

「西浜御殿舞楽之図」にみる雅楽の表象

水野僚子

徳川治宝における雅楽の意味と機能

Image of Gagaku Seen in "Nishihama Goten Bugaku No Zu": Meaning and Function of Gagaku of Tokugawa Harutomi

MIZUNO Ryoko

はじめに

- ① 徳川治宝と楽器コレクションの生成
- ② 「西浜御殿舞楽之図」の描写内容
- ③ 「西浜御殿舞楽之図」のイメージにおける雅楽の意味と機能
おわりに

【論文要旨】

本稿は、紀州藩十代藩主徳川治宝の雅楽をめぐる動向に注目し、彼において雅楽という音楽や楽器はいかなる意味をもち、またどのように雅楽と関わっていたのかということをも、「西浜御殿舞楽之図」（和歌山市立博物館蔵）を詳細に分析することによって、考察するものである。

「西浜御殿舞楽之図」（和歌山市立博物館蔵）は、これまで紀州藩の国学者本居大平が著した「楽譚 西浜御殿舞楽之記」の内容と画面内容がおおよそ一致することから、文政六年（一八二三）十月に徳川治宝によって開催された舞楽の様子を描いたものであると考えられてきた。しかし、描かれた内容には「舞楽記」との相違も見られることから、別の日の舞楽の模様を描いた可能性も考えられた。特に季節の描写が異なっていることに注目し、現存する史料を精査した結果、天保十年三月に西浜御殿にて開催された舞楽会を描き出した可能性も考えられることが分かった。

また、細部を詳細に分析することによって、西浜御殿を具体的な「舞楽」のイメー

ジを用いて、雅な「庭園図」として描くとともに、主従関係が明確である政治的空間として描こうとしていることを指摘した。しかもその庭園のイメージには、古典絵画に見られる公家邸宅を用い、治宝自身の姿も高貴な公家や天皇の姿を重ねることによって、治宝自身を文化的政治的に強大な権力をもった人物として位置づける意図があったのではないかと推測した。これには、西浜御殿隠居後の治宝がおかれた立場が深く関わっている。幕府の意向により、不本意な形で藩主の座を娘婿に譲らなければならなかった治宝にとつて、西浜御殿は、まさに「城」に替わる「御所」であった。

つまり本図は、「舞楽」というイメージを使って西浜御殿を雅な場として荘厳し、政治的にも文化的にも中心であること、そして治宝がその場を支配する強大な権力者であることを示そうとした表象として、描かれたイメージであったと考えられる。

【キーワード】 西浜御殿舞楽之図、徳川治宝、舞楽、西浜御殿、和琴

はじめに

今日「雅楽」と称される音楽は、現存する日本の音楽の中でも最も古い起源をもつ音楽であるといわれている。現在の中国大陸や朝鮮半島に起源をもち、奈良時代に日本へと伝来したその音楽は、寺院の法会や宮廷において受容された。大陸由来の珍しい楽器から奏でられる新しい響きは、新しい文化の到来を告げるとともに、多くの宮廷人を魅了したと考えられる。そしてその音楽は、平安貴族達によって愛好され、体系化されることによって自らの内なる文化として育まれることとなった。雅な音色が、宮廷を中心とした公家文化の中で発展してきたことは、『源氏物語』などの物語文学や公家の日記、また物語絵画を見れば明らかである。「詩歌管絃」ということばにも表れているように、饗宴の場で催される管絃の楽器を奏でることは、公家が身につけるべき教養であり、嗜みであったのである。そしてそれは「御あそび」や「御遊」とも称されていた。また、西園寺家や花山院家のように特定の楽器を家の芸として、後世まで継承した公家も存在した。

一方、雅楽は遊興の場で享受されるばかりでなく、儀式や儀礼空間において演奏されていたため、公的な性格を持つ音楽として機能していた。その儀礼的性格は、多くの神社における法会などで用いられることにより、さらに広まっていったのである。寺院には「楽所」が設置され、多くの楽人達が音楽と舞を継承した。そして楽人達は、得意とする楽器の演奏法や楽譜を秘匿することによって、一子相伝のシステムを作り上げていった。

しかしながら、雅な音を支えていた公家文化も次第に衰退し、しかも戦乱の世ともなると、楽人を抱えていた神社もそれに巻き込まれる形で徐々に力を失っていく。これらが要因となって、雅楽や楽家もまた衰退

を余儀なくされたのであった。

ところが、江戸時代に入ると、江戸幕府による楽所の再編、楽人達への支援がなされるとともに、武家からも雅楽を嗜好する大名まで現れるようになる。特に幕末という、江戸から明治への転換期は、まさに雅楽に新しい光が当てられた時代であった。つまり江戸時代から近代にかけての雅楽は特別な音楽として捉えられ、演奏されるようになるのである。そこで本稿では、江戸時代における雅楽受容の一端を知るために、この幕末という時代と、その時代に生きた一人の大名に注目し、その文化的背景を探りたい。雅楽が当時の社会においてどのように捉えられ、またいかなる役割や機能を有していたのかということ考察したい。

① 徳川治宝と楽器コレクションの生成

紀州藩十代藩主徳川治宝（一七七一―一八五二）は、風雅を好んだ大名として名高く、特に彼が熱烈に雅楽を愛好していたことは、在世當時から現在に至るまで、広く世に知られている。治宝が蒐集した雅楽の楽器や楽譜の膨大なコレクションは、他の藩主による蒐集品とともに、国立歴史民俗博物館に「紀州徳川家伝来楽器コレクション」として所蔵されている⁽¹⁾。コレクションは、雅楽器を中心に、能で用いられる楽器や中国伝来の楽器も含まれており、楽器二十数種、楽譜二十一種、総計一五六点以上にもなる規模を誇っている。数点の楽器は、伝来の途中でコレクションから離脱し、現在その一部が国立劇場や個人の所蔵となっているものの、このように紀州徳川家に伝来した楽器のコレクションが、ほぼ当初の規模に近い形で纏まって今に伝えられていることは、楽器史や音楽史、美術史や文化史といった歴史学研究全般において、多くの情報を与えてくれる資料として、非常に意義深いといえる。

一方、紀州家伝来のコレクションの双壁として知られるのは、彦根藩

十二代藩主井伊直亮（なほあき）（一七九四〜一八五〇）が主に蒐集した楽器コレクションである。これらは井伊家の伝来品として、彦根城博物館に所蔵されている。井伊直亮は、治宝より若干年下ではあるものの、同時代に生きた大名であり、しかもコレクションを構成する楽器の種類や附属品、入手経路に至るまで、多くの共通点が見られることを勘案すると、当時彼らが競い合うように古楽器の蒐集に情熱を傾けていたということは想像に難くない^②。

幕府の要職を勤めるほど格式の高い大名家の当主であり、また藩主でもあった二人の大名が、なぜ古い楽器や楽譜の蒐集に執心し、多額の財を投じたのであろうか。しかもなぜ雅楽器を集めるのに蒐集したのか。雅楽器を「蒐集する」という行為自体には、いかなる意味があったのであろうか。

治宝と直亮はともに、雅楽を伝えていた公家や楽家から楽器の奏法の伝授を特別に受けるとともに、藩の家臣にもそれらを学ばせていた。また、有職故実から同時代の学問や産業にまで、幅広く関心を持ち合わせていたことも、二人の共通点として認められる。彼らの嗜好は、もちろん幕末という時代の気風も影響していたであろう。しかし、それでも個々に異なる事情や背景があったはずである。

そこで以下では、徳川治宝の雅楽をめぐる動向に注目し、彼において雅楽という音楽や楽器はいかなる意味をもち、またどのように雅楽と関わっていたのかということ、一つの絵画作品を通して考察したい。

②「西浜御殿舞楽之図」の描写内容

治宝の蒐集した楽器に関する詳細は他の論考に譲ることとし、ここでは、治宝が開催した舞楽の様子を描いたと伝えられる一枚の絵画に注目したい。それは、「西浜御殿舞楽之図」（和歌山市立博物館蔵、図1、以

下本図とする）である。

本図に関しては、既に太田宏一氏による詳細な研究がなされている^③。太田氏は、紀州藩の国学者本居大平が著した「楽譚 西浜御殿舞楽之記」（以下「舞楽之記」とする）の内容と画面内容がおおよそ一致することに注目し、本図が文政六年（一八二三）十月二五日に治宝が西浜御殿にて開催した舞楽の様子を描いたものである可能性を提示された。しかし一方で、描かれた内容には「舞楽之記」との相違も見られることから、別の日の舞楽の模様を描いた可能性もまた指摘されている。

いずれにせよ、治宝が主催した舞楽会を克明に描いた本図を分析することは、彼の雅楽に対する嗜好ばかりでなく、江戸時代の武家の雅楽享受の具体的様相を知るためにも、重要であると考える。本図は何を描いたものであり、どのような意味をもつ絵画なのであろうか。今回、所蔵者の協力を賜り「西浜御殿舞楽之図」を調査する機会に恵まれ、画面細部の熟覧が叶った。そこで以下、調査で得られた成果を報告するとともに、画面内容の分析と考察を行うこととする。

①本図の伝来と概要

画面の分析に入る前に、「西浜御殿舞楽之図」について概観しておきたい。

本図は、全長が縦四九・九センチメートル、横一五四・六センチメートルの一卷の巻物である。縦長の紙を五枚横に貼り継いで作られた横長の画面には、広大な敷地からなる庭園とそこで開催されている舞楽会の様子が描き出されている。本図が巻物の形態となったのは近年のことであり、博物館におさめられた当初は、薄い紙で裏打ちされた本紙が一枚ごとに分かれた、いわゆる「マクリ」の状態であったという。作品を良好なコンディションで保存するため、補修の際に現在の巻物の形態に装丁したそうである。よって、当初どのような形態であったのか明らか

