(部分)
〔南蛮屏風集成〕 97頁

り、実際に豊臣秀吉や狩野内膳などが目にした象の姿を描くという概念はみられない。制作は十七世紀前半、寛永期とされている。

五二一九、個人蔵本

本作品は内膳の系統作品ではない南蛮屏風で、当初から六曲一隻もしくは八曲一隻で完結していた可能性があると推測されている。画面の左半分には大きく異国船を描き、港には南蛮人の一行と様々な動物を連れた行列とが描かれている。この行列のなかに象が描かれている(図13)が、鼻が長く異なる描写となっている。さらに肌の色は白く、それでいて鳶口を持つ象使いが後ろにおり、写実的な要素も仏画的な要素もみられないながらも両方のイメージが混同しているようである。制作は十七世紀半ばと考えられており、檻に入れられることなく行列をなしている珍獣や、様々な服装を着た南蛮人、それを出迎える人びとの多様な衣装、そして大きく描かれた異国の船など内膳系統作品とは異なる構成であるが、南蛮屏風として観る者を楽しませる描写の多い作品である。



図13 個人蔵本(部分)
〔南蛮屏風集成〕 252頁)

五二三、レパント戦闘図・世界地図屏風

十六世紀半ばに西欧人が日本へと足を踏み入れて以来はじまった西洋

との交流によって、それまでの日本にはなかった様々な文化が流入し、服飾や食べ物、工芸、絵画など多くのものがその影響を受けた。南蛮屏風もその延長上にあるといえるが、そのなかで、宣教師たちが布教を目的として設立したセミナリオでは西洋風の絵画教育がおこなわれた。ここではキリスト教に関連する聖画だけではなく、戦闘図や騎馬武者図などの制作もおこなわれ、西洋画に学んだ陰影法や遠近法を取り入れた作品が生まれた。それらの作品は、十八世紀の画家たちが手がけた洋風画と区別して初期洋風画と呼ばれている。初期洋風画の代表作品としては、サントリー美術館と神戸市立博物館に所蔵されている重要文化財「泰西王侯騎馬図屏風」が知られるが、今回取り上げるのは「レパント戦闘図・世界地図屏風」(香雪美術館所蔵)である。本作品には一隻に戦闘図、もう一隻に世界地図が描かれており、戦闘の様子を描いた画面に三頭の象がみられる(図14)。

この戦闘図は、スペイン国王フェリペ二世がトルコ艦隊と戦った一五七一年のレパント沖の海戦を描いたと考えられている。描かれた象はいずれもトルコ側の象隊として登場しており、首元に象使いを乗せ、背中



図14 「レパント戦闘図・世界地図屏風」・右隻(部分)
〔サントリー美術館展覧会図録
『南蛮美術の光と影—泰西王侯騎馬図屏風の謎』 112頁)

には武器を持ち攻撃を仕掛ける人々が入った箱のような輿を乗せている。象の肌は白色、茶色、黒色と描き分けられており、写実的とはいえないまでも、耳や胸、足の部分などに陰影表現が多用されている。京博C本や南蛮屏風の象とは雰囲気異なるが、このような作品が近世初期に制作されていたことは注目するべき点である。なお実際のレパント沖の海戦は本作品に描かれているような地上戦ではなく海上戦であったため、象隊の出動はなかった。この図様は西洋の銅版画からの借用が指摘されており、華やかな戦闘図を好んだ当時の日本人びとの趣向にあわせてつくられたものであると考えられる。もう一隻の世界地図屏風については戦闘図とは趣向が全く異なるため、今回は取り上げなかった。

六、描写の分析からみる京博C本の象

前章では、京博C本に描かれた象の姿についてその表現をみたうえで、豊臣家の御用絵師としてスペイン使節から贈られた象を間近で見たとされる狩野内膳の作品をはじめ画面に象を描く南蛮屏風について、その全体と各作品の象の描写について論じた。さらに洛中洛外図屏風や南蛮屏風と同じく近世初期風俗画のひとつである初期洋風画から、様相は全く異なるものながらも象を描いた作品として「レパント戦闘図・世界地図屏風」を取り上げた。それぞれの作品についての個別の検討をもとにして、京博C本の象の姿を中心に分析をおこなっていく。

