

# 「破墨山水図」と宗淵

相澤 正彦

はじめに

- 一、着賛状況に関する研究
- 二、「破墨山水図」賛者の文芸サロン
- 三、祥啓と宗淵
- 四、「破墨山水図」と鎌倉  
おわりに

はじめに

「破墨山水図」（東京国立博物館、挿図1—a）は、明応四年（一四九五）、雪舟が作画修行を終えた弟子宗淵の帰還に際し餞として与えたもので、画面上部に六人の五山高僧の賛（挿図1—b）、その下に雪舟の自序があり、最下に雪舟の潑墨山水が描かれる<sup>(1)</sup>。

これまでの研究は、ほとんどの場合、雪舟の側からなされているのが現状であり、これと比較すると、宗淵の立場に即した言及はいたって少ない。一体、本来の授与者である宗淵の意図はどこまでこの絵に込められているのだろうか。本稿では特に宗淵上洛当時の「破墨山水図」着賛の状況に焦点をあて、宗淵から見た「破墨山水図」の持つ意味について再考してみたい。そのことはひいては師雪舟の意図をくみ取ることにもなるだろう。

「破墨山水図」と宗淵

## 一、着賛状況に関する研究

これまでの宗淵研究は意外なほどに少ないのだが、中でも宗淵の事跡・作品を詳細に追ったものとして福島恒徳氏の「如水宗淵研究序説」<sup>(2)</sup>がまず第一に挙げられる。これには「破墨山水図」の京都での着賛について詳述されているので、以下、氏の所説を主に引用しながらまとめておきたい。

まず着賛の状況である。

これらの題詩は一般に宗淵自身が六人の禅僧たちを訪ねて著賛を請うたものと漠然と考えられている。そのことの確証はないが、内容からみて雪舟自叙と同様に宗淵自身の立ちあいのもとか、あるいはそれに近い状態で仲介者によって持ち回られた場合を想定することはできる。

とされ、その理由として

宗淵が雪舟から『破墨山水図』を付与されたことの意義が筆法の伝授の表明にあることを、おそらく六人のすべてがよく了解しているからであ

る。

と、言われる。

氏の所説どおり、六僧の賛文の内容は、宗淵が雪舟から画の嗣法を受けたことに力点が置かれており、宗淵が近くにいたためか、その立場をよく理解し、顕彰にこれつとめていられる。もともと、近年、島尾新氏によって、この絵は宗淵の顕彰のみにとどまらず、雪舟自身の中央への自己アッピールの意図も込められており、宗淵はむしろそのメッセンジャー的な役割も果たしたとする、雪舟側に振り子を戻した推測もなされている<sup>(4)</sup>。

とまれ、ここで問題としたいのは、宗淵はこの六僧をどのような基準で選んだかということだ。六僧とは月翁周鏡、蘭坡景菴、天隱龍澤、正宗龍統、了庵桂悟、景徐周麟である。彼らは当時の京都五山の中心的メンバーであるのみならず、詩文僧としても名だたる人たちであった。これ以上の人選は望むべくもないと言って良い。言い換えれば、誰でもが簡単に依頼できるようなメンバーでは決していない、ということだ。このことについて、福島氏も次のような疑問を呈されている。

一般論として禅僧として無名に近い宗淵が彼ら五山屈指の高僧たちを気軽に訪れて題詩を依頼することは難しいと考えられるので、おそらく誰か有力者を仲介した可能性が高いであろう。それが誰かは現存する史料から特定できないが、一つの可能性として蘭坡景菴および了庵桂悟が有力であろうか。

とし、その理由は、蘭坡の場合は、宗淵が懇切な詩作の指導を受けたという

事実（『翰林葫蘆集』）があり、了庵の場合は山口における雪舟との旧交や当地の禅林社会との深い関係から導き出されるもので、ひいては雪舟自らの紹介もあり得たことを示唆されている。

一方で宗淵がこれら六僧の着賛を得ていく状況を具体的に考究しようとする試みも星山晋也氏によって行なわれている<sup>(5)</sup>。

氏は当時の六僧の境遇を顧みる。すなわち月翁周鏡は相国寺鹿苑院塔主、蘭坡、天隱、了庵らは既に南禅寺の住持をつとめ終えており、この年、蘭坡は等持院住持、天隱は建仁寺二二八世、了庵は東福寺に九住をつとめていた。正宗は建仁寺二二七世を引退し同寺靈源院におり、景徐は月翁の弟子でその跡を襲って相国寺住持にあつたとする（表1参照）。これを前提として宗淵の着賛依頼の足跡を追う。以下要約すると、宗淵はまず最初に相国寺の月翁の題詩を得た後、月翁の助言を得て等持院の蘭坡をたずねる。次いで建仁寺にあつた天隱と正宗に会い、さらに東福寺住持の了庵桂悟の詩を得て、再び相国寺に戻る。そこで月翁に諸老の題詩を見せた後に、月翁の弟子である景徐が詩を題した、とされたのである。

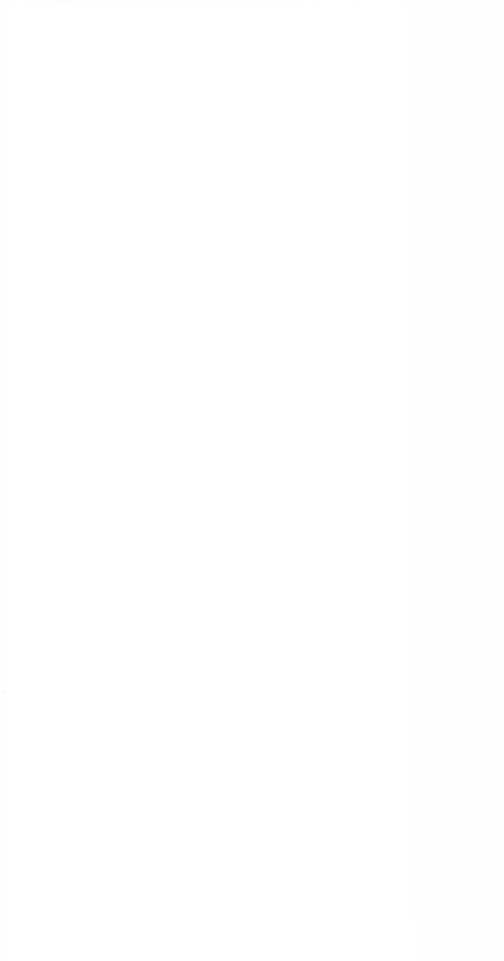
これは当時の五山の主流をなし最終的には相国寺住持へとというトップコースを形成した夢窓派の月翁、蘭坡、景徐の三人を中核にすえた見方と言えよう。

