

国立歴史民俗博物館蔵「南蛮屏風」の表現について

江村知子

The Depiction on the Nanban Screen at the National Museum of Japanese History

EMURA Tomoko

はじめに

- ① 伝来について
- ② 本作品の状態について
- ③ 南蛮屏風としての表現の比較
おわりに

【論文要旨】

国立歴史民俗博物館蔵「南蛮屏風」(六曲一隻)は入津する南蛮船、港に上陸する南蛮人、舶来品や日本の品々を商う店、南蛮寺を描いた作品で、十七世紀前半の制作と見られる。本作品は神戸市立博物館蔵「南蛮屏風」(六曲一雙)の右隻の構図や図様を継承した作品と見なされてきた。南蛮屏風の現存作例の中では珍しい小屏風(本紙縦八七・六四)であるが、画面全体の保存状態が良好でなく、研究対象として注目される機会が少なかった。

本稿では、本作品を詳細に写した明治時代の模本(東京国立博物館蔵)とその表現を比較することにより、作品そのものが有する情報を整理した。そして細部の表現に

ついて確認し、南蛮屏風としての本作品の位置づけを試みた。本作品は残念ながら後世の補修や補筆によって、鑑賞に悪影響を与えている部分も多いが、細部を緻密に描き込んだ表現や調和のとれた装飾性は、本来すぐれた作例であることを物語っている。本作品は十七世紀前半に多数制作された南蛮屏風の中でも、より私的空間で鑑賞するために通常の画面の大きさ(五尺屏風)ではなく、小屏風で制作された可能性が考えられることを指摘した。

【キーワード】南蛮美術、近世風俗画、模写

はじめに

国立歴史民俗博物館蔵「南蛮屏風」(H-13)(以下、本作品とする)(図1)は、六曲一隻の小屏風に左方より入津する南蛮船と上陸する南蛮人、右側に舶来の珍品や日本の諸道具を扱う商店が軒を連ね、右上には南蛮寺の様子が描かれている。先学の研究により南蛮屏風は国内外に九〇点余りの現存作例があり、十六世紀末から十七世紀半ばにかけて制作されたと考えられている⁽¹⁾。本作品はこれまで狩野内膳筆、神戸市立博物館蔵「南蛮屏風」(六曲一双、以下、内膳本とする)の右隻の図様を継承した作例として認識されているが、保存状態がよくないことが指摘されている⁽²⁾。絵画表面全体が暗い褐色を呈しており、彩色や表現が見づらい部分や、損傷箇所適切でない補修が施された部分も少なからず認められる。しかしながら南蛮屏風という画題、また近世風俗画の表現という問題を考える上で、本作品は興味深い作例であると言える。また東京国立博物館に本作品の模写とされる「南蛮図屏風」(図2)(以下、東博模写本とする)⁽³⁾が存在することが指摘されている⁽⁴⁾。この小考は、本共同研究の枠組みにおいて実施した調査研究に基づき、作品の情報を整理し、細部の表現について確認し、南蛮屏風としての本作品の位置づけを試みるものである。

① 伝来について

まずは本作品の伝来について確認しておきたい。本作品が初めて写真図版で紹介されたのは、一九二〇年(大正九)刊行の『東洋藝術名品綜覧』と見られる。同書には「阿蘭陀繪屏風 大阪 原田六郎君蔵」として掲載され、「小屏風に過ぎないけれども、同種製作のうち優秀なる部

類に属するやうに思はれる」と紹介されている⁽⁵⁾。この当時の所蔵者・原田六郎氏は現在の日立造船株式会社の前身である大阪鉄工所の社長を務めた実業家で、同氏による本作品の入手時期や経緯については不明である。高見沢忠雄氏は本作品を実見できないながらも、『東洋藝術名品綜覧』の解説と、その鮮明とは言い難い図版やこの屏風に拠ったという明治期の木版画をもとに推測・考察を加え、本作品の史的価値の高さについて指摘している⁽⁷⁾。

なおこの明治期の木版画については、高見沢氏はオスカー・ミュンスターベルヒ氏の論文に載せられている図として紹介しているが、高見沢氏の解説では木版画の典拠が示されていない。ミュンスターベルヒ氏の論文の挿図には Koko Rusan と記されており、『好古類纂』のことと見られる。『好古類纂』第七集に載せられる口絵(図3)と第八集に載せられる口絵(図4)とその解説によると、この図は某家秘蔵で、天正頃の有様を描いた二枚折の屏風を縮図して掲載したという。構図や図様、細部の描写などがよく似ていることから、本作品や東博模写本と深い関係を伺わせるが、原図が二曲屏風と明記されていること、また配色の相違点などから本作品とは別の作品から写されたものであると考えるおきたい。このことについては後述する。

