

# 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——

- 一、空想する八景
- 二、再生産の場——八景障子絵と色紙揮毫
- 三、八景障子絵の領域
- 四、場の広がり
- 五、共有するモチーフ
- 六、絵画の秩序

瀟湘八景の舞台は中国湖南省である。湖南省を北に流れる湘江は、その南で瀟水を合流して洞庭湖にそそぐ。瀟水が湘江に流れこんで以後を瀟湘とよぶ。この主題の喚起するイメージは、古代神話の投影された洞庭湖一帯のすぐれた風光を包み込んでいる。北宋末の士大夫と禅僧たちの詩と画の素材となったこの主題は、しかし、南宋末から元初を境にして当の中国で次第にすたれ、これと対照的に日本で盛んに行なわれるようになる。山水画の主題や禅僧たちの詩ばかりでない。一過性の流行として片付けられないほど、瀟湘八景をとりまく状況の裾野は広がっていた。文芸に目を転じると、鶴崎裕雄氏がすでに「連歌師の絵ごころ——連歌と水墨山水画、特に瀟湘八景図について」<sup>(1)</sup>のなかで、連歌師の言説と瀟湘八景の絵画との関連を説いている。絵

瀟湘八景の受容と再生産

鈴木 廣 之

画と文芸という異質なメディア間を横断する素材としての瀟湘八景の役割が注目されるのである。

本小論は、この主題の受容と再生産の場を絵画を中心に検討することを目的に定めている。期待される論旨の展開方向は多角的で、多義的内容を含むはずである。もとより膨大な素材のなから取り上げるのは、ほんの一握りにすぎないが、具体的な検討を以下に試みながら個々の場をできるだけ鮮明に提示することにした。

## 一、空想する八景

眼前の山水の景を瀟湘八景になぞらえて見ることは、本家ともいべき中国で行なわれていた。<sup>(2)</sup>北宋末の徽宗朝、十二世紀前半には瀟湘八景がすでに流行した様子が窺え、下つては地誌の類にその土地の景興を八景に仕立てて図に起こし、それを巻首に載せることが行なわれていた。風光に優れた特定の景を八景になぞって見ることを、日本的ないし和様化と即座に断定することは短絡にすぎるといふべきだろう。日本僧である鐵庵道生（一二六二—一三三一）が「博多八景」の七言絶句（『鈍鐵集』収載）をつくったときも、

「香椎暮雪」「野古帰帆」の二つが瀟湘八景の語彙をそのまま借用しているものの、のこる六景を「長橋春潮」「浦山晚秋」などとしていたのは、瀟湘八景という枠組みのもつ拘束力からの離脱とばかりは受け取れない。また、晩年に歌学書を著すことになる今川了俊（一二二六―一四一四）が九州探題の任にあったとき、日向国志布志にあった大慈寺の八景を定めたことは、義堂周信の「大慈八景詩歌叙」（『空華集』卷十三）によって周知された<sup>(3)</sup>。義堂の『空華日用工夫略集』の記事から、大慈八景詩歌のつくられたのが康暦二年（一二三〇）であることがわかるのだが、この場合も「東宮秋月」の名称のある一方、「龍山春望」「古寺緑陰」などの、実際の景趣を念頭においたとおぼしき命名を見れば、鐵庵の博多八景の場合と通じ合う。むしろ本家中国での八景流行の脈絡のなかにおいて理解する方がわかりやすい。

瀟湘八景の受容史にとって見逃せない今一つの点は、八景和歌の成立である。八景和歌は、『瀟湘八景詩歌鈔』『鳴の羽搔』『待霜抄』卷六などにまとめられており、十名の作者による計十二組の八景和歌がここから採集できる<sup>(4)</sup>。そこで注目されるのはその発生時期である。十名の作者のなかでは、京極為兼（一二五四―一三三二）と冷泉為相（一二六三―一三二八）の二人の活躍時期がもつとも遡る。もちろん仮託や偽作の可能性も考慮しなくてはならないが、京極為兼の場合は、すでに岩佐美代子氏が「京極為兼の八景歌」のなかで八景和歌を為兼の真作と推定している<sup>(5)</sup>。日本禅僧のなかで瀟湘八景詩をだれが最初につくったかははっきりしないが、初期の作者として知られている秋澗道泉（一二六三―一三三三）や雪村友梅（一二九〇―一三四六）と比較しても、八景和歌の登場がいかに早期であったかが納得されよう。さきの「博多八景」の作者鐵庵道生も為兼・為相と同世代である。漢詩や水墨画の八景主題が日本で展開される極く初期、十四世紀初頭に八景和歌もまた誕

生していた<sup>(6)</sup>。漢字文化圏のなかで流通することが可能なこの主題が、いわばローカルな言語体系のなかに取り入れられていく興味ふかい現象である。「博多八景」などに見られる現象とあわせ、両者は日本における瀟湘八景受容の前史を形づくる対照的な二つの側面として見過ごすことができない。

