

江戸時代〈庭園画〉史 序説

—江戸・関西画壇における庭園画様式の成立と展開—

野田 麻美（静岡県立美術館）

An Introduction to the History of Garden Paintings in Edo period:
The Establishment and Expansion of Garden Paintings in Edo and the area around Kyoto
NODA Asami (Shizuoka Prefectural Museum of Art)

1. はじめに

日本絵画史上、江戸時代は、さまざまなモチーフが新たに持ち上げられ、いくつもの新しい主題が成立した時代であった。とりわけ、本稿で取りあげる〈庭園画〉は、江戸時代には風景画のなかでも主要な画題となり、一大ジャンルに成長した、江戸絵画史上特筆すべき主題と言える。しかしながら、これまで〈庭園画〉という主題がいかにして成立し、どのような発展を遂げたかという問題について、本格的に、包括的に論じられてこなかった。本稿では、〈庭園画〉というジャンルの成立と展開の具体的様相について、江戸と関西画壇の庭園画を中心に論じ、江戸時代における〈庭園画〉史の概観を試みる¹⁾。

まずは、江戸時代の〈庭園画〉の研究史を簡単に振り返り、庭園画研究に関する課題を整理したうえで、本稿の概要を述べる。江戸時代〈庭園画〉史の研究は、大名庭園研究史と密接に関わる形で進展してきた。過去に開催された大名庭園に関する展覧会では、大名庭園を描いたいくつもの絵画が紹介されている²⁾。これらの展覧会は、大名庭園そのものに焦点を当て、絵画だけでなく、絵図、出土品、関連する歴史資料など、さまざまなモノを紹介することで、大名庭園研究に大きな成果をもたらした。筆者は、それらの研究を異なる観点から展開させるべく、『美しき庭園画の世界－江戸絵画にみる現実の理想郷』展（於 静岡県立美術館 2017年。以下、本展）を企画した。本展では、模本や下絵を含む絵画作品に焦点を当て、大名庭園だけでなく、社寺や文人の邸宅にある庭園、さらには、江戸時

代に実際にあった庭園に限らず、過去に実在した庭園を描いた絵画も含め、江戸時代に、どのような庭園画が描かれ、その表現はいかなる展開を遂げたのか、明らかにすることを試みた。

一方、庭園画自体の研究は、「庭園の画家」と称される谷文晁（1763-1840）を中心に進められてきた³⁾。そのため、筆者は、文晁の登場に至る庭園画様式の成立の問題に重点を置き、とりわけ、従来ほとんど等閑視されていた江戸狩野派の庭園画様式の展開に注目し、文晁のそれとの関係を捉え、江戸狩野派による庭園画の史的意義を明らかにする必要があると考えている。江戸狩野派の庭園画は、大名庭園の成立期である寛文年間（1661-1673）に活躍した狩野安信（1613-1685）の作品を嚆矢とし、18世紀初頭には、狩野常信（1636-1713）らによってその様式が確立された。大名庭園の成立、展開と軌を一にしている点で、江戸狩野派による庭園画は、庭園画史上重要な意味を持つものと言える⁴⁾。この点を踏まえ、本稿では、「2」において、〈庭園画〉というジャンルが成立した状況に注目し、江戸狩野派が描いた庭園画の展開を追うことに焦点を当てる。

「3」では視点を転じ、関西画壇における庭園画の成立事情を考察する。江戸時代の〈庭園画〉史を概観すると、江戸画壇で描かれた作品に勝るとも劣らない重要性を有する作品が、京都を中心に、関西画壇で生み出されている。これまでの庭園画研究は、大名庭園を絵画化した作例に集中していることもあり、池大雅（1723-1776）による当時実在した庭園を絵画化した作例に関する先学の研究⁵⁾を除き、関西における庭園

画様式の成立と展開の問題は、ほとんど注目されてこなかった。関西画壇で描かれた庭園画は、京都の寺院や離宮にある著名な庭園のほか、中国古代の庭園や文人の居宅を題材として描かれた作品に特筆すべきものがあり、現在、庭園画として認識されていない作品も多い。なかには、江戸絵画史上、傑作として知られる作品も少なからず存在する。そして、これらの作品は、文人ネットワークで展開した庭園文化の産物とみなされ、大名庭園を描いた作品とは異なる点で重要性が見出される。「3」では、関西画壇で描かれ、画期となった庭園画をいくつか取りあげ、関西画壇で制作された庭園画の特徴について分析することで、江戸時代における〈庭園画〉の多様な展開の一端を明らかにしたい。

「2」、「3」の分析を踏まえたうえで、「4」では、19世紀の〈庭園画〉の多岐にわたる展開を、江戸画壇を中心に概観し、江戸時代〈庭園画〉の消長について論じる。以上の考察によって、江戸絵画史上、〈庭園画〉はいかにして一つのジャンルに成長し、目覚ましい発展を遂げたのかという問題の考察を試みる。

2. 江戸時代〈庭園画〉の成立

―17-18世紀江戸画壇における庭園画

(1) 江戸狩野派による庭園画様式の成立

まずは、江戸における〈庭園画〉の成立、展開についてみていきたい。江戸時代、千を超える大名庭園がひしめく庭園都市に成長した江戸では、美しい庭園のすがたを絵にとどめたい、あるいは見たことのない名園を絵で見たいという大名の需要が高まった。そのなかで、いち早く庭園を描くことに取り組んだのは、必然的に、大名の御用を仰せつかっていた江戸狩野派の画家たちであった。大名庭園が盛んに造られ始めた17世紀半ばの江戸画壇では、狩野探幽(1602-1674)とその周辺の画家が活躍していた。彼らは、基本的に、下絵を制作し、依頼主に伺いを立てたうえで本画を描いた。自らが心血を注いで作り上げた庭園のすがたを絵の中にとどめ、後世に残したいという大名の要望に応える手段として、江戸狩野派の画家が下絵を制作する際に重視したのが「地取」、すなわち実物をそのままに描き、実物の情報を画中に描きとどめるという方法



図1 狩野安信「太田備牧駒籠別荘八景十境画卷」(文京ふるさと歴史館、部分)

であった。そのうえで、江戸狩野派は名所絵に描かれた先行図様を援用することで、先例のない大名庭園の絵画化を試みた。以下では、江戸狩野派の庭園画の具体的な作例を基に、その特徴を確認してみよう。

探幽の弟・狩野安信による「太田備牧駒籠別荘八景十境画卷」(文京ふるさと歴史館、図1)は、大名庭園を描いた現存作例のなかで最も早い時期に制作された作品である。この作品は、初代遠江浜松藩主・太田資宗(1600-1680)の駒込の別荘にあった茶亭から眺めた景色を八景、別荘内の勝景を十境描いており、制作の経緯が書かれた詩巻がともに伝来する。詩は林鶯峰(1818-1880)の作、詩の筆者は鶯峰の長男・林梅洞(1643-1666)である。「太田備牧駒籠別荘八景十境画卷」は鶯峰が選り、詩に詠じた八景十境を絵画化したものと言え、安信が法眼となる寛文2年(1662)5月以前に制作された。巻頭には八景が描かれており、そのあとに園内の十境が続く。画卷の前半部分のように、江戸の景勝地を選定して描くことは探幽周辺で試みられており、慶安元年(1648)の狩野探幽・狩野尚信・狩野安信・狩野益信「武州州学十二景図巻」(江戸東京博物館)が先行作例とみなされる⁶⁾。「武州州学十二景図巻」は、林羅山が上野の弘文院から見えた十二景を詩に詠み、それを探幽、安信らが絵画化した作品で、十二景を林家の人間が選定していること、特定の場所から見た江戸の景観を描いていることなど、「太田備牧駒籠別荘八景十境画卷」と制作背景が類似しており、図様も似通うものがある。安信が大名庭園を描く際に、その枠組みとして用いたのは、「武州州学十二景図巻」のような、探幽周辺で発展した名所絵の画面構成や描き方であったと考えられよう。安信は、既存の名所絵の構図、表現を庭園画に援用することで、現実の庭園内に選定された、日本や中国の理想的な風景に擬えられた景観を絵画化したのである。

ただし、十境の一図「錦楓径」の紅葉の表現には、安信の地取である「紅葉写生図巻」(東京藝術大学大学美術館)と共通点が認められることから、画卷の後半部分、すなわち十境図は、安信の地取に基づくと推定される。画中の十境の各図は、地取した図様をパッチワークして繋いだようで、その画面構成は定型化されていない点が興味深い。そこには、名所絵の理想的な

景観表現と地取による具体的なモチーフの描写を組み合わせることで、現実にある庭園を理想化して描こうとする試みが読み取れる。以上のような、「太田備牧駒籠別荘八景十境画卷」における先行図様の用い方、地取に基づく画面構成の手法には、江戸狩野派の庭園画の基本的な枠組みが明示されており、その点で、「太田備牧駒籠別荘八景十境画卷」は江戸狩野派の庭園画様式の成立を示す作品とみなせよう。

