

【「清原雪信研究」要旨】

本論文は、江戸時代前期に活躍した狩野派の女性画家・清原雪信（1643-82）について、伝記と絵画制作の両面から考察を加え、その実像を明らかにしようとしたものであり、画家とその作品に対する基礎的かつ実証的な総合研究である。論文の構成は、第一章「研究史概説」、第二章「伝記再考」、第三章「作品研究」である。

第一章「研究史概説」は、雪信と雪信作品に関する研究史と評価史を、江戸時代から近代以降、現代に至るまでの文献資料をもとにまとめている。本論の基礎研究に主眼を置く立場から、本章では特に雪信の関係資料の全体像を明らかにすることを重視した。

まず、第一節「江戸時代における言説」では、雪信あるいは雪信を指すと思われる女性に関する言説を集め、江戸時代に雪信がいかに伝説化していったかを示し、第二節「近代以降における研究史」では、近代以降の美術史的な研究を記述する。雪信については、活躍当時から江戸時代を通じて多くの伝説が生み出されており、それらは雪信が十七世紀の女性画家として異例なほどの知名度を有していたことを物語っている。

第二章「伝記再考」は、雪信の生涯について、関係資料を精査し得られた知見をもとに従来の伝記に再考を試みている。

まず、第一節『古画備考』の雪信伝では、幕末期の木挽町狩野派の画家・朝岡興禎（1800-56）の編纂した『古画備考』に収録される雪信についての記述を検討する。『古画備考』は雪信の伝記研究において基礎資料とされてきたが、それまでの伝記的記述を網羅的に集成しているため、解釈によっては異説を導き、伝記の混乱をもたらす要因ともなっていた。そこで、『古画備考』の雪信伝の資料的価値を吟味し、典拠を明示していない冒頭記事が狩野探幽（1602-74）の娘婿・狩野素川信政（1607-58）の著した『素川本図絵宝鑑』を引用するものであることを示し、雪信伝にとって最も重要かつ信頼すべき基本情報であることを特定した。

次に、第二節「伝記の再検討」では、第一節の考察を踏まえて雪信の伝記を再考し、いくつかの伝記の未詳部分について明らかにしてゆく。特にここでは、従来さまざまな解釈が説かれつつも確信を得ていない雪信の「清原」姓について注目し論を展開している。雪信本人が「清原氏女雪信筆」と署名していることから、落款の「清原」姓は雪信自身に由来する

ものと考えられる。そこで、母方の祖父・神足常庵（生没年不詳）の「神足家」の本姓が「清原氏」であることを『神足家系』などを根拠に確認し、雪信が嫁ぎ先の姓ではなく、母方の生家の姓を名乗っていたことを示した。常庵の妻・鍋は探幽の妹であり、母・国は常庵の娘であったことから、雪信の清原姓使用には、江戸時代の一般的な慣習に加えて、母方の血縁によって探幽とのつながりを重視しようとする意向も働いたのではないかと考えられる。さらに、そうした雪信の出自や生い立ちの環境を重視するなら、雪信は祖父の常庵のもと京都周辺で育てられ、そこが主な活動地であったと推測される。これまでの研究史では、「久隅守景（生没年不詳）の娘」という事実から、雪信は江戸で育ったものと思われていたが、雪信とほぼ同時代の狩野昌運（1637-1702）が記した『昌運筆記』には「京都ニ住ス」とあり、『好色一代男』や多くの伝説類も関西圏での活躍をうかがわせている。父の守景とは画風や画題などの共通点も少なく、雪信と守景との接点を示す資料はほとんど見出せない。それに対して、雪信の画風は、関西圏における作事のためにたびたび京都に滞在した探幽と、京都の探幽屋敷の留守を預かっていた常庵の強い影響下で形成されていったと推測される。

第三章「作品研究」は、多くの雪信作品および伝雪信作品の現地調査を踏まえて、雪信画と判断できる確実な作品を抽出し、それらをもとに雪信画風の特徴と画風形成の背景を考察している。

