

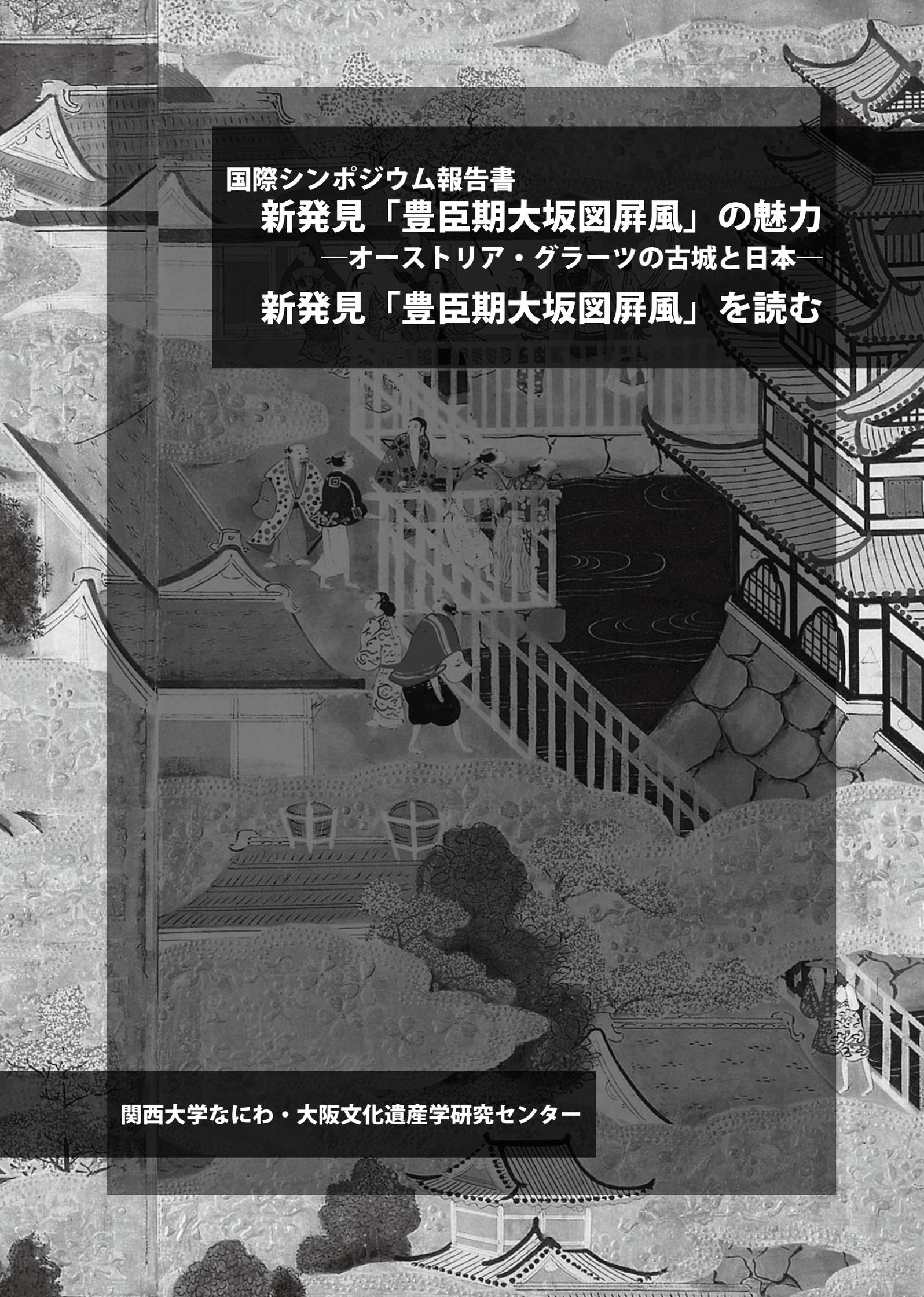
国際シンポジウム報告書

新発見「豊臣期大坂図屏風」の魅力

—オーストリア・グラーツの古城と日本—

新発見「豊臣期大坂図屏風」を読む



The background is a detailed black and white illustration of a Japanese landscape. It features a river with a bridge, traditional buildings with tiled roofs, and several figures in traditional attire. The style is reminiscent of a woodblock print or a traditional Japanese painting. The scene is set in a valley with a river flowing through it, and various structures and trees are scattered throughout the landscape.

国際シンポジウム報告書

新発見「豊臣期大坂図屏風」の魅力

—オーストリア・グラーツの古城と日本—

新発見「豊臣期大坂図屏風」を読む

関西大学なにわ・大阪文化遺産学研究センター

オーストリア・グラーツの街並み

グラーツ市の中央にはムーア川が流れる。川の東側（写真手前）が旧市街である。

旧市街は、1992年に世界遺産に指定されている。



エッゲンベルク城

エッゲンベルク城は、グラーツ市の西の郊外にある。1953年から博物館として公開されている。

エッゲンベルク城「日本の間」

新発見された「豊臣期大坂図屏風」は、エッゲンベルク城 18 番目の部屋「日本の間」に所蔵される。1 扇ずつ分解され、壁にはめ込まれて飾られている。





「豊臣期大坂図屏風」 (オーストリア・エッゲンベルク城博物館所蔵)

①堺

大和川の向こう岸に堺の町が描かれる。祭の行列が目指す、宿院頓宮が金雲に隠れて垣間見える。

②住吉浦

住吉浦は、旧暦6月14日の塩湯で有名。この日に住吉浦で海水を浴びれば、百病平癒に靈験があると伝えられていた。

③船場

船場は、慶長元年（1596）の大地震の後、新市街として開発された。直線道路で区画し、町屋の高さを統一する、計画的な都市づくりだった。

④荒和大祓神事（あらにごのおおはらえしんじ）

旧暦6月晦日、神輿が住吉大社から堺まで渡御する。現在でも、大阪の夏祭りの最後を飾る祭りとして、7月末におこなわれている。

⑤東横堀川

東横堀川は、大坂城を囲む惣構の西側の備えとして堀鑿された。大坂冬の陣の和睦でも破却されず、現在まで残っている。

⑥住吉大社

摂津国一之宮として有名な住吉大社。境内のシンボルとして反橋と石舞台が描かれている。

⑦天神橋

天神橋は、文禄3年（1594）に架橋されたと伝えられている。天満天神社（大阪天満宮）が管理したことから、天神橋の名がついたという。

⑧八軒家

八軒家は、京と大坂を結ぶ淀川の水運の発着点である。淀川を上下する船便は、慶長3年（1598）には百艘にも達したという。



⑨大坂城三の丸

大坂城の施設で、最後に建設されたのが、三の丸である。豊臣秀吉の直臣と大名の屋敷が、三の丸にあったと考えられている。

⑩天満橋

天満橋・天神橋・難波橋は「波華の三橋」と呼ばれ、大坂の町で最も重要な橋であった。現在もほぼ同じ位置に近代的な天満橋が架かる。

⑪大坂城本丸

大坂城本丸には、秀吉政権の政庁ともいえる「千畳敷」と呼ばれる二階建ての御殿があったといわれる。

⑫極楽橋

イエズス会宣教師の報告書に伝えられる、壮麗な楼門形式の極楽橋が描かれる。こうした極楽橋を描いた絵画は、本屏風を含めて3点のみ確認されている。

⑬大坂城天守閣

本屏風では、五層の天守閣は最上階を除き白壁に描かれている。他の大坂城図屏風とは異なる、本屏風の特徴の一つであるといえる。

⑭平等院

平等院鳳凰堂と、宇治川が描かれる。よく見ると、宇治川に対して鳳凰堂の向きが反対になっている。絵師の勘違いによるものか。

⑮石清水八幡宮

淀川をさかのぼった所に、石清水八幡宮が描かれる。第8扇は、大坂を出て京に入るまでの名所が散りばめられている。

⑯宝積寺

山崎の古刹、宝積寺の三重塔がみえる。左手に描かれる、こんもりとした、ひととき高い山は天王山をあらわしたものであろうか。



国際シンポジウム
 新発見「豊臣期大坂図屏風」の魅力
 —オーストリア・グラーツの古城と日本—
 (9月28日、関西大学尚文館)

朝日・大学パートナーズシンポジウム
 新発見「豊臣期大坂図屏風」を読む
 (9月29日、大阪産業創造館)



ごあいさつ

関西大学なにわ・大阪文化遺産学研究センターが発足して以来、これまでの研究調査活動を通じて、じつに多くの人たちとの出会いがありました。研究とはまさに、出会いの積み重ねでもあります。

2006年9月、ケルン大学のフランチスカ・エームケ先生によって、はるかオーストリアから衝撃的な文化遺産が私たちにもたらされました。それが本報告書でとりあげた、エッゲンベルク城博物館所蔵「豊臣期大坂図屏風」です。

この屏風は、豊臣期の大坂城とその城下を描いた作品です。豊臣大坂城を画題とする屏風絵は、わずか4点が伝存するのみでした。それだけに繁栄する平和時の大坂の様子を描いた本作品の歴史的・美術史的価値は、はかり知れないほど高いものです。

この「豊臣期大坂図屏風」をめぐる、関西大学とオーストリア・シュタイアマルク州立博物館ヨアネウム、大阪城天守閣の3者間で、共同研究協定が締結されました。協定の中には、研究成果を市民の皆様に広く還元するために国際シンポジウムを開催することが含まれています。

私たちは、2007年9月に2回の国際シンポジウムを企画いたしました。9月28日のシンポジウムでは、この屏風絵がいつ、なぜ、どのように日本からオーストリアへ渡ったのかという問題を議論し、29日のシンポジウムでは、「豊臣期大坂図屏風」に描かれたさまざまな情報を読み解くことをテーマとして掲げました。

「豊臣期大坂図屏風」は新発見されてまだ間もなく、多くの謎を秘めています。これから研究が進むにつれて、一層その価値を高めていくことでしょう。

本報告書を通じて、「豊臣期大坂図屏風」の未知数の魅力をお伝えすることができましたら幸いです。

2009年3月31日

関西大学なにわ・大阪文化遺産学研究センター長
高橋 隆博

目次

「豊臣期大坂図屏風」について	9
シンポジウム講演録	15
シンポジウムの構成	16
芸術における異文化交流—エッゲンベルク城での新発見と日本の美学からの考察	18
Peter Pakesch (ペーター・パケシュ 州立博物館ヨアネウム総監督)	
エッゲンベルク城と「インドの間」	21
Barbara Kaiser (バーバラ・カイザー エッゲンベルク城博物館主任学芸員)	
グラーツ市の大坂城図屏風が作画された経緯についての考察	27
Franziska Ehmcke (フランチスカ・エームケ ケルン大学教授)	
17世紀オーストリア貴族にとっての「大坂図屏風」の価値	33
朝治 啓三 (関西大学教授)	
「豊臣期大坂図屏風」に描かれた堺	41
長谷 洋一 (関西大学教授 / なにわ・大阪文化遺産学研究センター研究員)	
「豊臣期大坂図屏風」(グラーツ本) 住吉祭の行列	48
黒田 一充 (関西大学教授 / なにわ・大阪文化遺産学研究センター研究員)	
新出「大坂図屏風」の系譜	55
狩野 博幸 (同志社大学教授)	
「豊臣期大坂図屏風」に描かれた大坂城とその構図	58
北川 央 (大阪城天守閣研究副主幹 / なにわ・大阪文化遺産学研究センター研究員)	
パネルディスカッション (9月28日)	63
パネルディスカッション (9月29日)	77

報告書について

1. 本報告書は、2007年9月28日に関西大学尚文館にて開催した国際シンポジウム「新発見「豊臣期大坂図屏風」の魅力—オーストリア・グラーツの古城と日本—」および、2007年9月29日に大阪産業創造館(大阪市中央区本町)にて開催した朝日・大学パートナーズシンポジウム「新発見「豊臣期大坂図屏風」を読む」の記録集である。
2. 講演録・パネルディスカッションについては、日本語訳のみを掲載した。
3. Peter Pakesch氏、Barbara Kaiser氏、Franziska Ehmcke氏の講演録については、「新発見「豊臣期大坂図屏風」の魅力—オーストリア・グラーツの古城と日本—」(9月28日)の講演録である。
4. 本報告書は、サントリー文化財団の研究助成によるものである。
5. 本報告書の編集は内田吉哉(なにわ・大阪文化遺産学研究センター特別任用研究員)が担当した。

「豊臣期大坂図屏風」について



「豊臣期大坂図屏風」について

2007年9月28日、29日の両日にわたり、オーストリア・グラーツ市で新発見された「豊臣期大坂図屏風」をめぐる国際シンポジウムが開催された。「豊臣期大坂図屏風」は、オーストリア・グラーツ市にある州立博物館ヨアネウムの一つ、エッゲンベルク城博物館に所蔵される作品である。

エッゲンベルク城博物館の所在地、グラーツ市は「音楽の都」ウィーンから列車で約2時間半、オーストリア南東部に位置し、オーストリアの9つの州の一つシュタイヤマルク州の州都でもある（図1）。

シュタイヤマルク州は、別名「千の要塞の地」とも呼ばれ、グラーツという地名もスラブ語の「Gradec（グラデツ＝小さな城）」という語に由来するという。16～17世紀には、オスマントルコに対する重要な防衛拠点として、多数の要塞が築かれた地域であった。

グラーツ市の旧市街は1992年に世界遺産に指定されている。赤茶色のレンガ屋根が連なる街並みが、中世の雰囲気を感じさせてくれる。古都の趣をよく保存するグラーツ市は、現代文化の発信基地としての顔も持つ。1980年代から、「グラーツ派」と呼ばれる、現代建築家グループがヨーロッパ建築界をリードし、現代建築史に確固たる地位を築いている。

エッゲンベルク城の建築は1625年にさかのぼる。建築の背景には、初代エッゲンベルク侯ハンス・ウルリッヒ（1568～1634）とハプスブルク家とのつながりが大きく関わっている。

1619年、オーストリア・ハプスブルク家のフェルディナンドⅡ世が、神聖ローマ帝国の皇帝に即位した。この皇帝の治世に、ハンス・ウルリッヒは豊かな外交力を駆使し、一介の商人からハプスブルク家の貴族になった。皇帝の信頼を得たハンス・ウルリッヒは、その後も公爵・枢密顧問官長へと昇進し、1625年には中部オーストリア地域の総督の地位についた。

一代で異例の立身をとげたハンス・ウルリッヒには、新しい総督の地位と権力を目に見える形で示す必要があった。そのために建築されたのが、宮廷付の建築士ピエトロ・デ・ボミスに設計を依頼した、エッゲンベルク城である。

「豊臣期大坂図屏風」がグラーツの地に渡ることになったのは、エッゲンベルク侯3代目、ヨハン・ザイフェルト（1614～1713）が関与していると考えられる。彼は芸術に深い関心を示した人物で、アントワープの商人から多くの芸術品を購入している。ヨハン・ザイフェルトの没後、1716年に作成された財産目録には「インド風の屏風、25フロリアン」と記された一項があり、現在までの研究では、これが「豊臣期大坂図屏風」ではないかと推測されている。

「豊臣期大坂図屏風」の発見

「豊臣期大坂図屏風」はエッゲンベルク城博物館2階の「日本の間」に飾られている。元は8曲1隻の屏風であったと考えられるが、現在は1扇ずつ分割され、8枚のパネルとして壁面に嵌め込まれている。そのため、現地では長らく、これが日本の屏風であるとは認識されていなかった。この屏風に再び光を当てたのが、バーバラ・カイザー氏（エッゲンベルク城博物館主任学芸員）である。カイザー氏は、オーストリア・ウィーンにあるシェーンブルン宮殿の修復所に「豊臣期大坂図屏風」の修復を依頼した。8枚のパネルは「日本の間」の壁から取り外され、2000年から2004年にかけて修復を受けた。この過程で本作品は、豊臣期の大坂を描いた屏風として注目される

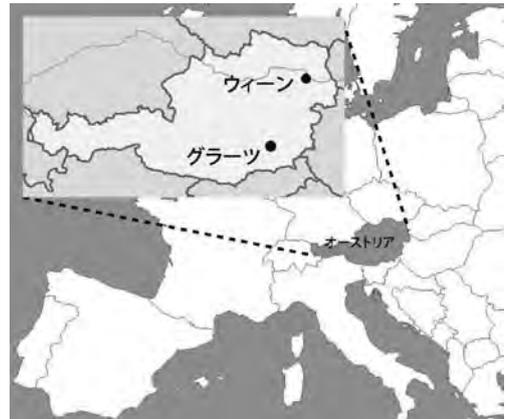


図1：オーストリアとグラーツの位置

ことになった。

2006年5月、州立博物館ヨアネウム総監督ペーター・パケシュ氏から、ドイツ・ケルン大学教授フランチスカ・エームケ氏に「豊臣期大坂図屏風」の調査依頼があった。同年9月、エームケ氏は「豊臣期大坂図屏風」の情報を携え、関西大学の招聘研究者として来日した。エームケ氏が持参した画像を、関西大学なにわ・大阪文化遺産学研究センターで鑑定した結果、当センター研究員北川央氏（大阪城天守閣研究副主幹）らによって、現存作例のきわめて少ない、豊臣期の大坂を描いた屏風であることが確認された。同年10月18日、エームケ氏は関西大学において「豊臣期大坂図屏風」を紹介する講演をおこない、翌日の「朝日新聞」朝刊第1面にてカラー写真とともに報じられた（図2）。



図2：関西大学で講演するエームケ氏

関西大学は、2007年6月5日に州立博物館ヨアネウムと、「豊臣期大坂図屏風」の共同研究協定を締結した。協定は6か条からなり、シンポジウムの開催、資料の相互利用、研究成果の交換を行なうことなどが取り決められた。共同研究の期間は2007年から2009年の3年間である。2007年7月2日には大阪城天守閣とも同様の協定を結び、三者間の共同研究体制が整えられた。

「豊臣期大坂図屏風」に描かれる景観

現在、豊臣期の大坂を描いた屏風は4点が伝存している。そのうち2点は大坂冬の陣・夏の陣を描いた合戦図屏風である。平和時の豊臣大坂城および城下を描いた作例は「大坂城図屏風」（大阪城天守閣所蔵、2曲1隻）と「京・大坂図屏風」（大阪歴史博物館、6曲1双）のわずか2点である。これら2点の作品と比較しても、エッゲンベルク城博物館所蔵「豊臣期大坂図屏風」が持つ歴史的・美術史的価値はきわめて高い。

各扇の大きさは、高さが約180cm、幅が約60cmである。屏風の両端にあたる第1扇と第8扇は幅が約58cmとやや狭い。金雲は、三列の粒状文で縁どった中に牡丹花・桜・梅鉢文を散りばめる。これらの文様は胡粉盛上の技法が施されている（図3）。

本屏風は、第1扇の堺から第8扇の宇治平等院までの範囲を描く。限られた画面の中にこれらの景観を盛り込むために、金雲を効果的に用いている。

画面の中央には大坂城が大きく描かれる。第7扇には大坂城の天守がそびえ立つ。この天守が入母屋造の屋根を重ねて最上階に廻縁と高欄を備えた望楼式であることから、豊臣期の大坂城であることがわかる。

豊臣期大坂城の本丸には千畳敷御殿と呼ばれる建物があり、豊臣政権の政庁として用いられていたとされる。本屏風第6扇にも桧皮葺の大屋根を持つ広大な建物が描かれ、千畳敷御殿を表していると考えられる。本丸の北側（画面手前側）と二の丸との間には、ぎやんじゆごうにつき 楼門形式の極楽橋が描かれる。極楽橋の楼門は慶長5年（1600）には京都の豊国神社へ移築されたことが『義演准后日記』に記されており、この極楽橋が本屏風の景観年代を特定する上で重要な手がかりとなる。第4扇から第5扇にかけて、三の丸が描かれている。

画面下部を流れる川は淀川（大川）である。大坂城と淀川の位置関係から、この屏風が北から俯瞰した構図であ



図3：「豊臣期大坂図屏風」の金雲

ることがわかる。第3扇に架かる橋は天神橋、第4扇に架かる橋は天満橋である。天神橋と天満橋の間の淀川南岸には、八軒家浜の船着場がある。第2扇に描かれる、淀川と直交する川は東横堀川である。東横堀川は、豊臣秀吉によって天正13年（1585）に大坂城の西の備えとして開削された。画中の最も手前に架かる橋は高麗橋であると考えられる。高麗橋は江戸時代には、西日本の街道の起点とされた。「豊臣期大坂図屏風」の高麗橋上には、両替商がみられ、膝元にあるのは銭の束である。客は遠路大坂にたどり着いたばかりの旅人であろうか（図4）。



図4：第2扇 高麗橋

東横堀川の西（画面右）側には、船場の町並みが広がる。大坂の町は、大坂城築城と同時に造成された。天正11年（1583）には、すでに大坂城の完成に先んじて大名屋敷や町屋敷が建築されていた。当初は大坂城から四天王寺へ向けて南側へと街路が延び、城下の西側への開発はおおよそ東横堀川を限度としていた。

慶長元年（1596）の大地震により、大坂の町は深刻な被害を受けた。秀吉はこの打撃からの復興にあたり、慶長3年（1598）に大坂城三の丸の建設と、それともなう町屋敷の移転を行なった。移転先として、東横堀川の西側の地が用意された。これを契機に船場の開発が急速に進むことになった。以降、大坂の町は西へと拡張することになり、江戸時代に「天下の台所」と称された大坂の基礎が形づくられた。

第3扇から第4扇にかけて、画面上部に住吉大社が描かれている。社殿の描写は写実的ではないが、反橋と石舞台によって住吉大社であると判断できる。住吉大社は摂津国の一之宮として、あるいは航海安全を祈願する神社として、古くから諸人の崇敬を集めてきた。大坂を題材とした絵画では、住吉大社と四天王寺とを描く作品が多くみられ、大坂の名所として広く知られてきた。

住吉大社の境内前を通るのは、旧暦の6月晦日に行なわれるあらにごのおおほらえしんじ荒和大祓神事の行列である。住吉大社を出発した行列は、神輿を奉じて堺の宿院頓宮へと向かう。祭行列の向かう先、第1扇の上部に堺の町が描かれている。行列の先頭が橋を渡り、今しも堺に入ろうとするところである。現在でも、大阪の夏祭りの最後を飾る祭りとして、7月末から8月1日にかけて住吉大社の夏祭りが行なわれる。

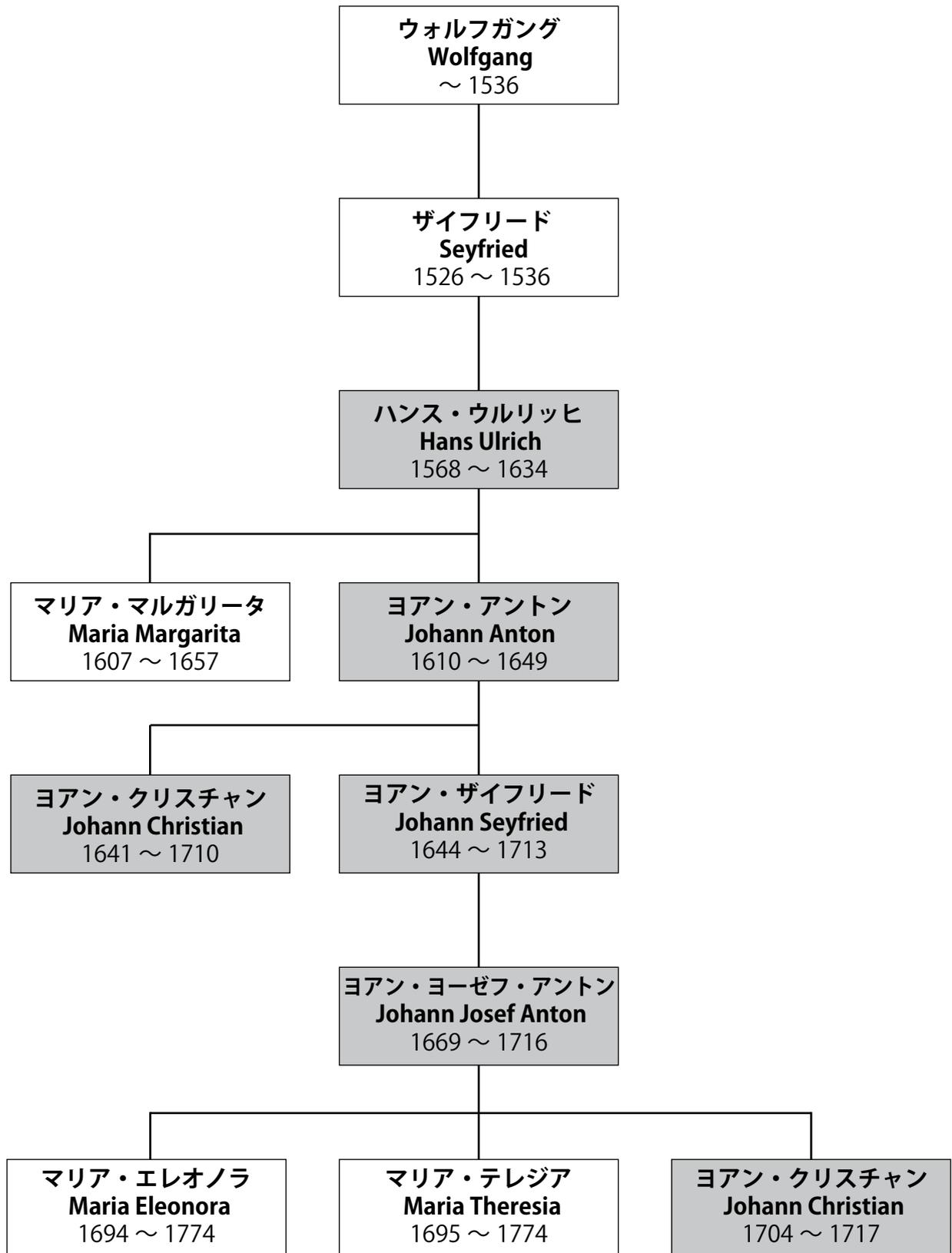
祭行列の歩く下方に、住吉浦が描かれる。住吉大社と堺、住吉浦の位置関係から、この場面は西から見た構図であることがわかる。金雲で空間を区切り、大坂城や船場の場面とは異なる構図を同一画面の中に配置している。

屏風の左端、第8扇には京坂間の寺社が配置される。最上段には、宇治平等院がある。中堂から延びる左右の翼廊の特徴的な形態により、鳳凰堂であることがわかる。平等院の前に宇治川が流れ、巡礼が橋を渡って参詣する様子が描かれている。宇治川に浮かぶ小舟には柴が積まれている。「宇治の柴舟」といえば、古くは『新古今和歌集』寂蓮法師の歌に詠まれ、また上方落語にも同名の演目が見られるなど、芸能において「宇治」を題材とするうえで欠かせないものであった。宇治平等院を画題とする場合、宇治川と柴舟があわせて描き込まれるのが通例である。

第8扇の中ほどにある神社は石清水八幡宮で、社殿と参詣客が描かれている。淀川を挟んで第8扇最下段には天王山と宝積寺がある。「豊臣期大坂図屏風」は、全8曲を通して画面最下段になだらかな丘陵が描かれているが、その中で天王山はひときわ高く描かれる。天王山は、天正10年（1582）に秀吉が明智光秀を破った山崎合戦の舞台となった地である。山崎合戦の後、秀吉は大坂城を築くまでこの地を拠点としていた。

本屏風の景観年代は、豊臣大坂城の様相や楼門形式の極楽橋、船場の町並みが描かれることから、慶長年間（1596～1615）であると考えられる。

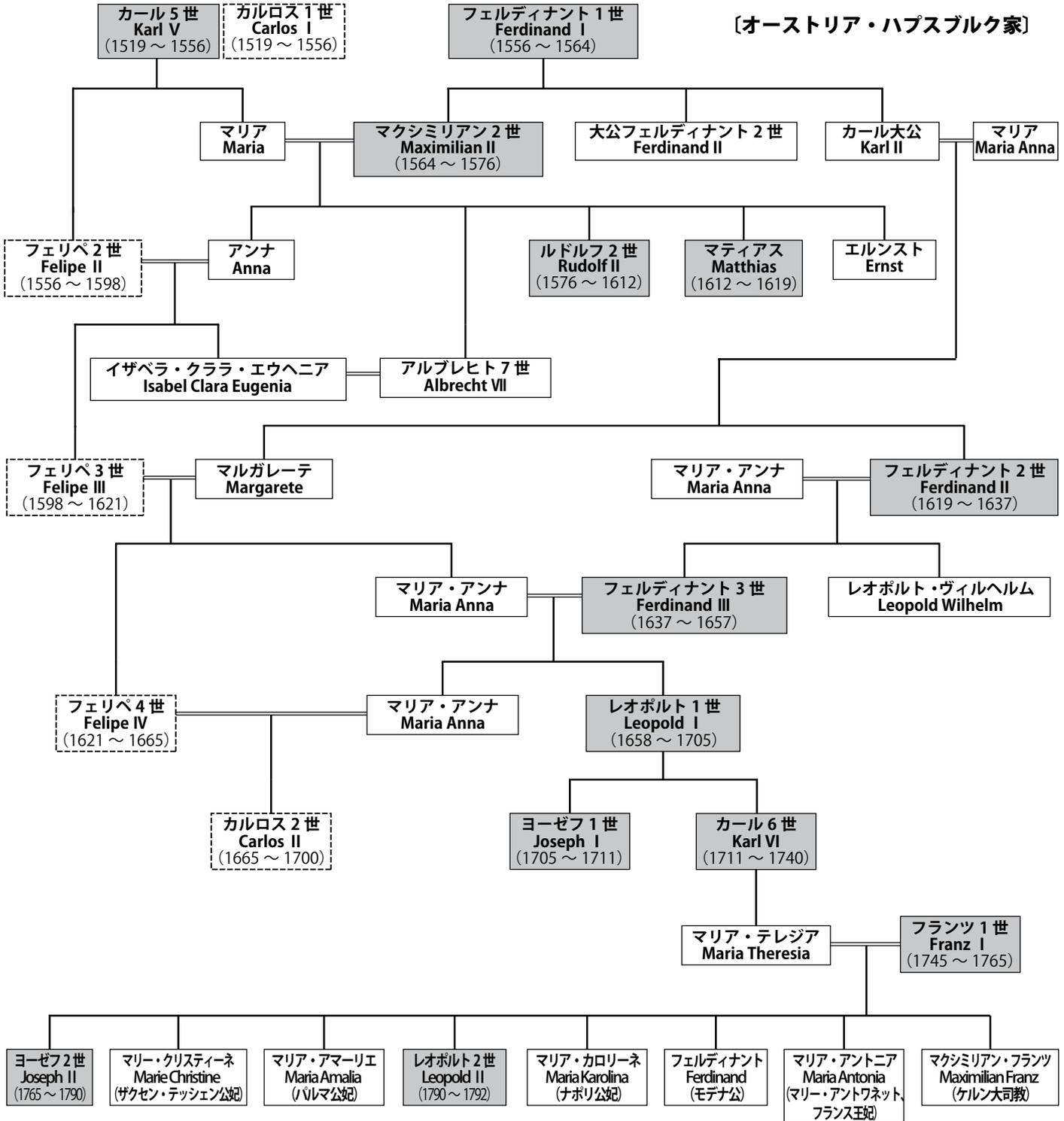
エッゲンベルク家 略系図 (16 ~ 18 世紀) Genealogy of Eggenberg (16 ~ 18C)



ハプスブルク家 略系図 (16～18世紀) Genealogy of Habsburg(16～18C)

〔スペイン・ハプスブルク家〕

〔オーストリア・ハプスブルク家〕



■ 神聖ローマ帝国皇帝

□ ス페인国王

— 婚姻関係

() 内数字は国王・皇帝在位期間

シンポジウム講演録



シンポジウムの構成

2007年9月28日(金) 13:00～17:00

国際シンポジウム「新発見「豊臣期大坂図屏風」の魅力 —オーストリア・グラーツの古城と日本—」

会場：関西大学尚文館1階マルチメディアAV大ホール

主催：関西大学文学部 / なにわ・大阪文化遺産学研究センター

参加人数：230名

開会あいさつ

芝井 敬司(しばい・けいじ 関西大学副学長)

パネリスト

Franziska Ehmcke(フランチスカ・エームケ ドイツ・ケルン大学東洋学部日本学教授)

Barbara Kaiser(バーバラ・カイザー エッゲンベルク城博物館主任学芸員)

Peter Pakesch(ペーター・パケシュ 州立博物館ヨアネウム総監督)

朝治 啓三(あさじ・けいぞう 関西大学文学部教授・ヨーロッパ史)

