

博士論文

近世武家社会における舞楽図の研究

令和2年度

筑波大学大学院 人間総合科学研究科 芸術専攻

古谷 美也子

筑波大学

目次

序論

第一章 宮廷から武家へ—土佐光信筆「源氏物語画帖」

- 第一節 ハーヴァード本の概要と舞楽場面
- 第二節 舞楽図と源氏絵
- 第三節 三条西実隆とハーヴァード本の制作背景

第二章 徳川将軍家と舞楽—日光山輪王寺蔵「舞楽図屏風」

- 第一節 輪王寺甲本の概要と問題の所在
- 第二節 徳川家康と舞楽
- 第三節 家康二十一回忌法要と輪王寺甲本

第三章 出雲大社の舞楽復興—落合利兵衛安成筆「舞楽図屏風」

- 第一節 安成本の概要
- 第二節 出雲大社の舞楽復興
- 第三節 江戸時代中期の幕府の儀礼と舞楽

第四章 大名と舞楽図—久隅守景筆「舞楽図屏風」

- 第一節 守景本の概要
- 第二節 守景の人物表現と構図
- 第三節 楽器の描写と舞楽図としての位置づけ
- 第四節 尾張・紀伊藩の東照宮祭礼と舞楽

第五章 継承された粉本—松平定信編纂『古画類聚』所収の舞楽図

- 第一節 『古画類聚』と古画舞楽図について
- 第二節 舞楽図の系譜と古画類聚本
- 第三節 松平定信と舞楽図研究

第六章 江戸時代後期の舞楽図—住吉広行筆「舞楽図屏風」

- 第一節 広行本の概要
- 第二節 江戸時代後期の舞楽図
- 第三節 朝儀復興と舞楽図

補論 俵屋宗達筆「舞楽図屏風」について

- 第一節 宗達本の概要と従来の研究
- 第二節 作品の検討
- 第三節 醍醐寺の周辺について

結語

論文概要

序論

序論では、本研究の目的と具体的な課題を述べ、研究の背景となる近世までの舞楽の歴史、中世までの主な舞楽図、そして舞楽図についての先行研究を提示した。

本研究の目的は、近世期の舞楽図の画面内容と制作背景を検討することで、儀礼と密接にかかわる舞楽を画題とする、舞楽図の意味と役割について考察することである。具体的には、中世末から近世期の舞楽図に描かれた図様の継承と展開、制作した画派や画家の多様化、そして朝廷及び武家の儀礼における舞楽図の位置づけについて、同時代の社会の風潮に関連付けながら考察を行う。

舞楽図は、平安時代末からの作例が知られているが、中世までの遺例は決して多くはない。近世初期、六曲一双の金地に多数の舞楽の舞人を描いた舞楽図屏風が流布した。その制作背景には、徳川将軍家や大名家など武家との関わりがみられる。また、近世後期、天皇による朝儀の復興が求められた時期には、新たな画風の舞楽図が描かれるようになる。このように近世期の舞楽図の展開には、政権や公武関係の動向が反映されていることが推察できる。本論では、冒頭で挙げた課題に注目しながら、宮廷文化を表象するともいえる舞楽図が、近世期の武家社会においてどのように受容され、武家の文化として浸透し、そしてやまと絵における一つの画題として広まっていったのかを考察する。

舞楽は、8世紀に国家の儀礼を荘厳する音楽として制度化されて以来、宮廷儀礼や貴族の御遊、主要な寺社の法会や余興としても行われてきた。15世紀、応仁・文明の乱によって、一時期宮廷の舞楽は行われなくなるが、その後、天皇の指示によって大坂、南都の楽人が召し出され、京都の楽人と共に三方楽所が形成されたことで宮廷の舞楽が再興された。舞楽は武家社会にも広まり、足利将軍らは自ら笙を演奏し、徳川将軍家を祭る日光や江戸紅葉山にも楽人が常住するようになった。さらに近世後期には大名自身が楽器の収集や舞楽を奏舞するようになるなど、舞楽が武家文化に浸透していく状況がみられる。

