

再考・妙心寺聖澤院書院障壁画

——狩野典信筆「山水・麒麟図」及び「竹林七賢図」——

中 谷 伸 生

一

聖澤院書院一之間及び二之間には、木挽町狩野家第六代の狩野栄川院典信の襖絵及び壁貼付絵がある。この障壁画（紙本墨画）については、平成八年（一九九六）三月に、関西大学の「妙心寺聖澤院の建築及び障壁画の調査研究報告」^①において、その全容を紹介した。しかし、その際写真図版の印刷が不鮮明で、典信の作風の特徴とその力量が十分に伝わらなかつた経緯がある。加えて、十年にわたる妙心寺の調査の中で、私が最も感銘を受けた絵画が、聖澤院書院の典信と富岡鐵齋の障壁画であったことを改めて報告しておきたい。今回、すべての写真を再度掲載するとともに、以前の拙稿を全面的に改稿して、典信の特徴とその評価を論じてみたいと考えている。典信については、かつて岡倉天心が明治二三年より三年間にわたって講義した「日本美術史」（学生たちが筆記した講義ノート）において、「周信、古信の如きは只に探幽、常信の影のみなりしも、此の人に至りては、時勢の然らしむる所か、図取り等も幾分か変革し、少しくその気を振へり。」と一定の評価を行っている。探幽以後の江戸狩野の大半を評価しなかつた天心ではあったが、典信については、その力量を見逃すことなく関心を抱いていたことが明らかにな

る。

さて、聖澤院書院の建築は、寛文七年（一六六七）に小座敷と小庫裏を撤去した跡地に建立されたという。この事実は、聖澤院に遺存する『聖澤院往古記事』に記されているが、この古文書は、貞享四年（一六八七）に聖澤院の院主に就いた果山英暎が、元禄十四年（一七〇一）にまとめたもので、上下二冊の体裁によつて、聖澤院の葺替修復記、歴代相統記、寛永十八年及び貞和三年の定書等を収めており、近世前期の聖澤院に関する基礎資料である。その書院一之間、つまり書院中の最上格の室の正面壁、つまり北側の床之間の壁貼付絵一面（図F-8）には、松樹をモチーフにした「山水図」が描かれている。「山水図」の床壁貼付絵の左側面壁には、落款を記した壁面（図F-9）があり、「中務卿法眼榮川藤原典信画」の款記と「典信之印」の白文方印が見られる（挿図1）。この印章は縦一四、五センチメートル、横一四、二センチメートルの巨大なものである。ここに見られる墨書の款記は、円みがあり癖のある独特の筆跡を示しているが、確かに、典信の真作と思われる作品には、比較的貧弱な款記の入つたものが多いようである。ともかく、堂々とした達筆の款記を入れた作品に、贋作が多いことを見逃してはならない。さて、床壁貼付の右側面壁（図F-7）には白紙が貼付されているが、これは山水図の余白部分ということであろう。東側の襖四面（図F-1、2、3、4）及びそれに続く北側の襖二面（図F-5、6）には、「麒麟図」の襖六面がある。材質はすべて紙本墨画である。続く隣室の書院二之間を見ていくと、ここには南側の廊下に面して襖絵一面（図G-1）、続く東側には襖絵四面（図G-2、3、4、5、裏面は富岡鐵齋

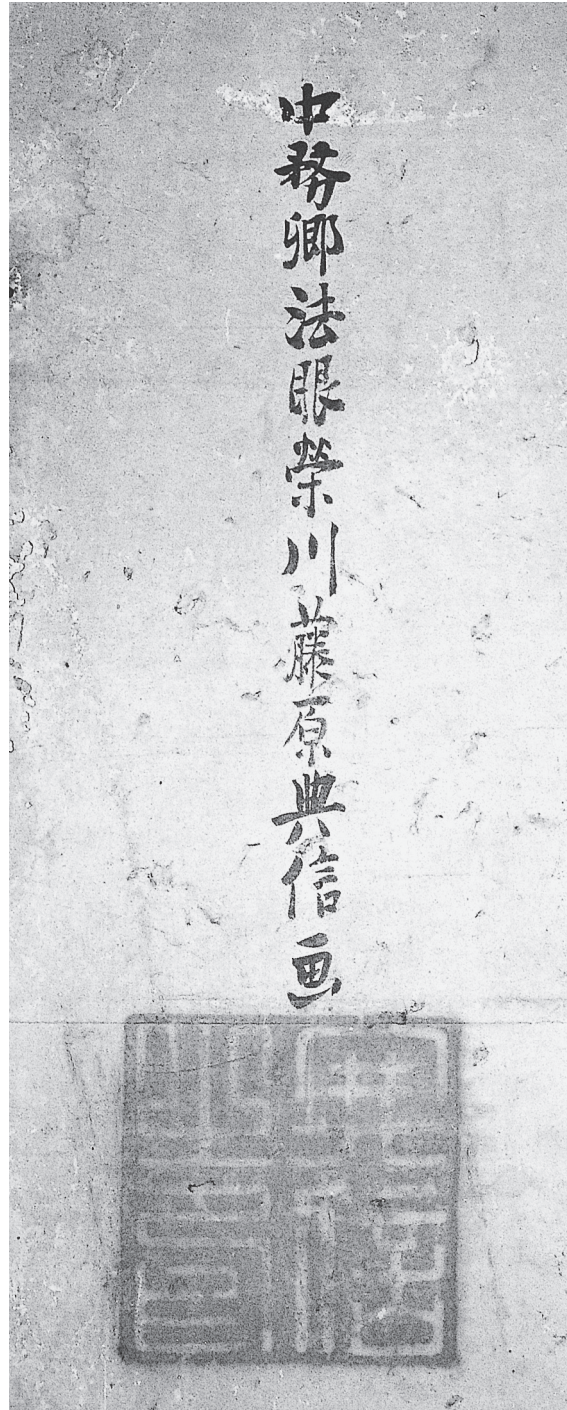


図1 典信落款

による襖絵四面)、北側には襖絵四面(図G-6、7、8、9)とそれに続く壁貼付絵一面(図G-10)、西側には襖絵四面(図G-11、12、13、14)があつて、これら計一四面の襖絵の主題は、「竹林七賢図」となっている。いうまでもなく、材質は書院一之間の襖絵と同様に紙本墨画である。さて、画面の損傷について、大まかに指摘しておく、まず書院一之間の北側にある床之間の壁貼付絵(図F-8)では、画面右端上部から下部に至るまで、大きな染みの痕跡が見られる。加えて、書院二之間の南側の壁貼付絵一面(図G-1)には、画面中央に縦長の裂傷が見られ、下半部にも大きな裂傷による損傷が見られる。他の作品は、