まず南蛮屏風について、今回列挙した作品を時系列もしくは狩野内膳との関わりによって分類してみると、内膳の落款印章を有する四点の作品とそれ以外の作品とで線引きができることは明らかである。背景に金

箔を用いていない六曲一隻の個人蔵本(五二一五)にみられるどこか人形のような硬さや、個人蔵本(五二一六)や南蛮文化館本Bの口元や足などに皺が増える描写など内膳工房以外の作品には、内膳系統作品の構図や描写を継承しながらも象の表現にリアリティが欠けていることが指摘できる。作品研究をおこなううえでは、南蛮人やその他の動物、建物などについてももちろん作品ごとに取り上げるべき特徴があり、様々な細部の描写についても言及しなければならないものの、狩野内膳が実際にその姿をみてあえて写実的に描いた象の描写の変化には、作品ごとに描き手や時代の変化にともなう違いがより鮮明にみられるといえる。

まず描き手についてみると、狩野内膳率いる工房にはおそらく南蛮屏風を制作するにあたって象の様々な姿をあらわしたスケッチがあったと考えられるし、リスボン国立古美術館本Bのように輿を背中に乗せない象の姿を描いた作品が他に存在した可能性も考えられる。それでも内膳のオリジナルと考えられる神戸市博本とその他の三点には写し崩れがみられる部分もあり、象の陰影表現も次第に薄れている。内膳工房以外の作品については写し崩れの度合いがさらに増し、象の描写そのものが大きく変化している。なかには西蓮寺本のように絵仏師的な知識をもつという描き手の存在も想定できるようになっている。このように同じ工房内にあっても図様に変化がみられることから、工房以外の絵師との違いはより如実にあらわれてくると考えられる。

また時代の変化については、象が舶載されてきたのは慶長二年(一五九七)、慶長七年(一六〇二)のあとに享保十一年(一七二六)まで途絶えるため、人びとの象に対する印象は次第に以前の仏画的なものに戻っていったと考えられる。狩野内膳の落款印章を有しない、内膳工

房以外の手による作品に描かれた象の姿が徐々に変化しているのは、そのような人びとのイメージの変化の影響もあるといえるだろう。

次に「レバント戦鬪図・世界地図屏風」についてみると、ここに描かれた象については西洋画からの転写が指摘されているため描写内容の性質が大きく異なり、京博C本や南蛮屏風との直接的な比較は困難である。しかし正面から描かれた象の体の陰影表現はそれまでの日本美術作品にはみられなかったものであり、人びとの目に新鮮なものとして写ったであろうことが想定できる。

西洋人から絵画制作の手ほどきを受けて誕生した初期洋風画は、キリスト教禁止令とともに宣教師たちが国外追放されたことによってその後の普及はみられず、陰影法や遠近法といった技法が日本の絵師に浸透することはなかった。

狩野内膳による象を描いた南蛮屏風は、神戸市博本制作後、彼の工房だけではなくそれ以外の絵師にも継承されて制作されていた。そこからは内膳が描いた南蛮屏風に需要があったことがうかがえるが、しかし構図の踏襲はみられても、陰影表現は受けつがれなかった。象の姿に時代によるイメージの変化がみられることは先に述べたとおりだが、陰影表現が薄れていったことについては「レバント戦鬪図・世界地図屏風」の内容について論じたように、西洋風絵画の教師であった宣教師たちが追放となったことで陰影法などの技法が浸透しなかったことが関わってくるだろう。作品における陰影表現の有無には、その絵師が作品を制作するまでに陰影法や遠近法に何かしらの方法で接するタイミングがあったかどうかという「時期」が影響すると考えられる。したがって、京博C本の象の描写に陰影表現がみられることは、制作時期を推定するうえで重要な検討材料となる。

