



Title	鞍靼人図の受容と展開についての一試論
Author(s)	並木, 誠士
Citation	デザイン理論. 2011, 57, p. 120-121
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/53529
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

韃靼人図の受容と展開についての一試論

並木誠士／京都工芸繊維大学

発表者は、2007年の意匠学会第193回例会で「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——」を発表し、その内容を『デザイン理論』52号（2008年）に同題でまとめた。本発表はその続編である。

『デザイン理論』52号掲載論文は、新出の個人蔵韃靼人図屏風（現九州国立博物館蔵、以下九博本）を紹介することを主目的とするもので、貴人の行列と韃靼人の狩獵の様子を描く九博本が、狩野宗秀の様式を顕著に示す作例であり、現状は六曲一双の屏風形式であるが、制作当初は襖絵であったこと、また、金地着色で韃靼人図を描く作例のうちでは最初期のものであること、などを示した。

そこでは、韃靼人図受容の可能性として、狩獵、打毬あるいは行列など韃靼人の諸相を描いた並列的な原図があり、それは巻物形式であった可能性があり、それがのちに屏風や襖絵に展開したという方向を示唆した。

その後、2009年の著書『絵画の変』では、狩野探幽筆「学古図」所収の韃靼人図と、新出資料である個人蔵の狩野季信筆「倣唐画図巻」を参考に、韃靼人図受容についての見解に多少の展開を示した。

本発表では、まず、記録上では韃靼人狩獵図の最古の事例と思われる、足利義政の東山殿の記述にあらためて立ち返り、「学古図」以降の流れを考慮に入れながら、李安忠という画人と韃靼人図について考察し、それが狩野探幽以降にとくに強調されていることを確認した。また、現存作例をグルーピングすることにより、15世紀から17世紀にかけての韃靼人図受容の見取り図を示し、そこにおいて、

あらためて九博本の位置を明らかにするとともに、韃靼人図の受容と展開が、15世紀から17世紀にかけてのわが国において中国絵画を受容し、消化してゆく過程を考えるにあたり、ひとつの具体例になり得ることを示した。

以上の考察を簡単にまとめると以下のようになる。

言うまでもなく、韃靼人が狩獵をし、また、打毬をするという主題は、わが国で成立したものではなく、中国から伝來した主題である。この主題がわが国に伝來した時期は、現時点では、東山殿会所建立の15世紀末をさかのぼることはできない。

わが国に伝來した韃靼人図には李安忠という記録あるいは伝承がともなっていた。そのために『御座敷御かざりの事』には「狩の体李安忠」と記された。その絵画は、巻物形式に行列、狩獵、打毬以外のモティーフも含まれていた可能性がある。

東山殿会所の「狩の間」の襖は、おそらくは狩野正信により描かれ、さらに、16世紀に入ると正信の子の元信により、大徳寺興臨院の檀那之間襖絵に韃靼人図が描かれた。この元信の興臨院画そのものであるかどうかの確定はできないが、ボストン美術館+静嘉堂文庫美術館本は、伝承では元信筆であり、元襖絵であったものが改装されたものである。そして、この作品の特徴は、原本となった中国画を直模的に表現した様式と巻物形式に由来する水平的な構図であった。そして、小画面を大画面化するにあたり、縦方向の画面上部に山水的要素を組み合わせた。これは、耕作図にも見られる構図法で、この時期において、

手本としての中国絵画を大画面化するにあたっての常套手段であった。

16世紀前半には、画題としての韃靼人狩猟が好まれ、需要が高まる。その過程で、時代の絵画の通例にならい、一方で、金地着色の表現で描かれるようになり、他方で、屏風や扇面といった画面形式への展開が見られる。

金地着色の襖絵の初期の例が九博本であり、巻物形式に見られる並列的要素と画面上部に山並みと空を描くという構成をとどめるが、出光美術館本は、より屏風に近い構成になる。これは、それぞれの絵師として想定される宗秀と光信という世代の違いに対応する。屏風形式としては、様式判断も含めて考えれば、サンフランシスコ・アジア美術館本が初期の例である。ともに宗秀様式を示す九博本と考え合わせれば、韃靼人図が一般に考えられるように金地着色の画面になるにあたっては、宗秀の存在が大きかったと考えられる。

この時期の襖絵の例として異質な方向は狩野山楽による韃靼人図である。永青文庫所蔵本+個人蔵本は、他に例を見ないほどに人物や樹木などを大きく捉える。これは、近接拡大により巻物形式から襖絵形式への転化を果たした作例と捉えることができる。

屏風絵のつぎの転換点が狩野探幽である。ここで3つの新しい方向が生み出される。ひとつは、水墨を基調に淡彩を加える大観的な山水表現への回帰、つぎに、一隻を対比させる構図において、左隻を雪景色とする構成、そして最後に、新しいモティーフの導入である。これは、金地濃彩の桃山様式を若年期に追いかけた探幽が、中年期以降、「室町回帰」とも言える、余白が多く、淡雅な江戸狩野様式を打ち立てたことに対応していると考えられる。つまり、探幽は韃靼人図という主題においても、前代を踏襲するのではなく、みずからの独自のかたちを生み出そうとした。

探幽は、狩野派の絵画を新しい方向に向けようとした。それは、江戸狩野様式として結実するが、そのときに探幽がおこなったのは、「学古図」に象徴されるような「古画」としての中国絵画を積極的にみずからの様式に取り込むことであった。そして、ここで指摘した韃靼人図における「室町回帰」という現象は、探幽が韃靼人図に東山殿以来の李安忠のイメージを追いかけたことと無縁ではないだろう。探幽が、実際に接した中国絵画ではなく、東山殿以来の伝統にこだわった理由はそこにあったのではないだろうか。

以上のような韃靼人図の受容と展開と、梁楷の耕作図の場合を考え合わせれば、15世紀から16世紀における中国主題の受容と展開についてのひとつの型のようなものが見えてくる。それは、筆様による制作の手本となった小画面の中国絵画の図様を、襖や屏風という大きな画面に展開させてゆく手法の問題であり、同時に、わが国の風景、風俗のなかに中国主題を落とし込んでゆく方法とも言える。

そして、耕作図と韃靼人図との相違点は、耕作図の場合は主題が農村風景であるために和様化という方向が容易であったのに対して、元来狩猟民族ではなかったわが国では、やまと風俗の狩猟図という展開には無理があったという点である。この点に関しては、帝鑑図、瀟湘八景図などの画題を考え合わせれば、よりわかりやすいだろう。

従来、金地着色の韃靼人図が桃山的な華やかさとして認識される一方で、その前後の展開については、ほとんど注意が払われていなかった。しかし、以上のように見てくると、韃靼人図の展開は、中国で成立をした主題をわが国の、とくに狩野派の画人たちがそれぞれの立場で受容し展開させた画題であったことがわかる。本論は、その韃靼人図の受容についてのささやかな試論である。