

## 妙心寺塔頭客殿（方丈）と書院の障壁画構成

中 谷 伸 生

はじめに

本稿は、平成七年（一九九五）から平成二十一年（二〇〇九）にかけて約十四年間にわたり、関西大学環境都市学部で建築史学を教授しておられた永井規男教授を中心に、関西大学文学部の日本美術史学のスタッフが集まって、共同で行った妙心寺の建築および障壁画の調査に基づく報告書から、五つの塔頭を選択し、それらの客殿と書院の障壁画の構成を簡潔にまとめた論考である。調査は、日本近世建築史学の永井規男氏、日本近世美術史学の山岡泰造氏、そして筆者中谷伸生が中心となつて行われた。ここでは主として、妙心寺山内に建つ四十六の塔頭寺院の中から特徴的な五つの塔頭の障壁画構成を選んで検討し、客殿を中心にして書院の障壁画が、いかなるやり方で構成されているのかについて言及した。

なお、妙心寺は応永六年（一三九九）の冬に起こつた、いわゆる大内の乱に関係して寺地と寺領を没収され、廃寺の方向へ追い詰められたが、永享四年（一四三二）から再興に着手することができた。この乱について簡潔に述べておくと、周防国守護の大内義弘が、足利義満に招かれて上洛の途中、和泉国堺で挙兵して、義満への謀反を企てた。

義満はすぐさま討伐に成功したが、大きな衝撃を受けた。この乱にあたって、義弘側に妙心寺住持の拙堂宗朴が加わっていたという噂が広がったため、義満の怒りをかい、妙心寺は寺産を幕府に没収される憂き目を見た。門徒たちは、花園の地から追われ四散したと伝えられる。乱の後三十三年が経った永享四年（一四三二）に、開山和尚入塲の土地が門徒へ返還されることになる。遡って、延文五年（一三六〇）に開山が入寂した後、開山塔頭の微笑庵が造立されていたが、この庵も没収されていたところ、門徒に返還されることになり、ここから妙心寺再興の一步が始まったという。この微笑庵を中心にして以後の妙心寺山内の塔頭建設が進んでゆくことになる。<sup>1)</sup>

こうした存廃の危機を経て、そしてまた、応仁の乱（一四六七—一四七七）による荒廃を経て、山内の各塔頭の建築は、建立、再建、改築、改修、移築など、さまざまに変更を加えられ、それぞれ複雑な姿を示すこととなる。いうまでもなく、塔頭の障壁画についても、建築物の建立や改修によって大きな影響を受けるとともに、塔頭側の意向や絵師の意図など、制作にあたっては、さまざまな要素が絡んでいる。多くの資料が失われたことも含めて、障壁画の制作経過を正確かつ詳細に論じることには困難を伴うが、ざっくりと俯瞰して、近世の代表的な寺院の障壁画においては、いかなる構成方法が見られるかを、あくまで一つの事例にすぎないが、事実関係に基づいてまとめてみたい。それによって、江戸時代における流派を越えた絵師の活動状況とその社会的位置づけに、多少なりとも照明があたり得るものと考えている。

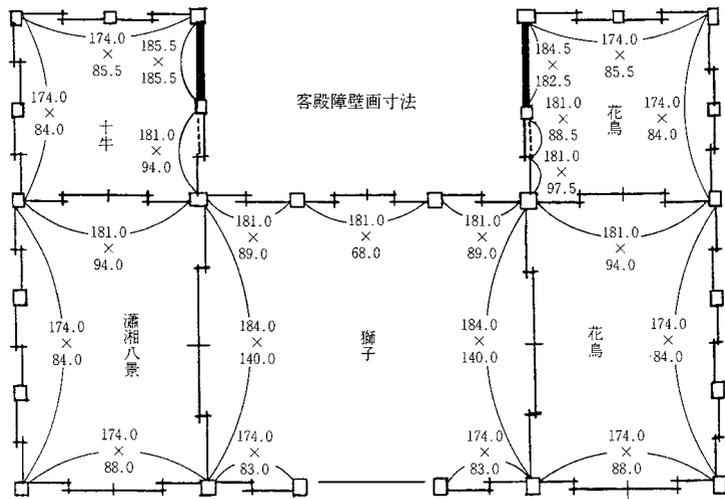
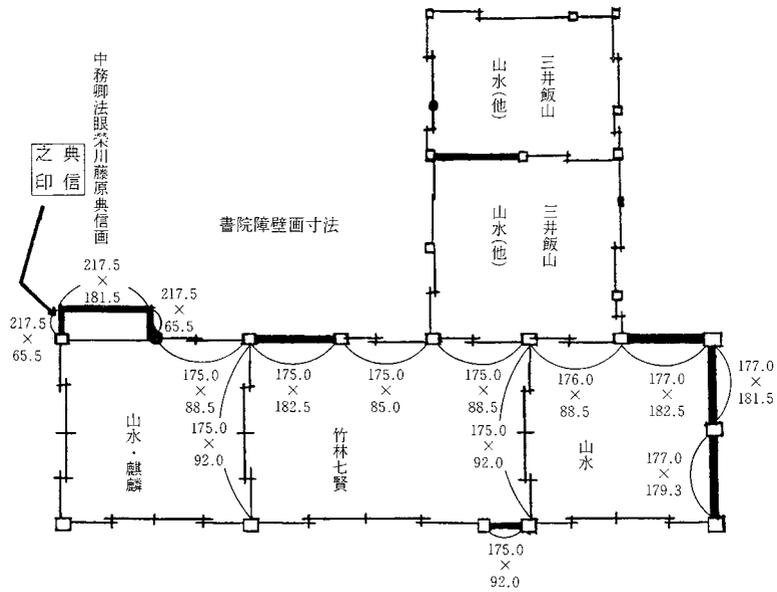
## 第一章 聖澤院の障壁画構成

永井規男氏の研究によれば、臨濟宗妙心寺派大本山妙心寺山内に位置する聖澤院は、妙心寺四派の道場となっている四本庵の一つで、聖澤派の本山である。大永四年（一五二三）に創立され、天蔭徳樹が、師の東陽英朝を開祖に迎

