

第九卷 第四號

大正十三年十月一日發行

(通卷第三十六號)

研 究

桃 山 襖 繪 の 研 究

文學博士 大 類 伸

緒言—桃山襖繪の構圖—想と姿との調和—襖繪の題材—花鳥畫の意義—自然の觀念化 桃山の人物畫—襖繪と思想的背景—山樂作品の三期—永徳と山樂—山樂と探幽其他—桃山後期の壯大趣味—天球院と智積院と大覺寺—正傳寺と金地院

一

桃山時代の文化は種々の意味に於て西洋史のル

ネサンスの文化に比較することが出来る。所謂桃山の襖繪に就ても同様であると思ふ。私が數年來京都の寺院を訪ね歩いた際、最も多く興味を感じたのは其の襖繪であつた。其等は所謂桃山時代の前後に互つたもので、元信から永徳、山樂を経て探幽の頃に及ぶ狩野諸派の作である。固より私は今茲で其等の作者と作品との關係を調べやうとす

るのではない。傳へられたる作者の眞偽に就ては随分疑問とすべきものもあらう。其の作者に於て、其の年代に於て研究を要するものゝ多々あるは云ふまでもない。併しそれは今この場合に於ける問題ではない。私は以上の所謂桃山襖繪が有する特殊の意義を明かにし、それに依て文化史上に於ける桃山時代の特殊の立場を知りたいのである。

桃山襖繪の特殊な傾向、即ち最も桃山風なる襖繪を問題とすれば、永徳風及び山樂風の作品、特に山樂風のもの为主なる對象となることは固よりである。従て私の桃山襖繪の研究は山樂風の襖繪を主題とし、それに永徳風の作品を兼ねての研究となつて来る。而してそれには當然山樂や永徳に關する個人的な傳記的研究を必要とするのであるが、まだ其の方面には手が及ばない爲め、茲には所謂桃山襖繪に就て實地見學した結果の報告にの

み止めて置くこととする。尙又見學の範圍も狭いのであるが、其の場所は太略左の如くである。他は追て機會を見て見學したいと思つて居る。

花園、天球院 大覺寺 智積院 正傳寺

東福寺、普門院 舊二條城御殿(離宮) 南禪寺

同、金地院 法然院 西本願寺、飛雲閣及方丈

妙法院 養源院 青蓮院 三井寺、圓滿院

醍醐、三寶院 妙心寺 大徳寺、聚光院 妙蓮院

知恩院 同、良正院

尙桃山繪畫の代表者として永徳、山樂を並べ稱するものが常であるが、所謂永徳風のものど山樂風のものとの間には、確かに發展の段階を異にするものがあると思ふ。固より數十年の生涯の間には同一作家でも書風に少からぬ相違のあるは云ふまでもない。従て茲には永徳、山樂と云はないで、永徳風、山樂風と云ふのである。此の意味で云へば永徳は桃山前期を代表するものであり、山樂は

本來の桃山を代表することゝなる。而して探幽及び尙信、定信、友雪、山雪等は桃山末期又は江戸初期を代表する。又年代上明かに桃山時代ではあるが、友松や等伯は桃山襖繪としての立場からはやゝ縁の遠い關係もあり、尙松花堂や宗達に至ては益本題より遠ざかるの感があるから茲には問題外として置く。

二

襖繪が他の繪畫と異なる點は其の部屋と密接なる關係を有することである、茲に襖繪と云ふ内には床間又壁の貼附繪をも含むこと勿論である。從て襖繪には著しく建築的意義が含まれて居る、桃山襖繪に於て殊に然りと云はねばならない。蓋し襖繪は一枚の襖を目的として描くこと少く、殆ど一列數枚の襖を全體として構圖を施すのが常である、單にそれのみでなく全室四面の襖全體を一の

構圖に收めることさへ尠くない、而してそれは桃山襖繪特に山樂に於て著しいと認められた。私は此の全室に互る統合的な構圖を以て、桃山襖繪が他に對して誇り得る特長と考へたいのである。固より畫面全體に對して統合的な緊縮の氣分を發揮したものは、支那畫の傳統を受けた墨畫山水の類に於て多く認められやう。併し繪畫の構成的意義を重じて、全構圖の骨格たるべき物の姿を描くに努めた點に於て、桃山襖繪は確かに他に傑出して居り、又一般美術史上に特殊の位置を占めるものと信ずる。

桃山襖繪が建築的意義を有せる以上、其の第一の約束は限界の觀念である。卷物を繰り廣げた様な横長の面積内に、纏まれる構圖を施すこと、換言すれば完い姿を築き上げることが第一の要求でなければならぬ、限界の外に逸し去る奔放颯逸の氣分は如上の目的に反する。此の點に於て伊太利

ルネサンスの繪畫と桃山襖繪とは頗る相似た點がある、中世的な教義的束縛と嚴肅な氣分から解放されて、自由の天地に飛翔したとは云ふものゝ、尙古典的な趣味に憧憬して完き姿を求めて已まなかつた盛期ルネサンスの繪畫は、自由を求めてしかも絶對の自由に趨らなかつた點に於て、正に桃山襖繪に比較さるべきものと思ふ。支那畫系統の墨畫には着想と筆力とを偏重して、對象の姿を殺した嫌ひがあり、寫實的な人物花鳥畫には姿に捉はれて、畫面全體を一の構成體として纏め上げるの氣魄に缺けた恨がある、此點に於て想と姿との間に調和を求めんとした桃山襖繪の意義が認められなければならないまい。

三

襖繪の取扱つた題材は種々あるが、(一)人物、(二)山水、(三)花鳥の三種に分類することが出來やう。

(二)と(三)とは共に自然の姿を描いたものではあるが、山水には説明的寫實的なものと、全然觀念的のものどあり、花鳥にはそれに反して裝飾的意味が著しく認められる。(但し花鳥畫は花卉艸木に禽鳥或は獸類其他の生物を配したもので、便宜上花鳥畫と呼んで置く)而して桃山襖繪には花鳥畫が其の多數を占めるのみならず、花鳥畫に於て最もよく長所を發揮して居るのである、山水や人物に至ては従來の慣習上たゞそれを取扱つて居るに過ぎないかの觀がある。

裝飾畫としての花鳥畫の發達は、支那畫の影響に負ふ所が無論多大であるとは思はれるが、尙桃山襖繪元來の目的に適應したのが花鳥畫であつたと思はれる。固より桃山襖繪は教義的内容を有する宗教畫ではない、住宅建築の廣間を飾る裝飾畫で庶民的趣味のものである、されば寺院に描かれる場合でも、佛殿には描かれないで、方丈の裝飾

