

宗達障屏画作品における金地構成

岡本明子

はじめに

金碧障屏画と呼ばれる画面の中には、金箔によって雲や霞が表されることがしばしばある。特に金碧障屏画を数多く手がけた狩野派の作品ほとんどに、雲霞は付き物である。他方、本論の中心となる四つの宗達作品、即ち養源院「松図襖」、静嘉堂文庫美術館蔵「関屋濤標図屏風」、醍醐寺蔵「舞楽図屏風」、建仁寺蔵「風神雷神図屏風」には視界を遮る金の雲霞が見出されない。これらの作品のように、金雲や金の霞を伴わない金地を総金地という。障屏画における総金地構成は、早いものでは十六世紀頃の作とされる東京国立博物館蔵伝土佐光信筆「松図屏風」に見られる¹⁾。しかし、この作品は、中世やまと絵屏風の中では孤立した作例であり、このような総金地屏風が室町時代以降複数存在したことは画中画や文献から想像されるものの、総金地構成の初期の姿を知ることが容易ではない。

その総金地構成が現存作例の上で大きな展開を見せるのは、養源

院襖や二条城障壁画が描かれたと考えられる一六二〇年代である。宗達総金地作品の最初期のものと考えられる養源院「松図襖」の制作年代は、養源院の再建された元和七年（一六二一年）頃、また狩野探幽が二条城二の丸御殿大広間の三の間に総金地の「松に孔雀図」を描いたのは寛永三年（一六二六年）頃とされる。このほぼ同じ時期に現れた宗達と探幽の総金地であるが、その後の展開は全く異なる。即ち、宗達の総金地構成は宗達作品の中で重要な位置を占め、宗達に続く絵師たちにも総金地画面は引き継がれることになるが、探幽においては総金地は重視されず、探幽の率いた狩野派においても総金地が主流となることはなかった。

本稿は、宗達障屏画作品を具体的に分析することによって、宗達が積極的に用いた総金地構成の特質を明らかにし、宗達作品がその後の金碧障屏画における総金地画面の展開にどのような影響を与えたのかを検討する。

一、狩野派の諸作品に見る金地構成の特質

宗達作品の具体的な検討に入る前に、宗達と対照的な構成を持つ狩野派の金地構成を確認しておきたい。このことによつて、宗達の総金地構成の特性がよりはつきりするであろう。

金碧障屏画とは「襖絵や壁貼付絵、屏風絵などの大画面の局部もしくは全面に金箔を貼付した所謂金地着色画」を指す。^②金箔を大画面に持ち込んだ早い例としては、いわゆる中世やまと絵屏風と呼ばれる作品群があるが、これらは基本的には雲や霞を大小様々の不定形の箔で表すものであった。^③このような画面では、雲や霞によつて観者の視界が遮られることで画面上の広がりや失われるが、雲や霞の背後に、観者によつて何らかの空間が想起されることで、絵画空間に奥行きが獲得されると言える。狩野派の金碧障屏画は、雲霞の形や、同寸定形の箔を整然と敷き詰めて雲霞を表す点で、中世やまと絵屏風とは異なるが、雲や霞には同じ機能を演出することができ、結果として絵画空間は奥行きを獲得する。この場合の奥行きとは、消失点に向かって構成される絵画空間におけるそれではなく、複数のモチーフと雲霞の間、それぞれの前後関係の集積によつてもたらされる奥行きである。この場合、隣接するモチーフとモチーフの間では前後関係が示されるが、画面全体で一つの空間としての整合性を保証するものではない。但し、雲や霞が一つの層をなして画面全

体に描かれた場合、観者から一定の距離を表しうるものとなり、画面全体である程度整合性のある三次元的空間を作り出すことも可能である。例えば伝狩野元信筆「四季花鳥図屏風」(白鶴美術館蔵 図1)では、金雲が画面全体にちりばめられて、個々のモチーフとの間に部分的には奥行きを作り出すが、雲同士の間が曖昧なため画面全体を整合性のある空間として把握することはできない。一方で狩野光信筆勸学院「四季花木図襖」(図2)では、木立の間に立ちこめる雲が木と交互に層を作り出して、画面全体にある程度整合性のある奥行きをもたらししている。

一方総金地構成では、雲霞による重層的な空間表出を失つて、表面的には全く平面の地の上にモチーフが置かれることになる。ここで、筆者が設定した、金地構成全体から総金地構成を区別するための条件を挙げておく。まず、①金箔が画面全体に貼りめぐられ素地が隠れており、②その金箔が雲や霞、或いは土坡などの何らかの形をとつてモチーフを覆うことなく、③箔の大きさは一定で正方形か或いはそれに近い形をとつて整列しているものを総金地と呼ぶこととする。

