The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	オランダ製世界地図に依拠する洋風画屏風と徳川家康の近臣たち ： 慶長一四年~二〇年頃の外交環境との関連を中心に
Author(s)	岡田, 裕成
Citation	フィロカリア. 2025, 42, p. 105-149
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/101329
rights	本稿掲載の画像の無断複写は画像提供者により禁じられています
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

＊本稿掲載の画像の無断複写は画像提供者により禁じられています。

オランダ製世界地図に依拠する洋風画屏風と徳川家康の近臣たち

――慶長一四年～二〇年頃の外交環境との関連を中心に

岡田裕成

はじめに
一章　オランダ製世界地図に依拠する洋風画屏風
二章　イエズス会に関連する図像源泉の再検討
三章　三の丸尚蔵館本および関連作品の制作時期の上限
四章　家康政権の外交と世界地図屏風：
　一六〇九～一五年（慶長一四～二〇年）
五章　家康近臣と世界地図屏風の構想
六章　作品の制作者をめぐる問題
結び　植民地主義的表象の移転と再構築

はじめに

武装君主像や戦闘図、世界地図、田園での狩猟などの世俗的な主題を、ヨーロッパ由来の図像源泉を利用しつつ、陰影法や透視図法などのヨーロッパ絵画の様式を模して描いた作品群は、いわゆる「南蛮美術」のなかで、南蛮屏風やキリスト教図像の作品と並んで重要な領域を占める。これら世俗主題の洋風画作品は、今日に至る伝存の過程で仕立て直されたものもあるが、当初から「屏風」という媒体に描かれ、日本建築の室内空間にしかるべく配置されたと考えられる作例が少なからず残されている。

『駿府記』の慶長一六年九月二〇日（一六一一年一〇月二五日）の条には、徳川家康面前の出来事として、次のような記述がある。「南蛮世界図屏風御覧有り。而して異域國々之御沙汰に及ぶ。後藤少（庄）三郎、長谷川左兵衛御前に候」（駿府記：217）。この一節は、「南蛮」由来の世界図を描いた屏風が、駿府城内の家康の身近に置かれ、かつ、この「天下人」の政策決定の場で利用されていたことを示している。

ここに言及される「世界図屏風」については、オランダ製の大判世界地図に依拠した名品で、現在皇居三の丸尚蔵館に所蔵される《万国絵図屏風》ではないか、という推測がこれまで時になされてきた。後で詳しく検討する通り、筆者はその可能性は低いと考えている。し

かし、徳川家康という権力者のごく近辺での世界地図屏風の使用について述べる駿府記の記録は、世界を知る情報媒体でもあったこの種の作品の成立背景を考えるうえで大変興味深い。本稿では、この一節も手がかりとしつつ、駿府城での御前会議の前後、おおよそ慶長一四年（一六〇九年）から慶長二〇年（一六一五年）頃までの、日本を取り巻く外交環境の大きな変化、そして、それに関わった政権枢要の人物との関連という観点から、尚蔵館本はじめ、世界地図とその付属図像を展開した一群の洋風画屏風の成立過程を問い直したい。

筆者はこれまで、初期近代スペイン世界帝国の美術を中心に、植民地主義のもとで周縁的な立場に置かれた主体が、外来の造形的・図像的な文化をいかに受容し、みずからの文脈で再構成・再利用したのかを研究してきた[1]。また、そうした視点から、香雪美術館所蔵の洋風画《レパント戦闘図屏風》と《世界地図屏風》を取り上げ、その戦争画が実は一六世紀のスペインによるチュニス遠征を描いたものであることを指摘するとともに、作品制作の背景に、徳川政権の外交政策があったことを論じた（岡田［裕成］2020a）。本稿はその論を展開し、オランダ製世界地図とそれに付属した図像をもとに描かれた一連の洋風画作品に焦点を当て、従来の議論においてあまり問われなかった、洋風画屏風の構想・制作の場における日本側の関与を詳しく検討する。その議論をとおして、初期近代ヨーロッパの植民地主義的な海洋進出の、いわば最突端に位置した日本でうみだされた美術作品の成り立ちを、一方向的な影響論の枠にとらわれないかたちで論じたい。

以下、本論の第一章ではまず、オランダ製の世界地図と関わる一群の洋風画作品と、それらに関する先行研究を概観する。二章では、従来イエズス会との関係で論じられることの多かった対象の作品群に、むしろキリスト教的な要素を排除する意識的な操作が加えられていることを指摘する。三章では作品の成立時期、とりわけその上限について、新たな材料をもとに再検討を行う。続く四章では、その想定される作品成立の時期、日本の外交政策に大きな変化が起こっていたことを示したい。これらの議論を踏まえ、五章では、変化する環境のもと、どのような意思の主体が、オランダ製世界地図を重要な源泉とする一連の洋風画作品の制作を主導したのかを議論する。最後に六章では、作品の想定される制作者についての所見を示す。

一章　オランダ製世界地図に依拠する洋風画屏風

屏風形式のものを中心に現存する世俗主題の洋風画作品は、比較的限られた数の図像源泉を共有している。そのなかで一つのカテゴリーをなすのは、永青文庫やMOA美術館の《洋人奏楽図屏風》（図1）、九州国立博物館の《水車のある西洋風俗図屏風》など、一〇例ほどが知られる田園風俗画的な作品だ[2]。これらの作品は、やや高めに地平線を設定して野原や森、海や水場のある田園的な風景を描き、そこに、狩猟や奏楽を楽しむ人びと、西洋の建築物などを配する。馬上の武人の華やかな衣装や武器、優美な男女の持つリュートやハープのような楽

器、塔を備えた石造りの城館などは、ヨーロッパ由来の図像源泉から切り取られた、いかにも西洋風の風俗・風景をあらわすモチーフだ。またこれらの作品には、修道士風の衣服をまとった人物や、キリスト教的な寓意を想起させるモチーフが織り込まれることもある。ただそれらは多くの場合、宗

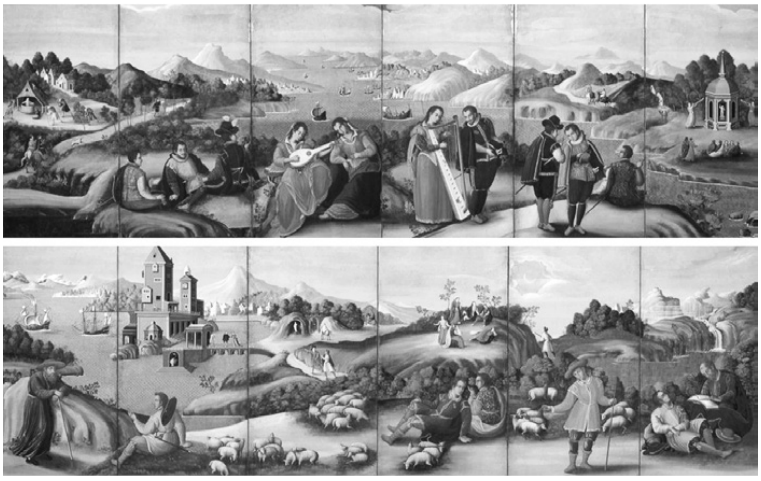


図１　《洋人奏楽図屏風》　六曲一双　各 93.1×302.4 cm　MOA美術館

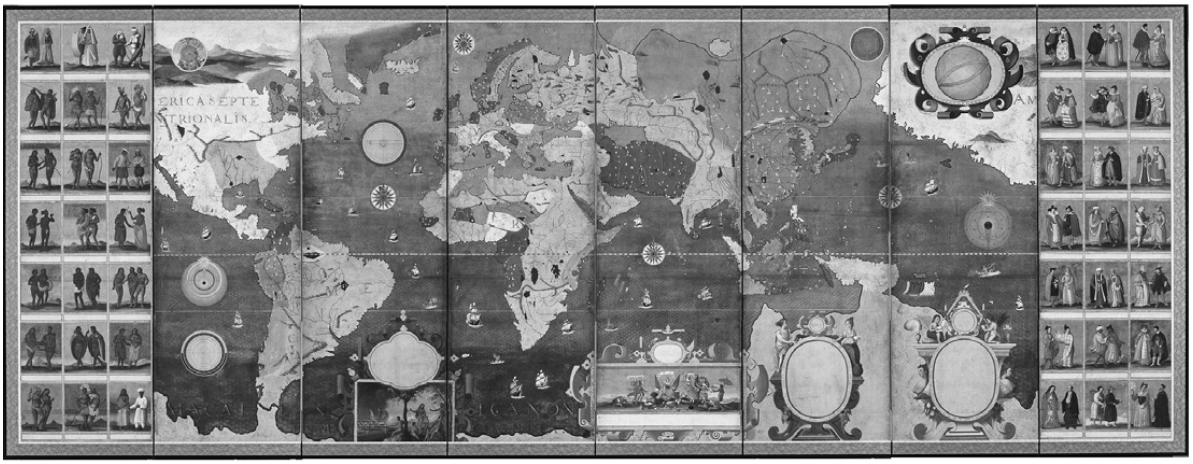


図２　《万国絵図屏風》（世界地図と民族誌的人物像）　八曲一双（図３と）　各 178.6×486.3 cm　皇居三の丸尚蔵館（画像：皇居三の丸尚蔵館）

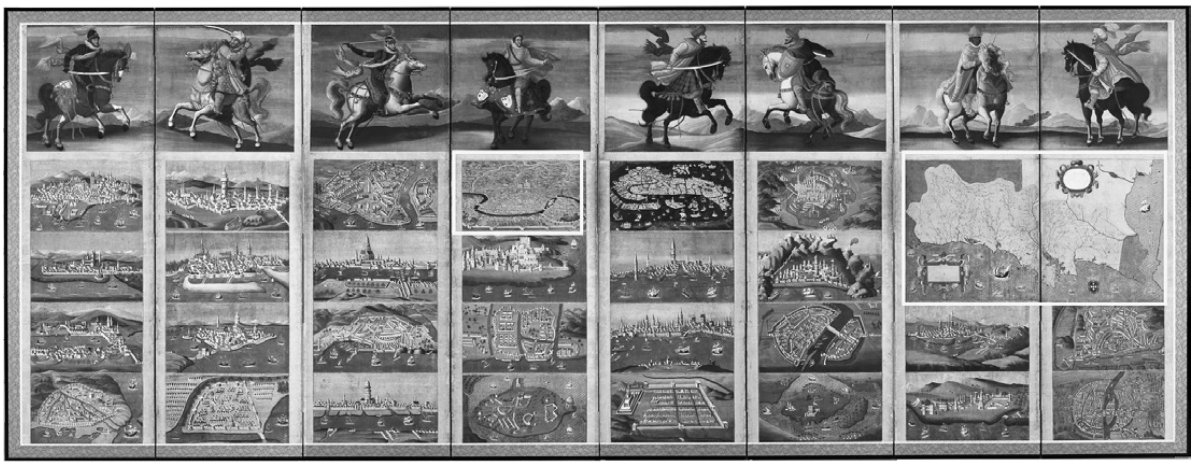


図３　《万国絵図屏風》（武装君主騎馬像と都市景観図）　枠線で示すのは、ローマ景観図とポルトガル一国地図（画像：皇居三の丸尚蔵館）

教的メッセージの解読を導くだけの文脈を欠いているように思われる。[3] 絵全体にうかがわれるのは、たぶんに異国趣味的な演出だ。

こうした田園風俗画風に対し、洋風画屏風において今ひとつのカテゴリーを構成するのが、ヨーロッパ由来の世界地図とそれに付随する図像を主な源泉とした作品群だ。これまで明らかになっている事実を中心に、まずは、その主な作品を概観しておこう。

世界地図に関わる洋風画屏風を代表するのは、多くの図像要素を含み、また、群青などをふんだんに用いた豪華な彩色が印象的な名品、皇居三の丸尚蔵館（以下尚蔵館）の《万国絵図屏風》一双だ。この一双の屏風の片隻には、世界地図と、世界各地の民族誌的な人物画・四二区画が描かれる（図2）。もう一隻には、画面の上の縁に八点の武装君主騎馬像、その下側に二八の都市景観図とポルトガル一国の地図が配される（図3）。

画面の構成要素の多くが由来するのは、一七世紀の初め頃、オランダで作られるようになった地誌情報図像付きの大型の壁掛け世界地図だ。これは、アムステルダムの地図製作者ウィレム・ブラウを中心として開発されたもので、世界地図の周りに各国の君主像、民族誌的な人物図、都市景観図といった図像を配置する。[4] サイズも大きく、長辺は2メートルほどに及ぶ。こうした大判の地図は通常、壁に掛けて用いられた。日本には、ブラウの一六〇六／〇七年版世界地図（図4）の系統に属する作例が持ち込まれたと考えられている。[5] 尚蔵館の屏風は、視覚的情報にあふれたブラウ／カエリウス系大型壁掛け地図の構成要素を数多く、かつ、かなり忠実に再現している。

例として、世界地図屏風の左右に三列で描かれる民族誌的人物図のうち、右側区画・左列、上から二番目の男女の像を見てみよう。これはブラウの地図の「イタリア人」に由来する（図5）。屏風の男女像は、人物のポーズや衣装の特徴がブラウ作品と概ね一致している。このような対応関係が認められる人物像は、さらに二〇ほどある。他方、世界地図については、江戸時代半ばに行われた修理の際、もともと七扇目にあった北アメリカ大陸北西部を含む部分が、現在の二扇目の位置に移動されたことが知られている。これは日本の位置を少しでも中央寄りにしようとする意図によると思われるが、作品制作当初の地図のレイアウトはブラウのオリジナルに基づいていた。[6]

対をなす都市景観図・武装君主騎馬像の屏風では、二八ある都市図のうち、ブラウ世界地図にないローマ（第五扇最上段）を除く残り二七の都市景観図が、このオランダ製世界地図の付属図像と一致する。[7] 君主騎馬像については、人物と馬のポーズ、衣装などの基本的な描写において、描かれる八点すべてがブラウの付属図像に由来する。尚蔵館の《万国絵図屏風》一双は、このように一七世紀初頭にブラウらが開発した地誌情報図像付きの大型の壁掛け世界地図と、極めて密接なつながりがある。

ただし、その構成モチーフの詳細な検討から、日本に伝来して直接にモデルとして用いられたのは、このブラウ一六〇六／〇七年版そのものではなく、同じくアムステルダムの地図製作者であったペ

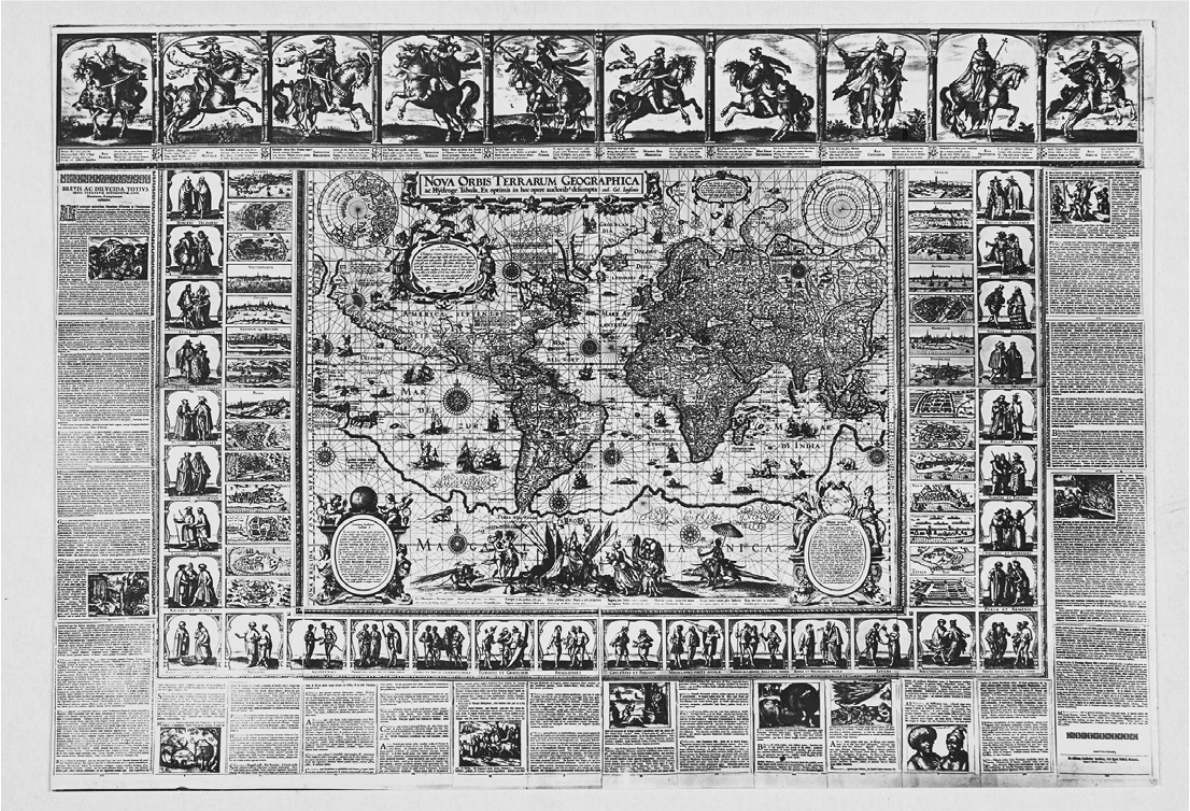


図４　ウィレム・ブラウ　世界地図　1606-1607年　143×204 cm　アムステルダム国立海事博物館（伝存した付属図像を伴う唯一の作例は戦災により喪失。紙焼き写真のみ現存。画像：National Maritime Museum, Amsterdam）

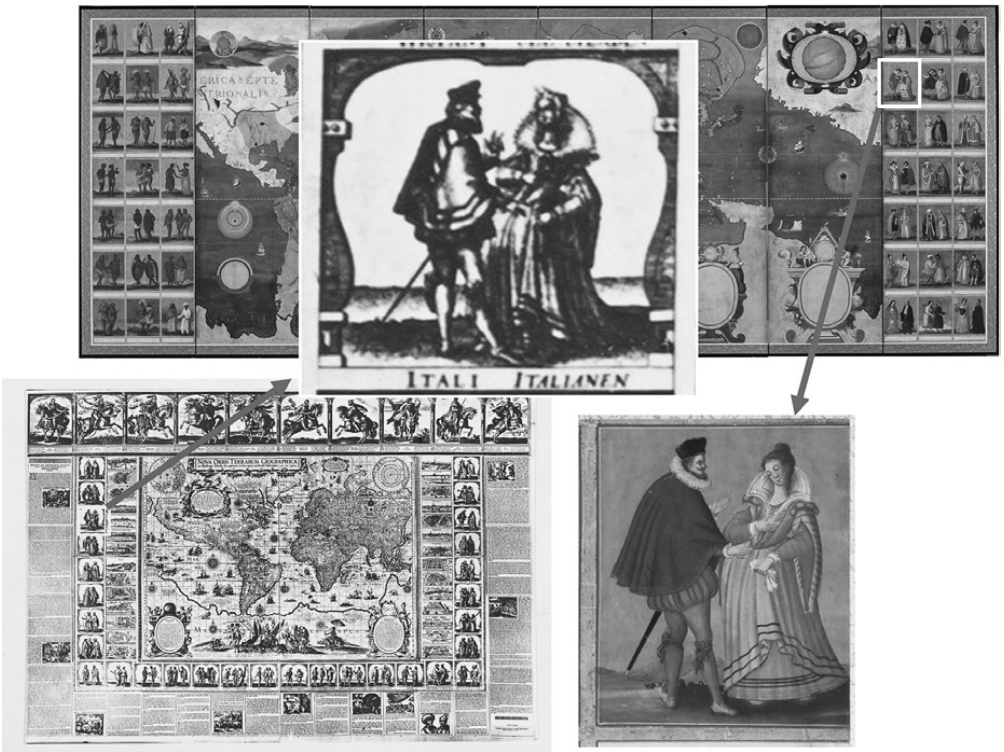


図５　皇居三の丸尚蔵館《万国絵図屏風》（世界地図と民族誌的人物像）民族誌的人物像（右側）の左列上から２つ目と、ブラウ世界地図1606/07年版の民族誌的人物像より「イタリア人」

