

# 山水長巻考

——雪舟の再評価にむけて——

綿 田 稔

はじめに

一、漢画師としての雪舟

二、文明十八年の落款

三、夏珪様画巻であること

四、大内館の障子絵

おわりに

## はじめに

日本の室町時代、十五世紀後半に、雪舟等楊（一五二〇―？）という絵を描く禅僧がいた。彼は現在日本で「画聖」「巨匠」などと呼ばれている。しかし没年・没地ともに不明瞭なことが如実に示すように、雪舟ははじめから巨匠だったのではない。生前からのいろいろな評価が積み重なって没後相当経ってからそう呼ばれるようになったのであって、とくに現行の雪舟イメージは、近世封建主義による種々の解釈と評価に近代啓蒙主義による種々の解釈と評価が無批判に近い状態で被さった壮大なフィクションの様相を呈している<sup>(1)</sup>。

なぜそうなったのかと言えば、近代に日本で美術史学が成立するはるか以前から高く評価されていたにもかかわらず、また作品も史料もある程度遺っているにもかかわらず、意外なほどに実態がわからないということがある。仕方なく美術史研究者が近代の価値観を駆使して雪舟のことを褒めたりおもしろがったりしているうちに、雪舟が日本を代表する水墨画家であることが社会において既成事実化してしまった。そしてその雪舟イメージにはある程度の経済効果や教育効果がある。それを考えると今さら評価を白紙に戻すわけにもいかないのも事実で、この間に研究者は、評価を定めるために事実確認を積み重ねた解釈をなすのではなく、既定の評価に都合のいい解釈を並べ、それを事実らしいと信じるようになった。

加えて、学術専門的な評価よりも一般大衆にわかりやすい評価が要求され、ドメスティックな評価よりもグローバル・スタンダードでの評価が喜ばれる状況もある。厳正中立が原則なはずの研究者として社会の一員である以上、社会からのそういう期待には応えなくてはならない、また応える責任があると言われれば反論しようがない。早くに「世界に於ける日本美術の位置」を力説したのも、美術研究所（現東京文化財研究所）初代所長・矢代幸雄（一八九

〇(一九七五)に他ならない。

もつとも共通ルールのないところにグローバル・スタンダードが存在するかどうか疑わしい。時間を遡ってルールを適用するものルール違反だが、現代が過去の遺物を評価し保存し活用する以上、現行ルールに則らざるをえない。そこに歴史研究者としてのジレンマが存するが、いずれにしても歴史的事実に基づいていない解釈と評価は、歴史的視点から言わせれば空虚である。しかし近代的な芸術家像、ひいては「人間像」の枠を取り除いた途端に従来の雪舟イメージは空中分解し、作品と史料と伝承のまとまりはつかなくなる。それほどに、雪舟と雪舟の絵が室町時代の人々からどう見られ、どう評価されていたのかについては、決定的な史料がないのである。

日本では一九九〇年代に雪舟を再評価する研究が始まったが、<sup>(2)</sup>いまだに確固たる全体像を結ぶにはいたっていない。資本主義社会とその構成員である個々の研究者が近代啓蒙主義の価値観を相対化できない(それができるなら啓蒙は成立しない)ことに原因があると考えるが、この間に近年の解釈が部分としてそれまでの雪舟イメージの中に着々と取り込まれているのが現状である。たとえて言うなら、古ぼけた神棚から降ろされた画聖(ごうせい)は、人間性(humanity)を認められることで啓蒙主義における不可侵の神すなわち芸術家(artist)としての資格を再認定され、改めて芸術(art)の神殿に奉られた。

学問のポスト・モダン志向によって雪舟イメージの近代化に拍車がかかったとすれば皮肉である。しかしそもそもポスト・モダンがモダンの延長線上にある以上、脱出口を見つけるのは容易ではない。美術史学にはそんなポスト・モダンにふさわしい汎用的な解釈手法よりも、歴史的事実をこそ明らかにする責務があるはずだ。それは雪舟の遺作を観察しているだけでは成し遂

げられない。そもそも「作品」にすべてが「表現」されていると期待するものが近代の希望的観測にすぎないからだ。また鑑識上のグレーゾーンを広めに設定したとしても、現在まで伝わったモノは所詮断片にすぎない。しかも雪舟という存在そのものがやはり断片にすぎないし、雪舟について残された情報もやはり断片にすぎない。そして断片を集めるだけでは何も起こらない。種々の断片から全体を想像し、それを断片の理解にフィードバックする。それがまた全体のイメージを豊かにし、それにもなって断片の理解も豊かにふくらんでいく。そしてその過程で、今まで断片とは認識しなかったことも断片として認識できるようになる。異なる視点が思いがけないところでつながってくる。そうして少しずつ把握できる全体が大きくなる。こういった営為——九十九パーセント推測と誇られようが、理系文系を問わず学術専門的見地からそれを遂行するのがすなわち研究というものである——の中で個別事例としての作品の位置と雪舟の位置を改めて見定めていく必要がある。日本の美術史学にとつてのポスト・モダンは依然として五里霧中だが、現在美術史学を専門としている種類の研究者がやる以外にない研究課題自体は、雪舟にとどまらず、まさに山積している。そこでなされる研究が手法的に新しいかどうか、あるいはそれが純然たる自律した美術史研究と呼べるかどうかは、この際、大きな問題ではないと思う。

稿者自身はそういうつもりで研究にあたっているが、このところようやく断片同士がつながり始めたような感触がある。そこで個別的な検証作業から一歩進んで、何らかの全体像を思い描きながら断片をとりまとめる段階に足を踏み入れたと思う。本論では雪舟をひとりの「漢画師」として捉えることを提案し、その視点が雪舟その人と山水長巻という雪舟の代表作のことを理解するのに極めて効果的であることを示す。これをもって雪舟を再評価

するための序論としたい。

## 一、漢画師としての雪舟

日本には武士に仕える中国風の絵（すなわち「漢画」。いわゆる「水墨画」だけでなく着彩画、時には「やまと絵」風なものまでを含む）を描く絵師が歴史に膨大に実在した。とくに定まった呼称はないので、これを本論では便宜的に「漢画師」と表記することにする。漢画師は室町時代中期ごろに顕在化し、江戸時代が終わるまで存在し続けた。そのほとんどは現在の用語で言えば常勤職員として雇用されていた。彼らは私的にではなく公的に雇用されていたので、公務員と言い換えてもいいだろう。その地位は臨時的なものではなく、やがて世襲されるようにすらなるし、そうでなくてもほぼ師弟関係で結ばれた絵師の間で継承された。ということは、近代以降に制度としての「美術」があるように、ここにも何らかの制度があったと考えざるをえない。

その制度が何だったのかを明記した文字史料はない。以下の論も厳密に言えば仮説の域を出ない。ただ実態として漢画師の主たる職責は、御殿の障壁画と移動壁としての屏風絵の制作であり、法要で使う種々の肖像画の制作がこれに次ぎ、掛絵や絵巻・扇絵の制作、雑器への絵付け、その他色を塗る種々の仕事にそれに付随していた。そしてこれは重要なことだが、彼らの絵が座敷飾りとして中国大陸（実際問題としては韓半島を含む）の古画と互角に渡り合うことは、そもそも期待されていなかった。<sup>(3)</sup> 技術的に中国画とまったく同じであることが求められたこともなければ、<sup>(3)</sup> 日本的水墨画であることもとりたてて求められてはいなかった。その絵はよほどの由緒が付かない限り古くなれば更新される、言わば消耗品であった。それだけに終始安定した需要があったのである。漢画師はその需要を背景に生活していた。

稿者が実際に検討したことのある漢画師の数はそう多くない。<sup>(4)</sup> しかし現在とは違って、絵ひいては文化全般が政治と密接に関わっていたことだけは確かである。日本では十六世紀中ごろから十七世紀前半までの間、政権が替わることになり小なり絵の様子が変わった。偶然、政権の変わり目に天才絵師が登場したからそうなったのだろうか。しかし、少なくともこれと同時に工芸も建物も変わったのである。また絵に関して言えば、その後は明治維新を迎えるまで基本的には変わらなかったにもかかわらず、近代の到来とともに見事なまでに霧散解消するのだから、もっと大きな何かがそこにあると考えなければならぬ。

ところで江戸時代、一般論として「東照大神君」徳川家康（一五四―一六六）以来の決め事を軽々に変えてはいけなかった。十九世紀に諸外国から開国を迫られる最中でさえも、大真面目にそんなことが議論されていたのである。その国是が絵の世界にだけ適用されなかったとは思えない。考えてみれば將軍のいる空間を飾る絵の様式が目に見えて変わることは、その將軍が前代の伝統を継承しないことを自ら宣言しているようなものであり、権力の世襲を是とする徳川幕府にとってこれほど不吉なことではない。マンネリズムを笑うのはたやすいが、大枠で絵師の勝手などおよそ許されない世界だったのである。<sup>(5)</sup> それほど絵は政権イメージの重要な一部を構成していたのであり、それはまさに制度であった。

