

妙心寺聖徳澤院の建築及び障壁画の調査研究報告

| | |
|-----|---|
| 著者 | 永井 規男, 山岡 泰造, 中谷 伸生 |
| 雑誌名 | 関西大学博物館紀要 |
| 巻 | 2 |
| ページ | 33-112 |
| 発行年 | 1996-03-30 |
| URL | http://hdl.handle.net/10112/16527 |

妙心寺聖澤院の建築及び障壁面の調査研究報告

永井規男
山中泰造
谷岡伸生

妙心寺聖澤院の調査研究について

妙心寺聖澤院の建築及び障壁面の共同調査研究は、平成七年（一九九五）から八年（一九九六）にかけて、関西大学工学部の永井規男（建築史）を中心に、文学部の山岡泰造（美術史）、中谷伸生（美術史）が参加して行った。聖澤院の建築及び障壁面は、そのほとんどがこれまで未紹介のさわめて重要な資料である。再三の調査を快くお許し頂いた聖澤院の藤原宗欽住職に心から感謝を申し上げる。

また、片山尚景の調査に関しては、長崎県平戸市雄香寺の土屋征義住職のご配慮を頂いた。さらに、富岡鐵齋の作品に関しては、鉄斎美術館の村越英明館長、奥田素子学芸員、前田博司学芸員、並びに清荒神清澄寺の森脇光宣執行より貴重なご助言を頂いた。加えて、三井飯山に関しては、高松市歴史資料館の次田吉治学芸員、川畑聰学芸員より貴重なご助言を頂いた。ここに記して感謝を申し上げる。

〈論文〉

聖澤院の歴史と建築 永井規男
聖澤院客殿の障壁面 山岡泰造
聖澤院書院の障壁面 中谷伸生

〈資料〉

聖澤院平面図、客殿当初平面図、客殿慶安期改造平面図
客殿・書院の障壁面記号及び寸法
客殿・書院の障壁面図版

聖澤院の歴史と建築

永井規男

一・二 創立

聖澤院は臨済宗妙心寺派大本山妙心寺の山内であって、法堂の西側に位置している。南には僧堂天授院、北には靈雲院が隣接している。妙心寺四派の道場である四本庵のひとつで、聖澤派の本山である。創立は大永三年（一五二三）で、天蔭徳樹が師東陽英朝を勧請開祖に迎えて開いたものである。聖澤院には大永四年甲申結制日の日付けの院中法度が遺されているから（写真F）、大永四年には寺院としての活動が始まっていたことは確かである。

一・三 沿革

聖澤院の沿革を明らかにする史料は、当院所蔵の『聖澤院往古記事』上・下、『聖澤院六祖伝』、『聖澤院要記』などである。『聖澤院往古記事』は元禄十四年（一七〇一）に杲山英豆が、旭窓老師その他の古老たちに聞いた所伝を伝存文書と照合しつつまとめたものである。上下二冊に分け、当院の葺替修履記、歴代相統記、寛永十八年および貞和三年の定書などを収めており、近世前期の聖澤院に関する基本的な資料になっている。なお杲山は貞享四年（一六八七）に当院の院主となった人である。『聖澤院六祖伝』は宝永二年（一七〇五）八月に同じく杲山が、東陽英朝の法系の主だった六人の禪師、すなわち大雅、功甫、先照、以安、東漸、庸山の伝記をまとめたものである。『聖澤院要記』は幕末の編纂で、聖澤院および聖澤派末寺に関する主な史料を集めたものである。享保十五年（一七三〇）の方丈棟札記など現存しない資料も収めてあつて貴重である。以下の沿革はこれらに依拠している。とくに元禄までのことはほとんど『聖澤院往古記事』（以下『往古記事』という）によっている。

さて大永三年（一五二三）に創立された聖澤院は、当初看房衆によって管理されていたが、大永六年四月十六日に天蔭徳樹が世寿七十九歳で遷化すると、汾州禅昭が院主となった。しかし檀越料が絶えて経営が困難になり、天文二十三年（一五五四）以降は無住の状態になってしまった。辛うじて栄守監寺が寮舎をたてて住み、空院を管理する有様であった。以降、建章・惟天・東漸と住院したが、長くは続かず、一時、聖沢院は本山の管理下におかれた。それを東漸宗震が一派の手中に戻し、尾張の栗栖大泉寺の景中蔵主にこれを託した。本山文書中の『法堂修造帳』に、天正十一年（一五八三）七月から十二月にかけて「聖澤景縦」あるいは「納所景縦」なる人物が現われるが、これが景中蔵主にあたる。すなわち景中は天正十一年後半には聖澤院に住んでいたことになる。

この景中蔵主に伏見城代早川主馬長政が帰依していた。長政は文禄の

役で朝鮮に出兵する際に、金二十五枚と伏見の私邸の一字を聖澤院に寄進し、景中はこの金子をもとに方丈を造り替え、私邸の材を用いて庫裏とし、ついでまた門と玄関を造り替えたという。

景中は長政から前板位（前堂首座）の資助を与えられ、文禄三年（一五九四）に前堂首座に転位し、庸山と号している。庸山は慶長四年（一五九九）、同十二年、同十六年の三回、妙心寺の住持となり（写真F）、寛永三年（一六二六）七月、六八歳で示寂した。一方、長政は慶長二年に豊後府内城主となって数万石を領したが、慶長十年京都に移り住んだ。そして慶長十四年、その私邸において庸山から鉄叟の道号を与えられ、二月四日に逝去している。すでに生前から聖澤院方丈の西に五尺四方の霊屋が営まれていた。それは延宝初年（一六七三）に朽損のため取り壊されたが、宝形造の方五尺の建物で彫物など善美を尽くしたものであったという。長政は生前、毎年米二〇石を院経営料として与え、また、後のために祇園燈油田も寄進していたが、これは寛文年間に知恩院新門前地となって失われてしまった。

庸山の後は愚堂の弟子の旭窓景暉が院主となった。旭窓は開祖東陽の百五十年忌を控え、慶安四年（一六五一）に方丈庫裏等の修理を行っている。このとき方丈の仏壇を改造して昭堂を構え、開祖像を安置している。なお、この修理事業には江戸在住の吉田機庵の子孫による寄付があったという。庸山には医薬の心得があり、越前藩主に医方の弟子として吉田機庵を推挙したことから、これを徳として吉田氏が当院の有力な保護者となったといわれる。ついで寛文七年（一六六七）、小座敷・小庫裏を取り壊して、書院一字をたてている。旭窓は寛文二年に妙心寺住持

に登り、ついで瑞泉寺住職となったが、のち聖沢院内に瑞雲軒（のち南陽軒）を建てて隠居し、延宝二年（一六七四）八月に示寂している。

旭窓の次は法嗣の説玄が寛文八年から院主であった。説玄は延宝七年に院主を證道に譲ったが、貞享三年（一六八六）に再住し、翌年八月に玲岩に譲って隠退した。玲岩は同年の十一月に果山英豆を院主とし、自身は大坂の寒山寺にかえっている。この間に方丈の破損が進んでおり、元禄五年（一六九二）、本山から十貫文を借用して大修理に着手した。そしてその完成をまつて、元禄十五年に松浦藩の絵師片山尚景によって方丈の襖絵が描かれた。それは翌元禄十六年の開祖二百年忌を記念するものであった。

その後の動きは乏しくなるが、宝永二年（一七〇五）には土蔵を造り（棟札）、享保七年（一七二二）には表門の屋根を瓦葺きに改めている（方丈棟札記）。さらに文化五年（一八〇八）、衡梅院から土蔵を購入移築して北土蔵とした（「要記」）。この土蔵は衡梅院の可山が延享四年（一七四七）に建てたものであった（「衡梅院歴代略記」）。

明治四年（一八七二）の「寺地画図」は、以上に述べた建物の他に庫裏の西北に寮舎を、また東に小屋を描いている。西北の寮舎は隠寮と呼ばれる。現在の聖澤院はこれらの建造物をほぼ保っている。すなわち塔頭として必要な施設建物はほぼ揃えているのであり、いまに近世禅宗塔頭寺院の典型的な姿を見ることができるといえる。

二 建築

聖沢院の建築には、客殿、庫裏、書院、隠寮、土蔵二棟、表門があり、これらはすべて近世のものである。なかでも客殿と表門は近世初期の慶長期の遺構であり、庫裏も慶長期の部材を一部にのこしているようである。しかし、これらのすべてに触れる余裕はないので、ここでは障壁画と係わりのある客殿・庫裏・書院の山棟について述べることにしたい。

二・一 客殿

建立年代 方丈とも本堂ともいうが、ここでは近世に普通に用いられた客殿の用語を用いることにする。当客殿は、妙心寺塔頭のなかでも指折りのすぐれた客殿遺構なのであるが、その建立年代は判明していない。基本資料となるべき棟札は未発見である。『聖澤院要記』に所載する享保十五年の方丈棟札記は、創建期の方丈・庫裏は小さなものであったが、庸山のと き方丈・庫裏・門・玄関を改築したとし、なかでも方丈・庫裏は早川主馬頭の寄進に係るものとしている。『往古記事』の中にある「聖澤創建并中興以来相統記」は、中興庸山景庸と早川長政の係りを次のように記している。

伏見早川主馬頭長政（伏見城代の由）、はじめより道のため相親し、且つて文祿年の初め、秀吉公高麗を征せんと欲するにおよんで、長政亦た発向すべきも亦た知らず、此に於いて中首座に告げて云く、生死計り難し、此の廢院を革め造らんと、即ち金二十五枚を捨て、又伏見

私館の一字を移して庫裡と作んと要す、之に依り中首座方丈庫裡を革め造る（今歴在する所）、長政また前板位の資助を投ず、文祿三年衆押して位を前板に転じ、庸山と号す。

これによると早川主馬頭長政は金二十五枚と伏見の私館一字を聖澤院に寄せ、これらを基金として方丈・庫裏が造営されたというのである。しかし、造営年次には言い及んでいないので、これからは方丈・庫裏がいつ造られたのかは言えない。

ただ、これらの記録から、方丈・庫裏は庸山景中が早川長政を檀越として造営したことは事実として認めてよさそうである。このことを前提にして、可能性のある造営年次を推定してみよう。まず、庸山景中の聖澤院在住であるが、それは天正十一年（一五八三）七月ころから寛永三年（一六二六）七月の示寂までの四十二年に及んでいる。この期間に方丈・庫裏が造営されたわけだが、庸山景中と早川長政の關係に着目すれば、その可能性が高いのは慶長四年から同十年まで間と考えられる。方丈・庫裏はその規模や形式が大名塔頭と規定しうる内容をもつものであるが、そのことからすれば、それらの造営は檀越である早川長政が大名であり、庸山景中がそれに匹敵する地位すなわち妙心寺住持であったと きが、もつともありうることになる。庸山が妙心寺住持であったのが慶長四年（一五九九）、同十二年、同十六年の三回であり、早川長政が大名であったのが慶長二年から慶長十年までの豊後府内城主時代であるから、両者が揃って上の条件を充たすのは慶長四年から同十年までの間ということなのである。

いまのところこれ以上の絞り込みはできない。しかし、前記の方丈棟

札記において元和年中（一六一五—二四）に葺替が行われたとあることは、方丈・庫裏の造営が元和以前であったことを裏付けるものである。のちに述べるように遺構そのものも、建築様式上、慶長末ころから元和ころと考えられるのであって、それは上の推定とそれほどずれないのでない。以上により、正確なことは新史料の出現に期することにして、現段階ではややおおまかながら慶長年間の造営なるものと結論しておくことにする。

沿革 建立後の客殿は、慶安四年（一六五二）に最初の改造をうける。これは吉田機庵家の援助によるもので、開山木像を造像し、真室を拡大整備して安置している。この真室は客殿後方に後半部を突出した三間半に一間半余の広さの異例ともいえる広さをもつ。さらに元禄五年（一六九二）の秋、床廻り仏間廻りの改造を含む修理をしている。仏間廻りの漆塗の仕事はこの時のものである。元禄六年造営の霊雲院客殿の仏間の構成は、当客殿のこの時の仏間のかたちと似ている。おそらく当院のを参考にしたのであろう。元禄十五年に屋根の葺替をしたとき、西妻の板を取替え、翌元禄十六年には大玄関の敷瓦を改めている。また文化五年（一八〇八）に屋根の惣葺替をおこない、このとき東妻の破風・懸魚・狐格子を取り替えている。現在の東妻の妻飾は江戸後期の様式を見せるが、それはこの改造によるものであろう。しかし、西妻は変わっておらず、その梅鉢懸魚の形は慶長期のものといつて差し支えない。

構造形式 桁行は正面において一九・四〇メートル（柱真々）、背面

において二一・〇五メートル、梁行は一・九一メートルをはかる。なお背面に桁行六・八八メートル、梁行一・四一メートルの張出しがある。屋根は入母屋造りの棧瓦葺になる。平面は禅院客殿に通例の六間取型に属している。六間とは室中と称する広間を中心に、上間の前後室、下間の前後室の五室と、室中の後方にある仏間との計六室＝六間のことをいう。もつとも仏間部分は幾室かに分割され、また仏像を安置しない場合もある。これを一室に扱いかつ仏間というのも誤りなのであるが、正確を期すとかえってややこしくなるのであえて仏間は一室としておく。上間・下間は位置の上下関係を表示するもので、（じょうかん）・（げかん）と読み、玄関に近い方すなわち下手を下間、遠い方を上間とするのである。上間・下間は普通前後二室に分かれるので、表側の室を前室、後側を後室と呼ぶ。すなわち客殿の六間（室）は、室中・仏間・上間前室・上間後室・下間前室・下間後室と呼び分けられるのである。礼の間・大書院・檀那の間・衣鉢の間といった呼称がよく用いられるが、実際の用法にそぐわない事例もあり誤解を招きやすいので、ここでは使わない。

さて当客殿は南面し東南隅に玄関が付くので、室中の東側が下間、西側が上間ということになる。中央の室中は二一畳大の板間（左右に畳を敷く）、上間前室は二二畳、上間後室は八畳、下間二室も同じである。仏間部分のことは後にのべる。前面には一間幅の吹放の広縁、東面には一間半、西面には一間幅の鞘の間がついている。前面広縁の東端には桁行二間、梁間一間の土間廊下式の大玄関が、また東面鞘の間の北端には小玄関が付いている。仏間部分はやや後方に張出し室中に接して一間幅

通の板間（真前という）、その奥中央に当院開山の頂像を安置する真室、その左右前方に位牌の間、後方に物置・控の間などの小室という構成になる。以上が当客殿の現在の平面のあらましである。

次に内部の空間構成を述べると、上間前室・室中・下間前室の三室は室境に垂れ壁を設けず天井を共有するので、室境の襖を撤去すれば通しの一室となる性格をもつ。室内外は襖・明障子・舞良戸によって囲まれるので、全体としては住宅の気分をもち（建築史では方丈・客殿は住宅に分類している）、室中の前面中央に装置される双折棧唐戸だけが仏堂風の要素を見せる程度である。後室は前室より天井がやや低くなり、前室の次の間的な構成をとる。前面広縁は庭を前にした吹放しの板縁で、禅院建築らしい雰囲気をもつともよく見せるところといえる。

外観上の構成をみると、屋根は棧瓦葺の入母屋造りで、棟両端に獅子口の瓦をすえ、妻は木連格子で東妻は三花懸魚を、西妻は梅鉢懸魚を飾るといふものである。軒は一軒の疎垂木で、前面広縁はこの軒が入り込むかたちの化粧屋根裏天井とし、東西鞘の間はともに鏡天井と仕分けてある。柱はすべて面取をした角柱で、前面広縁まわりでは内法長押を付け、柱上では直接桁を受ける。しかし背面通りでは上長押を省いて飛貫を化粧に見せ、柱上には舟肘木を備えて桁を受け、両側面は鏡天井を張るので上部は天井長押でおわりというように面毎に変化させている。

内部は表三室は蟻壁付きにして三室通しの竿縁（猿類）天井とし、室境の内法上には竹の節とその間に波形をあしらった欄間としている。後室二室も蟻壁付き竿縁（猿類）天井のもの。仏間部分の天井は真前は竿縁天井で、その背後は格天井になっている。

平面の変遷 当客殿もほとんどの他の客殿と同様さまざまな変更を蒙っており、現在の姿（図ⅠH）は建立当初とは違ったものになっている。半解体に近い修理でもないことと詳しいことは判らないが、現状での調査から推定できる範囲で建立当初時、および承応あるいは元禄時の改造状況を復原してみよう。現状ととくに違ってくるのは仏間廻りと東西鞘の間、および上間後室廻りである。

建立当初 東西鞘の間は、当初は正面広縁と同様の吹放しの板敷広縁であった。それは鞘の間の外側を仕切る建具をおさめる装置が後補材であること、内室境にたつ入側柱に風触があることなどから判断できる。

また、上間後室には柱にのこる痕跡からすると、北側東よりの柱間に縁側に張出した付書院あるいは押板式の床の間があった。大きく変わるのには仏間廻りで、ここは現状では背面が一・四メートル（四・五尺）張出しているが、当初はこのような張出しはなかった。そしてその内部は中央柱通りで前後各一間づつに分け、室中に接する前方を横長の仏壇間とし、後方は三つの小室に三分していたようである。これらの小室の用法は明らかでないが、控の間あるいは寮室のようなものであったと推測される。以上をまとめたものが当初平面図（図ⅠI）であって、それは近世初期の客殿平面類型と矛盾しない内容のものといふことができる。

中期の改造 最初の大きな改造は仏間廻りを主としたものであった。すなわち背面の小室を撤去して、背後を現状のように張出させ、そこを一室の広い真室（昭室）としている。ここでは真室の床は一段高いものとし、天井は全体に格天井とし、仏壇間境を中央を開けて引分け戸がおさまる入口を設けるなど改造工事を施している。その結果、前方の仏壇

間は真室の前室（真前と称する）に変わり、両脇に小仏壇を構えるだけとなった。この改造は、慶安四年（一六五二）に「方丈仏壇を仕直し昭堂を構え、真源禅師の彫像を安置した」とする『往古記事』の記事に照応する。現存する真源禅師東陽英朝の頂相像には、裾裏に「東陽朝和尚／尊像／承応二癸巳歳／五月廿四日／崇山禅清／寄進焉」の墨書がある。承応二年は一六五三年であるから『往古記事』にいう慶安四年から二年遅れている。しかし、頂相像の製作と昭堂への改造とが関連した事業であったことは認めてよいから、昭堂への改造は、慶安四年から承応二年ころ（一六五一―一五三）のこととしてよいであろう（図―J）。こうした仏間から昭堂への改造は、妙心寺山内でも慶長期建立の客殿ではおこなべて行われているが、養源院客殿で明暦元年（一六五五）、衡梅院客殿で寛文年間（一六六一―七三）、退蔵院客殿で宝暦十年（一七五七）であるから、当院の改造はそれらの先端を切って行われたことになる。

しかし、この昭堂は広すぎたのか、のちに再び内部を分けて左右に物置、控の間を設け、それらの前に位牌壇をつくって現状のごとくに改めている。なお昭堂をつくるとき、当初の仏間背面中柱二本を張出し部の隅柱に転用している。そのおかげで仏間廻りの当初柱の残存率は高いものとなり、今後の修理時の慎重な調査によって、仏間背後の部分の構成や性格がかなり解明されることが期待できる。なお、東西広縁を鞘の間に改造したのもこのころと思われる。

その後の変化の主なものとして、貞享五年（一六八八）の菓子寮の新造がある（方丈棟札記）。これは明治初期ころまで客殿の東側に存在していたが、その後撤去されている。また客殿の東北には小玄関があるが、

『往古記事』には元禄一六年（一七〇三）に小玄関を仕直したとあることから、元禄以前から小玄関が存在した可能性はあるが、現存するのは明治以降の建築である。東南にある大玄関は長押をまわしているのが禅院の玄関としては珍しい。これは東西棟の二間直廊であるが、明治四年の寺地画図では南北棟になっており、明治四年以降に位置を動かし、柱を切り縮めるなどの改造を行ったようである。

様式年代

この客殿の建立時期を建築そのものから推定してみよう。まず建築技法上の観点からすると慶長の後半ころ、すなわち一六〇五年から一六一五年までの間に位置づけられるようである。それは同じ山内にある建立年次の明らかな他の客殿遺構と比較するとき、詳細は省くがその技法内容が慶長四年建立の養源院客殿、慶長九年建立の退蔵院客殿より新しいものをもっており、元和年建立の元海福院のものであった等持院客殿よりは古い要素をもつからである。

それは沿革のところ、檀主と院主の関係から推定した結果の慶長五年から十年の間というのと僅かにずれる。両者間の調整は今後の課題となるが、慶長期に位置づけられる点では一致している。今後、さらに技法内容を研究して、年代をつめていきたい。

細部の意匠から年代を推定することは案外難しい作業であるが、おまかにいって等客殿の細部の様式は桃山時代後期のものに属すといえる。参考までに各部の細部形式の写真を添えておく（写真D）。

二・二 庫裏

庫裏は客殿の北側にあり、同じ東西棟とし、客殿と並行して建つことになる。幅一間半、長さ三間半の板敷の大廊下によって客殿と連絡している。庫裏の西側背面には書院が接続してたっている。

建立 庫裏は当院の伝承的な記録では早川長政が伏見の私邸の一字を寄進したものとされている。しかし、このことを証明する史料はない。

おそらくは客殿と同じころ、すなわち慶長年間に新たに建立されたものと思われる。『往古記事』によつてその沿革をたどると、慶安四年（一六五二）に庫裏の表側の柱等を取替え、寛文七年（一六六七）に書院を建て添え、元禄五年（一六九五）には西庇を造り出すなどの修理等をしている。慶安の工事は、梁組の組替えを伴う大規模な修理であつたと思われるから、この時に新築に近いかたちになつたと考えてよい。さらに天保十四年（一八四三）と明治三十五年（一九〇二）に修理・改造を行っている。梁組はすくなくとも一回は組み替えられており、梁材も二種ないしそれ以上のものが観取される。それからしても慶安以前にこの庫裏はたしかに存在していたのであり、これが慶長年間の建立とするこのの一根拠になる。慶長年間であるから、改造は大きいが庫裏遺構としては全国的に見ても古い方に属す。

構造形式 東を正面とし、その規模は桁行六間半（一一・八六メートル）、梁行七間（二三・九五メートル）である。屋根は一重の切妻造で

椽瓦を葺いている。正面は三斗にのる陸虹梁上に大瓶束をたてて棟をうけ、両脇に海老虹梁という典型的な妻飾りをもつ（慶安期のもの）。これにたいし背面妻は、外見を飾る必要もないので、半間間隔に束をたてる簡素なかたちになる。

平面も妙心寺塔頭型の庫裏の典型に属すもので、内部中央を横幅全体に広敷と台所からなる広い板間が横断し、その手前に広敷庭や台所庭の土間や八畳間が、奥には居室数室が並ぶというものである。

広敷、台所の上部は天井がなく吹放しで梁組、小屋組をむきだしに露呈している。梁は太いものと、細いものがあり、小屋束も比較的新しいものと古いものがある。建立当初、近世中期、明治期の三期の材が混在しているのである。梁は細い方が古い仕上げをもつ。太い目の梁は慶安のときと明治ころに挿入されたものと思われる。広敷は客殿に通じる大廊下や寮につながり、いわば院内の広場的な性格をもつところといえる。古い庫裏遺構では広敷に接して茶堂があり院衆の会合、喫茶また応客の場にしていたものであるが、当庫裏には茶堂とおほしき室がない。しいていえば、鉄斎の画がある八畳間を候補にあげることができる。じつ北隣の靈雲院庫裏ではこれに相当する室に茶湯をたてる施設があつて茶堂であることを示しているが、当庫裏では広敷との境は土壁になつて塞がれ、茶湯の施設があつた形跡も見あたらない。一般的には茶室は近世中期ころから作られなくなるのであり、そうしたころにこの室が改造されたものと推定される。

この室の北側には広敷、台所の板敷にそつてそれぞれ内部を前後に分

けた三室が並ぶ。一般には納所寮や典座寮などの役僧の居場所になっていたところである。鉄斎画の間の北隣には、広敷との間に韋駄天を安置する小仏壇間や二段になった物入れ、二階への階段室などのある奥行き一間の間と八畳間がある。その西南隅は書院に接するため、八畳間は書院の控の間的なものになっており、独立した室としての性格は感じられない。内装は比較的新しく、鉄斎画の間と同様に書院増築時に大きく改造され、以前の性格を失ってしまったものと考えられる。

その北隣すなわち台所の西奥の六畳間は押入れ、小窓などが付き、居室と接客を兼ね備えた室になっている。面皮の柱をもちい、炬をきるなどして茶室的に構成されている。茶堂の機能の一部はここに移されていたのである。この室の西半分は庇部分であるが、庇を増設したのは元禄五年であるから、この室の構成は元禄五年を遡らない。現状のようになつたのはさらに遅れて幕末か明治ころであろうか。台所との間には押入れが介在して、さらに長二畳の飯台座となつて台所と接するが、台所境の古い胴差は溝がなく無目であつて、当初から内側が飯台座になっていたことを推測させるが、それから奥には当初部材が残らないので、以前の状況は推定できない。

北面する六畳間と床付の二畳間は北庇を改造したところで、現状はそう古いものではないし、当初の形も明らかでない。

台所は煉瓦製ながら古いかたちの七つ竈をのこすなど、ひと昔前の様子をよく伝えているが、大竈は広敷庭側に焚口を設けるのがより古式であり、現状は中昔のかたちである。しかし、多くの塔頭庫裏が台所を近代風に改造してしまっているなかであつて、以前の姿を遺すものとして

貴重である。

当庫裏は大きな改造を経ており、とりわけ居室部は原形を留めないまになつてゐる。しかし、遺構がすくない慶長期に遡る部材をのこしている可能性があり、無視することができない建物である。

二・三 書院

建立 庫裏の西南隅から西側に突き出すかたちで取り付いている寄棟造の低い棧瓦葺の建物で、『往古記事』によれば寛文七年（一六六七）に小座敷・小庫裏を撤去した跡に建立されたものである。

構成 桁行九・七九メートル、梁行五・九九メートルの規模のもので、南西北の三方に半間の樽縁をまわし、内部は大小五室から構成されている。西を上手とし、八畳の一間、十二畳の二の間、一の間・二の間の背後の三小室からなつてゐる。二の間はさらに庫裏の一室である鉄斎の間八畳につづくが、その接続に無理はなく、二の間とくらべて時代的な差をみとめることができない。おそらく書院建立にともなつて書院に接する庫裏の居室部分も同時に改造されたものと思われる。鉄斎画の間には書院の三の間としての性格があり、それはこのときの改造の結果かと思われる。前述のように、この鉄斎画の間は普通は納所寮か茶室があるところで、かならず広敷側に開ける。ところがこの室では広敷側は壁になつて閉ざされており、逆に書院側に開いている。このことから鉄斎の間は以前のものとは違った性格のものに変わつてゐることが伺える。

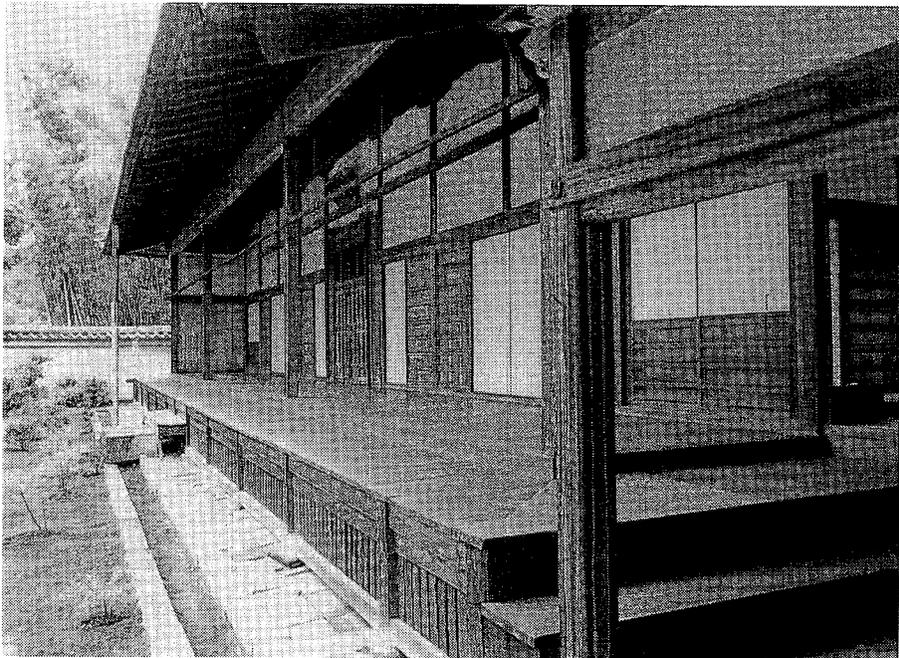
一の間は書院中の最上格の室であつて、北面西よりには床の間がある、

一の間と二の間との境は襖で仕切るものの上は竹の節欄間として開放にし、棹縁天井を通して張っていて、一の間と二の間の一休性を高いものにしてている。一の間と二の間との間の南面は低い腰付の明障子建てとし、その外側に雨戸を引く。雨戸は縁の外側ではなく、明障子に接してたつもので、入側柱の外内法長押の下端に一筋溝を穿ってそこに雨戸を通すのである。これは雨戸が出現しはじめるころの初期的な手法を示す例といえよう。

