

狩野元信筆浄瓶踢倒図（龍安寺蔵）と

大徳寺瑞峯院障壁画

山本 英男

はじめに

禅の悟りの契機となった事蹟や祖師たちの禅的な働きを描く禅機図の中に、浄瓶踢倒もしくは瀉山倒瓶と呼ばれる画題がある。その内容を要約すると、唐時代の高僧・百丈懷海と俗弟子の司馬頭陀の二人が、湖南に所在する瀉山に住山せしめる者を弟子の中から一人選ぶことになった。候補者として名前が挙がったのは善覚首座と靈祐典座の二人である。百丈は彼らに浄瓶を示し、「これを瓶と呼ぶべからず。では何と呼ぶか」と問い掛けるが、善覚は「木楔（棒切れ）」とは呼ばませぬ」と答え、靈祐は何もいわず即座に瓶を蹴倒して立ち去ってしまう。それをみた百丈と司馬頭陀は靈祐こそがそれに相応しい才覚の持ち主と判断し、瀉山を開かせるべく派遣した、というものである。この「倒瓶」の真意は容易に掴みたいが、概念の固定化を忌避する禅の思想からすれば、人が仮に付けた名前である浄瓶がほかにどう呼ばれようと無意味であることを端的にあらわす行為であったのかもしれない。ともあれ、靈祐が瓶を蹴倒して

去るという劇的な情景を描く浄瓶踢倒図は、慧可断臂図などと同様、禅機図の中でもとりわけ印象深い画題であるといえよう。

さて、この浄瓶踢倒の故事を描いて古くから有名なものに、龍安寺所蔵の一幅（以下、龍安寺本と呼ぶ。図1）がある。縦一五七・三センチ、横二六〇・八センチという掛幅としては異例の大きさをもちことなどから、もとは壁貼付画であったと推測されている^①。また画中に筆者を明示する款印はないものの、箱書から古法眼こと、狩野元信（一四七七―一五五九）の作と伝承されてきたこともわかる^②。

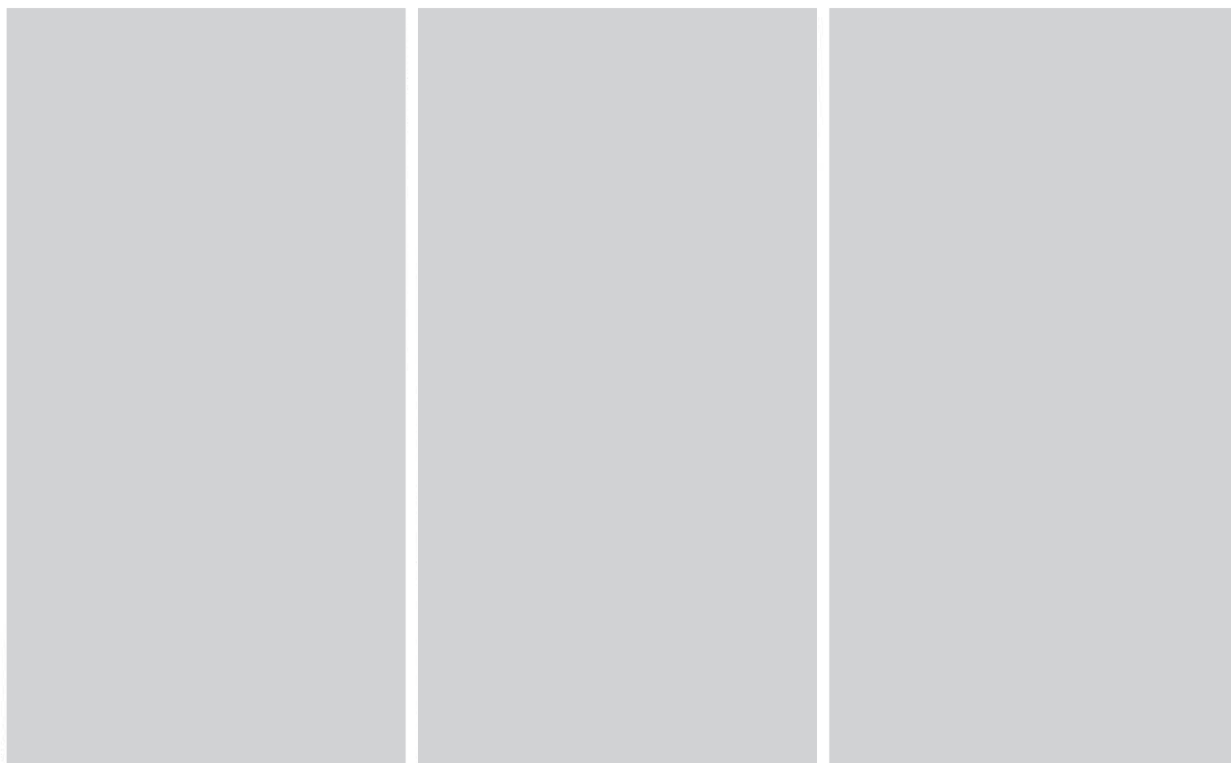
図は、山間の台地のような場所が設定され、そこに四人物が配されている。右端の僧侶は靈祐、左三人のうち岩座に坐す老僧は百丈であろう。また百丈の右後方の人物は一人だけ袈裟を着ていないところから司馬頭陀、そして左手前の僧侶は善覚をあらわすものと思われる。諸景物は元信様の行体手法をもって捉えられているが、均整の取れた諸人物の姿態や淀みのない衣文の描写、さらに量感豊かな懸崖や岩の表現などきわめて高度な画技が披瀝されている。とくに眉を吊り上げた靈祐の厳しい顔つきや、口を開け、驚きを露わに

した百丈の表情は実に迫真性豊かであり、緊迫したその場の雰囲気
を余すところなく伝えている。従来、研究者の間では龍安寺本を元
信真筆とする説が有力視されているが、この見方について疑義を挟
む余地は全くないと判ぜられる。むしろ、壮大な画面に描かれてい
ることも考慮に入れると、龍安寺本は元信による行体人物画の最高
傑作と呼んでもおそらく過言ではないだろう。

ところで、かつて論者は、この龍安寺本が寛政九年（一七九七）
に焼失した同寺方丈の障壁画の一部をなしていたのではないかとい
う仮説を提示したことがあった。⁽⁴⁾その根拠は、元信の父・正信の時
代から既に狩野派が同寺に出入りしていた形跡が認められることや
同寺歴代の頂相を元信とその一派が手掛けていること、さらに同寺
には龍安寺本と同じく障壁画を掛幅に改装したとみられる伝元信筆
「普化・猪頭・蜆子図」（三幅 挿図1）が伝来することなどであっ
た。⁽⁵⁾また根拠とまではいいがたいが、龍安寺本ほどの大作が他所か
ら移される可能性は低いという考えが論者の中にあつたことも告白
しておかなければならない。

しかし、この仮説は明らかな誤りであつた。同寺の学芸員・岩田
晃治氏からご教示いただいた二、三の史料によって、龍安寺本は先
の「普化・猪頭・蜆子図」とともに、もとは大徳寺の塔頭・瑞峯院
の方丈を飾る障壁画であつたことが判明するのである。瑞峯院方丈
といえ、後述するように狩野派と土佐派が共同制作を行ったこと
で有名であり、近年、それに関する研究も大いなる進展をみせてい
る。となれば、龍安寺本はまさにその画事との関連で位置づけられ
るべき作品といえよう。

小稿では、まず岩田氏からご教示いただいた史料を紹介し、しか



挿図1 普化・猪頭・蜆子図

るのちに瑞峯院方丈内における龍安寺本の配置やその作期、さらには龍安寺本を含めた同院障壁面制作の実態とその意義について考えてみたい。

一 元禄元年の出来事

龍安寺本がもとは瑞峯院方丈の障壁面であったことを伝える史料として、まず『正法山誌』を挙げなければならない。『正法山誌』は龍安寺の本寺にあたる妙心寺の関係史料集であり、学僧として名高い無著道忠（一六五三～一七四四）によって編纂された。序跋がないため正確な編纂時期は不明だが、およそ貞享から寛保までの五十余年を費やし成ったとされている⁶。以下に取り上げる記事は、同第七卷「名目」の項に収載される「幾百貫」と題された一文である。

