



Title	探幽様式の成立
Author(s)	鬼原, 俊枝
Citation	大阪大学, 1994, 博士論文
Version Type	
URL	https://hdl.handle.net/11094/29169
rights	
Note	著者からインターネット公開の許諾が得られていないため、論文の要旨のみを公開しています。全文のご利用をご希望の場合は、大阪大学の博士論文についてをご参照ください。

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

氏 名 鬼 原 俊 枝

博士の専攻分野の名称 博 士 (文 学)

学 位 記 番 号 第 1 1 0 8 6 号

学 位 授 与 年 月 日 平 成 6 年 2 月 16 日

学 位 授 与 の 要 件 学位規則第4条第1項該当

文学研究科 芸術学専攻

学 位 論 文 名 探幽様式の成立

論文審査委員 (主査)
助教授 奥平 俊六(副査)
教授 肥塚 隆 教授 辻 成史

論 文 内 容 の 要 旨

本論文は、近世初期の狩野派の中枢に位置し江戸時代絵画史全般にわたって多大な影響を与えた狩野探幽の絵画様式の成立過程を解明しようとしたものである。本文は1260字詰180頁(400字詰約570枚)からなり、別冊として図版篇(152作品、写真318葉、図表8点)と落款篇(67作品、写真109葉)を付している。

まず「序」において、本論文の目的と方法を述べる。狩野探幽(1602-74)は江戸時代狩野派の流派様式を確立した画家であり、獲得した社会的地位と画壇への影響力からみて日本絵画史上最高の巨匠の一人とみなされるべき存在である。しかし、近代の日本美術史研究では探幽の評価は概して低く、研究もさほど進展していない。最近になってようやく探幽の「新やまと絵」が注目されるようになったが、やはり部分的な評価に留まっている。それは遺された膨大な量の作品の整理と確実な編年が行なわれていないことにもよる。本論ではそれを前半生までの作品に絞って検討しながら、探幽様式の成立を具体的に考察する。そして、『本朝画史』をはじめとする江戸時代の諸画伝書にみる、探幽が「狩野氏を一変」したという記述の、その「一変」の内容を明らかにする。

第一章 最初期画業の輪郭

探幽の画家としての生涯は三期に区分されてきた。第一期は三十五歳までの采女時代、第二期は六十歳までの斎書き時代、第三期は七十三歳で没するまでの行年書き時代。しかし、伝存遺品のほとんどは第二期以降のものであり、従来第一期の画風に光を当てる研究は少なかった。最近になって、「狩野寄合書」、醍醐寺理性院障壁画など十代後半の作例が数点見出されたが、本論ではこれに加えて十二歳の松井文庫蔵「渡唐天神図」をあげ、探幽が十二歳まで「宰相」と称していたことを認めるとともに、すでにこの時点で練達した筆技をみせていることを明らかにする。また、画伝書の記述から探幽は叔父光信の高弟興以に養育され、その影響で雪舟を学んだとする見解が支配的であったが、最初期にはむしろ父孝信の影響がつよく認められることを明らかにする。さらに、早くから孝信を通して祖父永徳の作風をつよく意識していたことも確認する。

第二章 障壁画における継承と変革

探幽は二十歳で江戸鍛冶橋門外に屋敷を拝領し、画壇における地位を着々と整えていく。探幽の二十代から三十代

前半は自らの様式を確立していく上で重要な時期であるが、年記のある作品は一点も遺されていない。しかし、寛永三年（1626）後水尾天皇行幸のために大修築された二条城二之丸御殿大広間障壁画、同十一年（1634）家光上洛のために造営された名古屋城上洛殿障壁画が現存する。本章ではこの大画面障壁画の分析を通してこの時期探幽が目指していたものを明らかにする。二条城二之丸御殿大広間の一之間から三之間は、壁貼付、襖から長押上小壁まですべてに金箔を押し、そこに巨大な松と禽鳥を配して、一連の大画面として室空間を構成している。巨大な松はすべて画面最下端から立ち上がり長押を突き抜け小壁に至る。画面そのものに奥行きを作る意図はなく、金地と松とが等価なものとして室空間にそのまま働きかけてくる。絵画をそれ自体がつくる画面空間やモチーフの生命感から評価すれば、この作品は成功しているとはいえない。しかし、ここではモチーフの生命感は故意に拭い去られており、絵画は建築の一部として機能しているのである。それは行幸という晴れがましい儀式的空間を形成するための意図的な演出であった。そしてこの金箔の画面地の発見は、永徳の大画様式の目指したものの延長線上に探幽自らが打ち立てたものであることを、元信以来の大画面障壁画の歴史を振り返りながら論述する。

