

序章 金碧障壁画の研究にあたって

第一節 研究の背景

1 - 1 研究の目的

藝術というながい人間の創造活動において、洋の東西を問わず「黄金」以上に古の時代から愛され親しまれた素材は多くはない。翻って、この燦然と輝く金色ほど今に至るまで闇に閉ざされた素材も多くはないであろう。本論文は黄金の絵画的、視覚的效果と機能の発展、発達により特有の展開を果たした「金碧障壁画」について論考するものである。

「聖なる色」と「俗なる色」

さて、黄金についていかなる素材であると評価することが出来るだろうか。とりわけ、金碧障壁画における金箔の素材性をどのように捉え直すことができるであろうか。

従来の日本美術史における黄金のもつ意味は、「聖なる色」と「俗なる色」に大別される。

「聖なる色」とは、神聖なる色彩の意であり神仏を対象とする信仰のための彩色を指す。その代表的な例の一つが「中尊寺金色堂」である。金色堂は、岩手県平泉町の中尊寺山内にある天治元年（1124 年）に初代藤原清衡が建立したとされる仏堂であり、清衡・基衡・秀衡の遺体を安置する棺としても知られる。金色の名の通り、仏像だけでなく扉・壁・床・軒・縁に至る仏堂内外までを総金箔貼りとし、金箔と対比する螺鈿細工が一層の荘厳化を果している。まさに日本美術史における黄金の遺産と呼ぶに相応しい建築と言えるだろう。極楽を願い浄土を表現しようとする動機と発想こそ極めて人間らしい世俗的な考え方だが、阿弥陀三尊を中心とする計 11 体の仏像が対象である以上、その黄金は信仰のための彩色に違いない。つまり「聖なる色」は絵画・彫刻・建築など領域を超えて非日常的な清浄かつ荘厳な色彩であると定義できるのである。

一方、「俗なる色」とは、世俗なる色彩の意であり人間を対象とする彩色を指す。しかし、俗と金に関する明快な定義はなされておらず今後も慎重な議論が求められるが、黄金への

意識が明確に転換した織田信長「安土城」や豊臣秀吉「黄金の茶室」を起源とする考え方が主流である。これまでの見解では絢爛豪華あるいは成金趣味などみる論考も散見され、人間を対象とした「個人の欲望」のための色彩として評価されることもあったようである。現存しない安土城障壁画に関して論証する由もないが、「黄金の茶室」は果たして権威づけを目的とした建造物であったのか。「晴と褻」、すなわち天皇をもてなす最上の晴性の表現ではなかっただろうか。ことに、日常の生活空間を中心に展開を果たした金壁障壁画では、生活の場に「めりはり」を与える意識とその造形意義がより高いのではないと思われる。

谷崎潤一郎「陰翳礼讃」

俗という概念を「人間の生活」と解釈し、金碧障壁画の芸術的価値を再評価したのが、谷崎潤一郎である。谷崎は自身の随筆「陰翳礼讃」¹において、黄金の素材性に関して以下のように特筆している。

諸君はまたそう云う大きな建物の、奥の奥の部屋へ行くと、もう全く外の光りが届かなくなった暗がりの中にある金襴や金屏風が、幾間を隔てた遠い遠い庭の明りの穂先を捉えて、ぼうっと夢のように照り返しているのを見たことはないか。その照り返しは、夕暮れの地平線のように、あたりの闇へ実に弱々しい金色の明りを投げているのであるが、私は黄金と云うものがあれほど沈痛な美しさを見せる時はないと思う。そして、その前を通り過ぎながら幾度も振り返って見直すことがあるが、正面から側面の方へ歩を移すに随って、金地の紙の表面がゆっくりと大きく底光りする。決してちらちらと忙がしい瞬きをせず、巨人が顔色を変えるように、きらりと、長い間を置いて光る。時とすると、たった今まで眠ったような鈍い反射をしていた梨地の金が、側面へ廻ると、燃え上るように耀やいているのを発見して、こんなに暗い所でどうしてこれだけの光線を集めることが出来たのかと、不思議に思う。それで私には昔の人が黄金を佛の像に塗ったり、貴人の起居する部屋の四壁へ張ったりした意味が、始めて領けるのである。現代の人は明るい家に住んでいるので、

こう云う黄金の美しさを知らない。が、暗い家に住んでいた昔の人は、その美しい色に魅せられたばかりでなく、かねて実用的価値をも知っていたのであろう。なぜなら光線の乏しい屋内では、あれがレフレクターの役目をしたに違いないから。つまり彼等はただ贅沢に黄金の箔や砂子を使ったのではなく、あれの反射を利用して明りを補ったのであろう。そうだとすると、銀やその他の金属はじきに光沢が褪せてしまうのに、長く耀やきを失わないで室内の闇を照らす黄金と云うものが、異様に貴ばれたであろう理由を会得することが出来る。²

「陰翳礼讃」における金地の考察

金襖・金屏風における金箔の素材性について、黄金と闇の調和から美の真正を求める氏の見解は、「美は物体にあるのではなく、物体と物体との作り出す陰翳のあや、明暗にある。」³と説く、谷崎独特のものの見方と考え方である。なかでも、「美的価値」と「実用的価値」で構成された評価の内容について読み解く必要があるだろう。

前半の美的価値では、黄金の輝きを「夢」や「夕暮れの地平線」に見立てて、「沈痛」の言葉で評価する。ここに「正面から側面の方へ歩を移す」を付加し、「巨人が顔色を変える」・「眠ったような鈍い反射から燃え上がるように耀いている」となり立体的、空間的な美が表現されるのである。

後半の実用的価値では、それまでの詩的、主観的表現から一転して理論的、客観的考察へと切り換る。美的価値の評価は受け手の目線（鑑賞者あるいは客人）であったのに対し、実用的価値の評価が与え手の目線（制作者あるいは主人）であるのに起因すると考えられ、このような目線の移行により、実用的意義を多分に含む「リフレクター（反射板）」として黄金の輝きは再評価されるのである。また、銀やその他の金属を比較対象に置き耐錆性の合理的実用性をも指摘しその価値を補強した。

つまり谷崎は、金襖・金屏風の美を価値づけするにあたって、「幽玄」と「叡智」にこそ藝術的価値を求めたのである。人間を対象とする生活のための彩色とする考え方は、日本

美術史上極めて重要な意義を与えたと考えられる。

「陰翳礼讃」に見る金碧障壁画

以上の読解から金碧障壁画の絵画的特質を見ることができる。すなわち、「生活の絵画」である。谷崎は、金襴・金屏風の芸術性を求める際、美的、実用的効果と機能から黄金の価値について考察した。黄金と対比する空間や場所を示す言葉には、「大きな建物の奥の奥の部屋、もう全く光りが届かなくなった暗がりの中」・「貴人の起居する部屋」・「暗い家」・「光線の乏しい屋内」・「室内の闇」などを選択している。これらは共通して、室内の内部が暗いことと、室内の用途が居住の場であることを指す。つまり、暗い生活空間と黄金の輝きの密接なる関係性に見た、空間の美について思考するものに他ならない。換言すれば、「陰翳礼讃」とは金碧障壁画を通じて、「生活と藝術」への再考と捉え直すことができるのである。

金碧障壁画を考察するにあたって

障壁画とは生活の場を彩る絵画であり、生活の場を間仕切る仮設的な壁である。つまり生活者の居住空間を総合的に演出する媒体であることは言うまでもなく、個々の絵画表現が室内の設計・室内の用途・施主の趣味趣向を回避することはありえない。建築と人また人と人などの様々な要因や要素を介して形成されるのが障壁画であり、「生活のための絵画」の基本的原則である。

一般的な絵画作品は基本的に「藝術のための藝術」であることのほうが多く、それらは各個の作品論あるいは作家論から論議される必要があるだろう。繰り返し指摘するように、金碧障壁画は「生活のための絵画」である。本来、その完成度は表現趣意と屋内空間とが深く関わっており、通常の絵画論とは異なる総合的、本質的思考が求められる。については谷崎潤一郎が「陰翳礼讃」において黄金と闇の関連性から根源的美を求めたことに倣い、絵画作品と室内空間の相対的關係から考察する試論を提出したい。本論文が金碧障壁画に関する研究であることは既述の通りであるが、最大の目的として金碧障壁画における金地構成の絵画的、視覚的効果と機能の諸様相について、絵画作品と室内空間の相対的な関係

から考察するものであることをつけ加えて研究の目的とする。

1 - 2 研究の方法

では、金碧障壁画における金地構成の絵画的、視覚的効果と機能について、絵画作品と室内空間の相対的關係から考察する研究方法として、どのような方法論が可能であろうか。注目すべきは、「セマンティックディファレンシャル法」と「風流正八面体」である。

「セマンティックディファレンシャル法」

1960年代、アメリカの心理学者 C.E.オズグットが提案、展開した心理学測定法の一つに「セマンティックディファレンシャル法 (SD 法)」がある。「SD 法」とは、「高い - 低い」・「広い - 狭い」・「長い - 短い」など、対関係にある形容詞対を定義した尺度の両極に置き、「どちらでもない」を「0 (ゼロ)」とし、「プラス (+)」と「マイナス (-)」の「やや」・「かなり」・「非常に」の計七段階もしくは五段階で評価させる。形容詞対の複数軸で構成された意味空間内に特定の概念や記号を位置づけることで、その意味構造を明らかにする評定方法である。また、評価に関する適正な形容詞対を抽出するための基礎的研究を行い、「厳しい - 可笑しい」・「華々しい - 寂しい」・「大きい - 小さい」の三つの形容詞対が比較的抽出されやすい基礎形容詞対であることも実証している。

「風流正八面体」

これと類似した対象軸をもって美的価値を価値づける考え方は、1937年（昭和十二年）すでに日本の哲学者によって示されている。九鬼周造が「風流に関する一考察」⁴において図式化した構造論「風流正八面体」（資料1）である。

風流が自然美人生美の体験を表現することによって創造する美的価値の諸様相について、「厳」・「笑」・「華」・「寂」・「太」・「細」の六つの性質に類別し、風流のもつ本質的構造を「厳かなもの」と「可笑しいもの」・「華やかなもの」と「寂びたもの」そして「太いもの」と「細いもの」とする三組の対立関係に還元した。さらに「華」・「寂」と「太」・「細」の二直線を対角線とする正方形を作り、中心点を通る垂線に「厳」・「笑」を作って正八面体

とした。九鬼は、「しをり」・「位」・「もののあはれ」・「幽玄」・「優美」・「壮麗」・「侘び」の八つの概念を正八面体の表面および内部に位置づけ、風流の美について考察している。

「風流正八面体」と「SD 法」

「風流正八面体」と「SD 法」は、微分法をベースとする分析的思考に類似性や共通点を認められるが、端に重なった点が多い程度の関係とは言いがたい。理論化に至る履歴から本質的な相互関係を見ることができる。

九鬼は、自身の心の動き（感覚・感性・感情）をもとに、風流の美的価値を捉える研究方法として、「風流正八面体」を構想している。対するオズグットは、被験者が受けた印象（感覚・感性・感情）をもとに、評価対象の意味構造を捉えた研究成果として、「SD 法」を提案したのである。

つまり「風流正八面体」の研究方法は、研究成果の「SD 法」によってその論理的整合性が証明、保障されたと言える。双方の関係は、「見ることの原理」について複眼的視点から検証した相関関係にあり、その帰着点こそ「厳 - 笑性」・「華 - 寂性」・「大 - 小性」とする三つの軸性で構成された三次元的構造体そのものと考えることができるのである。

「SD 法」で補強された「風流正八面体」の方法論は、「見ること」を出発点とするため風流に限らず幅広い分野や領域で応用できうと考えられる。本論文では「黄金正八面体」と改めて、金碧障壁画における金地構成の絵画的、視覚的効果と機能について、絵画作品と室内空間の相対的関係から考察するための基礎理論に設定する。

論考の手順は一次元的考察・二次元的考察・三次元的考察の順に進める。

一次元的考察では、「厳 - 笑性」・「華 - 寂性」・「大 - 小性」をもとに、各研究対象の性質について考察、分類する。

二次元的考察では、三つの軸性を縦軸及び横軸に組み合わせた「厳 - 笑性と華 - 寂性」・「大 - 小性と厳 - 笑性」・「大 - 小性と華 - 寂性」をもとに、対角線上で対立する「正対の対関係」と対角線上で交差する「交差の対関係」にみる相互関係と特異性から金地構成の効果と機能について考察する。

三次元的考察では、「厳 - 笑性」と「華 - 寂性」の二直線を対角線とする正方形を作り、中心点を通る垂線に「大 - 小性」を作る。これら三つの軸性を一組とする「黄金正八面体」をもとに、二次元的考察同様「正対と交差の対関係」から各集合体の金地構成の絵画的、視覚的効果と機能について考察する。

1 - 3 研究の対象

金碧障壁画における金地構成の絵画的、視覚的効果と機能について検証するためには、金地構成の諸様相を抽出するための研究対象を選び出すことが重要な課題と捉えている。生活空間のなかにある美を考察するにあたり、下記のような手順で研究対象を選出した。

第一に、室町末期から江戸後期までを作品の制限や他の条件を設けずに、興味深い作品を中心に選ぶことから始めた。現代から見る興味や関心には、作品個々の固有性・特異性のみならず、時代を象徴するもの・時代の過渡期あるいは転換期となるもの・次代を示唆したものなど、作品と時間が密接に結びつくと考えるためである。この基本方針に則って、いくつかの作品を選出した。

第二に、紙本金地着色および濃彩画を研究対象とした。これは、金地構成の諸様相から論点が外れることを回避するためであり、紙本淡彩金泥引や紙本銀地着色などの作例全般を外している。

第三に、恒常的なもの、つまり室内風景として一定して登場する金碧障壁画を主として選択した。換言すれば、臨時的に室内空間を彩った人物画や風景画にはあえて目を向けず、絵画作品と室内空間との美について考察するものとする。

以上のような作例の選出基準から選択したのが次頁十七件の金碧障壁画であり、これらを研究対象として検討することとしたい。

研究対象一覧

図 1	「松図屏風」	土佐派	紙本金地着色	六曲一双	各 153.5×345.0cm
		16 世紀前半	東京、東京国立博物館		
図 2	「日月山水図屏風」	土佐派	紙本金地着色	六曲一双	各 147.0×316.0cm
		16 世紀前半	大阪、金剛寺		
図 3	「四季花鳥図屏風」	狩野元信	紙本金地着色	六曲一双	各 162.4×359.4 cm
		1549 年	兵庫、白鶴美術館		
図 4	「洛中洛外図屏風」	狩野永徳	紙本金地着色	六曲一双	各 159.2×361.8 cm
		1574 年	山形、米沢市上杉博物館		
図 5	「唐獅子図屏風」	狩野永徳	紙本金地着色	六曲一隻	222.8×452.0 cm
		16 世紀後半	東京、宮内庁三の丸尚蔵館		
図 6	「檜図屏風」	狩野永徳	紙本金地着色	八曲一隻	169.5×460.5 cm
		1590 年	東京、東京国立博物館		
図 7	「楓図壁貼付」	長谷川等伯	紙本金地着色	全四面	各 172.5×139.5 cm
		1593 年	京都、智積院		
図 8	「桜図壁貼付」	長谷川久蔵	紙本金地着色	全四面	各 172.5×139.5 cm
		1593 年	京都、智積院		
図 9	「四季花木図襖」	狩野光信	紙本金地着色	全八面	各 179.5×116.7cm
		1600 年	滋賀、勸学院		
図 10	「牡丹図襖」	狩野山楽	紙本金地着色	全十八面	各 185.0×99.0 cm
		17 世紀前半	京都、大覚寺		
図 11	「松島図屏風」	俵屋宗達	紙本金地着色	六曲一双	各 152.0×369.9cm
		17 世紀前半	アメリカ、フリーア美術館		
図 12	「風神雷神図屏風」	俵屋宗達	紙本金地着色	二曲一双	各 157.0×173.0 cm
		17 世紀前半	京都、建仁寺		

図 13	「松図床貼付」	狩野探幽	紙本金地着色 全一面	321.5×539.5cm
		1626 年	京都、二条城二の丸	
図 14	「四季松図屏風」	狩野探幽	紙本金地着色 六曲一双	各 156.5×367.0 cm
		17 世紀中頃	京都、大徳寺	
図 15	「老梅図襖」	狩野山雪	紙本金地着色 全四面	各 166.7×116.0 cm
		1647 年	アメリカ、メトロポリタン美術館	
図 16	「燕子花図屏風」	尾形光琳	紙本金地着色 六曲一双	各 151.0×358.5 cm
		1701 年	東京、根津美術館	
図 17	「紅白梅図屏風」	尾形光琳	紙本金地着色 二曲一双	各 156.5×172.5 cm
		1715 年	静岡、MOA 美術館	

第二節 金碧障壁画研究史

さて、本論に移る前に金碧障壁画の先行研究について、改めて見直す必要があるだろう。障壁画研究は『日本東洋古美術文献目録』⁵および国立国会図書館に収録・収蔵される書物を通覧する限り 1930 年代に始まっており、金碧障壁画の研究はその各論として開始された。90 年にわたる金碧障壁画研究の歴史は研究の方向性から四つの時代に区切ることができる。1930 年代 - 1940 年代を初期、1950 年代を中期、1960 年代 - 1980 年代を後期、1990 年代以降は末期となる。ここでは、金地構成の効果と機能に関する議論が活発に行われた 1930 年代から 1980 年代までを中心に、各時代を時系列的に紐解きつつ考察の変遷を概観する。

2 - 1 1930 年代から 1940 年代まで（初期）

金碧障壁画研究史において、1930 年代から 1940 年代までを初期と位置づけた。初期の時代は、障壁画研究に関する本格的な研究活動が日本美術絵画の一部門として着手された時期であり、障壁画研究の萌芽の時代と呼ぶことができる。とりわけ、金地構成に関する

研究は障壁画の一要素として採り挙げられ、研究者個々のものの見方と考え方に強い影響を受けたが、金碧障壁画研究はその混沌からスタートしたのである。

土居次義「桃山時代の障屏画」

金碧障壁画研究の先駆は、1931年に著された土居次義氏「桃山時代の障屏画」⁶である。その論旨は、金地構成における当面の問題を金雲形式の起源問題としつつも、「その金色は金箔地を利用したものが最も多きを占め、それを装飾化した金雲の適用も又た同じく盛んであった。次いで金銀の砂子を用いたものもあった。いずれも旺んな金色の効果を目指して扱われたものである。而して是れに配せられる濃色は、当時の言葉を借り来ると、「だみえ」彩色であって岩絵具の盛り上げが殊に喜ばれた。中でも胡粉、群青、緑青等はその中心を成した。随って当代の金碧画は頗る豊富な色彩感情を有し、淡白な水墨画とは面白い対照を示すものと言い得られる。」⁷と論じ、金碧障壁画研究史の幕が上がったのである。金地構成に関する論述は上記程度であるが、「装飾化」や「金色の効果」などのキーワードにより、金碧障壁画研究の今後の方向性を示唆している。