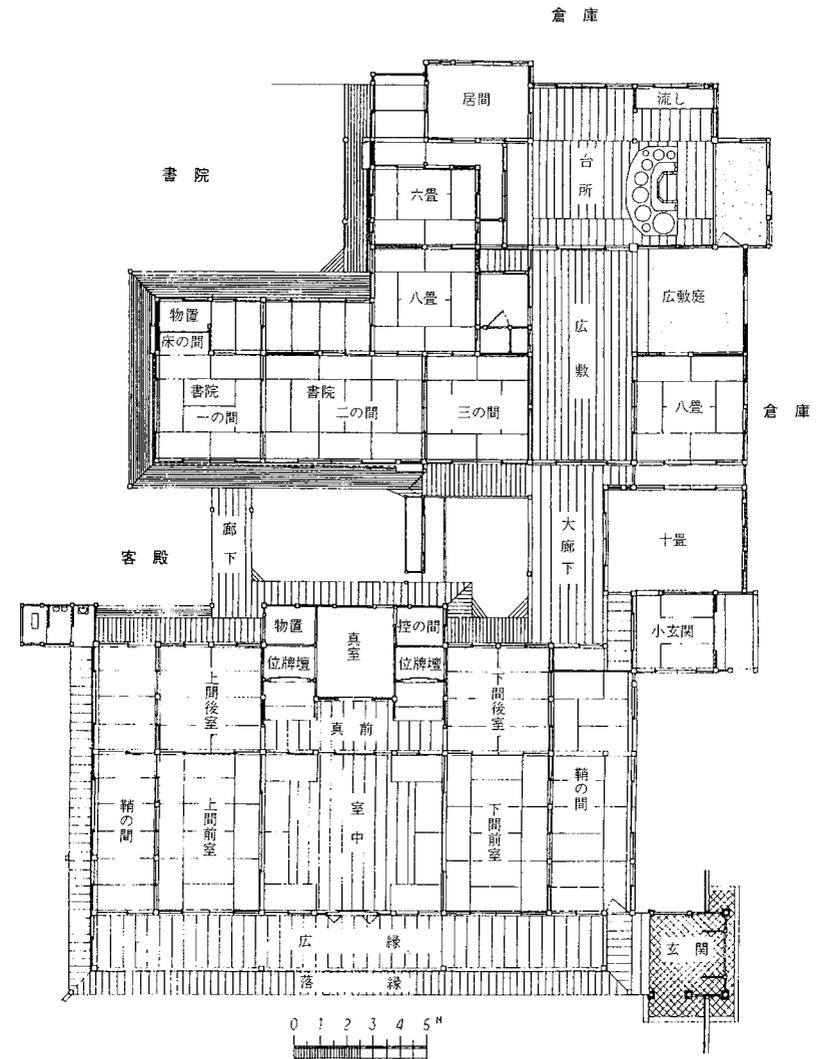
えて開山したと伝えられる。<sup>2)</sup> 明治に入って、書院三之間（通称「鉄斎之間」）が改修されたが、おおよそ歴史的な建築を遺しているものと推測されている。塔頭としての構造をほぼ遺しているため、近世禅宗の塔頭寺院の姿を今日に伝える建築となっている。

さて、『聖澤院住古記事』によれば、客殿の障壁画は、元禄十五年（一七〇二）に、平戸藩三十代の松浦壱岐守棟に仕える絵師の片山尚景が、京に上った際、本務の傍ら余裕のできたときに制作したものと伝えられる。客殿六室の中、上間後室には「十牛図」、上間前室には「瀟湘八景図」、室中には「獅子図」、下間後室には「松竹梅に鶏・小鳥図」、下間前室には「松に鶴・柳に燕・芦雁図」が描かれている。すべて紙本墨画で、かなり傷んでいる。全体としては、山水図、動物図、花鳥図となっており、入口に花鳥図を設置している。山岡泰造氏の言によれば、室中に動物図を描くのは、かなり新しい傾向かもしれないという。<sup>3)</sup> 客殿全体としては、室中のみが綿密な計画に従って構成されているものの、他の四室については「空漠とした感じがつよい」構成となっており、狩野派風の基本的な仕事に倣って、半ば機械的かつ職人的に景物を配置しているように思われる。

土井次義氏の研究と『増補藩臣譜略』（松浦史料館所蔵）によれば、絵師の片山尚景は、寛永五年（一六二八）に京都に生まれ、父が片山正信（号が隆也）で、狩野派の重鎮であった狩野興以の門人であったという。<sup>4)</sup> 尚景は名を親信、通称弥兵衛である。習慣に従って、若年のときには父に絵画を学び、青年期以後に狩野尚信の門に入って、やがて寛文四年（一六六四）三十七歳のときに松浦肥前守鎮信に招聘されて、平戸藩の絵師になったという。宝永二年（一七〇五）に七十八歳で法橋に叙せられ、宝永五年（一七〇八）に八十一歳で平戸に築かれた亀山城に障壁画を描いている。また、宝永六年（一七〇九）に新たに造営された内裏に他の多くの絵師たちと共に障壁画を制作した。正徳三年（一七一三）八十六歳のときに平戸に帰って、享保二年（一七二七）九月九日に九十歳で死去したと伝えられる。



聖澤院書院客殿障壁面平面図  
(筆者作成)



聖澤院書院客殿平面図  
(永井規男研究室作成)

なお、尚景の長男である片山常知も、江戸に出て、狩野尚信を継いだ木挽町家二代狩野常信に入門し、やがて父の後を継いで松浦家に仕えている。

片山尚景の作風は、狩野興以の衣鉢を継ぐやり方で、江戸時代初期の狩野探幽風をも採り入れて、大きな余白を用いた画面構成を示すものである。しかし、探幽の観念的な空間把握とは異なって、清新な現実感を示している。山岡泰造氏によれば、こうした特徴は、皮相な探幽風を嫌った次世代の絵師たち、たとえば、山口雪溪らが、桃山時代の長谷川等伯らのみずみずしい作風に部分的に回帰し、新旧取り混ぜた新たな作風を確立して、ある点では、大名趣味を採り入れた探幽に対抗して、庶民感覚の狩野派風絵画を目指そうとしたらしい<sup>5)</sup>。尚景もそうした探幽の次世代にあたる絵師で、随所に圭角的な形態を垣間見せながら、切れ味のよい作風を目指したものとと思われる。聖澤院客殿の障壁画は、いささか余白が大きすぎるように思われるが、それは計八十六面もの大量の大画面を仕上げるための、一つの手法ともいえるもので、江戸後期に勃興した円山応挙をはじめとする写生派の絵画に繋がるものである。

