

平成21年5月31日現在

研究種目：基盤研究(C)
 研究期間：2006～2008
 課題番号：18520085
 研究課題名（和文） 中近世絵画史における画題の形成と伝達・蓄積－狩野派を中心に－
 研究課題名（英文） Formation, transmission and accumulation of the theme of painting in the Medieval Japan - on the *Kano* school -
 研究代表者
 並木 誠士 (NAMIKI SEISHI)
 京都工芸繊維大学・工芸科学研究科・教授
 研究者番号：50211446

研究成果の概要：

日本の中近世において、狩野派をはじめとする絵師たちは、中国で成立した画題を、筆様制作を通して受容し、手本となった中国絵画をもとに障壁画のような大画面に展開した。その過程で、状況にあわせて構図などを変容し、また、情景・人物などを和様化するなどして、画題として伝達し、さらに蓄積していったことを、文献史料と作品を通して明らかにした。

交付額

(金額単位：円)

	直接経費	間接経費	合計
2006年度	1,000,000	0	1,000,000
2007年度	600,000	180,000	780,000
2008年度	500,000	150,000	650,000
年度			
年度			
総計	2,100,000	330,000	2,430,000

研究分野：日本美術史

科研費の分科・細目：哲学・美学・美術史

キーワード：(1) 画題 (2) 狩野派 (3) 障壁画 (4) 韃靼人図 (5) 帝鑑図 (6) 耕作図 (7) 筆様

1. 研究開始当初の背景

本科研代表者が研究代表者である「縁起絵巻の宗教的機能—室町時代後期を中心に—」

(科学研究費基盤研究(C)(2)、平成7年度～平成9年度、計1,800千円)では、16世紀に数多く制作される縁起絵巻が、社寺においてどのような宗教的機能を果たしていたかについて調査研究することを目的として、信貴山縁起(朝護孫子寺) 釈迦堂縁起(清凉寺) 真如堂縁起(真正極楽寺) 北野天神縁起(北野天満宮)などについて検討を加えた。その結果、信貴山縁起が鑑賞絵巻ではなく寺の縁起

として機能していることを絵巻の構成、構図から明らかにした。また、釈迦堂縁起については、この作品が「開帳」という儀式に際して「絵解」されたと考えられることを、やはり絵巻の構成、構図の分析から指摘した。さらに、それぞれの機能が、描法、画家の属性などどどのようにかかわっているかについて考察した。その過程で、縁起絵巻に見られる風俗表現が近世絵画を考えるうえで重要な意味をもつことが明らかになった。

同様に本科研代表者による「風俗表現に見る近世絵画の特質についての研究」(科学研

究費基盤研究(C)(1)、平成10年度～平成12年度、計2,600千円)では、わが国の近世絵画の特質のひとつに風俗表現があるという観点から、近世初期風俗画のあり方を研究することを目的とした。そこにおいて、酒飯論絵巻を題材に食風俗に対する関心が風俗画成立におおきな位置を占めた点を指摘し、また、従来風俗画とは直接結びついていなかった織田信長・豊臣秀吉らの権力者が、みずからの事跡を記録する際に、権力者を讃える視点を画面に導入するために、画中に庶民を取り込んでゆき、それが、近世初期の風俗画成立のひとつの要因になったことを示した。

さらに、本科研代表者による「16世紀美術の多角的研究」(科学研究費基盤研究(C)、平成14年度～平成17年度、計3,100千円)では、絵師と権力者の関係、扇面画や合具に見られる「モノ」を描く傾向、近世初期における源氏絵の変容など多角的な側面から16世紀の絵画のあり方について研究したが、その一環として、中近世における韃靼人主題の調査をおこなった。ここでは、韃靼人図が近世初期の障壁画において占めた位置を明らかにした。その結果として、韃靼人図だけではなく、耕作図や瀟湘八景図といった中国で成立をした画題がわが国でどのように受容されたかを明らかにする必要があるという見解にいたり、本科研を申請した。

2. 研究の目的

本研究の目的は、中近世の絵師がどのようにして画題を習得し、それを蓄積、伝達していったかという点を明らかにすることにある。具体的には、初期狩野派の絵師がどのようにして新しい画題を手がけるようになったかに関して、韃靼人図を中心に調査・検討し、研究代表者が従来研究していた帝鑑図、耕作図などと比較検討してゆくことにより、これら中国で成立した画題が、どのような経緯で、どのようなメディアを通して初期狩野派のもとにいったかについて考察した。