に用ゐられたのが多い。即ち宮殿式大廣間式の自由にして宏麗な氣分を發揮せしむるには、人物畫や觀念的な山水畫は餘りにそれ自身主觀的である。其等の主觀的な材料を捉へて、全室に互つての構成的意義を發揮せしむるには不便が多い。是に於てかより多く客觀的な花鳥の姿が、桃山の廣間を飾るに適當なものとして擇ばれたのは當然ではあるまいか。

十五世紀のルネサンスは、人間の自覺と自然と對する覺醒との二つの途を取て進んだ、而してそれは繪畫の上にも明かに認めることが出来る、桃山の襖繪に於ては自然に對する覺醒のみが著しく注目される。人間の色彩の比較的薄弱な日本文化の一面として、桃山の繪畫にも人間の自覺は著しく認められない。西洋史に在ては人間と自然との兩者が『自由』の覺醒を促す方便となつたのに、國史のルネサンスに於ては、『自由』はたゞに彼の宏

麗暢達な花鳥となつて襖や壁に描き出されたのであつた。或は強て云へばルネサンスの繪畫に在ては、畫中の人間の背景として自然の姿が描かれたのが、わが桃山の場合に於ては廣間に坐する人間を讚美すべく、四周の襖に無心の自然の形が配置されたのであつた。但し等しく人間の背景であつても、後者に在ては自然は畫中に於て獨自の天地を形成して居る。アレゴリヤの發達しない日本に於ては自然は容易に人間化されなかつた。桃山に於ても自然は依然自然として描かれたのである。併しながら桃山襖繪の自然は、鎌倉時代の繪物の自然でもなければ、江戸時代花鳥畫の自然とも異なつて居る。それは自然の姿に即した一種の觀念的な裝飾畫である。艸木花鳥の姿は自然のままであらうとも、全畫を被ふ構成的乃至建築的氣分は、自然の姿の艸木をして其のまゝ一の觀念畫にまで昂上せしめて餘あるのである。例へば床や

襖に大きく描かれた松の巨幹は、決して自然の姿
其のまゝではなく、全室の裝飾の燒點として、力
強い意義を有して居る。其の悠揚とした曲折の線



(樂山) 松院積智

の自然畫は一種のアレゴリヤ畫とも云へる。單な
る裝飾畫とは考へられない。之を自然の觀念化と
稱しても差支あるまい。但し自然を無視しない桃

には當
時の君
公の威
嚴と力
とが充
分に認
められ
やう。
此の意
味に於
て其等

山に在ては、筆意の爲めに故らに放逸な輪廓線を用ゆることなく、形を表す線に於ては極めて莊重の筆法を用ゐた。其の點に於て殆どモザイクの線の強さに似たものがあると思ふ。

但し桃山襖繪は元來の目的が裝飾に存し、それ自身に主觀的意義を有することが少ない爲め、書面に深味なく一般に平面的である。觸目のまゝの自然をそこに平面的に移し植ゑた觀がある。それも亦與へられた畫面の範圍に満足して、其の裡に纏つた世界を築かうとする要求から起つたものと思はれる。此の點に於てもルネサンスの繪畫と相通ずる點があると云ひ得る。従て桃山末期即ち探幽時代の作品には、畫面に複雑の氣分が加はると共に、平面感を破らうとする傾向が認められる。而して又畫面の限界の外に逸出せんとする傾向も起つて來る。後節參照此の限界を破る傾向と深味の加はり來ることは、ルネサンスよりバロックに

向ふに従て著くなる現象で、桃山より江戸初期への發展と比較して興味ある事實と思ふ。

四

桃山末期に至て畫面の描法に深味が増すのみでなく、尙題材の撰擇に於ても深い意味のものが加はつて來た。それは教訓的歴史畫の描かれたことである。固より仙人高士の閑遊を描いたもの、例へば琴棋書畫の四樂の如きは元信其他の人々に多く認められる(聚光院、金地院、知恩院)。又花卉を描いて其間に美人高士の遊樂を現はしたのも桃山襖繪には少くない(南禪寺、妙法院、大覚寺)。併し其等は人物畫であるとは云へ、既に一定の内容と類型とを有するもので、花鳥畫に比して特に著しい深味を有するものとも思はれない。二十四孝(南禪寺)や竹林七賢(南禪寺)に至ては、仙人や美人の閑遊に比して稍意味の深いものを認めるけれども、それとて著しくは

あるまいと思ふ。尙又西本願寺飛雲閣の樓上板戸に山樂が描いたと云ふ三十六歌仙の如きは、固より其の深味を缺いた點に於て自然畫と異なる處はないのである。併し西本願寺の鴻ノ間上段に探幽が描いた武帝及び張良の圖、又同紫明ノ間(圖版一)が興意が描いた堯舜及び殷湯王の事蹟は、其の政治道德的意義に於て可成りに深いものがあり、且又其の嚴肅な趣味に於て教義的な中世の宗教畫と少しも異ならぬ感がある。桃山の自由な暢達な氣分はそこには認められない。是は一面確かに桃山時代と江戸時代との文化の相違を示すものと思ふ。即ちルネサンスとバロックとの差をそこに認めることが出來やう。かく深味を帯びた教訓的な畫題が取扱はれたことは、政治方針及び組織の整頓と社會生活の秩序とを重する江戸時代初期の一般的傾向とよく合致するものである。

桃山襖繪にも人物畫乃至教訓的史畫は皆無では

ないけれども、桃山畫本來の趣味は一見極めて平面的な裝飾的花鳥畫に存することゝ信ずる。信長記(卷五)に依れば安土城天守閣の内部に、永徳が數多の襖繪(或は壁の貼附繪か)を描いた。其の大多數は花鳥であるが、人物畫史畫も少くはない。

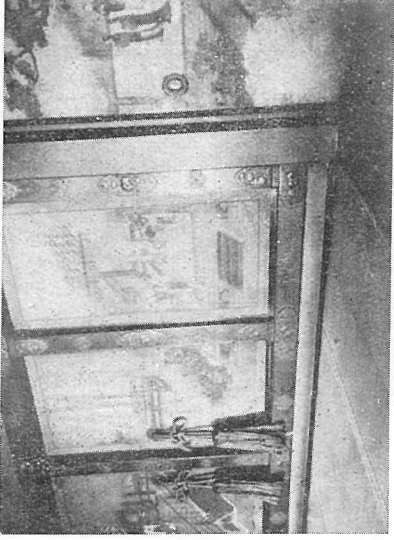
最上層の七重には三皇五帝、孔門十哲、商山四皓、七賢を描き、六重には釋迦傳の一部、四重には許由洗耳の古事、三重には仙人賢哲、二重には唐儒の像を描いたとある。其の如何なるものなるかは今日から知ることは出来ないが、多くは肖像畫風のものであらうと思ふ。又許由洗耳の如きは物語風のものと思はれるが、西本願寺紫明ノ間の如き政治的意義のものではあるまい。固よりそれは憶測に過ぎない。