ではない。⁽⁴⁾

一方、当初の名称も不明である。現在の名称は、本図が、「西浜御殿舞楽記御目録」や本居大平筆「楽譚 西浜御殿舞楽之記」とともに一括で伝わったことから、後に名付けられたものである可能性が高い。⁽⁵⁾ 伝来に関しても不明な点が多いが、貼付されている題箋に、「和歌山市竹内長五郎氏御出品」と記されていることから、これらの資料は当初の持ち主の手から離れた後も、おそらく地元紀州和歌山の地に伝えられ、現在に至ったものと考えられる。しかしこれらの資料と「西浜御殿舞楽之図」がどのような関係にあるのか、また当初からセットであったのか否かなど、未だ不明な点は多い。そこで画面の詳細な分析と考察を行うことにより、本図が何を表した絵画であるのか、どのような意味や機能をもった絵画であるのかということ、以下考察していきたいと思う。

② 形態に関する復元的考察

画面分析を行うために、まずは当初の形態に関する復元的考察を行うこととする。

本図は現在、五枚の紙を横に継いで画面が構成されている。右より第一紙から第四紙がそれぞれ三三・九・三四・二センチであるのに対し、第五紙のみが十七・〇センチと極端に短いことから、この紙は当初の状態から切り詰められたものと考えられる。また各紙の左右の端にかなり傷みが見られ、隣り合う画面とも直接はつながらないことから、いずれも左右の端が〇・五×一・〇センチほど切られていると思われる。また、巻物特有の横皺がほとんどみられないことから、当初から巻物であった可能性は低く、おそらく平面の状態で保存されていたものと考えられる。画面が平面で、このような大きさの絵画としては、画帖あるいは屏風が候補として考えられるが、画帖の場合は、鑑賞に供する際、本紙に触れないよう、通常本紙よりも大きめの台紙に貼り付けることから、この

ように画面の端が傷むことは考えにくい。一方屏風ならば、両端の扇を除き、各扇の画面は全面が表に出ていることから、折れ曲がる部分がないとしても傷みやすいといえる。つまりこれらを総合して考えると、本図は当初、屏風であった可能性が高いと考えられる。では画面構成においても、屏風である可能性は見いだせるであろうか。

第四紙から第五紙にかけては、水色の「すやり霞」が幾重にも描かれており、画面の天地に全紙を通して長く棚引く霞と相まって、画面を縁取る効果をもたらしている。このことから、当初より第五紙が左端に配されていたと考えられる。一方、右の端にあたる第一紙には、金の霞は見られるものの、重なるように棚引く水色のすやり霞はなく、しかも画面の右端には、土坡の一部と思われる描写が見られることから、右にはさらに画面が続いていたことが推測される。画面構成という点から考えても、右に幾分か画面が続くならば、舞楽の舞台がほぼ中心に位置づけられ、画面全体のバランスも安定するといえよう。つまり、製作当初は右端に画面が続いており、それが屏風一扇分であると考えられるならば、六曲の屏風であったと想定することができるのである。屏風の左右の端である第一扇と第六扇の画面が、縁を回すため通常他紙よりも短い幅の紙を用いることを考慮するならば、第五紙が短いことも納得できよう。⁽⁶⁾

以上のことから、本図は当初六曲の小屏風であり、現在は右端の一扇分が失われた状態として伝来したものと考えたい。もちろんこれは推測ではあるものの、当初の形態が屏風であった可能性も含めて、全体の画面構成を、以下において考察していきたい。



図1 「西浜御殿舞楽之図」 全図 和歌山市立博物館



图2 「西浜御殿舞楽之図」 部分



图4 「西浜御殿舞楽之図」 部分



图3 「西浜御殿舞楽之図」 部分



图6 「西浜御殿舞楽之図」部分

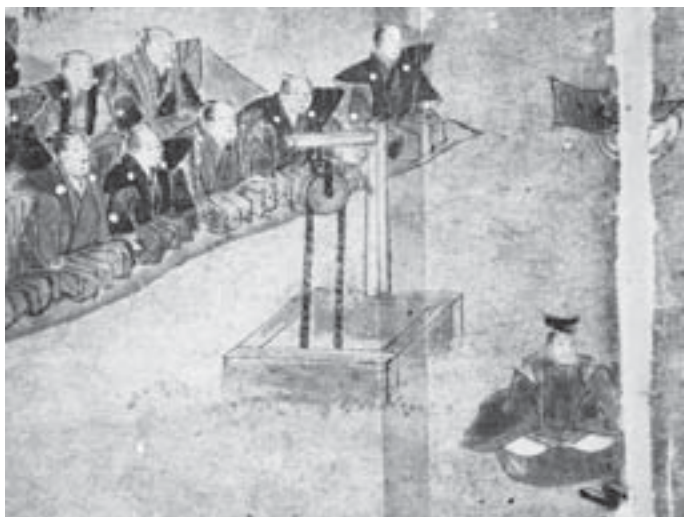


图5 「西浜御殿舞楽之図」部分



图8 「舞楽楽器之図」部分 東京国立博物館



图7 「西浜御殿舞楽之図」部分

③ 画面内容

まず本図(図1)の全体を見渡すと、広大な庭で催されている、ある「舞楽会」の様子が画題となっていることがわかる。画面下方には、左から右へと緩やかなS字を描くように蛇行する川が流れ、その先には大きな池が見える。池の奥には色鮮やかな樹木で彩られた中島があり、広々とした池には雁行形の板橋も描かれている。庭の中央付近の水面上には舞楽の舞台が設置され、その周囲には管絃を奏する屋台や楽人達の楽屋が描かれ、演奏者の背後および川を挟んだ対岸には、舞楽を觀賞する多くの人々の姿も描き込まれている。広大な庭に配された様々な種類の樹木や岩、そのような場所で演じられる舞楽の様子が、画面全体を風雅な雰囲気をもつ空間へと演出し、さらに水色・藍・金の霞がそれらを荘厳し、幻想的な雰囲気醸し出している。一方、第二紙目の上部に描かれた霧にかすむ遠山の描写、そして波の線や樹木の枝葉といった細部の表現もまた、庭に繊細な美しさを添えている。このように、全体を眺めるならば、本図は一種の「庭園図」と捉えることもできよう。しかし、具体的に描かれた様々なモチーフの存在は、本図を単なる「庭園図」に留めていないのである。

例えば、本図には多くの人物が描かれているが、各々個性的な姿として捉えられている。特に見物人達の表情は、誰かを想定しているかのよう
に細部が描き分けられている(図2)。また、垣根越しに見える柿茸
と思われる屋根に瓦の棟をもつ数寄屋造の建物(第四紙、図3)、張り
めぐらされた幔越しに屋根の一部を覗かせている大きな藁葺の建物(第
三紙、図4)、瓦葺の建物(第三紙)、池の中島の奥に見える四阿(第一
紙)、そして第四紙に描かれた井戸(図5)、さらに植栽、様々な形態の
橋、画面の諸処に描かれている水の流れを堰き止める水門の表現などは、
非常に具体的であり、描かれた庭園が特定の場所であることを示してい

るようである。これに関しては、後述することとして、まずは、画面の細部に目を向け、描写内容の特徴を抽出したい。

まず第三紙の左中央部には、高床式で正面に階段のついた屋台が描かれている(図6)。中では畳敷の床の上に、烏帽子に狩衣姿の五人の男性が座し、各々弾きものおよび絃楽器を奏している。各楽器は、形態はもちろん一本の絃に至るまで細密な描写がなされていることから、それらが左から和琴(一人)、箏(二人)、琵琶(二人)であることがわかる。特に和琴に関しては、葦津尾や琴軋まで丁寧な描かれており、絵の作者が雅楽器の構造や演奏法に精通していたことをうかがわせる。なお、和琴を弾く人物に関しては、彼だけが茵に座し、立烏帽子姿で描かれていることから、他の人物とは区別されるべき特別な人物として描かれたものと推測できる。

屋台の正面には、水上に跨がるように設置された高床の舞台があり、舞台の上には四人の男性が舞楽を演じる様子が描かれている(図7)。彼らは、赤地に白の窠文を施した上襲を片肩袒とし、肩口には赤い縁取りの紺の半臂を覗かせている。下襲は、袖口が赤く縁取られた無紋の白地であり、下衣部は白地に赤や青の文様のある差貫と赤系統の踏懸、白の絲鞋を着けている。そして頭には、桃色の挿頭花と綾をつけた巻纓冠を被っている。彼らの衣装は赤系統の襲装束であることから、舞っているのは唐楽(左方)の舞であることが分かる。

ここで屋台と舞台の、二つの建物に注目したい。これらは、形状から見て仮設建築である可能性が高い。細部を見ると、屋台の建物も舞楽の舞台も、直接屋根が取り付けられた小屋状の建物ではなく、縁台のような木製の広い台に、細い柱で支えた屋根を取り付けた構造をしていることが分かる。特に舞楽の高舞台に関しては、常設の舞台であれば石造の舞台が用いられることが多いのに対し、本図の舞台は木製であり、しかも通常の舞台には設置される擬宝珠のついた欄干もなく、舞台上を錦な

どの地布で覆わず板敷きのままとしていること、また棟の部材に青竹と思われる材を用いてその新しさを視覚的に示していることも、この舞台が仮設であることを示しているといえる。

しかし仮設とはいえ、両者に屋根が付いていることは重要である。おそらく雨天を想定して設置された舞台であることを表現したものとと思われる。特に舞樂が演じられている高舞台の屋根は、切妻で丸いカーブを描く特徴的な屋根の形状をしており、しかも屋根が茶の濃彩で表現されていることから檜皮葺と推測できる。舞樂では舞台を莊嚴するために布製の天蓋を用いる例はあるが、このように木材を組んだ屋根は、莊嚴するためだけでなく、天候に左右されず舞樂を催すために取り付けられたものと考えられる。

