
東北芸術工科大学 紀要

BULLETIN OF TOHOKU UNIVERSITY OF ART & DESIGN

第23号 2016年3月

周文系山水画論の視点

The Viewpoints of Study on Shubun-style Landscape Paintings

山田 烈 | Isao YAMADA

The Viewpoints of Study on Shubun-style Landscape Paintings

Isao YAMADA

It may be said that the spiritual source of the development of Japanese ink paintings was in the inspiration of Zen doctrine of Buddhism. Zen priests learned the paintings produced by Chinese masters of the Sung and Yüan dynasties which were imported in the Kamakura, Nanbokuchō and Muromachi period. These Zen priests were Minchō, Josetsu, Shūbun, Sōtan, Sesshū and so on.

The dates of birth and death of Shūbun are unknown. It is so curious that there is nothing authorized as the true real works of Shūbun and Sōtan. There are many paintings which are attributed to them.

In the Muromachi period San Ami (three Ami, the servants of Ashikaga Shōgun) and Kano Masanobu also flourished in the fifteenth century. Kano school was a new style of painting. They adapted the native style of the Tosa school (Yamatōe) and the Chinese style paintings (Karae). The theme of landscape paintings were eight views of Xiau Xiang Xi Hu and four seasons in China and noted places in Japan.

We consider here the viewpoints of a study on Shūbun-style landscape paintings. This is an introduction to the study on Shūbun-style landscape paintings in the Muromachi period.

Keyword:

水墨画、山水画、室町時代、禪宗寺院、禪僧、画僧、周文、周文様式／
Japanese ink painting, Landscape painting, Muromachi period,
Zen temple, Zen priest, Painter priest, Shūbun, Shūbun-style.

はじめに

室町時代の絵画史、特に水墨画史で、雪舟の師とされる周文とその画系に関する問題について、まずは導入となる試論を述べてみたい。今後引き続き、二つは周文研究史そのものの検討、もう一つは周文から数えて三代目の御用絵師狩野正信の特に観瀑図を中心とした基準作品について、これら二つの論を発表したい。

一 三代の系譜

日本美術史、というより文化史の全体に見られる「和漢」(近代以降は「和洋」となる)の構成を室町時代絵画史において考えると、「漢」の中核となるのは水墨画である。ただし中国絵画をモデルとして制作された室町絵画は、「漢」(中国絵画風すなわち唐絵あるいは漢画)とも言えるし「和」(あくまで日本絵画)とも言える。また具体的な個々の場に置かれて使用され鑑賞された絵画は、たとえば詩歌(漢詩と和歌)の集会などにおけるように、文学や絵画工芸の枠が混交し、和漢の錯綜した状況の中にある。だからといって、「和漢」の分類が機能しないとか無意味であると言うのではなく、その逆である。その問題については、ここでは立ち入らない。それはともかく、室町時代の水墨画の代表的画人(正確には画僧)として如拙・周文・雪舟という三代の系譜を掲げるのは、雪舟自身や長谷川等伯によつて強く主張されたものではないが、雪舟周辺の詩文で名高い禅僧たちも共有していた考えである。つまりとりわけ個性的な絵師雪舟が自分の都合の良いように系譜を作り上げたという一面はあるにせよ、それは孤立したものではなく、ある程度共感する輪の広がりの中のことだった(これについては、後ほどまた取り上げたい)。その三人の画人の作品と言えば、如拙は著名な瓢鮎図を入れて二点、雪舟は山水長巻や天橋立図ほか比較的多くの作品があるのに対して、周文の作品は今なお一点も確定されていない。

三代の系譜ということで、如拙・周文・雪舟の名前を挙げたが、別の観点か

らは如拙・周文・宗湛(四三〇―四八〇)とも言える。室町將軍に直結する当時の禅宗教団を統括する相国寺の画僧たちである。御用絵師とか(日本版)アカデミズムとか言われることもあるが、前者は、当時の文献史料から如拙のことはほとんどわからないし、周文と宗湛(姓小栗、五十歳頃出家か)ではその活動にかなりの相違が見られ、周文を画僧あるいは御用絵師と限定的に呼ぶことはできない。いずれにせよ二人とも近世以降の御用絵師とはやや性格を異にする。後者は、アカデミーという言葉の規定から始めて、それが室町時代の絵画史にあてはまるかどうか問題となろう。ところで、実はその宗湛にも確実な作品は現在まで一点も挙げられていない。室町時代的水墨画史の主流にある画人が二代続いて作品が一点も現存しないというのは、実に奇妙な状況である。なぜそうなったかは、大変重要な問題で、ここで簡単に述べることはできない。近年、ようやく宗湛の事跡と基準作品が本格的に検討されるようになってきた。周文と正信の間、というより正信とやや同時代の宗湛は三人の中では最も把握が困難かも知れない。

さらに三代の系譜には別の観点もある。周文・宗湛・狩野正信(四三三―四五三〇)である。これは今やや便宜的に使用する室町幕府の御用絵師という区分である。ここには画僧から俗人絵師へという大きな転換があり、しかも正信は以後約四〇〇年続く日本絵画史最大の流派である狩野派の始祖という重要な役割も持つ。さらに追加すれば、幕府の側近で多芸多才の同朋衆と呼ばれた人たちの中で、能阿弥・芸阿弥・相阿弥の三代の系譜もある。彼らは絵師としてもすぐれた作品がわずかに現存するが、將軍家の中国美術コレクション(唐物)の管理と展示と鑑定ほか様々な業務を行った。その最も重要な任務は、將軍と禅宗寺院と武家公家の間に立つての調整役の仕事である。彼らを阿弥派とも呼ぶが、それについてもここでは触れず、先に進みたい。

このようにいくつかの三代の系譜を挙げてきたが、そのどれもが室町時代の絵画史を見るには重要である。筆者は、その中で特に周文・宗湛・正信の御用絵師の系譜に関心を持ってきたが、周文論の何が問題なのかを探ろうとすると、近年の関係論文とともに、あるいはその前提としてまず先学の研究史

をたどらねばならない。伝称作品と室町時代の文献史料、江戸時代までの画史画論書、そして明治以降の研究史である。それらを取りまとめた周文研究史論が必要となる。それだけでもすでに独立した大きな作業となってしまう。宗湛については、近年かつての「東洋美術総目録」事業を踏襲した詳細な基礎資料集成がなされ、今後の研究への重要な足掛かりとなる。狩野正信論についてもいくつかの難問があるが、その二つの基準作品について、特に横川景三賛の観瀑図については、先に画賛研究会で筆者の考えの概略を口頭発表した。(於学習院大学、二〇三年四月二十八日)

言うまでも無く、あらゆる分野で研究の細分化はますます進んでいるが、室町時代の絵画を考える際には、少なくとも歴史学全般、外交史(対外交渉史)、禅宗史、漢文学特に五山文学研究、和歌連歌史の参照が不可欠である。ところが、筆者の場合、正直言つてサラリーマン現役時であろうと退職後であろうと、研究環境などとはほど遠く、各分野の専門研究を追うのは大変困難である。むしろ放棄に近い。これだけ情報網や検索機能が発達しているかに見える社会に生きていても、重要な刊行書を知らないままとか、専門雑誌を読める場所が近くに全く無いとか、そのような状況で研究云々などと言えたものではないが、それに言及するのはここの執筆目的ではない。

