



Title	屋代弘賢文・菅原洞斎画「衆樂園図」（千秋文庫蔵）の制作について
Author(s)	中村, 真菜美
Citation	待兼山論叢. 芸術篇. 2018, 52, p. 1-26
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/76078
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

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

中村 真菜美

キーワード…庭園画／秋田藩衆楽園／菅原洞斎／屋代弘賢／谷文晁

はじめに

明暦三年(一六五七)一月、江戸市街地の大半を焼き尽くす大火事が発生した。この所謂、明暦の大火は江戸に大名庭園が増加した一つの画期とされる。⁽¹⁾それは罹災リスクを分散させるために複数の江戸屋敷の所有を許可された各藩が、上・中・下屋敷、場合によっては抱屋敷も手に入れ、次第に造園に力を入れるようになったためである。庭園は藩主の公私を支える空間として重視され、様々な機能が付与とされていった。

近年、造園学の分野で白幡洋三郎氏を中心に大名庭園の再評価が行われたことを契機に、⁽²⁾美術史においても大名庭園を取り巻く様々な作品が紹介され、特にその絵画化の有り様について研究が深められてきた。⁽³⁾二〇一七年秋には静岡県立美術館において近世における庭園画の諸相や展開をテーマに大規模な展覧会も開催され、大名庭園に留まらず

「庭園」という主題が近世絵画においてどのように扱われてきたのかという重要な課題が改めて周知された。⁽⁴⁾

さて本稿では、秋田藩佐竹家が江戸日暮里に構えた庭園・衆楽園を題材とする画巻「衆楽園図」（千秋文庫蔵）を取り上げる。文化四年（一八〇七）、国学者・屋代弘賢（一七五八〜一八四二）と秋田藩御抱絵師・菅原洞斎（一七二二〜一八二二）が衆楽園に遊び、本作にはその際の弘賢による園記・和歌、それに対応した洞斎の絵が録される。

管見の限り、これまでの庭園画研究において本作に言及するものは見出せない。しかし、庭園画制作の全盛期とされる十九世紀初頭の貴重な作例であり、さらに屋代弘賢という江戸時代後期文化を代表する人物が関わっている点、また同時代の庭園画の名手・谷文晁（一七六三〜一八四〇）からの影響が見出せる点からも注目される。そこで本稿では作品の基本情報を整理し、その制作背景を検討することで、江戸時代後期大名文化圏において庭園の絵画化が持ち得た意味を改めて考えてみたい。なお本稿執筆にあたっては、千秋文庫のご厚意で作品調査をさせていただき、また衆楽園をめぐる漢詩文制作について研究を進められてきた山本嘉孝氏から沢山のご教示を賜った。⁽⁵⁾

一、衆楽園の歴史

衆楽園は、秋田藩が江戸城北・新堀村に有した抱屋敷の庭園で、その敷地は現在の開成学園高校（荒川区西日暮里四丁目）にあたる。新堀村は道灌山からの眺めが日暮れを忘れてしまうほど美しいことから、享保頃より「日暮里」とも表記されるようになったらしい。⁽⁶⁾ そのため秋田藩の諸史料において、この抱屋敷は「新堀村御屋敷」あるいは「日暮里御屋敷」と記録される。秋田藩は、元禄十六年（一七〇三）、水戸徳川家との相對替によって土地と屋敷を手に入れ、敷地面積は享保元年（一七一九）段階で「壹万七千坪」と計上されている。⁽⁸⁾

それでは、日暮里抱屋敷において庭園はどのように整備されていたのであろうか。第八代藩主・佐竹義敦(一七四八〜一七八五)に至るまでの佐竹家の諸記録をまとめた部類記『国典類抄』(文政二年成立)を紐解くと、第五代藩主・佐竹義峯の嫡子が寛保元年(一七四一)六月二日にこの屋敷へ赴き、庭を見たという記録が確認できる。⁽⁹⁾この段階までには庭園は整えられていたのであろう。

ただし、屋代弘賢が「衆樂園図」冒頭で、幼少期に訪れた時と比べ庭園の様子が変わり、美しく洗練されたと述べていることは注目される。弘賢は宝暦八年(一七五八)生まれであるため、第九代藩主・佐竹義和(一七七五〜一八一五、天明五年(一七八五)襲封)または先代の義敦の治世に庭園の改修が行われたのではないかと推測される。

義和は、文化二年(一八〇五)に自身の江戸藩邸侍講・山本北山(一七五二〜一八一二、名は信有)に命じ、「衆樂園記」を著わさせた。山本嘉孝氏は、北山が『孟子』梁惠王章句の内容を援用して「衆樂園」と命名するとともに、王維の『輞川集』を念頭に置きながら園内二十景を選定したことを指摘する。⁽¹⁰⁾二十景は占勝館・鍾秀亭・蕪雪谷・古縦岡・紅躑躅・笏挿天・叢緑庵・百花坪・慈竹林・秋紅坡・聴松軒・聚遠丘・鎮土廟・冬青茶寮・写月盤・積翠塙・萃美堂・紫瀾池・賞心橋・望嶽臺である。

義和の事績を編年的にまとめた『御亀鑑』を確認すると、義和は在江戸中には、朝早くに下谷七軒町上屋敷を出発し、日暮里抱屋敷で夕方頃まで過ごすということを頻繁にしている。滞在の目的は「御慰」と簡単に記されており、この屋敷は藩主の疲れを癒すプライベートな空間であったと考えられる。なお、文化三年三月四日に芝車町で発生した大火事により、秋田藩は下谷七軒町上屋敷、向柳原中屋敷、浅草下屋敷に甚大な被害を受け、日暮里抱屋敷は一時的に義和の正室・弥と、義和の実母・桂寿院の住居としても用いられた。⁽¹¹⁾文化九年三月には、新堀村の名主より屋敷地三千五百三十七坪が譲られ、道灌山の大半を取り込む形で敷地が増大した。⁽¹²⁾『新編武蔵国風土記稿』(文政十一年成

立⁽¹³⁾によれば、道灌山は「文化九年過半佐竹右京大夫カ抱屋敷トナリ、今其残地東ノ方畦際二段餘ナリ」という状態で、衆樂園は東に筑波山、西に富士山を見渡せる絶景の庭であった。

