

平成八（一九九六）年度 妙心寺春光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	3
ページ	60-162
発行年	1997-03-30
URL	http://hdl.handle.net/10112/16537

平成八（一九九六）年度
妙心寺春光院の建築及び障壁画の調査研究報告

永井規男
山中泰造
谷岡伸生

妙心寺春光院の調査研究について

〈論文〉

春光院の歴史と建築

永井規男

小書院の障壁画について（狩野洞玉）

山岡泰造

狩野永岳の客殿障壁画

中谷伸生

土方稲嶺の書院障壁画「武陵桃源図」

々

〈資料〉

春光院配置図、客殿・庫裏・書院・小書院平面図

障壁画記号及び寸法

障壁画図版

妙心寺春光院の建築及び障壁画の共同調査研究は、平成八年（一九九六）年から九年（一九九七）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。春光院の建築及び障壁画は、そのごく一部が紹介されたことがあるのみで、ほとんどが未紹介のきわめて重要な資料である。再三の調査をお許し頂いた春光院の川上史朗住職に心から感謝を申し上げます。

また、狩野洞玉及び土方稲嶺の調査に関しては、妙心寺大雄院の石河南領住職のご配慮を頂いた。加えて、狩野永岳に関しても、各地の個人所蔵家のお世話になった。ここに記して感謝を申し上げます。

春光院の歴史と建築

永井規男

一 創立と沿革

一・一 史料

春光院の院史としては当所所蔵の『春光院古今院事記』と『本院歴世紀事』がある。『春光院古今院事記』（以後『古今院事記』とする）は、享保七年（一七二二）に当院八世の鐸道文器が編纂したもので、内容は縁由・住世・田地・祠堂・墳墓・語句に分かれる。その縁由の項において当院の堀尾氏による創立、後に檀越が石川氏に移った事情、淀域からの書院移築の経緯が語られている。『本院歴世紀事』（以後『歴世紀事』とする）は、明治十六年（一八八三）に十九世照禅等願が編んだもので、とりわけ十二世薩雲による寛政以降の当院の復興についての記事が重要である。古文書は創立期のものが数点ある。とくに天正十七年（一五八九）九月二十八日の敷地充行状は、当院の創立事情を窺知させる重要な史料である。江戸時代中期のことについては、院内の建物の修理や増築等のことを記した延宝九年（一六八一）にまとめられた冊子記録があり、これから当時の様子やひいては創立期の建築状況を窺うことができる。薩雲による江戸時代後期の復興事業は、現在の春光院の景観を形成した

ものであるが、それに関わる史料は意外にもほとんど残されていない。わずかに文化七年（一八一〇）の現庫裏の再建日記の一部が現存するだけである。

一・二 創立

春光院は龍泉派下栢庭派（栢庭和尚、名宗松）の塔頭で、天正十八年（一五九〇）の創建である。その位置は本山大庫裏の西北、靈雲院の北側にある。開基は豊臣秀吉の武将であった堀尾山城守吉晴で、『古今院事記』は弱冠十六歳で小田原の陣中に病没した長子堀尾金助の菩提を弔うべく建立したものとする。当初は、金助の法名に因んで俊厳院と称した。開祖は景玕碧潭（慶長十七年五月廿五日示寂）である。しかし、創立の事情はこのように単純なものではなかったようである。その間の事情は敷地に関する史料から窺うことができる。

俊厳院の敷地は、天正十七年九月二十八日付で妙心寺より堀尾吉晴の父堀尾泰晴に充行われている。

永代充行敷地之事

南者限道、北者限堀也
合壹処 東西者式十五間也

右攸充行如件

天正十七年九月廿八日

（以下妙心寺前住、古塔頭院主、妙心寺役者、四本庵等二十一名の連署があるが略す）

この充行は秀吉の小田原攻めの天正十八年以前のこと、俊厳院の建立は金助の病没とは無関係にそれ以前から計画されていたことになる。おそらくは堀尾氏の氏寺として建立する予定であったものが、金助の病没によって、急遽その菩提寺としたというのが真相であろう。敷地充行状に記された敷地は南は道、北は堀を境とし、東西二十五間とするものであって、現在もその敷地規模に変化はない。

一・三 沿革

堀尾吉晴は、浜松十二万石を領有し、関ヶ原役後は松江藩主となり松江を築いた。吉晴の後は二代忠氏、三代忠晴と継承された。忠晴のとき、院内に二世猷山景嘉の寮舎意泉軒が創建されている。忠晴には嗣子がなく、寛永十年（一六三三）に忠晴が没すると、堀尾家は断絶し除封される。

そこで堀尾忠晴の息女が石川主殿頭兼勝に嫁いでいたことから、堀尾家断絶後は石川家が当院と関係をもつようになった。俊厳院の名は寛永十二年（一六三五）七月から翌年七月の間に春光院に改められており（『古今院事記』）、それは石川家が檀越となったことによる。兼勝の子石川主殿頭憲之は、寛文九年（一六九九）に淀六万石の城主となるが、当院六世兀岩座元に帰依し、寺領三十石を当院に寄進している。兀岩は淀長洲寺（のち備後国福山に移転）の住持となっている。元禄三年（一六

九〇）から宝永八年（一七一二）まで当院院主であった七世瑞宗は、石川憲之から淀城中の憲之閑居の寢堂を譲り受けていたが、建立を果たさないままに示寂し、八世鐸道文器の代になって、正徳二年（一七一二）に落成を果たしている。

寛政六年（一七九四）夏、薩雲が二十代の若さで院主となり、破損の進んだ院内建物の改造を志し、以来天保にいたる四十年間に改造の大事業を遂げた。次代天融は薩雲の遺志をつぎ、さらに修理補足を重ねて、堂宇が完備するにいたった（『歴世記事』）。

一・四 建造物の変遷

江戸時代前・中期 院の敷地は天正十七年の充行以来変化がないと述べたが、その広さは東西約五〇m、南北約一〇〇mで一三〇〇余坪あり、東辺と北辺に堀をのこしている。万治元年（一六五八）の本山所蔵「境内総絵図」によると、敷地は東南隅を欠き、南塀を東寄りのところで入込ませそこに表門を開いている。内部には短い直廊形の玄関を付した客殿、その西側に切妻屋根の書院あるいは寮舎を、そして客殿北側に庫裏の、三棟を画いている。

当院所蔵の冊子「当院修理並新添之覚」は、天和元年（一六八一）から宝永七年（一七一〇）にかけての院内での造営修理の記録であるが、これによると江戸中期には門・客殿・玄関・庫裏・霊屋・長屋などがあった。客殿は上間と下間の幅が違っていて左右対称の平面のものではなかったようである。庫裏には十畳間、八畳の「茶間」、四畳の「次間」、「納所寮」、「寢間」、「眠蔵」などがあった。霊屋は九尺四方のもので、

これは元禄五年（一六九二）に二間四方のものに改造された。長屋は八間の長さをもつものだが、これは元禄十四年に二間を切縮めている。また正徳二年（一七一二）には石川憲之から拝領した書院が建てられた。この書院は新座敷とも呼ばれていた。享保十六年（一七三二）には表門を南側から東側に付替えた（本山文書）。この時期の院内の様子は天明九年（一七八九）の塔頭絵図から具体的に窺うことができる。この図によると意泉軒が院内北方の別郭に所在していたことが判る。またその西方には霊屋があり、これも半ば独立した扱いになっていたようである。

江戸後期 本山記録によると文化十二年（一八一五）に寮舎意泉軒を移転し、小座敷、表角屋、小屋の模様替を行っている。これらは庫裏の建てかえに伴うものであった。院所蔵の「日記」によると、庫裏は文化七年四月に再建が意図されており、文化八年ころにはあらかた出来ていたらしい。このとき意泉軒は以前の小座敷のあったところに移転し、小座敷は二間半に一間半のものに縮小されている。ついで客殿再建が意図されている。しかし、客殿再建に関する確実な史料は発見できない。ただ、明治二十一年（一八八八）に京都府に提出した調書の下書は、本堂すなわち客殿に「文化十二年乙亥七月」の年記を入れており、このとき竣工していた可能性は高い。ただ、続けて「嘉永二年襖等出来」とあり、襖などの内装は嘉永二年（一八四九）ころようやく完成したようである。もともとこれは襖絵の完成の意味にもとることができると推定される。

江戸末期 弘化五年（一八四八）に書院北側の茶室城芳軒が龍安寺僖

首座によって復興された（城芳軒記）。ついで嘉永七年（一八五四）、イエズス会の紋章のある一五七七年製作になる南蛮鐘（重要文化財）が大般若寺から奉納されている。この南蛮鐘は客殿東広縁に吊られている。慶応三年（一八六七）には客殿の前庭を改造して東南隅に伊勢神宮を奉祀し、小神殿を建てている。

明治／現在 明治以降に変わったと考えられるところは以下のようである。

- 1、玄関の縮小 折曲り廊であったのを二間直廊に変更縮小した。
- 2、看門寮の建設 表門北側に塀に沿って十四坪寂弱の寮舎を建てている。
- 3、庫裏角屋の縮小 庫裏東北の角屋「男部屋」を三畳に縮小している。
- 4、庫裏台所の拡大 庫裏北の台所角屋の土間屋を継ぎ足している。
- 5、大小屋の建設 土蔵北方の柴小屋、米蔵を撤去し二階建の小屋を建てている。

一・五 寮舎意泉軒

寮舎意泉軒ははじめ敷地北寄り霊屋の東方にあったが、のち文化十二年に移動している。その位置は「塔頭絵図」によると書院の北方である。そもそも意泉軒は龍泉菴の寮舎であったようである。春光院には慶長七年（一六〇三）五月十九日付の龍泉塔主玄趙から景琳藏主（柏堂景森）への意泉軒知行地譲渡の文書があるが、これには意泉軒知行の葺屋敷の四至を、北限―投老塀、西限―古塀、南限―風呂北軒通り、東限―意泉

庫裏としている。投老は龍泉の寮舎投老軒、風呂は本山浴室のことであるからこの意泉軒藪屋敷は龍泉庵敷地の東北に投老軒と並んであったことになる。したがって猷山景嘉の意軒創建は春光院への移転再興を意味するものであろう。あるいは龍泉庵時代の建物が春光院に写された可能性もある。

二 建築

二・一 客殿

現客殿の建立 天明六年（一七八六）の本山記録の三月二十六日条に春光院客殿の修理願があり、それに「当院客殿桁行七間、梁行五間、獅子口狐格子有之所」とある。一方、天保十四年（一八四三）の塔頭絵図は「桁行拾間半、梁行六間半、入母屋造、狐格子、懸魚、獅子口」とし、現状と同じ規模の客殿を画いている。それで天明六年と天保十四年の間に客殿の規模が大きく変わったこと、おそらくは客殿の建替えが行われたことが推測できる。ところで当院には文化七年から始まる「日記」（造営日記のようなもの）が保存されており、その文化八年閏二月の項に口上願の控書がある。それには従来の客殿が年月を経て破損が著しくなったこと、それで庫裏の再建がなつたならば、客殿の建て替えを試みたい旨のことが記してある。このことから建て替えがあつたとすれば、それは文化八年（一八一二）以降であることになる。同時代の記録はこれ以外にないのだが、明治二十一年（一八八八）に京都府が行つた院建物の



写真1 春光院客殿（南正面）



写真2 春光院客殿 南広縁

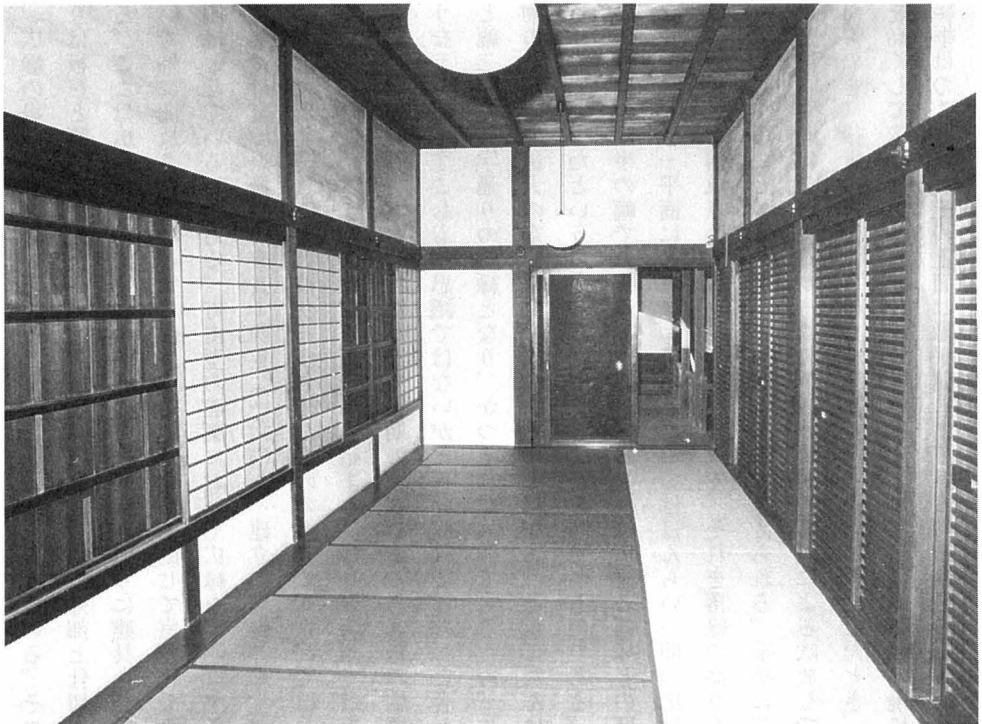


写真3 春光院客殿 西の間

改建年度並建築費に関する調査の下調べ書があつて、それに桁行拾間半、梁行六間半の本堂（客殿）を文化十二年七月の改建として記している。さらに浜縁が天保十四年に、襖などは嘉永二年（一八四九）に出来たと記している。文化十二年とする根拠を他に求めることはできないが、いちおうこれに従つて現在の客殿は文化十二年（一八一五）の再建になるのとおきたい。ただこの年に全部が完成したのではなくて、内外の造作や建具などは追々に出来ていったのである。

桁行二一・〇メートル（柱真々）、梁行一四・〇メートルの規模のもので、塔頭客殿としては大きい方に属している。屋根は一重の入母屋造で椽瓦葺である。平面は禅院客殿に通有の方丈型六間取形式で、東南の二面に広縁が、西面に狭屋の間が付いている。東南隅に東に向く玄関廊（大玄関）があり、また東北隅で庫裏とつなぐ大廊下に取り付いて式台を備えた六畳敷の小玄関がある。このような畳敷の玄関を土間式の大玄関とは別に備えることは禅院では江戸時代中期ころからの傾向である。

標準的な客殿建築であるが、子細にみると時代相応の特徴を各所に備えていて、近世後期を代表する客殿建築のひとつとすることができる。その特徴といえるものを簡条書にすると、五点ほどを挙げる事ができる。

- 1、広縁の扱い
- 2、西狭屋の間
- 3、仏間の板間と背後
- 4、室中正面の装置

5、床の間、付書院

1、広縁の扱い 塔客殿の正面側と東側は板の間になつてゐる。その外回りは板戸と腰障子を組合せた建具を柱間内に装置して外部と仕切つてゐる。ここは広縁であつて、近世前期の方丈では外回りに建具を装置しないで外に開放された場とするが、ここでは建具で閉じて室内化できる入側縁としてゐるのである。方丈型の建築において広縁を入側にすることは早くは宮城県松島の慶長十四年（一六〇九）建立の瑞巖寺本堂があるが、これは北国という事情がそうさせたもののように、京都ではおかれて寛永年間（一六二四〜四四）ころから始まる。妙心寺塔頭では天球院客殿がその好例である。したがつて後期の建立である当客殿の広縁がそうなつていてすこしも不思議ではないが、正面広縁では落縁と合わせると幅二間の文字通りの広縁となり、かつそれが入側であるため、この建物のなかでの最大の空間単位を構成することになる。それはたんに広縁を建具で囲つたという以上の質的変化をもたらしてゐるのである。東側の広縁は一間半の幅であるが、正面広縁のように広縁と落縁との区別がなく、すべて一平面におさまつてゐる。ここはほんらい一間の広縁と半間の落縁とで構成されるべきはずのところ、それを落縁の高さを広縁と同じにすることで床面を水平にしたものと考えられる。前稿に紹介した聖澤院客殿はこの東縁が一間の広縁と半間の落縁による吹放しであつたものを、後世に外回りに建具を装置して入側縁に改造したとき、落縁を高くして広縁とレベルを合せてゐる。しかし広縁と落縁の境にある縁框はのこされ、その上面は縁平面に出ている。それをここでは最初から広縁と落縁の区別をなくし、通しの板敷として仕上げてゐるのであ

る。広縁と落縁とは機能上の区別があつたと考えられるが、入側にするようになったころにはその機能差はなくなり、当客殿が建立されたころには全くそのことは忘れられてしまつていたといふことのものである。

2、西狭屋の間 西側は一間半幅の畳敷の鞘の間になつてゐる。ここは玄関と反対側にあるので上間側に当たるわけだが、上間側の広縁を畳敷の間とし外回りを腰壁つきの窓としてそこに建具を装置する例は妙心寺塔頭客殿では多くみることが出来る。近世前期建立の客殿の場合は中期の改造の結果としてこのようになったものが多い。養源院客殿、衡梅院客殿、退蔵院客殿などがその好例である。それは妙心寺独特の行事上の必要からつくり出されたものと考えられている。当客殿ではそれを最初からの形として設計してゐるのである。

3、仏間の板間と背後 当客殿では室中の北側二間通りは一室の仏間として構成されている。すなわち手前一間通りは拭板敷の板間でその両端で左右の八畳間と引違い襖で隔てている。背後は三面に分かれ花頭窓付きの奥行き半間の上壇仏間を設けて中央に本尊を左右に檀越像を安置し、その手前半間を一段低い供物壇としてゐる。上壇仏間背後はそのまま建物の背面になるので、近世前期や中期の客殿がもつような小部屋はない。このような小部屋は近世以前において仏間背後の眠蔵その他の寮が設けられたことの痕跡と考えられているが、すくなくとも近世中期にはこの小部屋が居室として使用される例はなくなり、物置として使用されるのにすぎなくなる。ここではそうした小部屋をすっぱりとなくしてゐるわけである。仏壇も最小限度の広さにとどめ、そのかわり仏壇前の板の間を広くして使い勝手をよくしている。こうした仏間の構成は中期までの

客殿には見られないものであつた。

4、室中正面の装置 中型以上の方丈建築では室中の正面の中央間に双折棧唐戸を装置することが定式である。すなわちこの柱間では内法高を他より一段高くし、両脇に袖壁をつくつて広縁側に双折棧唐戸を吊り、その上には塔頭名を記した扁額を掲げ、内側では袖壁に引き込めるようにした引違の腰付障子を装置する。なぜそのようにするのかと問われても返答に苦しむが、室中を仏殿的に扱ふといふ意識があつたからだと推測はできる。双折棧唐戸がほんらい禅宗仏殿に固有のものとしてあつたからというのがその根拠である。ところが当客殿は最初からこの双折棧唐戸がないのである。これより後の嘉永元年（一八四八）の建立である龍泉庵客殿でも双折棧唐戸を備えているところからすると、当客殿の場合は異例に属するのかもしれない。

5、床の間、付書院 大徳寺にみる中世の塔頭客殿は、床の間や付書院などをもたない。それらが出現するのは近世前期からである。もつとも早いのは天正十五年（一五八七）建立の黄梅院客殿であつて、慶長期の妙心寺塔頭客殿である養源院客殿、衡梅院客殿、退蔵院客殿などがそれに続く。ただし黄梅院客殿では下間後室に床の間があるのに対し、後者三例では上間後室に変化している。この差が寺院による違いなのか、時代の差によるのかまだ結論は出せないが、妙心寺塔頭ではこれらを上間側に備えるのが通例なのである。しかし、中期になると床の間、付書院を備えないものが出てくる。寛永十一年（一六三四）の天心院客殿、寛文十年（一六七〇）の東海庵客殿がそうした例である。当客殿はいわばその延長上にあるのだといつてよい。



写真4 春光院大玄閣内側

この客殿の建築上の特徴は、技法上の諸点は別にして、以上のようなことにある。それは近世のなかで客殿建築が変容して行く方向の究極の姿を表わすものであること、またその機能上の意味が失われたものをあえて形式として遺存させていないこととして要約される。もちろん総体としては伝統的な形式を守っているものの、細部においては旧守をやめた前衛的な姿勢を示すのである。ここに当客殿の真骨頂があるといえよう。

大玄関 桁行（二柱間三・七三メートル）、梁間（一柱間三・〇四メートル）の短い直廊式のもので、様式上は客殿と同時期のものである。ところが建立後約三十年後の天保一四年（一八四三）の塔頭建物図は、玄関を折曲って北面に開く桁行き七間半のものに描いている。したがって現在のは、その前後だけをのこし中間を撤去して直廊式に改めつつ縮小されたものであることになる。その改造時期は不明である。妙心寺塔頭においては近世前期の客殿に付属する玄関は短い直廊式であるのが多く、長い折曲式が現われるのは寛永ころからである。だから当玄関は折曲式のものとしても早いものではないが、七間半の長さは最大級に属する。おそらく維持管理の上から短い直廊にして、いわば先祖がえりした姿のものになっているわけである。虹梁、大瓶束、笈形、欄間などの細部の彫物や絵様は江戸時代後期の特徴をよく見せている。

創立期の客殿 現在の客殿が文化に再建として、その前の客殿は何時の建立で、どのような平面をしていたのであろうか。このことは現在の客殿内の障壁画とは無関係にのこされている障壁画系の絵画との関連において無視できない問題である。創立期の建築に関する史料は見つかつて

いないが、「当院修補並新添之覚」のなかに天和二年（一六八二）九月に客殿を修補したことが見える。この客殿が前述した天明六年（一七八六）の本山記録に見える桁行七間、梁行五間の当院客殿と同じものとする（そう判断してほば間違いないが）、前身客殿は天和二年以前に廻ることが史料上から確証できることになる。天和二年九月の客殿修補記事の内容はつぎのようである。

一 七百六十日 客殿修補

右者、客殿柱所々子ツギ、室中西間六畳敷九畳敷、東十二畳敷大引栗木・子夕檜・ツカ栗木、九畳敷、十二畳敷板新ク替、室中両方三間ノ敷居檜ニテ新ク替、障子八枚仕直し、釘一切雑用、大工并日傭等之用。

すなわち方々の柱の根継を含む床廻りを中心とする工事で、このときまでに建築として相当の年月を経ていることが推定できる。もしこの客殿が当院創立の天正十八年（一五九〇）に建てられたのだとすると、この修理は九十三年目に当たることになり、ちょうど大規模な修理を必要とするところである。そこで創立期に建立されたものが天和まで、そしてさらに文化まで存続し、それから現在のものに建て替えられたと考えてよいであらう。

ところで右の記事から、この客殿の平面を想定することが可能である。すなわち三間の奥行をもつ室中をはさんで東に十二畳敷、西に九畳敷があり、さらに九畳敷の北に六畳敷の室があったことがわかる。また東十二畳敷の北には八畳敷があったことが推定できる。このことは同じ史料の貞享元年と貞享四年の畳替の記事として「方丈西間二間畳表替 二間

十五畳」、「方丈東ノ二間二十畳表替」とあることから裏付けできる。すなわち東に玄関があるとして、下間は室幅が二間、奥行は前室が三間、後室が二間の計五間、上間は室幅一間半、奥行は下間と同じということになる。室中の幅がわかる記事はないが、前後室の奥行五間は天明六年の本山記録に見える梁行五間に一致するから、その桁行七間を上間・室中・下間の合計間数とすると室中幅は三間半となる。桁行七間、梁行五間では広縁もとれないのだが、この間数は室部分だけのものと解して東と南に一間幅の広縁と周囲をめぐる半間の落縁があったとしてその平面をえがくと図2のようである。左右対称の間取りにならないことが注目される。

なお、右の「当院修補並新添之覚」の延宝九年の項に当時仏壇廻りを飾ったらしい絵画類に関する資料がみえるので左に抄出しておく。

- 一 三幅對 壺通 新添 中豊干左右郁山主政黄牛
- 一 三幅對 壺通 新添 中鐘殖左右龍虎 元俊筆
- 一 周茂叔之絵 一幅 新添 洞雲筆

是ハ発心院殿御所持之絵也

- 一 圓照寺様墨跡一幅 新添 仙寿院工遺ス

(中略)

- 一 洞雲筆山水 横物 元禄九年 壺幅

為湖山和尚遺物明岩和尚ヨリ来

- 一 布袋像 探幽筆 元禄十二年 壺幅

湘山和尚ヨリ来



写真5 春光院庫裏正面

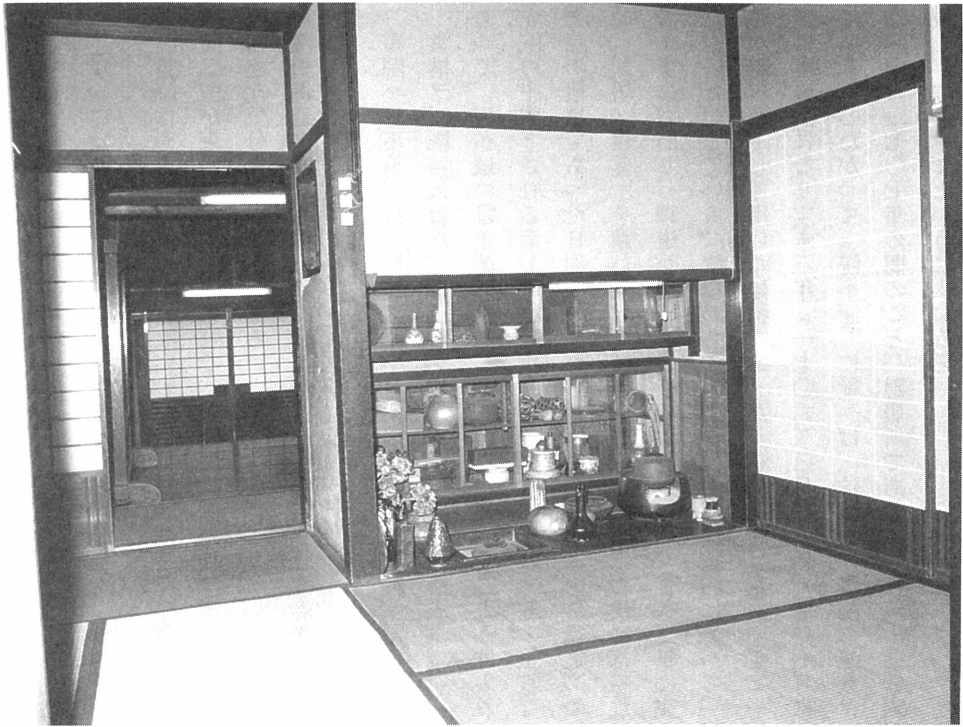


写真6 春光院庫裏茶湯所

二・二 庫裏

庫裏は前掲文化七年の日記の文化七年（一八一〇）項にその再建見積のことが見え、文化十二年に庫裏に接した角屋の様様替えがされていることから、文化十二年までに再建されていることが推測できる。桁行一・二・五メートル、梁行一三・四メートル、切妻造、棧瓦葺の建物である。正面妻の構成などは明らかに近世後期の形式を見せており、後期を代表する典型的な庫裏の遺構として注目に値するものであるが、障壁画類は一切ないので建築上の説明はここでは省略したい。ただ、後述する小書院のことと関連があるので、庫裏西南隅の十畳の茶の間とその北の次の間について若干説明しておきたい。

茶の間は現在応接の間として使用されているが、ほんらいは茶堂であるところである。茶堂は院衆の茶礼に用いられたから機能的には応接間と似たようなものである。茶堂であった証拠となるのは、北側の次の間にある一畳大の茶湯所の存在である。茶堂に接する茶湯所の存在はここだけとは限らないが、この茶湯所は庫裏再建当初からと思われるもので、その構え方は興味深いものがある。さて、茶の間は現在十畳敷で小書院十二畳の間に接しているが、その間境より半間東側に二本溝の鴨居と無目敷居があり、以前はこのところで仕切っていた。したがって当初は八畳の間であったことが推測できる。事実この筋が庫裏上部の西妻となっており、当初はこの筋で終っていたのである。のちに建添えられた小書院の十四畳間を利用し、そのうちの二畳分を茶の間に取り込んで現状に至ったものであるが、このような改造をした理由は判然としない。

庫裏全体については現状は改造が大きいので当初の推定復原図を掲げておく。(図5)

二・三 書院

この書院は庫裏の西側の小書院につづいてたつ数寄屋座敷である。十畳の間二室が東西に並ぶ二間書院で、南面に入側の畳縁がつく。天井の高い闊達な気分をもつ建築である。

当院の鐸道文器が享保七年(一七二二)に考定した『春光院古今院事記』に、

書院ハ日用公、於山城淀ノ城中ニ閑居ノ寢堂也、瑞宗請得之、未遂
營構ヲ、既ニ入寂焉、鐸道尋テ營之、正徳ニ辰年落成ス。

とあって、現在地には正徳二年(一七二二)に建ったことが知られる。春光院の中興とされる第七世瑞宗雄(延宝九一宝永八・五・三寂)は、春光院の檀越であった日周公すなわち石川主殿昌勝(のち憲之)の淀城中の「閑居ノ寢堂」を請い受けていた。しかし、瑞宗の代にはそれは未建のままにおわり、鐸道が遺志をついで建築を行い、正徳二年に完成させたものと記している。すなわちこの建物はずと淀城内にあって、石川昌勝が隠居所として用いた建物であった。石川昌勝は寛文十年(一六七〇)に淀城主になり宝永三年(一七〇六)三月に致仕、翌年七月に死去している。したがって『院事記』に従えば、淀城での書院の建立は一六七〇年から一七〇七年の間のこと、隠居所であるとすれば一七〇六年から翌七年にかけてということになる。

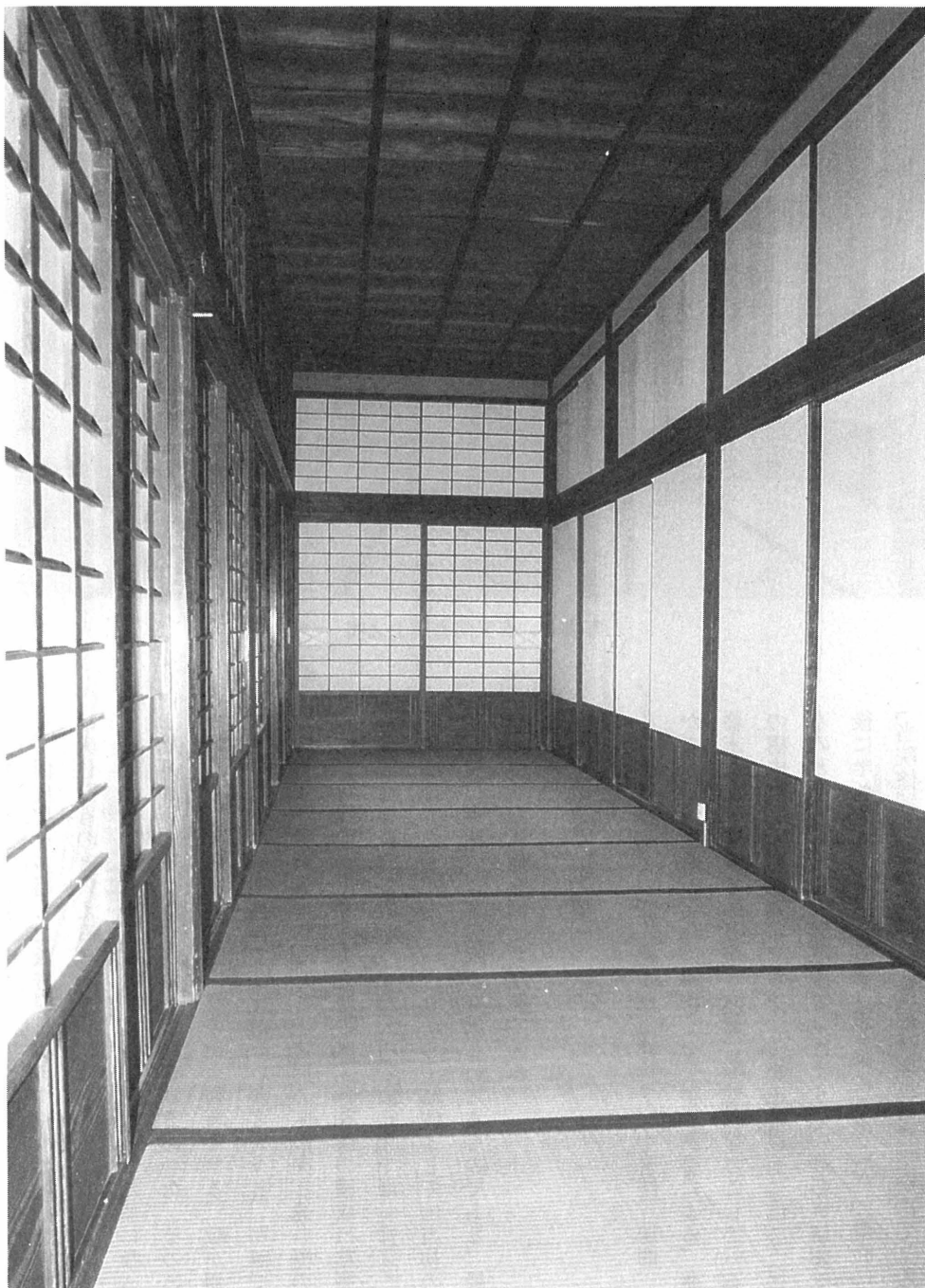
当院に建設された当初は「新座敷」と称され、のち「書院」と称され

ている。桁行一〇・〇四メートル(柱真々)、梁行九・一六メートル(柱真々)、一重、入母屋造、棧瓦葺の建物で、十畳二室を東西に並べ、南に長八畳の狭屋の間をつくり、さらに南・北・西の三面に樽縁をまわしている。二室については西側を上之間、東側を下之間とする。下之間の東端は庫裏付属の小書院座敷に接続している。上之間には床の間・付書院・違棚が、下之間には床の間が付属する。上之間と下の間の室境には襖四枚を引違にたて、内法上は菱格子欄間と垂れ壁とし、室周りの開口部には腰障子をたてる。ただし上之間の床脇の四分の三間の柱間のみ内襖の舞良戸としている。狭屋の間の周りも庫裏側に通じるところに杉戸をたてる他は腰障子建てとする。戸締まりは縁側に雨戸をたてて行っている。

