

平成十（一九九八）年度 妙心寺退蔵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, 妙心寺退蔵院調査研究班
雑誌名	関西大学博物館紀要
巻	5
ページ	109-192
発行年	1999-03-31
URL	http://hdl.handle.net/10112/16549

平成十(一九九八)年度

妙心寺退藏院の建築及び障壁面の調査研究報告

永井規男
山岡泰造
中谷伸生
妙心寺退藏院調査研究班

妙心寺退藏院の調査研究について

妙心寺退藏院の建築及び障壁面の協同調査研究は、平成十年から十一年にかけて、関西大学工学部の永井規男(建築史)、文学部の山岡泰造(美術史)、中谷伸生(美術史)及び妙心寺退藏院調査研究班の大学院生、長井健、福井麻純、堀江亮子が参加して行った。退藏院の建築及び障壁面は、これまで建築はもちろんのこと、画家の特定をはじめ、まくりの残欠をも含む障壁面の徹底した紹介がなされていない。再三の調査をお許し頂いた退藏院の吉田宗忠師、松山英照師に心から感謝を申し上げる。

〈論文・資料紹介〉

退藏院の歴史と方丈建築

永井規男

退藏院方丈の渡辺了慶の障壁画

山岡泰造

伝常信・常梅(カ)・常元・常俊及び永岳の障壁画

中谷伸生

退藏院の渡辺了慶の杉戸絵

福井麻純

退藏院所蔵の曾我二直庵・直賢について

長井健

々々 海北友松・友雪について

福井麻純

〈資料〉

退藏院平面図、障壁画記号、寸法、図版

退蔵院の歴史と方丈建築

永井規男

一 退蔵院の歴史（創立から寛永まで）

初期の退蔵院

妙心寺三世無因宗因（二三六―一四一〇）は、その晩年に波多野出雲守の帰依をうけ一院を創立した^①。それは退蔵院と扁せられ、波多野出雲守の邸内に建立されたと伝える。これが退蔵院のはじまりである。その創立の年次は応永六年（二三九）であった^②。

無因宗因（興文円慧禪師）は尾張国荒尾氏^③の出身で、建仁寺天潤菴の可翁宗然について得度、のち応安四年（一三七二）に授翁宗弼から印記をうけた。妙心寺第三世として妙心寺住持となったのは天授六年（一三八〇）または永徳元年（一三八一）であって、至徳二年（一三八五）正月まではその職にあった^④。無因はさらに摂津西宮海清寺、河内観音寺、京師円福寺の住持となり、応永十七年（一四一〇）六月四日に海清寺において示寂した。海清寺は応永初年（二三九四）の創立で、無因は応永三年十一月には海清寺光沢庵の後継者を指定した置文をのこしている^⑤。こののちに無因は退蔵院に請じられたことになる。

妙心寺は応永六年（二三九九）、大内氏の乱に関わったとして足利義満によって寺領を没収せられ、禅院としては事実上廢絶する^⑥。その同じ年

に退蔵院が創立されているのである。このことは、妙心寺の廢絶と退蔵院の創立との間には表裏の関係があったらしいことを推測させる。憶測すれば、寺院を失った妙心寺派僧を救済するための意味も退蔵院の創立にはあったのではないかと考えられる。

その後、永享四年（一四三三）になって微笑菴敷地が返還され、妙心寺の再興がはじまる^⑦。その再興は無因の門弟日峰宗舜（一三六八―一四四八）が主導するものであったが、このとき日峰は、微笑菴を再興するとともに退蔵院を造営している^⑧。退蔵院が妙心寺山内に移入したのはこのときであろう。すなわち嘉吉三年（一四四三）八月六日に、日峰は瑞泉寺看院に書状を送るが、そのなかで養源院の庫裏造営のための茶堂長板を求め、その代物を退蔵院が弁じると記している。このことから退蔵院は嘉吉三年以前に山内に所在したことがわかる。また別の年未詳の瑞泉寺宛日峰書状においては退蔵院檀越の逝去を報じている^⑨。この檀越の没月日は二月二十七日であるが、残念ながらその人物像は明からにできない。ともかくこの人の援助によって退蔵院の造営はなされたのであろう。

この再興から十数年後に退蔵院には宗灯西堂という人がいた。すなわち、長祿三年（一四五九）十月七日に相國寺の瑞谿周鳳は花園退蔵庵に宗灯西堂を尋ね、妙心寺客殿に案内されて殿内に掛けられた大灯国師像および関山像を拝見している^⑩。宗灯西堂もどういう人であったか明かでない。この後に応仁の乱が起こり、退蔵院は妙心寺ともども灰俵に帰したと思われるが、この間のことを記した史料はなく実情は不明である。享祿ころ大休宗休が退蔵院に住んでいた。すなわち大休の語録『見桃録』中の享祿三年（一五三〇）の月心照公座元遠忌偈に「洛下退蔵野納宗休」

とある。大休は大永六年(一五二六)に靈雲院を創立したが、その当初は退蔵院主にとどまっていたのであろう。しかし天文五年(一五三六)には大休は靈雲院に移っている。かれについて退蔵院の院主となったのは退蔵院中興とされる龜年禪愉であった。

現在地への移転

山内での最初の退蔵院の院地は現在の東林院の東の地であったというが、利貞尼の土地寄進によって妙心寺の寺地が西方に広がってのち、三門西方の現在地に移された。本山からこの現敷地が付与されたのは天文六年(一五三七)のことであった。

退蔵院 充行屋地之事^⑧

合老宇 四至方至者
東者限聖澤築地透、西者
限堀、北者崖而南江八間之中也

右、以衆議収充行、如件

天文六年丁酉十月十八日

退蔵	禪愉	維那	宗潮
靈雲	宗休	納所	寿篤
	東海	侍真	甫祝
住山	玄訥	衡梅	東忍
		侍衣	玄佐
		玉鳳侍真	周保
		養源同	守漸

退蔵院が所在している本山伽藍の西側には、靈雲院・聖澤院・天授院・退蔵院・慈雲院が北から南に並んでいる。このうちで天授院の地はもとは聖澤院地の一部であり、慈雲院は文禄二年(一五九三)創建の盛岳院の跡地にたつものであって、盛岳院以前は塔頭地ではなかったようである。したがって近世以前は靈雲院・聖澤院・退蔵院の三院が並ぶだけであった。このうち靈雲院に現在の敷地が付与されたのが大永六年(一五二六)の靈雲院創立の年、聖澤院には敷地充行状は伝わらないもののその創立は大永三年(一五二三)である。したがって退蔵院への敷地付与はこの二院より十数年遅れたことになる。敷地移転時の退蔵院院主は上の文書によっても知られるように龜年禪愉(一四八六―一五六二)であった。龜年は天文五年妙心寺住持にのぼり、以降十六年にわたってその職にあった。本寺の三門や仏殿の建立に功績をのこし、他方で葛藤菴と無明菴の二つの自菴を営んだ。永禄四年十二月に七十六歳で龜年は遷化し、その後の退蔵院の世代には雲峰、直指宗諤、鉄鏡永照、北高道昌、林叔玄慧、千山玄松、恢門宗節、洪嶽自範などが続いた。

無明菴

龜年が営んだ葛藤菴と無明菴の二菴のうち、葛藤菴は退蔵寮舎として江戸時代末まで退蔵院内に存続していた。他方、無明菴は早くに姿を消している。しかし退蔵院との関係、とりわけ現退蔵院方丈とのかわかりにおいて無明菴は無視できないものである。無明菴の建立年次は明らかでないのだが、天文乙卯林鐘の年記をもつ龜年自筆の「無明菴」号がの

こされていて、天文二十四年（一五五五）ころの創立と見なすことができ。龜年は天文二十一年に葛藤菴を建て、おり、そのわずか三年後にさらに一菴を建てたことになる。何か特殊な事情があったものであろうか。

ところで無明菴以前に無明院という塔頭があった。すなわち『妙心寺史』によると、大永二年（一五二二）六月二十四日没の薬師寺備州守の法号は無明院殿であつて、このころ無明院が建立されたようなのである。しかし大永六年に薬師寺国長の母清範模堂（有馬郡主赤松氏娘）を檀越として靈雲院が創建されると、無明院の寺基は靈雲に移され、その寺産と堂宇は退蔵院に属したという。以上は「樹下散稿」の説によつてゐるが、そうであれば無明院は靈雲院の創建とあいまつて事実上消えたわけである。この経緯からすると、龜年はこの無明院の再興を無明菴なる自庵を建立することで図つたものと思われる。

無明菴の位置について『正法山誌』は「東林の東の低地に在り」とする。一方で同書は下京から山内に移転したときの退蔵院の位置を「今の東林院の東」としている。東林院の東には宇多川が流れているが、宇多川の東岸にまで妙心寺境内地は広がつてはいないから、この無明菴、退蔵院の敷地は東林院と宇多川の間にあつたとしか考えられない。宇多川はこの付近では谷川になつていて、大きな流路の変化はありえないので往時と現状とに大きな差はないと見てよい。現地について見ると、東林院と宇多川との合間は狭く、二院の敷地を想定することは不可能である。となると『正法山誌』の説に合理的な解釈を与えようとする、この二つの「東林院の東」は同じ敷地のことをいつていると考えるしかない。上述した（龜年の）無明菴の建立年代が正しいとすると、その建立は退

蔵院が現敷地に移転した後のことであるから、退蔵院の跡地に無明菴が建立されたと考えて辻褃が合うわけである。

こうみると無明院と無明菴とは全く別者と考えなければならぬ。おそらく前者は大休宗休のための、後者は龜年禪愉のための施設であつた。永祿四年（一五六二）の置文によると、龜年は無明菴の取立てを敬堂紹欽なるものに托しているのである。このとき無明庵はまだ無いに等しい状態であつたと推測できる。紹欽は無明庵を建立し、天正十五年（一五八七）にそれを子の昌蔵主に相続させている。そして無明菴の消息はこれ以降は絶えてしまふのである。

近世前期における退蔵院の檀越

中世期の退蔵院の檀越のことは断片的にしか分らないが、近世になると二人の注目すべき檀越が登場する。敬堂紹欽と比喜多宗味である。近世前期の退蔵院の歴史と建築とに関連するので、ここで取り上げておく。

敬堂紹欽

退蔵院過去帳に。

敬堂紹欽庵主、当院中興之檀越也、北高師之慈父

と見える。すなわち敬堂紹欽は退蔵院中興の檀越であり、また退蔵院院主となつた北高道昌の父であつた。その没年時を退蔵院過去帳は天正十二年（一五八二）壬午曆八月二十二日としているが、これは誤りで天正十二年以降であるらしい。かれの人物像は『正法山誌』が記してゐるその第

一卷、第九卷、第十卷に敬堂紹欽のことが見える。それらの要点だけを個条書であげておく。

一、 亀年禅愉に帰依していた。

二、 三好の一族である。

三、 細川高国の仕え、当時は大いに貴重な人であった。

四、 朝廷とも通じていた。

五、 徳川家康にも栄遇せられ、大山崎井尻党とともに摂津普門寺の寺

領朱印状下付に口利きをした礼金として得た三十石の半分を退蔵に寄進した。

六、 子に照首座がおり、亀年が遷化のあと退蔵院の塔主となり、直指がその後見となった。

七、 照首座は早死し、弟の北高(玄昌)が出家してその後を継いだ。

すなわち敬堂紹欽は三好氏で朝廷とも関係をもち、後には徳川家康の知遇も得たという経歴をもつ。大山崎の井尻党と繋がりがあり、また細川高国に仕えていた。妙心寺とは亀年禅愉に帰依して関係を結んだのである。妙心寺法堂の造営にかかわる天正十年の「当寺公事之帳」には十、四屋紹欽なるものが再三現れ、これが敬堂紹欽である可能性は高い。亀年とのかわりは深く、のちに述べるように亀年の自庵無明菴を托されているほどである。退蔵院過去帳によると、子に鉄鏡永照、安宗養、田甫紹福、胤仲禅継、北高道昌など禅僧となったものが多い。北高道昌は退蔵院々主として現方丈の建立にかかわったとされるが、その背景には紹欽の存在があったものと考えられる。

比喜多宗味

退蔵院所蔵の寛永十八年(一六四二)二月の東源和尚「雪岩宗味夫妻画像賛」に、

放其令子令出家、以為菩提之媒、更修営退蔵禪院

とあり、その令子を出家させ、退蔵院を修営したという。この賛文からは「修営」の中味は明らかでないが、近世の退蔵院史ともいべき「臘扇菴雜聞秘鍵抄」に、

大玄関並茶堂廊下三ヶ所宗味建立スト申伝事、方丈ハ此時結構ナル故セズト云フ事也。

とみえ、大玄関と茶堂および廊下の修営であったことが知られる。比喜田氏系図や退蔵院過去帳によると、宗味は俗名は大文字屋五兵衛で、寛永十六年(一六三九)十一月六日に六十才で没している。宗味は号で、法号は雪岩である。初代五兵衛(松翁宗観、元亀元年没)のとき京に住み、二代五兵衛栄泉、三代五兵衛養清とつづき宗味は四代五兵衛であった。初めの妻は芳雲妙春(久我殿家来女)、後妻は智嶽妙恵である。犬山城主石河伊賀守光重の娘で、備前守入道宗林の妹にあたる。宗味は古田織部の弟子で茶人としても知られ、さまざまな数寄屋道具を所有していたようである。宗味夫妻の墓は退蔵院墓地内の大きな切妻造の石造建物に納められた二基の宝篋印塔として現存している。宗味の長子権兵衛(法号松月宗種)も退蔵院に関わり、正保四年(一六四七)に花園法皇御宸翰一幅を退蔵院に寄進している。第四子は画像賛にいう出家した「令子」であって、退蔵院々主となった千山玄松である。千山は延宝三年(一六七五)八月に遷化している。

宗味の退蔵院に対する建築上の功績は、「臘扇菴雜聞秘鍵抄」にいう大玄闕・茶堂・廊下三ヶ所の修営で、いわば方丈の付属部分の整備を行ったことであった。大玄闕は現在の方丈玄闕であり、その屈折した屋根のかたちや傍軒に吹寄垂木を用いた趣向などに、通常の塔頭玄闕とは一味違った茶人好みが見え反映されている。茶堂・廊下は茶堂廊下とひとつに読むこともできるが、「三ヶ所」とあるのと合わないから分ち読みをするらしい。禅院における茶堂は庫裏内の一室をいうが、ここでいう茶堂は茶室のことであろうか。廊下は庫裏と方丈を繋ぐところをいい、実物も宗味の時代にかかると見てよい。なお方丈前半三室の襖絵は渡辺了慶（一六四五年没）の作とされ、宗味父子の時代の製作である。

以上のように敬堂紹欽と大文字屋宗味は近世初期の退蔵院を支えた有力な檀越であった。近世における退蔵院は、たぶんこの時期にその基礎が出来たのであり、建築もその例外ではなかったと考えられる。

二 方丈の建築

退蔵院の方丈（重要文化財）は現在本堂を称している（図1）。慶長七年（一六〇二）の建立とされている。庫裏（京都府指定文化財）も慶長期と推定され、妙心寺山内の塔頭では方丈と庫裏が近世初頭のもので揃っている唯一の例である。また方丈と庫裏とを南北に並列式に配置するのを常とする妙心寺塔頭の中にあつて、方丈と庫裏とが表奥に直列式に配置されるのも当院だけである。昭和四七年から四九年にかけて解体修理

工事が実施され、その工事報告書も刊行されている。しかしその後修理工事当時には未知であった類例や資料等が出現してきており、あらためて検討を加える必要があると思われる。とりわけ検討を要するのはその建立年代であるが、上に述べてきた近世前期までの退蔵院の歴史を踏まえつつ、この建築のことを見直してみたいと思う。

慶長七年の建立とする説

昭和四九年の修理工事報告書は、退蔵院本堂（方丈）を慶長七年の建立としている。その根拠となったのは方丈西庇の化粧屋根の裏板面に発見された「慶長七年寅二月」の釘書である。これ以外に年代を決めることができる資料は発見されなかった。そこで方丈の建立年次を慶長七年として今日にいたっているわけである。しかしこの西庇は問題をかかえている。報告書が報じている柱番付との関わりにおいてである。すなわち方丈の柱からは番付墨書が見出されていて、それは東南隅柱（広縁隅柱）を起点とする「香之字」番付形式をとっていた。ところが西庇の柱だけは、この「香之字」番付には加えられていないのである（図2）。

この事実は西庇柱は方丈本体の建立とは別の時期——たぶん後の——のものであり、おそらく西庇部は後の付加であることを意味する。報告書執筆者もその考えであつたようだが、報告書では明言を避けている。しかし、この修理工事に際に行われた同じ山内の衡梅院本堂（方丈）や養源院本堂（方丈）などの修理工事によって、方丈の上間側に妻庇を付け加えていたという事例が報告されている。そこでこうした類例を考慮にいれて、退蔵院方丈の当初の平面形を考えてみる必要があるように思わ

れる。

方丈平面形の復原

西庇を後の付加、茶堂廊下の取り付きも後世のものとして方丈の当初の平面を復原すると図3のようになる。東広縁と西鞘の間は現状と違い濡縁であったことになる。広縁が正面だけに付くというのは、大徳寺の室町期の塔頭方丈に見られるかたちである。その範疇に属することになる。当方丈も建立年代が室町期に遡る可能性があることになろう。妙心寺塔頭方丈では二面か三面に広縁をもつのが普通であって、当方丈は妙心寺塔頭方丈群のなかでは異色の存在になるのである。それだけ古様さをのこすのであろう。以下、専門的になるが復原の根拠について説明しておく。

報告書は正面と東面に広縁ありとするが、東広縁は茶堂廊下の西端柱が広縁柱に見えるための錯覚で、現状でも東広縁柱は建たず、もちろん軒桁もない。したがって東広縁そのものはないのである。修理前の東南隅の状況からすると、ここはもと半間幅ほどの濡縁であったと考えられる。

西鞘の間は庇構造になっているので西庇と呼ぶことにするが、ここも当初は東面と同じ半間幅ほどの濡縁であったと考えられる。西側の庇柱四本の面内比は0.85から0.88の範囲にあるが、内側の入側柱の面内比は0.80から0.83の範囲にあつて、明らかに入側柱の方が庇柱よりも古い。すなわち庇柱は後に建てられたものであり、したがって西庇は後の付け足しと考えられるのである。また西南隅では軒廻りと隅木の納まり

が合致せず絶破風が取り付くのも奇妙で、これも西庇が付け足された結果と思われる。なお現在のかたちは修理前の旧形式に做つて整備したもので、隅仕舞には当初の古材はなかったということである。ところで西庇がつくられた時期であるが、庇柱の面内比は慶長から寛永ころの数値を示すので、釘書にある慶長七年のころと認めてよいと思われる。

建立年代の推定

そうすると入側柱を含む方丈本体は慶長七年以前の建立と考えるのが妥当なことになる。ではそれはどこまで遡行させようであろうか。当方丈の建立年代の上限を想定しようものに柱間寸法の構成手法がある。当方丈のそれは畳割制になっている。畳割制とは同一建物内では同一規格寸法の畳が使用できる柱間寸法の設計手法をいう。当方丈でいえば、たとえば真前背面の両脇柱が西方の付書院柱より柱半分南にずれて建つが、これは背面の間に他と同一規格の畳を敷かせるための設計である。畳割制をとる最古の遺構は、いまのところ永祿九年(一五六六)ころとされる大徳寺聚光院本堂(方丈)である。このころが遡行の上限の目安となる。もうひとつ参考になりそうなのが室中と両側の室境の内法上のことである。ここは箴欄間を嵌めるか竹の節とするかして飾るのが普通であるのに、当方丈は何も飾りがないのである。これと同じ事例は永正年中(一五〇四―一五二二)と考えられている大徳寺龍源院本堂(方丈)にみられるだけである。これからすると、竹の節がないのも室町時代的な要素といえるようである。

以上に述べた建築そのものの解析から、当方丈の建立年代は、永祿こ

ろから慶長以前まで（天正ころ）の間、すなわち一五六〇年代から一五九〇年代の間に限定できそうである。

ここまで来て改めて報告書を読み直すと、実はここでも当方丈は「もつともこの時新築ではなく、古材が多用されていることから、おそらく前身建物の地に古材を持つて改装整備されたものであらうと思われる」と記している。「地」は骨組構造のことであらうから「改装整備」という言い方をしているけれども、これはつまりは慶長よりも古い建物ではないかと推定しているわけである。おそらく担当者の経験にもとづいた直感がそういわしめたのであらう。

方丈建立の経緯

退蔵院の歴史を重ね合わせて方丈の前代からの建築としての歴史を推測すると、前代の方丈は天文八年の院地の移転と合わせて現在地に新築されたか、または移転前地にあつた方丈が移築されたかしたものと考えられる。前者の場合であれば、天文八年ころに建つた方丈が、永祿ころに何らかの事情で滅失し、あらためて現方丈が再建されたことになる。退蔵院にはこのころの史料も記録も全くないので、滅失するような事情があつたかどうかは見当のつけようがない。後者の場合、それは大永六年に無明院から移された建物であるかもしれない。いずれの場合にせよ、前方丈が無くなつて、あらためて新築されたものが現方丈であることになり、繰り返しになるがそう考えるのがまた本筋なのであらう。しかし、現方丈には移築されたという伝承が拭いがたく付き纏つている。

移築説について

当方丈には二つの移築説がある。ひとつは無明菴移築説であり、他のひとつは二条城からの移築説である。まず後者の説であるが、これは明治三九年の当方丈修理棟札（報告書収録）に記されるものである。すなわちこの棟札銘の

此方丈昔二条城内古建物也

という一文である。ここにいう昔二条城とは織田信長が造営した將軍義昭の御所をいうのであらう。これが事実であればたいへん興味深いが、この説は近世の文献には全く現れることがない。そういう伝承があれば院史である「臘扇菴雜聞秘鍵抄」に記しそうなものである。おそらく明治の修理のころに言い出されたものであるらしい。したがつてこの説自体は論外とすべきであるが、しかしこうした説が出された背景には当方丈を移築とする根強い伝承があつたと考えざるをえないのである。

そうした伝承を伝えたか、または作りあげたものが前者の説、すなわち江戸中期に無著道忠が『正法山誌』に記したものである。それはその第九巻に、

亀年無明菴を移して退蔵院と為す

とある記事である。この一文は「亀年の無明菴を」と読むか、「亀年が無明菴を」と読むかで解釈がすこし違つてくるのだが、いずれにせよすこし強引な読みかもしれないが、「無明菴（方丈）を移して退蔵院（方丈）と為した」と理解できる文章なのである。無明菴が亀年の居庵であつたことは既に述べている。ただ、この文を「亀年が無明菴を」と読むとき、それはありえないことになる。なぜなら、前述したように亀年在

生時には無明菴の実態はない状態であったのだから。あるいはこの一文は、これも前述した「樹下散稿」にいう大永六年の靈雲院創建に伴う無明院財産の処置に関するものだとされるかもしれない。しかし、この処置を行なったのは大休宗休であるべきで、亀年であったとは考えられないのだから、この一文を大永六年の出来事に関わらせることはできないのである。

そうするとこの一文は「亀年の無明菴」すなわち亀年が創立した「無明菴の（方丈）を移して退蔵院の（方丈）と為した」と読むべきことになる。では「亀年の無明菴」はどのような経緯をたどったものなのか。それを方丈との関連においてつきで扱う。

無明菴とその方丈

前述したことであるが、無明菴は亀年没年の永祿四年（一五六二）に、亀年から敬堂紹欽にその建立が托されている。したがって亀年の生前には、無明菴の方丈はなかつたのである。そして紹欽は天正十五年（一五八七）までに無明菴の再興を成し遂げたと考えられる。その中には方丈建築もふくまれていたであろう。そしてこの天正十五年、紹欽の子である北高道昌が無明菴を引き継いでその菴主になっている。紹欽はかなりの実力者であったようだから、かれが亀年から委託されそして実質上はかれの菴となったその方丈が建築として粗末につくられたとは思えない。こうした方丈が無明菴に存在した可能性があるのだから、『正法山誌』の「亀年無明菴を移して退蔵院と為す」を史実としてうけとめ、その文意を前述のように解釈する限り、この無明菴の方丈が退蔵院に移され、

それが現方丈であるという理解にたどりつく。これが事実なら、現方丈の建立は一五六一年から一五八七年の間に限定することができる。

無明菴のち無明院を称したらしい^⑧。天正十五年（一五八七）には北高道昌が無明菴主となっていた。しかし天正十五年以降の無明菴の消息は窺えなくなる。江戸時代の塔頭改めにはその名は現れないのである。ところで「臘扇菴雜聞秘鍵抄」は、北高和尚が凡そ三十年退蔵院に住み、かれの時に方丈が建立されたとしている。北高の退蔵院在住時期は明らかでないが、かれは晩年を西宮海清寺に過ごし、過去帳によると慶安四年（一六五二）に八十四歳で遷化している。したがって退蔵院方丈の建立年とされてきた慶長七年（一六〇二）の時点で北高は三十五歳であり、かれの退蔵院主としての初期のころであったと推定できる。

要するに北高が無明菴（院）主から退蔵院主に移ったことは事実なのである。この移住にあたって、北高は無明菴の寺産等すべてを退蔵院に移し加えたのではないだろうか。このことを直接根拠だてる史料はないが、無明菴の文書が退蔵院に伝えられている^⑨。事実は、間接的ながらこの推定を許容するものであろう。またこう考えることで無明菴が消えた理由も説明できるといえるのである。

敬堂紹欽は退蔵院中興の檀越とされている。これには退蔵院中興とされる亀年禅愉の檀越であったという意味がこめられている。しかし「中興」は檀越については寺院を再興したとか、その主要な建造物を復興再建したといった功績に対して用いられるのが普通である。その意味で敬

堂紹欽の「中興」は方丈の建立であつてこそしかるべきであろう。しかし慶長七年の時点では敬堂紹欽はすでに世を去つていたはずである。にもかかわらず、かれが「中興の檀越」と称されたのは、現方丈が紹欽に關わるという記憶があつたからではないか。北高が無明菴の寺産等すべてを退藏院に移したなかに、方丈も加えられていたとすれば、その方丈は紹欽が建立したものに他ならないのである。ここに紹欽が退藏院中興の檀越とされる根拠が求められるのではなからうか。紹欽による無明庵の建立は、推定した現方丈の建立時期とほぼ完全に重なるのであつて、無明菴方丈移築説はあながち荒唐無稽な推論ではないと思ふのである。

むすび

以上に述べてきたことを整理しておこう。まず退藏院現方丈が建てられたのは永祿から天正の間と推定した。それは今日その建立年時として定説化している慶長七年よりほぼ一世代遡ることになる。ではどのようにして建つたのか、それについては二つの案を提示した。第一案は永祿から天正の間に現在地において新築されたとの考えであり、第二案は永祿から天正の間に無明菴方丈として建つたものを北高道昌が移築したと考へるものである。

この両案のどちらかを選ぶなら、いくつかの状況証拠に合致するものとして第二案をえらびたいと考へている。しかし断定的なことがいえる段階ではない。無明菴もその所在場所をふくめまだ不明な部分が多く、当時の退藏院の歴史も空白部分があまりにも多い。この辺のこと

を究明することが今後のひとつの課題である。しかし退藏院方丈が、妙心寺山内最古の塔頭方丈建築に位置づけられることはまず確かであり、今後この観点にたつて当方丈を見直す必要があると考へる。