飯島勇「障屏画に於ける工藝的装飾性」

1947年に著された飯島勇氏「障屏画に於ける工藝的装飾性」⁸では、「他国の絵画に比して比較的多く装飾的效果の表出につとめ来った我が国絵画史上に於いても、障屏画は一層この傾向を多く持っていたと考えられる。而してこの装飾的效果の拡大は究極に於いて工藝的手法に俟つものが多いのであって、これは障屏画の用途が自ら規定しているものと考えられる。」⁹と論じ、金地構成の効果と機能を技法や手法などの材料的観点から考察する。「畢竟するに障屏画の形成は、装飾的な表現にもっともよく適合していると考えられるのであって、これは常にある程度の工藝的手法と工藝的材料とを必要とすることが知られる。（中略）障屏の如きは所詮写意写実的の表現には不向きであるが故で、この点桃山期の金碧画は其の形成の様式的根幹に工藝的装飾性を有していたとみる事が出来るであろう。」¹⁰と結論づけたところを見ても、初期での考え方は装飾概念や工芸的思考が支配的であり、金碧障壁画は一種の装飾的工芸品という認識が強いと推察される。

2 - 2 1950 年代（中期）

金碧障壁画研究史において、1950 年代を中期と位置づけた。中期の時代は、障壁画研究の萌芽を経てその方向性が安定化し、金碧障壁画独自の研究へと段階を移した時期である。障壁画研究の安定と成長の時代と呼ぶことができるだろう。研究内容もまた、金雲・金地に関する諸問題が中心課題の一つとなり、金地構成の効果と機能について絵画的、視覚的な具体性を帯びた考察へと展開していく。

持丸一夫「桃山時代の極彩色障壁画」

1952 年に著された持丸一夫氏「桃山時代の極彩色障壁画」¹¹は、天正期から寛永期までの主要作品を採り挙げ、様式的推移について考察する。なかでも、「等伯その人の作といわれる楓図には画面の外にあふれるばかりの力強さを見ることができ、（中略）久蔵の作かといわれる桜図にはすでに温雅な江戸時代的な抒情的表現がほのかに感じられる。これを形式的に見れば金箔の地の部分の画面に占める割合の拡大せるより見ても慶長に近づくと共に金碧画様式が一つの展開を始めたことを知ることができる。それは表現内容からいえば情趣化抒情化であり、表現形式から見れば様式化装飾化であるともいえるが、いずれにせよ桃山的な様式から江戸的な様式に移り始めたことが知られるのである。」¹²と指摘し、金箔地の拡大に装飾化の傾向を求めた氏の見解は実に興味深い。

山根有三「障屏画 - 桃山時代を中心にして - 」

持丸氏の金地論に対して、1958 年の山根有三氏「障屏画 - 桃山時代を中心にして - 」¹³では、金箔面の拡大について次のように指摘している。「ここで注意しなければならないのは、障壁全体に金箔をはったものが画家に与えられたのではなかった点である。前述のように、金箔は画中の地面と雲形にはるので、その部分をきめるのは画家の構図上の問題であった。この時代の構図上の展開は、この金地と金雲の面がだんだん増すところにある。そして、金箔面が最大になったのは、二条城二之丸殿舎の障壁画のころで（寛永三年）、安土城の障壁画ではそれほど大きな部分をしめていなかったと思われる。しかしこの金箔面が多いほど豪華であるかという点、決してそうではない。それは全く画家の画風に関する

る問題である。」¹⁴と論じ、金碧画の豪華さ・華やかさは画家の画風の問題とする考えが窺い知れる。いずれにせよ、金箔面の装飾性についての両者の見解は、金地構成の効果と機能に関する重要な考察の一つと言えるだろう。

蓮実重康「絵画的視覚の諸相と「装飾性」の意味 - 桃山時代の障屏画を中心として -」

持丸氏と山根氏の他に一人、視覚的観点から金地論に取り組むのが蓮実重康氏である。1961年の「絵画的視覚の諸相と「装飾性」の意味 - 桃山時代の障屏画を中心として -」¹⁵では、金地に関する二つの可視的効果について指摘している。一つは、「金箔の地は、それ自体光を拡散させ或は反映させる鉱物質のマチエールでもある。光線のあたる具合によって明るい輝きを発する。この点が単なる白い画面と異なる。金箔によって、輪郭付けられることによって、描かれた対象は、その存在性をより明析に具体化される。金箔地は顔料がのりにくいので、顔料を塗られる部分は白い素地のままに残されて金箔を使っていない場合（大覚寺山楽筆「紅梅に鳩図」や天球院山雪筆の襖絵等）は金箔によって対象の輪郭が囲われているため、一層くっきりと対象の色面が浮び上って来る。むしろ、対象をより一層力強く前面へ押し出し、実在化する効果をもっている。金箔地はそれ自体輝く空間を意味するばかりでなく、描かれた対象を前面へくっきりと浮びあがらせる効果をさえもっている。」¹⁶とし、他の一つは「金箔というものは上述のように、絵画の一つの色彩的な材料なのであるが、その効果は画面の奥行、深さを遮断して平面化する効果をもっている。もとより、金箔地に、山水自然を描く場合にも無限に深く遠い空や海を描くことも出来る。（例えば、池大雅筆の「楼閣山水図」屏風（東京博物館蔵、旧国家蔵）のように）けれども、金箔地は、それ自体光を拡散し、反射する効果をももっている。そうした意味からばかりでなく、源氏雲などを配するによって、意識的に深さをあらわすことを断ってさえいることがある。（永徳、檜図、天球院襖絵など）平面化、横への拡がりにおいて描く、ということは、それ自体桃山時代の絵画の全般的な特色なのであるが、金箔をマチエールとして生かすそのやり方もその線に沿ってなされていることが多い。」¹⁷とした。全体の論旨は幾何学的見地から装飾問題に着手する論考であるが、その過程における金地構成の絵画

的、視覚的効果と機能から考察する考え方からは、金地構成の諸様相を理論的、客観的に考察する後期的思考への推移が看取される。

2 - 3 1960年代から1980年代まで（後期）

金碧障壁画研究史において、1960年代から1980年代までを後期と位置づけた。初期を萌芽、中期を安定と成長とするならば、後期は成熟の時代である。「金碧障壁画について」¹⁸や「宗達と金地構成」¹⁹など、武田恒夫氏の論考が著されたのがこの時期であり、武田氏と双璧を成す山根有三氏が「金碧障屏画の展開 - 各流派のいわゆる金地構成を中心に - 」²⁰を著されたのもこの後期である。両者の理論と論考は、2010年代を迎えた現在において金碧障壁画研究の基礎的研究として広く認識されており、金碧障壁画研究の歴史は後期をもって先行研究としての基盤を構築するのである。

武田恒夫「金地構成にみる基本問題」

武田恒夫氏の論考について、1964年の「金地構成にみる基本問題」²¹を採り挙げたい。その論旨は、「ひとくちに、金地著色画として総称されているが、その画面構成は多種多様であり、一律に規定することは困難な実情にある。ここで、金地画面の基本的な構成要素を捉え、それらが金地構成の展開にどのような指標となり得るかを一つの試論として提出してみたい。即ち、その構成要素の一つは金雲であり、他の一つは狭義の金地である。」²²と前置きし、金雲・金地の遷移をガイドラインに金地構成の展開の理論化、体系化を中心課題としている。つまり、「金地構成の展開は、金雲と金地の二要素を指標として次の三段階に大別させることができる。即ち、その最もプライマリーな段階は画面における金雲のみの使用であり、次に金雲と金地の併用。最後に交局方式として、金地のみの構成となる。これを画面空間の側からみれば、第一の段階では素地画面に立脚するが故になお背地は未限定であり、第二の段階では金地或は金雲が形成する諸層によって限定されたものとなり、第三の段階は金地背面のため全く極限されたものとなる。」²³とする、金地構成の三段階が武田式の分析的方法論である。

山根有三「金碧障屏面の展開 - 各流派のいわゆる金地構成を中心に -」

山根有三氏の論考について、1981年に著された「金碧障屏面の展開 - 各流派のいわゆる金地構成を中心に -」を採り挙げる。その論旨は、「さて、私はさきに室町時代の金屏風に對する理解が現代と違うのではないかと言った。要点をあげると、「まず金箔を貼付することによって一種独特の画面を構成」するという一般的な定義はそのまま認められるが、しかしその金箔は、漠然と考えられているように約十センチ角の箔を貼り合わせたものだけでなく、切箔や微塵箔や砂子までをも含むのではないかと思うのである。（中略）つぎに問題となるのが金雲である。一般に金雲は「本来大和絵系の諸画面にみられた雲形の手法から由来する」とされているが、金碧障屏面に通有の金雲はいわゆる「積雲形」であって、大和絵系の絵に多くみる「すやり霞形」ではない。詳しくは遺作の考察に譲るが、積雲形の金雲は結局のところ、狩野派が確立したと私は考えている。したがって、画面構成の二要素を金雲（金積雲）と狭義の金地（金箔地面）とし、その相関から生まれる三方式だけを室町時代の大和絵障屏面の遺品に適用しようとする、金屏風は一、二点しか含まれないことになる。定義の拡充と三方式の再検討が必要であろう。」²⁴と手引きし、金地構成の三段階に問いを与える。引き続き、「四季花鳥図屏風」（図3）を参考に金地と金雲の定義について、次のような補強を行った。「さて、元信落款の「四季花鳥図」屏風には、金雲のほか、地面や土坡、さらに松や竹の背後の空間などに（前面は金雲）金箔が貼られている。一般に金箔貼り付けの地面や土坡を一括して「狭義の金地」とするが、それに背後の空間を加えたものを「広義の金地」と呼ぶかということ、その点はかなり曖昧である。それは他方で、「素地著色」に対して「金地著色」というときの「金地」が、武田氏の言う「金雲のみのもの」・「金雲金地併用のもの」・「金地（広義）のみによるもの」のすべてに適用されているからである。そこでは金雲も金地に含まれることになるだろう。もっとも武田氏が、金雲の金地化とか、金地の金雲化とか言うように、展開の過程で区別しにくいものが増えるのは事実だが、技法の分類としては、できるだけ別の言葉を用いる方がよい。それで曖昧となった「金地」という言葉を使わず、用語としてはなお熟していないけれど

も、普通は描写の対象である地面や土坡に金箔を貼ったものを一応「金土坡」と呼び、いわゆる総金地の「総金箔押地」と区別したい。つぎに地面と雲との間、雲や描写対象の背後の空間、さらに明らかに空の部分（永徳の「洛中洛外図」の遠景の山の上方）などに金箔を貼ったものを、併せて仮りに「金空間」と呼んでおく。雲形は前述のように二種に大別されるので、これを「金積雲」と「金すやり霞」（室町期のものは金や銀の切箔・砂子などによるが、のちには金箔貼りつめが多くなる）とする。」²⁵つまり、「武田氏がいわゆる金地構成の二要素とみた金雲と金地を、それぞれさらに区別して「金すやり霞」・「金積雲」および「金土坡」・「金空間」とするわけである。したがって、これらの四つを指標として金碧障屏画の構成法を理論的に分類すると、当然ながら、前記の三方式よりその数が多くなる。しかしここでは、これまで考察してきた発生期金碧障屏画のまとめとして、これらの新用語を用いつつ大和絵系と狩野派の方式の違いを述べておきたい。」²⁶とする、金地構成の四方式が山根式の分析的方法論である。

第一章 金地構成の効果と機能

さて、過去の研究成果を金碧障壁画研究史として時系列的に概観したが、ものの見方や考え方、その方法論も多岐にわたることが理解される。ここでは、これらの論考を「色彩」・「余白」・「分節」・「マチエール」の四つの性質に分類する。第一章では、金碧障壁画研究史における金地構成の絵画的、視覚的效果と機能に関する論考について検証する。

第一節 色彩

金地構成の絵画的、視覚的效果と機能の一つに色彩がある。色彩について検証する際、黄金本来の色味とその他の諸彩色との関係は弁別される必要がある。

黄金本来の色味

黄金本来の色味に関する論考では、持丸一夫氏『障壁画』²⁷と山根有三氏「障屏画 - 桃山時代を中心にして -」を採り挙げる。

持丸氏は、「唯ここに注意すべきことは、金碧障壁画と云う場合一般に金箔地を考えるが、之は桃山金碧画の遺品が多く桃山後期のものであることから生じた考え方であると云うことである。実際に初期の作品と思われるものには金箔は画面を装飾的に構成する為に金雲（雲形を金箔で現したもの）として使用されているに過ぎない。それは発生的には金雲と解すべきものであって、純粹なる金地は桃山後期作品に主として見られるに過ぎない。金地の面の拡大は即ち装飾性の発展と解すべきもので、桃山金碧障壁画の様式的発展はこの点から整理する事も出来るのではないかと思う。」²⁸と論じ、黄金に装飾性を求める考えを匂わせた。

一方、山根氏は前記の通り、「この金箔面が多いほど豪華であるかという、決してそうではない。それは全く画家の画風に関する問題である。」²⁹と論じており、黄金自体に装飾性を求めず、その他の諸要素との関係から判断する必要を指摘している。黄金という

彩色は他の諸彩色と全く異質な効果を有し、金箔面の拡大は一見豪華さあるいは華々しさの増大に感じられる。しかし、障壁画の画中で表現された場合一つの描画材料として素直に向き合う姿勢が求められるのかもしれない。

その他の諸彩色との関係

その他の諸彩色との関係に関する論考では、土居次義氏「桃山時代の障屏画」・飯島勇氏「障屏画に於ける工藝的装飾性」・山根有三氏「桃山時代絵画概論」³⁰および「金碧障屏画の展開 - 各流派のいわゆる金地構成を中心に - 」を採り挙げる。

土居氏は当代の金碧画を「頗る豊富な色彩感情」とする言葉で表現し、金箔と極彩色の関係から評価した。飯島氏は「日月山水図屏風」（図2）を参考に、「雲母・金銀箔・金銀泥・胡粉・朱土・緑青・白緑を心ゆくまで使いこなして、重厚にして典雅の装飾的效果を挙げている。」³¹と論じ、諸彩色・諸材料を含めてその関係を評した。山根氏も「檜図屏風」（図6）を参考に、「激しい濃墨の描線と力強い量感をもつ朱土・緑青・群青の彩色が、金地と一体になって強烈な感覚的效果を与える。」³²と論じ、その他の諸彩色との関係を「強烈な感覚的效果」なる言葉で描写した。

さらに山根氏は、「四季花鳥図屏風」（図3）と「松図屏風」（図1）に見る彩色法の違いから、金地構成の色彩に関する本質的結論を以下のように出している。「図中の全面に配した雲形、地面や土坡、さらに松や竹の背後の空間などには、すべて大きな金箔が貼りつけられている。前出の（1）の「松図」は一層金箔の多い総金箔押地であったけれども、その金色はこの図ほど華麗に輝いてはいない。その原因は、まず、この狩野派の「四季花鳥図」が金色との対比を考えて各対象に濃彩を施すのに対し、大和絵系の「松図」が素地に描く場合とさほど変わらない彩色法をとっているからである。」³³ここでの指摘は、前出の黄金本来の色味において主張された金碧画の豪華さ・華やかさは構図法または画風によって判断され得るとする考え方の根拠と言えるだろう。

第二節 余白

金地構成の絵画的、視覚的效果と機能の他の一つに余白がある。余白について検証する際、限定された空間と未限定の空間は弁別される必要があるだろう。

限定された空間

限定された空間に関する論考では、蓮実重康氏「絵画的視覚の諸相と「装飾性」の意味 - 桃山時代の障屏画を中心として - 」と武田恒夫氏「金碧障壁画について」を採り挙げる。

蓮実氏は金箔地について、「対象をより一層力強く前面へ押し出し、実在化する効果」・「画面の奥行、深さを遮断して平面化する効果」を指摘したことは既述の通りである。

武田氏も一部首肯する立場から、金地の効果を次のように指摘している。「あらゆる描写対象の背後に設定される金地は、画面全体のグルント（背地）として成立する。画面空間にみる奥ゆきへの志向は、金箔押地本来のシュトッフリッヒな平面性によって停止される。金雲から金地へと展開した金地構成は、ここに至っていわばその究極方式に到達したわけである。しかし、それは単なる間隙や余白の充填としての手段ではあり得ない。即ち、単なるエーベネ（平面）ではなく、あくまでグルントであることが改めて確認されねばならないであろう。（中略）描写空間における奥ゆきへの志向を極限することによって、逆に描写対象の明晰化をはかるともいえる。素地に立脚する絹本或は紙本著色画にみる未限定の描写空間とはおのずから別個のもとならざるを得ない。画面の背後の意味へ参入させるのではなく、事物の輪郭を周囲より限定することによって、それをより明晰に前面へ浮き出させるのである。」³⁴以上のように、金地の基礎的效果は「明晰化」と「平面および背地」とする二つの効果と機能にあると考えられる。

未限定の空間

未限定の空間に関する論考では、武田恒夫氏「宗達と金地構成」と山根有三氏「金碧障屏画の展開 - 各流派のいわゆる金地構成を中心に - 」を採り挙げる。

両者は共に「風神雷神図屏風」（図 12）を参考に、未限定の空間の効果について論じた。

武田氏は宗達金碧障屏面の総金地方式について、「金雲と対比される金地の特質を志向した狩野派が、究極的には、金箔押地のもつ固定的な背地性と光輝ある平面性をみいだしていったのとは、大きく相異なる点である。宗達では、金雲との対比でなく、金地そのものから出発したところに、金箔押地へのきわめて柔軟で弾力的な解釈が働いていたように思われる。金地を固定された平面としての広がりともみず、金地もまた素地と次元を同じくするような未限定の空間としてとらえるのである。」³⁵と論じた後、「両神のリズミカルな緊張関係は、金地のもたらす空間によって支えられている。もし、この金地が固定的な平面性を主張しているにすぎなければ、かかる可視的關係は成立しえなかったにちがいない。既に、金地は局限された背面ではなく、両神を遊ばせる広大な虚空に他ならないのであって、宗達は、ここで「舞楽図屏風」にも看取しえなかった金地を一気に無限空間と化する試みに成功している。」³⁶とした。金地を無限に空間化する手段に、「それは、両神のそれぞれをとりまく銀彩の雲形にあると考えられる。このたらしこみによる不整形の雲を、金地の上に直接描くということは、まさしく異例のことであって、宗達ならではの奇抜な発想にもとづけられる。即ち、メタリックな金地平面を、素地画面と可視的には同次元の描写空間に見立てるという宗達独自の基本的な解釈が示されているのである。」³⁷としている。山根氏も同じく、「その広い金の面が空（「金地空間」）であるのはいうまでもない。しかし二神がその金の面に貼り付かず、自由に飛翔できるようにすること、そしてその広い金の平面を無限にひろがる天空と感じさせることは、決して容易な業ではないのである。宗達にとっても、その才能と経験のすべて、その構想力と構成力のすべてを結集し、とくに金の平面に対するはっきりとした自覚とそれを無限空間に変えようという熱意があつて、はじめて可能だったのである。その苦心は、金箔上に描く墨と銀による絶妙な雲に結集されているのだ。」³⁸と論じ、「金箔上に描く墨と銀による絶妙な雲」にその結論を求めた。

