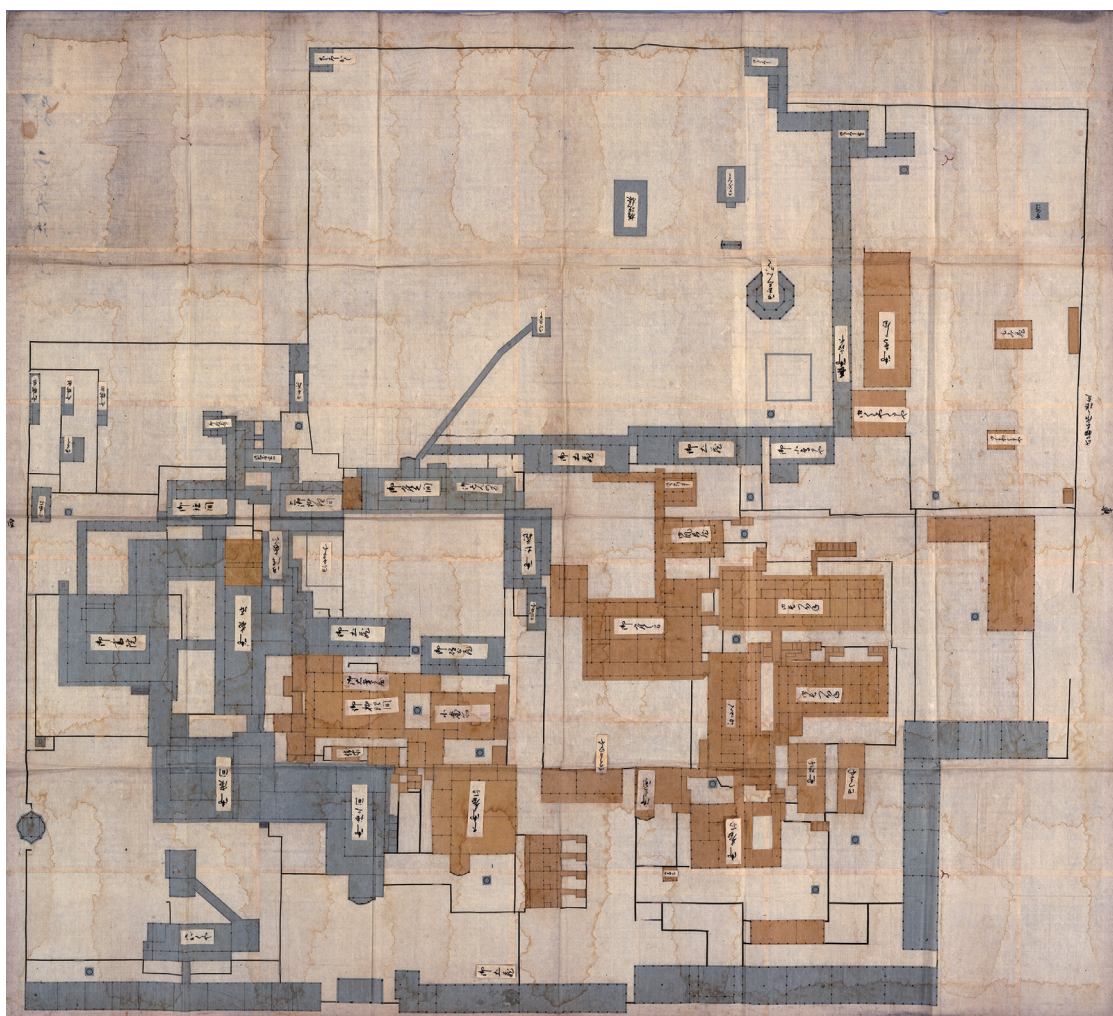
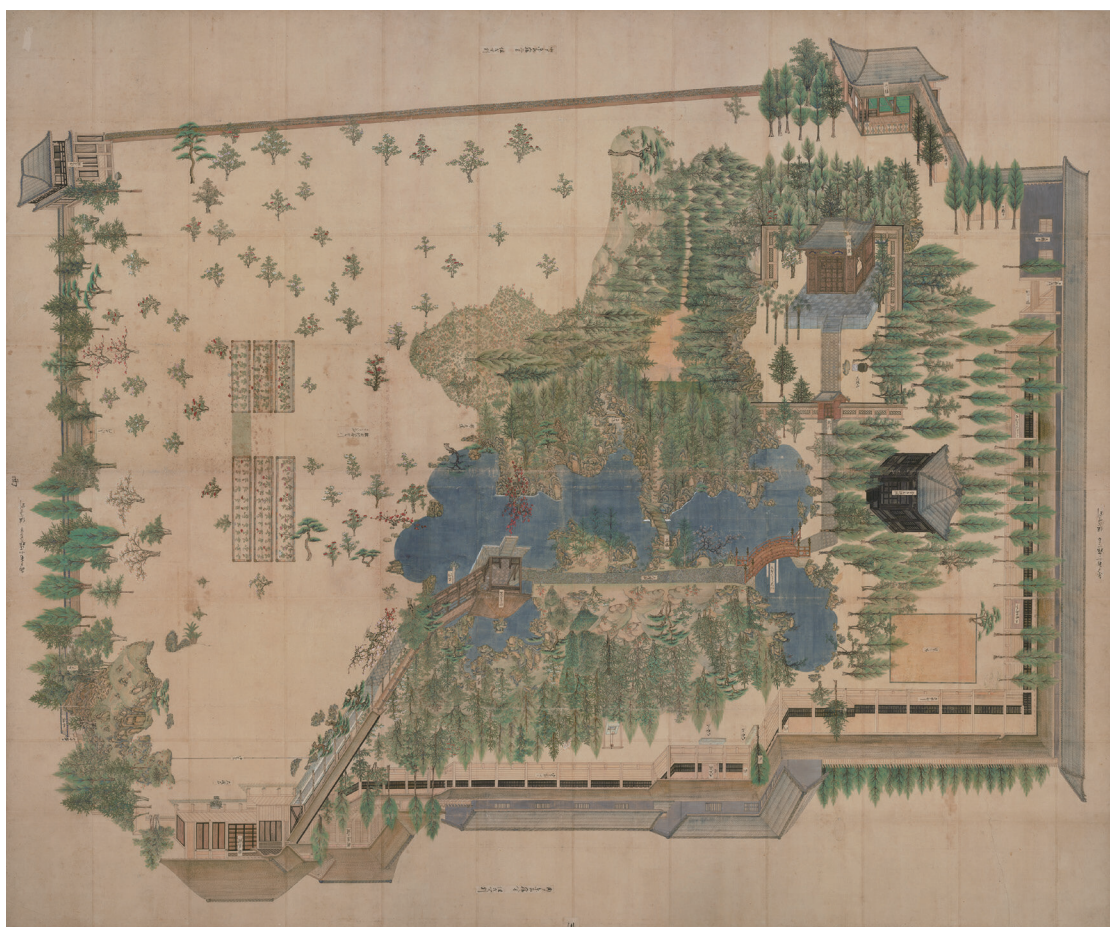




口絵3 「尾州二之丸御指図」(徳川林政史研究所蔵)



口絵 6 「中御座之間北御庭惣絵」(名古屋市蓬左文庫蔵)



口絵7 「御城御庭絵図」(名古屋市蓬左文庫蔵)