側柱をのぞいて柱はすべて面皮の角柱を用い、内外に内法長押を巡らせている。とくに上之間と下之間の内側の内法長押は面皮を用いている。また狭屋の間と上之間および下之間の南面と西面では、内法上に天井まで一杯の欄間とし、引違いの明障子を納め採光を図っている。壁は土壁で、天井はすべて竿縁天井。縁まわりは化粧軒天井。軒は一軒疎垂木、化粧木舞。垂木は角とするが、背面では小丸太としている。これは弘化五年(一八四八)に北側に接して茶室城芳軒を建てたとき、これにあわせて本来の角垂木を改めて小丸太としたものである。

屋根は棧瓦葺きで、棟は藁積、棟端には獅子口を据える。妻飾は破風にかぶら懸魚、木連格子、前包付である。

このような二室構成の小型書院は妙心寺塔頭には多いが、前面に狭屋の間があるものは当書院だけである。また狭屋の間の廻りにおいて内法上



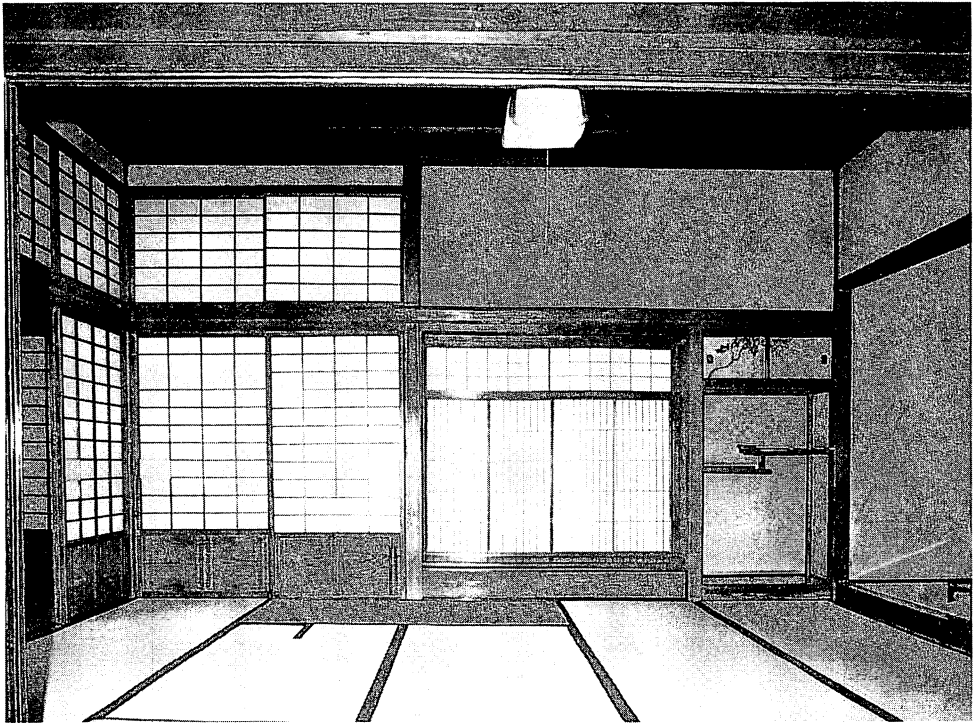


写真8 春光院書院上之間

を土壁とせず、明障子をはめて全体に開放的にする例もない。天井も高く、面皮材を多用した数寄屋書院のつくりは妙心寺の書院建築のなかでは異色なものといえる。

この建物は現在小書院と接続し半分独立した形になっているが、以前は四周とも縁がまわって独立したものであった。そのことは東側の隅木の状況や、入側柱の風触の具合から判断できる。縁が廻っていたとして、内部の様子は移築前後で変化がないかという点、明確ではないがそうではないようである。すなわち上之間の床の間、違い棚の柱は当初のものではない可能性がある。上之間の床・付書院の構成は移築跡の形式であるかもしれないのである。また天明塔頭絵図では「柿葺」とあり、当初はコケラ葺であったらしい。しかし、総体としては当初の形が保たれており、江戸中期の武家書院の好例といえるものである。軽妙でありながらおちついた風格を備えた建築である。

二・四 座敷

庫裏と書院との間に挟まれた建物で、小書院、居間、眠蔵との南広縁からなる。座敷の名称は明治二十一年の調書による。庫裏よりは新しく幕末ころの建築であるが、内部に障壁画をのこしている。その建築の構成について概観しておく。この建物以前にはここには書院があったものと考えられる。聖澤院で見たように、妙心寺塔頭では庫裏茶堂の背後に半独立の小型の書院を建て添えることが一般的に行われていた。「当院修補並新添之覚」には前身庫裏の諸室が出てくるが、その元禄二年の項に「庫裏十畳」とあり、これがこの建つぎの書院に当たるものと

思われる。この庫裏には「茶間」八畳、「次の間」四畳があり、現庫裏の間取と照応させると、次の間をはさんで十畳と茶間が並んでいた可能性が大きい。

淀城から移した書院が西側に建てられ、それから後に庫裏が改築され、そのときこのもと書院を撤去したと推測される。そして庫裏再建の後、あらためて庫裏と書院をつなぐ形で建てられたのが現在の座敷（建物としての）であると考えられる。

その平面は南半分に小書院十二畳を、北半分に居間七畳、眠蔵四畳を配し、小書院の前を長八畳の入側畳縁とするものである。この入側畳縁は書院の入側畳縁の延長上にある。小書院は東西に長く、西端に床の間と床脇の違い棚を、また南側床の間に接して付書院を備えている。この室の北側三間と東側二間は襖建とし、そこに襖絵のある襖をたてている。居間と眠蔵は北側と東と西にあるが、いずれも障壁画はない。そこで注目されるのは障壁画をもつ小書院ということなる。この小書院は現在十二畳であるが、現在の庫裏茶の間との間境装置は後のもので、庫裏のところで述べたように以前は庫裏側に半間寄った通りが間境であった。そうなると小書院は以前は十四畳の部屋であったことになる。しかしこのような横長の単室の書院というのは妙心寺塔頭書院では例がなく、以前の形式ではないであろう。前身の小書院が右に推定したように十畳敷であったとしたら、それに四畳の次の間を付けることで畳数は現状は同じになるので、そのような間取りのものを前身小書院の平面とする考へ方は成り立とう。



写真9 春光院意泉軒

二・五 意泉軒

意泉軒は春光院の寮舎であるが、前述したようにもとは本菴の龍泉菴に属していた寮舎であった。春光院での当初の位置は境内の北側であつて、梁行二間半、桁行四間半の建物であつた。文化十二年にその位置を変えて庫裏の北側に移築し模様替を施している。それまでの意泉軒は半独立的な塔頭的存在であつたようだが、移動後は春光院に付属し、院主の居間あるいは隠寮となつたようである。明治四年の寺地画面によると、その間取りは三畳の控え間をもつ床の間付きの八畳間と、床の間の背後になつて八畳間とは板間で通じている六畳間とからなるものであつた。

現在の意泉軒は二階建の数寄屋風のもので、大正ころの建築であるが、哲学者で仏教学者であつた久松真一博士の住まいであつたので、著名な学者や文人が出入し一種のサロンを形成していたという。その意味で記念すべき建物であるが、そればかりでなく二階には古い障壁画があつて注目されるのである。この障壁画と意泉軒との関係は不明であるが、参考までに意泉軒の由来と建築構成を記しておいた。

小書院の障壁画について

山岡泰造

庫裏の西側の小書院の床・棚の壁貼付絵・戸袋貼付絵と襖絵である。

現状では小書院と庫裏の間に十畳敷の茶の間があり、小書院は十二畳敷となっているが、元来は小書院は十四畳敷であり、その東側二畳分を茶の間に取り込んだものである。そしてもとの仕切りである二本溝の鴨居と無目敷居が現存していて、これが庫裏の西妻と合致する位置にあることは、建築の項で述べられた通りである。現状では半間分の障壁画が茶の間にズレ込んでいる。茶の間はもと茶室であり、北に接する次の間に茶湯所がある。これらは文化十二年（一七一五）頃に完成したものと考えられている。

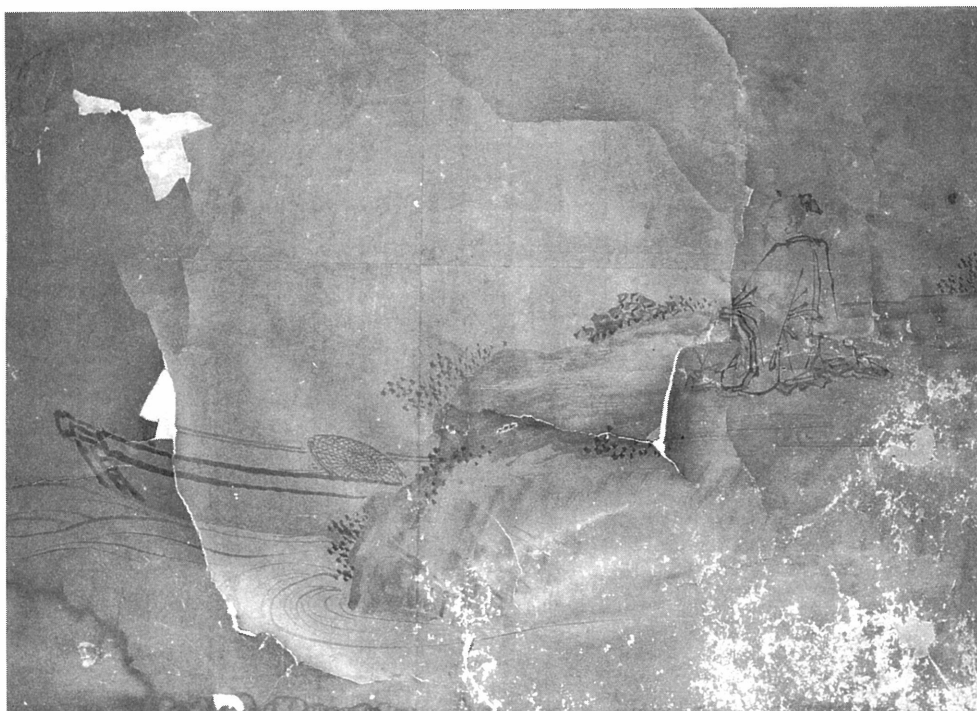
一 現状

(イ)、床貼付絵（H14）。山水図（瀑布図）。紙本墨画。画面の向かって左寄りに、中央よりやや高い位置に景物を描く。手前に巨岩と松、遠くに高く聳える二つの山塊を置き、その間に滝を落下させる。手前の岩は懸崖をなし、松樹はそこから幹と枝を屈曲させながら斜め上方に伸びる。枝はすべて斜め下方に垂下し、葉は車輪状をなし、典型的な馬遠様の松

である。遠景には前後する二つの景感のある山塊を、速度のある大目の輪郭線で捉え、その二つの中間に淡墨で山の半身をシルエット風にあらわして前後を繋いでいる。画面の中央から右寄りには、大きく広く余白をなしている。H5とH11の山水人物図や、H1とH4の花鳥図と比較すると、輪郭線が粗放であり、点苔も繁雑で、画家が異なるように思われる。

(ロ)、棚の壁貼付絵。山水人物図。紙本墨画（H12とH13）。向かって右の端（H12）に東西行南面の襖絵（H5とH11）の向かって左端の山水の続きが描かれている。その樹木の下、土坡の端に、頭に双髻を結び、荷物を背負った童子が向かって左方に進もうとしている。その眼差の先に、水際の土坡の上に座す高士の背中がある。高士は傍らに琴を置いて、前に広がる水面を見遣っている。あるいは床貼付に描かれた瀑を見ているのかも知れない（挿図1）。そうすると壁貼付全体で観瀑図となる。高士のすぐ斜め下の水面には片舟が繋がれていて、中に帽子や蓑らしいものが置かれている。この画面も、H1とH4の花鳥図や、H5とH11の山水人物図に比べると、描写や点苔に相違がみられる。

(ハ)、違棚の上方の天袋の小襖絵四面には、松に猿の図が描かれている（H13）。（紙本金泥塗・金銀砂子散らし地に墨画淡彩）。松の葉は濃墨を潑墨風に施した上に、葉針を尖筆で重ねている。幹と枝に茶褐色が、松にからまる蔓に代赭が加えられている。松は太い幹を向かって左方に斜めに伸ばし、右方にはほぼ水平に太い枝が伸びる。幹上とそこから分かれる小枝には子連れ猿二組を含む十二疋の猿が、大枝上には子連れ二組を含む七疋の群と、子連れ一組を含む四疋の群とが描かれ、猿のさま



挿図1 小書院 棚壁貼付絵

さまざまな肢体や顔つきをしなやかな筆致で軽快に表現する。構図は向かって左寄りの三面にほぼ左右対称になるように作られ、右端の一面には何も描かれていない。左端の引手の下に、「狩野洞玉筆」の落款と、「呂岳軒」の朱文鼎印がある（挿図2）。この画家は、猿の描写にみられる柔軟で繊細な筆法と、松の表現にみられる粗放で力強い筆法とを兼備した練達の腕前を示している。この画家と他の画面との関係については後述する。

(二)、小書院十二畳の間の襖絵（H5〜H11）の山水人物図は紙本墨画淡彩。H1〜H4の花鳥図は紙本墨画淡彩著色）。東西行南面の襖六面と東に隣接する茶の間にはみ出た襖（嵌め殺し）一面に連続して山水人物図を描く。まず画面の向かって左端（H11〜H10）に深山幽谷を描き、険しい山峽を縫って流れてきた水が、突然垂直の瀑布となって落下する。その水が滝壺から出て広がる辺りに水亭が置かれている。水亭は文字通り水中に建てられているが、瓦葺きの二重の軒をもった金殿玉楼と言ってもよさそうな立派な建物で、床には磚を敷きつめ、障壁には潑墨山水が描かれている。水亭の後には陸地への橋渡しとなる渡殿や別の大夏が連なる。画面の手前、土坡の上から斜めに聳える松の大樹の下に、唐破風つきの玄関があり、更にその右前方の門に向かって画面の手前に広い地面が続いている。門も袖壁を具えた本格的なもので、その外側、梅樹の下には鞍を置いて足掻く一頭の馬と馬丁、老人と鉾をもった男がいる（挿図3）。これは水亭に座す白い巾（帽子）をつけた童子（に見える人物）の従者たちである。長髪の童子は団扇を手にして悠然と座し、右手に広がる水面の方を見遣っている。傍らには双髻に結った童子が横顔を

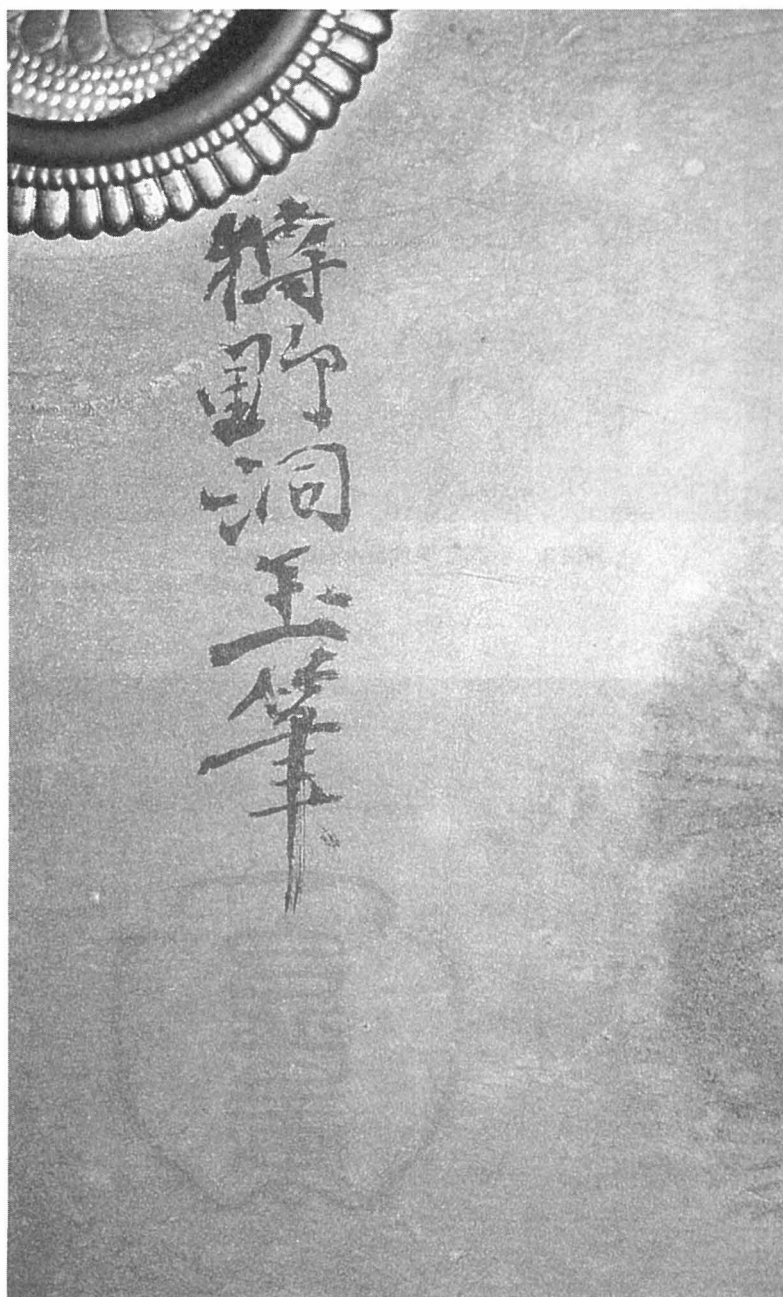




插图3 小書院 東坡風水洞詩意圖部分

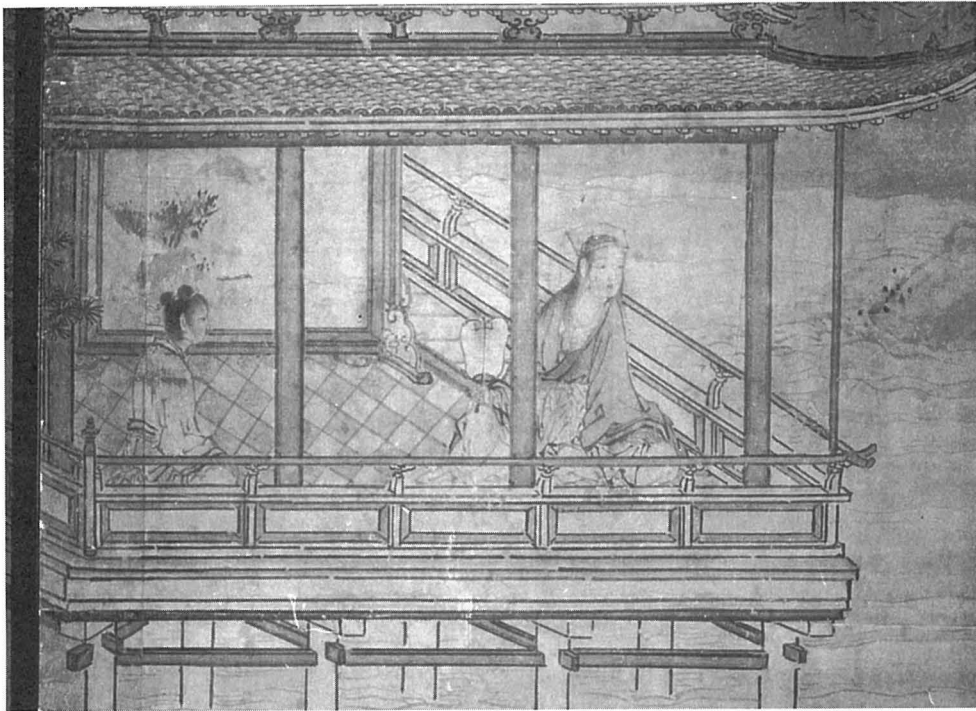


插图4 小書院 東坡風水洞詩意圖部分 (李節推像)



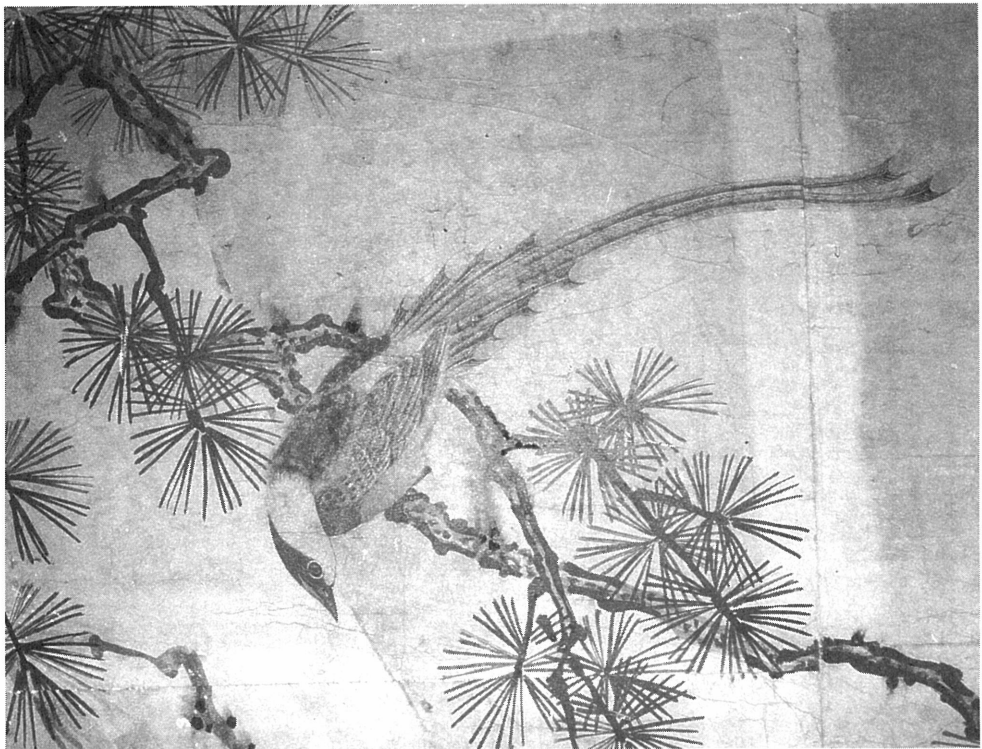
見せて控えている（挿図4）。以上のH8とH11の四枚の襖には、向かつて左に重く遠く、向かつて右に軽く近いまとまった構図が置かれている。さて、同じ室の中で柱を隔てた残り二面の襖（H7とH6）と隣室にはみ出た襖（嵌め殺し）一面（H5）には、H11とH8の画面にみられた向かつて左から右への流れ（構図的・物語的）を受けとめて一連の画面を作っている。すなわち、水面に架けられた橋を渡った対岸には、黒い巾（帽子）をかぶって拱手した高士が、水亭の方へ向かつて歩んでいる（挿図5）。その傍らには双髻を結った童子が一人、横顔をみせてつき随っている。橋も他の建物と同様、大きく立派な作りである。H6とH11の画面は、全体として見ると、門前に佇む馬・馬丁・従者二人の中に挟んで、左側の水亭の童子と右側の橋の袂の高士とが向き合う構図である。水亭で待ちうける童子を高士が尋ねる図である。この禪林における稚児愛好を思わせるような主題は、東坡風水洞詩意図である。これについては救仁卿秀明氏の「日本における蘇軾像—東京国立博物館保管の模本を中心とする資料紹介—」（『MUSEUM』No.495、一九九二年五月。更に関連して、「日本における蘇軾像（二）—中世における画題展開—」（『MUSEUM』No.545、一九九六年十二月）によって説明する。「蘇軾は、熙寧十六年（一〇七三）正月の末から二月にかけて、杭州の諸県を巡察し、その折、風水洞を訪れた。風水洞は、杭州から約三〇キロメートル離れた楊村の慈嚴院にあった洞穴で、洞は非常に大きく、常に水が流れ出ていた。また洞の頂にさらに一洞あり、清風が微かに出るので、風水洞と名づけられたという。風水洞に関する蘇軾の詩としては、『富陽・新城に往く。李節推、先ず行くこと三日、風水洞に留まり

て待たる。』と『風水洞二首、李節推に和す。』がある。絵画と関わりの深いのは前者の方であり、その訳を次に掲げる。なお李節推は、節度推官の李佖（あるいは泌）のことであるが、詳しい伝記はわかenない。』先に白い冠をかぶった童子といっていたのは李節推なる人物なのである。序でに救仁卿氏の引用する小川環樹・山本和義『蘇東坡詩集』第二冊の釈文も掲載しておく。「春の山にチツチツと鳥たちがさえずる。この道を行って、私は詩をよまないではおれない。道は川岸に沿ってはるかに続く。この道を行って、君も詩を作らないではおれなかつたろう。（六和塔の）金魚の池にも君の姿は見え、君を追っかけて急いで定山の村を通り過ぎた。行きあつた旅人たちは、君はまだ遠くには行っていない、馬にのつた若者はすがすがしく品があつた、とそろって語る。風水洞のことは昔から話に聞いて（あこがれてきたが）、もう山の谷川を隔てるだけになって、日が暮れてしまつて行きつけなかつた。夜明けに谷川にかかる橋の上から眺めると、流れに梅の花が浮かんでいる。さては（上流で）君が馬を繫いだために岩の岸辺の花が散つたのだ。杭州の町を発つてもう三日、まだはるかな道ははかどらぬ。（君の）妻子は『いつたいつ帰るのか』と怪しみ怒っているだろう。世間の小人どもは先を争って威張っているから、君のように（悠長に）待つてくれる人など、今じゃいっただいどこにいうか。』（傍点は筆者。春光院の襖絵においてはこの箇所について配慮がなされている。）救仁卿氏は遺品として、福岡家旧蔵の伝狩野正信筆「東坡風水洞詩意図」や、狩野探幽筆林羅山着賛の「東坡風水洞詩意図」の模本、狩野尚信筆「香山九老東坡風水洞詩意図屏風」の模本をあげるが、伝正信画は蘇東坡が二人の童子を従えて橋

を渡る図であり、李節推は描かれていない。探幽画では李節推が水亭中に座して待ち受けるさまが描かれている。又、前二者の東坡像は、春光院本と異なって笠を被り履をはいて歩む「笠履図」に描かれている。これは晩年の海南島流謫中の姿であり、春光院本はいわゆる東坡巾を被り履をはいた姿である。他に作品として「扇面画帖」（文化庁）と「扇面貼交屏風」（南禅寺）の扇面画、伝狩野永徳筆「風水洞・四誥来朝図屏風」（メトロポリタン美術館）を挙げておられる。又、五山僧の題画詩文としては心田清播・瑞巖龍惺・東沼周巖・横川景三・天隠龍沢・蘭坡景菴・月舟寿桂・常庵龍崇・駟雪鷹瀨・仁如集堯・策彦周良・春沢永恩・熙春龍喜のものがあるという。

さて小書院の向かって右端から次室に連なる場面、蘇東坡の周辺と背後には、水面を隔てた対岸の岸边や、土坡や衰柳が配されて、一連の画面の締め括りとして多少の盛り上がりを示す。しかし先の四面の構成に続けてみるとやや物足りない感じがすることは否めない。そこでH8とH7の間で直角に折れ曲がる画面と考え、橋の部分から右方は、南北行西面の襖の画面を形成すると考えれば、東西行南面に一列に並べた場合よりも、より緊密な画面構成が期待できるのではなからうか。このように考え得る根拠として、H6・H7の二面の襖と、H5の隣室の襖（嵌め殺し）とは、紙継ぎが不規則で画面の大きさや引手の位置が原型とは異なっているのではないかと推測される。特にH5では、もとの画面は最大でも左端から二十六程位の幅しかなく、しかもその中に引手の痕が見られるのである。この点については次の花鳥図四面と関係する。

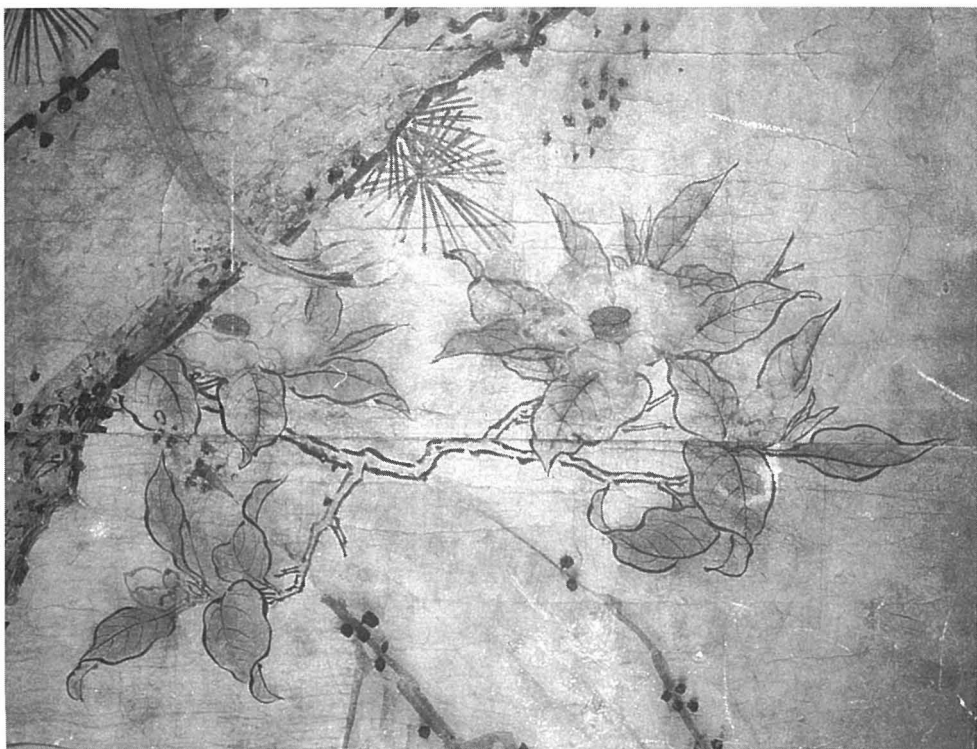
同じ室の南北行西面の襖四面には花鳥図が描かれている。つまり現状



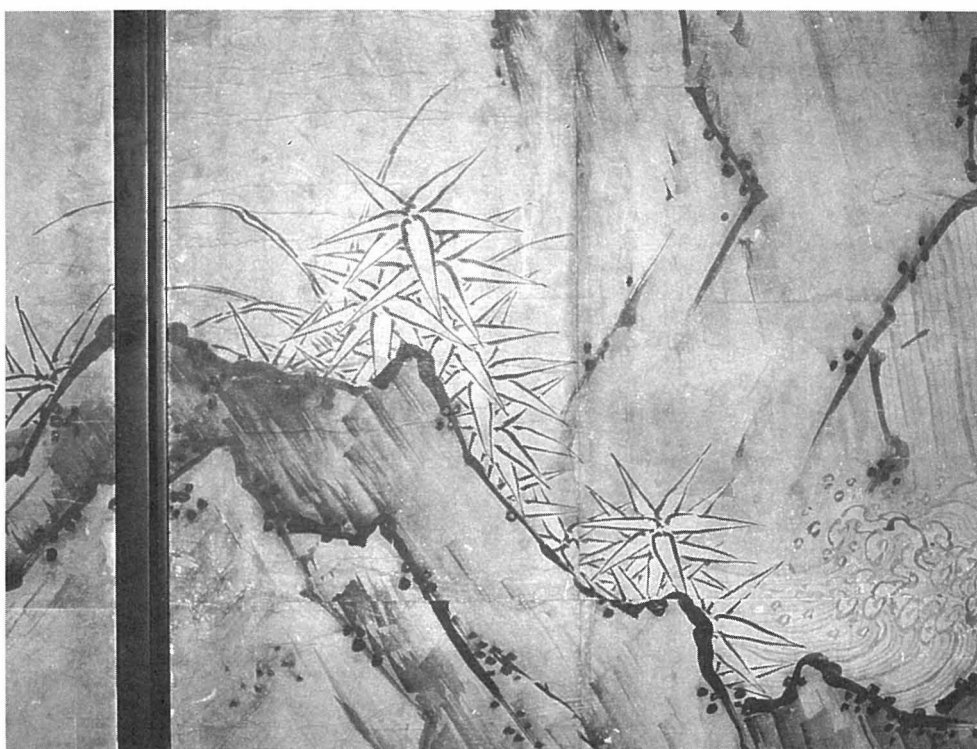
挿図6 小書院 花鳥図部分（尾長鳥の一）



挿図7 小書院 花鳥図部分 (尾長鳥の二)