まず、第一節「人物画」の「一、初期の画帖制作に見られる雪信の画業の特徴」では、雪信の十代頃の制作と推定される《源氏物語画帖》（個人蔵）と、二十代後半頃の制作である《女房三十六人歌合画帖》（滋賀・MIHO MUSEUM）を取り上げ、前者における構図・構成法、両者における描写法に探幽の影響が濃厚であることを指摘する。特に《女房三十六人歌合画帖》における顔貌表現では、大和絵の伝統的な土佐派の画風ではなく、明らかに探幽風の描法を採ることに注目して比較考察している。

「二、探幽系大和絵人物図の継承と展開」では、《紫式部図》（東京・実践女子大学香雪記念資料館）、《清少納言故事図》（米・プライスコレクション）、《小督仲国図》（兵庫・尼崎市教育委員会）、《紫式部観月図》（滋賀・石山寺）を取り上げる。横長画面をとる前三作品の構図が、狩野派の寛永本《当麻寺縁起》（奈良・当麻寺）第一巻第三段の場面や、狩野探幽筆《源氏物語 賢木・濤標図屏風》（東京・出光美術館）などの構図に近く、それらを独立した掛幅画に応用したものであることを指摘する。同時に、前景の樹木から遠景の山並みに至る奥行きを表出が、《紫式部図》、《清少納言故事図》、《小督仲国図》の順に、より複雑かつ巧みになっていることを検証し、雪信の画技が熟達する過程を示した。最後の《紫式部観月図》は縦長画面の大幅である。横長画面では斜め上方へ向かって作り出されていた奥行きは、ここでは縦方向にモチーフを積み重ねることによって生み出されている。こうした空間の表出法という点において、ここで扱った四作中最も優れているのが《紫式部観月図》である。さらに、画題表現の特別な演出として画面上部の金泥と墨で表された瑞雲にも注目する。その特殊な雲は、紫式部の『源氏物語』執筆と、石山寺の観音の靈験譚を暗示する、雪信独

自の表現と考えられ、狩野派様式の画法に則りながら雪信の絵画世界が構築されていく様子もうかがわれる。

「三、人物描写にみる探幽的要素と雪信の個性」では、二つの単独像を取り上げ、探幽風の描写をほぼ忠実に踏襲した《女三宮図》(個人蔵)に対して、《菊慈童図》(東京・実践女子大学香雪記念資料館)では、探幽系の構図から出発しながらも、前記の《紫式部観月図》に近い、静謐な空間が作り出されていく過程を分析している。

「四、江戸時代初期狩野派の雪舟受容と雪信」では、《白衣観音図》(兵庫・尼崎教育委員会)と《牛童子図》(個人蔵)を取り上げ、両図制作の背景に、探幽を初めとした狩野派画家たちの雪舟画受容を想定する。《白衣観音図》の図柄が雪舟画の系譜を引くことを模本なども交えて立証するとともに、湿潤な筆墨法に探幽の影響を指摘する。《牛童子図》については、《臨画帖》(個人蔵)で探幽が盛んに雪舟の《牧童図》を写し学んでいること、牛の姿形が探幽の《飛禽走獣図巻》(東京国立博物館)の牛に酷似していること、童子の上半身が伝周文《十牛図》(京都・相国寺)の童子に似ていること、童子の表情や笛を持つ手の形が、探幽の《笛吹地蔵図》(米・メトロポリタン美術館)に似ていることなどを指摘し、図柄は室町時代以来の漢画系の伝統を踏襲したものであることを確認する。いっぽう、童子の姿や表情には、《菊慈童図》や《白衣観音図》とも共通した、柔和で優しいたたずまいがあり、画像全体からも親しみやすさが感じられ、そこに雪信の独自性が認められる。