絵画史からみた「中御座之間北御庭惣絵」

京都工芸繊維大学特定教授・美術工芸資料館館長 並木 誠士

はじめに―問題の所在

名古屋城の二之丸庭園は、現在では往時の面影を留めていないが、尾張藩初代藩主徳川義直（一六〇〇―一五〇）によりつくられた庭園が基礎になっており、その後、一〇代斉朝（一七九三―一八五〇）により大規模に増改築された。明治の初めまでは、江戸時代以来の広大な姿で存在していたが、その後、陸軍省の所管に組み込まれ、さらに戦後は名古屋大学の校地として使われたのち、現在に至っている。この過程で、昭和二年（一九五三）に、当時庭園の姿を残していた範圍を中心として名勝に指定された。さらに、平成三〇年（二〇一八）には追加指定を受け、斉朝期に拡張された全域が名勝となった。この庭の成立・改変の経緯については、本書の他の論考で文献資料の解明により明らかにしつつある。^①

周知のように義直は、はじめ本丸を拠点とするも、元和三年（一六一七）には二之丸の造営をはじめ年内に完成させ、同六年には二之丸に移っている。以降、二之丸を居所とすることにより、ここが尾張藩政の中心となった。したがって、尾張藩にとっても義直自身にとっても二之丸は重要な空間であった。その庭園は、義直の考えを十分に反映した儒教的思想にもとづく中国風の造作であり、同時に、江戸時代に流行する大名庭園の先駆的位置を占めるものでもあった。義直の思想を反映した庭園は、その後、斉朝の増改築により、回遊式の和風庭園になったことがすでに

指摘されている。

本論では、この二之丸庭園を描いた「中御座之間北御庭惣絵」（口絵6、以下「惣絵」と略す^②）を絵画史研究の立場から分析することにより、庭園の成立についての文献史学からのアプローチに何らかの寄与ができないかと考えるものである。いいかえれば、名古屋城二之丸御殿とその庭園を歴史的に位置づけるために、「惣絵」からは何を読み取ることができるのか、という点が本論の主題となる。

以下、第一章で「惣絵」の概要を記述したうえで、第二章で、その描法を分析することにより、この「惣絵」がどのような方針のもとで制作されたかを指摘し、第三章では、「惣絵」に描かれたもの、描かれなかったものを分析することにより、「惣絵」の景観年代と制作年代についての推論を展開したい。そして、最後に庭園の表象としての「惣絵」の位置づけをおこなう。

第一章 「惣絵」概要

まず、そもそもこの「惣絵」には何が描かれているのか、ということを確認しておきたい。

後述するように「惣絵」にはさまざまな記載をとまう多くの紙が貼られている。しかし、そこには制作者、制作年代、制作の目的さらには本図の名称などを示す記述はない。いつから「中御座之間北御庭惣絵」と呼ばれたのかもはっきりしない。また、「惣絵」制作について語る文書・記録なども存在しない。しかし、この「惣絵」が二之丸庭園を描いていることは共通の理解となっている。二之丸、あるいは二之丸庭園を描いた他の絵図類と比較しても「惣絵」が二之丸庭園を描いていることにつ

いては疑念のはいる余地がない。

とはいえ、この庭園自体が現在に至るまで数度の改変を経ていることを考えれば、この絵が「どの時点の」庭園の様子を描き出しているのかを特定することは必須の作業である。ともあれ、まずは、画中に何が描かれているかを確認するために「惣絵」をみてゆこう。

「惣絵」は三四五・〇cm×四一二・五cmの巨大な「絵画」であり、当然のことながら複数枚の紙を貼り継いでいる。建物や塀により区画された「庭園」が全紙面の大半を占めるが、その外周の外側に六枚の紙が貼り付けられている。それぞれは「東ニテ南北三拾七間 但式寸割」（紙01、以下、番号は表1および図1に対応している）、「南ニテ東西五拾八間 但式寸割」（紙02）、「西ニテ南北四拾式間半 但式寸割」（紙03）、「北ニテ東西五拾九間 但式寸割」（紙04）、および「南」（紙44）「西」（紙45）である。「東」「北」も貼られていた可能性は高いが現在では確認できない。これらの貼り紙はこの庭園と方位の関係を示していると考ええるべきである。さらに、これらの貼り紙の記載により、この庭の実際の大きさもわかる。つまり、「惣絵」は、実際の庭の広さを踏まえたうえで、それを縮小して描いていることが明記されているのである。このような貼り紙の存在は、この「惣絵」が、鑑賞絵画というよりは実測図的な性格をもっていることを示している。その点では「絵画」というよりは「図面」に近い。

また、これも後述するように、この「惣絵」は、庭を複数の視点から描いているため、画面を見ただけでは、にわかにはその上下（天地）を決めがたい。先述の貼り紙のうち01、03の二枚はそれぞれ南側を上にして貼られているため、南を上にすることが意識されていた可能性はある。

しかし、この庭が二之丸御殿の北側に位置していたことがわかってるので、「御座之間」（紙35）という貼り紙のある御殿側（南）を下にして、つまり、「北」の貼り紙（紙04）がある長辺を上にする方が、現在の通例になっている北を上にする地図のあらわし方にもかなうため、以下では、北を上と考えて記述を進めることとする。

「惣絵」に何が描かれているかを知る手がかりとなるのは、やはり画面に貼られた貼り紙である。表1および図1に示したように、この「惣絵」には総計四五枚の紙が貼られている。そのなかには、先述の四方に配された貼り紙六枚が含まれる。残りの三九枚が庭のなかの何らかの構成物に関する記述である。

庭は大きく分けると、花壇を中心に比較的樹木がまばらな西部分と、一転して池を中心に樹木が重なり、建物が散在する密度の濃い東部分とから構成されている。西部分は平坦であるのに対して、東部分は起伏があるようだ。南側は御殿であり、その西側の庭に面したところに「御座之間」（紙35、図2）とそれに続く「御居間」（紙38、図3）がある。その居間の近くには、小高く盛り上がったところに複雑な形状の岩を組み合わせた石組（図4）があり、そのかたわらには蘇鉄が植えられている。ここが居間からの見どころのひとつであった可能性は高い³。そこから北へは樹木のまばらな平地がひろがり、南北のほぼ中央部分には整然と区画された花壇（図5）がある。北西隅には義直の書斎とされる「迎涼閣」（紙39、図6）と呼ばれる建物がある。東部分に目を転じると、東北隅には「竹楼」（紙12）があり、東側・南側には庭に面して長廊下がある。南の御殿側から庭をみると、手前には井戸があり、その周囲には樹木が生い茂り、さらにその向こうに池があり、その池の向こう側が小高い丘

