

## 曾我蕭白「旧興正寺障壁画」の主題と空間構想

山口 泰弘

○はじめに

江戸時代中期の京の画人曾我蕭白（一七三〇〜八一）に対しては、その出身を伊勢に充てることがあった。文政七年（一八二四）編の『近世逸人画史』で著者（中尾樗軒）が「勢州の人なり、京摂の間に横行す」と蕭白論を切り出しているのはその例である。現在では、京の商家に出自があるというのが定説となっている。それでいてなお、伊勢地方との関係に関心が注がれているが、それは蕭白がこの地を遊歴し、さまざまな奇行を演じ、奇想にあふれる作品の数々を残していったからである。

蕭白の風変わりな振る舞いは、死後百年を経ても地元語り草になって忘れられずにいた。伊勢地方の各地に散らばった噺を丹念に拾い集めてひとまとまりの記述に仕立てたのは、桃澤如水（一八七三〜一九〇六）という人物であった。如水は東京美術学校で日本画家橋本雅邦に師事し、第一回卒業生に名を連ねる。明治三十一年（一八九八）に療養のために東京から伊勢に転地してのち、病を忘れたかのようにこの地方を歩き回り、当時、伊勢地方の各地にまだ残っていた作品を訪ね、伝承をひとつひとつ丹念に採集したのであった。

病の悪化した如水は明治三十九年（一九〇六）に三十四歳で早世するが、博搜の成果を纏めた論文は死を前に脱稿し、「三六生」という筆名で『日本美術』（八五、八六、八八 一九〇六年 日本美術院）誌上に発表され

た。数年後、『三重県史談会々誌』（二ノ十一〜三ノ三号・明治四十四〜五五年）に、三村秋良なる人物によって補注が加えられ、あらためて掲載されることになった<sup>1)</sup>。今日の蕭白の伊勢における活動に関わる研究の多くが如水に拠っている。

如水は、思うにまかせて漂泊する気ままな異人として蕭白を描き、歓待と排除という対照的な感情を複雑に交錯させながらもてなす地元の人々と、人々のあいだに漂う微妙な空気などどこ吹く風といった風情の当人とのユーモラスな交渉を描く逸話を描いている。如水が蕭白という人物の奈辺に関心をもってこの小編を記述していったかが、このあたりから窺える。

本稿では興正寺という寺院に残した蕭白の障壁画を採り上げる。この障壁画が今日知られるのも、如水の博搜の成果である。如水は次のように記述する。

三重郡日永の興正寺といふには殆一年滞在して居て座敷の張つけ一面に蕭白が筆を揮つたもの、内違棚をつきねけて老松を描た<sup>マ</sup>のなど余程見事なものであつた相なが四五十年前の地震の時に此室が倒れてしまつた為画は滅茶々々になつて今では一物も残らんとの事

三重郡日永は、現在の三重県四日市市日永町。東海道五十三次の宿場のひとつで、東海道が伊勢参宮街道と分岐する交通の要衝であり、繁栄の有様は数々の東海道物の浮世絵風景画に描写されている。

興正寺は、東海道に面した真宗高田派の寺院である。蕭白は、一年ばかりも同寺に滞在し、座敷の貼付に老松を描いたものなど見事であったが、四五十年前の地震で倒壊したため、絵も大きく損壊して今はひとつも残らない、とある。

寺伝にも<sup>②</sup>、蕭白が、同寺をぶらりと訪れ、半年ほど徒食した挙句、痺れを切らした住持の再三にわたる懇請によりやく筆を取ったあと、忽然と姿を消したという記述がある。事実だけを書きとどめた如水に対して、寺伝は風変わりな異人の面目躍如たる姿が描かれている。蕭白の滞在は、寺伝では半年、如水によると一年という齟齬があるが、いずれにしても、相当長い期間にわたって同寺に滞在したことになる。

### ○旧興正寺襖絵の概略

蕭白が揮毫した座敷（寺伝では書院とする）は、寺伝によると、嘉永七年（一八五四）の地震で大きく損傷を受けた。如水の「四五十年前の地震の時に此室が倒れてしまった」という節はこれに当たる。しかし、「画は滅茶々々になつて今では一物も残らんとこの事」という記述は正確ではない。現在、同寺の近在に住む個人宅に蕭白に帰することのできる水墨画が、残欠として残っているからである。

寺伝によると、蕭白が揮毫した書院は、如水死後の大正十二年（一九二二）、すぐ裏手を流れる天白川の氾濫によって全壊するに至った。残欠は、墨色が著しく褪せ、本来朱色であるべき印章も黒変しており、こうした現状は、たしかに冠水による被害をものがたっている。最初の地震によって被った被害の程度はわからないが、地震によって何らかの被害を受け、氾濫による水害で最終的な状況に至ったと考えるべきだろう。残欠は水害の跡片付けを手伝った現所有者の先祖が引き取られ、二曲屏風二隻、六曲屏風