たとえばこのように年代を引き上げると、当方丈は禅院方丈において床、付書院を当初から備えた最古の例になる。ここでは床と付書院が組み合わされずに分離したかたちで上間奥の間に設けられている。このかたちは異色だが、のちの天球院方丈におけるように床・付書院・違い棚が完備した座敷飾りをもつ書院造としての禅院方丈が出現するまでの、床や付書院のあり方の曲折振りを窺わせるものがある。

また当初の平面が復原案のようだとすれば、方丈西側の庭園との方丈との關係を見直す必要も出てこよう。西庭園は狩野元信作と伝えられる室町時代の池庭式枯山水であるが、現状の西庭園と方丈との關係は、方丈が庭に接近し過ぎていて寸詰りの印象を与えるし、また西鞘の間の窓から庭を見下ろす恰好になっていて、両者の対応は不自然な状態にあるといわねばならない。もし復原案のように当初は西鞘の間がなく、半間幅ほどの濡縁だけであつたとすると、方丈と庭との距離は現状よりもほぼ半間広がることになる。また方丈室内に座して庭を見ることもできるのであつて、現状よりはるかに自然な両者の対応關係が成立することになるのである。なお正面広縁の西南隅柱の南面の痕跡から、広縁西端の杉戸の脇に脇障子が取り付いていたことが認められ、西庭園は南庭とは明確に分けられていたようである。

なお退藏院と無明庵および無明菴の關係年表については最後に表1として表示して示しておいた。

〔註〕

- ① 『正法山六祖伝』 無因伝。
- ② 『正法山六祖伝』の所伝による。無着道忠の『正法山誌』は、その場所をたんに「下京」とするだけである。波多野出雲守は道元禪師の外護者波多野義重の孫の重通とされる。系図によると義重は六波羅評定衆であった。重通も室町幕府に出仕し京都に邸宅を構えていたかもしれない。
- ③ 元禄五年『四派諸院年数改帳』による。竹貫元勝氏によると(寺社シリーズ『妙心寺』)無因宗因が春夫宗宿に与えた応永十年の印状に「退藏住持比丘無因叟」とあるというから、退藏院が応永十年の時点で存在していたことは確かである。
- ④ 『正法山六祖伝』無因伝に「尾州ノ人、俗姓ハ平氏、荒尾ノ族也」とある。荒尾氏は知多郡荒尾郷に土着した地頭。荒尾宗顕、荒尾泰隆は大応派の禅院妙興寺(愛知県一宮市)の有力な檀越であった。無因はこの荒尾氏につながるのであろう。泰隆は妙心寺の南方安井にあった大応派の拠点龍翔寺に田地を寄進している。荒尾泰隆と無因はほぼ同世代で、兄弟であった可能性もある。
- ⑤ 『正法山六祖伝』無因伝、『妙心寺史』七四―七七頁。
- ⑥ 妙心寺文書(史料編纂所影写本)中の紙屋川小田の土地をめぐる石清水との紛争にかかわる一連の文書の当該年記のものに妙心寺住持宗因上人が現れる。
- ⑦ 『西宮市史』第四卷 資料編1、海清寺文書一
- ⑧ 妙心寺の中絶とその前後の動向については玉村竹二「初期妙心寺史の二三の疑点」(日本仏教史研究会『日本仏教史』三、四、一九五七年)に詳しく。
- ⑨ 徳雲院任用宗器から根外宗利への微笑庵敷地付与状。その敷地の四至は東は河、西は大道、南は大道、北は堀を限るものであった。東の河は現在の宇多川にあたる。
- ⑩ 『正法山妙心寺禅寺記』に「次に微笑塔を莊嚴し、以て人夫の瞻礼に備う、稍々退藏院を営んで」とある。稍々という記しかたからすると小規模な建物だったのであろう。
- ⑪ 『岐阜県史』所収 汾陽寺文書六、(前略) 当院庫子之坊造営等、僧達辛勞可有推察候、無長板候間、不弁候。其方之茶堂之打板、先可上給候、代物退藏院可辨候、
- ⑫ 『大山市史』史料編三、瑞泉寺史料四 日峰宗舜書状(前略) 将又退藏院担那者廿七日逝去、此方事、就万事老僧下向候者無正体候、万端瑞文僧令伝語候、事々不宣
季春十八日
養源(花押)
青龍看院
- ⑬ 『臥雲日件録』長禄三年十月七日条。なおこの記事から退藏院は当時は退藏庵と称していたことがわかる。
- ⑭ 『見桃録』卷第三、同年六月二日逆巻氏香語に靈雲小比丘宗休とある。
- ⑮ 『正法山誌』第九卷 退藏院項
退藏院中古在下京。後遷在今之東林院之東。及利貞尼拈地。又遷今所也。
- ⑯ 京都府寺院重宝調査調書 葛
- ⑰ この辺の伽藍地の変化については拙稿「承応二年以前の妙心寺伽藍地の形状について」(関西大学考古学資料室紀要)第九号、一九九二)において述べている。
- ⑱ 『妙心寺史』一九〇頁に掲げる敷地充行状による

19 聖澤院には大永四年の院中法度がのこり、大永三年創立は確かなことである。拙稿「聖澤院の歴史と建築」(『関西大学博物館紀要』第二号、一九九六)

20 亀年禅愉の経歴については『妙心寺史』第貳編第五節に詳しい。

21 京都府寺院重宝調査調書 葛一〇五、十三号

22 『四派諸院年数改帳』

23 樹下散稿は聖澤院所蔵。原本は未見。『妙心寺史』所引による。

24 『正法山誌』第九卷

又曰無明菴、在東林ノ東ノ低地、蓋亀年和尚ノ寺也、亀年移無明菴為退藏院ト。

退藏の位置については注⑮参照。

25 京都府寺院重宝調査調書(葛一〇五、十四号) 贊に「無明叟」と署名しており、亀年が無明菴を自菴としたことは確かである。

26 退藏院文書(史料編纂所影写本)

拙僧私領并道具以下之事ノ其方へ任置上者如先々ノ然様ニ馳走肝要也向後ノ迎も無明菴於取立者ノ不可有相違者也不宣

永祿四年九月十一日 禅愉(花押)

紹欽

27 退藏院文書(史料編纂所影写本)

妙心寺之内無明庵ノ事父紹欽令ノ再興則貴僧ノ居住候上者弥ノ当庵可有相ノ統候肝要候ノ恐惶謹言

天正十五 民部卿法印

十二月十七日 玄以(花押)

無明庵

昌藏主

床下

28 退藏院は二本の古い過去帳を蔵している。その一本は「寛永癸未初冬中旬 野釈文守書于水源文室」という寛永二十年(一六四三)一絲文守の序文があるもの。他の一本は退藏院院主恢門宗節(一六八)二年菴の識があり、末尾に「文化二乙丑五月改之」とあるもの。近世初期から後期にいたる退藏院の檀那関係の貴重な史料である。

29 退藏院文書(史料編纂所影写本) 天正十二年六月十日付の文書は紹欽と照首座・樹首座に宛てられている。

30 妙心寺所蔵文書 い三八

31 退藏院所蔵、『妙心寺大観』の掲載されている。

32 退藏院所蔵「退藏遺芳」(大正十三年編)に収録してある。

33 注二五の寛永本退藏院過去帳の裏表紙に貼付されているもの。

34 『隔冥記』 寛永十四年閏三月十日条。

35 このタイプは大徳寺の塔頭に多く見られる(川上 貢「大徳寺塔頭の庫裏」建築史研究33、参看)。

36 『重要文化財退藏院本堂附玄閣修理工事報告書』京都府教育委員会、昭和四七年 工事担当は下村修氏と塚原十三雄氏である。

37 『重要文化財 衡梅院本堂修理工事報告書』昭和五二年

『京都府指定文化財 養源院本堂修理工事報告書』平成六年

衡梅院本堂は慶長十年(一六〇五)。養源院本堂は慶長四年(一五九九)の建立であることが棟札により確定している。

38 『重要文化財 聚光院本堂修理工事報告書』昭和五五年

39 『重要文化財 龍源院本堂・表門修理工事報告書』昭和四一年

この竹の節は江戸中期のもので、柱に取付け痕跡がないことから解体修理工事のとき撤去され旧形に戻された。この竹の節が付く内材材は鴨居と

長押を一本造りにするもので古法と考えられている。妙心寺塔頭方丈ではこの内法材を一本の角材とするものが多い。

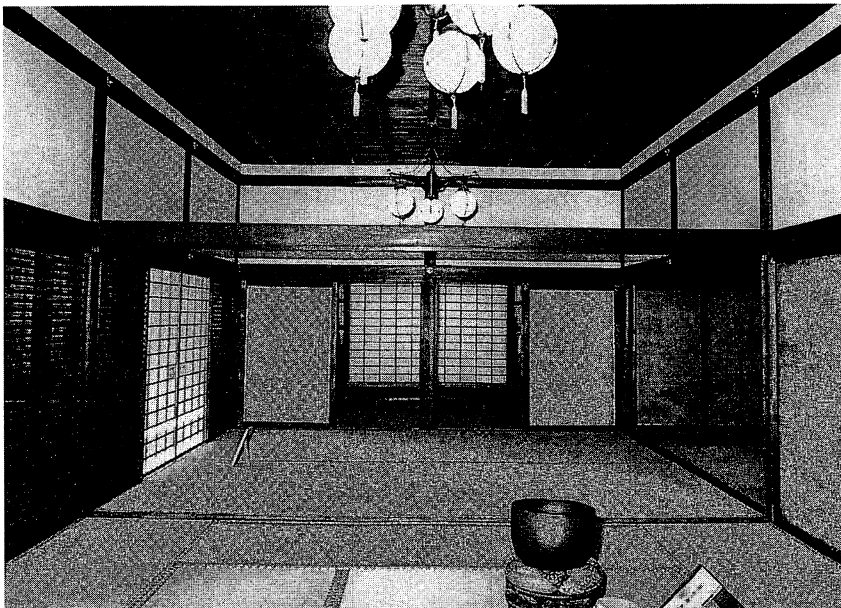
④〇 織田信長が二条御所を造営したのは永祿十二年（一五六九）である。この二条御所は天正元年の上京焼討ちに焼失を免れ、天正四年に安土城に壊渡された。同年信長は二条晴良第跡に新邸の造営をはじめている。棟札にいう二条城がこれらを指すとすれば、年代的には当方丈の推定建立時期と合うことにはなる。

④① 退蔵院文書 天正十五年十二月文書では無明庵とし、その後の無年記の文書では妙心寺内無明院と記している。

④② 北高の兄鉄鏡永照は天正十一年の法堂修造米納下帳に「退蔵永照」とあり、このとき退蔵院主であったことが知られる。永照が若死にしたので北高がその後を継いだといわれる。北高には永照の下に三人の禅僧になった兄がいたから、退蔵院主としては永照と北高の間には時間上の開きがありえよう。なお北高については当紀要第四号の拙稿「妙心寺金台寺の建築―三つの金台寺―」を参看されたい。

④③ 無明庵文書は本稿でもそのいくつかを引用しているが原本は「旧青麩（古文書）一巻」として京都国立博物館に寄託されている。影写本は東京大学史料編纂所にある。

④④ 『妙心寺大観』 重森三怱氏による同院庭園解説による。



退蔵院方丈（本堂）内部 室中から鞘の間の方を見ている。鞘の間には腰壁付の窓があり、その向こうに西庭園がある。もとはこの鞘の間がなく、この写真の状態で見えたと思われる。室境の内法材（写真手前中央の横材）は角材であって、下に溝木（樋端）を打っている。この手法は妙心寺塔頭方丈に多いが大徳寺塔頭方丈では見られないもので、妙心寺に伝統的な独自の形式になっている。この上には竹の節欄間などをつくって飾るのが普通であるが、当方丈では何もなくすこぶる異例である。

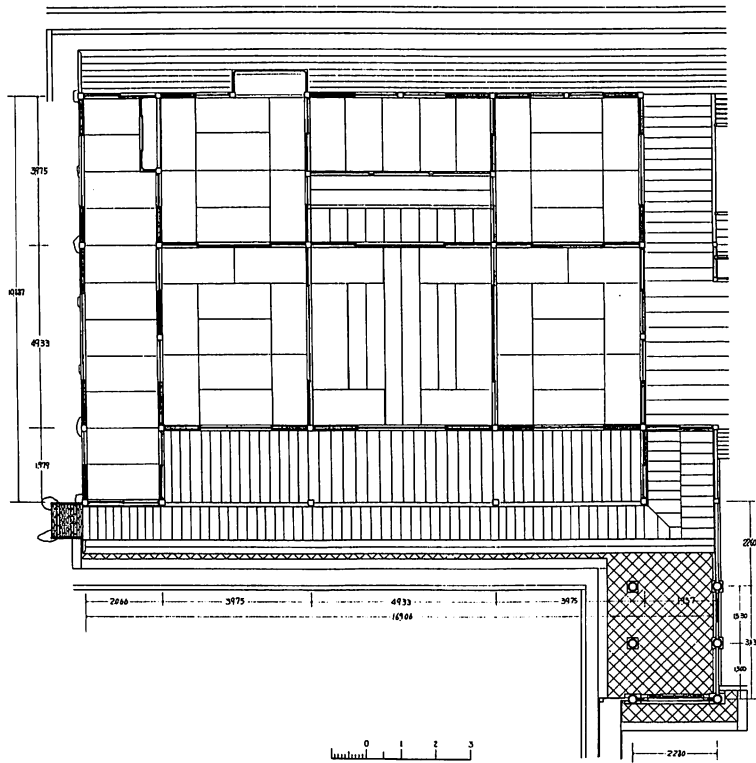


図1 退蔵院本堂（方丈）平面図（昭和49年）

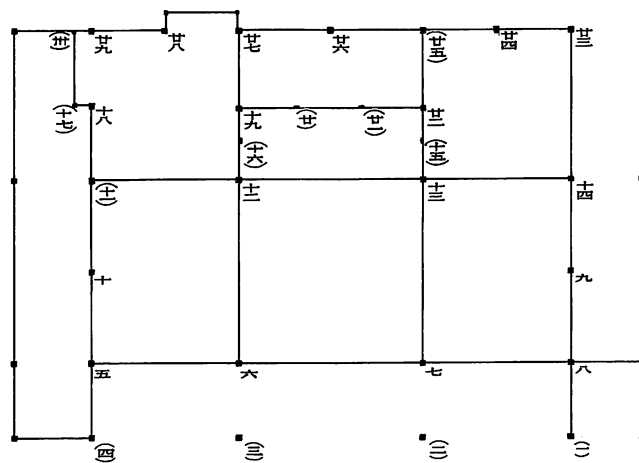


図2 退蔵院方丈当初柱番付図
修理工事報告書所載の図による。ただし○内数字は筆者が推定補足したもの

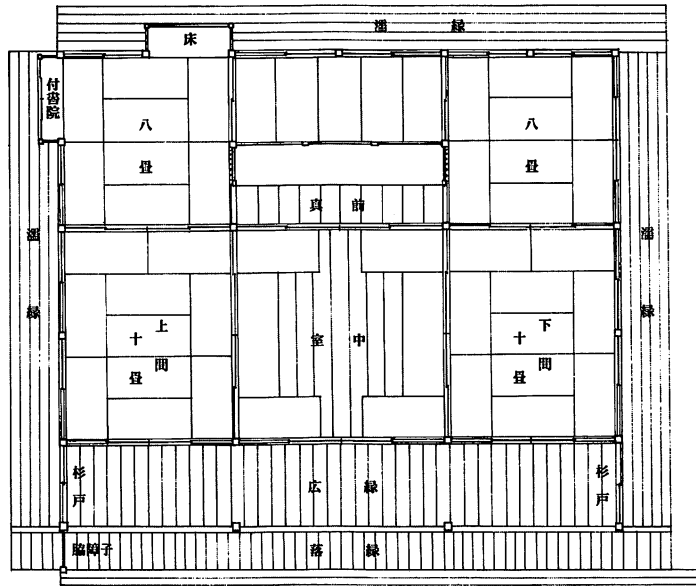


図3 退蔵院方丈当初推定平面図

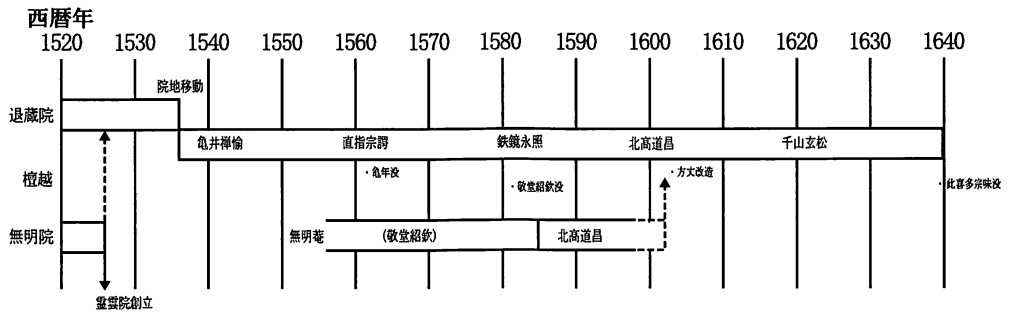


表1 退蔵院と無明菴の関係年表

太線内部に院主(塔主)名を記載。但し院主であったことが明らかなもののみ。
 在住時期等は諸史料から推定した。

退蔵院方丈の渡辺了慶の障壁画

山岡泰造

妙心寺退蔵院の方丈の南側の三室、上間二の間（前室）・室中・下間二の間（前室）には、それぞれ剡谿訪戴図八面・西湖図十二面・山水人物図八面があるが、土居次義氏によれば、これらはいずれも、広縁の杉戸絵とともに、慶長七年渡辺了慶によつて描かれたものである。

一

上記三室の襖絵は画面が必ずしもうまく連続しておらず、修理に際して幾度か改変され後補されたものと思われる。

まず上間二の間（前室）について。室の東側の南から北側の西へと画面は展開する（A・1~4）。まず向かつて右端（A・1）に大きく懸崖と二段にかかる滝と、懸崖から曲折しつつ垂下する車輪松の太木が、雪中の状景として描かれる。その懸崖の下に二棟の茅屋が配され、向かつて左手が主屋で、剡谿の水面に張り出し、水面に向つて明け放たれた室内に、高低二つの卓と卓上の書籍がみえるが、主人公戴安道の姿はない（A・2）。主屋の妻には室名を記す偏額が掲げられ草書か行書風の三字が見える。主屋の後に棟の方向を逆にしたもう一棟の茅屋が連なる。これらを圍むように籬垣が配され柴門と木戸を開く。周囲には一面に

竹が茂り、雪を冠つて重く垂れている。深々と雪に覆われた状景が巧みに表現されている。左手水面の彼方には雪山が半身をあらわし、近くには剡谿に架かる小橋が隠見する（A・3）。水辺には葦が密生している。

室の東北隅を北側へ回つたところに片舟が配され、頭巾を被つた王子猷が遙かに戴安道の居室を見やつてゐるが、友の姿は見えず、船頭は既に舟を反すべく棹さしている（A・5）。辺りは茫茫たる水面でわずかに葦が隠見するのみである。第六面（A・6）には画がないが、東側と北側とにポイントを振り分けて巧みに構図をとり、ゆつたりとした画面に豊かな詩情を湛えている。筆法も簡潔でやわらかく、他の二室を眞体とすれば、この室は行体で描いているといえよう（A・5~8）。

下間二の間（前室）は、北側と西側に描かれているが、北側四面（C・1~4）と西側四面（C・5~8）とはやや気分が異なり、北側四面自体もうまく連続しておらず、あるいは上間一の間や室中の西湖図の一部が混入している可能性がある。西側についても南寄りの水亭（C・7）を中心とする状景と、北寄りの船団（C・5）を描く一面との繋がりが明確でなく、第六面（C・6）は他所のものが入つてゐるとも考えられる。ともあれ、西側の描写は明晰で、情景は明かしく、上間二の間の剡谿訪戴図とは対蹠的であり、画家が意図して変化をつけたものと思われる。二本の車輪松の生える土坡を大きく近景に配した画面は、剡谿訪戴図より視点を遠くとしており、向つて右手に広がる水面に二棟の水亭、反対側に溪流に架かる板橋を描いている。右方の水亭は二棟あり、遠く水面につき出た方は茅屋風、土坡に近い方は輒積みの基壇をもつた瓦葺きで水閣と呼ぶべきもの、水亭では二人の高士が盃をとり、水閣では囲

碁に興じている（C-7）。水亭と水閣は廊屋で繋がり、水亭に向う給仕の男がみえる。この画家は一般に建物の描写に対する趣好が強く、水亭・水閣もそうであるが、先に述べた剡谿訪戴図の茅屋でも、また次に述べる西湖図では特に凝った建物の描写を見せる。水閣の裏手には竹が茂り柴門があり、そこを出た高士が童児をつれて今しも溪流に架かる橋を渡るうとしてゐる。その目指すところは対岸の崖の上の四阿である。

下間二の間（前室）は、おそらく山水風景の中にさまざまな高士遊楽の情景が描かれていたものと思われるが、北側では東端の第一面（C-1）の洞穴を抜けて山上の寺へ向かう高士が一連のものかとも思われるだけで、情景・主題ともに一貫性がみられない。

二

室中の東側・北側・西側の襖十二面（B-11-12）に互る山水図は、南北二つの高峯やアーチ形の橋をもった堤（蘇堤）や城壁などから西湖図と思われ、西湖図としては大作である。ところがこの十二面は必ずしもうまく連続しているとはいえず、他の主題の画面が混在している可能性がある。そこで十二面の各面についてそれぞれ検討してみることが必要であるが、その前に西湖図についての研究を二三紹介しておく。

まず榊原悟氏は大徳寺眞珠庵の通僊院の伝狩野元信筆西湖図襖絵について復原的に考察している。「サントリー美術館 二十周年記念論集」昭和五十七年所収の論文「通僊院は半井瑞策が造立した眞珠庵付属の寮舎で、文禄四年以前の創建である。その襖絵は他所から移されたもので、

書院次の間の山水図八面と東北の間の西湖図八面は、明治初年に如意庵から移されたものである。如意庵は言外宗忠の塔所で、文明十年一休宗純によって再建された。しかし襖絵は十六世紀に入ってからのもので、「宝山誌抄」や「紫野大徳寺明細記」に狩野元信筆という中ノ間の山水図と檀那の間の西湖図にあたと考えられる。山水図の方は靈雲院のものと比較から元信筆と認めてもよいが、西湖図は元信周辺の画家と考えた方がよいかも知れない。榊原氏の復原的考察によれば、西湖図は襖八面に互つて、杭州城の城壁や屋並を画面手前に配して西湖を眺めた情景で、南北の二大峯・六橋をもつ蘇堤・橋梁によって湖岸とつながる孤山・三潭印月の小島・保叔塔・淨慈寺の塔などが描かれている。しかし他の西湖図、例えば、石川県立美術館の伝元信筆の西湖図などと比較すると構図が裏返しになっている。その理由は如意庵の客殿の檀那ノ間は、南側の西端にあり、襖絵は室の東側から北側に互つて展開しており、西湖図の南北の方向を室の南北の方向と合致させようとしたため、本来は東から西を望む情景が逆になったと考えている。これが退藏院の西湖図に先行する襖絵の西湖図として殆ど唯一のものである。榊原氏は、秋月等観筆の西湖図（石川県立美術館）、鷗斎筆西湖図屏風、その他狩野興似、狩野探幽、雲谷等のらの西湖図をあげて、西湖図は元来、雪舟系それをついだ雲谷系や江戸狩野系のお家芸ではないかとされ、比較的自由な解釈を生み出した瀟湘八景とはちがって、西湖図は典型的な粉本による制作が支配的であった画題ではないか、それ故かえて実景的でもあったとされる。

秋月筆西湖図には「杭州西湖之図於北京会同館作此図弘治玖年閏三月

拾三日」の墨書があり、城門では勇金門を中心に向つて右に錢塘門、左に清波門、湖中湖辺に蘇公堤、六橋、東萬寺、三賢、対岸に保叔塔寺、□寺、北高峯、靈隱寺、三天竺、南高峯の書入れがある。

山下裕二氏は、室町時代における実景への関心と、それを表現する際の構想のきつかけの一つとしての西湖図について論じている。(『国華』千二百一号「室町後期山水画論——「真景」の枠組み・内海のイメージ」平成七年十二月) 十五世紀には西湖という想念に触発された五山禅僧の詩文に対応する「疑似西湖図」が量産されたが、その様式の確立には南宋の画家夏珪の画卷が大きな役割を果たし、瀟湘八景のモチーフが利用された。しかし瀟湘八景は画面全体の枠組みにはさほど役に立たず、特に屏風画にとつては夏珪の画卷でさえ速効性をもっていなかった。ところが西湖図は屏風の枠組み構成には威力を発揮し、内海のイメージに瀟湘八景のモチーフを定着させるのに役立った。応仁の乱以後、そこから更にこの枠組みを日本の風景と重ねあわせようとする試みが積極的に行われた。雪舟の「天橋立図」もその成果の一つである。ところで先に挙げた秋月筆の西湖図は「咸淳臨安志」所収の西湖図、否むしろ明代の「三才図会」所収の西湖図に近い。しかし秋月が西湖を訪れて描いたかどうかはもとより、秋月筆かどうかさえ確かではなく、雪舟系の西湖図(例えば如寄筆の)、更には雪舟自身の西湖図をも復原的に考察してみる必要があるという。又、鷗斎筆の「西湖図屏風」六曲一双(京都国立博物館蔵)について、十六世紀の中ば頃に阿弥派の影響下にある画家によつて描かれた模写的な作品で、原本は十五世紀まで溯る可能性があるとし、特に杭州市街と城壁の描写は他の作品とは違つて複雑であり、雲谷

派や狩野派の形式化された雪舟系西湖図の単調さを破るものであるという。

ところで、宮崎法子氏が紹介した上海博物館の「西湖図巻」(『中国近世の都市と文化』梅原 郁編所収「西湖をめぐる絵画——南宋絵画史初探」京都大学人文科学研究所、昭和五十九年三月)は南宋まで溯る現存最古の西湖図であるとして以下のような考察をされた。西湖図は北宋の末頃流行した瀟湘八景の影響をうけて南宋の理宗朝頃、西湖十景が成立し、絵画にも描かれはじめた。西湖十景には瀟湘八景とちがって名所案内的要素があり庶民的な性格をもっている。西湖畔上天竺寺の書記若芬玉潤も西湖図を描いたが、これは「ただ意を写すのみ」といわれている。この「西湖図巻」には李嵩の落款があり、李嵩の西湖図については明代の著録や題識がみられる。李嵩の落款の眞偽はさておき、本図の画風は、光・寧・理宗の三朝に仕えた画院画家で界画と人物をよくしたといわれる李嵩の画風とは合わない。ただし李嵩派の可能性も捨て切れないう。兎も角、本図巻は一見して西湖の景を作為なく写した作品と感ぜられ、淡墨の小さなタッチを積み重ねて丹念に描くやり方は、李氏「瀟湘臥遊図巻」に似ている。ただし「西湖図巻」は一つ一つのモチーフ、構図を実景に依據している。西湖をとりまく山を北の寶石山から南高峯まで一連のものとして描き、画面右手前から画面左手前からの二点からの眺望を合成し、その結果生ずる閉鎖性を淡墨表現によつて緩和して広さ・遠さをあらわし、単なる地形図や名所案内図とは違う実感を表現した。そしてそこへ西湖実景の景物を忠実に描きこもうとした。個個の景物の全体に対する比例は実際より大きく、特に左右が圧縮され、コン

