

# 中近世における漢画系雲龍図の様式的展開

清水亮佑

はじめに

日本において、龍は、古来より様々な形で造形化されてきたが、特に室町期以降になると、いわゆる雲龍図として盛んに絵画化された。先行研究では、この時期に雲龍図が好まれた理由として、龍が英雄や徳のある天子の象徴であったこと<sup>一</sup>、あるいは高僧の象徴であったこと<sup>二</sup>が挙げられてきた。また、これまでに指摘されてこなかったが、龍が虎と対で「龍虎図」として描かれることが多いことを鑑みると、『易経』「乾」卦において龍が聖人君子の象徴とされ<sup>三</sup>、「革」卦において虎が革命の象徴とされることから<sup>四</sup>、同時期の武将は龍虎図という画題に、下剋上が成って理想的な領主が領土を治めるイメージを読み取っていたとも考えられる<sup>五</sup>。この時期の武将が『易経』を盛んに学んでいたことや<sup>六</sup>、武将たちが『易経』から下剋上の論理を学んでいた可能性が指摘されていることから<sup>七</sup>、こうしたイメージが込められていたとしても不思議ではないだろう。

このような点から、特に室町期以降において、龍は極めて重要な画題であったと考えられる。

さて、室町期以降の雲龍図については幾つかの研究が挙げられるが<sup>八</sup>、おおよそ共通して指摘されるのは、日本の漢画系雲龍図は、牧谿や陳容、もしくはそれに仮託された、南宋から元・明時代の龍図の影響のもとに描かれた、という点である。例えば衛藤駿氏は、牧谿筆とされる龍虎図が日本にもたらされて以降、室町期から戦国期にかけて数多くの龍虎図が描かれたこと、そしてこの時期の画人たちが、大陸発祥の龍虎図を「日本の風情」に変えていったことを指摘している<sup>九</sup>。また、小寄善通氏は大画面雲龍図の構図に着目し、室町後期から桃山前期にかけては、伝陳容画などの中国の作例の影響のもとに、龍の全容を画面内に収め込んだ雲龍図が制作される傾向にあったのが、桃山後期以降になると、伝牧谿筆《龍虎図》（咸淳己巳年款、大徳寺藏）に倣い、龍の頭・体部の一部分のみを大きく描いた雲龍図が制作されるようになったことを指摘した<sup>十</sup>。更に、佐藤康宏氏は顔貌表現に着目し、室町後期から江戸初期にかけての

雲龍図の多くが、伝牧谿画の顔貌表現に基づいて描かれていることを指摘している<sup>十一</sup>。

確かに構図については、中国の作例からの影響を受けていたと言えるが、一方で顔貌表現をつぶさに観察すると、単に中国の作例の影響下にあるとは思えない、独特な表現が認められ、更にそうした表現の中には、言わば様式となつて、後世の画人や流派に継承されている例がいくつも見られる。そもそも、画面構成や龍の体の表現は、国や時代を超えておおよそ忠実に受け継がれるもので、そこには各画人の特徴があまり反映されない傾向にある。一方、顔貌表現には、肖像画と同様、各画人あるいは流派の個性が如実に現れる<sup>十二</sup>。このような、雲龍図の顔貌表現の様式化と、その継承過程については、これまで詳細に検討されることは無かった。この点は、雲龍図の様式変遷に新たな視座を与える意味で、重要な観点であると言えるだろう。

しかし、現存する雲龍図は、桃山時代も後期以降のものが多く<sup>十三</sup>、室町期から桃山前期にかけての作例数は、様式検討をするには不十分である。

そこで、本論において考察の対象に含みたいのが、売立目録や縮図、模本などに見られる作例である。山本英男氏は、二〇〇七年に京都国立博物館で開催された「狩野永徳」展カタログの解説において、永徳様の雲龍図を考察するにあたり、売立目録や粉本・縮図類に見られる作例を通覧することで、雲龍図における永徳様が明瞭に把握できることを指摘している<sup>十四</sup>。もちろん、こうした材料には、真筆か否か判断が難しいものも多く、扱いには慎重な態度が必要だ

が、現存作例や時代様式と相互補完的に検討することで、今は不明瞭な点の多い、各画人の雲龍図様式を復元的に考察できるため、この点においては、有効な検討材料と言えるだろう。

以上の理由から、本論では、対象とする時代と作品を、室町後期から江戸初期における漢画系の代表的画人による雲龍図に絞り、現存作例のみならず、売立目録や粉本・縮図類、更には模本なども対象として、どのような様式的展開を辿ったのかを検討していく。また、雲龍図の様式展開が、何を契機として発展していったのかについても考察していきたい。

## 一、雲龍図の様式的展開

### (一) 室町時代後期

まず、室町後期の雲龍図の顔貌表現から見ていく。この時期の作例には、従来指摘されてきた通り、牧谿や陳容の伝承作例と近い特徴が認められるものがある。例えば、単庵智伝(活躍期…十六世紀前半?)筆《龍虎図屏風》(慈芳院蔵、図一)の龍の顔貌を見てみると、佐藤康宏氏が指摘したように、伝牧谿筆《龍虎図》(大徳寺蔵、図二)からの影響が見られることが分かる<sup>十五</sup>。具体的には、すぼめた口や、顎や目の上に生える細かい棘の形状、長い目頭、角の角度などが酷似していると言えよう。また、雪村周継(一五〇四〜八十九頃、または一四九二〜一五七七)筆《龍虎図屏風》(クリー

ブランド美術館蔵、図三)の龍の顔貌は、亀田孜氏が指摘するように、伝陳容画からの影響が見られる<sup>十六</sup>。管見の限り、陳容筆とされる作例の中でクリーブランド美本の龍の顔貌に近いのは、《九龍図巻》(ポストン美術館蔵)のうち、七番目に登場する龍の顔貌(図四)であると思われる。全体的な顔の輪郭もさることながら、下顎を突き出す様子や、棘をまばらに生やす点、鼻を段鼻に描く点なども共通する<sup>十七</sup>。

一方、これまでに指摘されていないが、この時期の作例には、中国からの影響にはとどまらない、独特な表現を持つものが見られるようになる。ここでは二つの事例を挙げたい。

一つめは、賢江祥啓(活躍期・十五世紀後半～十六世紀初頭)筆と伝承される一連の雲龍図である。残念ながら真筆は残らないが、伝承作例としては、出光美術館所蔵の《達磨・龍虎図》(図五)や、香川県立ミュージアム所蔵の《双龍図》(図六)、立花家史料館所蔵の《龍虎図屏風》などが現存し、また、売立目録<sup>十八</sup>には四作品を見出すことができる<sup>十九</sup>。これらの作例のうち、現存三作例と、売立目録掲載作例のうち《水墨龍》(『大岡家所蔵品展観入札』大正九年、図七)を見渡すと、いずれもおおよそ相似た顔貌で描かれていることが分かる。全体的には伝牧谿筆《龍虎図》(大徳寺蔵、図二)と類似するが、豚のような鼻や、角を短く描く点は、伝牧谿画とは異なる。また、《達磨・龍虎図》を除き、頭頂部の中心に線が入り、頭頂部がさながら二つの峰を形成するような表現になっているが、これは、伝牧谿画の表現を誇張させた、伝祥啓画独特の表現と言えらるだろう。こうした表現は、その後の画人たちによる雲龍図にも見

られる。例えば、室町末期の狩野派絵師によるものとされる<sup>二十</sup>《龍虎図屏風》(大阪市立美術館蔵、図八)は、豚のような鼻や、短い角、中心部に線の入った頭頂部、といった点が、伝祥啓画に酷似している。また、時代は下って、長谷川等伯(一五三九～一六一〇)筆と推定される<sup>二十一</sup>本法寺の《龍図屏風》(図九)も、顔の輪郭や鼻の形状は《達磨・龍虎図》(図五)に、角や頭頂部の表現は《水墨龍》(図七)に近似している。このように、伝祥啓筆雲龍図に見られる顔貌表現は、後世の画人の雲龍図にも認められることが分かる。こうした、雲龍図における祥啓様成立の背景には、祥啓が習得した阿弥派画人による筆様の確立があったと思われるが、この点については次章で詳細に検討したい。

二つめは、狩野元信(一四七七～一五五九)筆と伝承される一連の雲龍図である。やはり真筆は現存しないが、模本や画集、売立目録には、元信筆とされる雲龍図、あるいは元信印が捺される雲龍図がいくつか見られる。このうち画集掲載作品としては、『元信画集 三』掲載の、赤星家旧蔵《雲龍図》(図十)<sup>二十二</sup>が挙げられる。山本英男氏によれば、同図は「元信真筆の可能性も囁かれる佳品」とされるが<sup>二十三</sup>、現在所在不明なのが惜しまれる。また模本としては、東京藝術大学所蔵の《龍虎屏風模本》(東洋画模本・四三八八、図十一)と、同大学所蔵《龍虎屏風模本》(東洋画模本・四三九二)、東京国立博物館所蔵の元信筆龍図の模本(模本筆者は狩野勝川院雅信、A一三三七〇、図十二)などが挙げられ、更に売立目録には四点の作品が掲載される<sup>二十四</sup>。これらの作例のうち、赤星家旧蔵《雲龍図》と、東京藝術大学所蔵《龍虎屏風模本》(東洋

