

彭城百川筆旧慈門院障壁画と雪竹図襖について

鬼原俊枝

はじめに

彭城百川（一六九七～一七五二）は、祇園南海（一六七七～一七五一）、柳沢淇園（一七〇四～一七八）とともに初期南画家のひとりとして知られる。祇園南海が紀州藩の藩医の長男であり、柳沢淇園が大和郡山藩柳沢家の重臣の家に生まれたのに対して、百川は名古屋の薬種商土佐屋の婿養子という商家の出身であった。はじめ俳人として活躍し、俳書のデザインも手がけた多才な人で、やがて後半生には絵を生業とするに至った。享保末年（一七三六）には長崎に赴いたとされ、^②明清の絵画を同時代の誰よりよく学び、池大雅（一七二三～一七六六）、与謝蕪村（一七一六～一七八四）によって大成される南画の日本化の進路に果たした役割が注目されてきた画家である。

宝暦二年（一七五二）の百川の死と入れ替わるように、十八世紀後半には大雅、蕪村、伊藤若冲（一七一六～一八〇〇）、曾我蕭白（一七三〇～一八一）、円山応挙（一七三三～一七九五）等によって、それまでになかった多彩な新しい絵画が一気に花開く。その創造は、勿論

彼らの画家としてのぬきんでた才能なくしては不可能であったが、しかしこれほど多様な画風が一斉に現れたのは、画家の個性と技量だけがそれを可能ならしめたのではなく、それまでに既に新しい兆しが現れていたはずである。彭城百川はその点で重要な時期に活躍している。

ところで、現代の彭城百川評価は決して高くはなく、事実一流の画家とはいえない。また次世代の優れた画家との明らかな師匠関係はなく、その画風は定まらないと評される。

では江戸時代の百川評価はどうであったかといえば、たとえば寛政十一年（一七九九）に上梓された桑山玉州（一七四六～一七九九）の『絵事鄙言』では、「祇園南海、柳淇園などの戯墨は、本朝にて南宗の発端なるべし。近世彭百川及び大雅堂出て南宗大成す」と大雅と並べて南画の大成者としている。碩学で知られた中林竹洞（一七七六～一八五三）の『画道金剛杵』（享和二年（一八〇二）上梓）掲載の「古今画人品評」は、明兆の仏画を上品、雪舟、大雅の山水、探幽を上中品と品評する中で、百川の山水を雅致有りとして蕪村とともに中中品に、人物花鳥を、大雅とともに中下品に評価している。

田能村竹田（一七七七—一八三五）の著名な画論書『山中人饒舌』には、百川、淇園、大雅、蕪邨諸老画、今人又写す能わずと述べ、尊敬の念を表している。これらより早い天明六年（一七八六）頃に初版が刊行され、何度も版を重ねた『新撰和漢書画一覽』では画家を分類して配列しているが、百川は文人画と長崎派を含めた分類の冒頭に位置しており、二百三十四名の掲載画家のうち三十九名に与えられた「一家をなす」という評価を与えられている⁽³⁾。

当時の百川評価は現代よりはるかに高く、その絵は多くの人に鑑賞されていたのである。当然一定の影響力も持ち得ただろう。百川は俳人の感性をもち、南画という新しい分野の開拓者のひとりとして画壇に登場したが、応挙のように弟子を養成して工房の経営者となる道をとらず、自由な立場で多様な画法、画風を試み続けた人であった。

慈門院障壁画は百川晩年の大作であり（現在は個人の居宅となっていることから旧慈門院とすべきであるが、本稿本文中では記述の便宜上慈門院と表記する）、南画家としておそらく最初の障壁画作例である。本稿は今回全図が判明した雪竹図を紹介し、これを慈門院障壁画のなかに位置づけ、さらに京都画壇の革新前夜といえる百川の大作、慈門院障壁画全体を現時点で可能な限り検討したい。

本稿筆者は百川復権を唱える者ではなく、その用意もないが、今後、より深く広い専門的見地に立った百川研究が、新しい時代を準備した世代としての百川の絵画を論究する際の一助となることを期するものである。

さて、本障壁画を紹介した吉沢忠氏の『国華』八二五号の時点では、本稿で詳述する雪竹図襖も、また草花図腰障子絵も百川画に含まれていない⁽⁴⁾。雪竹図は、最近ようやく全図写真が撮影され、検討が可能になったところである。吉沢氏が既に紹介された画面についても、検討の余地はまだ多く残されているのだが、それ以降慈門院障壁画を詳しく論じた例は管見の限りない。

百川が慈門院に障壁画を描いたのは宝暦元年（一七五一）の四月である。それは、玄関の間の天台岳中石橋図六面の右端に書かれた「天台獄中石橋図 歳次辛未孟夏応 子川師需 彭蓬洲写」の款記から知ることができる⁽⁵⁾。

当時名を知られた画家による新しい南画風の障壁画は人々の関心を引いたであろうが、いつの頃からか忘れられていった。美術史学界にこの障壁画が知られるようになったのは、上述したように、昭和三十五年に近年の発見として『国華』八二五号に紹介されてからである⁽⁶⁾。

その間、慈門院障壁画制作から百年を経て明治に至り、神仏混淆の霊場であった多武峰では、神仏分離政策によって談山神社が独立し、多武峰妙楽寺の子院であった慈門院の住持はその初代宮司となられたという。その建物は現在もご子孫の居宅となっており、ごく最近博物館に寄託されるまで、百川画は生きた障壁画としての役割を負ってきた。

雪竹図のあった廊下には大型家具等があり、全図を確認することが難しかったが、最近撮影が行われて全図が検討できるようになり、かつ草花図腰障子絵が百川画として認められて、ここに六十年前に

見出された慈門院障壁画四十一面が百川作品として確認された。

まず慈門院障壁画全体を見渡してみると、百川画は、慈門院下段の三室と玄関に配されており、上段三室には全く別の画家による障壁画が描かれている。慈門院障壁画配置図(挿図1)に示したように、上段から順に一の間、二の間としてゆくと、一の間は唐人物を描く琴棋書画図、二の間には和様の公家風俗による四季人物図、三の間には花鳥図が描かれている。画家の印記は、一の間北側の床壁脇東側の腰障子絵に、白文方形「藤原」印、朱文重郭方形「定雅」印が捺されているが、この画家については知るところがない。いずれにしろ百川よりかなり後に制作された障壁画である。

一の間の違い棚上天袋に描かれた紅葉図・桜図二面には、桜図に「海北斎宮助図」の款記と白文方形「海北氏」印がある。海北斎宮助は、寛政度造管内裏の小御所廂東面に「朝賀」を描いた「海北斎之助」と同一人物と思われる。^⑩両者は名が一字異なるが、同書によれば寛政度造管記は原本が失われており、欠落、誤写が多い写本数本を校合した結果とあるので、誤写であろう。小御所は寛政二年(一七九〇)に完成したもので、百川の没後四〇年近くを経ている。『古画備考』等所載の海北家系図では「斎宮亮」は、海北友松―友雪―友竹―友泉―友三―友徳―友樵―と、明治期まで続く海北家の子孫友徳のことである。

上段の二室は金碧障壁画であり、一の間には大きな床の間と違い棚が設けられている、その上、一の間に金箔、砂子、金泥を用いた唐人物図、二の間に金砂子、金泥を用いた公家人物図を配し、三の間の花鳥図には金碧を用いないという画題及び技法の序列化は、上

段三室が公式の接客空間として機能したことを明確に表している。

一方、下段三室に嵌められた百川画は、大半が水墨画である。四の間には、梅図八面(板戸貼り付け四面・襖四面)と蘭太湖石図(襖四面)及び南側の腰障子四面に淡彩の草花図が描かれている。しかし、梅図と蘭太湖石図が当初から同じ室に嵌められていたとは考えにくい。他方、蘭太湖石図と一連と思われる芭蕉太湖石図六面は玄関に嵌められた天台岳中石橋図の裏側にある。四の間の奥にある小さな床を備えた五の間には山水図が配されるが、床壁絵三面を含めて五面しか現存していない。五の間の南側は梅図の裏面にあたるが、板戸となっており絵はない。このように、上段三室の整然とした構成に比べて、下段の百川画の構成にまとまりを欠いているのは、上段各室の金碧障壁画が制作されたのに伴って百川画が下段に移動された可能性が考え得る。