黒田 一充(くろだ・かずみつ 関西大学文学部教授 / 関西大学なにわ・大阪文化遺産学研究センター研究員)

長谷 洋一(はせ・よういち 関西大学文学部教授 / 関西大学なにわ・大阪文化遺産学研究センター研究員)

通 訊

杉谷 眞佐子(すぎたに・まさこ 関西大学外国語教育研究機構教授)

コーディネーター

藪田 貫(やぶた・ゆたか 関西大学文学部教授 / 関西大学なにわ・大阪文化遺産学研究センター総括プロジェクトリーダー)

閉会あいさつ

奥 純(おく・じゅん 関西大学文学部長)

Franziska Ehmcke(フランチスカ・エームケ)

ドイツ・ケルン大学東洋学部教授。専門は日本文化史。2006年に関西大学招聘研究者として来日し、10月に講演「オーストリアで新再発見された大坂図屏風」を行なう。そのときはじめて「豊臣期大坂図屏風」を紹介する。

朝治 啓三(あさじ けいぞう)

神戸女学院大学を経て、1966年に関西大学文学部教授となる。専門はイギリス中世史。近年は欧米の専門誌に論考を発表し、国際学会で研究発表や司会を行なうなど、語学力を活かして国際交流も進めている。著書に『シモン・ド・モンフォールの乱』(京都大学学術出版会)などがある。

長谷 洋一(はせ よういち)

関西大学文学部教授。専門は日本美術史。とくに中・近世彫刻史を軸とした仏教美術史が専門。最近は、彫刻と絵画、アジアの造形文化など、多様な観点からの考察を行なっている。2005年4月より、関西大学なにわ・大阪文化遺産学研究センター研究員。

黒田 一充(くろだ かずみつ)

関西大学文学部教授。専門は日本民俗学。とくに日本の祭りや民間信仰を研究。著書に『祭祀空間の伝統と機能』(清文堂出版)がある。2005年4月より、関西大学なにわ・大阪文化遺産学研究センター研究員。

藪田 貫(やぶた ゆたか)

京都橘女子大学を経て、1990年より関西大学文学部教授。専門は日本近世史。女性史を中心として国内はもとより、海外にも研究活動を広げている。著書に『近世大坂地域の史的 研究』(清文堂出版)などがある。2005年4月より、なにわ・大阪文化遺産学研究センターの総括プロジェクトリーダー。

2007年9月29日(土) 13:00～16:30

朝日・大学パートナーズシンポジウム「新発見「豊臣期大坂図屏風」を読む」

会場：大阪産業創造館（大阪市中央区本町）4階イベントホール

主催：朝日新聞社 / 関西大学

特別協力：大阪城天守閣

参加人数：320名

開会あいさつ

河田 悌一（かわた・ていいち 関西大学学長）

特別報告

Peter Pakesch（ペーター・パケシュ 州立博物館ヨアネウム総監督）

基調講演

Franziska Ehmcke（フランチスカ・エームケ ドイツ・ケルン大学東洋学部日本学教授）

パネリスト

Barbara Kaiser（バーバラ・カイザー エッゲンベルク城博物館主任学芸員）

狩野 博幸（かの・ひろゆき 同志社大学文化情報学部教授）

北川 央（きたがわ・ひろし 大阪城天守閣研究副主幹 / 関西大学なにわ・大阪文化遺産学研究センター研究員）

通 訊

杉谷 眞佐子（すぎたに・まさこ 関西大学外国語教育研究機構教授）

コーディネーター

高橋 隆博（たかはし・たかひろ 関西大学文学部教授 / 関西大学なにわ・大阪文化遺産学研究センター長）

閉会あいさつ

嶋田 数之（しまだ・かずゆき 朝日新聞大阪本社編集局長補佐）

Peter Pakesch（ペーター・パケシュ）

州立博物館ヨアネウム総監督。1955年グラーツ生まれ。グラーツ工科大学にて建築学を専攻。その後、ニューヨークで芸術活動について学んだのち、2003年から州立博物館ヨアネウム総監督。雑誌 Fama and Fortune Bulletin の編集・発行も手掛けている。

Barbara Kaiser（バーバラ・カイザー）

エッゲンベルク城博物館主任学芸員。専門は建築史。グラーツ大学にて美術・歴史・哲学を専攻し、その後、グラーツ大学芸術学博士号を取得。州立博物館ヨアネウム学芸員を経て、2001年よりエッゲンベルク城博物館主任学芸員。

狩野 博幸（かの ひろゆき）

京都国立博物館京都文化資料センター長を経て、2006年に同志社大学文化情報学部教授として着任。専門は日本近世美術史。京都国立博物館時代、「スターウォーズ」展、「伊藤若冲」展などを企画し注目を集める。著書に『新発見 洛中洛外図屏風』（青幻舎）などがある。

北川 央（きたがわ ひろし）

大阪城天守閣研究副主幹。専門は織豊期政治史・近世庶民信仰史だが、研究は幅広く多方面に展開。著書に『大阪城ふしぎ発見ウォーク』（フォーラム・A）、編著に『おおさか図像学 近世の庶民生活』（東方出版）がある。2005年4月より、関西大学なにわ・大阪文化遺産学研究センター研究員。

高橋 隆博（たかはし たかひろ）

関西大学なにわ・大阪文化遺産学研究センター長。奈良県立美術館を経て関西大学教授。美術館時代にいち早く「職人尽絵」展を開き注目を浴びる。「文化遺産学」を提唱し、その可能性と研究方途を構築中。専門は東洋工芸史。編著に『博物館学概説』（関西大学出版部）などがある。

杉谷 眞佐子（すぎたに まさこ）

関西大学外国語教育研究機構教授。専門はドイツ語教育学。早くからドイツ語教育の理論的研究の重要性を主張し、国際ドイツ語教師連盟の大会、その他国際学会で研究発表を行なうなど、海外のドイツ語教育関係者との交流も多い。編著に『ドイツ語が織りなす社会と文化』（関西大学出版部）がある。

芸術における異文化交流—エッゲンベルク城での新発見と日本の美学からの考察

Peter Pakesch (ペーター・パケシュ 州立博物館ヨアネウム総監督)

通訳：杉谷 眞佐子 (関西大学外国語教育研究機構教授)

温かい関心に感謝を申し上げ、今からここで私の考えを皆様にご紹介させていただくことをうれしく思います。

「大坂図屏風」と名づけられた屏風が17世紀、エッゲンベルクにやってきたとき、静かに二つの偉大な文化が出会っていました。二つの政治的構図と、歴史的経験の間にきずなが引かれたと言えるのです。

豊臣秀吉の統一のもと、日本では長年の戦乱を経て国が統一され、偉大な時代へ向けて時が進んでいました。エッゲンベルク家はその数十年前にヨーロッパの大戦争、すなわち30年戦争で活躍しました。戦争は彼らに名声と財産をもたらし、また、ヨーロッパの秩序を変えました。

エッゲンベルク城はその存在を顕示するために建てられ、城主たちは当地における皇帝の総督となり、ときにはローマ法王庁への外交官として働きました(図1)。近代へ至る道筋の中で二つの偉大な封建主義文化が出会ったのです。それはもはや、騎士時代の封建貴族や戦争の勇士ではなく、より複雑な組織を築き上げる、近代国家を支える技術者としての貴族でした。ただし、この二つの社会はお互いあまり知りませんでした。

今日の主題である美術品は長い間「インド風の屏風」という名称で扱われ、異国風の飾り物として財産目録に記録されていました(図2)。その屏風が18世紀に分解され、部屋の壁飾りにされたことは今日から見ると、むしろ幸運だったと言えるでしょう(図3)。

他の形のままであれば、その後の数十年、数百年を生き延びることは極めて難しかったでしょう。異国の作品はせいぜい異国趣味の飾りであり、それ自体が理解されることはありませんでした。当時、中国や日本の陶器や漆が高く評価されたにもかかわらずです。



ペーター・パケシュ氏



図1



図2



図 3

屏風が分解され、装飾に使用されたことは、アジアの文化に対する知識が少なかったことのあらわれです。日本の絵画は中国趣味の一部に過ぎませんでした。しかし、それはヨーロッパにおいて他の大陸や文化との取り組みが初めて行われた証明でもあるのです。

クリムトやウィーン分離派あるいはゴッホやフランス印象派という日本文化とのすぐれた取り組みに至るには、まだまだ時間が必要でした。そのような出会いが必要になるためには、パリの万国博のような 19 世紀の帝国主義的な芸術作品の展示が必要でした。それを通じてヨーロッパの芸術家たちが日本の芸術作品の持つ深みを学ぶことができたのです。

フランスの印象派の意味でなく、例えばドイツ語圏でのジャポニズムも花を開きました。オーストリアでのウィーン分離派や日本の芸術作品への関心がいかに重要な役割を果たしたかを示しています。これは芸術の新時代を開

くもので、世界芸術あるいはグローバルな芸術への第一歩でした。

このような流れがさらに継承され展開されるということはすばらしいことです。中でも日本の作品は西洋の芸術家にとり絶えず刺激として取り上げられています。それも映画、建築、グラフィック、絵画、舞台芸術、舞踏、そして文学など多くの領域においてです。

20 世紀においては、お互いの魅力を発見し、相互に影響し合う世紀でした。具体例は多く、その数例について述べるだけでも、ここでは時間が不足するでしょう。その交流の歴史は多くの生産的な誤解に満ちたものでもありました。よく言われるように、ヨーロッパ人は自分たちの考えを証明する側面をいつも相手側に探しており、複雑で深淵な文化総体を探ることはできませんでした。

このような受容は必然的、断片的であり、その不完全さはまた多くの創造性を宿していました。日本の美意識、洗練された単純化のスタイル、物事を本質へ還元する技法は厳格主義の傾向を強めました。それは国際的次元で現代芸術が敬意を抱いた原因でもあります。

今やこのような時代は去り、パリ万博から 1 世紀以上を経て、グローバルな文化の時代を迎え、私たちは言語と文化が新しいパターンや輪郭をつくり出していることを学ばねばなりません。私個人としては、ここ 30 年の国際的な現代芸術、特に絵画や造形芸術の流れを見て、西洋の芸術家が支配的である中、新しい流れや動きが美的様式を形成しつつあることに魅力を感じています。

その際、日本の現代芸術の取り組みが特別な役割を果たしています。例えば、2 年前、グラーツで大きな展覧会、「知覚—日本における時間と想起」の主題で美術展が開催されました。

これが新しいグラーツにある芸術館です（図 4）。ここで「知覚—日本における時間と想起」の主題で美術展が展開されました。この開会式でちょうど修復が完成したばかりの屏風を新しい姿で大使を初め日本の訪問者にお見せすることができました。その展覧会は日本文化交流協会の多大な協力をいただき、異なった文化が芸術の世界でどのように出会うかを明らかにできた大変幸運な催しでした。

オーストリアの芸術写真誌「カメラ・オーストリア」の協力が得られ、一連の日本の芸術作品家、画家、メディア作家などの代表作を、主題のコンセプトに基づき、建築家・渡辺誠のフレームで示すことができました。異なったメディア間の相互作用や各芸術家の異なる見解の相互交流により、大変おもしろい美術展になりました。

この美術展から私は特に 1 人の芸術家を取り上げたいと思います。その芸術家に従って、異文化間の芸術における交流について述



図 4

べたいと思います。

それはこの杉本博司の作品です。彼は「仏像の海」という作品を出品しました。この中で、千手観音像の反復のプロセスで、西側の観察者に対し現実概念のアンビバレンツさを示しました。それは東洋の、この場合は仏教の精神的伝統に対するものと思われます。その際、彼はヨーロッパの近代芸術の伝統的な方法を究極まで追求したカメラ技法を使っています。

杉本は当初、自然博物館の現実の展示物を撮影し、その現実性を反復することで、非現実に近いジオラマの技法で知られていました。この技法を、有名人を蠟人形で展示したロンドンのマダム・タッソー博物館の人物像に応用し、ハインリヒ 8 世の人物群をあたかも本人たちを数世紀前の画家、ホルバインのモデルとして目の前にしているかのような作品に仕立て上げたのです。

すなわち、杉本は現実の位相をより複雑な方法でずらすことに成功したのです。もちろん、蠟人形もホルバインの絵をモデルとしていました。杉本の作品は我われが認識した現実をさらに相対化するものです。彼は絵の表面の薄い層を主題とし、存在自体が持つ倦怠感と移ろいやすさを日本の現実に対する概念の文脈からのみ可能であるような方法で挑発的に表現し、グローバルに鑑賞される作品にしたのです。

私個人はこの出会い以来、日本の墨絵や書道を全く別の目で見えるようになりました。そして、作品の新しい魅力を自分なりに発見できたのではないかと思います。特に杉本が世界じゅうの海を異なった天候や時間帯に撮影し、それを作品化した「無限の海」を前にしてそのように思いました。その複雑さは厳格な方法で単純化されており、その感覚は京都の石庭を前にしたときの感覚に比べることができるくらいです。

さて、それではまたもとの話に戻しましょう。私たちの新しい現在の芸術の交流についてお話ししたいと思います。そして、それは私たちの現在の芸術作品の交流について過去の交流とともに進めていきたいと思っています。その第一歩はデュッセルドルフ在住の芸術家、定兼恵子とともに、来年春企画しているものです。「大坂図屏風」と並び、定兼が屏風とその歴史について表現した作品がそこで展示されます。

ヨアネウム博物館は中部ヨーロッパ最大の博物館としての経験を積んできています。1811 年、ヨハン大公により設立されて以来、長年、すぐれた教育、収集、展示の場として、ヨアネウムは活躍してきました。常に博物館としてのよい働きを工夫してきており、新しい試みも実践しています。エッゲンベルク城が 1 例ですが、歴史的遺産の保存と並び、自然博物の収集、地方の生活文化やその用品、歴史的写真、現代史や文化的遺産の収集、そして、過去や現代の芸術作品などを収集、展示しています。

「大坂図屏風」について本日のシンポジウムから多くのことが学べ、やがては学術的な展示ができることを期待しています。ヨアネウム博物館の伝統に立ち、学問と芸術の積極的な交流を歓迎するものです。

この過去からのすぐれた芸術を託された我われは、異文化交流の精神を生かしながら、そこから芸術的、学術的な継承を行っていきたいと考えています。そこで得られるさまざまな知識はオーストリア及び世界中からエッゲンベルク城を訪問する人びとの大きな喜びとなることでしょう。そして、尊敬する日本からも多くの方が訪れることを願っています。

※図版 1、3 は Barbara Kaiser“SCHLOSS EGGENBERG” (Landesmuseum Joanneum, 2006) より転載した。

エッゲンベルク城と「インドの間」

Barbara Kaiser (バーバラ・カイザー エッゲンベルク城博物館主任学芸員)

通訳：杉谷 眞佐子 (関西大学外国語教育研究機構教授)

シンポジウムご参加の皆様、本日ここにお招きいただき、「大坂図屏風」をご紹介することができることを大変うれしく思います。

このような希有な作品がどのようにしてエッゲンベルク城にたどり着いたかについては、まだあまり知られていません。しかし、今までに知り得た事柄を皆様と共有できるのではと思います。お互いに協力してのみ、この作品を入手した経緯が明らかになるでしょう。

屏風に描かれた内容から、私たちは希有な人格の持ち主である豊臣秀吉の栄華と大坂城について知ることができます。そこから、秀吉の運命が、エッゲンベルク城の最初の主で、同じように希有な伯爵の運命と驚くほどよく似ていることがわかりました。

もちろん遠く離れた文化事情を比較することについては慎重にならなければいけません。2人の男性はみずからの力と才能で貧しい境遇から出世し、それぞれの社会で権力を築き、そして、その権力に栄光を与えるため、芸術の力を利用したのです。そして、2人は王国をそれぞれ築きましたが、あまり長く続きませんでした。そして、2人は同世代と言わないまでも、同じような時代を生きていたといえるのです。



バーバラ・カイザー氏

ハンス・ウルリヒ・エッゲンベルク (1568 – 1634) とその時代

エッゲンベルク城はシュタイアマルク州の州都グラーツの西に位置し、オーストリアのバロック式城郭建築の中では異彩を放っています。外見的なきらびやかな飾りはあまりありませんが、豊かな知識に基づいた装飾を繰り返すという17世紀の思想を受け継いでいます(図1)。

そのスタイルはジグロ・デ・オロという黄金時代という厳格なスペインの様式を取り入れています。それゆえに特徴的なアイコン風の装飾の思想と、原形をとどめた建物の内装ゆえ、城は現在、ユネスコの世界文化遺産としての認定を受けるべく審査されている最中です。

このような城の装飾の思想は、この建築主ハンス・ウルリヒ・エッゲンベルクの生涯と密接にかかわっています(図



図1



図2

2)。彼は希有な人物でした。すぐれた才能と深い教養を持ち、勇気があり、同時に冷血で、良心の呵責などは感じない人物でもありました。彼は混沌とした17世紀初めの時代のさまざまな可能性を巧みに利用する術を心得ており、田舎商人の息子から時の権力者へとみずからの力で駆け上がったのです。

時代は16世紀後半へ戻ります。当時、ヨーロッパは急激な変化の時代を迎え、旧教と新教が激しく対立していました。宗教上の抗争は、政治はもちろん、人々の精神

生活や日常生活にまで深い影響を与えていました。戦いの勝者はまだわからず、世相は混沌としていました。当時、ハプスブルクの支配地は、フェルディナンド1世の死後、1564年に3分割されました。彼の長男マクシミリアン2世が帝位を継ぎ、かつ、高地オーストリアと、低地オーストリアを支配し、合わせてボヘミアとハンガリーの王となりました。

次男フェルディナンド大公はインスブルクから豊かなチロル地方を支配しました。三男、最後の子供カール大公はグラーツから中部オーストリア（シュタイアマルク、ケルンテン、クライン、すなわち今日のスロベニアとクロアチアの一部）を継承しました。それは広大ですが、伝統的に貧しく、危険にさらされた地域でした。400年以上にわたり、オスマントルコの侵入を防ぐ課題を負っていたのです。

数多くの戦いやシュタイアマルクへの異民族の侵入は、この地に深い痕跡を残しています。何世紀にもわたり、80%以上の国家財政を国防や軍事に支出せねばならず、当時の地図は兵隊の頭として描かれたことさえあるのです（図3）。その証拠を州立武器博物館に見ることができます。17世紀から保存されてきた独特の博物館で、今日でも約4000人の兵隊を装備できると言われているくらいです。武器博物館は今日、エッゲンベルク城と同じように、シュタイアマルク州立博物館の一部です（図4）。

ハプスブルク帝国は、憂鬱な皇帝ルドルフ2世の優柔不断な性格もあり、宗教的、政治的緊張の高まりなどから、1618年、30年戦争が勃発します。それはヨーロッパを大きく変えました。

このような歴史の激流の中でグラーツの商人の息子ウルリヒ・エッゲンベルクは新教の教育を受け、新教のエリートが進学するチュービンゲン大学で学び、中部オーストリアの宮廷で希有なキャリアを築き始めたのです。

そこでは、カール大公が1590年に亡くなった後、彼の妻で行動力豊かなマリアが未成年の息子フェルディナンドのかわりに活躍していました。彼女は強固な意志を持ち、信仰篤いカトリックの信者で、その生涯と子供たちの教育をカトリックのためにささげました。イエズス会の支援のもと、彼女は戦闘的に反新教の改革を始め、その政策は信仰の篤い息子に引き継がれました。この若いシュタイアマルクの君主がフェルディナンド2世として1619年、ヨーロッパで最強のハプスブルク朝の皇帝となったわけです（図5）。そこから厳格な反プロテスタントの政策を始め、大方の予測に反し、30年戦争の初期に大きな成功を収めることができました。

この皇帝フェルディナンドの背後にいた権力者がハンス・ウルリヒ・フォン・エッゲンベルクだったのです。彼



図3



図4



図5



図6

時の人文主義的国家哲学が要請したような国家の最高地点に君臨しようとしたのです。

エッゲンベルクの命により、城は一貫してユートピアとして表現されており、それは万物がそれぞれの居場所を有する世界として表現されました。時の流れ、天体の運動、地上のヒエラルキー、信仰の力、世界の歴史、世界のエトスやそれらのシンボルが建築様式や内装に見られます。同時に、宇宙を構成する微妙な神秘主義的な星占いの思想も表現されています。



図 11

ヨハン・ザイフェルト・エッゲンベルク (1644 – 1705) と彼の美術品収集

城の建築主の孫であるヨハン・ザイフェルト・フォン・エッゲンベルクは城をさらに装飾していきました (図 9)。エッゲンベルク家の家系図をご参照ください。

彼の時代に、1666 年以降、完全にその姿が保たれている 24 の華麗な部屋がつけられました (図 10)。

それは古代神話や古代史、聖書からとられた題材に基づく壁画や天井画で華麗に飾られている非常に珍しい総合的芸術作品です。

バロック時代の精神に満ちた世界の歴史の一大パノラマとして部屋がつけられています。そして、それらの絵は見る者を教え諭すねらいがありました。

それらの絵は彼を完璧な支配者として映し出すべき鏡でした。

建物の中央には 1685 年に完成した「天体の間」があります (図 11)。部屋の名称は皇帝画家ハンス・アダムス・ヴァイセンキルヒナーの手になる一連の絵に由来しています。彼の複雑な絵は占星術的で、神秘思想的な考え、数のシンボル、家族の神話を一つの複雑な絵画のアレゴリーへとまとめており、「天体の間」は中部ヨーロッパのバロック時代の最も印象的な建築芸術の一つに数えられています。

この「天体の間」で、エッゲンベルクの一族は天体の神々及び支配者として運命づけられた者として登場してきます。彼らは、苦難の時代の後、黄金の時代を築くべく地上へおりてくる神として描かれているのです (図 12,13,14,15)。



図 12



図 13



図 14



図 15



図 16



図 17

後継者である若いヨハン・アントン2世も太陽神の姿で登場しており、まさに天を駆ける旅に立とうというのです(図16)。太陽が昼に高い天体に昇るように、一族もより高い地位へ、名誉へと導かれるべきだ、と。しかし、天がこの課題に対応し切れなかったかのように、まもなく一族の衰退が始まります。1713年に唯一の世継ぎは13歳で盲腸炎で亡くなりました。一族の男系は1717年に絶えてしまいます。

その前に、しかし、ヨハン・ザイフェルトに話を戻さねばなりません。これは「天体の間」で神々のうちジュピターとして登場しています(図17)。彼はこの上なくきらびやかな装飾を好み、芸術を愛し、エッゲンベルク城を多くの芸術家や音楽家が集う華やかな芸術の館に仕立てたのでした。

私たちは彼が「大坂図屏風」を手に入れたのではないかと考えています。1716年、息子の財産目録の中に最初の「大坂図屏風」と思われる記述があります。グラーツの公爵の持ち物、すなわちグラーツの街の中にある公爵の館に、多くの貴重品に混じり、1双の「インド風の屏風」(アジア風の屏風)というのが入っています。これはかなり高価なもので、25フロリアンしています。

これが当時まだオリジナルの形のままで購入されたものだと考えられています。1670年から1700年にかけて芸術心や高価な品を多くオランダ商人、とりわけウィーンに支店を持つアントワープの芸術商フォルショーから購入しており、その中に屏風が含まれたという説はかなり有力なものです。

男系が絶えた後、グラーツのエッゲンベルク城は、遺産相続の結果、末娘エレオノーラの手に入ります。彼女は1750年、城の2階をロココ風趣味に改装します。その際、当時の流行として、三つの典型的な「インドの間」が誕生しました。「インドの間」というのは「日本の間」も含めます(図18、19)。

ヨーロッパにおける「中国趣味」

ヨーロッパにおける中国趣味についてお話しします。

ヨーロッパは既に早くからアジアの芸術作品に関心を持っていました。その異国情緒は特に16世紀以降、多くの人びとを魅了してきました。

中国の陶器や日本の漆工芸品は貴族諸侯の家の貴重品として部屋に飾られましたが、まずは珍しいものとして遊具、アメリカ原住民たちの装飾品、貝殻、剥製の動物などと並べられて珍しがられていました。しかし、それは当時のヨーロッパ人にとっての芸術品ではなかったのです。

エッゲンベルクにおいても事情は同じでした。城の図書館には



図 18



図 19



図 20



図 21

1640年、伝説に満ちた異国世界の旅行に関する本が数多く並んでいましたが、異国は当時まだ異質な人びとや動物が住む世界でした。

そこには冒険や危険に満ちた未知の世界があり、素晴らしい宝物が隠れた世界でした。すべてのアジアからの物産はヨーロッパへ海路でやってきましたので、すべてインド風と称されていました。しかし、その背後にはアジア各国からの品々が存在したのです。その流行期には数多くのもが東インドからヨーロッパへもたらされました。

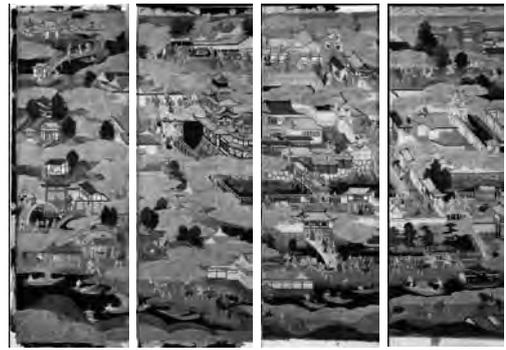


図 22

ヨーロッパ全土で異国趣味の内装や建物がつくられました。その際、アジアの原作品はヨーロッパ人の趣味に合わせて変えられ、自分たちの装飾品の中へと組み込まれていったのです。贅沢な日常品として深く考えることもなく原形は変えられ、分解されていったのです。

エッゲンベルク城においても、1750年以降、「インドの間」が3部屋つくられています。ここでも例外なく、東アジアからの輸入品を自分たちの技術と組み合わせました。その結果、第1の「陶器の間」では、部屋の壁には伊万里焼の皿が埋め込まれ、飾りとされました(図20)。

そして、第2の「中国風の布飾りの壁の間」は一種の絵画の間となりました。中国の絹地絵が小さな絵に切り分けられ、一種のミニチュア絵画のように飾られました。その際、青いリボン飾りが当時、絵の壁掛けに使用された青い絹の垂れ幕の役割を演じていました(図21)。



図 23

第3の間、18番目の部屋ですが、これは街の宮殿に残っていた「インド風の屏風」が活用されました。1754年、その屏風は8部に切り分けられ、グラーツの画家、ヨハン・カール・ラウプマンの手になる中国趣味の装飾の中にコラージュのように埋め込まれたのです(図22)。

彼は小部屋にいる人の目が奇妙な建築物や動物の描かれた幻想的な風景へと向けられるようにつくりました。その風景の中で、中国人が狩りや魚釣りをし、音楽を奏で、神々に礼拝しているのです。

その温かい色調と豊かな絹の使い方から、高価で異国情緒あふれた魔法の世界があらわれてきますが、その実態について、人びとは何も知りませんでした(図23)。

屏風が分解され、異国趣味の飾り壁として乱用されたことは今日の我われにとっては芸術への冒瀆ですが、他方でこのようにして生き延びることもできたのです。ヨハン・ザイフェルト・フォン・エッゲンベルクが収集した芸術品のほとんどすべてが散逸化、破壊の憂き目にあっていますが、城の一部となった芸術品のみ、数世紀におよび混乱や2度の世界大戦を逃れることができたのです。そして、今日でもなお、人類にとって大切な芸術作品として存在し続けるのです。どうもありがとうございました。

※図版 1、2、5～21、23 は Barbara Kaiser“SCHLOSS EGGENBERG”(Landesmuseum Joanneum, 2006)より転載した。

※図版 3 は Kreen, Peter & Karcheski, Walter J. “Imperial Austria:Treasures of Art, Arms and Armour from the State of Styria”(1998)より転載した。

※図版 4 は Landesmuseum Joanneum“Shiny Shapes:Arms and Armor from the Zeughaus of Graz”(1998)より転載した。

グラーツ市の大坂城図屏風が作画された経緯についての考察 Franziska Ehmcke (フランチスカ・エームケ ケルン大学教授)

皆様、こんにちは。エームケ・フランチスカと申します。講演に入る前に一言だけ言わせていただきたいと思います。実は、この屏風は8曲1隻といますね。右から左へ見るべきです。この第1曲目、第2曲目、そういうふうにもいいんですけども、専門用語は1扇、2扇、「扇」と書いて「セン」と読むということです。それについて講演の中で触れますから、それだけ前もって言うべきだったと思います。私の今日の講演のテーマはグラーツ市の「大坂城図屏風」が作画された経緯についての考察です。7つのテーマに分けて講演します。



フランチスカ・エームケ氏

1. 「大坂城図屏風」の構成

屏風絵は、絵画に比べて画面が大きいだけに、依頼者または絵師の意図や、文化史的または絵画史情報が構成要素として複雑に重なり合っております。オーストリア国のグラーツ市の「大坂城図屏風」は8曲1隻で、高さは182センチ、幅は約480センチと特別に大きく、大画面に500人弱の人びとが描かれています。

この「大坂城図屏風」は、様式として大和絵風で、北から南を俯瞰する形で描かれています。全景の右から左に淀川、大和川、また淀川と、ほとんど直線に描かれ、淀川に天満橋、大和川に京橋が渡されております。

京橋から東へ淀川に沿って京街道が延びております。川には各種の船がたくさん行き交っており、そのうちで際だっているのは、天満橋上流の、桐の紋の幕を張り回した秀吉の川御座船と(図1)、京橋上流の屋根に鳳凰、黒地の外壁に白鷺、白地の内壁に柳が描かれている秀吉の鳳凰丸という名を持つ川遊び船です(図2)。文献から秀吉が鳳凰丸を所持していたことは知られていました。ここで初めて絵画に描かれた秀吉の鳳凰丸を見ることができると思います。

4扇から7扇にかけて、大坂城郭が広がっています。本丸には連立天守閣のように3層の小天守閣と5層の天守閣、それに奥御殿が見られ、二の丸には西の丸御殿、南の二の丸には桜の馬場に武家屋敷、それに二の丸への入り口として青屋口、京橋口、生玉口、玉造口と4つの城門が地理的正確さを用いて描かれています。



図1



図2



図3

特に城郭に関して興味ありますのは、本丸の北側と二の丸を結ぶ2階建ての極楽橋が花模様で装飾され、壮麗な姿を見せています。もう一つは、図により存在が知られています篠の丸と言われる馬出

曲輪が京橋口の堀を越えた三の丸に、上町に突き出すかのように描かれています（図3）。

2扇には西の惣構堀として造成され、初め新堀と呼ばれ、後に東横堀川と言われる堀が天満橋下流の淀川から南に延び、4つの橋がかかっています。一番手前で上町側に門を構えた橋は街道の起点でもある高麗橋で、当時、人通りの多い橋でした。橋上の小さな小屋の中に座り、旅人に両替をしている銭替が見られます（図4）。



図4



図6

東横堀川の西、1扇と2扇には、惣構の造成と同時期に開発された船場の町屋のにぎわいが描かれています（図5）。

高麗橋の西、船場の鞆町には秀吉時代の魚市場がありました。屏風には魚屋と、北から二つ目の橋の西のたもとはナマズを買って帰宅する人が見えます（図6）。これにより、魚市場の存在を暗示しています。



図5

船場の町に直線に接するかのように立派な神社が存在します。これは上難波の仁徳天皇宮だと推定しています（図7）。

さらに、3扇と4扇の上部、つまり大坂の南に描かれた神社は、四つの本殿、反橋、石舞台により、住吉大社と確認できます。大社前の祭行列は、旧暦の6月30日に堺宿院頓宮に3里の道を進軍するあらにごのおおほらえ荒和太祓の祭礼です（図8）。



図7

住吉大社の左、4扇と5扇に描かれた寺は、忍性上人により永仁2年、つまり1294年に創建された石の鳥居の存在により、四天王寺と確認されます（図9）。

8扇に描かれた寺社は、上から宇治の平等院鳳凰堂と宇治橋、その下は笠取山の山の上とふもとに寺を持つ、秀吉の醍醐寺の花見で有名な上醍醐寺、下醍醐寺です。多宝塔により、密教寺院であることを暗示しています。

同様に男山の山の上とふもとに社殿を持ち、放生川に反橋がかかる石清水八幡宮、その山下は橋本で八幡へ参詣する人はこの所より上がりました。橋本は繁華だったらしく、茶店が描かれています。



図8

淀川の対岸に丸い稜線を見せる山は天王山で、ふもとの多宝塔は山崎の真言宗の宝積寺か、実際に多宝塔がありました離宮八幡宮かどちらかです。このように8扇には隣の国、山城国の寺社を描いています（図10）。