義和は衆樂園の命名と二十景選定を企図するに先立って、寛政年間には国元の「搦田御休所」の名を「如斯亭」に改め、秋田藩校明德館の助教兼幹事・那珂通博に園内十五景の選定を行わせており、庭園の造営へ情熱を傾けた藩主と言える。それは「園癡將軍」家斉の存在もあり、当時の大名文化において造園に大きな価値が見いだされていたことと無関係ではないだろう。⁽¹⁵⁾美しく整えられた居宅庭園は、持ち主の文雅の証であった。生涯で五つもの庭園を築き、当時の大名庭園ブームを牽引した松平定信（一七五八―一八二九）は、義和が没した二年後の文化十四年（二八一七）、道灌山へ紅葉見物にかけた際の日記に次のように記している。

それより道灌山へ行ってければ、村しぐれの降出たるもおかし。（中略）この山のうしろハ、かの秋田の君のなりどころなり。風流このミ給へバ、もミぢのさ、やかなるを、うへ給ひたりとミえたり。ことしハ、かきより、はや二尺斗もたちのびてそめたれば、かの君のあまして見給ハ、とおもへバ
植置し露を契に紅葉、の そめてあるじの秋やとふらん など心にうかびぬ。

松平定信『花月日記』文化十四年十月九日条⁽¹⁶⁾

この時、定信にとって「かの秋田の君のなりどころ」は、和歌や随筆に優れた才を見せ、古学を好んだ義和の風雅を思い起こし、その喪失を悔やむ場であったと言えよう。⁽¹⁷⁾衆樂園は義和の象徴として機能していたのである。

義和の没後も衆樂園は秋田藩に管理されていたが、維新後徐々に荒廃していったようだ。明治三十年、造園研究家

の小澤圭次郎（一八四二～一九三二）は衆樂園の現状を、「林丘ハ麥畝ニ化シ、花木枯稿シテ、泉石痕無ク、唯東北隅ニ、孟宗竹ノ大藪蔚然繁茂スルノミ（中略）我此邸前ヲ過クル毎ニ、惘惘ニ勝ヘサルナリ」と嘆いている。⁽¹⁸⁾

状況が一変したのは大正五年のことで、渡辺財閥が佐竹侯爵家からこの荒地を買収、分譲住宅地・渡辺町の開発が始まったことによる。⁽¹⁹⁾ 当主の十代目渡辺治右衛門の弟・六郎が事業の中心となり、渡辺町は日本最初期の田園都市構想のもと整えられた。六郎自らとともに、彼の支援した洋画家・石井伯亭ら多くの芸術家が移り住み、大正十五年には三百余りの住宅が建ち並んでいたという。昭和二年、渡辺財閥は大恐慌の契機とされる東京渡辺銀行の破綻によってその管理権を失うが、住宅街自体は昭和二十年三月の空襲で焦土と化すまで存続した。こうした開発と戦火を経て、現在、衆樂園の往時を偲ぶ遺構は二十景に数えられた「鎮土廟」こと向陵稻荷神社のみである。⁽²⁰⁾

二、「衆樂園図」の概要

「衆樂園図」は上下二巻からなり、各縦三三・〇cm、全長は上巻五九九・八cm、下巻六五九・一cm。屋代弘賢による和文の園記・和歌に対応して、菅原洞斎の描く全十六図（上巻…全七図 下巻…全九図）が挿入される。詞の部分は紙本墨書、絵の部分は絹本着色。各巻巻末に朱文長方印「千秋文庫」の所蔵印が捺される。

小澤圭次郎は『東京市史稿 遊園篇』にて衆樂園に関して詳述する中で、友人の加藤直樹（国学者・加藤千蔭の玄孫）が所蔵した弘賢の自筆草稿「佐竹侯別荘の記」を録出した。⁽²¹⁾ 本作における弘賢の園記と小澤が翻刻した草稿は、仮名と漢字の表記に違いはあるが、内容は一致する。草稿には、図が挿入される箇所を余白として残し、「繪（ゑ）あり」と注記してあったらしい。そのため、本作は草稿に対して洞斎の絵が加えられた完成作と考えられる。

ただし、本作は現状、山本北山が著した序の欠落が認められる。山本嘉孝氏によれば、北山は文化六年（二八〇九）に以下の「衆楽園図記序」を撰じたようだ。⁽²²⁾

侯曩既命信有定園中二十景名作之記。亦命臣菅原東齋設色画之。命屋代弘賢就二十景作国字記及和歌。二人皆曾受学於信有者也。乃又命信有裁之序

この欠落は、本作が正本か否かという問題を浮上させる。本作が正本であれば、いずれかの段階で改装が施され、序が失われたと見なすべきであろう。あるいは、本作が後世の写しで、筆写の過程で序が脱落した可能性も考えられる。この問題の解決には比較分析を要するが、詞は弘賢が文化三年に書写した「大井川行幸和歌序」（早稲田大学図書館蔵）などと比べて、それらの書体に近いように思われる。しかし、絵に関しては洞斎の基準作が確定しておらず、慎重にならざるを得ない。したがって、現段階では本作が後世の写しである可能性も留保しておくが、画面細部の丁寧な描き込みから、たとえ本作が写しだとしても原本からの逸脱は少ないと考える。

またこの序より、本作の原題が「衆楽園図記」であり、園記と絵が文化六年までに完成していたこと、さらに弘賢と洞斎が同じ北山門下であったことが明らかになる。ここで両者の関係性について簡単に触れておきたい。

屋代弘賢は、通称太郎、号は輪池。国学者・能書家として知られる。⁽²³⁾「衆楽園図」冒頭で日暮里は出生地に近いと述べているが、父の幕臣・佳房は神田明神下に居を構えていた。天明六年に本丸附書役に任じられて以来、『寛政重修諸家譜』、『国鑑』、『藩翰譜続編』等の幕府編修事業に携わり、寛政四年には公儀寄合儒者・柴野栗山（一七三六―一八〇七）のもとで京・大和における幕府公認の社寺宝物調査に従事した。寛政五年には松平定信の推挙で奥右筆所

詰、文化元年には御目見以上勘定格に昇進。名実ともに江戸時代後期文人サークルの中心にいた人物であった。

一方、菅原洞斎は、名を庫徳・由之、字は正朴、号は緑池・阮瑤。菅原家は代々、秋田藩の御用絵師を務めており、兄の狩野秀水は中橋狩野家六代・狩野高信の門人であった。洞斎も幼少より父の手ほどきを受け、江戸詰の御用絵師として活動していたが、その本領が最も発揮されたのは鑑定や考証であったようだ。近年、安田篤生氏や有澤知世氏らによって洞斎の鑑定・考証活動に関する研究が進んでおり、それが大名から町人までを含む広範な人的ネットワークに支えられた、規模と質ともに充実したものであったことが明らかにされている。⁽²⁴⁾

