

平成十一（一九九九）年度

妙心寺大心院・大法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
張洋一

妙心寺大心院・大法院調査研究班

妙心寺大心院・大法院の調査研究について

妙心寺大心院・大法院の建築及び障壁面の調査研究は、平成十一年から十二年にかけて、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）、堺市博物館の張洋一（美術史）及び妙心寺大心院・大法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。大心院・大法院の建築及び障壁面は、これまで建築はもちろんのこと、作者の特定をはじめ、まくりの残欠をも含む障壁画や彫刻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大心院の津田清章師、大法院の肥田自豊師に感謝を申し上げる。

〈論文・資料紹介〉

- | | |
|---------------------|------|
| 大心院の歴史と建築 | 永井規男 |
| 大心院方丈仏間の壁貼付絵 | 山岡泰造 |
| 大心院の伝鶴沢探鯨の襖絵残欠 | 中谷伸生 |
| 大心院の彫刻細川政元像 | 張洋一 |
| 大心院所蔵の式部輝忠「商山四皓図」扇面 | 長井健 |
| 大法院の書院 | 永井規男 |
| 大法院書院一の間渡辺了慶の障壁画 | 山岡泰造 |
| 大法院庫裏十畳間の土方稻嶺「叭々鳥図」 | 長井健 |
| | 中谷伸生 |
| | 福井麻純 |

〈資料〉 大心院・大法院平面図、障壁画記号、寸法、図版

大心院の歴史と建築

永井規男

一 歴史

大心院の創立については、大休宗休撰による景川宗隆の行状（『景川和尚語録』所収）が基本史料になろう。そこに「細川右京兆政元開創大心精廬、迎師住持」とあり、細川政元が景川宗隆を住持に迎えて大心院を建立したことが知られる。景川が実際に大心院に住んだことは、『語録』中の住長松山大心禅院語に「家寒無愉嵐、如吾大心院裏」とあることから伺える。したがって大心院の創立は、明応九年（一五〇〇）の景川宗隆の示寂以前ということがいえる。けれどもその正確な創立年次については、それを明示する同時代の史料はない。元禄五年（一六九二）の『四派諸院年数改帳』は、大心院について

式百老年以前明応元壬子年創建、開基本如実性禪師景川隆和尚、檀越細川政元法名大心院雲關宗興大居士、嘗構初在洛中、今呼寺跡号大心院町、元和年中才岳佐和尚移干今地、寛永年中大天法鑑禪師嶺六和尚再興

としている。これが当時の公的に認められていた歴史だったのである。すなわち明応元年（一四九二）の創立とするもので、この年、のちに大心院町と呼ばれた洛中の地に、細川政元を檀越、景川宗隆を開祖として建

立されたものとしている。無著道忠は『正法山誌』において大心院についてかなり詳しく記しているが、そこで

旧在上京清藏口、名長松山大心院矣、細川政元造立、請景堂和尚為開山焉、勸請景川為開山、景堂創建焉。

とし、実際の開山は景川宗隆の法嗣景堂玄訥としている。考証史家である無著道忠がいうところであるから、何か裏付けがあるのだろうか、創立時の明応元年は景堂の寂年の五十年前のことである。景堂の青壮年時のことであり、開山に請われるにはすこし若すぎるのではなからうか。景川宗隆は単なる勸請開祖ではなかったと思われる。無著道忠はその創立年次については触れず、開祖についてもやや異なる見解を呈示するもの、もとは大心町のある清藏口に所在したことを認めていて、『四派諸院年数改帳』とほぼ同じ意見であったと考えてよい。ところが、これらとは全く異なることを言うものがある。永禄十一年（一五六八）に書かれた「正法山妙心寺大雲山龍安寺両寺縁起」である^①。この縁起は月航玄津・十洲宗哲・希菴玄密の三人による編纂であるが、そこでの大心院はつぎのように記されている。

妙心寺境内ニ政元菩提所ヲ建立シテ、雪江和尚ニ院号ヲ求ム。和尚名ケテ大心院ト称ス。住持ニ景川和尚ヲ請シテ開山トス。大心院創建開山ハ雪江和尚。然ル処応仁ノ乱世ニ妙心寺塔頭一同ニ炎上、此砌リ京政元下屋敷之中ニ大心院ヲ建置ク。于時文明四年ニ山名宗全卒シ天下穩也。依テ茲ニ文明十一己亥年、妙心寺ノ裡本ノ地引取リ、大心院再ヒ建立ス。応仁ノ乱世平均之後、妙心寺塔頭ニ庫裏方丈建立ノ初メ大心院也。

応仁の乱以前に、細川政元が菩提所として妙心寺内に建立し、雪江宗深に院号をもとめて大心院と名づけたのが始まりで、乱中に炎上したので政元の下屋敷中に仮建てしたものを文明十一年に妙心寺内に再建したものとしている。しかし、文明十一年の時点で政元はまだ十四五歳であり、応仁の乱以前にその菩提所を建立したとはまず考えられない。荒唐の説といわねばならない。ただ、この縁起の編者のひとりである希菴玄密（一五七〇没）が、大心院の院主であったことが気になる。いわば大心院の当事者であるものが、全くの虚構を記すであろうかという疑問を抱かせられる。うがって見れば、あるいは大心院以前の管領細川氏による妙心寺内での塔頭建立があつて、それが大心院の創立に重ねられているのかも知れない。しかしともかく、大心院創立に関してはこの縁起の説は採ることはできない。なお付言しておく、川上孤山師は大心院の創立を文明十一年としているが（『妙心寺史』）、その論拠はおそらくこの縁起であろう。けれども政元の年齢からいって、文明十一年説は成立し難い。

このように大心院の創立史には謎が多く、さらに史料を搜索することが必要であろう。いまのところは、明応元年、細川政元を開基、景川宗隆を開祖として洛中清蔵口に建立されたとみるべきと考える。

『鹿苑日録』には、創立期の大心院に係わる史料を見出すことができる。すなわちその明応八年（一四九九）五月初日条に「大心院外記傳來、携兆侍者、字曰明叔、東陽弟子也」とあり、また六月二十一日条には、京兆（細川政元）が母春林寺殿の七回忌を岩栖院（細川満元菩提寺）において行い、大心院が陞座（法座にのほつて説法すること）したとある。

陞座したのは景川宗隆であろう。明叔は明叔慶浚のことであるが、かれは景川宗隆の法嗣景堂玄訥の弟子である。ところが『鹿苑日録』では東陽英朝の弟子となっている。このことはともかくとして、これらの記事は檀越家として管領細川家が抱えていた幾つかの禅院の中にあつて、当時の大心院が主要な地位にあつたことを示すものであろう。細川政元は永正四年（一五〇七）に刺客にあい横死したが、その後も大心院は管領細川氏の寺としての地位を保つたようである。永正六年の妙心寺再興課末派移文の連署のなかには「龍泉菴玄訥、大心院宗繕」と見え、大心院は妙心寺の中でも主だった存在になっていた。

また『元長卿記』の永正七年（一五一〇）正月八日条には妙心寺長老、龍安寺長老とともに大心院長老が甘露路元長邸を訪れたとある。当時の大心院が妙心寺教団の中において妙心寺や龍安寺と並ぶような地位にあつたことを伺わせる。しかし『実隆公記』の同七年十二月十二日条によると、大心院が失火を起し、有名な金融業者として知られている玉泉（土倉）等をまきぞえにして焼亡している。この出来事については近衛尚通も記録していて、その日記『後法成寺尚通公記』に見えるが、この火事を近衛邸からみて北方としているから、当時の大心院は上京の北部にあつたことが知られる。それは諸書が言及しているように、今の上京区新町頭大心院町に当たるところであろう。

天文三年（一五三四）十一月、大心院雑掌は鹿苑院に貸した祠堂錢十八貫文の返済を求めて、幕府に訴え出ている（『別本賦引付』四）、天文五年には右京兆（細川晴元）の指示で鹿苑院領西京穀倉院の年貢公事を差押える挙に出ている（『鹿苑日録』同年十月、六年七月）。このころの大

心院が祠堂銭を貸付けて院の経済運営を図っていたことが伺える。そして依然として大心院は管領細川氏の強い保護の下にあったことが知られよう。永祿六年（一五六三）細川晴元が摂津富田で死んだのち、細川藤孝（幽齋）が大心院の保護者になった。すなわち細川藤孝は大心院に山城西岡栖玄庵十七石を寺領として寄進している。また永祿十一年十月、織田信長は大心院領として西岡栖玄庵と丹波餘部の知行を認めているが（大心院文書 木下秀吉・明院良政連署下知状）、この餘部も細川藤孝による寄進によるものであろう。

大心院の妙心寺内への移転は管領細川家の没落によって、洛中に存在する意味が失われたからであろう。それは妙心寺内における大心院の地歩の低下にも係わるものであったと思われる。こうしたことから、山内移転までをもつて大心院の歴史の第一期とすることができよう。

大心院がいつ妙心寺山内に移ったのか、そのことを明確に示す史料はない。大心院文書中の細井新介方成並半夢齋玄以書状には「妙心寺内大心院」とある。この書状は年紀がなく十一月二十二日とあるだけだが、半夢齋玄以すなわち前田玄以の没年は慶長七年（一六〇二）であるから、それ以前のことになる。『四派諸院年数改帳』は、大心院について「元和年中才岳佐和尚移干今地」と記している。しかし、材岳宗佐は天正十四年（一五八六）八月十四日の寂であるから、元和年中（一六一五―二四）とするのは合わない。元和年中は材岳宗佐の次代芳澤祖恩（一六一〇寂）の時代である。二次史料であるが『延宝伝灯録』巻三二に載せる材岳宗佐伝には、希菴玄密（一五七〇寂）の後を襲つて大心院に住み天正初（一

五七三年に妙心寺に出世した材岳が、大心院を正法山中に移して老を投じたとある。ところが大心院所蔵の元龜三年（一五七二）の材岳の書（芳澤号）に「前妙心材岳老訥宗佐書」とあるから、材岳の妙心寺出世は元龜三年以前である。したがってこれも訂正されねばならない。すくなくとも大心院を移したのが材岳宗佐だったとするかぎり、その山内移転は、材岳示寂の天正十四年（一五八六）をくだることはない。それは法堂の修造を中心として伽藍周りの整備が進められていた時期でもあり、そうした整備事業と歩調を合わせたものであったのだろう。

天正十一年十一月、秀吉が妙心寺雑掌に与えた御判状には「妙心寺・龍安寺・大心院以下諸塔頭」と記されていて（『増補妙心寺史』二九五頁）、なお大心院が別格的な地歩を得ていたことが窺われるが、しかしこのころを境にして大心院の妙心寺の中の地位は一般塔頭並になったようである。

近世の大心院 近世にはいると細川氏との関係も薄れ、他にも有力な檀越をもたかつたようであるが、嶺南崇六（一六四三寂）が蒲生忠知を檀越に得て大心院を再興した。嶺南は清見寺、大心院に掛錫。澤彦宗恩にしがたつて江戸に赴き、蒲生中務少輔忠知（氏郷の孫、法号興聖院殿）を檀越として桜田に東禪寺を開き、寛永初年（一六二四）に妙心寺住持になった（『本朝高僧伝』第四四）。忠知は寛永四年（一六二七）、奥羽上山から伊豫に移封となり、同一年八月十八日、將軍家光の上洛に供奉中に京都において卒去した。三十歳であった。忠知には嫡子がなかったため、ここに蒲生家は断絶してしまふ。嶺南は伊豫に赴いて忠知の葬儀を

講じ、葬物一切を与えられ、その財物を用いて大心院を再興した。現方丈は、このときの建築になるものである（『長松山誌』）。大心院は有力な檀越を失ったまま、方丈を建てたわけで、嶺南の次代の北堂寿椿が遷化した慶安三年（一六五〇）ころは衰微した様子であったという。

承応二年（一六五三）には、本山の整備事業に伴い、敷地の南北二方処合せて五〇〇坪余を本山に売却し、寛文四年（一六六四）には院の表門を龍泉菴に譲り、かわりに龍泉菴の古門を得て西側に門を開いている。これは同年、南の敷地（玉鳳院の西端地）を修造小屋地として本山に売却したことによるもので、それまでは表門は修造小屋地の南側に開いていた。その様子は万治元年（一六五八）の「妙心寺伽藍並塔頭絵図」に描かれている。敷地の東南隅には祖堂があり、無相禪師（景堂玄訥）を中にして左右に法鑑禪師（嶺南崇六）と興聖院殿（蒲生忠知）の三像を奉祀していたが、これも本山に、一説には三井寺に売却したという。なお『正法山誌』によると、かつて景川宗隆の亨堂があったが、本山がこれを購入し諸祖入牌の堂とした。今の涅槃堂がこれであるという。そののち延宝四（一六七〇）年に土蔵を、明和五年（一七六八）に書院を造立するなど整備が図られている。近代に入って、明治二年六月、瑞松院を合併した。瑞松院は天正二年の創建で、芳澤祖恩のとき中興された。昭和六年四月、庫裏を改築し大衆寮を新築している。

二 客殿（本堂）

大心院の本堂である客殿（方丈）は、嶺南崇六のときの建立とされて

いる。嶺南は、寛永十一年（一六三四）十一月八月、徳川家光の上洛に供奉中に京都において二十才で卒去した壇越伊豫国主蒲生忠知（興聖院殿）の葬儀の施物一切を与えられ、その財物を用いて大心院を再興したという。このことを裏付ける一次史料はないが、興聖院殿百年忌のときの随寿因和尚の香語前文にこのことが記されている。建築は明らかに寛永ころの様式を見せている。したがって客殿の建立年次は、寛永十一年以降の数年間、すなわち一六四〇年前後であろうと推定しておきたい。蒲生忠知の死とともに蒲生家は断絶したから、方丈の造営は外護のないままに行われたことになる。方丈建築としては、山内では天球院客殿や移築時に規模が縮小されたしまったが麟祥院客殿とほぼ同じ時期の建築である。

客殿は入母屋造からなる椽皮葺の軽快な屋根をもつ、六間型の典型的な方丈建築である。その間取をいえば、正面前方に幅一間、長さ九間半の広縁をとり、内部は前後二列に分け、前方は拭板敷で畳を廻敷とした室中を中央にして、その左右の各十二畳間とともに通し天井のもとに配置する。後方は室中奥に仏間、仏間背後は背面に面して物入とその左右の小部屋二室、両隅は各八畳間となる。両側面には一間幅の広縁であるというものである。前面広縁の西端には奥行半間余の玄関が付くが、これはもと折曲り廊であったものを戸口部分だけを残し、位置をかえてここに取付けたものである。当初の玄関は折曲り四間の土間式の廊で、前方広縁西端の南側に取り付いていた。庫裏からの通路として、二間幅の大廊下が西側広縁の北寄りに取り付いている。庫裏は昭和六年に改築されてしまったが、大廊下はその構造をのこしている。この客殿の特徴を

ひとつくちでいえば、近世型方丈建築の典型をなすものということができよう。妙心寺塔頭の方丈建築は慶長期のものでは、なお試行の段階にあるようだが、この時期にきて明確に型を完成させている。それには二つの型があるが、その一方が天球院客殿であり、他のひとつが当客殿であるといえる。

天球院客殿と比較してみよう。両者には類似性も多いが、違いの方が目立つ。建築構成上の最大の違いは、外回りの扱ひ方にある。当客殿は（復原した形においては）正側三面の広縁を吹放しとするのに対して、天球院客殿は正側三面の広縁を落縁前に戸を建てて閉じる形としている。この差が何にもとづくのか定かでないが、常識的には内部の保護のためと見てよいであろう。周知のように天球院客殿には金碧障壁画が完存しているが、それはひとつにはこうした外周りの閉鎖装置があつたおかげであろう。いわばその有効性を知つていてこうした装置が施されたと考えられるのである。ではこうした装置を施さない大心院客殿には護るべき障壁画はなかつたのであろうか。現在は白無垢の襖が建つだけであるが、『雍州府志』には「方丈書画多し」と記され、かつては内部の障壁画は絵画で埋められたいたのである。それは金碧の障壁画ではなかつたかもしれない。しかしだからといって大事に保護しなくてもよい、したがつて外回りの閉鎖装置は不要ということにはなるまい。禅院の方丈建築では、こうした広縁外側の閉鎖装置はないのがむしろ普通なのである。とくに前面広縁を吹放しとすることは、本菴あるいは古塔頭の客殿では原則的に守られている。広縁を吹放しとすることは、慣例である以上の、禅院としての本来的な行き方があつたのだと考えられる。このことから