挿図8 小書院 花鳥図部分 (椿花)



挿図9 小書院 花鳥図部分 (岩・竹・瀑布)

では同一の室に山水人物図（東坡風水洞詩意図。床と棚の壁貼付は観瀑図）と花鳥図という異なる主題が同居している。花鳥図も向かって左から右へと構図が展開しているようで、画面左寄りに山峽があらわされ、岩の間を水流が小さな瀑布をつくりながら落下し、画面手前に至って波立ち、やがて右方へと流れ広がる。その瀑布の上方の岩間から松の巨木が溪流を横切るように斜め上方に幹を伸ばし、画面上方で枝を左右に広げる。右方に伸びる枝は、一旦画面の外に出て、大きな弧を描きながら再び画面に入ってくる。左方の枝は細かく屈曲しながら全身を表している。その左右の枝に二羽の尾長鳥が、画面のほぼ同じ高さに、両者呼応するように描かれている。向かって右の鳥は頭を下げ尾を挙げ（挿図6）、向かって左の鳥は頭を上げ尾を垂らす（挿図7）。滝壺の手前に置かれた大きな岩の上には一羽の鶺鴒が止まって水中を覗き込んでいる。尾長鳥は非常に緻密に描かれており、嘴と脚に鮮やかな赤色を差し、胸毛には代赭を濃く加えている。羽根の描写は克明で、墨の白黒のコントラストを生かして明晰に描いている。松樹の周りに描かれた樅も、花びらは白く蕊は朱色に塗られている。（挿図8）このような細密な描写と鮮やかで濃厚な色彩をもつ花鳥の描写は、水墨を基調とする山水樹石や竹草などの表現と異なっていて、むしろ両者のコントラストが意図されているかに思われる。つまり山水樹石竹草は花鳥を浮き立たせるための背景であるかのように扱われている。ここで想起されるのが、狩野元信筆の大徳寺大仙院客殿檀那間の花鳥図襖絵である。これも構図の中心を巨岩と滝と松の大樹で構成し、枝の左右への伸びと、流水の左右への広がりによって画面空間の骨格を形成する。そしてこれらは水墨に藍と代赭

とを軽淡に配して背景とし、そこに色鮮やかに花鳥を近景に並べて目立たせるのである。大仙院の場合は、岩と滝と松で構成される構図の中心を室の隅に置いたため、画面と室内空間が融合して、より立体的な構図を作り出している。このような山水樹石を背景あるいは構図の枠組とし、そこに花鳥（あるいは人物・動物）を配して浮き立たせるやり方は、元信以後、障壁画制作の一つの方式として受け継がれているが、春光院のこの図においては、構図だけでなく、岩の輪郭線や皴法も大仙院の元信画によく似ている。元信画との類似点は、花鳥図ほど顕著ではないが、先に述べた山水人物図（東坡風水洞詩意図）にも認められる。山や岩や滝の表現や人物の顔や衣文の表現が古風であって、この画家は元信画などを手本にして復古的な制作を意図しているかに思える（挿図9）。

さてこの花鳥図は、大仙院の元信画のように岩・滝・松で構成される中心から画面が左右両方に展開するというのではなく、山水人物図と同様、岩・滝・松の中心は画面左寄りにあって、向かって右方向にのみ画面が展開するという形をとるものと思われ、山水人物画との比較によって、花鳥画にも更に襖四面分位の画面が向かって右に接続するのではないかと推測される。この点については花鳥図の復原的考察においてと

二 復原的考察

小書院の同じ室に、二つないし三つの異なるテーマがとり上げられていることと、山水人物図の一部が隣接する茶の間まで延びていること、

花鳥図と山水人物図とは色彩の使い方においても違いがあることなどから、襖絵の現状は原型をかなり変更した（従って建築も大幅に改装された）ものと考えられる。

まず山水人物図について、向かって右寄りのH5・H6・H7には一つの画面の中に大きな紙継ぎがあり、左寄りのH8/H9 H10 H11にも小さいながら各画面に紙継ぎがあつて、全体として現状は原型をやや拡大したのではないかと思われる。

花鳥図の四面もかなり拡大されている。中央の二つの引手は原型のままと思われるが、左右両端の引手とは別に、両端の襖それぞれの中央よりやや内寄りに引手痕があり、それが原型であつたと思われる。そうすると現在の襖一面の幅は、原型ではかなり狭くなるものと思われる。（図面参照。原型の襖の画面の幅は六十八程位か。）そして花鳥図を山水人物図とは別の室の障壁画と考えると、構図上、向かって右手へ更に襖か壁貼付を続けることができる。そして山水人物図と花鳥図とが、主題は異なっているが、謹直な描写が共通した雰囲気を出していることから、隣接する二室の襖絵であつた可能性が高く、そうだとすれば、山水人物画のH5・H6・H7の画面の裏に花鳥図のH1・H2・H3・H4が配されることもあり得る。そうすると、花鳥図は現状のように南北行西面に位置するのではなく、その裏面の南北行東面にあることになり、その画面に更に東西行南面の襖四面（あるいは襖二面・三面・壁貼付等の可能性もある。）がつづくことになる。すなわち小書院は二室からなり、山水人物画はその二室の二方面に襖四枚ずつ、計八面の画面に描かれたことになり、花鳥図は隣接する室の二方面に、一面分四枚の襖

と他の一面分に互つて描かれたことになろう。

三 意泉軒の猿猴図障壁画（紙本水墨襖六面）について

意泉軒は二階建の数寄屋風建築で、大正頃のものであるが、文化十二年（一八一五）に庫裏の北側に移築された意泉軒があつた。両者の関係は明らかでないが、現意泉軒の二階の六畳間に猿猴図障壁画があり、小書院のものとの関連が推測されている。

先に小書院の花鳥図について、その四面の襖絵が山水人物図の襖絵の裏面を形成する可能性のあることを論じ、その際、花鳥図はその向かって右方に画面が続き、一室の二方面の障壁画を形成する可能性についても論じた。若しそうであるとすれば、どのような構図であつたか、その推定の手がかりとなるのがこの猿猴図襖絵（I1・I2・I3・I4・I5・I6）ではないかと思われる。この六面の襖は六畳の室の二方面に嵌められているが、もともとここにあつたのではなく、どこからか移し利用されたものである。ただし各画面とも原型を変更した痕跡は認められず、旧建物にあつても六畳の広さの室にあつたものと思われる。

猿猴図は花鳥図と同じく画面左寄りに巨岩と滝と松の大き木を配して構図の中心をつくり、水流と松の枝の伸びる方向に画面が展開し、右寄りの土坡と柳樹がこの流れを受けとめて完結する。左寄りが大きく重く、右寄りが遠く小さく軽い。この画面の展開をより緊密にし生気づけるのが活動する猿たちの形姿である。巨大な岩間を割って滝が流れ落ち、大きな岩に当って波頭をあげている。（挿図10）水は右方に流れて次第に



挿図10 意泉軒 猿猴図部分 (岩・鶴鶴・波頭)

広く緩やかになる。手前の土坡から松の大樹が屈曲しながら、滝を横切るように、斜めに立ち上がり、枝を左右に拡げる。松の根本や滝の両側の岩壁には竹や草が密生しており、松の手前の岩の傍らには甘草の花が咲き、(挿図11) 松の幹を周ってくちなしが花を開く。松の葉も濃く密に表されている。この画面を代表するのが水の豊かに漲るさまである。それは初夏の鬱然たる光景である。先に述べた花鳥図は線描も簡潔で固く、清澄な趣きがあらわされていた。山水人物画も冬から早春にかけての情景で、冷然とした感じは花鳥図とも共通している。ところが、花鳥図と猿猴図は、岩・滝・松の配置は殆んど同じでありながら、受ける感じは全く異なる。花鳥図は山水人物図と共に謹直な楷体的な表現で、眞行草でいえば眞の体をとるのに対して、猿猴図はかなり柔軟な行の体をとっている。花鳥図の松は、馬遠風の垂下する枝と車輪状の葉をもつ松、いわば眞体の松であるのに対して、猿猴図の松は行体の松、いわば牧谿風の松である。花鳥図の手本が元信筆の大仙院客殿画であるとすれば、猿猴図の手本は妙心寺靈雲院客殿室中の元信筆花鳥図であるといえよう。松の幹の中ほど、丁度滝の上あたりに白猿と親猿・子猿の三正がいて、白猿は甘草の花の方を指さしている。(挿図12) 向かって右方に伸びる枝の上には白猿が一疋、滝壺に向かって手を伸ばし、更にその枝の先端には一疋の猿が片手でぶら下がり、足を縮めて対岸の岩の上に座る猿を見ている。対岸の岩の周辺にも別種の花が咲き、その岩上に座る猿は、片手をさし伸べて枝からぶら下がる猿を指差している。その岩の背後には土坡と水面が入り混つてつづき、画面手前の水際には柳の老樹が低く茂っている。柳の枝の上にも、左の松の上の三正よりもやや小さく白





挿図12 意泉軒 猿猴図部分 (三正猿の一)



猿・親猿・小猿の三疋があらわされている。(挿図13)このように向かって左寄りに大きく重く、向かって右寄りに小さく軽くという画面構成は、山水人物図においても見られた。そして山水人物図のH5・H6・H7の三面と、H8・H9・H10・H11の四面とが、それぞれ直角に交接する室の二面を形成するとすれば、一方の面が重く充実し、他方の面がかかる蕭疎にあらわされることになる。猿猴図もI3・I4・I5・I6の四枚の襖の形成する面が充実し、I1・I2の二枚で形成する面が簡素となる。花鳥図の失われた面も軽淡に描かれていたと推測される。元信の障壁画は室の二面の交接する隅に構図の中心を置き、立体的な画面を形成しようとしたが、春光院の山水人物図・花鳥図・猿猴図は直角に交接する二面を、充実した一面と軽淡な一面とにふり分けて描いている。

猿猴図について重要な点は、松と猿の表現について、棚の上方の天袋の小襖の松と猿の図との共通性である。小襖の方が用墨・用筆ともに切れ味が鋭く小気味がよいが、猿猴図襖絵との類似が観取される。それは猿猴図襖絵が行体を用い、用墨を重視して鬱然とした表現をとっているためで、山水人物図や花鳥図ではこの小襖の松に猿猴図との共通性は観取し難い。特に猿の形姿の柔らかなで緻密な表現や、松の葉叢の豊かで力強い表現は、天袋小襖の絵と意泉軒の襖絵とが同一画家の手に成ることを示している。そして猿猴図襖絵と花鳥図襖絵が構成上の類似によって同一筆者だとすれば、更に花鳥図と山水人物図が筆致と雰囲気の種類によって同一筆者だとすれば、これらはいずれも狩野洞玉の手になるものとする推測も不可能ではなからう。ただし猿猴図襖絵が山水人物図や花

鳥図のある建物の別室にあったものか、あるいは別の建物の襖絵かは判断としない。いずれにしても客殿・庫裏をはじめ多くの建物が新造ないしは改築された文化十二年(一一八五)頃に描かれたものである。障壁画の構成は、室毎に山水・人物・花鳥・動物と題材を区別して描く場合が多く、また眞・行・草といった表現の仕方でも区別して描く場合もあり、更に両者の組合せで変化をつける場合もある。春光院にあっては客殿は金碧障壁画であり、その他の書院以下は水墨主体の画という区別も行われているようである。

四 床および棚の壁貼付の画について

復原的考察から山水人物画と花鳥図の描かれた二室が、八畳と六畳か、六畳と四畳かとも推測されるが、いずれにしても南北行はかなり短縮されねばならない。(東西行も幾分か短縮されるであろう。)そうすると現状の床および棚の壁貼付の部分に合わせて観瀑図と見ても、構図も表現も疎漫であつて、狩野洞玉の作風とは異なるものと考えざるを得ない。

五 狩野洞玉について

狩野洞玉については目下のところ、「古画備考」巻三十の上、「近世二」に収める「文化十年版平安人物志」に「景山洞玉守俊 東洞院三条北」とあり、檜山坦齋が次の様に記している。「景山洞玉 京師画家文化ノ末、角力番附ニ不出、程ナク享和ノ京師画家集ニ出タリ、文政九

年四月、伊勢伝ナル者下向ノ云、畫法正ク今行ハレ待ル、備後ヨリ出タル人ニテ、齡七十許、其子ハ狩野縫殿助へ、養子ニ行タリト語レリ、親族喜多氏ニ、七福神の横福アリ、狩野家流ニ、京師の元本交リシ墨画ナリ、筆ノキ、タル絵也、坦記。」

右によれば狩野洞玉は景山守俊といい、文政九年（一八二六）頃、七十歳くらいであった。そうすると、生年は宝暦七年（一七五七）頃となる。従つて春光院の小書院などに描いたのは六十歳くらいの時である。

洞玉の子が狩野縫殿助の養子になったというが、この縫殿助は山樂から数えて八代目の永俊であろう。永俊は文化一三年（一八一六）四十八歳で没しているから洞玉よりわずかに歳下である。養子となった洞玉の子が九代目の永岳で、この時二十七歳、後年に父洞玉の描いた春光院で、その客殿に健筆を揮うことになるのである。

さて次に、洞玉の作品からその経歴などを推測してみたい。まず妙心寺大雄院に残る四枚の襖に描かれた山水人物画（東坡赤壁前遊図。紙本墨画淡彩）で、一連の画面の向かつて左下隅に「法橋洞玉画」の落款と「法橋」の白文円印、「景山氏守俊字曰伯峰号洞玉齋家在微陽中山之衍」の朱文方印がある。（挿図14）微陽は「古画備考」のいう出身地備後の備陽であろう。画面の向かつて左寄りに間近く岩の間から生えて曲折しつつ伸びる松の大樹を置き、その下の水面に舟を浮かべ、巾（帽子）を被った蘇東坡が友人二人と彼方の景色を見遣つている。向かつて右寄りに、近景から見ると対角線の方向、すなわち画面の斜め奥に、やや小さく水際から立ち上る険しい崖とその間を落下する滝を描く。構図は左右に近遠をふり分け、観者と対象をふり分けて単純明快である。筆法も明

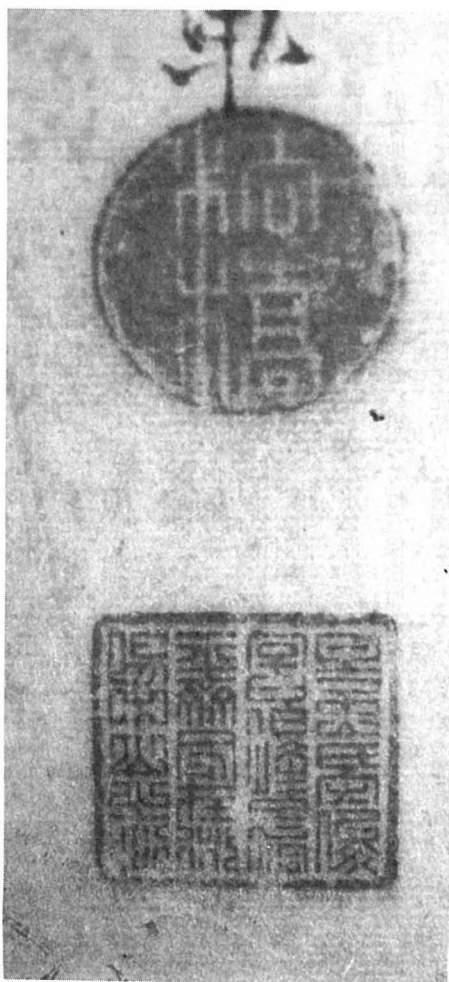
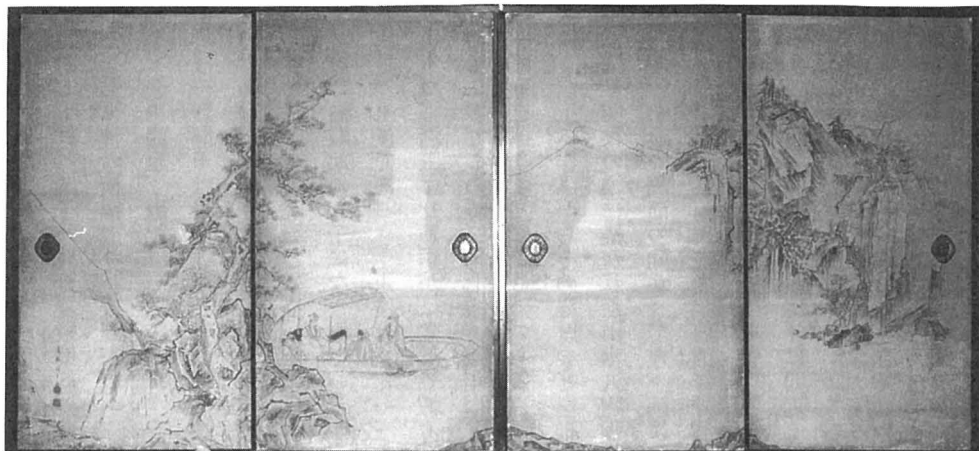
晰で逡巡がなく、画面の気分は爽快である。春光院の障壁画と同時代かやや先行する作と思われる。

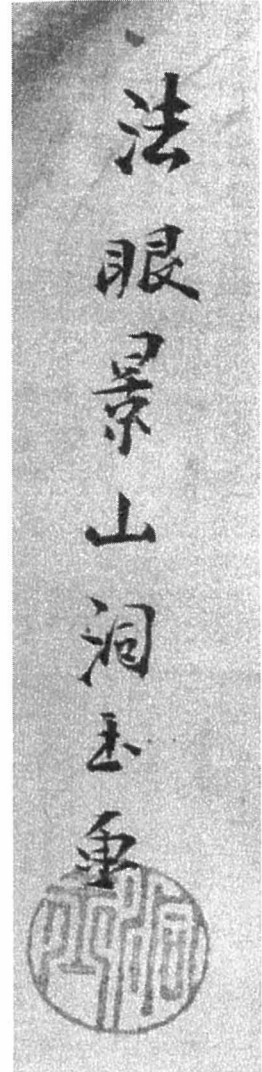
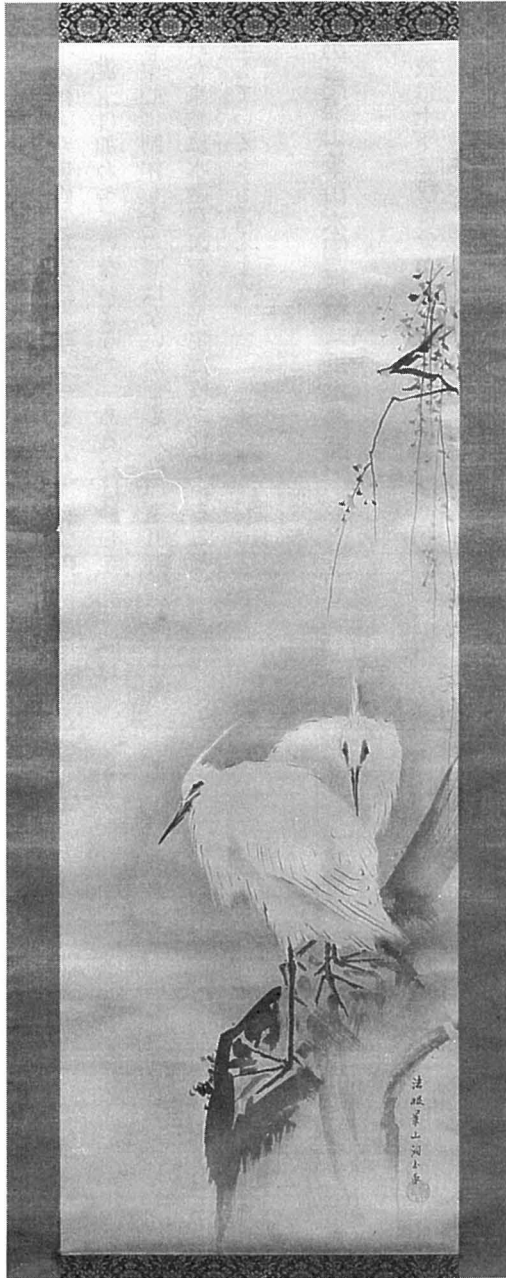
次は「柳に白鷺図」（絹本墨画淡彩）で、「法眼景山洞玉画」の落款と「洞玉」の朱文円印がある。（挿図15）落款は大雄院のものと同く似ている。柳の老樹に二羽の白鷺をとまらせるだけの簡単な構成であるが、要所に濃墨を点じて余白の多い画面を見事に引き緊めている。このようなすきのない手法は、本来江戸狩野の得意とするところで、洞玉も、号に用いる洞の字や、字に用いる守の字からみて、狩野探幽直系の弟子筋に師事した可能性が高い。この作品は画師としての位が法橋から法眼に上っているから、大雄院や春光院より後のものかも知れない。

最後に「富岳図屏風」六曲一隻（紙本墨画）をあげる。画面の向かつて右下に、行書体の「法眼洞玉時年六十七叟筆」の落款と、「狩野成章号洞玉齋」の白文方印、「山響」の朱文方印がある。（挿図16）麓まで雪に覆われた三峰の富士山を大画面一杯に外暈で浮き立たせるという大胆な手法をとり、頂上直下に潑墨で雲気を発動させ、画面全体に微妙な濃淡を駆使して水平に浮動する煙靄を掃き、もって富士に生活の気を与えている。恐らくは三保松原あたりを描くつれの一隻があつて、一雙として首尾完結した構図をなしていたものと思われる。六十七歳の作とあるから、春光院より七、八年遅れる晩年期の作品といえよう。

洞玉は「古画備考」において「画法正ク今行ハレ待ル」と言われているように、江戸狩野を学びつつ、元信風の古狩野の正統的な画風をよく受け継ぎ、柔媚さに傾きがちな江戸狩野と比較すれば、「画法正シク行ハレ」といって評されるのであろう。また「京師の元本交リシ墨画」と

挿図14 大雄院赤壁図襖絵とその落款印章





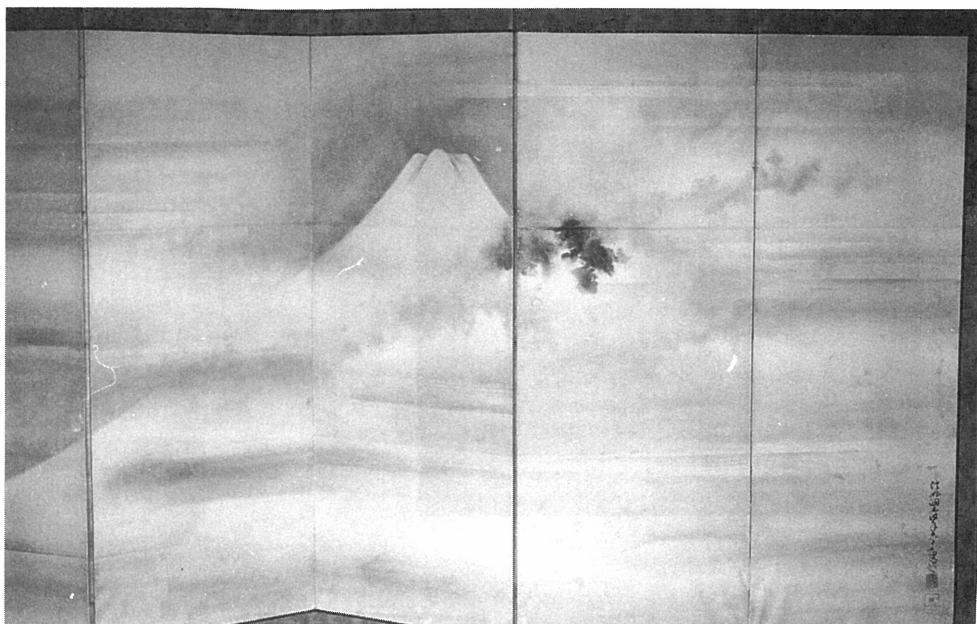
もいわれているように、鶴沢派や円山派、岸派や原派など京都画壇の新しい動向もよく理解していたものと思われる。

狩野典信・住吉内記広行を頭に、円山応挙、長沢芦雪、石田幽汀、鶴沢探索、原在中、岸駒、永俊らが参画した寛政元年（一七八九）完成の内裏の障壁画制作には、洞玉は加わっていないようで、あるいは妙心寺や大徳寺など禅宗寺院を中心に制作したのではないかと思われ、室町時代の五山禅林で愛好された東坡風水詩意図が春光院に残されていることは、洞玉のあり方を象徴しているとも言えよう。

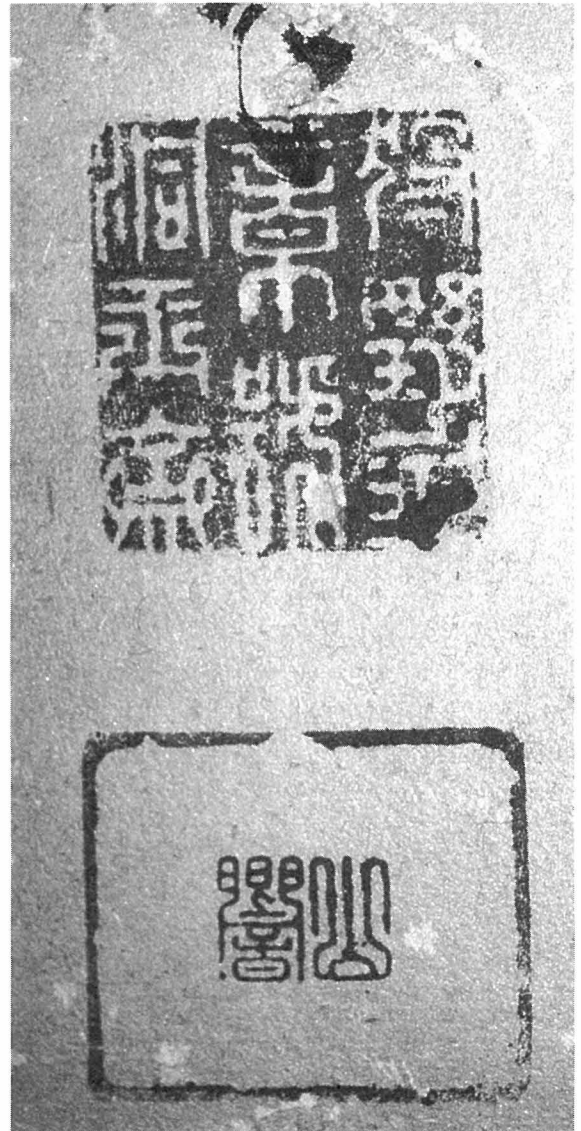
六 意泉軒十畳間の岸連山筆山水図襖絵（紙本墨画）

八枚の襖障子（うち一枚は上下二段に分かれ、更に上段が四枚、下段が二枚に分割されている。）に描かれた山水図で、保存状態が悪く全体の構成も把握できない。但し東面の四枚は比較的保存が良く、一まとまりの構図がみられる。そしてその向かって右端の襖障子の右下に「岸連山」の落款と、「岸徳」白文長方印、「連山」白文長方印がある。

向かって左端から見ると、波立つ海原があり、岸边に大きな岩、その背後に木戸があり、木戸を入ると七本の松が高く低く、近く遠く配され、松林を抜けると一部二階建の茅屋があり、茅屋の背後にまた松が五本、先の松林より一層高く聳えている。その松林の背後に雲のかかった山が次第に高まって行く。全体として向かって左に低く、右へ進むに従って高くなる構図である。この図はむしろ浜松図ともいうべきで、没骨風に墨の濃淡で調子をつけつつ描くやり方は、爽やかな風の吹き抜け



挿図16-1 富士山図屏風部分



る海辺の気分をよく捉えている。

岸連山は文化十三年（一一八二）生れで、安政六年（一八五九）四十才で没した。岸駒の女婿岸良の養子ともいわれ、岸派の一員としての活躍は顕著である。その画風は岸派の枠を出るものではないが、濃淡の墨をたらし込むように重ねて描く岸派の中では軽淡な画風をもつ。この図に見られる景物を画面に低くおさえて連ねるやり方も円山応挙あたりから顕著になった手法で、豊かな詩情を惹起することを意図している。

同じ意泉軒にある狩野（景山）洞玉の猿猴図襖絵よりもかなり後に描かれたものであろう。

春光院客殿の障壁画

——狩野永岳の壁貼付絵と襖絵——

中 谷 伸 生

妙心寺春光院客殿の上間後室（八畳）、上間前室（十二畳）、室中、下間前室（十二畳）の四部屋には、京狩野家九代の狩野永岳（一七九〇—一八六七）による金碧障壁画が遺存している。永岳は、屏風絵とは異なつて、障壁画の制作にあつては、画面に落款を記さず、画面裏に落款を記した紙片を隠すのが常であつた。下間後室にも同様に、永岳による金碧障壁画が嵌められていたが、損傷がひどくなつたためなど、何らかの事情で取り外され、四点の六曲屏風に改変され保存されている。現在の下間後室には、幕末明治以降に制作されたと推測される、筆者不明の水墨による山水図の襖絵が見られる。これら客殿の障壁画は、かつて宮島新一氏によつて、室中の襖四面のみが資料紹介されている^①。下間後室の筆者不明の水墨画を除いて、他の四室の障壁画について、宮島氏は、作者を一応永岳と推測しつつも、永岳の義父で京狩野家八代の永俊筆の可能性もあるとして、伝狩野永岳とし、作者が永岳の場合には、二十二歳の若描きの作品であるという仮説を提出した。つまり宮島説では、二十二歳の若い永岳が、このような大きな仕事に関わることへの疑問が呈されたのである。宮島氏の二十二歳説は、春光院の客殿の建立を文化八年（一八一—）と推定した結果である。ところが、建築史の研究からい