特に、文化三年十月頃から洞斎主催の書画会・阮瑤会が開かれており、弘賢も主要メンバーであったことは注目されよう。阮瑤会では、書画の落款を隠して筆者を当てるという趣向が用意され、蔵書家としても名高かった弘賢らの協力のもと様々な和漢の典籍を用い、絵師の伝記や画題等の典拠が探された。⁽²⁵⁾したがって弘賢と洞斎は「衆樂園図」制作以前から近い関係にあったと言え、その園記執筆と作画には十分な打ち合わせが行われたと想像される。それでは、両者は「衆樂園図」制作において何を目指していたのであろうか。

三、「衆樂園図」の制作目的

(1)「名園」の創出

今橋理子氏は、大名庭園を描かせる行為は物理的に掌握不可能な空間を何時でも自らの側に置き、顕示したいという権力者の欲望を満たすための「縮小化」の結果であったと指摘する。⁽²⁶⁾そしてその場は絵画、詩歌、拝見記等に表されることで名所化し、「名園」として価値が高められる必要があった。まさに弘賢と洞斎に期待されたのも、衆樂園

の美しく整えられた様子を伝え、和歌に詠まれるに相応しい「名所」として成立させることだったと思われる。

冒頭でも述べたように、本作には弘賢が文化四年九月六日、洞斎とともに衆楽園に遊んだ体験が綴られている。その際、洞斎は山本北山が文化二年に著した「衆楽園記」を基に弘賢を案内したようで、園内二十景を巡るルートが合致する。まず、高台の占勝館から出発し(上巻第1図)、その右にあった鐘秀亭より直下に蕪雪台を臨む(上巻第2図)。向かいの古樅岡を上り下りすると(上巻第3図)、紅躑躅が立ち並んだ紅躑躅屏に行き当たり、その端には巨大な立石・石筍天がそびえる(上巻第4図)。さらに進んで橋を渡ると叢緑庵(上巻第5図)、東の籬を出ると四季折々の花の咲く百花坪(上巻第6図)、その東南の慈竹林に至る(上巻第7図)。慈竹林には薩摩藩から贈られた孟宗竹が植えられていた。ここまでが上巻の内容である。

下巻は、楓立ち並ぶ坂・秋紅坡から始まり(下巻第1図)、登りつくすと古松と老杉に囲まれた聴松軒(下巻第2図)、その背後に園の東北を、遠くは筑波山を見渡せる聚遠丘(下巻第3図)。南に進むと稲荷大明神を祀る鎮土廟(下巻第4図)、聴松軒の前を過ぎて西北に下ると冬青茶寮(下巻第5図)。冬青茶寮の庭には燈籠の笠石を反転させ水を張った寫月盤が設けられていた。さらに聴松軒の裏手から東北に巡ると積翠塙(下巻第6図)、ここから坂を登ると占勝館の東角屋・萃美堂に出る(下巻図7)。占勝館前の坂を下って、賞心橋を渡ると、紫瀾池(下巻第8図)。池の東岸に造られた藤棚の下を過ぎ、東の中道を登ると望嶽臺に至り、松樹の間に富士山が見える(下巻第9図)。

巻子を繰り広げ園記と絵を追うと、景勝地の位置や名の由来などについて説明を受けながら、衆楽園を一周したかのような感覚を抱く。今橋氏が指摘したように、絵画・文章化が「名園」創出のプロセスであり、園内の景勝地への認知を高め、それを巡る「モデル・ルート」を確定する上で重要だったことが改めて理解されよう。⁽²⁷⁾

各図を見ていると、巡るといふ感覚を意識して描写すること、モチーフの細部や位置関係を具体的に描写するこ

とが心がけられているように思われる。例えば「占勝館」(上巻第1図)では画面向かって右側から続く階段や飛石が視線の誘導を行い、観者に高台にある占勝館までの道のりを疑似体験させる。占勝館はその構造や茅葺き屋根の材質までが細かく描写され、周囲の樹木は種類や大きさの異なるように描き分けられており、現実味ある景観が作り出されている。俯瞰構図や霞による画面の分節を採用せず、モチーフの大小や配置によって土地の起伏を表現し、自然な遠近表現がなされている点は注目されよう。

他の図でも階段や飛石、橋などを上手く用いて、周遊の感覚を付与することに成功している。鐘秀亭・叢緑庵・聴松軒・冬青茶寮・萃美堂といった園内の建物は非常に精緻な線で捉えられ、障子紙に裏面の格子が透ける様まで表現されている。窓や疊、蹲踞、沓脱石、燈籠等も具体的で、一棟一棟異なる趣向で整えられていたことを印象づける。一方で、鮮やかな緑で彩られた丸みを帯びた山は抽象化された大和絵風の表現であり、弘賢の和文と和歌の雰囲気に合わせて行われた絵画的な脚色であろう。「鐘秀亭・蕪雪谷」(上巻第2図)では大胆にデフォルメされた谷の合間から細部まで描き込まれた鐘秀亭がのぞいており、些かアンバランスにも感じられるが、庭園の様子を具体的に伝えることと、歌に詠まれるにふさわしい空間として演出することを両立しようとした結果と見なせる。

なお各図の横幅は一定ではないが、描く対象が一番印象的に見えるように工夫したからだと考えられる。特に「紅躑躅・石笏天」(上巻第4図)は六〇・五cmの横長の画面で、巻子を繰り広げた時に紅躑躅の垣根の長さに驚くような仕掛けとなっており、画面端の立石・石笏天の存在も強調されている。このように「衆樂園図」は視覚的な効果を駆使し、「名園」としての衆樂園創出に寄与したと考えられる。

