

平成九（一九九七）年度

# 妙心寺金台寺の建築及び障壁画の調査研究報告

——並びに妙心寺春浦院の障壁画の調査研究報告——

## 妙心寺金台寺・春浦院の調査研究について

妙心寺金台寺の建築及び障壁画の共同調査研究並びに春浦院の山口雪溪による障壁画の調査は、平成九年に、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）及び妙心寺金台寺・春浦院調査研究班の大学院生福井麻純、長井建が参加して行った。とりわけ、金台寺の建築及び障壁画は、これまで未紹介の重要な作品である。再三の調査をお許し頂いた金台寺の倉内亨道住職、春浦院の齋津孝道住職に心から感謝を申し上げる。

加えて、狩野永岳及び山口雪溪の調査に関しては、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る。

### 〈論文・資料紹介〉

永井規男  
山岡泰造  
中谷伸生  
妙心寺金台寺・春浦院調査研究班  
（福井麻純、長井建）

三つの金台寺——妙心寺塔頭金台寺の前歴——

永井規男

金台寺客殿の障壁画（狩野永岳筆）について

中谷伸生

春浦院客殿の障壁画（山口雪溪筆）について

山岡泰造

々

福井麻純

々

長井建

### 〈資料〉

金台寺・春浦院障壁画記号、寸法、図版

## 三つの金台寺

### —— 妙心寺塔頭金台寺の前歴 ——

永井規男

#### はじめに

金台寺は妙心寺の境内塔頭で、京都市北区等持院西町64番地にある。その所在地は以前の谷口村に属し、等持院や真如寺などとともに、平安時代における仁和寺寺域の東端に位置することになる。金台寺の名は明治四年に鳳台院を改称したものだ、それは鳳台院以前の名称でもあって、その金台寺は廃絶していた勅願寺を再興したものとされる。当寺が塔頭であるのに寺を称するのは、そうした背景があったからである。とはいえ金台寺の歴史は明らかとはいえない。金台寺に関する史料は乏しく、新しい史料の提示もできないのであるが、ここでは在来の史料に再度検討を加え、現在の金台寺の前歴についての推案を提示したいと思う。それはまた仁和寺を中核として形成されたこの地域<sup>①</sup>—それは広義の仁和寺寺域に相当するもので妙心寺寺域もまたその中に含まれる—の寛容過程の一端を窺うことにもなるであろう。

### 一 金台寺の歴史に関する諸説

金台寺は注目されることがなく、その歴史について説いたものも妙心寺関係のものに限られている。まず元禄五年（一六九二）の『四派諸院年数改帳<sup>②</sup>』は、東海派下諸院中の鳳台院について

御免除地

一 百拾七年以前、天正四丙子歳建立 鳳台院

輝岳叡和尚開基

湘山

としている。ついで無著道忠<sup>③</sup>（二六五二—一七四五）は、『正法山誌』第九巻において

鳳台院 本名金台院、蓋泉涌寺ノ末流也、妙心寺御朱印ノ目録曰、

池上金台寺ト、依此此寺本ト在池上乎。

と記す。川上孤山は大正十年（一九二一）刊行の『妙心寺史』において「金台寺再興」の項をもうけ、天正四年九月二十八日付の再興論旨と天正九年九月十三日付の秀吉朱印の二点の古文書（後掲）を紹介しつつ以下のようにその歴史を叙述している。ただし左の文では句読点等原文を若干修正している。

金台寺はもと法山の西北隅に位置していた池上の地にありて、一名池上寺とも称せられていた。『池上寺は寛忠小僧都の建立』云々とある（仁和寺院家記）。其後北山に移し金台寺と称した。天正四年九月二十

八日正親町天皇は北山金台寺再興の繪旨を下賜せられた。時に元昌喝食なるものが住していたのである。併し同寺は他宗なりしも元昌時代に妙心派に属したが無法地であった。其後五條為康の第二子が法山の槐山の法子であった輝岳宗暲が法を槐山に嗣ぎ、勅願寺なる金台寺に入り開祖となつたのである。同院は如上の由緒寺たるより秀吉時代の天正十九年に朱印百石を附せられている（後掲史料b）。後ち徳川氏幕政の代となつては、元和元年七月に前朱印百石を承認した朱印状は、

板倉伊賀守と金地院伝長老とであつた。尚ほ同院の金台寺繪旨なるものは、今本山宝蔵に蔵められている（後掲史料a）。さて輝岳和尚は前にも一言した如く名門の出身である。元来輝岳は秀吉簾中（鳳台院花隣秀英大姉）の弟であつた。其れ故かかる朱印状を附して勅願寺の待遇をうけたのであろう。要するに同院の建立年月不詳なりしが元昌喝食が同寺の退転を憂ひ再興を計つた時、事天聰に達し下賜せられた繪旨の文は左の如きものである。明治九年一月十八日寺名を金台寺に改め正親町天皇の尊牌を安置すること件を許可せらる。願ふに金台寺再興開基者たる元昌は南化の弟子、東山祥雲寺の後住として淀君と南化門下の衆と約したるケンセイ喝食にあらざるか。

長文を引いたのは、川上師の説は金台寺に関する基本的な史料を挙げ、その点では有用だからである。しかし、師の金台寺の再興と歴史についての記述は問題点が多い<sup>④</sup>。そこで川上孤山説を含め、如上の諸説を踏まえつつ、改めて金台寺の再興についての考察を試みたい。

### 金台寺の再興

金台寺の再興創立にかかわる史料として川上孤山が挙げているのはつぎの二つの史料である。

（史料a）<sup>⑤</sup> 正親町天皇繪旨

勅願所北山金台寺之事、退転之処為妙心寺可令再興之由、尤被思食神妙者也、永全寺務専勤行可奉祈宝祚延長者、依天氣執達如件

天正四年九月二十八日 右少弁（花押）

住持元昌喝食

（史料b）<sup>⑥</sup> 豊臣秀吉朱印

寺領方目録之事

一	式拾石四斗八升	京廻土居之内	西院内
一	三百九十石五斗四升	減分田畑替地	西京内
一	式百七十三石	本知	龍安寺前
一	七拾石	本知	西岡もすめの内
一	一百石	同	池上こんたいじ
	都合八百五十四石式升		

右全可寺納者也

天正十九年九月十三日 御朱印

妙心寺

川上孤山は(史料b)の一部の池上こんたいじの項を抄出し、そこに「池上」とあることから、再興以前の前身寺院を池上寺としている。池上寺は『仁和寺諸院家記』などに見えるが、平安前期に建立されて早く衰退したようで、室町時代の記録には現われることがない。そのような寺院が近世になってとつぜん再興されたとは考えがたい。(史料b)は、天正十九年当時の秀吉が安堵した妙心寺所領を記したものであるから、この「池上こんたいじ」は所領となる土地のことである。同文書中の「西岡もすめの内」が、桂川西岸地域(京都市西京区、向日市、長岡京市、大山崎町)を指す「西岡」の中の「もすめ」すなわち物集女の一部を指していることと類比させれば、「池上こんたいじ」は「池上」の中の「こんたいじ」というところを指していると解すべきである。「こんたいじ」は元和元年七月の朱印状では「金台寺」と書かれている<sup>⑧</sup>。後掲の史料において無著道忠は金台寺村の存在を述べており、かつて池上の中の村名としてあったようである。

ところで(史料a)の内容は、勅願所北山金台寺を妙心寺として元昌喝食を住持として再興させるといふものであり、天正四年に北山金台寺が再興されている。「北山」は山号または地名であるが、無著道忠は(史料a)には触れないまま、(史料b)から鳳台寺の前身である再興金台寺の旧所在地は池上であつたと推測している。再興北山金台寺が池上にあつたことを示す文献史料はないが、「こんたいじ」という地名があることから金台寺という寺院の存在は推定でき、天正四年当時に池上

に金台寺があつた可能性はないとはいえない。

## 洛北金台寺

では再興される以前の北山金台寺の存在は史料の上において確かめられるであろうか。金台寺という寺名は、京都関係の数多くの地誌類にもまったく現われることがない。しかし無著道忠はその金台寺について、「蓋泉涌寺ノ末流也」と律宗泉涌寺の末寺であつたと推定しているのである。無著はその推定の根拠を示さないが、律僧無人如導が建立した寺院のことと考えられる。すなわち無人如導の伝記に、無人が洛北金台寺に遁世して念仏三昧を修したことが見える<sup>⑨</sup>。この洛北金台寺が北山金台寺に当たると無著は考えたのであろう。無人如導(二二八四—一三五七)は浄土宗、律宗、禅宗を学んでいるが、泉涌寺派の僧であり、その居寺は泉涌寺の末寺に位置づけされる。無著道忠はおそらくこの無人如導と洛北金台寺のことを知っていたのであり、このことを踏まえて「蓋泉涌寺ノ末流也」と述べたのであろう。

## 二 金台寺再興の経緯

以上のことから、金台寺の再興についてはつぎのような経緯があつたと考える。すなわちかつては律宗寺院であつた北山金台寺が、天正四年に妙心寺派の禅宗寺院として元昌喝食を住持に戴いて勅願所として再興された。その所在地は明確でないが、池上であつた可能性は大きい<sup>⑩</sup>。その後金台寺は寺地を移し、さらに寺名を変えて鳳台寺となり、近代に及

んだ。

再興の動機についても不明なところが多い。不明点が解消したわけではないが、以下に調べたことを書いて今後の参考に供したいと思う。

鳳台院について『四派諸院年数改帳』が天正四年の建立で、開基を輝岳叡和尚とするのは正しくない。その創立事情については『正法山誌』によるべきで、その第九卷鳳台院の項には次のようにある。

北高父紹欽、通路於朝廷。因此□□帝以寺賜北高。干時北高猶喝食也。後輝岳深請此寺曰。永以紹欽為開基。北高許之与繪旨。俱寄与之其寺辺。

この記事の典拠は明らかでないが、(史料a)に対応していて信頼できる。これによると北高の父紹欽が時の天皇(正親町)に働きかけて、北高が喝食のときにこの寺を賜ったことになる。この寺が金台寺であることはいまでもない。すなわち名目上の開基は北高であるが、実際は北高の父紹欽であったのである。では紹欽とは何人であろうか。

### 敬堂紹欽

紹欽のことは『正法山誌』の第一巻、人物項に記されている。

紹欽者三好之一族。事干細川高国、当时大為人貴重、帰依亀年矣、

但馬山名宗詮(号三友院)亦帰依亀年。及亀年遷化、遺命令紹欽贈遺物之茶碗於宗詮。宗詮返書現在東林院。

紹欽之子有照首座、亀年住退藏遷化之後、令照首座嗣席、令直指後見。蓋紹欽大功干退藏(結御朱印之力一出干紹欽)故亀年令照継席、

照早世、因令照之弟出家継席、北高是也。

これによると紹欽は三好の一族で、細川高国に仕え、政界に通じ当時珍重せられた人物であったこと、亀年禪愈<sup>⑧</sup>に帰依し、退藏院の保全に大功があったこと、亀年遷化(永禄四年十二月)後の退藏院々主は紹欽の子の照首座がなり、照首座が早死にすると弟が出家し北高と称してその後を継いだことなどが知られる。

亀年は旧退藏院の東隣にあつたという無明庵の開祖であつたが、退藏院にはこの無明庵に関する一連の文書が残されている<sup>⑩</sup>。それによると永禄四年(一五六一)亀年禪愈は死を前にして私領私物を紹欽に委ねて無明庵の再興を約させ、その進退を紹欽の裁量に任せている<sup>⑪</sup>。また天正十一年には照首座、樹首座によって無明院が相続され、さらに天正十五年には当時父紹欽が再興した無明庵に昌藏主が居住している<sup>⑫</sup>。

紹欽とその家族に関する史料として退藏院所蔵「古本過去帳」がある。この中で紹欽は敬堂紹欽庵主と記され、天正十年八月二十二日の没で、「当院中興之檀越」であり「北高師之慈父」とされている。法号を敬堂紹欽と称していたのである。「古本過去帳」から復元できる紹欽の家族構成はつぎのようである。



正岳周印

北高 倡 (慶安四・七・十、八四才)

女

龍溪宗潜 (普門院再興)<sup>④</sup>

天正十一年 (三月分下行)

四斗七升五合 自十四屋米取寄駄賃

(六月分下行)

四斗 粽五十把 虹梁來時紹欽へ肴

(七月分納)

八拾四石 壹枚二石八斗替之時 銀子貳枚 紹欽取次

紹欽の没年次には疑問がのこされているが、いちおうの参考にはならう。「古本過去帳」の注記によると北高の諱は道昌で、これが昌藏主に当たろう。北高は慶安四年(一六五二)に八十四歳で遷化しているから、逆算すれば、金台寺繪旨を得た天正四年当時、北高は九才で、まさに喝食の年頃にあった。そして天正十五年に無明庵に居住していた当時は二十才であったことになる。なお『正法山誌』によると、何時のことか不明であるが北高は靈雲院の東北隅にあった寮舎長菴にも住んでいたことがある。<sup>⑤</sup>紹欽のことは妙心寺文書にも見い出せる。まず推定天正十年の「当寺公事之帳」<sup>⑥</sup>に紹欽なるものが現われる。

二月十六日条、 五升 同午紹金來儀、右之供衆同□ニテ京ヨ

リ歸寺候段吸者酒

三月朔日条、 四合 十四屋紹金へ竹持ス

また天正時造営の法堂修造米納下帳<sup>⑦</sup>において、天正十一年三月から七月にかけて現われる。

紹欽と紹金また紹欽と敬堂紹欽との同一性について検討の余地はあるが、<sup>⑧</sup>同一人物のことと見てよいと思われる。とすると紹欽は十四屋の屋号をもつ有力な商人であつたらしいことが推測できるのである。

以上、紹欽の人物像を追ってみたが、その人物像はなお漠然としたもので、戦国武将たちと係累関係にあり、一方で朝廷にも接近し、また禪の高僧に帰依していた有力商人であろうと推定できるのに止まっている。ただ、このような人物が永祿から天正ころにおける妙心寺の有力な檀越であつたことは、近世大名の庇護のもとに飛躍的に発展する段階の直前の、妙心寺の在り方を窺わさせるものとして注目される。

こうした中で紹欽による金台寺の再興をどのように考えるべきなのか、のこされた問題であるが、再興動機が明らかでないので、明確なことはいえない。憶測すれば、紹欽が亀年から無明庵の権利を譲渡され、さらに子永照首座を退蔵院院主にすえて退蔵院に関する実権を掌握したとき、さらにその影響力を拡大するための方策として金台寺を再興し、

永照の弟を住持としたのではないだろうか。再興金台寺が池上にあったとすれば、それは退蔵院に隣接する地域であり、退蔵院を中心とする一族による領有圏が現出したことになるのである。<sup>②</sup>

### 三 金台寺から鳳台寺へ

金台寺はのちに鳳台院と名を改める。その経緯については無著は『正法山誌』第九卷の鳳台院の項において

後輝岳深請此寺曰、永以紹欽為開基、北高許之与綸旨、俱寄与之其寺辺、今猶称金台寺門前、又言金台寺村。

と記している。輝岳宗叡が金台寺の譲渡を望み、北高は紹欽を開基としてながく祭祀することを条件としてそれを許した。このときその門前寺領も与え、そこは金台寺門前または金台寺村と言われているというのである。これが何時のことかを『正法山誌』は記さないが、慶長十三年（一六〇八）のこととされる。北高は当時退蔵院々主として方丈や庫裏の造営を進めている最中で、院経営に苦勞していて金台寺を手放したのではないかと推測される。またそれは紹欽一族の影響力の後退を物語るものでもあろう。輝岳は金台寺を手中すると寺名を国泰寺と改め、さらに寛永四年（一六三七）、寺基を改めて鳳台院と称した<sup>③</sup>。寺基を改めたとは寺地の移転を意味するのであるらしい。なお輝岳は東海派興宗派の僧で槐山の弟子で東海派に属したから、鳳台院も東海派に移っている。

輝岳は有名な紫衣事件に係る寛永十八年（一六四一）の輝岳書状<sup>④</sup>に「九十老僧宗叡」と自署している。したがって天文二十年（一五五二）の生まれであり、慶長十三年には五十七才であったことになる。なお輝岳を開基とする塔頭に鳳台院と玉台院がある。<sup>⑤</sup>

ではなぜ輝岳宗叡は金台寺を望んだのであろうか。そのことについては『正法山誌』も触れていないが、輝岳の出自と関係があると考えられる。川上孤山によると、輝岳は菅原氏の出身で菅原五條権大納言為康の第二子であるという。<sup>⑥</sup>この説の根拠を確かめることはできなかったが、ひとまず輝岳菅原氏説に立脚して論を進めることにする。

菅原氏は中世においては無人如導と密接な関係をもっていた。寺町にある長福寺は無人如導を開山としているが、その檀主となったのは菅原氏であった<sup>⑦</sup>。それだけに止まらない。伝記によれば無人如導は幼時毎朝北野天神に詣り天童の神告をうけたといい、延文二年（一三五七）に北野観音寺において最期を迎えている。ここからも窺えるように無人と北野社との関係は非常に深いものがあった。それはまた北野長者である菅原氏との関係にも通じていたであろう。無人が青年時代の三年を過ごした鎮西安楽寺<sup>⑧</sup>は、菅原氏が支配した寺院であった。推定の域をでないが、無人は律僧として菅原氏の葬寺を営んだのではなからうか。そうした関係が記憶されていて、菅原氏としての輝岳宗叡は、無人如導の遺跡とのつながりを保ちながら、自己の住院を取得しようとしたのではあるまいか。