すると、大心院客殿のかたちは、塔頭方丈の構成原則に忠実に従つた結果であるといえる。

内部の構成はどうか。天球院客殿の上間後室（一の間）は、床の間・違い棚・付書院の三種によつて飾られ、下間後室にもまた床の間が備えられている。明らかに儀礼空間であることが意識されている。一方、当客殿にはこのような座敷飾がまったくない。近世前期の方丈での座敷飾としては床の間付書院のどちらかが付けられる場合が多い。場所は上間後室（一の間）である。以前にとりあげた妙心寺塔頭聖澤院の客殿は、慶長末ころと推定したが、そこでは上間後室に付書院が付けられ、その位置が転々として変えられた形跡が認められた。結局最後は付書院を撤去して今ではないのであるが、それはまさに当客殿に近づく行き方であつたといえる。この付書院を座敷飾りと見てよいのか、むしろより実用的なものであつたのかも知れないのだが、それすらも奇麗さっぱりと取り去つてしまう。こうして上下の区別がない左右相称の平面・空間構成をとるものが現出するのであるが、当客殿はそのことを当初から意図して構成している初期の例であるといえる。

当客殿は、檀越であつた伊豫藩生家の断絶を知つたのちの建築であつた。そうであるから、嶺南は忠知の葬儀物の売却代金によつて建築した——しなければならなかつたのである。そこでは贅沢さは許されなかつたであろうが、一方では香華寺として天球院のような儀礼性を重視した座敷飾を施す必要もなくなつたわけで、そのぶん塔頭方丈の本来的な姿を保つかたちでの建築が可能になつたと考えられる。禅院が禅院としての本来的な姿に回帰する。そのような時代精神のありようが、またここに

は見えなくもないわけで、床の間・違い棚・付書院などを備えなかった理由はその辺にもあろう。もちろん座敷や書斎の機能が別棟の書院に完全に移行してしまったことによる。当院にもまた客殿の背後に立派な書院が建っている。しかし、このことはある意味での方丈の中世帰りともしえる現象といえよう。

室中うしろの仏間は通し仏壇の形式をとり、背面壁中央に花頭窓を開いてその奥に小空間をつくり本尊仏像を安置している。ここには開祖頂相は置かれず、仏壇廻りを貼付の金碧画が華麗に飾りたてる。ここにようやく香華寺としての設え方を見ることが出来る。仏間は通し仏壇とその壇前からなるが、仏間奥行き一間は仏壇三、壇前五の比に割付けられ、壇前を広くとっている。したがって仏壇框が納まる半柱はやや奥側にずれ、その前方に方立板壁をつけて側面からの出入りの片引襖戸に見合わせている。奥行の浅い仏壇では、多くの位牌等を置くことができないが、ここではそうした配慮を必要としなかったようである。壇前は畳を敷きならべ、畳と仏壇の合いを細い板敷きとしている。壇前は板敷きとするのが原則であるが、ここではあえて畳を敷くのにも意味があったのであろう。

中世的様相の残存も見られる。仏壇間の背後には、背面に面して真中の物入とその左右にある二畳余の広さの小部屋二室とがある。小部屋はそれぞれ隣の後室八畳間から半間の片引襖戸による出入とし、かつ背面には一間の開口として板戸を引違いに納めているが、復原すると板壁があつて外からは半間の片引戸による出入となる。閉鎖された部屋になるわけで、これは物置というより眠蔵的なものといわねばならない。小部

屋の上の屋根裏との間には中二階になっていて、真中の物入れから梯子を用いて登れるようになっていて、これも寝所のかたちと思われる。これらは実際に寝所としては機能しなかったかもしれないが、その形態は中世的な眠蔵にはかならない。天球院客殿にも仏壇背後に二つの小室があるが、それらにはこのような中世的な眠蔵のかたちは見られない。

こうした座敷飾の有無、眠蔵の有無といった違いは先進的か保守的かの差ではなくて、明確に意識されたもの、すなわち方丈を完全に接客・儀礼の場とするか、方丈の原義のごとく居住・修学の間であるという気分をのこすかの差であろうと思われる。近世の禅院方丈はこの二つの流れが認められるのであり、天球院客殿と大心院客殿はその分流が明確にはじまるころの建築として位置づけできるのである。

なお当客殿の玄関が当初位置を動きかつ縮小されてしまっていることは述べたが、しかし今にのこっている玄関戸口廻りの彫刻は、『正法山誌』に左甚五郎作という伝承をのせているように、寛永の雰囲気をよく示している。

〔註〕

① この縁起の大小院にかかわることについては、竹貫元勝氏がすでに述べられている（寺社シリーズ『妙心寺』一九六頁）。縁起の内容は春光院所蔵本によった。

② 細川惣領家の菩提寺となった禅寺は、細川頼之の天竜寺永泰院、谷地藏

院以降歴代の当主によるものがあるが、室町時代後期に存在していたものでいえば、大心院以下龍安寺・弘源寺・性智院・地藏院・遊初軒・隆昇院・聴松院・崇禅院・春林院・岩栖院などがある。

③ 「長松山誌」は大心院所蔵。かつて御厚意をえて閲覧し撮影している。

④ 一、当院方丈寛永十一年ノ頃、嶺南和尚

建立之来由、了随和尚代享保十八年興聖院殿百年忌香語詳細ニナリ前文ニ、弘化四未七月、虫弘之砌、古紙堆中ヨリ搜索来故記置、文如左、

檀越興聖院殿前拾遺華嶽宗公大居士者大職冠鎌足内府之後胤而鎮守將軍二十九代之末孫蒲生嫡流也、加之 東照宮之骨肉而領豫州一圓也、雖然不幸而欠嫡子嗚呼可惜可悲矣、茲與嶺南祖翁有師檀之親圓即請豫州称□炬大導師祖翁以其施財再營当院也、今歲 享保十八癸丑仲秋十八冥已是回一百也、此時^山住院以有在件之功業仍集現前清衆諷經大仏頂神呪時打拙偈一篇而以追修冥福者也

元是蒲生藤氏胤雄機興聖聳諸賢百年怪説浪家系乃盡功勲声価全住院比

丘因了随就肯首

右ハ了随祖翁六十四才之時也

(「長松山誌」所収)

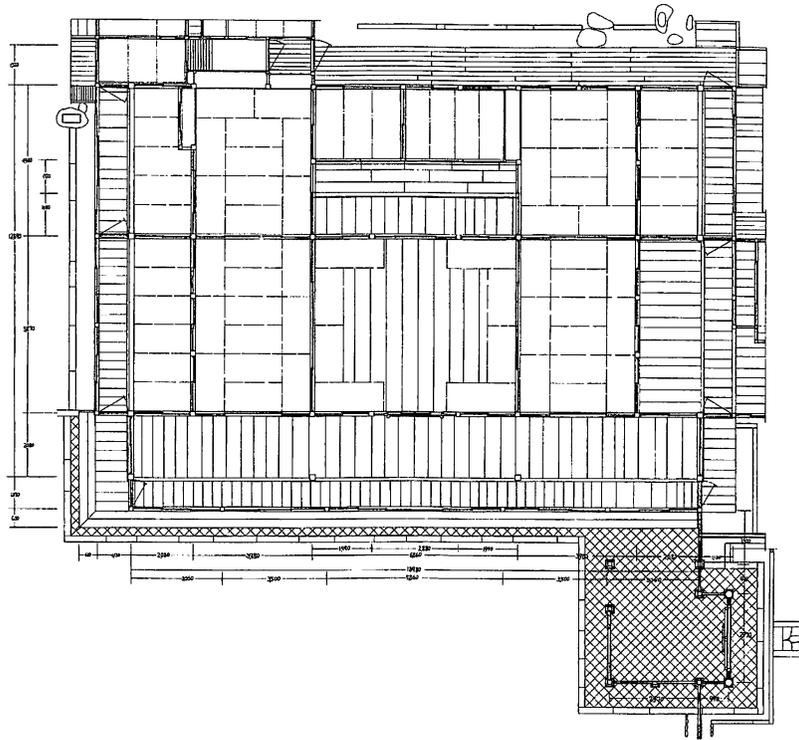


図 天球院本堂(客殿)平面図 同修理工事報告書より転載

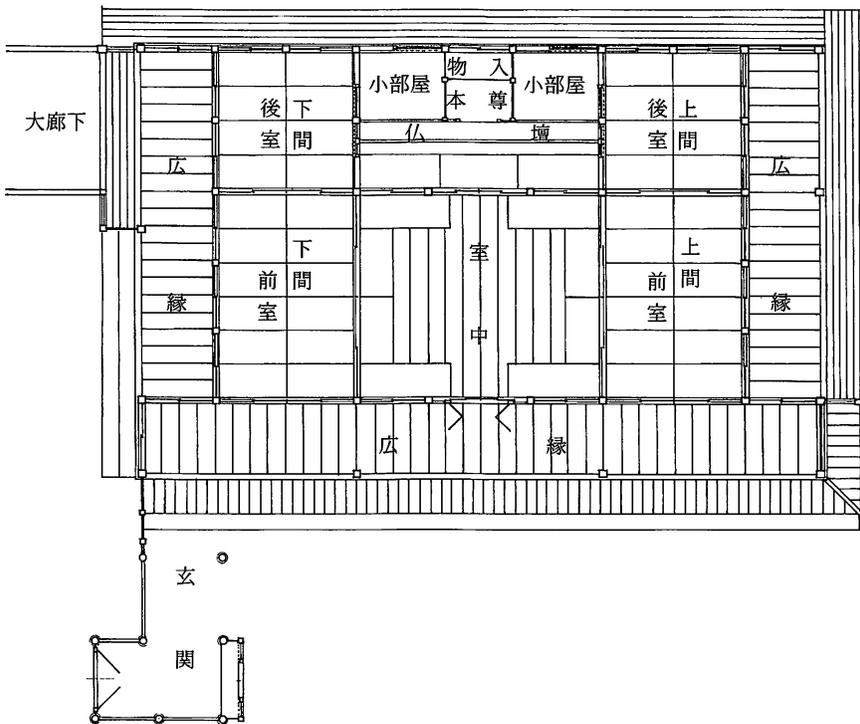
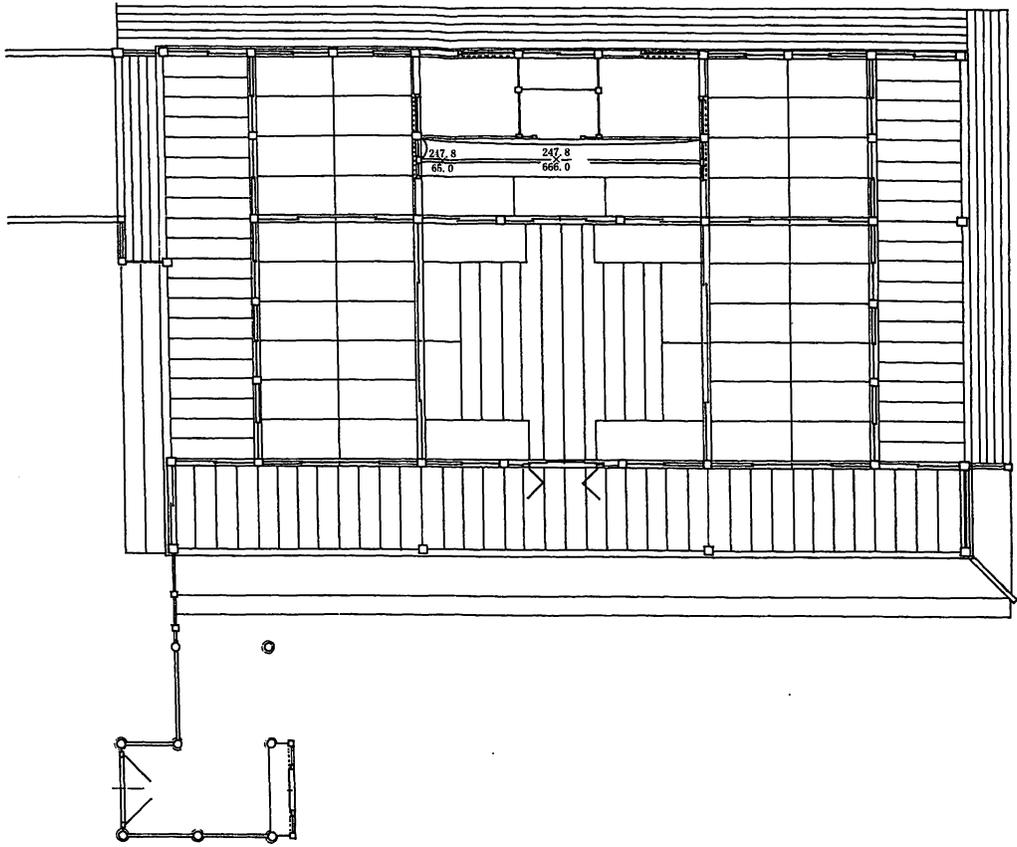
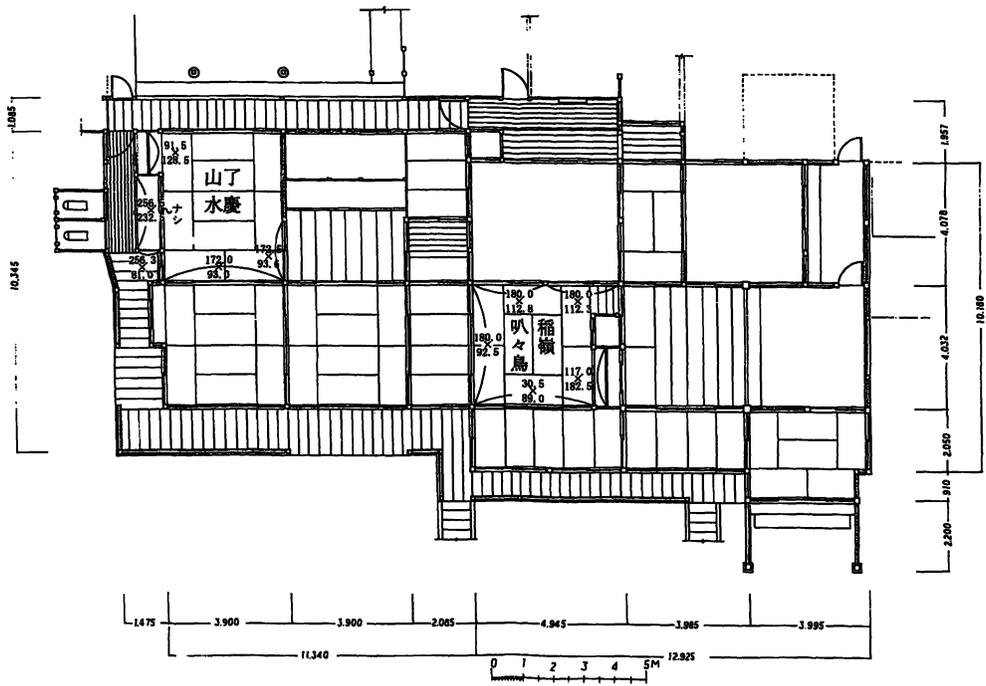


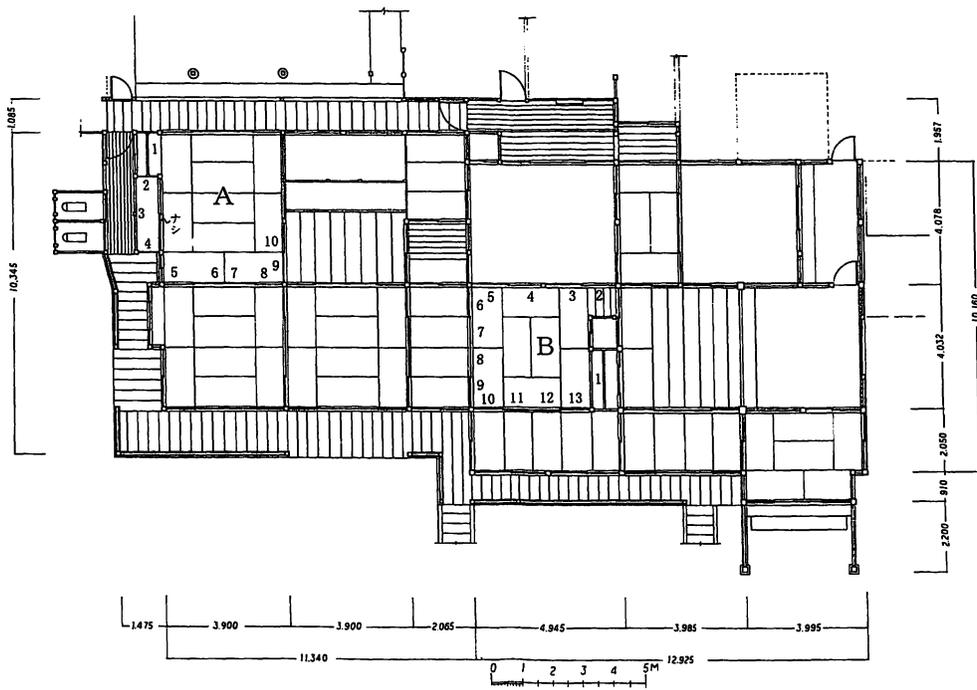
図 大心院客殿復原平面図



資料(一) 大心院障壁面寸法



資料(二) 大法院障壁画寸法



資料(三) 大法院障壁画記号

大法院
丁慶襖 (A 8)
(紙継 5 段)

