

---

芸術学専攻

---

Art Studies Course

---

『[バンクシーのストリート・アート作品の分析、及び美術史的コンテクストでの位置付けについての考察](#)』

**金秀貞** / KIM, Sujoung

## バンクシーのストリート・アート作品の分析、及び美術史的コンテクストでの位置付けについての考察

An Analysis of Banksy's Street Artworks and a Study of Banksy's Status in Art Historical Context

『バンクシーのストリート・アート』は、バンクシーのストリート・アート作品の分析と、その作品の位置付けについての考察を目的とした学術的論文である。著者は、バンクシーの作品の芸術性や社会的意義について、従来の美術史的コンテクストを踏襲しつつ、現代の社会や文化の観点から新たな視点を提供している。論文は、バンクシーの作品のスタイルやテーマ、その社会的背景や受け手について詳しく分析し、その作品が持つ社会的意義や文化的価値について考察している。

### はじめに

本研究では、「ストリート・アート」というジャンルの中で現在もっとも知られているバンクシーを取り上げ、彼の作品に込められているメッセージや、美術史的コンテクスト、また、作品そのものの芸術性を分析することによってストリート・アートを一つの芸術として位置付けることを試みる。

第1章では、彼の出発点でもあり、現在も制作し続けているストリート・アートについて述べる。ストリート・アートが発祥した背景や発展してきた経緯などといった歴史を辿ることで、ストリート・アートという分野がどのようにして生まれたのか、また、どのように発展し、現在の社会もしくは芸術界においてどのような意義を持つのか、そして従来及び現在のアートの流れとどう関わっているのかについて考察し、定義付けをした。

第2章では、現在ストリート・アートを象徴するアーティストとなったバンクシーの作品を分析する。彼の作品は、アーティスト自身の信念に基づいて社会批判的な要素を多く含んでおり、それを作品が置かれる街の歴史やそこで起きた事件など、場所持つ特性と組み合わせたものが大半を占める。また、街を行き交う人々に馴染みのある要素を作品に取り入れたり、世界のほとんどの人がわかるようなモチーフを用いたりして、作品をユーモラスなパロディにすることによって、専門的な知識がなくても、見て一度はクスッと笑えるような表現になっており、美術がわからない人にも理解が容易で親しみやすい。このような表現について、彼のこれまでのストリート・アート作品を分析し、それぞれの作品にどのようなメッセージを込めていて、作品が置かれる街のどのようなコンテクストを取り入れているか、また作品の中でどのようなパロディを用いているかについて分析していく。

第3章では、美術史の中でバンクシーのストリート・アートに通じるスタイルを持つ先行表現と比較し、それらの中に見られないバンクシーの芸術的特質について考え、美術史の流れの中でバンクシーのストリート・アート作品が持つ芸術的意義を説明する。また、彼の作品で表現されている芸術界への批判的な視線を考察することで、現代の芸術界が抱える問題点を示唆し、これからの芸術のあり方、また、芸

術界のあり方について提示することを目指す。

『バンクシーのストリート・アート』は、バンクシーのストリート・アート作品の分析と、その作品の位置付けについての考察を目的とした学術的論文である。著者は、バンクシーの作品の芸術性や社会的意義について、従来の美術史的コンテクストを踏襲しつつ、現代の社会や文化の観点から新たな視点を提供している。論文は、バンクシーの作品のスタイルやテーマ、その社会的背景や受け手について詳しく分析し、その作品が持つ社会的意義や文化的価値について考察している。

## 第1章 ストリート・アートについて

### ・先行研究

バンクシーの活動は1980年代から始まり、現在のストリート・アートのスタイルを使い始めたのは、2000年代にロンドンに拠点を移してからである。彼はブリストルでも様々な活動を行っていたがその時は、名前が少し知られている状態であった。本格的に名前が広まり始めたのはロンドンに拠点を置いてからである。2003年には、ロンドンのテート・ブリテンに無断で作品をかけることから始まる、世界各国の有名美術館で行った活動を契機に、欧米圏で広く名前を知られることになる。一方、日本で有名になったのは、2018年10月にサザビーズの美術オークションで、彼の作品が落札された瞬間に絵の一部を裁断したことが日本のメディアでニュースになってからだろう。要するに、バンクシーは世間に知られ始めてまだ15年ほどということになる。さらに、今や世界的に有名であり、美術市場で作品が高額で取引される一人のアーティストとして認められているため、彼の作品がどこかの街に無断で描かれても美術作品とみなされ歓迎される。しかし、幾年か前までは、彼の作品は、それが描かれる街の公務員や警察からは迷惑行為に過ぎず、美術の専門家たちからもあまり評価されていなかったため、バンクシーという作家に対する研究、ストリート・アート自体に関する研究はあまり行われてこなかったのである。彼については、ストリート・アートに関する書籍に一人のアーティストとして紹介されたり、もしくは彼の作品の図版が一例として載っていたりするものがほとんどであった。すなわち、バンクシーの作品がオークションで1億5千万円という高額で落札されたり、作家本人に認定されてはいないにもかかわらず世界各国で展覧会が行われたり、バンクシー自身が開いたブリストル博物館の展覧会では、それまでのどの展覧会よりも多くの観客が集まる<sup>1</sup>といった人気を得ており、芸術界でも認められる作家であるにもかかわらず、バンクシーの作品に関する分析や、芸術性の視点から行われた学術的研究は比較的少ないのが現状であるといえよう。また、日本では、東京で

術界のあり方について提示することを目指す。

『バンクシーのストリート・アート』は、バンクシーのストリート・アート作品の分析と、その作品の位置付けについての考察を目的とした学術的論文である。著者は、バンクシーの作品の芸術性や社会的意義について、従来の美術史的コンテクストを踏襲しつつ、現代の社会や文化の観点から新たな視点を提供している。論文は、バンクシーの作品のスタイルやテーマ、その社会的背景や受け手について詳しく分析し、その作品が持つ社会的意義や文化的価値について考察している。

### 第1章 ストリート・アートについて

#### ・先行研究

バンクシーの活動は1980年代から始まり、現在のストリート・アートのスタイルを使い始めたのは、2000年代にロンドンに拠点を移してからである。彼はブリストルでも様々な活動を行っていたがその時は、名前が少し知られている状態であった。本格的に名前が広まり始めたのはロンドンに拠点を置いてからである。2003年には、ロンドンのテート・ブリテンに無断で作品をかけることから始まる、世界各国の有名美術館で行った活動を契機に、欧米圏で広く名前を知られることになる。一方、日本で有名になったのは、2018年10月にサザビーズの美術オークションで、彼の作品が落札された瞬間に絵の一部を裁断したことが日本のメディアでニュースになってからだろう。要するに、バンクシーは世間に知られ始めてまだ15年ほどということになる。さらに、今や世界的に有名であり、美術市場で作品が高額で取引される一人のアーティストとして認められているため、彼の作品がどこかの街に無断で描かれても美術作品とみなされ歓迎される。しかし、幾年か前までは、彼の作品は、それが描かれる街の公務員や警察からは迷惑行為に過ぎず、美術の専門家たちからもあまり評価されていなかったため、バンクシーという作家に対する研究、ストリート・アート自体に関する研究はあまり行われてこなかったのである。彼については、ストリート・アートに関する書籍に一人のアーティストとして紹介されたり、もしくは彼の作品の図版が一例として載っていたりするものがほとんどであった。すなわち、バンクシーの作品がオークションで1億5千万円という高額で落札されたり、作家本人に認定されてはいないにもかかわらず世界各国で展覧会が行われたり、バンクシー自身が開いたブリストル博物館の展覧会では、それまでのどの展覧会よりも多くの観客が集まる<sup>1</sup>といった人気を得ており、芸術界でも認められる作家であるにもかかわらず、バンクシーの作品に関する分析や、芸術性の視点から行われた学術的研究は比較的少ないのが現状であるといえよう。また、日本では、東京で

バンクシーの作品と見られるストリート・アートが発見された際に、その作品が本当にバンクシーによって描かれたものであるかについて解明する専門家がいなかったと言われていたほど、バンクシーやストリート・アートについての研究がほとんど行われていない状況である。

『バンクシーのストリート・アート』は、バンクシーのストリート・アート作品の分析と、その作品の位置付けについての考察を目的とした学術的論文である。著者は、バンクシーの作品の芸術性や社会的意義について、従来の美術史的コンテクストを踏襲しつつ、現代の社会や文化の観点から新たな視点を提供している。論文は、バンクシーの作品のスタイルやテーマ、その社会的背景や受け手について詳しく分析し、その作品が持つ社会的意義や文化的価値について考察している。

### ・ストリート・アートの定義

ここでは、ストリート・アートを「グラフィティから受け継いだ芸術的、社会的疎外を、コミックス、映画などの大衆文化、およびポップアートやランドアートなどの美術の影響を受けて形成された美的表現を通して昇華させ、日常的な空間である街でその場所のコンテクストを含めて芸術活動を行うことにより、それを見る人や街自体との対話をする芸術分野である」と定義する。また、ほぼすべてのものが商品化され、金銭的価値でものの価値が決まる資本主義社会の中で、あえて違法的な活動を行うことにより、市場性や法律による制限あるいは規制に影響を受けない芸術分野であることを論じたい。

まず、ストリート・アートの前身である、1960年代のニューヨークから始まった、現在もストリート・アートとともに展開されている表現方法である「グラフィティ」が登場・拡散した背景や、特徴について考察する。大山エンリコイサムは著書『アゲインスト・リテラシー　グラフィティ文化論』(2015)で、グラフィティがアメリカのニューヨークで拡散した理由についての幾つかの説を挙げている。その中で最も有力と思われるのは、ニューヨークで行われた都市計画の影響の可能性<sup>2</sup>と、「Kilroy was here」(キルロイがここにいた)というグラフィティ文化の中で有名な、第2次世界大戦中に兵士たちの中で拡散したといわれるフレーズ<sup>3</sup>であり、この2つの背景を用いてグラフィティの拡散背景について説明する。要するに、グラフィティ文化は、どこかから強制的に疎外された人々により、その疎外を解決するための手段として広まったものなのだ。ここから派生したストリート・アートは、このような特性を継いでいると考えることができる。

ストリート・アートと街との関係については、Nicholas Riggleが指摘した、「ストリート・アートは、ただ街にあるアート作品ではなく、ストリートをアートの資源として採用したものであり、仮にストリートから作品を動かした場合には、その意味が変わってしまう」という特徴を説明に用いた<sup>4</sup>。また、ストリート・アートと街に置かれるその他の芸術作品との区別するため用いた言葉であるAlison Youngが使った「Streetness」(以下ストリート性)<sup>5</sup>の言葉も用いた。「ストリート性」という言葉は、場所や識別できる美的特質、もしくは様式、また、アーティストのアイデンティティや作品のために選定された場所という背景から引き出された特徴を含む言葉であり、これらの要素を元に鑑賞者がストリート・アートを、街に置かれている合法的なミュージラル・アートのような作品と区別し、違法的なストリート・アートを芸術である

か否かを判断する要素である<sup>6</sup>とYoungは述べる。ここで、Youngは、街という場所は「ストリート性」に必須要素ではないと述べる<sup>7</sup>が、筆者は街をストリート・アートのグラフィティからついでいる根本的な要素であり、作品を制作する主体のアイデンティティや、作品自体に込められている作られた場所の特徴、意義などが、ストリート・アートを理解する上で重要な要素であるため、街に存在することが重要な特質であると考える。

