

## 洛外名所図について

本学所蔵

——坐覽皇都勝図巻をめぐつて——

冷泉為人

ここに論述する「坐覽皇都勝図巻」は、前号の武田恒夫教授の「盃回し・狙公図」と同様、平成二年の美術資料収集の一環として本学に所蔵されることになった作品である。絹本着色、たて三二・八匁、上下二巻に下絵二巻が添えられている。

京の四季 ——序文にかえて——

春は花、いざ見にごんせ東山、色香あらそふ夜桜や、うかれく／＼て、粹も不粹も物堅い、二本ざしでも柔かう、祇園豆腐の二軒茶屋、みそぎぞ夏は打ちつれて、河原に集ふ夕涼み、よい／＼／＼／＼よいやさ、真葛が原にそよ／＼と、秋の色ますます華頂山、時雨をいとふ傘の濡れて紅葉の長樂寺、思いぞ積る円山に、今朝も来てみる雪見酒、さゝ、そして櫓のさし向ひ、よい／＼／＼／＼よいやさ。

「春は花」と歌い出すこの歌は中島棕隠の「京の四季」と称するものである。ここに歌われる四季折々の景色は東山の円山界隈のものであるが、円山はいうにおよばず、まことに京都の四季は折々に美しい。この美しさを藤岡作太郎は彼独特の美文調で次のようにいう。

洛外名所図について

春たつと思ふばかりに、四方の山々霞こめ、空の色、水の色さへ昨日に変わって覚ゆ。若菜つみ、小松曳くも、新らしき年のしるしなり。梅の花散りて、鶯老を啼けば、柳の緑、桃の紅、花の音信あわたしく、夢かとはかり青葉となりぬ。垣の卯の花、花橘を過ぎがてにする郭公の、しばらくして声もせずなりぬるは、時知りぬるとわけてめでたし。五月雨に軒の玉水ひまなく、公事、物詣も途絶えがちなるに、晴るればやがて暑さの凌ぎ難き、それも一時、名越(夏)の祓に夏も終りぬ。冷風立ちて一葉の落つるに秋を知り、野辺の千種、虫の声々、月影さへも隈なくて、とりくくなる物の哀はこの頃ぞまされる。千入(夏)に染むる紅葉を秋の名残として、木がらし騒がしく、淋しき冬の霜に痛み、雪に慰みて、早くも年は暮れゆきぬ。

愛すべき自然の景色はその山川の懐に抱かれて涵養されるものである。京の東に比叡山如意カ岳より南へ東山三十六峰が連なり、北には鞍馬、貴船、氷室、鷹峰、高雄の山々が高く、西はやや遠くに愛宕、小倉、龜山、嵐山、松尾から山崎へとなだらかにつづく。東山三十六峰の麓と京すなわち洛中の東端との間に鴨川の流れがあり、糺の河合で高野川と合流して南下する、一方、京の西遠くには大井川と清滝川が合わり桂川となって南に下って淀川に流れ込む。これらの山川が四季折々にその美しさをみせるのである。

四季折々の美しさに融け込んだ年中行事や遊樂は平安朝以来、洛中洛外に多く行われてきた。この美しい景色や年中行事、遊樂を描かないわけがない。事実、名所絵、四季絵、洛中洛外図、祭礼図として障壁画、屏風、巻物、掛幅、画帖などに数多く絵画化されている。ここに紹介する「坐覽皇都勝図巻」二巻もそのひとつである。これは西本願寺第二十世広如宗主のために描かれた洛外名所図である。天保二年(一八三二)に円山四条派の画家、応震、孝敬、来章、孝文、景文、蘆洲の六人が合作をし、その巻頭に広如宗主自らが「坐覽皇都勝 麟臺」と題書をなし、巻末に佐々木景欽が巻物の由来を墨書している。

## 一、坐覽皇都勝図巻

「坐覽皇都勝図巻」(以後これを図巻と称する)は上下二巻でなる。全体の構成はまず最初に巻頭に広如宗主の題字があり、洛外の名所絵十八図とつづき、次に画家名とその画家が担当した名所が記され、最後に佐々木景欽の由来書となって終る。

上巻は大内山の春からはじまり、北東の比叡山四明岳と如意カ岳の雪を写し、雪の山から青々と茂る糺の杜の下鴨神社に降りてゆき、それから南へ東山三十六峰に沿って、夏の祇園の森や真葛原を見て、萩の咲き乱れる秋の高台寺、花の清水寺を遠くより眺めながら、さらに南に進んで五条の橋の籬<sup>まがき</sup>鳴の水面に映る月を愛でて、通天橋の紅葉に秋を満喫し、洛外の南の端の梅溪で早春の梅が香をきき、宇治川の郭公の爽やかな夏の風趣で終る。名所は十カ所である。下巻は上賀茂神社の社頭からはじまり、西に進んで晩春の金閣寺を見て、広沢の池越しに山の端の月を愛でて、さらに西へ進み金山紅葉する高雄から青々と茂る愛宕山の嶺々を仰ぎ見ながら、霞のごとく棚引く桜の花の嵐山を望み、東寺の五重塔を遠くから眺めつつ、南の端の淀・八幡・山崎の雪景色となり、雪の淀の水車を見て終る。下巻の名所は八カ所で上巻と合わせると十八ヶ所になる。

これら十八カ所の名所はいずれも洛外の名所である。洛中と洛外の境界のひとつの目安は、普通、お土居と京の七口をもってなされている。因に、京の七口の「七」は「五畿七道」の「七」からきたものとされ、京都と全国を結ぶ主要街道の出入口というほどの意味であったという。つまり口と称するものが七口ではなく十以上確認できるので必ずしも京都への出入口を表わしたものは限らないのであるが、お土居の築造によって、一応の固定化をみたのである。鞍馬への鞍馬口、大原への大原口、志賀街道への今道の下口、逢坂越への粟田口、伏見への伏見口、竹田から奈良への竹田口、鳥羽への鳥羽口、山崎路への東寺口、丹波路への西七条口(丹波口)、鷹峰への長坂口が京の七口である。

下巻の名所絵の後に画家の名前とその画家が担当した名所が列記されている。それは次のとおりである。「大内山春 五条橋籬鳴月 東寺秋 応震、比叡如意カ岳雪 梅溪早春 高雄紅葉 孝敬、下鴨夏 通天橋秋 嵐山春 来章、祇園森真葛原夏 宇治郭公 金閣晩春 孝文、高台寺秋 上鴨社頭 愛宕嶺 景文、清水春 広沢月 淀川八幡山崎雪 蘆洲」。すなわち六人の円山四条派の画家、応震、孝敬、来章、孝文、景文、蘆洲がそれぞれに三カ所の名所を担当している。ここでは名所と画家のみを概観するにとどめ、詳しくは後にふれることにする。これにつづいて最後に佐々木景欽が、この図巻に関する由来を記している。これは少々長い文章であるが図巻の成立を記述した貴重なものであるから、ここに紹介することにする。

世に人のことわざ多かれと、中にも海山の

美景をさくり、石上ふるき跡をたつねて、いにしへ  
いまを、おもひはからんは、心ゆくすきひになむ有ける。  
しかハあれと、位山高根をきハめ給ふ、やむことなき  
おほんうへハ殊さらに出まし給はんも世の聞えかしこ  
ければ憚らせ給ふならめ。此一巻ハ、かゝる御心をな  
くさめたてまつらんためもろくの絵司の中に  
すくれたるをえらひかゝせ給ふ。そもく  
大内山の宮はしらふとしく立さかえ給ふるは  
いともかしこし。比叡山を見ればしろかね、もてつく  
りなしたるかこと、峰積たる雪の如意か峰に  
つつきて大文字のさやに顕たるもおかし。鴨川の  
流れ絶すして濁らぬ御代は祇園の風、のとかに  
吹て真葛か原のうらむへきことの葉もあらず。萩の  
露玉をしきたる高台寺の庭社、よし見む人は  
枝ながらともいはめ。清水のさくら籬か島の月に春秋の  
ころを休め。通天橋の流れを尋て張鷟が浮木の思  
ひをなし。梅溪の木のもとに羅浮の夢をあはれみ、  
橋姫のまつよをとひて郭公の啼渡るも見る物聞もの  
につけて、心の動かさらめやハ。神山の日蔭のかつらくり  
かへしつ、千年を祈る。大君の衣かさ山の麓なる、

御寺ハそのかミ鹿苑院おほき大まへつ君のおまし所と  
なむき、つ。池のほとり並木の陰おかしう、つくりなして、庭  
のまさこ方に円にうちしきたるいと清ら也。もなかの  
月さやかなる水の上にさ、波うちよせて、夜深き  
風のすゝろに身にしみたる廣澤の秋こそた、ならね。薄  
くこきもみちの清瀧河にうつりて水の秋しりかほなる、  
めもあや也。あたこの峯は霧立ちこめておほつかなきに妻  
とふ鹿の二声鳴たるハイミ(あはれ)しう何憐也。大井の川もま  
ちかふ見渡されて波まを下す筏に散かゝる花のほひは  
嶺のあらしも雪とふるとや、うちずしてん。いらか高く顕て  
くしき焼物の香に東寺の場(には)の仏さびたるあな尊し。ぬ  
は玉の淀の名をさへたとられて、里の巷水の流はさら也、  
八幡山さきまで、遠しらく晴わたりたる雪の朝は、  
宰印とかいふなる唐人も口こもりゐていひしらす、かし  
こき筆の跡にこそあらめ