トルス・カエリウス（ピーテル・ファン・デル・ケーレ）が一六〇九年に刊行した改訂版であったと推測されている。この一六〇九年改訂版もまた残念ながら実物は現存しないが、古地図の専門家である三好唯義が、ブラウの一六〇六／〇七年版の現存写真と、パリの国立図書館に残されるカエリウスの一六一九年版（付属図像を欠く世界地図のみ現存）を組み合わせ、精密な復元をおこなっている（三好 2003）。三好の指摘によれば、カエリウスの失われた一六〇九年版は、ブラウ一六〇六／〇七年版世界地図の付属図像をそのまま継承する一方、一六一九年のカエリウス版の世界地図部分に含まれる装飾モチーフを一部先取りするものだったとみられ、これが尚蔵館本に写されたという。

しかし、こうして想定されるカエリウスの一六〇九年版も、尚蔵館本の全ての図像のすべてを説明するわけではない。尚蔵館本の民族誌的な人物画は、指摘したとおり、四二区画のうち二〇ほどは、このブラウ／カエリウスの想定モデルに由来するが、それ以外は、想定される一六〇九年カエリウス版だけでまかなえないからだ。海野一隆がいうように、尚蔵館本の図像源泉には、おそらく複数のオランダ製の世界地図がモデルとして用いられていたと考えられる（海野 1991: 22）。この点については、後の議論において今一度触れることにしよう。

他方、ブラウ／カエリウス系の世界地図に関連する作品は、神戸市立博物館と香雪美術館にも所蔵されている。

世界地図を描いた神戸市立博物館所蔵の屏風《世界図屏風》（図6）は、《四都図屏風》と題される、都市景観図と君主騎馬像、民族誌的肖像を組み合わせた屏風（図7）と一双をなす。付属図像としては、《四都図屏風》の上辺部に配置された君主武装騎馬像のうち、挿図に太枠で示した二点、民族誌的人物像の同じく太枠の二点がブラウ世界地図に由来する。また、都市図四点のうち、三都市の景観（イスタンブール、セビーリャ、リスボン）もブラウ世界地図に由来する。ただし、尚蔵館本の場合と同じくローマだけは出所が異なる。他方、香雪美術館蔵の《世界地図屏風》（図8）では、地図の下部に挿入さ

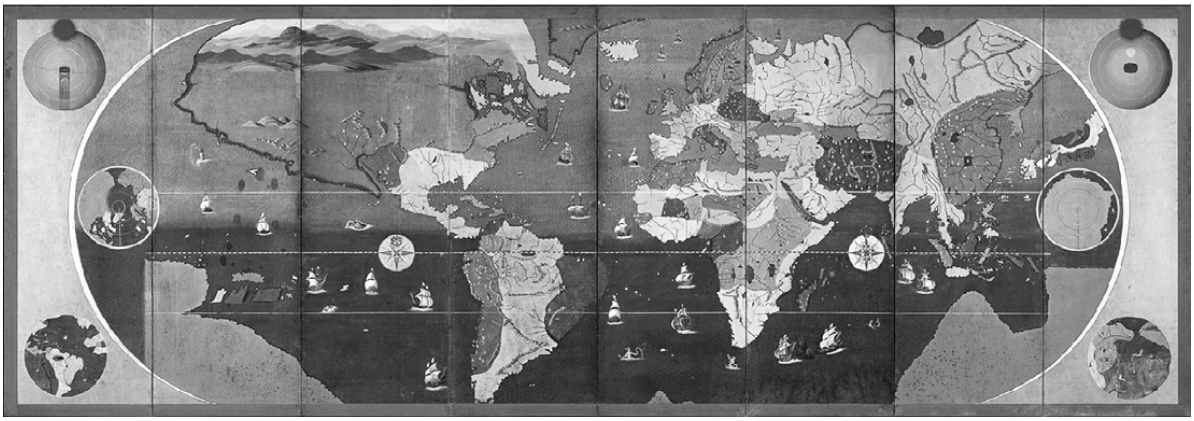
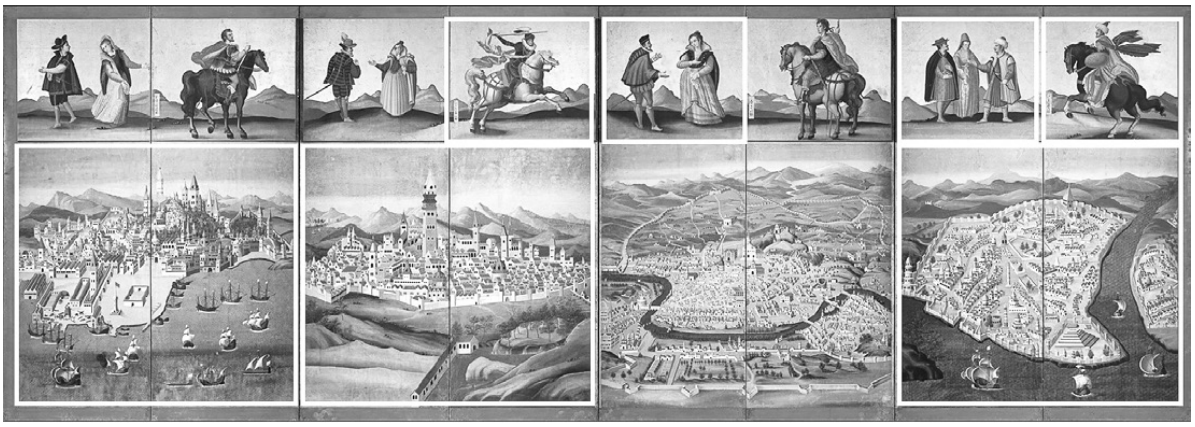


図6　《世界図屏風》　八曲一双（図7と）　各 158.7×477.7 cm　神戸市立博物館（画像：神戸市立博物館）



リスボン　　セビーリャ　　ローマ　　コンスタンティノポリス

図７　《四都図屏風》　枠線部分はブラウ世界地図1606/07年版に由来（画像：神戸市立博物館）

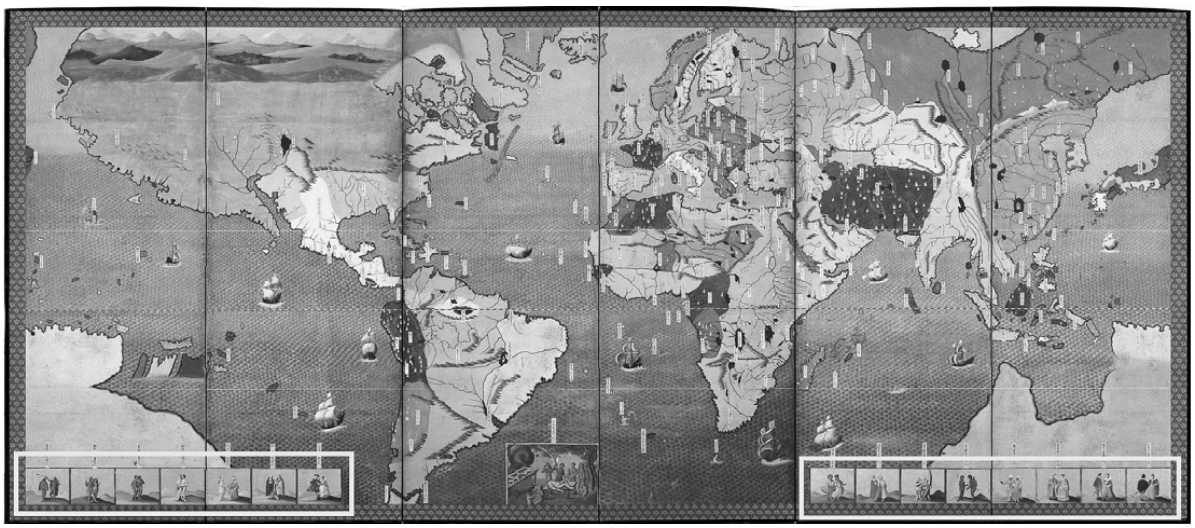


図８　《世界地図屏風》　六曲一双（図９と）　各 153.5×369.0 cm　香雪美術館　枠線で示した民族誌的人物像はすべてブラウ世界地図1606/07年版（図４）に由来（画像：香雪美術館）

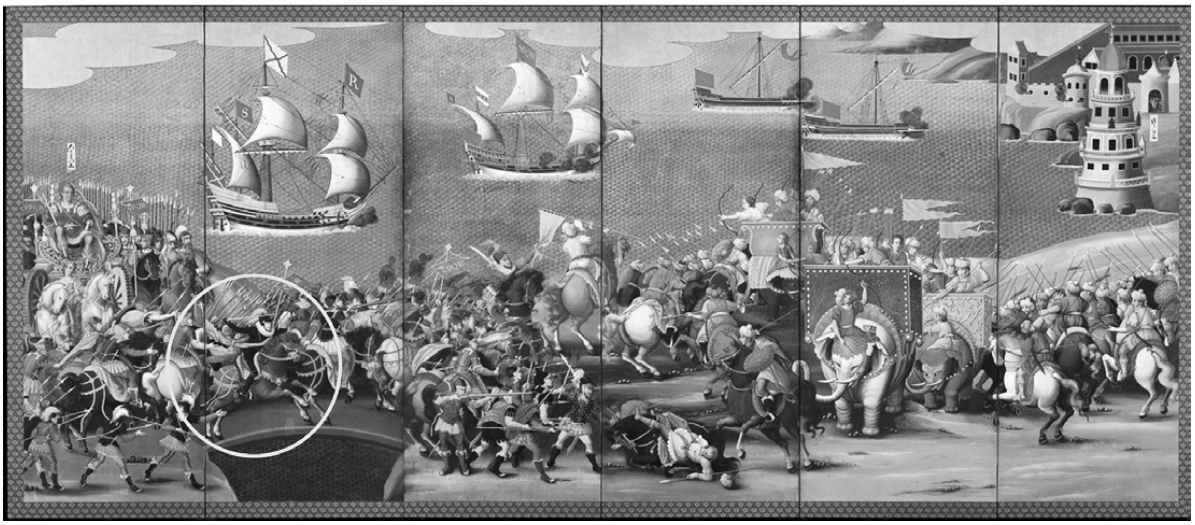


図９　《チュニス戦闘図（レパント戦闘図）屏風》　枠線で示した騎馬像はブラウ世界地図1606/07年版（図４）に由来（画像：香雪美術館）

れる十五区画の民族誌的人物像と、対の屏風《チュニス戦闘図（レパント戦闘図）》（図9）面中に描かれた武装君主の騎馬像がブラウ世界地図に由来する。

これらの作品は、福井の浄得寺に残される日本地図・世界地図の屏風（図10）のように地図だけで構成される作品と異なり、いずれも一双の作品全体に地誌的・民族誌的なイメージが描かれる点に大きな特徴がある。豊臣秀吉の朝鮮半島侵攻の拠点となった肥前名護屋などが描かれる浄得寺作品は、おそらく制作時期が少し早い。[8] 逆に、尚蔵館本他三点の、それぞれ一双をなす屏風作品群は、一七世紀初めに成立したブラウの付属図像付き大判世界地図をもとにした新機軸のイメージであり、それが日本のなかで、構成要素の選択や組み立てに変化をつけながら一定の展開を果たしたものと考えられる。

他方、それ自体は地図の要素をもたないものの、サントリー美術館と神戸市立博物館に分蔵される《泰西王侯騎馬図屏風》（図11、12）も、ブラウ世界地図から展開して成立した作品だ。これら各国の特徴的な武装を整えた君主の騎馬像は、ブラウ世界地図の君主騎馬像と、ヨハネス・ストラダヌスの『ローマ皇帝図集』由来のイメージを組み合わせている。[9] ストラダヌスの図像集は、スペイン領フランドルのアントウェルペンで一五八〇年代以降に制作された。

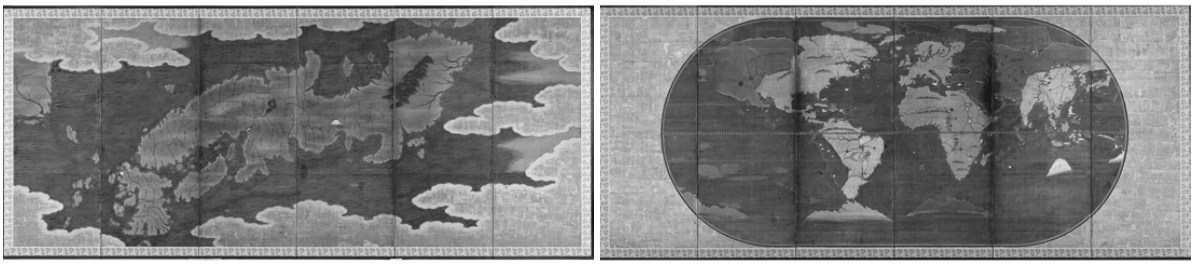


図10 《日本図・世界図屏風》 六曲一双 各 148.5×364.0 cm 福井、浄得寺

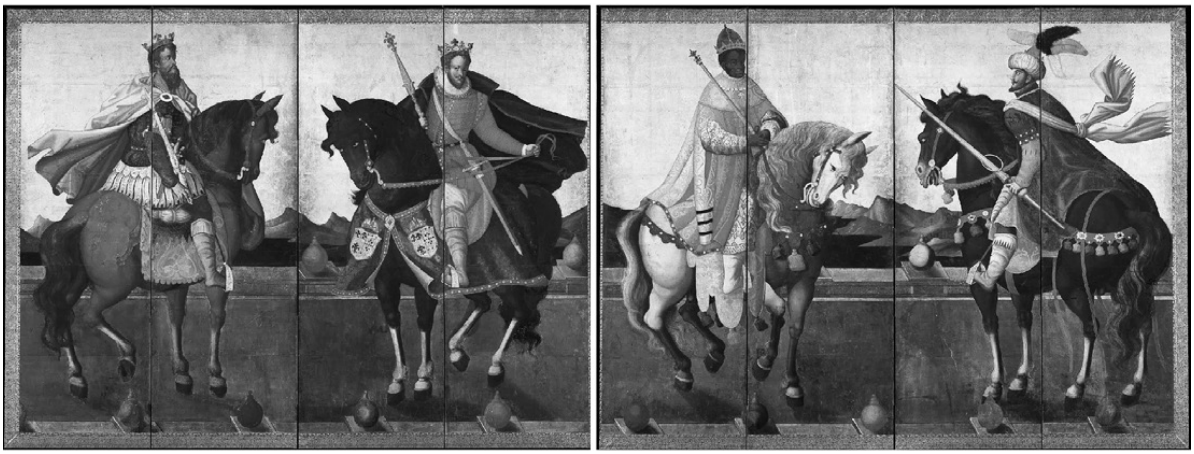


図11 《泰西王侯騎馬図屏風》 四曲一双 各 184.0×245.0 cm サントリー美術館（画像：サントリー美術館）

©2025 Suntory Museum of Art. All Rights Reserved

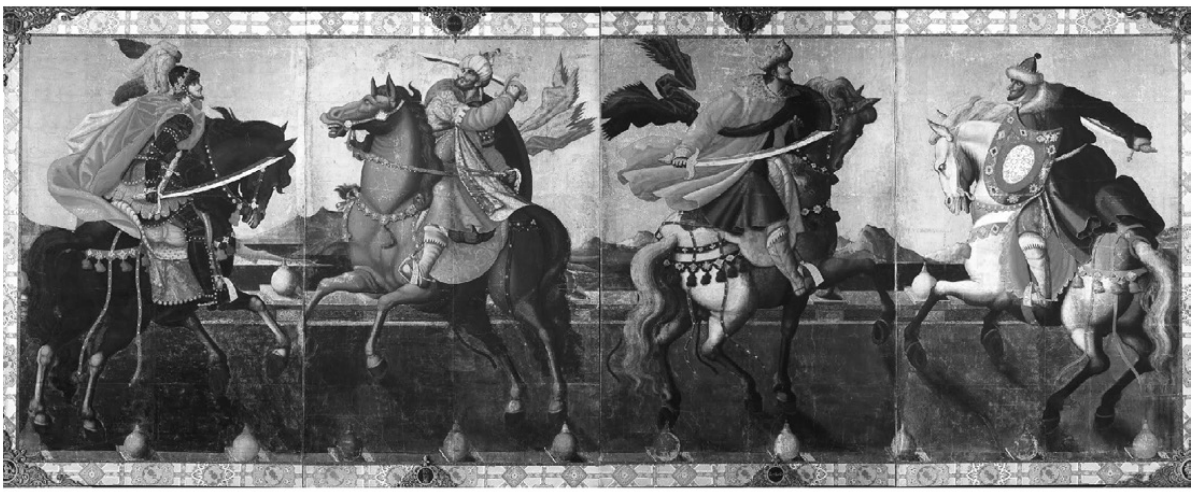


図12 《泰西王侯騎馬図屏風》 四曲一隻 166.2×460.4 cm 神戸市立博物館（画像：神戸市立博物館）

©2025 Suntory Museum of Art. All Rights Reserved

図13 中央：サントリー美術館本左隻・右側の君主騎馬像（図11部分）とそのモデル：a. ブラウ世界地図（図4）より「フランス王（アンリ４世）」、b. ストラダヌス『ローマ皇帝図集』（アントウェルペンで1587-89年頃以降発行 ニューヨーク、メトロポリタン美術館）より《ウィテリウス帝》

図13には、サントリー本左隻左側の騎馬像を示す。この像は、馬上の王のポーズがブラウ世界地図付属の君主騎馬像の左端「フランス王」に由来する一方、馬の脚の挙動はストラダヌス『ローマ皇帝図集』のウィテリウス帝の馬にほぼ一致する。同じくサントリー本の右隻左の騎馬像は、ブラウの君主騎馬像右から二つ目の「アビシニアの王」の人物部分をモデルとする（ただし王の持つ笏の向きは異なる）のに対し、馬の姿はストラダヌスのカリグラ帝（ただし左右反転）にもとづいている（図14）。《泰西王侯騎馬図》の描き手は、少なくともブラウとストラダヌスのモデルを手元に置きつつ、随意の組み合わせにより、彼らのなりの騎馬像をつくり出そうとしたようだ。

