The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	狩野元信筆「四季花鳥図」（大仙院）について
Author(s)	渡野, りつ佳
Citation	若手研究者フォーラム要旨集. 2024, 9, p. 31-34
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/94711
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

狩野元信筆「四季花鳥図」（大仙院）について

日本・東洋美術史　博士前期課程１年
渡野　りつ佳

はじめに

狩野元信筆「四季花鳥図」（大仙院、以下大仙院本）は、永正 10（1513）年、大徳寺の塔頭大仙院の、檀那の間の襖絵として制作された。現在は軸装に改められ、京都国立博物館に所蔵される。制作者の狩野元信（1477？～1559）は、狩野派２代目にして流派が発展する基盤を築いた、日本美術史上重要な画家であると評価されてきた。大仙院本は、その元信真筆であることが確実な貴重な作品のひとつであり、水墨の力強い筆致で松や岩、滝を表わすなかに色鮮やかな細密描写の花鳥を配する優れた造形、中国絵画に由来するそれらの景物を日本特有の襖絵に移入した革新性などが高く評価されてきた。

しかしながら、大仙院本に関する基礎研究は多数積み重ねられているものの、詳細な図様分析を行った専論は未だ少ない。そこで本発表では、大仙院本に先行する花鳥図、とりわけ雪舟系と称される一群の作品との比較により、大仙院本の図様の造形的特徴を明らかにし、その革新性を改めて説明することを目指す。

第一章　概要と先行研究

⑴狩野元信について

大仙院本の概要を述べる前にまず、制作者である元信の画業を概観する。元信は中国絵画に学び、中国の画家の様式に倣った「筆様」制作が主流だった当時において、様式を統合した「画体」を生み出した。マニュアル化とも言える「画体」によって弟子の絵画学習が進み、工房での大量生産を可能にした。父・狩野正信（1434～1530）が制作しなかった、伝統的に大和絵系絵師が手掛ける絵巻も制作し、さらには扇絵の制作にも積極的に取り組んだ。これらの作画領域の拡大は、当時の絵画制作に欠かせない支持層の拡大に繋がった。このように元信の画業が狩野派工房の拡大へと繋がり、流派の基盤が築かれた。元信が確立した様式は、以降の画家たちの典型となった。

⑵大仙院本について

本発表で取り上げる大仙院本は、先に述べたように、元信真筆と認められる貴重な作品のひとつである。檀那の間の北面と東面の計８面に、水墨の景観と四季の花鳥が描かれる。元信に関する総括的研究を行った辻惟雄氏によると、中国南宋時代の馬遠、夏珪の様式に基づく水墨技法と、元、明代の装飾的な花鳥図に学び、それらの諸景物を大画

面に移し据えたものとされる[1]。大仙院は、古岳宗亘（1465～1548）の隠居後の住居として建てられた。すなわち、古岳は大仙院襖絵制作の依頼主にあたり、画面について検討するには古岳の意向を考えなければならない。しかしながら制作時の様子を記録した同時代史料は限られており、制作状況は判然としない点も多い。制作年については、建築史の西和夫氏により、天文 4（1535）年の大仙院増築後の制作の可能性が提示された[2]が、美術史の様式検討と室中に「山水図」を描いた相阿弥（？～1525）の生没年を勘案すると、永正 10 年の作と考えられる[3]。本発表では、大仙院本は永正 10 年作として検討を進める。

大仙院本に関して武田恒夫氏は、先に挙げた辻氏の研究を踏まえつつ、障壁画史の枠組みで考察し、大仙院本は先行する禅宗寺院の水墨障壁画から発展した統一的な画面構成を持つと評価された[4]。小川裕充氏は大仙院襖絵の図様と画題には四方四季の思想が反映させられているとし、四季が循環する配置を指摘された[5]。並木誠士氏は、辻氏をはじめとする先行研究をもとに、描かれた花鳥の種別の分析から制作背景まで広く知見を述べ、大仙院本に関する基礎研究を進められた[6]。近年には画面構成と作品に描かれた中国原産の珍鳥に注目し、「詠詩の対象」としての襖絵の機能から大仙院本の新たな側面を提示された[7]。