(2) 「名君」の庭

さらに作品を通覧すると、その主・義和が君主としていかに優れているか、その「名君」ぶりを描写することも意図していたように感ぜられる。弘賢の園記は「文化四年長月初めの六日、菅原の由之にいざなわれて、その仕うまつる君の山荘、衆楽園にまかる」という一文で始まるが、この書き出しは既に庭園の名「衆楽」の説明であると思われる。山本嘉孝氏が明らかにしたように「衆楽」は『孟子』梁惠王章句下における孟子が齊の宣王に対し良き君主になるには人民と樂しみを分かち合うことが必要と説く場面に典拠が求められる。⁽²⁸⁾これを踏まえると、義和が庭を一人樂しむのではなく弘賢や洞齋を招き入れるという行為は「衆楽」の精神を表すのではないだろうか。しかも文化四年九月四日には義和は秋田へ帰国中であり、これは自らが不在でも臣下や藩外の者の樂しみのために庭を開放するという姿勢を際立たせる。北山の序が伝えるように、弘賢の衆楽園訪問は義和その人が命じた二十景に関する和文の記と和歌の制作のために他ならないのだが、ここであえて洞齋に誘われてと書き出す点には注意しておきたい。

ところが九月六日という具体的な日付は、二十景を記述する上で問題を生じさせた。季節に矛盾が生じてしまうのである。庭の景勝地というのは往々として異なる季節に盛りを迎える植物が含まれている。衆楽園でもツツジでできた紅躑躅屏（上巻図4）、藤花が水面に映る様から名づけられた紫瀾池（下巻第8図）、楓の並ぶ秋紅坡（下巻第1図）等があり、これらを同日に楽しむことは不可能である。つまり、弘賢は九月六日に見ていないものについても述べざるを得ない状況に陥ったが、その矛盾を冒してでも、弘賢が実際に衆楽園を訪れたことは強調したかったのであろう。この時、洞齋の絵は観者に矛盾を感じさせない役割を期待されていたと考えられる。弘賢の文の直後にその情景が目に見える形で描きだされ、二人が見た景色はこのようであったかと思わせられる。ビジュアルイメージのもつ説得

力、「本当らしき」とでもいうべきものの効果であろうか。そして、その「本当らしき」を担保する上で、具体的に描き込まれた建造物や、モチーフの大小や配置を巧みに用いた遠近表現が上手く作用している。また細かい点であるが「鐘秀亭・蕪雪谷」(上巻第2図)で窓が開けられていたり、「叢緑庵」(上巻第5図)や「聴松軒」(下巻第2図)で葺戸が上げられていたりする表現は注目される。「衆樂園図」では人物は描かれないが、こうした人の気配を感じさせる描写によって臨場感が付与されていると考える。

さて弘賢は衆樂園二十景を見て回った後、大名の文武について、そして大名庭園のあるべき姿について論じている。「弘賢常の言種に今の世の人は、本末を取り違えぬるぞ、嘆かしき」⁽³¹⁾と、唐突に始まる主張を追うと、茶人として有名であった細川三齋の言葉として「そもそもわれらが本職を言はば、今日遠き堺の討手の遣ひ仰せ被ふりなば、明日は千萬の衆を率ゐて、打ち立たるほどの設けあるべし、それが叶はずは、茶事は徒事なり」⁽³²⁾を示し、大名はその本(武事)と末(文事)と取り違えてはいけないとする。これは当時、巨大な庭園を営み、茶事や詩作、宴会など文事に勤しんだ多くの大名たちへの痛烈な皮肉のようにも思われるが、無論、義和はその本末をよく理解した「名君」として記述される。

この君は天縦の才おはして、自づから、かの本とすなる徳を慎ませ給ひぬるとぞ、さればこそ、今年、蝦夷が千嶋に、白浪の騒ぎ静ならざりし頃、方々に武士を出すべき仰せ事ありしに、この君の兵のみ、今日仰せ下りぬれば、明日は打ち立ちぬるを、世こぞりて褒め、罵らぬる者なし、又此館の西北に、窪かなるところに長屋一棟あり、そこに住む人びと、ことに箭を矧ぎ、根を研ぎし、篋撓などするを由之に問へば、花の春立つ朝より、ゆき降うつむ年の暮まで、絶へ間なくかかるとぞいふ、その奥に山かた欠けしところに小扉の見ゆるを、なにぞと問

へば、塩硝収むる所なりといふ、新たに造りたるさへ見えて、いとたのもし、もしかかる設けあらで、この園の御作り、磨かるるものならば、いかにやありなむ⁽³³⁾

「蝦夷が千嶋に、白浪の騒ぎ静ならざりし頃」とは、文化三年九月、幕府の通商拒否に憤慨したロシアの外交官・レザノフが樺太を襲撃させ、翌四年四月に南部・津軽両藩の警護する択捉島で放火をさせた事件を指す⁽³⁴⁾。この事態に秋田藩は幕府の命を受け、函館へ約六百名の出兵を行うとともに、領内の海岸警備を強化した。弘賢が早速、園記に国防危機に対する秋田藩の尽力という時事を盛り込み、義和への賛美につなげている点は興味深い⁽³⁵⁾。そして、この国防への義和の積極的な姿勢は衆樂園にも反映されていたことを、武器を管理する人々の姿や塩硝の保管庫の存在を記すことで示唆する。日暮里抱屋敷には享和三年までには既に塩硝や硫黄といった火薬の材料が備蓄されていた⁽³⁶⁾。武器庫や火薬庫の存在は二十景の典雅な雰囲気とはそぐわないように思われるが、これを記すことにより衆樂園は義和が実現した文武両道の証として強調される。このように「衆樂園図」は単なる絵入りの庭園拝見記ではなく、義和の「名君」イメージを構築することを目的に制作されたと考えられる。

金森正也氏は、弱冠十一歳で藩主となった義和が、財政逼迫などで動揺した藩権力を再確立する存在として、その治世の初期より期待され、叔父の義方らによって「名君」としてのイメージが作り上げられていったことを指摘する⁽³⁷⁾。実際、義和は奇しくも自身の藩主就任と同年に老中首座になった松平定信の政治理念を模範とし、改革政治を推し進め、農政改革や藩校・明徳館の設立、人材登用などで実績をあげた。まさに「名君」として成長したと言えるが、改革の正統性を増すためにもそのイメージの補強は様々な形で行われたようだ⁽³⁸⁾。「衆樂園図」もまた、義和が政治家として文化人としていかに優れているかを視覚的に伝える装置として期待されていたのではないだろうか⁽³⁷⁾。