建造物としての詳しい調査は残念ながらまだ行われていない。奈良文化財保存事務所の見解では、現在の建物は百川が障壁画を描いた十八世紀中頃よりかなり下る時期の建築とのことである。ただし敷地は背後に急傾斜の山肌が迫る所なので、全面的に建て直したとしても、百川揮毫当時と間取りが大きく異なるものにはなりにくい。

百川障壁画の当初の配置が不明なのは研究の隘路となっているが、個々の画題に関しては、検討すべき問題が多くある。また、現存する画題の数としては五つを超えているので、制作当初に通例のように一室一画題であったとすれば、全室が百川画であった可能性はある。このたび雪竹図の図様がわかったことによって、慈門院障壁画全体の構成の解明に向かって考察を一步進めることが可能に

なった。複数の画題を組み合わせて建築空間に意味と機能を与える障壁画構成は、単一の画面よりも画家の多彩な能力が発揮され、作品はより多くを語ってくれるのである。

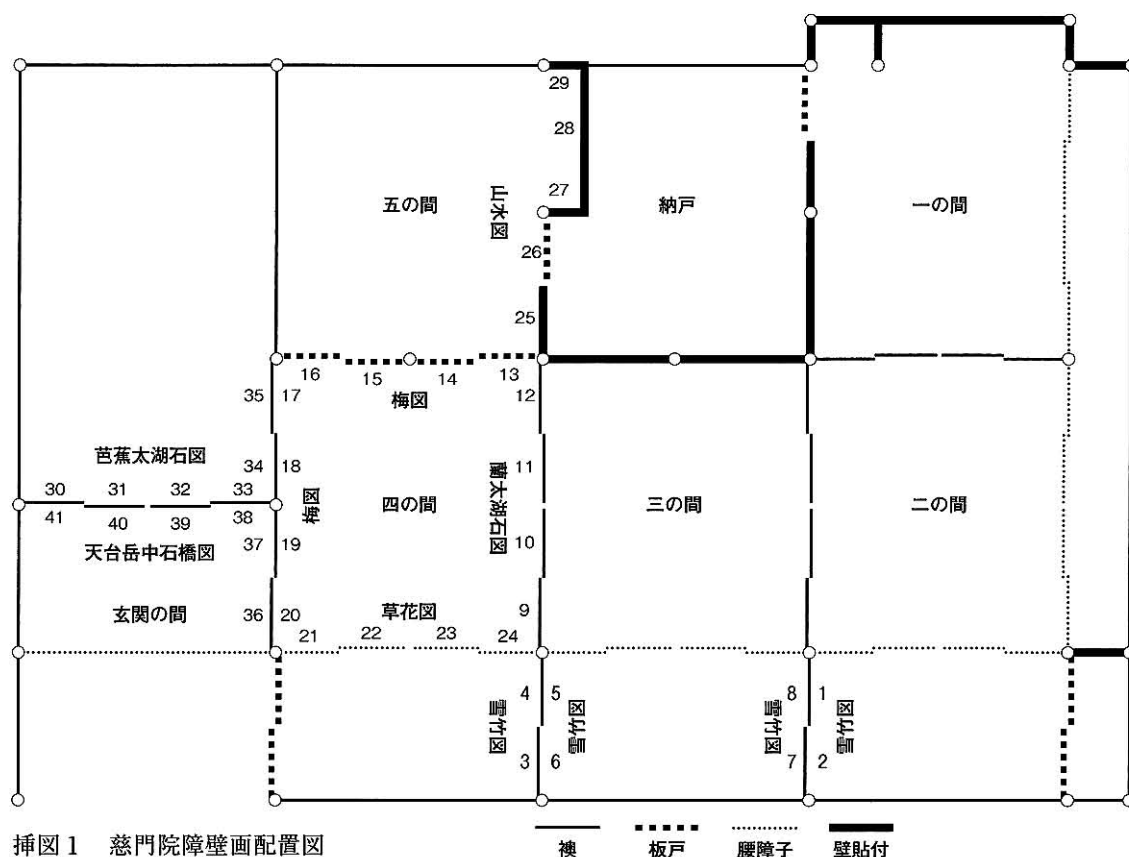
では次に、従来部分写真しか公刊されていない雪竹図を紹介し、図様の検討を行い、その特質を述べよう。

1 雪竹図の復元

雪竹図襖は、二の間と三の間境及び三の間と四の間の廊下の間に仕切りとして二枚ずつ嵌められていた。図様はそれら四枚の襖の表裏に描かれており、都合八面の画面が残っている。通常、廊下の間仕切りは襖ではなく杉戸であり、慈門院でも廊下にはこの二個所以外には杉戸が嵌められている。

挿図1の障壁画配置図中に示した障壁画面の番号1～8のうち、二の間と三の間の境の7と8、三の間と四の間の境の5と6を、右から5, 6, 7, 8の順に並べると、図様は連続する(図14)。ただし8は、全面に淡墨による外暈が刷かれているのでわかりにくい、料紙そのものが後世に補われた可能性がある。とはいえ、8に描かれているのは7の左端の下方に描かれた竹の枝先だけである。8の料紙自体が後補であったとしても現在の図様からそう大きく隔たったものではなかったであろう。

つまり、制作当初には5～8は横幅の狭い廊下ではなく、いずれかの室に四面連続して嵌められていたはずである。一枚の襖の表裏



が現状のように雪竹図であったとすると、同じ画題が二室続いてしまいが、それはあり得ない。雪竹図の襖八面は、廊下に移動させるために二面ずつを単位として表裏に仕立て直されたのである。

では、5、8の裏面の図様はどうか。まず7、8の裏面である1、2の二面は(図15)、雪に覆われた斜面と雪の重みに枝をしならせた竹が画面上方に描かれており、連続した画面とみえる。5、6の裏面にあたる3、4は、向かって左上方から同じく雪を被った竹が枝先を垂れており、3では雪が枝から落ちる瞬間を描く。図様は連続している。しかし、これら四面を5、8の裏面の順序、つまり右から1、2、3、4の順に並べてみると、2の白い斜面は左側に隣接する3の外暈による暗い虚空と連続しない。

雪竹図は後補の墨がかなり広範に入っていて、外暈で表された雪の輪郭の多くがなぞられている。当初の墨が後墨の下に埋没してしまっていて、後補である外暈の淡墨が忠実に当初の輪郭を守っているかどうか甚だ心もとない個所もある。それでも、2の白い雪の斜面と、3の落下する雪の周辺に施された外暈の淡墨とが連続することとはあり得ない。

では、考え得るもうひとつの順序ではどうか。四枚立ての襖における引手の位置は一通りしかなく、画面に改装された引手跡も見当たらないことから、上記で検討した以外の配置は、左右二面ずつを入れ替えるしかない。そこで、右端から3、4、1、2の順に並べてみると、斜面の描かれた2が左端となり、4の画面下方の土坡は2の斜面の裾が1を介して右へと連続すると見えなくもない。しかし、上方の雪を被った竹の枝は中央から左右に笠開する形になり、竹の幹が一切見当たらず、雪持ちの枝が宙に浮いたような図様とな

り、矛盾を来す。

どちらの配列でも連続しないとすれば、のこされた可能性は、1、2の二面と3、4の二面は各々別の四面の半分がのこっているというケースである。それが最も蓋然性が高い。それは、雪竹図のあった室が四周のうち一方だけに明かり障子を備え、三方に襖があり、襖の数が十二面ある、現在の第三・四室のような室であった可能性を意味する。

2 雪竹図の特質

百川の雪竹図には軸装の類例がある。メトロポリタン美術館(パツカードコレクション)の雪中竹石図である。⁽¹⁾雪中竹石図は慈門院障壁画の前年の作であるが、竹の葉に積もった雪はふわりと綿のように軽く描かれている。通常は、こうした雪化粧というべき姿が風情あるものとされ、好んで描かれるのであり、本図が証しているように百川もそのように描くことがあるのだが、慈門院の雪竹図は異なっている。