以上の先行研究で指摘されるように、大仙院本は先行作例の学習の成果に加え、初発性が認められると評価され、美術史上重要な作品と位置付けられてきた。では、これまでにない画面は一体どのようにして生まれたのか。その初発性の背景にある、元信が取り入れたと考えられる先行作例については、検討の余地があると考える。

大仙院本との関連が指摘される画家として、雪舟（1420～1506？）が挙げられる。辻氏は、雪舟の画面構成を踏まえて元信がさらに進展させたという文脈のもと、元信と雪

---

[1] 辻惟雄『戦国時代狩野派の研究―狩野元信を中心として―』（吉川弘文館、1994 年）p106-113

[2] 西和夫「大仙院本堂の創建平面について：設計変更説の否定と増築の確認」（『日本建築学会計画系論文集』第 471 号、1995 年）

[3] 小川裕充「大仙院方丈の所謂「増築」問題について」（『美術史論叢』第 11 号、東京大学文学部美術史研究室、1995 年）

[4] 武田恒夫『近世初期障壁画の研究』（吉川弘文館、1983 年）p117-143

[5] 小川裕充「大仙院方丈襖絵考（中）―方丈襖絵の全体計画と東洋障壁画史に占めるその史的位置（一）―」（『国華』第 1121 号、1989 年）

[6] 並木誠士「大徳寺大仙院檀那之間襖絵について：その革新性についての考察」（『研究紀要』第 8 号、京都大学、1987 年）

[7] 並木誠士「描かれた花鳥と庭―大徳寺大仙院花鳥図再考」（井戸美里『東アジアの庭園表象と建築・美術』昭和堂、2019 年）

舟の関連を指摘された[8]。しかし、両者の作品を詳細に比較した研究は未だ少ない。そこで、元信と雪舟の比較と図様に基づく検討が必要と考え、雪舟の作と伝わる四季花鳥図屏風と比較し、第二章で大画面花鳥図の構成、第三章ではモチーフの選択を検討する。

第二章　画面構成

中国へ留学して絵を学んだ画僧・雪舟は、「天橋立図」（京都国立博物館）などの水墨画で広く知られる。雪舟は水墨画のみならず彩色を施した花鳥図をも制作しており、雪舟の系譜とみなせる四季花鳥図屏風が 10 数点現存する。中でも「四季花鳥図屏風」（京都国立博物館蔵、以下京博本）は、唯一雪舟真筆と認められている[9]。本発表では京博本を中心に比較を進める。

雪舟と元信の襖絵や屏風など横に連関する大画面花鳥図では、縦長の画面に描かれた中国の花鳥図を近接拡大し、横長の画面に移行させた点で共通する[10]。しかし、画面上での空間の構成には違いが認められる。

雪舟系花鳥図屏風では景物を画面全体に拡大し、松の枝葉を左右に長く伸ばし、モチーフの形状と配置が景観を横へと展開させている。また遠景では、巨大な雪山によって画面の奥行きが遮られる。雪舟の意識は空間よりもモチーフにあり、水墨にわずかに着彩したモチーフの描写と前後関係を意識した配置に注力したと思われる。

大仙院本は、松の枝葉や花の枝を左右に伸ばす点では雪舟とも共通するが、雪舟ほど画面全体にモチーフを拡大して描かず、よりまとまった印象を受ける。種々の花鳥は、岩組と滝から流れ落ちた水流に並列するように前景に配され、8 面全体を統一した画面が展開する。中景には広々とした水景が広がり、遠景は霞を隔てて山と樹林を淡墨で書くのみである。全体の構図としては、中国・南宋の馬遠・夏珪の対角線構図に基づいて画面を斜めに区切るような余白を残すことで、モチーフを前後に重ね合わせながらも平明な画面の描出に成功している。