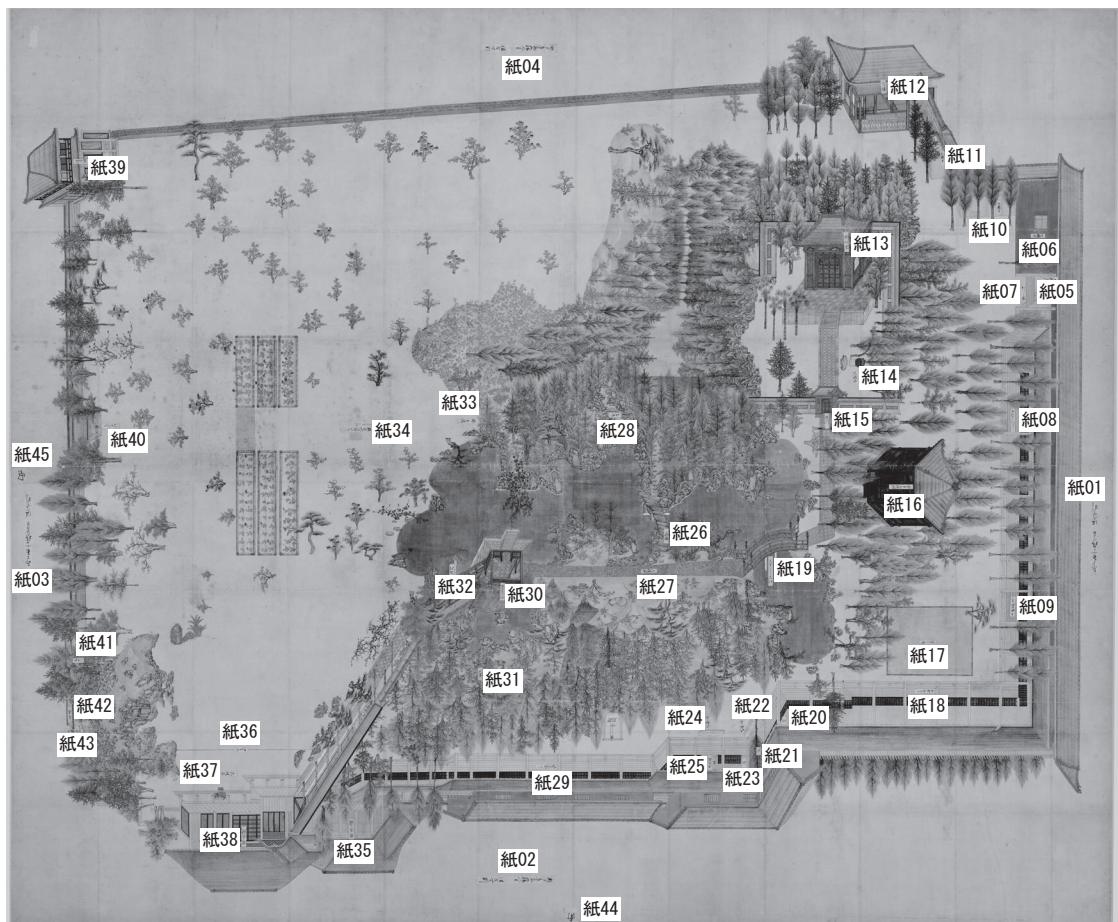


図1 「中御座之間北御庭惣絵」(名古屋市蓬左文庫蔵、一部加工)

表1

貼り紙番号	記載事項
01	東ニテ南北 三拾七間 但式寸割
02	南ニテ東西 五拾八間 但式寸割
03	西ニテ南北 四拾貳間半 但式寸割
04	北ニテ東西 五拾九間 但式寸割
05	御長屋門
06	御勝手
07	わたし橋
08	御なかろうか
09	御長廊下
10	御勝手
11	御勝手
12	竹楼
13	御祠堂
14	大礖石
15	御門
16	金声玉振閣
17	御まり場
18	御長廊下
19	式本なから石柱
20	同
21	同
22	御ふみ石

貼り紙番号	記載事項
23	同
24	御ふみ石
25	御土蔵
26	石橋
27	大礖石
28	石橋
29	御なか廊下
30	四達堂
31	滝口
32	石柱
33	御矢場
34	惣白地の分かち川／まき石
35	御座之間
36	伊豆石
37	大礖石
38	御居間
39	迎涼閣
40	うつみ門
41	土戸
42	木蔵
43	御勝手口
44	南
45	西



