

アルフォンス・ミュシャ作《ジスモンダ》研究

河 合 莉 沙

アルフォンス・マリア・ミュシャ（Alphonse Maria Mucha, 1860-1939）が19世紀末にパリで制作したポスターは当時から人気を博し、高く評価されてきた。とりわけ最初に制作したポスター《ジスモンダ》（図1）は、女優サラ・ベルナール（Sarah Bernhardt, 1844-1923）が主役を務めた戯曲『ジスモンダ *Gismonda*』の再演を宣伝するもので、本作によってミュシャの名は広まった。このポスターはアテネ公国の公妃ジスモンダに扮するベルナールを画面の中央に、上下に戯曲名や劇場名を配置したもので、背景や衣装の装飾には当時流行したアール・ヌーヴォー様式との関連性が見出せる。これを気に入ったベルナールは、ミュシャと6年間の専属契約を結び、彼女が主役を務める演劇のポスター全てをミュシャに依頼するようになった。中でも《ジスモンダ》はミュシャとベルナールのどちらにとっても重要な作品として認められている。修士論文ではこの《ジスモンダ》を中心に、これまで着目されてこなかった本作以前の作品や着想源となった作品との関連性から、ミュシャ独自の表現について考察した。

第1章では、ミュシャの画業を概観し、彼の芸術に対する思想について把握した。ミュシャは当時のオーストリア＝ハンガリー二重帝国領イヴァンチツェに生まれ、ウィーンやミュンヘンで修業を積んだ後、パリのアカデミーで油彩画やデッサンの技法を学ぶ。しかし、パトロンからの資金援助が突然途絶えてしまい、自身で生計を立てる必要に迫られたため、挿絵画家として働くようになる。いくつかの印刷会社から挿絵の注文を受け、それらが高く評価されるようになったことが《ジスモンダ》の依頼に繋がった。

《ジスモンダ》以降、ミュシャは演劇ポスターのみならず様々な商品や興業のためのポスターを手がけたが、次第に歴史画家への憧れと愛国主義思想が強まった。そこで祖国チェコとスラヴ民族のために歴史画《スラヴ叙事詩》を制作することを決意し、1904年にパリを離れた。ミュシャがポスター画家としてパリで活動した期間は10年にも満たなかったが、ポスターも《スラヴ叙事詩》も「芸術は万人のためにあるべき」という彼の思想に合致する芸術であったと考えられる。



図1 《ジスモンダ》1895年 リトグラフ・紙
217.7×74.9cm 堺市 画像出典：Jack Rennert,
Alain Weill, Alphonse Mucha: *The Complete
Posters and Panels*, Boston, G.K.Hall, 1984.

第2章では、ミュシャが《ジスモンダ》の依頼を受けた1894年、パリではポスターも演劇も流行の最盛期を迎えていたことに着目し、その背景について考察した。19世紀、ポスターは多くの新たな情報を伝達し、消費行動を人びとに促すメディアとして需要が高まっていた。中でもジュール・シェレは、多色刷りの技法をポスターに応用することで、遠くからでも目立ち、人の視線を引きつける色彩を使用可能とし、ポスター表現の多様化に大きく貢献した。彼の人気ぶりは1880年代前半の時点ですでにうかがうことができ、1880年代半ば頃には、ポスターは単なる広告の媒体としてだけでなく、誰もが鑑賞できる芸術作品として親しまれるようになった。シェレ以降、多数の画家たちがポスターの制作に取り組み、斬新な構図や華麗な色彩で人々を魅了する。ミュシャは、このような流行の全盛期に初めてポスターを制作した。

1893年、ルネサンス座の経営主となったベルナールは積極的に新作を上演したが、ほとんどが赤字であった。『ジスモンダ』の初演は1894年10月末から12月20日まで行われ、アテネ公国の古代と中世の混在する世界観を、華やかで壮大な演出によって観客にわかりやすく表現したことで、新作としては珍しく集客に成功した。この成功を受けて、彼女は翌年1月4日から『ジスモンダ』を再演するに際し、ポスターをミュシャに依頼した。これまでポスターを制作した経験のない画家を起用した理由として、1890年の『舞台衣装』誌と1894年の『ル・ゴロウ』別冊『ジスモンダ』特集号において、ミュシャがベルナールを描いてきた経験を有していたことが大きく関連していると考えられる。