さらに、ストラダヌスの『ローマ皇帝図集』は、尚蔵館本《万国絵図屏風》の片隻、武装君主像と都市景観図の屏風の画面の下層、赤外線撮影により確認された墨線の画像にもモデルとして用いられている（図15）[10]。この墨線は、都市景観図など現在の絵が描かれる前に、別構想の作品の下絵として描かれたものとみられている。そこに、ストラダヌスに由来する、ウェスパシアヌス他4人の皇帝の騎馬像が描かれる。ブラウ／カエリウス系世界地図由来の図像を軸にした作品群は、このように、他のモデルも随時共有しつつ、相互に入り組んだかたちで複雑に結びついていた。

モデルの共有によって繋がる作品の中には、さらに、長崎歴史文化博物館の《泰西王侯図屏風》一双（図16）のような、立像の武人像も存在する。この屏風には、ストラダヌス《ローマ皇帝図集》の

©2025 Suntory Museum of Art. All Rights Reserved

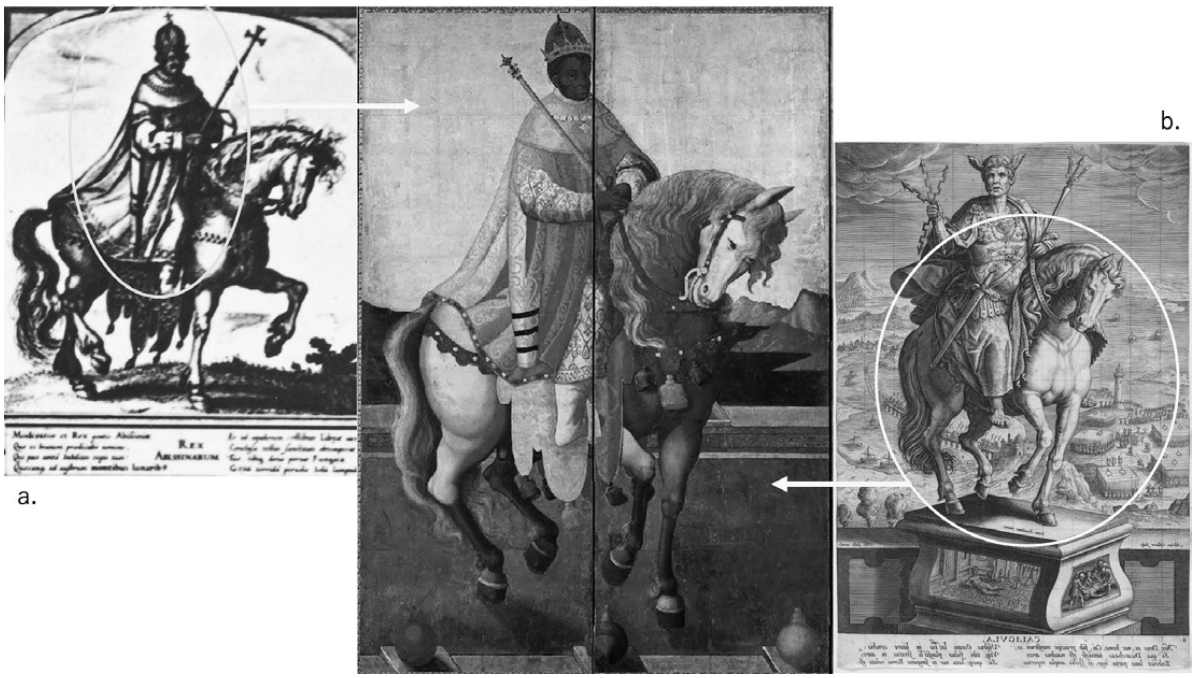


図14　中央：サントリー美術館本右隻・左側の君主騎馬像（図11部分）とそのモデル：a. ブラウ世界地図（図4）より「アビシニアの王」、b. ストラダヌス『ローマ皇帝図集』より《カリグラ帝》（ただし左右を反転して表示）

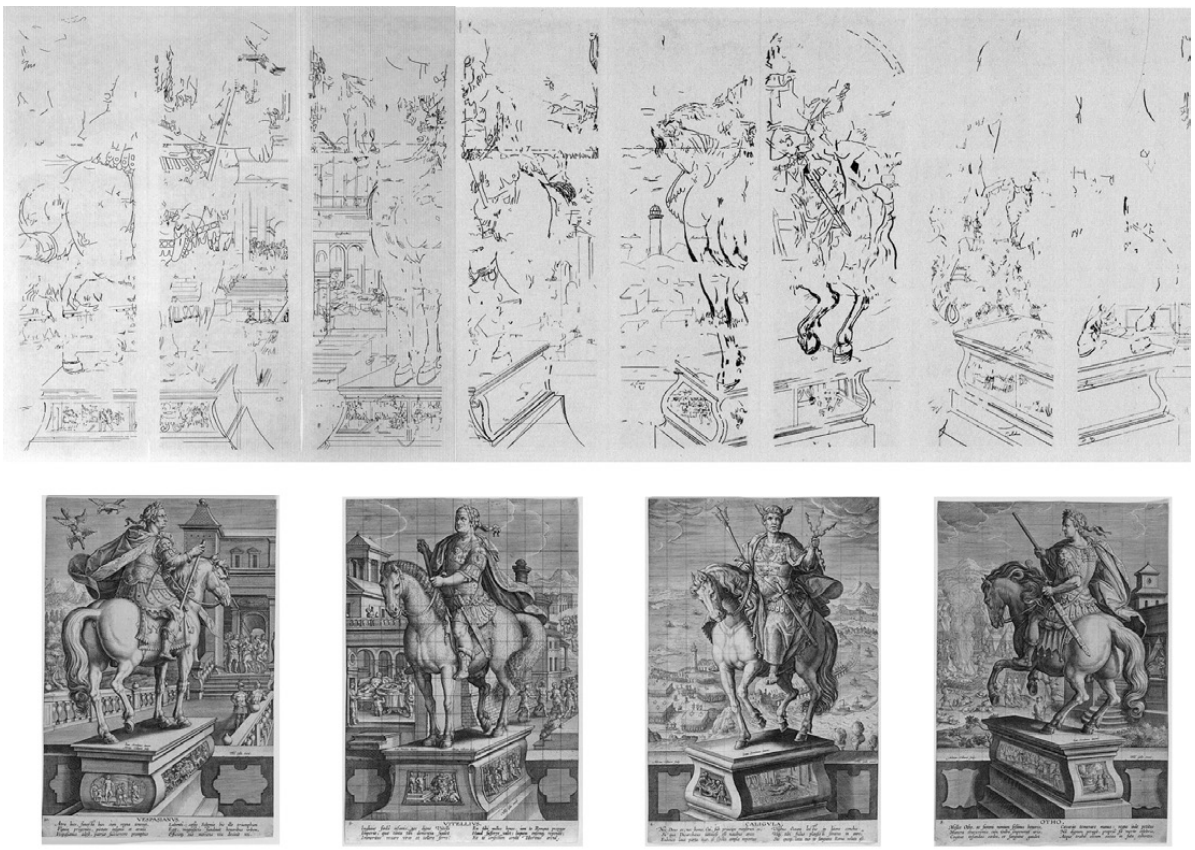


図15　尚蔵館本《万国絵図屏風》（武装君主騎馬像・都市景観図）の赤外線画像描き起こし図（岡墨光堂修復部・伊加田剛史氏による。『修復』5［京都：岡墨光堂、1999］所収「修理報告」より複写）と対応するストラダヌス『ローマ皇帝図集』由来のモデル（左から、ウェスパシアヌス帝、ウィテリウス帝、カリグラ帝、オットー帝）

図16 《泰西王侯図屏風》 六曲一双　各扇 123.8×51.4 cm　長崎歴史文化博物館（画像：長崎歴史文化博物館）

一場面《カエサルの凱旋》（図17）に加え、一六一〇年にアントウェルペンで刊行された、イエズス会創立者イグナティウス・デ・ロヨラの伝記挿絵集に由来するモデルが借用されている。井出洋一郎が指摘したように、長崎作品右隻第六扇の武人の右側でランタンをかざす少年の姿と、そのすぐ後ろのもう一人の姿は、確かに、このイグナティウス伝挿絵集の一場面《ヴェネツィアの元老院議員トレヴィサノに迎えられるイグナティウス・デ・ロヨラ》の元老院議員に付き添う少年たちと、ポーズや持ち物が一致する（図18）（井出1991）。特にランタンと、そこから発する西洋絵画的な光の表現の一致が印象的だ。

図17　長崎歴史文化博物館本《泰西王侯図屏風》右隻四扇（図16部分）とそのモデル：ストラダヌス『ローマ皇帝図集』より「カエサルの凱旋」

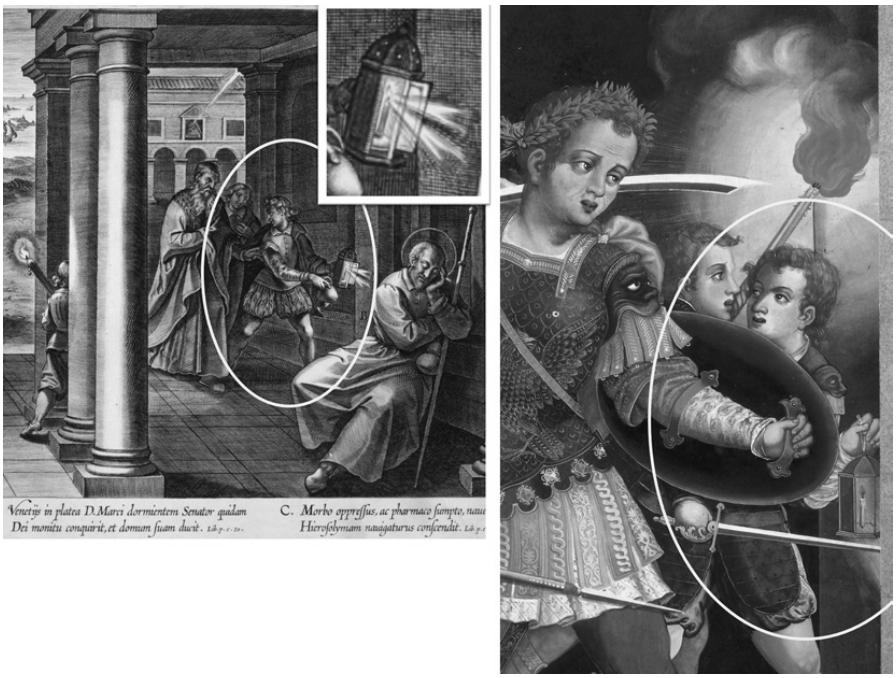


図18　長崎歴史文化博物館本《泰西王侯図屏風》右隻六扇（図16部分）とそのモデル：ペドロ・デ・リバデネイラ『福者イグナティウス・デ・ロヨラ伝』挿絵集（アントウェルペン、1610年刊）より《ヴェネツィアの元老院議員トレヴィサノに迎えられるイグナティウス・デ・ロヨラ》（部分）

先に触れた尚蔵館本と神戸市博の都市景観図のうち、ブラウ世界地図になかったローマ景観図が由来するのも、実はこのイグナティウス伝挿絵集だ（坂本、井出、越智、日高 1997: 42）。後で詳しく検討するように、この挿絵集もまた、ブラウ／カエリウス系の地図とともに、洋風画屏風の成立の時期やその過程を検討するための重要な指標となる。

このように洋風画屏風には、現存作例の数は限られるものの、世界の地理・地誌について当時最新の知見を組み込んだオランダ製の大型壁掛け世界地図から派生した一群の作品が存在する。なかでも皇居三の丸尚蔵館所蔵の《万国絵図屏風》の一双は、世界地図と民族誌的肖像、各国君主の騎馬像、世界各地の都市景観図という、ブラウ／カエリウス系のモデルの付属図像の構成要素すべてを、しかも数多く継承している点で、最も中心的な作品と考えられる。他方、その原型的な作品からの展開例とみられるのが、神戸市博の《世界図屏風》と《四都図屏風》の一双、そして、世界地図に戦争画を組み合わせて一双をなす香雪美術館の《世界地図屏風》と《チュニス戦闘図（レパント戦闘図）》だ。神戸市博作品は、尚蔵館本と同様の構成要素を備えるものの、扱われるモチーフの数は尚蔵館本よりかなり少ない。他方、香雪の作品は、独立した戦争画を片隻に描きつつ、その情景のなかに、ブラウ／カエリウス系世界地図の付属図像に由来する君主騎馬像を織り込むなど、モデルとなったオランダ製地図との関係で、より自由な展開が見られる。現存作例が限られているので、こうした展開を単純に時系列に落とし込むのは危険だが、モデルとなったオランダ製地図との距離感の違いは指摘しておいてよいだろう。

これに対し、ブラウ／カエリウス系世界地図に由来する君主騎馬像を、金碧の屏風に大きく引き伸ばし、《ローマ皇帝図集》由来のと組み合わせた《王侯騎馬図》（サントリー美術館と神戸市立博物館）は、別種の発想にもとづく展開ということができる。この周辺にはさらに、ブラウ／カエリウス系世界地図と直接の関係はないもの、モチーフとしては各国君主像とよく似た武装の人物像を描く長崎歴史文化博物館の《泰西王侯図屏風》があった。この長崎作品に類するものは、南蛮文化館やボストン美術館などに、さまざまな点数の組み合わせの作品が比較的数多く残され、そのかつての広がりを想像させる。

いずれにせよ、一七世紀初頭のアムステルダムで開発された新基軸の付属図像付き大判壁掛け世界地図は、おそらくその成立からほぼ時を隔てず日本に持ち込まれ、屏風という日本美術の媒体のうえに展開し、かつ起源の異なる図像源泉も取り込みつつ、一群の注目すべき作品をうみだした。では、その作品群を成立させた意思の主体はどこに、どのようなかたちで存在したのか。

かつて坂本満は、ここに確認したような図像源泉の共通性から、これら世俗的な主題の洋風画作品一般について、緊密に連携した比較

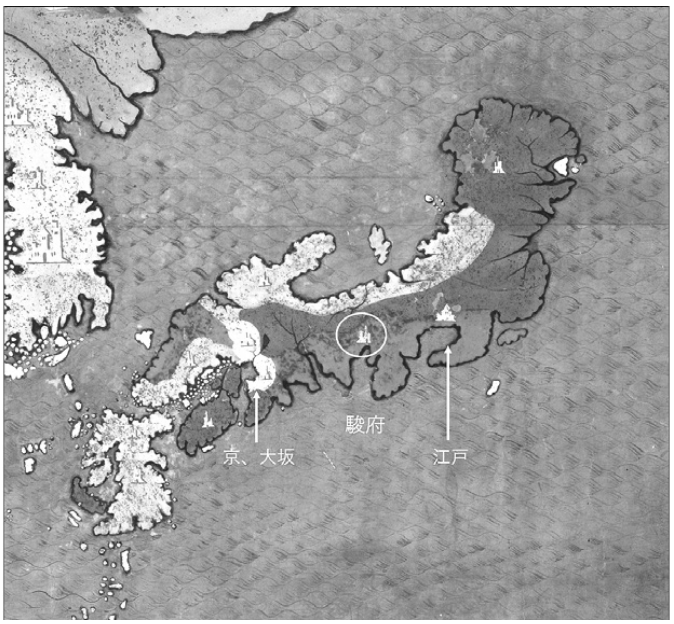


図19　尚蔵館本《万国絵図屏風》（世界地図と民族誌的人物像）より「日本」（図２部分）

的小さな制作者集団の存在を想定するとともに、洋風画の様式を駆使するその集団が、イエズス会セミナリオで形成された画家たちだったのではないか、と推測した（坂本 1973: 40-41）。

さらに井出洋一郎は、尚蔵館本が明治初期に皇居・江戸城にあったことや、画中の日本地図において駿府が江戸、京、大坂とともに大きくあらわされていること（図19）を根拠として、先の駿府記にいう、家康御前の世界地図屏風はこの尚蔵館本だったのではないかとの説を提起した。そのうえで、この尚蔵館本のみならず、徳川家周辺の大名家に多くが伝存した洋風画屏風は、イエズス会から彼ら権力者への贈り物であったとする考えを示した[11]。

じっさい、世俗主題の洋風画屏風は、家康や秀忠と深いつながりのあった譜代の家臣を中心とする大名家に多く伝存している。主な例を挙げるならば、サントリー美術館と神戸市博に分蔵される《泰西王侯騎馬図》は、戊辰戦争敗戦時、会津藩・松平家にあった。想定される制作時期に近い藩祖は徳川秀忠の庶子の保科正之（一六一一年生まれ）だ[12]。香雪美術館の《世界地図屏風》と《チュニス戦闘図（レパント戦闘図）》の一双については、かつて小田原藩・大久保家由来のものとされた。これは近年、勝盛典子により訂正され、大久保家に伝存したのは絵柄的によく似た別の屏風（現在所在不明）であることが明らかになった（勝盛 2019）。ただ、香雪の屏風の類作が大久保家にあったことは間違いない。その藩祖大久保忠隣は、一六一〇年に秀忠付きの老中に任じられた譜代の大名であった。さらに、長崎歴史文化博物館の《泰西王侯図屏風》の出所は庄内藩・酒井家で、藩祖忠勝は徳川家康の従兄弟に当たる酒井家次の子であった。井出が提示する権力者への「贈り物」という論は、駿府の家康、さらには、これら徳川家重臣たちに多い洋風画屏風の所有者たちと、作品制作の主体とみなされたイエズス会との関係を、わかりやすく説明するものとなっている。

しかしながら、坂本や井出ら自身も慎重に留保する通り、世俗主題の洋風画屏風の制作の場についてはそもそも直接的な史料はなく、

「贈り物」との論もあくまでも仮説にとどまる。にもかかわらず、その論がなかば自明視されてきたのは、ヨーロッパ文化の伝達者としてのイエズス会の関与が前提視されがちな南蛮美術研究の一般的な状況があったからであろう。とはいえ、こうした議論にこれまでまったく疑問がもたれなかったわけではない。塚原晃は、従来の「定説」が万全に裏付けられたものでないことを指摘したうえで、世俗の洋風画作品は「オランダが舶来した何らかの地図資料」や「禁教後にイエズス会関係者が日本に残していった書籍」をもとに、「日本の有力者」が描かせたものだったのではないかとの見方を、「妄想」と断りながら提示している（塚原 2011: 207; 塚原 2013: 10）。また三好唯義も、尚蔵館本《万国絵図屏風》について、井出も指摘した地図中の駿府の存在などに注目しつつ、その制作の背後に、徳川家康の何らかのかたちでの関与に注意を促した（三好 2003: 57）。

また、私自身は、前述の《チュニス戦闘図（レパント戦闘図）》をめぐる論考において、家康政権が特に一六〇九年（慶長一四年）以降の数年間、スペインとの間で熱心に展開した外交交渉が、この戦闘図、そしてそれと対をなす世界地図の屏風の成立に深く関わっているのではないかとの論を提示した（岡田［裕成］: 2020a）。この議論は一つの作品に限定したものであったが、イエズス会主導を前提とする論が支配的ななか、作品をめぐる背景的な事実にもとづきつつ、これまであまり論じられることのなかった日本側の当事者性に注目するものであった。そこに示した展望は、同種の作品全体にも展開しうるのではないかというのが、本稿の問題意識だ。

もちろん、日本における洋風画、特にキリスト教聖像の制作にイエズス会セミナリオの工房が果たした役割は極めて大きなものであった。しかしながら、一七世紀の初頭、一気に複雑化した日本をめぐる外交環境は、けっしてイエズス会、およびその保護者であったポルトガルとの関係のみに閉じたものではなかった。とりわけ、オランダ製の世界地図を中心に成立し、世界の地理・地誌に関する世俗的なモチーフを盛りだくさんに描いたユニークな作品群の成立の経緯は、幅広い視点から検討する必要があるだろう。

それゆえ本稿では次に、これまで洋風画屏風をイエズス会に結び付けて語る際に参照されてきた、いくつかの重要な図像上の要素に注目することにしたい。それらは本当に、作品の構想・制作の場におけるイエズス会の関与を示すものなのか、新たな視点から批判的な検証を試みる。

二章　イエズス会に関連する図像源泉の再検討

洋風画屏風に関するこれまでの議論のなかで、図像源泉という面からイエズス会との関係を示す根拠として注目されてきたのは、都市景観図を中心に構成された尚蔵館本の片隻、および神戸市博蔵の《四都図屏風》に描かれるローマの景観図だ（図20、21）。ローマはブラウ世界地図の付属図像には含まれず、前述の通り両作品はこれ

a.

b.