舞台に屋根を懸けた例は、江戸城内で行われた舞樂の様子を描いた「舞樂樂器之図」(二巻、東京国立博物館蔵)の巻頭(図8)にも見られる。「舞樂樂器之図」は、文化十二年(一八一五)に江戸城内で家康の二百年忌法要として開催された舞樂会を描いた巻物であり、記録画としての性格が色濃いことから、江戸城内で開催された江戸末期の公的な舞樂の様子を知ることができる。この図からは、仮設舞台であっても、特別な儀礼や祭礼における舞樂の舞台には、屋根を懸けていたことがわかる。

しかしこの江戸城の仮設舞台と本図の舞台の屋根には大きな違いがある。江戸城のそれはおそらく板葺であるのに対し、本図の舞台の屋根は檜皮葺として描いている点である。これは仮設とはいえ、特別な舞台であることを示しているといえよう。ただし、非常に高価な檜皮が仮設舞台の屋根に用いられることは通常では考えにくく、また他に例があるか否かも現時点では明らかではない。本図にこのような舞台が設置されたかどうかはともかく、本図の舞樂会が、公的な儀礼の舞樂であるのかのように、しかも特別な莊嚴が施された舞台で演じられているように、イ

メージが形作られていることに、ひとまず注目しておきたい。

次に、幄舎に目を移そう(図9)。二つの幄舎は樂人の姿が見られることから、樂屋として設置されたものと思われる。周囲を赤・青・黄・緑・紫の五色の花唐草文の幔で囲み、舞台側の前面と二つの樂屋が隣り



図9 「西浜御殿舞樂之図」 部分

合う面を巻き上げている。木製の柱や土台が見られることから、幄舎とはいえ、頑丈な造りをした建物であることが分かる。⁽¹⁰⁾ 内部の床には五枚の畳が敷き詰められ、楽器を演奏する楽人達が座している。この二つの楽屋は、左方（向かって左）と右方（向かって右）の楽屋を表すものと思われるが、その細部表現を見ると、明確にこの二者を描き分けていることが分かる。

まず、楽人達の装束に関しては、楽人がみな烏甲を被り、赤い縁取りのある白地に菱模様の下襲、その上に紺地に三重襷紋様の半臂を重ねていることは共通するものの、左方の楽屋の楽人達は、半臂の三重襷は赤色、烏甲の飾りを金で表し、左方の装束の特徴が、細部の色によって捉えられている。一方、右の楽屋の楽人達は、半臂の紋様を白色系の三重襷とし、烏甲の飾りも銀で表すことによって左方と区別し、右方の楽人であることを視覚的に示している。

楽器の編成に関しても同様のことがいえる。左方の楽屋では、前列に右から鞆鼓、楽太鼓、鉦鼓の楽人が、後列には箏篳、龍笛、笙の楽人が座し、楽器を奏している。一方、右方の楽屋には、前列右から、鉦鼓、楽太鼓、三ノ鼓の楽人が、後列には楽器を持たない楽人が座す。後列の楽人は、おそらく箏篳、高麗笛の奏者であると思われるが、彼らが楽器を持っていないのは、前列の楽人の様子からもうかがわれるように、演奏を行っていないことを表しているためである。これらは、舞人が左方の舞を演じていることとも合致している。左右の楽人の上座の位置に関しても、左方が右端に鞆鼓を、右方が左端に三ノ鼓を配しており、このことから、楽屋の様子を正確に描き出そうとしていることが理解できている。なお左方の楽屋に、「桐鳳凰図屏風」と思われる屏風が描き込まれていることは興味深い。⁽¹¹⁾ この屏風も何らかの意味を担うものとして描かれたものと思われる。

以上のことから、本図においては、雅楽器や舞楽、楽人に関しては、

特に細部を詳細に描き分け、正確に描こうとする姿勢が感じられる。おそらく本図の製作には、雅楽の素養を身につけていた絵師や注文主が関与していたと考えられる。

さて、ここまで舞楽の建築と演者に注目してきたが、庭園には多くの観者の姿も描かれている。彼らの姿は、第四紙から第五紙にかけて見られるが、管絃を奏している屋台の背後には、世話人と思われる人物が二人おり、さらに後ろには四列になって庭の上に座す武士の集団（二人）と、その一団の横や背後に、一人あるいは二人で庭に座す四人の武士の姿が見られる。彼らは、おそらく武士の一団を統制する役割を担った、格上の武士であろう。一方、川を挟んだ対岸にも、六十人近い武士と黒い羽織姿に坊主頭をした人物十人が見られる。おそらく彼らは、医師や数寄衆、あるいは同朋衆などと呼ばれる人々であろう。観者として座す武士はみな紋付きの袴を着けて正装し、帯刀もせず、みな畏まった姿で庭の上に座している。顔に皺のある老年武士や、歓談をする壮年の武士、幼さが残る若い武士など、一人一人が顔の色や表情に至るまで丁寧に描き分けられ、装束の色合いも多種多様である。一方、坊主頭の一団はみな黒紋付きを羽織り、姿勢を正して舞楽を観覧している。

このように観者達が、身分の異なる人々で構成されていることは興味深い。しかしながら、観者として描かれているのは男性のみであり、女性の姿は一人も見られない。また男性といっても、庶民や農民の姿はなく、士族や藩の御用を勤める身分の人物のみがこの空間に存在している。つまり、このような表現は、この空間が、公的で特別な儀礼空間として描かれていることを示していると思われる。⁽¹²⁾

④ 考察

本図は具体的な場所で開かれた、特定の舞楽会の様子を描いたものなのであろうか。そこで、以下、資料との比較によって、考察していき



図10 「西浜御殿之図」(正木図) 個人蔵

い。

まず、場所について検討してみよう。この図は先に述べたように、徳川治宝の隠居後の住まいであった西浜御殿を描いたものと考えられてきた。そこで、描かれた場所が西浜御殿である可能性について、まず考えてみたい。

西浜御殿に関しては、絵図が伝わっており、また三尾功氏をはじめとする先学の研究もあることから、それらを参照しつつ、論を進めたい。ここで比較として取りあげたいのは「西浜御殿之図」(個人蔵)である。「正木図」と呼ばれるこの図は、全体の規模から見ても、天保五年(一八三四)の大奥向・諸役所向増築後の姿を描いたものと考えられている。⁽¹³⁾「正木図」には、御殿南部に位置する庭園部分のみが絵画風に描かれており、

おおよその庭園の様子を知ることができる。

東を下にして「正木図」の庭園部分を見ると(図10)、庭には南北方向に長く歪な形をした池があり、しかも東に突き出た部分があることが分かる。本図において蛇行する川のように描かれていたものを池と考えるならば、その形状は全く同じとはいえないものの、類似性が認められる。また、池の細い部分には、様々な形状の四つの橋が架けられており、中でも南端の橋は、本図第四紙に描かれた、巨大な一枚岩の橋の表現によく似ている。南にある欄干の付いた橋は、本図には見られないものであるものの、細い橋や幅広の橋など、いくつもの橋が水上に架けられている様子は、本図と共通しているといえよう。一方「正木図」には、池の西に松が群生する植栽と、その奥に亭や茶室と思われる建築物が描き込まれ、しかもこれらの建物は、藁葺のような表現がなされている。これは、本図に描かれたモチーフと共通するものである。また、本図には舞楽が演じられている広い空間が描かれているが、これを「正木図」に描かれた、池の南の東側に「芝」と書かれた広い空間であると考えられるならば、多少歪んではいるものの、非常に近い景観であるといえるだろう。⁽¹⁴⁾もちろん「正木図」には池の輪郭を書き直したような墨線も見られ、絵図としての信憑性が高いとはいえない。また「正木図」に描かれた庭園がいつ頃成立したものであるのかという問題も残っている。しかしながら、庭の形状や共通するモチーフなど、「正木図」と本図との類似点が多く見出せることは、その関係性を裏付けていると思われる。以上のことから、本図は、西浜御殿の庭園部分を描いたものと考えたい。

ここで西浜御殿の造営と歴史について簡単に触れておきたい。まず「西浜御殿」と呼ばれる遺構は、紀州藩二代藩主徳川光貞の御殿と、十代藩主治宝によって営まれた御殿の、二つの西浜御殿があったことが文政四年(一八二二)の「若山城下図」(個人蔵、家老安藤家旧蔵)によって分かっている。「正木図」の御殿は、後者の御殿であり、紀州藩士加納

大隅守下屋敷地であったものを治宝が隠居所として新たに造営した御殿であった。御殿は、治宝が藩主時代の文政二年（一八一九）に着工され、同年二月には治宝が逗留、翌月には京都から楽家十代旦入や表千家九代了々齋を召し、第一回の御庭焼（偕楽園焼）を開催している。⁽¹⁶⁾ここからも分かるように、創建当初から治宝は、西浜御殿を自らの文化的サロンとして使用していたのである。⁽¹⁷⁾文政七年（一八二四）六月に次の藩主に家督を譲り「大御所」となった治宝は、文政十年（一八二八）十二月になって、西浜御殿を隠居所と定め移住した。その後、嘉永五年（一八五二）十二月に八二歳の生涯を終える日まで、治宝はこの場所を自らの本拠地として過ごしたのである。

では次に、西浜御殿で開催された舞楽と本図との関係について、検討することとする。

西浜御殿において舞楽がおこなわれたという記録は非常に少なく、以下の数点に限られる。現状で分かっている範囲ではあるが、年代順に列記してみたい。

①文化十二年（一八一五）五月十一日、同十四日、十月十九日、同二十五日

これは、福井久蔵氏『諸大名の学術と文芸の研究』⁽¹⁸⁾に記された、治宝開催の舞楽会の記事である。ここでは、本居大平が「管絃舞楽諸記」を記したとされる。内容は、②と共通する部分が多い。

