

桃山時代の^{うんげん}暈縹について

鈴木正文*

A study of Ungen (Color Gradation) in the Momoyama Era

Masafumi Suzuki

要 旨 この研究は、暈縹彩色が、装飾性の豊かな桃山時代において新たな発展を見せた彫刻や絵画と、どのような係わりをもちながら受け継がれていったのかを、建築装飾を主軸として調べた。

鎌倉時代以前の建築装飾としての彩色は、暈縹がその比重の多くを占めていたが、室町時代の絵画的要素の混在した時期を経て桃山時代に至ると、霊廟や神社の豊かな装飾彫刻は、モチーフの多様化と同時に絵画的要素を立体化させた。その彩色は墓股が示す様に、金を多用した濃絵風の彩色が主体となり、暈縹はこれらの彫刻の周囲を飾る額縁的な役割を果たすようになる。

しかし、立体化された様々なモチーフのうち、雲は暈縹彩色され、当時の金碧障壁画の金雲のように、各モチーフを繋ぐ構成上重要な役割を果たしていることがわかる。

一方、西洋との交易により数多く描かれた南蛮屏風や、漢画の影響を強く受けた障壁画のなかには、中華風の建物の瓦の表現に暈縹彩色を用いることにより異国情緒溢れるものに仕上げているものがある。当時の人々の異国的イメージと、暈縹彩色の大陸的手法との結び付きに興味もたれる。

I 序

戦国の世を、強大な軍事力によって統一に導いた信長と秀吉の時代は、僅か30年足らずにすぎない。そしてこの短期間に、これまで散逸していた日本民族のエネルギーが、集中的に噴出され、殊に美術の分野に於いては政治的統一に呼応して、この上ない発展を見る。社会の激動変貌は、建築生産力を伸長させ、集中的で封建的な権力を有する領主は、壮大な城郭・舎殿・寺社の造営を短期間のうちに完了させようとしたため、中世的な工匠組織が解体され、これに替わって各地から集まった職人の労働力と技術は、領主の元に一元化されて新たな創造に結びついていった。

彫刻は、建築物の装飾として墓股・木鼻・長押・欄間・柱間などが草花や鳥獣をモチーフとした丸彫りや透かし彫りで表現され、仏教彫

刻の不振であった時代に、建築装飾を担う形で目覚ましい発展を示した。絵画に於いても城郭の一部をなす大規模な書院造りの発達に伴い、襖・壁貼付絵・杉戸絵などの障壁画や屏風に描かれる障屏画を発達させた。工芸の各分野も、信長や秀吉が優れた工匠を天下一と称し、社会的地位を保証したこともあって、意欲的な優れた作風が目立った。

この桃山時代の美術様式上の上限は、政治史とほぼ等しく、信長が將軍足利義昭を追放した天正元年（1573）とし、下限は、徳川幕府の基盤が確立された慶長20年（1615）頃とするのが一般的である。天正4年（1576）より3年がかりで造営された幻の城・安土城、天正13年（1585）より2年がかりで造営された聚楽第、天正14年（1586）発願造営された方広寺、天正20年（1592）より5年がかりで造営された伏見城、慶長3年（1598）秀吉の死によって造営された豊国廟といった建物はさぞかしきらびやかなもので、色彩豊かな装飾彫刻と共に、暈縹も沢山見られた事だろう。

* 本学講師 意匠学

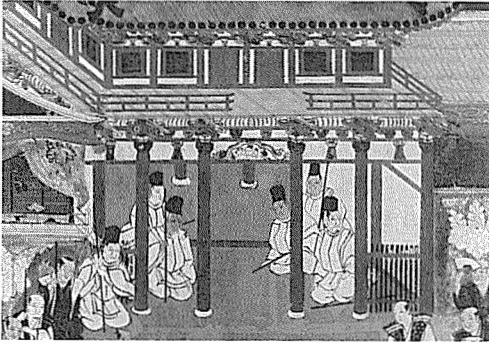


図1 豊国祭礼図屏風(右雙部分)

