

宗達筆《舞楽図屏風》の制作背景

―近世初期における舞楽図の受容から―

古谷 美也子

はじめに

京都の醍醐寺に所蔵される《舞楽図屏風》(図1)は、近世初期に京都で活躍した画家俵屋宗達(一五七〇?―一六四一?)⁽¹⁾の代表作の一つである。二曲一双の金地画面には舞楽装束を着けた九人の舞人が描かれている。舞楽とは現在日本においては雅楽と呼ばれているが、そのはじまりは古くは五世紀頃中国や朝鮮半島から伝わってきた外来音楽である。笙、箏、篳篥、龍笛などの楽器によって奏でられるその音楽と舞は、見た目の華やかさだけでなく国家的あるいは宗教的な儀礼を荘厳する役割も持っていた。しかし近世初期において朝廷から武家へと政権が移行する時期にも変化があったと考えられる。舞楽を主な画題とした舞楽図は最も古いもので十二世紀頃の作例が知られているが、近世前期には同じ構図で描かれた舞楽図屏風が土佐派、狩野派の絵師によって制作されていた。なぜこの時代に舞楽図屏風の需要が増えたのか、そして同時期に宗達もまた舞楽図屏風を制作したのはどのような背景があったのか。本作品についてはこれまで多くの場合、構図や技法の独創性が注目され、それが作品の評価にもつながっている。しかしその時代背景についての検討は十分になされてはいえず、明確な解釈は行われてこなかったようである。

本稿ではまず従来の研究を確認し作品の特徴を挙げ、宗達がおこなった制作過程を推察する。次に近世初期においての舞楽と舞楽図の状況を概観しながら、宗達とその周辺の人脈そして醍醐寺との関係を検討し、作品の制作背景について考察を試みる。

一 作品の概要と従来の研究

宗達筆《舞楽図屏風》(以下宗達筆本とする)は紙本金地着色の二曲一双屏風で、右隻右下に楽器を演奏する幄舎が俯瞰して描かれ、対する左隻左上には松と桜の枝と幹部分が描かれている。幄舎と樹木に挟まれた空間には舞楽の舞人九人が描かれている。彼らが身につける装束によって明らかである曲目は右隻右より、蛮絵文様のついた白い直衣に翁の面をつけ鳩杖を背負う「採桑老(さいそうろう、さいしょうろう)」、緑の襦袢(りょうとう)装束と龍の面をつけ一人は正面を向いて立ちもう一人はしゃがんだ後姿を見せる「納曾利(なそり)」、左隻右より赤の襦袢装束で額にこぶのある面をつけ両手で木蛇を持つ「還城楽(げんじょうらく)」、その足元近くで同じく赤の襦袢装束に頂に龍頭のある面をつけて桴を持つ右手を振り上げる「羅陵王」(蘭陵王、陵王とも呼ばれる)、そしてその左側で紺地に網目のついた袍に鶴を模した面をつけ甲をかぶる四人舞「崑崙八仙」である。また、右隻右下と左隻左下には「法橋宗達」という署名と「対青」の朱文円印が捺されている。人物などの輪郭線は細く自然な曲線で、装束や面の部分は顔料を厚く盛上げて彩色されており、装束の文様などは丁寧な描かれている。厚く塗られた人物とは対称的に、樹木の幹は水分を多く含んだ絵具をにじませるたらし込みで描かれている。

屏風の一扇ごとに二人の舞人、あるいは樹木と舞人といったように二つのモチーフが置かれており、各扇は装束の色によって右から白・緑・赤・紺と配置されている。右端の採桑老の目が画面左を向くことで観者の視線も自然に左方向へと誘導される。このため、広く余白がとられているにもかかわらず画面が散漫にならず、モチーフ同士が関連し合って緊張感のある画面となっている。

醍醐寺は《舞楽図屏風》の他にも宗達作品《扇面貼交屏風》(図2)と《芦鴨図衝立》(図3)を所蔵しており、《源氏物語関屋濡標図屏風》(静嘉堂文庫美術館所蔵)(図4)も明治時代中頃まで同寺の所蔵であった⁽²⁾。

宗達筆本についてのこれまでの主な研究をあげると、大正時代、獅崎庵氏⁽³⁾は醍醐寺と宗達の関係が深いことを指摘し、花卉人物画に優れた宗達がそ

二 作品の検討

俵屋宗達は近世初期に活躍したといわれているがその経歴は不明な点も多い。主な画業として慶長七(一六〇二)年に巖島神社の「平家納経」が修復された際に全三十四巻のうち三巻の表紙と見返し部分の補筆、慶長十年(一六〇五)頃から本阿弥光悦(一五五八〜一六三七)の書の下絵などの金銀泥料紙装飾の制作、元和七(一六二二)年に徳川秀忠夫人である崇源院(一五七三〜一六二六)が父浅井長政のために再建した京都養源院の襖絵と杉戸絵、寛永七(一六三〇)年には法橋として禁裏にある「西行物語絵」の模写をしている。また本作及び《風神雷神図屏風》(建仁寺蔵)(図5)をはじめとする金地屏風、水墨画、扇絵などがよく知られている。限られた文献史料を整理すると本阿弥光悦との姻戚関係、千利休の次男千少庵(一五四六〜一六一四)ら上層町衆との交友、後水尾天皇(一五九六〜一六八〇)からの屏風制作の依頼もされており、彼もまた富裕な町衆の出身で工房兼絵屋である俵屋を主宰する画家であったと考えられている⁽¹²⁾。このような画業を前提としながら、主題の選択、金地屏風の特徴という二点に注目し作品を検討したい。

(一) 主題の選択について

宗達筆本に描かれた舞楽のモチーフは、同時代に流布した図譜的な舞楽図屏風のモチーフと共通することがこれまでも指摘されている⁽¹³⁾。そこで現在知られているいくつかの舞楽図屏風のうち土佐派傍流の絵師といわれる桃翁によるもの(以下桃翁筆本とする)(図6)と狩野派絵師によるとみられる個人A家所蔵(以下A家本とする)(図7)の二作品を例に挙げ宗達筆本と比較する。

桃翁筆本とA家本はどちらも六曲一雙の金地屏風で、右隻右下と左隻左上に幄舎と楽器が描かれ、それらに挟まれた空間に舞楽の舞人数が描かれている。桃翁筆本は画面上下に金雲と右隻には高舞台が描かれ、人物は頭部が小さく、丸みを帯びた輪郭線で装束の描き方などは近世土佐派の特徴を表している。一方、A家本は金雲や舞台はなく、人物がやや大きく顔の表情や装束も詳細に描かれているが、両隻に描かれた幄舎の色が異なることも特徴で