幾百貫 凡古券曰。幾百貫者。其百貫者當黄金參拾五兩。

龍安寺古法眼畫大幅參幅。舊大德寺瑞峯院佛壇之壁畫也。

元禄初年購得之價三百貫也。當黄金壹百零五兩。

これによると、龍安寺が所蔵する元信筆の大幅と三幅はもとは大德寺瑞峯院（方丈）の仏壇の壁面であり、元禄元年（一六八八）に三百貫で購入したものであったという。そこに作品名は記されていないが、大幅が龍安寺本、そして三幅が「普化・猪頭・蜆子図」にあたることは、後で取り上げる史料により明らかである。また「佛壇之壁畫」と記されているので、これに従えば、両作品は仏間内の、仏壇背後の壁貼付画であったということになる。このように、こ

の記事は購入の年次や代金、配されていた場所までが具体的に記されている点で注目されるが、いったい無著はこれらの情報をどこから得たのであろう。

実をいうと、無著が参照したと思われる史料が存在するのである。『大雲山誌稿』第十三卷「古書画 典籍 什宝」の項に載る、次の記事がそれである。

法眼元信画

百丈瀉山淨瓶踢倒圖 壹幀

普化猪頭蜆子 三幅壹對

右各旧大德山中瑞峯院方丈壁面也

元禄元年十一月本寺購得為什寶

（この間に『萬宝全書』所収の元信伝が記されているが、省略する）

瑞峯證文

瑞峯院真前裏張付但古法眼之繪

不殘御所望ニ付進被申候處為御禮

黄金參百貫代白銀六貫五百目慥令

采納候派中諸老エ可令達候以上

元禄戊辰十一月廿九日

瑞峯院納所 宗泉

同 奉行 紹云

龍安寺方丈

納所禪師

『大雲山誌稿』は、龍安寺の塔頭・西源院の第十一世・中巖玄彰（一八四七）によって編まれた同寺関係の史料集である。編纂時期は幕末に近い文政十三年（天保元年、一八三〇）であるが、同寺に遺るさまざまな古文書類を書写し成ったものであるので、信憑性に問題はないと判断される。右の二つの記事もそうした古文書の写しとみて相違なく、前者の原本は購入時に作成されたとみられる作品に関する覚え書き、後者のそれは冒頭に「瑞峯證文」とあるように瑞峯院が発行した代金の受領書である。

これらと先の『正法山誌』の記事を比べると、「旧大徳」「壁画也」「購得（得）」など同じ表記が散見されるところからみて、無著がこの記事の原本を目にしたのは確実である。もちろん、伝える事柄にも齟齬を来すところはほとんどないが、内容はこちらの方がやや詳しい。例えば、購入年月日が正確には元禄元年十一月二十九日であったことや、代金として黄金三百貫の代わりに白銀六貫五百目を支払ったこと、さらに龍安寺本には「一幀」、「普化・猪頭・蜆子図」には「三幅壹對」とあることから、それぞれ壁貼付および掛幅の状態で購入されたことなどである。龍安寺本はごく最近、解体修理を受けたが、その際、軸木に元禄二年（一六八九）十一月の表補銘が見出されたことはこれを裏づけるものといえよう。

ところで、「瑞峯證文」には「真前裏張付但古法眼之繪」を残らず所望したいとの龍安寺側の意向を受け、売却した旨が記されている。これを素直に読めば、「真前裏張付」は龍安寺本と「普化・猪頭・蜆子図」にあたることになるが（後述するように別の解釈もできる）、では「真前裏」とはどこを指しているのであろう。「真前」は祀られた仏祖の前を意味する禅宗用語であるが、「裏」の意味が

判然としない。無著はこの「裏」を真前の後方と考え、両作品を「佛壇之壁画」と記していたのは既にみた通りである。だが、ここで注意を要するのは、龍安寺本は禅機図、「普化・猪頭・蜆子図」は散聖図であって、画題の異なる両作品が一つの壁面に描かれるはずはない、ということだ。後でも触れるように瑞峯院方丈の仏間の後壁は一枚壁であるから、柱の左右で描き分けるという状況も起らない。ましてや「普化・猪頭・蜆子図」の筆者は元信自身ではなく、その弟子とみなされているので、二人が一つの壁面に描くということも想定しづらいわけである。となると、「真前裏張付」であったのはどちらか一方と考えざるをえないが、その場合には「真前裏張付」を「残らず所望した」という記述と合致しなくなる。それとも、残らず所望したのは「真前裏張付」ではなく、「古法眼之繪」だったのであろうか。こうした問題についてはのちほど両作品の配置を考察する際に改めて検討してみたいが、少なくとも「真前裏張付」の解釈については再考の余地があることをあらかじめ申し添えたい。ともあれ、以上のごとき史料によって、龍安寺本がもとは瑞峯院方丈障壁画の一部であったことはもはや疑いえないと思われる。次節では、その瑞峯院方丈の画事について、これまでの研究成果を略述してみよう。

二 瑞峯院の障壁画

瑞峯院は、九州の有力守護大名・大友義鎮（号は宗麟、一五三〇―一五五五）が檀那となり、大徳寺第九十一世・徹岫宗九（一四八一―一五五六）を開基として創立された同寺の塔頭である。同院方丈の

建立時期は必ずしも分明ではないが、天文二十一年（一五五二）七月に北隣の興臨院の土地が同院に分割され寺地となっているので、この年が上限と考えられている⁹。また下限については、義鎮が瑞峯院に宛てた年次不明の三月十六日付書状（瑞峯院）に同院が大友家の菩提寺となったことに対する礼と大金を献上する旨が記されていることや、文中に出世前の怡雲宗悦（徹岫の法嗣、一五一八～八九）の名（「宗悦首座」）が記されていること、そして怡雲が大徳寺に出世するのが天文二十四年（弘治元年、一五五五）であることをもって、この年以前とする説が唱えられている。一方、瑞峯院には後奈良天皇宸筆とされる掲額（「瑞峯院」）が伝来しており、その年記にみる弘治三年（一五五七）八月十八日を方丈の落成日（もしくは建立時期の下限）とする見方もある。その前年の四月に徹岫は示寂するので、もしこの説に従えば、彼は落成を待たずに没したことになるわけである。

このように、瑞峯院関連の史料に徴する限り、方丈の建立時期についてはかなりの幅をもたせて捉えざるをえないのが今の状況である。また、それと密接な関連をもつ障壁画の作期についてもやはり同様のことがいえるが、私見ではこれを元信の動向と照らし合わせただけの場合には、もう少し絞り込めるのではないかと考えている。この点についてはのちほど検討を加えてみたい。

一方、瑞峯院方丈に狩野派や土佐派の手になる障壁画が設えられていたことは大徳寺関係の寺誌類によって明らかである。それらのうち編纂時期が最も古いのは『宝山誌鈔』であるが、龍安寺本が瑞峯院を離れてから三十年以上も後の享保五年（一七二〇）に編まれているので、当然のことながら龍安寺本は記されていない。

以下が、「瑞峯院」の項に載る障壁画の記事である。

中ノ間	墨絵 七賢四皓 墨父許由	古法眼
礼ノ間	彩色花鳥	狩野松永 （ママ）
檀那ノ間	薄彩色堅田ノヅ	土佐光信

これによると、室中（中ノ間）・礼間・檀那間という方丈南側の三室に障壁画が設えられていたことになる。このうち二室が元信と三男の松榮直信（一五一九～九二）の作、一室が土佐光信筆とされているが、ここに龍安寺本と「普化・猪頭・蜷子図」が加わるので、画事の主体は土佐派ではなく、明らかに狩野派であったことがわかる。