また、ストリート・アートの特質として、他の芸術とのコミュニケーション方法の違いを取り上げる。ストリート・アートは、ギャラリーや美術館のように、美術作品があることが当然な場所や不特定の場所ではなく、美術作品があることが期待されない街に、その街の特性を作品の中に含んだ形で建物の壁や歩道などに置かれる。そのため、街を通る人が作品を見かけない限り、そこに作品があることは知られず、さらに単純に見過ごされたり、ただの落書きと思われてしまったりすると一つの作品としては認められない。要するに、ストリート・アートは、誰かがその作品がある場所を通る必要があり、そこに作品があることを認識し、それが美術作品であると思われて初めて一つの美術作品として成り立つのである。このような作品でストリート・アーティストは、社会批判や自分の信念、思想などを表現するため、人々は作品を見て一つの美術表現であると認識することによって、その作品に表現されているものについて考えることができる。そうすることによって人々は、自分が属する社会への批判的目線、もしくは、他者の考え方について知ることになり、また、作品に街なかの日常的な空間で触れることによって自然的に思考が促がされ、作家が表現した社会現象や、現在その街などで起きていることに興味を持つようになる。さらに、前述したように、作品を描いた場所の特徴や、歴史について巡らせた思考を作品に込める側面を持つ。

このような作品と人々とのコミュニケーションを狙うといった特質が、高級ビルの前や公園の中、もしくは人々の往来が多い場所に、芸術作品として置かれるパブリック・アートなどのミュージラル・アートや、場所の特性などは考慮せず作者の名前をあらゆる場所に痕跡として残すように書き、自分がいたということを知らせるだけで相手からの反応は求めず、一方的に表現するグラフィティとストリート・アートの差異であると考えられる。このように、ストリート・アートにおいては、社会批判的、もしくは、社会に何らかのメッセージを伝え、街の人々と交流しようとする行為こそが重要であり、それがストリート・アートに芸術的価値および社会的価値を与えると筆者は考える。その代表的な例が、社会問題や、アート・マーケット、美術館などの芸術界に対する批判的なメッセージを込めた作品を作り、それらの話題性や芸術性を認められ、芸術界および大衆から注目を浴びているイギリス出身のアーティストであるバンクシーである。

最後に、ストリート・アートを語る上で欠かせない特質である「違法性」について述べる。多数の国が法治国家であるという現状では、例え芸術作品であっても違法的なものに向けられる社会の眼差しは厳しい。ストリート・アートは、現在は、その芸術性が認められつつあるため、依頼を受けて制作されたり、建物の持ち主に許可を得て作品を作られたりすることも増えているが、基本的に無断で制作され、作家本人たちもそれが当たり前であり、ストリート・アートは違法的に描かれるべきだと考えている人も少なくない。そこから、未だに無断で描かれたものは消されざるをえない迷惑行為であると考えられるのが現状であろう。しかし、最近ではストリート・アートに芸術としての価値、さらには、例えばバンクシーのような有名な作家の作品が作られる場所に人が訪れ、街の活性化につながるような、社会的に好影響を与える側面が認められるようになりつつある。違法性は揺るがないだろうが、芸術としての価値が評価されてきており、否定的眼差しが和らいできた現状は注目にあたいする。

また、現代の資本主義社会では芸術作品を制作する際に経済的要素が関わると、表現に影響がもたらされる可能性が少なからず存在する。しかし、ストリート・アートは、市場性や法規制などに左右されず時代を率直に表現する役割を担っているという点で、芸術家の表現を開拓しているとも見ることができる。

## 第2章 バンクシーのストリート・アート

### ・バンクシーについて

第2章では、このようなストリート・アートの世界で、現在最も話題性が強く、芸術界でも注目されている作家として、バンクシーを取り上げる。バンクシーは、イギリスのプリストル出身のアーティストであり、作品が知られ始めた1990年代から現在に至るまでストリート・アーティストとして活動してきた。また、世界的に有名になり、ストリート・アートに対する関心が比較的に低い日本でも名前は知られている。しかし、彼に対する情報はほとんど公開されていないため、彼自身がインターネットやソーシャルメディアを通じて公開している作品や言葉、また彼が自分自身で出した本や映画、バンクシー自身が行ったとされるインタビューなどを基にその作品について分析を行う必要がある。そこで、彼の作品の中に込められているメッセージや考え方、表現方法や、作品が現在果たしている役割、また、彼の意図などを分析することによって、彼の作品の美術史的コンテキストについて考察し、彼の作品の芸術性について述べる。

### ・バンクシーの「Streetness」

バンクシーは、イギリスのプリストルでグラフィティ・アーティストとして活動を始め、世界各国で作品活動を展開し、ストリート・アーティストとして世界的な名声を得る。しかし、パレスチナにホテルを建てたり、世界各国の有名美術館に

入り込んで作品をかけたり、オークション会場で落札された自分自身の作品を切り裂いたり、展覧会を行ったりと、ストリート・アートとは呼び難い活動まで展開している。このようにバンクシーの最近の作品活動を全般的に見ると彼を単純にストリート・アーティストであると言い切ることは難しいが、彼の表現活動の根本はストリート・アートにあり、それを除いて語ることもまた難しい。

彼の主な作品は、「ストリート性」に適合する特質を見せる。彼は多くの作品にそれが作られた場所の歴史や、その場所の位置関係、雰囲気などといった街のコンテキストを取り入れている。街に作品を置きながら、それが置いてある場所に含まれているコンテキストを作品が持つ意味として含ませ、さらには、資本主義や商業主義を批判する作品を作り続ける作家自身のアイデンティティまで作品の中に取り入れている。また、彼はブラックユーモアを取り入れて表現する彼のスタイルを構築しており、それらの作品は多くの場合、違法的に街に置かれる。

### ・作品分析

バンクシーの作品を、第一に社会批判的メッセージを含めた作品、第二に空間的テキストを内包し、批判的メッセージを含めた作品、第三にパロディを基盤にしたユーモアの三つのカテゴリに分類し、分析を行う。まず、イギリスが同性結婚を合法にした2004年に描かれた《Kissing Coppers》という作品や、現代の監視社会に対する批判的メッセージを含めた《Where Are You Looking At》を例に、作品の中に込められている社会批判的メッセージの分析を行った。

次に、作品の中に社会や、芸術界に対する批判的なメッセージを、その作品が置かれた場所のコンテキストを用いて強調させた作品について分析を行った。その例として、「Meatpacking District」という肉に関わりのある街に、動物が食品となるためだけに飼育され、虐待を受けるような状況を批判する《Sirens of the Lambs》を挙げる。また、ギャラリーなどが並ぶニューヨークの高架であった場所に作られた公園であるThe High Lineの下に、ギャラリーで展示しているような方法を真似ることによって、ギャラリーや美術館に対する批判的なメッセージを伝えた作品や、難民キャンプに移民者出身の親を持つ元アップル社長スティーブ・ジョブスを描き、難民問題に対する批判的メッセージを強調した作品などを例に挙げた。

最後には、崔オクキョンの「バンクシーの作業では、パロディとパスティーシュ(模倣)の混成による批判的混成パロディが見られる」<sup>8</sup>という分析を元に、パロディを用いたユーモア的表現を分析した。例えば、マクドナルドの店舗の前で意地悪な顔をして先が長い靴をはいたマクドナルドのキャラクターがボックスの上に片足を乗せていると、ポロポロなシャツを着た靴磨きをする人がマクドナルドの巨大な靴を磨くといった2013年の《Shoe Shine》という作品がある。世

界的な巨大チェーンであるマクドナルドでの労働者への待遇の悪さについて批判するだけではない。靴磨きに象徴される低賃金労働者の労働環境に関する実態を反映するために、マクドナルドの象徴であり、テレビ広告にもよく姿を現わすキャラクターを用いることからパスティーシュを取り入れている。それと共に、これまでの広告の中では、優しくて明るい姿で親近感を与えるように描写されていたマクドナルドというキャラクターの顔を悪徳なイメージに変えることによる批判的混成パロディ作品とも考えることができる。その他にも、《Can't Beat the Feeling》や、《Girl With A Pierced Eardrum》などの作品を分析し、彼の作品の中に使われているパロディ表現について論じた。

## 第3章 バンクシーのストリート・アートが持つ芸術的意義

### ・美術史の中でのバンクシー

#### i バンクシーと美術史の関連性

次に、バンクシーの作品に表れている美術史的コンテキストについて考察を行った。ストリート・アートは、美術史的な流れでは現代美術のージャンルになると考えられる。ジェフリー・イアン・ロス(2016)はストリート・アートを語る時に「ポスト・グラフィティ」という言葉を用いており、「従来のグラフィティより現代美術に近いものである」<sup>9</sup>と述べている。さらに、第2章で述べたように、バンクシーの作品には、パロディ的性格を持つ作品が多数存在する。フランス出身のダダの作家マルセル・デュシャンは、パロディを挑発的に作品に取り入れた作家としてよく知られている。バンクシーは、《モナ・リザ》のパロディ作品であるデュシャンの《L.H.O.O.Q.》をさらにパロディにした作品を制作したのである。

バンクシーとデュシャンは、最初は芸術作品として認められなかったデュシャンの代表作である《泉》のように、それぞれの表現が後に認められるといった点でも、似通っている。また、菅原教夫は、デュシャンのレディメイドについて「美術は言語の形態から、言われてあることへ焦点を移したのである。それは美術というものの性質を形態の問題から機能の問題へと変えることを意味している」<sup>10</sup>と述べている。第1章でも述べたように、バンクシーのストリート・アート作品は単純な落書きにしか見えず、消されなくてはならない迷惑なものであるはずのものが、見る人によっては作品とみなすからこそ美術になるという点でレディメイド作品に通じる。さらに、デュシャンが作品に用いた便器や自転車のホイールのように、バンクシーも街という日常的なものを作品としているという点でも共通する。

しかし、バンクシーの場合は、従来の絵画という体裁を保つことによって絵画の言語を取り入れている中で、壁や街の使われていないスペースなどの日常的なものを、建築物や街を構成するただの物体や、空間ではなくその壁が設置されている空間、街のあり方や背景を問う存在にまで広げ

たという点で、発展的な意味を持つ。

また、その中にミッキーマウスやマクドナルドのキャラクターの写真を用いて資本主義への批判を行った《Can't Beat the Feeling》のような作品は、ベルリン・ダダのフォトモンタージュの技法に通じる部分があると考えられる。

バンクシーの作品には、従来の美術館やアートギャラリーのような環境から抜け出てその形式を批判しながら解体し、本来の芸術の姿を追求していると考えられる作品も存在する。陳の述べる「ダダイストの最終目的は芸術をもう芸術ではない地点まで持っていくといったこと」<sup>11</sup>とは少し方法は異なるが、従来の芸術が求めていたものを否定することによって芸術を成り立たせ、芸術のあり方を問うている点で、ダダと通じる部分がある。さらに、資本主義への批判的性格を持つといった面、また、型を使って壁などの絵の具を吹き付けるステンシルという技法を使えばいくらでも複製可能であるという点で、バンクシーの作品はポップアートとも通じている。さらに、彩色を施したり直接スプレーをかけて描いたりといった、絵画的タッチを残しているという点では、ネオダダ的な面を持つ。