このように宗淵が、京都の五山僧の間を巡り賛を求めたという推測は、その蓋然性ゆえに自明なことがらとして受け入れられ、近年の雪舟研究にまで受け継がれることになる。

つまるところ上洛した宗淵が五山高僧を巡ったということは「漠然と考えられている」（福島氏の最初の引用）だけなのであり、賛者選定、その仲介者



挿図 1—b 同 着賛部分



挿図 2—a 錢塘觀潮図 伝夏明遠筆  
根津美術館

挿図 1—a 破墨山水図 雪舟筆  
東京国立博物館

の問題は据え置かれたままになっているのである。

## 二、「破墨山水図」賛者の文芸サロン

### A 「钱塘観潮図」と『北斗集』

本節ではこの時期の賛者六人の動向をほかにも見てみたい。

実は、「破墨山水図」と同じ明応四年に、もう一点、この六人が揃って着賛している作品が存在しているのである。

根津美術館の「钱塘観潮図」(挿図2-a)である。

実際の賛者は七人で、建仁寺の桂林徳昌が新たに加わっているのだが、ほかは「破墨山水図」の賛者と同人である(表1参照)。本図自体は中国元代の作で界画の名手と言われた夏明遠に仮託されているものである。界画風に描かれた楼閣の下、钱塘江に潮流が逆流してくる光景を団扇形に細かに描き、それを一枚の細長い紙の下部に添付し、上部の空白に七僧の着賛が書される(挿図2-b)。賛文の内容は、一様に钱塘江に押し寄せる潮流のすさまじさに言及するのみである。

「钱塘観潮図」と「破墨山水図」、この年どちらが先に着賛されたかは未詳であるものの、その着賛者が同人であることについて、これまで全く言及がなかったことも不思議と言えば不思議である。その理由は「钱塘観潮図」が七人の着賛となっていることや、賛文中にはつきりとした年記がないこと、作品の形態や画風があまりにも異なっている点などにあったのだろう。

とまれ、ここで「钱塘観潮図」を持ち出したのは、制作が同時という理由だけではない。ことさらに注意を喚起したいのは、「破墨山水図」と重複する六人の並び順である。

「钱塘観潮図」の賛も上段右から左、そして下段へと月翁、蘭坡、天隠、

正宗、了庵、桂林、景徐の順、すなわち「破墨山水図」と全く同じ配列ではないか。

雪舟にも宗淵にも何の関係もない「钱塘観潮図」において、なぜこの六人は「破墨山水図」と同じ並び順で着賛するのだろうか。もしか、この六人だけが共通認識を持ち得る特別な序列があったのではないか、という疑問が頭をもたげる。

さらに、もう一つ、この六僧を含めた七人について、付け加えるべき史料がある。

「破墨山水図」「钱塘観潮図」の三年後、明応七年(一四九八)十月に編纂された詩文集『北斗集』である(挿図3)。天隠龍澤の序文があるもので、北斗ということから七僧の構成からなっている。内容は七名それぞれの外集の中から選択された二十首ずつが順に収録されている。その七人とは月翁、蘭坡、天隠、正宗、了庵、桂林、景徐、すなわち「钱塘観潮図」の賛者とびつたり重なっている(表1参照)。この事実は星山氏が前記解説文中で、「破墨山水図」の六僧と重複するという指摘を既になされている。が、本稿で注目したいのは、ここでも各人の配列である。もはや言うまでもなく月翁、蘭坡、天隠、正宗、了庵、桂林、景徐という掲載順は、「钱塘観潮図」と同じ順番なのである。蛇足になるが、桂林を除いた六人の配列も「破墨山水図」のそれと同順ということになる。

正宗については天隠も序文で触れているように、この年一月二十三日に入寂している。鬼籍に入った者まで、これまでの序列どおりに並べていることは、この序列自体がかなりの規範性を持っていたことを示すにほかならない。

また論述が横道に逸れるが、了庵桂悟の二十首中には、雪舟画の着賛二首が収録されるが、その中の一首は「破墨山水図」の着賛文であることから、



	横川景三	月翁周鏡	蘭坡景菴	天隱龍澤	正宗龍統	了庵桂悟	桂林徳昌	功叔周全	景徐周麟
観瀑僧図 文明十二年 (1480)	○ 等持寺住持	○	○ 相国寺住持						
貧楽斎詩 明応二年 (1493)	○ 相国寺 鹿苑院塔主	○ 相国寺住持 就任直前	○ 等持院住持	○ 建仁寺住持	○ 建仁寺住持 退任直後	○ 東福寺住持		○ 蔭涼軒主職 就任否決	○ 相国寺 霊雲院住持
破墨山水図 明応四年 (1495)		○ 相国寺 鹿苑院塔主	〃	〃	○ 建仁寺 霊源院住持	〃			○ 相国寺住持
銭塘観潮図 明応四年 (1495)		○ 〃	○ 〃	○ 〃	○ 〃	○ 〃	○ 建仁寺 西来院住持		○ 〃
北斗集 明応七年 (1498)		○ 相国寺 大智院住持	○ 〃	○ 〃	○ 1月23日没	○ 〃	○ 建仁寺住持		○ 相国寺 鹿苑院塔主

表1 本稿関係九僧の着賛状況 (○印は着賛参加および入収)

ひいては「破墨山水図」が京都にもたらされて三年という僅かの間で、少なくとも五山僧の間では既知のものになっていった可能性は強いのだろう。

## B 六僧の序列

さて、ここから鍵となるのは、この六僧の並び順である。

こと「破墨山水図」に限っては、先の『禅林画賛』の解説で星山氏が言及されている。

氏の解釈は、年齢ということに重きを置くものである。「破墨山水図」着賛当時、月翁は七十八、蘭坡は七十七、天隱は七十四、正宗は六十七、了庵は七十一、景徐は五十六<sup>(9)</sup>となる。ここでは正宗が年上の了庵の前に書していることになり、年齢順に実際にはならない。星山氏はその疑問に答え、宗淵が天隱と正宗のもとに赴いた際、両者が共に建仁寺にいたために続けて賛を付したが故とされる。しかし「銭塘観潮図」の着賛、ましてや『北斗集』という正宗が寂した後に編纂された詩文集においても同様に正宗、了庵の順で配列されていることを見ると、同じ場所に天隱・正宗が同時にいたから、というだけの理由では解釈がつかなくなる。ましてや「銭塘観潮図」から参加が見られる桂林についても、当時六十八歳で、六十七歳の正宗よりも年上にもかかわらず、「銭塘観潮図」「北斗集」とも、常に正宗よりも後に配列されているのである。となれば年齢順という根拠はおのずと揺らいでくる<sup>(10)</sup>。