13.5cm
25.5
33.5
33.5
33.5
22.0

大法院
丁慶襖 (A 5~7)
(紙継 5 段)

5.0cm
33.5
33.5
33.5
33.5
22.5

大法院
丁慶床貼付 (A 2~4)
(紙継 7 段)

37.5cm
36.8
36.8
36.8
36.8
36.5
45.0

大法院
探鯨まくり (図 1~22)
(紙継 5 段)

35.5cm
35.5
35.5
35.5
35.5

大心院方丈佛間の壁貼付絵

山岡泰造

大心院方丈の佛間の須弥壇上の後壁（二四七・八×六六六・〇センチメートル）の花頭窓形佛龕の周辺、及び両袖壁（各二四七・八×六六六・〇センチメートル）に、紙本金地濃彩の貼付絵（図114）がある。金地は緑青の大きな山を覆い隠す源氏雲である。緑青の山は、画面の向って左半分、佛龕の上を過ぎる辺まで、源氏雲の上方に雲間から湧出するかのように大きく高く配され、向って左袖壁から正面左端にかけては、急峻で大きな土坡が置かれている。この山の下方の輝く金地の源氏雲の真中に、屈曲しながら伸びる櫻樹が一本大きく描かれ、遠山の丸味を帯びた稜線に点々と咲く櫻花と共に、春爛漫の景をなしている。櫻樹の下方には、金雲の切れ目からのぞく小さな岩につつじも配されている。一方、画面の向って右半分には、遠景に山がなく、代りに水平に伸びるすやり霞状の金雲が棚引き、その下方の源氏雲の金地に松林が描かれている。松林は中央に向って次第に低くなって行くが、向って右の袖壁から正面の右端にかけては、左側の櫻樹に対抗するかのよう（正確には左側の急峻な土坡に対応して）、大きく太い松樹が左方に向って屈曲しつつ伸びている。ただし、櫻が画面左半分の中央に全身をあらわして咲き誇るのに対して、松の大樹には正面は全身をあらわさず、左側の櫻に対抗するのはむしろ明るい茶褐色の幹と緑の葉叢とが金地に映える松林で

ある。この図のように金地に櫻と松を左右に配し、櫻の上方に遠山を大きく描いて、やや櫻の方に重心を傾けるという構図は珍しいものであるが、同時にまた、桃山風の絢爛たる雰囲気をよく残していると言えよう。筆者については、狩野山雪の可能性があると思う。妙心寺には山雪の障壁画は天球院と桂春院にあり、前者は寛永八年（一六三二）、四十二歳の作、後者も同年に再建された方丈のものと考えられ、天球院の佛間の貼付絵の松図とよく似た松図の襖絵がみられる。大心院の佛間の貼付絵には、この両者と俄かに類似する点は見られないが、背景をなす丸味を帯びた高く大きな山は、山雪の構図にしばしば見られるものであり、松林の状景は「藤原惺窩閑居図」（寛永十六年（一六三九）、根津美術館）と個々の形も配列もよく似ており、また松図ではないが樹林の表現は、例えば「蘭亭曲水図屏風」（随心院）や、大通寺の「耕作図」襖絵などに見られるところである。雲間の岩につつじのあしらい方も山雪的といえよう。大心院の佛間の貼付絵は、現方丈の建てられた寛永十八年（一六四二）、山雪五十二歳の作と考えても良いのではなからうか。尚、須弥壇の腰部の波濤図の貼付図は、やや時代の下るものであろう。



图 1



图 2



图3

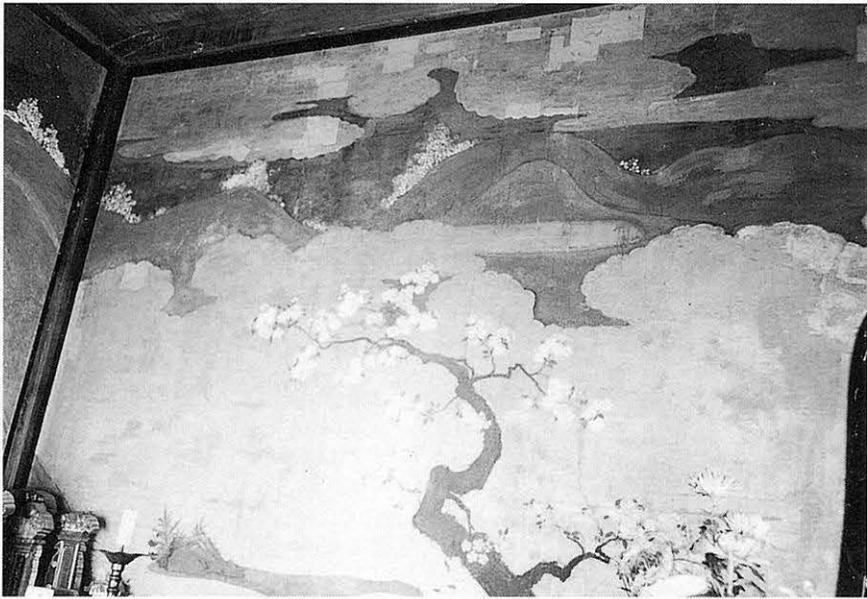


图4

大心院の伝鶴探鯨の襖絵残欠

中 谷 伸 生

妙心寺大心院には、かつて方丈にはめられていたと推定される襖絵の残欠が遺存している。紙本墨画でおおよそ縦一七八・〇センチメートル、

横九〇・〇センチメートルである。傷みのひどいまくりなので、元々の正確な寸法は不明であるが、おそらく、南北と東西では襖の寸法が異なっていたに違いない。紙継ぎは三五・五センチメートル幅の五段で、江戸時代の襖絵の基本的な型を守っている。それらの中の一枚は、白紙に近く、しかも紙継ぎがなくて、引き手もないことから、幕末から近代にかけて新たに製作された壁貼付絵に類するものが混じったとも考えられる。襖絵まくりの引き手の部分に、墨書で漢数字が記されているものがあり、それらの中には「三十八」という数字も見られるため、元来は三十八面以上あったはずで、方丈の規模を三室と考えても、少なくとも、四十八面ほどの襖絵及び壁貼付絵がはめられていたと推定される。ということは、約半数の襖絵が失われたということになる。現在の方丈には、江戸時代の襖絵ははめられていない。

まくりには落款がなく、画家の特定は難しいが、大心院に残る古文書『長松山誌』に、「大心院方丈襖之画は鶴沢丹鯨筆也」と記されていることから、「丹鯨」を「探鯨」と考えると、これらの襖絵残欠は、鶴沢探鯨（？）一七六九）筆という可能性がある。本稿では作風の特徴などか

ら推定して、一応、伝鶴沢探鯨としておきたい。問題は、同古文書がそれに続けて、「嘉永三年」（一八五〇）に表具などを佐七という者に頼んだ、と記していることから、これらの襖絵は、嘉永年間に表具を行ったとも、あるいは傷んだ襖絵を修復したとも考えられる。そうになると、画家が鶴沢探鯨であるかどうか特定できなくなる。『長松山誌』の記録の信憑性が問題となるが、画家の特定については、やはり作風に頼らざるをえない。

さて、鶴沢派二代目の探鯨の生年は不明であるが、父親の鶴沢探山（一六五五～一七二九）の生没年や遺存する作品の款記などから推測すると、元禄三年（一六九〇）以前に生まれ、明和六年（一七六九）に没していることが分かる。名は守美で、住所は『京羽二重大全』（延享版）による六角通西洞院西入、墓所は木屋町二条の善導寺である。父親と一緒に宝永度御所造営に加わっていたと推定され、禁裏から毎年、銀三十枚を戴いた旨が『京都御役所向大概覚書』に記されている。ところで、探鯨の絵画の特質は、江戸狩野の伝統を引き継ぐ幅の広い制作活動であろう。つまり、花鳥画、山水画、人物画などの種々の図様を、探幽風の漢面的水墨技法を駆使して描くかと思えば、江戸の狩野派が展開した、いわゆるやまと絵風の絵画をも縦横にこなしている。父親の探山が、師の探幽の作風をそのまま受け継いだと推定されえるのに対して、探鯨は京狩野などの装飾的な漢画的作風をも学びつつ、一層整理された画面構成を確立した画家であって、鶴沢派の基盤を固めた重要な画家である。探鯨以後の鶴沢派は、探鯨の子の鶴沢探索（？）一七七七）や、華麗な花鳥画で知られる探鯨の弟子石田幽汀（一七二一～一七八六）を輩出し、幽汀

の門下から円山応挙（一七三三―一七九五）が出たことは改めて述べる必要もなからう。探鯨の作風は、子の探索、さらに探泉（？―一八一六）、探真（一八三四―一八九三）へと受け継がれて、江戸の狩野派とはかなり異なる漢画系の一派を形成することになった。

大心院のまくりの中、虎図（図1―5）は、虎の体毛などを細かく丁寧に描いた魅力ある絵画で、図様としては『探幽縮図』に記載された虎の左右逆図に似たもの（図4）、また典型的に狩野派の伝統を引き継ぐ「竹虎図」の形態を描いたもの（図1）など、さまざまな虎の動きを捉えているが、たとえば、常信の力強い「竜虎図」（東京国立博物館蔵）のそれと比べると、これら伝探鯨の「虎図」は、繊細で技巧的な特質が顕著である。その中の竹図（図6）は、「虎図」の片割れのまくりであろう。また、まくり三枚の「鶴図」（図7―9）は、失われた襖絵をも含めて、全体の構成としては「群鶴図」であるが、これは鶴沢派の最も得意とするモチーフで、探山はもちろんのこと、探索、探真、幽汀、応挙に至る画家たちの「鶴図」を彷彿させるものだといつてよい。とりわけ、典雅で鋭い鶴の尾羽の形態は、鶴沢派の特質を典型的に示している。注目すべきは、鶴の華奢な脚部の描写であろう。たとえば、永徳らの鶴にもみられるやり方で、頭部を両脚の間に挟み込む格好で地面に下げ、餌を採す格好の鶴の脚部（図9）は、鮮明な黒い点描を連ねるやり方で細長い鶴の足を明晰に形づくるが、扇形に開かれた足の指の形態をも含めて、こうした形態は探鯨の特徴を明白に示すものである。これらまくり三枚の鶴の脚部は、探鯨の六曲一隻屏風「群鶴図」（紙本金地墨画着色・個人蔵）の鶴の脚部と酷似しており、それは探索の幾分太めの

脚、ほとんど黒い線描に近い幽汀の脚、さらに応挙の力強い脚部の形態とはかなり異なっている^①。要するに、まくりの鶴の探鯨風の脚部は、筆者がこれらのまくりを探鯨だと推定する一番の根拠である。さて、残りのまくりの中、「山水図」を扱った七枚（図10―16）は、図様と作風共に、いわゆる江戸後期の特徴を示すものであろう。妙心寺退藏院の常信系統の「山水図」ともよく似ている。加えて、花鳥図か何かの花木を描いたまくり三枚（図17―19）、大きく破損している瀑布図（図20）、白紙に近く図様不明の一枚（図21）、紙継ぎがなく、近代のものかも知れない一枚（図22）が遺存している。以上、二十二枚の伝鶴沢探鯨のまくりは、「虎図」と「鶴図」（群鶴図）の作風から探鯨筆の可能性が高いといつてよい。粉本を用いての制作であるとはいえ、画面には探鯨独特の端正な雰囲気漂っており、「虎図」、「鶴図」共に洗練された魅力的作品であつて、その装飾的といつてもよい緻密な描写は、鶴沢派の独自性と実力の片鱗を露わにするものである。