の特長を本作で發揮していると述べているが、他の舞楽図とは関連付けていない。戦後、持丸一夫氏⁽⁴⁾は金地の余白を活かして簡潔に構成し画面外への広がり企てたと構図について特徴づけながら、舞楽の衣裳が古い形式を踏襲していることから古画を模したものと指摘している。六〇年代に山根有三氏⁽⁵⁾は、宗達が多くの舞楽の図から自分のイメージに合うモチーフを選び修正を加えて描いたと述べ、のちに制作年代は寛永七(一六三〇)年前後と推測している⁽⁶⁾。七〇年代に辻惟雄氏⁽⁷⁾が文献史料と現存作品をもとに平安時代以降の舞楽図の系譜をまとめ、宗達筆本を位置づけた。それによると近世以前に多数の舞楽の曲目を描き込んだいわば図譜的な舞楽図屏風は土佐派により考案され、狩野派によって継承された。宗達はそのような同時代の舞楽図屏風を粉本として任意の曲目を引用しわずかな変更、修正を加えて本作品を制作しており、そこには彼の得意とする扇絵、料紙装飾の制作手法が用いられていると述べている。以後宗達筆本は辻氏の論考をもとに論じられる。仲町啓子氏⁽⁸⁾は、桃山時代の豪華趣味と十七世紀に現れる古典的モチーフの大衆化によって図譜的な舞楽図が生まれたのではないかと考察するが、宗達は逆に古典人物図や物語図が風俗画へ近づくことに歯止めをすると同時に、多くのモチーフを描き込むといった過剰なものへの嫌悪から伝統図様を大胆に操作して自己流の画面を作り出したと分析している。中根恭子氏⁽⁹⁾は宗達を選んだ五曲は十七世紀初頭の舞楽図の題材として一般的あるいは定型であった可能性があると指摘し、樹木についても他の作例から舞楽場面の景物として定着していたのではないかと述べている。さらに私見としながらも装束の色の配置が四神と関連する可能性を挙げている。

また近年では醍醐寺に目が向けられ、本田光子氏⁽¹⁰⁾は、近世初期の朝廷・幕府による舞楽の復興を背景に、室町から江戸時代前半にかけての将軍家や大名家による権威付けとして舞楽図屏風が求められたのではないかと指摘し、さらに醍醐寺の桜会の復興を願った座主への追慕として後継者の座主が注文したのではないかと推察する。中村里那氏⁽¹¹⁾は十四世紀の醍醐寺に舞楽を描いた障子が存在したことを示し、舞楽の再興に代わって舞楽図屏風を求めたのではないかと考察する。

ある。また描かれた舞人が桃翁筆本より少ないために空間もいくらか広く、人物の配置もより整理されている。

両作品に描かれた舞楽のモチーフのうち宗達筆本に描かれた五つの曲目が共通するのはA家本である。桃翁筆本では還城楽の姿のみが異なる。宗達は同時代に土佐派、狩野派による舞楽図屏風を目にすることができたと思われるが、おそらくA家本系の舞楽図屏風或いは粉本からモチーフを引用したと思われる。このように古画からモチーフを引用して新たな作品を制作するという手法を宗達は頻繁に用いており、《風神雷神図屏風》の雷神は「北野天神縁起絵巻（弘安本系）」から¹⁴⁾、《源氏物語関屋濤標図屏風》の人物や景物は先行するいくつかの絵巻からの引用¹⁵⁾であることはすでに指摘されている。

宗達はなぜこれら五曲を選んだのか。その理由の可能性として各曲の象徴性、舞楽装束の色、奏舞された場を想起させるための三点を挙げたい。舞楽の曲目はそれぞれ由来を持っており、「採桑老」は不老不死の薬草を求めてさまよう老人で長寿を表し、「納曾利」は二頭の龍、「還城楽」は食用の蛇を見つけて喜ぶ西域の人、「羅陵王」は龍の面で兵士を鼓舞する皇帝、「崑崙八仙」は崑崙山に住む仙人を表しており、これらに共通する象徴性は今のところ見いだせない。一方舞楽装束はどれも装飾的で色彩も豊かであるが、宗達筆本は白、緑、赤、紺と金地に映える色の装束をつけている。舞楽において左方舞（唐楽由来）は赤系の装束、右方舞（高麗楽由来）は緑系の装束であるが、それらに加えて特色ある別装束があり、宗達は意識的に特色ある装束を選んだと考えられる。奏舞された場については、羅陵王と納曾利は宮廷でも相撲や賭弓等勝負事の際に奏舞されることも多く、また余興の場の最後に奏舞される曲であったことから、一般的にもよく知られる曲目を選択したと考えられる。

それらのモチーフを画面に配置する際に宗達は位置を修正した。本来「陵王」と「納曾利」は舞楽の最後で舞われ、組となる番舞（つがいまい）であるが、両隻を並べると中央に位置し、「陵王」を「還城楽」の近くに置き「崑崙八仙」を左端にと並べ替えたのは、白―緑―赤―紺の色の並びを重視したのは明らかである。

以上より筆者が考えるモチーフ選択の理由は、よく知られていて装束が特徴的な曲目を選ぶことで舞楽の場を想起させながら色彩を重視して配置したと推

察する。また樹木のモチーフは、宗達が画派に属せず自由な制作が許される立場であることからあえて同時代の定型となつていない構図とは異なつた、しかもやまと絵によく見られる松と桜を加えたという可能性を挙げたい。

(二) 宗達と金地屏風

近世前期の図譜的な舞楽図屏風の多くが金地であるが、それらと比べ宗達筆本の金地が強く印象付けられるのは、宗達が金地に明確な役割を持たせているためであると考えられる。《風神雷神図屏風》は宗達の金地屏風としてよく知られているが、《舞楽図屏風》と同じく二曲一対で大きさもほぼ同じである。右隻右側では両手で風袋を持つ雷神が笑いながら左隻に向かって大きく右足を踏み出し、左隻左側では太鼓を担ぐ雷神がはるか下方の地上に狙いを定めるように見下ろす姿が描かれている。風神の緑、雷神の白、天衣の紺は厚く盛り上がる様に彩色され、両神の足元には薄墨、白、銀泥を使った雲がたらし込みで描かれている。この雲によって背景の金地は無限の天空を表している。また《檜楡図屏風》（図8）は六曲一隻のやや小ぶりの画面全体に金切箔が敷き詰められ、中央の二扇にのみ墨と藍で楨を中心に楡、椈の立木が幹の途中から頂の手前まで描かれている。樹木の葉は顔料の濃淡を用いて丁寧な描かれており、画面上端には銀の野毛と砂子で霞が表され、金切箔による背景は水分を含んだ大気の中で刻一刻と変わる月の光を表現している¹⁶⁾。このように宗達が用いる金地は、選り抜かれた少ないモチーフを際立たせるための工夫がなされている。図譜的な舞楽図屏風では多くの舞人たちの単なる背景であったのに対し、宗達筆本は少ないモチーフで空間を広くとり樹木を加えたことで金地は儀礼ではなく奥行きのある露地で行われた舞楽の情景を表している。