たとえば、狩野正信の場合、東山殿の障壁画制作にあたって、蔭涼軒主亀泉集証から描くべき画題や筆様を指示され、また同朋衆である相阿彌からその手本を示されたうえで制作にあっている。この場合は、画題や構図、表現様式がどのように決定されていたかがわかるが、このような具体的な状況が明らかになる例はさほど多くない。本研究では、絵師がある作品(障壁画、絵巻、掛軸など形式を問わない)を制作するにあたって、どのように画題が決定され、どのようにそれが指示あるいは伝達され、そして、それを表

現していったかについて、現存作品や文献史料に検討を加えることにより、できる限り明らかにしてゆくことを目的とした。

その際、とくに中国で成立した、物語や故事にもとづく画題に限定して考察を進めた。その理由は、花鳥図、山水図の場合は、ある程度まで構図や表現が絵師の裁量に委ねられていると想定できるが、物語や故事を扱った画題の場合、その内容が観者に伝わるためには、観者がその内容を汲み取れるだけの知識をもっていることと同時に、描く側にもその画題についての知識が必要だからである。つまり、この場合、画題(文字情報)を絵画作品(画像)に置き換えるためには、文字情報を誰が、どのように提供し、絵師はそれをどのように咀嚼するかということが問題になる。本研究はその点を明らかにすることを具体的な目的とした。

また副題として「狩野派を中心に」とした理由は、一つには申請者がこれまでに、狩野派に関する論考を発表しているためであるが、もう一つの理由として、流派という枠を設定することにより、画題やその表現の伝達や蓄積に関するメカニズムがわかりやすくなるという点が指摘できる。従来、狩野派の制作プロセスは、粉本主義として非難される場合があったが、本研究では粉本の形成過程そのものにも注目することにより、狩野派の中世から近世への展開のダイナミズムを捉えることをも目指した。江戸時代にはいると狩野一溪による『後素集』が編纂されるが、それは画題一覧とでも呼べるような性格をもっている。このことはまさに江戸時代初期において、画題の蓄積が重要な意味をもっていたことを示している。また、『本朝画史』には、狩野山楽が、はじめて帝鑑図を制作したという内容が記載されている。したがって、本研究ではそのような画史・画論書の編纂過程、画題の伝達や蓄積の問題をも視野に入れた。

3. 研究の方法

この研究では、以下のような問題意識に即して作業を進めていった。

(1) 絵師はどのように画題を与えられるのか

中近世において、絵師は自由に選択した主題で絵が描ける訳ではなく、注文されることによってはじめて描く機会を与えられると言ってもよい。つまり画題は絵師に与えられるものなのである。しかし、わずかな例をのぞいて、誰がどのような画題をどのように絵師に与えたかは明らかにされていない。その

メカニズム、つまり、画題は、実際に画像として示されるのか、テキストとして示されるかなど、誰が（注文主、媒介者など）、どのような方法で絵師に画題を提供するのかを、おもに文献史料の面から検討した。

(2) 流派内での画題の展開

同一の画題が、狩野派のような流派内で継続的に描かれる場合、その表現はどのように継承され、また図様を加除されていくのかを検討する必要がある。その際に、画題を継承した絵師が独自の解釈をする場合、場への適応のために改変をする場合、たとえば水墨を金地にするように表現様式を変更する場合などが想定できるが、それらの場合にどのような方法がとられるのかについて、現存作例を分析した。

(3) 絵師、あるいは流派のなかで画題はどのように蓄積されるのか

江戸時代初期には、狩野派絵師によりさかんに画史画論書が編纂されるが、そこには画題集成のような内容が組み込まれている例がある。このような、画題の文字による記述とその集積、伝達が、狩野派という流派のなかでどのようにおこなわれていたのかということを明らかにする必要がある。また、探幽縮図に代表される縮図類によって作品の画面構成は集積されてゆくが、そのようないわば画像データの蓄積と文字による画題の蓄積とはどのように関連しているのか、その点にも検討を加えた。