所々若干の損傷が見られるものもあるが、おおむね保存状態は良好である。加えて、書院二之間の隣室は、通称「鐵齋之間」と呼ばれ、富岡鐵齋による壁貼付絵及び襖絵「巖栖谷飲図」計九面が描かれている。そして、典信筆「竹林七賢図」の東側に位置する襖絵四面(図G-2、3、4、5)の裏面に、鐵齋之間の西側襖絵四面が描かれた。もしこの部屋が、元來書院三之間であつたとすれば、この部屋には典信の障壁画、たとえば「四季花鳥図」などが描かれていたかも知れない。つまり、書院全体としては、「山水」、「動物」、「人物」、「花鳥」という狩野派の典型的な構成ということになる。妙心寺山内の襖絵などは、明治維新を相前

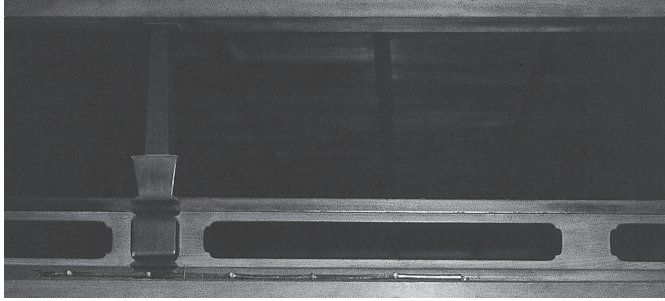


図2 竹の節欄間

後する時期に、さまざまな事情によって、妙心寺の外へ持ち出されたものも多く、書院三之間の襖絵も同様の運命にあった可能性も捨て切れない。ところが、建築史家の永井規男氏によると、書院三之間にあたる鐵齋之間は、建築構造上、書院一之間及び二之間とは区別される庫裏の一部であった可能性が高いという^④。というのも、二之間と三之間の鴨居の上部は壁面で埋められており、一之間と二之間の鴨居上部のように、部屋を仕切りながらも開放的に両室を融合させる竹の節欄間（挿図2）はなく、二之間と鐵齋之間とは必ずしも緊密な有機的空間を形成していないからである。もともと、鐵齋之間は改築がなされており、元来は茶堂の部屋であった可能性もあるため、簡単に結論を出すわけにはいかない。改築が何時なされたかが問題であるが、寛文七年（一六六七）の書院建立時であったかどうか、これまた正確に判断できない。しかし、もし茶堂の部屋であったとすれば、その時点では、襖は無地であったに違いない。何らかの理由で茶堂の部屋を改修し、現在見られる書院三之間のような空間に変えられ、時代が下がって近代に入って、狩野派歴代の墓参

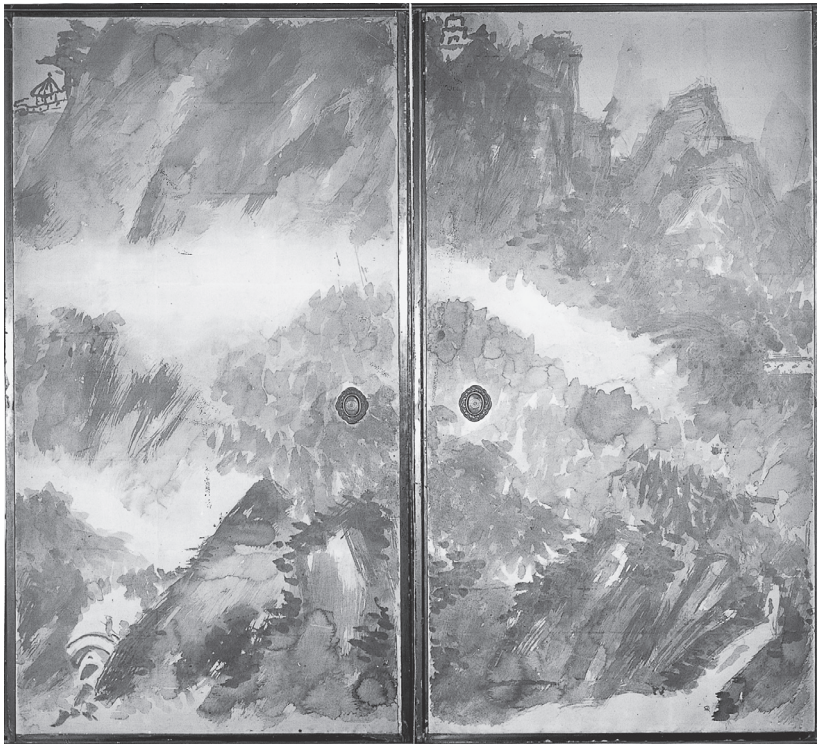


図3 鐵齋「巖栖谷飲図」

りを行うなど、狩野派との関係を深めようとしていた鐵齋に、聖澤院は「巖栖谷飲図」（挿図3）を依頼することになったようである。聖澤院は臨濟宗妙心寺派大本山妙心寺の山内の法堂の西側にあって、

妙心寺四派の道場の四本庵の一つを占め、妙心寺内の単なる塔頭の一つではなく、聖澤派の本山である。大永三年（一五二二）に創立され、翌年から寺院としての活動が始まったという。⁵⁾

二

ところで、木挽町狩野家第六代の狩野栄川院典信（一七三〇—一七九〇）の経歴については、これまで詳細が語られていないため、『古畫備考』や吉岡班嶺編著『書畫鑑定指針』を手がかりにして、画歴を中心に、その生涯を年譜風に追ってみたい。右記の二書以外の文献については、年譜の各項目末尾に文献名を記す。

享保十五年（一七三〇）、一歳。十一月十一日、典信は水戸家中岡部忠平の妻を実母にして江戸に生まれた。幼名は庄三郎で、後に典信と改名し、白玉齋の号を用いて榮川院と称した。号白玉齋の由来は、一羽の雀が典信の部屋に飛んできて、置いてあった白玉を硯の中に落として飛び去ったという事件から、白玉齋と号したという逸話が伝わっている。『古畫備考』卷三十八の狩野譜によると、「先生幼而嗣焉、勵志丹青、遂極其妙、聲名高于天下也」と記されている。

享保十六年（一七三一）、二歳。十二月二十七日、いまだ二歳にすぎない幼少時に木挽町狩野家の跡目となった。この年、

父の四代栄川古信が三十六歳で死去するとともに、養父の五代受川玄信もまた十七歳で早世したことから、母妙性尼に育てられることになる。

寛保三年（一七四三）、一四歳。九代將軍吉宗にお目見えし、自作の巻物一巻を献上している。吉宗は幼い典信を特別扱いにして可愛がったという。さらに、吉宗退位後も、旗本に列せられるなど、十代將軍家治や田沼意次に深く寵愛された。

寛延元年（一七四八）、一九歳。九代將軍家重襲職祝賀のために、朝鮮通信使が来日の折りには、中橋家の祐清を頭取として、典信は朝鮮国王への献上用屏風絵二双を担当した。（『通航一覽』）。

宝曆十二年（一七六二）、二三歳。二月十六日、法眼の位を得て中務卿を許された。

宝曆十三年（一七六三）、三四歳。七月一日、木挽町へ移る以前、つまり竹川町家にいた時期に奥御用絵師となる。（『会心齋筆記』）。この時期、中橋家の祐清が没して、典信の実力が抜きん出てくる。

