

## 曾我蕭白「旧永島家襖絵」再考

山口 泰弘

### はじめに

三重県多気郡明和町斎宮は、江戸時代、京都から伊勢へ至る伊勢街道の宿場として賑わった。この地の豪農永島家には、かつて江戸時代中期の画人曾我蕭白（一七三〇〜八一）の手になる大規模な襖絵群（以下「旧永島家襖絵」と呼ぶ）があった。現状で全四四面を数える。現在は津市の三重県立美術館の所蔵になっており、平成一〇年（一九九八）には国の重要文化財に指定されている。

旧永島家襖絵に最初に本格的な論考を加えたのは辻惟雄氏による「伊勢の蕭白畫」（『國華』九五二号 一九七一年 以下辻論文と呼ぶ）である。しかし辻氏の調査時、全四四面のうち、一部は本来あるべき永島家を離れて別蔵になっていた。その経緯は、永島家に残された口伝書によって明らかになる。そこには「襖ノ内十二枚ハ假表装シ往方未夕文展、院展等ノ催シナク東京上野ニ於テ年々美術協會ノ展覽會ヲ開催セラレシ頃一度参考品トシテ出品陳列セラレタルコトアリ、此分ハ今尚假表装ノ儘大阪ニ保存他ハ襖ノ儘伊勢ニ在リ」と書かれており、四四面のうち二一面を東京で展観し、そのまま永島家に戻ることなく大阪で保管されていた。実際には大阪に分けられたものは一五面を数えており、口伝書の記述とは齟齬がみられる（註1）。永島家には、襖絵に関する資料として口伝書のほか、全四四面を写したアルバムが残されている。

その後旧永島家襖絵について、さらにいくつかの論考が加わっている。毛利伊知郎「永島家襖絵について」（『曾我蕭白展』図録 一九八七年 三重県立美術館）、山口泰弘「伊勢の曾我蕭白」（『國華』一一五一号 一九九一年）、『月刊文化財』（一九九八年六月号）、佐藤美貴「コレクション万華鏡 8つの箱の7つの話」展作品解説（三重県立美術館 一九九八年）などである。本稿では、辻論文に加えてこれら先行論文に留意しつつ、旧永島家襖絵で未解決となっている課題、すなわち当初の襖絵配置について私考を加えたいと思う。

### ○曾我蕭白と永島家及び伊勢地方

蕭白は、二九〜三〇代ははじめと三五歳ころおよび四二歳ころの少なくとも三度伊勢地方を遊歴したが、四日市・津・松阪などの寺院や旧家などに残る作品から明らかになっている（註3）。旧永島家襖絵については、辻論文によって、三五歳ころの二回目の遊歴時の制作に比定されている。年記など制作年を確定する材料には欠けるが、画風の様式的展開からみても妥当性が高く、本稿でもこの年代設定に従うことにする。室町時代に始まる曾我派の末裔を任じた蕭白の作品は、中国の故事人物や山水などの伝統的な主題を扱い、水墨技法を多用したもので、こうした作風は、池大雅や円山応挙など、同じ頃、狩野派などの伝統に拮抗

するように現れた新興の画人たちに比べると一見保守的な側面を窺わせるものの、実際には、水墨の疎荒な筆法や色彩のコントラストを異常なまでに強調する破格の彩色法は、他の追隨を許さない独自性に満ちている。

そうした独自の作風の中に作者自身の人間性の反映を認めようとした明治以降の論画家たちによって、近代の個人主義的芸術家観が重ね合わされた。その結果、世間からは疎外され画壇からも異端視される孤高の画家というイメージが植え付けられ、それが蕭白像として定着するようになった。しかし先入観を棄て、具に作品を検討していくと、一見独創的にみえる表現や内容も、実は、俳諧や謡曲など、近世のさまざまな文芸と通底する同時代思考に裏付けられていることがわかってくる(註4)。それは、古典的正統を揶揄し、逆転された価値から生じる滑稽を楽しもうとする俳諧に親しんだ、江戸人らしい知的遊戯心である。「旧永島家襖絵」にも、こうした遊技心に溢れる趣向が各所に盛り込まれている。

伊勢地方で蕭白と交遊したのは、僧侶や藩儒など従来からの知識層に加えて、在地の豪商や豪農たちであった。彼らは、経済的繁栄を背景に、一八世紀に新しく教養層に成長してきた人々であった。永島家の当主もおそらくそうした教養人のひとりであったはずである。京都の画家や文人と彼らとの交遊はこの時代の重要な文化現象のひとつであるが、蕭白の交遊に関しては、その孤高のイメージが災いしてか、これまで看過されがちであった。しかし蕭白も、江戸中後期を際立たせる文化現象、すなわち、京都をはじめとする都市文芸の地方拡散を例証する存在として改めて見直す必要に迫られている。

三度にわたる伊勢遊歴は、初回が三年ほどに及んだのをはじめ、思いのほか長期にわたっていることが、画風や史料から明らかになっている。

遊歴中の破天荒な行動は、この地方ののどかな空気を震わせる珍事だったらしく、逸話として書きとどめられた出来事もある。たとえば、『槃礴陸話』(森島長志 文政年間刊)の「本州(伊勢国)ニ遊ビシ時ハ毎々酔ヒテ肩輿ノ背面ニ乗り輿中三絃を弾キテ通行」したという聞き書き(註5)、松阪の豪商森壺仙(一七四二〜一八二八)が最晩年にまとめた『宝曆咄し』(文化八年・一八二五刊)所載の「一、蕭白と言ふ画師来ル是も柳屋へ入込ミしか余り異形のふるまい故いかふはやらす」という追想などである。遊歴中、よく酔って駕籠に後ろ向きに乗っては三味線を弾いていた、あるいは松阪の豪商柳屋で画会を開いたがあまりの奇行が災いして全く流行らなかった、という。ちなみに、今日蕭白の代表作のひとつとみなされている極彩色の「雪山童子図」(松阪市・継松寺蔵)が、件の柳屋の流行らない画会で珍しく需めを受けた作品であるのは皮肉というほかない(註6)。

ところで冒頭にも触れた口伝書には、蕭白が永島家のために襖絵を描くようになった経緯が記されている。

#### 祖先より口傳

曾我蕭白伊勢詣テノ途次同國多氣郡齊宮ヲ過キ不圖トシタル縁故(泥酔シ居リタル蕭白ヲ介抱シ連レ歸リタルガ機會トナレルナリト傳フ)ニテ稍久敷滞留セシニ丁度新築座敷落成ノ折柄ナリシヨリ蕭白自ラ進テ其新襖四十四枚全部ニ染筆シタルモノナリ襖ノ外袋戸、棚ノ戸、柱掛、雛屏風等ニモ揮毫セシモノアリタルカ是レ等ハ既に持合ハセス

襖ノ内十二枚ハ假表装シ往方未夕文展、院展等ノ催シナク東京上野ニ於テ年々美術協會ノ展覽會ヲ開催セラレシ頃一度参考品トシテ

出品陳列セラレタルコトアリ、此分ハ今尚假表装ノ儘大阪ニ保存他  
ハ襖ノ儘伊勢ニ在リ

三重縣多氣郡齊宮村齊宮

先代 故 永島雪江

右ノ内瀟湘八景ヲ描キタル八枚ノ襖ヲ用ヒタル座敷ハ往年明治  
大帝力第一次及第二次ノ大廟御來拜行幸當時ニ回共御小休ニ被相成  
タリ

泥酔していた蕭白を連れ帰ったが、そのころ偶々屋敷を新築したため、  
寄寓していた蕭白が自ら襖絵の揮毫を申し出た、という。その数は四四  
面という大規模なもので、ほかに袋戸、棚戸、柱掛、雛屏風なども描い  
たようだが、口伝が書かれたころにはすでに失われていた。