書院の北側は一間幅の狭屋で、それを三室に仕切っている。すなわち床の間の裏に半畳余の物入れ、その東に一の間と襖で隔てられる二畳間、その次に二の間の裏側となる長四畳間である。これらは奥向の場としての性格をもつのであって、二畳、四畳は控の間として用いられたものである。同じ山内にある龍泉庵書院の用例などからすると、院主の居所あるいは寝間であった可能性もある。いったい、こうした書院は庫裏内にあつて応接・会合の場であつた茶堂の応接機能を発展させて、それを庫裏外に設けるかたちで成立したものと推測されるが、それはまた客殿あるいは庫裏のどこかにあつた院主居所をここに移すことも兼ねた可能性もなくはないのである。

軒は一軒の疎垂木で、屋根はもとは柿葺であつたと推定される。床柱や軒桁に杉丸太を用いるなど数寄屋の趣をもつが、柱は面取角柱でなお正調の書院の格式を保っている。

基本的には二室構成の小型書院であるが、そのなかでは建立年次が寛文七年と明らかで、建築としての内容もよく、江戸時代の小型書院の基準作たりうるものである。



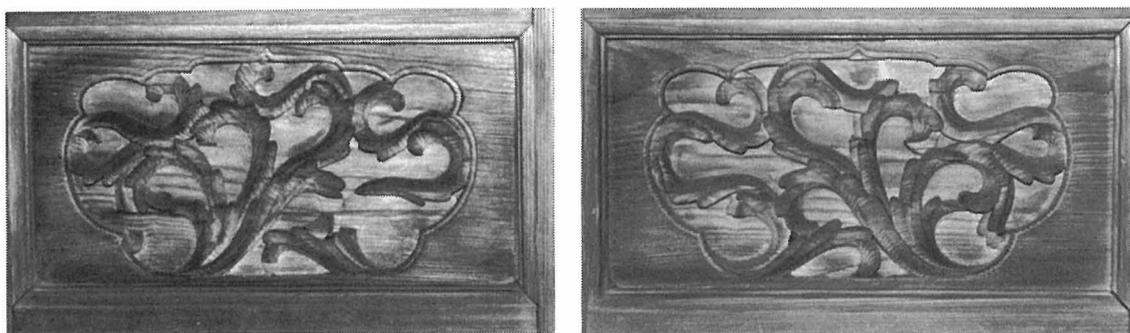
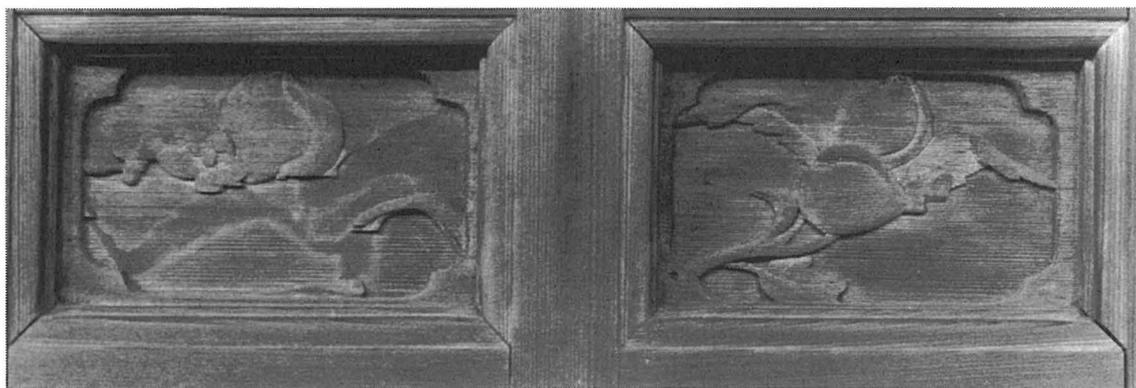
写真A 聖沢院客院



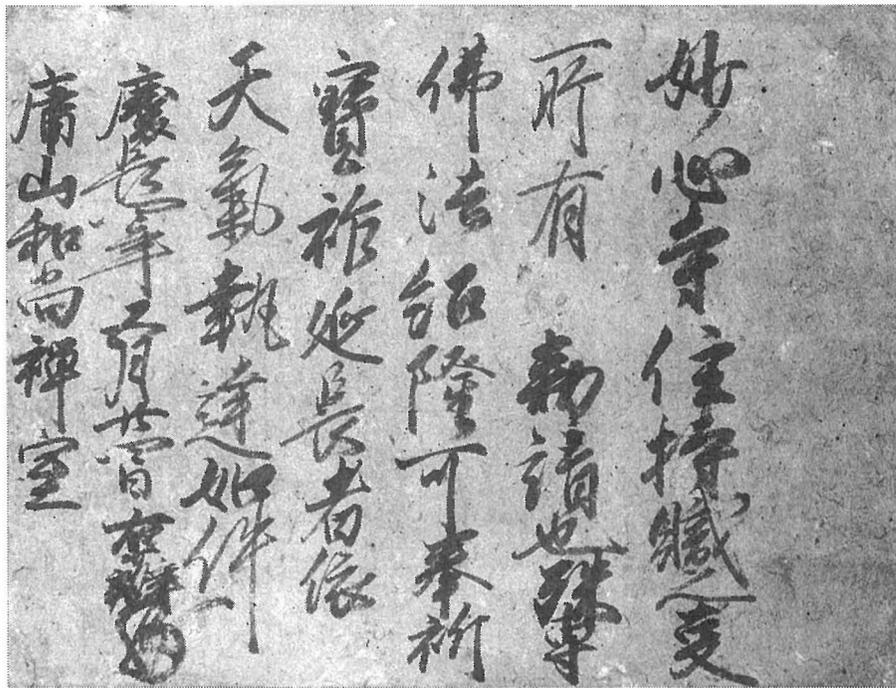
写真B 聖沢院庫裏



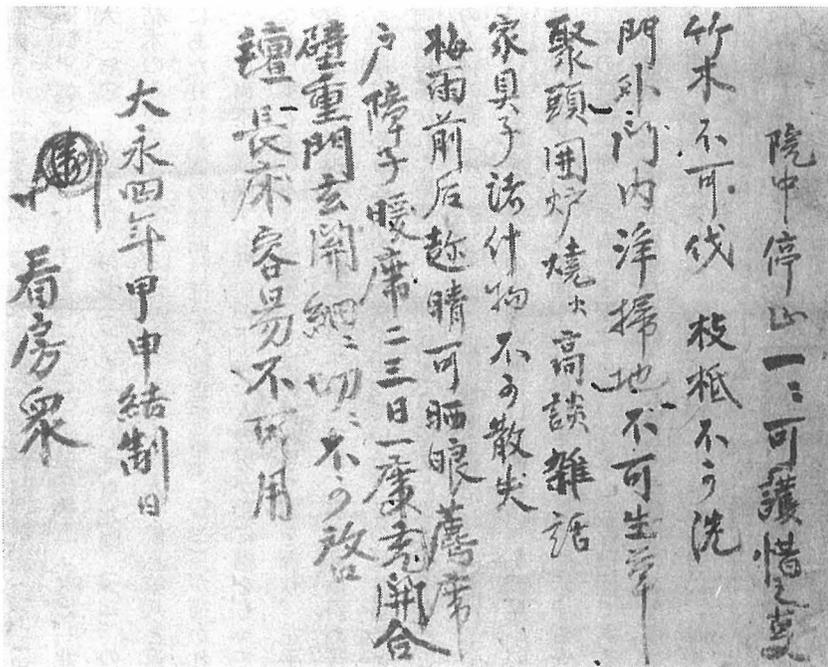
写真C 聖沢院書院



写真D 聖沢院客殿正面棧唐戸格狭間



写真E 聖沢院文書（慶長四年）後陽成天皇編旨



写真F 聖沢院文書（大永四年）聖沢院禁制

聖澤院客殿の障壁画

— 片山尚景の壁貼付絵と襖絵 —

山岡泰造

『聖澤院往古記事』によれば、客殿の障壁画は元禄十五年（一七〇二）、平戸藩第三十代松浦老岐守棟の画師片山尚景が上京したついでに描いたものという。

一 構成

客殿六室のうち、佛間を除いた五室、つまり上間後室、上間前室、室中、下間後室、下間前室の五室に障壁画が描かれている。上間後室は人物図（十牛図）、上間前室は山水図（瀟湘八景図）、室中は獅子図、下間後室は花鳥図（松竹梅に鶏・小鳥）、下間前室は花鳥図（松に鶴、柳に燕、芦雁）である。即ち入口に近い方に花鳥図、奥に山水人物図、そして室中に動物画を描く。動物を室中に描くのは新しい傾向かも知れない。すべて紙本墨画である。

上間後室は、廓庵の十牛図を描いている。この十牛図の図像は南宋に成立し、かつては南宋の版本があり、室町時代に五山の覆刻本が通行して流行したものである。ここでもその図像によっている。東側は壁貼付一面（襖二面分、A.3）と襖二面（A.1, 2、うち一面は嵌殺し）、南側は襖四面（A.12, 13, 14, 15）、西側は襖四面（A.8, 9, 10, 11）、北側も

襖四面（A.4, 5, 6, 7）である。十牛図は東側の南寄りからはじまって、時計の針廻りに南側、西側、北側とつづけて東側に帰って完結する。まず東側南寄りに尋牛第一（A.1）、南側の両端に見跡第二（A.15）と見牛第三（A.12）、西側に得牛第四（A.10）と牧牛第五（A.9）、北側に騎牛第六（A.6）と忘牛存人第七（A.5）、そして東北隅（A.4）の土坡や岩や枯木のみが描かれている辺りが、おそらく人牛俱忘第八と返本還源第九にあたり、東側の壁貼付部に入麁垂手第十（A.3）が描かれる。尋牛第一では樹木の横出する懸崖の下を一人の男が手に綱をもって、振り返りながら歩いている。見跡第二では男は右手で綱を握り、左手で前方を指差しながら凝視しつつ進む。見牛第三では、男の姿は斜め後から描かれ、岩陰に入ろうとする牛の尻を追っている。この見跡第二と見牛第三が両端に描かれた南側が、上間後室では構図が最も明確なところで、二人の人物の間（A.13, 14）に二重に地面を劃定し、手前に大きな岩、彼方に高い峯を配す。見跡の人物の前には柏樹（？）を、見牛の人物の前には柳樹を描く。つまり画面中央に奥行きと高さを明示する岩と山を置き、その両側に樹木と人物を配するという求心的な構図である。残りの西北両側は、事象を並列しただけで、特に画面構成への配慮は見られない。北側の忘牛存人第七は、人は家中に、牛は牛小屋に、隣り合わせに描かれ、人と牛が並んで座っている。石鼓希夷の和頌によれば、「欄内、牛の山より趁い出す無し。」とあっており、小屋の中に牛はいない筈であるが、ここではきちんと描かれている。しかし、廓庵の「牛も也た空じ、人も也た閑なり。」の気分をむしろよく表しているともいえる。上間前室は、東西に大襖四面、北側に襖四面、西側に襖六面、南側に

襖四面、計十八面に、瀟湘八景を描いている。東側(B-1, 2, 3, 4)に南から北へ、山市晴嵐・洞庭秋月・煙寺晚鐘、北側(B-5, 6, 7, 8)に東から西へ、瀟湘夜雨と江天暮雪、西側(B-9, 10, 11, 12, 13, 14, 15)に北から南へ、漁村夕照と平沙落雁、南側に遠浦帰帆が配当されるであろう。構図が明確なのは、東側(B-1, 2, 3, 4)で、向かって左方に、近景に瀑布、遠景に山と塔と楼観を大きく描き、画面中央部を広濶にして、向かって右方に中景の辺りに山陰の聚落を描く。そこには茅屋・竹林・樹木・人物が見える。これら左右の景を結び付けるように、中央(B-2)は土坡を繋ぐ橋が架けられており、その上を人物が三人、聚落をめざして渡って行く。この橋を中心として遠山をも含んだ空漠とした一帯は、月は見えないが恐らく洞庭秋月に配当してよいであろう。北側の向かって右寄り、山裾に隠見する竹林にかこまれた茅屋数棟を描くところは瀟湘夜雨、向かって左寄りの大きく遠山を外暈で描くところは江天暮雪、西側の向かって右寄り三面に間近に茅屋・網干・漁舟を描き、淡く遠山を隠見させる辺りが漁村夕照、向かって左寄り三面は平沙落雁で、間近く漁舟を二艘、その彼方の汀渚に五羽の雁が、飛来する三群の落雁を迎えている。南側には向かって右手前の土坡の上に風に吹かれる樹木、その左手斜奥に三艘の追風を受ける帆船、これが遠浦帰帆。その向かって左手には高低に隠見する土坡のかげに樹叢と聚落が配され、淡く遠山が霞んでいる。上間前室は東側を除いて構図にとりとめがなく、茫茫とした印象を与えるが、これは室町時代以来の瀟湘八景の伝統を意識したためであろう。

室中は、北側(正面)に襖八面、東西両面にそれぞれ大襖四面(づつ、

南側に正面扉の左右に襖二面(づつ、計二十面の襖に連続して獅子のさまざまな姿態を描いているが、よく見ると北側・東側・西側とそれぞれまとまった構図をとっており、南側は東西両側に繋がっている。北側・東側・西側のうちでも、北側が中心で、それを中尊とすれば、東西両側はその脇侍にあたるといえよう。

北側は、中央の四面の襖(C-7, 8, 9, 10)に、三つの岩の間から生える牡丹に向かつて、匍匐しながら近づいて前足を片方、牡丹に向かつて上げる一頭の獅子を描き、左右の襖二面(づつ(C-5, 6, 11, 12)にも、それぞれ獅子を二頭、岩と竹とを添えて描いている。向かって右側の獅子は、平たく這いつくばり、頭は反対方向に向けながら、目玉だけは中央の獅子を見ている。向かって左側の獅子は、中央の獅子に背を向けて座り、右前足を上げていますが、頭部はふり返ってやはり中央の獅子を見ている。牡丹と獅子を中幅とし、岩と竹を配した獅子を両脇に置くという、三幅対のような構成を示している。

室中東側の大襖四面(C-1, 2, 3, 4)には、中央に高く大きく滝を落とし、その前方の向かって右側に、四足を踏んばって立ち上り、尻尾を聳立させる獅子と、向かって左側に力を籠めて蹲るように座る獅子とを描く。二頭の獅子は、視線を互いに反対方面に、つまり画面の両端の方に向けている。滝の水は流れて南側の二面の襖(C-17, 18)に繋がりに、土坡に当たって波頭を立て渦巻いている。西側の大襖四面(C-13, 14, 15, 16)には、中央に低く急潭を描き、水は岩の間を流れる。その上方向かって右側には、四足を踏んばって躍るように立ち上り、尻尾を高く挙げた獅子を、向かって左側には、土坡のかげに隠れるように匍匐して、

目玉だけをキョロつかせている獅子を描く。右側の獅子は這いつくばって正面を見すえる。ここでも東側と同じく獅子の視線は合っていない。画面の向かって右寄り(C-13)、西北隅に近い辺りに、手前に急流と土坡、上方に遠山の一角を描く。反対側、西南隅寄り(C-16)には手前に岩、奥に松竹を配し、それに続く南側の襖二面(C-17, 18)には、岩を巡って波頭を立てながら流れる水を描いているが、これは西側中央部の急潭の流れの末であろう。

北側(C-5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12)では三頭の獅子を三尊形式のように並べ、東西両側では、一方で高く懸る滝の左右に、他方で低く流れる急潭の左右に、それぞれ立ち上る獅子と匍匐あるいは蹲る獅子を描いている。そして北側に対して東西両側は、宛も中尊に対する両脇侍のような構成をとっている。室中は他の四室に比べると、明確な構成を示すように配慮されている。

下間後室は、東側、北側、南側に襖四面づつと西側に壁貼付一面(襖二面分)と襖二面(うち一面は嵌殺し)から成る。南側(D-12, 13, 14, 15)は両端に太い竹幹を二三本配して、向かって左に頭を挙げる雄鶏、向かって右に餌をついばむ雌鶏と雛鳥を二羽描く、西側(D-9, 10, 11)には、南側からの続きに竹を背にした雄鶏を一羽描き、向かって右手、北側寄りに梅の大樹を置く。梅の幹には尾長鳥が止まっている。北側(D-5, 6, 7, 8)は、西北隅を中心に左右に分かれるように梅の大木を置き、向かって右手、東側に続くところに軽く竹を添える。東側(D-1, 2, 3, 4)は、中央や、北寄りに、手前から松樹の頂、梅樹の頂、太い松の幹の中央部を、斜め奥の方向に配列し、地面は見えない。但し、

南側に続く部分には土坡と二本の竹(D-1)を描いている。南側の雌雄の鶏を両端に置く場面では、平坦な地面をはっきり表しているが、東側の三本の樹木の上方のみを示して地面を描かないやり方と対照的である。西側と北側では土坡や岩や笹などを隠見させ、地面と水面が交錯するように描いている。画面に余白が多いこと、景物の連続が必ずしも合理的でないこと、視点が遠近高低に移動することなどが、片山尚景の画風の特色といえるかも知れない。南側(D-12, 13, 14, 15)では近景の土坡の彼方に竹林や遠山を並べて、遠近が合理的である。一室の構成のうちどこか一面に明確で安定した構図を置くのも、尚景の特色といえるかも知れない。

各画面には、巧みに小禽が配されて、画面に生活の気を与えている。東側では梅樹の頂の上方で、二羽の雀が一羽は上に、一羽は下に向かって飛んでいる。南側では、先に述べたように雌雄の鶏と雛鳥を描き、ここでは点景というより主題として強調されている。西側では先にあげた雄鶏と尾長鳥のほかに、梅の枝に止まって見下す雀と、岩の上に止まって見上げる雀とが呼応している(D-9, 10)。北側では梅の枝に止まる鶉鳥と飛行する鶉鳥とを組合せている。小禽の配置について、飛んでいるか止まっているか、何を狙っているか反対の方向を見ているか、上昇しているか下降しているか、といった点に細かく配慮して、各画面を生気づけている。

下間前室は、南北両側に襖四面づつ、東側に襖六面、西側に大襖四面計十八面の襖に、松竹梅と柳に鶴・叭々鳥・雁・燕を描く。北側(D-1, 2, 3, 4)は中央部に間近く岩と竹を置き、その上方に左右に分かれて

立ち上がる二本の太い松を描く。その向かって左側には芙蓉が咲き、西側に続くところに小さく岩と土坡と竹を描く。向かって右側には、東側に続く芦雁が描かれている。西側の大襖四面(図11、12、13、14)にはまとまった構図で松鶴を描く。向かって左端に松の大木が右方向に向かって大きな枝を伸ばし、その下で一羽の鶴が頭を挙げて唳いている。向かって右方には、遠くに滝が流れ落ち、その手前、低い岩の向うに、頭を下げて餌をあさる鶴を一羽置く。松と滝、暢び上がる鶴と俯向く鶴が、画面の両端で遠近軽重の変化をつけながら対応している。その中間の岩の上に叭々鳥が一羽(図15)、羽づくろいをしている。画面手前下方に土坡が断続し、中景に葦が隠見し、向かって右よりには雪山と思われる遠山の稜線がみえる。この西側が下間前室では最もよく纏まって充実した構成を示している。

東側は、北側の続きに枯葦の間に降り立つ二羽の雁(図16)を描き、一羽は北側の端に描かれた降下して来る一羽を迎え、他の一羽は向かって右から降下して来る一羽を迎えている。土坡の彼方には、かすかに遠山が連なっている。東側の南寄り(図17、18)向かって右手には柳の大木を描き、燕が三羽、あるいは枝に止まり、あるいは水平飛行し、あるいは宙返りをしている。南側(図15、16、17、18)の東側に続く箇所(図18)には、もう一羽の燕が柳に向かって飛び、その背後にかすかに遠山がみえる。南側は、中央部に梅樹を描き、その向かって左方で、鶴が二羽、一羽は見下しつつ飛翔し、他は岩に止まって相手を見上げている。西南隅には、西側から続く松の枝の下に、外暈の遠山がみえる。下間前室は、松に鶴が冬、芦雁が秋、柳に燕が夏、鶴も夏、梅が春

と、時計の針の逆廻りに四季を連続している。そして西側の松鶴図にアークセントを置いて、残りの双松・芦雁・柳燕・梅等は軽淡に配置している。

以上、構成についてまとめると、室中は全画面に互って綿密な計算がなされているが、他の四室については、室のどこか一面だけを明確に構成し、あとは構成という程のものを示さず、坦々と景物を配列している。従って四室は空漠とした感じがつよい。因みに明確な構成を持つ画面は、上間後室の南側、下間後室の南側、上間前室の東側、下間前室の西側で、この位置についても配慮があったものと思われる。

二 筆者片山尚景の系譜

片山尚景については土井次義氏の研究「妙心寺の障壁画と片山尚景」(『禅文化』第二号、花園大学禅文化研究会、昭和三十年九月)が唯一である。その要旨は次の通りである。片山尚景の伝記を載せる文献は、前田香雪の「後素談叢」と森大狂の「近古藝苑叢談」の二書で、いずれも尚景の末裔片山尚彦から提供された資料によっている。この二書によれば、尚景は寛永五年(一六二八)京都に生れ、父は片山正信(号は隆也)で狩野興以の門人、祖父片山立德は眼科医で、興以の師狩野光信に学んだ。尚景は名は親信、通称弥兵衛で、はじめ父に学び、長じて狩野尚信に入門し、松浦肥前守鎮信に招聘されて平戸藩の絵師となった。宝永二年(一七〇五)、七十八才で法橋に叙せられ、宝永五年(一七〇八)八十一才で平戸の亀岡城の障壁画を描き、宝永六年(一七〇九)、新造の

内裏に他の諸家と共に描いた。正徳三年（一七一三）八十六才、平戸に帰り、享保二年（一七一一）九月九日、九十才で没した。

以上の土井氏の紹介を平戸の松浦史料館の「増補藩臣譜略」（註）その他で補うと、次のようになる。片山尚景が松浦肥前守鎮信に召出されたのは三十七才のとき、寛文四年（一六六四）で、現米三拾五合七人扶持を賜った。尚景一族は平戸藩松浦氏の家臣となったが、それは四家に分れた。尚景の長男片山常知は父の後を継ぎ、鎮信の次の三十代松浦豊岐守棟に仕え、狩野養朴常信に学び、その修業料として金子十兩二人扶持を賜った。三代目の片山常知（知久助）は奥医師と同じ待遇をうけ、大小性になった。次男片山元達は、松浦豊岐守棟の時、元禄十三年（一七〇〇）長崎から招聘され、三十一代松浦肥前守篤信の時、大小性となった。その二代目片山仙左衛門は元達の養子で、材木方山奉行や御船作事方をつとめ、大納戸役頭から志佐筋郡代、相神筋郡代を経て大小性となり、平戸筋郡代となった。七拾石を給せられている。三男片山辨六は、十三才の時、松浦肥前守鎮信に仕え、五合三人扶持銀十枚を給せられた。その四代目の片山辨六（繁次郎）は、藩校維新館の句讀師となり、判事役から御船作事方役頭、さらに御蔵奉行となった。四男片山尚仙は、京都にいたが、二十八才の時、松浦肥前守鎮信に召出され、現米三拾石五合二人扶持を給せられた。これは尚景及びその長男家と同じ待遇である。翌年二十九才の時、命を受けて江戸に行き、狩野如川周信に師事した。その後、御側医師格の待遇を受け、大小性となった。その二代目は尚齋甫道で周信の弟、随川甫信に師事したらしい。三代目が尚栄、四代目が尚栄、五代目が尚仙、六代目が先に土井氏の紹介された片山尚彦で、尚

栄の子、文政末年に江戸に生れ、十八才で江戸に出て住吉弘貫に学び、二十五才で平戸に帰り、藩主の近習として絵事にたずさわり、明治三十三年か三十四年頃東京で没した。明治十七年の第二回絵画共進会に出品して銀印章をうけている。馬場強氏によれば、片山尚景の弟の尚俊は、平戸藩窯である三川内窯の絵師山内長兵衛豊英の養子となり、田中与兵衛尚俊と名乗り、元禄十一年（一六九八）、御用窯役御絵師になったという。（馬場強「三川内焼と平戸藩の御用絵師——付・三川内焼の今日的課題——」）。

尚景の長男常知が狩野養朴常信に、四男尚仙が如川周信に、その子尚齋が随川甫信についたことは、尚景自身が狩野尚信の弟子であることと合わせて、片山家が木挽町狩野系の絵師であることを示し、このことが松浦藩の御用絵師となる原因であり、また松浦家に仕えることによって、狩野家との関係も深まったのであろう。『古画備考』卷四十一の狩野門人譜二にも、狩野興以の門人として父片山正信（号閑少齋）をあげ、尚景（号眠雲齋）を狩野尚信の門人と推定し、その遺作に松浦肥前守鎮信の賛が多いといっている。また、卷四十三の狩野門人譜四には、主馬尚信の門人として、林作之丞信春・狩野徳入信吉・尚景の三人をあげる。卷四十一には「法橋尚景筆」の落款と「尚景」の方印を、卷四十三には「尚景」筆の落款と「尚景」畫印をのせる。また卷四十五の禁裏御造営部類には、「宝永六年（一七〇九）十一月六日遷幸新造内裡、畫図賢聖図、銘近衛撰政、絵法眼養朴」とあり、新造内裏の絵師の主筆者は狩野常信とし、片山尚信も一員として参加している。藤岡通夫氏の『京都御所』（彰国社、昭和三十一年七月）によれば、「禁裏院中御造営之節御奉

行役人御手伝諸役人其外御用掛り名付帳」より、狩野安信の孫、時信の子の主信永叔（中橋狩野）、探幽の長子の探信守政（鍛冶橋狩野）、探幽の子で洞雲益信の養子の洞春福信、狩野門人の柳雪、永叔の門人の林叔武信・永梁包信が江戸から上洛して描いたが、賢聖障子については筆者が記されておらず、江戸表で画かれ、探信・洞春・柳雪らの協力によるのではないかとされる。「禁裏御絵割並坪附」（『御絵割付帳』）によれば、木挽町狩野では如川周信が小御所の廊下と常御殿の中間中段に描いているに過ぎない。片山尚景は長橋之内の御輿寄東之間に惣金地に官女遊の図を描いている。

松浦家についていえば第二十九代松浦鎮信（天祥公）の時代は先代隆信（宗陽公）の激動の時代を受けて、安定した基礎を固める時代であった。隆信の時代には、豊臣氏の滅亡、オランダ・イギリスの商館の開設、キリシタンの弾圧など多事ではあったが、平戸藩は着実に力をつけた。

鎮信は元和八年（一七〇三）に生まれ、元禄十六年（一七〇三）に没しているが、家督在位は寛永十四年（一六三七）から元禄二年（一六八九）である。鎮信とその子第三十代棟（雄香公）の二代は、第三十四代清（静山公）の時代とともに平戸藩の最も治績が顕著な時代であった。鎮信は藩士の切支丹嫌疑については父隆信と親交のあった江月宗玩を招いて巧みに解決し、山鹿素行とは江戸の板倉重矩邸で莊子斉物論の講義を聴いて以来親交を重ね、彼のために江戸の積徳堂を作った、明暦元年（一六五五）に素行の弟平馬（義行）を藩臣として召抱え、その嫡男高基に鎮信の孫女を配して縁を与え、高基の子高臣も藩臣であった。鎮信は茶の湯を多賀左近や金森宗和、織田有楽や小堀遠州の門人速見頼斎に学んだ

が、石州片桐貞昌宗関について会得し、以後石州流を基本にして他流から取捨選択し一流を開いた。石州同門の藤林宗源、細川三斎の高弟の尾伊織、利休の婿田乗坊の養子古市宗庵らとも交わった。平戸藩では、朝鮮の役に際して陶工を連行し中野焼をはじめたが、寛永十四年（一六三七）、巨関の子今村三之丞に三川内に開窯せしめ、藩窯として白磁柴付を焼いた。但し亀岡城の整備は、幕府を憚って、次代の吉岐守棟（雄香公）の時代に持ち越された。片山尚景一族を招聘したのもこの鎮信である。尚景の師狩野尚信は慶安三年（一六五〇）年、尚景二十三才の時に没し、尚景は三十七才の時、平戸に来ている。その後法橋になったが、その理由は不明である。いづれにしても鎮信の文化振興政策の一環として招聘されたのである。

第三十代吉岐守棟（雄香公）は鎮信の長子で正保三年（一六四六）に生れ、正徳三年（一七一一）に没している。棟は元禄十六年（一七〇三）、亀岡城の再建について幕府の許可を得、宝永元年（一七〇四）山鹿流により着工し、完成は没後の享保三年（一七一八）であるが、宝永四年（一七〇七）にはお館より二の丸御殿に移徙している。この亀岡城（平戸城）の本丸御殿には、床・棚・帳台のついた皇帝の間・鶴の間・鷲の間・松竹の間・梅の間があった。これらは尚景がおそらく子息たちと共に描いた。元禄十五年（一七〇二）には、城の西門の外の幸橋を木橋からアーチ式の石橋に作り変えている。また、元禄八年（一六九五）、大島の江月庵を移して俊林山雄香寺を創建し、元禄九年（一六九六）に開山堂を建てて、盤珪水琢を開基とした。なお現在、赤堂と呼ばれる開山堂には、盤珪禪師と二代の妙光禪師大隋祖壁と雄香公棟の、それぞれ

像と墓所があり、向って右側の突出部を作つて、三十一代篤信(松英公)の墓所としている。その後の松浦家歴代の墓所も雄香寺にある。雄香寺は妙心寺聖澤派であり、その縁由によつて片山尚景は妙心寺の聖澤院をはじめ、小方丈、靈雲院、東海庵等に描いたのである。以上、この項は岡部狷介編『史都平戸——年表と史談——』、松浦史料博物館、平成四年三月、七版ほか参照。