また、十境のうち、巻末の「翫月亭」に、別荘の主人である太田資宗が月を眺める図様が描き込まれている点は重要な意味を持つ。江戸時代よりも前の絵画においては、邸宅の主人は書斎図の主要モチーフであった。「翫月亭」における館と主人、樹木などの画面構成は、僊可「雪嶺斎図」(五島美術館)のような作品と共通点が見出され、「翫月亭」の図様は、室町時代の書斎図にその淵源が求められる。後の江戸狩野派の庭園画で消滅する庭園の主人というモチーフは、「3」で述べるように、元来、庭園画において重要な存在であった。「太田備牧駒籠別荘八景十境画卷」の巻末部分は、江戸狩野派による庭園画が、その出発点においては、室町時代以来の書斎図の伝統を引く居宅図としての意味をも内包していたことを示唆している。江戸狩野派の庭園画様式の完成を示す狩野常信・狩野周信・狩野岑信「六義園図」(郡山城史跡・柳沢文庫保存会、図2)へと展開する要素を含みつつ、そこで失われた初発性が認められる点で、「太田備牧駒籠別荘八景十境画卷」は貴重な作品と言える。

(2) 江戸狩野派庭園画様式の完成

「太田備牧駒籠別荘八景十境画卷」は、江戸狩野派の庭園画が、既存の名所絵の図様や、地取した図様を用い、さまざまな要素を組み合わせることで成立したことを教えてくれるが、「太田備牧駒籠別荘八景十境画卷」にみる諸要素を整理し、その特徴を発展させることで江戸狩野派の庭園画様式を完成させたのは、狩野常信とその子である狩野周信(1660-1728)・狩野岑信(1662-1708)であった。常信・周信・岑信による「六義園図」は、六義園を造園した柳沢吉保(1658-1714)が選定した園内の八十八境を委細に絵画化しており、先行研究が指摘するように⁷⁾、画家は実際に六義園を訪れ、実見して描いたと考えられる。「太田備牧駒籠



図2 狩野常信「六義園図 上巻」(公益財団法人 郡山城史跡・柳沢文庫保存会、部分)

別荘八景十境画卷」同様、「六義園図」は地取を基に制作されたものとみなせよう。上巻の「六義館」周辺や「嶋江松」付近の情景は、「太田備牧駒籠別荘八景十境画卷」の十境の場面を援用した可能性があり、「六義園図」は、「太田備牧駒籠別荘八景十境画卷」のような先行作例を参照し、その作画手法を用いたものと考えられる。ただし、四季折々の理想的な景観描写が同居するという、名所絵的な要素を強く打ち出している点で、「六義園図」は江戸狩野派の庭園画における基本的な方向性を決定した作品と言えよう。

「太田備牧駒籠別荘八景十境画卷」と比較すると、「六義園図」は、庭園内の景観をくまなく描き込んでいる点など、安信画にはない特徴がいくつか指摘できる。とりわけ、江戸狩野派が名所絵制作において蓄積したさまざまな図様が用いられている点が注目される。たとえば、上巻の「出汐湊」から「妹与背山」付近、「老峯」から「能見石」付近は、それぞれ狩野探幽「和歌浦図」・「藤代図」(「和歌三神・藤代・和歌浦図」(個人蔵)のうち)に構図の一致や類似が見出せる。さらには、安信、常信周辺の江戸狩野派が延宝～天和年間(1673-1684)に注力した⁸⁾、名所絵の制作において描かれた最新の図様も用いられている。「六義園図」は、安信が描いた庭園画の先行図様を参照したうえで、名

所絵制作の成果をさまざまな形で反映させて描かれたものと考えられる。

名所絵という大和絵的な要素が強調されている一方で、「六義園図」は、筆墨表現によって空間表現が的確に表され、各場面は自然に接合されており、山景と水景が出入し、連綿と展開する山水画卷の形式が用いられている点が特筆される。「太田備牧駒籠別荘八景十境画卷」とは異なり、「六義園図」には、江戸狩野派が山水画卷制作において培ってきた画面構成の手法、空間表現が応用されていると言えよう。山水画卷における空間表現や画面構成を巧みに用い、鑑賞者が園内を周遊するように場面を展開させる工夫が施された「六義園図」の景観表現は、後の江戸狩野派の庭園画において一つの定型となった。「六義園図」は、名所絵や地取に基づく図様に山水画卷の空間表現、画面構成を用いることで、江戸狩野派の庭園画様式を完成させた作品とみなせよう。

「六義園図」は、常信が法眼となった宝永元年(1704)から岑信が没する宝永5年(1708)までの制作と考えられ、宝永元年に霊元天皇(1654-1732)が六義園の絵を参照して十二境八景を勅撰したため、「六義園図」がその際に参照された正本、あるいは副本であるとの説が提示されている⁹⁾。また、宝永3年(1706)に、

六義園十二境八景を描いた常信・岑信による3巻本、小玉川を描いた周信による2巻本が2セットずつ制作され、それぞれ霊元天皇と徳川家宣に献上されており、「六義園図」との関連が注目される¹⁰⁾。「六義園図」がこれらのいずれかの作品か、それ以外の作品か、現状では確定は難しい。いずれにせよ、六義園の絵画化が常信らによって数回にわたり試みられ、天覧本や将軍への献上本が制作されたと言える。常信らは、六義園を繰り返し描き、それらの制作を通じて常信周辺で江戸狩野派の庭園画様式が完成され、天皇や将軍に献上される記念碑的な作品が生み出されたのである。

(3) 18世紀江戸狩野派の庭園画

—理想化と写実的表現の相克

常信父子が確立した庭園画様式は、18世紀後半の江戸狩野派に受け継がれたが、狩野惟信(1753-1808)の庭園画は、新しい表現を取り入れている点が注目される。惟信が描いた庭園画の代表作「戸山荘八景図巻」(徳川美術館、図3)は、「天下一の名園」と称された、尾張徳川家下屋敷の戸山荘を描いた作品である。「戸山荘八景図巻」は、寛政4年(1792)、松平定信(1758-1829)と本多忠籌(1739-1812)が尾張家より借用し、徳川家斉(1773-1841)の上覧に供した作品で、18世紀後半の庭園画史を考えるうえで重要な作品とみなされる。「戸山荘八景図巻」は、戸山荘の四季折々の名勝が八景に仕立てられており、金泥が随所に引かれ、情趣に富む画面描写や、理想化された装飾的な表現が特徴となっている。常信・周信・岑信「六義園図」においては八十八境の絵画化に焦点が当てられていたが、「戸山荘八景図巻」では、園内の全容よりも、特定の名勝を理想化して描くことが重視されている点が注目される。「戸山荘八景図巻」は、「六義園図」の場面展

開や空間表現、景観描写の手法を継承、発展させつつ、八景の枠組みを用いて季節の変化を描き分け、情趣に富む理想的な景観表現に焦点を当てた作品と言える。

なお、「戸山荘八景図巻」のモチーフの位置関係には間違いが指摘されており¹¹⁾、惟信は、「戸山荘八景図巻」を描く前に地取を行う機会が得られなかったことが推定される。記録によると、惟信は寛政5年(1793)には戸山荘を訪れており、戸山荘実見後と考えられる、法印落款のある「戸山別荘両臨堂之景」(江戸東京博物館)は、高い視点から景観を眺望した図で、富士を借景とした大観的な構図が用いられている点が特徴である¹²⁾。「戸山別荘両臨堂之景」は複合的視点を用いた作品で、人々の営みを描き込む点など、後述する谷文晁一派の庭園画に通ずる要素が見出される。この点を勘案すると、「戸山別荘両臨堂之景」と構図や表現に全く異なる特徴が認められる「戸山荘八景図巻」は、父・狩野典信(1730-1790)が戸山荘を実見して描いた「戸山十景図」を参考にして描かれたもので、典信の庭園画の構図や特徴を継承した作品である可能性が高い¹³⁾。

「戸山荘八景図巻」、そして惟信らしい景観表現の特徴が顕著な「戸山別荘両臨堂之景」は、18世紀後半、惟信周辺で新しい庭園画様式が展開していたことを示唆する作品と言える、18世紀の江戸狩野派による庭園画の基準作とみなせよう。

惟信の庭園画では、「戸山荘八景図巻」「戸山別荘両臨堂之景」のほかに、地取による「巢鴨御屋敷生景」(東京藝術大学大学美術館、図4)が注目される。「巢鴨御屋敷生景」の巻頭には「巢鴨御下屋舗之圖写」と墨書があり、巢鴨周辺の大名庭園を描いた図と考え



図3 狩野惟信「戸山荘八景図巻 下巻」(徳川美術館、部分)

※許可なく複製することを禁ずる。© 徳川美術館イメージアーカイブ/DNPartcom



画像提供：東京藝術大学大学美術館/DNPartcom

図4 狩野惟信「巢鴨御屋敷生景」(東京藝術大学大学美術館、部分)

られる。嘉永7年(1854)刊行の『染井王子巢鴨辺絵図』を参照すると、当時、巢鴨周辺には、松平時之助(大和郡山藩柳沢家)の下屋敷、すなわち六義園のほか、藤堂和泉守(津藩藤堂家)の下屋敷などがあった。現存する絵図や絵画作品と比較すると、「巢鴨御屋敷生景」は六義園、津藩藤堂家下屋敷とは景観が異なっている。「巢鴨御屋敷生景」に描かれている可能性のある場所としては、加賀藩前田家の平尾下屋敷に注目したい。試みに加賀藩下屋敷を描いた「下屋敷御林大綱之絵図」(金沢市立玉川図書館、文政7年(1824))と「巢鴨御屋敷生景」の図様を比較すると、下屋敷の南端付近の御殿や樹叢、鳥居の連なる大池周辺の景観などに共通点が見出され、「巢鴨御屋敷生景」には、加賀藩下屋敷の庭園が描かれている可能性がある。