#### 四 無人と紫金台寺

無人如導の晩年、建武（一二三四―三七）以降の居寺は、自ら創建した永円寺であった。永円寺は中山定親の日記『薩戒記』の応永三十二年（二四二五）二月十六日の条に、

仁和寺ノ永円寺（泉涌寺末寺）

と見え、仁和寺々域内にある泉涌寺の末寺であった。延宝九年（一六八一）、黒川道佑は永延寺を訪れ住職肯隠和尚と対談している。そのときの道佑の道程をたどると、この寺の位置は等持院の西方にあり、かつ仙寿菴（現仙寿院）と龍安寺の間であった。永延寺からの観景は絶好で、葛城・生駒山を眼前に見ることができた。<sup>③</sup>一説には徳大寺の跡地とされる。<sup>④</sup>境内には無人が母のために建てた本願寺もあった。<sup>⑤</sup>無人は幼時北野社に日参していたとされるが、そのことは無人の生家が北野社に近いところであったことを推定される。それに本願寺の縁起を考えると、無人は永円寺の付近で生まれ育ったのだと考えることができる。

無人は応長元年（一一三一）ころ泉涌寺長老知元から満分戒をうけ、仁和寺西谷の法光明院において良智律師に従って八年間の鑽仰を積み、ついで悲田院に投じて明玄のもとで入壇灌頂をとげ、密乗を学びとくに小野流を極めている。<sup>⑥</sup>洛北金台寺は無人如導がこの悲田院を出て隠遁した寺であった。無人は少年時代に浄土に生きることを悲願として大井川に投身して果たさなかったほどで、熱烈な浄土信仰の持ち主であった。その信仰は老年にいたって再び高揚したようで、無人はこの寺で念仏三

昧に明け暮れた。<sup>⑦</sup>この洛北金台寺は、こうした無人の経歴からしても仁和寺域内に求めるのが妥当と思われる。

ここまでくると、紫金台寺のことが想起される。すなわち紫金台寺は金台寺と寺名が類似していて、金台寺は紫金台寺を再興するかたちで成立したのではないかという推案が浮ぶのである。それは単に名前の類似による発想ではない。両者が仁和寺域という同じ地域内にあることと、無人の業行のことが別にあつてのことである。

紫金台寺は覚性法親王（一一六七歿）を開祖とした仁和寺の院家で、はじめ西山の物集庄にあつたが、のちに仁和寺内に移った。上下に御所と御堂があり、御堂は上を勝莊殿院、下を紫金台寺と号した。覚性入滅後は荒廃し、寛濟法印（一二六四歿）が拝領したが上御所―下御所と相次いで消失しその遺跡は失われた。<sup>⑧</sup>紫金台寺の位置について『伝灯広録』<sup>⑨</sup>はその旧跡を鳴瀧西寿寺とし、杉山信三は覚性が入滅した御所の泉殿の名から、鳴瀧泉殿町あたりを推定している。<sup>⑩</sup>上下にあつたというからその遺跡はかなりの範囲に広がっていたであろう。

無人が一時期を過ごした法光明院は西谷にあつた。<sup>⑪</sup>現在、西谷の地名は失われたが、鳴瀧中通り辺のことといわれる。<sup>⑫</sup>高山寺文書にも仁和寺西谷のことが見える。<sup>⑬</sup>浄土宗西山派四流のひとつである西谷流の名は、流祖浄音上人が晩年にこの西谷に新光明寺をたてて移り住んだことにはじまっている。<sup>⑭</sup>あるいは法光明院と新光明寺は同じ寺であつた可能性もあろう。この西谷は、まさに平安時代に紫金台寺があつたところである。無人は十五の寺院また数十の尼寺を創立また復興したと伝えられる。<sup>⑮</sup>そうした人であるから、いわば地元である紫金台寺のことを知っていて、

その再興を行なったのではと考えることも許されよう。金台寺が祈願所であるのはそうした由緒からきているのかもしれない。ただ居寺としたから貴種を意味する紫の字を除いて金台寺としたものであろうか。最後は憶測の域を出るものではないが、ありうる筋道として描いてみたものである。

## おわりに

以上に述べたこと要約して大胆に図示すると以下のようである。

寺名	所在	時代	宗旨
紫金台寺	泉殿	平安末期	真言
北山金台寺	西谷	室町	律(浄土)
池上金台寺	池上	桃山	禅宗
金台寺	谷口	江戸	禅宗

これは金台寺にかぎった変遷図であり、たぶん推測を含んだものである。ただ仁和寺の院家が中世の浄土宗寺院や律宗寺院への転化を経て、さらに禅宗寺院にいたるといふ図式は、仁和寺域内の禅宗寺院とりわけ妙心寺の形成を考える上にも意味のある示唆を与えるものであろう。仁和寺と妙心寺は今では別々の寺として意識されているが、時間軸を取り去ると両者はかなり重合する関係にある。すなわち妙心寺境内の大半は、平安時代における仁和寺寺域に含まれるのであり、そして妙心寺の

形成と発展は、その仁和寺寺域の解体・変容と表裏の関係にはあるといつてよいのである。妙心寺という大寺は、考えようによっては、仁和寺がなかったならば実現しなかったのである。妙心寺とその周辺地域の総体的な歴史景観像は、個々の寺史や塔頭史の検証の積み重ねのうえに構築されるべきであるが、いわばそのための試論として、粗雑なものから金台寺の歴史を組み立ててみたのである。

## 【注】

- ① ここでいう仁和寺寺域とは、現在の仁和寺境内ではなく平安時代において仁和寺の院家、子院が存在した一帯をいう。それは歴史上では「仁和寺内」とか「仁和寺山内」とか称されたが、東は真如寺・等持院から西は鳴瀧辺までの広がりをもつ。妙心寺境内もかつての仁和寺内に含まれることになる。
- ② 妙心寺塔頭海蔵院所蔵
- ③ 無著道忠(一七四四没)は妙心寺塔頭竜華院の院主。すぐれた考証学者として膨大な著述をのこしている。無著の著作目録、年譜として飯田利行『学聖 無著道忠』(禅文化研究所)がある。
- ④ 川上孤山が未知のものを含む多くの史料を集め、はじめての妙心寺の通史を著したことは、大きな業績として高く評価できる。ただ史料の解釈や扱いに疑問がのこる個所がすくなくならず認められるのであり、金台寺の説明もその例に漏れないところがある。
- ⑤ 東大史料編纂所本「妙心寺文書之六」66
- ⑥ 妙心寺蔵「歴代御朱印公廨制法」所収
- ⑦ 池上寺は双ヶ岡東方に観賢僧正(九二三年寂)を開祖として建立された。

『仁和寺諸院家記』には池上寺八世覺尋(号池上僧都)までを記すが、それ以降池上寺のことは他書にも現われない。

⑧ 「歴代御朱印公廩制法」に所収される。

妙心寺高目録之事

一 拾貳石七斗六升四合 西院

一 百九拾貳石七斗四升六合 西京

一 八拾貳百四斗六升六合 龍安寺前

一 參拾五石 西丘物集女

一 百石 池上金台寺

一 四拾參石 原村

一 貳拾五石貳斗六升 富田

總都合四百九拾壹石貳斗參升六合

右御朱印高当知行にて御座候

妙心寺納所 宗是 判

元和元年七月廿七日

金地院 住持

板倉伊賀守殿

⑨ 喝食とは寺に仕える小僧、稚児のこと。ほんらいは僧堂での食事の世話役である喝食行者の略称であった。

⑩ 無人如導の伝記としては「無人和尚行業記」(『続群書類従』二二三 九上)がある。無人の弟子北野観音寺長老蓮忍の求めによって東福寺在先希讓が応永九年(一四〇二)に書いたもので史料価値は高い。他に「律苑僧

宝伝」十四、「本朝高僧伝」六一(ともに『大日本仏教全書』所載)がある。

⑪ 池上は双ヶ岡の東、妙心寺との間の地名であり、近世の村名にもなっている。近世後期の「文化改 城州葛野郡池上村之内妙心寺并諸塔頭田畑控

絵図」(妙心寺所蔵)は双ヶ岡二の岡東麓に成願寺という寺院を描いている。ここは古代中世寺院の寺地候補地になりそうである。なお成願寺跡は現在双ヶ丘中学校の敷地になっている。

⑫ 龜年禪愉は靈雲派祖大休宗休の弟子で、戦国時代末に新寺地での最初の妙心寺法堂建設の礎を築いた。永祿四年(一五六二)十二月十三日に七十六歳で没している。『妙心寺史』にひく「樹下散稿」によると、大永二年六月二十四日卒の無明院殿の帰依を得て、龜年は無明院の開祖となるが、大永六年に撰津守護代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、その寺産と堂宇は無因の塔所退藏院に属したという。無明院は旧退藏院の東隣、今の東林院の低地にあったという。なお無明院殿を川上孤山は薬師寺備州守とするが、該当する人物は明らかにできない。

⑬ 天正十一年の妙心寺法堂修造帳には「退藏永照」と照首座のことが見える、このころは生存していたことがわかる。

⑭ 東大史料編纂所本による。この史料に関しては退藏院古田宗忠師のご教示とご配慮を賜った。

⑮ 龜年禪愉讓状(退藏院文書)

拙僧私領并道具以下之事、其方へ任置上者、如先々然様ニ馳走肝要候、向後□も無明庵於取立者不可有相違也、不宣

永祿四年九月十一日 禪愉(花押)

紹欽

⑯ 無明院横地分相続事(退藏院文書)

⑰ 無明院昌藏主宛民部卿法印玄以書状(退藏院文書)

⑱ 龍溪宗潜に関する記載は「古本過去帳」にはなく、大雲山志稿により付け足したもの。すなわち大雲山志稿に「龍溪諱宗潜 初諱景琢、母紹欽庵

主女也」とある。

①⑨ 第九卷 種徳菴 初名良菴 良菴者在靈雲良隅。而北高住之。慶(監寺)

啓干北高欲代住焉。北高為遷居大岩。而慶居良菴。

大岩菴 桂昌院(今盛岳院) 与退藏院之間。古有大岩菴。慶監寺居之。

②⑩ 東大史料編纂所本「妙心寺文書」九 85

②⑪ 妙心寺所藏。妙心寺法堂修造帳の内容は「天正期の妙心寺法堂修造帳」として筆者が建築史学で紹介している(第九号、一九八七年)。

②⑫ 「古本過去帳」では紹欽は天正十年八月に没したことになっていて、天正

十一年の文書に見える紹欽との同一性に問題が生じる。これには「古本過去帳」の検討も必要で後考したい。

②⑬ このころの退藏院は南隣の大岩菴を併有していて、妙心寺境内の西南隅

を占有した状態にあつた。それは妙心寺に対する発言権の大きさを暗示している。

②⑭ 「妙心寺」寺社シリーズ2、竹貫元勝解説

②⑮ 退藏院は慶長九年に方丈(現本堂)を造営し、続いて庫裏の造営を行

なっている(遺構調査からの判断) ようで、院経営は楽でなかったと推測

される。

②⑯ 「妙心寺」寺社シリーズ2、竹貫元勝解説

②⑰ 「増補妙心寺史」一〇四頁所載

②⑱ 鳳台院の名について川上孤山は秀吉の妾であつた鳳台院殿花隣秀英に因

むものと説くが、金台寺過去帳によると鳳台院花隣秀英尼の没年は享保元

年(一七一六)であつて、この輝岳の年齢からすると、鳳台院殿の輝岳姉

説も秀吉妾説も成り立たない。

③⑩ 『正法山誌』第九卷、東海派諸院の項

③⑪ 菅原系図(『統群書類従』一七六、系図部七二)における為康からの系譜

は、為康

為治  
為名——為道

である。為康は永禄六年(一五六三)十月に六十三歳で、為名は天正十五

年(一五八七)に三十五歳で没している。輝岳に該当する人物は系図には

現われないが、輝岳と為名は同年齢になる。

③⑫ 『山州名跡志』卷二十。ただし長福寺のことは無人の伝記には見えない。

③⑬ 「無人和尚行業記」

歳十七。刻一千日。毎日跣詣北禁菅廟。將滿千日。五更。自寶殿天童出現。

(中略) 佗方化縁時到。於北野廟西南觀音寺取滅。

③⑭ 「無人和尚行業記」には関西安樂寺とあるが、前後の文脈から鎮西安樂寺

すなわち太宰府の安樂寺と解される。

其後至関西、寓安樂寺。勤修三霜。又謁筑之後州秋月安養寺長老。受

沙弥戒。具歳廿一歳。

③⑮ 『東西歴史記』。なお同記によると永円寺には寮舎正吟庵があり、近くに

末寺北山本願寺があつた。『泉涌寺史』は永円寺(寺領三八石)について開

基不分明、正和三年(一一三二)無人如導の中興とし、寛永十三年に泉涌

寺山内に移つたとする。しかし、東西歴史記によれば、延宝年間なお旧地

に存続している。なお永円寺の寺址としては、現在の聖ヨゼフ修道院の敷

地が有力な候補地であろう。

③⑯ 『雍州府志』、『山城名勝志』卷四

③⑰ 『本朝高僧伝』卷第六十二、永円寺沙門如導伝に「在京師本願寺。為母説

法。四十八日。道俗奔忙。」とある。

③⑱ 「無人和尚行業記」

拜泉涌寺第七世兀之和尚。受満分戒。為大僧。(中略) 往仁和寺西谷法

光明院。従事長老良智律師。鑽仰八年。嗜学孜孜。

(中略) 入悲田院。投明玄長老。学律典并密乘。入壇灌頂。小野一派。窮到淵源。

③⑧ 「無人如導行業記」

通于金台寺。脇称名之觀行。効善導之旧儀。闇室專念。昼夜無倦。脇不沾席。

③⑨ 『仁和寺御伝』、統群書類従六六

④⑩ 『仁和諸堂記』

紫金台寺が廃絶した時期は明らかでないが、寿永二年(一一八三)八月に顯昭が「俊秘抄」の校合を紫金台寺で行なっているから(山州名跡志)、鎌倉初期ころまでは存続していたものか。

④⑪ 『統真言宗全書』第三二 八之上 覚性親王伝に「称泉殿御室、旧跡奪ハル法然宗、為西寿寺」とある。

④⑫ 『院の御所と御堂』。なお近世の地誌には妙光寺後山の「紫金台」をその寺跡にあてるものがある(名勝志、名跡志)。

④⑬ 西田直次郎『洛西花園小史』六六頁

④⑭ 『高山寺文書』五七 永仁六年六月經助房舎本尊讓状案

④⑮ 「光明寺沿革略誌」による

## 金台寺客殿の障壁画

——狩野永岳の壁貼付絵と襖絵——

### 中 谷 伸 生

江戸時代に建てられた金台寺の建築には、不明な点が多々あり、詳細に論じることが難しいが、寺の言い伝えによると、客殿は幕末期に他の場所から現在地に移築された建築だともいわれる。また客殿の四室には、床脇の北及び南側壁と天袋の小襖絵四面を含む計三十三面の障壁画（紙本墨画、小襖絵は紙本着色）もまた、その時期に他の寺院から移されたものだという言い伝えもある。しかし、これらの障壁画が、作風からいって、十九世紀前半頃に制作されたことが明らかであることから、客殿の建立もまた、十九世紀前半頃の幕末期に建立されたものと推測される。加えて、客殿上間後室の複雑な建築及び障壁画構成からいって、移築の可能性も低いと思われる。これらの水墨による障壁画には落款がなく、作風から画家名を特定せざるをえない状況である。筆者は、障壁画の作者を、京狩野家九代の狩野永岳（一七九〇—一八六七）だと推定したい。永岳は、寛政二年生まれで、慶應三年に死去しており、活動期は十九世紀前半及び中葉である。もちろん、落款のない障壁画について、画家の特定には困難が伴うが、以下の解説で言及するように、岩石や人物の形態描写の特質からいって、永岳の筆による作品であることはほぼ間違いない。ただ断っておくが、永岳であるとしても、文字や口承などによる伝承が存在しないことから、ここでは永岳周辺で活動した十九世

紀前半頃の画家による制作という可能性をも完全に否定するものではない。つまり、永岳の義父で京狩野家八代の永俊や、永岳を継いだ京狩野家十代の永祥らの作品が、これまでほとんど紹介されていない状況を配慮しなければならぬからである。そこで、本稿では、作者を永岳と推定しつつも、厳密に考えて、〈伝狩野永岳〉という含みを残しておきたい。落款の問題に触れておくと、おそらく狩野派のひとつの伝統的作法によるものと推測されるが、永岳は、しばしば障壁画には落款を入れずに、画面の裏面に隠すやり方で款記と印章を遺している。たとえば、近年、地震による損傷によって、永岳の落款が発見された妙心寺隣華院の障壁画などがその一例として脇坂淳氏によって資料紹介されている。<sup>①</sup>

さて、床之間のある上間後室には「蘭亭曲水図」が描かれている。いうまでもなく〈蘭亭曲水〉とは、中国東晋の穆帝の時代永和九年（三五三年）三月三日の節句の日に、王羲之が、会稽山陰（浙江省紹興）にあった名勝蘭亭に、謝安をはじめとする文雅の士四十一人と集まって、あつた名勝蘭亭に、謝安をはじめとする文雅の士四十一人と集まって、上巳（陰暦三月三日）の修禊（みそぎ）、つまり悪をはらう祭りの酒宴を行って、詩をつくったという故事を指す。屈曲する流れに觴を浮かべ、流し、自分の前を過ぎぬうちに詩をつくらねばならないわけであるが、出来なかつた者は、罰杯を科せられたという。その際に王羲之は、皆がつくった詩を集め、その序文を執筆した。その序文を『蘭亭集序』（『蘭亭序』）という。蛇足ながら、序文は唐代に亡失した。日本の絵画でこの故事を扱った作例としては、中山高陽、池大雅らの南画が有名であるが、永岳らの京狩野においては、京都随心院に遺存する狩野山雪の八曲二双屏風「蘭亭曲水図」（紙本金地着色）がよく知られている。永岳は、