三 遺品と制作年代

次に遺品とその制作年代について考察するが、土井次義氏の前掲書によると、建仁寺両足院の障壁画について、現存しないが両足院の雲外東竺和尚の備忘録によれば、元禄十五年壬午(一七〇二)の条に「当院客殿障子、令片山尚景図画、始于十月廿二日、終于廿九日、晦日ハ泥ヲ引」とある。また、大徳寺正受院の客殿画について、これも現存しないが、『都林泉名勝図会』に「客殿中ノ間 墨画列仙 狩野興以筆ノ礼の間 同山水 同寿石筆ノ檀那ノ間 同山水 尚景筆」とあり、寛永十三年(一六三六)に没した狩野興以の絵のあったところに、狩野寿石(享保三年・一七一八年没)と片山尚景(享保二年・一七一九年没)が追加して制作したと思われる。興以は尚景の父片山正信の師であるから、その遺跡に尚景が描くことも頷ける。本法寺の日記の行状を描いた「開山日親上人徳行図巻」一卷には、巻末に二十七日日達の奥書があり、「開山日親上人一代徳行之図ノ画所片山尚景七十七歳而ノ拭老眼抽丹青自書以永ノ為寺鎮ノ宝永元(一七〇四) 甲申歳八月日ノ当住廿七世ノ成遠院

ノ日達(花押)」とあり、その最後の一段に「法橋尚景筆」の落款と「尚景」(朱文方印)がある。但し、「後素談叢」と「近古藝苑叢談」では尚景の法橋叙任は宝永二年(一七〇五)とある。妙心寺東海庵の書院の障壁画のうち、両側二室に描かれた水墨山水図については、東海庵の古記の元禄十五年(一七〇二)十月の条に、「一、同書院ノ絵、尚景へ申付、依之謝物銀拾枚贈進」とある。同じ妙心寺中の靈雲院書院の三室、就中、水墨山水画と水墨花鳥画を描いた二室の障壁画、妙心寺小方丈の南側三室の障壁画(水墨山水画一室、水墨花鳥画二室)は東海庵のものと同様似し、元禄十五年(一七〇二)頃、すなわち聖澤院の障壁画とも同時期に描かれたと思われる。なお小方丈については『都林泉名勝図会』に、「小方丈 花鳥図ノ片山尚景画ノ杉戸 花鳥ノ同筆」とあり、南縁の西端に杉戸二枚も尚景の筆とする。靈雲院については、現方丈が元禄に新造されているから、書院もその頃整備されたとも考えられるし、小方丈も建物は明暦二年(一六五六)に旧王鳳院の建物を移したものであるが、元禄十五年(一七〇二)に修理されている。土井次義氏によれば、靈雲院書院の帳台構のある室の著色の桐に鳳凰図は、狩野常信の系統に属する作風であるから、尚景筆の可能性もあるという。また妙心寺桂春院に文殊像の掛軸(絹本淡彩)があるという。

次に平戸に現存する尚景の作品について。

一、平戸浦の町天満宮拝殿の「三十六歌仙扁額」三十六枚(金箔地に絹本著色画貼付)は、銘文によると元禄五年(一六九二)、天祥公松浦鎮信七十一才贊、片山尚景六十五才筆とあり、伝統的な大和絵の作風である。(天戸城保管)。

二、「泰岳公松浦久信（第二十七代）像」は、貞享元年（一六八四）、尚景五十七才筆であるが未見。（松浦史料博物館蔵）。

三、「中 布袋唐子、脇 竜虎」三幅対（絹本墨画）は、制作年代不明であるが、元禄十五年頃の妙心寺の障壁画と比較すると、筆致・形姿ともに柔らかい。（松浦史料博物館蔵）。

四、「大隋祖壁頂相」（絹本著色）は、大隋の自賛と「法橋尚景八十八歳筆」の落款と「尚景」（朱文鼎印）がある。尚景は正徳五年（一七一五）に描いているが、大隋の自賛には末尾に「瀧山澹長老、絵予幻賢請讚／享保四己亥歳冬結制令辰／再住法山大隋祖壁自題」とあり、享保四年（一七一九）の後賛である。（図一・二・三・四）。大隋祖壁は雄香寺二世であるが、事実上の開山であり、瀧山恵濬は第三世である。雄香寺には歴代の頂相があり、片山尚齋筆のものもあるが、尚景のこの作品が最も力強い。（雄香寺蔵）。なお、雄香寺と松浦史料博物館には、松浦家歴代の肖像画があり、当然、片山尚景及びその子孫の筆にかかっているものが多い筈であるが、後考に俟つ。

五、「寿老図」（紙本墨画、掛軸、縦一〇〇・〇、横二八・六センチメートル）は、「法橋尚景筆」の落款、「尚景」の白文方印があり、巢雲老叟の賛がある。巢雲と称する者には美濃加藤氏に文竜院海嶽巢雲（加藤泰濟）が居るが不明、若しこの巢雲とすれば後賛である。（雄香寺蔵・図五・図六）。

六、「臨濟像」（紙本墨画、掛軸、縦一〇五・〇、横四五・八センチメートル）は、落款印章がないが、寺伝で尚景筆という。画風・筆致からも尚景筆と考えられる。本図は大徳寺真珠庵の伝蛇足筆の「臨濟像」

の写しであり、図上に大徳寺第四一〇世心海宗研の後賛がある。（雄香寺蔵・図七）。

七、「花鳥図」襖絵四面（紙本墨画淡彩、一面、縦一六六・〇、横八七・八センチメートル）。「法橋尚景八十六歳筆」の落款と「尚景」白文方印があり、正徳三年（一七一三）の作である。四面の向かって右端に、松の根本と幹の上方をあらわし、幹は一旦画面の外へ出て再び上方にあらわれる。あるいは隣接の画面に互って描かれていた可能性もある。画面上方には二面に互って大きく湾曲する松の枝を伸ばし、画面下方には土坡が参差し、梅と竹が低く生え、岩が点在する。ここに片足を上げて立つ鶴と、親鳥を振り返りながら歩む雛鶴を描く、向かって左方の二面には水面が広がり、鴛鴦が、雄は土坡の上に立ち、雌は遊泳する。水面の彼方には遠山が隠見し、画面左端には右方の松に対して柳が配され、下方には葦が添えられている。従ってこの四面は春夏の二季を表すものとも考えられる。松の枝には白頭翁が止まり、梅の上方を小鳥が飛ぶ。親鶴には頭に朱、羽根が胡粉が施され、雄のおしどりには羽根や頬に代赭が差されている。妙心寺の一連の障壁画に比べると表現が繊細で柔らかい。この四面で首尾完結しているようにも思えるが、伝来の経緯は不明である。（宮津市、真照寺蔵・図八・図九）。

四 片山尚景の作風

遺品の蒐集は未だ不完全であるが、とりあえずその作風を考察して、尚景の絵画史上の意義について推測してみたい。尚景の大画面の水墨画

から受ける印象は、虚白ともいべきもので、景物は大きく伸びやかに描かれているが、実体感に乏しい。尚景が学んだ狩野尚信、そして兄の探幽、弟の安信にはじまる江戸狩野の作風は、永徳によって確立され、その子光信・孝信によって継承された作風を一変したものであった。それは徳川幕府が前の時代を否定して、新しい文化をつくるための政策の一環であった。永徳は簡単にいえば、現実の空間の印象を画面において実現した。その作風は、画面と現実空間とを融合させることを基本とした。そのような画面空間に人物や花鳥を配することによって、それらは実体感をもつこととなった。ところが江戸狩野は、現実空間と画面空間の関係を断絶し、いわば観念的な空間を生み出した。そのために雪舟をはじめとする室町時代の水墨画や大和絵的な表現を利用し、画面の余白の効果を活用した。未だ二十才にも満たぬ探幽三兄弟をしてこのような転向を可能にしたのが、狩野長信や狩野興以らの指導であろう。それは政策的な転向であった。特に興以は観念的な構成と復古主義的傾向をはつきり示している。片山尚景も余白を最大限に活用して作画しているが、江戸狩野とは違って一種のリアリティがある。江戸狩野の筆法は、重い運筆と豊かな肥瘦表現で景物に重厚な実在感を与えているが、尚景の筆法は軽淡かつ圭角的で、景物自体には先に虚白と表現したように実体感に乏しい。しかしその空間表現において江戸狩野よりも、むしろリアリティを持ち、それは桃山時代の残響ともいえるものである。特に長谷川等伯にみられるみずみずしい空間感覚に繋がるものがある。片山尚景に似た作風をもつ画家としては、同時代の山口雪溪がいる。雪溪については大橋乗保氏の諸論攷が唯一のものであるが（大橋乗保「山口雪溪の画

蹟」、京都工芸繊維大学工芸学部研究報告『人文』三〇号、昭和五十七年二月ほか）、慶安元年（一六四八）生まれで、尚景より二十才下で、享保十二年（一七二七）八十才の作品があり、没年は不明である。画域は尚景と同じく水墨画から着色画、山水画から佛画・頂相まで広汎に互っている。筆致は軽淡で圭角的で、画面に余白が多く、景物の実体感が希薄である。白井華陽の『画乗要略』によれば、探幽画風が皮相に流れ古意を失ったのに対して、雪舟と牧溪を追慕して一格を成したという。但し雪溪は尚景に比べると、筆数が多く、描写がやや蕪雑で、そこに民間の画家と大名家の絵師との差がみられる。しかしこの両者は、応挙にはじまる新しい町人感覚に基づくリアリズムの出現の前段階、あるいは桃山時代の町衆感覚のリアリズムと新しい町人感覚のリアリズムを繋ぐ位置を占める画家として評価されるべきではなからうか。そしてみずみずしい空間感覚は、狩野本流よりもむしろ長谷川等伯や片山尚景や山口雪溪といった民間の画家たちによってよりよく育成され保存されたのではなからうか。

註 「増補藩臣譜略」（松浦史料博物館）

片山四家

一 現米三拾石

五合貳人扶持

初代 尚景四男

片山尚仙

京都三罷有候處廿八歳^三而天祥院様御代被召出當御地^五罷下現米三拾石貳人扶持被下置候翌年江戸^六被指越狩野如川^七御附被成候先祖書同名知久助方^八指出申候元文五申八月先年常知相勤候通御側医師之格^九被仰付延享四卯十二月大

小性被召成寬延二已年死去

一 現米三拾石

二代

一 五合貳人扶持

片山尚齋

寬延三年三月家督無相違被下之宝曆十一已五月廿一日大小性被仰付安永八亥

九月三日死去

一 現米三拾石

三代

一 五合貳人扶持

片山尚加

安永八亥十月廿八日尚齋跡式無相違被仰付同年十二月十五日御次罷出候様

被仰付文政八酉八月十二日死去

一 現米三十石

四代

一 五合貳人扶持

片山尚榮

文政八酉十一月十四日跡式無相違被仰付同十一月廿六日御近習醫師之格

被仰付天保元十二月十六日家業爲稽古出府被仰付但御供加罷越候同三辰

六月七日江戸下着弘化元辰二月十一日大小性被仰付安政六末二月十三日死

去

一 現米三拾石

五代

一 五合貳人扶持

片山尚仙

安政六末四月九日亡父尚榮跡式被仰付萬延元申二月十七日御近習醫師之格被

仰付

一祖父片山隆也父尚景兄常知家督等之儀者同名知久助方書上申候通御座

候

一

一 現米三拾石

初代

一 五合貳人扶持

片山元達

雄香院様御代元禄十三年辰年長崎罷越候前二兩度御目見仕罷在候二付每

度御前被召出當時御心附每月御米三俵春銀五枚冬御米拾俵拜領仕候尚景隱

居常知家督御仰付候節常知部屋住而被下置候金子拾兩一人扶持直

私被下置御番人被仰付其後御合力米二十俵被下置候松英院様御代宛行御結

拾五人扶持被仰付候享保十三申七月七日大小性被仰付寬保三亥年死去

一 高七拾石

二代

一

初蘭助又弥兵衛
片山仙左衛門

寬保三亥年元達末期養子相統相願家督被仰付延享五辰正月道方被仰付寬延

三年十月御材木方山泰行被仰付宝曆二申八月廿八日御船作事方被仰付同六子

三月十三日大納戸役頭被仰付同五月十八日志佐筋郡代被仰付同七丑八月十三

日相神浦筋郡代被仰付同九卯五月朔日大小性被召成明和二酉六月平戸筋郡

代被仰付御役之内米五俵被下置同年九月中老嫡子格被仰付安永元辰七月五日

願之通郡代役御免同二已九月十七日死去

(中略)

一

一 現米三拾石

初代

一 五合七人扶持

京都住居仕候

一

二代

天祥院様御代三拾七歲而召出現米三拾石七人扶持被下置候狩野尚信門下而

御座候

一

一 現米三拾石

三代

一 五合七人扶持

片山常知

雄香院様御代狩野養朴御附被成繪稽古料金子十兩貳人扶持被下置候四拾貳

歲而尚景家督無相違被下置候

一 五合五人扶持

四代 初知久助又栄寿

米二拾俵

片山常知

御香院様御代五才之時常知相果候_三付五人扶持被下置候元文二巳十二月十五日年々御合力米廿俵宛被下置宝曆六子二月奥御医師同前被仰付明和三戌九月大小性被仰付安永八亥十二月二日願之通隱居被仰付老人扶持被下置天明五巳四月廿九日死去

(中略)

一 五合三人扶持

初代 尚景三男

銀十枚

片山辨六

天祥院様_五十三歳而被召出江戸_江御供仕候處殿様_江御附被成三人扶持銀十枚被下置候處天祥院様奉旨御機嫌平戸_江被指下候翌年被指免三人扶持被下置御広間御番相勤罷有候處松英院様御代銀拾枚被下置候先祖之儀同名知久助方_五申上候

(中略)

一 五合三人扶持

四代 初繁次郎

銀拾枚

片山辨六

寛政十二申十一月九日先祖辨六_三被下来候高無相違被下置享和元西八月十八日御小性組_三組入被仰付文化元子十二月十九日維新館_江日々罷出候_三付出勤扶持被下置文化二丑十月十九日句読師被仰付同六巳三月五日判事役被仰付同年六月五日御船作事方役頭被仰付同十四八月五日御船作事方役頭被指免文政元寅八月五日御藏奉行被仰付文政三辰二月十七日御藏奉行被指外天保八酉十二月五日隱居同九戌五月廿二日死去

(以下略)



图 一

露出箇醜拙描寫甚面皮且遊
江湖不具象神眼目屈誰大刺
脫畧任山風繞觸昧悟漏之玄
昔孤負佛智之慈悲拚苦金緣
仰祈模範痛去偽拓起白拂示
意氣一任坦疑憾去正宗上人
在何唯漏小昧經兒

瀉山濬養老繪予幻質情讚
享保四己亥歲冬結制令辰
再任法山大隨能壁自題

图 二

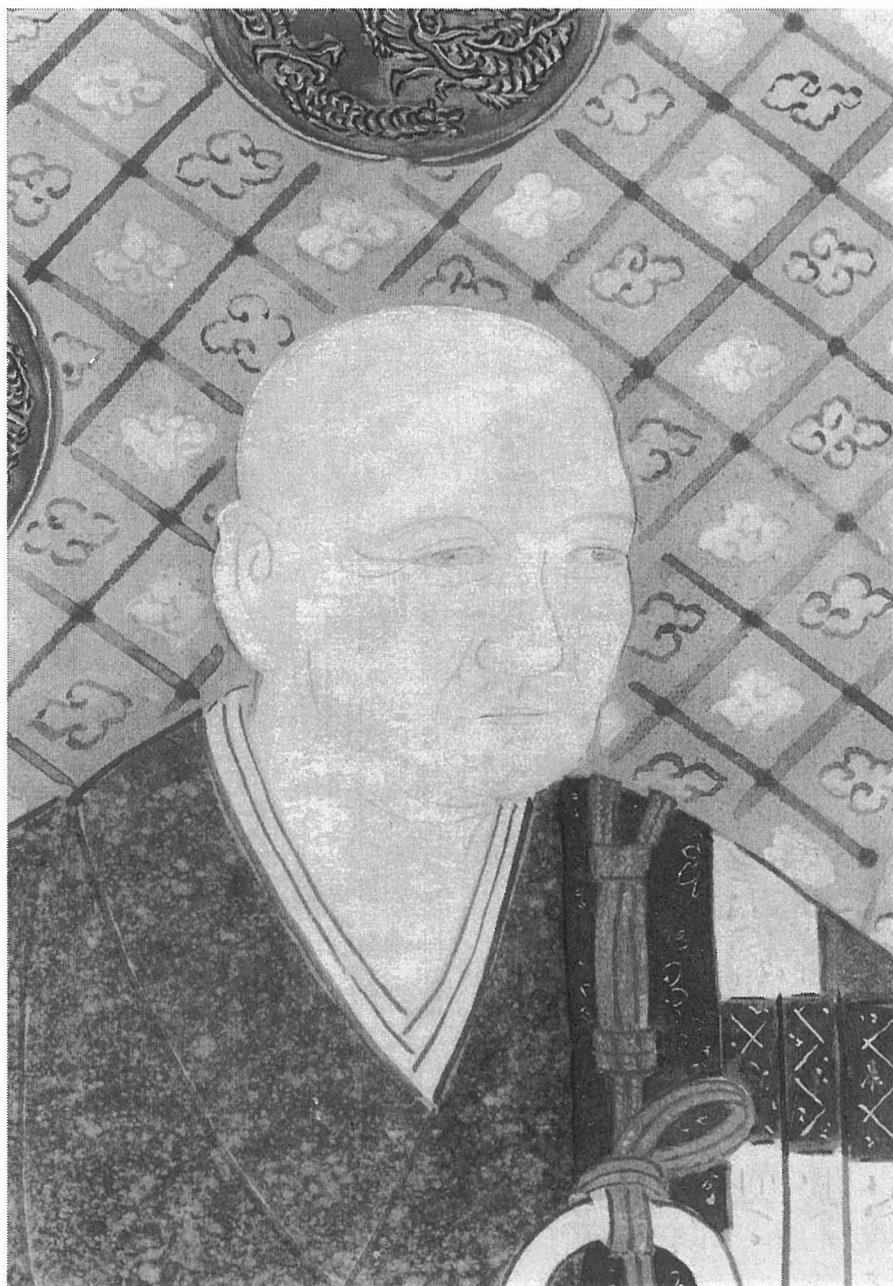


图 三



图 四



图 五

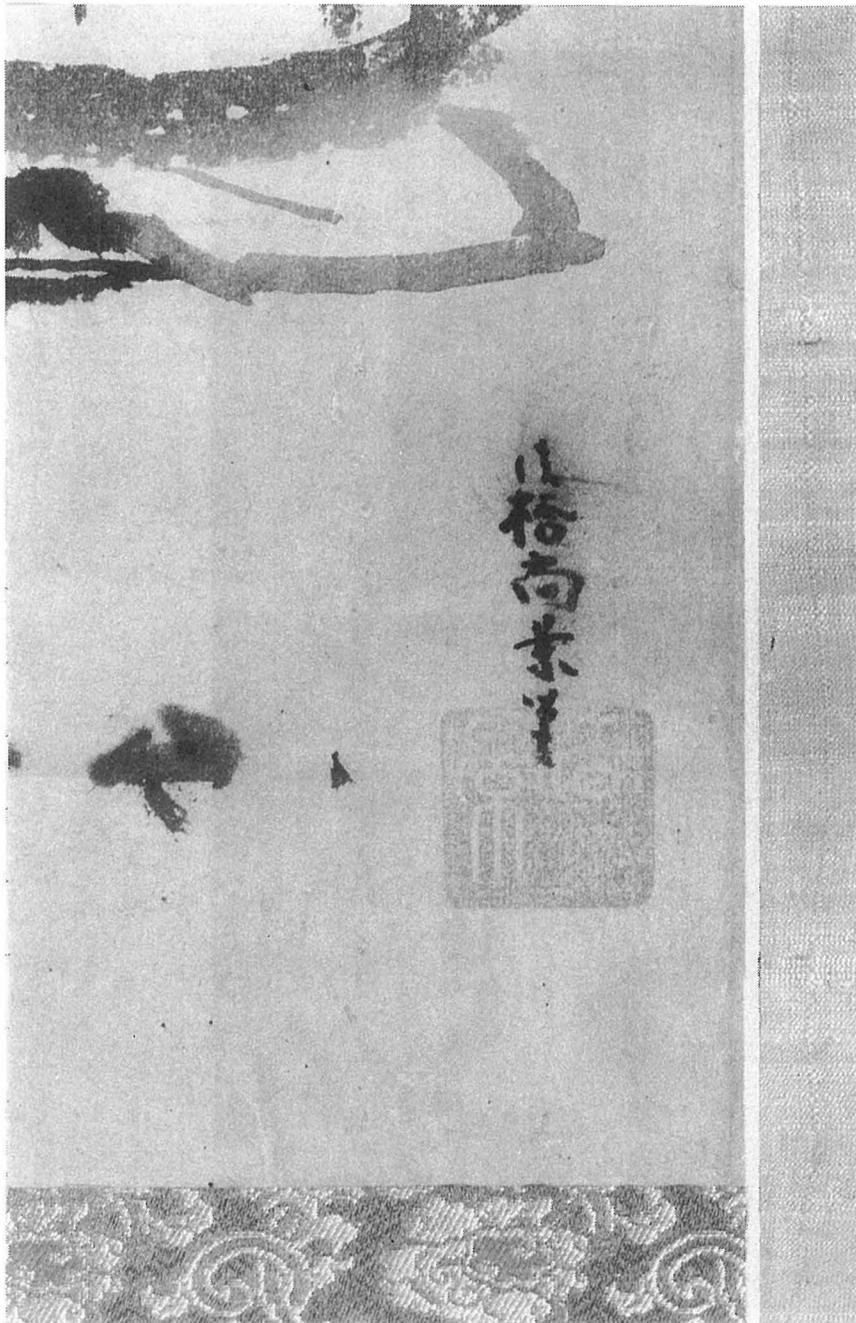


图 六



图 七

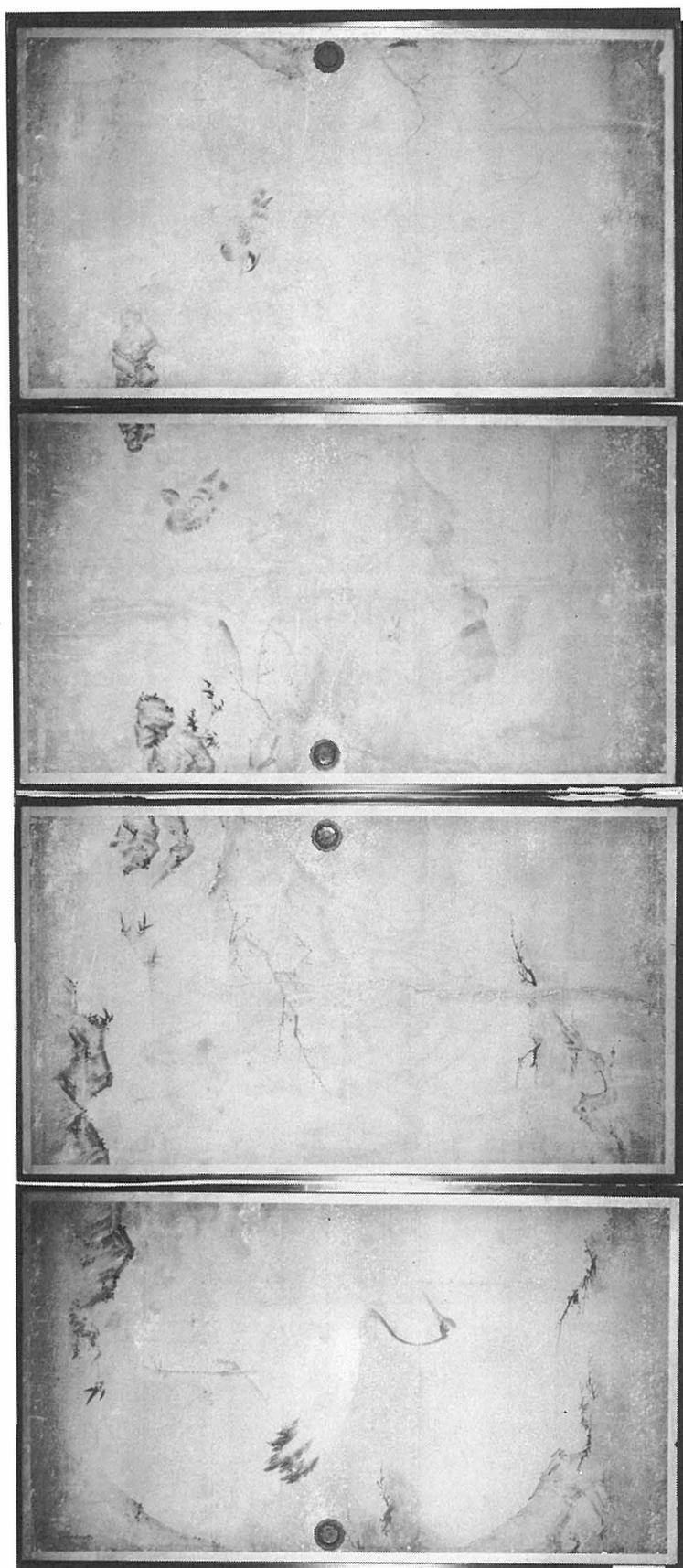




图 九

聖澤院書院の障壁面

——狩野栄川院典信及び富岡鐵齋の壁貼付絵と襖絵——

中 谷 伸 生

一 狩野栄川院典信の壁貼付絵と襖絵

聖澤院書院一之間及び二之間には、木挽町狩野家六代の狩野栄川院典信の襖絵及び壁貼付絵がある。書院一之間から見ると、一之間の正面壁、つまり北側の床之間の壁貼付一面(㊦8)には、松樹をモチーフにした「山水図」が描かれている。「山水図」の床壁貼付の左側面壁には、落款を記した壁面(㊦6)があり、「中務卿法眼栄川藤原典信画」の款記と「典信之印」の白文方印が見られる。加えて、床壁貼付の右側面壁(㊦2)には白紙が貼付されているが、山水図の余白部分ということであろう。東側の襖四面(F.1.2.3.4)及びそれに続く北側の襖二面(F.5.6)には、「麒麟図」の襖六面がある。材質はすべて紙本墨画である。続く隣室の書院二之間を見ていくと、ここには南側の廊下に面して襖一面(G.1)、続く東側には襖四面(G.2.3.4.5、裏面は富岡鐵齋による襖四面)、北側には襖四面(G.6.7.8.9)とそれに続く壁貼付一面(G.10)、西側には襖四面(G.11.12.13.14)があつて、これら計十四面の襖絵の主題は、「竹林七賢図」となっている。いうまでもなく、材質は書院一之間の襖絵と同様に紙本墨画である。

さて、画面の損傷について、大まかに指摘しておく、まず書院一之

間の北側にある床之間の壁貼付(㊦8)では、画面右端上部から下部に至るまで、大きな〈染み〉の痕跡が見られる。加えて、書院二之間の南側の壁貼付一面(㊦2)には、画面中央に縦長の〈裂傷〉が見られ、下半部にも大きな〈裂傷〉による損傷が見られる。他の作品は、所々若干の損傷が見られるものもあるが、おおむね保存状態は良好である。

木挽町狩野家六代の栄川院典信は、享保十五年(一七三〇)に生まれた。幼名は庄三郎で、白玉齋と称した。『古畫備考』卷三十八の狩野譜によると、「先生幼而嗣焉、勵志丹青、遂極其妙、聲名高于天下也」と記されており、父の四代栄川古信が、享保十六年(一七三一)に三十六歳で死去するとともに、養父の五代受川玄信もまた十七歳で早世したことから、母妙性尼に育てられることになって、いまだ二歳にすぎない幼少時に跡目となった。九代將軍吉宗時代の寛保三年(一七四三)にお目見えし、吉宗は幼い典信を特別扱いにして可愛がったという。さらに、吉宗退位後も、旗本に列せられるなど、十代將軍家治や田沼意次に深く寵愛された。また寛延元年(一七四八)の朝鮮通信史来日の折には、朝鮮国王への献上用屏風絵二双を担当し、宝曆十二年(一七六二)に法眼の位を得て中務卿を許され、木挽町に移る以前の宝曆十三年(一七六三)、つまり竹川町家にいた時期に、奥御用絵師となる。明和元年(一七六四)には、祐清らと描いた屏風絵が、朝鮮国王に贈呈された。安永二年(一七七三)に表御医師並となって、安永六年(一七七七)に田沼意次から木挽町の土地を拝領し、竹川町から木挽町に移り、以後木挽町狩野家を名乗って、安永九年(一七八〇)には法印に叙せられ栄川院と称した。その間の事情は、やはり『古畫備考』卷三十八の狩野譜に