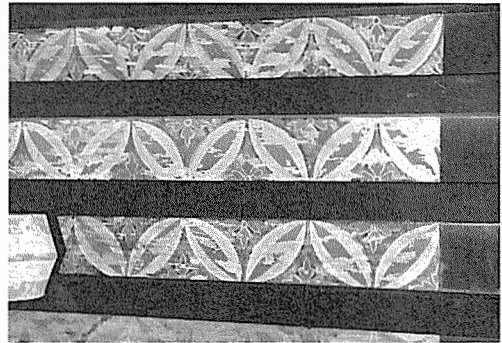


図3 宝蔵寺唐門, 化粧屋根裏



図2 都久夫須麻神社本殿, 軒下

仏教文化のひとつの頭れであり、唐風文化の輸入ともいえる日本の暈網は、主に奈良時代から平安時代・鎌倉時代にかけて、寺院建築や仏教像の装飾彩色としてよく用いられた手法である¹⁾。鎌倉時代中期から南北朝・室町時代にかけては、禅の思想を背景に興隆した漢画や水墨画が主流を占めたことにより、量的には減少し質的には形式化の傾向が見られた。ことに禅宗寺院の建築装飾としてはあまり用いられなくなり、これに替わって、主として近畿地方において神社本殿の装飾に暈網が急増した²⁾。

本研究に於いては、かつての多彩感溢れる暈網の技法が、装飾性豊かな桃山時代において新たな発展をみせた彫刻や絵画と、どの様な係わりをもって受け継がれていったのか調べようとした。

方法として現存する建築物、障壁画、屏風絵、肖像画の中から暈網が用いられているものを選び、その詳細を調べた。

II 建築装飾の暈網彩色

桃山時代の建築装飾の主な特長は、唐破風の下の欄間・龕股・唐戸にはめ込まれた絵画的な装飾彫刻、彫刻的に装飾された組物、そしてこれらを含む極彩色であろう。

建築装飾の中の絵画的要素が彫刻的に立体化され始めたのは、鎌倉時代初期といわれている³⁾。これが装飾を次第に写実の様式の方角に向かわせたが、暈網彩色はこの中において抽象性の強い文様の彩色表現の一手法として見出すことができる。その主なものは下記に挙げるものであり、霊廟や神社の建築物が多い。

○慶長7年(1602)秀頼によって竹生島に移築され、現在は宝蔵寺観音堂・唐門、都久夫須麻神社本殿となっている豊国廟の遺構⁴⁾

○慶長12年(1607)秀頼によって建てられ現在も残る京都北野天満宮

○慶長12年(1607)政宗によって仙台に建てられた大崎八幡神社

○慶長14年(1609)政宗によって松島に建てられた瑞巖寺

この他、伏見城の遺構と伝えられるものに京都豊国神社・大徳寺・醍醐寺三寶院・京都西本



図4 宝蔵寺唐門、唐戸

願寺等の唐門があるが、制作年代の不一致や彩色の剝落、見学不可能等の理由により、取り上げなかった。注目すべきものとしては、天正20年（1592）秀吉が母の病平癒を願って建てた京都旧天瑞寺寿塔覆堂が、現在は横浜の三溪園にある。近年に堂内の彩色は復元されているが、外装の極彩色は総て剝落したままになっている。

1. 竹生島宝蔵寺・都久夫須麻神社本殿

現在の竹生島宝蔵寺観音堂・唐門の建物は、秀吉の死によって慶長4年（1599）に造営された京都の豊国廟を、慶長7年（1602）に秀頼によって移築されたものと言われている。これと並び建つ都久夫須麻神社本殿は同時期に大改造され、豊国廟もしくは方広寺御霊屋を本殿内部に嵌め込んだものと言われている⁵⁾。慶長11年（1606）に狩野内膳によって描かれ、豊国神社に残されている豊国祭礼図屏風には、秀吉の七回忌に当たる臨時祭の様子が描かれており、当時の豊国神社や方広寺大仏殿を知る手掛かりとなる。ここには豊国廟らしき建物が描かれているものの、彩色の様子は判然としない。しかし、神社の手前に描かれている大きな門(図1)には、暈縹彩色による組物や葦股が見られ、当時の組物の様子が僅かながら窺える。