②文政六年（一八二三）十月十九日、同二十五日

本図の典拠とされてきた、本居大平筆「楽譚 西浜御殿舞楽之記」⁽¹⁹⁾に記された舞楽会である。「舞楽之記」には、二日にわたって行われた舞楽会の主催は治宝であり、彼と側近達が共に演者として参加したこと、また見学した家臣たちも相当数に上ったことが、大平の感想も交えて克

明に記されている。舞台のセッティングや装束に関する細部の情報も含む、最も詳細な史料として注目できる。十月十九日の演目に関しては、折紙に記された「目録」が伝来しており、大平の記述と合致していることが確認できる。なお二十五日に関しては、「目録」はなぜか存在しない。

③文政六年（一八二三）十月二十四日

これは『類集略記』四に記された舞楽会である。⁽²¹⁾この記事によって、前日の十月二十三日に、西浜御殿で「舞楽拝見」を治宝に仰せつけられた「御目付中御一統」が、翌日の二十四日に西浜御殿へ舞楽を拝見しに行ったことがわかる。

④天保十年（一八三九）三月二十七日

『南紀徳川史』の「故実有職御熱心ノコト」の項に記された舞楽会の記事であり、治宝に仕えた国学者長沢伴雄（一八〇八〜五九）の「舞楽拝見記」から抜粋したと記されている。開催場所は明記されていないが、前後の文脈と「舞楽御興行」とあることから、西浜御殿で開催された舞楽会であると思われる。伴雄はここで「甘州、林歌二曲」の舞楽を拝見し、終日「御庭拝見」をしている。なお、この記事に関しては、近年刊行された『長澤伴雄歌文集』所載の「舞楽拝見の記」（天保十亥三月二七日）と題する記事と関連があると思われる。⁽²³⁾

以上の四点が、現時点で文献に見いだすことのできる西浜御殿の舞楽の記録である。

①の「文化十二年」という年号に関しては、西浜御殿が造営されたのが、その四年後の文政二年であることから信憑性に欠ける。しかも、ここに記された十月十九日、二十五日の舞楽会は、②の大平筆「西浜御殿舞楽之記」の内容と一致していることから、文政六年開催の舞楽会と混

同された可能性も高い。しかしながら、五月十一日と十四日に開催されたとする記述は、他の文献には全く見られないことから、新たな舞樂会の可能性として注目できる。記述の根拠となった原史料が発見されることを期待したい。

一方、③の『類集略記』の記事は、編纂物であることから、内容の解釈も含めて検討が必要である。②の舞樂会の前日でもあり、これを単に日付を写し誤ったとみるべきか、あるいは二十五日の舞樂の予行興行と見るべきか、この記事の原史料の内容を確認できないことには、解釈が難しいといえる。

④は、天保期の舞樂開催の記録として注目できる。この時期の治宝は、有職故実に強い関心を持ち、家臣で国学者の長沢伴雄に、絵巻や史料など様々な文物を全国から集めさせている²⁴。この前後、伴雄は頻繁に治宝に謁見し、直に蒐集の成果を報告するとともに古図や絵巻を上納していた。このような時期に治宝が舞樂会を開催し、しかも終日「御庭拜見」を申し付けていることは、非常に興味深い。この舞樂会は、おそらく西浜御殿の御庭で開催されたものと考えられ、しかも伴雄の「舞樂拜見の記」には、後述するように本図の図柄と合致する記述があることにも注目できる。ただし、伴雄が記した内容は、有職への関心から記したものであるため、庭園に関する記事が少ないこと、「舞樂之記」と同様に一部の記述が画面の内容とは一致しないことなど、今後の検討が必要である。

以上のように、西浜御殿における舞樂関連の記録は非常に少ない。しかしこれは、西浜御殿での隠居時代に限ったことではなく、藩主時代でも、江戸・国許の双方において、治宝が舞樂を開催したことをうかがい知ることのできる史料は、全くといってよいほど見受けられない。治宝が雅樂を愛好し、あれほど熱心に雅樂器や楽譜の蒐集を行い、雅樂を伝える公家や楽人から樂器の奏法や楽譜を伝授されていたにも拘わらず、²⁵

治宝が実際に管絃や舞樂を開催したという記録が極端に少ないことは、²⁶非常に不可思議であり、むしろ不自然とすら感じられる。このような意味においても、国立歴史民俗博物館に伝わる樂器コレクションの存在、樂器附屬の史料の歴史的意義は非常に大きいといえよう。

しかし、紀州藩関連施設で雅樂（管絃）が催されていたことは、確実と思われる。それは、水戸徳川家に伝わる「文公様武公様於紀州家庭中船樂饗応之図」（彰考館徳川博物館蔵）²⁷によっても明らかである。これは、水戸徳川家第六代治保（一七五一～一八〇五）と七代治紀（一七七三～一八一六）が紀州徳川家の江戸屋敷に招かれた際に、庭で管絃を奏しただ時の様子を描いた絵画であり、時代から考えても、主催者は治宝であった可能性が高いと思われる²⁸。ここで催されたのは管絃であるが、美しい庭園での饗宴という意味においては、本図に描かれた舞樂会との共通性も見いだせよう²⁹。以上のことからわかるように、史料には見いだせないものの、治宝が、江戸屋敷や西浜御殿において、雅樂の宴を催していたことは十分に考えられるのである³⁰。

さて、話を本図に戻そう。本図との関係が既に指摘されているのは、②の「舞樂記」であり、特に本図に描かれたのは、文政六年十月二十五日に催された舞樂会の情景を描いたものである可能性が提示されている。「舞樂之記」の内容と本図の関係に関しては、太田宏一氏の論考³¹に詳しいので、ここではさらに見いだしたいいくつかの点について、述べることにする。

「舞樂之記」の内容には、画面と共通する要素が多くみられるものの、相違点があることは、太田氏も述べられた通りである。そこで新たに注目したい相違点について、以下に述べたい。

まず決定的に異なっているのは、描かれた季節である。画面の細部を見ると、第四紙の見物人の背後には青葉が萌芽している柳（図11）が描かれ、池の奥に見られる小山には、赤い花を付けた躑躅と思われる樹木

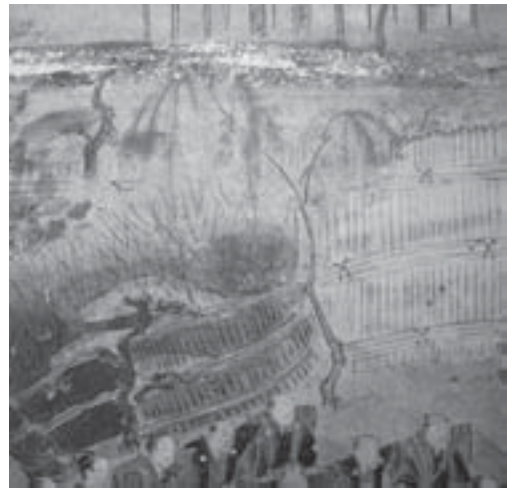


図11 「西浜御殿舞楽之図」 部分



図12 「西浜御殿舞楽之図」 部分

が描かれている。また第四紙の川沿いには牡丹あるいは石楠花と思われる草木が、川が大きく蛇行する土坡には、薔薇のような植物が描き込まれている。つまり、画面の季節は春から初夏にかけての季節の情景であり、十月の景観とは大きく異なるのである。「舞楽之記」では、「松の木」の間の紅葉にまかひて夕日³¹はなやかにてりそひたる」と「紅葉」の美しさが強調して述べられていることから、その違いは明らかである。舞楽の舞人達が巻纓冠に挿した挿頭花をみても、桃色の花であることから桜あるいは桃の花であると思われる。挿頭花は、季節に応じて挿すものであり、秋に桜や桃の花を挿すことは、特別な場合を除き通常はありえない。

また、治宝の装束に関しても異なる記述が見られる。和琴を弾く人物は、明らかに他の人物と差異化して描かれていることから、これが治宝

であることは間違いないであろう。しかし「舞楽之記」には、治宝の装束が「うすいろ縫取かう花蛮絵の御狩衣」に「むらさき八藤の御奴袴」であったと記されるのに対し、和琴を弾く人物の装束は、それとは合致しない(図12)。和琴の奏者は、紫の紋様(八藤か?)入りの袴を着けるものの、狩衣に関しては、縫取つまり地紋のある綾織風の狩衣でありながら、色は「うすいろ」ではなく白であり、しかも「かう花蛮絵」も見られない。

つまり、本図の内容は「舞楽之記」の記述と合致する部分があるものの、明らかに異なる点もあり、大平が記した文政六年十月二十五日の舞楽会ではない可能性が十分に考えられるのである。³²春から初夏にかけての景物が描かれていることに注目するならば、④の三月二十七日に開催された舞楽、また①の五月の舞楽も考えられなくはない。特に④の舞楽に関しては、長沢伴雄の「舞楽拝見の記」の記述に「其装束は窠の文付たる赤き袍の尻長うて白地の半臂に色糸して菱縫いたるその間々に霧の花をも縫いたり。同じ色の固文の織物にいろいろの練糸もて松喰鶴ぬひたる下襲に紅遠菱の袖単あり。(中略)かたみに袖ひるかへしたるいとおもしろし。」とあり、これらは、本図に描かれた舞人装束の意匠や紋様、片肩袒としているところが近似している。ただし頭部の被物や帯の記述には相違点もみられ、³³先述した「舞楽之記」と同様、完全には一致しない。一方、③の記事に関しては、舞楽自体の詳細な記述が見られないことから、本図との関係を検討することが不可能である。つまり、史料との照合では、本図がいつの舞楽会を描いたものなのか断定はできず、しかも特定の舞楽会を表したものの可否かも判断できないのである。