一隻に改装されて残されている<sup>③</sup>。

### ○復元と画題

現存する三隻の屏風は、昭和六十二年（一九八七）に三重県立美術館と練馬区立美術館で開催された「江戸絵画の奇才 曾我蕭白展」で初めて公開された。その際、二曲屏風二隻はそれぞれ「松図屏風」（図1）、「樹下弹琴図」（図2）、六曲一隻の屏風は「雑画押絵貼屏風」（図3）という名称で出品されている<sup>④</sup>。しかし、一見して明らかのように、原状を再構成するにはほど遠い惨状にあつたらしく、再表装の際も、図柄や主題の異同は考慮されず、ともかくも残った部分を屏風のフォーマットに合わせて大幅に整形して貼り付けている。「老松図屏風」「樹下弹琴図」は、曲がりなりにも画題をつけることが出来る程度には図様が残っているものの、各屏風の名称は、現況から仮に名づけられた仮名であり、書院を飾っていた当初の主題を考慮したものではない。「雑画押絵貼屏風」はその名の通りに、本来何かの画題を構成したはずの図様の断片を押絵貼のごとく無造作に貼り付けたものとなっている。料紙の紙継を示すと図4のようになる。ふたつの扇（右から第3扇と第4扇）に至っては九十度転回された状態で貼りつけられていることがわかる。

ふたつの二曲屏風は、「樹下弹琴図」には引手跡があり「松図屏風」にはないことからみて、当初、前者が襖、後者は貼付であったと推定される。後者は巨大な樹幹の一部を想わせるが、如水が書き記した「違棚をつきねけて老松を描たなど余程見事なものであつた相な」という松を構成していた可能性が高い。

残欠は、原状からするとごく一部を遺すに過ぎず、蕭白が書院のために企図したプランや完全な図様を復元するに足るとはいいがたいが、本稿で



図2 曾我蕭白 樹下弹琴図屏風 (旧興正寺障壁画)

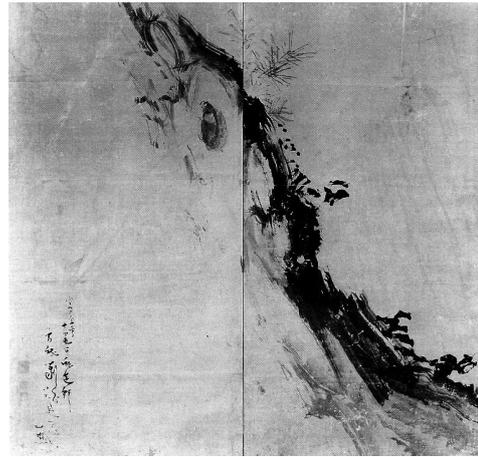


図1 曾我蕭白 松図屏風 (旧興正寺障壁画)

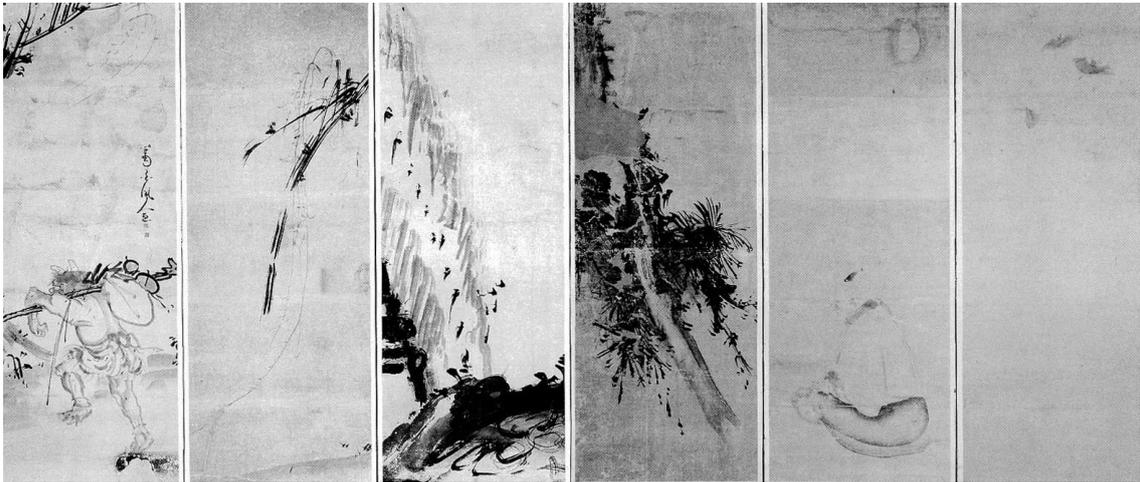


図3 曾我蕭白 雑画押絵貼屏風 (旧興正寺障壁画)