ところで、臨時祭が行われた慶長9年(1604)には、唐門や豊国廟の一部は既に竹生島宝蔵寺

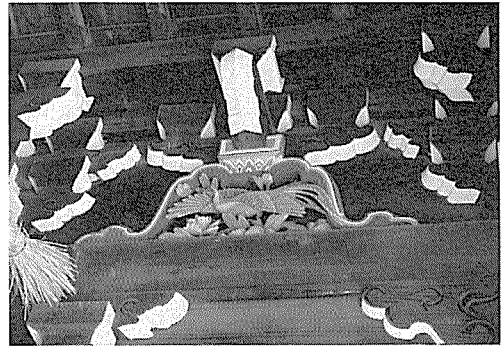


図5 京都北野天満宮社殿、葦股

に移築されていたはずなので、この屏風に描かれている豊国廟は新たに造られたものなのか、存在することを想定して描かれたものなのか興味のもたれる処である⁶⁾。同じテーマの屏風が徳川黎明会にも残されているが、神社の建物の大部分が金雲で覆われる様に描かれているので、この屏風からも移築後の神社の様子を詳しく知る事ができない。

移築先である竹生島宝蔵寺・都久夫須麻神社本殿の軒下(図2)の組物・梁・桁等には縹状の暈縹が多くみられる。色相は退色のため赤・青・緑のみ認められ、階調数は3程度である。しかし、他にも黄や紫が使われ、輪郭は金で縁取られていた事が想像される。

彩色は長押や化粧柱根裏(図3)までも七宝繋ぎ文様で埋め尽くされており、赤・緑・白を主体とした極彩による豪華な雰囲気をとどめているが、剝落のためか暈縹のもつ階調は見いだせない。

唐門の小脇羽目・妻飾り・欄間・葦股・唐戸等に施された絵画的な装飾彫刻は、牡丹唐草(図4)がモチーフの主体で、この他に鳥獸等が配されている。一方、都久夫須麻神社本殿の装飾彫刻は菊が主体となっている。この牡丹唐草や菊が示す男性的で躍動感に満ちた豪快な手法は、紀州や近江等の工匠の技量が結集された結果生まれたものと考えられている。その彩色は金と緑が主体の濃絵風⁷⁾であり、暈縹は見い出せない。

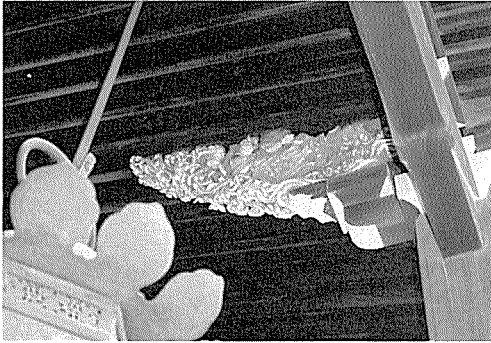


図6 京都北野天満宮社殿，手挟

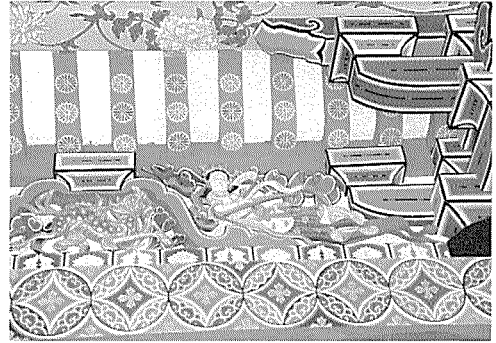


図7 大崎八幡神社，側面

2. 北野天満宮社殿

京都北野天満宮社殿は、柱間に並ぶ蕨股の丸彫り彫刻とその彩色が桃山様式の豊かな装飾性をよく示している。本殿内部は創建当時の彩色といわれ、蕨股のほか組物にも赤・青・緑の3色を基調とした暈縹がよく残っている。外部は25年に1回、忠実に塗り替えられ、近年の彩色が清々しい。