第3章では、ベルナールが登場する作品を取り上げ、彼女が作り出してきた、あるいは作り出されてきたイメージについて考察した。ベルナールは若い頃からフェリックス・ナダールに肖像写真を、また彼の息子ポールにはプロマイド用の写真を依頼した。彼女にとって、写真は自らの容姿や舞台衣装の理想的な見せ方を追求し、入念に作り上げたイメージを簡単に普及させることのできるメディアであったと考えられる。油彩による肖像画も多数残されているが、ジョルジュ・クレランをはじめとする画家たちは女優としての姿だけでなく、自宅での様子や休暇中の姿も描いており、公私共にベルナールに寄り添うことで彼女の求める理想的な姿を創出した。

一方で、ベルナールは数多くの風刺画にも描かれており、とりわけ彼女がユダヤ系の血を引く家系であることは風刺画の格好の画題となった。しかし、彼女はあえて出自を隠さず、むしろ異国的なイメージとして上手く利用することで、注目を集める存在であり続けた。つまり、風刺画に描かれたイメージさえも、彼女によって作り出されたものであるといえる。

《ジスモンダ》がミュシャに依頼された詳細な経緯は未だに明らかになっていない。だが近年、1897年3月号『マガザン・ピトレスク』誌のガストン・セルフベルによる説が真実に近いと見なされており、そこにはベルナールは何人かの画家の習作の中からミュシャのものを選んだと記されている。その説に従うと、プラハ国立美術館が所蔵する《ジスモンダ》の習作（図2）は、ベルナールの選んだデザインと一致する可能性がある。実際、この習作における人物のポーズ、白い背景、そして構図の大部分は《ジスモンダ》でも採用されている。とくに影の入れ方や、枠あるいは床からベルナールの衣装がはみ出ているかのような表現から鑑賞者を絵画空間に引き込み、彼女に視線を集める工夫は、ポスターでも確認できる。本稿ではこれらの考察を通し、《ジスモンダ》はルネサンス座での再演を宣伝する役割を超え、ベルナール自身を表すイメージとして普及し、彼女の新たな肖像画となったことを指摘した。

《ジスモンダ》以降、ミュシャはベルナールが主演を務める演劇ポスター6点を制作するが、全てに《ジスモンダ》で確立された構図、つまり画面中央にベルナール、上下に文字を配置する構図が引き継

がれている。戯曲の内容に応じて、様々な装飾を用いながらも、『ジスモンダ』と同様にベルナルを強調する工夫がどの作品でも見出せることをここでは検証した。

第4章では、『ジスモンダ』の図像の着想源について検討した。戯曲『ジスモンダ』の古典古代と中世の混在する世界観が、『ジスモンダ』に示されていることを指摘した上で、ベルナル像の着想源として、古代彫刻、とりわけ権力者のイメージを示すにふさわしいアルカイック時代の彫刻を挙げた。ミュシャはベルナルを、彼女が演じるアテネ公国の公妃ジスモンダのイメージと重ねることで、揺ぎない地位を確立した女優サラ・ベルナルを描き出している可能性がある。

同時代のメディアにおいて、ミュシャのポスターはシェレやウジェーヌ・グラッセの作品と度々比較された。そうした中、ミュシャは、とりわけ早くから人気を得ていたシェレや、画面全体の装飾性を特徴とする画家として評価されていたグラッセのポスターとの差別化を強く意識していたと考えられる。また『ジスモンダ』には、当時流行していた象徴主義や日本美術の影響もみられ、同時代性の強い作品であることを指摘した。

ミュシャはその後ベルナルが出演していない演劇ポスターの依頼も受けるようになるが、その多くにおいても『ジスモンダ』でみられたような縦長の画面の中央に主人公の全身像を配置する構図を採用している。また、チェコ帰国後に制作された『ヒヤシンス姫』は、『ジスモンダ』と同様に権力者の肖像画を意識している可能性が考えられた。

ミュシャの商業ポスターにも『ジスモンダ』を継承する構図やモチーフがみられ、とくに円のモチーフは繰り返し用いられた。それは多くの場合、人物の後ろに配されているため、聖性を付与するニンプスの役割を担っていると考えられるが、ミュシャは『ジスモンダ』を制作する以前の作品からすでに円のモチーフを採用しており、構図に安定をもたらし要素として機能していることを指摘した。