先に述べたように、狩野派の金碧画には金の雲霞が必ずと言つてよいほど描かれるが、これは総金地にすることによつて、絵画空間から奥行きが失われるのを避けたためと考えられる。^④画面がすっきりと整理されすぎる総金地よりも、金雲のもくもくとした輪郭線が多用されている画面の方が、障子絵や屏風絵を力強いものとしてい



図1 伝狩野元信筆 四季花鳥図屏風



図2 狩野光信筆 勸学院四季花木図襖（部分）

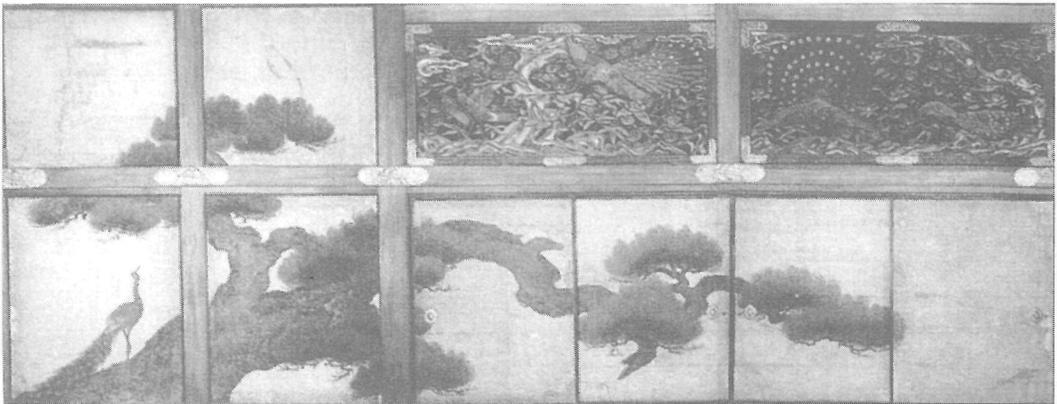


図3 狩野探幽筆 二条城二の丸御殿大広間 三の間 松に孔雀図

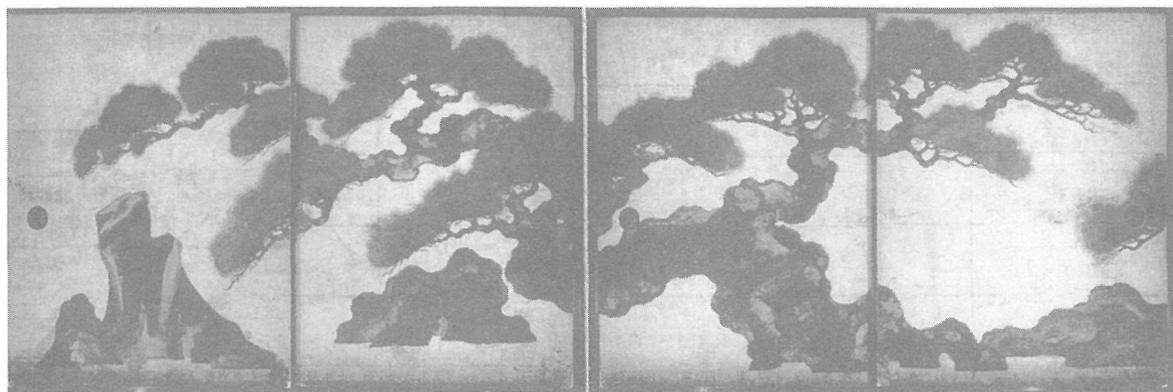
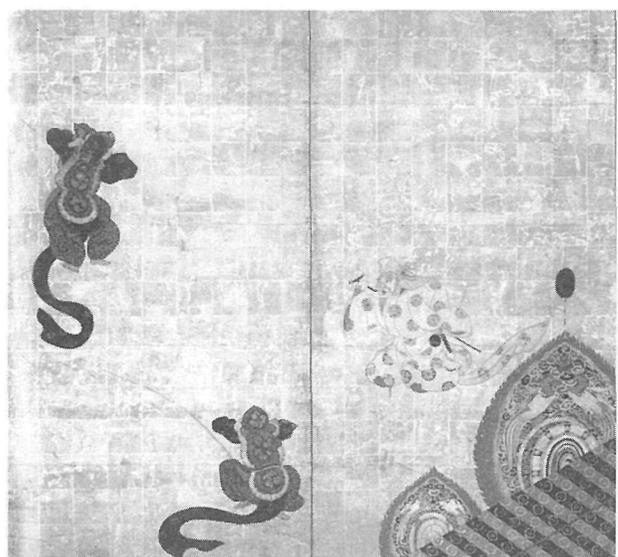
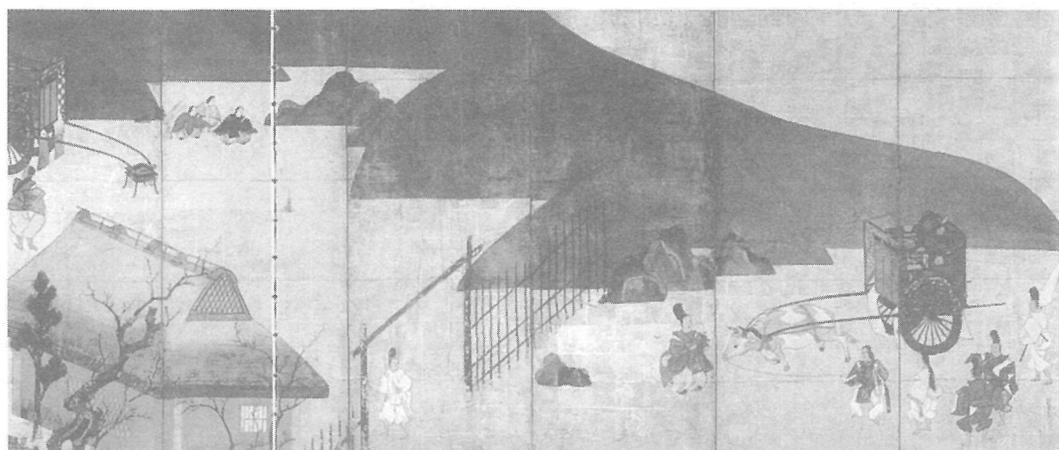