第三章 模索の軌跡

探幽の新様式は狩野派の伝統を学ぶところからのみ生み出されたのではない。探幽ほど広く古画を学習した画家はいない。探幽画の基盤になったものは、古狩野画、雪舟画、宋元画、倭画であるが、本章ではまず采女時代の古画学習のあり方をとくに長福寺蔵「山水図」屏風の表現を通して考察する。狩野派の描法と明らかに違い「山水長巻」などの雪舟画風に近いこの作品は、落款から明らかに探幽の采女時代、それも二十歳代半ば頃までのものと考えられる。これに近い様式の水墨作品は三十三歳の探幽が主導的な役割を果たした名古屋城上洛殿の天井画や長押上小壁に認められる。これは探幽ではなく探幽周辺の画家が描いたものであるが、この時探幽自身は同じ上洛殿の襖絵にすでに旧来の狩野派の様式を改革した新しい傾向の作品を描いている。すなわち探幽はかなり早い時期から雪舟画風を学び、それを消化した上で別の方向に進もうとしているのである。また、宇治興聖寺の雑画図押絵貼屏風では、宋元画のパターンを再生産する方法がよくわかる。この時代は画史画分類の編纂の機運が高まる時代であり、歴史と教養が重視される時代であった。唐物屋という職業の発生、手鑑の編集などもその一例である。探幽自身古画の鑑定と縮図の制作を盛んに行ない宋元画から倭画までひろく学習しながら、その成果を清凉寺蔵「花鳥図」や筑波山神社蔵「三十六歌仙扁額」などに問うているが、ここにも画面地への意識の萌芽が見えるのである。

第四章 幽微の探求－探幽様式の成立

本章ではまず三十歳代から四十歳代、すなわち探幽の采女時代から斎書き時代前半の作品を落款印章を詳細に検討し編年する。その結果を援用しつつ、画面地をつよく意識し意図的に用いた時期、すなわち探幽様式の成立期を考察する。それは寛永十八年（1641）四十歳の大徳寺本坊障壁画と翌年の聖衆来迎寺障壁画制作の頃であるとする。いずれも水墨画であるが、ここに見る花鳥画ではモチーフがマッスとして完結せず、絵画空間の表現を抑制して、地を顕現させる。モチーフのかたち自体はほどけるように解体し、地と絶妙の呼応関係を成立させている。このような表現は、本来絵画空間を設定せざるをえない山水画においても見事に適用されている。寛永十二年（1635）三十四歳の探幽（采女）は江月宗玩から探幽斎の号を授かり、以後探幽と名乗るようになるのだが、江月の「探幽斎之記」によるとその号の由来は「幽微を探らざれば、すなわちその奥に到り難し」ということであった。探幽は文字どおり絵画表現にこの「幽微」を探り続けた。その結果、モチーフと余白が二次元的画面のまさにその表面において溶け合うように呼応する独特の絵画様式を獲得したのである。探幽は最初から天才的な革新者として画壇に登場したのではない。旺盛な吸収力で古画を学習し、狩野派の大画面絵画の伝統と格闘しながら長い時間をかけて自らの様式を完成させた。しかし、この幽微を追究する探幽様式は本来大画面においてよりも小画面に適応すべきものであった。探幽はこれ以降急速に大画面制作の意欲を失っていく。そしてその結果、従来から評価の高い「新やまと絵」をはじめとする独特の小品が生み出されていくのである。

論文審査の結果の要旨

近世初頭、探幽とその一門が組織した江戸狩野の流派体制は幕府と結びつき画壇に大きな影響を与え、それは幕末明治にまで及んだ。狩野派で学んだ者は諸大名の御用絵師として活躍し、あるいは町狩野として衆庶の絵画教育にあたった。江戸時代に活躍した画家の多くが一度は狩野派の門を叩いているが、その流派様式の基本を作ったのが探幽である。貴顕はあらそって探幽画を求め、探幽はしだいに神格化されたが、その実像を求める研究は長く進展しなかった。とくに戦後は、権門に直結した画家に対する反感からか、あるいは追従者たちがその粗悪な類作を蔓延させたためか、その重要性の割に概して評価が低く、本格的な研究もなかった。最近になって、武田恒夫、河野元昭、安村敏信の各氏によって探幽の再評価がはかられ始めたが、いずれも探幽の倭画系の小品を評価する傾向が強い。これに対して、論者は先学の諸研究を十分に踏まえた上で、探幽が大画面の中に見出した新しい様式そのものに敢然と立ち向かっている。探幽画として伝存する作品は優に数千点に及び、縮図や模本を含めるとさらに膨大な数量になる。贋作も多い。美術史の作業が実見することを前提にしていることを考えるならば、探幽画をその対象とすることはそれだけで困難極まりないことである。本論は探幽様式の成立を考えるという主旨からその対象を比較的伝存の少ない斎書き時代半ばまでの作例に限定しているが、それにしても作品数は多く、さらに本論では松井文庫蔵「渡唐天神図」、筑波山神社蔵「三十六歌仙扁額」など重要な新出作品を数点加えている。また、作品のみではなく『隔簾記』等の同時代文献、江戸から明治の参考文献についても博搜して遺漏がない。