〔註〕

- ① 佐々木丞平編『江戸期の京画壇―鶴沢派を中心として―』、京都大学文学部博物館、平成八年、図版一―五参照。

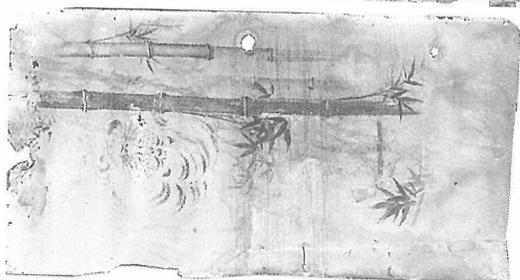


图 1

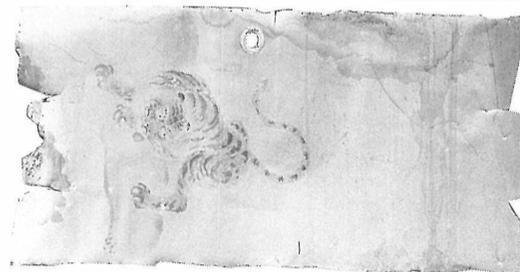


图 2

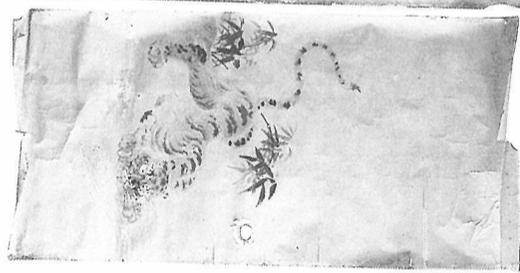


图 3



图 4

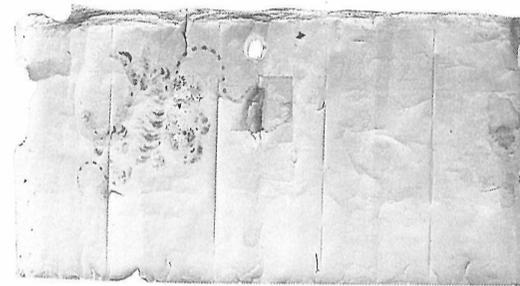


图 5

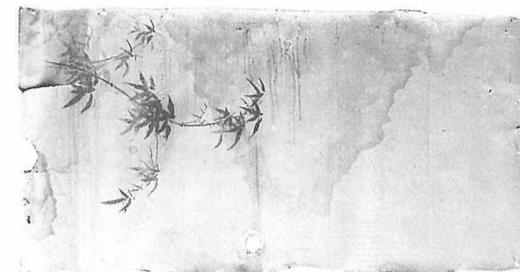


图 6

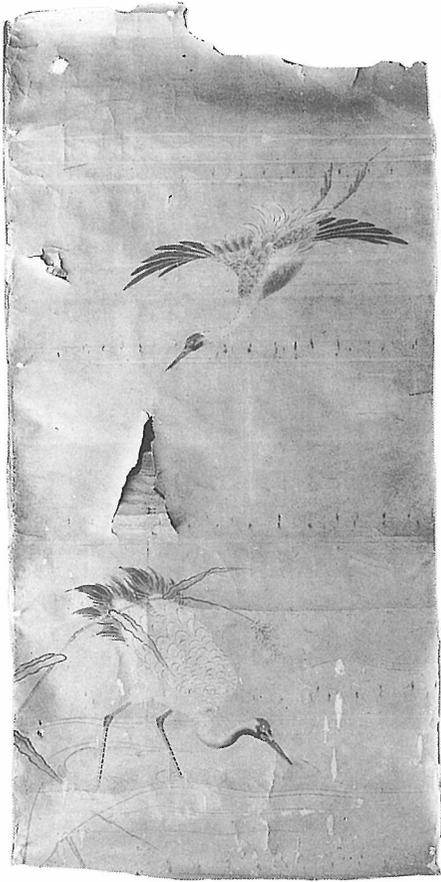


图 8



图 7



图9

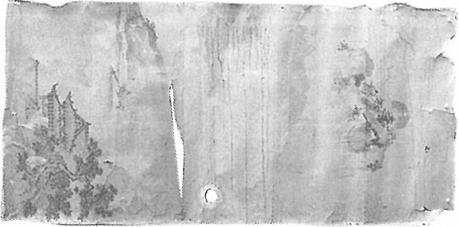


图16



图15

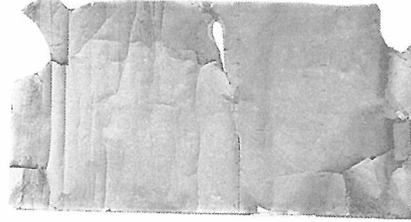


图14

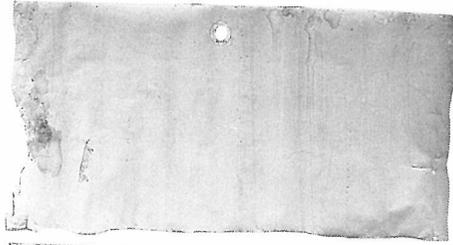


图13

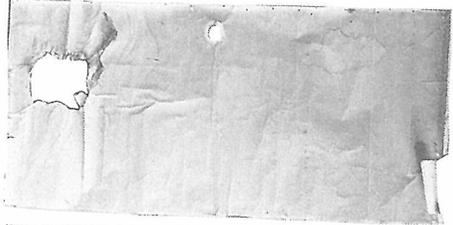


图12

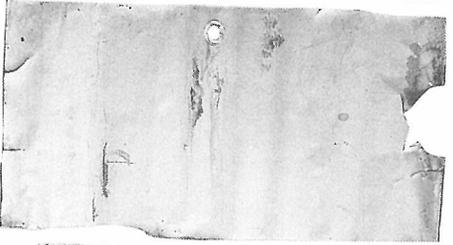


图11

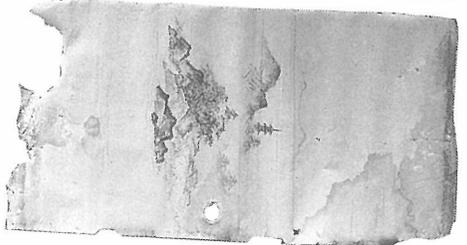


图10

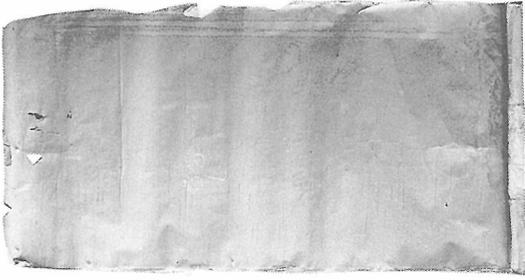


图22

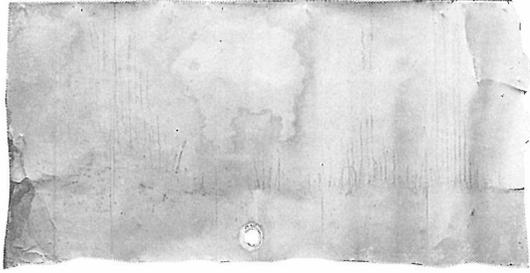


图21

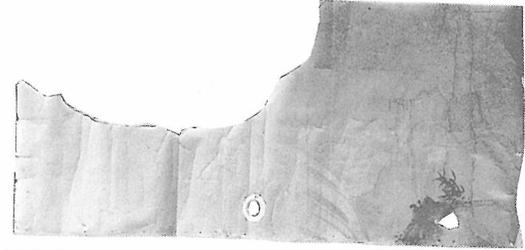


图20

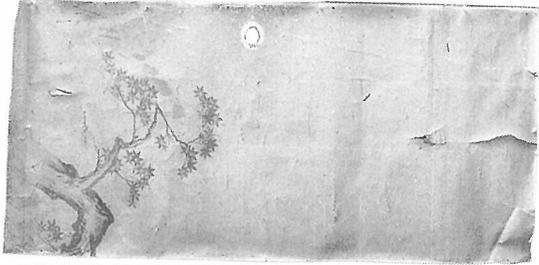


图19



图18

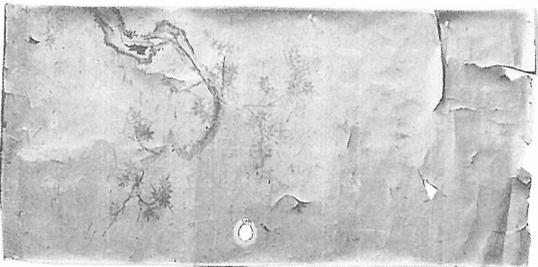


图17

大心院の彫刻・細川政元坐像

張 洋 一

大心院には壇越である細川政元像と伝える肖像彫刻が所蔵されている。現状では頭部に損傷がやや目立つため土蔵内に保管されており、これまで一般に知られることは少なかった。幸い昨年末に大心院のご厚意により同像を拝見する機会を得たが、一見して本格的な作行を示す肖像彫刻であり、その制作時期も室町時代にさかのぼるものと思われ、大心院創建と深い関わりを持つ像として注目された。そこで小稿では細川政元像の概要を紹介し、若干の私見を述べることとする。

一

細川政元像は、像高八五・二cmを計る等身大の坐像で、巾子冠をかむり、面長な顔立ちに、わずかに眉を寄せて切長の目をつくり目尻に皺をごく浅く刻む（鼻先欠損）。頬にはやや張りを持たせ、顎を引いて口を結ぶ。闕腋の袍、表袴を着け石帯をしめる。袍の袖は大きく左右に広がる。右手は右腹前で笏を執り、左手は膝上に置いて五指を曲げ、右足を外に出して畳座の上に安坐する。

構造はヒノキ材で頭体別材製。頭部は両耳外耳輪を通る線で前後二材知ぎとし頭頂部の大略までを彫出する。玉眼嵌入（亡失）、押木を留めた

竹釘のみ残る。現状では後面材左端より三・〇cmの部分で割損し、上下三か所に竹柄で接合している。頭部内は内割りを施すが首柄底部まで貫通せず、首柄は丸柄状になっている。前後材の接合は矧ぎ面上下に内割りを施さない面を残しそこに〇・六×二・〇cmの角柄と角孔とを設けて接合する。首柄外側左右に薄板各一材貼付（左側亡失）。両耳外耳輪は各別材製（ともに亡失）。巾子冠は冠、巾子、笄を各々別材で造り組み合わせて頭頂に被せる（笄亡失）。体部との接合は、現状では袍後ろ襟元内面にごくわずかな小突起を彫出し、その上に幅八・四cmの板材を前後に架けてその上に頭部を置く。

体部は前後左右四材矧ぎで、前後材の間に中間材として袍の襟元左右から肩部まで、肩下がりから腰横に至る体側、両腰横から地付に至る上・中・下計三材をそれぞれ左右に挟む。更に中・下材の間に左前後二材、右前後二材からなる両袖部を挟み込んでいる。左上腕部に左右二材、右上腕部には前後二材をそれぞれ寄せる。右袖口の上部および下端に別材貼付（上部亡失）。袍正面襟元小材貼付（亡失）。膝前横一材を寄せ、袴裏先端、同右側にそれぞれ薄板を貼廻す（後補か）。両手首以下別材製で袖口に差し込む。右足先も別材製で膝前材正面に穿った丸孔に差し込む。笏一材製。

仕上げは、現状呉粉地の上に巾子冠黒漆塗り、面相部肉色、髪は墨塗りとする。袍は緋色としその上に黄土で立涌文を描き、正面に花文を散らす。袴緋色。保存状態については既述のように頭部に集中して大きな損傷が見られるものの面貌を著しく損うほどではなく、体軀も小さな欠損部がある程度で、比較的良好な状態といえる。

本像は衣冠束帯姿で表わされた俗体の肖像彫刻で、頭部は四角い造形を示し、面奥はかなり深い。太い耳輪をもつ耳は側頭部後方に表され、顎の張りも少ないこともあつて全体に抑揚に乏しい平板な表現をみせるが、像主の落ち着いた壮年の表情をよく示しており、わずかに寄せた眉や切れ長の目、結んだ口元からは強い意思が感じられる。体軀は漠然とした大きさがあり、肩幅、体幅は共に広く、ゆつたりとした厚手の袍をまとい、両袖も重厚な表現ながら左右に広がりを見せる。袍の肩の線、両肘の衣褶、膝頭は丸みをもち、膝部の衣文も簡潔ながら形式化、簡略化に陥らず素直に彫出している。

正面観としては、巾子先端から両肩を通り両袖先に至る上体が正三角形をつくり、それを高さのある膝がしっかりと受け止める安定感に富んだ構成になっている。正面観にみる安定感は側面からもうかがえ、巾子を頂点に面部から袖を通り膝前に至る線と背筋の線、地付の線が直角三角形をつくっている。臀部に見られる丸くてどっしりとした重い造形も像の安定感を強めており、重厚ながら安定感のある造形は、像主の落ち着いた雰囲気を一層高めている。

以上のように本像は、面相からは壮年者にみられる落ち着いたうちにも強い意思の表出が感じられ、それを裏打ちするように像全体を安定感のある重厚な表現でまとめあげた作品といえる。

重厚な造形表現は室町時代肖像彫刻に共通した特徴といえ、本像の制作時期もほぼその頃とみられるが、現状では京都周辺で本像と直接比較対照できる近似した資料は見いだし得なかつた。このことについては後述する。試みに天文十二年（一五四三）の年紀と大仏師覚継・覚吉の制

作銘がある京都・持持院足利義種像と本像とを比較してみると、共にその造形には茫漠とした大きさがあり重厚さも感じられるが、彼像にあつては全体に形式化が著しく固い表現であるのに対し、本像は重々しい衣褶表現ながらも柔らかさが未だ残っており、両者の造形感覚にはかなりの隔たりが認められる。類例が少なく今後検討の余地を残すものの、制作時期についてはひとまず十六世紀初頭頃とみておきたい。

像主の比定については慎重でなければならぬが、寺伝の通り本像が細川政元像であるとするならば、その制作は政元の没年（永正四年・一五〇七）からさほど隔たらない時期とみられる。

大心院は、細川政元が妙心寺十世景川宗隆を勧請開山に迎えて創建したとされる。創建年次、寺地は必ずしも明確でなく、院誌である『長松山誌』によれば明応元年（一四九二）に上京新町頭清蔵口の地に建立したとされ、また一説には現在も地名として残る大心院町（清蔵口・現上京区新町通寺之内上ル）に細川政元の館があり、政元の没後その館が大心院と称されたことに始まるともされる。大心院は洛中外図屏風諸本にも描かれているが、天正年間には細川藤孝の資助により妙心寺山内に移転、塔頭となり現在に至っている。こうした寺史からみて本像は大心院の創建と深い関わりをもつ資料として注目されよう。

二

室町時代、京都では頂相彫刻と称される禅宗僧侶肖像彫刻が数多く制作されたのを初め、高僧像、公武の衣冠束帯像など様々な肖像が制作さ

れたが、本像も衣冠束帯姿の俗体肖像彫刻のひとつとみなされる。

俗体肖像彫刻、特に武家俗体像にみられる服制の変遷について概観すると、鎌倉時代にあつては神奈川・明月院上杉重房像、同・建長寺北条時頼像などに代表される武家の礼装であつた烏帽子・狩衣・指貫の姿を採る肖像と山梨・善光寺源頼朝像、同源実朝像など衣冠束帯姿に身を包み威儀を正した肖像との二種類が認められる。室町時代には衣冠束帯像が一般的となり、以後近世に至るまで公武の肖像は衣冠束帯像で表わされるのが通例であつた。本像も衣冠束帯姿であり当代に一般的な形姿といえる。にもかかわらず先にみたように本像と直接比較対照できる近似した資料が少なかつたのはいかなる理由に拠るのであろうか。

いま改めて本像の形姿、着衣にみられる特徴を一般的な衣冠束帯像と比較しながらみてみることにしたい。まず本像の袍背面には、衣冠束帯の大きな特色でもある上下に折り畳んだ長い別裾が表わされず袍を石帯で直接締めている。また足先も通常両足首を膝前で交差させるあるいは足裏を合わせる表現が採られるのに対し、右足先のみを袴から出し安坐（胡坐）している点などが異なる。袍を直接石帯で締める点は聖徳太子撰政像にも認められ、右足を外して安坐する点も仏像彫刻では多くみられるが、礼装である衣冠束帯像の上でこうした表現が採られることはやはり異質に思える。

本像が通常の衣冠束帯像と最も異なり、印象を大きく違える点は着衣の扱いであろう。一般的な衣冠束帯像は肩を大きくいからせ、鋭い稜線で強調された袍の折れ目や衣褶が生み出す直線とそれによって造られる面とが体軀を幾何学的な構成に造りあげ、威儀を正した姿に相応しい造

形を生み出しているのに対し、本像は同じ袍・袴を着用しながら袍の稜線や衣褶は丸みを持ち、重いながらも柔らかな表現すら感じられ、質実剛健を旨とする武家像や礼節を重んじる公家のイメージとは相容れない造形となつている。

本像と同じ着衣の扱いを採る作品を広く求めてみると、管見に触れた例として鎌倉時代末期に制作されたとみられる神奈川・満昌寺（境内御霊明神社）三浦義明像があげられる。三浦義明像はがっしりとした体軀に簡略化された衣文をもち、足首を交差させ背面にも上下に折り畳んだ裾が表わされ、その造形自体は本像とはずいぶん異なるが、前述した袍の稜線、衣褶等が丸みをもつて処理される点は共通している。

三浦義明像について松島健氏は、鈴木敬三氏の論考を引きながら鎌倉時代以降の武士俗体像のほとんどが衣冠束帯、狩衣指貫いずれの服制を採るにしろ、いわゆる強装束に表わされていることに注目された。固く織つた地質に糊をひいて強く衣文を張らせた強装束は、平家の抬頭と共に六波羅様として流行し、柔らかさを軟弱とみなす風潮の中で鎌倉武士の間にも急速に浸透し次第に晴の行事用として定着し、鎌倉時代後期以降は公武の俗体肖像造立の際に礼装用の強装束に威儀を正した姿に表わすことは当然であつたとし、こうした堅硬で鋭い直線美を示す強装束に対して三浦義明像は打ちなやして柔らかく仕立てた「柔装束」、即ち打梨の束帯に身を包んでおり、鎌倉時代後期の武人肖像としては異色の存在であると指摘されている。

このことから本像の着衣の扱いも柔装束であることが確認でき、強装束の衣冠束帯像が大勢を占める中にあつて柔装束を着用した本像もまた

極めて希な例とみられる。三浦義明像が柔装束を採用した理由として松島氏は旧像の再興造像としての性格をあげておられるが、本像の場合では旧像の存在は想定しがたく、柔装束を採用した理由は明らかではない。柔装束は、礼装として強装束が大勢を占めた後も楚々の装束として簡略な日常用、改まらぬ略儀用として着用されており、右足のみ袴から出し安坐する点や別裾を表わさない点なども併せて考えると、本像の着衣の扱いは略式で、かなりくだけた表現であると思われる。

衣冠束帯像としてこうした異質な表現を取って採ったことは、像主人柄や氣質をよく知る依頼者側の意向に基づくものであろうが、本像が単なる追慕像や紀念的肖像でないことを暗示しているようにも思われる。

三

次いで技法面での特徴についてみてみたい。

本像での頭体部の接合は、袍後ろ襟元内面にわずかな小突起を彫出し、その上に棧（板材）を前後に渡して頭部を置く手法を採用していた。棧自体は後補時によるものともみられるが、首柄は底部が水平面をもつ丸柄状になっており、棧なしで頭部を後襟内側の小突起にかけて固定することは困難である。木彫刻における頭体部の接合法は通常みられる三道下での差首、割首を初め、首柄をV字状にし襟元に挿入する手法や頸下内面に棚上の突起をつくり首柄をかける手法など様々な方法がある。本像の方法もまたこのような一例であろうが、頸下内面に彫出した棚状突起に頭部を載せる場合、多くは首柄の前後材いずれか一方を短く欠いて

逆し字状にし、棚上突起に掛けるように頭部を据えるのが一般的であり、本像の場合、首柄底部が水平面をもち、現状でも頭体部とのバランスは取れていることから当初より棧上に頭部を載せる接合法を用いていたものと推測できる。

この接合法では、首柄をV字状にし襟元に挿入する手法や首下内側に棚状突起をつくり首柄をかける手法と同様に、頭部は体部に安定した形で据え付けられるものの、頭体部の緊結といった点では差首、割首に比べやや劣る。頭部が比較的容易に体部から外れる禅宗僧侶肖像彫刻や俗体肖像彫刻の例にあつてはこうした接合法を用いているもののがかなり確認できる。