画模本一四三八八)、東博所蔵の元信筆龍図模本、『当市中京大原直次郎氏所蔵品入札』(大正五年)掲載の《泥引雲龍／竹虎図屏風》を見渡すと、いずれもおおよそ似通った顔貌で描かれていることが分かる。こちらにも、伝祥啓筆雲龍図と同様、伝牧谿筆《龍虎図》(図二)を下敷きにしていると思われるが、一方で、角を弓形に大きく湾曲させる表現や、鼻先と小鼻を明確に表す表現は、伝牧谿画には見られない独特の表現である。こうした表現は、その後の狩野派画人の雲龍図にも認めることができる。例えば、『南禅寺蔵扇面貼交屏風』のうち、元信門人の筆とされる清信印《龍図扇面》(図十三)<sup>二十五</sup>は、顔の輪郭や、弓形の角、鼻先と小鼻を明確に表した鼻、といった特徴が、伝元信画に酷似しているのは示唆的である。特に、先に挙げた赤星家旧蔵《雲龍図》(図十)との類似は一目瞭然で、このことから清信印本は、雲龍図における元信様を類推できると、貴重な現存作例と言えるだろう。また、狩野松栄(一五一九-九二)原画と伝わる《龍屏風模本》(東洋画模本一四三九七、東京藝術大学蔵、図十四)は、鼻や口先の表現は異なるものの、顔の輪郭や、弓形の角の表現が、伝元信画に近似している。このように、伝元信筆雲龍図の独特な顔貌表現は、言わば、雲龍図における元信様としてパターン化され、後継画人に受け継がれていったと考えられる。

なお、室町期と言えは雪舟等楊(一四二〇-一五〇六?)の存在も欠かせないが、祥啓や元信と同様、雪舟による雲龍図の真筆は現存しない。一方で、伝承作例や模本、縮図、売立目録<sup>二十六</sup>には、雪舟筆とされる雲龍図を数多く見出すことができることから、山本英

男氏も指摘するように、雪舟がこの画題を得意としていたことは間違いないと思われる<sup>二十七</sup>。しかし、それらは互いに顔貌表現が異なっているものが多く、祥啓様や元信様のるように、一つの顔貌表現パターンに集約するのは困難である。しかも、雪舟の弟子とされる甫雪等禅(活躍期・十六世紀中期頃)による《龍虎図》(個人蔵、図十五)の龍の顔貌が、いずれの伝雪舟画ともあまり似ていないことから、雪舟様の雲龍図というものがどの程度確立され、後世の画人たちに受け継がれていったかを探るのは難しい。但し、一つだけ興味深いのは、江戸初期の長谷川派画人・長谷川等胤(活躍期・十七世紀初頭)による、瑞巖寺本堂障壁画のうちの《羅漢図》(瑞巖寺蔵、図十六)に描かれる龍が、雪舟原画とされる《龍図模本》(東洋画模本一〇四六、東京藝術大学蔵、図十七)と、体全体のポーズから顔貌表現に至るまで、全く同じという点である。両図の図様を見ると、龍が体を激しく屈曲させる様をもつて描かれており、この点、東京国立博物館所蔵の伝牧谿原画《龍図模本》(A一五四一二)に近いと言える。一方で、丸みを帯びた顔や段鼻、丸い目、凹凸のある頭部、湾曲した角、といった表現は、伝牧谿画には無い特徴である<sup>二十八</sup>。同様の特徴を持つ伝雪舟筆雲龍図は、売立目録にも二点見出せることから<sup>二十九</sup>、こうした図様・顔貌表現が、雲龍図における雪舟様の一パターンであった可能性はある。等胤の師とも考えられる長谷川等伯が<sup>三十</sup>、雪舟画系との繋がりを強調していたことはよく知られるところだが<sup>三十一</sup>、あるいは長谷川派内に、こうした図様を持つ雪舟の雲龍図もしくはその粉本があり、それを基に、等胤は瑞巖寺本の龍を描いたとも考えられよう。しかしながら、等胤画の

他に伝雪舟原画模本に類する図様を持つ雲龍図は管見の限り見出せないことから、祥啓様や元信様ほどには、強い規範とはならなかったと思われる。

以上、室町後期の雲龍図様式を検討してきたが、この時期には、中国の雲龍図から強い影響を受けた作例がある一方で、中国の作例に基づきつつ、アレンジが加わった新たな表現を見せる作例が存在することが分かった。

## (二) 桃山時代

続いて、桃山期の雲龍図様式について検討していく。この時期の雲龍図には、従来の指摘通り、伝牧谿画から強い影響を受けたものが見受けられる。中でも代表的なのは、長谷川等伯による一連の雲龍図であろう。例えば、ボストン美術館所蔵の《龍虎図屏風》(図十八)や、大徳寺三門天井画の《蟠龍図》(図十九)・《昇龍図》(図二十)・《降龍図》(図二十一)は、顔の輪郭や、すぼめたような口、長い目頭、頭頂の中心部を分かちように短い線が入る点などが、伝牧谿筆《龍虎図》(大徳寺蔵、図二)に近似している<sup>三十二</sup>。等伯は、他の画題においても牧谿画から大きな影響を受けているが、雲龍図も例外ではなかったと言える。

一方で、特に狩野派とその周辺画人による雲龍図には、独特な表現が認められる。この時期の狩野派雲龍図の様式を検討する上で重要なのは、やはり永徳(一五四三〜九〇)の存在だろう。先述の通り山本英男氏は、売立目録や粉本・縮図類に見られる作例を通覧す

ることで、雲龍図における永徳様が把握できることを指摘している。そこで本論では、山本氏が「狩野永徳」展カタログの参考図版として挙げた売立目録掲載作例のうち、《龍六曲屏風》(『旧伊予西条藩主子爵松平家御蔵器入札』大正十三年、図二十二)・《龍》(『某子爵家当地某家所蔵品入札』大正七年、図二十三)<sup>三十三</sup>を取り上げると共に、現存する伝承作例として、大英博物館所蔵の《滝龍図》(図二十四)も併せて考察対象としたい<sup>三十四</sup>。さて、これら三点を見渡すと、どれもおおそ似通った顔貌で描かれていることが分かる。まず、いずれも角が弓形に描かれているが、これは、元信によって創始されたと思いき狩野派雲龍図の表現を継承した結果と考えられる。一方、伝永徳画には、元信様とは異なる点も見受けられる。山本英男氏は、伝永徳筆雲龍図の特徴として、黒目が大きいものと、黒目が小さく凄みのある顔立ちのものが挙げられることを指摘している<sup>三十五</sup>。一方で、山本氏は指摘していないが、顔が細長く、槍の切っ先のように口先が鋭く尖っている点や、鼻が下を向き、鼻先が大きく突き出している点も、伝元信筆雲龍図とは大きく異なる表現として挙げられよう。特に鼻の表現は、《唐獅子図屏風》(宮内庁三の丸尚蔵館蔵)の雌唐獅子の鼻にも通じることから、永徳様走獸画の特徴の一つであったとも考えられる。

さて、こうした伝永徳筆雲龍図の顔貌表現は、永徳周辺画人による作例にも見られる。例えば、今治市河野美術館所蔵の州信印《雲龍図屏風》(図二十五)は、永徳周辺画人の筆とされる作品だが<sup>三十六</sup>、右隻の龍の顔は細長く、鼻は下を向き、前に突き出ている。これは、伝永徳画に見られる表現の継承の結果と考えられる。ま

た、原本の筆者が永徳周辺画人と考えられている<sup>三十七</sup>。伝狩野元信原画《獸尽図屏風模本》（東洋画模本一四三七九、東京藝術大学蔵、図二十六）に描かれる龍にも、尖った口先や、下を向き前に突き出した鼻といった、伝永徳画の特徴を認めることが出来る。特に、伝永徳筆《滝龍図》（図二十四）と比較すると、瓜二つと言って良いほど酷似していることが分かる。更に、永徳の子・光信（一五六五〜一六〇八）による相国寺法堂の《蟠龍図》（図二十七）もまた、鼻がやや突き出している点や、黒目が小さく凄みのある顔立ちとなつている点は、《龍六曲屏風》（図二十二）などの伝永徳筆雲龍図と共通しているように見受けられる。但し光信画の場合、鼻がやや平たく、また口先が伝永徳画と比べて尖っていないという違いはある。光信は他の画題においても父・永徳とは対照的な画風を示している<sup>三十八</sup>、雲龍図においても、部分的な共通点はあるとは言え、父の様式をそのまま受け継ぐことは無かつたものと思われる。

また、雲龍図における永徳様は、「画龍の名手」と言われる同時代の画人・海北友松（一五三三〜一六一五）の雲龍図にも認められる。特に、建仁寺方丈旧障壁画の《雲龍図》のうち、吽形龍の鼻は大きく突き出している（図二十八）。山本英男氏は、同図の鼻の描写が、元信や永徳などの狩野派が描く雲龍図と酷似することを指摘しているが<sup>三十九</sup>、先述の通り、大きく突き出した鼻は永徳様雲龍図の特徴であると考えられるため、建仁寺本も永徳様から影響を受けた可能性が高い。友松は同図の他にも数多くの雲龍図を描いているが、そのほとんどは、鼻が大きく突き出している。友松は狩野派入門時に永徳に師事したと考えられているが<sup>四十</sup>、雲龍図においても

永徳から一定の影響を受けていたのだろう。

なお、桃山期の雲龍図と言えば、永徳の弟子・山楽（一五五九〜一六三五）による《龍虎図屏風》（妙心寺蔵、図二十九）も有名だが、同図の顔貌表現を見ると、口先が尖っておらず、鼻が上を向いているなど、これまで見てきた永徳様雲龍図の顔貌表現とは大きく異なっている。これは、売立目録掲載の伝永徳画のうち《龍虎》（『武藤山治氏御所蔵品入札』大正十三年、図三十）に近い。武藤本の龍も、口先が丸みを帯び、鼻が上を向くなど、本文中で私が取り上げた他の伝永徳筆雲龍図とは異なる顔貌で描かれている。このような、妙心寺本と武藤本との近似ぶりから考えると、雲龍図における永徳様には複数の顔貌表現パターンがあり、永徳やその周辺画人は、作品によってそれらのパターンを使い分けていた可能性もあり得る。このことは、同じく山楽が原図を描いた《東福寺法堂天井画蟠龍図縮図》（縮図筆者は狩野永祥、個人蔵、図三十一）の顔貌が、武藤本以外の伝永徳画と似通った顔貌で描かれている<sup>四十一</sup>ことから推測できる。