中世までの舞楽図の主な作例としては、図巻形式の「舞楽散楽図」(陽明文庫)、「舞図」(谷地八幡宮)、「応永舞楽図」(サンフランシスコ・アジア美術館)、「舞楽図(延年)」(根本衝立、北野天満宮)などが知られているが、制作の目的は鑑賞だけでなく、舞姿や装束の記録のためでもあったといわれている。

舞楽図についての研究は、近代以降、俵屋宗達筆「舞楽図屏風」を中心に進められてきた。17世紀に流布した図譜的な舞楽図屏風については、15世紀末の土佐派による舞楽図が典拠とみられ、桃山時代の豪華趣味と古典的モチーフに対する新しい動きによって生み出されたともいわれている。寛正3年(1462)、足利義政室町殿に土佐広周、土佐光信によって極

めて厳密な態度で制作された舞絵障子については、天皇が観者として想定されたことに起因し、その際に作られた舞楽図粉本は、後の光信の宮廷絵所預としての権威を裏打ちするものとなったに違いないといわれている。

これら先行する研究からの課題として、17世紀に現れた図譜的な舞楽図屏風の図様の成立と継承について、そして徳川將軍家や大名家などの武家にとっての舞楽図の意味と役割に注目しながら、近世期の舞楽図の変遷について考察を試みる。

第一章 宮廷から武家へ―土佐光信筆「源氏物語画帖」

第一章では、永正7年(1510)成立の土佐光信筆「源氏物語画帖」(ハーヴァード大学美術館、以下、ハーヴァード本)に描かれた舞楽場面に注目した。

ハーヴァード本は、戦国大名大内氏の家臣陶氏の依頼で、公家である三条西実隆(1455～1537)の斡旋により、絵は土佐光信(活躍期1462～1520)の工房が制作したとされている。完成後は大内氏の領国周防国の陶氏のもとに運ばれたとみられ、現在、五十四帖の色紙がそろそろ最古の源氏絵とされている。ハーヴァード本第七帖「紅葉賀」に描かれた舞楽「青海波」と、第四十帖「御法」に描かれた「陵王」の図様は、共に17世紀以降の土佐派と狩野派の源氏絵に継承されており、同じく17世紀に流布した舞楽図屏風の図様とも類似する。特に、「陵王」の図様は、中世の舞楽図ではすでに定型化されていた図様に変更が加えられたもので、ハーヴァード本の図様は現時点での初出とみられる。

近世初期の舞楽図屏風の典拠として指摘されている土佐光信の舞楽図は、画伝などには記述があるものの遺例は知られていない。光信の舞楽図は足利義政室町殿での舞絵障子制作が史料から明らかとされており、ハーヴァード本はそれを裏付けるものといえる。制作背景については、すでに陶氏の文芸活動と関連させた考察がなされている。それに加えて筆者は、楽人豊原統秋の存在に注目し、ハーヴァード本の制作には、三条西実隆と豊原統秋(1450～1525)、土佐光信との交友関係、そして、すでに光信が舞楽図の権威として知られていた状況が反映されていたと考察した。

第二章 徳川將軍家と舞楽―日光山輪王寺蔵「舞楽図屏風」

第二章では、寛政13年(1636)徳川家康の年忌法要に際して奉納された「舞楽図屏風」(日光山輪王寺、以下、輪王寺甲本)について、17世紀に流布した狩野派の画風がみられるA家本系舞楽図屏風としての位置づけをおこない、徳川將軍家の年忌法要での舞楽図の意味と役割について考察した。

輪王寺甲本は、六曲一双の金地画面に舞楽24曲、72人の舞人が描かれているA家本系舞

楽図屏風で、同構図の作例が複数知られている。輪王寺甲本が家康の年忌法要で奉納されるまでの経緯には、将軍家による禁中の舞楽に対する経済的援助と家康の年忌法要での積極的な舞楽催行があった。また、舞楽図屏風の役割を検討する中では、禁中の舞楽図屏風が装束の見本として用いられ、舞御覧の際には楽屋に立てられることを明らかとした。日光山での将軍家の年忌法要は、天皇を王とする国家的宗教体系に組み込むためのものともいわれている。輪王寺甲本は、家康の年忌法要を宮廷行事と同じ国家的祭祀の場として設えるために奉納されたと考察した。