四、典拠としての谷文晁による庭園画

最後に「衆樂園図」が庭園画の大手・谷文晁の諸作例を参考に制作された可能性を提示したい。周知の通り、松平定信の厚い庇護を受けた文晁は、当時の関東画壇を代表する画人であり、实景に基づく迫真的な表現で庭園画制作に新機軸を打ち立てたとされる。³⁹⁾ 文晁は寛政七年（一七九五）頃に定信の営む浴恩園を描き、それを皮切りに紀州徳川家の青山園荘、水戸徳川家の後樂園、尾張徳川家の戸山山荘などを次々と絵画化した。

実は洞斎は、文晁の妹で画人としても活躍した谷紅藍（一七八〇〜一八三三）を妻にしており、文晁も先述の阮瑤会において主要メンバーであった。また弘賢は『集古十種』の編集事業に参画するなど定信の信任厚く、文晁との密接な交流も知られている。こうした関係性の中で洞斎や弘賢が文晁の庭園画を意識しなかったとは考えがたい。

特に文晁が実際に現地赶赴した際のスケッチである「青山園荘図藁」（寛政八年、出光美術館蔵）および「戸山山荘図藁」（寛政九年、出光美術館蔵）と比較すると、⁴⁰⁾ 洞斎が文晁の庭園画制作の手法を学び、「衆樂園図」に応用していたことが明確になる。特に遠近感および視線誘導を意識した構図、建物の構造や周囲の樹生等を詳細に描写する姿勢などに文晁からの強い影響を認められる。幾つか取り上げてみたい。

既に鶴岡明美氏が論じられたように、文晁は代表作「公余探勝図」（寛政五年、東京国立博物館蔵）で試行した「实景に対する分析的な視点」を自らの庭園画制作に生かしており、遠近感やモチーフの位置関係にこだわった構図が特徴である。⁴¹⁾ 洞斎もその景観表現のあり方を十分に研究したと言えよう。例えば「占勝館」（上巻第1図）の画面右下から左上に向けて曲り路を走らせ、建物を斜め方向から捉える構図に「向陽亭」（青山園荘図藁・第17図）との近

似が指摘できる。「秋紅坡」(下巻第1図)における樹間にのびる勾配が急な坂道も「梅溪」(戸山山莊図藁・第6図)の表現に通ずる。また「鐘秀亭・蕪雪谷」(上巻第2図)の画面左右両端から下降傾斜する山稜によって谷間を作り出し、奥に景色を展開する独特の構図は「修仙谷」(戸山山莊図藁・第16図)を応用したのではないだろうか。横長画面の「紅躑躅・石筍天」(上巻第4図)における水平線の設定や奥行の出し方、モチーフの配置なども、文晁による先例(「内庭」(青山園莊図藁・第1図)や「鳳鳴閣前庭」(青山園莊図藁・第20図))を参考にした可能性が高い。洞斎にとって広大な衆樂園をどう捉え、効果的に見せるかは一つの課題であり、文晁の構図の取り方から学ぶ所は多かったと思われる。「青山園莊図藁」における「鳳鳴閣」(青山園莊図藁・第21図)などの建物の詳細なスケッチも絶好の手本となったことだろう。

なお阮瑯会で話し合われた内容を、弘賢の意見を中心に纏めたものと考えられている『輪翁画譚』⁽⁴²⁾には、弘賢が画図の有用性、そして現実に基づく景観描写の重要性を論じた一節が確認できる。

畫圖は遊戲の事と思ふ人あるはあやまりなり、抑經濟有用の具なり、其故は遠國に征伐ある時は陣列戰圖を畫いて申し送るよし養老令に見え、國郡に祥瑞現する時はこれを寫して進るよし延喜式に見えたり、其他人の肖像及び萬物の形状を寫し、地圖を畫く等、悉く有用にあらざる事なし、然るにその本を忘れて無根の圖を作り、眞景にあらざる山水をうつすのみを専門とせるは、末が末の事にして、古人に恥づべきことならずや 弘賢⁽⁴³⁾

「公余探勝図」をはじめ文晁の風景作品には記録性や実利性という一面が認められているが、文晁の景観描写は弘賢の図画有用論を伴って阮瑯会のメンバーに共有され、「衆樂園図」という成果を生んだのではないだろうか。⁽⁴⁴⁾

さらに単に作画様式だけではなく、庭園の描写を通じてその主人の名君ぶりを賛美するというコンセプトにおいても、「衆楽園図」には文晁の携わった庭園画からの影響が見出せる。注目されるのは「浴恩園図記」（寛政六～七年、天理大学附属天理図書館蔵）の存在である。寛政七年、白河藩の儒者・広瀬蒙斎（一七六八～一八二六）は主君・定信が築いた浴恩園の十一勝を選定の上、作詩し、文晁が蒙斎の詩文に基づいて計十七図を仕上げた。題字「浴恩園」と寛政六年に柴野栗山が著した序文も合装され、「浴恩園図記」は現存する文晁の庭園画の中でも最初期作に位置づけられる。紙幅の関係上、詳細な分析は別稿に譲るが、作品に通底するテーマは、まさに定信の君主としての資質・美徳を褒め称えることにあった。庭の景色は全て、定信の謙虚さや質素儉約の姿勢などに重ね合わされていく。

特に、食料庫を景勝地「柳湾倉」（浴恩園図記・第16図）として選んでいる点は興味深い。文晁は土蔵作りの倉を四棟、さらに倉の名前の由来となった柳と湾曲する水路を描く。対応する蒙斎の文には「江戸自孟冬至仲春、烈風屢起。祝融爲祟、動至延焼數千家、不得輒撲滅、故王公戚里富商大姓競修倉廩府庫、惟恐不鞏固、往々捐千金而不及顧。公ト園比偏、大建水門引水以爲渠、疊石以爲砌、實土以高基、度材庀工、營造倉廩若干棟、各長十丈、廣三丈、高加廣丈餘、蓋瓦翼然、以相望、水足以防火災、基足以禦水潦、又倉廩已實、則於凶歉不虞之備、可謂無遺策矣、側有大柳、長條葳蕤、翠色欲滴、亦園中一勝也、因名曰柳湾倉」とあり、定信が凶作や予測しない災害の備えとして園内の備蓄に力を入れていたことを示す。食料庫が庭園の景勝地となっているのは些か奇妙だが、食料の貯蔵を進め、飢饉を防ぐことは、定信が老中就任中に最も力を入れた政策であり、寛政元年（一七八九）に定信は諸大名に「囤糶」を命じ、その一環として幕府も寛政四年と同七年に將軍家の別邸である濱御殿に糶蔵を二蔵ずつ建設している⁴⁶。つまり「柳湾倉」を十一勝に選ぶことは定信の政治的手腕の強調に他ならないだろう。