伊勢遊歴中に繰り広げた奇行の数々を、もっと纏まったかたちで遺し  
たものがある。桃沢如水という画家によって書かれた論文「曾我蕭白」  
〔『三重縣史談會々志』 明治四四・四五年（一九一〇・一一）（註7）  
である。如水は東京美術学校の第一回卒業生で橋本雅邦に学んだが、明  
治三十一年（一八九八）、療養のために東京から伊勢に転地した。その間  
この地方を歩き回り、蕭白の遺存作品を捜し求め、逸話を採集すること  
につとめた。当時蕭白が亡くなってすでに百年以上が経過していたが、  
蕭白の奇行の記憶は、民衆のあいだから消え去るところか、誇張され、  
逸話にかたちを変えて伝えられていた。奇想にあふれた特異な作風を蕭  
白自身の個人的人格にむすびつける格好の逸話集としてしばしば引用さ  
れる。なかには蕭白が永島家のために描くことになった経緯も収められ  
ている。

今人の話を聞に松阪の近辺の村落に豪農があつた。其人が他出し  
た帰り途に金剛坂の下まで来ると一人の青年が路傍に打倒れて居て  
其頭のあたりに頭陀袋と筆らしいものが放り出してある。其人は親  
切に呼び起こして見て見ると己れは画家だが空腹のために最早歩行  
も出来なくなったから寝て居るのだと聞ては捨て置くわけにも行  
かず親切に家に連れて帰つた。

泥酔していたという「祖先より口傳」との間には、打ち倒れていた理  
由に齟齬がみられるが、揮毫に至つた経緯は大筋で一致する。

#### ○襖絵構成および画題についての仮説

さて口伝にあつたように、全四四面のうち、一五面（口伝では一二面  
と誤記）は仮表装の掛幅に改められて東京で展観され、そのまま大阪に  
移された。その時期は、明治後半頃（註8）であつたとみられる。全画  
面が再び一堂に会したのは昭和六二年（一九八七）に三重県立美術館で  
開催された『曾我蕭白展』であつたが、その後、同美術館で二九面を昭  
和六三・六四年（一九八八・八九）に、一五面を平成九年（一九九七）  
に購入し、今では全画面が一括して保管されている。

四四面を数える襖絵群は、いうまでもなく、複数の画題が複数の部屋  
に分かれて飾られていた。最初にこの襖絵を紹介した辻論文の画題分類  
によると、次のようになる。

波濤群鶴図 六面  
波に水鳥図 四面

竹林七賢図 八面

瀟湘八景図 八幅(掛幅)

松鷹図 五面

禽獣図 四面

狼狽図 三幅(掛幅)

牧牛図 四幅(掛幅)

このうち、「波濤群鶴図」六面、「波に水鳥図」四面については、辻氏が

「波に水鳥図」が「水流はさらに右方につづいたと思われ」、「波濤群鶴図」も「この図様は右方に少なくとももう二面波が続いてあったことが、あとでのべるアルバムの写真から知られる。」と指摘しているように、実際にはこの二題に関連づけられる襖はあと二面残っている。調査の際、何らかの理由でこの二面が辻氏の目に触れなかったであろう。

昭和六二年(一九八七)の『曾我蕭白展』図録収載の毛利伊知郎「永島家襖絵について」では、これが修正されて、「波濤群鶴図」八面と「波に水鳥図」四面の二面題として扱い、『月刊文化財』(一九九八年六月号)、佐藤美貴「『コレクション』万華鏡 8つの箱の7つの話」展作品解説「(三重県立美術館 一九九八年)では、これらを一具の「波濤群禽図」として扱っている。構図として無理はなく、画中の複数のモチーフの関連性からも妥当性は高い。本稿でもこの説に従って後項で検討を行うことになる。なお、右記のリストのうち、(掛幅)と追記された三画題計一五面が大阪に分けられたものである。

「波濤群禽図」を除く他の画題については、どの論考も辻氏の種類・命名に従っている。以上の先行論文を勘案した結果、画題区分は左記のようになる。

波濤群禽図 一二面

竹林七賢図 八面

瀟湘八景図 八幅(掛幅)

松鷹図 五面

禽獣図 四面

狼狽図 三幅(掛幅)

牧牛図 四幅(掛幅)

これらのうち、大阪分の一五面を除いた二九面のうちのいくつかは、昭和初期まで実際に使用されており、そこに暮らした先代当主の記憶によると、南西の奥座敷に「波濤群禽図」一二面のうち八面、北西の座敷に「竹林七賢図」八面、両座敷の間を走る一間幅の中廊下の突き当たり「松鷹図」のうち二面が飾られていた。先代当主からうかがったのは以上であるが、襖の表裏関係を現状から判断すると、「竹林七賢図」(第一〜四面)の裏で廊下に面したところに「波濤群禽図」のうちの四面(第九〜一二面)があり、左四面(第五〜八面)の裏に「禽獣図」四面があったことになる。「波濤群禽図」の他の八面の裏は銀砂子となっており、廊下と次室の居間に面していた。大阪に分けられた一五面が飾られていないのは当然であるにしても、残された二九面もすべてが飾られていたわけではなかったようである。

さて旧永島家襖絵に関して未だ解決していない問題のひとつは、当初どのように配置されていたかという点にある。この問題の解決を困難にしている要因はいくつか考えられよう。たとえば、襖は一般的に表裏に二枚の絵が貼り合わされているが、すでに一五面が掛幅に改装されてお

り、その分の表裏の関係が曖昧になってしまっていること。残りの二九面も明治時代に改装が施されており、必ずしも当初の表裏関係を止めているかどうかの確証がないこと。さらに家屋自体、改造が頻繁に行われており、建築当初の姿を止めているのが奥座敷程度にすぎないこと（註9）、などが挙げられる。

しかし、解決を困難にしている根本的な要因は、私見では別のところに潜んでいるように思われる。

それは、この襖絵群が本来、現有家屋のために制作されたものであるかどうか、という疑念である。永島家には現有家屋の東、現在空地になっているところにかつて大きな主屋があった。主屋は、街道沿いの家屋が一般的にそうであるように街道に直面して建てられており、現有家屋は主屋に付属する離れ座敷として後になって建て増されたものである（註10）。現有家屋には棟札など建築年を明らかにするものはないが、様式的にみて、一九世紀前半、天保年間（一八三〇～四四）頃を遡ることはないというのが建築史的な所見である（註11）。つまり現有家屋は、蕭白が遊歴した一八世紀半ばには存在しなかったことになる。