2. 秀吉と寺社の関係

これらの寺社が選取された理由は、平等院を除いてほかの寺社と豊臣家とは深い関わりがあるからなのです。秀吉の城下町建設により、移転、新築されたり、戦争で焼失していた寺社を再建したり、旧社殿を新造したり、秀吉の援助企画に始まり、秀吉の意思を継いだ秀頼が慶長年間に完成しているのです。



図9

3. 秀吉と松

それでは、秀吉とつながりが薄い平等院がなぜ取り上げられたのか、これを理解するために、視点を変えて考察してみます。

日本の風景の場合、普通、松が至るところに描かれています。特に、住之江の松は歌枕として『古今集』から読まれていました。『住吉名勝図会』に「当社の松樹を神木とするのは、昔、崇神天皇のお夢に大空より光が住吉の浜におりました。それに驚きて、人をやってみますと、浜に3本の松がはい出でていました。これを相生の松と言われた」と述べています。この逸話から住吉大社または住吉の浜が描かれた絵画、屏風には必ず松が描かれています。それほど、パターン化されているにもかかわらず、グラーツ市の「大坂城図屏風」の住吉の浜には松ではなく、ほかの木が描かれています（図11）。

それで、この屏風のどこに松が描かれているかと見てみますと、上難波仁徳天皇宮前、平等院の水際、それに大坂城の青屋口と京橋口の間の二の丸の堀に実際には存在するはずがない島を描き、ほかの木々と一緒に2本の松が立っています（図12）。

松は神の依代でもあり、長寿のシンボルでもあります。秀吉は歌を詠むときに、号として一字名の松を使用しています。秀吉の長男の名は鶴松、伏見城には松の丸、天正16年、つまり1588年4月16日、後陽成天皇が聚楽第へ行幸されたときに、秀吉が選択した和歌御会詠題は「寄松祝」でした。醍醐寺には醍醐寺花見短箱が131葉残っています。そのうちで27の歌は相生の松を、13の歌は松を詠み込んでおります。ほかの歌も秀吉親子の長寿と豊臣家への将来を託して詠まれています。

4. 上難波仁徳天皇宮

仁徳天皇宮、平等院、大坂城の松は明らかに何かを暗示しているのです。仁徳天皇は難波に高津宮を造営いたしました。天皇には、高台から遠望したとき民家から煙が上がらないのを見て、3年間課役をやめさせたとの三年無役の逸話があり、聡明、英知の天皇として知られています。永承7年、つまり1052年に鳳凰堂を建立した藤原頼通は52年間にわたって関白の地位にあり、当時の最高権力者であったのです。仁徳天皇、藤原頼通、秀吉の3者は、時代は異なりますが、最高権力者として君臨し、仁徳天皇は日本最大の前方後円墳を後世に残し、頼通は一番優雅な建物を、秀吉は天下人として華美で強大な日本一の城郭を建造しました。秀吉は過去の2者と同等の覇者であり、構想家でもある自負があったのでしょう。



図10



図11



図12

こういった点を考慮してみますと、右端の2階建ての総門を構えた神社は社格が高く、住吉社と同じく四方に鳥居を構えた上難波仁徳天皇宮でなければならないのです。この神社は3神、三つの神を祭っており、屏風にも三つの本殿が見えております（図7）。

5、「大坂図屏風」の宗教性

大坂城と城下町を囲み、神社の末社のように寺社を配置した構図を選んだ理由には、二つあるように思います。

一つは、信長に始まり秀吉により完結した天下統一と寺社勢力を武士支配者に初めて完全に従属させた史実を意味し、寺社に大坂の守護神としての役割を付与し、覇者として、また天下人としての権力を誇示しているのです。

二つ目は、この構図により曼荼羅的大坂図屏風を意図しているのです。この点について多少詳しく説明いたします。

「大坂夏の陣図屏風」の大坂城天守閣5層の黒地の外壁に白鷺が描かれていますことは、よく皆様はご存じだと思います。グラーツ市の「大坂図屏風」にも2か所に白鷺を見ることができます。さきに松に関して述べました二の丸堀の島の左端に1羽の白鷺がおります。それに、その右下、鳳凰丸外壁に見える5羽の白鷺の絵です（図2）。

『摂津名所図会』の住吉大社の項で「白鷺は社記云う当社の神使とす」とあります。狩野元信の「住吉大神御神影軸」には、老人の姿をした住吉大神の背後に、松に3羽の白鷺が描かれています。現在も神楽女は松に白鷺のかざしをかざして舞っています。住吉大社を秀吉が篤く崇敬していたことは知られていましたが、松と白鷺により、秀吉と住吉大社との深いかかわりが見えてきます。それをより強調するため、住吉大社の祭行列が構図に取り上げられたのでしょう。

さらに石町付近にあった坐摩神社は、築城の際、現在の地所に移転されましたが、ご神紋が白鷺であり、その由来は、神功皇后が坐摩の神の教えにより白鷺の多く集まる場所に坐摩神を奉遷なされたとあります。

それに、江戸初期に雑喉場魚市場ができるまで、そこは白鷺島と呼ばれていました。このように昔の大坂一带は



図 13

白鷺の生息に非常に適し、民に神聖なる鳥としてあがめられていたように思われます。

さて、再び屏風に目を移しますと、5扇の下の方鳳凰丸から、左斜め上に向かって堀の内の白鷺と松の島、極楽橋、天守閣が直線上に意図的に構成、構図されています（図 13）。鳳凰丸は、この世の人生の謳歌と太平の世を意味し、島に松と白鷺は神に祝された神聖なる領域であることをあらわし、極楽橋は、名のとおり、此岸と彼岸のかけ橋になります。本丸は極楽浄土を、天守閣は仏教の世界の中心にそびえ立つ須弥山を暗示しているように見えます。このように「大坂図屏風」は二元的観点を有しています。

曼荼羅的構図を取り上げた理由は、多分、制作された時点で既に秀吉は亡くなったのでしょう。彼が亡くなった1年後の慶長4年、つまり1599年4月15日に秀吉は豊国大明神という神号の宣下を受けています。神になった秀吉を祀り、生前の偉業をたたえるために、曼荼羅的作図になったことと思われます。

6. 景観年代と制作年代

景観年代は極楽橋が架橋されたとされる慶長元年、つまり1596年から描かれた寺社の中で最後に新造された住吉大社に秀頼か淀君が奉納した石舞台が見えていますので、下限は完成年の慶長12年、つまり1607年だと推定されます。

制作年代はそれ以後、大坂夏の陣までではないでしょうか。つまり、江戸期に入りますと徳川の目がとても厳しくなりますから、とても豊臣家をこのように賛美する屏風絵を描くことができなかつたことと思われます。しかし、制作年代につきましては今後の検討が必要かと思えます。

7. 依頼者

金泥を源氏雲や着物に多量に使用し、源氏雲は型押しによる凹凸をつけた芙蓉、桜、梅の花模様と、三重の点粒線の縁をとり、豪華に仕上げられています（図 14）。それに、屏風の大きさからも、依頼者は裕福で豊臣家に恩恵を受けた大名ではないかと思われます。

「大坂図屏風」を詳覧しますと、大坂城郭外に堀と門構えの大名屋敷が2か所見えます。その一つのより立派な大名屋敷には主人が縁側に座り、扇で顔半分を隠しています（図 15）。ここは石町あたりで、加藤清正の上屋敷が存在したのが発掘調査により判明しています。

加藤家は、藤原北家の道長の流れと称して、藤原の家紋、下り藤を使用しています。縁側の前庭には女性が立っています。着ている赤の小袖の模様は下り藤です。

二の丸内で供を連れた武士は1人だけ描かれ、今、まさに西の丸の門へくぐろうとしています。2人の供の1人は清正の紋である蛇の目の着物を着ています（図 16）。

清正は秀吉と同じく中村に生まれ、清正の母と秀吉の母がいとこである、違う説では姉妹である、とにかく親戚



図 14



図 15

である縁により少年のころから秀吉に引き立てられました。秀吉との縁者である誇りと秀吉への恩、また秀吉の天下統一の業績をたたえ、加藤家に史実を残したいとの意図により、屏風を依頼したのではないかと推察する次第であります。

清正は慶長 16 年、つまり 1611 年に亡くなります。もし、依頼者が実際に清正であるとしたと、「大坂図屏風」の制作年代は彼の晩年、慶長 12 年から 16 年までに限定することができます。

最後に、「大坂図屏風」のうちでも、とても一つ気にかかる情景があります。5 扇の中央に位置する京橋口門内に高貴な女性が金色の被衣をかぶり、赤に桜の模様の小袖を着て門外を眺めています（図 17）。ところが、女性の頭上右、侍女が掲げる傘の下に金色に赤の輪郭線と赤点で描かれてた小さな四角形が目にとまります（図 18）。印のようでもあり、紙袋のようでもあります。これが何なのかわかりませんが、この人物の重要性を意味しているのでしょうか。その彼女のそばに金色の小袖、上に赤に桜模様の袖なし羽織を着て、横縞の袴をはいた若者が立っています。この状況から想像を膨らませてみますと、淀君と秀頼のように見えます。

門外に目をやりますと、橋の上には肩衣袴の武士が立ち、到着した武士の団を出迎えようとしています。駕籠に乗った武士は 7 人の侍に 3 人の小姓、1 人の挟箱を担いだ従者を従えています（図 19）。もし、女性と若者を淀君と秀頼としますと、2 人が二の丸にまで足を運び出迎える相手は当然秀吉でなければならないのです。秀頼の歳からしますと、秀吉は老年であるはずなのに、ここでは髭を生やした壮年の姿で描かれています（図 20）。

以上から、屏風を依頼された絵師は非常に知的に構図を処理し、史実と宗教性を加味し、天下人秀吉への謳歌と、大坂の繁栄を絵画化し、後世に残すことになったのです。ありがとうございました。



図 16



図 17

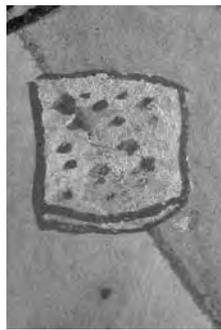


図 18



図 20

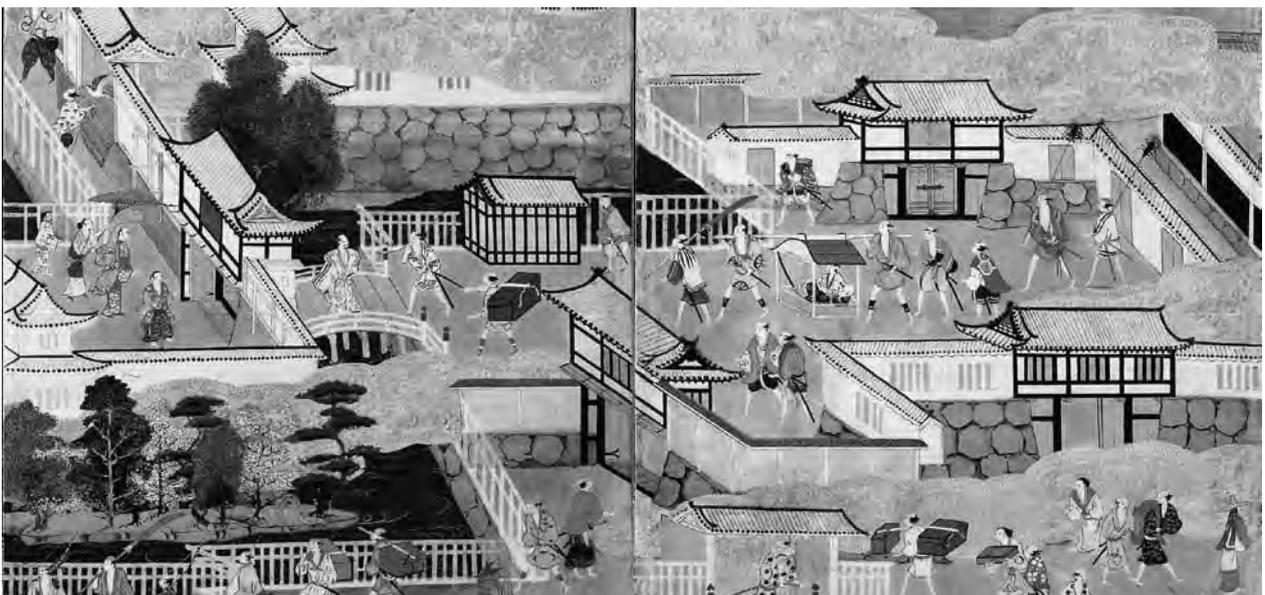


図 19

17世紀オーストリア貴族にとっての「大坂図屏風」の価値

朝治 啓三（関西大学教授）

講師に招いていただきましてありがとうございます。

きょうのお話は、ここに、タイトルにありますように、「17世紀オーストリア貴族にとっての「大坂図屏風」の価値」というお話をさせていただきます。

カイザー先生のお話の内容、先ほどお聞きになった内容の中で私の話に関係あるところだけちょっとまとめさせていただきます。

セクション1、エッゲンベルク城主のヨハン・ザイフェルト・フォン・エッゲンベルクという方が「大坂図屏風」を購入したとされている時期ですね。これは、カイザーさんの予想によりますと、1670年から1700年ごろであろうということですね。

それから、彼はその屏風をウィーンで、当時はオランダのアントワープ、現在はオランダじゃなくて、ベルギーなんですけども、その芸術専門の商人であったフォルショーという人から購入した。この購入された当時は、お城にはなくて、グラーツの町なかに保管されていた。それから、1716年の遺産目録の記述では、この屏風と目されている品は25フロリアンの価格であった。価値があったんですね。それは、ほかの品と一まとめにして、日本風というんじゃなくて、インド風というふうに理解されていたんですね。

1750年以降にエッゲンベルク城に「インドの間」というのがつくられた際に、この屏風が城へ運ばれて、そこで、8曲1隻の屏風の形が分解されまして、1枚ずつ壁にはめ込まれる形に変形されて、それがかなりの描き加えがあったということですね。

これがその分解されたときの様子ですね（図1）。ここの絵とここの絵とが別べつになっていて、しかも、この端っこのほうは屏風の形じゃなくて、かなり切り取られてしまっているんですね。その書き加えをした人の名前もほぼわかっていて、地元のグラーツの画家であるヨハン・カール・ラウプマンという人で、その人はどうも中国風に変えたいというわけであります。

その中国風というふうに表現されている図の一つがこれでありまして、皆さんからご覧になっていかがでしょうか（図2）。この絵が中国風と言われているんですけども、見ますとこの太鼓の形とか、この着物とか、お坊さんの服装とか、それほど別に中国風という感じじゃなくて、日本風だと思うんですね。違和感があるのはこの帽子でありまして、帽子はどう見ても日本風というのはちょっと信じられないなという気がします。この絵全体は何となく日本風であって、中国風というふうに理解されておったというのは、この描きかえた方が日本風というのと中国風というのをそんなに区別はしてなかったんじゃないかなと思います。

カイザーさんが想定されました、この屏風を購入したときの貴族の側の動機、目的は何かということで、異国趣味ですかね、エキゾ



朝治 啓三氏



図1



図2

ティシズム、特に中国趣味、シノワズリというものがこの購入の動機であっただろうというふうに言われているわけですね。

このことは日本の西洋美術史研究者のごく常識になっていることでありまして、18世紀ぐらいになりますと、ヨーロッパで中国趣味がすごく流行した。陶器がたくさん輸出されていたということは大変有名なことでもあります。

そのときには、その品物が中国製であるか、日本製であるかということはあまり意識されていなくて、一緒くたに、伊万里も皆、中国風として持っていかれた。向こうで飾られるときも中国風の品として飾られて、それは珍しい品であって、どこのものであるとか、どの時代のものであるとか、あまり関心は持たれていませんでした。カイザー先生の言葉を借りますと、購入する側は自己の富と異国に関する見識を証明するために、嫌な、殺伐な技巧に関心を持ったのだというふうに書いてあるわけですね。

私が疑問を持ちましたのはこの点でありまして、といいますのは、購入されたのは18世紀ではなくて17世紀の後半だと、さっきおっしゃってましたね。そうしますと、まだシノワズリというのがブームになる以前のことであったんですね。つまり、時代差がある。私は歴史家ですから、ちょっとの時代でも気になるわけですが、その差はどう説明されるのかということなんです。

購入したのはザイフェルトという人であろうと言われています。この人は自分を理想的な支配者のように見せようとした。きらびやかな装飾が趣味で、芸術を愛していて、自分のグラーツの、お城ではなくて、町なかにあった館に多くの貴重品を買い集めて、その中にインド風の、しかも「スペイン風の」と、注までついた屏風を購入することになった、こういうふうに書いてあるわけですね。そうすると、この購入したザイフェルトさんの趣味というものは、単なる異国趣味、外国のものなら珍しければ何でもいいやという、そういうものであったというふうな断定はちょっと下せないのではないかな、というのが私の感想であります。

タイトルが「大坂凶屏風」ですので、肝心の「大坂凶屏風」を一生懸命見ないといけないわけですが、これを見ていきますと、いくつか、私の目から見て——私は日本史の専門家でもありませんし、美術史の専門家でもありま



図3

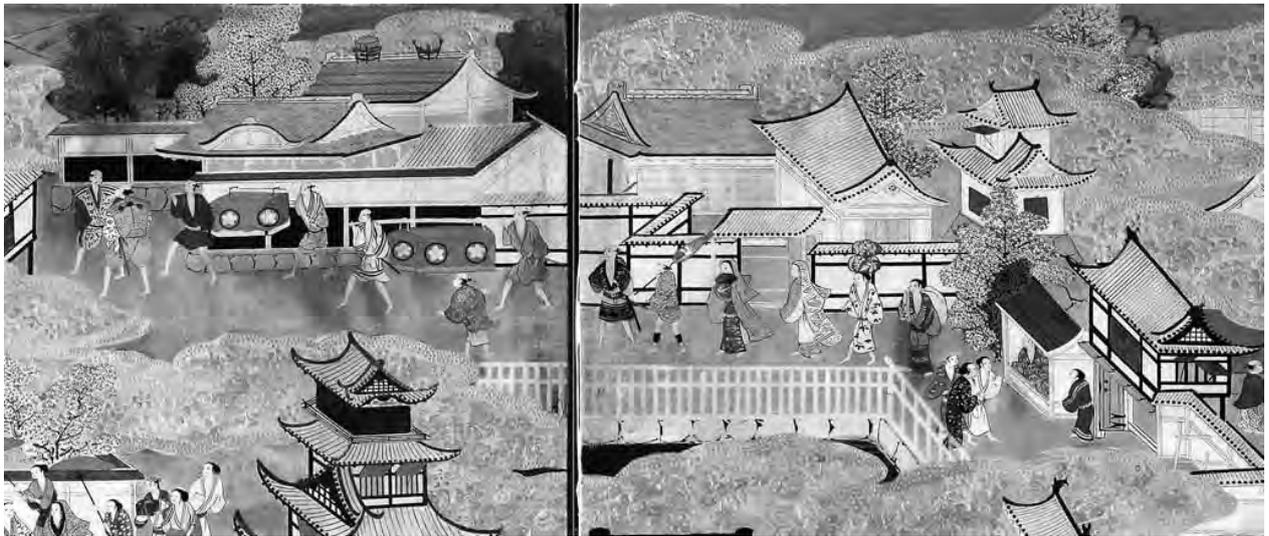


図4

せんから、絵についてコメントする資格はないわけですが、素人の目で見まして、どこか変だなと思うところが幾つかあります。これは、考証によれば、大坂夏の陣以前の大坂の様子であるということですので、それを頭に入れながら見ていきたいと思えます。

皆さんのお手元にあるこのファイルの中の大きな図ですね。この図を見比べながら見ていただきますと、よりよくわかるんじゃないかと思えます。

この中の一部であります、幾つか気になる点があります。それは、今見ていただいている図の中の大坂城の天守閣の、この屋根の形が私には大変気になるわけであります（図3）。この天守閣の屋根の先っぽが飛び上がりますね。この絵は現実の大坂城をそのまま写實的に写したとはとても思えない。

先日、研究会がありましたときに、たくさんの屏風絵を見せていただきました。京都の「洛中洛外図」も見ていただきました。その中に確かに屋根の端っかがこの絵のようにそり上がっているものもないわけではありませんでした。しかし、この同じ時代の、つまり、大坂夏の陣以前の大坂を描いた屏風の絵を見せていただきましたけれども、その絵はいずれもこれとは違って、もっと日本風のなだらかな屋根になっておりました。先っぽが尖っていませんでした。したがって、この絵をかいた画家の方は、現物を写した、現物に対して忠実に描いたというのではなくて、何らかの別のお手本か何かがありまして、それを見ながら描いたというふうに、私のような素人には見えます。これが一つの例であります。

それから、その次ですが、この図、「大坂図屏風」の、天守閣のすぐ上の場面でありますけれども、これが何故おかしいのかといいますと、この図は見ていただきますとわかりますように、右下から斜めに左上の方向に斜線が走っているわけですね（図4）。建物ですから当然、縦にも横にも伸びるわけですが、その中で幾つか、ちょっと変な点があるんですね。

この8扇ある中の、第7扇の一番上の部分、この建物をご覧いただくとわかるのではないかと思えますが、これだけがこっちの方向を向いて描いてあるんですね。ちょっと変だな、と。ほかのところを見ると、この方向に描いてあるのがないんですよ。

このような描き方、日本のほかの「洛中洛外図屏風」を見ますと、蛇行するようにこちらから向こうへと進んでいくという描き方をしているものが多いようなんですが、この前、研究会でそれを見せていただきました。そうすると、この絵を描いた人は、そういう日本画のルールといいますか、原則というものを多分理解していないのではないかという気がいたします。それが二つ目。

それから、三つ目が、これが一番おもしろいんですが、この絵は言うまでもなく日本の絵ですから、しかも17

世紀初めごろの日本の絵ですから、ヨーロッパ絵画の影響をまだ受けていない。この絵の中に私はヨーロッパ絵画の影響を目ざとく見つけました。それは何かといいますと、遠近法であります。遠近法というのは、この当時のヨーロッパ絵画、ルネサンス以後のヨーロッパ絵画ではごく常識になっておりまして、近いものほど大きく、遠いものほど小さく、どこかに焦点があって、そこに向かって収縮していくという形で描かれるものであります。



図 5

皆さんのお手元にあるこの図を見ていただきますと、この図の、さっきと同じように第7

扇の一番上の部分に描かれている人間と、それから一番下の部分に描かれている人間と比べていただきますとどっちが大きい。一番向こうに描いてある人間のほうが大きいように私には見えます。これは遠近法を理解していない描き方であります。これは日本人が描いたんですね、きっと。

ところが、今見ていただいているこの画面の絵ですね(図5)。この部分を見ていただきますと、この絵は見事に遠近法が使われております。この部分以外にはあまり見当たらないんですけども、反対に、皆さんのお手元のこの大きな絵の中の第6扇の一番上の屋根の形を見ていただきますと、遠近法とは全く逆の、遠近法を全く理解しない屋根の形が描かれています。近いほうが小さく、遠いほうが大きく描いてあります。わかりますか。ということで、この部分、今、画面で見ていただいている部分については遠近法が使われている。これは多分、日本人が描いたんじゃないだろうという気がします。だから、こういうのは、グラーツに飾られるときに、日本人以外の人が描き加えた部分ではないかという気がするわけですね。これが私の三つ目の話です。

この屏風を日本からヨーロッパへ運んだのは誰かという話であります。

カイザーさんの説では、当時はオランダ領であったアントワープの商人からこの屏風が購入されたというふうにみなされているんですけども、その際、オランダという言葉で思い出されるのは、オランダ東インド会社であります。もしこの屏風が1670年から1700年の間に購入されたとしますと、その時期に日本貿易に携わっていたヨーロッパの国はオランダだけでしたから、つまり鎖国令でヨーロッパの国の中でオランダだけが貿易していたわけですから、この屏風がオランダ東インド会社経由で日本から出ていったという想定は大変自然であります。

しかし、ヨーロッパ史の側から見ますと、そのアントワープという国際港湾都市に来ていたのはオランダ商人だけではありません。もちろん、ヨーロッパじゅうから商人が来ていました。

アントワープはどこにあるかといいますと、この辺にありますね。ちなみにウィーンはどの辺にあるかという、この辺にあります。グラーツはこの辺にあるんですね。でありますから、ネーデルランド、低地地方にヨーロッパの品物は集まってきて、ここから各地へ散らばっていくという方向ですね。もちろん、イギリスのほうにも行くというわけですね。だから、ここは決してオランダだけの都市であったわけじゃなくて、ヨーロッパにおける要であります。現在でもオランダのロッテルダムというところはヨーロッパじゅうの郵便物の集配地になっておりまして、国際港湾都市であります。これは現在でも変わりません。

この町へは当然イギリス人も来ていたわけでありまして、今話をした時期、購入された時期のちょうど中間点であります。1688年にイングランドでは名誉革命が生じまして、国王のジェームズ2世が他国へ亡命して、オランダの統治者でありましたオラニエ公のウィリアムがイングランド議会に招かれて、ウィリアム3世として国王になったわけですね。

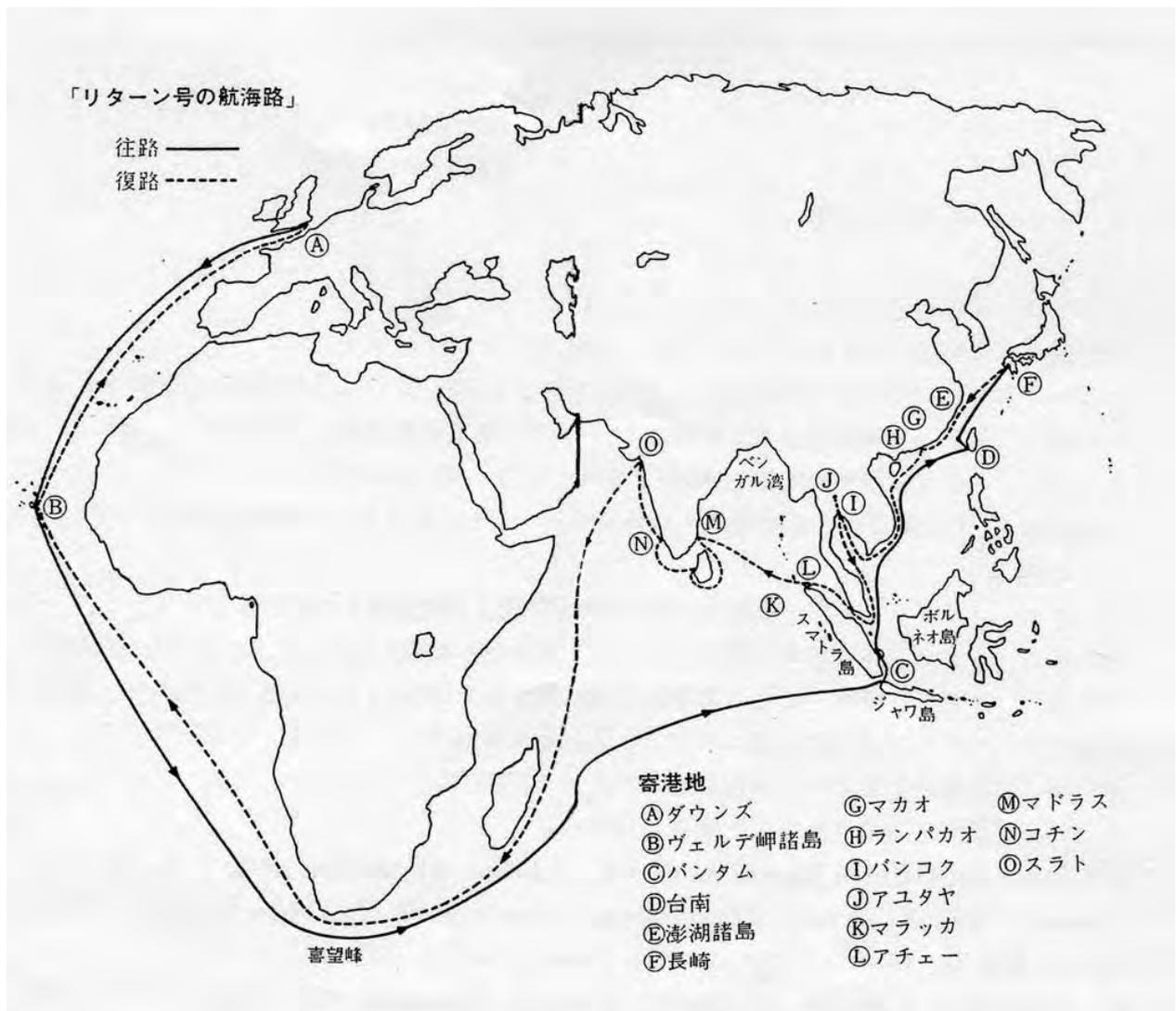


図6：リターン号の航海路（ろじゃめいちゃん『江戸時代を見た英国人』〔1984年、PHP研究所〕より転載）

オランダとイングランドはここで同じ君主を持つ国になりまして、イングランドにも東インド会社がありましたから、そして、その東インド会社は日本にもやってきておりましたし、途中で撤退しましたけれども、隣の中国とは貿易を続けておりました。逆に、オランダは中国貿易に失敗しまして、中国から追い出されてまして、東アジアで貿易の覇権を争っていたわけですね。

最終的にはどうなったかといいますと、イングランド側がアジア貿易では勝利をしまして、両者の、二つの貿易会社の拠点はジャワ島にありまして、一つがバンセン、もう一つはバタビア、両者すぐ近いんですけども、この二つの会社は同時にインドの南海岸でも覇権を争っておりました。ジャワに拠点がありまして、ここで荷物の積みおろしをしてヨーロッパに運ぶわけですね。同時にインドでも争っておまして、ここで荷物の積みかえをやりまして、それでヨーロッパに運んでいく、こういう経路である。この屏風が「インドの間」に飾られたり、あるいはインド風という名前がつけられたりしたのは当然のことであるというふうに考えられます。

ちなみに、イギリスの東インド会社は日本向けに何隻か船を送り出しております。その一つがリターン号という船でありまして、リターン号という船は1673年、今、話している、購入された時期のちょうど真ん中辺ですが、日本に向けてイギリスの東インド会社から送り出されました（図6）。そのときに羊毛をたくさん積んでやってきて、日本に売りつけようと思ったわけですね。

日本人は羊毛にはなじみがなくて、絹は欲しかったんですけども、別に羊毛はいらない。長崎にやってきたと

きに、港内に留め置かれまして、2か月間臨検を受け、踏み絵もさせられまして、挙げ句の果てに何も売ることができずにスゴスゴ引き揚げざるを得なかったという情けない航海だったわけですが、そのときに、東インド会社がその船長に対して、これこれのものを日本で買ってきてくれという注文を出しているわけですね。その注文票です。

我々は、諸君に日本からは金・銀・銅を、また東京や台湾からは、^{トキン}ダマスコ織、絹織物のみならず、その他極東地域やヨーロッパで我々の利益になるような品物をも持ち帰ってほしい。したがって、まず試みとして、次のような品物を送ってほしい。

日本から

着物 50 着

漆塗り長持 10 個(その中に着物 50 着及びその他長持を疵^{きず}つけないような軽い品物を入れて送ってほしい)

漆塗り大箆笥 40 個(箆笥が破損しないように引出しに軽い物をつめる)

樟材 2 トン(バンタムではボルネオ産樟脳を輸入しているが、日本産のものがヨーロッパへ輸出されている。それ故、我々も日本から樟脳を輸入して利益になるかどうか試みてみたい)

大きな壺 20 個

上質日本陶器製の盃 10 対

屏風 10 対

…(以下略)

この注文票を見ていただきますと、たくさん、いろいろなものを書いてあるんですけども、ここに屏風が書いてあるんですね。屏風を買ってきてくれと。恐らくオランダの東インド会社も、先日の研究会での高橋先生の講評によりますと、平戸のオランダ商館の送り出し目録の中に屏風もちゃんと書いてあるということでした。

そのオランダも、それからイギリスも、両東インド会社は日本に行って屏風を買ってきてくれという注文を出していたんですね。それに応じて、だから、イギリスももし成功したら、買って帰ったんでしょうね。上陸もさせてもらえなかったのも、買えなかったんですけども、しかし、イギリスは欲しかった。両東インド会社はその品物を求めていた、こういうことですね。

さて、商社が「大坂図屏風」をヨーロッパへ運んだ理由は何か、ということですね。当然需要があったからでありまして、東インド会社自身が最終持ち主になるわけではなくて、当然購入者がいるわけですね。発注主がいるわけでありまして、発注主は当然、金持ちしか買えませんから、金持ちですね。