天保二年季秋

景欽

この由来書の最初において図巻がどのような意図で制作されたものであるかが明解に書かれている。すなわち位山高根を極めてしまわれた大変な貴人であり、御門主様が殊更に外出されましたならば、世間も畏多いことで御遠慮申し上げるでありましょう。この図巻はそんな御心を御慰め奉るために、諸々の絵師の中より優れたる絵師を選んで海山の美景を描かせましたという。西本願寺第二十世広如宗主のた

洛外名所図について

めにこの図巻が描かれ、さらに最後の年紀落款、「天保二年季秋 景欽」によって、天保二年（一八三一）秋に図巻が完成したことが明らかになる。

「大内山の宮はしらふとしく立ちさかえ給ふるは」以下の、十八の洛外名所の説明文そのものについてはここでは省くことにするが、この由来書が先にあつてそれに対応する絵画すなわち名所を描いたのか、それとも先に絵画があつて後に名所の説明文を書いたのか、さらにはそれら二つが同時になされたのか、という問題がある。これについては今のところ確固たる答を得ておらず今後の課題にする。

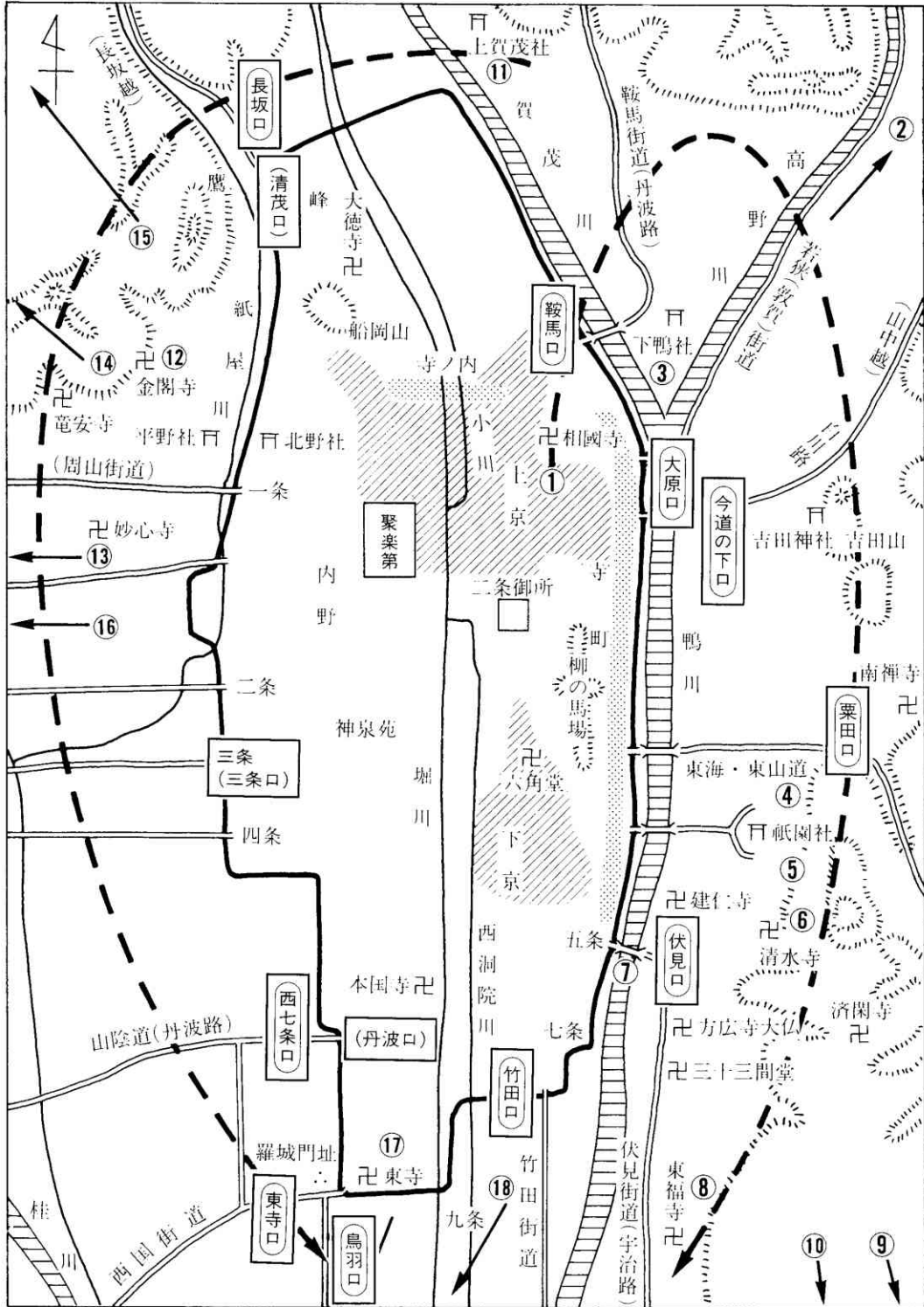
また、この図巻には本図と見間違えるほどの精細な下絵が二巻認められる。これは伺い下絵ではないかと考えられる。つまり図巻全体のこと、図様、構成、金泥の引き方などを本画制作の前に伺うために描いたものである。

## 二、図巻の構成

図巻の上巻が「大内山春」以下、「比叡如意カ岳雪」「下鴨夏」「祇園森真葛原夏」「高台寺秋」「清水春」「五条橋籬鳴月」「通天橋秋」「梅溪早春」「宇治郭公」となり、下巻は「上鴨社頭」にはじまり、「金閣晩春」「広沢月」「高雄紅葉」「愛宕嶺」「嵐山春」「東寺秋」「淀川八幡山崎雪」で終ることは、すでにのべたとおりである。さらに上巻は内裏からはじまり比叡から如意カ岳に飛び山から下鴨神社に下つて、南へ東山三十六峰に沿つて洛外の南端の宇治にまで行つて終わり、下巻は上賀茂神社から西へ金閣、広沢の池に進み、高雄、愛宕、嵐山と山々を巡り、そこから一気に東寺に南下しさらに淀・八幡・山崎にまで下つて終ることもこのように内裏を中心にして、上巻は名所を北東から東を経て南に展開させているのに対して、下巻は名所を北から西を巡つてさらに南に巡っている。それは当然のことながら洛中を抱くような形になり、上巻が右回り下巻が左回りに南へと展開させている。これを図示すると資料1のようになる。

この上巻の右回り下巻の左回りの洛外名所は洛中洛外図屏風の向つて右隻と左隻の洛外名所に対応するのである。すなわち旧町田家本の右隻には内裏、比叡如意カ岳、祇園、清水、五条橋、東福寺が認められ、左隻には上賀茂神社、金閣、愛宕山、嵐山<sup>注2</sup>などが布置されている。東京国立博物館模本の右隻には比叡山、祇園の社、清水の滝、五条の橋、東福寺、東寺が写されており、左隻には上賀茂神社、金閣、愛宕

洛外名所図について



(『京都事典』の「お土居と七口」を参照)

洛中の中心街

下巻

- ⑪ 上鴨社頭
- ⑫ 金閣晩春
- ⑬ 広沢月
- ⑭ 高雄紅葉
- ⑮ 愛宕嶺
- ⑯ 嵐山春
- ⑰ 東寺秋
- ⑱ 淀川・八幡・山崎雪

上巻

- ① 大内山春
- ② 比叡如意ヶ岳雪
- ③ 下鴨夏
- ④ 祇園森真葛原夏
- ⑤ 高台寺萩
- ⑥ 清水春
- ⑦ 五条籬鳴月
- ⑧ 通天橋秋
- ⑨ 梅溪早春
- ⑩ 宇治郭公

山、嵐山などが描かれている。上杉家本の右隻には内裏、比叡山、糺（下鴨神社）、円山祇園、清水寺、東福寺、東寺が絵画化されている。左隻には上賀茂神社、金閣、広沢の池、高雄、愛宕山、嵐山などが描写されている。このように図巻の上下巻と洛中洛外図の右隻左隻の洛外名所がほぼ対応するのである。