その彩色を調べると蕨股(図5)の外形は青で、外側に向かって空色・白と3階調に塗られ、輪郭を金で縁取っている。その上に置かれる巻斗は輪郭を金で縁取り、その内側に向かって赤の3階調を作り中心は黒としている。斗縁にはクローバー形の花柄が、青・赤・緑の各々を3階調とした暈縹で描かれる。蕨股内部は鳥獣・植物・人物・雲・波等が組合わされて絵画的に彫刻されていて、その多くが赤・青・緑・黄・紫の五彩や金・白のうち数色を用いて濃絵風に彩色されている。桃山時代の特色の一つとなっている装飾性豊かな蕨股は、平安末期から鎌倉時代の平等院鳳凰堂の板蕨股や興福寺北円堂の笈型が示すような、暈縹を主体とした平面上の彩色による立体化表現とは異なった写実的な迫力をもっている。

立体化されたこれらのモチーフの彩色のうち、沸き立つ様な渦巻状の雲のみが五彩を用いた3階調の暈縹となっている。蕨股だけではなく向拝の軒下の雲に乗る天人や鳳凰を丸彫りにした手挟(図6)にも、暈縹彩色の雲が見られる。この暈縹彩色による立体的な雲は、竹生島

の建物にはみられなかったものであり、類似するものとして古くから舞楽に用いられている太鼓の装飾を連想させる。

3. 大崎八幡神社

北野天満宮社殿と同じ年に完成された仙台の大崎八幡神社は、豊国廟を模して建てられたと言われるように、牡丹唐草や七宝繋ぎ文など共通したモチーフが多い。中央の様式を取り込もうとした政宗の意志の現われであろう。

外装は昭和41年から43年にかけて補修されたものであるが、内部には当時の彩色がよく残っている。蕨股の形式は、多少の色相の違いはあるものの、同じ権現造りの北野天満宮社殿のものと同じく共通していて、外形の縹状の暈縹と雲の渦巻き状の暈縹と装飾彫刻の濃絵風の彩色が混然一体となっている(図7)。

異なる点は、階調数が4階調と多いこと、輪郭線が黒である事である。黒の輪郭線については、瑞巖寺方丈にも同じ傾向が見いだせる事から、これらの彩画を担当した狩野左京という絵師のスタイルによるものと考えられる。

この他、竹生島や北野天満宮社殿との違いは暈縹で表現される文様の種類が非常に多くなっていることで、長押や桁・梁には七宝繋ぎ文・亀甲文・菊文・立涌文などが多用されていて、より複雑で多彩になっている。また建築部材以外の余白に、漆喰の白でなく金箔(金泥か?)を用いている個所がきらびやかな印象を与えている。