これらのうちまず檀那間の堅田図については、東京国立博物館が所蔵する模本によってその図様は知られていたが、¹⁰ 原本は既に失われたとの見方が支配的であった。ところが、平成四年の「静嘉堂文庫美術館開館記念 優品展」で初公開された屏風装（二曲一隻・六曲一双）の「堅田図」（挿図2「A」C）がその原本（襖八面分）すべてにあたることを判明し（ただし、多少の切り詰めはある）、その後、玉蟲敏子氏によって詳細な考察が試みられた。¹¹ その成果を要約すると、土佐光信筆と伝承されてきた筆者が光信の子・光茂（生没年不詳）に擬されたことがまず挙げられる。光茂がこの画事に抜擢された理由としては、「由原八幡縁起」の制作を巡って培われた大友氏との関係や怡雲の法兄・春林宗叔との交流、さらに元信との姻戚関係などが想定されている。元信と光茂が姻戚関係にあったというのは、光信の女が元信に嫁したという江戸時代の画伝類の記事に

依拠したものであつて、明確な裏づけこそ得られないものの、信憑性は高いと判断されている。事実、両者の関係は甚だ親密であつたようで、土佐家の私的な事柄に親身になつて対応したことをうかがわせる光茂宛の元信の書状が残されていたり、瑞峯院に描く以前に内裏記録所の障壁画制作も分担して行つたことが知られる。⁽¹⁴⁾ そうした状況からすれば、瑞峯院における光茂の揮毫も、やはり元信の引き立てによるところが大きかったと想像される。

(A)

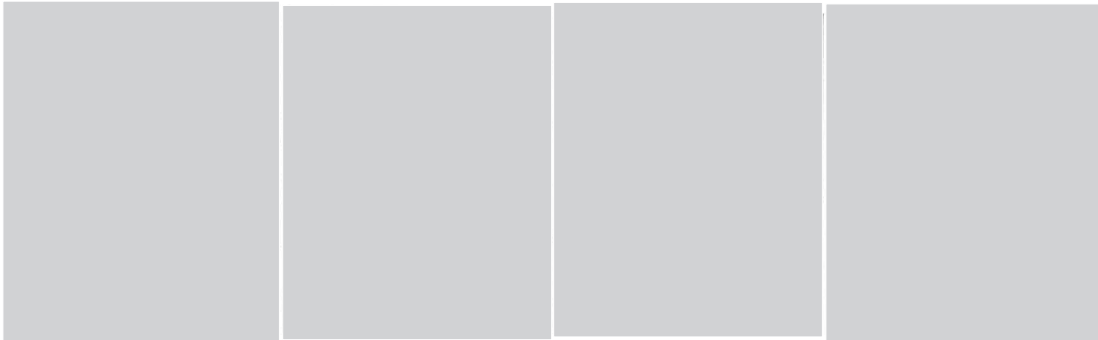
(B)

(C)

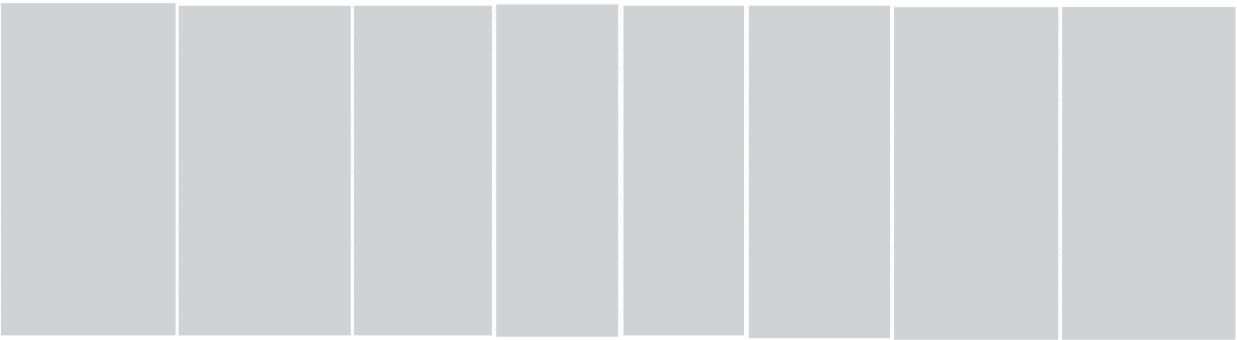
挿図2 (A~C) 堅田図

加えて、玉蟲氏は「堅田図」が禅宗寺院の障壁画としてはあまり例のない名所風俗図である点に着目、この画題が選ばれた背景には怡雲が堅田の出身であったことが関係するとした上で、彼がこの作事の実質的な推進者であるとの見方も示されている。また「堅田図」の画風については、幾ばくかの光茂的な要素と全体を粹づける漢画的な構成原理がそこにあるとし、共同制作者である元信一派の構想に基づき、光茂がさまざまな工夫を凝らした結果ではなかったかと推測されている。確かに、「堅田図」に看取される水墨山水風の落ち着いた雰囲気は禅宗寺院に相応しいといえるし、狩野派の障壁画の中に在ってもけっして異質な印象を与えるものではないだろう。

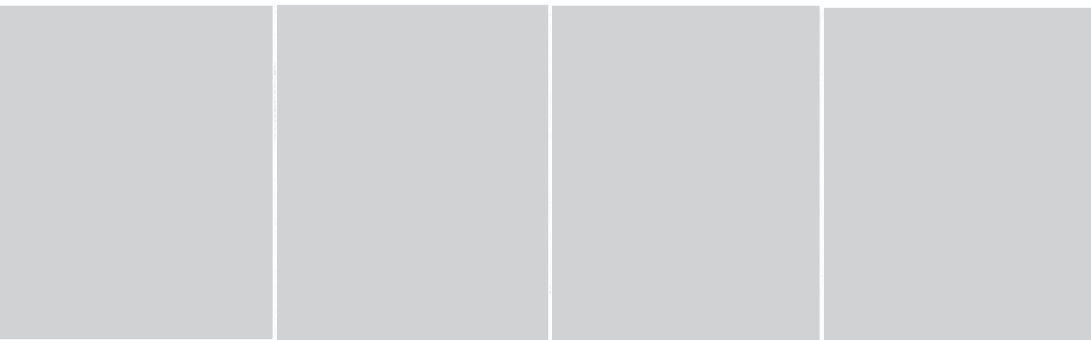
では、狩野派が描いたという礼間や室中の障壁画とはいかなるものであったのか。先の記事によると、礼間には松栄の手になる彩色花鳥図が設えられていたとされるが、未だこの画が発見されたという報告はなく、探索の手掛かりとなるような模本なども残されていない。従って、その画が松栄筆であったか否かについて



(A)



(B)



(C)

挿図3 (A～C) 四皓許由巢父七賢図 (模本)

も確認できないのが現状である。

これに対し、元信筆とされる室中の墨絵七賢四皓巢父許由については、狩野家模本（東京国立博物館）中の「四皓許由巢父七賢図」（十六幅 挿図3「A-C」）がその模本にあたることを辻惟雄氏が明らかにされている。⁽¹⁵⁾ その根拠として竹林七賢・商山四皓・許由巢父という三種混交の画題がことごとく一致することや襖十六面という画面形式がちょうど室中画のそれに相当することを挙げられたが、これに加え、玉蟲氏は「堅田図模本」との引手のデザインの一致を指摘されている。⁽¹⁶⁾ また、その画風について辻氏は「模本という点をさしひいても、構成や形態にややバランスと緊密度が不足している」とし、その原本は元信筆ではなく、弟子の作とみなされた。と同時に、その原本にあたるものとして、末松子爵家旧蔵「群仙図屏風」（八曲一双 挿図4）の存在を指摘されている点は注目される。旧末松子爵家本は目下、所在不明であり、小さな図版でしか確認できないのが惜しまれるが、その画風はやはり辻氏が模本で指摘されたのと同じ特徴を備えているようにみうけられる。このことは、同じ時期に描かれた、しかも同じ行体手法の人物画である元信筆の龍安寺本と比較すれば、より明瞭に理解される事柄といえよう。また、同じ「弟子」の作ということで「普化・猪頭・蜺子図」と同一筆者か否かが新たに問われることになるが、両作品を比較すると、「普化・猪頭・蜺子図」の方がやや筆遣いが荒く、とくに衣文描写にそれが顕著であるように思われる。その点を重視し、今はそれぞれ別の絵師によって描かれたと考えるべき。