それではその代案となる、ここでの序列の規範となっているものを、筆者自身もにわかに提示することができない。

たとえば五山各寺の序列をとって、この六僧の配列に照らし合わせてみるならば、「破墨山水図」の場合、筆頭が五山第二位の相国寺、しかもその中心にあった夢窓派の直系である月翁を筆頭に、蘭坡が続き、その法系を継承

(巻頭)

する最年少の景徐が最後をしめるという構成を取り、その間に第四位建仁寺の天隠・正宗、第五位東福寺の了庵が入るのは一応の得心がいく。とはいっても、建仁寺の桂林が加わる「錢塘觀潮圖」と『北斗集』の七人体制の場合、第五位東福寺の了庵の後に第四位建仁寺の桂林が入ることになり、これも合点がいなくなるのである。

畢竟、年齢のみならず、世俗の寺格を越えて、そこにはこの六人（桂林を加えれば七人）が相互に納得しうる何らかの序列があつたと見るべきなのであろう。換言すれば、「破墨山水図」賛者の六人は、その序列が示すような、秩序だった強固な人間関係で結ばれていたのではないか、ということである。単に一人ひとりの高名な五山詩僧が一時的にたまたま集まって、詩会を楽し

(巻末)

んでいるのではなからう。恒常的に強固なつながりを持って結成された六人であつたからこそ、このように数年に亘って不動の序列が出来上がっていたのではないだろうか。あり体に言ってしまうえば、一つのサロンとみなしてよいものであろう。そして、この顔ぶれを見れば、それは当時の五山詩僧の最高峰のサロンとすることは言をまたない。

このサロンと呼ぶべき集まりが、何時結成されたかはわからない。が、繰り返すように当時の五山の主流をなした月翁、蘭坡、景徐という夢窓派を中心にしていることは明らかで、その師匠格とも言える横川景三なども明応四年当時、存命であれば当然加わっていたはずである。周知のように、横川と景徐は応仁の乱勃発に伴い近江に走り、月翁の住する安楽寺に仮寓している

ことから、彼らは三十年來の知己だったことがわかる。この月翁、景徐に同門の蘭坡ほか、五山僧三人が加わり、最後に桂林が参加して七人体制になったものと推測される。

となれば『北斗集』という書物自体が、「破墨山水図」の六僧を含めた七僧のサロンの詩文集として編纂されたということになるのだろう。

このように宗淵は「破墨山水図」に着賛を求めるにあたり、五山の高僧を「巡った」という「漠然とした考え方」は、より具体的な様相を帯びてこよう。すなわち宗淵が着賛を依頼したのは、高僧一人ひとりではなく、「一つの文人サロン」であったと<sup>(11)</sup>。

ここまでくれば次なる問題は、このサロンを仲立ちした人物の存在である。確かに、従来から仲介者として名が挙がっている了庵や蘭坡はこのサロンの一員であり、有力候補であろう<sup>(12)</sup>。特に雪舟の旧友である了庵は、六人の内、前記したように『北斗集』に「破墨山水図」の着賛が入収されている唯一の人物であり、それは編者の意向とするよりは、了庵の雪舟への思い入れが強かったためともみなされる。となれば、最有力候補ともなるうが、一方でこのサロンの中心を成した夢窓派の存在も考慮せねばならない。中でも蘭坡は宗淵の詩の師匠でもあった（ただし両者の交流が何時から芽生えたかは未詳だが、宗淵上洛以後の可能性は強かるう）。

このように幾つかの可能性が考えられるわけであるが、結論を出すにはまず、明応四年当時、京都での宗淵の人的交流を追うことが必要ではあろう。が、今のところそのような史料は知られていない。推測に推測を重ねて行くしかないのだが、ここでおぼろげながら浮かんでくるもう一人の人物がいる。

宗淵と同じ鎌倉五山の画僧、賢江祥啓その人である。

### 三、祥啓と宗淵

#### A 明応二年の祥啓再上洛と「貧楽斎詩」

ここではまず祥啓自身について、述べておきたい。

祥啓は鎌倉建長寺の書記職にあったが画もよくし、山水・人物・花鳥などに亘る二十数点の遺作がある。洗練された感覚を持ち、その画技は当時の水墨画人においても群を抜いている。にもかかわらず、これまでは鎌倉の一方面人といった評価が一般的であった。ところが近年になって、室町中期以降の水墨画様式の規範確立に重きをなした藝阿弥に師事したことにより、祥啓作品に藝阿弥の様式的特徴が忠実に継承されているという想定が生まれ、ひいては祥啓自身、当時の水墨画様式究明の鍵を握る人物として注目を浴びてきている<sup>(13)</sup>。その生涯も幾つかの禅僧の語録や着賛作品によっておぼろげながら知ることができる。文明十年（一四八〇）の第一度目の上洛から大永三年（一五二三）頃までの四十四年間である。一回目の上洛を三十歳過ぎとしても八十歳に近い生涯が指定される。ほとんどは鎌倉で活躍しており、当時の玉隠英瑛を中心とした鎌倉五山の文化復興運動の一翼を担った立て役ともみなされる。

さて、本稿で注目したいのは二度の上洛である。

一度目の上洛はよく知られる文明十年（一四七八）、將軍家同朋の藝阿弥に師事しその画本をことごとく披見し、將軍家収集の中国画コレクションを模写するなどしている。この上洛は、鎌倉の一面僧が当時の京都の洗練された水墨技法を修得に来たという、いわば私的な遊学と見るのが通説であった。これに対し、筆者はつい近年に別の推定を提示した。それは、この上洛の年の一月に、長い間抗争が続いた室町將軍家側に立つ関東管領上杉顕定と関東

挿図4—b 同 着賛部分

挿図4—a 観瀑図 藝阿弥筆  
根津美術館

使とみなしても良いが、それだからこそ將軍家の秘庫の画本や中国画を写すといった好待遇を受けたのだろう。その帰鎌に際しては、藝阿弥から自筆の「観瀑図」という將軍家が範とした夏珪様の山水図(挿図4—a)を饒にもらう。着賛者は横川景三、月翁周鏡、蘭坡景苗(挿図4—b)。繰り返すように夢窓派の高僧として、この上はないトップコースを歩んでいた人たちである(表1参照)。この横川とは、祥啓が自らの書齋「貧楽齋」に招き酒宴を催すといった親しい関係にあった。具体的に判明する事跡はこのように僅かだが、室町將軍家ばかりか五山の禪林にも好意をもって迎えられていたことが窺われる。