4. 研究成果

下記の4つの主題についての成果をまとめる。

1 耕作図

『室町殿行幸御傍記』によると、室町幕府六代将軍足利義教の会所には「梁楷様」の「耕作」の襖絵があった。また、八代将軍足利義政のたてた東山殿には「耕作之間」があった。

義政の東山殿造営は、文明14年に開始されたもので、その襖絵のうち常御所の主室に描かれた瀟湘八景図が狩野派の初代狩野正信の手になることがわかっている。当時の状況を考えれば、耕作図もまた狩野正信の筆になる可能性は高い。瀟湘八景図と耕作図の組み合わせは、のちの大徳寺大仙院と共通している。さきの義教邸の例と考え合わせると、東山殿の襖絵もおそらく梁楷の筆様による耕作図であったろう。

現存作例でいえば、永正10年に制作されたと考えられる大徳寺大仙院の礼之間には耕作図の襖絵が描かれている。この耕作図の手本となったのが、梁楷が描いたと伝えられ

る耕織図巻二巻である。

大仙院襖絵の場合、描かれる人物のポーズやさまざまな農具まで、伝梁楷筆の耕織図巻に倣って描かれている。つまり、伝梁楷筆の耕織図巻のうち耕作図を粉本(手本)として、それにもとづいて制作したことになる。おそらく、義教の会所や義政の東山殿の耕作図も同様にこの梁楷の耕織図巻をもとに描かれたと考えられる。

このような制作形態が、おそらく室町殿の常御所や会所などで繰り返されていた。つまり、中国から舶載された掛軸、巻物などの形式の小画面の作品を粉本として、その図様を拡大することにより、大画面を構成してゆくのである。大仙院の耕作図を見る限り、おおきな改変は加えずに中国風の耕作図に仕上げている。

将軍邸あるいはそれに類する場所での耕作図の系譜としては、やはり現存しないが、織田信長が造営した安土城に「かうさく(耕作)の絵之御座敷」があったことが、堺の豪商津田宗及の茶会記である『宗及他会記』に記されている。天正6年正月12日に安土城に参上した宗及は「御殿不残見申候」とあるように、信長の案内で御殿内の襖絵をくまなく見たあとで、「かうさくの絵之御座敷にて見申候、黄金一万枚ほど見申候」と書き加えている。これにより、宗及が、安土城の耕作図の描かれていた座敷で信長から黄金一万枚を見せられたことがわかる。安土城の耕作図が城内のどの部分に描かれていたのかは、信長の事蹟を伝える『信長公記』にも記載がないのでわからない。天守ではなく、御殿のような場であったと考えた方がいいだろう。それが梁楷様であったかどうかはわからないし、梁楷画のような水墨画ではなく、金地着色画であった可能性もある。しかし、いずれにしても、耕作図は信長の安土城にも描かれていた。

現存する耕作図としては、慶長19年に造営された名古屋城対面所上段之間に描かれた襖絵をあげることができる。この襖絵は、一転して、上賀茂神社や吉田神社といった京の名所をつなぐ日本の風景のなかでの農耕の様子が描かれている。ここでは、梁楷様から完全に脱した日本の農耕風俗が展開している。このように、17世紀初頭になると、耕作という主題は、当初の中国風俗だけではなく、日本の風俗として描かれるようになった。これは、農耕そのものが人びとに身近であったことを考えれば当然のことである。

2 狩猟図

『御座敷御かざりの事』によると、15世紀後半に造営された足利義政の東山殿会所には「東狩のみ」があり、そこには「狩の体、書申候、李安忠」と記されている。これも中国の李安忠の筆様で描かれた狩猟図であった。この狩猟図との関連する画題が韃靼人狩猟図である。

韃靼人を主題にした絵画は、16世紀から17世紀にかけて、襖絵や屏風絵といった大画面におおく描かれている。しかし、現存遺品から見る限り、17世紀後半になると、その数が減少する。その点では、時代の趣向を色濃く反映した画題ということができる。

現在確認できる作例としては、静嘉堂文庫美術館とボストン美術館にそれぞれ屏風と掛軸の形式で分蔵されている、もと襖絵がもっとも早い時期のものである。これは、18世紀の大徳寺の襖絵の様相を伝える『宝山誌抄』に「興臨院(略)、檀那ノ間 彩色 韃靼人遊獵図 古法眼」と記されている大徳寺興臨院の檀那之間襖絵にあたるとする説もあるが、はっきりしたことはわからない。この作品は、元信の様式とは若干ことなる表現になっている。しかし、この作品が、16世紀に制作された韃靼人図襖絵であることは確実である。