图4 宗達筆 養源院 松園襖 (部分)



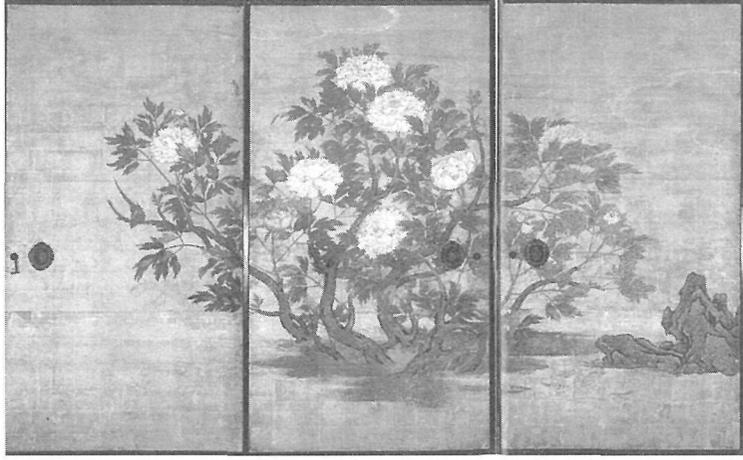


図5 狩野山楽筆 大覚寺 牡丹図襖（部分）



図6 宗達筆 関屋滯標図屏風



図7 宗達筆 舞楽図屏風

ることは確かであり、その効果は決して軽視されるべきではない。が、それ以上に重要なのは、雲の切れ間から覗く水流や山・岩の存在である。これらがあることによって鳥も獅子も花も自然景の中に戻されるのである。モチーフと雲の重なり、そして雲の向こうに表わされる自然景によって金箔をしきつめた平面はひとつの空間となる。雲霞による奥行き表現は、先に見た伝元信、光信の両作品に顕著であるが、これ以外にも、永徳筆とされる屏風や天球院襖などの桃山〜江戸初期の狩野派を代表する障壁画のほとんどが、金箔の雲霞を伴う金地構成を持つ。ではなぜ、寛永三年（一六二六年）頃の、二条城二の丸御殿大広間の「松に孔雀図」（図3）には、総金地が採用されたのだろうか。ここでは金地は文字どおり単なる背景と化し、画面を平板なものにしている。

二条城二の丸御殿全体を見回すと、一見総金地と思われるところでも、部分的に金地が途切れて、そこから遠景や水景が覗く、という処理が為されている障壁画が多い。例えば、同じ大広間の「松に孔雀図」でも二の間の画面は総金地ではなく、孔雀は金地を裂いて現れた水辺に遊ぶ姿で描かれ、その上方には、金雲の向こうに山が描かれる。この金地を裂いて現れる水景と長押の上の画面に描かれる遠山という構成は式台の間や勅使の間にも見られる。このように、総金地を避けて画面に何らかの奥行きを表し、モチーフを自然景に戻すという狩野派作品を貫く原則は、二条城二の丸御殿においても機能しているように見えるのである。つまり、三の間の「松に孔雀

図」のような総金地構成は特殊な例と言わざるをえない。

そこで注目されるのは、この三の間の「松に孔雀図」の壁面が欄間によって、L字型に侵食されていることである。もしこの欄間部分にも金箔を貼った地が続いていたなら、おそらく二の間の「松に孔雀図」や他の部屋の場合と同じように、そこには金雲を切り裂いて現れる遠景が配されたのではないかと筆者は考える。つまりこの「松に孔雀図」における総金地構成は、欄間を伴うL字型の画面に合わせた変則的な画面処理だったと考えられるのである。そして、この「松に孔雀図」において獲得された総金地構成が、その後の狩野派において主流となることはなく、金地に金の雲霞を伴う構成が定型化された表現として続いていくことになる。