本稿においては、周文および周文系山水画研究の序論のような形で、具体的な作品検討論以前の問題のあり方や研究の見通しなど、気のついたところをいくつか考えてみたい。もとより室町時代の絵画史研究には多くの課題がある。たとえば近年論じられることの多い足利將軍の唐物コレクションについてさえ、その内容と使用鑑賞の場、格付け、象徴性、威信財的役割、対外交渉史との関連、個々の作品の後世への影響等々さまざまあり、それらについても本稿では触れない。あくまで周文とその画系の山水画研究史についての課題と展望を探る試みである。なお本稿では人物名を現行の通用文字で、また人物の死去を没と表記しているが、厳密に統はしていない。また本稿には図版を掲載しない。具体的な作品論には深く立ち入らず、また言及する作品はよく知られたものが多く、これまで刊行された一般の美術全集類にほとんど収録されているので、参照願いたい。いずれ図版を整備して発表したいと

思う。

二 研究史の概略

ここでは、この半世紀の間に刊行された美術全集を中心に、いくつか論考を加えて、周文系山水画研究史の概略をたどってみた。

最初に、室町から江戸時代に至る関連文献史料と明治・大正・昭和戦前期の研究史を「東洋美術総目録」の一つとして集約し、その後の研究の方向づけに重要な役割をはたした渡辺一氏の論文(一九三八年)から始めたい。渡辺氏は周文作品確定の問題について、小川鶴城、滝精一、福井利吉郎、脇本十九郎各氏の説を挙げるが、そこで複数の研究者に周文作の有力候補に取り上げられる作品は、竹斎読書図(東京国立博物館蔵)と四季山水図屏風(静嘉堂文庫美術館蔵、静嘉堂本と略する)である。この作者決定の問題について、渡辺氏は「しかし他に有力な実証的な資料の現れない限り、今日に於ても問題の整理の為の手段として、その後の紹介に係る作品并に史料を参酌しつつより広い範囲に至って新たな再分類を試むことは決して徒爾ではないと考えられる。」と述べる。つまり新たな作品と文献史料に基づき、分類作業を継続せねばならないということであろう。また後続の研究への方向づけとして、次の三点を提言された。第一はすでに記した作品分類の試み。第二は周文周辺画家の研究、松谿天遊や岳翁藏丘が伝周文から分離独立した例などが挙げられよう(渡辺氏自身が、「東洋美術総目録」中に岳翁を取り上げる予定だったことを記している)。第三に周文の伝記・題賛等を含めた文献的研究の必要である。いずれも今日なお生きる指針であろう。さらに、渡辺氏の論文から二つ記しておきたい。一つは松谿天遊(当時はまだ周文筆とされていた)の湖山小景図(京都国立博物館蔵)の賛者朝之慧鳳の没年が寛正六年(四六五)頃と考えられていたのは「甚だ疑問」とされたこと(これについては後述したい)。もう一つは松風澗水図に言及されたことである(これについては、詩画軸に関する島田修二郎氏論文のところで後述したい)。

次に、中島純司氏の論文「掛け幅から屏風へ―村山氏藏瀟湘八景図屏風

の成立について―(一九六六年)と「四季山水の変容―静嘉堂本伝周文四季山水図屏風の成立期をめぐって―(一九六七年)は、伝周文筆山水図屏風を詳しく検討したもので、前者は香雪美術館本を岳翁蔵丘の作品とし、後者は静嘉堂本をほぼ宗湛作と考えたものである。なお同氏は、近年周文筆花鳥図屏風の問題についても論文を発表されている。

多数の大型のカラー図版や内容構成など、その後の美術全集刊行に大きな影響を与えた『原色日本の美術』の第十一巻「水墨画」(一九七〇年)に、田中一松氏は「日本水墨画壇の展望」と題して、古代から室町時代までの水墨画の流れを述べている。その中で本稿のテーマに関連するのは、「室町の文芸サロンと三阿弥」と「如拙周文とアカデミーの形成」の部分である。それまでの研究史として、上記の渡辺氏の挙げた小川・滝・福井・脇本各氏に加えて、源豊宗氏の論文「周文様式の成立」(一九六七年)に言及している。源氏は、周文作品を三つに分類する。その一は、応永末年の三益斎図(静嘉堂文庫美術館蔵)や待花軒図(出光美術館蔵)。その二は、応永から永享年間の江天遠意図(根津美術館蔵)、帰郷省親図(根津美術館蔵)、野橋早梅図(正木美術館蔵)ほか。その三は、永享から文安年間の江山夕陽図、竹斎読書図(東京国立博物館蔵)ほか。それらにより周文様式の発展過程を考察している。田中一松氏自身は、伝周文筆作品の中から「もともと注目すべきすぐれた作品を選びだし、それを周文の真作にあてようとする」考えに従い、「様式的にも年代的にも、やはり水色・墨光図や竹斎読書図などにしぼるのが妥当だろうとする。屏風作品については、「村山家(香雪美術館本、筆者補)の屏風は岳翁作品との関連が比較的に近い」とし、静嘉堂本については、「宗湛の画風を模索してみる」と、「これはなお慎重な検討を要する問題であろう」とする。なお湖山小景図への朝之慧鳳の着賛は嘉吉(二四四)頃とするが、個別の作品解説で赤沢英二氏は寛正期(二四六〇)頃とし、中島純司氏は二四三六、六五年頃とする。また大和文華館本山水図屏風について、中島氏は十五世紀末、「岳翁または墨谿かと考えられている」とする。

次に、徳永弘道氏の「周文に真蹟はあるのか」(一九七二年)は、学術雑誌に発表されたものではないが、多くの興味深い指摘がなされている。まず周文

に確証ある作品が一点も無い点については、「論理的には伝称作品すべてが周文真蹟でない可能性さえある。」「しかしその場合にも、周文を中心とする画壇の「傾向がそこにあることは確かなのである。」「と言う。だが「伝周文の作品の中に真蹟が含まれていないかと問えば、そうともいえない。」「そこには詩画軸と周文との関わり方という問題があつて、「かりに詩画軸の遺品の間に好運にも周文真蹟をみいだしたとしても、周文の活躍を知る当時の人にとつては、周文の記念碑的な作ではなく、愛すべき小品とみたくも知れないのである。」「つまり周文の仕事の全体像が問題となるわけだが、それは周文の多芸多才ぶり、と言うよりそれらが職務として要求された面が重要である。ただし応永三十年に朝鮮に渡った際には、画僧周文として認識され、その山水図も称賛されている。周文の次の世代が、宗湛、文清、雪舟、岳翁ほかへと続くが、それは「周文様式が、分派して発展するだけの多様性、豊かな諸側面をもつていたということになろう。」「そして伝周文筆山水図屏風の個々の作者問題を取り上げ、さらに竹斎読書図と水色・墨光図(奈良国立博物館蔵)の相違について述べる。前者が「古風なままに完成されている」のに対して、後者や文清の山水図には「別な造形意図をもつ様式が採用され、混入したために生じた結果がそこにあるとみるべきであろう。」「とされる。続いて、周文の室町絵画史上の位置と役割について、特に漢画の受け止め方について、やや難解な考察を展開するが、そこでの結論として「中国と朝鮮からの錯綜した影響の中で、それを五山詩僧と共に内面化し定着したとみられる点に、周文が当時流行する漢画趣味を超える契機があつたと考えたい。」「とされる。以上、文章を断片的に引用した上、二部筆者には理解しにくいところもあつたため、全体の要旨とはなっていないだろうが、徳永氏の語る周文研究の様々な困難さは多少理解していただけたかと思う。

『水墨美術大系』第六巻「如拙・周文・三阿弥」(一九七四)には、松下隆章氏の「周文と朝鮮絵画―アカデミズム形成の過程―」と金澤弘氏の「如拙周文とさまざまな画派と画風」が載る。前者は李秀文、文清ほかについて、後者は応永期の周文から大徳寺真珠庵襖絵までの水墨画の展開を述べる。