二度目の上洛は明応二年(一四九三)。その目的は不明だが、この年、関東では駿河守護今川氏親の伯父北条早雲が今川勢を率いて伊豆に侵攻し、堀越公方を逐ったが、これは京都の管領細川政元が將軍義材を逐い義澄を擁立したクーデターと連携して策謀された関東の歴史を画した政変であった。第一次の上洛と同じく関東と京都を連動させる政治的契機の年に祥啓がきまつて上洛してくるのも、祥啓の画人以上の役割を感じさせずにはおかない。とまれこの時の祥啓の事跡としては相国寺内に寓居し、「貧楽齋」にちなんだ

の盟主古河公方足利成氏との和解を契機とするもので(これを前段階として、一四八二年には室町幕府と成氏との直接的和睦が成立)、古河公方側にとつては、いわば敵性文化であった室町將軍家文化摂取の機運が生まれ、その結果、上杉憲定はたまた足利成氏により公的かつ重要な役割を担わされ派遣されたのが祥啓だったのだろう、という仮説である。<sup>14)</sup> 大袈裟に言えば、関東の文化特

書齋画軸に八人の禅僧の賛を求めていることが唯一判明する。いきおいこの画軸も祥啓自筆であつたと思えるのだが、残念ながら現存していない。しかし、幸いにもその賛文が『古画備考』に所載されており、それによって上記の事跡が判明するのである。ここには八人の賛者が参加している。まず月翁周鏡が三月に序文を書き、蘭坡景莖、天隱龍澤、正宗龍統、了庵桂悟、景徐周麟、功叔周全らが詩文を、そして横川景三が跋文を製している(挿図5)。<sup>(15)</sup>

この中でも功叔(春花)周全はやや異例の人物で、將軍義政の信任篤かつ

挿図5 貧樂齋詩 『古画備考』所載 東京藝術大学

た南堂居士という人の俗弟であり、義政も目をかけ、月翁や景徐とも親密な間柄にあつた。が、素行が悪かつたようで、たびたび問題を起こし、最後は等持寺公帖を受けるが義政によって却下され、この明応二年にも蔭涼軒職をねらい競望するが失敗するなどしている。<sup>(16)</sup> 詩文執筆者の最後に列しているように、この人物の参加については、祥啓個人の特殊な事情が介したのだと考えられる。また横川はこの明応二年十一月に六十五歳で没してしまふが、長老格として別格の存在であつて、当時の祥啓の交友の中でも跋文を担当できるのは彼しかなかつたろう。<sup>(17)</sup>

そこでこの功叔と横川をひとまずおいて見た場合、残つた六僧は月翁、蘭坡、天隱、正宗、了庵、景徐、すなわち「破墨山水図」の六僧とぴったり重なるのである。

それ以上に驚くべき事は、その序列まで狂いが無いことである。畢竟、「破墨山水図」「錢塘觀潮図」、果ては『北斗集』に続く六僧のサロンは、少なくともこの明応二年という時期に結成されており、序列まで固まつていたことが明白になってくるのである。

そこで次に考慮すべきは、「貧樂齋図」と「破墨山水図」のタイムラグである。それは明応二年から四年までのたつた二年間でしかないのである。

祥啓は二度目の上洛時、いつまで在洛したかわかつていない。少なくとも、六年後の明応八年(一四九九)には建長寺の玉隠英瑠ら鎌倉五山僧三人の着賛のある「雪嶺齋図」(静嘉堂文庫美術館)を描いていることから、鎌倉に帰つたことは明らかであるが、それまでの動向はわかつていない。ちなみに一度目の上洛時ではあしかけ三年間京都に留まつている。二度目の上洛の時も、もしあしかけ三年間在洛したとするならばどうだろう。それは宗淵の上洛年と重なつてくることになる。<sup>(18)</sup>

となれば、祥啓と宗淵という関東画人二人は、京都で何らかの交わりがあったと考えられる余地も出てくる。宗淵と六僧との関係を促した人物として、祥啓を挙げた理由がここにある。次節ではその可能性を追ってみたい。

## B 鎌倉地方画人としての祥啓と宗淵

繰り返すように祥啓、宗淵とも、この在洛期の動向を示す資料は、これ以上は知られていない。資料不足の感は否めないが、ここでは二つの可能性を想定してみたい。

まず一つは、宗淵が着賛者を選定する際に、祥啓の貧樂齋詩のひそみにならない、その対抗意識から同じ賛者たちを選んだという場合である。宗淵にしてみれば、もはや十数年前（一四八〇年）になるが、祥啓が京都から新様の水墨画を鎌倉の地に伝えたという事実をふまえ、同じように自分も雪舟の免許皆伝証たる「破墨山水図」を携え、画人として鎌倉へ錦を飾りたい、という思いはあつたろう。このためには師雪舟の絵を、京都五山においても最高の文人僧たちが認めているといった鑑定書もほしかっただろう。言うなれば、祥啓が持ち帰った師藝阿弥の描いた「観瀑図」、またこのたびの「貧樂齋図」と同等の京都の五山文人僧たちに着賛を受けたという気持ちは、強く持つたに違いない。しかし、この場合、宗淵が祥啓と同じように京都五山で厚遇されたかは疑問である。

そこで京都での禅僧としての祥啓、宗淵両者のあり様を照らし合わせてみたい。

そもそも祥啓の属した建長寺は鎌倉五山の第一位、同じ五山とはいえ二位円覚寺以下とはかなりの差があった。そのことは室町將軍家と関東の鎌倉公方との長い確執の中にあつて、建長寺の住持推挙権だけは常に室町將軍家直

轄の管掌事項であつたことに比べ、円覚寺以下は鎌倉公方（祥啓当時は後継の古河公方）の手に委任されていたことにも表われている。このため建長寺は京の將軍家と常時、直接のルートを持ち、寺僧は上洛の機会も多かった。祥啓が二度目の上洛時も、政治的・宗教的に幕府の中樞機関をなした相国寺に住し（月翁『貧樂齋詩』序文）、横川や前記六僧をはじめとする、五山禅林トップの人物たちと交流を持ち得たのもこのような背景があつたが故である。あわせて祥啓が常に鎌倉からの特使といった政治的な側面を持ち合わせていたと推測することも、ここから可能にならう。もともとそれだけでなく、祥啓は文芸に秀でた多才、風流な人物であつたと月翁（『貧樂齋詩』序文）や萬里集九（『梅花無尽蔵』）が称えているように、建長寺書記という役職からして、文人僧としても京都禅林で十分認められていたのであろう。