図20　a. 尚蔵館本《万国絵図屏風》（武装君主騎馬像・都市景観図）より五扇・最上段「ローマ景観図」（図３部分）：　b. 細部

a.

b.

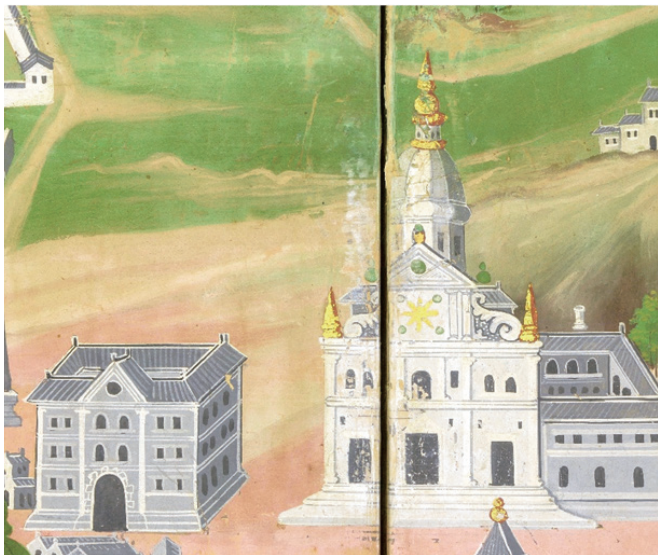


図21　a. 神戸市博本《四都市図屏風》より「ローマ景観図」（図７部分）：　b. 細部

を、一六一〇年にアントウェルペンで刊行されたイグナティウス・デ・ロヨラ伝挿絵集（Ribadeneyra 1610）から借用している（坂本、井出、越智、日高 1997: 42; 三好 2003）。このローマの景観図は、出所がイエズス会に直結するものであると同時に、絵の上でもイエズス会の関係施設を強調した特別なものだ。図の中程にはイエズス会の神学校教員宿舎やローマ学院などが大きく描かれている（図22）

また尚蔵館本では、都市景観図が並ぶ中にいささか唐突にポルトガル一国の地図が挿入されていた（前出図3）。これはブラウ／カエリウス系世界地図に含まれるものではなく、アントウェルペンのアブラハム・オルテリウスの世界地図帳『世界の舞台』から取られている。イエズス会はポルトガルの保護のもとで日本における宣教を行ったことから、尚蔵館本がその地図を組み込んだのは、イエズス会との繋がりを示唆するものとされてきた（坂本、井出、越智、日高 1997: 42; 三好 1997; 三好 2003）。

長崎歴史文化博物館の《泰西王侯図》にも注目すべきモチーフがある。一つは、右隻第二扇に描かれた武人の盾だ。ここには、イエズス会の紋章を思わせる図柄が描かれている（前出図16、23）。さらに、右隻第四扇の君主像には坂本満が指摘したように、スペイン国王フェリペ二世の甥でネーデルラント総督を務めたアルベルトの紋章が描かれている（図24）（坂本 1987: 100）。イエズス会との関係という点から、このアルベルトについての情報を加えるならば、彼はネーデルラントに赴く前、ポルトガルの副王の地位にあり、一五八四年に天正遣欧使節がリスボンに到着した際にはこれを大いに歓待したとデ・サンデの『天正遣欧使節記』が伝えている（デ・サンデ 1969: 257）。紋章の図像源泉となるアルベルトの肖像画版画（図25）のようなモデルを、使節が持ち帰っていた可能性も想定できる。

これらはいずれも、図像の面から洋風画屏風をイエズス会と結びつける根拠とされてきた。確かにここにみた事実は、洋風画屏風にイエズス会系のモデルが用いられたことを示している。しかしそれは、作品がイエズス会の主導のもとでつくられた、ということをも意味するのだろうか。

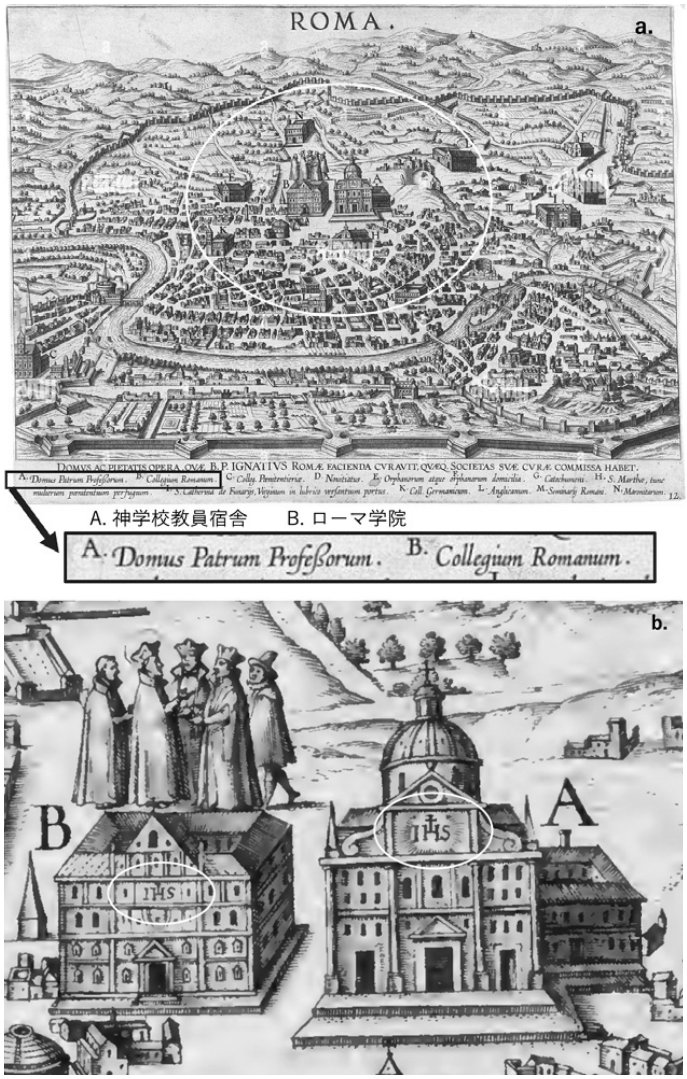


図22　a. ペドロ・デ・リバデネイラ『福者イグナティウス・デ・ロヨラ伝』挿絵集（アントウェルペン、1610年刊）よりローマ景観図　b. 細部

イエズス会との関係を最も直接的に示すと思われる、ローマ景観図を今一度見てみよう。この景観図のほぼ中央には、前述の通り、イエズス会の最も重要な教育施設二つが大きく描かれる。しかしその細部の描写には、オリジナルの景観図との間に重要な違いがある。イグナティウス伝挿絵集所収の景観図では、その二つの建物のファサードに「IHS」の文字と十字架で構成されるイエズス会の紋章が

図24　長崎歴史文化博物館本《泰西王侯図屏風》右隻四扇（図16部分）

図23　長崎歴史文化博物館本《泰西王侯図屏風》右隻二扇「盾」（図16部分）（所蔵館許諾により筆者撮影）

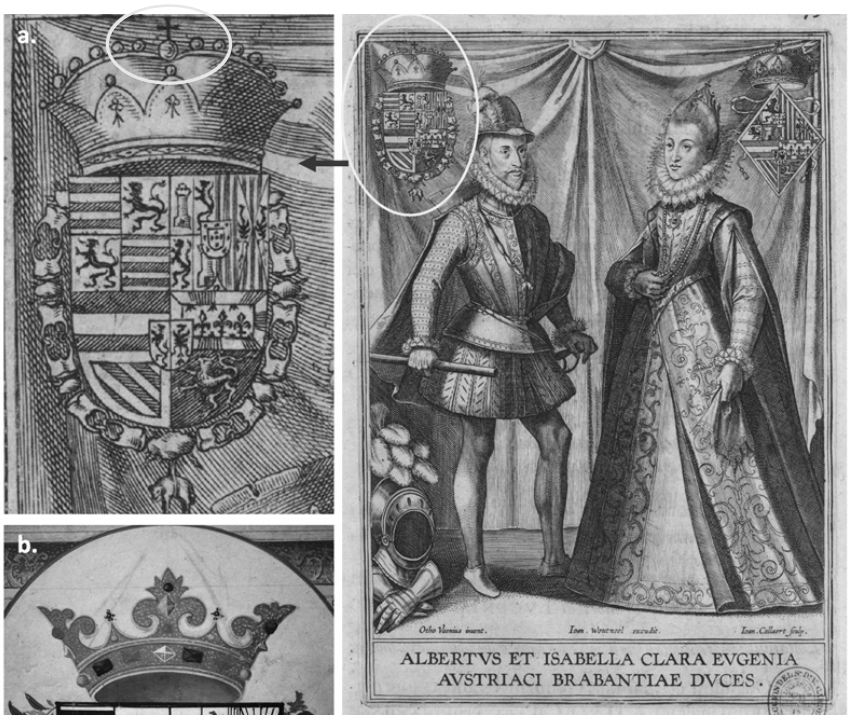


図25　ヤン・コラールト２世　《オーストリア公アルベルトとイサベル・クララ・エウヘニア》1600年　スペイン国立図書館（部分図：ａ．オーストリア公アルベルトの紋章、ｂ．図24部分）

はっきり描かれるのに対し（図22 b）、尚蔵館本では、その紋章が排除されている（図20 b）。

所蔵館のご厚意により、作品の熟覧に加えて、赤外線画像、蛍光画像なども確認したが、この部分に加筆修正の痕跡は認められない。万国絵図屏風の制作者は、イグナティウス伝のローマ景観図を写しつつ、イエズス会に直結した要素をあえて描かなかったということになる。また、オリジナルの地図では、ローマ学院の背後に、頭に光輪をつけたイエズス会創立者イグナティウスと修道士たちの語り合う姿が描かれるが、これも削除されている。このことは、同じモデルを利用する神戸市立博物館蔵の《四都図屏風》にも指摘できる（前出図21 b）。またそもそも、これら都市景観図では教会の塔の頂部などの十字架も全く描かれない。

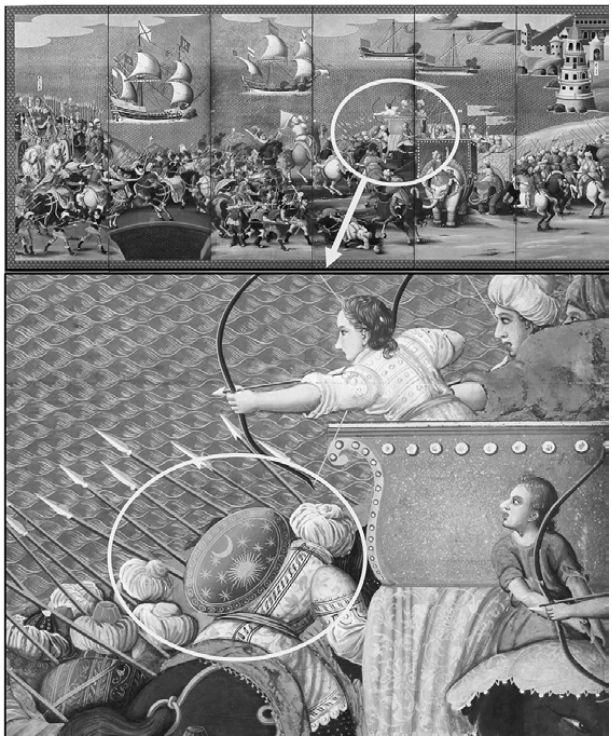


図26　香雪美術館本《チュニス戦闘図（レパント戦闘図）屏風》より象戦隊戦士の盾（図９部分）

長崎の《泰西王侯図》のイエズス会紋章風のモチーフにも注意が必要だ。まず、古代ローマの甲冑を身につけた武人がイエズス会の紋章の盾を持つこと自体に違和感がある上に、文字がかなり崩され、かつ、イエズス会の紋章としては必須の十字架が削除されている（前出図23）。右隻四扇の王の足元に描かれたアルベルトの紋章も同様で、本来なら王冠の上にあるべき十字架が、長崎本では削除されている（前出図24、25 a、b）。

こうした視点から関連する作品を見直すと、モデルにあるキリスト教的な要素を排除した表現は他にも数多く見出される。香雪美術館の《チュニス戦闘図（レパント戦闘図）》では、キリスト教徒たるスペイン軍に十字架のモチーフは描かれず、その一方で、オスマン帝国軍兵士の盾には三日月モチーフが描かれている（図26）。この部分は、古代ローマとカルタゴが戦ったザマの会戦を描くコルネリス・コルトの版画（図27）をモデルとするが、イスラム教成立以前の歴史を描くこの版画に、もちろん三日月はあらわされていない。つまり戦闘図屏風の絵師は、モデルの版画にない三日月をあえて描き加えつつ、十字架は描こうとしなかったことになる。さらに、尚蔵館と神戸市博の作品に、ブラウ世界地図のモデルに基づいて描かれるアフリカのキリスト教国アビシニアの王も、モデルには明確に描

かれる十字架のモチーフが大きく変形され、それと識別できない（図28 a、b、c）。

以上のとおり、洋風画屏風には確かに、イエズス会に由来するモデルが活用されている。しかし、その利用にあたっては、キリスト教、そしてイエズス会に直結する要素を排除する、意図的と思える操作が行なわれている。それは、絵師の気まぐれな裁量によるもの

図27　コルネリス・コルト（原画ジュリオ・ロマーノ）《ザマの会戦》
1550-78年　ニューヨーク、メトロポリタン美術館

ではないだろう。その操作は一貫しており、かつ、絵のかなりの細部に及ぶ。それは、作品の構想と制作の場を主導した者の、明確な意思によるものと考えるべきだ。

また、キリスト教に関わる要素ではないが、尚蔵館本のポルトガルの地図にも注意すべき点がある。先に述べた通り、この地図はオルテリウスの地図帳に由来する。ただしこの尚蔵館本のポルトガル地図には、オルテリウスにはないアフリカ大陸らしき陸地が描きこまれている（図29）。しかしその位置は全く不正確だ。アフリカ大陸と近接するジブラルタルは、この地図に描かれる範囲よりずっと東側（西を下にした屏風の地図では上の方）にある。ポルトガル南端近くにこのように大きな陸地はなく、これが、ポルトガルの保護を強調すべくイエズス会士の関与のもとで描かれたものなのか、疑問を抱かせる。

では、オランダ製地図やイエズス会系の出版物など由来の異なるモデルを随意に組み合わせつつ、その図像を意図的に改変・操作したのは、だれの、どのような意思によるものだったのか。このことを考える上で重要な前提となるのは、作品の制作時期だ。ここに見たような図像の操作は、作品の制作の場をとりまく歴史的な状況と深く関わっているように思われる。従来参照されてこなかった事実も踏まえつつ、次に、この点を検討したい。

©2025 Suntory Museum of Art. All
Rights Reserved

図28　a. ブラウ世界地図（図４）より「アビシニアの王」、b. サントリー美術館本《泰西王侯騎馬図》右隻左側の王（図11部分）、c. 尚蔵館本《万国絵図屏風》（武装君主騎馬像と都市景観図）右から二つ目の王（図３部分）

図29　a. 尚蔵館本《万国絵図屏風》（武装君主騎馬像と都市景観図）に描かれたポルトガル地図、b. ポルトガル地図（Google map）

三章　三の丸尚蔵館本および関連作品の制作時期の上限

オランダ製地図を源泉とした洋風画屏風群の制作時期の上限は、当然ながら、モデルとなった地図の製作年が重要な指標となる。そのモデルとはまず、一六〇六／〇七年のブラウ版の系統に属する付属図像付大判壁掛け世界地図だ。一章で述べた通り、日本にもたらされたのは、現存は確認されないものの、その構成要素の復元がなされている一六〇九年のカエリウス改訂版であったと推測されている。イエズス会による贈り物という観点から洋風画屏風を論じた井出洋一郎は、この一六〇九年版カエリウス版の持ち込みの時期の上限を慶長十五年（一六一〇年）頃としつつ、一方で、徳川幕府による厳しい禁教令が出された慶長十九年（一六一四年）を下限として、一連の作品の制作時期を想定した（井出 1994: 15）[13]。この想定は、ブラウ／カエリウス系の世界地図と関係づけられる他の作品を含めての制作年代の目安として概ね受け入れられている（塚原 2011: 205）。

オランダ製世界地図は洋風画屏風の主要なモデルとなったことは明らかなので、これを年代考証の前提とするのは当然だ。しかしながら、繰り返し述べるように、この一六〇九年カエリウス改訂版の現物はこれまで現存が確認されておらず、また、このカエリウス版に想定される付属図像のみで、尚蔵館本ほかの作品のすべての要素が説明できるというわけではない。日本にはおそらく複数のオランダ製世界地図が持ち込まれていて、それらを組み合わせて屏風の制作が行われたと考えるのが合理的だが、初期のオランダ製大判世界地図の現存作は、ここに紹介した例からもわかる通り、かなり限られている。今日までに失われた未知の作例もありうる以上、現存作のみで屏風作品群の年代を探るのは難しい。

これに対し、もう一つの重要な指標となるのは、一六一〇年にアントウェルペンで刊行されたイグナティウス・デ・ロヨラ伝挿絵集だ（図30）。先に確認したとおり、この挿絵集からは三の丸尚蔵館《万国絵図屏風》および神戸市博《四都図屏風》のローマ景観図、そして長崎歴史文化博物館《泰西王侯図屏風》のランタンの少年の描写などに、図像の借用が認められる。

この挿絵集は、イエズス会の創立者イグナティウスが一六〇九年七月に列福されたのを受け、イグナティウスの最も重要な伝記作家であったイエズス会士ペドロ・デ・リバデネイラにより編纂された。洋風画研究の文脈ではこれまで参照されていないように思うが、イエズス会図像の研究者キャサリン・フィリップスらによると、収録される挿絵は、編者リバデネイラが一六〇〇年頃、マドリードのイエズス会修道院のために描かせた一五点の絵画シリーズを版画化したものであった[14]。この指摘を踏まえるなら、挿絵集はすでに流通していた他の版画の転用ではないこと、すなわち、その図像の流通は一六一〇年以前に遡らないことが明らかになる。初版の厳密な確定が概して難しい版画資料の年代決定において、この情報は非常に重

要だ。挿絵集が日本に持ち込まれた年代は、それを源泉として用いた洋風画屏風とその関連作品の制作年上限を、より確かに示すものとなるからだ。ならばその経緯はどのようなものだったのか。