宝曆十四年（一七六四）、三五歳。二月、十代將軍家治襲職祝賀に際して通信使が来日した際、中橋家の画家たちと一緒に描いた屏風絵が朝鮮国王に贈呈された。（『通航一覽』）。

安永二年（一七七三）、四四歳。二月二十九日、表御医師並となる。安永四年（一七七五）、四六歳。閏十二月二十五日、御召御紋の羽

織を拝領した。

安永五年（一七七六）、四七歳。正月二十七日、日光御供の支度金銀六十枚を賜り、同年十一月十五日に家治四十歳の祝賀に際して、献上品の品を拝領した。

安永六年（一七七七）、四八歳。田沼意次から木挽町の土地を拝領し、尚信の拝領地であった江戸竹川町から木挽町に移り、以後、木挽町狩野家を名乗る。（『会心齋筆記』）。

安永九年（一七八〇）、五一歳。十二月十八日、法印に叙せられ号を榮川院と称した。その間の事情は、やはり『古畫備考』巻三十八の狩野譜に「旦夕侍 畫事於中、恩遇日渥、拝法眼、門地比宮醫、又賜以御畫、永藏於家、又賜第地於江都城東采女原而住焉、竟進法印、准許榮川院號、其它特恩異衆也」と記されている。安永六年と天明四年（一七八四）の二度にわたって住居より出火したが、それぞれ金二百両の見舞金を拝領している。

天明六年（一七八六）、五七歳。二月二十五日、將軍家治五十歳の祝賀において、紋付小袖を拝領した。

天明七年（一七八七）、五八歳。十月七日、十一代の新將軍家齋の肖像画を描くとともに御靈屋廟に絵画を納め、金五枚他を賜った。

寛政二年（一七九〇）、六一歳。紫宸殿の賢聖障子絵の担当となつて下命を受け、すべての下絵類を用意して上京となつたが、作品完成を果たせず、制作途上の同年八月十六日に

六一歳で没している。この賢聖障子絵については、典信と住吉広行の共同制作として記録されることになった。（『禁裏寛政御造管記』）。法名は法壽院殿典信日妙大居士と名づけられ、池上本門寺に葬られた。

ところで、典信の性格は寡黙でおとなしく、清廉であったと伝えられる。母親思いの人物と伝えられ、相州（相模国）宮の下の温泉に保養の旅行中に母を慕つて、「むすびぬる草の枕の露のまもかけてぞしたふ故郷の夢」と詠っている。また、父古信も訪問した場所で、幼少時に没した見ぬ父を慕つて、「おもかげもしらぬぞかなしよりそひし槿の柱は猶のこる世に」と詠った。門弟には、後に浮世絵師になった鳥文齋栄之などがいた。また、橋本雅邦の『木挽町絵所考』によれば、典信は下絵「三國志図巻」を制作しており、後に勝川院がその着色を行ったと記されていることから、典信の粉本などが着実に継承されたものと推測される。木挽町狩野家は、六代典信の時代から隆盛し、幕末に至るまで狩野派屈指の名門として栄えることになる。その一つの理由としては、典信と技を競った宗家中橋家の当主狩野祐清英信が、宝暦十三年（一七六三）に死去したため、俄然、典信の存在が大きくなったと考えられる。また、安永元年（一七七二）に田沼意次（一七一八―一七八八）が老中となつて権力の座につくことになったが、その意次の寵愛を得たことと、將軍家治が大の絵画好きであったことなどが幸いして、典信は実質的に狩野派の中心人物になっていく。石井蠡の編集による『続三王外記』によると、「（家治）性画を好み、画工築川典信その子養川惟信及び永徳高信日々側

に待す。」と記されている。武田恒夫氏は、この間の事情を推測して、典信の隆盛は、意次に取り入ったためとは必ずしもいえず、將軍家治の絵画好きが原因であった可能性が高い、と指摘した^⑥。確かに、伝えられるように、典信が寡黙でおとなしく清廉であったとすれば、意次はその人柄を気に入って、典信と親交を暖めたとしても不思議ではない。典信が政略家であったという議論は、ひよっとすると、天心の主張に多くを負っている可能性も高い。すなわち、「且つ其の性質、画家と云はんよりは寧ろ政略家にして、此の時代に於て権を振ひたる諸侯等に入入りし、木挽町絵所にも多くの地面を賜はり、御老中等と事を議するに方り、時には栄川の宅に於てすることあるに至る。彼を以て幕府に訴願せんとするものは、先ず栄川に之を依頼するときは好結果を得るといふ程に時めきたり^⑦。」と天心は『日本美術史』において述べている。大規模な画塾を構えた木挽町の新屋敷は、意次邸と隣接しており、しばしば典信宅で意次主宰の秘密の会合がなされたという。加えて、いうまでもなく、この時期の狩野派の中では、岡倉天心も指摘するように、やはり典信の画家としての力量が抜き出ていたことも忘れてはならない。いずれにせよ、さまざまな点で、典信率いる木挽町狩野家が、江戸狩野の牽引役となる条件が揃ったといつてよい。江戸初期の鍛冶橋狩野家の主導権は、江戸中期に中橋狩野家に移行し、やがて江戸中期以降、木挽町狩野家に実権が移ることになる。典信以後の木挽町は、大いに栄えて、門弟は常に五六〇人を下らなかつたという^⑧。寛政度の内裏障壁画制作に際して、典信が紫宸殿の賢聖障子絵の制作担当になったことは、木挽町狩野家が御用絵師として美術界の主導権を握った証左であろう。なお、典信の弟子に

狩野白珪齋という画家がいたが、この白珪齋の弟子が溪齋英泉であったという。

以上の年譜を踏まえて、聖澤院の床之間左右側壁二面を含めた計二十三面の制作年を割り出すと、書院床之間左側壁の「中務卿法眼榮川藤原典信画」（墨書）と「典信之印」（白文方印）の款記から、典信が法眼であった宝暦十二年（一七六二）から安永八年（二七七九）、つまり典信が三十三歳から五十歳に至る制作力旺盛な時期の作品であることが判明する。『聖澤院往古記事』によると、元禄十五年（一七〇二）に、平戸藩第三十代松浦老岐守棟に仕える狩野派絵師の片山尚景が、廊下を挟んで書院の南に位置する客殿の室中や上間前室及び後室、下間前室及び後室の障壁画を描いたというが、そうすると典信は、尚景に遅れること約六十年ないし八十年後に、書院の作品制作に着手したことになる^⑨。

三

さて、書院一之間東側の襖絵中央二面（図F-2、3）には、動き回る二匹の麒麟が、弾むような運動感を伴って描かれている。鳳凰、龍、亀と並んで四霊の一つに数えられた麒麟は、古来中国では仁獣あるいは聖者と見なされ、吉祥を表す架空の動物である。麒麟は牝で麟が牡、狼の頭をもって鹿の体をし、馬の脚をもって牛の尾を付けており、一本の角を生やしているというが、時代が下がるにつれ、その姿はさまざまに変化していく。典信の描く麒麟は、曲線を主として、濃淡を自由自在に使い分け、肥瘦の線描を用いて麒麟の姿を表している。鈎勒の輪郭を用い