ともあれ、このように次第に往時の姿をわれわれの前に現わし始めた同院方丈の障壁画であるが、これらに龍安寺本や「普化・猪頭・

蜺子図」が新たに加わることで、画事の輪郭はいっそう鮮明となるに違いあるまい。

では、両作品は方丈内にどのように設えられていたであろう。次節ではその復元を試みることにしよう。



(右隻)



(左隻)

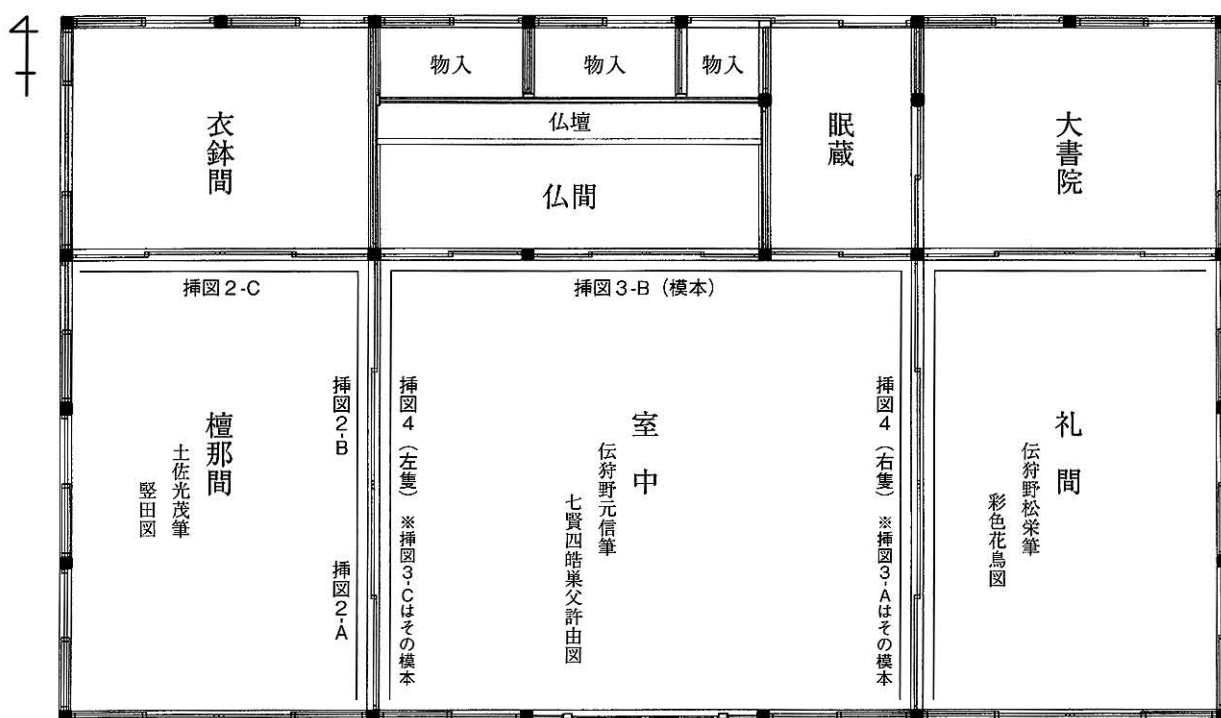
挿図4 群仙図屏風

三 復元配置

現在の瑞峯院方丈は創建当初の建物であり、江戸時代以降、大小の修理や改造を繰り返しながら存続したが、昭和四十七年から同四十九年に掛けて行われた解体修理によって当初の状態に復元された。計六室（大書院の付属施設である眠蔵は除く）からなる典型的な禅宗方丈建築であって、この内部に龍安寺本や先述した障壁画が飾られていたのはいうまでもない。挿図5はその修理工事報告書に収載される方丈平面図に南側三室の障壁画の配置を書き入れたものである。¹⁸⁾

ここでまず問題となるのは、龍安寺本や「普化・猪頭・蜆子図」が設えられていたと無著が記す仏間の構造であろう。先の修理工事報告書によると、仏間廻りは享保四年（一七一九）と昭和十三年の二度にわたり大幅な改造がなされたが、現在は解体修理によって、やはりもとの状態に戻されている。仏間は間口二間半、奥行き一間の広さをもつものであり、後壁下方には壁に沿って高さ七三センチ、奥行き九二センチ（ただし当初は五四・五センチ）の仏壇（須弥壇）が設置されている。また後壁および東西の両側壁に障壁が設えられていた痕跡が確認されるとの報告がなされているので、少なくとも龍安寺本が仏間後方の壁貼付画であるための最低条件は満たしているといえる。

さて、その仏間後方の壁だが、縦は仏壇上面から天井までが約二一五センチ、横は四九三センチの巨大な一枚壁である。これに対し、龍安寺本の寸法は、先述したように縦一五七・三センチ、横二六



挿図5 瑞峯院方丈平面図

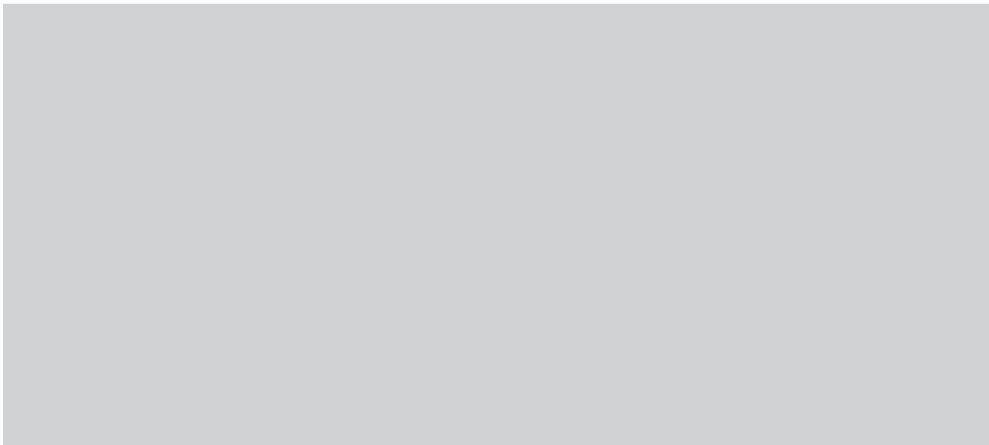
○・八センチであるから、縦の寸法で約五八センチ、横のそれに至っては約二三センチも龍安寺本の方が小さいことになる。このことから、あるいは龍安寺本は仏間後方の壁貼付画ではなく、東西側壁のどちらか一方の壁貼付画ではなかったかと考えてみたが、側壁の横幅は最も幅の広い上方部分でも約一八三センチしかないのに、龍安寺本は収まりきらない。となると、残る可能性として唯一想定されるのは、掛幅に改める際に大幅な切り詰めがなされたことであろう。

そうした観点で改めて龍安寺本を眺めると、画面左端には巨岩や樹木が配されて構図の重心をなしているの、その左方に図様が展開していたとは思えない。これに対し、画面右方では、右端の土坡のやや上に、斜め上方に向かって伸びる太い淡墨線があり、それが画面右端で切断されているところから、さらに右方に図様が連続していたことが推測される。実際、横方向の紙継ぎをみても、右端部分の一紙の横幅だけがわずか一三センチしかないの（基本の紙幅は五一センチほど。左端のそれは四三・九センチ）、作為の跡は明白である。これに従えば、今の画面の右方に、後壁との寸法の違いの分（約二三センチ）だけ画面を補って考える必要が生じるのである。一方、上下方向についても同様に約五八センチほどの切り詰めを考慮しなければならないが、図様をみる限りでは樹木の先端や余白などの上方部分を中心にそれがなされた可能性が濃厚である。