では頭体の容易な分離は肖像彫刻にとつてどのような意味をもつのであろうか。

既に諸先学によつて縷々説かれるように禅宗僧侶肖像彫刻や俗体肖像彫刻では、頭部は極めて写實的に表わされ像主の個性、風貌をよく示すが、体部の造形は一般に定形化し変化に乏しいとされる。写実性もちらん写真に基づく理想化も含まれるが、に富んだ頭部こそ肖像彫刻の生命といえる。従つて制作にあたっては頭部と体部とはその制作意識に差があり、特に頭部側に大きな意識、配慮が置かれたのではないかと推測される。

禅宗僧侶肖像彫刻の頭部に対する特別な意識は既に大徳寺調査報告で言及されている^⑨。徳禪寺には徹翁義亨像が安置されるが、これとは別に大徳寺（宝蔵）にも徹翁義亨像の頭部（明暦四年・康春作）があり、納入箱には頭部のみを別に造り万一のために保存した旨が記されている。

また聚光院には笑嶺宗訴像頭部があり、火災の際にはこれをまず第一に井戸に沈めるとの伝えが残る。そのほか大仙院古岳宗巨像、芳春院玉室宗珀像は頭部のみ陶製であり、いずれも近世資料ではあるが、火災時の際に頭部だけでも保存救出する工夫と報告されており、事後に改めてその頭部をもとに肖像を再興造像する意図がうかがえる。このことから頭部が比較的容易に体部から外れる接合法も、非常時に備えた対策処置とも思われる。

加えて先にみた制作上の意識の差を重視し、実際の制作過程を想像すれば以下のようにも考えられるのではないだろうか。

制作者（仏師）は、定形化した体部については比較的容易に彫刻できるが、頭部制作にあたっては像主が描かれた紙形等を初めとする絵画類をもとに写實的に立体化される。平面からの忠実な立体化は専門仏師にとってはたやすいことかもしれない。しかし完成した（と思える）頭部が像主の個性、容貌を極めてよく表わし、また写真に基づいた理想化が計られていたとしても、それが制作依頼者が持つ像主のイメージ、意向とただちに一致するとは限らないのである。合致しなければ依頼者から修正、作り直しが幾度も要求され、依頼者の主観に合致するまで仏師はそれに応じなければならなかったに違いない。つまり仏師にとっては写実立体化のため力量のほかに依頼者の要求に応じる術もなくてはならなかったのである。定朝の例をもちだすまでもなく制作途上あるいは完成に近い作品に注文主から修正が要求され、また完成品であっても受入れられなかった事例は日本彫刻史の上で枚挙にいとまない。

従って像主の個性、容貌を写實的に表し、ある意味で肖像彫刻の本質

でもある頭部の制作に依頼主からの意向が強く作用しなかったとは考え難い。むしろ依頼者の要求は、頭部の制作途上から完成に至るまで絶えることなく細部にわたってあれこれと修正、作り直しを求めたものと想像される。

こうした状況を推測すれば頭体部の容易な分離は、頭部制作の上で依頼者の主観に沿った形で修正等を行うための工夫ともみられ、制作途上あるいは完成した体部を損わずに頭部を制作するための必要な処置であったとも思われるのである^⑥。

以上、大心院に保管される細川政元像の概要について述べ、二、三の特徴について簡略ながら私見を述べてみた。繰り返しすが像主の確定についてはより慎重に行わなければならないが、本像の装束や形姿は一般の衣冠束帯像に準拠しながらも略式でくだけたものとなっており、通常の威儀を正した肖像とはその性格を異にする。こうした点はやはり像主の人格や気質、またそれを知る依頼主の意向の表れでもあり、その点で本像が細川政元であると伝えることは、政元の生涯と共に極めて興味のある問題であろう。時間的余裕のないまま稿を起こしたため不明の点多々残す結果となったが、それらは今後の検討に委ねることとする。

【註】

① その他の法量は以下の通り。

冠頂—頭 二六・五 頂—頭 一三三・〇 面幅 一七・〇

耳張（現状）二〇・五 面奥（現状）一九・六 胸厚 二六・四
腹厚 二九・四 袖張 一二五・六 膝張 七五・二
坐奥 四八・八 膝高（右） 一七・六 同（左） 一七・二
② 頭部前後材を角柄・角孔で結合する手法は鎌倉時代以降にみられる。僅かではあるが管見に触れた作品と柄の位置、個数を次に示す。

正平十二・延文二年（一二五七） 大阪・千手寺千手観音立像

頭頂矧ぎ面一、首柄左右矧ぎ面各一。

十四世紀後半 奈良・品善寺薬師如来像

頭部矧ぎ面左右各一、首柄中央矧ぎ面一。

文龜三年（一五〇三） 三重・大福田寺阿弥陀如来立像

頭頂矧ぎ面一、首柄左右矧ぎ面各一。

永正十一年（一五一四） 奈良・西大寺奥院地藏菩薩立像

頭頂矧ぎ面一、首柄中央矧ぎ面一。

天文十七年（一五四八） 奈良・西光院地藏菩薩半跏像

頭頂一、両耳後矧ぎ面各一、首柄左右矧ぎ面各一。

③ なお作者を含めた制作環境については不明である。十六世紀初頭の京都造像界については慶派仏師（七条仏師）の動向が東寺を中心に語られる程度で、院派仏師についてはその事蹟を見失い、また当時の貴紳達が記した日記、記録類からは京都仏師・奈良仏師・その他の仏師の活動が散見できるが、遺品も少なくその動向については今だ把握されていないのが現状である。時期はやや遡るが、『満濟准后日記』正長元年（一四二八）正月条には奈良仏師をして（足利）義持像を作らせた記事もみられ、本像の制作者についてはいずれの仏師とも決め難い。

④ 京都・竜安寺に所蔵される細川政元像（画像）は、頬髭、顎髭を生やした強装束の衣冠束帯像で、本像の容姿とはかなり異なる。

⑤ 『妙心寺史』による。なお『実隆公記』永正七年十二月十二日条には大心院炎上の記事を載せる。

⑥ 松島健「満昌寺鎮守御霊明神社安置の三浦義明像」（『三浦古文化』五二平成五年七月）。

⑦ 文化庁文化財保護部美術工芸課「大徳寺調査報告―第八回重要社寺歴史資料特別調査―」（『月刊文化財』二〇七 昭和五十五年十二月）。

⑧ こうした推測が成り立つためには、在銘資料にあつて頭部と体部とに記された日付の差に注目し、体部の制作が少なくとも頭部より先行あるいは同時でなければならぬ。近世資料で管見に及んだ例として妙心寺衡梅院蔵雪江宗深像（寛文十二年・大宮上之大仏師右京作）がある。雪江宗深像の頭体部の接合は首柄をV字状にし襟元に挿入する手法を採っており、玉眼押木の墨書銘は「十月吉日」、体部内面前後に記された墨書銘は「九月吉日」となっており、頭部に先立って体部が完成したことが知られる。

⑨ 中子冠を頭部とは別材製にする点もこの期の衣冠束帯像としては通用であるが、細川政元が「平生一向烏帽子を着けず」（『後法興院記』）とされた点と絡めてみることができるかも知れない。なお袍の色も現状では緋色であり武家衣冠束帯像にみられる黒色とは異なる。着衣の色彩は有職故実にあつて大きな要素であるが、この点についても触れることが出来なかつた。後考にまちなたい。



图1 大心院藏細川政元像



图2 同 左斜



图3 同 左侧面



图4 同背面



图5 同像底



图8 面部(巾子冠)



图6 同 上半身



图9 面部



图7 头部前面材内面

大心院所蔵の式部輝忠「商山四皓図」扇面

長井 健

ここに紹介する作品は、新出の扇面画（紙本墨画・二〇・五×五〇・五センチメートル・図1）である。箱書表題には「溪（啓）書記筆」とあるが、画面右下に捺された印章（「輝忠」朱文重郭方印、「式部」白文方印）から、室町後期の画家式部輝忠（生没年不詳）の筆になるものと分かる。

図は、墨画金泥引により、おそらく商山四皓を描くものと思われる（ただし商山四皓にしては、頭髮がやや黒いのが気になる）。画面中央に固まって歩く四皓を配し、右端には太い松樹の幹のみを描き、一本の枝が四皓の頭上を覆うように横切つて左方へと降りてきている。頭部の大きな四皓の風貌は、生き生きとしていて、他の式部画にも見られる、やや癖のある独特の諧謔味を醸し出し、実に微笑ましい。いわゆる「折蘆描」の衣文の描写も、軽やかで歯切れ良く、これも式部特有のものである。余白を埋める金泥は、ユーモラスな四皓たちの存在をさらに引き立て、画面全体を明るく装飾する。これもまた、式部画には通例のものである。以上、本図は、他の式部の扇面画の作風と比較して、その個人的な人物描写、巧みな筆致や墨調、金泥の技法など、いずれも共通し、式部真筆と見て間違いないであろう。また、扇形を充分考慮し、その湾曲に沿って、画面を周到に構成するのも、式部画の特徴であり、本図もその例

に漏れない。

式部輝忠は、十六世紀に関東で活躍したと考えられる画家であるが、遺品の多さや個性的な画風にもかかわらず、長らくいわゆる逸伝の画家として扱われてきた。「式部」という呼称も、戦前までは「龍杏」と誤読され、近年まで同じく室町後期の祥啓一派のうちの一人として認識されているにすぎなかった（本図の箱書もそれを物語っているのである）。最近になり、この画家についての研究は大きな進展を見、現在では雪村と並ぶ、室町後期の傑出した画人の一人としての評価が与えられている。若年期は祥啓に感化され、後に狩野派（とりわけ小田原狩野派）との接触によって、両者の作風を融合し、独自の一種奇矯な画風を確立していったらしいことや、駿河今川氏との関係があったらしいことなどが指摘され、次第にその存在も具体的になりつつある。

さて、式部画の特徴としては、比較的扇面画が多いことがあげられる。そのいずれもが、墨画金泥引という手法で描かれ、作風も類似するものが多い。また、すべて実際に扇として使用された形跡がない。式部のまとまった扇面画群としては、従来より久松家旧蔵のものが知られている。もとは六十面の六曲一双貼付屏風であったが、現在は三十面の屏風に改装され、残りは諸家分蔵となっている。これらは当初よりこのままの貼交屏風の状態であったと思われる、また「式部」白文方印のみを捺すので、本図がこれらとは一具ではないことは確かである。また、この久松家旧蔵本以外にも、相当数の作品が確認されている。^③本図もその新たな資料として付け加えられようが、これらについては、山下裕二氏により注目すべき推測がなされている。『古画備考』の康西堂（仲安真康）の項に

「松平隠岐守所持、金地屏風、扇面ニテ人物花鳥魚ノ押画、凡三十余枚皆、龍杏ノ印アリ（以下略）」との記述が見られ、久松家旧蔵本の他にも貼交屏風があったことが知れ、現存する残りの扇面画のすべて、あるいは一部がこの記事の屏風に該当するものではないかということである。ただし、これらの扇面は状態や寸法がまちまちで、本来一具のものであったかどうかは断定しかねるとのこと、本図についても、より詳しい比較検討が改めて必要だが、図版写真で比較する限りは、印章の組み合わせも一致し、中には作風の酷似した作品もあるので、本来一具で制作されたものが混じっている可能性はあろう。

〔註〕

- ① 山下裕二「式部輝忠の研究―関東水墨画に関する一考察―」『国華』一〇八四（一九八五）、同「式部輝忠再論―韃靼人狩獵図屏風を中心として―」『国華』一一六二（一九九二）
- ② 赤沢英二・大石利雄「式部輝忠小考―新出扇面画の紹介を兼ねて―」『東京芸芸大学紀要 第二部門 人文学四一』（一九九〇）
- ③ さらに、一九九八年に栃木県立博物館・神奈川県立歴史博物館で開催された「関東水墨画の二〇〇年」展では、新出作品として扇面画帖二十面が紹介され、これで式部の扇面画は、久松家旧蔵本以外では、本図も含めれば、計三十五面ほどが確認されたことになる。
- ④ 註①に同じ。



图1



图2 落款

大法院の書院

永井規男

大法院は妙心寺塔頭のひとつで、妙心寺境内の西北に所在する。真田信之の孫で信吉の長女であり、千種大納言有維の室であった長姫が、寛永二年（一六二五）に淡道廉和を開祖として創立した大名塔頭である。創立は真田信之の遺命にもとづくもので、大法院は信之の法名である。信濃松代藩真田家から毎年五十石の院祿が施入されていた。

当院の建築について、妙心寺大工家に伝えられた「棟梁代々記」中の六代望月宇兵衛泰勝清の項に、

塔中 大法院 方丈 上棟卯四月七日 玄関

庫裡 上棟寅十一月十二日

棟門

という記事が見える。勝清が妙心寺棟梁になった時期は明らかでないものの、寛文六年（一六六六）の東海庵普請帳に宇兵衛の名が現われ、また養子泰勝久が七代棟梁となったのが延宝四年（一六七六）であることから、寛文期から延宝三年までのころに活動していることが推定できる。「棟梁代々記」は大法院の記事を寛文六年の東海庵造営記事の前においているから、当院の建築は寛文期に行われた可能性が高く、それだと庫裏は寛文二年（一六六二）に建てられ、その翌年に方丈と玄関が建てられたことになるとなる。現在、方丈はなく、表門・庫裏・書院などがこざれている。

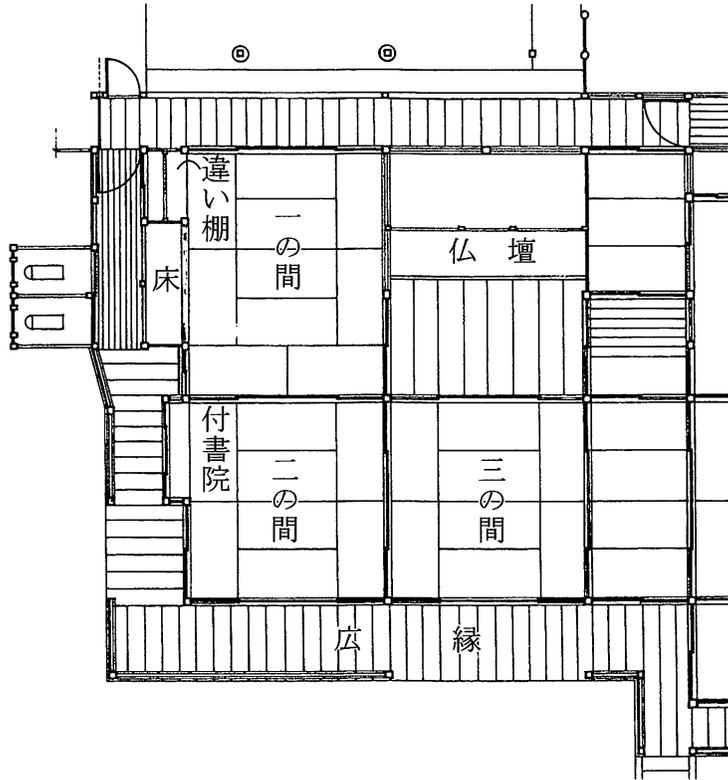
大法院でもっとも古いと考えられる建物は、庫裏に接続してその背後に建つ書院である。建立年次は明らかでないが、庫裏と同時にすれば寛文二年前ころであるが、右の「棟梁代々記」には書院の記述がなく、様式上から一七世紀中葉をくだらないものと推定されるだけである。書院建築としては妙心寺内でも古いものであること、現状は改造を経ていることなどから、ここでとりあげて若干の考察を述べ、内部を飾る絵画の研究のための参考に供したい。書院は現状桁行一一・六メートル、梁行一〇・三メートルの規模で、屋根は銅板葺の一重の入母屋造でその東端は庫裏に接続している。南を正面にして南と西の両面に高欄付きの吹き放ちの広縁をまわし、背面には濡縁が付いている。内部は前後二列にそれぞれ各三室を配し、計六室から構成される。西北隅の十畳間を一の間とし、西側に床の間、違い棚を設け、その南の八畳間を二の間としている。二の間の西側の北一間には付書院がつく。中央の奥は十畳大の仏間で、その南の八畳間には仏間の前室とすると同時に二の間の次の間すなわち三の間としての性格をもたせている。東端は庫裏の妻と接した一間幅通りで、南から長四畳間、二畳大の板の間、奥三畳間となる。広縁に面した二室（二の間、三の間）の外廻りには、吹寄舞良戸と明障子を組合せたもの（明障子を中納めとする）を建て込み、背面外廻りは腰障子引違いとす。内部は襖建てで、二の間と三の間の境は内法上を櫻棧の欄間として天井は通しとしている。また三の間と仏間境上部は箆欄間をはめている。柱は小面取の角柱、軒は疎垂木で構成され、吹寄舞良戸あるいは間境や付書院についた瀟洒な欄間などとあいまって、軽快な数寄屋風書院としての趣を見せている。