ここで注意を要することは東寺に関わることである。すなわち図巻には東寺が絵画化されているがそれが洛中洛外図に描写されているかいないかによって、さらに描写されているにしても右隻に描かれているか左隻に写されているかによってそれぞれにその制作期の相違を明示しているのである。最も古い作例であるとされる旧町田家本には東寺は描かれていない。右隻の南の名所は東福寺、観世能、万寿寺、因幡堂であり、左隻の南の名所は松尾、桂川、西ノ京、百万遍である。旧町田家本につづく東京国立博物館模本と上杉家本では右隻に東寺が写されており、上杉家本より新しい制作である旧池田家本では左隻に東寺が認められる。これは室町時代末期にあっては東寺はまだ洛外の名所として認知されておらず、それが桃山期になると認知されるようになっていくが北から東を経て南に展開する南端に位置するものとして捉えられている。以上のように時代によって洛外名所の把握の仕方が相違するのである。因に、図巻は東寺を下巻に描写しているので、旧池田家本に類似する、つまり洛中洛外図にすれば左隻に東寺が描写されていることになる。

さらに図巻に認められる洛外名所図で、旧町田家本、東京国立博物館模本、上杉家本などに描写されていない洛外名所が三つある。上巻の「梅溪早春」「宇治郭公」と、下巻の「淀川八幡山崎雪」の三つがそれである。これらを一覧表にすると資料2となる。

この一覧表で明らかのように、旧町田家本、東京国立博物館模本、上杉家本に認められない洛外名所図三つ、「梅溪早春」「宇治郭公」「淀川八幡山崎雪」が図巻に描写されていることは注目されてよい。これはそれぞれに制作された時期、すなわち室町時代末期から江戸時代前期にかけて描写された洛中洛外図屏風と、江戸時代も後期の天保二年（一八三一）に絵画化された図巻との相違を示している。時代が下るに従って洛中の名所はともかくも、洛外の名所は広がりを持ったことを雄弁に物語っているであろう。すなわち室町時代末期から江戸時代末期にかけては、梅溪、宇治、淀川八幡山崎などはまだ洛外の名所として絵画化されていなかったのである。

洛外名所は洛中洛外図屏風にあってはその屏風の上端に描写されるのが常であって、季節表現も桜の春、紅葉の秋、雪の冬というものは



下 卷								上 卷										
18	17	16	15	14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	
上鴨社頭 金閣晩春 広沢月 高雄紅葉 愛宕嶺 嵐山春 東寺秋 淀川・八幡・山崎雪								宇治郭公 梅溪早春 通天橋秋 五条橋籬鳴月 清水春 高台寺秋 祇園森真葛原夏								坐覽皇都勝		
		○左	○左			○左	○左			○右	○右	○右		○右		○右	○右	洛中洛外図 町田家本(歴博)
		○左	○左			○左	○左			○右	○右	○右		○右		○右		洛中洛外図 模本(東博)
		○左	○左	○左	○左	○左	○左			○右	○右	○右		○右	○右	○右	○右	洛中洛外図 上杉家本
		○左	○左	○左	○左		○左			○右	○右	○右	○右	○右	○右	○右	○右	洛中洛外図 旧池田家蔵(岡山美)

洛外名所図について

明解であるがその他の多くは季節が特定できないものが多い。それは洛外名所が屏風の上端にほんの少し小さく描写されているので季節表現にまで及ばなかったたのであろう。これに対して図巻にみる季節表現は十八図中一図のみが特定できない。下巻の最初の名所「上鴨社頭」がそれである。これについては後にふれることになるであろう。

図巻の上巻の名所表現は内裏からはじまって北に上って東を巡って南に進み、下巻の名所表現は北からはじまって西へ回って南に至っていることはすでにのべたとおりであるが、この右回り表現と左回り表現は基本的に地形に沿ってなされている。ただ、図巻の場合はいくまでも右方から左方に展開する一方方向性であるから、地形に沿って名所を表現しようとすれば当然二つの方向を持つことになり、問題が生じる。そこで考え出されたのが上下巻に分けて、上巻を右回り下巻を左回りにしたのであろう。これは極めて自然なことである。洛中洛外図はその多くが屏風であるので、右隻を右回り左隻を左回りにすれば地形に沿って洛外名所が表現されることになる。事実、旧町田家本、東京国立博物館模本、上杉家本などの洛外名所表現は、右隻にあつては左端すなわち屏風の中央から右端に順次描写されており、左隻はそれとは逆に右端、屏風中央から左端に順次絵画化されている。このように屏風の洛外名所表現は地形に沿ってより自然な形でなされているのである。<sup>注3</sup>

### 三、洛外名所とその表現

「大内山春」はいずれの殿舎か特定できないが大きな屋根の一部が左方下端に配され、その屋根越しに池と中島、さらに遠くに山を望むことができる。中島の右方に舟屋形が認められることから、この池は御池庭と称された、小御所や御学問所の東側に位置するものであろう。したがって、大きな屋根の殿舎は小御所か御学問所となり、南西の方角から御池庭を鳥瞰している。遠くの山は比叡山であろう。中島の繁げる樹々の間に木蓮であろうか、白い大きな花をつけている樹木がある。季節は春である。中島の左方の橋が掛かる傍に小さな滝が認められるが、その岩や落下する水表現は円山派の始祖円山応挙の描法に通じるものである。すなわち圭角な線描で岩の形を整え立体感濃淡墨の没骨的な斧劈皴で表わす。岩の一部や水の中に岩のほんの一部を描いて水の落下する様子を的確に絵画化したり、柔らかな線を重ねて水

の流れやゆるやかな水の動きを見事に表現する技法は応挙が得意としたもので、多くの弟子達にも受け継がれていったものである。本図は応震が描写。

ここに認められる岩表現、すなわち圭角な線描と濃淡墨の没骨的な斧劈皴で岩を見事に絵画化することは、孝文の「金閣晩春」の岩表現にも認められる。さらに柔らかない線を重ねて水の流れや、ゆるやかな水の動きを表現する描法は、同じく上巻の応震の「五条橋籬鳴月」や、孝文の「宇治郭公」、同じく孝文の下巻の「金閣晩春」、蘆洲の「広沢の月」、来章の「嵐山春」などにも認められる。

「比叡如意カ岳雪」は京中から仰ぎみる雪の比叡山である。比叡山は王城の守護、京のひとつのシンボルとして、人々に親しまれてきた。この比叡如意カ岳は实景に近い表現になっている。たとえば画面中央に高い比叡山を表わしその左方奥によこたか山を配し、右方の比叡アールプスの中ほどの一本杉を明確に描き、大文字の如意カ岳へと展開する。如意カ岳には「大」の字がくつきりと雪の中に認められる。実に気宇の大きな作品である。雪景色は雪の白さ、輝き、静けさなど雪の質感までも余すところなく的確に表現している。この雪景色の趣致を表わす時、金泥引き表現を大いに活用している。すなわち金泥の地隈表現とわずかな濃淡の筆墨を駆使して雪景を見事に絵画化しているのである。この描法は応挙が得意とした表現のひとつである。応挙の東京国立博物館の「雪松図」や三井文庫の「雪松図」屏風がそのことを端的に語っているであろう。下巻最後の「淀川八幡山崎雪」の雪景表現も同様のものである。「比叡如意カ岳雪」は孝敬が描き「淀川八幡山崎雪」は蘆洲が担当しているが、両者とも始祖応挙の雪景表現に倣って両図を描いたのである。

「下鴨夏」は赤い鳥居を画面中央に配しそれを囲むように鬱蒼と茂る糺の杜が写され、鳥居の前に夏越の祓をする御手洗川が流れている。画家は来章。「祇園森真葛原夏」は夏樹が茂る祇園、東山の裾野に寺院、庵の三カ所、すなわち祇園・円山・真葛原の東山一帯が描かれている。このように一図の内に三カ所を絵画化したものに、「比叡如意カ岳雪」「淀川八幡山崎雪」などがある。「比叡如意カ岳雪」や「淀川八幡山崎雪」はその山嶺や淀川をひとつの共通するものとして、三つの異なる場所を極めてスムーズに調和させている。さらに図様をより親しく結びつけているのは両図とも認められる雪景である。これによって両図はより緊密になりその趣致も統一されることになるであろう。一方、本図は祇園・円山・真葛原の随所に引かれた金泥によって間断なく結びつけられているのである。この金泥引表現については後にふれることになるであろう。

ともかく、この東山一帯は桜の名所として絵画化されることが多い。しかし本図では「祇園森真葛原夏」とあるように、夏の東山である。ここにはそうした桜を愛でて遊覧酒宴することは露ほども表わされていない。すなわち人物が描写されていないのである。これは本図に限ったことだけではなく全巻を通じて認められることである。図巻の特色のひとつであるがこれについては後述することになるであろう。

「高台寺秋」は高台寺の門前に萩が咲き乱れている。高台寺の秋である。高台寺の萩は著名であつて、『拾遺都名所図絵』巻二に「高台寺萩の花」として紹介されている。<sup>注4</sup> ここにも萩が美しく咲き乱れているが人物は一人もない。画家は景文。「清水春」は春の桜である。前の『拾遺都名所図絵』巻三に、「けふこずは音羽のさくらいかにぞとみる人ごとに問まし物を」（権中納言俊忠）が記載されているとおり、清水は桜の名所としてよく知られている。それを有名な舞台と塔を中心にして表わし、舞台の下あたり一帯は満開の桜である。この表現は描写対象を画面中ほどより上方に集中させている。これは清水寺及びその舞台が高い所にあることを表現するための描法であろう。さらに本図はその画面の横巾が図巻十八図中最も短い。これも高さを表現しようとする時のひとつの構成法であろう。この高さ表現をより自然なものにしているのが大きな余白に引かれた金泥引き表現である。