「旦夕待_二畫事於中、恩遇日渥、拜_二法眼、門地比_二官醫、又賜以_二御畫、永藏_二於家、又賜_二第地於江都城東采女原而住焉、竟進_二法印、准_二許榮川院號、其它特恩異_レ衆也」と記されている。晩年には紫宸殿の賢聖障子絵の担当となって下命を受け、すべての下絵類を用意して上京となったが、作品完成を果たせず、制作途上の寛政二年（一七九〇）に六〇歳で没している。以上の年譜を踏まえて、聖澤院の床之間左右側壁二面を含めた計二十三面の制作年を割り出すと、書院床の間左側壁の「中務卿法眼榮川藤原典信画」の款記から、典信が法眼であった宝暦十二年（一七六二）から安永八年（一七七九）、つまり、典信が三十二歳から四十九歳に至る制作力旺盛な時期の作品であることが判明する。『聖澤院往古記事』によると、元禄十五年（一七〇二）に片山尚景が、廊下を挟んで書院の南に位置する客殿の室中や上間前室及び後室、下間前室及び後室の障壁画を描いたというが、そうすると典信は、尚景に遅れること約六十年ないし八十年後に、書院の作品の制作に着手したことになる。

さて、書院一之間東側の襖中央二面(可2.3)には、動き回る二匹の麒麟が弾むような運動感を伴って描かれている。鳳凰、龍、亀と並んで四霊の一つに数えられた麒麟は、古来中国では仁獣あるいは聖者と見なされ、吉祥を表す架空の動物である。麒は牝で麟が雄、狼の頭をもって鹿の体をし、馬の脚をもって牛の尾を付けており、一本の角を生やしているというが、時代が下がるにつれ、その姿はさまざまに変化していく。典信の描く麒麟は、様式化された曲線を主として、濃淡を自由自在に使い分け、肥瘦の線描を用いて輪郭としている。頭上に角を一本生やし、

鬚を付け、丸い両眼を見開いた麒麟の頭部は、複雑な形態描写にされているにもかかわらず、見事な立体感を獲得している。その身体は、主として太い濃墨の曲線を駆使し、胴体の厚みをうまく捉えている。向かって左の麒麟(可2)は、手前を向いて左の前足を上げながら、軽やかな雄姿を示し、右の麒麟(可3)は、横向きになって首を捻り、力強い運動感を示しつつ、天を見上げる格好になっている。ところで、麒麟というモチーフは、古くは京都高山寺の鳥羽僧正覚猷筆といわれる「鳥獸人物戯画卷」に描かれ、近世では伊万里の皿や鉢、太刀の鞘や欄間の裝飾にも頻繁に見られるが、龍虎や獅子を専ら扱った狩野派の障壁画においては、意外に珍しいモチーフである。襖六面全体(可1.2.3.4.5.6)の構成を考察すると、麒麟の左右の襖二面(可1.4)には、滝が描かれ、右側高所から溢れる滝の水が、二匹の麒麟の背後を流れて、左の滝に流れ込み、さらに滝壺に落ちて激しく水を跳ね上げる、という趣向になっている。要するに、動き回る麒麟と、それを助成するやり方で、激しく流れ落ちる水のモチーフが、画面の躍動感をいやが上にも高めているのである。こうした表現効果は、続く北側の襖二面(可5.6)に引き継がれ、そこでは、光琳のモチーフにも似た華麗な波頭の裝飾的描写が見られる。水しぶきを上げる波の上方には、瀟洒な枝と群葉を見せる樹木が描かれ、波の左上方には、控え目に岩の描写が添えられた。北側正面の床壁貼付(可7)は、画面左から伸びた松樹の枝が、右下方に垂れ下がるように描かれている。画面左端の部分には、曲がりくねった松樹の幹が描かれ、その幹から葉をつけた枝が伸びている。松の枝や葉は、華奢で繊細に描かれている。こうしたモチーフは、狩野派の

伝統的モチーフであることはいうまでもない。松樹の枝の背後には、大きな空間が広がっているにしろ、大半は余白のままであることから、この山水図は、掛軸を吊す背景画ということになる。同様の作例としては、桂離宮中書院の床壁貼付絵などが想起される。また、典信のやはり法眼時代の作品としては、双幅の「夏冬山水図」（毛利報公会博物館蔵）が遺存するが、その右幅には、岩上より垂れ下がる松樹の枝が描かれた。その形態モチーフは、圭角のある周文風の少々古風なものであって、左右逆図であるにしろ、聖澤院の松樹のそれと酷似する。なお、床壁貼付絵の左側壁、つまり典信の落款のある壁貼付一面（G-9）の画面右側にも、控え目に松樹の枝の先端部が描かれている。

書院二之間には、壁貼付一面と襖十三面の計十四面（G-1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14）によって構成された「竹林七賢図」が描かれている。「商山四皓図」や「飲中八仙図」と並んで禅林で愛好された「竹林七賢図」は、とりわけ、禅宗文化が席卷した室町時代の隠逸的思想を背景にもつ。魏晋の頃、国難を避け竹林に集まって、清談にふけた隠者七人、つまり、嵇康、阮籍、阮咸、向秀、王戎、劉伶、山濤らを画面に配置するが、この典信の「竹林七賢図」では、隠士の名前の特定は難しい。

さて、廊下に面した南側の東端には、嵌め殺しの襖絵一面（G-1）があり、モチーフは華奢な灌木である。画面はかなり損傷している。続く東側の襖四面（G-2, 3, 4, 5）には、水辺の岸に立って、両手を後に回し、水面に浮かぶ二羽の鴨（G-4）を眺める一人の隠士が描かれる。鴨の胸元や背中、細かい点描によって表現された。隠士は、側面から

描かれ、口と顎に髭を生やして、左足を前に出す格好で佇立する。足元の岸には草が生え、前方の水面には、大きく曲がりくねる水流が、注意深く眺めなければ見逃してしまうほどに、きわめて繊細な線描によって描かれた。隠士の背後には、従者の童子と竹藪と崖（G-2）が見られる。童子は背中に荷物を背負い、荷物を包む布を絞った先端部を右手でしっかりと握りしめている。竹は典型的な墨竹図の形態を示しており、濃淡さまざまに、力強くかつ瀟洒に描かれ、対岸には岩と灌木や草（G-5）が見られるが、その岩は筆を画面に強くこすりつけて描かれたものである。襖四面全体の印象は、広々とゆったりしたもので、背景の描写を省略し、余白を十分に活用しながら、人物や岩や樹木のみを大きく際立たせている。

北側の襖四面（G-6, 7, 8, 9）と壁貼付（G-10）には、文人画の墨戯を想起させるような小さな岩と灌木（G-6）が見られ、続く襖一面（G-7）には、背筋を伸ばし、顔を上向きに上げた隠士が竹林の中に立つ。続く襖一面（G-8）には、竹林の中で談笑する二人の隠士が見られる。向かって右の隠士が、傍らにいる隠士に、画面左手の方向を指差しながら、何事かを話しかけており、左側の隠士は、左手で竹幹を掴みつつ黙して話に聞き入っている。続く襖一面（G-9）の画面中央には、遠くに見える竹林が、薄墨によって描かれ、水面に映るかのようには、淡く霞んで見える。手前は土坡と草である。次の壁貼付（G-10）では、三人の隠士が談笑しているが、右側の隠士は、両手で半ば開かれた書物を下から支える格好で掴んでいる。手前に背中を向けて立つ隠士は、身体を前に屈めるようにして、左の隠士の方を振り向いている。左の隠士は、帽

子を被り、長くて白い髭を生やし、その風貌からしてかなり高齢の人物であろう。背後の竹林のそばには、背中に笠を吊した従者の童子が控えて立つ。これら東側及び北側の障壁画では、微妙な動きを示す談笑する隠士たちの姿が印象深いが、画面全体としては、きわめて静謐であつて、むしろ過度の動きを抑制した構成になっているといふべきであろう。

西側の襖四面 (G-11, 12, 13, 14) には、竹林とその間を流れる川が描かれた。竹林は、濃淡さまざまに、変化に富む表現にされており、手前には、濃墨を用いた瀟洒な竹 (G-11, 13) が描かれ、遙か遠くには、薄墨を用いた竹林 (G-12) が霞むように淡く描かれている。西側の南端の襖一面 (G-14) には、遠くに霞む竹林が描かれているが、画面の日焼けによる損傷が著しく、墨が薄くなったために、竹林のモチーフはきわめて見えにくい。ところで、この中央の襖二面 (G-12, 13) の川の描写は、実に圧巻で、手前に流れる川の水は、あたかも書院二之間に溢れんばかりである。軟らかい曲線を用いて、ジグザグに流れる川の水は、むしろ自然の静かな雰囲気強調するかのようであり、画面全体の印象は、岸の描写も含めて、典雅で繊細、瀟洒で流麗といふべきであろう。

以上、書院一之間及び二之間の襖絵及び壁貼付絵を考察してきたが、ここで採り上げた作品は、探幽兄弟没後における江戸狩野の真髓を明白に示すものであるといつてよい。「山水図」及び「麒麟図」が描かれた書院一之間の構成は、激しい運動表現を伴つた（動的な性格）を強調し、それとは対照的に、「竹林七賢図」が描かれた書院二之間の構成は、動きを抑制した（静的な性格）を表している。また、山水図を描いた書院

一之間の床壁貼付 (F-20) には、華奢で繊細な枝が描かれているのみである。こうしたモチーフは、狩野派の伝統的モチーフであることはいふまでもないが、簡潔で瀟洒な松の描写は、とりわけ探幽及び尚信との繋がりを仄めかす。さらに、書院二之間の「竹林七賢図」の作風もまた、一瞥で探幽の「七賢九老図屏風」(六曲一双) や尚信の聖衆来迎寺襖絵「竹林七賢図」の竹藪の描写、あるいは常信の「竹林七賢図」(六曲一双) 左隻で扱われた隠士の姿などを思い起こさせる。尚信の竹の描写は、優雅であるが、少々剛毅な印象もないわけではなく、典信の描く竹の方が、曲線の妙を活かして瀟洒流麗といふべきであろう。また、書院二之間北側の襖 (G-2) には真横から捉えられた隠士の姿が描かれているが、その姿は、人物の向きは左右逆であるにしても、常信の「竹林七賢図」(六曲一双) 左隻で扱われた隠士の形態描写と酷似する。隠士の衣紋線も、肥瘦の線描によって、大胆かつ流れるような筆さばきで描き出され、実に爽快である。こうした人物描写は、父親の四代栄川古信の三幅対「東方朔・花鳥図」に登場する東方朔の形態描写にも酷似するが、衣紋の線描など、いささか野暮つたい印象を示す古信の人物描写に比べれば、この画面に描かれた典信の隠士たちが、線描も引き締まり、いっそう洗練されている。要するに、典信の作風は、探幽以後の諸狩野様式を大成した江戸狩野様式の一典型を示しており、いうまでもなく、尚信から常信、そして周信から古信へと続く木挽町狩野家の作風を正統に受け継ぐものであつて、中でも、一種理想的な性格を示す聖澤院書院の障壁画は、典信の代表作であるとともに、近世絵画史上、特筆に値する注目すべき大作である。

二 富岡鐵齋の壁貼付絵と襖絵「岩栖谷飲図」

妙心寺聖澤院三之間は、通称〈鐵齋之間〉と呼ばれ、東側に壁貼付二面(Ⅱ-1, 2)、北側に壁貼付一面(Ⅱ-3)と襖二面(Ⅱ-4, 5)、西側に襖四面(Ⅱ-6, 7, 8, 9)。裏面は狩野栄川院典信による襖四面の富岡鐵齋による山水図が見られる。本稿では、この山水図に記された款記の文字を用いて、作品名を「岩栖谷飲図」とする。〈書院三之間〉という名称は、本稿で暫定的に使用するものであって、建築史の方からいえば、いささか不正確であるかも知れない。というのも、別稿の永井論文によれば、三之間は改修がなされており、元来は茶堂の部屋であって、庫裏の一角にあったという。加えて、建築構造上から見ても、二之間と三之間の鴨居の上部は、壁面で埋められており、一之間と二之間の鴨居の上部のように、部屋を仕切りながらも融合させる透かし彫り風の欄間の存在がなく、二之間と三之間は、必ずしも、緊密な有機的室内空間を形成してはいないからである。

さて、以上の建築構成を考慮しながら、鐵齋の計九面の襖絵「岩栖谷飲図」を検討すると、この障壁画は、部屋全体を一つの山水図として、有機的に繋げるやり方で描かれている。材質は紙本墨画で、壁貼付絵は、縦長の二枚の本紙を継ぎ足して壁に貼付している。たとえば、東側向かって右の壁貼付(Ⅱ-1)の画面中央の紙の継ぎ足し部分を見れば、山の山頂がうまくつながらず、数センチメートルずれていることから、制作手順を考えてみると、鐵齋は、床に本紙を平に置いて描いた後に、出来

上がった作品を壁面に貼付けた、と理解できよう。続く東側左と北側右の壁貼付(Ⅱ-2, 3)も同様の形状である。北側及び西側の襖六面(Ⅱ-4, 5, 6, 7, 8, 9)は、各々継ぎのない一枚の本紙を用いている。また壁張付(Ⅱ-1)の画面右上の落款は、「岩栖谷飲 鐵齋人」の款記と、その下の「富岡百鍊」(桑名鐵城刻)の白文方印及び「鐵塞翁」(桑名鐵城刻)の朱文方印からなっている。加えて、西側南端の襖一面(Ⅱ-9)の画面左中央やや下にも同様の「富岡百鍊」(桑名鐵城刻)の白文方印及び「鐵塞翁」(桑名鐵城刻)の朱文方印が見られる。要するに、大きな横長の画面の左右両端を落款によって締めくくる、という構成である。また、画面の損傷について、大まかに指摘しておく、東側右の壁貼付一面(Ⅱ-1)では、画面右端中央から下部にかけて、大きく〈染み〉が付いているが、制作完了時に早くも現れた〈染み〉か、後代のものか定かでない。西側北端の襖一面(Ⅱ-5)では、画面上部中央とその左部分、つまり遠山の山頂近くの空の部分に、比較的小さな〈破れ〉が二箇所見られる。最も損傷が大きいのは、西側南端の襖一面(Ⅱ-9)であるが、画面中央左の引出金具の上部から右端まで、画面を大きく横切るように、緩やかな円弧を描く線条の長い〈裂傷〉が見られる。また、画面中央右端から左下方に走る斜めの長い線条の〈裂傷〉も見られ、さらに、画面下半部にも、引出金具の下辺りから、右下方へと走る線条の長い〈裂傷〉が見られる。加えて、画面上半部中央には、三つの大きくて円いじみに似た〈汚れ〉が見られるが、これらは墨の色を示しておらず、薄茶色の〈染み〉となっているため、雨漏りによる〈汚れ〉であることが分かるであろう。

ところで、「岩栖谷飲図」の主題とモチーフを検討すると、東側の向かって右の壁貼付一面(五二)には、薄墨を多用し、軟らかくて粗い筆触による湖と遠山が見られる。岸に近い水面には、帆船が一隻浮かび、空は晴れているようである。かすれた筆触が印象的であるが、墨の濃淡を活かした遠山の描写は、かなり立体的で厚みがある。この風景は、左隣の襖一面(五三)に続いており、ここでは画面全体を覆う巨大な山、その中腹に大きな建物が二つ、画面下半部にも、左右に家らしき形態が三軒あり、手前には、墨をたっぷり含ませて描かれた丘のような大きな山がある。中腹にある建物の周辺の描写は、墨に直に本紙を置いて描いたため、フロッタージュの効果を示す(豊の目)が擦り写されている。遙か後方に聳える険しい三つの峯は、薄墨によって描かれ、あたかも影法師のようである。この風景も、左隣の北側の壁面へと続いている。

北側の壁貼付一面(五四)の画面下半部には、尖った山頂が幾つも聳立っていて、風景の雄大さを露にする。連山の下方には湖が見える。注目すべきは、この画面右半分に、やはりフロッタージュの効果を示す(豊の目)の跡が見られることである。しかし、水気の多い墨をたっぷり用いた左半分の画面には、そうした痕跡はまったく見られない。これに続く、やはり北側の襖二面(五五、五六)には、なだらかな傾斜を示す連山と大きな湖が左右に広がり、画面左端に至って、山岳は急に険しくなる。前景には林と橋が描かれた。

さて、東側の襖四面(五七、五八、五九、六〇)は、最も素晴らしい風景描写になっているといえよう。まず右端の襖(五九)には、北側より続く険しい山岳が、いよいよ険しさを増して展開し、麓の方には、寺院らしき大

きな建物が正面向きに堂々と建つ。続く襖(六〇)では、画面いっぱい山脈が描かれ、画面左端最上部の山の頂上近くに、寺院の塔のような建物が見える。また、いささか不明瞭ではあるが、画面右端中央にも建物らしき形態が見える。さらに画面中央には、左上方から右下方へと、真っ白に本紙を塗り残した部分が見える。この塗り残しの形態は、実に印象深い。それを受け止めるように、画面下半部で、右上から左下への斜線を形成する手前の森林の描写は、鋭い筆さばきによって、画面全体を力強く引き締めている。画面中央のあちこちに、潑墨というべき(へにじみ)の効果が散見される。続く襖一面(六一)には、右隣の襖と同様に、画面左上の片隅の山頂近くに、やはり寺院とおぼしき瓦屋根を垣間見せる建物が存在する。また画面最下方左隅には、太鼓橋の形をした石橋が描かれ、杖を手に持つ点景人物が一人、橋を渡ろうとしている。その右側の二つの峰の中、右手の峰には、側筆の効果に似た点苔風の筆触が用いられた。さて、最後の襖一面(六二)には、画面中央右に、山に埋まるかのように建物の屋根が見える。画面下半部は、水をたっぷり含んだ筆を用いて、あちこちに(へにじみ)の効果を配している。画面上半部には、最も険しく聳え立つ四つの高峰が、薄墨と鋭い筆触によって魁偉な姿を現している。画面左端中央よりやや下に、東側の壁貼付(六三)と同じ「富岡百鍊」(桑名鐵城刻)の白文方印及び「鐵塞翁」(桑名鐵城刻)の朱文方印が見られ、これによって、部屋全体の構成は完結する。ともかく、この西側の襖四面は圧巻で、あたかも破裂するかに感じられるエネルギーの充満を直截に示している。山岳全体が、右側に大きく傾くような運動感を表し、筆触はいたるところで鋭さを増し、画面

全体の緊張感を高めるのである。

さて、「岩栖谷飲図」の制作年を印章から推定していくと、「富岡百鍊」(桑名鐵城刻)の白文方印及び「鐵塞翁」(桑名鐵城刻)の朱文方印の二顆の印章を押しした作品は、制作年が判明している鐵齋の作品でいえば、次に列挙する作品群である。

「溪山蒼翠図」(明治二十八年・六〇歳、知恩院藏・『鐵齋大成』第一卷二〇五図)。

「任氏讀書図」(明治二十九年・六一歳、『鐵齋研究』昭和五十三年五月第二七号)

「天保九如草図」(明治二十九年・六一歳、清荒神清澄寺藏・『鐵齋大成』第一卷九七図)。

「酒徳頌」(明治三十年・六二歳、『鐵齋研究』昭和五十四年七月第四号)

「茶仙品水図」(明治三十年・六二歳、『鐵齋大成』第一卷二〇八図)。

「鶏図」(明治三十年・六二歳、『鐵齋大成』第一卷二〇九図)。

「山水人物貼交屏風」(明治三十一年・六三歳、『鐵齋研究』昭和五十四年七月第四号)

「行書双幅」(明治三十四年・六六歳、『鐵齋研究』昭和五十四年七月第四号)

「松石不老図」(明治四十四年・七六歳、大和文華館藏・『鐵齋大成』第二卷一六二図)。

加えて、この印章をもつ作品としては、次の五十歳代(明治十八年―明治二十七年)に制作されたと推定されている作品が上げられる。

「富貴国香図」(清荒神清澄寺藏・『鐵齋大成』第一卷七五図)。

「蒲生君平像」(清荒神清澄寺藏・『鐵齋大成』第一卷八八七図)。

さらに、この二顆の印章をもつ作品としては、次の六十歳代(明治十八年―明治三十七年)に制作されたと推定されている作品が上げられる。

「加茂真淵像」(『鐵齋大成』第一卷三三一図)。

「塙保己一像」(『鐵齋大成』第一卷三三二図)。

「孝女曾与像」(『鐵齋大成』第一卷三三三図)。

「米元章拜石図」(『鐵齋大成』第一卷二六七図)。

「陶淵明帰園田居図」(『鐵齋大成』第一卷二三八図)。

「香雪世界図」(『鐵齋大成』第一卷二四七図)。

「葉神少彦名命図」(『鐵齋研究』昭和四十五年六月第二号)。

「松尾芭蕉像」(『鐵齋研究』昭和四十九年十一月第一七号)。

「雲山怡情図」(『鐵齋研究』昭和五十二年七月第三二号)。

「幽境無塵図」(『鐵齋研究』昭和五十二年七月第三三二号)。

「醉李白像」(『鐵齋研究』昭和五十四年三月第四二号)。

「古木竹石図」(『鐵齋研究』昭和五十五年三月第四八号)。

これらの作品の制作年を考慮に入れると、聖澤院の「岩栖谷飲図」の制作年は、おおよそ明治二十年代から明治末頃に限定されるであろう。

さらに、「岩栖谷飲 鐵齋人」と書かれた款記の書風から推定すると、明の董其昌の影響による細線を用いた速筆で、流動美溢れる、いわゆる連綿書を用いた鐵齋初期の款記とは異なっている。つまり、聖澤院襖絵の鐵齋による款記の書風は、野中吟雪氏が時代区分を行った鐵齋の全五期にわたる書風の第三期成立期（四七歳―六七歳）及び第四期展開期（六七歳―八四歳）にあたる。作品でいえば、明治二十九年（六一歳）の二曲一双「旧蝦夷風俗図」（東京国立博物館蔵）、明治三十四年（六六歳）の「三老登嶽図」、明治三十六年（六八歳）の「十六羅漢図」、そして明治三十七年（六九歳）の「魁星図賛」などの款記に酷似する。要するに、この時期の書風は、金冬心や鄭板橋らの書の影響を強く受けた書で、筆圧の強い、ゴチック活字風の謹厳な書き振りで知られるが、基本的には金冬心の書を母胎にして、中国の種々の書風を採り入れた鐵齋独自の款記であるといつてよい。金冬心は、乾隆時代に異彩を放った揚州八怪の一人で、官途につかなかった文人である。要するに、款記の書風でいうと、明治後半期と推測するのが妥当であろう。

加えて、「岩栖谷飲図」の制作年に関わって重要と思われるのは、この書院三之間の北隣にある庫裏の八畳之間及び六畳之間の壁貼付絵と襖絵であろう。この八畳之間及び六畳之間には、三井飯山による山水の壁貼付絵、襖絵、筆筒の小襖絵が、大小合わせて計一七面（参考図）遺存している。三井飯山は、名が厚二郎で号が飯山、明治十五年讃岐の綾部郡飯野村に生まれたと推定されており、京都に定住して田能村直入に入

門した南画家で、昭和十六年に死去したようである。これらの作品には、飯山による款記「松溪載鶴 明治卅有五年星次壬寅秋日写於洛西花園聖澤院中 飯山儂史藍」あるいは「枯木竹石 星次壬寅秋日飯山儂史写」などと記されていることから、制作年は明治三十五年で、飯山二十歳頃の作品であることが判明する。飯山の生没年については、不明な点が多々あるため、二十歳の作品だと断定はできないが、いずれにしても、二十歳代の若い時期の作品であることはまちがいない。款記に記されている通り、飯山は、聖澤院に於て、かなりの日数をかけて丁寧な作品制作を行った、と推測される。ところで、飯山は、明治二十九年十二月に結成し、同三十年に発会式を行った日本南画協会及び大正十年結成の日本南画院の会員であった。二十歳代の飯山の作品が、妙心寺近くの慧照院にも遺されていることから、師弟関係及び日本南画協会との関係で、直入や鐵齋の引立てがあったものと推測される。いうまでもなく、鐵齋と直入は親しい間柄であったため、鐵齋と飯山の関係もかなり密であったにちがいない。つまり、推測にすぎないが、聖澤院より作品制作の依頼を受けた鐵齋が、自らの作品を描いた部屋（書院三之間）の北隣にある庫裏の八畳之間及び六畳之間の障壁画を、若い飯山に委せたとしても何ら不思議ではない。もちろん、もしも二人の画家の共同作業、あるいはそれに近い仕事であった可能性があるとすれば、飯山による作品の制作年を考慮に入れ、鐵齋の「岩栖谷飲図」は、飯山と同時期の明治三十五年（鐵齋六七歳）、あるいは若い飯山よりも、鐵齋の方が少し早い時期に制作に着手した、と仮定すれば、明治三十五年より少し前の時期というニユアンスを含めて、明治三十五年頃ということになる。

さて、次に作風から制作年を推定してみると、襖六面（五・四・五・六・七・八）の山水図は、大胆で力強い筆触によって、にじみ、ほかしなど、種々の技法を縦横に駆使し、鐵齋特有の雄大豪壮と形容すべき作風を示している。魁偉な印象を与える山岳からは、水が流れ出し、溪谷に流れ込んで、やがて山麓の川に合流し、大きな湖となる。筆触は素早く切れ味のよい鋭さを誇るもので、鐵齋の代表作品のひとつと考えて間違いない。まず筆触の点で、こうした作風に類似する作品としては、明治三十一年（六三歳）の襖絵「香満十方図」（紙本墨画・襖四面）が想起される。この襖絵は、明治三十一年八月、六十三歳の鐵齋が、黒谷金戒光明寺を訪れ、一日で十四面の襖絵を一気に描いたといわれているが、「香満十方図」は、その中の一部である。ここに見られる切れ味のよい蓮の群葉の描写は、犀利で運動感に満ちており、素早い筆触の痕跡が印象深い。聖澤院襖絵「岩栖谷飲図」もまた、切れ味のよい犀利な性格を示すもので、制作に要した時間も、おそらく一日か二日ぐらいの短期間に、一気呵成に描かれたと推測される。ただし、壁貼付絵と襖絵との筆触の相違から、両者の制作時期には開きがあつて、どちらかを制作した後、一旦中断して、後日残りの作品を制作したとも考えられる。さらに別の作品と比較すると、明治三十七年（六九歳）制作で、右隻に南宋の儒者朱熹の「醉下祝融峰作詩」の賛が入った「山水図」（紙本墨画、六曲一双屏風）とも類似する。ここでは、やや繊細な樹木の形態が目を惹くが、やはり雄大な岩山が、力強い筆触で描かれている。聖澤院襖絵「岩栖谷飲図」の作風は、大正期の作品にも繋がるものであるため、作風だけから制作時期を確定することは困難である。しかし、すでに述べたように、

明治三十年代の作風に近い、と考えても無理はない。

注目すべきは、この鐵齋の襖六面と、壁貼付三面とが、かなり作風を異にするということであろう。壁貼付三面は、襖と比べて、軟らかく、ゆつたりとした筆触を示しており、さらに、薄墨の用い方などを含めて、たとえば、明治中期頃（五〇―六〇歳代）の「君子林図」や大正元年（七七歳）の「夏景山水図」、あるいは大正四年（八〇歳）の「休師訪ノ貫図」、加えて、大正八年（八四歳）の「雲壑靈院図」のように、軟らかい筆触で統一された大正期の作風にも繋がる特質を示している。壁貼付と襖の筆触の違いは、描かれた日が違うためかどうかは不明であり、今後の重要な研究課題である。

ところで、近代の画家たちの中では、最も精細に生涯の年譜が判明している鐵齋であるが、妙心寺と鐵齋との関係はこれまでほとんど言及されていない。わずかに、明治三十六年（一九〇三）六十八歳の時に、妙心寺の大法院で催された佐久間象山四十年祭法要に参加したことが記されているのみである（富岡益太郎編「富岡鐵齋年譜」、鐵齋大成」第四卷、講談社。昭和五二年所収）。「岩栖谷飲図」の制作をめぐる事情は不明であるが、聖澤院から障壁画の制作依頼を受けた鐵齋は、明治三十五年頃に、若い三井飯山を引き連れて、作品制作を行ったと推測される。