第三節 分節

金地構成の絵画的、視覚的効果と機能として分節もある。分節について検証する際は、装飾の金雲と分節作用の金雲を弁別しなければならない。

装飾の金雲

装飾の金雲に関する論考では、土居次義氏「桃山時代の障屏画」と飯島勇氏「障屏画に於ける工藝的装飾性」を採り挙げる。

土居氏は、あえて「装飾化した金雲」と示唆することで、雲形の金箔地に金銀の砂子と同様の装飾的効果を利用する手段の一つと捉えた。

飯島氏は金雲に対して、土居氏以上に極端に装飾的効果を求めている。「単に箔を置いただけでは空間の空虚が救われなかったり、画面に於ける力の均衡を失する様の場合には、常套手段として雲形の雲煙を作ったが、この下地には胡粉や朱土系の顔料をかなりの厚目に用いて片ぼかしし、これに依って単調を救った。而してこの雲煙が煩雑に用いられるようになると、きまりきって絵画自身も低俗化したものになってしまう。画面の処理が一層図案的傾向を帯びて来ると雲形も具の下地だけの手法ではもたなくなるので、雲形中更に数多くの胡粉盛上げの箇所を作るようになるが、こうなっては最早自然の雲煙を想像することが困難になって来る。斯くの如く工藝的装飾性にこそ特性を誇示し得た桃山金碧画にあっても、材料と手法とがあまり露骨化された工藝臭を帯びて来ると藝術的価値を欠如して来る事は勿論であって、事実この期の障屏画中にも著しく其の度を越して製作されたものが相当多い事は否定出来ない。」³⁹と論じ、金雲は画面構成上の工芸的、装飾的要素の一つとした。さらに、「金碧障屏画に於ける雲形の使用はただに花鳥山水等に用いられたのみでなく、人物画や南蛮図屏風や名所図屏風等にも盛に用いられたが、之にあつては単なる区割や構図上の弱点を弥縫するためにとりあげられているものが多く、これ等から高度の装飾性は発揮せられなかったようである。」⁴⁰と補足し、分節作用以上に装飾的効果こそを求めたのである。

分節作用の金雲

分節作用の金雲に関する論考では、武田恒夫氏「宗達と金地構成」を採り挙げる。

武田氏は、金雲の分節作用について次のように指摘している。「まず、金雲は、一個の雲形として、画面の間隙や余白の充填に用いられる。不必要な空間を遮蔽するばかりでなく、装飾的な形象として画面構成を潤色するにも有効な手法であった。しかし、それはあくまで消極的な役割を示すのに対して、金雲の積極的な機能とは、画面構成における時間的な移行や空間的な懸隔を円滑に処理することにある。つまり、金雲によって、相異なる季節や時期、場所などの隔りが明快に分節されるのであって、これはやまと絵の生んだ機知的な雲形の手法を金雲に適用したものといえるだろう。」⁴¹このように、金雲が有する装飾的効果を否定することはない。しかし、それを消極的役割と見ることにより、金雲の積極的、中心的役割を画面構成上の接合点、すなわち分節作用に置くのである。

第四節 マチエール

金地構成の絵画的、視覚的效果と機能である色彩・余白・分節は、根本的にマチエールを起源とする。マチエールについて検証する際は、箔と泥とを弁別する。

金箔と金泥

金箔と金泥に関する論考では、武田恒夫氏「金碧障壁画について」・山根有三氏「金碧障壁画の展開 - 各流派のいわゆる金地構成を中心に - 」と「室町時代の屏風絵」概観 - 和漢配合の世界 - 」⁴²を採り挙げる。

武田氏は「真正極楽寺蔵真如堂縁起絵巻」を参考に、金箔と金泥の違いについて論じた。金泥の性質を絵具の一種と捉え、「色面の濃淡及び筆触の抑揚」・「有機的」とするのに対し、金箔の性質は「緊密且つ均一な平面」・「無機的で直截的」として、金箔は金泥を含む他の諸顔料と全く異質の効果を呈示するとした。また、微塵・砂子・野毛・山椒・切箔などは「華麗な効果」と形容し、画面装飾の手法とする。以上のような金箔と金泥の性質的差違

に留意し、金地構成の展開を考察する際、金箔以外のすべてを対象外としたのである。

一方、山根氏は「室町時代の金屏風」を参考に、次のように論じた。「これらに共通するのは、大きな金箔（十センチ角）でなく、金と銀の切箔や微塵箔や砂子を、画中の地面や空間や雲形に貼り付けて装飾とすることである。その技法は平安時代末の平家納経など以来、料紙の装飾として受けつがれ、南北朝時代に再興、室町時代を通じて行われていた。それがここに大画面の屏風絵の装飾として登場したわけである。すでに鎌倉末とされる「伊勢物語絵」などの女絵系の絵巻において、地面に金銀の微塵箔を密に撒く装飾的な作品が現われていたことをここに想起したい。筆による描写本位の絵画からいえば、ともに工芸的な技法による金や銀の装飾である。しかもそれが目立つところから、「装金」・「金粧」・「金瑩付」の屏風と呼ばれたのではなかろうか。室町時代の理解では、これらは金屏風である、というのが私の考えである。」⁴³ 以上のような金箔と金泥の性質的一致に留意し、金地構成の展開を考察する際、金箔をはじめすべてを対象とするのである。

マチュールに関する解釈に誤差が生じる決定的要因として、黄金に対するものの見方と考え方に起因していると考えられる。

武田氏が金箔のみを対象としたのは、「しかし、金箔の使用はこのように形態描写の部分的な手段にとどまるものではない。金箔のもつ強固な素材性ことにもその等質的な光輝ある伸展性は、いわば障屏画などにおける大画面の構成に参画されることによって、さらに一層その特性を発揮することになる。」⁴⁴ と論じたように、金地のもつ空間性に主眼を置くためである。

他方、山根氏が金地構成全体を対象とするのは、「最後に、大和絵の金磨付屏風にみる霞や雲と、漢画系の狩野派が推進した金屏風における金雲との大きな相違について述べたい。（中略）要するに、室町時代の大和絵の金磨付屏風が優美な装飾性のうちに渋味を蔵する（いぶし銀的）のに対し、漢画系の狩野派の金屏風は、積極的に金箔を活用して（箔足をそのまま見せる）豪華な装飾性を前面に押し出したのである。」⁴⁵ と論じたように、金箔のもつ装飾性に主眼を置くためであった。

つまり金地表現において、前後空間（空間性）に傾倒した武田氏と左右関係（装飾性）に傾倒した山根氏の、金碧障壁画そのものの捉え方に違いがあると思われる。この相違は、金地構成の展開を理論的、分析的に考察する際採用した、金地構成の三段階および四方式の基礎理論へと直接的に結びついたのではないだろうか。

金碧障壁画研究の課題

以上が、金碧障壁画研究史における「色彩」・「余白」・「分節」・「マチエール」に関する論考である。これらの検証から理解されるのは、従来の金碧障壁画研究において、金碧障壁画の捉え方が一般の絵画作品同様、画面空間と画面構成を中心とすることにある。当然、金地構成という一種独特の表現をもとに研究が行われたが、その画面形態は平面を前提とし、固定化した画中でのみ考察が進められている。換言すれば、金地表現に対する壁貼付絵・襖絵・屏風絵などの支持体の種類や形状および規模は考慮されず、各金地構成がいかなる画面形式上で展開されたのかについて論及されていないと言える。金碧障壁画における金地構成の絵画的、視覚的効果と機能について、絵画作品と室内空間の相対的な関係から考察を試みる本論文の意義が、ここに認められるのである。

第二章 平面図式

さて、第二章では平面図式として、一次元的考察および二次元的考察を試みる。

第一節の一次元的考察では、「厳 - 笑性」・「華 - 寂性」・「大 - 小性」をもとに、研究対象の各性質について考察、分類する。

第二節・第三節・第四節の二次元的考察では、三つの軸性を縦軸と横軸に組み合わせた「厳 - 笑性と華 - 寂性」、「大 - 小性と厳 - 笑性」、そして「大 - 小性と華 - 寂性」をもとに、対角線上で対立する「正対の対関係」と対角線上で交差する「交差の対関係」に見る相互関係と特異性から金地構成の効果と機能について考察する。

第一節 一次元的考察

一次元的考察では、「厳 - 笑性」（表 1 - 1）・「華 - 寂性」（表 1 - 2）・「大 - 小性」（表 1 - 3）をもとに、十七件の研究対象を各五段階に位置づける。各々の評価については、外面的性質と内面的性質の関係を考慮して判断した。人間を評価する場合、肉体と精神・容姿と性格など、外面性と内面性の両面から判断される必要があるように、金碧障壁画の場合も相対的に評価しなければならない。まずは「楓図壁貼付」（図 7）を中心に一次元的考察を見ていく。

「厳 - 笑性」

「厳 - 笑性」の基準となる指標は、各描写対象の表現内容と性質および位置関係などの画面空間上の傾向から厳しさと可笑しさを識別できる。とりわけ、描写対象の位置関係が重要なポイントとなるため留意される必要がある。

「楓図壁貼付」の場合、葉叢の一枚一枚を繊細に描くのに対し、主題である楓の巨木は豪快なる印象を与える。また、優美な曲線をもつ水流が画面を引き締める効果を担った。これらの葉叢・巨木・水流が、前景・中景・後景をなす自然な前後の空間を構築している。

厳肅性への傾きから「かなり厳しい」とした。一方、「唐獅子図屏風」(図5)・「檜図屏風」(図6)では、自然さや写実性で若干劣るが、明晰に実体化した唐獅子と檜は圧倒的威圧感と迫りに満ち満ちている。他方、「桜図壁貼付」(図8)や「四季花木図襖」(図9)では、厳肅さがやや緩み平穏な雰囲気さえ感じさせる。「松図床壁貼付」(図13)では、描写対象の写実的表現こそ残ったが、総金地により画面全体が平面化され現実味が薄れてしまった。「風神雷神図屏風」(図12)・「老梅図襖」(図15)に至ると、機智的独創性に溢れていると言えるだろう。

「華 - 寂性」

「華 - 寂性」の基準となる指標は、「図」に相当する構成要素と「地」に相当する余白の画面構成上の力関係から華々しさと寂しさを識別できる。構成要素のなかで色彩は重要なポイントであるからここでも留意しなければならない。

「楓図壁貼付」の場合、巨木・水流・葉叢が大・中・小の関係で構成されると同時に、粗と密の関係でも構成している。また、その極彩色は金箔との補色対比的色彩で描かれた。これらの構成要素は、画面構成上で余白以上に支配力が強いと言える。「図」の優位性から「かなり華々しい」とした。一方、「桜図壁貼付」では、桜花の数量に限って言えばそれと大差はないが、盛り上げ胡粉の統一から色彩的効果がかなり弱くなっている。「檜図屏風」や「老梅図襖」では、巨木表現こそ中心的課題となり幾分暗い同色調和的色彩にまとめ、背景の省略化および総金地化によって余白がやや優勢である。「松図屏風」(図1)・「松図床貼付」に至ると、背景がほぼ完全に余白化し、構成要素であるモチーフや色彩も制限、限定され、もはや構成要素に強い力は残されていない。

「大 - 小性」

「大 - 小性」の基準となる指標は、画面そのものの規模で捉える物理的尺度と描写対象の量感で捉える表現的尺度があり、これらの相互の関係から大きさと小ささを識別できる。画面と建築の関係から捉える建築的尺度から分類することもできる。

「楓図壁貼付」の場合、鑑賞者の身長を上回る大画面形式が物理的尺度にあたり、胴部

以上に太い楓の巨木表現が表現的尺度にあたる。また、四面の壁貼付絵と称される障壁画形式は建築的尺度となる。これらの相互関係から「やや大きい」とした。「老梅図襖」では、画面形式・障壁画形式は等しく梅花の老木も同等の量感を示した。一方、「檜図屏風」では表現的尺度の量感が大であり、「松図床貼付」では物理的尺度の規模が一層大である。他方、「桜図壁貼付」や「四季花木図襖」では、物理的尺度と建築的尺度に限り大きな差はないが桜や槇の樹木表現が実物大か、一回り細くなる。「松図屏風」・「四季松図屏風」(図 14)に至ると、物理的尺度・表現的尺度・建築的尺度のいずれも大きく下回ると言えるだろう。

第二節 二次元的考察「厳 - 笑性と華 - 寂性」

一次元的考察では、「厳 - 笑性」・「華 - 寂性」・「大 - 小性」をもとに、十七件の研究対象を各五段階に位置づけた。これは、「どちらでもない」を中心に「陽性(+)」と「陰性(-)」に働く効果を、「かなり」と「やや」の五つの段階で示すものである。これら三つの軸性を縦軸と横軸に組み合わせると「厳 - 笑性と華 - 寂性」(表 2 - 1)、「大 - 小性と厳 - 笑性」(表 2 - 2)、「大 - 小性と華 - 寂性」(表 2 - 3)とする、三通りの二次元図式ができる。各研究対象もまた、「+/+」・「-/-」・「+/-」・「-/+」とする、四つの集合体へと振り分けられ、対角線上に位置する一群が「正対の対関係」となり、対角線上に交差する一群が「交差の対関係」となる。二次元的考察では、「正対の対関係」と「交差の対関係」に見る相互関係と特異性から金地構成の効果と機能について考察する。

2 - 1 「厳 - 華性」と「笑 - 寂性」

「厳 - 笑性と華 - 寂性」の二次元図式上で、「厳 - 華性(+/+)」と「笑 - 寂性(-/-)」は正対の対関係にある。「厳 - 華性」から「四季花鳥図屏風」(図 3)を、「笑 - 寂性」から「紅白梅図屏風」(図 17)を採り挙げ、金地構成の効果と機能について考察する。

「厳 - 華性」

「厳 - 華性」に属する「四季花鳥図屏風」の絵画的、視覚的特異性として、画面空間の直列性と画面構成の複雑性が挙げられる。

第一に、動植物をはじめ、岩組や瀑布の各描写対象によって、前景・中景・後景とする直列的空間を構築する。金雲は画面全体を整理すると同時に四、五層程度の前後の空間を形成し、「楓図壁貼付」(図7)では、金地を最背面に葉叢・巨木・水流とする三層の空間が設定されている。このような、画面空間の直列性が一つの特徴である。

第二に、春の桜と孔雀・夏の竹と鷺・秋の楓と鴛鴦・冬の椿と錦鳥などの、多種多様な構成要素は右隻から左隻にかけて華やかな四季を表現する。金雲・金土坡は種々の要素や朱・緑・青などの鮮やかな極彩色と対比されることで刺激的な可視的効果を示している。このような、画面構成の複雑性が他の一つの特徴である。

「四季花鳥図屏風」での金地構成の効果と機能は、「装飾的な多層的金地」にある。

「四季花鳥図屏風」は、画面空間の直列性と画面構成の複雑性を特徴とした。これらは、金雲の省略・強調による多層的な画面空間と、金箔と極彩色が豪華に響き合う画面構成を指す。つまり金箔を多層的に取り扱う表現方法は、画面に空間性と装飾性を与え厳粛かつ豪華な性質を獲得することができるのである。

「笑 - 寂性」

「笑 - 寂性」に属する「紅白梅図屏風」の絵画的、視覚的特異性として、画面空間の並列性と画面構成の簡潔性が挙げられる。

第一に、白梅・水流・紅梅はそのまま左方・中央・右方をなす並列的關係のみを構築し、金地もまた必然的に並列化されて平面的な左右の關係を設定している。金地は各描写対象の形態を明晰化するのみで水流は平面化に伴い独特のフォルムに抽象化した。このような、画面空間の並列性が一つの特徴である。

第二に、紅白の梅と水流のみの簡潔な題材・明快な形態を主たる構成要素とし、それらの諸彩色は紅白梅の黒褐色・酸化させた銀泥の水流は渋く、一切の金地との色彩的対比を求めず金地は、梅と水流の独創的な姿形をくっきりと明晰化するのみである。このような、

画面構成の単純性が他の一つの特徴である。

「紅白梅図屏風」での金地構成の効果と機能は、「平面的金地」にある。

「紅白梅図屏風」は、画面空間の並列性と画面構成の簡潔性を特徴とした。これらは、金地と描写対象および構成要素の並列的、平面的な画面空間とその簡潔な画面構成を指す。つまり金箔を平面的に取り扱う表現方法は、画面に平面性のみを与え滑稽かつ枯淡な性質を獲得することができるのである。

2 - 2 「巖 - 寂性」と「笑 - 華性」

「巖 - 笑性と華 - 寂性」の二次元図式上で、「巖 - 寂性 (+ / -)」と「笑 - 華性 (- / +)」は正対の対関係にある。「巖 - 寂性」から「唐獅子図屏風」(図 5)を、「笑 - 華性」から「松島図屏風」(図 11)を採り挙げ、金地構成の効果と機能について考察する。

「巖 - 寂性」

「巖 - 寂性」に属する「唐獅子図屏風」の絵画的、視覚的特異性として、画面空間の直列性と画面構成の単一性が挙げられる。

第一に、「唐獅子図屏風」もまた、金雲による直列的空間を構築する。ここでの金雲は、背景の断崖の谷を大胆に省略すると共に主題である唐獅子のみを明晰化し、主題と背景を中継する主題・金雲・背景となる三層の前後の空間を形成している。背景を一部残すことで主題が抽象化されず、画面全体の現実感・臨場感は保たれた。このような、画面空間の直列性が一つの特徴である。

第二に、雄雌二頭の唐獅子が断崖の谷を闊歩する一場面は決して明瞭な画題ではなく、あくまで金雲の省略・強調により明晰に単一化されたと言うほうが程近い。また、金雲に对比する限定された暗い色彩は、華やかさではなく単一主題の圧倒的な迫力を実体化する彩色が施されている。このような、画面構成の単一性が他の一つの特徴である。

「唐獅子図屏風」での金地構成の効果と機能は、「単層的金地」にある。

「唐獅子図屏風」は、画面空間の直列性と画面構成の単一性を特徴とした。これらは、

金雲の省略・強調による単層的な画面空間とその単一的な画面構成を指す。つまり金箔を単層的に取り扱う表現方法は、画面に空間性のみを与え厳粛かつ象徴的な性質を獲得することができるのである。