なぜそこにより伝統的なやまと絵、あるいはその時々流行した絵ではなく漢画が描き続けられたのかと言えば、それが武家の棟梁たる源氏將軍固有の文化的所産と信じられたからである（だから漢画は源氏將軍とともに消滅した）。後世の人がそう思えるような実態を作り上げたのは、十五世紀後半の室町幕府第八代將軍足利義政（一四三六―九〇）であった。彼は前例を執拗

に調査しつつ厳しく取捨選択をして、朝廷公家文化とは一線を画す、幕府武家文化の理想形を具現したのである。雪舟が生きたのは、準備段階（烏丸殿）を経て、その理想形（室町殿）が出来上がり、それがほどなく焼亡し、縮小妥協形（小川殿・東山殿）が出来上がった、そういう時代であった。比較的短期間に公的作事が連続する過程で、漢画師の立場が歴史上初めて私的なものから公的なものに変じた。

義政は宗湛（一四二一～一四八二）を終身雇用し、その前には周文（生没年不詳）がその立場にあった。宗湛没後には狩野正信（一四三四？～一五三〇？）、狩野元信（一四七七～一五五九）、狩野永徳（一五四三～九〇）、狩野探幽（一六〇二～七四）と、時の権力者直属に近い立場の絵師が代々現れ、その潮流に乗って江戸時代には「御用絵師」制度が日本全土に普及する。この間、いつしか漢画師の伝統は狩野家という血統が担うことになった。才能よりも血筋に頼るということは、それだけ職掌由来の伝統的技術ならびに知識が重視された証拠である。そのありようは、現在の芸術家よりも無形文化財保持者に近い。

このうち狩野探幽は狩野家の画法を「一変」させた絵師として知られている。彼がそうするにあたって雪舟を慕ったという証言があり、それは様式的にも確認できる。なぜ雪舟だったのかについては従来、探幽個人の問題と考えられてきた。しかしこれは公務である。探幽にはさんざんな紆余曲折を経て結局復興した新源氏將軍を莊嚴するにふさわしい新様式が求められたはずであり、伝統を無視したまったく新しい様式を自由に創ってよかったのではない。そこで踏まえらるべき伝統（すなわち「先規」）とは、幕府という形式を選ばなかった織田信長（一五三四～八二）の時代でも豊臣秀吉（一五三六～三七～九八）の時代でもなかった。鎌倉にはじめて武家政権を樹立した源

頼朝（一一四七～九九）を慕うのは理想として、現実として目指したのはやはり源氏將軍の權威が歴史上最高点に達した室町幕府三代將軍足利義満（一三五八～一四〇八）の時代だった。たとえば家康は早々に將軍職を秀忠（一五七九～一六三二）に譲って將軍の城とは別な場所に城を構え「大御所」政治を執行する。これは明らかに、將軍職と將軍邸を義持（一三八六～一四二八）に譲って、自身は北山山莊を造って「院政」を執行した足利義満の前例を意識した行動である。しかしながら時は流れたのであって、徳川の城郭は足利の居館とはかけ離れた外観を呈していた。

となると、探幽に与えられた任務はかなり困難なものだったと考えなければならぬ。なぜなら自己の基礎をなしている永徳以降の狩野派の様式とは差異化を図る必要があるし、それ以前の伝統に回帰するにも、狩野家に伝わる永徳以前の様式（すなわち「家説」）はたかだか足利義政の治世の後半にしか遡らないからである。しかも義政は戦乱の世を招いた責任者だから、その混乱に終止符を打った徳川幕府にとっては追慕の対象としては不適格であった。しかるに室町幕府三代將軍義満以前の漢画師の情報はほぼない。四代義持のころの如拙（生没年不詳）、六代義教（一三九四～一四四一）のころの周文、八代義政のころの宗湛は、いずれも絵師個人の様式を探幽が具体的に把握できるほど確実な遺作に恵まれていなかった。その状況は探幽の遺した膨大な縮図から窺い知ることができる。そこで選択肢として唯一残ったのが雪舟だったのではないか。雪舟は周文の弟子なので、義政時代を遡る古い様式が雪舟の中に保存されているはずだという理屈は通る。しかも雪舟は中国で絵の勉強をしているから、誰よりも本格的に中国すなわち漢画の本来本元の画法を習得しているに違いないと考えられただろう。つまり、漢画師の職務として探幽が創らなければならなかった新様式の典拠とできたのは、雪舟しかい

なかったのである。

それは江戸時代、十七世紀初期の都合であって、そういう評価をそのまま雪舟本人に押しつけると失敗する恐れがある。しかし現実に、漢画師を地方大名が雇い上げたおそらく最も早い例が雪舟なのである。<sup>(8)</sup>そこで稿者は、雪舟を漢画師として室町時代、ひいては日本美術史上に位置づけるべきだと考えているが、実はこれが困難を極める。それを直接証言する文字史料がないからだ。絵にそれが直接表現されているはずもない。障子絵の遺品も記録もない。多くの研究者が真筆と認めるようになった作例としてわずかに「四季花鳥図屏風」(京都国立博物館蔵)一件があるが、その制作事情と制作年代についてはこれといった拠り所がない。<sup>(9)</sup>

それでもこの時代、漢画ひいては絵の世界の中心に將軍邸障壁画があったという認識は重要である。大規模な障壁画の制作に向けてさまざまな絵が描かれ、実際に障壁画が描かれた後にもそこからさまざまなものが派生する。そして、それは次の制作の参考となる。こうして絵のネットワークのようなものが形成される。將軍邸は代替わりごとの替地・更新が通例だったのでその内部を飾った絵はほとんど現在まで伝わっていないが、ネットワークの一端に連なる作例からそのよすがを偲ぶことはできそうであり、この場合、美術史学の様式研究はかなり有効に働く。同様のことは織田信長の安土城、豊臣秀吉の大坂城、徳川將軍家の江戸城にも言える。現存しないこれらの象徴は存在しなかったのではない。間違いなく日本文化の中心にあったのであって、言うまでもなく、それを無視して歴史的理解を構築することはできない。

## 二、文明十八年の落款

以下、雪舟筆「四季山水図巻」(毛利博物館蔵、挿図1。以下、山水長巻と表記)

について考えることにする。これは雪舟の基準作中の基準作であり、代表作である。縦三十九・八センチ、横約十六メートルにわたって、どことも知れない景色が描かれる。季節は巻頭の春から巻末の冬へと順次移ろっているようであり、それは山水長巻のひとつの特徴とされている。加えて城壁や石造りの堤防など、どことなく(中国の)実景を想起させる俗世間の構造物が散在することも特徴的である。技術的にはそう繊細に大気と光の具合を描き分けてはいないし、工夫を凝らして三次元空間を描出できているとも言い難いが、運筆と構成にある種の迫力があり、全体に曰く言い難い魅力があるのは確かである。年銘のある基準作なだけに、もちろん国宝に指定されており、名品としての評価の履歴も遅くとも江戸時代に遡る。

もっとも、山水長巻が一般的に「名品」と認識されるようになるのは十八世紀初頭以降で、それまでは絵師独自の論理での宝、つまり絵師が所持しているこそ意味のある、「雪舟直伝の画本」としての高評価であった。さらに言えば、雪舟の旧居とされた雲谷軒に付随して伝来したことに重大な価値があったのである。<sup>(10)</sup>制作当初のことは不明だが、少なくとも雪舟が没して百年足らずの時期にそう評価されていたことは確かであり、その評価は、現在の「国宝・雪舟の代表作」という評価とは相当ずれている。そのところに折り合いを付けないと、作品ひいては雪舟の再評価はおぼつかない。さて山水長巻の巻末には、次のような落款が大書されている。

文明十八年嘉平日天童前第

一座雪舟叟等<sup>(マツ)</sup>揚六十有七歳筆受「等楊」(白文方印)

文明十八年(一四八六)、雪舟六十七歳と明記してあることが何と言って



挿図1 雪舟筆 四季山水図巻（山水長巻）部分 毛利博物館蔵 ↑は紙継ぎ



も重要である。雪舟が落款に年齢を記すことはこれが初見となる。それに「天童前第一座」という肩書きや、「嘉平日」あるいは「筆受」という、あまり見慣れない言い回しが意味ありげである。もともと、年齢書きについてはあくまでも現存遺品の中での初見にすぎないから、そのことをあまり過大に評価すべきではない。また「天童前第一座」はその時点で雪舟の最終僧歴である。それはそうとしか書きようがないのであって、俗な詮索は止めるべきである。<sup>(11)</sup>「嘉平日」については今のところ一件だけ同時代の用例を確認しており、それを勘案すると、当面は十二月某日の意味とまでしか言えない。<sup>(12)</sup>どうやら写経用語である「筆受」については稿者も適切な類例を見いだすにはいたっていない。「筆受」が若干小書きになっていて、その上に「等楊」の白文方印が捺されていることも意味ありげであるが、その意図もよくわからない。<sup>(13)</sup>その付近の解釈はさておいても、おそらく雪舟は何か思うところがあったてこの力作を描いたのだらうという想像自体は大筋で間違っていないと思われる。それが何なのかが、実はわからないのである。わからないのに「文化財—有形文化財—美術工芸品—絵画」の区分で「国宝」に指定されている事態は、実は異常なことと言わなければならない。