会社は顧客のニーズに応ずるのが原則でありますから、発注主も何かの理由があって注文を出したはずなんですね。そうすると、この場合、ヨーロッパまで運んだのがオランダとは限らないわけで、イギリスかもしれないという気は若干残るわけですが、それはともかく、運ぶ商社マンの側からしますと、購入するときに、どういう品物であれば——屏風とはいってもいろいろあるわけで、どういう屏風であれば購入してもらえるだろうか、当然考えたはずなんですね。マーケティングを考えたはずなんです。

そうすると、購入するときに、ヨーロッパ側の人が何を希望しておるかということ、当然聞いたか、推し測ったか、何らかのことをして、それに見合う品物を探して、それでヨーロッパへ運んだと。その際に、ひょっとすると脚色した。手を加えてから、ヨーロッパ人好みに描き直してからというふうな可能性もないわけではない。これは想像ですからわかりません。それが私の一つの想像です。

では、購入者の側はなぜ豊臣期の大坂の町のことを描いた屏風を欲しいと思ったのか。これが一番肝心なところですね。

いわゆる 17 世紀後半のヨーロッパ貴族は、金持ちだったから、何でもいからアジアの珍しい品を手に入れてきてくれという依頼の仕方をしたんでしょうか、ということなんですね。そういうアバウトな注文の仕方ではなかったんじゃないかというのが私の想像です。

イギリス、オランダ、両東インド会社がアジアから求めようとしていたものの第一は、この時期、17世紀の後半は、何といてもアジアの香辛料、胡椒と、それから日本の銀です。

日本は1680年代ちょっと前くらいに銀輸出を禁止してしまいますので、日本からは銀は得られなくなったわけですが、それまでは銀を輸出していた。その貿易のついでに日本からさっき言ったような奢侈品を買ってきてくれと、こういう注文を出したはずなんですわね。

その奢侈品という言葉に我われはすぐだまされて、特に経済学者というか、経済史のご専門の方がたは奢侈品というのは、贅沢品で不要な品物ですわね、ついでである、要らないもの、余計な品物を買ってくる、無駄遣いだと、こういうふうを考えますわね。

そこで私は疑問を持ちまして、Oxford English Dictionaryで“luxury”という言葉を探してみました。そうすると、“state of very comfort”、“elegance”、“inessential”、“comfortable”、“difficult to obtain”、“rarely gain”というふうに書いてありまして、無駄とは書いてない。

エッセンシャル、ノンエッセンシャルは書いてあるんですけども、つまりエレガンスという言葉が出ています。とすると、この時期のこの言葉の意味はむしろ、快適だけれども、手に入れにくいもの、大金をはたいて冒険をしてまで手に入れたいという意味の奢侈品であったんじゃないかという気がするわけですね。

そうすると、貴族が大金をはたいてまでそういうものを欲しがった理由は何か、ということですね。それは貴族家系にとって、お金を払ってまで買うだけの何か積極的意味があったんじゃないか。単なる異国趣味ではなくて、積極的意味があったんじゃないか。

それは一つには、言われたような権勢欲であり、ステータスの誇示であり、金持ちぶってお金を使う原理的消費であったというふうには考えられますが、ほかに、さらにもっとこの例に関していいますと、先進性を持った、つまりリーディングである、あるいはリスペクタブルである、そういう家系であることを誇示したい。自分の家系は立派な家なんだと。

このエッゲンベルク城主の家は商人出身だそうでありまして、ほかのラントシュテンデの中では、どちらかというと、後発組であった。そうすると、これらの人びとにとって、誇示するべき価値というものをつけ足さないといけない、ほかから持ってこなければいけないということになるわけですね。それが先ほど、先生方がスライドで見せてくださいましたような部屋の装飾にあらわれているというふうには考えることができますと思います。

貿易会社の方は、その注文主の意向を受けて選択したんでしょうね。大坂へ来て、いろいろ品物もあった中で、これにしようと思った。それは何か。そのときのオランダ、東インド会社の側がどういう基準で商品を選んだかということを見せてくれるような資料はないかと思って一生懸命探したわけですが、一個だけありました。探せばあるもんですわね。デ・フリースという人の『東西インド奇事詳解』という当時の作品なんですけど、それを訳しましたフレデリック・クレインスという人の「17世紀オランダに普及した日本情報」というのが日本語に翻訳されておりまして、それを読みました。

そうすると、その当時のオランダ人の著者は日本人画家の描く絵のことを墨一色で描く下手なもの、日本人には絵の才能がないと言い切っているわけですね。しかし、我われが「大坂図屏風」を見まして、下手な例とはとても見られない。むしろ、そこに描いてあるのは、繁栄している絵でありましたわね。そうすると、会社の買付け係が大坂へ来て買う絵は墨一色の絵ではいかんわけでありまして、むしろ極彩色のキンキン・ギラギラの絵を買ったほうが当然ニーズにこたえるわけでありまして、だから買付け係は恐らくその辺を考慮してこの絵を買ったんだ。たくさん買ったうちのひとつだったんでしょう。

発注主の側はどういう意図があったのか。さっき言いましたように、単に珍しい品を集めたというふうには考えるよりは、あるいは、魔術的な、オリエンタルな摩訶不思議な絵が描いてある絵を求めたのではなくて——これは通説です、今言ったのは通説なんですけれども、通説どおりではなくて、むしろ何らかのもっと積極的な意味があった。

それは、この当時、17世紀後半におけるオーストリアの侯爵としての必要物であって、そのニーズは何か、こういうわけですね。

17世紀、グラーツの貴族の意図を推し測りますと、次のようになるんじゃないか。ここから先は私の想像です。アジアに日本という国があって、その国は銀を輸出して繁栄している。ヨーロッパでは、ポルトガル、オランダ、イギリスがその日本という国と取引があって、そのいずれかの商社の手を経ないと日本の文物は入手できない。その国の珍しい宝物を独占的に入手することにより、オーストリア内での自己の家系の羽振りのよさを明示し得るであろう。中国やインドの文物は既に複数の貴族が持っており、珍しさには欠ける。単なるどこか異国の珍品では意味がない。ついでに、画商には貿易商社を通じて輸入されたアジアの美術品の中で、最新の日本の豊かさが証明されている宝を入手してくるよう依頼しようと言ったのではないか。これは私の想像です。

そう言いますと、先ほど、カイザーさんのお言葉の中にエッゲンベルクの城主と豊臣秀吉を比べた言葉が出ていましたけども、この言葉の意味も理解できるわけでありまして、豊臣秀吉は16世紀の終わりに、日本の支配者であったばかりでなくて、朝鮮にも2度出兵し、インドの藩王にも手紙を送り、フィリピンから物を大量に買ったという逸話の持ち主であります。彼の支配力は日本のみならず、海外にも及ぼそうとしていた。帝国主義的意義を持っていた。

一方、オーストリアの侯爵であるザイフェルトは単なる一貴族、ラントシュテンデだっただけではなくて、同時にハプスブルク家に仕えて、帝国の要職を占めていた。つまり、帝国を押し広げるといいますか、威厳を保つのが彼の仕事である。そうすると、この二つは似ているということが言えます。

さらに、もっとこれを拡大解釈しますと、これは全く想像になるわけですが、こういうふうになります。

カイザー先生が言われたように、豊臣期とザイフェルトの時代とはそれほど離れていません。1世紀も離れていません。エッゲンベルク城は、さっきの写真をご覧になってわかりますように、郊外にあるんですけども、城とは言いがた、砦ではありません。決して戦闘用の城ではありません。貴族の邸宅です。それはちょうど、ザイフェルトさんがこの絵を買った当時は、この絵はグラーツの町中にあったわけですから、さっき見ました「大坂図屏風」の中の大坂城とそっくりでありましたですね。町なかにあるお城なんですね。そっくりですね。

屏風の中に出てくる登場人物は、さっき芝井先生が何か人数を数えたとおっしゃってましたけども、出てくるのは町人でありまして、そこに出てくるのは雲上人でもなければ、荒武者でもなく、修行僧でもありません。町人です。この時代は、もはや戦乱が終わって天下統一がなされて、中世が終わろうとしている時代であります。つまり、都市民の時代ですね。ブルジョアジーの時代が来ていたわけあります。

ちなみに、先ほど述べましたように、名誉革命の後、オランダ在住のユダヤ人資本家は資本をイングランドに投資しまして、その資金をもとにイングランド銀行が設立されまして、18世紀にイギリスが資本主義国として成長する基礎がつくられたということはもう経済史の常識になっております。つまり、時代は都市民の時代、つまりブルジョアジーの時代へと移ろうとしていたわけあります。このように考えるならば、この「大坂図屏風」こそ、エッゲンベルクの城主が購入するにふさわしい威厳を持った異国の珍しい品であったということができるとは思いません。

「豊臣期大坂図屏風」に描かれた堺

長谷 洋一（関西大学教授 / なにわ・大阪文化遺産学研究センター研究員）

関西大学の長谷でございます。よろしくお願いいたします。

オーストリア第2の町グラーツにあります州立博物館ヨアネウムの一つ、エッゲンベルク城博物館に所蔵の「豊臣期大坂図屏風」は、先ほどからごらんいただいていますように、大坂城を中心といたしまして住吉大社あるいは大坂の町を描いた屏風でありまして、京都の宇治、あるいは、今日お話しいたします堺までが描かれていて、さまざまな点から検討を加えることができると思います（図1）。

今回、私は屏風の第1扇、2扇の上部にあります、一番右上のところの堺の景観について少しお話なり、検討を加えていきたいと思っております（図2）。

まず、画面の観察から行いたいと思います。住吉大社からの祭礼の行列が右側のほうへ進んでまいりまして、先頭に馬に乗った人物が橋を渡っています。橋を渡りますと、すぐに市街地に入りまして、井戸とか、その奥には寺社と見られる赤い柱と白い壁を持つ建物などが描かれておりまして、手前のほうには住吉浜と呼ばれる浜が描かれています（図3）。



長谷 洋一氏



図1：「豊臣期大坂図屏風」（エッゲンベルク城博物館蔵）

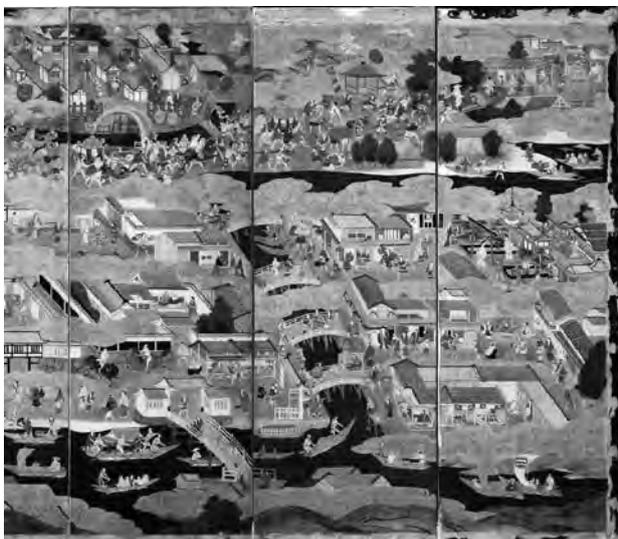


図2：「豊臣期大坂図屏風」
（エッゲンベルク城博物館蔵、部分）



図3：「豊臣期大坂図屏風」
（エッゲンベルク城博物館蔵、部分）

実は、橋の下に流れるのは、ただ単なる川ではなく、堺の町をめぐる環濠の一部とみられておりました。実際に住吉からの屏風全体から見ますと、住吉の右側、実際の方向で言いますと、南側に当たりますけれども、環濠を渡って町に入るといふ、環濠があった町ということは堺以外にありませんので、これが実際堺の町の入り口だということが再確認できるということです。

さて、堺というものは、ご存じのとおり、16世紀に国際貿易都市として栄えた町であります。1598年のオルテリウスが描きました日本図の中にも、堺という文字と、都という文字がありまして、当時、国内外の貿易で栄えた町であることはよく知られております(図4)。

こうした町でありますから、16世紀、まさに豊臣期大坂城のこの堺のイメージというのは地名だけにとどまらず、さまざまな宣教師の記録からも堺の町の様子が描かれております。

一つはガスパル・ビレラが記しました宣教師のところです。永禄5年(1562年)の報告の中で、当時、日本全国、堺の町より安全なところはないんだと。「他の諸国において動乱あるも、この町にはかつてなく敗者も勝者もこの町に在住すれば、皆平和に生活し、諸人相和し、他人に害を加えるものなし」ということとなります。

その後、有名な言葉でありますけれども、「町は甚だ堅固にして、西方は海を以て、また他の側は深き堀を以て囲まれ、常に水充滿せり」という記録があります。

同じように、ルイス・フロイスの『日本史』の中にもこういう記事がありまして、「ミヤコと堺とではどの市街にも二つの門があるのが慣いで夜にはこれを閉じた」という記事があります。

このことから、中世堺のイメージといいますのは、堀で囲まれている、あと、もう一つ木戸があるという、大きな特徴としてこの二つを上げることができると思います。

これが現在の堺の航空写真であります(図5)。おわかりづらいかもしれませんが、ちょうど堀に囲まれた、上の方が、東側になります。東側は今、阪神高速道路になり変わっておりまして、土居川という堀がめぐってございましたけれども埋め立てられ、南側、画面向かって右側と下側のほうは一部残っております。ビレラ、あるいはフロイスが記しましたような三方を堀に囲まれてというのは、まさにこの画面で当たるわけあります。

そのほか、これは1735年の堺の地図であります(図6)。やはり下のほうが西のほうに当たりますので、西側



図4：1598年オルテリウス/ティセラ日本図(堺市博物館蔵)



図5：堺市街航空写真(個人蔵)



図6：「堺大絵図改正綱目」(享保20年〔1735〕堺市立図書館蔵)

は海をもって、三方は堀に囲まれて、中に碁盤の目のように、街区、町並みが続いているという図になっております。

ちょっと遊んでみまして、この地図と現在の航空写真を合わせてみますと、ぴったりと一致するわけでありまして、こういう形で現在も、多少、中央の道路は拡張、広げておりますけれども、こういう町並みをしております。

しかしこの町並みが、実は、16世紀、ビレラあるいはフロイスが記述した町であろうかという疑問が一つあります。

これも同じように、19世紀に入りました地図で、同じような形になっております(図7)。そうしますと、同じような今の町、あるいはこういう18世紀、19世紀に描かれた堺の町が中世そのままを留めているのかということちょっと考えてみたいと思います。

結論から言いますと、それは留めていないということになります。16世紀、フロイス、あるいはビレラが記した堺の町、それ以後の堺の町というのは幾多の災難といえますか、災害に見舞われております。

まず、1586年に秀吉によって堀が埋められます。現実には、後で申し上げますけれども、一気に埋められたのではなくて、徐々に埋められていったということが発掘調査によってわかっております。

その後、1615年4月28日に大坂夏の陣の前哨戦ということになりまして、豊臣方の大野道犬斎という人が堺に火を放ちまして、堺の町というのはほぼ全焼をいたします。

その後、徳川幕府の世になりまして、復興を果たしていきます。それで、1689年に先ほど見ていただいた古地図の大もとになりました元禄2年の「堺大絵図」という、非常に大きな地図ができ上がってまいりまして、ほぼこれが堺の町の復興の完成と考えております。

その後も、1704年には大和川が現在の柏原市、八尾市、東大阪市と北へもともと抜けていった川を柏原の出口のところで西のほうに抜けまして、大和川から運ばれた土砂によって堺の港は浅くなって、港の機能を果たさなくなっていったというのが筋書きであります。こういったような災害、あるいは災難を堺の町は受けております。

それで、もう復興が終わりました江戸時代の、高志養浩という人が堺の町について記している報告があります。『全堺詳誌』という報告でありますけれども、その中で、実は次のように述べておまして、「往古ノ町並、只今ノ様に筋通り申さず、東方公田ヲ堺町中ニ入ラレ町家ニナル」という記述があります。東側と申しますと、今の地名で言いますと、農人町という地名が残っておりますけれども、そのあたりになります。



図7:「摂州泉州堺町之図」(写本・文化2年〔1805〕堺市立図書館蔵)



図8:発掘の様子(1)

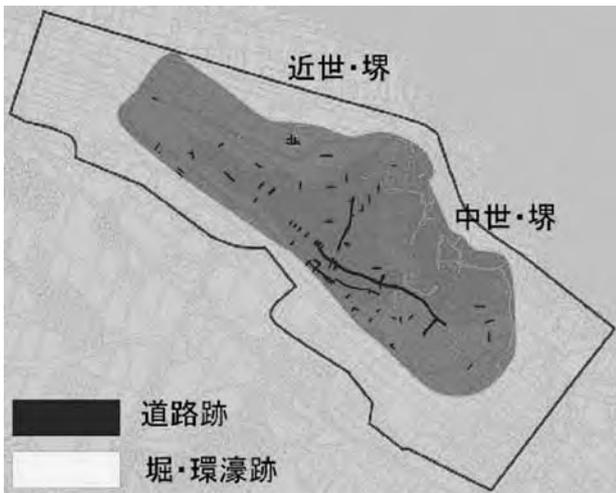


図 9：発掘の様子 (2)



図 10：発掘の様子 (3)

大事なのは、実はまさにこの地図に書かれた堺の通りというのは、往古のは筋を通っていない、違うということが一つ大きな要素として上げることができると思います。この地図では中世の堺というのはイメージできないということになります。

実は、堺市教育委員会を中心といたしまして、先ほどの三方を堀に囲まれた町の中を発掘調査をここ 30 年近く調査をしております (図 8)。それによってわかったことといいますのは、30 年ほど前はもう既に高いビルが建っていたり、さまざまなこういう災害を受けていますので、中世の町はなくなっていたんだろうという認識でありました。けれども、今の地面から 1 メートル 20 から 2 メートルぐらい掘りますと、ちょうど大野道犬が火をつけた地面が出てまいります。真っ赤に焼けた土の層が出てまいりまして、その焼け土を取り除きますと当時の建物の跡、蔵、道路、溝、あるいは環濠、遺物にしまして、国内外の陶磁器など、さまざまなものが出ております。そうした発掘によって、秀吉によって一気に堺の環濠が埋められたということではなくて、徐々にわずかず、どんどんと埋めていったということがわかっております。

大きく注目したいのは、まさに高志養浩が指摘したとおり、先ほどの基盤の目のような堺の町並みとその焼け土の下から出てくる街区、家の方向、町の方とは全く異なっていたことです。

ちょっと見にくい図でありますけれども、黄色で示してありますのが堀ですね。堀と溝とどう違うのか、と言われると非常に困るんですけれども、大体、幅を 2 メートル以上のものを堀と考えていただければよいかと思います。それが黄色で出ております。青色が道路の部分になっておりまして、これが発掘によってわかっておりました (図 9、10、11)。



図 11：発掘の様子 (4)



図 12：「住吉祭礼図屏風」(堺市博物館蔵、右隻)



図 13：「住吉祭礼図屏風」
(堺市博物館蔵、堺市街部分)

そうしますと、先ほどの堺の地図で見た三方を堀に囲まれた中世の堺の町というのは、実は一回り小さいですね。こういうようなものが中世の町ではなかったかということが今考えられております。

こういうような中世の堺の町の特徴、あるいは堺の歴史的な変遷というものを念頭に置いていただきまして、そろそろ屏風の話にならないといけませんので、屏風のほうにいきたいと思います。

現在、堺の町を描きました一番古い屏風とありますが、堺市博物館がっております「住吉祭礼図屏風」であります。これは6曲1双でありまして、片方のほうには住吉社を描いておりますけれども、右隻のほうには、堺の町並みを描いております(図12)。

少し拡大をいたします。ここが堺の入り口であります。中央に流れている川は細井川という川であります。その川を渡りますと、ちょうど画面の向かって右側のほうに堀がありまして、木戸が立っていることがわかりいただけます。ここが木戸になりまして、ここが堀になっております。こういったもので、まさにフロイス、あるいはビレラが記したようなものであります(図13)。

この屏風の制作年代、あるいは描かれた年代というのは1615年から20年、まさに堺が焼け野原になったころの景観を描いております。したがって、中世的な要素あるいは江戸時代の要素も少し含み、あるいは古い堺の町並みを描いているということで、非常に折衷的なものでありますけれども、大体1630年から40年ぐらいに描かれた屏風ということで理解されております。

もう一つ屏風を出します。これは個人がお持ちの巖島神社と住吉祭礼図を6曲1隻に描きました屏風であります(図14)。これは住吉側でありまして、これもやはり画面の第1扇、第2扇、向かって右の端のほうに堺が描かれておりまして、住吉の延長に堺があるという認識があります。

ちょっと拡大いたします(図15)。これも同じく見ていただきますと、川が流れていまして、橋を一つ渡ります。



図 14：「巖島・住吉祭礼図屏風」(個人蔵、右隻)



図 15：「巖島・住吉祭礼図屏風」(個人蔵、堺市街部分)



図 16：「摂津国名所港津図屏風」
(堺市博物館蔵、堺市街部分)



図 18：「天橋立・住吉社図屏風」(個人蔵、拡大)



図 17：「天橋立・住吉社図屏風」(個人蔵、右隻部分)



図 19：「天橋立・住吉社図屏風」(個人蔵、左隻部分)



図 20：「天橋立・住吉社図屏風」(個人蔵、拡大)

その次のところへ行きますと、堀が渡されまして、木戸があって、そこから堺の町並みに入っていくという描写になっております。同じような形で北の端の堀、北の環濠と木戸がセットになっているということなんですね。

もう一つ、これはやはり堺市博物館が持っております「摂津国名所港津図屏風」という、堺から須磨までを、大阪湾の中心に視点を置きまして、ぐるっと描いた屏風でありまして、同じく右端に実はこの一番上の右の上の小さいところに堺が描かれておりまして、拡大をいたしますとこういう、ちょっと見にくいですが、やはり環濠がありまして、橋がかかって木戸があるということになります(図16)。

そうしてずっと見ていきますと、堺の町のイメージというのは、町に入っていく直前に環濠がありまして、北の環濠があって、門、木戸があるということが大きく理解できるわけでありまして。

もう一つお見せしたいと思います。これは同じく住吉社と天橋立を描いた屏風でありまして、なぜ天橋立かはちょっとよくわかりませんが、こういうセットで描かれております。8曲1双という非常に大きな屏風でありまして、これは右隻ですね。向かって右側の隻であります。こちら側からずっと始まりまして、この端が北のほうに続いてまいります。住吉浜で宴を張っておりまして、堀があるわけですし、木戸がかかっていないということになります(図17)。これが拡大のほうになりますね。こういう形になります(図18)。

これがもう一つの天橋立のほうになります(図19)。これを見ますと、実はこの上のところに武士が座ってお城の中に入っているようにしております。天橋立でありますから、お城は多分、宮津城と考えられます(図20)。そう

しますと、この光景といいますのは 1669 年に永井尚征が宮津城に入城した光景であると言えますので、この「天橋立・住吉社図屏風」というのが、このあたりの時期と関係してくるのではないかということになります。

もとに戻りまして、グラーツの屏風であります。よく見ますと、実は北の環濠がありまして、橋がかかっておりますけれども、門、木戸が描かれていないことになります。それは今見ました「天橋立・住吉社図屏風」と同様であります。こういった形のものになりまして、先ほど来見てきた住吉祭礼図とかにある、堺のイメージであるところの門、木戸が書かれていないということになりまして、どうもグラーツの屏風というものは中世の堺のイメージではなくて、住吉の延長にある、堀のある堺の町というイメージでとらえられていたということが考えられるのではないかという気がいたしております。

これにて、終わらせていただきます。どうもありがとうございました。

※図版 4、16 は堺市博物館編『堺市博物館優品図録』（2001 年）より転載した。

※図版 6、7 は堺市博物館編『堺と三都』（1995 年）より転載した。

※図版 8、9、10、11 は堺市博物館編『博多と堺』（1993 年）より転載した。

※図版 12、13 は堺市博物館編『住吉大社—歌枕の世界—』（1984 年）より転載した。

※図版 14、15、17、18、19、20 は「日本三景展」実行委員会編『日本三景展』（2005 年）より転載した。

「豊臣期大坂図屏風」(グラーツ本) 住吉祭の行列

黒田 一充 (関西大学教授 / なにわ・大阪文化遺産学研究中心研究員)

どうもこんにちは。黒田です。今日は私の担当は、解説パンフレット「新発見『豊臣期大坂図屏風』」を広げていただいて、右半分のところになりますけれども、住吉祭りの祭礼、今の堺から続く場面のお祭りの図のところを検討させていただきます。

外国から来られている方がいらっしゃいますが、実は、私の話には翻訳不可能な部分がありますので、日本のお祭り、各種のお祭りの写真で同じような場面がどうなっているかというのをお見せしていこうかと思っております。



黒田 一充氏



図 1

この場面ですね。ご覧ください(図1)。住吉祭りですけれど、大阪の夏祭りの最後を飾るものです。旧暦6月の晦日のお祭りです。現在は7月30日から8月1日にかけて行なわれます。旧暦でいいますと、6月は夏の終わりということになりまして、7月から秋に入ります。夏を越えるということで、夏越しの大祓あらいごのおほはらえい、荒和大祓という言い方を住吉大社ではしてはいますが、要するに夏が終わったので、一つここでお祓いをしようという、そういうお祭りです。

これが茅の輪くぐりをやっている場面です(図2)。これは宵宮のときにやります。本祭りのときは堺の宿院というところへ神輿が行きます。

これは2年前に神輿が復活された写真ですが、太鼓橋、反橋の上を渡っている場面(図3)。

この祭礼については幾つかの絵が描かれております。先ほど長谷先生のところで出てきました堺市博物館のもの、寛永年間ぐらいの絵です。

それから、サントリー美術館が持っております、17世紀ぐらいの絵。

それから、もう少し後になりまして、1794年の『住吉名勝図会』、こういうところで幾つか祭りの行列等が描かれております。

ただ、行列の検討をする前に、屏風絵を見ていただいて、私がいくつかちょっと疑問に思ったところを最初に上げておきました。

まず最初は、この住吉大社の社殿なんですね(図4)。社殿が四つ並んでいます。右側が現在の社殿ですが、一、二、三殿が縦に並んで、横に四殿がある、要するに、本来の社殿は、L字型になっているんですね(図5)。それがこの絵では少し変です。そういうことが一つあります。



図 2: 住吉大社
茅の輪くぐり神事 (7月31日)



図 3: 住吉祭・神輿渡御 (8月1日)



図 4: 住吉大社の社殿の配置
(「豊臣期大坂図屏風」)

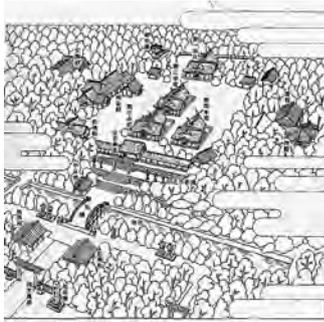


図 5：現在の境内略図



図 6：擬宝珠神輿
(「豊臣期大坂図屏風」)



図 7：鳳神輿
(「豊臣期大坂図屏風」)



図 8：祇園祭の神輿
(舟木家本「洛中洛外図屏風」)



図 9：「住吉祭礼図屏風」
(堺市博物館)



図 10：住吉大社の反橋(太鼓橋)

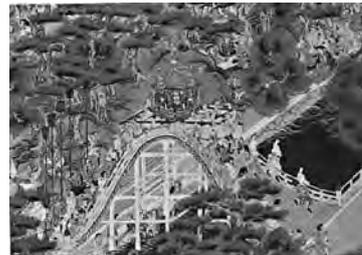


図 11：「四天王寺・住吉大社図屏風」
(サントリー美術館)

それから、2番目の疑問点は神輿です。本来、神輿は四つ出るんですが、ここでは二つになっています。神輿の屋根の紋様、神紋というんですが、ここをちょっと見ていただきたい。キュウリの断面図に見えると思います(図6、7)。

これは「洛中洛外図屏風」で描かれています祇園祭のもので(図8)。祇園の氏子の方がたは7月の祇園祭りにはキュウリを食べないというのがありまして、これはキュウリを食べると神さんの罰が当たる、こういうことを言うわけです。「豊臣期大坂図屏風」の祭行列の神輿の文様が木瓜文に見えるということが、僕の二つ目の疑問点です。ただ、堺市博物館所蔵のものですけれども、後の時代の『住吉祭礼図屏風』では、本来の住吉大社の神紋とは違う紋様が描かれているものもあります(図9)。

もう一つが今の写真、太鼓橋といいますが、住吉大社のシンボルというのは反橋が有名なんです、この太鼓橋と呼ばれるもの(図10)。住吉大社に行かれたことがある方はご存じだろうと思いますが。

横から見たんですけども、この橋の上を渡るというのが大体、住吉社の祭りを描いている場面では有名なんです(図11)。先ほど私が撮った写真もやっぱりあそこが、写真を撮りやすい題材になるわけなんですけれど、このグラーツの屏風は反橋のところを全く渡っていません。

グラーツの屏風の祭り行列なんですが、どこかのお寺みたいなところから出発している(図12)。このお寺が、先ほどエームケ先生がおっしゃっていましたが、四天王寺、あるいは、住吉大社の神宮寺かもしれない(図



図 12：行列が出発する寺院
(「豊臣期大坂図屏風」)



図 13：「住吉祭礼図屏風」(堺市博物館)
住吉神宮寺



図 14：先頭の人物
(「豊臣期大坂図屏風」)



図 15：「賀茂競馬・住吉祭礼図」
(堺市博物館) 猿田彦



図 16：『住吉名勝図会』 猿田彦



図 17：平野・杭全神社夏祭の猿田彦



図 18：「住吉祭礼図屏風」(堺市博物館)
2人の社僧(黒衣の人物)



図 19：神馬・獅子舞・太鼓・住吉踊
(「豊臣期大坂図屏風」)



図 20：三重県志摩市立神
ひっぽろ神事 獅子舞

13)。よくわかりませんが、いずれにせよ、鳥居のところを出発しているということになります。これがちょっとおかしな点です。

そういう点はひとまずおいておきまして、とりあえず順番に行列の中の人物を検討したいと思います。

最初はこの人物です(図 14)。馬に乗った人物なんですけれども、実は、堺市博物館の持っている「住吉祭礼図屏風」とか、サントリー美術館本「四天王寺・住吉大社図屏風」とか、それ以外の絵画資料ではこの人物は先頭に来ていません。普通は、ハナタカとか猿田彦とか言うんですが、鼻の高い人物が先頭になっています。

この「賀茂競馬・住吉祭礼図」もそうです(図 15)。右手の人物が矛を持って乗っています。これが猿田彦。これが『住吉名勝図会』です(図 16)。これも同じですね。

現在の平野の杭全神社のお祭りでは実際にはこういう形で出ています(図 17)。これは人力車に乗っていますが、氏子の方に聞くと、昔は馬に乗っていたらしいですけど、今はこういう形に変わっております。いずれにせよ、こういう人物が馬に乗っている。

ところが、この人物なんです(図 14)。私が思ったのは、これは女性か男性かちょっとわかりにくいということだと思ったんですが、例えば女性だとすると前の赤い部分が扇かなと思ったんですけども、よく見るとどうも袈裟を着ているんですね。ということは、坊さんの可能性があるわけです。

探しますと、『難波鑑』に同じような人物が描かれていて、「社僧ハ茶白笠をきつれて馬にのり」と書いています。社僧というのは、昔は神仏習合でしたので、住吉大社にもお寺がありまして、そこにお坊さんがいました。その坊さんのことを社僧というんですね。この人物がどうも先頭に行っているみたいです。そう考えられます。

今は先頭だったんですが、後の堺市博物館のものでは、むしろ後ろの方へ来ています。黒っぽい服を着ている2人の人物が社僧です(図 18)。同じ格好をしているのでわかるかと思いますが。ですから、一時期、どうもこの社僧が先頭になっていた時期がひよっとしたらあったんじゃないか、それがのちに後ろへ下がってきたんじゃないか、そう考えられます。

続きの人物は、神馬ですね。獅子舞、太鼓、住吉踊が続いている(図 19)。日本の獅子舞はこんな感じですけど、獅子舞は、実は今、住吉祭には出てきません(図 20)。ただ、堺市博物館のお持ちになっている作品の中に1枚だけ住吉祭に獅子舞が出ているのがあるそうです。本来は出てこないんですが、ここでは描かれています。



図 21: 「賀茂競馬・住吉祭礼図」
(堺市博物館) 神官・住吉踊



図 22: 住吉大社御田植神事
住吉踊



図 23: 鳳神輿・剣鉾
(「豊臣期大坂図屏風」)



図 24: 京都市・粟田祭の剣鉾



図 25: 稚児と巫女
(「豊臣期大坂図屏風」)



図 26: 馬上・花笠の稚児
(「豊臣期大坂図屏風」)



図 27: 京都市・祇園祭
上久世駒形稚児

それから、住吉踊りは鎌倉時代の「賀茂競馬・住吉祭礼図」では、こういう形で描かれているものがあるけれど(図 21)、住吉大社の御田植神事では、こんな形で今やっています(図 22)。

