

出品作品リスト

No	作品名	作者名・産地	時代	数量	品質	コレクション
1	平家公達草紙		室町時代 16世紀	1巻	紙本墨画	松永コレクション
2	山水行旅図		朝鮮王朝時代 16世紀	1幅	絹本墨画	
3	白鷺図	伝・徽宗 (1082-1135)	明時代 16世紀	1幅	絹本着色	黒田資料
4	牡丹図	伝・錢選 (1235頃-1301以降)	元時代 14世紀	1幅	絹本着色	松永コレクション
5	神像文鏡		平安時代 12世紀	1面	青銅製鍍金	松永コレクション
6	◎ 焰摩天像 (京都・醍醐寺伝来)		平安時代 天暦6年(952)頃	1面	木板着色	松永コレクション
7	◎ 病草紙 肥満の女		平安～鎌倉時代 12世紀	1幅	紙本着色	松永コレクション
8	◎ 地獄草紙 勘当の鬼		平安～鎌倉時代 12世紀	1幅	紙本着色	松永コレクション
9	玳波盞天目茶碗		南宋時代 12-13世紀	1口	陶器	松永コレクション
10	砧青磁無蕪花入		南宋時代 12-13世紀	1口	磁器	松永コレクション
11	◎ 五祖荷鋤図	伝・牧谿(13世紀)、 樵隱悟逸 (1262-1335以降)賛	元時代 14世紀	1幅	紙本墨画	松永コレクション
12	◎ 布袋図	足利義持 (1386-1428)	室町時代 15世紀	1幅	紙本墨画	松永コレクション
13	山水図	伝・周文(生没年不詳)、 雪巣(生没年不詳)賛	室町時代 15世紀	1幅	紙本墨画淡彩	太田コレクション
14	豊干禪師・寒山拾得 図	伝・狩野元信 (1477-1559)	室町時代 16世紀	2幅対	紙本墨画	太田コレクション
15	寿老人・松鶴・竹鶴 図	狩野探幽 (1602-1674)	江戸時代 17世紀	3幅対	絹本墨画淡彩	黒田資料
16	松小禽・柳白鷺図屏 風	狩野常信 (1636-1713)	江戸時代 17-18世紀	6曲1双	紙本墨画	太田コレクション
17	八景図	黒田綱政 (1659-1711)、 狩野主信 (1675-1724)、 狩野昌運 (1637-1702)	江戸時代 17-18世紀	1巻	絹本墨画淡彩	黒田資料
18	掛分割高台洲浜形茶 碗	高取焼 内ヶ磯窯 17世紀	江戸時代	1口	陶器	
19	掛分下面取茶碗	高取焼 白旗山窯 17世紀	江戸時代	1口	陶器	

芸術とパトロン

会期 2020年6月17日(水)-8月30日(日)

会場 古美術企画展示室



出品No.12 足利義持 布袋図

芸術制作の支援を行う人々のことをパトロンといいます。かつては、その多くが統治者をはじめとする社会的身分の高い人物によって占められていました。パトロンは芸術に様々な役割を期待して作品制作を支援し、また、自ら芸術を嗜むこともありました。今日、美術館に飾られる作品のほとんどはこうしたパトロンの存在なくして作られることはなかったと言っても過言ではありません。本展で紹介する作品は元々、美術館に飾る目的で制作されたわけではなく、別の目的がありました。果たしてその目的とは何だったのでしょうか？パトロンの視点から謎に迫ります。

1章 権力をどう描く？

古来、統治者たちは自らの権力を示すために芸術の力を活用してきました。ですから、眼に見えない権力をどのようにあらわしているのか、という視点から作品をながめることで、それぞれの時代や地域に特有の価値観の一端に触ることができます。

例えば、統治者の姿を描いた肖像画は、その人物の徳の高さや勇ましさなどを伝える役割が期待できますが、古代の日本において統治者を肖像画であらわすことはほとんどなかったようです。《平家公達草紙》（作品1）は、後白河院（1127–1192）の50歳の祝賀に際して、貴族たちによる舞が披露された場面をあらわしますが、主役であるはずの後白河院は建物によってその姿を隠されています。

その背景の1つに中国を中心とした東アジア圏の絵画觀があげられます。中国において、人物画はあくまで職人的な技術にすぎず、より深い精神性をあらわすことができる山水画こそが優れた画題とみなされていました。また、山水画と同じく自然美を表現する花鳥画も重視されます。その結果、雄大な山（作品2）は皇帝そのものを、鋭い嘴や爪を持った鷹（作品3）は強さを、大輪の花を咲かせる牡丹（作品4）は富貴を、といった具合に描かれたモチーフによって権威を象徴させることが行われたのです。

また、古代の日本において統治者の肖像画があまり描かれなかった理由として、宗教觀にも触れておく必要があるでしょう。すなわち、当時の人々にとって、神は姿を持たない存在であり、山や巨岩、樹木などの自然物、あるいは《神像文鏡》（作品5）のような鏡などに宿るとされていました。このような宗教上の認識が現実の世界にも投影され、統治者や高貴な人物の姿をあからさまに描くのは、畏れ多いこととして憚られるようになったのではないでしょうか。