しかし、現在の間取りは当初からのものではない。現状のようになったのは、幕末か明治初期に方丈が失われ、仏間等をここに新たに設けたことによる。ただし仏壇の部材は古く、方丈にあったものをもってきたようである。さて、一の間と二の間境の入側柱（付書院の北脇柱）をみると、その西北隅部分には、かつて外部に直接面していたことを物語る風触が見られ、また柱東面には床框の仕口の痕跡が認められる。一方、

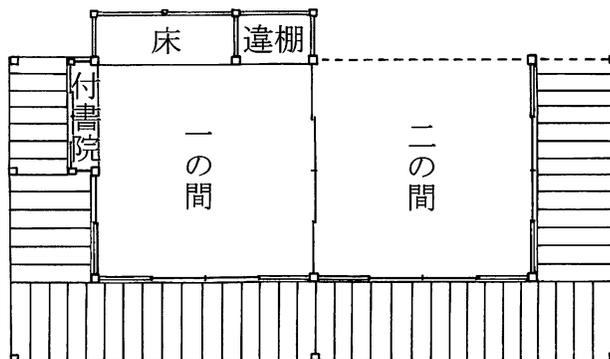
一の間と二の間境の天井廻縁下には、中央よりやや東に寄って、柱柄と柱当りの跡が見られる。以上のことから、以前は二の間の北面に付書院に接して床の間がつき、その東には違い棚があったことが判る。すなわち一の間は後の改造拡張によるもので当初はなく、改造以前は現在の二の間が一の間で、三の間が次の間となる、すなわち一列二室型の書院であったことが推定できる。なお現状の二の間と三の間境は当初のまま、仏間と三の間境は、両脇の柱が新しく旧形を明かにできない。小屋組も材が取り替わっていて、当初の姿を全て復原することはできないものの、二室構成の小型書院であったことは明らかである。

雨戸のない柱間装置などは古風で、建立年代は当院創立の寛永二年ころまで遡る可能性もあるかと思われる。塔頭書院としては珍しく床の間・違い棚・付書院の三者とも座敷飾として備えている例である。下手（二の間）からみて正面に付書院を布置しているのが特徴的であるが、この例は他の妙心寺塔頭書院にも二三見受けられることができ、ひとつの型になっていたようである。それらの中では最も古い遺例であろう。改造

を蒙ってはいるものの、書院としての重要な構成要素はのこされており、軽快で洗練された意匠とあいまって注目に値する書院建築といえることができる。



図A 大法院書院現状平面図



図B 大法院書院復原平面図

大法院書院一の間の渡辺了慶の障壁画

山岡 泰造
長井 健

大法院の書院一の間には「山水図」の床壁貼付・違棚壁貼付と、「山水図」襖六面が遺されている。土居次義氏は二の間との境の北面の襖四面に互る「山水画」のみを渡辺了慶筆とし、他の二面の襖絵、すなわち佛間との境の東面のもと、壁貼付絵は狩野探幽周辺の画家の手に成るものとされた。この三者は元来別々の家のものであるが、小論ではすべて了慶筆と結論づけた。以下、個別に考察する。

(一) 床壁の貼付絵は紙本墨画で、正面壁(A-3)と左右の袖壁(A-2、4)に互って描かれている。向って左下に、岩と松樹を置いてここを重心とし、向って右上の岩間を落下する滝に向って対角線に添って構図をとる。即ち松下の土坡から橋が架り、対岸には岩が聳え、その岩の背後に茅屋が連なり、回廊が走り、中心に葦葺きの高樓が立つ。高樓中の人物は、更に遠くに懸かる滝を見ており、全体として観瀑図をなす。向って右の袖壁には懸崖をめぐる道から滝を見上げる人物を配し、その頭上と足下に梅と竹を添え、正面壁の松と併せて松竹梅をなす。橋上には高士が荷を担ぐ伴の男をつれて高樓のあたりを目指して歩む。着衣は向って左方からの風になびいている。近景の背後には水面が広がり、同じ風を受けた帆船が向って左の袖壁のものと合わせて

三艘描かれている。水面の彼方には、滝の懸る遠山に連なる稜線が煙霧の間にあらわれ、更に遠く丸味を帯びた山々がシルエツト風に描かれる。この図は向って左下から右上への対角線を軸として、近景・中景・遠景を的確に配置し、それを人物の視線や歩く方向や風向きで緊密につないで、スキのない構図をとる。松は枝が鋭く曲折しつつ垂下する車輪松であり、圭角的な岩には鋭い斧劈皴を配して、床貼付にふさわしい謹直な画面を作っている。

違棚壁貼付絵は、棚の下側のみ残っている(A-1)。床貼付と同一の筆致であるが、構図的には関連がない。向って左下に岩と曲折する雑木を配して近景とし、向って右上、対角線方向にくの字をなす落雁の群と、その下に葦原を描いている。なお、上部の戸袋四面には、金砂子を撒いた山水人物図が描かれているが、恐らく後世のものであろう。

(二) 佛間との境をなす東側の襖二枚は、紙本墨画淡彩で雪景山水を描く(A-9、10)。向って右側の襖から、左側の襖の下辺にかけて、葦の生える水辺と大きな岩に低く生える枯木を描き、その斜め後ろに山と懸崖と、懸崖をめぐる道を配し、そこに傘を被った人物を置き、その左方に向かう視線に添って景物を排列する。すなわち中景として、雪中に静まり返る樹木に囲まれた家並や楼閣、町はずれには帆柱が林立する。更に高く遠景の雪山が向って左方に配される。近景の水辺には泊舟が一艘、傘を被った船頭の姿もみえる。この図は(一)の壁貼付とよく似ているが、(一)より構図が穏やかで景物の表現も柔かい。

(三) 二の間境北側の四面の襖に描かれた「山水図」(A-5-8)。紙本墨画。襖は一面づつ布で縁取りされており、引手の周辺に紙を切り取

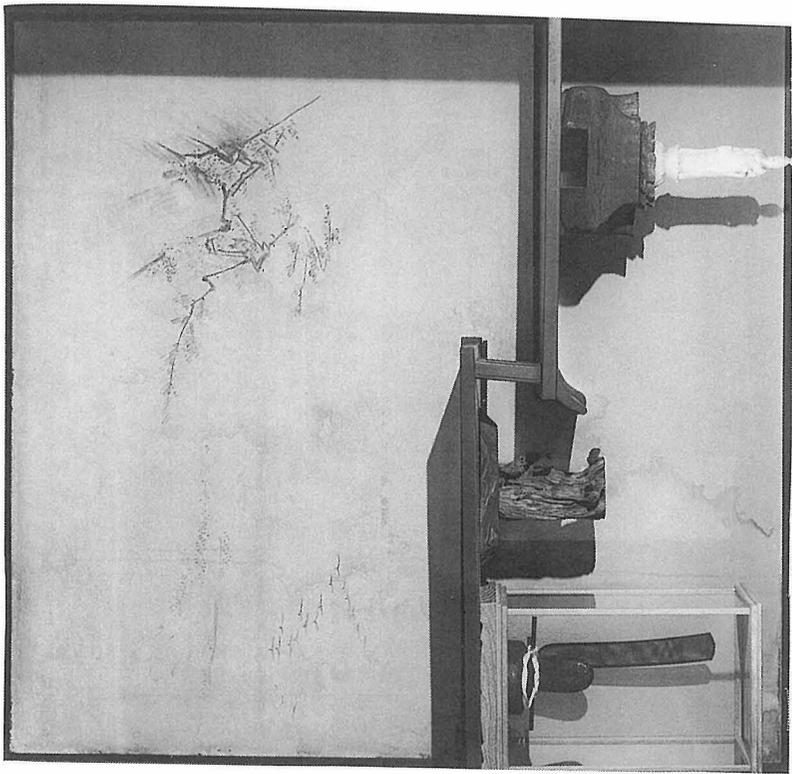
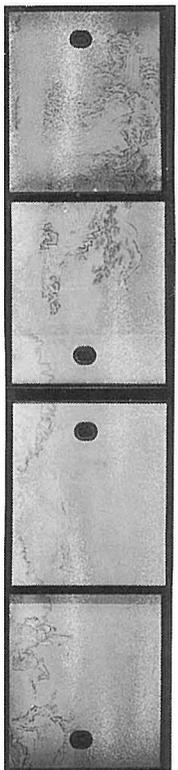
つた跡がある。広々とした山水を描き、画面の随所に施された金砂子（銀砂子も雑ざる）の明るさが、更に広濶さを助長している。一見すると画面下方の近景と上方の遠景との二元的な構成のようであるが、近景は向って左下から、わずかに右肩上りに遠く高くなっていて、画面に立体感と奥行きを与えている。向って左側二面の手前には葦の茂る岸辺を広くとり、右方向に向って橋を架ける。向って右側の二面には画面中央に丘壑を大きく配置する。丘壑の上部には種々の樹木が繁茂し、木立の間から瓦葺きの楼門や登廊や楼閣が隠見する。その丘壑が向って左方に盡るところは懸崖をなし、崖下に木戸のある垣と竹藪に囲まれた藁葺きの集落が見え、木戸の前には犬が歩み、荷物を曳く人や頭上に荷を擔ぐ人が見える。上方に貴顕、下方に衆庶と区別する。

この集落からさきの葦の生えた岸辺に渡る橋上には、傘を被り伴を連れた旅人が、岸辺には傘を被ったり荷を擔いだりする旅人が三人、いずれも向って左方向に向って歩む。その背後には空漠とした水面が広がり、帆船が三艘、人の歩みとは逆の方向、即ち右に向ってすすむ。画面全体の左右に大きく遠山を配し、その間に金砂子で表された霞が、明確な輪郭をもつて細く長く幾重にも棚引き、遠山の輪郭を浮び上げらせ、画面に遙かな遠さを与えている。ここでは、(一)・(二)とは異なり、描写が明晰で、非常に視野が広く、ゆつたりとした空間が作られている。水辺の景から丘壑の景へとつなぐ景物も、ゆつたりとしたリズムを示して余裕があり、堅実であるとともに心持のよい気分を生んでおり、画面の中でたゆとう気分を与える。

筆者渡辺了慶（正保二年（一六四五）歿、享年は六十歳以上）につい

ては、今回も土居次義氏の研究に付け加えるものはないが、師の狩野光信や同門狩野興以とはやや異なる特色がみられるように思われる。光信や興以、そして興以に養育された探幽・尚信・安信らは、原則的には近景と遠景の二元論で山水を構成するが、了慶は近景と遠景をつなぐ中景の経営に独特の工夫を凝らしているようで、景物の配置や登場人物の視線の活用などは、了慶の代表作である西本願寺白書院（元和三年焼失後再建）の一間・二の間の「帝鑑図」や飛雲閣の第一層の二の間の「瀟湘八景図」襖絵にも窺えるところである。（土居次義氏は一の間の「雪柳図」襖絵のみを了慶筆とする。）なお(三)の「山水図」の金砂子の霞や雲煙の表現について、土居氏は後補とするが、これも西本願寺白書院の一の間の「帝鑑図」などと比較してオリジナルなものと考えてもよいと思われる。なお(三)の「山水図」については宮島新一氏が六曲屏風一隻分を襖に改装したものとされている。

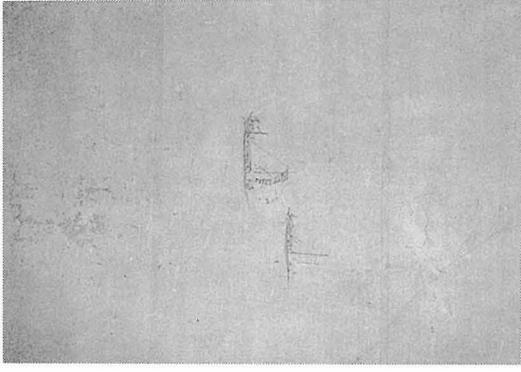
永徳の確立した桃山様式は、景物を現実の空間と結びつけようとする試みを中心であったが、光信に至り画面空間独自の意義について考察がはじまり、さまざまな経路を通じて画家個人の想念に基づく抽象的・観念的空間（いわゆる遠近法に基づく空間もその一つ）に至るのであるが、了慶の空間構成もそこへ至る一つの経路として注目に値するのである。因みに宮島氏は(一)・(二)の「山水図」について片山尚景ではないかとされる。「昌蓮筆記」によれば、了慶は平戸藩に仕えたときとされるので、その点では片山尚景の先達に当り、平戸藩と妙心寺については聖澤院を中心として深い関係があり、妙心寺系の画風が平戸藩に受け入れられたとも考えられるのである。



丁慶 A1



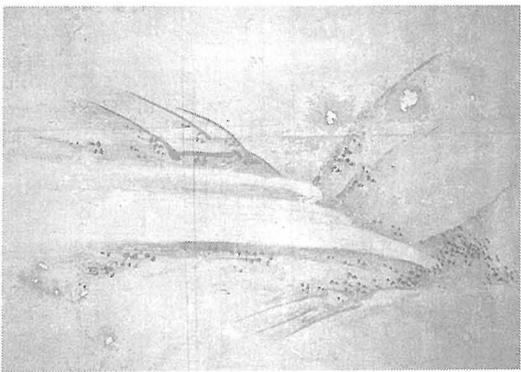
丁慶 A 3



丁慶 A 4 (部分)



A 3 (部分)



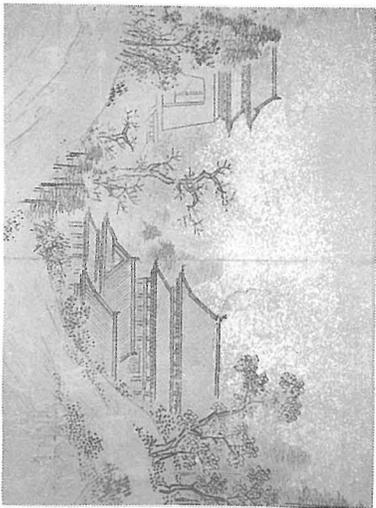
A 3 (部分)



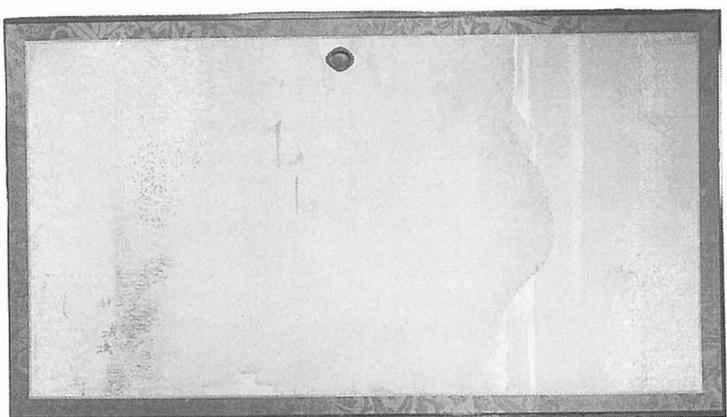
A 2 (部分)



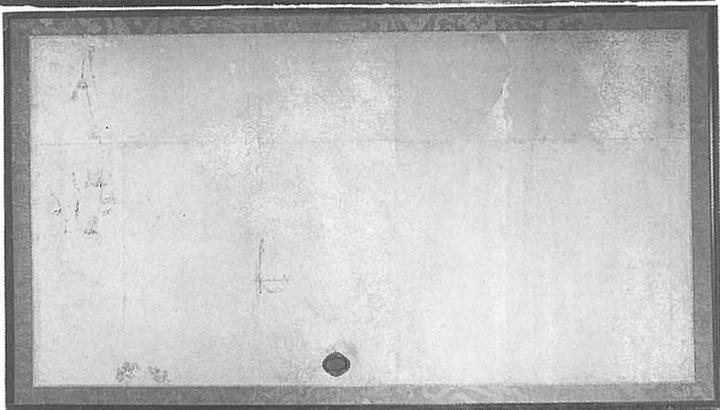
丁慶 A 6 (部分)



A 5 (部分)