#### ii バンクシー作品の可変性・非持続性

バンクシーの作品においても一つの注目すべき点は、ストリート・アートであるからこそ持っている可変性、もしくは非持続性である。ストリート・アートは、しばしば可変性の強い街に作られる。作品が描かれたビルが取り壊されて新しいビルになることで消滅したり、外に描かれていることから人に触られたり、雨や風などで風化したりするのがむしろ自然なことなのだ。また、作品を認めない、もしくは有名になりたいといった思いを持つ他のグラフィティ・アーティストやストリート・アーティストによって塗り替えられることもあるだろう。バンクシーの作品の場合、近年は美術市場でも需要が高く高額で取引されるため、作品が描かれている場所の持ち主が作品を切り取って売るといった可能性も高い。このように作家の意思に関わらず、従来の絵画のような保存は望めない。唯一の保存方法があるとしたら、上にも述べたように作品が描かれている壁ごと切り抜いてギャラリーのような空間に保存することだろう。しかし、そうした処置は、ストリート・アートが持つ最も大事な意味である、その場所に存在するという要件をなくすことになるため、望ましくない。第2章の作品分析でも述べたように、バンクシーの作品は空間的コンテキストが重要であるため、ももとの場所から移すと作品が持つ意味が半減されてしまう。ストリート・アートにおいては、作品を別の場所に移すことによって設置された空間の背景などのストリート性が消え、作品で伝えようとしたメッセージ性も半減するということである。その視点で考えてみると、ストリート・アートの芸術的価値は、それがその場所に存在することであり、その街が持つ特性やその場所が持つ意味を表現の中に取り入れることによって、

そこを歩き交う人々の日常の中に芸術を投じることにあるのではないだろうか。一方、街が変化したり、その街の人々の考えが変化したりするにつれて作品が消されたり、違う考えを持ったグラフィティ・アーティストたちによって違う作品に描きかえられたり、従来の芸術作品のように保存したりするように、時代の推移や地域の価値観、人々の接し方とともに変化していくのも、ストリート・アートの芸術的価値の一部と考えていいように思う。

### iii バンクシーのストリート・アートの芸術的意義

バンクシーの作品は、レディメイドやダダ、ポップアート、ネオダダなどの現代美術との共通点を持ちつつ、絵画的要素が強い、伝統的な芸術の持っている側面も少なからず継いでいる。一方で、特定の場所が持つ意味を作品の中に込めて、その場所が変化するにつれて作品も消えたり風化していったりするような可変性を持ち、それがまたストリート・アートとしての意義を持つ。この点は、これまでの絵画との大きな相違点であろう。彼の作品、さらに彼自身は、権威を持つ批評家や業界人に作品が認められてアーティストとして成功するという道を歩んだわけではない。違法な迷惑行為に見えるかもしれないが、ユーモアや強い社会的メッセージ性が組み合わされ、それが大衆の共感を得ることによって話題を生み、アート業界を批判する作品まで、業界がアートとして認めざるをえない状況だ。芸術がコミュニケーションの手段の側面を持ち、何かを伝えるために一つの言語として成り立つのが本質であるとすれば、バンクシーの作品は芸術であり、階層を問わずにコミュニケーションが可能な言語であると言えるのではないだろうか。

一方で、美術の世界では抽象絵画の台頭以降、作品の中に具体的なモチーフがなくなり、ただ見るだけでは何を描いているのかわからない作品も多く登場するようになった。特に現代美術の作品には、マルセル・デュシャン以降コンセプチュアルアートや実験芸術などが登場し、芸術や哲学などの専門的な知識がないと理解が難しい例が増えている。現代社会は、資本主義の発達と、科学の発展による技術の向上に伴って、世の中には物が溢れるようになった。その中で人々はものを選択する機会が増え、ものを選ぶ際により実用的で、コストパフォーマンスのいいものが優先される傾向も見受けられる時代になっている。そのような社会の中で、芸術作品は、専門的な知識のない人には、高く理解のできない日常に必要な商品のようなものと感じられるだろう。

そうした状況の中でバンクシーは、誰にとっても日常的な空間である街で描いた“作品”に、そこで生きる人々の歴史や現在の社会状況を反映させることによって、誰にとっても面白く、向き合って語りかけたいような表現をしている。また、その作品を見る人々にとって自分たちが現在生きている社会の現状を作品の中に込めているため、より共感しや

すいであろう。さらに、芸術界では芸術として認められなかった作品が一般大衆から共感を得て大きな人気を獲得し、またその作品が置かれた街の経済などに好影響を与えることで、芸術の専門家などの芸術界に関わる人々がその作品の芸術性を認め始めているということは、大衆にとって芸術はすべてが難しいものではなく、自分たちが共感できる作品でも十分な芸術性を持つことがありうることを示唆する。

さらに、バンクシーは、これまでの美術館やギャラリーが行っていた展覧会の展示方法に対する概念を変化させる役割を果たす大きな可能性を秘めている。従来の展示は、ホワイトキューブと言われるギャラリースペースや美術館の展示室の白い壁に、キュレーターが展覧会企画に基づいた展示内容に沿って、作品や作家に対する説明パネルを貼ったり、順路を決めたりすることで観客の作品に対する見方や誘導するのが普通だろう。現代美術の展示は、絵画作品ではない場合も多いため、インスタレーション作品やパフォーマンスの場合はその作品に合わせた見せ方をすることもあろうが、基本的には従来の方法で展示されることが多い。しかし、バンクシーの表現は、これまでの展示方法とは異なる様相を見せる。まず、「ストリート」という日常的な空間に作品を多く描くことだ。街に置かれているため、その作品がある場所にいたるまでの街の環境と、作品が実際に置かれている場所の周りを観客は自然に目にする。そのため、従来の美術館のように、説明書きがなくても、もしくは作品にタイトルがついていなくても、周りの環境と作品が持つ意味を自然に結びつけて考えることができるだろう。観客はキュレーターという専門家が作家や作品について解釈した眼差しで作品を鑑賞するのではなく、作家本人が意図して作品を置いた場所を直接見て、自分自身の街に対する背景知識や見て感じたものを通した眼差しで作品を鑑賞できる。すなわちアーティストもしくは作品と観客の間に他者が介入せず直接的にコミュニケーションできるということである。

要するに、バンクシーの展覧会は、観客にとっても従来の展覧会のように、作品を見て芸術的な見地を持って鑑賞せねばならず、専門的な解釈の通りに作品から何かを見出さなくてはならない、作品から何かを感じ取れないと教養が不足している人のように思われるかもしれないなど感じるような重圧感から解放されたものであり、それが展覧会の大きな成功につながったと考えられる。さらには、博物館の方もこれまで固執してきた博物館のあり方について考え直す契機になったのではないか。すなわち、バンクシーは美術の展覧会を訪れる鑑賞者の幅を広げたのと同時に、彼らの博物館や美術館に対して持っていた距離感を縮めただけでなく、これから展示を行う際に、展示の方法や対象を決めることに新しい手法を提示したという意義を持つ。

また、バンクシーはストリート・アートを通して街に肯定的な影響を与えていると考えられる。実際に、イギリスのプリストルはバンクシーが生まれ活動を始めた街でもあり、前

述のバンクシーの展覧会が開かれたプリストル博物館にはバンクシーが作品を残しているため、彼の作品を見ることを目的とした観光客がいる。プリストルでは、観光案内サイトに、観光資源の一つとして「バンクシーウォーキングツアー」を紹介しており、バンクシー以外のグラフィティやストリート・アートもプリストルの観光資源として取り入れているほどである。また、吉荒によると、国際社会から疎外されテロや、戦争などのイメージが強かったパレスチナは、バンクシーがそこに作品を作り、ホテルを建てることによって、観光客が再び訪れるようになるといった結果をもたらしたという<sup>12</sup>。こうした点では、バンクシーは社会に芸術を通して好影響をもたらしていると考えられる。「バンクシー効果」と呼ばれるほどの経済効果を出していると考えられる根拠にもなる。

### 終わりに

結論を述べると、バンクシーは、これまでの美術館での展示や、作品と向き合う際の凝り固まった接し方に疑問を投げかけ、デュシャンやウォーホル、ダダイストたちが行ってきたような試みに続く、彼独自の方法で美術に対する革新を起こしている。同時に彼は、従来のコンテクストがわからないと理解ができない故に敬遠されがちだった現代美術の世界の中にながらも、違法な落書きであり迷惑行為とされていたグラフィティに始まる「ストリート・アート」などの手法によって日常的空間に表現の場を広げつつある。バンクシーの作品は概ねユーモラスでわかりやすい。一方で、その場のコンテクストまでを含めた作品を作ることによって実際に訪れた人々が自然に語りかけを受け入れるような作品を制作している。こうした試みによって、現代美術に興味になかった大衆から、興味はあっても難解だと思って敬遠していた人々、さらには、アートの専門家にまで認められるようになりつつあると考えられる。

ここまで述べてきたように、バンクシーの制作するストリート・アートの根底には、現在の社会状況に対する批判がある。そして、現在の美術の概念にとらわれず、社会とともに変化を探るといった試みから誕生し、展開したのと考えられる。彼は、作品を社会で起きていることを批判的な視線で伝達するメディアとして用いることによって社会とのコミュニケーションを図り、現代社会に対して問題提起を人々に行う。そこでは、資本主義社会の中で、芸術そのものを鑑賞するためではなく、資本のための芸術を生み出し、そこに価値を見出すことに安住しがちな現代の芸術界に対する警告的メッセージを投げかけている。

1. 吉荒夕記『バンクシー 壊れかけた世界に愛を』美術出版社、2019年、p.153
2. 大山エンリコイサム『アゲインスト・リテラシー グラフィティ文化論』LIXIL出版、2015年、pp.108-109
3. 同上、p.106
4. Riggel Nicholas Alden, “Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 68, No. 3 (SUMMER 2010), pp.108-109
5. 著者訳
6. Young Alison, *Street Art World*, Reaktion Books, 2016, p.43
7. 同上、p.43
8. 崔オクキョン『バンクシーのストリート・アートに現れた社会批判意識と実践』2012年、p.48
- http://www.riss.kr/link?id=T12940113 (2018年7月23日閲覧)
9. Ross Jeffrey Ian, *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, 2016, p.158
10. 菅原教夫『レディメイド：デュシャン覚書』五柳書院、1998年、p.89
11. 陳重権『陳重権の西洋美術史 モダニズム編 美学の目で見えるアヴァンギャルド時代の芸術』Humanist、2011年、p.200
12. 吉荒夕記、前掲書、pp.196-197

## 坂本 真周

SAKAMOTO, Matthew

### 重源の構想した礼拝空間における超越的力の顕現

The Manifestation of Transcendental Power in the Religious Space Planned by Chogen

#### ・序論

この論考では、東大寺南大門金剛力士像と播磨浄土寺阿弥陀三尊像の二つを例に挙げ、像と場の複合によって超越的存在が顕現する礼拝空間が展開されているという考えのもと、その背景や要素を考察していく。南大門と浄土寺は平安末期から鎌倉時代にかけての南都再興の一環で建設された。建設には再興を指揮した俊乗房重源(1121-1206)の存在が大きく、日本においては例を見ない異質な大陸の様式が取り入れられている。そしてその中に安置される金剛力士像・阿弥陀三尊立像はいずれも慶派仏師によるもので、現在でも人々を魅了する傑作として名高い像である。こういった共通点に注目し、現実には仁王や阿弥陀が顕現するかのようない没入感のある礼拝空間の展開について背景や要素を探っていく。