「戸山荘八景図巻」とは異なり、「巢鴨御屋敷生景」は、約10mの長大な画面に景物を省略せずに描いていることから、地取を基に制作された大下絵のような作品と思われる。園内のさまざまなモチーフを情趣豊かに描き込み、長大な場面が連綿と続く点が特徴と言え、空間表現には破綻がなく、各場面が巧みに繋ぎ合わされている。横に展開し続ける景観を巻末まで辿ると、美しい景観が広がる園内をくまなく周遊するような疑似体験が味わえるため、長大な作品とはいえ、最後まで見飽きるところが無い。かかる特徴には、常信・周信・岑信「六義園図」の表現を継承する側面が認められ、園内のモチーフは具体的に、詳細に表されている。ただし、各モチーフを描く筆線、彩色などには、惟信作品に通有の描法が看取され、实景に基づきなが

らも、「戸山荘八景図巻」同様、その表現には情趣あふれる景観を理想的に描こうとする、惟信の庭園画に共通する特徴が認められる。

「巢鴨御屋敷生景」は、後述する狩野養信「戸山地取図」(東京国立博物館)と画面構成や地取の手法が共通しており、惟信の地取に基づく庭園画は、19世紀の江戸狩野派に与えた影響が大きかったことが推察される。「巢鴨御屋敷生景」は、江戸狩野派が培ってきた、大名庭園の実際の景観を描く表現を、惟信が、空間表現や景観描写において大きく展開させたことを示す作品であり、「戸山別荘両臨堂之景」とともに、惟信の庭園画が多様に展開したことを教えてくれる。

惟信の庭園画にみる場面展開、地取の手法には、常信の庭園画様式を継承した側面が指摘できるが、情趣豊かな景観描写や複合的視点の応用という特徴に関しては、惟信が注力した名所絵制作¹⁴⁾の経験が生かされている。後述するように、惟信の庭園画は、惟信よりも少し後に活躍し、庭園画史上に大きな転換をもたらした、谷文晁のそれに影響を与えた可能性が高い。惟信は、江戸狩野派の庭園画様式を発展させ、他の流派にも影響を与える表現を開拓した画家と言え、江戸画壇において庭園画様式が広汎に展開する土台を築いたと考えられよう。

3. 〈園林〉文化の醸成

―関西画壇における〈庭園画〉の成立

(1) 池大雅による庭園画様式の確立

17世紀の江戸では、数々の大名庭園が急速に整備



図5 池大雅「蘭亭曲水図屏風」(静岡県立美術館)

されたのに対し、京都をはじめとする関西では、江戸時代初頭には、すでにいくつもの名園が造られていた。江戸時代にも数多くの社寺の庭園が造られ、桂離宮・修学院離宮という名園も誕生し、関西では、新旧の庭園が共存し、江戸とは異なる形で、多様な庭園文化が展開した。17世紀には、狩野山雪「藤原惺窩閑居図」(根津美術館)や狩野永納「蘭亭曲水図屏風」(静岡県立美術館)など、京狩野派の画家たちが関西画壇における庭園画制作を牽引したが、18世紀になり、明清画の影響を受けた南画家たちが活躍しだすと、関西では、明清の園林画、すなわち明清に制作された庭園画で流行した、文人の別荘を描いた別業図、文人の別号の名を冠した邸宅を描いた別号図の構図や表現を取り入れた庭園画が描かれるようになった。

南画家たちが規範とみなした明清画の状況に目を向けると、15世紀以降、中国随一の庭園都市として知られる蘇州を中心に、実在の庭園を題材にした絵画制作が流行していた。とりわけ、明代後期から清代には、別業図、別号図が流行し、文人の愛した庭園は画中の主要なモチーフとなった。これらの絵画において、美しい庭園のある書斎で風雅な隠逸生活を営む文人を描くパターンが成立し、草堂に座す主人と友人が喫茶に興じたり語らったりする図様が用いられ、画中には、画家と関係のある特定の文人の邸宅であることを示すために、しばしば文人が愛した書画骨董や奇石などが

描き込まれた。かかる図様の庭園画は、明代後期に活躍した呉派の画家たちによって盛んに制作され、江戸時代の南画家に大きな影響を与えた。

文人が愛した奇石や書画骨董などを描き、文人の人格をも表すような明清の別業図、別号図の形式や表現は、大名庭園と比べ、規模は小さいながらも、それぞれに個性豊かな庭園がさまざまな形で造られた京都において、取り入れるにふさわしい条件が揃っていたと言えよう。こうした状況を背景として、18世紀半ばには、池大雅を中心に、関西で活躍した南画家によって、明清の別業図などに影響を受けた庭園画様式が確立された。彼らの庭園画は、明清に描かれた、庭園における雅集図の形式を用いたり、画家の交友する文人の居宅とその庭園を主題としたり、多様な形で展開した。

大雅が描いた庭園画は「蘭亭曲水図屏風」(静岡県立美術館、図5)や「十便図」(川端康成記念会)など、江戸絵画史上重要な作品ばかりであり、大雅は関西画壇における庭園画様式の確立者と考えられる。大雅は、画業早期に、「楽土論図」(梅澤記念館)や「高士訪隠図屏風」(京都文化博物館)など、訪隠図という古典的な画題を、明清の庭園画の表現を用いて作品を描き、南画家による庭園画様式の確立を模索した¹⁵⁾。壮年期の大雅は、扇面画に描かれた明清の庭園画などを参照したことが推定され、それによって、メトロポリタン美術館所蔵本、静岡県立美術館所蔵本などの「蘭

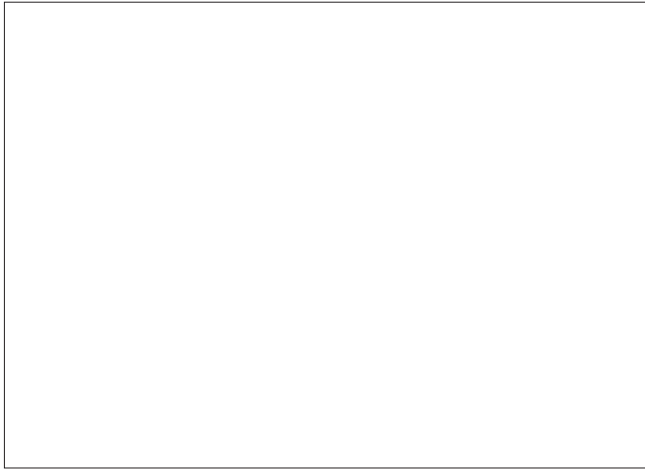


図6 桑山玉洲「花陽山人居宅図」(個人蔵)

亭曲水図屏風」を制作し、古代の庭園における理想的な雅集に現実のそれを擬えて描く庭園雅集図の絵画化に意欲的に取り組んだ¹⁶⁾。大雅はその後、「十便図」、「楡枋園図巻」(大徳寺)のような、「楽土論図」や「蘭亭曲水図屏風」とは異なる様式の庭園画を次々と手掛け、関西画壇における庭園画様式の確立、展開を主導した。大雅は、江戸時代を代表する「庭園画家」の一人だったのである。

「2」で述べた安信や常信などの江戸狩野派の庭園画と大雅のそれを比較すると、そこには大きな相違が認められる。具体的には、大雅の庭園画が明清の絵画様式に依拠していることが両者の違いを生じさせていると言えるが、根本的な問題としては、両者の主題の捉え方が異なっていることに注目する必要がある。大雅が「林泉図」(所在不明)に書した詩¹⁷⁾によれば、大雅は身近にある庭園を中国の理想的な庭園に擬え、中国文化の象徴のように庭園を捉えていたことが分かる。詩中に「擬王氏輞川之勝」とあるように、大雅は自らの居宅を輞川荘に見立て、居宅周辺の景観に、憧れの存在である王維の輞川荘の情景を探し求めている。名勝や特別な景観に限らず、身近な自然景のなかにも理想を見出そうとする大雅にとって、明清画で流行した、庭園という身近にある自然、そして画家と文人の交友の舞台となった自然を描く〈庭園画〉という主題は、強い関心を抱かせるものだったのであろう。大雅は、古典名画を規範とし、地取では名勝、そして大名庭園を描き、そうしたもののしか絵にならないと思っていた江戸狩野派の画家とは根本的に異なる観点



図7 「臨盧鴻草堂十志図」(大阪市立美術館、部分)

から、明清の庭園画を見つめていたと言えよう。

大雅の詩にみられる、画家と自然の関係の変化こそ、大雅とその周辺の南画家たちが、明清の庭園画の主題を真に理解し、その表現を摂取し、日本絵画に明清の庭園画の主題や表現を定着させることを可能にしたのであろう。自然の理想的な情景を、名勝のみならず、身近な景観のなかにも見出す大雅によって、明清の庭園画の特徴が理解され、大雅の絵画制作にそれが活かされたとき、日本の〈庭園画〉史に革新がもたらされたのである。