次のポイントとしては、背中に輿を乗せずに首元に象使いを乗せる表現が挙げられる。背中に輿を乗せないという点では象を描いた南蛮屏風として最後にみた個人蔵本（五―三―九）も挙げられるが、この作品はそもそも象の姿かたちがイレギュラーであるため比較対象として用いることは難しい。そこで京博C本とこの表現において共通するのはリスボン国立古美術館本Bの第四扇の象である。これらの作品に描かれた象使いが乗る位置に着目すると、京博C本もリスボン国立古美術館本Bも象の首元にまたがっている。ここで、近世初期風俗画からはなれて当時の人々に馴染みのあった仏画の描写をみると、絵画にしても彫刻にしても、普賢菩薩が象に乗る位置は背に乗った蓮華座の上となっている。また近世初期風俗画からは時代が下がるが、江戸時代にみられる謡曲や長唄を絵画化した題材のひとつに、江口という遊女と西行が歌を詠みあったというものがある。円山応挙の「江口君図」（静嘉堂文庫美術館所蔵）がその代表作であるが、絵画化の際には江口という遊女が普賢菩薩の化身であったとする設定となっており、この見立絵では遊女の江口が象の背中に腰掛けている構図がとられている。このように仏画や見立絵として象が描かれた絵画では、あくまで象に乗る部分は背中であり、首元ではない。したがって、京博C本やリスボン国立古美術館本Bにみられる象の首元に乗るという表現は、実際にその様子を目にしたからこそ描き得るものといえる。リスボン国立古美術館本Bについては内膳工房による作品であることから手本となるスケッチの存在を想起したが、リスボン国立古美術館本Bとは異なる表現をしている京博C本については、京都の町を歩いているという状況を描いている点を鑑みて

も、スケッチを手本にしたというよりも絵師が実際にその光景を見たとき考えるほうが自然であるといえるだろう。

さらに象の描き方についてみてみると、一見して明らかのように南蛮屏風の象の姿と京博C本の象の姿は全く異なっている。具体的にみていくと、京博C本の象は顔と体のバランスや胸から腹にかけてのふくらみなど、体型は内膳系統作品とのいずれとも共通性をもっていない。細部の描写については、牙をみると個人蔵本（五―二一六）や南蛮文化館本Bにみられる長い牙とは異なり、神戸市博本や内膳の落款印章を有する作品に近いといえる。しかしやや目が三日月形のようになっているもの、仏画的表現として挙げた足の爪や筒のように垂れた耳、細い鼻の付け根、凹んだ背中などの描写はみられず、西蓮寺本のようなぶよぶよとした描写とも異なる。このような描写の違いの理由としては、描き手の違いを挙げることができる。

南蛮屏風の象の描写が変化していったことについて、内膳の落款印章を有する作品は狩野内膳工房で制作され、二点の個人蔵本と南蛮文化館本Bは内膳工房ではないにしても直接的にその図様を学び、また西蓮寺本は絵師的な知識を持った町絵師によるものであろうという描き手の違いを先にみた。一方京博C本については、これまでの研究のなかで大和絵系の町絵師によるものと考えてきた。洛中洛外図と南蛮屏風という根本的な画題の違いはあるものの、どちらも同じ実際に生きた象の姿を描いたものであることから、バランスや細部などにみられる体型の違いは、京博C本の絵師が内膳の工房や内膳作品を直接学んだ絵師たち、絵師としての知識を持っていたと考えられる絵師、そして個人蔵本（五―三一九）を手がけた絵師のいずれとも異なる立場の絵師であったこと

が改めて確認できたといえる。

以上のように、南蛮屏風や初期洋風画に描かれた象の描写と京博C本の象の姿を細かく分析することによって、京博C本が制作された時期の推定や絵師について検討することができた。次章では、これらの点を改めて整理しながら京博C本自体について検討をしていく。

七、京博C本研究の検討材料として

京博C本は、最初に述べたように江戸時代の京都の景観を描いた第二定型洛中洛外図屏風の基本的なモチーフを有しながらも、右隻の右端に港を描いたり、左隻に寺之内の寺院群を広く描いたり、他に同じ構図を持つ類型作品が確認されていない特徴的な作品となっている。さらに今回着目した象の姿が現存する洛中洛外図に唯一描かれているものであることから、京博C本は江戸期の洛中洛外図に多くみられるような粉本制作によってつくられたものではなく、特別な意図を含んで注文・制作されたものではないかと考えてきた。その点について、本研究での分析内容を整理しながら京博C本の検討材料として考察をおこなっていききたい。