パクトに盛り込まれている。孤山・宝石山上の保叔塔・その後方の落星石・蘇堤に二高橋が架され、裏湖（蘇堤以西）と外湖（蘇堤以東）との往来が可能となった状況（紹熙年間以後）・蘇堤の北山寄り（右方）の橋と西湖西岸（対岸）とを結ぶ小新堤（淳祐二年に作られ、咸淳五年に修築）・南高峰上の小塔（乾道五年に重建され、元末に燬された）・北高峰上に塔のないこと。（元豊年間に重建された七層の塔が、咸淳七年に崩壊した。『咸淳志』記載の西湖図には北高峰塔を描かない。『咸淳志』は北高峰塔が再建準備中であることを記し、咸淳八年の序をもつ『西湖百詠』は減じて五層に作るという。理宗朝の画院画家葉肖巖の「西湖十景冊」（台北故宫博物院蔵）は実は明代の官廷画派（浙派）の影響下にある作品であるが、ここでは南北高峰いずれにも塔が描かれている。）蘇堤の南山第一橋付近の先哲堂・第二橋西方の湖山堂（咸淳三年創建）・第三橋近くの三賢堂などである。以上の景物や、至元二十八年の年記をもつ周東卿筆「魚樂図巻」（メトロポリタン美術館蔵）の筆墨法との比較から、この「西湖図巻」の制作年代を南宋最末期頃、李氏「瀟湘臥遊図巻」から一世紀を経た時期と推定する。そして險しく切り立った山を描く日本の西湖図は、この「西湖図巻」のような実景を志向する画風とは異なる、北方的画風を残す馬遠・夏珪風のもの、あるいは馬遠・夏珪の画風を受け継いだ明代浙派の西湖図に基づいているとする。

三

以上概略を紹介した三氏の研究を以て、退藏院方丈室中の西湖図襖絵

について検討する。

日本の西湖図は、蘇堤を画面の中央に左右に長く置き、左右両端付近の上方に、南北両高峰を聳立させるものが多い。画面下方（手前）には蘇堤と平行するように杭州城の城壁を配し、湖中には向って、右に孤山、向って左に三潭印月の島を置き、画面の左右両端を宝石山と南屏山の半身で抑えている。蘇堤は向って右寄り（通僊院の伝元信画では向って左寄り）で、孤山によって一部を遮られる。なお六橋をきちんと六つ描くのは鴟斎筆の屏風のみである。また蘇堤によって裏湖と外湖に分かれた西湖は、孤山と北岸を繋ぐ白堤によって、三分される。ただし鴟斎筆の屏風以外は視点が低く、裏湖ははつきりとは見えない。上海博物館の西湖図巻は視点が高く、裏湖もきちんと表わされ、蘇堤も、第六橋が孤山に隠れているが、全体を捉えている。ただ三潭印月の島はなく、『咸淳臨安志』所収の西湖図にも、湖中に三塔をあらわすのみで島はない。西岸の遠山はなだらかな山山が自然に淡く連なるだけで、山頂に塔がみえる南高峰以外は一見したところ明確な区別はみられない。これに対して日本のものは、南北両高峰と、靈隠寺や天竺山を際立たせている。

日本の西湖図で唯一の例外は秋月筆のものである。蘇堤を画面の左半分に分け、六橋をきちんと描き、その両端の上方に南高峰と北高峰とを近接させて配置し、画面の右半分は白堤（ただしここに蘇公堤の書入れがある。）を大きく描きその背後に孤山を置く。孤山と蘇堤六橋との間に島があり、堤や橋も見えるが、これは恐らく孤山の対岸と西冷橋であろう。上海博物館の『西湖図巻』の視点をかりに呉山あたりとすれば、秋月筆の西湖図の視点はより低く湧金門辺りといえるかも知れない。秋

月筆以外の日本の西湖図の景物の位置関係は上海博物館の『西湖図巻』に近いともいえよう。

退藏院の西湖図襖十二面は、接続が不自然で、原形が大きく変更ないし破壊されている。しかし通僊院の伝元信筆の系統に入るものと推定される。従って現状では室の西側のB10とB12に近接している南高峰と北高峰は画面の両端に離れて置かれるべきであろう。室中の襖のうち蘇堤と城壁とが共に描かれているのはB1・B7・B11・B12、蘇堤だけが描かれているのはB2・B4・B10、画面下端に家並と柳樹があるものがB3、蘇堤も城壁もないものはB5・B6・B8・B9である。従って室中では蘇堤は七面に互っており、橋は三つ描かれている。通僊院の伝元信画では、榭原氏の復原によると、襖八面のうち五面に互って蘇堤が描かれ、橋は四つある。この比率を退藏院の室中に当嵌めると、蘇堤は十二面中七・五面に互り、そして橋がもう一つあればよいことになろう。ただしB1の蘇堤は、画面の向って左端にわずかにそれらしきものが見えていゝのみである。

B10とB12にそれぞれ高峯が描かれている。B12のは南高峯で、峯頂には宋代に七層の塔があつたが、元時代に燬されて三層になつたという。B12には二層又は三層の楼閣らしきものが描かれている。伝元信画には四層乃至五層の塔が描かれ、鴟齋筆の屏風には塔は見えない。B12の画面下方には城壁と大きな城門が描かれ、城門の手前(内側)には人家が櫛比し繁華なさまが描かれ、城門の彼方には寺観らしきものが点在し、画面の左端には山上の寺観に向って登る人物も見える。画面右下方で城壁が折れ曲つて続くが、これは伝元信本にも鴟齋本にもみられる。B12

とB11はほぼつながっていると見てよく、B11には雷峯塔が描かれている。これは呉越王錢氏の建てたもので七層の塔であつたが、元末に失火し塔心のみを残すものとなつた。B11のは五層の塔で、高い崖上にあり、その下には湖水が広がり泊船がみえる。塔の左手につづく建物は淨慈寺であろうか。雷峯塔の向うに蘇堤の第一橋がやや霞んで見える。その彼方右寄りに大廈をめぐる家並があり、遠くに山の稜線が望まれる。元信本でも大体同じような景観が配置されているが、より大観的でありより俯瞰的である。鴟齋本では南屏山の支脈の先端にある雷峯塔のほかに二ヶ所に塔を描いている。いずれも雷峯夕照とか南屏晚鐘といわれる景を捉えているのであろう。B10は北高峯を描いており、B11とは接続しない。峯頂に五層の塔があり、南宋末まで七層の塔があつた。元信本にも四層乃至五層の塔が描かれ、鴟齋本にも層塔がみえる。B10では蘇堤が描かれ、画面右寄りに橋があるが、左寄りでは蘇堤自体が消滅している。これは蘇堤が手前の景物によつて遮られて見えなくなつたのであろう。蘇堤の手前に湖面が広がり、画面右寄り葦の茂みの向うに泊船が見え、その手前には畔壠によつて区切られた田圃が広がっている。その更に手前に大廈が臺を列ねているから杭州城の北寄りの湖辺であらう。伝元信と鴟齋本を見ると、いずれも蘇堤の北端に近く、第六橋の手前辺りで、孤山によつて蘇堤の一部が遮られて見えなくなつている。B10に見える橋もおそらく第六橋で、その左手の丘陵状のものが孤山の一部であらう。B10の左手に接続する孤山に該当するのはB6しか見当たらない。B6の画面右下には湖水を斜めに横切る堤があり、西湖北岸と孤山を結ぶ白堤と考えられぬこともない。ただ伝元信本や鴟齋本に比べるとかな

り大きく高い孤山になり、しかも層塔や楼閣が競い建つてにぎやかな風景をあらわしている。ただB10とB6の接続は明確ではない。

伝元信本や鷗齋本には画面の向つて右端、つまり西湖の北端に山岳を置いて、その上下に寺観を描く。山上の塔は宝石山の保俶塔で、山麓の城市に近い寺は昭慶寺であろう。これらに対応するのがB1の風景ではなからうか。

以上を総合すると、画面は右からB1・B10・B11・B12という順序をとる。伝元信本と鷗齋本には、南北両高峯の間に、上天竺(三天竺)と飛來峯・靈隠寺を挟んでいる。B4の山岳と寺院が三天竺に当るものと思われ、中景に蘇堤、近景に城壁はないが杭州城の家並と思われるものが描かれる。B4はB11の右に連なるものであろうか。B7は、中景に蘇堤と橋、近景に城壁と大きな城門が描かれており、第二橋と湧金門とも考えられB4の右に連なるとも考えられる。以上を総合すると、画面は左からB12・B11・B4・B7・B6・B10・B1となり、中景に蘇堤のあるB2と、近景に屋並のあるB3とがB7とB6の間に入ると考えることができようか。残りのB5・B8・B9はどこに接続するのか判然としない。そして一応接続すると考えたものも、実は確実に接続してはいない。上間二の間(前室)の北側の四面や下間二の間(前室)の北側の四面も含めて、かなり錯雑していることは明らかである。

次に伝元信本・鷗齋本との画風の違いについて。この二者が遠い視点から俯瞰的に景物を捉えているのに対して、室中の西湖図は視点が低く近く、遠近大小のコントラストがより明確になっている。また建物の表現について、伝元信本や鷗齋本では同じような型を反覆しているのに対

して、ここでは個々の建物や建物の組合せにより強い関心を示している。以上の二点から退藏院の西湖図は、名所絵的な性格を稀薄にして、空間構成そのものに対する志向を強めている。これは狩野山楽筆の正伝寺や大徳寺の山水図襖絵などと似た傾向であり、桃山時代の特色を示すものといえよう。

四

退藏院方丈の上間二の間・室中・下間二の間の襖絵の筆者渡辺了慶については土居次義氏の所説に付加すべきものは何もない。『障壁画全集 西本願寺』(宮崎円蓮・近藤豊・土居次義の共著。昭和四三年三月)によつてその概要を述べると、以下の如くである。渡辺了慶は正保二年(一六四五)二月十五日に歿した。享年は不明だがかなり長寿であつたようである。狩野光信の門人で、狩野興似と同門、興似の方が先輩で、了慶の子了之は興似の曾となつており、菩提寺も興似と同じ種徳寺(東京、臨濟宗)である。慶長十一年には光信や興似とともに高台寺の障壁画を描いており、晩年には平戸松浦藩の絵師となつたらしい。(『古画備考』・『昌運筆記』・『弁玉集』・『種徳寺過去帳』・『木下家系図及高台寺古記』) 狩野興似は探幽・尚信・安信を養育し、狩野派を新しい徳川幕府体制に合うように方向転換するのに大きな役割を果たした。それは室町時代特に雪舟へ復古することによつて、桃山時代の現実主義・自然主義を観念化の方向に押し戻そうとした。了慶もこのような復古主義的な流れに棹さしていたらしく、古法眼に学ぶとか、探幽風でかたいとかいわれて

いる。松浦藩の絵師という点では、のちの片山尚景の先輩にあたるが、共に妙心寺で仕事をし、江戸狩野につながり、やや古い画風を示しており、地方の大名たちにはこのような画風が好まれたのであろう。

ところで土居先生は元和三年（一六一七）に焼失した西本願寺の再建に際して中心となった画家を渡辺了慶とされる。対面所（大広間）、白書院、菊の間、雁の間の障壁画については、寺伝では興似や探幽を筆頭に了慶も含めて多くの画家の名が挙げられているが、秋里籬島の『都名所図会』や西本願寺第十八世文如上人の『竜谷山本願寺細見録』では、これらは長谷川了溪の筆とされ、これを渡辺了慶の誤伝と考えて、了慶との関係を検討された。その際、基準作として「了慶」の印記のある「禅宗祖師図屏風」（六曲一双、西足院）、「山水図双幅」（里見家）、「源氏物語図屏風」（六曲一隻、福田寺）を提示され、後二者の印は同じでB印とし、「禅宗祖師図屏風」は押絵貼りで十二図中六図に捺された印をA印とし（無印のものは了之の可能性もあるという。）B印の方がA印に先行するという。これら基準作をもとに、対面所・白書院・菊の間・雁の間及び付属の狭屋や杉戸も殆ど了慶及び了慶の弟子による制作とされ、更に虎の間や飛雲閣の雪柳図も了慶筆とされる。西本願寺の了慶画の検討と同時に妙心寺の退藏院の方丈画及び杉戸絵、同じく大法院書院の楼閣山水図襖絵、滋賀院の仙人図と楼閣山水図の襖絵、東福寺普門院客殿の表側三室の花鳥画の金碧襖絵及び杉戸絵、高台寺水墨山水図屏風（四曲一双）などを了慶画とされた。

退藏院方丈は慶長七年（一六〇二）ころのものとされ、了慶の襖絵も比較的早い時期のものと考えられ、土居氏も高台寺の屏風画に近く、し

かも高台寺のこの作品は西湖間の襖絵であった可能性も指摘しておられる。ところで、退藏院の方丈は、創建は天文年間で、慶長に改装され西狭屋が付加されたとも考えられるという。もしそうであれば、了慶画にみる剡谿訪戴とか西湖といった画題や、古めかしい山水の表現は、前身建物 の襖絵を受けついで可能性がある。現在、退藏院方丈の西側には狩野元信作という庭園があるが、古い客殿には元信筆の障壁画があったかも知れない。それは例えば、靈雲院の衣鉢間（西北間）の雪中山水図襖八面のようなものが推定されよう。ここでは林和靖の登場する東側の襖三面に互って、蘇堤と橋一つと層塔を戴く高峯がみられ、その高峯は通傳院の伝元信画や退藏院の了慶画の北高峯と似ている。林和靖の居る場所を孤山とすれば、西湖図の向って右側の部分を切り取って構成した図といえよう。又、北側の襖三面に互って、竹林に囲まれ雪中に静まる無人の茅屋、茅屋と対岸を結ぶアーチ形に反った土橋、片舟に坐して戴安道の草庵を眺めやる王子猷が描かれ、これは退藏院方丈上間二の間（前室）の図に対応する。

先学の述べられたように、西湖図は蘇堤や城壁や南北高峯など、障壁画構成の枠組として使い易かったと思われるが、西湖十景のように瀟湘八景的に分散して状景を捉えるより、一つの大きくまとまった画面を構成しようとする意識は、阿弥派や狩野派、特に狩野派において強くみられる。風俗的要素のつよい耕織図とともに西湖図は、元信周辺で好んで描かれた主題であったと推測され、それが桃山時代の新しい現実的空間構成に大いに役立ったと考えられる。了慶の西湖図は、伝統を踏まえながら、より現実的な空間意識を加味したものといえよう。

伝常信・常梅(カ)・常元・常俊及び永岳の障壁画

——退蔵院昭堂及び書院その他の障壁画と残欠——

中 谷 伸 生

一 伝常信・常梅(カ)・常元の障壁画

妙心寺退蔵院の方丈及び書院は、近世初期の修理改築によって改変させられた。とりわけ書院の改築は、大幅なものであつて、書院にはめられていた障壁画は、そのほとんどが撤去され、元の状態を正確に推理復元することは難しくなつてゐる。現在、退蔵院に遺存する壁貼付絵並びに襖絵(紙本墨画)は、方丈南側の三室、つまり上間前室、室中、下間前室にある渡辺了慶の障壁画以外は、元來設置されていた位置がほとんど分からなくなつてゐる。

さて、推測するところ、元々方丈の北側に、仏事を行う昭堂(平面図F)が建てられていたが、改築のために取り壊され、現在は真前となつてゐる。その昭堂から撤去され、まくりのまま保存されてゐる壁貼付絵の「唐獅子図」(紙本墨画・F-1, 2, 3, 4, 5, 6)には、落款が確認されず、作者不詳である。しかし、木挽町狩野家二代の狩野養朴常信(一六三六一—一七二三)の代表作「唐獅子に牡丹図」と酷似する力強い表現から、このまくりの「唐獅子図」の作者は、常信である可能性を仄めかす。少なくとも、常信筆といつても違和感はない。さらに興味深

いことに、改築前の書院一之間(平面図G)及び二之間(平面図H)や、その周辺の部屋に設置されていた障壁画の一部の作品には、「常梅(カ)」及び「常元」の印章が確認されるが、常梅と常元という画家については、『古畫備考』の「狩野門人譜」に記載があり、推測するところ、木挽町狩野家初代の狩野主馬尚信(一六〇七—一五〇)あるいは常信の門人だと考えられる。加えて、客殿上間後室の襖絵(D-7, 8, 9, 10)及び下間後室の襖絵(E-5, 6, 7, 8)に、常信三代を名のる花井臨川という十八世紀後半から十九世紀前半頃に活動したと推定される狩野派の画家の落款と墨書が認められることから、改築前の退蔵院昭堂及び書院の障壁画は、常信が指揮して、その門人たちが共同で制作を行った、と推測することも可能である。やはり、妙心寺山内の聖澤院の障壁画に關しては、木挽町狩野家六代の栄川院典信が制作しており、妙心寺の各塔頭と狩野派による制作活動の方針なども考慮に入れると、退蔵院の場合にも、同様の体制を採用し、格の高い画家、すなわち、常信が中心となつて制作を進めた可能性が高い^①。退蔵院に残る掛幅の中には、常信の作品も複数含まれており、木挽町狩野家とのつながりを仄めかす。しかし、退蔵院には、まくりの壁貼付絵「唐獅子図」を常信筆とする決定的な古文書が遺存していないことから、本稿では、常信の可能性があることを踏まえながらも、「唐獅子図」の作者を、伝常信としておきたい。

ところで、常信は、初代尚信の長男として寛永十三年(一六三六年)京都に生まれた。この年、各地で飢饉が広がったこともあつて、三代将軍家光は、奢侈禁制を諸物頭に命じてゐる。常信は、幼少期に父尚信の画法を学んだが、慶安三年(一六五〇年)十五歳のとき、尚信の死にと

もなつて木挽町狩野家を継承した。同時に、伯父の探幽に引き取られて画技を磨き、雪舟を理想に掲げ、古狩野の作風を一変した探幽風の、いわゆる江戸狩野の作風を身につけた。明暦元年（一六五五）二十歳のとき、四代將軍家綱就任祝いに来日した朝鮮通信使に贈るため、屏風一雙の制作を委された。万治二年（一六五九）、江戸城本丸御殿の殿上之間他数室の障壁画制作を担当する。安信の次女を妻とし、長男周信と次男岑信の二人の息子がいた。号は始め右近で、古川叟、青白齋、耕寛齋、紫薇翁、弄毫軒、塞雲子など多くの号を用いているが、後に養朴と号して宝永元年（一七〇四年）に法眼となり、宝永六年（一七〇九年）に剃髪して中務卿法印に叙せられた。この年、狩野派の実力者に委される紫宸殿の賢聖障子絵を担当したことで、あまねく常信の名声が広まったという。正徳元年（一七一）に朝鮮通信使に贈られた「大堰川行幸図」屏風を制作する。常信は、八代將軍吉宗にも絵画を教え、承応、寛文、延宝度造営の内裏障壁画の制作に参加して、探幽没後の江戸狩野の総師としての地位を確立した。加えて、常信は茶人の山田宗遍と懇意であつて、狩野派の教養としては当然のことながら、文学をも好んで、たくさんの和歌を詠んでいる。それらの中、常信の絵画の雰囲気に呼応する歌を『古畫備考』に掲載されたものから三首挙げておく。

なかめやる雲と波とのひとつ色をほのかにわくる蟹の釣ぶね

夕日影野嶋が崎にうつろひてよせくる波も秋の色なる

すむ影にさそはれ出て舟人も月に棹さす宇治の川波

正徳三年（一七一三年）癸巳の正月二十七日に死去、享年七十八歳であつた。この年、幕府は旗本の奢侈を戒告し、女装の華美を禁じるおふれ

を出している。常信は探幽に倣つた広義のやまと絵風の優美でやわらかい線描を得意として、探幽と並んで幕末に至るまで、狩野派はもろろんのこと、流派の枠を越えて、江戸時代の画家たちに大きな影響を与え続けた。大徳寺玉林院襖絵「山水図」などが代表作である。木挽町に移る以前の竹川町家では、尚信の死後、常信の代になって門弟たちの数が増大し、隆盛を迎えている。『探幽縮図』と並び、中国、朝鮮、さらに日本和漢の絵画を含む約二百巻もの『常信縮図』は、古画の蒐集研究の成果であつて、後筆の部分をも含めて、常信の偉業を明らかにする。しかも注目すべきことに、常信の人氣は、死後一世紀半を経て、幕藩体制が崩壊した明治になつても衰えず、幾種類もの常信画譜が出版されている。常信の作風の特徴は、水墨の材質を活かした、ふくらみのある線描に尽きる、といつてよいが、その穏やかで優美な表現には、神経質な嫌みがない。ともかく常信は、狩野派の実力者であつた。

さて、六枚のまくりの状態で遺存する伝常信筆「唐獅子図」の中、おそらく、昭堂の東側にあつたと推測される壁貼付絵（F・2）には、岩の上に立ち、左方向を振り向く獅子が描かれている。がっちりとした岩の描写は、獅子の堂々とした雄姿を際立たせるかのように、重々しくかつ力強く表現され、ごつごつとして角張つた輪郭を施されている。獅子の胴体については、所々が濃墨の太い線描によつて引き締められつつ、全体は淡墨によつて仕上げられた。体毛は、洗練された細い線描によつて、パターン化された矢車状の小さな文様を繰り返しつつ描き出され、柔らかい毛の質感がうまく表現されている。この矢車状の表現は、御物の常信筆「唐獅子図」金地着色六曲一隻（右隻の狩野永徳筆「唐獅子図」

に対応する失われた左隻を補った屏風)の同様のモチーフと酷似する。つまり、そのやわらかい線描や繊細な形態などが、永徳や山楽や山口雪溪らのそれとは、かなり異なっており、常信風である。また、渦巻状の線状形態によつて構成された顔貌は、立体感があり、両眼の鋭さと相俟つて、迫力溢れるものである。所々に笹の生えた岩石を踏みしめる四本の足には、鋭い爪の描写が見られ、尻尾の形態は、渦巻模様の淡い線描で表現された。左手後方には、流れ落ちる滝が見られ、下方の滝壺では、水流が勢いよく水しぶきを上げている。南側の壁貼付絵と推定されるまくり残欠一枚(F-1)には、岩場に牡丹が咲いているが、花卉の描写は、やわらかくて潤いがあり、常信筆「唐獅子に牡丹図」の牡丹を想起させるが、こうした形態描写は、常信に限らず、狩野派の典型だといつてよい。また、北側の壁貼付絵と推測されるまくり残欠一面(F-3)に、滝壺の描写が続いている。

さて、おそらく、昭堂の西側にあつたと推測される壁貼付絵(F-5)には、前足で体を支えながら、後ろ足を跳ね上げて、今まさに地面に着地したかに見える運動感溢れる雄姿が描かれた。足下には、打ち寄せる大小の波頭の形態が見られるが、いうまでもなく、これは江戸狩野の十八番というべき波の描写である。右手東側の獅子の方を見やる顔貌は、やはり力の籠もつたものだといつてよい。ところで、昭堂の壁貼付絵のまくりとしては、この他に二枚のまくり(F-4, 6)が遺存しているが、それらは、西側の「唐獅子図」の左右に位置する場面、すなわち、北側と南側の幅の狭い壁貼付絵だと思われるが、唐獅子の場面との繋がりがうまくいかない。画面の左右が、多少小さく切られたのであろうか。

このように、依然として、不明な点があるにはあるが、ともかく、以上六枚のまくりは、昭堂の壁貼付絵であることは間違いない。

全体として、この伝常信の「唐獅子図」は、前述の「唐獅子に牡丹図」及び御物の「唐獅子図」ほど様式化されてはいないにしても、さまざま箇所類似点がある。いずれにしろ、永徳、山楽、雪溪らの「唐獅子図」の作風とは、全体の印象及び細部の形態モチーフなど、かなり異なる作品だといつてよい。加えて、退蔵院には、直径二メートル三〇センチメートルにも及ぶまくりの天井画「蟠龍図」(F-7)が遺存している。この「蟠龍図」(紙本墨画)は、おそらく、昭堂東西の壁貼付絵「唐獅子図」を見下ろすように、昭堂の天井に貼付けられていたものと考えられる。その円形の画面には、かつて光信や探幽も描いたように、一尾の巨龍の全身が力強く水墨で描かれており、近世絵画史上、貴重な資料だといつてよい。

ところで、改築以前の書院には、「琴棋書画図」を描いた壁貼付絵及び襖絵(紙本墨画)があつて、それらの約半数に近い作品が、まくり及び襖絵として遺存している。それらの中、床之間があつた書院一之間(平面図G)に貼り付けてあつたと推測されるまくりの壁貼付絵(G-9, 10, 11)は、作風からいって、常信筆の可能性がないわけではないが、向かつて右側壁部分と推測されるまくり一面(G-9)の右下に、判読不明の朱文方印「□□文□」及び、やはり判読困難な白文方印「常□」という二顆が捺されている。この白文方印の「常」と並ぶ判読困難な文字は、「梅」の字に似る。「常梅」なら、『古画備考』に「常梅、達磨畫、獨湛贊、尚信筆 常梅寫之、尚信ノ筆ニ似タリ、弟子トミユ」という記

載があることから、尚信の門弟である可能性もあるが、常信が「養」及び「常」の一字を門弟に与えていることから、常信の門弟であるかも知れない。いずれにせよ、常信周辺の画家であることは間違いない。ともかく、白文方印の判読困難な一字の部首は、「木」であって「人」ではないので、「信」とは読めない。さらに興味深いことに、この場面と同じ部屋にあったと思われる襖絵の二箇所（G・8、14）には、「棟（梅）川」の白文方印と「常元」の朱文壺印が捺されている。狩野常元も『古画備考』に記載のある画家で、尚信あるいは常信の門弟である可能性が高く、十七世紀後半から十八世紀前半頃に活動したと推測される。常元について付け加えておくと、退蔵院に遺存する幕末期の屏風の裏面に、白文方印「常元」（図1）を捺された水墨山水の小品が貼付されており、常元と退蔵院との親交が想像される。

さて、床之間の壁貼付絵（G・10）には、「棋」の場面が描かれた。画面手前中央部に小高い岩山が見られ、そこには常信風の松樹が二本、屈曲する枝を伸ばしている。右手には高い断崖があり、その下には山道があつて、一人の高士が供を従えて先を急ぐ。松樹の後方には茅屋が立ち、琴を弾く人物が描かれている。遙か後方には連山が聳え立つ。樹木や茅屋や人物の形態は、濃淡をうまく使い分けた江戸狩野に特有の軽快な筆致を見せており、常信や探幽のそれを想起させる。床之間の横には、金地の花鳥画を描いた天袋があつたと推測される。小枝に小禽（G・12、13）が配置されているが、同じ画家の手になるものかどうか、判断がつきかねる。

次に、床之間との続き具合が定かでない「書」の場面を扱った襖四

面（G・5、6、7、8）が遺存している。向かつて右端の襖一面（G・5）には、件の白文方印「棟（梅）川」と朱文壺印「常元」が捺されており、画面には険しい崖と樹木が描かれている。続く襖一面（G・6）には、瓦葺きの大きな屋敷が見られ、部屋の中では、机の前に座し、筆を持ち紙に向かう人物と、それを見守る従者とおぼしき二人の人物がいて、「書」の場面を表している。床は市松模様で、水墨の濃淡を利かすつつ丁寧に描かれている。屋敷の外には、二人一組の人物が計四名、一方は文字が書かれた巻物を眺め、他方は書物を手にして何事かを話しているようである。屋敷の手前右側には、常信風、ということとは、すなわち探幽風の樹木が見られ、左手後方には、柳の木が、淡墨を掃くやり方で描かれた。続く襖一面（G・7）には、川に木橋が架かり、馬に乗った高士が、傘を背にして、杖を持つ従者を引き連れて先を急ぐ。木橋は、探幽風に中程で山のように盛り上がっていて、その下の水面では波が渦を巻いている。その繊細で柔らかな線描は、江戸狩野の本領だといつてよい。さて、左端の襖一面（G・8）には、橋から続く小道が、灌木の生えた野原に伸びて、彼方に消えていく。画面上半部の遠方には、位置関係において曖昧な集落が姿を見せる。襖四面全体の構成は、空間の合理性を少々欠きつつも、余白を大胆に用いて広大な空間を表す、探幽風の作風だといえよう。