(2) 関西画壇における庭園画様式の展開

大雅の「十便図」に対して「十宜図」を描いた与謝蕪村(1716-1784)は、「倣銭貢山水図」(京都国立博物館)など、大雅とは異なる形で明清の庭園画様式を日本において定着させたが、大雅の庭園画様式を発展させたのは、大雅周辺の画家たちであった。桑山玉洲(1746-1799)は、「花陽山人居宅図」(個人蔵、図6)、「十友窩図」(個人蔵)など、画家と交友のある文人、画家の居宅図に、明清で流行した別号図、別業図の図様を援用することで、大雅よりも明清の文人画家による庭園画に近い主題、表現の庭園画様式を確立した。「十友窩図」のような玉洲の居宅図には、たとえば、「臨盧鴻草堂十志図」(大阪市立美術館、図7)のような、明代蘇州で流行した、背景の空間を遮断するように草堂の周囲に樹叢を描き、主要人物のいる草堂とその周囲の庭園に焦点を当てた図様¹⁸⁾が用いられている。明代に流行した別号図、別業図の図様は、玉洲らによって、画家周辺の特定の人物を描く図に用いられることで、江戸時代の庭園画において一つのパターンとして定着したと考えられる。「十友窩図」が描かれた18世紀後半の関西においては、財力をかけ、豪壮で広大な庭園を

図8 野呂介石「王維画訣図巻」(個人蔵、部分)



図9 谷文晁「浴恩園図記」右：第5図、左：第6図(天理大学附属天理図書館、部分)

営んだ大名とは異なる美意識を持った文人たちによって庭園文化が形成されていた。そのなかで、彼らが愛した庭園を描くにふさわしい型として、明清の別号図や別業図の図様は選択された。そのような観点から見れば、明清の庭園画の図様や表現が関西画壇に幅広く根付いたのは、玉洲の世代であると考えられよう。

玉洲の没後も、大雅の弟子として19世紀前半まで活躍した野呂介石(1747-1828)は、中国の文人画に関する情報や知識が大雅の時代に比べて豊富になるなかで、大雅が文人画の祖として重視した王維に対する理解を深め、庭園画を描く際に、さまざまな試みを行っている。先述のように、輞川図という主題は、大雅の庭園画様式の確立において重要な役割を果たしたが、介石は、輞川図を、王維が理想的な隠逸生活を送った別荘周辺の山水景観を描いた図とみなし、文人画における理想的な山水図を描くにふさわしい画題と捉えていたようである。王維の山水画論の視覚化を試み、繰り返し描くなかで完成させた「王維画訣図巻」(個人蔵、図8)は、画面構成、表現の点では、たとえば査士標「山水図巻」(東京国立博物館)のような明清の文

人画に倣って描かれたものとみなされるが、画中には、漁船などの輞川図を連想させる図様が描き込まれており、「王維画訣図巻」には、輞川荘において王維が自然豊かな環境で隠逸生活を営んだ様子が表されているように思われる¹⁹⁾。介石は、「王維画訣図巻」において、輞川荘を描く際の定型表現であった拓本の『輞川図巻』の図様から離れ、理想的な山水景観を、渴筆や淡彩が美しい文人画の表現によって描いている。「王維画訣図巻」は、同時期の江戸画壇で発展した、実在の庭園を写實的に描く庭園画とは対極にある作品と言えるが、介石が「王維画訣図巻」にこうした表現を用いたことを考えるうえでは、たとえば張峯「倣古山水図冊」(松岡美術館)のような、清代の庭園画様式の展開に目を向ける必要があるだろう。清代においては、張峯「倣古山水図冊」のように、現実の庭園であっても、それを特定するモチーフに乏しく、隠逸的な文人の生活を理想化して描く点を重視した庭園画様式が流行した。介石は、そうした清代の庭園画の一潮流を理解し、その特徴を取り入れて「王維画訣図巻」を描いたのではなかろうか²⁰⁾。介石が活躍した19世紀前半

の関西画壇において、清代の庭園画様式の影響が新たに読み取れるならば、関西における庭園画様式は、19世紀に入り、江戸画壇とは異なる形で成熟の域に到達したと言えよう。

4. 江戸時代〈庭園画〉様式の広がり と終焉 ―19世紀の江戸画壇を中心に

(1) 谷文晁による庭園画様式の確立

「3」で述べたように、関西画壇においては、18世紀を通じ、南画家を中心に〈庭園画〉は目覚ましく発展を遂げたが、18世紀末には、江戸画壇においても、江戸狩野派による庭園画とは異なる様式が確立し、江戸の庭園画様式は多彩に展開した。18世紀末の江戸では、「園癖將軍」と呼ばれた徳川家斉(1773-1841)が、鷹狩を名目とした「御通拔」によって戸山荘を訪れ、園内を周遊するなど、庭園への関心が將軍や大名の間で最高潮に達した。そうした風潮を反映し、大名庭園は、さまざまな画家によって、あらゆる様式で描かれた。当時の江戸画壇における庭園画のなかでは、庭園の景観を写實的に描く様式が広まったことがとりわけ注目される。江戸画壇における庭園画の新様式の成立には、大名庭園の主人、すなわち大名たちの間で、園芸ブームや博物学が流行し、植物をスケッチした情報などを集成した博物図譜の制作が盛んにおこなわれたことが関係している。博物学に関心を寄せた大名を始め、実景の情報を正確に描くことにこだわる人々の中から、既存の江戸狩野派の庭園画では満足できない注文主が現れたのである。こうした不満に応えたのは、当時の江戸画壇を牽引した南画家・谷文晁であった。文晁は「庭園の画家」とも呼ばれるほど、数多くの庭園画を描いている²¹⁾。

文晁の庭園画様式は、文晁最初期の庭園画である「浴恩園図記」(天理大学附属天理図書館、図9)を端緒として展開した。「浴恩園図記」は、松平定信が白河藩下屋敷として築地に所有していた浴恩園を描いた作品で、「浴恩園図記」の注文主である定信は、生涯5つの庭園を造るほどの庭園マニアであった。定信は、園癖將軍・徳川家斉に仕えた「園癖大名」と言ってもよからう。老中を引退後、定信は次々と庭園を造るが、浴恩園はその初めの庭園に当たり、寛政5・6年

(1793・1794)頃に完成した。浴恩園は、江戸湾からの海水を引いた潮入の池である春風の池と秋風の池を中心とした回遊式庭園で、読書や文人との交友の場となる亭が設けられ、舟で遊覧し、虫の音を聴き、思索に耽る生活を満喫できる、定信の隠居地にふさわしい庭園であった。「浴恩園図記」には、寛政6年(1794)、柴野栗山(1736-1807)が序文を書し、翌年に広瀬蒙斎(1768-1829)が浴恩園の11の景勝地を撰して作詩し、関克明(1768-1835)がそれを書している。文晁は、漢詩に詠まれた景勝地を17の図に描いており、「浴恩園図記」は、定信をめぐるサークルで絵画化され、享受された作品と言えよう²²⁾。各図の後には蒙斎による漢詩が続くが、その内容は図と一致しており、詩によっては数場面にわたり絵画化されている。松平定信の侍臣であった岡本茲契による「浴恩園真写之図」(個人蔵)と「浴恩園図記」を比較すると、文晁は浴恩園の中心となる秋風館や春風館など特定の地点からの眺望をスケッチし、それを基に「浴恩園図記」を描いたと考えられる。秋風館と秋風池周辺(第2、3図)や遊仙亭とその拡大場面(第8、9、10図)では、眺望図を描いた後、特定のモチーフの近接描写を行っており、かかる制作手法には、文晁の代表作である「公余探勝図巻」(東京国立博物館)と共通点が認められ、賜山(第7図)と「佐郷岡」(「公余探勝図巻」のうち)の画面構成にも類似が指摘されている²³⁾。

ただし、「浴恩園図記」は、文晁の実景図とは異なる特徴を有する点が、江戸画壇における庭園画様式の展開のうちに「浴恩園図記」を位置付けるうえでは重要である。「浴恩園図記」は、現在、画卷形式の作品となっており、四季折々の理想的な景観が横長の画面に絵画化されている。園内の景勝地を写生し、そこに焦点を当てて場面を構成する手法や、四季の美しい景観に着目し、理想的な情景を描くという特徴自体には、実のところ、先述した江戸狩野派の庭園画との共通点が指摘できる。とりわけ、園内の情景を描く際、俯瞰的な視点を用い、樹叢や茅屋、水景などのモチーフを画卷の横長の構図に配する基本的な場面構成には、江戸狩野派が長い時間をかけて完成させた庭園画制作における手法が取り入れられ、それが応用されているようだ。この点を考えるうえで注目されるのは、



図10 谷文晁「青山園荘図稿」(出光美術館、部分)