その後、本作品は一九八二年(昭和五七)に国立歴史民俗博物館の所蔵品となった。成澤勝嗣氏⁽⁶⁾によって内膳本の図様を直接継承した小屏風であること、日本人の風俗は寛永風であることなどが指摘されているが、先述のように画面が暗く保存状態が芳しくないことや小屏風であることが理由か、展覧会や書籍の図版などで紹介される機会は少なかったようである。

② 本作品の状態について

本作品は紙本金地着色の六曲一隻屏風で、縦三段に紙を貼り継いでおり、その紙継ぎは水平方向に貫通している。上から第一紙の上端から第一紙の下端までが二七・五cm、第一紙の下端から第二紙の下端までが三二・六cm、第二紙の下端から第三紙の下端までが二七・五cmで、本紙の総丈は八七・六cm、一扇の横幅は四三・三cm、本紙総幅は二五九・八cmとなっている。

東博模写本との図様の相違点

本作品は先述のように全体的に画面が暗く色調が沈んで見えるほか、亀裂、破れなどが生じてそれを繕った痕跡が随所であり、オリジナルの後補かの判断が難しい部分がある。東博模写本は一八九二年（明治二五）に石本秋園より購入されたもので、博物館の関係者が原本の屏風を貴重であるとして石本秋園に依頼して制作、購入された可能性が考えられるが、模写制作時点の本作品所有者は不明である。東博模写本の寸法は八六・二×二六四・〇cmで、本作品に較べると縦が一・四cm小さく、横が四・二cm大きい。修理の際の仕立ての都合による差異と見られる。東博模写本は欠損を欠損として写す、剥落模写がなされている。

東博模写本で確認できる大きな欠損部分をあげると、第一扇右端下部、第一扇左端ほぼ全域、第二扇左端下部、第三扇中央右側の日傘を差し掛けられるカピタンの胸部分から右側の小姓の上半身部分、第三扇右下、第三扇の左端の中央から下部（図5）、第四扇右端の下部、第五扇の左端ほぼ全域、第六扇の右端全域が、薄茶色の欠損箇所として表されている。東博模写本は本作品そのものを模写したものなのか、別本が介在している可能性はないのか、また模写当時の状況をそのまま加減なく写されたものなのか、また模写当時、原本の欠損箇所現在の模写本の表面に見えるように均一な補修紙があてられていたのかなど、確証を得られない、考慮すべき点が多々ある。しかしながら東博模写本は本作品と欠

損箇所が一致する部分があること、独特の図様や表現と類似する点が多く認められることから、直接的な関係があった可能性が高く、本作品のある時期の状態を伝える重要な情報と見なすことができる。ここでは東博模写本が本作品に基づくものという前提に基づいて考察を進める。東博模写本になく、本作品にあるものは明治期以降に描き加えられた可能性が考えられるのである。

東博模写本に欠損として表されている部分で、現状の本作品で絵が表されている箇所としては、第一扇左下端の黒い頭巾を被った日本人男性の顔、第二扇左上の南蛮寺の二階の縁側にいる僧の身体、第三扇右端にまたがって描かれている部分（帽子・肩）、第三扇中央右側のカピタンの胸部分から右側の小姓の顔と上半身部分、第三扇左端中央の褐色のマントと衣を着たフランススコ会の修道士の着衣の一部、第五・六扇の間にまたがる南蛮船の部分などがあげられる。本作品において欠損している人物の顔・身体は全て補筆・補彩されている。本作品において、表現として重要と言える第三扇のカピタン（図6）やその右側の小姓（図7）の部分を見てみると、本紙が欠損している部分が補修され、墨線や色の調子を合わせて欠損した絵が補われていることが確認できる。また補筆された部分以外にも、損傷を受け、何らかの行為が行われたと見られる部分が複雑な積層状態になっている箇所も散見されるため、おそらくこうした補修が行われたのは一度だけではなく、複数回行われていると推測される。