それでは、ほぼ同時期に現れた宗達の総金地はどのように捉えられるのだろうか。

二、宗達における総金地構成

宗達は慶長期（一五九六年〜一六一五年）から寛永期（一六二四年〜一六四四年）頃にかけて活躍したとされ、大画面の障屏画から小画面の扇面画、或いは料紙下絵など、様々な形態の作品を残している。しかし、宗達に関する確実な史料は少なく、また俵屋工房とも言うべきグループによる制作が想像されることから、宗達個人による真筆を分け、画風の展開を知ることが容易ではない。本稿で

は、諸々の先行研究によって宗達の真筆と認められている四つの総金地の障屏画作品を主に取り上げる。

まず、宗達障屏画作品の早い時期のものと考えられる養源院「松図襖」(図4)について見ていきたい。現在残る十二面に加えて、部屋全体を回る二十面で構成されていたと考えられており、松と岩という同じモチーフを同じ方向に繰り返し描く構図には宗達がそれまでに手がけていたであろう金銀泥和歌下絵の影響が指摘される。⁽⁵⁾この「松図襖」では、松と岩は交互に現れながら見る者の視線をひたすら横へ横へと導く。そして金地は金雲も金霞も持たない総金地であり、狩野派諸作品に見られたようなメインモチーフを自然景の中に描こうとする処理はなされていない。このことは、同じく金地に単一的なモチーフを表す狩野山楽筆「牡丹図襖」と比較する時、一層はつきりするだろう。⁽⁶⁾

大覚寺宸殿に残る狩野山楽筆「牡丹図襖」(図5)は、金地に一組のモチーフを繰り返し描き出す点で、養源院の「松図襖」と共通の画面構成を持つ。また、モチーフをほぼ真横から描く点も共通する。しかし金地の構成は全く異なると言えよう。「牡丹図襖」は一見総金地のようにも見えるが、よく見ると胡粉の線で括られた金雲が描き込まれているのである。これもやはり、総金地化を避ける手法の一つと言えるだろう。また、同じ距離から捉えられた松と岩が、ほとんど重なり合わずに併置される「松図襖」と比べて、「牡丹図襖」では所々牡丹と岩を重ねて描き、岩の向こう側に牡丹が生え出る様を

表す。また「牡丹図襖」では地面が緑青で直接表されることにも注意すべきであろう。これらは金地に、空と、牡丹の花咲く空間と地面という現実的な意味を与えるものであり、画面の中に奥行きを示し、牡丹を自然景に戻す役割を果たす。そしてそれらは全て、養源院の「松図襖」には見られない。つまり「松図襖」では金地は、全く平面の背地として現れてくるのである。⁽⁷⁾それは地面も空も表さない。それでは宗達はなぜ、当時主流であったと考えられる金地金雲構成ではなく、決して一般的であったとは考えられない総金地を、由緒正しい寺院の襖絵に用いたのだろうか。この総金地という画面選択が意識的なものであったことは、総金地構成が宗達作品全体において重要な位置を占めることから明らかであるだけに、その理由は検討される必要があるだろう。

そこで筆者が注目するのは、「松図襖」におけるモチーフの文様な表現である。この「松図襖」の同じモチーフを繰り返し描き、尚且つ同じ距離から捉えて平面的に描き出す図様には、先述したように金銀泥和歌下絵の影響が指摘されている。と言って宗達の金銀泥絵に松と岩が繰り返し描かれる作品が見られるわけではない。にも関わらず、その関係がしばしば指摘されるのは、同じモチーフを同じサイズで繰り返し描くという手法そのものが共通するからである。つまり、この「松図襖」の画面構成は料紙の下絵にこそふさわしい装飾文様な表現と言える。そしてこのような抽象化されたモチーフの羅列にこそ、総金地が選択された理由があるのではないかと

筆者は考える。同じようなかたちが繰り返される抽象的なモチーフとしての松や岩は、場面設定のための地面や空間の表現を必要としない。何らかのストーリーを表す場合には、場面設定のために空間の表現が必要となり、また野にある草木の姿を表すためには、先に狩野派の諸作品に見たような奥行きや自然景の表現が必要となる。

しかしここではそれらが全て捨てられて、抽象的なモチーフとして松や岩が顕われてくるのであり、それが配される場として最も相応しいのは総金地であった、とは考えられないだろうか。そしてこの、抽象的なモチーフとそれが配される総金地、という関係は、その後の宗達障屏画作品においても重要な意味を持つと考えられる。