慈門院本で何よりも目を引くのは、太湖石のように穴が穿たれた積雪が、まるでアメーバのように景観を覆い尽くす特異な表現である。画面上方には、雪の重みに、竹が折り重なるように樹冠を垂れている。襖7では細い竹が長い間のしかかっていた雪をついにはねのけたように、曲がった幹のままで樹冠を上げている。その左右には、まだ雪を被ったままの竹が傾いており、殊に8にみる大きくしなった細い竹は、7の竹から雪が落ちる前の姿を見るようである。6では、折れて樹冠を失った竹が二本、雪の重みから解放されて直

立っている。

ところで、一見雪に覆われているのはすべて竹のようであるが、よく見ると5から6にかけて最も手前の積雪部分には短い草と岩皴らしい筆致がのぞいているので、竹ではなく岩である。4の画面下方にも小さな岩が手前に描かれている。雪は竹も岩も区別しがたいほど深く降り積もっている。

2に描かれた大きな斜面も、遠景の雪山なのかそれとも近くの山肌なのか、現存する画面からは判別できず、どのような地形なのか不明である。

次に、3、4の二面に目を転じると、画面のほとんどが雪に閉ざされた薄暗い夜のような景観のなかで、竹に降り積もった雪が遂に地面に滑り落ちていく瞬間を描いている。それは雪と竹との静かなせめぎあいと頂点に達した一瞬であって、それを雪に閉ざされた、ほの暗い景色のなかに描いている。

このように本図の雪は風情などというものを意図しておらず、画家はむしろ意識的に重々しく表現しようとしている。また、雪の重さに耐えかねて地に樹冠が触れそうな竹(8)、雪が落ちて樹冠をもちあげた竹(7)、幹が折れて葉をほとんど失った竹(6)、枝から雪が落ちる瞬間(3)など、伝統的な四季絵に描かれてきた風情のある雪の景色ではなく、これまであまり絵にならなかった雪の有様を描いている。さらに、後補の墨が重なっているのを差し引いても外暈の墨が暗く、あるいは夜の景観を描いているのではないか。以上のように、百川の雪竹図は様々な点で特徴的な要素を含んでいる。

現存する慈門院障壁画群を見渡すと、雪竹図はどの室の障壁画と

隣り合っても異質であつたろうことは容易に想像がつく。なぜこのような雪景色を選んだのか、その理由はよくわからないが、ヒントはある。それは、建部涼袋(一七一九―一七七四)の『紀行かたらし山』に収められた、三月初めの吉野でふたりが経験した突然の大雪の逸話である⁽¹²⁾。

延享二年(一七四五)、百川は俳諧を通じて二十二歳年下の建部涼袋(一七一九―一七七四)と知り合い、肝胆相照らす間柄となった。延享四年二月、多武峰の麓に庵を結んだ涼袋の新生活のために同好の士が様々な材料、食物などを持ち寄るなか、百川は庵の「ふすまの絵は我かくべし」と申し出た。談山を望む庵での涼袋の暮らしは思いがけなく早く終わってしまう。四月に母と妹のために江戸に向けて旅立つことになるのだが、それまでの間、涼袋は百川とともに数度多武峰に詣でている。同紀行文には、百川と僧坊に宿をかゝる逸話もあつて、あるいは、そうした折に障壁画制作の依頼を受けたか、宿の礼に揮毫したものとも考えられる。百川にとって多武峰といえは、涼袋との思い出が詰まった土地であつたはずである。

さて、津軽弘前出身の涼袋は、多武峰の麓の庵での短い生活のうち延享二年の三月五日、幼い頃からあこがれていた吉野の桜を見に、京都からやってきた百川と仲良く連れだつて、うららかな春の景色を楽しみながら出かけた。まず談山に登り、そこから吉野に向かった。蔵王堂に登つて、知り合いの何某の家に泊めてもらったが、夜のうちに家が埋もれてしまうほどの大雪が降つた。翌朝、あれだけ美しかった春の花咲く風景がすっかり雪に覆われて変わり果て、桜の枝さえ折れてしまったのを見て、ふたりは啞然とした。吉野の春の桜の盛りを見ることはなかなか難しいことと宿の主に告げられ

て、二人は感慨を俳句に詠む。

この時雪に覆われたのは桜であり、慈門院の襖絵は竹という違いはあるが、桜と雪を同じ季節に描くのは流石に難しい。雪竹という確立した画題のなかに、大雪に覆われた景色、いかにも重たげな雪に押さえつけられた竹、折れてしまった竹、まるで雪の夜景のような暗さを盛り込んでいった構想に、四年前に親しかった涼袋と共に登った吉野で一夜にして春を冬に変えてしまった大雪の思い出が関与していたのではないだろうか。

描かれた景観が雪景色であるのみならず、隣室から襖を開けて雪竹の室に入ると、春の梅、あるいは夏の芭蕉等から景色が雪に一変する効果が障壁画構成に仕掛けられていたのではないか。ちょうど吉野の一夜のようにである。そう考えると、この深い積雪の中の竹林の描かれた室が、慈門院の障壁画群のなかでも異質であることが、百川らしい構想としてひとつの存在理由をもつように思われる。

3 芭蕉太湖石図と蘭太湖石図

慈門院障壁画四十一面は、指定名称では次のような七つの画題に整理されている。

紙本著色天台岳中石橋図	襖貼付	六面
紙本墨画芭蕉太湖石図	襖貼付	六面
紙本墨画梅図	襖貼付	四面 戸襖貼付四面
紙本墨画蘭太湖石図	襖貼付	四面
紙本淡彩山水図	床貼付	三面、戸襖貼付 一面、 壁貼付 一面

紙本墨画雪竹図 襖貼付 八面
紙本著色草花図 障子貼付 四面

これらのうち、蘭太湖石図襖四面(挿図2(右から9〜12))と芭蕉太湖石図襖6面(挿図3)(右から30〜35)とに注目しよう。

障壁画配置図に示したように、前者は四の間の東側に、後者は玄関の天台岳中石橋図四面の裏側と、四の間西側梅図二面の裏側に位置していた。合計十面を、右端を9として12の左隣に30を接続し、左端を35として一列に並べると、蘭太湖石図の左端に描かれた蘭と芭蕉太湖石図の右端とが一続きとなり、全体が連続画面となる。⁽¹³⁾

挿図2では、図様の連続がわかりやすいように、襖12の左側に挿図3の襖30を重複して掲出した。襖30と襖12との境で連続するはずの蘭の葉の位置がずれる、あるいは葉の茂り方に粗密の差があるなどの齟齬はあるが、それは間違いなく連続画面である襖30と襖31あるいは襖9と襖10に亘る蘭の株でも同じであり、むしろ他との矛盾がないといえる。つまり、両図は連続画面として、一つの室に嵌められていたのである。これを芭蕉蘭太湖石図と呼ぶことにする。

ただし、9〜35もすべてが制作当初の画面ではない。芭蕉太湖石図の左端34、35の二面は、一見なじんで見えるが筆致が異なっており、また芭蕉の形も違和感があり、後補と思われる。

では、当初は八面だけの連続画面だったのだろうか。襖33の左上隅を見ると、芭蕉の葉がのぞいており、それは左に画面が続くことを示す。また、襖32〜33に亘る太湖石が襖33の左端にまで描かれている。9〜12では太湖石の両側にゆったりとした空間があることか

らみて、この巨大な太湖石が連続画面の左端に描かれたとは思えず、当初は画中空間に広がりをもたらす画面が左側に続いていたと考えられる。

付け加えるに、当初襖が八面だけの室であれば、そもそも現存する二面を補作する必要はなかったはずである。

以上から芭蕉蘭太湖石図の連続画面は八面で完結してはいなかったと推測される。とすれば十面は中途半端な数であり、雪竹図と同様、一室の三周に襖が配されていて、全部で十二面を数える規模だったと考えるほうが自然である。ここに、雪竹図に続いてもうひとつの室の障壁画が浮かび上がってきたわけである。