さらに本作品と東博模写本の図様の主な相違点として、以下の四点があげられる。ひとつは第一扇、商店の右端の暖簾と軒先の暖簾が、東博模写本では水色の地に橘が揃いの文様として染められた表現であるのに対して（図8）、本作品では、右端の暖簾が灰色がかった水色の地に、表現ではなさそうな黒い汚れがあり、橘の文様は認識できないことである（図9）。軒暖簾は青みがかった白色の地に、かすれてはいるが緑色のよ

うな絵具で東博模写本同様の橋が表されている。同じ部分を近赤外線撮影画像(図10)⁽¹²⁾で確認すると、右端の暖簾は他の部分よりも赤外線を吸収して暗く写っており、軒下の暖簾の色が何らかの理由で薄くなった、退色しているわけではなく、間口の暖簾の方に異なる彩色材料が全面に塗られていると推測される。東博模写本の制作当時は同じ色であったはずが、損傷を受けて補った際に軒暖簾とは異なる色が選択された可能性が考えられる。

第二点目として、東博模写本の第一扇左端の蝶番付近は欠損として表され、『東洋藝術名品総覧』の図版25として掲載される第一・二扇の下半分の部分図(図11)でも絵がなくなっていることが確認できる。現在の本作品を確認すると(図12)、第一扇左端の柱、暗い金色を呈している引き戸、その右側の白地に赤色・青色・茶色の格子文様が小紋のように配された布地のような物品は、この写真が撮影された後に加えられたことになる。

第三点目として、第四扇の下方左端に描かれる黒人の従者二人は、東博模写本では右側が青色の傘を持った姿、左側が十字と三叉を組み合わせた飾りのついた播を持った姿で表されている(図13)のに対して、本作品では右側の男性が青い傘、左側の男性が緑色の傘を持つ姿(図14)となっている。緑色の傘の輪郭線(図15)を見ると金泥の描き起こし線が本体の輪郭線と沿っておらず、周囲に別の線描や色の痕跡も確認できる。この二人の持物は傘と播とすることが、内膳本や他の類似する作例にも共通するモチーフとなっている。本作品においては、この部分が損傷を受け、本来の姿がわかりづらくなっていたところに、隣の傘に似せてもう一本の傘に描き改めた可能性が考えられる。

第四点目として、第五扇の船首から前方に伸びる棒(斜檣)と交差している横棒は、東博模写本では損傷を受けている箇所なのか、周囲が白くぼやけて表されているが、本作品では横棒に白色の帆が巻かれている。

内膳本では斜檣のみで横棒は表されないが、斜檣に帆が巻かれた横棒が交差する形で表されるのは、他の作品にも例があるため(後述の個人本、南蛮文化館本は同様の表現が確認できる)、何らかの理由があつて描き込まれたと考えられる。

金雲について

本作品は金雲の中に小さな雲の文様を、絵具で盛り上げ金色に仕上げた手法が用いられている。東博模写本では文様の形状・配置などは正確に写されているものの、金雲部分の損傷については記録されず、均質に表されている。本紙が欠損した状態で表されていることから推測すると、金雲部分が全く損傷を受けておらず、均質な金色を呈していたとは考えにくい。模写の方針として絵の構図や図様を正確に写し取ることを目的とし、絵を装飾するものである金雲については文様の形状を写すこととしても、損傷の状態まで写すことは省略されたとも考えられる。

現状の金雲部分を参照すると(図16)、雲の形に淡墨で下描きをした上に、胡粉と見られる白い絵具で雲全体の周縁、その内側の小さな雲形の外縁、さらに少し間隔を開けて内側を雲形に塗り、当初は金箔を押ししていたものと推測される。本共同研究において実施した蛍光X線分析により、金色を呈している部分からは、金と真鍮が使用されている可能性が提示された⁽¹⁴⁾。真鍮箔・真鍮泥は、金の代用品として近代に行われた修理において使用された例が多数確認されている。修理した当初は、オリジナルの部分と違和感なく金色を呈しているが、銅の酸化により錆が生じ、褐色に変色してしまっている作例も散見される。本作品全体が暗く沈んだような色合いを呈しているのは、経年劣化もあるが、後世の修理で使用された真鍮箔・真鍮泥の影響がその原因として推測できる。

以上のように、本作品には過去複数回にわたって、絵画表面に大きな損傷を受け、補修・補筆・補彩されてきた履歴が伺われる。このことは

現在行われている、文化財の保存修復の理念からは大きく逸脱していると言えるが、こうした手荒にも見える修繕を施したからこそ、本作品は作品として存在し続けられているとも言える。オリジナルの状態をそのままに保持している部分のごく限られており、しかもその判別が難しいという状況ではあるが、本作品の持つ表現の特質について注意深く考察を進めたい。