すなわち描写対象の中の短い分、小さい分だけ余白が多くなるがそれを間延びしないように有効に金泥を引くのである。つまり金泥引き表現、霞の効用を最大限に活用する。次に配された「五条籬嶋月」も同様に余白の多いものでその分だけ金泥が有効に引かれている。殊に、遠くに擬宝珠のみで橋を表現したのは印象深く趣致あるものである。つまり描写対象の全体を描かずにほんの一部のみを写すことによるその描写対象を表現するのである。前図の「清水春」は蘆洲で本図の「五条籬嶋月」は応震。「通天橋秋」は東福寺山内の通天橋一帯の紅葉を下方から描いている。その紅葉の色が鮮烈である。佐々木景欽は由来書において、この「通天橋秋」について「通天橋の流れを尋て張鸞が浮木の思ひをなし」と記述している。これは、漢の武帝の時、張鸞が浮木に乗って天の川の源をきわめたという故事に基づいたものであり、新古今集には「天の川かよふ浮木に言問はむ紅葉の橋は散るや散らずや」という和歌がある。画家は来章。

上巻の最後の二図、「梅溪早春」と「宇治郭公」は伝統的な洛中洛外図に登場しなかった洛外の名所である。「梅溪早春」は梅の木一、二本を三カ所に配して梅林を表現しようとする。その梅の香が漂よってきそうな満開で早春の景色が見事に絵画化されている。梅溪は伏見にあり、『都林泉名勝園』によれば、桃山城の城山の北にあつて五郎太町福寿庵大亀谷八科嶺<sup>やしろのり</sup>までをさし、その梅花は初春の清香四方に薫り、

雪萼霜葩かぐわしくして瘦枝に花婉々たりとあって、これを賞するために人々は烈しき寒さを忘れて、梅樹のもとに集まったという。その一人に応拳がいる。彼は梅花を殊の外愛した。あの天明の大火の二日前、天明八年（一七八八）の正月二十八日に江戸の儒者村田春海が上京したので、応拳は皆川淇園、呉春ら友人仲間と梅花を愛するため梅溪に赴いている。その時、応拳は眼鏡（望遠鏡のことか）を携帯し、皆がその眼鏡で梅を代わることが面白く『淇園文集』巻二に記されている。画家は来章。「宇治郭公」は孝敬の息子孝文が担当している。これは宇治川とその大橋を近景に描き遠方に平等院の鳳凰堂が望まれる。その空高くに、鳴き声が帛を裂くが如くといわれた郭公が飛んでいる。宇治は初瀬（長谷寺）参詣をはじめ大和地方に赴く人が通過する、都人にとって親しみ深い所であった。平安時代は貴族の別荘などが作られた。平等院鳳凰堂はその代表的なものである。その鳳凰堂の扉絵には網代が描かれており、宇治を語る時のひとつのシンボルであったがここでは郭公注5が描かれた。郭公は春の鶯、秋の雁とともに日本人が最も愛した鳥である。日本へは五月頃南方から飛来して九月頃また南方に帰って行く。したがって洛中の都人にとって郭公は南の洛外から登場する夏の鳥である。普通、南の洛外とは淀であったがここでは宇治になっている。因に、淀は後にふれるように雪景である。

「上鴨社頭」はまさに上賀茂神社の社頭を忠実に再現している。二の鳥居をくぐると右手に楽屋、正面に拝殿（細殿）、舞殿（橋殿）土屋（到着殿）が建つ。御手洗川の上に建つ舞殿を渡ると、左手に楼門と廻廊がある。一の鳥居と楼門から奥、すなわち楼門の石段を登ると中門、その左右の御籍屋（東局）、直会所（西局）、本殿、権殿などは描かれておらず、文字通り、社頭を絵画化している。前述の下鴨神社とこの上賀茂神社で四月の中の酉の日に行われる賀茂祭は、その行列の華麗さを一目見ようと高貴な人から庶民に至るまで多くの人々が集った。一条大路には人垣が出来、見物するため場所争いがおこった。『源氏物語』の葵の上と六条御息所の車争いの話は有名である。絵は景文が担当。

「金閣晩春」の金閣は現在に至るまで観光の王座を占めてきた。殊に、雪の金閣は壮麗であって、洛中洛外図などに多くみることができ。ここの金閣は晩春の景色である。鏡湖池のなかに屹然と建つ金閣は足利義満が応永四年（一三九七）から十年の歳月をかけて造営した、いわゆる北山文化の典型である。公家文化を中心に武家文化、禅宗文化を見事に総合したものである。遠くに望めるのは衣笠山であろうか。画家は孝文。「広沢月」は浮見堂から池をはさんで、山の端に丸い月が登っている。平安時代以来、広沢の池は月とともに多く和歌に詠まれ

ることになった。なかでも慈円が「更級も明石もここにさそひ来て月の光は広沢の池」と詠んで以来、ますます月の名所として著名になった。「いにしへの人は汀に影たえて月のみ澄める広沢の池」(源頼政)、「宿しもつ月の光のをかしさはいかにと言へとも広沢の池」(西行、「山家集」)などもよく知られた和歌である。画家は蘆洲。

「高雄紅葉」は京の秋を象徴的に語るひとつである。室町時代末期、永祿年間(一五五八—一五七〇)に狩野秀頼が描写したとする「高雄観楓図」屏風はその代表的な作例である。すなわち背景に清滝川のほとりで楓の紅葉を楽しむ男女が描かれるように、高雄は紅葉の名所である。本図の高雄は流れの速い清滝川を渡ったところに山門らしき建物が写されそれら一帯の楓が紅葉している。絵は孝敬が担当。「愛宕嶺」は愛宕の嶺々を画面の上方に軽妙に絵画化している。これはおそらく東北の比叡山に対して西北の愛宕山として対応させているのではないだろうか。標高は比叡山よりも高いので積雪も早い。本図は雪の愛宕山ではなく青々と茂っているが夏山でもない。由来書に「あたごの峯は霧立こめておぼつかなきに、妻とふ鹿の二声鳴たるハ、いみじう<sup>あはれ</sup>憐也」とあるので、おそらく秋であろう。また、愛宕山は「伊勢には七度、態野へ三度、愛宕さんへは月詣り」と歌われるように、山頂の愛宕神社に火伏せを願ってお参りする。殊に八月一日午前零時に行われる通夜祭には、参詣者が後をたたない。この日のお参りは千日詣と呼ばれ、一日で千日の参詣に匹敵するといひ、参詣者は火災除けの「火迺要慎」の御符と櫛の枝をうけ、家に持ち帰って神棚やおくどさんに祀るのである。画家は景文。「嵐山春」はまさに春爛漫である。桜が満開の大井川を筏が下っていく。嵐山はこのように春の景色の代表とされたり、秋の眺めとして詠まれたり絵画化されたりした。「朝まだき嵐の山の寒ければ紅葉の錦きぬ人ぞなき」(公任『拾遺集・秋』)、「今日みれば嵐の山は大堰川紅葉ふきおろす名にこそありけれ」(俊恵『千載集・秋下』)などは秋の和歌であり、この他同じ秋であっても「月」が詠まれたり、さらに夏の「郭公」や冬の「氷」なども和歌にさされているので、春秋に限らず四季折々の風趣が詠まれたり絵画化されたりしたのである。また、この図巻のなかで本図のみに人物が認められる。筏流しの舟人がそれである。しかし、この人物はあくまでも添景人物である。絵画は来章。

「東寺秋」は芋畑越しに東寺を眺めたもので、五重塔がひと際高くそびえている。東寺は延暦十三年(七九四)平安遷都の時に羅城門の東に創建されたものであるが、弘仁十四年(八二三)に空海に勅賜され、以後朝野の信仰を集めている。今日でも、「弘法さん」と称して毎月二十一日(空海の命日)には縁日が開かれ、広い境内に数百という露店が並び参詣者が群集する。正月の初弘法と十二月の終弘法はとく

に盛況である。画家は応震。「淀川八幡山崎雪」は文字通り雪景色である。淀・八幡・山崎の三カ所が精細に描写されている。とりわけ、「時鳥まつやら淀の水車」と歌われた水車が大きく描かれている。淀の水車は淀城の北と西に設けられていた。戦国時代にはすでに設置されており、江戸時代の松平定綱の淀城築城以後にその規模を大きくしたと伝えている。そもそも、淀は宇治川、木津川、桂川が合流しているあたりをいい、川幅が広く水流が複雑な上に水が淀んでいるところから、そのあたり一帯を淀と呼んだ。現在、淀川といっている大阪市付近の主流は、古くは大阪湾に向って広がっていたところで、「難波江」「難波潟」と呼んでいた。<sup>注6</sup>これら十八洛外名所のことをまとめると資料4になる。