次に、「日本美術絵画全集」第二巻(一九七九年)所収の松下隆章氏の「如

拙周文と宗湛」がある。同時代の文献史料から周文の仏画、墨竹、花鳥図などを列挙し、現存作品では竹斎読書図、水色巒光図、蜀山図などを代表的作品とし、長祿・寛正年間に八十歳前後で没したと仮定された。なお『蔭涼軒日録』延徳三年（二四九二）十月二十三日条に見える自牧翁の江山の絵は、全悟・華岳建胄、希世靈彦、九淵龍蹊の題詩があるが、これは「寛正三年以前の作と考えてよい」とされるが、どうだろうか。全悟、九淵龍蹊（四七四没）はメトロポリタン美術館蔵の東坡笠履図にも着賛しており、また華岳建胄（四七〇没）は南禅寺一九三世（『読史備考』所載歴代住持一覽）で、全悟は没年不明、希世靈彦（二四八八没）は別として、これでもって寛正三年（二四六二）以前とできるだろうか。

『在外日本の至宝』第三卷「水墨画」（一九七九）には、島田修二郎氏の「周文系山水画に関する二三の問題」が掲載された。まず用語の定義から始めて、「周文系は「水色巒光図」「竹斎読書図」などの典型的伝周文画と様式的に親近な関連において連なる作品の一群を指す」と言う。そして「周文時代の山水画は他の時代に比較して、様式上、著しく均質的である。」そこで具体的に日本の中世水墨画の歩みを思堪筆平沙落雁図から始める。詩画軸の定義としては、「特に詩画軸と呼ぶには、制作の動機、主題の性質によって詩文を伴うことが予期されている、といった何らかの必然性があつて実際に多くの詩文が題されたものに限るべきだ」とされる。さらに「本格的な闊達山水」である江山夕陽図あたりから、本論で扱う伝周文筆山水画について述べられる。文清については、「大規模の殿舎を描かず、その他人間の営みを示すものを極度に少なくして、寂寥の世界を描く。（中略）ほとんど関係のないと思われる元の倪瓚の山水にも比べられる」とされる。同じく島田氏による論文「室町時代の詩画軸について」が、『禅林画賛』（二九八七）に載る。ここでも詩画軸の概念の曖昧さについて述べるが、水色巒光図については「江西の詩の第二句から松筠深処の四字を取って呼ぶべきだろう」とされる。また松風潤水図（禅廬図）や峨松図（梅沢記念館蔵）（文明四年の瑞溪周鳳賛、現在文化庁蔵、筆者補足）の作品に言及される点に注目したい。今泉淑夫氏著『亀泉集証』によると、松風潤水図（潤）の表記は論者によって異なるがそのま

まとする）は、惟肖得巖『東海瓊華集』に「松風潤水図叙」があることを示され、また「季瓊の居所について、『諸祖行実』下に「季瓊先師雲頂（院）に在り雲沢（軒）と曰い、附庸（末寺）を松泉軒と曰う、季潭宗渤所筆の「松泉主人」四大字のあるを以てなり、また松風潤水軸あり、七条禅仏寺、その仏殿・鎮守の両額は等持相公（尊氏）の親染なり、客殿を紫藤といい、偏室を安樂窩といい、書院を鶯雪という。無双亭あり、水月道場あり、禅廬図に瑞溪和尚の前叙、竺雲和尚の後跋あるなり」とされる。これによると、松風潤水図と禅廬図は別作品のように思われる。

次に『日本水墨名品図譜』第二卷「水墨画の展開」（一九九二年）には、海老根聰郎氏の「十五世紀の山水画」が載る。それによれば、「十五世紀になつてはじめて山水画が日本の水墨画の主要な主題となる。」次に中国との関連を見ながら書斎図、山水図の展開をたどり、周文が「典型的な規範を作りだした」とされる。さらに周文の渡鮮から岳翁らに至る主要な画人の活動をたどる。特に馬遠・夏珪らの南宋院体画系の作品については、「元代に入ると画院の制度がなくなり、彼等の後継者たちは杭州の民間画工にもどつていった」、その一例は室町絵画の展開にかなりの影響を与えた孫君沢である。中国絵画の模倣が大きな位置を占めるとはいえ、そこには「日本の画家の創意」が見られ、「独特な安定したスタイルを抽出した」とされる。同書掲載の個別の作品解説には触れないが、一点だけ重要な指摘について述べたい。伝夏明遠筆楼閣山水図（根津美術館蔵）は、河合正朝氏解説によると、元時代、十四世紀の作品、作者は『君台観左右帳記』にも掲載される。水景を控えた楼閣を主題とし、繊細な筆致で華麗な彩色を交える青緑山水風、描かれていたのは三本の長松、竹林、梅樹、数峰の岩山、舟、人物、対岸の風景などで、竹斎読書図を思わせる、というものである。蜀山図にはさらに類似する点が多い。十五世紀前半の詩画軸山水画と中国絵画の関係を探る重要な二例であろう。

『日本美術全集』第十三卷「雪舟とやまと絵屏風」（一九九三）には、山下裕二氏の「中世水墨障屏画小史」が載る。冒頭に詩画軸とは異なる編年の困難さを述べた後、絵巻の画中画、「相国寺前住籍」中の等持院屏風、十五世紀

前半の文献史料上の將軍邸ほかの障子絵について論述する。個別の作品では、真宗大谷派名古屋別院本については、モチーフの形状と筆墨法から「松谿の作風に最も近親性を指摘しうる」とされ、静嘉堂本については、「小栗派の作とする可能性は一段と強まった」とされた。なお名古屋別院本について作品解説では、神谷浩氏は、「松谿の可能性が高いが岳翁画に通じるところも看取される」とされた。ほかの作品解説についてはここでは述べない。

至文堂刊行の『日本の美術』には何度か室町時代の水墨画が登場するが、特にシリーズとなったものの計六冊中で、金沢弘「水墨画―如拙・周文・宗湛」・宮島新「水墨画―大徳寺派と蛇足」、島尾新「水墨画―能阿弥から狩野派へ」(1934・336・338・1994)は、その時点での研究状況を集約して大変参考となる。その三冊以外の明兆、雪舟、雪村らについては、ここでは特に言及しない。島尾新氏の「室町水墨画の再評価―「三益齋図」と「聴松軒図」について」(国華二三三号、一九九八年)は、徹底した作品観察に基づいた基準作品の見直しで、こうした作業の積み重ねこそ絵画史研究の基盤となるものだろう。論じられた作品については、ここでは触れない。島尾新氏の「室町時代の画賛について―「禅林画賛」と「文人画賛」の関係から」(「文学」二〇二年九月月号)は、五山文学の特集号に寄せた論文で、室町絵画および五山文学研究の最近の進展を踏まえた興味深い内容である。そして、『日本美術全集』第九巻「水墨画とやまと絵」(二〇二四)での島尾氏論文「室町絵画の中国風」で、唐物や和漢論を中心に論じられ、その中で詩画軸山水画の繊細な画風を代表する周文について少し触れられている。

本稿では外交史研究の分野には触れないが、その代表的な例として絵画史と深く関わる橋本雄氏の『中世日本の国際関係―東アジア通航圏と偽使問題』(吉川弘文館、二〇〇五)、『中華幻想』(勉誠出版、二〇二二)、『偽りの外交使節』(吉川弘文館、二〇二二)を挙げておきたい。中国・朝鮮・日本の東アジアの動向の把握は、絵画史研究という一分野でも欠かせない条件となっている。