まず注目するべき点として挙げたのは、象の姿に陰影表現がみられることである。豊臣家の御用絵師であった狩野内膳が、豊臣秀吉が大坂城で対面した象の姿を陰影表現を用いて写實的に描いた南蛮屏風は、前章でも述べたように構図は受け継がれても陰影表現は次第に薄れていった。また直接陰影法を西洋人から学んだ初期洋風画も、時代の流れのなかで日本絵画に根付くには至らず、その技法も浸透しなかったことを述べた。それをふまえて京博C本の象にはっきりと陰影表現が用いられて

いることをみていくと、絵師が京都を歩く象の姿を実際にみてその様子を描いたことだけではなく、本作品の制作年代が推測できるのではないかと考えられる。

京博C本の景観年代は、伏見城が右隻第一扇に描かれていることや、左隻の二条城の四隅に寛永三年（一六二六）の後水尾天皇の行幸に際して改修がおこなわれたときにつくられた櫓がないこと、またその他の細部の描写などから、慶長期末頃から元和期にかけてであると推定しており、これは第二定型洛中洛外図のなかでも比較的早い景観年代となっている。景観年代については、その推定が洛中洛外図を研究するうえで重要な焦点となるため京博C本研究の早い段階から検討をしてきたが、制作年代についてはこれまであまり詳しく言及してこなかった。ここで象の描写に用いられていた陰影表現と作品の制作年代との関係に着目すると、元和二年（一六一六）に没した内膳によって制作された神戸市博本はもとより、内膳の落款印章を有する四点の南蛮屏風は、いずれも慶長から元和期にかけて制作されたとみられている。また内膳系統作品として構図を継承しつつも象の陰影表現がほとんどみられないその他の作品の制作は、寛永期に入っているとされている。年代的にはさほど大きな開きがあるわけではないが、慶長末期から元和期にかけてと寛永期という時代の差は、陰影表現の有無に関係があると考えることができる。さらに文化庁保管本やリスボン国立古美術館本Bなどの工房作でさえ陰影表現が薄れていることをふまえると、陰影表現を描く対象に用いることは比較的早い速度でなくなったのではないかと推測できる。京博C本の絵師は狩野派であるとは考えられず、また内膳工房との接点は不明であるが、陰影表現を象に用いているという点について南蛮屏風の流れを当

てはめれば、京博C本の制作は寛永期まで下がらず、景観年代とあまり大差ない時期の制作になると考えることができる。

次に象の背中に輿を設けていない点であるが、これは仏画やその見立絵において象の背中に乗る表現が早くから存在するにもかかわらず京博C本では首元に象使いが乗っている点とあわせて、京博C本の絵師が象の姿を実際に目に示すものであると指摘した。リスボン国立古美術館本Bと共通するこの描写は象の姿に施された陰影表現と合わせて、実際にその様子を見たからこそその描写であると考えられる。大坂城で豊臣秀吉と対面した象とその一行がどのような状況で京都へ赴き、禁裏や伏見城へとむかったのかははっきりとしないが、『義演准后日記』や『当代記』などの当時の記録からは、象の背中に輿が乗っていたことや象が飾り立てられていたという内容はみられず、むしろ『当代記』のなかに「象つかい騎時は、折_二膝を「乗する」_一」⁽⁶⁾とあることから、京都の町を歩いた時には背中に輿を設けずに、首元に象使いが乗っていたということも考えられる。

ここで、第五章で触れた京博C本の象の姿に着目するうえで生じる疑問について触れておく。それは、洛中洛外図のなかで唯一描かれている象であるにもかかわらず、画面全体において目立つ描写ではないことである。左隻第三扇で一条通あたりを東へと向かう様子は、大坂城から禁裏へと向かう行程と捉えれば違和感はなく、また右隻第一扇に伏見城が描かれていることは天皇の謁覧に供したあと伏見城へと向かったとする記録と重ねあわせることができる。しかし象のまわりには乗っている象使い以外に南蛮人はおらず、象の姿に驚き注目している人も五人ほどしかみられない。京博C本は両隻あわせて一一四六人しか描かれておらず、

他の洛中洛外図と比較しても人数の少ない作品である。そのなかで人数が集中しているのは、祇園会が描かれている右隻第三・四扇と、舞の興行や神輿行列のおこなわれている左隻第三扇である。象の姿は左隻のなかでも人が集まる神輿行列の間近にあり、まさにそこに接近しているところだが人びとの目は象の方へは向いておらず、賑やかな神輿行列へと視線が集中している。象の姿を描きながらもそこに人びとを集中させていない描写には、何かしらの意図があるように感じられる。