そもそも本図が絵画である以上、現実を忠実に写し出す必要もなければ、現実と異なる部分を指摘したところで、本図の内容を理解したことにはならないであろう。いずれにしても、西浜御殿における舞樂がイメージとして構築され、絵画という形で視覚化されたこと、またそれが何らかの意味や機能を担っていたということは確かである。そこで次に、本図を絵画として再度捉え直し、視覚的イメージの特徴を抽出するとともに、構図やモチーフにどのような意味があり、画面全体がいかなる表象として構築されているのか考えてみたい。

③「西浜御殿舞樂之図」のイメージにおける雅楽の意味と機能

本図に描かれているのは、舞樂会の様子であるが、画面全体に視線を移すならば、描かれているのは、舞樂の舞台となった治宝の庭園である。では本図を、庭園を描いた絵画として見た場合、本図はいかなる表象として捉えることができるのであろうか。

江戸時代は大名庭園の時代といわれるほど、各地の大名達が自らの権力や財力、文化的嗜好を誇示するために、自らの屋敷において造園に力を入れていた。⁽³⁴⁾ 巨大な庭園を造作することに夢中になった大名達によって、「大名庭園ブーム」ともいえる文化現象が起こっていたのである。しかも大名達は、国許や江戸に各々いくつもの屋敷地を所持していたことから、数々の庭園をもつこととなり、様々な造作が施された庭園では、茶道や能、管絃などの様々な遊興が催された。つまり、大名庭園は、社交と饗宴のための空間であり、一種の文化サロンとしての機能を担っていたのである。しかも、江戸の屋敷に造られた庭園は、将軍の「御成」が期待されるものでもあった。つまり庭園は、文化的な場であると同時に政治的な空間でもあったのである。⁽³⁵⁾

一方、それに伴い、「庭園図」の製作も流行し、多くの大名達は庭園

図を製作し、愛玩していた。巨大な庭園がそうであったように、それを描いた「庭園図」は、自らの財力や権力を記録するものであると同時に、それらを誇示するものとして機能した。⁽³⁶⁾ つまり「庭園図」を「見る」ことは、庭園の主の財力や権力を認識することであり、「見せる」ことは、それを相手に誇示する行為にほかならなかったのである。本図は、そのような「庭園図」の系譜に位置づけられよう。

一方、雅楽というテーマは、さらに別の意味を付与するものであった。当時の文化的背景を考えるとすれば、「庭園で催行される舞樂会」という画題には重要な意味があると考えられる。もちろん膨大な楽器のコレクションからもうかがえるように、治宝が雅楽に対して強い嗜好をもっていたことも、このような画題が選択された理由の一つに挙げられるだろう。また、治宝が古楽器や古楽譜に関心を向けたように、側近であった本居大平ら、古典研究を推進していた国学者の影響もあつたであろう。⁽³⁷⁾ しかし、当時の武家社会の中で、「雅楽」は特別な意味を担うものであった。大名達は、公家が育んできた文化を享受することによって、新たな権威を身につけようとしており、その代表的なものが、「雅楽」だったのである。

例えば幕府は、武家の式楽を能楽と定めその普及を推進していたが、一方で早い時期から雅楽にも注目していた。雅楽は、平安時代以降、公家や寺社が中心となって楽人を保護していたが、公家や寺社の衰退とともに、庇護者を失った楽人たちもまた、次第に衰退を余儀なくされ、多くの曲も途絶えてしまっていた。一方、四辻家や花園家のように特定の楽器を家芸としていた公家は、代々の相伝によって、秘曲や秘技、名器を、自らの正統意識のもと守り続けていた。このような状況下にあつて、公武の関係を重要視していた幕府は、雅楽という「古典」や「伝統」が政治的に重要な機能を有することに気づき、将軍家主導のもと、次々と雅楽の再興を行ったのである。

中でも寛永三年（一六二六）の古曲再興は、それを裏付けるものである。將軍家光は上洛の際に、断絶していた催馬楽の「伊勢海」を復活演奏し、「舞御覧」を行い、天覧に供したのである。一方それに対する後水尾天皇は、その時の管絃に自らの意志で参加している。これは雅楽という「伝統」が、公武の親交を深める機能を果たした重要な出来事であったことを示している。「伝統」としての雅楽は、まさに彼らの「絆」の表象として機能したのである。

一方、幕府が当時廃れていた雅楽や楽人を文化政策として保護したことには、さらなる意味があった。なぜなら公家文化を保護することは、同時にそれらを掌握することに他ならなかったからである。特に雅楽の曲や舞は、代々相伝によって限られた人へのみ受け継がれており、楽人や楽器を家芸とする公家が「正統」としてそれを行使する権利を握っていた。幕府は、雅楽や楽人の庇護者となり、しかも雅楽を制度化することによって、文化的権力とこれらが担ってきた「伝統」までも手中におさめようとしていたのである。

このような幕府の動静は、他の大名達にも影響を及ぼすこととなった。東儀文均の『樂所日記』にも見られるように、江戸時代末の大名達による雅楽愛好は、相当広範囲に広がっていた。³⁸ その中から、徳川治宝や井伊直亮のように古楽器や楽譜の蒐集を積極的に行い、楽人や公家に入門した上で、奏法や秘曲の相伝までも受ける人々が登場することとなったのである。当時彼らは、武力よりも文化こそが権力を象徴するものであり、政治的にも大きな役割を担うことを認識していたのであろう。彼らにとって、楽器や楽譜の一大コレクションを形成し、秘伝とされる雅楽の奏法を習得することは、かつての公家の文化を享受することに他ならなかったが、同時に、相伝のシステム、つまり相伝の系譜の中に自らを位置づけることによって、正統たる伝統の継承者として、相伝にまつわる権利を掌握することでもあったのである。特に治宝が、各楽器の名士

に師事し、大曲の相伝を得ていることは、⁴⁰ それを裏付けているといえよう。これらの文化を享受することは、他の大名に大きく差をつけると同時に、文化的に公家と並び、時には公家を凌駕するほどの権威を持つという意味があったのではないだろうか。雅楽がそもそも宮中と深く結びつきながら伝承されてきた音楽であったことも、大きな要因として考えられる。

もちろんこのような動向は、平安復古や有職故実への関心の高まりとも連動している。特に治宝と関係の深かった楽翁松平定信が、「集古十種」の編纂や「高野山舞樂記」の編纂を行ったことはよく知られることである。治宝はその定信に依頼して、彼の家臣の中から「舞」と「楽」に精通した十六人の士をわざわざ紀州へ招き、紀州藩の舞楽を興したといわれているように、⁴¹ 定信から多大な影響を受けたことは、疑いない。定信もまた、自らの庭園で舞楽を行っていたことが明らかとなっている。

このように考えると、「庭園図」として捉えることのできる本図にも、新たな意味が見いだせるであろう。本図のイメージは、治宝の権威や財力を誇示すると同時に、雅楽という「伝統」を掌握する文化的権力を誇示するものであったと考えられる。しかも、このようなイメージを絵面に描き留めるということは、それらを「記録」し「記憶」に留めようとしたためであると思われる。本図が製作されたのは、治宝の強大な権力を、視覚的に認識するためであり、またそれを永遠のものとして記録するためであったと考えられる。

一方、本図において「演者」と「観者」が明確に分けられていることは重要である。本図においてそれらは、身分や階級の差を明確に表わすものとして機能しているからである。

まず「演者」を見ると、和琴を弾く治宝が茵の上に座しているのに対し、箏や琵琶を奏している人物達は畳の少し下がった位置に座し、治宝の方に体を向けている。これらの表現から、彼らは治宝の側近である可

能性が高い。一方「観者」は、座る位置からもわかるように、さらに下位に位置づけられる家臣達であったと考えられる。つまり治宝と家臣達の表現には、階級差が明確に描き出されており、それは主従の関係がそのまま投影されたものであるといえよう。しかもそれは、「庭園」という文化的・政治的空間において、しかも「雅楽」という文化行為を通して、提示されているのである。

さらに注目したいのは、この庭園に描かれている人物が男性のみで占められていることである。しかもその空間は、広々とした庭園でありながら、閉鎖的な空間であった。⁽⁴²⁾

「演者」として描かれた治宝の側近達は、主と楽器を合奏し、舞楽を演じることによって、時間と空間を共有し、治宝と一体化しているようにも感じられる。一方「観者」として描かれた男性達は、様々な装束の人物が一群となって描写されていることからわかるように、武士のみならず、数寄衆、同朋衆、医師といった様々な職能をもつ家臣の「集団」として表象されている。集団として畏まりながら、主の演奏する舞楽を觀賞する彼らの姿は、主への尊敬や忠誠のイメージとも捉えることができよう。それに対し、自ら演奏者として家臣に和琴を弾いて聞かせている治宝は、高位の人物として描かれていながら、主従の関係を越えて「見られる」存在として写し出されている。つまりこれは、治宝と家臣との「絆」を視覚化したものといえよう。

同じ空間で文化を共有することは、現実においても、男達の結束を促すものであったに違いない。⁽⁴³⁾ 大御所治宝の「庭園」を拜見し、しかも主君自身が奏する「雅楽」を觀賞することによって、その絆はより一層固く結ばれたであろう。しかもそれが、限られた人物のみ入ることが許された閉鎖的空間であるなら、なおさらである。「雅楽」や「舞楽」はまさに治宝と家臣を繋ぐ重要なツールであり、閉鎖的に描かれた「庭園」は、その絆をより強く感じる空間として機能していたと考えられる。治宝と

家臣達が「雅楽」を通して一体となる本図のイメージは、まさに治宝の政治的・文化的「力」を表すものとして機能したのではないだろうか。

一方、治宝が奏でている楽器が「和琴」であることにも注目できる。和琴は宮中の賢所、伊勢神宮やそれに準ずる神社で行われる御神楽・東遊・久米舞・大和舞など、日本固有の古楽の伴奏に用いられる楽器であり、故実においても、天皇や院といった人々が宮中で演奏する楽器として度々登場するものであった。つまり、和琴という楽器には、少なからず日本固有の、しかも天皇や公家のイメージが重ねられていたのである。⁽⁴⁵⁾ そして、平安時代において和琴は、第一の楽器とされていた。⁽⁴⁶⁾