以上から芭蕉蘭太湖石図の

連続画面は八面で完結してはいなかったと推測される。とすれば十面は中途半端な数であり、雪竹図と同様、一室の三周に襖が配されていて、全部で十二面を数える規模だったと考えるほうが自然である。ここに、雪竹図に続いてもうひとつの室の障壁画が浮かび上がってきたわけである。

以上から芭蕉蘭太湖石図の連続画面は八面で完結してはいなかったと推測される。とすれば十面は中途半端な数であり、雪竹図と同様、一室の三周に襖が配されていて、全部で十二面を数える規模だったと考えるほうが自然である。ここに、雪竹図に続いてもうひとつの室の障壁画が浮かび上がってきたわけである。

以上から芭蕉蘭太湖石図の連続画面は八面で完結してはいなかったと推測される。とすれば十面は中途半端な数であり、雪竹図と同様、一室の三周に襖が配されていて、全部で十二面を数える規模だったと考えるほうが自然である。ここに、雪竹図に続いてもうひとつの室の障壁画が浮かび上がってきたわけである。

以上から芭蕉蘭太湖石図の連続画面は八面で完結してはいなかったと推測される。とすれば十面は中途半端な数であり、雪竹図と同様、一室の三周に襖が配されていて、全部で十二面を数える規模だったと考えるほうが自然である。ここに、雪竹図に続いてもうひとつの室の障壁画が浮かび上がってきたわけである。

以上から芭蕉蘭太湖石図の連続画面は八面で完結してはいなかったと推測される。とすれば十面は中途半端な数であり、雪竹図と同様、一室の三周に襖が配されていて、全部で十二面を数える規模だったと考えるほうが自然である。ここに、雪竹図に続いてもうひとつの室の障壁画が浮かび上がってきたわけである。

以上から芭蕉蘭太湖石図の連続画面は八面で完結してはいなかったと推測される。とすれば十面は中途半端な数であり、雪竹図と同様、一室の三周に襖が配されていて、全部で十二面を数える規模だったと考えるほうが自然である。ここに、雪竹図に続いてもうひとつの室の障壁画が浮かび上がってきたわけである。

4 梅図

梅図八面は、四面分（17、20）の左下隅から立ち上がる巨大な白梅の幹を描き、右端の襖17の上方に弓なりに画面

を突き抜ける枝を描いている（挿図4）。襖19、20にわたる梅の幹にみられる際立った濃墨の一部は後補と思われるが、当初から大胆な筆致で描出されていることは疑いない。もう一組の襖四面（13、16）には画面左上から右下へ枝が垂下し、若枝の先が垂直に伸びる白梅を描いている（挿図5）。この両者が一株の梅の枝なのかどうかよくわからないが、襖17、18上方の弓なりの枝と後者の大きな枝とは、同じ形を繰り返すことで呼応関係を結んでいる。

泉屋博古館に蔵される梅図屏風六曲一双の左隻の白梅は幹の伸びる方向が本図と逆であるが、弓なりに長く伸びる枝振りはよく似ている。右隻の紅梅も右側の幹と左に描かれた枝とが一株なのか判然としない。また、三株とも梅の根元は画面の外にはみ出た姿で描かれる。この屏風は寛延二年（一七四九）、つまり慈門院のわずか二年前の作である。

梅図屏風を参考にすると、慈門院の梅図八面は画面の左端に根方を配し、枝先に広余白を遺した構図が共通することから、完結した姿として描かれていると考えられる。本図が八面だけであったの

を突き抜ける枝を描いている（挿図4）。襖19、20にわたる梅の幹にみられる際立った濃墨の一部は後補と思われるが、当初から大胆な筆致で描出されていることは疑いない。もう一組の襖四面（13、16）には画面左上から右下へ枝が垂下し、若枝の先が垂直に伸びる白梅を描いている（挿図5）。この両者が一株の梅の枝なのかどうかよくわからないが、襖17、18上方の弓なりの枝と後者の大きな枝とは、同じ形を繰り返すことで呼応関係を結んでいる。

泉屋博古館に蔵される梅図屏風六曲一双の左隻の白梅は幹の伸びる方向が本図と逆であるが、弓なりに長く伸びる枝振りはよく似ている。右隻の紅梅も右側の幹と左に描かれた枝とが一株なのか判然としない。また、三株とも梅の根元は画面の外にはみ出た姿で描かれる。この屏風は寛延二年（一七四九）、つまり慈門院のわずか二年前の作である。

梅図屏風を参考にすると、慈門院の梅図八面は画面の左端に根方を配し、枝先に広余白を遺した構図が共通することから、完結した姿として描かれていると考えられる。本図が八面だけであったの

を突き抜ける枝を描いている（挿図4）。襖19、20にわたる梅の幹にみられる際立った濃墨の一部は後補と思われるが、当初から大胆な筆致で描出されていることは疑いない。もう一組の襖四面（13、16）には画面左上から右下へ枝が垂下し、若枝の先が垂直に伸びる白梅を描いている（挿図5）。この両者が一株の梅の枝なのかどうかよくわからないが、襖17、18上方の弓なりの枝と後者の大きな枝とは、同じ形を繰り返すことで呼応関係を結んでいる。

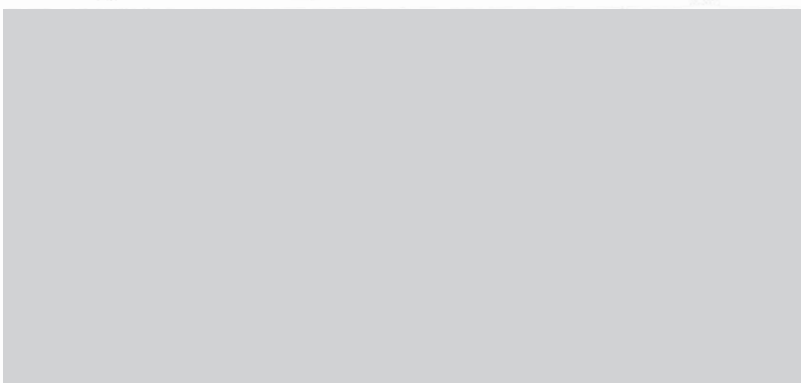
泉屋博古館に蔵される梅図屏風六曲一双の左隻の白梅は幹の伸びる方向が本図と逆であるが、弓なりに長く伸びる枝振りはよく似ている。右隻の紅梅も右側の幹と左に描かれた枝とが一株なのか判然としない。また、三株とも梅の根元は画面の外にはみ出た姿で描かれる。この屏風は寛延二年（一七四九）、つまり慈門院のわずか二年前の作である。

梅図屏風を参考にすると、慈門院の梅図八面は画面の左端に根方を配し、枝先に広余白を遺した構図が共通することから、完結した姿として描かれていると考えられる。本図が八面だけであったの

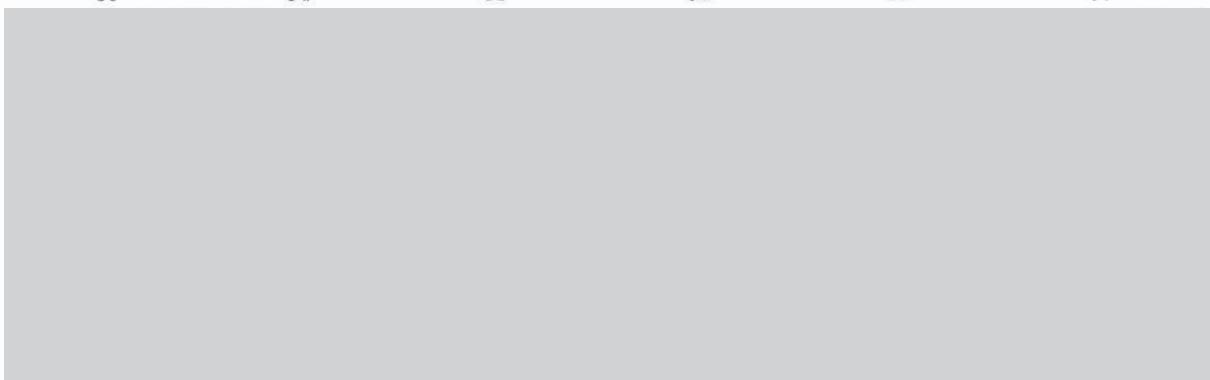
を突き抜ける枝を描いている（挿図4）。襖19、20にわたる梅の幹にみられる際立った濃墨の一部は後補と思われるが、当初から大胆な筆致で描出されていることは疑いない。もう一組の襖四面（13、16）には画面左上から右下へ枝が垂下し、若枝の先が垂直に伸びる白梅を描いている（挿図5）。この両者が一株の梅の枝なのかどうかよくわからないが、襖17、18上方の弓なりの枝と後者の大きな枝とは、同じ形を繰り返すことで呼応関係を結んでいる。