いっぽう、襖には傷みの激しい箇所があり、大きく剥がれた部分から見える裏貼りに明治初期の文書が使われていることが確認できる。二九面すべてを検証したわけではないが、明治時代になって、襖の少なくとも一部が改装されたことを意味する。また、一・二面で一具と考えられる「波濤群禽図」には何故か引手の高さに二群あり、（図1）でわかるように、引き手の位置は、右八面に対して左四面がやや高く、その差は実測すると約四・五センチある。絵柄自体にも同じ幅でずれが認められる。にもかかわらず、左四面の下辺あるいは右八面上辺に紙継等による補填がみられない。これは当初、現状よりも上下に大きな画面をもってお

り、それが改装される際、鴨居の高さに合わせて上下が裁断されて縮められたことを意味している。現状では本紙のみで高さ一七一・五センチメートルあるが、改装前は現状よりもいくぶん高いものであったことになる。

これらの事実から推定されるのは、襖は、当初現有家屋にあったのではなく、別の建物のために制作され、後になって移設された可能性が高い、ということである。永島家のために描かれたことがわかっている以上、当初飾られていた建物として主屋が有力であることはいうまでもない。

「波濤群禽図」は、後で触れることになるが、右端から水の流れ始まり、一・二面を経て右端に再帰するという、ひとつの室内を水の流れが循環する構想で設計されているが（註12）、先代当主の記憶では、四面だけが切り離されて別置きされており、蕭白の入念な画面設計が無くなってしまっていた。また同じく先代当主によると、「松鷹図」のうち二面だけでも蕭白の企図した配置が崩されていることが知られる。

さて、以上の推論から導き出された仮説に立つと、現有家屋内で襖絵構成を検討することは必ずしも当を得ていないことになる。

そこで本稿では、先代当主の記憶や表裏関係をはじめとした襖に関する既知の状況を一旦すべて白紙に戻した上で、襖絵構成と画題の再検討を試みることにする。その際、まず提示したいのが、一九九二年に筆者が三重県立美術館の「三重の美術風土を探るⅡ その後の曾我蕭白と周辺」展で示した試案である（註13）。これは、従来「松鷹図」・「禽獣図」・「狼狽図」が別個の三画題と考えられていたのに対して、「松鷹図」のうち三面と「禽獣図」・「狼狽図」が本来ひとつの画題であったという考え

に基づいている。以下、この全一〇面を本稿では「禽獣図b」と呼び、従来の四面の「禽獣図」を以後「禽獣図a」呼ぶことにする。

さて、この仮説に従ってもう一度全四四面を画題別に整理すると、左記のようになる。

- 波濤群禽図 一二面 紙本墨画淡彩  
 竹林七賢図 八面 紙本墨画  
 瀟湘八景図 八面(掛幅) 紙本墨画  
 松鷹図 五面 紙本墨画淡彩  
 禽獣図b 一〇面(襖+掛幅) 紙本墨画淡彩  
 牧牛図 四面 紙本墨画

各面一七一・五×八五・七センチメートル

### ○画題についての検討

「波濤群禽図」(図1)一二面は、画景が大きく左右に分かれ、右六面には荒波に洗われる岩礁に遊ぶ鶴の一群、左六面には穏やかな水の流れに遊ぶ千鳥他の水禽が描かれ、画想としては右方の動と左方の静が対比される。画題としては、波に鶴、波に千鳥という伝統的な吉祥画題がひとつの画面に統合されている。

画面右端断崖直下にはひととき大きい一羽の鶴が立つ。濃墨で描かれた岩の塗り残しを鶴の体軀として鶴の白さをくっきりと浮かび上がらせる。足下はすぐに磯となり、荒波に洗われる岩礁には雛を含む五羽の鶴が遊ぶ。幾分擬人化された鶴のおどけた表情が面白い。鶴の図像は桃山時代の障壁画を想起させる伝統的なもので取り立てて新機軸はないが、

おそらくそれは意識的なことで、大まじめな伝統的スタイルと表情に込められた諧謔味とのあいだに生じる落差のおかしみを狙ったものと思われる。伝統Ⅱ正統に対する蕭白の俳諧的趣向が仕込まれているのである。四羽の白鶴はいずれも外隈で柔らかく描かれ、黒鶴はたらし込みで墨面の単調さを補っている。柔らかに表現された鶴に対比するように岩礁と打ち寄せる波は荒々しく強い筆裁きで表される。波頭をクルクルと巻き込む波形は蕭白固有のもので、「唐獅子図」(三重県・朝田寺蔵)・「猿図」(三重県・朝田寺蔵)・「鷹図」(三重県・朝田寺蔵)・「鷲図」(滋賀県個人蔵)などに類例がみられる。

この鶴と相対するように、波間を挟んだ左方の岩礁には三羽の鶴と一羽の雛が描かれる。左六面からは碎け散る荒々しい波濤は姿を消して、穏やかな水の流れに千鳥の遊ぶ穏やかな景観に変わる。流れに遊ぶ二羽の白い千鳥のふっくらとした姿形も鶴と同様に外隈によって柔らかく描かれる。左手の岩にはもう一羽の千鳥が立つ。こちらは外隈で描いた後さらに体表を淡墨で毛描く。画景は左端で再び断崖の景色に戻るが、これは佐藤美貴氏が指摘しているように(註14)、右端の崖に再帰し、ひとつの室内を水の流れが循環するという発想で描かれており、蕭白の入念な画面設計の跡を窺わせている。

第一二面左下に「蛇足軒曾我左近次郎暉雄蕭白筆」の落款と「蕭白」(朱文方印)「曾我暉雄」(白文方印)の二印がある。

中国晋の時代、俗世を避けて竹林に集まり、酒を呑み、琴を弾き、清談に耽った七人の隠者を竹林七賢と呼び、その故事を描いたものには、雪村周継(六曲一双・紙本墨画 東京・皇山記念館)、長谷川等伯(六曲一双・紙本墨画 京都・両足院)、海北友松(襖一六面・紙本墨画 京都・建仁寺本堂方丈)、雲谷等顔(襖一六面・紙本墨画 京都・黄海南院方丈)など優れた作品が知られている。蕭白の作品(図2)もこの故

事を描いたものであるが、江戸中期としてはいささか古くさい画題といえなくない。しかし、等伯、友松や等顔ら桃山の巨匠が当然のように高潔の士として七賢を描いたのと比べると、蕭白が描いたのは、いささか下卑た男たちである。桃山の古典的正統を揶揄し、そこから生じる逆転された価値に諧謔を楽む知的遊戯心で、蕭白が、この絵に桃山の巨匠たちとは全く異なる時代性を与えているところが大きく異なる。

七賢とは阮籍、嵇康、山涛、向秀、劉伶、阮咸、王戎の七人をいうが、狩野一溪が著した『後素集』（元和九年・一六三三跋）には、このうち、山涛と王戎のふたりはやがて意を翻し、残る「五君」と袂を分かって去っていったという後日談が伝えられている（註15）。雪の竹林に集う隠者という設定は図像的には珍しい。右の茅屋で清談ならぬ賑やかな酒宴の真最中といった風情の五君に対して、雪中に出ましても去ろうとする後ろ姿の男と、左端の雪中で吐息で暖を取りながら男を待つもうひとりの男が山涛と王戎であろう。七人揃って清談に浸るといふ文人の理想を描くのがこの画題の本来の図像であるが、その後亀裂が生じて、ふたりが去っていく場面をあえて選ぶところが奇矯に傾く蕭白画の俳諧的性格をうかがわせる。去っていくふたりを繋ぎ留める橋渡しをするかのような竹の弧線は、同時に襖八面にわたるこの画の構造的な背骨の役割も担っている。室内を飾る襖絵の常としてこの八枚は中程でL字に折れるが、蕭白が配慮した周到な構図は、実際に室中に座した人には図版では実感できない臨場感を与えたことであろう。

