

狩野探幽《雪中梅竹鳥図》における「折枝画」的性 格について

著者	石田 智子
雑誌名	東アジア文化交渉研究 = Journal of East Asian cultural interaction studies
巻	6
ページ	159-176
発行年	2013-03-27
その他のタイトル	The Study about Elements of 'Sesshiga' in "Sechubaichikuchozu" by Kano Tan'yu
URL	http://hdl.handle.net/10112/7641

狩野探幽《雪中梅竹鳥図》における 「折枝画」的性格について

石田 智子

The Study about Elements of 'Sesshiga' in "Sechūbaichikuchōzu"
by Kanō Tan'yū

ISHIDA Tomoko

The paintings by Kanō Tan'yū in Jōrakuden of Nagoya Castle are referred as good examples that have the characters of the Kanō Tan'yū's style. They are also recognized as masterpiece in the Edo period. Therefore, this paintings are important in Japanese Art history. Of the paintings by Tan'yū of Nagoya Castle, "Sechūbaichikuchōzu" is the best example of Tan'yū style because it has much space in its background. In this thesis, I analysis this painting and "Sechūchikurinkyūjakuzu" which is the pair of it. Especially, I argue that Tan'yū used the composition of 'sessiga' which is painted in South Asia in this painting.

キーワード：狩野探幽、名古屋城上洛殿障壁画、折枝画、花鳥障壁画

はじめに

日本のみならず東アジアの多くの絵画に、支持体を地のまま残した余白が存在する。江戸時代、幕府に仕え多くの絵画を残した狩野探幽は余白を生かした潇洒淡麗な画風を誇り、後の江戸時代の画家たちに大きな影響を与えた。名古屋城本丸御殿上洛殿の障壁画はその典型的な作例で、探幽の作品中において最高傑作と呼ぶに値する作品である。また、本障壁画群は、探幽がそれ以前の絵画とは異なる画面を生み出した最初期の作品として、江戸絵画史において重要な位置を占めている。

中でも三之間北側の襖に描かれた《雪中梅竹鳥図》(図1)は、探幽の画風を最もよく表わす作品としてしばしば紹介されている。襖四面を一つの画面として、梅の枝とそこに止まる鳥や周囲を飛び交う小禽が配された。背景には、金の切箔や金泥、薄墨が施されるのみで何も描かれておらず、雪景色に浮かぶ梅の枝と枝先を舞う小禽が際立ち、画面に緊張感を与えている。滑らかでありながら力強い筆墨と画面を塗り残すことで表現された雪の積もる梅の枝や幹、細かく柔らかな線で描かれた枝先に舞う尾長鳥など、筆遣いにも相当な拘りが感じられる。

背景には何も描かれず、地面を表すものも描かれていないため、画面右下より伸びた梅の根元は判然としなない。梅の枝と、枝に止まる鳥、その枝先に舞う鳥のみで画面が構成されていることから、背景に何が存在しているのかは見る者の想像に任される。この点で、《雪中梅竹鳥図》は南宋時代に流行し、その後中国、韓国、日本など東アジア地域で多く描かれた「折枝画」的畫面構成を持つといえるのではないであろうか。「折枝画」は、一般的に小画面の作品が多い。大画面に全株描かれた樹木の一部分を、小画面に切り取って描いたような構図を取り、背景にはほとんど何も描かれなない。樹木全体を描けば、自然と地面が確定され、それに伴い何も描かれていない部分も地面や空の一部であると想像で補うことができる。しかし、画面に一枝のみを描いた場合、背景はいわば余白となる。このような「折枝画」的性格が、大画面である襖に描かれた《雪中梅竹鳥図》(図1)にも当てはまることを筆者は指摘したい。

本論では、この名古屋城本丸御殿上洛殿三之間障壁画の《雪中梅竹鳥図》(図1)、および風景として連続する《雪中竹林鳩雀図》(図2)を検討する。特に、南宋時代の中国で流行しその後東アジア地域で描かれた「折枝画」的畫面構成が、この《雪中梅竹鳥図》(図1)に見られるという点に注目し考察したい。

1、名古屋城本丸御殿上洛殿障壁画

名古屋城本丸御殿上洛殿は、尾張藩が1634(寛永11)年の徳川三代将軍家光の京都上洛に合わせて、1615(慶長20・元和元)年完成の名古屋城本丸御殿に増築した御成御殿である。上洛殿の建築は極めて高い格式を保ち、慶長度造営部分にはない荘厳さを持つ。障壁画制作は、狩野探幽と狩野杳之助に命じられたことが知られる。探幽は、上洛殿上段之間、一之間、二之間、三之間を担当しており、上段之間、一之間には帝鑑図、二之間には琴棋書画図、三之間には四季花鳥図を、全て水墨を主体に描いた¹⁾。

狩野探幽は、1602(慶長7)年に、狩野孝信の嫡子として京都に生まれ、1617(元和3)年、16歳の時に幕府御用絵師となり、二条城などの障壁画制作において狩野一門の総帥として活躍した絵師である。1662(寛文2)年、61歳の時に、絵師として最高位の法印に叙され、1674(延宝2)年の10月に73歳でこの世を去るまで、随一の巨匠として当時の画壇に君臨した。名古屋城上洛殿障壁画を描いたのは33歳の頃ということになり、本作品は探幽の画業において比較的初期の作品といえる。

狩野探幽について語る際、それまでの日本絵画を「一変」した、という言葉及がしばしば行われる。これは、日本最古の画人伝である『本朝画史』における狩野探幽の説明に由来する。撰者である狩野永納は、探幽について「是に於いて筆墨飄逸、傳彩簡易にして、自然に狩野氏を一変す²⁾」と述べた。探幽は、すでに江戸時代から日本絵画の様式を変化させた画家として評価されていた。

さて、この日本絵画を「一変」した狩野探幽の新様式は、名古屋城本丸御殿上洛殿の障壁画制作において完成したと考えられる。このことは多くの研究者によっても言及されている。武田恒夫氏は、「水墨

1) 名古屋城本丸御殿上洛殿障壁画については、武田恒夫『名古屋城(障壁画全集4)』(美術出版社、1967年)、『本丸御殿の至宝 重要文化財名古屋城障壁画』(名古屋市博物館、2007年)を参照した。