第三章 出雲大社の舞楽復興—落合利兵衛安成筆「舞楽図屏風」

第三章では、元禄7年(1694)、出雲大社の舞楽再興において奉納された落合利兵衛安成筆「舞楽図屏風」(出雲大社、以下、安成本)について注目し、同時期のA家本系舞楽図屏風に対する認識について検討した。

出雲大社では、寛文7年(1667)に神仏分離を目指した造替遷宮が行われた。神職佐草自清(1616~1695)は、これを機に中世以来中絶していた舞楽の復興を目指した。自清の『雑事随筆』によると、安成本と同じA家本系舞楽図屏風は、禁中の舞御覧の際に楽屋に立てる屏風と同じもので、土佐光信原本の舞楽図屏風を後水尾院の指示で狩野探幽が写したものと認識されていた。この記述により、A家本系の画面全体を写した作例が複数存在するのは、禁中の舞楽図として、また、舞楽図の権威である土佐光信による舞楽図という故実性が求められていたことに由来すると結論付けた。

第四章 大名と舞楽図—久隅守景筆「舞楽図屏風」

第四章では、久隅守景筆「舞楽図屏風」(根津美術館、以下、守景本)に注目し、舞楽図としての独自性について検討した。

守景本は、六曲一双の画面に舞楽3曲の舞人7人と楽人8人が大ぶりに描かれ、余白は素地のまま広くとられている。守景の画業は不明な部分も多いが、楽人の面貌は師探幽らと制作した「十六羅漢図」(聖衆来迎寺)、同じく「十六羅漢図」(光明寺)の漢画系人物の面貌、画面構成は「賀茂競馬図屏風」(馬の博物館)、舞楽装束は「釈迦十六善神図」(静嘉堂文庫美術館)など、守景の画風との類似点がみられる。このことから、守景の画業における制作年代は、狩野派での粉本学習の成果を発揮でき、自身の画風が確立される正保から明暦期(1645~1658)である可能性を提示した。舞楽図としては、A家本系の図様を大まかに踏襲しながらも、舞楽の故実とは異なる楽器が描かれるなど、画面に独自の工夫がみられる。同時代、将軍家の年忌法要では頻繁に舞楽が催されていた。また、守景本に描かれた曲目は、

同時代の尾張藩の東照宮祭礼でも一般的なものであった。これらのことから、守景本は禁中の舞楽図を写したのではなく、大名など武家のための舞楽図として求められたと考察した。

第五章 継承された粉本—松平定信編纂『古画類聚』所収の舞楽図

第五章では、19世紀初めに成立した松平定信（1758～1829）編纂『古画類聚』のうちの「人形服章十一」（東京国立博物館）所収の古画舞楽図（以下、古画類聚本）について検討し、舞楽図の系譜への位置づけを試みた。

古画類聚本は、中世以前の古画から舞楽の図様を写したもので、白描画面（一部淡彩）に舞楽13曲の舞人と楽人19人が描かれている。ほぼ同じ画面内容を持ち、天保9年（1838）に幕府奥絵師狩野養信（1796～1846）が模写した「舞楽図巻」（東京国立博物館、以下、養信模本）には、巻末に土佐光信稿本と記されており、古画類聚本とは祖本を同じくするとみられる。両本の図様には、中世までの舞楽図にみられる図様と17世紀以降に新たに描かれるようになった図様とが混在している。古画類聚本には「天文十五年卯月十日」と年記がある。また、「納曾利」の曲目の図様は、中世近世の舞楽図には見られないが天文元年（1532）成立の土佐光茂筆「桑実寺縁起絵巻」に描かれた童舞の「納曾利」とは類似する。これらのことから、古画類聚本と養信模本の祖本は、15世紀後半から16世紀前半までに、土佐光信周辺で成立し、後継者である光茂（活躍期1517～1572）の時代へと土佐派内で継承された舞楽図粉本である可能性が高いと考察した。また、近世後期には、このような古画である舞楽図粉本が、松平定信をはじめとする古画研究、故実研究家の間で求められていた状況を提示した。