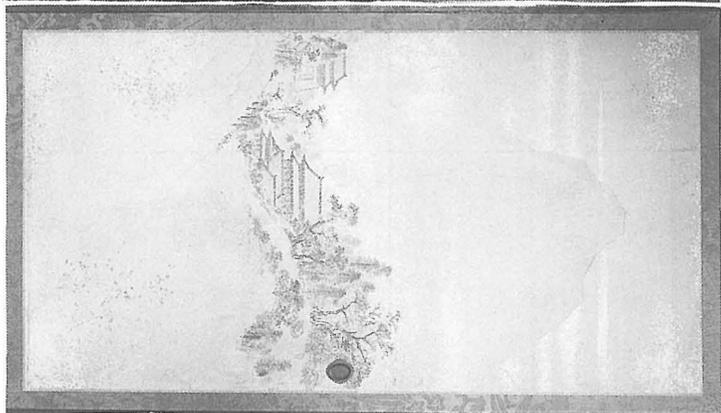
丁慶 A 8



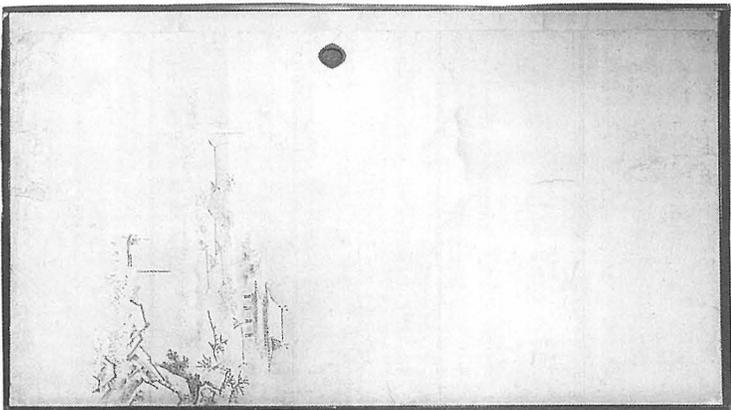
丁慶 A 7



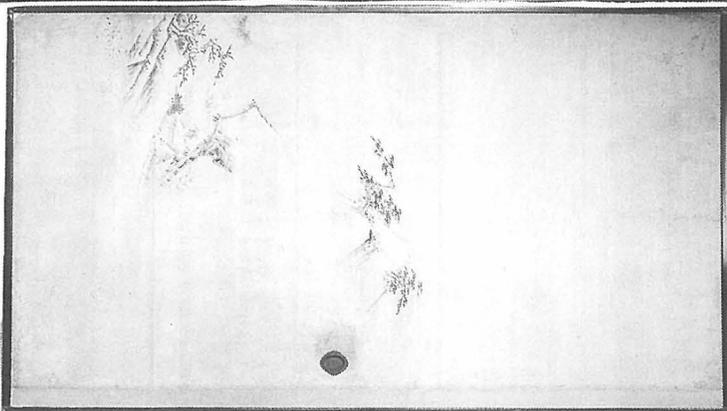
丁慶 A 6



丁慶 A 5



丁慶 A10



A 9

大法院庫裏十畳間の土方稲嶺「叭々鳥図」

中谷伸生
福井麻純

土方稲嶺は、享保二〇年（一七三五）から寛保元年（一七四一）の間に生まれ、文化四年（一八〇七）に死去しているが、その生涯については、すでに『関西大学博物館紀要』第三号に詳細を記しているため、本稿では言及しない。さて、逸話に応挙門人と伝えられるように、稲嶺の作品に写生の要素が強くみられることは重要である。興国寺（和歌山）や妙心寺春光院の障壁画を検討してみると、稲嶺は同時代のさまざまな作風を巧みに取り込み、写生を基礎として洗練された筆運びで、広々とした空間をつくり出していることが理解できるはずである⁹⁾。

大法院書院東側に接続する庫裏十畳間には、稲嶺筆「叭々鳥図」襖絵、床壁貼付絵及び障子腰貼付絵の計十三面（紙本墨画・B1-13）が遺存している。改築に際し、手が加えられた様子や傷みが認められるため、稲嶺の落款・印章は現在確認できない。古くから稲嶺の作品と伝えられていることと、写生的で切れ味の鋭い水墨の技法から、本稿では一応稲嶺筆としておくが、稲嶺周辺の画家による作品という可能性も完全には捨てきれない。

床壁貼付絵（B1-1）は、樹木や屋根の周りを飛び交う叭々鳥が、遠い視点から描かれているが、この画面については、墨の用い方がいささ

か淡泊であること、空間の扱い方が他の画面と異なることから、改築の際に加えられた別人の筆になるものと考えられる。

北側四面（B2-15）は、梅の巨幹を中心に据え、さまざまな姿勢の叭々鳥が描かれる。樹皮の表現は傷みもあってほとんど見ることとはできないが、勢いよく枝をのばし、節を濃墨で荒々しく描いている。梅の花は淡墨を用いて没骨で表現している。鳥たちは、筆触を利用して羽毛の質感を表し、腹部の淡墨との対比が鳥の姿を雄健に見せている。第一面（B1-2）と第二面（B1-3）がつながらないこと、第四面（B1-5）右端で紙が縦に切断されていることから、第二、三面（B3-4）と第四面の切断部分までは連続画面で、その他両端面は、切断され、つなぎ合わされている可能性もある。

西側四面（B6-9）は、鳥たちが次第に遠ざかって飛んでいく様子が描かれる。小さな群れをなして自由に飛び交う姿は、一見ばらばらに見えるが、それぞれが互いに視線を絡ませ、左斜め上へと颯爽と飛び去っていく。第四面（B1-9）画面下には樹木がかすかに描かれ、合理的な空間に仕上げている。

（福井麻純）

障子腰貼付絵は、北側及び西側の襖絵を引き継いでいる。向かって右側の画面（B1-10）には、三羽の叭々鳥が、前方を凝視しながら、また上方を向きながら、そして下方を眺めつつ飛翔する。要するに、単調になりがちな鳥たちの群に変化を与えつつ、画面をまとめているのである。続く画面（B1-11）では、等伯の六曲一双「烏鷺図屏風」（川村記念美術館蔵）の中央で回転運動を行う鳥のモチーフにも似て、二羽の叭

々鳥が空中で語らうように遊んでおり、それに続く画面（B-12）では、同じく二羽の叭々鳥がすぐ上方を飛ぶ羽虫を狙っているところである。左端の画面は余白の空間にされて、叭々鳥の部屋は完結する。叭々鳥は、牧谿画の伝来によって日本で賞翫されるようになった東南アジア産の雑食性の小鳥で、鴉と同様のモチーフとして意匠化されたが、いわゆる不吉な鳥ではない。禅宗との関わりは、心の赴くまま自由自在に動くこと、という説がある。

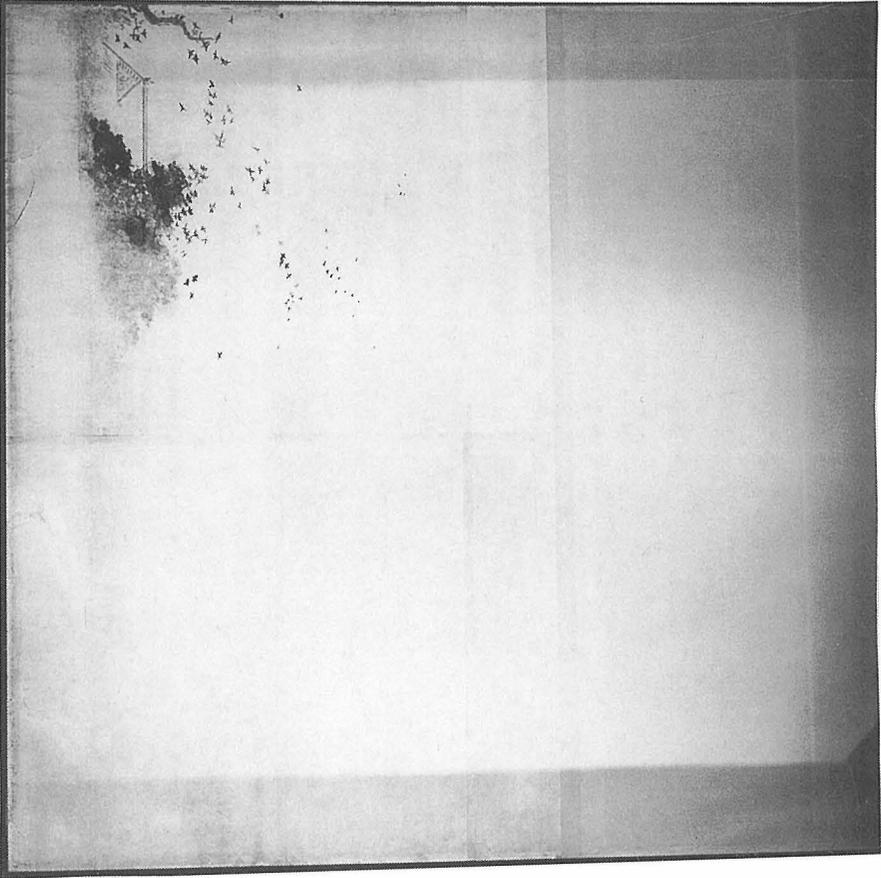
以上、大法院の「叭々鳥図」は、軽快な筆致を縦横に駆使した迫力ある障壁画で、改築に際して損なわれた部分があるとはいえ、稲嶺の代表作といつて間違いない。蕪村の「晩秋飛鴉図屏風」（六曲一隻）に描かれる鴉に似た没骨技法を用いながらも、叭々鳥の表現は一層写生的である。

さて、退蔵院には方丈の障壁画の他に、無落款ではあるが、稲嶺筆と推定される六曲一隻屏風（紙本墨画・一四〇・五×二六七・〇センチメートル・図1）が遺存している。本稿では伝土方稲嶺「波濤図」として紹介しておきたい。画面中央でまさに怒濤の勢いで飛沫を上げる水流の力強い描写は、表現性に富む作風となっている。その簡潔で肉太の線描は、春光院書院二之間の稲嶺筆「山水図」を想起させる。また、その応挙風の波濤のモチーフは、線描の特質は異なるとはいえ、京都禅休寺の長谷川等伯筆「波濤図」のモチーフにも類似する。しかし、写生的要素を濃厚に示すやわらかい墨線は、稲嶺の特徴を仄めかす、といつてよい。

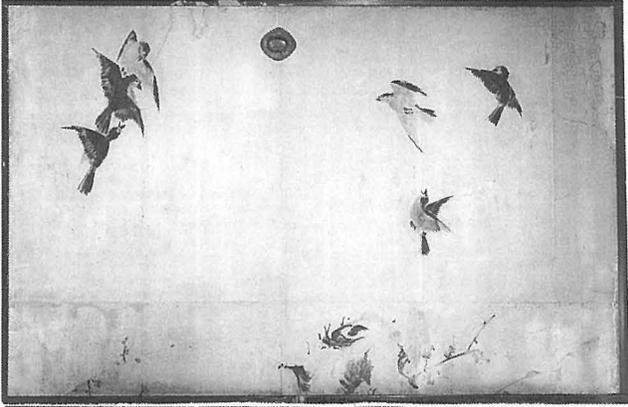
（中谷伸生）

〔註〕

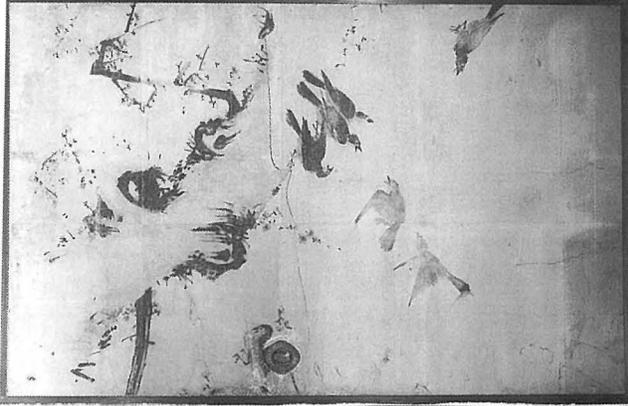
- ① 田中敏雄「興国寺（和歌山県由良町）の障壁画―土方稲嶺の襖絵―」、『日本美術工芸』、五六四号、昭和六〇年（一九八五）。
拙稿（中谷）「春光院書院の障壁画・土方稲嶺の壁貼付絵と襖絵『武陵桃源図』」、『関西大学博物館紀要』第三号、平成九年（一九九七）、一一一―一二二頁。一五三―一五六頁。



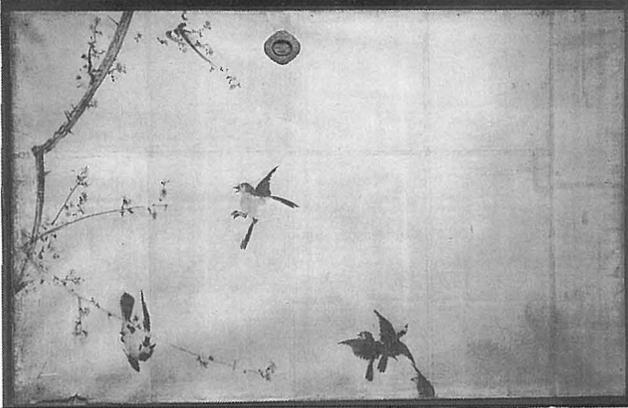
稻嶺 B 1



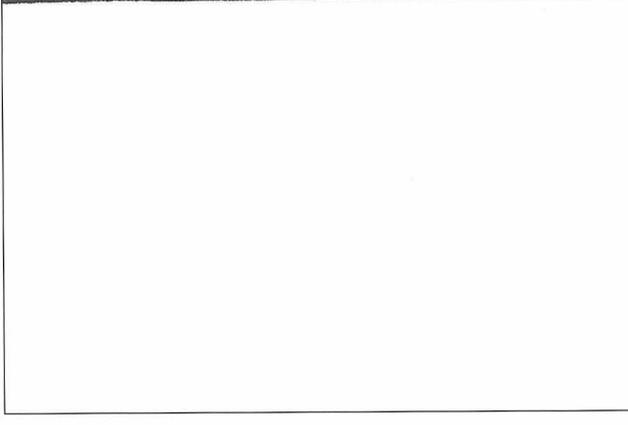
稻嶺 B 5



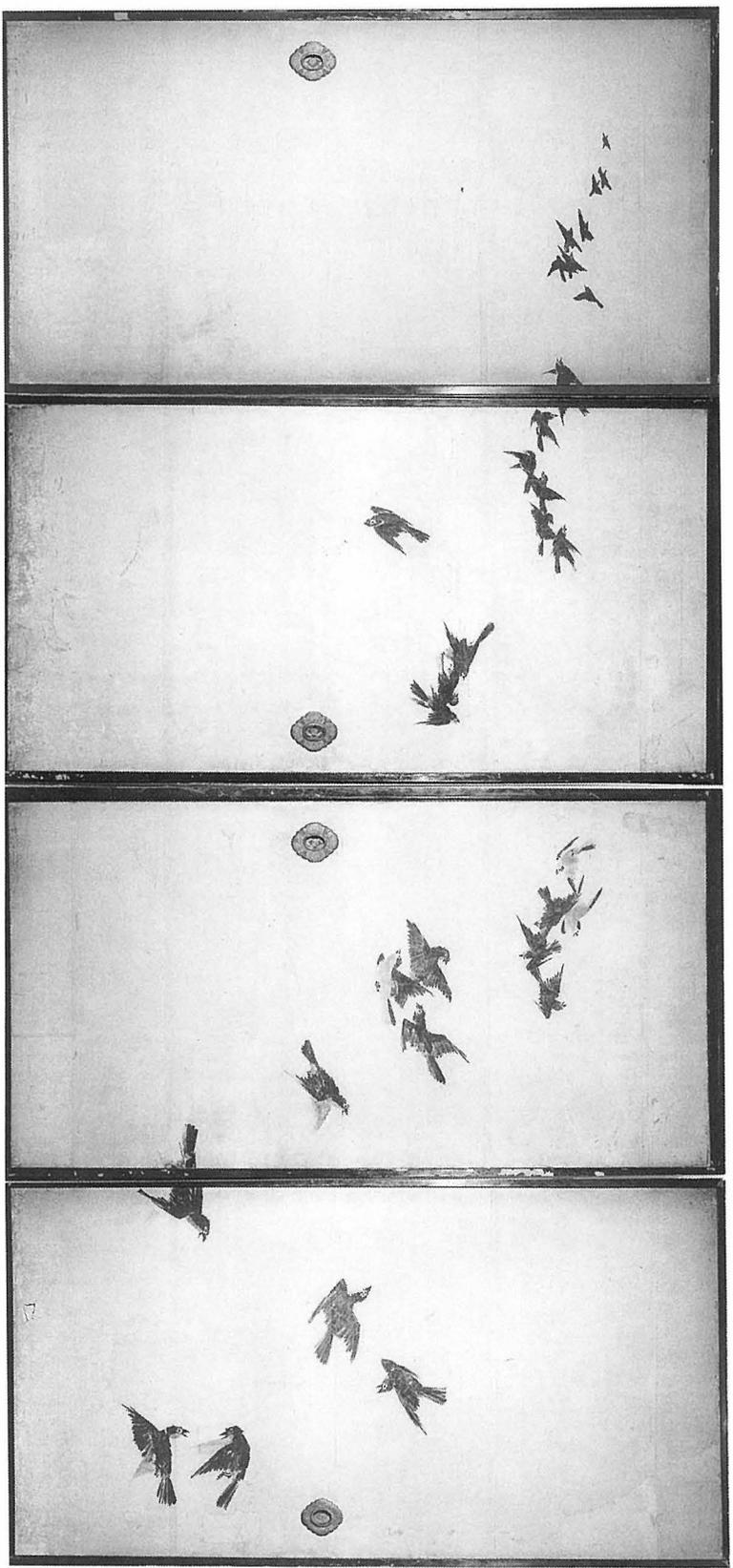
B 4



B 3



B 2 (全図写真は欠)