また、晩年の連作『スラヴ叙事詩』には、『ジスモンダ』ですでに試みていた鑑賞者を画面に引き込む効果が随所にみられた。とりわけ『東ローマ皇帝として戴冠するセルビア皇帝ステファン・ドゥシャン』(図3)は、戯曲『ジスモンダ』の第4幕第2場、聖堂に向かう場面に着想を得て制作された可能性を指摘した。ミュシャがパリでベルナルと出会い、『ジスモンダ』のためにポスターを制作した経験は、このように、彼が晩年に生涯の中でもっとも力を注いで制作した『スラヴ叙事詩』にも確実に反映されていると考えられるのである。

以上の考察を踏まえると、『ジスモンダ』にみられるミュシャの独自性は、ベルナルの演じる役の



図2 《ジスモンダ》(習作) 1894年 油彩、テンペラ・カンヴァス 198×67cm プラハ国立美術館
画像出典：白田由樹『サラ・ベルナル：メディアと虚構のミューズ』大阪公立大学共同出版会、2009年。



図3 《東ローマ皇帝として戴冠するセルビア皇帝ステファン・ドゥシャン：スラヴ法典》1923年 405×480cm
テンペラ、油彩・カンヴァス プラハ市立美術館 画像出典：ヴラスタ・チハーコヴァー（編）、蜷川順子（監訳）
『〈スラヴ叙事詩〉通鑑』関西大学、2015年。

イメージをたくみに利用し、彼女自身の存在感の大きさや品位の高さを強調する中で生み出されたものと指摘できる。ミュシャが《ジスモンダ》の依頼を受けた1894年、彼女は50歳であり、世界各地で人気を得ていた。そのような世界的大女優としてのベルナール像をミュシャはポスターにおいてみごとに表現したため、彼女から高評価を得ると同時に、その独自の表現により、ポスター画家としての名を一気に広めた。他の画家にはないミュシャが生み出した独特の作風は、ポスターの流行の全盛期であっても、新たな様式として注目を集め評価されたと考えられる。《ジスモンダ》はベルナールにとってだけでなく、ミュシャの画業においても、もっとも重要な記念碑的作品として位置付けられる。

如来像の肉髻珠に関する研究

——放光の表現に着目して——

熊谷麻美

本修士論文は第一―第三章、結語で構成する。

第一章

ほとけの姿を像として表すとき、その身体的特徴は経論の記述に従うことが基本であり、如来の場合は悟りを得た証として『大智度論』などに記された三十二相八十種好を具える。中でも、三十二相のうちの肉髻相は、如来の頭頂部が隆起することを定めるもので、また八十種好のうちの無見頂相は、如来の頭頂部の功德をうたうものである。仏身においてひとときわ目立つ存在である肉髻は、如来像を象徴する相好であると言っても過言ではない。

如来像の中には肉髻正面の下部、もしくは肉髻と地髪部の境界線上に一つの珠を具えるものがあり、広く「肉髻珠」と呼ばれている。赤色で賦彩されることが多く、『観仏三昧海経』観相品で肉髻相の特徴を説くうちに「若見薄皮則為紅色」とあることがその典拠とされているが、肉髻珠は三十二相八十種好に含まれておらず、これがどのような性質を示す特相であるのかを明確に定義する経論は、管見の限り存在しない。それにも関わらず、肉髻珠を具える如来像の存在は東アジアを中心とする広汎な地域・時代で確認されている。これは肉髻珠が経論による典拠がなくとも如来像の

特相として広く受け容れられたということであり、同様の特相は他には無い。

本修士論文は、肉髻珠という特異な相がどのように形成され、展開していったのかを論じ、特に肉髻珠に付随する雲気や光明の表現に着目することとで、教義との関連を探ろうとするものである。

第二章

ガンダーラにおける初期の如来像は、ウェーブのかかった長髪を紐で結うことで髻をつくり、これを肉髻としている。その中には紐に一つの珠を通し、肉髻下部の正面にこの珠を据える作例が少なくない。珠のある位置はまさに、後世になって肉髻珠が表される位置と合致している。珠はどの像でも、一つだけ具えられる。