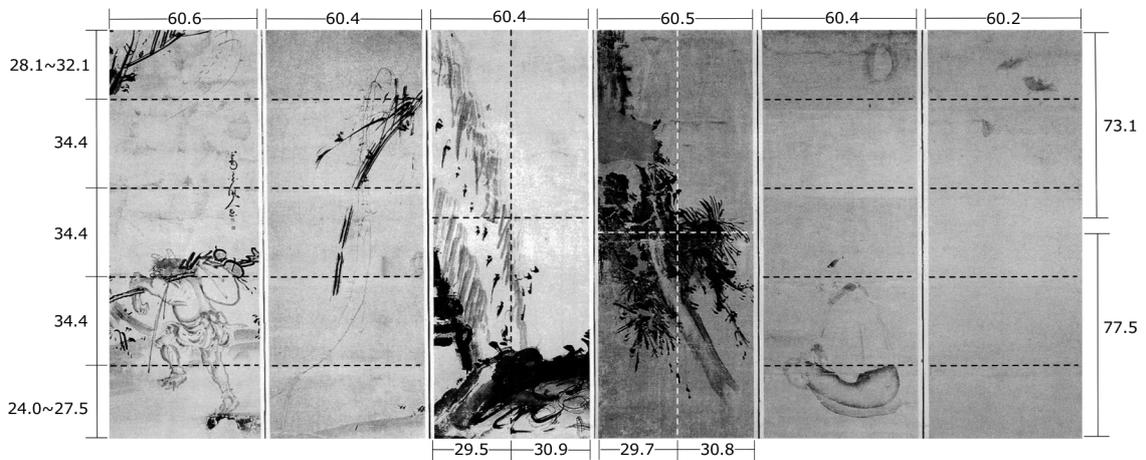


図4 曾我蕭白 雑画押絵貼屏風 (旧興正寺障壁画) 紙継 単位：cm

は、屏風各扇を整理再構成を試みて、興正寺書院を飾っていた蕭白の障壁画群の主題を明らかにし、出来うれば蕭白が企図した空間構想にいささかでも迫ることとたい。

ところで、現存する残欠をもとに当初の画題を同定する試みは、旧稿「伊勢の曾我蕭白」（『國華』一一五号 一九九一年 以下旧稿と呼ぶ）で一度行っている。しかしその際は、蕭白が構想した画題を想定するに止め、残欠を再構成して図様を復元するところまでは至らなかった。旧稿で想定した画題と、それに関連する残欠は次のとおりである。

図1＋図3第3扇＋図3第4扇

「老松図」床貼付

図2＋図3第2扇＋図3第1扇

「伯牙弹琴図」襖絵

図3第5扇＋図3第6扇

「柳下走鬼図」襖絵

これが興正寺書院を飾る主題のすべてであったかどうかを知るすべはないが、残欠から推定されるのはこの三つであると旧稿では結論づけた。寺伝では、住職の度重なる懇請によってわずかの日数で描いて忽然と消えたとされるが、これを事実とすれば、これが限度ともいえよう。同じように数ヶ月にわたって滞在して四十四面にわたる襖絵を描いた「旧永島家襖絵」（三重県立美術館蔵）は、真行草にわたる多様な画域を描き分けている。それに較べて、行あるいは草体の作風に限定される現状と寺伝を湊合すると、やはり、これが画題のすべてを占めると考えるのが妥当かもしれない。一九九一年の旧稿から時日を経ているが、その間に資料の新たな発見によって画題が類推できるようになったので、本稿では、画題の更なる特定と画面構成の復元を試みていくことにする。なお以下の項目名ともなっている三つの画題は、論述の便宜上、旧稿の画題をそのまま用い、論述中に適宜正しい画題に改めていくことにする。

### ○老松図

桃澤如水が「違棚をつきねけて老松を描た」と記すものの中心をなしていたのが、図1とみられる。現状では二曲一隻に改装されている。樹葉や枝を描いた部分が残らず樹幹の一部を残しているに過ぎないものの、「余程見事なものであつた相な」という伝聞を彷彿とさせるスケール感を示している。画面中央やや上の樹幹の一部から上方に向かって松の小枝らしいものが覗いていることから、松を描いたものであることは疑いない。一扇八十一・三cm幅の画中には引手の痕跡が認められないので、襖絵以外の画



図5 曾我蕭白 松竹梅図襖絵



図6 曾我蕭白 松鶴図屏風 東京国立博物館蔵

面形式で制作された可能性が高く、既述のように、「違棚を突き抜けた」貼付の一部であったと見做される。

蕭白が描いた松樹の巨幹の例として「松竹梅図」(図5 個人蔵)がある。襖四面中二面いっぱい松の樹幹を大きく描いたもので、刷毛を多用した力強い筆捌と力感に溢れる樹幹や枝の表現力の強さにその特徴がある。荒々しいなかにも充分な画面設計の跡がみえる松の巨幹は大角家本のほかに「松鶴図屏風」(図6 東京国立博物館蔵)、「商山四皓図屏風」(ボストン美術館蔵)などがあるが、それらに較べて、本図は、荒々しさのみが目に見える速筆で描かれているのが特徴で、寺伝を彷彿とさせる。

松を主題として描いたという点では、図3の右から第3扇には松の枝、第4扇には松の根幹部分と土橋の一部を九十度回転させた状態で各扇に貼りつけられており、これらも、「老松図」と同じ画題を構成する断片と想定することはできる。旧稿では、詳述はしなかったもののそのような可能性を指摘した。本稿では旧稿を修正する見解を示したいと考えているが、その理由等については項を改めて述べる。