宣教への統制を緩めた徳川政権のもと、イエズス会は日本においてもイグナティウス列聖運動に連動した、図像による創立者の顕彰を積極的に行った。その証左となるのは、一六〇五〜〇六年ころ京都下京に建設された大規模な聖堂だ。イエズス会の「年報」によると、この教会は「二〇〇〇人」もの信者を収容することのできる大規模なもので、そこには「油彩画による最高に美しい祭壇衝立」があったが、「日本には陰影を用いて描く方法がなかった」ので、人々は「祭壇衝立の絵を、その完璧さゆえに彫刻像と見紛い、大いに驚いた」という。祭壇衝立を飾ったのはキリスト昇天の絵で、これは高さが聖堂の天井に及ぶ大作であったとされる。また、聖堂の祭壇の一つには「われらが福者イグナティウスの前に主キリストが出現になり、『私はあなたをローマに導こう』と語った場面」が描かれていた（資料1）。

図30　ペドロ・デ・リバデネイラ『福者イグナティウス・デ・ロヨラの生涯』扉頁　アントウェルペン、1610（Pedro de Ribadeneyra. *Vita beati patris Ignatii Loyolae religionis Societatis Iesu...* Antwepen, 1610）

ガルシア＝グティエレスが指摘するように、ローマ巡礼途上のイグナティウスが体験したこの出現の奇跡は、列聖運動のなかで特に強調され、概ね一五八〇年代以降、スペインやその植民地で盛んに図像化された（García Gutiérrez 2004）。奇跡の体験は、聖人たる証明の重要な要素であり、その図像化は列聖運動の大きな柱であった。ヨーロッパを遠く離れた京都の教会に描かれたイグナティウス・デ・ロヨラの奇跡の絵は、この列聖運動と、それに連動した図像の導入が日本にも及んでいたことを示している。だとすれば、イグナティウスの列福を記念する挿絵集のような出版物が出たならば、それは直ちに日本へも送られたと考えてよいだろう。

では、その到着は、最短でいつ頃だったのか。これまでも漠然と

した推測はなされてきたが、ここでは当時の具体的な交通状況もふまえて詳しく検討してみたい。

ポルトガル国王の保護権下にあったイエズス会が通常利用したのは、リスボンからゴアを繋いだインド航路だ。大英図書館などに写しが残るインド航路の運行記録によると、一六一〇年の船団は三月二三日に三隻で出港している（Maldonado 1985: 121-122）。イグナティウスの列福は一六〇九年七月。これを受けた挿絵集の刊行が一六一〇年の何月だったのかは不明だが、仮に、一六一〇年のごく早い時期だったと想定するならば、船団の出発に間に合った可能性はある。残念ながらこの年の運行記録には到着日の記載がなく、正確にはわからないが、インド航路は三月に出港し、その年の一二月頃に着くのが通常のスケジュールであったから、一六一〇年の末にはインドに到着していたはずだ。この後、マラッカ、マカオから日本に向かうことになる。

日欧交通の専門家である岡本良知が注目した宣教師ザビエルの書簡によると、もし日本への宣教師の輸送を最優先に、寄港を糧食の補給にとどめ、最重要の貿易港マカオにも寄らず直行するなら、四月の風でゴアを発った船は四ヶ月の航海で日本に到達可能であったという。ただこれは、あくまで宣教師の願望であり、実際には、マカオで船荷を積み一年風を待つことになって合計一七ヶ月を要した（岡本 1974: 208）。

しかし、こうした通常の交通事情のみならず、ちょうどこの頃、マカオからの便には別の重大な問題が生じていた。一六一〇年一月（慶長一四年一二月）に長崎港で起こった、ポルトガル船ノッサ・セニョーラ・ダ・グラサ号（マドレ・デ・デウス号）襲撃・自沈事件（以下「グラサ号事件」）だ。この事件は、この少し前にマカオで日本人武士が起こした騒動の余波により生じた日本側とポルトガルとの間の武力衝突で、事件の結果として、マカオから長崎への定期船は、事件後二年に渡って欠航した[15]。このことも勘案すれば、イグナティウス伝挿絵集が、たとい一六一〇年のごく早い時期に刊行されて同年三月二三日出港のインド航路便に乗り、ゴアまで無事に届いて一六一一年四月の風で日本に向かったとしても、その年のうちにマカオを経て日本にまで達していた可能性は非常に低いと考えるべきであろう。

じつは、一六一一年（慶長一六年）七月には、貿易船往来の再開に向けて交渉するため、マカオ当局からの使節ヌノ・デ・ソトマヨルが家康のいる駿府に派遣されている。しかし、後で述べるように、この重要な外交交渉でイエズス会はむしろ排除され、マカオからの使節も通常の長崎ではなく、あえて鹿児島に来航して島津家に幕府との交渉の取り次ぎを求めた（高瀬 2002: 379-381）。こうした状況を考えるならば、イエズス会創立者であるイグナティウスの伝記挿絵集が、それを欲していたに違いない日本のイエズス会にもたらされたのは、早くとも一六一二年（慶長一七年）、もし挿絵集の刊行が一六一〇年のごく初めの時期でなければ、一六一三年（慶長一八年）以降とみてよいように思われる。

だとすれば、このイグナティウス伝挿絵集を源泉として含む洋風画屏風、すなわち、三の丸尚蔵館の《万国絵図屏風》、神戸市博《四都図屏風》そして長崎歴史文化博物館《泰西王侯図屏風》の制作上限はその一六一二年（慶長一七年）、あるいは、おそらく一六一三年（慶長一八年）まで下がる。関連の深い他の作品も当然ながらこれと連動する。これは従来の想定上限一六一〇年（慶長一五年）よりわずかに遅いだけと思われるかもしれない。だが、作品の制作環境を考えるうえでは、重要な意味をもっている。というのも、これら主要な洋風画屏風が制作されたのは、グラサ号事件により、日本の対外政策とキリスト教宣教に対する姿勢が大きく変化した後、ということになるからだ。

前述のとおり、グラサ号事件は、ポルトガルの貿易船を日本側が攻撃し、自沈させた出来事であった。グラサ号の司令官アンドレ・ペッソアは、マカオでの日本人武士の騒動を鎮圧した当事者で、これが日本側によるポルトガル船襲撃の背景にあった。しかし、マカオ側の司令官とともにその船を自沈させた事件の結果は重大で、それまで日本の海外貿易を独占してきたポルトガルとの関係は、これを機に極めて不安定なものとなった。

さらに、この事件をきっかけとして、長崎貿易に深く関わるとともに通訳として家康の厚い信頼を得ていたイエズス会士ジョアン・ロドリゲスが、マカオに追放された。高瀬弘一郎が指摘するとおり、これはイエズス会にとって極めて大きな打撃であり、先に述べたように、グラサ号事件後のマカオ当局と家康側との重要な交渉に、イエズス会はほとんど関与することはなかった（高瀬 2002: 376-389）。そうしたなか、一六一二年四月（慶長一七年三月）には幕府直轄領を対象とした禁教令、さらに一六一四年一月（慶長一八年一二月）には、宣教師追放を伴う決定的な禁教令が発布され、日本におけるキリスト教宣教はその組織的基盤を喪失する。

前の章で検討したように、ブラウ／カエリウス系の世界地図とその付属図像に由来する洋風画屏風作品は、イエズス会系の図像源泉であるイグナティウス伝挿絵集に由来する図像も含む一方で、キリスト教やイエズス会に直結する要素を意識的に排除する操作が行なわれていた。それは、ここに示した作品制作年の上限となる時期の前後に生じていた外交環境の変化、さらにはキリスト教禁令に向けての動きによるものだったのではなかろうか。

他方、この新たな制作年の想定にもとづくならば、一六一一年一〇月（慶長一六年九月）に家康のもとにあったと駿府記に記される世界地図屏風は、三の丸尚蔵館所蔵の《万国絵図屏風》ではない別の作品だったと考えるべきということになる。この駿府記の屏風が現存のいずれかの作品に対応するのか、あるいは既に失われたのかは直ちに結論できない。ただその一方、井出らがすでに指摘するとおり、尚蔵館本が駿府の所在を明確に強調していることは見逃せない事実だ（前出図19）。尚蔵館本の世界地図屏風は、駿府記に記されるものでないにしても、家康の身近にあった可能性は高い。尚蔵館作

品が明治の早い時期に皇居に所蔵されていたという来歴も、その可能性を補強するだろう。だとすると、家康周辺には、駿府記にある特定困難な作品、そして尚蔵館作品と、複数の世界地図屏風が存在したことになる。

だがそれは、けっして意外なことではない。たんなる装飾ではなく、外交の議論の「資料」ともなる世界地図屏風のような作品なら、最新の情報素材を踏まえたうえで、ある程度頻繁に更新するのはむしろ自然だ。多くの洋風画屏風が、モデルを共有するヴァリアントであることを踏まえるならば、現存作をかなり上回る数の作品がかつて存在したこともありうる。特に尚蔵館本の場合、その制作が想定されるのは、そうした更新の必要性が大いに高まった時期であった。グラサ号事件が発生した一六一〇年の前後から数年間は、家康政権を取り巻く外交上の課題が最も錯綜した時期であり、政権枢要にあった人々は、最新の外国情報を求めていた。次にこの点を詳しく検討し、オランダ製世界地図から展開した洋風画屏風の制作環境を明らかにしたい。

四章　家康政権の外交と世界地図屏風：一六〇九～一五年（慶長一四～二〇年）

一七世紀初頭、豊臣秀吉の没後の日本は、徳川家康が権力を確立していくなか、外交やキリスト教政策をめぐる新たな動きがめまぐるしく展開した時代であった。家康は秀吉没後二ヶ月足らずの一五九八年（慶長三年）一一月、スペイン国王の保護権下にあったフランシスコ会の潜伏宣教師ジェロニモ・デ・ジェズスを召し出し、ヌエバ・エスパーニャ（現在のメキシコを中心とするスペインの植民地）との貿易や銀山開発技術の導入についての交渉を行った[16]。また、一六〇〇年（慶長五年）には、マゼラン海峡から太平洋を渡った後に難破し、豊後国臼杵に漂着したオランダ船のイギリス人航海士ウィリアム・アダムスらを大坂城に召し出し、みずから引見した。こうした家康政権の外交が最も活発に展開したのが、一六〇九年（慶長一四年）から、大坂の陣が起こる一六一五年（慶長二〇年）にかけての時期であった。グラサ号事件もその過程のなかで生じた。

新たな動きは、グラサ号事件の数ヶ月前に始まっていた。一六〇九年（慶長一四年）八月、初めてのオランダ東インド会社使節が駿府を訪問し、共和国総督オラニエ公マウリッツからの国書と贈り物を家康に献呈した（金井 1986: 30-31, 93-121）。後に日本貿易を独占することになるオランダとの交渉はこの時に始まる。

家康はオランダ船の来航を知ると、ウィリアム・アダムスにみずからの書簡を持たせ、船のいる平戸に送った。よく知られるとおりアダムスは、大坂城で謁見の後、家康に召し抱えられ、政権の外交に深く関わるようになっていた。この時のアダムスは、すでに駿府に発った使節と入れ違いになるが、家康への謁見を終えた使節と牛窓（岡山）で会い、親しく情報を交換したようだ[17]。さらにオランダの使節は、グラサ号事件を挟んだ後の一六一一年（慶長一六年）八月

にも駿府を訪れる。この第二回の使節を務めたのは、すでに平戸に開設されていたオランダ商館の長ヤックス・スペックスであった。アダムスに伴われて家康に謁見した彼は、日本におけるオランダの交易活動の許可を更新するよう願うとともに、オランダを敵視するポルトガルやスペインに対する牽制も試みた（金井 1986: 32-33; クレインス 2021: 186-191）。

じつはこの同じ時期、駿府には、グラサ号事件処理のためマカオから派遣された前述のポルトガル使節ヌノ・デ・ソトマヨルも滞在していた。だが、この時の家康の対応は、オランダに対して好意的で、ポルトガルに対してはいたって冷淡であったという[18]。

他方、初めてのオランダ使節の駿府来訪の約二ヶ月後、グラサ号事件のおよそ三ヶ月前の一六〇九年（慶長一四年）九月には、スペイン植民地フィリピーナス（フィリピン）の臨時総督であったロドリゴ・ビベロが、ヌエバ・エスパーニャ（メキシコ）への帰路に難破し、上総国に漂着するという事件も起こっていた。家康はこの偶然の機会を利用し、ヌエバ・エスパーニャとの通商開始と、日本国内の銀山開発へのスペイン側の協力を主な目的に、積極的な交渉を試みた[19]。前述の潜伏宣教師ジェロニモとの接触を機に始まったものの、目立った進捗のなかったフィリピーナス、ヌエバ・エスパーニャ、およびスペイン本国との外交はこうして新たな展開をみることになる。一六一一年（慶長一六年）六月には、ビベロへの援助に対する答礼使節としてヌエバ・エスパーニャ副王が派遣したセバスティアン・ビスカイノが浦賀に到着し、翌年まで滞在した（Gil 1991: 268-383［ヒル: 277-403］）。ビスカイノは浦賀到着翌月の七月に駿府を訪れ、家康に謁見するとともに、駿府における政務の統括者であった本多正純や外交・通商を担った後藤庄三郎と交渉を進めた。先に触れたオランダ使節スペックスや、マカオからのポルトガル使節ソトマヨルと家康訪問は、この翌月の八月のことであった。

このように、オランダからの初の使節がやって来た一六〇九年（慶長一四年）夏以降、時系列でいうならば、ビベロの漂着、グラサ号事件が立て続けに起こり、とりわけ一六一一年（慶長一六年）の夏、七月から八月にかけては、スペイン植民地ヌエバ・エスパーニャ、オランダ、ポルトガルの使節がほぼ同時に次々と駿府へやってきたということになる。家康政権はまさに、錯綜した外交上の課題に直面していた。使節を送ってきたばかりの新たな交渉相手オランダとどう向き合うのか。グラサ号事件により関係が悪化した、従来の独占的な貿易相手ポルトガルとの関係をどう処理するのか。その一方、家康自身が関係を望んだものの、オランダと敵対するスペインとどう交渉するのか。ビスカイノの航海記によれば、この時彼がスペイン側から通商開始の前提として提示したのは、オランダとの関係途絶であった（Gil 1991: 343［ヒル 2000: 357］）。このように外交上の課題が相互に絡み合う複雑な状況のなか、駿府の家康が、外交交渉の実務を担う近臣後藤庄三郎と長崎奉行長谷川左兵衛を召し出して、直々に「異域國々之御沙汰」をなすべく開催したのが、使節訪問が特に

集中した一六一一年夏の直後、一〇月二五日（慶長一六年九月二〇日）の会議であった。この家康御前の会議にあったと駿府記の伝える「南蛮世界図屏風」は、その重要な場で用いられた実質的な「資料」だったのだ。

すでに指摘したように、現存しない可能性の高いこの駿府記記載の屏風は、一六一二年ないし一三年以降の制作と考えられる尚蔵館本とは別のものだ。逆にいえば、尚蔵館本はこのように急激に展開する状況のなか、家康政権が世界についての、より新しく正確な情報を必要を満たすため新たに制作されたものだったのではないだろうか。

それは、すでにキリスト教に対する厳しい姿勢が明確になり、決定的な禁教令の発布が視野に入った時期、あるいは場合によってはその発布後であった。そうした時期に制作されたのなら、キリスト教やイエズス会に関わる図像的な要素は、当然屏風から慎重に排除されたであろう。現存する尚蔵館本《万国絵図屏風》の一双やその関連作品における、キリスト教的・イエズス会的要素の排除という、二章で検討した図像上の操作は、まさにこれを裏付けるものではなかろうか。

興味深いことに、尚蔵館本の都市景観図に描かれたアントウェルペンの部分をよく見ると、うっすらと透けて見える下絵に、完成作にはない十字架をいただく塔が描かれている（図31）。これは赤外線画像をみるとより鮮明だ（図32）。いささか想像が過ぎるかもしれないが、この修正は、下絵の着手当初には可能であったキリスト教に関わる描写が、制作途中で許容されなくなったことを示すようにみえる。それは、想定される制作時期の前後の、急速に展開する情勢に対応するものだったのではなかろうか。

また、ポルトガルの地図が尚蔵館本都市図のなかに挿入されていたのも、むしろこのような状況から理解できるように思う。地理上の認識の初歩的な誤りさえ含むこの地図のいささか唐突な挿入は、イエズス会側によるものではなく、むしろ、グラサ号事件に続く軋轢により、その関係を見直しつつあった日本側の関心を投影したものと考えるべきではないだろうか。このことは、イエズス会の本拠地であるローマの景観図を、イエズス会の紋章などを慎重に消去したうえで組み込んだこととともよく符合する。ポルトガル地図やローマ景観図の挿入は、それを描かせた主体が、その国や都市との関係を誇示しようとしたものとは限らない。

これまでの研究において、オランダ製世界地図とその付属図像に由来する世俗の洋風画屏風は、屏風のかたちに整えられたうえでイエズス会から家康やその周辺の大名らに贈り物として献呈されたものと想定されてきた。確かに、図像の源泉となったオランダ製世界地図は市販品であり、イエズス会もまたいずこかで入手することができただろう。また周知の通りイエズス会には、ヨーロッパ絵画の様式と技法をもとづく絵画制作を行う工房があった。しかし、その

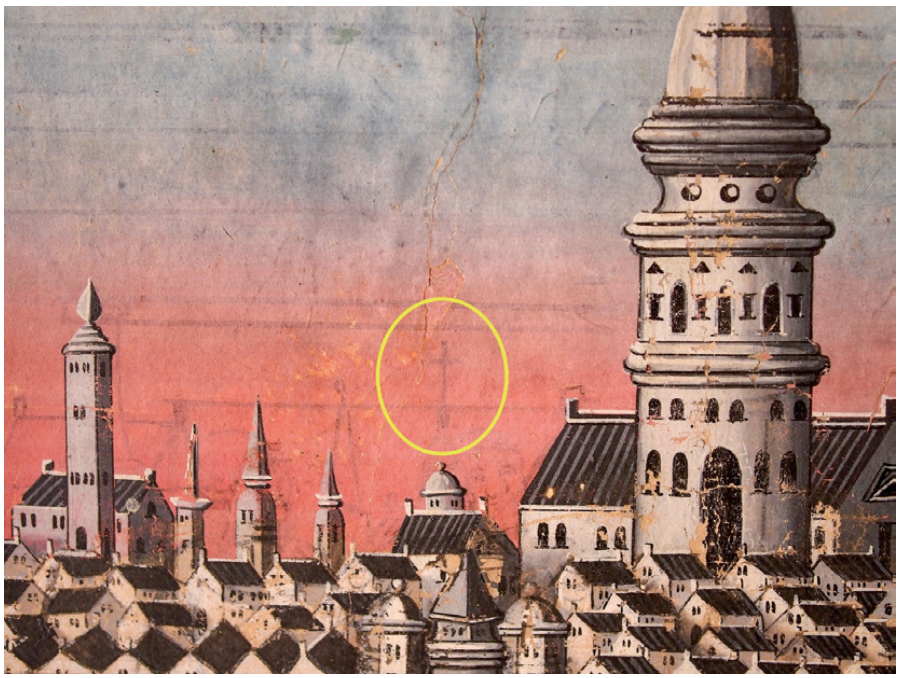


図31　尚蔵館本《万国絵図屏風》（武装君主騎馬像と都市景観図）より「アントウェルペン」（図３部分・六扇最下段）　下絵の塔の十字架がうっすらと透けている（所蔵館の許諾により筆者撮影）