さらに両者の僧階を見ても、祥啓は西班の書記、宗淵はその下の蔵主である。また鎌倉においても祥啓が玉隠英瓊を中心とした建長、円覚の五山高僧たちと共に活発な文芸活動を展開するのに対し、宗淵にはその形跡さえ全くない。

以上のことを勘案すれば、京都、鎌倉の両面において、祥啓の周辺には宗淵などの力の及ばない五山システムのヒエラルキーが存在していたことがわかる。

このように見てくると、両者の京都における力関係も容易に想像されよう。祥啓の人脈、名声は圧倒的で、宗淵までかその師雪舟をも凌駕していただろう。となれば宗淵が祥啓への対抗意識から、いくら着賛者を求めたとしても、彼らに独力で依頼をすることなど、容易でないことは明白なのである。

となれば、もう一つの可能性として、同じ鎌倉の五山僧というよしみから、祥啓を仲介者として同じ着賛者を得た、という考えが思い浮かぶ。これには

繰り返すように祥啓が明応四年当時も在洛したという前提が必要になるかもしれないし、それ以上に二人がある程度の親しい間柄にあったという前提もなければならぬ。もともと祥啓、宗淵とも作品などを通してかいま見られる性格からすると、こう考える方が的を射ていると思われなくもない。

祥啓在洛の可能性は前節で述べたとおりだが、たとえ帰鎌していたとしても仲介という手はいくらでもあっただろう。また両者の性格を見た場合も、宗淵は従来から指摘があるように文人僧そのものであり、二十点余りの遺作を見ても極めて瀟洒、温雅な作風で覇気といった気概は感じられない。詩文もよくし、自賛作品も少なくない。一方の祥啓も前記したように、文雅に通じた多才な人であったとされ、その明朗闊達、清新な性格は同じく二十数点残された遺作のいずれにも見て取れる。このような両者の温雅さを見れば、互いに敵愾心を持つほどには至らなかつたふしも容易に想像できる。あわせて、京都の五山僧の接し方を見ても、横川は「貧楽齋詩」において祥啓を、景徐は『翰林葫蘆集』の「題淵藏主詩畫後」において宗淵を、共に殷濟川という画人に師事した牧谿の故事に喩えており、祥啓、宗淵を同じ鎌倉の画僧として称揚している。さらに宗淵が上洛後、祥啓と昵懇だった蘭坡に詩作面で師事していることを見ても、祥啓、宗淵の反駁関係は窺うことができない。このように筆者としては、当時、京都で高名であった祥啓が仲介者としての役割を果たしたという考えに傾きたいが、となれば明応四年という年次に關しても、宗淵が在洛している祥啓を頼って山口を発つたという、さらなる推測も促されてこよう。<sup>(20)</sup>

畢竟、上洛した宗淵にとつて、二年前に上洛した祥啓は慕うなり反駁するなり、まず一番に意識せずにはいられなかつた存在だったと思われる。

#### 四、「破墨山水図」と鎌倉

それでは最後に、当時の鎌倉地方画壇の状況に則し、「破墨山水図」を見おきたい。

繰り返すように、宗淵は、祥啓が藝阿弥から与えられた「観瀑図」の存在を知っていただろうし、だからこそ「破墨山水図」を、同じ免許皆伝として雪舟に懇請したのである。絵画の世界で師の免許状として絵を与えることが頻繁に行われた形跡はなく、遺品としても「破墨山水図」と「観瀑図」の二つのみである。<sup>(21)</sup>それも鎌倉への証明書の意味合いという点では、極めて近い関係にある。つまるところ、「破墨山水図」は祥啓の「観瀑図」との関係において捉えられてこそ、その意図が明確になると言えよう。

宗淵が京都で留まってしまったのか、鎌倉に帰還したのかは、議論が分かれているところだが、<sup>(22)</sup>祥啓と「観瀑図」を意識して六僧の着賛を求めたとするならば、少なくとも上洛当初は最終目的地を鎌倉に定めていたことは明白であろう。

無論のこと、それには祥啓が夏珪様山水図を将来したことと同等の状況、つまりは新様式の修得とその移入という役割を果たさねば、鎌倉に錦を飾ることはできないという思いもあつたらう。

ここで、夏珪様の「観瀑図」に対し、「破墨山水図」が玉澗様の山水図であることはやはり特筆されねばならない。祥啓の手によって楷体描法に用いられた夏珪様山水図は既に鎌倉の地に将来されている。もはや雪舟様にアレンジされた夏珪様をもたらしすわけにはいかない。同じく行体描法に用いられた牧谿様は鎌倉の地では早くから知られ、連綿と描き伝えられてきている。<sup>(23)</sup>

となれば残されたのは、草体描法の規範となっていた玉澗様しかない。そ

挿図6 遠浦帰帆図 玉潤筆 徳川美術館



挿図8 山水図 雪閑筆 栃木県立博物館

挿図7 山水図 雪村筆 個人



挿図9 山水図扇面 式部輝忠筆 個人

挿図11 山水図 宗淵筆 個人

挿図10 山水図 興悦筆 東京国立博物館



これは雪舟の画域を見ても適切なものだったのだろう（後述）。

ここでのおのずと問題になってくるのは、関東の地に玉澗様が受容される状況である。中央では十五世紀中後期には玉澗様の水墨画が描かれているのに対し、関東では十五世紀の遺例は皆無である。これを最もよくしたのは十六世紀に入ってから雪村であるが、それは永祿年間の小田原行きで修得した可能性が強い。この時の雪村に大きな影響を与えたのは今川氏から北条氏康に譲られた玉澗の「遠浦帰帆図」（徳川美術館現蔵、挿図6）であり、後北条氏の菩提寺早雲寺を中心に移入された大徳寺文化を通じた、茶の文化とリンクしたものだ。中央においてもこの時期、玉澗作品は唐物のヒエラルキー上、茶会などでは最も珍重されており、そのような傾向が後北条氏の領国などに波及してきた結果であるとみなしてよい。雪村はかなり玉澗様に傾倒し、それに則った作例も数多い（挿図7）のだが、雪村画系となると雪閑に「山水図」（栃木県立博物館、挿図8）が一点知られるのみである。ほかに雪村の同時代、十六世紀中後期の作品として式部輝忠などの扇面作品（個人蔵、挿図9）がある。問題にしたいのは、これより遡る十五世紀の祥啓画系の作品である。祥啓の遺作には皆無であり、唯一知られるのは、その弟子とされる興悦の「山水図」（東京国立博物館、挿図10）のみである。しかし、本図は祥啓図様の山水構図を草体描写で描いたもので、図様は玉澗様とは異なり、また興悦自身も祥啓の次世代、十六世紀前半頃に活躍した人である。