次に、第二節「花鳥画」の「一、探幽系花鳥画の継承—基礎から発展へ」では、室町時代に中国から輸入された院体花鳥画の流れを引く濃彩で細密描写が特徴の《菊・牡丹図》(米・ハーバード大学美術館)と《花鳥図》(東京国立博物館)を取り上げる。ともに対幅画である両作は、《菊・牡丹図》が描写技法の未熟さから初期作と判断されるのに対して、《花鳥図》では筆力も増し、余白の巧みな生かし方や充実した部分描写に、花鳥画における雪信の展開方法が想定される。

「二、探幽系花鳥画の展開—雪信様式の完成」では、《小川に連雀桜竹図》(米・メトロポリタン美術館)と《四季花鳥図屏風》(個人蔵)を取り上げる。《小川に連雀桜竹図》は、狩野探幽筆《尾長鳥図》(東京国立博物館)や狩野常信筆《花鳥図》(東京・大倉集古館)など探幽周辺で描かれていた花鳥図の構図を採りながらも、画中の鳥を尾長鳥などのやや大ぶりの美禽から小ぶりの緋連雀へ、花樹を海棠や梅から桜へと変え、点景の岩も、《紫式部図》に描かれていたような大和絵風の岩を採用している。総じて「和」の傾向を強めていることが指摘される。《四季花鳥図屏風》は、中屏風ながら雪信が手掛けた金地濃彩の本格的な花鳥図屏風である。ここでも、狩野常信筆《四季花鳥図屏風》(東京・板橋区立美術館)や鶴沢探鯨筆《四季花鳥図屏風》(個人蔵)などと近い、江戸前期の狩野派様式を指摘することができる。その中で雪信の個性は、余白の緊張感や華麗な色感に表れている。

次に第三節「落款」では、雪信の落款・印章を分類し、凡その展開を想定している。筆跡に関しては、初期の画帖作品に見られるAタイプと、画風成熟期の掛幅画作品に多く共通するBタイプによる分類を示し、別例として伝存作品中に見受けられる「原」の字に特徴のあ

るタイプCについても指摘した。印章に関しては、雪信の掛幅画作品で最も多く見られる「清原女」(朱文印)を基本印とし、それ以外に大きさの異なる「清原」方印を併用し、画帖や屏風などの画面の大小や作品の格式によって使い分けていたものと推測される。

最後に、本論は雪信研究を「研究史概説」、「伝記再考」、「作品研究」と順を追うことで画家の実像に迫る試験的な場となったが、各章で導かれた論を展開させ全体に関連付け統合していく作業は今後の課題としたい。

総括として、網羅的な作品調査をもとに行った雪信様式の考察により、雪信が描いた画題は大和絵系人物画(特に物語図)と花鳥画が多いこと、雪信画の特徴は画面空間(特に余白に関する鋭敏な感覚)と人物描写(特に顔貌描写と独特の表情)にあり、そこに狩野派画家としての確固たる画力と雪信独自の個性が強く表れている。また、画題の傾向は女性画家である雪信に期待された画題であったと考えられ、初期の画業として源氏絵と歌仙絵という大和絵主題が取り上げられたことも、女性画家にとって「和」の領域こそ最も求められていた分野であり、雪信自身も受容者のそうした要求に応じて制作していたことを物語っている。それは、雪信の花鳥画における「和」への傾向とも一致しており、狩野派の男性画家が描いた花鳥画の様式に倣いつつも、大和絵的な要素を強め、親しみやすい画面に変化させている点に、雪信が求められたもの、あるいは雪信が求めたものがうかがえる。雪信が画家としての出発点で学んだのは探幽を頂点とする江戸初期の狩野派様式であり、終生それを堅持していたことは、伝記を含む絵画活動の実態を考える上で重要である。また、その中で雪信が狩野派の範囲内に留まりながらも、独自の表現を追求したことは注目すべき点であり、そうした雪信の生き方は十七世紀の狩野派画家として特筆すべきことである。