

Title	近世初期障屏画の研究
Author(s)	武田, 恒夫
Citation	大阪大学, 1983, 博士論文
Version Type	
URL	https://hdl.handle.net/11094/33709
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、 〈a href="https://www.library.osaka-u.ac.jp/thesis/#closed"〉 大阪大学の博士論文について 〈/a〉 をご参照ください。

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

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

Osaka University

氏名・(本籍)	たけ 武	だ 田	つね 恒	お 夫
学位の種類	文	学	博	士
学位記番号	第	6207	号	
学位授与の日付	昭和58年11月2日			
学位授与の要件	学位規則第5条第2項該当			
学位論文題目	近世初期障屏画の研究			
論文審査委員	(主査) 教授	木村 重信		
	(副査) 教授	石田	正	教授 信多 純一

論 文 内 容 の 要 旨

本論文は、日本絵画史において一貫した領域を形成してきた障屏画の特質とその独自の展開を解明したものである。とくに近世初期を対象とするのは、この時期が障屏画のすぐれた遺品に恵まれているばかりでなく、その間に建築史上特筆すべき書院造が成立し、この新しい生活空間に障屏画が積極的に対応したためである。すなわち、建築空間の諸機能が複雑化し分化するにつれて、障屏画の主題、彩墨、画面構造、画体など、あらゆる造形的手段が問仕切のために駆使された。本論文は、従来の障屏画研究が筆者や特定作品などの限られた問題に集中されがちであったのにたいし、むしろその系列化をはかろうとするものである。したがって、これまで筆者未詳のままに放置されざるをえなかった諸作品も、本論文ではその固有の芸術的価値の故に適切な位置づけがなされることになった。以下、順を追って、各章の要旨を述べる。

序章「障屏画と画中障屏画」では、まず中世中期以前の障屏画の動向に照明をあて、壁体に直接描かれる壁画と貼付絵としての障屏画とを基本的に区別する。これを前提として、従来種々に解釈されてきた壁画と障壁画との関係、中世中期以後に中心課題となる障屏画に関する概念規定やそれら相互の関係を明らかにする。つぎに、中世初期における障屏画が、南北朝時代に決定的ともいえる転換期を迎えるに至った事実を、画中障子絵、とくに画中屏風絵の諸資料調査から指摘する。すなわち、年紀の明らかな社寺縁起絵や高僧伝記絵の諸画面に展開する画中障屏画の変遷を観察することによって、例えば画中屏風絵の場合、一扇毎の縁とりであったものが、鎌倉時代末期に二扇毎の縁とりに転じ、さらに室町時代初期に至って、現行の六扇一括の縁とりの面画構造となったことが判明した。かかる変遷の背景には、寝殿造にうつらえられた屏風絵の面画構造が、建築構造の変遷につれ次第に解体されていった過程をよみと

ることができる。

第一章「屏風絵」は、前章でみた六扇一括の縁とり屏風絵が一雙形式で構図を完結させることによって、大画面形式の新しい表現が可能となったことに着目し、その動因として、和・漢画の両分野にわたり、古代の絹本地から中世以後の紙本地画面への移行を指摘する。また、中世中期以後、漢画の分野からも、和画的な主題や図様構成が求められはじめた傾向に着目する。それによって、流派や様式を超えた次元で総括される「景物画」の概念を新しく提唱する。この景物画に包含される諸作品は、漢画的分類に基づく山水・人物・花鳥とはなじまず、むしろ伝統的な古代倭絵の流れをくむことから、これらを月次景物画、四季景物画、名所景物画の三系列に分類し、それぞれについて景物画の概念をもって考察をおこなう。これによって、これまで適切な史的位置をうるに至らなかった中世以降の和画系屏風絵、例えば日月山水図、十二ヶ月風俗図、名所図、山水屏風などの系列化が可能となった。さらに、狩野元信をめぐる漢画系屏風絵の和様化、漢画的人物画の典型である玄宗皇帝絵屏風をめぐる題意の変容と和様化の問題をとりあげ、さらにこれらと対照的な和画系の屏風絵として、扇面散、扇面流、扇面貼交を含む扇面屏風の特質を論じる。