第六章 江戸時代後期の舞楽図—住吉広行筆「舞楽図屏風」

第六章では、住吉広行筆「舞楽図屏風」（以下、広行本）に描かれた新たな舞楽の図様をもとに、江戸時代後期の舞楽図の傾向について検討した。

住吉広行（1755～1811）は寛文2年（1662）に復興された住吉派の五代目として幕府御用を務め、奈良、京都の寺社の什物調査をおこなうなど古画研究でも知られている。広行本は六曲一双の押絵貼屏風で、縦長の各画面の上半分に四季山水図、下半分に舞楽の舞人が一曲ごとに描かれている。舞楽の図様は、近世前半期の舞楽図の舞姿を概ね踏襲しながら、装束の種類や文様に工夫を加え、舞人の面貌や舞姿をそれぞれ丁寧に描き分けている。これらの図様は父慶舟（1729～1797）に始まる板谷家の粉本にもみられ、すでに二つの画派の間で共有されていることがわかる。四季山水図はやまと絵の技法を凝らし、細部まで丁寧に描

かれている。広行本のように背景を持つ舞楽図は、同じく近世後期の狩野永岳(1790～1867)の作例などにもみられ、同時代の庭園画との関連も推察できる。また、舞楽は、田中訥言(1767～1823)、浮田一蕙(1795～1853)、冷泉為恭(1823～1864)など復古やまと絵派と呼ばれる画家たちにも好まれた画題であった。さらに、朝儀復興の気運の高まる中で、天皇の指示により宮廷行事を記録する絵画が制作され、そこにも新たな舞楽の図様が描かれた。近世後期、舞楽という画題は、特定の画派に限らず様々な画家によって制作され、やまと絵の一つの画題としての広まった状況がみられる。

補論 俵屋宗達筆「舞楽図屏風」について

最後に補論として、俵屋宗達筆「舞楽図屏風」(醍醐寺、以下宗達本)について、本論での新たな知見をもとに図様の典拠についての考察を試みた。

宗達本は二曲一双の金地に舞楽5曲を舞う9人の舞人と楽器、松と桜が描かれている。このうち舞楽の図様は同時代のA家本系を典拠とすることがすでに指摘されている。俵屋宗達(1570頃～1641頃)は京都の上層町衆出身の画家として、絵屋と工房を主宰したとされており、養源院障壁画制作を通して、天皇家、将軍家との関わりも知られている。宗達本を所蔵する醍醐寺もまた天皇家、将軍家とのつながりが深い。第二章、第三章においてA家本系舞楽図屏風が、禁中の屏風を天皇の指示で写したものであるという認識であったことが明らかとなったが、宗達もまた、禁中の舞楽図を実見した可能性は高い。これらのことから、宗達は、醍醐寺のために禁中の舞楽図を典拠とした舞楽図屏風を制作したという仮説を提示した。

研究課題の結論

本論では、舞楽図の研究課題について以下のように結論付けた。

(一) 中世末から近世期の舞楽図に描かれた図様の継承と展開

舞楽の絵画化は、古代以降おこなわれ、その図様は主にやまと絵制作をおこなってきた絵師達によって徐々に粉本として整えられていったと考えられる。寛正三年(1462)、足利義政室町殿での舞絵障子制作をもとにあらたに整えられた舞楽図粉本は、土佐光信による源氏絵にも用いられたが、さらに、後継者光茂の代に継承され、土佐派内での粉本として成立していったのだろう。