鳳神輿が続いて、下にあるのが剣鉾という長い鉾です(図 23)。これは大阪ではあまり出てこないんですけども、京都のお祭りではこういうのが出てきます。粟田祭といって、知恩院の少し北側になるんですけども、大体 4メートル近い長さのものが担がれています(図 24)。

それに続いて、稚児、一番右側の馬に乗っているのと、それから巫女、僧が出てきています。前の方では扇を振っている稚児と、それから巫女と、3人が描かれています(図 25)。

順番に見ていきますが、稚児というのは大体こういうふうに馬に乗っている稚児さんが多いです(図 26)。これは祇園祭に出てくるお稚児さんなんですが、神さんがここへ取りつく、シャーマンみたいなものですが、依りつくシンボルになっています(図 27)。多度大社なんかは、こんな形でほったにちょっとマーキングする、こんなことをやっています(図 28)。それから、粉河産土神社のものとか(図 29)、右側は春日若宮御祭ですが(図



図 28: 三重県桑名市(旧・多度町)
多度大社 肱江の稚児



図 29: 和歌山県紀の川市
粉河産土神社 栗栖のヒトツモノ



図 30: 奈良市・春日若宮祭 馬長児



図 31：『住吉名勝図会』
アハラヤ（平野の阿波羅耶）



図 32：背負われて扇を持つ稚児
（「豊臣期大坂図屏風」）



図 33：三重県伊勢市御園町
高向神社御頭神事の口取り役の稚児



図 34：『住吉名勝図会』斎（いつき）

30)、こういうお稚児さんが出てくる。大体、祭りの中心になる人物ですけど。

ところが、先ほどのグラーツ本「大坂図屏風」に出てくるのが、堺市博物館の一番古いとされています「住吉祭礼図屏風」では鳥居の下の黒っぽい服を着ている人物ですね。ちょっと格好が違う（図 18）。

ところが、これは『住吉名勝図会』では真ん中あたりの下に「アハラヤ」とルビを振ってあるんです（図 31）。これは「あわらや」か「あはらや」かちょっと読み方がわかりませんが、この人物とグラーツの人物がそっくりで、非常によく似ている。後の時代になるんですけど、そっくり。

アハラヤの文献を調べてみますと、元禄時代の『住吉松葉大記』には、精進潔齋をする、平野から出たということになっています。吉田豊氏・浦井祥子氏の研究では、これは天正年間、1592年に復興されて——もっと前からあったんでしょうね、文禄年間中は絶えて、その後、寛文年間、1660年代に途絶えた。先ほどのアハラヤが実写、実際に写生したものであるとすると、ある程度時代が限定される。ということは、慶長年間あたりになるんですけど、そっくり。

それから、次の人物、これは後ろのお稚児さんなんですが、どうも足が浮いていますので、背負われているんじゃないかと私は解釈しました（図 32）。おでこのところに何かイチョウのようなマークがあるんですが、これは、お稚児さんはこういう、いろんな印をつけたりするんですが、それなのか。中世の能面の中に、喝食面といって、前髪がイチョウの形をしたものが少年をあらわす面らしいですけど、そういうものがありますので、どちらかちょっとよくわかりませんが、それらを考えると、どうも少年が担がれて扇を振っているように思われます。

よそのお祭りではこんな感じで、かわいい——これは男の子なんです。女の子に見えますけれど、小さい子がこうやって担がれています。ここもおでこに何かマーキングしています（図 33）。

ところが、後の時代になりますと、このお稚児さんに当たると思われるものが皆、馬に乗っているんです。後の『住吉名勝図会』では、後ろ、右手のほうになります、齋いつきと書かれてある人物が出てきて、これに当たると思われる。これと多分同じものじゃないかと（図 34）。

これは、実は、時代が古いときは7、8歳の少年がやっていた、後の時代になったら女の子に変わったというふうに書かれています。

- ・「齋童ハ赤衣・天冠並ニ檜扇」（『住吉松葉大記』装束部）
- ・「戸方ノ中未ダ陽道ヲ通ゼズ、未ダ忌服ニ遭ハザル童ヲ選ビテ之ヲ立ツ」（『住吉松葉大記』職役部）
- ・「御戸張方ノ未ダ陽道ヲ通ゼザル少年、未ダ忌服ニ触レザル者ヲ扱ビテ齋童ト為ス（中略）天冠赤衣の童」

（『住吉松葉大記』神事部、三月八日条）



図 35：巫女(八乙女)・神官・団扇
(「豊臣期大坂図屏風」)



図 36：奈良市・春日若宮祭 八乙女



図 37：肩車の稚児
(「豊臣期大坂図屏風」)

・「二月四日酉ノ刻 七八歳ノ女子斎 御幸、二月十一月之神事等二七八歳之斎出仕ス」(『住吉年中行事式』)
だから、もとは少年というのが多分一致するんじゃないかと思われます。だから多分、斎ではないかと私は考えます。

次の巫女が出てくるんですが、八乙女という名前と、これは今ではこんな形でお祭りで出てくるということ(図 35、36)。

それから、次に肩車の稚児が出てきまして(図 37)、今はこんな形でお祭りに出てきます(図 38)。やっぱりこれも地面に足をつけないというのが特徴で、足を上げたり、馬に乗ったり、いろんなパターンがありますけれど、そういう稚児が出てきます。

このグラーツ本「豊臣期大坂図屏風」に出てくる稚児は、ほかの絵にも出てきまして、サントリー美術館の「住吉大社・四天王寺図屏風」にも境内のところへ描かれています。

先ほど長谷先生がお見せになった巖島神社でしたか、あの中にも出てきましたね、この人物。アップにしてみると、こういう、全く同じモチーフがここへ出てきます。

それから、これは「賀茂競馬・住吉祭礼図」、ここにも2人の稚児が出ています(図 39)。右側の風流傘のほうがおそらく「大坂図屏風」と同じ人物をあらわし、肩車で担がれているのは父親で、後ろから傘を差しているのは母親じゃないか。そうなるも実は、住吉大社の中の神職の家から出たんじゃないかと、民間から出たお稚児さんの可能性がある。

そこで調べますと、文献の中に出てくるのは田辺という地名がありますが、田辺から小童が出たとあります。それがどうも民間から出た稚児ですから、これに当たるんじゃないかと私は考えます。このモチーフでは、鳥居の右側になります。だから、ずっとこの後の時代までこの人物は出てくるわけです。

これが浜の鳥居のところまで神輿がとまったときに太鼓を打ってぐるぐる3回まわるといふ、その辺を描いていますから、その稚児ではないかと思ひます。

あとは宮司とかが出てきて(図 40)、これも後の時代のものと同一風景で描かれています、他の絵画資料ではこの後ろに反橋が来て、太鼓橋に神輿が来るといふパターンになっていますけれど



図 38：愛知県津島市 津島神社
津島天王祭の稚児



図 39：「賀茂競馬・住吉祭礼図」(堺市博物館)
2人の稚児



図 40：宮司・団扇（「豊臣期大坂図屏風」）



図 41：「賀茂競馬・住吉祭礼図」（堺市博物館）
宮司と神輿

も、ここはちょっと違うということになります（図 18、41）。

かなり急いでいまして申しわけないですが、結論としましては、実は今まで住吉の祭礼図に関しましては、寛永年間とされています堺市博物館が持っているものが、景観図として一番古いというふうを考えられておりましたけれども、どうもこのグラーツに出てくるものはそれより古いお稚児さんの姿が描かれていますので、寛永より前という、慶長とか元和とか、要するに大坂夏の陣の前になるんですね。そのあたりのところになってくる。

ただし、この絵画は実写じゃなくて、先ほどから問題になっていますけれど、どうも元になる祭礼図があったんではないかと。というのは、この行列は住吉大社の境内の描写のいいかげんさに比べて、とても緻密なんです。とてもはっきりと描いています。そう考えますと、元になる祭礼図、絵巻物等の祭礼図巻というんですが、そういうものがモデルとしてあって、それを写した可能性は高いんじゃないかと私は考えます。

実は、祭礼の絵画というのは、京都のお祭りを描いてきました「年中行事絵巻」とか「洛中洛外図」の祇園のお祭りなんかはもちろん古い、15世紀、16世紀のものがあるんですけども、京都以外の町の祭りの図はほとんどないんです。それはもっと後の時代、17世紀以降になってきますので、そういう点でこのグラーツの「大坂図屏風」の住吉祭の場面というのは、非常に古い、江戸時代の初期の絵が描かれている貴重な作例ではないかというのが私の推定でして、発表をこれで終わらせていただきます。

※図版 5 は『住吉大社 改訂新版』（学生社、2002 年）より転載した。

※図版 8 は石田尚豊監『洛中洛外図大観』（小学館、1987 年）より転載した。

※図版 9、13、15、18、21、39、41 は堺市博物館編『住吉大社—歌枕の世界—』（1984 年）より転載した。

※図版 11 は『日本屏風絵集成』第 10 巻 景物画—名所景物（講談社、1980 年）より転載した。

新出 「大坂図屏風」の系譜 狩野 博幸（同志社大学教授）

狩野でございます。今も高橋先生のほうからご紹介がありましたように、私は、これ実物を見ておりませんので、詳しい写真ですね、特に非常に拡大したもののなんかで判断したということでございますので、そのことだけはお断りしておきたいと思っております。ですから、写真で見ることができる内容からどのぐらいのことが言えるのかということです。京都国立博物館も毎年秋に国際シンポジウムをやっております、その司会を何度かやった経験から申しますと、パネルディスカッションを長くしたほうがおもしろいんだということがよくわかりますので、簡単にプレゼンいたしまして、パネルディスカッションの中でいろいろお話をできるんじゃないかと思っております。



狩野 博幸氏

それともう一つ、留保しておきたいのは、私は京都は多分目をつぶってでも歩けると思うんですけど、大阪のことについてはほとんど詳しくありませんので、それはまた北川先生のほうから別にご説明がございますので、そのことも留保しておきたいと思っております。

私は、「洛中洛外図」という、京都を描いた屏風を研究の中の一つの大きな柱にしているわけですが、今海外にあるものも含めて「洛中洛外図」は100点ぐらいあると思います。しかし、そのうち30点から40点ぐらいが見るに耐えるもので、あとはもうお土産品としてつくられたようなものでございます。それで「洛中洛外図」を研究する者として、この「大坂図屏風」は非常に興味がありまして、この写真を見せられたときに驚いたわけでございます。細かい写真をまたいただいて、それで見ておきますと、どうもこの描写はどこかで見たことがあるぞというふうに思っていて、大体「洛中洛外図」が100あると申しましたけど、いろいろ時代もありますし、それからグループ分けもまあまあできるわけでございます。

そのうち、この「大坂図屏風」も、島根県立美術館本「洛中洛外図屏風」というものと、それから岡山の林原美術館本「洛中洛外図屏風」、それからサントリー美術館本「洛中洛外図屏風」、それから京都の細見美術館本「洛中洛外図屏風」、それから京都国立博物館が持っている——京博には所蔵品として3点「洛中洛外図」がございます、一番新しいというか、時代もさまざまなのがございまして、このグループの人物の顔の描き方ですね、それから体の動きとかも実はここに入ってくるわけでありまして、顔を申しますとちょっと丸い顔で、そして中心に顔の造作が集まるような特性がございまして、それもまた微妙に——今言いましたのは大体私が考えている制作順だということでお聞きしたいと思っておりますけども——微妙に顔は少しずつ変わっていきますが、大きな意味で顔の造作とか、そういうのが一つの分類に入っております。

今日お見せしているのは、そのうちの2件でございまして、これは島根県美本を幾つかお見せします（図1）。これがこのグループの一番早い時期の作品だと思っておりますが、この顔が実は今の「大坂図屏風」と結びついていくわけでございます。よくご覧いただきますと、先ほどから景観年代とそれから制作年代が議論になっておりましたけども、実は「洛中洛外図」の、このグループの中で一番古いと思われる島根県美本も、年代は慶長にはまいません。元和に入ったことは確かでございます。



図1

ですから、もしこのグループの慶長のものが出てくると、それ自体が非常に重要なことになってくるわけですが、今お見せしている——なぜこの2件のものをお見せするかと申しますと、私はこの「大坂図屏風」には原本があって、それを17世紀の終わりぐらいに写したものであるという、これは仮説でございます。その大きな流れの中で、もしこのグループの絵描きで慶長年間に描いていけば、大体このような色使いであるとか、そういうことになっていくわけですね。人物の衣紋線であるとか、そういうものが少し後になってしまっております。しかし、例えば人物の髷がちょっと深い、月代が広いんですね、そういうものとかいろいろなものを勘案していきますと、やはりもしかすると慶長の終わりぐらいというものが原本としてあって、それを写したものであろうという、仮説であります。

じゃあもう一つ(図2)。こういうものですね、大体同じような姿のものをお見せしていますが、このグループの初めのころの絵描きがかなり細かく描いているということを見ていただきたいんです。もう一ついきましょうか、こういうふうですね、こういう人物を描いていたグループの一番最初の頃がこういうものである。これは鴨川で漁をしているところですね(図3)。

それから、もう一つお見せするのは、これは最近私が発見しました「洛中洛外図」の中でも徳川和子が入内をした——つまり東福門院になるわけですが、それを描いた「洛中洛外図屏風」というのが最近出てまいりました。これは入内の風景を非常に細かく描いたものでございますけれども、それが元和6年(1620)という元号がはっきりしております、それから下ることはないという、ですからある意味で基準作になっていくわけでございます。こういうようなものをご覧いただきますと、やはりもし慶長の終わりぐらいのものであるとすれば、こういうふうなものであったらということでございます(図4)。

次はこういう傘張りのシーンでございますけれども、建物の構造をきちんと描くというこのグループの特徴ですね。特にこのグループの初期のものというのは、こういうふうな建物もきっちり描いていくということでございます(図5)。

基本的にはああいふ板ぶきに石を置くというような建物も描かれているわけなので、古い時代のものを描いていることも確かなんです。これは島原と書いてありますが、実は島原ではありません、これは六条柳町ですね(図6)。この「洛中洛外図屏風」は佐賀にあったと言われておりますので、恐らく剥がれて、そしてそれをつけたときにもう六条柳町のことは知らないもんだから島原というふうに入っただらうと思います。位置的にいても島原ではありません。

これは武家屋敷の中の風景でございます(図7)。



図2



図3



図4



図5



図6

これは二条城から出て、それから御所へ向っていく、その行列の一つだけが描いてありまして、これは屏風を運んでいくところ、屏風をその人の後ろの雀形まできっちりと描いている（図8）。

また、駕籠が出てきました（図9）。後で駕籠の話は出てくるんだと思いますが、この人物の特徴をよくご覧ください。パネルディスカッションになりますと、もうこのスライドは使えないようですので、よく頭に中に入れておいていただけるとありがたいなと。

これは北野神社のところでございます（図10）。神社を描く場合もそうです。建物をきっちりと描いていきますね。それで、これは非常に珍しい例でありますけども、絵馬を奉納している。そういう姿をきっちりと描いています。しかもこれは北野神社ですので馬ではなくて牛を描いているわけでございますね。そして、地面は金です。それから、金雲ももちろん金でございませぬ。

それで、もう簡単に申しますと、グループに入る人であるということは確かなわけでございますが、恐らくこのときに描かれたころには、もうこの流派というのは、ちょっと終わりにかけている時代になっているんじゃないでしょうか。18世紀に入ると、もうこのようなものはまずないわけなんです。ですから、これをどのあたりかというのはなかなか難しい問題であります。一つヒントになるのは、模本ではあります。原本をきっちりと写したかどうかというのは、やはりどこか私には疑問があります。なぜかといいますと、8曲1隻で、これはたしか先ほど500何人が描かれているというふうに言われましたが、徳川和子の時代、元和6年（1620）の作品は、これは6曲1双であります。これ学生に数えさせましたら4015人が描かれておりまして、ですから、元和とかそのあたりでこの流派が描いた場合には、これ島根県美本が3000人をちょっと超すぐらいなんです。林原美術館本も大体同じぐらいでしょうか。ですから、大体そのあたりで、しかも4000人を超すというのは、これはもう「洛中洛外図」で1点もございませぬでしたので、これもびっくりしたわけでありませぬ。ですから、そういう意味でやはりこのグループに属する、そしてもう原本はこのグループというのがはっきりわかって、そしてそれを大体江戸時代の17世紀の前期ですね、江戸時代前期の終わりに写したものでなかろうかと思ひます。

そういうふうな言い方をしますと、ちょっと誤解を受けるとまずいんですが、これは原本がどのあたりまでさかのぼっていくかということが非常に重要なことでございませぬ。特に後から北川先生の世界のお話であると思ひますが、大坂を描いた屏風ということで、とにかく1点でも大坂に関する、しかも江戸前期にさかのぼるものではないかと思われるような屏風が出てきたわけでございませぬから、そのことの歴史的な意味というのはもちろんぬぐえないのでございませぬ。

※図版1～3は京都国立博物館編『洛中洛外図 都の形象—洛中洛外図の世界』（淡交社、1997年）より転載した。

※図版4～10は狩野博幸『新発見・洛中洛外図屏風』（青幻舎、2007年）より転載した。



図7



図8



図9



図10

「豊臣期大坂図屏風」に描かれた大坂城とその構図

北川 央（大阪城天守閣研究副主幹 / なにわ・大阪文化遺産学研究センター研究員）

大阪城天守閣の北川でございます。

私のほうは、最初、昨年秋に、今日も会場にお見えの関西大学の藪田貫先生のほうから、ヨーロッパのオーストリアで大坂城と大坂の市街を描いた屏風が出てきたので一度内容を検討してくれないか、ついては、ドイツのケルン大学のエームケ先生が写真をお持ちになるのでそれを見てくれと、そういうご連絡を受けまして拝見することになったわけです。実は、当初は全く期待しておりませんでした。といいますが、これまでもこの手の話、海外に大坂を描いた屏風があるという話は何度か持ち込まれてきたんですが、いい作品にめぐり合ったことがなかったんですね。それで、今回もまたこれまでと同じだろうと、その程度の気持ちでエームケ先生をお迎えしたんです。



北川 央氏

大きな1扇ごとの写真をお見せいただいて、ほんとうに驚きました。そこに描かれていたのは紛れもない豊臣大坂城だったからです。私は以前、豊臣大坂城の極楽橋に注目して論文をまとめたことがあるんですが、その極楽橋がこれまでのいずれの作品よりも詳細に描かれていました。それですごく驚き、内容をさらに詳しく検討してみたいというふうに思ったわけです。

今、高橋先生からもお話がありましたように、大阪城天守閣では2年前に「大坂図屏風—景観と風俗をさぐる」という展覧会を開催しまして、現在知り得る限りの「大坂図屏風」を一堂に集めました。その時点では、今回のこの「豊臣期大坂図屏風」と名づけられた屏風の存在を知らなかったわけですが、その展覧会で展示した作品と今回の屏風とを比較いたしまして、大体どのあたりに位置づけられる屏風なのかということこれから簡単に紹介させていただき、後のパネルディスカッションの話題提供としたいと思います。

それでは最初に、「大坂城図屏風」と名づけられている屏風から見て行きたいと思います（図1）。現在は大阪城天守閣の所蔵になっておりますが、長らく東京の川上さんというお宅にございまして、「川上屏風」と呼ばれてきた屏風です。制作年代は、美術史でいうところのいわゆる桃山時代にさかのぼる稀有な屏風でございますが、残念ながら2扇分しか残っていません。全体が果たしてどんな画面構成だったのかはわからないわけですね。2扇分の断片の屏風だということです。

次に大阪歴史博物館でお持ちの「京・大坂図屏風」という6曲1双の屏風です（図2）。そのうちの右隻に豊臣大坂城が描かれています。ところが、この作品は、残念ながら江戸時代の半ばぐらいになって作られた、成立の遅い作品なんです。ただし、その頃に何の根拠もなしに豊臣大坂城を描くのは無理だったでしょうから、おそらく何か原本が存在したのではないかと考えております。内堀が外堀につながるなど、画面構成上の問題点も少し抱えています。

この「京・大坂図屏風」のもう片方、左隻には中央に秀吉が建設した方広寺の大仏殿が大きく描かれています（図3）。その右手に描かれている神社は豊臣秀吉が遺言で自らを神様として祀った豊国神社です。

次は「大坂冬の陣図屏風」。慶長19年（1614）大坂冬の陣の合

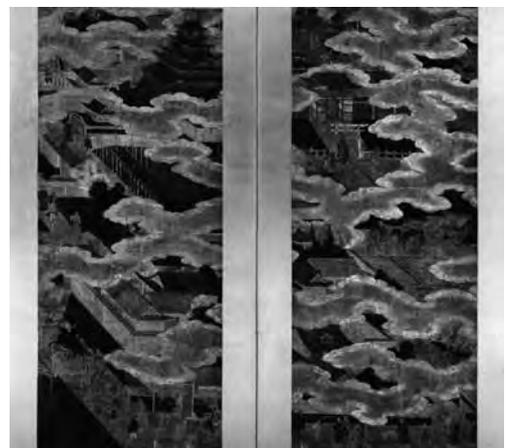


図1：大坂城図屏風（大阪城天守閣蔵）

図2：京・大坂図屏風（大阪歴史博物館蔵）
右隻



図3：京・大坂図屏風（大阪歴史博物館蔵）
左隻

戦の様子を描いた屏風で、この作品自体は下絵（粉本）もしくは模写本で、残念ながら完成した作品の行方はわかりません。東京国立博物館の所蔵品です。右隻第5扇から左隻第4扇にかけて大きく大坂城が描かれていますが、天守とか本丸御殿など、中心部分は左隻に描かれています（図4、5）。

続いて「大坂夏の陣図屏風」です。先ほどの冬の陣の翌年、慶長20年に起こった大坂夏の陣を描いた屏風絵で、右隻の左端から左隻の右端にかけて豊臣大坂城が描かれています（図6、7）。

「大坂夏の陣図屏風」は戦国合戦図屏風の中の最高傑作と言われるんですが、そのゆえんは左隻を持つことです。この左隻は、右の一番端に大坂城の極楽橋が描かれていますが、大半は大坂夏の陣で大坂城が落城した後、一般庶民が合戦に巻き込まれてたいへんな目に遭っている状況が描かれています。他の合戦図屏風が武将たちの勇壮な合戦シーンに終始するのに対して、この屏風は落城後の状況、庶民の様子まで描き込んだということで非常に特筆されるべき存在になっています。

実はこれまで、豊臣大坂城を描いた屏風は、以上の4点しか知られていませんでした。したがって、今回の屏風は5点目の作品になるわけです。そのうち「大坂冬の陣図屏風」と「大坂夏の陣図屏風」は合戦図屏風ですから、平時の豊臣大坂城と城下を描いた屏風は、川上屏風と呼ばれる「大坂城図屏風」と、大阪歴史博物館がお持ちの「京・大坂図屏風」の2点しかありませんでした。でも、「大坂城図屏風」は、2扇分の断片しか残っていませんし、大阪歴史博物館の「京・大坂図屏風」は成立が江戸中期までおとります。となりますと、今回の屏風は豊臣大坂城とその城下町を描いたものとして、たいへん重要な位置を占めることがわかります。私自身は、今回の屏風について、制作年代は1600年代の中ごろか、後半ぐらいではないかと考えており、豊臣時代にまで遡る作品だとは思っていませんが、だからといって価値が落ちるわけではありません。豊臣大坂城とその城下を描いた屏風として



図5：大坂冬の陣図屏風（東京国立博物館蔵）左隻



図4：大坂冬の陣図屏風（東京国立博物館蔵）右隻

図6：大坂夏の陣図屏風（大阪城天守閣蔵）
右隻



図7：大坂夏の陣図屏風（大阪城天守閣蔵）
左隻

は本当に稀有なもの、たいへん貴重な作品が出てきたというふうに思っています。

次は「大坂市街図屏風」と名づけられている作品で、京都の林さんという方がお持ちです（図8）。これも右から5扇分はつながっているんですが、左の1扇分は連続していません。おそらく本来は6曲1双であったものが、今はそれぞれ5扇分と1扇分しか残ってなくて、それを無理やり6曲1双に仕立てたんだらうと考えられています。ここに描かれた大坂城は徳川幕府が再築した大坂城です。

さて、次の作品は近年海外に出たのを大阪城天守閣で買い戻したもので、「大坂市街・淀川堤図屏風」という名称をつけています。8曲1双の屏風です（図9、10）。この屏風の右隻6扇から8扇にかけて徳川大坂城が描かれていまして、東横堀がぐるっと半円状になっています。実際には南北にほぼ直線の堀ですが、湾曲して描かれています。今回の屏風と同じように右隻の右端には住吉、堺まで描き込んでいます。左隻のほうは非常に味気ないんですけども、淀川とその両堤をひたすら描いています。最後は石清水八幡宮まで描いています。こういう構成をとる屏風です。

では、今度の屏風に描かれた大坂城について、後々パネルディスカッションをしていく上でも必要かと思いますので、私が検討したところを少し紹介させていただきます。まず、豊臣大坂城を描いた4つの屏風に描かれる天守の比較です。

最初に「大坂城図屏風」（「川上屏風」）の天守ですが、5層の天守が描かれています（図11）。外から見たら屋根が5重になっています。それから望楼式の天守として描かれています。望楼式というのは最上層に物見櫓、すなわち望楼を載せた形式で、今の大阪城の天守閣もそうなんですが、最上階に行くと回廊がめぐらされていて、建物の外側に出て眺望ができるようになっています。こういう形式の天守が望楼式で、これに対して江戸時代の徳川大坂城の天守は層塔式といまして、一番下から順々に建物を積み上げたタワー形式の天守です。こちらの形式では最上階に行っても建物外には出られません。窓から外をながめるだけということになります。現在ある天守閣でいいますと、名古屋城の天守閣が徳川大坂城の天守に最も近い姿をしています。



図8：大坂市街図屏風（京都・林家蔵）

さて次に、大阪歴史博物館所蔵の「京・大坂



図 9：大坂市街・淀川堤図屏風（大阪城天守閣蔵）右隻



図 10：大坂市街・淀川堤図屏風（大阪城天守閣蔵）左隻

図屏風」に描かれた天守です。ここにも 5 層の望楼式の天守が描かれています（図 12）。

続いて「大坂冬の陣図屏風」に描かれた大坂城の天守。これもやはり 5 層の望楼式の天守が描かれています（図 13）。

「大坂夏の陣図屏風」にも同様に 5 層の望楼式の天守が描かれています（図 14）。

そして、今回の屏風絵です。ここにも 5 層の望楼式天守が描かれています（図 15）。

屏風絵に描かれた内容をどこまで有効な情報として判断するかという問題があるんですね。例えばこれら 5 つの屏風で天守の装飾が全然違います。では、それらは全く別の建物を描いたと考えるのか、ということですね。例えば今回の屏風の例でいいますと、住吉大社に社殿が 4 つ描かれていますけれども、それらが横並びに 2 列で 4 棟並んでいます。今の社殿構成と違いますから、当時は住吉大社の社殿はそのように並んでいたんじゃないか、屏風絵の内容から、そういうふうと考えていいのか、ということなんですね。屏風絵というのは必ずしも実景を描いているわけではありませんので、どこまでを屏風の景観を読み解くための有効な情報か、ということを考えなければなりません。私自身は、天守に関していいますと、とりあえずは 5 層の望楼式天守であるということだけを、有効な情報としておけばよいのではないかと考えています。



図 11：大坂城図屏風（大阪城天守閣蔵）に描かれた大坂城の天守



図 12：京・大坂図屏風（大阪歴史博物館蔵）に描かれた大坂城の天守



図 13：大坂冬の陣図屏風（東京国立博物館蔵）に描かれた大坂城の天守



図 14：大坂夏の陣図屏風（大阪城天守閣蔵）に描かれた大坂城の天守

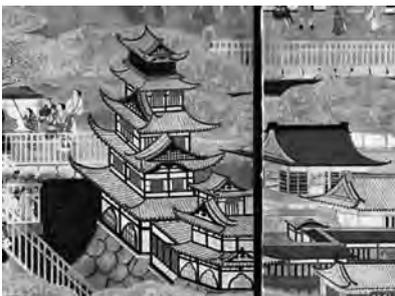


図 15：新出の「豊臣期大坂図屏風」に描かれた大坂城の天守



図 16：大坂城図屏風（大阪城天守閣蔵）に描かれた大坂城の極楽橋

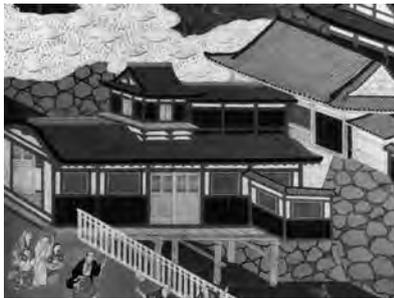


図 17：京・大坂図屏風（大阪歴史博物館蔵）に描かれた大坂城の極楽橋



図 18：大坂冬の陣図屏風（東京国立博物館蔵）に描かれた大坂城の極楽橋



図 19：大坂夏の陣図屏風（大阪城天守閣蔵）に描かれた大坂城の極楽橋



図 20：新出の「豊臣期大坂城図屏風」に描かれた大坂城の極楽橋

さて次に極楽橋です。川上家旧蔵の「大坂城図屏風」に描かれた極楽橋には、橋の両側に板塀がついていまして、連子窓が設けられています。こういう形式の橋を廊下橋と呼びますが、上には楼閣が載っております（図 16）。

「京・大坂図屏風」に描かれた極楽橋、これにもやはり塀がついておりまして上に楼閣が載っています（図 17）。先ほどの「大坂城図屏風」と比較しますと楼閣の屋根の向きが違ってきます。これが有効な情報かという、私はそうとは考えません。上に楼閣が載る廊下橋の様式であるということが重要なんであって、楼閣の屋根がどういう向きに描かれているかという、そこまでのディテールは有効な情報ではないと考えるべきだと思います。

次に「大坂冬の陣図屏風」の極楽橋。この極楽橋は楼閣がなく、ごく普通の擬宝珠・勾欄だけの橋として描かれています（図 18）。

「大坂夏の陣図屏風」にも黒塗りで、擬宝珠・勾欄の橋が描かれています（図 19）。冬の陣、夏の陣当時には、極楽橋は擬宝珠・勾欄の橋であったということです。

では、今回の屏風絵の極楽橋はどうかというと、やはり両側に板塀が付きまして、上に楼閣が載っています（図 20）。先ほど、今回の屏風絵が、私がこれまで見てきた中で、極楽橋を一番詳細に描いていると言いましたのは、両側の板塀や上層の楼閣の外壁に彫刻等が見られるからなんです。これは、ルイス・フロイスの報告の記述内容とも合致し、私は有効な情報だと考えています。実は、この廊下橋という様式の豪華な極楽橋は慶長元年（1596）に架けられるんですが、慶長5年には解体されて、京都・豊国神社に移築されてしまうんですね。そのことは、醍醐寺の義演というお坊さんの『義演准后日記』に記されています。ですから、廊下橋形式の極楽橋がなくなって、大坂冬の陣図屏風・夏の陣図屏風では擬宝珠・勾欄の橋になってしまうわけです。

最後になりましたが、もう一つ申し上げておきたいのは、先ほどから豊臣大坂城を描いた屏風絵をご覧いただきましたが、それらと今回の屏風を比べてみますと、描くアングル、構図が全然違うということにお気づきでしょうか。この屏風以外はすべて西側から大坂城を眺めています。この屏風だけが北側から眺めているんですね。これも、この屏風を考えていく上で大変重要なポイントだと考えています。

一応私のプレゼンテーションはこれで終わらせていただきます。

※図版 1～14、16～19 は『特別展 大坂城図屏風—景観と風俗をさぐる』（大阪城天守閣、2005 年）より転載した。

パネルディスカッション (9月28日)

○藪田

今、織田信長がバチカンに送った安土城の屏風が行方がわからないとか、狩野永徳の「洛中洛外図屏風」の新しいものが出てきたとかということで、安土桃山時代から江戸時代初期にかけての屏風の議論が一つ焦点になっておりますが、この「豊臣期大坂図屏風」もまた一つの焦点を形成していると思います。

そういうことですので、これからの議論については四つのことを考えました。

一つ目は、非常に数奇な運命を持った屏風がどのようにして我われの前に出現してきたかということ、少しは知っていただいたほうがいいだろうと思います。

と申しますのも、今、見ていただきましたように、今日、展示してありますのは屏風のいわば最初、恐らくザイフェルトが買ったときの屏風の形態の復元をしておりますが、今は、エッゲンベルク城の18番目の部屋にパネルのようにしてはめ込まれております。したがって、屏風というのは実は正しい表現ではなくて、今あるのは日本の絵のパネルである、しかも中国の絵の下に描かれているパネルとしてあるわけであって、それが現在の価値としてグラーツにあるわけですね。