次に、宗達筆静嘉堂文庫美術館蔵「関屋濤標図屏風」(図6)を見てみよう。「関屋濤標図屏風」は、源氏物語の「関屋」と「濤標」の場面を描いたものだが、その図様は当時描かれていた伝統的な源氏絵とは大きく異なるものであった。当時源氏絵は所謂源氏雲を画面の枠として機能させるような構図が一般的であり、宗達作品のように、端から端までクリアに見通せる大画面は非常に斬新なものであったと考えられる。

この「関屋濤標図屏風」は、先行研究によって、描かれるモチーフの殆どが当時古典と考えられていた絵巻に取材したものであることが判明している。宗達による先行絵巻からの取材、という点に関して熱心に典拠を博搜されたのは山根有三氏である。氏によって、図様の転用が明らかになった宗達作品はほかにもあるが、この作品

は様々な先行作品から借りてきたモチーフを組み合わせて大画面に構成し、尚且つ一つの全く別のストーリーを表現した、というところに大きな特徴がある。典拠になった先行作品は模本も含めて、「采女本西行物語絵」「異本伊勢物語絵」「保元物語絵」「弘安本系北野天神縁起絵」「執金剛神縁起絵」「蹴鞠図」と推定されているが、宗達はその古典学習において、単に古典作品から描法や形態だけを学んだのではなく、個々の作品からモチーフを丸ごと抜き出し、それを再利用することによって全く新しい画面を作り出したのである。

さて「関屋濤標図屏風」では、まずおのおのが背負っていたストーリーから切り離された絵巻の登場人物が総金地の上に配される。文脈を失って金地の上に置かれた牛飼いの、隨身など、それだけではどんなストーリーもつむぎ出すことはできない。それを「関屋」と「濤標」というストーリーのもとに再構成して、場面に定着させる働きをもつものとして、海や山、鳥居や橋、関などが配されたと考えることはできないだろうか。そして結果として金地は地面を表すことになるのである。金地を緑や茶に塗って地面を表すのではなく、状況を説明する、いわば舞台装置的な要素をどんどん付加することで、結果的に金地は地面と理解されることになる。そしてだからこそ、関屋図の山の上に広がる空間はやや未限定なものになる。それは山で切り取られているだけで説明的要素が少ないために地面か空かを限定することができないからである。しかしこの作品における金地の意味は、かなりの割合でモチーフによって限定されると言え

るだろう。

先に見た養源院の「松図襖」では、総金地に、パターン化された巨大な松と岩を繰り返し配するだけという構成が、画面から奥行きを失わせていたのに対し、この「関屋潯標図屏風」や後に述べる「舞楽図屏風」、「風神雷神図屏風」では状況説明的な要素が付加されることよって、モチーフが奥行きある空間に戻されて、文様的な表現から脱すると捉えることができる。その点では、「松図襖」との比較事例として挙げた、山楽筆「牡丹図襖」に近い構成をとると言えよう。しかしここで決定的に異なるのは、「牡丹図襖」が金地を地面に変化させるのに直接緑青で地面を描いて明示するのに対して、「関屋潯標図屏風」では金地に様々なモチーフを追加していつて全体で地面を暗示させるという点である。そしてこの暗示させるといふ手法には、視点の設定の仕方も大きく関係する。

「関屋潯標図屏風」が「松図襖」とも「牡丹図襖」とも異なるのはこの視点の設定の仕方である。「松図襖」や「牡丹図襖」では松と岩が真横から、しかも全てのモチーフがほとんど同じ距離から捉えられていたが、「関屋潯標図屏風」では二つの違う高さの視点が設定されている。一つは山や松の配置に顕著な俯瞰の視点、二つ目は山や岩、松といった舞台装置そのものを描くほぼ真横からの視点である。山や岩、松などのかたちそのものは、「松図襖」と同じように真横から捉えられたものだが、それらは水平に重なり合うのではなく上方向に積み重ねられる。即ち奥行きをモチーフの上下の位置関係で表

すことから分かるように、画面全体の構成は俯瞰視されたものとなっている。このことよって、個々に見れば平面的な山や松が、奥行きのある空間に戻されるのである。そして同じことは、「舞楽図屏風」や「風神雷神図屏風」にもあてはまる。

次に、「舞楽図屏風」(図7)を見ていく。この「舞楽図屏風」の画面構成については古くから扇面構図説や点对称構図説といった様々な説が提出されてきた。これは「舞楽図屏風」の特徴的な構成に、見る者が非常にしばしば幾何学的な法則を見出すことを欲するからだろう。確かにこの構図は宗達の創造性に帰されるべきものと考えられるが、しかしそのモチーフはというと、やはり先行作品において既に獲得されていたものであり、そこから宗達を選択したものである。