浴恩園の造園を開始した寛政4年(1792)、定信が惟信の「戸山荘八景図巻」を尾張家より借用し、家斉の上覧に供していることである。定信が文晁に「浴恩園図記」を制作させるに当たり、その前例として意識したのは「戸山荘八景図巻」だったのではなかろうか。はじめ江戸狩野派に学んだ文晁は、「浴恩園図記」の制作に当たり、十歳年上で、当時の江戸画壇で活躍していた壮年期の惟信が得意とした庭園画がどのようなものであったか、参考にした可能性は高い。

しかしながら、「浴恩園図記」は、江戸狩野派の庭園画制作の手法を用いることで、より一層、文晁の庭園画の新しさが際立つものとなっている点も見逃せない。文晁、そして、「浴恩園図記」の構想に関与しているはずの定信が依拠したのは、江戸狩野派とは異なる規範、すなわち、明清の庭園画であった。「浴恩園図記」は、引首に「浴恩園」と園名が大書され、文晁の画とともに園内の景観を詠んだ漢詩が附されるという形式を取る。この形式は、明清の文人画家たちが描いた庭園画において通有のものであった。文晁は江戸狩野派の庭園画を意識し、その作画手法を基本的には利用しながらも、明清の庭園画の形式に倣い、さらには、その表現も取り入れており、それによって江戸狩野派の庭園画との差異化を図っているのである。そして、「公余探勝図巻」の制作を通じて確立した実景表現をも生かすことによって、文晁は江戸狩野派の庭園画との違いをより明確にすることを試みているのではなかろうか。

「浴恩園図記」が新旧さまざまな要素を包含する点には、文晁の庭園画としての初発性が認められる。「浴



図11 谷文晁「戸山山荘図稿」(出光美術館、部分)

恩園図記」は、文晁が「庭園の画家」としての評価を得る契機となった、そして、江戸における庭園画史の転換点となった作品として、きわめて重要な意味を持つ作品とみなせよう。

「浴恩園図記」は、文晁が庭園画を描く際、江戸狩野派による庭園画の伝統を踏まえることで、江戸狩野派が専有していた大名庭園の絵画化という領域に参入することに成功し、さらには、明清の庭園画の型を用い、自らが得意とする実景描写の特徴を盛り込むことで、大名庭園の絵画化における新しい需要を掘り起こしたことを示唆している。文晁は、公命制作によって、地取を基に庭園画を制作していた江戸狩野派の仕事、方法は変えず、中身を変えることで奪ったと言えよう。文晁の出現により、江戸画壇の庭園画制作においては、江戸狩野派の伝統的な様式と文晁一派の新様式が混交する状況が生じ、その展開に厚みと広がりが出たのである。

文晁は、その後数年のうちに自身の庭園画様式を確立する。「青山園荘図稿」(出光美術館、図10)、「戸山山荘図稿」(出光美術館、図11)は文晁の代表的な作品として知られており²⁴⁾、紀州徳川家の中屋敷である赤坂邸の庭園・青山園荘、尾張徳川家の戸山荘を、それぞれ当時の藩主であった徳川治宝(1771-1853)、徳川宗睦(1733-1800)の用命で描いたものである。「青山園荘図稿」は、「戸山山荘図稿」とともに文晁の粉本縮図類のなかに含まれていたこと、「赤坂庭園五十八勝図」(和歌山県立博物館)との共通点や、画風の特徴などから文晁の作品と考えられ、生き生きとした筆遣いなどが魅力的な、文晁のスケッチの傑作である。

「赤坂庭園五十八勝図」は、「青山園荘図稿」を基に描いたと考えられる作品で、寛政9年(1797)、治宝の命により、文晁が青山園荘を描いた図の稿本である。画卷には園内の名勝八場面が収められており、題名、墨書なども文晁によるものと推定されている²⁵⁾。「青山園荘図稿」と比較すると、「赤坂庭園五十八勝図」はモチーフが整理され、文晁の実景図の表現が用いられている点が注目される。「赤坂庭園五十八勝図」における、丘陵の高低差を強調したり、田圃の領域を拡大したりすることで、空間の広がりを表すといったアレンジは、「公余探勝図巻」などの実景表現にも看取され、文晁は、完成画に至る過程で、実景図の制作で培った空間表現やモチーフ描写の手法を応用しているとみなされる²⁶⁾。また、「青山園荘図稿」において、素早く、力強い筆致で描かれた樹木などのモチーフは、「赤坂庭園五十八勝図」では文晁らしい定型表現に置き換えられ、筆触の生々しさが抑えられている。「赤坂庭園五十八勝図」は、文晁がスケッチから完成画を作成する過程で、構図を整え、実景図で培ったテクニックや表現によってアレンジを加えていることを示す点で貴重な作品と言える。

文晁の庭園画様式の完成は、寛政10年(1798)頃、戸山荘を描いた一連の作品に認められる。先述のように、戸山荘図の完成画は宗睦に献上されたが、残念ながら現存していない。しかしながら、スケッチ、稿本、模本が知られており、これらの作品を分析することで、当時の文晁による庭園画様式の特徴が明らかになる。「戸山山荘図稿」は文晁による戸山荘のスケッチで、無落款ながら、「戸山山荘図稿本」(東京国立博物館)にある柴野栗山の跋文の内容に合致しており、筆致や彩色などの特徴から、文晁によるスケッチの代表作の一つとして知られている。前年に描かれた「青山園荘図稿」と比較すると、「戸山山荘図稿」の魅力は鮮やかな彩色表現にあると言え、各モチーフは太い墨線で簡略に象られ、そこに彩色が施され、さらには淡墨で樹叢や土坡が表されており、鮮やかな彩色は筆墨表現と調和している。

「戸山山荘図稿」を基にして制作された「戸山山荘図稿本」は、栗山の跋によってその制作背景が明らかになる点が重要な意味を持つ。従来、この跋文は『栗

山文集』によって知られていたが、「戸山山荘図稿本」の跋と『栗山文集』は内容が一致しており、これまで所在不明とされてきた栗山の跋のある稿本は、「戸山山荘図稿本」であると考えられる。描かれた各図の順番を「戸山山荘図稿」、「戸山園中図巻」(谷文晁原本、個人蔵)と比較すると、各作品は順序が一致しないことが分かる。とりわけ、「戸山山荘図稿本」と「戸山山荘図稿」とは全く異なっている。「戸山山荘図稿本」の順番は、「餘慶堂」に始まり「紫竹口」に戻るという一貫性のあるもので、「戸山山荘図稿」にはない「乾山」なども、周遊コースの中に矛盾なく収まっている。「戸山山荘図稿」の各図は膨大な粉本類とともに伝来し、画帖に仕立てられたことを勘案すれば、「戸山山荘図稿本」の順番が文晁の周遊コースであった可能性が高い。「戸山山荘図稿本」は、文晁が「戸山山荘図稿」を基に浄書した27図の図様を具体的に知ることのできる点でも重要な作品と言えよう。

「戸山山荘図稿本」と同図様で、彩色が施された「戸山園中図巻」は、巻末の奥書から、天保6年(1835)、尾張徳川家の分家である高須松平家第十代・松平義建(1799-1862)が、「泉田」なる者に命じ、水戸徳川家分家・陸奥守山藩の松平頼融が所蔵していた戸山山荘図の模本を模写させたものと分かる。「戸山園中図巻」は、模本ではあるが著色本であり、「戸山山荘図稿本」とは異なる情報を有す点が貴重である。画中の紅葉には赤、橙などの鮮やかな彩色が施されており、ピンク、黄緑、緑、藍に墨を交え、完成画には、色彩豊かな紅葉の美しい景観が表されていたことがうかがわれる。

「戸山園中図巻」と「戸山山荘図稿」を比較すると、「戸山園中図巻」には、「公余探勝図巻」で確立した実景表現が応用されていることが分かる²⁷⁾。「古駅楼」においては、横に長く展開する構図を用い、淡緑を多用しており、スケッチの構図や彩色をかなり改変している点が注目される。また、「両臨堂」や「望野亭」のように、大きな樹木を画面前景に描き、後景との遠近感を強調する空間構成は、「公余探勝図巻」で頻繁に用いられる表現である。「濯綏川」や「玉圓峯」に描かれた極端に大きな樹木は「公余探勝図巻」にも散見されるモチーフであり、随所に用いられた鮮やかなブルーは、「公余探勝図巻」に代表される、文晁の実



図12 原在中「東山三十六峯図巻」(京都府 京都文化博物館管理)



図13 原在明「修学院離宮御幸図」(京都府 京都文化博物館管理) (左幅)

景図において特徴的な彩色表現である。「戸山園中図巻」にみる構図やモチーフ描写は、寛政年間に成立した文晁の庭園画様式の特徴を端的に示すものとみなせよう。

これらの作品は、天下の名園として名を馳せた青山

園荘、戸山荘を描く貴重な機会を得ることのできた文晁が、「公余探勝図巻」で確立した实景描写の表現を用い、狩野派とは異なる、写実的な庭園画様式を確立したことを示すものである。ここで述べた5つの作例は、文晁の庭園画における、スケッチから下絵、そし



図14 原在明「酬恩庵庭園図巻」(酬恩庵、部分)

て完成画に至るプロセスを示しており、その比較分析によって、文晁が实景のスケッチに基づきつつ、視点を複合的に用いた画面を構成し、「公余探勝図巻」などにみる、鑑賞者に画中を移動するような臨場感を与える表現を庭園画において完成させたことがうかがい知れる。これらの作品制作を通じて、文晁は、園内を周遊した視覚体験を鑑賞者が共有できる、臨場感にあふれた庭園画様式を確立したのである。

