

石山寺縁起と慕歸繪詞に現れた障屏畫

持 丸 一 夫

日本繪畫の豪華な特色を最もよく現している金碧障屏畫は一般には桃山時代に入つて突如として出現したかの如く説かれている。それは必ずしも理由のないことではなく、現存の遺品の上からいえば濃彩の障屏畫は桃山時代から江戸時代にかけてのものが壓倒的に多く、室町時代と思われるものは數點の屏風繪があるにすぎない。そしてそれも室町時代という制作時代については必ずしも諸説一致していない。むしろそれらの多くは一般に江戸時代に入つてからのものと考えられている。諸家によつて確實に室町時代の作とされているものはほんの數點を數えるのみにすぎない。障壁畫に至つては水墨畫を外にしては一點をも残さない現状である。之を要するに濃彩の障屏畫は現在の所、遺品の上ではほぼ桃山時代以後に限られているようである。ついで文獻の上ではどうかといえは之またはとんど問題にならない。大嘗會屏風とか洛中屏風の如き大和繪の傳統的な主題を描いたと思われるものは二三見られるが、少くとも桃山金碧畫の源流と見るべき濃彩の花鳥畫障屏畫はほとんど見ること

が出来ない。このことは水墨障壁畫に關する室町時代畫人の制作活動がかなり見られるのに對して大和繪系畫家のそれを全く見ないことよりも明かである。こうした點より考えると室町時代以前には濃彩の圖様の擴大された障屏畫は行われなかつたのではないかとすら考えざるを得ない。水墨の障屏畫に關する限りは室町時代中期頃より著名なる畫人がこれを描いているし、また遺品も少いが傳存してその盛行を知ることが出来る。それであるから常識的にはこうした水墨の障屏畫をもとにしてこれに小畫面の大和繪系作品、即ち繪卷や肖像畫の技法が採用されて桃山金碧畫様式が成立したと考えられている。しかしこうした在來の考え方は理論的には尤もであるが實際にはかなり問題があると思う。むしろ水墨の障屏畫とらぶ濃彩の大和繪系の障屏畫の存在を豫想し、これらの二つのものが様式的に融合して桃山様式を作り上げたと見る方がより自然である。

しかし大和繪障屏畫が遺品と文獻の上にそれを求め得られないと

すれば他の資料によるほかはないのであるが、ここにおいて當代の大和繪系作家の手になる多數の繪卷物中に畫中畫として描かれている障屏畫が問題となつて來る。もちろんこの場合これが畫中畫である點は充分考慮されねばならず、それをそのまま當時の障屏畫そのものとするにはげんにいましめねばならないが、これら多數の畫中畫をすべて「繪そらごと」として葬り去ることもまた必ずしも妥當でない。むしろ畫中畫の點を考慮すればそれは當代の障屏畫關係資料として極めて重要なものとなつて來る。

これら繪卷物等を見れば室町時代における大和繪障屏畫の存在を否定することは到底出來ない。

大和繪障屏畫が非常に澤山あつたということは理論的に考えれば當然すぎるほど當然なのである。もしその存在が事實であるとすればそれでは何故文獻に現れないのであろうか。遺品については水墨畫が寺院に描かれ、寺院が焼亡を免れることがあり得た事よりしつてある程度説明し得るが、文獻の上にそれが見られないことはいかにも不思議である。大和繪の障屏畫はあまりにも一般的であつて記録に留める必要がなかつたためか、大和繪作家の中でも記録に残るべき一流の人々は繪卷や肖像畫のみを描いて障屏畫を描かなかつたか、色々その理由は考えられはするがいずれも單なる推定で、確かなことはわからない。しかし繪卷に現れる數多くの障屏畫を單なる繪そらごととして葬り去らないかぎりその存在を否定することは到底不可能なのである。

一體桃山時代はつねに障屏畫時代とよばれる。繪畫の形式として掛物形式があまり行われず、大畫面の障屏畫が殆んどであつたことは事實であるからして、このようにいうことは決して誤りではない。しかしこれと同じ意味において果して室町時代が水墨畫の時代であるといふ切ることが出来るであらうか。藝術性の問題を別とすればこうした考え方はある程度修正を要する。この時代の支配的な繪畫様式は水墨畫であつたかも知れないが、この時代に行われた繪畫様式は水墨畫のみではない。大和繪様式も又これと併行して描かれたものと思われる。とくに大畫面の障屏畫形式においてはこの二様式は完全に融合し、そこに桃山の障屏畫體が生れて來るのである。桃山障屏畫の生成に關してつねに和漢の融合はいわれることであるが、それが土佐派と狩野派との融合の點においてのみとされているために何か割切れないものが残つた。何故ならばいわゆる土佐派の主流は少くとも文獻の上では障屏畫を描かなかつたと思われるからである。室町時代における和漢の融合は大畫面障屏畫における大和繪と漢畫との融合という形において理解されなければならない。