さて、客殿北側の書院には3つの部屋があるが、その中の一之間と二之間には、木挽町狩野家代六代の狩野栄川院典信による壁貼付絵と襖絵がはめられている。一之間には「山水・麒麟図」が、二之間には「竹林七賢図」が描かれている。すべて紙本墨画である。一之間の動的な「山水・麒麟図」に対して、二之間には静的な「竹林七賢図」が配置され、これら計二十三面の障壁画には、狩野典信によって十分に考えぬかれた構成を見ることができるといえる。書院三之間には、明治期に描かれ設置されたと推測される富岡鉄斎の障壁画「巖栖谷飲図」がはめられているが、ことによると、ここには元來、典信の障壁画がはめられていたと推測される。その場合の画題は「花鳥図」ではなかったか。というのも、狩野派定番の、山水、人物、花鳥の構成を想起するのが常識だからである。なお、書院北隣にある八畳之間と六畳之間には、いささか知名度の低い讃岐出身の三井飯山が健筆を揮っているが、飯山は鉄斎の友人の田能村直

入の引き立てで障壁画を任された可能性が高い。

さて、狩野典信（一七三〇—一七九〇）は、木挽町狩野家の権威を確立させた、いわば中興の人物である。享保十五年（一七三〇）に水戸家中岡部忠平の妻を実母にして江戸で生まれた。寛保三年（一七四三）十四歳のときに、九代将軍吉宗にお目見えし、自作の巻物一卷を献上している。典信は、吉宗と十代将軍家治、そして田沼意次に深く寵愛された。宝暦十二年（一七六二）三十三歳のとき、法眼の位を得て中務卿を許されている。宝暦十三年（一七六三）三十四歳のときに、奥御用絵師となったが（『会心齋筆記』）、この時期、有力画家であった中橋家の狩野祐清が死去したため、典信の名声が高まることになる。実力も併せもつ典信は、結局、木挽町狩野家を江戸時代随一の名家に押し上げたといつてよい。安永六年（一七七七）四十八歳のとき、田沼意次から木挽町の土地を拝領し、木挽町狩野家初代の狩野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ことになる（『会心齋筆記』）。安永九年（一七八〇）五十一歳のとき、法印に叙せられ、号を栄川院と称した（『古畫備考』）。寛政二年（一七九〇）六十一歳のとき、紫宸殿の賢聖障子絵の担当となって下命を受け、すべての下絵類を用意して上京となったが、作品完成を果たせず、制作途上の同年八月に六十一歳で死去している（『禁裏寛政御造営記』<sup>6)</sup>。

紫宸殿賢聖障子絵の制作を任されるというのは、江戸狩野の第一人者、つまり、社会的には江戸時代の絵師のトップに立ったということになる。また、典信の人物は、寡黙でおとなしい人物であったと伝えられるが、他方、岡倉天心による「且つ其の性質、画家と云はんよりは寧ろ政略家にして」という言説によって政略家だと考えられているかもしれない。

さて、典信の作風は、探幽風の余白を用いた江戸狩野の性格を示しているが、享保十六年（一七三一）に長崎に沈南蘋がやって来て、その後全国に写生的な絵画が広まるという時代の要請に敏感に反応したためか、わずかに写生の

要素を導入しており、探幽の「あいまいな空間」を、あるていど払拭して、比較的合理的な空間把握を実現している。また典信の大きな長所は、人物の顔貌表現の繊細流麗な描写である。江戸狩野に流れ込んだ、やまと絵の特徴がここに活かされていると考えるべきであろう。いずれにせよ、典信による聖澤院書院障壁画は、繊細流麗であるとともに、一種の理想的で爽快清雅な印象を与える作品である。制作年は、典信が法眼であった宝暦十二年（一七六二）から安永八年（一七七九）の期間、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にあたる。障壁画の構成を全体的に俯瞰すれば、山水、動物、人物が配置されていることから、もし、隣室の三之間（鉄扇之間）に典信の「花鳥画」がはめられていたとすれば、いわゆる狩野派の十八番というべき「山水、動物、人物、花鳥」の図様構成であったということになる。

## 第二章 春光院の障壁画構成

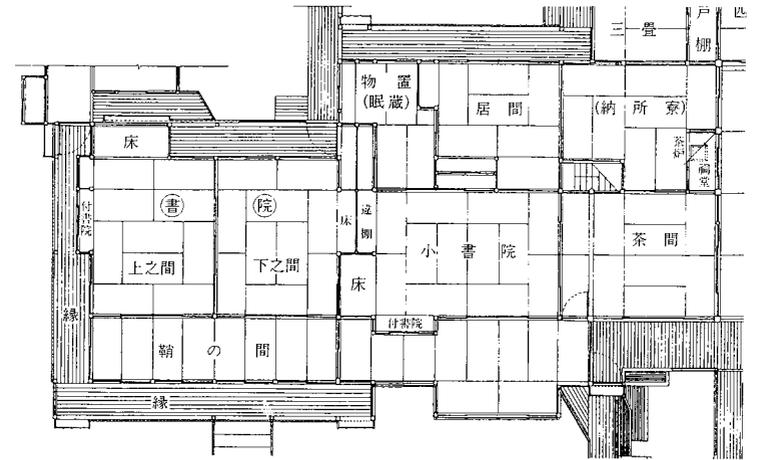
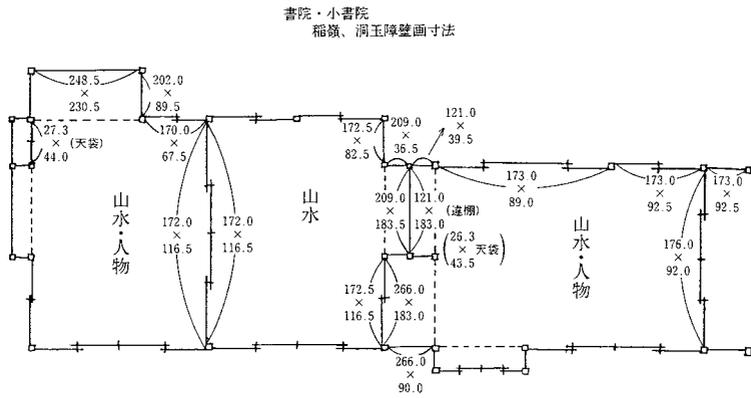
享保七年（一七二二）に編纂された『春光院古今院記事』と『本院歴世紀事』によれば、妙心寺春光院は、天正十八年（一五九〇）年に創建された龍泉派下栢庭派の塔頭である。開基は豊臣秀吉の臣下であった堀尾山城守吉晴である。建築は天正十七年（一五八九）以後と推測され、江戸時代から明治時代にかけて、さまざまに建築、増改築がなされて現代に至っている<sup>8</sup>。客殿は、標準的な近世建築となっており、書院も「江戸中期の武家書院の好例といえるものである。軽妙でありながらおちついた風格を備えた建築である。」<sup>9</sup>と解説されている。