ところで、大画面の絵画を復元するには料紙の紙継を考慮することが欠かせないが、貼付用の料紙として使用したものは残欠から推定すると高さ約三十四・四cm、幅約八十一・三cmのもので、それを縦横に貼り継いで大画面を形成している。図3第3扇および図3第4扇は、どちらも残欠のほぼ中央で紙継の線が縦横に交差しており、料紙四枚を貼り継いだ交点を中心として屏風の扇に併せて裁断している(図4参照)。図柄だけではなく、料紙の紙継からも、屏風の規格に合わせるために九十度転回された状態で貼付けられていることが確認できる。

現在二曲屏風に改装されている図1は、一見すると当初の画面の樹幹の部分をもそのまま切り取ったかのように見え、特に違和感を覚えさせるものではないが、樹幹の左側が全くの余白になっていることからみて、樹幹の

左側を構成する図柄を欠失しているようにみえる。蕭白が描く松の巨幹には、先述の「松鶴図屏風」(図6)にみられるように樹幹の両側のみを水墨で描き、中央に余白を残して巨幹を表現するものが多く見られる。この老松図でも同様の表現を想定することができる。その場合、例えば、図3第4扇の土橋を伴う松の樹幹を図1の第1扇の左に配して、余白を挟んだ巨幹の一部とみなして再構成することも一見可能であり、旧稿はそのような想定のもとで、老松図の原状を想定していた。

松の巨幹が画面構成の主軸を担う例として、「商山四皓図屏風」(図7 ボストン美術館蔵)が挙げられる。巨大な樹幹が左上方へと画面を突き抜け、突き抜けた先から左下方へ枝を広げている。こうした構図は、「林和靖図屏風」(三重県立美術館蔵)「群仙図屏風」(東京藝術大学美術館蔵)「唐人物図屏風」(朝田寺蔵)「塞翁飼馬・蕭史吹笙図屏風」(三重県立美術館蔵)等々、蕭白の大画面に多く見られる構図であり、同工の構図であると、旧稿で想定した「老松図」も、蕭白定番の構図形式を引き継いだものであることができる。

しかし問題もある。それは図1第2扇にある蕭白の落款印章で、この想定で再構成した「老松図」では、本来左端に来るべきはずの落款印章が画面中央に近いところに来ることになり、画端に置くのが通常の落款印章の位置が常軌から大きく外れることになる。また、残る部材である図3第3扇は、既述のように現行では六曲屏風の扇のひとつとして九十度回転して貼り付けられているが、原状では、枝先を左やや下方に向けて描かれていたと推定されるものの想定図の中に位置づけを試みようとする、空間構成の観点からみて落款印章より左に配置せざるを得なくなり、やはり落款印章の位置としては空間的に整合性の取れるものとはならない。また、想像される全体の大きさは、例えば、高さをとってみても座敷あるいは書院と如水や寺伝が記す空間の大きさからすると到底収めることができないほ



図7 曾我蕭白 商山四皓図屏風 ポストン美術館蔵

ど縦に長いものとなってしまふ。また、床の間に松を描くことは珍しいことではないが、たとえば、春日大社の影向の松を象徴的に描いたものといわれている能舞台の鏡板に象徴されるような松の聖性を考慮するならば、ハレの空間である客間の一角に造られ、なかでも格式の高い座敷飾りである床の間を土橋を伴う松で荘厳するということも考えにくい。

図3第3扇と図3第4扇を「老松図」の構成要素と考えた旧稿を敷衍したかたちで松の貼付けの図様を考察したが、このように無理がある。そこで考えられるのが、旧稿で想定した三つの画面のほかに第四の画面があり、図3第3扇と図3第4扇はその構成要素であった可能性も考慮すべき余地も残るといふ点である。図3第3扇と図3第4扇が貼りつけとは別の画面の一部とすると、図1のみで、一間幅の床の間を飾る松を画題とした画の一部を切り取って屏風に再装したものであることになる。落款印章が画面左端に位置することになり、画面の中段に位置するという復元案の矛盾は解消することになる。

第四の画面の可能性を挙げたが、「老松図」以外の二つの画面と関連する可能性もあり、この問題については、改めて「柳下走鬼図」の項で触れることにする。

### ○伯牙弹琴図

琴を弾く人物とその楽に聞き入る人物を中心に構成されることから、旧稿で伯牙弹琴図に画題を同定した図である。伯牙は中国、春秋時代の琴の名手で、彼とその無二の友鍾子期にまつわる故事がもとになっている。鍾子期は、伯牙の琴の趣をことごとく聞き分けたが、鍾子期が亡くなると、伯牙は、自分の琴を理解できる者がいなくなったと嘆き、二度と弾かなくなった。伯牙絶絃ともいい、『列子』湯問、『呂氏春秋』本味、『蒙求』一八八などに載る。