要するに桃山襖繪は戰國英雄の雄邁濶達の傾向を、拘束の無い自由な自然の姿を假りて現したもので、西洋に在ては當然アレゴリヤとして描かる

べき場合であつたらうと思はれる。それが西洋風のアレゴリヤ畫でなくして裝飾的な自然畫として、しかも一種のアレゴリヤ的傾向を帯びて現はれた點に東西文化の差違が認められなければならぬ。而して佛教思想の背景を有する中世文化からして、儒教的背景の色彩を帯びた江戸文化に移り往く過程として、何等の教義的背景を有しない自由の氣に溢れた桃山時代を、國史のルネサンスとして考へたいと思ふ。而して桃山襖繪が最もよく其の文化を代表するものと信ずるのである。

五

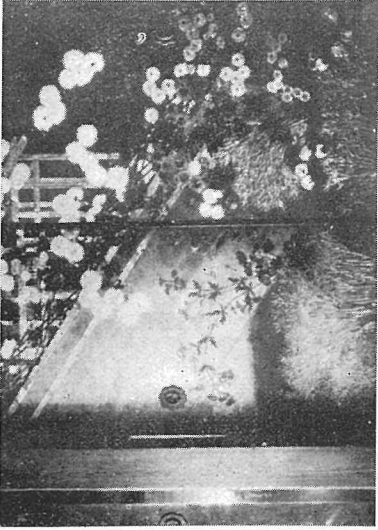
以上に於て桃山襖繪の一般的考察はほぼ盡されたいと思ふ。依て更に作品の代表的なるものに就て述べなければならぬ。上述の如き桃山襖繪の特色から考へて、私は大覺寺、智積院、天球院及び正傳寺を以て代表的なものとした。而して其等



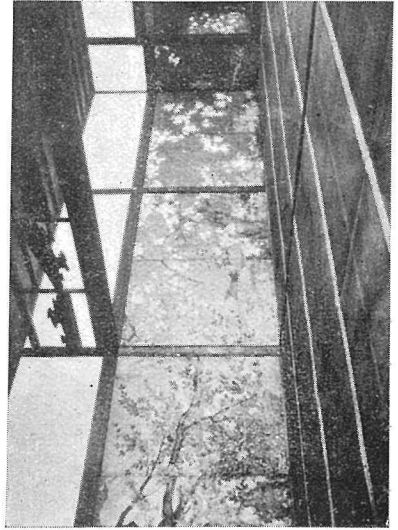
間明業寺願本西(1)



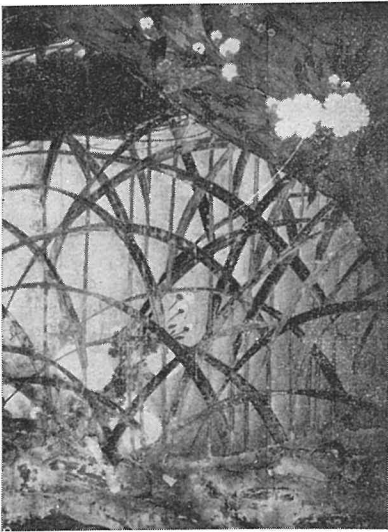
(徳永)柳閣雲飛(2)



間菊寺願本西(3)



繪換風櫻院積智(4)



(徳永) 薄 院積智 (6)



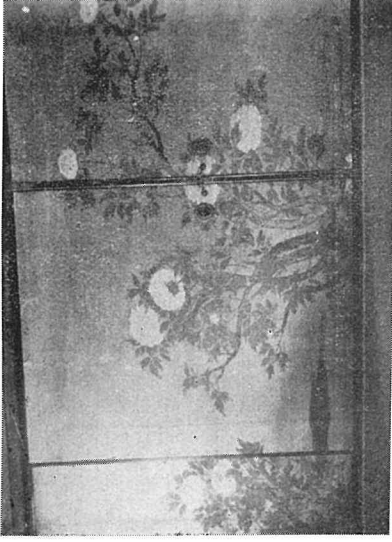
(部細) 間 鷹 寺覺大 (5)



(樂山) 花 艸 院 積 智 (8)



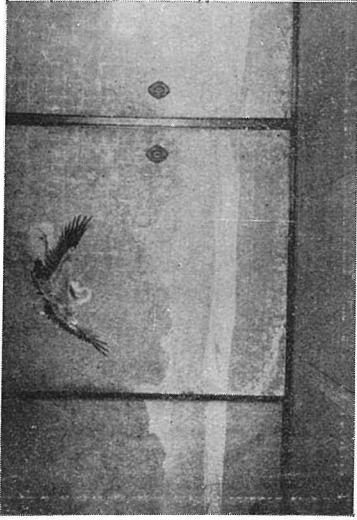
(幽探) 水 山 畫 墨 寺 心 妙 (7)



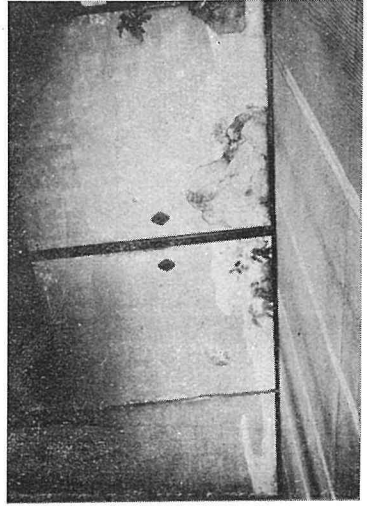
間丹牡丹寺覺大(9)



(藥山) 水山畫巖 寺傳正 (10)



間鶴院地金(11)

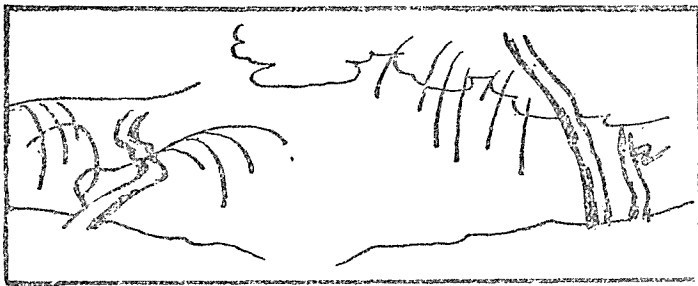


間梅竹松同(12)