小書院の北側壁面には、景山（狩野）洞玉の障壁画《東坡風水洞詩意图》がはめられている。かなりの修復がなされてはいるが、画像はほとんど傷むことなく遺された。この画題は比較的めずらしいもので、同主題の作品としては、伝狩野正信、狩野探幽、狩野尚信、伝狩野永徳らの作品が上げられるが、大画面の絵画は非常に価値が高い。洞玉は

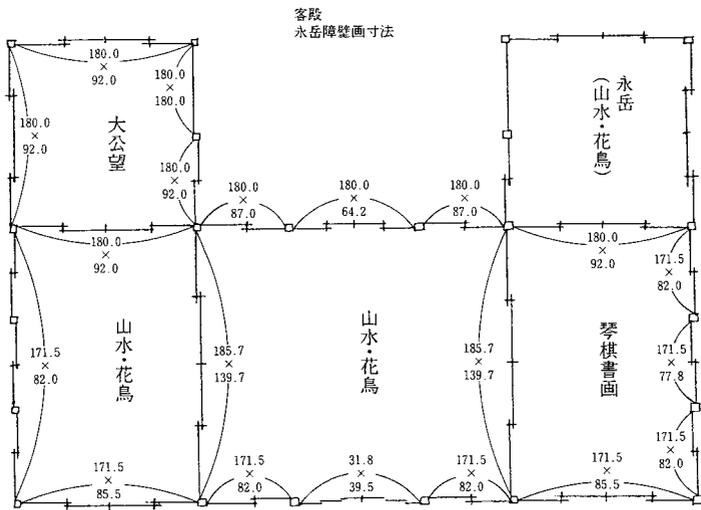
名を景山守俊で、宝暦七年（一七五七）頃に生まれ、文化年間に死去したと推測されており、少なくとも七十歳を過ぎるまで制作活動を行ったと推測されている。『古畫備考』卷三十の上に、「景山洞玉、京師畫家（中略）狩野家流二、京師ノ元本交リシ墨畫ナリ」と記されている<sup>10</sup>。洞玉の実子が京狩野派の狩野永岳であり、春光院客殿の障壁画が、永岳周辺の京狩野家の絵師の作品だと推測されている。加えて、洞玉の孫にあたるのが復古大和絵派の冷泉為恭である。洞玉は、狩野元信などの正統な古狩野の作風を継承した復古的な狩野派絵師だと考えられる。春光院の《東坡風水洞詩意图》は、しっかりとした硬質の線描を用いて、立体感を示す作品である。同時に洞玉は、鶴沢派はいうに及ばず、円山派、原派、岸派などの京都の写生派にも精通していたと推測されている<sup>11</sup>。京狩野派の絵師たちは、妙心寺の各塔頭のために障壁画や掛幅を数多く制作しており、京狩野家と妙心寺は、江戸の木挽町狩野家と同様に、深い繋がりがあ

る。続いて、西側隣室にある書院には、土方稲嶺による障壁画《山水図》と《武陵桃源図》が見られる。部分的に痛みが激しく大幅に補修がなされているが、全体の構成は変わっていない。《武陵桃源図》は、桃源郷へと向かう漁師が、今まさに洞窟の前にいる場面であるが、漁師の姿を画面いっぱい拡大した障壁画は比較的めずらしい。

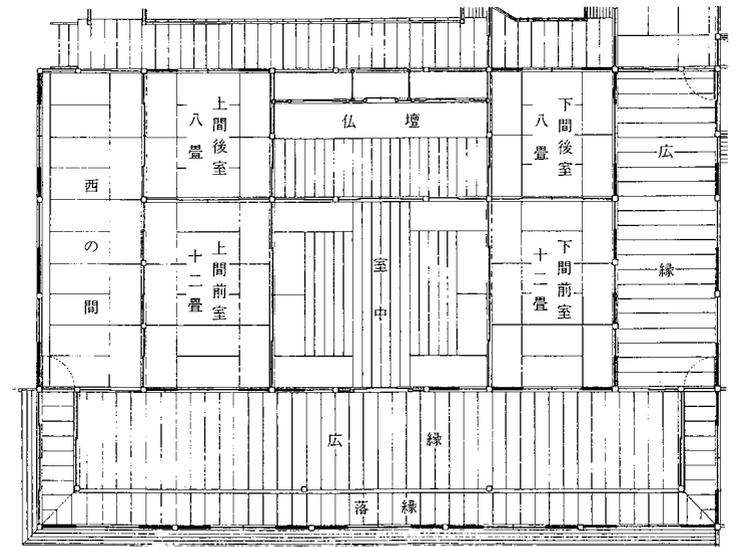
稲嶺の生涯については不明な点が多々あるが、いずれにしても、享保二十年（一七三五）から寛保元年（一七四一）の時期に生まれたことは間違いない。姓が後藤で名を廣邦といい、寛政十年（一七九八）頃に廣輔と改めた。字が子直、号が稲嶺である。土方家は代々池田家の藩老臣の首位の重職にあり、荒尾志摩に仕える下級武士の家柄で、稲嶺はその孫にあたる。文化四年（一八〇七）に死去した。六十七歳死亡説が有力であるが、正確なところは不明である。南蘋派に惹かれて江戸に出て宋紫石に師事した。上京して円山応挙門に入ろうとしたが断られたという逸話もあるが、信憑性については疑わしい。



春光院庫裏・書院・小書院平面図



春光院書院客殿障壁画平面図  
(筆者作成)



春光院前身客殿平面図  
(永井研究室作成)