图 2

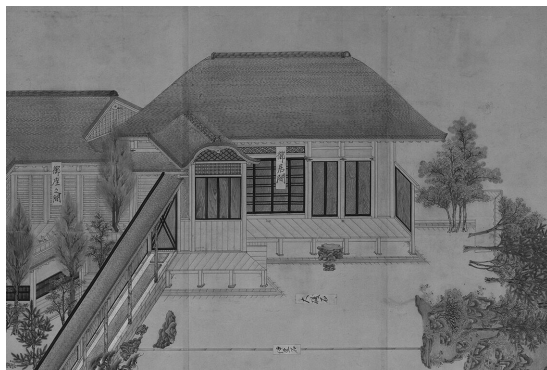


图 3

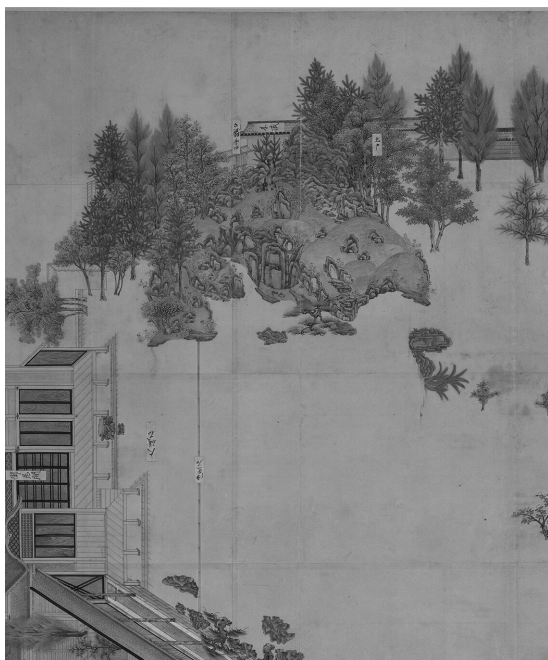


图 4

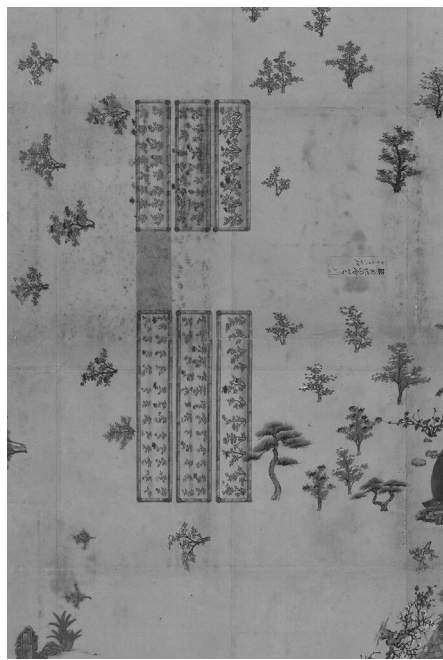


图 5



图 6



图 7



图 8

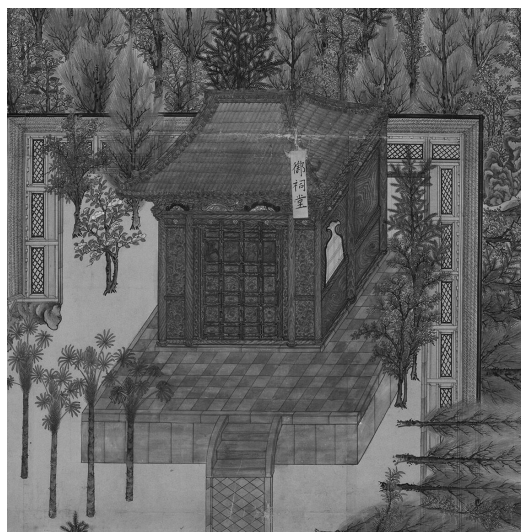


图 9

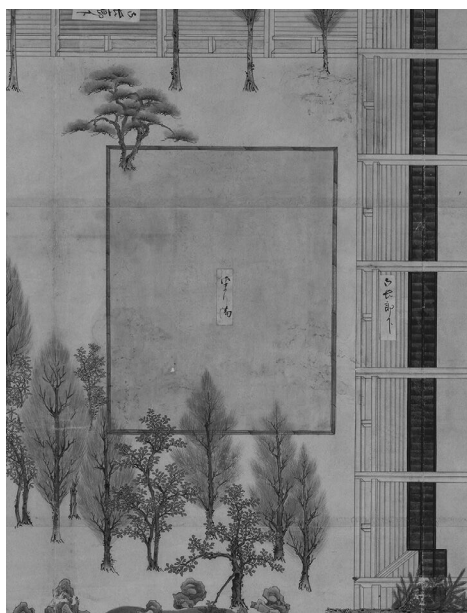


图10



图11

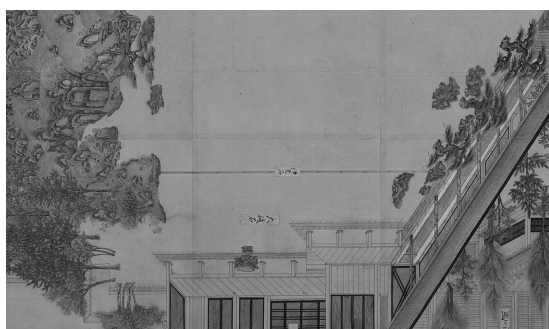


图12



图13



图14

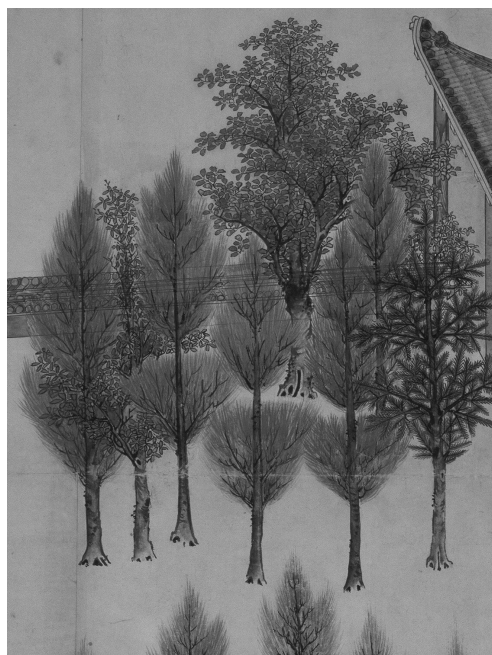


图15



图16



图23



图24



图25

になっている。御座之間と御居間とのあいだあたりから廊下が池に向かつて斜めに伸びており、その途中では、かたちのおもしろい松や岩さらには梅樹^④を眺めることができるようになっており、廊下は池に張り出した「四達堂」(紙30、図7)に続いている。その四達堂からは池を眺めながら大磯石敷きの小道を通って東側の木橋にたどり着く。その木橋を渡った先には、この庭における主要な建物である「金声玉振閣」(紙16、図8)があり、北に石畳の径を進むと「御祠堂」(紙13、図9)に続く。また、四達堂から木橋に至る小径の途中には、左にわかれ、石橋で池を渡り対岸の丘に登る道が続いている。その他、蹴鞠のための「御まり場」(紙17、図10)や弓の修練の場であった「御矢場」(紙33、図11)などがある。

庭に貼られた紙のなかには、四達堂、御祠堂、金声玉振閣といった明らかに固有名詞であると判断できるものがある。これらは、この庭独自の建物であり、庭のなかで重要な位置を占めることは明らかである。具体的には、義直の儒教思想を示すのは、これらの建物である。また、矢場、まり場、石橋、滝口のように普通名詞ではあるが、この庭においては場所や材質を特定する固有名詞ともいえる紙がある。これらの貼り紙により、庭全体のなかのどこに何があるかが明確に示されるのである。さらに「大磯石」(紙27、37、図12)「伊豆石」(紙36、図12)など、庭におかれた石の産地を特定するような記述もある。このことは、庭づくりにあたって、石の材質にこだわっていたことを教えてくれる。また、庭東側の木製の橋の下部分には「式本ながら石柱」(紙19)とあり、橋脚部分が石造であることが記されており、材質へのこだわりがわかる。

以上が「惣絵」に描かれているものの概要であるが、画中の貼り紙の

記述からは、「惣絵」が、ある段階での庭の構成物の位置関係やそれぞれの材質なども含めて克明に再現しようとしている様子が浮かび上がってくる。次章では、その点について絵師の描き方に着目して考えてみたい。

第二章 「惣絵」の制作方針

前章でみたように「惣絵」は庭の様子を克明に再現しようとしていることがわかった。そこには当然発注者の意図があるが、ここではそのような指示のもとに実際に制作を担当した絵師がどのような描き方をしているのかについて確認をしておこう。

「惣絵」には、この時期の庭の通例として、いくつかの石組が描かれている。代表的なものは庭の西南にある蘇鉄のある石組(図4)であるが、そのほかにも、中央の池の南側の小径の両側(図13)や池の滝口^⑤のあたり(図14)などの石組も、明らかに人工的に組まれたものである。そして、個々の石組をみると、それぞれは個性的な形状を示しており、実際の石組を再現したかのようにもみえる。少なくとも、江戸時代のやまと絵系の風景にも水墨画系の山水にも同様の表現を認めることはむずかしい。しかも、さきほどの貼り紙のところで紹介したように石の産地をも記している例があることから考えれば、この庭における石への強いこだわりとそれをできるだけ忠実に記録しようとする「惣絵」の絵師の姿勢がわかる。

また、滝口^⑤のところが典型的であるが、樹木に関しても実際の種類がわかるように描き分けられている(図14)。とくに、樹木をあえて重なり合わないように描いている点は、実際の樹木の生え方にもとづいていると

いうよりは、どこに、どのような樹木が植えられているかを意図的に示していることをものがたる(図15)。このように樹木を複数の塊ではなく、できるかぎり単体としてかたちを認識させようとするかのようにあらわす表現も、同時代のやまと絵や水墨画の表現とは本質的に異なるものであり、「惣絵」の表現上のおおきな特質といってもよいだろう。記号的ともいえるこのような樹木の描法により、庭のどの部分にどのような樹木が生えているかを認識することができ、庭における個別的なもの、特定の構成物については、貼り紙をつけることにより、その名称や特徴が明示されることになるが、絵図の絵図たる所以を考えれば、岩や樹木については、貼り紙ではなく「絵」で示すという手段がとられたことは想像に難くない。居間から四達堂に向かう廊下の傍らに植えられた松や梅の特徴あるかたちもある程度実物に即していると考えるべきだろう。

周知のように作庭をする場合、どこにどのようなかたちの石、岩を置くか、どこにどのような植物を植えるかについては、かなり綿密なプランをつくる。早くは平安時代の『作庭記』に淵源をもち、江戸時代に流行する大名庭園において洗練されたかたちで示されるそのような石・岩や植栽についてのこだわりは、二之丸庭園についても、当然意識されたと考えられる。二之丸庭園に関していえば、造営当時の庭には、当然義直の「好み」が反映されていたと考えてよいし、だからこそ、斉朝は、自分なりの庭のイメージをもって増築・改修をおこなったと考えてよいだろう。