そして、この「柳湾倉」の存在は、前節で確認した衆楽園の武器庫や火薬庫を彷彿とさせないだろうか。園内にあつ

たとしても目を向けられてこなかった食料庫や武器庫、火薬庫をあえて取り上げ、君主の善政の証と見なす論法が通ずるように思われる。おそらく弘賢と洞斎は先行する「浴恩園図記」の存在を知っており、典拠としたのではないだろうか。それを裏付ける文献などは現段階で確認できていないが、両作品に「百花坪」（上巻第6図）と「環翠之林」（浴恩園図記・第13図）のような表現が近似する図が確認できる点は傍証たり得るかもしれない。⁽⁴⁷⁾

義和にとって定信はその改革政治の規範であり、文化的な面でも手本とするところは大きかったとされる。⁽⁴⁸⁾ そのため、定信の御用絵師である文晁の庭園画を典拠として「衆楽園図」を制作することは、義和の希望でもあったのではないだろうか。また、徳川御三家がこぞって所望した事実もあり、当時の大名文化圏で文晁様式の庭園画に一段と高い価値が認められていたことも想定すべきであろう。

おわりに

以上、屋代弘賢文・菅原洞斎画「衆楽園図」を取り上げ、基礎データを整理するとともに、その制作目的について二つの仮説を導いた。第一に衆楽園を「名園」として演出することである。この点については既に庭園画制作の目的としては自明のことになりつつあるが、図の詳細な観察によって洞斎が行った作画上の工夫を示した。第二に衆楽園の主・佐竹義和の「名君」化を進めることである。「衆楽園図」は義和の文雅を象徴するだけでなく、その善政や武士としての勇壮な姿を賛美する。弘賢は秋田藩の函館出兵という時事、園内の武器庫や火薬庫、そこで働く人々の姿に言及し、義和が文武両道を体現していたこと強調することで、作品を方向付けている。

そして、「衆楽園図」の作画上の特徴および園主の善政賛美という作品の方向性において、弘賢と洞斎が同時代の

庭園画の名手・谷文晁が携わった諸作品を参考にした可能性が浮上する。文晁と洞斎が縁戚関係にある事実や三者が参加した洞斎主催の書画会・阮瑤会の存在から、洞斎は単に当時流行していた文晁の作画様式を真似たのではなく、弘賢の提起した「画図有用」論等も伴って、意識的に学習を進めていたと想定される。また義和が定信を自らの改革政治の規範にしていたという指摘を踏まえれば、善政賛美というコンセプトにおいて「浴恩園図記」と「衆樂園図」との間に強い繋がりが確認できることは、定信と義和両者の関係からも重要な意味を持つだろう。

このように考えていくと、一つの疑問に行き当たる。こうした露骨なまでに園主が「名君」であることを主張する庭園画の観者として想定されたのは誰であったのかという問題である。園主の自己満足のためとも考えられないわけではないが、「名君」であることを示す必要のある相手は念頭に置かれていたと見るべきではないだろうか。この点については「名君」像形成に論じた先行研究も踏まえながら、⁴⁹⁾今後検討していきたい。

〔註〕

- (1) 白幡洋三郎『大名庭園 江戸の饗宴』(講談社、一九九七年)三三―三四頁。
- (2) 江戸屋敷や大名庭園全般については主に、註(1)前掲書のほか、児玉幸多監修・品川区立品川歴史館編『江戸大名下屋敷を考える』(雄山閣、二〇〇四年)、『尾張家への誘い』展図録(新宿歴史博物館、二〇〇六年)、『知られざるサムライ・アート 大名庭園展』図録(広島県立美術館、二〇〇九年)、白幡洋三郎編『別冊太陽 大名庭園 武家の美意識ここにあり』(平凡社、二〇一三年)参照。
- (3) 大名庭園の絵画化については主に、今橋理子『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、一九九九年)第三章「養生」の庭―大名庭園の(画)と(紀行)」、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』二二二号、二〇〇六年)、平林彰「大名庭園の絵師たち」(註(2)前掲『別冊太陽 大名庭園』)、薄田大輔「狩野惟信筆「戸山荘八景図巻」について―江戸狩野派の庭園図出現―」(『金鯢叢書』四三輯、二〇一六年)参照。

(4) 静岡県立美術館で開催された「美しき庭園画の世界 江戸絵画にみる現実の理想郷」展(二〇一七年十月二十一日〜十二月十日)。同展の図録に収録された野田麻美氏の概論「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」の消長と史的位位置」には、近世絵画における「庭園」という主題の成立および表現様式の確立について纏められている。本稿執筆にあたっては、野田氏の監修された本展覧会の成果に拠るところが多い。

(5) 山本氏からは「衆楽園図」の存在自体をご教示いただいたとともに、第九回学際日本駒場フォーラム(二〇一六年一月二十八日)において「大名庭園と漢詩文―秋田藩衆楽園を中心に」という題目でご発表された折の資料をご提供いただいた。

(6) 『新編武蔵国風土記稿』巻之十八 豊島郡巻十

(7) 秋田県立秋田図書館編『国典類抄 第十四巻 嘉部二』(秋田県教育委員会、一九八七年)二二〇頁参照。

(8) 註(7)前掲書二二六頁参照。

(9) 秋田県立秋田図書館編『国典類抄 第二巻 吉部二』(秋田県教育委員会、一九八二年)八三五頁。第六代藩主・佐竹義真の治世にあたる宝暦二年(一七五二)六月五日には、日暮里抱屋敷の表長屋焼失という事件も確認できる(秋田県立秋田図書館編『国典類抄 第九巻 凶部三』(秋田県教育委員会、一九八五年)四一六頁)。

(10) 註(5)山本氏発表資料参照。朝川善庵編『北山山本先生文集』巻五(写本、関西大学蔵)に「衆楽園記」を見いだされた。

(11) 秋田県立秋田図書館編『御亀鑑 江府 四』(秋田県教育委員会、一九九二年)二三一―二三五頁。

(12) 秋田県立秋田図書館編『御亀鑑 江府 五』(秋田県教育委員会、一九九三年)三三七―三四一頁。

(13) 註(6)