③ 南蛮屏風としての表現の比較

先行研究によって本作品は本来、六曲一双屏風として制作されたものの右隻にあたると思われる、その図様の初期作例と見なされるのが神戸市立博物館所蔵の内膳本（図17）である。また本作品と近い関係にあるとされている二作例、個人蔵の作品（図18）と、南蛮文化館に所蔵される小屏風（図19）について、以下それぞれ個人本、南蛮文化館本とする⁽¹⁵⁾。これら三作例の右隻と本作品は、左方より来航する南蛮船、右方に日本の南蛮寺と商店を配するといった主な構成要素が共通する。南蛮屏風が多数作られたのは、異国への好奇心のみならず、南蛮船を珍しい舶来品をもたらし宝船として、招福・吉祥画題として享受されてきたことが先学の研究によって明らかにされているが、他作例との比較を通じて本作品の特徴について考えてみたい。

南蛮寺

南蛮寺の描写内容について考察を加える。内膳本では救世主の像が顔も露わに表されているのに対し、本作品では赤い衣に青いマントを羽織った聖像の胸より下の部分が表され、顔は上部の幕に隠れて表されていない（図20）。像主はその左手を十字架の載った天球の上に添えている。祭壇の前では四色の縦縞の祭服を着た横向きの司祭が聖餅^{せいひん}を捧

げ、儀式を行っており、その左右に白い衣の侍僧が従う。祭壇には、聖典が開いて置かれ、聖杯、水瓶、見台が置かれている。同様の構図・描写内容である個人本、南蛮文化館本の聖像部分は伝来の過程で削り取られるなどの事情で図様を確認できない⁽¹⁷⁾。本作品の聖像に見られる衣や天球の陰影表現は、内膳本とは異質で、他の作例にもあまり見られない独特の表現である。実際の洋装に曲線的な髪と陰影がついているのを観察して描いたと言うのではなく、明確な陰影表現が施されているヨーロッパの版画や絵画、あるいはそれを模倣して描かれた絵画を参考にして表しているような観念的な表現であるが、それが異国のものであることを暗示しているようにも見える。東博模写本の同じ部分では、同様に薄い青色の地色に濃い青色の陰影表現がなされている。先に紹介した『好古類纂』第八集の口絵では、おおよその図様は共通し、多少簡略化はしているものの木版画でありながらやや濃い青色が陰影表現に用いられている。また本作品と東博模写本において、司祭のマントの縦縞の色が背中から右側に向かって赤色・青色・白色・緑色で彩色され、各色の内側は檜垣文^{ひがきもん}・花文・唐草文などそれぞれ異なる文様が金色で描き込まれているが、『好古類纂』の口絵では白色の部分が橙色となっており、全体に柘文^{まつもん}のような文様が画一的に描かれている。原本がこのような文様であったのか、木版画に縮図する際に変化したのかは不明である。

また第二扇上部、南蛮寺の向かって左隣の建物の二階では、水墨山水図のような屏風の前で、四角帽を被った神父が教理書を持って説教をしている様子が表されている。この描写内容も、内膳本、個人本、南蛮文化館本とも共通するが、本作品では神父が眼鏡を掛けている（図21）。後から描き足した可能性も皆無ではないが、東博模写本においても同様に神父は眼鏡を掛けた顔貌で表されている。また本作品の両眼のレンズをつなぐブリッジの部分の墨が一部剥落しているなど、眼鏡の部分の損傷劣化状態が他の部分と大きく異なるような痕跡は認められないため、

当初からの表現と見ておきたい。また神父の背後の屏風は、屏風の小縁、大縁、襲木、角金具、鍔金具、鍔鉾など、屏風の構造を知り、それを絵画化することが定着していた時期・状況で、本作品が制作されたことを示唆しているようにも思われる⁽¹⁸⁾。襲木を周囲よりも立体的に表すために、絵具を厚塗りしているところが剥落しているなど、材質表現にもこだわりが見られる。本作品は舶来の珍しい物品や習慣、風俗を描くというだけではなく、それらが日本の伝統的な絵画空間にもたらされたことを如実に表しているようにも見られる。