我われが屏風と考えるのはオリジナルなものなのであって、オリジナルは屏風であったけれども、現在は8枚のパネルになって、その8枚のパネルになっていたがために、幸いにしてお城とともに残ったんだということをパケシュさんが強調されておられました。もし、屏風のままであったならば、持ち去られたかもしれないし、売られたかもしれないということですね。そういう意味で、「この屏風」と仮に言ってみますが、これが現在はパネルとしてあるということ、そのことの持っている事柄というのを少し考えてみるのが、一つの問題です。

それから、もう一つは朝治先生の質問にもありましたように、だれかが手を加えたのではないか、もとの状態のままではなくて、当世の人、例えばカイザー先生の話の中でヨハン・ラウプマンという地元のグラーツの画家が屏風からパネルにする段階で手を入れたのではないかとされております。

そういう意味で、この屏風は、現状のままではなくて、何か所かに修正が入っている。この修正は近年、我が国のもとで大規模な修復の工程が行われました。この絵は、実は、現在行けば、撮れない写真であります。壁からパネルを外さない限り、この絵はできませんので、これは、ウィーンのシェーンブルン宮殿で大修復が行われたときに、1回だけ壁から外されて、こうして並んだものでございます。そのときに、かなり大がかりな修復をされておりますので、この修復の過程について少しカイザー先生からご説明いただきたいということです。

まずは我われが今注目しております数奇な運命をたどった屏風がグラーツのヨアネウムの中で、これまでどういうふうにして調査研究されてきて今日に至っているかということについて、まずパケシュさんからお話をお願いをして、その後、修復についてはバーバラ・カイザーさんからお話をお願いしようかなと思っております。

○パケシュ
(杉谷訳)

まず、簡単にご紹介いたしますが、先ほど申し上げましたように、屏風がどのようにしてグラーツにたどり着いたかについては、正直なところ、まだ全く正確なことはわかっておりません。しかし、中部オーストリア、当時のハプスブルク家の関係から言いますと、これはやはりオランダから購入し



藪田 貫

たという可能性は高いんじゃないかと思います。

なぜかと申しますと、中部オーストリアを中心としたハプスブルク家は、これはスペインを中心としたハプスブルク家とは異なりまして、どちらかといいますと、中部オーストリアを中心としたハプスブルク家の、あるいはボヘミアとかハンガリーという複数の国を抱えて、まだ自分たちの国の治世にかなり忙殺されていたわけです。それに対して、スペインなどはアメリカなどを通じて帝国主義的な展開をしておりまして。また、そのハプスブルクの一部としては、オランダが当時、フランドルの商人としてハプスブルク家の中で既に深い関係を持っていましたので、この屏風を購入するのは、どちらかという、オランダからではなかったかというふうに推測しております。

後でカイザーさんから少し補完していただければと思います。



ペーター・パケシュ氏

○カイザー
(杉谷訳)

まず、最初のこの屏風を完全にパネルとしてはめ込んだときのことをお話させていただきます。

当時は、最初に口頭で申し上げましたように、中国とか日本という区別は全くありませんでした。中国、日本、インドなど、さまざまな呼び方がありまして、1つだけわかっていることは何かといいますと、1754年より今の状態でパネルとして壁に張られているということです。それから、もう一つ注意しておきたいことは、このパネルの順番というのは、屏風の右から左、あるいは左から右へという順番どおりには張られていません。ということで、その屏風を最初にグラーツのお城で壁に装飾として使ったときに、一つのまとまった絵としては扱っていなかったということです。



バーバラ・カイザー氏

この屏風が私たちの目に映ったのは、まずはパネルとして映っているわけです。したがって、20世紀になっても、これは



杉谷 眞佐子氏

中国の蒔絵でないかとか、あるいは日本の蒔絵じゃないかとかという形で考えられていまして、最近行われた修理で初めて、これが一つのまとまった屏風であるということがわかりました。そこから、またさらにグラーツのエッゲンベルク家の所蔵元などを見ていきまして、この1716年に購入された屏風の一つではないかということがアイデンティファイできたということです。したがって、それ以前というのは、これは一つの絵としては認識されていなかったというふうに言えると思います。

絵をパネルとしてはめ込むときに、例えば絵の端に穴があいていたりとか、そういうふうな修理をするので、若干補ったかもしれませんが、金箔などの修理とか、そういうことに関しましては19世紀になって初めて行われています。

○パケシュ
(杉谷訳)

芸術作品について申し上げますと、このような絵画というものは既にヨーロッパにあり、しかも、その場合、パースペクティブな遠近法など、異なった技術を持った絵画という伝統がありましたので、この屏風のようなものが入ってきたとき、そういうふうな形で絵として理解されなかった。芸術作品の絵画として理解されなかったということは、今から考えると、十分にあると思います。

それに対して、漆工芸品だとか陶器などに関しまして、これはそれまでヨーロッパにありませんで

したので、アジアから入ってきた新しい芸術品として、自分たちにはないものだ、そして、それを受け入れる、そして、それを守るというような行動が見られました。したがって、同じ芸術作品でも、絵画と、それから陶器や工芸品はちょっと違った対応がヨーロッパでは見られたということです。

○カイザー
(杉谷訳)

ヨワヒム・ザンドラというバロックの絵画の研究者などの言葉を借りますと、中国の絵画——要するにアジアの絵画だと思えますね、遠近法というものができていませんので、ただ横に並べた、非常にある意味で稚拙な絵画というふうに受け入れられていたということを言われております。したがって、今までのお話からご理解いただけますように、絵画の内容とか技法とかというものを当時、評価する能力はヨーロッパにはなかったんじゃないかと思えます。

なぜこの絵画を買ったのかと言いますと、それはやはりかなり多くの金箔が張られていた。非常に高価な感じがする。ぜいたくなものである。そういう貴重な、高価なものとして17世紀に金箔が張られた屏風などが好まれた。それから、また当時、ヨーロッパの絵画も部分的に分解して、あるいは切って、壁に飾りとして使うという、そういう流行がありましたので、その延長線上でこの屏風が使われたというふうに考えられます。

○パケシュ
(杉谷訳)

このような現状は日本だけで起こったわけではありませんでして、芸術の世界における異文化間の交流は例えば中国での18世紀の話もここで強調させていただきたいと思えます。

イエズス会が中国にヨーロッパの文化をもたらしたときに、芸術というのが、ある面、有用なものだとして打ち込んでいたようです。したがって、ある程度のヨーロッパの芸術作品が中国の中では影響力を当時持って、そして中国で非常におもしろい作品が生まれました。中には、ヨーロッパで20世紀の印象主義で花開くような、そういう芸術も見られたわけですが、中国ではもうそれだけでとどまってしまっており、それが今度はヨーロッパに影響を与えるというような、そういう逆交流のようなものは当時生じませんでした。

このようなアジアの芸術に対する目が開かれたというのは、印象主義だとか、それから、講演でも申しあげました万国博ですね。フランスで行われました、パリの万国博などを通じて、初めてヨーロッパの芸術家たちがアジアの芸術作品に目を見開かされたということが言えると思えます。

○藪田

少し、2番目の屏風の位置の話に入りましたが、すぐ屏風の絵にしたがるのは日本人の悪いことで、実はヨーロッパの人たちはこの形態で250年見てないんですね。先ほど見ていただいたパネルの形態で250年見た。屏風の形ではわずか80年しか見ていないんですね。仮に1670年に渡ったとしても、1854年にはパネルになっているわけですから、向こうではパネルの絵として見られたということを我われはやっぱりきちんと受けとめていなければならない。我われが考える形に戻すのは我われの勝手なのであって、これを守り伝えてきた人たちがどういう観点で守り伝えてきたかということを考えなければならないと思えます。もう少しそれにこだわってみたいと思えます。

皆さん、エッゲンベルク家の系図をちょっと見てください。“Genealogy of Eggenberg”と書いてあります⁽¹⁾。

発音の「ヨアン」は「ヨハン」としたほうがよいというご指摘も来ております。申しわけございません。

(1) 参考資料としてエッゲンベルク家およびハプスブルク家の家系図が当日配布された。本書では13～14ページを参照。

我われの能力不足で、スペリングを間違ったところがありますが、先ほどカイザーさんのお話、さらには朝治先生のお話にかかわってくると思いますが、家を興した人はハンス・ウルリヒという 1568 年から 1634 年までの時代の方であります。豊臣秀吉より少し遅れて亡くなっておられますが、ほぼ同時代の人とされた人であります。

ところが、絵を購入したとされているのが 3 代目のヨハン・ザイフェルトという人で、1644 年から 1713 年、日本でいいますと、寛文、延宝から、元禄の時代、こういう時代の人です。この人が恐らく屏風のままの絵を買っただろうとされております。

そして、現在の形になりますのが、ヨハン・ヨーゼフ、アントン 2 世の末娘のマリア・エレオノーラという、1694 年から 1774 年、日本の年号でいえば元禄から、宝暦、明和、安永という時代の方ですが、このときに、現在の形になっているわけですね。それが現在もなおそのままあるわけであり

ます。ですから、屏風の形の時代はわずか 60 年しかなかった。250 年はパネルのまま来ているわけでありまして、このこともヨーロッパ人が日本の海外に対して持っているイメージということをやはり理解すべきだと思いますが、そこの問題が一つありました。

では、仮にヨハン・ザイフェルトが買ったとして、さて屏風はどういう道をたどったのだろうか、それから何のためにエッゲンベルク侯はこの屏風を買ったのかということについて朝治先生はかなり突っ込んだお話をされたかと思えます。若干、意見の違いもございますが、その辺について議論していきたいと思えます。カイザーさんのほうで朝治さんのプレゼンテーションについて反論があれば、どうぞ。

○カイザー (杉谷訳)

ザイフェルトはかなり自分を、先ほどお見せしましたように、ジュピターとして自分たちの館に自分の姿を映したように、自分が芸術の王あるいは芸術の保護者であるとして自負しておりました。かなりそこに財産を費やしまして、彼自身も非常にぜいたくな生活をしまして、20 以上の輿を持っており、それをまた飾り立てるといような生活をしていました。30 年間で、せっかく祖父の代から貯められてきた財産というものをつぶしてしまった、したがって、ある意味でザイフェルトというのは、財産を芸術のために出してしまった、そういうふうな生活、生き方をした人です。

彼は庭園をつくって回り、芸術のために、例えば演劇の集団を自分で育てて、そして、その保護をしたり、オペラなどを保護したり、絵や彫刻を大変たくさん買い込みましたので、そういうふうな形で、芸術作品を自分のものとして購入していたということです。

このザイフェルトは、先ほど申し上げましたように、芸術品を買ったんですが、芸術作品として尊重するために買ったというよりは、家の装飾のために買った、「デコラチオン」という言葉がありました。すべてその装飾のために買ったということが言えます。

そして、その際に、彼には自分の好みの芸術商人がいたわけですね。いろんなものを自分のところに持ってくる商人がいた。その人がいろいろと提供する中の一つとして、この屏風があったんじゃないかというふうに考えております。

その芸術商人というのは何かといいますと、アントワープの「フォルショー」というふうに訳しましたが、これは正確には「コルハウ」というふうに発音するそうですが、コルハウというアントワープのオランダの芸術商はいたるところに支店を持っていて、そのウィーンの支店からこの屏風を買ったのではないかというのが、今のところ一番、確実な推定とされている事柄です。

今のエッゲンベルク家の財産目録では、どこで何を買ったかという正確な目録はありませんので、

現在、グラーツのほうでは、このコルハウという商人が一体何を、どこで、どういうふうな形で購入して、そして売ったかというふうなことを追求しているところです。したがって、これをある程度明らかにしますと、東アジアの芸術品というものがどういう形で入ってきており、そして、どういう形で出ていったかということがわかるんじゃないかと思います。

○藪田 アントワープからウィーン、グラーツまでは一つのラインが引けそうだという話がありましたが、先ほどの朝治先生は何のために買ったかというところ、これはちょっと、確認したいと思うんですが、権勢欲とか珍しいものというんじゃないくて、むしろステータスシンボルとして、respectable familyを示す証拠として買ったのではないかという意見がありました。それについてカイザーさんはどのようにお考えでしょうか。

○カイザー (杉谷訳) ザイフェルトが買ったというのは多分そうだろうと思うんですが、その際に、ステータスシンボルとして買ったのは当然だと思います。しかし、それは、彼は要するに、皇帝とか、そういう政治家ではありませんので、専らインテリアというか、自分の富を楽しむ、見せるというよりは楽しむために買ったんじゃないかと思われれます。贅沢品として、当時、彼が市街地の家に住んでいましたけれども、そこで例えば朝着るモーニングマントみたいな形で身の回りに置いて、生活用品の一つとして楽しんだというふうな考えられまして、人に見せるためとか何かショーとして出すようなものとしては使っていなかったんじゃないかというふうな考えられます。

○藪田 朝治先生、何かご意見ございませんでしょうか。

○朝治 今おっしゃったような分析の事実関係を知るという点では、日本人とオーストリア人研究者との間にとっても大きな差があって、我われ、現地に行って資料を見たり、それから現地調査をするということはできませんので、私の話はあくまで想像の話でしかないんですけども、おっしゃるような方法を通じてやれば、彼の購入の意図が人に見せるためだったのか、自分で楽しむためだったのかということはある程度は事実関係がはっきりすると思います。



朝治 啓三氏

○藪田 それはこれからの課題だということですね。

屏風の道といましようか、近年、陶磁器の道ということで、有田ロードというのがヨーロッパに通じているということは非常に明らかになりました。しかし、今日も朝治先生がリターン号がヨーロッパからの注文を受けてきた中に屏風があったということ、そういうことで屏風もヨーロッパにかなり渡っている可能性がある、いわば屏風ロードというものができている可能性があるという話に展開をしているようですが。

実は昨日、パネリスト三人の方がたと一緒に大阪城天守閣にお邪魔したんですが、そのときに、展示してあるものの中で、日本からヨーロッパに渡ったものが逆輸入されて里帰りしておりましたが、そこに蒔絵がございました。それからもう一つ、今日お見えになっています大阪城天守閣の北川さんにお聞きすると、秀吉の鎧がハプスブルク家に送られているという話もありましたので、我われが想

像している以上に両者につながりがあるようでありますが、実は、その鎧についてはインスブルックにあるということで、カイザーさんもご存じですので、少しカイザーさんにインスブルックの秀吉の鎧についてご紹介いただこうと思います。

○カイザー
(杉谷訳)

その鎧につきましても同じ、先ほどの屏風と似たような道をたどったような感じでございます。徳川氏から豊臣氏へ送られたものじゃないかと思われませんが、それがハプスブルクからルドルフ皇帝に屏風が送られてきています。それがどこに展示されていますかといいますと、芸術品としてではなくて、やはり、珍しいもの、「ブンダーカマー」という言葉がありました。貴重、珍重というのか、珍しいものを飾る部屋に、ちょっと珍しい動物の剥製とかを紹介しているものと並んで飾られているということです。

そういったことで、芸術品として見ていなかったんだということなんですが、先ほど申し上げましたように、鎧は「ブンダーカマー」、「ブンダー」というのは、これは奇跡とか非常にすばらしいものというような、英語でもワンダフルという言葉がありますけれども、そういうふうな言葉でございませうが、そういう部屋に飾られていたということで。ここでは神と人間のどちらが創造者としてすぐれているかということで、人間世界にあるさまざまな自然とか、あるいは工芸品、芸術品でも、どちらかということ、工芸品的なものを集めて、しかも、それが非常に魅力があって、高価で、しかも地理的に遠くからやってくるということもありますし、時間的に古い、古代のギリシャ語の「アンティーク」、そこからやってくる、そういうふうなものが飾られているところに、この鎧も飾られております。

ということで、実は、ヨーロッパでミュージアムというものが成立したのは、今のような背景のものになります。

○パケシュ
(杉谷訳)

ということで、先ほどの「ブンダーカマー」、珍しいもの、非常に貴重なものを集めて展示する場所という、そういう概念が基本にありましたので、したがってヨーロッパのミュージアムというものが必ずしも芸術品だけではなくて、生物学的な博物館、それも幅広いものが集められているところから出発しております。

○藪田

ありがとうございました。

屏風の買いつけの経緯から、今あるパネルの形態の意味、それから屏風がどういう経路で、どういう意味で渡ったのかという話をいたしました。

先ほど、ルドルフ2世の話が出ましたが、後ろにハプスブルク家の系図がございませう。その上のほうに1576年から1612年、江戸時代の豊臣期、まだ豊臣政権が健在な時代にルドルフ2世がおられますが、このころに鎧が渡ったということですので、秀吉から渡ったというのが、これは与えられたものだと考えるのがいいかと思ひます。またこの辺は後で少し大阪城天守閣の北川さんに発言いただく機会があれば、補足していただきます。

では、これから、ヨーロッパにあるパネル状態から離れまして、本日会場に飾ってある屏風だと考えたところで絵解きをしてみたいと思ひています。

シンポジウム会場の後ろに飾っております屏風は、ここでしか見られません。現地に行っても、ありません。屏風になっているのは、あれ1点でございませう。タツヤという文化財修復会社につくっていただいたものであります。

大変すぐれたものになっておりますが、これからは、あれを念頭に置いて、少し絵解きの議論をし

ていただこうと思うんですが、まず一つは、私のような美術に詳しくない人間では、屏風というのは、どういう約束事で描かれるものかということをもっと理解しておいたほうがいいだろうと思いますので、センター長に少し、見方、見どころを説明してもらおうと思います。

その後、もう一つは、長谷先生は堺、黒田先生は住吉の祭礼、特に行列の意味を講演されました。それから、エームケ先生は秀吉の象徴性を松と白鷺ということで大変おもしろい絵解きをしていただいたんですが、この絵の中で一つのハイライトは大坂城の描かれ方だと思いますので、これについて後で大阪城天守閣の北川氏のほうからもご発言いただくということで。まずセンター長お願いします。

○高橋

平安時代から宮廷の中でも、『源氏物語』とか『枕草子』を読むとおわかりのように、御簾をあけて山を見るとか、つまり障子であるとか軒下であるとか、御簾というのはいわば室内空間を区切る一つの役割を持っているということをもっと、一つ押さえていただきたいと思うわけです。



高橋 隆博

それで、屏風の役割というのは空間を仕切るということがありますけど、次にそこに何を描くのかという問題があるだろうと思います。そうしますと、一つは、やっぱり季節感であろう。あるいは、まだ見ぬ山の風景、海の風景をそこに描く。あるいは、全く知らない未知の世界のものをそこに描く。あるいは、12か月のさまざまな風俗をそこに描く。あるいは、もう一つの役割は帝鑑的な役割もあるんです。これは、たとえば江戸時代のお殿様に下じもの人びとの生活はどうであるのかということをもっと教える教育的な役割、これを帝鑑というわけでありまして、そういった役割を持って屏風が描かれた。

「大坂図屏風」の関連で言いますと、まずその名所、だから、京都とか大坂ですと、どこにどんなすぐれた名所があるのかということをもっとこの絵の中にあらわそうじゃないか、と。もう一つは、四季の春夏秋冬のさまざまな草花の営み、あるいは、そこに自然観を出していく。あるいは、露玉さえ描く。そういうぐあいに奥行きのある自然観をそこに描く。あるいは、さまざまな人びとの営み、すなわち「職人尽絵」と申しますが、そういった内容のものも絵には当然描かれた。あるいは、お祭りの場面を描こうとする祭礼的な役割がある。そういう具合に、さまざまなものを盛り込んでいるというのがこの屏風の一つの多様性というものなんだろうと思います。

もう少し時間をいただけるならば、「大坂図屏風」についてもいっぱいしゃべりたいんですが、つまり、屏風というのは一元的な描画法じゃございまして、二次元あるいは三次元的な世界をあらわしている。あるいは、場所を変えて同一画面の中に描いていこう、こういうやり方でございまして、どうしてもそこには無理な描き方が当然出てくるわけです。

例えば大坂城と堺を一緒に描くなんてことは、距離的にもなかなか難しい。だけど、それを非常に至近距離でおさまりのいい具合に描く。そのために、絶対不可欠な技法は何かということ、まさにこの金雲、金の雲でもって空間を仕切って、そして遠いものを近くに見せる。この技法が屏風の一つの大きな役割です。これを源氏雲などと申しまして、屏風ではこの雲というのは大きな要素を持っているということもございまして。

○藪田

ありがとうございました。

そういう約束事の上で8扇の屏風が描かれているということで、配布資料「新発見『豊臣期大坂図屏風』」を開いていただけますでしょうか。これは私どもの研究員の内田君が苦心してつくって

れたものであります。これ一つで、どこにどういうものが描かれているかという概略がわかります。これをさらに深く絵解きしていけば、先ほどの長谷先生や黒田先生の話、あるいはエームケ先生の話になるんだと思います。少しその議論をしようと思うんですが、この屏風の主題は何かということであると、エームケ先生がおっしゃっていた豊臣秀吉の大坂城であろうということなんです。エームケ先生は、どちらかという、象徴的な意味合いで非常におもしろく解いていただきましたが、6扇目から7扇目に描かれている大坂城の描き方について少し客席におられる大阪城天守閣の北川さんにご発言いただきたい。すみません、前に出てきていただきますでしょうか。

○北川

大阪城天守閣の北川でございます。

お手元にあります、今藪田先生がおっしゃった資料をお出しいただきたいんですが、実はこの屏風の中で大坂城の占める割合というのは、右から言いますと2扇目から8扇目まで、全8扇のうち7扇分に大坂城が描かれているんですね。配布資料の図版の数字で言うと、5番とありますが、これが大坂城の惣構の西側にあった西惣構です⁽²⁾。大坂城の一番西の端の堀です。それから、



北川 央

7扇目に天守がありますけれども、その左にあるのが大名屋敷、武家屋敷です。それが8扇目で、平等院の近くまで及んでおります。ですから、実はこの8扇の屏風のうち、大坂城は2扇目から8扇目まで、7扇分も描かれている。文字どおり大坂城がこの屏風の主題であるわけです。

もちろん城下も描いておりますけれども、町家部分はほとんどありません。船場の町並みと、あと船場から東横堀をまたいだ上町に一部描かれるだけ。お城と大名屋敷、武家屋敷、こちらのほうがほとんどだということですね。これは非常に大きなこの屏風の特徴です。

これに対して、江戸時代になってからの「大坂図屏風」になりますと、たいへん多くの町人の家や店が描かれて、その中で盛んに生業・営みが行われています。この屏風ではそういったことにほとんど関心ははられず、お城や武家屋敷が大半を占めるということです。

屏風というのは、先ほど、高橋センター長のほうからもお話がありましたように、いろいろ約束事やつくられる経緯がありまして、ひと口に屏風の景観年代といっても、それを決めるのはそう簡単ではなく、けっこう難しいんです。同時に存在しないものを一つの画面に描き込んであるわけで、屏風の景観年代はいつかということ、個々の、例えば堺、平等院など、描かれているものを一つひとつ検討していくと、結局どこかで矛盾が生じて、描かれているもの全てが出揃う時期など存在しない、ということにもなりかねません。屏風全体の景観年代を決定できない場合もあり得るわけです。屏風という、ものは、本質的にそういうものだということをあらかじめ知っておかなければなりません。

そういうことから言いますと、主題である大坂城の景観年代ということに絞って考えたほうがまだ生産的でいいんじゃないかなと、そう思うわけです。端の方に、点景として描かれる堺とか、住吉大社とか、あるいは平等院といったものはひとまず置いておいて、この大坂城が一体いつの景観を描いたものなのかということをまず考えようということです。それで少しだけその点についてお話ししたいと思います。

配布資料の図版で言いますと、11番、13番、天守や本丸御殿のある部分、これが本丸ということ

(2) 本書カラー図版「豊臣期大坂図屏風」(オーストリア・エッゲンベルク城博物館所蔵)を参照。当日配布された解説パンフレット「新発見『豊臣期大坂図屏風』」に同様の図版が掲載された。

になります。内堀がありまして、その外側に広がるのが二の丸という曲輪になります。その二の丸の内側、12番の橋がかかっているのが内堀で、その下が先ほど申し上げた二の丸になり、さらにその下にもう一つ堀が描かれています。現在の大阪城はここまでがお城の範囲ですが、この外堀を越えてお城が広がっていることがわかります。これは徳川幕府が再築した江戸時代の大坂城ではあり得ないことでございます。

それから、天守が5層で、望楼式と呼ばれる形式で描かれています。徳川時代の大坂城の天守は、層塔式という様式で、外側に回廊がなくて、一番上のところで建物の外に出られないんですね。今の名古屋城の天守閣などを思い浮かべていただいたらいいんですが、窓から外を眺めるだけです。それに対して、この屏風の天守には外に出る回廊がめぐらされています。現在の大阪城の天守閣もそうなっています。それは豊臣大坂城の天守がこういう望楼式という形式をとっておりましたので、その形式で復興したからです。他にもいろいろと要素はあるんですが、外堀を越えて、いわゆる二の丸を越えてお城が展開していて、5層の望楼式天守を持つ。これだけでも、この屏風に描かれる大坂城が豊臣大坂城であることは間違いないんですけども、さらに、この屏風で決定的な要因となるのは配布資料の図版12番の極楽橋です。

この橋については、私は以前、研究を発表したことがあります。実は、豊臣秀吉創建の大坂城を描いたものとして最も有名な「大坂夏の陣図屏風」という屏風が大坂城天守閣にありますけれども、この「大坂夏の陣図屏風」に描かれた極楽橋は普通の擬宝珠・勾欄の橋です。その前の「大坂冬の陣図屏風」というのも東京国立博物館にありますけれども、やっぱり擬宝珠・勾欄の普通の橋です。

ところが、この屏風に描かれているのは、上に楼閣が乗った非常に立派な橋なんです。こういう形式を廊下橋と呼びますが、廊下橋様式の極楽橋が架けられるのは慶長元年、1596年のことです。そして、この橋は慶長5年、1600年にはなくなります。どうなったかということ、1598年、豊臣秀吉が亡くなりまして、先ほどエームケ先生もおっしゃったように、秀吉は、みずからの遺言によって、豊国大明神という神様になります。この豊国大明神を祀る豊国神社というのが京都にできるわけですね。現在の京都国立博物館から智積院、そして、その東側の阿弥陀ヶ峰一帯が全部、豊国神社になるわけです。廊下橋様式の極楽橋は解体されて、この豊国神社に移築されました。ですから、その後、擬宝珠・勾欄の橋になって、それが冬の陣や夏の陣の屏風に描かれているということなんですね。つまり、この立派な楼閣の載る極楽橋は、慶長元年に建て、慶長5年までしか存在しないということになるわけです。

この橋は非常に豪華な橋として描かれております。先ほど長谷先生のお話の中にルイス・フロイスらの資料が出てきましたけれども、実は、豊臣時代の大坂城についても、国内の資料よりは圧倒的にイエズス会の宣教師の記録のほうが詳しいんです。極楽橋が慶長5年に移築されたという話は日本の史料、『義演准后日記』^{ぎえんじゆごうにっき}という醍醐寺のお坊さんの日記に出てくるんですけども、極楽橋がつくられた経緯やその姿については国内史料には出てきません。ところが、イエズス会の宣教師の記録には極めて詳細にこの橋のことが書かれておりまして、秀吉が大金を投じてつくったご自慢の橋だったことがわかります。

この橋ができたことによって、大坂城の正面が変わりました。現在の大阪城は、皆さんよくご存じのとおり、蛸石という大きな石があるところに桜門という門があって、南側の豊国神社のところから土橋を渡り、桜門を通過して天守閣へ向かいます。大阪城の正面は南に向いているわけです。これは秀吉が築城した当初もそうだったんですが、この豪華な極楽橋ができてから、本丸への入口、つまり大坂城の正門の入口が北側に変更になりました。というよりは、正面入口が北側になったから、豪華な

極楽橋が架けられたわけです。

それに関連して言いますと、この屏風は北側から大坂城を描いています。この屏風絵以外は、ほとんどの「大坂図屏風」が西側から大坂城を描くのに、です。この屏風は北側から大坂城を描くという非常に特徴的な構図なんですけど、おそらくそれも、この極楽橋ができたこと、つまり大坂城の正面が変わったことと関わりがあるのではないかと考えています。

○藪田

では、景観年代、制作年代についての議論に入りますが、慶長元年から慶長5年という話。それにエームケ先生も大体依拠してお考えになっておられたと思いますが、黒田先生は、きょうの先生の話も「アハラヤ」という稚児とか、あるいは祭りの一番先頭を走っている人が猿田彦じゃなくて社僧であったというような形態から、この住吉の祭礼を描いているものも寛永以前にさかのぼる可能性があるという議論をされたんですが、エームケ先生、これをどうお聞きになられましたか。

○エームケ

もちろん私、今日、話したことは全部仮定ですね、今までの研究の結果の仮説。でも、これからまた違ってくるかもしれませんね。それで、私も慶長年間に描かれているんじゃないかと言いましたから、とてもうれしかった。黒田先生は全然違う研究パターンで、やっぱり同じことをおっしゃっていましたから、なるほど、ひょっとしたら、慶長年間につくられたんじゃないかと、私はうれしかったんです。



フランチスカ・エームケ氏

さっきも北川先生がおっしゃったように、この屏風は大坂城がメインですね。だから、私、今まで考えたのは、「大坂城図屏風」という形で研究したほうがいいんじゃないかと。でも、今回はもうシンポジウムのテーマは決まっています、もちろん「大坂城図屏風」でもおかしくはないですね、当然。ただ、やっぱり、ほかの屏風、今まで知られている屏風と違って、2扇から8扇まで大坂城の景観ですから、ひょっとしたら、「大坂城図屏風」と言ったほうがいいかもしれません。

○藪田

ありがとうございました。

ただ1人、今日、慶長・元和期ではあり得ないということをおっしゃっています長谷先生、再度、長谷先生の寛文期ぐらい、1660年代からというお話を。

○長谷

1人、悪者という印象が強いかもしれませんが、確かに北川先生等おっしゃるように、ここにかかっている主題というのはまさに豊臣期の大坂城であります。ただ、屏風、図誌の記録を見ますと、これは研究会にも出ていたんですけど、金雲の形、あるいは、人数が多いと言いますが、8扇の屏風で400人というので、なおかつ、17世紀、豊臣期あたりで屏風を見ると、何か少ないんだという感じがする。



長谷 洋一

総じて、いろいろ見てみますと、確かに豊臣期の大坂城あるいは大坂の町並みは描いているんだけど、制作年代を考えると、その描かれた主題に引っ張られて物を見ると、私はやっぱり1660年、寛文というお話をいたしました。ここで、ほとんどヨーロッパにもたらされる直前につくられたということを言うと、多分、会場は凍りついてしまうと思いますけれども、内面では多分その

ぐらいと考えておまして、エームケ先生のお話、あるいは来ていただいた方が期待するような制作年代というのはちょっと私自身、考えておりません。

○黒田

景観なんです、私も制作年代はもう少し下るかなという気はしています。というのは、私が話しました住吉祭りの時期に関しましては、最も古いのがどうも寛永、寛永が一番古い堺の事例です、そこにはないものが出ますし、「アハラヤ」というのを詳しくお話しませんでしたけれど、これは齋のように神が憑りついて託宣を喋るような存在ではなく「アハラヤ」は逆に堺の街に入ると群衆が大声で悪口を叫んだと書いた史料がありますので、「アハラヤ」にお祓い人形のように悪いものを持っていってもらうというような意味だろうと思うんです。



黒田 一充

これが文献資料でいろいろ見ますと、寛文年間でなくなっていて、元禄では既に100年ぐらいい存在しないとなっております。どうもそれが、古くはわかりませんが、天正20年、文禄元年になるんですが、このとき復興されて、文禄年中に途切れて、その後慶長に復活して寛文まで続いたというふうになっておりますので、実際に描かれたのはもう少し後かもしれません。

○藪田

それほど単純ではないというのが屏風の特徴のようですが、黒田先生の話でしたでしょうか、写実なのか、想像なのか。想像と言っても、頭で描くんじゃなくて、手元にいろんな文献を置いて、それをミックスして描くという意味での想像だと思います。そうすると、大坂を見なくても、描けるわけですね。そうすると、剣鋒の話、あるいは神輿の木瓜文の話などから京都でつくられたんじゃないだろうかという話も出ておりましたが、この辺、少し作者の周辺にかかわる議論は可能かなと思います、この意見についてエームケ先生はどのようにお考えでしょうか。

○エームケ

私はそういう京都の作品はあまり深く研究していないから、その辺では何も言えないと思いますが、ただ、さっきの長谷先生がおっしゃったように、堺に木戸があったかなかったかということは、私もとてもおもしろかった。やっぱり研究すべきだと思いますね。