宗達はさらに屏風という形状の特長もよく利用している。屏風は鑑賞するために折り曲げて立てるが、その時平面的に描かれているモチーフに前後感が生じる。《風神雷神図屏風》や《檜楡図屏風》もその前後感が金地に奥行きを感じさせ、モチーフが少ないほどそれは強調される。二曲一対の小画面に少ないモチーフを描く手法を宗達はおそらく画業の前期において制作した料紙装飾や扇面画で身に付けたのであろう。小さな画面でもモチーフを少なく

して画面の隅に寄せることで画面の外側への広がりを感じさせるのである。《舞楽図屏風》においても宗達は一扇ごとに舞楽装束の色を統一し、モチーフに視線を集め奥行きを強調し、帷舎と樹木を隅に寄せることで舞楽の空間を画面外側に広げた。これが宗達の独創的な工夫であるといえる。

三 舞楽と舞楽図の系譜

舞楽とはもともと五世紀頃から中国や朝鮮半島を通して伝えられた新羅楽、百濟楽、高麗楽、隋・唐楽、渤海楽、度羅樂等の外来音楽で、律令国家形成のために日本古来の歌舞と共に国家の礼楽として整えられ、平安時代に楽器や編成、楽曲の形式なども整理され現在ののような形式へと完成されていった。専門の官人だけでなく皇族や貴族の趣味教養として、年中行事などの場でも奏舞された。また仏教とも結びつきが深く、浄土図や来迎図には楽器を奏で舞い踊る菩薩たちが描かれている。仏教寺院の法会に組み込まれた舞楽は「舞楽四ヶ法要」と呼ばれ、平安時代後期には法会の作法と密接に関わる供養舞と法会のあとの参拝衆のための入調の舞とに分かれた形式になる¹⁷⁾。

鎌倉時代に政権は幕府へと移行するが、武家の間では王朝文化への憧憬が強く、建久二年(一一九一)には源頼朝により鎌倉にも楽人達を集めた楽所が創設され¹⁸⁾、室町時代には天皇や貴族と同じく、將軍も笙などを演奏するようになる¹⁹⁾。応仁の乱(一四六七～一四六九)後、朝廷では正親町天皇(一五一七～一九三)、後陽成天皇(一五七一～一六一七)、後水尾天皇(一五九六～一六八〇)が皇室の諸儀式の回復に努力し、王朝文化復興の気運は高まりつつあった。そこには織田信長、豊臣秀吉ら武家の尽力も大きかった。

江戸時代に入り、幕府の公の場で舞楽が催されたのは元和三年(一六一七)、日光山に東照社を建立し遷座された際である。この時の楽人はわずか数人であったが、翌年江戸城内の紅葉山靈廟に東照宮大権現が置かれた際には京都から楽人が四五人下向し舞楽を担当した²⁰⁾。寛永三(一六二六)年に後水尾天皇の二条城行幸を徳川秀忠・家光が迎えた際にも舞楽や管絃が華々しく行われ、寛永十三(一六三六)年の徳川家康二十一回忌法要では日光東照宮で大々的に営まれ三二曲の舞楽が行われた。この法要を契機に幕府は翌年日光山に楽人を配置

し、寛永十九(一六四二)年には江戸紅葉山に楽人を常勤させた。

このように近世前期には幕府による舞楽の催行が増え、続いて幕府自らが舞楽を掌握するようになった。言い換えれば幕府の勢力拡大とともに舞楽は朝廷の威光を示すものから、幕府の権威を示すものになったといえる。このような舞楽の状況と舞楽図もまた密接に関係している。

舞楽を絵巻などの一場面として描いた例は平安時代以降に見られるようになるが、舞楽を独立した画題として描いた舞楽図として現在知られる最も古いものは十二世紀頃の成立といわれる《信西古楽図》²¹⁾(図9)である。白描の図巻形式の画面には舞楽の他に楽器、曲芸、軽業などが描かれ、現在では模本のみが伝えられる。十三世紀の作例としては京都の北野天満宮蔵《舞楽図》(衝立(図10)で、画面上部に演奏する楽人、松や桜の樹木の間童舞が三曲七人、その周囲には熱狂乱舞する衆徒が大勢描かれており、平安後期に寺社の庭で行われた余興としての延年舞の情景を表している²²⁾。十四世紀の作例として山形県谷地八幡宮蔵《舞図》²³⁾(図11)は白描の図巻形式に舞楽の曲目が順不同で描かれており、舞楽の地方への伝播を示す例でもある。また十七世紀の図譜的な舞楽図のモチーフと共通するものがあり、モチーフの定型化がすでに始まっていたといえる。十五世紀の作例として、サンフランシスコ美術館寄託安倍季英模写《舞楽図巻》(図12)は、応永十五(一四〇八)年に室町時代の公卿山科教言が、屋敷に出入りする楽人安倍季英に模写させたものとされている。図巻形式で彩色された舞人十一人が描かれている²⁴⁾。

このように中世までの舞楽図は舞楽の実際の情景を想起させるものであり、宮廷や寺社において伝統を継承するための記録という役割もあった。模写によって受け継がれるうちに徐々にモチーフの定型化が進んだと思われる。また、描いたのは土佐派など専門の絵師だけではなく、これを受容するのは宮廷や寺社の人々であったといえる。

近世前期には同構図の図譜的な舞楽図屏風が流布した。主な作例としては桃翁筆本、A家本のほか狩野安信、狩野永納、英一蝶など狩野派絵師によるもの、そして日光輪王寺に所蔵されている三作品などが知られている。狩野派は江戸時代には幕府の御用絵師として江戸城を始め京都御所など様々な公的な場の障壁画などの絵画制作を行った画派である。輪王寺の三作品のうち

一作品は寛永十三年の徳川家康二十一回忌法要の際に舞装束と共に奉納されたもので、落款はないがかなり技量の高い狩野派絵師によるものとされている。また英一蝶による舞楽図屏風はやはり將軍家法要に参列し舞楽を目にしていた大名による注文である²⁵⁾。これらの状況から、武家政権の台頭してくるこの時期に流布した図譜的な舞楽図屏風は、將軍家と朝廷の調和、そして幕府の權威を示すものとして受容されていたと考えられる。武家にとって舞楽図とは、中世までの伝統的な舞楽の記録としてではなく、幕府の儀礼を思い起こし、象徴するものであったのではないだろうか。

四 宗達の周辺と醍醐寺

宗達の時代、他の画派の動向はどのようであったのだろうか。

十四世紀に朝廷の絵所預となった藤原行光を祖とする土佐派の絵師は、舞楽図制作にも名を連ねるが²⁶⁾、本流である春日絵所の後継者光元が永祿十二(一五六九)年戦死した為に、粉本その他家督は弟子光吉(一五三九〜一六一三)に譲られる。当時光吉は堺を拠点としており、子である光則、光起父子が京都に戻ってきたのは寛永十一(一六三四)年、さらに光起が絵所預になったのは承応三(一六五四)年のことである²⁷⁾。