紙数の都合上、研究史の回顧は省略して、<sup>(14)</sup>事実確認から始める。山水長巻は全十七紙からなり、一紙の横幅は全巻を通じて約一〇六センチである。ただし、巻頭と巻末に例外があり、第一紙が三十八・七センチ、第十六紙が四十一・二センチ、第十七紙が十七・七センチである。<sup>(15)</sup>

第一紙から第十六紙までの紙質は一貫していることがわかっているが、<sup>(16)</sup>第十七紙については微妙で、そこに問題の落款のみが書かれている。つまり絵は第一紙から第十六紙までで完結する。ここで絵の最初と最後にあたる第一紙と第十六紙が極端に短いことは、通常の卷子装の作例と比較して、明らか

に不審である。雪舟が絵を描いた瞬間を想像してみると、一〇六センチ幅の紙を前にして、右側に六十センチ余り大きく余白をとって描き始め、最後の紙はやはり六十センチ余りを残し、少しだけ絵を描いたところで止めてしまったことになる。巻頭についてはさておき、巻末の絵の後方に雪舟が落款を続ける余裕は現状でもあるし、表装前にはもつと十分にあったはずだ。<sup>(17)</sup>いずれにしても雪舟自身が余白を切除して、そこに短い別紙を継いで落款を認める理由はない。第十六紙と第十七紙の風合いの違いも目立っており、書体的にも不審点なしとはしない。とくに雪舟の法諱である等楊の「楊」字が明らかに手偏の「揚」字に書かれていることは理解に苦しむ。「等楊」の白文方印にしても朱肉のつきが悪く、疑いなく基準的な印影であるとは言い切れない。これまであえて不問に付されてきたが、実はこの落款がオリジナルかどうかははっきりしない。<sup>(18)</sup>

となるとこの落款について考える際には、少なくとも現状のようではなかったことを前提とせざるをえない。もしかするとこの落款の前には本文、跋文か何かがあったのではなからうか。この文字群が絵の落款としては異様に大きいことも、あまりにも唐突な「筆受」の用法も、そう考えれば納得できる。もともと、第一紙も極端に短いことから、次のように考える方が自然だろう。まず巻頭に雪舟の自序か何かがあって、それに対して「筆受」と記してから絵を始め、巻末には落款も何もなく、現状の第十六紙がそのまま巻軸に直結していた。

もちろん失われてしまった部分について確たることは言いようがない。絵そのものにも何の痕跡もない。しかし少なくとも、制作当初の姿から何も手を加えられずに現状にいたっているのでないことは確実である。とはいえ伝来はしっかりしている（一般市場に流れたことはない）ので、まったく関係の

なかったものが飛び込む可能性もほばない。全然根拠のない書風でも文言でもなさそうである。よって、仮に落款部分が本紙ごと後補であるとしても、何らかの根拠があつてこのように模造されたものが、比較的早い時期にこの位置に挿入されたと考えることは許されるだろう。

それにしても、これがどこで作られたのかについての直接の情報は無い。安芸国吉田から広島に移転したばかりの毛利家の前に、周防国山口の大内家が所持していたということにも何の確証もない。つまり毛利家がどこで山水長巻を入手したかについては闇の中なのであり、そうである以上は山水長巻の制作地も闇の中である。ただ、雲谷軒伝来という江戸時代初期の状況を雪舟の生前まで遡りうるものと考えるかぎりにおいてのみ、雲谷軒の地、すなわち山口で作られたであろうことが辛うじて憶測できる。

### 三、夏珪様画卷であること

絵は夏珪様山水であつて、それは近代の美術史学が縷々明らかにしてきたところである。<sup>(19)</sup> 内容に確固としたストーリーはなく、おおむね観者の想像に任されている。そういうあり方は東アジアの山水画においてはむしろ常識的であつて、山水長巻を何度見ても、いかに詳細に見ても、おそらくこれといった答えは出ないだろう。そこから雪舟の心づもりや制作事情を探ることも不可能に近く、本論でもとりたてて付け加えることはない。

ひとつ確認しておけば、山水長巻は夏珪様山水画卷であるが、中国宋代の画院画家・夏珪（生没年不詳）の山水画卷でも雪舟が夏珪の画卷を模写したものでも決してない。武家屋敷に飾られて価値があるのはたとえ疑わしいものであつても中国製、夏珪の、画卷でしかなく、日本製、雪舟が夏珪を模写した、あるいは、雪舟が夏珪風に描いた、画卷ではない。それは、周文や宗

湛といった將軍家専属絵師たちの夏珪様画卷が將軍邸に飾られた記録など一切ないことを想えば十分である。今でも室町時代絵画展に近代の趣味人・山岡山泉（一八七一―一九四三）による雪舟風の絵が出陳されることなどありえない。<sup>(20)</sup> 時代のみならず国籍も異なる唐物古画と和製漢画は、そもそも居るべき場所も機能も違うのであつて、雪舟が一方的に思い立ってこういうものを描き、それを雇い主である大内家に献上して喜ばれる環境はまずないと言つていい。そんなものを大内家が雪舟に注文することも、それを大内家が家宝として後生大事にすることも、少なくとも当然のこととは言えない。<sup>(21)</sup> それでは雪舟はいったい何のために山水長巻を描いたのだろうか。ひとつの作品だけからわからない以上、近い時代の類例を集めるのが基本的手順である。十五世紀末から十六世紀前半にかけての夏珪様画卷を列举する。

- A 夏珪筆山水十二景図巻模本「雪舟」印 文明三年（一四七一）または四年 所在不明（一部個人蔵、挿図2）
- B 山水十二景図巻断簡 無落款（伝宗丹筆）九州国立博物館蔵（挿図3）
- C 山水図巻 一枝希維筆 文明八年（一四七六）京都国立博物館蔵（挿図4）
- D 山水図巻 「雪舟」印 京都国立博物館蔵（挿図5）
- E 瀟湘八景図巻 無落款（芸阿弥筆か）文明十三年（一四八二）個人蔵<sup>(24)</sup>
- F 山水図巻 藝愛筆 文化庁蔵（挿図6）
- G 瀟湘八景図巻 郷目貞繁筆 享祿二年（一五二九）個人蔵<sup>(25)</sup>



挿図2 「雪舟」印 夏珪筆山水十二景図巻模本 部分

このうちFは、紙継ぎ箇所絵師の割印が捺されている。これは画卷（法帖形式だった痕跡がある）の分断と散逸を防ぐ目的で捺されたと考えられない。一般の鑑賞の妨げとなることを辞さないこの態度は、この画卷が本来は絵師だけが見る画本であることと、それが分断されて鑑賞画として流通することがあつたことを示しているだろう。Aについても、弟子に与えた画本であることは跋文から明白である（跋文の信用度に問題があることはさておくとして）。Aと図柄の多くを共有するBも画中、鑑賞の妨げとなりかねない墨書（場面題目）から推して、画本とみていいだろう。DもAとBからの翻案的なもので、粗雑な筆致はそれがやはり画本的なものであることを暗示している。Cは絵師の依頼により中国の文人が「夏珪」の名前の入った跋文を書いていることが注意され、最終的にはやはり絵師が画本として大事にしようとしたものだったことが推察できる。辛うじて夏珪様の範疇に収まるGについてはよくわからないが、やや粗雑な描写からはやはり画本ないし手控えのような性格が窺われる。

Eには本来一具のものかどうかは微妙だが、希世靈彦（一四〇三―八八）以下八僧の賛があり、縮小携帯版將軍邸障壁画の様相を呈している。瀟湘八景という画題から言っても、障子画賛の手控えという可能性があらう（次章参照）。

参考までに夏珪様ではないが、同時期の山水画卷で、図柄がある程度横に連続した作例を列記しておく。

唐土勝景図巻 雪舟筆 京都国立博物館蔵

傲高克恭山水図巻 雪舟筆 付与等悦 文明六年（一四七四） 山口県

立美術館蔵

挿図3 山水十二景図巻断簡 部分 九州国立博物館蔵

挿図4 一枝希維筆 山水図巻 部分 京都国立博物館蔵

挿図5 「雪舟」印 山水図巻 部分 京都国立博物館蔵

挿図6 藝愛筆 山水図巻 部分 文化庁蔵

玉潤様山水図巻 「備陽雪舟」落款 個人蔵

牧谿様瀟湘八景図巻 「真相」印 個人蔵

玉潤筆瀟湘八景図巻模本 雪村筆 正木美術館蔵本ほか数種

いずれもどちらかと言えば画本もしくは稿本ないし手控えである。むしろこれらを一括りにするのは危険である。しかしこうして集めてみると、遺品数自体が決して少なくないことに気付く。そして、寺社への奉納を前提とする縁起絵巻類とは違って、これらがどこかに奉納されたり誰かに献上されたりしたことはなく、どちらかと言えば絵師側の論理で大切にされるものだったということには注意しておく必要がある。そもそも卷子という形態は、取り扱いが面倒で、飾り付けにも向いていないので、献上品にはあまり適さない。逆に、所持者以外には非公開が原則の秘蔵の画本として、これほど適した形式はない。