の襖繪は孰れも山樂筆と稱せられるものゝ内で、傑作と認められるものである。但し大覺、智積、天球三寺の山樂は主として極彩色の花鳥畫であるが、正傳寺のは淡彩墨畫の風景である。尙考證家の言に依れば大覺、智積、天球三寺の襖繪は、山樂の作品の三期を示すもので、大略壯年、中年、晩年の三期を代表するものと見て宜しいことである。此點に就ては記録其他の傳記的研究を要することで、其の考證は將來の問題として保留して置くが、作品の上から見ても上記三者が、ほゞ山樂畫風の發展を示して居ることはほゞ首肯されるのである。

山樂畫風の發展とは襖繪全體の構圖が、分散的より統合的に進んで行つたことを意味する。大覺寺の牡丹間と天球院の艸花間乃至梅柳間とを一の發展の脈絡に關係づけて考へれば、前者が發展の端緒であり、後者がその終結であることが直に氣

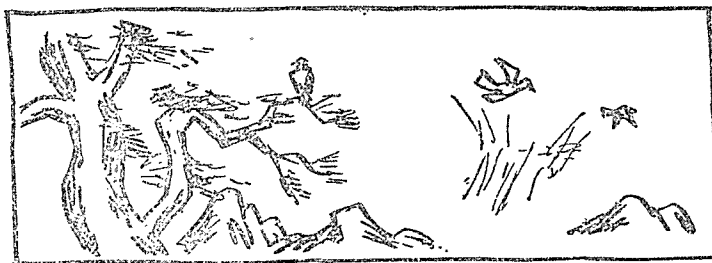
附かれるであらう。而して此の發展の段階は又永徳と山樂との間にも見られるのである。山樂の特色を其の統合的な建築的意義に在りとすれば、永徳はそれに對して分散的であり自由であり放膽である。例へば永徳の例として飛雲閣の柳(圖版と)妙



飛雲閣 柳(永徳)

法院の櫻柳(梅ノ間)又南禪寺の鶴、圓滿院の花鳥の類を取り、それを山樂の金地院の鶴、普門院(東福寺)の菊等に比較すれば、直に首肯されることと思ふ。(南禪寺柳の間の柳櫻は元信筆と云はれて居るが、永徳と見るのが

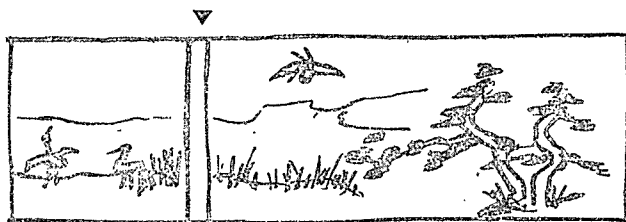
至當ではあるまいか) 大覺寺 鷹の間



る。普門院(東福寺)の柳松禽鳥の廣間に至ては、

又聚光院の松鶴は永徳筆と云はれ、構圖に於て桃山盛期の作に似たものであるが、それでも山樂に比すれば統合の趣に於て著しく劣つて居る。又大覺寺鷹ノ間の松鷹の墨畫(圖版)も筆力の雄勁に於て遙かに山樂を壓するものであり、且全室の構圖に於ても山樂の統合的なるに劣らぬと思はれるが、天球院の艸花や梅柳に比すれば明かに遜色がある——構成的裝飾畫として。固より山樂と稱せらるゝ作の内にも種々の傾向はあ

其の構圖に散漫の嫌があるだけそれだけ永徳に接近したことを思はせる。大覺寺の牡丹にも亦其の傾向は認められやう。又西本願寺書院浪ノ間の襖



(側 右)

▲ 普門院佛殿

全體に互つて描かれた雄大な浪は永徳と稱せられて居るが、構圖に於て山樂に等しいものと認められた。かく兩者の間に錯綜出入の關係はあるが、要するに雄勁の方と濶大の趣味に於て山樂は到底永徳には及ばない。併し全室を飾る襖繪として美術史上に桃山畫の特色を發揮せしめた點に於て、即ち建築と握手したる繪畫と

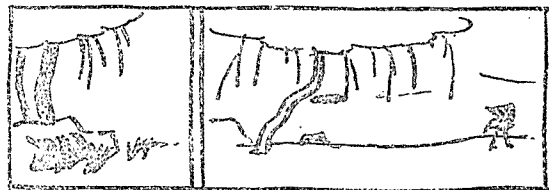
▽▲……室の隅角を示す

して自由と統合との間に完き調和を求め得た點に於て山樂獨自の立場は充分に認められねばなるまい。而して永徳と山樂との差が元信と山樂との比較に於て、更に一層著しいことは云ふまでもないことである。

六

永徳と山樂とを比較した上は、當然山樂と山樂以後とを比較すべき順序となる。但し概括的には既に述べて置いたが、茲には桃山末期又江戸初期襖繪の代表として、二條城、知恩院、南禪寺、西本願寺の探幽、尙信、與意等の作に就て、少しく述べて置きたい。

まづ畫面を平面的に利用する以外に、尙立體的に利用する傾向が生じて來た。即ち畫面に深味を有せしむるもので、物體を透視的に又俯瞰的に描く風を生じた。之に反して永徳や山樂は畫面を平

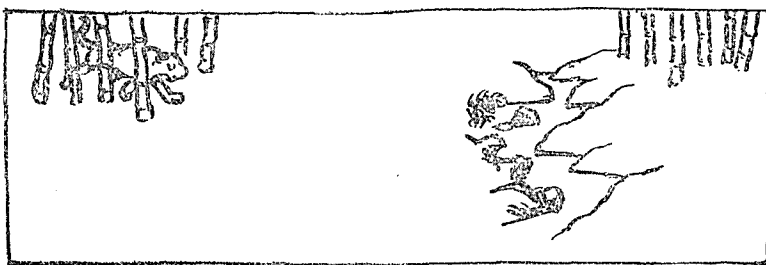


(面 正)

面的に取扱ひ物體をすべて正視的に描いて居た。

此の畫風の變遷は即ち襖繪を單に裝飾畫としてのみ取扱はないで、裝飾的意義以外に獨立した繪畫としての價値を認めたいとの要求から起つたことと思はれる。南禪寺の虎(探幽)を天球院の虎(山樂)に比較すれば、前者の竹幹の配置が後者より一