以上の点を考え合わせると、「惣絵」の表現上の第一の特徴は、二之丸庭園という特定の庭の様相をできるだけ忠実に図示しようとしている点にあることがわかる。

そのことを示す例をひとつあげておこう。先述のように画中には御祠堂(図9)が描かれている。孔子像ほかを祀って義直の思想を具現化しているともいえるこの建物は、庭のなかでもとくに重要な存在であるが、しかし、この巨大な「惣絵」のなかにあつては、さほど大きくはみえない。「惣絵」は、掛軸形式に表装された形跡がないため、床にひろげて見るといのが唯一の鑑賞方法であつたはずである。そして、そのように見る限り、たとえば、(絵図を踏まずに)この御祠堂をつぶさに鑑賞することは難しい。その御祠堂は木造建築であることを強調するかのよう、木目まで詳細に描かれている。実際の木目を写しとっているとは思えないが、たんに木造であるというだけではなく、木目を際立たせるような造作になつていた可能性はある。そして、ここで注目すべきは、扉に描かれている四神(図16)である。木目が強調されていることにより注意しないとわからないが、正面の扉には明らかに青龍・朱雀・白虎・玄武の四神が描かれている。御祠堂の扉に四神が描かれていたことが記録に残っているか寡聞にしてわからないが、おそらくは実際に描いてあつたか、あるいは浮き彫りでつくられていたと考えるべきだろう。つまり、巨大な「惣絵」の鑑賞者にとつては見ることがむずかしいとしても、あえて描かれているこの四神からは、実際にあるものではない限り、そのように描くという絵師の姿勢を感じることができる。この御祠堂の表現からは、中心的な特定の建物をあえて強調・誇張することなく均質な視点から描き、しかも、個々の構成物の細部に至るまで絵と文字とで克明に表現しようとするある種の客観性が伝わってくる。このような描き方が求められたのは、この「惣絵」が庭の「現状」を明示するための「資料」として用いられた可能性を示唆する。したがって、「惣絵」は一



図17 国宝「上杉本 洛中洛外図屏風」(右隻) (米沢市〈上杉博物館〉蔵)

種の庭の記録としてみるべきだろう。これは「惣絵」を考えるうえで、重要なポイントになる。

第二の特徴は、「惣絵」における庭全体および細部の捉え方である。

まず、「惣絵」が庭全体を真上から俯瞰して描いている点を指摘する必要がある。たとえば、定型的な洛中洛外図の一例である米沢市上杉博物館蔵「上杉本 洛中洛外図屏風」(右隻) (図17) を例にとれば、京都のまちを俯瞰的にとらえてはいるが、まち全体は斜め上方から眺めた視点で表現されており、真上からではない。したがって、町通りや建物などは水平方向と右上がりの斜め線であらわされる。それに対して、「惣絵」の場合は、東西南北各辺の縮尺が同一であり、真上からの視線でとらえている。とはいえ、個々の建物や樹木などの構成物がすべて真上からの視点で描かれているわけではない。では、個々の構成物はどのように描かれているのだろうか。

具体的に、金声玉振閣(図8)と御祠堂(図9)を見てみよう(口絵6参照)。

御座之間を出発点として視点を移動させると、渡り廊下を通って四達堂に行き、さらに右へ大磯石の道を通って池の南側を通って木橋を渡るとすぐ右手に金声玉振閣がある。この金声玉振閣は西から東を見る視点で描かれており、周囲の樹木もここでは左から右を見た視線(つまり、西から東を見た視線)で描かれている。そこから左へ目を向けると石畳があり、それをたどると「御門」(紙15)と貼り紙のある門に行き当たる。ここまでの樹木は西から東の向きに描かれているが、その門を過ぎると、樹木は南から北を見た視線で描かれ、その石畳の先には御祠堂が描かれている。金声玉振閣は八角形の建物であるために側面観はとらえにくい

が、御祠堂は先述の四神の描かれた正面扉を道に正対させており、側面は斜めに右側面をみせるかたちで描かれている。このように主要な建物である金声玉振閣と御祠堂だけを見ても、両者が異なる視点からあらわされていることがわかる。そして、それは、あたかも庭をめぐってゆく人の視点に合わせているかのような表現になっている。このような本図の描き方を回遊式視点と呼ぶことにしよう。さきに指摘したように、「惣絵」は上下を決めにくいというのは、このような回遊的な視点に由来する。

日本の絵画史を概観したとき、絵巻のように巻いてゆくにしたがい場面が変わり、それにともない視点が変化してゆくような絵画を別にすれば、回遊式視点のようにひとつの画面に複数の視点から見た建物や樹木を描く例はほとんどない。「惣絵」は画面全体が巨大であり、全体を一望する見方とは別に、図面的に細部を追ってゆく見方が要求される性格

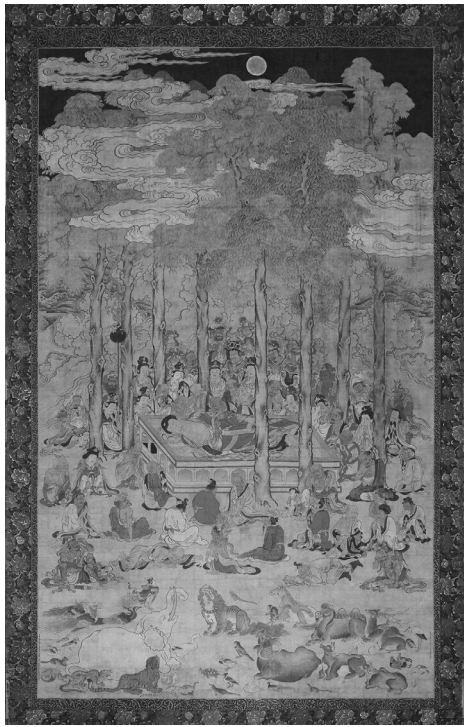


図18 「紙本著色 大涅槃図」(東福寺蔵)

のものである。そうではあるが、巨大であること自体が回遊式視点を要求しているわけではない。日本絵画史上で、「惣絵」に匹敵するような大画面絵画を例にとっても、「大涅槃図」(東福寺蔵、一一二〇・〇cm × 六〇〇・〇cm、図18)は通例の涅槃の情景を大きく描いているし、狩野永徳の「唐獅子図」(右隻)(皇居三の丸尚蔵館蔵、二二三・六cm × 四五一・八cm、図19)も二頭の巨大な唐獅子を画面いっぱい描いている。つまり、画面が大きくなると同時に描写対象もまた大きくなるので、視点をあえて回遊させる必要はない。また、大画面における細画表現に特徴がある洛中洛外図の一例である「上杉本 洛中洛外図屏風」(右隻)(一六〇・六cm × 三六四・〇cm、図17)などは、町並みを目で追っていくことはあっても、視点の方向は一定である。つまり、「惣絵」はそれら通例の絵画とは異なる論理で描かれていると考えてよいだろう。それが先述のように「図面」と称した所以であり、画中にあつて庭を愛でる人が描かれていない点も図面的な性格を消極的に補強するだろう。

上記のような「惣絵」に近い視線を示すのは、地図的な絵画である。上方から俯瞰して特定の場所を描く作品としては、早くに天平勝宝八年(七五六)に制作されたことが判明している「東大寺山界四至図」(正倉院、図20、挿図は奈良女子大学学術情報センター蔵の模本)が存在している。この山界四至図は、全体としては上方からの俯瞰視で描き、大仏殿や千手堂など東大寺境内の建物は立面図で描いている。さらに、元亨三年(一三三三)制作の「称名寺絵図並結界記」(称名寺蔵、図21)でも同様に、全体をとらえる上からの視点と建物を立面図としてあらわす視点が混在している。このような作品により、上方から描く絵画の系譜が存在していることがわかる。それらは、ある場がどのような建物に



図19 国宝「紙本金地著色唐獅子図」(右隻)(狩野永徳/16世紀/六曲一双)(皇居三の丸尚蔵館蔵)