本図巻には下絵二巻がついている。その大きさはほとんど本画と同じでありその描法もかなり精細に描写されている。おそらく、これは絵の構図、配色などを伺うための下絵であったと考えられる。すなわちこの図巻は西本願寺第二十世広如宗主のために描写されたものであるから、当然、当時の方法として貴人に対して書画などを奉る時に行われる伺候の下絵である。この下絵の最後の図、「淀川八幡山崎雪」の水車の部分のみに貼紙が認められる。その貼紙の部分のみが何かの理由で修正が行われたことを示している。

以上のように図巻は謹厳な描写で淡々と順序よく進んでいる。激的でもなく、装飾的でもなく、騒々しくもなく、ある種の華やかさを保ちつつ静かに名所が展開している。その淡々と写されていく名所表現に品格すら感じるのである。

#### 四、円山四条派の合作

この図巻は円山四条派の画家、応震、孝敬、来章、孝文、景文、蘆洲の六人が合作したものであることはすでに述べたとおりである。さらに合作ということでは、巻頭の広如宗主の題書と巻末の景欽の由来書も含めてもよいのではないだろうか。これらのことを天保二年（一八三一）を基準にしてその時の年令、生歿年、画系を示すと次のような資料5と6となる。

天保二年当時、この図巻を合作した六人は円山四条派を代表する画家であったことが知られる。すなわちこの年には応瑞、応受、源琦、古秀、文鳴、蘆雪、素絢、南岳、直賢、月僊、呉春、義董など、円山四条派を代表する多くの画家はすでに歿しており、徹山、豊彦、華山

洛外名所図について

10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	主題(名所)
宇治郭公	梅溪早春	通天橋秋	五条橋籬鳴月	清水春	高台寺秋	祇園森真葛原夏	下鴨夏	比叡如意カ岳雪	大内山春	
吉村孝文	吉村孝敬	中島来章	円山応震	長沢蘆洲	松村景文	吉村孝文	中島来章	吉村孝敬	円山応震	作者
郭公	梅	紅葉	月	桜	萩	青々とした樹木(夏)	下鴨神社と川(夏)	雪	コブシか木蓮のような白い花が咲いている(春)	(花鳥・天文・景物)
夏	春	秋	秋	春	秋	夏	夏	冬	春	季節
〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	洛外	洛中	洛中 洛外
川	山	寺院	川	寺院	寺院	森・原(神社)	神社	山	内裏	備考



洛外名所図について

18	17	16	15	14	13	12	11
淀川・八幡・山崎雪	東寺秋	嵐山春	愛宕嶺	高雄紅葉	広沢月	金閣晩春	上鴨社頭
長沢蘆洲	円山応震	中島圭章	松村景文	吉村孝敬	長沢蘆洲	吉村孝文	松村景文
雪・千鳥・水車	芋の葉(芋畑)	桜	青々とした嶺	紅葉	月	(晩春)	
冬	秋	春	(由来書) 秋	秋	秋	春	(?)
〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃
川	寺院	山	山・寺院	山・寺院	池	寺院	神社

資料5

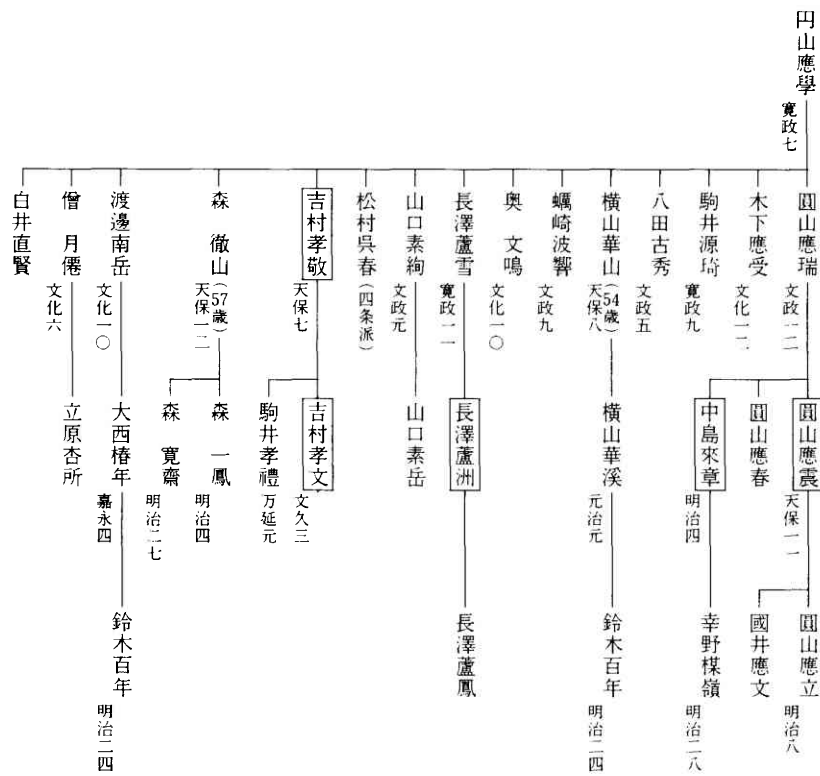
名前	天保2年の年齢	生年	歿年	享年
麟台	34	寛政十一年(一七九九)	明治四年(一八七二)	74
応震	42	天明八年(一七八八)	天保九年(一八三八)	49
孝敬	63	明和六年(一七六九)	天保七年(一八三六)	68
孝文	39	寛政七年(一七九三)	文久三年(一八六三)	71
来章	36	寛政八年(一七九六)	明治四年(一八七一)	76
景文	53	安永八年(一七七九)	天保十四年(一八四三)	65
蘆洲	61	明和四年(一七六七)	弘化四年(一八四七)	80
景欽	52	安永九年(一七八〇)	天保二年(一八三一)	52

震、孝敬、孝文、来章、景文、蘆洲など六人であった。これは文政十三年版(一八三〇)の『平安人物誌』をみても明らかである。さらに六人のなかでは応震がその中心であったと考えられる。それは六人のうちでも三番目に若い年齢にもかかわらず六人の画家の最初に記述されていることから十分に理解されるであろう。これはまさに応震が円山派の嫡子であったことによるのであろう。たしかに吉村孝敬と孝文父子は西本願寺の「茶道格」という役職に列されており、御用絵師につづくもので西本願寺及びそれに連なるところの画事を多く担当していた。この図巻制作にあたっては孝敬孝文父子は重要な位置にあったと考えられるが、孝敬孝文父子の画家である円山家をあくまでも第一義に考えたのであろう。天保という時代にあっても、おそらく型を踏襲して行くことによって芸そのものをも伝えており、そこでは家元あるいは流派の宗家は権威あるものとして重視されたことを暗に物語っているであろう。

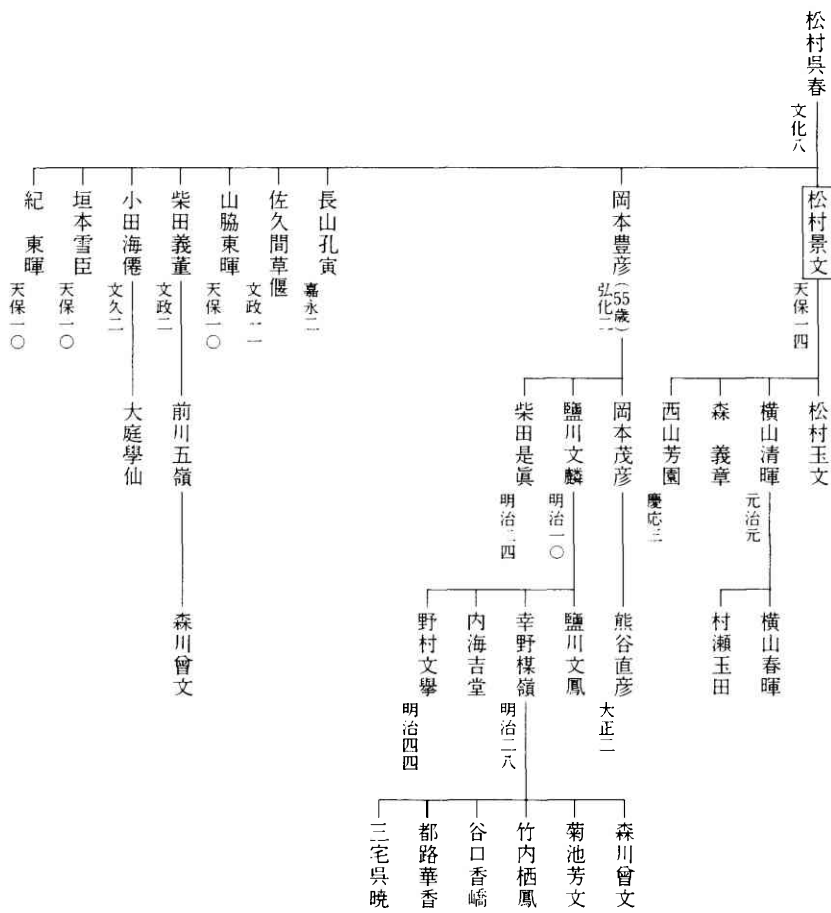
この図巻は同じ流派の画家が合作したものであることに起因するのであろうが作風があまりにも近似し過ぎており、描法についてもとりたてて述べる必要がないほどに類似している。すなわちどの作品をみても、謹厳な趣致の作品であり、自由さ奔放さに欠けるのである。積