日本人の描写

本作品の第一・二扇には神父らイエズス会士ら、それに従う日本人の小姓、先述のように顔貌が後補の可能性が高い頭巾を被った日本人、フランシスコ会修道士と見られる二人、年若く整った顔立ちの黒衣の修道士、そして袴を着けた武士とそれに従う禿、若衆、荷持ち、槍持ち達の人の流れが右から左へと進んでいる。描き込まれるモチーフが増えて華やかに表される個人本は除き、この人数と構成は内膳本と南蛮文化館本ともおおよそ共通するが、内膳本にはこの行列の中に禿は描かれず、男性のみで構成される。また第二扇上部の建物の縁側にいる神父に茶を勧める日本人も、内膳本では小僧、本作品・個人本・南蛮文化館本では禿で表される。内膳本の右隻では、概観したところ、商店の暖簾から外を覗きに出たところの女性一人のみで、あとは全て男性が表されている。点景のように描き込まれる禿の姿は、寛永風俗画の常套的表現のようにも見なされ、内膳本が他の三作品に較べて時代が先行し、また作品の持つ意味や制作背景も自ずと異なっているようにも考えられる。

南蛮人の描写

続いて第三・六扇にかけて描かれる南蛮人の描写について見てゆくと、内膳本では全体的に下肢の長い、長身のプロポーションで人物が表されるのに対して、本作品、個人本、南蛮文化館本のいずれもややぐりとした体躯で表されている。先述のように本作品には後補が多く、問題のない部分を選ぶのがとても難しい状況ではあるが、例えば第四扇の水辺の近くに描かれる、盾を持った黒人の従者や赤い衣を着た男性は、その表現にさまざまな工夫が凝らされている(図22)。襟やボタンは立体的に絵具を盛り上げて表現され、宣教師や南蛮人たちが手にする白いハンカチーフはレースであることを示すためか、文様が浮き上がるように表されている。ハンカチーフはヨーロッパ的な身の回りの品として、また高貴なものとしてか、内膳本でもイエズス会士や南蛮人たちが手にする様子が表されるが、個人本や南蛮文化館本には描かれていない。ハンカチーフが何であるのか意味が不明となり、写されなくなった可能性も考えられる。

また黒人の従者が持つ盾には、暗色の地に金色で玉を前足で転がすような獅子の姿が雲気文に囲まれて表されている(図23)。内膳本にはカピタンの隣の小姓が同様の獅子の文様の盾を持っており、黒漆塗りに金蒔絵による輸出向け日本製品であった可能性が指摘されている⁽¹⁹⁾。保存状態はもちろん、本来の表現としても全般的に最も精巧と言える内膳本ではあるが、この盾の描写については、本作品の方が縁文様やその立体感が表現されており、より趣向が凝らされていると言える。

第五・六扇の南蛮船の描写では、本作品はその境界付近が激しく損傷し、それを繕う補修が確認でき、東博模写本との図様の差異も散見される。水夫が帆柱や高所に張られた綱などの上で曲芸のような姿態でアクロバティックに表されるのは多くの南蛮屏風に見られる特徴で、内膳本、本作品、個人本、南蛮文化館本とも構成や図様が似通っている。先頭の方で綱の上で腹ばいになって蜘蛛舞のような姿態で表される者などは、

近世風俗画の見世物小屋などの描写に見られるような表現を彷彿とさせる。物珍しいものを描いた特殊な画題というだけでなく、日本の風俗画の一面題として定着し、多くの作品が作られていったことを伺わせる。

おわりに

以上、本作品は先行研究で指摘されてきた通り、内膳本をその祖型として継承、制作されたものと見ることができ、個人本、南蛮文化館本との共通点と相違点が入り乱れるように存在しており、その影響関係は現時点では明確にすることができない。しかしながら、高見沢氏論考で指摘されているように、本作品が最も小振りの作品であること⁽²⁰⁾、そしてこの四作品のうち本作品のみが大らかな盛り上げ装飾の金雲で表されていることは、興味深い。『南蛮屏風集成』掲載の九一点の南蛮屏風のうち縦が一二〇cm未満の作例は十一一点、もちろん消失・散逸してしまつた作品も多い可能性があるが、大半の南蛮屏風は五尺屏風として作られたと言える。小屏風に描くと言うことは、より私的な空間で鑑賞される画面形式が採用されていると言うことであり、絵画表面により近づいて見るために細部まで入念に様々なモチーフが描き込まれていると理解される。現状の本作品にオリジナルの要素はどの程度残っているのか、残念ながら不可逆的な損傷と修理を受けているとは言え、優れた古画に学ぼうという気風の高まっていた明治期に詳細な模本が作られたこと、『東洋藝術名品総覧』に優秀なるものとして唯一の南蛮屏風として掲載されていること、類似する二曲屏風が派生していた可能性があること⁽²¹⁾などから、本作品の南蛮屏風としての史料価値は高い。オリジナルの姿を取り戻すことができなくても、現在の絵画表面からその痕跡を読み取り、その存在意義を認識することが必要であると思われる。