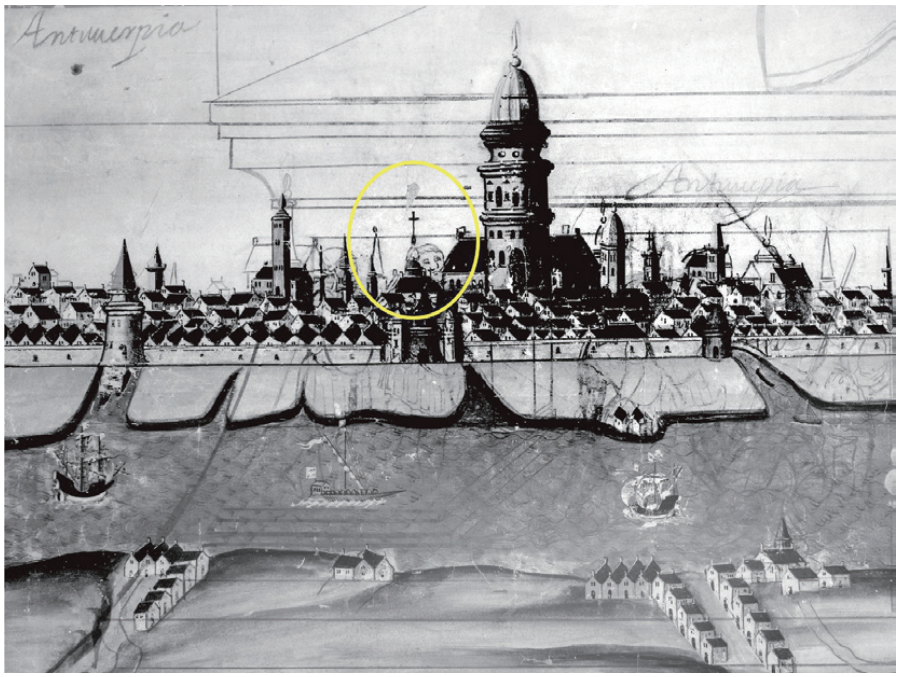


図32　尚蔵館本《万国絵図屏風》（武装君主騎馬像と都市景観図）より「アントウェルペン」赤外線反射撮影画像（画像：皇居三の丸尚蔵館）この画像には、一章で触れた別構想の絵の下絵の一部をなす人物像（ウィテリウス帝の像の基壇の装飾）とともに、アントウェルペンの景観図のための下絵が重なって見えている。十字架は、アントウェルペン景観の下絵の一部。

工房はキリスト教図像の聖像を反復的に制作することを目的とした組織であった。そのような場所で、世俗主題の絵を、屏風という形式で制作することができたのか。そもそも、日本の外と直接の接点をもつ彼らが、もし最新の世界地図を入手していたとすれば、むしろそれをそのまま渡す方が贈り物として効果的だったのではないだろうか。アジアのイエズス会の宣教を統括する巡察使として日本にやって来たアレッサンドロ・ヴァリニャーノは次のように書き残している。「（日本の殿たちが）われわれに注文するのは、聖像、数珠玉、すなわちロザリオである。日本人は皆一致、賛同して、それらのもので日本でつくられたものにはほとんどなんらの価値を認めず、ヨーロッパやローマでつくられたものを非常に欲しがり熱望する」[20]。ここでヴァリニャーノが語るのは聖像・聖具の例だが、日本人の「舶来品」志向は明らで、かつイエズス会もそのことを十分に理解していた。

他方、これまでの洋風画屏風についての議論のなかで、必ずしも十分に論じられてこなかったのは日本側の当事者性だ。最新の世界地図やそれに付随する地誌的情報が国外からもたらされたにせよ、それを「屏風」という媒体に再構築するのは一つの創意ある企てだ。オランダ製の大判世界地図は幅が二メートルほどに及ぶもので、通常は壁に掛けて用いる。明らかにこれは日本の建築空間には不向きであり、御殿などの広間に持ち込もうするならば、それに適した画面形式に改める必要がある。こうしたことを着想したのは日本側であったと考えるのが、むしろ自然ではなかろうか。

この点を踏まえ、改めて一六〇九年（慶長一四年）から一六一五年（慶長二〇年）頃、尚蔵館本ほか作品の制作時期上限を含む数年の状況を見直してみたい。そこからは、家康政権の周辺に、世界地図の屏風を制作するための素材が蓄積されたに違いないこと、そして、それを活用しようとする意思の主体が存在したことが明らかになる。

五章　家康近臣と世界地図屏風の構想

家康政権とオランダ製世界地図に由来する屏風の関係を考えるうえで、まず注目すべきはウィリアム・アダムスだ。前述のとおり、一六〇〇年（慶長五年）、日本に漂着したアダムスは、大坂城にいた家康のもとに召し出された。このとき家康は彼らをみずから尋問し、夜半に至るまで熱心に彼らの語ることに耳を傾けたという。この時の様子は、アダムスが後に妻に宛てた手紙のなかに詳しく語られる。これによると彼は、所持していた「世界の海図 a chart of the whole world」を家康の面前に披露して、マゼラン海峡から太平洋を渡って日本にまでやってきた彼らの航海について説明した。しかし家康はこれをにわかには信じず、質問を重ねたという[21]。このことは、家康がすでに世界の地理について一定の知識をもっていただけでなく、新たな情報に強い関心を抱いていたことをうかがわせる。そのうえでアダムスを家臣として召し抱えた家康は、少なくとも、オランダ船団の航海士であった彼が持参した、おそらくは当時最新の世界の

海図を、それを判読可能な人材とともに既に手に入れた、ということになる。

だがそれだけではない。家康の家臣となったアダムスは、イギリス東インド会社に宛てた一六一三年（慶長一八年）の書簡で、「日本人は、羅針盤、砂時計、地球儀、そして全世界を網羅した海図や地図（soum cardes [charts?] or mapes, contayninge the wholl world）を欲しがる」と伝え、さらなる情報媒体の入手を試みた（Farrington 1991: 108. 括弧書きの註もFarringtonによる）。ここでアダムスがいう「日本人」とは、家康とその政権の中枢にいた人々のことと考えて間違いないだろう。

アダムスはまた、前述のとおり、一六〇九年（慶長一四年）と一六一一年（慶長一六年）のオランダ使節への対応にも深く関わった。オランダの使節は、連絡役を務めたアダムスから、家康とその政権の中枢で外交に関わる家臣たちが、何を欲しているのかを当然聞かされたはずだ。しかもこの時期、オランダからの往来は活発であった。この一六〇九年（慶長一四年）と一六一一年（慶長一六年）に加え、一六一二年（慶長一七年）と一六一四年（慶長一九年）の秋にも、オランダ使節は駿府の家康のもとを訪れ、その引見を受けている。[22]

他方、イギリス東インド会社からも、一六一三年（慶長一八年）、国王ジェイムズ一世の国書を封じた初の使節ジョン・セイリスが派遣され、外交・通商の関係が始まった（金井 1986: 33）。前述のアダムスからイギリス東インド会社宛の書簡はこのころに書かれたものだが、地図・海図を日本側が求めているという情報はイギリスにも共有されていただろう。

またスペインも、こうした日本側の関心を承知していたようだ。注目されるのは、先に触れたビスカイノの訪問の後、一六一五年（慶長二〇年）六月、スペイン本国からやってきた使節が携行した贈り物だ。この時の日本側への贈り物についての第一案、および最終案のメモが、スペインに残されている（資料2、3）。この使節の到着は、一六一四年一月（慶長一八年一二月）の厳しい禁教令が発布された後、宣教を重視するスペインとの交渉を家康がすでに断念していた時期であったため、スペイン人たちは極めて冷淡な対応とともに半ば追い返されることになるのだが、その贈り物のリストには注目すべきものが含まれている。

一つは地図だ。贈り物最終案の四番目の項目には「アントウェルペン製の大判地図一〇点」との記述がみえる。これはおそらく世界地図であろう。アントウェルペンはスペイン領フランドルの都市で、アブラハム・オルテリウスが一五七〇年に初の世界地図帳とされる『世界の舞台 *Theatrum Orbis Terrarum*』を刊行したことで知られる。一六世紀末年以降、多くの地図業者は実質的独立を果たしたオランダのアムステルダムに移り住んだものの、地図制作は続いていた（Koeman, Schilder, Van Egmond, and Van der Krogt 2007: 1304-1305）。スペインはここで大判の世界地図を入手し、日本への贈り物としたものと考えられる。

また、このリストの二項目にある「皇帝たち、皇妃たちの大きな額装の絵、一二点」も注目に値する。その記述は簡潔で、「皇帝」がだれを指すのかは不明だが、この最終案の前に検討された第一案には、「ローマ皇帝、および諸国の人々の、絵筆による肖像画（複数）」が候補に挙げられており、各国の王侯像を贈ることが検討されていた。そこから類推すると、最終案の「皇帝」と「皇妃」の像もそれに似たものだった可能性が高い。地図屏風に付随する、あるいは独立して描かれた洋風画王侯像は、ブラウ／カエリウス系の世界地図とストラダヌスの《ローマ皇帝図集》が図像源として確定しているが、それに類する画像が、別のかたちで家康のもとにもたらされていたことは重要だ。一章で確認したように、武装君主像は騎馬像のみならず、長崎の《泰西王侯像》のような立像も数多く制作されており、その背後にはオランダ製地図以外のモデルの存在も想定されるからだ。

ただいずれにせよ、一七世紀初頭のアムステルダムで刊行されるようになった付属図像付き大判世界地図を最も容易に入手できるオランダの使節が、駿府の家康のもとを繰り返し訪れていたことは、何よりも注目すべき事実だ。交渉相手である家康が最新の世界地図を欲していることを知っていたに違いない彼らが、手近に入手しうるその贈り物を持参しなかったはずはないだろう。その比較的安価な贈り物は記録に残ることもなく、また、少なからぬ数もたらされた可能性が高い。洋風画屏風のモデルとなった世界地図が一六〇九年のカエリアス版にとどまらないことは一章で述べたが、駿府の家康のもとで、複数のモデルの入手はそれほど難しくなかっただろう。

では、こうして蓄積されることになった世界地図をいかに利用するかについて、意思決定の主役となったのはだれだろうか。ここで再び注目されるのは、繰り返し触れている駿府記、慶長一六年九月二〇日（一六一一年一〇月二五日）の記述だ。ここに名前の挙がる二人、後藤庄三郎と長谷川左兵衛こそ、屏風の上に再構築された世界の地理・地誌情報を議論の場で必要とし、かつ、現に利用した当事者であった。彼らはいずれも、徳川家康のごく側近にあって、各国との外交・通商交渉の枢要を差配した人物であった。

後藤庄三郎光次は、茶屋家、角倉家とともに「京の三長者」と呼ばれた後藤家の手代から取り立てられ、家康の側近となった。後藤家は、大判金の作製や金工を生業とするもので、庄三郎は、彫金・貨幣鋳造に通じた職人として家康に接近したようだ（中田 1981）。本家の名跡を借り、駿府の家康近臣として頭角を現した彼は、譜代の大名で家康の政務全般を補佐した本多正純のもと、御金銀改役として家康の財務を預かるとともに、これと深く関わる外交・通商の交渉も統括するようになった。駿府における家康の消息を詳しく記した記録である駿府記も、後藤の手になるものとみられている[23]。

こうした立場にあって、後藤庄三郎は事実上、家康政権のすべての外交交渉に立ち会っていた。本稿が主な議論の対象とする一六〇九年（慶長一四年）以降、具体的な記録から確認できる限りでも、彼

は、オランダからの初の使節（一六〇九年）、二回目の使節（一六一一年）のいずれにも、駿府での接遇と家康への取り次ぎに中心的な役割を担い、家康の引見の前に使節との交渉を行なっている。[24] また、第二回使節のスペックスは、アダムスに伴われて駿府の後藤屋敷を訪れ、後藤個人に対して贈り物をしたことも知られている（クレインス 2021: 187）。外国からのモノや情報は、家康のみならず、後藤のような側近のもとにも直接もたらされていた。

後藤はまた、漂着したフィリピーナス臨時総督ビベロとの交渉、ビベロの救助に対するヌエバ・エスパーニャの答礼使節ビスカイノへの応対にも中心的な役割を果たした。また、ビベロをヌエバ・エスパーニャに送り返す際は、おそらく家康の同意のもと、京都の商人・田中勝介をこれに同行させた（松田 1992: 137）。田中は彼の地での滞在ののち、ビスカイノ使節の船に便乗して帰国するが、駿府記には、慶長一六年の前述家康御前会議の二日後の九月二二日、田中が家康に召し出されてヌエバ・エスパーニャの状況について報告した、とある。[25] 岡佳子によれば、田中は本阿弥光悦とも親しい文人町衆で、水銀を材料とする「朱」を商っていた（岡［佳子］1995; 岡［佳子］2015）。水銀を用いた銀の製錬技術は、ヌエバ・エスパーニャとの交渉で家康が最も重視した項目の一つであったので、この時の田中の引見は、家康や後藤にとって外交上重要な意味をもつものであった（岡田［裕成］2020a）。後藤の手になる駿府記に、一商人である田中勝介引見の記述があるのも、おそらくそのためであろう。それは、二日前に同じ駿府城でもたれた家康御前の会議と同様、「南蛮世界地図屏風」を前にして行われたのではなかろうか。

他方、駿府記に記される御前会議のもう一人の出席者、長谷川左兵衛藤広は、家康側室の兄であることから重用されるようになった近臣だ。慶長一一年（一六〇六年）には長崎奉行に抜擢され、グラサ号事件にも当事者の一人として深く関わった（中田 1984: 346-347）。長谷川は奉行として赴任以来、長崎におけるイエズス会の影響力排除に努めたとされる。またグラサ号事件を機に、家康の厚い信任を得ていたイエズス会士ジョアン・ロドリゲスをマカオに追放するなど、イエズス会の活動に大きな打撃を与えた（高瀬：376-377, 381）。こうしたなか、慶長一六年（一六一一年）七月、グラサ号事件後の収拾のためマカオから派遣されたポルトガル使節ソトマヨルは、駿府で後藤庄三郎の接遇を受けるが、翌八月には長谷川も長崎から駿府に呼び出されている（駿府記：216［慶長一六年八月二〇日］）。繰り返し言及する、「南蛮世界図屏風」を前に後藤と長谷川が伺候した家康御前の会議はこの翌月であった。

また、長谷川のもとにはまた、「子分」格として、家康の古くからの御用商人・茶屋四郎次郎家第三代の名跡を継ぐことになる清次が従っていた。中田易直によると、茶屋清次は長崎で長谷川を補佐して、朱印状発行などの貿易管理を行うとともに、みずからも交易を行った。また、中田が紹介する茶屋家の文書によるとキリシタン統制にも深く関与し、一六一四年一月（慶長一八年一二月）の禁教令後

は聖堂の破却にも加わったという（中田 1957: 10-13; 中田 1984: 330-358）。イエズス会宣教師モレホンの『日本殉教録』などに詳しく記されるとおり、この時には聖像類も数多く没収され、長崎奉行所はやがて、紙媒体のものも含むその没収図像を「踏み絵」などに利用することになる。[26]

このように、オランダ、ポルトガル、スペインなどとの交渉、イエズス会の処遇や禁教政策の課題が錯綜するなか、世界情勢に関する知識を最も必要としつつ、その情報を伝える世界地図のような素材が直接届く立場にいたのは、家康の近臣たちであった。しかも彼らは、その情報を彼らの執務の場で利用可能なかたちに再構成した屏風を実際に用いていた。駿府記の記述はわずかだが、それを取り巻く外交交渉の具体的な状況が示すのは、そうした屏風が単なる装飾品ではなく、政策決定に資する資料として用いられたという実態だ。また、世界地図屏風が資料となるべき情報媒体だったのであれば、必要に応じて更新もなされたはずであり、かつそのことは、駿府記記載の屏風と、これとは区別すべき尚蔵館本の関係についての前述の議論から裏付けられる。

イグナティウス伝挿絵集が日本に到着し、尚蔵館本他の世界地図に関わる作品の源泉が揃ったとみられる一六一二年（慶長一七年）ないし一六一三年（慶長一八）年という時期は、グラサ号事件を経て、もはや禁教前夜の差し迫った状況にあった。前述のとおり、家康は慶長一七年（一六一二年）三月には、駿府はじめ幕府直轄領に禁教令を発していた。先に指摘したように、ブラウの世界地図付属図像になかったポルトガル一国の地図や、イエズス会の本拠があるローマの景観図が尚蔵館本に追加挿入されているのは、このような家康政権の政策上の問題意識とよく符合する。世界地図屏風を「資料」として見るならば、注意の対象を描くのはむしろ自然な判断だ。

他方、図像源泉の一つであったイグナティウス伝挿絵集の到着時期からすると、これまで屏風制作の当事者とされたイエズス会が、その新着の図像集をみずから利用できた可能性は、もはや極めて限られていた。長谷川左兵衛や三代茶屋清次が長崎でのキリスト教統制を現場で実行し、慶長一八年一二月（一六一四年一月）の禁教令後の聖堂破却や印刷物・図像などの没収に関わっていたことを考慮するならば、それを絵画作品の素材として利用できたのはむしろ、それを没収した側だったと考えるべきだろう。

このようにみるならば、オランダから届く最新の地図に、イエズス会に由来する図像集をも組み合わせ、屏風のかたちに仕立てることができ、かつそのような情報の媒体を必要としたのは、外交の方針と対キリスト教政策を大きく転換させつつあった時期に、その決定の枢要にいた日本側の権力者であった。具体的にいうならばそれは、家康とその近臣たち、すなわち後藤庄三郎、長谷川左兵衛、三代茶屋四郎次郎清次らだ。ここにさらに、家臣として家康の利益を図る立場にあったウィリアム・アダムスの関与も想定してよいだろう。アダムスはオランダ船団の航海士として、海図や地図を読み解

く専門知識を有していた。彼らは、外国から次々ともたらされる素材を蓄積しつつ、それを彼らの文脈で、彼ら自身が使いやすいかたちに再構築して利用すべき動機と必要があった。

じっさい、家康の周辺では、外国からもたらされた贈り物を、日本側の事情に応じて加工し、仕立て直すことも行われていた。注目されるのは、前述の一六一五年（慶長二〇年）のスペイン使節の贈り物のリストの一つ目にある「グアダメシ guadameci」だ。グアダメシは、木型を用いて凹凸の加工を施したうえで、金箔装飾や彩色を施した革製品で、日本では「金唐革」と呼ばれた。日光東照宮に納められた家康所用の武具類のなかには、金唐革を刀の鞘の包みに転用したものが残されており（図33）、酒井元樹はこれについて、スペイン製のものと指摘している。[27] グアダメシはスペインでは通常、壁飾りなどに用いる。この日光東照宮の鞘包みが、一六一五年（慶長二〇年）のスペイン使節がもたらしたものかどうかはわからないが、家康はこの外来の素材を、みずからの必要に合わせて加工し、用いていたことになる。それは、壁掛け用の大型世界地図を、日本の建築空間に大型のイメージを取り込む媒体となる屏風に仕立て直すという着想にも通じる。