そして山水長巻も、雪舟没後百年足らずの時期には雲谷軒伝来の画本として秘蔵されていた。それは事実である。

なぜ画本が秘蔵されるのかと言えば、こういう形でアーカイヴした由緒ある図柄をアレンジして、大規模には障壁画や屏風絵、小規模には掛絵や扇絵を描くことが漢画師の仕事だったからである。そこで画本の有無とその質は漢画師の生命線となり、就中由緒正しい夏珪様山水図の画本ほど漢画師に必要とされたものはなかったと言つていい。その証拠に、人々は將軍家の夏珪画を「国本」と呼び、それを典拠に絵を描く人を「国手」「国工」と呼んだ。<sup>(27)</sup>なぜそうなのかと言えば、夏珪様山水は將軍邸会所に不可欠の画題であり、それが描けて初めて將軍邸障壁画の作事に起用される可能性が出てくるからである。將軍家の夏珪画を直接見られた絵師はごく一握りだったろ

う。そのごく一握りのうち実際に將軍邸作事に関わったのはほんの数名にすぎない。その数名のうち一人か二人が弟子を抱えていたとして、その弟子たちは師から伝えられた「夏珪様」でもって世間に自己の存在をアピールし、<sup>(28)</sup>そうして得た仕事でもって食いつないでいくことになる。

#### 四、大内館の障子絵

山水長巻もこの夏珪様山水画巻の文脈に落とし込んでみるのが先決である。それを今まで誰も試みたことがない原因は山水長巻の物理的な大きさと完成度の高さにあるのだろうが、伝来と類品の指し示す方向性が一致していることは無視できない。仮に山水長巻も夏珪様画本であるとすれば、これだけで完結したものではないと考えるべきである。なぜなら手本を応用した本画の作成という仕事がかかっているはずだからだ。文明十八年十二月の款記を持つ（一応）山水長巻前後の大内家の主な動きを列記した年表を掲げる。<sup>(29)</sup>

〔大内氏関係年表〕

\* 文明十一年（一四七九）

四月十九日、三条公敦、周防国へ下向。（長興宿禰記）

九月二十九日、大内政弘、一条兼良の執奏により亡父教弘への従三位追贈を願い出るも、幕府の執奏でなければ勅許は出せないとの返答あり。（晴富宿禰記）

閏九月八日、大内家、従三位追贈の件を足利義政夫妻に依頼するも、先例がない（の  
で困難）との返答を得る。（晴富宿禰記）

十一月十三日、周防山口の氷上山興隆寺の再興本堂の上棟式。（棟札写）

\* 文明十二年（一四八〇）

六月、大内政弘、連教師宗祇を山口に招く。(筑紫道記)

\*文明十三年(一四八二)

(三月九日、宗湛、没する。(太宗禪師語録・蔭涼軒日録))

六月三十日、大内政弘、足利義政・義尚・富子・伊勢貞宗に太刀と計二万七千疋を献じる。(蜷川家文書)

七月十日、足利義政、大内政弘から送られた中国画十件三十二幅を見、うち一件三幅を留め置く。(親元日記)

九月三日、大内政弘、金剛般若経を刊行して、亡父教弘(十七回忌)の冥福を祈る。

(跋写)

\*文明十四年(一四八二)

五月二十七日、大内政弘邸での会合において、吉見信頼が陶弘護を刺殺。信頼はその場で内藤弘矩に斬られる。(陶弘護像賛)

\*文明十五年(一四八三)

六月十一日、猿楽師宝生大夫、大内館にあり。(大乘院寺社雜事記)

(六月二十七日、足利義政、東山山荘に移徙。常御所中の障子に狩野正信または芸阿弥に瀟湘八景を描かせ、その上に横川景三ら五山の諸老に書かせた賛詩を貼る。(補庵京華集))

七月二日、大内政弘、足利義政の東山山荘移徙を祝して太刀と三千疋を献じる。(蜷

川家文書)

九月十三日、大内政弘、朝鮮国に綿布を求める。(成宗実録)

\*文明十七年(一四八五)

六月八日、大内政弘、前年に焼失した周防阿弥陀寺の伽藍を復興する。(阿弥陀寺文書)

七月十六日、興隆寺の法界門建立。(勅額裏書)

八月一日、大内政弘、朝鮮国に大藏経を求める。(成宗実録)

八月、幕府、足利義尚右大将叙任式の費用として、大内政弘に三千疋を徴する。(蜷

川家文書)

(十一月二日、芸阿弥、没する。(蔭涼軒日録))

\*文明十八年(一四八六)

二月十三日、大内政弘、亀童丸(後の義興)とともに興隆寺奥の妙見社上宮から下宮への遷宮式に臨む。亀童丸は一日から上宮に参籠。(興隆寺文書)

四月下旬、東福寺前住了庵桂悟の周防山口下向決定。(蔭涼軒日録)

六月五日、足利義政の執奏により故大内教弘に従三位が追贈される。(長興宿欄記・相良武仁書札卷)

六月八日、了庵桂悟、周防へ出発。(蔭涼軒日録)

七月四日、三条西実隆、大内家より興隆寺勅額のことを相談される。(実隆公記)

七月十八日、大内政弘の寄進料で建てられた相国寺浴室が開室される。(蔭涼軒日録)

八月十日、周防山口の大内教弘旧邸にある築山霊神に従三位追贈が報告され、了庵桂悟が拈香説法する。(蕉軒日録) このころ、了庵桂悟、雪舟のために「天開図画楼記」をなすか。<sup>(30)</sup>

八月二十八日、氷上山興隆寺への勅額と同寺を勅願寺とする綸旨が整い、周防に下される。(実隆公記)

(九月三日、以後毎年、關雲寺にて大内教弘年忌―当年二十二回忌―あったか。)

九月四日、大内政弘、大内家歴代の年忌日とそれぞれ当日に参集すべき寺院を家臣に通達する。(大内家壁書)

十月二十七日、大内政弘、勅額に裏書をなす。(勅額裏書) 後土御門天皇の叡覧を経た「大内譜牒」が興隆寺の蔵に納められる。(譜牒奥書)

(十一月十五日、以後毎年、乗福寺塔頭正寿院にて大内弘世年忌―当年一〇七回忌―あったか。)

十二月某日、雪舟、山水長巻をなす。(同図落款)

(十二月二十二日、以後毎年、香積寺にて大内義弘年忌―当年八十七回忌―あったか。)

\*文明十九年(一四八七、七月二十日に長享と改元)

正月二十日、大内教弘への従三位追贈、白川忠富をもって改めて執奏される。(後

法興院政家記)

正月二十七日、大内政弘からの礼物が朝廷ならびに近衛政家、三条西実隆に届く。

(実隆公記・後法興院政家記)

二月三日、大内政弘、教弘への従三位追贈の御礼として足利義政に十万疋を献じる。(蔭涼軒日録)

二月十一日、大内政弘、興隆寺法界門に「氷上山」の勅額をはじめて懸ける。(拾塵和歌集)

三月二日、月翁周鏡、亀泉集證のもとへ「障子画一幅」と賛のための絹一枚を送付し、著賛を要請する。大内政弘が五山僧十七名に障子絵への着賛を依頼したもののうち。横川景三も作詩。(蔭涼軒日録・補庵京華新集)

三月五日、築山靈神に大明神号を下す宣旨が出される。(相良武仁書札卷)

(三月六日、以後毎年、乗福寺にて大内重弘年忌―当年一六八回忌―、永興寺にて大内弘幸年忌―当年一三六回忌―あったか。)

三月二十九日、了庵桂悟すでに帰洛する。(蔭涼軒日録)

四月三日、大内政弘、大明神号の宣旨を築山靈神に奉納し、内裏ほかへ礼状を認める。(拾塵和歌集・相良武仁書札卷)

五月二十九日、足利義政の逆修費に大内政弘からの謝礼十万疋、および大内家被官十名からの進上金十万疋を充てることになる。(蔭涼軒日録)

六月十六日、大内政弘、鉄牛を使として朝鮮国に大藏経を求める。(成宗実録ほか)

六月十三日、亀泉集證、大内政弘依頼の障子絵賛を書き上げる。(蔭涼軒日録)

九月十月、横川景三ら、政弘の息、彦明梵良の雪詩に和す。(蔭涼軒日録ほか)

十月十六日、大内政弘、妙心寺再興のため一万疋を奉加する。(妙心寺文書)

十一月十日、大内政弘、上洛準備を命じる。(大内家壁書)

十二月二十七日、大内政弘、従四位上に叙される。(歴名土代)

この年、大内政弘、希世靈彦に「村田楽図」への賛を請う。(村庵藁)

この年、景徐周麟、大内政弘に送る芦雁図扇面に題する。(翰林胡蘆集)

\*長享二年(一四八八)

足利義尚に拝謁する。(大内殿提書)

二月十三日、大内亀童丸、將軍足利義尚より「義興」の二字を拝領する。(蔭涼軒日録)

\*長享三年(一四八九、八月二十一日に延徳と改元)

正月二十九日、大内政弘から献上された三千疋で禁裏東方の牆壁が修築される。(御湯殿之上日記ほか)

三月末、連歌師宗祇、山口を再訪する。(山口抄)

七月十日、大内政弘、殿中における月次和歌会と連歌会の懷紙のことについて掟を定める。(大内殿提書)

十二月九日、大内政弘、家臣が濫りに邸内を縦覧することを禁じる。(大内家壁書)