山雪の影響を強く受けた画家であったため、金台寺の障壁画を制作するにあたっては、随心院の屏風が脳裏に浮かんでいたに違いない。

さて、上間後室北側の床壁貼付絵（永岳A-2）の「山水図」の上半分には、巨大な山岳の頂上部分が淡墨によって描かれ、画面向かって左端には麓の風景が添えられている。樹木の麓の描写は、淡墨によって崖の形態を描いた上に、濃墨による数多くの点苔が付加されているが、こうしたモチーフの扱いは、『関西大学博物館紀要』第三号で紹介した永岳筆の六曲一隻「水墨山水図」（個人蔵）に酷似し、永岳の作風の特徴を明白に示すものである。<sup>②</sup> 背景画としての床壁貼付の大半は余白であって、山岳の情景は、左側の襖二面（永岳A-3、4）へと展開していく。そこには、建物が配置され、室内には机の前に座る王羲子とおぼしき人物が姿を現し、その前には童子が控えている。建物の屋根瓦や回廊の欄干、手前の樹木や後方の竹林などは、躊躇のない軽快な筆致で描かれ、遙か彼方には高い山岳が偉容を現している。細々としたモチーフを、細部描写に至るまで丁寧を描く独特の筆触が特徴的である。左の襖（永岳A-4）には、手前の樹木の奥に三人の人物がおり、傍らには酒壺と小物を置く机が描かれた。その中の一人の人物が、釣竿状の細い棒を手に持って、今まさに蓮の葉に杯を乗せて、水面上に浮かせたところである。

続く西側には床脇があり、その下半部の三面（永岳A-5、6、7）にも壁貼付絵が見られるが、北側場面の続きである。山雪の屏風絵さながらに、水平方向へと広がる流れを挟んで、七人の人物が紙片を手に詩をつくり、一人は杯に手を伸ばしたところである。七人の人物の左右に

樹木が配置され、遠景は余白のまま残された。この画面の上部天袋には、四面の小襖絵（永岳A-9、10、11、12）がはめられており、桐の樹の枝の周囲に二羽の鳳凰をあしらった「桐鳳凰図」が見られる。この部分は金砂子を散らした極彩色の花鳥図となっているが、これら四面の絵画もまた永岳筆の可能性が高い。これに関連して興味深いことは、永岳の障壁画「琴棋書画図」が遺存する長浜市大通寺の広間の正面北側に、金台寺の鳳凰図とほぼ同様の図様による極彩色の「桐鳳凰図」（襖絵二面）が遺存していることである。木村重圭氏の資料紹介によると、この作品は狩野派の襖絵であって、よく似た「桐鳳凰図屏風」を制作した探幽および常信につながる画家だということである。<sup>③</sup> 雄が鳳、雌が凰で、空中に舞い上がりながら力強く翻る鳳凰の姿は、金台寺の天袋左側で飛翔する鳳凰とほぼ同系列の粉本を用いたものと推測される。「桐鳳凰図」に關していえば、永岳の画業中、最も重要な京都御所安政度造営において、御常御殿上段の「桐竹鳳凰図」が想起されよう。

さて、西側床脇の左隣りの大きな襖二面（永岳A-13、14）にも場面は続き、二十一人もの人物が屈曲する川の流れの周囲で、さまざまな動作を示しながら詩作し、また歓談する。人物の姿は、鋭い線描を用いた着衣の描写を基本にして、かなり簡潔である。所々で鋭角を強調しつつ切れぎれに分節する輪郭線は、「狩野縫殿助藤原永岳」の款記の書体にも似て、緻密かつ抑揚のある特徴的な線描となっている。画面には大きな空間が扱えられ、右手には桃の樹が、左手には松の樹が配置されて、中景には余白の空間を挿入しつつ、彼方に険しい山岳を聳えさせた。こうしたモチーフの配置については、水墨の障壁画と金碧の障壁画とを

同列に論じることには若干の問題が残るにしても、たとえば、妙心寺春光院客殿の永岳と推定される金碧障壁画の前景と後景との大胆な画面構成などを想起させる作品である。

さて、画面は南側襖四面（永岳A-15、16、17、18）へと連続して展開し、やはり川の流れを挟むやり方で、両岸に計十四人の人物が配置された。右端の襖に描かれた情景は、手前から奥の方へとゆるやかに展開する。岸辺の描写は、狩野派風の土坡や人物のモチーフによって構成されているとはいえ、四条派風の写生的な風景描写が加味されていることから、この幕末期の画家の位置づけが明らかにしよう。梅の樹の下で歓談する三人の人物と、向こう岸でめいめい独自の動作を見せる五人の群像（永岳A-15）など、単調になりがちな場面に、多少なりとも変化が与えられている。続く隣の襖（永岳A-16）には、狩野派風の大きな樹木と、とりわけ山雪の斜線を用いたモチーフを想起させる角張った土坡が配置された。その向こうには石橋がかかり、橋の上には長い杖を持つ高士と荷物を背にした童子の二人が、ふと立ち止まり、水面を見おろしながら先を急ぐ。小さな石をアーチ状に積上げた石橋の丁寧な描写はかなり写生的で、実景を目の当たりにするような現実感を漂わせている。橋の形態を覆うように描かれた松樹の枝の群葉の描写は、先にも採り上げた永岳の六曲一隻「水墨山水図」（個人蔵）の樹木の描写に酷似する。橋の下には、水面を盛り上げる波頭の描写がみられるが、それは探幽以後の江戸狩野の洗練された波の表現を引き継ぐ、いわゆる広義のへやまと絵風の線描によって具体化されている。しかし、このやわらかくて繊細な線描には、当代の円山四条派のかなり写生的な波の描写の

特徴が混入していることを見逃してはならないであろう。さらに続く襖二面（永岳A-17、18）には、三人の童子が描かれ、その中の一人は、岸辺でお膳に杯を幾つも載せ、他の二人は、浅瀬に入っ、流れてきた杯をもて遊んでいる様子である。川幅は大きくなり、余白の空間の中へと消失していく感がある。余白を用いた表現は、自然で無理がなく、永岳の力量を如実に示す好例だといつてよい。

さて、上間前室には北側のみに襖絵がはめられているが、その北側の襖四面（永岳B-1、2、3、4）に「楼閣山水図」が描かれている。四面全体の構成は、左側手前に断崖が大きく描かれ、険しい崖の向こうには、楼閣の二つの建物が垣間見える。楼閣の周囲にはうっそうと繁る森林が配置された。こうした複雑なモチーフの構成からは、十八世紀前半に活躍した中国清代の宮廷の画院画家袁江やその息子の袁耀らの作風にも通じるものがあるが、永岳の画面は、むしろ実景の要素をかなり色濃く漂わせているようでもある。断崖と楼閣の右手は、大きな川を挟む岸辺の構成となっているが、前景には小舟が二隻、計四人の漁師と共に描かれている。中景には大きな崖と数種類の樹木が生え、崖の下には東屋が建つ。背後にはなだらかな起伏を示す丘陵に樹木が生える。襖四面中央（永岳B-2、3）のあちこちには、圭角を強調する岩と土坡、そこに狩野派風の大きくて、やはり角張った幹を強調する松樹が配置された。眼下には木橋が架かり、帽子を被った人物が、荷物を背負う童子を引き連れて、木橋の中央にさしかかったところである。各々のモチーフは、粉本に従って類型的に描かれているというよりも、むしろ相当写生的に把握されていると見られるべきであろう。とりわけ、木橋

の欄干の形態は、力強く簡潔な筆さばきで形づくられ、木の質感を適切に表現するために、太くて短い墨線が、垂直に、そして一気に引かれている。遠方には山脈の偉容が、淡墨で抑制を利かされて聳え立つ。右端の襖（永岳B-1）には、木橋のたもとに土坡と梅の木が、そして彼方には、中国風の寺院の建物が遠望される。寺院とその周辺の林の描写、さらにその背後のなだらかな山の描写など、四条派風の写生の要素を示すやわらかい描法が印象的である。襖四面全体を眺めると、主角のあるがっちりとした狩野派風の形態モチーフを配置しつつも、ゆるやかに彼方へと視線を導いていく遠近表現をも含めて、四条派の絵画を想起させる平明な写生の要素が見てとれる。なお本来は、東側、西側、南側にも障壁画が存在したと推測される。

隣室の室中には、やはり北側の方に襖絵がはめられているが、その北側襖四面（永岳C-1、2、3、4）には、〈琴棋書画〉の中の〈書〉の場面が描かれている。狩野派の伝統的な垂れ下がる松樹の枝の下に、やはり典型的な狩野派の様式を示す三人の人物が配置された。ポキポキと折れるような印象を与える着衣の墨線が特徴的である。繊細な線描を駆使して形づくられた顔貌は、まさに永岳の表現を露にするものであつて、とりわけ、蓑笠を背に吊るして、傍らに控えて立つ童子の顔貌の表現は、春光院の障壁画に描かれた永岳の童子の特徴を明白に示している<sup>④</sup>。また、左端の襖（永岳C-4）の画面下半部に描かれた崖の形態も、淡墨による崖の斜面のあちこちに、数多くの濃墨による点苔を打ち込む永岳特有の作風を示している。小さな滝の形態も、狩野派の典型的なモチーフであると共に、永岳が好んだモチーフのひとつでもある。手前には、

七厘に土瓶、小机に書物が置かれた。その手前の斜線を強調する小さな岩もまた永岳風である。続く襖絵（永岳C-3）に見られる左の人物は書物を開いて読み、中央の人物は巻紙を広げて読み進む。もう一人の人物は、人指し指を突き出しながら、前にいる二人に何事かを話しかけているように思われる。背後には土坡と雑草が、そして中景を描かずに、遙か彼方に山脈が遠望される。注目すべきは、童子（永岳C-2）の背後に描かれた滝壺の描写であろう。いくぶん水面の高さの關係が合理性を欠いているようでもあるが、左の滝の水が右方向へ流れ落ちて、童子の背後で激しく波しぶきを上げるといふ趣向であろうか。淡墨によるやわらかい線描を示す波しぶきの動的かつ豪快な描写は、『関西大学博物館紀要』第三号で筆者が紹介した永岳筆六曲一双「山水図」（個人蔵）の左隻第五扇下半部に描かれた波の描写に似通っている<sup>⑤</sup>。右端の襖の画面（永岳C-1）では、上間後室南側左端の襖と同様に、水流や手前の河岸、そして遠くの山のモチーフは、空気遠近法さながらに、無限空間を示す余白の中に消えていくように描かれている。

ところで、やはり妙心寺山内の春光院客殿下間前室には、永岳筆と推定される「琴棋書画」の襖絵計十八面がはめられているが、春光院の部屋では、東側の襖六面に〈画〉、西側の大型の襖四面に〈琴〉、南側の襖四面に〈棋〉、北側の襖四面に〈書〉の場面が描かれた<sup>⑥</sup>。そうすると、おそらく、金台寺の襖絵の場合にも、東側、西側、南側の三つの部分に、〈琴〉、〈棋〉、〈画〉の場面が、少なくとも九面（あるいはそれ以上の数）の襖絵によって描かれていた可能性が高いことになる。もっとも、失われた襖絵は、もともと金台寺にあって、その後になくなったものか、あ

るいは、金台寺に移される以前に所蔵していた寺院で散逸してしまったのかは定かでない。金台寺と春光院の「書」の場面は、一方が屋外の、他方が室内の「書」の場面を扱っている点では異なるが、三人の人物とその右側に、童子が一人控えるという群像構成には共通点がある。

室中の「琴棋書画」に関して、今ひとつ言及しておくくと、これらの障壁画は、制作当時の作品数の半分以上が失われてしまった可能性が高い。上間前室及び下間も、東西南北の四周にすべて障壁画が描かれていたに違いない。加えて、現状では、障壁画は四室に収められているが、ひよつとすると、当初は通常の五室を備えた客殿のための障壁画であったとも考えられる。そうすると、元来、少なくとも金台寺に遺存する計三十三面の倍以上にあたる数の襖絵が制作されたに違いなく、建物の修理などの何らかの事情で、多くの襖絵が忘失する結果になったのかも知れない。やはり、これらの障壁画は、制作当初においては、妙心寺山内の春光院や隣華院に似た構成であったと推測される。

さて、下間には、北側と西側に襖絵と壁貼付絵（永岳D-1、2、3、4、5、6、7）がはめられており、襖絵六面と大画面の壁貼付絵一面とによって、雄大な「花鳥図」が構成されている。水墨による花鳥画であるが、部分的に代赭が用いられている。ここに見られる花鳥図は、比較的伝統的な図様を展開しており、粉本使用の典型的な一例を露にするものであろう。本来は、東西南北を囲む「四季花鳥図」の構成であった可能性が高く、遺存する「花鳥図」は、それらの約半数の障壁画だと思われる。北側四面（永岳D-1、2、3、4）には、中央に柳の木を一本配置して、周辺には湖水の景観が展開する。柳の細い枝は、まばらに

伸び広がっていて、晩秋から冬の気配を感じさせる。柳の下の水面には、二羽、あるいは三羽（画面の損傷のため、確認できない）の雁が遊泳している。左端の襖（永岳D-4）には、一羽の雁が、羽を羽ばたかせて、空中を飛翔し、続く西側の壁貼付絵（永岳D-5）の場面へと向かうところである。雁の頭部や足の部分に代赭が施されている。この飛翔する雁の前方にも、もう一羽の雁が先行して空中を浮遊しているが、これら二羽の雁によって、北側と西側とが直角に交わる部屋の角の部分（永岳D-4、5）を有機的に連続させている。永岳は、春光院や隣華院など、どの塔頭の障壁画においても、部屋の角の画面処理に力量を発揮した画家であって、その角をうまく利用した連続構成は、甥の復古大和絵画家冷泉為恭（一八三三―一六四）の障壁画に大きな影響を与えた可能性が高い<sup>⑦</sup>。この金台寺においても、やはり破綻のない連続構成の妙が認められる。湖水の周囲には、葦が生えているが、淡墨で平たく葉の形態を描いた後に、しっかりとした濃墨の細い線を葉の中央に引くことで、描写を引き締めている。雁と葦のモチーフを配置した図様の展開も、春光院の室中に見られる花鳥画（湖水で遊ぶ雁の群れ）を想起させるであろう。

続く西側の壁貼付絵（永岳D-5）の上空から水面を見おろす雁のモチーフは、左右逆にされてはいるものの、春光院の雁の形態とほぼ同様である。画面下には岩と土坡、そして天空めざして高く伸びる葦が配置された。さて、続く襖二面（永岳D-6、7）にも、葦に囲まれて遊ぶ二羽の雁が、揃って上空を見上げているが、彼方から舞い降りようとしている雁に呼応するかのようである。濃淡をうまく使い分けた雁の胴部の表現は、洗練された鋭い描写になっており、二羽の雁の長い首と頭

部の描写も、部分的に代赭を用いつつ、淡墨でやわらかく簡潔に捉えられている。形態描写はきわめて犀利であつて、この画家の才気の一端をうかがわせる。

以上、金台寺の行体による水墨の障壁画は、木挽町狩野家に連なる明治期の橋本雅邦（一八三五—一九〇八）らの作品と比較すると、つまるところ、狩野派の伝統的な作風を手堅く踏襲する古風な絵画だといえるかも知れない。主として、下間前室の花鳥図においては、伝統的な図像を固守しながら、自己の鋭い感性を作品化している。いうまでもなく、敬愛する山楽、山雪の時代から蒐集されてきた中国の画論、漢詩などを中心とした書籍や、京狩野家が誇る粉本類を踏まえての成果であろう。しかし、永岳の場合、師の技法を継承し、粉本を縦横に駆使しながらも、必ずしもそれに縛られることなく、とりわけ、山水図などの自然の景觀を扱う場合には、当代の写生派を尊重し、狩野派の作風に近代的な視点をもち込もうとした新しさがある。金台寺の障壁画でいえば、上間後室の「蘭亭曲水図」の中、南側の襖四面（永岳A-15、16、17、18）、あるいは上間前室北側の「山水図」（永岳B-1、2、3、4）などがその一例である。つまり、狩野派の図様を堅固に守りつつも、そこに写生の要素を組み合わせて、江戸期の絵画を、かなり近代的なものにした画家が永岳だといつてよい。「もと永納の畫風を習得したりと雖ども四條風の筆意を雜ふるを以て晩年其風格を變ぜり」と評された永岳は、狩野派のモチーフに写生的な要素を加味した雅邦らの山水図の誕生を予感させる転換期の画家である。西洋絵画の手法をも採り入れた雅邦の作品のような、色彩の諧調を伴つての自然描写は希薄であるにしても、伝統的な

狩野派の作風に、現実感あふれる描写を導入しようとした点で、永岳は、日本近世近代絵画史上、次世代の画家たちに繋がる重要な位置に立つ画家だといつてよい。

#### 〔註〕

- ① 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、一一—一五頁。
- ② 拙稿「春光院客殿の障壁画―狩野永岳の壁貼付絵と襖絵―」、『関西大学博物館紀要』第三号、関西大学博物館、平成九年（一九九七）三月、九九—一〇頁。
- ③ 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。
- ④ 前掲拙稿、「春光院客殿の障壁画」、一四五—一四六頁。
- ⑤ 同書、一〇八—一〇九頁。
- ⑥ 同書、一四五—一四八頁。
- ⑦ 永岳と為恭の作風の関連に、いち速く言及した文献としては、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—三三頁がある。拙稿「狩野永岳の再評価―妙心寺春光院客殿障壁画をめぐる―」（『美術学会研究発表要旨』、『美術』第一九一号、美術学会編、平成九年（一九九七）、五四頁。
- ⑧ 池田常太郎編著『日本書畫骨董大辞典（書畫篇）』、歴史図書社、昭和四十六年（一九七二）、五五〇頁。

## 春浦院客殿の山口雪溪筆障壁画について

山岡泰造  
福井麻純  
長井健

今回は主として現存の障壁画についてのみ解説し、建築物の由来・変遷や、山口雪溪の経歴の検討などについては次回に掲載することとした。

春浦院の客殿は、南側の三室にのみ障壁画が現存し、別に障壁画の一部と思われる画面が、二曲一双の屏風となっている。客殿は南面し、東側の室が下間になり、西側の上間には床と書院が付いており、室中の北側は佛間である。障壁画は、床貼付三面と上間の北・東二面の襖八枚に山水図、室中の西・北・東三面の襖十二枚に花鳥図、下間の西・北二面の襖八枚に人物図（仙人図）が描かれている。更に、室中の南面の腰障子四枚に花鳥図、下間の南面の腰障子四枚に竹図が描かれている。二曲一双の屏風は一連の襖四枚分と思われる、人物図（仙人図）が描かれているが、紙継の相違などから下間東面のものとは考えにくい。上間・室中・下間についてそれぞれ山岡・福井・長井が解説し、全体の特色について山岡が総括した。