これまで、洋風画の制作・構想の主体は常に、イエズス会の存在を前提に議論されてきた。しかし、作品の細部においてキリスト教要素を排除するような図像の操作と、それがなされた時期の家康政権の外交・キリスト教政策の大きな変化の符合は、世俗の洋風画作品、とりわけオランダ製の世界地図に依拠する作品群の構想の主体が、むしろ日本側、具体的には家康政権の枢要にいた近臣たちであったことを強くうかがわせる。

図33　金唐革太刀（徳川家康所用）日光東照宮宝物館（画像：日光東照宮宝物館）

しかしながら、オランダ製の世界地図に主として依拠する洋風画屏風の構想の主体を日本側に求めるならば、なお解明すべき点がある。制作者の問題だ。作品構想の主体が駿府の家康周辺にあったとしてイエズス会から切り離すとすれば、そこには、どのような制作者が想定されるだろうか。世俗の洋風画作品の制作者についてこれまで知られている事実は非常に乏しく、また残念ながら、これについて本稿が新たに提供できる材料も多くない。条件はそれゆえ非常に限られるものの、ここまでに提示した新たな枠組みを前提としてなしうる想定を、最後に簡単に述べておくことにしたい。

六章　作品の制作者をめぐる問題

武田恒夫は著書『狩野派絵画史』において、洋風画屏風の代表作の一つ、サントリー美術館と神戸市立博物館の《泰西王侯騎馬図》について、「在来の画法に対してかなりの素養のあった画人」によるとし、そのうえで、キリスト教やヨーロッパ絵画と関わった狩野派門人の存在に注意を促した（武田 1995: 142-143）。武田が具体的に言及するのは狩野源助ペドロだ。記録文書によると、彼は京都のフランシスコ会において宣教師ジェロニモ・デ・ジェズスのもとにいて、教会の管財人を務めた（チースリク 1972）。文書にはさらに3人の絵師がフランシスコ会の司牧下にあったことも記される。彼らを束ねたジェロニモは、先に触れた、一六〇一年（慶長六年）に家康が伏見に召し出した宣教師に他ならない。

こうした京都のキリスト教徒の絵師たちが、どの程度ヨーロッパ絵画の様式を身につけていたのか、具体的に知ることは難しい。だが、画家でもあったジョヴァンニ・コーラ（ニコラオ）がイタリアからやって来て、イエズス会セミナリオの絵画工房が活動を始める一五八〇年代のかなり前から、日本の絵師たちがキリスト教主題の作品を積極的に制作していたことは、多くの証言が伝えている。例えば一五六五年一〇月の宣教師アルメイダの書簡によれば、キリシタン大名高山飛騨守ダリオ（右近ジュストの父）が居城の礼拝堂にキリスト降誕の絵を飾った際、「偉大な職人 grande official に命じて、われわれのところにあるものを写させた」といい、出来上がった作品は「われわれのものに劣らなかった」という[28]。この制作者についてさらなる情報はないが、当時の畿内において、大名の注文により絵を描く「偉大な職人」とは、主流画派たる狩野派に連なる者と考えるのが自然だろう。

また付け加えるならば、先に紹介したイエズス会下京聖堂とほぼ同時期、おそらく一六〇〇年（慶長五年）頃に建設された上京の聖堂は、油小路通と元誓願寺通の角あたりに位置したとされる[29]。ここから元誓願寺通を少し東に向かった場所にあった元信以来の狩野屋敷とは、およそ二〇〇メートルの至近の距離であった。イエズス会は、キリシタン以外も積極的に聖堂に招いていたので、絵師たちがそこにあったであろう絵画装飾を目にするのは難しいことではなかった。前述のとおり、下京の聖堂には「油彩画による最高に美しい祭壇衝立」があって、「陰影を用いて描く方法がなかった」日本人を大いに驚かせていた。上京聖堂の装飾の詳細は不明なものの、現にキリスト教徒もいたことが知られる狩野派絵師たちは、この一六〇〇年（慶長五年）頃の京都で、油彩のヨーロッパ風絵画を間近に見ることも難しくなかった。

他方、ここで想定する、狩野派など京の絵師の洋風画屏風制作への関与の可能性は、イエズス会セミナリオ工房の絵師たちとのつながりを否定するものではない。本稿で新たに想定した作品制作の上限は、禁教に向かう切迫した時期ではあったが、たとえば、禁教に

より閉鎖される前後のセミナリオ工房の制作者たちが、イエズス会が主導する環境を離れ、何らかのかたちで洋風画屏風に関わった可能性は想定しうる。

また、太田彩が提起した日本国外における制作という説も、真剣に検討すべき可能性の一つだ。太田は一九九六年に行われた尚蔵館の《万国絵図屏風》の修理の際、この作品が中国で好まれる竹紙に描かれていることなどに注目し、マカオや中国大陸沿海部のいずこかで描かれた可能性を指摘した[30]。そうした国外制作の可能性も考慮に入れるならば、宣教師追放後の時期であってもイエズス会の何らかの関与は想定しうる。しかしながら、本稿において論じたとおり、作品にはキリスト教的・イエズス会的な要素を意識的に排除する図像上の操作がなされおり、かつ、想定される制作時期の家康政権の外交・キリスト教政策の立場はその操作とよく整合する。そうである以上、作品の制作は、家康の近臣たちの意思が及ぶところでなされたとみるのが本稿の立場だ。

じっさい、家康の近臣たちと美術制作者の距離も近い。スペインからの贈り物に由来すると思われるグアダメシ（金唐革）で鞘を包む加工の施された家康所用の太刀が、日光東照宮に所蔵されることは先に述べた。酒井によると、柄の目抜きに刻まれた印から、この太刀の装飾のもともとの仕上げは、金工家であった京の後藤家の仕事と判明している（酒井 2021: 70）。後藤家とは、先に述べた通り、後藤庄三郎がかつて手代を務めた本家筋であった。鞘の仕立て直しも後藤家に託されたか否かについて情報はないが、後藤庄三郎は、家康のもとにあった西洋由来品の加工などに際し、京の町衆や制作者との接点になりうる人物でもあった。

後藤がメキシコに送り出した京の「朱屋」の田中勝介も、前述の通り、本阿弥光悦と親しい文人であった。また田中は、メキシコから帰国の際に便乗したヌエバ・エスパーニャの使節の船で司令官と食卓をともにすることを許されるなど厚遇されたが、航海記では「フランシスコ」という洗礼名とともに記述されており、少なくともこの時期にはキリスト教徒だったようだ（Gil 1991: 309［ヒル 2000: 319］）。家康の意を受けてメキシコに派遣された彼の信仰が、どのような性格のものであったのかはよくわからない。ただ彼が、厳しい禁教令前夜の京の美術制作者とキリシタン社会の両方に接点をもつ人物であったことは注目に値する。

さらに、同じ航海記によると、駿府での家康に謁した後、ヌエバ・エスパーニャ使節ビスカイノは東北地方の太平洋岸を訪れ、マカオから日本沖を経てメキシコに向かう彼らの定期航路の寄港地を物色した。その際、「地理学者を伴っていなかった」彼は、海岸や港、入江などを描きとめるために「日本人の絵師たち pintores japoneses」を同行させたという（Gil 1991: 362［ヒル 2000: 379］）。だが、商館のような拠点を日本に持たなかったスペインの使節が独自に、地図製作にも通じた絵師を確保できたとは考えにくい。便宜を図ったのは、接遇にあたった後藤庄三郎か、後藤の配下にあった田中勝

介だったのではなかろうか。

家康近臣の周りにはこのように、外国との交渉に関わるモノや情報の共有と利用の枠組みが確かに存在した。かつそこには、禁教前夜のキリシタン社会との接点もあった京の美術制作者や、地図的なイメージをも扱う絵師らも含まれていたことが、かなり具体的に想定できる。制作者の問題について、ここでこれ以上の材料を提示することはできないが、展望される状況は、前章までの本稿の議論を裏切るものではないと考える。

結び　植民地主義的表象の移転と再構築

本稿では、これまで指摘されなかった図像の細部におけるキリスト教的要素、イエズス会関連のモチーフの排除について考証を加えるとともに、オランダ製世界地図から派生した洋風画屏風の制作時期、とりわけその上限の再検討をおこなった。そのうえで、新たに想定された作品制作時期の外交環境と、その外交に携わった関係者を特定しての具体的な議論から、それらの洋風画屏風作品は、駿府の徳川家康の政権と、それを支えた近臣の深い関与のもとに構想・制作されたと考えるのが事実関係に対して整合的であるとの見方を示した。そこに意図したのは、冒頭の序文でも述べたように、日本側の当事者性を、できる限り具体的に解明することであった。

一般論ではあるが、影響論的な美術史の議論においては、「中心」から「周縁」への作用に目が向けられがちだ。しかしながら、たとい植民地において従属的な立場に置かれても、異なる文化の境域を生きた人びとは、それぞれの局面において何らかの「当事者性agency」を行使しえた。ただし、非対称な力関係のもと、周縁の側に置かれた人びとは、必ずしも、一から新たな造形様式や図像を創造するような自由を享受できたわけではない。従属する側の主体は、しばしば、支配的な文化の側が持ち込んだ造形的・図像的な資源を、再構成・再利用するなかでその当事者性を行使した。オランダ製世界地図に由来するさまざまな要素を「屏風」という媒体の上に再構築した作品は、初期近代ヨーロッパの植民地主義的な海洋進出の最突端の地である日本において、より高度な移動性を持つ側に対し、相対的に「周縁」的な位置に置かれた日本の権力者たちが行使した、当事者性の一つのあり方を示すものだったのではなかろうか。

他方、視野を大きく広げると、洋風画屏風の核心をなす要素となった「世界地図」は、ヨーロッパの海洋進出に用いられた最先端の実用的情報ツールであるとともに、植民地主義的な征服の成果を集約した表象の構築物でもあった。少なくとも潜在的には征服の対象でもあった日本の権力者が、植民地主義に由来するその図像イメージを、みずからの文脈で利用し、再構築したとすれば、それは、初期近代世界における表象の交通のダイナミズムを端的に示す例といえるだろう。

インドの歴史家サンジャイ・スブラフマニアムによるならば、一六世紀世界の新しさは、たんに世界が地球規模でつながったことに

あるのではない。「様々な地域に住む人々が、相互に隔てられているにもかかわらず、実際に世界規模で生じる出来事の存在を初めて（ともに）考えられるようになった」、その意識のあり方にこそ、一六世紀のグローバル化の核心があると彼はいう（スブラフマニアム 2002: 33）。東アジアの一角において、世界地図とそれに関わる世界の情報を屏風という媒体の上に再構築した作品群は、まさにその接続された世界の、単純に一方向的ではない接続の回路を可視化する、ユニークなイメージだったのではなかろうか。

資料1　イエズス会「日本年報　一六〇五年一〇月から一六〇六年同月」：京都・下京の聖堂についての記述

"Annua de Japam de Outubro de anno de 1605 ate o mesmo do anno de 1606" (1607.2.15), Archivum Romanum Societatis Iesu (ARSI), JAP. SIN. 55, fol.347v.-353r. ("Das partes do Miaco")

＊この史料については片岡千鶴子と岡村洋子による抄訳（片岡 1970; 岡村 1974）があるが、原史料は紹介されていない。書き起こしと訳文を下に示す。

Fol.348r.

... aquel estese acabou de perfeiçoar de todo pintandose e dourandose o ferro da capella mor ao modo de Europa, e sobretudo ornandose os altares com muito bons retabolos de oleos pintura pera os japones muito nova e nunca vista, e de que grandemente pasmam, tanto que muito ou quasi todos julgam as imagens dos retabolos de estatuas de vulto pella perfeição dellas, por não aver em Japão tal modo de pintar com sombras. Como a igreja sobra tam capaz que somente no corpo tirando o cruzeiro caberão duas mil pessoas, ha de ordinario a os domingos e festas grande concurso dos christãos... （中略）

A Pascoa da Resurreicão se celebram tamben com grande solennidade e extraordinario concurso: pera o que aiudou muito o novo retabolo de Ascensão de Christo Nostro Senhor com os Apostoles em baixo obra muy prima e bem acabada com sua guarnição de columnas e tudo o mais ao modo de Europa: o qual retabolo enche toda a altura da Capella, que em tal dia se arman de boas peças de seda lustrosamente ...

（聖堂は）その美しさは完璧で、すべて彩色され、ヨーロッパの様式の最も美しい礼拝堂のように金地で仕上げられていた。そして何より、いくつかの祭壇は、日本人にとって非常に新しく、まったく見たことのないような油彩画による最高に美しい祭壇衝立で飾られていた。日本には陰影を用いて描く方法がなかったので、多くの人、あるいはほとんど全員が、祭壇衝立の絵を、その完璧さゆえに彫刻像と見紛い、大いに驚いたのだ。聖堂は交差部を除く身廊だけで二〇〇〇人を収容したので、平日や日曜、祝日には、キリスト教徒が大勢訪れた。（中略）

復活の祝日は非常に荘厳に、常ならぬ大勢の人々により祝われた。一番役に立ったのは、地上の使徒たちを伴う我らが主キリストの昇天を描いた新しい祭壇衝立で、その枠の柱やその他部分を含め最高の出来で、ヨーロッパの様式により美しく仕上げられている。その祭壇衝立は、礼拝堂の高さ一杯に達する大きさで、このような祝日には、美しい絹の布で豪華に飾られる。

Fol. 353r.

... Em hum dos altares da nova igreja esta hum retábulo, em que esta pintado o aparecimento de Christo Nosso Senhor al nosso B(eato), padre Ignacio quando lhe disse "Ego vobis Roma(e) propitius ero"; ao qual tem os christãos muito devoção e se encommendão ao B. Padre Ignacio em suas necessidades...

新しい聖堂の祭壇の一つの祭壇衝立には、我らが福者イグナティウス［デ・ロヨラ］神父の前に主キリストが出現し、彼に、「私があなたをローマに導こう」と語った時の絵が描かれている。キリスト教徒たちはこの絵を大いに崇敬し、その欲するところを福者イグナティウス神父に託した。

資料２　スペイン国王から徳川家康への贈物候補リスト：「国王陛下が日本の皇帝、およびその子息たる皇太子に贈呈しうるものについての覚書。彼の地において入手できないゆえに最も評価されるもの」（一六一三年五月四日付）

Archivo General de Indias (AGI), Filip. 193, 1 n.º 26（Gil 1991. より引用）

- **Paños de Flandes**（「タピスリー」：直訳では「フランドルの織物」だが、16-17世紀のスペイン語において、この語は通常タピスリーを意味した）
- **Guadameçies finos**（「上等のグアダメシ」：木型を用いて凹凸の加工を施したうえで、金箔装飾や彩色を施した革製品。日本では「金唐革」と呼称）
- **Algunos cuadros de pinçel de los emperadores romanos y de gentes de otras naçiones**（「ローマ皇帝、および諸国の人々の、絵筆による肖像画（複数）」：「絵筆による de pinçel」絵とは油彩画とみてよいだろう）
- Albornoçes de Berbería o de los de Inglaterra, que no se pasen con el agua.（「ベルベリア（マグリブ地域）ないしイギリスの水を透さないフード付き外套（複数）」）
- **Mapas de los grandes, hechos en Amberes**（「大判の地図（複数）、アントウェルペン製」：オルテリウス世界地図の抜刷か。スペイン領フランドルのアントウェルペンは１５７０年にオルテリウスが最初の近代的世界地図帳を刊行。17世紀初頭、最先端の地図製作の中心地は独立したオランダのアムステルダムに移るが、アントウェルペンではオルテリウス地図帳が版を重ねた）
- Reloxes de pecho.（「懐中時計（複数）」）
- Algunas armas gravadas de Milán（「線刻の装飾が施されたミラノ製甲冑数領」）
- Dos cajones de jabón común y algún oloroso（「石鹸、通常のものと芳香のあるもの二箱」）
- Vidrios curiosos de todos géneros（「さまざまな種類の趣向あるガラス器」）
- Algunas vidrieras buenas（「美しいステンドグラス」）

資料３　インディアス顧問会議による最終的な徳川家康への贈物リスト（一六一三年五月一〇日付）

Archivo General de Indias (AGI), Sevilla, Filip. 4. 1 n.º 13-C（Gil 1991. より引用）

- Doze **guadamezíes**, seis de montería y seis de figuras grandes（「グアダメシ（金唐革）12点、狩猟を描いた（?）もの６点、大きな紋様（人物像?）のもの６点」：“montería”は「狩猟」を意味するが、17世紀の「グアダメシ」で、そのような情景描写のあるものはこれまで知られていない）
- Doze **cuadros de emperadores y emperatrizes** de marca grande（「皇帝たち、皇妃たちの大きな額装の絵、12点」）
- Çiento y çincuenta baras de albonozes que no sean negros（「雨合羽用の布、黒くないもの、１５０バーラ［約１２６ｍ］」）
- Diez **mapas grandes de Amberes**（「アントウェルペン製の大判地図10点」）
- Cuatro caxones de jabón, los dos con olor（「石鹸４箱。二箱は芳香あるもの」）
- Dos caxones grandes de bidrios de Barçelona y Benezia（「バルセロナおよびヴェネツィア製のガラス器、大箱二つ」）
- Çien cuadros de bidrieras cristalinas（「ステンドグラス板１００点」）
- Si no se llevaren armas de acá, se abrán de buscar allá cuatro armaduras grandes y doradas cumplidas, dos de infante y dos de

cavallo ligero. Y si algo de esto faltare, se co[n]mutará en lo que pidiere el padre fray Alonso Muñoz que sea en la misma cantidad.（「当地から武器を持参しない場合、金鍍金で仕上げられた甲冑、歩兵用2領、軽騎兵用2領の計4領を途上にて調達すること。もしいずれかが欠けていればアロンソ・ムニョス師*が求める同等のものを代わりとすること」）

*アロンソ・ムニョスは、日本に漂着したフィリピーナス臨時総督ロドリゴ・デ・ビベロをヌエバ・エスパーニャに送り返す際、これとともに、徳川家康の使節としてマドリードに派遣されたフランシスコ会宣教師。

註

*本稿は、二〇二四年九月二一日に大阪大学で開催された美術史学会西支部例会でおこなった口頭発表「洋風画屏風の成立と徳川家康側近の家臣・特権的商人」の原稿をもとに、大幅な加筆と修正をおこなったものです。その内容は、科学研究費・基盤研究B「光学的科学調査を軸とした初期洋風画とアジア太平洋海域美術交通に関する基盤的研究」（二〇二一～二〇二四年度　研究代表者・岡田裕成）の成果の一環をなします。

（1）岡田［裕成］2014; 2020b; Okada 2015; 岡田、齋藤 2007など。初期近代世界の植民地主義とアジア・日本の美術との関わりについては、岡田［裕成］2017; 2020a; 2021; Okada 2023など。

（2）洋風画作品について最も包括的に作品を集成した目録は、坂本、井出、越智、日高 1997。田園風俗画的な洋風画作品の主要な文献については、鷲頭 2019。

（3）グレース・フラムは博士論文および、それを元にした論考において、これら風俗的要素を織り込んだ洋風画作品について、マールテン・デ・フォス原画の図像集『孤独なる生活の勝利（*Trophaeum Vitae Solitariae*）』などの図像源泉を示しつつ、そのキリスト教的・教化的意味を強く主張する論を提示した（Vlam 1976; 坂本、フラム、井出 1997）。これに対し、坂本満や井出洋一郎は、画中に聖俗の対比を想起させる要素の存在を認めつつも、全体として明確に教化的な意味をもつか否かについては、概して慎重な姿勢をとっている（坂本 1973: 76; 坂本、井出 1978; 井出 1991）。田園風俗画的な洋風画作品の解釈は、本稿の議論とも大いに関わるところがあり、機会を改めて論じたい。

（4）Sutton 2012: 162。17世紀初頭のアムステルダムの大型世界地図制作については、Koeman, Schilder, Van Egmond, and Van der Krogt 2007: 1346-1351.