以上、研究史の概略を見てきたが、近年、宗湛や岳翁などの個別作家あるいは伝周文筆山水図屏風群についての論考もいくつか発表されている。どの

問題がどのように論じられてきたかは、改めて全体を補足整理して考えてみたい。

三 作品観察と用語整理

ここでは画面細部の「形」に見える作品系列と室町時代の絵画史を考える際に頻繁に使用される用語について改めてふりかえり、当面する諸問題をより明確にできるかどうか考えたい。以下、その作業の一部分をあまり説明も加えず、便宜的に箇条書きの形で書き進めたい。

〈画面の細部〉

(一) 松枝の先端

李秀文筆林和靖図(京都国立博物館蔵)は、異色の魅力的な作品である。その画面中央の松の先端は、垂直に伸びた後に折れ曲がるように急角度で下がっている。この描写は、室町水墨画を眺めると、竹斎読書図、蜀山図、静嘉堂本山水図屏風、宗継の養源院襖絵、祥啓および狩野正信の山水図、そして伝雪舟筆夏珪模本などに見られる。ということは、宗湛、芸阿弥にもあったと思われる。略画ではあるが、帰郷省親図もかなり近い。一方、文清の山水図の松の先端は、正木美術館本(二本のうち右側)もボストン美術館本もT字型の独特の形に描いているが、松樹全体の描写は水色霽光図、そして狩野正信の山水図の松と類似している。確認し得る作品は少ないが、これも受け継がれた型の一つであろう。

(二) 中景の流水

これについては、島尾新氏の指摘がある。祥啓の根津美術館本山水図と狩野正信の山水図の中景の流水がよく似ている。これはさかのばれば、東京国立博物館蔵の竺雲等連賛の山水図(文明三年二四七二以前)にも見える。これもやや普及した型かも知れない。

(三) 砂洲

厳密に砂洲と一律には言えず、水際の土手状の場所、といったものも含むが、鳥の長い嘴状の土手あるいはヒトデ状に広がる水面が著名な頼川美術館

蔵の伝能阿弥筆三保松原図、文清の山水図、藤田美術館蔵の南江宗沅賛山水図（享徳三年・二四五四年の着賛）、九州国立博物館蔵の狩野正信筆周茂叔愛蓮図などに見られる。藤田美術館本について、宮島新二氏は「画風は狩野派に近く、制作年代と矛盾する」とされるが、文清などに近くそれほど矛盾は無いと思えるが、どうだろうか。当然、三保松原図が誰によつていつ描かれたか、周茂叔愛蓮図はいつ頃の作かにも関わってくる。

〈小景〉

小景は、ちょっとした眺め、小規模な風景画と言われるが、『日本国語大辞典』が『図絵宝鑑』を引用するように、また中国絵画史研究者が指摘するように、従来から使用されている言葉である。ところが松谿天遊の湖山小景図を見ると、近世絵画なら渡辺華山の千山万水図を思わせるような雄大な山水画となっている。こうした作品をも小景とする根拠はどこにあるのだろうか。

今泉淑夫氏論文所収の朝之慧鳳著作の十種の「諸本作品配列対照表」によれば、「題江山小景」「江山小景序」「題山水小景」など、小景画に対するものが多いことがわかる。これは宗湛作品にもある（東沼周暉『流水集』所収の「題宗湛所画小景」）。十五世紀中頃のある種の山水画に対する命名と考えられるが、今後の課題である。

〈禪僧と画賛〉

漢詩漢文学の研究、特に五山文学については、先に挙げた近年の「文学」特集号（二〇二）が大変参考となる。それとは別に、堀川貴司氏は論文「詩法から詩格へ―『三体詩』およびその抄物と『聯珠詩格』で次のように述べられる。『同時代のこのような中国詩壇の動きを受容した五山禅林は、『三体詩』の隠れた詩格を探ろうとした。その痕跡が抄物に残されているのだが、このような探求が作品の解釈や、ひいては自らの創作活動にどの程度生かされているのか、その解明は今後の課題としたい。』そうした禅僧の動きの中で画賛の詩文も創作されているので、その解釈は容易ではない。それについては、芳澤勝弘氏の論文「畫賛解釋についての疑問 五山の詩文はどう讀まれているか」（二〇〇〇）が必読で、かつ画賛研究会ほかの活動にも注目せねばならない。

ここには数人の禅僧について気づいた点を述べたい。

（一）南江宗沅

着賛作品はかなり伝存し、その中で年記を伴うものも数点ある。作者不詳の山水図賛、宝徳二年（二四五〇）、橋、亭、霧、楼閣、瀑布等画面の景物を詩に読みこんでいる。着賛年不明では、以下がある。伝蛇足筆山水図賛、作品は伝馬遠筆高士観月図（MOA美術館蔵）を縦の方だけ約二倍に拡大したほぼ忠実な写し。ただし松の細部は少し異なり、峰と月を省き、右奥に遠景を加えている。

南江宗沅については、玉村竹二氏論文があり、それによると、永享年間から林下に潜入、二休宗純に随侍、文安頃の行動がよくわからないが、瑞溪周鳳、江西龍派、心田清播らと親交があった。興味深いのは、嵯峨西禅寺西堂の地位があり、それはあえて捨てずに他の高僧たちと交流したと推測されている。つまり二つの世界を自由に動いた点と水墨画との接点を考えることが必要となる。

（二）朝之慧鳳

推定没年のことは別記したし、雪舟との深い交友関係もよく知られている。湖山小景図の長文の題記も画賛として興味深い内容だが、ここでは省略したい。「小景」の語の使用についてはすでに記した。

ほかにも希世靈彦、正宗龍統、天隱龍沢など（いずれも十五世紀後半に没）は特に注目したい禅僧である。横川景三については狩野正信に関する別稿で述べたい。

〈様式〉

「様式」という大問題をここで取り上げるわけではない。大画面と小画面、特に後者が詩画軸の場合、それらを同列に議論するのが適切かどうかについては、すでに衛藤駿氏に指摘がある（本稿末尾の補足引用参照）。いずれにせよ、個人の、また時代の、あるいは文化圏の様式があり、大画面も小画面も併せて考える必要性も当然出てくる。様式変化の諸要因の問題に関連して、音楽学者の伊東信宏氏に興味深い指摘があるので、参考にされたい（同じく本稿末尾の補足引用参照）。

〈筆様〉

「筆様」という言葉は、日本絵画入門書と専門書のいずれにおいても、さしたる説明も無しに使用されていることがまある。それほど一般的な用語ではないのに不思議である、ここで少しこの問題を取り上げたい。