以上の推測をもとに、後壁の中に龍安寺本を配した図（挿図6）を作成してみた。一見して、後壁に対して龍安寺本が小さすぎることに気づかれるであろう。また霊祐の立つ位置は画面の中央より左にあるため、明らかにバランスが悪い。仮にその右方に何かの景物を

配したとしても、左方部分とのバランスを調整するのはかなり難しいのではあるまいか。また、それ以上に首を傾げたくるのは、切り詰めを想定した上方部分である。ふつう行体画では樹木全体を画面内には収めず、途中から描き消すか、画面外に突出させることが多い。だが、配置図では全体を描き込まなければならないほど上方部分が広すぎるし、仮に描き消したとしても、余白が残りすぎるように思われる。

要するに、縦二一五センチ、横四九三センチという長大な画面に、龍安寺本の図様は対応していないのである。これと同様のことが「普化・猪頭・蜆子図」にも指摘されるのであって、これらの点からみて、両作品が仏間後方の壁貼付画であった可能性はきわめて薄いといわざるをえない。また「普化・猪頭・蜆子図」が東西側壁の壁貼付画か、「壁画」ではないものの仏間南側の襖絵ではなかったかとも考えてみたが、調査の結果、双方ともその可能性のないこと



挿図6 仏間後壁への龍安寺本配置図

が明らかとなった。⁽¹⁹⁾従って、両作品は仏間とは別の室に設えられていたとしか考えられないわけである。

さて、そうすると、未だ障壁画の存在が確認されていない衣鉢間と大書院、眠蔵の中からそれを探さなければならないが、このうち龍安寺本の設置場所として有力視されるのは、衣鉢間の東側の壁である。というのも、方丈全体を見渡しても、この東壁以外に横幅二六〇センチを超える龍安寺本が収まる場所は存在しないからである。しかも先の修理工事報告書には、その壁にかつて障壁が設えられていた可能性のあることが記されているので、⁽²⁰⁾この点についても問題はないといえる。衣鉢間の東壁といえ、仏間からみれば壁のちょうど裏側にあたるところから、先に、判然としないと述べた「真前裏」の意味についても納得されよう。

衣鉢間の東壁は縦約一七九センチ、横約二八六センチの一枚壁である。従って、龍安寺本との寸法差はおおよそ縦二二センチ、横二五センチとなるが、これは改装する際の切り詰めとしては妥当な数値といつてよからう。後述する「普化・猪頭・蜆子図」の縦の寸法は各一五五・七センチで龍安寺本のそれとほぼ同じであるから、あるいはこれに合わせるべく龍安寺本の縦の寸法は決められたのかもしれない。「普化・猪頭・蜆子図」が購入時に掛幅だったことは既に述べた通りである。

ところで、衣鉢間の東壁に龍安寺本が設えられていたとなると、檀那間との間仕切りである襖四面にも画が描かれていた可能性は十分考えられる。先に、龍安寺本の右下端に右斜め上に向かう淡墨線があることを指摘しておいたが、たぶんそれは襖四面との図様の連関を図る役割を担うものであったのだろう。仮にこの推測が正しい

とすると、襖四面の画題はやはり龍安寺本と同じ禅機図、そして筆者はもちろん元信だったはずである。

では、「普化・猪頭・蜆子図」はどの室に設えられていたのだろうか。可能性として考えられるのは眠蔵か大書院のいずれかだが、先の覚え書きが記すように「普化・猪頭・蜆子図」がもと「壁画」であったとすれば、この三図が設えられていたのは眠蔵の西壁しかありえないことになる（大書院には幅八九センチの壁しかない）。もしそうなら、この西壁もやはり仏間の壁の裏側にあたるので、「真前裏」の記述とも合致するわけである。試みにその復元を行うと、西壁は柱（幅一四センチ）を挟んで北に幅八九センチ、南に幅一八三センチの壁があるので、各縦一五五・七センチ、横八一・八センチを数える「普化・猪頭・蜆子図」は、北側の壁に一図、南側の壁に二図が収まる計算になる。図様の方向性や繋がり具合も勘案すると、北壁には「猪頭図」が、南壁には右に「普化図」、左に「蜆子図」が配されていた可能性が濃厚である。また「猪頭図」と「普化図」は下方の土坡にかなりのズレが認められるが、その間にちょうど柱が入ること、より自然に繋がることになるわけである。

このように、諸々の点で「普化・猪頭・蜆子図」が設えられる条件を満たすかにみえる眠蔵の西壁であるが、一方で、次のような問題点も指摘される。一つは、この西壁がもとは障壁ではなく、板張であったという見解が先の修理工事報告書で示されていることだ。⁽²¹⁾そこに具体的な根拠は記されていないが、軽々に無視できる類のものではあるまい。二つめとしては、眠蔵のような狭い空間に大きな壁貼付画が設えられた例がほとんどないことが挙げられる。眠蔵の障壁画としてすぐに想起されるものに元信一派が手掛けた霊雲院方

丈障壁画中の「宿鴉宿鴨図」があるが、これ自体、設置場所が不明瞭であるために暫定的にそこに置かれているにすぎない。また紙継ぎの寸法が主室の障壁画と大きく相違するところから、同時期の制作を疑う説もあるほどである。⁽²²⁾こうした疑念が存在する以上、「普化・猪頭・蜆子図」を眠蔵西壁の貼付画と断定し去るのは、やはり控えなければならぬだろう。

ここでもう一つ、可能性のある設置場所を提示しておこう。大書院の南側の襖四面である。その復元を試みると、「猪頭図」と「普化図」が右二面、「蜆子図」は左端の一面を構成していたと考えられる。右から三面めは、三図の図様から判断すると、余白の部分が多かったとみられるので、おそらく廃棄されたものと思われる。⁽²³⁾また「普化・猪頭・蜆子図」のいずれにも引手跡は認められないが、襖一面の横幅は約九八センチを数えるので、引手跡を切り詰めるだけの余裕は十分にあつたはずである。とはいえ、このプランは先の覚え書きに明記される「壁画」が襖絵まで含むという前提に立つものである。この点に疑問の余地が残ることは否定できない。また、この場合には、龍安寺側が「残らず」所望したのは「真前裏張付」ではなく、「古法眼之繪」であつたと解釈されることも付け加えておこう。

ともあれ、方丈内において「普化・猪頭・蜆子図」が設置可能な場所としては眠蔵西壁とこの大書院の襖四面しかないのは確かだが、現状ではどちらとも決しがないところがある。従つて、ここではこの二説を併記するにとどめ、結論は他日に期したいと思う。

以上が、龍安寺本と「普化・猪頭・蜆子図」の復元配置である。これにより、制作当初の同院方丈障壁画の様子がある程度、具体的

に把握できるようになったのではないだろうか。今、障壁画が設えられていたことが確認される五室の画題をみると、一室が山水図（堅田図）、一室が花鳥図であり、残る三室はすべて行体の人物図で占められていたことがわかる。しかも、それら人物図のうち室中画は竹林七賢・商山四皓・許由巢父という隠者たち、衣鉢間の龍安寺本は禅宗の祖師たち、そして眠蔵ないしは大書院の「普化・猪頭・蜆子図」は散聖たちが主題となっており、なかなかバラエティー豊かである。おそらくこうした人物図主体の構成は狩野派が提示したプランではなく、施主である瑞峯院側の意向が反映されたものであつたのだろう。それが開基である徹叟の好みであつたのか、それとも作事の推進者とされる怡雲が望んだのかはわからないが、いずれにせよ、大仙院や靈雲院など元信一派による他の方丈障壁画とは趣を異にしたものとして興味深い。

次節では、この瑞峯院の画事について論者なりの検討を加えてみたいが、その場合にとくに重視したいのは、元信が実際に絵筆を執つたこと、またそれが衣鉢間であつたということである。これまで元信がこの画事の背後にいたであろうことは誰しも予想はしていたが、自らがそこに描いたかどうかまではわからなかったために、その頃の彼の動向にはあまり注意が払われてこなかったように思う。もし先の視点が有効であるとすれば、かなりの幅をもつて捉えられてきた方丈の建立時期いかにえれば障壁画の作期について、ある程度の絞り込みが可能ではないかと思われる。また、室中に描いた絵師が誰かという問題の解明にも役立ってくれることであろう。