(2) 原派の庭園画

―19世紀京都画壇における庭園画様式の発展

19世紀の関西画壇では、「3」で述べたように、介石らが理想化された情景を庭園画に描く一方で、文晁のように、写実的な要素が強い庭園画を描く画家が現れ、19世紀には、東西画壇において、庭園画は写実的な新様式が同時期に展開した。とりわけ、宮廷の御用などを勤めた原在中(1750-1837)をはじめとする原派の画家は、東山の公家の別荘や修学院離宮などの庭園を、写実的に、記録画的な要素の強い表現によって描いた。東山という、当時の文人サークルの中心にあった庭園を描いた原在中「東山三十六峯図巻」(京都府、図12)のように、原派は、京都にある実際の庭園を写実的に描写した作品を手掛けている。原派の庭園画には、文政7年(1824)の光格天皇の行幸を記録画として制作した図の下絵もしくは模本と考えられる「修学院離宮御幸図」(京都府、図13)など、実際にあった出来事を描く、記録画として制作された作品もある。彼らは、文人の隠逸生活への憧れを投影し、明清の庭園画様式に依拠した南画家とは異なる庭園画様式を確立したと考えられる。

在中による写実的な要素の強い庭園画様式は、息子



図15 酬恩庵方丈庭園(2017年3月 筆者撮影)

の原在明(1778?-1844)にも受け継がれた。原在明「酬恩庵庭園図巻」(酬恩庵、図14)は、今なお残る庭園の景観と見比べると、庭園のモチーフをありのままに描いたことが分かる。「酬恩庵庭園図巻」は、通称一休寺で知られる、酬恩庵にある庭園を描いた図で、一休(1394-1481)が建立した酬恩庵には、一休没後、廟所となった寿塔に、創建時の枯山水の庭園が現存する。戦国時代に荒廃した酬恩庵は、加賀藩主・前田利常(1594-1658)の加護により、承応3年(1654)、方丈やその他の伽藍が再建された。方丈の北、東、南側を取り巻く方丈庭園もその頃の作で、枯滝と蓬萊山を表す石組には、一休が再建した当時の庭園の一部が保存されていると推定されている²⁸⁾。「酬恩庵庭園図巻」には、巻頭に一休の廟所の庭園が、後続部分に方丈庭園が、東庭の南端から北庭の西端まで描かれている。背景は描写されず、地面や空が表されない無背景のなかに、近接した視点から、岩や木などの庭園の景観が正確に描写されている。モチーフは細緻に描かれ、岩には丹念に皴が施されており、鋭利な岩の質感が表さ



図16 狩野養信「水戸様御庭地取図」(東京国立博物館、部分)

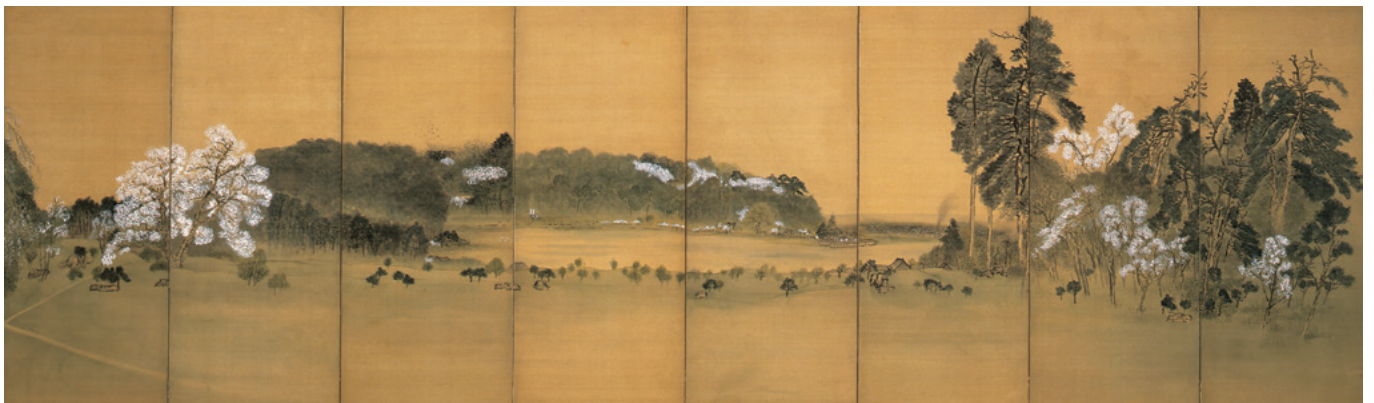


図17 立原杏所「向崗花甸図屏風」(個人蔵)

れている。各モチーフは、現存する園内の景物の配置、形状と一致しており(図15)、写真のように正確に、庭園を記録しようと試みられている点が特筆される。

以上述べた原派の庭園画は、いずれも京都の庭園の特徴を写實的に描き出す点で、東西画壇の庭園画様式の架け橋となるような作品とみなされる。原派の庭園画は、19世紀における東西画壇の様式展開を比較分析するうえで注目すべき特徴を有している点で、とりわけ重要な作品群である。

(3) 19世紀江戸画壇における庭園画の諸相

19世紀初頭、江戸狩野派、江戸・関西の南画家、そして原派といった諸派によって描かれ、一大ジャンルに成長した〈庭園画〉は、まさに豊穡の時を迎えていた。本章の最後には、19世紀の江戸画壇における庭園画の展開に焦点を当て、江戸時代の〈庭園画〉の広がり と終焉を捉えたい。

前述したように、文晁の登場によって、江戸画壇の庭園画様式は多彩な展開を遂げることとなった。それまで大名庭園を描く御用を一手に引き受けてきた江戸狩野派の画家は、依然として大名からの用命を得てい

たが、文晁の登場は江戸狩野派に大きな衝撃を与え、庭園画を描く仕事を少なからず失ったことが推定される。それに加えて、当時、文芸に熱中する大名や旗本など、武士の間で書画の嗜みが本格化し、限られた者しか拝観できない名園を訪れた折など、絵心のある武士が庭園画を制作するようになった。寛政5年(1793)、家斉が戸山荘に御通拔をした際、随伴した幕府の儒官・成島龍洲(1720-1808)が描いたスケッチを基に制作された作品の模本である「戸山御庭之図」(徳川美術館、国立国会図書館など)や、寛政9年(1797)の家斉の戸山荘への御通拔に際し、随伴した牧野成著の『尾侯戸山荘記』を絵画化した作品である「戸山夏景之図」(国立国会図書館)、「戸山真景図巻」(名古屋市博物館)など、家斉の戸山荘への御通拔を絵画化した作例は人気を博し、数多くの模本が制作され、幅広く普及した。これらの作例は、大名庭園の訪問を記念して描かれた庭園画に対する需要の高まりのなかで制作されたもので、19世紀の江戸画壇における庭園画の広がり と制作背景の多様化を示唆する作品群と言える。

かかる状況を反映し、江戸狩野派による庭園画に

も、表現や描法に変化が認められる。19世紀前半に活躍した江戸狩野派の巨匠・狩野養信（1796-1846）の庭園画は、基本的には惟信の庭園画の様式的特徴を継承するものと言えるが、養信は、瑞々しい筆致が特徴の「水戸様御庭地取図」（東京国立博物館、図16）などの清新な作品も残している。「水戸様御庭地取図」は、文晁の庭園画にみるスケッチの生き生きとした表現を養信が取り入れ、江戸狩野派の地取に変化をもたらしたことを示す作品である²⁹⁾。また、戸山荘を描いた養信の「戸山地取図」（東京国立博物館）も、養信が江戸狩野派の庭園画の基礎となる地取の表現を刷新したことを推察させる点が興味深い。「戸山地取図」の御泉水周辺の景観を連綿と描く長大な場面構成などには、惟信の「巢鴨御屋敷生景」に類似する点が見出され、養信が惟信の地取の表現をよく受け継いでいることがうかがわれる。ただし、「戸山地取図」と惟信「戸山荘八景図巻」や文晁「戸山山荘図稿本」を比較すると、たとえば巻頭の余慶堂周辺の場面は、文晁の「戸山山荘図稿本」と基本的なモチーフが一致しており、養信が「戸山荘八景図巻」に倣うことよりも、実景を正確に描くことを重視していることが分かる。そのうえで、樹木などモチーフの表現は養信風にアレンジされ、富士山を大きく描くなど、画面構成が整理されている。さらには、江戸狩野派の庭園画としては珍しい、生き生きとした人物描写が注目される。御町屋の場面では、花屋、書肆、酒屋などが近接的な視点から描かれており、人々が軒先で憩う姿が表されている。人物の描写には絵巻にみる風俗画的表現の応用が認め

られ、養信が注力した古典絵巻の学習成果が活かされていることが推察される。「水戸様御庭地取図」と「戸山地取図」は、養信が、江戸狩野派の庭園画様式を受け継ぎつつ、文晁の庭園画の表現を取り入れ、古典絵巻の学習成果も生かすことで、江戸狩野派の庭園画における地取の表現を刷新したことを教えてくれる作品と言えよう³⁰⁾。