このように遺作からの判断だが、「破墨山水図」の明応四年（一四九五）当時、草体の玉澗様の筆様は、鎌倉や関東では未だ定着を見ていなかった可能性は強い。

となれば、これを宗淵が新たな筆様として持ち込もうと考えるのは無理なことではない。<sup>24</sup>玉澗様の山水図を雪舟に描いてもらった理由もここにある。

そして事実、関東画人の中で玉澗様の山水図を最も早く、最も多く描いているのはこの宗淵にほかならないのである（挿図11、これらの全てが鎌倉においての制作でなかったとしても）。

一方、雪舟にとつても、玉澗様の草体描法は拙宗を名乗った若年期から頻繁にものしており、自らの画風として固執するところもあつたに違いない。とはいえ、京都の文化人に対し、なぜ今さらその技法をアツピールする必要があつたろうかという疑問も起こるが、そのことはこのように関東まで視野に含んで考えれば氷解するわけになる。 「破墨山水図」は雪舟にしては温雅な描法、平明明晰な構図による、という指摘が従来からなされている。この品の良い洗練された画趣は京都に向けて描かれたためという説がある<sup>25</sup>、もう一つの要素として、図様を構成する一筆一筆の筆使いがきちんと祖述できるといふ丁寧な描き方であることにも起因していると思われる。それは「破墨山水図」に、免許皆伝証として元来がつきものの、一種の絵手本的な性格が内在されているからにほかならないだろう。そこにこそ、雪舟様にアレンジされた玉澗様という、関東をも視野に入れた、新たな筆様としての「破墨山水図」の指標的意味合いを読み取るべきなのであろう。

### おわりに

雪舟の著名ではあるが、問題点も多い「破墨山水図」を取り上げ、鎌倉の画僧としての宗淵の立場に立った再考を試みた。もとより試案の域に留まるものではあるが、まず着替者六僧は単なる五山の高名な文人僧の一人ひとりというよりは、それ以前から結成されていた強固な序列を持ったサロンの集団であったこと、その最高の文人サロンを仲介したのは二年前の明応二年に上洛し六僧と昵懇だった同じ鎌倉の画僧祥啓の可能性が、その祥啓

の在洛に間に合わせるため明応四年という上洛年が設定されたのかもしれないこと、宗淵は上洛するにあたり祥啓を意識しつつ鎌倉の地に新たな筆様として雪舟の玉潤様を持ち込もうとする意図を持っていたこと、などを指摘した。

それは周到に組み立てられた帰還計画であり、宗淵だけにとどまらず、雪舟の意図まで含むものであったのだろう。ただし、もし宗淵が鎌倉に帰らず、何らかの理由で京都に留まってしまったとしたら、それは皮肉以外のなにもでもなからう。

本論では、これまでの「破墨山水図」の考察が、「雪舟・宗淵・山口」と「京都」という二点の視点に偏りがちだったことに対し、「祥啓・鎌倉」という視点を加えてみた。二つだけの直線的視点が三つの視点で互いに結ばれた時、「破墨山水図」の解釈はより豊かなものにならう。畢竟、美術史という歴史の中にも、山口、京都、鎌倉をめぐる社会情勢、人間関係を背景とした、歴史のうねりの大きなダイナミズムがあったことを感じざるをえないのである。

## 註

(1) 「破墨山水図」という名称は、雪舟の序文「破墨之法」という言辞から由来するもので、破墨の概念の曖昧さから、この絵の名称として不適切であるとして、近年は単に「山水図」という名称が使われることが多い。本稿では誤解を恐れながらも、通称としても使用されてきた名称の方を重んじ、従来とおりの「破墨山水図」の名称を用いる。

なお本図については、近年、綿田稔氏がこれまでの問題点を整理し要を得た解説文を書かれている（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』へ中央公論美術出版社、二〇〇六年）図34の解説。

(2) 主要な宗淵関係の図録、論文としては、山口県立美術館特別展図録『室町時代の雪舟流』（一九九三年）、影山純夫「秋月と宗淵」（『日本美術の水脈』、ぺりかん社、

一九九三年）、福島恒徳「如水宗淵研究序説」（『三浦古文化』五十五号、一九九四年）、綿田稔「雪舟自序を読む」（前掲註1『雪舟等楊―「雪舟への旅」展研究図録』）などがある。

(3) 福島氏前掲註2の論文

(4) 島尾新「破墨山水図」の画と詩」（『天開圖書』三号、二〇〇〇年）

(5) 『禅林画賛―中世水墨画を読む』（毎日新聞社、一九八七年）中の「山水図（破墨山水）」解説（二〇五―二〇頁）。

(6) 桂林徳昌は明応四年当時、建仁寺四住から五住の間で、建仁寺西来庵の中の青松軒に帰住していたと推測されている（玉村竹二『五山禅僧伝記集成』―講談社、一九八三年・太田孝彦『禅林画賛―中世水墨画を読む』へ前掲註5）中の「錢塘観潮図」解説、三六二―三六四頁）。なお太田氏は本解説中で、月翁は明応四年当時、相国寺大智院の栖芳軒に隠居していたとする。

(7) 「破墨山水図」の着賛年月はやや複雑である。雪舟自序に「明応乙卯季春中瀬日」（明応四年三月）と唯一年記を示す銘があり、着賛もこの後まもなくということになっており、下限は実は未詳である。福島氏は月翁の署名に「鹿苑」とあり、月翁の鹿苑僧録在職は明応三年から明応五年の正月頃にかけてであるから、着賛の下限は明応五年まで延びる可能性を指摘されている（註2の文献）。

加えて景徐の着賛も年月日がないが、山本英男氏は景徐の『翰林葫蘆集』所収詩文の配列順序から明応六年の春頃になされたと言われる。この長いインターバルを山本氏は「宗淵はいつたん鎌倉に戻ったのであろうか、それとも景徐との接触が思いのほか困難であったのだろうか。このあたりの事情は判然としない」とされている（『等春再考』『國華』一二七号、註35、二〇〇二年）。