（5）ブラウ一六〇六／〇七年版、カエリウス一六〇九年版、同一六一九年版の世界地図と尚蔵館本世界地図屏風の複雑な関係については、ギュンター・シルダーと鴇田忠正が早くに注目した（Schilder 1979; 鴇田 1974; 鴇田 1980）。三好はこれらを踏まえつつ、尚蔵館本世界地図を成立させた要素を精密に明らかにしている（三好 1997; 2003）。

（6）この江戸時代の修理については、太田彩の報告を参照（太田 1999）。第二扇、七扇の移動もその痕跡が具体的に確認された。

（7）尚蔵館本とブラウ世界地図付属図像の対応関係については、三好唯義が詳しく論じている（三好 1997: 特に29-30）。

（8）浄得寺作品およびその関連作品の成立経緯については、中村 1964: 21-72、坂本編 1979: 94。

（9）《泰西王侯騎馬図屏風》の図像源泉については、坂本満や鴇田忠政らにより基本的な事実が明らかにされた（坂本 1973: 106-107; 鴇田 1980）。

（10）この科学調査と、明らかになった墨線の下絵については、太田彩が詳しく報告している（太田 1999; 太田 2011）。

（11）井出 1994: 15-16. なお、洋風画屏風を教会の「贈り物」とする考え方は、《泰西王侯騎馬図屏風》や《チュニス戦闘図（レパント戦闘図）》について論じるなかで、西村貞も早くに示している（西村 1954: 219; 西村 1956: 2）。なお、尚蔵館本《万国絵図屏風》については、鴇田忠正が「（明治初めのころに）天皇のご学問所を飾っていた」との宮内庁の説明を伝えている（鴇田 1974: 48）。本作の来歴については所蔵館においても調査が進められ、まもなく新たな知見が公になるものとお聞きしている。

（12）かつて西村貞は、本作を会津にいたキリシタン大名・蒲生氏郷（一五九五年没）の旧蔵品と想定した。しかし、これは作品の制作年から

無理があり現在は受け入れられていない（石田 2011: 22）。主要作品の来歴については、坂本らによる総目録を参照（坂本、井出、越智、日高 1997）。

(13) 井出 1994: 15. 世界地図に関わる洋風画作品の制作上限を一六一〇年ないし一六一一年頃とする年代観が概ね継承されてきたことは、研究史を総括するなかで塚原晃も指摘している（塚原 2011: 205）。

(14) フィリップスは挿絵集版画のもとになったドローイングも特定した上で、マドリードの絵画シリーズとの関係を証明した（Phillips 2018）。

(15) グラサ号事件については、五野井 1976; 高瀬 2002: 376 以下。

(16) ことの経緯は宣教師ジェロニモ自身の報告書簡に記される（Pérez 1923: 521）。経緯については、松田 1992: 37-38; 岡田［裕成］: 2020a: 35。

(17) クレインス 2021: 166-171. また金井圓は、使節の一員であったニコラース・ポイクの旅行記を日本語に訳して紹介している（金井 1986: 93-121）。

(18) 金井 1986: 32-33; 松田 1992: 158-159。貿易再開を望むマカオからのポルトガル使節が、後藤庄三郎と長谷川左兵衛の取次により得た家康の回答は「日本に来たいのなら、来ればよい。害をなすものはいない」との素っ気ない返答であったという（高瀬 2002: 381）。家康のポルトガル使節に対する冷淡な返答については、ポルトガル使節と同じ時期に駿府に滞在したスペイン植民地ヌエバ・エスパーニャの使節ビスカイノも証言している（Gil 1991: 348［ヒル: 362］）。

(19) ビベロとの交渉については、Gil 1991: 140-207（ヒル 2000: 133-206）; 松田 1992: 84-133; 鈴木 2010: 113-126; 岡田［裕成］: 2020a: 36。

(20) ヴァリニャーノ 1973: 224. ヴァリニャーノのみならず、日本の貴顕が面談に際しさまざまな贈り物を要求することは、多くの外国使節がなかば辟易としつつ述べているが、このヴァリニャーノの証言は、その贈り物要求に際しての日本人の「舶来」志向を端的に述べている点で興味深い。

(21) アダムスの妻への手紙の原文は、Rundall ed. 1850: 39。この間の事情については、クレインス 2021: 127-129。

(22) 一六一二年の使節については、五野井 1992: 130。一六一四年の使節については、駿府記: 270。

(23) 『駿府記』、および、それと内容がほぼ重なる『駿府政事録』の執筆者や成立の経緯については後藤庄三郎の関与が広く論じられてきた。最新の議論は夏目琢史によって行われている（夏目 2024）。本論文についてご教示下さった同僚の野村玄教授にお礼申します。

(24) 初めてのオランダ使節に対する後藤庄三郎の接遇については、ポイクの旅行記が記している（金井 1986: 95, 107）。第二回使節については、クレインス 2021: 186-191。

(25) 「濃毘須般國、自古未通、去年京町人田中勝介、就後藤少（庄）三郎望渡海、今夏歸朝、數色之羅紗并葡萄酒持來、件紫紗其一也、其海路八九千里」（駿府記: 217）

(26) モレホン 1974: 130。没収された印刷物などの踏み絵などへの利用については、長崎市史 1967: 152-153; 岡田［章夫］1983: 199（註 4）。

(27) 酒井 2021。なお、この鞘包みに用いられる金唐革（guadameci）については、日光東照宮のご厚意、並びに東京国立博物館主任研究員・酒井元樹氏のご協力により、精細な画像を提供いただいた。筆者自身も、スペイン国立装飾美術館副館長で、この分野の専門家であるフェリクス・デ・ラ・フエンテ氏に鑑識を依頼し、16世紀末年から17世紀初頭のスペイン製との所見を得ている。

(28) 五野井2012: 196。なお原文は、ARSI, Jap. Sin. 6, fol.78r.

(29) 上京の聖堂創立の経緯や所在地については、岡村洋子が詳しく述べている（岡村 1974）。下京の聖堂は、上京のそれに従属するもので、その規模も、三章で言及した上京聖堂に比べると小さなものであったようだ。ただ、岡村が指摘する通り、上京は上層階層が多く住む重要な地区であり、そこに置かれた聖堂は、建築にかなりの費用がかけられたことが同時代の証言により知られている（岡村 1974: 168-169）。

(30) 太田 1999; 太田 2011. ただし、ここで太田が中国での制作を指摘する際の重要な根拠の一つとした竹紙の使用については、日本においても、従来考えられていたより広く行われていたことが綿田稔により近

年指摘されている（綿田 2021. 本論文について、その存在を教示くださった鷲頭桂氏にお礼申し上げます）。ただその一方で、一八世紀にかけ、マカオ、あるいは場合によってはマニラで、日本の屏風制作と接点を持つと思われる作品が制作されていることは、無視できない事実である（岡田［裕成］2017）。これらと一七世紀初頭の洋風画屏風との関係は全く不明だが、東アジア海域における、日本由来の屏風作品の制作については、今後幅広い研究が求められている。

引用文献

日本語文献

石田佳也 2011.「南蛮美術の光と影 泰西王侯騎馬図屏風の謎」、『南蛮美術の光と影 泰西王侯騎馬図屏風の謎』所収、東京：サントリー美術館、20-25.

井出洋一郎 1979.「西洋風俗図屏風」、『風俗画-南蛮風俗』（日本屏風絵集成15）所収、東京：講談社、142-151.

――― 1991.「初期洋風画の図像表現と西洋版画」、『永徳と障屏画』（日本美術全集第15）所収、東京：講談社、179-186.

――― 1994.「南蛮絵を支えたもの」、日本洋画商協同組合編『日本洋画商史』所収、東京：美術出版社、11-19.

ヴァリニャーノ、アレサンドロ 1973.『日本巡察記』（松田毅一他訳）、東京：平凡社

海野一隆 1991.「正保刊『万国挿図』の成立と流布」、有坂隆道編『日本洋学史の研究』（X巻）、大阪：創元社、9-75.

――― 1993.「南蛮系世界図の系統分類」、有坂隆道、浅井充晶編『論集日本の洋学』（1巻）所収、大阪：清文堂、9-80.

太田彩 1999.「宮内庁三の丸尚蔵館所蔵『萬国絵図屏風』の修理に伴う新知見について」、『修復』5: 22-27.

――― 2011.「《万国絵図屏風》の修理がもたらした成果と課題」、『南蛮美術の光と影 泰西横行騎馬図屏風の謎』所収、東京：サントリー美術館、201-204.

岡泰正 2011.「写実の起源 ザヴィエル像と泰西王侯騎馬図の特質」、『南蛮美術の光と影 泰西王侯騎馬図屏風の謎』所収、東京：サントリー美術館、12-19.

岡佳子 1995.「朱屋田中勝介・宗因について 近世初期京都の一町人像」、『大手前女子大学論集』29: 149-167.

――― 2015.「光悦と朱屋田中勝介・宗因」、河野元昭編『光悦 琳派の創始者』所収、京都：宮帯出版社、155-182.

岡田章夫 1983.「踏絵の制度に関する二、三の考察」、『岡田章夫著作集』（2巻）所収、京都：思文閣出版、190-256.

岡田裕成（欧文:Okada, Hiroshige）2014.『ラテンアメリカ 越境する美術』、筑摩書房

――― 2017.「金雲たなびくノアの大洪水：交通する世界美術と桃山の日本」、『新桃山展 大航海時代の日本美術』所収、九州国立博物館、171-177.

――― 2020a.「《レパント戦闘図屏風》：主題同定と制作環境の再検討」『香雪美術館研究紀要』2: 27-44.

――― 2020b.「フェリペ2世のコレクション：スペイン世界帝国を表象するイメージと「もの」」『美術フォーラム21』42: 15-21.

――― 2021.「ハプスブルク・スペインの東アジア外交と美術の地政学」『美術フォーラム21』43: 32-39.

岡田裕成、齋藤晃 2007.『南米キリスト教美術とコロニアリズム』、名古屋：名古屋大学出版会

岡村洋子 1974.「上京のキリシタン教会」、『キリシタン研究』15: 143-209.

岡本良知 1974.『十六世紀日欧交通史の研究』、東京：原書房

片岡千鶴子 1970.『八良尾のセミナリヨ』、東京：キリシタン文化研究会

勝盛典子 2019.「『レパント戦闘図・世界地図屏風』と司馬江漢筆『異国風物図押絵貼屏風』」、『交流の軌跡 初期洋風画から輸出漆器まで』所収、中之島香雪美術館、6-11.

金井圓 1986.『日蘭交渉史の研究』、京都：思文閣出版

クレインス、フレデリック 2021.『ウィリアム・アダムス 家康に愛され

た男・三浦按針』（ちくま新書）、東京：筑摩書房
五野井隆史 1976.「一六一〇年長崎沖におけるマードレ・デ・デウス号焼討に関する報告書」、『キリシタン研究』16: 301-364.
――― 1992.『徳川初期キリシタン史研究』（補訂版）、東京：吉川弘文館
――― 2012.『キリシタンの文化』、東京：吉川弘文館
酒井元樹 2021.「日光東照宮蔵『金唐革包太刀』について」、『大日光』90: 68-76.
坂本満 1973.『初期洋風画』（日本の美術80）、東京：至文堂
――― 1975.「泰西武将図」、『國華』981: 19-28.
――― 1979.「洋風世俗画の寓意表現と『南蛮屏風』」、坂本満編『風俗画-南蛮屏風』（日本屏風絵集成15）所収、東京：講談社
――― 1987.「帝王図について」、『近世長崎のあけぼの』、長崎：長崎県立美術博物館
坂本満編 1979.『風俗画-南蛮屏風』（日本屏風絵集成15）、東京：講談社
坂本満、井出洋一郎 1978.「初期洋風画〈西洋風俗図〉の図像学的再検討 新出黒田家本を中心として」、『國華』1008、3-27.
坂本満、井出洋一郎、越智裕二郎、日高薫 1997.「南蛮美術総目録［洋風画篇］」、『国立歴史民俗博物館研究報告』75.
坂本満、グレイス・A・H・フラム、井出洋一郎 1979.『風俗画-南蛮風俗』（日本屏風絵集成15）、東京：講談社
清水有子 2012.『近世日本とルソン「鎖国」形成史再考』、東京：東京堂
鈴木かほる 2010.『徳川家康のスペイン外交 向井将監と三浦按針』、東京：新人物往来社
スブラフマニアム、サンジャイ 2002.「テージョ河からガンジス河まで 16世紀ユーラシアにおける千年王国信仰の交錯」（中村玲生訳）、『思想』937: 31-70.
駿府記 1995.「駿府記」、『當代記・駿府記』所収、東京：続群書類従完成会
高瀬弘一郎 2002.『キリシタン時代の貿易と外交』、東京：八木書店
武田恒夫 1995.『狩野派絵画史』、東京：吉川弘文館
チースリク、H. 1972.「ペトロ狩野事件の資料」、『キリシタン研究』14: 283-306.
塚原晃 2011.「ゆらぐ定説 徳川日本と初期洋風画の現実」、『南蛮美術の光と影 泰西王侯騎馬図の謎』所収 東京：サントリー美術館、神戸：神戸市立博物館、205-207.
――― 2013.「初期洋風画と『絵画と印刷のセミナリオ』：泰西王侯騎馬図屏風などの制作年代・環境をめぐる試論」、『神戸市立博物館研究紀要』29: 1-15.
デ・サンデ、エドゥアルドゥス 1969［1590］.『デ・サンデ天正遣欧使節記』（泉井久之助、長沢信寿、三谷昇二、角南一郎共訳）、東京：雄松堂
(Eduardo de Sande 1935. *De missione legatorvm Iaponensium...* Tokyo: Toyo Bunko [Originally published: In Macaensi portu Sinici regni: In domo Societatis Iesu cum facultate Ordinarij, & Superiorum, 1590]).
鴇田忠正 1974.「南蛮世界図屏風原図考（その一）」、『長崎談叢』56: 48-71.
――― 1980.「初期洋風画『王侯騎馬図』源流考 1606年版ブラウ世界図との関係」、『美術史』108: 108-141.
長崎市史 1967.『長崎市史・風俗編』、大阪：清文堂出版
中田易直 1957.「茶屋四郎次郎由緒考」、『歴史地理』87（1-2合併号）: 1-22.
――― 1981.「後藤庄三郎の出自について」、『中央大学紀要（史学科）』25: 1-32.
――― 1984.『近世対外関係関係史の研究』、東京：吉川弘文館
中村拓 1964.「南蛮屏風世界図の研究」、『キリシタン研究』9: 1-273.
夏目琢史 2024.「『駿府政事録』と『駿府記』の成立と背景」、『日本歴史』909: 37-54.
西村貞 1952/1954.「泰西王侯騎馬画像について」、『國華』746: 137-151/748: 215-220.
――― 1956.「レパント戦闘図の屏風について」、『國華』776: 6-22.
松田毅一 1992.『慶長遣欧使節 徳川家康と南蛮人』、東京：朝文社
三好唯義 1997.「P. カエリウス1609年版世界地図をめぐって」、『神戸市立

博物館研究紀要』13: 15-43.
——— 2003.「『万国絵図屏風』の原図について 1609年版P. カエリウス世界地図の復元」、『神戸市立博物館研究紀要』19: 66-55.
モレホン、ペドゥロ 1974.『日本殉教録』、東京：キリシタン文化研究会
鷲頭桂 2019.「水車のある西洋風俗図屏風」、『國華』1482: 22-27.
綿田稔 2021.「日本絵画における竹紙の使用」、『竹紙の現在と文化財修理』、東京：国宝修理装丁師連盟

欧語文献

Farrington, Anthony. 1991. *The English Factory in Japan, 1613-1623*. Vol. 2. London: British Library.

García Gutiérrez, Fernando. 2004. Cristo con la cruz a cuestas en la iconografía de San Ignacio de Loyola. *Temas de Estética y Arte* 18: 141-157.

Gil, Juan. 1991. *Hidalgos y samurais. España y Japón en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Alianza.（ヒル、フアン 2000.『イダルゴとサムライ 16・17世紀のイスパニアと日本』（平山篤子訳）、東京：法政大学出版会）

Koeman, Cornelis, Günter Schilder, Marco Van Egmond, and Peter Van der Krogt. 2007. Commercial Cartography and Map Production in the Low Coumtries, 1500 - ca.1672. In *Cartography in the European Renaissance* (The History of Cartography). Chicago: The University of Chicago Press.

Maldonado, María Hermínia, ed. 1985. *Relação das náos e armadas da India, com os successos dellas que se puderam saber, para noticia e instrucção dos curiozos, e amantes da historia da India*. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

Okada, Hiroshige. 2015. Mural Painting in the Viceroyalty of Peru. In *Painting in Latin America, 1550–1820: From Conquest to Independence*, edited by Luisa Elena Alcalá and Jonathan Brown. New Haven: Yale University Press. 402-435.

——— 2023. Evangelization and the Art in Japan, 1549–1638, *The Palgrave Handbook of the Catholic Church in East Asia*, Palgrave Macmillan. [DOI: https://doi.org/10.1007/978-981-15-9365-9_38-1]

Pérez, Lorenzo. 1923. Fr. Jerónimo de Jesús, restaurador de las misiones del Japón. Sus cartas y relaciones. *Archivum Franciscanum Historicum* 16: 507-544.

Phillips, Catherine. 2018. Between Madrid and Antwerp: The life of Ignatius Loyola, Antwerp, 1610. Drawing from the Collection of Count Charles Cobenzl. *In Monte Artium* 11: 47-63.

Ribadeneyra, Pedro de. *Vita beati patris Ignatii Loyolae religionis Societatis Iesu...* Antwepen, 1610.

Rundall, T., ed. 1850. *Memorials of the Empire of Japon in the XVI and XVII Centuries*, London: Hakluyt Society.

Schilder, Günter. 1979. Willem Jansz. Blaeu's Wall Map of the World, on Mercator's Projection, 1606-07 and its Influence. *Imago Mundi* 31: 36-54.

Sutton, Elizabeth A. 2012. *Early Modern Dutch Prints of Africa*. Farnham: Ashgate.

Vlam, Grace A. H. 1976. Western-style Secular Painting in Momoyama Japan, dissertation, The University of Mishigan.

パブリック・ドメイン画像（二次利用）出典　図1『南蛮美術の光と影 泰西王侯騎馬図屏風の謎』カタログ（サントリー美術館、神戸市立博物館、二〇一一年）、図10『大ザビエル展』カタログ（東武美術館、一九九九年）、図17（ストラダヌス）、図27　Metropolitan Museum of Art, Website、図18（リバデネイラ）、30　HathiTrust Digital Library、図25　Biblioteca Nacional de España, Website