さて、客殿の障壁画については、伝狩野永岳とされているが、正確な作者特定は難しい。永岳およびその周辺の絵師と推測されるが、この件については、別稿で詳細に論じているので、ここでは言及しない<sup>12)</sup>。客殿は、仏壇之間を除いて計五室からなっており、上間後室には「文王呂尚図(太公望図)」、上間前室「山水・花鳥図」、室中にも「山水・花鳥図」、下間前室には「琴棋書画図」、下間後室には「山水・花鳥図」が描かれている。もつとも、下間後室は、現在では作者不明の水墨山水図の襖がはめられており、元来はめられていた伝永岳の「山水・花鳥図」は四隻の屏風に改装されて保存されている。

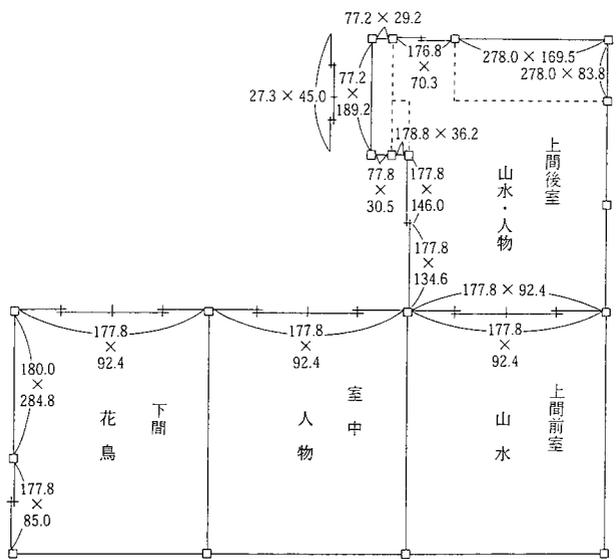
春光院客殿の伝永岳の作風は、京狩野に特有の装飾的で華麗であって、山水図に見られる雄大な景觀描写や、下間後室の「山水・花鳥図」(現在の屏風)など、琳派の其一にも匹敵する質の高さを誇るものである。ともかく、かなり力量の高い京狩野派の作品であることは間違いない。客殿全体としては、狩野派の常套手段とでもいべきやう方で、山水、人物、花鳥が描かれ配置された。

### 第三章 金台寺の障壁画構成

妙心寺金台寺は、明治四年(一八七二)に鳳台寺を改称して名づけられた寺院であるが、鳳台寺の以前の名称が金台寺であったことから、廃絶していた金台寺を明治期に再興させたことになる。塔頭であるにも関わらず「寺」と称するのは、そうした経緯によるのである。永井規男氏が整理した報告に従って簡潔にまとめれば、川上孤山が大正十年(一九二二)に記した『妙心寺史』によると、もともと金台寺は池上寺とも呼ばれていたが、その後北山に移転して、正親町天皇が、天正四年(一五七六)に北山金台寺再興の論旨を下賜せられたという<sup>13)</sup>。この間の経緯は複雑で、資料も乏しいことから、永井氏は、再度資料を検討し、金台寺再興の経緯を次のように整理された。すなわち、

律宗寺院であった北山金台寺は、天正四年(一五七六)に妙心寺派の禅宗寺院として元昌喝食を住持として再興された。そのとき、寺院は池上にあつたらしい。その後金台寺は寺地を移転させるとともに寺名を変えて鳳台寺と名乗ったという。名目上の開基は北高道昌なる人物であるが、実際には北高の父の敬堂紹欽(紹金とも書く)であったと推測される。紹欽は三好一族として政界でもよく知られた有力商人であった。その後の慶長十二年(一六〇八)に、輝岳宗暲が金台寺を譲り受けたいと願い出した。北高は紹欽を開基とする条件で許可したという<sup>14)</sup>。

現在見られる金台寺の建築は、十九世紀前半頃に建立されたと推測されるが、現在はめられている障壁画が、やはり十九世紀前半頃に制作された様式であることから、その裏付けを行うことが可能となろう。客殿の複雑な構成から考えて、現在の建築は移築されたものだと考えたい。奇妙な構成をとる上間後室には「山水・人物図」、上間前室には「山水図」、室中には「人物図」、その西隣りの下間には「花鳥図」がはめられている。



金台寺客殿障壁画平面図  
(筆者作成)

聖澤院や春光院の客殿と比較すると、著しく変形した部屋構成となっているが、おそらく移築によるためと推測される。

障壁画の作者は、作風からいって、京狩野派の狩野永岳、あるいはその周辺の絵師だと推測されるが、不明な点多々残されている。上間後室には《蘭亭曲水図》が描かれ、書聖王羲之の事績が示される。なお、「蘭亭曲水図」の図様は、早くから京狩野も手がけており、京都随心院に遺存する狩野山雪の《蘭亭曲水図》（八曲二双屏風）が有名であり、おそらく金台寺障壁画の作者は、その屏風を見ていたに違いない。上間後室北側の床壁貼付の《山水図》は、永岳風、あるいは京狩野風といつてよい爽やかな作風で、大きな山岳と楼閣が描かれた。室内に座す人物は、特徴のある被り物からいって王羲之である。この部屋のその他の場面は、流れて来る觴（盃）を眺めながら詩を読む文士たちが談笑している様子が描かれている。西側の上部にはめられた天袋の小襖四面には、《桐鳳凰図》が配置されているが、これまた永岳風に金をあしらった極彩色の鳳凰図となっている。この図様と作風は、長浜市にある大通寺に、これとほぼ同様の永岳による《桐鳳凰図》（襖二面）が遺存しているので参考になる。いずれにしても、金台寺のそれは、やはり京狩野の絵画であろう。

続いて上間前室の北側には《楼閣山水図》が描かれている。険しい山岳の中に建つ楼閣や周囲の林の描写は、きわめて爽やかで達筆である。かなり腕のある絵師による絵画であることが明らかになる。なお、もともとは東側と西側、そして、やはり南側にも障壁画がはめられていたはずである。

さて、隣室の室中にも北側のみ障壁画が遺存しており、図様は「琴棋書画」の中の「書」の場面である。典型的に狩野派的な三人の人物が大きく描かれ、その顔貌は、やはり永岳のそれに似る。いうまでもなく、室中には「琴」と「棋」と「書」と「画」の四場面が描かれていたはずで、そうすると、襖絵は東西南北の四つの箇所にはめられている。残りの場面が遺存していない理由を述べることは難しいが、推測するところ、移築に伴う散逸と考えるのが妥当であろう。