まず関連する用語を含めて、手近な辞典類の記述を確認したい。「筆様」
「図様」「画法」のいずれも、『日本美術辞典』（東京堂出版、一九五二年）『新潮世界美術辞典』（新潮社、一九八五年）『日本美術史事典』（平凡社、一九八七年）『時代別国語大辞典 室町時代編』（三省堂、一九八九年）には記載が無い。『日本国語大辞典』第二版（小学館、二〇〇二年）では、「筆様」は「筆の使い方、画家の作品の構図や筆使いについて使われることが多い」として、『蔭涼軒日録』文明十七年十月二十九日の記事を引用している。その内容は、「先令図一人、可供台覽、夏珪筆様歟、又馬遠筆様歟、其外何筆様思按而可図之命有之、（中略）鹿埜助曰、馬遠様可歟、雖然西指庵御書院之画様馬遠也、然者李龍眠様可然歟、」である。なお同書文明十七年十二月十八日条には「相共評議十僧之画様有宴」とある。筆様と画様は、ほぼ同じ概念としてとらえられていることがわかる。「図様」は同じく『日本国語大辞典』では「図で表した様子、また図の体裁、図柄や模様」として、『東宝記』『北史』ほかの文献を引用している。「画法」は、「絵画のかき方、また絵画芸術の法則」として、『絵事鄙言』ほかの文献を引用している。『大漢和辞典』には「筆様」は無く、また「図様」は『日本国語大辞典』と同じ文献を引用し、「画法」は『古画品録』の顧駿之の項目を引用している。『和英対照日本美術用語辞典』（東京美術、一九九〇年）によれば、「筆様」は「画様ともいう。絵画における鑑賞と作画上の規範となる一つの方式。様とは手本の意味で、我が国では中国画を手本として、その構図や筆法を学んだ。花鳥画では和尚様、山水画では夏珪様玉潤様、道釈人物画では梁楷様などが挙げられる。」とあり、英文では brushwork style or manner と訳されている。また「図様」の項目は無い。その他の英文表記は、「画法」を the art of drawing あるが the technique of drawing（『斎藤和英大辞典』一九二八年）the art of drawing (painting)（『新和英大辞典』研究社、二〇〇三年）などとなっている。なお谷信一氏によ

れば、筆様とは図様のことで、用語の語感からすれば、いずれも筆致の使い分けや描法的なものと思わしがちであるが、そうではない、とされている。

右に挙げた諸文献や研究によれば、筆様、図様、画様はいずれもほぼ同じ概念として使用されていたと考えられる。また今泉淑夫氏は『等伯画説』の一節の検討の中で、「筆様から画法への変化」を述べている。つまり「筆様や模倣の巧拙によつて絵画を評価するのではなく、絵画の根底により普遍的な画法を見よう」ということとなる。これが宗湛、宗繼、雪舟、等伯を経て、近世初頭へ流れてゆく、と今泉氏は述べる。ということは、言い換えれば、「何がどのスタイルで描かれているか」から、「どのように描かれているか、あるいはどのような描くべきか」という点に、画家も鑑賞者も重点を移すことになる。等伯がそれをどこまで実践したか、あるいはその他の同時代画家はどうだったかについては今触れない。いずれにせよ、この流れの分岐点にるのが宗湛あたりからということになる。この場合、模倣から独自の創作へという単純な図式となるわけではない。室町あるいは桃山時代、さらに近世以降も西洋文化の受容、「近代化」の導入の時点に至るまで、絵画制作の場においては相変わらず中国絵画という規範の枠は機能し続ける。「倣」という考え方により、作品の造形性はいかに獲得され、さらに消失して行くかは日本美術史の本質的な問題である。

ところで、制作そのものではなく、制作された作品の置かれた状況を考える場合、応永期の典型的な詩画軸においては、絵画に対する画賛の添付、というより画人と賛者（画家は介の絵師に過ぎず、作品の発注者と鑑賞者あるいは着賛者が重要な立場にある）が、詩画軸という作品を成立させ、それを媒介に創作と鑑賞の場を形成するという状況にあった。これが連歌などのいわゆる座の考え方につながることもすでに指摘されている。また作品鑑賞とは一種の「パターン認識」、つまり日本絵画に相対するものとしての唐絵という全体枠と個別作家の識別という二重のパターンの構造を認識することと楽しむことと考えられたとも言える。絵画の自立性は、一体どこまで可能なのか、あるいは全く否定されているのか、それともそれを近代以降のように考えないだけなのか、筆様論を出発点に戻せば、それが具体的にどのような機

能していたかが問われる。

四 宗湛活動前後の状況

本文の第四の見出しとして、「宗湛活動前後の状況」としたが、要するに宗湛以前は周文であり、以後は狩野正信という三代の御用絵師の活動内容を探るということで、いずれも不明なことばかりだが、特にその中間地点である宗湛の登場と退場の時期に注目して考えてみたい。文献史料によれば、周文の渡鮮が応永三十一年（四三三）四、活動の最後の記事は嘉吉三年（四四三）の四天王寺の聖徳太子像に関わるもの、没年不明。宗湛の御用絵師としての俸給を周文並みとする記事が寛正四年（四六三）、活動の最後の記事は文明五年（四七三）とされ、没年は文明十三年（四八二）、六十九歳。

正信の活動の初出は寛正四年（四六三）、活動最後の記事は明応五年（四九六）の日野富子像制作、享祿三年（五三〇）九十七歳で没、活動の停止は何歳頃か不明。狩野元信筆細川澄元像が永正四年（五〇七）であるから、遅くともその頃までには親子が交代したかと思われる。記録に見えるのは、周文と宗湛が約二十年、正信は三十五年、実際はそれぞれ前後に何年か活動時期があるだろう。宗湛と並んで、文清、兵部墨谿、松谿天遊、正信、そして雪舟がおり、やや遅れて宗繼、岳翁藏丘らが登場、その間に多くの逸伝画人がいる。この中で兵部墨谿については、ほとんど本論では触れることができないので、ここで簡単に述べたい。墨谿は周文の肖像画を描いたという記事がよく知られている（希世靈彦『村庵藁』下）が、水墨山水の作例として月夜山水図（シアトル美術館蔵）には注目したい。補筆の部分は残念だが、山々の形や樹木の描法その他、独創的な表現が見られ、時代を飛び越えて、たとえば浦上玉堂の作品を思わすところもある。主題の上では、作者不詳であるが、希世靈彦賛の月夜山水図があり、ともに墨色と光を意識的に表現する一派に属する。なお墨谿の文明五年（四七三）没の説は疑問視されている。以上の画人に加えて、さらに芸阿弥、相阿弥がいる。十五世紀の前半は、年号としては異例に長い応永（三九四～四二七）の名を冠した詩画軸から文安期

（四四四～八）の竹斎読書図や水色霽光図へ、後半は複数画人の活躍が明確になってくる。室町時代史の一般的状況で分水嶺となるのは、十五世紀のやや後半にずれ込むが、応仁の乱（四六七～七七）である。絵画史の分水嶺は一四五〇年代とも考えられよう。

十五世紀の山水画の展開について、よく知られた掛幅画といわゆる伝周文筆山水図屏風群とを取り上げて、眺めてみたい。通常極端に縦長の形で画中に詩や文章を伴う詩画軸と極端に横長で賛が無く、しかも左右両隻が連続画面となる六曲二双形式が現われてからは、この横に長いという性格が一層強調されることとなる屏風、これら相反する二つの表現形式は、必ずしも相互に影響し合っているわけではない。少なくとも両者を同列に論じることの是非については先に見たとおりである。一般に掛幅画は高遠あるいは深遠表現に、屏風は平遠表現に向いているかも知れないが、実際はそれらが組み合わされており、また決定された主題に応じて画法や筆致が、「筆様」の問題も含めて、使い分けられている。

そうした中で、伝周文筆の掛幅画も屏風も、多くは制作年代を示す根拠に乏しく、その編年作業と作者決定は個別の作品解説においてかなり揺れ動いている。周文の確実な作品が確定できない現状で、御用絵師として周文の直接の後継者である宗湛の作風を想定するのは、なおさら荒唐無稽であるかも知れない。それは確かにそうだが、実際に十五世紀から十六世紀への山水画の展開には、確実に彼らの作品が重要な位置を占めているはずであるから、その展開の様相を様々な視点から考えることが必要であろう。ここで十五世紀という一定期間の枠の中の山水画の展開を考える場合、その世紀の冒頭から前半にかけての特徴が明かにされ、かつ十六世紀の作品の特徴が明白に把握されるなら、十五世紀後半の流れを分析することもある程度可能であろう。一例として清水義明氏は、溪陰小築図や柴門新月図から竹斎読書図や水色霽光図への変化を観察して、近景から遠景への空間表現という点で、「半世紀の間に日本の水墨画に様式的な発展があったことを具体的に示す」と述べている。