第二章「障壁画」では、室町時代末期の貴重な遺品である漢画系障壁画を保存する禪院方丈画を、まず分析する。小栗宗継による養徳院旧方丈画、曾我蛇足筆と伝えられる真珠庵方丈画から、狩野元信一門による大仙院および靈雲院方丈画におよぶ水墨山水図障壁画をめぐり、その画面構成の変遷を考察する。ついで、狩野永徳による桃山時代初期の聚光院方丈画における画期的な変化に着目し、その「大画」構成が時代様式となって、同時代の他の漢画系諸派の長谷川等伯や海北友松、さらに雲谷等顔などにどのように影響したかを検討する。後半では、『本朝画史』の「狩野家累世所用画法」に説かれた障壁画の主題や彩墨と、障壁画のほどこされた建築空間との相関関係に注目し、とくに名古屋城本丸御殿の諸障壁画をその例証としつつ、狩野派障壁画制作の指針がいかなるものであったかを明らかにする。また、書院造における空間の序列と障壁画の位置づけを確認することによって、大広間を中心とする対面空間の金碧障壁画と座敷飾りの荘厳化との関係が判明した。さらに、接客空間を導入しはじめた禪院方丈においても、それは例外でありえなかったことが明らかにされた。

第三障「金碧障屏画」では、まず前章で問題となった金碧障壁画における金箔と金泥の視覚的効果や手法上の区別とともに、中国絵画史上の金碧画とわが国の近世初期障屏画での金碧画との相違を指摘し、それぞれの歴史的背景を検討する。中世中期以後、紙本地による大画面の出現によって、本格的な金碧障屏画が成立した事情を述べ、ついで、その金碧画面構成、とくに金雲と金地を指標とすることによって、それがいかに多様な展開をとげたかを、具体的に論じる。この時代における金碧画面構成の基本的な諸方式を体系化したのは狩野派であって、元信以来、永徳、光信、山楽、探幽などを通じて、金雲と金地の併用から総金地の手法へ発展させていった意義は大きい。これにたいして、他の和漢諸流派では、金雲と金地の有効な併用を発展させえなかった。本論文では、さらに、従来ともすれば別格に扱われがちであった俵屋宗達一派の金碧画面構成についても、前述の指標をもって、その特色が論じられている。

第四章「障屏画における画体」では、障屏画における真・行・草の諸方式が、天文十二年の靈雲院方丈画において具現され、しかも複数の筆からなる「元信様」によって規制されている事実に着目する。

また、かかる「画体」方式が大量の障屏画制作を共同で処理する合理的な手段となったことが指摘される。この「画体」方式は、中世障屏画制作の前提となってきた馬遠様、夏珪様、牧谿様、玉澗様など、宋元名家の「筆様（画様）」方式に代わるとともに、近世において顕著な発展をとげた流派活動の基盤を成立させる契機ともなったのである。すなわち、独自の真・行・草にわたる諸画体を具備することは、一派の始祖となりうる画人の資質を示すことに他ならない。近世初期障屏画の画期的な発展は、このような流派の成立と卓越した個性に負うところが大きい。最後に、画体の実態を観察するために、真・行・草の各種画体の作例を多数遺した長谷川等伯、友松、探幽をとりあげ、それぞれの特質や傾向を考察している。

第五章「近世初期風俗画の成立」では、これまで初期肉筆浮世絵として扱われてきた近世初期風俗画を、むしろ近世初期障屏画の範疇においてとらえなおすことによって、そのより適切な性格づけを求めようとする。かかる観点から、古来の年中行事絵や月次風俗画といった人事系の景物画を母胎として成立した初期の風俗画における諸系列を考察の対象とする。初期洛中洛外図屏風では、時世の変化にともなって、次第に風俗画的傾向をおびていく過程を詳細な資料を用いて追求する。遊楽風俗図屏風では、当世風俗の主役である人物の表現に注目することによって、四季野外遊楽から二季ないし一季の（邸内）遊楽へ、さらに無季の室内遊楽から婦女遊楽へ、やがて一人立美人へと推移していった経緯を考察する。前後一回限りに終わった臨時祭礼を主題とする豊国祭礼図屏風では、時世の変化に即応しない結果、次第に別の主題系列に変化していった特殊な経過を明らかにする。いずれにしても、各ジャンルの成立と展開が時世粧を指標として特色づけられるとともに、狩野派との関係に新しい照明を当てることによって、近世初期風俗画研究の基礎づけが試みられている。

論文の審査結果の要旨

本論文は論者の長年にわたる近世障屏画研究の集大成であるが、それだけでなく、この分野における記念碑的な研究成果でもある。その特色の第一は、的確に選びだされた景物画、大画構成、金雲・金地、画体などの概念や指標に基づきつつ、近世初期絵画史の体系化が試みられ、それが成功していることである。このことは、個々の画家あるいは流派を中心とする従来の障屏画研究にはみられない特色で、このような研究の結果として、筆者未詳のまま放置されていた重要な遺品を絵画史の表舞台に引き出すことになった。