図4 片山尚景「獅師図」

ず、付立による太い筆触を縦横に用いた描写である。頭上に角を一本生やし、鬣を付け、丸い両眼を見開いた麒麟の頭部は、複雑な形態描写にされているにもかかわらず、見事な立体感を獲得している。その身体は、主として太い濃墨の曲線を駆使し、胴体の厚みをうまく捉えている。向かって左の麒麟(図F-3)は、手前を向いて左の前足を上げながら、軽やかな勇姿を示し、右の麒麟(図F-2)は、横向きになって首を捻り、力強い運動感を示しつつ、天を見上げる格好になっている。おそらく、典信は、この麒麟図を描くに際して、室中の片山尚景筆「獅子図」(挿図4)を参考にしたに違いない。さまざまな獅子の勇姿を描いた尚景の

作風は、狩野尚信の作風を引き継ぎながら、桃山時代の障壁画の残滓を止どめ、圭角的かつ軽快である。それに引き替え、典信の麒麟の描写は、いくぶん粘りがあつて重い印象を醸し出しているが、やはり、尚景と同様にながらりとした骨格があり、なかなか秀抜である。ところで、麒麟というモチーフは、古くは京都高山寺の鳥羽僧正寛猷筆といわれる「鳥獣戯画卷」(平安後期から鎌倉前期)に描かれ、近世では伊万里の皿や鉢、太刀の鞘や欄間の装飾にも頻繁に見られるが、龍虎や獅子を専ら扱った狩野派のもう一つの重要なモチーフであり、江戸狩野の襖絵や屏風絵などにしばしば登場する。襖絵六面全体(図F-1、2、3、4、5、6)の構成を考察すると、麒麟の左右の襖絵二面(図F-1、4)には滝が描かれ、右側高所から溢れる滝の水が、二匹の麒麟の背後を流れて左の滝に流れ込み、さらに滝壺に落ちて激しく水を跳ね上げる、という趣向になっている。要するに、動き回る麒麟と、それを助成するやり方で、激しく流れ落ちる水のモチーフが、画面の躍動感をいやが上にも高めているのである。こうした表現効果は、続く北側の襖絵二面(図A-5、6)に引き継がれ、ここでは光琳の洗練されたモチーフにも似た華麗な波頭の上品な装飾的描写が見られる。水しぶきを上げる波の上方には、瀟洒な枝と群葉を見せる樹木が描かれ、波の左上方には、控えめに岩の描写が添えられた。北側正面の床壁貼付絵(図F-8)は、画面左から伸びた松樹の枝が、右下方に垂れ下がるように描かれており、狩野派の十八番といったところであろう。画面左端の部分には、曲がりくねった松樹の幹が描かれ、その幹から葉をつけた枝が伸びる。松の枝や葉は、華奢で繊細に描かれている。松樹の枝の背後には、大きな空間

が広がっているにしろ、大半は余白のままであることから、この山水図は、掛軸を吊す背景画ということになる。同様の作例としては、桂離宮中書院の床壁貼付絵などが想起される。また、典信のやはり法眼時代の作品としては、双幅の「夏冬山水図」（毛利報公会博物館蔵）が遺存するが、その右幅には、岩上より垂れ下がる松樹の枝が描かれた。その形態モティーフは、圭角のある周文風の少々古風なものであって、左右逆図であるにしろ、聖澤院の松樹のそれと酷似する。なお、床壁貼付絵の左側壁、つまり典信の落款のある壁貼付絵一面（図F-9）の画面右側にも、控えめに松樹の枝の先端部が描かれている。

書院二之間 には、壁貼付絵一面と襖絵十三面の計十四面（図G-1、2、3、4、5、6、7、8、9、10、11、12、13、14）によって構成された「竹林七賢図」が描かれている。「商山四皓図」や「飲中八仙図」と並んで禅林で愛好された「竹林七賢図」は、とりわけ、禅宗文化が席卷した室町時代の隠逸的思想を背景にもつ。魏晋の頃、国難を避け竹林に集まって、清談にふけた隠者七人、つまり、嵇康、阮籍、阮咸、向秀、王戎、劉伶、山濤らを画面に配置する。老荘思想の立場でいえば、人間の内面世界と事物の根源とが交わる境地に人間の真の姿を求め、真を追求するのが君子であって、その究極の姿が隠士だという。東側襖絵において、唯一人で岸部に立つ人物が阮籍（G-3）であろう。北側障壁画では、向って右から阮咸（G-7）、竹林の中に立つ二人が右から向秀と王戎（G-8）、書物を持つ嵇康、背中を見せるのが劉伶、山高帽を被る山濤（G-10）である。

さて、廊下に面した南側の東端には、嵌め殺しの襖絵一面（図G-

1）があり、モティーフは華奢な灌木である。画面はかなり損傷している。続く東側の襖絵四面（図G-2、3、4、5）には、水辺の岸に立つて、両手を後ろに回し、水面に浮かぶ二羽の鴨（図G-4）を眺める一人の隠士が描かれる。鴨の胸元や背中が、細かい点描によって表現された。隠士は側面から描かれ、口と顎に髭を生やして、左足を前に出す格好で佇立する。足下の岸には草が生え、前方の水面には、大きく曲がりくねる水流が、注意深く眺めなければ見逃してしまうほどに、きわめて繊細な線描によって描かれた。隠士の背後には、従者の童子と竹藪と崖（図G-2）が見られる。童子は背中に荷物を背負い、荷物を包む布を絞った先端部を右手でしっかりと握りしめている。竹は典型的な墨竹図の形態を示しており、濃淡さまざまに、力強くかつ瀟洒に描かれ、対岸には岩と灌木や草（図G-5）が見られるが、その岩は筆を画面に強くこすりつけて描かれたものである。襖絵四面全体の印象は、広々とゆったりしたもので、背景の描写を省略し、余白を十分に活用しながら、人物や岩や樹木のみを大きく際立たせている。

北側の襖絵四面（図G-6、7、8、9）と壁貼付絵（図G-10）には、文人画の墨戯を想起させるような小さな岩と灌木（図G-6）が見られ、続く襖絵一面（図G-7）には、背筋を伸ばし、顔を上向きに上げた阮咸が竹林の中に立つ。続く襖一面（図G-8）には、竹林の中で談笑する二人の隠士つまり向秀と王戎が見られる。向かって右の向秀が、傍らにいる王戎に、画面左手の方向を指差しながら、何かを話しかけており、左側にいる王戎は、左手で竹幹を掴みつつ、黙って話に聞き入っている。続く襖絵一面（図G-9）の画面中央には、遠くに見える竹