泉屋博古館に蔵される梅図屏風六曲一双の左隻の白梅は幹の伸びる方向が本図と逆であるが、弓なりに長く伸びる枝振りはよく似ている。右隻の紅梅も右側の幹と左に描かれた枝とが一株なのか判然としない。また、三株とも梅の根元は画面の外にはみ出た姿で描かれる。この屏風は寛延二年（一七四九）、つまり慈門院のわずか二年前の作である。

梅図屏風を参考にすると、慈門院の梅図八面は画面の左端に根方を配し、枝先に広余白を遺した構図が共通することから、完結した姿として描かれていると考えられる。本図が八面だけであったの



挿図5 梅図 八面のうち（右から13～16）



挿図3 芭蕉太湖石図 六面（右から30～35）

か、或いは現存画面に加えて四面分の画面があつて合計十二面分の画面だったのかは、現段階ではわからない。

屏風に描かれた梅は花が沢山開いて華やかさがあるが、慈門院本は花よりも巨大で異様な幹が主役となり、その姿は重々しく、華やかさより威厳を表そうとしている。

5 山水図

五の間東側には縦一九四・一センチメートル、横一八三センチメートルの床壁貼り付け絵3面（27～29）があり（挿図6）、その向かつて右隣に床壁とは図様が連続しない山水図の板戸貼付1面（26）、壁貼付1面（25）が残っている（挿図7）。現存する山水図はこれから東側の五面だけである。南側は四の間の梅図（13～16）の裏面にあたるが、板戸と

なっており、絵はない。北側は明かり障子であり、西側にも襖はない。しかし、制作当初には山水図は一室を巡る画題であつたはずである。

床壁貼付（28）の右側には遙か彼方に屹立する細長い山峰がうすく霞み、手前は遠山を背景として松樹の茂る岩組が描かれる。左側にはやはり遙か彼方に山峰が霞み、手前の懸崖上に楼閣が望まれる。楼閣の室内では高士が机上の琴を演奏しており、向かいあう椅子に坐す男が耳を傾けている。露台では高士が椅子で

くつろぎ、傍らに立つ童子が琴を抱えている。画面中央は谷となつて、下辺近くには溪谷にかかる橋を、高士が従者と琴を抱いた童子を従えて渡っている様が描かれている。橋の左には、巨岩を挟んでZ字形の回廊が山肌を縫うように、楼閣へと上っていく。橋の下は石垣であるが、欠失が多く、その下の地形はわからない。

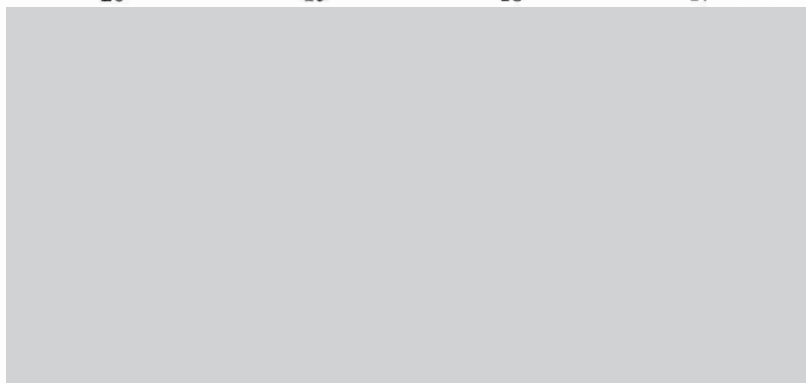
琴を愛する高士たちがこの山水の主人公であり、床壁中央の溪谷は清らかな琴の音が響く奥深い空間なのである。床壁の両側から高士の集う楼閣と量感あふれる巨岩がせまり、中央に音楽が反

20

19

18

17



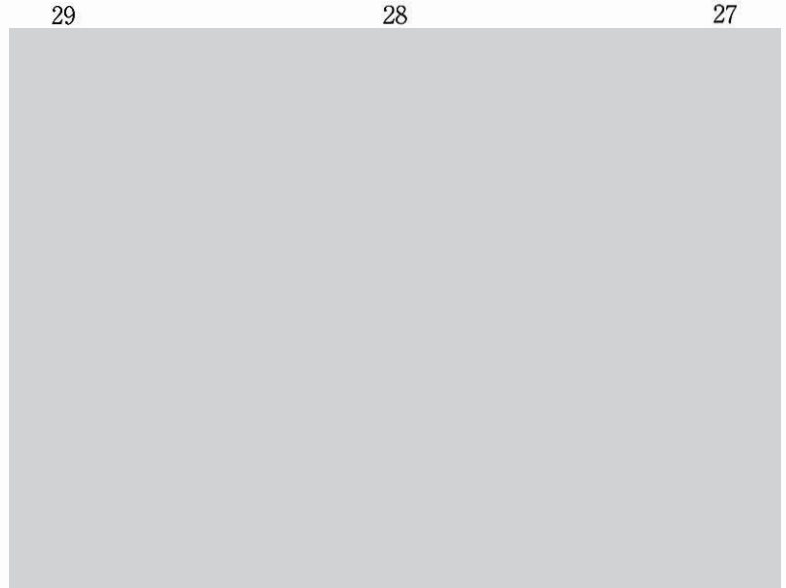
挿図4 梅図 八面のうち（右から17～20）

響するような谷間の空間を配した構成は、そこに掛幅が懸けられるとき、洒落た効果を生んだだろう。

さて、景観全体の構成を眺めると、橋の下から、現状の画面は下辺がかなり切り詰められた印象がある。他方で、実は画面

面上方20センチメートル以上が床の垂れ壁に隠れてしまっていて、右側の山峰の頂きは完全に隠れてみえず、左側の楼閣の奥に霞んでみえる山峰の山頂は、かろうじて見える状態であった。このことは、この山水図が元来は現在の床よりもっと大きな床壁のために描かれたことを示している。

次に料紙の紙継幅を見てみると、床壁28が上から三一・二、三六・五、三七・四、三四・七、三六・五、二八・五センチメートル、向かって左袖壁29が三〇・三、三六・五、三七・四、三四・七、三六・五、一六・五センチメートル、右袖壁27は一一・五、三六・五、三



挿図6 山水図床壁貼付 三面（右から27～29）

七・四、三四・七、三六・五、二四・一センチメートルであり、最上段と最下段の紙幅は三者まちまちだが中の四紙分は一致する。このことから、袖壁は床壁に比べて画面上下辺の欠失が多いが、当初は三面の紙継幅が揃っていたと考え得る。

本図の料紙は下から上へと貼り継がれているが、この場合、通常は最下辺の料紙の紙幅を短くするようなことはない。現在の中央壁の最下段は二八・五センチメートルであるから、六〇九センチメートルは切り詰められているはずである。ところが、現状より画面の縦がそれだけ長くなれば、画面は床壁の壁面をはみ出してしまふ。

要するに、山水図の図様からも、料紙の紙継幅からも、この山水図が本来はもっと大きな床壁の貼付けであったことがわかる。加えるに左袖壁の図様は床壁との連続性が希薄なので、袖壁の横幅も多少切り詰められているものと考えられる。