これによって最終の着賛は明応六年まで延びることになるか（註18参照のこと）。ちなみにそのほかの年代判定の目安として、月翁の賛文中に「七十八」という年齢が書かれているのだが、月翁の生年が未詳のため確定できないうらみがある。

一方の「錢塘観潮図」には確たる年記がないが、着賛者の一人景徐周麟の『翰林葫蘆集』にこの詩があり、前後に配された詩が「乙卯歲初」（一四九五年）と「明応丙辰正月」（一四九六年）とあることから、明応四年（一四九五年）に positioning されている（太田孝彦『錢塘観潮図』解説へ前掲註6）三六二―三六四頁）。

参考までに「破墨山水図」と「錢塘観潮図」に六僧が使用する印章に関して触れておけば、月翁は同印の朱文鼎印、蘭坡も同印の朱文方印、天隱は異印、正宗も異印、了庵は同印の朱文重廓方印、景徐も同印の朱文重廓方印である。

(8) 室町期の代表的な詩文僧の撰集としては、前期が『花上集』、中期がこの『北斗

集」と、両書並び称される。

『北斗集』は序文末尾に「明応七年戊午閏小春下泫 天隠叟龍澤呵凍毫書之」と天隠の記名と年記が入る。序の内容は某侍者が禪林諸老の外集の中から各二十首を選び、一冊にまとめ天隠に序文を求めた、とある。続いて北斗の由来を述べ、これに七名を喩えたこと、中では正宗のみ入寂し、他の六人も余命幾ばくかのこと、等感慨する。

本文は各僧の漢詩二十首ずつが順を追って続く。その中では了庵の詩文のみに、「破墨山水図」の詩が収められ、さらに雪舟自賛の花弁堂甌図の詩も掲載されており、二人の親密な交流を物語る。

ここで書誌学的な部分にやや触れておけば、『北斗集』は原本が失われ、室町期から江戸期までの筆写本として、『国書総目録』に記載のある以下の四本が知られる。

① 龍谷大学本（享祿二年、策彦周良筆写）

文中、最末尾に策彦自筆の記年銘と捺印があり、享祿二年に高田宝珠庵で書写された旨が記される。また表紙や裏表紙の一枚前の白紙部分などに「謙齋」と墨書銘と花押が捺される。

② お茶の水図書館本（慈照寺旧蔵 江戸期書写）

序文中に「慈照寺」の印が捺される。徳富蘇峯旧蔵本。裏表紙の裏面に明治十五年に照点したとする蘇峯自筆の銘が付される。

③ 国会図書館本（江戸期書写）

本文のみの筆写本。

④ 静嘉堂文庫本（江戸期書写）

本文のみの筆写本。

この内、④を底本として③と校合したものが、『続群書類従 卷三百二十一』に翻刻されている（続群書類従本では当初は書名のみ記載され、欠本になっている。増補版で文章が追補される）。諸本を仔細に見ていくと、二十首ごとの詩文の順序が異なったり、または一部欠失した詩文もあったり、字句等にも少なからず異同があり、どれが原本に近いものであるかはにわかには判じ難い。翻刻されている静嘉堂本自体が、天隠龍澤の序文中、依頼をした編者の某侍者について記す「玉府某侍者、敏而嗜吟事以故欲投之、左右」という、最も重要な部分が無く、また欠失した詩文が天隠の箇所一首、了庵の箇所一首あって、翻刻されているからといって定本とすることは難しい。

むしろ①、③本が重要である。③は江戸後期の筆写本で、六僧の詩の順番も乱れ、

蘭坡、正宗、桂林、月翁、天隠、了庵、景徐の順になっている。となれば①と②が浮上してくる。①②とも了庵の詩文部分を除くと各二十首の詩の配列は一致する。ただし②には景徐の詩が一首欠失していることを見れば、①の策彦筆写本が第一に重視されるべきであろう。

本論の主旨とはずれるのでこれ以上は触れないが、念を押しておけば、①②④とも、七僧の並び順は月翁、蘭坡、天隠、正宗、了庵、桂林、景徐という順である。

なお『北斗集』の紹介については、安良岡康氏「『北斗集』について」（史学文学 四一三、一九六三年）がある。

(9) 星山氏は景徐の年齢を五十五歳としているが、この時点では五十六歳である。

(10) 星山氏はさらに天隠と正宗が続いて賛をした理由として、天隠には題があるが、正宗には題がないと言われているが、景徐にも末尾とは言え題がなく、このことは法則性を持ったものとは必ずしも言えないと思われる。

(11) 蛇足ではあるが、サロンとはいえ、着賛の状況としては、六人が相集っている場に「破墨山水図」を持ち込まれたという設定のみに縛られることはなく、現実的にはサロンのメンバーを廻って歩いたといったことは十分に想定されてよい。

(12) そもそもこの六人で当時、雪舟の名を知らなかった者はなかったろう。この明応四年（一四九五）以前に、雪舟画に関わったのが明らか人物として、了庵のほか、延徳三年（一四九二）に「楊知客画」に題賛している景徐も挙げることができ、天隠も明応九年（一五〇〇）以前に扇面西湖図に賛している。また横川景三も長享元年（一四八七）に雪舟の画賛四首に着賛の記録がある（島尾新「雪舟等楊の研究

(一) — 雪舟のイメージ戦略 —」へ「美術研究」三五一号、一九九二年）中、年表2の「雪舟関係主要史料年表」を参照させて頂いた。

(13) 山下裕二「夏珪と室町水墨画」（『日本美術の水脈』、ぺりかん社、一九九三年）、

島尾新「日本の美術 三三八号 水墨画 — 能阿弥から狩野派へ」（至文堂、一九九四年）、拙稿「藝阿弥画本の幻影」（『講座日本美術史2』、東京大学出版会、二〇〇五年）

(14) 拙稿「関東水墨画覚書 — 仲安真康、祥啓、雪村を中心に」（『神奈川県立歴史博物館総合研究報告書』、二〇〇三年）

(15) 『古画備考』（二十一下 名画 啓書記）所収。「○貧楽齋」と題し、画であったか否かは微妙な転写文の書き方で始まる。続けて月翁の長文の序、六僧の詩文の最後に横川の長文の跋がある。各人の文の最後には記名、さらに「印」としてそれぞれの捺印があったことを記している。編者の朝岡興禎の付言には「日本ノ名僧達筆也、書院などには可然由申遣、元和七年十一月十九日、村左京殿、古筆鑑定ノ帳ナルベ