林が、淡墨によって描かれ、あたかも鬢気楼を見るように霧の彼方に淡く霞んで見える。手前は土坡と草である。次の壁貼付絵(図G-10)では、三人の隠士が談笑しているが、右側の隠士、つまり嵇康は、両手で半ば開かれた書物を下から支える格好で掴んでいる。手前に背中を向けて立つ劉伶は、身体を前に屈めるようにして、左の山濤の方を振り向いている。山濤は、帽子を被り、長くて白い髭を生やし、その風貌からしてかなり高齢の人物であろう。背後の竹林のそばには、背中に笠を吊した従者の童子が控えて立つ。これら東側及び北側の障壁画の人物描写は、軽快な筆致によって楽々と描かれたように見え、きわめて爽快な印象を与える。この爽快さこそ、典信の本領というべき特質であろう。加えて、微妙な動きを示しつつ談笑する隠士たちの姿が洗練の度を増しており、画面全体としては、きわめて静謐であって、むしろ過度の動きを抑制した構成になっている。

西側の襖絵四面(図G-11、12、13、14)には、竹林とその間を流れる川が描かれた。竹林は、濃淡さまざまに変化に富む表現にされており、手前には濃墨を用いた瀟洒な竹(図G-11、13)が描かれ、遙か遠くには淡墨を用いた竹林(図G-12)が霞むように淡く描かれている。西側南端の襖絵一面(図G-14)には、遠くに霞む竹林が描かれているが、画面の日焼けによる損傷が著しく、墨が極度に淡くなったために、竹林のモチーフが見えにくい。ところで、この中央の襖絵二面(図G-12、13)の川の描写は、実に圧巻で、手前に流れる川の水は、襖の前に立つ観者に向かって流れ出し、あたかも書院二之間に溢れんばかりである。一瞥して息を呑むかの感銘を生じさせる絵画だといってよい。狩野派の

内部に引き継がれてきた(やまと絵)の作風を採り入れながら、それに漢画風の水墨を組み込んだ構成は、きわめて品格の高いもので、この画面が、江戸時代の水墨画の真髄を表明しているといっても過言ではない。やわらかい曲線を用いて、ジグザグに流れる川の水は、むしろ自然の静かな雰囲気強調するかのようであり、画面全体の印象は、岸の描写も含めて、緻密にしてスケールが大きく、付立の筆触を用いているため、全体として爽快な印象を与えている。

以上、書院一之間及び二之間の襖絵及び壁貼付絵を考察してきたが、ここで採り上げた作品は、探幽兄弟没後における江戸狩野の本領を明白に示すものであるといつてよい。「山水図」及び「麒麟図」が描かれた書院一之間の構成は、激しい運動表現を伴った(動的な性格)を強調し、それとは対照的に、「竹林七賢図」が描かれた書院二之間の構成は、動きを抑制した(静的な性格)を表している。また、山水図を描いた書院一之間の床壁貼付絵(図F-8)には、華奢で繊細な枝が描かれているのみである。こうしたモチーフは、狩野派の伝統的モチーフであることはいままでもないが、簡潔で瀟洒な松の描写は、とりわけ探幽及び尚信との繋がりを仄めかす。さらに、書院二之間の「竹林七賢図」の作風もまた、一瞥で探幽の「七賢九老図屏風」(六曲一双)や尚信の聖衆来迎寺襖絵「竹林七賢図」の竹藪の描写、あるいは常信の「竹林七賢図」(六曲一双)左隻で扱われた隠士の姿などを思い起こさせる。尚信の竹の描写は、優雅ではあるが、少々剛毅な印象も醸し出しており、典信の描く竹の方が、曲線の妙を活かして洗練の度を増しているというべきであろう。また、書院二之間北側の襖絵(図G-7)には、真横から

捉えられた隠士の姿が描かれているが、その姿は、人物の向きは左右逆であるにしても、常信の「竹林七賢図」で扱われた隠士の形態描写と酷似する。隠士の衣紋線も、肥瘦の線描によって、大胆かつ流れるような筆さばきで描き出され、実に爽快である。こうした人物描写は、父親の四代栄川古信の三幅対「東方朔・花鳥図」に登場する東方朔の形態描写にも酷似するが、衣紋の線描など、いささか野暮ったい印象を示す古信の人物描写に比べれば、典信の衣紋の処理は垢抜けして清雅である。いうまでもなく、この画面に描かれた典信の作風は、探幽以後の江戸狩野様式の一典型を示しており、尚信から常信、そして周信から古信へと続く木挽町狩野家の作風を正統に受け継ぐものである。ところで典信が、父古信の作風をどのように引き継いだかは、古信の遺存作品がわずしかないために判断不可能であるが、ここで古信の不明部分を補う意味で、伝古信筆「鯨図」を紹介しておきたい。「鯨図」（挿図5）は、画面右下の落款がほとんど消えかかっており、わずかに「信」の字と判別不能の壺印の痕跡が認められるのみである（挿図6）。ただし、軸裏の上部に江戸期に書かれたと推測される「狩野古信鯨画」（挿図7）と墨書がなされており（現状では、その部分を切り取って、平成三年になされた新しい表装の軸裏上部に貼付してある）、伝古信としておきたい。表装は本金の一字や封帯を付けた豪華なもので、明治期に新しい表装がなされたにせよ、木挽町狩野家当主の位置づけを明白に示すものである。この「鯨図」では、大海に波しぶきを立てながら悠然と泳ぐ鯨の半身が、力強い形態によって描出されている。全体に傷みがひどく、渦巻く波頭の形態は、胡粉が剥落し、褪色が進んでいる。しかし、鯨の力強い描写