註

- (1) 坂本満他編著『南蛮屏風集成』中央公論美術出版、二〇〇八年を参照。
- (2) 註1前掲書、成澤勝嗣氏による解説「19 国立歴史民俗博物館本A（原田家旧蔵本）」を参照。
- (3) 東京国立博物館列品番号A-9873「南蛮図屏風」六曲一隻、同館ウェブサイト上の画像検索でカラー画像が閲覧できる。列品管理情報では、明治二五年（一八九二）に石本秋園より購入したものと記録されているが、模写の原本や経緯については不明である。東京国立博物館、沖松健次郎氏のご教示による。同館には石本秋園による模写「細川幽齋画像（A-9874）」、「島津忠恒肖像」（A-9875）、「村井貞勝像」（A-9876）が所蔵されている。また石本秋園はこれと同時期にやはり古画を模写した「室町幕府時代小兒遊戯図」などが旧制第一高等学校の絵画コレクションとして買い上げられており、現在は東京大学駒場博物館に所蔵されている。井戸美里「高絵画資料の概要」ウェブサイトを参照。（http://museum.c.u-tokyo.ac.jp/images/S6/ichikokagaipdf_110111年七月九日閲覧）
- (4) 註2に同じ。
- (5) 『東洋藝術名品総覧』第一集第一篇、図版番号25、美術資料刊行会、一九二〇年を参照。
- (6) 原田六郎（一八八八～一九三六）は滋賀県長浜の名家、浅見家の六男に生まれ、原田十郎氏の養嗣子となり、事業を展開した。『大正人名辞典Ⅱ 上巻』日本図書センター、一九八九年（底本・猪野三郎編『大衆人事録 昭和三年版』帝國秘密探偵社、一九二七年）および「原田六郎 三五荘 長野県『別冊太陽』二二八（日本）のころ 日本」の別荘・別邸、二〇〇四年を参照。原田六郎氏が他にどのような作品を所蔵していたのかは不明。昭和三年九月二四日の『江州浅見家所蔵品入札目録』（東京文化財研究所蔵）を見ると生家の浅見家は多数の近世絵画を所有していたことがわかるが南蛮美術は含まれていない。
- (7) 高見沢忠雄「南蛮屏風解説」屏風番号二三、『南蛮屏風』、鹿島研究所出版会、一九七〇年を参照。
- (8) Oscar Munsterberg, *Die Darstellung von Europäern in der japanischen Kunst*, Hugo Grothe, *Orientalisches Archiv*, 1910/1911（ハイデルベルク大学図書館所蔵本）を参照。
- (9) 小杉樞郎・井上頼園校閲『好古類纂』第七集、好古社出版部、一九〇二年四月（国会図書館所蔵本）を参照。なお同書は、これを第一編とし、第二、三編も出版され、明治三三～四二年（一九〇〇～〇九）に三八冊が刊行されている。
- (10) 小杉樞郎・井上頼園校閲『好古類纂』（第一編）第八集、好古社出版部、

を頂いた方々に感謝申し上げます。

(東京文化財研究所文化財情報資料部
文化財アーカイブズ研究室・室長)

(二〇一八年六月一日受付、二〇一八年二月一〇日審査終了)