宗教観が薄れて混在する現代においても、漠然とした神的存在への意識というものは多くの人が持っている。例えば、観光として寺院や神社に赴くことがある。鳥居や門をくぐる際、社や仏像の前に立つ際、そこが神域であり神前であるとごく自然に意識している。そこにはものや場所に神的な領域であると感じるには要因や、そこに意識を向けるプロセスがあるはずである。加えて、仏像に対する興味の中で、寺院で拝観する仏像と、美術館や博物館で観察する仏像の違いについても関心が生まれた。近年、博物館で行われる仏像の企画展は人気を博している。仏像をカジュアルに見る、美術的な美しさを求めて仏像を鑑賞するといった文化がみられるようになった。こうした状況の中で、本来信仰の対象である仏像を美術的鑑賞の場に置いた時に、「仏を象った美しい彫刻作品」と「超越的存在である仏の偶像」という鑑賞者と拝観者の違いが浮き彫りになったように感じた。寺院が博物館に仏像を展示に送り出す際、像から仏を抜き出す「御霊抜き」「精抜き」といった儀礼が行われることもあるようだ。物理的・観念的に、仏像を宗教的な場から切り離し、単一の美術作品として切り離すことで鑑賞している。物質としてその表層は変化することがないが、場所の変化によって性質が大きく変わってしまう。こういった点から、像単体の形や役割だけではなく、それが置かれる場や空間にも意

識を向けていきたいと考えた。主観的な感想に過ぎないが、美術作品としての仏像に対して、寺院でみる仏像はたとえ美術的鑑賞の立場を持って臨んだとしても、宗教的礼拝の立場に移行してしまうような感覚に陥ることがある。仏像を拝することでその先にある仏の存在を知覚するような場面はないだろうか。偶像に過ぎない物体に対して、まるでそれこそが仏であると感じるような場面はないだろうか。一つの例として、文芸評論家、亀井勝一郎(1907-1966)は、飛鳥・白鳳・天平に至る仏教文化の史跡をめぐる著した『大和古寺風物詩』の中で、法隆寺救世観音を目にした時の体験をこう語っている。

はじめて救世観音を拝した頃は、ただ彫刻としてみようとする態度を捨てきれなかった。拝するというのではない。美術品として観察しようという下心で「見物」に行ったのである。むしろ救世観音は一瞥にして私のかかる態度を粉碎した。あの深い神秘はどこから由来するのか―美術的鑑賞によって答えられる問題でないことは直ぐわかった。<sup>1</sup>

私はこのような体験を東大寺南大門金剛力士像と播磨浄土寺阿弥陀三尊像を前にした際に感じた。無宗教や、美術的鑑賞の立場を構えていたとしても、思わず手を合わせて頭を伏せてしまうような感覚。宗教的なものに対面した時、超越的な力に圧倒されてしまう感覚はいかにしてそこに介在するのかを考えたいと思った。

修了論文では、慶派の表現が生まれた流れと東大寺南大門に触れる。像と場の複合として二つの例を挙げていくうえで、造形表現に比重をおいた例として南大門像。場に比重を置いた例として浄土寺像を挙げたい。南大門の金剛力士像は象徴的な力強さや躍動感が印象的で実在感のある造形をしている。その体軀は意図的に身体バランスを崩されており、8メートルの立像に対して門の中央から見上げる視点に特化している。播磨浄土寺の阿弥陀三尊像は、堂内に夕日を取り込み、来迎の瞬間を現世に再現することに成功している。どちらも、源平合戦の折に焼け落ちた東大寺を再建するプロジェクトの一環で作られた。「慶派仏師」、「宋様の

受容」、「重源発願による大仏様を用いた建物」という共通点を持ち、全体の空間構築は東大寺再興をプロデュースした重源の考えに依るところが大きい。そこで重源の生涯を概観することで、南大門、浄土寺の礼拝空間に重源が意図したものは何かを考えていきたい。重源の目指した来迎空間には、自身の生涯から見出された、実行的、体験的な宗教儀礼の取り入れが見られる。具体的に仏の存在を体験することは、人の心を動かすには最も効果的な方法ではないだろうか。仏教の教えが廃れ、戦乱のなかで焼け落ちた東大寺の再建のなかで、超越的力の顕現する礼拝空間というのが作られた。重源の目指した礼拝の場と慶派の卓越した技術が一体となることで、このような空間が作り上げられたといえる。以上を序論とし、本論ではこれらの内容を詳しく述べていく。

#### ・東大寺南大門金剛力士像

まずは例として東大寺南大門金剛力士像(図1,2)を挙げたい。幻想の中に浮かび上がるような美しさを持ち、幽玄な作風の仏像から一転して、慶派の表現は重量感や実在感に富んだ作風である。定朝様からの脱却は、平安時代の末法思想、そして武士の台頭といった不安定な社会に突入したことにより、民衆だけではなく仏師も実在としての仏を望んだのかもしれない。写実的な表情や躍動感ある身体により、現実に存在するかのような仏を形作る慶派の作風は、本研究テーマと親和性が高いものである。南大門は東大寺に至る参道に所在し、大仏殿への参拝者を迎える。石段を上がり、門を通過しようとすると、左右から鋭い視線を感じ、足をとめて阿吽像に向き合うことは必至だ。食欲旺盛な鹿に出迎えられ、物見遊山の観光気分から突如、緊張感ある神域への侵入を自覚させられ、宗教的な場へと引き込まれるような感覚がある。ここで際立つのは金剛力士像の存在感である。筋骨隆々の体軀や翻る衣、ねじれのある肢体など強烈な印象を与える。造形表現に注目しつつも、それを成立させ、神域の境界として参観者の意識を動かす門という場にも目を向けて考えていきたい。

この像の魅力はやはり、ねじりを持った力強い肉体表現と圧巻の迫力をもつダイナミックなポージングにある。一見すると、全体像としては破綻を感じさせない完璧な像ではあるが、注意深くみると阿吽形に共通して見られるのは頭身や手足の長さなどプロポーションの不自然さである。大規模解体修理の際に撮られた写真などを見ると、真正面から見た際、両像の頭部は身長に対して非常に大きく作られている。造形的な演出は部位の大きさだけではなく、ひざ下は頭身に対して太く短く作られている。臍や乳首の位置も通常の身体より大きく下方にずれた位置に置かれている。特に乳首の位置は現在の位置よりも上にあつたものが、大幅に修正された痕跡が残っており、全体像をみた運慶による修正の采配が想像できる。また手のひらや腰など、実際に人体で



図1

図2

は無理のある角度までひねられている点も挙げられる。手首や腕の捻れは独特の筋肉の動きを作り出し、それら表現することで躍動感を生んでいる。張り出した肘やコントラストの下半身は空間を大きくとり、全てが金剛力士の力強さの演出につながっている。人体の再現ではなく、概念的な存在の具現化という点で、通常の人体のプロポーションからかけ離れていることを重要な点として留意したい。こういった部位の誇張、特に頭部の肥大は逆遠近法と俯角をつけた阿吽像の目線が関係している。水野谷憲郎氏の「東大寺南大門仁王像の迎角が有する構造」<sup>2</sup>の論考を見ると、南大門像は見るものの視点を計算した上で、向かい合う配置で作られている事が具体的にわかる。同氏は、南大門像の正面と側面の見え方の違いから、仰角の存在を確認し、南大門中央から見上げた際に最も美しくフォルムが結実するような工夫がなされているとしている。細部や、ムーブメントをみて写実的という言葉当てはめてしまいが、大げさなまでにデフォルメされた身体であることがわかる。意図的な身体バランスの崩壊は、仏敵を退ける金剛力士というモチーフの役割を果たすために計算された仏師の意図がある。下から見上げた際、最適な参拝位置を定め角度をつけることで、大きく迫力のある印象を与えつつも、フォルムの調和を図っている。一定の視点から見られることを意識した造形は、南大門という巨大な門の内部に配置されることで成立している。言葉を返せば一定の視点を外れると歪な身体が露見してしまう。門は外敵の侵入を防ぐ、もしくは通過する役割がある。大仏殿や本堂のように人が集まり、多方向からの視線が想定されるのではなく、視点の限定が適う。さらに南大門の天井を貼らない縦に広い空間は、見るものに上方の意識を促す作用もあるだろう。視覚効果を盛り込み、視点を設定することで制作者が見せたかった金剛力士の姿をはっきりと提示している。屈強な守護者の象徴である金剛力士像を造るという目的に対して、完璧なプロポーションをもつた肉体を表現する必要ない。ここで追及されているリアリティは人体の再現ではなく、力を象徴する存在としてのリアリティである。金剛力士像の造形と門の構造が合致することで礼拝

空間への入り口を形成しているといえる。

このように優れた造形表現を持つ仁王像だが、類似する例少ない。南大門像制作にあたり、プロデューサーの重源が提示した宋画「靈山变相図」を典拠にすることでポージングや配置が独特のものになっている。仏画に描かれた平面の仁王から、立体へのイメージの変容が行われている。同じ対象を表現しつつも、その印象は大きく異なる。仏画の再現ではなく、要素を選択的に取り入れながら慶派の特徴的な表現手法をもって作り上げられている。幽玄な平安時代の彫刻から、一転し、実在感と躍動感に溢れる表現を大成させた慶派仏師でなければなし得なかつただろう。南大門金剛力像においては、重源の要望を取り入れつつも運慶の采配によって物理的な肉体感、質量と大きさを生かした、巧妙な造形が窺える。拝観者の信仰の有無に左右されることなく、金剛力士の象徴的な役割を感じ取らせることに成功している。造形にウエイトを置きながらも、南大門という場との関係を要素として成立する超越的な力の顕現の一例としたい。

#### ・播磨浄土寺阿弥陀三尊像および浄土堂

続いて、播磨浄土寺阿弥陀三尊像(図2)を例に、夕日の採光により演出される劇的な来迎の再現の要素や背景を見ていきたい。播磨浄土寺は1197年、東大寺に続き、重源により建設された七別所の一つである。別所は復興活動の拠点となり、阿弥陀信仰を民間に伝播させる役割も担った。浄土堂の中心に置かれる阿弥陀三尊像は慶派仏師快慶(生没年不詳)により作られている。快慶は自身の活動を阿弥陀信仰のための作善と位置付けていたと推測されている。重源の周囲には信仰的な結束をもった同行衆がおり、南無阿弥陀仏を自称する重源により、それぞれに阿弥陀号が与えられていた。快慶はその中の一人であり、重源との関係が深いものと考えられる。三尊像は慶派の特徴や快慶の作風をもちながらも、独特なものとなっている。浄土寺三尊像の制作にあたって快慶の立場は、仏師と施主の関係を越えた宗教的なつながりをもったものであり、重源の思想に非常に近い観点から制作されていると考えてよいだろう。

本尊が置かれる浄土堂は上から見ると正方形をしており、その中心に須弥壇が置かれている。外観は大きく広がった屋根と、整然と組まれた四隅の三手先組が印象的である。東大寺南大門と同様に大仏様建築の数少ない例である。浄土堂の大きな特徴として夕日を意識的に堂内に取り込む工夫がなされている。現在の小野市を流れる加古川周辺に広がる平地の東端の小高い丘に浄土寺は所在している。浄土堂は境内のなかでも西端に建てられており。夕日を遮るものではなく、東面には平地が広がっている。神戸大学所蔵『浄土寺縁起』には「聖人自巡庄内見寺跡当庄家之東北方有地形之不可説(中略)衆徳兼備最足称美」<sup>3</sup>と記載されており、重源が自ら浄土寺の建設場所を選定していたことがわかる。