舞楽は古代宮廷芸能として興り、平安時代には既に絵画化されている。以来、舞楽は様々な形で絵画化されてきたが、近世初期には六曲一雙の総金地に多数の舞の種類を総合的に屏風に描く図が盛んに作られるようになる。宗達はそれらの先行する作品の中から、「採桑老」「納曾利」「羅陵王」「還城楽」「崑崙八仙」の五組の演目を選択し、金地の上に構成し直した。それぞれの装束のかたちは勿論、色彩も、選択する上では重要な要素だったと考えられる。¹²⁾

さてこの画面では、高く取られた視点によって金地は地面を指向する。と言つても、個々のモチーフは上からではなく横からの視点で描かれており、単体では俯瞰の視点を暗示するものではない。こ

こでも視点は複数設定され、組み合わせられているのである。この「舞楽図」でも俯瞰の視点を暗示するのはモチーフの配置である。また、左隻左上に配された松と桜は、木のかたちそのものは水平視して捉えながらも、幹の上部を大胆にカットすることによって俯瞰の視点を暗示し、金地が地面であることを強調する。つまり、ここでも「関屋瀟標図屏風」と同じことが繰り返されていると言えないだろうか。先行作品に取材されたモチーフ、それを配する総金地、そこに状況説明的に加えられたモチーフ、そして複合的に組み合わせられた視点の四つは、先に「関屋瀟標図屏風」に見たのと同じものである。

「関屋瀟標図屏風」では表出すべきストーリーがあつたために、過去の作品からモチーフを取材して組み合わせ、物語の内容にあつた背景を添えるだけで物語絵として完成したものが、「舞楽図」では元々図譜的性格の強い屏風絵からモチーフを抜き出して総金地に配したために、そのままでは必然的に単なる文様のな表現に陥ることが予想される。そこで、それだけでは平面的な総金地に、地面という意味を与えることによって、或る種の空間表出を目指したのではないだろうか。ここでは高く取られた視点と樹木によって金地が地面であることが暗示される。

次に宗達の最高傑作としばしば評される「風神雷神図屏風」(図8)を見ていく。この作品は落款印章ともに画中に伴わないにも関わらず、誰もが宗達作と認める作品である。

この作品もまた、先行する古典的な絵巻作品から風神雷神の姿を借りてきている、ということとはよく知られている。風神と雷神は弘安本系の「北野天神縁起絵」から取材したモチーフだが、雷神はそのまま雷神から、風神は雷神の姿を転用したものである。この風神雷神図屏風で白く表される雷神の肉身は、その取材源とされる絵巻では赤で表されている。ここでは素地ではなく金地にして初めてその存在の強調される白という色彩が効果的に用いられていると言えるだろう。赤い肉身は白い体へ、いかめしい形相はユーモラスな表情へ、これが宗達によって行われた改変である。

さて絵巻から切り出され、宗達によって人間に災いをもたらす恐ろしい神という文脈を失った風神雷神は総金地の上に配されることになる。古典的な先行作品に取材されたモチーフ、それを配する総金地、そこに状況説明的に加えられたモチーフ、複合的な視点の設定の四つはここでも指摘できる。改めて指摘するまでもなく、この図で状況説明的に加えられたモチーフは風神雷神の乗る雲である。

この雲についてはおそらく「風神雷神図屏風」の最も特筆すべき特徴として、繰り返し言及されてきた。ほとんど真横から平面的に描かれる風神雷神を総金地の上に配するだけでは、またもや文様のな表現に陥るこの図は、雲の存在によって金地が空であることが暗示される。また雲自体の金地に溶けこむようなたらしこみの表現によって、フラットな金地に奥行きが与えられている。これは光琳によって写された「風神雷神図屏風」と比較すると一層はつきりする

だろう。既にしばしば指摘されているように、光琳の「風神雷神図屏風」では、雲の表現は金地に溶け込むというより、塊として風神雷神が背負っているような表現となり、金地に奥行きを与えるには至っていない。例えば、地に水墨や淡彩で図様を描く場合、墨又は顔料のグラデーションによってモチーフを立体的に描くことが可能となる。この場合、地はグラデーションの延長或いはグラデーション内の一色となる。このことによってモチーフの立体表現は地にも及んで、モチーフの描かれた地をひとつの空間に変化させるのである。一方金地に濃彩で図様を描く場合には、金と顔料は互いに反発して金のメタリックな遮蔽性をより強固なものにする。この場合、重なり合うモチーフの前後関係によってしか金地を奥行きのある絵画空間に変えることはできなくなる。そこで濃彩で描かれた風神雷神と金地をつなぐのがたらしこみによって描かれた雲である。雲は金地が空であることを暗示するのみならず、そのグラデーションによって金地に奥行きを与えているのである。