室町時代における和漢の融合は理論的には考えられるが、これを具體的にあつづけることは遺品の皆無の現状において到底不可能である。そこで繪卷物等に現れる障屏畫體がいかに變化して桃山様式に近づくかを見るならばある程度これを類推出來るのではないかと思ふ。障屏畫の描かれている繪卷は數多いが、とくにこうした目的にもつともよくかなうものとしてまず私は慕歸繪と石山寺縁起繪と

をあげたい。

この二つの繪卷はいずれも十四世紀の後半に描かれて制作時代がはつきりしており、しかもその中の一部の巻がほぼ一世紀後に補作されていて、しかもその年代がはつきりわかっている。そして幸なことこの二つの部分にいづれも大和繪障屏畫が描かれていてその間にかなりはつきりした畫體の推移を見ることが出来るのである。

結論をさきにいえば私はこれらの繪卷の制作された十四世紀後半からそれらの一部が補作された十五世紀後半との間に大和繪障屏畫體が著しい展開をとげそれが桃山様式の近世的性格の萌芽をなしたのではないかと思うのである。これは單なる推定にすぎないが、こうしたことがいい得られるかどうか、次に右

にあげた二つの繪卷に描かれている障屏畫を見ていこう。

石山寺縁起は全部で七卷あるが、第六、第七卷は江戸時代末期の谷文晁の補作であつてここでは問題外である。残りの五卷の中第一

第二、第三卷は高階隆兼筆と伝えられるが、恐らく隆兼一派の畫人の手になり、ほぼ永和元年（一三七五）頃に描かれたものといわれる（梅津次郎氏「石山寺縁起繪考」美術史第六號）。又第四卷は土佐光信の筆で明應六年（一四九七）の制作にかかるといふ（同上論攷）。

石山寺藏 滋賀

第五卷は筆者は異なるが第一、第二、第三卷とほぼ同時の作と考えられている（同上論攷）。

部分五卷第 繪卷 起縁寺山石 第一圖挿

さてこの石山寺縁起繪五卷中には障屏畫が三點描かれている。即ち第四卷に「月に秋草圖」の六曲屏風一隻、第五卷に「濱松圖」六曲屏風一隻、同じく第五卷に「濱松圖」衝立一基の三點がある。この中第五卷の二點（挿圖第一・第二）はいずれも傳統的な大和繪の主題を傳統的な手法によつ

て描いたもので、構圖的にも大和繪の常として俯瞰法を用い、視點を高くしたいわゆる名所繪的なものである。これに對して第四卷の秋草圖屏風（挿圖第三）は月に秋草という大和繪の傳統的主题を描き

ながら、六曲一隻の大畫面一杯に秋草を配し、裝飾的に構圖している。しかも地に金泥をはき、月も又金泥を以てして裝飾的效果をますます高めている。秋草のみを以て六曲屏風の大畫面をうずめ、しかも圖様を拡大している點にこの圖の持つ時代的な意味がある。ここに

の代表的なる大和繪作家光信の手になつてゐることはこの例が決して單なる例外的なものではないことを示すものと見てよいであらう。

室町時代における土佐派中興の祖といわれる土佐光信は文獻的に

見られる屏風繪の様式が繪卷の筆者光信その人の創始にかかるとも、それともこの時代一般の様式であるかは考究の餘地はあるが、少くとも十五世紀の末に至ればかかる近世的なる畫體があつたということは極めて注目すべき點である。第五卷の二點によれば少くとも十四世紀の後半までは未だ傳統的な主題が傳統的な手法によつて描かれていたのであるが、わずか一世紀の間にかかる展開の行われたということは近世障屏畫體がほぼこの間に成立したことを物語つてゐる。もちろんこれらの畫體と年代の問題は多數の例を綜合した結果言えることであつて、ただ單にこの石山寺緣起繪の一例を以て斷定することは出来ない。しかしこの場合この繪卷の第四卷が當代

石山寺藏 滋賀 第五卷部分 繪卷 緣起 石山寺 第二圖挿

も作品的にもある程度明かにされている。しかし現在迄知られる限りにおいては、その制作活動は繪卷物とか肖像畫とかの傳統的なものを出ていない。文獻的に知られる唯一の屏風繪である洛中屏風にしても、むしろ名所繪風のもので、けんらんたる色彩と放された圖様になる近代的な大畫面障屏畫とは縁遠いものであつた（谷信一氏「土佐光信」室町時代美術史論所収参照）。しかるにこの石山寺

緣起第四卷は光信の手になつたものであり、そこに描かれてゐる秋草圖屏風は極めて近世的である。この種の作品を光信自身が描かなかつたとしても少くとも光信を廻る大和繪畫家の作品にこの種のも