上間の床の向って左脇壁に「雪溪筆」の落款と、「白隠」朱文方印、「雪溪」の白文方印がある（雪溪A-11）。床の貼付絵三枚と襖絵とは図柄が続かず、床貼付絵は独立した山水図をなしている（雪溪A-10）。構図は主として画面右寄りに景物を配して重く、左方はおおむね漠漠たる空間である。景物を描く場所と、主として空間をなしている場所との割

合は一对二ほどで、画面は空漠とした感じが強い。これは床貼付という場所のせいもあるが、山口雪溪の画風自体も余白が多く軽淡で、虚白ともいえる特色をもっている。床貼付の向って右側には、近景に土坡と樹木と漁夫、中景に斜めに長く水面まで伸びる山裾、遠景に山塊とその間に隠顕する塔や殿舎や四阿などが描かれる。画面中央辺りには淡く山稜と叢林が見えるが、右方の景物との繋がりや遠近は判然としない。画面左端、先に述べた落款・印章のある左脇壁には、かなり大きく帆船が描かれ、二人の人物の姿も見える。細部の構成や描写は入念で緻密である。画面右方手前から土坡が水面に突出し、その上の樹木（雑木）の下、水際の岩の向うに地面が広がり、櫂をもった漁夫が一人、水面に伸びる土坡の先、枯葦の間に泊る苦舟に向って歩んでいる。水面に参差する土坡は、三重を一組にして、角度を変え、形を変えて三ヶ所に配されている。遠景は三つの山塊から成り、中央の山塊は丸味を帯びて大きく高く、左右に低く横に伸びる山塊を従えている。建物は中央の山塊の右側に下って行く稜線に沿って配置されている。床貼付は全体として構図も表現もやや古風な方式を示している。

これに対して東面から北面へと展開する襖絵はかなり奇抜な構成を示している。東面（雪溪A-1・2・3・4）の中央に、ゆるやかに盛り上げる丘の上から、突然細い崖が竜が飛騰するように画面を突切って伸び、その崖の右側、棧道から眺望する景色は、雪の遠山と寒空を飛来する雁の列、土坡が参差する雪原に下りて憩う雁の群である。崖の向って左側は、一転して岩間を曲折しながら下る水流が、次第に速度を緩めて、室の東北の隅の辺りから、北面（雪溪A-5・6・7・8）へ入って次第

に広い水面となり、水面と土坡が交錯し、葦原が拡がり、そこでは水中に設けられた台上で四つ手綱で漁をする漁夫もみえる。水面はやがて土坡の参差する対岸に到り、衰柳の疎らに生える辺りで水門に流れ込み、画面の向って左端へと流れ去る。水門の傍には鍬を擔いだ農夫が振り返って水流を見やり、遠くに平らな丘が淡く姿をあらわす。これら一連の画面の手前には、中央の崖から伸びる山裾の稜線が描かれ、それが左方に下って遂に水辺の道となる。山裾に隠れるように殿閣が置かれ、水辺の道には、驢馬に乗り黒い頭巾を被った高士が、袋に入った琴と荷物を振り分けて担いで歩く童子を従えて、水流の方向、すなわち左方へと進んでゆく(挿図1)。ところで、東面の中央の崖の、向って右方の雁のいる雪景は、全体の中でそこだけ孤立した一角にも見える。山口雪溪は、他の場所でもそこだけ孤立したような場面を挿入することがあるが、この山水図の場合は、殿閣の中で聳える楼台の中に、童子を従えて坐して外を眺める高士の視線によって、構図全体に繋がっているように思われる(挿図2)。高士の坐す楼台は車輪形の葉をもつ大きな松樹の傍にあって、宝形造の瓦葺の屋根をもっている。高士は騎驢の高士とは逆の右方に顔を向け、その視線は、崖の左側を流れ下る水を見るといふよりは、近景の丘の彼方に雪原を眺望しているように見える。あまり目立つた描写はしていないが、驢馬に乗る高士の進む方向と、楼台に坐す高士の視線の方向は、この山水画の要であらう。

床貼付の山水図は静的な構成で古風な様式を示し、襖絵の山水図は動的な構成で斬新さを強調する。両者はあるいは制作の時期を異にするのかも知れない。(山岡泰造)

室中は、「四季花鳥図」(紙本墨画)、東側四面(雪溪B114)、北側四面(雪溪B518)、西側四面(雪溪B912)と、南側障子腰貼付絵四面(雪溪B1316)の計十六面からなる。東、北、西の三面には、梅を中心とした春の情景、夏から秋への情景、松を中心とした秋の情景が連続画面として描かれ、障子腰貼付絵には兔、叭々鳥が独立した画面に描かれている。

東側四面は梅を中心とした春の情景。画面右側に、左斜め上へと伸びる梅の巨幹が小刻みにとった輪郭の内を淡墨で渲淡し、樹皮の表現は抑えて描かれている。そこから分かれた枝が画面左下へと降りて水につき「水くぐりの梅」となり、再び水面から枝先を伸ばしている。また右へと分かれた粗々しい枝は「水くぐり」の枝とつながり、画面左へと見る者の目を誘導する。細い枝には梅の花が丁寧に描き込まれ、枝分かれする幹の折れた先には一羽の鶯が左を向いて鳴いている。この梅の手前には一羽の山雀がとまる小ぶりの梅が描かれているが、これから左へ分かれた枝は、背後の梅の幹、「水くぐり」の枝から斜めに分かれる枝、水面から出る枝先と、右へ屈折した枝は、「水くぐり」の左へと降りていく枝、土坡とそれぞれ平行線を成し、対角的な二種の斜線で構成する画面となっている。

画面右最前には外隈を施した左向きの愛らしい白兔がぼっかり浮いたように描かれている。梅の巨幹の背後、画面左の水景へと続く土坡のさうらに向こう側に俯瞰的な岸辺があり、その岩には一羽の鶉鴒がとまっているが、この情景は第二面(雪溪B2)より左へは続かず、いささか

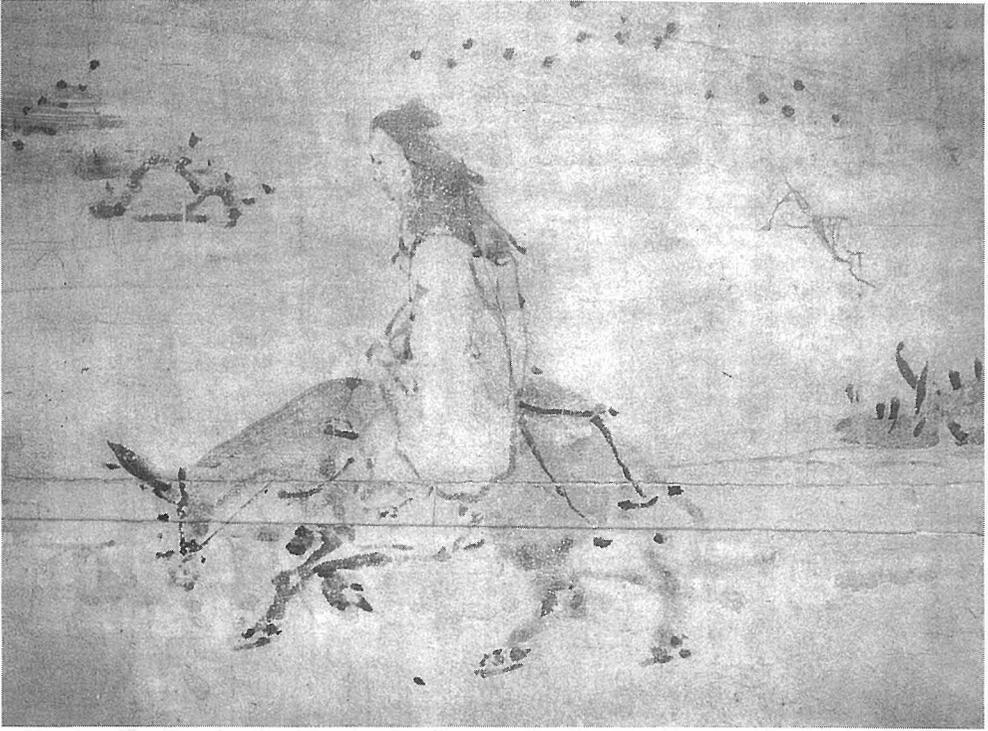


插图1 雪溪A6 (部分)



插图2 雪溪A4 (部分)

不自然な印象を与える。

第二面(雪溪B2) 下にはこの東側画面において最も手前に位置する岩が、濃墨で輪郭、点苔を施した内を渲淡して描かれ、その上にこれらの梅を見上げる一羽の鴨が描かれるが、丁寧な筆使いでその質感まで巧みに表現されている。

第三面(雪溪B3) より水景が続く。薄墨を施した中に濃墨で草のようなのものが描かれるが、それが岸に生える草なのか、水から顔を見せる草なのかは不明で、さらに奥へと続く景観は描き込まれていない。また、「水くぐり」の枝の先の延長線上には二羽の雀が互いに見合っており、羽を広げて飛ぶ様子が清々しく描かれ、さらに北側へと画面が続くようにコーナーが利用されている。

北側四面は、夏から秋への情景。東側画面から続くかたちで水景が広がり、左から大きく伸びるなだらかな岸辺が描かれる。第二面(雪溪B6)の中景に位置する岩の上に体を左向きにした金鶏の雄の姿があるが、傷みが激しくその頭部は失われている。その目線は第三面(雪溪B7)水際の雌と愛らしい二羽の雛に注がれているのではないだろうか。

この金鶏の立つ岩は、その背後の土坡との境界を曖昧にしたまま右斜め上へ続き、そこからは細い木が左へと伸びている。これには梨、海棠の類らしき花がたつぷりと水墨を含んだ筆で描かれている。その横から左斜め上へ太い幹が伸びており、この幹から右へ分かれた枝は先に述べたものと同じ花をつけている。しかし、第二面(雪溪B6)上端からのぞく松のような葉は、位置関係から推測するとこの太い幹をもつ樹木の葉であると思われる、一本の樹木に種類の異なる葉、花が描かれてしまっ

たことになる。あるいは、雪溪はこの葉をさらに後ろに垂直に立つ幹の葉として描いたのかもしれないが、この幹はとってつけたようにそこにあるため、不自然な印象を与えてしまっている。また、この枝にとまる雲雀はこちらへ向かって飛んでいる鋭い羽をもつ雲雀の番と見つめあっている。

第一面(雪溪B5)には水景の中に一羽は正面向き、一羽は片足を上げて首を左向きにひねる小鷺が外隈を施して描かれている。これらの手前に描かれた土坡は左へと続かず、前途の樹木と金鶏の情景と、この小鷺の情景との画面上でのつながりはスムーズではなく、不安定に見えるが、手前の水景がこの二つの情景をかううじてつなぐ役割を果たしている。この水景には雄鴨一羽と雌鴨二羽が浮かぶが、互いの視線は合わされていない。これにつながる水景は画面左奥へと続いているように思われるが、モチーフどうしのつながりがうまくいっていないためか、画面全体で見ると、ここでも水面レベルが通っておらず曖昧である。

第四面(雪溪B8)には濃墨で力強い皴を施した岩が描かれ、その上には駒鳥が頭を持ち上げ芙蓉にとまる駒鳥の番を見つめる。芙蓉の葉の表現では、没骨でみずみずしく描いたところへ濃墨で葉脈を入れたり、たらし込みを用いて柔らかい感じをもたせ、変化をつけている。また、花も淡墨による没骨のものと、ゆるやかな細い線で輪郭をつけているものとがみられる。これらの背後には菊や根笹が薄墨をはいた中にシルエツトのように描かれている。画面の端では芙蓉の枝が左へ伸び、また葉の一部をのぞかせてコーナーで切れることなく西側画面へと続くように描かれている。さらに西側画面からは松の枝先が伸びており、画面と

してのつながりを強調させようとする雪溪の意図が読み取れる。

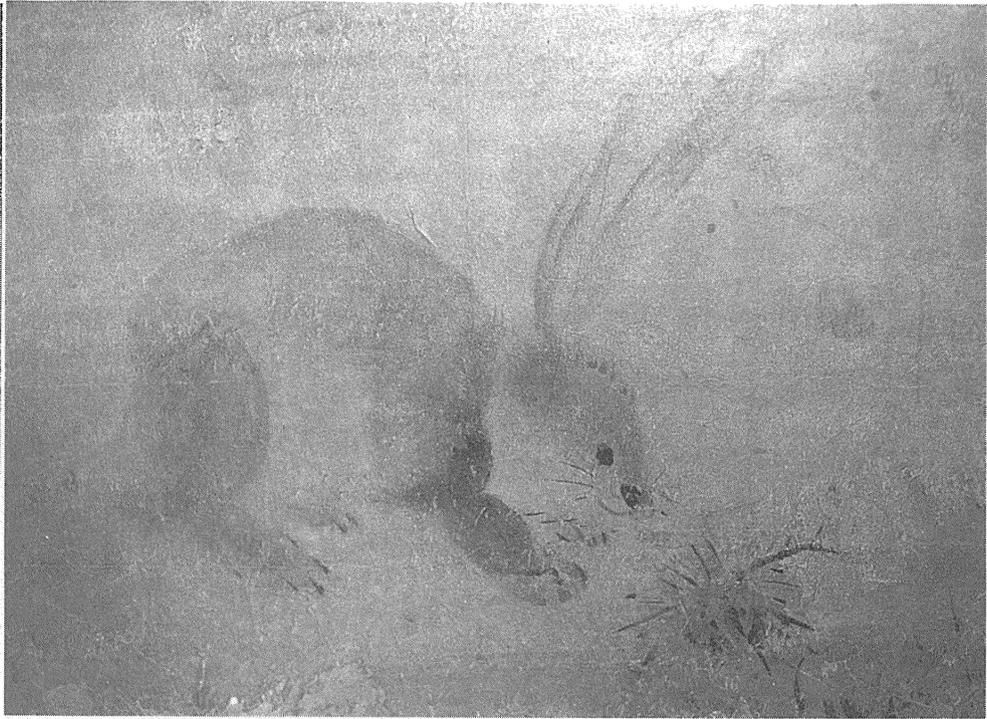
西側四面は松を中心とした秋の情景。北側第四面（雪溪B8）より続く松の枝と芙蓉が第一面（雪溪B9）に描かれる。芙蓉にとまる山鶺は地面を見つめるが、芙蓉が左へ大きく伸びた先にこれと直線的につながる松の枝が上端から描かれ、これにとまる山鶺の番は右下の相手を見つめて鳴いているため、よりいっそう線としてのつながりを強めている。緩やかに左へ降りる土坡が平行に連なる中、没骨で濃淡を使い分けて清楚に描かれた桔梗、女郎花、菊といった秋の花が咲き、一羽の鶺がじつとして描かれている。そして左へと伸びた土坡から松の巨木が斜め上に向かって描かれており、先に述べた第一面（雪溪B9）上端からの松の枝、芙蓉と松の枝が成す線とほぼ平行に配置されている。この松は上へいくにつれ、はつきりとは描かれなくなるが、枝はいったん画面上端へ消え、再び両脇へ降りてくる枝として描かれ、その大きさを想像させる。松葉は速い筆で車輪状に描かれ、濃淡によって厚みもたらされている。樹皮の様子はあまり描かれていないが、小刻みに筆を入れた幹に時折濃墨で力強く粗々しい表情が加えられ、抑えた表現でも十分にその存在感を示している。これに対し、絡まる蔦の細く緩やかな線は複雑でいささか神経質な印象を与える。左へと大きく伸びる枝には珍しい柄の鋭い嘴を持つ中禽がさかさまのポーズで描かれている。松の根元の岩の上には、二羽の叭々鳥が一羽は声をあげ、一羽は首をひねり左方をじつと見つめている。岩の表現は淡泊で、鳥たちの羽は粗い感じがよく表現されている（挿図3）。また、萩の枝が二本左へ大きく平行に伸びており、没骨の花、葉が丁寧に描かれる。その上の松の枝や叭々鳥の向きとともに、ここで

も左への流れを作り出している。

最後の南側障子腰貼付絵四面は、むかって右より二面（雪溪B13、14）に兎、続く二面（雪溪B15、16）に叭々鳥が描かれているが、東側画面からは続かず、またそれぞれの画面も独立し、つながりはない。まず、第一面（雪溪B13）には右向きで鼻先の栗をみつめる野兎が没骨で描かれるが、前足の付根に墨がたまり、濃淡の変化によって丸々とした愛らしい姿に仕上げられている（挿図4）。第二面（雪溪B14）は外隈を施した白兎が体をひねり、上を見上げながら跳ねている姿で描かれる。東側第一面（雪溪B1）の兎とは違い、その輪郭は細かく丁寧に描かれている。続く第三面（雪溪B15）には二羽の叭々鳥が描かれる。一羽は土坡の上を上を向いた後ろ姿で立ち、もう一羽は水の中で羽を広げて大きく口を開けて鳴いている。水流も描き込まれ、これらはどちらも筆勢がありながらも正確に形態がとらえられている。第四面（雪溪B16）には損傷し、失われた部分もあるが、点苔を施した没骨の木の枝にとまり、羽を広げて内を見つめる叭々鳥が描かれる。この鳥の羽も速筆ながらも濃淡をつけてその質感が巧みに表現されている。