三、宗達総金地構成の特質

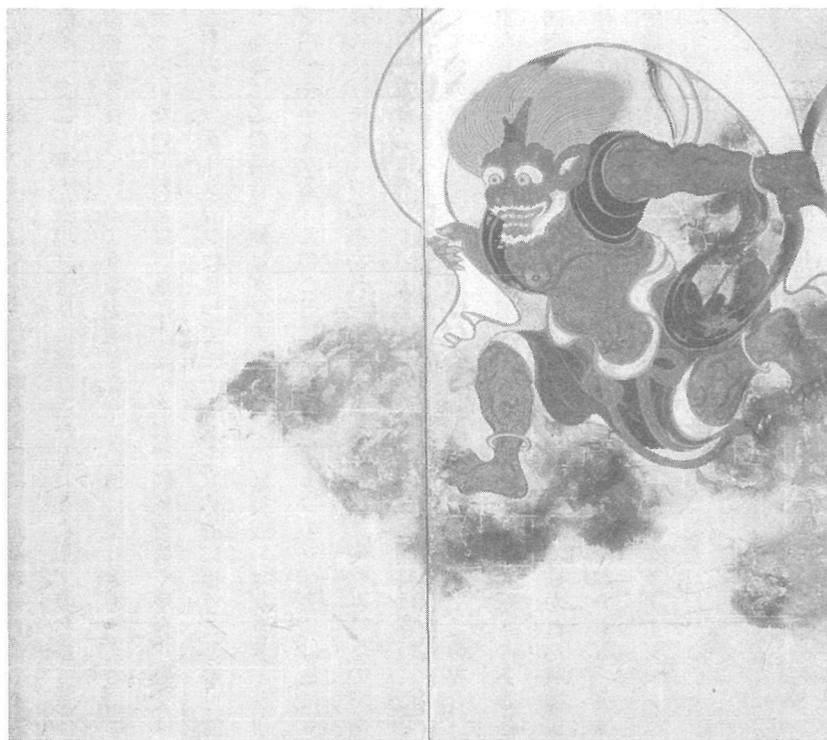
ここまで宗達の四つの総金地作品を、その画面構成を中心に分析してきた。まず、文様のな図様とそれを受け入れる総金地、という関係を想定し、宗達が養源院松図襖において、意識的に総金地を選択したとした。その上で、特に総金地の屏風絵について、先行作品

に取材されたモチーフ、それを配する総金地、そこに状況説明的に加えられたモチーフ、複合的な視点の設定という四つの構成要素が見られることを確認した。これらは画面を単に抽象化された文様表現に終わらせない工夫、とも捉えることができるものである。「松図襖」においてその平面性と無機質な性質故に選ばれた総金地は、その後の作品において視点やモチーフに暗示させることによって意味や奥行きを獲得し、先行作品から抜き取ったモチーフを散りばめた、いわばストーリーを持たない文様のな画面は、様々な意味を持つ絵画空間として現れてくることになる。

さて、このように同じ構成原理によると考えられる宗達の総金地作品だが、それぞれの作品で総金地が表す性質は少しずつ異なる。例えば、「関屋落標図屏風」では、山や松が上方向に積み上げられることによって、金地は視覚的に奥行きを獲得した。つまり画面上の上下方向が、視覚的には前後の広がりを表すことになる。しかし「舞楽図屏風」では平面的なモチーフがほとんど重なりあわずに配されることによって、少なくとも視覚的には奥行きを表し得ない。見る者はモチーフや視点に暗示されることによって金地に地面という意味を見出すことになるのである。また「風神雷神図屏風」では平面的に描かれる風神と雷神が、墨と銀泥の濃淡によって立体的な姿を見せる雲の上に乗るといふ構成を持つ。この場合、雲が描かれることによって、金地は空という意味を獲得し、尚且つ、その雲が立体感を持って表されることで、雲が配される金地は必然的に奥行

きのある空間として現れてくることになる。つまり総金地は、一口に空間表出といっても、そこに描かれるものによって様々に異なった性質を持ちうると言えよう。

そして、ここにこそ、宗達に続いた絵師たちの総金地構成に、豊



かな展開をもたらした要因があると筆者は考える。例えば、いわゆる「伊年」印系の草花図には、グラデーシオンによる草花の立体的な表現で金地に奥行きをもたらすものもあれば、整然と草花を並べて金地に独特のリズムを与えるものもある。また出光美術館の「月に秋草図屏風」のように、画面の上下を見事に奥行き表現に変換した例もある。これらはどれも、既に宗達の総金地作品に見られたものであり、そのバリエーションと見ることでできる表現である。つまり宗達が、総金地の作り出す絵画空間の様々な可能性を示したこと、宗達に続いた絵師たちに総金地構成が受け継がれていったと言えよう。