漢画の画題を集めた狩野一溪『後素集』(一六三三年)には、「伯牙弹琴図」という画題に、「伯牙琴をひく、子期是れを聞く、子期去て伯牙琴の絃を切て其後はひかず。」という説明が付されており、琴を弾く伯牙、伯牙の弾く琴の音に耳を傾けるふたりの唐人物が画の主たる構成要素となり、本図はそれに符合する。画題としては必ずしも多く取り扱われるわけではないが、京都祇園祭の山鉾巡業における「山」のひとつ「伯牙山」は、この逸話を造形したものとしてみられる。伯牙山では、伯牙が斧を構える姿で造形され、鍾子期の没後、琴をたたき割ってその意志を示したという逸話を表す。

絵画として多く無い作例のなかで知られているのは、元代の宮廷画師王振鵬(一二八〇頃〜一三二九頃)の「伯牙鼓琴図」

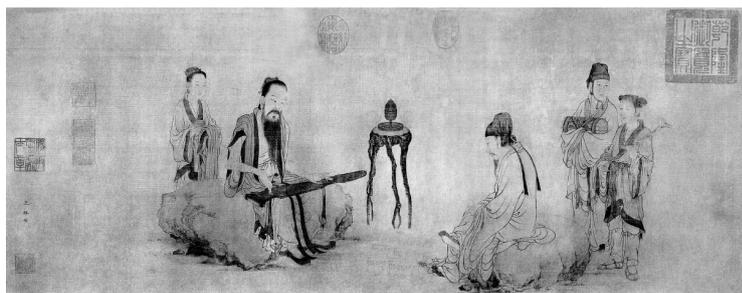


図8 王振鵬 伯牙鼓琴図 北京・故宮博物院蔵

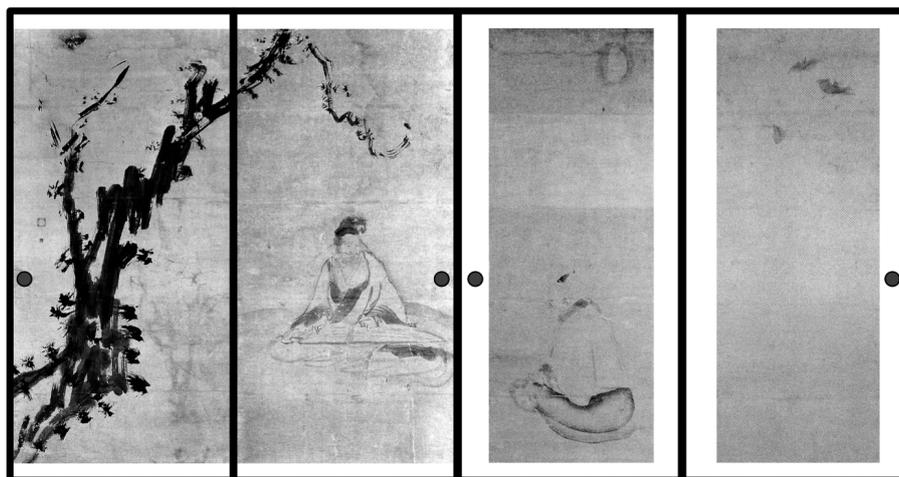


図9 曾我蕭白 伯牙弹琴図（復元） 旧興正寺障壁画

(図8 北京・故宫博物院蔵)  
 であろう。兩人はともに岩に腰を置いて対座し、伯牙が奏でる琴の音に、やや目を落として鍾子期が一心に耳を傾ける緊張した空間が描かれる。

さて、図2が「伯牙弹琴図」の主要部分となる。左右両端に引手跡があることから、当初襖絵として描かれたものであることがわかる。また、第2扇左端に印章が二顆押されていることから、第2扇がこの画題を構成する襖絵の左端に位置していたことがわかる。仮に襖四面でこの画題が構成されていたとすると、図2の右にさらに二面が続くことになる。これに相当する図柄を残欠の中から選ぶと、図3第2扇および図3第1扇が候補とすることができると考えられる。これらを襖四面に配置したのが図9である。襖の

向かって右から第3面に琴を弾く伯牙、それに対座して瞑目する鍾子期を含む残欠が第2面に置かれる。両人物の背後に薄く刷毛描きされた土坡のなだらかな曲線があり、構図の連続性を示している。襖を六曲屏風に改装するためには各幅ごとに幅を縮める必要があるが、鍾子期の図柄の主要部分を残すために、料紙の左右両端を裁断したのである。第2面左端には引手跡がなければならぬが、それが認められないのはそのためである。図3第1扇は、図3第2扇の左に置くことも想定できるが、伯牙の背後から鍾子期のほうに向かって続いている土坡が鍾子期の背後で途絶え、図3第1扇には土坡が見られないことから、この復元案の配置が妥当であろう。図3第1扇には蝙蝠が飛んでいるが、鍾子期の頭上に浮かぶ月と組み合わせると招福を意味する画題として描かれることが多い。また、この月と蝙蝠は、次に述べる「柳下走鬼図」とこの「伯牙弹琴図」との構図上の連続性を示す紐帯の役割も担っているが、この件については、次項で改めて触れることにする。