その点で興味深い資料は、『宗及他会記』である。耕作図の間で黄金を見せられた宗及が控えていたのが「たつたつさんの絵之御座敷」、つまり、韃靼人の間であった。

安土城は狩野永徳が一門の絵師を率いて制作にあっている。永徳の弟である狩野宗秀の様式を示す、もと襖絵である韃靼人図が現存しており、この作品のような金地着色の華やかな韃靼人図が安土城を飾っていた可能性は高い。

安土御殿につづいて、襖絵の例として確認できるのは、寛永3年に後水尾天皇が二条城に行幸した際に建てられた二条城行幸御殿の上段である。ここには帝鑑図とともに韃靼人図が描かれていた。「二条城行幸御殿指図」によると韃靼人図を描いた絵師は狩野甚丞と狩野新右衛門になっている。

耕作図における梁楷粉本のような作品は、韃靼人狩猟図に関しては、現時点では報告されていない。しかし、この主題もまた中国から伝来したことは明らかであり、そうであれば、やはり筆様の手本となった粉本が存在したと考えるべきである。その粉本として、さきに紹介した李安忠筆の韃靼人図が存在した可能性も否定できない。本科研で調査することができた唐画卷は、狩野探幽が和漢の絵画を写したものを、さらに狩野季信が正徳6

年に写した画卷であるが、このなかに李安忠の描いた韃靼人狩猟図の写しが含まれている。このことは、探幽の時期には李安忠画とされる韃靼人図が存在したことを示している。また、韃靼人を主題とした絵画としては、狩猟や打毬だけではなく、王侯の見物や行列を描いた作例があることを考えれば、巻物形式で韃靼人図の諸相を描いた韃靼人図巻とでもいうべき作例が存在していた可能性は高い。

韃靼人図の場合、狩猟や打毬という画題の性格上、テキストあるいは先行図像に規制される度合いは少なかったと考えられるが、描くべき内容は、ある程度固定化されていたと考えてよいだろう。その点で興味深いのが、漢詩集『翰林五鳳集』に収録されている韃靼人押絵六枚屏風に対して仁恕集堯が詠んだ詩である。永禄11年前後に詠まれたとされるこの詩は、押絵貼形式の六曲屏風に貼付されたものと考えられるが、屏風そのものは現存しない。この詩によれば、この六曲屏風は、韃靼人欲獵、催獵人から主君出獵場、主君出後宮女出遊といった韃靼人に関すると思われる六つの場面を押絵にしたものである。

この詩から判断する限り、この押絵貼屏風は、韃靼人というくくりのなかに六つのテーマが等価に並置されているもので、そのために押絵貼形式にふさわしいものであった。ここでは、狩猟図につながる「欲獵」や、行列図を思わせる「主君出獵場」などが、ほかの場面と並置されている。このような等価な並列の形式を韃靼人図の初期的な形式と考えることができる。

その点を補強する資料として、大倉集古館蔵探幽縮図に収められている和漢古画図巻を調査した。大倉集古館蔵のこの縮図には、狩猟のほかにも韃靼人のさまざまな様態が並列的につづいている。主題の特定が不可能なものもあるが、狩猟や鷹狩りとも思える情景や調馬あるいは統治者による視察のような情景が並置されている。

探幽縮図は、その性格上、おおきさは縮小し、また筆致も簡略にはしているが、基本的に画面形式の枠組みをかえることはしない。その点からいえば、探幽が縮図したのは、韃靼人を扱った巻物状の絵画であった可能性が高い。そして、ここでも各場面は等価に並列されているのである。耕織図巻のような例を考えれば、このような韃靼人図巻とでもいうべき作品が中国からまず伝来し、それが画題の源となったという推測が可能である。仁恕の詩をともなった押絵貼屏風は、それを大画面に翻案することなく並列的に表現し、詩