さて、西端の部屋、つまり下間には北側と西側に襖絵と壁貼付絵による雄大な《花鳥図》が描かれ、粉本使用の狩野派「花鳥図」となっている。

以上、金台寺客殿は、変形の客殿ではあるが、遺存する約半数の障壁画から推測して、本来は倍する襖絵がはめられていたと推測できる。画題は、やはり狩野派の典型的な山水、人物、花鳥であり、妙心寺の他の塔頭の構成を踏襲するものだけといってよい。

#### 第四章 退蔵院の障壁画構成

応永六年（一三九九）に、尾張国荒尾氏の出身で妙心寺三世の無因宗因（一三二六—一四一〇）は、波多野出雲守の帰依によって、波多野の邸内に退蔵院を創立させた。遡って調べてみると、退蔵院は、嘉吉三年（一四四三）以前に妙心寺山内に造営されていたことが判明する。その後の天文六年（一五三七）に本山から現在の敷地を与えられたと伝えられている。<sup>15</sup> 昭和四十九年（一九七四）の修理工事報告書によると、方丈の化粧屋根の裏板面に「慶長七年寅二月」の釘書が発見され、それ以後、方丈は慶長七年（一六〇二）に建立されたことになったが、永井規男氏は、釘書のある部材の年代に疑問をもち、結局、方丈の建立は、慶長七年（一六〇二）以前で、「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。」<sup>16</sup>と結論づけられた。その他、移築説などの種々の疑問も残されているが、いずれにしても、退蔵院方丈は、妙心寺山内における最古の塔頭方丈建築だと考えられるという。<sup>17</sup>

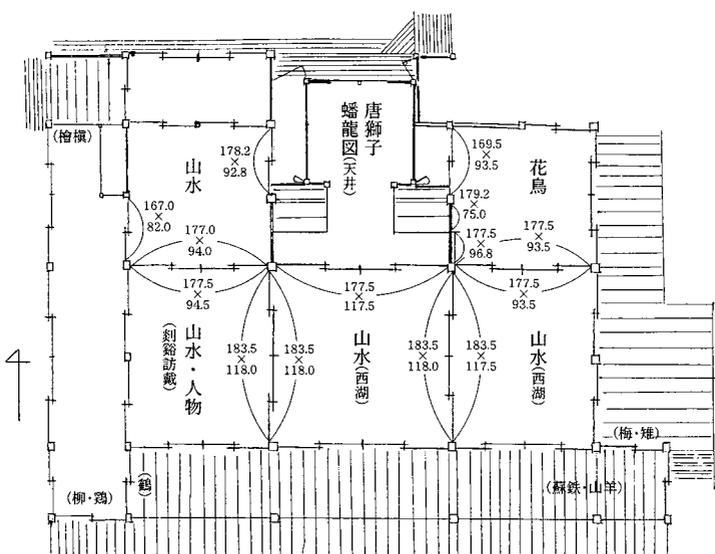
さて、方丈における南側の三室、つまり、上間後室には狩野常信系統の「山水図」、上間前室には渡辺了慶筆《剡谿訪戴図》、室中には渡辺了慶筆《西湖図》、下間前室には渡辺了慶筆《西湖図》、下間後室には狩野常信系統の「花鳥図」という構成になっている。了慶は狩野光信の門人であり、探幽風も採り入れているが、筆跡はかなり硬い。了慶の障壁画を検討してみると、《剡谿訪戴図》では、雪景色の中、幾人かの人物が描かれているが、「巧みに構図をとり、ゆったりとした画面に豊かな詩情を湛えている。筆法も簡潔でやわらかく、他の二室を真体とすれば、この室は行体で描いているといえよう。」<sup>18)</sup>

続いて、渡辺了慶による室中の「西湖図」と下間前室の「西湖図」は、山岡泰造氏の解説によれば、これら襖十二面は、繋がり不自然で、元来の図様構成をかなり変更しているか、あるいは破損している可能性があるが、その作風は興味深く、「名所絵的な性格を希薄にして、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。」<sup>19)</sup>と解釈された。なお、了慶の障壁画は妙心寺大法院にも遺存している。

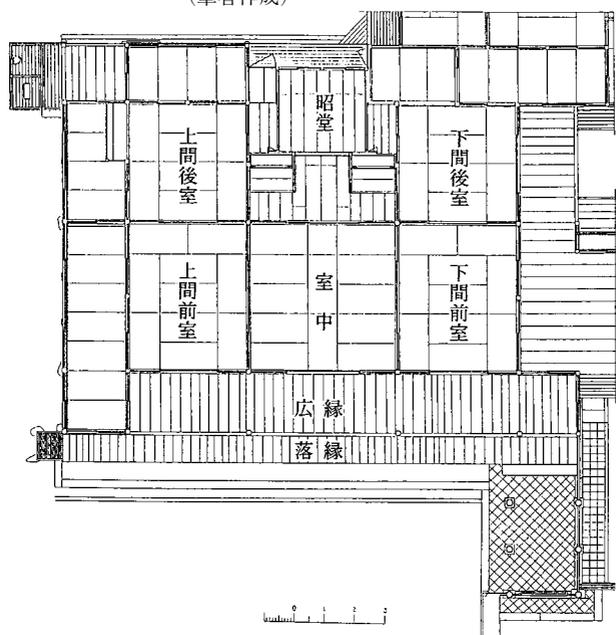
続いて、方丈の上間後室には、常信の弟子筋にあたる花井臨川による《山水図》がはめられており、その画面には「狩野常信受業三代 法橋花井臨川筆」の款記が墨書され、その下に、「由紫斎(カ)」の白文方印、「臨川常俊」の朱文方印が捺されている。「常俊」という絵師の名前は、『古畫備考』に記載があり、尚信あるいは常信に連なる木挽町狩野家の絵師であるが、この退藏院の常俊が、『古畫備考』の常俊であるかどうかは分からない。

続いて、方丈の下間後室には、同じく花井臨川による《花鳥図》がはめられているが、やや筆力が弱くて潤いのない襖絵は、臨川という絵師の位置づけを明らかにするものであろう。<sup>20)</sup>

さて、極めて貴重な障壁画が、現在の方丈の真前(通常は仏壇の間にあたる)及びその奥の物置にはめられていた。



退藏院方丈修理前障壁画平面図  
(筆者作成)