などは健在であったが、徹山はその活躍の場が大阪であり、豊彦は五十五歳という働き盛りであるが四条派であり、華山は岸駒より呉春に転じ人物画など覇気のある画風を得意としたことなどによって合作に加わらなかったのであろう。反対に、中島来章は画系では応瑞の弟子になっているが、一説には南岳と応震に学んだとある。いずれにせよ、彼は合作者のうちでは三十六歳と一番若いとその画系が嫡流につながるということや画技の確かさが認められて、合作者の一人に列されたのであろう。このように、天保二年当時、円山四条派の中心にあったのは、応

○ 円山派



○ 四条派



印が合作の六人(この画系図は『日本美術辞典』東京堂出版によった。ただし関係のない分は省略した。( )の年齢は天保二年時の年齢。)

洛外名所図について

極的に遊びながら楽しむところが画面から窺うことができない。つまり画家の個性を見て楽しむことは否定されて、あくまでも名所を精細に謹厳に紹介しているのである。これは、おそらく、この図巻が西本願寺第二十世広如宗主のために制作されたものであることを示しているであろう。すでに紹介した景欽の由来書の最初の部分、「位山高根をきへめ給ふやむことなきおほんうへハ殊更に」という一文によっても、そのことが知られる。貴人に何かを奏上する時、敬まい畏しこみて無性格に、表現をあらわにせず礼節を守って謹厳に言上すること最上とするのである。

このことは御所の障壁画に最も顕著に表われている。それらの大部分は奔放な絵画は皆無といってよく、個性的な表現もほとんど認められない謹厳な趣致のものである。

この図巻のように何人かがあるいは何十人かが合作することは、ひとつの「場」を設定することである。この「場」は本来的に多種多様なものを同時に抱含することがあったり、さらには同種多数を同時に包摂することがある。この図巻は後者の例になると思われるが、合作の楽しさということでは前者になるであろう。さらに積極的といえば、多種多様なものを同時に抱含するからこそ、そこにはそれまでになかったことが出現することがある。この「楽しい」「新しい」ということでは、この図巻には限界があることは否めない。

図巻が描写された天保二年（一八三一）当時、いわゆる文化文政期を中心にした京都画壇は、大雅、蕪村、蕭白、若冲、応挙などの後の時期で、呉春や岸駒が大いに活躍するがそれだけでなく、諸派が角逐して盛況あい譲らない状態にあった。岸駒を中心とする岸派、応挙を中心とする円山派、景文と豊彦を中心とする四条派、在中を中心とする原派、望月玉川の望月派、さらに中林竹洞や浦上春琴などの文人画派、浮田一蕙などの復古大和絵など、諸派が活躍していた。もちろん、これら諸派とは別格であったやまと絵の土佐光孚、光清、光祿らに漢画の鶴沢探春や狩野永岳らが活躍していた。これらのなかでその中心をなしていたのが岸派、円山派、四条派、原派などの写生画系であった。これらの画派はそれぞれに家法を保持しながらも、少なからず写生画法すなわち応挙の余風に浸っており、それほどの独自の画風を確立している画家はいなかった。さらにいえば、当時の写生画系の画家達は、画系、流派のなかにあってもその画系、画法のみで絵画を成立させるのではなく、あらゆる流派を学習して、どのような絵画でもたちどころに描写することができたのである。「技」ということにおいては最高潮に達していたのに対して、その「個性」「独自性」「強さ」といったものはあまり発揮されなかった。

このような状況のことを『画乗要略』に呉春と岸駒の話として次のことが紹介されている。呉春は、「幹墨の技を古を師として古に泥づま  
ず、但古来の名家の長ずる所を取りて之を折衷し、意匠経営、千変万化、孜孜として其心力知巧を致し、別に自ら機軸を出だす、之を良工  
と謂ふなり」、といい。岸駒は、「我道の古哲を学ぶは、猶漁者の筈を仮るが如し、魚を得て而も筈を忘れざるは、所謂朱愚白癡の人にして、  
変道を知らざるなり、変道は我に在り、専ら繩墨に拘りて、古人の為に束縛せらるゝは、我は則ち為さざるなり、我心我手を役し、我手我  
心に応ず、心手俱に熟すれば、則ち靈は自ら現はる」と話している。両者ともひとつの画法にとらわれず色々な画法の学習をしないとい  
い、さらに最終的に大事なことは「私」、自分自身であるとのべている。これは文化文政期の絵画理念、すなわち時代精神ともいべきもの  
で、それ以後明治までこの考え方で絵画は描かれていくことになる。つまり画系、流派、個人などの様式というものはあまり重視されずに  
時代精神として、あらゆるものが描写できて折々に自存に変化できることの方が良いとするところがあった。

いづれにせよ、この呉春、岸駒の言葉のように、彼等以後の写生画系の画家達は様々な画様を習得し、それらを駆使してそれぞれに独自  
の絵画を成立させようとしたのである。すなわち様々な画法を習得して「自ら機軸を出だ」したり、「変通」したりしようとしたのである  
が、それを十分に成立させたかどうかは疑問が残るところである。

以上から、この図巻が天保二年に円山四条派の画家達六人によって制作されたのであるから、その画風、描法が近似することも肯づける  
であろう。このことは、この図巻と大乘寺の障壁画を比較することによってもっと明らかになるであろう。図巻は天保二年に応震、孝敬、  
来章、孝文、景文、蘆洲の六人が合作している。一方、大乘寺の障壁画は天明七年（一七八七）と寛政七年（一七九五）の二回にわたって、  
応拳を中心に蘆雪、源琦、呉春、徹山、素絢、貞章、応瑞、守礼、雪亭、規礼など円山四条派の画家が合作している。これら両者の作風を  
みると、図巻のそれはすでに述べている通り、ほとんど同じで近似した作風であるのに対して、大乘寺の障壁画はその作風が画家それぞれ  
に異なるのである。すなわち応拳は彼独自の写生画によって山は山らしく水は水らしく、松は松らしく、孔雀は孔雀らしく描き、蘆雪は彼  
が得意とした粗い毛描きで猿そのものに迫っており、源琦は師応拳の写生を踏まえつつも軽妙さを加味した画風に仕上げ、呉春は蕪村風の  
山水表現と応拳風の四季耕作図の両様をのこし、応瑞は父応拳が得意とした鯉表現に倣いつつ鯉の泳いでいる様子を余すところなく見事に  
絵画化し、徹山は飛雀の形態を忠実に写し、素絢は蝶を実に精緻に写生するなど、それぞれに独自の絵画に仕上げているのである。この両

者の相違は図巻と障壁という大きさの相違や、制作が一期に対して二期に分れてなされたことにその原因があるのかもしれないが、制作の時期が大いに関係していると考えられる。すなわち天保と天明・寛政という時代の相違がそうさせたのであろう。ことばをかえていえば、応挙当時、応挙をはじめその弟子達はそれぞれに一格を有していたが、応挙の子供の子供、弟子の子供、すなわち応挙からいえば三代後の世代の画家になれば「個」の意識はそれほど認められなかつたのである。これについてはすでに述べたとおりである。もちろん、貴人に奏上する図巻であるので「個」的表現はひかえたことはいまでもないことである。

## 五、金泥引表現(一)

図巻にあって金泥引表現のはたしている役割は極めて大きい。もしこれがなかったら、この図巻は成立しないであろう。仮に成立したとしてもその趣致は見るべきものは少ないと思われる。

金泥引は霞のように引いたものではなく、様々な形態のものが認められる。しかしながら、金泥引の形態をそれほど厳密に分けることができない。それは、金泥引を霞のように引くという技のうちに、すなわち「引く」という技法そのものに、「何処に」「どのように」引くかが問題になる。「何処に」ということにおいては、①天・地・中の画面全体に引く全体的表現、②霞のように天と中に引く霞的表現、③野筋のように地に引く野筋表現、などに分けることができ、「どのよう」ということにおいては、④濃い、⑤淡い、⑥太い、⑦細い、⑧長い、⑨短いなどの六つに分けることができる。これらの九の要素がひとつの画面のうちに様々に組合せられているので、その分別は極めて困難なものとなる。しかし、ここでは図巻の大きな特色のひとつである金泥引表現をより明らかにするために、あえて金泥引表現を「何処に」という観点から、すなわち①全体的表現、②霞的表現、③野筋的表現に分けてみることにする。