のがあつたことは否定出来ない。もし光信が第五卷の濱松圖屏風の如きものを念頭において復古的に第四卷を補つたものとすればこの屏風繪はもつと違つたものになつた筈である。この秋草圖屏風は光信が古繪卷を補作した際に、そこに思わず當代の畫體をありのままに描出してしまつたものと考えてよいのではなからうか。

石山寺縁起は全般に大和繪の傳統的様式をおそつている。繪卷物等の一部が補作される場合は一般に既存のものにならつて描くのが常であるが、光信自身もおそらくそうした態度でこの仕事に臨んだものであろう。しかし結果としては畫中畫においてはこのように著しい畫體の相違を示したのである。ここに争われぬ時代の好尚が認められる。もちろんこの場合月に秋草圖の體様が嚴密に室町中期の明應に始まるわけのものではない。もつと上にまで上り得る可能性は大いにある。しかしこれによつて少くともこの頃にはこうしたものがすでに描かれていたといふことはいえるであらう。又この頃になつてもすべてが新様になつたともいえない。恐らく在來の傳統的なものも行われていたことと思われる。傳統を重んずる大和繪の世界にあつてはこうした傾向は特に強かつたことと思われる。石山寺縁起繪第四卷が當代大和繪の代表的作家光信自身に歸せられている點にとくに興味がある所以である。

第五卷に見られる畫中畫が一は屏風繪であり、他は衝立繪であるにせよいずれも同じく濱松圖を描いている點に他の興味が存する。濱松圖は最も代表的な大和繪の主題である。しかも室町時代といわ

れる濱松圖屏風（毛利元道氏藏）も既に傳えられており、又最近他の興味深き濱松圖屏風（里見忠三郎氏藏）が発見された。もしこれらの作品が種々の理由より室町期のものとして肯定された場合、その參考資料としてこうした畫中畫が大いに問題にされてもよいと思われる。

さて次に問題となるのは慕歸繪である。

淨土宗の祖師の中で最も尊崇され繪畫に表現されたものはまず第

一に法然であり、それについては親鸞、宗昭がある。この覺如宗昭の傳歴を繪詞に表現したものが慕歸繪詞十卷である。この繪詞十卷

京都 西本願寺藏 部分 第二段 第二卷 慕歸繪詞 第四圖挿

部分 第一段 第三卷 同上 第五圖挿

十四世紀のなかばと十五世紀の末に描かれている。

さてこの慕歸繪に描かれている障屏畫はいかなるものであろうか。第一卷、第七卷の補作の分を別にすれば、最初の制作のものとしては第二卷の第二段に濱松圖の襖繪がある(挿圖第四)。第三卷第一段に蘆に白鷺圖(挿圖第五)第三卷第三段に馬と人物圖杉戸繪(挿圖第六)、第九卷第三段に秋草圖襖繪、第十卷第二段に文様化された菊花圖襖繪がある。これらは着色畫であるがこの際のものにはこの外水墨の襖繪が數點ある。以上あげた大和繪系襖繪は大體において古樣のもので傳統的大和繪の主題を描いている。しかし第九卷第三段の秋草圖はやや圖様が放大されているし、第十卷第二段の菊花圖は文様化されてはいるものかなり近世裝飾畫體に近づいている。これと非常によく似た襖繪は金刀比羅宮の奈與竹物語繪卷に見られる。

さて次に補作の分を見ると障屏畫は第一卷に集中されている。第一卷第一段に金屏に松に草花圖が描かれているが(挿圖第七)、これはよく桃山金碧畫の源流を説く際にふれられるもので金屏風に描かれた最初の繪畫の例とされている。しかし何しろ畫中畫であるためにこれが金箔地のいわゆる金屏であるか否かになると詳細は不明である。しかしここに描かれている松は従來の大和繪繪卷に見られる松であるが、六曲屏風の畫面一杯に枝幹をひろげている點でいかにも時代を思わせる。従來光信と傳えられて來た數點の松圖の金屏風は非常にこの屏風繪に近いもので、その光信筆に問題はあるとしても制作年代の上では室町時代にまで上げて決して不都合ではないで

部分 第三段 第三卷 詞繪歸慕 第六圖挿

の中第一卷と第七卷は藤原久信によつて文明十四年(一四八二)に補作されたものである。他の八卷は覺如宗昭の歿した正平六年(一一三五一)に藤原隆章と藤原隆昌の二人によつて描かれたものである。この繪卷の制作された年代と補作された年代との關係は恰度石山寺縁起のそれとほぼ等しい。即ちその間にほぼ一世紀の間隔を置いて