25、26は水辺の開けた景観を描いており、溪谷を描いた床壁絵からは離れた壁面であったと思われるが、配置を検討する手掛かりがない。

本山水図については、ケーヒル氏が特に特徴のないものと評しているが、前述したように、床壁絵としては機知的な構図である。慈門院障壁画全体のなかでも最も中国絵画の影響が大きいが、現存する画面数が少なく、全体の構成



挿図7 山水図 板戸貼付 (26) 壁貼付 (25)

を知ることができないのが惜しまれる。⁽¹⁶⁾

6 天台岳中石橋図

A 天台岳中石橋図(36~41)(挿図8)は慈門院障壁画群のなかで最も強い印象を与える画面である。現在玄関の間の襖六面に描かれているのは、石橋の中央でうづくまる唐獅子である。唐獅子は頭の牡丹の花を傾け、大きな目玉が崖下を見下ろし、にたりと微笑むかのような顔である。金泥を交えた極彩色で正面観に描かれる唐獅子は、画面の高い位置に描かれた天台山の石橋から千丈の谷底を見下ろすようで、同時に来訪者をも見下ろしている。その障壁画としての演出効果は劇的なものがある。

冒頭に述べた年記を伴う百川の款記は、襖38の右上隅に書されている。この款記の位置から38~41が室の一边であったことは判明する。本図が当初から六面であったとは考えにくいので、36の右側に二面が失われているのだろうが、現段階では当初の全画面数を推測する手掛かりがない。

さて、能楽石橋によれば、寂照法師が宋国を遍歴して天台山に登り、清凉寺に参ろうとして、石橋に至った。自然の成せるこの橋の幅は一尺に満たず、長さは三丈余。苔むして滑りやすく、深さ千丈の谷に掛かり、神通力なくしては容易に渡れるものではない。谷底を流れる川の源を成す滝は雲ほどの高さから流れ落ち、下は霧中に隠れ、落ちる水音の響きは天地を震動させている。橋が雲中に横たわる姿は、夕陽雨後にあらわれた虹のようである。この橋の対岸は常に花が降り、天の音楽が聞こえる文殊の浄土で

あるが、橋の袂に立つて谷に臨む寂照法師は肝の消える心地がして、渡ることなどできない。そこに文殊の使いである獅子が法師の前に現れ、牡丹の花に戯れて舞った後、元の座に戻るといふものである。当初からこの位置であったかどうかはわからないが、寺院の玄関に文殊浄土への石橋が描かれ、唐獅子が来訪者を見下ろすすれば痛快な設定である。

能楽が語るように、描かれた石橋は自然の橋らしくごつごつした岩からなり、細く、苔むして、虹のような彎曲した形である。橋の背後に勢いよく流れ下る滝が描かれているのも、周辺の峻険な懸崖が岩肌を何層にも執拗に重ねているのも、一見無骨で自由奔放な絵のようで、石橋の記述をある程度踏まえている。

41

40

39

38

37

36

挿図8 天台岳中石橋図 六面(右から36~41)

7 草花図

草花図腰障子（明かり障子）（21～24）については、別稿で詳しく論じたので、本稿では簡単に触れておきたい⁽¹⁷⁾。挿図9を右端から順に見ていくと、21に紅白の薊が描かれ、左端に芥子がのぞく。22には芥子の花が満開から散り落ちていく様、実が膨らむ様を描いている。23は紫陽花に薔薇、都忘れ、露草等、24右上隅に紫陽花の花房が覗いており、24は秋海棠を描いている。これらは皆夏草であり、満開の花が重たげである。薊の葉に施された金泥の葉脈は後補で、紫陽花の葉の葉脈も一部は補筆の疑いがあるが、全体として当初の形態は保持している。むしろ褪色によって秋海棠や芥子の彩色の大半がうすれてしまっているのが惜しまれる。

22と23が連続していたかどうか疑問があるが、いずれも没骨の淡彩でにじみを生かした描法により、夏草の満開を過ぎた様子が描かれることから、一連の画面を成していたことは確かであろう。花卉図は通常つぼみから最も美しい満開までを描くが、本



挿図9 草花図 四面（右から21～24）

図の場合、とりわけ芥子図に顕著のように、花の美しさが減んでいき、季節が移ろっていく様を描いている着想が注目される。本図がどの襖絵と同じ室であったのかは難しい問題であって、或いは下段に近い花卉図の室があったのかもしれない。

8 奇矯への傾き

これまでの検討から慈門院障壁画の画題は次のように再整理できる。

- A 天台岳中石橋図 襖六面
- B 芭蕉蘭太湖石図 襖八面と後補襖二面
- C 雪竹図 襖八面
- D 梅図 襖八面
- E 山水図 床壁貼付三面および壁貼付一面板戸貼付一面
- F 草花図 腰障子四面

まず、B 芭蕉蘭太湖石図とC 雪竹図が各々一室の障壁画であったことが判明したので、一室を構成しうる障壁画の画題は草花図腰障子を除く五つになった。

これらのなかには次世代画家の作風との関連がうかがえるものがあるいくつかある。

まず、A 天台岳中石橋図については、辻惟雄氏によれば、曾我蕭白三十五歳（明和元年）（一七六四）の頃、第二次伊勢漫遊の折の作とされている松坂市朝田寺の唐獅子図壁貼付のうち、吽形の獅子に（挿図10）、正面向きの顔つき、足の爪などに百川画が原型ともい

うべき関係が見出される。岩の描法の類似、背後の滝、石橋の名残なども考え合わせると、両者の画風に極めて親しい関係が認められる。蕭白が伊勢旅行の途中、多武峰でこの作品に学んだ可能性は大いにあり得るとする⁽¹⁸⁾。

このように近い関係にある百川と蕭白の唐獅子を比べてみると、両者の作風の違いもまたうかがうことができる。百川の唐獅子は威嚇するようでもあるが、表情は牡丹の香に酔っているのか微笑しているようである。怪異な雰囲気といえは同じであるが、狂奔する蕭白の唐獅子に比べて、障壁画面に向き合う訪問者を見下ろし対峙する様には、伝えようとする意味合いが明快に表現されている。

辻氏はD梅図についても、同じ曾我蕭白が宝暦十年（一七六〇）に制作した林和靖図屏風（三重県立美術館）の樹法に梅図と明らかな継承関係が見て取れると指摘している⁽¹⁹⁾。朝田寺唐獅子図と同時期の旧永



挿図10 唐獅子図 曾我蕭白筆 朝田寺

島家襖絵のうち、松鷹図襖にみる松の巨木も、百川の梅図と非常に近い関係にある⁽²⁰⁾。

さらに、C雪竹図の降り積もった雪が枝から落ちる瞬間は、永島家襖絵中の竹林七賢図襖の中に見出せる。積雪に大きく樹冠を垂れた竹を描き、童子が竹の雪を落とそうとして、枝から雪が落ちる瞬間が描かれている⁽²¹⁾。また、竹林七賢図に描かれた竹は樹幹が大きく弯曲する点でも慈門院の雪竹と通うところがある。

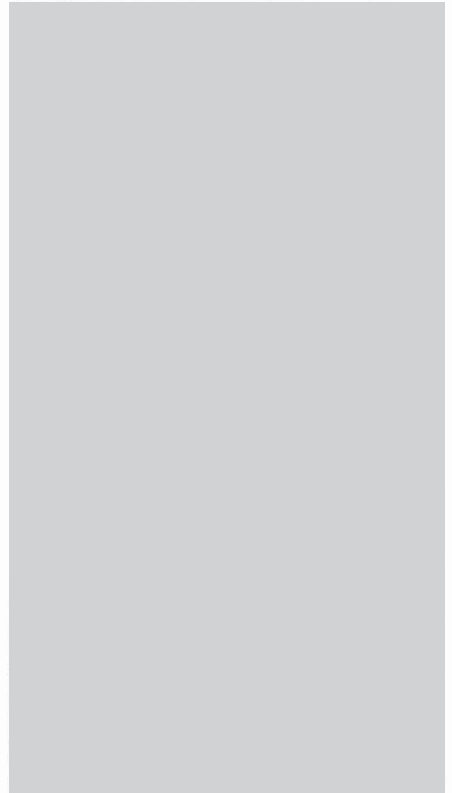
また佐藤康宏氏は、蕭白筆寒山拾得図屏風二曲一双にみる岩壁の描写をA天台岳中石橋図の岩の描法を採用したと推測している⁽²²⁾。