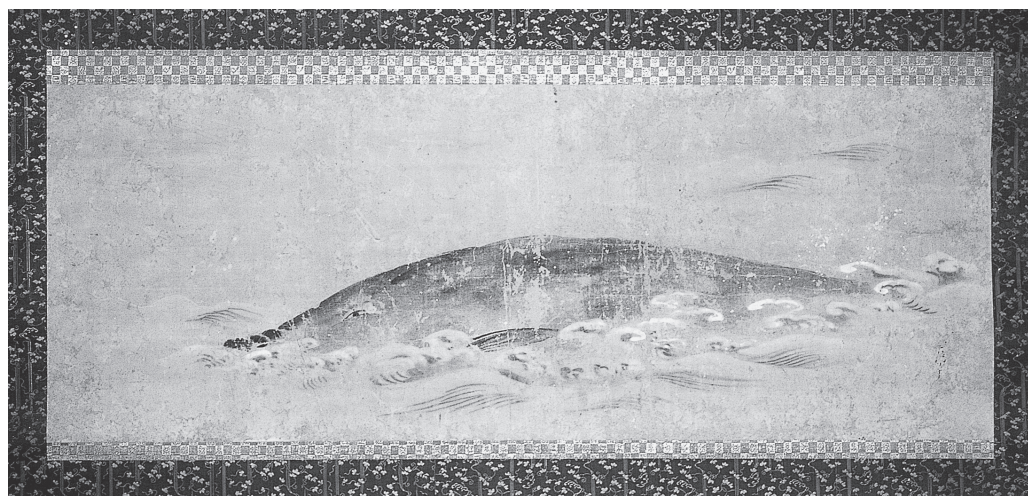


図5 伝狩野古信「鯨図」



図7 伝古信表具裏面墨書



図6 伝古信落款

から、この画家の力量が侮り難いものであることが判明する。

四

最後に、聖澤院書院一之間及び二之間の典信の障壁画について、その特質と評価に言及しておきたい。一言でいって、この障壁画は典雅流麗である。また、人物とその周囲の空間は合理的に把握されており、破綻がない。さらに、一種の清雅で理想的雰囲気作品全体を貫いている。従来、江戸の狩野派は、探幽を手本にして、その模倣に明け暮れたと酷評されてきたが、典信に関しては、そうした評価は当てはまらない。おそらく天心は、そのあたりのことを見て取ったに違いない。典信の作品は、贋作こそ巷にあふれているが、遺存する真作の数が限られているため、その足跡を正確に把握することは難しいが、その欠を補うという点では、聖澤院の障壁画は、典信の代表作であることから、近世絵画史を代表する重要な作例だといってよい。安村敏信氏の研究によると、十八世紀後半から、江戸狩野は大きく自己変革を遂げるようになったが、その理由は、この時期に南蘋派や雪舟派などの民間画壇が隆盛し、江戸の狩野派も、その刺激を受けて活性化したためだ¹⁰⁾という。幕末期に向けての狩野派の動向は、こうした理解に裏付けを与えるものである。典信の場合でも、狩野派の図様に、わずかながらも写生の要素が混入している。しかし、聖澤院の障壁画を検討する限り、もう一つ重要な観点が浮かび上がる。たとえば、二之間の「竹林七賢図」に言及すれば、この図様は、探幽筆「七賢九老図屏風」右隻の〈竹林七賢図〉を引き継いでいるが、

典信の場合、大画面に配置された人物や竹林などのモチーフは、大きな余白を伴いつつも、隙がなく、合理的な空間把握がなされている。探幽の場合、人物や竹林と余白の空間とは、いくぶん散漫な印象を与えており、人物や林とその周囲の川の流れる山野との関係は、如何にもとってつけたような組合せで合理性を欠いている。もともと探幽は、名古屋城上洛殿上段之間の「帝鑑図」の中、〈露台惜費図〉において、建築物と周囲の空間との結びつきに合理性を欠く不安定な構成を露わにした。徳川政権の樹立にともなうて、若くして狩野派を率いる地位に就いた探幽は、周囲の実力ある狩野派画家たちの意見に耳を傾けながら、新しい狩野派の作風を模索しつつ、さまざまな実験を繰り返したに違いない。そうした過程を通じて出来上がった探幽様式は、以後の江戸狩野の手法となったが、典信の場合、探幽様式を無批判に継承したわけではなく、探幽が積み残した「あいまいな空間」、あるいは「不合理な空間」の問題を、わずかながらも写生の要素を導入しながら、聖澤院の「竹林七賢図」において解決したとはいえないであろうか。天心は典信に言及して、「典信出づるに及び、幾分か狩野派の変革を試みたり。故を以て其の脈絡を絶たず、勢ひを続けるを得たるなり。(中略)其の変化を試みたるは、即ち幾分の写生主義を加味したることは是れなり。」と語っている。要するに、典信は、空間の中の人物配置という探幽が残した絵画構成の難題を解決するにあたって、周囲の景観と合理的かつ有機的に一体化した人物群や林の表現を確立し、形態モチーフとそれを包含する空間との関係に、一つの解答を与えたといつてよい。天心の評価がなされた後、ほとんどの美術史家たちによって、典信が他の江戸狩野の画家たちと同様

に扱われ、忘れ去られることになったのは奇つ怪である。しかも、聖澤院の障壁画のような傑作に値する作品が、日本美術史研究から排除されたこともまた驚きである。いずれにせよ、典信が制作した聖澤院書院の障壁画には、探幽の〈竹林七賢図〉には見られない、一種の理想的で清雅な雰囲気が漂っている。この繊細流麗な絵画は、近世絵画史上、再検討、再評価されねばならない大作だといつてよい。

註

- ① 拙稿「聖澤院書院の障壁画―狩野栄川院典信及び富岡鉄斎の壁貼付絵と襖絵―」、「関西大学博物館紀要」第二号、平成八年（一九九六）年三月、六六―七五頁。
- ② 岡倉天心「日本美術史」、「岡倉天心全集・四」、平凡社、昭和五五年（一九八〇年）、一四〇頁。
- ③ 永井規男「聖澤院の歴史と建築」、前掲書『関西大学博物館紀要』第二号、四一―四二頁。
- ④ 同書、三四頁。
- ⑤ 同書、三四頁。
- ⑥ 武田恒夫「狩野派絵画史」、吉川弘文館、平成七年（一九九五）、三八三―三八四頁。
- ⑦ 前掲書「日本美術史」、「岡倉天心全集・四」、一四〇頁。
- ⑧ 河野元昭「江戸狩野雑考」、「古美術」七一号、三彩新社、昭和五九年（一九八四）、二六頁。
- ⑨ 山岡泰造「聖澤院客殿の障壁画―片山尚景の壁貼付絵と襖絵―」、前