さて、以上の襖絵と組になった襖四面が遺存している。右端及びそれに続く一面（G・14、15）には、丘陵の彼方から手前に流れてくる水流と滝が見られる。水の流れは、やわらかくて繊細な細い線描で描かれており、滝壺に落ちて水しぶきを跳ね上げる波頭の描写は、躍動感溢れる

ものである。続く左側の襖二面(G₁₆, 17)には、岸边に建つ茅葺きの家が、池の水面上に見える。その左手の座敷では、掛軸の絵を広げて眺める二人の人物がおり、隣の部屋は、絵を描く人物と、それを見つめる人物たちが座している。家の周囲には、常信風の樹木が茂っており、左端の襖一面(G₁₇)には、岸边の土坡が、淡墨で簡潔に描かれた。この画面の左中央に、先に見た襖絵と同様の印章「樗(梅)川」の白文方印と「常元」の朱文壺印が捺されている。

「琴棋書畫図」の中の「棋」の場面は、遺存する明かり障子の腰板部分四面(G₁, 2, 3, 4)に描かれている。彼方には、丸みを帯びた山の麓に高い塔が姿を現し、手前は湖であろう。大小の舟が計五隻浮かんでいる。岸边には大きな松樹が描かれ、陸地には簡素な東屋が建ち、四名の人物が将棋の盤に集まって、一人は部屋の外にいる。周辺は竹藪である。書院一之間が「琴棋書畫図」の部屋であったと考えると、これから明かり障子腰板の「棋」の場面は、一之間の東側にはめられていたのであろうか。もともと、これら四面は、図様の続き具合が、必ずしもうまくいかないので、もしかすると、元来は、通常の襖絵であって、改築に際して、明かり障子の腰板の寸法に、上下を縮小した可能性も考えられる。

さて、先に解説した「畫」を扱った襖四面の裏面には、「琴棋書畫図」とは別の画題が扱われた(H₁₂, 3, 4, 5)。その右端の襖では、画面の大半が余白にされており、次の襖一面(H₁₃)には、ジグザグに続く山道が、彼方に見える山門へと続いている。山門の手前には、大きな岩山があつて、そこには一本の太木が配置された。山門の前の路上に

は、三人の人物が、下方の山道を登ってくる杖を持った人物と従者の二人を見やっている。遙か後方には、三つの高い峰が聳えたち、外隈を施された白い山脈の姿は、雪をかぶった様子を表しているのであろうか。続く襖一面(H₁₄)の下半部には、先に述べた二人の人物と、その後には、林の中に建つ茅葺きの家が見える。中景には湖水が描かれ、彼方には淡墨で、山の稜線が形づくられている。左端の襖一面(H₁₅)は、ほとんどが余白で、画面下には控えめに林の描写が添えられた。これら四面の襖絵は、書院一之間の「琴棋書畫図」の隣室二之間の山水図である可能性が高い。ということは、元々あつた書院二之間の障壁画の多くが失われた、と推測される。ついにながら、作者不詳の襖絵残欠一枚(H₁₁)が遺存している。岸边近くで、小舟に乗って、飲茶を楽しんでいたのであろうか、食器を並べた膳の前に会話する二人の人物。すぐ手前には岸边の土坡と樹木が見える。人物、土坡、樹木など、作風のいって、常信周辺の画家による作品であるが、書院の襖絵との関連は不明である。

ところで、「琴棋書畫図」の主題としては、名古屋城本丸御殿上洛殿二之間に描かれた探幽の障壁画が知られるが、それは北側の床壁貼付と東、西、南側の襖絵によつて、二之間一室で構成されている。退蔵院の常信周辺の画家が、探幽に倣つたとすれば、書院にあつた一之間のみを使って、この「琴棋書畫図」を構成していた可能性が高い。先にも記したように、「畫」を扱った襖四面の裏面に貼付された襖四面は、隣室の山水図と推測される。おそらく、元々の書院は、一之間と二之間の二室構成であつたに違いない。いずれにしても、退蔵院の伝常信、常梅(カ)、

常元など、常信周辺の画家の手になる障壁画は、水墨のやわらかい筆致、余白を縦横に採り入れた画面構成など、探幽以後の江戸狩野、とりわけ十七世紀中葉から十八世紀前半にかけての狩野派の典型的作風となっている。

二 方丈の上間後室、下間後室の障壁画（花井臨川他）

退蔵院方丈の上間後室及び下間後室には、花井臨川の筆になる障壁画（紙本墨画）が見られる。現在の上間後室及び下間後室にはめられた臨川の襖絵には、「狩野常信受業三代 法橋花井臨川筆」の款記が墨書され、その下に、「由紫斎(カ)」の白文方印、そして「臨川常俊」の朱文方印が捺されている。「常俊」という画家名は、『古書備考』に記載があり、尚信及び常信に連なる木挽町狩野家の画家であるが、この退蔵院の法橋花井臨川が、同一人物であるかどうかは定かでない。しかし、いずれにしても、「常信受業三代」の墨書から、常信に連なる画家であって、常信周辺の画家たちが制作に関わった退蔵院にとって、制作を依頼するにふさわしい画家であったことはいままでもない。また、「臨川」という名前を調べると、法橋臨川は、文化四年（一八〇七年）大坂高麗橋で発行された『浪華畫人組合三幅對』に、「法橋臨川」として名前を記された大坂の画家である。その摺物では、林文波（一七八六一八四五）、丹羽桃溪（一七六〇一八二二）、中井藍江（一七六六一八三〇）ら大坂の有力な画家たちと共に列挙されており、臨川は、当時の大坂では、ある程度知られた画家だと推測される。しかし、この大坂の臨川が、

『古書備考』記載の常俊と、どのように繋がるのか、若干の疑問が残る。もしも、臨川と常俊が同一人物であると仮定すれば、臨川は、大坂で活動した木挽町狩野家の門人だということになる。花井臨川が、江戸期の何時頃活動したかを正確に指摘することはできないが、「常信受業三代」の墨書や作風など、残された資料から推測するところ、おおよそ十八世紀中期から十九世紀初頭に制作活動を行った可能性が高い。

まず、臨川の作品を上間後室から見えていくと、南側の襖四面（D-7, 8, 9, 10）に「山水図」が描かれている。いうまでもなく、これらの襖絵が、元々この位置にはまっていたかどうかは疑問である。ともかくこの襖絵を見る限り、臨川は、それほど腕のある画家ではない。まくりの残欠をも含めて、退蔵院の障壁画の中で、最も力量の劣る作品が臨川の襖絵である。向かって右端の襖一面（D-7）には、どこかの屋敷の門であろうか、その木製の門へ向かう二人の人物が見られる。彼方には、林と家屋のように見える形態が描かれているが、大雑把な描き方で、正確には判読し難い。続く襖一面（D-8）には、林の中に茅葺の家屋が建ち、後方には高い峰が描かれている。続く襖二面（D-9, 10）には、林に囲まれた大きな屋敷と周辺の集落が淡墨で描かれた。画面のほとんどが余白であって、襖四面全体の構成は、いささか散漫で荒れた感じがする。

ところで、現在の上間後室の東側には、「楼閣山水図」（紙本墨画）の襖絵二面（D-1, 2）がはめられている。湖水の畔に建つ大きな水亭は、幾本もの簡潔な直線を組み合わせて描かれており、かなり力量のある画家の手になるものだといつてよい。加えて、山の上方に建つ楼閣も、

隙のない素晴らしい出来映えである。作品の質の高さからいって、そしてまた、江戸狩野の作品と比べて、幾分古風な印象を感じさせることから、方丈の南の三室（上間前室、室中、下間前室）を制作した渡辺了慶筆の草体襖絵の可能性を捨てきれないが、手前の岩山や松樹、岩山最上部の山の形態などを観察すると、書院を担当した常信周辺の画家に近い作風のようにもある。しかし、湖水の水面を表すために、細長い水平の線描が引かれているが、そのやわらかくて繊細な線描は、書院の障壁画のそれに酷似する。

さらに、この部屋の内側には、引戸二面（D-5, 6）がはめられており、そこには「山水図」（紙本墨画）が描かれている。ここで問題なのは、この二面と一組になる、別の引戸二面（D-3, 4）が、現在、建築から外されて遺存していることであろう。上間後室は、大幅に修理されており、その際に襖絵は、位置関係をも含めて、大きく変更させられたに違いない。引戸四面全体の構成は、余白を活かした広大な空間を表す「山水図」となっている。これら四面は、臨川の作風にも似たところがあるが、厳密に考えて、臨川とは異なる狩野派の画家、たとえば常元らと関係する画家の筆によるものではなからうか。

下間後室に位置する南側襖四面（E-5, 6, 7, 8）の右端の襖一面（E-5）にも、上間と同様に、「狩野常信受業三代 法橋花井臨川筆」の款記と、「由紫斎(カ)」の白文方印、そして「臨川常俊」の朱文方印が見られる。上間後室と同様に、この部屋も大幅に修理改築がなされた模様で、襖絵の元々の位置については不明である。落款のある右端の襖一面には、松樹の大きな幹が配置され、幹には蔓草が絡み付いている。

松樹の根と上部の幹は、減筆体で省略され、葉を付けた枝の部分のみが描かれた。続く襖二面（E-6, 7）には、右上方から左下方へ垂れ下がる松樹の枝が一本、対角線を強調するように描かれている。細い枝にはやはり蔓草が何重にも巻き付いて、直線状に垂下する。松樹の幹や枝の描写には、潤いが欠けており、花井臨川という画家の力量の限界を見て取ることができよう。

注目すべきは、西側の襖三面と壁貼付一面の「花鳥図」（紙本墨画・E-1, 2, 3, 4）である。無落款で、作者は不明であるが、少なくとも、この西側の障壁画は、臨川の作風とはかなり異なっている。右端の襖一面に描かれた梅の太い幹から、他の三面へと梅の枝が水平方向に伸び広がる。縦横に先を伸ばす小枝には、梅の花が随所に咲いており、その花の描写は、洗練されていて品格がある。潤いのある諸形態は、伝常信、あるいは常梅(カ)や常元の作風に近似するといつてよい。左端の襖一面（E-4）には、雀が二羽、空中を飛び回っていて、下半部の水面には小岩が配置されている。この襖四面もまた、渡辺了慶筆の草体襖絵の可能性がないわけではないが、水流を表すゆるやかな線描は、常信らの江戸狩野のそれを想起させるに違いない。あるいは、やはり常信周辺の、ここでは名前の挙がっていない別の画家の筆になるものだ、と考えるべきであろうか。なお、四面の中、左から一番目の画面（E-3）のみが壁貼付絵であつて、現状では壁から剥がされて、まくりのまま保存されている。

三 狩野永岳の襖絵残欠

退蔵院には、まくり十四枚の狩野永岳（一七九〇年—一八六七年）筆の襖絵残欠（紙本墨画）が遺存している。その他にも、ほとんど余白で、作者を特定できない残欠一枚がある。元來は、それ以上の数があったはずであるが、詳細は不明である。十四枚以上という数は、書院などの一部屋分以上の襖絵ということになろう。おそらく、常信周辺の画家たちによる襖絵がはまった書院一之間及び二之間に付加された控えの部屋、つまり六畳、三畳、五畳、四畳半の部屋に用いられていた襖絵の残欠であろう。残欠には落款が見当たらず、画家の特定は、作風に頼らざるをえないが、狩野派の図様に、四条派風のすっきりとした写生的要素が加味されていることと、特徴のある山岳の形態描写に、特有の点苔が細かく打たれていること、加えて、着衣の襞の特徴などから、作者は京狩野家九代の永岳以外には考えられない。また、永岳筆を補強する資料として、退蔵院には永岳筆の頂相模写（絹本着色。縦122.7×横57.0cm）が遺存しており、永岳と退蔵院との親交が偲ばれる。永岳による頂相模写（図2）は、応永五年（一三九八年）室町時代に制作された「無因宗因自賛倚像」（絹本着色・縦107.6×横52.7cm）（図4）を写したものである。妙心寺の塔頭のひとつ、臨濟宗の退蔵院は、妙心寺の第三世無因宗因が、室町時代前期の応永十一年（一四〇四年）に下京に草創した。その後の永享年間（一四二九年—四〇年）に日峰宗舜によって寺内に移され、永世から大永年間（一五〇四年—二八年）頃に龜年禪愉が、現在

退蔵院のある地所に移し替えた、と伝えられている。制作後六百年を経た原本の「無因宗因自賛倚像」は、現在では、絵の具の剥落などの損傷がひどくなっているが、幕末の永岳の時代において、すでに傷みがひどく、やがて画像が消えることを恐れて、永岳に模写を依頼したという。模写の箱蓋裏面に、当時、退蔵院住職であった寛海惠遂によって、「開祖自賛之頂相経年磨損唯恐終失其眞於是使狩野縫殿助永岳臨其舊様（中略）萬延改元庚申歲九月四日」（図3）と墨書がなされていることから、萬延元年（一八六〇年）永岳七十一歳の晩年の作であることが判明する。さて、永岳の残欠の中、画面に三人の人物を大きく描いたまくり三枚（I-1, 2, 3）がある。「虎溪三笑」（三笑図）の主題を扱っているが、一枚欠けがある。東晋の高僧で廬山の東林寺に暮らしていた慧遠は、客を見送るときに、虎溪の石橋を渡らないように誓いをたてていたが、ある日、訪れた陸修静と陶淵明の二人と清談に夢中になって、見送るときに、気づかず虎溪を渡ってしまい、虎のなくのを聞いて我にかえり、三人で笑ったという。さて、減筆体を駆使して、険しい絶壁と、その上部に、水が垂直に流れ落ちる滝を描いた残欠（I-1）は、角張った岩肌の描写が印象的である。岩肌のあちこちに、永岳独自の点苔が打ち込まれていて、実に爽やかである。それに呼応する残欠二枚（I-2, 3）には、慧遠ら三名が、石橋の上で大笑いしているところである。中央に立ち、頭に手をやり、これはしまった、と笑うのが慧遠であろう。向かって左の、頭巾を被って背中を見せるのが陶淵明で、右端で左手を前に突き出している髭の人物が陸修静である。各人物の衣は、手慣れたやり方で、複雑な襞の模様を表しており、濃淡をうまく使い分けて、それぞ

れの衣服の特徴を表している。また、石橋の質感もよく捉えられていて、周囲に生える樹木の形態が、画面の均衡を保っているといつてよい。図様の繋がりから推測して、滝の場面と三人の人物との間に、もう一面の襖絵があったに違いない。妙心寺には、山楽の「巖子陵・虎溪三笑図」二曲一雙屏風が残されており、永岳もこうした屏風の人物構成を参照にした可能性が高い。再確認すべきは、これら三枚の残欠は、永岳の非凡な才能を明らかにするものであつて、遺存する残欠中の圧巻である。

次に、雪景色を扱った襖絵のまくり残欠を紹介すると、二枚の残欠(17, 8)には、「東坡騎驢図」が描かれているのであろう。雪深い溪谷の情景である。荷物を担いだ童子を引き連れ、傘を被り、驢馬に乗つて、雪道を進む人物は、厚く雪が積もつた木橋を渡ろうとしている。手前の土坡や左手の樹木、また、右手背後から、あたかも大波のように伸びる樹木の枝には、雪が降り積もつており、その雪のかたまりは、やわらかい筆致によつて、かなり写生的に表現されている。二人の前方には、険しい山岳が迫つており、その頂上には、二軒の茅屋が姿を見せる。周囲には林が描かれた。雪を被つた山の所々に、永岳の特徴を示す点苔が打たれている。ところで、他の三枚の残欠(14, 5, 6)には、小舟に乗つた人物が、前方の岸辺近くに建つ屋敷を訪問するところであろうか。舟尾には、蓑笠を付けた船頭が、棹で舵をとつてるところである。遠くに見える屋敷の建物は、雪深い谷間にあつて、立派な門構えの背後に、母屋の屋根と窓の一部分を垣間見せるように描かれている。もう一枚の残欠には、雪景色が描かれ、下半部中央に樹木が配置されている。問題は、これら五枚の残欠が、元々どのように構成されていたかである

が、画面の繋がりには、整合性がないとはいへ、一応、雪景色を扱っていることから、同じ部屋にはめられていて、関連する複数の襖絵が失われた、と考えてよいだろう。

続いて、水辺の風景を扱つたまくりの「山水図」三枚(19, 10, 11)があるが、その中の一枚は、ほとんど余白のみで、永岳の襖絵残欠であるかどうか不明である。他の残欠二枚は、遠くに建物が見える山水図で、手前の樹木や点苔を打たれた土坡の描写など、永岳の特徴をはつきりと表している。左手には、四条派風の遠近表現を示す、川あるいは湖水の風景が描かれているが、幕末狩野派の新傾向を明らかにするものであろう。右手遙か後方には、巨大な山岳が淡墨で姿を現す。また、もう一枚の襖絵まくりには、岸の近くを航行する荷物を積んだ小舟が一隻、船頭に操られつつ、静かに進んでいく。左手には土坡と樹木が配置された。遠くに雪山が見えることから、先に採り上げた「東坡騎驢図」に関連するまくりであろうか。

最後に、ひどく破損した永岳の残欠四枚(12, 13, 14, 15)を検討すると、画題は「樓閣山水図」である。「西湖図」の趣がある残欠一枚には、鋭く切り立つ断崖の谷間に、幾つかの集落が描かれ、遠くの集落と手前の集落との間に、広大な空間が捉えられている。手前の水面には、四人を乗せた小舟が浮かぶ。続く残欠一枚にも、やはり西湖図を想起させる風景が見られる。湖水の周辺に、樓閣や塔や山門などが配置され、樹木や山岳の表現には、永岳の特徴が見てとれる。手前に配置された柳の描写が印象深い。続いて、小舟が二隻、湖水を進んでいく。向こう岸の写生的な描写は、淡い墨の効果をうまく用いて、四条派風で

ある。加えて、続く残欠にも、同様の巨大な水亭が水面に偉容を表している。玄關部分は、水上に架けられた回廊となっており、その手前には、欄干の付いた石橋があつて、高士が渡っているところである。前景と中景には、永岳の作風を示す、さまざまな樹木が茂っている。永岳の水墨による障壁画としては、妙心寺の塔頭金台寺の作品を挙げることができ、山水図に關していうと、退蔵院の障壁画も、金台寺のその場合も、共に四条派風の写生の要素を大胆に導入した狩野派の絵画だということである。その観点から推測すると、退蔵院の障壁画は、四条派を採り入れた永岳の円熟期、あるいは晩年の作品であるかも知れない。

以上、永岳の襖絵まくり残欠を紹介したが、元々の枚数が不明であることと、残欠相互の繋がりが、いささか不明瞭であることから、ある程度の推理復元を行うことすら困難である。ただ、それぞれの画面には、永岳の才気を感じさせる描写が含まれていて、貴重である。

[註]

- ① 拙稿「聖澤院書院の障壁画―狩野栄川院典信及び富岡鐵斎の壁貼付絵と襖絵―」、『関西大学博物館紀要』第一号、六六―一二二頁。
- ② 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）、一七四―一七六頁、一八六―一八七頁、一九一頁。武田恒夫『狩野派絵画史』、吉川弘文館、平成七年（一九九五）、二四三―二四五頁他。
- ③ 細野正信『江戸の狩野派』（日本の美術第二六二号）、昭和六十三年（一

九八八）、四五頁、六三頁。

- ④ 拙稿「金台寺客殿の障壁画―狩野永岳の壁貼付絵と襖絵―」、『関西大学博物館紀要』第四号、四〇―四五頁。

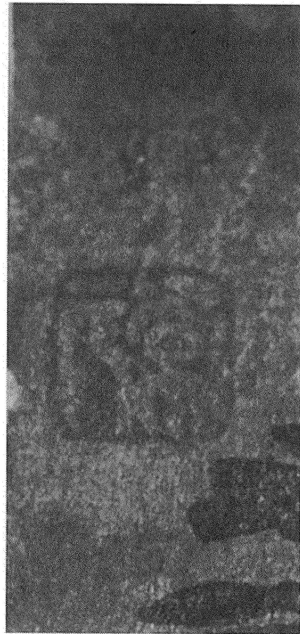


図1 常元印

開祖自贊之頌相經年磨損唯恐終失其真於是使狩野經殿助永岳臨其舊樣
拜請 法皇尊前古帳及本卷照畫法被之刷表積之也
萬延改元庚申歲九月四日
還藏現任寬治法皇法誌

图3 模写箱書



图2 永岳「無因宗因自贊倚像(模写)」



图4 「無因宗因自贊倚像」

退蔵院の渡辺了慶の杉戸絵

福井麻純

杉戸絵（板地著色）は方丈広縁東端北側杉戸「梅に雉子図」・広縁東端杉戸「蘇鉄に山羊図」・広縁西端杉戸「双鶴図」・狭屋間南端杉戸「柳に鶏図」・狭屋間北端杉戸「檜楨図」の全十面である。これらは補筆や剥落がみられ、元の姿を留めてはいないが、総じて渡辺了慶筆とみられる。現在は昭和五十年の解体修理の際の模写作品がはめられており、これらは法隆寺金堂壁画の模写も手掛けられた川面稜一氏によって写されたものである。

まず「梅に雉子図」（J-1, 2）は、左面よりはえる紅梅の主幹が大きく右へ曲がつて折れ、その先端は尖っている。これは了慶の梅の表現によくみられる特徴ある形態である。長い枝が一本右へと伸び、これに小枝が垂直に伸びて花をつける。雌の雉子が根元に腰を下ろした姿で、右面の雄の雉子は横向きで鳴く姿で描かれている。これらは視線が合わされていないが、どちらも左斜め上を見つめている。

次に「蘇鉄に山羊図」は（J-3, 4）、左面に岩と蘇鉄、腰を下ろした山羊、右面には寄り添う二頭の山羊が描かれる。了慶筆とされるものには山羊が多く描かれており、東福寺普門院方丈杉戸絵や西本願寺白書院二の間帝鑑図には前足を片方上げた山羊や腰を下ろした山羊、体を曲げて正面を向く山羊などが描かれる。これらは形態の上でも類似してお

り、了慶の好んだ画題であることがわかる。また蘇鉄も西本願寺同襖絵や杉戸に描かれていて、この退蔵院杉戸絵は了慶がよく描いたモチーフの組み合わせであるといえる。

「双鶴図」（J-5, 6）は左面には首を曲げて右下を見つめる一羽、右面には左を向いて鳴く一羽が描かれている。左面の鶴は永徳筆聚光院室中襖絵にみられる形姿であるし、右面のいわゆる鳴鶴は狩野派の鶴として最もよく描かれた姿である。この両図は足を真つすぐに伸ばして立つ姿であるため、やや不自然で堅さを感じさせるが、どちらも狩野派を受け継いだものであることを示している。

「柳に鶏図」（J-7, 8）には二本の柳が左面からはえ、このうち右へと伸びた幹には番の鶏が寄り添う姿で描かれている。新芽を吹いた柳が大きく弧を描いており、西本願寺飛雲閣の雪柳や退蔵院室中襖絵の柳によく似た形である。また、幹の先端が尖って描かれるが、これも了慶画にみられる特徴をよく示している。柳の根元には平たい岩と繊細な牡丹が描かれ、左面に重心を置く構成になっている。

「檜楨図」（J-9, 10）は左面には垂直に伸びる檜が二本、右面には垂直に伸びる檜が二本描かれている。どちらも平面的に配され、意匠化されていて、それまでの狩野派にはみられない新味が感じられる。檜は名古屋城本丸御殿表書院二の間襖絵に描かれている檜の形態感覚に通じている。名古屋城は光信没後の光信周辺画人たちによって手掛けられたものであるため、了慶がこれに関与していたとも考えられる。また、檜はモチーフとしては狩野派によく取り上げられているが、意匠化された形態はそれまでには類例がないといえる。

退蔵院所蔵の曾我二直庵・直賢について

長井 健

「松に梟図」(図1)、「竹に雀図」(図2)、「ほおずきに鳩図」(図3)

三幅対(紙本墨画・各65.5×39.3cm)は、落款はないが、それぞれ画面右下、左上、左下に「二直庵」朱文方印、「包胤」朱文重廓方印(図4)が捺され、曾我二直庵の筆とみなされる。

「松に梟図」は、屈曲しながら上に向かつて伸びる松の枝に、左向きに止まり、顔を正面に向ける梟を描く。梟はちょうど画面の中心に描かれ、画面を安定させている。右上の中空には外隈で描かれた満月がほの白く浮かび、しんと静まりかえった秋の夜の、少し冷やかな温度感までもが伝わってくるような、実に品のある作品である。梟の丁寧な羽毛や、けばだつた松葉、さらに穴の開いたような枝の節の描写などは、他の二直庵画にもよく認められるものである。

「竹に雀図」は、画面の左半分に寄せて竹の幹を配し、葉は右に向かつて伸び、風にさわさわと翻るように、手際良く筆が入れられている。幹の中途には二羽、葉の上には三羽、雀がそれぞれかたまつてとまり、何かを探すように鳴いている。あるいは親の戻るのを待つて鳴く子雀であろうか。雀は、くちばし、目やその周囲、そして羽の先端の一部にのみ濃墨が入れられるほかは、没骨で処理される。竹も、幹は濃墨で、葉は階調をつけた巧みな没骨描で、速筆ながら的確に筆が入れられている。

「松に梟図」の静寂とはまた異なり、やや動的であり、みずみずしい情感を放っている。

「ほおずきに鳩図」は、丸い岩の上にとまる二羽の鳩を配し、左端に枝からまるほおずきを描く。やはり没骨を基調とし、鳩の目、ほおずきの実と蔓に濃墨を入れる。三図の中では、最も標準的な構図となっているが、柔らかな薄墨の調子や、愛らしい姿態の鳩やほおずきが、穏やかで親しみのある画面にしている。

以上、花鳥のみの三幅対というのも珍しいが、二直庵は各図を巧みに描き分けている。没骨を基調とした墨の調子も、抑え気味ながら的確ですっきりとして嫌味がない。落款の位置を考慮に入れるなら、ひよつとすると、四幅対の中の三幅かも知れない。

二直庵は、父・直庵をその祖とする、近世初期の曾我派の画家であるが、その伝歴は父とともに、詳らかではない。江戸時代の諸画伝類によれば、直庵は、室町時代に越前朝倉氏に代々仕えた画家であった曾我派の末裔とされ、天正元年(一五七三)に朝倉氏が織田信長によって滅ぼされたため、師であったとされる越前曾我派四代の紹祥とともに、泉州堺へと落ち延びて、紹祥の死後、新たに一家を立てるべく、堺を拠点に活動したとされる。生没年などは全く不明だが、慶長十五年(一六一〇)、北野天満宮に豊臣秀頼が奉納し、直庵が描いた「曳馬図絵馬」が遺されており、およそ天正から慶長期にかけての活躍が推定される。遺例は少なく、掛幅や屏風がわずかに遺されるが、かつて興福寺賢聖院や宝珠院に障壁画があったと伝えられ、桃山時代の画人としての多分にもれず、大画面制作にも手を染めていたことがうかがわれる。その作風は、