「笑 - 華性」

「笑 - 華性」に属する「松島図屏風」の絵画的、視覚的特異性として、画面空間の抽象性と画面構成の多様性が挙げられる。

第一に、州浜と浮雲の平面化に対する、州浜・沖磯に茂る松は逆遠近的空間を構築し、画面前方へ迫り出す空間を形成した。「日月山水図屏風」(図2)をルーツとする空間表現だろうか。ところが、種々の粉飾技法は空間表現に干渉することなく「洛中洛外図屏風」(図4)では、金雲の分節作用によって空間がどこまでも平板化している。このような、画面空間の抽象性が一つの特徴である。

第二に、沖磯・州浜・浮雲を擁する大海原は海景を表す。緑青や群青に対する金泥は、僅かに輝く山吹色の顔料のように、それら他の諸顔料と併用される。切箔・砂子・金泥、浮雲は銀泥で縁取り、金色と金色が対する光輝ある可視的効果を示している。このような、画面構成の多様性が他の一つの特徴である。

「松島図屏風」での金地構成の効果と機能は、「装飾的金地」にある。

「松島図屏風」は、画面空間の抽象性と画面構成の多様性を特徴としている。これらは、平面化・逆遠近による抽象的な画面空間と、金箔と金泥が優美に共鳴する画面構成を指す。つまり金箔を装飾的に取り扱う表現方法は、画面に装飾性のみを与え幻想的で優美な性質を獲得することができるのである。

2 - 3 「厳 - 華性と笑 - 寂性」及び「厳 - 寂性と笑 - 華性」

「厳 - 笑性と華 - 寂性」の二次元図式上で、「厳 - 華性と笑 - 寂性 (+ / + と - / -)」及び「厳 - 寂性と笑 - 華性 (+ / - と - / +)」が交差の対関係である。再度、「四季花鳥図屏風」・「紅白梅図屏風」・「唐獅子図屏風」・「松島図屏風」を採り挙げ、金地構成の効果

と機能について考察する。

「巖 - 華性と笑 - 寂性」

「巖 - 華性と笑 - 寂性」に属する「四季花鳥図屏風」と「紅白梅図屏風」の絵画的、視覚的特異性として、コンポジションという絵画的志向が挙げられる。

「四季花鳥図屏風」では、金雲の省略・強調をもとに各描写対象を整理し、左右の関係を構成すると同時に前後の空間をも構築する。一方、「紅白梅図屏風」では描写対象と金地の並列化により左右の関係のみを構成した。つまり、「巖 - 華性と笑 - 寂性」は固定された画面に対し前後左右に描写対象と構成要素を配置する「巖 - 華性」と、左右にのみ描写対象と構成要素を配置する「笑 - 寂性」に分類されるのである。

「四季花鳥図屏風」と「紅白梅図屏風」での金地構成の効果と機能は、「金箔の特質」にある。

「四季花鳥図屏風」では、前後左右に描写対象と構成要素を配置するために金雲で画面を整理するたびに金雲が色彩的効果、空間的機能を果たした。他方、「紅白梅図屏風」では左右にのみ描写対象と構成要素を配置するために金地は共に並列化し、明晰化のみに役割を果たす。つまり「巖 - 華性と笑 - 寂性」は、コンポジションを特徴としながらも、金箔地が装飾性と空間性を与える表現と、一転して平面性のみを与える表現に分類されるのである。

「巖 - 寂性と笑 - 華性」

「巖 - 寂性と笑 - 華性」に属する「唐獅子図屏風」と「松島図屏風」の絵画的、視覚的特異性として、トリミングという絵画的志向が挙げられる。

「唐獅子図屏風」では、金雲の省略・強調を用いて背景から主題のみを抽出し、前後の空間のみを構築する。一方、「松島図屏風」では各描写対象の平面化・逆遠近化などの空間描写により特有の抽象的な一風景を構築した。つまり「巖 - 寂性と笑 - 華性」は固定された主題に対し仰視的目線で主題のみを切り抜く「巖 - 寂性」と、俯瞰的目線で全体を切り

取る「笑 - 華性」に分類されるのである。

「唐獅子図屏風」と「松島図屏風」での金地構成の効果と機能も、「金箔の特質」にある。

「唐獅子図屏風」では、仰視的目線で主題のみを切り抜くにあたり金雲は余白的、空間的效果を果たした。他方、「松島図屏風」では俯瞰的目線で全体を切り取るにあたり空間を華やかに彩った装飾的機能を果たす。つまり「厳 - 寂性と笑 - 華性」はトリミングを特徴としながらも、金箔地が空間性のみを与える表現と、一転して装飾性のみを与える表現に分類されるのである。

「厳 - 笑性と華 - 寂性」のまとめ

二次元的考察「厳 - 笑性と華 - 寂性」は、「厳しさと可笑しさ」及び「華やかさと寂しさ」の観点から四つの研究対象を見てきた。これは、画面空間と画面構成の関連性について、絵画的、視覚的特異性から検証し、金地構成の効果と機能を紐解く分析、考察となった。その過程で、「厳 - 華性」を装飾的な多層的金地・「笑 - 寂性」を平面的金地・「厳 - 寂性」を単層的金地・「笑 - 華性」を装飾的金地とする四つの性質に分類し、「厳 - 華性と笑 - 寂性」をコンポジションとし、「厳 - 寂性と笑 - 華性」をトリミングとする二つの性質に分類した。すなわち「厳 - 笑性と華 - 寂性」は、金地構成における「画中での空間性と装飾性」に関連する考察である。

第三節 二次元的考察「大 - 小性と厳 - 笑性」

3 - 1 「大 - 厳性」と「小 - 笑性」

「大 - 小性と厳 - 笑性」の二次元図式上で、「大 - 厳性 (+ / +)」と「小 - 笑性 (- / -)」は正対の対関係にある。「大 - 厳性」から「牡丹図襖」(図 10)を、「小 - 笑性」から「風神雷神図屏風」(図 12)を採り挙げ、金地構成の効果と機能について考察する。

「大 - 厳性」

「大 - 厳性」に属する「牡丹図襖」の絵画的、視覚的特異性として、画面形式の平面性

と画面空間の直列性が挙げられる。

第一に、十八面の襖絵と称されるこの障壁画形式は、室内空間と画面形式が一体化する大規模な平面的画面である。また「唐獅子図屏風」(図5)や「檜図屏風」(図6)などは、壁貼付絵・襖絵を後に改装したものであるため同工と考えてよい。このような、画面形式の平面性が一つの特徴である。

第二に、中央の紅・右方の紅白・右方の白とする三種の牡丹群に弁別できる。これらは、画面下方の長辺を基準に前景・中景・後景とする直列的空間を構築し、金地を最背面に、紅・紅白・白の順で着色された花卉は、色彩遠近法に則り確かな空間的效果を示している。このような、画面空間の直列性が他の一つの特徴である。

「牡丹図襖」での金地構成の効果と機能は、「平面的空間性の金地」にある。

「牡丹図襖」は、画面形式の平面性と画面空間の直列性を特徴としている。これらは、室内空間と画面形式が一体化する大規模な平面的画面と、金地を最背面とする直列的空間を指す。つまり金箔を最背面に取り扱う表現方法は、平面的画面に奥行きのある空間性を与えることができるのである。

「小 - 笑性」

「小 - 笑性」に属する「風神雷神図屏風」の絵画的、視覚的特異性として、画面形式の立体性と画面空間の並列性が挙げられる。

第一に、二曲一双の屏風絵と称されるこの障壁画形式は、室内空間と画面形式が分離化する小規模な立体的画面形式である。また「日月山水図屏風」(図2)・「松島図屏風」(図11)などは、六曲一双の屏風絵であるが同工と考えてよいだろう。このような、画面形式の立体性が一つの特徴である。

第二に、左隻の雷神・中央の余白・右隻の風神とする構図は、「紅白梅図屏風」(図17)の祖形となる構成であろうか。ここでも風神と雷神は金地と等しく並列化され左方・中央・右方となる並列的關係のみを構築し、描写対象の形態をくっきりと明晰化している。が、立体的画面に対して平面的主題と金地を貼付することで立体的空間を構築するのである。

このような、画面空間の並列性が他の一つの特徴である。

「風神雷神図屏風」での金地構成の効果と機能は、「立体的空間性の金地」にある。

「風神雷神図屏風」は、画面形式の立体性と画面空間の並列性を特徴とする。これらは、室内空間と画面形式が分離化する立体的画面と、貼付される平面的金地がもつ立体的空間を指す。つまり金箔を平面的に取り扱う表現方法は、立体的画面に広がりのある空間性を与えることができるのである。

3 - 2 「大 - 笑性」と「小 - 厳性」

「大 - 小性と厳 - 笑性」の二次元図式上で、「大 - 笑性 (+ / -)」と「小 - 厳性 (- / +)」は正対の対関係にある。「大 - 笑性」から「老梅図襖」(図 15)を採り挙げ、金地構成の効果と機能について考察する。また、「小 - 厳性」の空白についても考えたい。

「大 - 笑性」

「大 - 笑性」に属する「老梅図襖」の絵画的、視覚的特異性として、画面形式の平面性と画面空間の並列性が挙げられる。

第一に、四面の襖絵と称される障壁画形式は、室内空間と画面形式が一体化する大規模な平面的画面形式であり、「唐獅子図屏風」・「楓図壁貼付 (図 7)」・「牡丹図襖」同様に、画面形式の平面性が一つの特徴である。

第二に、白い梅の老木の一種異様な形態こそが主たる題材であることは言うまでもなく、画面右下の隅から上下に屈曲しつつ画面左上の隅にかけて、並列的關係を構築している。金地は主題と共に並列化し、その平面性のみを保ったままその枝先は目的地へ到達した。このような、画面空間の並列性が他の一つの特徴である。

「老梅図襖」での金地構成の効果と機能は、「二次元的な金地」にある。

「老梅図襖」は、画面形式の平面性と画面空間の並列性を特徴としている。これらは、室内空間と画面形式が一体化する大規模な平面的画面と、空間性を完全に拒否した平面的画面を指す。つまり金箔地を平面的に取り扱う表現方法は、平面的画面を真に平面化した

二次元性を獲得することができるのである。

「小 - 厳性」

「小 - 厳性」が空白、つまり研究対象が属されない原因として二つの理由が考えられる。

第一に、「小ささ」に端を発する、画面空間特有の問題点がある。

「厳しさ」を表現する際、要求される条件の一つに、室内空間と画面形式が一体化する大規模な平面的画面があった。「厳肅性」は、画面空間を通して室内空間へと展開する傾向があると考えられ、室内空間と画面形式が分離する小規模な立体的画面には、その性質が生じ難く、求められなかったのではないだろうか。このような、「小ささ」の観点から見る、画面形式と画面空間の不整合性が一つである。

第二に、「厳しさ」に端を発する、画面形式特有の問題点がある。

「厳しさ」を表現する際、要求される条件の他の一つに、室内空間に強い影響を与える現実的・自然的・写実的な前後の空間性があった。画面の小ささ・屈折性を活かす表現、または相応しい表現が、「可笑しさ」へと引き寄せられ易い傾向があると考えられ、やはり求め難かったのではなかろうか。このような、「厳しさ」の観点から見る、画面空間と画面形式の不整合性が他の一つである。

以上のような要因により、「小 - 厳性」は空白となった。「厳しさ」の表現は、室内空間から分離する画面形式もしくは立体的な画面形式は不向きであると予測される。つまり、「厳肅性」を有する表現の背景には建築物と画面形式の関係性、室内空間そのものを基礎として成り立っていることが解るのである。

3 - 3 「大 - 厳性と小 - 笑性」及び「大 - 笑性と小 - 厳性」

「大 - 小性と厳 - 笑性」の二次元図式上で、「大 - 厳性と小 - 笑性 (+ / + と - / -)」及び「大 - 笑性と小 - 厳性 (+ / - と - / +)」が交差の対関係である。再度、「牡丹図襖」・「風神雷神図屏風」・「老梅図襖」を採り挙げ、金地構成の効果と機能について考察する。

「大 - 厳性と小 - 笑性」

「大 - 厳性と小 - 笑性」に属する「牡丹図襖」と「風神雷神図屏風」の絵画的、視覚的特異性として、三次元的空間性という空間的志向が挙げられる。

「牡丹図襖」では、室内空間と画面形式が一体化する平面的画面に対し金地を最背面に各描写対象が前後と左右の空間を構築する。一方、「風神雷神図屏風」では室内空間と画面形式が分離する立体的画面に対し平面的主題および余白を添付し立体的空間を構築した。つまり、「大 - 厳性と小 - 笑性」は三次元的空間性を基礎とし平面的画面に前後と左右の三次元的な空間を設定する「大 - 厳性」と、立体的画面に対して立体的、三次元的空間を設定する「風神雷神図屏風」に分類されるのである。

「牡丹図襖」と「風神雷神図屏風」での金地構成の効果と機能は、「三次元的金地」にある。

「牡丹図襖」では、各描写対象が前後左右の空間を構築するために金地は最背面として空間的效果を果たした。他方、「風神雷神図屏風」では平面的主題および余白の立体的空間を構築するために金地は描写対象と共に並列化し立体的画面の屈折面に添付され立体的、空間的機能を果たす。ただし、「日月山水図屏風」や「松島図屏風」などの平面化・逆遠近による空間性の成立した画面に、金地構成は干渉しない特殊な事例もあるので注意したい。いずれにせよ「大 - 厳性と小 - 笑性」では、三次元的空間性を特徴とし金地が空間化する二つのケースに分類されるのである。

「大 - 笑性と小 - 厳性」

「大 - 笑性」に属する「老梅図襖」の絵画的、視覚的特異性として、二次元的空間性という空間的志向が挙げられる。

「老梅図襖」は、室内空間と画面形式が一体化する平面的画面に対し、金地と描写対象が並列する左右関係のみを構築し、金地は平面化される。つまり、「大 - 笑性」は二次元的空間性を基礎とし、平面的画面に左右の関係のみの平面性を設定する。

「老梅図襖」での金地構成の効果と機能は、「二次元的金地」にある。

「老梅図襖」では、描写対象が並列的關係のみを構築するにあたり金地の面は平面化し、

その平面性を画面全体で保持し続けるのである。つまり「大 - 笑性」は、二次元的空間性を特徴とし金地が真に平面化するケースである。

「大 - 小性と厳 - 笑性」のまとめ

二次元的考察「大 - 小性と厳 - 笑性」は、「大きさと小ささ」及び「厳しさと可笑しさ」の観点から三つの研究対象を見てきた。これは、画面形式と画面空間の関連性について、絵画的、視覚的特異性から検証し、金地構成の効果と機能を紐解く分析、考察となった。その過程で、「大 - 厳性」を平面的空間性の金地・「小 - 笑性」を立体的空間性の金地・「大 - 笑性」を二次元的金地とする三つの性質に分類し、「大 - 厳性と小 - 笑性」を三次元的空間性とし、「大 - 笑性」を二次元的空間性とする二つの性質に分類した。すなわち「大 - 小性と厳 - 笑性」は、金地構成における「室内での空間性」に関連する考察である。

第四節 二次元的考察「大 - 小性と華 - 寂性」

4 - 1 「大 - 華性」と「小 - 寂性」

「大 - 小性と華 - 寂性」の二次元図式上で、「大 - 華性（＋／＋）」と「小 - 寂性（－／－）」は正対の対関係にある。「大 - 華性」から「楓図壁貼付」（図7）を、「小 - 寂性」から「松図屏風」（図1）を採り挙げ、金地構成の効果と機能について考察する。

「大 - 華性」

「大 - 華性」に属する「楓図壁貼付」の絵画的、視覚的特異性として、画面形式の大画面性と画面構成の複雑性が挙げられる。

第一に、四面の壁貼付絵と称される障壁画形式はパノラミックな拡がりをもつ大規模な画面形式である。主題となる楓の表現も巨木表現の名に相応しい大画面形式に適した表現であり、対角線上に構成することにより画面を横へ横へと押し広げる働きを示している。このような、画面形式の大画面性が一つの特徴である。

第二に、菊・萩・鶏頭・金木犀で表現する秋の葉叢や水流、楓の巨木など大・中・小の

構成要素は粗と密の関係でも構成する。金箔に対し朱土・緑青・群青・胡粉などの色とりどりの極彩色が、補色対比的に構成されることにより刺激的な可視的効果を示している。このような、画面構成の複雑性が他の一つの特徴である。

「楓図壁貼付」での金地構成の効果と機能は、「狭い金地」にある。

「楓図壁貼付」は、画面形式の大画面性と画面構成の複雑性を特徴とした。これらは、パノラミックな広がりをもつ大規模な画面形式と、諸構成要素と極彩色に対比する面積の狭い金箔を指す。つまり金箔を局所的に取り扱う表現方法は、金地構成に余白であり色味としての作用を齎すのである。

「小 - 寂性」

「小 - 寂性」に属する「松図屏風」の絵画的、視覚的特異性として、画面形式の小画面性と画面構成の簡潔性が挙げられる。

第一に、六曲一双の屏風絵と称される障壁画形式はワイドな広がりのみをもつ小規模な画面形式である。主題となる松樹の表現もまたひろひろと細長く画面の広がりにも身を委ねた、小画面にこそ適合しうる表現と言えるだろう。このような、画面形式の小画面性が一つの特徴である。

第二に、松樹と岩組の二種に制限、限定したモチーフを主題とし、かなりのスペースを余白化することでその間隙を縫う金箔の面が目につく。それらの諸彩色も緑や茶に抑えて金箔との色彩的対比を求めず、あくまで余白であることを示すのみである。このような、画面構成の簡潔性が他の一つの特徴である。

「松図屏風」での金地構成の効果と機能は、「広い金地」にある。

「松図屏風」は、画面形式の小画面性と画面構成の簡潔性を特徴としている。これらは、ワイドな広がりのみをもつ小規模な画面形式と、面積の広い金箔の面を指す。つまり金箔を広範囲に取り扱う表現方法は、金地構成に余白のみの作用を齎すのである。

4 - 2 「大 - 寂性」と「小 - 華性」

「大 - 小性と華 - 寂性」の二次元図式上で、「大 - 寂性（＋／－）」と「小 - 華性（－／＋）」は正対の対関係である。「大 - 寂性」から「檜図屏風」（図6）を、「小 - 華性」から「洛中洛外図屏風」（図4）を採り挙げ、金地構成の効果と機能について考察する。

「大 - 寂性」

「大 - 寂性」に属する「檜図屏風」の絵画的、視覚的效果と機能として、画面形式の大画面性と画面構成の単一性が挙げられる。

第一に、八曲一双の屏風絵と称される障壁画形式は襖絵を改装した規格外の大規模なる画面形式である。主題となる檜の表現も巨木表現こそを中心課題になしうる大画面形式のためのモチーフであって、画面を上へ上へと押し上げる働きを示している。このような、画面形式の大画面性が一つの特徴である。