シ」として絵には触れず書を褒めていることから、祥啓が描いただろう「貧楽齋図」の賛として付された各僧自筆のものを見ている可能性が強く、となれば賛のみ切り取られたものだったのだろうか。

唯一、年記を書く月翁の序文「明応歳舎癸丑春三月下休」という銘から明応二年であることが判明する。

「貧楽齋図」の着賛が二段であったのか、はたまた三段であったのか、『古画備考』の記述では不明だが、並び順は恐らく右から左、そして下段へと並んでいたと、ごく自然に考えておきたい。

付記しておけば、ここで、最も問題になるのは、横川景三の跋である。朝岡はコメントの最後に、この文が景徐の詩文『翰林葫蘆集』に所収されていると成徳が指摘したことによって、「不審也」としているのである。詩文の内容には、自分ばかりでなく横川にほかならない。結論を言ってしまうと、景徐が横川の代筆をよくしていることを見れば、これも景徐が製した文章とみなして良いと思われ、それだからこそ『翰林葫蘆集』にも入収されたのだろう。無論、横川が代筆を依頼したもので、両者納得の内に行われたこととみなされる。横川はこの年の十一月十七日、六十五歳で入寂しており、体調からくる状況もあったのだろう。

(16) 玉村竹二『五山禅僧伝記集成』（講談社、一九八三年）

(17) 註15で触れたように、実際は横川は名前だけの参加で、詩文の執筆は景徐の代筆だろう。

(18) ここで考慮せねばならないのは註7に挙げたように、「破墨山水図」の景徐の着賛が明応六年まで下る可能性があることだ。祥啓の上洛時の明応二年より遠ざかっていくのは、自説にはマイナス要素である。反駁すれば、雪舟の自序が明応四年に書かれている限り、後賛になるとは言え、六僧への礼儀からもその着賛は急がれたと思われ、ほとんどの着賛は明応四年になされたものと考えるのが自然と思われる。

(19) 註15、17の繰り返しになるが、「貧楽齋図」の横川の跋を製したのは実は『翰林葫蘆集』の筆者でもあった景徐と思われ、同じ殷済川と牧谿師弟の故事が引かれるのも同人が作ったが故のことと言えよう。ただし横川もこの代筆を認めているので、このような故事に喩えられるような祥啓への認識が横川にもあったとみなしておくたい。

(20) この明応年間は雪舟の弟子たちにとって、変動期ともみなされ、秋月は明応元年に薩摩に帰り、明応五年には北京にあった。同じく如寄も北京にあり、明応五年に帰朝したことを見れば、その数年前に渡明したと思われる。等悦も明応三年にこれ

は一時的であろうが薩摩に下向している。宗淵上洛の背景には雪舟画系の事情も含めた幾つかの要因が重なっているのかもしれない。

(21) そのほか、希世靈彦が墨溪の請いにより、師周文の画像に着賛した肖像画が稀少な例として知られる。

(22) 宗淵が鎌倉に帰還したか否かは未詳の問題である。

帰還の可能性を示す根拠としては、雪舟様の描線で描かれる「跋陀婆羅尊者像」が鎌倉円覚寺にあること、すでに福島氏が指摘するように江戸前期の画譜『扶桑名公画譜』や『弁玉集』には「破墨山水図」が鎌倉にあったという記載があること、などが挙げられよう（註2の文献）。

一方、京都止住説は、『翰林葫蘆集』所収の、景徐が宗淵に与えた「題淵蔵主詩畫後」に「東入洛、進隠乎街巷之間」とあり、鎌倉帰還の言辭は全く出てこないことが一番に挙げられよう。

これに加え、つい近年、綿田稔氏は宗淵の新たな史料を明らかにされ、そこから導き出された説として、宗淵は上洛後、旧所屬（円覚寺）の關係寺院には身を寄せず、京都市中に住み、やがて大徳寺大応派に接近したとする。さらに但馬安養寺へ派遣され、彼の地で没した可能性をも推測されている。このような事情を顧み、氏は宗淵が「破墨山水図」を持って帰ったのは京都までであったのかもしれない、とされている。しかしまた後註では、江戸時代の『図画考略記』に「破墨山水図」が相国寺にあったとすること、一方で『弁玉集』には鎌倉にあったとすることも勘案され、「宗淵がどこかの時点でいったん鎌倉へ戻ったことを否定する根拠は、それを肯定する根拠と同様に、ない」としている（註2の文献）。

なお蛇足ではあるが、「破墨山水図」が東京国立博物館に入る以前は、京都の慈照院にあったことは周知のとおりである。近年、京都の画家望月玉蟾（宝暦五年・一七五五没）が慈照院にて模写した作例（兵庫県個人蔵）が見出され、十八世紀の前半には慈照院にあったことが確かめられる。

(23) 鎌倉地方における牧谿様作品の受容は、古くは『仏日庵公物目録』に記載があり、その後、十五世紀になっても祥啓の師と云われる仲安真康などが盛んに牧谿様を用い、さらに祥啓（伝承作も含め）にも阿弥派経由の牧谿作品が見られる。

(24) 関東において雪舟様が波及する状況は未詳の段階にある。この宗淵や一五〇〇年前後頃の様式を持つ下野出身の元賀が雪舟に師事していることを見れば、その名声は十五世紀の末頃には届いていたと推測される。実際の資料としては、鎌倉五山復興の中心となった玉隠英瑠着賛の「漁樵斎図」（一五二二年着賛）が最初である。これは『古画備考』に所載され、その元になったと思われる作品が根津美術館にあ

るが、この作品自体も模本であり、元々存在したか否かから検討せねばならないものである。祥啓にも雪舟画と一脈通じる「山水図」（東京国立博物館、旧穎川美術館）もあるのだが、その相互の関係も未詳である。とまれ雪舟様は、帰鎌したか否かはさておいても宗淵画によってもたらされた可能性は高く（註22参照）、その後は十六世紀になって雪舟によって大いに鼓舞されたことは確かであろう。

宗淵に話を戻せば、なぜ鎌倉からはるる雪舟の元へ師事しにいったのか、それは私的なものだったのか、それとも鎌倉や円覚寺の何らかの事情が介在したのかという問題、それは鎌倉が雪舟をなぜ必要としたのか、という疑問にからめて、今後、考究せねばならない大きな課題であろう。

（25） 島尾新氏前掲註4の論文。