2章 祈りの美術—国を護り、権威を示す

のことからも分かるように古代の日本において、統治者と宗教は分かちがたく結びついていました。とりわけ、統治者が信仰することでその国が護られるという教えを掲げていた仏教の影響力は絶大で、国をあげての法会が数多く実施されました。天皇自身が発願者となり建立が進められた醍醐寺（作品6）などは、当時の統治者と仏教の結びつきを端的に示しています。

こうした仏教美術の制作にあたっては、当時望みうる最上の技術と材料とが用いられたと想像され、作品を所有すること自体が持ち主のステータスを誇示する役割を果たすこともありました。その好例が《病草紙 肥満の女》（作品7）、《地獄草紙 勘當の鬼》（作品8）です。

どちらも、生き物が死んでから生まれ変わる、天・人・修羅・畜生・餓鬼・地獄という6つの世界を描いた六道絵のひとつで作品7は人の世の、作品8は地獄の苦しみを描いたものです。六道からの解脱を果たす

ためには、現実世界の醜さやあの世のむごたらしさを直視しなくてはならない、という考えに基づいています。

現在は掛け軸に仕立てられていますが、元々はそれぞれ、長大な絵巻の1場面を構成していました。コンパクトながら豊富な情報量があり、そして、限られた人数でひっそりと楽しむことのできる絵巻はコレクション対象として非常に魅力的であり、平安時代の終わり頃は絵巻ブームとも呼べるほどにその制作熱が高まっていました。この流行の中心にいた人物が後白河院で、六道絵を含む膨大な絵巻コレクションを築き、御所の一郭に構えた宝蔵に納めています。

後白河院と絵巻をめぐるエピソードは多く伝わりますが、ここでは代表的なものを1つ紹介します。建久元年（1190）、源頼朝（1147–1199）が鎌倉より上洛し、後白河院と対面したこと。院は自分が秘蔵する絵巻を「関東にはありがたくこそ侍らめ（関東にはないだろ？）」と言って頼朝に鑑賞を勧めました（『古今著聞集』）。この発言からは、コレクションを見せることで、武家である頼朝よりも公家である自分の方が文化的に優位な立場にあることを示したい、という後白河院の願望をうかがうことができるでしょう。翻って作品7、8に目を向ける時、深刻な主題にもかかわらず、どこか他人事のように描かれユーモアすら感じさせるのは、こうした後白河院の願望に関係があります。

3章 からもの 唐物への憧憬

コレクションに持ち主のステータスを示すという役割があることを思えば、人々がより入手困難なものを求めるのは必定です。とりわけ、外交や交易、留学など海外との往来を通してたらされた舶來の文物は「唐物」と呼ばれ、おおいに珍重されました。本章では、室町幕府第3代將軍足利義満（1358–1408）および4代將軍義持（1386–1428）と唐物の関係を中心に紹介します。

足利義満といえば、南北に分かれていた朝廷を合一するなど、優れた政治手腕を發揮して室町幕府の黄金期を築いた人物として有名ですが、その手腕は外交面でも発揮され、中国との交易を掌握することで唐物の最高級品を独占しました。

義満はこれらのコレクションを自身の邸宅に飾り、外交使節の接見や天皇の行幸といったイベントの際に、参集者に披露しました。また、唐物を評価する基準や、どのように飾り付けを行うのかといった作法も義満の時代に定められ、絵画では徽宗（作品3）や牧谿（作品11）が描いた作品、陶磁器では天目茶碗（作品9）や青磁の花入（作品10）が重んじられました。

応永15年（1408）の義満の死により、実質的に権力を引き継いだ義持は、父・義満と同様に中国風を志向しました。一方、政治路線は一線を画するものだったようで、中国との国交を絶ったことはその好例です。その結果、本物の中国とは異なる想像上の中国が日本

美術の中で育っていくこととなります。

当時の中国文化は禅宗を窓口に受け入れられたこともあり、足利将軍家と禅宗には深い関わりがありますが、なかでも義持は特筆すべき存在です。《布袋図》（作品12）は義持が20代前半頃に描いた作品。禅宗で重視された『金剛經』から経文をピックアップして贅を構成するなど、教義に対する深い造詣をうかがわせます。また、太さや濃さの異なる墨線を巧みに組み合わせた布袋の描き方は、中国絵画に対する深い理解を示しています。学問や詩文を奨励した義持のもとには多くの禅僧が集い、雅な交遊の場が生み出されました。