第二に、檜の巨幹を中心に画面を構成し根元から枝先にかけて全身運動的筆遣いにより表現される。その巨幹や枝葉は幾分暗い同色調和の彩色で統一され、金雲は岩組や池水の大部分を大胆に省略しながらもその単一的主題のフォルムをはっきりと明晰化している。このような、画面構成の単一性が他の一つの特徴である。

「檜図屏風」での金地構成の効果と機能は、「広い金雲」にある。

「檜図屏風」は、画面形式の大画面性と画面構成の単一性を特徴としている。これらは、屏風絵の常識を逸脱する大規模な画面形式と、同色調和的色彩の単一主題を強調・象徴化する面積の広い金雲を指す。つまり金雲を広範囲に取り扱う表現方法は、余白のみの作用を齎すのである。

「小 - 華性」

「小 - 華性」の属する「洛中洛外図屏風」の絵画的、視覚的特徴として、画面形式の小画面性と画面構成の多様性が挙げられる。

第一に、六曲一双の屏風絵形式は「松図屏風」同様、ワイドな拡がりのみをもつ小規模な画面形式である。主題である京の都の風俗世界はまさに極小であり、小ささについては

多言を要しない。その景観は屏風の規格に見事に収まった、小画面のための表現と言える。

このような、画面形式の小画面性が一つの特徴である。

第二に、構成要素の数で言えば圧倒的である。洛中洛外の建物・自然・風俗・生活など画面いっぱいに収め込み、諸彩色は金雲を意識して都会の華やかな景観に見合う極彩色が施された。金雲もまた構成要素を幾重にも分節し時間や場所を同一画面上に定着している。

「日月山水図屏風」では種々の粉飾技法を駆使して画面を華やかに彩った。このような、画面構成の多様性が他の一つの特徴である。

「洛中洛外図屏風」での金地構成の効果と機能は、「狭い金雲」にある。

「洛中洛外図屏風」は、画面形式の小画面性と画面構成の多様性を特徴とした。これらは、ワイドな拡がりのみをもつ小規模な画面形式と、極彩色、極小の構成要素を分節する面積の狭い金雲を指す。つまり金雲を局所的に取り扱う表現方法は、色彩のみの作用を齎すのである。

4 - 3 「大 - 華性と小 - 寂性」及び「大 - 寂性と小 - 華性」

「大 - 小性と華 - 寂性」の二次元図式上で、「大 - 華性と小 - 寂性（＋／＋と－／－）」及び「大 - 寂性と小 - 華性（＋／－と－／＋）」が交差の対関係である。再度、「楓図壁貼付」・「松図屏風」・「檜図屏風」・「洛中洛外図屏風」を採り挙げ、金地構成の効果と機能について考察する。

「大 - 華性と小 - 寂性」

「大 - 華性と小 - 寂性」に属する「楓図壁貼付」と「松図屏風」の絵画的、視覚的特異性として、金地の構成法が挙げられる。

「楓図壁貼付」では、パノラミックな拡がりをもつ大規模な画面形式に対し構成要素を拡大、金箔の面を縮小する。一方、「松図屏風」では、ワイドな拡がりのみをもつ小規模な画面形式に対し構成要素を縮小、金箔の面を拡大した。つまり「大 - 華性と小 - 寂性」は、金地の構成を主とする画面構成を基本として構成要素を主に画面の構成を行う「大 - 華性」

と、余白を主に画面の構成を行う「小 - 寂性」に分類されるのである。

「楓図壁貼付」と「松図屏風」での金地構成の効果と機能は、「金地の特性」にある。

「楓図壁貼付」では、面積の狭い金地に対し様々な構成要素および濃厚な極彩色を組み合わせ、金地が色味と余白の双方の効果と機能を果たす。他方、「松図屏風」では面積の広い金地に対し限定、制限したモチーフと渋い彩色を組み合わせ、金地が余白として余白の作用のみを果たした。つまり「大 - 華性と小 - 寂性」は、総金地また総金地に近い金地構成を特徴とし金箔が余白と色味の効果と機能を示す表現と、一転して金箔が余白にのみ作用を示す表現に分類されるのである。

「大 - 寂性と小 - 華性」

「大 - 寂性と小 - 華性」に属する「檜図屏風」と「洛中洛外図屏風」の絵画的、視覚的特異性として、金雲の構成法が挙げられる。

「檜図屏風」では、襖絵を後に改装した規格外の大規模な画面形式に対し金雲は主題を象徴化・明晰化して背景を大幅に省略した。一方、「洛中洛外図屏風」ではワイドな広がりのみをもつ小規模な画面形式に対し、金雲は異なる時間・異なる場所を繰り返し分節する。つまり「大 - 寂性と小 - 華性」は金雲の構成を主とする画面構成を基本として単一主題で主に画面を構成する「大 - 寂性」と、風景全体で主に画面を構成する「小 - 華性」に分類されるのである。

「檜図屏風」と「洛中洛外図屏風」での金地構成の効果と機能は、「金雲の特性」にある。

「檜図屏風」では、単一的に主題に対し面積が広く数の少ない金雲を配置することで、金雲は余白としてのみに作用を果たす。他方、「洛中洛外図屏風」では多種多様の構成要素に対して面積が狭く数も多い金雲を配置することで、金雲は色味あるいは一種の構成要素として作用を果たした。つまり「大 - 寂性と小 - 華性」は金雲構成を特徴とし金雲が余白のみの作用を示す表現と、一転して色味のみの作用を示す表現に分類されるのである。

「大 - 小性と華 - 寂性」のまとめ

二次元的考察「大 - 小性と華 - 寂性」は、「大きさと小ささ」及び「華やかさと寂しさ」

の観点から四つの研究対象を見てきた。これは、画面形式と画面空間の関連性について、
絵画的、視覚的特異性から検証し、金地構成の効果と機能を紐解く分析、考察となった。
その過程で、「大 - 華性」を狭い金地・「小 - 寂性」を広い金地・「大 - 寂性」を広い金雲・
「小 - 華性」を狭い金雲とする四つの性質に分類し、「大 - 華性と小 - 寂性」を金地の構成
法とし、「大 - 寂性と小 - 華性」を金雲の構成法とする二つの性質に分類した。すなわち、
「大 - 小性と華 - 寂性」は金地構成における「室内での装飾性」に関する考察である。

第三章 立体図式（黄金正八面体）

さて、第三章では立体図式（黄金正八面体）として、三次元的考察を試みる。

第一節の三次元的考察では、三軸性を一組とする立体図式「黄金正八面体」をもとに、二次元的考察同様「正対と交差の対関係」に見る各集合体での金地構成の絵画的、視覚的效果と機能について考察する。

第二節の金地構成の展開では、「黄金正八面体」を中心に金地構成の発展、発達の変遷について、十六世紀から十八世紀までを前期・中期・後期に区分し概観する。

第三節の「老梅図襖」と「風神雷神図屏風」では、本論文固有の金碧画の新解釈として、「黄金正八面体」のなかで異彩を放つ二つの作品の絵画的、視覚的特異性とその金地構成の効果と機能について特筆する。

第一節 三次元的考察「黄金正八面体」

二次元的考察では、「厳 - 笑性と華 - 寂性」・「大 - 小性と厳 - 笑性」・「大 - 小性と華 - 寂性」をもとに、「正対の対関係」と「交差の対関係」に見る相互関係と特異性から金地構成の効果と機能について考察した。これら「厳 - 笑性」・「華 - 寂性」・「大 - 小性」は、画面空間・画面構成・画面形式を指し、各二次元図式は「画面空間と画面構成」・「画面形式と画面空間」・「画面形式と画面構成」の相互作用から金地構成の諸様相を紐解く分析、考察となった。画面空間を指す「厳 - 笑性」と画面構成を指す「華 - 寂性」の二直線を対角線とする正方形を作り、中心点を通る垂線に画面形式を指す「大 - 小性」を作る。これは、画面形式をベースとする画面空間と画面構成の関連性を示した三次元図式「黄金正八面体」（表3）である。各研究対象も併せて八つの集合体へと今一度振り分けられ、対角線上で対立する一群が「正対の対関係」、対角線上に交差する一群が「交差の対関係」とするのは二次元的考察同様の考え方である。「黄金正八面体」では、二組の正対する対関係と一組の

交差する対関係が示された。ここでは、それらの相互関係と特異性から金地構成の効果と機能について考察する。

1 - 1 「厳 - 華 - 大性」と「笑 - 寂 - 小性」

「黄金正八面体」の三次元図式上で、「厳 - 華 - 大性 (+ / + / +)」と「笑 - 寂 - 小性 (- / - / -)」は正対の対関係にある。「厳 - 華 - 大性」から「楓図壁貼付」(図 7)・「牡丹図襖」(図 10)を、「笑 - 寂 - 小性」から「松図屏風」(図 1)・「風神雷神図屏風」(図 12)・「四季松図屏風」(図 14)を採り挙げ、金地構成の効果と機能について考察する。

「厳 - 華 - 大性」

「厳 - 華 - 大性」に属する「楓図壁貼付」・「牡丹図襖」の絵画的、視覚的特異性として、画面空間の直列性・画面構成の複雑性・画面形式の平面性と大画面性が挙げられる。

「楓図壁貼付」では、室内空間と画面形式が一体化する大規模な平面的画面を基礎とし、巨木・水流・葉叢の構成要素が大・中・小の関係を成し、粗と密の関係をも成した。また、対角線上に配置した楓が左右の拡がりを与えると同時に、葉叢・巨木・水流の描写対象は前景から後景までの前後に拡がる働きを与えている。

「牡丹図襖」でも、室内空間と画面形式が一体化する大規模な平面的画面を基礎とする。ここでは、白牡丹群・紅牡丹群・紅白牡丹群が左右に拡がる働きを与え、紅牡丹花・紅白牡丹花・白牡丹花が前後に拡がる働きを与えた。紅色から白色までの諸彩色は、これらの位置関係を明晰化して自然な色彩的遠近を促している。

「楓図壁貼付」・「牡丹図襖」での金地構成の効果と機能は、「装飾性と空間性の金地構成」にある。

「楓図壁貼付」では、狭い金箔の面に対する、諸構成要素および極彩色が補色的対比を表し、その金地を最背面に各描写対象が前景・中景・後景とする三層の空間を構築した。金地は刺激的な色彩的効果と共に、奥へ奥へと続く空間的機能を表している。

「牡丹図襖」もまた金地を最背面とする。ここでは、牡丹花の群生が金箔の面を支配し、

特に金箔に対する紅色と白色の諸彩色が爽快かつ豪華な色彩的効果を表わした。それら紅・紅白・白の花弁と金地とが奥ゆきある三層の空間的機能を表している。

つまり、「厳・華・大性」に見る金地表現は、装飾的效果と空間的機能を兼ね備えた金地構成であると考えられる。

「笑・寂・小性」

「笑・寂・小性」に属する「松図屏風」・「風神雷神図屏風」・「四季松図屏風」の絵画的、視覚的特異性は、画面空間の並列性・画面構成の簡潔性・画面形式の立体性と小画面性が挙げられる。

「松図屏風」では、室内空間から画面形式が分離する小規模な立体的画面を基礎とし、構成要素を限定、制限して、描写対象は左右の並列的關係のみを構築した。これらの簡潔かつ平面的な描写対象および構成要素を画面の屈折面に貼付し、松樹・岩組に立体的空間を与えている。

「四季松図屏風」でも、室内空間から画面形式が分離する小規模な立体的画面を基礎とする。ここでは、松樹の位置關係が洗練され、右方の春の松・中央右の夏の松・中央左の秋の松・左方の冬の松の順に貼付された。夏の松のみ一步引いて配置されるが、構図上のバランスをとるためと思われる。

「風神雷神図屏風」に至るとその特徴が極限される。ここでも立体的画面を基礎とし、左隻の雷神・右隻の風神とする究極の並列的關係を構築した。が、描法・形態・構図・間のすべてが立体的画面の屈折性を把握し、描写対象・構成要素をはじめ、画面そのものが空間と化している。

「松図屏風」・「風神雷神図屏風」・「四季松図屏風」での金地構成の効果と機能は、「立体的画面空間のみの金地構成」にある。

「松図屏風」・「四季松図屏風」では、各構成要素および渋い彩色が広い金箔の面に対し、色彩的対比を求めず余白のまま処理され、その金地は主題を明晰化すると共に並列化した。この平面的金地を画面の屈折面に貼り付けて、立体的な金地空間を表現している。

「風神雷神図屏風」では、立体的金地空間がより純化される。ここでの立体的画面への平面的金地および描写対象と構成要素の貼付、また金地の明晰化は、画面中央を支配する画面全体の金地を立体化することに等しい。立体的金地空間は背地あるいは背面ではなく、可触化できない空間そのものである。

つまり、「笑 - 寂 - 小性」に見る金地表現は、立体的画面の空間性のみを有する金地構成であると考えられる。

1 - 2 「巖 - 寂 - 大性」と「笑 - 華 - 小性」

「黄金正八面体」の三次元図式上で、「巖 - 寂 - 大性 (+ / - / +)」と「笑 - 華 - 小性 (- / + / -)」は正対の対関係にある。「巖 - 寂 - 大性」から「唐獅子図屏風」(図5)・「檜図屏風」(図6)を、「笑 - 華 - 小性」から「日月山水図屏風」(図2)・「洛中洛外図屏風」(図4)・「松島図屏風」(図11)を採り挙げ、金地構成の効果と機能について考察する。

「巖 - 寂 - 大性」

「巖 - 寂 - 大性」に属する「唐獅子図屏風」・「檜図屏風」の絵画的、視覚的特異性として、画面空間の直列性・画面構成の単一性・画面形式の平面性と大画面性が挙げられる。

「唐獅子図屏風」では、壁貼付絵を改装した規格外の大規模な平面的画面を基礎とし、唐獅子の単一化、象徴化を目的に、金雲が背景の大部分を省略して主題のみを明晰化し、主題・金雲・背景とする三層の空間を構築した。また、背景を一部残すことで、画面全体の現実感・臨場感が失われず、圧倒的威圧感と迫力を実在化している。

「檜図屏風」でも、襖絵を改装した常識を逸脱する大規模な平面的画面を基礎とする。ここでは、檜の巨幹を中心に画面を構成し、巨幹や枝葉は同色調和的色彩で統一された。金雲が背景を大幅に省略して主題のみを明晰化し、主題から背景までの三層の空間を構築している。岩組や池水などの背景は部分的に残される必要がある。

「唐獅子図屏風」・「檜図屏風」での金地構成の効果と機能は、「平面的空間性のみの金地構成」にある。

「唐獅子図屏風」では、唐獅子のみを単一的、象徴的に明確化するために、金雲は数量が少なく面積の広い形態となって余白化し、主題と背景を中継する三層の空間を構築した。唐獅子を実在化すると共に、空間的効果を果している。

「檜図屏風」もまた金雲を前後空間の中継点とする。ここでは、檜を主たる題材として金雲を中継する主題から背景までの三層の空間を構築している。金雲による主題の単一化および象徴化は、積極的に前後の空間を作り出す金地構成独特の表現と言えるだろう。

つまり、「巖 - 寂 - 大性」に見る金地構成は、平面的画面の空間性のみを有する金地構成であると考えられる。

「笑 - 華 - 小性」

「笑 - 華 - 小性」に属する「日月山水図屏風」・「洛中洛外図屏風」・「松島図屏風」の絵画的、視覚的特異性として、画面空間の抽象性・画面構成の多様性・画面形式の立体性と小画面性が挙げられる。

「日月山水図屏風」では、室内空間から画面形式が分離する小規模な立体的画面を基礎とし、左隻の州浜と雪山の松樹が遠近的空間を構築するのに対し、右隻の重なり合う緑山は逆遠近的空間を形成した。これらの遠近的あるいは逆遠近の空間が画面の屈折面により独特の立体的空間を表している。

「松島図屏風」でも室内空間から画面形式が分離する小規模な立体的画面を基礎とする。ここでは、遠近と逆遠近の空間が洗練され、州浜は両隻にわたって平面化するのに対し、州浜と沖磯に自生する松樹は、やはり逆遠近的空間が設定された。これらの対比によって、より顕著な立体的空間を示している。

「洛中洛外図屏風」に至ると画面空間は完全に平板化する。ここでも立体的画面を基礎とし、極小の構成要素を接続する細かな金雲の分節作用により画面は極端に平面化したが、画面の屈折性が平板化・単調さを救った。これらは、立体的画面の屈折性を逆手に取って平面的画面では成立し得ない、立体的な空間を表現している。

「日月山水図屏風」・「洛中洛外図屏風」・「松島図屏風」での金地構成の効果と機能は、「装

飾性のみの金地構成」にある。

「日月山水図屏風」・「松島図屏風」では、遠近・逆遠近・平面化などを混合した立体的画面特有の風景が成立した画面に対して、他の諸顔料と併用する金泥や金箔の粉飾技法は、その空間の秩序を乱さず、干渉せず装飾的效果のみを与え、黄金特有の大らかな広がりを感じている。

「洛中洛外図屏風」では、数量が多く面積の小さい金雲が分節を繰返すたびに、金箔の面は色彩的效果を放ち、一種の構成要素となって画面を黄金で華やかに演出している。

つまり、「笑 - 華 - 小性」に見る金地構成は、装飾性のみを有する金地構成であると考えられる。

1 - 3 「巖 - 華 - 大性と笑 - 寂 - 小性」及び「巖 - 寂 - 大性と笑 - 華 - 小性」

「黄金正八面体」の三次元図式上で、「巖 - 華 - 大性と笑 - 寂 - 小性 (+ / + / + と - / - / -)」および「巖 - 寂 - 大性と笑 - 華 - 小性 (+ / - / + と - / + / -)」の交差の対関係である。改めて、これまでに採り挙げた十件の研究対象から、金地構成の効果と機能について考察する。

「巖 - 華 - 大性と笑 - 寂 - 小性」

「巖 - 華 - 大性と笑 - 寂 - 小性」に属する「楓図壁貼付」・「牡丹図襖」と「松図屏風」・「風神雷神図屏風」・「四季松図屏風」の絵画的、視覚的特異性として、金碧障壁画表現におけるコンポジション主体の三次元的空間性が挙げられる。

「楓図壁貼付」・「牡丹図襖」では、平面的画面に対して、描写対象や構成要素によって前後左右の空間を形成する空間的志向がある。一方、「松図屏風」・「風神雷神図屏風」・「四季松図屏風」では、立体的画面に対して、余白を中心に画面を構成し主題と余白の立体的な空間を形成する空間的志向があった。すなわち、コンポジションを主眼とする三次元的な空間的志向を特徴としながらも、室内空間と画面形式との関連性や画面形式そのものの特性を活かし、平面的な壁貼付や襖絵に前後左右の空間を構築する「巖 - 華 - 大性」と、