2) 狩野永納『本朝画史』1693年

障壁画においては、探幽様の成立は、名古屋城上洛殿にあらわれた³⁾と述べ、余白を介してモチーフを繋ぐ画面構成や抑揚のある用筆など、探幽様の新しい水墨障壁画にみる新しい試みがすでに一つの定型を生んでいたことは疑いえないという⁴⁾。河野元昭氏は、上洛殿障壁画における探幽の画風確立について詳細な論考を残している。河野氏は、探幽の新様式の障壁画の特質として、「部分の呼応による均衡のとれた構成」、「画体の混淆」、「水墨技法がもつ初発性が重視されていること」という三点を挙げている。名古屋城以前の作品においてもこのような特質は見受けられる可能性を示唆しつつも、探幽の新様式は名古屋城上洛殿障壁画において完成した、と結論づけた⁵⁾。また松木寛氏は、「名古屋城上洛殿の障壁画で探幽は水墨画を駆使することによって、この新機軸の成果を世に問いかけ絶賛されることとなり、⁶⁾」と述べていることから理解できるように、新しい絵画様式を表明した作品として、名古屋城上洛殿障壁画を捉えている。

このように、名古屋城上洛殿障壁画において探幽の新様式が確立したということは、多くの研究者の間で一致している。一方で、鬼原俊枝氏は、「探幽の新しい絵画の成立は従来考えられていたよりも遅れ、四十歳代前半頃までにかたちづくられていったものとみられる⁷⁾」と述べ、名古屋城上洛殿では、探幽の絵画様式は確立していない、とした。しかし、鬼原氏も探幽が名古屋城障壁画において新様式の実験を行っていたと述べている。

狩野探幽の新様式とは、先行研究の言及からも理解できるように、描く物、線を最低限に抑え、余白をたっぷり配している点にあるといえるであろう。つまり、実際の空間を無視したようなやや不合理な風景を、余白でモチーフを繋ぐことによって、絵画として成立させている、ということになる。

名古屋城上洛殿障壁画の内、最も探幽らしい画風を表わした作品として《雪中梅竹鳥図》（図1）が取り上げられるのは、探幽の新様式の絵画の典型といえるからであろう。また、描かれたモチーフが画面枠に三角形の構図で収まっている点で、装飾的でモチーフを画面の枠を超えるように描く桃山絵画と対照的であり、画風を一変した作品の例として理解しやすいこともその原因として挙げられる。そして、何とんでも《雪中梅竹鳥図》（図1）が江戸時代を代表する傑作であるからこそ、探幽の新様式の例としてこれまでしばしば取り上げられてきたのである。

さて、それでは三之間障壁画を、《雪中梅竹鳥図》（図1）及び連続した風景と考えられる《雪中竹林鳩雀図》（図2）の二つを中心に検討する。三之間の障壁画は、松之間と繋がる北面に《雪中梅竹鳥図》（図1）、東に《雪中竹林鳩雀図》（図2）、南に《柳鷺図》（図4）、そして二之間と繋がる西面に《芦鷺瀑辺松樹図》（図3）となっている。四画面はゆるやかに一つの風景として繋がっているが、描かれているモチーフから判断して、《雪中竹林鳩雀図》（図2）と《雪中梅竹鳥図》（図1）、そして《芦鷺瀑辺松樹図》（図3）と《柳鷺図》（図4）がそれぞれ一続きの風景と考えられる。各々、冬、初春、夏、秋の風景が描かれている。河野氏が挙げた探幽様式の特質である、「部分の呼応による均衡のとれた構

3) 武田恒夫「狩野探幽」『狩野探幽（日本美術絵画全集15）』集英社、1978年、103頁

4) 同書、104頁

5) 河野元昭「探幽と名古屋城寛永度造営御殿—上—」『美術論叢』第2号、東京大学文学部美術研究室、1986年

6) 松木寛「小さな微笑み—もうひとりの探幽—」『生誕400年記念狩野探幽展』東京都美術館、2002年、7頁

7) 鬼原俊枝『幽微の探究—狩野探幽論—』大阪大学出版会、1998年、263頁

成]、「画体の混淆」、「水墨技法がもつ初発性が重視されていること」が、それぞれの画面で遺憾なく発揮されている。

初春と冬の雪の風景を描いた《雪中梅竹鳥図》(図1)及び《雪中竹林鳩雀図》(図2)であるが、この作品の魅力は、筆致を生かした水墨表現、鳥の生態描写、金を巧みに配した余白、という三要素にあると筆者は考える。

まず、《雪中梅竹鳥図》(図1)に描かれた、画面右から左へと幹や枝を屈曲させながら伸びる梅は、墨の濃淡と抑揚のある筆致によって巧みに表現されている。幹の太い部分は、影となる部分に比較的薄い墨で何度も線が重ねられ、時には水分をたっぷりと含んだ薄墨でぼかして描かれている。一方で、枝が細くなるにつれ墨は濃度を増し、その墨線はややかすれながらも一筆で枝先までしなるように伸びている。雪の積もる箇所は、地のままで残されている。枝先には、梅の花が咲き、力強い筆致と濃墨で表現された枝とともに、地として残された雪に映える。《雪中竹林鳩雀図》(図2)では、竹は幹の途中のみがところどころ描かれ、墨のにじみと筆線を生かして竹の節と幹が描かれている。節から伸びる枝葉は一筆で描かれるが、尖った笹の葉を見事に表わしている。枝に積もる雪は白く残された地と外隈によって表現されている。瘤がありポキポキとした形態の梅の樹と、表面が滑らかで真っすぐと伸びた竹は、墨の筆線で表現するには恰好のモチーフである。輪郭をなぞり色をつけてその形を示すのではなく、墨の線を生かしながら、効果的な生態描写に成功している。