一方室町幕府の御用絵師であった狩野派は、祖である狩野正信(一四三四〜一五三〇)の子である元信(一四七七〜一五五九)が漢画に加えてやまと絵を学び和漢融合を試み大きく飛躍した。彼の孫永徳(一五四三〜九〇)は織田信長や豊臣秀吉に関係する莫大な障壁画を制作したが若くして亡くなり、子である光信、孝信(一五七一〜一六一八)、そして弟長信らが宮廷と將軍家の御用をつとめた。孝信の子探幽(一六〇二〜七四)は弟尚信、安信と共に江戸で幕府の御用をつとめたことから狩野派の主流は江戸に移っていく。京都では山樂(一五五九〜一六三五)、山雪(一五九〇〜一六五一)らが京狩野と呼ばれ、二条城や内裏造営にも参加するが江戸狩野とは序列の差が生じていた²⁸⁾。

宗達が「平家納経」の修復に携わっていた当時、京都に土佐派は既におらず、狩野派は永徳の後継者たちが幕府や宮廷の仕事を行っていた。長谷川等伯(一五三九〜一六一〇)、海北友松(一五三三〜一六一五)、雲谷等顔(一五四

七〜一六一八)など新興の漢画系画派が頭角を現したが持続はしなかった²⁹⁾。このような時期に同じ京都でやまと絵のモチーフを継承しながら画風の制約を受けずに様々な注文に応えていた宗達もまた新たに台頭し、その地位を確立した画家であった。しかし、「平家納経」や天皇からの依頼などの公的な仕事をするためには強力な推薦者が存在したはずである。

宗達周辺の人脈が端的に表れている一例として京都養源院の障壁面制作が挙げられる。養源院は文祿三(一五九四)年に豊臣秀吉が側室淀君の願いで父浅井長政の菩提を弔うために創建したが火事で焼失し、その後淀君の妹徳川秀忠夫人(崇源院・一五七三〜一六二六)が秀忠に願い出て元和七(一六二一)年に再建された。現在の本堂は再建当時のものと見られ、その内の一室に宗達派による襖絵「松図」と他に杉戸絵四枚八面が残されている³⁰⁾。

再建の前年に秀忠と崇源院の娘和子(東福門院・一六〇七〜一六七八)は後水尾天皇に入内しており、養源院再建を通して徳川秀忠と崇源院、東福門院と後水尾天皇という將軍家と天皇家の関わりがあったと考えられる。宗達がこのような公的な寺院で障壁面制作をするためには強力な推薦者の存在が考えられるが、山根氏は尾形宗柏と本阿弥光悦を挙げている³¹⁾。尾形宗柏は尾形光琳の祖父で父道柏が浅井家の家臣であったことから崇源院とつながりがあったといわれる。宗柏が継ぐ呉服商雁金屋は崇源院と東福門院に引き立てられたことはよく知られている。宗柏の母は光悦の姉、光悦と宗達の妻は姉妹であったとも言われるが、このような姻戚関係が事実でなくとも宗達はすでに光悦の書の下絵である料紙装飾を慶長十一年頃から制作している。當時上層町衆として芸術分野で活躍し、角倉素庵(一五七一〜一六三二)らと嵯峨本の出版事業に携わり、武家や富裕な町衆、貴族階級ともつながりのあった光悦は宗達の技量の高さを認め、推薦者であった可能性は高い。

この時代禁中並公家諸法度(一六一五発布)の影響もあり、貴族たちは学問諸芸に励むようになり、天皇を中心とした宮廷や周辺で伝統文化に造詣の深い人々の私的な集まりが存在した。公家出身の鹿苑寺住持鳳琳承章(一五九三〜一六六三)は茶人である上層町衆とつながり、後水尾天皇の文化的な会にも参加していた。京都所司代板倉重宗は東福門院の御所に頻繁に出入りし、本阿弥光悦とも親交が厚かった。このような人脈の中で宗達は「平家納

経」の修復、養源院の障壁画制作、そして宮廷での絵画制作と注文主の範囲を広げていったのであろう。

最後に醍醐寺と宗達との関わりについて述べておきたい。

《舞楽図屏風》を所蔵する醍醐寺は九世紀後半に理源大師聖宝によって開山された真言宗の寺院である³³⁾。公武の信仰を集め十世紀以降は皇族が座主に任ぜられるのが慣例となっており、仏画の研究所としても知られている。院政期には鎮守清滝宮の桜会で舞楽四ヶ法要が行われたが、特に醍醐寺の童舞は有名であった³⁴⁾。七三代座主満濟(一二七八―一四三五)の時代三宝院での天神講では舞楽が行われ、満濟は將軍足利義教に舞楽を描いた屏風を贈っている³⁵⁾。八十年代座主義演(一二五八―一六二六)は豊臣秀吉の援助で寺の復興を果たし、慶長三年(一五九八)に秀吉が催した醍醐の花見でも舞楽が行われたという。このような醍醐寺と舞楽の関わりから、本田氏は義演が満濟への憧憬から桜会復興を目指していた影響で後継者覚定が注文したのではないかと考察し³⁶⁾、中村氏も十四世紀の醍醐寺拜殿に「桜会舞様」の障子絵があったことから、儀式の場をあつらえ法学的効果を期待するものとして求めたと推察している³⁷⁾。宗達が法橋であった寛永七年(一六三〇)頃に座主を務めたのは義演の後継者覚定である。覚定(一六〇七―六一)は元関白鷹司信房の子息で、兄信尚の正室は後水尾天皇の姉清子内親王、姉孝子は三代將軍徳川家光の正室である。元和四年(一六一八)に十二歳で醍醐寺に入室し、寛永三年(一六二六)、十九歳で座主となる。五十嵐公一氏は晩年の義演が源氏物語に興味を持っていたことが覚定に影響し、《源氏物語関屋濤標図屏風》を依頼することになったのではないかと推察しているが³⁸⁾、公家出身で禁中にもたびたび出掛けていた覚定の身近にあったのはやはり王朝文化であったであろう。

醍醐寺と宗達との関係は深く、醍醐寺内の無量壽院には宗達筆の障壁画があったといわれ、現在同寺所蔵の《若鴨図》、法界寺所蔵《猪頭布袋図屏風》ももと同院の障壁画の一部であったと伝えられる。無量壽院門跡であった松橋僧正堯円(一五七〇―一六三六)も公家出身で、宮中での法会を行い立花や能にも招かれ、彼の書も光悦流であったという³⁹⁾。覚定もまた頻繁に出入りする宮中と義演、堯円から宗達を知り屏風の依頼をしたと推測できる。中世までの宮廷では伝統的に舞楽図巻が伝わっていたことは先述した。舞楽図の粉本が公家

出身の覚定を通して宗達に渡った可能性も十分に考えられる。

覚定が舞楽図屏風を依頼したことを示す証拠はまだ示されていないことからあくまで仮説ではあるが、宗達はおそらく伝統と格式の高い醍醐寺にふさわしい舞楽図を制作するために画面構成に細心の注意を払い舞楽のモチーフを配置し、自らの独自性を出したに違いない。そしてそれは同時代の舞楽図屏風の引用ではなくあくまでも王朝文化としての舞楽図として描かれたと思われる。