但し、山楽は永徳様に基づきつつも、そのまま忠実に継承しようとはしていない。例えば妙心寺本は、鼻や口先の表現は武藤本に近いが、顔がより分厚く、凹凸が激しくなっている。また《東福寺法堂天井画蟠龍図縮図》も、鼻の表現は武藤本以外の伝永徳画に近いが、口先は伝永徳画のように尖ってはいない。おそらく山楽は、永徳様を下敷きにしつつもアレンジを加え、自身の雲龍図様式を確立したものと思われる。山楽画の顔貌表現は、後に山楽の弟子・山雪の雲龍図の源流となるのだが、この点については次節において詳述

する。

以上のように桃山期には、おそらく永徳によって、雲龍図における永徳様が生み出され、それが永徳周辺画人に影響を与えていったと考えられる<sup>四十二</sup>。

### (三) 江戸時代初期

最後に、江戸初期の雲龍図様式について検討していく。この時期には、特に狩野探幽(一六〇二―七四)と狩野山雪(一五九〇―一六五一)による真筆が多く残るが、そこには、桃山期の狩野派雲龍図に見られた永徳様からの影響は見られず、それぞれ、新たに独特な様式を確立していたことが伺える。

まず、探幽の雲龍図から見ていきたい。探幽は生涯のうちに多くの雲龍図を描いており、現存作もかなりの数に上る。本論ではそれらのうち、《蟠龍図》(大徳寺法堂、図三十二)、《雲龍図》(妙心寺法堂、図三十三)、《龍図》(東京国立博物館蔵、図三十四)、《雲龍図》(興正寺蔵、図三十五)、《龍図》(泉涌寺仏殿)の五点を取り上げて検討したい<sup>四十三</sup>。これらの作例を見渡すと、まず一見して、伝永徳筆雲龍図のように口先が尖っておらず、顔が丸みを帯びていることが分かる。また、上を向いた鼻、大振りの棘、丸く黒目の大きい目、凹凸の激しい頭頂部、真っ直ぐに生えた角、といった表現も、探幽筆雲龍図諸作例に共通する特徴として認められる。特に角が真っ直ぐに描かれている点は、桃山期以前の狩野派画人による雲龍図の角がほぼ共通して弓形に湾曲して描かれていたのとは大きく

異なり、探幽画が、それまでの狩野派雲龍図の表現から、ほとんど影響を受けていないことを示しているようで興味深い。こうした探幽画の表現の源には、父である孝信(一五七一―一六一八)や、探幽の伯父・光信の高弟であった興以(?―一六三六)からの影響を想定するのが自然である。しかし、孝信による漢画系雲龍図は現存せず、また管見の限り、模本や売立目録にも見出すことはできない<sup>四十四</sup>。また、興以の雲龍図としては《観音・龍虎図》(建福寺蔵、図三十六)が挙げられるが、これは伝牧谿筆《龍虎図》(大徳寺蔵、図二)に忠実に倣ったものであるため、探幽画とは大きく異なる。畢竟、現時点では、探幽が雲龍図において、直接の師に当たる孝信や興以の作例から、どれほど影響を受けたかは不明確であると言わざるを得ない。

そのような中で、探幽がどのような先行作例に接したかが伺えるのが、一連の「探幽縮図」である。それらを見てみると、元信や永徳といった前時代の狩野派の雲龍図がわずしか見られない一方で、陳容を始めとする中国画家の雲龍図が多く見られることが分かる。試みに、探幽筆《龍図》(東京国立博物館蔵、図三十四)を、伝陳容筆《双龍図》(セントルイス美術館蔵、図三十七)と比較してみると、上を向いた鼻や、大振りの棘、真っ直ぐに生えた角、といった点が、両者共に共通していることが分かる。また、凹凸の激しい頭頂部の表現は、同じく陳容筆の伝承を持つ《龍図》(泉涌寺蔵、図三十八)のそれに通ずる。おそらく探幽は、前時代の狩野派雲龍図ではなく、伝陳容画を参照しつつ、雲龍図における探幽様を確立したと考えられる<sup>四十五</sup>。さて、特筆すべきは、こうした探幽による

雲龍図の顔貌表現が、探幽周辺の、あるいはその後の世代の江戸狩野画人による雲龍図の規範になったとみなされることである。例えば、探幽の末弟である安信(一六一三〜八五)による《龍図襖》(玉鳳院蔵、図三十九)の顔貌を見てみると、丸みを帯びた顔や、大振りの棘、上を向いた鼻、丸く黒目の大きい目、凹凸の激しい頭頂部、真っ直ぐに生えた角、といった表現が、探幽画とよく似ていることが分かる。また、探幽の甥の常信(一六三六〜一七一三)による《龍虎図》(東京国立博物館蔵、図四十)の龍の顔貌を、探幽筆《龍図》(東京国立博物館蔵、図三十四)のそれと比較すると、顔の輪郭や、棘、鼻、目、角の形状が近似していることが分かる。

次に、山雪による雲龍図を見ていく。山雪もまた多くの雲龍図を描いているが、本論では、《龍虎図屏風》(個人蔵、図四十一)、《龍虎図》(佐賀県立博物館蔵、図四十二)、《双龍図》(東京国立博物館蔵、図四十三)、《雲龍図天井画》(泉涌寺舍利殿)、《雨龍・雪梅・風竹図》(徳川美術館蔵)の五点を取り上げたい<sup>四十六</sup>。いずれの作例も、上を向いたいびつな鼻や、真っ直ぐか、あるいはやや上向きに湾曲した太く丸みを帯びた角、波打つような凹凸のある頭頂部を持つており、やはり、前時代の規範であった永徳様とはかなり異なる。また、顔が伝永徳画のように細く尖ってはおらず、厚みが増している点も特筆されよう。板倉聖哲氏は、山雪による雲龍図の源泉として、先にも挙げた泉涌寺の伝陳容筆《龍図》(図三十八)を挙げているが<sup>四十七</sup>、確かに角や頭頂部の形状は、泉涌寺本に近い。一方で、顔全体の輪郭や、鼻筋から鼻先にかけての波打つような凹凸などは、山雪の師・山楽による《龍虎図屏風》(妙心寺蔵、図二十九)の表

現に通ずる。このように、山雪の雲龍図には、伝陳容画や、師である山楽の雲龍図からの影響が見られることが分かる。一方で山雪画には、伝陳容画にも山楽画にも見られない特徴がある。その最たるものは目の表現であろう。山下善也氏は、山雪の雲龍図の特徴として「寄り目で上目使いの情けない表情」を挙げているが<sup>四十八</sup>、「上目使いの情けない表情」という点では、伝張嗣成筆《龍図》(出光美術館蔵、図四十四)にも近い表現が認められはする。しかしながら、山雪画の目はことのほか寄り目で、そのうえ眉が極端に下がっており、垂れ目が一層際立っている点で大きく異なっている。山雪は、中国絵画や山楽画を基調としながらも、そこに独特な目の表現を加えることによって、雲龍図における山雪様を作り上げたものと思われる。板倉氏によれば、山雪による雲龍図の顔貌表現は、それ以後の京狩野の雲龍図にも見られ、京狩野画人の一規範となったという<sup>四十九</sup>。例えば、山雪の子・永納(一六三一〜九七)の筆になる《龍虎図屏風》(たつの市立龍野歴史文化資料館蔵、図四十五)を見ると、目の表現は異なるものの、顔の輪郭や、いびつな鼻、上に湾曲した角が、山雪の雲龍図と共通していると言えよう。

このように、探幽と山雪の雲龍図を見渡して思い起こされるのが、当時の画壇における両者の在り方である。探幽は、他の画題においても永徳様式から脱して独自の様式を築き、それが以後の江戸狩野派の規範となった<sup>五十</sup>。また山雪も諸画題において、先例に縛られずに新たな図様を創出したことで知られている<sup>五十一</sup>。両者とも、前時代における狩野派様式をそのまま受け継ぐことはなく、それぞれ新たに自身の様式を確立した画人だった。雲龍図からも、桃山から



江戸にかけての過渡期を生きた両者の絵画観が垣間見えるように思われる。

以上のように、室町後期から江戸初期にかけての雲龍図の様式変遷を辿っていくと、各時代のキーパーソンである画人たちによってそれぞれの様式が打ち立てられ、それが後の画人たちに受け継がれていったことが分かった。ここで強調したいのは、それらの様式が雲龍図における各画人の個人様式として、自他ともに明確に意識されていたことであり、それが後継の画人たちにも意識的に選択・継承されていた傾向が明らかである。

一方で留意すべきは、それらが個人様式とは言え、巨視的に見れば、この時期に、言わば雲龍図における「和様化」とも言える現象があり、その中で様式変遷が展開していった点である。すなわち、伝牧谿画や伝陳容画といった中国絵画そのものの再現を目指すような志向は見られなかったのである。