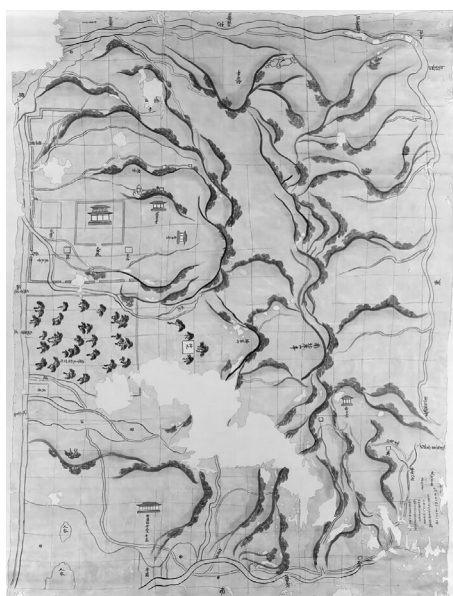


図20 「東大寺山堺四至図 模写本」
(奈良女子大学学術情報センター蔵)

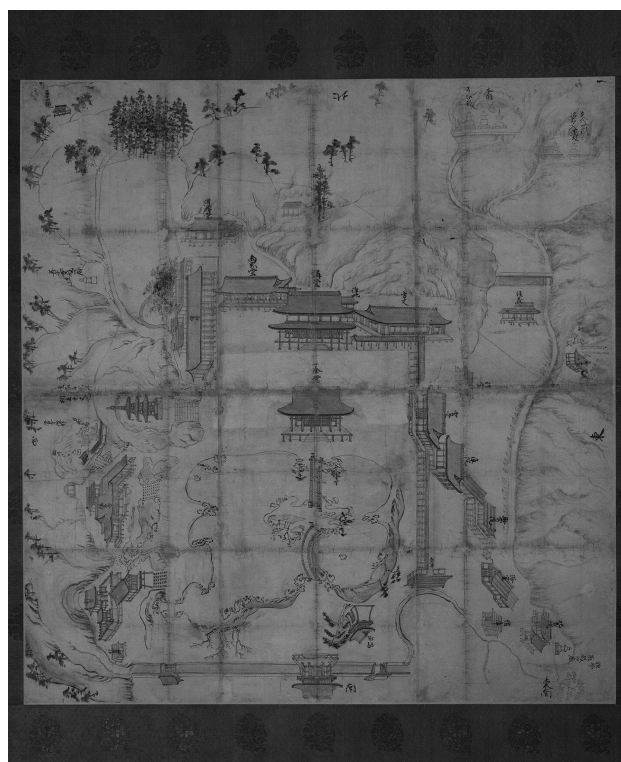


図21 重要文化財「称名寺絵図並結界記」
(称名寺蔵〈神奈川県立金沢文庫保管〉、
写真提供・神奈川県立金沢文庫)

より構成されているかを平面図として示すための、つまり、ある場の範囲やその構成要素の位置関係を示すことに主眼をおいて表現したものであり、「地図」に近い。これを仮に絵図と称すれば、八世紀にはじまる絵図の系譜は、上からの視線で境内をとらえながら、東大寺の例のように、建物はその向きを変えながら正面向きでとらえている。このような表現は、図面に接近している「惣絵」にも共通する。「東大寺山堺四至図」や「称名寺絵図並結界記」の周囲の山は単純化された稜線で描かれているが、それは両図が、どちらかといえば建物の位置関係（伽藍配置）を示すことが主眼であるために周囲の自然景の表現にはあまり頓着をしていないことによる。一方で、「惣絵」の方は、庭が描写の中心的な対象となっているために、樹木や石組みなどの描写が丁寧かつ詳細になっており、この点が両者の相違といえよう。

また、回遊的視点を踏まえて樹木の描き方を見てゆけば、御殿から斜めに四達堂に向かい、そこから大礪石の小径を東に進んで木橋を渡り金声玉振閣の前を通り、そこから北に進んで御門を抜けて御祠堂にたどり着くのがこの庭における中心的回遊ルートであった可能性が高い。

以上のように「惣絵」は、絵図の系譜に位置づけられる上方からの視点と回遊式視点とを組み合わせて表現しており、しかも庭の「記録」としての性格を強くもつために、庭の様子を克明に描いた作例であることがわかる。

第三章 「惣絵」の景観年代と制作年代について

以上のように、本図は二之丸庭園の実際の様子を、その縮写も含めてできるだけ正確に写し留めようとしていると考えられる。このような本

図の性格を確認したうえで、つぎに制作年代について考察してみたい。

ここで気をつける必要があるのは、描かれている情景が示す時期（景観年代）と実際に描かれた時期（制作年代）とは、かならずしも一致するものではないという点である。後者が前者よりも早くなることはないが、絵画制作には「粉本」といわれる手本を写すことがしばしばあり、それにより制作年代が景観年代より遅れる場合もでてくる。

■景観年代

まず、景観年代について先行研究をもとに考察する。

この庭園について記す早い時期の記録が林羅山（一五八三—一六五九）により残されている。詳細は本書の堀内論文を参照していただきたいが、『羅山先生文集』第六四（拝尾張聖堂）によれば、寛永六年（一六二九）十二月六日に林道春（羅山）がこの二之丸庭園を訪れた際に、「聖堂」と「文庫」をみたことがわかる。惣絵に記されている御祠堂は、この時の聖堂にあたり、金声玉振閣が文庫にあたると考えるのが妥当であろう。

御祠堂は孔子を祀る聖堂であり、この聖堂に祀られていた孔子像ほかとそれを収めた厨子が徳川美術館に現存している。『羅山先生文集』には「蒔絵塗小厨子」に安置された「金像の堯舜禹周公孔子」を拝したと記されている。一方、金声玉振閣は、義直による儒教思想への傾倒を端的に示す建物で、鶴飼尚代によれば「金声玉振」は『孟子』に由来する語である⁶⁾。

御祠堂、金声玉振閣は、義直の儒教思想への傾倒を反映したものであるが、一〇代斉朝による増改築までに撤去されたことがわかっている。

実際に増改築後の二之丸庭園の様子を描いたことがわかる江戸時代後期に描かれた「御城御庭絵図」(名古屋市蓬左文庫蔵、図22)などにはこのふたつの建物は描かれていない。したがって、「惣絵」は、少なくとも羅山がこの庭を訪れた寛永六年一二月を上限として、斉朝による増改築以前の庭の様子を描いていることは明らかである^⑦。また、井上光夫や堀内の指摘によれば、二之丸庭園の聖堂(御祠堂)造営に堀杏庵(一五八五—一六四三)が関与していた可能性があり、そうすると、御祠堂は杏庵が義直に招かれた元和八年(一六二二)から寛永六年のあいだに造営されたと考えることができる。その場合、わずかであるが上限をあげることもできることになる。

つぎに、景観年代の下限について考えてみたい。

そこで注目したいのは、惣絵のほぼ中央、南の御殿側から石橋で池を渡り、そのまま真つ直ぐに登っているように描かれている階段(図23)であり、その先にある更地(図24)である^⑧。

池のほぼ中央に位置する石橋を南側から対岸に渡ると、そこから樹木のあいだにほぼ直線で段がつけられていることがわかる。段の両側は、はじめは石組であるが、やがて樹木に変化している。この段は、明らかに人工的につくられたものであり、やがて樹木に覆われるが、ちょうどそのあたりに塀かと思われる構造物がいったん描かれたのちに消されているように見える部分がある(図25)。「惣絵」の制作姿勢を考えると、この塀は実際に存在したものであり、それを意図的に削除・修正した可能性がある^⑨。これを塀と考えれば、そこには、上の更地への入り口にあたる門などが描かれる予定であったと考えることができる。よく見ると池の畔にはじまった段はここまで続いている。段である限りは、これは