おわりに

近世初期は公武関係において一つの転換期であった。朝廷では後水尾天皇を中心として權威の復活、朝廷儀礼や王朝文化の復興が目指された。一方徳川將軍家では幕府の權威確立を目指し、將軍家の法要をはじめとする幕府の儀礼を国家的儀礼と同様に莊嚴するために舞楽を催した。その時期に幕府御用絵師である狩野派によって流布した舞楽図屏風は伝統的な舞楽を継承するための記録ではなく、舞楽の曲目を一覧できる図譜的な構図であった。

このような時代に舞楽図屏風の依頼を受けた宗達は、おそらく同時代の舞楽図屏風を意識せずにはいられなかったと思われるが、伝統と格式のある醍醐寺にふさわしい舞楽図屏風を制作するため、自ら得意とする小画面の二曲一双金地屏風という形式で最大限に獨創性を發揮したと思われる。京都の文化的背景の中で技術を磨き、特定の画派に属さない宗達であるからこそ自由な画風が展開できたのであろう。依頼主が明らかでないことからあくまでも仮説として宗達筆本の制作背景について考察を試みた。醍醐寺と宗達との関わり、また土佐派、狩野派による同時代の舞楽図屏風の背景についてさらに検討することで宗達筆本の制作背景について考察を進めることができると考えられ、今後の課題としたい。

註

(1) 生没年について不明であるが、寛永七(一六三〇)年に宗達が模写した『西行物語絵』には「法橋宗達」と記されていることから当時六十歳位が通例であろうとす

- る山根有三氏の説に沿った。山根有三「伝記史料の解説『宗達研究一』中央公論美術出版、一九九四年、五二―八八頁（初出『宗達』日本経済新聞社、一九六二年）。
- (2) 明治二八年頃に岩崎弥之助所蔵となった経緯は以下に詳しい。玉蟲敏子「俵屋宗達金銀のへかざり」の系譜」東京大学出版会、二〇二二年、三〇―三二頁。
- (3) 獅崎庵「野村宗達筆舞楽図屏風解」『国華』三六三号、国華社、一九二〇年。
- (4) 持九一夫「宗達筆舞楽図屏風 図版要項」『美術研究』一六二号、美術研究所、一九五一年。
- (5) 山根有三「宗達の芸術」『宗達』日本経済新聞社、一九六二年、二〇四頁。
- (6) 山根有三「寛永年間における宗達の画風展開とその意義」『宗達研究二』中央公論美術出版、一九九六年。
- (7) 辻惟雄「舞楽図の系譜と宗達筆「舞楽図屏風」」『琳派絵画全集 宗達派一』山根雄三編、日本経済新聞社、一九七七年、六九―八〇頁。
- (8) 仲町啓子「俵屋宗達の特質について―江戸美術における抑制をめぐる問題―」『日本美における抑制の問題』科研報告書（代表 神保常彦）一九八四年、六五―七二頁。
- (9) 中根恭子「俵屋宗達筆《舞楽図屏風》について」『真保亨先生古稀記念論文集 芸術の視座』勉誠堂出版、二〇〇二年、一六一―一七三頁。
- (10) 本田光子「俵屋宗達筆「舞楽図屏風」の制作背景」『美術史』一六七号、二〇〇九年、九八―一二二頁。
- (11) 中村里那「宗達筆《舞楽図屏風》考―醍醐寺清滝宮及び朝廷との関わりを中心に―」『美術史学』三二号、東北大学大学院文学研究科美術史学講座、二〇一〇年、二九五―三五頁。
- (12) 宗達についての史料と解釈は主に以下を参考にした。山根有三「伝記史料の解説『宗達研究一』中央公論美術出版、一九九四年、五二―八八頁（初出『宗達』日本経済新聞社、一九六二年）。
- (13) 前掲(7)、辻氏の表現に従い、多くの舞楽モチーフを描き込んだ舞楽図屏風を「図譜的な舞楽図屏風」と言い表すことにする。
- (14) 《風神雷神図屏風》については主に以下を参考にした。前掲(6)、二四二―四九頁。仲町啓子「風神雷神図屏風」と宗達・光琳」『実践女子大 美学美術史学』一号、実践美学美術史学会、一九八六年。
- (15) 《源氏物語閑屋滯標図屏風》について主に以下を参考にした。山根有三「宗達筆閑屋・滯標屏風について」『琳派絵画全集 宗達派一』日本経済新聞社、一九七七年。村瀬実恵子「宗達派源氏絵の先蹤作品探索―白描絵巻を中心として―」『MUSEUM』四四五号、東京国立博物館、一九八八年。
- (16) 《横檜図屏風》について主に以下を参考とした。田中喜作「俵屋宗達筆 横檜図」『美術研究』二一五号、帝国美術院附属美術研究所、一九三三年。水尾比呂志「俵屋宗達から法橋宗達へ―横檜図屏風をめぐる―」『国華』九五八号、一九七三年。小林真結「俵屋宗達筆《横檜図屏風》の再検討」『美術史論叢』二七号、東京大学大学院人文社会科学系研究科・文学美術史研究室、二〇一二年。
- (17) 中世までの舞楽の歴史については主に以下の文献を参考とした。『日本の古典芸能二 舞楽』平凡社、一九七〇年。『日本芸能史第一巻 原始・古代』芸能史研究会編、法政大学出版局、一九八一年。『平安朝音楽制度史』荻美津夫、吉川弘文館、一九九四年。
- (18) 荻美津夫「鎌倉幕府と舞楽―鶴岡八幡宮を中心に―」『古代中世音楽史の研究』吉川弘文館、二〇〇七年、七五―九三頁。
- (19) 坂本麻実子「足利義満と笙」『日本の音と文化』小島美子・藤井知昭編、第一書房、一九九四年。
- (20) 江戸時代初期の幕府による法会での舞楽について以下を参考とした。『徳川実紀』第二篇、第三篇（『国史大系』吉川弘文館、一九六四年）。小川朝子「近世の幕府儀礼と三方衆所―將軍家法会の舞楽を中心に―」『中近世の宗教と国家』岩田書院、一九九八年。武内恵美子「紅葉山衆所をめぐる―考察―楽譜の法会と礼楽思想の関係を中心として」『公家と武家Ⅲ―王権と儀礼の比較文明的考察―』思文閣出版、二〇〇六年。
- (21) 林謙三「信西古楽図と平安初期の楽制について」『雅楽界』四八号、小野雅楽会、一九六八年。
- (22) 泉武夫「北野天満宮蔵へ舞楽図」衝立について―古代末期―中世初期に舞楽の状況から―」『美術史学』二九号、東北大学大学院文学研究科美術史研究室、二〇〇八年。
- (23) 前掲(7)、七八―七九頁。
- (24) 相澤正彦「室町宮廷社会における《舞絵》制作とその一例について」『古美術』五