象の描写と関連して注目されるのが、二条城前の南蛮人行列である。第二定型の洛中洛外図には豊臣家のモチーフである方広寺大仏殿や豊国廟、徳川家を象徴する二条城が配されており、それらをはじめとする両家ゆかりの建物やイベントをどのように描いているかという点が、作品の性質を考える上での一つのポイントと考えられてきた。二条城前の景観も同様で、二条城前にみられる描写には政治的な意味合いが含まれるとして早くから注目されてきた。現存作品のなかで多くみられるのは、二条城を出発して内裏へと向かう徳川家の参内行列と寛永三年の後水尾天皇による二条城行幸の行列で、その他には慶長二〇年（一六一五）に道筋を変更しておこなわれた祇園会の神輿渡御や、母衣武者の行列などがある。そのなかで、京博C本の二条城前には南蛮人の行列が描かれている。ほかに南蛮人行列を描く作品としては出光美術館本や島根県立美術館本などがあるが、第二定型作品全体からすると少数である。島根県立美術館本の南蛮人行列は北から二条城へと向かってきていて、南蛮人行列を描く作品のなかでも賑やかなものとなっておりその行列のなかには輿に乗った人物のほか孔雀や麝香猫、洋犬などの動物が連れられている。一方京博C本の南蛮人行列は、島根県立美術館本とは逆に南から二

条城へと向かっており、動物は連れていないが誰も乗っていないパラソルが運ばれている。なお出光美術館本の南蛮人行列は京博C本よりも簡素で、動物もパラソルもみられない。

空席のパラソルを運ぶ南蛮人行列と、一条通あたりを歩く象の姿との共通点は、どちらも異国の使節から豊臣秀吉へと贈られたものという点である。これらの描写がみられることは、京博C本について検討するうえで重要なものと考えられる。京博C本には特定の建物が大きく強調して描かれたり、あるイベントを盛大に描いたりといった特別な目立つ表現はみられないため、描かれ方や位置関係に不自然な様子はみられず、全体的に落ち着いた印象を与える作品となっている。しかし細部をみていくと、豊臣家の象徴である方広寺大仏殿にはその南門から三十三間堂の南大門へと続く道を丁寧に描いていたり、左隻には豊臣秀吉の命によって形成された寺之内の寺院群が描かれているなど他の洛中洛外図にはみられない描写がみられる。また二条城の北側に描かれた聚楽第跡地での興行の様子も、記録にはいくつもみられるが洛中洛外図のなかにも多用される描写ではない。象の姿や南蛮人行列を含めたこれらの特徴的な描写からは、自然と豊臣秀吉の存在が想起されてくる。つまり京博C本の画面には、華やかに強調はされていないながらも、豊臣秀吉を連想させるようなモチーフが散りばめられているのではないかと、いふ仮説が浮かんでくるのである。右隻に描かれた伏見城は徳川家の関連モチーフであるとする説もみられるが、象が大坂城から伏見城へと移動したことを考えれば京博C本においては伏見城も豊臣家の関連であると位置づけることができるだろう。先に、京博C本の制作年代は景観年代と推定した慶長末から元和期よりあまり下がらないとの考察をおこなっ

たが、この時期は大坂の陣によって豊臣家が滅亡して次第に徳川の時代へと移りゆく頃であり、豊臣家に関連するような華々しい内容を画面に描き込むことは難しかったと思われる。そこでこの作品の制作を注文された絵師は、ありふれた京都の景観のなかにさりげなく豊臣家もしくは豊臣秀吉に関連する描写を入れたのではないかと想定できるのである。その際用いられた描写のひとつが象の姿であり、象のまわりに人をたくさん描かず目立たせていないことも、このように考えれば違和感なく捉えられるのではないだろうか。

他に類型作品を持たず、意図的な描写を散りばめた本作品は、粉本によって多く描かれたものとは考えにくく、何かしら特別な注文を受けて制作されたものと思われる。どのような立場の人物が大和絵系の町絵師のもとへ発注をしたのかはまだ検討が必要であるが、華やかな寛永の行幸や神輿行列を描かず、また人物を描きこまずに京都の町の賑わいを描くことを目的とはしなかった京博C本については、丁寧な描写のなかに豊臣秀吉をキーワードとする意図が含まれているとの仮説のもとに、さらに研究をすすめていく余地がある。