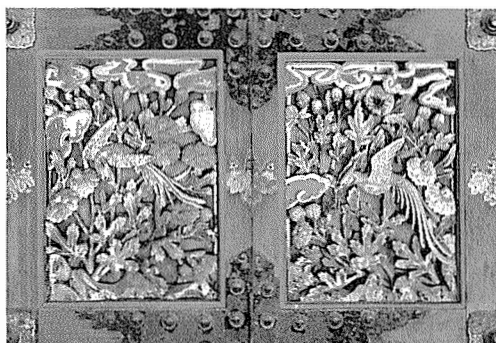


図8 瑞巖寺方丈、唐戸

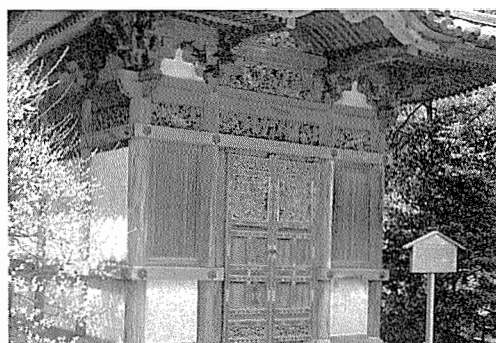


図10 旧天瑞寺寿塔覆堂

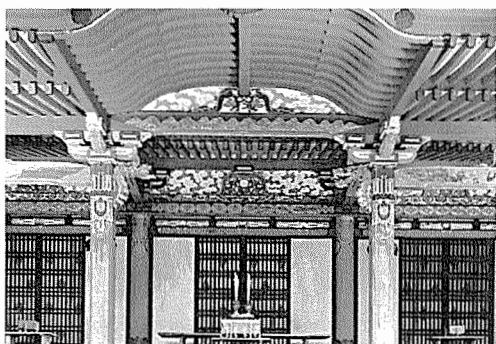


図9 大阪錦織神社本殿

4. 瑞巖寺方丈

これより数年後の慶長14年（1609）に棟上げされたという瑞巖寺方丈は、表向きは禅宗寺院でありながら城郭としての機能を兼ね備えた豪華な武家風の書院造りとなっており、様式も巧みに組み合わせられ、御成玄関は素木の唐様であるが、方丈は和様である。その彩色は、政宗の文化政策の顧問であった僧の死と、慶長遣欧使節派遣に因り彩色の為の資金が不足したことによって遅れ、12年後の元和8年（1622）に完了したと伝えられる⁸⁾。

暈網彩色は本堂の周囲に巡らせた廊下天井の梁や桁、これを支える組物等に見られる。斗拱・肘木等の組物に彩色された暈網は、大崎八幡神社とほぼ共通しているが、梁には多少異なったものが見られる。正面廊下の虹梁下面には茶系の縞状の暈網が見られ、中心より黒・白・金・黄土・茶とし、黒で輪郭を引いて、茶系の暈網に金をまじえている。

そして正面中央の簷股や唐戸の装飾彫刻（図8）は、豊国廟の牡丹唐草に見られた様な豪壮さはなく、やや繊細な感じを与える。杉戸上と須弥壇上の欄間彫刻の一部には北野天満宮社殿や大崎八幡神社の外装と同様に、立体化された雲が暈網彩色されている。この暈網彩色の雲は、当時の金碧障壁面の金雲にも似て、鳥獣・天人・植物等の金と五彩で濃絵風に彩色した彫り物の余白を埋めるかの様に用いられていて、構成上の重要な要素となっている。色彩は、赤・青・茶・紫・緑を各々3から4階調にし、輪郭を金で縁取っている。

5. 暈網彩色された装飾彫刻の雲

ところで、豊国廟の遺構には見られず、慶長12年（1607）以降の北野天満宮社殿や大崎八幡神社から見られる暈網彩色された装飾彫刻の雲は、いつ頃から用いられていたのだろうか。内側に掘り窪められ輪郭を渦状に巻き込む形は、先例として貞観仏の裳裾、平等院阿弥陀如来の光背の雲や雲中供養仏の雲等に共通する点があるが、暈網彩色がなされたものは見いだせない。絵画的で豊かな彩色が施され始めた、鎌倉時代、文永10年（1273）泉穴師神社撰社住吉神社本殿や、室町時代、正平18年（1363）大阪錦織神社本殿にも、沸き立つような雲が扱われているが、立体的でなく、暈網彩色にもなっていない（図9）。