層俯瞰的であることが知られやう。又同じく探幽の虎に於て水流が正面から透視的に描かれて居るが、かゝる描法は永徳、山樂には認められず、彼等に在ては水流は主として平面的に、即ち横に長き線として表はされて居つた。水流を透視的に描



(幽探) 虎竹寺禪南

き又樹木をや、俯瞰的に配置したのは、知恩院大方丈(尙信及び定信)の驚ノ間、柳ノ間に於ても認めることが出来る。(後節参照)

かく畫面に深味が加はり現實感が増すと同時に生物の取扱ひ方が一層複雑となつて來た。その一例は天球院の山樂の虎に比して南禪寺の探幽の虎が、種々の異なつた姿體を寫して居ることである。又二條城の虎(探幽?)に在ても大小四足の

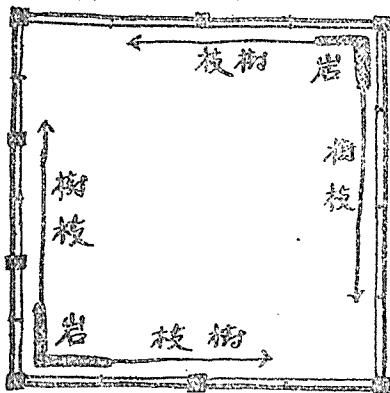
の作に於ては生物は個々別々に、置物の如く配置されたのが常である。尙籬や板垣を描く場合にも山樂等に在ては、畫面に對して水平の線を多く用ゐ、即ち垣を横に長く描くのであるが、尙信、友雪等に至ると畫面に對して斜線を用ゐ、對角線的に垣を配置することが屢認められる。それは普門院の菊や天球院の艸花(共に山樂)に於ける籬を、西本願寺の菊(圖版も)(友雪)や二條城の菊(尙信?)のそれに比較すれば明かである。

又本來の桃山の襖繪に於ては忠實に襖繪の本領を守つて、描寫の領域を襖の面積以外に及ぼさないけれども、桃山後期に至ては襖と高壁とに互つて一様に描き盡す風が生じた、例へば西本願寺雁ノ間及び菊ノ間の如きである。此の場合には襖と高壁とが一體となつて、天井を除く外、室内全部が一の構圖の内に收められる爲め、一見如何にも壯麗雄大の觀がある。併し其の構圖そのものに

虎を互に相連れた姿に於て描いて居る。桃山盛期

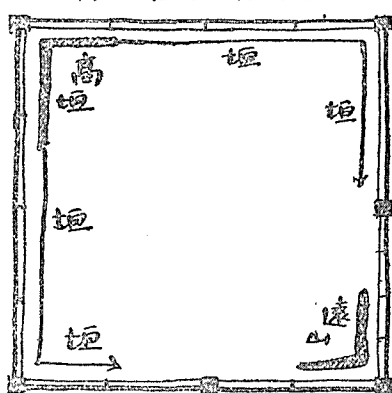
は、山樂に見る如き建築的意義が缺けて居る爲め、たゞ宏麗の感を與へるのみで全室に互る統合的氣分は認められない。是は描かれたる物體が比較的小さく且其の數が多い爲め、一見人目を眩せしむるの美はあるけれども、全室の中樞となるべき強い力、乃至全構圖の骨格とも云ふべき一貫した氣分に乏しい故である。即ち豊艶の肉體のみがあつて雄々しい筋骨が缺けて居る。或は夫れロココ趣味とでも云はうか。尙又二條城竹虎ノ間に於ても、等しく襖と高壁とを同一構圖の裡に收めた極めて大規模な着想を見ることが出来る。併し全室を一貫する統合的氣分に於ては到底山樂には及ばない。外形的に云へば桃山後期は規模の雄大に於て、前代を凌駕すると云ひ得る。併しルイ十四世時代が規模に於て盛期ルネサンスを壓倒しながら、精神的偉大に於て到底ルネサンスに及び難かつた如く、わが桃山襖畫に於ても後期の作は、前

天球院梅柳の間



(側 様)

天球院花草の間



(側 様)

代に比して徒に空虚の雄大を誇るに過ぎなかつた感がある。少くとも桃山畫の特色たる想と形と、自由と緊縮との美しい調和は破れてしまつたのである。

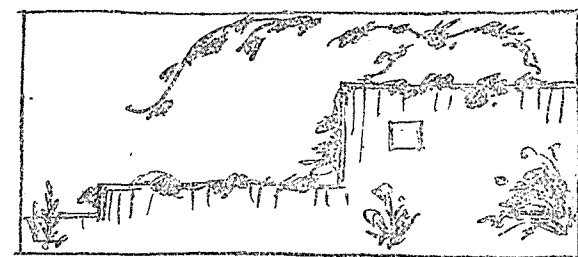
七

次に我等

は桃山盛期を代表する山樂に就て述べなければならぬ。天球院の襖繪が山樂の晩年を代表するものならんとの説は前に述べたが、實にそれは嚴正なる構圖に基いたものである。而して艸花の間と

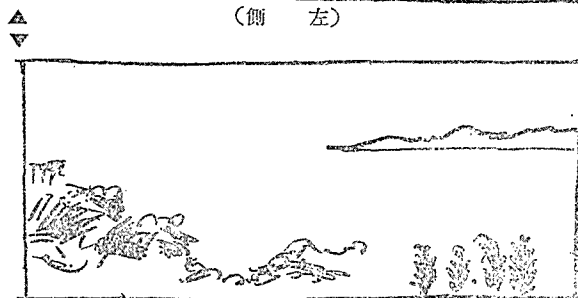
梅柳の間とは互に著しい對照を示して居るのが注目される。梅柳の間に在ては室の相對した兩隅に樹根と岩石との大塊が對立して全室に二つの中樞を形成し、而して其の大塊から幹が横に長く派生

天 球 院



(B)

(側 左)



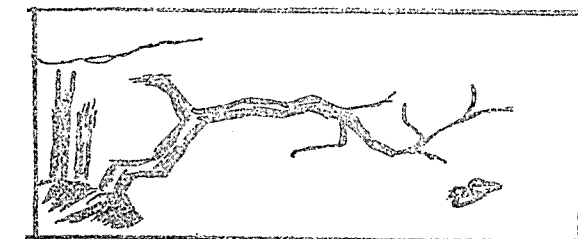
(A)

(側 右)