以上室中「四季花鳥図」をみてきたが、襖絵においては、東側画面を見る限りでは、永徳の聚光院の「水くぐりの梅」を想起させる。しかし、全体的には元信の靈雲院の水墨行体花鳥図の方が、この図の雰囲気には近いといえるだろう。しかしこの花鳥図においては、雪溪独特の構図がみられる。これまで述べてきたように雪溪のこの花鳥図は直線的なモチーフを平行にならべ、これを対角的に配置している点の特徴としてあげられる。醍醐寺の「楓図」・「桜図」の両屏風にもこうした構図が見ら





挿図4 雪溪B13 (部分)

れるが、この花鳥図ではそれが顕著にあらわれている。また、コーナーでは左へと続く方向性を強調させてつながりをもたせ、大きな空間としてこの室中全体を囲むようにしている。

この部屋の花鳥図では、こうした構成によって画面に新たな空間をつくることが意図されたのかもしれないが、元信様にもみられる両脇に安定をもたせる重く構築的な構成ではないため、不安定な画面になったといえるだろう。また、個々の情景がうまくつながらない、水面レベルが通っていないなど、全体としてはやや散漫になっているようにみえる。

これに対し、鳥や花などの個々のモチーフは強弱、濃淡の巧みな筆使いによって丁寧に描かれており、これらを多数描きながら緩やかに移りゆく季節感を情緒豊かに表現し、空間をつなごうとする雪溪の姿勢がみとれる。このように、独特な構図を試みてそこに漂う湿润な大気や、広々とした空間性を表現しようとしている点においては、この図は雪溪の水墨画の中でも代表作としてあげるにふさわしいものだといえるだろう。(福井麻純)

下間二之間は、「群仙図」襖絵北側四面(雪溪C11~4)、西側四面(雪溪C51~8)と、「竹図」障子腰貼付絵四面(雪溪C91~12)の計十二面からなる。

北側向かって右から二面(雪溪C1、2)は、画面右下に数本の小竹を没骨で描く。とくに、濃淡をつけた葉の描写などは、伝統的な墨竹の気風を伝え、一見古様だがみずみずしさを感じさせる。第二面の中程左端から土坡が現われ、続く一面(雪溪C3)には左へ進む羊(あるいは山羊か)

が没骨で描かれる。土坡はさらに次の面へ続き、画面としてはつながるが、羊の大きさは、次面の人物のそれからするとかなり小さく感じられる。

続く一面（雪溪C4）には、仙人が三人描かれる。手前の仙人は、岩上で気を吐く亀の背中を押さえ、菊を一輪差し出す。真中の仙人は、瓢箪を持ち、それに口を近づける。奥の仙人は、笛を持ち横を向いて視線を遠くにやる。三人は樹木の向こうに、一直線に重なって描かれる。各仙人は、淡墨で老体を表現するのに対し、衣の描線は濃墨主体で、その存在感を巧みに表出する。肌と衣の一部にはうすく代赭を施し、さらにそれぞれの衣、そして真中の仙人の冠と奥の仙人が持つ笛には金泥で細かい模様が入れられている。面貌は、目に濃墨を入れ、鼻が大きく、白く長い髭をたくわえた、ユーモラスで親しみある表情を作り出す。

右から続いてきた土坡は、画面下手前で唐突に境もなく、岩に変化している。その皴は濃墨で画面に施され、粗い。画面右には、手前に画面外から一本の樹木が生えており、途中で右へ枝が分かれている。樹木の描写は、上半部は没骨描で処理されるが、中ほどからは濃墨の輪郭を伴う。点苔や樹皮の処理はいささか雑である。右へ伸びる枝は、先端に向かうに従い、やや小刻みに筆を入れる。三仙人の後方からは新たな土坡が現われ、画面をさらに左へとつなぐ。

続く西側向かって右から第一面（雪溪C5）は、北側左端画面と同様右に一本の樹木を配し、その側に立つ二人の人物を描く。一人は裾の破れた汚い衣を纏う仙人で、その背後に幾分若い仙人が立つ。さらに仙人の前では、大きな鯉が、おそらく水面（土坡との境が明確でないため、よくわからない）から口を開き跳ね上がる。仙人は目を大きく見開いて、

鯉に向けて右手を差しのべる。その中指からは何か力を発しているのか、先端に代赭が濃く施され、さらに金泥で指紋らしき線が入れている。その白い髪や髭にも金が混じり、おそらく何かの力を使い、今まさに、鯉を跳ね上がらせている場面を描くものと思われる。背後に立つ仙人は、その様子をじっと見入っている。衣の装飾や著色については前面のそれと同様で、老仙人の衣は墨を塗った上に、後ろの仙人は衣と冠に代赭を塗った上に、それぞれ金泥で模様を入れられている。さらに、樹木の根元からのぞく仙人の履く靴には、その色彩がよく残り、濃い代赭の上に金泥で模様が入れている。鯉の表現は非常に力強く、雪溪の卓越した力量がうかがえる。さらに、鯉の周囲に外隈を施し、まさに跳ね上がったときその瞬間を切り取るように、動きのある姿を浮き立たせる。樹木の描写は右隣りの襖絵とほぼ同じだが、枝は左右に分かれ、右の枝は右隣りの襖絵の上部へ、左枝は一旦画面外へ消え、続く左の画面からその先端が降りてきている。

続く二面（雪溪C6・7）は、水景へと移る。右側（雪溪C6）は、前景に水流、後景に上半部を霞に消された巨岩を配する。水流には淡墨で数本の細線を入れる。巨岩の下はくり抜かれ、洞窟状になっていて、その前に小さな岩を配する。皴はC4のそれと同様、濃墨で処理された粗い面的なものである。左側（雪溪C7）も、前景にわずかに水流が描かれ、同じく水景が続くことがわかるが、模糊としてほぼ余白に近い。奥に土坡が確認できるため、この水流は川かと思われる。

襖絵の最終面（雪溪C8）は、損傷著しく図様も判別し難いが（上部三分の一ほどには補紙が認められる）、現状では右を向く仙人らしき一

人物が確認される。容姿や表情はほとんど見えないが、衣は墨で黒く塗られ、また破れた裾が確認できるため、C5の鯉を操る仙人に似るかと思われる。また、背景についても全く確認できない状況にある。

以上、襖絵の各人物のモチーフは、『列仙全伝』（以下『全伝』とする）に取材するものであろう。同書は、慶安三年（一六五〇）に『有像列仙全伝』として最初の翻刻本が作られ広く普及し、所収の仙人たちは近世の絵画のみならず文学作品にも多く活用され、発想の源となる。雪溪もこうした時流に伴い、新来のモチーフを大画面制作において活用した。

なお、円山応挙（一七三三—一七九五）やその弟子秀雪亭（？—一七八七—一八一三—？）の作品に、同じく『全伝』あたりを典拠にしたと思われる「群仙図」襖絵がある。両者とも、雪溪画と共通する人物がわずかに見られるものの、雪溪とは異なったものになっている。しかし、注目すべきは、雪亭画にも「氣」を吐く亀が描かれていることであろう。

また、同じく京都の画家曾我蕭白（一七三〇—一七八一）の作品に、C4・5の図様と同様な組合せの「仙人図屏風」があり、この図様が一つの画題として定着していたのかも知れない。

南側は「竹図」障子腰貼付絵四面からなっており、没骨描の竹のみを、模糊とした空間（水流らしき線描が確認されるため水辺の情景かと思われるが、襖絵ほど明確でない）の中に配する。右から第一、三面（雪溪C9・11）は小竹、第二面（雪溪C10）は竹林、第四面（雪溪C12）は数本の竹、という具合に一面ごとに描き分け、画面に変化をつける。全体の描法は襖絵の竹（雪溪C1・2）のそれと似通っている。

なお、春浦院にはこの襖絵とは別に「人物図」二曲一双屏風が遺存す

る。左隻は、左扇上部に鳳凰に乗り楽器（笙）を右手に持つ人物、右扇下部に岩と小竹を描く。これは『全伝』の蕭史に当たると思われるが、版本挿絵では夫婦で描かれるため、屏風に改装される以前の襖絵の段階ではもう一人の仙人が描かれていた可能性もある。また厳密に言えば、蕭史が持つ楽器は笙ではなく蕭（笙にさらにリードがついたような楽器）である。右隻は、左に向かって歩く人物（おそらく仙人）とその後ろにつく童子の二人を描く。画面損傷のため、その容姿や表情は判別し難く、また他に目立ったモチーフもないため、人物の特定はできない。両隻とも人物描写（筆致、設色、金泥の装飾模様）や技法など、その技法は襖絵のものと酷似している。

以上、屏風を含め襖絵を総じて見ると、とりわけ大きなモチーフがないせいもあるが、他室と比較すると、やはり散漫とした感はぬぐえない。背景をほとんど描かず、わずかな土坡や水景で長大な画面を辛うじてつないでいるといった印象を受ける。こうした画面構成の先例は海北友松筆「竹林七賢図」（建仁寺蔵）あたりが想起されよう。しかし友松が、いかにも「桃山」的な可視的効果を狙って、背景を最低限まで切り捨てたのに比べると、江戸中期の雪溪画においては、人物も比較的小さく、友松のようなエネルギー的な制作態度を感じることは難しい。しかし、牧谿や雪舟に私淑したと諸画伝に記され、また「室町水墨画の伝統を飾る最後の画人」と評される画風が、本図を見れば首肯されるところである。墨に対する古様ながらも情感受豊かな解釈、そして室町以来の気風が漂う、江戸時代には珍しく地に足の着いたような水墨技法。本図に関しては、そうした性格がよく現れている。着実な筆力や、新来のモチーフ

を冷静かつ積極的に自らの画風に取り入れるその創造性は、非常に個性的なものとして評価されるべきであろう。(長井健)

山水図・花鳥図・人物図(仙人図)を比較して、全体に通じる特色を考えて見よう。

花鳥図は室の東・北・西の三方に互る大画面である。そしてその両端には、梅と松の巨樹を置いて、中間を比較的軽淡に描く構成をとっている。東面の梅は向って左に向って大きく枝を伸ばし、その枝の一部を一担水に潜らせてから更に伸ばすように描いている。これは狩野永徳の聚光院の室中の花鳥図のうち、東面の梅の描写とよく似ている。ところが、室の東北隅を中心とする東面と北面の接続には、わずかに向って左に飛ぶ三羽の小鳥を用いるのみで、緊密な結合は見られない。しかも、北面では、改めて画面上方から左方へ傾斜する土坡を描き、二・三の大樹を添え、再び新たに画面をスタートさせるかのようなのである。画面手前には、緩やかに左方に向って高まり、西面に接続する土坡を置く。北面の中心は、一対の山鳥の対応である。室の西北隅における北面と西面の接続も、それほど緊密なものではなく、松の枝先が西面から北面へ渡っているのと、近景の土坡の上で、北・西両面に互って芙蓉が咲いているだけである。西面に入ると、土坡は左端へ向って次第に低くなるが、右から左への流れはあまり強くは感じられず、むしろ西面の中央に生える松の大樹が、枝をゆったりと左右に伸ばし、特に向って右側に伸びる枝は、一旦画面の外に出て、室の西北の隅で再び画面に伸び込み、西面と北面とを繋いでいる。松のこの枝のこの湾曲は、東面の梅の大樹の水潜り枝と四

凸の対応をなして、画面を一体化している。しかし画面の統一感はその程強くはなく、各面にさまざまな傾斜をもった土坡(地面)が挿入され、それらが画面の連続した流れを軽く切断して、画面に即興的な変化をつけている。そして東面の向って右端の梅の大樹の背後には、画面奥に向かう土坡の重なりが唐突にあらわれたり、北面の向って右端の急傾斜の土坡の上には、やはり画面奥へ向かう樹木の並び方が、東面から北面への流れを、むしろ一旦止める働きをしている。これらは画面全体の流れの中では、一寸した変奏曲的なものの挿入といえる。動物や鳥の扱い方も、軽快で即興的である。東面の梅の大樹の下には向って右方から突然白兔が一羽走り込んで来るし、梅樹と下方の岩との間で、鶺鴒が一対ひそやかな対応を示し、北面では山鳥の一対が中央でやや強く表わされるほか、右側の土坡の陰には白鷺が一対、体を寄せ合っているし、水辺では鴨が二三羽低く泳いでいる。西面では松の枝と芙蓉との間で尾長鳥の一対が、比較的大きな幅で対応しているのに対して、松の大樹の根元の岩には、二羽の叭々鳥が体を寄せ合って画面の左方に視線を送っている。そしてその視線の方向に萩が斜めに伸びてやわらかく画面が終結する。

室中の南側の腰障子四枚の絵は、地面を見つめて蹲る兔と空を見上げて跳躍する兔、岩に止まり、飛翔し、枯枝に止る三羽の叭々鳥の翼と視線の変化を巧みに、即興的に捉えている。

人物図(仙人図)は、北面、向って右端にはじまり、室の西北の隅を経て、西面、向って左へという一連の流れを示している。しかし、その流れは強いものでなく、軽快がかつ即興的である。まず北面、向って右手には笹が低く生えて風に揺らいている。仙境を暗示する不思議な風で

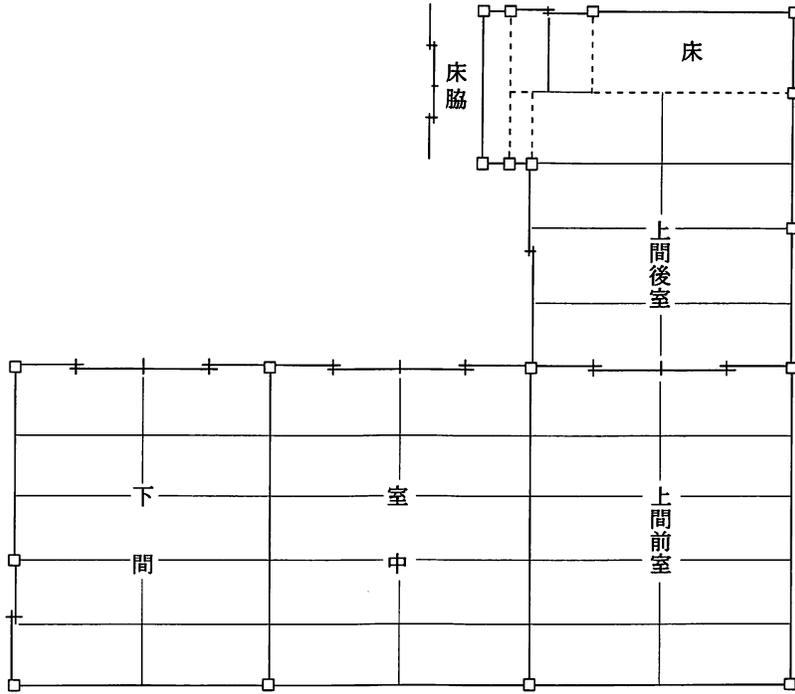
ある。風の吹く土坡の上を一頭の羊が左に向つてとことこと歩む。羊といえは黄石公であるが、そのような人物は見えない。北面の向つて左端で、羊が歩いていた地面が急にストーンと落ち込み、そこに雑木が一本生え、その木の下、地面の陰に三人の仙人が上下に重なつてたむろする。一番上の仙人は禿頭で両手で笛を執り左方を見やり、中の仙人は冠をつけて正面を向き、胸前に瓢箪をかかえこむ。下の仙人は禿頭で、右手に菊花の折枝をもち、左手で傾斜した土坡の端で頭を挙げて靈気を吐く亀を馴でている。これら三仙人は、持物からして特に誰と決める程の必要が感じられない扱い方である。この三仙人の前でストーンと落ち込んだ地面は、西側に入ると消失して、やや上方から新たに地面が広がり、左方に向つて低くなつて行く。右端には雑木が一本生え、その樹木の下に二人の人物が立っている。一人は冠を着け、一人は禿頭で、両手を前に伸ばして地面の上方で鯉を一匹躍らせている。後にひかえた冠の男が鯉高仙人で、前の禿頭がその鯉を石に変えてしまったということかも知れない。遙か画面の左端には、水中に網を肩から提げて立つ硯子和尚と覚しき禿頭の男がいる。西面中央の空虚な画面には、山脚の一部と洞穴と岩とが軽淡に表わされ、竹や草が添えられている。下間の障壁画の地面は微風の吹き通る軽快な地面である。同室の南側の腰障子は、襖絵の地面を集約した感があり、四枚の画面を草と竹のみで構成する。画面は向つて右から左へと展開するが、まず草のみで近くが強く遠くが軽く、次に近くに風になびく竹枝一本と遠くに強弱大小のリズムを持つ竹竿の列、次は近くに土坡と竹が一本、遠くに淡い土坡と草で遠近ともに弱く、最後に二本の竹竿を交叉させ、更に土坡とも交叉して終る。

二曲一双の屏風に描かれた仙人図は、向つて右方の地面に、冠を着けた高士と手に棒を持つ侍童、向つて左方に空中高く鳳凰に乗って飛翔する童子を、対角線の方向にお互に視線を向け合っている構成で、その中間に岩と竹とを配している。地上の二人の周辺にも竹が生えているところからも、下間の画面と一連のものかとも思われるが、この屏風仕立ての画面の人物や岩の表現には潑墨風の筆墨の使い方がみられ、画面の紙継ぎ（紙継五段、各三六、二待好）も異なる点からも、下間とは別の画面であつて、三室の襖絵とはやや制作年代が異なる可能性もある。