しかもその和琴を奏しているのが、治宝一人であることは重要である。治宝と座を同じくする箏と琵琶の演奏者は、各々二人ずつ配されている。⁽⁴⁷⁾ その中でただ一人治宝だけが、茵の上に座し、和琴を奏す姿で描かれているのである。しかもその描写は非常に繊細であり、和琴はもちろん、右手に持つ琴軋までもが丁寧に描かれている。さらに治宝の顔貌表現に関しては、ふっくらとした穏やかな面持ちで描かれ、しかも丸みを帯びたその顔には鼻が描かれず、つくり絵における引目鉤鼻の表現を踏襲しているように見える。「源氏絵」などのつくり絵系物語絵に登場する公家の貴公子のように描かれた治宝の姿は、和琴のもつ高貴なイメージと重なることにより、さらに優美な雰囲気を出しているといえよう。伝統的なつくり絵の技法を用いることや、古来より第一の楽器とされた楽器を奏する姿で描き出したことは、古典文化の正統な継承者として、治宝を位置づけるためであったと考えられる。

このように考えると、ゆったりとした曲線をもって庭園をぬうように流れる川の表現にも、意味を見いだすことができよう。このような川と庭の景観は、江戸時代に流行した回遊式の大規模な大名庭園というよりも、「曲水の宴」をはじめとする、雅な饗宴が催された公家の邸宅の庭のイメージに重なるものといえる。細く流れる川は、寢殿の南庭を流れ

る遣水のようにも見える。また川岸や地面の所々に施された銀色の点描は、公家の庭園に敷かれた白石のようでもある。

江戸時代の大名庭園の広い空間には、多くの場合芝を生やし、西浜御殿においても「正木図」に記されているように「芝」があった。にもかかわらず、それをあえて描いていないことには重要な意味があるのではないだろうか。しかも先述したように、本図の舞樂会は、特別な荘厳が施された公的な儀礼としての舞樂であるかのように表現されている。これらは、公家の邸宅である寢殿の南庭という儀式空間と、そこで繰り広げられる儀礼としての舞樂を、彷彿とさせるものといえるのではないだろうか。これらはみな、高貴な公家の庭園イメージに仕立てるための、表現の工夫であったと考えられる。

このような表現は他にも見受けられる。画面中央に配された舞台の檜皮葺の屋根も、高貴なイメージを想起させるものといえよう。一方、舞人が被る冠も公家のイメージを喚起する。ちなみに赤い襲装束で舞う唐楽では、本来烏甲を被るものであり、現行の曲でも絵のように巻纓冠で舞う演目は存在しない⁽⁴⁸⁾。もちろんこのような装束で演じられた可能性も考えられるが、ここでは公家の雅な舞樂のイメージを視覚化するために、巻纓冠というモチーフが描き込まれたものと推測したい。冠自体が公家の表象であることはいままでもないが、王朝を舞台とした物語絵画には、巻纓冠をつけた貴族たちが雅に舞う図像が繰り返し描かれているからである。

つまり、本図に描かれた景観のイメージは、古典絵画に見られる様々なモチーフを組み合わせ融合させたものと考えられる。それは、治宝の姿を武家としてではなく、古典的な公家や天皇のイメージに重ね合わせるための舞台装置であり、文化的「覇者」に相応しいイメージとして描写するための工夫であったのではないかと思われる。つまり、本図は、「西浜御殿」を、紀州の「御所」、つまり「中心」とみなし、治宝を、政

治的経済的にも強大な権力をもつ、文化の覇者として描こうとした絵画であると考えられるのである⁽⁴⁹⁾。このように考えると、左方の楽屋に描かれた「桐鳳凰図屏風」もまた、治宝の権威を象徴し寿ぐ一つの吉祥モチーフであると解釈することも可能ではないだろうか。

このような表現には、西浜御殿隠居後の治宝がおかれた立場が深く関わっていると考えられる。幕府の意向により、不本意な形で藩主の座を娘婿の斉順に譲らなければならなかった大御所治宝にとって、西浜御殿は、まさに「城」に替わる「御所」であったと思われる。それは、治宝が、隠居後も積極的に政務に関わり、西浜御殿に有能な家臣を集め、藩の実権を握りつづけようとしていたことから明らかである。しかし政治的権力者は藩主の斉順であり、しかも斉順の背後には、將軍家が控えていた。

そこで治宝が目にしたのが、「文化」であったのではないか。文化で覇権を握ることにより、家臣を惹きつけ、一方で斉順を牽制しようと目論んだのではないだろうか。だからこそ、治宝は京都から焼物や織物の職人を度々呼び寄せ、京都の文化を盛んに摂取しようとしていたのである。治宝が、西浜御殿を文化の中心として位置づけようとしていたことは、西浜御殿で御庭焼(偕楽園焼)、茶会、そして舞樂などを開催していることからわかれる。治宝は、表千家家元の千宗左や楽家当主且入、京都や大坂天王寺の楽人といった様々な文化人を西浜御殿に呼び寄せ、交流をはかっていた⁽⁵⁰⁾。西浜御殿はまさに文化サロンとしての機能をもっていたのである。このような治宝の動向は、自らを一流の文化人として位置づけたという欲求の表れであると思われる。

以上、「西浜御殿舞樂之図」の分析を通して、治宝における雅楽の意味と機能を考察してきた。治宝にとって雅楽は、雅な文化であると同時に、自らが手に入れたいと望む、強大な権力に直結するものであったのではないだろうか。

ここで興味深い記事を参照したい。先に紹介した長沢伴雄の「舞楽拝見の記」には、雅楽器が西浜御殿というサロンにおいて、重要な役割を担っていたことがわかる。記述が見られるのである。

「舞楽拝見の記」によると、伴雄はまず庭に通されたようであり、舞台の様子や楽屋の様子を記述している。注目できるのは、「楽屋には楽器とも例のあまた取ならへたり」とあることである。つまり舞楽が始まる前に、楽器の拝見が行われているのである。これは茶道でいう「道具拝見」に等しい行為であると考えられる。「例のあまたとりならべたり」とあることから、類繁に治宝の楽器コレクションが、拝見に供されていたことがわかる。伴雄は楽器を拝見した後、席に着き、舞楽を拝見している。演目は、振鋒からはじまり、甘洲、林歌、そして最後の長慶子であった。

治宝の膨大な楽器コレクションがどのように用いられたのかということは、未だ明らかではないが、この記事は、一つの使用例として注目できよう。楽器を拝見に出すという行為そのものが、財力や権威を示すものであったことは疑いないであろう。だからこそ、治宝は名品と名高い楽器を数多く蒐集するだけでなく、袋や箱などの附属品を一つ一つ誂えたのではないだろうか。もちろん、自らの欲求を満たすものであったことも考えられるが、様々な文化人や家臣達にそれを見せることにより、その欲求はさらに満たされたであろう。治宝が催した舞楽会と同じように、蒐集した楽器にも、文化人としての権威を示すという文化的政治的機能が、求められたものと考えられる。

「西浜御殿舞樂之図」は、いわば治宝と雅楽との関係性を表す表象であるといえる。本図には、治宝が求めようとした雅楽の意味と機能がイメージとなって表れているのである。本図は、西浜御殿の庭園を描いた絵画であるが、先に述べたように、それは現実を描き出したというよりも、理想化して描いたものであり、治宝を偉大な権力者として、文化的

覇者として表象するためのものであったと考えられる。当初の形態が屏風であったと考えるならば、さらにその社会的機能は大きいといえる。屏風という形態は、同時に幾人もの人々に、画面に作り上げたイメージや、そこに込めたメッセージを伝えることが可能だからである。

本図がいつ、誰によって製作されたのかは、明らかではない。しかし画面から推測するならば、治宝の日常の動向を把握し、治宝の精神面を支えるような役割を担った側近が、製作に関わっている可能性が高いと思われる。それは、治宝の身近なところで記された「舞楽之記」や「舞楽拝見の記」などの記述と本図の関係が、非常に近いことからうかがわれる。推測にすぎないが、今後史料の検討などを通して、製作背景を明らかにしていきたいと考える。

おわりに

「西浜御殿之図」に描かれた内容は、非常に緻密で具体的であることから、実際に行われた舞楽の記録として描かれた可能性も高い。しかし、本図を理解するために必要なのは、その内容が真実であるか否かということではなく、本図を視覚的対象、つまりイメージが複合的に構成された絵画として分析することである。実際の舞楽の模様を描いたとしても、何を、どのように見せたかったのか。そして誰に見せるために、そしてその目的はいかなるものであるのか、考察すべき点は数多く残されている。

確かに「舞楽之記」に記された二日目の舞楽の様子は、本図の内容と合致する点が多い。しかし先に述べたように、季節は明らかに異なっており、装束などにも記述との相違が見られる。しかしだからといって、その可能性を捨てる必要はない。秋に行われた舞楽の様子をあえて春の景観として描き、新たなイメージを構築した可能性もあるからである。た

だしその場合、なぜ春の景観で描き出したのか、その意味を問うことが重要である。

ある景観を描いた絵画を問題とすると、特に文献との照合は難しい。事実を追えば追うほど、イメージに託された意味やメッセージを見落としてしまうからである。しかし、イメージやモチーフの分析は、多様な解釈を可能にする。詳細な分析を積み重ねることによって、作品が本来もつ意味や社会的な機能を探ることが可能となるのである。