力強さにあふれ、まさしく桃山の画家であることを物語るが、一種独特の個性を見せる。同時代の狩野派あるいは長谷川、海北派などに比べると、やや保守的ではあるが、潤いに欠けた、まるで金属のように硬質な雰囲気の画面や、執拗なまで細部描写にこだわる鳥類の表現など、どこか日本人離れしたようなエキセントリックな作風を示す。あるいはこれは、越前曾我派の祖が、李朝から渡来した李秀文という画人であるとされ、越前曾我派もまた、あまり日本的ではない特異な作風を示していることと、やはり関連しているのかも知れない。特に鷹の画が多く、しかもいずれも優れた出来を示す。鷹の画は、以後の曾我派の「お家芸」として定着したようで、数多くの作例が遺されている。

二直庵は、その直庵の子とされ、彼自身が法隆寺に寄進した「鷹図」三幅対に付属する家系図に、明暦二年（一六五六）三月の年期があり、この頃までの生存が確認できるとされてきた（ただし、家系図の書体が二直庵のものとは異なるため、近年では疑問視する向きがある）。その作風は、基本的には直庵のものを受け継ぐが、直庵に見られた荒々しさは取れ、やや軽快になり、落ち着いたものへと展開している。しかし、画面構成の奇抜さや独特の形態感覚は彼独自のもので、おそらく同時代の狩野山雪などの理知的・装飾的な「幾何学的」構成原理と通じるものとして認められよう。二直庵の作品は比較的多く遺され、掛幅や屏風のみならず、当麻寺中之坊書院や高野山の諸院に障壁画が遺存する。

今回紹介した三図も、小品ながら、二直庵の優作として挙げられよう。代表作とされる屏風画などに見られる奔放さはないが、しっとりとしていて品格があり、精緻な鳥類の羽毛の描写や巧みな没骨技法など、随所

に彼独自の資質が感じられる。特に「松に梟図」などは、安定した画面構成といい、緊張感ある梟の描写といい、非常に優れた出来を示している。曾我派と退蔵院との関係は、詳らかではないが、同じ妙心寺内には、隣華院に直庵筆の「鶏図」対幅が遺されている。「鶏図」には、妙心寺の南化玄興（一五三八—一六〇四）の賛があり、少なからず何らかの関係があったのかも知れない。

「鷹図」紙本墨画（11.8×51.2cm）（図5）は、平成元年に奈良県立美術館で開催された「曾我直庵・二直庵の絵画」展において、初めて紹介されているが、それ以降、目立った紹介や研究はなされていない。画面左下に、「直賢」朱文方印、「宗重（カ）」朱文円印（図6）が捺され、画題・作風から見て、明らかに曾我派の作品と思われるが、「直賢」なる画人については、画伝類にも一切載らず、全く不明である。二直庵の弟子としては、三直庵、玉翁、玉庵、吉重といった名が、諸画伝から見出せる。しかし、作品はほとんど遺らず、現在のところ「田村」「直翁」印を持つ鷹図や、本図がわずかに知られるばかりである。その画風は、明らかに二直庵風を受け継いでいるが、彼らと二直庵との関わりは、今のところ詳らかにすることはできない。

しかし、勇猛な鷹の描写は見事で、精緻な羽毛や鋭い眼光の表現、体躯の量塊感など、直庵や二直庵ともそれほど隔たりのない技量の持ち主であることをうかがわせる。本図が、退蔵院という由緒ある寺院に遺されているからには、直庵や二直庵と何の関係もない者が出入りしてきたとするのも不自然であり、本図の作者「直賢」も、おそらく二直庵周辺の有画人であったのであろう。

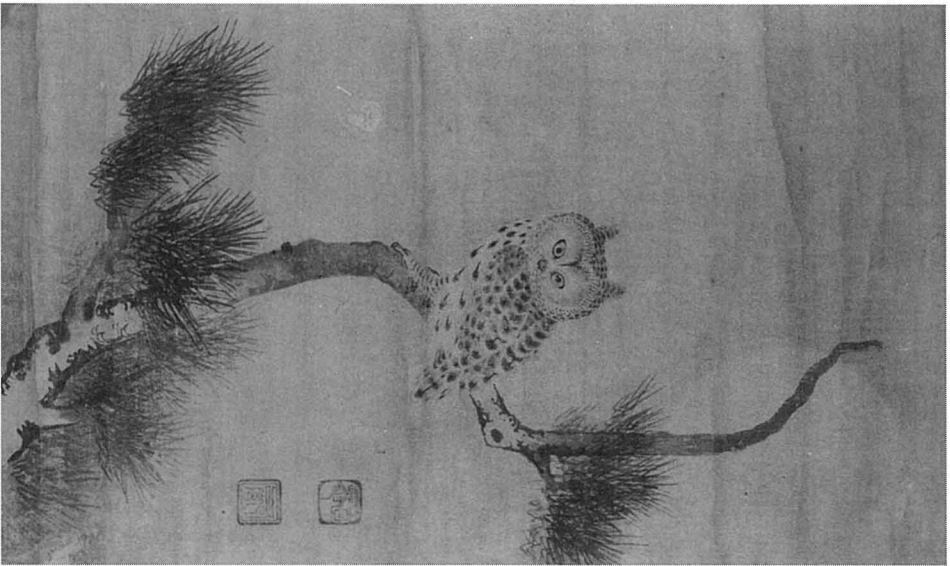


图1 二直卷「松に梟図」



图2 二直卷「竹に雀図」

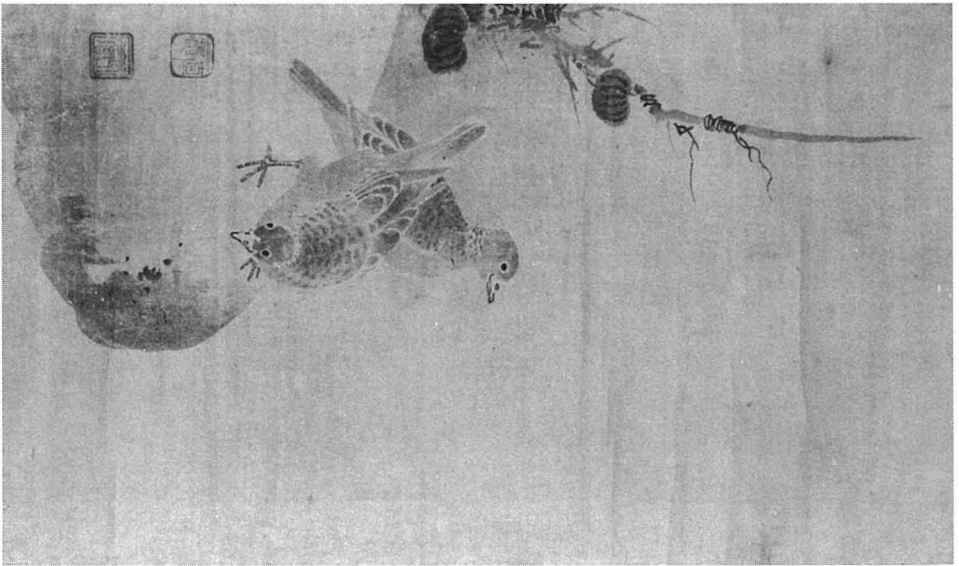


図 3 二直菴「ほおづきに鳩図」

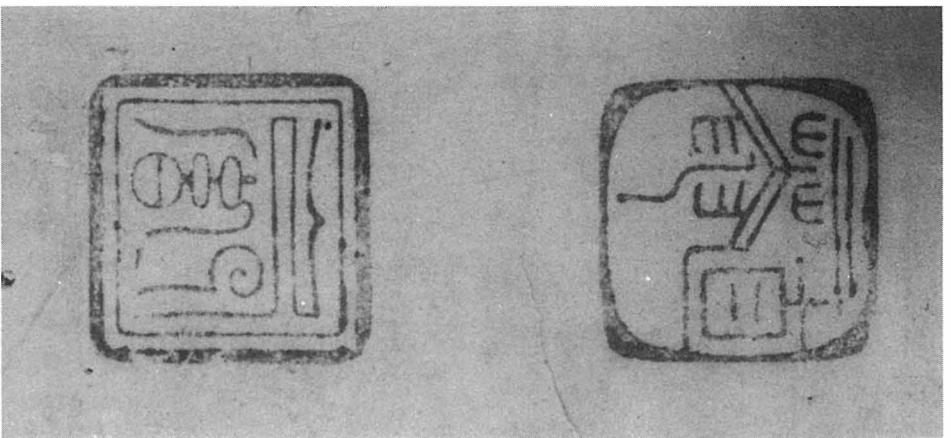


図 4 印章

图5 直野「鷹図」

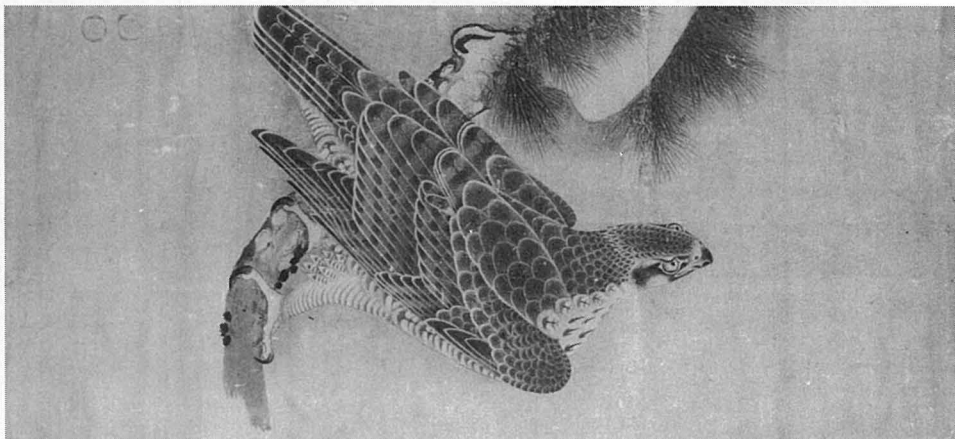
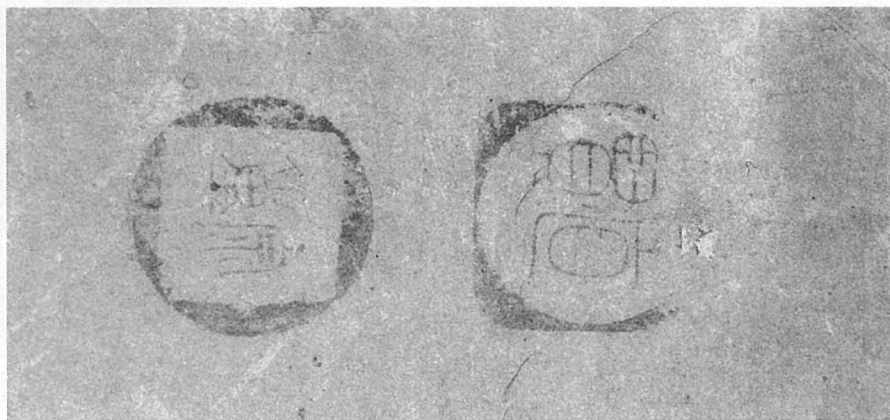


图6 印章



退蔵院所蔵の海北友松・友雪について

福井麻純

退蔵院には海北友松筆「観瀑図」紙本墨画一幅(117.5×47.6cm)と海北友雪筆「四季山水人物図」絹本墨画着色四幅対(各97.6×40.5cm)が所蔵されている。

まず友松筆とされる「観瀑図」(図1)には左方に杖をついて振り向き、滝を仰ぐ人物が描かれ、右上方より滝の流れる様子が描かれている。賛は

瀟洒胸襟李謫仙

閑観瀑布思悠然

分明紙上高流書

不屑銀河落九天

の詩につづいて「花園旧主退蔵以□_マ叟讚」と記され、「千山」朱文香炉形印、「玄松」白文方印(図2)が用いられている。

海北友松(一五三三―一六一五)は近江浅井家の重臣善右衛門尉綱親の五男(一説には三男)として武門に生まれた。友松没後百年余りたつてから友松の孫海北友竹が作成した「海北友松夫妻像」に記された「画賛像」と「海北家由緒記」には友松の伝記が記されており、これらによると友松は幼少の時東福寺の喝食であったという。そこで随侍した和尚が友松の画才を認めて狩野元信のもとへ弟子入りさせたという。

友松の画作は多数知られているが、そのほとんどが慶長年間(一五九六―一六一五)、友松六十歳以降のものとされている。代表作のひとつに慶長四年(一五九九)とされる建仁寺本坊方丈障壁画があげられる。この頃には友松様式は確立していたのであるが、現存作の中では早い時期に属するものとされている。この中の「竹林七賢図」には友松のいわゆる袋人物が描かれているが、この袋人物とは一般には衣に風をはらんで袋のようになった形態をした人物と解されている。しかし友松の袋人物といってもその描き方は作品によって異なっていることを見逃してはならない。

退蔵院蔵「観瀑図」の人物の衣は大きく膨らみ、描線もゆつたりとしていていささかたるさを感じさせる。こうした衣の線は他の友松作の中では妙光寺の「南泉斬猫図」に最も近いといえる。表情も早期の「竹林七賢図」の精悍なものとも、晩年期とされる妙心寺の「琴棋書画図」屏風の剽逸なものとも異なっている。背部分に付された衣の線は建仁寺本坊「竹林七賢図」西面の竹林前の背を向けた人物の背部分の線と同じものとみえるが、他の友松画の人物とは異なるものである。また滝の表現は簡潔で縹渺とでもいふべき特質を示している。

また使用されている印は、「海北」白文方印と「友松」朱文方印であるが、「友松」印の方形の角が他の「友松」印よりも丸みを帯びているということや、他作品にみられる独特な書体の款記がないということも含めて、海北友松あるいは海北派の作品として興味深い。また妙心寺やこの作品の賛者との関わりも踏まえてさらなる検証を必要とするものであるといえる。

次に海北友雪筆「四季山水人物図」四幅対であるが、これは友雪作品の中でも狩野派的要素を濃く残した作品であるといつてよい。なお、この作品については、武田恒夫氏による簡単な紹介がある（武田恒夫『海北友松』至文堂、一九九三年）。

海北友雪（一五九八—一六七七）は六十六歳であつた友松の長子として京都に生まれた。友雪として画史に登場する以前は絵屋忠左衛門、あるいは小谷忠左衛門という名で絵屋を営んでいたことがわかつている。

そこでは色紙や短冊、絵馬、扇絵などを手掛けており、絵屋の性格上古典的な画題なども手掛けていたと思われる。友雪を名乗るようになったのは三十歳代半ば頃からであるが、それは父友松と親交のあつた斎藤内蔵介利三の娘で徳川家に仕えた春日局によるとりなしが契機となつたとされている。春日局を開祖として寛永十一年（一六二四）に創建された妙心寺麟祥院に友雪が揮毫を任されたのはこうした背景があつたのである。画人としての本格的な作品には「友雪斎」と署名されているが、この頃の作品は和様系のものが多く、縁起絵や物語絵、名所絵、祭礼図が残っている。

こうした中で、退蔵院所蔵の「四季山水人物図」（図3, 4, 5, 6）には「行年七十四歳海北友雪斎図」と記され、晩年期に漢画系作品も手掛けていた例として注目される。四幅それぞれの賛には「読書之楽」という語が含まれており、読書の楽しみについてを季節の移り変わりとともに詠んだ叙景的詩が記されている。こうした点ではこれらは伝統的な詩画軸の形式によつたものだといつてよい。それぞれ水辺の景色を俯瞰的に描き、楼閣や茅屋には人物が小さく描き込まれている。暖かくおだ

やかな様子が伝わってくる春景、力強い滝や岩が描かれた清々しい夏景、風に吹かれて木々がざわめく秋景、雪に覆われた静寂さ漂う冬景が精緻に描かれ、友雪らしい細部描写である。これらは狩野派的作風をよく伝えている東京国立博物館の友雪筆「楼閣山水図」の表現に似通っている。例えば楼閣の屋根の傾斜や遠山は同じ形態であるし、楷体山水として堅実な筆使いで描いている点で友雪画の中では同系統の作品としてとらえられる。またこの四幅には彩色が施されており、鮮やかな色が全体の雰囲気清爽なものにしている。これは友雪が絵屋として、また友雪と名乗つてからも和様の作品を多く手掛け、著色画を描く機会を多く持つていたことにもよるだろう。色を用いることに対する抵抗もさほどなく、画面での調和をはかつていたのである。

冬景には「行年七十四歳海北友雪斎図」、その他には「海北友雪斎図」と記され、「海北」朱文梵鐘形印・「道暉」白文方印が用いられており、友雪画によくみられる落款、印章である。制作年が寛文十一年（一六七二）と特定でき、友雪晩年期のものである。友雪の遺品では和様のものが多いとされる中でこうした狩野派的な要素を持った作品が残り、それが晩年期のものであるということは、友雪の中で描き分けがなされていたということがわかつて興味深いものである。画技の指導を受けていた父友松を早くに亡くし、友雪は諸画人伝に伝えられるように初期には狩野派の画法を学んでいた。しかし友雪の作風が絵屋としての制作活動を通して成熟していったことは作品をみても明らかである。この四幅対は狩野派的要素をみせながらも絵屋として活躍したことも垣間見ることのできる作品としてたいへん魅力に富んだものであるといえる。

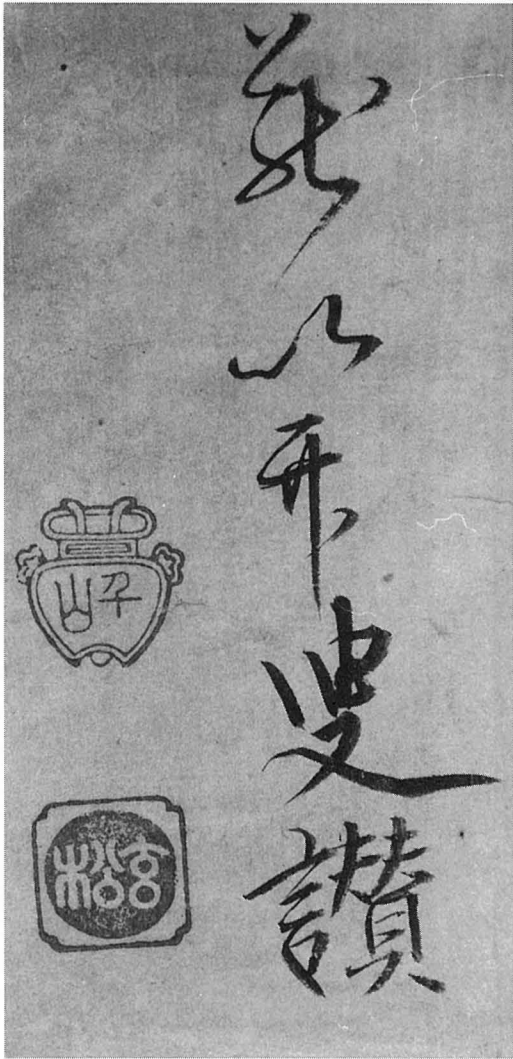


图2 印章



图1 友松「觀瀑図」

山光照檻水繞廊
 舞雩歸咏春風香
 好鳥枝頭又朋友
 落花水面皆文章
 蹉跎暮遣韶華老
 人生惟有讀書好
 讀書之樂、何如
 綠滿牕前草木深
 中洲散人贈
 白文方印「秋在天印」



图3 友雪「四季山水人物图」

新竹庄擔葉四圍
 小齋幽廠明朱曦
 昼長吟罷蟬鳴樹
 夜深燈落螢入幃
 北窓高卧羲皇侶
 只因素念讀書趣
 讀書之樂、無窮
 瑤琴一奏來薰風
 萬畝散人書
 朱文方印
 白文方印

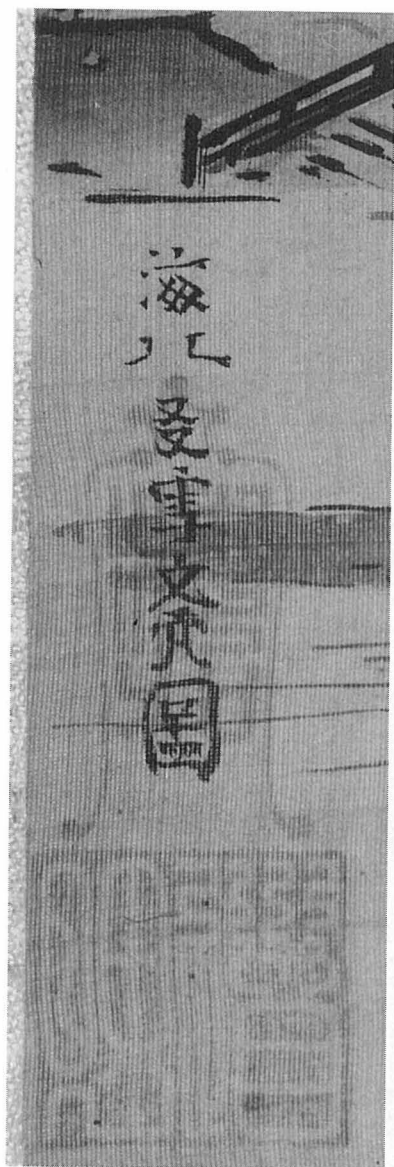


图4 友雪「四季山水人物图」

白文方印
見等持事蹟贈
明月霜天高
讀書之樂樂陶、起弄
短檠在及此讀書功更倍
蕭然万籟涵塵清近床賴有
蟋蟀鳴不覺霜色滿林薄
庭前昨夜葉有聲籬豆花開



图5 友雪「四季山水人物图」

木落水尽千岬枯
 迥然吾亦見真吾
 坐對葦編燈動壁
 高歌夜半雪壓廬
 地爐茶鼎烹活火
 一清足稱讀書者
 讀書之樂何處尋
 數點梅花天地心
 雁門文彭作
 閑汀散人書
 朱文方印「天啓」
 白文方印「集□之印」

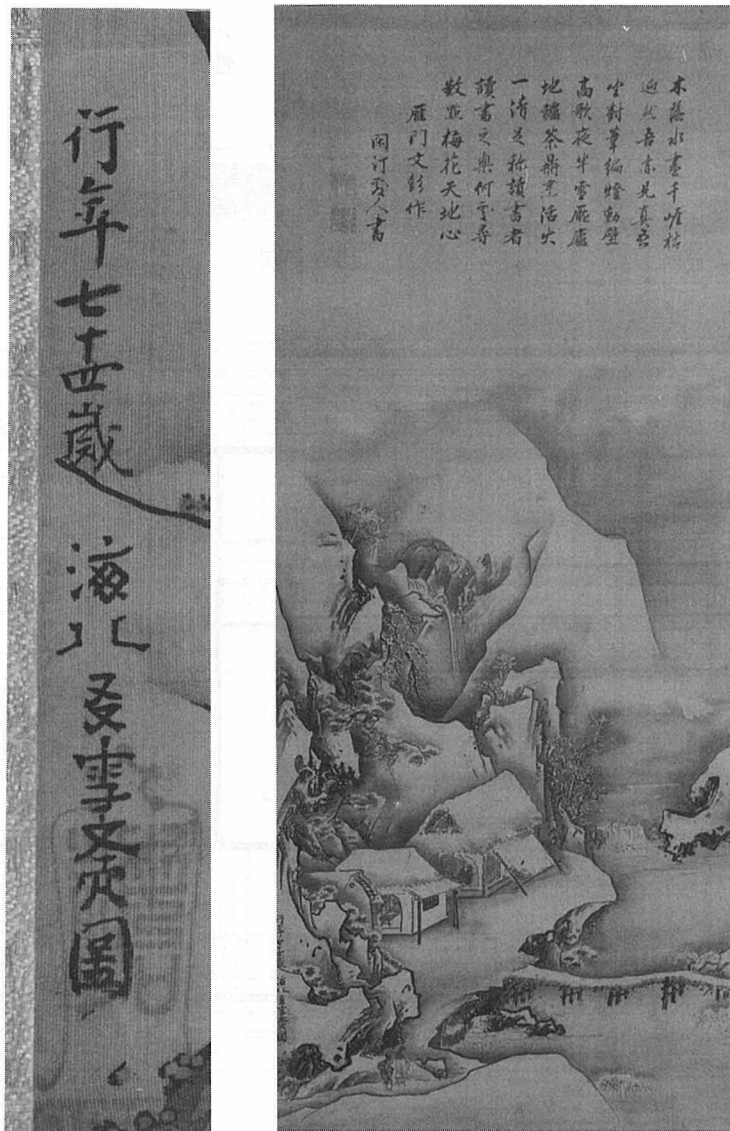
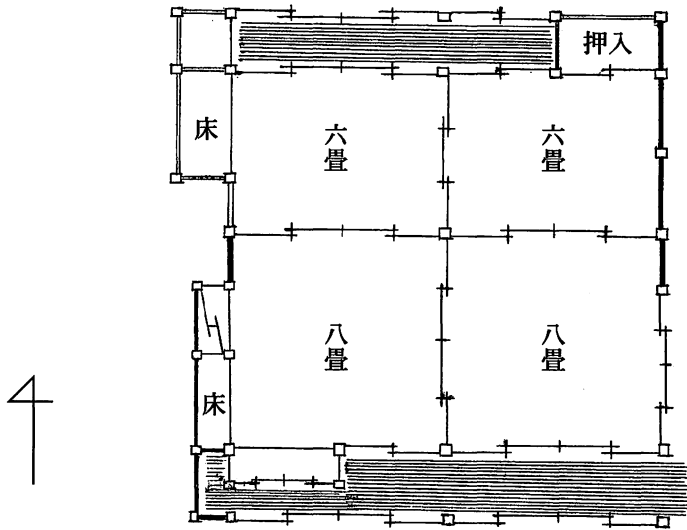
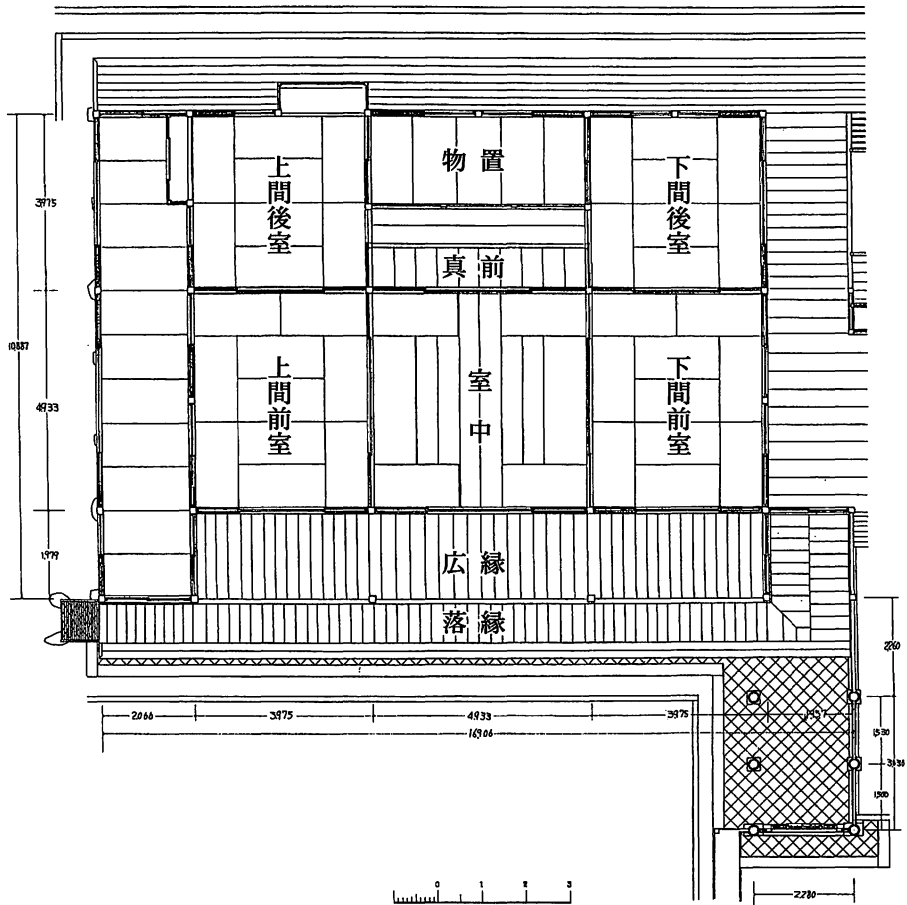