この時代の建物には、北野天満宮社殿や大崎八幡神社よりやや古い、慶長10年（1606）和歌山天満神社本殿軒下に、既に同型の雲をみるこ

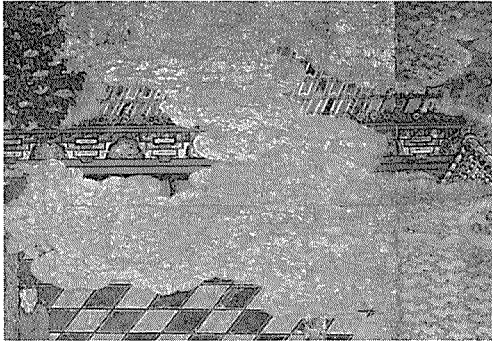


図11 瑞巖寺方丈，文王の間，周文王狩獵図

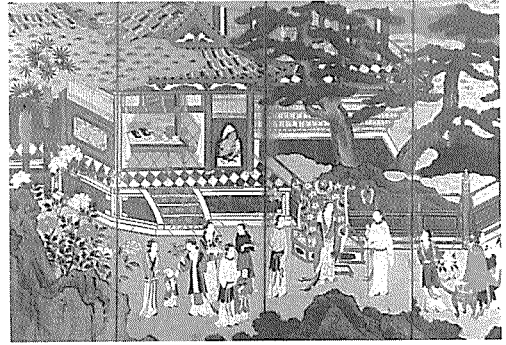


図13 風流陣図（左雙部分）岡山県立博物館

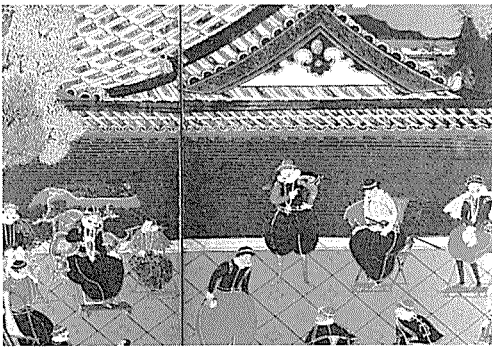


図12 狩野山楽筆 南蛮人交易図（左雙部分）

とができる。そして更に古い、天正20年(1592)秀吉によって建てられた旧天瑞寺寿塔覆堂(図10)の外装には、剝落のため断定はできないにしろ、暈縞彩色がなされていた事を想わせる同型の雲が存在する⁹⁾。これらの事から室町時代後半から桃山時代前半期において、建築装飾の一部に使われ始めたことが想像される。

その原形は、おそらく天平時代以前から見られた舞楽の太鼓¹⁰⁾の装飾彫刻と関連していると思われるが、詳しくは今後の研究課題としたい。

Ⅲ 障壁画・屏風絵の暈縞彩色

当時、金碧障壁の他、金屏風の需要が非常に多かったことは、嘗て秀吉が伏見城に於いて、沢山の金屏風を建て巡らせたところから桃山百雙という呼称が生まれ、多種多様な屏風を意味するようになったことからもわかる。これ等の

多くが当時主流であった狩野派の他、漢画系の長谷川派・北海派、大和絵系の土佐派等の絵師によって描かれたと思われる。

1. 瓦の暈縞的表現

瑞巖寺方丈には長谷川等胤と狩野左京による襖絵が残されていて、題材は中国の故事を扱った、いわゆる帝鑑図に因るところが多い。その中で、文王の間に描かれた周文王狩獵図には王宮であろう建物が描かれ、その瓦は縦長で、一枚一枚が3階調程度の段量しにされ、全体的には5色の暈縞彩色になっている(図11)。

文王を題材に扱った障壁画は多く、『信長公記』には安土城七重目西側・北側の壁が金碧濃彩の手法で描かれていた事が記されている¹¹⁾。後に秀吉所縁の城にはこの題材の障壁画がよく描かれたらしい。こうした中国の王宮を扱った図様には、同様な瓦の暈縞的表現がなされていたことを想像させる。

瓦の暈縞的表現は、この時代に海外貿易によって巨利を得た者が描かせたと言われる南蛮屏風の中からも見い出せる。南蛮船と洋人が上陸する光景がおもな構図であるが、現存するものだけで30雙をこえるといわれている。上陸地の風景は必ずしも日本に限られず、香港やマカオあるいは西洋の根拠地である。これら異国の建物の殆どを中華風に表現していて、瓦の多彩な色調により、異国的イメージを引き出そうとしているかの様である。このことから、当時の日本人が抱いた異国的イメージの中には、中国的な物の占める比重が大きかったことが窺える。

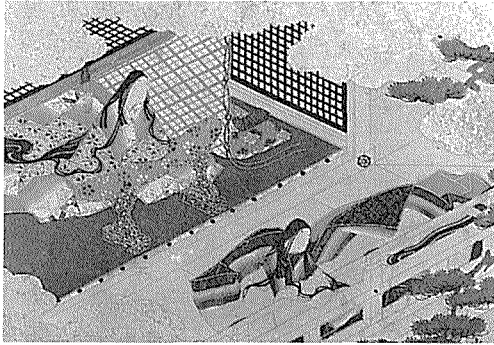


図14 土佐光吉筆 源氏物語図画帖(野分)