ここで最後に一つの解釈を提示して、稿を閉じることとしたい。注目したいのは、川の上に設置された舞台である。南谷美保氏は、四天王寺の舞台が池の上に設置されていることに注目され、ここで舞われる舞楽を、浄土曼荼羅図に描かれている極楽世界の菩薩の舞に見立て、極楽を現世に再現するものであったと指摘している⁵²。つまり水の上に設置された舞台は特別な空間であり、時にそれは極楽世界のイメージをも呼び込む装置として機能していたというのである。本図に描かれた舞台は、川を跨ぐように描かれており、しかも欄干もなく豪華な装飾も施されていない。また、四天王寺のように、池でもなく、また蓮池でもない。つまり、本図の舞台がそのまま浄土に結びつくものとは考えにくいといえる。しかしながら、舞台のすぐ側に丸太を組んだ「反り橋」が描かれていることは注目できる。「橋」は此岸と彼岸を意識させるモチーフであるからである⁵³。しかもこの橋は、舞台とハの字型をなすように逆勝手に描かれ、視線を引きつけるよう構図に工夫が施されている。この二つのモチーフは、この付近に自然に視線を集めると同時に、対岸を特化するこ

はないだろうか。

一方、雅で美しい景色は、画面の主人公である治宝を寿いでいるようにも感じられる。舞台の前の左右に植えられた小松は、単なる景物と捉えることもできるが、吉祥を表すモチーフでもあることを考えるならば、画面全体を寿ぐ機能を担うモチーフとして、描き込まれた可能性も考えられよう。ここで寿がれているのは、文化的にも政治的にも権威をもつ治宝という為政者と、彼に従う家臣達との「絆」そのものである。その絆は、舞楽という文化表象によってより強く結びついているのである。

本稿では、画面の一部の分析を試みたに過ぎない。しかし、さらに詳細な分析を進め、本図を理解することは、江戸時代末の大名達が、雅楽にどのような意味を見出していたのか、そして雅楽に何を求めていたのかということを知る手立てになるはずである。本分析が、新たな視点を提示し、「西浜御殿舞楽之図」を理解するための一助となることができれば幸いである。

【附記】

絵画および史料調査にあたり、和歌山市立博物館の高橋克伸氏、近藤壮氏に多大なるご協力を賜りました。また本稿執筆において、和歌山市立博物館の太田宏一氏、国立歴史民俗博物館の日高薫氏にご高配を賜りました。ここに記して深謝申し上げます。

註

(1) コレクションの全容は、『紀州徳川家伝来楽器コレクション(国立歴史民俗博物館資料図録3)』(国立歴史民俗博物館、二〇〇四年)において、写真や附属文書とともに紹介されている。

(2) 日高薫「紀州徳川家伝来楽器コレクションの美術工芸的価値と付属資料について」『紀州徳川家伝来楽器コレクション(国立歴史民俗博物館資料図録3)』国立歴史民俗博物館、二〇〇四年三月。

- (3) 太田宏一「徳川治宝と雅楽」『紀州徳川家の和楽器』展示図録、和歌山市立博物館、一九九六年十月。
- (4) 「西浜御殿舞楽之図」に関する情報は、和歌山市立博物館学芸員高橋克伸氏のご教示による。
- (5) 本図には、「西浜御殿舞楽之図」と記された題箋が付属しているが、この題箋は、「西浜御殿舞楽記御目録」や「楽譚 西浜御殿舞楽記」と同様のものがある。これらが一括で納められている箱の表には同様の形態の題箋が貼付されており、「本居大平自筆交友書簡録和歌山市竹内長五郎氏御出品」と記されている。なお、箱表の題箋と「楽譚 西浜御殿舞楽記」には「和歌山城」の印（朱文重方印）が捺されており、かつて和歌山城における展示に列品されたことが明らかである。
- (6) ただし、左端の紙が他紙に比して極端に幅が狭いことは注意すべきである。おそらく当初は今よりも若干幅広の画面であったが、画面の左端が傷んだために、その部分を切り取ったものと考えられる。しかし、画面を切り詰めたとしても数センチ以内であると考えられることから、幅が狭いことに関しては、小屏風の事例の調査を含めて、今後の課題としたい。
- (7) 雅楽の舞台に関しては、鳥谷部輝彦「雅楽の舞台」（『別冊太陽 雅楽』平凡社、二〇〇四年八月）を参照した。
- (8) 江戸時代後期に製作された絹本の絵巻。天地四一・四センチ、長さ九八二センチ。金銀泥を用いた極彩色の絵画である。筆者は不明であるが、幕府の表繪師狩野晴川院が描いた可能性もある。画中には楽器、楽人の装束、舞台などが詳細に描かれ、しかもそれをさらに説明する文章や楽人の名前までも書き添えられていることから、江戸時代に江戸城内で開催された、公的な舞楽の様相を知ることができる貴重な絵画資料である。
- (9) 剥落があり、詳細は不明であるが、一部に唐草文と華文が見られることから、牡丹唐草のような文様付きの幔であったことが分かる。
- (10) 「年中行事絵巻」などの絵巻に描かれた幄舎の多くは、四方に棒を立てそれに布を付ける簡易的なテントのようなものであり、それに比して本図の幄舎は、構造的にも頑丈に作られた「建物」として描かれているといえる。
- (11) 太田氏は、この屏風の表現に関して、装束所として使われていたことを示すものである可能性を提示されている。註3太田氏論文。
- (12) ただし公的といっても、本来の意味における「公」という意味ではない。治宝と彼の側近のみで催行される舞楽会を、視覚的イメージとして構築する際に、まるで公的であるかのように意図的に描き出したものと考えたい。このようなイメージは、大御所治宝にとって理想的なイメージであったと思われる。重要なのは、たとえ非現実であるとしても、表現として「公的な儀礼空間」のイメージを形作ったということである。その意味を問うことは、本図の製作意図や機能を解き明かす一つの手立てとなると考える。
- (13) 松田茂樹「西浜御殿と養水園」（『きのくに文化財』一四号、一九八〇年三月）、三尾功「西浜御殿と養水園について」（『木の国』二二号、一九九五年四月、同「城下町の片隅で」二〇〇一年に再録）ほか。
- (14) 註13三尾氏論文。
- (15) 本図には、「芝」の表現が見られない。芝は大名庭園において不可欠なものであり、西浜御殿においても同様であった。芝の表現がなされていないことには注意が必要である。何らかの意味があったものと考えられる。
- (16) この時の御庭焼には、松坂出身の豪商三井高祐も参加している。『紀州徳川家と豪商三井家』展示図録（和歌山市立博物館、二〇〇四年七月）参照。
- (17) 西浜御殿の文化的な役割に関しては、以下の展覧会図録の解説および図録掲載論文を参照した。『紀州徳川家と豪商三井家』（和歌山市立博物館、二〇〇四年七月）、『十代藩主徳川治宝とその時代』（同、二〇〇四年十月）。
- (18) 福井久蔵『諸大名の学術と文芸の研究 下 文芸編』（明治百年叢書、原本は一九三七年）原書房、一九七六年、六八一頁、七〇〇頁。
- (19) 太田宏一「史料紹介「西浜御殿舞楽之図」」（『史料翻刻 楽譚 西浜御殿舞楽之図』『和歌山市立博物館紀要』二〇号、二〇〇六年三月）。
- (20) 大平の記述によるならば、初日の十月十九日は一六〇人以上、二日目は約三〇〇名の見学者がいたという。
- (21) 記事の全文を、以下に記す。
「文政六未十月廿四日
一 西浜御殿おみて昨日舞楽拝見被 仰付候侍、御目付中御一統 御同所
へ御越被成候事、」
翻刻は、三尾八朔「史料翻刻 紀州藩御目付衆の記録『類集略記』(三)」（『和歌山市史研究』三三三号、和歌山市立博物館、二〇〇五年三月）を参照。
- (22) 堀内信編『南紀徳川史』第二冊（南紀徳川史刊行会、一九三〇年）五二九頁。
- (23) 亀井森主編『長澤伴雄歌文集 絡石（つた）の落葉 第三卷 文章・索引』（台湾大学典藏全文刊本一）国立台湾大学図書館、二〇〇九年六月、一八九頁。
- (24) 堀内信編『南紀徳川史』第二冊（南紀徳川史刊行会、一九三〇年）五二九～五三九頁。
- (25) 堀内信編『南紀徳川史』第二冊（南紀徳川史刊行会、一九三〇年）五六二頁、福井久蔵『諸大名の学術と文芸の研究 下 文芸編』（明治百年叢書、原本は一九三七年、原書房、一九七六年）六七九～七〇八頁、西山松之助『家元の研究』（吉川弘文館、一九八二年）二一八～二二〇～二二二頁。
- (26) このことについて太田氏は、雅楽が公的な記録や史料にほとんど見いだせない

いのは、式楽であった能とは異なり、雅楽は個人レベルの範囲を出るものでなかったためであると論じている。註3太田氏論文。

(27) 『徳川御三家』展示図録（香川県歴史博物館、二〇〇〇年五月）、六五頁参照。

(28) 治宝の可能性が高いと思われるが、九代藩主治貞（二七二八〜八九）である可能性も考えられる。

(29) 庭園で行われた雅楽が、武家達によって行われた雅なパフォーマンスであったことが、共通のイメージであるといえる。武家はみな狩衣姿を着け、雅楽器を演奏するという行為によって、かつての公家が行っていた「御遊」を、雅なパフォーマンスとして享受していたと考えられる。

(30) むしろ雅楽に関する史料がないことの意味を考えるべきであろう。文字として遺らなかったのは、すべて私的なものとして行われたからであったのか、あるいは何らかの理由で記載することができなかったのか、ただ単に史料が失われたということを示すのかなど、様々な可能性があるが、今後検討していきたいと考える。