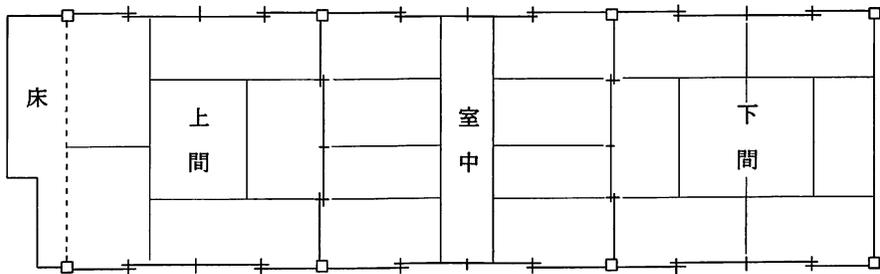
床貼付絵と二曲一双の屏風絵は構成が安定しており、画法もやや古風かと思われるが、三室の襖絵は山口雪溪の特色をよく表わしている。近世前半、特に桃山時代・江戸初期の絵画、特に障壁画においては、画家が自己の立つ位置、すなわち視点をかなりはっきり自覚しており、画面においては、地面を確定して現実的な空間を構成する点に特色があつた。そのような傾向を顕著に示すのが長谷川等伯である。ところが、元禄から享保頃にかけて、つまり江戸前期から後期への過渡期には、このような確固とした空間構成を弱めくずそうとする傾向がみられる。その一例が山口雪溪であつて、わざわざ地面の繋がりや整合性をくずして、即興的・間奏的要素を混ぜるのである。その結果、画面は軽快となるが、景物の实在感には薄れて、虚白とでもいふべき気分が漂う。そのような傾向の背後には、画家が作品を自己の気分に従順に、感情の流れのままに作るうとい志向が生まれたことを推測せしめる。それは、文人画や四条円山派にみられる構成主義的な画面づくりの先駆をなすものであろう。

（山岡泰造）

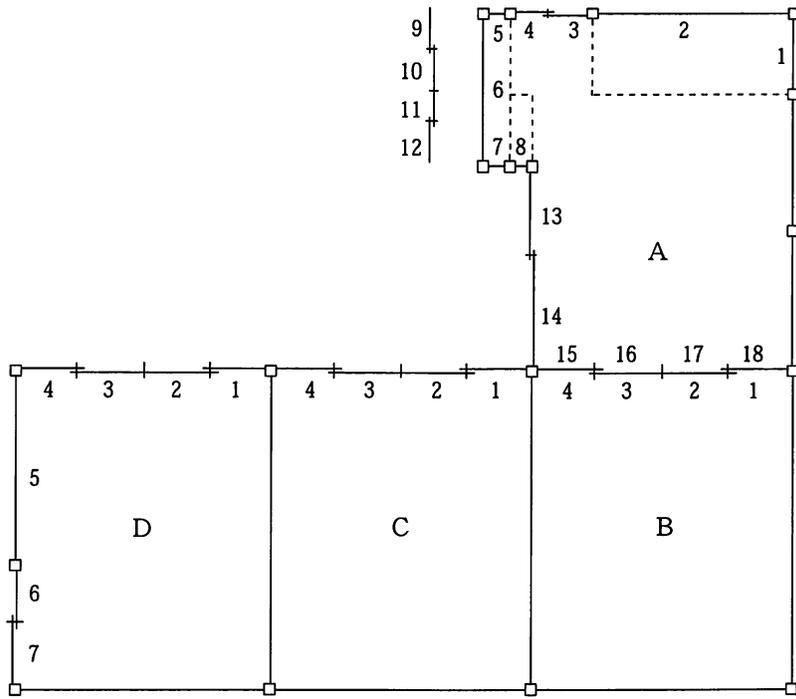
金台寺平面図



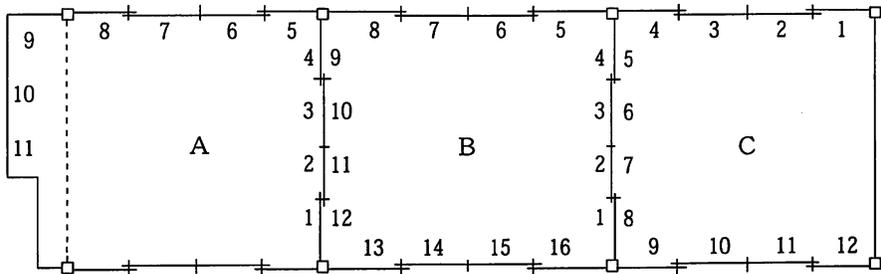
春浦院平面図



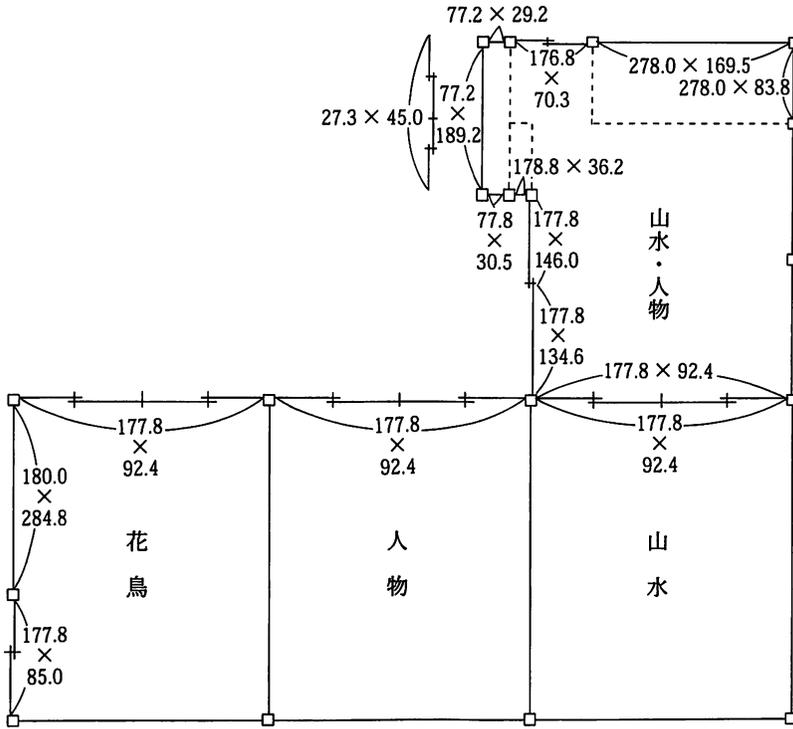
金台寺障壁画記号



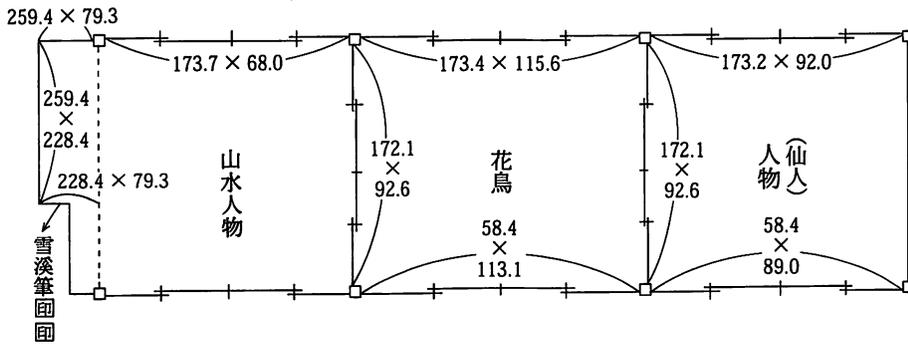
春浦院障壁画記号



金台寺障壁画寸法



春浦院障壁画寸法



春 浦 院  
雪 溪 襖  
(紙繼 5 段)

32.5
35.5
35.5
35.5
34.5

金 台 寺  
永 岳 襖  
(紙繼 5 段)

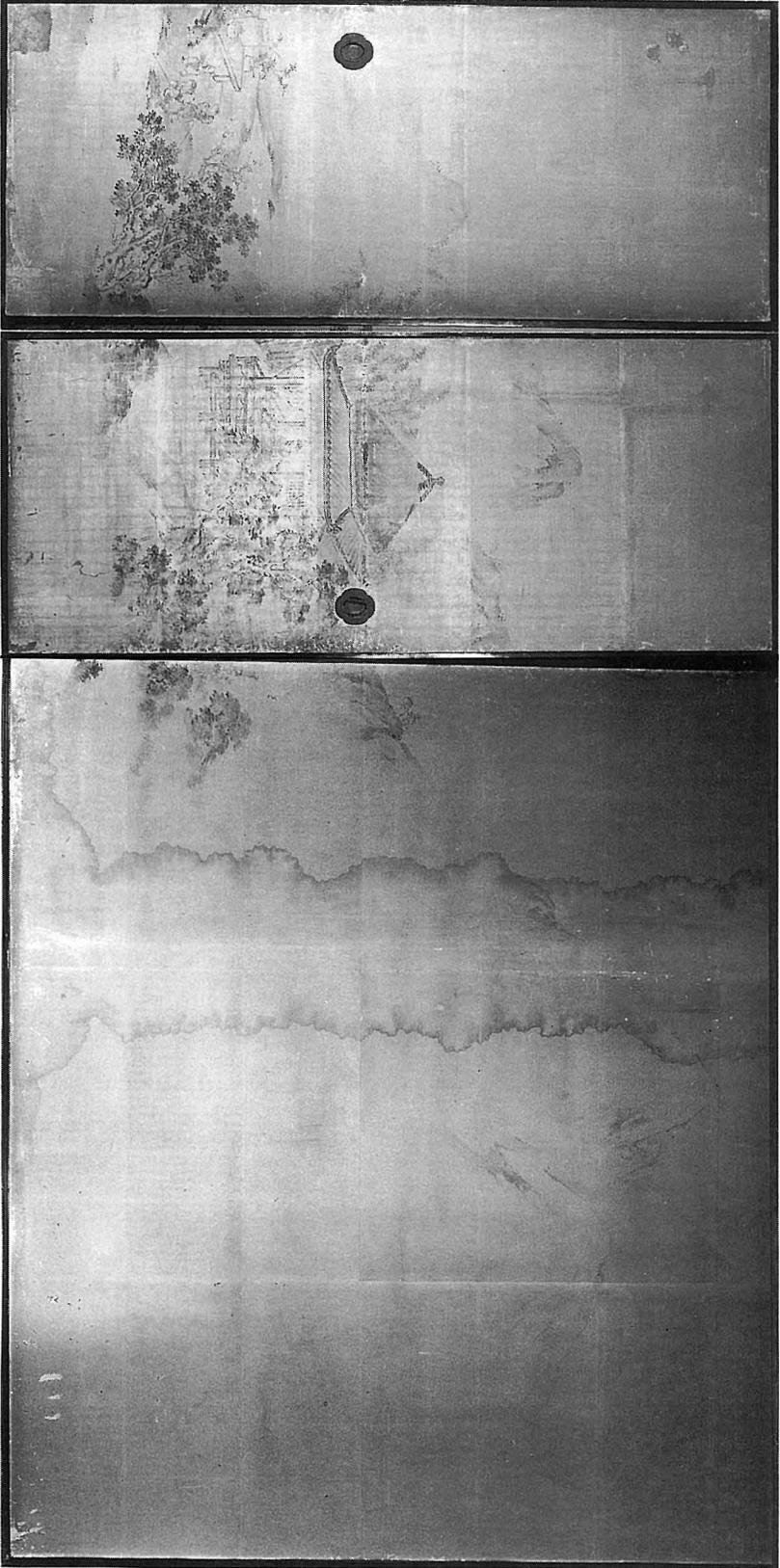
35.7
35.7
35.7
35.7
35.0

春 浦 院  
雪 溪 壁 貼 付  
(紙繼 7 段)

12.1
36.5
36.5
36.5
36.5
36.5
36.5
28.4

金 台 寺  
永 岳 壁 貼 付  
(紙繼 5 段)

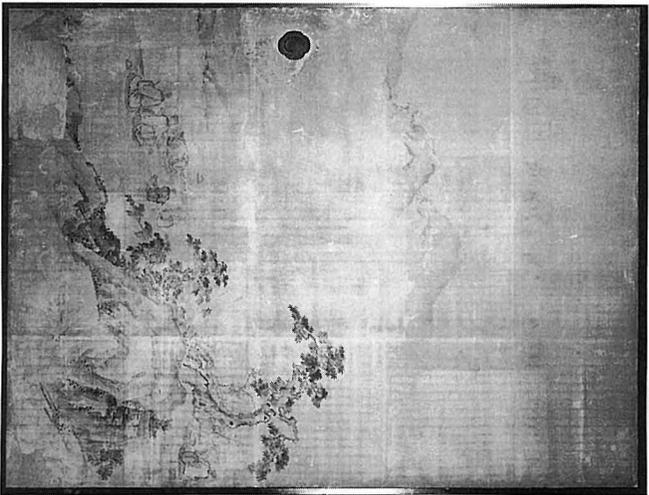
2.2
35.7
35.7
35.7
35.7
33.8



永岳 A 4

3

2



永岳 A14



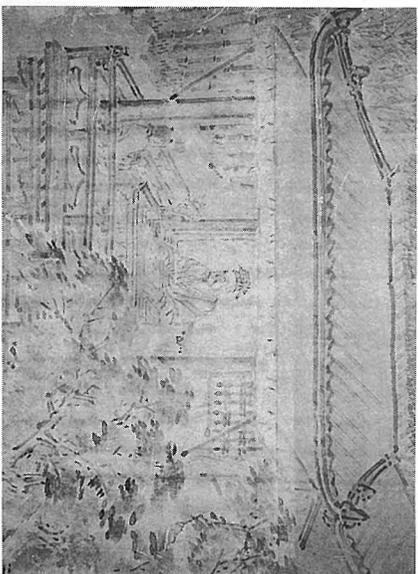
13



6及7·9·10·11·12



永岳 A13



A 3 (部分)



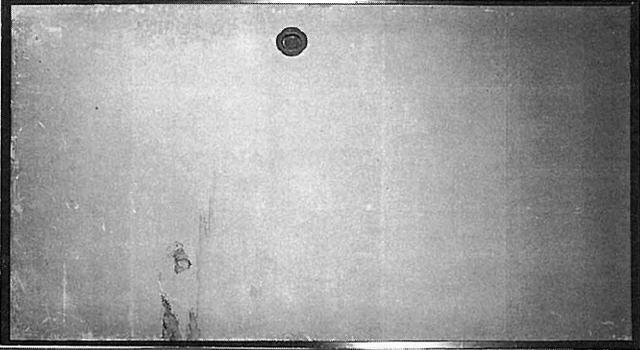
A 2 ~ 6 (部分)



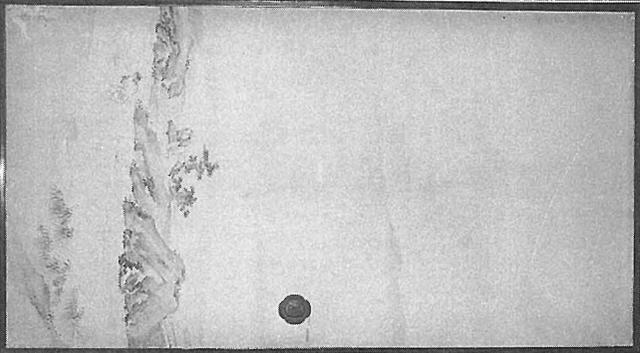
永岳 A11 (部分)