江戸狩野派の庭園画の新様式を確立した養信は、西洋由来の透視遠近法をも用いることで、19世紀の江戸狩野派にしか描けない庭園画を残した。「鷹狩図屏風」（板橋区立美術館）は、江戸狩野派における伝統と、当時の新しい表現との融合を追究した養信がたどり着いた、江戸時代の庭園画の掉尾を飾る名品である³¹⁾。

江戸狩野派の庭園画に変化が現れた一方で、19世紀に入ると、文晁は「富士見之茶屋・笈之茶屋図」（静嘉堂文庫美術館）、（伝谷文晁）「雲州侯大崎別業真景図巻」（松江歴史館）、「聚勝園図」（『宮城野聚勝園記』中の図）³²⁾などにみる新たな表現を模索し、自らの庭園画様式を発展させた。その様式は、文晁一派に大きな影響を与え、文晁の周辺では庭園画が数多く制作されるようになった³³⁾。文晁周辺の庭園画としては、立原杏所「戸山園中勝景図巻」（徳川ミュージアム）や谷文二「江戸麻布邸遠望図」（毛利博物館）などの大名庭園を描いた作品が知られており、これらの作品は、文晁の庭園画様式が大名に人気を博し、文晁一派が大名から多くの注文を受けたことを示唆している。水戸藩中屋敷からの眺望を絵画化した立原杏所（1786-1840）の「向崗花甸図屏風」（個人蔵、図17）は、邸内から眺める庭園の

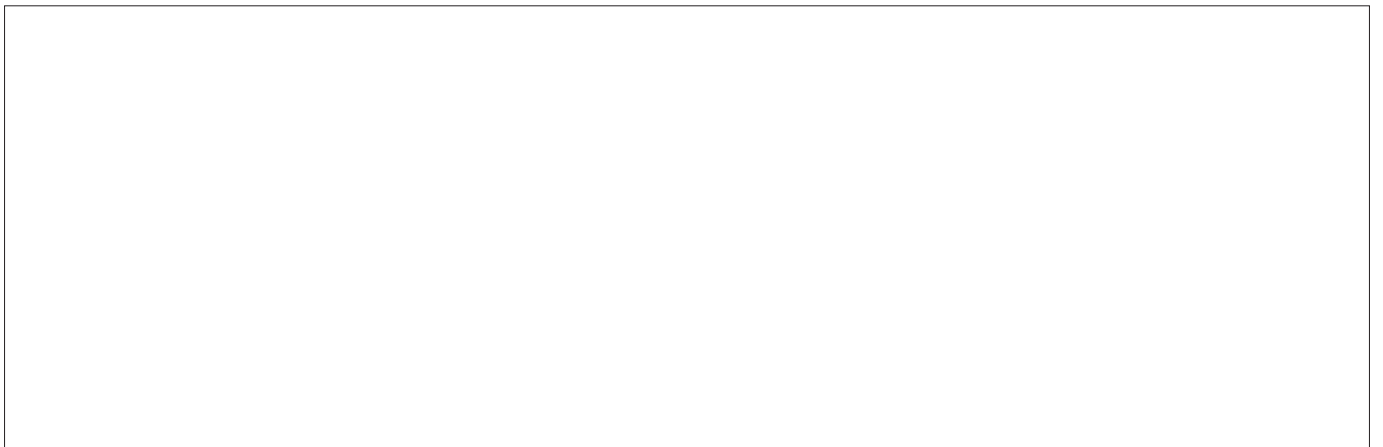


図18 杉谷行直・内尾栄一「水前寺庭中之図」（永青文庫、部分）

景観、そして不忍池へと鑑賞者の視線を導く画面構成が特徴の庭園画である。杏所の視覚体験に基づいた、鑑賞者に臨場感を感じさせる構図であるが、不忍池を西湖に見立て、悠久の時を思わせる理想的、叙情的な描写が美しい³⁴⁾。「向崗花甸図屏風」は、実景図を描き続けた杏所の庭園画の代表作に位置付けられ、文晁一派の庭園画の多彩な展開を示す傑作と言えよう。

文晁が確立した庭園画様式の影響は、文晁周辺の画家にとどまらないものであった。青山園荘の四季折々の美しい情景を描き分けた画帖である、伝坂昇春「紀州赤坂御庭図画帖」（和歌山市立博物館）や、尾張徳川家の江戸上屋敷である市ヶ谷邸にあった楽々園の四季折々の名勝を描いた、宋紫岡「楽々園四季真景図」（名古屋市博物館）などの作品には、江戸狩野派の庭園画と文晁の庭園画の特徴が同居しており、江戸画壇の庭園画制作において、江戸狩野派と文晁一派の様式が混交した状況がうかがわれる。19世紀の江戸画壇では、江戸狩野派、文晁一派の庭園画の図様や表現が広まるなかで、両派の特徴が混じりあい、さまざまな画家が、さまざまな需要者の要望に応じて庭園画を制作する状況が発生したのである。

5. おわりに

本稿では、江戸時代に〈庭園画〉というジャンルがいかんして成立し、どのように成長したのか、という問題を、江戸、関西画壇で制作された作品を中心に考察した。本稿で取り上げた庭園画は、江戸時代に制作された作品のうち一部に過ぎず、本稿では、全国各地の大名庭園を描いた作品について言及できなかった。たとえば、杉谷行直・内尾栄一「水前寺庭中之図」（永青文庫、図18）は、縦約1mという、江戸時代の絵巻としては最大級の大きさを誇り、画中に広がる大パノラマには、実際の景観を眺めるような迫力がある。地方の大名庭園を描いた作品が、誰によって、いかなる様式で描かれているのかという問題を検討することは、庭園画研究における今後の大きな課題と言える。

江戸時代における〈庭園画〉は、江戸、関西の庭園の成立事情や画壇の状況の違いによって、東西画壇で全く異なる展開を遂げた。〈庭園画〉は、江戸狩野派がその様式の成立に関わり、その展開において関西／

江戸の南画家が重要な役割を果たした点で、江戸絵画史の骨格を成す重要なジャンルとして認識されるべきものと言えよう。

庭園は、自然が人工的に、美しく整えられたものである一方で、野趣あふれる自然景観を活かした庭造りが行われることもあり、庭園は自然と人工的な創意が融合した美の極致に生み出される。庭園画は、そうした庭園の美しさを、時空を超えて堪能するため、庭園で過ごした時間の記憶を喚起するため、あるいは庭園を舞台とした出来事を記念して、美しい理想的な庭園の景観に焦点を当て、それをさらに理想化して描かれたものであり、その様式は、実景を描写する地取、スケッチと分かちがたく結びつきながらも、名所絵や山水画の伝統的、あるいは斬新な様式による、理想的な景観表現を取り入れることで、多彩に展開した。そのなかで、実景図や山水画とは異なるジャンルに成長した〈庭園画〉は、江戸時代の実景表現に大きな刺激を与え、理想的な景観を描く山水表現の展開にも影響を及ぼしたと考えられよう。

本稿では、江戸絵画史における〈庭園画〉そのものの史的位置付けを論じる準備はない。〈庭園画〉の成立と展開が江戸絵画史においてどのような意味を有していたのかという問題に関しては、今後さまざまな角度から検証される必要がある。本稿をもとに、今後更なる研究を進めたい。

【註】

- 1) 本稿は、拙稿「江戸時代〈庭園画〉史概論—大名庭園を描いた作品を中心に」『回遊式庭園と庭園文化』奈良文化財研究所、2018を大幅に加筆修正したもので、筆者が企画した『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、2017の出陳作品を中心に論じた。本稿は『美しき庭園画の世界』展で未出陳の重要作を網羅していない点を断っておく。本稿で言及した各図の詳細については、『美しき庭園画の世界』の筆者の作品解説を参照。また、江戸時代の〈庭園画〉様式の成立と展開に関する諸問題については、『美しき庭園画の世界』中の拙稿「美しき庭園画の世界へのいざない—江戸絵画史における〈庭園画〉の消長と史的位置」も参照。
- 2) 『大名屋敷—儀式・文化・生活のすがた』新宿歴史博物館、1993、『定信と庭園—南湖と大名庭園』白河市歴史