第一面右下に「蛇足軒曾我左近次郎暉雄画」の落款と「曾我暉雄」（白文方印）「蕭白」（朱文方印）の二印がある。

「瀟湘八景図」八面（図3）は、大阪分一五面の一部である。画面全体に横皺が目立つのは、仮表装の掛幅として伝存したことによる。

広漠とした湖水に対角的に布置されたふたつの主山を中心にして山水が展開する。構図としては、「楼閣山水図襖絵」（滋賀県・大角家蔵）や「山水図」（高知県・個人蔵）に共通性がみられるが、堅固に構築された「楼閣山水図襖絵」の真体山水、あるいは、「山水図」の簡疎な草体山水のいずれとも異なり、ちょうど中間的な性質をみせる。ここに展開するのは、澆墨風表現をとるところに交え、茫漠とした大気のなかに潤った行体の穏やかな山水である。晩年期の蕭白は、「月夜山水図屏風」（滋賀県・近江神宮蔵）を典型とする楷体山水図を多く描くようになるが、それらに至る前の行体山水図の様式的典型がここに示されている。

前景や中島の木々や砂州にみられる潤った濃墨と柔らかく掃かれた淡墨による烟のようなハーフトーンは、蕭白の阿弥派の伝統に対する関心の現われをもがたる。画面右方で鉛直方向へ力強く屹立する山体は、伝周文のいくつかの詩画軸に現れる形態、たとえば「三益斎図」にみられる山体の引用とも取れる。その麓をはじめ随所に描かれた木は異様に節くれ立ったうろが目だが、これはよくいわれるように、曾我直庵系のデフォルメされた樹様形態を再現したものだ。さらに、画面左端で行く手を阻むように屹立する崖は雲谷派が常套的に使用した特異な形態の借用である。このように、山体や樹葉など個々の景物に古典的形態をあからさまに引用してこれみよがしに構成するのが、山水画における蕭白の古典摂取の常態である。

しかし、蕭白の古典に対する意識の在り方からすれば、決して引用や借用を集積して単に視覚的效果だけを狙って、擬古典的山水画を構成することに目的が限られていたわけではない。ここに基層としてあるのも、古典のパロディを仕掛け、読解を求める俳諧的趣向である。

ところで、「瀟湘八景図」という名称の由来は、大阪分一五面（掛幅

に改装されて実際には一五幅）が入っていた箱の墨書にあるが、実は八景の同定は容易ではない。八景には「山市晴嵐」「漁村夕照」「遠浦帰帆」「瀟湘夜雨」「煙寺晚鐘」「洞庭秋月」「平沙落雁」「江天暮雪」を充てるが、特定の場所を描くのではなく、江南地方の雲霧による気象の変化や夕暮から夜にかけての茫漠とした光の変化を水墨で描くのが一般的である。水墨の多彩な技能を披瀝できる素材として中国や日本の画人たちには恰好の画題となった。

第七面から八面の下辺に「漁村夕照」。ごく薄い墨で描かれているために図版では判読しにくい。第五面のほぼ中央に三艘の帆船がある辺りが「遠浦帰帆」。第二面下方に落雁が見えることから「平沙落雁」。第八面上方に淡墨で輪郭を引いた白い山体から「江天暮雪」。第七面の「煙寺晚鐘」などがかるうじて指摘できるが、これらのモチーフも、瀟湘八景図に限定されるモチーフというわけではなく、一般の山水画にも通有のモチーフである。蕭白自身は瀟湘八景を必ずしも企図していなかったのかもしれない。

第八面左下に蛇足菴蕭白（以下欠）の落款と「蕭白」（朱文方印）「曾我暉雄」（白文方印）の二印がある。

「牧牛図」（図4）には、「蛇足軒蕭白醉指画」という款記があり、醉指画つまり醉余に描かれた指頭画であることがわかる。

筆を擱いて指先や爪に墨を含ませて描く指頭画は、中国の清代の文人画家高其佩（一六六〇〜一七三四）によって創始されたといわれる。はやくも一八世紀に入ると日本にもたらされ、柳沢淇園のように初期の南画家にそれを試みる画人が現れた。幼少期に淇園の教えを受け、やがて南画の大成者のひとりとなった池大雅も、若いころ指頭画をしばしば試みた。三二・三歳のまだ気鋭のころ出雲地方を旅した大雅は、旅先の各

所でこの目新しい技法のパフォーマンスを演じてみせた。「慧遠庵居・陶淵明陸修静図屏風」はその代表作である。写実ではなく表意性の高い作画を求める南画家たちに採用されて広がるのは自然の成りゆきだったが、いっぽうで、無地の画面が肢体を使ったアクションによって次第に形象化されていく制作過程自体には、一回性の、即興的なパフォーマンスの楽しみが期待できる。いわば、即興芸としての見世物的性格も強く、若い頃盛んに指頭画を描いた大雅が後年、描くのをやめたのもそのためであったという。「牧牛図」も、密室の仕事というよりは、衆人環視のなかで見世物精神たっぷり演じたとみるほうが、指頭画の一面からみて適切であろう。

この画は、蕭白にしては珍しく邪気のない明るさを湛えているが、それも醉余の気分的昂揚と巧まざる墨の遊びのなせるところであろう。画派としては本来指頭画とは無縁な蕭白が、南画に広まった画法をどのようにして学んだかは知られていない。指頭画を得意とした池大雅とは親しい間柄にあり（註16）、指頭画における大雅の成功が蕭白の関心を呼び覚ましたのかもしれない。蕭白は、永島家で描いてから三年ほど経た明和四年（一七六七）に播磨地方へ赴き、地元の素封家と親交をもつ機会があった。その交遊の証である席画風の達磨の画や俳画があるが、それらとともに「百合図」という指頭画も残されている。小品だが、現在、「牧牛図」をのぞくと唯一の指頭画であり、当時地方で成長しつつあった教養層との交歓にこの墨技が有用なアイテムであったことをものがたっている。

さてこの画面は、画面左端から中空に向かって吠え立てる犬、木の上からおどけた仕草で犬と掛け合いを演じる牧童、そしてまったく無関心といった風情で背を向けて寝そべる牛、置き捨てられた箆、というモチー



フで構成されている。元文五年（一七四〇）刊の大岡春卜『画巧潜覧』（巻四）に載る図（図5）は、主題を探る上で留意すべき先行例だろう。

また、蕭白の落款印章のある「老松童子図」（図6）は、寝そべる牛を背にして松の巨樹を駆け登る童子を描いたもので、駆け登った後の「牧牛図」とのあいだには同一主題の時間的な前後関係が想定される。

「波濤群禽図」のうち八面があった南西の八畳間と「竹林七賢図」のあった北東の八畳間の間には一間幅の中廊下があり、先代当主によると、その突き当たりに、辻論文で五面一具とされた「松鷹図」（図7）のうち、鷹を含む二面だけが何故か切り離されて飾られていた。