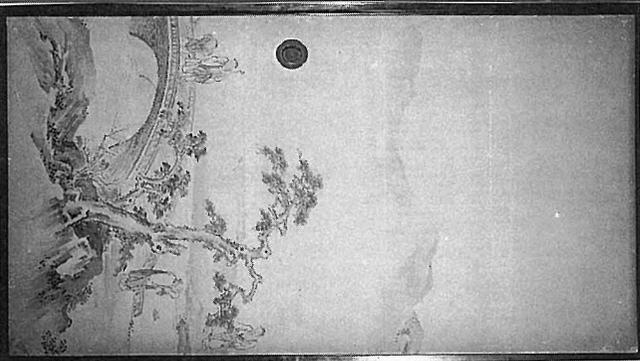
A10



永岳 A18



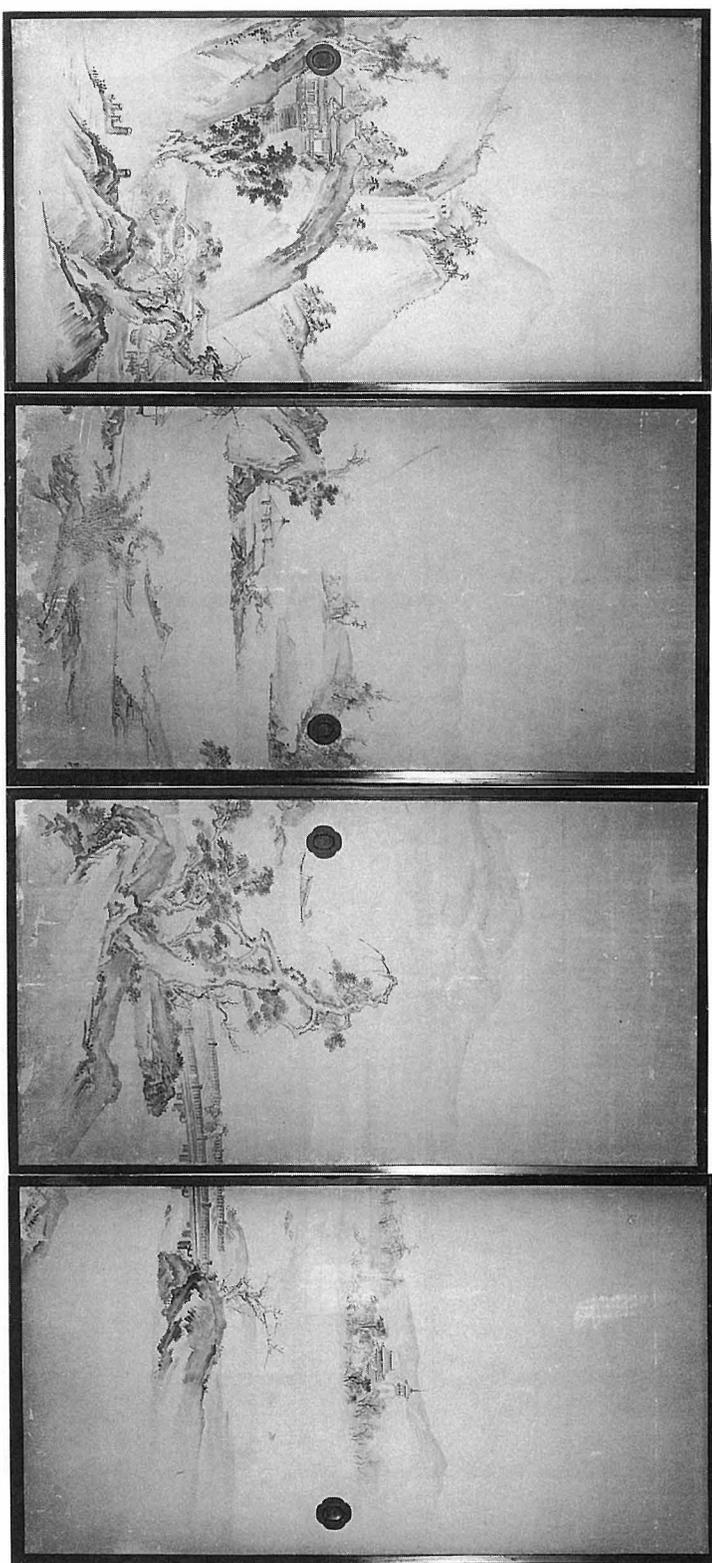
17



16



15



永岳 B 4

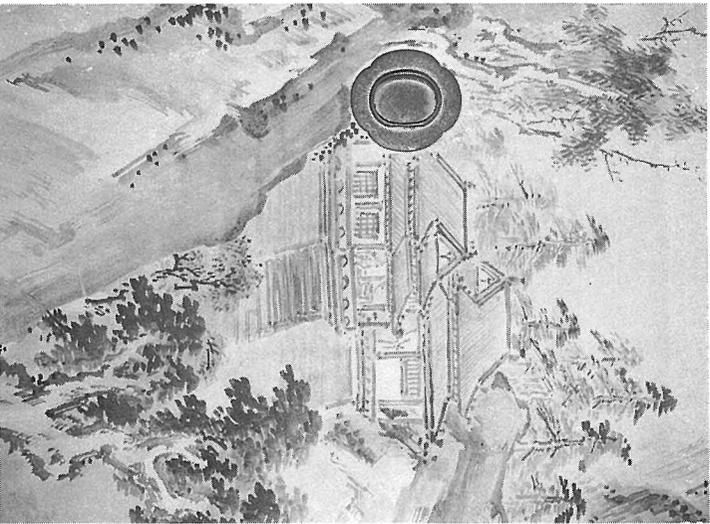
3

2

1



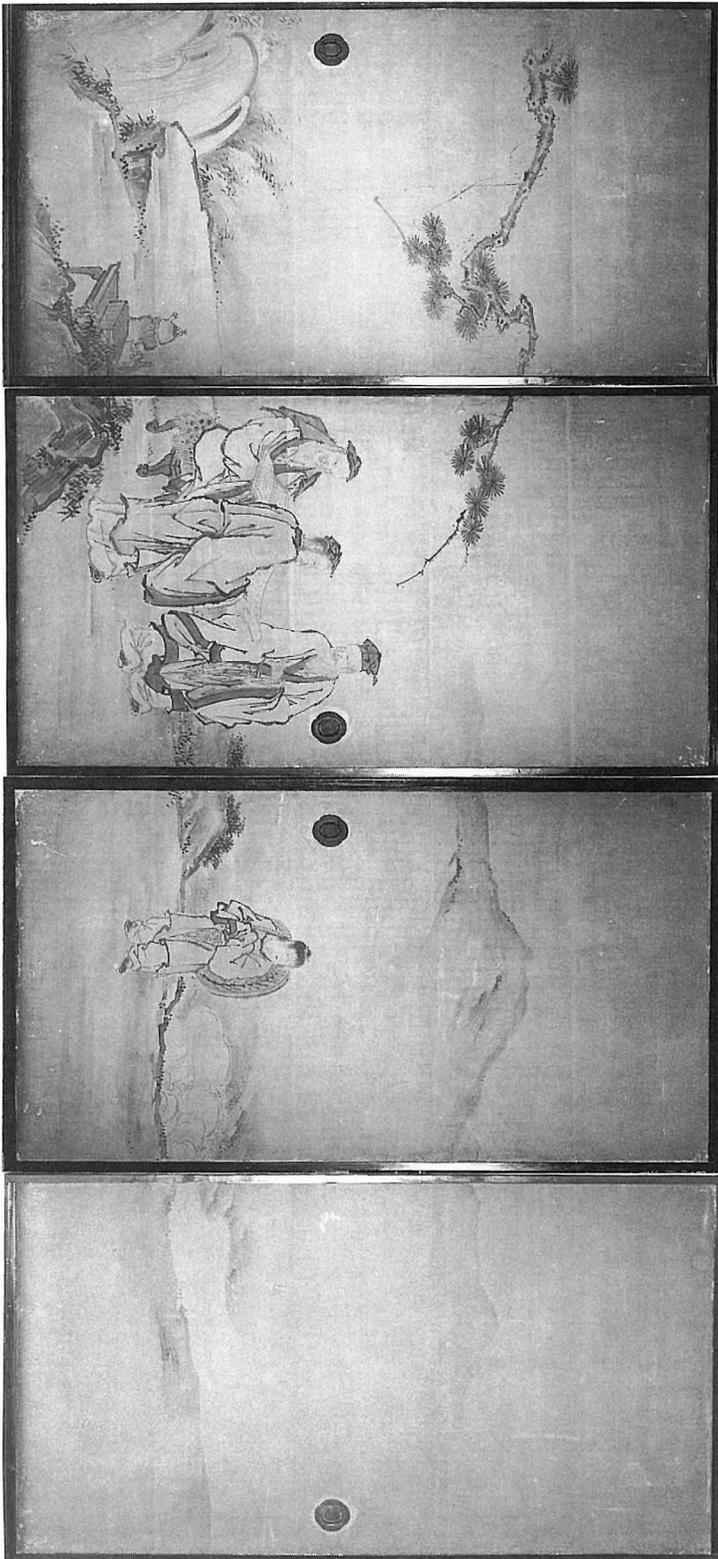
永岳 C 2 (部分)



B 4 (部分)



B 1 (部分)

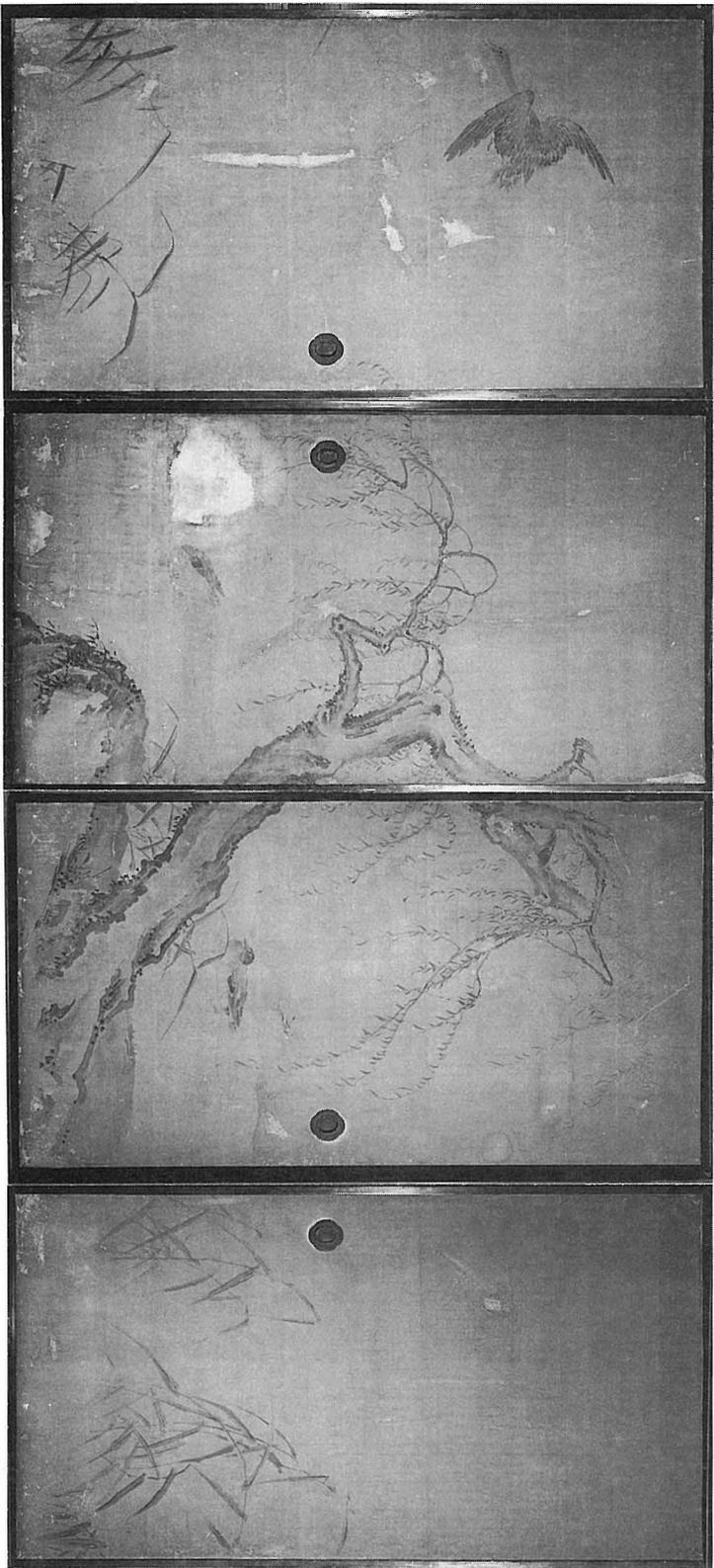


水岳 C 4

3

2

1

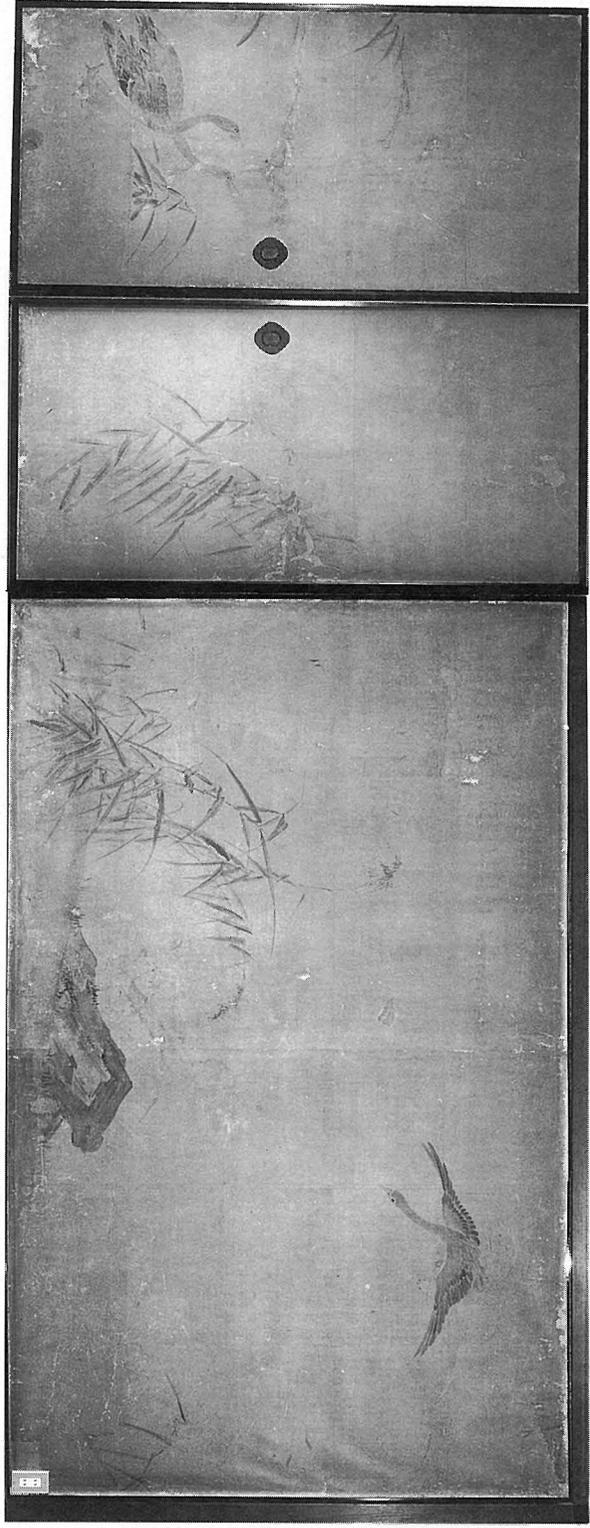


永岳 D 4

3

2

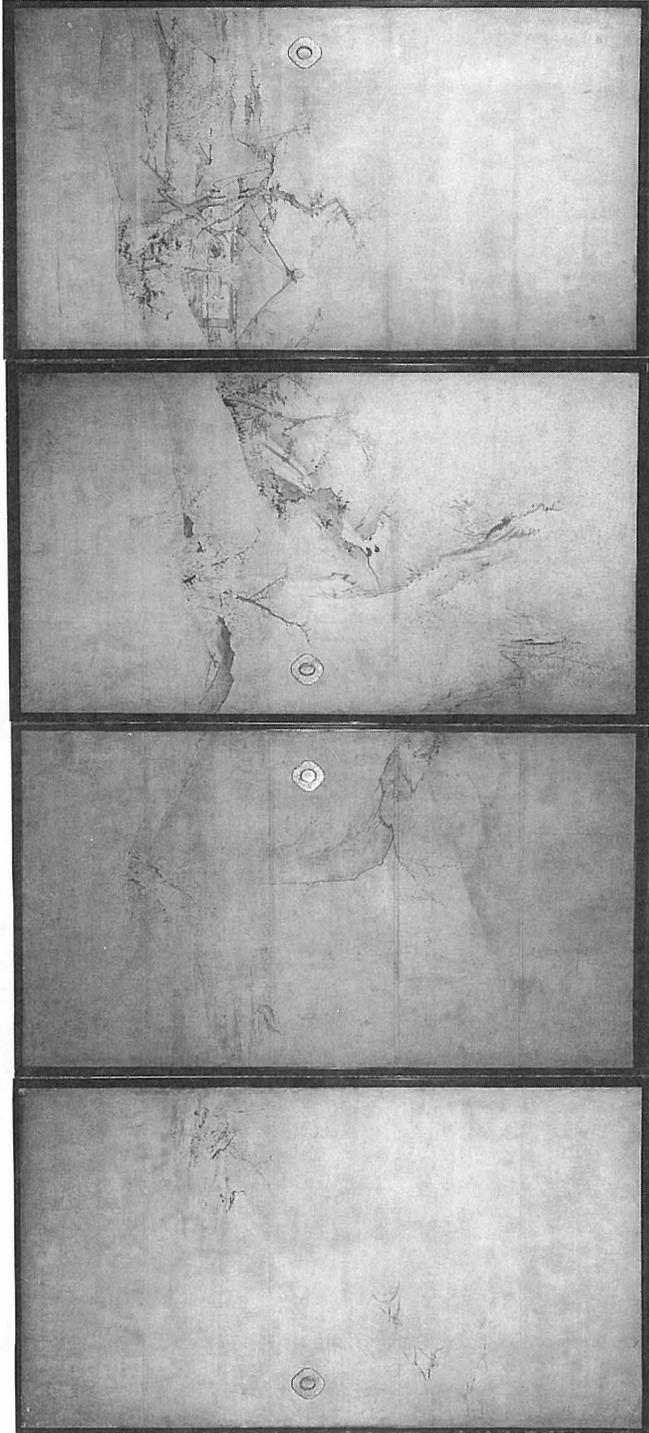
1



永岳 D7

6

5

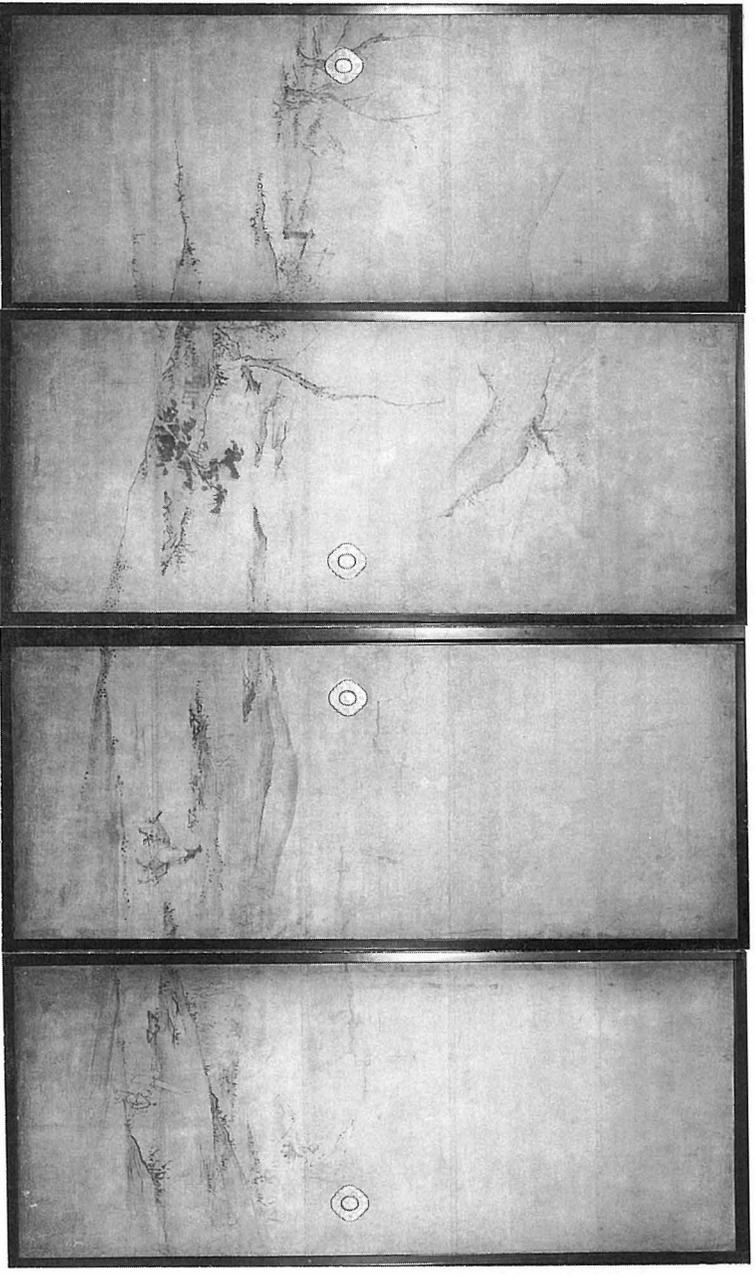


雪溪 A 4

3

2

1

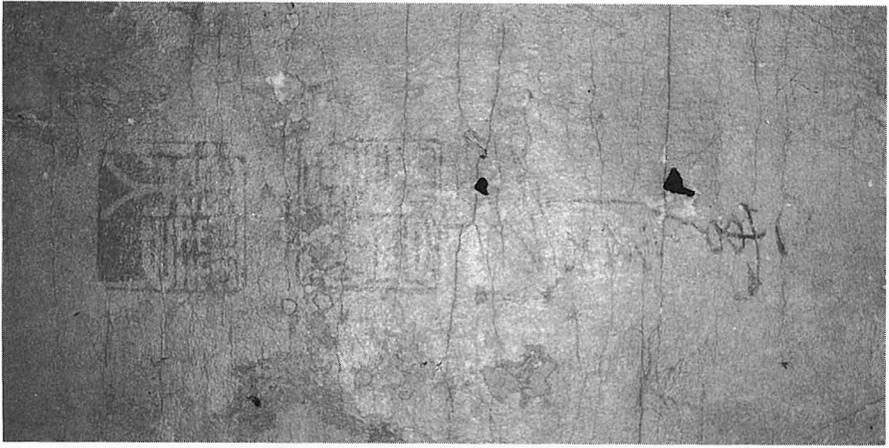


雪溪 A 8

7

6

5



雪溪 A11 (部分)