この時期は足利義政の「院政」期にあたる。この当時、大内家の当主は政弘(一四四六―九五)、その嗣子が義興(一四七七―一五二九)である。大きくは先代教弘(一二四二―一六五)への従三位追贈(公卿の列に加わることを意味する)と、氷上山興隆寺の勅願寺化事業の二本が併走していることがわかる。雪舟が山水長巻を描いた文明十八年に両方が一区切りを迎えていることには美術史研究者もすでに注目していた。各地を転々としていた雪舟がこのころに山口へ戻ってきたことも了解していた。しかし稿者を含め、従来は制作にいたるまでにばかり気を取られて、その後になんとか注意していなかった。実はもう一本、しかも間違いなく漢画師に関係する大事業が走っていたのである。根拠となる史料の原文を掲げる。

○亀泉集證「蔭涼軒日録」文明十九年三月二日条<sup>(31)</sup>

……自月翁和尚障子画一幅并賛之絹来、自大内方請賛、十七員之一也云々、大山積雪山下有竹樹、々々間茆屋、々々間老人戴笠携杖、門外行歩也、……

○亀泉集證「蔭涼軒日録」文明十九年六月十三日条<sup>(32)</sup>

……大内画賛詩……書之遣之、……大内殿画賛詩云、

茅屋□連一径迴 満山積雪興佳哉

老翁傾笠去何往 想可前村有早載

……

蓋寓意也、

要約すれば、三月二日、月翁周鏡（一四二〇～一五〇〇）から亀泉集證（一四二四～九三）のところに「障子画一幅」と賛を書くための絹一枚が送られてきた。これは京都での出来事だが、当時周防山口にいた大内政弘が十七人に依頼したもののひとつであると言う。大きな山に雪が積もっていて、山の麓には竹林、竹林の間に茅葺き的小屋があり、笠を被って杖をついた老人が門外を歩いている、そういう絵であった。多忙につきすぐには対応できなかったらしく、三ヶ月余り後の六月十三日に亀泉の賛詩は完成した。

大内家からは月翁と亀泉を含めて十七名に作詩の依頼がいったはずなのだが、詳細はわからない。ただこの当時詩文の才で五山随一として知られた横川景三（一四二九～九三）がこの時に作った詩だけは彼の詩文集に記録されている。おそらく夏の景色に寄せられた賛である。

○横川景三「補庵京華新集」文明丁未<sup>(33)</sup>（十九年）

障子画賛 周防太守大内請

万魁涼風杖屨間、緑陰<sup>深</sup>濃処屋依山、祇今中国人安堵、海不揚波舟自閑、

これらの史料は『大日本史料 第八編二十一冊』（東京帝国大学史料編纂所、

一九四二年）に一項目が立てられたほど、昔から知られていたものである。しかも今や東京大学史料編纂所の「大日本史料総合データベース」で検索すれば即座に抽出できるから、今まで誰にも気付かなかったこと自体が不思議なくらいである。

もっともこれだけでは、ここで何が起こっているのかを理解できないだろう。念頭に置くべきなのは、將軍邸会所の一室に設える山水図障子に五山僧十二人に賛を書かせた色紙形を貼り付けるという慣例である。瀟湘八景図障子に五山僧八名に賛を書かせた色紙形を貼り付ける慣例も、これに準じるものとみている。わかる範囲で列举しておく<sup>(34)</sup>。

康永三年 足利尊氏鷹司殿「等持院屏風」（夢窓疎石ら十二僧賛）

永享八年 伏見院貞成邸会所瀟湘八景図障子（海門承朝ら八僧賛）

永享八年 足利義教室町殿会所山水図障子（竺雲等連ら十二僧賛、宝徳元年補作）

永享八年 足利義教室町殿会所山水図障子（大愚性智ら十二僧賛）

文安六年 足利義成（義政）烏丸殿会所山水図障子（瑞溪周鳳ら賛）

長祿二年 足利義政高倉殿（烏丸殿）瀟湘八景図障子（竺雲等連ら八僧賛）

長祿四年 足利義政室町殿泉殿十二間山水図障子（竺雲等連ら十二僧賛）

文明十五年 足利義政東山殿常御所瀟湘八景図障子（横川景三ら八僧賛）

文明十九年 大内政弘邸山水図等障子（横川景三ら最少十七僧賛）

ここに掲げただけでも、おそらく漢画山水というある意味トレンドの絵のついた障子に、色紙形賛というある意味古風なものを貼り付けるというあり方が、將軍邸会所という象徴的な場所に集中的に現れていることがわかる。



とくに足利義政は自ら建てたほぼすべての会所（ないし対面所）にこれを採用した。これを將軍家の慣例と認識したのは、ほかならぬ義政だったのである。文安六年（一四四九）には「画本」が賛者に配布され、長祿四年（一四六〇）には「賛詩之絵様」が十二名の賛者それぞれのもとに配布されたことがわかつている。<sup>(36)</sup>障子絵そのものは同時並行で現場付近で描かれるのであり、規格が大きい上に折りたたむわけにもいかなかったので、運搬が容易ではない。そこで下絵をもとに対象箇所を抜粋した縮小版が作られて賛者に配布されたのである。亀泉の「障子画一幅」という表記もこの前例をふまえると、どういふことなのかを理解することができる。

人数に違いがあるものの、<sup>(37)</sup>ここで大内家が將軍家と同じ手順を踏んでいることに注意されたい。この当時、將軍家の前例を踏むということは今からは想像できないほどに誉れ高いことで、それができることは大なり小なり將軍権力を代行しうる立場にあることの証であった。政弘の悲願だった教弘への従三位追贈は、前例がないという理由で一旦は頓挫したところを七年越しで実現させたのであって、それは大内家が三管領四職家（斯波・細川・畠山・赤松・一色・京極・山名）を凌ぐ家格として幕府と朝廷、要するに「国家」に認められたことを意味する。京都でのそういう評価にふさわしい大内家であるべく、政弘は周到に実績を重ねた。<sup>(38)</sup>しかしながら政弘自身は京都から距離をとり、無益な反感を買わぬよう、しかし期待感だけは増すよう、実に巧妙に立ち回っていると言ええる。その甲斐あって政弘自身も従四位上に叙せられ、嫡男亀童丸は九代將軍義尚（一四六五―八九）からとくに「義興」の二字を賜った。<sup>(40)</sup>こうしてほぼ十年をかけて一連の「佳例」が形成された。この当時、佳例は代々踏襲されるのが大前提だったのであり、これが恒例化すればするほど、上向きに修正されればされるほど、大内家の権威は高まる

という仕組みなのである。つまりここで大内家がやろうとしているのは、京都において善良な為政者としての信用を醸成することにはかならない。その信用は一代の武力だけで獲得できる性質のものでは決してなかった。政弘は歴史上の失敗例からそのことをよく承知していたのだろう。

まさにそういう時期にこの障子絵が作られているのだが、障子絵だけだったはずはない。また史料がこれしかないのだから、大内家が京都近辺に建物造っているのでもないだろう。また自己の領内だからと言って、何かの思いつきでいい加減なものを作ったはずもない。つまりここから判明するのは、大内政弘が周防山口の居館に將軍邸会所に倣った一室を設けたということなのである。大内領内の安寧を言祝ぐ横川景三の賛詩は、まことにそれにふさわしい。加えて文明十四年（一四八二）五月の刃傷沙汰で大内館の集会所（会所もしくは表座敷）は使い物にならなくなった可能性が高い。つまりこの時期に最低でもその部屋の調度を、もしかすると建物そのものを一新しなければならぬ物理的な理由もあった。館の整備はその後、長享三年（一四八九）に連歌師宗祇（一四二二―一五〇二）を再び迎えたころにはすでに一段落していたはずで、その年の十二月に家臣が館内を濫りに見物することが重ねて禁止されている。

#### ○「大内家壁書」（尊経閣文庫本）<sup>(41)</sup>

##### 殿中見物御禁制事

殿中見物仁之事、堅固御禁制之处、動知音之族以蜜々令許容、至常御座敷迎之条、以外之次第也、於自今以後者、雖為御庭、不可入見物者、縦雖出仕祇候之人、於外様者、不可見奥、若於背此旨者、可有殊御成敗之由、所被仰出也、仍壁書如件、

延徳元年十二月十九日

四〇

これによって知られるように、最終的に機密に属するものが出来上がったのであって、その館には立派な表座敷と奥座敷（常御座敷）、庭に面した会所があり、そのいずれかの一室（おそらく最大の部屋）にこの色紙形賛絵障子がはまっていたのである。

ちなみに、これ以外の部屋にも將軍邸に倣った絵障子がはまっていた可能性はある。たとえば、これとほぼ時を同じくして政弘が希世靈彦に著賛を依頼した「村田楽図」は、やはり將軍邸会所に必須だった梁楷様耕作障子<sup>(43)</sup>に倣ったものだったかもしれない。障子絵への賛かどうかは明瞭ではないが、もはや単なる偶然とは思われないので、史料を掲出しておく。