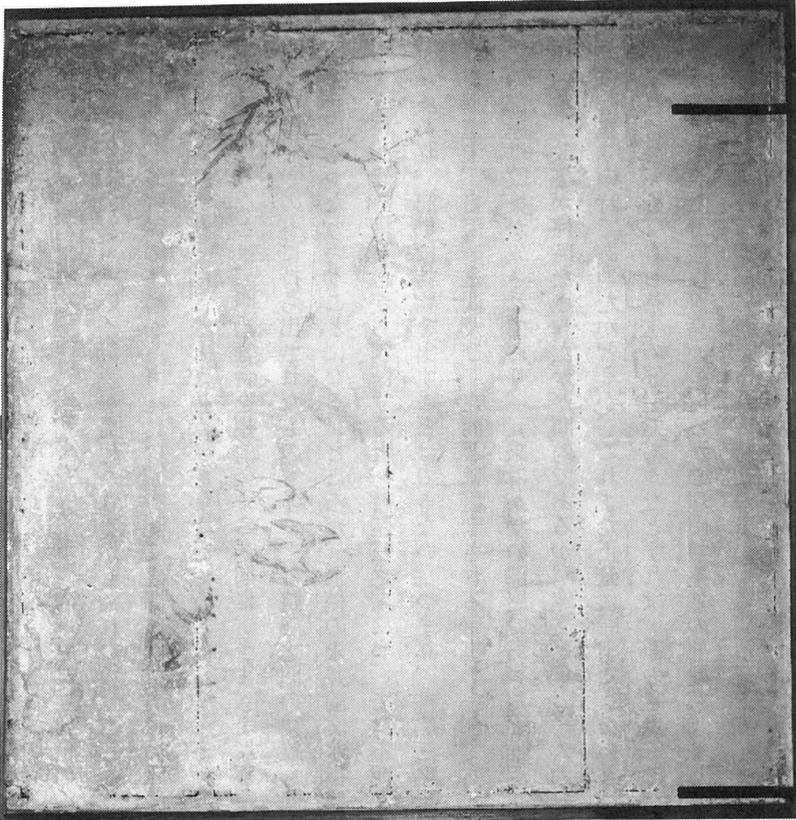
三 結びにかえて

妙心寺聖澤院書院及び庫裏には、宝暦十二年（一七六二）から安永八年（一七七九）の間に描かれた狩野栄川院典信の障壁画と、明治三十五

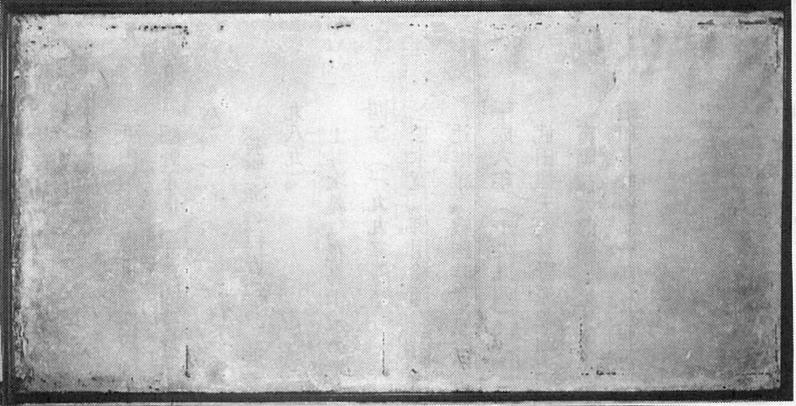
年頃の制作と推定される富岡鐵齋の障壁画、加えて、明治三十五年制作の三井飯山の障壁画がある。室中、上間後室及び前室、下間後室及び前室が、すべて片山尚景によって、元禄十五年（一七〇二）に制作された障壁画で統一されていることを考えると、書院三之間（通称「鐵齋之間」）には、元来は典信の障壁画があつて、三つの部屋は、典信の作品で統一されていた、という仮説が提起されるかも知れない。もしそうだとすれば、狩野派の主題から考えれば、書院三之間には、典信の障壁画たとえば「四季花鳥図」などが描かれていたということにならう。妙心寺山内の襖絵などは、明治維新を相前後する時期に、さまざま事情によつて妙心寺の外に持ち出されたものも多く、書院三之間の襖絵も同様の運命にあつたことになる。ところが、別稿の永井論文が指摘するように、建築構造上から判断すると、書院三之間については不明な点が多々あり、簡単に結論を出すことはできない。つまり、書院三之間は、建築構造上、書院一之間及び二之間とは区別される庫裏の一部であつたこの部屋は改築が成されており、元来は茶堂の部屋であつたと推測されている。改築が何時なされたかが問題であるが、寛文七年（一六六七）の書院建立の時であつたかどうか、これまた正確に断定できないといういずれにしても、もし茶堂の部屋であつたとすれば、その時点では、襖は無地であつた可能性が高い。何らかの理由で茶堂の部屋を改築し、書院三之間のような空間に替えられ、時代が下がつて明治三十五年（一九〇二）の修理・改造に際して、作品制作を鐵齋に依頼することになつたようである。

〔主要参考文献〕

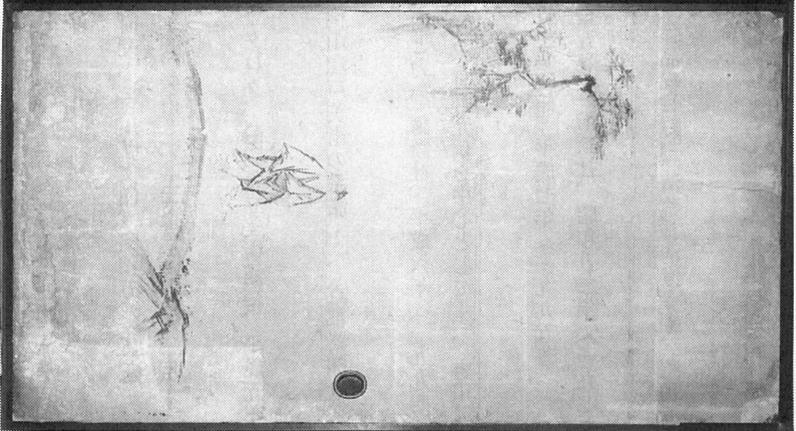
- 宮島新一『京都の江戸時代障壁画』、京都府文化財保護基金、昭和五三年（一九七八）。
- 『狩野派の絵画』展覧会カタログ、東京国立博物館編、第一法規、昭和五六年（一九八一）。
- 武田恒夫『近世初期障屏画の研究』、吉川弘文館、昭和五八年（一九八三）。
- 細野正信『江戸の狩野派』（日本の美術3）、至文堂、昭和六三年（一九八八）。
- 『狩野派の巨匠たち』展覧会カタログ、静岡県立美術館編、平成元年（一九八九）。
- 土井次義『花鳥山水の美―桃山江戸美術の系譜―』、京都新聞社、平成四年（一九九二）。
- 松木寛『御用絵師 狩野家の血と力』、講談社、平成六年（一九九四）。
- 辻惟雄『戦国時代狩野派の研究―狩野元信を中心として―』、吉川弘文館、平成六年（一九九四）。
- 武田恒夫『狩野派絵画史』、吉川弘文館、平成七年（一九九五）。
- 富岡益太郎編『鐵齋大成』（全五巻）、講談社、昭和五二年（一九七七）。
- 昭和五七年（一九八二）。
- 『清荒神清澄寺所蔵 富岡鐵齋作品総目録』、清荒神清澄寺編、昭和五八年（一九八三）。
- 『生誕一五〇年記念 富岡鐵齋展』カタログ、京都市美術館編、昭和六〇年（一九八五）。
- 『鐵齋研究』一号―六五号、鐵齋研究所、昭和四四年―二月号―昭和五八年三月号。