挿圖第七 慕歸繪詞 第一卷 第一段 (藤原久信筆) 部分

挿圖第八 同上 第一卷 第二段 部分

あろう。この繪は構圖筆法の上から純然たる大和繪系のもので、畫面構成の上に漢畫的強さは見られないが、温雅な構成の中にも來るべき裝飾畫體の出現を間近かに思わせるものである。

ついで第一卷第二段に杉戸があつて、そこには柳に雞、蘆に白鷺が描かれている（挿圖第八）。これは着色畫であるが、様式的には漢畫的色彩の強いもので、桃山障壁畫の杉戸繪に見られるものと何等異らない。

ついで第三段に宗澄に天臺宗を學んでいる所の部屋は書院造で、床貼付、襖にそれぞれ金濃彩碧畫が描かれている（挿圖第九）。床貼付には松に草花圖が、襖には竹に鶴龜が裝飾畫風に描かれていて、當代大和繪障壁畫のあり方を如實に示している。とくに書院造の床に大和繪障壁畫の描かれている點が注目すべきものである。床の正面に描かれている松の木は枝を延して床の脇の壁面にまで及んでいゝる。これによつて見てもこの頃にはすでに建築裝飾畫としての畫體が大和繪においても確立されていることが出来る。ちなみにこの部分は宗澄の住宅の内部で當時の釋家住宅の一例である。同じ畫面の續きに扇面散し屏風のほんの一部が見られる（挿圖第一〇）。扇面散し屏風の例としては畫中畫ではあるが最古のものではないかと思う。扇面畫の圖様そのものは小さくてあまりよくわからないが、屏風に扇面を裝飾風に配するやり方自身がかなり興味深いもので、宗達といわれる扇面散屏風なども案外こうしたものの單なる傳世であるかも知れない。とくにこの扇面屏風において扇の骨が

部分 第三卷 第一 慕歸繪詞 第一〇 插圖

皆描かれていることは、扇面貼交屏風でなく、扇面散し屏風そのものであつたことを思わせる。

以上見て来た慕歸繪詞中に現れた大和繪障屏畫全般を見るとその最初のもつと後に補作されたものとの間において争うことの出来ない圖樣的な變化があるのを認めざるを得ない。まさに石山寺縁起繪について見たと同じ大和繪障屏畫の展開がここでも明らかに行われている。それは傳統的大和繪から近世的障屏畫體への發展である。

主題の上では名所繪的なものから花鳥畫的なものへ、構圖の上からは大觀的説明的構圖法から擴大的寫生的、建築裝飾的構圖法への展開である。そして技法の上からは同じ濃彩畫でありながらそこになりに漢畫的な手法が加つて來ることも否定できない。慕歸繪の補作の部分に見られる杉戸繪の如きはその著しいものといえよう。

ただこの場合この二つの繪卷がこうした様式的展開の面でげん密に並行していないことは注意する必要がある。それはこれら二つの繪卷の根本的な性格が異つているためである。その最も著しい例は慕歸繪には水墨畫的漢畫の様式の障壁畫が初めの時にも、又補作の際にも見られるのに對して、石山繪においてはそれが少くとも様式的には大和繪様式に終始していることである。それだけにかえつて石山繪においては純粹に大和繪的なものの中における展開が見られるとも考えられる。

石山繪、慕歸繪の二つの繪卷から知り得られることは我々が通常近世障屏畫體とよんでいる所のものがおそくとも文明頃十五世紀後

半には成立していらしいという點である。大和繪障屏畫に關する限り十四世紀から十五世紀にかけての間に一つの著しい變化が行われたのではないであろうか。そしてその原動力となつたものは恐らく明代花鳥畫ではないであろうか。この點は單なる推定で今後の研究にまつ外はないが、少くともこの頃に著しい變化のあつたことはいえると思う。もちろんここでは單に二つの繪卷を問題としただけであり、これから直ちに結論を導き出すことは無謀であるけれども一つの手掛りはこれによつて與えられたといふことが出来る。その詳細なる基礎づけは他の多くの當代繪卷物等を調査して後に期したる。

(この論文は昭和二十六年年度科學研究費交付金による研究「大和繪障壁畫の研究」の成果の一部である。)

圖版要項

一 宋摹周文矩宮中圖部分(原色刷)

絹本淡彩 卷子裝 豎 二六・一釐(七寸六分) イタリー ベレンソン氏藏
横 一二・一釐(四尺三分)

二 五 同 部分

以上參照 米國 フォッグ美術館藏
矢代幸雄論文「再說宋摹周文矩宮中圖」

六 審 海 像 一山一寧贊 部分原寸

絹本着色 掛幅裝 豎 九二・一釐(三尺四分) 神奈川 稱名寺藏
横 五二・三釐(一尺七寸六分)

參照 伊東卓治論文「續寧一山墨跡」