10

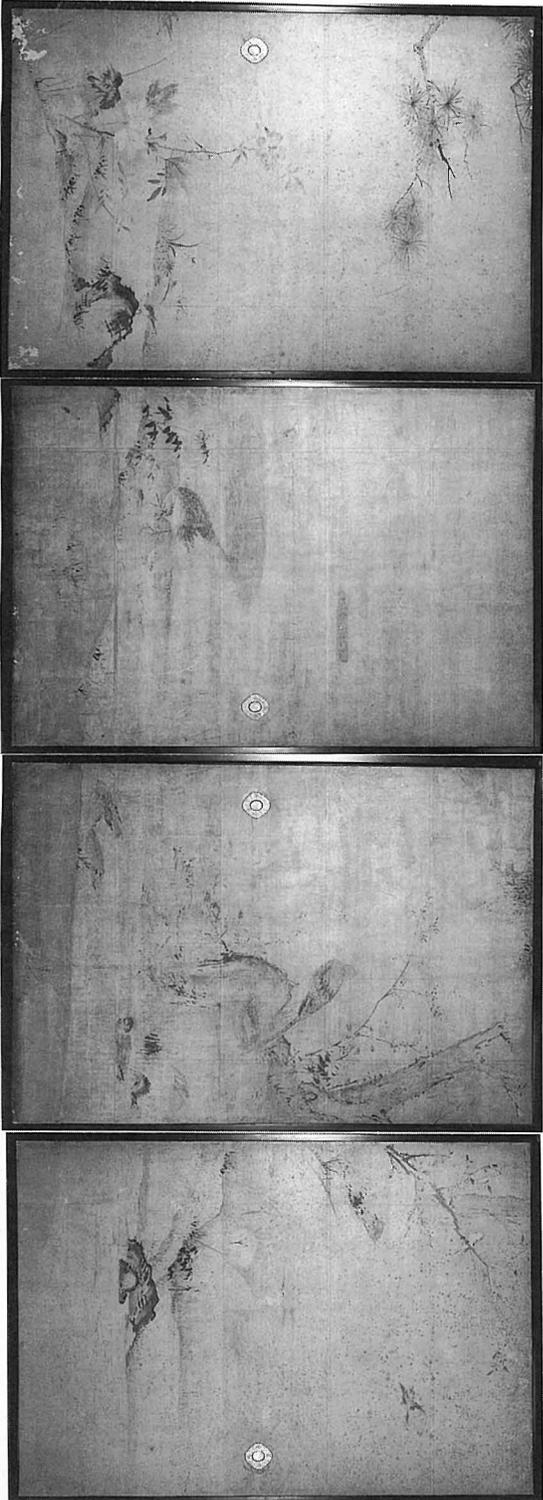


雪溪 B 4

3

2

1

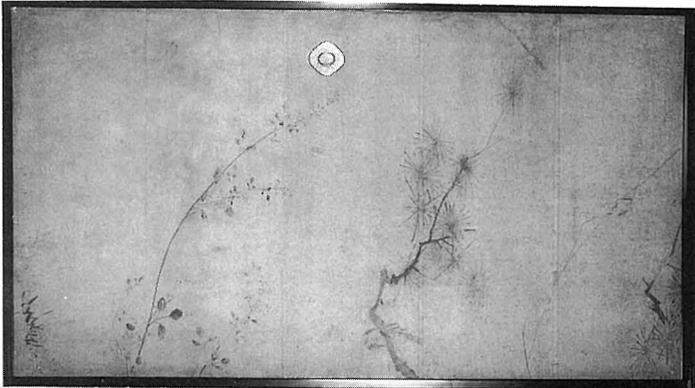


雪溪 B 8

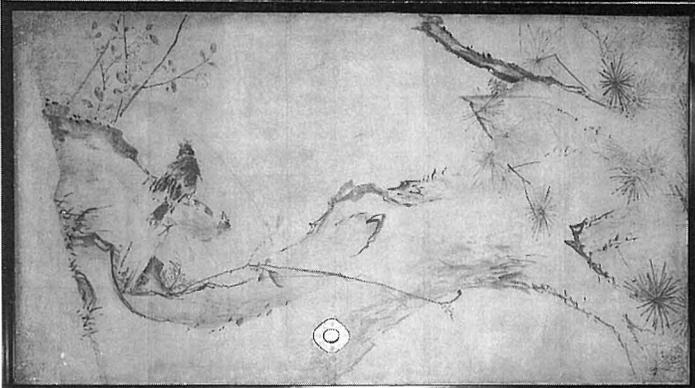
7

6

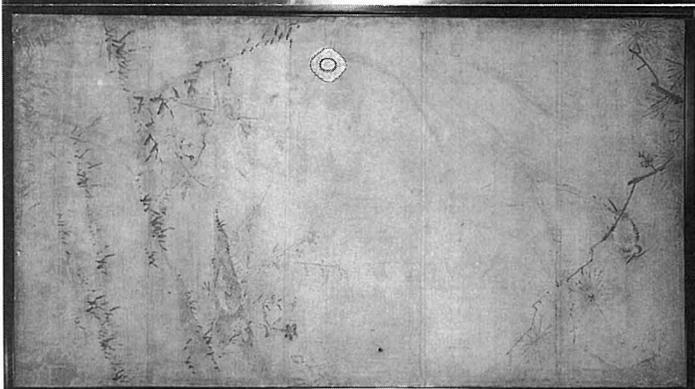
5



雪溪 B12



11



10



9



雪溪 B16



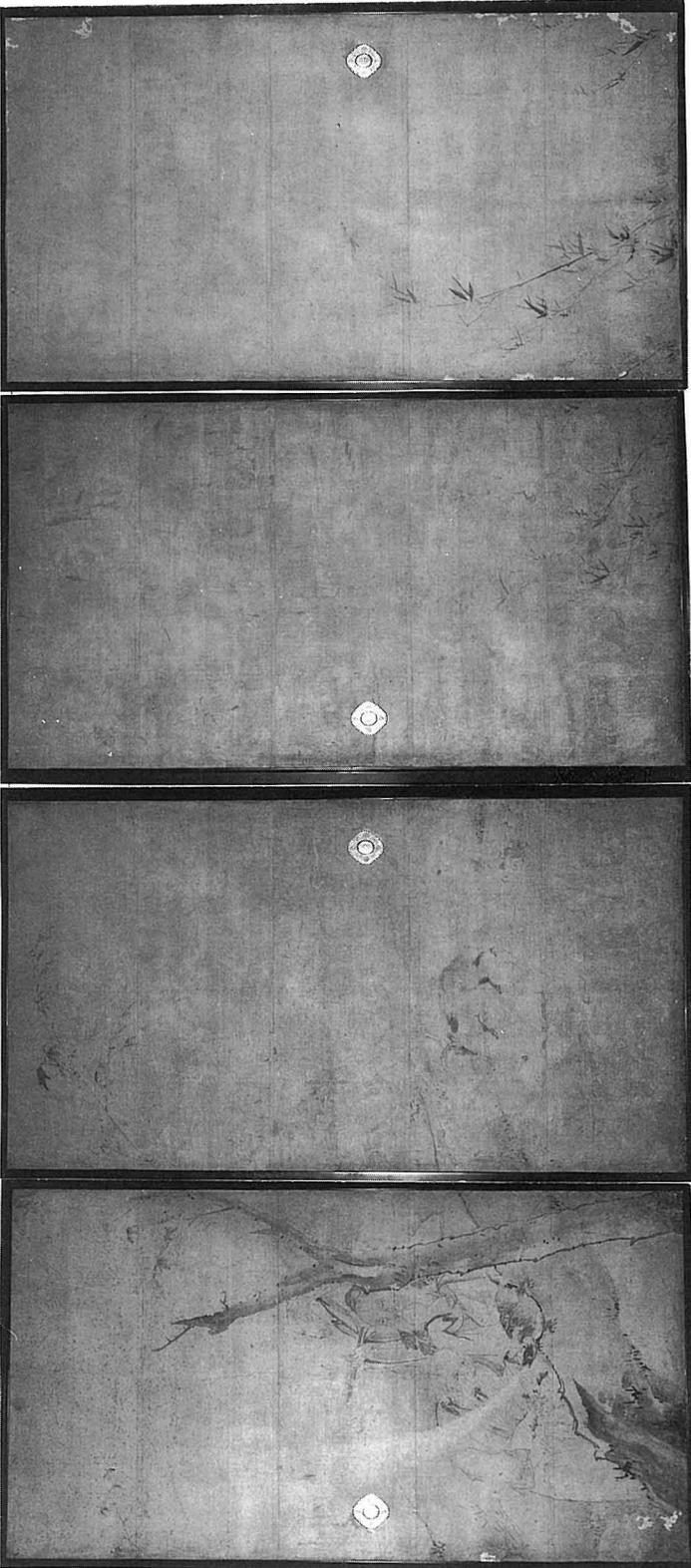
15



14



13

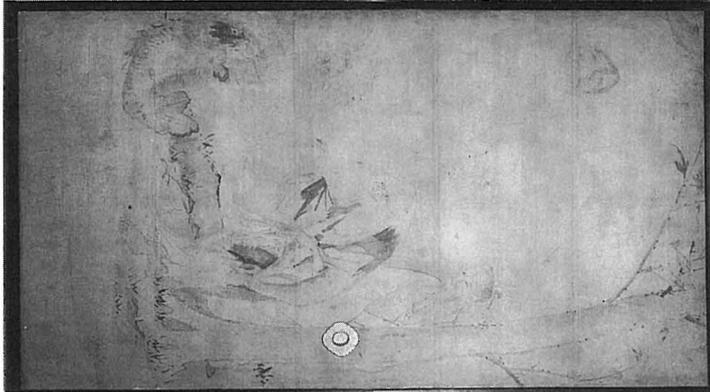
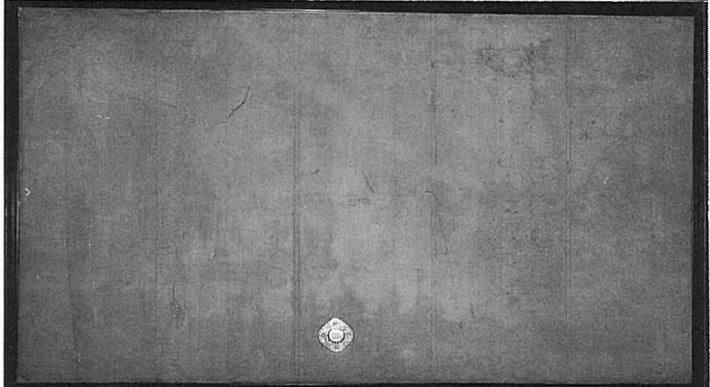


雪溪 C 4

3

2

1

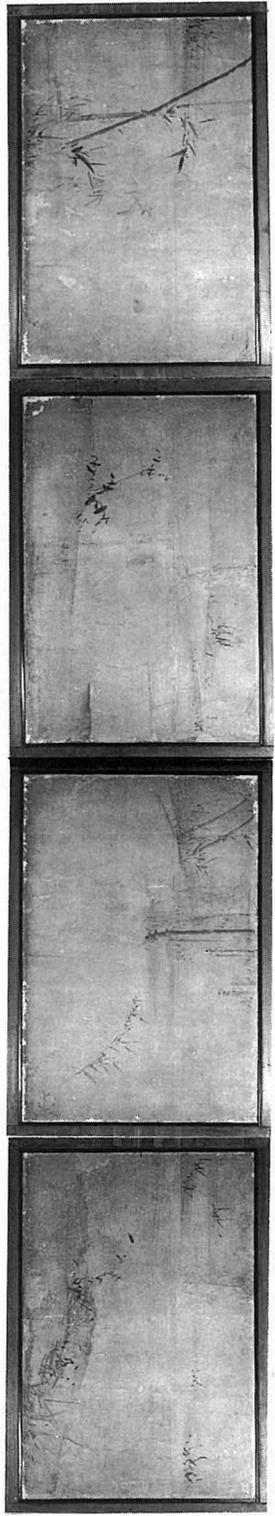


雪溪 C 8

7

6

5

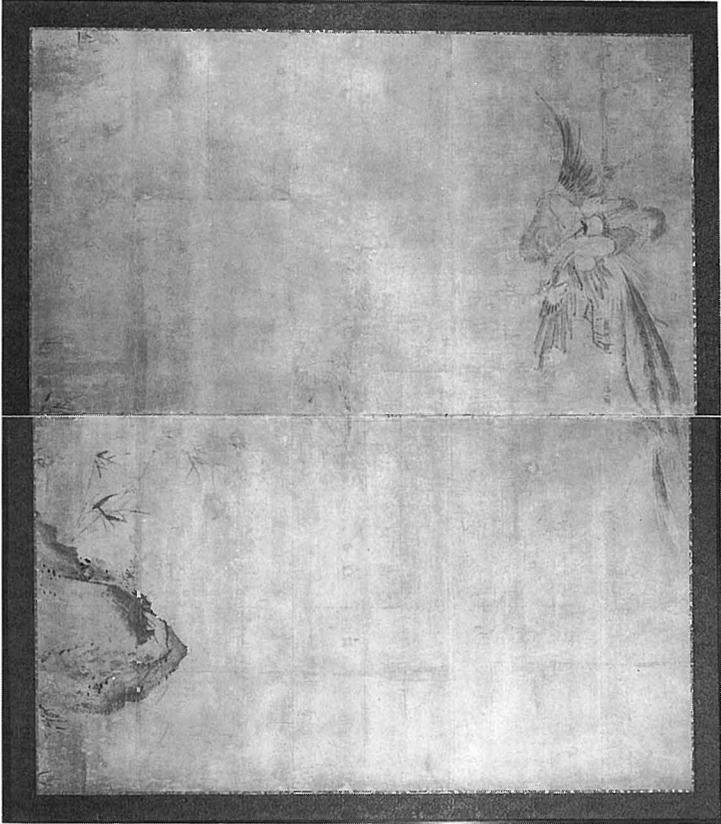


墨迹 C12

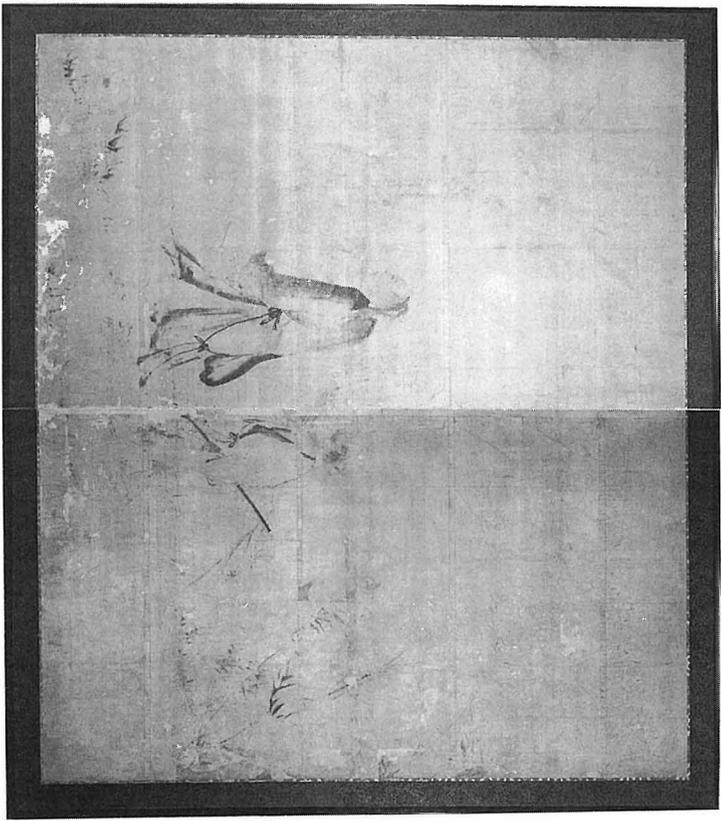
11

10

9



雪溪 D 2



D 1