金泥引の全体的表現の顕著な作例として「大内山春」をあげることができる。「大内山春」は画面左方下端に大きな屋根の一部が写され、その屋根越しに御池庭が鳥瞰的に表現される。その遠くに比叡山を薄く望むことができる。これの随所に金泥引が認められるのである。たとえば、金泥は大きな屋根の一部の下方、つまり画面左方下端に霞のように引いており、御池庭の周囲、左方、右方などには野筋的に用い

たり霞のように写したりしている。この御池庭の樹木の上方に霞のように引き、それらの上方に比叡山が薄く描かれさらにその上方にまた霞のように金泥を引いている。御池庭の舟屋形の奥に写された松林の上に松林を遮るように金泥を引いている。そしてその金泥は左方の比叡山を抱むように引いた金泥の延長のように引かれている。しかもそれらの金泥は濃淡の微妙な調子を持たせつつ、描写対象を間断なくより自然に表現しようとするのである。

この全体の随所に金泥を引く全体的表現は、本図のみではなく、この図巻の全図に認められることであるがそのなかでも描写対象や表現法によって少々の相違がある。「比叡如意カ岳雪」はその一例である。

「比叡如意カ岳雪」は比叡山の山嶺が比叡山から「大」の字の見える如意カ岳へと四つの嶺が連なり、さらにこれらの前方に二つの嶺が望まれる。これらの全体の随所に金泥が引かれている。上下端や中ほどに霞のように引く。なかでも比叡山の頂上部分の金泥引表現は外隈的に用いて、雪の嶺であることを見事に絵画化しているのである。さらに雪の白さを印象づけるために全体に極く極く薄い金泥を刷いて素地を整えたと思われる。すなわち金泥を地隈として用いているのである。したがって本図は金泥引のなかに描写対象をはめ込んだような趣致になっており、その金泥が殊更に目立つのである。こうした雪景表現に金泥を効果的に引いたものとして、「淀川八幡山崎雪」をあげることができる。これらの雪景表現は応挙が得意としたもので、おそらく、それを踏襲したものと考えられる。これについては後にふれることになる。

「祇園森真葛原夏」は祇園、円山、真葛原の間の随所に金泥を引いてそれら描写対象をより自然に連続させている。霞のように用いたり野筋のように引いたりしているが、それらのなかには野筋的に引いた金泥がそのまま霞的金泥引に変様していることが認められる。これも注目されてよい。

「清水春」も画面全体の随所に金泥が引かれている。主題の清水寺が上端に沿って逆三角形のうちに簡潔に収められており、その描写対象そのものの上や広い余白に霞のように、あるいは野筋のように金泥を引いている。特にその広い余白に金泥を引いて華やいだ雰囲気と高さを表しつつも、ゆったりと広やいだ趣致ある画面に仕上げている。これにつづく「五条橋籬鳴月」もゆったりと広やいだ気分のものである。描写されているのは五条の橋の一部と、水面に映る月だけである。その残りの大部分は余白であって金泥の濃淡の微妙な色調を活かし

つつつたりとした絵画になっている。このように広い余白に金泥引を駆使して見事な絵画にしたものに、これらの他、「梅溪早春」「宇治郭公」「広沢月」「愛宕嶺」などがある。そして、これらの名所図の両端の余白は他のものにくらべて広い、すなわち描写対象と描写対象の間が長いのである。これはゆつたりとした広さを表現しようとする時に用いられる構成である。

ただ「愛宕嶺」は画面の中ほどより上方に愛宕の嶺々を描くのみで、他の大部分は余白である。金泥を嶺々の青に映えるようにその中腹から裾野にかけて引き、それらの下方の余白にも薄い金泥を注意深く軽く刷くように引いている。この大きな余白は愛宕を大きく見せると同時に、単純明快で爽快な気分させる。また、画面下方に大きな余白を持つ構成は高さをより明確に表現することにもなる。図巻では本図の他に、「比叡如意カ岳雪」「清水春」などをあげることができる。「淀川八幡山崎雪」は「比叡如意カ岳雪」ですでに述べたとおり、金泥引を効果的に用いた雪景表現である。金泥を霞のように引いたり、外隈的に用いたり、その地隈を外隈にして雪の景色、すなわち雪の白さ、輝きなどを見事に絵画化している。

以上のように、この図巻の金泥引の霞表現、野筋表現、地隈表現、外隈表現などはその画面を華いだものになっている。すなわち金は金そのもののうちに、人を威圧する豪華さ、壮大さがある。それとは全く反対の嫌味なものになったり、卑俗なものになったりするが、ここに認められるものは静かに華やいでいる。これは金泥の濃淡の妙味を十分に活した結果である。殊に、薄い金泥が実に見事に引かれている。つまり薄い金泥を描写対象を柔らかく包むように引き静かに華やぎを持たせつつ趣致ある画面に仕上げているのである。また、これら金泥の霞、野筋、地隈、外隈など様々な用い方は応挙が得意とした技法であって、おそらく、それに倣っていると考えられる。

## 六、金泥引表現(二)

図巻は応震、孝敬、来章、孝文、景文、蘆洲の円山四条派の六人が合作したものであるから、その始祖応挙の影響が認められるのは当然のことである。すでに指摘したように、金泥引表現にあっても応挙の描法を踏襲していることは明らかである。「比叡如意カ岳雪」「淀川八幡山崎雪」などの雪景表現がそのことを顕著に物語っている。すなわちこの両図は金泥を効果的に引いて雪の白さ輝きなどを質感に及ぶま



で余すところなく見事に絵面化しているが、その描法は応挙が得意としたもので、それに倣っているのである。

応挙の雪景表現のうち金泥引を効果的に用いた作例として、東京国立博物館の「雪松図」、三井文庫の「雪松図」屏風などをあげることができる。これら両図と図巻の「比叡如意カ岳雪」「淀川八幡山崎雪」を比較することにする。

三井文庫の「雪松図」屏風は応挙の代表的な作例である。「朝、雨戸をあけると、一夜静かに降りつづけていた雪がすっかり庭木を埋めつくし、まぶしく目を射る。清らかですがすがしく、静かな雪の朝の印象を、墨一色でこれほど見事に描きあらわした作品は少ないだろう。外隈として刷かれた金泥が背後の大气をあらわし、下方に蒔かれた金砂子が白雪に映える陽光の輝きをみせ、それらの間に広やかに空間が設定されている。付立ての筆使いを微妙にきかせることによって、松の枝に柔らかく降り積った雪の質感が実にあざやかにとらえられている。雪の白さとの対比でシルエットにみえる松葉や小枝の歯切れのよいタッチがこころよい<sup>注7</sup>、と見事な文章で山川武氏はこの屏風の特質を表現されている。

応挙は我々が日常目にする雪景色の趣致、雰囲気、景色などを余すところなく的確に絵面化しただけではなく、装飾的にも表現したのである。すなわちこの写実的な表現、応挙が得意とした写生表現に装飾的な表現を加味させたのである。ここに認められる金泥引は地隈のようにはば余白全体に引かれており、それが描写対象である雪松の外隈にもなつて、雪の白さ、雪の輝き、雪のすがすがしさ、雪の静けさなどを見事に表現したのである。この描法は図巻の「比叡如意カ岳雪」「淀川八幡山崎雪」などにも認められるもので、すでに述べたとおりである。すなわち図巻の孝敬の「比叡如意カ岳雪」、蘆洲の「淀川八幡山崎雪」などは応挙の三井文庫の「雪松図」屏風を踏まえつつ雪景色的確に表現したのである。殊に、余白全体に金泥を引き、それが地隈になつたり外隈になつたりするところなどはその顕著なところである。

応挙の個人蔵の「京名所図」<sup>注8</sup>屏風や御物の「源氏四季図」屏風などにも金泥引表現が随所に認められる。両図とも応挙の代表的な作例であり、彼らの金泥引表現の特色を知る貴重な作例であるので、これらをもみることにする。「京名所図」屏風は右隻に東山の八坂神社を中心にして知恩院、清水寺、法観寺などの景観を描き、左隻に嵐山大井川を中心に天竜寺、清涼寺などを写している。右隻の東山の八坂、清水寺、法観寺あたりや、左隻の嵐山などには満開の桜が写されているので両隻とも春が描かれていることになる。これらの描写対象の空間に金泥を霞のように長く引いたり、中広く塗るように引いたり、さらには土坡を隠すように引いたりしている。そしてそれら金泥には濃いとところと淡