鷹は堅く細い筆で稠密にかたどられ、滑らかな墨面で調子が整えられている。蕭白が後裔を名乗った曾我派のお家芸というべきモチーフであり、蕭白としても得意の画題であったらしく優れた遺例がほかにもある。いっぽう松は、刷毛に含ませた濃墨と淡墨で交互にモデリングが施され、さらに濃墨で点苔を置いてアクセントをつける。松の葉や岩に絡まる蔦には彩色が施されて視覚効果を高めているほか、松の樹幹や岩皴にはたらし込みを用いて変化をつけている。猛禽の稠密で硬調な描写と松の粗豪な筆捌きを対比的に同一画面に混在させた例は、ほかにもまくりの「鷹図」（ポストン美術館）、「鷲図屏風」（註17）がある。モチーフがそれぞれに固有の技法と結びつき、ひとつの画面内で競合させる着想が蕭白の卓抜な水墨の技巧によって見事な効果を上げている。

辻論文は、松と鷹をモチーフとする三面の右に岩をモチーフとする二面が配置される計五面で一面題を構成するとした（図7）。画面左端の松の陰では、一匹の猿がじっと息を殺して鷹の様子を窺っている。岩陰にも鷹の視線を避けるようにひそむ外隈の二匹の兎がいて、画想としても関連性は高い。松と鷹の三面には落款印章はなく、岩のある第一面右

下に「曾我左近次郎暉雄筆」の落款と「曾我暉雄」（白文方印）「蕭白」（朱文方印）の二印がある。

「禽獣図b」（図8）は一〇面で構成されるが、実は「松鷹図」の左三面を共有する。一〇面のうち左七面は永島家に襖のまま伝存したもので、右三面は大坂分である。右三面に多数の横皴がみられるのは、「瀟湘八景図」同様、仮表装の掛幅に改められて保管されていたことに起因する。

先に触れたように、一九九二年に「三重の美術風土を探るⅡ 第二部 後の蕭白と周辺展」（三重県立美術館）で初めて一〇面として並べた試みを行ったが（註18）、先行論文で、この一〇面を一具として構成した例はない。辻論文で「松鷹図」五面・「禽獣図」四面・「狼狽図」三幅というように三つの画題に分けられて以後、各論文もこれを踏襲している。本稿では、再び「松鷹図」のうちの三面に「禽獣図」四面および「狼狽図」三面を併せ、計一〇面で一具としての構成を試み、画面の一部を共有する「松鷹図」との関係から蕭白の構想した空間構成の一端を覗いてみたい。

画面は左右それぞれ三面、中四面がコの字型に折れ、蕭白が描いた当初は六畳間の三方を囲んでいたものと思われる。これは引き手位置で確認できる。中四面については通例どおりだが、松鷹の描かれた左三面（第八〜一〇面）は、第八面から右・左・左にそれぞれ引き手がある。一方、右三面（第一〜三面）には引き手跡が残っており、それは六畳間をコの字型に囲んだとき、ちょうど相称する位置すなわち第三面から右へ左・右・右にあり、形式としては整う。引き手位置から見ると、左三面と右三面が表裏の関係になるのではないかという疑念も生じるが、構図としてみるとそれぞれが相対する位置に置かれた一具と考える方が適

切であることは、以下の記述で明らかになる。

全一〇面の長大な画面の構図が、部屋の三辺すなわち右三面（第一、三面）、中四面（第四、七面）、左三面（第八、一〇面）に大きく分けられることはすでに述べた。従来別個の画題として扱われてきたものである。しかし全一〇面をひとつの画面として眺めてみると、ある種緊密な構成が理解できる。たとえば、右端にかつと眼を見開いて左方を睨む猛獣、左に鷹を配してそれぞれが互いを睨みつけるという視線のぶつかり合いによって空間に緊張感が走る、というのはその一例である。

右三面（図9）は、先行論文では「狼狽図」という画題で呼ばれていた。一〇面のうちこの三面だけが掛幅に改められて大阪にあった。他の一二面とともに箱に収められていたが、その箱書きに「狼狽之図」とあり、それが画題の由来となっている。右端の猛獣を狼、左の小さい獣を穴熊、あるいは狸の異称とされる猪に同定してこの名称が与えられたのであろう。箱書きは明治後半以降に行われているので、獣の同定に蕭白の意図が反映しているかどうかはわからない。右端の狼に同定される動物は、なまなましい豪毛で体躯を包み、がっしりと太い脚に異様に発達した金属刃のような爪をもち、長い尻尾を体の下に巻き込む。口腔にのみ彩色があり、血のような赤を注して狡猾な笑みを浮かべ、皿のようにかつと見開いた眼は、猪が逃げ惑う蟹をもてあそぶ間近の光景には目もくれず、左端の鷹を凝視している。ちなみに狼は近世以前の絵画においてはモチーフとしてはめずらしい。浮世絵などから類比すると、むしろ図像的には熊に同定すべきかもしれない。

あたりを圧する猛獣の強いイメージにかすむが、小さな花や生き物が周囲にちりばめられている。猛獣の顔のすぐ脇に菊の花、背後には蜘蛛の巣で弓なりに反った笹。笹には蝸牛が二匹。いずれも焦墨淡墨あるい

は淡彩をおりませた没骨のかるやかな筆捌きで描き出しており、その詩趣は猛獣のグロテスクと対照的に繊細でみずみずしい。蕭白の感性の振幅をあらためて印象づけてくれるし、感覚的な落差が生み出す意外性を計算し尽くしたうえで仕掛けた趣向としても、画想上見逃せない。

従来単独で「禽獣図」と呼ばれていた中四面（図10）では、梟が止まる枯木を中央に配してその右に鹿の後ろ姿を描く。左には中空を飛ぶ二匹の蝙蝠と、蝙蝠を見上げて戯けた仕草の狸が描かれている。この蝙蝠と狸の組み合わせは「月下狸図」（図11）という掛幅の小品としても描かれていたが、五雲なる人物の狂歌（註19）が著賛されており、蕭白を取り巻く人々の文化的基層が窺える（註20）。樹上の梟と鷹の関係は、「鷹図押絵貼屏風」（三重県・個人蔵）の右隻第三扇（図12）に類例がみられる。また蝙蝠も両者に共通するモチーフである。「鷹図押絵貼屏風」において鷹・梟・蝙蝠が一面面に組み合わされていることは、「禽獣図b」の中四面と左三面が本来一具であったことを示す証左になるともいえよう。

鹿、蝙蝠および梟は、いずれも没骨によって柔らかに描かれ、狸は、右端の猛獣同様、多数の細線を重ねる手法で硬質な体毛が写実的に表現している。

各獣は無機的な羅列ではなく、演劇的といってよいような、それぞれに連関した役割を演じているようにみえる。鷹を密かにうかがう猿と兎、その光景を傍観する梟、蝙蝠を見上げて戯けた仕草の狸、素知らぬふりの鹿、画面右端から左端の鷹を睨む猛獣、それぞれが連関して、散漫に陥りやすい一〇面に及ぶ大画面に緊密で有機的な空間を造りだすことに成功している。

猛獣の後半身と右の後脚の大部分に大きな損傷があるため、紙が補わ

れ、明らかに別人とわかる拙い手で補筆が加えられている。その原因については、「松鷹図」の第一面と第二面の裏に書き付けがあり、それによって明らかとなる（註21）。

かつて「狼狽図」三面の落款印章とされていた「蛇足軒」の落款と「蕭白」（朱文方印）、「曾我暉雄」（白文方印）の小印がそのままこの一面の落款印章となる。また、旧永島家襖絵のなかで、「禽獣図a」が唯一落款印章を欠いていた理由も明らかとなる。