掲書『関西大学博物館紀要』第二号、四六頁。

- ⑩ 安村敏信「十八世紀後期江戸画壇の様相―南蘋派の受容をめぐって―」、『MUSEUM』四三〇号、東京国立博物館、昭和六二年（一九八七）一月。

- ⑪ 『岡倉天心全集・四』、平凡社、一四〇頁。

〔付記〕

本研究は文部科学省学術フロンティア推進事業「東アジアにおける文化情報発信と受容」（代表者・松浦章）による成果の一部である。



典信

F4



F3



F2

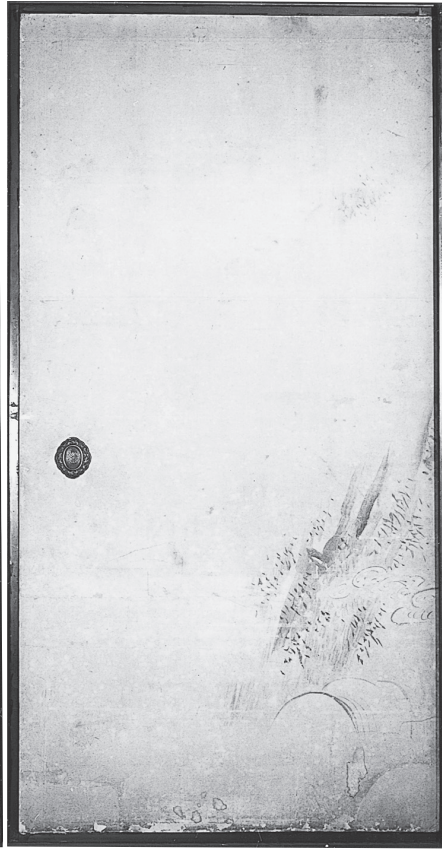


F1

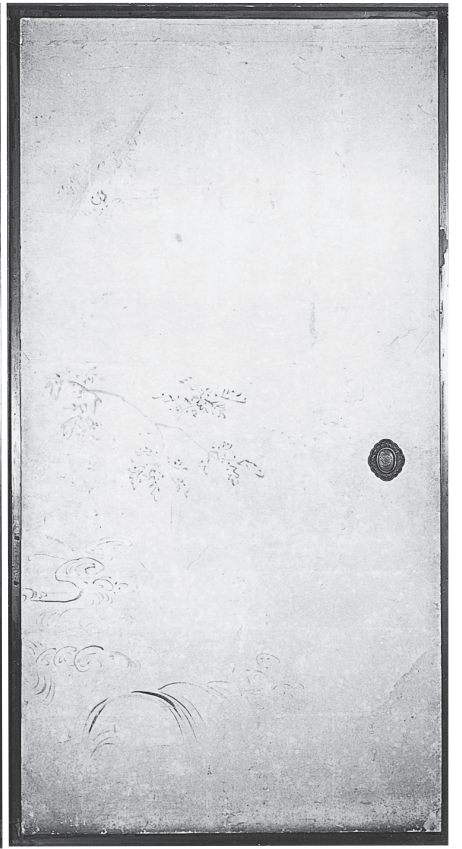


典信

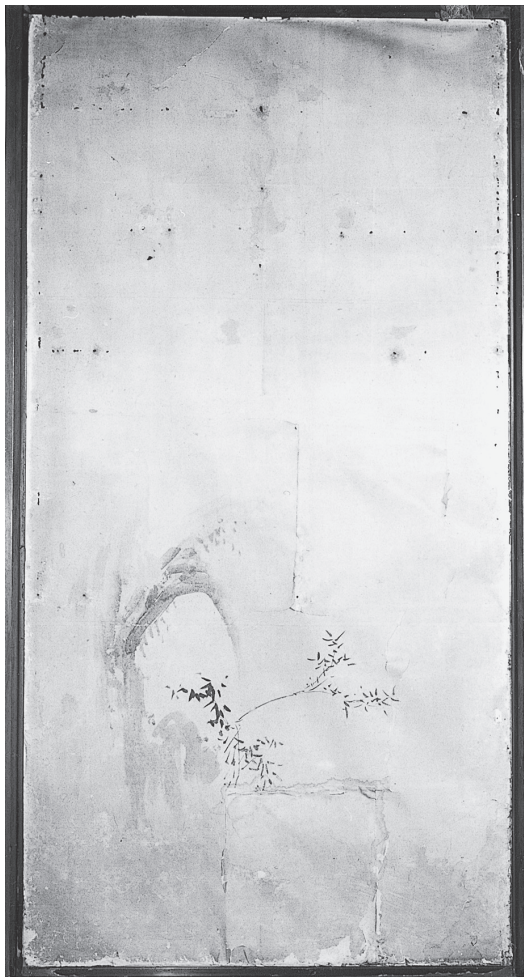
F8



F6

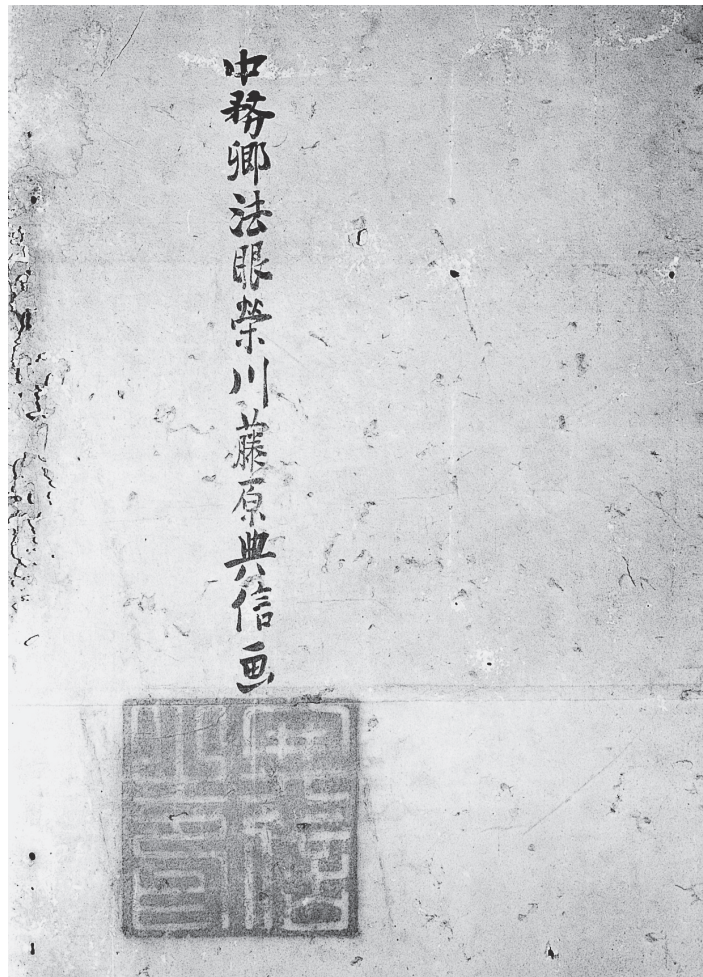


F5



典信

G1



典信

F9 (部分)