しかし、十五世紀ともなれば少しづつ状況の変化していく兆しが現れてくる。その好例が近江八景の成立過程である。近江八景の濫觴は、明応九年（二五〇〇）八月十三日、近衛政家・尚通父子の選になるという伝承が『松屋筆記』などに記されているが、この説はあまり信じられていない。三井晩鐘、石山秋月、堅田落雁、粟津晴嵐、矢橋帰帆、比良暮雪、唐崎夜雨、瀬田夕照という呼称を十四世紀の博多八景と大慈八景の場合とくらべると、瀟湘八景の命名にあまりに擦り寄りすぎていることがわかる。十五世紀の様相はもう少しちがっていたはずである<sup>(7)</sup>。謡曲『近江八景』をみると「小松が原に吹嵐は、山市の晴嵐もかくやらん」とか、「真野の入江の洲崎の真砂は、雪かと思えて江天の暮雪にことならず」とあって、琵琶湖一帯の特定の景を瀟湘八景の題目に結び付けようとする志向がたしかに観察できる。が、結び目をほどこいてみればそこには古代的な原風景が開けてくる。大嘗会のように使われる悠紀・主基の屏風のうち悠紀方の屏風は近江の国の名所を描いたものだった。「洞庭の月には、鏡山をたとへたり」というのも、たとえば大江匡房の和歌、

曇りなき君が御代には鏡山のどけき月の影ぞ見えける

（『江帥集』五〇六）

にあるように、影、曇る、映る、磨くという鏡の縁語の介在することからいって、月の連想へは容易に移行できる。この脈絡が顕在化して鏡山が洞庭の月に当てられる。石山秋月などという命名の仕方との相違は明らかだろう。

謡曲『近江八景』の成立は文明三年（一四七二）以後、あまり降らない時期と推定されているが、ほぼ同時期の例に『塵荆鈔』がある。児物語の範疇にはいる問答体のこの物語は叡山に関する記述が多い。比叡山の東には琵琶湖が広がっている。「東ヲ遙ニ見下セバ、彼唐ノ瀟湘ノ八景カト覚シクテ……」とあって、琵琶湖の景を瀟湘八景になぞらえている。「ハヤ冬枯ノ真野ノ浦、雪ニハ寒キ江ノ頭」と、真野の浦（入江）を江天暮雪に当てているのは謡曲『近江八景』と同じだが、こちらの方は特定の景を取り上げず、むしろ漠然としている。それだけに、これを近世初頭の近江八景成立へと連なる階梯の一步と見ることも可能だろう。『瑤囊鈔』をはじめとする同時代の類書つまり百科辞典のような知識集積の性格を『塵荆鈔』が持ち合わせている点も考慮すれば、琵琶湖一带に広がる景趣にこのような眼が向けられていたことの意味は過小評価できない。

『塵荆鈔』の成立時期は明確ではないが、文明十四年（一四八二）頃が一つの目安と推定されている。瀟湘八景の受容の変遷をたどると、いくつかの転期のあることに気付く。なかでも一つの頂点をむかえるのが十五世紀を中心とする時期である。その様相をつぶさに観察するだけの価値のある重要な時期だ<sup>(8)</sup>と思う。

## 二、再生産の場——八景障子絵と色紙揮毫

十五世紀における瀟湘八景の受容と再生産の場はどのようなものであったのか。史料を手かがりにして具体的に検証してみたい。まず最初に対象とするのは障子絵の場合である。制作状況を観察すると、一景づつを題にして禅僧たちが詩をつくり、それを色紙に書いて八景の画面の上に貼るという共通のパターンが見られる。制作を委嘱する側に立つのが足利將軍やそれに類す

る人々であることも見逃せない。王朝の障子歌や屏風歌になぞらえたものとみることもできよう<sup>(9)</sup>。八景の作詩をそれぞれ別個の僧侶に依頼するので八名の、当代五山の錚々たる禅僧たちが顔を揃えることになる。

取り上げる史料は、次の四例である。第二、第四例の障子絵は、瀟湘八景ではないと判断されるものだが、比較することによって制作の過程をむしろ鮮明にすることができるので取り上げた。

一、永享八年（一四三六）五月、伏見院の会所瀟湘八景障子

二、同年九月、足利義教の御会所障子絵

三、長祿二年（一四五八）二月、將軍義政の高倉御所瀟湘八景障子

四、長祿四年（一四六〇）十二月、義政の室町殿の泉殿障子絵

そこでまず、第一例の、後崇光院と諡号された『看聞御記』の記主伏見院貞成邸会所の八景障子絵の様子から窺ってみることにしたい。記事は『看聞御記』永享八年（一四三六）五月二十四日の条から始まる。

珉書記参る。色紙の事仰せ付る間、色紙仕僧同道して参る。八景障子色紙八枚申し付けたんぬ。

翌閏五月七日、貞成から仰せのあった色紙を珉書記が持参。九日には光侍者を使者に立てて八景詩を禅僧たちに依頼している。

抑会所障子八景詩。諸長老達ニ所望申す。光侍者使を為す。子細有るべからずと云々。色紙は珉書記奉行致したんぬ。

（『看聞御記』永享八年閏五月九日条）

「子細有るべからず」とあるのは五山の長老たちから快諾の返事をうけた、ということだろう。色紙の奉行役は珉書記が仰せつかった。依頼したのは作詩だけでなく、自作の詩を色紙へ揮毫することも含まれていたはずである。揮毫を依頼した色紙は二十日も経たないうちに出来上がってきた。