図3

また、別所の建設にあたって場所を決める極めて初期の段階から、夕日を意識的に取り込むというコンセプトが既に定まっていたことわかる。重源主導による大仏様は、外観から内部に至るまで特徴的である。お堂の外観は正方形に造られ、曲線のない三角形の広い屋根を持つ。建物としては高いものではなく、直線的な屋根と方三間のお堂は、三角形と四角形で表される抽象化された家のような簡素な印象を受ける。簡素な外観は日本的な建築ではないことは一見してわかるだろう。しかし堂内部に入ると構造は非常に印象深いものである。堂内は天井が貼られておらず、堅牢な構造体が露わになっている。堂中央に立つ阿弥陀像を囲むように、四本の柱がたくましく屋根まで伸びている。天井張りが無いことでドーム状の建物となっている。方三間の堂内は光を満たす容器としての広々としている。少ない柱に対して梁を交互に組み、シンプルかつ強固な構造が見て取れる。柱や梁、垂木などの構造材は鮮やかな朱に塗られ、壁や板張りは白く塗られている。白い板間と朱色に塗られ縦横に交差する柱や虹梁はグリッドを編み出し、夕日の採光を含めずとも阿弥陀像の金色との相性がよく、非常に美しい。大陸の様式を取り入れ、国内においては異質なものであるが、インドにより近い大陸の様式を取り入れることで、仏教として正当なものにする味合いが大きく、入宋を果たし、実際に大陸の信仰を目の当たりにした重源が一つの規範として求めていることは間違いないだろう。さらに、内部の構造材を利用し、荘厳具などの装飾も廃した空間のなかでの阿弥陀像を見ると、大仏様の特徴と来迎を現実のものとして見せるというコンセプトの融和を感じる。大仏様を用いた理由として、宋の様式の受領だけではなく、大仏様が生む天井の高さや、一間二〇尺を超す柱間という空間の広さが、阿弥陀三尊像と夕日による視覚効果を交えた来迎の瞬間を再現するために最適だったのではないだろうか。堂内には像と須弥壇以外には何もなく、何より柱が少ないというのは、像背

後から射す夕日を遮らないためにも効果的に働くと考えられる。大仏様の内部空間という場が阿弥陀の来迎に強く働きかけており、場の重要性としたい。

#### ・夕日の採光による来迎の再現

浄土堂は像背後の壁面が上下に開閉可能な部戸となっており、夕刻になると、夕日が像背後から差し込み、来迎の瞬間が劇的に演出される。仏像の造形的美しさではなく、そこに入る夕日の光と共にみることで、堂内の礼拝空間が形成されている極めて異質なお堂である。浄土寺阿弥陀三尊像の視覚効果や夕日の取り入れに関する、実測に基づいた研究が、西村公朝氏をはじめとする研究チームによって行われている。同チームはカメラによる計測調査を行い、自然光の光量が日の変化により仏像に及ぼす影響を照度という観点から考察されている。堂内の光は、屋根裏に反射することで像の腹部から頭部に当たっている。そしてその効果は16時から1時間に渡って顕著に見られるとしている。化粧屋根裏が朱色で塗られていることや、勾配の大きさと天井の低さが合わることで、夕日の取り込みの効果を一層高めている。像本体ではなく、多彩な工夫が建物や立地にみられることがわかる。さらに背景の明るさを対比することで視覚効果の現象が現れる瞬間がより詳細にわかる。

本測定ではこの現象は本尊正面の照度が最高となる時刻よりも40分ほど遅い17時30分を前後する五分間程度みとめられた(中略)この現象は堂内および阿弥陀三尊立像の明るさが減少し、形の認識能力が低下していく過程で現われる。形の認識能力は、視対象の明るさと周囲の明るさに差がありすぎると見易さを損なうが、視対象と周囲の明るさが同い程度であるかやや暗い程度である場合に、最も見易いものとされる。<sup>4</sup>

つまり、夕刻に浄土寺像をみた時の効果は、像正面の明るさが減少し、低下した視力のなかで、本尊と背景の明るさが相対的に高まることにより生じている。来迎の瞬間が人の認識能力の低下した一瞬に訪れるというのは非常に興味深い。東西さまざまな宗教儀礼の中で所謂ゾーンやトランス状態など、人の認識感覚の隙をついた一瞬に訪れる神秘的な体験を、神仏との邂逅や霊験体験とするような例はしばしば耳にする。さらに、最も効果的に夕日の視覚効果が得られるのはわずかに5分間程であることがわかる。この調査は1980年9月14日に行われているようだが、季節によっても日の入りの時間は当然異なる。この一連の光の移ろいに立ち会いたいと思えば、前後1時間は時間をとり、堂内で今かと待ち構えなければみることは叶わないだろう。私が拝観をした時の印象に過ぎないが、この“待つ”という行為が心を落ち着かせ一種の儀式的な心構えへと移行させる、瞑想の時間となるのではないだろうか。広い堂内で阿弥陀仏と向き

合い日没を待つ。たとえ美術鑑賞の態度を持ってそこに立つても、仏に向き合わざるを得ない状況がそこにはあったように思える。永遠か一瞬かそこで感じる時間の長さは人それぞれだろう。常に来迎がそこにあるのではなく、限定的な条件のもとで顕現する。時間感覚の陰りや認識の虚を衝くことで拝する人を宗教的領域に引き込み、阿弥陀来迎の瞬間を劇的に感じるができるのではないだろうか。それまでは貴族中心に展開された仏教が、浄土教という形で貴賤問わず老若男女に浸透したのは、阿弥陀の力によりすべての人が救われるという考え方故である。浄土堂に見られ時間的、空間的な演出はほとんどの人が平等に体験することができる。衆生済度を掲げる浄土教の考え方に合致した来迎の仕組みがここに見られる。

#### ・重源の信仰

こうした空間構成の背景には重源の意図が強く見られる。南大門と同様に宋画を典拠としたものであることが中野玄三氏<sup>5</sup>や、大西磨希子氏<sup>6</sup>の指摘からわかる。そこで、重源の生涯を概観することで、その意図や背景について考察した。

東大寺、並びに七別所を造営した大勸進重源の生涯は大きく三期に分けることができる。出家し、真言密教の行者として山林修行をする若年期。宋に渡り、霊験体験を受けたことで浄土教に傾倒する中期。そして焼け落ちた東大寺を復興させるために、老齢ながらも勸進造営に励む後期。ひところ止まらず旅を続け、人並みならぬ行動力を伴った人物と言えるだろう。そんな重源の思想は様々な信仰儀礼を取り入れた包括的な宗教観が特徴である。重源の信仰は、真言密教に始まり、入宋を経て、浄土信仰へと変遷を遂げている。しかしどちらか一方を選択放棄したわけではなく、法華経の信仰をおこなう持経者と阿弥陀仏を唱える念仏聖という二つの要素を兼ね備えていた。それだけではなく、念仏信仰と法華信仰を主軸に、他の信仰を否定することなく貪欲に摂取することで、独特の宗教観を構築した。特に3度に渡る入宋は重要な点として挙げたい。入宋目的は著名な仏教の聖地に訪れ、神秘体験や霊験体験に触れることを主としていた。結果として舍利信仰や民間で行われる大規模な浄土信仰に多大な影響を受け、仏像や仏画、経典を数多く持ち帰ることで国内での仏教や文化の発展に大きく貢献した。東大寺の復興を任せられた重源は、天皇から庶民に至るまで幅広い階級の人々に対して勸進を進めるなかで、衆生一切を救う阿弥陀信仰のなかに信仰の世界を見出ししていく。文治元年(1185年)の大仏供養の際の敬白文には「以利生爲朝暮之行、以念佛爲寤寐之勤」<sup>7</sup>という一文があり、利生と念仏を自身の行いとした。また同時期から「南無阿弥陀仏」を自称し、信仰を共にする周囲の仲間にも阿弥陀号を与え始める。阿弥陀号の自称は仏の化身を主張することにもつながる。重源を筆頭に信仰によって深く結びついた勸進集団は、戦乱の世にあらわれた超俗的な存在として民

衆の目には映り、勸進を受け入れられたのだろう。こうした事例から分かるように重源の阿弥陀信仰は、口称念仏を重視したものだった。しかしながら、作善集に書かれている数々の事績を見ると、重源の信仰形態は必ずしも法然が説いたような専修念仏、つまり念仏以外の儀礼を一切否定したようなものではなかった。

『南無阿弥陀仏作善集』には重源自ら記した自身の事績がまとめられている。これまで見てきた変遷の終着点として、重源が作善として形にした信仰の姿を伺うことができる。造寺、造仏、儀礼、土木工事、寺領荘園の形成と大きく五つに分けられる事績だが、勸進による作善という形式故に、民衆に対する具体的かつ大規模な構想が各所にみられる。その中でもとくに湯屋の設置と迎講の開催に注目した。

湯屋の設置に伴う浴場念仏の儀礼は、湯に浸かり身体の汚れを落としながら、絶えず念仏を称えることで、心も清めるといったものである。この儀礼は重源の周囲を取り巻く念仏聖たちにより運営されていた。現世でのおける利益という形で、念仏の功德をその身で実感させる事を目的としており、湯屋は僧のためだけではなく、広く民衆に開かれたかたちとなる。実際の行動と信仰を結びつけ、功德を実感できる現実的かつ合理的な儀礼といえるのではないだろうか。衆生を招き入れ仏の功德を分け与えることで喜捨をおこなった民衆に還元する形にもなる。

迎講は、念仏聖の臨終の際、阿弥陀仏が菩薩衆を伴って行者を迎えに来る様子を、阿弥陀や菩薩に扮して劇に近い形式で行うものである。美しく着飾った天童や、二十五菩薩が仏像を引く様子は華々しいパレードや、ある種のショーのようなものだったと推測できる。貴賤問わず大勢の人々が観客として、自分自身の念仏往生のすがたと重ね合わせ、来迎のイメージとして具体的なものを想像させた。このように重源が勸進を行い造営した寺院や別所には、専修念仏にとどまらない儀礼の導入が見られる。こうした体験的で具体的な功德の実感や、来迎を再現した神秘体験などを伴う儀礼の導入には、山林修行で聖地の山々をめぐり、大陸へと視野を広げた重源の実体験に起因するのではないだろうか。重源自身、真言密教の僧から始まり、入宋を経て、要素を残しつつも浄土信仰に傾倒するなど、信仰を横断的に行い、積極的に吸収することで自らの宗教観を構築した。重源の信仰形態として、口称と観仏を兼ね備えた念仏を身上としていたことは間違いない。しかし、みずからが「以利生爲朝暮之行、以念佛爲寤寐之勤」としたことや、阿弥陀号を用いた呼称を与えていったことをを見ると、重源自身や同行する弟子たちなど中心に近い人物は、口称念仏に重点を置いている。しかし、不特定多数の民衆に対しては、目で見てわかりやすく、信仰心を働かせるような具体的な儀礼を取り入れていると言える。彼が、東大寺という国家規模の一大事業を牽引し、天皇から庶民に至るまで勸進を行うにあたって、諸行往生を否定し、専修念仏を説いた法然のような浄土信

仰ではなく、包括的に信仰儀礼を汲み上げ利生として民衆に還元することは当然だろう。宋で感銘を受けた熱烈な大陸の民間信仰が一つの理想の形としてあり、宋風の建築や仏像様式を取り入れながら、行動的、体験的な信仰の場としての寺院を作りあげた。特に播磨別所などは、荒廃した寺領荘園を立て直し、各別所を建設していったことは、民衆によりそい仏教の伝播の助けとなった。