典信

G5

G4

G3

G2



典信

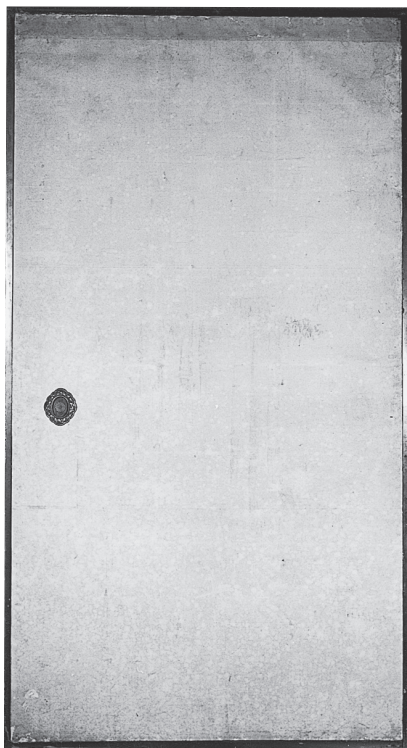
G10

G9

G8

G7

G6



典信

G14



G13



G12



G11



典信 F1

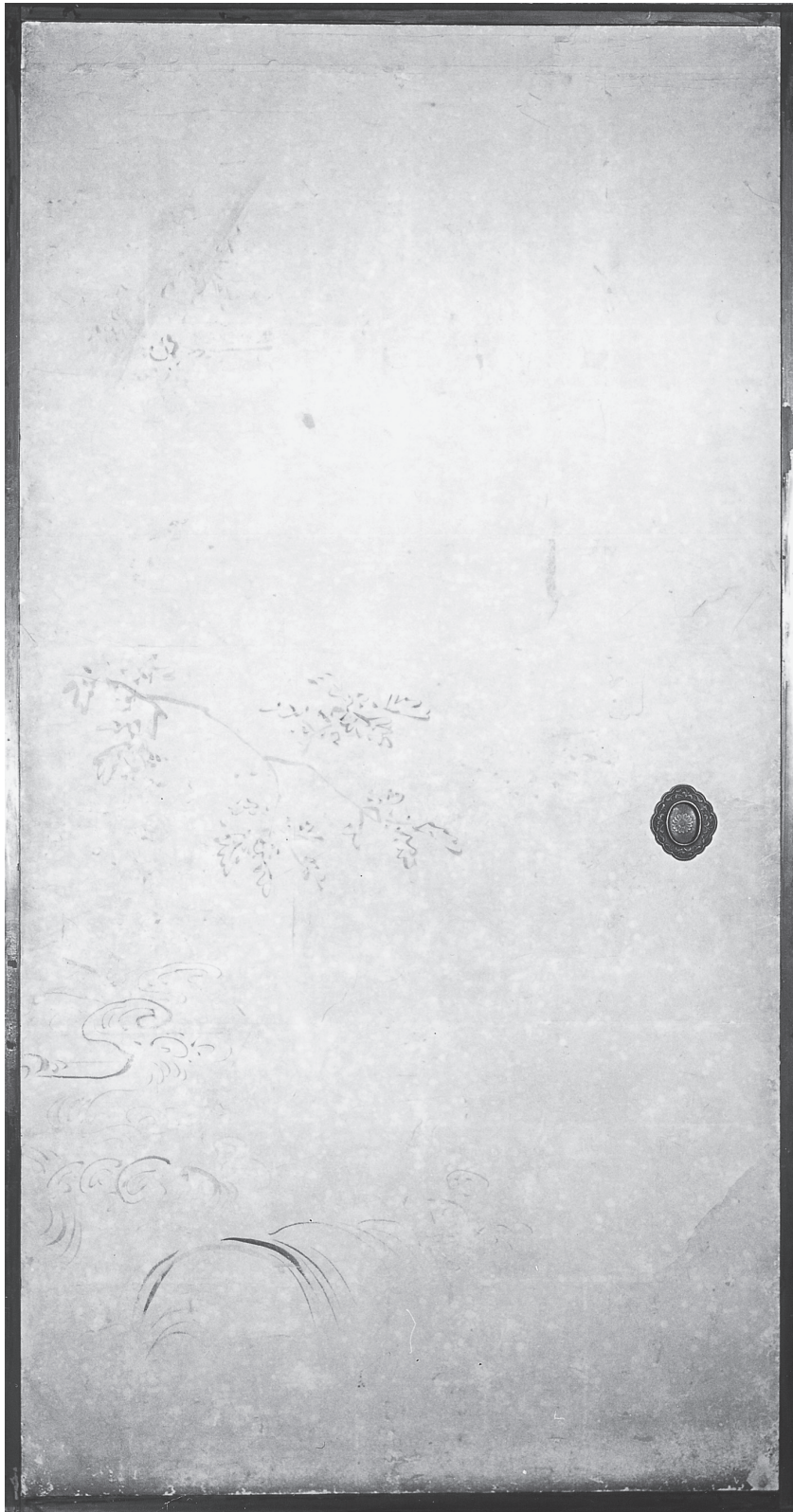


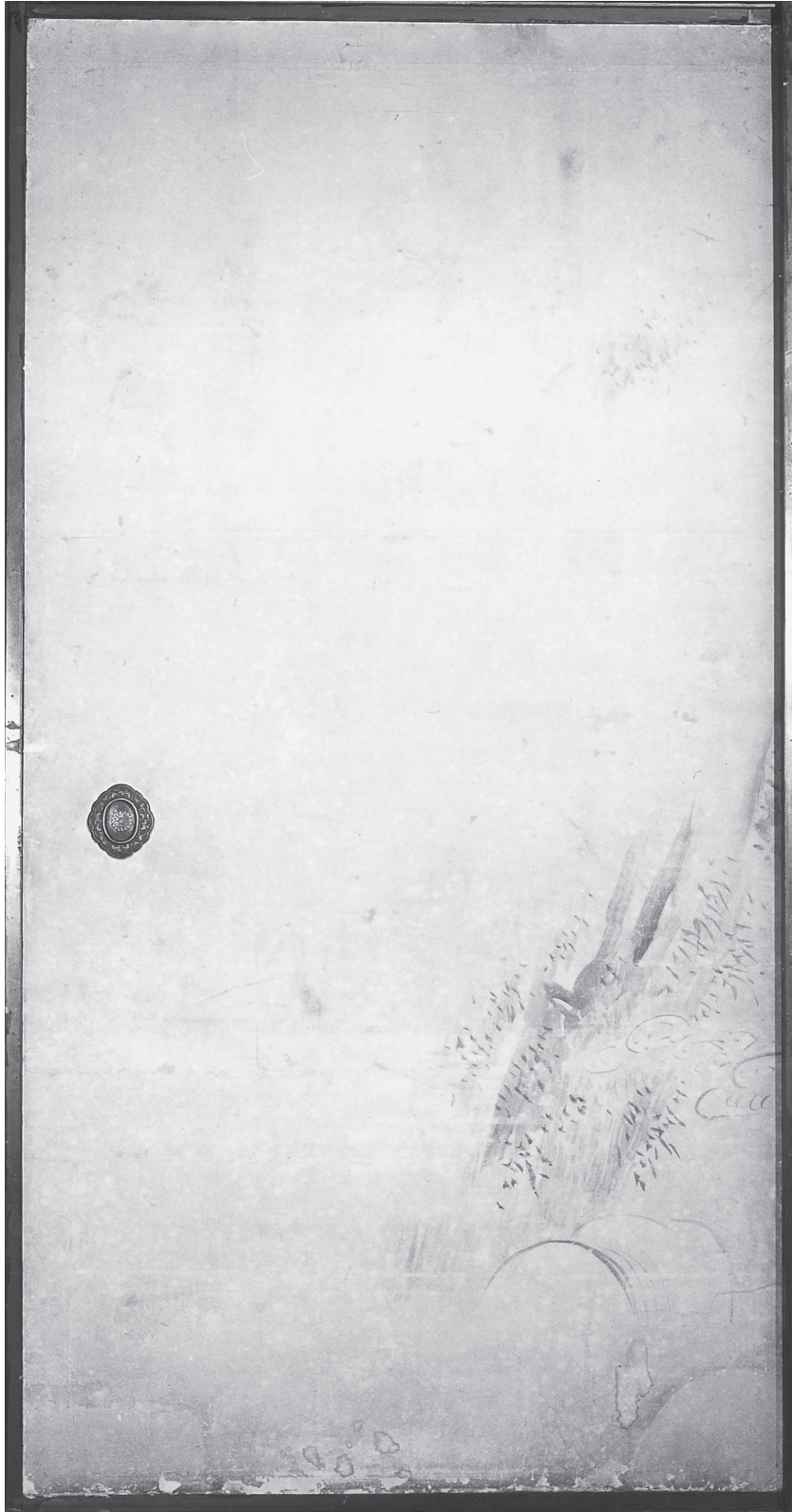
典信 F2





典信 F4











典信 G7





典信 G10



典信 G11







典信 F2 (部分)



典信 G3 (部分)



典信 F6 (部分)



典信 F8 (部分)



典信 G8 (部分)



典信 G2 (部分)



典信 G10 (部分)