第二の特色は、錯綜する近世初期障屏画の全体像が明確にとらえられ、その特質と展開が見事に解明されていることである。そして、このような総合的研究の故に、例えばこれまでややもすると孤立した存在と考えられがちであった俵屋宗達一派の金碧障屏画にも正当な位置を与えることができた。

第三の特色は、その理論が豊富な文献資料によって堅固に裏うちされていることである。障屏画関係資料はもとより、古代から江戸後期までの画論が博搜され、それらが縦横に駆使されて、考察が進められている。このことは、本論文がきわめて独創的でありながら、恣意とは無縁であることの理由ともなる。

以下、本論文の主要な問題点について論評する。

一、画中画資料の研究。この問題についてはこれまでも限られた作品資料と研究があったが、論者は昭和四十五年の「中世障屏画展」における年紀の判明する絵巻を一括調査し、画中画資料の系列とその変遷をたどって、障屏画の動向を明らかにした（序章第二節、第三節）。また、水墨障屏画が十三世紀末という早い時期に登場したという指摘は、十五世紀初めの成立とみる従来の認識を大きく修正するものであった（同第三節の一）。

二、「景物画」の提唱。論者は家永三郎『上代倭絵全史』における景物画の概念を拡大して、「自然系の季節の景物画はもとより、名所の景物画、人事系の景物画といったものの総称として、新たに広義の景物画を提唱」する。そのなかには倭絵のみならず、中世以後に成立した和画の伝統的な月次絵、四季絵、名所絵が入り、さらに一部の漢画系の絵画も加わる（第一章第二節、第二章第四節の一）。このような新しい景物画概念の導入によって、主題による分類の問題だけでなく、画面構成といった表現形式の問題、さらには景物表現の歴史の変遷の問題をも包括的に論じることができるようになった。例えば、これまで分類しがたいとされた諸山水屏風や、風俗画扱いをされてきた年中行事絵系の諸作品が適切に位置づけられることになり、また、長谷川等伯の「松林図」のような典型的な水墨画でさえ、季節の景物画として考察されることが可能となった。このような独自の景物画概念による論証によって、絵画の芸術的自律性を見失うことなく、その歴史的意義を明らかにしたことは、本論文の特筆すべき成果のひとつである。

三、画面構成。これまで個々の遺品に関して論じられてきた障屏画の大画面問題を、屏風絵と禅院方丈障壁画の両側面から、いずれも比較的遺品に恵まれた水墨山水画を中心に考察する。屏風絵は周文様から元信様への展開として論じられ（第一章第三節）、禅院方丈障壁画については小栗宗繼から曾我蛇足、相阿弥、狩野元信へと展開する画面変化に即して考察された（第二章第二節）。ついで、このような中世末期以来の画面構成が、狩野永徳によって「大画」構成として画期的な変化をとげるに至った経過が論じられる（第二章第三節の一、三）。この大画構成による永徳様式は流派様式ではなくて時代様式であるとされ、したがってこれを継承した等伯、海北友松、雲谷等顔などの作品もまた時代様式としてとらえられる。ことに等伯の場合、智積院の「楓図」において、永徳様金碧大画の特質をいかに示すことが指摘された。以上のような大画面構成および大画構成に関する考察は、従来の流派中心の障壁画研究とは一線を画する、きわめて個性的なものである。

四、金碧画面構成。金碧画はこれまで豪華な極彩色絵画ぐらいに考えられて、ひとくちに金地著色画と称されてきた。しかし論者は金碧画が多様な様相をもつことに注目して、これらを画面構成の上からとらえなおすべく、金雲と金地を指標として分析する（第三章第一節、第二節）。とくに重要な問題は画面構成上における金雲と金地との差異、および表現手法における金雲から金地への推移であるが、それらが現存作品に即して余すところなく論じられている。すなわち、金雲は画面上の中心的なモチーフを強調するために不必要な部分を遮蔽し、さらに画中において前後する時間や遠く隔てられた空間をあらわす働きをする。それにたいして金地は画面の背景として主題を明瞭に浮きたたせる視覚的效果を有するとともに、奥へ向かおうとする視覚の動きを遮断するから全画面が近景的な構図となる。したがって、例えば永徳風の雄大豪華な大画構成は、単に時代精神といった漠然とした観念に由来するのではな