四 室中に描いた絵師

はじめに瑞峯院方丈の建立時期として推定されてきた天文二十一年（一五五二）～弘治三年（一五五七）頃の元信の動きを追ってみることにしよう。⁽²⁵⁾まず同院の創建に向けて土地の分割がなされた前の年（天文二十年、一五五一）あたりからみていくと、この年の七月から年末まで、七十五歳の元信は二郎三郎ら弟子とともに大坂の石山本願寺において作画している。同寺の画事は天文十一年（一五四二）に始まって以降、断続的に行われており、とくに同十七年（一五四八）から同二十年のそれは各年三ヶ月におよぶ大規模なものであった。翌天文二十一年には彼自身の作画活動を明示する史料や作品は見当たらないが、近江朽木から帰京した新將軍・足利義輝のもとに永徳と思しき孫を連れて挨拶に赴いたのがこの年の正月二十九日のことである。翌二十二年（一五五三）の閏正月二十七日には内裏に波岸・客来一味図を進上し、四月十九日から五月初旬には松榮や二郎三郎とともに石山本願寺での画事に従事したことが知られる。この石山本願寺におけるそれが、目下、史料からうかがわれる元信の作画活動としては最後の記録となるものである。元信は永禄二年（一五五九）に八十三歳で他界しているので、天文二十二年はその六年前となる。

一方、作品の上では元信七十七歳の署名をもつ「商山四皓・竹林七賢図屏風」（東京国立博物館）がちょうどこの年（天文二十二年）の作となるが、画風的には弟子が描いた可能性が高いとされているので、元信自身の活動を裏づけるものとは成しえない。また、これ

と同様のことが、やはり弟子の作とみなされている元信七十九歳の署名のある二点の「雪中花鳥図屏風」についてもいえそうである。こうした状況からすると、元信が旺盛な作画活動を展開させていたのは天文二十二年、七十七歳あたりまでであって、それ以降の作画はたぶん徐々にではあろうが、弟子たちの手に委ねられていったことが想定されるのである。もちろん、これはあくまで現存する史料や作品にのみ依拠した推測であるから、天文二十三年（一五五四）以降、彼が全く絵筆を執らなかつたとはいえない。だが、体力的な衰えなども考慮すれば、意識的に作画機会を減らしていったのは間違いないところであろう。

さて、そうなると、元信が瑞峯院に描いた時期として最も可能性が高いのは天文二十一、二年か、せいぜいその翌年あたりということになる。⁽²⁶⁾もちろん、これ以降の可能性も皆無ではないが、年が下るごとにその可能性が薄まるのはいうまでもない。これに従えば、二説あつた同院の建立時期についても、自ずと天文二十四年以前説の方に軍配が挙がるように思われる。⁽²⁷⁾

次に、もう一つの視点である、元信が衣鉢間に描いたことに注目してみよう。一般に禅宗寺院の方丈に集団で揮毫する場合には、室の格式に応じて、それに相応しい地位や立場にある絵師がそこに描くことになる。一糸乱れぬ作画活動を展開した狩野派にとくにその傾向が強いことは、既に諸先学により立証されているところである。⁽²⁸⁾方丈内の室のうち最も格式が高いのはやはり室中であって、画事に参加した最も高位の絵師が担当するのが通例となっている。これに続くのが衣鉢間であり、次に檀那間、そして大書院、礼間の順に格式は下がることになる。その点からすると、元信が室中では

なく、衣鉢間に描いたことが実に重要な意味をもっていることに気づかれよう。このことは、たとえ元信がこの画事の事実上の統率者であったとしても、既に彼が狩野派のトップ（棟梁）の座にないことを強く匂わせる。いいかえれば、元信からその後継者への家督譲渡が行われていた可能性を示唆させるのである。正信が元信に家督を譲ったのは正信七十歳前後と推測されるし、松栄から永徳へのそれはもっと早く、松栄五十歳代であった可能性が高い。⁽²⁹⁾となれば、当時、七十六〜七十八歳の高齢であった元信が既に家督譲渡を済ませていたとしても何ら不自然ではないだろう。

では、元信から後継者の地位を譲られ、室中に描いたのは誰なのだろう。この興味ある問題について、かつて論者は、元信の長男で狩野宗家を継いだと伝えられる祐雪宗信をその筆者に擬したことがある。⁽³⁰⁾その根拠は、室中画が元信筆とはみなしえないにもかかわらず、土佐派の棟梁である光茂を差し置いてそこに描いていることから、その絵師が元信傘下の無名の弟子であるはずはない、というものであった。現在もこの考えは全く変わっていない。むしろ元信が衣鉢間に揮毫したことが明らかになったことで、その蓋然性はむしろ高まったといえるのではあるまいか。

宗信については『狩野五家譜』所収の宗信伝が最も詳しい。それによると、彼は永正十一年（一一一四）二月二十九日に生まれ、天文二年（一五三三）將軍・足利義晴に画工として仕えた。初名は四郎次郎（正確には四郎二郎）。のちに剃髪して祐雪と改名し、法眼に叙せられた。元信の家督を相続し、永祿五年（一五六二）七月二十日に四十九歳で没したという。これに従えば、宗信は元信が三十八歳の時の生まれで、松栄より五歳年長にあたり、元信が没して三

年後に他界したことになる。とくに生没年については、その月日まで記している点で信憑性が高そうな印象を受けるが、宗信の享年については四十二歳没説（『画工譜略』）や三十一歳没説（『狩野家中興系図』）もあるため、ただちにこれを受け入れることには躊躇せざるをえない。ただ、宗信が没したとされる翌年に松栄は「大涅槃図」を描き大徳寺に寄進しているので、これを宗家としての仕事と考えれば、辻褄は合う。

一方、同時代史料では『言継卿記』天文十四年（一五四五）四月十四日条にみる「絵師狩野嫡子も今日死云々」が注目される。仮にこの「狩野嫡子」を宗信のこととすると、室中画の筆者は彼ではないことになるが、もしそれまでに元信から家督を譲られていたとすれば、別の人物が「嫡子」として想定されることになる。例えば、記録にあらわれない宗信の子や、子がなかった場合には弟が養子に入る場合があるので、元信の二男とされる乗真（ジヨウシン 乗信・紹真とも書く）や松栄（これは実際にはありえないが）などもその候補となりうるわけである。

この点と関連して興味深いのは、元信の子の狩野治部少輔からその子の千千代丸への東寺大絵師職（同寺の仏画制作の権利を持つ職）の交代劇である。この一件は東寺執行職を務めた阿刀家の文書類の中に見出されるもので、既に根立研介氏や宮島新一氏によって紹介・検討されている。⁽³¹⁾要約すると、「カノ子」ことのちの狩野治部少輔は天文三年（一五三四）に東寺大絵師職に補任されるが、同十五年（一五四六）に未だ幼少の千千代丸が父に代わり、新たにその職に補任されたというものである。この間、わずか十二年。しかもわざわざ幼い千千代丸がその職に就いたということもあって、さまざま

な可能性が想定されることになった。その一つが、先の「狩野嫡子」を治部少輔とみなす説である。狩野派の中で治部少輔を名乗った絵師に秀頼（生没年不詳）がいるが、彼については先の乗真と同一人物とする説と孫の真笑（シンシヨウ 真咲・信正とも書く）にあたるとする二説があり、未だ決着をみない。この史料はそうした難題を解決するための糸口として期待されるのだが、今述べたように宗信の消息とも関わってくるわけである。この重要な問題については稿を改めて論じることにしたいが、私見では治部少輔が天文十四年に没した可能性はかなり高いのではないかと考えている。