次に鳥に目を移すと、雀、鳩、白鷺、その他小禽は、別の鳥と視線が交わされた状態で描かれている。《雪中竹林鳩雀図》(図2)の竹の枝に止まる鳩は、真下に雪の上に寄りあって寒さをしのぐ三羽の鳩の内の一羽と見つめ合う(図2部分3)。《雪中梅竹鳥図》(図1)の梅の枝に集まる雀は、真上に飛び上がる雀と視線を交わしているようである(図1部分2)。また、梅の枝先に一羽飛ぶ尾長鳥は、損傷のため消えてしまった(図1部分1)梅の枝の中腹に止まっている鳥の方を向いている。《芦鷺瀑辺松樹図》(図3)でも、芦や蓮の生える池にいる鷺と、そこに舞い降りようとする鷺は見つめ合っているし、《柳鷺図》(図4)に描かれた宙を舞う尾長鳥は、柳の木に止まる鷺の方に頭を向けている。

鳥の視線が呼応することによって、見る者の視線を自然にそれぞれのモチーフに向け、散漫な雰囲気を与えない。また向かい合う位置にある《雪中梅竹鳥図》(図1)と《柳鷺図》(図4)には、それぞれ四枚の内一番左の襖には宙に舞う尾長鳥一羽のみが描かれており、全体の均衡を整える役割を担っている。描かれた鳥一羽一羽の描写も秀逸で、観者を絵画の中に誘う。例えば、《雪中竹林鳩雀図》(図2)の笹の葉に積もる雪の上に群れる鳩を見ると(図2部分2)、寒さの中身を寄せ合う鳩の様子が丁寧に描かれている。一番手前に描かれた一羽は、薄墨で表現された胸の羽毛をふくらまし、そこに頭と翼をうずめている。その後ろにいる鳩は白い胡粉で表現された雪に埋もれ目を細めている。黒い頭の一羽は雪に埋もれた餌をついばんでいるのであろうか。そして一番後ろにいる一羽は真上の枝に止まる一羽を見上げている。そして、その視線の先にいる鳩は、細い枝にしっかりとつかまり、真下にいる仲間と同じように羽をふくらませ寒さを耐え忍んでいる(図2部分1)。その一方で、同じ画面に描かれた宙を飛び交う小禽たちは目いっぱい翼を伸ばし、見る者の視線を先導するように、その広い余白を飛翔する。《雪中竹林鳩雀図》(図2)の画面真ん中に描かれた羽をはためかせる小禽は、羽毛の柔らかさを表現しながらも細かく鋭い墨線によって描かれている(図2部分4)。最も美しく描かれているのは、《雪中梅

竹鳥図》（図1）の尾長鳥であろう（図1部分3）。やや不自然ともいえる体勢さえも、宙を飛翔する鳥の一瞬を捉えたように感じられる。濃い滑らかな墨線で颯と引かれた尾羽は、その視線の先にある雄渾な筆致で描かれた梅の枝先とも呼応関係にある。迷いなくひかれた墨線一筆一筆が、尾長鳥の小さいながらも力強い翼を表現している。

これら鳥の表現を見れば、巧みな筆遣いと鳥の形態写生の両方が実現されているとわかるであろう。写真のない江戸時代に、空を飛ぶ鳥や枝に止まる鳥をこれだけ巧みに描いた探幽の技術に改めて驚かされる。もちろん、探幽は中国や日本の古画を大量に見ていたため、その中から形態を写し描いた鳥もあるであろう。しかし、水分を多く含んだ薄墨で表現された羽毛のふくらみや、素早い筆致で描かれたしなやかに伸ばされた風切羽など、鳥の特徴を巧みに再現しているといえる。また、形態の再現とともに多才な墨の表現を駆使していることも、この作品の格調を一層高めている、といってよい。

探幽が鳥を実際に写生していたことは、徳川幕府の公式記録である『徳川実紀』に記されている。山下善也氏は、この記述や静岡県立美術館が所蔵する《白鷗図》など探幽が写生に基づいて描いた作品を挙げ、写生を本絵に生かしていた、と述べている⁸⁾。また、加藤弘子氏も、探幽の花鳥画を詳細に分析し、「鳥獣を実物大に『写真』した花鳥画だけでなく『四季花鳥図』のような大作においても、探幽は伝統的な形式と描法をふまえた上で、特定の個体を観察しなければ得られない形態・色彩情報を新たな再現描写に盛り込んでいることが判明した⁹⁾」と論じている。山下氏、加藤氏によって取り上げられた作品は、名古屋城障壁画を描いた後の作品ではあるが、探幽が対象の写生を元に描いていたことが予想される。

鬼原俊枝氏は、相国寺が所蔵する探幽筆《花鳥図衝立》（図13）について、探幽が、牧谿、王若水（王淵）、雪舟など中国、日本の古典を典拠としたことを指摘しながらも、古典に拮抗する鮮やかな新しさがあると指摘した¹⁰⁾。「探幽の『花鳥図』は、一方で、図様と技法の類似が宋元画とその歴史的な権威、ある種の荘重さを連想させる。他方では、描かれた鳥自体が軽やかで愛くるしい印象を与える¹¹⁾」と鬼原氏は述べる。《雪中梅竹鳥図》（図1）及び《雪中竹林鳩雀図》（図2）の鳥の描写を見ても、探幽が形態を写生する力に長けていたことが理解できる。特に、雪の中うずくまり身を寄せる鳩や雀の描写には感服せざるを得ない。

ここまで、樹木と鳥という描かれたモチーフについて分析した。《雪中梅竹鳥図》（図1）及び《雪中竹林鳩雀図》（図2）は、巧みな筆遣い、多様な墨の表現、生物の生態を捉えた描写など探幽の技術が見事に昇華された作品である。

8) 山下善也「狩野探幽の写生——新収蔵《白鷗図》から——」（『アマリリス（静岡県立美術館美術館ニュース）』第78号、静岡県立美術館、2005年）

9) 加藤弘子「狩野探幽写生論——鳥獣と人物を中心に」（『国華』第1386号、国華社、2011年）

10) 鬼原俊枝「鳳林承章寄進の狩野探幽筆『花鳥図』衝立について」（『日本美術工芸』第662号、日本美術工芸社、1993年）

11) 同書、74頁

2、名古屋城上洛殿障壁画の画面構成について

ここまで三之間の《雪中梅竹鳥図》(図1)と《雪中竹林鳩雀図》(図2)に描かれたモチーフについて検討してきた。多様な墨の表現、筆遣いによって表わされた梅や竹の幹や枝や、筆の線を生かしながら生態を捉えた鳥の描写が、探幽の瀟洒淡麗な画風が存分に生かされていることが理解できた。次に、この作品のもう一つの魅力である、余白について考えていきたい。