八景詩出来す。光侍者持参す。面々の作殊勝なり。雲居菴へ状を以て悦び申す。自餘の長老たち。光侍者罷り向き礼を申すべきの由仰す。

〔看聞御記〕 永享八年閏五月二七日条

長老たちには光侍者を遣わして礼を述べることにした。雲居庵へはとくに書状をもって礼を述べている。雲居庵は天龍寺の塔頭で、この時の塔主は南朝の長慶帝の皇子でもある海門承朝だった。<sup>(10)</sup> 海門も作詩者の一人とみるべきだろうが、一人だけ特別扱いをしたように見えるのは、禅僧の作詩と色紙揮毫の計画実行に海門がかかわっていたことを示すのだろうか。翌六月の五日の条には「八景詩障子二唐紙師参り之を押す」とあって、唐紙師が八景詩の色紙を障子に貼りに来たことがわかる。

この前年永享七年の十二月十九日、貞成は京の一条東洞院の新邸に移っている。その会所のために八景の障子絵を新たに描かせたのだろう。『看聞御記』に障子絵制作の記事は見当たらないが、そう考えてまちがいないだろう。会所の室礼を整えた時期は、貞成の子息である後花園帝を迎えるという大切な行事と重なっていた。後花園帝の来臨は八月二十九日に実現されるが、それも押し詰まった八月二十五日の記事に「瑛藏主詩色紙持参す。二枚作り直さる」とある。すでに障子に押しした色紙に不都合があったのだろう。書直しの色紙二枚があったのが、この日出来上がってきた。瑛藏主の属する塔頭がわかれば色紙を書きそこねた禅僧の素性もはっきりするだろう。この八月には番匠が貞成邸に出入りしているので、八景詩の色紙揮毫をふくめた全体の計画は後花園帝来臨に備えてのことと考えられる。<sup>(11)</sup>

八月二十九日は晴れ。帝と公家たちを迎えての会所の宴はなごやかなものだった。「晴。拂曉より会所を経営し、障子を相合せ撤す。……。申刻渡御す。……。予会所縁に出、待ち申す。客人光臨し着座す。会所東着座。予西着座。……。上

様御入す」と『看聞御記』にある。一献また一献と盃を重ねた。その合間の雑談のおり、八景の障子絵の色紙のことが話題にのぼった。

八景障子色紙の事御尋ね有り。詩作者等御不審。

作者名字一紙  
注見参に入る。

〔看聞御記〕 永享八年八月二九日条

八景色紙の作詩者はだれか。上様よりお尋ねがあったので作者の禅僧の名前を一々紙に記して披露した。作者は八名と考えてよいが、雲居庵の海門承朝がその内の一人に推測できるものの、他の七名については『看聞御記』に記されていない。

つぎに、第二例、將軍義教の会所の障子絵を取り上げ、『看聞御記』の例と比較してみる。時期は貞成邸の一件の記された翌月、九月である。『蔭涼軒日録』によると、九月二日の条に「御障子図画賛の事仰せ出さる」とあって、義教より画賛のことが初めて話題にされた。拾える記事は、揮毫した色紙を能阿弥が障子に貼る十一月二日まで。簡潔な記述から細部はつかみにくい。貞成邸会所の八景障子の場合と重ね合わせてみることに、制作手順のあらましが明らかになる。

御会所。御障子画賛諸老宿に命ずべきの旨之を奉る。乃ち十二員なり。

〔蔭涼軒日録〕 永享八年九月二八日条

御障子賛の次第之を伺う。  
(同十月五日条)

御障子諸老の賛之を御目に懸る。能阿父散忌の後。能阿をして糊さしむべき也。  
(同十一月二日条)

第一・二例を勘案して参加する人物と手順を推測してみると、①まず画賛を委嘱する者がいる。伏見院貞成と將軍義教がこれに当たる。②そして作詩を請う禅僧を決める。後者の例では、蔭涼軒職にあった季瓊眞薬が予め人選を行ない、義教に提出した書立てをもとに決定された。障子絵の方はこの時



点ですでに完成していたものとみるべきだろう。③画賛を引き受けた僧は詩をつくり、④委嘱者側が予め用意した色紙に揮毫し、⑤出来上がり委嘱者が点検する。⑥それで決まれば色紙を障子絵の上へ貼る。第一例にあったように、書直しの必要が生じることもある。⑦登場人物のなかでもう一人重要なのが完成までの実務をつかさどる役である。第一例では奉行役の珉書記がいた。第二例では、色紙を障子絵に貼る同朋の能阿弥が最後に登場するが、第一例の唐紙師の役割に当たるだけでなく、奉行に相当する役割を担っていたと想像できるのではあるまいか。

第二例の義教の会所障子絵では、賛者の数が十二名だったことから瀟湘八景ではないとみるべきだろう。<sup>(12)</sup> 以上は、詩を作って色紙に書き、それを障子絵に貼る一般的な手順とみるべきだろう。

次に考えてみたいのは、第一・二例の比較からはわからなかった、瀟湘八景とそうでない場合との手順の違いである。取り上げるのは第四例、二十五年ほどの長禄四年（一四六〇）十二月、竺雲等連ら十二名の禅僧が作詩と色紙の揮毫を行なった義政邸泉殿の障子絵の場合である。義政は前年の長禄三年十一月に新造の室町御所に移っている、この泉殿は室町御所内の建物である。障子絵になが描かれていたか記録されていないが、十二名の詩が求められたところから瀟湘八景ではなかったと考えられる。<sup>(13)</sup>