○希世靈彦「村庵藁中」<sup>(44)</sup>

村田楽図 筑紫大内求

初訝尋常傀儡棚、更聞擊鼓似雷声、満村父老青春楽、歌舜歌堯報太平、

暗に大内領内の太平を言祝ぐ詩趣は横川景三のものに通じる。これに関連して注意されるのは狩野探幽が雪舟筆と鑑定した「琴棋書画図屏風」（無落款、永青文庫蔵）の存在である。これは琴棋書画図でありながら、まるで耕織図のような農村風景であるところが特徴的で、しかも明らかに梁楷様で描かれている。このうちとくに琴の場面は、この画題に一般的な高士が琴を弾じる場面ではなく、民家の前でさまざまな楽器を奏でる人々と、その音曲にあわせて芸を披露する猿曳が描かれたものである（挿図7）。この猿曳を傀儡師にかえれば、希世の詩そのままの世界となる。この屏風絵が雪舟真筆か

挿図8 雪舟筆 仿梁楷黄初平図 京都国立博物館蔵 挿図7 琴棋書画図屏風 右隻部分 永青文庫蔵

どうかは議論が分かれるとして、雪舟の「仿梁楷黄初平図」(京都国立博物館蔵、挿図8)と比較するならば、ほぼ忠実に「雪舟の梁楷様」で描かれているとは言いうる。となるとこの屏風自体、雪舟の大内館障子絵から何らかの形で派生したものの可能性が出てくる。仮にそうだとするのなら、大内家はこの部屋のために希世のほか、三名に著賛を依頼することになっただろう。夏珪様山水への著賛は十二名が伝統的な定数なので、亀泉の記した十七という数字には、この琴棋書画の一室と、さらに別な部屋の分も含まれていたかもしれない。

ともあれ、大内家が將軍家の流儀を熟知する京都五山の老僧たちに絵を見せたということは、それだけ絵の内容に自信があったということだ。したがって大内家が絵についての基本的な知識と故実、そして手本となる中国画の収集に努めなかったはずはない。この場合、絵が四季の山水図だったことは間違いなく、筆様は夏珪様だった可能性が高い。<sup>(45)</sup> 賛は月翁周鏡・横川景三から亀泉集證にいたるまで、京都五山の歴々に依頼したのだから、まさに將軍家並みである。<sup>(46)</sup> そうなると政弘は絵師の選定にもこだわったと考えなければならぬ。純粹に絵の良し悪しを判断できる人は(今でも昔でも)そう多くはなかったはずで、ましてや漢画山水となると意味が抽象的で巧拙の判断も難しくなるから、それを描く絵師を一般が評価する際には、腕前よりむしろ経歴が重視されただろう。

ここで雪舟が周文の直弟子であるということが重要になってくる。周文は足利義政の実父にあたる足利義教直属の漢画師である。そして義政が現実に踏襲できたのは義教が室町殿に建てた三棟の会所であった。つまり義教の会所に周文が何をどう描いたのかは、この当時故実として絶対に踏まえらるべきことだったのであり、しかしながら、京都を中心とする大規模かつ長期

にわたる武力衝突によってそれを伝えるモノと人は激減してしまった。そこへ文明十三年(一四八一)には宗湛が、同十七年(一四八五)には芸阿弥が没してしまったので、京都ですら周文弟子というだけでも十分に希少価値があった。<sup>(47)</sup> しかも雪舟は、ほとんど偶然とはいえ、<sup>(48)</sup> 明国で絵を実際に学んできたという特別な経歴を持つ。そのことも付加価値として作用しただろう。この時期に雪舟が山口にいたことは庵桂悟(一四二五―一五一四)の「天開図画樓記」と山水長巻によってほぼ確実なので、この障子絵の絵師は雪舟と断定して差し支えない。漢画師としての雪舟の実態を示す文字史料はここにあったのである。

さて、山口の大内政弘邸が雪舟の障子絵で飾られていてそれが文明十九年頃に描かれた事実を確認できたことにより、山水長巻の位置はおのずと定まる。山水長巻を描いたまさにその時、雪舟は大内館障子絵の構想・制作中であって、政弘自身が雪舟の画房を訪問して相談を重ねているくらいなので、<sup>(49)</sup> 雪舟の手元に大内家から(紙などの材料に加えて)夏珪画の情報が種々寄せられていたことは間違いない。それと、周文弟子にして渡明絵師である雪舟自身が経験上蓄えていた情報(たとえば先述の夏珪様画巻AとD)を総合して新たに作られた、雲谷軒什物としての夏珪様山水の画本が山水長巻だったのである。そう考えれば、その後の伝世状況にも何ら矛盾するところがない。

山水長巻は後に足利義昭(一五三七―九七)を庇護することになる毛利家としては是非とも大内家から継承すべき種類の情報だったのであり、文禄二年(一五九三)に毛利輝元(一五五三―一六二五)が原直治(雲谷等顔、一五四七―一六一八)にこれを与えたのは、それが雲谷軒主に持たせてこそ有用な情報であることを毛利輝元が承知していたからなのだ。さらに雪舟が夏珪様山水画巻に四季を持ち込んだ理由も、雪舟がそこに中国の実景を想起させる

モチーフを描き添えた理由も、こう考えることで明確となる。四季はその画題になければならなかったのであり、実景的要素は中国の風物を実見してきた絵師としてとくに描き込むことを期待されたのである。

仮に了庵桂悟の「天開図画楼記」が山水長巻の冒頭、稿者が憶測した雪舟自序の前に並んでいれば、体裁としてはより完全である<sup>(50)</sup>。いや、夏ごろに先行して書かれた「天開図画楼記」を年末に改めて雪舟が筆写し、それを承けての「筆受」なのではなからうか。「天開図画楼記」原文の成立にあわせ、文明十九年の早い時期にできたものに文明十八年末の年銘を記すということもありうる。やがて訪れた大内家滅亡という危機に際して、何であつたにせよ工房と大内家との因縁を証明したはずの巻頭言は切除され、署名だけが(最低でも模造されて)絵の落款のような位置に挿入されたのではないか。

ともあれこの画本があることによって、次回以降に会所が更新ないし新築される時に工房の絵師が代替わりしていたとしても、理論上、今回と同等の仕事が可能となる。そしてこの当時、全体として大内政弘がその場限りではなく、後々のことまでを考えて行動していることは明らかである。この場合も雪舟がふと思いついたと言うより、大内政弘が雪舟にそうさせたと言う方が事実に近いだろう。よって山水長巻も大枠で大内政弘からの特注品だったと言うことができる。それがどこまで將軍家と周文の流儀を伝えているのか、どこからが雪舟の流儀なのかについては別途検討を要するが、今や將軍家でもこうは行くまいと、大内政弘は鼻高々だったろう。そんな政弘からの高評価のもと、雪舟は喜々としてそして精一杯、絵を描いたように推察する。山水長巻のサイズの大きさと、画本と呼ぶには惜しいほどに充実した表現は、そこに起因しているものと考ええる。

## おわりに

残念ながら、亀泉集證が文字で記録した図柄に相当しそうな場面は山水長巻にはない。ただ「秋冬山水図」(東京国立博物館蔵)の冬景(挿図9)や「等楊」印の「山水図屏風」(奈良県立美術館蔵)などにより、雪舟のレパートリーにその手の雪景山水があつたことは容易に想像でき、山水長巻の部分を組み合わせればおおむねそれは再現できる。そもそも画本とは、そうやって使うものなのである。なお、雪舟の冬景画には大きな傘を差して歩く人物は頻出するが、笠を被って杖をつく老人となると、「秋冬山水図」の冬景くらいしかない。亀泉が見せられた「障子画一幅」は、画題的にも形状的にもこれに近いものではなかったかと思われ、そういう理解は「秋冬山水図」そのものの解釈にも大きく影響しないではおかしい<sup>(51)</sup>。

ところで、稿者は先に「玉潤様山水図」(破墨山水図、東京国立博物館蔵)も画本にすぎないという見解を示した<sup>(52)</sup>。過去と現在をアーカイヴした画本には漢画師の未来がかかつていたのだから、にすぎない、という言い方は甚だ失礼なのだが、今現在の感覚で言えばこれらは芸術作品の一手手前に位置する。しかしそれが芸術なのかどうかという議論には意味がない。そもそもこの時代に「芸術」など存在しなかったからだ。むしろ、なぜ雪舟がそういう絵ばかりを描いていたのかということが問題となる。そしてそれはひとり雪舟に限ったことではない。そこに「漢画師」という存在と、彼らの属した制度、そしてそこで生産された絵を現代のわれわれが歴史的に理解し再評価するための、最良の手がかりがあるはずである。

さて、雪舟の代表作であつたはずの大内館の障子絵が失われてしまった以上、山水長巻は画本とはいえその兄弟分として、ひいては室町文化の典型

として極めて重要であると言えることができる。ここによりやく、国宝・雪舟の代表作」という現在の評価に歴史的な裏付けを得ることができた。しかも幸いなことに、この評価は少なくとも歴史的背景を持った「文化財」を肯定的に捉える傾向にある現代日本社会には通用しうである。ただし、ひとたび社会によって室町將軍文化に悪のレッテルが貼られた場合には、山水長巻の価値基盤は失われる。今でも隠然たる影響力を持っている皇国史観において、天皇親政を阻止した足利將軍家は悪であり、それが京都を制圧した室町時代は暗黒の時代であり、その異国趣味文化は邪道であった。ならば日本有数の芸術家であるはずの雪舟とその代表作をそこに位置づけること自体が、長い間タブーだったと言わなければならない。それは漢画師全体にかかわる問題なので、方便として「室町水墨画」というジャンルと「東洋芸術の真髄たる水墨画の日本化とその完成者としての雪舟」という筋書きが近代の学によって創作されたとさえ言うてみたくなる（禪、能、茶、庭などでも同じような理屈が通行してはいまいか）。ともあれ山水長巻の価値を後世に伝えていく