さて、ここで付け加えておくべきは宗達が必ずしも総金地にのみ拘って大画面を製作したのではないということである。宗達は本稿で取り上げた作品のほかにも「松島図屏風」や「檜檜図屏風」などの大画面を描いている。「松島図屏風」は六曲一双の大画面に波と岩と州浜を描き出す全体的に動きのある画面や、画面上部に広がる砂子を散りばめた州浜など、本稿で見た作品とは全く異なった構成要素に基づいていることが見て取れる。また「檜檜図屏風」の、金の箔片をちりばめた凹凸のある地に、沈み込みそうなモチーフを描く、という画面構成は、これもまた異なった意識の元に制作されたと考えることができる。

このように宗達は必ずしも総金地のみにこだわって障屏画を製作したのではなく、広い意味の金地に含まれるであろう様々な作品も



残している。そしておそらくこれらは、中世やまと絵屏風に見られる金地構成のリバイバル、とでも言うべき手法であろう。宗達は養源院の襖絵において総金地を選択したように、モチーフや画題に合わせて様々な金地構成を試み、より効果的にそれを用いて画面を完

宗達障屏画作品における金地構成

成させたと言えるのではないだろうか。

先に述べたように、狩野探幽の指揮した二条城では一部に総金地構成が見られ、また宗達とほぼ同時代に活躍した京狩野の山雪も天祥院の襖絵において総金地とみられる金地構成を用いている。⁽¹³⁾これは同時代的な現象と捉えることができ、注目すべきことではあろうが、一度は試みられながらも探幽・山雪後の狩野派において、総金地が主流となって積極的に画面構成にとり入れられることはついになかったと考えられ、反対に宗達と宗達に続いた絵師たちは総金地を様々なかたちで積極的に用い続けたといえる。宗達が意識的に選択し、宗達によって、総金地が単なる平面的な地から様々な意味を持ちえる豊かな空間へと変化を遂げたことで、総金地のその後の多様な展開が生み出された、とすることができよう。

注

(1) 「松図屏風」の製作年代には諸説あり、未だ通説となる説を持たない。村重寧氏は「伝土佐光信筆松図屏風について」(『国華』第一一八号 一九八八)の中で十五世紀末、十六世紀初頭を想定され、辻惟雄氏は「四季花木図屏風」(『国華』一〇八〇号 一九八五)の中で十六世紀前半とされる。筆者にとっても今後の大きな検討課題である。

(2) 武田恒夫『近世初期障屏画の研究』吉川弘文館 一九八三

(3) 中世やまと絵屏風と呼ばれる作品には以下のような作例がある。個人蔵「浜松図屏風」、東京国立博物館蔵「浜松図屏風」、東京国立博物館蔵「日月山水図屏風」、出光美術館蔵「日月四季花鳥図屏風」、出光美術館蔵「四季花木図屏風」など。また東京国立博物館蔵伝土佐光信筆「松図屏風」は雲

霞表現を伴わない総金地である点で中世やまと絵屏風中異彩を放つ。この作品については改めて検討したい。

- (4) 山根有三氏は「金碧障屏画の展開―各流派のいわゆる金地構成を中心に―」(『日本屏風絵集成』第一巻 講談社 一九八二)の中で、初期狩野派が金屏風の構成要素として金雲を重視するのは、漢画系の素養の強い初期狩野派の自然観によるとする。筆者もこれに賛同するものである。

- (5) 村重寧『日本の美術 四六一 宗達とその様式』至文堂 二〇〇四

- (6) 河野元昭氏は『国華』一一〇六号の「養源院障壁画特集号」において、養源院松図襖が、山楽筆大覚寺「牡丹図襖」から直接的に受けた影響について論じている。これは山楽の金地構成が究極的には総金地方式へ収斂する性格を持つとして、総金地の松図襖への影響を認めるものである。

- (7) 武田恒夫氏は「宗達と金地構成」(『琳派絵画全集 宗達派Ⅰ』日本経済新聞社 一九七七)の中で、「松と岩との前後関係に、金地空間への指向がうかがえる」としながらも「総じて、なお平板な段階にとどまっている。」とする。

- (8) 画帖や扇面などの小画面のものはもちろん、屏風絵のような大画面においても、上下に金雲を配してストーリーの中心となる景に視線を集中させる構成を持つものが多い。

- (9) 山根有三「宗達筆 関屋・瀞標図屏風について」(『琳派絵画全集 宗達派Ⅰ』日本経済新聞社 一九七七)

- (10) 水尾博「宗達屏風画構図論」(『国華』第八一四号 一九六〇)

- (11) 辻惟雄「舞楽図の系譜と宗達筆『舞楽図屏風』」(『琳派絵画全集 宗達派Ⅰ』日本経済新聞社 一九七七)

- (12) 「舞楽図屏風」における先行作品からのモチーフの転用については、註(11)の辻氏の論考に詳しい。

- (13) 天祥院の襖絵はその一部しか現存しないため、画面全体が総金地であったかは確実ではない。