### ○柳下走鬼図

旧稿では、残欠からは画題が明らかにできなかったために、画景をもとにして「柳下走鬼図」という仮題をつけるに止めた。

この画では鬼が大きな役割を果たしているようにみえるが、蕭白が描く鬼について、如水は次のような記述を残している<sup>5)</sup>。

鬼念仏や鬼が琵琶と瓢箪とを背負って居る左の手に支那風の提灯をさげて走つて居る処などがある蕭白の鬼など、聞たら定めて凄くものであらふと推察するかも知らぬが些の凄味もない却て琵琶を背負って居る鬼などは笑を含で居る

如水は、民話や絵草紙の登場するような滑稽味を醸し出す鬼の絵を、ひとつならず目にする機会があったのである。そのなかに、「鬼が琵琶と瓢箪を背負って居る」という図柄のものがあった。これは「柳下走鬼図」と親近性を示す図柄の類例といえよう。旧稿で「柳下走鬼図」と仮題を付けた襖絵の本来の画題を明らかにする最も重要な手がかりが「鬼」であることはいうまでもない。古来、鬼を扱った説話は少なくない。絵画でも、一条戻橋、大江山の酒吞童子、百鬼夜行、紅葉狩といった説話等に由来を持つ画題が多く描かれた歴史を持つ。

さて、「柳下走鬼図」の画題解明の手がかりとして、本稿では図10を挙げたい。これは、三重県松阪市広瀬町の浄土真宗本願寺派浄眼寺に保管されている襖絵二面（紙本墨画淡彩 各一七七・七×二二七・四cm）である。松阪市教育委員会の調査の過程で発見された新資料（以下新資料と呼ぶ）である。この新資料では、一見して明らかのように、鬼が「柳下走鬼図」の鬼と全く同一図像で描かれている。また、柳が図の構成要素となっていることも共通点ということが出来る。この同一図像を持つ二つの画の構成要素を比較することによって、「柳下走鬼図」本来の画題を解明していきたい。

新資料は、道標で二つに分かれる道の手前で、先を急ぐ鬼、道の一方は画面奥に続き、先には土橋がみえる。もう一方には柳が立ち、その傍らに唐人物が抜刀して鬼を待ち構えている。夜、空には月が浮かび、そして蝙蝠が舞う。

新資料の走鬼の図像を改めて「柳下走鬼図」を構成する「雑画押絵貼屏風」(図3)第6扇と比較すると、図像・描法とも、ほぼ一致することがわかる。ならば蕭白画とも考えられるが、落款印章はなく、画技は蕭白通有の作例に較べて著しく劣っており、蕭白の作とすることには躊躇される。伊勢地方には、蕭白遊歴中に画技を学んだ画人がいたことを桃澤如水は書

き留めており<sup>6)</sup>、そうした画人のひとり関与した可能性がまずは指摘できるだろう。あるいは共通する粉本を用いて蕭白と関わりを持たない画人の手になる可能性もあるが、筆墨技法の類似からいうと、蕭白に深く関わる在地の画人の作とするのが妥当であると考えられる。

柳の下には、恐ろしげななかに滑稽味を帯びた唐人物が立つ。京都国立博物館「曾我蕭白展」図録所載の蕭白の「和漢

人物図押絵貼屏風」の右隻第一扇(図11)には、この唐人物と非常に近い図像が描かれている。細部に相違はあるものの、右足を上げて靴底を見せる動作など共通する細部描写もあり、同じ粉本に拠っているとみなしてよからう。同図録では特に対象人物の同定は行われていないが、この唐人物の同定は、新資料の画題、ひいては構成要素を共有する「柳下走鬼図」の画題の同定にも繋がることになる。

新資料の主役はいうまでもなく、鬼と唐人物である。この組み合わせから真っ先に想起される画題は、鍾馗であろう。

鍾馗は中国終南(陕西省)の人で、かつて進士試験に応試して落第し、



図10 浄眼寺襖絵



図 12 河鍋暁斎  
鍾馗図（画手本）



図 11 曾我蕭白  
和漢人物図押絵貼屏風  
（右隻第1扇）

そのことを恥じて憤死した。皇帝玄宗は、瘡かさを患ったとき、宮中で暴れる小鬼をどこからともなく現れた大鬼が捕えて食らう夢を見た。大鬼に問うと終南の鍾馗と名乗り、「科挙に落第し憤死したが、皇帝は自分を手厚く葬ってくれたので、その恩に報いるためにやってきた」と告げた。夢から覚めると病は癒えていたので、当代一の画人呉道玄に命じてその像を画かせた。また、鍾馗の画には邪気を討ち祓う力があると世の中に広めさせた。道釈人物画の主要画題のひとつとして描かれたほか、日本では、疱瘡除けや学業成就に効があるとされ端午の節句に幟旗として掲げられたり、魔除けの効験があるとされて屋根飾りとされた。

鍾馗図は、図12のように破帽子、藍袍、角帯、剣を持つひげ面の大男として図像化され、小鬼を退治する、あるいは剣を握った姿ですっきりと立つ図柄が一般的である。しかし、新資料に描かれた唐人物は、破帽子の代わりに笠を被っているところが、通常の図像と異なる。