次章では、この、雲龍図における「和様化」の背景について考察していく。

## 二、雲龍図の「和様化」の背景

今回は室町後期の時代背景に着目し、何を契機として雲龍図の「和様化」が進んだのかについて考察していきたい。

周知の通り、室町後期の中央画壇では、多かれ少なかれ、宋元画人による作品の図様や筆法の特性に基づいた「筆様」を念頭に、絵

画制作が行われていた。しかし、先行研究でも指摘されるように、中国絵画と、それを基にした日本の画人の作品とを比べれば、オリジナルとの差は歴然としている<sup>五十二</sup>。山水図を例にとってみても、例えば、祥啓筆《瀟湘八景画帖》（白鶴美術館蔵）は夏珪様で描かれているが、同じく夏珪様瀟湘八景の図様を伝える、伝夏珪筆《雪景山水図》（台北故宫博物院蔵）と比較すると、白鶴本はより平明で簡潔な画面に整えられていることが分かる<sup>五十三</sup>。雲龍図も同様で、先にも挙げた、伝祥啓筆《達磨・龍虎図》のうちの龍図（図四十六）は、構図は伝牧谿筆《龍虎図》（大徳寺蔵、図四十七）に倣っているものの、龍が雲霧に溶け込むかのようなイリュージョンズムをもって描かれる伝牧谿画に対して、伝祥啓画の画面はより明快かつ平板になっている。また細部に目を向けても、伝祥啓画の顔貌の個々のパーツは、伝牧谿画とは大きく異なっている。このように筆様制作では、構図や筆法、モチーフといったあらゆる点において、中国絵画そのものを忠実に写すことはせず<sup>五十四</sup>、更には、中国絵画の翻案の過程で、個々の画人の独創性が導き出されていたことが分かる<sup>五十五</sup>。

このような、日中の絵画間における懸隔に影響を与えたのが、幕府同朋であった能阿弥（一三九七〜一四七一）と、その子・芸阿弥（二四三二〜八五）である<sup>五十六</sup>。彼らは將軍家の中国絵画コレクションを管掌する立場にあり、その上画技にも長けていたため、筆様の規範創成にも深く関与していた。

そうであれば、雲龍図の「和様化」にも、能阿弥や芸阿弥の介在が想定される。

この点を考える上で興味深い作例が、『伯爵徳川家御蔵品入札目録』（昭和三年）に掲載される、伝能阿弥筆《龍虎六曲屏風》（図四十八）である。同図の顔貌を見ると、おおよそは伝牧谿筆《龍虎図》（図二、四十七）に基づいているように思われるが、より細部に目を転じた時、顔貌の個々のパーツが異なっているのは明らかである。ここで注目したいのは、同図の顔貌表現が、むしろ伝祥啓筆雲龍図と極めて近い点である。伝能阿弥画の顔には、豚のような鼻や、中心に線が入り二つの峰を形成する頭頂部、短い角、といった特徴が見られるが、これは、先に伝祥啓筆雲龍図の特徴として挙げた表現と、そのまま重なるのである。特に、伝祥啓筆《水墨龍》（図七）と比べると、両図が極めて近い顔貌で描かれていることが分かるだろう。

もとより、伝能阿弥画が真筆か否かは判断できないが、祥啓が能阿弥の子・芸阿弥に師事したことを鑑みると、能阿弥が《龍虎六曲屏風》のような雲龍図を描いていたことも、可能性の一つとしてあり得るだろう。祥啓は芸阿弥のもとで、芸阿弥による画本（絵手本）を模写しているが<sup>五十七</sup>、この画本というのは、中国宋元画人の図様や筆法を、能阿弥や芸阿弥がアレンジしたものであったとされている<sup>五十八</sup>。仮に芸阿弥の画本に、先に見た伝能阿弥画のような阿弥派の雲龍図があったとすれば、祥啓以前に、阿弥派によって、雲龍図の翻案が行われていたことになる。そうであれば、狩野派《龍虎図屏風》（大阪市立美術館蔵、図八）や、伝長谷川等伯筆《龍図屏風》（本法寺蔵、図九）といった、前章において、伝祥啓画と共通する特徴を有するものとして挙げた作例も、鎌倉で活動した祥啓

の雲龍図が直接のルーツなのではなく、伝能阿弥画のような、阿弥派の雲龍図からの影響を受けていたとも考えられる<sup>五十九</sup>。

一方、元信もまた、山水図や道釈人物画などにおいては、阿弥派からの影響を受けたとされているが<sup>六十</sup>、雲龍図に限っては、先に挙げた伝承作例（図十、十二）を伝能阿弥筆雲龍図（図四十八）と比較する限り、類似点はあまり見出せない。周知の通り元信は、狩野派の流派様式を新たに確立した画人であった<sup>六十一</sup>。現存作例が無いため推測の域を出ないが、おそらく雲龍図においては、もはや阿弥派の影響は受けずに、自身の独自性を前面に押し出したパターンを作り上げ、それが以後の、永徳様式成立までの狩野派雲龍図の規範になったと考えられる。

以上、雲龍図の「和様化」の成立背景について検討してきたが、こうした流れは、漢画の価値体系の形成者としての役割が、阿弥派から狩野派へと変遷してゆく同時期の流れと、軌を一にしているように思われる。現存作例が少ないため、多分に推測が含まれるが、雲龍図の展開もまた、そうした漢画界の動向に位置づけられると考えられる。

## 結論

以上、本論では、室町後期から江戸初期にかけての雲龍図の顔貌の検討を通じて、雲龍図様式の展開について考察してきた。様式変遷については、従来、牧谿や陳容の伝承作例からの影響のみが語ら

れることが多かったが、現存作例や、売立目録、縮図、模本類を総合的に検討すると、室町後期には、伝祥啓や伝元信筆雲龍図に、中国の先行作例には収まらない新たな表現が見られ、それぞれの表現が、後世の画人、あるいは同じ流派の画人たちの雲龍図にも見られることが分かった。また、雪舟様の雲龍図については、伝雪舟原画藝大模本(図十七)と長谷川等胤筆《羅漢図》のうちの龍(図十六)との酷似ぶりから、両図に見られる図様が雪舟様雲龍図の一パターンであった可能性を提示したが、そうした図様は同時代の画壇にはあまり影響を与えなかったことを推測した。続いて桃山期には、長谷川等伯の雲龍図のように伝牧谿画から強い影響を受けた作例が見られる一方で、伝永徳筆雲龍図には独特な表現が認められ、それが狩野派内の永徳周辺画人のみならず、海北友松の雲龍図にも大きな影響を与えていたことが分かった。しかし江戸期になると、永徳様式は影を潜め、代わって、探幽は中国絵画に、山雪は師・山楽や中国絵画にそれぞれ基づいた新たな表現を確立し、その後の江戸・京両狩野家の規範となったことが伺えた。

また、雲龍図の「和様化」については、阿弥派による筆様の創成を契機として展開し、元信以降は、もはや阿弥派の影響を受けない独特な様式が確立され、それが後の狩野派雲龍図の源泉となったと考えられる。そして、こうした雲龍図の「和様化」の流れが、同時期における漢画界の動向と連動していたことを推測した。

今後は、空白期を補完するような雲龍図がより多く発見され、本論での結論が、より厳密に再検討されることが課題になると思われる。

註

- 一 中田智則「五 龍虎図」(作品解説)、『龍を描く―天地の氣―』(展覧会カタログ)茨城県天心記念五浦美術館、二〇一七年、九十九頁。
- 二 相澤正彦、橋本慎司「二八七・二八八 龍虎図屏風」(図版解説)、相澤正彦、橋本慎司『関東水墨画 型とイメージの系譜』国書刊行会、二〇〇七年、三〇二頁。
- 三 今井宇三郎『易経(上)』明治書院(新釈漢文大系 第二十三卷)一九八七年、九十四―一〇三頁。
- 四 今井宇三郎『易経(中)』明治書院(新釈漢文大系 第二十四卷)一九九三年、九七〇―九七二頁。
- 五 吳永三氏は、朝鮮の画人・李楨(二五七八―一六〇七)が描いた《龍虎図》(高麗美術館蔵)について、『易経』「乾」卦で「飛龍、在天。利見大人。」と説かれる龍と、「革」卦で「大人虎変、其文炳也。」と説かれる虎とを対幅とすることで、「代始改元」して王位に登る意味合いが込められていたことを指摘している(吳永三「京都・高麗美術館所蔵 李楨筆「竜虎図」対幅と周易思想」『美術史』第一八八号(二〇二〇年三月)、一八〇頁)。日本において、『易経』に説かれるような革命思想がそのまま受容されていたとは考えにくい、が、戦国大名は、古い体制を打破して新たな体制を築こうとする考え方だけは、『易経』から学んでいたことだろう。そうであれば、大陸では革命の象徴であった龍虎図が、日本においては下剋上の象徴として読み取られたと考えるのが、自然な推測だろう。
- 六 小和田哲男『戦国大名と読書』柏書房、二〇一四年、二十三頁、三十八頁、四十五―四十九頁。
- 七 例えば、戦国大名北条氏の武将・北条氏繁は、「顛趾利出否」という文言が記された印判を用いていたが、この印文は、『易経』「鼎」卦における記述「初六、鼎顛趾。利出否。得妾以其子。无咎。象曰、鼎顛趾、未悖也。利出否、以從貴也。」から採ったものであるという(太田晶二郎「口絵 大鋸引森文書」(解説)、『日本歴史』第二七〇号(一九七〇年十一月)、巻頭頁)。この「鼎」卦の一文では、鼎を逆さまにする様子を見たとして革新思想のあるべき道を説いているが、小和田哲男氏は、氏繁の印文から、当時の武将たちにとって『易経』が、下剋上を正当化

する論理的支柱であったことが読み取れることを指摘している(小和田、前掲書、一三一―一三二頁)。

八 日本における雲龍図の主な研究としては、

・中村溪男「走獣画屏風考序説」中村溪男他『龍虎・猿猴』講談社(日本屏風絵集 第十六巻 走獣画)、一九七八年、一四八―一五四頁。  
 ・衛藤駿「龍虎の世界」『龍虎の世界』(展覧会カタログ)東京、根津美術館、一九八六年、八十七―九十七頁。