『妙法蓮華経』（以下『法華経』と表記）安樂行品には、転輪聖王が髻に具える珠を『法華経』の教えに準えてこの教えがいかに得難いものであるかを説く、髻珠喻と呼ばれる場面がある。転輪聖王は如来と同様に三十二相八十種好を具えるため、両者の身体的特徴は共通しているとみなされる。如来の髻を結う紐に珠を通すことは、如来が莊嚴具を身に着けないとする造像上の原則に従っていないように思われるが、転輪聖王の髻の珠が王者のシンボルであるならば、転輪聖王と身体的特徴を同一にする如来が髻に具える珠は、莊嚴具ではなく最勝性を示すモチーフであると考えられる。

また『ラリタヴィスタラ』、『法華経』などには肉髻が光明を放つとする記述がある。さらに西域地方では如来像の肉髻に孔を穿つ作例が多数報告されており、この穴に宝石を嵌めるなどして放光を表現していた可能性が指摘されている（村上東俊「頂中光明と肉髻相について」二〇一四年）。日本の作例では東大寺法華堂不空羅索観音立像の宝冠に火焰と光明の表現

を伴う水晶製の宝珠が安置されており（川瀬由照「東大寺法華堂不空羂索観音像の宝冠に関する一考察」二〇一三年）、肉髻と光明、肉髻と珠（貴石）を結びつけて考える意識がのちに肉髻珠という特相に結実したものと考えられる。

肉髻珠が如来の身体の一部である特相として表されるようになったのは、敦煌莫高窟においては初唐期である。第二二〇窟北壁に描かれた七体の薬師如来像のうちの二体は小さな肉髻珠を具えており、ガンダーラの如来像の肉髻部に見られた珠と紐の組み合わせから、あたかも紐だけが消失したかのようだ。同時期の作例として、バーミヤーン石窟の南東に位置するカクラク遺跡第四三窟の千仏図のうちの二体の如来像、日本においては法隆寺献納宝物の金銅小幡に彫られた如来像にも肉髻珠を見ることができた。

敦煌莫高窟の作例に注目すると、盛唐期以降、肉髻珠から雲氣を放つ如来像が見られるようになる。第三八七窟東壁門上の弥勒如来說法図では、中尊の肉髻の最頂部から三本の糸のような筋が揺らめきながら立ち昇り、さらに肉髻珠からは画面の端に向かって一筋ずつ雲氣が放たれる。雲氣は左右対称の軌道を描きながら天蓋の高さにまで至り、雲頭には化仏が一体ずつ乗じる。仏教美術において雲氣は、聖なるものが出現・飛翔・移動するさまや、靈氣・放光・光明など神聖な現象が画中で発生していることを示すことがある。敦煌莫高窟において変相図中に雲氣が立ち込める表現そのものは初唐期から確認できるものの、その起点が肉髻もしくは肉髻珠となるのは盛唐期に至ってから認められる表現だ。なお同様の図像は、東大寺の盧舎那仏坐像蓮弁の線刻画にも見られる。

中唐期からは雲氣に代わって、リボン状の光明（リボン状の光明）が多く見られるようになる。その形状は雲氣を継承しているとみられ、雲氣が示すいくつかの現象の中でも、とくに放光するさまを、より強調する目的があったと思われる。

中唐・晩唐期の作例である四川・夾江千仏岩第一一五龕の西方浄土変相図では、中尊の阿弥陀如来坐像は肉髻から左右に一条ずつリボン状の光明を放つ。光明は穏やかに屈曲しながら中尊を軸とするシンメトリな軌道を描いて立ち上り、環を描きながら立ち昇る。環の中には六体の化坐仏が表されるものもある。

リボン状の光明を肉髻珠から放つ表現は薬師如来像、弥勒如来像などにも用いられるが、特に阿弥陀如来を表す記号としての役目を果たすことがあったようだ。夾江千仏岩第七二龕では四体の如来坐像が並列するが、持物や坐勢の差異によって如来の種別を明確にさせている。力端定印を結ぶために阿弥陀如来であると比定される像は、四体の像の中で唯一、頭部からリボン状の光明を放っている。

ほとけの身体が放つ光明としては頭光や身光、白毫光を挙げられるが、これらは円形や楕円形、直線という規則的な形状で表される。自由な曲線が用いられるリボン状の光明表現は明らかに異質であり、肉髻珠が放つ光明とほかの部位が放つ光明とを区別する必要があると考えられる。