天 球 院

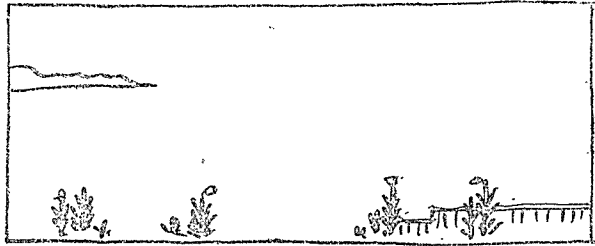


(側 左)

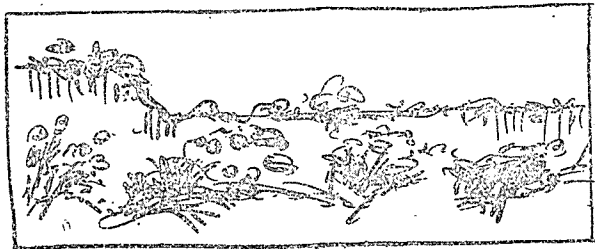


(側 右)

草 花 の 間



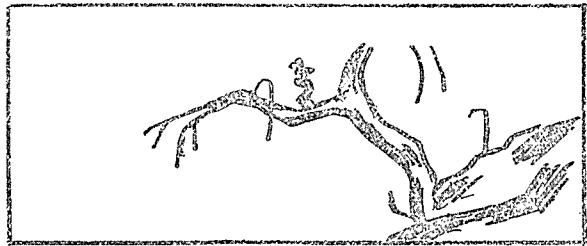
(A) (面 前)



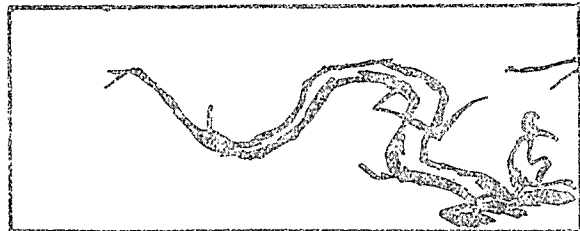
(B) (面 正)

して全構圖の主脈を成して居る。之に對して艸花の間には朝顔及び鐵線花の絡んだ高い竹垣が、室の一隅に在て力強い中樞を示して居る、而して竹垣の線が漸々低く平行的に伸びて、艸花の蔓と相

梅 柳 の 間



(A) (面 前)



(B) (面 正)

纏れながら全畫面の主脈を作つて往く。併し高い竹垣と相對する一隅には之に對抗すべき力ある物體が置かれないで、一抹の優雅な遠山の姿と些かの百合花が在るのみである。梅柳の間が重と重と

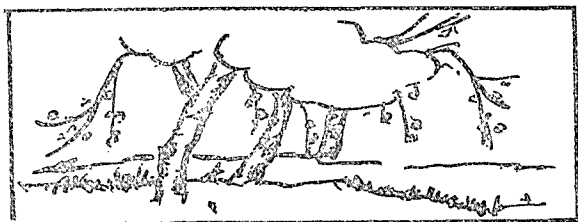
の對照であるに對し、是は又重と輕との對照である點に著しい興味が喚起される。但し構圖の嚴正な構成的意義に於て、上記二室の襖繪は出色のものではあるが、物象個々の描寫に於ては極めて温雅な氣魄に乏しいものである。此點に於て永徳の筆力には到底及ばないものがある。兩室の間なる竹虎の間も等しく山樂の筆ではあるが、やゝ雄勁を認め得ると同時に、構圖の點には統合的な特色を見出すことが少ないのである。

山樂中年の作かと思像される智積院の櫻楓其他花卉の襖に至ては、天球院のものに比して構圖に於て劣るけれども、人目を眩する絢爛の美觀に於て正に獨歩の觀がある。但しその襖繪は元來現在の室に描かれたのか否か疑問であり、少くとも種々の模様替えを経て居ると認められるので、全室の構圖を考へるのに困難ではあるが、現状の儘と非常な差異のなかつたものとして觀察して置く。

それは大廣間の長い一面の襖を二區に分けて、櫻と楓とを別々に描いたものである、而して正面の床の間の壁及び違棚等には松の巨幹を中心として美しい秋艸の數々が飾られ、床の間と相對した前面の襖には永徳筆と稱する

松及び花卉が、山樂の絢爛に對して簡樸の趣味を發揮して居る。

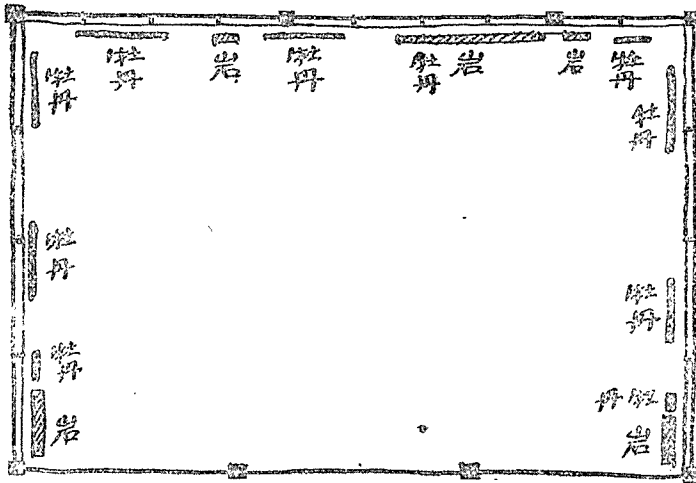
山樂の櫻と楓(圖版4)と床の間の松とは、自から三つの世界を作つて居る。而して各區劃毎に大きな樹幹が明かに其の中心を成して居る。併し此の三つの世界を一に纏めて觀察すると、床の松に對する對照として楓の巨幹が充分の意味を有し



積 智

て居る。而して其の中間に介在する櫻が、稍細い

大覺寺牡丹の間の



雅の妙味を見せて呉れる。そこに構圖上の作者の

幹と 柔軟 な枝 と優 しい 金色 の雲 (側 様) とに 依て 兩極 の強 い力 を調 和す る温



院

があるのは、永徳と山樂との根本的差異として已むを得ない事と思ふ。尙又智積院の山樂に於て、花卉艸木(圖版6)の種類が數多く描かれたのは注意すべきことである。今其の種類を列挙することは避けが、要するに自然の複雑な姿に對しての美