・小寄善通「近世初期における雲龍図の展開―新出の「州信」印「雲龍図」屏風を中心にして―」『古美術』一〇三号(一九九二年八月)、五十九―六十八頁。

・佐藤康宏「横断する龍―曾我蕭白「雲龍図」(『美術史論叢』二十八号(二〇一二年三月)、一―二十六頁)。

などが挙げられる。

九 衛藤、前掲論文。

十 小寄、前掲論文。

十一 佐藤、前掲論文。

十二 一例を挙げれば、第一章でも取り上げる伝賢江祥啓筆《達磨・龍虎図》(出光美術館蔵、図五、四十六)のうちの龍図は、画面上部から龍の頭部を下降させる図様をもって描かれているが、これは明らかに、伝牧谿筆《龍虎図》(大徳寺蔵、図二、四十七)の図様に基づくものだろう。一方で顔貌表現に目を転じれば、顔の各パーツは両図大きく異なる。このように顔貌表現からは、構図の検討だけでは分からない画人の個性を読み取ることができるのである(第一章にて詳述)。

十三 小寄、前掲論文、五十九頁。

十四 山本英男「十八 雲龍図屏風」(作品解説)、『特別展覧会 狩野永徳』(展覧会カタログ)京都国立博物館、二〇〇七年、二五六頁。

十五 佐藤、前掲論文、四頁。

十六 亀田孜「十七 龍虎図屏風」(図版解説)、亀田孜『雪村』集英社(日本美術絵画全集 第八巻)、一九八二年、一二九―一三〇頁。

十七 クリーブランド美本は雪村が小田原と鎌倉に滞在した時期に制作されたと考えられているが、北条氏ゆかりの小田原や、五山などの大寺院がある鎌倉には、中国絵画が多く伝わっていた(畑靖紀「雪村周継筆 龍

虎図屏風」『國華』第一四四三号(二〇一六年一月)、四十二頁)。雪村はそのような環境の中で、陳容筆《九龍図巻》(ボストン美術館蔵)のような中国絵画に接する機会があったものと思われる。

十八 本論で取り上げる売立目録掲載作品は全て、東京文化財研究所売立目録デジタルアーカイブを参照した。

十九 東京文化財研究所 売立目録デジタルアーカイブには、祥啓筆とされる雲龍図として、

①《竜》(三田九鬼男爵家蔵品目録)昭和七年)

②《竜虎屏風》(佐竹侯爵家御蔵器入札)大正六年)

③《水墨竜》(大岡家所蔵品展観入札)大正九年)

④《竜虎屏風》(当市某氏所蔵品本入札)大正八年)

⑤《雲竜》(高田博士所蔵書画器物展観入札)大正六年)

⑥《竜虎双幅》(今井聴雪軒永井原泉閣蔵品展観目録)昭和十二年)

が見出される。このうち、②と④は同一作品で、後述の、大阪市立美術館に所蔵される狩野派《龍虎図屏風》(図八)に該当するため、カウントしなかった。

二十 中田、前掲解説。

二十一 中村溪男「十五 龍図」(図版解説)、中村溪男他前掲書、一二二頁。

二十二 田島志一編『元信畫集 三』審美書院、一九〇七年。

二十三 山本英男「初期狩野派―正信・元信」至文堂(日本の美術 第四八五号)、五十五頁。

二十四 東京文化財研究所 売立目録デジタルアーカイブには、元信筆とされる雲龍図として、

①《竜虎》(岩倉家御蔵品入札)大正三年)

②《泥引雲竜/竹虎図屏風》(当市中京大原直次郎氏所蔵品入札)大正五年)

③《雨乞竜》(神戸勝田家所蔵品目録)昭和四年)

④《竜》(赤星家所蔵品入札)大正六年)

⑤《波竜》(郷男爵家御蔵品入札)大正八年)

⑥《竜》(郷男爵家御蔵品入札)大正八年)

が見出される。このうち、③と④は、先述の『元信畫集 三』掲載の《雲龍図》(図十)と同一作品であるため、カウントしなかった。

- 二十五 武田恒夫「南禅寺藏扇面貼交屏風について」『國華』第八七二号（一九六四年十一月）、六十一頁。
- 二十六 東京文化財研究所 売立目録デジタルアーカイブには、雪舟筆とされる雲龍図として、三十一件がヒットする（煩瑣になるため、各作例は列挙しない）。また、上記三十一件の中には、同一作品が複数の売立目録に登場する例も散見される。
- 二十七 山本英男「一〇三 雲龍図」（作品解説）、『没後五〇〇年 特別展 雪舟』（展覧会カタログ）京都国立博物館／東京国立博物館、二〇〇二年、二七五頁。
- 二十八 なお、伝雪舟原画模本の龍の角が大きく湾曲している点は、伝元信筆雲龍図のそれと共通する。この表現は、管見の限り、中国の雲龍図や、雪舟以前の日本の漢画系雲龍図には認められないだけに、一見、雪舟様雲龍図と元信様雲龍図との繋がりを伺わせるようにも思える。一方で、伝雪舟原画模本の角には凹凸が多いのに対し、伝元信画の角は凹凸がほとんど無く、しかも、伝雪舟原画模本の角よりも、より滑らかな弧を描くように湾曲している。元信様雲龍図の角の表現が雪舟様雲龍図から影響を受けているのか否かは分からないが、諸作例を比較する限り、両者の角の表現は、湾曲しているという点以外は相違点が顕著である。現時点では、元信様雲龍図の角の表現の確立には、多分に元信の創意が反映されたものと考えておきたい。
- 二十九 雪舟《竜》（伯爵徳川家御藏品入札目録）昭和三年、同《中福鹿寿「福祿寿」／左右竜》（前田侯爵家御藏品入札目録）大正十四年。
- 三十 濱田直嗣「松島瑞巖寺と伊達政宗」『松島 瑞巖寺と伊達政宗』（展覧会カタログ）三井記念美術館、二〇一六年、二十一頁。
- 三十一 松嶋雅人「五十一 等伯画説」（作品解説）、『没後四〇〇年 長谷川等伯』（展覧会カタログ）東京国立博物館／京都国立博物館、二〇一〇年、二八一頁。
- 三十二 ポストン美術館蔵《龍虎図屏風》の龍が伝牧谿画と近い点については、田沢裕賀氏が指摘している（田沢裕賀「四十四 龍虎図屏風」（作品解説）、『ポストン美術館 日本美術の至宝』（展覧会カタログ）東京国立博物館他、二〇二二—二〇二三年、二四八頁）。一方、大徳寺三門天井の一連の雲龍図について、山本英男氏は、「牧谿様ではない」と述べているが（山本英男「長谷川等伯、天下を取る―上洛後の二十年―」『没後四〇〇年 長谷川等伯』（展覧会カタログ）三〇頁）、本文で述べた通り、大徳寺三門天井画を伝牧谿画と比較すると、非常に近い顔貌をもって描かれていることが分かる。
- 三十三 『特別展覧会 狩野永徳』（展覧会カタログ）二八三、二八五頁。また、売立目録にはこの他にも、
- ①《龍虎六曲屏風》（某海軍男爵某実業家男爵両家御藏品入札）大正九年）
- ②《龍虎》（武藤山治氏御所藏品入札）大正十三年）
- ③《龍虎六曲屏風》（稲葉子爵平岡家御藏品入札）大正七年）
- ④《古永徳龍虎》（某家御所藏品入札）大正十年）
- ⑤《伝永徳龍屏風》（当市外山氏（第二回）江州膳所馬杉氏磐城）大正六年）
- の五点が見出される。
- 三十四 狩野永徳筆の伝承を持つ雲龍図としては、ポストン美術館所蔵の《龍虎図屏風》も挙げられるが、他の伝永徳筆雲龍図と顔貌が大きく異なると共に、画面全体の画風が永徳風ではなく阿弥派系であるとの指摘もあることから（辻惟雄「六十三 龍虎図屏風」（図版解説）、鹿島美術財団編『ポストン美術館日本美術総合調査図録 解説篇』中央公論美術出版、二〇二二年、一四五頁）、考察対象から除外した。
- 三十五 山本英男「十八 雲龍図屏風」（作品解説）、『特別展覧会 狩野永徳』（展覧会カタログ）二五六頁。
- 三十六 小寄、前掲論文、六十一頁。
- 三十七 門脇むつみ「伝狩野元信原画「獣尽図屏風模本」と狩野派の動物画」（『國華』第一三九六号（二〇二二年二月）、十頁）。
- 三十八 山本英男「桃山画壇を生きる―狩野派絵師の攻防―」『桃山時代の狩野派―永徳の後継者たち―』（展覧会カタログ）京都国立博物館、二〇一五年、十頁。
- 三十九 山本英男「二十三 雲龍図」（作品解説）、『特別展覧会 海北友松』（展覧会カタログ）京都国立博物館、二〇一七年、二八七頁。
- 四十 山本英男「孤高の絵師 海北友松」『特別展覧会 海北友松』（展覧会カタログ）二二—二三頁。