このような図像は、決して多くはないが、類例がないわけではない。たとえば、図13がそのひとつとして挙げられる。これは、平安時代（十二世紀）の画巻の断簡「辟邪絵」（奈良国立博物館蔵）に含まれる鍾馗図で、日本で

描かれた鍾馗図の最も早い事例のひとつである。鍾馗は、破帽子の上に笠を被ったような図像で描かれているのが通常の図像とは異なる。葛飾北斎の「朱鍾馗図幟」も類例として挙げてよいであろう。

唐人物は柳の下に立つが、仮にこの人物が鍾馗であるとして、柳の下に鍾馗が立つような図様に類例はあるであろうか。これにはいくつかの類例がある。英一蝶「鍾馗図」、磯田湖龍斎「雪舟筆鍾馗図」（天明年間）、狩野芳崖「柳下鍾馗図」（一八八三年）など（図14）少なくない。また、風に吹かれる冬枯れの柳笠をかぶって牛に乗る鍾馗とそれに随う四匹の鬼を描いた明代の伝李士達「寒林鍾馗図」（台北・国立故宫博物院蔵）もある。図像的根拠はともあれ、柳と鍾馗を組み合わせる図像は、中国・日本を問わず、実例が残されている。以上のことから判断して、新資料は、柳の陰で鬼の到来を待ち受ける鍾馗を絵画化したものと判断してよいであろう。

この結果を前提として、改めて図3の残欠を検証してみたい。図3第5扇と図3第6扇には、柳が描かれており、図3第6扇には杖に瓢箪と包みを差して担いで先を急ぐ鬼が描かれている。残欠のみでは画題の判定が難しく、旧稿では、そのため仮に「柳下走鬼図」としていた。

さて、図3第6扇には右端に蕭白の落款印章、図3第5扇には右端に引手跡があるので自ずと配置が決まる。如水が「座敷」といい寺伝では「書院」と伝わる室で、仮に鍾馗の画題が八畳間あるいは六畳間長辺通有の襖四面を構成していたと仮定すると、図3第1扇が右から第1面、図3第5扇が第3面にあったことになる。それを襖四面にはめ込むと図15のような図柄であったと推定することができる。第1面下方には、土坡から左斜め上に向けて立ち上がる弧線がわずかに見えるが、これは樹幹の一部を表すとみられる。とするならば、第2面に柳の樹幹があり、その幹から右手の第1面、左手の第3面に枝を上げていたと推定できる。第4面に相当する残欠がないため、二間幅であったかどうかはわからないが、仮に一間半、



図13 辟邪絵 奈良国立博物館蔵



図14 柳下鍾馗図 左：礪田湖龍斎 右：狩野芳崖

六畳間の短辺に設置されていたとすると、第4面はもとよりなかったことになる。倒壊した書院の間取りが不明となっている現在では、もはや知りようがないが、第3面で柳の枝が完結しているところをみると、六畳間であった可能性もある。

鍾馗の存在を示す残欠は確認できないため図像はわからないが、柳の陰に立つ鍾馗の姿から類推すると、「柳下走鬼図」は新資料と同じ画題を描いたことになり、「柳下走鬼図」は、正しくは、鍾馗図と呼ばなければならぬことになる。

新資料を改めてみると、空に月が浮かび、柳に被る月の右下に蝙蝠が飛んでおり、鍾馗、月および蝙蝠という三つの要素を共存させていることが分かる。上杉得中『墨水画塵』（一八三二年）には、鍾馗図として、「緑袍

と藍袍との事を出す又異図あり。鍾馗に蝙蝠を添ふ、或は又蝙蝠を携あり。是は音通によりて福を携の意にして鬼と替て祝する者なり。」と、辟邪神である鍾馗と招福の図像である蝙蝠を組み合わせた画があったことを示している。この例は多く、蕭白も「鍾馗図」（ボストン美術館蔵）、「鍾馗と鬼図」（四日市市立博物館蔵）で鍾馗とその頭上を飛ぶ蝙蝠の画を残している。

ところで、興正寺の座敷あるいは書院を飾っていた障壁画のうち、「老松図」が、如水のいう「違棚をつきねけて老松を描いた「見事なもの」であった可能性はすでに指摘した。その際、図3に貼交ぜられた松枝（第3扇）と松と土橋（第4扇）は、「老松図」と一具のものと考えた場合、画面構成からみて落款印章の位置に不整合があること、座敷を構成するには大きくなりすぎることなどを根拠として、「老松図」「伯牙弹琴図」「柳下走鬼図」すなわち「鍾馗図」以外の第四の画題の存在を指摘した。しかし、「鍾馗図」に同定される新資料では鬼の行く手に土橋が描かれており、これが画題構成上重要な要素であるとする、興正寺襖絵においても「柳下走鬼図」すなわち「鍾馗図」の一分を構成していた可能性を指摘することもできる。