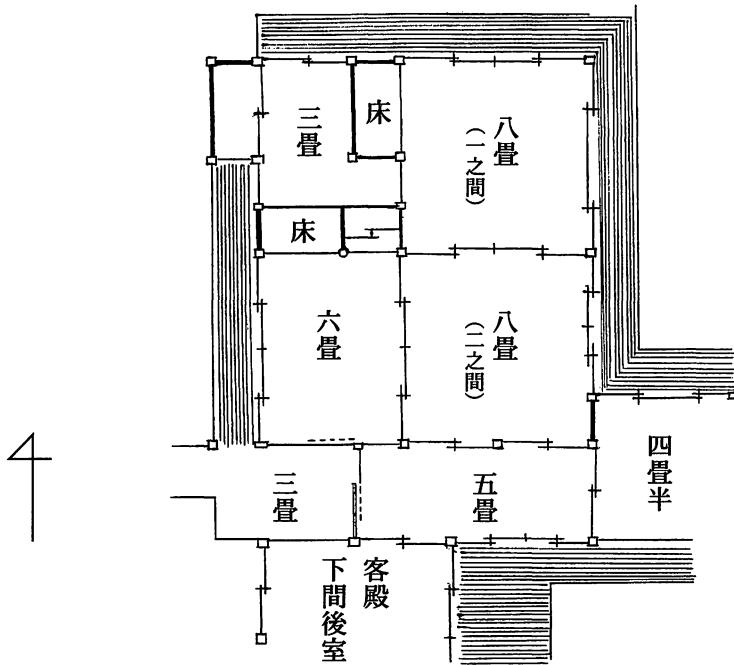
图6 友雪「四季山水人物图」



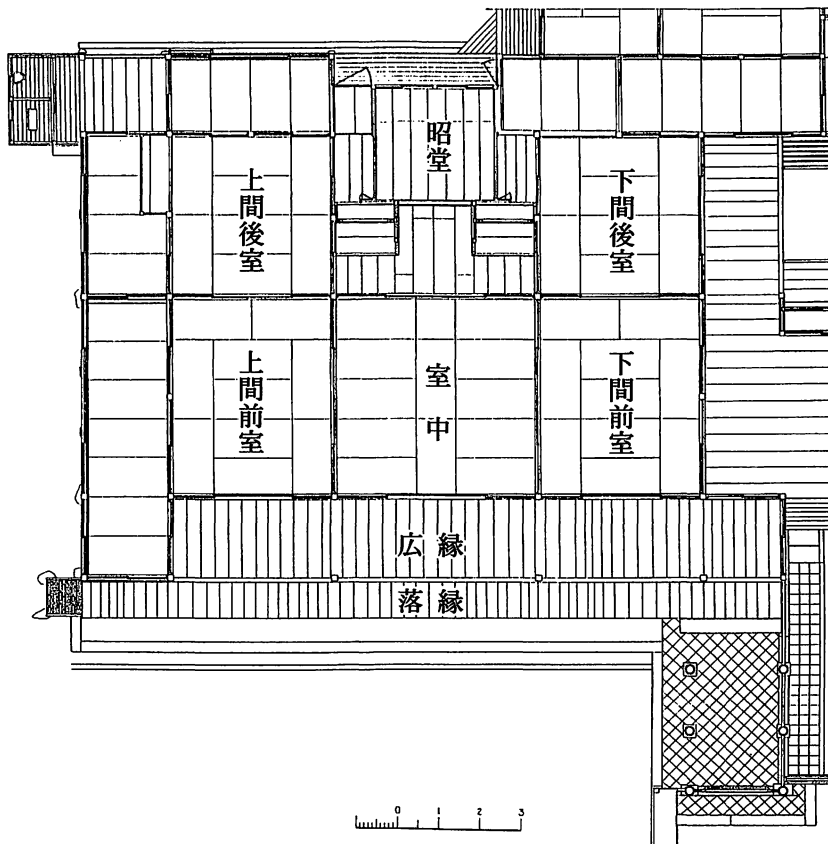
書院竣工現状平面図



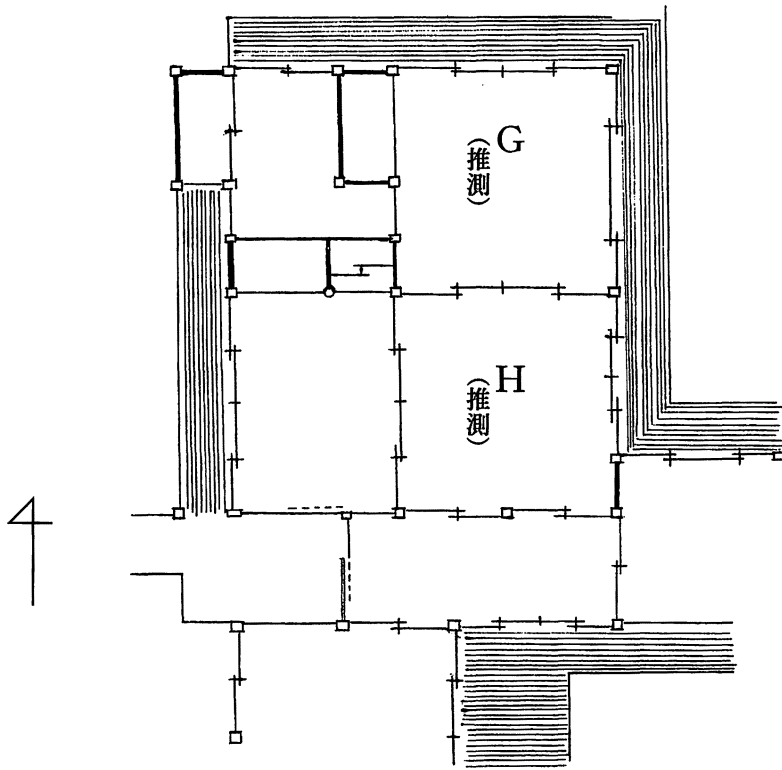
本堂 (方丈) 現状平面図



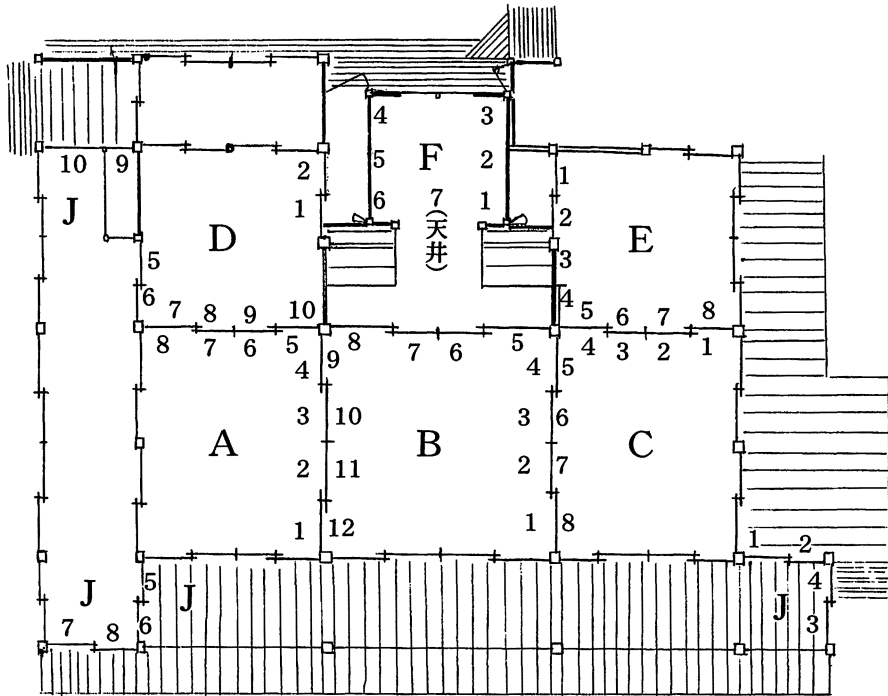
書院復元平面図 (明治4年寺地画図による)



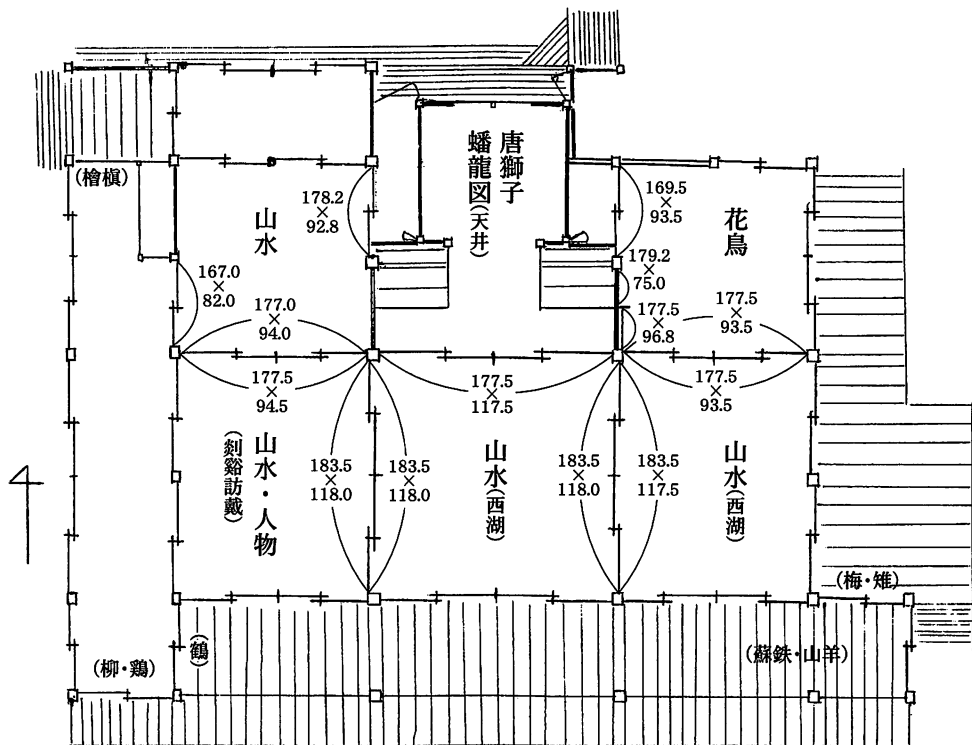
方丈修理前平面図



書院障壁画記号



方丈障壁画記号



方丈障壁画寸法

方丈 (D 3 ~ 6)
(紙継 3 段)

4.0cm
57.0
55.0
52.8

方丈 (D 1、2)
(紙継 3 段)

51.4cm
55.6
55.6
15.8

了慶・方丈襖
(紙継 5 段)

7.9
35.4
35.4
35.4
35.4
33.5

障壁画の紙継寸法

方丈 (E 5 ~ 8)
(紙継 4 段)

41.0cm
41.0
41.0
41.0
13.5

方丈 (E 1、2)
(紙継 4 段)

36.0cm
36.0
36.0
36.0
25.5

方丈 (D 7 ~ 10)
(紙継 5 段)

35.2cm
35.8
35.8
35.8
34.5

常元・襖 (G 1 ~ 8)
(紙継 3 段)

53.5cm
53.5
53.5
11.5

常梅(カ)・壁貼付(G 9 ~11)
(紙継 3 段)

53.5cm
53.5
53.5
13.5

伝常信・唐獅子
(紙継 5 段)

32.0cm
32.0
32.0
32.0
34.5

永岳まくり (I 4 ~16)

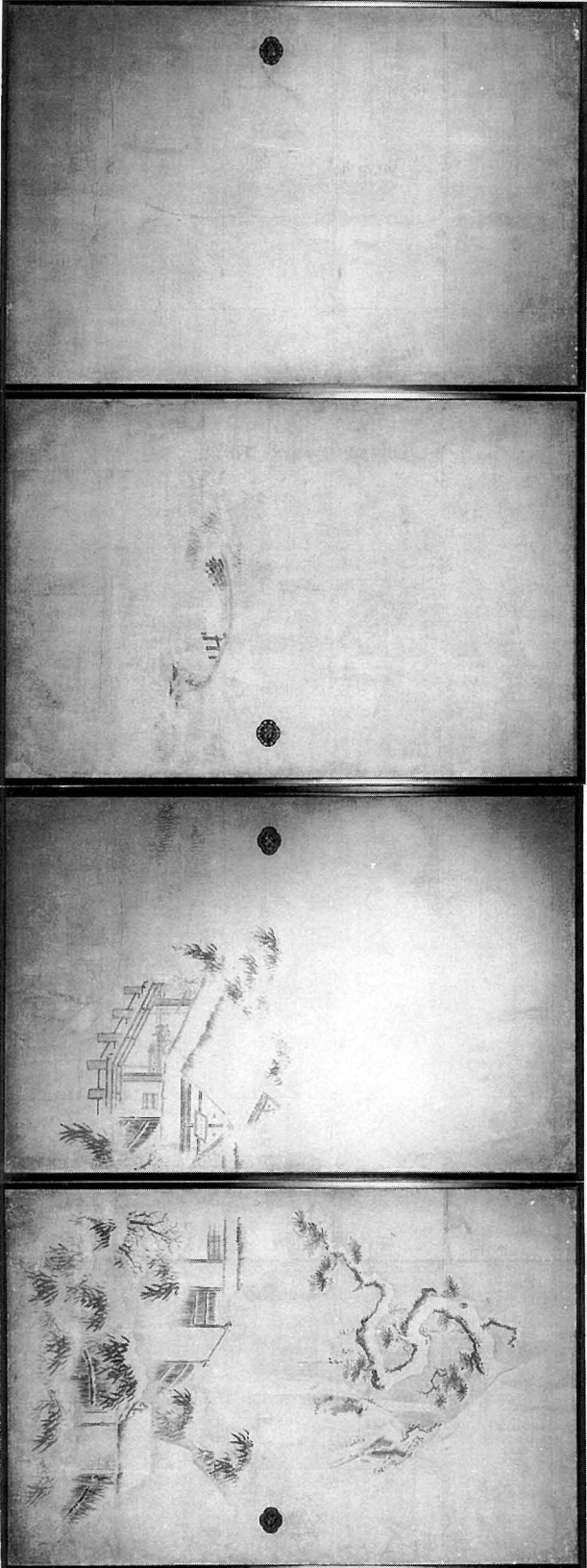
33.0cm
34.5
34.5
34.5
33.0

永岳まくり (I 1 ~ 3)

40.0cm
40.0cm
40.0cm
40.0cm
9.5

常元・襖 (H 1 ~ 4)
(紙継 3 段)

53.5cm
53.5
53.5
11.2

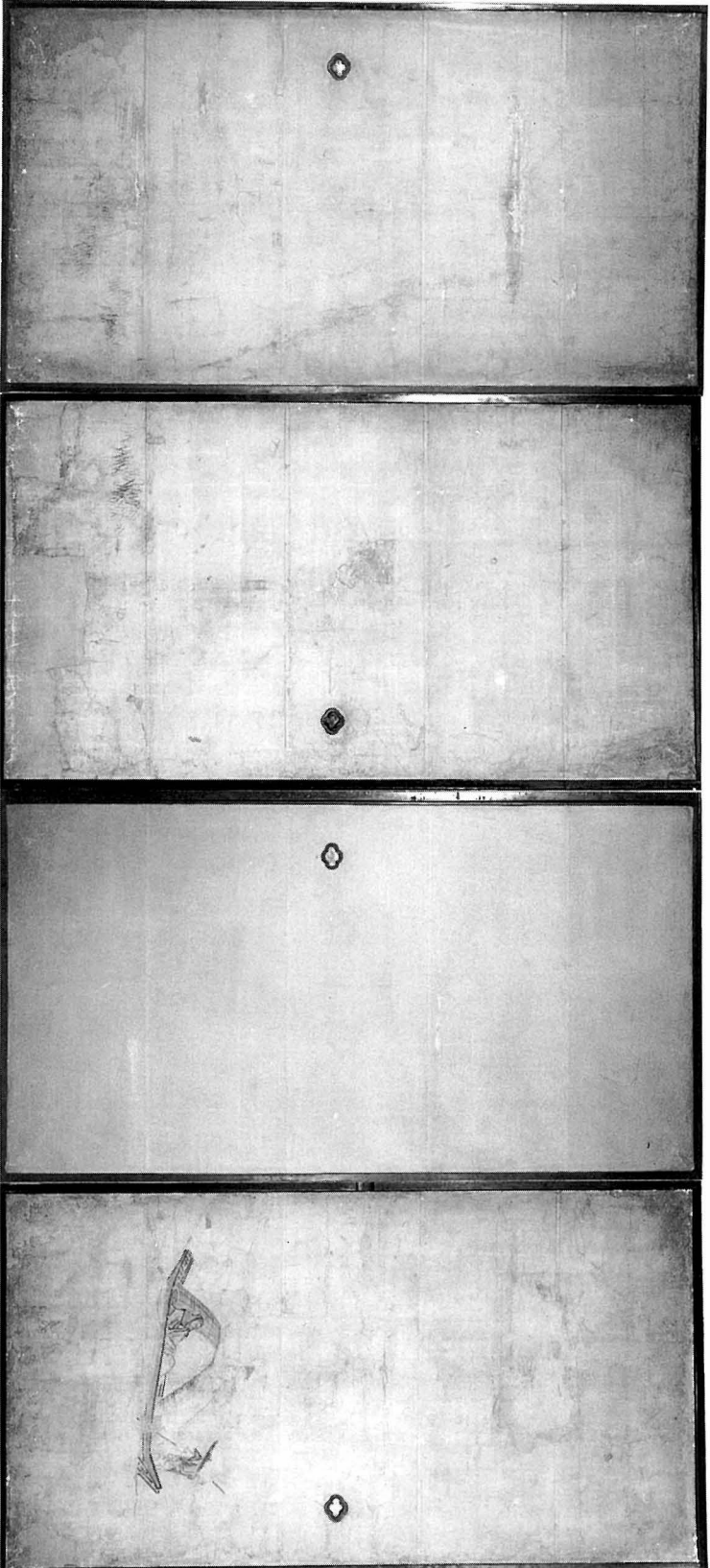


丁慶 A 4

A 3

A 2

A 1

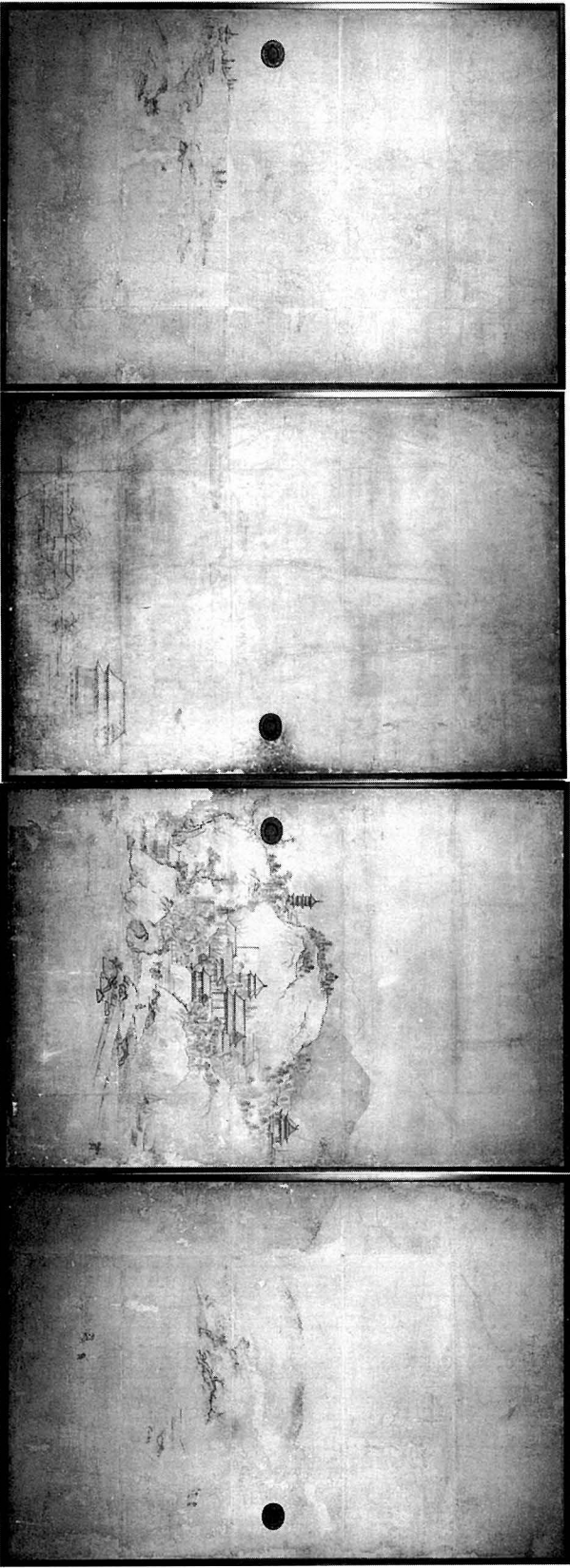


丁慶 A 8

A 7

A 6

A 5

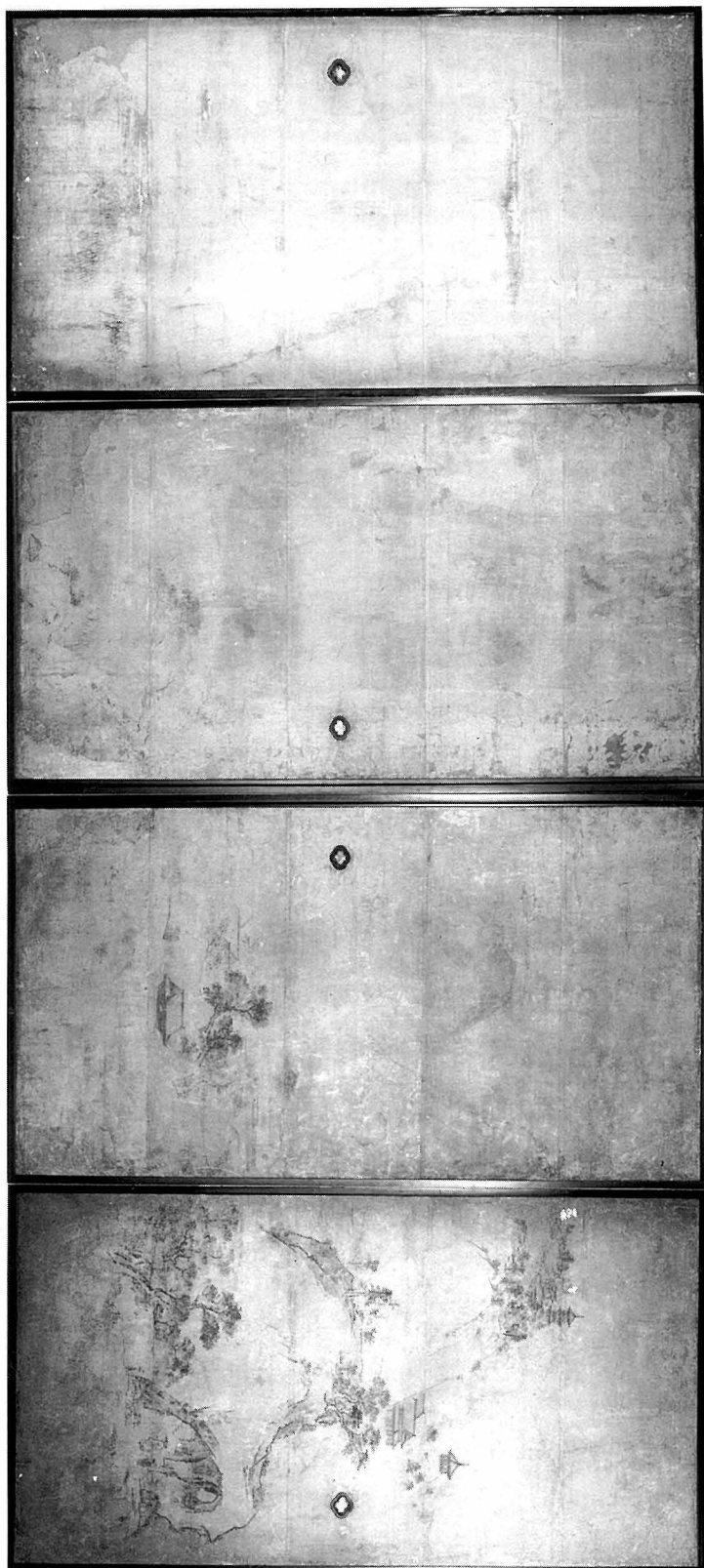


丁慶 B 4

B 3

B 2

B 1

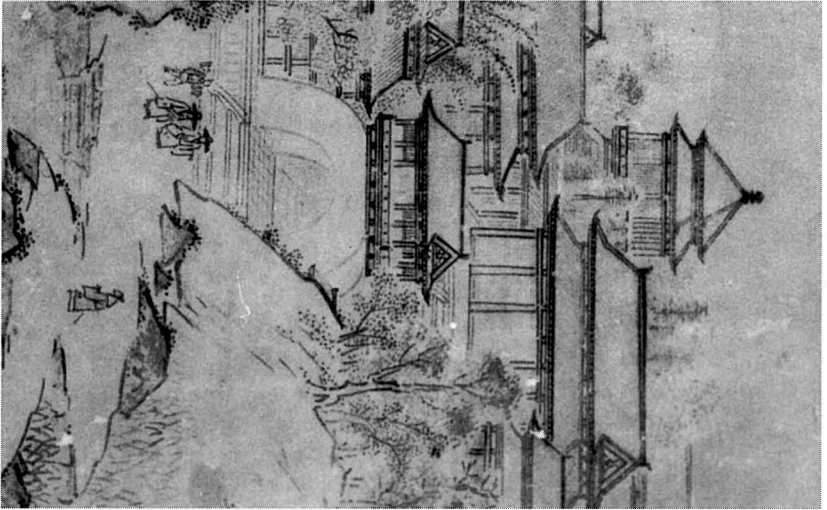


了慶 B 8

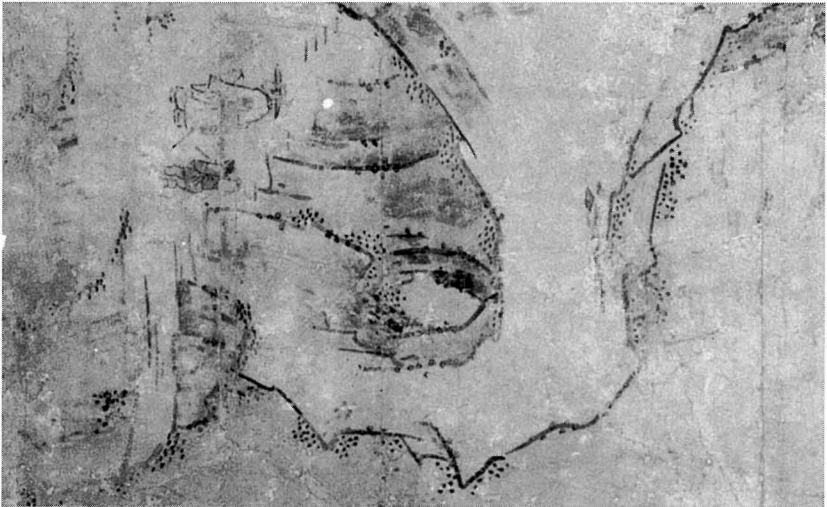
B 7

B 6

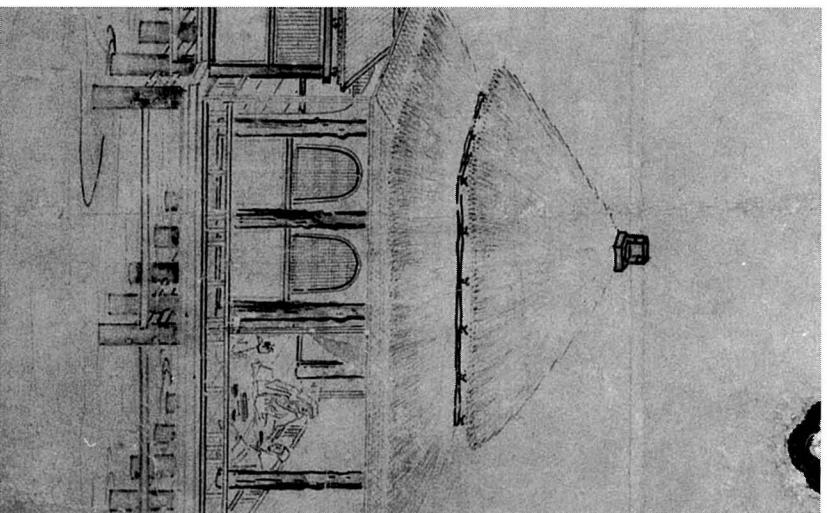
B 5



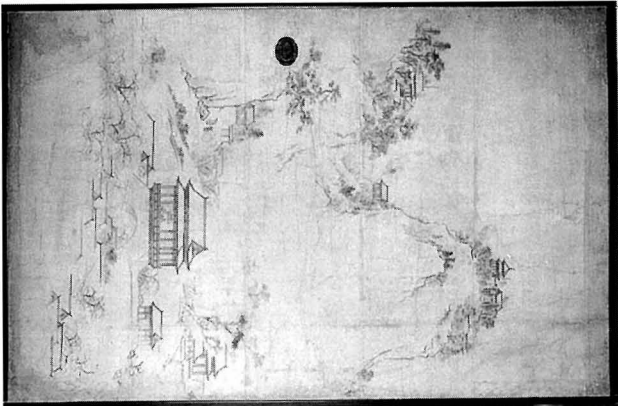
丁慶 B 2 (部分)