《雪中梅竹鳥図》(図1)及び《雪中竹林鳩雀図》(図2)に限らず、上段之間、一之間に描かれた帝鑑図や二之間の高士図、三之間の他の作品にも、同じように金の切箔、金泥と薄墨がひかれた広い余白が取られている。しかし、作品を分析していくうちに、《雪中梅竹鳥図》(図1)と《雪中竹林鳩雀図》(図2)の構図、絵画内での空間構成が、他の作品に比べて特殊であることに気付く。そこで、《雪中梅竹鳥図》(図1)と《雪中竹林鳩雀図》(図2)の空間構成を、その他の名古屋城の障壁画、および狩野探幽が名古屋城上洛殿障壁画以前に描いた障壁画、合わせて探幽以前に描かれた狩野派絵師による障壁画の空間構成と比較し、その特殊性について論じたい。

まず、連続した画面と考えられる《雪中梅竹鳥図》(図1)と《雪中竹林鳩雀図》(図2)の画面中における空間構成について述べる。《雪中梅竹鳥図》(図1)に描かれた梅は、根元の部分が不明瞭である。画面右から左へ伸びる梅の幹の出所を見ても雪に埋もれ、それが梅の木の一部であるのか、全体が描かれているのかわからない。背景には何も描かれておらず、どのような場所に梅が存在しているのか、宙を舞う尾長鳥の後ろには何が見えるのか、明白に理解できる物は何も描かれていないのである。

雪の積もる笹の葉によってゆるやかに繋がっているように見える《雪中竹林鳩雀図》(図2)を見ても、その空間は判然としない。なぜなら、竹は全て根元が示されておらず、しかも幹の途中の部分のみがほんやりと浮かび上がるようにしか描かれていないからである。また竹の幹と梅の幹の太さを比べても、合理的な空間を想像することが出来ない。隣の《芦鷺瀑辺松樹図》(図3)と《柳鷺図》(図4)に目を写すとこちらも同じように余白の多い画面となっている。しかし、《芦鷺瀑辺松樹図》(図3)では松の根元は描かれているし、松の手前に描かれた岩や、奥を流れる滝、その滝は白鷺が集まる水場に流れ落ちていることもわかる。余白は多いものの、描かれているものから補って合理的な空間を想像することが出来る。一方《柳鷺図》(図4)は、《雪中梅竹鳥図》(図1)のように、背景に何が描かれているか、想像しにくくなっているが、手前に描かれた岩や連続する風景と思われる《芦鷺瀑辺松樹図》(図3)によって、空間には破綻がないように見える。

こうしたことは、探幽が名古屋城上洛殿障壁画制作以前に描いた花鳥障壁画や、狩野派の絵師が手掛けた花鳥障壁画についても同じことがいえる。例として、探幽が手掛けた作品を残す二条城の障壁画、狩野元信の京都・大仙院檀那之間の障壁画であった《四季花鳥図》(京都・大仙院蔵)(図5)や、探幽の祖父である狩野永徳の京都・聚光院の障壁画《四季花鳥図襖》(京都・聚光院蔵)(図6)などが挙げられる。これらの作品に描かれた樹木は根元から描かれている。そのため、樹木が生えている地面を基準とし、水流やその向こうに見える山が背景に配されている。地としても残された、何も描かれていない背景がところどころに存在するが、先ほどの《芦鷺瀑辺松樹図》(図3)と《柳鷺図》(図4)と同じように、そこに何があるのかを描かれたものから想像することができる。このことは、花鳥画ではない

が、名古屋城上洛殿二之間の琴棋書画図にも同じことがいえる。余白は多いものの、空間としての破綻はほとんど見られない。

一方で、上段之間、一之間の帝鑑図については、先に挙げた例とは異なり、画中の空間は合理的に見ると破綻している。例えば、上段之間、一之間に描かれた帝鑑図の内、《褒獎守令》（図7）を見ると、宣帝の座する宮殿と手前に描かれる門は、同じ空間に存在するにしても、位置関係がやや不自然である。しかし、宮殿と門の間の余白とそこに蒔かれた切箔によって二つのモチーフを巧みに組み合わせている。これは、元々『帝鑑図説』という版本に描かれた一枚の絵を、四枚の襖を一つとする画面に合わせてモチーフを配置したことと、襖を開けた時に主要なモチーフが手前に現れるように描く、いわゆる隠元効果とを意識したためにこのような不合理ともいえる画面が生まれたのであろう。

朝日美砂子氏は、「場面を語る上での最小限の道具のみを残し、その道具を余白と金砂子により渺々とつないでいるのである¹²⁾」と述べている。帝鑑図は、説話の内容に合わせた明確な登場人物がおり、また典拠となる図も存在している。それを理解させるためには、朝日氏が指摘するように、物語のパーツを余白で繋いで表現することが必要だったのではないであろうか。しかも、このような、一つの画面中にいくつもの空間が混在して、そのそれぞれが余白によって繋がれている、という作品は、探幽以前の帝鑑図にも見られる。永青文庫所蔵の《帝鑑図屏風》を見ると、いくつもの場面が一つの屏風に描かれそのほとんどは余白や両場面に共通するモチーフによって繋がれていることが理解できる。

名古屋城上洛殿上段之間、一之間の帝鑑図もこの形式を取っているといえよう。しかし、注意しておきたいのは、いくつかの空間を組み合わせているが、そこに描かれたモチーフの傍にある地の部分は、周囲に描かれているものによって確定することができるのである。もちろん、ただ地として場面を繋ぐための余白も存在するが、その点で《雪中梅竹鳥図》（図1）の余白とは異なっていることを指摘しておきたい。

名古屋城上洛殿三之間の《雪中梅竹鳥図》（図1）及び《雪中竹林鳩雀図》（図2）の背景には、どのような景色が広がるのか、ということはわからない。特に《雪中梅竹鳥図》（図1）については、背景に描かれるものを特定できるものが何も描かれていないのである。梅の枝は高いところにあり背景は空が広がるのか、それとも竹が林を成しているのか、あるいは、花鳥障壁画にしばしば見られる滝や水流があり湖が見えるのか、背景は絵を見る者に委ねられているのである。