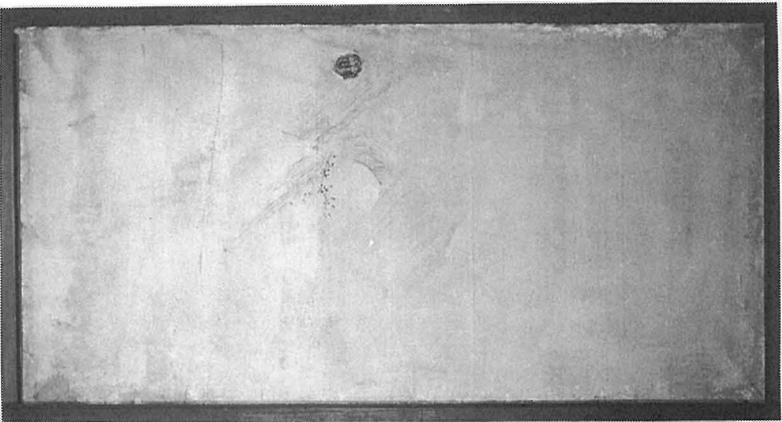
尚景 A 3



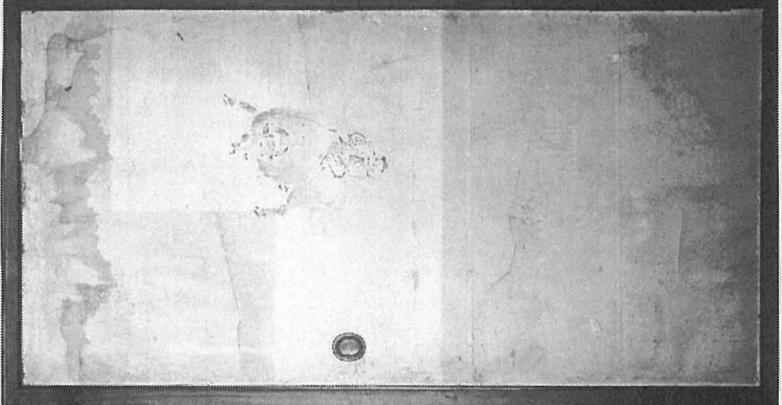
A 2



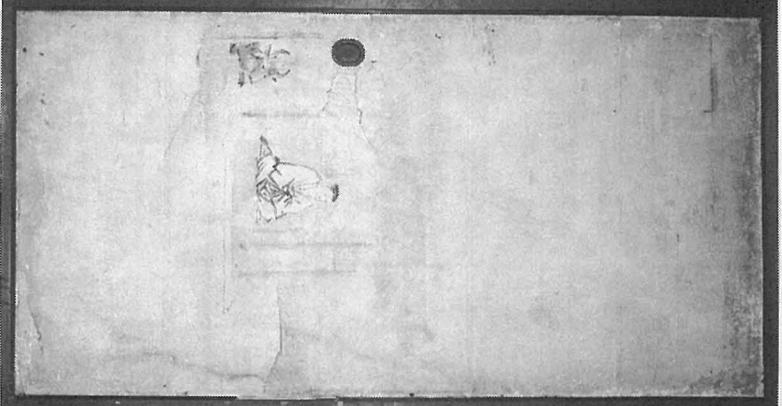
A 1



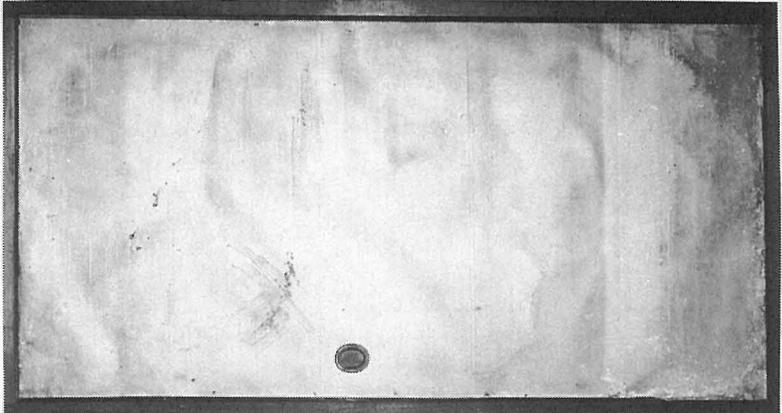
尚景 A 7



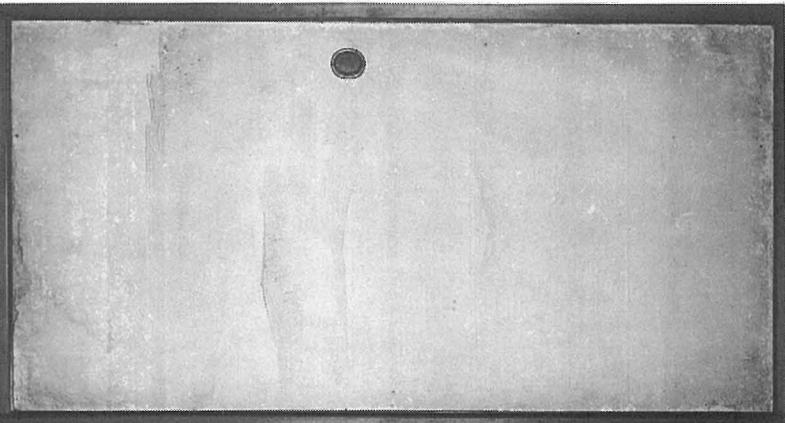
A 6



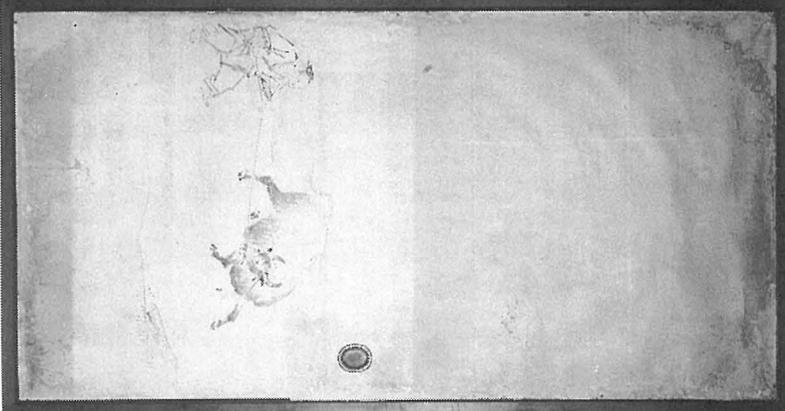
A 5



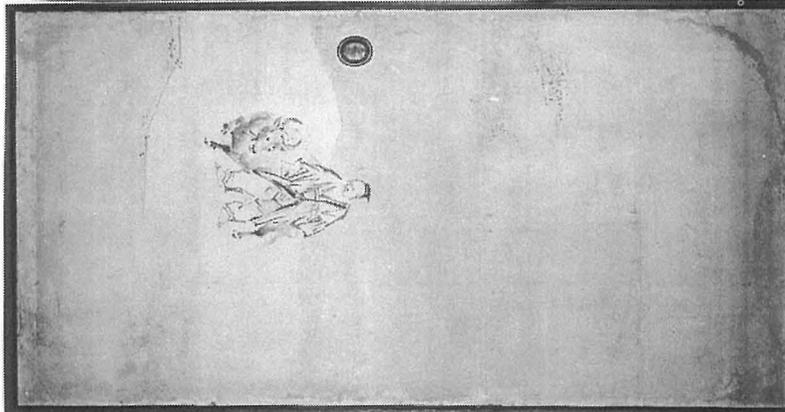
A 4



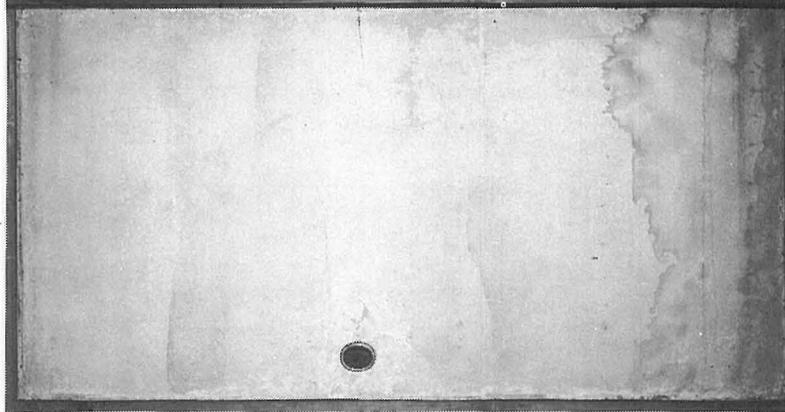
尚景 A11



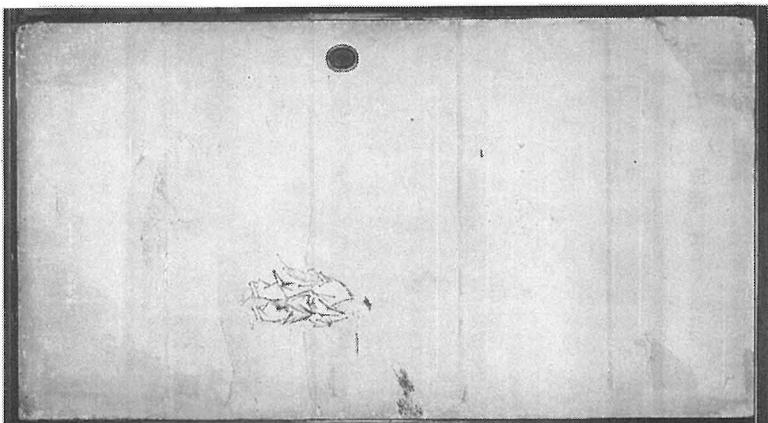
A10



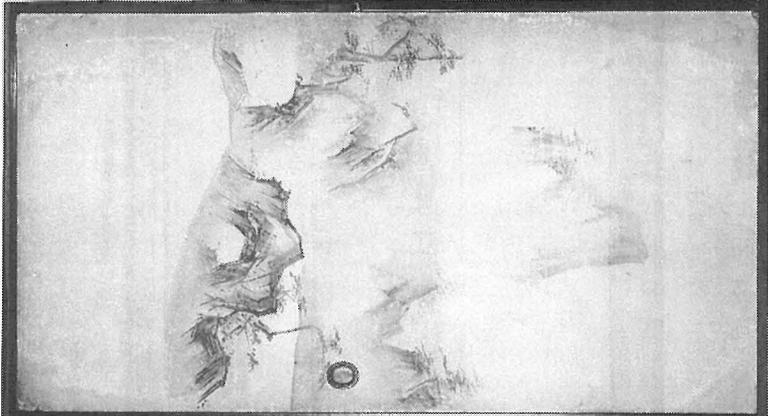
A 9



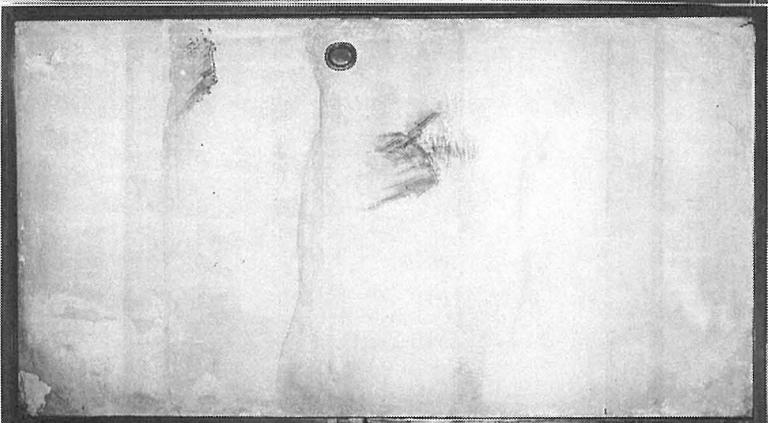
A 8



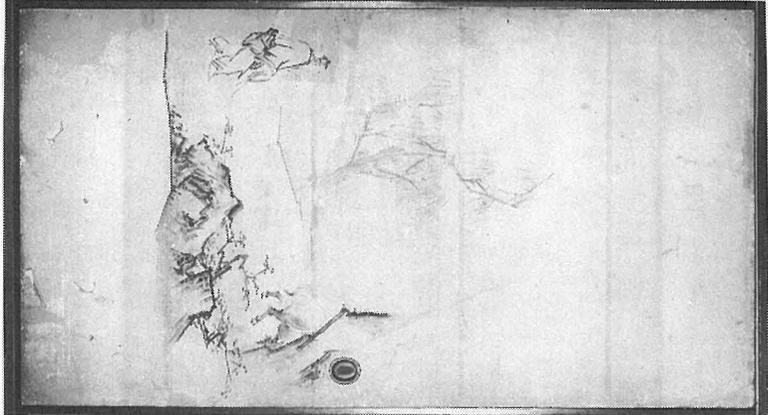
尚景 A15



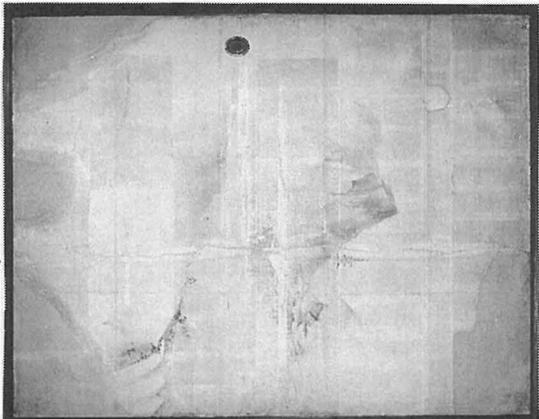
A14



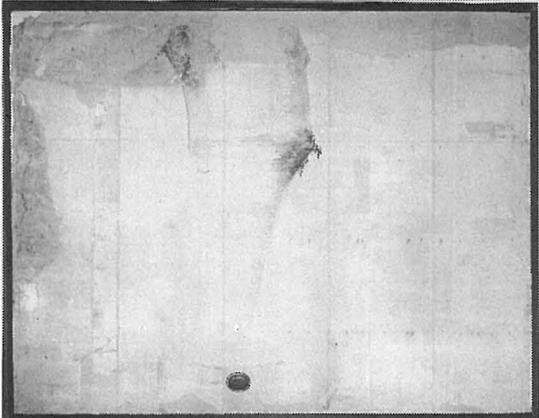
A13



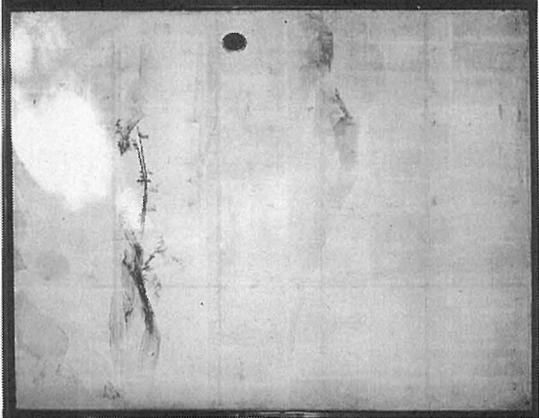
A12



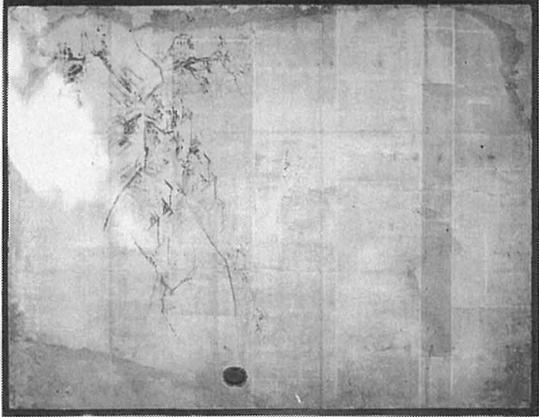
尚景 B 4



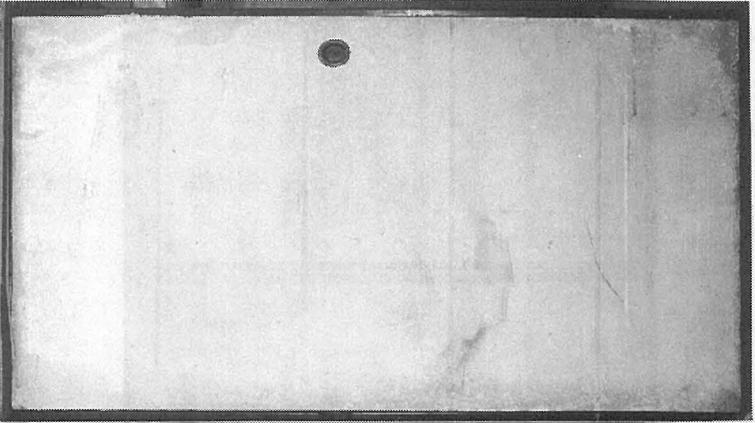
B 3



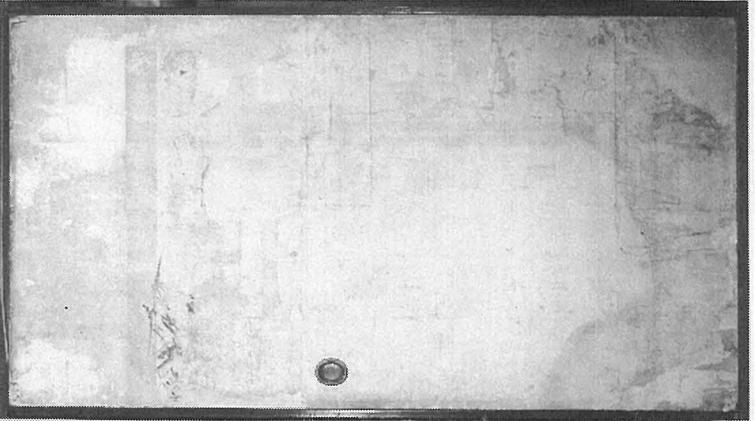
B 2



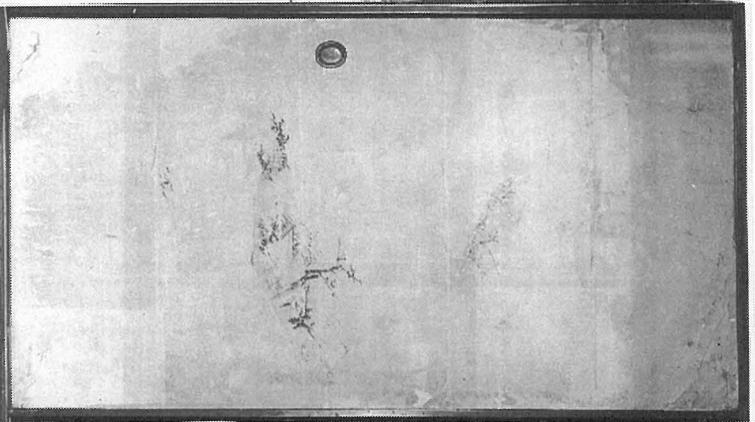
B 1



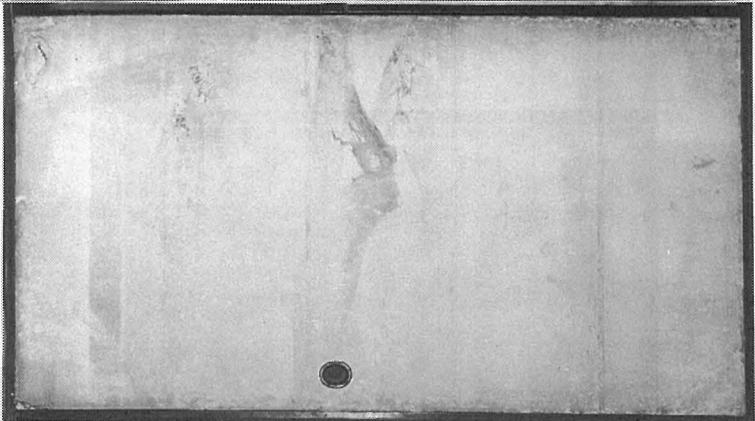
尚景 B 8



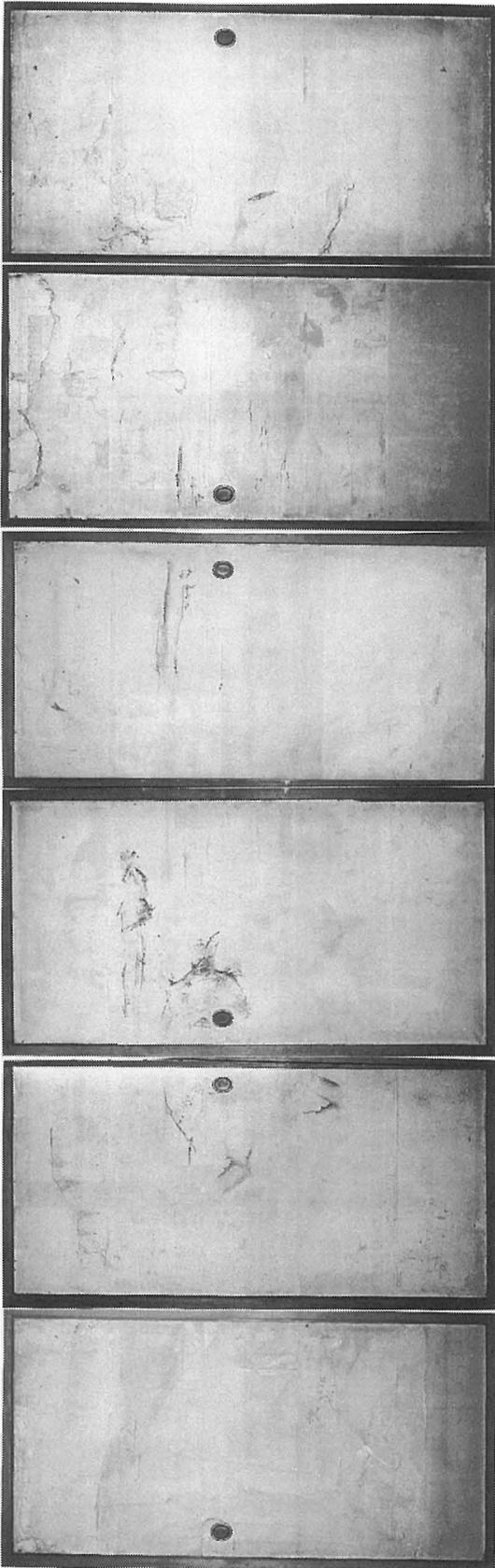
B 7



B 6



B 5



尚景 B14

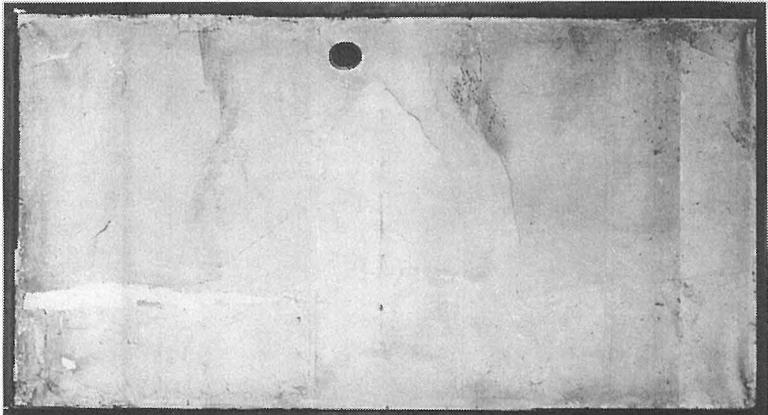
B13

B12

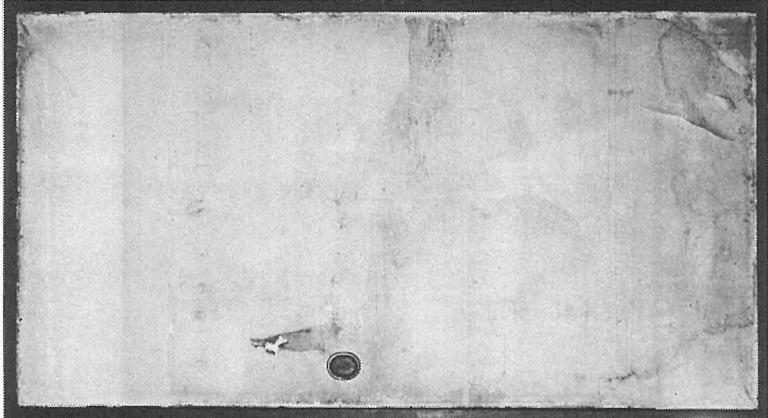
B11

B10

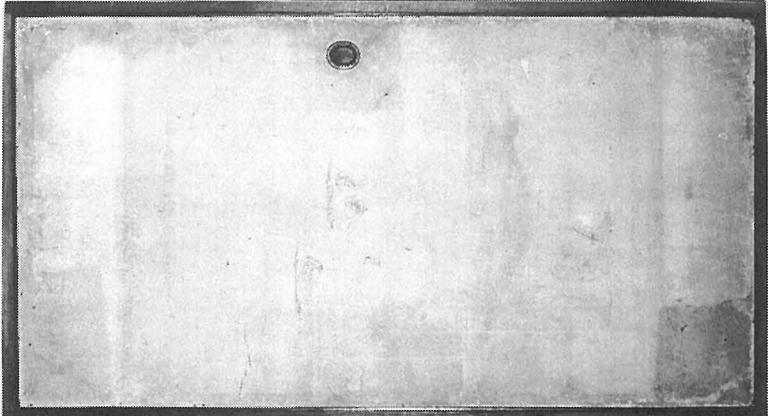
B 9



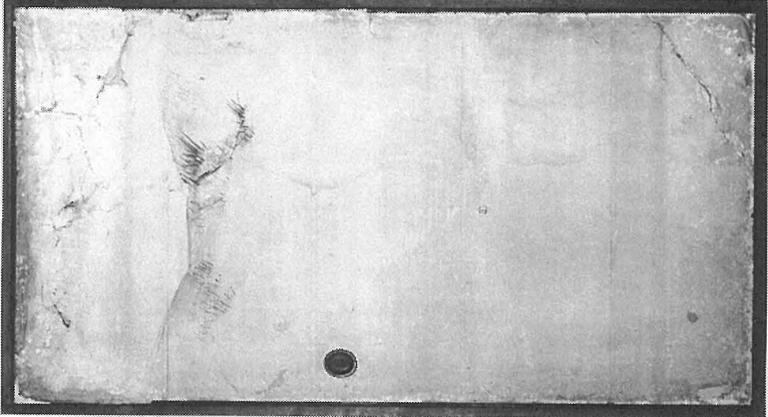
尚景 B18



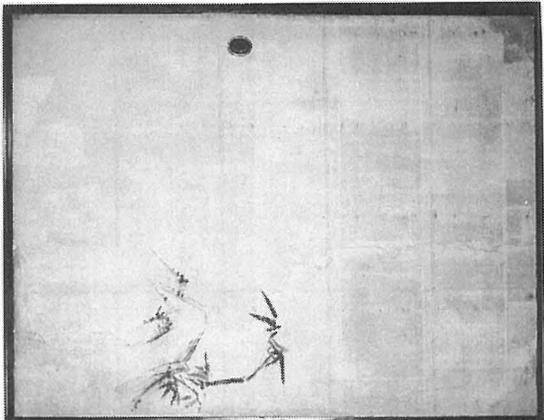
B17



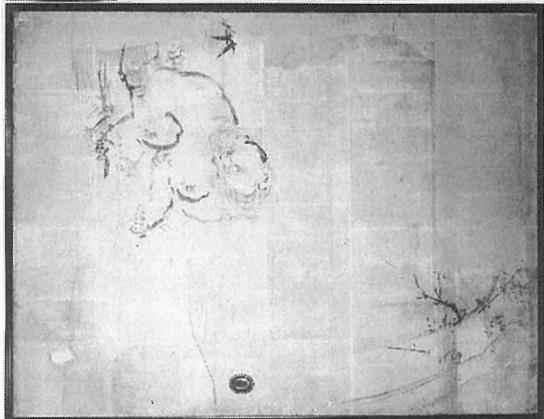
B16



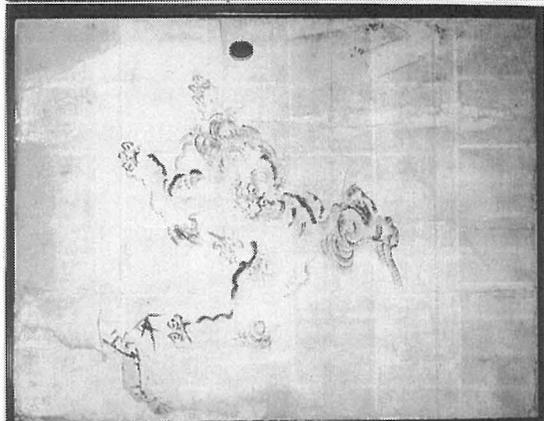
B15



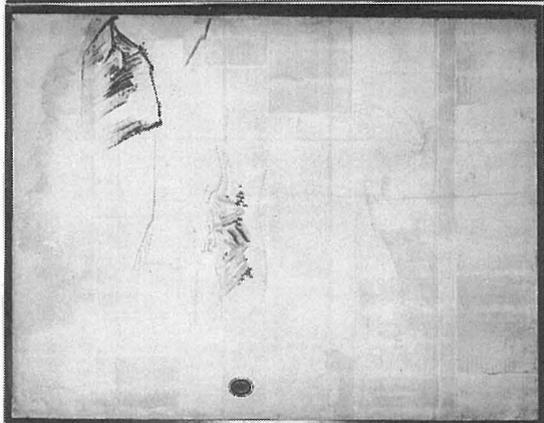
尚景 C 4



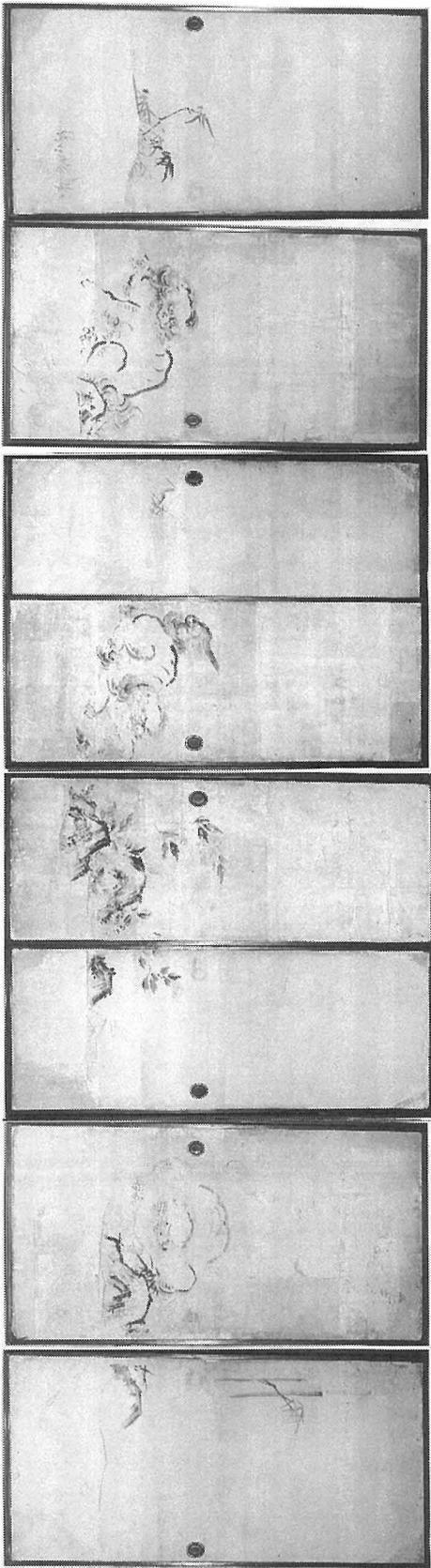
C 3



C 2



C 1



高景 C12

C11

C10

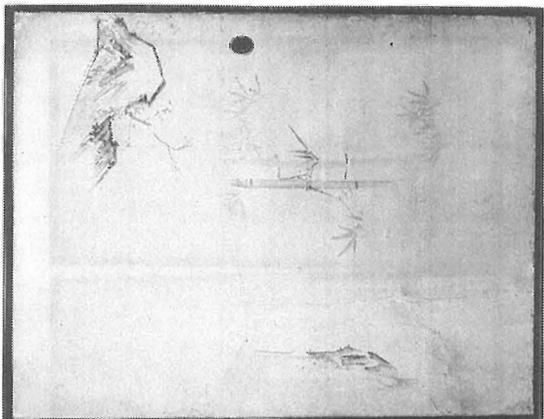
C9

C8

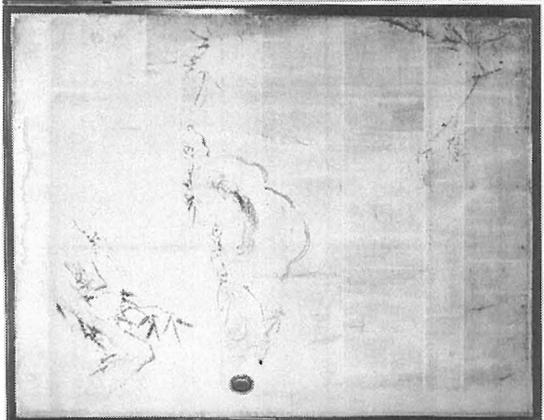
C7

C6

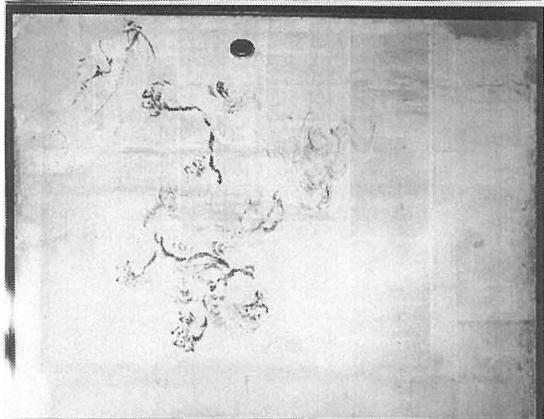
C5



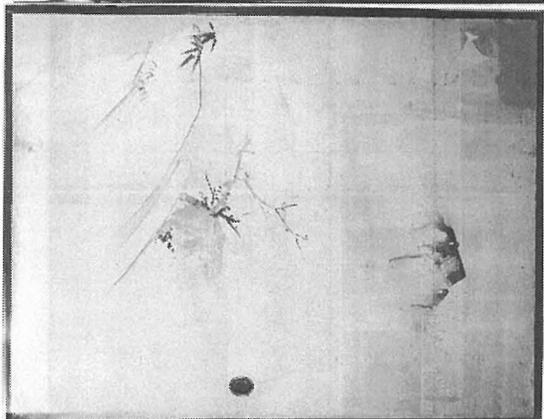
尚景 C16



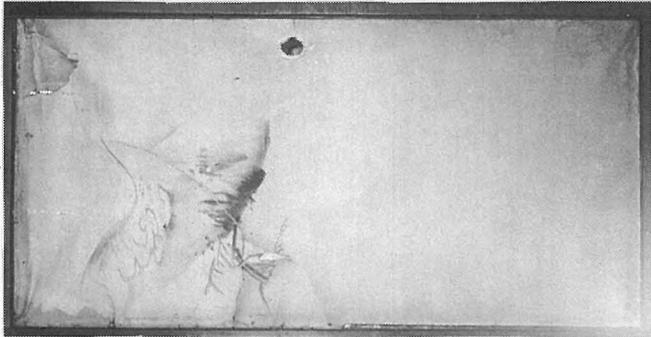
C15



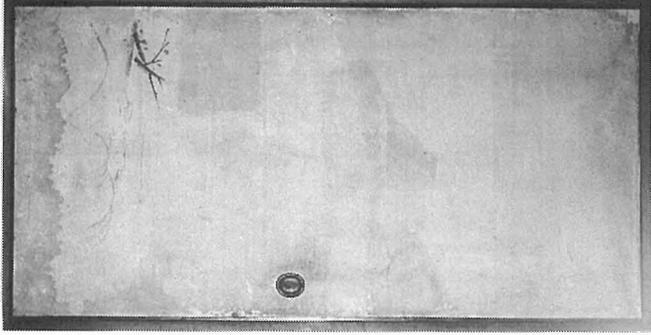
C14



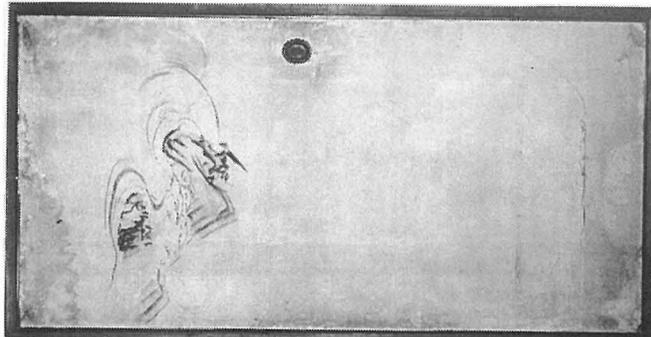
C13