### ○おわりに

以上、興正寺の座敷あるいは書院を飾っていたと伝えられる障壁画の復元と画題の同定を試みた。その結果、二曲二隻、六曲一隻再表装されていた残欠は、「老松図」床貼付、「伯牙弹琴図」襖絵、「鍾馗図」襖絵の一部を構成する要素であったことが明らかとなった。さらに、松と土橋を構成する要素も残欠にあり、これは、「鍾馗図」の一部あるいは第四の画題と関わる可能性が想定された。

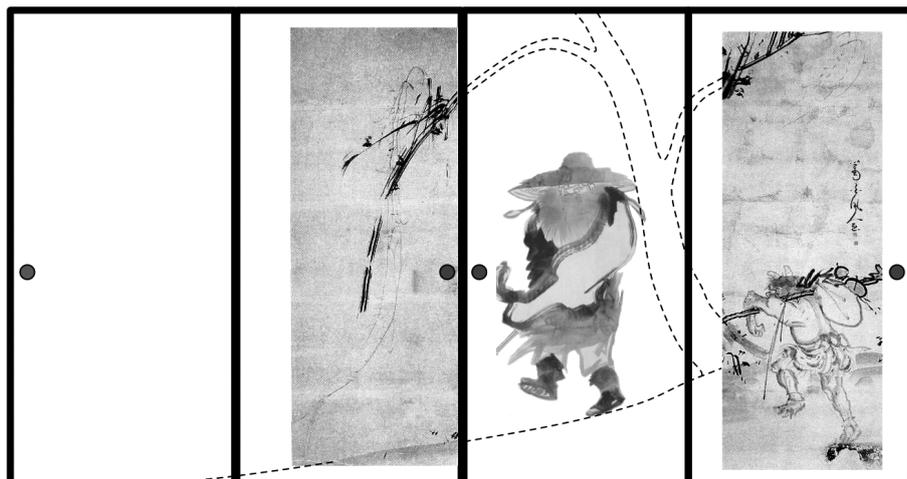


図15 曾我蕭白 鍾馗図（復元） 旧興正寺障壁画  
鍾馗の図像は、漢人物図押絵貼屏風（右隻第一扇）（図11）を使用

また、「伯牙弹琴図」「鍾馗図」と「鍾馗図」の配置であるが、「鍾馗図」の右端に落款印章があるのに対して、「伯牙弹琴図」には左端に印章が押されているのみであり、同時に月と蝙蝠が紐帯の役割を果たす点も考え合わせると、蕭白は、このふたつの画題を連続するものとして、一室をL字型に構成する空間設計を行ったという解釈も可能であろう。

しかし、「老松図」が描かれた床の間との位置関係、土橋を含む松図と「鍾馗図」との関連性など、あるいは座敷または書院の複数の室を想定する必要性などもあり、残された残欠から蕭白が施したすべての空間構想を解

明するには、手がかりが限定されている点にも留意する必要がある。

「老松図」には「皇明皇帝十四世苗蛇足軒曾我蕭白道者画」の落款と「虎道」（白文方印）「如鬼」（朱文方形円郭印）の二顆、「伯牙弹琴図」には「如鬼」（朱文方形円郭印）「曾我暉雄」（白文方印）の二顆、「雑画押絵貼屏風」には「蕭白風人画」の落款と「蕭白」（朱文方印）「曾我暉雄」（白文方印）の二顆がある。

印章の欠損状況を比較検討すると、「旧永島家襖絵」（三重県立美術館蔵）「雪山童子図」（継松寺蔵）などと極めて近いことから判断して、辻惟雄氏によって第二回目の伊勢遊歴を行ったとされる三十五歳前後<sup>8)</sup>の制作と考えられる。

【註】

- (1) 三村秋良は、江戸研究者として著名な森銚三や三田村鳶魚とも親しい交渉があった在野の書肆学者で、如水に遅れて明治三十六年（一九〇三）には療養のために伊勢に転地した。博学な彼の膨大な仕事は『日本書誌学大系 三村竹清集』（九巻 青堂堂書店、竹清は秋良の別号）に収められている。彼は転地先の郷土史にも強い関心を持ち、三重県史談会という地方史研究グループの創立に携わった。その会報への如水の仕事の再掲載は、彼の発意によるものであったと思われる。秋良が点綴する補遺は、史談会の活動や交友を通じて地元に通暁するようになった人物の手に成っただけあって示唆に富む内容では如水の本文に劣らない。
- (2) 『日永山興正寺史』 一九八二年
- (3) ほかに興正寺旧蔵のものとして襖を改装した「山水図屏風」二曲一双が保管されているが、これは蕭白の画風とは著しく異なるので、本稿では取り上げない。
- (4) 「江戸絵画の奇才 曾我蕭白展」図録（三重県立美術館・練馬区立美術館

一九八七年) 参照

(5) 『日本美術』八五、八六、八八 一九〇六年 日本美術院 及び『三重県史談会々誌』二ノ十一〜三ノ三号・明治四十四〜五年 三重県史談会

(6) 同右

(7) 明・陳耀文『天中記』卷四所引、唐・盧肇『唐逸史』、北宋・沈括『夢溪筆談』所載

(8) 辻惟雄「伊勢に残る曾我蕭白の作品」 國華九五二号 一九七二年