八、おわりに

本研究では、京博C本を総合的に検討するための基礎研究として、京博C本の特徴のひとつである象の姿に着目をした。そして京博C本に描かれた象の姿だけを分析するのではなく、洛中洛外図と同じ近世初期風俗画に属する南蛮屏風や初期洋風画のなかで実際に生きた象の姿を描いた作品を取り上げて、その描写について比較検討をおこなった。仏教の

教えのなかに登場する存在として日本でも早くから知られていたものの、十八世紀以降に様々な絵師によって描かれるようになるまでは象の実際の姿を知る人はほとんどいなかった。そんななかで、慶長二年にスペイン使節から豊臣秀吉へと象が贈られて人びとの前に姿をあらわしたことへのインパクトは非常に大きかったと思われる。この時よりも約七〇年経った寛文三年（一六六三）の『松平大和守日記』のなかに、秀吉の時代にやって来た象が珍しいものであったと回想している記録が残っている。この記録からは、豊臣秀吉の生きた時代から時間が経った後の時代になっても豊臣秀吉と象はイメージが結びついていくことがわかる。したがって、画面に鼠色の肌をした象の姿を描くことは、そこに豊臣秀吉という人物を自然と重ねあわせることができたのではないだろうか。

京博C本については、細部の描写をさらに分析していくと同時に、特徴的な景観を有する本作品が発注・制作された意図についてより深い検討をしていくことが必要である。景観年代や絵師に関する分析も含めて、今回象の描写について比較検討して得られた考察を、今後の京博C本の研究に活かしその総合的な研究をすすめていきたい。

付記

本論文は、「平成26年度 公益財団法人高梨学術奨励基金 若手助成研究」の助成を受けておこなった研究成果である。

参考文献

〈書籍〉

- (1) 国書刊行会編集(一九一〇)。「当代記」、『史籍雜纂』、国書刊行会
- (2) アベラ・ヒロン著／佐久間正訳・注(一九六五)。「日本王国記」、『大航海時代叢書』第I期第11巻、岩波書店
- (3) 京都国立博物館編集(一九六六)。「洛中洛外図」、京都国立博物館
- (4) 武田恒夫(一九六七)。「日本の美術(二〇) 近世初期風俗画」、至文堂
- (5) 坂本満 ほか(一九七〇)。「原色日本の美術(二五) 南蛮美術と洋風画」、小学館
- (6) 岡本良知・高見沢忠雄(一九七〇)。「南蛮屏風」、鹿島研究所出版会
- (7) 坂本満(一九七三)。「日本の美術(八〇) 初期洋風画」、至文堂
- (8) 松下隆章(一九七四)。「日本の美術(一〇〇) 雪舟」、至文堂
- (9) 中村溪夫(一九七六)。「日本美術絵画全集(四) 雪舟」、集英社
- (10) 坂本満(一九七七)。「日本の美術(一三五) 南蛮屏風」、至文堂
- (11) 坂本満 ほか(一九七九)。「日本屏風絵集成(一五) 風俗画―南蛮風俗」、講談社
- (12) 松田毅一 ほか(一九八四)。「近世風俗図譜(二三) 南蛮」、小学館
- (13) 中野玄三(一九八八)。「日本の美術(二六八) 涅槃図」、至文堂
- (14) 辻惟雄(一九九二)。「日本の美術(三〇〇) 絵巻 鳥獣人物戯画と嗚呼絵」、至文堂
- (15) 坂本満 ほか(二〇〇八)。「南蛮屏風集成」、中央公論美術出版
- (16) 荒川正明(二〇一四)。「日本美術全集」第十巻、小学館