重源の民衆に対する勸進の形として、阿弥陀三尊像を中心とした来迎の瞬間の構築は非常に具体的なものとして、見る者にわかりやすく提示している。その発想の土台として、生涯を通じて得た信仰の知見、特に大陸での経験と人々から浄財を得て造寺造像を行う勸進というシステムは大きく働いている。「観無量寿経」に記されているに日想観の教えには、極楽世界を思い描く方法として西方に思いをよせることを説いている。その方法として、西方に向かって座り、日没の夕日を思い描くこと勧めている。阿弥陀三尊像の空間は西方に向かい、夕日を思い描くという構想をオートマテックに実行させていると言えないだろうか。しかし重源の構想はそれだけにとどまらず、観想を行なった先に衆生には西方極楽浄土からの来迎が待っている。という結果を視覚的に提示するにまで発展している。現世での利益を体感しつつ念仏を行う浴場念仏や、来迎の様子を華々しいショーの形で提供する迎講のように、信仰儀礼の実行とその結果を具体的に提示するという共通点が見られる。浄土寺においては、観想念仏を重視した上で最も効果的かつ明瞭な形で作り上げている。またこういった来迎空間には大陸のイメージを取り入れながらも、はっきりと存在感がある快慶の阿弥陀三尊が佇んでいる。重源の思想のみならず、造像を作善とした快慶の信仰もこの空間に溶け込み一つの構成要素として来迎の瞬間を作り上げている。

#### ・結論

南都再興事業の中で生まれた東大寺南大門と播磨浄土寺を例にあげ、超越的力の顕現の要素として、像と場の重要性を見てきた。さらにこういった礼拝空間の形成には重源の構想したコンセプトが非常に重要な指針となっている。

南大門においては仰角や人体のバランスから懸け離れたデフォルメ、力感と量感の溢れる捻れといった造形表現を駆使することが特徴的である。大仏様により縦方向に高い空間を取りながら、門という性質の中で視線を誘導し、一定の視点からのフォルムの成立が図られた金剛力士像は、参拝者に対して聖域に侵入したことへの自覚や門番に対する畏怖といったものを演出した。ここにもる慶派のリアリティは、人体の再現ではなく、力を象徴する存在としての金剛力士の実在感溢れる姿が見られる。

もう一つの例として播磨浄土寺阿弥陀三尊像の特徴である、夕日を仏像の背後から採光することで現れる阿弥陀仏来迎の瞬間の再現は、重源の思想を大きく反映させた礼拝

空間の形成となっている。実際に見る夕刻の阿弥陀三尊像は非常に美しく劇的で、まさに超越的な力の顕現と言える。浄土寺堂内の来迎を見ようとすれば、ある種修行のようなプロセスを踏むことになると言えるのではないだろうか。来迎を求めて夕刻を堂内で待ち構えとすれば、三尊像の前に半刻以上は立つことになる。この時点で心に仏を思い描き、礼拝の姿勢、意識が準備される。そして夕日で光に満たされたされることで、明暗による視覚的な認識能力に陰りが起きる、そういった認識の隙をついた瞬間に立ち現れる阿弥陀像の来迎という構成があるのではないだろうか。仏像を拝観するという行為の中に、時間的、空間的要素を組み込むことで、万人に対し礼拝的態度を無意識に誘導する。私のように信仰を行なっていない人間だとしても、その劇的な場面には礼拝の意識に没入してしまう理由であるかもしれない。

その空間を構想した重源の意図や背景として、彼の生涯と信仰の変遷からくる行動的・体験的な宗教儀礼の受容があったとした。その一つの手法として、実在感のある宗教体験。南大門と浄土寺における超越的力の顕現する空間が構築されている。

参考文献
<ul style="list-style-type: none"><li>細見啓三、西田和美「浄土寺浄土堂 大仏様の代表作」『建築雑誌』通号 116 号、日本建築学会、2001 年</li> <li>藤堂恭俊『俊乘房重源と乗雲の阿弥陀三尊立像』（日本文化と浄土教論攷）井川博士喜寿記念会出版部、1974 年</li> <li>一坂太郎『仁王―知られざる仏像の魅力』中公論新社、2009 年</li> <li>亀井勝一郎『大和古寺風物詩』新潮文庫、1943 年</li> <li>金子啓明『新編小学館ギャラリー―名宝日本の美術 第 13 巻 運慶・快慶』小学館、1991 年</li> <li>小林剛「播磨浄土寺の阿弥陀三尊像 鎌倉彫刻の名品」『MUSEUM』東京国立博物館、1952 年</li> <li>小林剛『俊乘房地重源の研究』有隣堂、1971 年</li> <li>小林剛『俊乘房重源資料集成』奈良文化財研究所、2015 年</li> <li>熊田由美子「東大寺南大門仁王像の図像と造形―運慶と宋仏画」『南都佛教』55 号、東大寺図書館、1986 年</li> <li>倉田文作「播磨浄土寺の弥陀三尊像」『仏教美術』80 号、毎日新聞社、1971 年</li> <li>神戸大学所蔵『浄土寺縁起』神戸大学付属図書館デジタルアーカイブ稀観書・貴重書 http://www.lib.kobe-u.ac.jp/infolib/meta_pub/G0000003kichosyo_0001 (2020 年 1 月 21 日閲覧)</li> <li>水野谷憲郎「東大寺南大門仁王像の迎角が有する構造」『淑徳短期大学研究紀要』52 号、淑徳短期大学紀要委員会、2013 年</li> <li>毛利久「俊乘房重源と仏師快慶」『仏教芸術』105 号、毎日新聞社、1976 年</li> <li>奈良国立博物館『特別展 快慶 日本人を魅了した仏のかたち』奈良国立博物館・読売新聞社・読売テレビ、2017 年</li> <li>西村公朝「浄土寺阿弥陀三尊像とその視覚的環境について」『東京藝術大学美術学部紀要』通号 17 号、東京芸術大学美術学部、1982 年</li> <li>根立研介『運慶 天下復タ彫刻ナシ』ミネルバ書房、2009 年</li></ul>

- 中野玄三『来迎図の美術』同朋舎出版、1985 年
- 中野玄三『来迎図の美術 増補版』同朋舎出版、2013 年
- 中尾堯編『日本の名僧 6 旅の勸進聖 重源』吉川弘文館、2004 年
- 中尾堯『中世の勸進聖と舍利信仰』吉川弘文館、2001 年
- 小川光三、西村公朝、西川杏太郎、小川瞳、山崎隆之、木村恭道『魅惑の仏像 8 阿弥陀如来』毎日新聞社、1986 年
- 小川光三、西村公朝、西川杏太郎、小川瞳、田中淡『魅惑の仏像 20 阿弥陀三尊』毎日新聞社、1987 年
- 大西磨希子「浄土寺阿弥陀三尊像の造立における重源の宗教的意図 一元照の浄土思想の影響―」『美術史研究』通号 34 号、早稲田大学美術史学会、1996 年
- 坂田暁洋、加藤嘉宏、鈴木広隆、中村芳樹、小泉隆「図形科学的手法による浄土寺浄土堂内の光環境の分析」『日本建築学会環境系論文集』第 603 号、日本建築学会、2006 年
- 富島義幸『平安時代の阿弥陀信仰と密教』日本宗教文化史研究、2017 年
- 田中嗣人『日本古代仏師の研究』吉川弘文館 1983 年
- 辻惟雄、泉武夫、山下裕二、板倉聖哲 編集委員『日本美術全集 7』小学館、2013 年
- 渡辺豊和「怪僧重源の空間意識」『群居』39 号、群居刊行委員会、1995 年
- 山田貴生「東大寺播磨別所・浄土寺伽藍配置考 一重源の迎講との関連―」『京都民俗学談話会会誌』27 号、京都民俗学談話会、2010 年
- 山之内誠「大仏様建築研究の現在 ―研究史における主要な論点―」『南都仏教』88 号、南都仏教研究会、2016 年

図版出典
<ul style="list-style-type: none"><li>図版 1,2 東大寺南大門 金剛力士像</li></ul>
出典:辻惟雄、泉武夫、山下裕二、板倉聖哲編集委員『日本美術全集 7』小学館、2013 年、通番 24,25
<ul style="list-style-type: none"><li>図版 3 播磨浄土寺阿弥陀三尊像</li></ul>
出典:辻惟雄、泉武夫、山下裕二、板倉聖哲編集委員『日本美術全集 7』小学館、2013 年、通番 55

引用・脚注
<ol style="list-style-type: none"><li>亀井勝一郎『大和古寺風物詩』新潮文庫、1943 年、p.30</li> <li>水野谷憲郎『東大寺南大門仁王像の迎角が有する構造』（淑徳短期大学研究紀要 52）、2013 年</li> <li>神戸大学所属『浄土寺縁起』神戸大学附属図書館デジタルアーカイブ稀観書・貴重書 http://www.lib.kobe-u.ac.jp/infolib/meta_pub/G0000003kichosyo_0001 (2019 年 1 月 21 日閲覧)</li> <li>西村公朝「浄土寺阿弥陀三尊像とその視覚的環境について」『東京藝術大学美術学部紀要』通号 17 号、東京藝術大学美術学部、1982 年、p.35</li> <li>中野玄三『来迎図の美術』同朋舎出版、1985 年</li> <li>大西磨希子「浄土寺阿弥陀三尊像の造立における重源の宗教的意図 一元照の浄土思想の影響―」『美術史研究』通番 34 号、早稲田大学美術史学会、1996 年</li> <li>小林剛『俊乘房重源資料集成』奈良文化財研究所、2015 年、p.68</li></ol>

# 李佩芝

Li, Peizhi

## 「瀟湘八景図屏風」と狩野尚信

東京国立博物館蔵狩野尚信筆「瀟湘八景図屏風」を中心に

Eight Views of the Xiao and Xiang with Kano Naonobu

Mainly on the Tokyo National Museum Kano Naonobu's “Eight Views of the Xiao and Xiang”

瀟湘八景図屏風

瀟湘八景図屏風

瀟湘八景図屏風

瀟湘八景図屏風

瀟湘八景図屏風

瀟湘八景図屏風

瀟湘八景図屏風

瀟湘八景図屏風

瀟湘八景図屏風

瀟湘八景図屏風

瀟湘八景図屏風

瀟湘八景図屏風

### はじめに——問題の所在

中国宋代に発案され、15世紀より日本に伝来し文人に愛されていた「瀟湘八景」は、私の故郷——中国の湖南省の8つの景勝地である。これを絵画化した瀟湘八景図は日本に伝わり、中世から近世にかけて盛んに制作された。その画題とは、晴・雨・雪・風・夕陽・月といった自然現象とその変化、時のうつろい、あるいは漁村や舟行、晩鐘に象徴される人間の営為、さらには落雁という生物の営み等、自然界で繰り広げられる様々な事象を画面に連続的に描き出すものである。しかし、その瀟湘八景の瀟湘に関する研究には、未だにいくつかの論争があり、具体的な解釈がなされていないのが現状である。

瀟湘八景図の中国における早期の作例として、宋の沈括(1029–1093)の随筆『夢溪筆談』巻上に、画家宋迪(生没年不明)の「瀟湘八景図」が描かれたことが記録されている。

瀟湘八景図は牧谿(1210–1270)や玉澗(生没年不明)らにより画卷や詩画軸として数多く制作されてきた<sup>1</sup>。日本では、現存最古の作例である思堪(生没年不明)筆「平沙落雁図」や雪舟(1420–1506)の画卷が初期作品として知られている<sup>2</sup>。