『蔭涼軒日録』長禄四年十二月十一日の条によると、この日、季瓊眞藥は障子絵賛詩の人数十二名の書立てを義政に披露している。翌十二日、賛詩の人数について伺いをたてたところ、以下のように決められた。

御泉殿賛詩の人数之を伺う。等持院竺雲和尚。興徳寺春林和尚。寶渚庵雲章和尚。鹿苑院東岳和尚。正即庵存耕和尚。寿徳院瑞溪和尚。栖芳軒東沼和尚。林光院春溪和尚。崇寿院龍岡和尚。雲門庵大圭和尚。靈泉院

九淵和尚。常喜庵華萼和尚之を伺う。此の衆賛詩の事申すべきの由仰せ出さる也。……。御領掌賛詩の絵様十二枚。結城勘解由左衛門方より出る也。各賛詩の方へ遣わすべき也。

（『蔭涼軒日録』長禄四年十二月十二日条）

注目されるのは、この日、奉行役を命じられていたと思われる結城政重を通じ、十二名の禅僧たちに「賛詩の絵様十二枚」が遣わされたことである。「絵様十二枚」とはいったい何なのだろうか。

これと比較すべき例が十年ほど遡る『臥雲日件録抜尤』の記事にあり、両者をくらべてみると内容が鮮明になる。文安六年（一四四九）、將軍義政が自邸の一室の障子絵のために五山の長老たちに詩をつくらせようとした。仲方中正が瑞溪周鳳を訪ねて一件を伝えてきた。

中正蔵主来る。因て曰く、公府特に一室を構へ、諸老に命じて画障詩を作らしめんとすと。便ち画本を出示す。盖し観瀑図なり。

（『臥雲日件録抜尤』文安六年七月十一日条）

断片的な史料なので、この時の画障詩制作の全貌はわからないが、瑞溪は賛者の一人に選ばれたと考えてよい。問題は後半部である。仲方中正が持参した「画本」が登場する。『蔭涼軒日録』にあった「各賛詩の方へ遣わすべき」「賛詩の絵様十二枚」を、受け取る側から見たのがこの記事の内容だろう。双方を合わせ見れば「画本」も「絵様」も画障詩の題とするために予め用意されたものであることがわかる。両者とも作詩の参考とするための、障子絵に描かれた図柄のはっきりわかる下図ないしは略図のようなものを想像すればよいだろう。おそらく一人一図づつ、割り当ての禅僧たちに遣わされていたのだ。瑞溪が作詩を命じられたのは、観瀑図と見られる部分だった。

「観瀑図」とあれば、瀟湘八景の障子絵ではなく、全体で山水図を構成する

障子絵の一部分だったと考えるべきだろう。

瀟湘八景の障子絵の場合には、事前に障子絵の図様を賛者に示した例は見当たらない。八景といえばそれぞれの題は決まっていた。一般的に言えば瀟湘八景の障子絵の場合には、この手続きが省略されたのではあるまいか。省略されたというより、その必要がなかったためだろう。厳密に言えば、これは題画詩とはいいいがたい手続きだ。<sup>(14)</sup>

最後は第三例、長禄二年（一四五八）二月の將軍義政の高倉御所の瀟湘八景障子絵の画賛色紙の場合である。ここからは、制作過程で生じる様々な選択の基準と秩序の一端を窺うことができる。

ところで、義政は、すでに触れたように翌長禄三年十一月に新造した室町御所に移るのだが、それ以前の御所がこの高倉御所と思われる。『蔭涼軒日録』の記事には高倉のことは出てこないが、文明五・六年（一四七三・四）頃の写本と推定される、この時の八景障子賛詩を収録した『相国寺前住籍』（彰考館所蔵本）に「八景賛 長禄二年戊寅二月十日始焉」の題とともに「高倉御所御新造障子」の書き込みがあるので、これを根拠とする。<sup>(15)</sup> 記事は季瓊眞蘂が有馬の湯山より帰洛して御所に参るところから始まる。

湯山より入洛す。即ち御所に参り茶器三対献ず。八景御障子賛詩の人数。書立を以て申すべきの由仰せ出さる。即ち竺雲和尚、雲章和尚、春林和尚、瑞岩和尚、東岳和尚、存耕和尚、瑞溪和尚、東沼和尚を書立て之を伺う。賛詩申すべきの由仰せ出さる也。

〔蔭涼軒日録〕長禄二年閏正月二十六日条

賛詩の人選を命じられた季瓊が竺雲和尚以下の書立てをつくり、これをもとに八名に作詩を命じるよう仰せがあった。色紙のことは『日録』の記事に見えないが、さきの『相国寺前住籍』に「色帟水色、有白雲紋」の書き込み

があるので、これまでの例と同様、作詩者の揮毫する色紙を障子絵の上に貼り付けたものとみるべきだ。『蔭涼軒日録』の翌二月十一日の条に「常德院御成。……八景御障子詩之を献ず」とあるのが完成である。