これ等瓦の暈縹的表現がなされた諦観図や南蛮屏風として、下記のものが挙げられる。

○狩野山楽筆 南蛮人交易図(左雙)

サントリー美術館(図12)

○岡山県立博物館蔵 風流陣図(左雙)(図13)

○伝狩野光信筆 玄宗貴妃図(左雙)

フリア美術館

○長谷川等胤筆 周文王狩獵図 瑞巖寺方丈

上記4点の瓦の暈縹的表現は、多少の違いが見られる。その一つは色相数の違いで、瑞巖寺方丈のものが最も多く、赤・青・茶(紫の退色とも考えられる)・緑・黄の順に5色を用いている。これに対し他の3点は赤・青・緑・黄の4色を基本とし、部分的には3色または2色を用いる。この色相数の違いは、派閥間の一致は認められず、単に作者の制作意図に因るものと思われる。

もう一つの違いは瓦の配列の仕方で、風流陣図の配列は魚鱗状であるのに対し、他のものは縦横整然と並べられている。魚鱗状の配列は室町時代に大和絵と漢画の交流が見られた頃、(1521)土佐派系の画工によって描かれたといわれる真如堂縁起絵巻にもみることができる。魚鱗状のほうが複雑で珍しく、当時の人々にはより異国的な印象を与えたように思われる。

2. 十二単の暈縹的表現

桃山時代に活躍した土佐派の代表的絵師に、光吉が知られる。新しい様式を追い求めた狩野派と協力したこともあるといわれているが、画風は伝統を守り源氏物語などの古曲的モチーフ

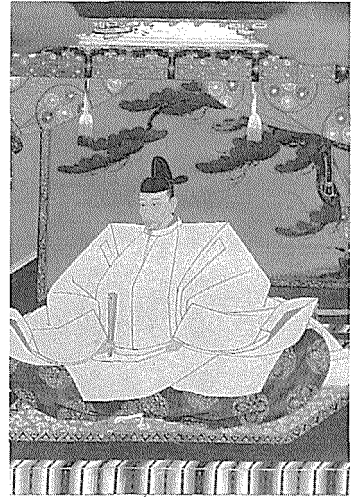


図15 豊臣秀吉像, 高台寺(甲本)

フをよく用いた。それゆえ、袖口や衿口の重ね色目の階調が、美しく描かれた十二単が多く見いだされる(図14)。

6から7階調にも及ぶおめりだしの表現は、暈縹のもつ多彩感や立体感とは多少異なった、優雅さや穏やかさともいふべき印象を与える。これは、赤・青・緑・茶等の暈縹と共通した色相が使われてはいても、これらが対比的に組み合わせられるのではなく、一人一人の着物に分けられて彩色されているためであろう。

おめりだしの暈縹的表現は、多彩感の強調というよりも、むしろ調和を目指すような彩色で知られる平安時代の西本願寺三十六人集等の重ね継ぎ¹²⁾にも共通するように思う。

十二単の暈縹的表現がなされた主な作品は、下記に挙げるものである。

○土佐光吉筆 源氏物語図画帖

京都国立博物館

○ “ 源氏物語図屏風

メトロポリタン美術館

○ “ 源氏物語図手鑑

○伝狩野永徳 源氏物語図屏風

IV 肖像画の暈縹

秀吉の死を前後して、その肖像画が多く描かれている。谷信一氏によれば現存するものと文

献上確かなものを加えると20数点におよぶという。作者は、原家蔵の山楽ほか一部を除いて明らかではないが、光信など狩野派もしくはそれに準ずる人によるものが多いといわれている。