蕭白は当時既に自らの画風を確立しているが、慈門院障壁画とこれだけ多くの共通項が見出せるのは、百川画に共鳴するところが大きかったであろう。

次に、雪竹図にみられる穴を穿ったような積雪と粘着質の雪の表現は、伊藤若冲（一七一六―一八〇〇）若年期の作と見なされる雪中雄鶏図（細見美術財団）（挿図11）の竹にも見られることに注意したい⁽²³⁾。

若冲が本格的に絵を描くようになるのは二〇歳代後半と考えられており、百川がこの雪竹図を描いた宝暦元年、若冲は三十六歳、相国寺の大典顕常和尚（一六一九―一八〇一）と出会ったこととされている。若冲が当時五十五歳の百川の雪の表現に影響を与えたとは考えにくい。ではその逆に百川の影響なのか、あるいは両者が共通の祖型をもつのか、なお検討が必要である。

B芭蕉蘭太湖石図については、題材自体中国絵画の直接の影響下



挿図11 雪中雄鶏図 伊藤若冲筆
細見美術財団

にあるが、障壁画としての構成は百川の創意工夫によるのだろう。この画面は穏やかで暖かく、心地よい雰囲気に含まれている。

芭蕉を描く障壁画としては、大覚寺に百川より年長の渡辺始興（一六八三―一七五五）による濃彩の芭蕉杉戸絵があるが、百川以上に大きく描いた芭蕉が、伊藤若冲が宝暦九年（一七五九）に描いた鹿苑寺大書院三の間の月夜芭蕉図に見出せる²⁴。

この時期の若冲は動植彩絵の連作中であり、創造的活力に満ちている。比較すれば百川の分が悪いのはいたし方ないが、時間的には慈門院のほうが先行している。若冲が慈門院障壁画を見たかどうかはわからないが、芭蕉という題材をかくも大きく一室の障壁画の主題として打ち出したのは、慈門院障壁画が最初なのではないだろうか。

従来、彭城百川といえば南画の範疇のみでとらえられ、与謝蕪村が私淑したことが注目されてきたが、雪竹図、梅図、天台岳中石橋図には大胆な筆致と誇張された形が展開し、画面に過剰なまでに表

現があふれている様は次世代の個性的画風と共通している。このたび雪竹図の図様が判明して、その傾向はより明確になった。

それらの共通性を百川の影響か否かという狭い視野でみるよりも、十八世紀後半に京都画壇に起きた革新的な絵画運動へと高まっていく潮流のなかに見出すことが有益である。南画も個性画派も互いに無関係に自己を追求していたのではなく、影響、関連しながら進んでいたはずである。

百川に先行する世代である渡辺始興（一六八三―一七五五）は、絵巻の模写にも写生にも瞠目すべき筆力を持っていたにもかかわらず、山水図は探幽画風で描き、花鳥図は琳派風で描いた。つまり確立された既存の流派の画風を使い分けて制作した。百川は、明清画の摂取をばねとしてそのようなくびきから自由な立場をもった最初の世代である。冒頭に述べた新しい絵画の創成を何が可能ならしめたのかという疑問を解く鍵のひとつは百川にあるだろう。

その点で、百川の画業の最後に位置する慈門院障壁画が多彩な主題と図様を擁していることで、これらから百川らしさを掬い取ることができるのは幸いである。

諧謔的な微笑みを浮かべる唐獅子、竜のような威厳のある梅の巨樹、溶岩かアメーバのような重々しい雪、満開を過ぎて花房を垂らし、衰えてゆく夏草といった慈門院障壁画に共通する特色とは、美しさ、或いは高貴さが表現されるべきところに敢えて破調を求める感性と、伝えようとするものが明快、或いは過剰なまでに打ち出される表現である。

百川が描く図様は、図像或いは描法として各々異なる典拠をもつ

ているが、画家は自身の詩的なメッセージを描く形の中に籠めようとしてその密度が異様に高まり、屢々線と線、あるいは形と形が渾然となった図様となる。これは、百川が、蕭白、芦雪、若冲といった画家たちと同じ奇矯への傾きを感じさせるのに、後者の構図がダイナミックではあっても破綻をきたしてはいないのと対照的である。百川画は彼らの筆技重視の画風とは区別され、技法の習熟や洗練にはこだわらず、明快な構想を即興的な筆致で画面にぶつけて屢々破綻している。筆力の差があるのは否めないが、百川には実験主義者らしい豪胆さと初発性を感じられる。

終わりに

最後に慈門院障壁画の画題全体を眺めてみると、山水図と芭蕉蘭太湖石図が穏やかで整った画趣であるのに対し、梅図、雪竹図、天台岳中石橋図は大胆な筆致と誇張された形による表現をもっている。草花図はしばらくおくとして、五画題の襖絵を擁する各室はどのように並んでいたのだろう。室ごとの障壁画編成の実証は現在できないが、およそその順序を想像することはできる。

山水図は床壁があることから最上段とすると、天台岳中石橋図は走獸画として玄関近くが相応しい。その間に梅図、雪竹図、芭蕉蘭太湖石図が配されたとすると、山水図の室に続く室には雪竹や芭蕉蘭といった題材より梅が相応しいだろう。他方、唐獅子の描かれる室の奥の室には雪竹図よりは穏やかな画趣の芭蕉蘭太湖石図のほうが相応しい。すると、山水図、梅図、雪竹図、芭蕉蘭太湖石図、天台岳中石橋図の順となる。

玄関から上段へと各室を通ってゆく様をこれら五室から想像してみよう。建物の内部に入ると、まず唐獅子が入り口で出迎え、そこを通ると、蘭が咲き、芭蕉の葉が風にゆれる、あたたかく穏やかな庭園がある。さらに奥の室に入ると、一転して嚴冬の雪景色が重苦しく別次元の室へと続く予感をもたらし、その奥の襖が開けば、そこは竜のような老梅が偉容を現す。梅の襖が開くと、高士が琴の音を愛でる清涼な山水空間へと至るのである。

実際には、慈門院障壁画全体の解明と絵画史的な位置づけ同様、百川画の大胆な表現がどのような思想的背景に基づくのかも、これからの課題である。いずれにしろ、まず慈門院障壁画をじっくり見てみることから始めなければならない。その荒削りで過剰な独特の表現は、南画の枠を越えて、十八世紀後半の京都画壇の活況に直結した先駆けであるにちがいない。また、蕪村が成し遂げた南画の日本化も、百川まで遡って考えるべきものが多いことが改めて認識されるのである。