(14) 渡部紘一「国指定名勝「如斯亭庭園」の概況と故事来歴」(『出羽路』一四一・一四二号、二〇〇七年)

(15) 将軍家斉の庭園趣味については、註(1)前掲書一三九―一五五頁、原史彦「徳川将軍と庭・大名庭園の変容」(註(2)前掲「大名庭園展」図録所収)参照。

- (16) 岡嶋偉久子・山根陸宏「翻刻『花月日記 松平定信自筆』(十五)文化十四年九月〜十二月」(『ピアリア 天理図書館報』二二五号、二〇〇六年)一一九頁。句読点は岡嶋氏、山根氏に拠る。
- (17) 義和の風流ぶりは定信の好むところであったようで、浴恩園内の茶屋に義和の筆による「衆芳」の額を求め、文化五年には領地・白河に築いた公園・南湖の十七景の一つ「松むしの原」について和歌を詠むよう依頼している。
- (18) 東京市役所編『東京市史稿 遊園篇 第貳』(東京市、一九二九年)八七九頁。
- (19) 渡辺町については森田伸子「日暮里 渡辺町 消滅」(山口廣編『郊外住宅地の系譜 東京の田園ユートピア』(鹿島出版会、一九八七年)所収)、森まゆみ「明治東京畸人伝」(新潮社、一九九九年)参照。
- (20) 渡辺町の開発に従い、大正十五年に衆楽園のあった場所から現在地に移転された(註(19)前掲森田論文)。
- (21) 註(18)前掲書八六八―八七七頁。
- (22) 註(5)山本氏発表資料参照。真崎勇助編『秋田文苑』(大正十五年成立)巻三十四に見いだされた。影印を石川三佐男監修『秋田漢詩文 秋田文苑』(凱希メディアアサービス、二〇一一年)で確認できる。読点は山本氏による。
- (23) 屋代弘賢については、森銑三「屋代弘賢」(『森銑三著作集 第七卷』(中央公論社、一九七一年)、表智之「一九世紀日本における〈歴史〉の発見―屋代弘賢と〈考証家〉たち」(『待兼山論叢 日本学篇』三二号、一九九七年)参照。
- (24) 菅原洞斎については、森銑三「谷文晁伝の研究」(『森銑三著作集 第三卷』(中央公論社、一九七一年)、安田篤生「江戸後期における書画展示会と鑑定―谷文晁とその周辺―」(中村俊春(研究者代表)『平成一七年度〜平成二〇年度科学研究費補助金 基盤研究(B) 研究成果報告書 前近代における「つかのまの展示」研究』、二〇〇九年)、五十嵐公二「江戸時代の朝鮮書画情報」(『アジア遊学』一二〇号、二〇〇九年)、古画備考研究会編『原本「古画備考」のネットワーク』(思文閣出版、二〇一三年)、有澤知世「山東京伝の考証と菅原洞斎―画師姓名冠字類鈔』に見る考証趣味ネットワーク」(『国語国文』第八八巻第一号、二〇一七年)参照。
- (25) 註(24)安田前掲論文六九頁
- (26) 註(3)今橋前掲書一九〇―一九一頁。
- (27) 註(3)今橋前掲書一五二―一七二頁。

- (28) 弘賢の園記は「衆楽園図」を底本に本稿筆者が翻刻した。私により一部の仮名を漢字に置き換え、読点と清濁を補った。
- (29) 註(5) 山本氏発表資料参照。
- (30) 加藤民夫「佐竹義和時代の文教政策」『御亀鑑』の記事を柱として、「『秋田県公文書館研究紀要』一〇一〇号、二〇〇五年」掲載の「佐竹義和の江戸・在国の対照表」参照。文化四年五月十二日から翌年三月十五日まで在国。なお江戸藩邸の動向を記した『御亀鑑』江府篇には、弘賢と洞齋が衆楽園を訪れた文化四年九月四日の記事がない。
- (31) 註(28)に同じ。
- (32) 註(28)に同じ。
- (33) 註(28)に同じ。傍線も本稿筆者に拠る。
- (34) 秋田藩の蝦夷地警護については、金森正也『秋田藩の政治と社会』(無明舎出版、一九九二年)、後藤富貴『秋田県公文書館所蔵の蝦夷地警衛関係史料』(『秋田県公文書館研究紀要』一二号、二〇〇六年)参照。
- (35) 奇しくも文化二年に幕府がロシアに宛てた答書の清書を担当したのは弘賢であった(註(23)森前掲書一二六頁)。
- (36) 『御亀鑑』江府篇の享和三年二月二十八日・晦日条に日暮里抱屋敷の「兵具煙硝蔵」が盗難にあった記事が確認できる(秋田県立秋田図書館編『御亀鑑』江府三)(秋田県教育委員会、一九九一年)七二一―七二四頁)。
- (37) 金森正也『藩政改革と地域社会』秋田藩の「寛政」と「天保」(清文堂出版、二〇一一年)第五章「学館制度と改革派官僚の形成」参照。
- (38) 註(37)金森前掲書二七〇―二七九頁参照。
- (39) 註(3)今橋前掲書一八九―二〇五頁参照。また、文晁を中心とする関東画壇における庭園画制作については、註(4)『展覧会図録』において詳しく述べられており、文晁が同世代や後代に与えた影響の大きさも論じられている。
- (40) 両作品については、柳原悟・谷文晁筆 青山園莊圖藁・戸山山莊圖藁(『國華』第一一四八号、一九九一年)参照。
- (41) 鶴岡明美『江戸期実景図の研究』(中央美術公論出版、二〇一二年)一三〇―一三八頁。加えて、野田麻美『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―(註(4)『展覧会図録』も参照)。
- (42) 『輪翁画譚』については註(24)前掲安田論文に詳しい。弘賢の著書ではなく、参会者の記録である点は注意したい。