ただ、私にとって一番大きな疑問なのは、果たして、17世紀後半になりますと、こんな大坂、豊臣家を賛美する、本当に大きな屏風は描くことができたのかしら。秘密には描くことが絶対できません、あんな大きな8曲の屏風でしたらば。でも、徳川はやっぱり権力者になったから、そこからも私はやっぱり一つの出発点でありまして、それも非常に考えるべきだと思います。だから、私もまだ迷っていますね。もうちょっと早かったか、もうちょっと後になったのかとか、やっぱりいろいろ私も迷っていますけども、それは私にとって一番大事な仕組みです。

○長谷

特に景観というのは、エームケ先生おっしゃるように、大坂城がいいというのは当然ありまして、黒田先生のお話の中にもそういう要素があるというお話なんです。

ただ、印象だけで申し上げて、こう言ってよいのかどうかわからないんですけども、あまり成績のよくない学生のレポートを見るようでありまして、大坂城ということでインターネットで引っ張ってくると、非常に専門的な内容もありますし、アバウトな内容もあって、それを右からぎゅっとレポートに仕上げたしまったという、何かそういうイメージをこの屏風で私は見るわけです。

北川先生がおっしゃる、あるいはエームケ先生がおっしゃること、まことにごもっともで、確かに

そうなんだけれども、きょう私がしゃべらせていただいた堺はどうなんだとか、宇治の平等院はどうなんだということになってくると、これは非常に雑なわけでありまして。

景観年代のお話でいくと、まさにそうですね。豊臣期の大坂城あるいは大坂の町を描いているところにも私は全然反論はないんですけど、全体を見たときに、やっぱりそこに盛られている情報量というか、内容を見てみて、すごく落差があるというか、極楽橋なんかを見ても非常に細かい、本当に惚れ惚れするような橋なんですけれども、かたや宇治の平等院はこの程度かということになってくると、ちょっとそういう違和感が私自身は感じておりますね。

○エームケ それは確かにそうです。私もどこかで素人くさいと言ったら、ちょっとひどい言い方かもしれませんが、どこかでうまく描いてあるし、いたるところにちょっと下手な描き方はありますが、町絵師だったと思いますね、狩野派じゃなくて。狩野派は第一流の画家でしたから、そういう描き方は絶対しませんでした。

ただ、町絵師と考えますと、その町絵師にもとても上手な町絵師とか、二流か三流、よくわかりませんが、いろんな派があったんじゃないかしら。ただ、私もいろいろ本を探しましたが、町絵師の絵画史についての本や論文がなかなかないんですね。見つからなかったんです。そういうところはもう少し詳しく知りたかったんですが。

だから、ひょっとしたら、ひょっとして、一流の町絵師じゃなくて、もうちょっと田舎っぽいと言っただけかしら、そういう絵描きさん、絵師に頼んだという可能性もあるんじゃないかしら。

○藪田 ここでちょっと、幾つかについて質問がありますので、それをいろいろ挟みたいと思います。

一番多かったのは、やはり今最後言われました作者はだれかということです。もちろん一番不思議だなということですが、そう簡単にわかることではないということになりましたので、これについては今後の課題ということでお許しをと。

こういう質問がありましたが、咲いている花は桜でしょうか。エームケ先生。

○エームケ 実は、パッとこの屏風を見たら、私は四季のように描かれていると思ったんですね。でも、実際見てみますと、色は大分剥げて、それは私は桜の花だと誤解して、よく見てみますと、桜の絵は描かれていないんじゃないかしらね。だから、実は、季節に関係なしに、描かれているんじゃないかしら。木は、松ははっきりしていますけど、ほかの木は私はまだ、モミジであったりしたり、それともカエデであったりしたり、今はちょっとはっきりわかりません。これからの研究の一つの課題になります。

○藪田 あと二つ取り上げます。

一つは、先ほど、私どもの研究員が数えたら 493 名だったんですが、その数が多いか少ないか。先ほど長谷先生は少ないと。8 扇には少ないということだったのか。こういう質問がありました。子供の数が描かれているのが極めて少ないけど、どうなんだろうということがありますが、いかがでしょう。

○長谷 子供は基本的に、多分、祭礼のお稚児さんぐらいで、あと、ほとんどは成人の男女が出ていると思います。それは、少ないというか、町のにぎわい、京都なんかですと、「洛中洛外図」の遊んでいるとか、あるいは仕事をしている童なんかを描いている事例というのを 2 つ見つけています。

おっしゃるように、子供が非常にやっぱり少ないですし、あまり子供が出てくるような、この描き方ですとかは子供です、配布資料の図版の8番のところ。やっぱり子供が少ないとは思いますがけれども。

○藪田 エームケ先生どうぞ。

○エームケ でも、パースペクティブは違いますから、子供は大人と同じような大きさに描かれています。2曲目をごらんになってください。あそこで棒打ち遊び、棒打ち合戦とか何とか、昔の遊びが描かれています。これは確かに子供ですね、少年。

その左に橋が、東横堀川に渡った橋に1人の竹馬に乗っている子供ですね。竹馬に乗った、あれはやっぱり子供の遊びですね。

その棒打ち合戦の左には、もう1人の竹馬に乗った子供ですね。

同じ2曲目に、もうちょっと下に目を引きますと、縁側に座って裸で何かを食べている場面がありますね。それはお風呂から上がった、男の子か女の子、よくわかりませんが、私の解釈から言えば、それも子供ですね。だから、全然描かれていないことはないと思います。ただ、サイズは大人と同じように描かれています。不思議ですね。

○藪田 では、最後に、女性のファッション、例えば、かぶりものをしている女性とか、この時期の風俗と見てどうなのかという質問がありましたが、これは再度、高橋センター長にお願いして、少しこの人たちの描かれ方について。いいところはまた明日にとっておいてもらって、いろいろなところで見ていただかなければならないんですが、少し答えていただきたい。

○高橋 先ほど議論ありましたけど、あの有名な上杉本「洛中洛外図屏風」の初期の研究におきましても、鴨川で子供たちが漁っているという研究が出発だったんです。そうじゃなくて、あれは鴨川に鮎を漁するまさに大人の漁業であるという具合に変わってきているんです。ですから、研究テーマを単に、ここは子供だ、いや、あれは大人だというんじゃなくて、これからも謙虚に、蓄積がそうさせるんであろうというぐあいに思います。エームケ先生がおっしゃった2扇目の船場のところで棒を持っている図、私はこれは端午の節句で、明らかに子供の合戦遊びということになるだろうと思いますね。

それで、風俗の問題なんですけど、こういう屏風の場合は、普通は「洛中洛外図」、この絵描きさんが恐らく「洛中洛外図」を知っておるはずですよ。それをこの中にあらわそうとするならば、「洛中洛外図」ではどのような職人あるいは商いをする人というのは描かれているのかということと、さまざまな職人さんが描かれています。

ちょっと長くなりますけど、例えば室町末期にでき上がる『七十一番職人歌合』なんていうのもありますけど、71×2でありますので、142の職業があつた「洛中洛外図」の中に描かれてくるということでもありますので、それで見ますと、これがいかにも少ないんですね。

第1扇目の船場の右端のところ、何かこう、8つの鉦をぐるぐる回しているのがありますけど、これなんか念仏踊でございましてね。盂蘭盆会の。いわば職業と言えば職業ですが。

2扇目のずっと左にいきますと、何か衣を着ているお坊さんがおまして、これは鉦叩き、これもやはり「洛中洛外図」の中にしばしば登場してくる職人さんなんです。

意外と、こうして見ますと、暖簾のかかっている商家はありますけれども、明らかにこれは何の商売

だということを明示している場面はほとんどこの絵の中にはあらわされていないということになるんじゃないかと思います。そういう意味では、先ほど北川先生がおっしゃったように、船場の人びとの呼吸が聞こえない、息吹が聞こえてこないということに、あるいはなるのかもしれませんが。

○藪田　では最後に、こういう何が描かれているか、今、グラーツにある形態ではなくて、シンポジウム会場の入口に飾ってある屏風という形態で日本でつくられているわけですし、我われとしてはそれが本来の姿だと思っているわけですが、その辺の判断はグラーツの方がたとは少し違う状況を前提にしております。この屏風の何が描かれていたという議論をカイザーさんやパケシュさんはどのようにお聞きになって、今後、この屏風について、どういう国際協力が日本とオーストリアの間でできるのかということについて、お感じになっておられることがあれば、最後に、もう一度お願いいたします。

○パケシュ (杉谷訳)　今回来日しまして、大阪城を見たり、それから、数日間、先生方との話を聞いたり、今日のシンポジウムを通じまして、非常に刺激的な印象を持っております。今までエームケ先生から幾つか詳しい情報を聞いておりましたが、それとあわせて、今後、この屏風の研究を、この大阪、そして関西大学、大阪城天守閣の方がたと一緒にやっていけることを大変期待しています。

そのような研究を通じて、できれば最終的な何か一つの出版ができればありがたいと実際に思っているところです。そういう出版を通じて、この屏風自体が、グラーツではもちろんのこと、日本でももう少し知られるように、さらには展覧会を通じて異文化間交流をさらに進めていくというふうなことも考えたいと思っております。

○藪田　ありがとうございました。

グラーツというところには、私どもも行かせていただいて、2007年6月に参りました。私、これまで行ったことなかったんですが、ウィーンから2時間余りでございます。世界遺産になっている非常にいいところで、ウィーンより好きだという人もおられるようであります。アーノルド・シュワルツェネッガーが地元から生まれてくるような土地であります。恐らくこの屏風がもっと日本人の中にグラーツという名前を広めてくれると思います。

私どもと、それからエッゲンベルク城博物館を統括しておられます州立博物館ヨアネウム、それから大阪城天守閣、その3者がこの屏風をめぐる共同研究をするという協定を、今年、締結いたしました。皆様に、今日差し上げますそのファイルは協定記念ということになっていきますので、どうぞ大事にさせていただきたいと思っております。この研究は3年間続きますので、また成果をお披露目させていただく機会ができるかもしれません。どうぞこれからはばらく「豊臣期大坂図屏風」についての研究にご支援をお寄せいただけたらと思います。

どうも、今日は6人の先生方と北川先生、ありがとうございました。これで終わります。

パネルディスカッション (9月29日)

○高橋

今から討論に入るんですけど、ここにグラーツから屏風を持ってまいりました。…というとびっくりなさるでしょう。今、屏風はエッゲンベルク城の壁にはめ込んでおりますので、そうはいきません。実は尼崎にあります株式会社タツヤ、これは新しい文化財の修復技法を開発している会社でございますけど、この会社にお願ひして屏風の複製品をつくりました。その複製品をこの壇上



高橋 隆博

に設営いたしますので、その間先生方は席のほうにお戻りいただいて、また再びご登壇いただくということでございます。しばらくの間お待ちいただきますようお願いいたします。

この間を利用させていただきまして、少しガス抜きじゃございませんけれど、お話をさせていただきます。

本日のこの「新発見「豊臣期大坂図屏風」を読む」のシンポジウムは、朝日新聞社さんと私ども関西大学との共催でございます。これに大阪城天守閣さんのほうに特別ご協力をいただいております。大阪市並びにご関係の部局の方がたに壇上からではございますけど、御礼申し上げます。加えまして、この屏風の研究につきましてはサントリー文化財団のほうから研究助成を頂戴いたしております、このシンポジウムもその研究助成の一環でございます。もしかししたら会場にもサントリー関係の方がいらっしゃるかもしれませんが、厚く御礼申し上げます。ありがとうございます。

私どもがこのシンポジウムを行なったり、あるいはこの屏風の存在のことが知りましたのは、すべてケルン大学のフランチスカ・エームケ先生のおかげでございます。2006年10月に写真を持ってこられまして、この写真に写っている屏風はごらんになったことはあるのか。いつごろの作品なのかというお問い合わせがございまして、私はそれを見まして大げさに言えば凍りつきました。新しく発見された「大坂図屏風」ではなかろうかと。しかもその制作時期は江戸もかなり古いところへ行くんじゃないかという具合に直感したわけです。私の専門は絵画じゃございませんけど、それぐらいのわずかな知識は持っております、そういう意味でいささか凍りついたということでございます。

非常に貴重な作品でございますので、私どものセンターだけでなく関西大学の学生、並びに地域の住民の人びとにも知っていただきたいということで、講演会を開くことをエームケ先生をお願いいたしましたところ、すぐさまご快諾をいただきまして講演会をさせていただきました。

先ほど来から研究センターと申しておりますのは、正確に言いますと、「関西大学なにわ・大阪文化遺産学研究センター」、ここで少しお気づきいただきたいと思うんですけど、文化遺産という言葉はありますけど、「文化遺産学」という言葉は私どもが初めてつけた名前でございますので、ゆめ皆さん方勝手にお使いにならないようにひとつお願いしておきたいと存じます。これちょっとジョークでございますけど。この研究は平成17年度に始まった文部科学省からの助成事業でございます、ほぼ6億5000万円の研究助成をちょうだいしております、今年度で3年目に入っております。

それで、あの看板の中にも何で「坂」なのかという不思議に思っている方がおられるかと思ひますけど、実はこれ明治からこちらは「こざとへん」の「阪」、江戸時代までは「つちへん」の「坂」という、何となくそういうご理解をいただいているんだろうと思うんですけど、江戸時代にも両方使っているんです。なお、もう少しさかのぼりますと、室町時代には「小坂」と書いて「オサカ」と読ん

でおりますし、またあの蓮如が今の大阪城近くにつくりました石山本願寺、これは何と呼んでおりましたかというとは実は石山大坂御坊なんです。大坂の坂はその場合「つちへん」なんです。したがって、そちらのほうがいささか屏風の年代と近いのかなという意味合いで「こざとへん」じゃなくて、「つちへん」の大坂という名前をつけさせていただいたということでございます。

なお、オーストリアのグラーツというところは、私も2007年5月の下旬から6月の初めにかけて藪田貫先生と2人で行ってまいりました。大変美しい町でございます、町の真ん中をムーア川というきれいな川が流れております。ムーア川の東側が旧市内でございます、これは1992年に世界文化遺産に登録されております。城山に登りますと町の風景がまさにセピア色でございます、恐らく世界中で一番美しい町並みの景観を持っているんじゃないかと思っております。

西側は新しい町です。このエッゲンベルク城は西側へずっと向こうに行ったところ、山のふもとにすっくと聳えている、まことにイスパニア風の城郭でございます。

グラーツという町は、あのハリウッドムービースターの、現在はカリフォルニアの州知事をやっているアーノルド・シュワルツェネッガーの出身地らしくございますし、また日本のサッカーの監督をやっておりますオシム監督も実はグラーツのサッカーチームの監督もなさっていた。ですから、日本とグラーツはまことに近い関係にあると、こういう具合になるんだろうと思います。

有名な産業としましては、鉄鋼とか工学関係、あるいはパルプ関係の工場が大変多うございました。しかしながら、あれほど美しい空気を持っている町は、私はヨーロッパで初めてでございます。それほど美しい町でございます。

そろそろシンポジウムに入りたいと思います。再びパネリストの先生方、ご登壇いただきたいと思っております。

それでは、現在、この屏風はオーストリアのウィーンから南に特急で2時間半ほど行ったところのグラーツという町にございますけれど、どうしてこの屏風が日本からオーストリアに渡ったのか。このことにつきましてグラーツ側の研究者の皆さん、わけてもバーバラ・カイザー先生は、エッゲンベルク城の城主でございますので、そのバーバラ・カイザー先生にどうして向こうに渡ったのか、そのあたりの今のお気持ちを聞かせたいと思います。

○カイザー
(杉谷訳)

この屏風がグラーツにどうやってたどり着いたかについては、二つのことしか確実なことはわかっていません。少なくとも1715年には既にグラーツにあったということは確実ですが、1670年から1690年の間に購入されたということはかなり確実だと言われております。そして、先ほど申し上げましたように、町の中の館へまいりまして、70年間はそこで屏風として使われていたということです。

この屏風が町の中の館からエッゲンベルク城へと運ばれたのは1750年代のことで、ここで先ほどお見せしたように新しい「インドの部屋」をつくる時に壁の飾りとして使われました。そして、そこで実は2000年までそのまま置かれていたということです。

先ほど申し上げましたように、財産目録の中には金額が残って



バーバラ・カイザー氏



杉谷 眞佐子氏

書というのは残念ながら見つかりません。

ザイフェルトがその時代に、オランダの東インド会社から購入したのは確かだと思います。というのは、オランダはハプスブルグ家の一つの基地として、そのエッゲンベルク家とも支える関係にありましたので、現在、私たちが行っている研究は、そういう観点からフォルショーという芸術商人の資料を調査中です。

○高橋

今、オランダの東インド会社という話が出ましたけれど、これにつきまして、いや、そうじゃないんだというお考え、先生方の中におられませんですか。ほぼ、恐らくオランダの東インド会社を通じてオーストリアに渡ったんだろうと思いますが。

ほかに可能性としては、それ以前のイスパニアもありますし、あるいはポルトガルもありますし、イギリスの東インド会社もごさいますけど、簡単な経緯を申しますと、スペインもポルトガルも、スペインは1624年に日本へ来航禁止、ポルトガルは1639年に日本に来航禁止になっております。イギリスは途中で、関西弁で言うと「ケツ割っちゃった」のか、1623年に日本から去っております。オランダだけは幕末まで、これは最初は平戸、次いで長崎、出島に移りまして商館を営んでおりますので、恐らく可能性としてはオランダの東インド会社を通じてヨーロッパに渡った。アントワープという地域がまさに示唆的なんだろうと思います。

この時期にオランダ東インド会社の商館がアジア地域にどれぐらいの数あるかということ、ざっと数えますと37あるんですね。本店はバタビア、今のジャカルタでございます。ここが本店でございまして、そしてヨーロッパに渡っていったと、こういうことでありまして、もう少しだけ調べましたこととお話させていただきますと、例えばこういった「オランダ商館日誌」、「長崎商館日誌」、「平戸商館日誌」と日誌があります。

この中に屏風がどういう形で出てくるのかといいますと、例えば1638年、平戸よりトンキン、ベトナムですね、今のハノイに船積みされた、船の名前はレープ号でありますけど、金箔屏風2双、1双のお金が15.50テイルと書いてます。さらに、1640年には金屏風2双、これは平戸より台湾、つまり台湾です。さらに1640年12月には再びトンキンに日本の屏風7双、1641年10月には金箔絵入り衝立2双。「長崎商館日誌抄」、これはライデン大学が出してるんですけど、これを見ますと、1668年には日本の屏風をベンガルとセイロンに輸出している。つまりこれはオランダの商館がその地域にありまして、そこに送り込んだ。

と同時に、この当時はインドはムガル帝国でありまして、ムガル帝国の貴族は日本の美術品をかなり好んだという時代もありますので、すべてがヨーロッパに渡ったとは言いがたいですけど、ざっと広げてみますとこれぐらい拾うことができます。ちなみに1テイルはどれぐらいなのかというと銀十匁でありまして、元禄時代の一両が銀で約五十から六十匁であります。正確な換算は近世史家の藪田貫先生にお任せいたしますけれど、大体三、四十万円というところではございましょうか。

ちなみに、この屏風は、バーバラ・カイザー先生が実は初めてグラーツで見出された最大の功労者なんです。といいますのは、エッゲンベルク城の壁にはめ込まれておりましたけれど、この屏風の価値はほとんど認識されていなかったんです。それを、1987年にキュレーターとなってお勤めになって、そのときに初めてこの屏風に光を注がれたのがバーバラ・カイザー先生でございます。

そのバーバラ・カイザー先生の熱意が実るといいますか、EUセンターで紙と壁の研究、補助事業がございまして、その一環といたしましてこの屏風を修理しようじゃないかという話が持ち上がって、実際修理されたわけでございます。修理の時期は2000年から2003年の間に修理されました。オー

ストリアのウィーンにあるシェーンブルン宮殿の中にあるブランチで修理されたわけでございます。そこで、修理の結果わかったことを少しお話しいただきませんか。バーバラ先生。

○カイザー
(杉谷訳)

まず、この絵の存在についてですが、このシンポジウムでは最初から屏風という形で出てきていますが、本来、先ほど申し上げましたように、屏風じゃなくて絵なんです。8枚の絵なんです。パネルなんです。このパネルを見て、みんながこれ中国のものじゃないかとか、日本のものじゃないかとか、あるいは本当は絵を8枚並べたんじゃないかろうかとか、いろんな場で想像してたわけですが、これを私はやはり日本のものだというふうに考えて、そしてこれを——自分の専門領域が日本の芸術品じゃありませんので——それを研究してくれる人を探してたわけです。

この屏風を見たときに、主に下の部分にかなり傷がありました。その理由は例えば第2次大戦のとき、あの城はソ連軍に1か月ほど占領されてます。そういうふうなこともありまして、人の肩が当たったりとかということで、下の部分にかなり傷があった。それから穴などがありましたので、これを大規模に修理しなければいけないということをまず考えておりました。

その修理をする人たちを探したんですが、最終的にウィーンのシェーンブルン宮殿の修理をした人たちに依頼することにしました。1990年にパネルを1つだけ外して詳しく調べることにいたしました。その1つのパネルを手がけただけで10年間かかりました。そこで紙、それからさまざまな木の枠とかですね、それから色素の分析、それから膠の分析などもやりました。その結果、やはり大規模な修理が必要だということを決意しました。

先ほど申し上げましたウィーン、シェーンブルン宮殿の修復をした研究所の館長、修理の研究所の方に依頼をして、2人の日本人女性が近くにいましたので、この2人の日本人女性が初めて写真を持って日本にやってきました。そして、日本のいくつかの研究所等で見せた結果、京都の国立博物館、それから大阪の方でそのパネルが実は1枚の絵ではないということがわかりまして、貴重な絵だということもそこで指摘されましたので、その後、私たちはこの修復に取り組むようになりました。そして、この修復に関して、EUのお金をもらって行っております。それでよろしいでしょうか。

○高橋

はい。結構でございます。今、京都やら大阪、わけても京都国立博物館に写真をお送りして、そのレスポンスがどうだったかということです。狩野先生、2006年の3月まで京都国立博物館におられたわけですので、まさかご存じなかったわけじゃございませんでしょうね。

○狩野

とんでもない。というのは、恐らくその写真は京都国立博物館修理所のほうにいったんだと思います。

それともう一つは、あるいは私は海外出張が多いのでそのときにいなかったか、どちらかだと思います。

私は一度見たものは絶対に忘れるはずはございませんので、見ておりません。



狩野 博幸氏

○高橋

逆にそのころ狩野先生がご覧にならなかったからこそ、今日こういう会が持てるわけでございます。私どもとしては大変幸せでございます。

いよいよ絵の中身について少しお話を進めさせていただきたいと思います。今日お配りした資料にございます写真はあくまでも修理の終わった後の写真の複製ということでございますので、その点も

ご理解いただきたいと思います。それで、現在こういう8曲1隻でございますけど、普通、屏風はもう片割れがございまして、1双となっております。そこで、この屏風の主題といいますかね、もう一方、もう片双があったのかどうかということにつきまして、北川先生、そのあたり大阪城関係で一番お詳しいのでお聞かせいただきたいと思いますと思うんですけど。

○北川

先ほどエームケ先生のほうから簡単にこの大坂図屏風について、どこに何が描かれているのかというご説明がありましたが、この配布資料「新発見『豊臣期大坂図屏風』」の図版をごらんいただけますか。これは関西大学なにわ・大阪文化遺産学研究センターがおつくりになったものですが、その一番左側ですね、8扇目、一番上に宇治の平等院があります。図版に14番と囲ってあるところが宇治の平等院ですね⁽¹⁾。それから15番というのが男山八幡宮、すなわち石清水八幡宮ということになります。その間の多宝塔のあるお寺をエームケ先生は上醍醐、下醍醐、いわゆる醍醐寺だというふうにおっしゃったんですが、私はその辺の考えが少し違ひまして、この山の上まですべてが石清水八幡宮ではないかと思っています。石清水八幡宮にも多宝塔がございまして、これら全体が石清水八幡宮ではないかと思っています。



北川 央

なぜそういうふうにいるかといいますと、ここに醍醐寺が来ると本来描くべきものが抜けているんじゃないかと思うからです。宇治まで描きながら、宇治を描いて醍醐を描いて、途中抜けているもの。それは、この屏風の主題と非常に深くかわります。この屏風は先ほど言いましたように、豊臣大坂城を描くことが一番の目的であるわけです。そうしますと、宇治まで描いてこの屏風を留めるというのは非常に示唆的で、たいへん重要な意味をもっているんじゃないかと思うわけです。もう片方に、秀吉の伏見城が描かれていたのではなからうか。そして、東山の方広寺大仏殿、秀吉死後に建てられた豊国廟、あるいは同時に共存しなくてもいいわけですから、洛中の聚楽第も描かれていたかもしれません。私は配布資料の図版番号でいうと15番の上、15番と14番の間にあるところまで全部が石清水八幡宮であって、14番の宇治の平等院で右隻は終わり。本来はもう片方、左隻があって、そちらには豊臣の京都、伏見と京都が描かれていたんじゃないだろうかと考えています。

○高橋

どうやら北川先生はもう片一方ですね、対になっているというお考えなんでございますけれど、エームケ先生はどうでしょうか。

○エームケ

申しわけございませんが、私、ちょっと違う意見を持っています。なぜかという、この醍醐寺とか石清水八幡宮は別にしまして、間に源氏雲があるから、私は全部上まで石清水八幡宮ではあり得ないと。私、今まで見てきた源氏雲の描き方からいえばそう思いますが、もう一つ私にとって大事な理由は、この「大坂図屏風」は城図屏風のシリーズがございまして、というのは、「安土城図」、「聚楽第図屏風」、「肥前名護屋城図屏風」、あとは家康が



フランチスカ・エームケ氏

(1) 本書カラー図版「豊臣期大坂図屏風」(オーストリア・エッゲンベルク城博物館所蔵)を参照。当日配布された解説パンフレット「新発見「豊臣期大坂図屏風」」に同様の図版が掲載された。

建てる二条城、あるいは実はタイトルは「洛中洛外図」なんですが、私は一応「二条城図屏風」にしますし、あと「駿府城図屏風」がありますね。その5つの城図屏風のシリーズは、全部1隻です。1双ではなくて——全部6曲が多いですが——1隻しかないから、もしそういうパターンから考えれば、これはやっぱり8曲1隻で終わります。

○高橋 エームケ先生は8曲1隻で完結だと。わけても、先ほどプレゼンテーションで中心人物は秀吉じゃないかと、だからここはこれで一つ完結しなきゃいけないというお考えなんだろうと思います。これはあくまでも可能性のお話でございまして、ですけど、少しはご意見いただきたいと思いますので、狩野先生はこういう時代のもの、屏風は随分ご覧になっておりますけど、それからお考えになって、もし左のほうにもう8曲あるとすれば、その主題は一体何なのかも含めてお願いいたします。

○狩野 その前に、延々とした今こういう意見が交わされているというのが、要するに8曲分残ったからですね。ある意味バラバラになった状態で語られたわけですけども、しかしそれが6枚しかもし残ってなければ、もう何百年も前のこととございますから、そうすると、こういう議論すら起こらなかったわけなので、そのこと自体非常に私が一番最初に申した話、あまり価値がないみたいに思われるとまずいと思ったので、今もう一度申し上げますけども、それが一番ある意味で重要なことだと思います。

私の意見、これ恐らく8曲1双だったのではないかなと思いますね。もちろん先ほどの「名護屋城図」とかのお話もありますけども、例えば「安土城図」でも、あれ6曲1双だったはずなんです。それから、「聚楽第図屏風」は、あれは今は屏風の形をしておりますけども、恐らく元は壁張りつけか何かだったと思いますので、そこしか残ってないということが1隻であるという理由だと思います。

やはり日本人の感覚としては1双、その組み合わせはわかりませんが、いずれにしても何か1双ということが常に基本になるのではないかと思います。ですから、これはないものを話してもどうにもならないわけですけど、恐らく8曲というものであっても1双だったという感じはいたします。

○高橋 そうしますと、主題はどうですか。

○狩野 主題ですか。でも、「京・大坂図屏風」ですか、あれはもちろん原本は古いわけですけども、できたのは18世紀だと言われておりますが、あれも京都・大坂というものを対にしていますね。だから、これだとうなんですか。これで大体大坂は尽くされてるんでしょうね。そうすると、やっぱり京都あたりの洛中洛外図の片割れみたいなものが当然あったらというふうに想像します。しかし、それが8曲1双だと本当に大きい屏風になってくるわけですけどもね。

○高橋 いやいや、これは仮定の話でございますのでいかんともしがたいわけで、逆にこれはもう片双あったほうが夢がある話でございますので、いや、あったという形にしておきたいですね、私の気持ちとしては。

これはいずれヨーロッパのどこか古い小さなお城でも、あるいは大きなお城でも、もしかするとどこかから発見される可能性はないではございませんので、このときは世紀の大発見になると。そうすると、私の研究がまだ10年、20年延びるかなと、そういう夢を持って勉強に立ち向かっていきたい

と思っているところでございます。

いよいよ中身に入っていきますけど、大変お偉い先生、北川先生に観光案内させるのもまことに申しわけないんですけど、大坂城と極楽橋につきましては後でご議論いただくとしたしまして、ちょっと簡単に右端の堺あたりからの観光案内、ツアーコンダクターになったつもりで一つざっとご案内ただけませんか。

○北川

それではまた、先ほど見ていただいた配布資料「新発見『豊臣期大坂図屏風』」をごらんいただけますでしょうか。右側が第1扇で、左側が第8扇ということになります。では、第1扇から順々に見ていきたいと思いますが、配布資料の図版に番号が書いてあるところはそれに従いまして、ないところはつけ加える形でお話ししたいと思います。

1番、この町並みは堺です。ここがこの屏風絵の一番南側ということになります。これは次にお話ししますが、住吉大社の右側にありますと、もう堺だという理解があるわけですね。ですから、これは堺ということになります。堺から、今まさに馬が渡ろうとしている橋を逆に渡りまして、ずっと左のほうに行きますと、第3扇のところに太鼓橋がかかっております。配布資料の図版では6番になっています。ここが住吉大社ということになります。

先ほど少し私のプレゼンテーションでもお話ししましたが、第一本殿から第四本殿の並び方が違うじゃないかという議論もあるわけですが、屏風というのは中心となる画題、すなわち主題はきちっと描くんですが、点景など端へいけばいくほど略されて記号化していくわけですね。先ほど言いましたように、住吉大社の右にある町はもうそれだけで堺なんです。住吉大社の方は太鼓橋と社殿さえあれば、もうこれは住吉大社だとなります。もっと略すと、太鼓橋だけで住吉を表現するわけですね。だから、これは住吉大社で、社殿の並び方はあまり気にしないほうがいい。そこまで深読みするとかえって間違いを犯します。

それから、太鼓橋の前あたりからずっと堺の町へかけて祭礼が行われています。4番、これは先ほどエームケ先生が「言にくいね」とおっしゃっていた^{あらにごのおおほらえ}荒和大祓という神事です。一般には住吉祭りと呼んでいます。現在も7月の末から8月1日にかけて行われていますが、あの祭りを正式には荒和大祓神事というふうに呼びます。そのシーンが描かれています。

それから、住吉大社の左手、6番の左手に今度は石の鳥居とお寺が見えております。これについては、住吉大社の脇にあった住吉の神宮寺ではないかという意見もございしますが、一応私のほうはやはり石鳥居というと、これは四天王寺だと思っています。大坂を描く屏風で四天王寺をはずすというのはおおよそ考えられません。それはないだろうと。先ほども言いましたが、醍醐寺まで描くんだったら伏見城を描くはずだというのと同じです。五重塔ではないんですけれども、これも先ほどお話ししたように記号化していたわけで、石の鳥居と伽藍があれば、それは四天王寺だということになるわけです。

次に今度は5番のところについてください。2扇目の中ほどですね。この堀が東横堀川ということになります。この会場、産業創造館のすぐ脇にある川ですね。東横堀川という名前は、江戸時代に入って、西側にもう一つ西横堀川が掘られてから、そう呼ばれるようになるわけですが、豊臣時代には西惣構堀でした。豊臣大坂城の一番西側の堀がこの堀だったわけです。一番下に架かる橋が高麗橋で、東詰に木戸が建っています。その上の橋がおそらく、この産業創造館の横にある本町橋ではないかと思えます。

あと2つほど橋が描かれていますが、これらがどの橋になるのか、簡単には特定はできません。

東横堀川の右側に広がるのが、豊臣秀吉が慶長3年(1598)に開発した船場の町並みです。この

船場の町並みの右上、3番とくくられた内の右上のところに神社があって、先ほどエームケ先生は、これは上難波仁徳天皇社ではないかとお話しされましたが、私はこれについても、まだちょっと特定は難しいなと思っております。簡単には判断が下せませんが、可能性としては秀吉の築城とともに船場に移った坐摩神社、また中世以来、今の島之内のあたりにあったという三津寺、御津八幡宮なども候補として考えておくべきではないかと思っています。