挿図9 雪舟筆 秋冬山水図のうち冬景 東京国立博物館蔵

あたっては、そういう一面的な「国史」と歪んだ「日本美術史」がつい最近まで常識として通行していて、その代わりになるものがまだ構築されていないということをあえて付言しておく必要がある。

「漢画師」という実情に即した骨格を認識した今、近代の学において芸術家としてしか扱われてこなかった雪舟とその作品については認識を改めるべきことが数多くある。今後の課題としたい。

#### 註

- (1) 拙稿「流行する雪舟」(『歴博』一三二号、二〇〇五年九月) および同「雪舟というオリジナルな存在―作家論の功罪―」(『東京文化財研究所編』『オリジナル』の行方―文化財を伝えること―) 平凡社、二〇一〇年) を参照。
- (2) 島尾新「雪舟等楊の研究(一)―雪舟のイメージ戦略―」(『美術研究』三五一号、一九九二年一月) を嚆矢とする。
- (3) つまり中国画と漢画は対等ではない。漢画はあくまでも日本流儀の中国風の絵なのであり、江戸時代になるとそこに唐絵(沈南蘋から派生した長崎派による絵)と南画(文人画)が入ってくるので、旧来の漢画と中国画との関係性はより曖昧になる。
- (4) これについては以下の拙稿を参照されたい。「雪舟四代孫雲谷等益」(『雲谷等益―寛永期の雪舟流―』展図録、山口県立美術館、二〇〇一年)、「自牧宗湛(上・中・下)」(『美術研究』三九三―三九五号、二〇〇八年一・三・八月)、「聚光院の成立時期についての一仮説―障壁画作期議論の前提として―」(『美術研究』三九六号、二〇〇八年十一月)、「雲谷等顔筆「梅に鴉図」考―名嶋城御成書院から福岡城対面所へ―」(『美術研究』四〇〇号、二〇一〇年三月)。
- (5) にもかかわらず、なぜ絵であることにこだわったのか、つまりパターンを固定したり図案文様化したりして、絵師の個性や能力に依存せずに正確に伝承できる世界を作らなかったのかは、きわめて興味深い問題である。
- (6) なお、狩野永徳の前に土佐光茂(一四九六?―?) がいて、足利義晴代末から義輝代、義昭代初頭まで、御用絵師的な立場にいた。光茂は例外的にやまと絵師であるが、彼は歴代土佐派絵師の中でも極端に漢画風な技法を使う。將軍家に仕える立場がそうさせたのではなかろうか。
- (7) 狩野永納『本朝画印』(一六九三年刊)の狩野探幽の項目。



- (8) 雪舟は生粋の職業画家ではなく、禪僧ではないかという批判があるだろう。しかしそもそも禪宗はこの当時、室町幕府の官制宗教であって、禪僧は否応なく半公務員的な存在であった。また雪舟が山口のどの禪寺にも属した形跡がなく、しかしながら独立の画房を有し、そこで生計を立てていたからには、領主である大内家が何らかの形で土地建物を提供し、定期的に生活費を援助していたと考えざるをえない。雪舟に絵を描くという特技がなければこの状況は生じていないはずなので、雪舟が職業画家か否かという議論はナンセンスである。雪舟が「専門画家」ではないという「常識」は、狩野永納『本朝画史』の狩野正信伝に語られた逸話に根拠をもっている。だが、この逸話自体がフィクションであり、「専門画家」という概念も『本朝画史』特有のレトリックであるということに十分注意すべきである。
- (9) 拙稿「西湖の花と鳥―京博本伝雪舟筆四季花鳥図屏風について―」(『美術史』一四三冊、一九九七年十月)および同「雪舟系花鳥図屏風の研究―一仮説として―」(『天開圖畫』五号、二〇〇五年)を参照。
- (10) 拙稿「雪舟筆山水長巻の移動―「名品」の価値形成―」(『モノ・宝物・美術品・文化財の移動に関する研究―価値観の変容と社会―』科学研究費補助金研究成果報告書、研究代表者＝中野照男、二〇〇六年)参照。
- (11) 拙稿「雪舟入明補遺―シンポジウム報告と「破墨山水図」のこと―」(『天開圖畫』六号、二〇〇六年)を参照。
- (12) 「住吉社法楽百首和歌短冊」(住吉神社蔵)付属の三条西実隆(一四五五―一五三七)序文。これは明応四年(一四九五)に連歌師宗祇が連歌集『新撰宛玖波集』を編集し終えた記念に、明応五年(一四九六)閏二月に後土御門天皇(一四四二―一五〇〇)以下三十名の歌人が計百首の和歌を詠んで短冊に記し、実隆が明応四年十二月付の序文を書き添え、明応五年三月に長門国の住吉神社に奉納されたものである。どこにも明記されていないが、連歌集の発願者であり長門国の領主でもあり、そしてこの明応四年九月に没した大内政弘の冥福を祈る意味は確かにあっただろう。しかし、実隆序文には「于時明応乙卯嘉平中旬記之」とあり、「中旬」とある以上、これは明らかに特定の日ではなく、十二月の異名として「嘉平」の語を使っていると言わざるをえない。つまり「臘中旬」と書いているのと同義であり、「臘」に臘祭、先祖百神祀、ひいてはそれを行う月の意味があることと何ら変わらない。
- (13) 以上、落款の体裁に対する判断は『日本絵画史年記資料集成 十五世紀』(中央公論美術出版、二〇一一年)の編集作業に根拠をもつ。
- (14) 畑靖紀「作品解説」(山口県立美術館・雪舟研究会編『雪舟等楊―「雪舟への旅」展研究図録』中央公論美術出版、二〇〇六年)に最近の動向がまとめられている。
- (15) 修理前の実測値に基づく。
- (16) 近年の修理の際、料紙が竹紙であることがわかった(ただし第十七紙については不詳)。竹紙は製法が特殊で、日本においては古来中国からの輸入に頼っているという。そこにひと解釈が生じそうであるが(たとえば「雪舟の『四季山水図巻』「竹紙」使用/毛利博物館」『中国新聞』二〇〇四年五月二十一日付朝刊を参照)、ごく最近「仿李唐牧牛図」(山口県立美術館蔵)の修理が終わり、やはり用紙が竹紙であることが判明した(山口県立美術館からの情報提供による)。この团扇形仿古シリーズはどう考えても独立した「作品」ではなく、画本、見本帳のようなものである。そこに竹紙が使われているということは、高級輸入竹紙だから資産家からの特注品という、一見もっともらしい憶測を打ち砕くに十分である。基本的には修理時にサンプリングをして得られた結果をまんべんなく集積してから分析を加えないと、この手の議論に結論を得ることはできない。
- (17) 狩野古信(一六九六―一七三二)による模写(享保十年、一七二五、東京国立博物館蔵)では、絵が終わってしばらく余白があつて、落款が書かれている。その後もしばらく余白で、途中下方に意味不明な墨線が這っていて、古信の識語が続く。原本の第十五紙の終わる位置から古信の識語の開始位置まで、おおむね原本の一紙分に相当しそうな長さである。したがって一七二五年の時点でこの状態だった可能性はある(影山純夫『山水長巻』の伝来と模本、そして長巻へ)『天開圖畫』二号、二〇〇〇年、および『模写・模造と日本美術―うつす・まなぶつたえる―』展図録、東京国立博物館、二〇〇五年、作品番号二を参照)。しかしそうだとすると、落款の後の切り詰めはともかく、落款の前の数センチをなぜ詰めたのか説明がつかない。よって、やはり現状に近い状態を写したものと考える。
- (18) その指摘がなかったわけではない。瀬木慎一「雪舟の『山水長巻』は二本あった」(『芸術新潮』二二七号、一九六八年十一月)を参照。そういう問題をほらんだ落款を基準とすることにはより慎重であるべきだろう。
- (19) 畑靖紀「山水長巻研究―その(かたち)と(意味)をめぐる―」(『天開圖畫』二号、二〇〇〇年)を参照。
- (20) 山岡山泉については拙稿「資料紹介 山岡山泉写雪舟筆山水長巻・山水小巻」(『山口県立美術館研究紀要』三号、二〇〇一年)を参照のこと。
- (21) 山水長巻が大内家の宝蔵にあったという推測には、これといった根拠がない。たとえば「原治兵衛直儀家譜録」(一七四一年提出、山口県文書館蔵、毛利家文庫二三譜録は73)の雲谷等瑯の項目にみえる「山口大内義隆公之宝蔵二有之由」の記述は、伝承としては比較的新しい部類に属するので、そのまま信用することはできない。