ここで注目されるのが賛詩を命じられた禅僧たちの人選にかかわる基準である。『相国寺前住籍』に収載された八景詩の題と作者名を順にあげると以下のようになる。この順列は引用した『蔭涼軒日録』閏正月二十六日の記事のなかで季瓊が言及した八名の順と同じになっているので、実際の順序もこのとおりだったと考えてよい。禅僧名の次にあげたのは五山住持順位と入院の年月日（括弧内）である。

- 一、瀟湘夜雨 竺雲等連 南禅寺一五五世（一四四四頃）
- 二、山市晴嵐 雲章一慶 南禅寺一七二世（一四四九・一〇）
- 三、漁村夕照 春林周藤 南禅寺一七四世（一四五〇・八・一二）
- 四、遠浦帰帆 瑞巖龍惺 南禅寺一八一世（一四五三・二）
- 五、煙寺晚鐘 東岳澄听 南禅寺一八五世（一四五五頃）
- 六、洞庭秋月 存耕祖默 南禅寺一八六世（一四五五・六頃）
- 七、平沙落雁 瑞溪周鳳 相国寺 四二世（一四四〇・八）
- 八、江天暮雪 東沼周巖 相国寺 五〇世（一四四七・八）

賛者に選ばれたのは五山住持の経験者ばかりである。八名の経歴をみると、明瞭な序列のあることに気付く。それは五山の列位と入院時期による序列である。永享十二年（一四四〇）八月に相国寺入院を遂げた瑞溪周鳳が、南禅寺に昇った竺雲等連など六名のだれよりも入院の時期が早いにもかかわらず、南禅寺住持経験者の次に置かれたのは、この時期、南禅寺は五山の上に位置し、相国寺は下位にあったからである。長禄二年の八景障子賛詩の制作は、將軍の御所の障子絵という公式の、晴れ場で取り行なわれた例であ

る。ここには、いささかも忽せにできない秩序のあったことを想像すべきだろう。

色紙揮毫に際しての秩序の反映は、詩の内容にも読み取れる。高倉御所の八景障子の詩は『相国寺前住籍』に載せられているが、その内容は將軍の委嘱にいかにもふさわしい。たとえば春林周藤の漁村夕照の転句と結句をあげると、

昭代祇今漁隱少 昭代 祇に今漁隱少なし

子陵傲漢呂帰周 子陵は漢に傲るも 呂は周に帰る

世はよく治まり、世間から韜晦して漁りする隠者も今は少ない。中国の漁隱の代表に嚴光（子陵）と呂尚がいたが、嚴光は後漢の光武帝の招きに応じなかったけれども、呂尚は周の文王に仕えて天下太平をもたらす功績があったではないか。いうなれば義政の治世の賛美である。<sup>(16)</sup>それは文芸の観点からみれば確かに取るべきものが少ないのかもしれない。八景詩の内容に見られる儀礼的な側面は、しかし、瀟湘八景の受容と再生産の場の一つの実相を伝えるものである。障子絵の方はどのような内容を備えていたのだろうか。

### 三、八景障子絵の領域

ここに論じたような障子絵の賛詩制作の場合は、応仁の乱を境に減少したようだ。文明十五年（一四八三）六月に落成した義政の東山殿の八景障子は掉尾を飾るものといつてよい。五山僧を請じて賛をつくらせた経緯と詩八首が、横川景三の『補庵京華別集』に載る洞庭秋月の詩の叙文と『待需抄』巻六に収録された「東山殿八景」からわかるものの、以後の史料は見当らない。

現存する八景障子絵の作例のなかには、ここに論じたような制作環境の推

測できる例は残されていない。<sup>(17)</sup>早期の例にあげられるものに、大徳寺大仙院の方丈室中の障子絵、伝相阿弥筆「瀟湘八景図」（挿図1）と、同じ大徳寺山内にある聚光院客殿札間の狩野松栄筆の障子絵の例（挿図2）がある。前者の大仙院は永正六年（一五〇九）に、後者の聚光院は永祿九年（一五六六）に創建されており、障子絵の制作を創建時とみても時代はかなり下る。<sup>(18)</sup>前者は大徳寺住持に昇った古嶽宗亘の塔所として、後者は三好長慶の菩提所の性格の強い塔頭として開創され、しかも八景詩の色紙を画面上に貼った痕跡は見られない。制作環境の相違は明らかである。にもかかわらず、両者の画面に興味ふかい形式上のパターンの観察できることが見逃せない。それは、八景を壁面に配置する様子である。

大仙院の室中は南に面しており、東・西・北の三方向に壁面をもつ。時計回りの方向で順に八景の配列を見ていくと、東側壁面に山市晴嵐、瀟湘夜雨、遠浦帰帆、漁村夕照の四つの景が向かって左から右手へ並ぶ。西側は、煙寺晚鐘、洞庭秋月、平沙落雁の順になり、北側壁面の向かって左、西寄りに江天暮雪が位置する。

これに対し、聚光院札間の場合は東と南の二方向が縁に面しているので、壁面はのこる北と西の二面になる。同じように時計回りに配列を見ていくと、北壁の向かって右半分、東寄りに瀟湘夜雨と山市晴嵐が描かれ、西側四面に転じて南寄り、向かって左から遠浦帰帆、漁村夕照、煙寺晚鐘、洞庭秋月、平沙落雁が順に並び、北西の隅、西と北両方の壁面のまたがる位置に江天暮雪の景が広がる。