退藏院方丈修理前平面図  
(永井研究室作成)

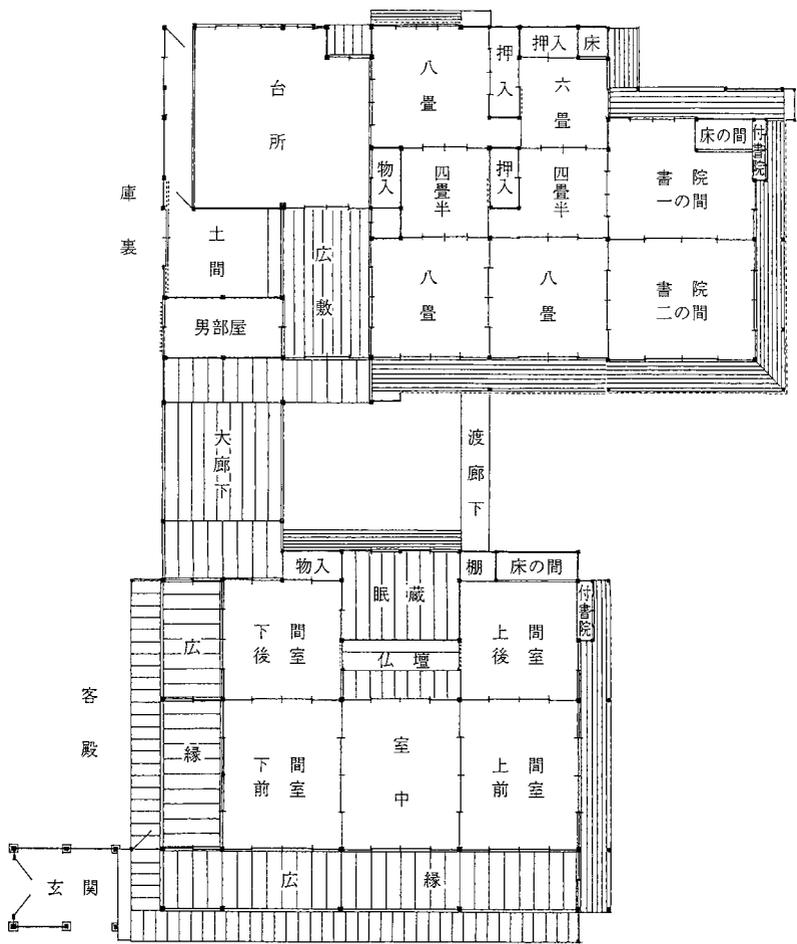
しかし、この真前と物置は大きく改築されており、かつては昭堂と呼ばれる部屋が存在した。その昭堂の天井には、かつて直径二メートル三〇センチメートルにも及ぶ円形の天井画《蟠龍図》（紙本墨画）が描かれていた。その《蟠龍図》は、現在は「まくり」の状態で保管されている。そして、その龍が上から見下ろすやり方で、昭堂東西の側壁には《唐獅子図》が貼り付けられていた。その《唐獅子図》もまた、現在は「まくり」の状態で、計六枚に分断されて保管されている。《唐獅子図》は、作風の特徴から、狩野常信の筆になるものと推定できるかもしれない。<sup>21)</sup>

以上、退蔵院の障壁画は、大幅な改修に伴って、障壁画の撤去がなされており、それらを復元して考察することに、若干の困難が伴うが、上記にまとめたような障壁画制作がなされたとすれば、江戸の木挽町狩野家の請負仕事の実態の一つが明らかになる。つまり、狩野常信が門下の絵師たちを率いて、塔頭全体の障壁画構成を決定したということである。

### 第五章 養源院の障壁画構成

養源院は靈雲派に属す寺院であり、日峰宗舜を開祖としている。応永六年（一三九九）の大内の乱に際して寺地と寺領を没収された妙心寺は、永享四年（一四三二）以後に再興の気運が盛り上がり、犬山瑞泉寺にいた日峰が京に上って養源院に居住し、妙心寺の再興に力を入れたと伝えられる。<sup>22)</sup> 客殿（本堂）は慶長期（一五九六一一六一四）に建立されており、永井規男氏の指摘によれば、妙心寺山内の塔頭としては平均的な建築であるとともに、中世塔頭の趣を伝える比較的小規模な建築群であるという。<sup>23)</sup>

客殿の建築は、現在、創建時の建築に復元・改修されて一般的な六室構成にされている。障壁画は、狩野常信の流れを汲む木挽町狩野家およびその門下の絵師たちによって描かれており、知られざる絵師である「常俊」、「常棟」、「常



養源院客殿・庫裏・書院平面図  
(永井研究室作成)

梅(カ)らが加わって制作にかかったことが判明する。だが、いずれの障壁画も「まくり」の状態で保存されており、また、失われた部分も数多く、元の設置場所を推定することが困難となっている。花井臨川常俊という人物については、今のところ、常信の弟子筋にあたり、十七世紀後半から十八世紀前半に活動した絵師と推測されるとだけいっておきたい。<sup>(24)</sup>

さて、山岡泰造氏の推測によって強いて画題を各室に配置すると、室中に「龍図」、上間後室と前室に「人物図(四愛図と四季耕作図)」、下間後室と前室に「花鳥図(二種類の画題)」となるかもしれない。もともと、他に「山水図(二種類の画題)」なども遺存していることから、これらの障壁画が、すべて客殿のものであるかどうかは分からない。一部、書院の障壁画が混在していることも考慮に入れる必要がある。加えて、現在の仏間は、後方に部屋を保持していたと推測され、客殿の他の五室からは半ば独立した昭堂となっていたはずである。昭堂の奥壁と東西の側壁には、桃山時代の様式を踏襲した金地極彩色による「松図」と「梅図」が貼付されていた。山岡泰造氏は、これらの作風について、「横臥気味の幹や、粘りのある屈曲を見せる枝ぶりは、永徳時代の直線的で鋭い表現の次の段階を示すものであり、妙心寺の遺品からみると狩野山楽あたりの作風に近いものではないかと思われる。」と述べている。なお、昭堂の金地極彩色の壁貼付絵は、寛政六年(一七九四)の開山堂修理銘札に記録があるとおり、妙心寺玉鳳院、すなわち開山堂微笑庵昭堂の壁画を剥がして移転させたものである。<sup>(25)</sup>