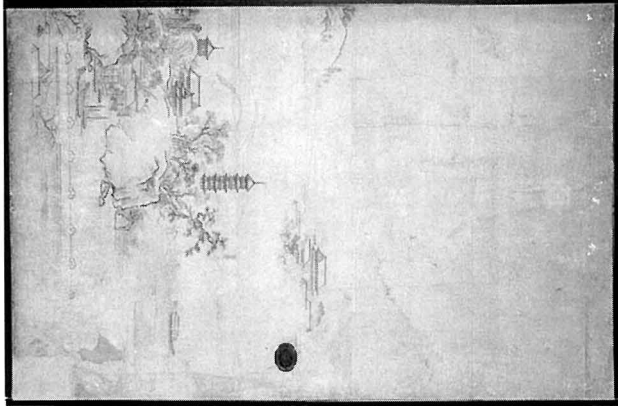
B 5 (部分)



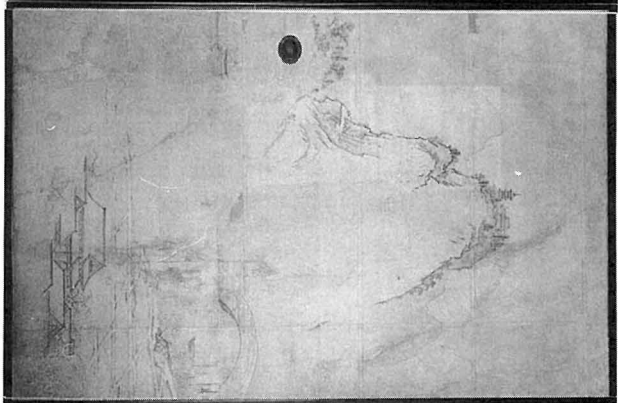
C 7 (部分)



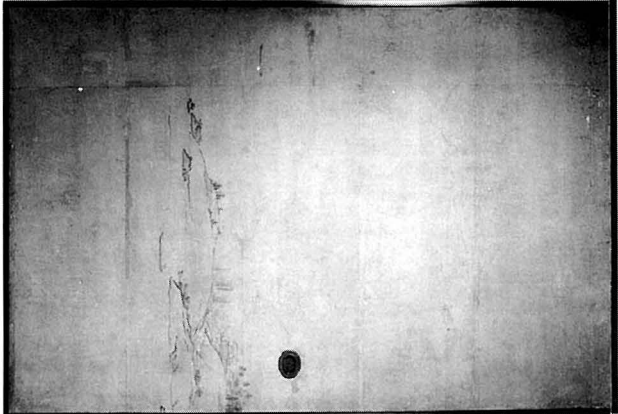
丁慶 B12



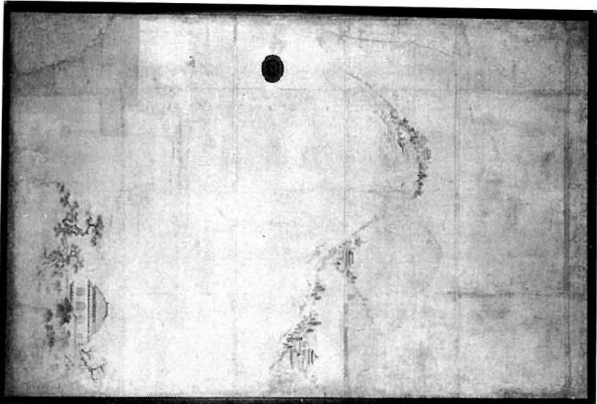
B11



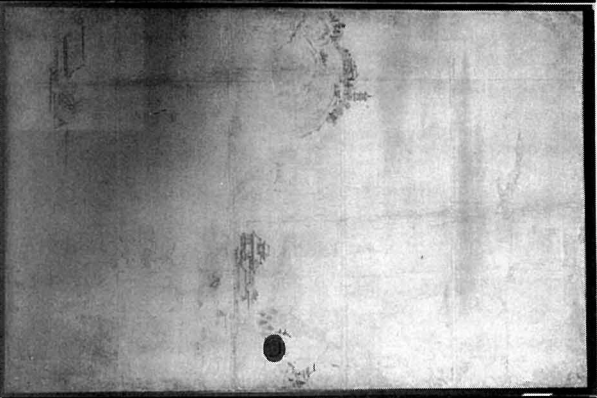
B10



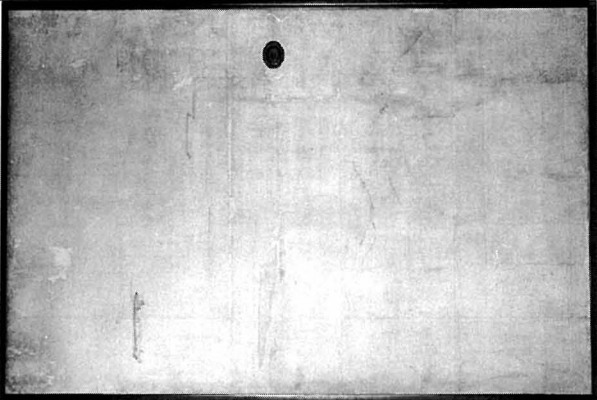
B 9



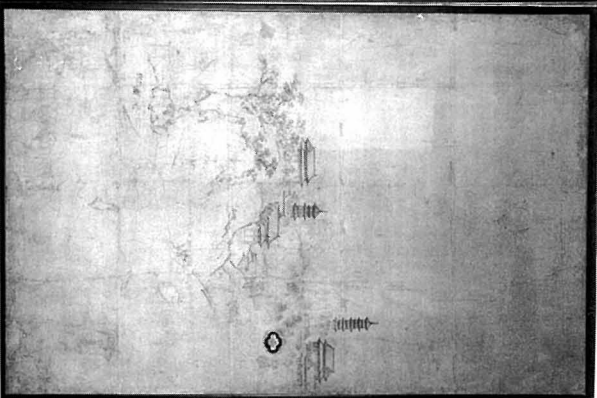
丁慶 C 4



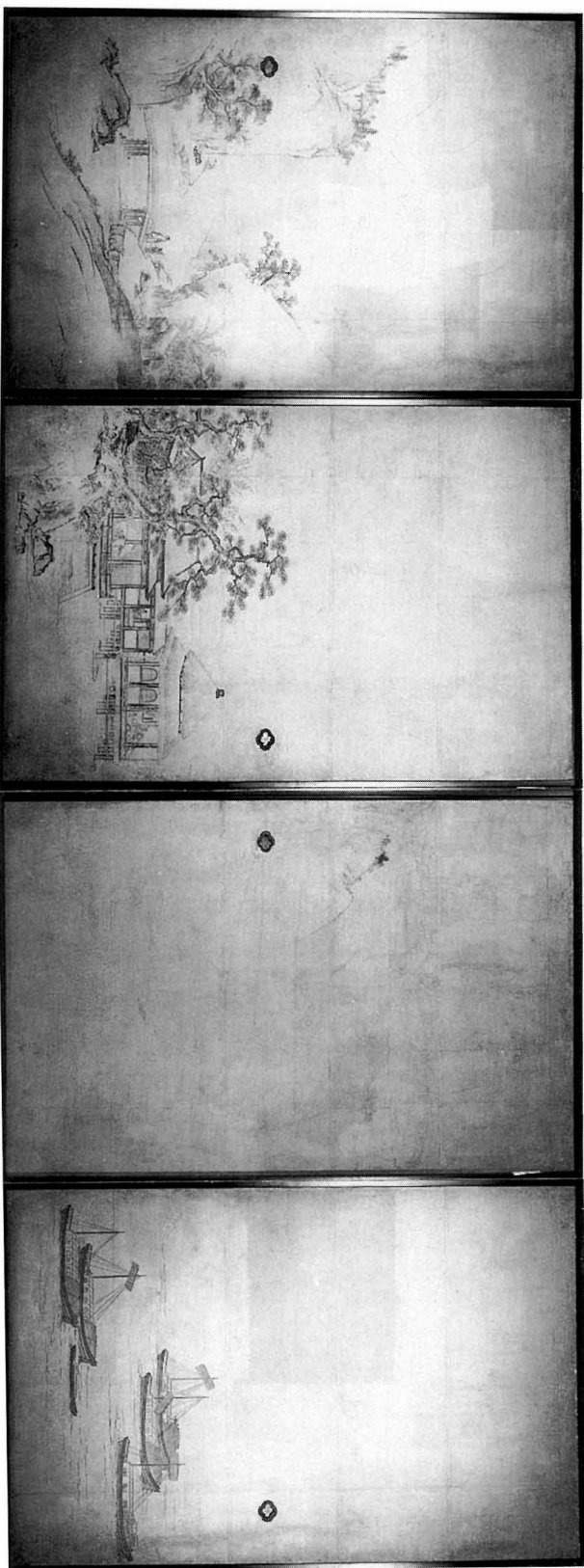
C 3



C 2



C 1

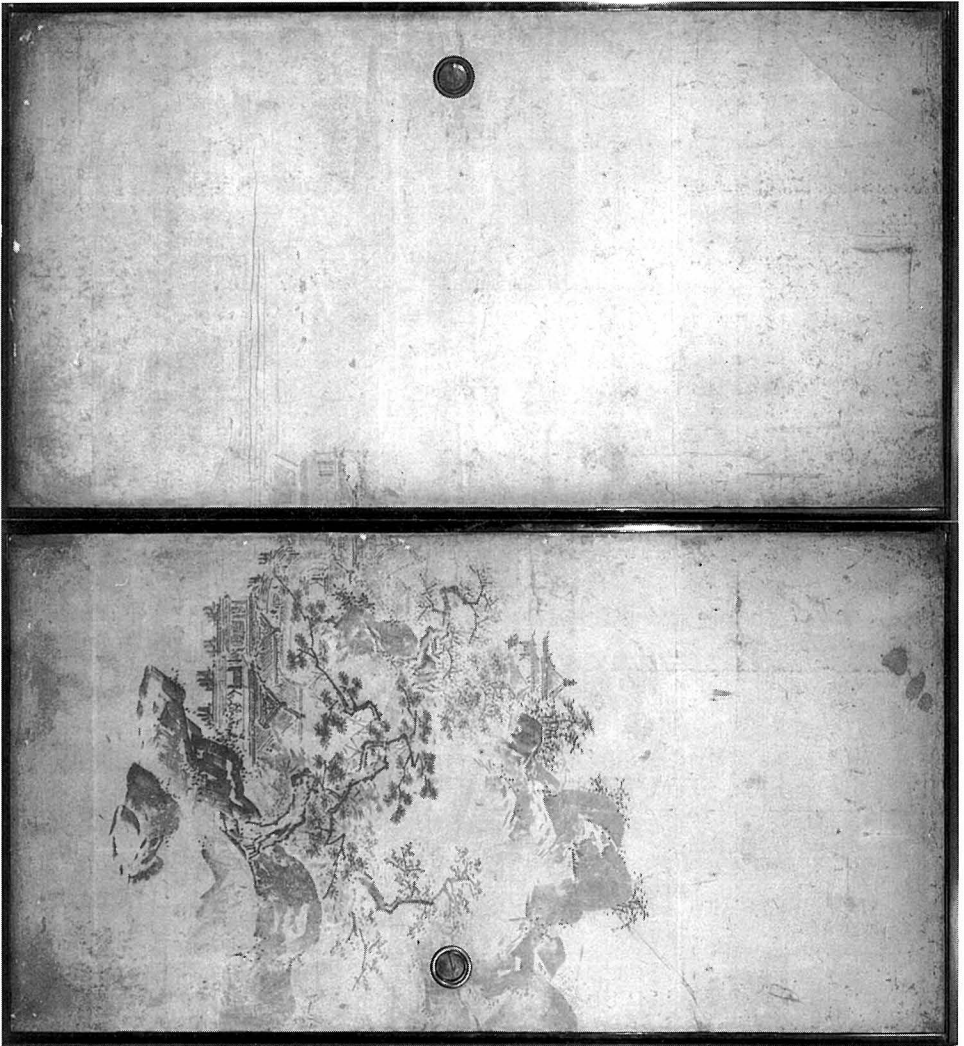


丁慶 C 8

C 7

C 6

C 5



D 2

D 1

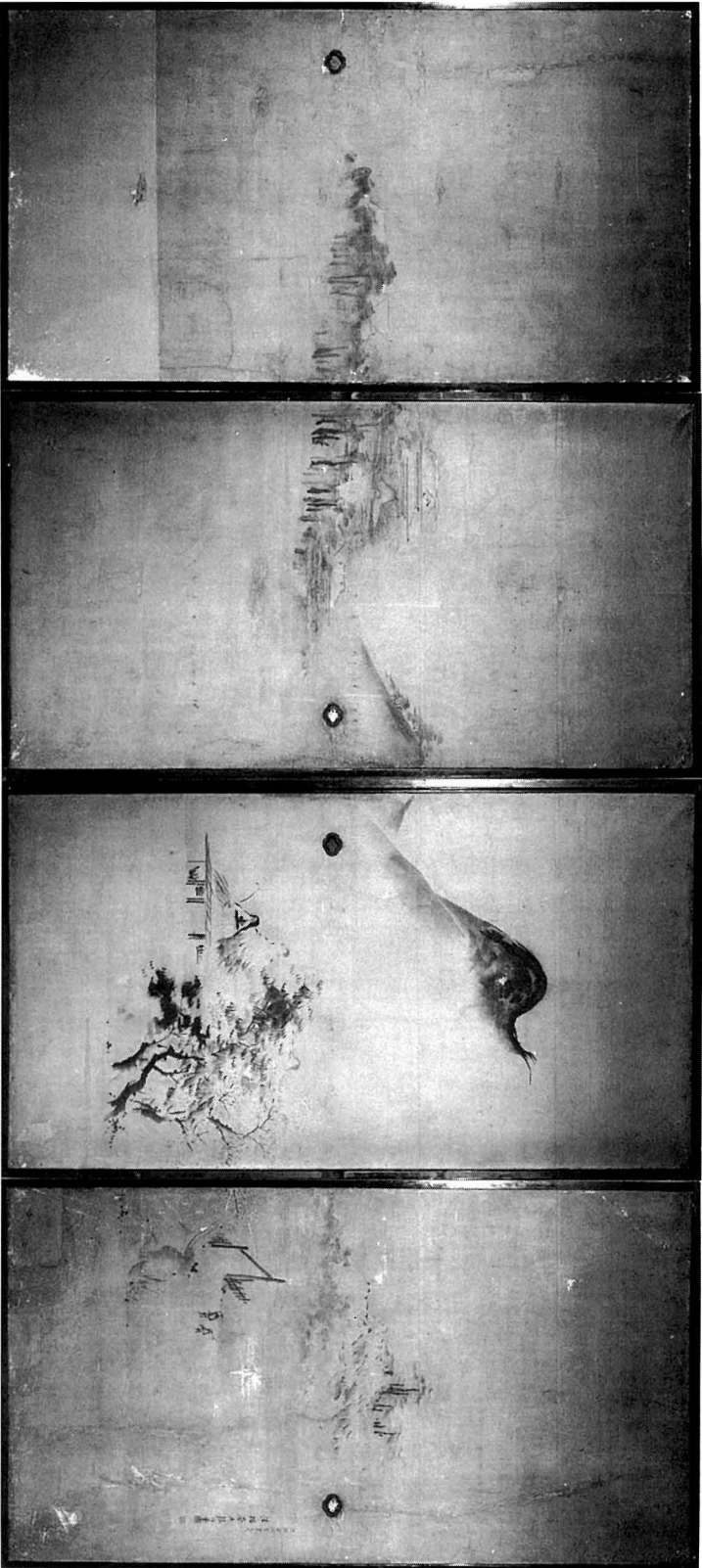


D 6

D 5

D 4

D 3

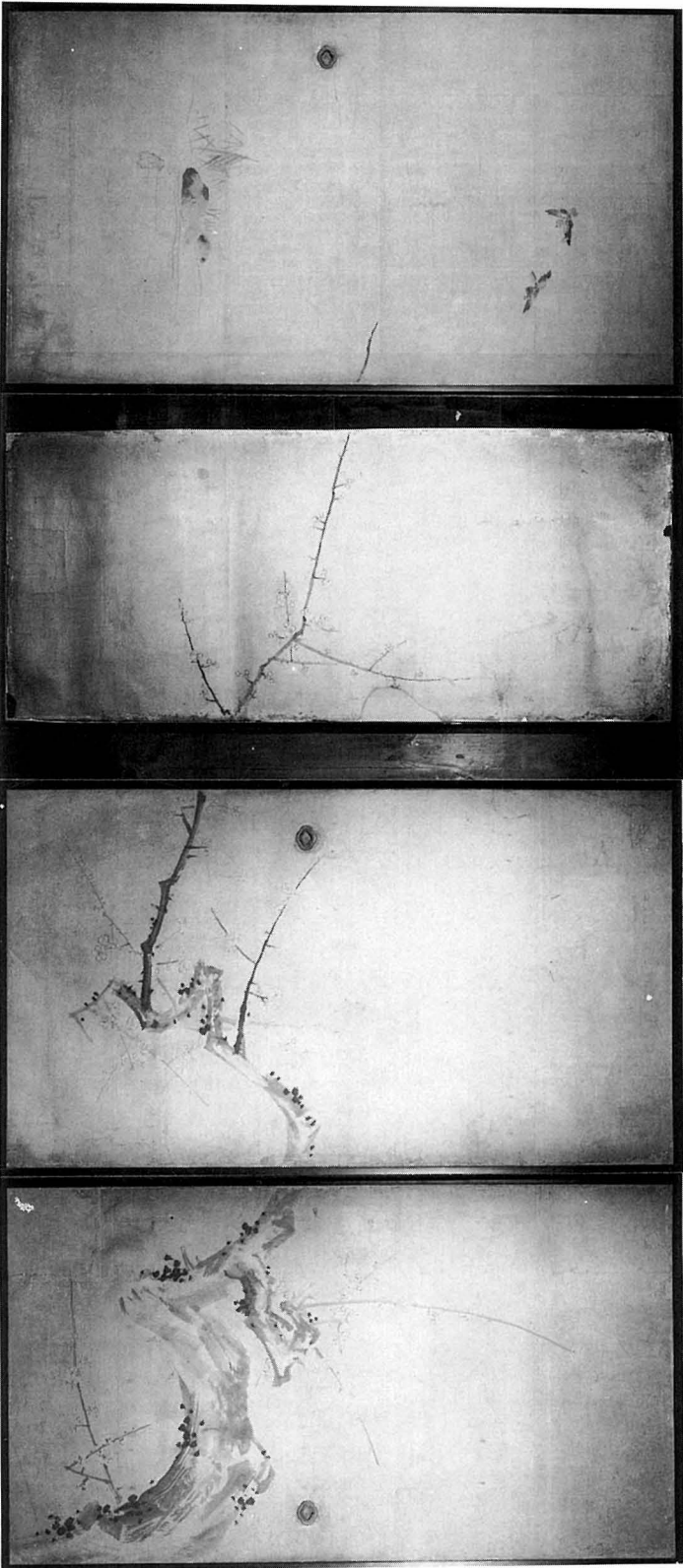


常後 (臨川) D10

D 9

D 8

D 7

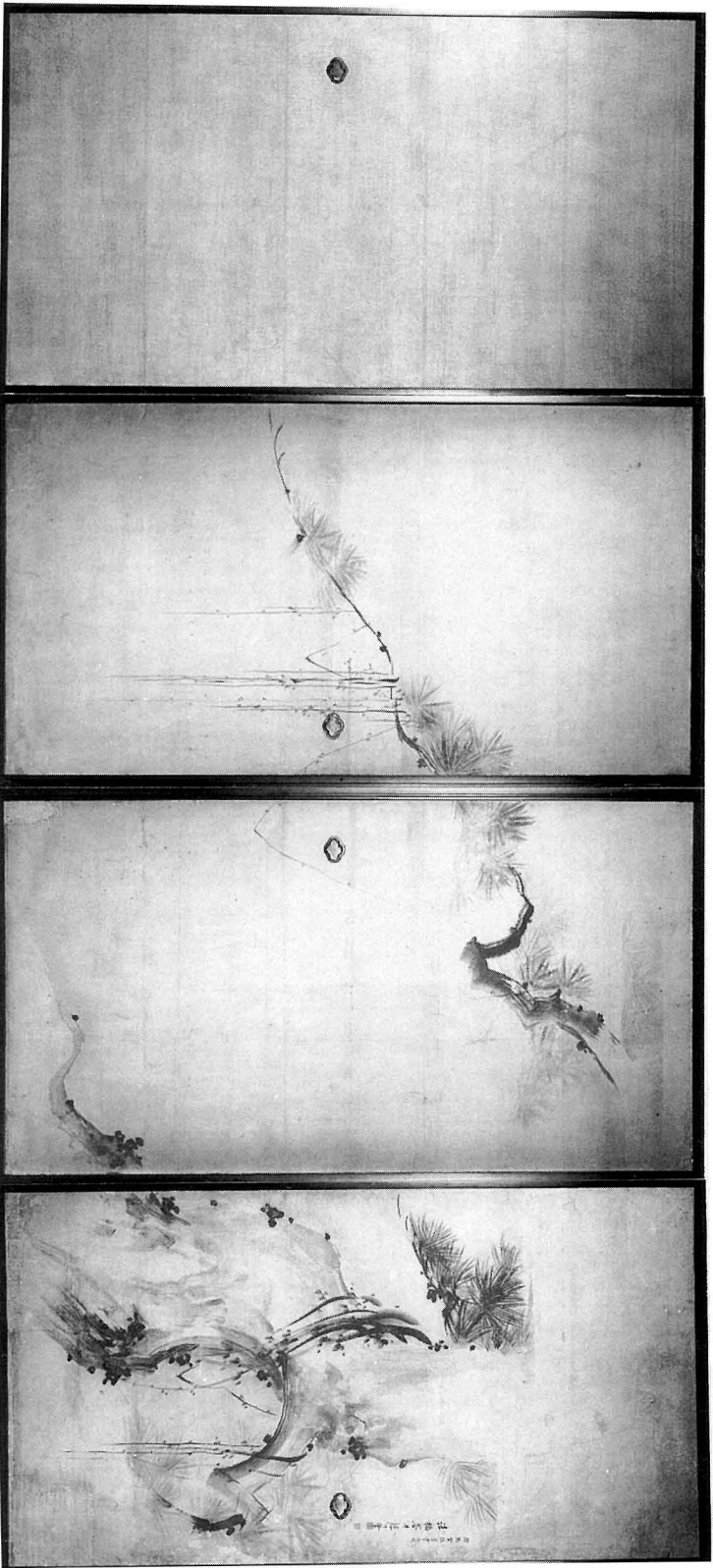


E 4

E 3

E 2

E 1

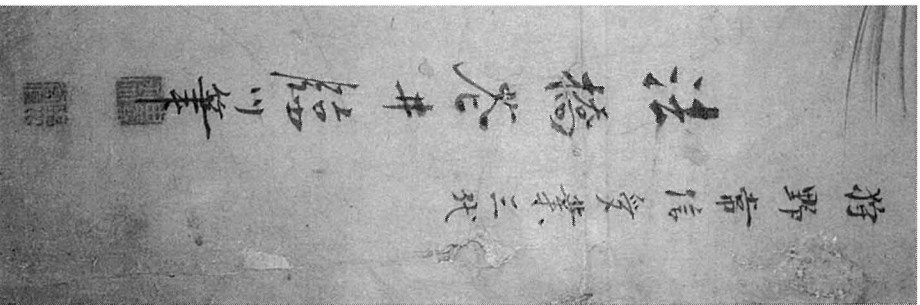


常俊 (臨川) E 8

E 7

E 6

E 5



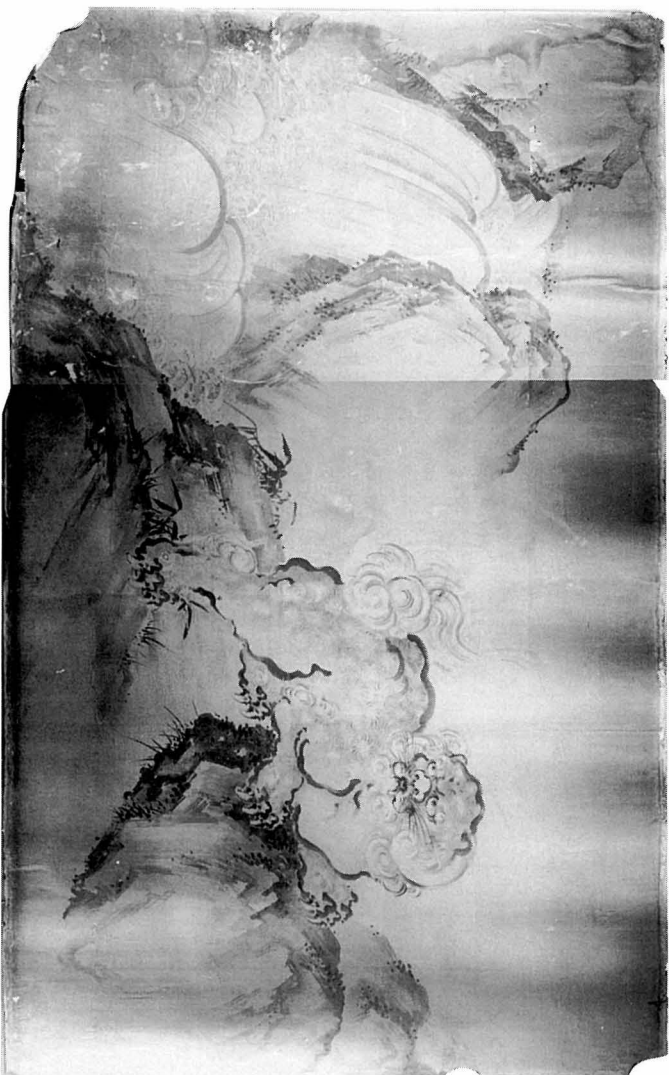
常俊 E 5 (部分)