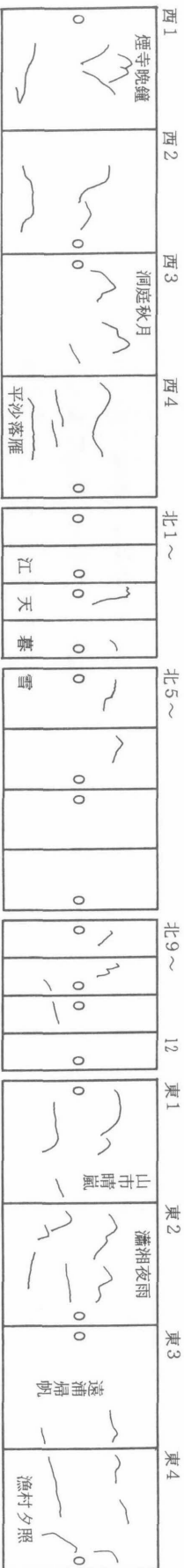
この二例の配列を、すでに触れた長祿二年（一四五八）の高倉御所障子絵の場合と比較してみる。八景の配列には三者間で相違があるが、これを二景づつの組にすると、計四組の組合せと順列は、次に示すようにまったく同じ

挿図 1 伝相阿弥 瀟湘八景図模 大仙院方丈室中



挿図 2 狩野松栄 瀟湘八景図模 聚光院客廳札間

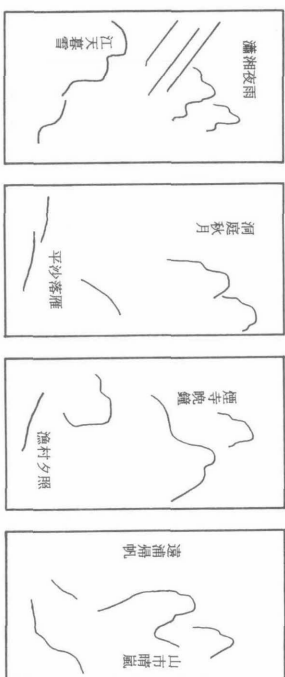




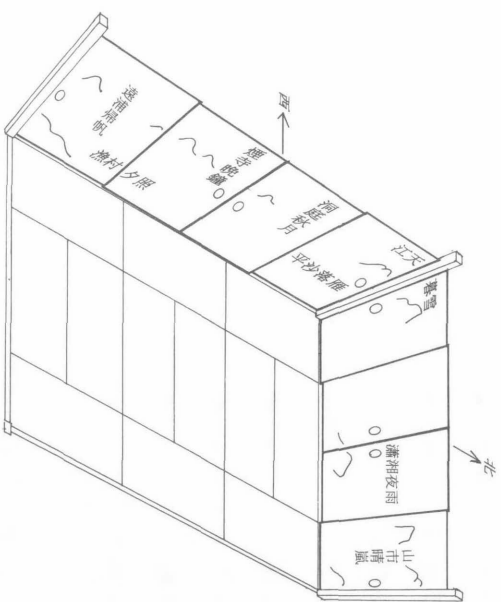
略図 1 瀟湘八景の配置 (大仙院方丈室中)



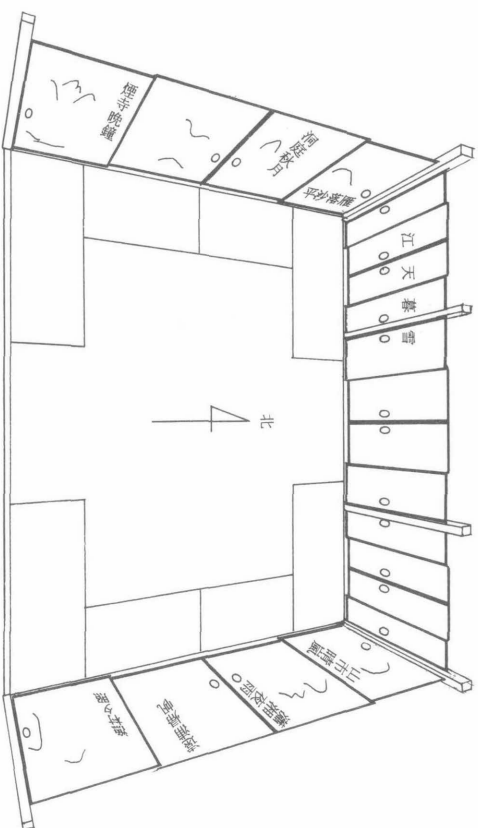
略図 2 瀟湘八景の配置 (聚光院客殿九間)



略図 3 瀟湘八景の配置 (狩野元信 東海庵四幅対)



略図 4 聚光院客殿九間内部



略図 5 大仙院方丈室中内部

になる。なお、大仙院②と聚光院③の配列の括弧内は壁面の方位と、左端から右方向へ順に振り当てた襖障子の番号である。(略図1・2)

## ①高倉御所障子絵

瀟湘夜雨(竺雲等連)  
山市晴嵐(雲章一慶)