〈論文〉

- (1) 辻惟雄(一九六八)。「南蛮屏風」、『古美術』二二・三彩社
- (2) 高見澤忠雄(一九七九)。「南蛮屏風の分類」、『探訪 大航海時代の日本(七) 南蛮文化』、小学館
- (3) 福永重樹(一九七九)。「南蛮屏風」、『探訪 大航海時代の日本(七) 南蛮文化』、小学館
- (4) 坂本満(一九八四)。「南蛮屏風の異国趣味」、『近世風俗図譜(二三) 南蛮』、小学館
- (5) 成澤勝嗣(一九八五)。「狩野内膳考」、『神戸市立博物館研究紀要』第二号、神戸市立博物館
- (6) 成澤勝嗣(一九九二)。「南蛮屏風の展開」、『古美術』一〇一・三彩社
- (7) 塚本美加(二〇〇三)。「狩野内膳と南蛮屏風―その画風の確立と継承―」、『美学論究』一八、関西学院大学文学部美学研究室
- (8) 塚本美加(二〇〇五)。「狩野内膳系南蛮屏風についての一考察」、『人文論究』(五四)四、関西学院大学
- (9) 成澤勝嗣(二〇〇五)。「王権への追憶―太閤秀吉と風俗画のあやしい関係―」、『講座 日本美術史三 図像の意味』、東京大学出版会
- (10) 奥平俊六(二〇〇七)。「桃山風俗画の誕生と展開」、『別冊太陽 桃山絵画の美 天才、異才、奇才の華麗なる世界』、平凡社
- (11) 成澤勝嗣(二〇〇八)。「近世初期風俗画としての南蛮屏風―その誕生から変貌まで―」、『南蛮屏風集成』、中央公論美術出版
- (12) 前原祥子(二〇〇八)。「日本のルネッサンス―その① 南蛮屏風」、『武蔵野大学文学部紀要』第九号、武蔵野大学文学部紀要編集委員会
- (13) 高松麻里(二〇〇九)。「近世初期風俗画のポリティクス―狩野内膳「南蛮

屏風」(神戸市立博物館蔵)の解釈を中心に」。『鹿島美術研究 年報第
二七号別冊』。鹿島美術財団

(14) 成澤勝嗣(二〇一三)。「南蛮屏風と初期洋風画 受容者側の視点から」。『豊
穰の日本美術』。藝華書院

(15) 岡泰正(二〇一四)。「日欧交流の精華―『泰西王侯騎馬図』と『洋人奏楽図』
をめぐって」。『日本美術全集』第十卷。小学館

〈展覧会図録〉

(1) 堺市博物館(二〇〇三)。「特別展 南蛮 東西交流の精華」。堺市博物館

(2) サントリー美術館／大阪市立美術館(二〇〇七)。「BOMBO 屏風 日
本の美」。サントリー美術館／大阪市立美術館

(3) 徳川美術館(二〇〇三)。「輝ける慶長時代の美術―桃山から江戸へ」。
徳川美術館

(4) 和泉市久保惣記念美術館(二〇〇五)。「アニマルランド 東アジアの美術
に見る動物表現」。和泉市久保惣記念美術館

(5) サントリー美術館(二〇一三)。「南蛮美術の光と影―泰西王侯騎馬図屏風
の謎」。サントリー美術館

(6) 長崎歴史文化博物館(二〇一三)。「珍獣? 霊獣? ゾウが来た! ふしぎでめ
ずらしい象の展覧会」。長崎歴史文化博物館

(7) 京都国立博物館(二〇一四)。「特別展覧会 修理完成記念 国宝 鳥獣戯
画と高山寺」。京都国立博物館

註

(1) 並木晴香(二〇一三)。「京都国立博物館所蔵 象のいる洛中洛外図屏風に
ついて」(修士論文)、並木晴香(二〇一四)。「方広寺大仏殿と三十三間堂

をつなぐ道―象のいる洛中洛外図屏風の景観分析」。『博物館学年報』第
四五号。同志社大学博物館学芸員課程

(2) 中野玄三(一九八八)。「日本の美術(二六八) 涅槃図」。至文堂 八三頁(上
段) 十一―十三行

(3) 坂本満(一九七七)。「日本の美術(一三五) 南蛮屏風」。至文堂 一七頁
(上段) 三一―五五行

(4) 坂本満 ほか(二〇〇八)。「南蛮屏風集成」。中央公論美術出版 三二七
頁二段 九―一〇行

(5) アピラ・ヒロン著／佐久間正訳・注(一九六五)。「日本王国記」。『大航海
時代叢書』第I期第11巻。岩波書店 二七三頁 九―一〇行

(6) 国書刊行会編集(一九一一)。「当代記」。『史籍雜纂』。国書刊行会 六九
頁 下段 四行