さてここで問題となるのは、三面を共有する「松鷹図」と「禽獣図b」との空間的な関連性であろう。

「禽獣図b」が六疊間をコの字型に囲んでいたことを前提とすると、「松鷹図」との空間的な関係は、（図13）に示したようなものになると想定される。「松鷹図」は、「禽獣図b」と直交しており、右の一間幅の中央廊下方向に二面が延びる形で配置され、「禽獣図b」の中四面を閉じると「禽獣図b」一〇面が、開けると「松鷹図」五面が現れる、という趣向で構想されたのである。このプランでは現有家屋のどこにも収まるどころがない（註22）。他の建物からの移設、おそらくはすでに無くなった主屋からの移設を裏付ける証左のひとつとなるだろう。

### ○おわりに

以上、従来とは異なった画題区分にしたがって各画題について検討を加えてきた。その結果として、旧永島家襖絵は人物、花鳥、山水、走獣という一住宅を飾る襖絵としてはほぼ完備した画題と構成をもっていることがわかった。また、桃山障壁画を意識した伝統的な主題や画面構成を敢えて選取り、そこに固有の構想や趣向を織り込み、技法的にはた

らし込みや指頭画といった他画派の技法を遠慮なく取り入れ、同時代の画人たちとは異なった蕭白固有の絵画を創り上げること成功したといえる。

この襖絵は蕭白三〇歳代半ばに描かれたとみられるが、この時期には「群仙図屏風」「唐獅子図」など優れた作品を産んでおり、画歴のなかでも最も稔りの多い時期であった。この襖絵群がその一翼を担うことはいうまでもない。さらに、多彩な趣向が蕭白を取り巻く人々の文化的基層<sup>11</sup> 俳諧と密接に結びついていることも幾度か触れた。

少なくとも四四面を残す大規模な障壁画群というのはこれを擱いてほかに遺例がなく（註23）、こうした大規模な障壁画を蕭白がいかに構想したかは、非常に関心のもたれる問題である。激情的な性格で破天荒な振る舞いが多かったというステレオタイプの蕭白像とは明らかに異なった、知的側面を知る上で恰好の材料になるに違いないからである。それだけに襖絵配置による空間構成の問題は明らかにされなければならぬ課題であった。しかし、蕭白が構想を練ったに違いない主屋がすでに存在しない現状では、初期段階ではやくも望みは絶たれていたというべきであったかもしれない。本稿では、空間構成と画題についての若干の仮説を提起するに止めるざるをえない。

### 【註】

- (1) 佐藤美貴「『コレクション』万華鏡 8つの箱の7つの話」展作品解説」一九九八年 三重県立美術館
- (2) 辻惟雄「曾我蕭白の墓と興聖寺の蕭白一族の墓および過去帳の記載について」『國華』九五二号 一九七一年

- (3) 辻惟雄「伊勢の蕭白畫」「國華」九五二号 一九七一年  
山口泰弘「研究余録 曾我蕭白の遊歴―伊勢における交遊」「國華」  
一一六一号 一九九二年
- (4) 山口泰弘「曾我蕭白の見立趣向」「ひるういんど」三〇 一九八九年  
三重県立美術館  
山口泰弘「蕭白の作品と俳諧」「三重の美術風土を探るⅡ その後の曾我  
蕭白と周辺」展図録 一九九二年 三重県立美術館
- (5) 『磐礫脛話』卷下 森島長志  
造畫遲速  
近世ノ蘇我蕭白ハ畫工ニ於テ希世ノ能畫ニテ豪放秀逸ナル事言語ニ絶スル程  
ノ者モ間アルナリ、伊勢ニ客遊セシ頃予ガ家ヘモ屢過リシコトニテ、其ノ人  
ト爲リモ嘗テ聞キ及ベリ、弊廬ニテ屏風ニ寒山拾得ヲ畫キシニ足指ヨリ筆ヲ  
起シ頭面ニ止マリシトナリ。余モ年少ノ時ニ其ノ畫ヲ目撃シタリキ、斯ノ如  
キコト毎々多きなり、源丹邱（本州丹生里人畫ヲ善クス、其ノ上祖ハ雪舟門  
人タリトゾ）予ニ語リテ曰ク、京都東山ノ會ニ其畫工人物ヲ畫キ腰ニ至リテ  
沈思スルコト稍久シ、蕭白其ノ後ニ在リテ巾ヲ脱シテ墨ニ浸シ其ノ腰下ヲ接  
續シタリトナリ。此頃偶寶鑑ヲ見ルニ宋ノ陳容能ク龍ヲ畫ク、變化ノ意ヲ得  
タリ、墨ヲ澆ギテ雲ヲナシ水ヲ噴イテ霧ヲナス、醉餘大ニ叫ンデ巾ヲ脱シテ  
墨ニ濡シ手ニ任セテ塗抹ス、然ル後ニ筆ヲ以テ之ヲ成ストアリ。蕭白モ常ニ  
醉ヒテ畫ヲナセシ由、然レバ陳容ガ流ニヤ。本州ニ遊ビシ時ハ毎々醉ヒテ肩  
輿ノ背面ニ乘リ輿中三弦ヲ彈キテ通行セシ由、醉容ノ故態トハ云ヒナガラ其  
氣象ヲ見ルベキナリ。
- (6) 山口泰弘「研究余録 曾我蕭白の遊歴―伊勢における交遊」「國華」  
一一六一号 一九九二年
- (7) 如水の遺稿を友人で書誌学者三村秋良が纏め補充して発表したもの。
- (8) 佐藤美貴「『コレクション』万華鏡 8つの箱の7つの話」展作品解説」  
一九九八年 三重県立美術館
- (9) 『明和町史』史料編 民族・文化財編第一章建造物の岡野清氏（建築史・  
愛知工業大学）の「永島忠宅」解説による。
- (10) 『明和町史』史料編 民族・文化財編第一章建造物の岡野清氏（建築史・  
愛知工業大学）の「永島忠宅」解説による。
- (11) 岡野清氏（建築史・愛知工業大学）のご教示による。
- (12) 佐藤美貴「『コレクション』万華鏡 8つの箱の7つの話」展作品解説」  
一九九八年 三重県立美術館
- (13) 「三重の美術風土を探るⅡ その後の曾我蕭白と周辺」展図録（一九九二  
年 三重県立美術館）参照。
- (14) 佐藤美貴「『コレクション』万華鏡 8つの箱の7つの話」展作品解説」  
一九九八年 三重県立美術館
- (15) 晋七賢圖 晋嵇康傳、與康交者阮籍、山濤、向秀、劉伶、阮咸、王戎、爲  
竹林之遊、所謂竹林七賢是也。（詩學大成有之）  
嵇康字齊夜、好男也、琴の上手。□阮籍字嗣宗、彈琴、亦七月七日以竿挂  
大布犢鼻褌曝庭犢鼻俛也、好男也。□山濤字巨源。□向秀字子期、伯牙が琴  
を聞たる人也。□劉伶字伯倫、常乘鹿車、愛酒。□阮咸字仲容。□王戎字濬  
仲、視日不眩日に向てまたゝきせずとなり。
- (16) 此七賢の内山濤と王戎は意がはりして竹林を去也、此後のこりを五君と云。  
安西雲煙『近世名家書畫談』（第一編 天保元年・一八三〇年刊）
- (17) 山口泰弘「曾我蕭白筆 鷺図屏風」「國華」一一六六 一九九三年
- (18) 「三重の美術風土を探るⅡ その後の曾我蕭白展」図録 一九九二年 三  
重県立美術館
- (19) てる月にうかれたぬきの  
はらうてば なおもかなでて  
あそぶかはほり  
五雲□億（印）
- (20) 山口泰弘「蕭白の作品と俳諧」「三重の美術風土を探るⅡ 第二部 その  
後の蕭白と周辺」展図録 一九九二年
- (21) 以下に佐藤美貴「『コレクション』万華鏡 8つの箱の7つの話」展作品解