近世初期、禁中には土佐派による舞楽図屏風があり、それは狩野派によって写され、A家本をはじめとして近世期に広まった。将軍家光は、徳川将軍家の法要を宮廷儀礼と同様に権威づけるために、A家本系である輪王寺甲本を奉納したと考えられる。同じ画面を採る安成

本もまた、禁中の舞御覧で立てる屏風と同じものとして出雲大社の舞楽復興の際に求められた。その図様は、舞楽図の一つの規範として、画面全体あるいは曲目ごとに写しとられ、新たな画面構成でも制作されるようになった。A家本系は日光山に奉納されることで、將軍家の法要を想起させるものとして、武家社会に広がったと考えられる。

近世後期にはA家本系の図様をもとに、新たな画風、舞姿で舞楽図が描かれるようになり、その粉本は住吉家、板谷家で共有している状況もみられた。寛政度の御所造営以降、朝儀復興の気運が高まったことが、ふたたび舞楽という画題に注目し、新たに粉本として整えることに反映されたのではないだろうか。

(二) 制作した画派や画家などの多様化

中世後期、舞楽図は、おもに朝廷の画事を務めた土佐派によって制作された。近世前半期、幕府の御用を務めた狩野派による舞楽図が広まり、画面全体が粉本化されている。狩野派の舞楽図は、宗達本、守景本のように狩野派以外の画家によっても新たな画面構成で制作されるようになる。近世後期、寛政度の御所造営を機に、住吉派、板谷家、原家、復古やまと絵派など新たに台頭してきた画家たちによる舞楽図の作例もみられるようになる。特に原家は、宮廷儀礼の記録画でも舞楽の場面を描いている。やまと絵を制作する画家の多様化により、舞楽図も、宮廷文化を表すやまと絵の一面題としても広まっていったといえる。

(三) 朝廷及び武家の儀礼における舞楽図の位置づけ

近世前半期、禁中の舞楽図屏風は、舞御覧の際にも楽屋に立てられるもので、その画面は同時代に流布していたA家本系であった可能性が高い。寛政13年(1636)の徳川家康年忌法要で輪王寺甲本が奉納されたのは、法要での舞楽を禁中の舞御覧と同じように設えるためであったと推察した。

近世後期、国学、考証学が興隆する中で、舞楽図は、古画としても求められるようになった。また、天皇の指示によって復興した宮廷行事の記録画、幕末の宮廷行事を描いた絵画にも複数の舞楽の場面が描かれている。このような状況は、近世後期の朝儀復興の気運が高まる風潮が反映したともいえるだろう。近世期の舞楽図の展開には、宮廷から武家、そして再び宮廷へという政権の動向も反映されていると結論付けた。

(四) 武家社会のける舞楽図の広まり

天皇や公家たちの限られた上層階級によって享受されていた舞楽図は、源氏絵に描かれることを通しても武家社会へと広まった。將軍家の年忌法要においては、幕府による積極的

な舞楽の催行、そして舞楽装束と舞楽図屏風の奉納がおこなわれたが、それはあくまでも禁中の舞楽図屏風を写したものであるという認識であった。舞楽が武家社会に浸透するにつれて、舞楽図は徳川將軍家の年忌法要での舞楽を示すものとして、武家による解釈、思想をもとに図様に変化していく様子が見られた。その一方で、近世中期には、室町時代以前の古画である舞楽図が、武家を含む故実研究家の間で求められた。近世後期、舞楽はやまと絵の伝統的な画題として、ふたたび宮廷文化を象徴する絵画としても求められるようになったといえる。

今後の課題

本論では、中世末から近世期の舞楽図の作例を取り上げ、制作背景における宮廷、將軍家、そして武家との関わり、また、図様の変遷と画派や画家との関わりについて考察を行った。舞楽という画題は、古代より描かれてきた伝統的なやまと絵の画題であり、儀礼と密接に関連する画題でもある。本研究で得た結果をもとに、今後は、舞楽以外の伝統的なやまと絵の画題についても視野を広げながら、特に、近世後期にみられるやまと絵の新たな画風について、同時代の江戸や京都の画壇の傾向と関連させながら、注目していきたい。