えば、現在の客殿は、別稿の永井論文によると、文化十二年（一八一五）に再建されたものの、客殿の襖などは、嘉永二年（一八四九）に製作されたということである。もしも、永岳の障壁画が嘉永二年の制作だとすれば、当時、永岳は五十九歳であつた。その二年前の弘化三年（一八四六）に、永岳は禁裏御絵師御医次席を受けており、翌弘化四年（一八四七）には、二条城本丸御殿障壁画制作という重要な制作活動に加わっている。つまりこの時期の永岳は、生涯で最も充実した円熟期を迎えていたことになる。ところで永岳は、寛政二年（一七九〇）に影山洞玉（狩野洞玉）の子として生まれ、八代永俊の門に入つて養子となつたが、文化十三年（一八一六）に養父永俊が死去したため、若二十七歳で京狩野家を継ぐことになる。はじめは泰助といったが、永岳あるいは永嶽と称した。通称は縫殿助で、字は公嶽、号には山梁、山梁齋、晚翠、脱庵を用い、遊印には黙契神會がある^②。慶應三年（一八六七）に死去し、享年七十八歳であつた。興味深いことに、永岳の父洞玉は、この春光院小書院の障壁画を制作した画家である。永岳が嘉永二年五十九歳のときには、実父の洞玉はすでに死去していたが、春光院は、再建された客殿の障壁画を誰に依頼するかを検討を行つて、結局、洞玉との関連で、実子の永岳に作品制作を依頼することになつたようである。これらの障壁画は、上記のように、洞玉との関係からいって、そしてまた、同じく妙心寺山内の隣華院に遺存する金碧障壁画「西園雅集図」と共通する作風からいって、永岳によつて制作されたことはほぼ間違いない。隣華院の障壁画は、脇坂淳氏の資料紹介によると、文政八年（一八二五）永岳三十六歳の作品である^③。

さて、上間後室には「太公望図」が描かれている。いうまでもなく、

太公望とは 前十一世紀の殷末周初の賢人で、本名は呂尚である。師尚父とも呼ばれ、世を避け隠遁の生活に入って、渭水の水辺に釣糸を垂れていたところを、周の文王に見出された。文王が「太公子を望むこと久し」といった言葉は、あまりにも有名である。永岳は、このよく知られた場面を、東側の金碧の襖二面(A-1、2)と壁貼付一面(A-3)に描いている。太公望を見出した文王は、従者を従えて、今まさに太公望を訪問するところである。文王は髭を生やして、両手を胸の前に掲げ、流れるような皺を示す衣服を着て歩んでいる。背後には岩山と生い茂る叢が配置され、遙か後方には連山が聳える。従者は後を振り返っているが、そこには二人の家来が控えており、さらにその後方にも家来が一人、文王を護衛して佇立している。高位の人物と考えられる彼らの衣服は、複雑に屈曲する数多くの線描によって、あたかも水流のような衣紋にされ、面貌も緻密でいねいに表されている。頭上には松樹の長い枝が垂れ下がるように伸び広がり、その形態は、狩野派の伝統を引き継ぐ典型的な松樹である。画面前方にも岩と叢が見られる。赤や緑の極彩色のモチーフは、金箔地に映え、重厚な雰囲気の中にも、圧倒的な華やかさが見られる。手前の岩山と遠方の連山との間には、大きな空間が配置され、永岳に特有の雄大な特質が示される。松樹の後方の場面にあたる南側の襖四面(A-12、13、14、15)にも、弓矢を携えた二人の家来が会話をしている場面が描かれ、その後方には、武器を持たない、いくぶん貧相な姿の二人の馬丁の姿と、一匹の馬が見られる。馬の背には上品な布が掛けられていることから、高貴な人物、つまり文王を乗せて来た馬であることを仄めかす。四人の人物は、髭を生やして帽子を被り、動き

のあるしぐさを示している。周辺には鋭い皴法を用いた岩と樹木が、彼方にはやはり鋭角を際立たせる山岳が配置された。その後方の場面にも襖四面(A-8、9、10、11)に、三人の武士たちが描かれる。各々手に槍や鉾を携え、腰に刀を付けた、いかつい男たちである。左端の画面には大きな樹木と輿が見られるが、この輿は文王を載せてきたものである。中には人物はおらず、模様の入った豪華な座席が置かれている。さて、北側の襖四面(A-4、5、6、7)には、岸边に座して、釣竿を手を持ち、釣糸を垂れる太公望の姿が見られる。長くて白い髭が印象深い。この姿は伝統的な形態モチーフであって、もしも太公望の背後に、墨書の文字が書かれていれば、室町時代の詩画軸の趣向となろう。太公望の背後には、大きな岩山が配置され、岩上より樹木の枝が伸び広がって、太公望の頭上に被さるようでもある。画面下半部には湖水があり、後方には小さな滝から水流が、湖水に流れ注ぐさまが見られる。彼方には連山が配置され、スケールの大きな画面を誇示するかのようである。水が描かれているのは、この北側の襖絵だけで、物語の主人公が居ること、密度のある形態モチーフの構成からいっても、この襖四面が、この上間後室の中心となる場面であろう。注目すべきは、部屋の間隅の角の部分で、画面のモチーフが分断されることなく、計十五面の襖絵すべてが連続する、という珍しい構成である。

隣室の上間前室には、大小計十八面の「花鳥図」が配置されている。まず東側の襖四面(B-1、2、3、4)であるが、画面全体を覆うように巨大な松樹が描かれた。密度のある樹木の群葉は、山型にパターン化されている。樹の下には岩山が配置され、所々に笹の葉が描かれた。

枝には一羽の雉が止まって休んでいる。向かって左端の襖には、初夏を表すように、岩から生えるつつじの花が、いくぶん華奢に描かれ、上空には瑠璃鳥が三羽舞っている。遙か彼方には装飾的な雲と空が描かれ、空間の広大さを強調する。続く北側の襖四面(B-5、6、7、8)には、太湖石の岩が配置され、その周囲には白と赤の華麗な牡丹の花と群葉が見られる。水辺の岸には尾長鳥が優美な姿を現し、左端の襖(B-8)には、百合の花が咲いている。湖水の彼方には、なだらかな曲線で形づくられた連山が、巨大な姿を現している。中景はやはり霞で覆われ、深い空間を暗示する。連山は、西側右端の襖(B-9)へと続けられた。西側の襖六面(B-9、10、11、12、13、14)には、松樹が描かれ、幹には秋の紅葉を示す蔦が絡み付き、山鳩が止まっている。左手には岩山に白い花が咲き、小さな滝から水が流れ落ちる。様式化された水流と跳ね上がる波しぶきの描写は、江戸狩野の得意とするモチーフであるが、琳派の鈴木其一の水流の形態を想い起こさせ、また意外にも、円山応挙の水流の描写をも想起させる。画面のあちこちに、金銀の砂子が蒔かれ、豪華絢爛である。続く襖四面(B-15、16、17、18)には、伝倭屋宗達の六曲屏風「蔦の細道図」(萬野美術館蔵)を想起させる、なだらかな丘陵に紅葉が生え、地面に鴛鳥のつがい居る。手前には岩山が配置された。以上、上間前室は、初夏から秋の季節を表す花鳥図となっている。室中南側の広縁に面した東寄りの襖二面(C-1、2)には、あちこちに苔の付着した太湖石が配置される。続く東側の襖四面(C-3、4、5、6)には、八羽の雁の群れが岸辺で遊んでいる。仲良く寄り添う二羽の雁(C-3)、語らうように群れをなす四羽の雁(C-4)、雲間から

出る月(C-9)を眺める二羽の雁(C-5)など、さまざまな格好の雁が描かれる。周辺には葦が茂り、手前には太湖石が、上空には装飾的な金雲が配置された。続く仏壇に面した北側の襖四面(C-7、8、9、10)には、仲間の方を振り向く格好の二羽の雁(C-7)、水面の周辺には葦と笹が群生し、空には雲がかかる。画面の連続性はここで分断され、続く北側四面(C-11、12、13、14)には、画面一杯に広がる雲を背景にして、今一羽の雁が水面に舞い降りるところである。左端には二羽の雁が休息し、周りには笹が生い茂る。雁の羽毛の形態は、濃淡を使い分けた色彩によって、写生的にいていねいに描かれている。注目すべきは、水流の描写であろう。水の流れは、実に細い無数の線描によって繊細に描かれているが、執拗に繰り返される蛇行状の線描は、永岳の絵画の特徴である。手前の岸の形態は、すやり霞のような形状を示し、画面全体にやまと絵風の典雅な雰囲気醸し出される。蛇足ながら、山下善也氏も指摘されているように、復古大和絵の画家冷泉為恭(一八三二—一八四四)は、永岳の甥にあたり、両者の作風の共通性は興味を引く。さて、客殿の障壁画の中でも、圧巻と思われるのが、西側の襖四面(C-15、16、17、18)であろう。画面右手では、今まさに四羽の雁が、上空より水面に向けて舞い降りようとしているところである。左手には大きな山岳の姿が偉容を現し、手前には優雅な曲線を強調する水流の蛇行の形態が見られる。水流は数多くの細い線で引かれているが、その形態モチーフは、山雪らの京狩野の装飾的伝統を引き継ぐものであろう。しかし、それはより一層優雅に装飾化されており、先にも指摘した琳派の鈴木其一らの作風と酷似する。ともかく、このスケールの大きな大画面構成は、

永岳の並外れた力量を露にするものであって、日本美術史の研究者が、こうした作品を正當に評価しないのは実に遺憾である。水辺には小岩、葦、笹、そして赤椿が配置された。続く南側の襖二面（C-19、20）の土坡に生える白椿は瀟洒華麗である。加えて、これに続く障子の腰板四面（挿図1）にも、金箔地の花鳥図が描かれ、モティーフは羽黒鶺鴒、夏草あるいは秋草の紫苑、秋草の刈萱である。以上、室中の障壁画は、月に雁、山に川あるいは湖水のモティーフで構成されており、秋と冬的情景が、仏壇前の北側を除いて、部屋の角の部分で分断されることなく、雄大に展開する。

下間前室には、古来から中国で士大夫の教養、風流事として尊ばれ、日本でも室町時代から山水人物画として描かれた「琴棋書画図」が見られる。まず東側の襖六面（D-1、2、3、4、5、6）には「画」の場面が描かれる。中央の襖二面（D-3、4）には、猿猴を描いた掛軸を前に椅子に座す人物が、左手に巻かれた掛軸を持って、右手に三本の掛軸を抱く童子の方を振り向いている。童子の後には柳の枝が垂れ下がる。その遙か後方には険しい連山が姿を現している。中央に座した男の前には、矢筈で掛軸を支え持つ童子と、その傍で牧谿風の絵画を指さしながら説明する人物がいる。加えて左側には、その様子を眺める二人の身分の高い人物がいるが、その一人は長くて白い髭を生やした、かなり高齢の人物である。後方には机が置かれ、その上に筆や硯や紙などの画材が置かれている。さらに後方には、なだらかな丘陵と、密集する群葉が見られる。さらに右側の場面には、背中に笠を吊した童子を引き連れる人物が、杖をもって中央へと歩み寄るところであろうか。背後に

は大きな樹木が二本立ち、その後方には岩山が見られる。続く北側の襖四面（D-7、8、9、10）は「書」の場面で、室内で机に向う三人の人物がいる。床の碁盤状の幾何学模様が目を引き、近くには童子が佇立して、周辺には太湖石や生い茂る樹木の葉が印象的である。カーテンを引かれた室内の上部は霞でぼかされ、金雲が描かれている。続く襖四面（D-11、12、13、14）には「琴」の場面が展開するが、やはり室内で陶器の椅子に腰掛けて琴を奏する人物と、その前と横に座る二人の男、加えて、奏者の後ろで床にうづくまる童子が配置された。室外にも会話する二人の人物が立ち、その後には墨戯風の絵画が描かれた衝立が立てられ、手前の机には食器類と書物が置かれた。さらに手前には童子が布で包んだ小さな手荷物を持って控えている。建物の周辺には枝振りの良い松樹と岩石などが配置された。続く南側の襖四面は「棋」の場面で、水面に浮かぶ小舟が見られる。藤で編んだ日除けの屋根を戴く小舟には、座した二人の男が、向い合い碁を打っている。小舟には飲茶の食器類や団扇が積まれている。群青の水面は、かなり損傷がひどい。遠方には山岳が聳えている。小舟の上方には柳の枝が垂れ下がる。画面の至る所に金銀の砂子が蒔かれ、典雅で優美な性格が強調される。なお、永岳が制作した他の〈琴棋書画図〉としては、木村重圭氏が紹介した大通寺の障壁画「琴棋書画図」が遺存している^⑧。

ところで、下間後室の永岳の障壁画は、事情により撤去され、四隻の六曲屏風（E-1、2、3、4）に改修された。屏風の数カ所に、襖の取手部分を金箔で塗り隠した跡が確認できることから、四隻の屏風は、下間後室の襖絵を上下左右かなり縮小して製作されたものであることが



挿図 1 永岳、春光院障型画(室中)、C21、22、23、24(右から)

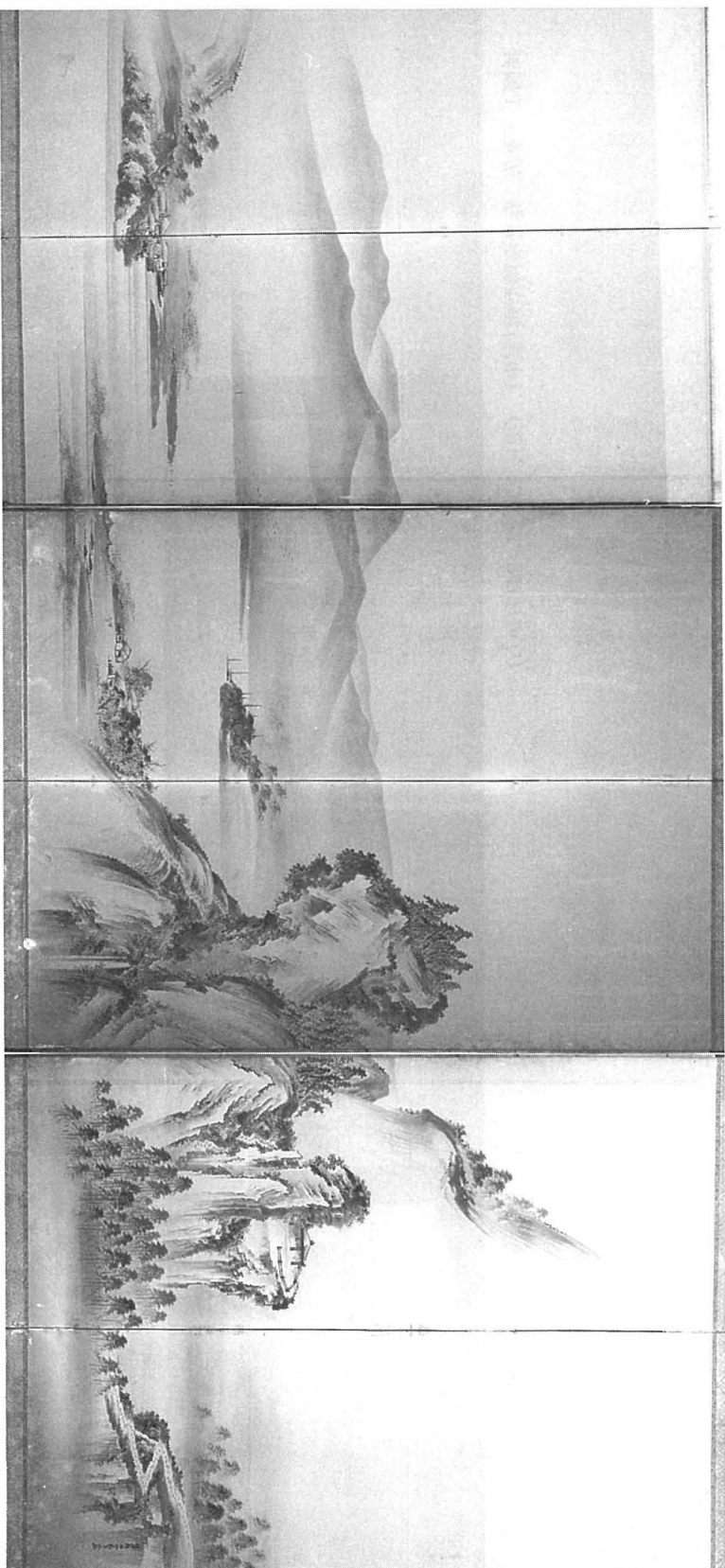


插图 2 永岳「水墨山水图」



插图3 永岳「水墨山水画」款印

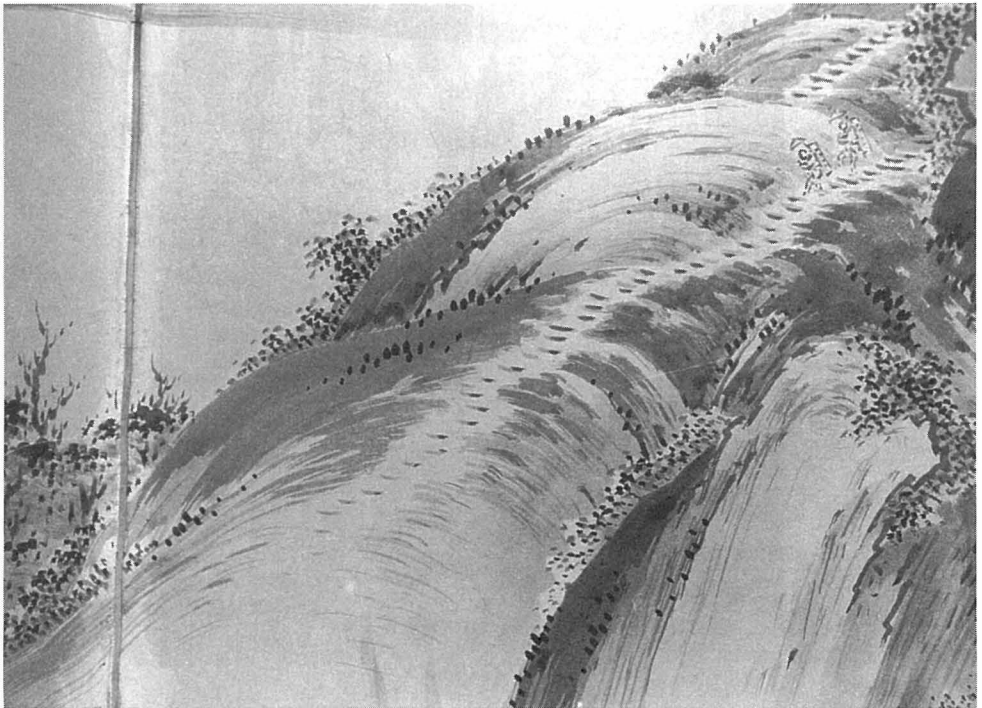


插图4 永岳「水墨山水画」(部分)

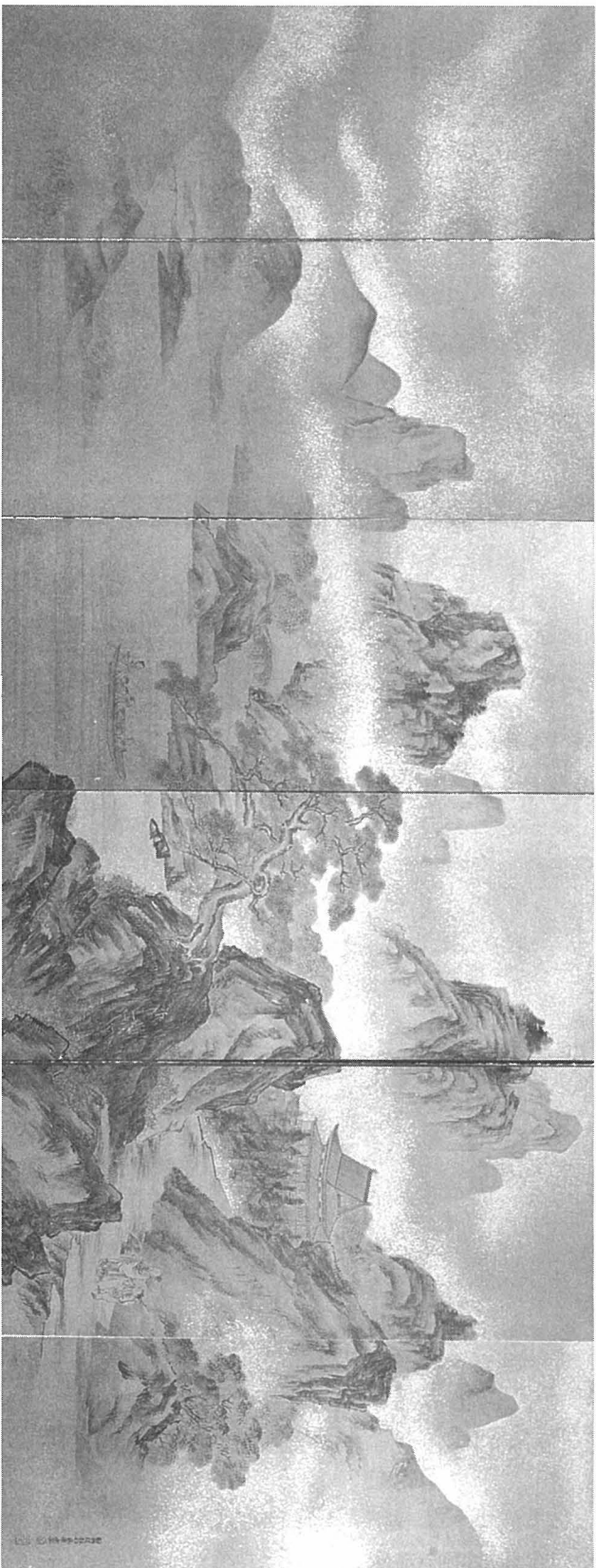
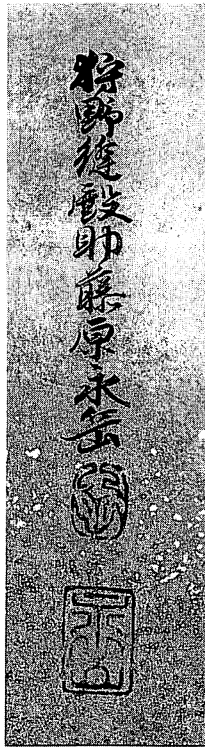


插图 5 永岳「山水图」(右隻)



挿図6 永岳「山水図」(右隻)款印

明らかになる。まず画面右端に桜を配置した屏風(E1)は、川の流れの兩岸の岩石と土坡から草花が生え出ており、画面上部には雄大な山岳が連なり、山の数カ所に、やまと絵風の松樹が見える。中景は、前景と後景とを際立たせるために、金雲でぼかされた。次にやはり画面右端に桜を配置した屏風(E2)が遺存しているが、ゆるやかな丘陵や、線描の効果を十分に活かす様式化された水流の形態モチーフなど、画面構成は他の障壁画とほぼ同様である。同じく画面中央部に桜を配置した屏風(E3)も似た構成であって、皴を利かした岩石下方の水面上には、水蓮の丸い葉の上に蛙が乗っている。後方の遠山には桜の木が小さく見える。加えて、画面左端の土坡にはうずらが二羽遊んでいる。さて、画面に柳と白鷺を描いた屏風(E4)には、水面が広がり、草花が咲き乱れる。柳の幹の上に二羽の白鷺が、一羽は後方の水面を見やるように、もう一羽は前方の水面を凝視するように描かれる。三羽目の白鷺は、両足を揃えて上空を飛翔しているところである。この画面でもまた、金銀の砂子が効果的に蒔かれている。以上の四隻の屏風は、春から初夏の季節を表していて、下間後室は、とりわけ優美な部屋であったことが理解できよう。

さて、永岳の作品としては、大画面の障壁画から掛軸の小品に至るまで、かなりの数の作品が遺存しているが、ここで紹介した金碧障壁画とは、いくぶん趣を異にする水墨の山水図を検討してみたい。たとえば、六曲一隻の「水墨山水図」(個人蔵)(挿図2・3・4・5・6)は、濃淡をうまく使い分けた清雅な作品である。画面右下に「狩野縫殿助藤原永嶽」の款記と、薄くなつてきわめて見えにくい「永岳(カ)」(朱文長

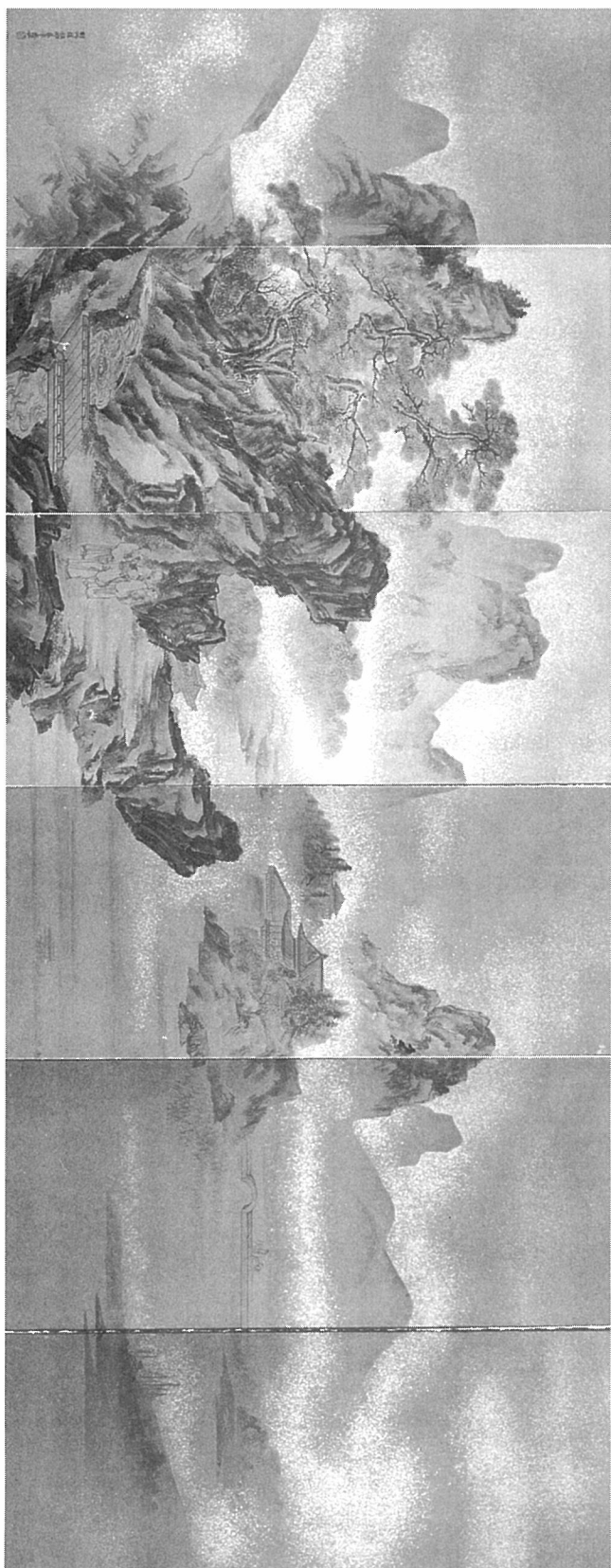
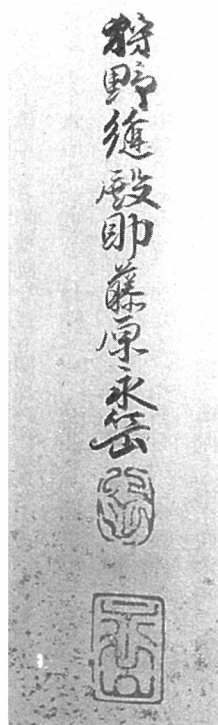
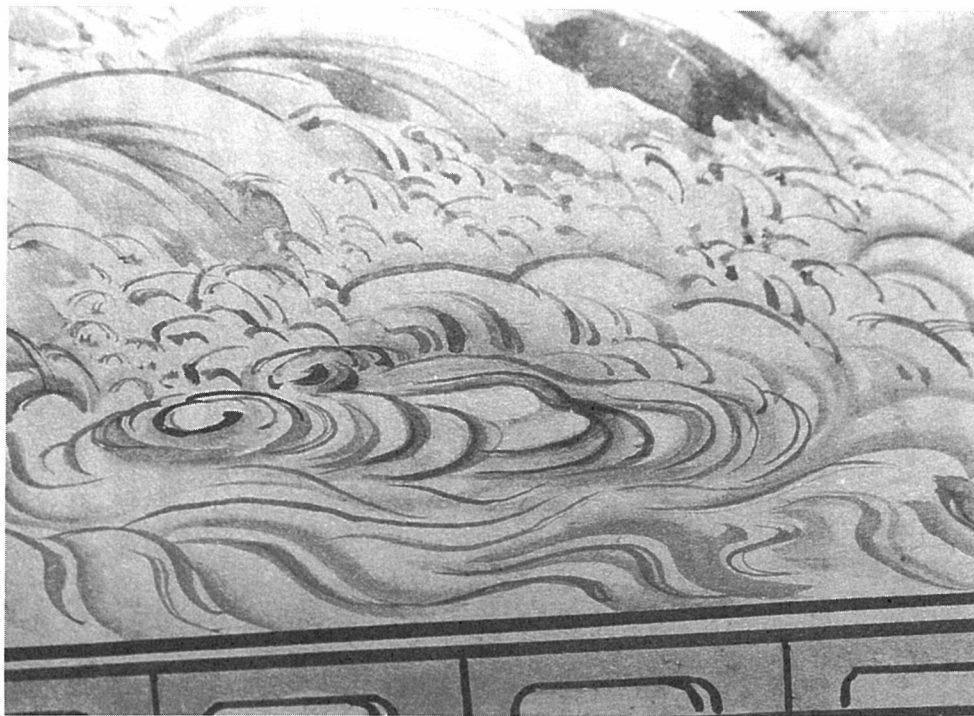


插图 7 永岳「山水图」(左集)



挿図8 永岳「山水図」(左隻)款印



挿図9 永岳「山水図」(左隻部分)

方印)及び「山梁斎(カ)」(白文方印)が見られる。もう一点、六曲一双の「山水図」(個人蔵)(挿図7・8・9)は、右隻画面右下及び左隻画面左下に「狩野縫殿助藤原永岳」の款記と、「公嶽」(朱文長方印)及び「永岳」(朱文長方印)が見られる。両作品ともに、作風は共通している、遠くに見える家屋や山の連なりなど、写生的な描写を縦横に駆使して制作された作品である。前方の岩山の形態は、輪郭線をほとんど使わずに、没骨風の筆触を用いている。淡墨による平たい面を使つた付立てによる岩山の形態は、その周辺に無数の密な点苔を濃墨によつて打ち込み、その形態を引き締めている。土井久美子氏が紹介した法光寺にある永岳の水墨による障壁画なども同様の作風である。^⑥また明晰な線描の効果を示す水流の形態も(挿図9)、春光院の障壁画にも見られた永岳の本領であるが、こうした特質が「四条風の筆意を雑へて家格を變ず」といわれた由縁であろう。加えて、やわらかい水墨の筆致は、南画の趣をも呈しており、狩野派、やまと絵、琳派、円山四条派、南画など、幕末の絵画の流れを敏感に察知した永岳の位置づけが明らかになる。もつとも、永岳の画風をやまと絵や四条派という概念の枠に当て嵌めるのは危険であろう。狩野派には、もともとやまと絵の要素が含まれているし、四条派風といつても、時代の趨勢からする広義の写生と捉えた方が正確であろう。むしろ見逃せないのは、中国清代の画家、たとえば十八世紀前半に活躍した宮廷の画院画家袁江やその息子の袁耀などの作風である。金地濃彩画をよくした袁江、またそれに文人画風を加味した袁耀ら清代の画家たちと幕末の画家たちとの関係は、今後の重要な研究課題であろう。加えて、実父の洞玉の画風の影響も考慮に入れる必要がある。別稿

の山岡論文によれば、春光院小書院の洞玉の障壁画「東坡風水洞詩意図」は、画面構成や皴法など、狩野元信の古風な作風を引き継ぐ作品だという。洞玉はかなり力量のある画家で、その影響は息子の永岳に受け継がれた可能性が高い。がっちりとした形態把握や厳しい皴法、さらに雄大な構図など、永岳と洞玉の作風の関係は検討に値する。以上、永岳の春光院客殿の障壁画は、すべての部屋の隅で、画面のモチーフが分断されることなく連続するという興味深い障壁画である。永岳五十九歳の円熟期の代表作で、スケールの大きな画面構成など、その卓抜な作品は、近世絵画史研究において再評価されねばならない。