第三章・結語

肉髻と光明の関係を説く經典を参照すると、肉髻が光明を取り入れるとするものと、肉髻が光明を放つとするものがある。前者の用例は後者の用例より多く見られるが、密教經典において仏頂を尊格化しその功德を説く仏頂系経軌では、如来が仏頂から光明を放つという記述を、如来が陀羅尼を説くなど経軌の重要な場面が展開される直前におくことが多く（佐々木大樹「仏頂肉髻の研究―仏頂系経軌中に見られる三十二相・肉髻の表現を中心に―」二〇〇六年）注目に値する。

仏陀波利訳『仏頂尊勝陀羅尼經』は唐代に大いに流行し、罪障の消滅や

病気の平癒などを祈るため経幡が盛んに制作され、また敦煌では多数の写本が発見されている。敦煌莫高窟第二一七窟南壁に描かれている変相図は長らく法華経変相図とみなされてきたが、仏陀波利訳『仏頂尊勝陀羅尼経』を画像化したものであるとの見解が提出されている（下野玲子『敦煌仏頂尊勝陀羅尼経変相図の研究』二〇一七年）。

この經典には如来が陀羅尼を説く前に「此仏頂尊勝陀羅尼、猶如日藏摩尼之宝。淨無瑕穢淨等、虚空光焰照徹無不周遍。」（『大正新脩大藏經』卷十九、三五一頁上中）と、陀羅尼を「日藏摩尼」とたとえる一節があり、これが肉髻珠の成立に影響を与えた可能性があると筆者は考える。「日藏摩尼」の語は『華嚴經』や『大宝積經』など一部の經典に見られるものの、広くは用いられておらず、この経に特徴的な語であると言える。「日藏摩尼」を文字通り、太陽の性質を備えた摩尼宝珠であると解釈すれば、如来が肉髻から太陽のように強力なエネルギーを伴う光明を放つさまを想像できよう。古来より太陽は赤色で示す慣例があるが、肉髻珠が赤色で賦彩される作例が多い理由も「日藏摩尼」の語から導き出せる。

つまり肉髻珠の造形は、転輪聖王も具えるという髻の珠というモチーフが光明の性質と結びついて如来像に用いられるようになったのちに、仏頂の最勝性をうたう経軌によりその重要性が高まり、罪障の消滅や病気の平癒などの願いが込められた陀羅尼を象徴する特相として受容された。肉髻や肉髻珠から放たれる雲気やリボン状の光明には、肉髻が具える特別な功德を視覚化する役割があった。なお『仏頂尊勝陀羅尼経』は特定の尊格とは結びつかない經典ではあるが阿弥陀如来の信仰に関わりがあるために（下野、二〇一七年）、肉髻からリボン状の光明を放つことによって像が阿弥陀如来であることを示す作例が成立したのではないか。

一方で、従来肉髻珠の根拠とみなされてきた『観仏三昧海經』にも肉髻と光明の密接な連関を見ることができ、観仏密行品には「爾時世尊即入

頂三昧海、令仏頂上肉髻之中一一毛孔踊出琉璃光。其光如水蠡文右旋、遍滿十方無數世界。〔中略〕如是華上一一鬚間、有無量阿僧祇百千万億恒河沙化仏。一一化仏頂肉髻相、流出衆光亦復如是。」（『大正新脩大藏經』卷十五、六九六頁下）とある。「水蠡」とは法螺貝のことで、光明が旋回するさまが法螺貝の形状にたとえられている。肉髻珠から化仏を伴って放たれるリボン状の光明の軌道が環を描くことがあるのは、こうした経論の記述が影響している。

これまで肉髻珠の典拠とされてきた「若見薄皮則為紅色」の後には「或見厚皮則金剛色」と続く。「薄皮」が皮膚の真皮を、厚皮がこれを覆う表皮を指すのであれば、これまでに論じてきた肉髻珠よりはむしろ、梁楷筆《出山釈迦図》（東京国立博物館所蔵）のように、頭頂部の隆起した部位に螺髪を表さず、赤色で賦彩した皮膚を露呈させる表現に影響を与えていると考えられる。