立体的な襖絵に立体的な空間を構築する「笑 - 寂 - 小性」に分類することができる。

「楓図壁貼付」・「牡丹図襖」と「松図屏風」・「風神雷神図屏風」・「四季松図屏風」での金地構成の効果と機能は、「三次元的空間」の金地構成にある。

「楓図壁貼付」・「牡丹図襖」では、金地を最背面に描写対象および構成要素の前後左右の位置関係によって、金地は色彩的效果と空間的機能を示した。他方、「松図屏風」・「風神雷神図屏風」・「四季松図屏風」では、立体的画面の屈折面に合わせ並列的關係の描写対象および構成要素とその余白を貼付し、金地が空間的作用のみを示す。すなわち、室内空間に対する画面形式の関わり方によって、金地が全く異なる方法論によって三次元的に空間化する二種類の金地構成に分類することができる。

「巖 - 寂 - 大性」と「笑 - 華 - 小性」

「巖 - 寂 - 大性」と「笑 - 華 - 小性」に属する「唐獅子図屏風」・「檜図屏風」と「日月山水図屏風」・「洛中洛外図屏風」・「松島図屏風」の絵画的、視覚的特異性として、金碧障壁画表現におけるトリミング主体の三次元的空間性が挙げられる。

「唐獅子図屏風」・「檜図屏風」では、平面的画面に対して、単一主題の象徴化によって前後の空間を形成する空間的志向がある。一方、「日月山水図屏風」・「洛中洛外図屏風」・「松島図屏風」では、立体的画面に対して、画面の屈折性を利用した抽象的な風景を形成する空間的志向があった。すなわち、トリミングを主眼とする三次元的な空間的志向を特徴としながらも、室内空間と画面形式の関連性・画面形式そのものの特性を活かし、平面的な壁貼付絵や襖絵に前後の空間を構築する「巖 - 寂 - 大性」と、立体的な屏風絵に立体的な空間を構築する「笑 - 華 - 小性」に分類することができる。

「唐獅子図屏風」・「檜図屏風」と「日月山水図屏風」・「洛中洛外図屏風」・「松島図屏風」での金地構成の効果と機能は、「三次元的空間の金地構成」にある。

「唐獅子図屏風」・「檜図屏風」では、金雲が中継する主題と背景との前後の位置関係によって、金雲が空間的作用のみを示した。他方で、「日月山水図屏風」・「洛中洛外図屏風」・「松島図屏風」では、立体的画面と抽象的空間の三次元的空間が成立した画面に、空間を

乱さず、干渉しない金雲や金箔の粉飾技法により、金箔が装飾的作用のみを示している。
すなわち、室内空間に対する画面形式の関わり方によって、金地が空間性のみを示す方法論と金箔が装飾性のみを示す方法論の、二種類の金地構成に分類することができる。

1 - 4 「笑 - 寂 - 大性」と、その他の集合体

「黄金正八面体」の三次元図式上で、十七件の内、十件の研究対象が三次元的空間性を有する各集合体に位置するか、あるいは「どちらでもない」を含むその周辺に位置づけられた。これに対して、「老梅図襖」(図 15)のみが「笑 - 寂 - 大性 (－／－／＋)」に位置し、他の十六件とは全く異質な絵画的、視覚的性質をもつものと考えられる。ここでも空白となっている、「厳 - 華 - 小性」・「厳 - 寂 - 小性」・「笑 - 華 - 大性」と共に、その金地構成の効果と機能について考察する。

「笑 - 寂 - 大性」

「笑 - 寂 - 大性」に属する「老梅図屏風」の絵画的、視覚的特異性として、画面空間の並列性・画面構成の簡潔性・画面形式の平面性と大画面性が挙げられる。

「老梅図襖」では、室内空間と画面形式が一体化する大規模な平面的画面を基礎とし、主題の梅の老木が右方から左方まで上昇と下降を繰り返し、上下左右の並列的關係のみを構築した。白梅は、平面的画面の矩形内から食み出すことなくその平面性を保持したまま、フラットな画面空間を形成している。

「老梅図襖」での金地構成の効果と機能は、「二次元的金地構成」にある。

「老梅図襖」では、単一的主題の並列的關係により広い金箔の面は余白として処理され、その金地は主題の形態のみを明晰化すると共に平面化した。この平面的金地を平面的画面に貼付し、画面から空間を削除した真に二次元的な金地空間を示している。

つまり、「笑 - 寂 - 大性」に見る金地表現は、二次元的性質のみを有する金地構成であると考えられる。

室内空間の三次元に対し、室内空間と画面形式の関連性や画面形式そのものの特性から、

それぞれに独特の三次元的な空間性の表出を試みた前述の十件の研究対象とその金地構成と比較して、ここでの金地表現は、全く対照的な性質をもった金地構成と言えるだろう。室内空間という三次元的な空間において平面的な襖絵の特性を借用するフラットな空間は平面的空間性あるいは二次元的空間性と呼ぶことができる。

その他の集合体

「黄金正八面体」の三次元図式上で、「笑 - 華 - 大性」・「巖 - 華 - 大性」・「巖 - 寂 - 小性」が空白となる。これらの絵画的、視覚的特異性を有して当代を牽引する金碧障壁画の傑作は生まれなかったとも換言できるだろうか。その性質とは一体何か。

「笑 - 華 - 大性」の絵画的、視覚的特異性を推測する限り、「大 - 笑性」と「大 - 華性」に重要なポイントがあるように思われる。

「大 - 笑性」は「老梅図襖」のように、室内空間と画面形式が一体化する大規模な平面的画面形式に対し、描写対象と金地が並列的位置関係に展開する平面的描写空間を指示す。また、「大 - 華性」は「楓図壁貼付」・「牡丹図襖」のように、パノラミックな広がりをもつ大規模な画面形式に対し、構成要素とその極彩色に対比する金箔の色彩的効果を指示した。ここから想像される「笑 - 華 - 大性」の絵画的、視覚的特異性は、室内空間と一体化する平面的画面形式に対し、描写対象と金地は並列的位置関係に展開し、かつその構成要素と極彩色は金箔と対比する刺激的な装飾的效果を与える表現である可能性が高い。ところが、平面的描写空間を展開する「大 - 笑性」は「寂しさ」と結束し、「笑 - 寂 - 大性」の二次元的描写空間を志向して、室内空間に描写対象そのものを出現させるような絵画的、視覚的表現へ展開した。そして、「大 - 華性」は「巖しさ」と結束し、「巖 - 華 - 大性」の三次元的描写空間を志向して、室内空間そのものに画中空間の新しい秩序で支配するような絵画的、視覚的表現へ展開している。つまり、室内空間を総合的に演出する大画面形式において、あらゆる空間表現を回避して装飾性のみを表出することは、決してないということである。

通常、豪華絢爛と呼ばれる金碧障壁画であるが、その名が適切であるか疑問視される。金碧障壁画における金地構成の諸様相において、装飾性のみ金地構成は確かに存在する

が、室内空間の三次元に対する絵画表現の三次元的な空間性を原則として成立しており、本質的に装飾的效果のみを志向する表現とは全く異なるものである。万が一、そのような金地表現を志向するならば、決して金碧画の名作に成り得なかったことを「笑 - 華 - 大性」の空白が示唆するのである。

「厳 - 華 - 小性」・「厳 - 寂 - 小性」の空白は、「厳 - 小性」の空白との相関関係にあると思われる。「厳 - 小性」については、第二章第三節第三項を参照とする。

「黄金正八面体」のまとめ

三次元的考察「黄金正八面体」は、「厳しさと可笑しさ」・「華々しさと寂しさ」・「大きさと小ささ」の観点から各集合体に属するすべての対象作品を見てきた。これは画面形式を基礎とする、画面空間と画面構成の関連性について絵画的、視覚的特異性から検証し、金地構成の効果と機能を紐解く分析、考察となった。その過程で、「厳 - 華 - 大性」を装飾性と空間性の金地構成・「笑 - 寂 - 小性」を立体的空間性のみの金地構成・「厳 - 寂 - 大性」を平面的空間性のみの金地構成・「笑 - 華 - 寂性」を装飾性のみの金地構成・「笑 - 寂 - 大性」を二次元的金地構成とする五つの性質に分類し、「厳 - 華 - 大性と笑 - 寂 - 小性」をコンポジション主体の三次元的描写空間・「厳 - 寂 - 大性と笑 - 華 - 寂性」をトリミング主体の三次元的描写空間とする二つの性質に分類した。つまり、金碧障壁画の多くは室内空間との関連性において、三次元的な空間への志向に基づいて、あらゆる絵画表現が展開されたことが了解される。「黄金正八面体」を通して、金碧障壁画における金地構成の絵画的、視覚的效果と機能について明らかにできたと考える。

第二節 金地構成の展開

三次元的考察では、「黄金正八面体」をもとに、「正対と交差の対関係」に見る相互関係と特異性から金地構成の効果と機能について考察した。十七件の研究対象のなかで、十件の対象作品を四つの三次元的空間性に、一件の対象作品を二次元的空間性に分類し、絵画

作品と室内空間の関係性における空間演出の多面性と金地構成の効果と機能について分析、考察している。これらの空間表現および金地構成は、どのような変遷を辿って発展、発達を遂げたのだろうか。ここでは、十六世紀から十八世紀までを前期・中期・後期に区分し、各年代の金地構成の展開について考察する。

2 - 1 十六世紀（1500 年代）

十六世紀前期

「松図屏風」（図 1）・「日月山水図屏風」（図 2）は、大和絵系の作風に傾倒する室町期最晩年の代表作であり、現存の金碧障壁画のなかでも最古の部類に入る。

総金地の「松図屏風」は「笑 - 寂 - 小性」に、金箔の粉飾技法の「日月山水図屏風」は「笑 - 華 - 小性」に属する金地構成を展開している。金地構成の発展、発達の点を見ると、「笑 - 寂 - 小性」の立体的金地空間の成立は宗達を俟つ必要があり萌芽の域をでていない。「笑 - 華 - 小性」の装飾性のみの金地構成が、金碧画の原初的手段の一つと言えるだろう。

いずれにせよ、金地構成の展開における出発点は、小画面および立体的画面を基礎とし両極端な二つのルートから出生した。これを大和絵系金地構成の起源あるいは金地構成の起源とも呼べるだろうか。

十六世紀中期

前期を大和絵系金地構成の起源とするならば、中期は漢画系金地構成の起源と言える。金碧障壁画は、漢画系金地構成の出現と共に半世紀を待たずして豪華さ・華やかさの頂点を極めている。金地構成に豪華絢爛を求めるのはいつの時代も同じということだろうか。

「四季花鳥図屏風」（図 3）・「洛中洛外図屏風」（図 4）は金雲主体の金地構成を展開し、ここでの金雲が大和絵系の「すやり霞」に対する「積雲形」であることが重要なポイントとなるっている。

「四季花鳥図屏風」は「厳 - 華 - どちらでもない」に属する金地構成を展開し、金雲の省略・強調によって、前後左右の描写空間を構築する空間处理的な金雲構成を展開した。

「洛中洛外図屏風」は「笑・華・小性」に属する金地構成を展開し、金雲の分節によりこれまで表現し得なかった、より華やかな金雲表現を表出している。

「四季花鳥図屏風」に見る金雲の空間処理は実に見事であるが、突出した個性に欠けるある種教科書的な作例とも換言できる。しかし、描写対象の位置関係を整理し、描写空間の処理を行う金雲の省略と強調は金地構成のその後を示唆した。そして、漢画系金地構成のルーツがその金雲の省略・強調にあったことが知られるのである。

十六世紀後期

城郭建築の出現による儀礼空間の増加・室内空間の大型化に伴い、金碧障壁画はそれら室内空間の総合的演出を最大目的とし出生から半世紀後に表舞台に立つ。その背景として、「四季花鳥図屏風」に見る金雲構成の空間処理の成立が重要な基点となった。急速に遷移する建築様式と時代の好みに対応するため、金地構成の更新が一つの中心的課題となり、その解消こそが後の金碧障壁画を牽引することとなる。

「唐獅子図屏風」(図5)・「檜図屏風」(図6)は「厳・寂・大性」に属する金地構成を展開した。特に、画面形式の大型化と平面化に従い単一的主題の象徴化を最優先として、金雲の空間処理を再構築する拡大化・余白化による、遠隔鑑賞に秀でた新しい描写空間を表出している。あくまで金雲の省略・強調に換言されるが、その視覚的效果は全く異なる働きを与えた。

「楓図壁貼付」(図7)は「厳・華・大性」に属する金地構成を展開している。ここでは、金地の最背面化が採用され、各描写対象の位置関係による描写空間を構築した。同じく、室内空間を総合的に演出する平面的画面特有の遠隔鑑賞に有効な表現と言えるだろう。

「四季花鳥図屏風」での金雲の空間処理を基点とした場合、金雲の様式的発展を見せる拡大化・余白化に対し金地の最背面化もまた新しく導入された。しかし、「唐獅子図屏風」が「厳・寂・大性」に「楓図壁貼付」が「厳・華・大性」に位置するように、後者の方がより「四季花鳥図屏風」に近い金地構成の性質を示している。ここに、様式と性質の差異を求めることができる。

「桜図壁貼付」(図8)は、どの性質にも属さない独特の金地構成を展開している。厳粛すぎず滑稽すぎない・華美すぎず質素すぎない・強すぎず弱すぎない、中性的な金地構成と見て良いだろう。厳粛で厳格な「唐獅子図屏風」や厳粛で華麗な「楓図壁貼付」に対し、中性的な金地表現への移行に桃山から江戸への時代的推移を求めることができるだろうか。

2 - 2 十七世紀(1600年代)

十七世紀前期

上流階級の芸術的志向が江戸様式へ変容するなかで中流階級の経済的、文化的富裕化に伴い、金地構成の展開は厳しさから可笑しさへと顕著に偏る傾向を見出すことができる。上流階級と中流階級は、それぞれの立場から江戸を求めて変化を見せ始めるのである。

「四季花木図襖」(図9)は「桜図壁貼付」同様、中性的な金地構成を展開する。金雲の基本的な空間処理に即しつつ独自に解釈し直し、金雲の拡大化・余白化とは大きく異なる平穏かつ余情ある金雲構成は江戸的、中性的表現となっている。これに対する、「牡丹図襖」

(図10)は「厳・華・大性」に属する金地構成を展開している。金地の最背面化を採用し、平面的画面に対し理論的、数学的に描写対象の位置関係が計画されたのではなかろうか。理論的、数学的志向は後に幾何学的な展望を見せるが、ここでは桃山の余韻が残っている。

「四季花木図襖」の保守的な金雲構成の江戸的表現と、「牡丹図襖」の先進的な金地構成の桃山的表現から、金地構成の過渡的な経過を見て取ることができる。

「松島図屏風」(図11)は「笑・華・小性」に属する金地構成を展開した。「日月山水図屏風」に見る描写空間を模倣しつつ金箔の粉飾技法をさらに洗練させ、大和絵への様式的回帰を試みている。「風神雷神図屏風」(図12)では「笑・寂・小性」に属する金地構成を展開している。ここでは大和絵への様式的回帰を突破し、立体的金地空間および宗達大画の完成を果たした。大和絵金地構成の起源を総合的に更新することで、宗達の目指すべき大和絵への憧憬が完結されたと言えきだろうか。

十七世紀中期

十六世紀の後期、宗達の出現により中流階級は江戸様式へと大きな一步を踏み出した。上流階級もまた十七世紀中期に入ると探幽の出現によって、本格的な江戸様式への展望を見せ始めるのである。

「松図床貼付」(図 13)は「どちらでもない - 寂 - 大性」に属する金地構成を展開する。画風自体は桃山様式的であるが、金雲の拡大化・余白化ではなく、総金地化が採用された。儀礼的施設は各時代で求められたが、その表現内容および性質は時代ごとに全く異なる。ここでは穏やかで和やかな表現こそ好まれたが儀礼的空間の江戸様式を示すのみでなく、厳しさへと傾かない、あるいは傾けない時代的拘束力を示している。

「四季松図屏風」(図 14)は「笑 - 寂 - 小性」に属する金地構成を展開した。「風神雷神図屏風」が同属上で立体的金地空間という金地解釈を更新したのに対し「四季松図屏風」は瀟洒主義という様式的更新によって金碧障壁画の和様化を試みたと言えるだろう。

「老梅図襖」(図 15)は「笑 - 寂 - 大性」に属する金地構成を展開している。総金地化がここでも採用されたが、エンターテインメント性を強く求める表現内容と性質にこれまでの金地構成との決定的な差異が見られる。厳肅性からニュートラル化を経て、幾何学的美と遊び心へと金地構成の展開が大きく江戸へと転換されたことを示すのである。

探幽・宗達が没した十七世紀後期に入ると、金地構成の展開は未曾有のスランプの時代へと突入していく。

2 - 3 十八世紀 (1700 年代)

十八世紀前期

十七世紀中期からの低調を脱したのは光琳の出現に見る中流階級であった。光琳は宗達の後継者として十八世紀中流階級の金碧障壁画を牽引する。

「燕子花図屏風」(図 16)は「笑 - どちらでもない - どちらでもない」に傾倒する金地構成を展開した。伊勢物語の第九段東下りと関係づけるのが通例であるが、ここでの重要な点は八橋の捨象問題ではなく、燕子花と総金地のみで構成された画面構成にある。燕子花

と総金地の画面構成は形式的に寂しさへと傾いてもおかしくない。しがし、リズムカルな燕子花の花叢は安易な寂しさを容易く回避して群青と緑青のみで彩色する花卉によって、華美に陥らず端正な華やかさを演出している。繊細な感性を感じさせるが、そこに文化的素養と美意識が散見されるのである。これを、華やかさと寂しさの中性的金地構成と指摘することができる。また、デザイン的な可笑しみへと軽快に傾倒する点は極めて市民的と言える。

「紅白梅図屏風」(図 17) は「笑 - 寂 - どちらでもない」に属する金地構成を展開した。立体的画面の屈折性を利用する手法は「日月山水図屏風」の逆遠近的空間や「風神雷神図屏風」の立体的金地空間に見られるが、ここでは大河そのものが立体的に出現・明晰する屏風絵でのみ成立しうる独創的な描写空間を構築している。「燕子花図屏風」より可笑しみに傾倒し、水流の酸化銀での着色は、「燕子花図屏風」同様に、華々しさと寂しさの中性的金地構成を促進するものとなった。