- 1 清水孝之「彭城百川の俳諧―その前半生」『愛知県立芸術大学紀要』第一三三号、一九八三年、一二、三頁参照）に先行研究が整理され、さらに史料を駆使して百川前半生の多彩な活動がまとめられている。
- 2 清水前掲論文、三八〇四〇ページ参照。
- 3 安田篤生「『新撰和漢書画一覽』小考 ―江戸時代中期鑑画知識の様相―」『京都美術美術史学』第二号、二〇〇三年参照。本書を紹介した安田氏は、本書が何度も版を重ね、京坂のみならず江戸でも販売されていることからむしろ江戸時代中期に最も広く行き渡っていた書画人名辞典であるとする。同論文五九頁参照。なお、百川の箇所では「一家の画也」とする。
- 4 吉沢忠「彭城百川筆陶原家襖絵について」『国華』第八二五号 昭和三十五年）。
- 5 慈門院障壁画は昭和四十九年に重要文化財に指定された。その後昭和五十一、五十三年に渡って『美術史』に掲載されたジェームス・ケーヒル氏の本格的な百川作家研究である「彭城百川の絵画様式（一）」及び「（二）」（『美術史』第九三〇九六号、昭和五十一年及び同誌第一〇五号、昭和五十三年）で雪竹図が採り上げられた後、昭和五十四年に紙本墨画雪竹図襖貼付八面が追加指定され、草花図は、平成二十二年に追加指定された。本稿筆者もケーヒル論文に追うところが多い。
- 6 昭和十四年に空前の規模で百川の特集を組んだ『南画鑑賞』八の四号では、慈門院画は全く取り上げられていない。百川と多武峰との関連を示す資料としては、百川が千手院に蔵されていた黄公望の天地石壁図の鑑識を行ったことが挙げられている。
- また、同誌では人見少華氏が最近遇目した作品として鉄枴仙劉海蟾両仙人図屏風を紹介し、右隻の款記に「歳次辛未杪春彭真淵写似知廉律師」、左隻に「辛未季春八僊逸人写於談山地生精舍」とあることを報告している。（註6前掲書「彭百川当時の南画壇」四八頁参照。）この款記によれば、宝暦元年（一七五一）、五十五歳の百川は大和桜井の多武峰を訪れ、三月に地生精舍つまり地生院のためにこの屏風を制作したとする。慈門院揮毫は翌四月である。
- 百川と多武峰の関連を記録するもうひとつの資料は、百川が俳句を通して知りあい、親交を結んだ建部涼袋の著作群である。涼袋は多武峰の麓に庵を結び、百川はしばしばこの地を訪れた。『南画鑑賞』八の四号では、本多夏彦氏が彼らの交流について論じている。
- 7 近代に慈門院の障壁画群が再発見された時期は、国華八二五号掲載時よりやや遡る。昭和二十八年、百川の俳諧を調査していた俳諧史研究者の清水孝之氏は、百川か、桜井に庵を結んだ百川の友建部涼袋の絵が多武峰のどこかに遺っているに違いないと考え、十一月のある日、思い立って現地に赴いた。そして土地の人々に訪ね歩き、慈門院に辿り着いた。そこで老齢のご夫婦の静かな生活の場であつたお宅に上がることを許され、先述の天台岳中石橋図の款記を確認するという幸運に恵まれたことを後に述懐している（清水孝之「多武峰の百川」、萌春89号、昭和四十六年参照）。慈門院障壁画が清水孝之氏の発見にかかることは、『国華』八二五号の「彭城百川年譜」註八で埴谷元氏に触れている。
- 8 拙稿「彭城百川筆草花図（旧慈門院障壁画のうち）」『国華』一〇四九号、平成二五年三月参照。
- 9 玄関の牡丹孔雀・琴高仙人図衛立も同人の作とみられ、書画貼交屏風二曲一双にも略画が複数見出せることから、継続的に注文を受けていたらしい。
- 10 藤岡通夫「京都御所」二四七頁参照。
- 11 ジェームス・ケーヒル「彭城百川の絵画様式（一）」―中国絵画との関連と日本南画への影響―（『美術史』第九三〇九六号 昭和五十一年）挿図35参照。款記に「庚午」とあることから寛延3年（一七五〇）の作とわかる。
- 12 建部綾足「紀行かたらひ山」、「涼袋道の記」、中村俊定文庫、早稲田大学図書館。
- 13 芭蕉太湖石図と蘭太湖石図が連続することは、吉沢論文で言及がある。
- 14 吉沢前掲論文四七七頁参照。
- 15 實方葉子「彭城百川筆梅図屏風」（『国華』一三二〇号、平成十七年十月）に図版が掲載されている。
- 吉沢氏（註4前掲書）は回廊とする。巨岩を挟んで左に描かれる回廊は側壁があり、一部にアーチ形の開口部がある。それは屋根と欄干と

の間に細い柱があるだけのこの部分の形式とは異なっていることから、本稿では回廊と区別して橋という。

- 16 百川の山水図作例としては、東京国立博物館蔵「春秋江山図」(六曲一双)(重文)に一七四七年の年記がある。文化庁保管の山水人物図(六曲一双)には慈門院の前年、一七五〇年の年記がある。三点を比較すると墨の濃淡のコントラストが次第に強くなってゆくのが注目される。

- 17 註8前掲拙稿参照。

- 18 辻惟雄「伊勢の曾我蕭白画」『国華』九五二号、昭和四十七年十一月、二四頁。

- 19 辻惟雄「曾我蕭白筆 林和靖図屏風」『国華』一〇二五号、昭和五十四年七月、四三、四四頁。本図の制作年、宝暦十年は、左隻の款記に「宝暦辰春図之(後略)」とあることから判明する。

- その後、佐藤康宏氏が同屏風について、河野元昭氏の論を踏まえて狩野永徳の聚光院花鳥図の影響もあることを論じている。佐藤康宏「若冲・蕭白」(小学館ギャラリー 新編日本の美術第二十七巻、一九九一年十二月、小学館) 一二一〜四頁参照。

- 20 辻註18前掲論文三四〜五頁に松鷹図の写真が掲載されている。

- 21 同工の作例は、鈴木其一(一七九六〜一八五八)に、檜等の枝から雪が落ちる瞬間を描いたものが数例紹介されている。「酒井抱一と江戸琳派の全貌」(展覧会図録)(姫路市立美術館、千葉市立美術館、細見美術館、二〇一一年九月)参照。

- 22 佐藤康宏『新編 名宝日本の美術 第二七巻 若冲・蕭白』一九九一年、小学館、一三二頁参照。

- 23 佐藤康宏氏は、同図が現存する若冲画のなかで最も早い時期の作と判断している。註22前掲書四四頁、作品解説参照。

- 24 狩野博幸『伊藤若冲』(紫紅社、一九九三年十月)二一六〜二二一頁にカラー図版が掲載されている。三二二頁図版解説参照。同障壁画は二の間松に鶴図に「宝暦乙卯猛冬 居士若冲造」の款記があり、宝暦九年(一七五九)の制作であることがわかる。

付記

各図の紙継について、付記しておきたい。襖の縦寸法は、現在三の間の花鳥図と表裏をなしている蘭太湖石図四面のみ一七七・四センチで、他の襖はほぼ一七二センチである。このことから、蘭太湖石図以外の襖は縦が約五センチほど切り詰められていると思われる。また、各襖は縦に五紙を貼り継いでいるが、最上段と最下段の料紙の縦寸法は一貫していない。これは、縦を切り詰める際に、傷み方等によって上下の切り詰め寸法がまちまちとなったためではないか。最上段と最下段の料紙を除いた中央三紙の縦寸法は一面題中ではさほどばらつきはないが、三七・〇センチが主体の梅図(平均三六・九センチ)、蘭太湖石図(平均三六・八センチ)、芭蕉太湖石図(平均三六・九センチ)に対して、雪竹図(平均三六・五センチ)と天台岳中石橋図(平均三五・八センチ)は全体的に料紙の寸法がやや短い。但し山水図床壁(平均三六・二センチ)は最大三七・四センチ、最小三四・七センチと料紙の寸法のばらつき幅が大きく、同じ画面でも山水図壁貼付一面及び板戸貼付一面(平均三六・六センチ)は最大三六・九センチ、最小三六・四センチと、寸法差が少ない。上述の他の画面も最大と最小寸法の差はほぼ一センチ内に収まっている。

雪竹図のうち1、2の二面は、最下段の料紙の縦が約十センチ他より短く、その分最上段が長い。この二面は画面下方の欠失箇所が大きいので、画面下辺の傷みが他より進んでいたらしい。その反面、画面の茶変が少なく、表面の繊維の荒れも少ない。これらの損傷状態の特徴から、この二面は当初壁貼付だった可能性があることを注記しておきたい。つまり、壁貼付は床近くの壁面が湿気を帯びやすく、大きな面積で傷み易い。その一方で、室の奥にある壁面の場合には光が当たらないので、茶変が進みにくいのである。

謝辞

旧慈門院障壁画は解体修理が行われ、昨年竣工したが、修理報告書が未刊行のため掲載写真はすべて修理前撮影の写真を使用した。ただし山水図床壁絵及び山水図壁貼付は所有者の許可を得て、壁面から取り外された状態の写真を使用した。調査にご協力いただいた所有者に深甚の感謝を捧げたい。