『仏頂尊勝陀羅尼経』も『観仏三昧海經』も、特定の尊格と結びつかずとも造形に影響を与えてきた經典である。いずれも仏教学の面からも、仏教美術史学の面からも近年スポットを当てられる機会の多い經典だ。タイの如来像におけるラッサミーやスリランカにおけるシラスパタなどにも注目しながら、今後とも仏教美術における「肉髻」や「珠」のモチーフの重要性を明らかにしていきたい。

海北友松の初期様式について

——旧龍安寺方丈障壁画の筆者に関する考察——

由良 濯

はじめに

海北友松（一五三三～一六一五）は、建仁寺大方丈障壁画に代表される力強く闊達な筆致と活潑な水墨表現を得意とし、桃山時代に活躍した絵師である。同時代で有名な狩野永徳（一五四三～九〇）や長谷川等伯（一五三九～一六一〇）に対して、現在確認されている作品のほとんどが六〇歳以降に限られる友松については、十分な検討がなされていない。六〇歳以前の友松について、元禄六年（一六九三）に狩野永納が著わした画人伝である『本朝画史』には、友松が永徳に師事し、時には永徳の仕事を手伝ったと記されている。このことに注目した武田恒夫氏は、友松の初期作品が筆者不明の狩野派作品の中に紛れている可能性を指摘された。そして、二〇一七年に京都国立博物館で開催された『海北友松』展では、武田氏の指摘されたフリア美術館蔵「琴棋書画図屏風」、個人蔵「山水図屏風」に加え、数点の作品が友松の初期作品と指摘された。本稿では、石庭で知られる龍安寺に嵌められていた障壁画（以下「旧龍安寺方丈障壁画」）を取り上げ、本作が現時点で友松最初期の作品である可能性を指摘する。

一、旧龍安寺方丈障壁画の概要と先行研究

明応八年（一四九九）に建立された龍安寺の方丈は、寛政十年（一七九八）に焼失し、現在の方丈は塔頭の西源院を移築したものである。本稿で取り上げる旧龍安寺方丈障壁画とは、この西源院に嵌まっていた障壁画であり、その建立年次は慶長十一年（一六〇六）であった。本障壁画は日清戦争の頃に東本願寺へ売却され、さらに流出したものを九州の伊藤伝右衛門氏が購入し、その邸宅に嵌められていた。しかし、その後再び流出し、現在はメトロポリタン美術館が「琴棋書画図」東側四面および「群仙図」西側四面、シアトル美術館が「琴棋書画図」北側四面、龍安寺が「琴棋書画図」西側板戸貼付二面、「群仙図」北側四面、そして個人が「芭蕉図」九面を収蔵している。

一九三四年、伊藤氏が本障壁画のほとんどを所持していた時に、土田杏村氏が『東洋美術』に寄稿された「大阪城内展観伊藤氏藏について」では、本作の筆者と制作年について、永徳と関係の近い人物が永徳活躍期とそう離れていない時期に制作したと指摘されている。その後、再び行方不明になった本作がメトロポリタン美術館に収蔵されると、大西廣氏によって大規模な修理調査と共に、その作者と制作年代が検討された。大西氏は、本障壁画が嵌められていた西源院の建立年次をその制作年とし、その作者は同時期に活躍した狩野孝信（一五七一～一六一八）周辺の人物と指摘されている。しかし、本障壁画には後世の補筆が全面にわたって施されており、筆者に関して検討の余地が残されている。

二、海北家襲蔵粉本資料の検討

筆者は海北家に襲蔵されている五四〇点以上の粉本を調査した際、旧龍

安寺方丈障壁画の模本が九点含まれていることに気づいた。これらの内、板戸貼付一面全体の模写が五点（五面分）、襖の部分を模写したものが四点であった。どちらも原本が行方不明の画面を含んでおり、本障壁画を検討する上で、詳細な図様を知ることのできる貴重な資料である。特に、伊藤氏が所蔵していた時に既に行方不明であった板戸貼付一面の模本が発見されたことは重要である。この模本は、他の板戸貼付の模本五点と同じ筆によるとみられ、また画面をつなげた際の整合性も取れることから、行方不明の画面の写しと考えてよい。

