

発表要旨 1

朝鮮前期仏画における二つの規範性 - 15世紀、仁粹大妃周辺の造像を中心に -

李 智英（九州大学大学院博士課程）

韓国から東アジアを展望するとき、15世紀はまさしく転換期であった。中国と韓国では、すでに14世紀において王朝の交替があったが、朝鮮王朝にとって、明の首都が北京に遷都し、強力な中央集権体制が確立されたことは決定的な出来事であったといえる。よく知られているように、朝鮮王朝では崇儒排仏が国家の理念である一方で、王室の人物によって主導的に仏画や仏像などが発願されたという事実がある。それらの造像のうち、15世紀の王室周辺で発願された仏画は、現在10点程確認されている。

朝鮮前期の仏画研究は、先学によって多くが明らかにされてきた。その図像については、前時代の高麗の仏画を継承したものと、明らかに高麗のものとは異なった構図、図様、彩色などが見られ、特に尖頭形の肉髻はチベット仏教の影響としてよく指摘されてきた。この高く描写された肉髻は、とりわけ16世紀の図像に多くみられるが、しかしながらこの特色は、どこに起因し、どう成立したのか、いまだ十分には検討されていない。

発表者は、明の中でも首都北京との関わりを考えるなかで、これまであまり研究が進んでいなかった15世紀の仁粹大妃(1437～1504)の存在に注目した。

朝鮮王朝9代の王である成宗の実母である仁粹大妃は、叔母が明の成祖、つまり、永楽帝の麗妃であり、仁粹大妃自身、明の宮廷と関係が深かったことが記録の上からもわかる。そして、朝鮮王朝において仏教の巨大なパトロンであった仁粹大妃を中心として、盛んな仏教造像活動が行われ、中でも積極的な版経・印経事業を行った。このうち、仁粹大妃が発願した『仏頂心陀羅尼経』(1485年)などの版本類は、「唐本」、すなわち明の版本を手本にしたという記録が残っている。

これを踏まえ、明の仏画や当時に流通していた版本との比較考察を通じて、朝鮮王朝前期の仏画における高麗と明という二つの規範について、第一段階として15世紀作品のうち王室発願の作例を中心にみていく。

この考察を踏まえて、朝鮮王朝の仏画がいかに先行様式を残しつつ、明からの様式を選択的に取り入れたかについて展望を述べ、さらに、仁粹大妃の周辺で成立した表現が、後世の規範の一つとなっていたことについても指摘したい。

発表要旨 2

雲谷等益筆山水画における中国イメージ 岡山県立美術館蔵「楼閣山水図屏風」を中心に

福田善子(九州大学大学院博士課程)

雲谷等益(1591~1644)は、江戸初期を代表する漢画系絵師の一人である。長州藩毛利家の御抱え絵師である父等顔の跡を継ぎ、雲谷派2代目として、藩関係の幅広い画事に携わる一方で、京都大徳寺山内の塔頭障壁画なども数多く手がけており、当代随一の学僧である江月宗玩(1574~1643)からも高い評価を受けている。

先行研究において、等益の山水画は、江戸初期の絵師に特徴的な、いわゆる幾何学的構図を基本とし、とりわけ雪舟筆「四季山水図巻」(通称「山水長巻」毛利博物館)の学習成果を結実させたものとして評価されてきた。しかし、雲谷派における等益様式的重要性や江戸初期絵画史における意義を明らかにするためには、近年の雲谷派研究の成果を踏まえ、さらに多角的な視点から検証していく必要がある。

本発表では、等益が、父等顔とは異なる新たな山水画を創出するために、「山水長巻」を絵画制作上の規範とする一方で、雪舟画法にとどまらない幅広い学習や独自の表現を模索している点に注目し、等益が寛永3年(1626)、法橋に叙任されて間もない頃の作と推定される「楼閣山水図屏風」(岡山県立美術館)を取り上げて考察する。