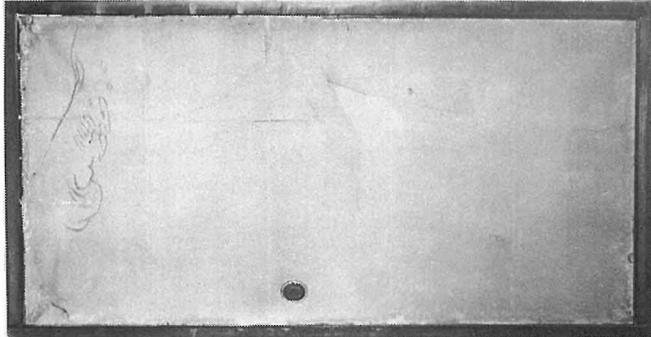
高景 C20



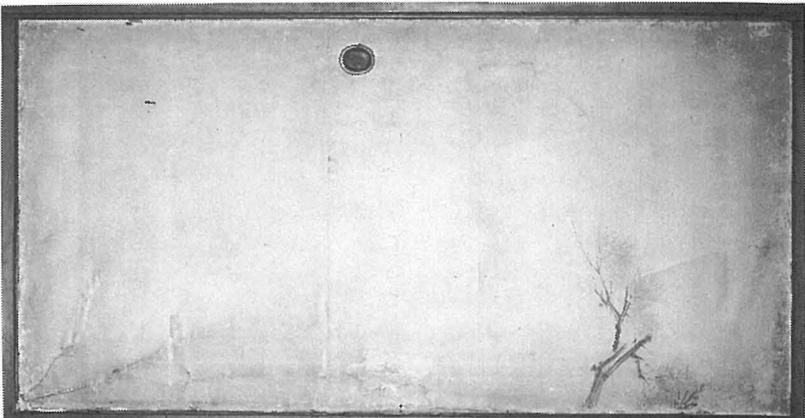
C19



C18



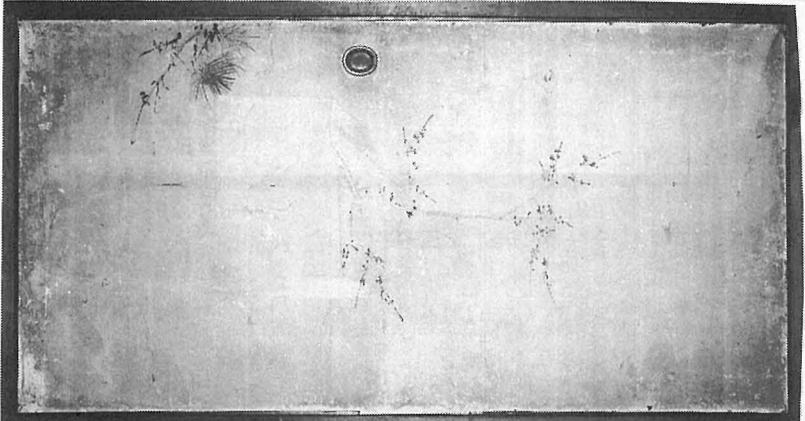
C17



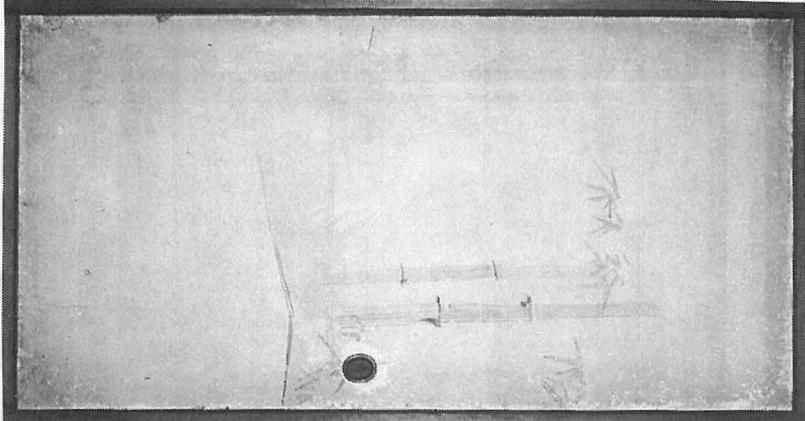
尚景 D4



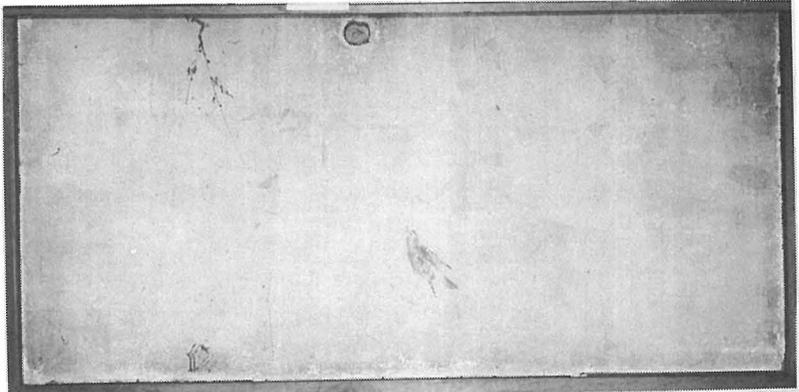
D3



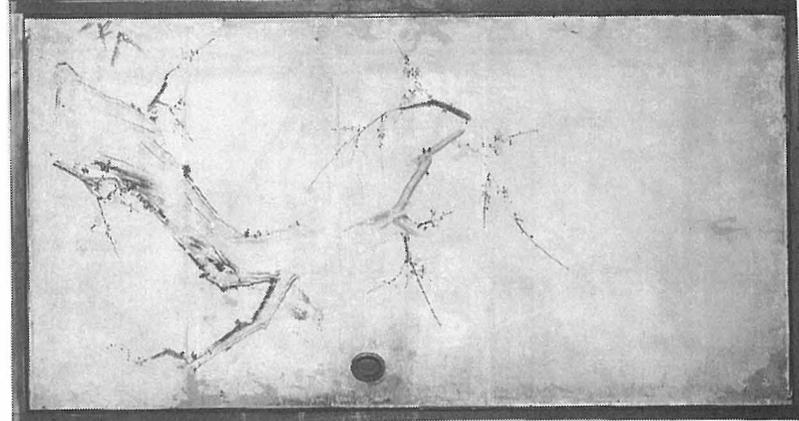
D2



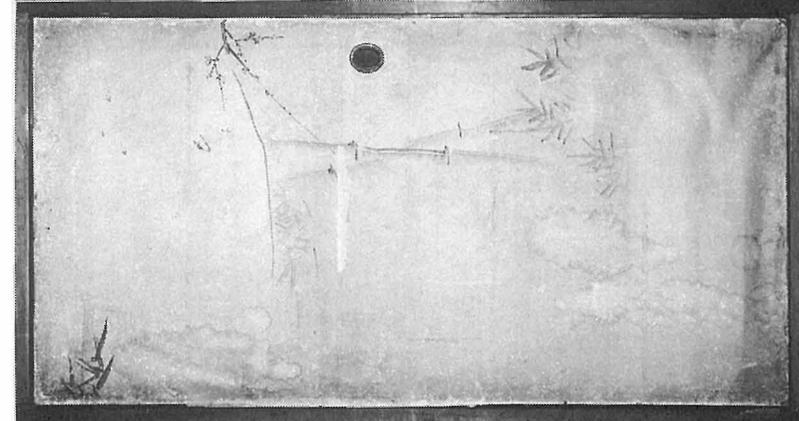
D1



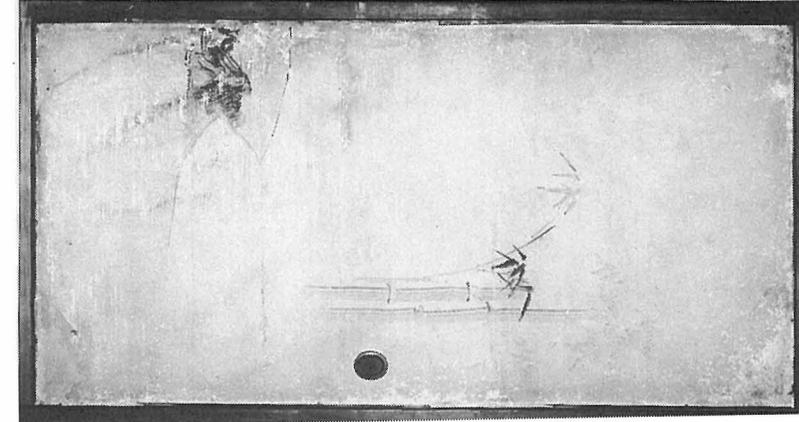
尚景 D 8



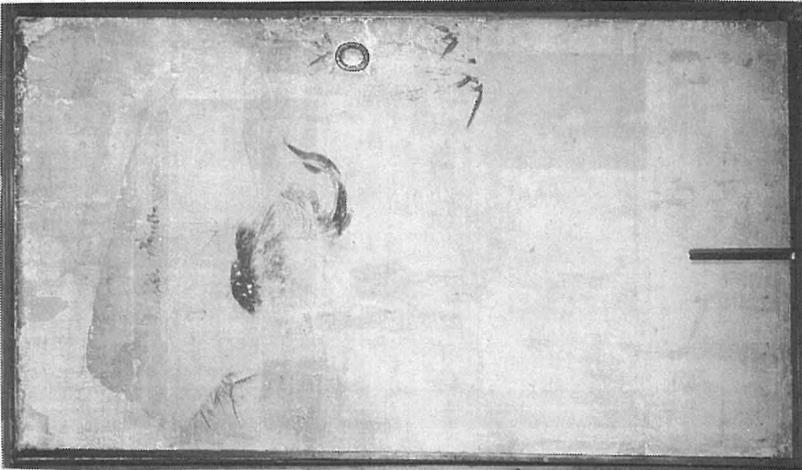
D 7



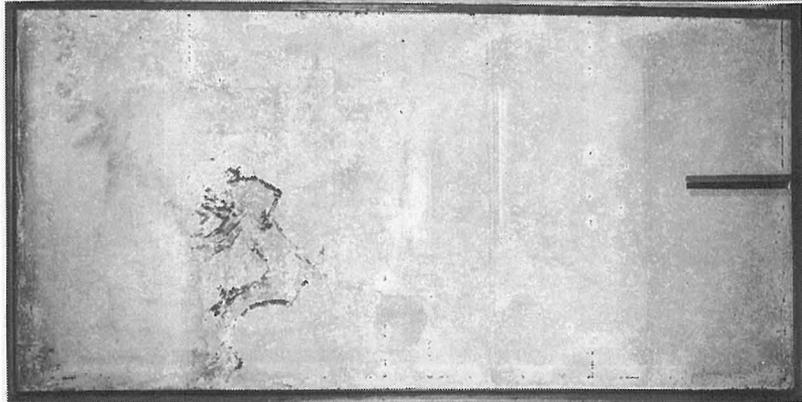
D 6



D 5



尚景 D11



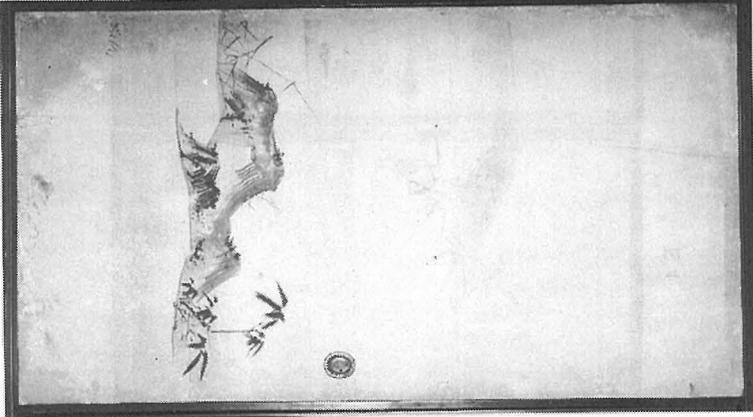
D10



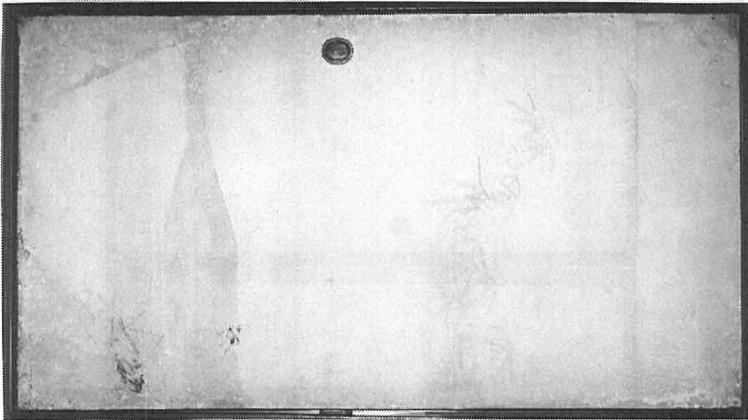
D 9



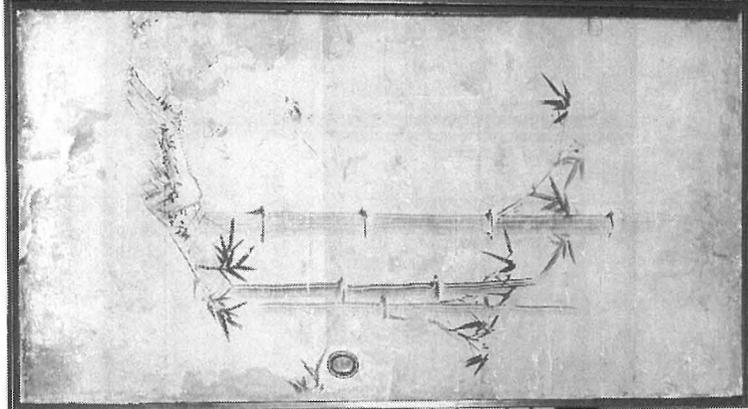
尚景 D15



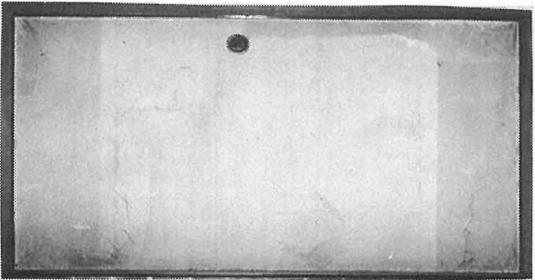
D14



D13



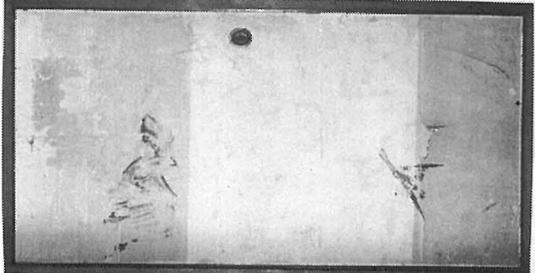
D12



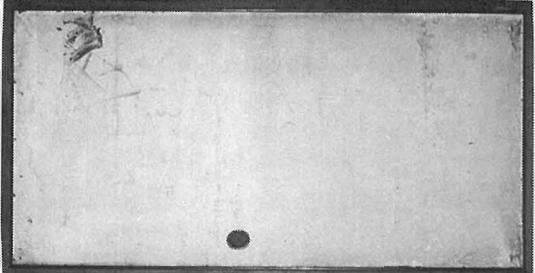
尚景 E 6



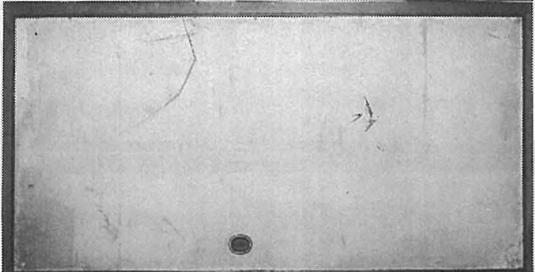
E 5



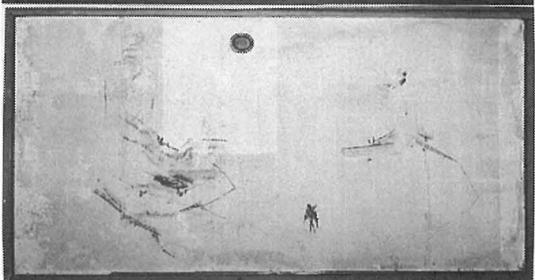
E 4



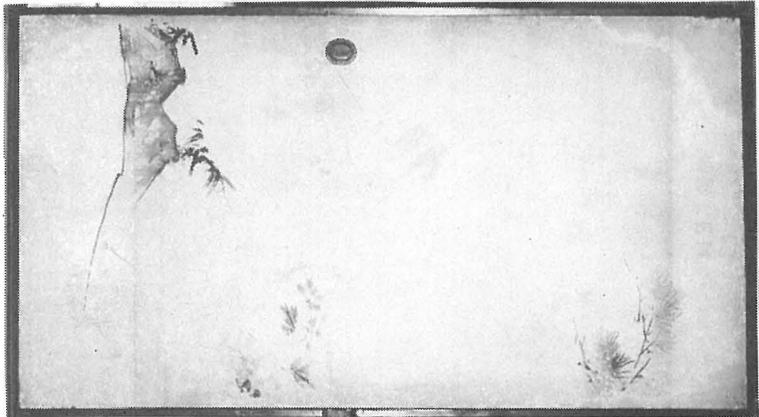
E 3



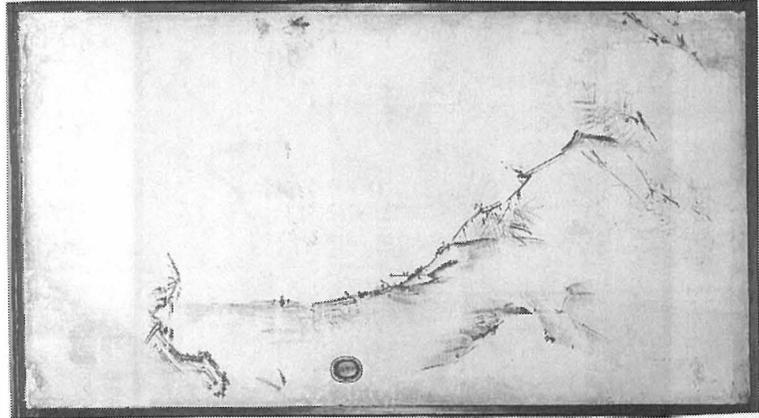
E 2



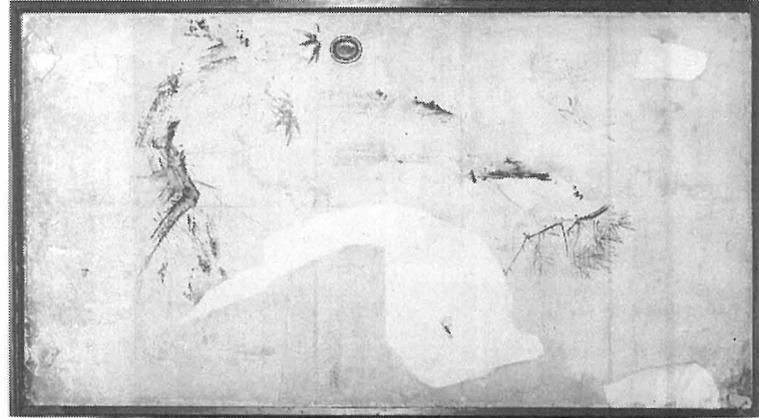
E 1



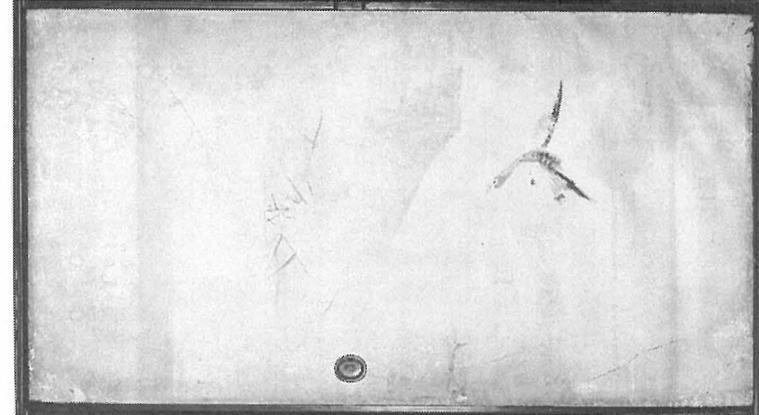
尚景 E10



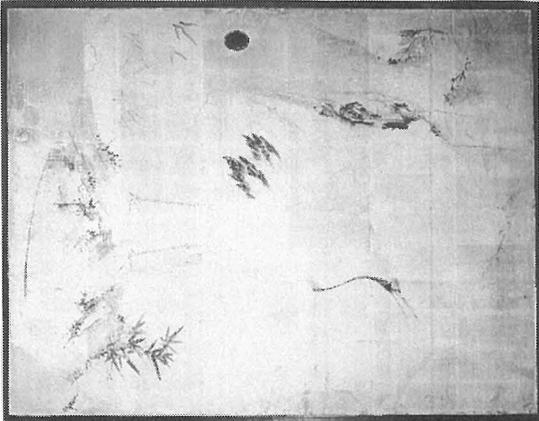
E 9



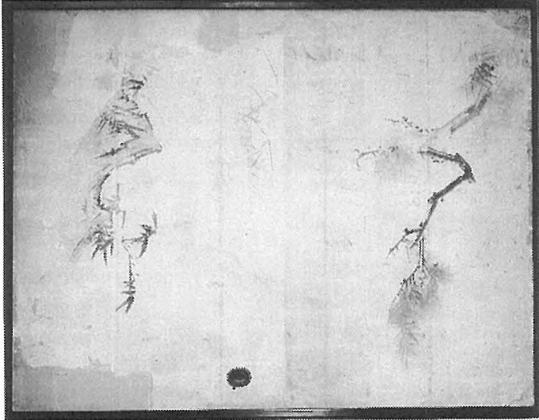
E 8



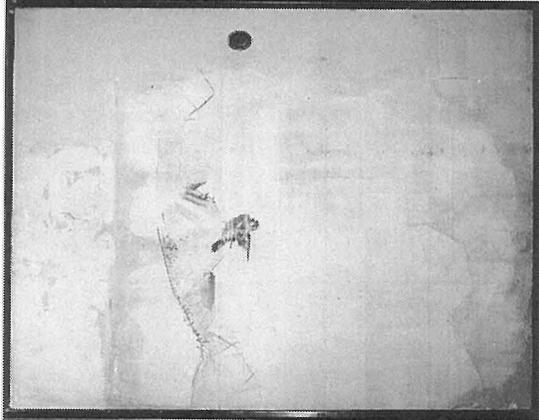
E 7



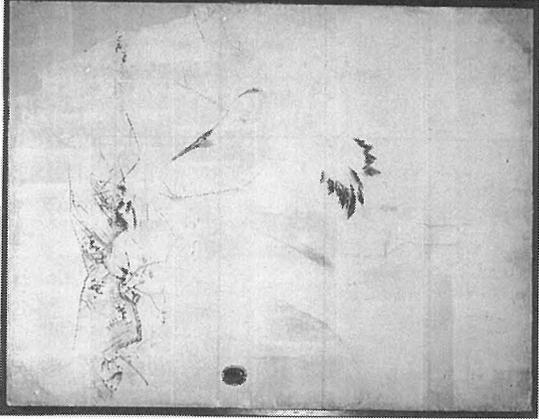
尚景 E14



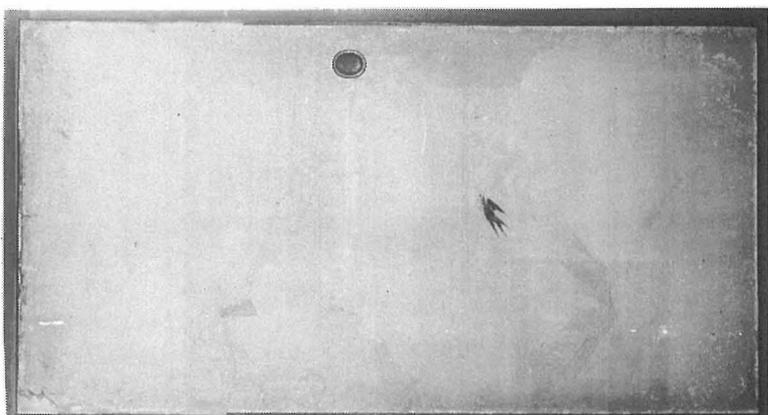
E13



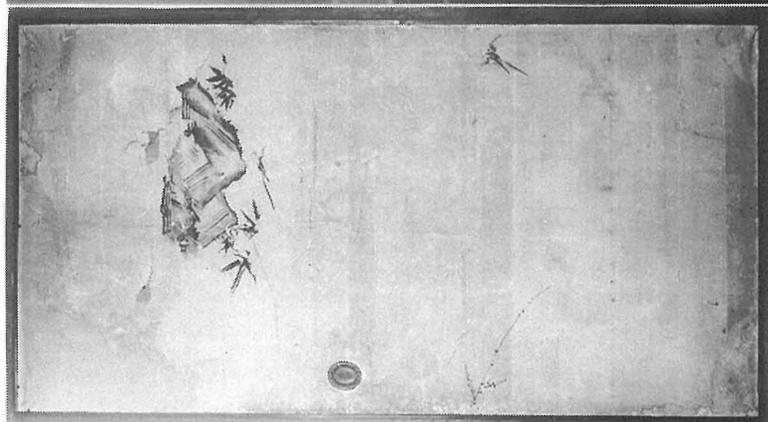
E12



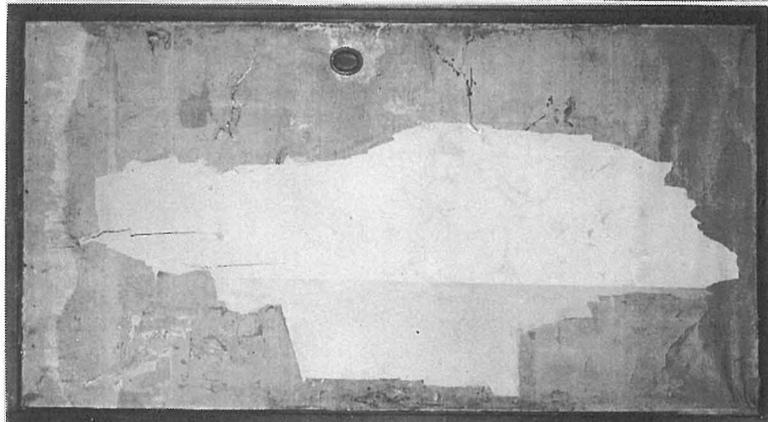
E11



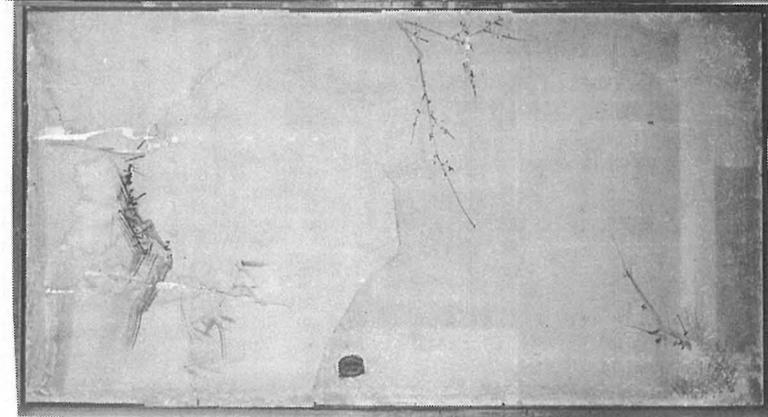
尚景 E18



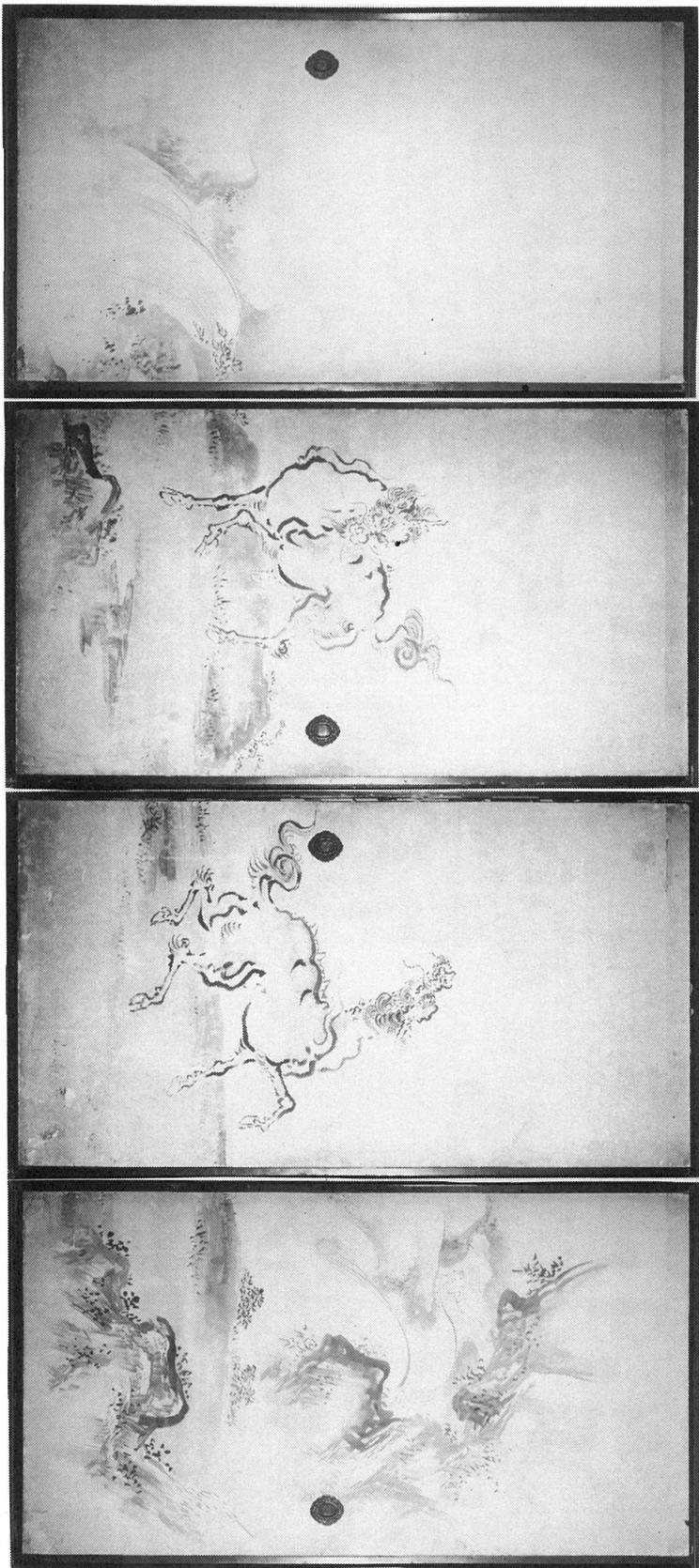
E17



E16



E15



典信 F 4

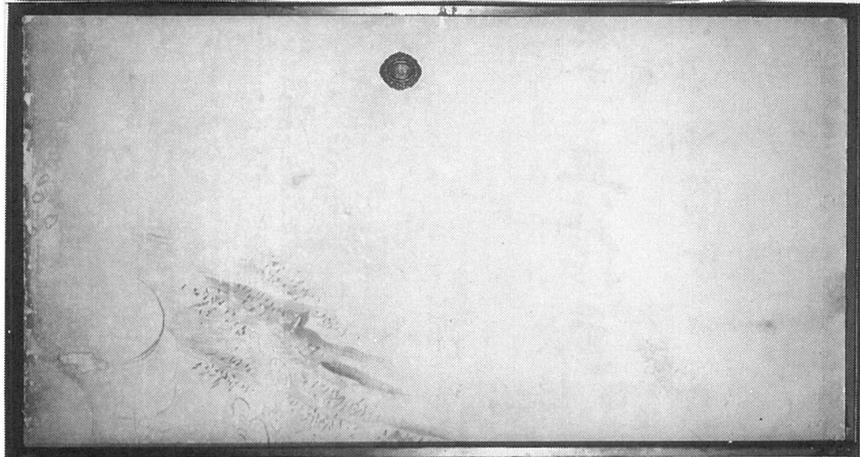
F 3

F 2

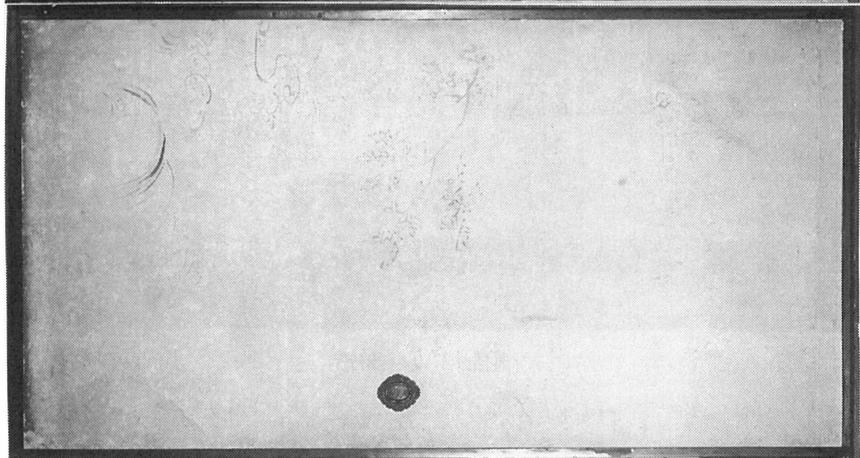
F 1



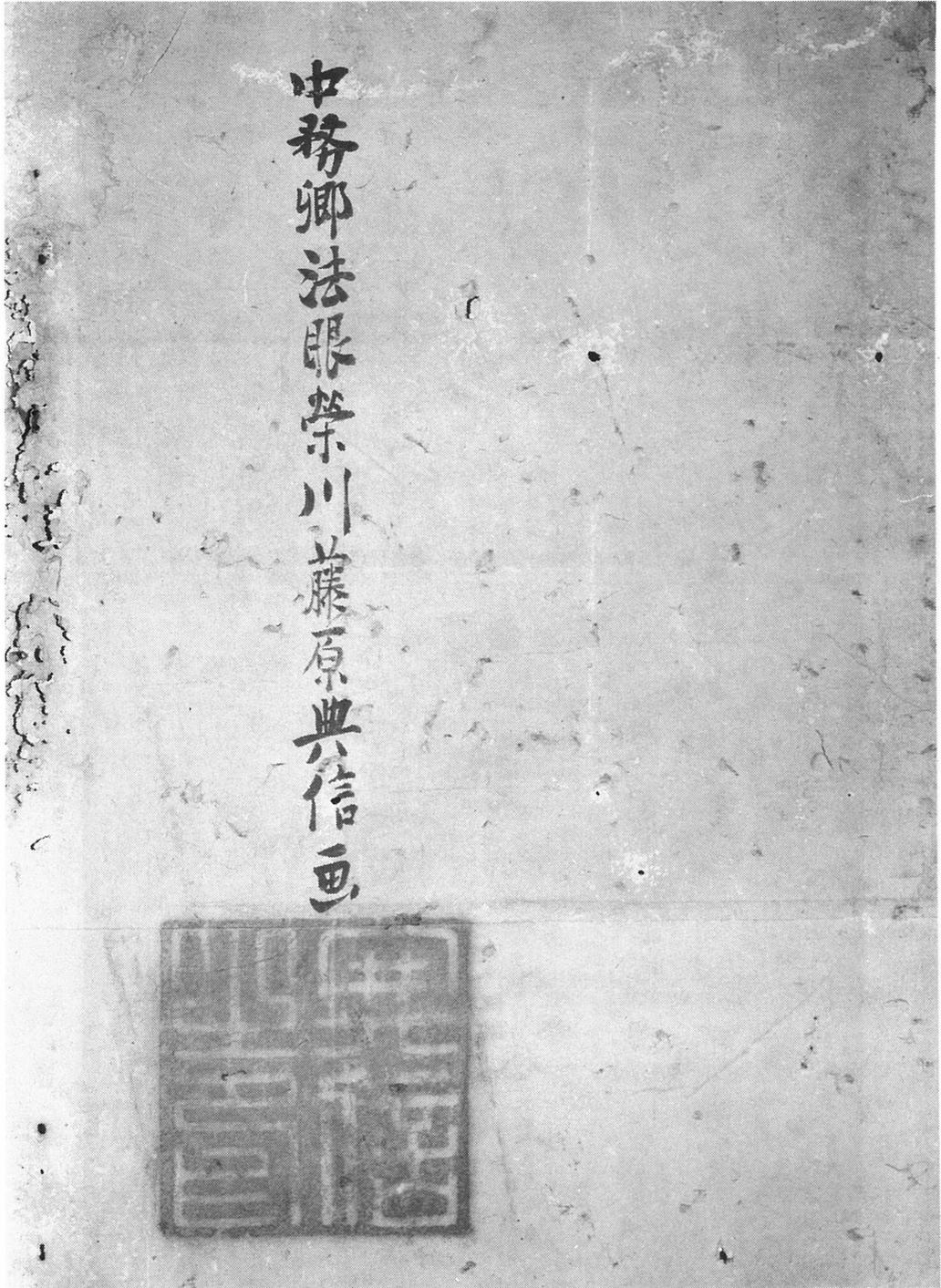
典信 F 8



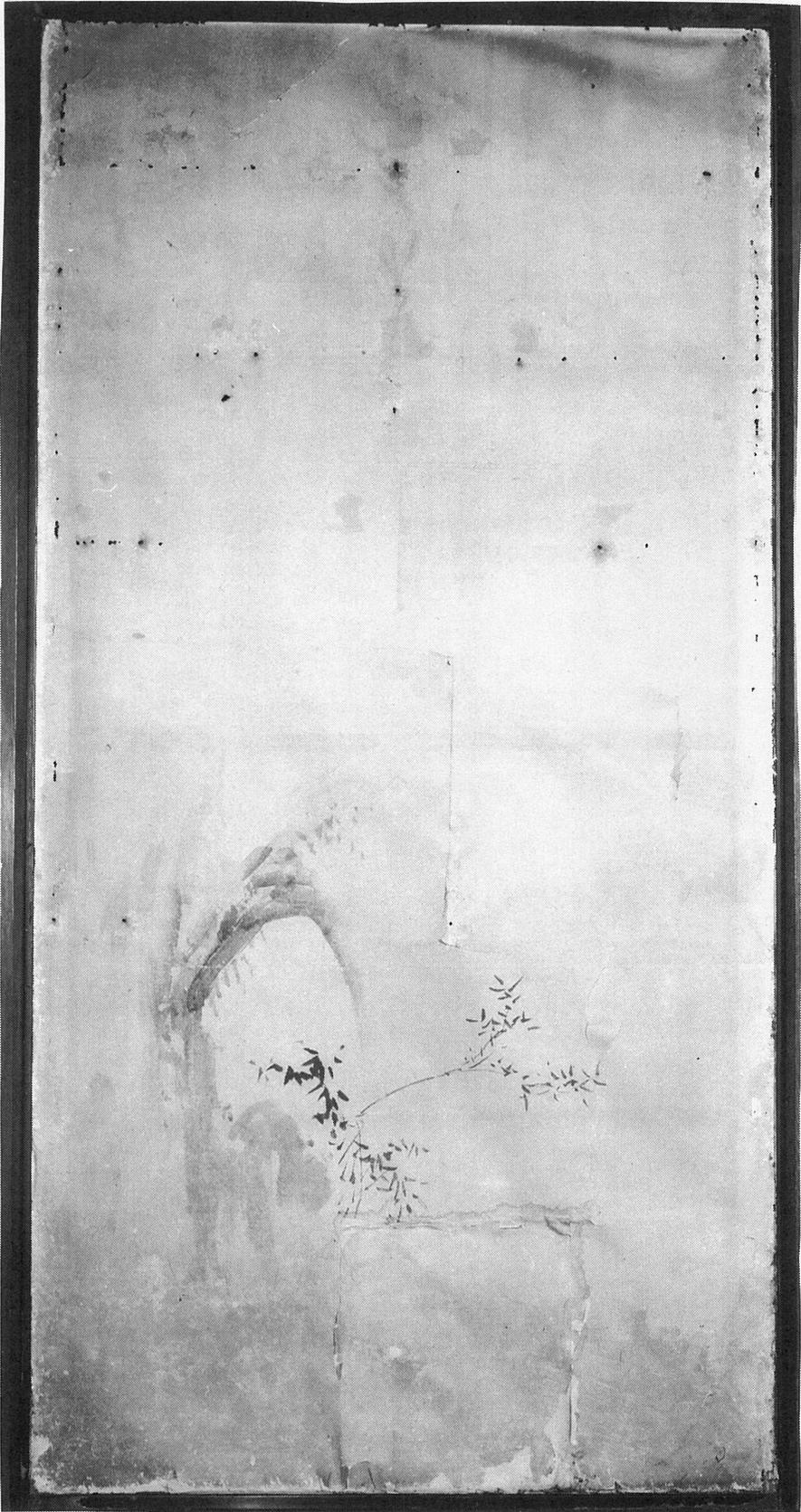
F 6

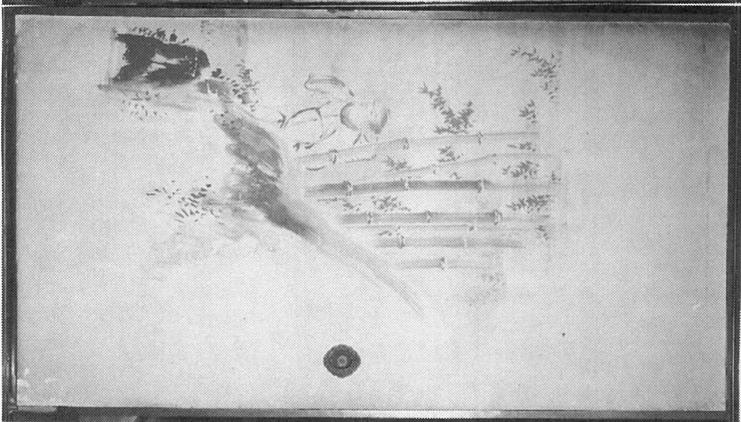


F 5

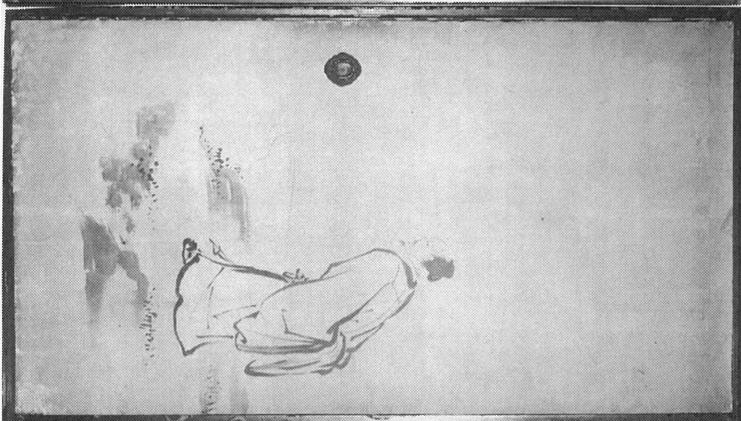


典信 F9 (部分)