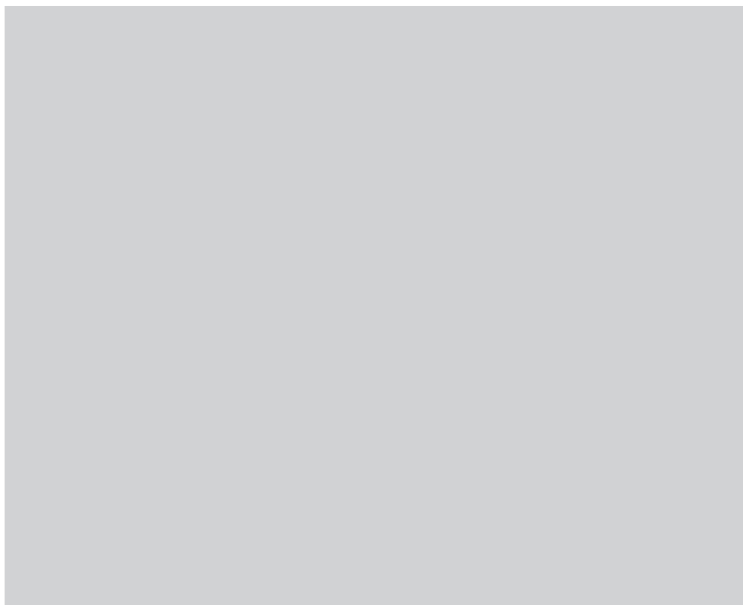
それよりも、ここで触れておかなければならないのは、先にも取り上げた土佐光茂宛の元信の書状（挿図7）である。⁽³²⁾この書状は『古画備考』（土佐光茂朝臣）の項）にも収載されて有名だが、同著では、正月三日とあるだけで年次不明の本書状の作期を天文二十二年（一五五三）に置くとともに、その返し書き「尚々大炊助も以別紙可申候へ共、御使急候間、一帯二申入候」に登場する「大炊助」を宗信に擬しているのである。大炊助は宗家である正信と元信がともに名乗った官位名であり、元信にあつては遅くとも天文十一年（一五四二）には大炊助から越前守に官位が変更されている。とすれば、元信に代わり、新たに大炊助を名乗った人物が元信の後継者であつたと考えてよからう。先の返し書きに「大炊助も以別紙可申候へ共」とあるように、光茂に書状を認めることができるほど彼が派内で高い地位にあつたことは間違いない。

ところで、この大炊助について『古画備考』は宗信をあてていたわけだが、これに対し、『丹青若木集』に「大炊助幹信、（中略）後改真名爲直信」とあるのををもって松榮とみなす説も唱えられて

きた。⁽³³⁾だが、宮島氏が紹介された直信印「麝香猫図扇面」（霊雲院）は天文四年（一五三五）に示寂した東福寺第二十四世・太虚祥廓の賛をもつところから、松榮十七歳以前の若描きとなるので、⁽³⁴⁾彼の真名が当初から直信であつた可能性は高いと思われる。また天文二十二年四月に松榮が元信とともに石山本願寺に赴いたことは既に述べたが、この一件を記す『証如上人日記』は官位名の記述には厳格であつて、元信のそれが大炊助から越前守へと変更になつた時にもすぐに対応している。この見方に従えば、松榮はそこに「源七」という通称をもって記されているので、この時点では未だ官位を得ていなかったと推測されるのである。⁽³⁵⁾そもそも大炊助幹信を松榮の前名とする説はほかの家譜・画伝類には一切見出せないものでもあるから、記事の信憑性は低いと考えて差し支えないだろう。

以上の事柄を総括すると、元信の三人の子のうち二男の官位は「治部少輔」であり、松榮は天文二十二年四月の時点では官位を得ていない可能性が高まつた。となると、同年正月の光茂宛書状に記される「大炊助」はやはり宗信を指すとしか考えられないわ

挿図7 土佐光茂宛書状



挿図8 布袋図 Museum of Fine Arts, Boston Fenollosa-Weld Collection, 11. 4112

けである。今のところ宗信の遺作としては小品の「布袋図」（ボストン美術館挿図8）と「渡唐天神像」（東京芸術大学大蔵館）のわずかに二点しかなく、また室中画の原本が所在不明であることもある。だが、これまでの考察の結果を勘案すれば、宗信が室中画の筆者であった可能性はきわめて高いといえるであろう。先述した『狩野五家譜』の記事が仮に正しいとすると、彼が瑞峯院に描いたのは四十歳前後のことになる。

おわりに

元信一派による禅宗寺院への揮毫は、同じ大徳寺だけでもほかに大仙院と如意庵、興臨院の三件を数えるが、相阿弥（一五二五）

との共同制作である大仙院のそれを除けば、いずれも狩野派単独による作画であったことが知られる。これに対し、瑞峯院の画事は、既に述べたように土佐光茂との共同制作であって、それがこの画事の最も際立った特徴といえるだろう。元信が光茂を招聘した理由としては、彼が近江の地景に詳しく、しかも絵図的な絵画制作にも長じていたためと玉蟲氏は述べられているが、⁽³⁶⁾確かにその可能性はあると論者も思う。だが、元信にはそれとは別の目論見もあったのではないだろうか。すなわち、己が没した後の狩野派の将来を見据えて、土佐派との協力体制を模索していた可能性である。⁽³⁷⁾画壇に盤石の地位を築き、狩野派に大いなる繁栄をもたらした元信も既に八十歳近い高齢になっていた。そうした最晩年期の画事であるからこそ、光茂との共同制作が、先述したような単なる親交の結果であったとはみなしがたいのである。先見の明をもって画壇を闊歩した元信であつてみれば、けつしてありえないことではないだろう。

さらにもう一つ、瑞峯院の障壁画制作で特筆されるのは、新たな世代の台頭である。元信に代わって棟梁の座に就き、室中に描くという榮譽を担った宗信はその象徴的存在といえよう。また、のちに宗信没後の狩野宗家を継承することになる松栄の存在も見逃してはなるまい。礼間の障壁画が松栄筆であるという確証は得られなかったものの、ちょうど同じ頃、彼が元信の片腕として石山本願寺の画事に従事したことはこれと関連して興味深い。さらに松栄は永禄十二年（一五六九）に大友氏の招きにより豊後に下向したことも知られるが、⁽³⁸⁾あるいはその端緒となったのがこの瑞峯院の画事であったとみることもできるかもしれない。

ともあれ、瑞峯院の障壁画制作は、狩野派の体制が元信から彼ら

へと移行する、ちょうど過渡期に位置するものである。その点からすれば、元信がそこに描いた「浄瓶踢倒図」は、元信芸術の掉尾を飾る、まさに記念碑的な作品であるといえよう。

〈註〉

- 1 辻惟雄『戦国時代狩野派の研究―狩野元信を中心として―』（吉川弘文館、平成六年）第二章「狩野元信」参照。
- 2 元信の享年については、通常、用いられる永禄二年（一五五九）八十四歳没説（『狩野五家譜』ほか）よりも信憑性が高いと思われる同年八十三歳没説（『本朝画史』）を採用した。その根拠については京都国立博物館編後掲註4著に明記している。
- 3 辻前掲註1著第二章「狩野元信」ほか参照。
- 4 京都国立博物館編『室町時代の狩野派―画壇制覇への道―』、中央公論美術出版、平成一〇年。
- 5 「普化・猪頭・蜺子図」は三幅一對の掛幅装であるが、「猪頭図」と「普化図」の図様はほぼ繋がるので、「蜺子図」ともども、もとは同じ障壁画の一部であった可能性が高い。また龍安寺本とは紙継ぎの寸法や紙質、画面の灼け具合など共通点が多いところから、同じ建物内に設えられていたものと思われる。これらのことは本論中で明らかにする予定である。
- 6 『禅学大辞典』（大修館書店、昭和五三年）参照。
- 7 軸木には次の二つの表補銘がある。「元禄二己巳歳十一月吉日表補之洛陽表具師白井喜兵衛利次 同子正竹」「享和三年癸亥十月再修補表具師 平安井上善助」。
- 8 辻前掲註1著第二章「狩野元信」参照。
- 9 同院方丈の建立時期については『重要文化財瑞峯院本堂附玄関及び表門修理工事報告書』（京都府教育委員会、昭和四九年）を主に参照した。また玉蟲後掲註11論文にも詳しい。
- 10 この模本は武田恒夫「瑞峯院堅田の間 襖絵考」（『日本美術工藝』五六四号、昭和六〇年）において紹介された。