を賦した例であったと考えてよいだろう。

3 瀟湘八景図

瀟湘八景図は、成立当初から水墨画の画題として好まれた。それは、水墨画の特性が、墨と水の割合により多様に生み出される濃淡やにじみによる表現であり、それはまさに水気のおおい大気の状態を表現するのにふさわしい技法であったからである。つまり、瀟湘八景図として鑑賞される洞庭湖周辺の景観は、水墨画の表現に適したものであった。

中国において瀟湘八景図が定着する北宋から南宋という時期は、水墨画という表現手段が定着し、さらにさまざまな可能性が模索された時期であった。そして、足利将軍家を中心とする文化圏で好まれた唐物の絵画のおおくは、この北宋から南宋にかけての絵画であったため、必然的に瀟湘八景図はおおく輸入され、また、当時の絵画におおきな影響を与えることにもなった。

会所には、しばしば四幅あるいは八幅の瀟湘八景図が掛けられていたが、この時期に伝来したのは掛軸形式の瀟湘八景図ばかりではなかった。現在は掛軸形式になっている牧溪、玉潤らの八景図がもとは一巻の巻物であり、それを切断して掛軸の形式に仕立てたことがわかっている。わが国で画卷形式の瀟湘八景図を八幅の掛軸に仕立て直して鑑賞した時期は、鑑賞の場としての床の間が重要な位置を占めてゆく過程と重なり合う。また、関東で活躍をした水墨画家雪村が描いた瀟湘八景図巻は巻物形式の八景図であり、その巻末には「軸玉潤八景之図」とあり、玉潤筆八景図巻を雪村が写したことがわかる。このような牧溪、玉潤などの八景図が筆様の手本となって擬似唐物としての襖絵が制作されることになる。実際に、永正10年に描かれた大徳寺大仙院の相阿弥筆瀟湘八景図襖絵や狩野元信による瀟湘八景図は、いずれも牧溪様を示している。

そして、この瀟湘八景図が受容され、画題として定着してゆくにつれて、日本人が身近な景色に八景的要素を重ね合わせるようになり、日本版の八景が生み出される。

これは、耕作図が日本の風景のなかで描かれるようになるのと同様の傾向ではあるが、瀟湘八景図がもともと特定の場所と結びついたものであっただけに、日本版にもその傾向は見られる。現在わかっている最古の日本版八景は、鉄庵道生の漢詩集『鈍鉄集』に収録されている「博多八景」である。そして、日本版八景のなかでもっとも有名なものが近江八景である。

近江八景とは、琵琶湖周辺の八つの美景を選んだもので、石山秋月、瀬田夕照、粟津晴嵐、矢橋帰帆、三井晩鐘、唐崎夜雨、堅田落雁、比良暮雪である。南都八景と比べて、地名と組み合わせられる景趣は、より瀟湘八景と近いことがわかる。この近江八景がいつ頃成立したのかについての記録は残っていない。一説に、明応9年に近衛政家・尚通父子がつくったといわれるが、真偽のほどは不明である。しかし、17世紀初期には、歌人・書家として有名な近衛信尹が「近江八景図自面賛」をつくっているのが、この時期にはすでに近江八景が成立していたことがわかる。「大慈八景」「南都八景」がいずれも漢詩に詠まれていたのにたいして、近江八景が和歌とともに描かれているという点で、より和様化が進んでいる。そして、琵琶湖の湖水としてのおおきさが洞庭湖の日本版というにふさわしいものであると捉えられていたことも容易に想像できる。

4 帝鑑図

15世紀の会所には見られないが、16世紀に伝来して17世紀以降に襖絵というかたちで流行した画題に帝鑑図がある。帝鑑図が足利将軍家の会所に描かれていないのは当然で、帝鑑図そのものが16世紀に成立した画題なのである。

『帝鑑図説』は、全6冊からなる版本で、中国古代三皇五帝の代から、宋代徽宗皇帝にいたるまでの諸皇帝の善行81・悪行36の総計117の事績を集め、それぞれに図を添えてわかりやすく説明するという形式をとっている。個々の故事は、史書からの引用文、それに対する直解すなわち解説文および故事の場面を図解する挿図によって構成されている。さきに紹介した鑑戒画の典型的な例である。成立は、神宗の即位の年、1572年であると考えられている。そして、この『帝鑑図説』が粉本となって帝鑑図が描かれる。