- 一九〇二年七月(国会図書館所蔵本)を参照。
- (11) 二〇一七年一〇月一九日計測。ただし東京国立博物館の列品管理情報では八九・四×二七・二七cmとなっており、この差異の理由については不明。
- (12) 荒井経氏撮影による画像を参照。
- (13) 島津美子氏の蛍光X線分析により、白色部分からカルシウムが検出されていることに基づく。
- (14) 島津美子氏の分析による。
- (15) これら三作例の寸法は以下の通り。註1前掲書を参照。
作品番号3、神戸市立博物館本、六曲一雙、紙本金地着色、(各)一五四・五×三六三・二cm。
作品番号20、個人本、六曲一雙、紙本金地着色、(各)一四七・六×三五五・八cm。
作品番号21、南蛮文化館本、六曲一雙、紙本金地着色、(各)一四七・六×三五五・八cm。
- (16) 成澤勝嗣「近世初期風俗画としての南蛮屏風―その誕生から変貌まで―」、「南蛮屏風集成」中央公論美術出版、二〇〇八年を参照。
- (17) 註7前掲書、屏風番号24、25の解説を参照。
- (18) 画中画の屏風の表装や構造を詳しく表出する例として、寛永期の制作と見られる「彦根屏風」がある。彦根城博物館・東京文化財研究所「彦根屏風」中央公論美術出版、二〇〇八年、図26(二八頁)、図41(三七頁)を参照。
- (19) 註1前掲書、内膳本の日高薫氏による解説を参照。
- (20) 註7に同じ。
- (21) 『南蛮屏風集成』掲載の九一作品のうち六曲屏風は八〇点で、南蛮屏風は六曲屏風として描かれることが通例と推測される。『好古類纂』第七集の口絵の原図にあたる二曲屏風は異例な形式であり、同図様の六曲屏風から、二曲屏風に縮小、変更されたと考えられる。本作品と同種のものが複数存在している別本から派生したことも考えられるが、『好古類纂』を校閲している小杉楯郎は明治四四年(一九一一)に『歴世風俗女装沿革図考』を刊行しており、その絵を東博模写本の筆者と目される石本秋園が描いていることから、小杉楯郎と石本秋園が情報共有できる関係にあり、『好古類纂』第七集の口絵の原図にあたる二曲屏風は本作品に拠っている可能性が高いと考えられる。
- 【付記】図18は「南蛮見聞録…桃山絵画にみる西洋との出会い」展図録(神戸市立博物館、一九九二年)より、図19は『日本屏風絵集成』十五(南蛮風俗、講談社、一九七九年)。
- 【謝辞】註8のドイツ語論文の閲覧に際して、ハイデルベルク大学のメラニー・トリーデ教授のご高配を賜りました。また本稿をなすにあたり、貴重なご教示

The Depiction on the Nanban Screen at the National Museum of Japanese History

EMURA Tomoko

The Nanban screen at the National Museum of Japanese History depicts a Nanban ship entering a port, foreigners landing, shops selling imported items and Japanese goods, and the Nanban church across six panels. It is regarded that this screen was drawn in the early 17th century. It is postulated that this screen referred to the composition and figures on the right screen of the Nanban screens (a pair of six-panel screens) at the Kobe City Museum. However, this screen is a rare example of comparatively small screens (height: 87.6 cm) among the existing Nanban screens. As the condition of this screen is not very good, there is little scope for it to be the subject of study.

In this study, the information about this screen was gathered by comparing the depiction with the facsimile of this screen from the Meiji period, which is owned by the Tokyo National Museum. Besides the fine details, the relations between subjects in the other Nanban screens were examined; however, retouching and repair efforts on this screen have negatively influenced its appreciation value. The fine details and decorativeness indicate that this screen was originally produced as an artwork of the highest order. This paper points out the possibility that this screen was made smaller than the normal size (five *shaku*, approximately 150 cm) of most Nanban screens in the early 17th century, to make it fit into a private space.

Key word : Nanban art, Genre Paintings in early modern, Facsimile



图1 国立歴史民俗博物館蔵「南蛮屏風」(H-13)



图2 東京国立博物館蔵「南蛮凶屏風」(東博模写本)