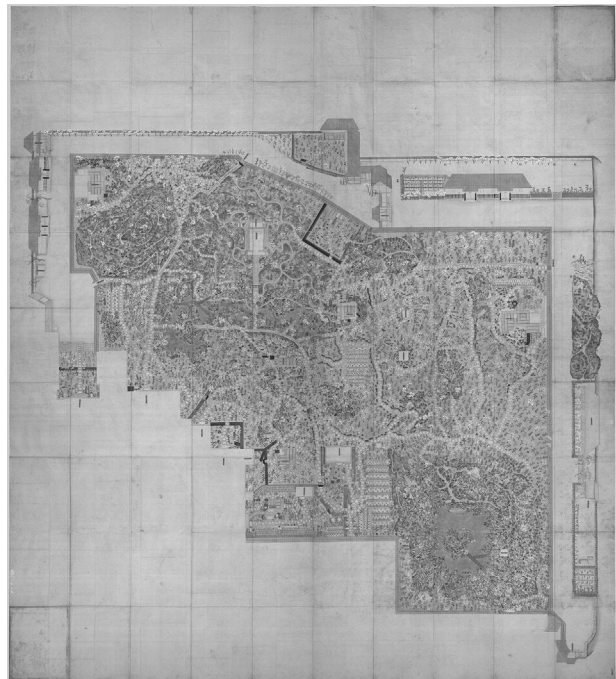


図22 「御城御庭絵図」(名古屋市蓬左文庫蔵)

池の面から上方へと地面があがっていると考えるのが自然であろう。そして、その先、つまり段が終わったあたりから更地が広がっている。

庭の構成、樹木などの表現から考えて、ここは小高い山となっている可能性が高く、この頂上部分が明らかに人工的に「開かれ」ている。庭の構成から考えても、最重要の位置と考えられるこの更地の部分は、なんらかの儀式、行事の場であるか、あるいはなんらかの建物を予定している場所と考えるべきだろう。とくに、更地の中央部分は長方形に地面の色が変わっている。つまり、この更地には、なんらかの建物がつくられることがすでにプログラムされていて、まだ着手されていない状況を想定することができるのではないだろうか。

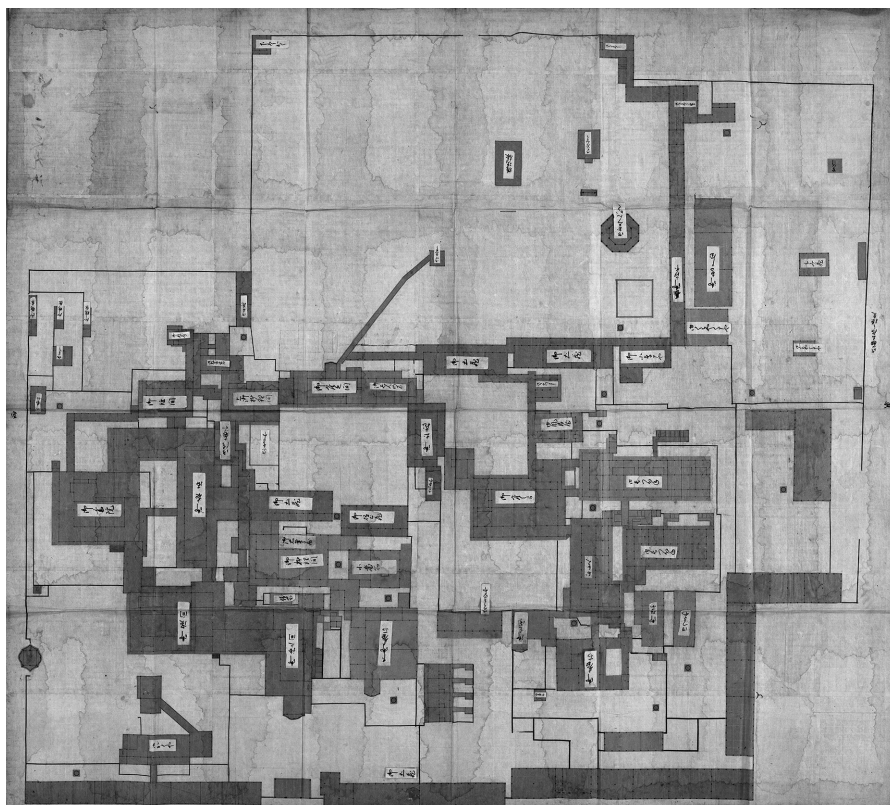


図26 「尾州二之丸御指図」(徳川林政史研究所蔵)

この更地の部分には何も描かれていないが、本図が庭の様子を正確に描き出しているという前章での結論を前提に考えれば、ここには「何もない」ことに意味があったと考えることが自然だろう。更地の広さは御祠堂や金声玉振閣の部分に比べると若干狭い。

その点で着目したいのは、堀内が指摘する「権現山」の存在である。

江戸時代前期に制作されたとされている「尾州二之丸御指図」(徳川林政史研究所蔵、図26、口絵3)には堀内も指摘するように「御せいじんどう(聖人堂)」「御玉しんかく」「権現様」が描かれている。そして、この更地の部分には図面の平面上に四角く建物があることが示されて「権現様」と記されている。「尾州二之丸御指図」は、御祠堂、金声玉振閣、四達堂の位置関係が「惣絵」とほぼ重なることを考えれば、「惣絵」における更地はやはり「権現様」を建てるための敷地であったということになる⁽¹⁰⁾。

堀内によれば、その「権現様」は東照大権現の可能性が高い。寛永十一年(一六三四)の徳川家光の尾張来訪に合わせて、その前年の寛永一〇年から二之丸の改修がおこなわれ、その際に「尾州東照宮御神体」が権現山に勧請されたとする。この堀内説を踏まえれば、「惣絵」は、寛永十一年が下限となる可能性がある。

「惣絵」制作の時点で権現様の勧請が完了していれば、つまり、ここに何らかの建物ができていれば、それは藩主にとっても、この庭にとっても重要なものであるから当然「惣絵」に描き込んだと考えられるし、貼り紙を貼っていた可能性も高い。それが無いということは、勧請が決定する前の段階、たとえば勧請するための場所の提示(伺い)のようなケースを考えることも可能かもしれない。「惣絵」制作の目的について、ここで考察を加える余裕はないが、庭の様子を忠実に描いている「惣絵」であるからこそ、このような推測が可能となるのである。

以上の点から、「惣絵」の景観年代は、『羅山先生文集』から判明する寛永六年一二月を上限として、権現様が勧請される前の寛永十一年を下

限とするきわめて限定された期間であることがわかる。

■制作年代

一般的にいつて、絵画作品の制作年代が決定できる要因は主としてふたつある。ひとつは外在的要因であり、その作品の制作事情、理由、目的、経緯などを記した文書・記録類が存在すること。それも、同時代の信憑性の高い史料が望ましいことはいうまでもない。そして、もうひとつが、作品自体に記される内在的要因である。これは、その絵画の筆者自身が記す年紀、落款などや奉納者が記した年紀などである。外在的要因と内在的要因が合致すれば、その絵画の制作年代はほぼ確定するといつてよいだろう。

ところが、そのような例は現実にはほとんどないのが実状である。その場合、どのように制作年代を検討するのかというと、そこにも大別してふたつの方法がある。

ひとつは、支持体としての紙や絹、顔料などを化学分析することである。この場合は、非破壊であることが望ましいのはいうまでもないが、実際には機器の準備など大掛かりになるためにその実施は容易ではない。また、化学的に分析をしたとしても、制作年代がピンポイントで特定できるわけでもなく、あくまでも大枠が示されるにすぎない。