鬼原俊枝氏は、探幽が画面地を絵画の大きな構成要素として用いようとした、と主張した¹³⁾。画面地は地のままであり、描かれたものによって補われる背景ではないということである。この地のままである画面地は、まさに《雪中梅竹鳥図》（図1）の背景にあてはまるのではないであろうか。画面地を地のままとして扱う絵画を、探幽の新様式の要素と捉えるという鬼原氏の論に従ったとしても、やはり探幽の新様式は名古屋城上洛殿の障壁画において成立すると考えられるであろう。

最後に、なぜこの《雪中梅竹鳥図》（図1）及び《雪中竹林鳩雀図》（図2）において、このような余白が扱われたのか、この余白はどのような効果を上げているのか、ということを考えておきたい。探幽

12) 朝日美砂子「帝鑑図の成立と展開」『王と王妃の物語 帝鑑図大集合』名古屋城総合事務所、2011年、107頁

13) 鬼原俊枝「幽微の探究 狩野探幽論」大阪大学出版会、1998年

が余白の多い画面を作りだした理由は研究者により様々であり、未だ判然とした答えは出ていない。しかし、これまでの作品分析からも理解できるように、ただ余白といっても、それぞれに機能が違っている。《雪中梅竹鳥図》(図1)及び《雪中竹林鳩雀図》(図2)の余白、つまり、地のままに残された背景にはどのような効果があるか、を考えることは可能であろう。

筆者は、雪の風景の描出のためだったのではないかと推測する。この作品を見ると、鳥の描写や竹の葉、薄墨の外隈などを見ても、探幽が雪を表現することに腐心していたことが理解できる。雪深い竹林、地面にも高く雪が積もり、遠くを見渡しても全てが白く遠近がわからなくなる。雪が積もっていなければ見えるはずの地面や木の全貌、その先に見える風景は、深く積もった雪によって全て隠されてしまっている。そのような情景を障壁画内に再現したのではないであろうか。もちろん、探幽がどこまで計算してこの作品を制作したのかを図る術はもう残されていない。しかし、地のままに残った背景が、雪積もる竹林の風景を表わしているとするに違和感はない。特に、鳥や梅の枝の描写など少ない線でもその特徴を完全に捉え描いたことを考えると、この余白によって雪景色が再現されていると一層思われるのである¹⁴⁾。

3、「折枝画」的構図と《雪中梅竹鳥図》

《雪中梅竹鳥図》(図1)及び《雪中竹林鳩雀図》(図2)の画面中における空間構成の特殊性についてここまで論じてきた。次に、その画面構成において《雪中梅竹鳥図》(図1)に東アジア地域で多く描かれた「折枝画」的要素が見られることを指摘したい。

「はじめに」において述べたように、「折枝画」とは、花卉の一枝のみを描いた絵画であり、中国で南宋時代からよく描かれるようになった花鳥画の様式である。嶋田英誠氏は、北宋から南宋の絵画様式の変化の一つとして、大画面から小画面への移行を指摘する。嶋田氏によると、花鳥画における植物の全株を大画面に描く絵画から、樹木・花卉の一部分を小画面に描く絵画への変化はこのような様式の移行に伴って起きた、ということである¹⁵⁾。もちろん、小画面に精緻な風景を描いた作品も存在するため、小画面になったことがすなわち「折枝画」の構図が生まれる原因になったと断定することはできない。しかし、南宋時代には、小さな団扇や冊子に描くことが流行したといい¹⁶⁾、大画面に描かれていたモチーフを切り取って描いたことから、無地の背景に画面端から伸びた枝が描かれる「折枝画」の形式が生まれた、と考えられる。

「折枝画」の中国・南宋時代の作例として、林椿(生没年不詳)の作品がある。《果熟來禽圖》(故宮博物院蔵)や《梅竹寒禽圖》(故宮博物院蔵)には小画面に樹木の枝部分に止まる小禽がクローズアップして描かれている。南宋時代以後も「折枝画」は、中国で多く描かれた。元時代後期の画家であり、探幽

14) 中国絵画の北宋様式から南宋様式の変化にも、宋室が南渡し経済文化の中心が江南に移り描く風景が変化したことが影響しているという。湿気が多い江南地域の風景を描出するために北宋期の画風と比較すると簡潔で余白の多い画風に変化していった。同じことが、本作品にもいえるのではないかと。

15) 嶋田英誠「南宋・金時代の絵画 総論」『世界美術大全集・東洋編(南宋・金)』小学館、2000年

16) 王輝庭著・桑童益訳『中国絵画のみかた』二玄社、1995年、156頁

も作品を模写している王淵（生没年不詳）の作と伝えられる《花鳥図》（個人蔵）（図8）は、板倉聖哲氏によって、南宋時代の小画面院体花鳥画の構成に、彩色においては元時代に流行した白描花卉図の趣を融合させた作品と評されている¹⁷⁾。

韓国においても、狩野探幽と同時代に生きた画家たちが描いた「折枝画」が現存している。趙涑（1595～1668年）は、翎毛切枝および梅枝画をよくした士人出身の余技画家である。本貫は豊壤といい、字は希温、景温であり、号は滄江を好んで用いた。得意とした翎毛切枝画とは、小禽や小動物と樹木の枝の一部を描いたものを指し「折枝画」と同義である。趙涑の作品として《朝鵲図》（韓国・徳寿宮美術館蔵）（図9）や《古梅瑞鵲》（図10）などが挙げられる。また、李繼祐（1574～1646年）の《葡萄図屏風》（図11）をはじめ韓国においてよく描かれた葡萄図屏風は、「折枝画」的作品といえるであろう。