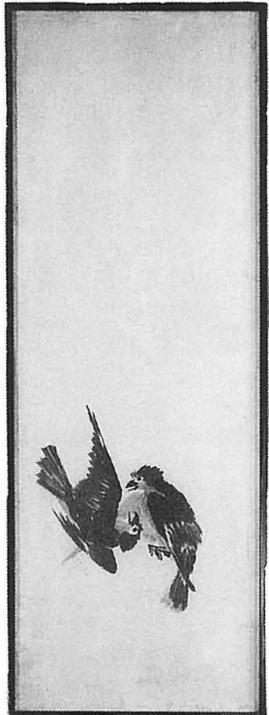


稻嶺 B 9

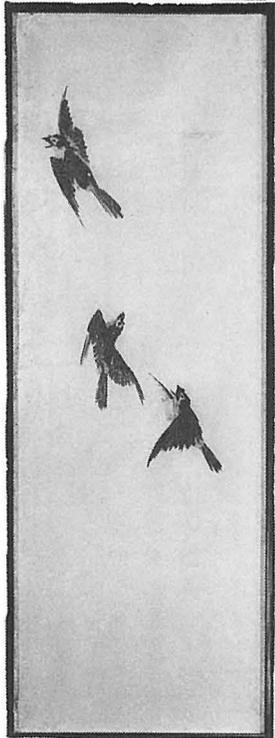
B 8

B 7

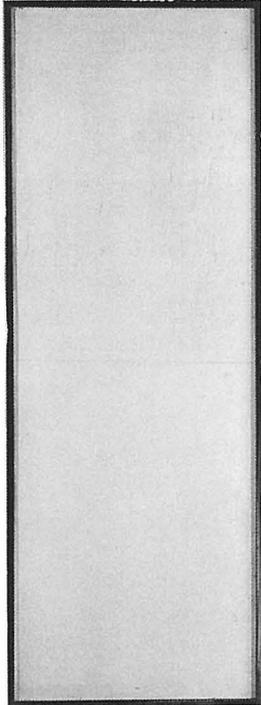
B 6



B11



B10



稻嶺 B13



B12



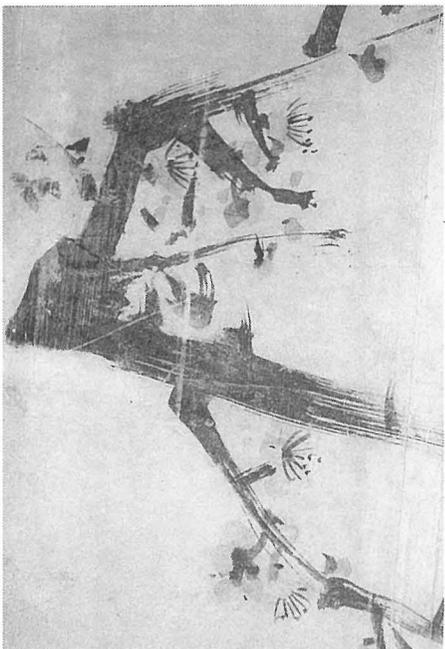
稻嶺
B 2 (部分)



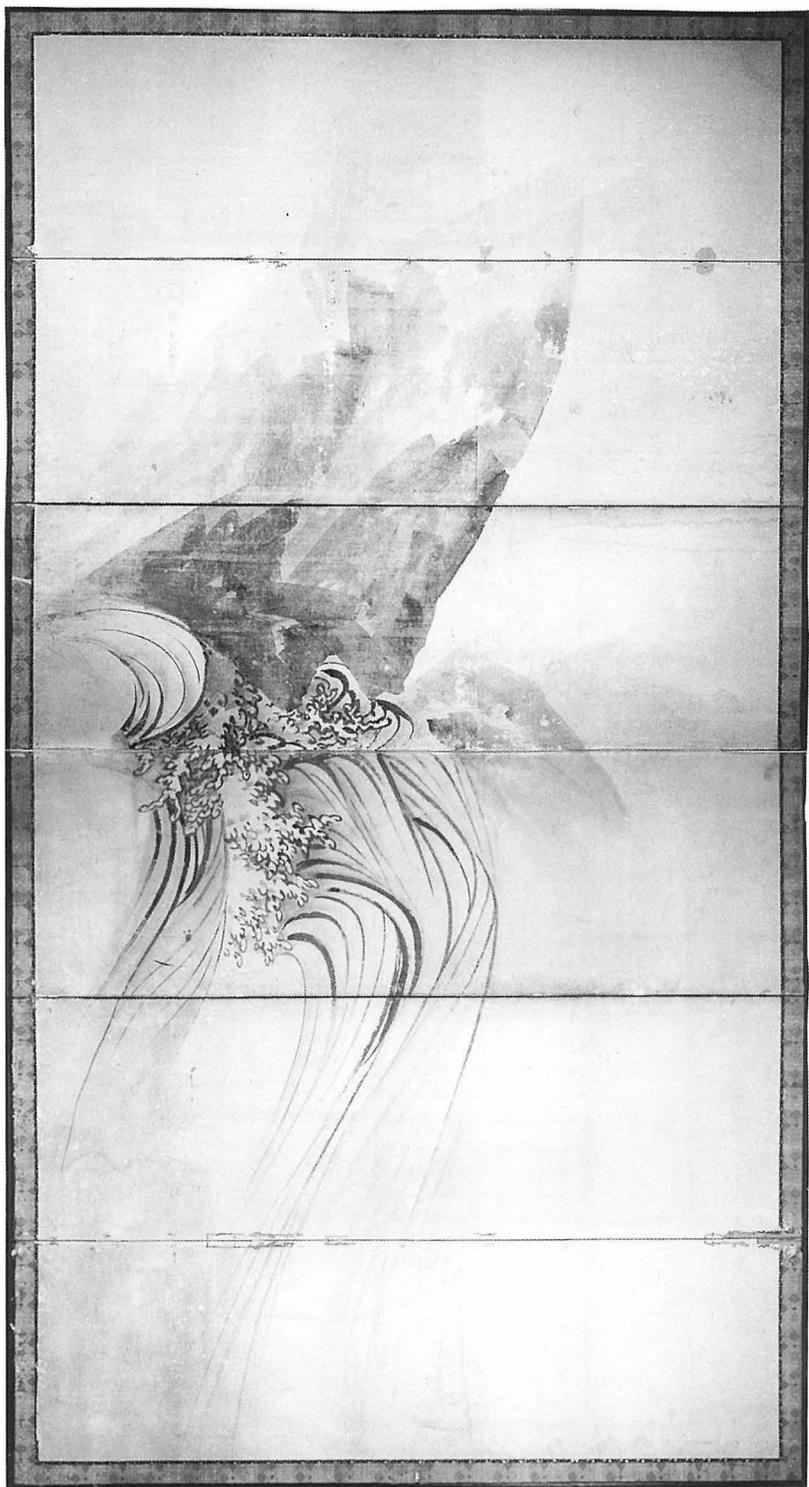
B 2 (部分)



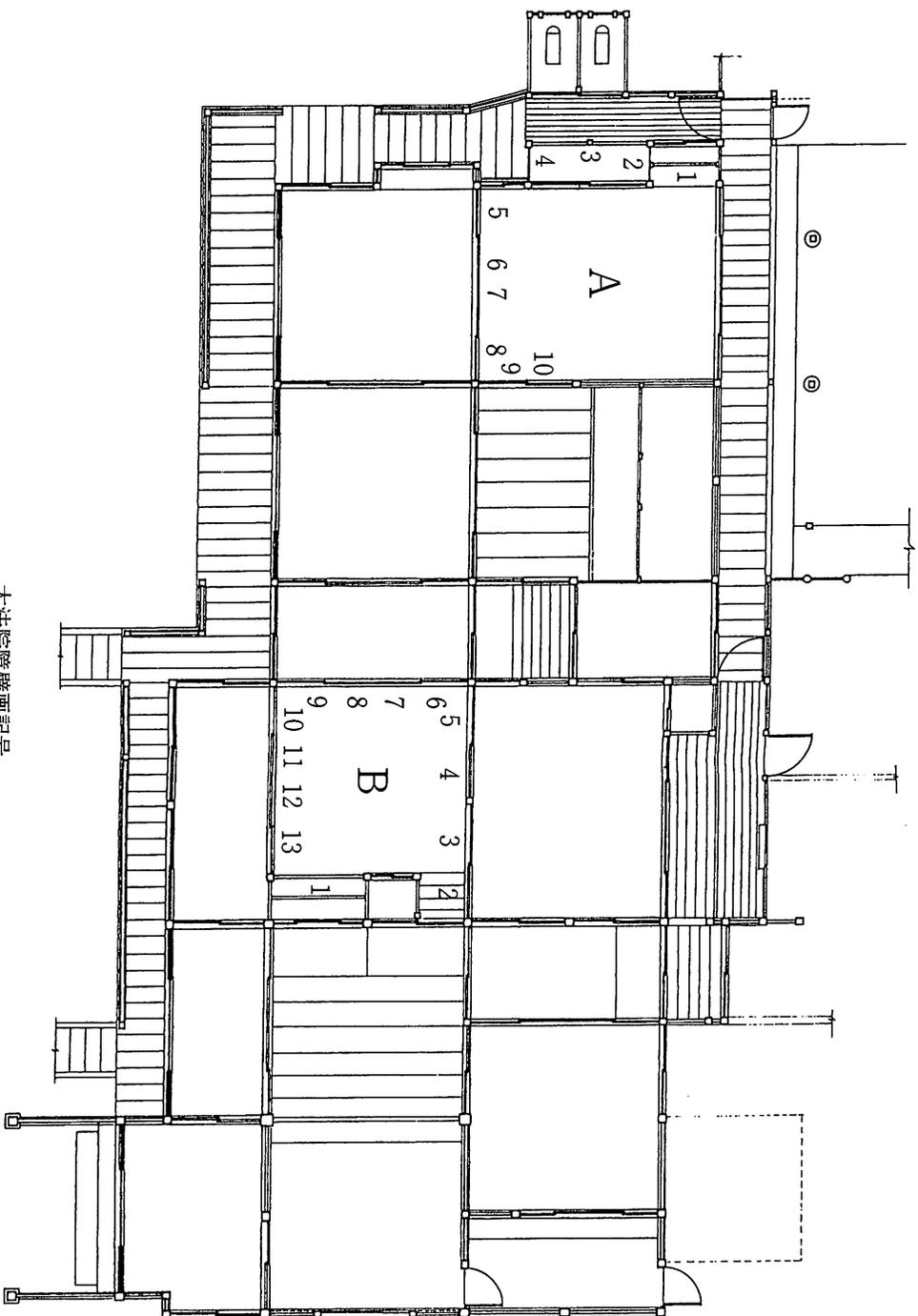
B 7 (部分)



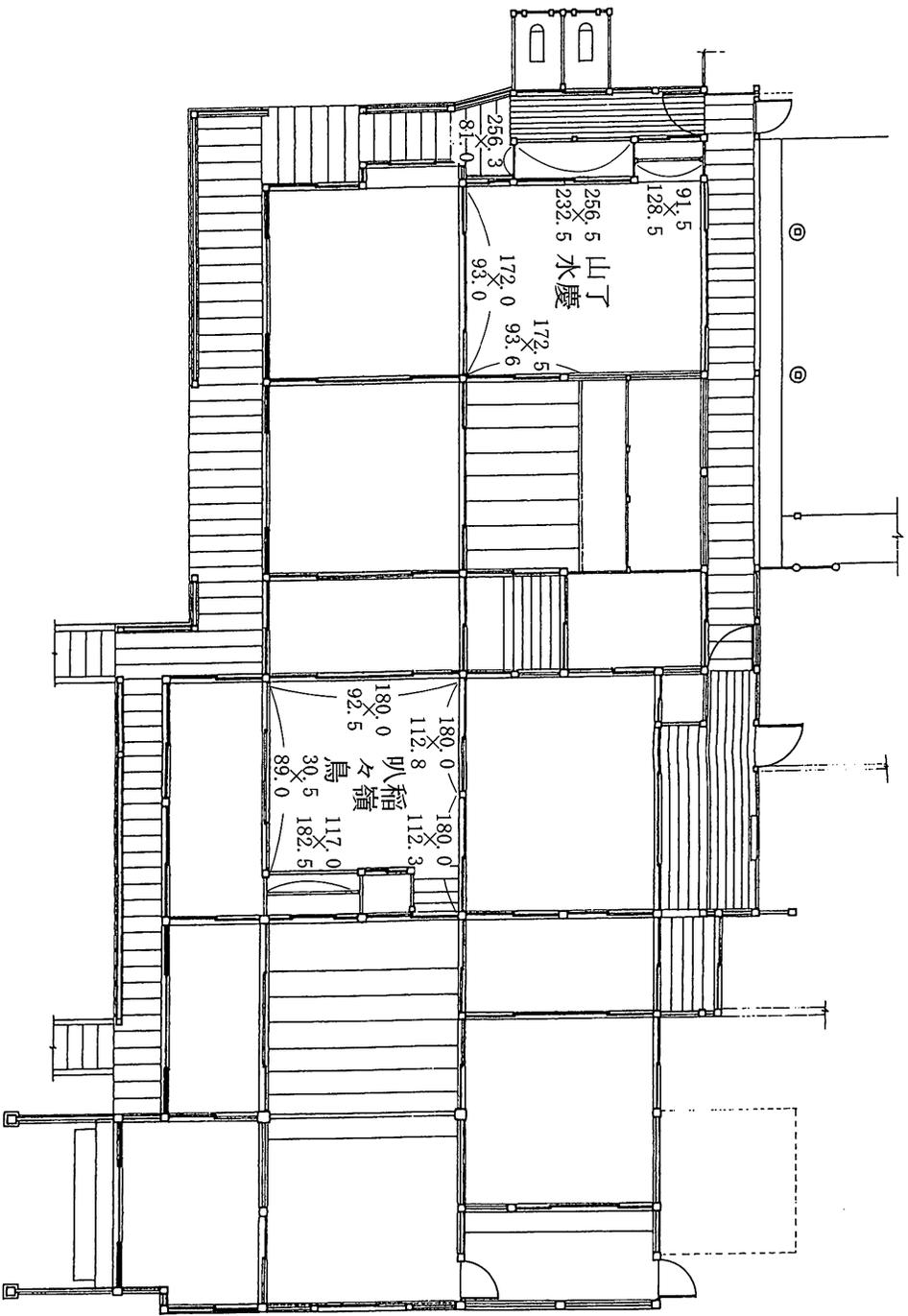
B 4 (部分)



伝稲嶺 図1



大法院障壁面記号



大法院障壁面寸法

障壁面の紙継寸法

大法院
了慶 襖 (A 8)
(紙継 5 段)

13.5cm
25.5
33.5
33.5
33.5
22.0

大法院
了慶 襖 (A 5~7)
(紙継 5 段)

5.0cm
33.5
33.5
33.5
33.5
22.5

大法院
了慶 床貼付 (A 2~4)
(紙継 7 段)

37.5cm
36.8
36.8
36.8
36.8
36.5
45.0

大法院
探鯨まくり (図 1~22)
(紙継 5 段)

35.5cm
35.5
35.5
35.5
35.5

大法院
稻嶺 (B 6~9)
(紙繼 4 段)

16.0cm
41.0
41.0
41.0

大法院
稻嶺 (B 3~5)

19.5cm
41.0
41.0
37.5

大法院
稻嶺 榎 (B 2)

20.5cm
41.0
41.0
41.0
16.5
20.0

大法院
丁慶 榎 (A 9~10)
(紙繼 5 段)

33.5cm
35.0
35.0
35.0
34.5