- 民俗資料館、2001、『しながわの大名下屋敷―お殿さまの別邸生活を探る』品川区立品川歴史館、2003、『大名庭園―江戸のワンダーランド』徳川美術館、2004、『大名たちの庭園―江戸藩邸と諸藩城下の庭園風景』鳥取市歴史博物館、2004、『徳川御三家江戸屋敷発掘物語―尾張家への誘い』新宿歴史博物館、2006、『大名庭園展―知られざるサムライ・アート』広島県立美術館、2009など。
- 3) 大名庭園を主とした庭園画史研究に関する先行文献は以下を参照。今橋理子「旅する庭―大名庭園の〈画〉と〈紀行〉」『IS』77号、1997、同氏「江戸時代〈庭園画〉研究序説」『学習院女子大学紀要』1号、1999、両論文を加筆収録する同氏「養生の庭―大名庭園の〈画〉と〈紀行〉」『江戸絵画と文学―〈描写〉と〈ことば〉の江戸文化史』東京大学出版会、1999、平林彰「大名庭園の絵師たち」『別冊太陽204 大名庭園―武家の美意識ここにあり』平凡社、2013など。
- 4) 近年、薄田大輔氏により、狩野惟信作品を中心に、江戸狩野派の庭園画研究が進められている。薄田大輔「狩野惟信筆『戸山荘八景図巻』について」『金鯢叢書』43輯、2016を参照。
- 5) 横尾拓真「池大雅筆『楡枋園図巻』(大徳寺蔵)について―中国の園林文化の受容と展開」『美術史』178号、2015。なお、本稿脱稿後、横尾氏が企画した『大雅と蕪村―文人画の大成者』(名古屋博物館 2021年)が開催され、大雅、蕪村による「十便十宜図」(川端康成記念会)を中心に、横尾氏による庭園画研究の最新の成果が発表された。詳細は展覧会図録「第4章『十便十宜図』の誕生」などを参照。
- 6) 拙稿「江戸狩野派の庭園画様式の成立―狩野安信『太田備牧駒籠別荘八景十境画卷』について」(『美しき庭園画の世界』2017)を参照。
- 7) 鈴木博之「六義園八十八境の生成―庭園における〈型〉の意味」『日本の美学』13号、1989
- 8) 拙稿「ポスト探幽世代の画家たちについて―狩野安信・常信・探信・益信・探雪『名画集』(個人蔵)の史的位位置」『静岡県立美術館紀要』32号、2016、伊藤紫織「新名所の虚実―『松川十二景和歌色紙帖』(相馬市教育委員会)をめぐる」『尚美学園大学芸術情報研究』29号、2018を参照。
- 9) 前掲註7)、鈴木
- 10) 宮川葉子「柳沢吉保と六義園―『六義園図巻』と『松蔭日記』を中心に」『国際経営・文化研究』7-2号、2003、宮川葉子「六義園―その初期の姿をめぐる」『国際経営・文化研究』8-1号、2003、宮川葉子「六義園の歴史―柳沢吉保時代を中心に」『国際経営・文化研究』15-1号、2010、宮川葉子「六義園」『柳澤家の古典学 下』青簡舎、2012、折井貴恵 作品解説『柳澤吉保とその時代』川越市立博物館、2014などを参照。
- 11) 前掲註4)、薄田
- 12) 野田麻美「戸山別荘両臨堂之景」作品解説『幕末狩野派展』静岡県立美術館、2018を参照。
- 13) 前掲註4)、薄田、野田麻美「戸山荘八景図巻」作品解説(『美しき庭園画の世界』2017)を参照。
- 14) 惟信の名所絵制作に関しては、拙稿「幕末狩野派の史的位置―狩野栄信・養信を中心とする十九世紀江戸狩野派様式の展開」(『幕末狩野派展』2018年)などを参照。
- 15) 拙稿「池大雅周辺における王維イメージの展開―池大雅・野呂介石による輞川図の絵画化について」(『美しき庭園画の世界』2017)を参照。
- 16) 小林優子「文人画における画題の研究―池大雅・与謝蕪村の屏風を中心に」(『鹿島美術財団年報別冊』17号、1999)、佐藤康宏「遠景の色―大雅の山水畫における白描と青緑」『國華』1271号、2001)、拙稿「池大雅『蘭亭曲水図』試論―明清の扇面画とのかかわりを中心に」(『美しき庭園画の世界』2017)を参照。
- 17) 「移居移居幾度移居 共然負廓 豈羨謝老東山之遊 写画写画幾年写画 同是林泉 擬王氏輞川之勝」
- 18) 明清の庭園画における「盧鴻草堂十志図」の流行については、植松瑞希「小さな庭園空間―明代蘇州における隠居地図像の一類型について」『大和文華』131号、2017を参照。
- 19) 前掲註15)、拙稿
- 20) 野田麻美 張崑「倣古山水図冊」作品解説(『美しき庭園画の世界』2017)を参照。
- 21) 文晁による庭園画様式成立以前の江戸画壇における南画家による庭園画について考えるうえでは、渡辺玄対の作例が注目される。近年、以下の論考が発表された。中村真菜美「渡辺玄対筆『蕉夢庵景勝図画詩文合巻』(宇土市教育委員会蔵)の制作について」奥平俊六先生退職記念論文集編集委員会編『畫下遊樂 2』藝華書院、2018、中村真菜美「江戸時代後期における『八景現象』―渡辺玄対を例に」(『美術フォーラム21』41号 2020)。
- 22) 中村真菜美「谷文晁筆『浴恩園図記』(天理大学附属天理図書館蔵)の制作について」『谷文晁研究―大名文化圏における風景愛好趣味との関わりに着目して』博士論文、2019を参照。
- 23) 鶴岡明美「付論 庭園の記録―『实景图』と『庭園画』の関連」『江戸期实景图の研究』中央公論美術出版、2012
- 24) 前掲註3)、今橋、榊原悟「谷文晁筆 青山園莊図藁・戸山山莊図藁」『國華』1148号、1991

- 25) 安永拓世「谷文晁筆『赤坂庭園五十八勝図』(和歌山県立博物館蔵)とそのまなざし」『和歌山県立博物館研究紀要』12号、2006
- 26) 拙稿「谷文晁『公余探勝図巻』が庭園画制作に与えた影響について—実景描写の比較から」(『美しき庭園画の世界』2017)を参照。
- 27) 前掲註26)、拙稿
- 28) 重森三玲解説『日本庭園史大系20』社会思想社、1972
- 29) 拙稿「狩野養信の『地取』による庭園画について—江戸狩野派における庭園画様式の刷新」(『美しき庭園画の世界』2017)
- 30) 文晁画が養信に与えた影響については、前掲註29)、拙稿のほか、拙稿「十八～十九世紀の江戸画壇—江戸狩野派と文晁一派をめぐる諸問題」『静岡県立美術館紀要』35号、2019を参照。
- 31) 養信「鷹狩図屏風」については、今橋理子「鴨場の風景—狩野養信『鷹狩図屏風』と紀州徳川家旧蔵『赤坂御庭画帖』」『日本の美学』19号、1992。同氏『江戸の花鳥画—物学をめぐる文化とその表象』スカイドア、1995所収、安村敏信「鷹狩図屏風」作品解説(『狩野派全図録』板橋区立美術館、2006)のほか、野田麻美「鷹狩図屏風」作品解説(『美しき庭園画の世界』2017)などを参照。
- 32) 鶴岡明美「南山古梁文・谷文晁画『宮城野聚勝園記』をめぐる一考察」『美術史』187号、2019を参照。
- 33) 文晁の庭園画が文晁周辺で制作された庭園画に影響を与えた事例については、近年刊行された中村真菜美「屋代弘賢文・菅原洞斎画『衆楽園図』千秋文庫蔵の制作について」『待兼山論叢』52号、2018が具体的に言及している。文晁晩年の庭園画様式の展開と文晁の庭園画が文晁一派のそれに与えた影響については、紙幅の都合上、別稿にて論じたい。
- 34) 「向崗花甸図屏風」の庭園画としての位置付けについては、拙稿「立原杏所筆向崗花甸圖屏風」『国華』1417号、2013、井田太郎「松平定信と江戸時代後期の織りなす陰翳」河野有理編『近代日本政治思想史—荻生徂徠から網野善彦まで』ナカニシヤ出版、2014を参照。
- 学美術館蔵。
- 図5 池大雅「蘭亭曲水図屏風」静岡県立美術館蔵。
- 図6 桑山玉洲「花陽山人居宅図」個人蔵。画像提供は静岡県立美術館。
- 図7 「臨盧鴻草堂十志図」部分、大阪市立美術館蔵。
- 図8 野呂介石「王維画訣図巻」部分、個人蔵。画像提供は和歌山県立博物館。
- 図9 谷文晁「浴恩園図記」(右：第5図、左：第6図)部分、天理大学附属天理図書館蔵。
- 図10 谷文晁「青山園莊図稿」部分、出光美術館蔵。
- 図11 谷文晁「戸山山莊図稿」部分、出光美術館蔵。
- 図12 原在中「東山三十六峯図巻」京都府蔵、京都文化博物館管理。
- 図13 原在明「修学院離宮御幸図」(左幅)京都府蔵、京都文化博物館管理。
- 図14 原在明「酬恩庵庭園図巻」部分、酬恩庵蔵。
- 図15 酬恩庵方丈庭園、筆者撮影。
- 図16 狩野養信「水戸様御庭地取図」部分、東京国立博物館蔵。出典：ColBase (https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/A-4883?locale=ja)
- 図17 立原杏所「向崗花甸図屏風」、個人蔵。
- 図18 杉谷行直・内尾栄一「水前寺庭中之図」部分、永青文庫蔵。

【図版出典】

- 図1 狩野安信「太田備牧駒籠別荘八景十境画卷」部分、文京ふるさと歴史館蔵。
- 図2 狩野常信「六義園図 上巻」部分、公益財団法人 郡山城史跡・柳沢文庫保存会蔵。
- 図3 狩野惟信「戸山莊八景図巻 下巻」部分、徳川美術館蔵。
- 図4 狩野惟信「巢鴨御屋敷生景」部分、東京藝術大学大