作品は、個別の作家の力量の差や地域ごとの状況の相違（典型的には京都

と鎌倉)やあえて復古的な作風を示す場合など、必ずしも年代順に展開しないことは当然であるが、それを考慮に入れた上で、これまで各氏により論じられている伝周文筆山水図屏風と何点かの掛幅画を簡単に眺めておきたい。なお屏風各隻の左右は画面に向かってということとする。

東京国立博物館本(別本の松平家旧蔵本は後出)は、画面の左右両端に岩や楼閣を置き、樹木が近接してやや大きく描かれる。楼閣の中の人物が帆船を眺めている。中央部分の各所に適宜人物が点在する。中央四扇分に水面が広がり、岸辺に家や舟があるが、それほど遠近感強調されていない。一群の雁が飛ぶが、全体に瀟湘八景の要素は少ない。同館別本(松平家旧蔵本)は、山、岩、樹木により画面の左右両端に比重を置くパターンに属するが、近景の描写がモチーフの並列ではなく、ストーリーを感じさせる点と近景から中景遠景への流れがごく自然に表現されている点とが特徴である。中央の水面は「く」の字型にはなっておらず、しかもパノラマを意識した広がりを持つ。柳や山容の曲線も含めて、画面全体に統一的な快いリズム感が流れている。松谿天遊や岳翁藏丘の作風に近い位置にある(どちらかと言えば後者)。

静嘉堂本は、画面の左右両端に比重を置く。近景の楼閣を低い位置から精緻に描き、さらに丈の高い大きく目立つ松と屹立する岩とで高さを強調する。遠景にも大きく楼閣や山を描いて遠近のバランスを取って混乱させる。中央の水面は大きく「く」の字型に広がっているが、やはり遠近感強調されてはいない。また水上の舟や飛来する雁のモチーフを取り入れている。宗湛、宗継、正信作の説がある。前田育徳会本は、画面の左右両端に比重を置くという点では、右隻にそれが見られずアンバランスである。右隻の手前のみを見れば、岩、樹木、家屋を並列的に配置するところは、大和文華館本に近い。上部に柱状の岩山をやや並列的に配置し、その間を山並みの稜線でつなぐ。遠景の舟とその真上に一群の飛雁を描く。左隻の左端は大きな雪山に囲まれた楼閣とそれに向かう人物を描く。かつて相見香雨氏は、主山を中央に置き、平遠の水境の描写であり、遠景と水面が「極めて平靜簡浄な景致」であること、竹垣、竹林、柴門茅屋のあること、漁夫が舟を曳く場面、山巖の

輪郭が鋭角的直線的で、皴は斧劈様、そして樹法が「幹木を斜出して屈折して二枝を出し、更に屈曲する風姿の樹」で樹葉は横線描である、という五点の理由を挙げて、本作品を曾我蛇足としたが、奔放で墨色の強い表現は確かに曾我派の系列を思わせるものを持っている。赤沢英二氏も指摘されたように、舟を曳く人物群や鋭角的な岩の輪郭線(特に左隻の三、四扇)は、いわゆる赤蠅印山水図(群馬県立近代美術館蔵戸方庵井上コレクシオン)に近い。ちなみに赤蠅印山水図二幅(残り二幅は関東大震災で焼失)は、十五世紀山水画の展開を考える際には四季四幅対の形で見なければならぬ。なお蛇足については、その後源豊宗氏により数代にわたって使用された画号と考えられ、大徳寺真珠庵の襖絵の作者として夫泉宗文という個別の画人名が挙げられている。この問題について、その後の研究はさほど進展していない。もう一つ指摘しておきたいのは、希世靈彦賛の月夜山水図(四五七年)の画面中央に聳え立つ岩山の表現および画面全体の墨色による光の表現が前田育徳会本と類似する点である。曾我派系の脈絡が考えられる。なお前田育徳会本の作者として岳翁や墨谿の名も挙げられている。

大和文華館本は、モチーフを左右両端に片寄せず、並列的に配置する。したがって遠近感ほとんど無く、瀟湘八景の要素ほとんど見られない。岩と樹木が中心で、家屋は樹間にひっそりと立ち、人物も少ない。これまでの指摘のとおり、岩の皴法は岳翁藏丘に近いが、しつとりと落ち着いた雰囲気的情景描写は、一般に知られる岳翁の速度のある軽快な筆致の作品とは趣を異にする。岳翁初期かその先行作品に位置づけられるものだろうか。なおクリーヴランド美術館本は、大画面の一部でしかも周囲もかなり切断された状態で伝えられたものだが、すぐれた作品で特に大きな岩や樹木の表現が一脈大和文華館本に通ずる。ウッドワン美術館本は、画面の左右両端に比重を置く。視点を高く取り、やや俯瞰する構図である。モチーフはかなり整理され、近景から中景遠景への流れがスムーズである。中央に樹木、汀、舟を置く。水面は広く大きくとり、遠景への意識は強調されている。また後補について考慮する必要があるが、金泥により霞が表現されている。重要文化財指定時(二〇〇〇年)の文化庁の解説では、十五世紀にさかのぼる可能性を考慮す

べきだ」とあり、所蔵者である美術館の見解では十五世紀中頃とするなど、制作年代の推測には幅がある。

真宗大谷派名古屋別院本は、近年知られるようになった作品で、美術全集のカラー図版にもなり、個別に論じられるようになってきた。左右両端への比重、松樹、樓閣、岩、遠景描写等で静嘉堂本と共通性があるが、筆致は異なり、松谿天遊や岳翁の作風に近い。最後に、香雪美術館本瀟湘八景図屏風は、先に見た中島純司氏の論文以降、しばしば論じられている。その大きな特色は、各モチーフの近接描写、人物や馬などの二部彩色、金泥の霞表現の効果などである。樹木の生動感、各モチーフの連結、全体の遠近感の表現も巧みである。岳翁の作品として定着しているが、それも画風の完成された時期のものであろう。桃山時代以降の近世的雰囲気さえ感じさせる。

伝周文筆山水図屏風には、白鶴美術館本、太山寺本などほかにもあるが、ここでは触れない。これら二連の作品に関連するものとして、相阿弥の襖絵（大仙院・メトロポリタン美術館ほか）等の大画面、伝能阿弥筆三保松原図（穎川美術館蔵）がある。後者については、先に少し触れた。伝周文筆山水図屏風群については、モチーフの引用転用と描法の様式分析により、いくつか作者分類の可能となったものもあるが、特に周文と宗湛については依然として作品は確定されない。と言うより近年はこれらの屏風群は、応仁の乱以前あるいは十五世紀前半にさかのぼるものはないという解釈が見られる。そうならば、現在伝わる屏風群に周文的要素はあっても、その最初の作者は宗湛および彼と同時代の画人たちということになる。作者比定と並んでもう一つの重要な問題は、山水図屏風の使用形態や機能である。詩画軸の場合は、詩文と絵画、禅僧（以外もある）と画工（画人）の合作で、禅僧の詩文集ほかを参照できるが、屏風の場合はほとんど手がかりが無い。今後に残された課題である。

伝周文筆山水図屏風群の主要な作品を列挙してみたが、個々の作品の成立年代推定と編年の困難さが了解されよう。宗湛について言えば、その画業に対する同時代の批評は、しばしば引用されてよく知られている『蔭涼軒日録』文正元年（二四六八）壬二月六日条に見える。「宗湛画裏神妙、比古之牧