- 四十一 山本英男「四十七 山楽筆蟠龍図縮図」(作品解説)、『特別展覧会 狩野永徳』(展覧会カタログ)二六七―二六八頁。
- 四十二 なお、桃山期の雲龍図としては、本章で取り上げたものの他にも、曾我直庵(活躍期・十六世紀後期〜十七世紀初期)筆《龍虎図屏風》(東京国立博物館蔵)もよく知られる。同図の顔貌表現は伝牧谿筆《龍虎図》(年代不明、大徳寺蔵)に近似するものの、鼻がやや突き出している点や、黒目が小さく凄みのある顔立ちに描かれている点は伝永徳画に通じるように見受けられる。
- 四十三 探幽の雲龍図のうち代表的な作例としては、本文中に挙げたもののほか、日光東照宮陽明門の《雲龍図》や、徳禅寺の《龍虎図》などが挙げられる。但し、陽明門の《雲龍図》と徳禅寺の《龍虎図》は、本文中で挙げた他作例とやや異なった顔貌で描かれているため、考察対象から除外した。
- 四十四 孝信は、慶長十一年(一六〇六)、南禅寺法堂の天井に蟠龍図(明治二十六年焼失)を描いており、孝信もまた、雲龍図を得意としていたことが伺える。また、孝信による《羅漢図》(東福寺蔵)の画面上方には二匹の龍が描かれるが、こうした仏教絵画に描かれる龍の図像は漢画系雲龍図のそれとは系統が異なるため、同図から孝信による漢画系雲龍図の様式を考察するのは難しいと思われる。
- 四十五 なお、「探幽縮図」には雪舟筆とされる雲龍図も散見されるが、縮図という性格上ラフな筆致のものが多く、図様の詳細はつかみにくい。また先述の通り、雲龍図における雪舟様というものの実態が不明確である以上、雲龍図において、雪舟が探幽に与えた影響もまた、現時点では不明であると言わざるを得ない。
- 四十六 山雪の雲龍図としては、本論で列挙した諸作例の他、《出山釈迦・龍虎図》(個人蔵)も挙げられるが、同図は他の諸作例とはやや異なる表情(特に目の表現。寄り目でも垂れ目でもない)で描かれるため、考察の対象からは除外した。
- 四十七 板倉聖哲「明・(伝)南宋・陳容筆 龍図」『國華』第一四五八号(二〇一七年四月)、五十二頁。
- 四十八 山下善也「七十八 龍虎図屏風」(作品解説)、『特別展覧会 狩野山楽・山雪』(展覧会カタログ)京都国立博物館、二〇一三年、二九七頁。
- 四十九 板倉、前掲論文、五十二頁。
- 五十 山本英男「桃山画壇を生きたる——狩野派絵師の攻防——」『桃山時代の狩野派——永徳の後継者たち——』(展覧会カタログ)二十三頁・田沢裕賀「変革の時代の絵画」『桃山——天下人の一〇〇年』(展覧会カタログ)東京国立博物館、二〇二〇年、十九頁。
- 五十一 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。」『特別展覧会 狩野山楽・山雪』(展覧会カタログ)十八―二十二頁。
- 五十二 島尾新「十五世紀における中国絵画趣味」『MUSEUM』第四六三号(一九八九年十月)、三十二頁。
- 五十三 相澤正彦「芸阿弥画本の幻影——弟子祥啓の作品から」板倉聖哲編『講座日本美術史 第二巻 形態の伝承』東京大学出版会、二〇〇五年、一八四頁。
- 五十四 同前、一九一頁。
- 五十五 石田佳也「狩野光信「傲玉潤之山水」考」『サントリ―美術館論集』三号(一九八九年十二月)、二二〇頁。同論文において石田氏は、日本における玉潤画受容の様相を例に挙げ、日本の画人が玉潤画を模倣・翻案する過程で、各画人の獨創性が導き出されていたことを指摘している。
- 五十六 相澤、前掲論文、一六八―一六九頁。
- 五十七 相澤正彦「室町水墨画の西と東——正木美術館編『水墨画・墨蹟の魅力』吉川弘文館、二〇〇八年、九十一頁。
- 五十八 同前、九十頁。
- 五十九 なお、阿弥派の雲龍図の様式を検討する際には、単庵智伝筆《龍虎図屏風》(慈芳院蔵、図一)の存在も考慮に入れるべきであろう。智伝は芸阿弥の子・相阿弥(？〜一五二五)の弟子と伝えられる画人であるため、雲龍図にも、三阿弥からの影響が想定されるからである。しかしながら、同図を伝能阿弥筆《龍虎六曲屏風》と比較すると、全くと言って良いほど似ていない。また、『美術画報』七編卷十一(一九〇〇年九月)掲載の「真相」相阿弥「龍虎図双幅」と比較しても、やはり類似点を見い出すことはできない。ただし、慈芳院本がそうした伝能阿弥・伝相阿弥画と類似していないからと言って、直ちに慈芳院本を考察対象から外すこともできない。智伝による他の画題(《遠寺晚鐘図》個人蔵など)には、相阿弥画からの影響が色濃く認められるからである。もしかすると、雲龍

図における三阿弥様式には、伝能阿弥画に見られるような顔貌表現の他に、智伝画に見られるような顔貌表現もあり、画人あるいは作品によって、複数の顔貌パターンが用いられていたことも、一つの可能性として考えられるかも知れない。

- 六十 島尾新『水墨画——能阿弥から狩野派へ——』至文堂（日本の美術第三三八号）一九九四年、七十九頁・辻惟雄「狩野元信（五）」『美術研究』二七二号（一九七一年三月）、一六〇頁。
- 六十一 島尾、前掲書、七十九頁。

図版出典

- 図一、九 中村溪男『走獸画・龍虎・猿猴』（講談社（日本屏風絵集成 第十六卷）、一九七八年）より転載
- 図二、四十七 『牧谿・憧憬の水墨画』（展覧会カタログ、東京、五島美術館、一九九六年）より転載
- 図三 衛藤駿『雪村周継全画集』（講談社、一九八二年）より転載
- 図四 『ボストン美術館の至宝 中国宋・元画名品展』（展覧会カタログ、さこう美術館（神奈川）／奈良さこう美術館、一九九六—一九九七年）より転載
- 図五、四十四、四十六 『狩野派——画壇を制した眼と手』（展覧会カタログ、東京、出光美術館、二〇二〇年）より転載
- 図六 『龍』（展覧会カタログ、香川県歴史博物館、二〇〇〇年）より転載
- 図七、二十二、二十三、三十、四十八 東京文化財研究所提供
- 図八、三十六 『龍を描く——天地の気——』（展覧会カタログ、茨城県天心記念五浦美術館、二〇一七年）より転載
- 図十 田島志一編『元信畫集 三』（審美書院、一九〇七年）より転載
- 図十一 東京藝術大学／DNIPartcom 提供
- 図十二 『ColBase 国立文化財機構所蔵品統合検索システム』「元信／龍図」(ColBase (nich.go.jp)) (二〇二二年十一月二十日（最終）アクセス)より転載
- 図十三 武田恒夫「南禅寺藏扇面貼交屏風について」（『國華』第八七二号）

（一九六四年十一月）より転載

- 図十四 東京芸術大学美術館編『東京芸術大学美術館 蔵品目録 東洋画模本Ⅴ』（一九九九年）より転載
- 図十五 『没後五〇〇年 特別展 雪舟』（展覧会カタログ、京都国立博物館／東京国立博物館、二〇〇二年）より転載
- 図十六 『松島 瑞巖寺と伊達政宗』（展覧会カタログ、三井記念美術館、二〇一六年）より転載
- 図十七 東京芸術大学芸術資料館編『東京芸術大学芸術資料館 蔵品目録 東洋画模本Ⅱ』（一九九六年）より転載
- 図十八 『ボストン美術館 日本美術の至宝』（展覧会カタログ、東京国立博物館他、二〇二二—二〇二三年）より転載
- 図十九 勝木言一郎『龍』（至文堂（日本の美術 五一〇）、二〇〇八年）より転載
- 図二十、二十一 『没後四〇〇年 長谷川等伯』（展覧会カタログ、東京国立博物館／京都国立博物館、二〇一〇年）より転載
- 図二十四 “Dragon above a waterfall” British Museum (painting; hanging scroll) (British Museum) (二〇二二年十一月二十日（最終）アクセス)より転載
- 図二十五、三十一 『特別展覧会 狩野永徳』（展覧会カタログ、京都国立博物館、二〇〇七年）より転載
- 図二十六 筆者撮影
- 図二十七 有馬頼底、真野響子『相國寺』（淡交社（古寺巡礼 京都 8）、二〇〇七年）より転載
- 図二十八 『特別展覧会 海北友松』（展覧会カタログ、京都国立博物館、二〇一七年）より転載
- 図二十九、四十一、四十二 『特別展覧会 狩野山楽・山雪』（展覧会カタログ、京都国立博物館、二〇一三年）より転載
- 図三十二 武田恒夫『狩野探幽』（集英社（日本美術絵画全集 第十五巻）、一九七八年）より転載
- 図三十三 宮次男編『妙心寺』（集英社（日本古寺美術全集 第二十四巻）、一九八二年）より転載
- 図三十四 『ColBase 国立文化財機構所蔵品統合検索システム』「龍図」(ColBase (nich.go.jp)) (二〇二二年十一月二十日（最終）アクセス)より転載

転載

図三十五 樋口一貴「探幽晩年、渾身の大作 興正寺蔵「雲龍図」」(『聚美』四号(二〇二二年七月))より転載

図三十七 “Two Dragons among Clouds and Waves” SAINT LOUIS ART MUSEUM (Two Dragons among Clouds and Waves—Saint Louis Art Museum (slam.org)) (二〇二二年十一月二十日(最終)アクセス)より転載

図三十八 板倉聖哲「明・(伝)南宋・陳容筆 龍図」(『國華』第一四五八号(二〇一七年四月))より転載

図三十九 『探幽3兄弟——狩野探幽・尚信・安信——』(展覧会カタログ、板橋区立美術館／群馬県立近代美術館、二〇一四年)より転載

図四十 『東京国立博物館 画像検索』「龍虎図」(C0030733 龍虎図—東京国立博物館画像検索 (nm.jp)) (二〇二二年十一月二十日(最終)アクセス)より転載

図四十三 『東京国立博物館 画像検索』「双龍図」(E0067456 双龍図—東京国立博物館画像検索 (nm.jp)) (二〇二二年十一月二十日(最終)アクセス)より転載