説」一九九八年 三重県立美術館）から全文を転載する。灯火によって焦がしたとある。詳解は、佐藤氏による論考を待ちたい。

我栖之屏障者總所曾我蕭白之画也就中有猛狼督狸

之図觀者賞其絶妙不歇矣如兎者晚來悚視此図実可謂活画歟

一日有客置酒相侑宴酣臻夜陰客昏醉尤甚秉燭而狂舞更無

知愈終倒臥障燭火乍散焦屏障衆皆驚起消吹紙片

豈何可堪哉狼凶半驅化為灰燼焉嗟惜哉再亦難得之画也老爺

景卜深雖相慨嘆又無可追補之術唯慮不次白高古良能也卜君友生謂曰

茲災哉至焦名狼之眼面者卜君雖高雅曷亦相当是臀腰脚

尾之傷也豈何可歎哉大概生物之中豕者人夫生育以斬其臀其肉以供來

賓豕亦不痛其創傷而不日療矣被生物之画物只愛其精妙而已胡

可不補詢風騷風利雖相反能近可謂警乎笑語不止卜君素学

画狩野守勝而遊心有年也遂及補画之補成歎不其擬似命予其記雖不敏

爺命無由辭記其語以誌爾云

松葉茶洞三華

(22) 『明和町史』史料編 民族・文化財編第一章建造物の岡野清氏（建築史・

愛知工業大学）の「永島忠宅」解説の図面による。

(23) かつて三重県津市の複数の大規模障壁画群があったことが文献的には知られてゐる。桃沢如水「曾我蕭白」、『三重縣史談會々志』 明治四四・四五年

(一九一〇・一一) 参照。

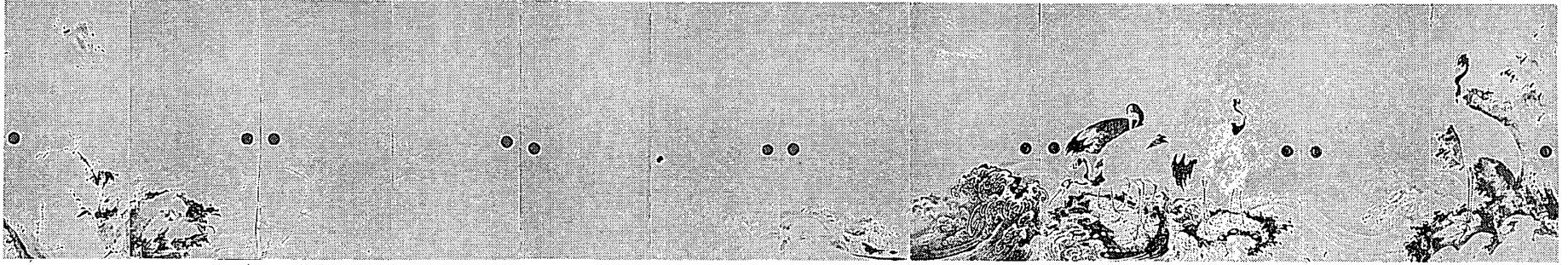


図1  
曾我蕭白  
旧永島家襖絵  
「波濤群禽図」

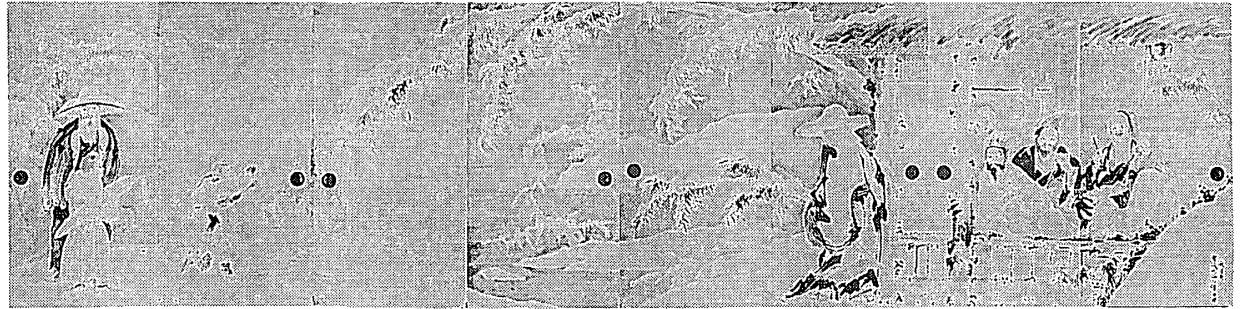


図2  
曾我蕭白  
旧永島家襖絵  
「竹林七賢図」

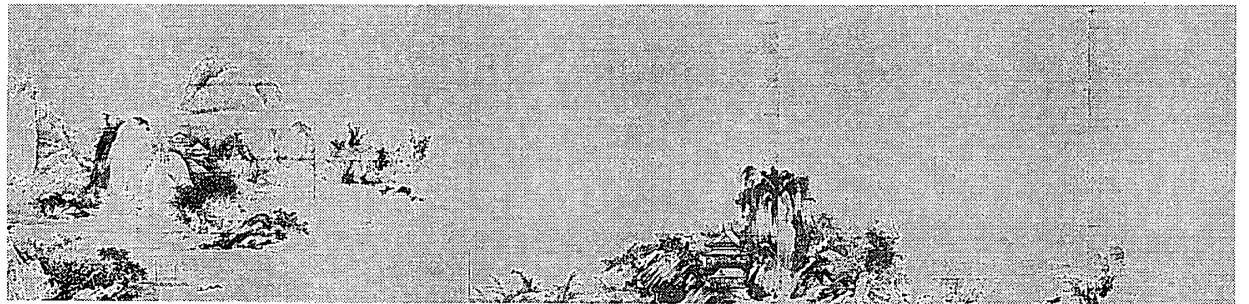


図3  
曾我蕭白  
旧永島家襖絵  