漁村夕照(春林周藤)  
遠浦帰帆(瑞巖龍惺)

煙寺晚鐘(東岳澄听)  
洞庭秋月(存耕祖默)

平沙落雁(瑞溪周鳳)  
江天暮雪(東沼周巖)

## ②大仙院室中

山市晴嵐(東一)  
瀟湘夜雨(東二)

遠浦帰帆(東三)  
漁村夕照(東四)

煙寺晚鐘(西一)  
洞庭秋月(西二・三)

平沙落雁(西三・四)  
江天暮雪(北二・五)

## ③聚光院礼間

瀟湘夜雨(北三)  
山市晴嵐(北四)

遠浦帰帆(西一)  
漁村夕照(西一・二)

煙寺晚鐘(西二)  
洞庭秋月(西三)

平沙落雁(西四)  
江天暮雪(西四・北一)

五山僧の詩文集に収録された八景詩、あるいは屏風絵や画卷形式の八景画に見られる八景の順序には、江天暮雪が最後に位置する例が圧倒的に多いものの、特定のパターンを観察することはできない。この三例の一致を偶然と見ることはむずかしい。大仙院と聚光院の画面をくらべると、スタイル上の相違は大きい。また、前者は瀟湘八景に様々な山水モチーフが加味され、統一感のある山水景観を見せている。これに対し、後者は一景ごとのモチーフを際立たせ、主題の所在を明瞭にする構成を採っている。両者の画面の仕上りは対照的である。にもかかわらず両者が同一のパターンを基底部にもっていることは見落とせない。障子絵という領域に限定してみれば、史料からは読み取りにくかった、十五世紀の八景障子絵の規範性の残存をここに想像すべきなのではあるまいか。

しかし、將軍の御所という儀礼空間と、禪寺の塔頭というやはり儀礼を抜きにして考えることのできない建築空間とが互に符合するという、単純な理由だけから障子絵特有の規範性の残存を説明するのでは説得力をもちにくい。まず、瀟湘八景の受容される場の広がりとは可能性を想像しておく必要があるのではないか。そこで例として触れておきたいのが寛正二年(一四六一)二月七日、將軍義政の相国寺大智院御成を伝えた『蔭涼軒日録』の記事である。八景画の盛行する一端の窺えることも見逃せないが、注目されるのは絵画と実景とが通い合う回路の在り方である。

大智院御成を報じ奉る。御成。……大智院御扇子廿柄、高檀帟十帖之を献ぜらる。院主国用和尚、御相伴の衆襪子一縛、杉原十帖、各之を受く。大智院御所間の画障に就き伏見指月の佳景八景有るの由聞こし召さる。分るに及び仰せらる。因て御成の事命すべきの旨之を白す。即ち大

光明寺に命ずる也。

〔蔭涼軒日録〕寛正二年二月七日条

問題は「就大智院御所間之画障、伏見指月之佳景有八景之由被聞召」の解釈である。まず、こんな状況が考えられよう。義政は大智院の御所間の障子絵を見た。それが切っ掛けになったのか、伏見指月の佳景には八景があると聞いた義政が、そのことを話題にしたのだろう。この一件で事態は大光明寺御成の計画へと展開する。指月とは、伏見にあった大光明寺の塔頭指月庵のことである。

大光明寺は、文和年間、後伏見帝の妃広義門院の建立になると伝える。義政御成のあった相国寺大智院を開いた春屋妙葩も光明法皇に請われて同寺の住持となったことがある。その後、同寺は豊臣秀吉が伏見城を築くにあたり洛北の相国寺内へ移った(『雍州府志』卷八古蹟門上(愛宕郡)、『山城名勝志』卷第十六ほか)。桃山丘陵の一角にたつ指月庵から南を望めば、丘陵の東に



展開する山科の里より南に流れる山科川に、東から宇治川が合流してそそぐ巨椋池が眼下に広がっていた。(挿図3) 今にのこる向島、槇島は巨椋池中の島の名だったから、往時のその大きさが偲ばれよう。指月はその名の示す通り月の名所だった。

豊後橋(観月橋) 東城山上に在り。近世今相国禪寺に在る所の大光明寺斯処に在る時に指月庵寺中に在り。月夜はより月影の川に浮ぶを見れば、則ち指点の中に在り。故に今に於て之を称して一説に月影洲渚に浮び或は三と成り或は四つと成る。故に四月と称すなりと云う。

(『雍州府志』卷一山川門(紀伊郡) 指月)

このあたり一帯は、また、伏見山、伏見野あるいは伏見の田居などと詠まれた名所でもあった。<sup>(19)</sup> この数日後、常徳院御成の記事を見ると「伏見退蔵院御成の事之を伺う。蓋し指月御覽ぜらるる為なり」(『蔭涼軒日録』二月十一日条)とあり、義政の伏見御成の目的が指月の佳景にあったことがはっきりする。翌々月の四月九日には大光明寺と退蔵庵御成の日取りが決定され、その二十九日に御成が実現した。

大光明寺御点心并に退蔵庵御斎、御成の事報じ奉りて御成。御点心。以後指月軒に御成。  
(『蔭涼軒日録』寛正二年四月二十九日条)