第三節 「老梅図襖」と「風神雷神図屏風」

「黄金正八面体」を基礎理論に設定し、一次元的考察・二次元的考察・三次元的考察、そして、金地構成の展開と順を追って金地構成の効果と機能について分析、考察してきた。「厳 - 笑性」・「華 - 寂性」・「大 - 小性」の各軸性と個々の図式に見る金地構成の諸様相と、その展開について検証できたと考える。そのなかでも、「生活の絵画」である金碧障壁画が生活空間で必然的に生じる画面形式に対し金地構成を中心に描写対象や構成要素によって画面空間と画面構成を思考しながら、各時代の諸様式や室内空間の在り方を模索し続けたことが理解される。とりわけ、それらに共通する絵画的原理を「三次元的空間性」とするキーワードで結論づけたのがこれまでの論考である。三次元的空間性と一口に言っても、多種多様な表現方法があった。なかでも、特筆すべきは「老梅図襖」(図 15)と「風神雷神図屏風」(図 12)であり、これらは非常に興味深い表現手法を示したものである。最後に、

二つの作品の三次元的空間性について、今一度考えたい。

3 - 1 「老梅図襖」について

十七件の研究対象のなかで十件の対象作品が表出する四つの三次元的空間性については、既述の分析・考察の通りである。これに対して「老梅図襖」のみが室中あるいは画中での縦×横×奥の三次元的表現のない、縦×横のみの二次元的空間性とする特殊な障壁画表現であるとした。ところが、二次元的空間性が室内空間の秩序を乱す表現あるいは不適切な表現であるかと言えば、そうではない。必ずしも三次元的に空間を表現することのみが、障壁画表現のすべてではないからである。

「老梅図襖」を決定的に特徴づけるのは、独特の形態性にある。その一種異様な形態は従来の金碧障壁画鑑賞において色々に評価され、老いた白梅の身悶えあるいは痙攣と見て、作家を含めた奇奇怪怪なる絵画作品として論じられることもあった。作者は別にしても、「老梅図襖」は絵画表現として理性を失った表現と言えるだろうか。その結論は「引き手」にあると考えられる。

「生活の絵画」である金碧障壁画の特質は、画面形式・画面構造に顕著に現れており、様々な実用的な機能と構造が備わっている。特に、襖絵は複数の画面によって構成され、その一枚一枚が左右にスライドすることと、その開口部から室内空間を出入りすることが重要な機能的、構造的要素であることは言うまでもない。「老梅図襖」もまた例外ではなく、画面中央に引き手が施工されたことがわかる。元来、本図がどのような空間に在したのかを証明することは困難であるが、少なくとも襖絵を開いた先には別の空間が広がっていたに違いない。室内空間を間仕切り、出入り口として襖絵を建てる。その閉ざされた屋内を総合的に演出するために絵画が用いられた経緯を忘れてはならない。

ここで注目すべきは、白梅の腹部に相当する画面中央である。画面中央は、梅の巨幹が最も変態する部位であり、最も過剰な形態性を示した部分でもあった。奇奇怪怪なる表現とする指摘こそ、この腹部を評価することに他ならない。しかし、これを狂逸な描画表現

としてではなく、引き手を回避するための「大きく描かれた弧」と見ることはできないか。襖絵の引き手、つまり室内空間の開口部を迂回するアーチ状のカーブとするのが私の考えである。ここに推測される作者狩野山雪の意図は、鑑賞者が小さな白い花卉をつけた梅のトンネルを通り抜けて、部屋と部屋とを移動する鑑賞の所作である。総金地は描写対象のアウトラインを鋭利に主張し画面空間から描写対象そのものが出現する錯覚的效果として採用された。「老梅図襖」において、画中の三次元的な空間性こそ不必要であり縦×横のみの二次元的な描写空間により梅のトンネルが屋内に実体化されたのである。このような、老梅の形態性と引き手の関連性、また総金地との関係性から「老梅図襖」の絵画的原理を導き出すことができる。

三次元的空間性を表現しようとする金碧障壁画において、「老梅図襖」では画中の空間を志向する考え方がないと見てよい。しかし、縦×横のみの二次元的空間性は、他の十件とは全く考え方の異なる表現手法によって、室内空間の三次元に影響を及ぼしたのである。これこそが二次元的空間性の志向による障壁画独特の空間表現の一つであると考えられる。

「老梅図襖」が地続きの平面的画面に描かれた場合、その作品と作者は極めて異端なる表現者であると言えるだろう。しかし襖絵に描かれた場合では、全く正反対の結論を出す必要がある。室内空間と開口部の関係性において、白梅のトンネルを描いた「老梅図襖」と狩野山雪は、奇想とはかけ離れた機知性の高いデザイナーであり幾何学の美学と美意識によって描かれた理性的、知性的な作品であると考えられるのである。

3 - 2 「風神雷神図屏風」について

二次元的空間性の「老梅図襖」に対する三次元的描写空間を志向する十件の対象作品のなかでも、独創的な表現手法によって空間表現を表出したのが「風神雷神図屏風」である。従来の金碧障壁画研究では、ここでの金地構成を「無限空間」などの言葉で評価し、金地固有の効果と機能により表現され得えた描写空間と捉えられてきた。仮に、無限空間であるとするならば、無限化する表現手法として「たらし込みの雲」に一応の結論が出ている。

総金地を素地と同一の空間と解釈した未限定の空間であることに異論はないが、未限定の空間のみを根拠とする場合、フラットな画面でもなお金地空間は無限でなければならない。ここに疑問が生じるのである。

「風神雷神図屏風」を決定的に特徴づけるのは、当然総金地の余白にある。前述の通り、屏風絵固有の屈折面を活用する描写対象および構成要素の構成術が施されているが、特に両神の帯・風袋にその特徴を見ることができる。

雷神は画面上方から中央にかけて加速的に出現し、L字に方向転換した後に急停止したことが、雲の軌道と進行方向に反発する帯の形状から推測される。

風神は画面右方から中央にかけて一直線状に出現し、今なお前方への進行を続けていることが、雲の軌道と向い風に煽られた風袋の形状から推測される。

静止した絵画であるが、異なる二つの動きが見えてくるだろうか。これは、立体的画面の屈折性と描写対象の形態性から表現される立体的描写空間の一つであった。ここでは、躍動感や運動性なども期待できるだろう。この屈折面に対する描写対象の形態性と同様、屈折面に対する総金地との関連性においてもその効果と機能を果たし、それこそ「たらし込みの雲」と同じく無限空間化する重要な表現手法とするのが私の考えである。

立体的画面の屈折性と描写対象の形態性から、主題に立体感や躍動感などの視覚的效果が与えられたことは既述の通りである。これに対し、総金地では画面の物理的な立体感を弱める可視的機能があるのではなかろうか。例えば本図が白い素地に描かれたと想定する。屈折面の立体性と空間の未限定化により立体的、三次元的な描写空間が表現されるだろう。だが、素地の余白に無限性を感じることができるだろうか。おそらく、必要以上に余白化したスペースから立体的画面特有の物理的な抵抗感によりいくらかの空間を感じられても、無限という一種の心理的、概念的空間性を享受することはないであろう。

総金地の視覚的效果については、主題そのものが実在化された「老梅図襖」に対して、画面空間そのものが実在化する錯覚的效果があり、また金箔の面の反射によって物理的な抵抗感を和らげる作用が「風神雷神図屏風」にはあると考えられる。立体的画面の屈折性

に対する描写対象は立体的、躍動的に表出するのに対し、余白は金地の乱反射により画面の立体感、物質感がやや抽象化されるのである。つまり、画面上の余白をマージンとして捉えず、可触化した空や空気などの空間そのものを再構築したと言える。画面中央の余白と画面下方の数十センチの余白帯がそれを物語るのである。

「風神雷神図屏風」の無限空間と呼ばれる縦×横×奥の三次元的な描写空間は、従来の見解の通りにたらし込みの表現手法に起因する素地的な未限定の空間を一つの要因とする。付け加えて、画面の屈折性を有効化した描写対象の立体性と運動性、また画面の屈折性を無効化した総金地の余白により無限空間は成立するのである。このような表現手法は画面の矩形に拘束される一般的な絵画表現とは一線を画すものと言えるだろう。しかしまた、それは「生活の絵画」である屏風絵を極めた金碧障壁画独特の絵画表現の一つと考えることができよう。

結章

結章では、本論文で分析・考察した以下の項目についてまとめたい。

一つは、金碧障壁画における金地構成の絵画的、視覚的效果と機能について。他の一つは、金地構成の展開についてである。また、金地構成に関する先行研究の問題点を検討し、本試論の本質的な意義について論述することで結びとする。

本論文では、金地構成の絵画的、視覚的效果と機能を分析的に考察、検証するにあたり、「黄金正八面体」を基礎理論とした。上記の理論に則った分析と検証の結果、金碧障壁画の絵画的原則が、「三次元的空間性」にあることが明確化した。この三次元的空間性とは、縦×横×奥の三次元において室中および画中に空間を表出しようとする意識とその方法論を指している。金地構成は、三次元的空間性を表出するにあたって様々な絵画的、視覚的效果と機能を齎すのである。これらの諸様相を次の通り、五つの働きに分類した。

第一に、「装飾性と空間性の金地構成」があった。この金地構成は、平面的画面に対して金地を最背面に配置し各描写対象の前後左右の位置関係から三次元的空間を構築するものである。大・中・小また前景・中景・後景に配置した描写対象および構成要素と極彩色、それと対比する狭い金地の働きは激しい装飾的效果と深い空間的機能を兼備した金地構成と言える。代表的な作品として「楓図壁貼付」(図7)・「牡丹図襖」(図10)を挙げる。

第二に、「立体的空間性のみの金地構成」がある。この金地構成は、立体的画面に対して並列化した平面的金地と平面的描写対象を添付しその立体感から三次元的空間を構築するものである。立体的画面の屈折性を強める主題と弱める金地は、金箔の光輝性を採用する金屏風固有の空間性を具現化した金地構成と言える。代表的な作品として「風神雷神図屏風」(図12)を挙げる。

第三に、「平面的空間性のみの金地構成」がある。この金地構成は、平面的画面に対して金雲を主題と背景の中継点に配置し背景から主題のみを切り抜き前後の空間から三次元的

空間性を構築するものである。単一主題を強制的に摘出する金雲の働きは画面上から描写対象が跳び出すような強烈な視覚効果を与える金地構成と言え、金雲金地構成特有の空間表現である。代表的な作品として「唐獅子図屏風」(図5)・「檜図屏風」(図6)を挙げる。

第四に、「装飾性のみの金地構成」があった。この金地構成は、立体的画面と顔料主体の逆遠近法・平面化などの組み合わせから三次元的空間性が成立した画面に彩りのみを与えるものである。装飾性に特化した粉飾手法は金泥・切箔・砂子に止まらず銀や雲母さえも使用する贅沢の限りを尽くした金地構成と言える。代表的な作品として「日月山水図屏風」(図2)・「松島図屏風」(図11)を挙げる。

第五に、「二次元的な金地構成」があった。この金地構成は、平面的画面に対して平面的金地を平面的描写対象と並列化して添付し前後の関係を拒絶、画面の三次元的空間を排除するものである。三次元的空間性を平面化する金地の働きは、室内空間そのものの三次元空間と接触することで展開し、描写対象そのものが屋内に出現するような視覚効果を与える金地構成と言える。代表的な作品として、「老梅図襖」(図15)を挙げる。

「黄金正八面体」では、金地構成の効果と機能の他に一つ、その展開についても分析と考察を行った。本文中では、100年ごとに前期・中期・後期に弁別し発達の過程を詳細に検証したが、これらの一連の流れを次の通り、五つの段階に分類することができる。

第一の段階は、「金箔の導入」である。この段階では、画面構成上の間隙の補填や弱さの補強において金箔が使用された。特に、あらゆる金地形態や粉飾技法とその組み合わせが確認できるが顔料と金箔の同一画面上での適合こそが、その焦点であったと考えられる。つまり、間隙の補填と弱さの補強こそ、金地構成における最もプライマリーな段階である。第一段階は室町末期頃にあたり代表的な作品として「松図屏風」(図1)・「日月山水図屏風」を挙げる。

第二の段階は、「絵画的意義をもつ装飾性の成立」である。この段階では、金地の絵画的意味づけを指摘することができる。その効果と機能が金雲の分節作用である。金雲は従来

の間隙の補填や弱さの補強に加え、異なる季節や場面を同一画面で結びつける、潤滑油へと展開したのである。これにより顔料と金箔の關係に必然性が生まれ装飾的效果が飛躍的に進展したと考えられる。第二の段階は桃山初期頃にあたり代表的な作品として「四季花鳥図屏風」(図3)・「洛中洛外図屏風」(図4)を挙げる。

第三の段階は、「視覚的效果による空間性の成立」である。この段階では、金地の視覚的效果を指摘することができる。その効果と機能が金箔の光輝性である。城郭建築の出現により室内空間の総合的演出や鑑賞距離の遠隔化の問題が急浮上した。この遷移が空間に対する意識を高めたと考えられる。結論として金箔の反射効果に金雲の新たな展開を見出し、空間に関する諸問題を解決するに至った。第三段階は桃山中期頃にあたり代表的な作品として「唐獅子図屏風」・「檜図屏風」を挙げる。

第四の段階は、「装飾性と空間性の融合」である。この段階により、金碧障壁画における金地構成の展開が一つの頂点を迎えたと言える。総金地に近い「楓図壁貼付」は前々段階の「四季花鳥図屏風」・「洛中洛外図屏風」や前段階の「唐獅子図屏風」などと比較しても、装飾的效果と空間的機能は勝るとも劣らず二つの性質が同一画面上で統一されると共に、極めて自然な金地表現として成立するのである。この装飾性と空間性の融合は自然な金地表現へと到達し金地構成の成熟を端的に示している。第四段階は桃山後期頃にあたり代表的な作品として「楓図壁貼付」を挙げる。

第五の段階は、「空間性への志向」であった。この段階では、金地表現新機軸となりうる金地構成が試行された。一つは屏風絵の屈折性を弱めるものであり、他の一つは三次元的空間性そのものを拒否するものである。これらは、金雲に絵画的、視覚的意義を付加する従来の志向と大きく異なって金箔の素材としての純粹性を高める独創的な解釈であった。前段階において金地構成の発展と発達が一つの頂点を到達してもなお、金地構成の展開はより実験的に、より挑戦的に新たな空間への志向として模索され続けたのである。第五段階は江戸前期以降にあたり代表的な作品として「風神雷神図屏風」・「老梅図襖」を挙げる。

本論文の意義を論じるにあたって先行研究に関する諸問題について指摘する必要がある。その問題点とは、「生活の絵画と絵画理論に生じる相違」にある。つまり、「生活の絵画」である金碧障壁画の実像と「絵画理論」としての金地構成の研究成果、その間に存在するギャップを指差する。金碧障壁画における相互の確執は、多くの場合金地構成優先の分析と考察に起因している。この体制こそが、二次元的考察を基礎とする理論先行の論考へと金碧障壁画研究を導いた原因と考えられるのである。このような指摘そのものが一見矛盾してみえるが、すべての落とし穴がそこにある。

第一章では、金地構成の効果と機能として金地構成の働きを「色彩」・「余白」・「分節」・「マチエール」の四つの性質に分類し、金碧障壁画研究史における金地構成の解釈と見解をまとめた。これらの論考は、画面空間・画面構成・画面形式の三つの軸性から二つの軸性を組み合わせた二次元的考察によって議論が行われたことが知られる。

金地構成における「色彩」の諸問題では、黄金本来の色味とその他の諸彩色との関係の両側面から議論が行われた。これらの論争は、金地構成の「装飾性」における画面形式と画面構成の関連性についての論考である。つまり「大・小性と華・寂性」の二次元的考察から議論が進められた。

金地構成における「余白」の諸問題では、限定された空間と未限定の空間の両側面から議論が行われた。これらの論争は、金地構成の「空間性」における画面空間と画面構成の関連性についての論考である。つまり「厳・笑性と華・寂性」の二次元的考察から議論が進められた。

金地構成における「分節」の諸問題では、装飾の金雲と分節作用の金雲の両側面により議論が行われた。これらの論争は金雲構成の「装飾性と空間性」における画面空間と画面構成のウェイトに関する論考である。つまり「厳・笑性と華・寂性」の二次元的思考から議論が進められている。

金地構成における「マチエール」の諸問題では、箔と泥の解釈から議論が行われている。この議論は金地構成の「装飾性と空間性」における画面空間と画面構成のウェイトに関す

る論考であり「厳・笑性と華・寂性」の二次元的考察から議論が進められた。

以上のように、金碧障壁画における金地構成に関する従来の研究が特に、画面空間と画面構成を中心とする二次元的考察により論考され、その範囲内で議論がなされたことが了解される。そして、二次元的考察を基礎とする金地構成の効果と機能およびその展開が金地構成の三段階や金地構成の四方式によって、絵画理論として理論化されるのである。これらの絵画理論とその議論が与えた影響は非常に大きい。また、金地構成に関する多くの論考が重要な研究成果であり、これまでの更新と蓄積によって今に至る金碧障壁画研究が構築されたことに違いはない。しかし、従来の絵画理論に普遍性を求めるか、あるいは二次元的思考の絵画理論に限界性を求めるか、それは考え方次第である。

金碧障壁画という絵画表現は「生活のための絵画」である。この考え方にほぼすべての研究者が首肯する立場をとり、いかなる論考もその基盤の上にのみ成立するものである。この「生活の絵画」とは絵画表現によって生活空間を総合的に演出することに他ならない。つまり、室内という現実の三次元空間に対し画面形式の物理的空間性（平面性と立体性）と画面空間と画面構成の視覚的空間性（三次元性と二次元性）の組み合わせ方が絵画表現の根幹を占めている。本論文ではこれらの関係性を「三次元的空間性」というキーワードで示した。つまり金碧障壁画における絵画表現の問題において「縦×横×奥の三次元性」という物差しが絶対的基準として存在する。

この原則は金地構成もまた例外ではない。金地構成の諸問題は、その多くが画面空間と画面構成に関する問題であるが、視覚的空間性を定着する物理的空間性との関連性もまた等しく重要な一項目である。例えば、金雲・金地の貼付に関して襖絵や壁貼付絵など平面的画面に生じる空間性と屏風絵の立体的画面に生じる空間性では絵画的意義や視覚的效果において全く異なる効果と機能が齎されるのである。だからこそ金地構成の効果と機能は、画面空間と画面構成の関連性と共に、画面形式との関連性についても両立した問題として考えられる必要がある。