(22) 島尾新「図版解説 二つの夏珪様山水図巻」(『美術研究』三六七号、一九九七年三月)を参照。

(23) 島尾註22前掲図版解説を参照。

(24) 中村溪男「八僧賛のある瀟湘八景図巻」(『古美術』六十号、一九八一年十月)、『水墨画の至宝』展図録(岡山県立美術館、一九九三年)作品番号五十九を参照。希世靈彦、月翁周鏡、蘭坡景藍、横川景三、正宗龍統、季弘大叔、竺文梵巒、桃源瑞仙の賛詩が絵とは別紙に書かれて一巻に合装される。このうち希世の詩が「村庵藁中」に、横川の詩が「補庵京華統集」に「典厩源公(細川政国)請」として収載され、ともに文明十三年の詩作と判断できる。その時の原本かどうかは検討を要するが、極めて興味深い作例である。

(25) 渡邊明義『瀟湘八景図』(日本の美術一二四号、至文堂、一九七六年九月)を参照。

(26) 鈴木廣之「瀟湘八景の受容と再生産—十五世紀を中心とした絵画の場合—」(『美術研究』三五八号、一九九三年十二月)を参照。

(27) 島尾新「水墨画—能阿弥から狩野派へ」(至文堂日本の美術三三八号、一九九四年七月)、山下裕二「夏珪と室町水墨画」(『室町絵画の残像』中央公論美術出版、二〇〇〇年)などを参照。

(28) たとえば宗湛実子の月船がそうである。註4前掲拙稿「自牧宗湛(中・下)」を参照。

(29) 当面の作業として、『大日本史料』シリーズ(東京大学史料編纂所編)のほかに『山口県文化史年表』(増補改訂版、山口県、一九六八)、『大内文化研究要覧』(大内文化探訪会、一九九八年増補改訂版)、山田貴司・高橋研一『史料紹介』宮内庁書陵部蔵「相良武仁書札巻」の紹介と翻刻(『山口県史研究』十八号、二〇一〇年)を参照した。ただし、この間に発せられた法令の大半と、和歌・連歌関係の事績のほとんどは略した。

(30) 了庵の「天開図画樓記」自体に年銘はない。文中に「避暑納涼」等の語句が見え、文明十八年夏から翌年春にかけて了庵が山口に滞在していることから、この時期のものとして推定されているにすぎないが、稿者もその可能性は高いと判断する。文中の「雲谷菌垂者稀」の「者稀」を「古稀」の誤写と考えると、「雲谷の菌、古稀に垂んとす」と読むことになり、厳密には雪舟が間もなく数えて七十歳を迎える長享二年(一四八八)末がふさわしいということになるが、「雲谷の菌、垂する者、稀なり」とそのまま読むことも可能である。

(31) 竹内理三編『増補続史料大成 第二十二巻 蔭涼軒日録 二』(臨川書店、一九七八年)四四三頁

(32) 註31前掲『蔭涼軒日録 二』五〇三～五〇四頁

(33) 玉村竹二編『五山文学新集 一』(東京大学出版会、一九六七年)六九七頁

(34) 詳しくは拙稿「足利將軍邸の障子画賛」(『文学』十二巻五号、二〇一一年九月)を参照されたい。

(35) 瑞溪周鳳「臥雲日軒録跋尤」文安六年七月十一日条による。

(36) 季瓊真葉「蔭涼軒日録」長祿四年十二月十二日条による。

(37) なお、当時の五山僧の最長老格だった月翁が差配をして、横川と亀泉が賛をしたとなると、在京中のめばしい五山詩僧のほとんどに声がかかったはずである。景徐周麟「翰林胡蘆集」記載の「題便面芦雁 有人持送大内」詩もこれと無関係ではあるまい(朝倉尚「景徐周麟の文筆活動—文明十九年—長享元年(3)—」『地域文化研究』十七号、一九九一年を参照)。このうち了庵については、その山口滞在中にすでに着賛の依頼がなされたかもしれないので、十七名には含まれない可能性がある。そこに山口在住の以参周省や政弘息の彦明梵良ら血縁僧を含めて二十というのが総人数だったのではなからうか。

(38) 付言しておけば、「大内譜牒」は興隆寺勅願寺化の手続きのために朝廷に提出されたものである。これを提出したということは、政弘がこのころ一般的だった簡単な繪旨ではなく、より古式ゆかしい太政官符ないし官宣旨を欲していたことを意味するのかもしれない。それが果たせなかったので、繪旨とともに譜牒を同寺の蔵に納めることにしたのではなからうか。そうだとすると、この件に関しても大内家の故実調査は徹底していたことになる。太政官符・官宣旨については本郷恵子「講談社選書メチエ四六八 選書日本中世史三 將軍権力の発見」(講談社、二〇一〇年)を参照。

(39) この当時、斯波義寛、畠山政長と山名政豊は三管領四職家の当主として一般的な従四位下、細川政元はまだ従五位下だったから、政弘は頭ひとつ抜けたことになる。

(40) 義尚の下の一文字を拝領し、大内家の通字とあわせて「尚弘」となるのが通常である。義興がここで足利將軍家の「義」の通字を拝領していることはその一段上の扱いである。このように義政親子の政弘親子への期待は並々ならぬものがあつた。

(41) 東京大学史料編纂所編『大日本史料 第八編二十九冊』(東京大学出版会、一九七四年)二九七頁

(42) 小島道裕編『史跡で読む日本の歴史七 戦国の時代』(吉川弘文館、二〇〇九年)参照。もちろん、初期の東山殿のように「常御座敷」一棟で寝殿・常御所・会所のすべてを兼用していた可能性はある。

(43) 記録上、足利義教室町殿新造会所耕作の間、足利義政小川殿主殿蚕の間、足利義政東山殿常御所耕作の間の三例が知られる。

(44) 玉村竹二編『五山文学新集 二』(東京大学出版会、一九六八年)三四〇頁。詩の記載順から文明十九年(長享元)ころのものとわかる。

(45) 大まかに言って將軍邸障子の山水図の筆様には夏珪様、玉澗様、牧谿様の三種があったとみられ、四季山水については夏珪様が基軸だったとおぼしい。ちなみに東山殿常御所瀟湘八景図障子は、他の部屋に牧谿様と玉澗様が使用されているので、夏珪様とみてほぼ間違いのないと思われる。

(46) もっともその時点で小川殿にも東山殿にも四季山水を設えるだけの規模の部屋はなかったから、実態としては將軍家を凌いでいる。また紙ではなく絹に着賛させた点でも將軍家の上を行っていると言いうことができるかもしれない。

(47) 大内教弘がそれに早くから目を付けて雪舟を京都から引き抜いたのだとすれば、大内家の執念たるやすさまじいものがあるが、雪舟がいつ何のために山口に移住したかの詳細についてはよくわかっていない。なお、雪舟が山口で「雪舟」を称し始めた時期については、福島恒徳「新出の長祿元年「雪舟」二字説」について、『天開圖畫』七号、二〇〇九年)を参照。

(48) 拙稿「雪舟入明―ひとりの画僧におこった特殊な事件―」(『美術研究』三八一号、二〇〇四年三月)を参照。

(49) 了庵桂悟「天開図画樓記」に「由是賢太守、時時周旋于此、逍搖於此」とある。

(50) なお、雪舟に先行して「天開図画」を称した「亭」があったことが惟忠通恕(？一四二九)「雲壑猿吟」の記載から知られる。それが誰の亭名だったのかは不明だが、これ以外にも「天開図画」の語彙は五山僧の詩文集に散見する。雪舟の大部分における画房も同名で呼ばれているので、この「天開図画樓」という名付けそのものにも日本国内における何らかの伝統(たとえば如拙ないし周文の將軍邸障壁画制作工房名)がある可能性がある。

(51) 秋景の左右と冬景の右に直接つながる図柄があったということになり、落款が冬景の左端にしかないことと、冬景の一見特異な構図は、そう考えれば自然に納得できる。細部の曖昧さも略図と考えればいい。またこの手の作事がそう度々あるものではないことを考えると、「秋冬山水図」が文明十九年のものそのものである可能性も一考に値する。その場合、亀泉が見た幅には雪の積もった大きな山があったのだから、「秋冬山水図」冬景の右側に連なる場面だったかもしれない。なおこれと関連して、「秋冬山水図」が本来、いろいろな画題をさまざまな筆法で描きわけた押絵貼屏風の一部分だったという可能性が取り沙汰されていることは注意される。これについては救仁郷秀明「作品解説」(註14前掲『雪舟等楊―「雪舟への旅」展研究図録』および、荏開津通彦「明代の倣古と雪舟」(『天開圖畫』八号、二〇一〇年)

を参照。

(52) 註1前掲拙稿「雪舟というオリジナルな存在」を参照。

挿図出典一覧

挿図1 「雪舟への旅」展図録(山口県立美術館、二〇〇六年)

挿図2 註22掲出島尾図版解説

挿図3・6 「室町將軍家の至宝を探る」展図録(徳川美術館、二〇〇八年)

挿図4 「大内文化の遺宝展」図録(山口県立美術館、一九八九年)

挿図5・7・9 東京国立博物館・京都国立博物館編「没後五〇〇年特別展雪舟」展図録(毎日新聞社、二〇一二年)

(わただみのる・企画情報部広領域研究室長)