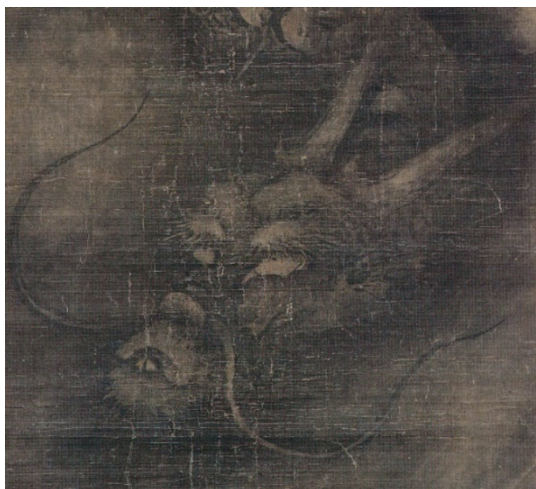
図四十五 成澤勝嗣『もっと知りたい、狩野永徳と京狩野』(東京美術、二〇一二年)より転載

謝辞

本稿は、第七十五回美術史学会全国大会(二〇二二年五月、当番校・東京大学)において口頭発表した内容に加筆修正を加えたものです。

本稿を執筆するにあたり、成城大学教授相澤正彦先生より懇切丁寧なご指導を賜りました。また、各作品の所蔵者の皆様からは画像掲載をご快諾いただきました。この場をお借りして深く感謝申し上げます。





図二 伝牧谿筆《龍虎図》のうち龍図  
(咸淳己巳年款、京都 大徳寺蔵) 部分



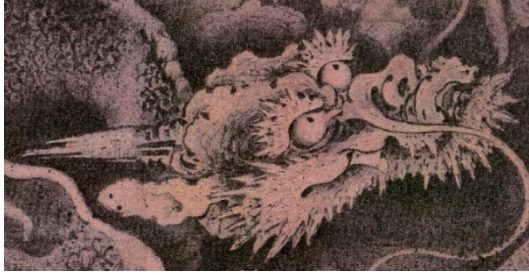
図一 単庵智伝筆《龍虎図屏風》  
(京都 慈芳院蔵) 右隻部分



図四 陳容筆《九龍図巻》  
(アメリカ ボストン美術館蔵)  
部分、角度調整



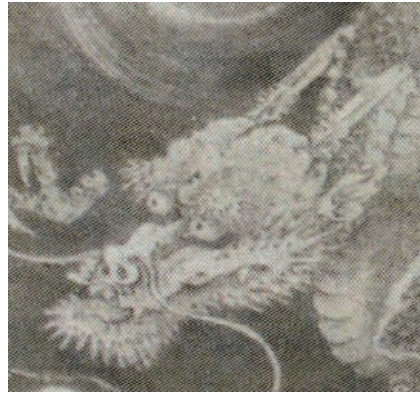
図三 雪村周継筆《龍虎図屏風》  
(アメリカ クリーブランド美術館蔵)  
右隻部分、角度調整



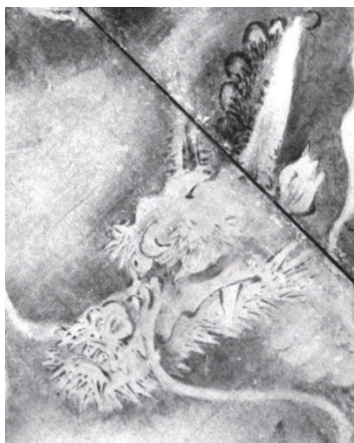
図六 伝賢江祥啓筆《双龍図》  
(香川県立ミュージアム蔵)部分



図五  
伝賢江祥啓筆《達磨・龍虎図》のうち龍図  
(東京 出光美術館蔵)部分



図七 伝賢江祥啓筆《水墨龍》  
(『大岡家所蔵品展観入札』大正九年)部分



図九 伝長谷川等伯筆《龍虎図屏風》  
(京都 本法寺蔵)部分、角度調整



図八 狩野派《龍虎図屏風》  
(大阪市立美術館蔵)右隻部分



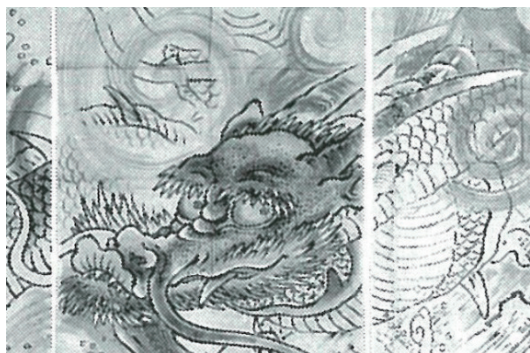
図十 元信印《雲龍図》  
(赤星家旧蔵、所在不明) 部分



図十二 伝狩野元信原画《龍図模本》  
(模本筆者は狩野勝川院雅信、A-2370、  
東京国立博物館蔵) 部分



図十一  
伝狩野元信原画《龍虎屏風模本》  
(東洋画模本-4388、東京藝術大学蔵) 部分



図十四 伝狩野松栄原画《龍屏風模本》  
(東洋画模本-4397、東京藝術大学蔵) 部分



図十三 清信印《龍図扇面》  
(《南禅寺蔵扇面貼交屏風》のうち、  
京都 南禅寺蔵) 部分



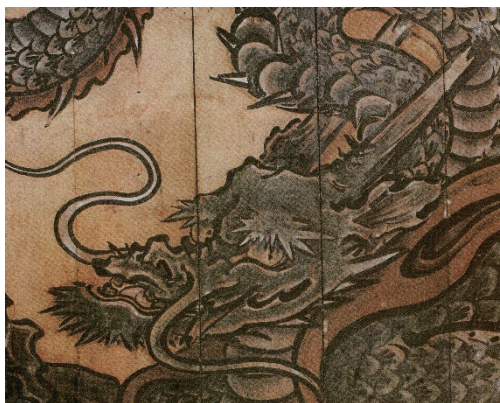
図十五 甫雪等禅筆《龍虎図》のうち龍図  
(個人蔵)部分



図十七 伝雪舟原画《龍図模本》  
(東洋画模本-1046、東京藝術大学蔵)部分



図十六 長谷川等胤筆《羅漢図》のうち龍  
(宮城 瑞巖寺蔵)部分



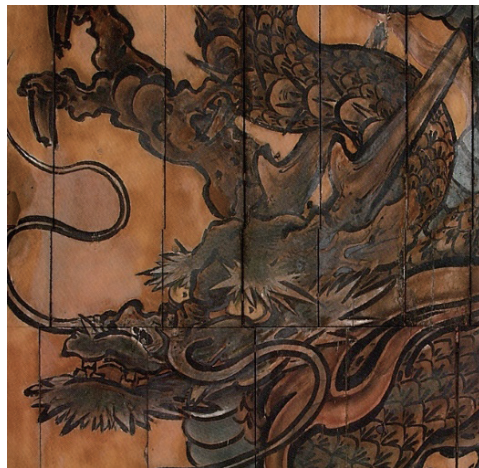
図十九 長谷川等伯筆《蟠龍図》  
(京都 大徳寺三門天井画) 部分



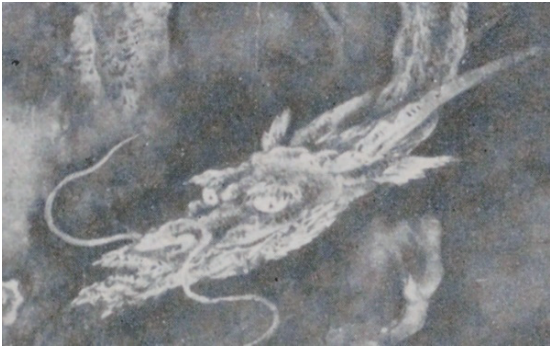
図十八 長谷川等伯筆《龍虎図屏風》  
(アメリカ ポストン美術館蔵) 右隻部分



図二十一 長谷川等伯筆《降龍図》  
(京都 大徳寺三門東側天井画) 部分



図二十 長谷川等伯筆《昇龍図》  
(京都 大徳寺三門西側天井画) 部分



図二十三 伝狩野永徳筆《龍》  
（『某子爵家当地某家所藏品入札』  
大正七年）部分



図二十二 伝狩野永徳筆《龍六曲屏風》  
（『旧伊予西条藩主子爵松平家御藏器入札』  
大正十三年）部分



図二十五 州信印《雲龍図屏風》  
（愛媛 今治市河野美術館蔵）右隻部分



図二十四 伝狩野永徳筆《滝龍図》  
（イギリス 大英博物館蔵）部分



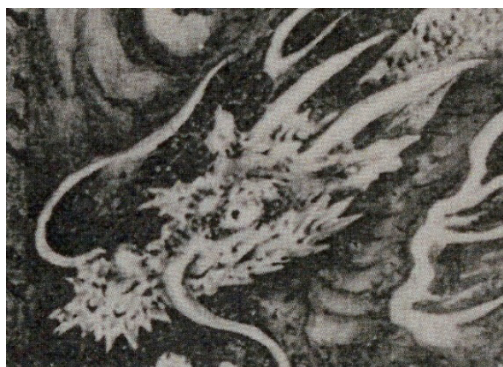
図二十七 狩野光信筆《蟠龍図》  
（京都 相国寺法堂）部分、角度調整



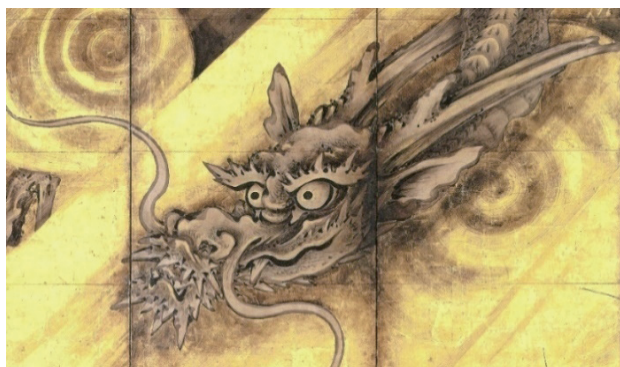
図二十六 伝狩野元信原画《獸尽図屏風模本》  
（東洋画模本-4379、東京藝術大学蔵）部分