八号、三彩新社、一九八一年。

- (25) 久留米藩主有馬則維による注文とされている。Miriam Wattles, "The Darinyo Commission of Hanabusa Ichō's "Byaku Dancers": Profligate Waste or Ennobling Taste?" 『国際東方学者会議紀要』四七、二〇〇二年。
- (26) 応永一五年(一四〇八)七月四日条には、山科教言が土佐将監行広に還城楽と採老を扇に描かせている。『教言日記』(『史料纂集』群書類従完成会、一九七〇年)。寛正三年六月に土佐広周、光信が足利義政邸に舞絵障子を制作した。『綱光公記』(遠藤珠紀・須田牧子・田中奈保・桃崎有一郎『東京大学史料編纂所研究紀要』第二二号、二〇一二年)。
- (27) 江戸初期の土佐派の動向については以下を参考にした。宮島新一『宮廷画壇史の研究』至文堂、一九九六年、二〇九―二一〇頁。
- (28) 武田恒夫『狩野派絵画史』吉川弘文館、一九九〇年。
- (29) 山本英男『桃山画壇の展開』『日本美術全集第一〇巻 桃山時代 黄金とわび』小学館、二〇一三年。
- (30) 河野元昭『養源院宗達画考』『国華』一一〇六号、国華社、一九八七年。
- (31) 山根有三『伝宗達筆の養源院杉戸絵・襖絵について』『宗達研究二』中央公論美術出版、一九九四年(初出『大和文華』二三号 一九五七年)。但し、河野氏は前掲(30)において、烏丸光広により推挙されたという可能性もあると述べている。
- (32) 中島俊司『醍醐寺略史』醍醐寺事務所、一九二〇年。
- (33) 土谷恵『中世寺院の社会と芸能』吉川弘文館、二〇〇一年、一七八―一三八頁。
- (34) 正長二(一四一九)年正月十一日条に満済が足利義教に贈った屏風には舞楽の曲目万歳楽と地久が描かれていた。『満済准后日記』(『統群書類従 補遺一・二』統群書類従完成会 一九五八年)。
- (35) 前掲(10)参照。
- (36) 前掲(11)参照。
- (37) 五十嵐公一『近世京都画壇のネットワーク 注文主と絵師』吉川弘文館、二〇一〇年、五一―五二頁。
- (38) 山根有三『宗達と醍醐寺―蘆鴨図衝立を中心に―』『宗達研究二』中央公論美術出版、一九九四年(初出『大和文華』二六号 一九五八年)。

図版典拠

- (図1) 『日本屏風絵集成第二二巻 風俗画―公武風俗』講談社、一九八〇年、四一―七四頁。
- (図2) 『国宝醍醐寺のすべて 密教の仏と聖教』奈良国立博物館、二〇一四年、一九八頁。
- (図3) 『国宝醍醐寺のすべて 密教の仏と聖教』奈良国立博物館、二〇一四年、二〇〇頁。
- (図4) 『宗達・光琳・抱一をめぐる美の世界 金銀の系譜』(パンフレット) 静嘉堂文庫美術館、二〇一五年。
- (図5) 『大琳派展 継承と変奏』東京国立博物館、二〇〇八年、I 四四図。
- (図6) 『日本屏風絵集成第二二巻 風俗画―公武風俗』講談社、一九八〇年、第一〇・一一図。
- (図7) 『日本屏風絵集成第二二巻 風俗画―公武風俗』講談社、一九八〇年、第一一・一二図。
- (図8) 『琳派 第三巻 風月・鳥歌』紫紅社、一九九一年、第九〇図。
- (図9) 『信西古楽図』(復刻日本古典全集) 現代思潮社、一九七七年。
- (図10) 『日本屏風絵集成第二二巻 風俗画―公武風俗』講談社、一九八〇年、第一一三図。
- (図11) 『琳派絵画全集 宗達派二』日本経済新聞社、一九七七年、七〇頁。
- (図12) 『古美術』五八号、三彩新社、一九八一年、四二―四五頁。
- (付記)
本稿は、平成二十七年筑波大学芸術専門学群卒業論文「宗達筆『舞楽図屏風』の制作背景―近世初期における舞楽図の受容から―」に基づき、大幅な加筆訂正を加えたものである。

※平成二十七年筑波大学芸術専門学群長賞受賞

(ふるや みやこ)