- 11 玉蟲敏子「大徳寺瑞峯院「堅田間」襖絵の研究」（『國華』一二〇六号、平成八年）。
- 12 『本朝画史』、『丹青若木集』、『画工便覧』など。
- 13 この書状については後掲註32を参照されたい。
- 14 『御湯殿上日記』によれば、元信はその制作を天文十五年（一五四六）五月に行い、光茂は同十三年（一五四四）十二月に開始し、同十四年（一五四五）八月に完了したことがわかる。
- 15 辻前掲註1著「付載」参照。
- 16 玉蟲前掲註11論文。
- 17 『故末松子爵遺愛品入札』（東京美術倶楽部、大正一〇年）所収。同屏風は室中の東四面を右隻、西四面を左隻となしていることがわかる。
- 18 この修理工事報告書は前掲註9のそれを指す。
- 19 仮に「普化・猪頭・蜺子図」が仏間内にあったとすれば、東西の側壁か、南側の襖六面のどちらかに貼付されていたことになる。まず側壁は東西とも上方の幅が一八三センチを数えるので二幅分は優に収まるが、下方には仏壇（当初の幅は五四・五センチ、高さ七三センチ）があるため、その幅は一三〇センチほどしかない。となると、三幅のうち少なくとも一幅の下方部分は仏壇の張出し分だけ本紙の幅が狭かったはずだが、それを補紙で補った形跡などは一切認められない。逆に、仏壇より上の画面を掛幅装とした可能性も検討したが、どの図様も下方部分が大きく切り詰められたようにはみえないので、この見方も成り立たない。一方、南側の襖絵であったと仮定した場合、幅の狭い襖一面分の横幅（六七・五センチ）は「普化・猪頭・蜺子図」一幅分のそれよりも狭いため、改装時に画面を繋ぎ合わせたことになるが、三幅のどれを観察しても、「猪頭図」の左方部分に破損に伴う補紙が貼られる以外、そうした痕跡は認められない。また幅の広い襖一面分の横幅は「普化・猪頭・蜺子図」のそれよりも大きい八七・五センチだが、襖の数は二面であるので、三図は収まりきらない。従って、「普化・猪頭・蜺子図」が仏間内の障壁画であったとするのは無理があるといわざるをえない。
- 20 両端柱の向い合わせ面に板決りの小穴がつかれているが、その小穴底に釘痕らしきものが微かに確認されることから、当初は障壁の可能性

もあるとしている。前掲註9修理工事報告書。

21 「柱間装置図」の中で眠蔵の西壁を板張としている。前掲註9修理工事報告書。

22 武田恒夫『近世初期障屏画の研究』（吉川弘文館、昭和五八年）第二章「障壁画」。

23 「蜆子図」の上部右の上から三紙分は同じ画面の一部を転用した補紙であるので、この襖の一部が使われた可能性は考えられる。

24 大書院の西側の半間の壁と襖二面に「普化・猪頭・蜆子図」が設えられていた可能性も検討したが、襖一面分の横幅は八九センチにすぎないので、引手跡を削除するには図のどちらか一方しか切り詰められないことになる。これに従えば、「蜆子図」はその図様からみて左方にあったはずの引手跡を削除したはずだが、下方の土坡は右方で途切れているので、「普化図」とは図様が繋がらない。よって、三図がこの場所に設えられていた可能性はないと判断される。ただし、半間の壁には障壁の痕跡が指摘されているので（前掲註9修理工事報告書）、同じ散聖図がこの壁と襖二面にあらわされていた可能性は考えられる。

25 ここで取り上げる元信の事蹟や作品についての判断はいずれも辻前掲註1著第二章「狩野元信」を主に参照した。

26 玉蟲氏は、堅田の出身である怡雲が光茂に依頼して「堅田図」を描かせたとした上で、彼が瑞峯院に住した永禄年間をその作期として想定されている（同氏前掲註11論文）。だが、元信一派による作画が天文二十三年（一五五四）以前である可能性が高くなると、室中や礼間と並んで使用頻度の高い檀那間にのみ襖絵がないという状態が何年も続いたことになる。また開基の徹嶋が示寂する以前もそうした状態であったわけであるから、それを彼が容認したとは考えづらい。多少の時間差はあったかもしれないが、光茂の作画も元信らのそれとほぼ同時期であったと思われる。

27 その年記から弘治三年（一五五七）八月十八日を方丈の落成日とみなす根拠となっている掲額だが、これはかねて親交のあった徹嶋の死を悼み、のちに後奈良天皇が同院に贈ったものと考えてはどうだろうか。天皇が徹嶋に「仏徳禪師号」を特賜したのは天文二十年（一五五一）

八月十八日であるので、その記念すべき日が掲額の贈呈日として選ばれたのではないか。

28 武田恒夫『狩野派障屏画の研究―和様をめぐる―』（吉川弘文館、平成一四年）第三章「生活空間の表徴」ほか参照。

29 正信の家督譲渡は元信が「細川澄元像」（永青文庫）を描いた永正四年（一五〇七）が一つの目安となる。また松栄の場合は永徳が家屋敷を宗秀に譲り渡して安土に赴いたという「狩野光信宛宗秀遺言状」（『古画備考』所収）の記事から、天正四年（一五七六）以前が想定される。拙著「初期狩野派―正信・元信」（『日本の美術』四八五号）、至文堂、平成一八年。

30 根立研介「東寺大仏師職考」（『佛教藝術』二二一号、平成五年）および宮島新一「宮廷画壇史の研究」（至文堂、平成八年）第五章「桃山時代から江戸時代初期の宮廷画壇」。

31 この書状は重要美術品の認定を受けていたが、現在は所在不明。内容は年始の挨拶に始まり、土佐家の不慮の事件に際し元信が収拾の世話をしたことや、光元（光茂の子）の公事（雑役免除）に関して三好長慶の折紙を申し受け幕府に提出したが、受け入れられなかったことなどが記されている。またこの書状の作期を天文二十二年（一五五三）とする「古画備考」説については、宮島氏が天文二十年（一五五一）説を唱えられた以外は大方の支持を得ているようにみうけられる。本稿では「古画備考」の説に従ったが、宮島説を採用したとしても論旨に影響はない。宮島説は宮島前掲註31著第四章「室町時代の絵所預」参照。

32 辻前掲註1著第二章「狩野元信」。

33 この作品の図版は宮島新一「扇面画（中世編）」（『日本の美術』三二〇号、至文堂、平成五年）所収。

34 松栄の官位の初見は、永禄六年（一五六三）に彼が大徳寺に寄進した「大涅槃図」の署名にみる「戸部」である。

35 玉蟲前掲註11論文。

36 のちのことになるが、豊臣政権が樹立される直前の天正十一年（一五八三）、永徳が堺の土佐光吉に宛てた書状（東京国立博物館）の中でしきりに上洛をうながしていることは、これと関連して興味深い。

〈付記〉

小稿をなすにあたっては、龍安寺学芸員・岩田晃治氏より執筆の契機となった史料のご教示とご提供を賜わった。また瑞峯院住職・前田昌道師には二度にわたる方丈の調査を快くご許可いただき、京都女子大学学長・川本重雄氏からは建築の分野における貴重なご意見を頂戴した。さらに、東京国立博物館登録室長・救仁郷秀明氏からは掲載写真のご便宜を賜わり、龍安寺・静嘉堂文庫美術館・ボストン美術館からは写真掲載をご快諾いただいた。また「浄瓶踢倒図」の修理に携わった松鶴堂代表取締役・鈴木裕氏ならびに技師長・袴田尚志氏からは数々の興味深い情報をご教示いただいた。ここに記して、感謝の意を表したい。