- (43) 坂崎坦『日本画談大観 中編（目白書院、一九一七年）九三五頁掲載の翻刻によった。傍線は本稿筆者による。
- (44) 註(39)
- (45) 「浴恩園図記」を底本に本稿筆者が翻刻した。私に読点を補った。栗山の園記と蒙斎の詩文は、安藤菊二編『中央区史蹟研究 2 白河少将楽翁公築地下邸浴恩園資料』（鎌倉印刷、一九七〇年）に全文翻刻されている。
- (46) 工藤航平『研究ノート』公儀の庭・浜御殿の変遷と意義（『東京都公文書館調査研究年報』第三号、二〇一七年）参照。
- (47) こうした花園の描写は、江戸期の庭園画の中で現存最古と考えられる狩野安信筆「太田備牧駒籠別荘八景十境図巻」（文京ふるさと歴史館蔵、寛文元年）の「百花場」に淵源を求められるものである。（太田備牧駒籠別荘八景十境図巻）については、註(4) 展覧会図録所収の野田麻美「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巻」について―に詳しい。しかし、重なり合う木々の前後関係が整理された様や、薄緑色と墨を刷いて地面とする表現などにおいて、「衆楽園図」と「浴恩園図記」はより近い。
- (48) 註(37) 金森前掲書二四九、二七六―二七七頁。金森氏が義和の「名君」化の一環として言及している領内巡見とそれに附属する紀行文執筆については、錦仁「藩主の巡見記―仙台藩主と秋田藩主（白幡洋三郎編）都市歴史博覧 都市文化のなりたち・しくみ・たのしみ」笠間書院、二〇一一年）において松平定信からの影響が指摘される。
- (49) 「名君」像形成については、註(37) 金森前掲書のほか、吉武佳一郎「名君」たちの虚像の実像をめぐる（『青木美智男・保坂智「争点 日本」の歴史 5 近世編」（新人物往来社、一九九一年）、上原兼善「名君の支配論理と藩社会 池田光政とその時代」（清文堂出版、二〇一二年）等を参照。現段階において本稿筆者は、観者として江戸藩邸の庭園を物理的に見ることのできない在国の家臣団を想定している。

〔図版出典〕 「衆楽園図」（上巻第1図）下巻第9図）……本稿筆者撮影。

「青山園荘図藁」・「戸山山荘図藁」……美しき庭園画の世界」展図録（静岡県立美術館、二〇一七年）より転載。

「浴恩園図記」……天理大学附属天理図書館提供。

〔附記〕

作品調査に際しては、千秋文庫の大西彩乃学芸員にご高配を賜りました。執筆にあたっては、大阪大学教授の橋爪節也先生に終始丁寧なご指導を賜り、大阪大学大学院文学研究科講師の山本嘉孝先生からは沢山のアドバイスをいただきました。末筆ながら、厚く御礼申し上げます。本研究は、著者が日本学術振興会特別研究員（DC）として、特別研究員奨励費の交付を受けて行ったものです。

（大学院博士後期課程学生）

「鐘秀亭・蕪雪谷」（「衆楽園図」上巻第2図）

「古勝館」（「衆楽園図」上巻第1図）

「叢緑庵」（「衆楽園図」上巻第5図）

「古樅岡」（「衆楽園図」上巻第3図）

「紅躑躅・挿天筍」（「衆楽園図」上巻第4図）

「慈竹林」（「衆楽園図」上巻第7図）

「百花坪」（「衆楽園図」上巻第6図）

「聽松軒」(「衆樂園圖」下卷第2圖)

「秋紅坡」(「衆樂園圖」下卷第1圖)

「冬青茶寮·寫月盤」(「衆樂園圖」下卷第5圖) 「鎮土廟」(「衆樂園圖」下卷第4圖) 「聚遠丘」(「衆樂園圖」下卷第3圖)

「萃美堂」(「衆樂園圖」下卷第7圖)

「積翠鳴」(「衆樂園圖」下卷第6圖)

「望嶽臺」(「衆樂園圖」下卷第9圖)

「賞心橋·紫瀾池」(「衆樂園圖」下卷第8圖)

「梅溪」（谷文晁「戸山山莊図藁」・第 6 図） 「向陽亭」（谷文晁「青山園莊図藁」・第 17 図）

「鳳鳴閣」（谷文晁「青山園莊図藁」・第 21 図） 「修仙谷」（谷文晁「戸山山莊図藁」・第 16 図）

「内庭」（谷文晁「青山園莊図藁」・第 1 図）

「鳳鳴閣前庭」（谷文晁「青山園莊図藁」・第 20 図）

「環翠之林」（谷文晁「浴恩園図記」・第 13 図） 「柳湾倉」（谷文晁「浴恩園図記」・第 16 図）

SUMMARY

Sugawara Dōsai and Yashiro Hirokata's *Handscroll of Paintings and Poems on Twenty Views of Shūroku-en*

NAKAMURA Manami

This paper focuses on *Handscroll of Paintings and Poems on Twenty Views of Shūroku-en* (Senshu Bunko Museum) by Sugawara Dōsai (1772-1821), a painter patronised by Akita Domain, and Yashiro Hirokata (1758-1841), a Tokugawa shogunate's amanuensis. This work consists of paintings and poems extolling *Shūroku-en*, the garden in Edo residence owned by Akita Domain. In 1805 (Bunka2), the ninth feudal lord of Akita, Satake Yoshimasa (1775-1812), made his scholar, Yamamoto Hokuzan (1752-1812), name this garden and choose the twenty scenic views. Two years later, Dōsai and Hirokata visited *Shūroku-en* and started on this work. *Shūroku-en* is no longer in existence and therefore this work is only a trace of this garden.

In Daimyo culture, the garden was a vital space for their official business and personal pleasure. As it has already been pointed out, paintings, poems, and records played a prominent role to add value to daimyo gardens that embody their owners' artistic attainments. Poeticising and pictorialising *Shūroku-en* would also have aimed to project an image of an outstanding garden. Dōsai's paintings are carefully planned in regard to the balance between idealism and realism. The beholders would enjoy the poetic atmosphere and have a sense of actually strolling in this garden.

Subsequently, the essay examines this work from the viewpoint of the praise for a strong and wise ruler. Hirokata's inscription and poets obviously glorify this garden's owner, Yoshimasa. Hirokata exalted Yoshimasa's contribution to strengthening national defence potential, referring to this garden's non-poetic sites such as the sheds of weapon and gun powder. In this work, *Shūroku-en* symbolises both literary and military arts Yoshimasa completed.

The essay concludes with a discussion focuses on the reception of the contemporary garden paintings by Tani Buncho (1763-1840). Dōsai and Hirokata seem to have been strongly conscious of Buncho's garden paintings as a model. Especially the concept of this work is quite similar to that of *Eleven Views of Yokuon-en* (Tenri Central Library) which Buncho painted for his patron, Matsudaira Sadanobu (1758-1829), whose political platform heavily influenced Yoshimasa.