障屏画による大画面で瀟湘八景を表す形式は岳翁歿丘(1486–1514)の「瀟湘八景図屏風」や相阿弥(生年不明–1525)の襖絵(大仙院所蔵)と屏風(妙心寺所蔵)、雪村周継(1504–1589)の「瀟湘八景図屏風」(出光美術館所蔵)に認められる。狩野派では、初代正信(1434–1530)が足利義政の常御所に襖絵制作をしたことが記録されている。その後、狩野山雪(1589–1651)や狩野尚信(1607–1650)、狩野探幽(1602–1674)の「瀟湘八景図屏風」など、江戸時代前期に盛んに描かれるようになった。

狩野尚信、探幽は、瀟湘八景図の表現において、相阿弥や、狩野正信、松栄(1519–1592)に見られる図様上のモチーフを取り入れる一方で、新たな表現を模索したと考えられる。しかし、尚信は兄探幽に比べ早くに没したため、彼への評価は充分であるとは言い難い。思うに「探幽様式」と呼ばれる表現の一端は、尚信とともに考慮されるべきものではないだろうか。尚信は探幽に追隨しただけなのか、それ

とも相補的に、あるいは独自の展開があったのか。尚信の様式について、これまで十分に吟味がされてこなかった。

東京国立博物館所蔵「瀟湘八景図屏風」(以下、東博本尚信屏風と呼ぶ)は、狩野尚信による代表作の一つと考えられている。本作は相阿弥の「瀟湘八景図襖絵」から、図様の変遷を考える上で貴重な作例であると考えられるが、その図様の意味を瀟湘八景図の展開や、狩野派の流れの中で新たに位置付けることが重要であると筆者は考える。

瀟湘八景図という画題の流れについては、先行研究で既に論じられている<sup>3</sup>。しかし、瀟湘八景図は日本に伝わって図が大画面に変容した。大画面に瀟湘八景全体の景観を描く試みは中国既存の瀟湘八景図にはない表現方法であったため、ここには「和様化」という重要な論点が存在する。

本研究では、詩画軸として描かれることが多かった瀟湘八景図が、障屏画の大画面へと移行したその過程で相阿弥が重要な存在であったことを指摘した上で、狩野尚信筆「瀟湘八景図屏風」を取り上げ、その考察を行う。そして東博本尚信屏風が江戸前期の狩野派作品の中での位置付けや作品が放つ意味、およびそこに表出する尚信の特殊な表現について討究する。さらに、中世から続く瀟湘八景図表現の図様上の特徴を探幽が如何にして取り入れ、咀嚼し、新たな表現を得たのかを確認し、その上で探幽と尚信作品の比較検討を行う。また、寛永から慶安期にかけて活躍した狩野尚信という狩野派の絵師としての特質の一端も明らかにすることを目的とする。

### 第一章　瀟湘八景とは

瀟湘八景図屏風

第一章では、瀟湘の定義を再確認する。まず、筆者が現地調査をした地理上の視点と文献から瀟湘の定義について検討した。2019年3月に現地調査を行い、「洞庭湖に注ぐ瀟水」や「これら(瀟水と湘水)が合流する洞庭湖」という誤解を解いた。洞庭湖は中国湖南省の北に、瀟水は湖南省の南にあり、洞庭湖では合流していない。実際の地形は二つの川が合流する地点は洞庭湖からはかなり離れた場所であることが確認された。

次に、文学分野における先行研究にもとづき、文献上で見られる「瀟」という言葉の意味を確認し、「瀟湘」の定義について再検討した<sup>4</sup>。『太平寰宇記』<sup>5</sup>、『水経註』<sup>6</sup>、『全宋词』<sup>7</sup>などの文献検証により、瀟湘は「清らかな湘江」を本意として、瀟湘八景は今の湖南省の南から北の洞庭湖に注ぐまでの、湘江全流域として解釈するべきであることを確認できた。

そして、瀟湘八景図の最古の作例王洪画を取り上げ、宋代に遡り八景各図のモチーフは以下の一覧表にまとめた。

山市晴嵐	舟・橋・楊柳・客舎・関市・関門
煙寺晩鐘	対案・客舎・寒林・橋・溪流
江天暮雪	対案・岸辺の土坡・寒林・小舟・上部が張り出す絶壁・雪山
漁村夕照	漁舟・岸辺の漁家・寒林
遠浦帆帰	帰帆・岸辺の土坡・寒林・楼閣の人物・客舎・橋上の人物・溪流
平沙落雁	岸辺の土坡・寒林・平沙・雁
瀟湘夜雨	岸辺の土坡・舟のマスト・風雨に煽られる樹木
洞庭秋月	岳陽楼・舟のマスト・観月の人物

瀟湘八景図

瀟湘八景図の中国における早期の作例として、宋の沈括の随筆『夢溪筆談』<sup>8</sup>巻上に、画家宋迪の「瀟湘八景図」が描かれたことが記録されている。宋迪が湿潤で広大無辺の江湖の景観を八景図に描くとそれはすぐに有名になり、ほかの画家たちの関心をも引くようになったのである。米友仁(1074–1153)や江参(生没年不明)、それに李唐(1066–1150)らが八景図を描いているようである<sup>9</sup>。なかでも王洪筆「瀟湘八景図巻」が景観の視点の取り方にかなり工夫の跡をみせている。

本作は范寛(950–1032)ら北宋の画院体の影響にあるとされるが、伝称される王洪は夏珪(1195–1224)とほぼ同時期の画家で、南宋には瀟湘八景図制作が広く行われるようになっていたことが推測される。牧谿と玉澗の二人が登場した時代は南宋朝が活力を失いつつあった。画院の中からは新しい表現の可能性を生み出す力は失われていたが、瀟湘八景図は後続の画家たちの関心をひいていた。明代の院体系のそれらしい作品があり、王芾(生没年不明)と陳叔起(生没年不明)の合筆や張龍章(生没年不明)の作品が伝えられている。しかし、元時代以降、造形の理念と方法には大きな変化があり、空間は平明になり、もはや牧谿や玉澗のような表現は期待できなくなった。中国における瀟湘八景図という主題はここでその歴史的生命を果たし尽くしたといえるであろう。

日本における瀟湘八景図の現存最古の遺品——「平沙落雁図」、元は八幅の中の一幅である。したがって、この瀟湘八景図は各々の主題が独立して描かれていたことになる。

一山が賞した水墨画は相当数を挙げることができ、それらの主題は道釈人物から蘆雁図など多岐に渡る。これらが示す画法も練描的な傾向の強いものから筆触による墨の広がりや巧みに用いたものなど作画技術にも変化と幅を見せ、初期水墨画が請来された作品に倣いながら修練を積んだ当時の制作の状況が窺える。

この平沙落雁図が岩を前景に伏せた構成は夏珪様式の常用画法であるが、山水全体の構成筆墨法に画院流の影響は認められない。粗い描写を見せてはいるが、禅余系の画法とも異なっている。描写は質朴な強さはあるが洗練されているとは言えず、主題の解釈と表現も質朴である。八景の知識を何によって得たのか、請来された八景図がすでにあってそれによって知識と画想を得たのか、大きな疑問が残されている。ともあれ、一山一寧以降、禅林における文芸と外学に対する関心は非常に高まり、瀟湘八景は山水画の主題として重要な地位を占め、独自の日本的展開を示す兆しを見せるに至っている。

室町時代になると絵画主題も多くなり、その表現法も主題と関連しながら多様になった。室町時代初期の瀟湘八景図の遺例は画軸、障屏画ともに残っていないが、西胤俊承(1858–1422)らの題画詩が存在し、詩画軸、そして書斎図の流行とともに描かれ、鑑賞されていたことが知られる。

また、『蔭涼軒日録』による相国寺関係の襖制作の記述より、小栗宗湛(1413–1481)とその息子宗継(生没年不明)により長禄2年(1458)に將軍の御所に、寛正2年(1461)には大智院御所間に瀟湘八景が描かれたことが判明している。この宗継と同時代に活躍し、夏珪様を学んだ岳翁が香雪美術館本「瀟湘八景屏風」を描いている。岳翁の屏風作品からは大画面創作の方法、すなわち、空間の感覚や多くの景観を一つにまとめようとした発想を知ることができる。大画面の形式で多景を表現することは当時の一典型として定着しつつあったものと推測することも可能である。

ここで特に強調したいのは、明に渡って中国の自然と山水画に親しく触れていた雪舟が、日本における夏珪様の摂取と流布の中心であると言えることである。山水長巻の名で親しまれている四季山水図巻は夏珪を師としているものであったが、この四季山水図巻の4つの空間単位に、瀟湘八景のテーマが描かれている<sup>10</sup>。

さらに、同朋衆の能阿弥、その孫である相阿弥は積極的に牧谿様式を自らの瀟湘八景図に同化させていった。相阿弥と牧谿との結びつきは日本の大画面の瀟湘八景図の流れを考慮すると、特別なものであったように思われる。大仙院の襖絵は最も傑出した作品であるとするが、大仙院の襖絵を牧谿の作品と比較すると、牧谿の持っていた強さは柔らかく優しく変容している。大画面の瀟湘八景図としてこの図に注目すべき点は、全景をほぼ横一列に眺望するような構図になっていることである。相阿弥が常にこのような構図を取ったわけではないことは他の作例から分かり、本図の場



合も奥行きをつけるための特徴的なV字の構図法が用いられていないわけではないが、全体を平らに布置し、しかも景観が横に充分に展開して、牧谿の瀟湘八景の横図が巧みに活かされているようである。さらに、狩野松栄(1519–1592)は聚光院の瀟湘八景にも牧谿様式の余韻を見出した。

安土桃山時代にも、瀟湘八景図は継続して描かれた。雪舟五代を称する長谷川等伯(1539–1610)や、海北友松(1533–1615)の瀟湘八景図には牧谿の筆法の粗放さとぼかし法を活用し、構図や画面の描写力が強く出されていた。それらは室町時代的なものの延長であると考えられ、表現的には新しさを創出するには至っていない。しかし、画題に対する関心、中国への憧れが一層高められている。

以上の考察から、15世紀末から17世紀の瀟湘八景図を対象とし、中国側の作品を加えながら、日本の瀟湘八景図形成について、考察を試みた。

## 第二章 小画面から大画面へ

現存する日本で最も古い瀟湘八景図と言えば、思堪が創作した「平沙落雁」が例として挙げられる。瀟湘八景図をテーマとし、基本的に一景一幅のルールで描くことになっている。室町時代では、絵師たちは、そのルールを破り、八景の時間的条件の制限を解除したとも言えよう。そのあと、八景の自由自在の組み合わせにより、大画面の瀟湘八景図が現れた。全体的に大画面の山水空間が描かれ、これは中国の既存の瀟湘八景図の作品にはない表現方法であった。この中で、「和様化」という過程について、当時の日本人絵師が中国という「異国のイメージ」を多元化的な表現で大画面の瀟湘八景図が創出されたことを探究した。そして、新たに相阿弥の「瀟湘八景図襖絵」を取り上げ、それまで画軸中心であった瀟湘八景図を屏風絵という大画面に移植した重要な作例であると解釈した。