165.5×69.5cm



伝常信 F.3

160.5×262.2cm



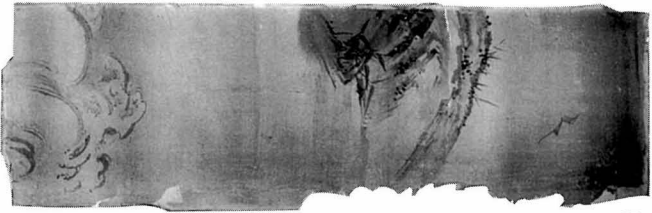
F.2

182.0×57.0cm



F.1

183.0×57.0cm



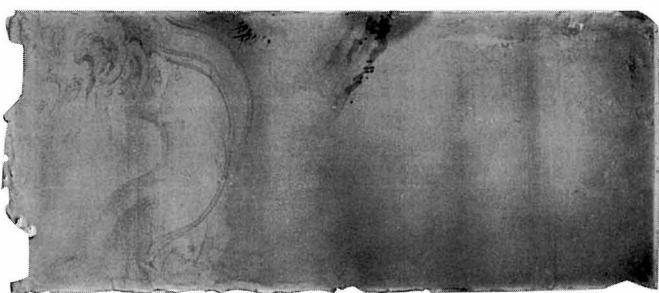
伝常信 F 6

162.5×262.0cm



F 5

165.5×69.5cm



F 4

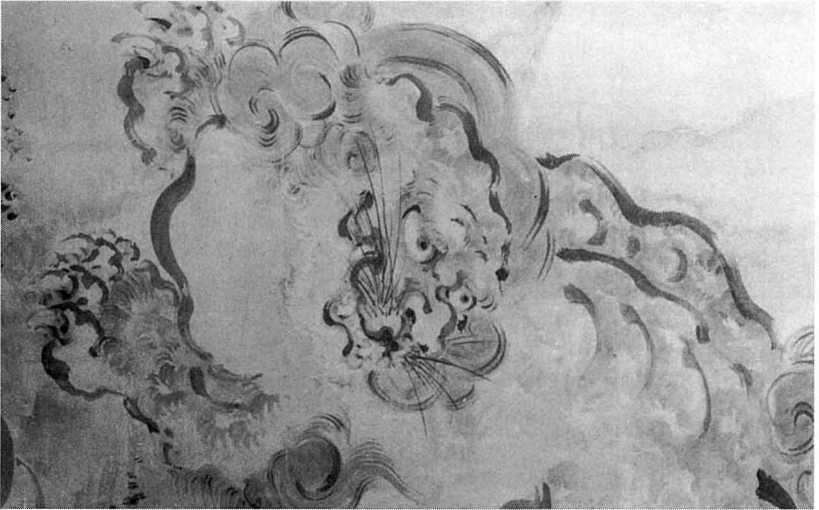


直径230.0cm

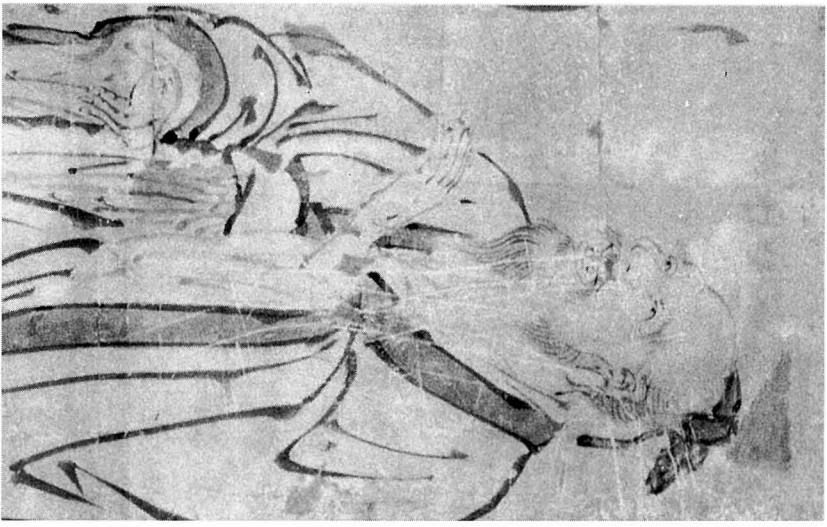
伝常信 F 7



常元 G 6 (部分)

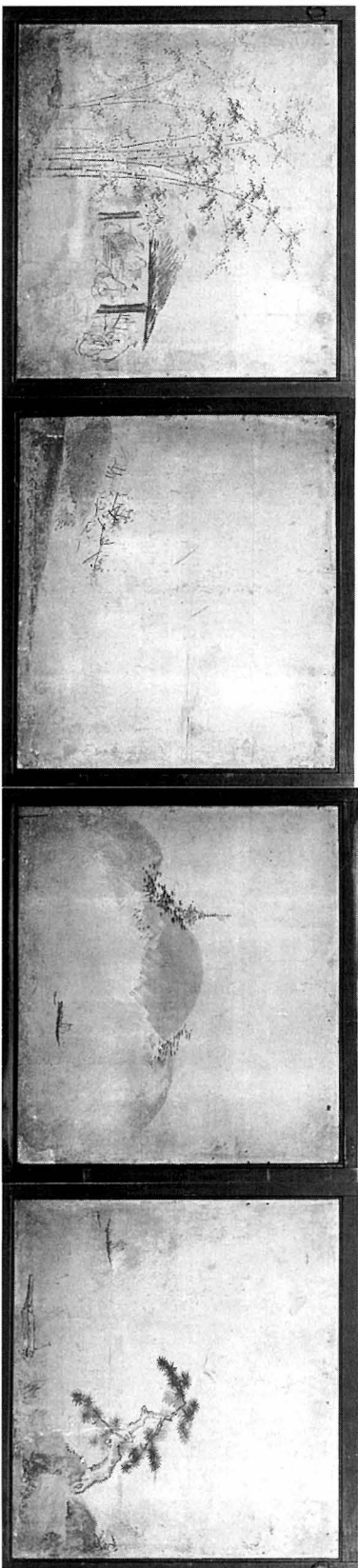


伝常信 F 5 (部分)



永岳 I 2 (部分)

各78.5×85.0cm



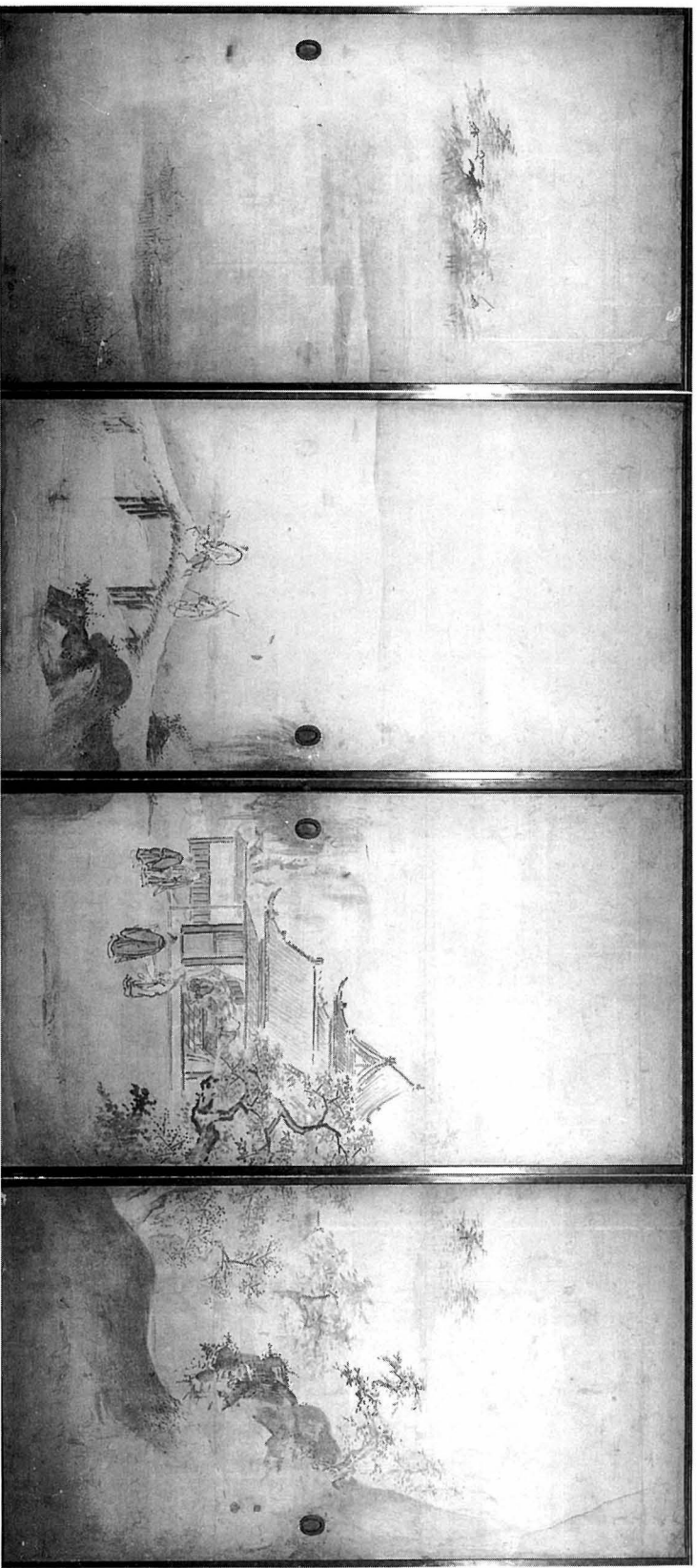
常元 G 4

G 3

G 2

G 1

各172.5×91.5cm



常元 G 8

G 7

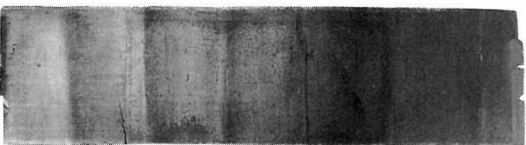
G 6

G 5



常元 G 5 (部分)

209.5×53.0cm



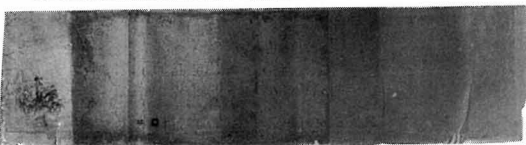
常梅 G11

174.0×178.0cm



G10

207.5×52.5cm



G 9

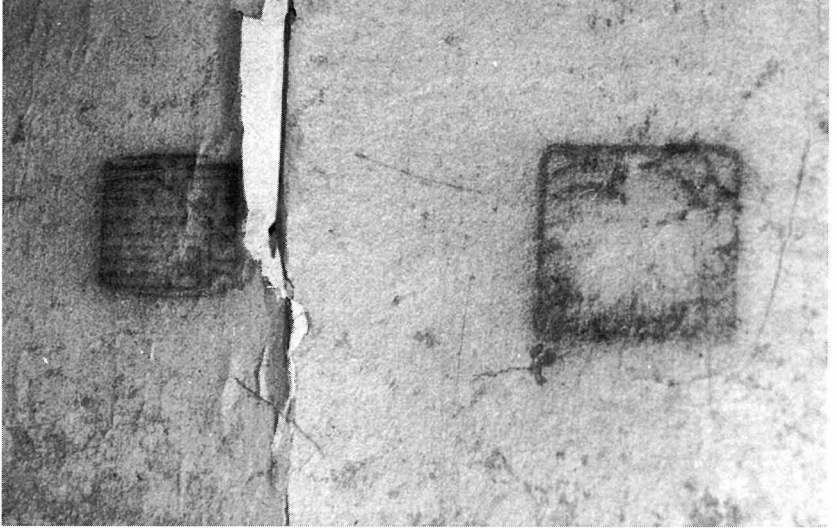
各23.0×48.0cm



G13

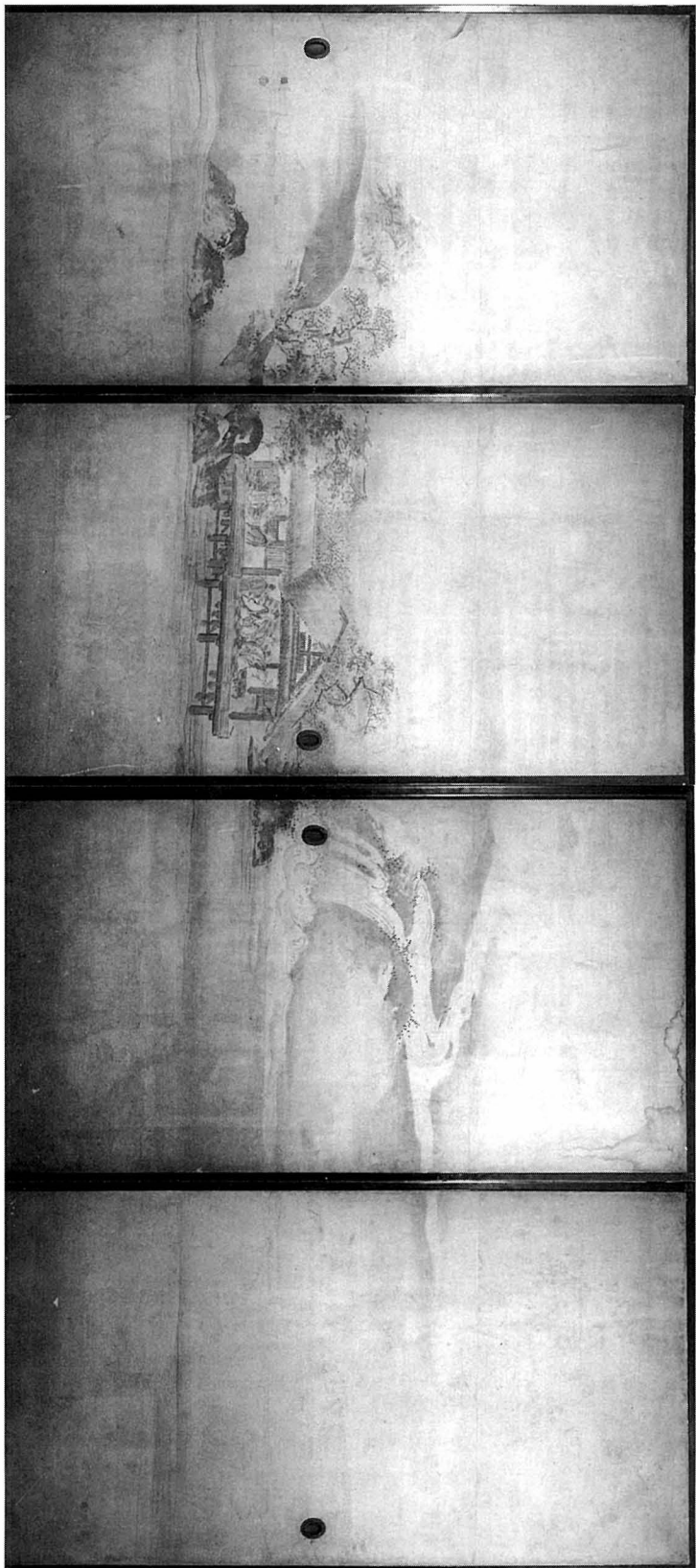


G12



常梅 G 9 (部分)

各172.0×92.5cm



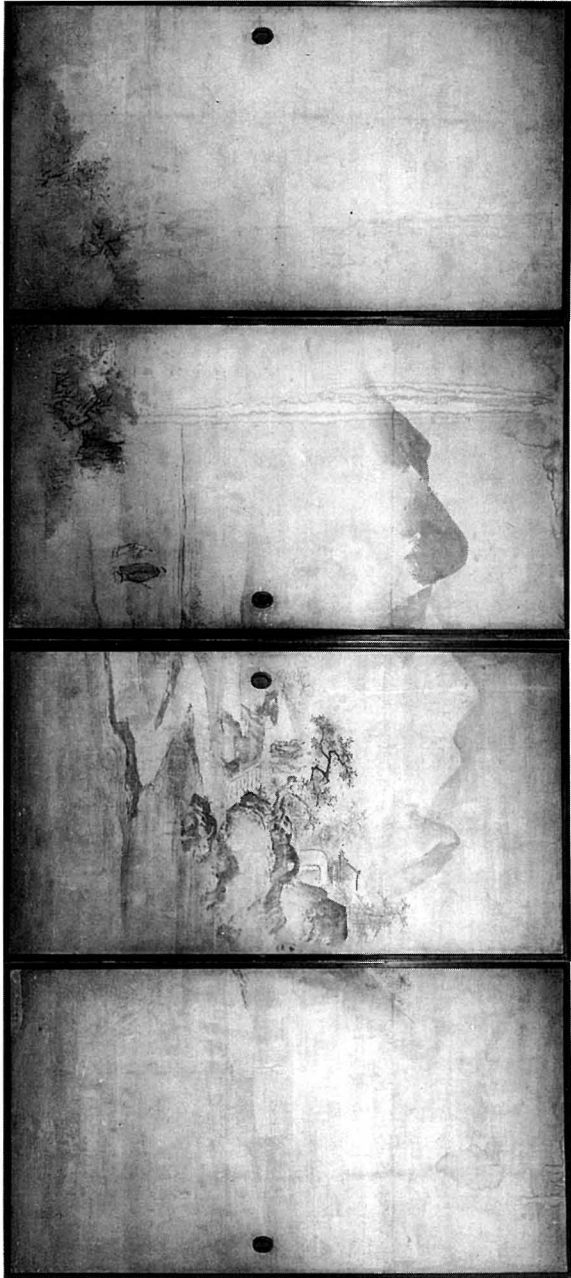
帯元 G17

G16

G15

G14

各171.7×91.5cm



常元 H 5

H 4

H 3

H 2

161.0×84.0cm



H 1

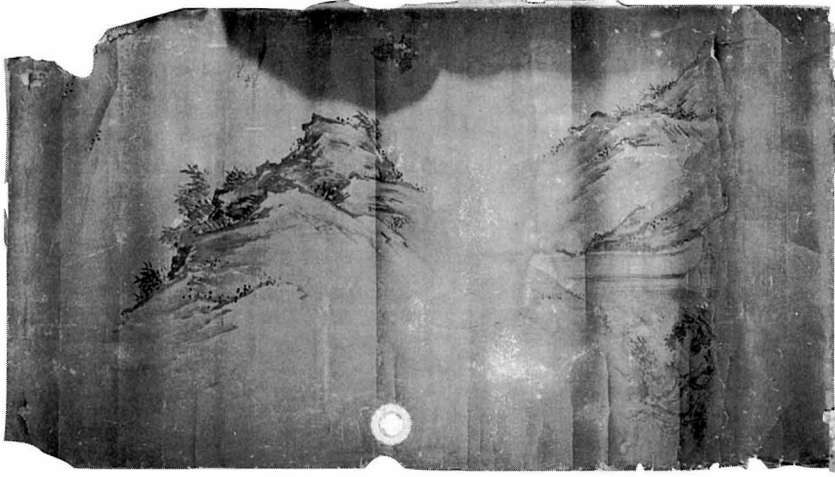
各170.0×90.5cm



永岳 I 3

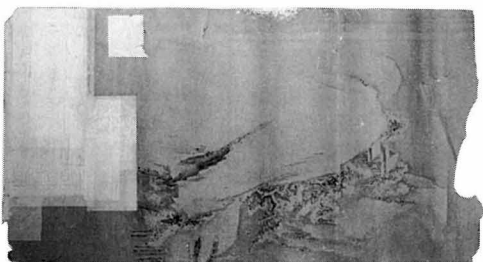


I 2

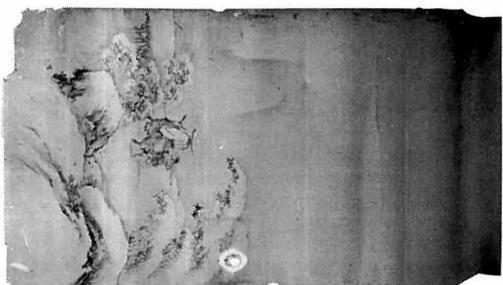


I 1

各幅75.5~93.5cm



永岳 I 8



I 7



I 6

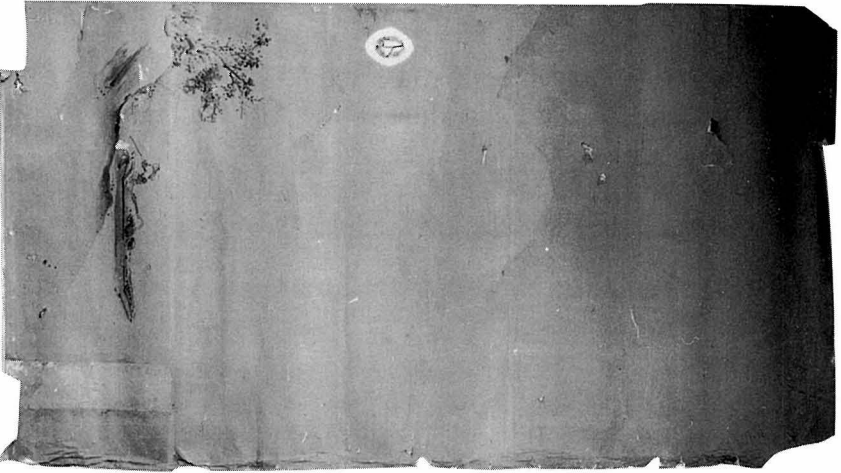


I 5



I 4

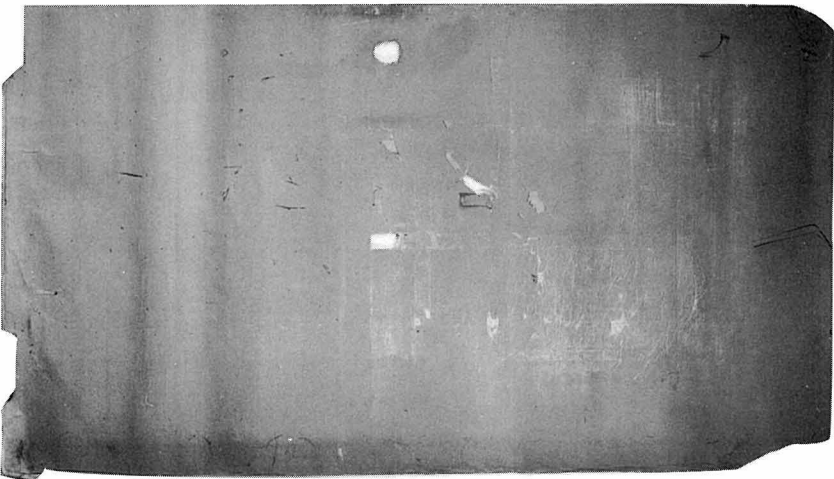
各170.0×93.0cm



永岳 111



110



19

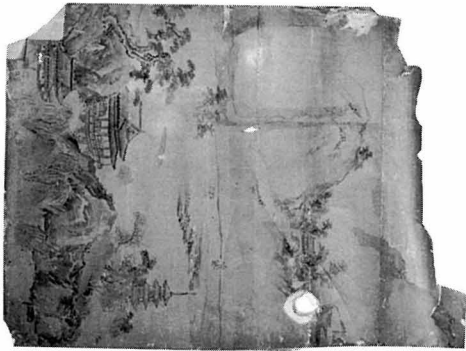
各幅88.5~91.5cm



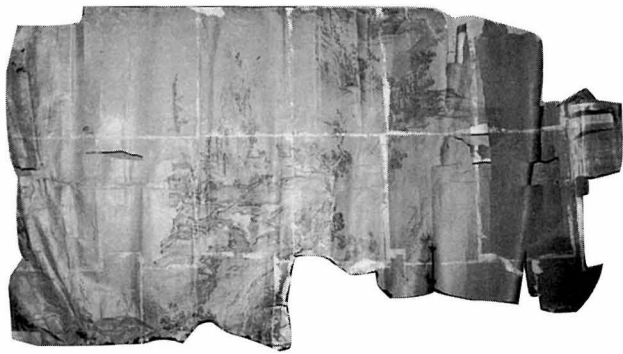
永岳 I 115



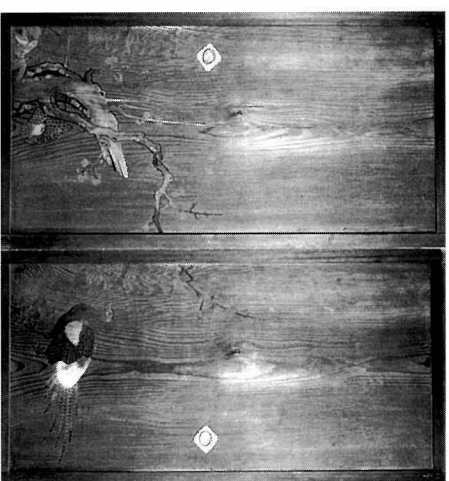
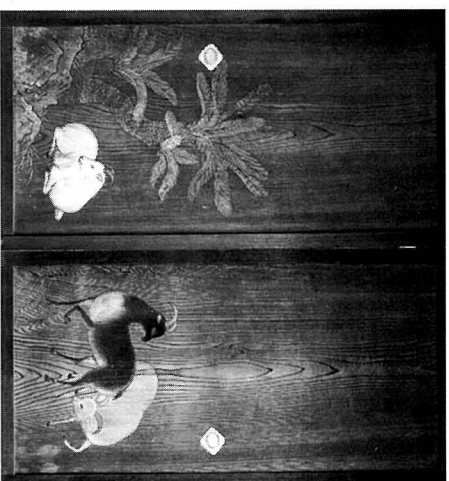
I 114



I 113



永岳 I 112



丁慶 (複写) J 4

J 3

J 2

J 1



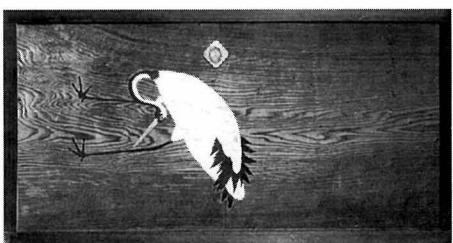
丁慶 (複写) J 10



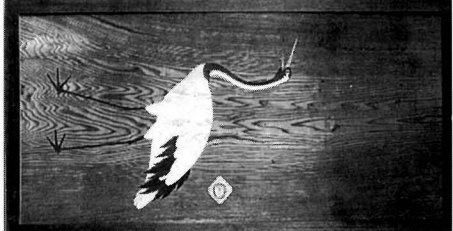
J 8



J 7



J 6



J 5