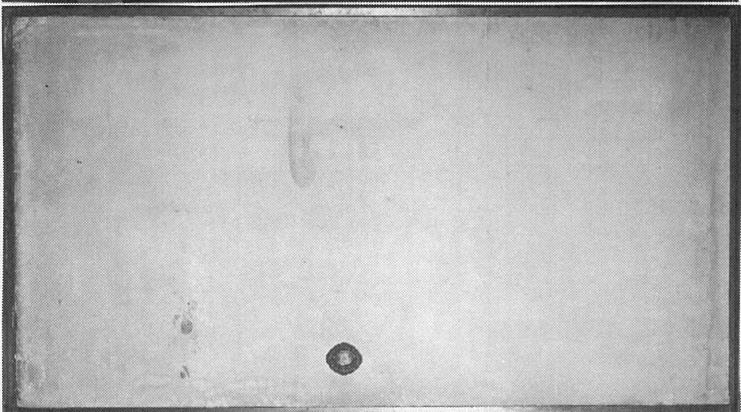




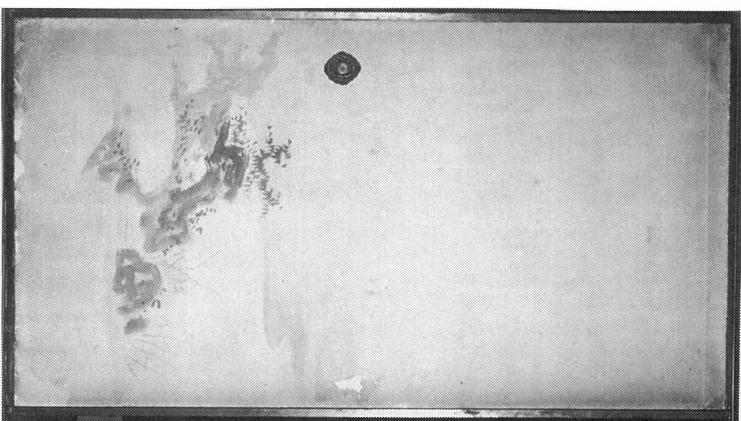
G 2



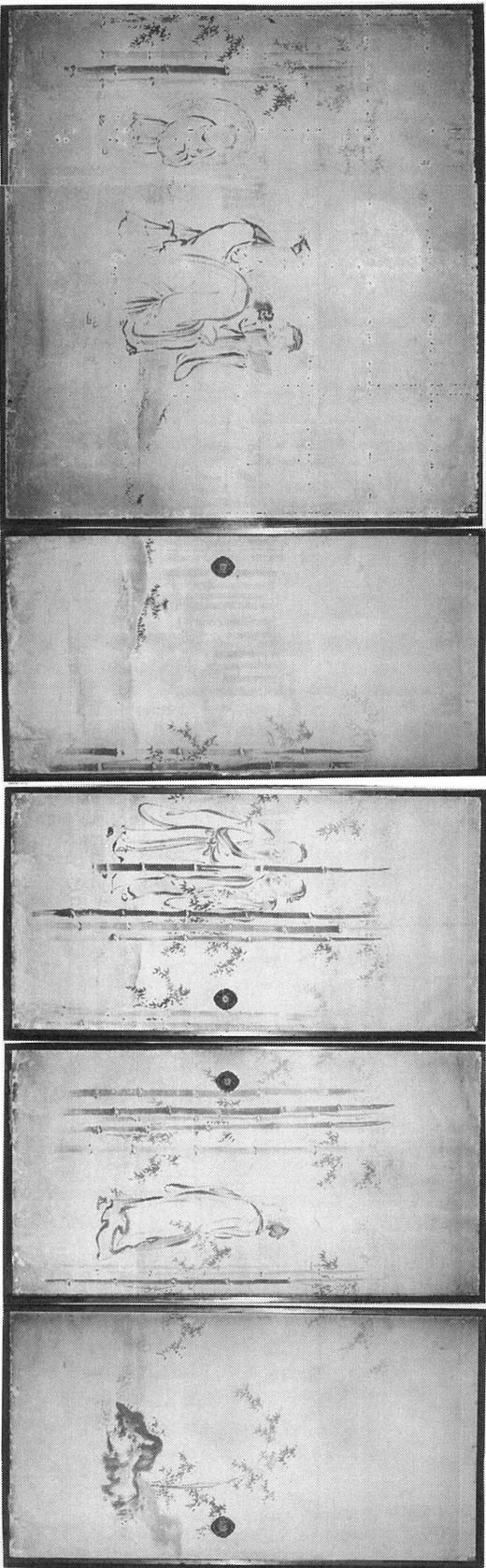
G 3



G 4



G 5
興信



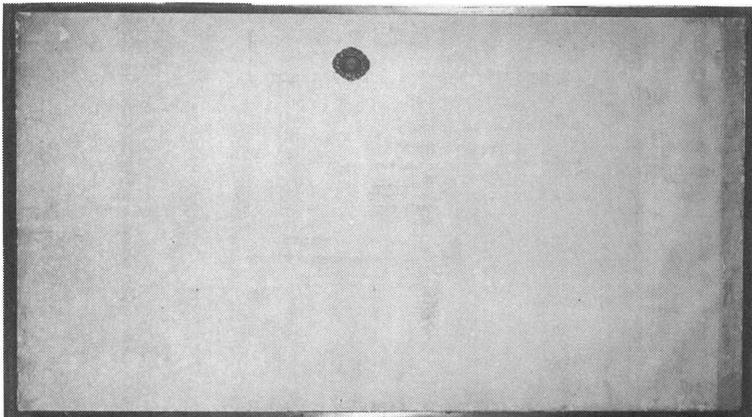
興信 G10

G9

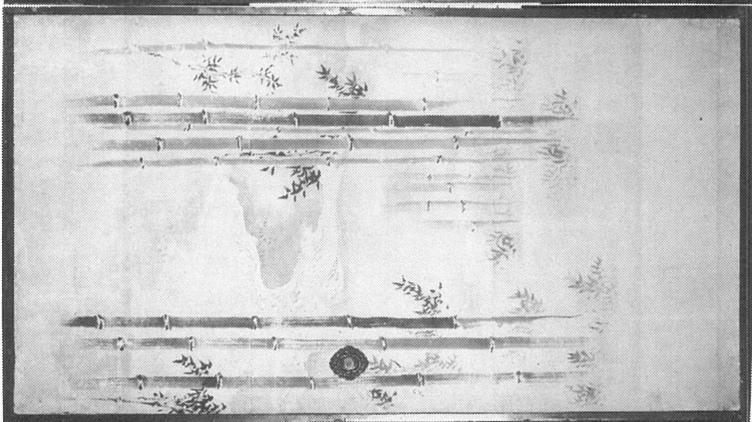
G8

G7

G6



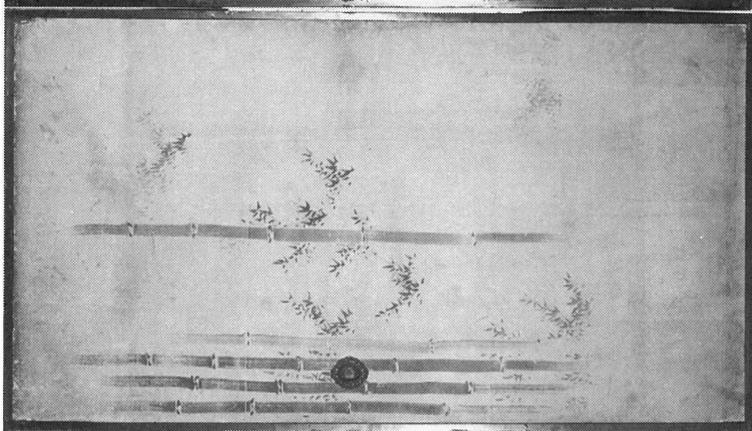
典信 G14



G13



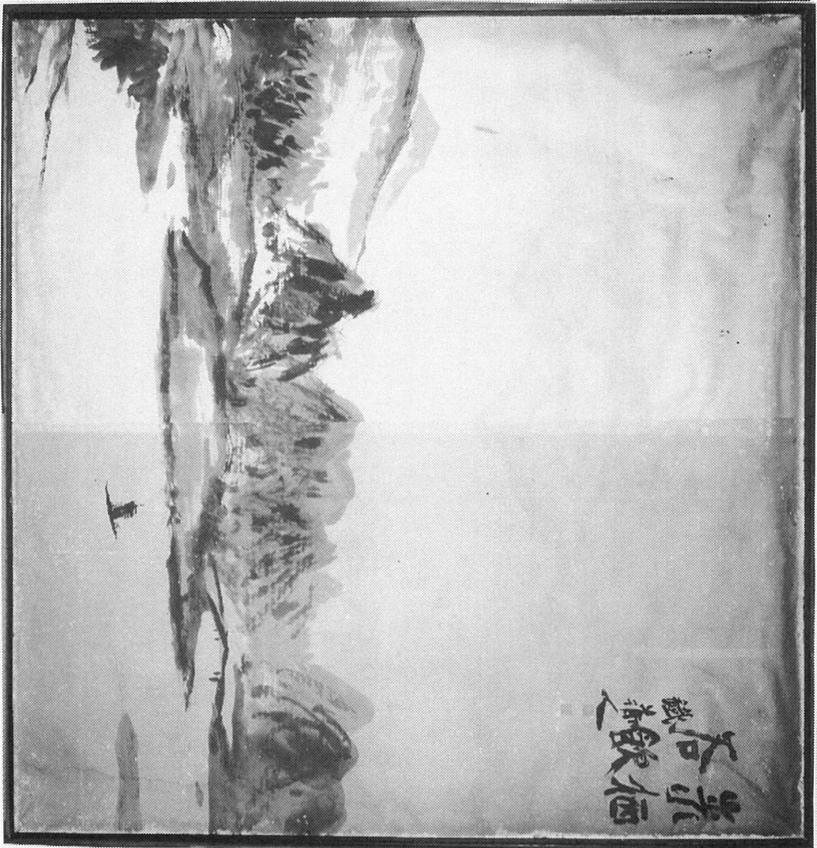
G12



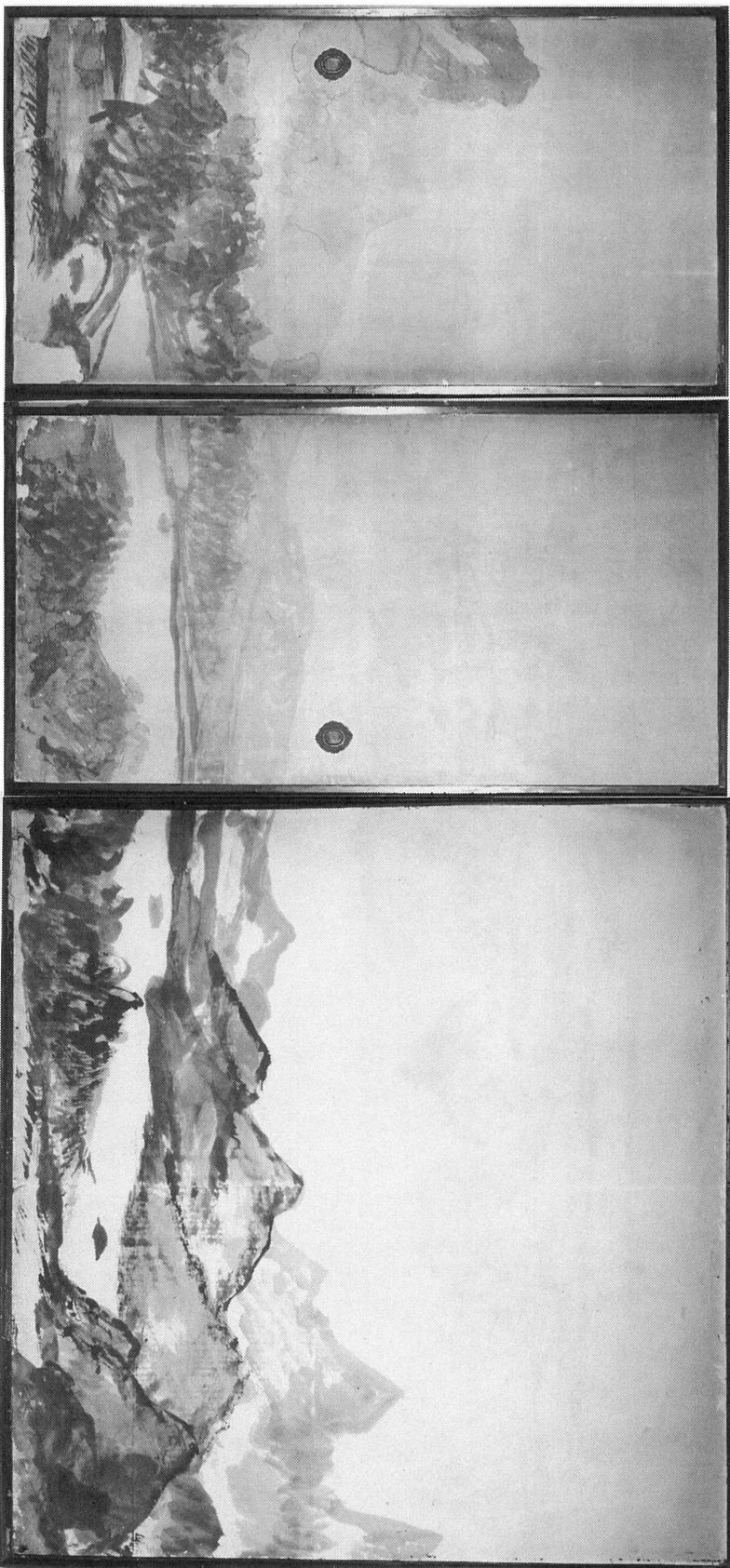
G11



鐵齋 H 2



H 1



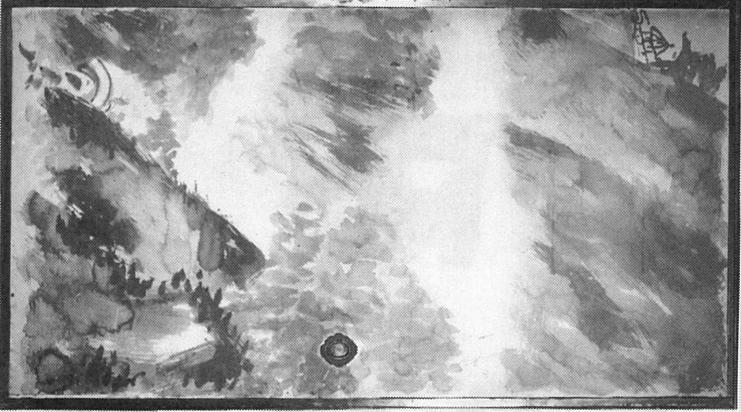
戴齊 H 5

H 4

H 3



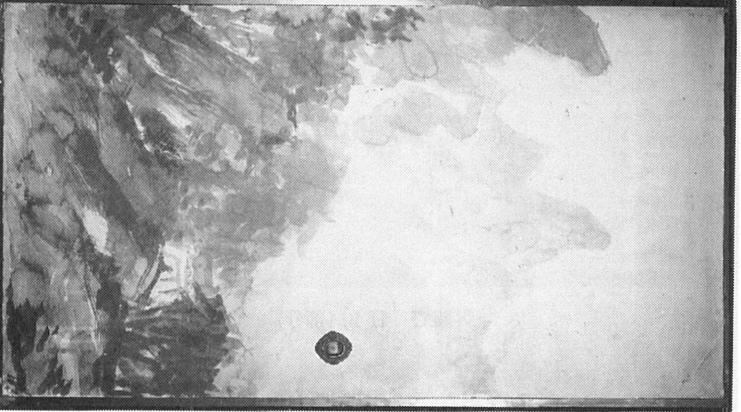
鐵齋 H 9



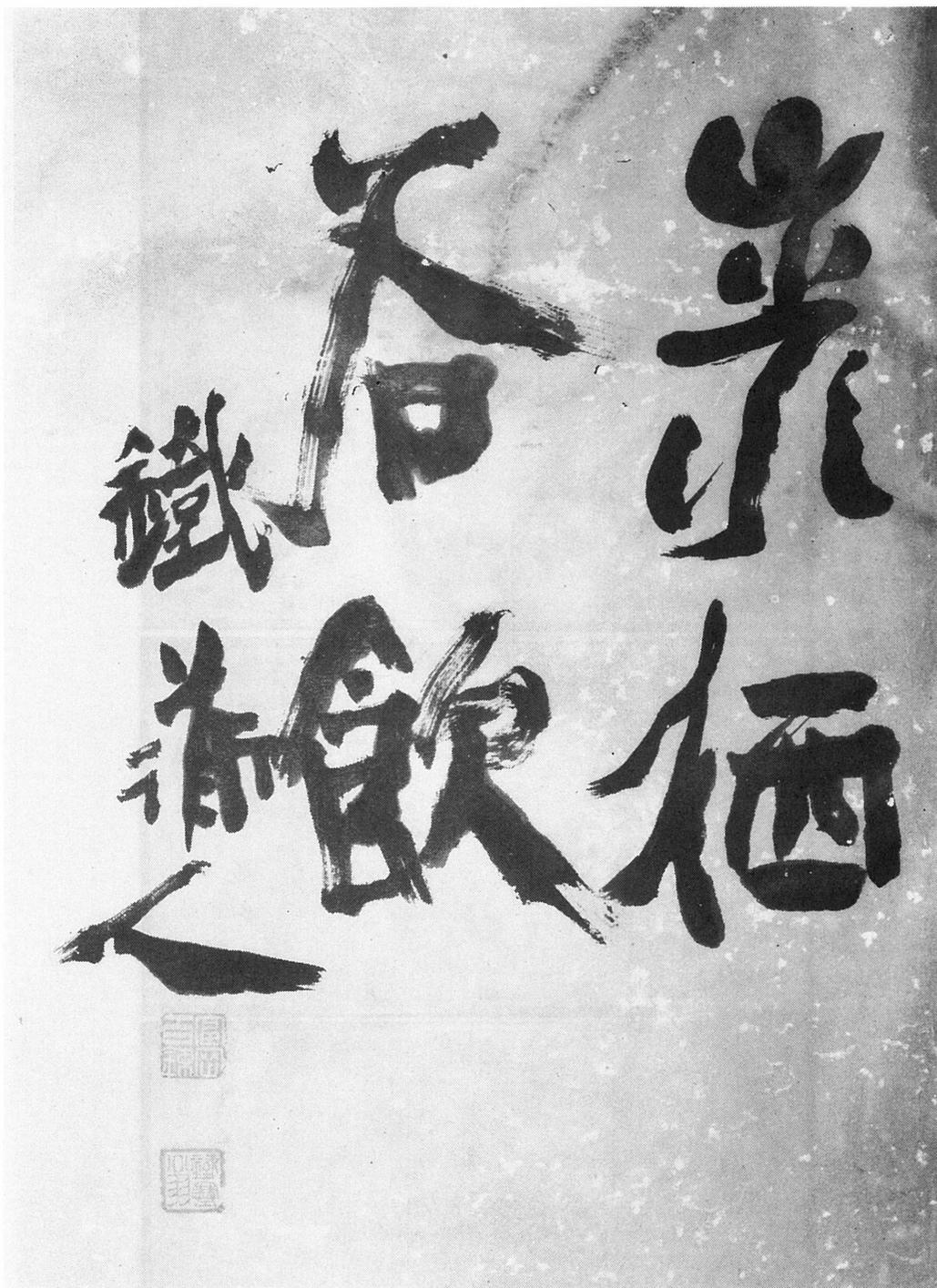
H 8



H 7



H 6



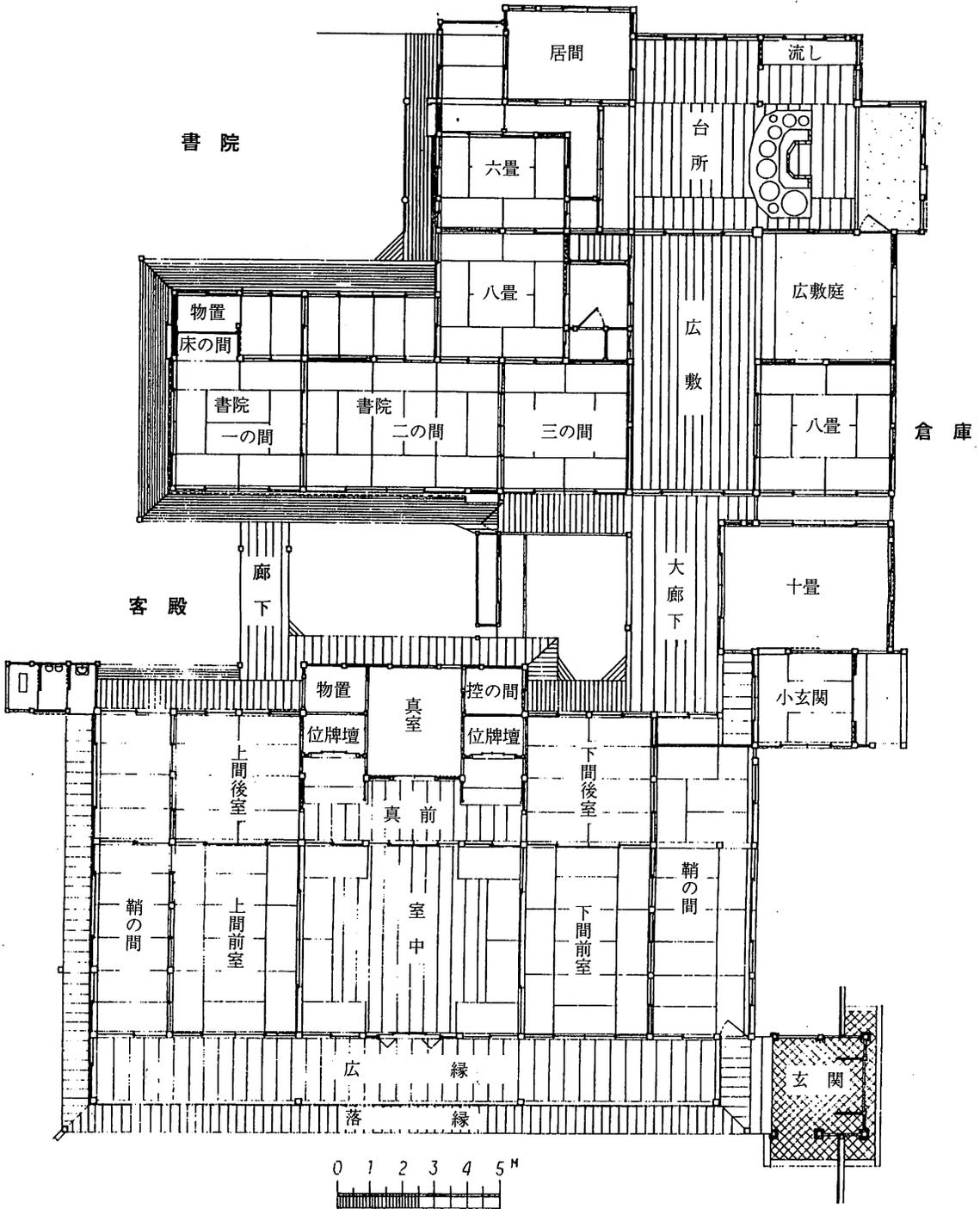
鐵齋 H 1 (部分)

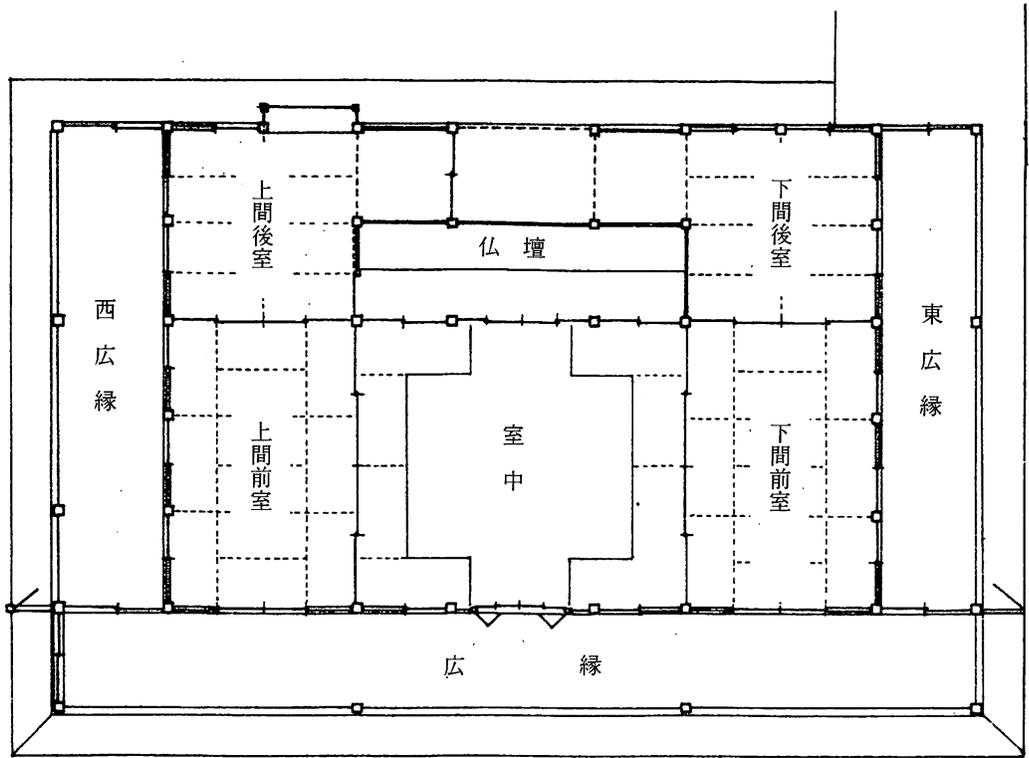


(参考図) 三井飯山「山水図」

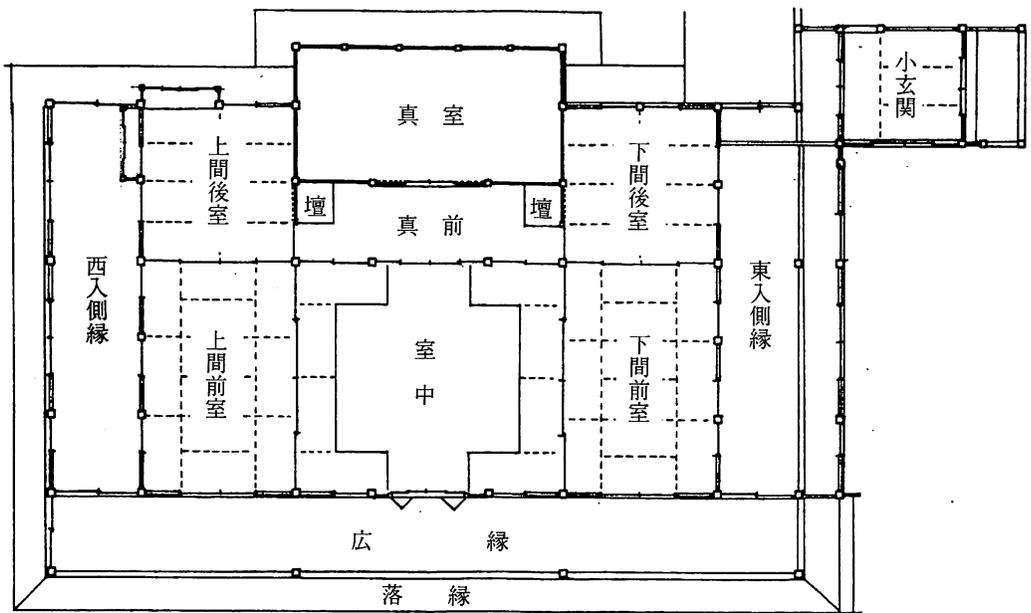
図H 妙心寺聖澤院主要部平面図

倉庫





図I 聖澤院客殿当初平面図



図J 聖澤院客殿慶安期改造平面図

客殿障壁画の紙継寸法

上間後室壁貼付
(紙継 5 段)

| |
|--------|
| 37.5cm |
| 37.0 |
| 37.0 |
| 37.0 |
| 37.0 |

北側及び南側
(紙継 5 段)

| |
|--------|
| 37.0cm |
| 36.0 |
| 36.0 |
| 36.0 |
| 36.0 |

東側及び西側
(紙継 5 段)

| |
|--------|
| 34.0cm |
| 35.0 |
| 35.0 |
| 35.0 |
| 35.0 |

書院障壁画の紙継寸法

栄川院典信 床壁貼付
(紙継 4 段)

| |
|--------|
| 55.5cm |
| 52.0 |
| 58.0 |
| 52.0 |

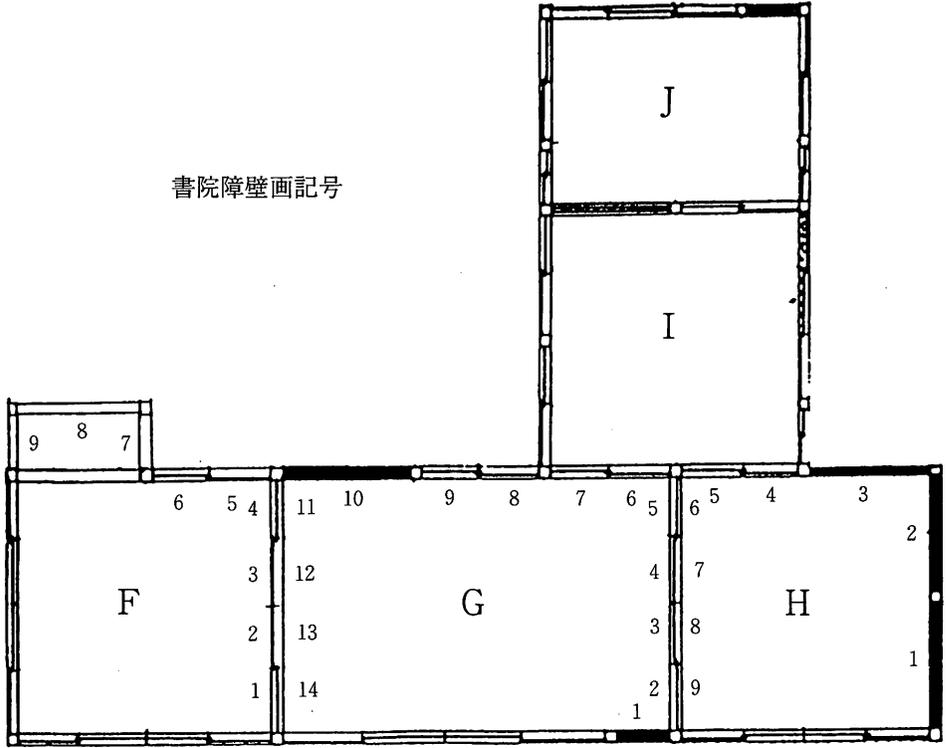
栄川院典信 襖・壁貼付
(紙継 3 段)

| |
|-------|
| 5.0cm |
| 56.0 |
| 58.0 |
| 56.0 |

鐵齋 壁貼付
(紙継 2 枚)

| | |
|--------|--------|
| 92.0cm | 92.0cm |
|--------|--------|

書院障壁画記号



客殿障壁画記号