苦心が存した事と思はれるけれども、全室を打て一丸とする如き天球院式の氣分は遂に認められない。故に智積院の山樂を以て天球院の大成に至る前程と見るのも無理ではない。但し隣室に在る永徳筆の松、芙蓉、薄の大屏風(圖版6)(古くは襖繪なりしを屏風としたもの)に比すれば、細部の描寫に於て如何にも力の弱い恨

感の進んだことを語るもので自然の姿に覺醒し來つたルネサンスの氣分は能くそこに示されたのである。

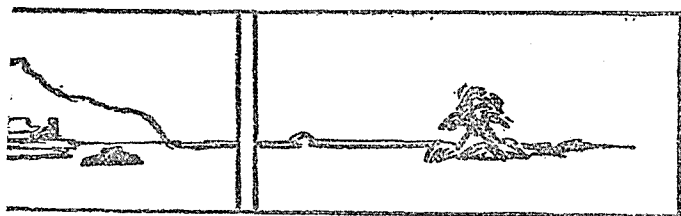
大覺寺



(正面)

次に山樂初期の作と云はれる大覺寺宸殿の襖繪に及ばねばならぬ。そこには大廣間牡丹(圖版9)と紅梅の間の紅梅と竹さが注目される。牡丹の間は三面十八枚の襖に二十餘株の牡丹と若干の巖石とを配し、其間に小禽の類を點綴したもので、可成りに潤達な又宏麗な氣分に充ちたものである。但し此室の襖繪は完全に保存されて居らず、一部は明かに後世から補充したもの

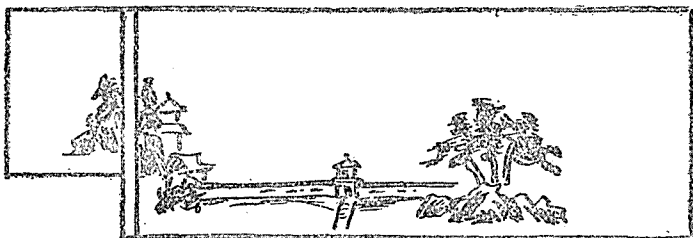
正傳寺



(正面)

(右側)

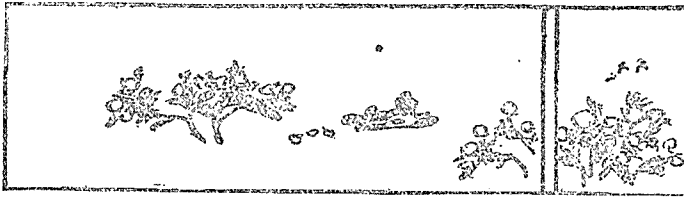
正傳寺



(右側)

と認められるし、又連接しない部分もあつて不完全ではあるが、現状から推して舊態の大略を推定

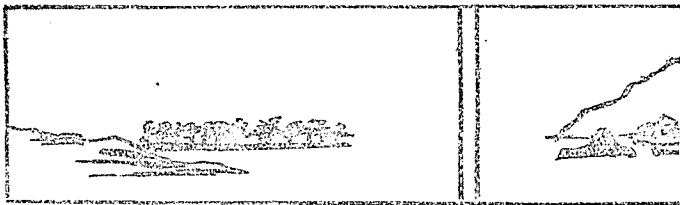
牡丹の間



することは出来る。固より牡丹と云ふ題材を擇んだ以上、松、梅、柳の如き幹樹横生の趣を發揮せしめ難いことは明かであるが、天球院に見る如き構成的意義の全然缺けて居るのは、山樂の作として聊か物足らぬ感がある。他の場合に於ては牡丹以外に水、丘、垣等の水平的な線を用ゐて、全室を一貫する氣分を發揮せしめたであらうに、此の場合に在てはそれが全く認められない、それだけ此の畫が

山樂の初期を示すものであらうかと思はれた。又紅梅の間に於ては正面の紅梅の襖には、横に伸び

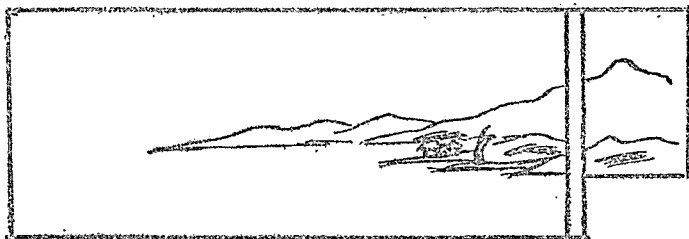
花の間



(側左)

(面)

佛殿の間



(側左)

▲

た枝と丘の線とに依て全幅を統合する氣分を示して居るが、兩側の竹の襖の位置に疑問がある爲

め、全室に互つての構圖を窺ふ事の出来ないのは遺憾である。但し紅梅にせよ牡丹にせよ、線の描法に雄勁の趣が充分に認められるのは、正に永徳に接近して居る事を示すもので、其の點に於ても山樂初期の作とするのに理由があると思はれた。

八

着色花鳥畫の多い山樂の作品中に於て、洛北正傳寺の襖繪は淡彩山水畫たる點に於て異彩を放つて居る。それは固より墨畫山水の傳統から離れたものであるとは云へ、尙そこに山樂獨自の特色が窺はれるのである。正面佛殿の間の左右兩側には、樓閣山水(圖版10)と遠景の雪中山水とが相對して描かれて居る。而していづれも奥に近い隅に重心が置かれ、前者に在ては屏牆の線と、後者には遠山の稜線とが畫面を横に劃して長く派生して居る、そこには確かに全室を一の構圖の裡に收める

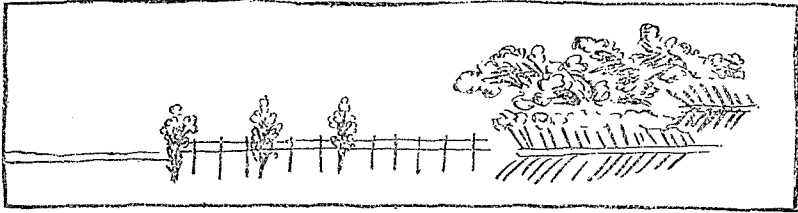
精神が窺はれる。又それと相似た構想は左隣の室に認められる。それは正面の襖に中樞に等しき山岳樓觀を置き、右側に向ては長い突堤が斗出し、左側には天橋立が描かれた。是も天球院の如き嚴正な構成的意味のものではないが、長い横劃の一線に依て全室の統合を企てた精神は明かである。之を聚光院(大徳寺)の永徳の山水に比較すれば、我等は直に山樂の特色を悟り得るのである。尙又妙心寺や飛雲閣の探幽の山水(圖版)知恩院の尙信(?)の山水を見れば、其等が如何に奇峭雄拔の趣に富むとは云へ、全室的構圖に於て殆ど云ふべきものゝ無いのに驚かされる。此の理由からして我等は正傳寺の襖繪を極めて特色あるものとして珍重したいのである。