もうひとつは「目」が重視される様式的判断である。様式的判断にも、紙や絹や顔料などについての経験的な判断が含まれる場合があるが、大きなウェイトを占めるのは、描写方法、色彩感覚など、絵師の習性からなる絵画の「様式」を視認の範囲で判定するものである。

「惣絵」の場合、外在的要因、内在的要因は存在しない。したがって、

非破壊検査をしないかぎりには、様式的判断に頼らざるをえない。しかし、「惣絵」の場合、様式的判断も難しいという特殊事情がある。それは、一般的な絵画が、絵師の作品としてその描法上の特徴―たとえば人物の面貌表現であるとか、樹木の描き方であるとか―をとらえやすいのに対して、「惣絵」の場合、前述のように現実の庭に生えている樹木の種類や石組の実際のかたちがある程度まで判明するように描かれているため、絵師個人の属性にかかわる特徴あるいは流派としての特徴が抑えられている。つまり、絵師の個性を読み取ることがむずかしい特殊な制作状況であつたことを想定すべき作品なのである⁽¹⁾。

そのことを踏まえたうえで、ここでは、前記した景観年代との関係で表現様式を考えてみたい。視認の範囲では、積極的に制作年代を景観年代に重ね合わせることができないわけではないが、「惣絵」の様式は、寛永六年から同一一年までとする景観年代の期間に制作されたと考えることに大きな矛盾は感じられない。つまり、「惣絵」の制作を景観年代と近い時期、少なくとも江戸時代初期とすることが可能であると考えたい。現時点で「惣絵」の制作年代について絵画史の立場からいえることは以上にとどまる。今後、非破壊検査などが導入されて、より客観的に制作年代が規定されることが望まれる。

おわりに―庭園画の時代に

平成二九年（二〇一七）に静岡県立美術館で「美しき庭園画の世界―江戸絵画にみる現実の理想郷」が開催された。鑑賞絵画としての庭園画が、一七世紀後半―一八世紀初頭に中国絵画の影響のもとに成立したことを明確に示す展覧会で、以降、庭園画というジャンルが学会でも共通

認識されるようになった。

この展覧会カタログの冒頭には「江戸時代の日本には千を超える大名庭園がひきめく世界にも類稀なる庭園都市・江戸が誕生した」とある。そして、「庭園の美しさを絵に留めたい、普段眼にすることができない名園を絵で見たい、あるいは、庭園における交流を絵に残したいという人々の需めによって、江戸時代には数多くの〈庭園画〉が描かれました」としている。たしかに、東京には、いまでも江戸時代の大名庭園の名残を留める名園が数多くあり、われわれの眼を楽しませ、憩いの場となっている。

静岡県立美術館の展覧会カタログに収録されている作品に巻物形式が多いのは中国の画卷形式に触発された面があるとはいえ、巻きながら鑑賞する形式が実際に庭をめぐる楽しむ経験を正しく反映しているからであることはいうまでもない。そして、このような「庭園画の時代」の幕開けの時期に描かれたもうひとつの庭園画、すなわち「庭園絵図」とでもいえる作品が、この「惣絵」であった。

一連の庭園画と「惣絵」とは明らかに性格の異なるものではあるが、庭の植栽や構成物を克明に描く「惣絵」のあり方は、「記録」としての正確さを優先させながらも、たんに図面的に仕上げるのではなく、あきらかに庭を愛でる視線を内包している。そして、それは庭園画を描かせる思いにも通じるものである。美しい庭をつくり、そこでみずからの思いや趣向を存分に発揮することは、大小を問わず江戸時代の造園に通底する考えであった。大名庭園の発達は江戸時代初期以降のことにはなるが、「惣絵」は、その最初期にあって、権現様を勧請する場を示す図という想定される用途を超えて、庭園に対する愛好心にあふれた作品に仕

上がっているということが出来るだろう。

註

- (1) 名古屋城二之丸研究の現状については、筆者も参加した名古屋城調査研究センターシンポジウム4「十七世紀の名古屋城―二之丸のすがたをさぐる―」(二〇二四年十一月十日、於…イーブルなごやホール)の各報告(本書所収各論考)を参考にした。
- (2) 「惣絵」が掲載されているおもなカタログ類には下記のものがある。
 - ◇「蓬左文庫名古屋移管五〇周年 尾張徳川家の絵図―大名がいだいた世界観」(名古屋博物館、二〇〇〇)
 - ◇「名古屋城特別展 巨大城郭名古屋城」(名古屋城、二〇一三)
 - ◇井上光夫『文化財叢書九七号 中御座之間北側御庭惣絵考 名古屋城二之丸創建時における庭園の変遷』(名古屋市教育局委員会、二〇一三)
 - ◇「徳川義直と文化サロン 尾張家初代義直生誕四〇〇年」(徳川美術館、二〇〇〇)
 - ◇「知られざるサムライ・アート 大名庭園展」(広島県立美術館、二〇〇九)
 - (3) 「金城温古録」(名古屋市教育局委員会、一九六五―六七)「御城編之七 御奥部」に「北御庭 中御座之御間北東、御庭内の惣称なり、蘇鉄御庭は中御座之御間正北の辺、蘇鉄多し、故に称ふ」とある「蘇鉄御庭」にあたると考えてよいだろう。
 - (4) 画中でとくに印象的に描かれているこの梅は、『金城温古録』「御城編之六 御奥部」に「鶯宿梅 北御庭、中御座之間北面御駕籠台前東に在て曲水の御間よりも程近く植置せらるゝ。往初、敬公御遺愛の樹也。文政の始頃、除めとぞ」とある義直遺愛の梅樹である可能性がある。義直の樹木愛好については、朝日美砂子氏によりご教示を得た。
 - (5) 前掲註(3)。
 - (6) 名古屋市政資料館『新修名古屋市史だより』三三、二〇一四。
 - (7) 井上掲書には、林羅山が『羅山先生全集』のなかで御祠堂を「尾陽聖堂」と記したために、次第に「御祠堂」の名称が忘れられた、とある。そうであれば、「御祠堂」

と貼り紙に記す「惣絵」は、造営当初の記憶が薄れていない時期、さらに、義直に近い場で制作された可能性が高いだろう。

- (8) この更地の地面の色は「惣絵」における東南の「御まり場」とともに、他の部分の地面の色とは異なる赤みのある色彩で塗られている。そして、このまり場には、現状では東北の隅に松が一本描かれているが、東南、西北、西南の隅には松を一旦描いてから消している痕跡が認められる。「権現様」のための更地と同様にまり場もこれから造成する用地であった可能性もある。ただし、まり場には貼り紙が貼られている。なお、「惣絵」のなかで描き直しが認められるのは更地とまり場であり、このことと地面の色とが関連する可能性もある。今後の検討課題としたい。

なお、更地と「御まり場」の地面の色が共通していることについても朝日美砂子氏に指摘を受けた。

- (9) この塀は、御祠堂の前の塀の描き間違いという可能性もないことはない。

- (10) 「御城御庭絵図」にも、この更地の部分には社殿が描かれており、さらに、そこに名はる石壇の途中には鳥居が設けられている。この鳥居の位置が「惣絵」における塀の描き直しの位置と重なることも可能である。

- (11) 対象の忠実な再現が要求される肖像画の筆者判定にあたり、画家（絵師）の個性や筆癖があらわれやすい細部に着目をするモレツリ法とよばれる分析方法があるが、「惣絵」でそれを試みることはむずかしい。

- (12) 『美しき庭園画の世界：江戸絵画にみる現実の理想郷』（静岡県立美術館、二〇一七年）。

謝辞 資料画像掲載にあたっては、所蔵者・所蔵機関・関係機関にご高

配を賜った。末筆ながら記して御礼申し上げます。