(31) 註3太田氏論文。

(32) 治宝がこの時期、このように盛大な舞楽会を催行できるほどの状況であったかどうかとも疑う必要がある。『南紀徳川史』によると、文政四年十月から十二月まで「御瘧病」で床に臥し国許で静養しており、文政五年二月には江戸へ参府するものの、三月には病氣による帰藩を申し出て、四月には和歌山に帰っている。文政六年正月以降も病に関する記述は頻出し、江戸参府も断るほど体調が悪かったことがうかがえる（堀内信編『南紀徳川史』第二冊、南紀徳川史刊行会、一九三〇年）。また、文政元年八月に焼失した江戸赤坂本殿の再建には、幕府から借金をした上、幕府への上納金を延期してもらうなど、藩の財政は非常に厳しい状況であった。それに追い打ちをかけるように、文政六年五月から六月には、紀州藩最大の大規模な百姓一揆が発生し、藩は窮地に追い詰められていた（三好國彦「徳川治宝の隠居政権と後継藩主の対立」『南紀徳川史研究』二号、一九八七年五月）。このような状況の中で、本図に描かれたような盛大な舞楽会が行われたならば、その理由も考える必要があるであろう。

(33) 「帯は金の巡方丸鞆なり。踏懸糸鞋などいふもさらなり。甲は銀して菱の御文打たり」とあるが、本図では、甲ではなく巻纓冠をつけている点が異なっている。有職故実の研究者である長沢伴雄のこの文章は、有職の関心から書かれたものであり、記述自体が誤っている可能性は非常に低い。よって、本図の表現は、あえてこのような装束で舞ったことがあったか、あるいは、絵の中であえてこのように描いた可能性のどちらかであると考えられる。

(34) 白幡洋三郎『大名庭園―江戸の饗宴』（講談社選書メチエ）、講談社、一九九七年。

(35) 同註34。

(36) 同註34、今橋理子『江戸絵画と文学』（東京大学出版会、一九九九年）、近藤壯「大名庭園「西園」と赤坂離宮―「赤坂御庭園」をめぐる―」（和歌山市立博物館紀要）二〇号、二〇〇六年三月、展覧会図録「知られざるサムライ・アート―大名庭園」（広島県立美術館、二〇〇九年四月）、ほか。

(37) 治宝は、寛政四年（一七九二）に本居宣長を藩士として登用し、宣長死後は彼の養子であった大平をその後任に登用している。治宝と国学者との関係については、『南紀徳川史』の記述や「本居宣長と和歌山の人々 和歌山国学人物誌」展カタログ（和歌山市立博物館、二〇〇二年七月）を参考とした。

(38) 文政六年（一八二三）三月二日に江戸城内で開催された大規模な舞楽の会も、同様の意味を持つものと考えられる。この舞楽会に関しては、『甲子夜話』巻二九に詳細が記されている。この舞楽会では、將軍以下、徳川御三家や御三卿列席のもと、下向した天皇の勅使や院使、公卿たちが同席し、しかも公卿達が自ら得意とする楽器を演奏した。これもまた雅楽を通して公武の親交がはかられたことを示すエピソードとして注目できる。なお、この時紀州徳川家からは、藩主の斉順とともに前藩主の治宝も参加している。

(39) 南谷美保「江戸古代雅楽愛好家のネットワーク―東儀文均の『楽所日記』嘉永六年の記録より見えるもの―」（『四天王寺国際仏教大学紀要』第四〇号、二〇〇五年九月）。

(40) 西山松之助『家元の研究（西山松之助著作集第一巻）』吉川弘文館、一九八二年、二二―三頁。

(41) 福井久蔵『諸大名の学術と文芸の研究 下 文芸編』（明治百年叢書、原本は一九三七年、原書房、一九七六年）六八〇頁。

(42) 閉鎖的であることは、画面の周囲を覆う霞、演劇空間を囲むように張り巡らされた大きな幔や垣根など、様々なモチーフによっても表されている。何より、一枚の絵画であるということ自体が、閉鎖的な空間を形作っているといえよう。

(43) 男達だけの結束、つまり男性のホモソーシャルな絆に関しては、イヴ・K・セジウィック『男同士の絆―イギリス文学とホモソーシャルな欲望』（上原早苗・亀沢美由紀訳、名古屋大学出版会、二〇〇一年）を参照。

(44) 雅楽を家臣達に学ばせたことも、また家臣達と雅楽器の授受を行っていたことも、雅楽を通して家臣達との絆を深めようとしていたことの証左であると考える。

(45) 和琴が当時大名によって宮中に献上されようとしていた事実は興味深い。尊皇攘夷で知られる水戸藩主徳川斉昭（一八〇〇〜六〇）は、自ら和琴「久方」（宮内庁三の丸尚蔵館蔵）を製作し、その裏面に斉昭自詠の和歌を金時絵で記し、宮中に献上しようとしていた。ただし存命中には果たせず、後の明治六年

(一八七三)に息子の昭武によって宮中に献上された(『雅楽―伝統とその意匠美』展示図録、宮内庁三の丸尚蔵館、二〇〇五年四月)。宮中への献上品には、もちろん琵琶や箏などの他の楽器も含まれるものの、宮中にゆかりが深く、天皇により近い存在となる可能性のある楽器が、御三家の水戸徳川家から献上されているという意味合いは大きいといえよう。

(46) 例えば『梁塵秘抄口伝集』巻第十四には、名琴といわれた寛平の御器を、宇多院が内教坊に納めた際、和琴を第一の楽器と決めたエピソードが収められている。

(47) 「西浜御殿之記」には治宝の側に従う人物が「二人」で、各々が「箏、琵琶」を奏したことが記されており、本図が十月二五日の舞楽の様子を描いたものであるならば、描写は異なっているといえる。しかし、治宝が一人で和琴を演奏していることを視覚的に示すためになされた表現と捉えることもできるであろう。なお、翻刻で「箏、琵琶」となっている部分は、「箏、琵琶」であることを原本で確認した。翻刻に関しては、註18の「史料翻刻」を参照されたい。

(48) 楽人の描写の緻密さや正確さを見ると、この表現が誤って描かれたものとは考えにくい。むしろ意図的に描いたものと考えたい。ちなみに巻纏冠を着けて舞う演目に「春庭楽」「桃李花」があるが、通常は蛮装束を着けることから、本図の表現とは異なっている。なお「春庭楽」は管絃曲としても奏される。

(49) 実際に治宝はどのようなイメージに相応しい高位の人物であった。文化十三年(一八一六)五月に紀州藩主としては最高の「従三位大納言」に叙任され、また天保八年(一八三七)十月には、さらに「従一位」に除せられている。堀内信編『南紀徳川史』第二冊(南紀徳川史刊行会、一九三〇年)、四九九頁、五一―一頁。

(50) 三好國彦「徳川治宝の隠居政権と後継藩主の対立」(『南紀徳川史研究』二号、一九八七年五月)、笠原正夫「紀州藩の政治と社会」(清文堂出版、二〇〇二年)など。

(51) 太田宏一「史料紹介「西浜御殿舞楽之記」」『和歌山市立博物館紀要』二〇号、二〇〇六年三月。

(52) 南谷美保氏は四天王寺の水上舞台に関して、そこには浄土の風景を再現する機能があったことを指摘している。南谷美保「四天王寺聖霊会の舞楽」東方出版、二〇〇八年。

(53) 拙稿「日本中世における聖地図像の研究」『鹿島美術研究』一八、二〇〇〇年十月。

図版出典

図1、図10は和歌山市立博物館より、図8は東京国立博物館のImage: TNM Image Archives Source: <http://TnmArchives.jp/>より提供いただきました。ここに記して感謝申し上げます。

(大分県立芸術文化短期大学国際文化学科、国立歴史民俗博物館共同研究員)
(二〇一〇年五月二四日受付、二〇一一年二月二二日審査終了)

Image of Gagaku Seen in “Nishihama Goten Bugaku No Zu” : Meaning and Function of Gagaku of Tokugawa Harutomi

MIZUNO Ryoko

This article focuses on Tokugawa Harutomi's movements around the Gagaku. Tokugawa Harutomi was the 10th feudal lord of the Kishu domain. And this article examines what the Gagaku music and the musical instruments meant to him and how he was involved in Gagaku by analyzing “Nishihama Goten Bugaku No Zu” (owned by Wakayama City Museum) in detail.

The painting of “Nishihama Goten Bugaku No Zu” (owned by Wakayama City Museum) is almost the same as the content of “Gakutan: Nishihama Goten Bugaku No Ki” written by Motoori Oohira, scholar of the Kokugaku, from the Kishu domain. Therefore, it was considered that the painting showed the scene of the Bugaku held by Tokugawa Harutomi in October of the 6th year of the Bunsei era (1823). However, there are some differences between the painting and the content of the “Bugaku No Ki”, and there is a possibility that the Bugaku held on another day was shown in the painting. As a result of focusing attention on the difference in depiction of seasons and making a detailed survey of the existing historical materials, it was found that the painting might depict the Bugaku held at Nishihama Goten in March of the 10th year of the Tempo era (1839).

In addition, as a result of analyzing the details further, it is pointed that Nishihama Goten was depicted as a graceful “garden painting” with a specific image of “Bugaku” and as a political space in which the master-servant relationship is clear. It is also assumed that Harutomi intended to position himself as a person having strong power culturally and politically by using such a court noble's residence as depicted in classical paintings for the image of the garden and overlapping the picture of Harutomi himself with the picture of a court noble or the emperor. This is deeply related with the position of Harutomi after he went into retirement at Nishihama Goten. With the intent of the shogunate, Harutomi had to reluctantly hand over the position of domain lord to his daughter's husband, and to him, Nishihama Goten was a “palace” as a substitute for “castle”.

In other words, it seems that this painting was depicted with the intention of showing that Nishihama Goten was a political and cultural center by solemnifying Nishihama Goten as a graceful place using the image of “Bugaku” and that Harutomi was a strong person of power who dominates the place.

Key words: Nishihama Goten Bugaku No Zu, Tokugawa Harutomi, Bugaku, Nishihama Goten, Japanese harp