谿也、就愚老一日求室名、称彼筆妙名曰自牧、牧之字者、準擬牧谿、殆不多譲也」という一節である。ここでは、当時日本人によって最も崇敬された牧谿に匹敵するという抽象的な賛辞となっており、具体的な作品のイメージは全く浮かんでこない。宗湛の作風が全く想像できないことが、伝周文筆山水図屏風群の様相をさらに茫漠としたものとしていることは疑いない。しかしながら、先に紹介した清水義明氏の見解にならえば、十五世紀前期と後期の作品の特徴や傾向がより明確になれば、その中間の周文や宗湛の画風もいずれば把握し得るはずである。

ところで、「伝周文」という伝称の使用範囲はどれくらいあるのだろうか。雪舟の場合は、極端には江戸時代に入つての作品にもその名前は機能する。それに対して、周文の場合は、せいぜい十六世紀末までだろう。宗湛の場合は、さらにそのスパンは短くなるだろう。それについて考えるには、現存作品数、個人様式の確立、禅宗社会という中での受容者層、屏風や襖という大画面の形式、その後の狩野派の登場による水墨技法と型の発生等々の問題がある。

ここで十五世紀の代表的な画人の活躍年代を考えてみたい。活躍時期の開始と終了については漠然としているが、おおよその時期は想定できる。周文は四二〇～四四〇年代、文清は四五〇～五六〇年代、宗湛は四五〇～七〇年代、松谿天遊は、現存作品が極度に少ないので、六〇年代末が一応の下限、宗信は五〇年代から登場し、その後宗湛と入れ替わりに御用絵師となる。宗湛の子で後継者の宗繼（月船宗繼、遮莫と号する）は八〇～九〇年代、岳翁は活躍開始時期が不明だが、二六世紀初めまで作品が見られる。さらに正信の中期に芸阿弥が、晩年に相阿弥の活躍が重なる。なお松谿と岳翁は、やや相似た画風を示す二面（活躍時期が一部重なることと周文様式の新たな展開を見せること）もあるが、皴法に典型的に表れているように、狩野派の定型確立以前の自在なブラッシュワークが作品の魅力の重要な要因となっている。現存作品から強いてその個性の相違を考えれば、前者が垂直方向への画面構成を主とするものから平遠的なものへの移行を予想させるのに対して、後者は斜め方向への、つまり奥行きを示す画面が顕著と言えようか。とはいえ、こ

れは数少ない遺品からのやや二面的な見方かも知れない。これに関連して、海老根聰郎氏により紹介された掛幅の岳翁派の作品は、大変興味深い(国華三九七号、二〇〇三年)。極端に縦長の画面で、しかも奥行感のある表現が見られる。

十五世紀の山水画の展開を見る上で、制作年の明らかな作品をポイントとしてふりかえってみよう(本文末尾の関連略年表参照)。まず伝周文筆詩画軸作品の中で最も周文作の可能性が高いと考えられている文安二年(四四五)の水色霽光図および同三年または翌年頃の竹斎読書図があるが、すでに永享七年(四三五)の望海樓図(サンリツ服部美術館蔵)や永享十二年(四四〇)頃の作という説のある蜀山図(静嘉堂文庫美術館蔵)も大画面山水画のモチーフを提示している。享徳三年(四五四)の渡江落雁図(南江宗沅賛、藤田美術館蔵)と長祿元年(四五七)の月夜山水図(希世靈彦賛)は、先に見たとおり十五世紀前期から後期への展開過程を示す点で興味深い。さらに長祿三年(寛正四年(四五九)頃)の作とされる文清の山水図(瑞溪周鳳賛、一条兼良追賛、正木美術館蔵)がある。独特の簡潔な画面構成と水墨技法により文人画の山水表現に近づいている。元末四大家の一人倪雲林の画風を思わせる点は、先の島田修二郎氏の見解を参照されたい。続いて応仁元年(四六七)の万里橋図(九淵龍隠賛、静嘉堂文庫美術館蔵)があり、それと相前後するかと思われる湖山小景図(輞之慧鳳賛、京都国立博物館蔵)がある。後者については先にも述べたが、画面構成も技法の面でもそれまでの伝周文画とは様相を異にしたより緻密な山水画構成への新しい展開が見られる。能阿弥の作品としては、『隣交徵書』に載る瀟湘八景図巻が報告されている。今泉淑夫氏によれば、本作品は応仁二年(四六八)松雪全呆が入明渡航時に持参、金湜らの着賛を得て帰国後、大内政弘に贈る、その後作品は陳氏(祖田か)へ、さらに裁断されて八幅となる。その際、相阿弥が模写したという。芸阿弥の作品は、同じく今泉氏によれば、『実隆公記』長享三年(四八九)二月三日条に載る西園寺実遠邸での瀟湘八景の团扇画がある。これは『蔭涼軒日録』同年同月二十日条に見える天隱龍沢の漁村夕照詩と同一作品とされる。本作品については、堀川貴司氏の『続五山文学研究

資料と論考』にも論文がある。次に、夏珪様式の展開を知る上でも、また雪舟の山水画の位置づけを考える際にも重要な文明年(四七六)頃の一枝希維の山水図巻があり、文明十四年(四八二)の岳翁筆山水図(横川景三賛、畠山記念館蔵)がある。そして延徳三年(四九二)の伝蛇足(または夫泉宗丈)筆山水図襖絵(大徳寺真珠庵蔵)がある。宗継については、延徳二年(四九〇)雲頂院障子絵、養徳院障子絵(補作)初め、明応元年(四九二)までの制作記録が伝わる。現在では、月船宗継の名が定着し、遮莫が別号であること、長享二年(四八八)十月に還俗し、その後妻帯したことも知られている。

おわりに

以上、これらの制作年の明確な掛幅画ほかと伝周文筆山水図屏風群とをどのように組み立てて、十五世紀中期から後期への展望とするかは、なお今後の課題である。これまで応永年間以降の山水画研究の二つは、いわゆる消去法によつて周文および宗湛の画風が探られてきた。実際には確定できない周文様式というものが、画風展開の図式の中であるべき姿として、言わば「不在」の検討が図られてきた。室町時代の水墨画という分野で、能阿弥筆花鳥図屏風(出光美術館蔵)のような基準作品が再発見されることはきわめて稀であるから、今後ともこの基本的方法は変わらないだろう。いずれにせよ、たぶんに挿图的な、詩文のイメージ源としての機能役割の大きい詩画軸から狩野派誕生に至る中間の「つなぎ」の部分こそ、十五世紀後半から十六世紀前半の山水画の展開だろう。

【付記】

本稿をまとめるにあたり、大学および各地の公立図書館ほかのお世話になった。改めて感謝申し上げたい。

- ・同『禅僧たちの室町時代、中世禅林ものがたり』吉川弘文館 二〇一〇
- ・同『亀泉集証』吉川弘文館 二〇一一
- ・堀川貴司『五山文学研究』(正)笠間書院 二〇二二、『五山文学研究』(続)同 二〇二五
- ・同『詩法から詩格へ―二体詩―およびその抄物と『聯珠詩格』』内山精也編『南宋江湖の詩人たち―中国近世文学の夜明け』勉誠出版 二〇二五

〔補足引用〕

衛藤駿『水墨山水屏風の成立と展開』(『日本屏風絵集成』第二巻 講談社 一九七八)

「伝周文画の、単に『水墨画家としての周文の個人としての様式展開を、伝称作品の皮相的羅列によつてあとづけることは、たとえ何らかの外見的な分析を可能にしても、さほど意味のある問題ではない。まして掛幅装の小品を基準にして、大画面障屏画の部分の掛軸以上に縮小して、相互に関連する様式を、周文画として分析する作業はほとんど無意味に近いのではないか。」