〔註〕

- ① 宮島新一『京都の江戸時代障壁画』、(財)京都府文化財保護基金、昭和五十三年(一九七八)、七二―七三頁。
- ② 山下善也『狩野永岳筆 富嶽登龍図』、『國華』第一一八四号、國華社、平成六年(一九九四)七月、三一―三三頁。
- ③ 脇坂淳『狩野永岳の襖絵―隣華院画―』、『日本美術工芸』六九一号、日本美術工芸社、平成八年(一九九六)四月。
- ④ 前掲書、山下善也『狩野永岳筆 富嶽登龍図』、『國華』、三二頁。
- ⑤ 木村重圭『大通寺(長浜市)の障壁画(中)―狩野派 狩野永岳・岸駒の襖絵―』、『日本美術工芸』五六一号、日本美術工芸社、昭和六〇年(一九八五)六月、三八―四六頁。
- ⑥ 土井久美子『法光寺(兵庫県美囊郡吉川町)の障壁画―狩野永岳―』、『日本美術工芸』六三九号、日本美術工芸社、平成三年(一九九二)十二月、七二―八三頁。

春光院書院の障壁画

——土方稻嶺の壁貼付絵と襖絵「武陵桃源図」——

中谷伸生

土方稻嶺は、『鳥取藩史』によると、寛保元年（一七四一）に因幡鳥取藩の家老荒尾家の家臣であった土方弥右衛門の子として生まれたという。この生年に関しては、今なお疑問も残されているが、稻嶺については、決めてとなる資料があまり遺存していないため、その生涯は不明な点が多く、いささか信憑性の低い伝承などに頼りながら年譜を作成せざるを得ない。いずれにしても、享保二十年（一七三五）から寛保元年（一七四一）の時期に生まれたことは間違いない、姓は後藤、名は廣邦、後の寛政十年（一七九八）頃に廣輔と改める。字は子直、号に稻嶺または臥虎軒、虎睡軒などを用いている^①。鳥取の名所稲葉山に因んで稻嶺と名付けたという。土方家は土方佐三太の時代に鳥取に住み着くようになって、代々池田家の藩老臣の首位の重職にあった荒尾志摩に仕える下級武士の家で、稻嶺はその孫にあたる。文化四年（一八〇七）三月二四日に死去、享年は『鳥取縣郷土史』によれば六十七歳、あるいは『因伯紀要』によると七十三歳であるが、詳細は不明である。しかし、『鳥取藩史』を基準にして、六十七歳死去説が有力である。稻嶺は幼少より画を好み、長じて藩老の荒尾小八郎に仕えたが、種々の事情があつて辞職し、画家として身を立てる決意を固めた。後に江戸に出て、南蘋派の宋紫石に師事するが、星野鈴氏が指摘するところでは、鳥取にいた青年期に、

すでに南蘋派の絵画に憧れていたふしがあるという。鳥取市栗谷の興禪寺は、黄檗宗の名門寺院であつて、黄檗系の絵画を描く画僧の存在も推測されることから、星野氏は「稻嶺画に見られる一種のあくの強さに黄檗系絵画の影響があるのではないか」と主張し、上京する以前の若い時代の作風は、荒々しい筆致を駆使した激しい調子の絵画であつた可能性が高いと示唆している。

星野氏の推定によれば、天明二年（一七八二）、あるいは天明三年（一七八三）頃、つまり四十歳を過ぎた頃に上京した可能性が高く、円山応拳を訪れた可能性もある。『古画備考』によれば、応拳に学んだということがだが、これについては不明な点が多々あり、種々の画人伝などを参照すると、応拳の門に入ろうとしたが、断わられたということになっている。応拳との関係は不明であるが、推測するところ、稻嶺が鯉のモチーフを得意としていたことと、応拳と同様に写生に優れていたということなどから、応拳との関係が言及されたのかも知れない。伝承によれば、応拳は稻嶺を引見して、その画技の実力を試したところ、卓抜な才能に驚き脅威を感じ、礼をつくさぬどころか、冷遇してこれを拒否したといわれる。門人たちは、応拳の態度を不審がつて、その理由を尋ねたところ、応拳が次のように答えたという。

若し稻嶺をして京都に留まらしめたならばが我名聲は忽ち地に墜ちるであろう。彼を禮遇せず却て冷遇したのは早く此地を去らしむる策である^②。

いうまでもなく、この記述は稻嶺を称讃するために付け加えられた、

かなりの誇張を含むものに違いなく、一家を成した画家の伝記に付きものの作り話といった感じがするが、ともかく伝承によれば、稲嶺は大いに落胆憤慨して応拳のもとを立ち去ったという。けれども、種々の伝承や逸話は、得難い資料の宝庫である場合も多く、即座に偽りだとして否定することはできない。つまり、これらの記述を吟味して再構成してみると、応拳の写生の力量と比較して、稲嶺もまたかなりの写生の実力を持っていたことを、同時代、あるいは後世の人々が認めていたことが証される。山水や人物を描く稲嶺の手腕が、かつて応拳と比較されたという事実は、稲嶺のすつきりとした写生風の作品を鑑賞するとき、写生というものが、この画家のひとつの特徴的な作風であったことが明らかにする。

伝承によれば、結局、稲嶺は数日で京を去り、江戸に赴くことになったと伝えられるが、京都にもある一定期間、腰を落着けた可能性がある。ともかく京を離れた稲嶺は、関東でその名を知られた谷文晁の門を叩いたという。快く応対した文晁は、そばに置かれていた金屏風に揮毫を求めて、技量を試したところ、稲嶺は、平然として、硯の中の墨を屏風に覆し、あちらこちらにまき散らした。そして筆を取って、少しづつ墨を広げながら描き進め、雄大な「染加山水」を描いたという。その「筆致絶妙で生氣活動す」と形容された屏風絵を見て、文晁は驚き舌を巻いたという^⑤。この記述もまた、あまりにも話がすぎでいて、信憑性は低い。文晁に会ったという事実を完全に否定する根拠もない。ただし、こうした文章は、当時、文晁がどのような位置づけをなされていたかを説明しており、そのことは、稲嶺の活動した時代の雰囲気、浮き

彫りになり、ずいぶん参考になる。その後、江戸に留まって宋紫石に師事して明画を学び、いよいよ優れた力量を発揮するに至って、稲嶺の名声は一挙に高まったという。万延元年（一八六〇）刊の河津山白原編集『本朝古今新增書畫便覧』には、「土方氏名ハ廣邦因州人画ヲ好シテ宗紫石ニ学フ国侯の画因トナル」と記されている。京と江戸での活動の前後関係と滞在期間については不明な点が多く、あくまで推測の域を出ない。また稲嶺が宋紫石に就いて、どの時期にどれぐらい親密に教えを受けたかも定かではないが、少なくともその影響は、この画家の写生の展開を跡づけることで、ある程度は理解できる。たとえば、星野氏が『國華』第九四三号に紹介した「松に孔雀図」（紙本墨画）は、宋紫石の作品となつている。また南蘋風の写生のみならず、同時代のさまざまな作風が混在していることから、稲嶺は写生を基礎にしつつも、作域を自由に広げたようである。寛政四年（一七九二）には、飛驒の二木呂竹の古希を祝して「寿老人図」を制作した。寛政七年（一七九五）には、門人たちが師の稲嶺を顕彰するために「竹画碑」（京都北野天満宮）を建立し、続く寛政八年（一七九六）には、東山親書畫展に「墨蘭図」を出品している。またこの寛政八年五月に五十六歳の稲嶺は、和歌山県由良町にある興国寺の書院に障壁画を制作している。田中敏雄氏によると、一之間「山水図」、二之間「竹林七賢図」、三之間「遊鯉図・岩に吠々鳥図」、四之間「岩に鳥図」、そして鹿之間「月に鹿図」という構成であり、各々の画面は、広がりのある空間を配置しつつ、やわらかくて繊細な線描を用いた精緻な写生的作風、あるいは伝統的な漢画の手法を駆使した手堅

い作風など、きわめて多彩な大作となっている。^⑧

一之間の床の脇には違い棚があつて、その天袋には、稻嶺と同一年の可能性が高く、ほとんど同時代を生きた月僊（二七四一—一八〇九）の「唐人物図」が描かれている。見逃せないのは、応挙や蕪村の影響を強く受けた月僊の人物描写が、稻嶺のそれと同時代的な共通の特徴をもっていることであろう。加えて、寛政九年（一七九七）の東山新書畫展にも「虎飲水図」を出品している。推測するところ、この時期を相前後する頃に、妙心寺雜華院及び春光院の障壁画の制作など、京都を中心にして活動を積極的に行つた可能性が高い。同じく妙心寺塔頭のひとつ大雄院にも、「竹燕図屏風」（挿図3）の六曲屏風一隻（92.5×242.0）が遺存しており、その画面では、左に竹を大きく配置し、脇には二本の竹の子のモチーフが見られる。画面右側には、いくぶん華奢な竹の枝と群葉が配置され、上空には燕が三羽勢いよい飛び交っている。屏風の中央部は大きな空間となつていて、和歌山県由良町の興国寺障壁画の空間構成と同様に、四条派風の特徴を示すものである。濃淡をうまく使い分けた竹幹や笹の描写は犀利で洗練されている。画面左下に「稻嶺寫」の款記と「源廣邦印」（白文方印）及び「春在手」（朱文方印）の二顆の印章（挿図4）が見られる。「竹燕図屏風」は、竹の平明な描写や大きな空間の構成などから、一瞥して応挙の六曲一双「竹図屏風」（三井文庫）、あるいは同じく応挙によつて天明五年（一七八五）に制作された六曲一双屏風「竹雀図屏風」（静岡県立美術館蔵）を想起させる作品である。

こうして絵師稻嶺の名声が広がっていったが、それを聞きつけた荒尾氏が、藩主池田斎邦に推薦することとなつて、寛政十年（一七九八）十

月、故郷の鳥取に帰郷し、専ら藩の画事を務めるようになり、鳥取画壇に決定的な影響を与えることになる。白井華陽著『畫乘要略』（天保三年・一八三二）には、「其名重於一時」と記され、画名はかなり高かつたことが判明する。しかし後年、稻嶺の名は江戸、京では忘れられ、いわゆる地方作家という評価が定着してゆくことになつたといわれる。しかし、宮島新一氏も指摘するように、同時期に京都で活動を始めた南蘋派の岸駒（一七四九／五六—一八九三）と比較しても、稻嶺は力量的にはほとんど同程度の優れた作品を制作している。^⑨ 稻嶺は、花鳥、山水、人物、獸魚のいずれの領域でも手腕を発揮したが、とりわけ鯉のモチーフを描くのに傑出していた。伝承の「鯉魚を写すに功なり」という記述もまた、稻嶺の観察による写生の実力を証すものであろう。先にも述べたが、応挙との関係が仄めかされるのは、このあたりの写生の評価に由来するものかも知れない。また稻嶺は、即興で描く席画を嫌つて、制作のときは、静かな部屋に香を焚いて身を清めて作品に向かうことを旨とし、藩内の土風を一新させたと伝えられる。戦前の評価は興味深く、その一端を東京市神田区錦町の二松堂から昭和六年（一九三一）に出版された『日本書畫名家全傳』において確認しておく、評価の客観性については、もちろん考慮の余地が大いにあるとしても、ともかく稻嶺は次のように高く評価されている。

近世畫人中稻嶺の力量は實に應拳文晁を凌駕して遙に絶妙の域に達せる天才的畫人で徳川氏三百年間に於いて第一位の畫匠と称すべき人である。されど何れの世にても眞に具眼明識の人は實に寥々たるもの

で斯る稀世の妙手をして徒らに地方一藩の畫員として終らしめしは甚だ残惜の極みである。此人の如きは眞の巨匠畫傑として後世に傳ふべき屈指の畫人である。⁸⁾

さて、龍泉派下栢庭派の塔頭のひとつ春光院の書院は、別稿の永井論文によると、正徳二年（一七二二）に淀城内から現在の場所に移築された建築だという。各々十畳敷の上之間及び下之間には、土方稻嶺の壁貼付絵戸襖絵及び天袋の小襖絵が、計十八面（F-1、2、3、4、5、6、7、8、9、10、G-1、2、3、4、5、6）遺存している。注目すべきは、書院上之間に描かれた「武陵桃源図」であろう。書院東側から北側の床の間、そして西側に位置する付書院の天袋へと至る障壁画は、一人の人物を中心に配置した山水図となっている。東側向かって右端の襖一面（F-1）は、岸に近い水辺の波の描写とされており、淡墨をわずかに用いた波の線描は、近づいて注視しなければ見逃してしまうほどに淡く描かれている。波の線描はやわらかく写生の要素が強い。続く襖一面（F-2）には、岸に止められた小舟が描かれている。少々斜めに傾いた小舟には、七厘と土瓶が載せられていて、今しがた船の主が降りたところであろう。手前には岩石が配置され、小舟の後方にも岸と岩石が描かれている。小舟の周辺の小波は、右手の襖絵（F-1）に継がっており、襖二面全体としては、そのほとんどが何も描かれていない大きな空間の表現となっている。襖は両方ともに、最上部と最下部のあたりが破損、あるいは染みで傷んでいるが、画面中央部には損傷はほとんど見られない。

さて、これに続く襖一面（F-3）は、この書院上之間の障壁画の中心となるひとりの男（漁人）を配置している。かなりみずばらしい格好をした人物は、左手に杖を持ちながら歩いているが、今しがた小舟から岸辺に降りて、林の中へと進んでいるところであろう。よれよれとも思える着物は、鋭角を強調したやり方で、捻れをうまく利用したじぐざぐの輪郭線で形づくられ、周囲の風景のやわらかい線描とは異なっている。男は口や顎に髭を生やして、右手を挙げて親指と人差し指で小さな輪を作り、その輪から覗くように、前方を少々怪訝な表情で眺めている。目や鼻、そして頭髮などは、細かくて繊細な線描によって、かなり写実的といってもよい手法で丁寧な描写され、身体の量感表現も的確である。両脚は淡墨を用いて、簡潔な輪郭線のみで表現にされた。加えて、男が持つ長い杖は、一本の細い線で一息に引かれており、所々ゆるやかに、そしてわずかに屈曲する線描の形態は、絵師としての熟練を垣間見せる。男の後方には、淡墨による岩山が配置された。足元には土坡が描かれ、無数の点苔が散りばめられている。前方には、大きな桃の木が見られるが、その幹や枝は、文人画の墨戯を想わせる荒い筆触で、筆先の側面を転がし捻る付立ての技法で描き進められており、なかなか大胆な描写から、稻嶺が如何に筆さばきの達者な画家であるかを見せつけるようでもある。続く東側向かって左端の襖一面（F-4）には、小高い丘のような小山が配置され、周辺は林である。丘の中腹に洞穴その周囲には、やはり無数の細かくて密な点苔が打たれ、叢に隠れるように洞穴がある。男は洞穴の方へ歩み寄ろうとしている。小山の周囲に生い茂る樹木は、続く北側の幅の狭い襖二面（F-5、6）に引き継がれ、ここには岩山に根

を張る二本の松樹が、部屋のコーナーをうまく利用する方法で、右下方から左上方へと捻れるように伸び上がっている。松樹の小枝や群葉は、細かくていねいな描写によって写生的に描かれた。

ところで、これに続く床之間の左右の東側壁（F7・挿図1）及び西側壁（F9）と床之間中央の壁貼付（F8）の計三面には、陰しく巨大な岩山が淡墨によって描かれ、西側壁には、きわめて見えにくい淡い形態の集落が描かれ、家屋が並んでいる。淡墨を使った山岳は、遙か遠くに聳え立つことを仄めかす。そのすっきりとした形態把握は、繊細であるとともに、がっちりとして重厚感があり、周辺の広大な空間と相俟って、きわめて雄大である。続く西側の違い棚の上部にはめられた天袋の小襖（F10）には、金箔地に濃墨で葡萄の枝が、少々墨戯風に描かれている。一瞥では、かなり荒っぽく筆を運んだように見えるが、諸形態は整理されており、金箔地の効果を含めて典雅である。画面左下には「稻嶺」の朱文方印、「廣邦」の白文方印が捺されている。

加えて、隣の書院下之間の東側にも稻嶺の襖絵及び壁貼付絵（G1、2、3、4、5、6）〔挿図2〕に山水図が描かれており、大海に浮かぶ島のモチーフが見られる。書院上之間が「山」の部屋だとすると、ここは「海」の部屋ということになる。残念なことに、おそらく、かなり傷んでいたためか、比較的最近になってからの加筆の手が濃墨によって、上から重ねるやり方で加えられ、全体の構図はともかく、小山の部分など、稻嶺の筆致の重要な箇所が損なわれてしまった。それでも、ほとんど無地に近い襖二面（G1、2）には、手が加えられておらず、画面下半部に、淡墨によるやわらかい写生風の波が、かすかに確認でき

る。また床之間中央の壁貼付絵（G4）に描かれた島の沿岸の波の描写は、それほど損傷を蒙っておらず、激しく打ち寄せる力強い波頭の形態が、洗練された優雅さを示すとともに、きわめて表現性に富む描写になっている。図様の雰囲気からいえば、蓬萊島、あるいは補陀落浄土といったところであろうか。床之間の向かって左の嵌め殺しの襖（G6）には、画面左中央部に「稻嶺廣邦寫」の款記、「稻嶺」の朱文方印、「廣邦」の白文方印が見られる。この下之間の西側の襖四面にも、近代に描かれたと思われる水墨画が見られるが、それらは専門の画家による作品ではない。この襖四面にも、もともと稻嶺の絵画が描かれていた可能性が高いが、現状では確認できない。それらは床之間のモチーフに繋がる海的情景であったかも知れない。

さて、書院上之間に制作された「武陵桃源図」の主題の典故は、いうまでもなく、晋の時代に活躍した詩人の陶淵明（陶潜）の『桃花源記』である。中国人にとって憧れの別世界、つまり地上の楽園を、桃源郷、あるいは武陵桃源と呼ぶが、そこは海の遙か彼方にある仙境ではなく、地続きに行くことのできる楽園のことである。晋の太元間に、武陵の漁師が、ある日、谷川を遡って林に足を踏み入れると、桃の花が咲く林に出くわした。不思議に思った漁師は、林の奥深くへと入り込んで行くと、林の中に小さな洞穴があった。その洞穴に入っていくと、眼前に広々とした平野が開け、家々が並び、豊かな田畑がひろがっていた。そこには、かつて三世紀の秦の時代に起こった戦乱を避けて、秘境の山奥に隠れ住んだ人々の子孫が、豊かで平和に生活していたという。村人に大事にもてなされて、自分の村に帰った漁師は、もう一度、友人

と一緒にその楽園を訪れようとしたが、それは不可能であったという。陶淵明はこの詩を次のように始めている。

晉太元中、武陵人捕魚為業、綠溪行、忘路之遠近、忽逢桃花林。夾岸數百步、中無雜樹、芳草鮮美、落英繽紛。漁人甚異之、復前行、欲窮其林。林盡水源、便得一山。山有小口、髣髴若有光。便舍船從口入。初極狹、纔通人。復行數十步、豁然開朗。土地平曠、屋舍儼然、有良田美池桑竹之屬。阡陌交通、雞犬相聞。……

晋の太元の中、武陵の人の魚を捕うるを業と為せるもの、溪に縁うて行き、路の遠近を忘るるに、忽ち桃花の林に逢う。岸を夾みて數百歩、中に雜樹なく、芳しき草は鮮かに美しく、落つる英は繽紛たり。漁人、甚だこれを異とし、復た前み行きて、其の林を窮めんと欲す。林は水の源に尽きて、便ち一山を得たり。山に小さき口あり、髣髴として光あるが若し。便ち船を舍てて口より入る。初めは極めて狹く、纔かに人を通ずるのみ。復た行くこと數十歩、豁然として開朗す。土地は平らかにして曠く、屋舎は儼然として、良田美池、桑竹の属あり。阡陌は交わり通じ、雞犬のこえ相い聞こゆ。……

稻嶺は、主として『桃花源記』の前半部を題材に障壁画を制作した。古くは室町後期の画僧岳翁（生没年不明、一四八六年以前から、一五二四年頃まで活躍）の双幅「武陵桃源図・李白觀瀑図」（出光美術館蔵）の右幅、あるいは稻嶺とほぼ同時代の岡田米山人（一七四四—一八二

〇）の作品など、この主題を扱った画家たちは数多いが、それらの多くの作品は、漁師を点景人物として小さく配置した山水図である。つまり一瞥では、どの風景とも知れない桃花咲乱れる山水図の図様で描かれる場合が多い。また、田能村竹田の「桃花源流水詩意図」（天保三年）は、画中の題詩に李太白の「山中問答」の二句が見られるが、この句の典故も陶淵明の『桃花源記』である。この画面で竹田は、桃花の点在する山岳に屈曲する川の流れを配置して、詩意を活かしつつも、想像力豊かに武陵桃源の世界を描いている。一方、稻嶺は、陶淵明の詩に即して、漁師が洞穴を見つけるといふモチーフをリアルに描いており、その点では以外に珍しい「武陵桃源図」である。圧巻は、障壁画東側の向かって右端から作品を鑑賞して行くとすれば、東側の襖絵に描かれた漁師と洞穴の、いわばクローズアップの場面に続いて、北側の床壁貼付絵に至って、突如険しい山岳と集落の広大な景観が眼前に浮かび上がってくるという設定である。つまり、近接の情景と遠景の景観との対照が印象深い。隣室下之間の「海」の部屋に対して「山」を制作した上之間全体の構成としては、洞穴をくぐり抜けると桃源境の世界が開ける、という陶淵明の詩の劇的な構成が、そのまま絵画化されているのである。

以上、春光院書院上之間の稻嶺作「武陵桃源図」を考察してきたが、この絵画は、応挙や蕪村らと同時代的に共通する平明な写生的描写を基本にしながらも、文人画の要素をも含めている。品格あふれる画面には、洗練された筆触や広々とした空間描写など、熟練した技法が見てとれる。こうした作風は、宮島新一氏が『京都の江戸時代障壁画』において紹介した、妙心寺雜華院の稻嶺作「竹林七賢図」、「柳鶯図」、「孔雀図」など

とよく似ていることから、春光院の障壁画は、雑華院の作品とほぼ同時期に制作されたものと推測される。そうすると、この「武陵桃源図」は、天明二年（一七八二）ないし天明三年（一七八三）頃に稲嶺が上京した時期から、寛政十年（一七九八）に鳥取へ帰郷するまでの時期、つまり一七八〇年代から九〇年代にかけての制作力旺盛な時期に制作された可能性が高いことになる。

〔註〕

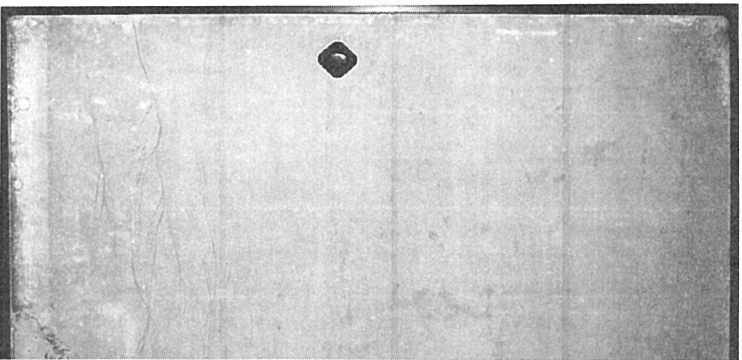
- ① 星野鈴「土方稲嶺筆、松に孔雀図」、『國華』第九四三号、二二―二九頁。
- ② 同書二五頁。
- ③ 同書二五頁。
- ④ 中央書畫研究会（小林勉代表）『日本書畫名家全傳』、二松堂、昭和六年（一九三二）五月、二〇六―二〇七頁。
- ⑤ 同書二〇六頁。
- ⑥ 田中敏雄「興国寺（和歌山県由良町）の障壁画―土方稲嶺の襖絵―」、『日本美術工芸』五六四号、三二―四二頁。
- ⑦ 宮島新一「土方稲嶺『孔雀図』」、『日本屏風絵集成第八卷』、講談社、昭和五十三年（一九七八）、一〇七頁。
- ⑧ 前掲書、中央書畫研究会『日本書畫名家全傳』、二〇七頁。
- ⑨ 一海知義注『陶淵明』（中国詩人選集四）、岩波書店、昭和三十三年（一九五八）、一四二―一四三頁。
- ⑩ 同書一四四―一四五頁。
- ⑪ 宮島新一『京都の江戸時代障壁画』、（財）京都府文化財保護基金、昭和



挿図1 稲嶺「武陵桃源図」(部分)