構図は、唐冠を付け衣冠の服装で上げ畳の上に座るものが多く、その上げ畳の縁は天下人を象徴するかの様に、豪華な暈網縁とするものが幾つかある。なかでもその精彩をはなつものは、高台寺甲本(図15)で、夫人の高台院の図と対をなしている。色相は、赤・青・緑・茶(紫の退色と思われる)の4色で、階調は黒から黒までの間をそれぞれ5段階にしている。室町時代の垂迹曼荼羅には、神格化された人々の台座に暈網縁が多く描かれたが、ここに見られる暈網は、権力の象徴とでもいえるべき表現となっている様に思う。

V 結 び

平安時代の平等院鳳凰堂の様に、嘗ての建築装飾としての彩色は、暈網がその比重の多くを占めていた。室町時代の絵画的要素の混在の時期を経て桃山時代に至ると、霊廟や神社建築の豊かな装飾彫刻は、モチーフの多様化と同時に絵画的要素の立体化を押し進めた。その彩色は裏色が示す様に、金を多用した濃絵風の彩色が主体となり、暈網はこの彩色による装飾彫刻の周囲を飾る額縁的な役割を果たすようになる。

しかし、暈網は装飾彫刻の雲の彩色に見られる様に、絶えず脇に押しやられていたわけではなく、時には金碧障壁画の金雲と同様、各モチーフを繋ぐ構成上重要な役割を果たしている。同時にこの雲は、彫刻の陰影による立体化表現と暈網の段暈しによる立体化表現を合わせ持つ特異な存在として見いだすことができる。

この暈網彩色による装飾彫刻の雲は、既に天平の昔から、舞楽の太鼓に用いられた手法と同一のものであろうが、この時代の建築彫刻に応用されたことによって、一層豊かな装飾性を示している様に思う。

一方、西洋との交易がなされるようになり、数多く描かれた南蛮屏風や、漢画の影響を強く受けた障壁画の中には、中華風の建物の瓦が暈網彩色で表現され、異国情緒溢れるものに仕上げているものが多い。これは、古来日本の人々が暈網に対して異国的イメージを抱いていたことの名残の様に思える。

注

- 1) 野間清六「暈網彩色の展開とその法則」(仏教芸術37号)、拙稿「弘仁・平安両時代の暈網の相違について」(文化女子大学紀要第12集・1981)、拙稿「鎌倉時代の暈網について」(文化女子大学紀要 第14集・1983)
- 2) 拙稿「南北朝、室町時代の暈網」(文化女子大学紀要 第19集・1988)
- 3) 藤原義一『古建築』p. 201
- 4) 稲垣栄三『神社と霊廟』p. 233
- 5) 主屋配付地垂木の墨書に「此塗物は太公にてぬり申候也」と書かれている。
- 6) 田中豊蔵「豊国祭の屏風に就して」(国華第352号)によれば、慶長11年4月から8月頃完成した、内膳37歳の時の作品であり、慶長9年8月の秀吉7回忌の様子を描いたものとしている。
- 7) 大和絵の伝統的手法に属し、金銀の箔・泥を多用した装飾性の強い彩色画のこと。
- 8) 濱田直嗣「瑞巖寺の障壁画」(国華第995号) p. 20
- 9) 旧天瑞寺寿塔覆堂の装飾彫刻は、雲がモチーフの主体で、五彩の暈網彩色であった可能性は強い。
- 10) 唐招提寺新宝蔵には、緑青系の暈網彩色が残る平安時代の毘太鼓縁と鉦鼓縁がある。
- 11) 内藤昌「安土城の研究(上)」(国華第987号)
- 12) 料紙装飾の技法の一つであり、雲母刷や蠟染された唐紙のはか色紙等を用いて破り継ぎ、木版墨流し、重ね継ぎなどの装飾を施した。

参 考 文 献

稲垣栄三著『神社と霊廟』日本の美術21小学館
藤原義一『古建築』河原書店
国華第352・924・987・995号 国華社
美術研究第92号
山根有三監修『日本美術史』美術出版社

図 版 出 典

- 図1, 12, 13 『桃山百雙』
図8 原色『日本の美術 11』
図9 原色『日本の美術 16』
図11 『写真譜・瑞巖寺』
図14, 15 『日本絵画館 6』