く、金地自体の有する造形的な効果の追求、および支配者層の生活空間荘厳化の意欲に基づいている。この金碧画論は、独自の構想と鋭い分析によって、その概要が昭和四十年に発表されたとき注目をあびたが、本論文ではさらに熟考が加えられて、より精緻かつ深化した内容となっている。

五、障壁画の位置づけ。書院造の成立にともなって、障壁画のしつらいも単なる羅列ではなく、建築空間との密接な関係のもとに展開したことが、その主題や彩墨、建物（あるいは室空間）の格式や機能に即して考察された。かくして名所景物画の位置づけ（第二章第四節の一）、金碧花鳥画の位置づけ（同第五節）、名古屋城本丸御殿の玄関・表書院・対面所の諸障壁画群の位置づけ（同第四節の二）、さらに書院造の影響をうけた禅院方丈画の性格（同第一節、第五節の二）などが明らかになった。視覚的間仕切としての障壁画が近世初期の寺院、宮廷、城郭における空間の序列とどのように関連したか、また当時の現世主義的な風潮にどのように応じていったか——かかる論証は、論者の古建築に関する深い知識に基づくもので、きわめて独創的である。

六、画体論。中世末期における新しい生活空間の出現にともなって、大量の大画面の制作が要求されるようになった。そのような要求にたいして、中世の漢画系障屏画制作の前提となっていた「筆様(画様)」方式には限界があり、新たに「画体」方式が創案された。この方式は、共同制作をおし進め、様式の統一をはかる必要からうまれたが、それを体系化したのは元信を中心とする狩野派である（第四章第一節）。論者はこの画体論を等伯様や友松様に適用し、さらにこの画体方式が時代とともに変容することを探幽様について実証的に考察する（同第二節、第三節、第四節）。これらの画体論は今後の近世初期絵画の流派研究の出発点となるものである。

七、近世初期風俗画の問題。第五章の論考は、久しく初期肉筆浮世絵として扱われてきた風俗画を、障屏画の範疇においてとらえなおそうとするもので、きわめて大胆な試みである。そのことによって論者が目指すのは、近世絵画史の体系のなかに風俗画を正当に組み入れることである。かくして洛中洛外図（第一節）、遊楽図（第二節）、豊国祭礼図（第三節）が吟味され、とくに狩野派において景物画（第一章第二節）が脱皮して風俗画に転化する経過がたどられ、時世粧の具体化という形で、洛中洛外図の成立、あるいは野外遊楽図から室内遊楽図への一貫した方向づけが与えられる。そして論者は、このような方向づけのうちに、中世における自然観照的ないし信仰的な生活態度から、近世における人間の生そのものの享受という生活態度へ向かう、いわば世界観的転換をさぐる。この近世初期風俗画論は、新しいジャンルの発生と時世粧との関連、狩野派の役割など、重大な問題提起を含んでいる。

ところで、美術史学の最も重要な課題は、美術作品の芸術性と歴史性とをどのように統一的に把握するかということであるが、本論文はこの永遠の課題に真向から挑戦し、見事に成功している。すなわち、作品の主題や画面構成といった芸術的表現の内容や方法を綿密に考察することによって、美術史の自律性を明らかにしつつ、同時にこれらの内容や方法を、中世末期から近世初期への転換期における人びとの社会意識や生活空間に関連づけることによって、障屏画の歴史的意義を解明した。その意味で本論文はすぐれた近世初期障屏画研究であるだけでなく、美術史学的方法論としてもきわめて高い価値を有する。

本論文のこのような長所は、しかし、ときには短所ともなりうる。すなわち、障屏画の系列化に努力が払われるのあまり、作家および作品に関する個別的な様式研究が二義的にならざるをえなかった。また、問題提起された景物画概念はその性質上、厳密な文献批判を経たものではない。したがって、それがより精緻な概念として確立されるためには、さらに綿密な資料的裏づけが必要であろう。同様のことは、画中障屏画の研究についても言えよう。すなわち、ここでは「中世障屏画展」において収集された資料から先述のような判定が導きだされたが、その推論がより確実なものとなるためには、さらに十四世紀の年紀のある他の諸資料についても調査がおこなわれなければならない。最後に、あえて望蜀を加えれば、第四章の画体論で終わるか、または結章がほしい思いである。第五章がすぐれたものであることは前述の通りであるが、本論文の構成としては、この章が加わることでいさか緊密さを欠いた感があるからである。

しかしこれらは、すでに述べた本論文の卓越した業績をもとより損うものではない。本論文が文学博士の学位請求論文として十分に価値あることを認定する次第である。