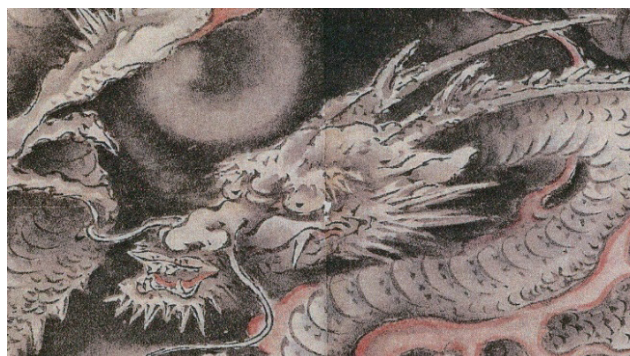
図二十八 海北友松筆《雲龍図》  
(京都 建仁寺蔵) 部分



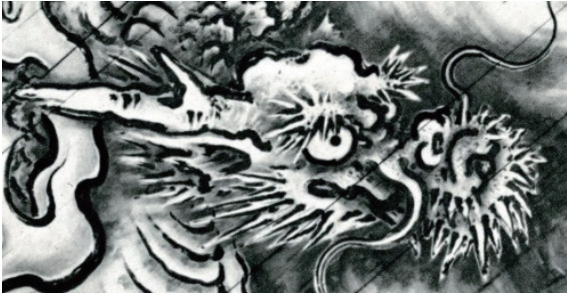
図三十 伝狩野永徳筆《龍虎》  
(『武藤山治氏御所蔵品入札』  
大正十三年) 部分



図二十九 狩野山楽筆《龍虎図屏風》  
(京都 妙心寺蔵) 右隻部分



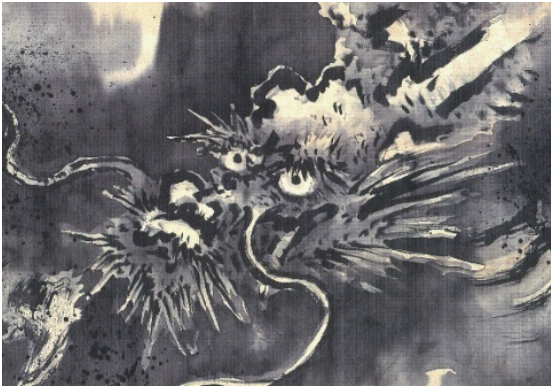
図三十一  
狩野山楽原画《東福寺法堂天井画蟠龍図縮図》  
(縮図筆者は狩野永祥、個人蔵) 部分



図三十三 狩野探幽筆《雲龍図》  
(京都 妙心寺法堂)部分、角度調整



図三十二 狩野探幽筆《蟠龍図》  
(京都 大徳寺法堂)部分



図三十五 狩野探幽筆《雲龍図》  
(京都 興正寺蔵)部分



図三十四 狩野探幽筆《龍図》  
(東京国立博物館蔵)部分





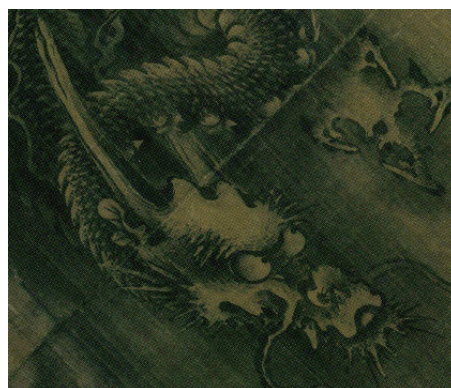
図三十七 伝陳容筆《双龍図》  
(アメリカ セントルイス美術館蔵) 部分



図三十六  
狩野興以筆《観音・龍虎図》のうち龍図  
(長野 建福寺蔵) 部分



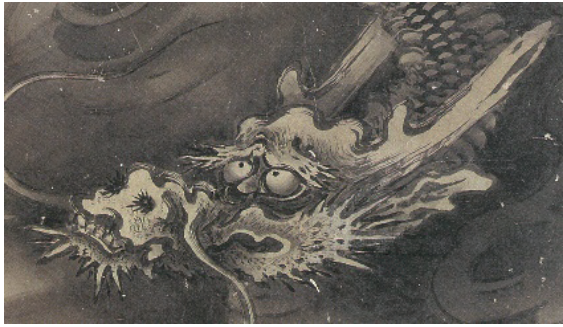
図三十九 狩野安信筆《龍図襖》  
(京都 玉鳳院蔵) 部分、角度調整



図三十八 伝陳容筆《龍図》  
(京都 泉涌寺蔵) 部分、角度調整



図四十 狩野常信筆《龍虎図》のうち龍図  
(東京国立博物館蔵) 部分



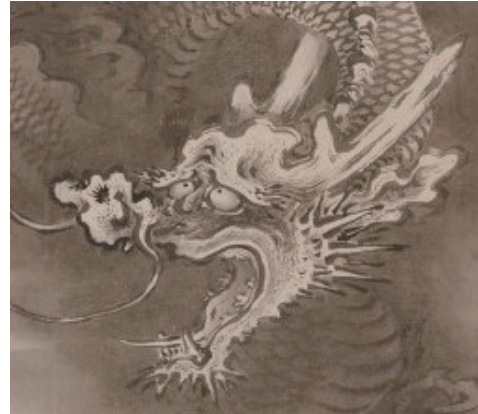
図四十二 狩野山雪筆《龍虎図》のうち龍図  
(佐賀県立博物館蔵) 部分



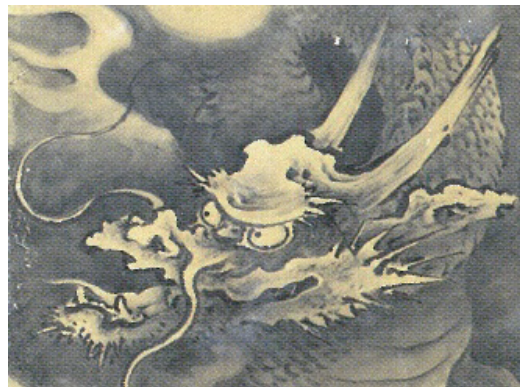
図四十一 狩野山雪筆《龍虎図屏風》  
(個人蔵) 右隻部分



図四十四 伝張嗣成筆《龍図》  
(東京 出光美術館蔵) 部分



図四十三 狩野山雪筆《双龍図》  
(東京国立博物館蔵) 部分



図四十五 狩野永納筆《龍虎図屏風》  
(兵庫 たつの市立龍野歴史文化資料館蔵) 右隻部分



図四十七  
伝牧谿筆《龍虎図》のうち龍図  
(咸淳己巳年款、京都 大徳寺蔵)



図四十六  
伝賢江祥啓筆《達磨・龍虎図》のうち龍図  
(東京 出光美術館蔵)



図四十八 伝能阿弥筆《龍虎六曲屏風》  
(['伯爵徳川家御藏品入札目録』昭和三年) 右隻部分



Stylistic development of Chinese-style paintings of dragons and clouds in medieval and early modern Japan

SHIMIZU Ryosuke

This paper examines the stylistic development and background of Chinese-style paintings of dragons and clouds from the late Muromachi period to the early Edo period. Previous research examined the compositional development of paintings of dragons and clouds during these periods, but the characteristics of facial expressions in the paintings and the influence of these characteristics on subsequent painters and schools have not yet been researched. This paper focuses not only on existing examples but also on examples found in auction catalogues and copies to examine how Chinese-style paintings of dragons and clouds during these periods underwent stylistic development, and to consider what triggered the stylistic development.

In the latter half of the Muromachi period, as previously noted, there were some paintings of dragons and clouds influenced by Mu Xi and Chen Rong's paintings of the late Southern Song period in China. On the other hand, paintings of dragons and clouds attributed to Kenkō Shōkei and Kanō Motonobu, we see new expressions not in previous Chinese works, and it is suggested that each expression was emulated by subsequent painters or painters from the same school. In the Momoyama period, unique expressions can be seen in the paintings of dragons and clouds attributed to Kanō Eitoku, and it is considered that those expressions greatly influenced painters around Eitoku. In the Edo period, however, the Eitoku style disappeared. Instead Kanō Tan-yu and Kanō Sansetsu established a new style based on Chinese works. The Tan-yu style became the reference model for the Kanō family in Edo, and the Sansetsu style became the reference model for the Kanō family in Kyoto.

In addition, the facial expressions of "*Ryu-Ko Rokkyoku Byōbu*" (a picture of a dragon and a tiger on a pair of six-panel folding screens) attributed to Noami, which is listed in the "*Hakushaku Tokugawa-ke Gozōhin Nyusatsu-mokuroku*" (the auction catalogue of the art works owned by the count Tokugawa family) in 1928, is similar to that of the painting of a dragon and clouds attributed to Kenkō Shōkei. Consequently, I surmise that the shift to Japanese style (*wayō-ka*) of the painting of a dragon and clouds was triggered by the creation of the painting style (*Hitsuyō*) by the Ami school. Additionally, since the facial expression of the painting of the dragon and clouds attributed to Kanō Motonobu does not share characteristics with those of the painting of a dragon and clouds attributed to Noami, I assume that a unique style of the painting of a dragon and clouds, which was not influenced by the Ami school, was established after Motonobu, and that his style was the origin of subsequent paintings of dragons and clouds of the Kanō school.

Based on the above considerations, it is clear that paintings of dragons and clouds achieved unique stylistic development during this period in conjunction with trends in Chinese-style paintings in general during the same period. There is still room for continuing research in the conclusion of this paper because I also considered works that no longer exist. In the future, more paintings of dragons and clouds, which will add new information, will be discovered, and reexamination of the conclusion here will become an issue.