これらの模本と原本を比べると、人物の面貌表現などは大きく加筆されているものの、衣文線が変更されるような大幅な改変は認められない。つまり、原本の大まかな形は当初から変えることなく、描き起こしなどの補筆が施されたことが分かる。また、原本からも分かるように人物の面貌が永徳様式に近いことは、本障壁画の一つの特徴として挙げられる。では、実際に狩野派ないし永徳の作品とどの程度の近似関係を指摘できるだろうか。

三、旧龍安寺方丈障壁画と狩野派作品の比較

旧龍安寺方丈障壁画との類似が指摘されているのは、狩野永徳による南禅寺方丈障壁画に描かれた人物や聚光院方丈障壁画「琴棋書画図」の岩麁である。南禅寺方丈障壁画は天正十四年（一五八六）に制作され、人物の図様が本障壁画と同一粉本に基づくものを含む点は、本作の筆者と制作年を検討する上で注目される。しかし、本作に描かれた人物の衣文線やプロポーションが南禅寺本と共通している一方で、人物の肩回りに膨らみを持たせる表現は本作に特有のものである。

十七世紀初頭に制作されたと考えられる性海寺（稲沢市）蔵「唐人物図

屏風」には、南禅寺方丈障壁画と同一粉本を用いた人物が描かれているが、その姿勢やポーズに共通性はあるものの、衣文線やプロポーションに至るまで大幅な変更が加えられている。一方で、南禅寺本と近似した形態感覚に基づいて制作された本障壁画は、他の狩野派作品に比べて直接的に永徳からの影響を受けているといえる。

四、友松初期作品の検討

現在確認されている友松の最も早い画業は、天正二十年（一五九二）に制作された『源氏物語絵詞』の詞書に見出せる。絵は残っていないが、この源氏絵を描いたのが友松だと記されている。友松の初期作品は蓮台寺蔵「菊慈童図屏風」、個人蔵「山水図屏風」などが挙げられるが、友松の作品で制作年の判明している建仁寺方丈障壁画とこれらの初期作品を比較すると、樹木や人物、画面構成において共通性が認められる。それは樹木の枝先が跳ね上がる点や、稲妻型に屈曲する枝とその屈曲点で反対方向にも枝を伸ばす形態、人物の肩から背中に丸みを持たせて描く点、そして平面的で余白の多い画面構成である。

これらの特徴は、旧龍安寺方丈障壁画にも認められる。例えば、「琴棋書画図」左端一面（メトロポリタン美術館）に描かれた松は、個人蔵「山水図屏風」左隻中央の松と一致し、同「琴棋書画図」左から三枚目に描かれた緑の衣を着た童子は、蓮台寺蔵「菊慈童図屏風」と同様に丸みを帯びた姿態で描かれる。画面構成において、「琴棋書画図」（シアトル美術館）の水辺に描かれた丸い舞台型の台地と余白を組み合わせた構図は、個人蔵「山水図屏風」にも用いられている。このように友松の初期画風との一致を見せる本障壁画は、友松の作品と考えられるだろう。一方で、本作には狩野派からの影響が色濃く残る点に留意しなければならない。

五、制作年の検討

旧龍安寺方丈障壁画は友松初期作品に比べて、先述の通り狩野永徳からの影響が強く残っている。このことから本作の制作年が、友松初期作品の中でも特に早い作例であり、南禅寺方丈障壁画との近似関係から南禅寺本に近い天正末年頃と考えられる。先行研究における本作の制作年は、本作が嵌められていた西源院の建立年次である慶長十一年（一六〇六）とされている。しかし、龍安寺に関する資料をまとめた『大雲山誌稿』に集録された諸史料によれば、西源院の建設は急遽行われたもので、その施工期間は三か月余りであることが分かる。この建設を主導したのは織田信長の弟である信包であり、信包は娘の菩提を弔うために西源院の再興を行っている。この建設にかかる期間の短さと私的な性格の強い事業であることを踏まえると、襖絵を含めた建築全てが慶長十一年に新造されたとは考えにくい。さらに、金碧障壁画である点を考慮すれば、ある程度の格を持った大規模建築から襖絵が移設されたと考えられるだろう。

おわりに

以上のように、旧龍安寺方丈障壁画の作者は海北友松と考えられる。本障壁画が狩野派の人物の描き方に依拠していながら、細部手法に友松の特徴が現れていることは、友松の初期画業が狩野派と密接に関係していたことを示している。