なかでも、等益が本屏風において、西湖図、金山寺図、瀟湘八景図、琴棋書画図、耕作図といった中国由来の様々なイメージを重層的に展開させている点に注目したい。

まず、以上の中国イメージを中国および「山水長巻」を含む日本における作例に確認し、等益の幅広い学習成果が、どのような形で本屏風上に表現されているかを検証する。

つぎに、等益は、西湖図と金山寺図という雪舟に関係が深い両イメージを、単なる画題としての受容の枠組みを越えて、画面構成上のベースとした点に注目し、さらに金山寺図を連想させる主山の造形骨格には、等益による朝鮮山水画の学習成果が反映されている可能性を指摘する。

さらに、雪舟は「山水長巻」において、中国イメージを右から左へと四季の流れに従って織り込み、等益は屏風という大画面上に散りばめている点において、両者は全く異なるフォーマットを選択しているにもかかわらず、基本的理念は共通しており、また等益画においてはイメージの種類も豊富で、表現もより強調されたものとなっている。

以上の考察を踏まえ、江戸初期に流派を問わず高まりをみせた雪舟受容の潮流の中で、雲谷派の筆頭絵師である等益が示した、様々な中国イメージが重層化する新しい山水画の意義について検討してみたい。

発表要旨 3

「生きてゐる画家」の戦後 松本竣介《彫刻と女》(1948)から

坂本育美（九州大学大学院博士課程）

自由な表現活動が制限されゆく戦時下において、「生きてゐる画家」を発表し、ヒューマニティに基く芸術の普遍性を説いた画家松本竣介(1912-1948)。その作品は吸い込まれそうな透明感と理知的な線を以って、今尚観る者を魅了してやまない。そんな竣介に関する作品論や評伝は戦後から現代に至るまで次々と発表されてきた。

しかし、終戦から画家が亡くなるまでの3年間の制作に関して詳細な検証を行っている研究は少なく、戦後への言説は天折を惜しみつつ感傷的に締め括ってしまう傾向にある。しかし、昭和を代表する画家の一人である竣介の画業において、戦後の作品研究のみ薄弱なままで果たしてよいのだろうか。

本研究では、竣介の最晩年の画業である《建物(青)》《彫刻と女》《建物(茶)》の3作品、その中でも特に《彫刻と女》の作品分析に重点を置き、ピカソの1925年の作品《La statue》との関連性を指摘し、その背景に《La statue》を挿図として用いた佐波甫の「ピカソ論」が影響しているのではないかと検証する。佐波の「ピカソ論」は、竣介が編集していた「雑記帳」へ佐波が寄稿していたのと同時期の1937年に美術雑誌「みづゑ」にて連載されたものであり、福島コレクション展以降ピカソに多大な敬意を払ってきた竣介が目にした可能性は高い。

しかし、ピカソと同じ画題を選択しながらも、全く異なる、独自の表現技法を以ってしてそれらを描いている竣介。それは単なるイメージの類似性に留まらない画家の造形的挑戦を意味しているのではないか。ここでいう造形的挑戦とは、すなわちキュビズムを中心とする絵画における立体表現の在り方を問い直すことであり、それは当時の日本画壇が十分に検討することなく放置したままの課題であった。竣介はこの、絵画の平面性の根本的課題に対し、親友である彫刻家：舟越保武との交友を通して他の画家達とは異なる視点で切り込めたはずだ。

これらのことをふまえ、戦後の竣介が目指した絵画の在り方を最晩年の作品表現から読み取り、友人であった画家麻生三郎の言うように「質的な飛躍」を遂げた「発展的」な戦後作品としての《彫刻と女》という見方を主張したいと思う。

過去を否定し、焦って前に進まんとする「戦後美術の再出発」にあって、竣介は慎重に立ち止まり、振り返り、そして多くの画家達が未消化のまま見過ごしていた絵画の本質的課題に真っ向から取り組んだ。戦前・戦中・戦後一貫して、徹底した「絵描き」であり続けた「生きてゐる画家」は、その強固な意志を貫かんと、最期の筆を執ったのではないか。