本論には方法と視点にもみるべきものが多い。論者は障壁画を扱うのに多くの研究者が看過しがちな片隅の作品にも眼を向ける。たとえば二条城二之丸御殿ではまず杉戸絵を詳細に分析する。これは二条城障壁画の大部分が大規模で粗悪な補修によって本来の画趣が失われており、また徹底した調査が行えない現状によってやむなく取った方法ではあるが、そのことによって杉戸絵と襖絵が各部屋によって同一筆者である可能性が強いという新たな見解を提出している。また、二条城の分析では、最新の建築史の成果も踏まえて儀式の場の性格を考察し、襖を開けた場合と閉めた場合にそれぞれどのように障壁画が機能するかまで想定し、探幽がそれを意識して画面構成をしていることを実証している。

本論による果実、新しい知見は数多いが、そこに至るねばり強く手堅い基礎作業は特筆に値する。落款印章については、印章のわずかな欠損にまで及ぶ綿密な比較考証によって中年期までの探幽作品を初めてほぼ編年し終えている。この成果は本論の随所に活用されているが、一例をあげればこれによって探幽がいわゆる「新やまと絵」を本格的に制作するのは従来考えられていたよりも遅く四十代後半からということがわかった。また、落款にみる「采女」と「采女正」の相違を考察するくだりでは、『寛政重修諸家譜』所載の「采女」「采女正」の記載をすべて抜き出して考証し、探幽が実際に従五位下采女正に叙任された可能性を示唆している。障壁画に関しては、名古屋城上洛殿の焼失部分の襖を復元構成し、大徳寺本坊大方丈の現在入れ違っている襖を独自の考えによって復元している。さらに、第三章の記述に見るように、探幽の生きた時代の文化史的な傾向を画伝類の刊行の実態や唐物屋の発生から分析し、当時絵画に何が求められたかを考察した上で探幽の古典学習の評価を行なうくだりには論者の視野の広さが充分にうかがえる。

さて、本論の主題である探幽方式の特徴とは論者の言葉によれば「画面地」の発見とその積極的な活用にある。「画面地」あるいは「地」とは従来漠然と「余白」と呼ばれていたものであるが、論者はこの言葉の使用をあえて避けている。その理由は「余白」という言葉は、単に余った部分として誤解を招く可能性があるからであり、「余白の効果」といった肯定的な用い方の場合でも問題が多いという。たとえば「今日、余白は日本の美意識の最たるもののひとつに数えられているが、描かれない部分にかくも大きな役割を与え、眼に美しいものにしてみせたのは、探幽である。我々はそのことを理解しているつもりでも、絵に向かう時には、言葉では余白が効果的であるといいながら、尚且つ、描かれた部分のみをみて探幽作品を評価する傾向がある」という。すなわち本論のもっとも中心的な論点は、描かれ

た部分と描かれていない部分との関係にあるのであり、描かれていない部分に対していかに評価するかという問題である。この論点は当然ながらたいへん困難な論述を要する。「画面地」「地」「余白」あるいは「空間」「絵画空間」「室空間」といった言葉が頻出し、それぞれ概念規定がなされてはいるがかえって誤解を与える表現がないわけではない。たとえば、「余白＝地」と考えるのか、描かれる前の素地そのものを「地」と考えるのか不分明な箇所がある。紙や絹といった素地の材質そのものを探幽がどのように考えていたのかという問題に対しても明確な答えが出ていない。また、障壁画において「絵画空間」（絵画の内部空間）と「室空間」を別個に考察するのはよいが、屏風や掛軸などが提示する「場の空間」に対してはとくに言及がない。しかし、論者は、探幽が（余白としての）「地」を発見する経緯を作品に即して具体的に繰り返しねばり強く説明することによって、少なくとも探幽画の「余白の効果」が一朝一夕に成ったものではなく、場の絵画である障壁画の実践と膨大な古典学習とによって非常に長い時間をかけて達成されたものであることを実証することに成功している。また、探幽様式の核心ともいえる「画面地」の平面性と均質性を活用する方法は、非常にデリケートな筆墨のコントロールによって達成されるものであり、それは流派内で伝承されるものではなかったと指摘している。これは探幽様式がその後の狩野派の流派様式として「学画」の対象となったという従来の常識的見解に異議を唱えるものである。探幽風作品を描き続けた後の狩野派の画家たちは、あるいは描かれたもののみを見てしまう我々と同様に、その形骸を追っていたのかもしれない。探幽画の本質が描かれたかたちそのものになく、描かれた部分と描かれていない部分との関係にあるとするならば、これはたしかに首肯されるべきことであろう。ともすれば後の江戸狩野作品のフィルターを通して探幽画を理解しようとする我々の蒙を開いてくれる見解である。

日本美術史における従来の様式論は筆法など部分の考察に偏る傾向があったが、本論における描かれた部分と描かれていない部分の関係を様式論として考察する姿勢は、数多くの困難な問題を含みながらも、実に新鮮なものである。以上のような判断により、本審査委員会は、本論が博士（文学）の学位論文として十分な価値を有するものと考えます。