『帝鑑図説』がわが国に伝来した年代を伝える史料はないが、わが国での版行および後述する帝鑑図の遺例などの存在により、おそらく原本成立後、比較的早い時期、すなわち16世紀末には伝えられていた。

慶長10年には、林羅山が徳川家康に仕えて扶持を受けるようになり、徳川幕府で朱子学（儒学）が官学化する。『帝鑑図説』が伝来し、復刻され、さかんに絵画化がおこなわれた慶長年間を中心とした時期は、藤原惺窩、林羅山によって大成されたわが国の朱子学が幕府の官学になるなど、政治理念としての儒学に対する関心が高まっていた時期であ

った。そして、このような思想的背景があったために、国を治めるものの範とすべき『帝鑑図説』が、社会状況に合致し、おおいに愛好されたのである。

最初期の作品である狩野山楽による帝鑑図は、六曲一双屏風の片隻に善行六話、他隻に悪行六話を押絵貼の形式であらわしたもので、基本的には『帝鑑図説』の図様をほぼそのままに踏襲している。

しかし、山楽からさほどへだたらない17世紀初期の狩野甚丞による帝鑑図では、六曲一双屏風の右隻に2話、左隻に3話を描く。各隻は、画面は連続するが各故事は独立した内容であるため、各故事のあいだに金雲を配することにより、それぞれを独立させている。この場合は、各場面相互のおおきさの比率は均等ではなくなっているが、個々の図様は『帝鑑図説』に忠実である。また、屏風形式では、作品は現存しないが売立目録に記載されている伝狩野永徳筆戯拳烽火図のように、六曲一双に左右隻を連続させて一場面を描いた例も知られている。この場合も、図様は『帝鑑図説』に忠実である。

名古屋城上洛殿や西本願寺白書院には、襖絵として帝鑑図が描かれている。三代将軍徳川家光が京にのぼる際の宿泊施設としてたてられた上洛殿の上段一之間、二之間をかざる帝鑑図は、狩野探幽が江戸狩野様式を確立したことで知られる。

帝鑑図の場合、画面の形式とおおきさに関しては、伝来後まもない時期に、おおきく変容させながら受容している。その変容のあり方は、中国から伝来した小画面をわが国で屏風や襖といった大画面に翻案する手法を端的に示している。そこでは、図様を改変せずに、全体を大画面に適応させている。しかも、故事の内容が具体的であるために、図様の規制力が強く、また、教訓的要素が強い内容でもあるので、個々の説話は、自由なイメージの改変や象徴的表現にはならなかった。また、その内容からしても図様が和様化することはなかった。

5. 主な発表論文等

(研究代表者、研究分担者及び連携研究者には下線)

[雑誌論文] (計4件)

- ①並木誠士、京都の初期博覧会における「古美術」、丸山・伊従・高木編『近代京都研究』、思文閣出版、2008年、pp. 318-337
- ②並木誠士、中近世における韃靼人図の受容—個人蔵本の紹介と位置づけ—、『デザイン理論』52号、2008年、pp. 93-106

③並木誠士、日本美術史の展示—東京国立博物館平常展示から見えてくるもの—、『芸術展示の現象学』、2007年、pp. 51-72

④並木誠士、釈迦堂縁起—釈迦信仰の増幅、美術フォーラム21、15号、2007年、pp. 124-127

[学会発表] (計3件)

①並木誠士、肖像としての騎馬像、肖像画的東西観点小型国際討論会、国立台湾博物館、2008年3月18日

②並木誠士、富士参詣曼荼羅と風俗画の成立—狩野元信をめぐる—、風俗史学会、2007年10月28日、関西学院大学

③並木誠士、中近世における韃靼人図の受容—個人蔵本の紹介と位置づけ—、意匠学会、2007年9月8日、京都精華大学

[図書] (計2件)

①並木誠士、絵画の変—日本美術の絢爛たる開花、中央公論新社、2009年、271p

②並木誠士、江戸の遊戯—貝合せ・かるた・すごろく—、青幻舎、2007年、111p

6. 研究組織

(1) 研究代表者

並木 誠士 (NAMIKI SEISHI)

京都工芸繊維大学・工芸科学研究科・教授
研究者番号：50211446

(2) 研究分担者

(3) 連携研究者