Image: TNM Image Archives



图3 『好古類纂』第7集口絵



図4 『好古類纂』第8集口絵



図5 東博模写本・第一～三扇下方
Image: TNM Image Archives

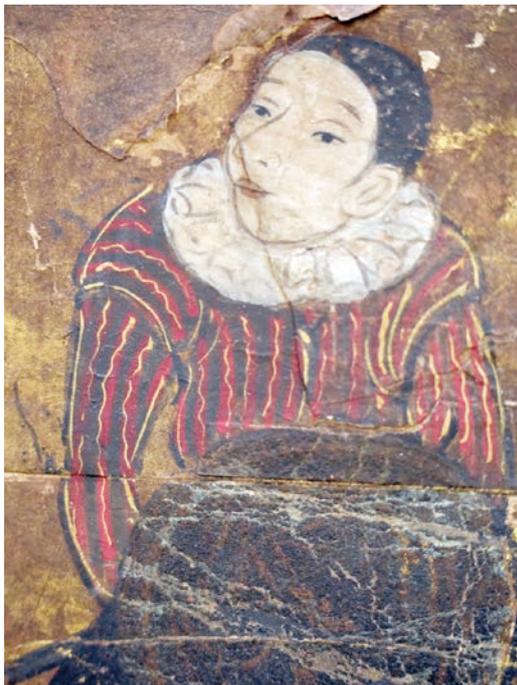


図7 カピタン右側の小姓（歴博本・第三扇）



図6 カピタン（歴博本・第三扇）



図8 商店の暖簾（東博模写本・第一扇）
Image: TNM Image Archives



図9 商店の暖簾（歴博本・第一扇）

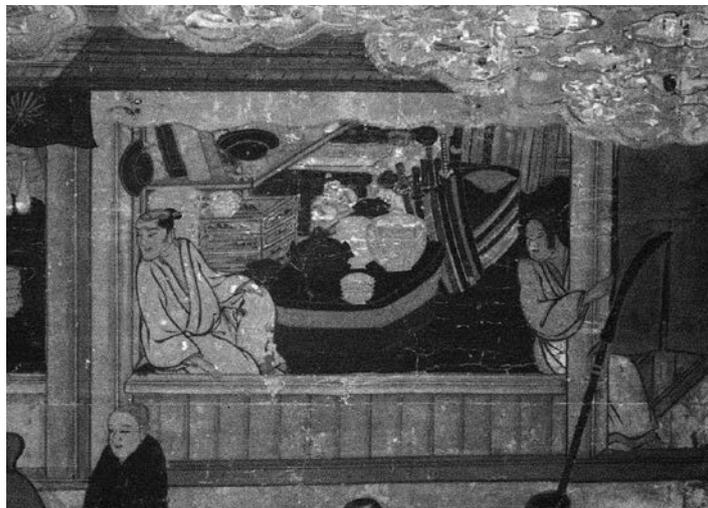
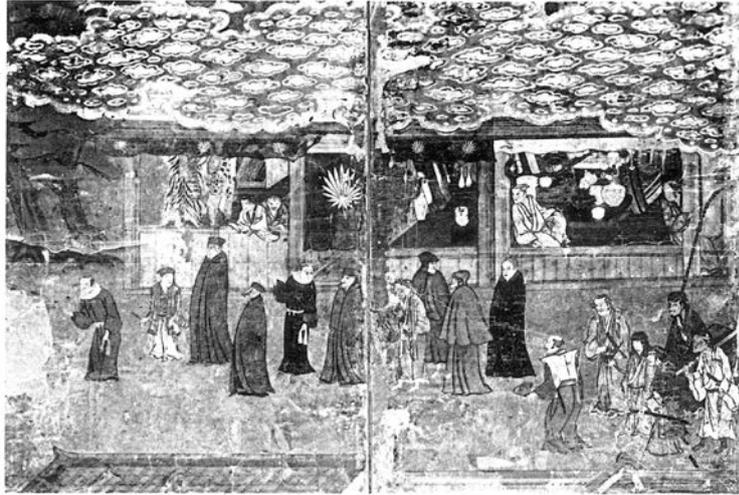


図10 同上・近赤外線写真

ORANDA-YE BY BU. (detail)
Early Tokugawa Period, 1600-1700.
Full colour and Gold on paper. 2 ft. 10 1/2 in. x 5 ft. 8 in.
Possessed by Mr. Harada-Kokuro, Osaka.



(部一) 風屏繪陀阿
藏君郎六田原 阪大

图 11 『東洋藝術名品綜覽』 図版 25



图 12 第一扇左端 (歷博本)



图 13 從者 (東博模写本・第四層下方左端)
Image: TNM Image Archives



图 14 從者 (歷博本・第四層下方左端)



图 15 傘 (歷博本・第四層下方左端)



图 16 金雲部分（歷博本）



图 17 南蛮屏風・右隻（神戸市立博物館蔵）

图 18 南蛮屏風・右隻（個人蔵）



图 19 南蛮屏風・右隻（南蛮文化館蔵）



図 21 神父像 (歴博本)



図 20 南蛮寺の描写内容 (歴博本)



図 23 盾の文様 (第四扇, 歴博本)



図 22 南蛮人像 (第四扇, 歴博本)