挿図 2 稲嶺「山水図」



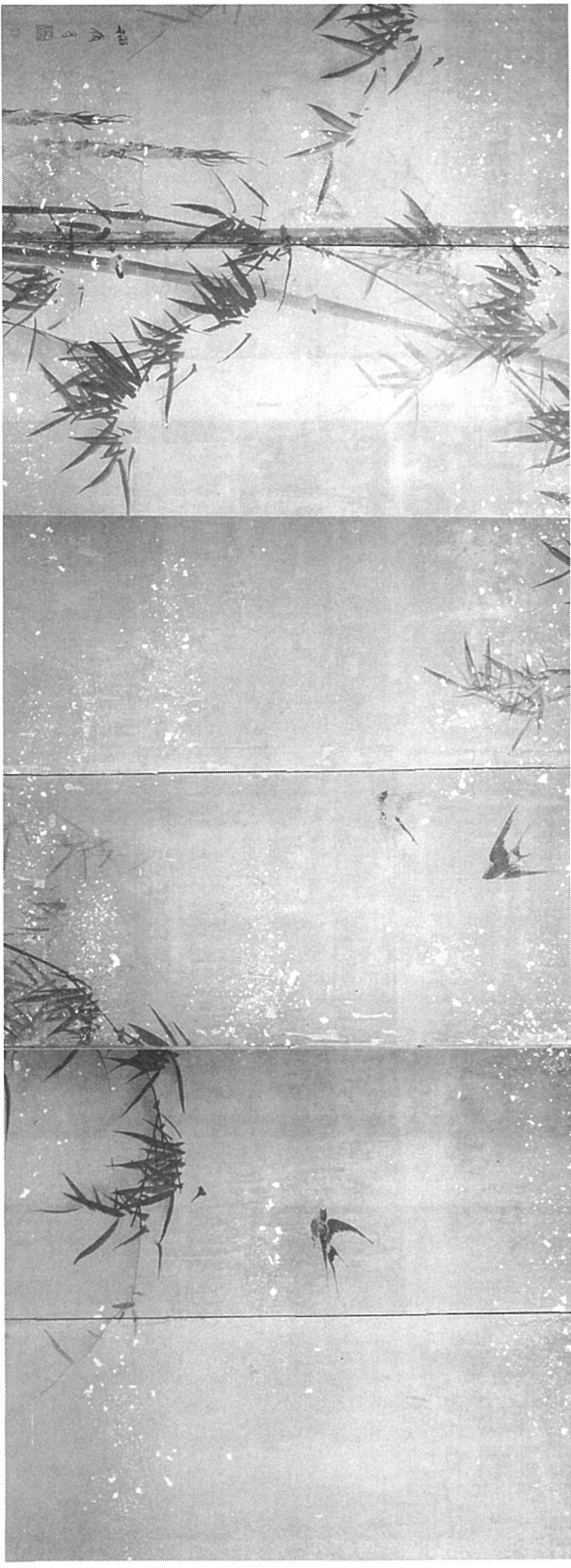


插图 3 稻嶺「竹燕图屏風」



挿図4 稻嶺「竹燕図屏風」款印

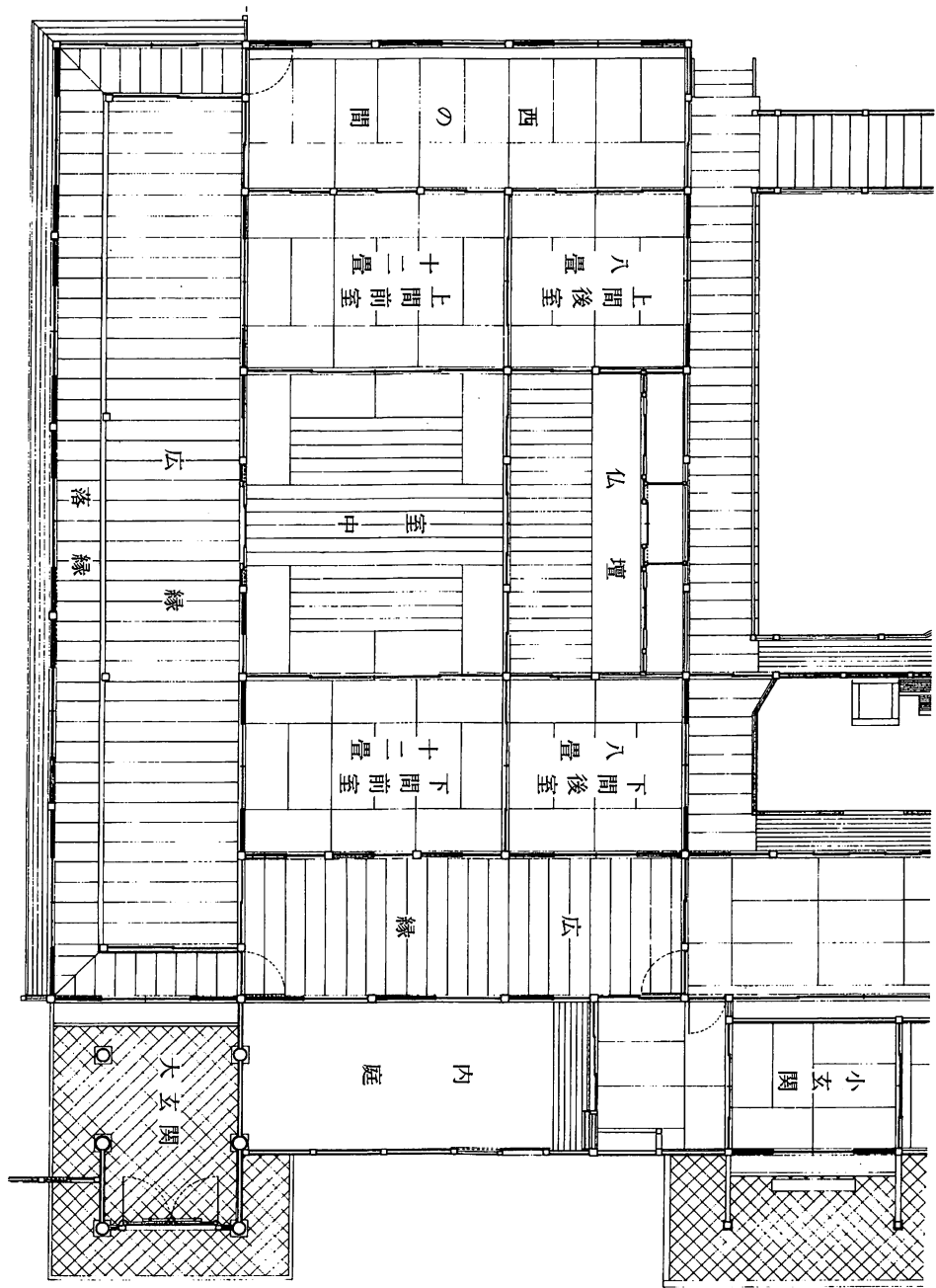


図2 春光院 客殿平面図

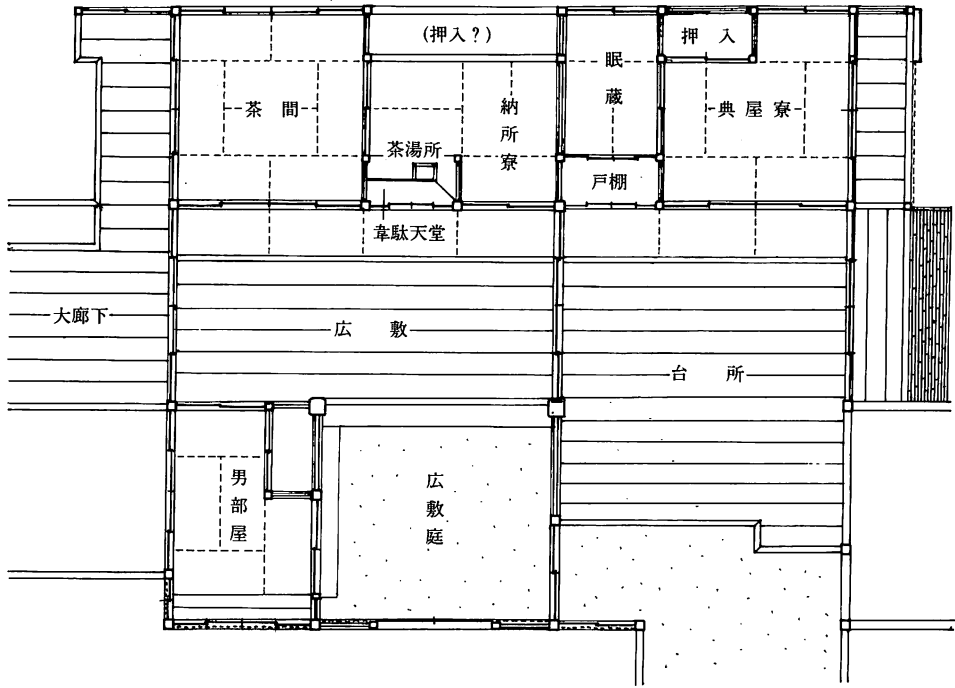


図5 春光院庫裏復原平面図

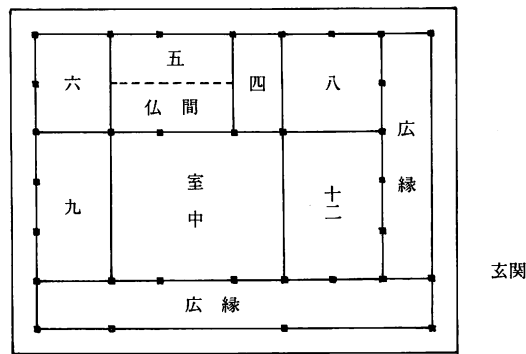


図3 春光院前身客殿推定平面図

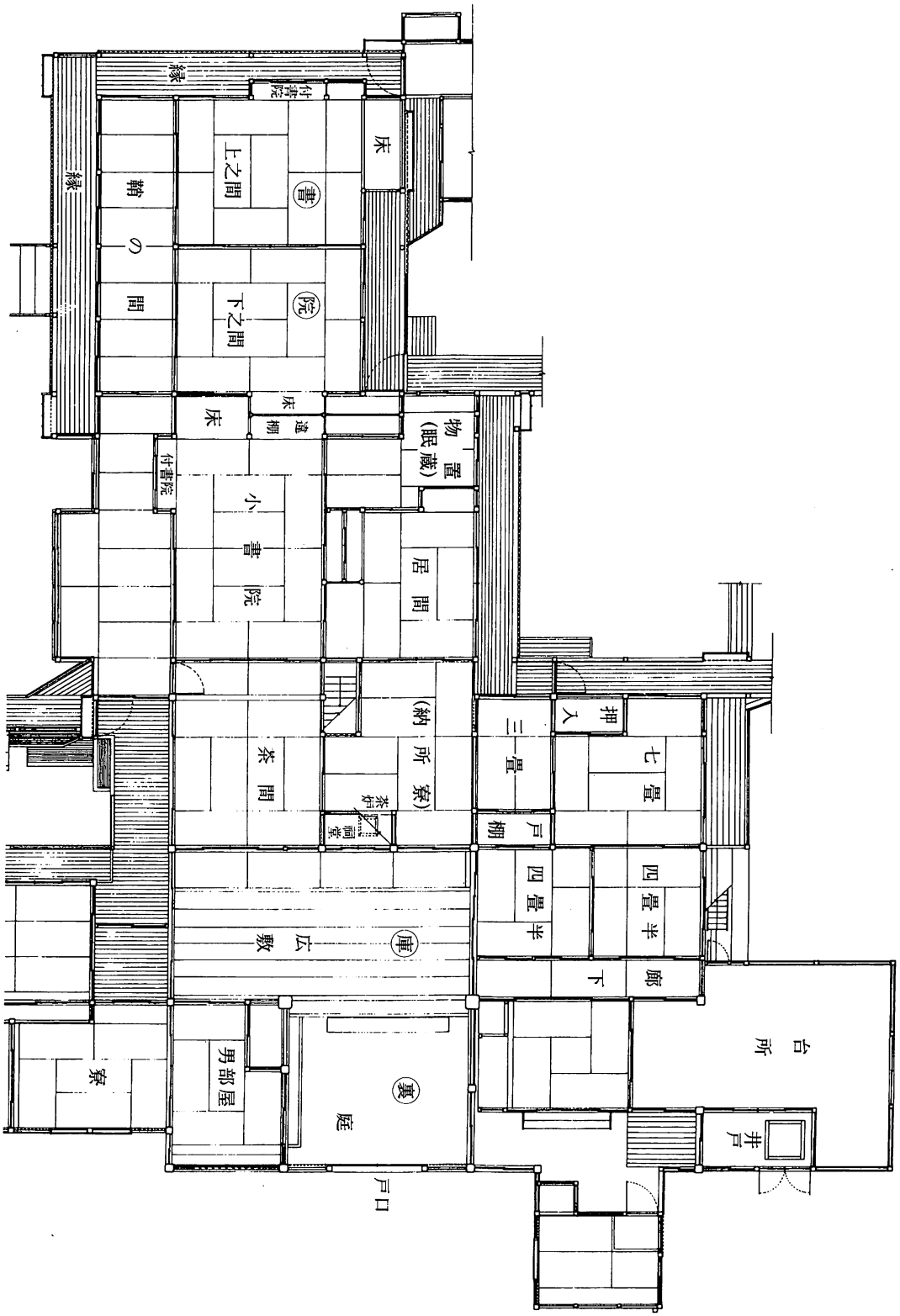
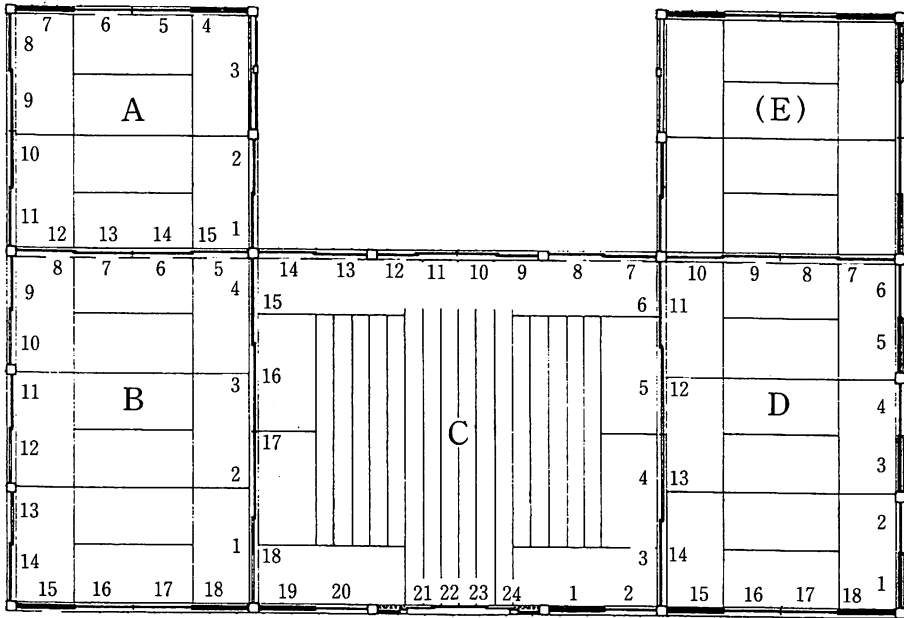
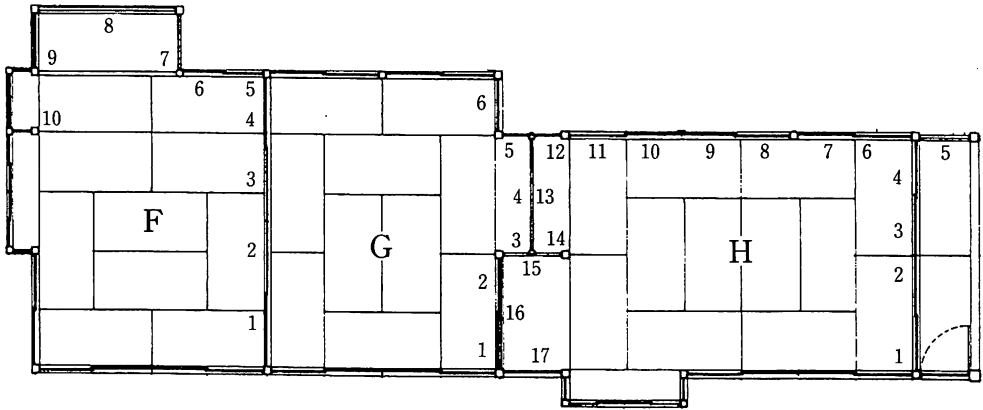
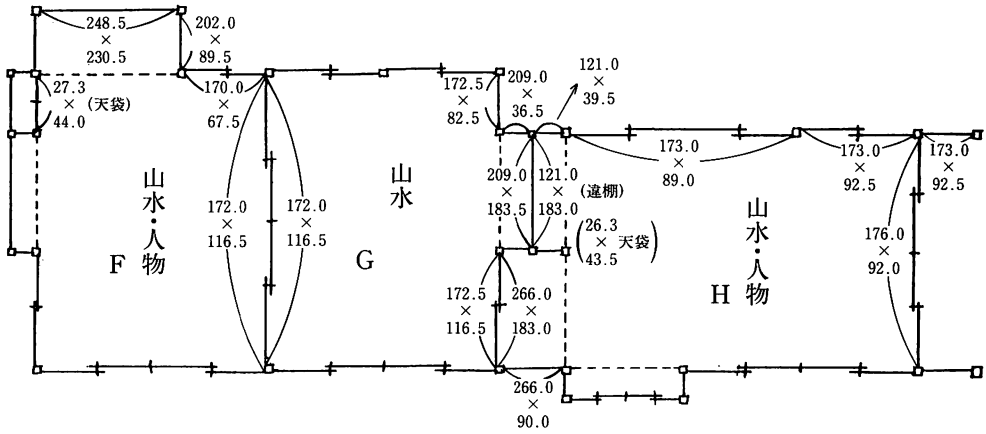


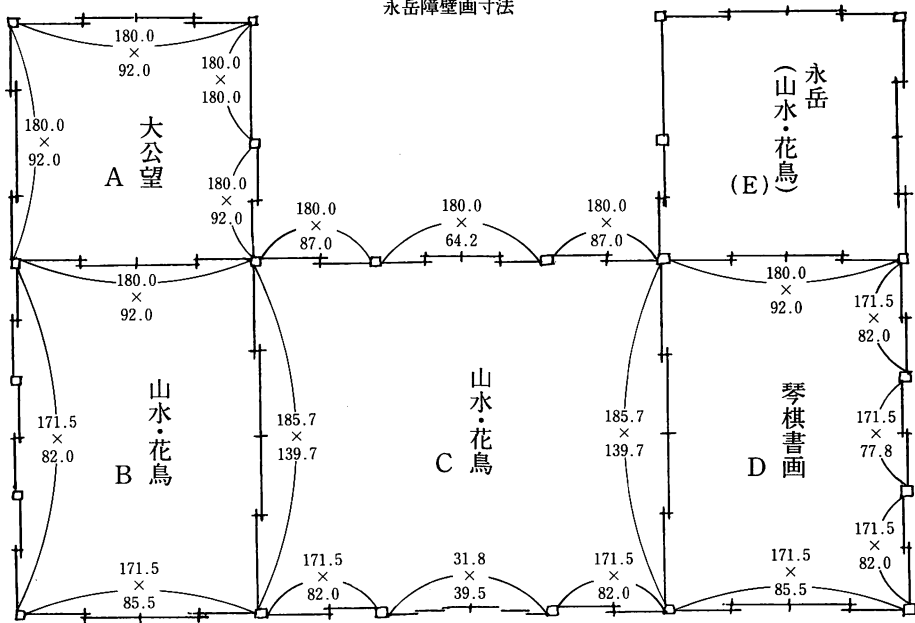
図 4 春光院庫裏・書院平面図



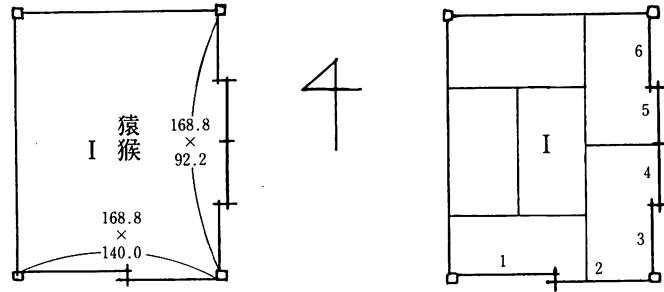
書院・小書院
稻嶺、洞玉障壁面寸法



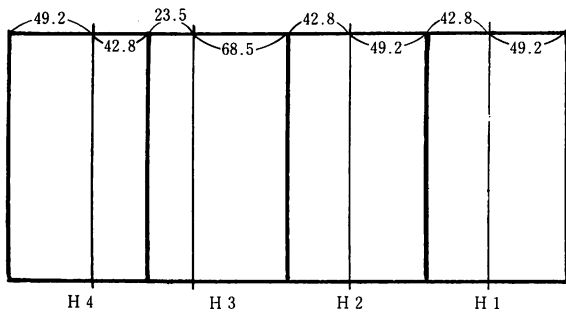
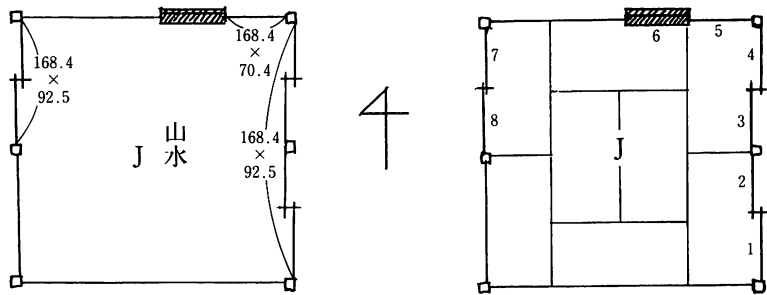
客殿
永岳障壁面寸法



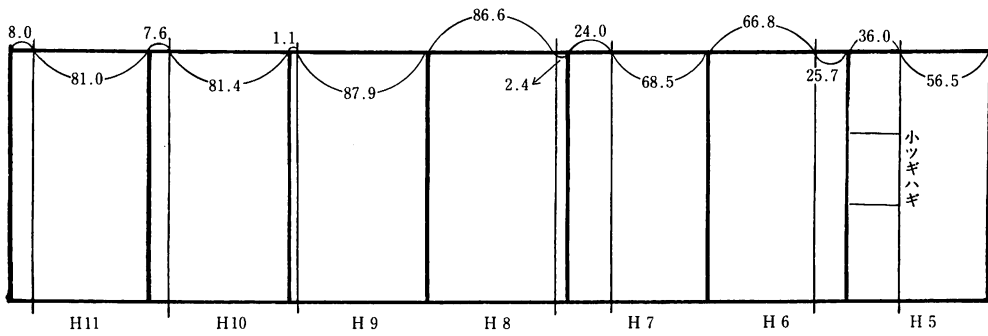
意泉軒・洞玉障壁画記号、寸法



意泉軒・連山障壁画記号、寸法



小書院
洞玉 襖(改修紙継)寸法



稻嶺 襖
(紙継 4 段)

40.0cm
40.5
40.5
51.5

永岳 屏風
(紙継 4 段)

19.0~24.4cm
41.5
41.5
41.5
6.5~11.8

永岳 襖・壁貼付
(紙継 4 段)

41.5cm
41.5
41.5
41.5
5.5~19.7

書院障壁面の紙継寸法

洞玉 襖(H 5 ~ H11)
(紙継 5 段)

35.5cm
37.0
37.0
37.0
26.5

洞玉 襖(H 1 ~ H 4)
(紙継 5 段)

34.5cm
37.0
37.0
37.0
30.5

稻嶺 床壁貼付
(紙継 5 段)

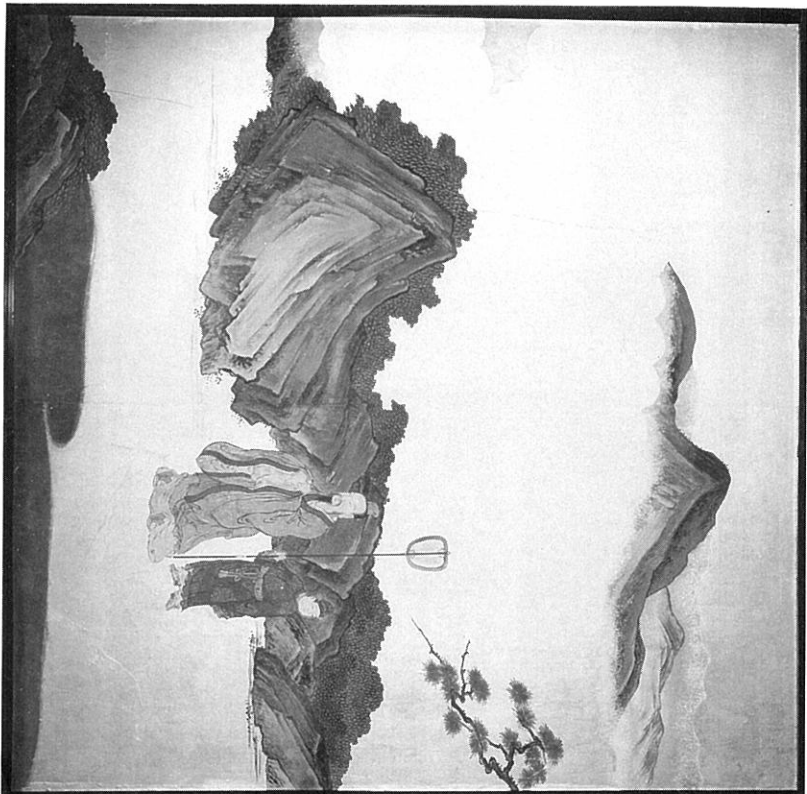
7.5cm
40.5
40.5
40.5
40.5
39.7

意泉軒
洞玉 襖(猿猴図)
(紙継 5 段)

26.4cm
37.0
37.0
37.0
31.4

小書院
作者不明 床壁貼付
(紙継 7 段)