更に尙山樂の作として金地院(南禪寺)に就て一言したい。金地院には菊の間、鶴の間(圖版11)佛殿の間、松竹梅の間(圖版12)がある。描法はいづれも

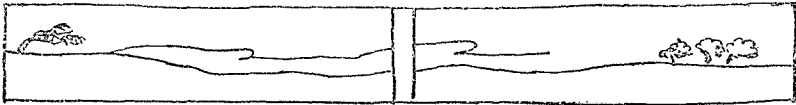
問ノ菊院地金



(面正)



(側左)

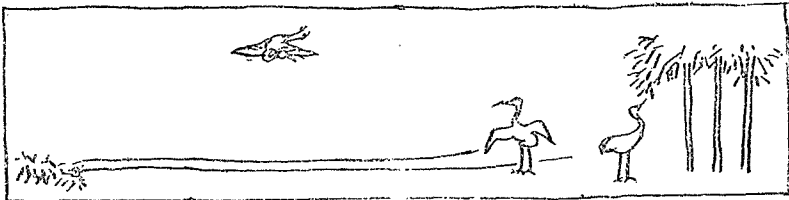


(面前)



(側右)

問ノ鶴院地金

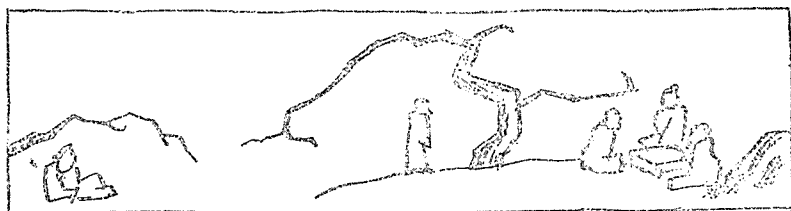


(側左)



(右 側)

同 正 面 の 間



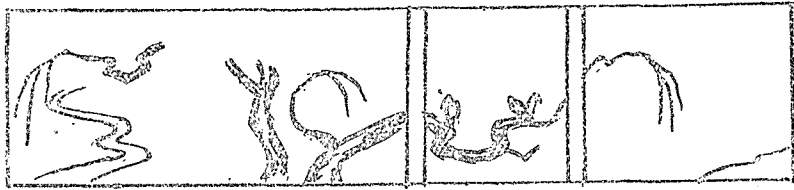
(左 側)

山樂としては軟弱の嫌があり、全體に於て他の作に劣る感があるが、併し全室を纏めて統一的の構圖を施した點に於て山樂の特色を窺ふことが出来る。假令山樂でないとしても、山樂風のものたることに於て疑問はないと思ふ。但し佛殿の間の仙人閑遊圖には其の趣が乏しいが、其の他の三室、即ち松竹梅の間及び鶴の間に在ては横に流れたる水の線を用ゐ、菊の間には籬と水と兩者の線に依て、巧みに全畫面の統合を試みて居る。就中菊の間の如きは二面の襖と他の二面の腰障子とを全構圖の裡に收めて、單調に陥り易い籬の横劃線を、それに配されたる菊花に依て巧みに調節し、而して其の籬の線を更に流水の線に接續せしめて、襖から腰障子への連絡を圖り、斯して横劃の一線は高低參差として全室を一周して居る。それは形こそ異なれ天球院艸花の間の構圖を想起せしめずには置かないものである。尙普門院(東福寺)にも全

室に籬の線を繞らし、それに菊、芙蓉、朝顔等の花卉を配したものである。構圖に於て金地院に次ぐ妙味のあるもの、しかも筆力に於ては一層の壯重を示して居る。蓋し山樂の筆致をよく語るものであらうか。又良正院（知恩院）にも籬に朝顔及び鐵線花を配した襖がある、天球院艸花の間に酷似したものであるが。描法に於て山樂の力の認められ難い恨がある。或は彼の流れを汲む者の筆でもあらうか。

以上の諸作いづれも山樂の特色を發揮して居るが、其の傾向が桃山末期に入て漸く墮落に傾くと共に、他の傾向の混入に依て畫面の統一を破られてしまふのである。知恩院大方丈の菊の間は横に連る籬の線と、それに配されたる菊花との趣に於て直に金地院を想起せしむるのであるが、菊花の配置に於て金地院の如き妙味に稍缺けたる點がある。單にそれのみでなく其の一端に水流の姿を正

智 恩 院 鷲 の 間



(左 側)

面より透視的に描いた爲め、菊籬の平面的描法と一致せず、畫面の統一は全く破られてしまつた。尙隣室の鷲の襖繪にも之と相似た事實が認められるそれは天球院の山樂に似た柳と同一畫面に水流を透視的に描いたもので、菊の間と同じく不統一な雜駁の氣分の間に、桃山時代より新しい傾向へと移り行く過渡期の特色を示して居る。又南禪寺の探幽の虎にも此種の不統一な傾向は漂つては居るが流石に一代の巨匠、知

恩院の菊の間、鷲の間(尙信?)の如き不統一の陥
缺は曝露されないのである。

以上述べた處に依て三回の京都見學の大要は説
き盡された。要するに桃山襖繪研究の第一歩に過
ぎない。尙各寺院の作品に就て一々論及すべきで
あるが、それは今後の研究に俟つこととして茲に

象

文學博士 藤 田 豊 八

は記さない。又記録に依る研究、畫題、描法、色
彩等の研究はすべて他日を期することとし、且同
好諸氏の研究にも深く期待したのである。

桃山襖繪の研究に就て上記諸寺院其他關係諸方面の諸
氏が、少からぬ便宜を與へられたことに對し深い感謝
の意を表する。
(十三年八月二十五日)

象なる動物の支那人に知られたのは極めて古

い。いふまでもなくこの文字はその象形で、即ち
『説文』に之を解して「南越大獸、長鼻牙、三年一
乳、象耳・牙・四足・尾之形」といつて居る。而し

て『周易』の出來る頃には已にこの文字の第二義た
る「形象」の意にも用ゐられ、その繫辭には之を解
して「象也者像也」といつて居る。

さてこの動物の名稱は Indo-Chinese 語で、その
東支なる支那語及び 「E. 語に於てのみ共通であ
る。即ち Siam 語で 'ean/Shan 語で 'sai 又は 'sai