それから、東横堀川と交わる川。1扇の下方からずっと横に流れている川がありますが、これが大川、旧の淀川ということになります。7番の橋が天神橋で、10番の橋が天満橋。7番と10番の間で、下に向かって流れる川がありますけれども、これはおそらく慶長3年に秀吉が掘削をした天満堀川ではないかと思います。ただし、実際には天満堀川は天神橋の右手にこないといけませんので、地理的には少し位置がおかしいということになります。

もう一度東横堀川に戻りますが、この東横堀川の左手に少し町家が並んでおります。この辺りは上町とか内町と呼ばれる町です。船場から見ると、大坂城の方、つまり内側にある町です。東横堀川は豊臣大坂城の西惣構堀で、その内側には大名屋敷、武家屋敷だけではなくて、一般の町家も建ち並んでいました。惣構とは、町家をも囲い込んだ、そういう一画でしたので上町の町家が見られるわけです。

10番の天神橋を大坂城の側から渡ると、下に町並みが広がります。ここが天満の町です。天満から5扇目・6扇目にかけて橋が架かっています。これも位置関係が少しおかしいということになりますが、京街道につながっていますので、おそらく京橋のつもりで描いたんではないかと思っています。その京橋から左手に、川沿いに第8扇のほうまでずっと続く道が京街道ということになります。ですから、京街道の左手に流れている川がやはり淀川ということになります。京街道の右側の流れは旧大和川です。

それから、16番は北摂の山並みで、そこに塔が見えますが、これはおそらく大山崎の宝積寺、通称宝寺の三重塔を描いたんではないかと思っています。15番は、先ほども言いましたように、私はその上の多宝塔まで含めて、すべて男山八幡宮、すなわち石清水八幡宮だと考えています。そして、その上の14番が宇治の平等院です。

○高橋

今の宝積寺については、恐らくこれを塔と見るか、多宝塔と見るかということによって随分意見が違ってくるんだろうと思いますけど、いずれにいたしましても偉い先生にツアーコンダクターをさせてまことに申しわけございません。

それで、少し私が見て不思議な表現になると思いますのは、意外とこの時代に宇治の平等院を描いた絵画が意外と少ないような気がするんです。それで、この配布資料の図版の14番のところですね、これ見ますと、手前が恐らく宇治川なんだろうと思いますと、逆から見ているような感じになります。このあたり、狩野先生も随分宇治の平等院を描いた絵画作品に接せられておられると思いますので、そのあたりのご経験から踏まえられていかがでしょうか。宇治の平等院を描くということも含めて。

○狩野

平等院というか、鳳凰堂が描かれる絵というのは意外と少のうございまして、いわゆる風俗画でですね、絵図のような形で描かれているものは、そんな古いものはありませんでね。そうすると、去年か一昨年、私が発見したというんで朝日新聞が書いていただいた、宇治とそれから西山ですね、釈迦堂とかを描いている、狩野永徳が描いたと私が考えている屏風が出てまいりました。恐らく永徳の20代の最初期の作品だと思います。それが平等院の鳳凰堂が描かれた絵として、少なくとも現存最古のものだと思います。それから一挙に江戸時代に入ってしまうから、そういう意味ではなかなか

かないんです。

ですから、これが、原本が慶長ぐらいにさかのぼるものだとすると、ちょうど永徳の作品の次ぐらの作品が出てきたということになるわけでありまして。そういう意味でもこれは写しとはいえですね、非常に重要だということ、京都の「洛中洛外図」のほうからいっても重要になる。

それから、この後ろ向きということはどういうことですか。背後から見ているということですか。背後から見るとするのも珍しいですね。わざわざ方向を変えてまで正面から見せるというのが大体普通だと思いますので、それは非常に珍しいといえば珍しい絵ですけども、端っこのほうだからまあ手を抜いたのかも知れない。

というのは、例えばそのすぐ下の、今議論になっている男山八幡宮かどうかという、その場面なんですけど、山門が描いてありますよね。その山門は壁の敷き方ちょっとおかしくないですか。こういうふうなことは、わりとあるんです。というのは、「洛中洛外図」ということに絞ってみても、元になる絵というものを順次変えていくわけですね。どんどん新しい事象とか、あるいは世の時勢というか、現代風俗を描くことが重要なわけですからどんどん変えていくわけですね。そうすると、それをやっていく間にどんどん引き崩れが出てきて、どう見てもこれは何か空間がねじれてしまってるぞというようなことが間々あるんですね。ですから、そういうこともあるんでしょうけども、確かにこれ背後は背後だな。そういう意味でも珍しい作品だということでしょうかね。

○高橋

どうも狩野先生のお話を聞いてますと、この屏風の原本があればもっとね。何かいい方向に、今日は導いていただいておりますので大変うれしく思っているわけでございますけれど。ご議論もあるところだろうと思っておりますけど、時間の関係もございまして。

この屏風の絵は人物だけじゃなくて、風景だけじゃなくて、建物だけじゃなくて、さまざまな要素がこういった屏風には組み入れられる。例えば名勝、あるいは春夏秋冬の四季感、あるいは12か月の月次風俗、あるいはさまざまな人びとの生態、職業、なりわいですね、こういったものが織り込まれるわけなんです。

さて、この時代のこういった屏風にはそういったものが大概含まれているんだろうと思うんです。それから見まして、これも狩野先生にぜひご意見、ご感想承りたいんですけど、この屏風の中からそういった絵画的な大和絵の要素みたいなものが汲み取れるのかどうかということでございますけど、この点についていかがでしょう。

○狩野

まあ要するに、「洛中洛外図」がこういう屏風のもとになっていることは確かなんですけど、「洛中洛外図」そのものが古代中世ずっと描かれてきた四季絵とか、名勝絵とか、そういうことが現代化されていって、そういう中で生まれているわけなので、こういう特に8曲もあるような屏風だと季節感が本当はもう少し描かれないといけないような感もするんですが、これは実はちょっと、先ほどのエームケ先生がおっしゃった8曲1隻かなというの、それは全然根拠がないことじゃないと思います。

というのは、これ桜があって、それからお城のところもそうですけど、この赤いのはこれモミジなんだろうね。そうすると、これ春と秋が一緒になっている、冬はもちろんここではありませんけれども、夏はこのお祭りとかそういうことで入れてるでしょうから、そうすると、春夏秋がそろっているわけなんで、確かに8曲1隻ということも考えられないわけではないと。

もし、これも一つが京都だとすると、京都の場合にもこれは祇園祭りがあったり、それから春の

桜会や、秋の西山の楓あたりということも、もしかするとなるのかもしれないけど、そのあたりは本当にないものねだりと言ってるだけのことなんですけど。これ非常に季節感がここではある程度そろってますよということを申し上げたいと思います。

それから、この「豊臣期大坂図屏風」の風俗画としての価値というのは、これは非常に、もちろん大坂の町並みであるとかそういうことについてはもっと詳しい議論があると思いますが、人物の表現がやはり原本の、恐らくどのあたりまでいくのか、でも、慶長の景観ぐらいだとすると、その時代の風俗を非常にきっちりと描いた——人数なんかちょっと省いた可能性がありますけれども——ものだという事なので、あらゆる方向から見ても、要するに「洛中洛外図」の定説の中でどういうふうに見ていくのかということも含めて、やはり早く私も、日本に持ってきてもらって、それで私に見せてください。オーストリアまで行く金がないので、ぜひその機会を今待っている次第でございます。

○高橋 「大坂図屏風」の古いところと比べて、つまり職人の姿とか、働いている人びとの生態とか、そのあたり北川先生、比べられていかがですか。

○北川 この屏風、「豊臣期大坂図屏風」と名づけられているわけなんですけれど、実はこれ、ほとんどが大坂城なんですね。2扇目、先ほど言いました東横堀、これが大坂城の西の端です。右の端がここで、それから左の端はどこまでいってるかというと、天守があってその左手、宇治の平等院と川向いあたりに建物が3棟ぐらい見えますね。これも大坂城の大名屋敷、武家屋敷なわけです。したがって、2扇目から8扇目までが大坂城によって占められているという屏風で、「大坂図屏風」と言いつつもあまり町人の家が描かれていないんです。船場と、先ほど言いました東横堀沿いの内町の一筋ぐらいで、ほとんどが大坂城だというのが、この絵の非常に大きな特徴です。

先ほど高橋先生からご質問のあった件ですが、画面のかなりの部分が大坂城を描くことに割かれていますから、庶民の営みを描いたシーンはあまり多くありません。シーンとしては多く描かれてないということになります。林家本「大坂市街図屏風」という屏風がございましたけれども、あれは徳川大坂城を描いた屏風絵で、おそらく成立はこの屏風よりも早い寛永年間（1624～44）ごろというふうに考えられていますが、あちらの方にはそういう庶民の営みをもっとはっきりと、生き生きと描かれています。屏風製作の際の関心が全然違うということですね。

○高橋 ありがとうございます。それで、私もそうなんですけど、会場の皆さん方も一番ご関心ありますのは、先ほど北川先生のお話にもございましたけど、一体いつの時期の大坂城なんだというところが一番ご興味があるんだろうと思います。

これにつきまして、繰り返しにあるいはなるかもしれませんが、エームケ先生のほうからズバリ。

○エームケ やっぱり私は景観年代は慶長年間だと思います。いろんな理由はありますが、一つのとてもおもしろいこの屏風の特徴だと思うのは、秀吉のとても個人的な趣味、遊びまで描かれていますね。鷹匠が4人まで描かれています。もちろん鷹匠は大名関係の屏風には必ず出てきますけど、豊臣秀吉はものすごく鷹狩りのマニアックというぐらいに好きだったらしくて、例えば1592年、22人の鷹匠を召抱えたんですね。ほかの人たち、犬飼とか餌師とか全部つけ加えたら882人が関係してる人物を描いた。だから、4人まで描かれたというのは、これは全部季語ですね、数多く描かないんです、必ず屏風の絵には。でも、4人まで出てきたらとても多いという感じですね。

もう一つのは、さきにお見せしました川遊び船、有名な鳳凰丸までも出てきて、あと、とても有名な話なんですけど、秀吉はお茶が大好きでしたね。だから、ここの橋本に茶店も出てますし、この住吉浜のほうにも茶店が見えますね。もっと詳しいいろんな話ができますけども、そういう彼のとても個人的な遊びも入ってるから、私もやっぱり大坂城よりやっぱり秀吉というか、あるいは大坂城を描く中で遊んできたとか、生活をしてきたという目的だったんじゃないかしらと思います。

制作年代はまたちょっともちろん別の議論ですが、景観年間はやっぱりそうじゃないですか。

○高橋

ありがとうございました。今、鷹狩の話がございましたけど、実は別の意味がありましてね、鷹狩というのは春のシーズンをあらわすんですね。2扇目に踊念仏が描かれております。これは8月、盂蘭盆の行事でございますので、あるいは何扇だったですかね、何か棒を持ってる子供たちがおりますけど、これ端午の合戦遊びと解釈すると5月ということになります。そういう解釈の妙もございまして、なかなか結論は難しいだろうと思います。

それよりむしろ皆さん方もお知りになりたいのは、先ほど旧川上家本「大坂城図屏風」とか見せていただいた、あの極楽橋とここの屏風に描かれる極楽橋は全然違うんですね。こちらのほうが何かいかにも派手なんですよ。ルイス・フロイスが描いてるような極楽橋というのは、この屏風にあらわれるような賑やかさ、黄金なんです。

そこで、そのあたりの違いについて北川先生のほうからお話を承りたいんですけど。

○北川

では、またこの配布資料の図版をご覧くださいたいんですけども、まず、これが豊臣大坂城であるということを再確認しておきたいと思います。13番が天守ですね、5層の望楼式天守、これが豊臣大坂城の特徴をあらわすことは先ほど申し上げました。その横に11番とありますが、これが本丸御殿です。11番という番号の打ってある建物は瓦葺ですが、その上に桧皮葺の御殿が描かれています。これが極楽橋と同じように非常に装飾性豊かな御殿として描かれています。おそらくこれが有名な千畳敷御殿だと考えてよいのではないのでしょうか。極楽橋の架かっている堀、これが豊臣大坂城の一番内側の堀ということになります。この内堀を隔てた外側が二の丸です。

二の丸のさらに外側に、また堀が広がっているわけですけども、徳川幕府が豊臣大坂城を全部地中に埋めてもう一度作り直した大坂城、すなわち徳川大坂城は、この本丸と二の丸の範囲で再築されたわけです。現在の大阪城がそうです。ところが、この屏風に描かれた大坂城は、例えば外堀をまたいで9番という曲輪が広がっております。大坂城二の丸外側の堀、すなわち今の外堀のさらに外側に城郭が展開しているわけです。これだけをもってしても、ここに描かれた大坂城は江戸時代のそれではなく、豊臣の大坂城だと言えるわけです。

そして、いよいよ極楽橋ということになるんですけども、先ほど高橋先生がおっしゃったように、この極楽橋については日本に布教のために来ていたイエズス会の宣教師の記録に出てくるんですね。実は、豊臣の大坂城については、築城工事の経過も含めて国内に残る史料よりもイエズス会の史料のほうが断然詳しいんです。イエズス会の宣教師たちというのは、布教に来ていた日本の政治状況や布教の現況などをまとめて、毎年、年報という形で本国に送るんですね。それが印刷されて各地にばらまかれる。ということで、豊臣時代の大坂城や秀吉はヨーロッパ世界では、当時案外有名なんです。1669年にオランダで刊行され、その後各国語に翻訳され、ヨーロッパ各地で広く読まれた『モンタヌス日本誌』には、秀吉の築いた大坂城が「七不思議」に次ぐ世界8番目の不思議としてその壮麗さが紹介されています。こういう記述が、ヨーロッパの人びとに大坂城に対する興味・関心を強く喚

起したのではないのでしょうか。そうした事情も我われは認識しておく必要があります。

ちょっと話はずれますけれども、オーストリアのインスブルックにアンブラス城というお城がありまして、そのお城に現在大阪城天守閣が所蔵している鎧と全く同じものがございます。ハプスブルグ家に贈られた鎧で、ハプスブルグ家の資料には「日本の皇帝」から贈られたと記されています。実はこの鎧は豊臣秀吉の側近たちがユニフォームとして着ていた鎧だと伝承されてきました。それを秀吉の死後、徳川家康がもらい受けて、江戸時代は尾張・名古屋城で保管されてきました。現在、国内に13領あるんですが、これと全く同じものがオーストリアにあるわけです。ハプスブルグ家にこの鎧を贈った「日本の皇帝」が秀吉なのか家康なのかというところで議論があるんですね。贈られた側の神聖ローマ帝国皇帝ルドルフ2世は在位が1576年から1612年ですから、秀吉でも、家康でも問題はありません。以前はこれらユニフォームの鎧は秀吉近習のそれとされてきたのですが、徳川美術館の佐藤豊三さんが論文を書かれて、いや、秀吉近習の鎧というのは間違いで、本当は家康近習の鎧なんだということをおっしゃって、現在はアンブラス城の解説も徳川家康から贈られたということになっております。でも、秀吉近習の鎧だと伝承してきたのは他でもない尾張徳川家なんです。ですから、秀吉近習の鎧とみなす見解も根強くあり、未だ議論が分かれるところです。ですから、秀吉が贈った可能性も十分あると思っております。

だとすれば、意外にも秀吉とハプスブルグ家というのは非常に深い関係があったことになります。鎧についてはたとえそれが家康からの贈り物であったとしても、秀吉自身のことはイエズス会の宣教師の日本年報、日本通信を通じて非常によく知られていたことは間違いありません。相当の情報量が国外、ヨーロッパに残っているわけです。

それで、この極楽橋のことなんですけれども、極楽橋という名前がイエズス会の1596年度の日本年報に出てまいります。これは日本でいうと慶長元年で、文禄5年と同じ年ですが、この年、畿内を大地震が襲いました。方広寺の大仏が崩れ落ちて、伏見城の天守が崩壊する。ちょうどこの前の阪神・淡路大震災のような大地震が畿内を襲ったわけですね。このときに、第1次朝鮮出兵の講和のために明の使節が日本にやってきていて、秀吉は当初伏見城で会見をする予定だったのですが、伏見城がだめになって大坂城で会見することになったんですね。このときの大坂城、大地震に見舞われた直後の大坂城の様子がこんなふうに書かれています。「太閤は彼らを——彼らというのは明の使節です——彼らを大坂で謁見することに決めましたが、そこでは非常な震動があった。唯一の天守閣と山里と言われた或る屋敷と極楽橋と言われ、1万5000黄金スクードに値する非常な黄金で輝くとも高貴な橋を除いては、地震のため城郭内には何も残らなかった」。

よく徳川大坂城、豊臣大坂城と、大坂城を二つに分けて言うんですけど、この記述からもわかるように、たとえば豊臣大坂城でも、もっと厳密な議論をしていかないといけないんですね。慶長の大地震で豊臣大坂城というのは天守と山里曲輪の屋敷と極楽橋しか残らなかったと書いてあるわけです。ということは、慶長の大地震の前後で大坂城の建物はほとんどすっかり変わってしまったということになります。豊臣大坂城の姿は決してひとつではないということです。豊臣大坂城も、徳川大坂城も、それぞれ時期によってずいぶん姿・形が変わる。そういうことはきちんと認識しておかなければなりません。それはともかく、極楽橋が1万5000黄金スクードに値する非常な黄金で輝くとも高貴な橋というふうに出てきます。

この極楽橋について、また別のところではこんなことが書いてあります。「太閤はまた城の濠に巨大な橋が架けられることを望んだが、それによって既述の政庁への通路とし、また橋に塗金した屋根を設け、橋の中央に平屋造りの2基の小櫓を突出させた」。これがまさに先ほど描かれた、上に楼閣

の載る極楽橋です。これが慶長元年、地震の起こる前に建てられて、地震でも残ったということを証明する記述なわけですが、重要なのはこの非常に立派な極楽橋を政庁、すなわち本丸までの正門にしたということです。

秀吉の大坂城というのは、当初は南が正面でした。今の大阪城も南が正面です。現在、豊国神社のある辺りから土橋を上がり、桜門を通過して天守閣に向かいます。南が正面のお城だったわけですね。ところが、秀吉はこの極楽橋を架けてこちらが本丸への正しい通路、正門に位置づけたというわけです。これは大変重要な記述です。この屏風が北側から天守と極楽橋を非常に強調する形で描くこととかかわってきます。この立派な極楽橋が架けられる頃にどういったことがあったかということ、実は文禄5年(1596)、要するに慶長元年ですが、秀吉は淀川の左右に新たな堤を築いて、こんにちの毛馬の閘門に至るあの流路に淀川の流れを固定しました。

摂津側と河内側、両岸ともに堤を築いたんですけども、河内側の堤が京街道と呼ばれて京都と大坂を結ぶ正式なルートになったんですね。この文禄堤を築いて淀川を固定するまでは京都と大坂を結ぶ道はああいうルートではなかったんです。もっと南に通じていました。それが、この淀川の流路固定によって、陸路でも、川を使う水上のルートでも、京都から来ると大坂城の北側を通過して大坂に入ることになりました。大坂城の正面が北になったんです。京都から大坂へ来る人たちはみんな北側から、今で言うところの京阪電車から大阪城を眺める、あの景観でみんな大坂城を見るようになったわけです。

そういうことをおそらく秀吉は意識して、どの方向から、どのように大坂城が見られるかということを中心に計算して、豪華な極楽橋を架け、こちらを正面入口にしたんじゃないかと思っています。

○高橋

大変お詳しいご説明ありがとうございました、今も北川先生がご紹介なさったのは、イエズス会の日本報告1596年版でございますね。その文章を見ますと、この屏風に描かれている極楽橋のほうは何かホンマもんだって感じがいたしまして、旧川上家本「大坂城図屏風」のほうは絵皮葺なんだけど、地味なんです。こちらが真実を伝えてるんじゃないかという気が、私は非常に強くしております。しかし、これはもう少し検討しなきゃいけない問題だろうと思います。

いずれにいたしましても、北川先生もエームケ先生も描かれた景観年代、いつ時代の大阪城あるいは大坂の町を描いたのか、極楽橋が豊国神社に移るのは1600年、慶長5年のことでございますので、その以前であろうと。しかし、その5年前に完成したばかりのものなので、そのわずかの間の大阪城と大坂の町を描いたと、こういう話になるわけです。

しかしながら、絵画というものは必ずしもその時代に描かれたとは限らないということが難しい問題でございます、あの有名な『伴大納言絵詞』にしてもそうですし、『源氏物語絵巻』にしてもそうだし、必ず何十年か後に描かれるというのが通常でございます。そうしますと、その景観年代と制作された年代が全く違ってきます。

その話を少し進めたいと思います。先ほど狩野先生のお話にもございましたけど、大そう示唆的な、もしかしたら優れた原本があるんじゃないかということもございまして、このあたりもう少し詳しく系統も含めて、繰り返しかもしれませんが、お話しただけませんか。

○狩野

風俗画、風俗屏風にお詳しい、あるいは親しんでおられる方にはおわかりいただけると思うんですけど、先ほどから景観年代という言葉と制作時期という言葉が入り乱れていて、もしかすると何のこ

とやらからないということが出てくるかも知れませんが、そこに描かれている景観は大体いつごろだろうかというのを上限と下限をずっと絞りながら見るわけですね。大体のところで、この建物が建っているから何年以後のものであるとかですね、そういうことをずっとやっていくわけですね。それが景観年代であります。

その景観年代が、すぐさま制作年代に結びつく作品もちろん全然ないわけではございません。先ほど申しました東福門院入内というのも、「洛中洛外図」なんていうのは、これは両隻にわたって景観が描いてあり、しかも季節がほとんど夏に限定されています。つまり6月13日でしたかね、元和6年（1620）の6月、ちょうど季節も合うわけですね。祇園祭なんかもありますし、だから、景観年代よりも少し遅れてというのが大体のところなんですよ。

ですから、この場合もどういふふうにかと思ったらいいのかということで、私はやはりこういうところに来ると勉強になるなと思ったんですけど、極楽橋がそんなに制作年代とか、あるいは景観年代を決めていく、そういうふうになるなんて本当にまた心を改めて勉強しなきゃいけないなと思いながら聞いてたんですけど。

しかし、これもなかなか難しい問題で、ですから、話としては私はやっぱり模写本だろうと思っています。だが、原本なるものはやはり先ほどから聞いている慶長年間であろうことは大体わかるので、それが本当に前半まで、特に慶長5年以前の景観ということになりますと、これは実は「洛中洛外図」研究ではこの慶長年間につくられたというふうには判断できる「洛中洛外図」というのは今のところごくわずかだけ、ほとんどが元和以前、それから天正以前という、本当にこの慶長年間の「洛中洛外図」というのは本当に空白時期なんですよ。

ですから、そういう意味では模写本とはいいいながら、そこまでのぼって行く作品である。しかも、先ほど申しましたようなグループ分けでいきますと、このグループの画家の最も一番早い時期の作品であるというようなことで、そういう意味で非常に重要、まさに何度も申し上げておりますけど、非常に重要な感じをしております。よくぞ残していただいたと、オーストリアの国民すべてに感謝状を渡したいような気持ちにつくづくなっております。

○高橋

何かパッと見ると江戸のごく初期というふうには、私なんか素人で思うんです。ただ、ディティールに入っていきますと、いろいろ、うん？という具合に思うところがあちこちあるんです。それは修理されたことも一つ大きなネックなんだろうと思いますけど。しかし、いくら化粧してもごまかし切れない肌荒れというのがあるわけでごまかして、じゃあこの絵の場合はごまかせないのは何だろうと。どこがごまかせないのかということをお考えすると、やはり源氏雲、金雲なんだろうと思うんです。

屏風というのは二次元、三次元の世界をあらわすわけでございますので、この金雲だけはごまかせない。ごまかせないという意味は、中国人はできない。ヨーロッパ人もできない。日本人特有、しかも胡粉盛上でございます。この金雲は私が見ると牡丹花と梅鉢、そして桜、それらはやはり日本的なモチーフで、もっと言いますと、牡丹は16世紀半ばに韓国の李朝螺鈿の中に初めて登場してきて元禄まで日本の美術に盛んに使われています。そういう系統は何とか押さえることはできます。

そこで、再び狩野先生にご登場で、この金雲から制作年をズバリ割り出すと？

○狩野

この盛り上げが非常に細かくやられるというのは、もちろん狩野派にも全然ないわけではありませんけれども、盛上というのは要するに、金を張る前に胡粉という貝でつくった白い絵の具ですが、それを塗るんじゃなくて張りつけるわけですね。その上から金箔を張っていくのでこぼができるわ

けでございます。今申しましたように、狩野派にもないわけではありませんが、狩野派とはもう全く違う流派ですね。土佐派ともちょっと違うところがあるんですけど、時どきこれは土佐というふうに入ったりするときも多いわけですけども、でも要するに狩野派系じゃないなという、そういう共通認識はあったんだろうと思います。

この金雲を細かく見ていきますと、その模様については今高橋さんがおっしゃったので、また後で補足していただければいいんですけど、林原本「洛中洛外図屏風」などでいうと、盛り上げでちょうど3列に点々のものが輪郭に沿ってあるわけですね。その上にあるのは大体いわゆる州浜型のような文様ですね、形は。こういうふうに桜であるとか、こういうものはちょっと今まで見たことないんで、これは原本にあったのか、この時期にやられたのか、恐らく原本にあったんじゃないかならうかと思えますけどね。これもわかりません。

そのあたりがどういうふうに通じるかと、やはり迷うわけでありまして、なかなか言いにくいところがございます。ちょっと粗雑な感じの胡粉盛上になっているように思えます。そういうところが、私はやっぱり同じようにつくってるのを桃山時代と江戸時代というもので、しかもやはりちょっと町絵師に近い絵描きだろうと思いましたが、そういうところが、それこそごまかせないところが出てしまったのかなというふうには思いますが、しかし、しつこく言いますが、原本がもちろん、すぐれたものであることはもう間違いがないと思えます。

○高橋 今、狩野先生のほうから2つおもしろい話が出てまして、林原美術館本「洛中洛外図屏風」、は、これ土佐派が描いたという名前での解釈なんです。今さりげなく「そういう土佐という説もあるけどね」とおっしゃいましたが、実は大事な学説の転換でございまして、非常におもしろい。サントリー美術館本「洛中洛外図屏風」もそうですね。

○狩野 サントリー美術館本は、両隻に落款、印章がございまして、それは土佐光高筆というふうになるんですが、土佐光高にするとちょっと時代がもう少し作品としては上がるんで、宮廷御用を務める土佐家ということにしたかったんだろうと思います。やっぱり土佐、大和絵系だということは共通認識としてはあったんだろうと思います。

○高橋 いろいろ専門的なディテールに入ってるので、もう少し詳しくお話したいんですけど、だんだん時間ももう迫ってまいりました。最後に、それぞれ4人の先生にこの屏風の美術的な価値をごく簡単に改めてお話を承りたいと思います。エームケ先生からお願いいたします。

○エームケ やっぱりまず屏風の歴史的価値観から見ますと、とても重要な作品だと思います。結局、先ほど北川先生がおっしゃったように、豊臣時代の「大坂城図屏風」は非常に少ないんです。今まで4点とおっしゃいましたね。だから、これで5点、やっと5点になったから、そこから写実的でなくても極楽橋の様子とか、篠の丸馬出曲輪とか、鳳凰丸とか川下り船とかいろいろ知ることができるところから、そういう意味ですごく新発見だったと思います。

ただ、美術史的価値のほうでは、私は文化史の専門ですからちょっと本当の美術史の専門家じゃないんですけど、でもやっぱり美術史的な価値もあると思います。私はちょっと狩野先生と違って原本じゃないかしらと思うんですが、でもそれは原本であっても模写版であっても結局大体17世紀の作品になりますと、それでもまた非常に素晴らしい価値観があるんじゃないかしらと思います。

- 高橋 ありがとうございます。じゃあ、北川先生、ごく簡潔に。
- 北川 私も美術史ではなくて歴史学なので、美術史的価値というよりは、歴史の立場から、大坂城の研究者としての立場からの価値ということでお話をさせていただきます。景観年代的にいうと、この種の屏風というのは同時に共存し得なかったものを一つの画面に落とし込みますので、トータルの景観年代というのはそれほど重要ではないというか、たぶん抽出し得ないんじゃないかなと思うんですが、主題である大坂城については先ほども言いましたように、豊臣の大坂城、しかも廊下橋様式の極楽橋があった時期、慶長元年～慶長5年頃の大坂城を描いたということが重要です。秀吉の最晩年から関ヶ原合戦が起こるまでの時期ですね。豊臣大坂城を描いた屏風絵が、「合戦図屏風」で2点、それから断片が1点、そして江戸時代の中期的ものが1点という、たったこれだけしかない状況の中で、城下町まで描きこんだ非常に価値ある「大坂城図屏風」が全く新たに出てきたなど、そういうふうに私は考えて、たいへんうれしく思っています。
- 高橋 ありがとうございました。では、狩野さん。いよいよもって簡潔に。
- 狩野 今度は美術史のほうから申しますと、どうしても、もちろん「大坂図屏風」としての価値というのはもう、はかり知れないものがあるということはわかります。それで、やっぱり私にとっての興味というのは、どういう画家が描いたのかなということ、それで先ほどグループ分けをしたわけです。そのグループ分けをした場合に、もしこれが、今わかっているのは慶長元年ぐらいのものが一番早いと思いますが、そうするとそれよりも前の作品になるということです。論理的にそれがこないといけな。結びつけることができるのかということ、先ほどスライドをお見せしたわけなので、しかしそのことと、この作品の歴史的な価値というのはそのことによっていささかも減じるものではないというのは重々承知しているところであります。
- 高橋 ありがとうございます。この屏風の研究につきましては、私ども関西大学とシュタイヤマルク州立博物館ヨアネウム、そして大阪城天守閣、三者でこれから3年間かけて研究をしていくという協定を締結をいたしたところでございます。それで、バーバラ・カイザー先生に我われ日本側に期待したいことを、ごく短くお願いします。
- カイザー (杉谷訳) 皆様方の非常に熱心な議論を伺ってまして大変うれしく思いました。ヨアネウムの総監督のパケシュさんと一緒に調査のためにはどんなことも厭いませんので、ぜひやらせてください。時代の設定に関しましては、この屏風の背後にあるさまざまな品物を日本にも送っていますので、例えばそういうものをごらんになればもう少しその時代の特定というものがわかりやすくなるんじゃないかと思えます。
- 高橋 ありがとうございます。この屏風を一つ真ん中におきまして、大阪とオーストリア・グラーツとの間でさまざまな文化交流がこれから考えられると思います。せっかくの機会でございますので、州立博物館ヨアネウムの総監督、ペーター・パケシュ先生、その豊富などをお聞かせください。
- パケシュ ここで行われました非常に質の高い議論に感謝申し上げます。この研究を今後続けていくことは私

(杉谷 訳) たちにとっても大きな課題です。この屏風に関して正しい情報が明らかになることを期待しています。関西大学との共同研究もこれからぜひ続けていきたいと思えます。そして、共同研究を通じて情報が明らかになれば、それはぜひさまざまな形で公開したいと思えます。そしてまた、その中には屏風を、場合によっては日本で公開するというようなことも考えています。

今後、大阪とグラーツという2つの都市がこのような形で共同研究を続けていくこと、そして今後続けていくことをとても楽しみにしております。どうもありがとうございました。



ペーター・パケシュ氏

○高 橋

最後の最後に大阪城天守閣の松尾信裕館長よりごあいさつをいただきますので、これを受けてひとつ簡単をお願いいたします。

○松 尾

大阪城天守閣の松尾でございます。

オーストリアで見つかったもの、1隻の屏風、大坂の町がとても生き生きと描かれております。この描かれた絵から今日こうして熱い議論が交わされたわけですが、学問は今始まったばかりです。これからもっと研究が続くことでこの屏風の中に描かれているもの、社会性、風俗、いろんなものももっと大きく皆さんに伝えることができると思えます。これからの研究に期待しながら皆さんのご参加、今日はどうもありがとうございました。



松尾 信裕氏

国際シンポジウム

新発見「豊臣期大坂図屏風」の魅力

—オーストリア・グラーツの古城と日本—

新発見「豊臣期大坂図屏風」を読む

編集 関西大学なにわ・大阪文化遺産学研究センター

発行日 2009年3月31日

発行所 関西大学なにわ・大阪文化遺産学研究センター

〒564-8680

大阪府吹田市山手町3-3-35 関西大学博物館内