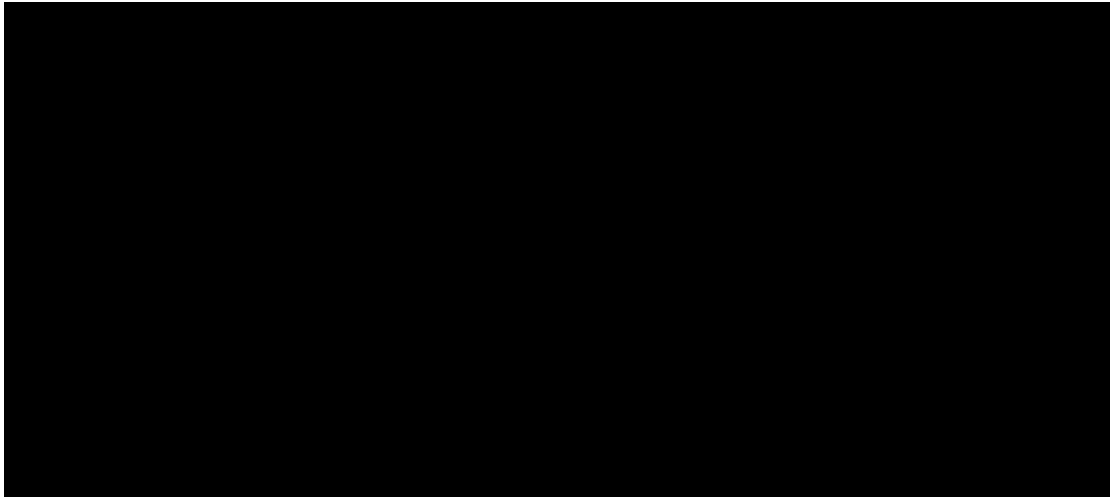


図1 俵屋宗達《舞楽図屏風》
紙本金地着色 二曲一双 各155.0×170.0cm
江戸時代 17世紀 京都・醍醐寺

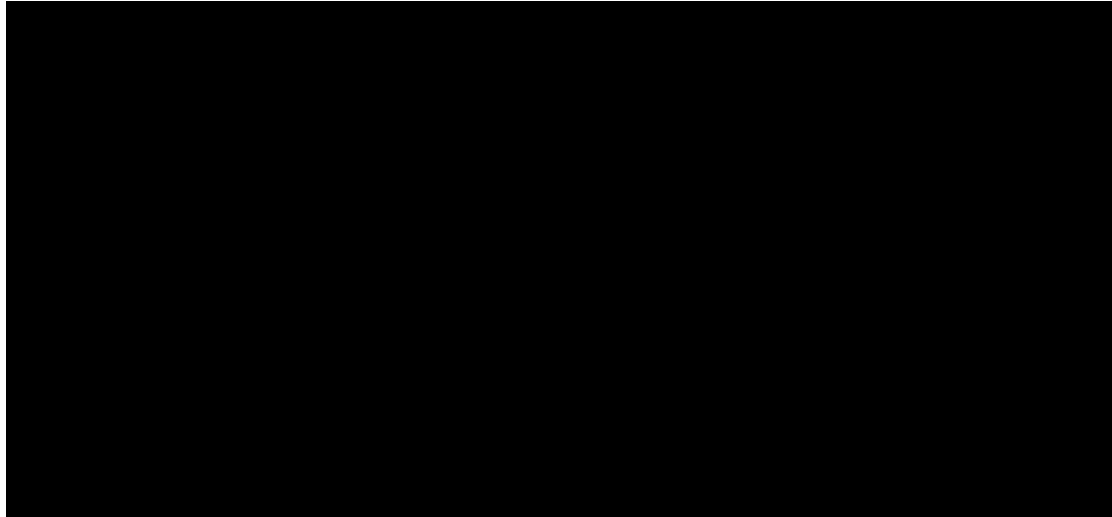


図2 俵屋宗達《扇面貼交屏風》
紙本金地着色 二曲一双 各157.0×168.0cm
江戸時代 17世紀 京都・醍醐寺

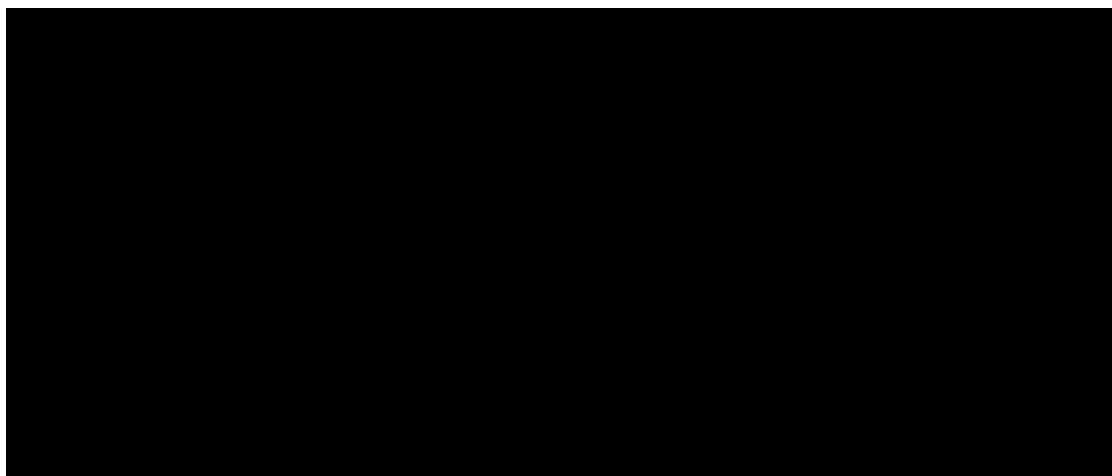


図3 俵屋宗達《芦鴨図衝立》
紙本墨画 二面衝立一基 各144.2×168.3cm
江戸時代 17世紀 京都・醍醐寺

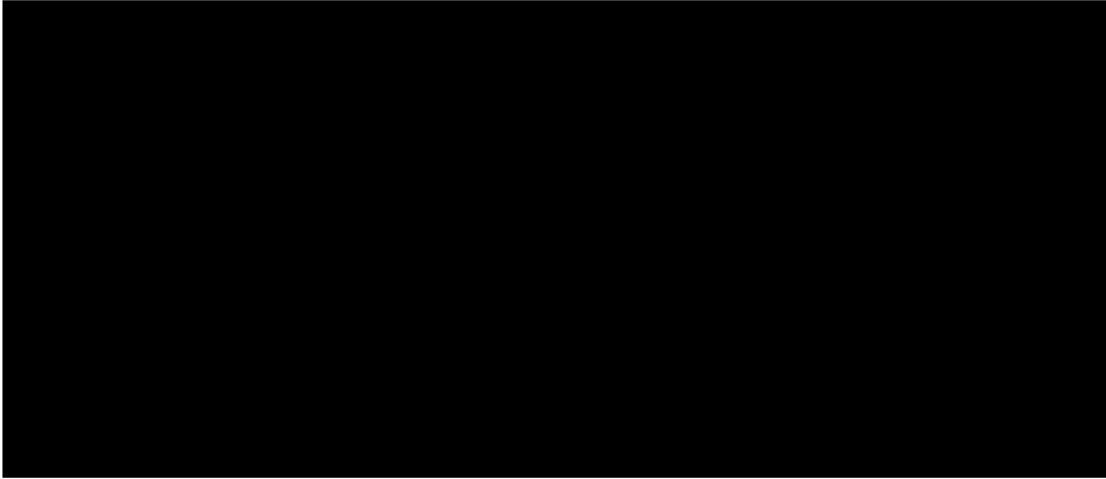


図4 俵屋宗達《源氏物語関屋滯標図屏風》
紙本金地着色 六曲一双 各153.0×356.4cm
江戸時代 17世紀 静嘉堂文庫美術館

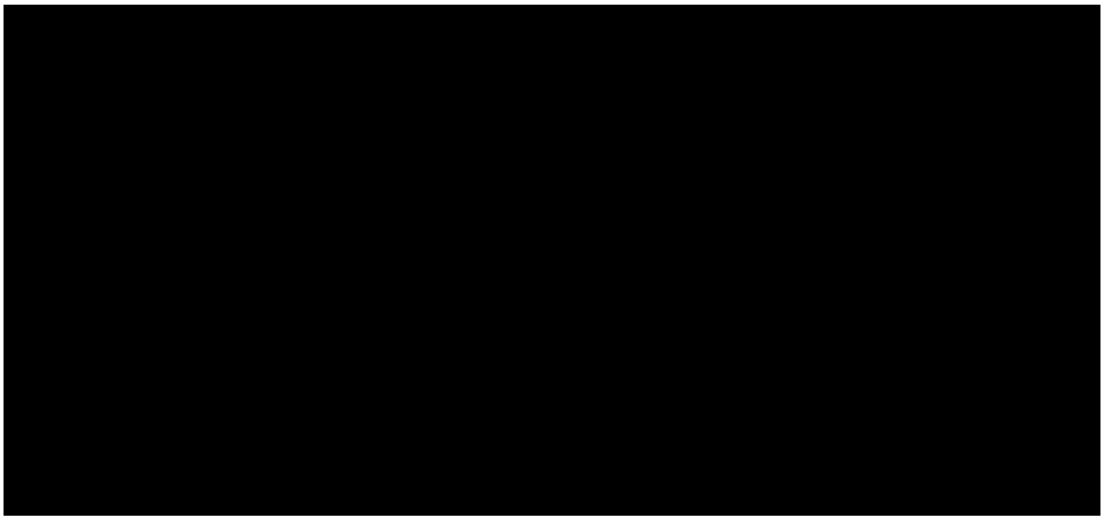


図5 俵屋宗達《風神雷神図屏風》
紙本金地着色 二曲一双 各154.5×169.8cm
江戸時代 17世紀 京都・建仁寺

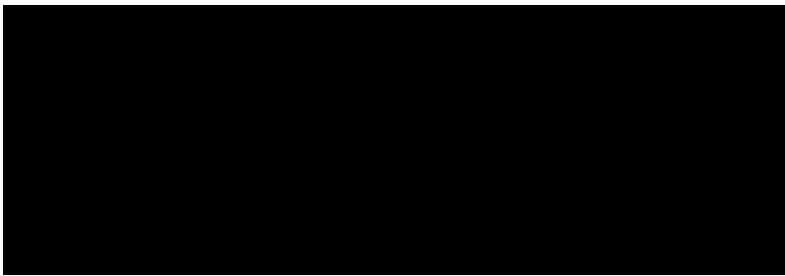


図6 桃翁《舞楽図屏風》
紙本金地着色 六曲一双