いとこが認められる。ここに認められる金泥表現は前述の三井文庫の「雪松図」屏風に比較して、はるかに複雑な用いられ方をしている。つまり、三井文庫の「雪松図」屏風はすでに指摘したとおり、描写対象以外、濃淡の相違があるものの、余白全体に金泥を引くのに対して、「京名所図」屏風は、金泥を霞的表現にしたり野筋的表現に用いたり、さらに細く長かったり、巾広かったり、濃く淡く引いたりして、はるかに変化に富んだものになっている。すなわち「京名所図」屏風の金泥は、描写対象の節づけにしたり、遠近感を表わすと同時に画面を華やいだものになっている。このような両者の相違はその主題の画面構成の相違によって起ったと考えられる。「雪松図」屏風は文字通り雪松という単一の主題であるのに対して、「京名所図」屏風は右隻は少なくとも八坂、清水寺、法観寺の三つを描き分けつつ東山全体を表わし、左隻では嵐山、大井川(渡月橋)、天竜寺、清涼寺の四つを中心として嵐山一帯を絵画化しなければならないのであるから、それらの間に引く金泥は自ずとその描写対象によって大きく相違することになる。

本図巻の「比叡如意カ岳雪」「淀川八幡山崎雪」は三井文庫の「雪松図」屏風の金泥表現に近く、他のものは「京名所図」屏風の金泥表現に近い。

御物の「源氏四季図」屏風は、光源氏も紫の上も誰ひとり人物は描かれていない。源氏絵としては珍しい作品である。主題のうち「源氏絵」よりも「四季絵」の方に重点がある。これは応挙にとって得意の主題であった。この屏風の上端と下端に金雲が配されており、それら上下端を合わせると金雲は画面の半分を占めるかと思われるほど、大きなものである。それらの金雲の間に、屏風の右端から左端にかけての四季の花木が、池か水の流れを中心にして配されている。伝統的に右隻に春夏、左隻に秋冬が布置されているが、それらの随所に金泥や金砂子が蒔かれており、さらに画面全体に薄く金泥を刷いて画面を整えているのである。したがって、余白はもちろんのこと、水表現にも金泥の極く薄い輝きが認められるのである。これは注意されてよい。すなわち本図は上下端の金雲は金地化しており、さらにその金雲の端々に金泥、金砂子などを配しているのであるから、画面は金の光輝く華やかなものになっている。

ここに認められる金泥表現のうち、水表現に金泥を極めて薄く刷くように用いる描法は、図巻の応震の「大内山春」、同じく応震の「五条籬鳴月」、孝文の「宇治郭公」、同じく孝文の「金閣晩春」、蘆洲の「広沢月」、同じく蘆洲の「淀川八幡山崎雪」、来章の「嵐山春」などの水表現にも認められるもので、これらは、おそらく、応挙の描法に倣ったのであろう。

金泥引表現に焦点を絞って、本図巻と応挙の作品とを比較検討したが、以上のように、それら両者は近似することが認められ、図巻の円山四条派の画家達はその始祖応挙の描法を踏襲していることが知られるであろう。

## 七、名所景物画 —— 結論にかえて ——

この図巻には人物が描かれていない。これは大きな特色である。わずかに「嵐山春」の一図のみに人物が認められる。それは大井川の筏上の二人の人物である。それら二人はあくまでも添景人物である。本図巻は洛外のいわゆる名所景物図である。

名所絵は、衆知のとおり、歌枕など諸国の名所を選び、その特定の地景の景趣を連作として屏風絵や障子絵に描いたもので、四季絵や月次絵とともにやまと絵の主要な主題であった。そのうち名所景物画は、誰の目にも想定できる名所固有の景観が描写されている。名所景物画は歌枕の景物のように文学的な知識を解さなくとも、もっぱら視覚の働きのみによっていずれの名所であるかを納得させるものであると、武田恒夫氏は指摘される。<sup>注9</sup> さらにつづけて、地景の全体が特定の名所を想起させる、と述べられる。

この地景の全体が特定の名所を想起させるという観点から、いま一度この図巻をみると次のようになる。桧皮葺の大きな高い屋根と池のある大きな中庭で大内山、高い山とそれに連なる山肌に「大」の字が認められるので比叡山と如意カ岳、赤い鳥居とその前の川で上賀茂神社が下鴨神社であることが推測されさらにその建物の形態と位置関係によって下鴨神社、廟らしき門とその前の萩によって高台寺、舞台造で清水寺、橋と川、籬嶋で五条橋、通天橋で東福寺、鳳凰堂と大きな川、橋から宇治、鳥居、拝殿、舞殿、土居などの建物とその位置関係によって上賀茂神社、金閣で金閣寺、広い池と月で広沢池、山寺と川、紅葉でほぼ神護寺か高雄かが推量される、大きな山と川、桜と筏流で嵐山、塔で東寺、淀の水車で淀、などと十八図中十五図がその描写された地景によってその名所を知ることができる。また、高台寺、広沢、高雄の三図はそれぞれに萩、月、紅葉という景物によってもその名所が明らかになる。他はその地景のみで名所が解る。名所が特定できなかつたのは祇園森真葛原、梅溪、愛宕の三図である。

すなわち、これら地形全体で名所を特定させ、さらにその名所をより明らかにするために景趣を描き込むのである。当然、そこには季節

が表現されることになる。比叡如意カ岳の雪、高台寺の萩、清水の桜、宇治の郭公、広沢の月、高雄の紅葉、嵐山の桜、東寺の芋畑、淀川八幡山崎雪の雪と千鳥などと、それぞれに春夏秋冬の景趣を表現している。これらに對して、「大内山春」「下鴨夏」「祇園森真葛原夏」「上鴨社頭」「金閣晩春」「愛宕嶺」の六図は景趣表現が明らかでない。すなわち季節表現があいまいなのである。したがって、この六図のうち四図は、「大内山春」「下鴨夏」「祇園森真葛原夏」「金閣晩春」と文字通り表題のうちに季節を表わしている。他の二図のうち「愛宕嶺」はその表現や表題からは何時の季節であるかは解らないがその由来書から秋であることが知られる。しかし、「上鴨社頭」のみは何によってもその季節を知ることができない。

この「上鴨社頭」のように、名所景物画にあつては季節が特定できないもののあることを武田恒夫氏はその著『日本絵画と歳時—景物画史論』においてのべられている。そこではその例として三保の松原を指摘されている。

また、武田恒夫氏は前著でこの名所景物画が盛行するのは中世以降であり、以後様々な名所景物画が描写されたことを障壁画の大画面から詳述され、円山四条派にあつてもそうした作例をのこしていることを述べておられる。その顕著な作品が折々にふれてきた応挙の「京名所図」屏風と「源氏四季図」屏風である。これら両図は当然、人物表現が認められない。たとえ人物表現が認められたとしても、それはあくまでも添景人物であつて、人物表現すなわち人間に関わる諸々の事柄に興味をそそいだものではない。このようにみえてくると、この図巻は応挙の「京名所図」屏風や「源氏四季図」屏風の延長線上にあると考へて大過ないであろう。

注書

- 1 『近世風俗図譜③洛中洛外(一)』小学館 下坂守氏論文「京都の復興—問丸・街道・率分—」を参照。
- 2 内裏、比叡如意カ岳、祇園、清水、五条橋、東福寺、金閣などは短冊型の名所名によつて知られるが、他の三つ、上賀茂神社、愛宕山、嵐山はその名所を示す短冊型がない。
- 3 この屏風形式の洛外名所は地形に沿つてより自然な形式で表現されていることは、『近世風俗図譜③洛中洛外(一)』(小学館)の村重寧氏の論文「初期洛中洛外図屏風の視点と構成」の「初期洛中洛外四季配列表」をみればより明らかになるであろう。
- 4 『拾遺都名所図繪』卷二に高台寺の観萩の賑わいの様子が絵画化されており、その上部右方に、「高台寺の萩の花、西行法師の宮城野の萩を慈鎮和尚に奉りし、其萩今に残り侍りしを草庵にうつしうへ侍し、花の頃其国の人きたり侍しに、露けさや屋ともミヤき野萩の花 宗祇」とある。その

左方には芭蕉の、「小萩ちれますすほの小貝こさかつき はせを」という句が記載されている。

5 郭公は「かっこう」と読むのが普通かもしれないがここでは「ほととぎす」と読むことにする。「ほととぎす」は一般に「時鳥」「杜鵑」「子規」「不如帰」などと書くことが多いが、「郭公」と書くこともある。片桐洋一著『歌枕歌ことば辞典』にも「春の鶯、秋の雁とともに古来日本人が最も愛した鳥。『時鳥』よりも『郭公』と書くことが多かった」と記している。いずれにしろ、王朝びとはほととぎすをさつき（五月）の夏の鳥と感じていた、と西村享氏は『王朝びとの四季』（講談社学術文庫）で詳述されている。それによれば、四月の間はほととぎすは鳴くにしても忍んで鳴くものだと決めている。賀茂の祭のころからが王朝びとにとっては夏であり、その季節の季節感を強く感じさせるものとしてあげているのがほととぎすである、と指摘されている。

6 片桐洋一著『歌枕歌ことば辞典』角川小辞典35を参照。

7 山川武氏解説文『日本美術絵画全集22応挙、呉春』集英社を参照。

8 個人蔵の「京名所図」屏風は『日本屏風絵画集成第十巻景物画―名所景物』講談社に収載。

9 武田恒夫著「日本絵画と歳時」―景物画史論―ペリカン社参照。