伊東信宏『ハイドンの奇想』(同氏編『ピアノはいつピアノになったか?』大阪大学出版会 二〇〇七)

「『技術の進化』というのはまず消費者のニーズがあり、それに応じて技術が開発されて、その消費者の意向に応えるようになる、というわけではなく、また新しい技術が開発されてそれを利用した製品が消費者の新たなニーズを開拓してゆく、というだけでなく、たとえば生産の都合といった思いがけない理由によつて、消費者のニーズとも新しい技術革新とも関係のないところで変化が生じてしまうことがある、ということだ。楽器の変化についても、同じことが言えるはずで、それを単なる技術的進化の過程と見ることも、また聴衆の嗜好の変化からのみ説明する仕方も音楽史を単純化してしまうことになるだろう。」長い引用となるが、ついでに「御用楽師」ハイドン(一七三二―一八〇九)が「一七六二」年に副楽長として採用された時の契約書の規定を伊東氏の文章から続けよう。寛正四年の足利義政の宗湛に対する「筆止め」ほかを考えるヒントになる。「毎日、正午前後に次の間に来て、侯爵閣下が音楽の演奏を所望されるかどうかをたずねなければならぬ。／現れる時には、白の靴下、白のリンネルを身につけ、粉おしろいをつけ、髪は弁髪かつらをつけること。／副楽長は、恒久的な義務として、侯爵閣下が求められる作品作曲し、決して新作を他の者に供することなく、あるいは筆写を許さず、もっぱら閣下だけがご使用になるようにせねばならない。」さらに「一七七九年の契約改訂版の一部として」「あらゆる種類の音楽を、いついかなる場所であれ、閣下がお喜びになり、指示されるときには、演奏することに同意すること。(中略)特別な許可がない限り、義務づけられたところ、あるいは閣下が音楽家を所望されたところを欠席することはできない。」

〈関連略年表〉→は着賛者の没年による作品成立年の下限を示す

西 暦 年 次 事 項

一四二三 応永三〇 周文渡鮮（一四二三～四）

一四三四 永享六 朝之慧鳳入明（一四三四～六）

一四三五 永享七 伝周文筆望海楼図（惟肖得巖賛）

一四三六 永享八 足利義教、室町殿泉殿に名所絵障子絵を描かせる、能阿弥が
色紙形を貼る、禅僧十二人賛

一四三六 永享八 伏見宮邸に瀟湘八景が描かれる

一四三七 永享九 江山夕陽図（この頃か）

一四四五 文安二 伝周文筆水色巒光図（江西龍派ほか賛）

一四四六 文安三 →伝周文筆竹斎読書図（竺雲等連序、江西龍派ほか賛）

一四四六 文安三 →蜀山図（江西龍派・一条兼良賛）

一四五〇 宝徳二 山水図（南江宗沆賛）

一四五四 享徳三 渡江芦雁図（南江宗沆賛）

一四五五 康正元 山水図（竺雲等連賛）

一四五五 康正元 山水図（南江宗沆賛）

一四五七 長禄元 月夜山水図（希世靈彦賛）

一四五八 長禄二 烏丸殿障子絵の瀟湘八景図に瑞溪周鳳ら賛

一四五九 長禄三 足利義政、泉殿障子絵に名所絵を描かせる、瑞溪周鳳ら賛

一四五九 長禄三 宗湛筆江山図

一四五九 長禄三 雨江独釣図（南江宗沆賛、一四五〇年代末か）

一四六〇 寛正元 伝宗湛筆江山小景図（朝之慧鳳賛）

一四六〇 寛正元 →山水図（瑞巖龍惺賛）

一四六二 寛正三 幕府、宗湛に高倉御所の障子絵を描かせる

一四六二 寛正三 宗湛、松泉軒に瀟湘八景を描く

一四六三 寛正四 宗湛、泉の西殿障子絵を描く

一四六三 寛正四 →文清筆山水図（瑞溪周鳳、一条兼良賛）

一四六六 寛正七 →松梢古寺図（一休宗純賛、一四六〇～六六頃）

一四六七 応仁元 万里橋図（九淵龍暉賛）

一四六八 応仁二 能阿弥筆瀟湘八景図を遣明使が持参し入明

一四六九 文明元 能阿弥筆花鳥図屏風

一四六九 文明元 →松谿天遊筆湖山小景図（朝之慧鳳賛）

一四六九 文明元 →山水図（竺雲等連賛、一四六〇年代）

一四七一 文明三 →伝周文筆山水図（竺雲等連賛）

備 考

サンリツ服部美術館蔵、靈彩筆涅槃図（大蔵経寺蔵）

奈良国立博物館蔵

東京国立博物館蔵

静嘉堂文庫美術館蔵、江西龍派没

藤田美術館蔵

静嘉堂文庫美術館蔵

慈照寺蔵

出光美術館蔵、瑞巖龍惺没

東沼周暉没

南江宗沆没、靈彩渡鮮（白衣観音像献上）

一四五九～六三年頃の作

静嘉堂文庫美術館蔵、応仁の乱（一四六七～七七）

雪舟入明

出光美術館蔵

京都国立博物館蔵、朝之慧鳳なお生存（没年不明）

東京国立博物館蔵

東京国立博物館蔵、能阿弥没

一四七二	文明四	哦松図（瑞溪周鳳賛）
一四七三	文明五	識盧庵図（瑞溪周鳳、横川景三賛）
一四七六	文明八	一枝希維筆山水図巻
一四七六	文明八	狩野正信筆観瀑図（横川景三賛、この頃か）
一四八〇	文明一二	芸阿弥筆観瀑図（横川景三ほか賛）
一四八一	文明一三	大内政弘、足利義政に唐絵十組三十二幅進上、義政はそこから馬遠・閻次平三幅対受領
一四八二	文明一四	岳翁藏丘筆山水図（横川景三賛）
一四八三	文明一五	狩野正信、東山殿常御所障子絵を描く
一四八五	文明一七	狩野正信、西指院書院障子絵を描く
一四八八	長享二	月船宗繼、還俗する
一四八九	長享三	芸阿弥筆瀟湘八景团扇画貼交屏風、西園寺実遠邸に展観
一四九〇	延徳二	宗繼筆旧養徳院方丈襖絵
一四九〇	延徳二	相阿弥筆四季山水障子絵
一四九〇	延徳二	→岳翁藏丘筆山水図（了庵桂悟、子通周量賛）
一四九一	延徳三	伝蛇足筆花鳥山水図襖絵
一四九一	延徳三	宗繼、松泉軒の障壁画を描く
一四九一	延徳三	→相阿弥筆盧山観瀑図（彦龍周興賛）
一四九三	明応二	山水図（天隠龍沢賛）
一四九八	明応七	
一五〇〇	明応九	→伝岳翁藏丘筆山水図（天隠龍沢賛）

文化庁	
永源寺蔵、瑞溪周鳳没	
京都国立博物館蔵	
長林寺蔵	
根津美術館蔵	
宗湛没、一条兼良没、一休宗純没、兵部墨谿なお生存か	
畠山記念館蔵	
芸阿弥没	
希世靈彦没	
桃源瑞仙没	
京都国立博物館蔵	
正木美術館蔵	
大徳寺真珠庵蔵	
出光美術館蔵、彦龍周興没	
静嘉堂文庫美術館蔵、横川景三没	
正宗龍統没	
東京国立博物館蔵、天隠龍沢没、同賛作者不詳ポストン本もあり	