日本でも、「折枝画」は多く描かれてきた。禅僧で絵画をよくしたと伝えられる賢江祥啓（生没年不詳）も、《花鳥図》（京都国立博物館蔵）など「折枝画」的作品を残しており、室町時代にはすでに小画面の花鳥画の構図として日本でも描かれていたことが理解できる。狩野元信印のある《三酸・花鳥図》（個人蔵）の左右幅にも画面横から伸びる枝と小禽、栗鼠が描かれていることから、狩野派の絵師もこの構図をとった作品を制作していたことがわかる。狩野探幽の作品にも、「折枝画」といえるものが多く残る。例えば、《海棠に尾長鳥図》（図12）はこれまで紹介してきた折枝画の典型的な例といえる。画面下に水流が配されているが、背景は無地のまま残されている。京都の相国寺が所蔵する《花鳥図衝立》（図13）に描かれる「柳に尾長鳥図」、「梅に鳩図」も「折枝画」といえる¹⁸⁾。「探幽縮図」中にも折枝に小禽という図は散見される。これらの作品は、探幽が名古屋城障壁画を手掛けた以後描かれたものであるが、室町時代からすでに日本で描かれていた「折枝画」と呼ばれる作品を探幽は当然目にしてはいたはずである。また、鬼原俊枝氏が「三十歳代、あるいは二十歳代からすでに、探幽は狩野派の画法を用いず、没骨描や墨の味わいを重視した牧谿なり梁楷の筆墨技法を学んで、それらの写しを制作していたと考えられる¹⁹⁾」と述べているように、探幽は20代からすでに古画を写していたことがわかる。

さて、ここで「折枝画」の特徴を定義しておきたい。まず、木の根元を描かず、画面の縁から枝のみが画面中へ伸びるといった構図をとることが挙げられる。また、背景に具体的な景物が描かれておらず、その空間に何があるのかも判然としないという点も、「折枝画」の特徴といえるであろう。もし、根元から描かれていれば、背景が余白として残されていたとしても、地面が明確化され、それに伴い、例えば空や山、川の流れといった背景に存在するであろう景色を想像で補うことができる。一方で「折枝画」は、地面が描かれていないため、背景に何があるのか、ということが容易に想像できない。よって、紙の上に描かれた枝とその上や周辺に描かれた小動物や小禽のみが浮かび上がるのである。

17) 板倉聖哲「作品解説53花鳥図」（『花鳥画——中国・韓国と日本——』奈良県立美術館、2010年）

18) 鬼原氏によると、本作品は、座帳屏風と呼ばれる小衝立で、1648（慶安元）年9月に相国寺で行われた開山夢想国師三百年忌に際して、鳳林承章が狩野探幽に依頼して描かせ、相国寺に寄進したものである。鳳林承章の日記『隔蓑記』にもこの作品についての記述があるという。（鬼原俊枝「鳳林承章寄進の狩野探幽筆『花鳥図』衝立について」『日本美術工芸』第662号、日本美術工芸社、1993年）、鬼原俊枝「51 花鳥図衝立」〔前掲書『生誕400年記念狩野探幽展』東京都美術館、2002年、226頁〕参照）

19) 前掲書、鬼原俊枝「幽微の探究」（大阪大学出版会、1998年）、137頁

「折枝画」や「枝垂れモチーフ」と呼ばれるというような画面の縁から枝のみが、画面中へ描かれるという構図は西洋では珍しく、この画面縁から枝のみが伸びるという構図は日本の浮世絵を通してはじめて西洋にもたらされた、と高階秀爾氏は指摘している²⁰⁾。つまり、「折枝画」的構図は東アジアの絵画の特徴的な構図だといってよい。本論では、中国、韓国、そして日本の「折枝画」を何点か紹介したが、これらの作品から、「折枝画」が、東アジア地域で広く描かれていたことは理解できたであろう。

ここで名古屋城上洛殿障壁画《雪中梅竹鳥図》(図1)に立ち戻り、その構図について考えた時、背景の処理において「折枝画」と同じ性質が見出せることがわかる。このような構図は、探幽独自の構図というよりも、東アジアに敷衍したものであるといえるであろう。現存する膨大な「探幽縮図」からも理解できるように、探幽は多くの絵画を実見し記録して残していた。《雪中梅竹鳥図》は、東アジア的畫面構成を引き継いで生まれた作品であると考えられる。小画面においてよく描かれたという「折枝画」の構図を大画面における折枝画に利用したことで、本作品の大きな余白が生まれたのであろう。

しかし、注意しておきたいのは、探幽が意図的に「折枝画」の構図を利用して作品を制作したわけではない、ということである。この作品に、「折枝画」的畫面構成が見出せることは間違いない。その一方で、探幽が意識して「折枝画」を大画面に描いた、とは証明することはできないし、《雪中竹林鳩雀図》と連続していることから考えても探幽が「折枝画」の構図を意図していたとは考えにくい。探幽は、多くの絵画を見る機会があり、またそれを熱心に写し学習していた。名古屋城障壁画を制作したのは30代という比較的若い時期であったが、狩野家に生まれ16歳の時から幕府御用絵師であった探幽は、この時点ですでに古今問わず多くの絵画を見ていたはずである。その蓄積が、このような画面構成に影響している、と筆者は考えるのである。

狩野探幽の余白の多い瀟洒淡麗な画風がどのようにして生まれたか、ということに対しては、様々な理由が論じられてきたが未だ判然としない。今回の作品分析から理解できたように余白の扱われ方は作品により様々である。本論で中心に取り上げた《雪中梅竹鳥図》(図1)の余白と、例えば同じ名古屋城上洛殿の帝鑑図の版本から図を転用することから生まれた余白とを比べても、異なった経緯で生まれたことが理解できるであろう。探幽の画業全体を通して明確な新様式に対する目標が存在したのではなく、個々の作品の完成によって探幽様式が生まれたと考えるべきであり、探幽の余白については、個々の作品それぞれの余白の働きを分析しながら考察する必要がある。

本来、絵画が小画面化する中で生まれた「折枝画」を、大画面に描いたという点は、今回紹介した李繼祐の《葡萄図屏風》にも共通している。探幽画においては、「折枝画」を大画面に描いたためにできた余白は、薄墨と金砂子によって暗示的なまま残されている。一方、葡萄図屏風においては、空間を埋めべく葡萄のつるをうねらせて描くことによって、装飾的な効果を画面にもたらしている。このように、後の「折枝画」の発展については、個々の地域により異なっている。

20) 高階秀爾『日本美術を見る眼』岩波書店、2009年

おわりに

本論では、狩野探幽による名古屋城本丸御殿上洛殿三之間障壁画の内、《雪中梅竹鳥図》(図1)を中心に作品の検討を行い、その「折枝画」的性格について考察した。探幽の代表作として知られる《雪中梅竹鳥図》(図1)及び風景として連続する《雪中竹林鳩雀図》(図2)の魅力は、筆致を生かした水墨表現、鳥の生態描写、金を巧みに配した余白、という三要素にあると筆者は考える。