19.5cm
41.3
41.3
41.3
41.3
41.3
40.0



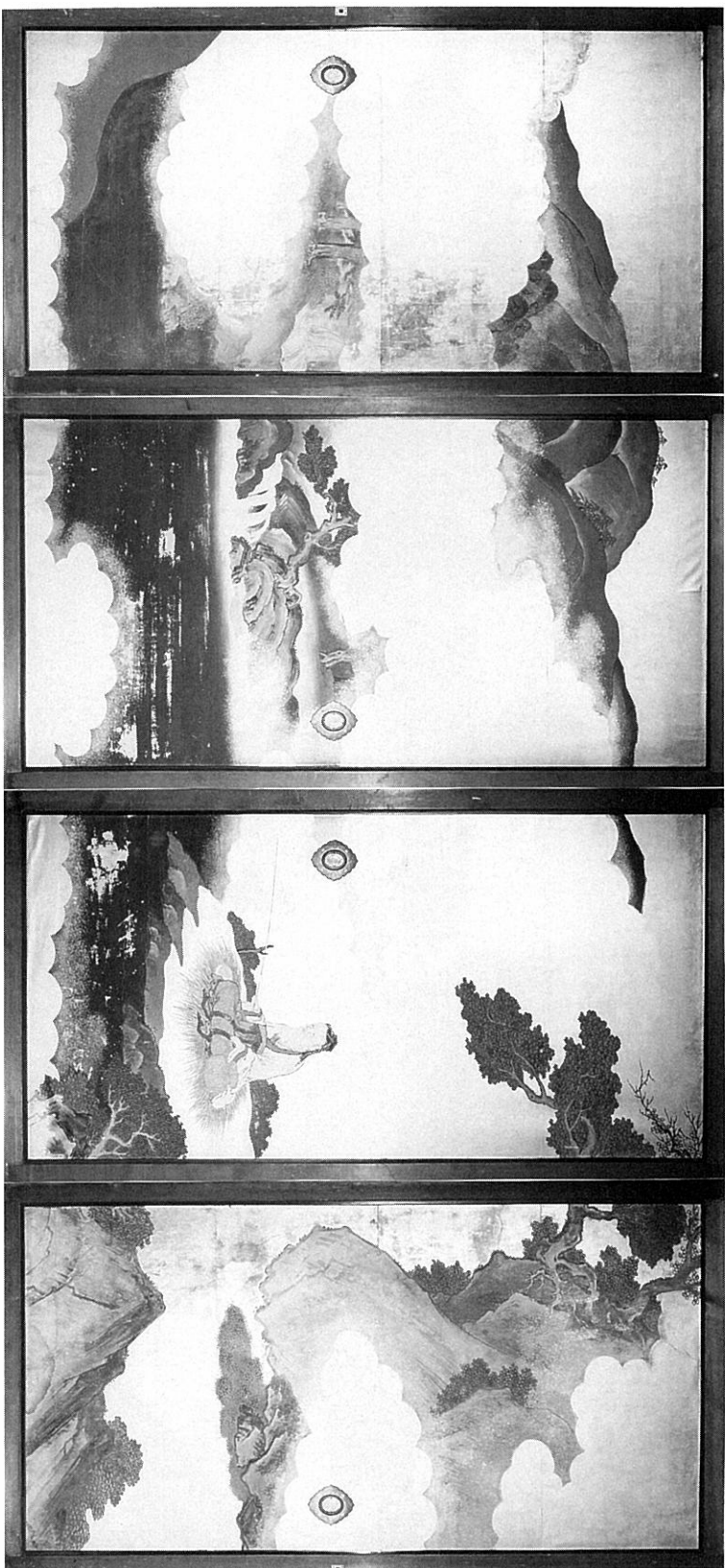
永岳 A 3



A 2



A 1

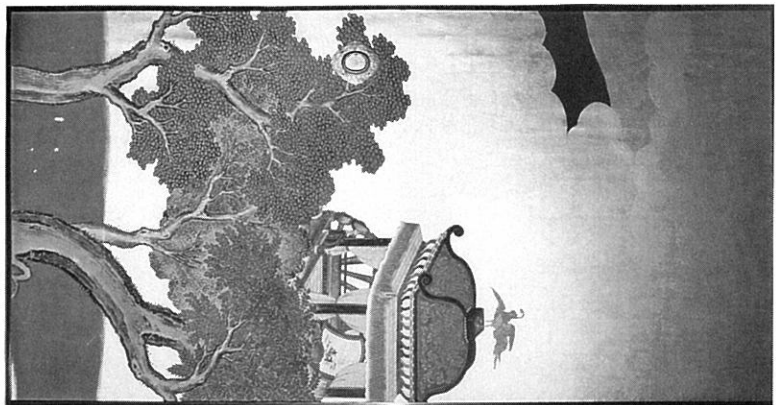


永岳 A 7

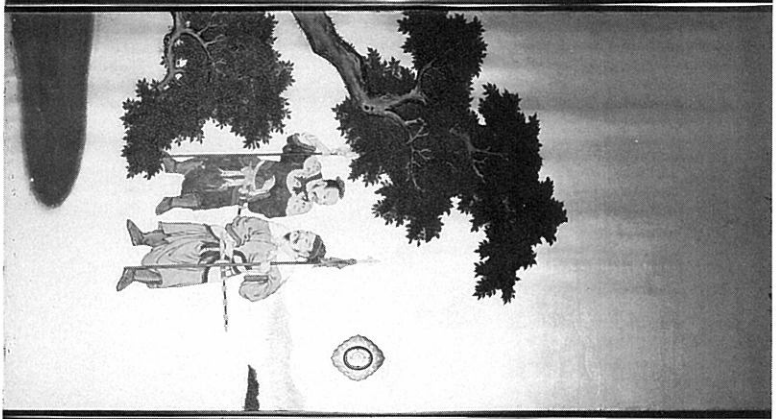
A 6

A 5

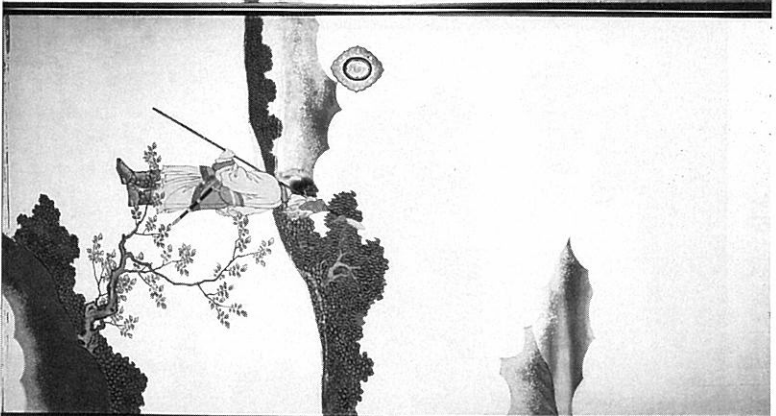
A 4



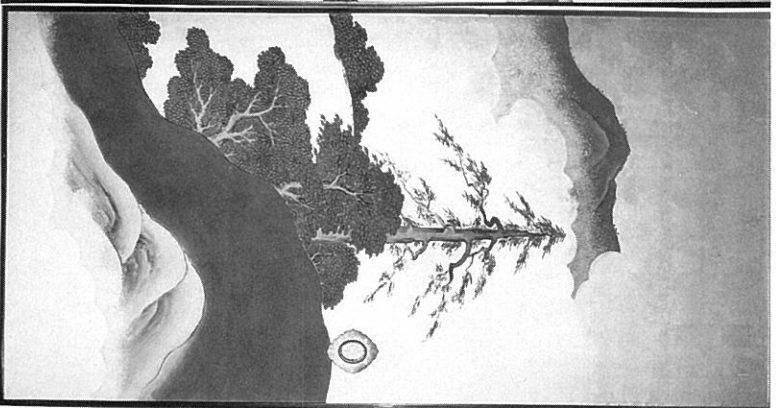
永岳 A11



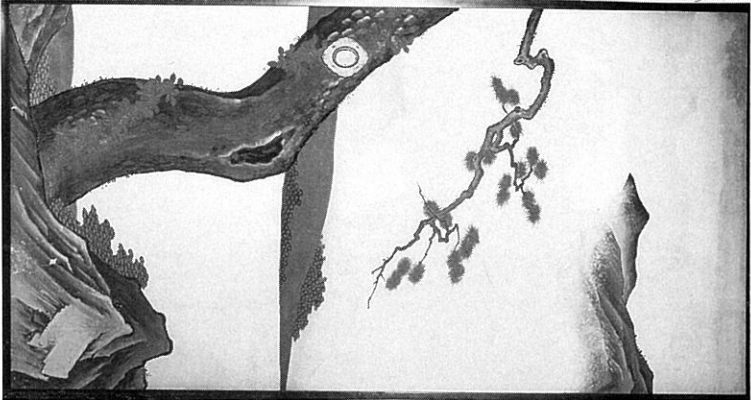
A10



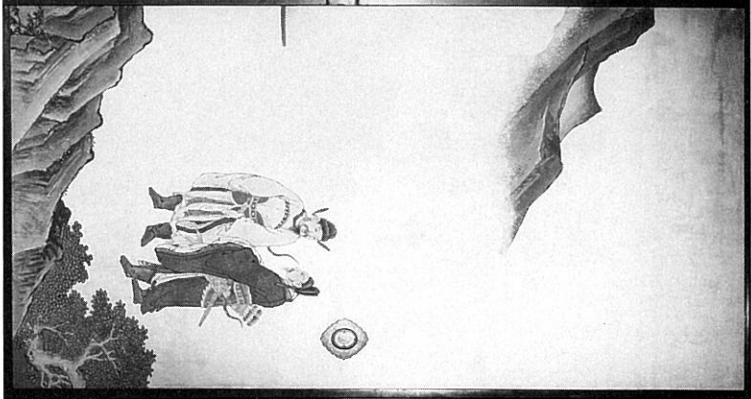
A 9



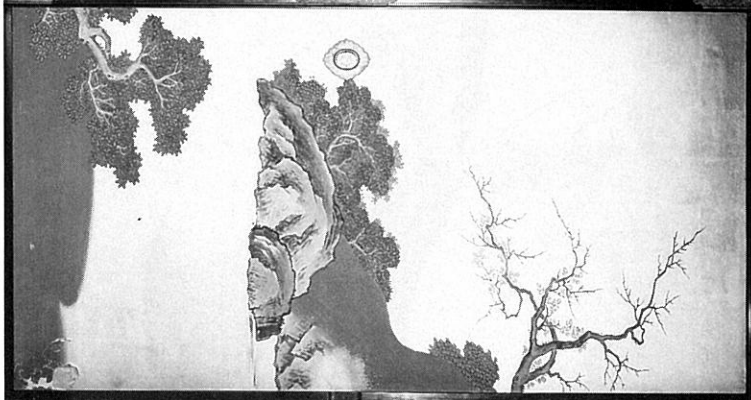
A 8



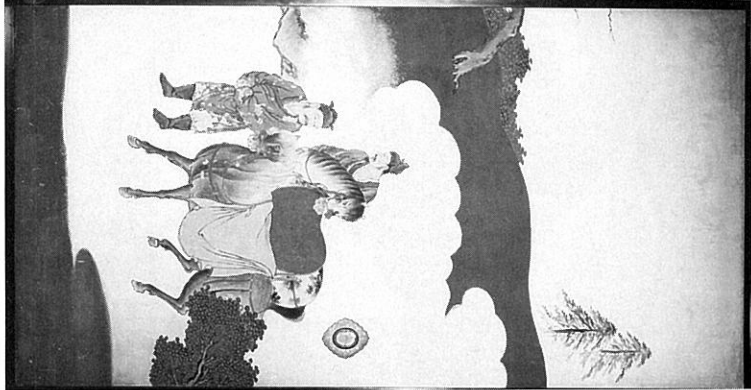
永岳 A15



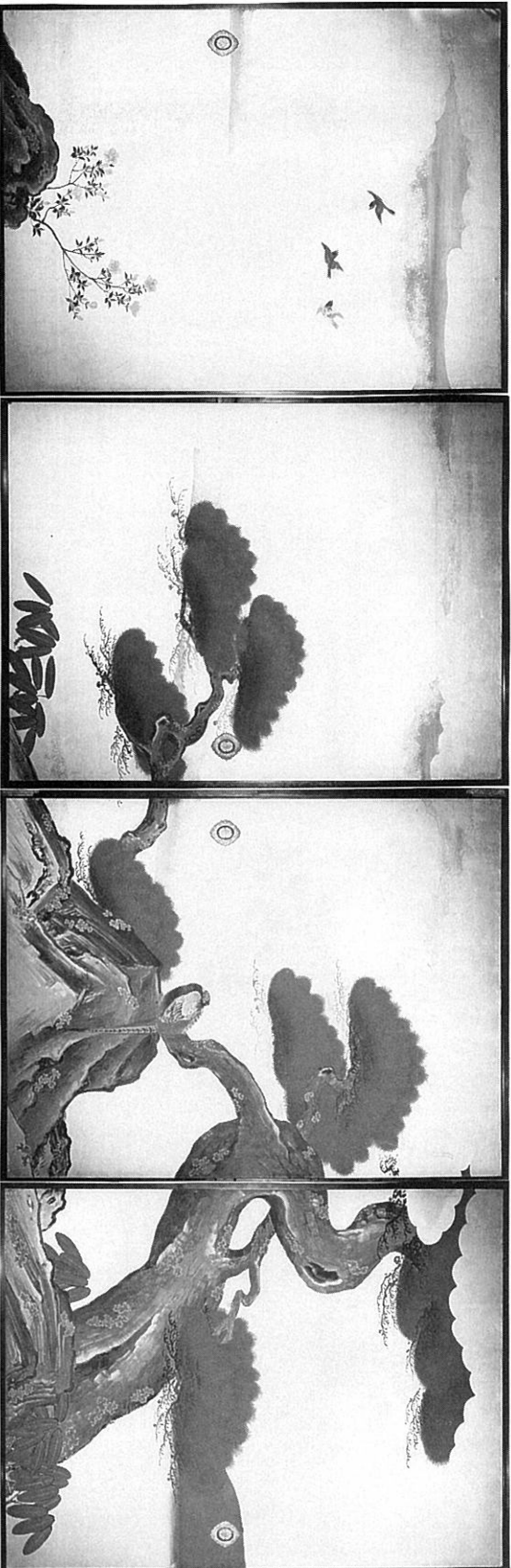
A14



A13



A12

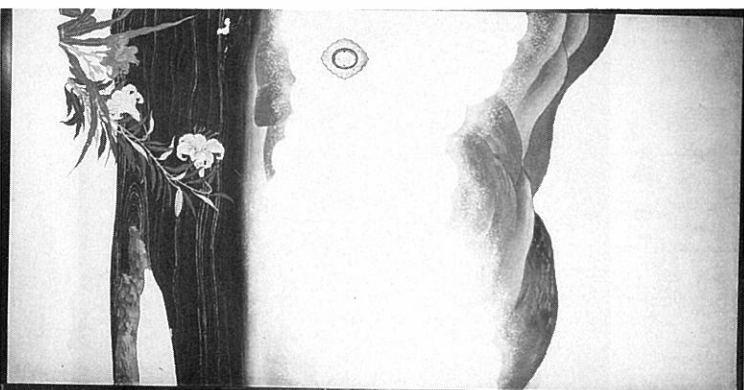


永岳 B 4

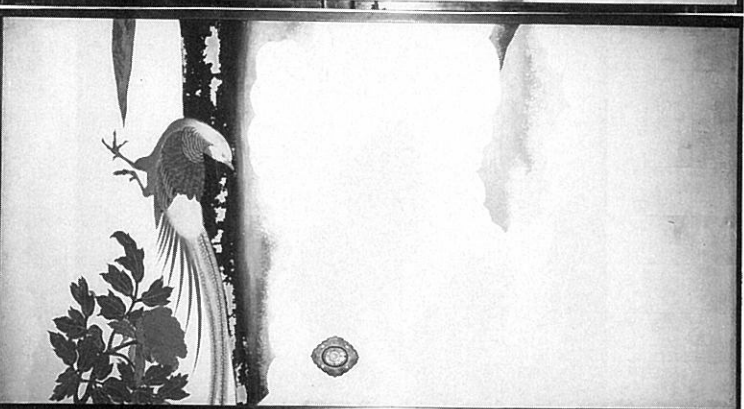
B 3

B 2

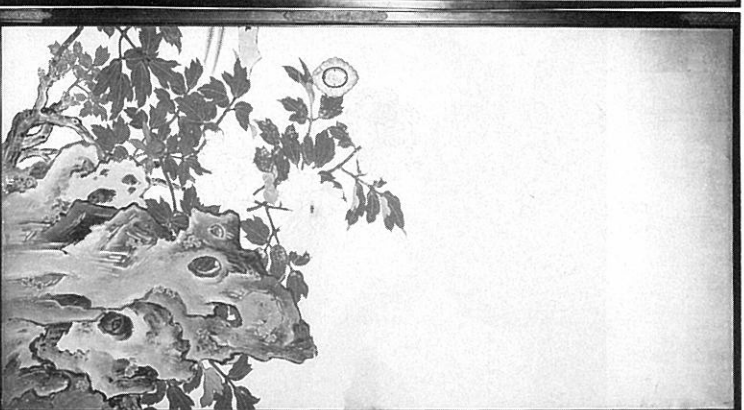
B 1



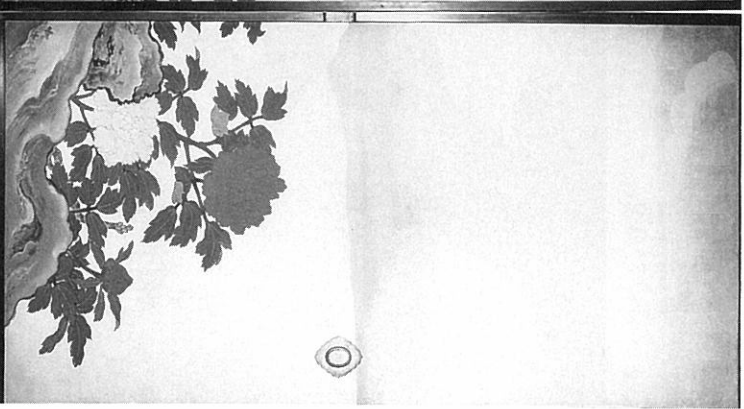
永岳 B 8



B 7



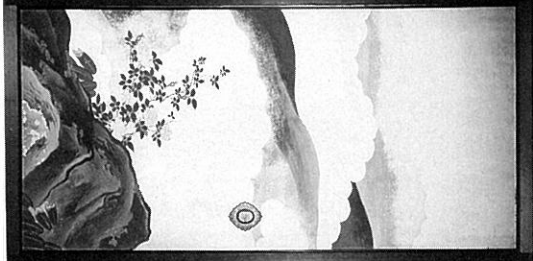
B 6



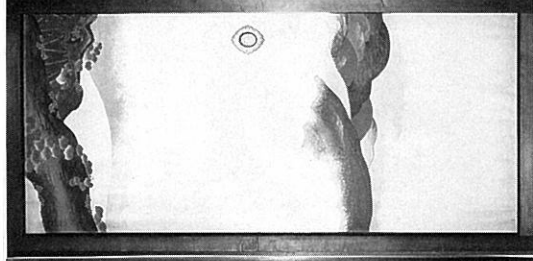
A 5



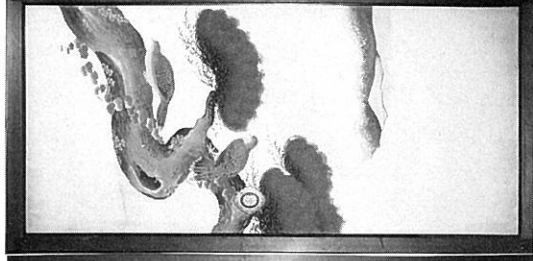
永岳 B14



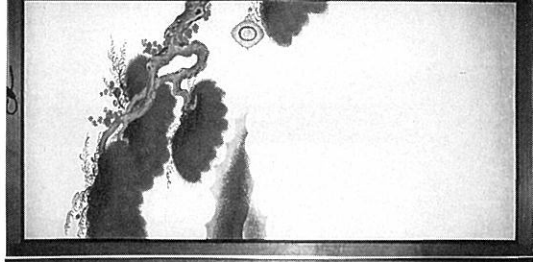
B13



B12



B11



B10



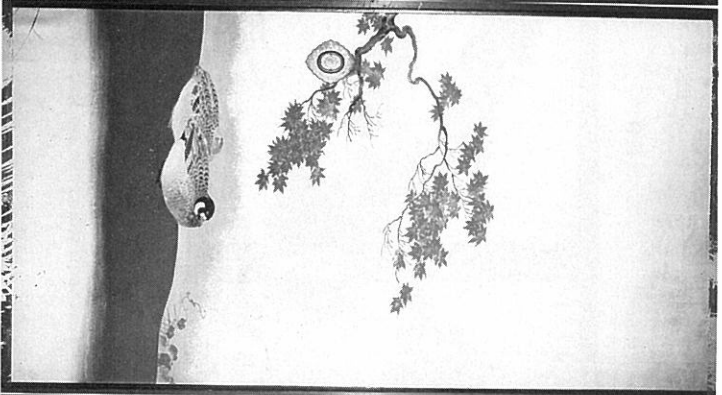
B 9



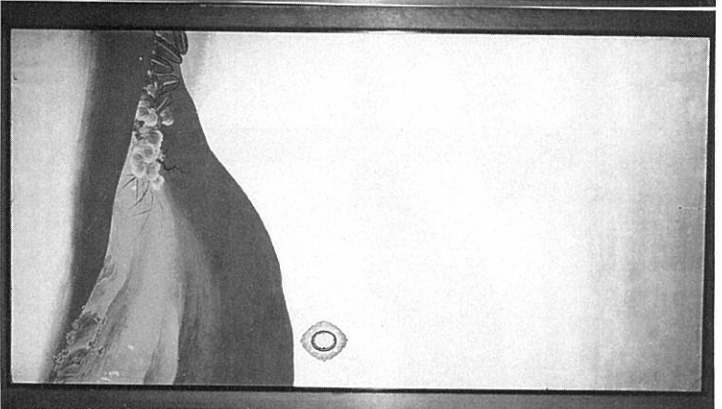
永岳 B18



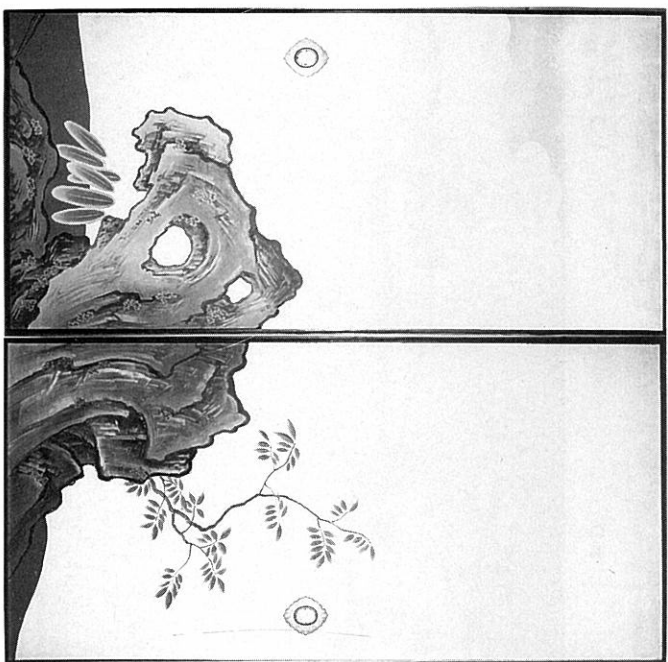
B17



B16

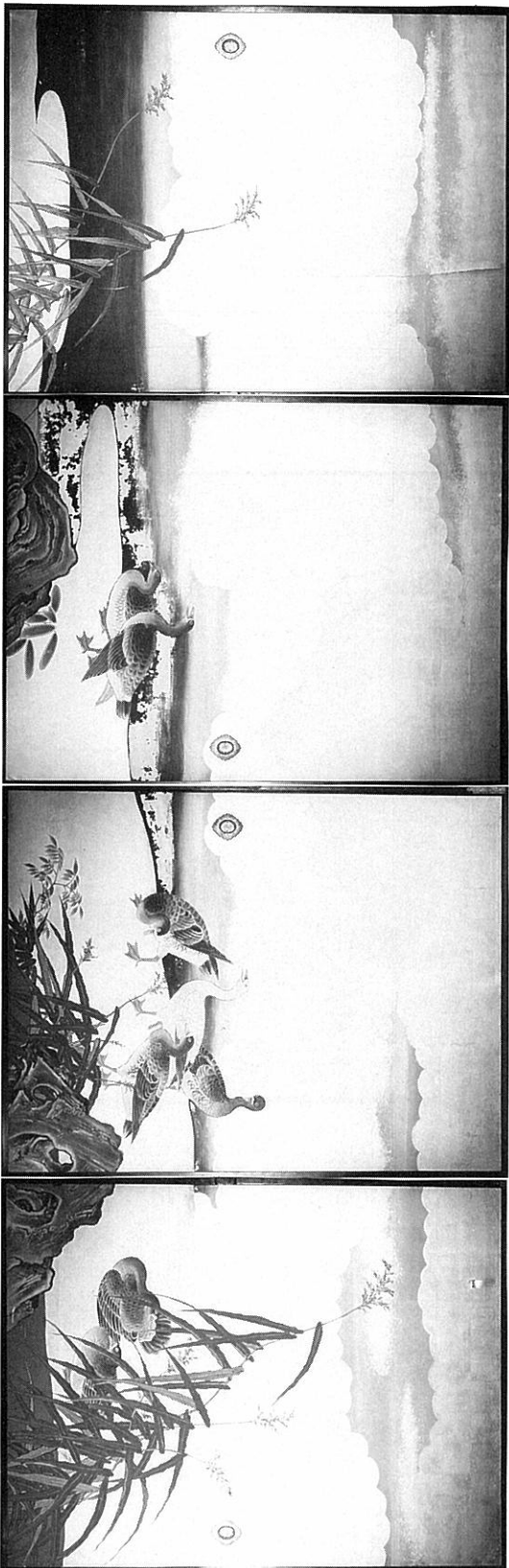


B15



永岳 C 2

C 1

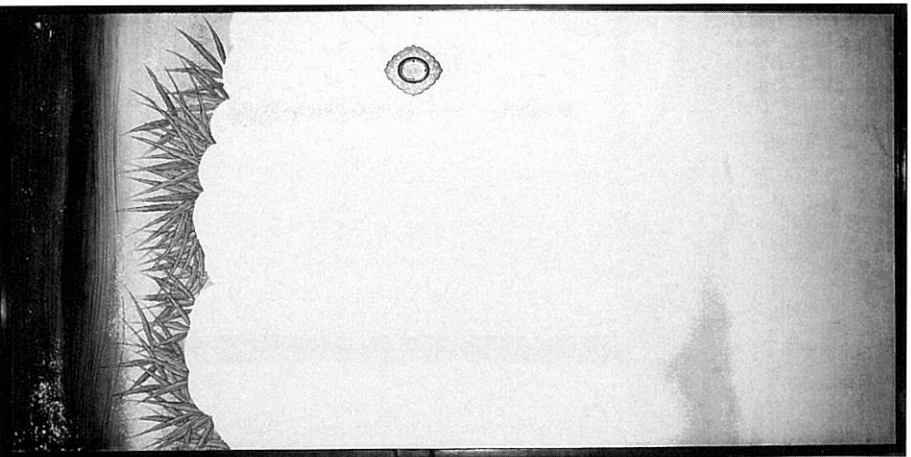


永岳 C 6

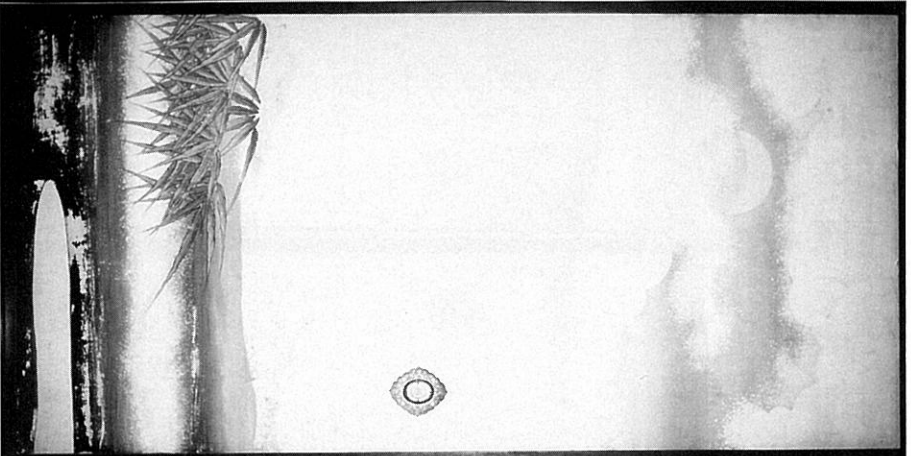
C 5

C 4

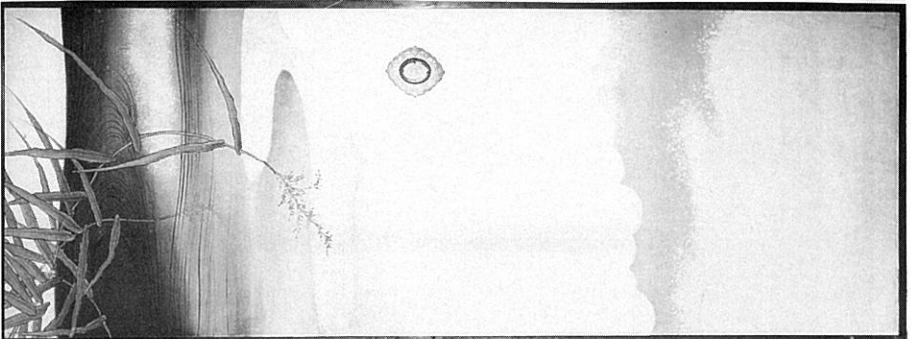
C 3



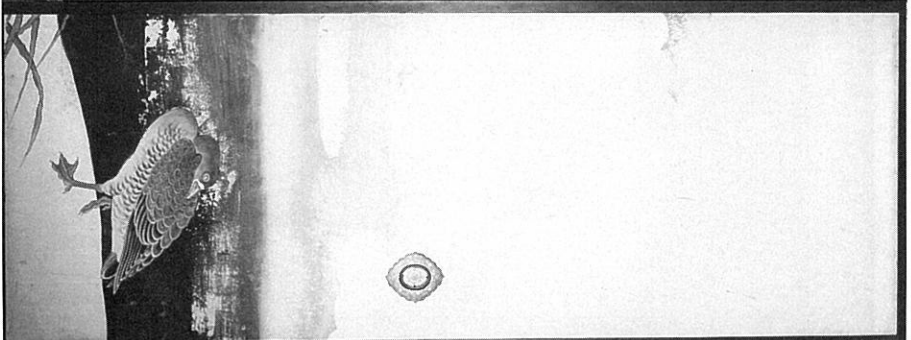
C10



C 9



C 8



C 7