こうした場を背景に成立したのが「詩画軸」です。文字通り詩文の書かれた絵という意味でそのルーツは中国にありますが、伝・周文《山水図》（作品13）のように詩文を書くための広いスペースをあらかじめ空けておくのは日本独自で室町時代に流行したスタイルです。この「詩画軸」の主題でもっとも多いのが、作品13のようはるかに山を臨む水辺にぼつんと建つ庵が描かれた書斎図と呼ばれるもの。権力と密着した都の大寺院で暮らす禅僧たちの脱俗への思いが込められています。

本作の、モチーフを対角線上に配置して画面に奥行きを出す構図や、ごつごつとした岩肌の質感表現、針金を折り曲げたような松の枝の描写などは、明らかに中国絵画に倣っています。その一方、霞の中に山々を配することで醸し出される爽やかな雰囲気や、画面手前の松が人に比べて大きすぎることに象徴されるアリズムにこだわらない態度などは、手本となった中国絵画にはなかった要素と考えられ、この時期の日本絵画が中国を規範としつつも、それとは異なる独自の展開を遂げつつあったことを示しています。

4章 美の創造

このような規範となる中国絵画からの緩やかな離脱は、日本絵画史に新たな変革をもたらしました。《豊干禪師・寒山拾得図》（作品14）を例にそれを見てみましょう。本図の作者と伝わる狩野元信（1477–1559）が目指したのは、周文の時代に達成された奥行きある空間は継承しつつ、より分かりやすい画面を作り上げることでした。具体的には、岩や人物を縁取る輪郭線を太く、濃く描く、あるいは、人物をクローズアップすることで表情や人物同士の関係性を想像しやすくする、といった工夫を見て取ることができます。それから、作品13にみられた長大な詩文がないことも大きな特徴といえます。これは鑑賞者に特別な知識を要求しなくなつたことを意味しており、元信が禅宗寺院以外にも様々な階層にパトロンを抱えていたことを想像させます。

元信やその孫の永徳（1543–1593）が作り上げた豪壮な画風は、特に戦国武将からの熱い支持をうけましたが、戦乱に終止符が打たれ、徳川幕府によって太平の世が築かれていく中で、新たな画風が求められるようになっていきます。こうした期待に見事に答え

たのが狩野探幽（1602–1674）でした。探幽の画風はしばしば淡麗・瀟洒と評されますが、《寿老人・松鶴・竹鶴図》（作品15）に即してみていくならば、寿老人幅の淡い彩色や、左右の鶴幅の余白を広くとった構図、そして、淡墨による背景描写にその特徴を認めることができます。こうした画風はまたたく間に時代を席巻し（作品16）、探幽を中心とした狩野派は幕府の画事を独占するとともに地方へと波及していきます。

福岡藩を治めた黒田家にも、作品15など探幽をはじめとする狩野派の作品が多く伝わりますが、武家文化の1つとしての狩野派絵画に親しむことは自らの評判を高めることに大いに役立つことでしょう。なかでも4代藩主の綱政（1659–1711）は、狩野派絵師である狩野昌運（1637–1702）に絵を学ぶなど、絵画を収集・鑑賞するだけでなく制作にも励んだ大名としてよく知られています。綱政の絵画制作が決して趣味のレベルに留まるものでなかつたことは、彼が昌運らと合作した《八景図》（作品17）にみえる繊細な筆遣いからもわかります。

書画と同じく統治者が嗜むべき教養として忘れてはならないのが茶の湯です。茶の湯で用いられる茶道具は時代をリードした茶人や彼らを支援したパトロンたちの美意識を反映して、その形を様々に変化させていました。黒田家の新興の大名家にとって、室町時代以来評価の定まった唐物（作品9、10）を新たに入手することは難しく、茶の湯を行ふためには流行を取り入れた新たな茶道具を作り出すことが急務でした。

この間の事情をよく物語るのが《掛分割高台州浜形茶碗》（作品18）と《掛分下面取茶碗》（作品19）です。どちらも福岡藩・黒田家の御用窯である高取焼で、制作時期も10~20年程度しか隔たりませんが、その造形は対照的といつてもよいほどの違いをみせます。器形は作品18が歪んでいるのに対し作品19は真円に近い。表面は作品18が笠で削られるのに対し、作品19では平滑に仕上げる。釉薬が作る景色は作品18がスピード感のある荒々しいものであるのに対し、作品19は水が滴るような繊細さを感じさせる、といった具合です。

これらは元信から探幽にいたる狩野派の作品で確認したような、豪壮から瀟洒へという画風変化と同様の変遷を示すものといえますが、高取焼の場合はこうした変化が20年足らずという短期間で起こっているのがミソです。こうした変化の背景には、茶の湯を通して自身の文化的素養を示そうと目論んだ黒田家2代藩主忠之（1602–1654）が幕府の茶道指南役を務めるほどの大茶人であった小堀遠州（1579–1647）に指導を仰ぎ、高取焼のデザインを一新したことがあります。今日まで継承される高取焼の洗練された作風はまさにこの時期に形作られたものですが、そこにはパトロンである黒田忠之が非常に大きな役割を果たしたのです。

（学芸員 宮田太樹）