以上の見解を敷衍して考えると、養源院の障壁画については、常棟による余白を用いた山水図を見る限り、探幽風の水墨画が含まれていることは否定できないにしても、他方、山楽以後の京狩野家の流れを引く作風がしっかりと継承されていることが明らかになる。

### おわりに

妙心寺の五つの塔頭における客殿と書院の障壁画の構成を検討すると、各々の部屋の主題および図様の配置がどのようになされたかが、おぼろげながらも理解できる。妙心寺は、基本的に木挽町狩野家と京狩野家とが主導権を握り、ときに協力し、ときに競争を行いながら障壁画制作を続けたようである。時代が下ると、そこに鶴沢派や円山派、四条派が加わって、制作が進められたと推測される。しかし、多くの流派が参加したといっても、主導したのは、やはり江戸と京の狩野派である。

狩野派による制作手順は、本稿で取り上げた塔頭を見る限り、時代を主導する絵師、たとえば、狩野常信、狩野常信、狩野永岳らが門人たちを率いて、塔頭全体を統括した可能性が高い。狩野常信らの主導的絵師が、自ら京にやってくる場合もあったかもしれないが、江戸狩野に関しては、経費がかからないという配慮もあって、主導的な絵師は上京せず、京都の狩野派門人たちの助力を得て、江戸で制作した絵画の「まくり」を京の塔頭に運んで、現地で最終的に壁への貼付や襖への表具作業を遂行したようである。あるいは、主導的な絵師が、すべての下絵類を用意して上京し、現場で作品制作を行うこともあったらしい。一例を挙げておくと、『寛政度内裏造事記』によれば、寛政度の内裏造営に際しては、障壁画制作を任された木挽町狩野家六代の狩野典信は、江戸で描いた下絵類のすべてを京に運び、現地で完成させようとしたと記されている。<sup>(26)</sup>

客殿、書院ともに、狩野派の作法に従って、山水図、人物図、動物図、花鳥図を基本にして、状況に合わせて配置した。状況に合わせてという意味は、塔頭側の注文や意向、あるいは絵師側の絵画的意図や制作手順、さらには、資金の過多に応じて制作したということである。

だが、これらの客殿と書院の障壁画については、塔頭間による大きな相違は見られず、全体として感じられるのは、決まった手順に従って、職人的かつ、かなり機械的に坦々と作業が行われたように思われる。図様についても、「東坡風水洞詩意図」や「剡谿訪戴図」などの比較的めずらしい画題も含まれているとはいえ、それらも特殊な画題ではない。多くは、「山水」、「西湖」、「龍」、「麒麟」、「虎」、「雁」、「松」、「竹」、「梅」、「草花」、「太公望」、「竹林七賢」、「武陵桃源図」など、各々の塔頭に共通する思想性の乏しい図様によるものである。つまり、探幽風、京狩野風の典型的な狩野派系画題と図様によって、しばしば同じパターンの繰り返しが見てとれる。塔頭側からの注文も、思想的、宗教的、教義的な難しい内容とは思えず、先行する塔頭の障壁画を考慮しながら、前例に従って坦々と決定された印象を受ける。

## 註

- (1) 川上貢「妙心寺の寺域景観と建築」、『日本古寺美術全集 24 妙心寺』、昭和五十七年（一九八二）、集英社、九〇―九二頁。
- (2) 永井規男「聖澤院の歴史と建築」、『関西大学博物館紀要』第二号、関西大学博物館、平成八年（一九九六）、三四頁。
- (3) 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―」、同書、四六―五〇頁。
- (4) 土井次義「妙心寺の障壁画と片山尚景、『禅文化』第二号、花園大学禅文化研究会、昭和三十年。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―」、同書、四九―五〇頁。
- (5) 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―」、同書、五四頁。
- (6) 拙著「大坂画壇はなぜ忘れられたのか―岡倉天心から東アジア美術史の構想へ―」、醍醐書房、平成二十二年（二〇一〇）、五六頁。
- (7) 岡倉天心「日本美術史」、岡倉天心全集・四、平凡社、昭和五十五年（一九八〇）、一四〇頁。
- (8) 永井規男「春光院の歴史と建築」、『関西大学博物館』第三号、関西大学博物館、平成九年（一九九七）、六一―六三頁。
- (9) 同書、七四頁。
- (10) 山岡泰造「小書院の障壁画について」、同書、七七―九八頁。
- (11) 同書、九六頁。
- (12) 前掲書、拙著「大坂画壇はなぜ忘れられたのか」、一二二―一二三頁。
- (13) 永井規男「三つの金台寺―妙心寺塔頭金台寺の前歴―」、『関西大学博物館紀要』第四号、関西大学博物館、平成十年（一九九八）、二九―三〇頁。
- (14) 同書、三一―三四頁。
- (15) 永井規男「退蔵院の歴史と方丈建築」、『関西大学博物館紀要』第五号、関西大学博物館、平成十一年（一九九九）、一一〇―一一一頁。
- (16) 同書、一一五―一一六頁。
- (17) 同書、一一八頁。
- (18) 山岡泰造「退蔵院方丈の渡辺了慶の障壁画」、同書、一二四頁。
- (19) 同書、一二八―一二九頁。
- (20) 拙稿「伝常信・常梅（方）・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―」、同書、一三六―一三七頁。
- (21) 同書、一三一―一三三頁。
- (22) 永井規男「養源院の歴史と建築」、『関西大学博物館紀要』第八号、関西大学博物館、平成十四年（二〇〇二）、五二頁。
- (23) 同書、五三頁。
- (24) 拙稿「妙心寺養源院の障壁画」、同書、七〇頁。
- (25) 同書、五四頁。この金地極彩色障壁画の詳細な解説については、福井麻純「妙心寺養源院の金碧障壁画について」、同書、六五―六九頁、を参照。
- (26) 武田恒夫「狩野派絵画史」、吉川弘文館、平成十四年（二〇〇二）、三二三頁。拙稿「江戸から運ばれた《唐獅子図》―狩野常信の工房による妙心寺退蔵院障壁画残欠―」、『美術フォーラム21』第十五号、美術フォーラム21刊行会、平成十九年（二〇〇七）、一〇七頁。前掲書、拙著「大坂画壇はなぜ忘れられたのか」、五五頁。