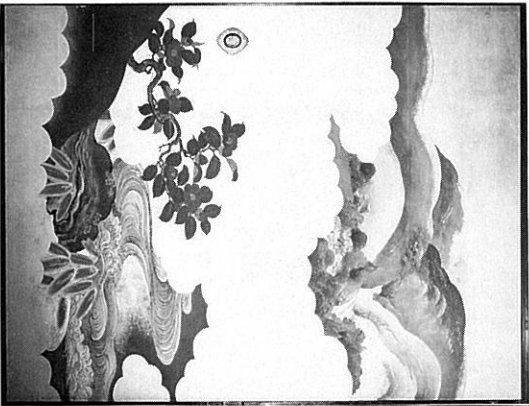


永岳 C14

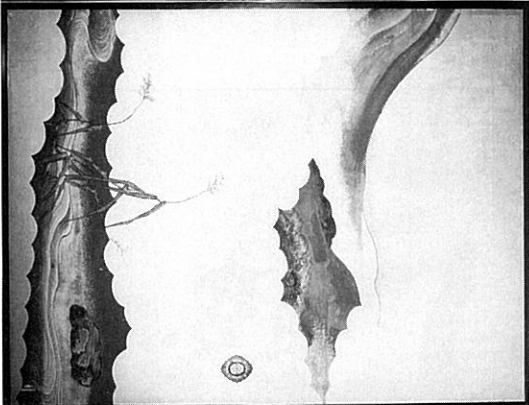
C13

C12

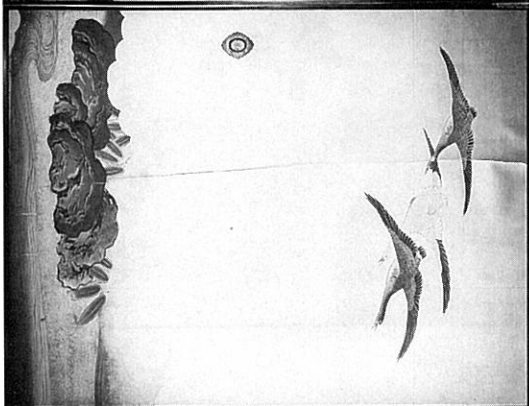
C11



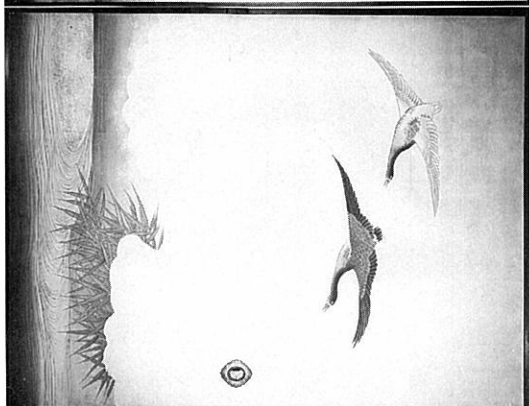
永岳 C18



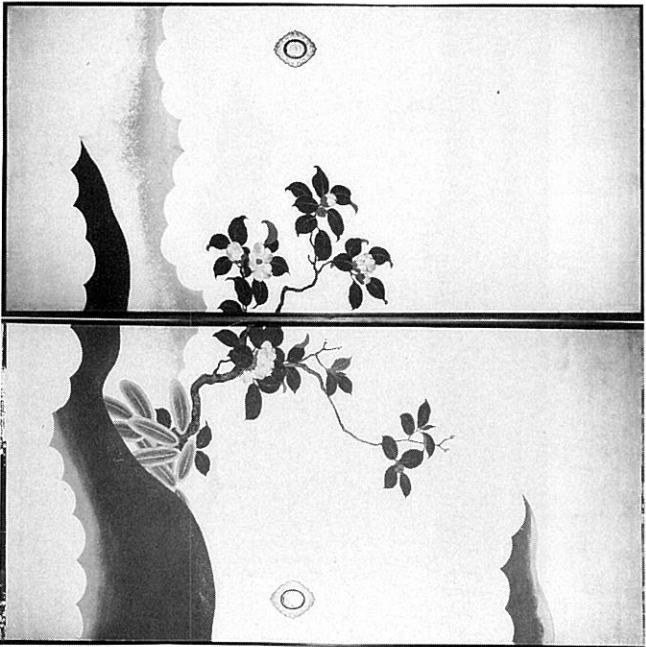
C17



C16

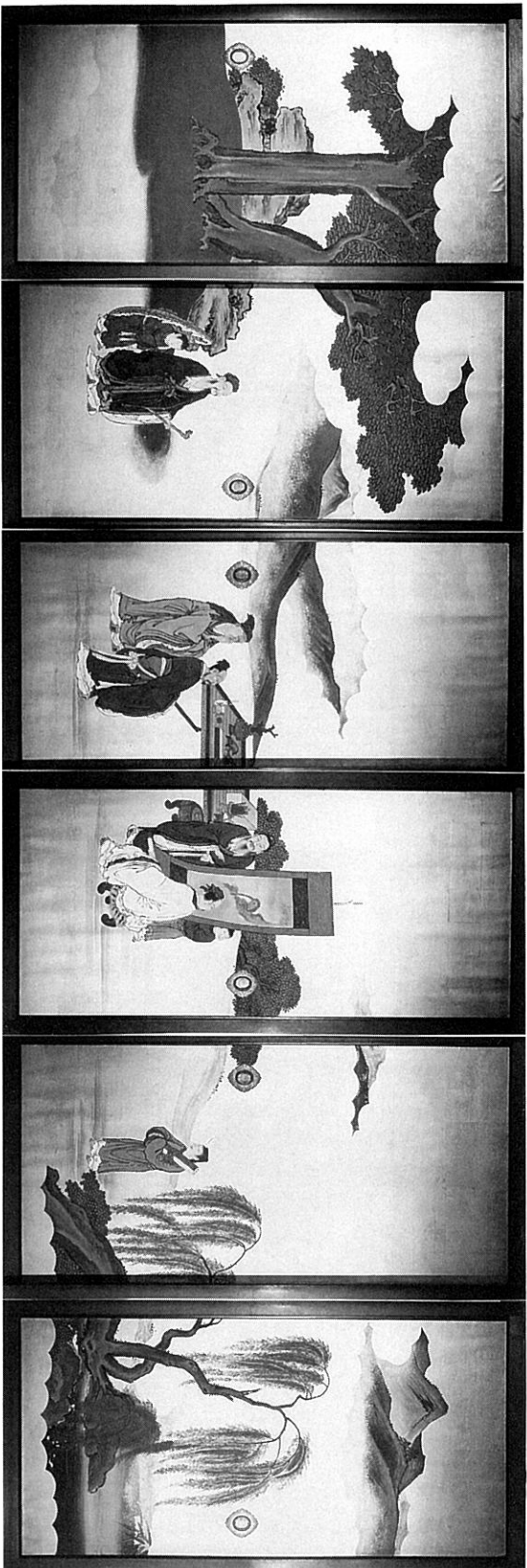


C15



C20

C19



永岳 D 6

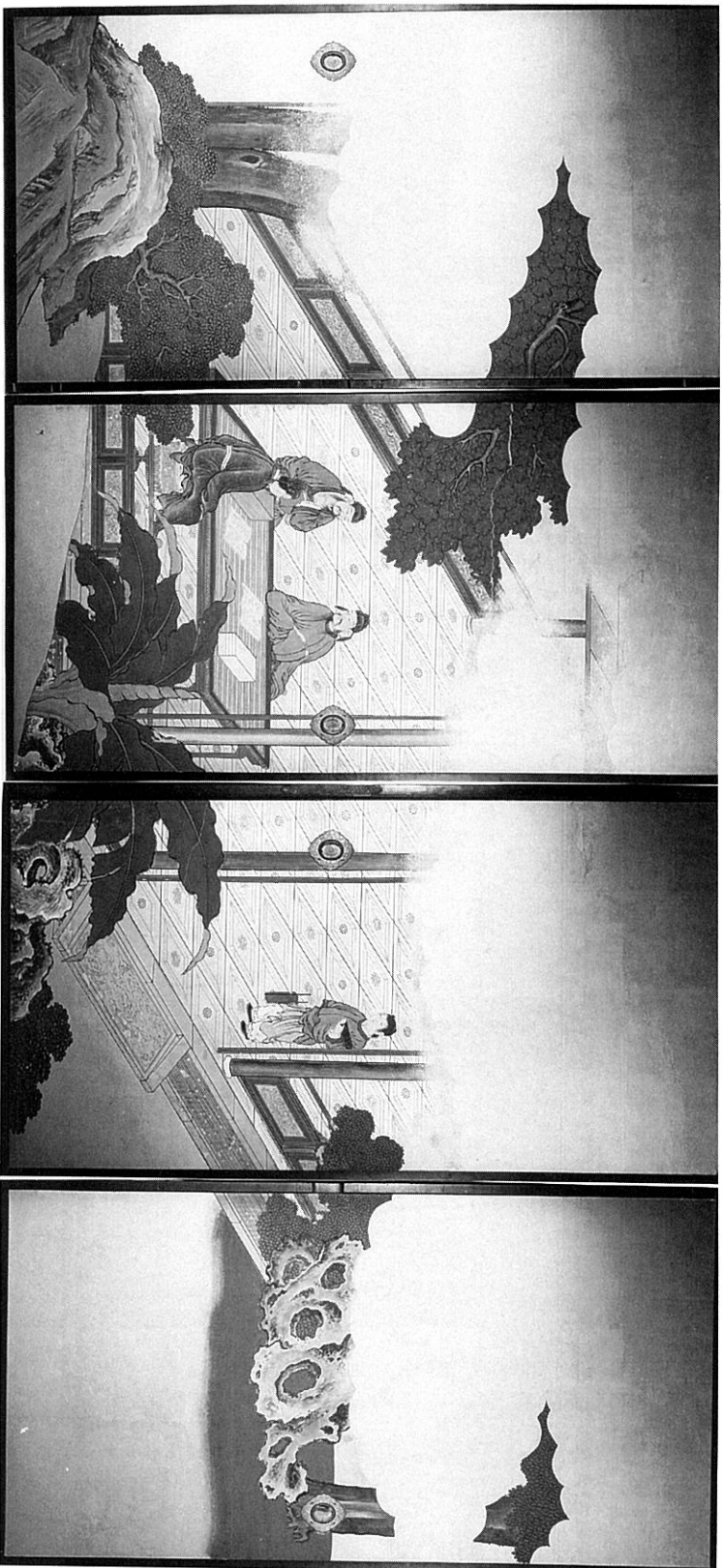
D 5

D 4

D 3

D 2

D 1

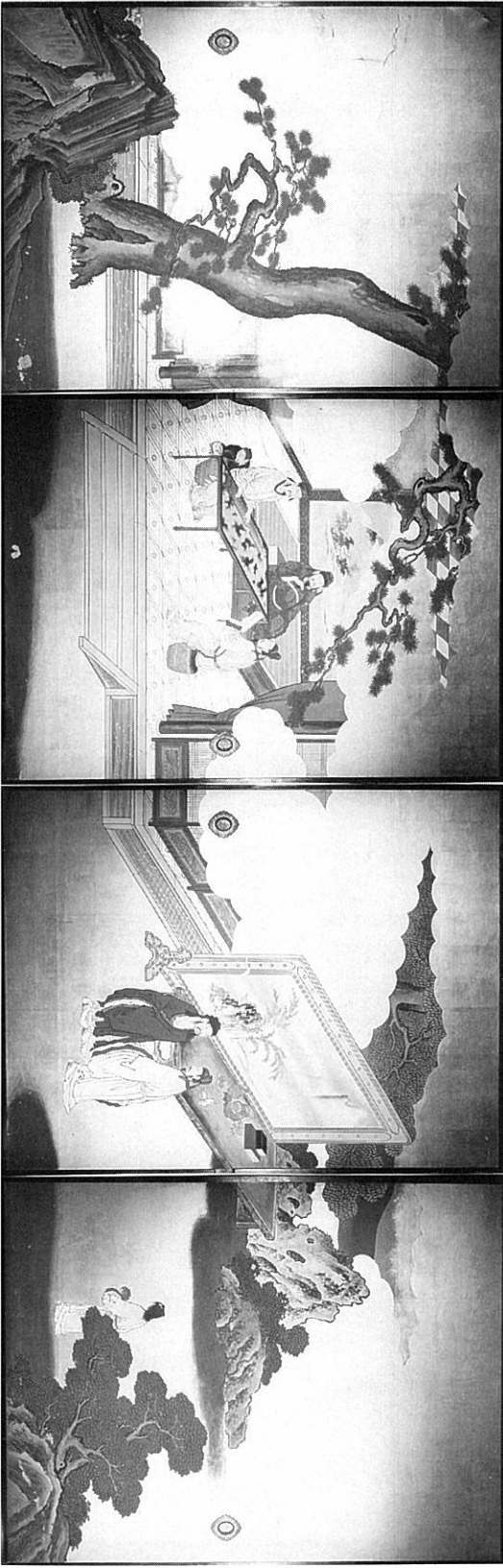


永岳 D10

D 9

D 8

D 7

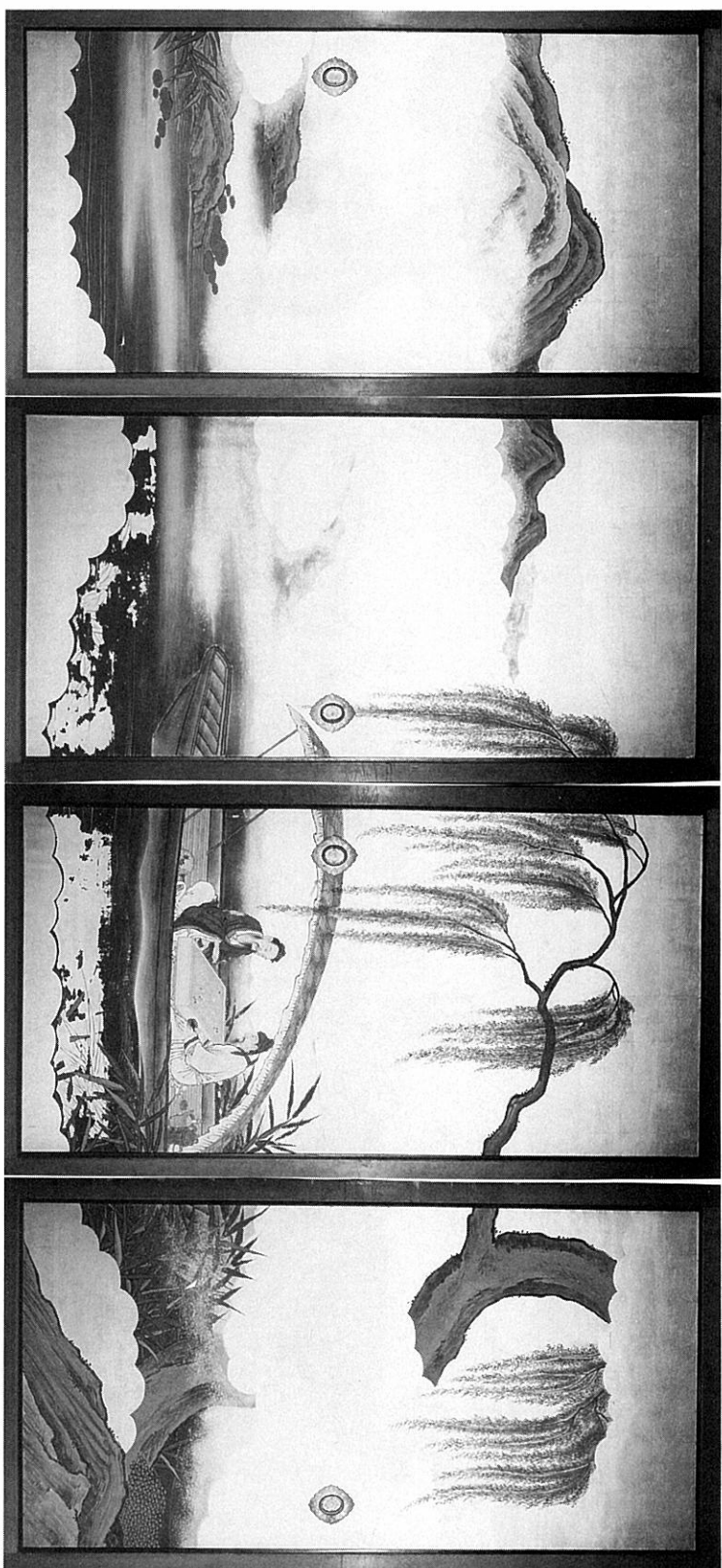


永岳 D14

D13

D12

D11



永岳 D18

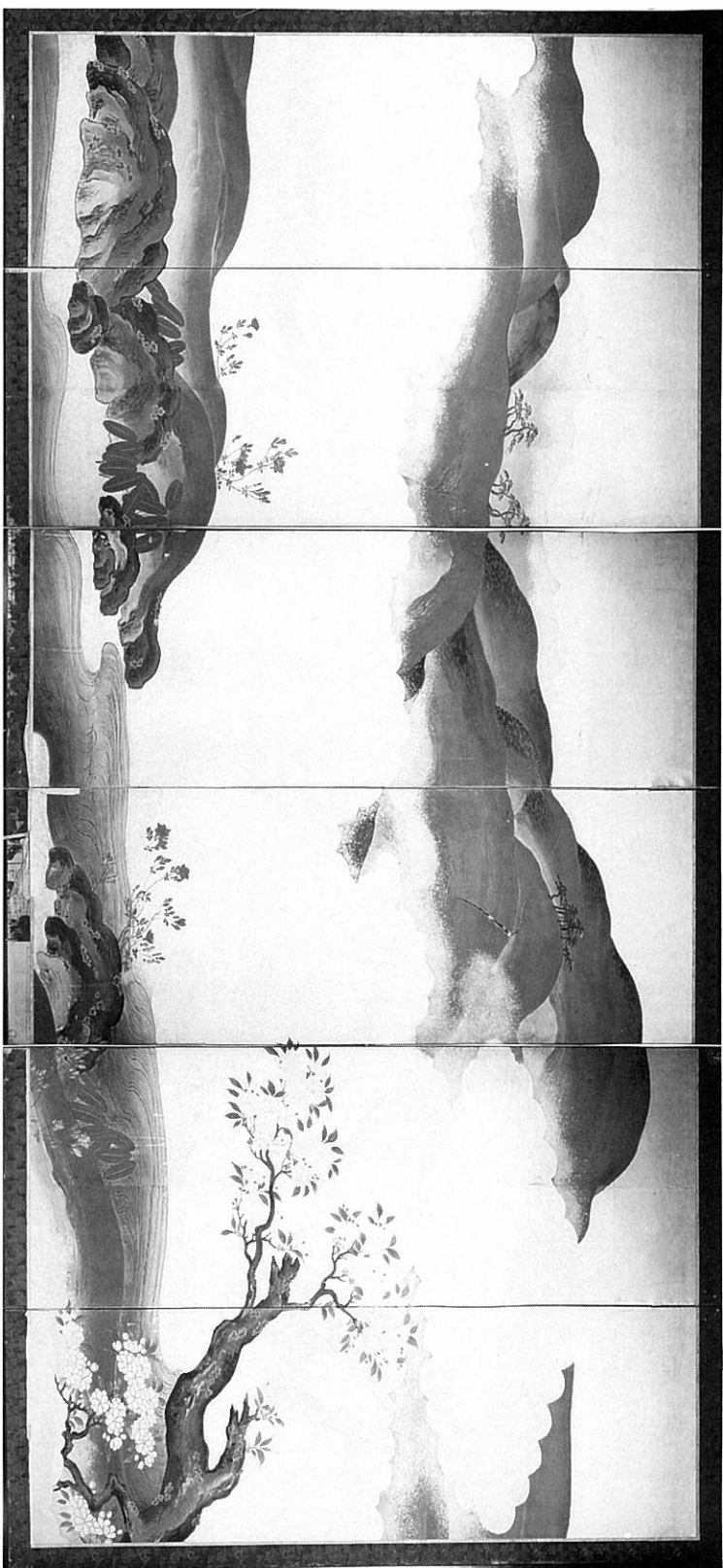
D17

D16

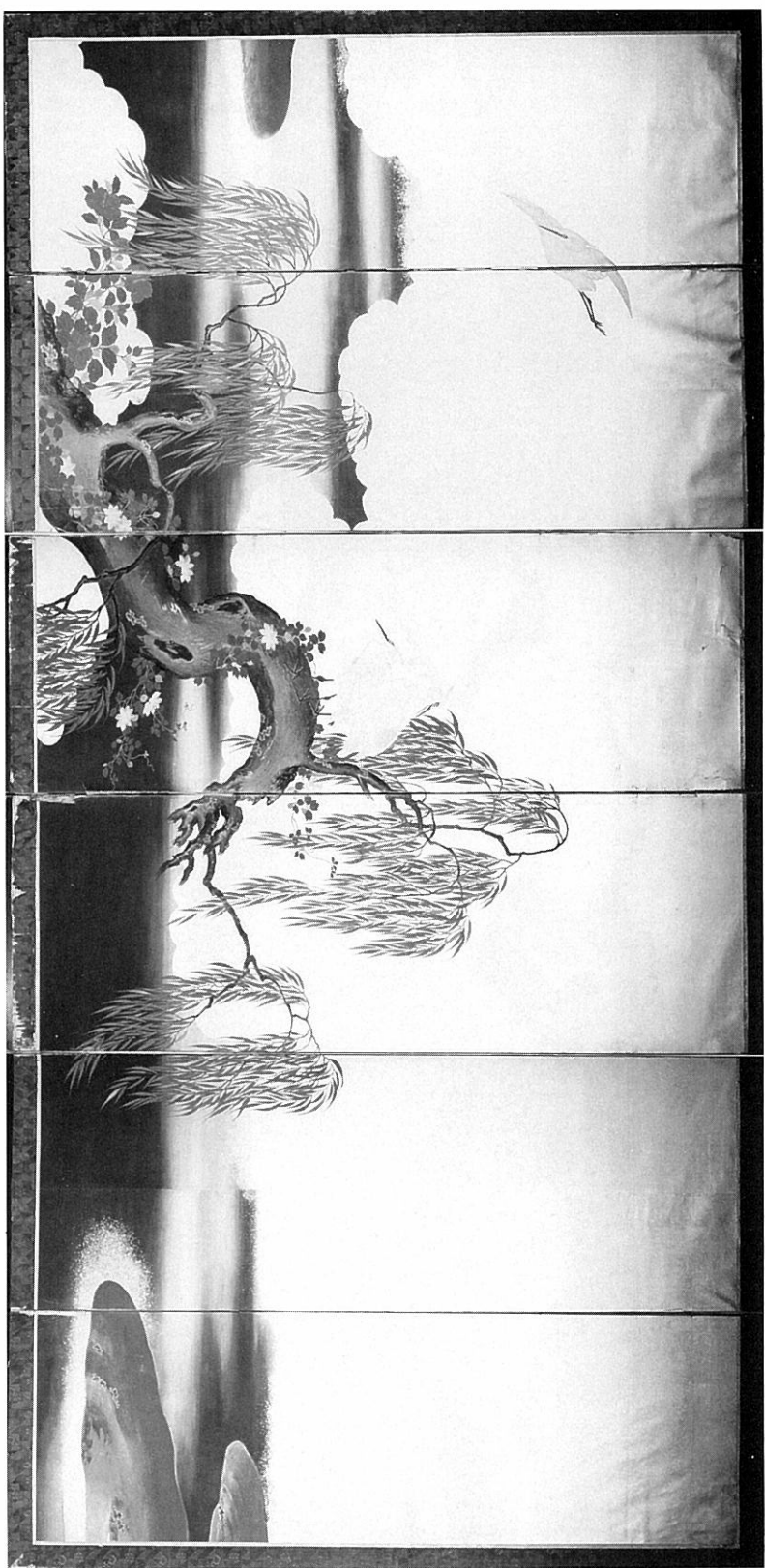
D15



永岳 E1



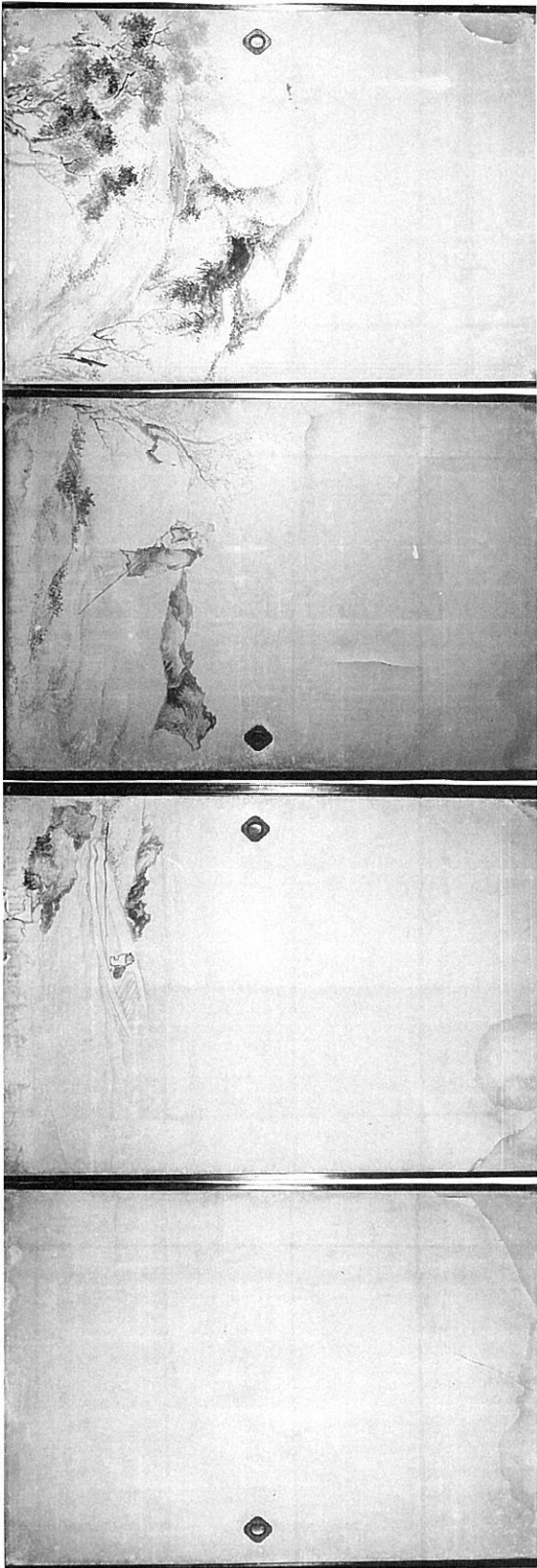
永岳 E 2



水岳 E 3



永岳 E 4



稻嶺 F 4

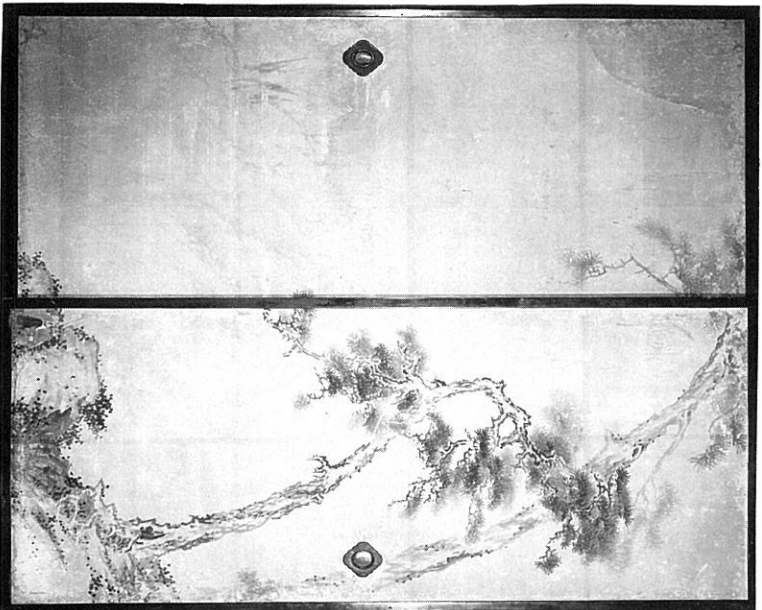
F 3

F 2

F 1

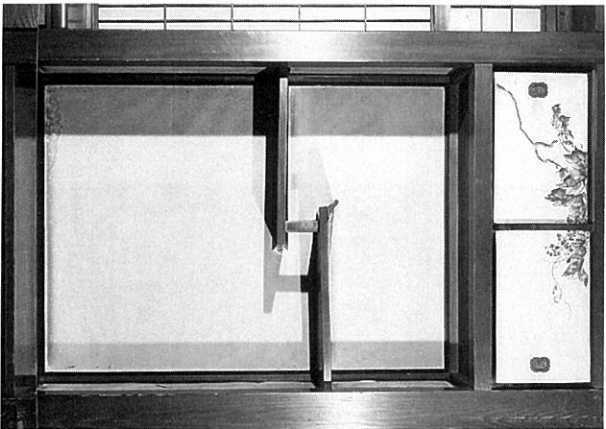


相嶺 F 8



F 6

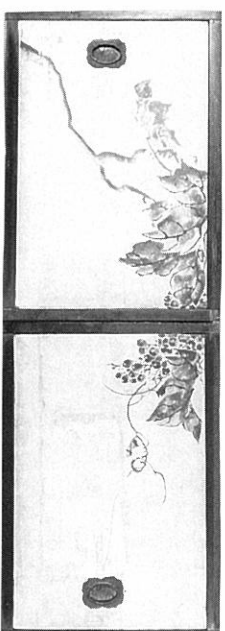
F 5



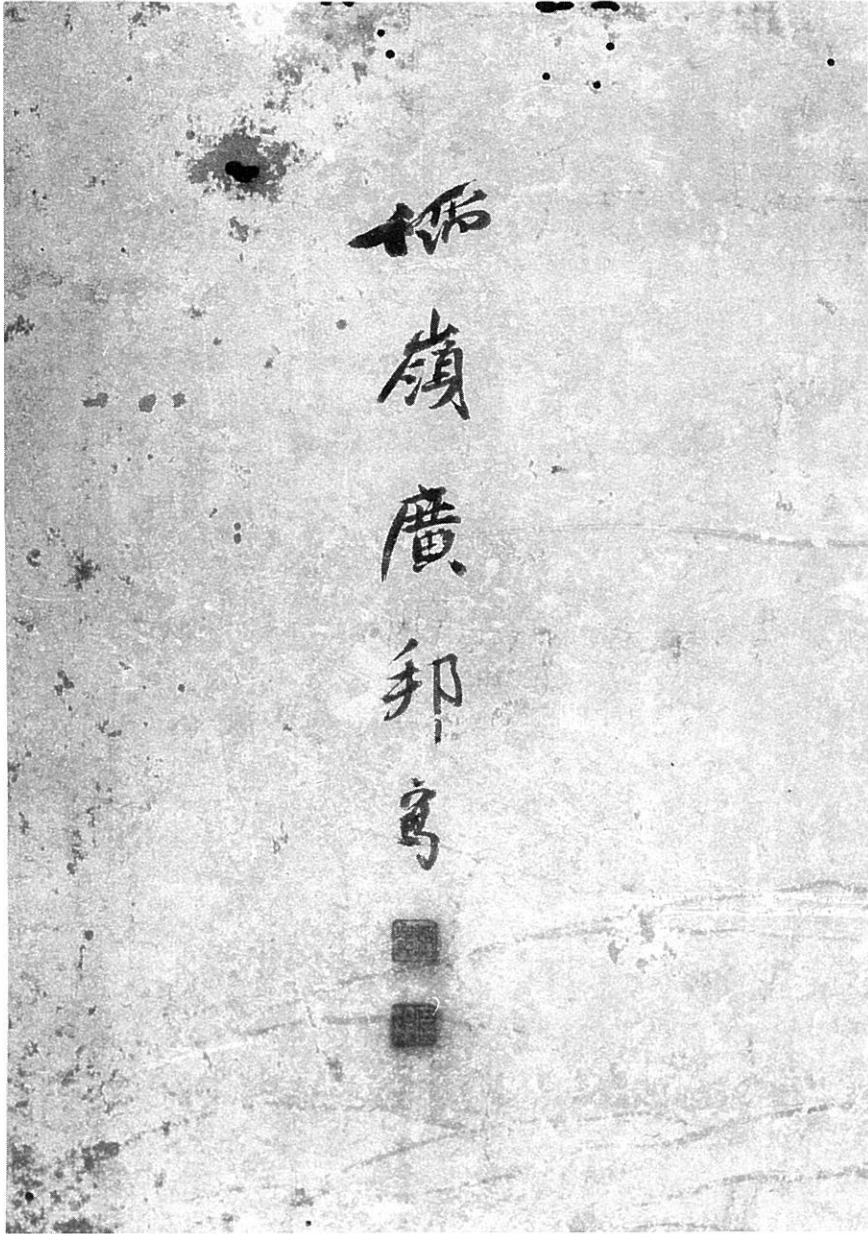
稻嶺 F 10



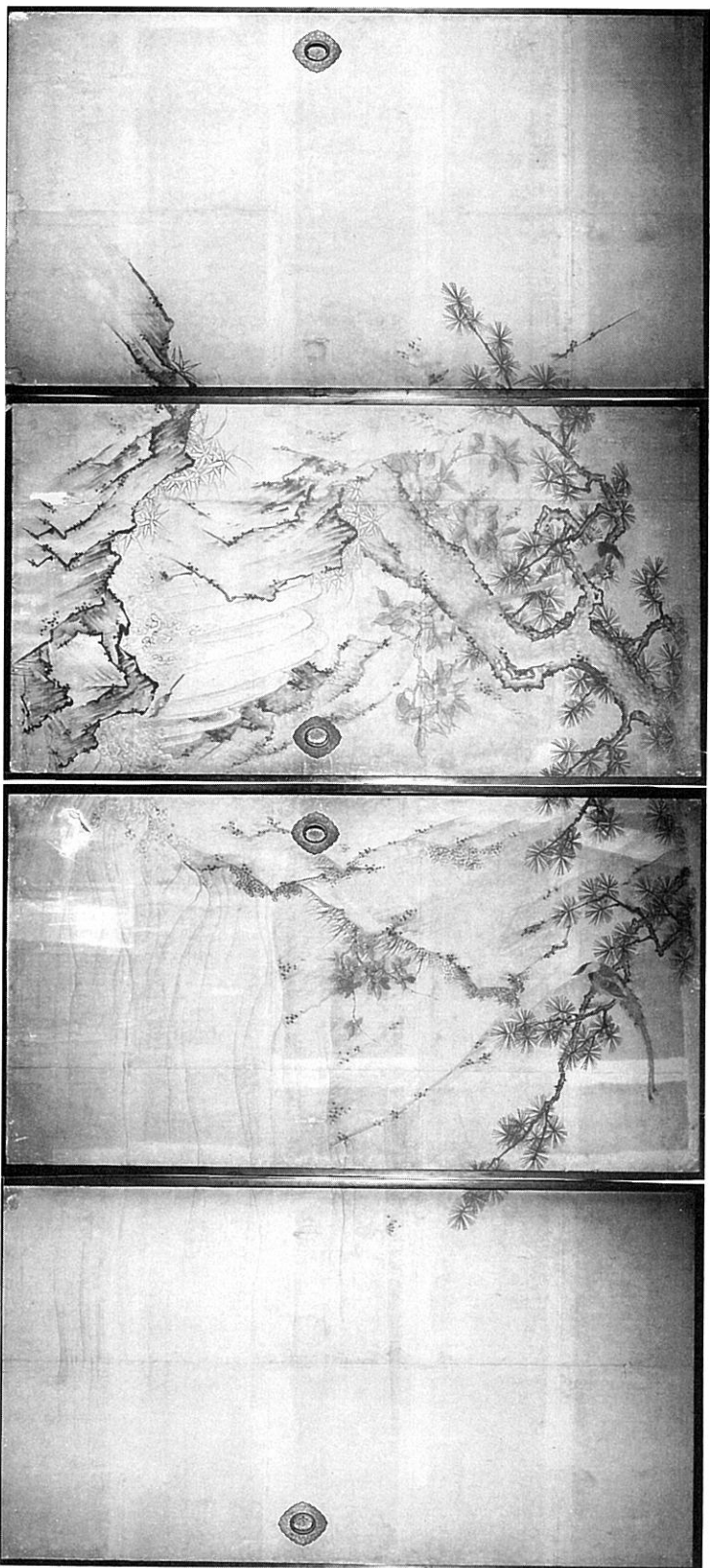
F 10(部分)



F 10(部分)



嶺南 G 6 (部分)

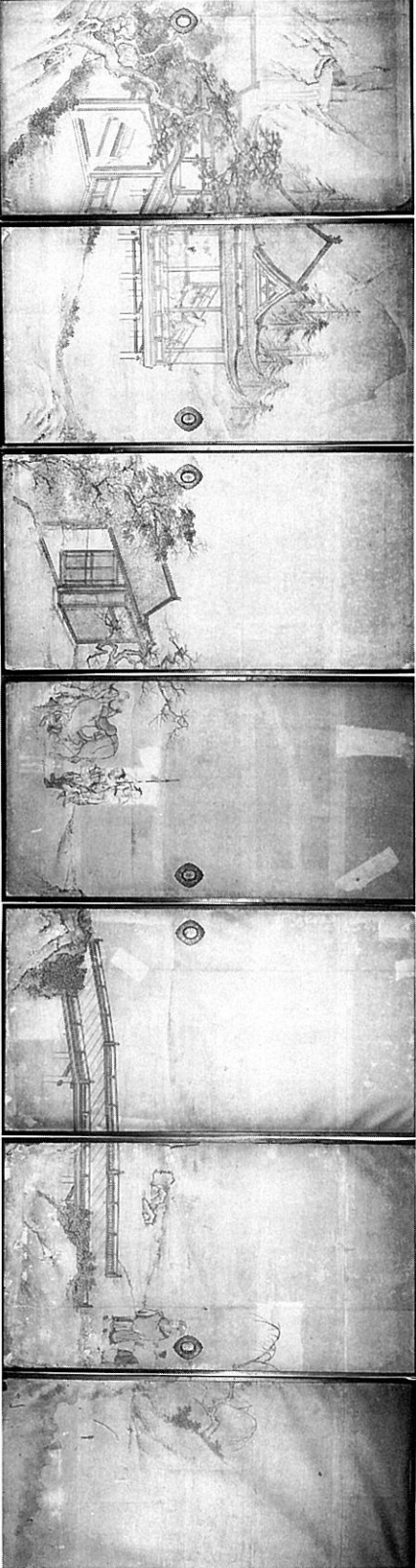


酒玉 H 4

H 3

H 2

H 1



洞玉 H11

H10

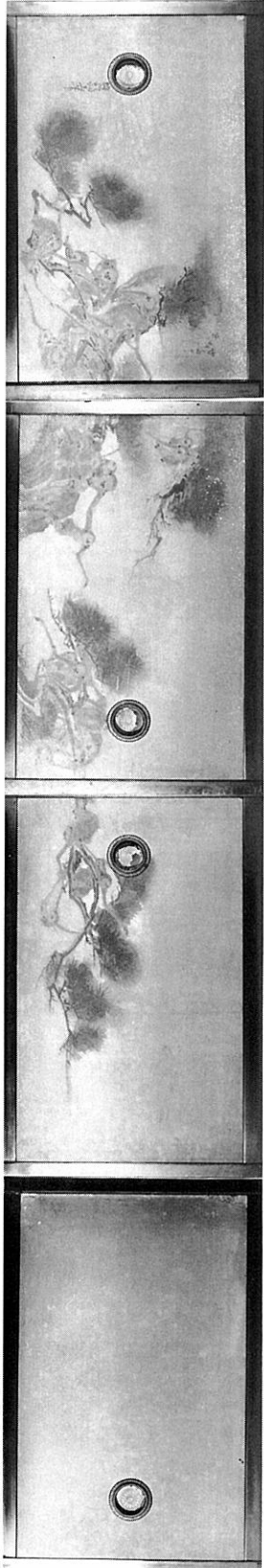
H 9

H 8

H 7

H 6

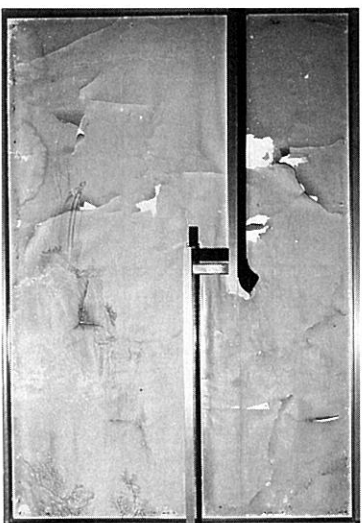
H 5



洞玉 H13



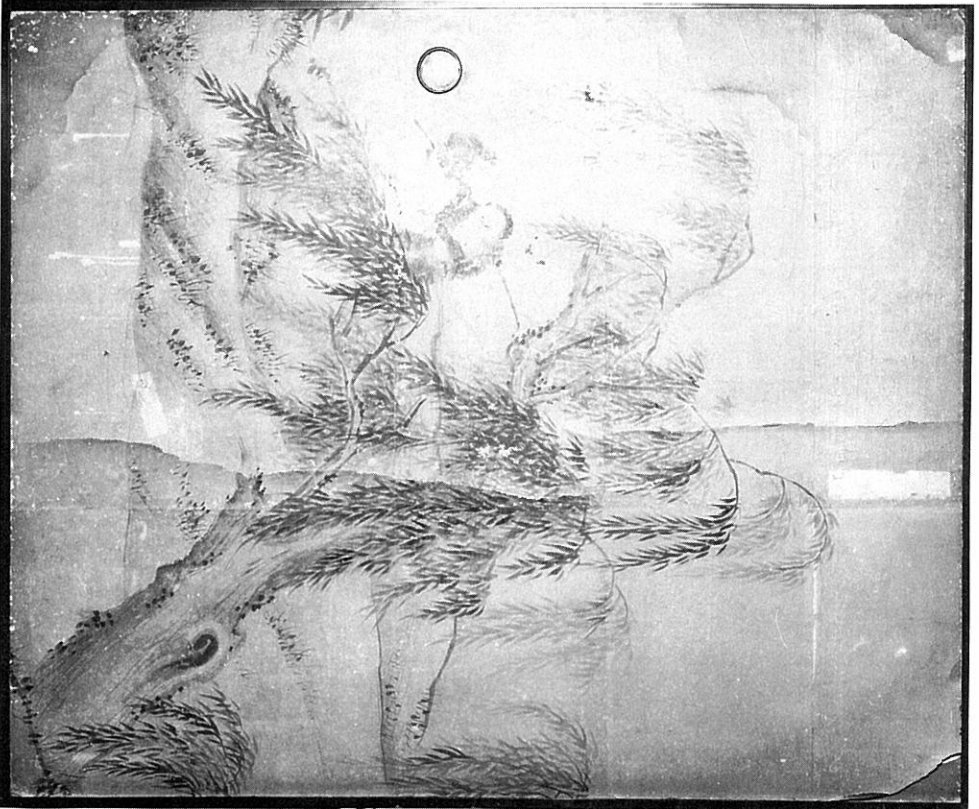
洞玉 H14



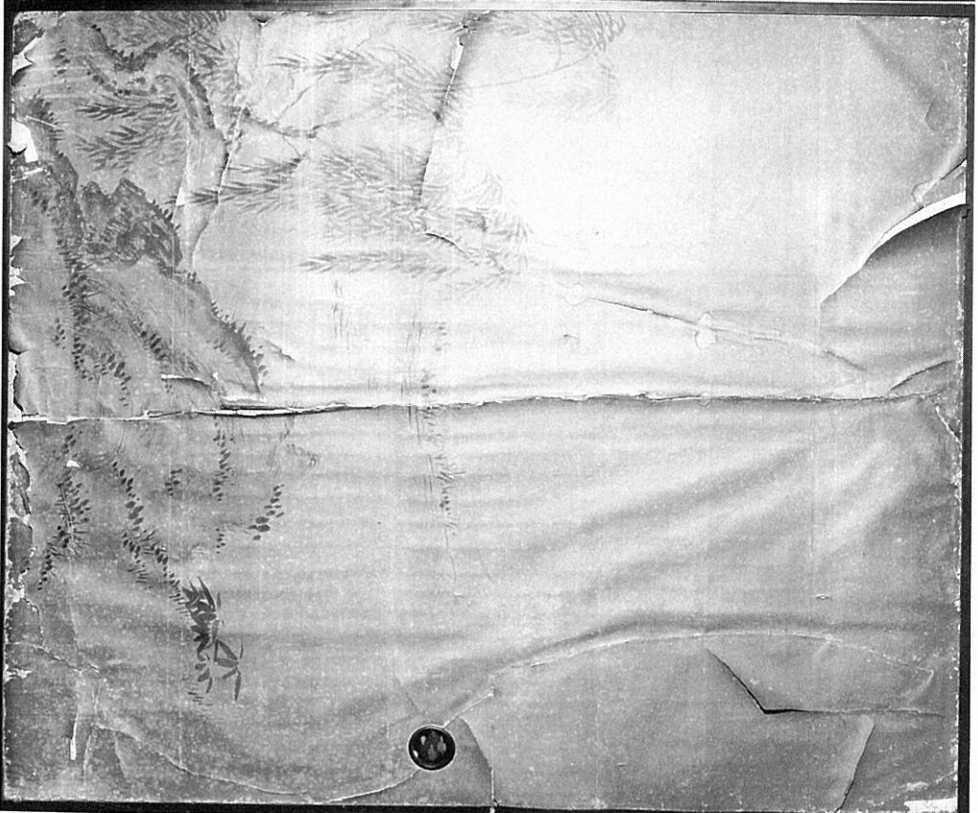
H13(部分)



H11、12、13



依洞玉 12



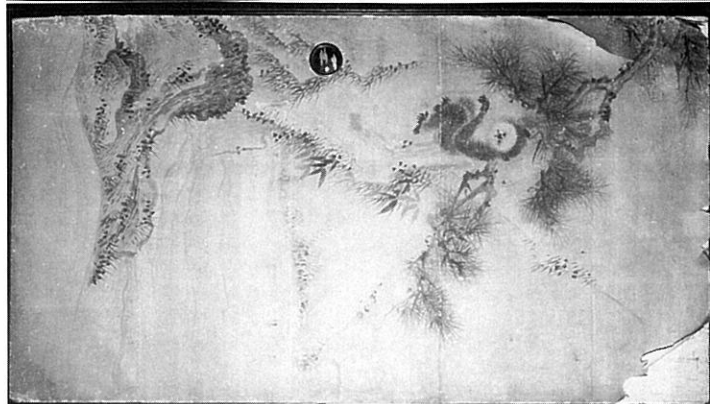
11



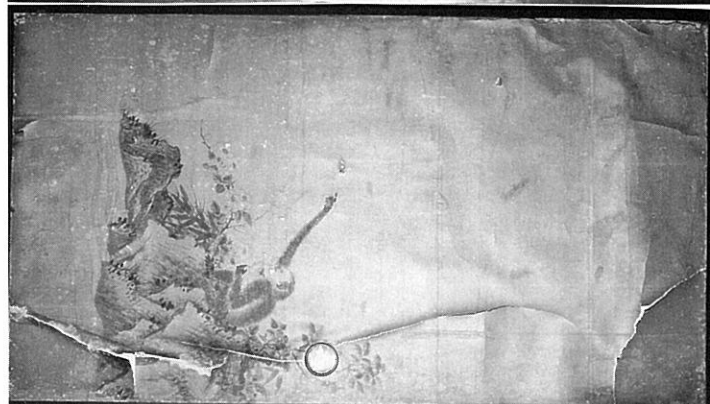
洞玉 16



15



14



13