大仙院の襖絵は、坂道、水岸、また雲と煙を繰り返して描くことによって、水平線のような連続性を強調している。相阿弥は各面を切断することで、実は全体的な統一性がある絵を描こうとした。その一面一面の繋がりで形成された大きな山水空間は、東アジア全ての瀟湘八景図の歴史の中で前人未到であったと言っても過言ではない。中国で現存する作品の中に、相阿弥のような屏風全体を一つの画面として風景を描写している瀟湘八景図に匹敵するものはなく、大願寺(広島)に請来された朝鮮絵画を代表する八景屏風でも、絵画の全体的な繋がりが欠けているため、大仙院山水襖絵と比べ物にならない。

筆者が目じたのは、相阿弥のこの作品は、牧谿筆「瀟湘八景図巻」と強い繋がりが存在することである。たとえば、「漁村夕照」(根津美術館所蔵)と「遠浦帰帆」(京都国立博物館所蔵)の中に、風で揺れ動く木々や水上の小船、船の中及び岸の上の人物、霧に包まれた岸辺の林や漁村の夕日が

沈む景色などは、相阿弥が東山御物の牧谿の原作を入念に観察し学習していたことを示唆している。大仙院の山水画にある円形の山や米点で描かれた葉っぱの絵画技法は、米芾、米友仁(以下、二米と呼ぶ)の「雲山図」を学習した上での表現であると考えている。御物の中に二米の真作が確定される作品はないが、夏文彦(1312–1370)の『図絵宝鑑』など、当時、日本に伝来した中国画史では、高克恭(1248–1310)の米法山水は米芾、米友仁の父子の表現を継承したものと説明されている<sup>1)</sup>。高克恭の山水図が足利将軍のコレクションに収蔵されたため、相阿弥はその中から元代の高克恭の作品から二米の技法を学び、そして牧谿と高克恭の作品の特徴を大仙院襖絵に取り入れたものと推測できる。

大仙院の山水図襖絵は中国の牧谿筆「瀟湘八景図巻」から影響を受けたわけではないと認めたとしても、相阿弥が襖絵を制作した時に大和絵の豊かな色合いを使わず、逆に単色の水墨画で大画面の瀟湘山水画にしたのは何故だろうか。これは確実に今後の課題になると考えられる。

一方、瀟湘八景図の画面形式においては、まず先行研究を典拠としてから初期狩野派に至る流れを概観した。周文(1414–1463)の一点、雪舟の三点、相阿弥の二点、雪村の三点、岳翁の一点、松栄の一点、直庵(1596–1615)の一点、等伯(1593–1610)の一点、等益(1591–1644)の一点、探幽と尚信の一点と、時代順番で整理した。

## 第三章 狩野派における瀟湘八景図の大画面への展開

第三章では、先行研究を踏まえ、正信、元信から山雪、探幽そして安信という順番に沿って、狩野派における瀟湘八景図の大画面への展開についての考察を行った。その中で、今まで十分に吟味されていなかった狩野派の瀟湘八景図様を分析し、特に、狩野探幽筆「瀟湘八景図屏風」(ミネアポリス美術館所蔵)も提起し、探幽、尚信時代の瀟湘八景図様への転用や、探幽らの生み出した新たな表現について提示した。

探幽のこの屏風については、まず樹の描線の違いに注目した。探幽は淡く薄い墨を用いて、かすれ等も多用して、まるで背景である地の紙に融け込んでしまうような、敢えて言えば空白の地と一体化するような描き方をしている。まるで水彩画のような淡い画面が、その結果、描かれた樹の形は朦朧とした曖昧なものになっている。しかし、それを屏風全体の中で見ると余白と調和していて、その曖昧さが観る者の想像力を掻き立てるような、作品画面に入るように誘い込むようなものになっている。

探幽が目指したものは、無彩色の水彩画のような墨絵である。描いたものと描かれなかった余白を含めた画面全体が絵画空間であるという、今となっては極めて当たり前の近代の絵画観を彼は生み出した。さらに、ここで強調したいのは、この瀟湘八景図屏風で探幽が余白を重視した瀟洒淡

泊な画風を作りながら、図面構成から考えると、相阿弥の大仙院本を想起させることである。相阿弥は屏風絵という大画面の瀟湘八景図表現において、探幽、尚信の時代に見られる瀟湘八景図の大画面化の嚆矢となったのである。

加えて、探幽、尚信の時代につづく新しい瀟湘八景図表現の萌芽が見られるとした。

## 第四章 狩野尚信の特殊性

尚信は兄探幽に比べ早くに没したため、彼への評価は充分であるとは言い難い。思うに「探幽様式」と呼ばれる表現の一端は、尚信とともに考慮されるべきものではないだろうか。尚信は探幽に追隨しただけなのか、それとも相補的あるいは独自の展開があったのか。

第四章では、尚信筆「瀟湘八景図屏風」を中心として、瀟湘八景図様の流れを解釈するに際し、画中における個々のモチーフと、画面形式の双方から考察を試みた。

モチーフについては、まず東博本尚信屏風に見られる「山市晴嵐に始まり、江天暮雪で終わり」に類似する図様が、松栄など狩野派の先例に繰り返し用いられてきたことを述べた。また、探幽の余白の作例を取り上げ、探幽の屏風と尚信の屏風を比較しながら、尚信の特殊性を強調した。

東博本尚信屏風は確かに瀟湘八景が描かれており、右隻左隻にそれぞれ四景ずつ描き分けられている。細部の表現を見ると、右隻には、おそらく隠れ里の春ののどかな情景が、左隻は読書にふける文人の冬の湖畔の書斎の情景が描かれている。そして、この屏風左隻に画面の主要部分を構成する画様は、必ずしも瀟湘八景とは関係のないものである。この情景の原型は、おそらく尚信の得意とした「子猷訪戴図」であろうと思われる。

そして、左隻の最後に第六扇に洞窟の階段を上がって行く笠をかぶった漁師が描かれているところを見れば明らかである。これは壺中天の象徴で、桃源郷の出入り口も実は洞窟である。そして、桃源郷は元々湖南地方に由来する物語で、中国の文化において、隠逸の源泉はおそらく桃源郷の伝説である。尚信は禅僧ではなかったが、しかし、尚信が瀟湘八景を描くと同時に四季山水を描き、自己の求める桃源郷、つまりは文人の理想郷を描くという、いわば一つの画題に複数の意味を仮託したものと推測する。

尚信はこのように大画面を構成する空間の捉え方、および瀟湘八景に壺中天の隠喩を付加する点などにおいて、尚信芸術の独自の表現を創造した。

探幽や尚信が描いた瀟湘八景図における新たな試みは、屏風絵に瀟湘八景図のモチーフを盛んに描いたことと、大画面に適した形で瀟湘八景図のモチーフを変容させたことにある。また、ここでは探幽、尚信らの独自のアレンジについても触れた。

これらの考察を通じ、探幽、尚信は中世からの瀟湘八景

図様表現から積極的にモチーフの借用を行うとともに、画面の構成において大きな変革を試み、大画面化、画面のボリュームの拡大化を行い、それに応じて図様に独自のアレンジを加え、新しい瀟湘八景図表現を生み出したことを明らかにした。このことから、瀟湘八景図の変容の過程を具現化した作例として、狩野尚信筆「瀟湘八景図屏風」は、瀟湘八景図の流れにおいても、狩野派の流れの中においても、重要な作例であると位置付けたい。

## おわりに——今後の展望にかえて

本研究では、狩野尚信筆「瀟湘八景図」屏風について瀟湘八景図の流れ、そして狩野派の流れの中に位置付けることを念頭において論旨を進めてきた。日本の瀟湘八景図は中国とは異なり、全体的に大画面の山水空間が描かれていることに特徴があり、これは中国の既存の瀟湘八景図の作品にはない表現方法であった。この「和様化」という過程について、当時の日本人絵師が中国という「異国のイメージ」を多元化的に表現し、大画面の瀟湘八景図が創出されたことを探究してきた。特に相阿弥の大画面作品に注目した。

また、先行研究を踏まえ、中世から近世への瀟湘八景図様の流れについての考察を行った。その中で、今まで十分に吟味されていなかった中世の瀟湘八景図様を分析し、探幽、尚信時代の瀟湘八景図様への転用や、探幽らの生み出した新たな表現について論じた。元信から探幽、尚信時代に至る瀟湘八景図様の展開については、尚信筆「瀟湘八景図屏風」によって新たに喚起されたといってもよい領域であると筆者は考えている。

大画面を持つ瀟湘八景図については、美術館の展覧会図録などに掲載される数例の作品解説といくつかの論考があるのみで、現存諸作例の全体的把握といった網羅的な基礎研究はまだ完成したとは言えない。瀟湘八景図を題材とした大画面の作例について、中世、大画面の瀟湘八景図がどのように日本で普及したのか、及びその起源を探求し、広く作品の調査を行い、その概要を把握することは焦眉の急であろう。今後の展望として、大画面を見ていく上で、小画面の細部表現にも着目し、大画面への展開に関する試案を提示したい。

1. 鈴木敬「瀟湘八景図と牧谿・玉澗」『古美術』三彩社、1963年、pp.41-45
2. 石守謙「移動的桃花源」三聯書店、2015年、p.118
3. 渡辺明義『日本の美術・124 瀟湘八景図』至文堂、1976年、pp.35-88
4. 松尾幸忠「瀟湘考」『中国詩文論叢 14号』1995年、pp.71-82、衣若芬「瀟湘—山水畫之文學意象情境探微」『中國文哲研究集刊 20号』2002年、pp.175-222
5. 「瀟水在（永）州四三十步，源出驚道縣九送山，亦已替水，車庫灘風水水合流一百四十里，入湘水，謂之瀟湘」樂史『太平寰宇記』116卷、中華書局、2000年、p.9b
6. 「湘水又北，經黃陵亭西，右合黃陵水口，其水上承大湖，湖水西流，經二妃廟南，世謂之黃陵廟也（中略）滿者，水清深也。」酈道元「永樂大典本水經注」15卷、江廣陵古籍刻印社、1994年、p.10
7. 張孝祥「浣溪沙」「行盡瀟湘到洞庭，楚天闊處數峰青。旗梢不動晚波平，紅蓼一灣紋纈亂，白魚雙尾玉刀明。夜涼船影浸疏星。」唐圭璋編「全宋詞」中華書局、1965年
8. 「度支員外郎宋迪工畫，尤善為平遠山水，其得意者有《平沙雁落》，《遠浦帆歸》，《山市晴嵐》，《江天暮雪》，《洞庭秋月》，《瀟湘夜雨》，《煙寺晚鐘》，《漁村落照》，謂之「八景」，好事者多傳之。往歲小村陳用之善畫，迪見其畫山水，謂用之曰：「汝畫信工，但少天趣。」用之深伏其言，曰：「常患其不及古人者，正在於此。」迪曰：「此不難耳，汝先當求一敗牆，張絹素訖，倚之敗牆之上，朝夕觀之。觀之既久，隔素見敗牆之上，高平曲折，皆成山水之象。心存目想：高者為山，下者為水；坎者為谷，缺者為澗；顯者為近，晦者為遠。神領意造，恍然見其有人禽草木飛動往來之象，瞭然在目。則隨意命筆，默以神會，自然境皆天就，不類人為，是謂活筆。」用之自此畫格進。」胡道靜校注『夢溪筆談校證』中華書局、1962年
9. 島田修二郎「宋迪と瀟湘八景」『中国絵画史研究』中央公論美術出版、1993年
10. 畑靖紀「雪舟山水画研究」、島尾新『雪舟の「山水長卷」風景絵卷の世界で遊ぼう』小学館、2001年、p.55
11. 夏文彦『絵図宝鑑』5卷