各92.0×263.5cm
江戸時代 17世紀
東京国立博物館

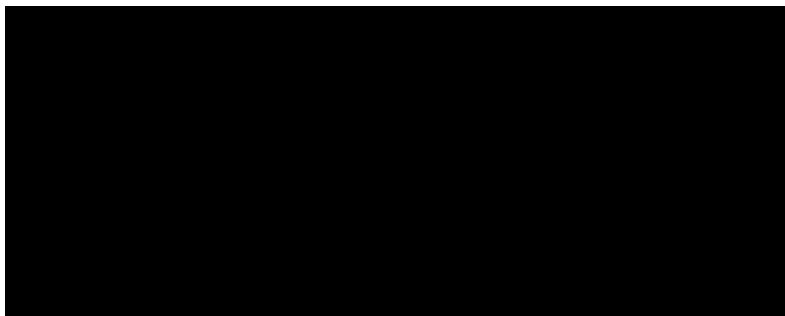
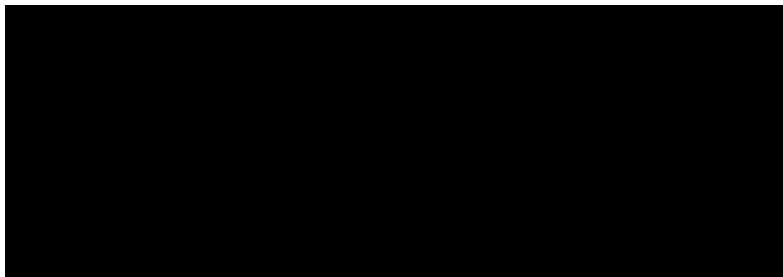


図7 《舞楽図屏風》
紙本金地着色 六曲一双
各118.0×295.0cm
江戸時代 17世紀
個人蔵
(京都国立博物館寄託)

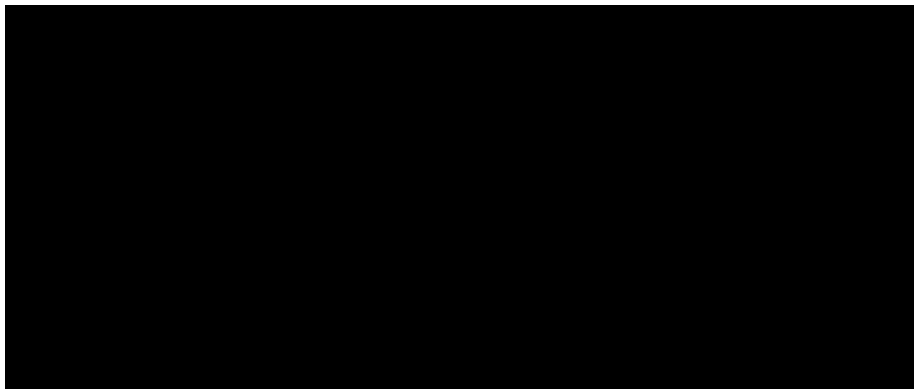
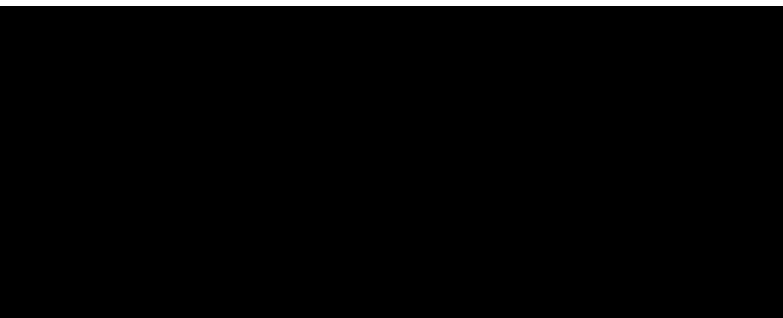


図8 俵屋宗達《檜楡図屏風》
紙本墨画 六曲一隻 96.0×222.0cm
江戸時代 17世紀 石川県立美術館



図9 《信西古楽図》(模本)
紙本墨画 一巻 江戸時代 18世紀(原本12世紀) 東京藝術大学



図10 《舞楽図》
絹本着色 二帖の内(もと衝立障子) 103.5×136.0cm
鎌倉時代 13世紀 北野天満宮



図11 《舞図》
紙本墨画 一巻 31.3×790cm 14世紀 山形・谷地八幡宮

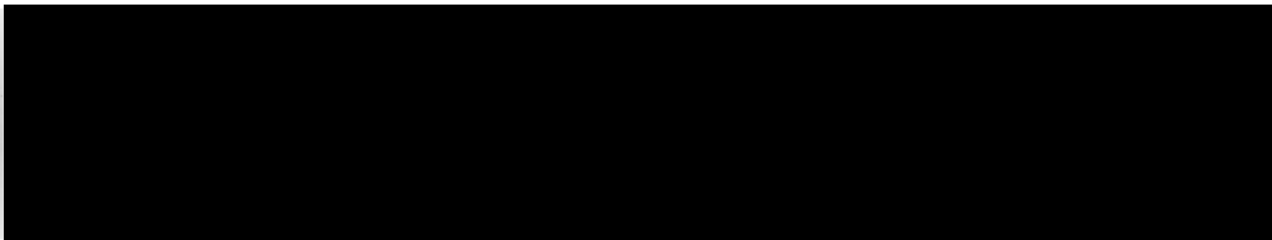


図12 《舞楽図巻》
紙本着色 一巻 28.2×435.6cm
室町時代 15世紀 個人蔵(サンフランシスコ美術館寄託)