また、《雪中梅竹鳥図》(図1)と《雪中竹林鳩雀図》(図2)の空間構成について、その他の名古屋城の障壁画、および探幽以前に描かれた狩野派絵師による障壁画の空間構成と比較し、その特殊性について論じた。そして、その余白の扱い方が東アジア地域で多く描かれた「折枝画」の背景処理と共通することを指摘した。一方、探幽が意図的に「折枝画」的構図を本作品に利用したのではなく、様々な絵画を学習した蓄積が本作品に無意識の内に影響した、と筆者は考える。雪の風景を再現するために、「折枝画」的畫面構成が扱われた、と推測するのである。

この「折枝画」的構図が大画面の障壁画で扱われたことによって、結果的に背景に暗示的な大きな空間が生まれ余白の多い絵画が生まれたのではないだろうか。今回の作品分析から理解できたように、探幽画における余白とは作品によって様々な理由から生まれており、それぞれの作品についてより一層詳細な検討が必要であると考え。これまで、探幽の画風改革はしばしば和様化と言及されてきたが、東アジアの絵画の様式変化や影響関係を踏まえた上で再度考察すべきである。

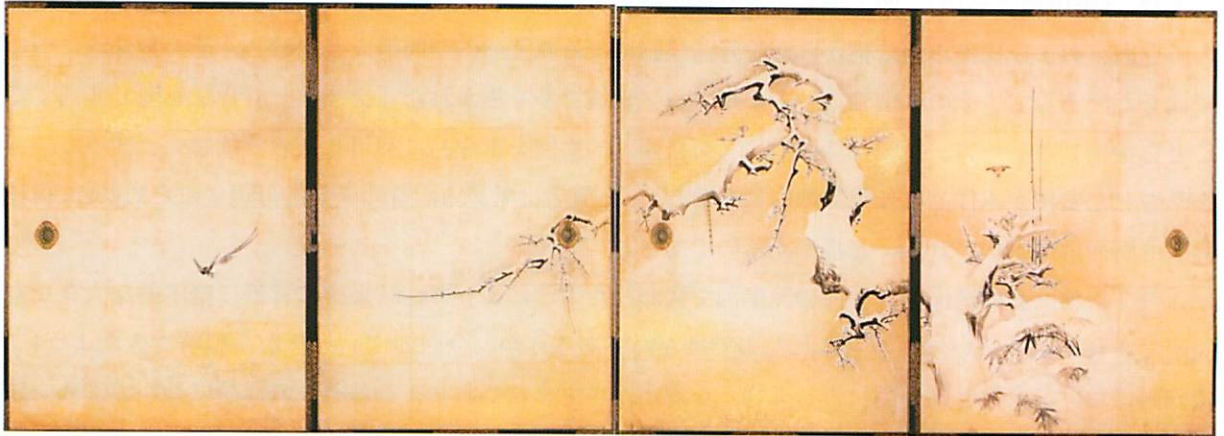


図1 狩野探幽《雪中梅竹鳥図》(名古屋城上洛殿三之間北面襖)



図2 狩野探幽《雪中竹林鳩雀図》(名古屋城上洛殿三之間東面襖)