従来の金地構成に関する研究が画面空間と画面構成を主体とする二次元的考察から論考、

議論されたことは先述の検証の通りである。従来の研究体制が視覚的空間性のみに専門化した絵画理論と言えるだろうか。なかでも金地構成における「色彩」の諸問題では、画面形式と画面構成の関連性から分析と考察が進められているが、ここでの画面形式は大きさと小ささに関する問題であり平面性と立体性に関するものではない。それらが注目されるべき問題は画面形式と画面空間の関連性であり、これまでの研究成果においてこの問題を採り挙げた論考は残されていない。これは物理的空間性と視覚的空間性の関連性に関する論考の欠落を意味する。すなわち、襖絵や壁貼付絵として描かれたのか、あるいは屏風絵として描かれたのかという基本的問題に言及しないまま絵画理論が成立したことになる。限界性と落とし穴が、ここに存在するのである。

先行研究の諸問題として、「生活絵画と絵画理論に生じる相異」について指摘してきた。これは金地構成の金地表現を含む金碧障壁画の障壁画表現そのものが三次元的に展開するという絵画原理がある一方で、従来の研究成果が視覚的空間性である画面空間と画面構成に限定した絵画理論の相互の確執を指摘するものである。金地構成を重要視した結果が、近視眼的、部分的視点に陥り画面空間と画面構成のみに問題とその結論を求めることで、金碧障壁画と金碧障壁画研究は完全に乖離したのである。三次元的な研究対象は三次元的に捉えるための方法論が必須である。二次元的考察の有効性を全面的に否定するものではないが、あくまで一つの事柄の一側面でしかないのもまた事実である。金碧障壁画の研究において画面空間・画面構成・画面形式の三つ軸性の内、画面形式の軸性を欠いたまま、金碧障壁画の本質的問題を捉えることはできない。これまでの研究成果に加えて画面形式を補足した三次元的考察によって金碧障壁画の研究が進められる必要がある。そこにこそ本論文の意義があると考えている。

金碧障壁画の研究において本論文は「黄金正八面体」を基礎理論とする金地構成の絵画的、視覚的効果と機能およびその展開に関する研究を立ち上げた。その過程で、金地構成の三次元的性質と先行研究の死角を指摘し従来の考え方を取り入れつつ、金地構成の効果

と機能、また発達、発展について飛躍的に論究できたと考えている。本論文の意義として、「黄金正八面体」における研究成果とその強度を問う必要がある。

「厳 - 笑性と華 - 寂性」・「大 - 小性と厳 - 笑性」・「大 - 小性と華 - 寂性」とする三つの二次元的考察では、「正対の対関係」と「交差の対関係」に見る相互関係と特異性から金地構成の色々な効果と機能について分析、考察した。「厳 - 笑性と華 - 寂性」では画面空間と画面構成の関連性から「画中での空間性と装飾性」を、「大 - 小性と華 - 寂性」では画面形式と画面構成の関連性から「室内での装飾性」を論考している。これらの分析と考察では、金地構成に関する従来の論考と議論を概観すると共に、金碧障壁画研究の厚みを感じつつ、本論文での独自の見解について論述した。「大 - 小性と厳 - 笑性」では画面形式と画面空間の関連性から「室中での空間性」を論考した。この分析と考察は、これまでの金碧障壁画研究の死角となる欠落した領域であることから、充分に有意義な論考を立てたと考える。

「黄金正八面体」では、二次元的考察同様「正対と交差の対関係」に見る相互関係と特異性から各集合体の金地構成の効果お機能について分析、考察した。ここでの検証によって画面空間・画面構成・画面形式の相対的な関連性から金地構成の諸様相を「装飾性と空間性の金地構成」・「立体的空間性のみの金地構成」・「平面的空間性のみの金地構成」・「装飾性のみの金地構成」・「二次元的金地構成」とする五つの様相に分類し各金地構成の効果と機能について追求した。そのなかでも、金碧障壁画の絵画的原則とした「三次元的空間性」の指摘は重要であった。画面空間と画面構成の視覚的空間性と、画面形式の物理的空間性の組み合わせにより、金碧障壁画の絵画表現そのものが成立することを示唆したのである。これは本論文が画面空間と画面構成の二次元的考察を理論化した従来の金地構成の研究に加えて金地構成の定義を改めて拡充しうる論考であることを意味したのである。

「黄金正八面体」では金地構成の展開についても検証している。室町末期から江戸後期までの約 300 年間で、転換点となる金地構成の展開を「金箔の導入」・「絵画的意義をもつ装飾性の成立」・「視覚的效果による空間性の成立」・「装飾性と空間性の成立」・「空間性への志向」とする 5 つの段階に分類した。金地構成の展開は三段階や四方式など、元来金地

形態を基礎としてその組み合わせから分類し発展、発達の経過を追従する方法をとるが、いくつかの弊害を生んでいる。本論文では、年代で区切ること、金地構成の展開を包括的に体系化し、金地形態や画派などの垣根を越えた、客観的な金地構成の展開を提案した。

「理論」とは、元来客観的であるべきもので、一つの理論の真価は客観性の所在こそが判断の基準となりうる。金地構成の三段階や四方式をはじめ従来の金碧障壁画研究では、金地形態という絶対基準の理論化にその客観性を求めることができる。これらの理論は、「堅い」理論であるとも言える。これに対する、本論文での基礎理論「黄金正八面体」は、「柔らかい」理論である。この柔軟性を象徴する形態性が、「正八面体」にある。正八面体のメリットと言える、「評価基準」と「補完性」について述べたい。

従来の金地構成に関する研究では、金地形態を中心とする分析と考察が進められてきた。金地形態を絶対的基準とすることで、一つの理論の客観性を高めたと言える。だからこそ、画面空間と画面構成を主体とする二次元的思考の理論化が急速に進歩、進展したのである。これらの絵画理論の死角については既述の通りである。「堅い」理論は、一転して「脆い」理論となる可能性が高い。

これに対して、「黄金正八面体」の評価基準は、金碧障壁画そのものである。金碧障壁画の絵画的特異性を相対的に取り出し、金地構成の効果と機能に、どのような働きがあるかを分析、考察する方法とも換言できる。その客観的基準値として、「画面空間・画面構成・画面形式」の三軸性で構成される正八面体を設定する。正八面体内部にプロットされた集合体の、「正対・交差の対関係」に見る相互関係と特異性から研究が進められるのである。この研究方法は、特定の観察対象を根拠とするのではなく室内空間全体を摘出することができる。つまり眼前の金碧障壁画、金地構成そのものを欠損の少ない状態のままに理論化するのである。ここに「評価基準」における「正八面体」の柔軟な性質をみることができるのである。

従来の金地構成に関する研究では金碧障壁画とその絵画理論が乖離する傾向があった。

金碧障壁画の絵画理論が指定条件下のみ有効な理論であるからに他ならず、金碧障壁画の全体像を網羅的に同一線上で取り扱い構築された絵画理論はこれまで数少ない。さらに、金地構成の考え方や新発見の作品が一つの絵画理論を崩しかねない危険性もある。金碧画の歴史上、この解体と再構築が何度か繰り返されている。そのような性質が、従来の絵画理論の「堅さと脆さ」を顕著に表しているのである。

「黄金正八面体」では、理論自体が崩壊することはない。金碧障壁画の造形的基盤は、画面空間・画面構成・画面形式の三要素であり、これら三つの軸性で構成した正八面体は、金碧障壁画の基礎的、基本的問題に他ならず、この共通原理が崩れることは考えにくい。また、金地構成の効果と機能に関して、今回十七件の研究対象をもとに論考を進めたが、本来金碧障壁画そのものを網羅的に、同一線上で取り扱うための媒体として立ち上げた。そのため、新規研究対象をプロットし、本論文の結論をより充実させることも可能である。金碧障壁画の限界性とした、「巖 - 華 - 小性」や「巖 - 寂 - 小性」、「笑 - 華 - 大性」では、該当すべき作品が発見され次第、改めて「正対と交差の対関係」から分析と考察を行い、本論文の結論を更新すれば良い。金地構成の展開にしても、新発見の作品に対して、柔軟に対応することができるのである。

「黄金正八面体」の応用として、一つの利用方法を提案したい。新発見の作品の多くは、その作品情報がほぼ不明というケースがある。このような場合、研究の初動段階において、プロットされた位置関係から、その作品を特定する一つ的手段として「黄金正八面体」を活用することも考えられるのではないだろうか。

以上のように、「黄金正八面体」の普遍性は別問題としても、その強度は高いと言える。「堅い」理論ではなく、「柔らかい」理論だからこそ、目の前にある事実を如何に捉えるかを焦点とする理論であるからこそ、金碧障壁画という多義的な絵画表現に順応、対応する理論として成立することができるのである。そして、本論文での結論は、あくまで現段階での結論に過ぎないのかもしれない。今後、どのように応用、活用するか、ここに新たな価値が含まれているのである。この「展開力」がもう一つの柔軟性である。

本論文では、金碧障壁画における金地構成、つまり「金色の余白」を分析、考察した。近世を代表する障壁画表現には、金碧の他に「白色の余白」を有する水墨障壁画がある。双方は、全く異なる絵画表現でありながらも、同一作者によって描かれている。最後に、この金碧障壁画の余白と、水墨障壁画の余白について、少しだけ想いを巡らせたい。

水墨障壁画は、紙の白と墨の黒を両極に置き、その濃淡と諧調によって、統一的空間性（世界観）が表現される。ここでの余白とは、最後まで作者が手を付けなかった面であり、何かであって何でも無い。濃霧が立ち込める森林でも良いし、小雨の滴る大空でも良い。その「何か」は鑑賞者の判断に一任され、その補完効果により作品が完成されると言える。だからこそ、人間の内面性である、精神や心といった部分に迫る深さをもつと考えられる。このような余白は技法的、表現的に極めて絵画的である。金碧では少し事情が異なる。

金碧障壁画は、顔料（図）と、金箔（地）の、コラージュのような組み合わせによって、統一的空間性が表現される。ここでの余白とは、最初から作者が意図した面であるから、何かであって何でも無いは許されない。「何か」でなければ価値はないのである。例えば、「風神雷神図屏風」の総金地は、空でなければならない。そして、その空は「無限空間」という概念的空間であり、鑑賞者の見方に委ねられたものでもない。つまり、金地とは、作者個人の新たな価値づけにのみ、作品が完成しうると言えるのである。だからこそ、先行的表現を吸収すると同時に、金地の定義、効果と機能を更新し続け、その表現の幅を展開してきたと考えられる。このような余白は技法的、表現的に極めてデザイン的である。

水墨と金碧の「余白」の性質的差異は明白である。水墨障壁画における「白い余白」は、絵師個人の精神的な高まりとその深遠さに醍醐味があるのに対して、金碧障壁画における「金色の余白」は、絵師固有の絵画的思考とその真新しさに醍醐味があると考えられる。宇宙の最果てに想いを馳せる水墨、月面に足跡を残そうとする金碧、その両極の問題が、一人の絵師に共存し、プライベートの空間表現として水墨障壁画が求められ、パブリックの空間表現として金碧障壁画が求められたのは、奇しくも必然的と考えられる。

（４７，３６７字）

注釈

- 1 谷崎潤一郎:「陰翳礼讃」『経済往来』1933年12月-34年1月,『陰翳礼讃』中央公論新社,2013年
- 2 注1書,pp.37-38
- 3 注1書,p.48
- 4 九鬼周造:「風流に関する一考察」『俳句研究』1937年4月,『九鬼周造全集』4 岩波書店,1981年
- 5 『日本東洋古美術文献目録』中央公論美術出版,1977年
『日本東洋古美術文献目録 1966 - 2000年』中央公論美術出版,2005年
- 6 土居次義:「桃山時代の障屏画」1『史跡と美術』11,1931年9月
- 7 注6書,p.16
- 8 飯島勇:「障屏画に於ける工藝的装飾性」『美術と工芸』7,1947年12月
- 9 注8書,p.24
- 10 注8書,p.26
- 11 持丸一夫:「桃山時代の極彩色障壁画」『MUSEUM』10,1952年1月
- 12 注11書,p.18
- 13 山根有三:「障屏画 - 桃山時代を中心にして - 」『原色版美術ライブラリー』109 みすず書房,1958年,『障屏画研究』中央公論美術出版,1998年
- 14 注13書,p.12
- 15 蓮実重康:「絵画的視覚の諸相と「装飾性」の意味: 桃山時代の障屏画を中心として」『美学』46,1961年9月
- 16 注15書,p.3
- 17 注15書,p.6
- 18 武田恒夫:「金碧障壁画について」『仏教芸術』59,1965年12月
- 19 武田恒夫:「宗達と金地構成」『琳派絵画全集』宗達派1 日本経済新聞社,1977年
- 20 山根有三:「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』1 講談社,1981年,『障屏画研究』中央公論美術出版,1998年
- 21 武田恒夫:「金地構成にみる基本問題」『美学』59,1964年12月
- 22 注21書,p.44
- 23 注21書,p.44
- 24 注20書,p.228
- 25 注20書,p.236
- 26 注20書,p.236
- 27 持丸一夫:『障壁画』小山書店,1949年
- 28 注27書,p.8
- 29 注13書,p.12
- 30 山根有三:「桃山時代絵画概論」『図説日本文化史体系』8 小学館,1956年,『桃山絵画研究』中央公論美術出版,1998年
- 31 注8書,p.25
- 32 注30書,p.14
- 33 注20書,p.232
- 34 注18書,pp.118-119
- 35 注19書,p.90
- 36 注19書,p.90
- 37 注19書,p.90
- 38 注20書,pp.245-246

注釈

39 注 8 書,p.26

40 注 8 書,p.26

41 注 19 書,p.87

42 山根有三:「室町時代の屏風絵」概観 - 和漢配合の世界 - 』『室町時代の屏風絵展図録』
朝日新聞社,1989 年,『障屏画研究』中央公論美術出版,1998 年

43 注 20 書,p.230

44 注 18 書,p.108

45 注 42 書,pp.268-269

参考文献

- 笠井昌昭:「桃山時代文化史序説 - 文化史的試論 - 」『文化史研究』21,1969年2月
笠井昌昭:「金碧障壁画から文人画へ」『季刊日本思想史』9,1978年11月
狩野博幸:「金碧の諸相 - 桃山時代の障壁画を中心にして - 」『花鳥画の世界』3 絢爛たる大画 1 - 桃山前期の花鳥 - 学習研究社,1982年
武田恒夫:「障壁画における画体」『美学』76,1969年3月
武田恒夫:『桃山の美術』岩波書店,1992年
谷信一:『近世日本絵画史論』道統社,1941年
土居次義:『桃山障壁画の鑑賞』宝雲舎,1943年
土居次義:『日本の美術』14 桃山の障壁画 平凡社,1964年
蓮実重康:「桃山時代の絵画の装飾性について」1『国際文化』79,1960年12月
蓮実重康:「桃山時代の絵画の装飾性について」2『国際文化』80,1961年1月
藤江正通:「金碧障屏画について - 美術史の方法論に即して - 」『美学』39,1959年12月
源豊宗:「元和寛永期における幾何学的構図形式」『美術史』50,1963年9月
源豊宗:「江戸前期の絵画」『日本文化史』6,1965年9月
源豊宗:「日本美術における装飾性」『日本美術工芸』403,1972年4月
山根有三:「障壁画」『世界建築全集』3 平凡社,1959年

図版リスト（図版掲載省略）

- 図1 「松図屏風」 土佐派 紙本金地着色 六曲一双 各 153.5×345.0cm
16 世紀前半 東京、東京国立博物館
『日本絵画史図典』 福武書店，1987 年
- 図2 「日月山水図屏風」 土佐派 紙本金地着色 六曲一双 各 147.0×316.0cm
16 世紀前半 大阪、金剛寺
『日本絵画名作 101 選』 小学館，2005 年
- 図3 「四季花鳥図屏風」 狩野元信 紙本金地着色 六曲一双 各 162.4×359.4 cm
1549 年 兵庫、白鶴美術館
『日本美術絵画全集』7 狩野正信／元信 集英社，1981 年
- 図4 「洛中洛外図屏風」 狩野永徳 紙本金地着色 六曲一双 各 159.2×361.8 cm
1574 年 山形、米沢市上杉博物館
『日本絵画名作 101 選』 小学館，2005 年
- 図5 「唐獅子図屏風」 狩野永徳 紙本金地着色 六曲一隻 222.8×452.0 cm
16 世紀後半 東京、宮内庁三の丸尚蔵館
『日本絵画名作 101 選』 小学館，2005 年
- 図6 「檜図屏風」 狩野永徳 紙本金地着色 八曲一隻 169.5×460.5 cm
1590 年 東京、東京国立博物館
『日本絵画史図典』 福武書店，1987 年
- 図7 「楓図壁貼付」 長谷川等伯 紙本金地着色 全四面 各 172.5×139.5 cm
1593 年 京都、智積院
『桃山絵画の美：天才、異才、奇才の華麗なる世界』 平凡社，2007 年

-
- 図 8 「桜図壁貼付」 長谷川久蔵 紙本金地着色 全四面 各 172.5×139.5 cm
1593 年 京都、智積院
『桃山絵画の美：天才、異才、奇才の華麗なる世界』 平凡社，2007 年
- 図 9 「四季花木図襖」 狩野光信 紙本金地着色 全八面 各 179.5×116.7cm
1600 年 滋賀、勸学院
『日本絵画名作 101 選』 小学館，2005 年
- 図 10 「牡丹図襖」 狩野山楽 紙本金地着色 全十八面 各 185.0×99.0 cm
17 世紀前半 京都、大覚寺
『日本絵画名作 101 選』 小学館，2005 年
- 図 11 「松島図屏風」 俵屋宗達 紙本金地着色 六曲一双 各 152.0×369.9cm
17 世紀前半 アメリカ、フリーア美術館
『日本絵画名作 101 選』 小学館，2005 年
- 図 12 「風神雷神図屏風」 俵屋宗達 紙本金地着色 二曲一双 各 157.0×173.0 cm
17 世紀前半 京都、建仁寺
『日本絵画名作 101 選』 小学館，2005 年
- 図 13 「松図床貼付」 狩野探幽 紙本金地着色 全一面 321.5×539.5cm
1626 年 京都、二条城二の丸
『日本絵画史図典』 福武書店，1987 年
- 図 14 「四季松図屏風」 狩野探幽 紙本金地着色 六曲一双 各 156.5×367.0 cm
17 世紀中頃 京都、大徳寺
『日本絵画名作 101 選』 小学館，2005 年
- 図 15 「老梅図襖」 狩野山雪 紙本金地着色 全四面 各 166.7×116.0 cm
1647 年 アメリカ、メトロポリタン美術館
『狩野派決定版』 平凡社，2004 年

-
- 図 16 「燕子花図屏風」 尾形光琳 紙本金地着色 六曲一双 各 151.0×358.5 cm
1701 年 東京、根津美術館
『日本絵画名作 101 選』 小学館，2005 年
- 図 17 「紅白梅図屏風」 尾形光琳 紙本金地着色 二曲一双 各 156.5×172.5 cm
1715 年 静岡、MOA 美術館
『日本絵画名作 101 選』 小学館，2005 年