以上をまとめると、遠景の巨大な雪山によって遮蔽したひとつの空間を作る雪舟あるいは雪舟の系譜を継ぐ花鳥図に対し、大仙院本は霞が煙る湿潤な空間を表しており、奥行きを感じさせる開放的な空間と言える。元信は雪舟の画面構成を元信が引き継ぐような形で発展させたと指摘されたが、両者が画面構成に意図する表象には関連を見出せない。大仙院本では、元信がより遠近感のある空間構成を達成したと言える。

第三章　花鳥の選択

---

[8] 前掲註 1 参照

[9] 山口県立美術館、雪舟研究会編『雪舟等楊―「雪舟への旅」展 研究図録』（中央公論美術出版、2006 年）より、「16 四季花鳥図屏風」作品解説（執筆担当：綿田稔）

[10] 前掲註 1 参照

⑴フヨウ

雪舟と元信のモチーフを比較すると、同じ種の花が同じような構図で描かれており、花の描写には共通点を看取できる。四季花鳥図の秋景には水辺に咲くフヨウと枯れたアシの葉を描く例が散見されるが、ここではフヨウの花とトゲのある植物との取り合わせに注目したい。大仙院本ではバラの枯れ枝、京博本ではイバラをフヨウの後ろに配している。このように大仙院本と京博本の花の描写には共通点も確認できるが、画面全体としてより重要なのは大型の鳥類である。

⑵キンケイ

画面の主役となる鳥類には、種の選択に相違点が認められた。大仙院本の特徴のひとつには、当時舶来した珍鳥を描くという点がある。キンケイ、トジュケイ、オウムなどは日明貿易を通して舶来した珍鳥である。並木氏によってキンケイを詠んだ漢詩が紹介され、キンケイは当時の権力者に賞玩されていたとわかる[11]。大仙院本の鳥類はいずれも静かに佇む姿態で描かれており、大仙院本以降の狩野派による花鳥図では、「四季花鳥図屏風」（東京国立博物館）などに同様のキンケイの図を確認できる。

雪舟系花鳥図屏風の鳥類はツルやサギが中心であり、花鳥への彩色も限定的である。雪舟系花鳥図におけるキンケイは、雪舟の弟子筋の作とみなされる「四季花鳥図屏風」（クリーブランド美術館蔵、以下クリーブランド本）に描かれるのみであるが、クリーブランド本のキンケイは大仙院本のキンケイとは羽根の配色が異なるため、大仙院本とは模本とした作例が異なるだろう。大仙院本と雪舟系花鳥図の相違点の背景には、両者の取り入れた中国絵画が異なる可能性も指摘できよう。

鳥類の選択の側面から大仙院本について検証すると、元信は色鮮やかな羽を持つ珍鳥を描くことで鑑賞者の受容に応えつつ、これまでにない装飾的な画面を作り得たと考える。

おわりに

本発表では、大仙院本について先行研究を概観し、雪舟を中心に先行作例との比較を行った。両者の間で表現内容として意図するものは明らかに異なっており、大仙院本の革新性は第一に空間の構成、第二に花鳥の華やかな彩色であると改めて指摘できると考えている。この指摘を踏まえつつ、今後の課題として、両者に描かれる鳥類の選択基準に考察を深めることによって、これらの点をさらに詳しく検証したいと考えている。加えて、雪舟以外にも禅宗寺院の襖絵とも比較し、空間構成の検証も進めたいと考える。

---

[11] 前掲註６、７参照。希世霊彦『村庵藁 上』
「題画錦鶏　珎禽五色羽毳々、飲啄堦除好自甘、更荷畫圖深愛意、故棲寧復憶江南、錦雞乃錦雉也、（略）而吾大人相君、賜之典厩公、々之心愛焉而不置、（略）」（出典：玉村竹二編『五山文學新集』第２巻、東京大学出版会、1968 年）