図1 部分1



図1 部分2

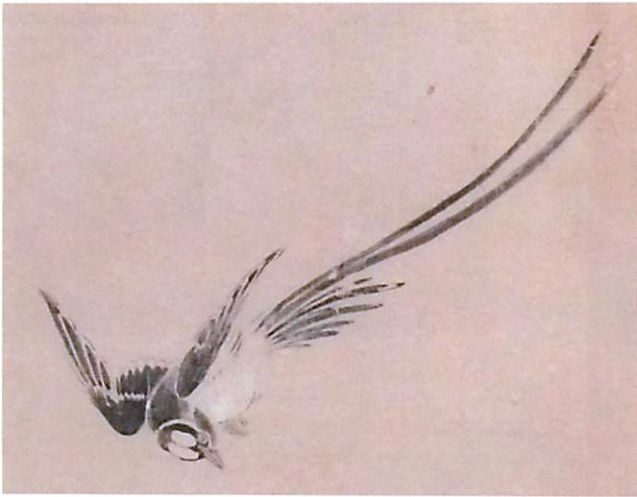


図1 部分3

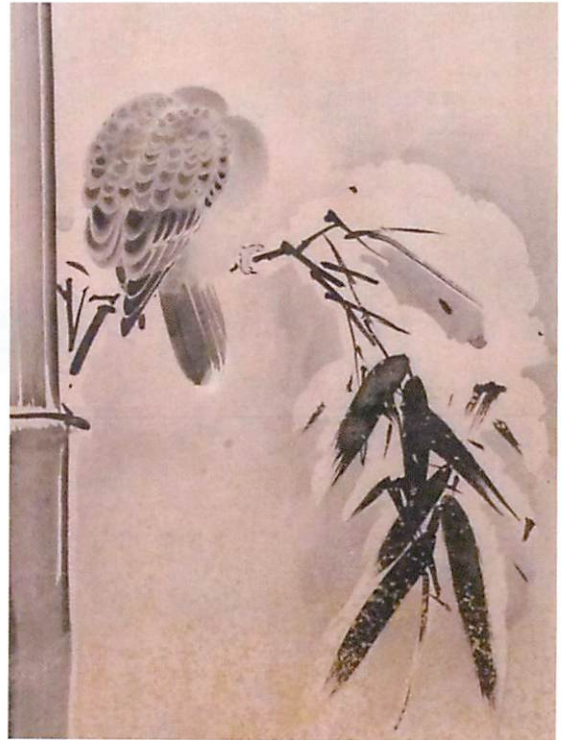


図2 部分1



図2 部分2

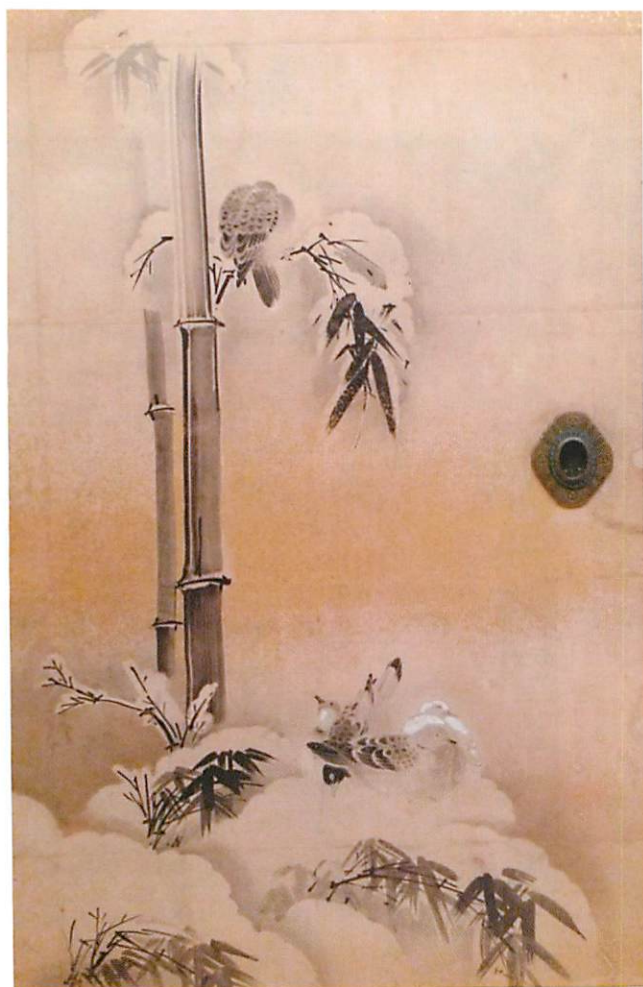


図2 部分3



図2 部分4

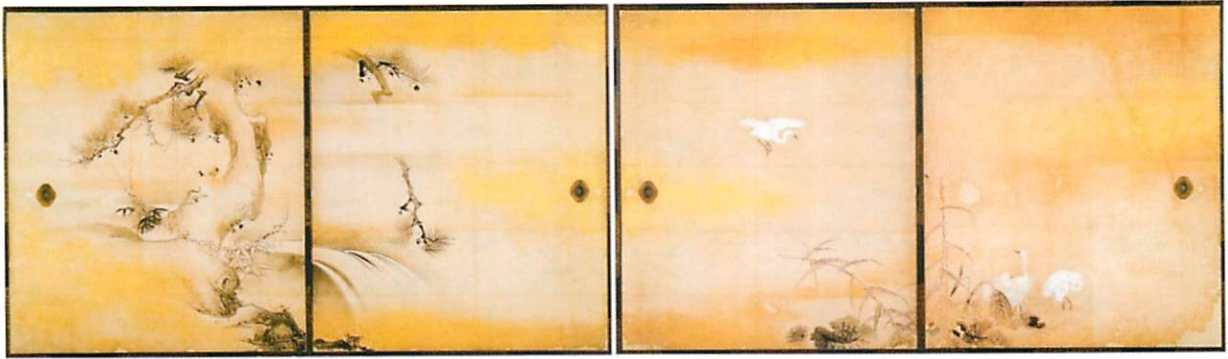


図3 狩野探幽《芦鷺瀑辺松樹図》（名古屋城上洛殿三之間西面襖）



図4 狩野探幽《柳鷺図》（名古屋城上洛殿三之間南面襖）



図5 狩野元信《四季花鳥図》（部分）



図6 狩野永徳《四季花鳥図襖》

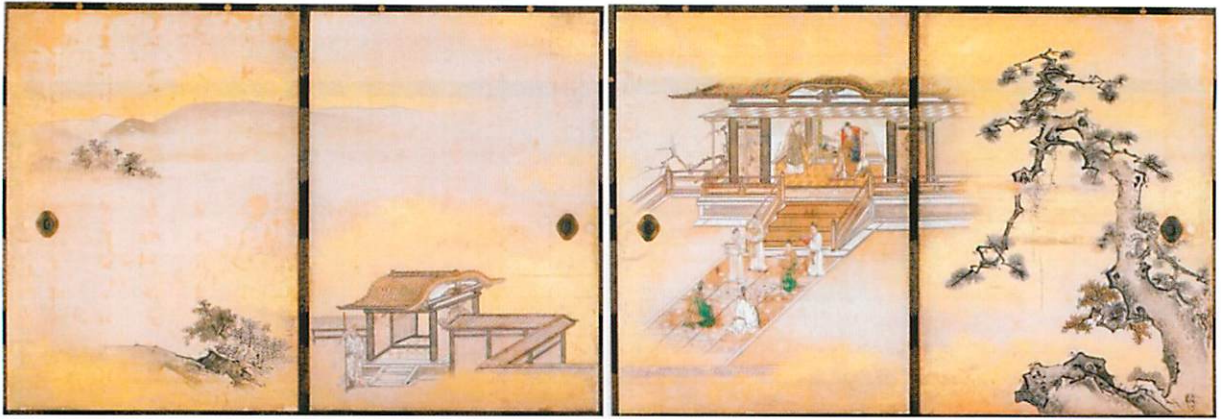


図7 狩野探幽《褒奨守令》(名古屋城上洛殿一之間東面襖)



図8 伝・王淵《花鳥図》



図9 趙涑《朝鶺鴒図》



図10 趙涑《古梅瑞鶺鴒》



図11 李繼祐《葡萄図屏風》



図12 狩野探幽《海棠に尾長鳥図》



図13 狩野探幽《花鳥図衝立》(部分)

(図1)～(図4)、(図7)は、図版は、『本丸御殿の至宝 重要文化財名古屋城障壁画』(名古屋市博物館、2007年)より、(図5)は『室町時代の狩野派』(京都国立博物館、1996年)、(図6)は『狩野永徳』(京都国立博物館2007年)より、(図8)は、『花鳥画——中国・韓国と日本——』(奈良県立美術館、2010年)より、(図12)は『ボストン美術館展』(東京国立博物館、2012年)より、(図13)は『生誕400年記念狩野探幽展』(東京都美術館、2002年)より、それぞれ複写掲載した。