「瀟湘八景図」

图6  
曾我蕭白落款  
「老松童子図」



图5  
大岡春卜  
『画巧潜覧』卷四  
元文5年(1740)刊



图7  
曾我蕭白  
旧永島家襖絵  
「松鷹図」

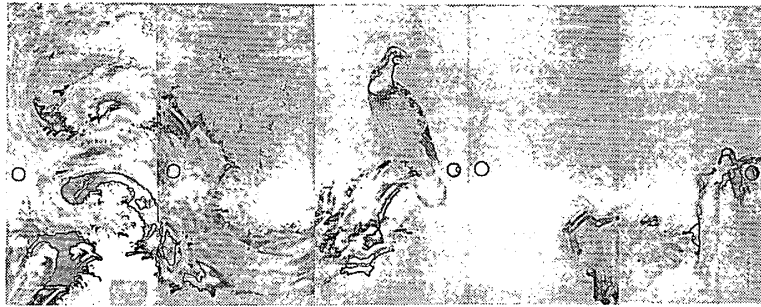


图4  
曾我蕭白  
旧永島家襖絵  
「牧牛図」

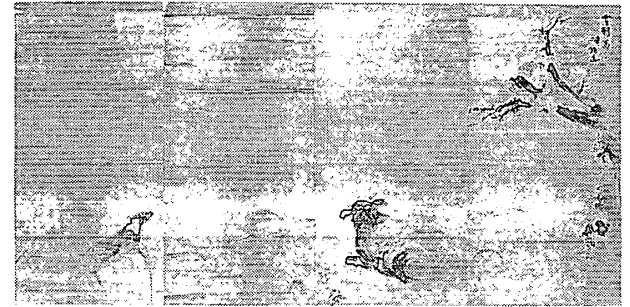


图8  
曾我蕭白  
旧永島家襖絵  
「禽獸図b」

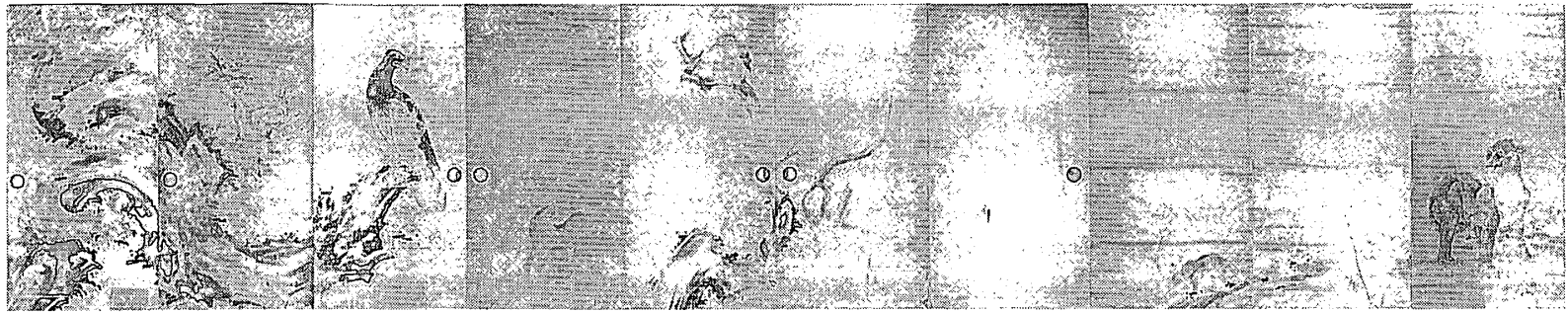




图 11  
曾我蕭白  
「月下狸図」

图 9  
曾我蕭白  
旧永島家襖絵  
「禽獸図 b」  
第 1 面 ~ 第 3 面



图 10  
曾我蕭白  
旧永島家襖絵  
「禽獸図 b」  
第 4 面 ~ 第 7 面

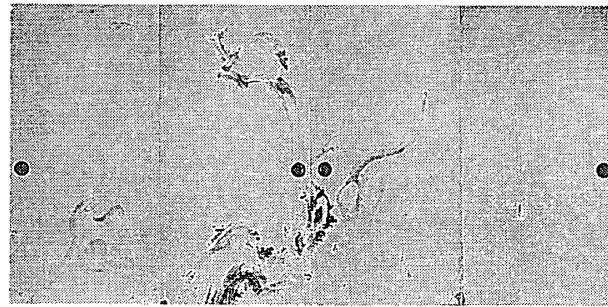


图 12  
曾我蕭白  
「鷹図押絵貼屏風」  
右隻第三扇

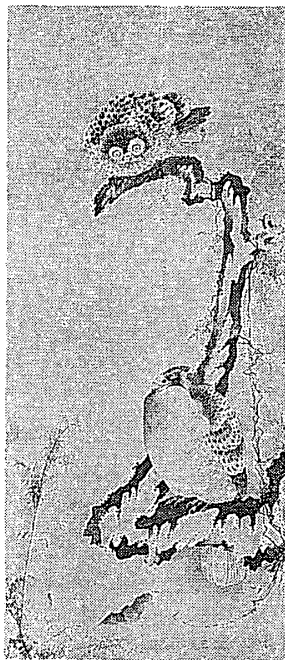
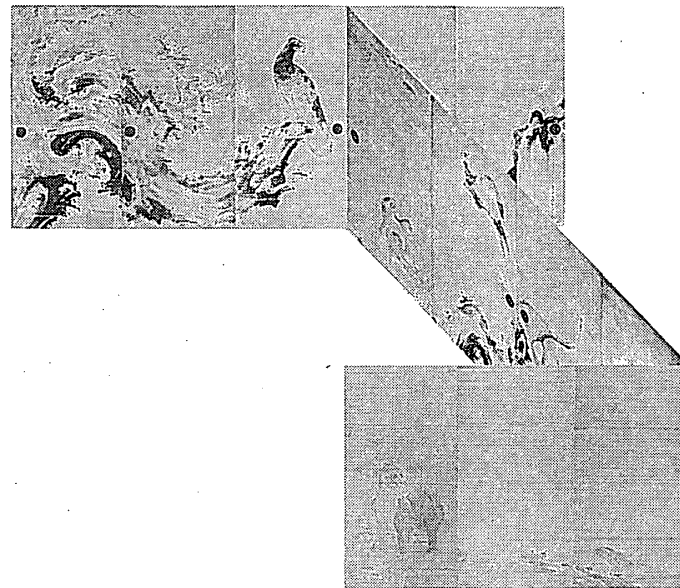


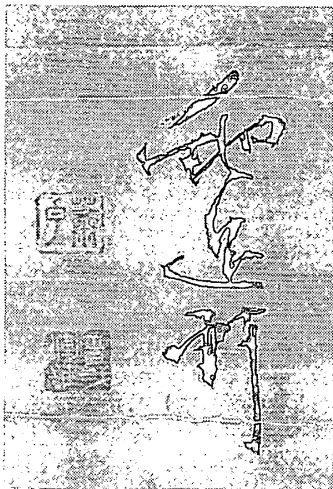
图 13  
「松鷹図」  
+「禽獸図 b」  
配置





落款印章

曾我蕭白「旧永島家襖絵」再考



禽獸圖 b



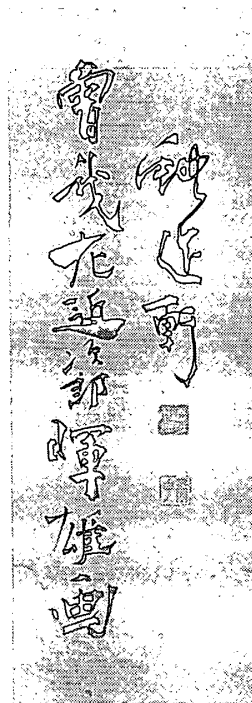
松鷹図



牧牛図



瀟湘八景図



竹林七賢図



波濤群禽図