御成の様子は詳しく記されていないが、この日の記事が「指月の風景甚だ絶勝なり」と結ばれているのが印象的である。巨椋池に映る月を眺める名所というのであれば、八景とはまず洞庭秋月の景を重ね合わせて見ていたのだろう。

大光明寺への義政御成を実現させた動機を振り返ってみると、そこには相国寺大智院御所間の画障、つまり障子絵があった。残念ながらこの障子絵についての詳しい記述は『蔭涼軒日録』に見られない。ただ、大智院への御成



挿図3 山城国総図(部分)『山城名勝志』より

は毎年二月七日に決められており、『蔭涼軒日録』に最初に登場する二月七日、義教時代の永享八年(一四三六)から毎年その記述がある。この前年長祿四年(一四六〇)にも大智院御成があり、しかもこれ以前には障子絵のことが言及されていないので、寛正二年(一四六一)の御成のあった時から遡って一年以内に御所間障子絵が制作されたと推測することは十分可能である。<sup>(20)</sup>

指月から見る佳景に八景のあることを聞いた義政は、大智院の障子絵を見てそれを思い出した。指月の佳景を彷彿させるものがこの障子絵にあった。描かれていたのは瀟湘八景と見るべきだろう。眼前の障子絵が起点となつて実際の景へと連想が働く。障子絵の規範性を残存させる背景には、おそらく、描かれたにすぎない障子の上の像と実際の景とをつなぐことのできる回路があり、それを支えるだけの具体性をもった力が八景障子には備っていたと想像すべきだろう。

#### 四、場の広がり

瀟湘八景の受容と再生産の場は、將軍家の障子絵制作という大仕掛で、いわば晴れの舞台だけに限られてはいない。障子絵と比較すると、屏風絵や画

巻、扇絵といった形式はもつと個的な場に対応することができたようだ。いくつかの史料と実作例に当たりながら、場の広がりの可能性を探ってみることにしたい。

月舟寿桂の『幻雲文集』には「八景詩後序」が収められているが、朝倉孝景（敏景）に請われ、「曾我氏兵部景種」の描いた瀟湘八景の画卷のために

題と詩をつくった経緯がここに記されている。

予適ま公の招に応じ、  
以て是の邦に至る。公  
此の図を寄せて題小詩  
を需む。

月舟は、永正六年（一五〇九）に孝景の請により越前へ赴いているので、この年の出来事と考えてよい。八景の画卷制作を委嘱した「越之太守朝倉孝景公」を足利將軍家の人々の場合と較べてみれば、その制作の持つ意義もまた自ずと明らかになるだろう。それが画卷という形式にまとめられた<sup>(21)</sup>。

挿図4 草花に団扇散らし図扇面 南禅寺扇面貼付屏風の内

扇絵の瀟湘八景の場合も

ある。横川景三の『補庵京華別集』に収められた瀟湘八景の詩に付された叙が興味ふかい。

細川源府君、工に命じて一扇中に団扇を畫る者八。一扇一景。愛すべし。予に一々其上へ詩を題するを求む。便ち筆して命を塞ぐ。

（『補庵京華別集』「瀟湘八景」）

作詩の年紀を欠くが、『補庵京華別集』の編次からみて文明十七年ごろの作とみてよい。八景詩の叙にいう横川に詩を求めた細川源府君とは、横川が永く定住することになる相国寺内の小補軒を建て与えた細川勝元、その子息政元のことだろうか。図の様子は複雑そうだが、この扇を彷彿させる実例が、南禅寺所蔵の屏風八隻に貼り付けられた扇絵二四〇面のなかに見られる。

一つは、金地の上に紅白の薔薇をあしらったなかに小さな団扇型の画面を四つ区切り、それぞれに水墨の山水を描いたものである。団扇型の小さな画面の山水は瀟湘八景を二つづつ組み合わせたものと見てよい。（挿図4）もう一例は、紅白の菊や萩などの秋草を背景に、小さな扇型を八つ区切り、そのなかに瀟湘八景を一景づつ水墨で描いた意匠になっている。（挿図5）二例とも賛詩は書かれていないが、双方に照せば、横川が詩を書いた扇絵も一つの扇のなかに八つの団扇型を区切り、一つの団扇に一つの景を宛てて八景とした画面をもつものと想像できる。小さな画面のなかに八つの詩を書くのだから、一つひとつの字は細くなる。それが牛毛のようだと横川も叙に記している。掌の八景ともいふべき趣向を生み出す場合は、將軍家の障子絵の場合とは対照的だといえよう。

もう一つ着目したいのは、和歌と結び合っていく回路である。八景和歌が八景受容の早期に発生していたことは、すでに述べたとおりである。康暦二

年（一三八〇）の日向志布

志の大慈寺の八景が作られた際には、義堂周信作の叙が「大慈八景詩、歌、叙」とさ  
れていたことから、八景詩  
だけではなく和歌も作られ  
たはずである。従来『雲巢  
集』所収の八景詩だけが知  
られていたが、二条為遠、  
斯波義将、九条忠基によ  
る、この時の和歌三首が新  
たに採集されている。<sup>(22)</sup>

当の瀟湘八景の場合にも  
同様のことが想定されるだ  
ろう。三条西実隆の自選家  
集『再昌草』には、屏風に  
押すためにと宗祇に求めら  
れ、実隆が瀟湘八景の和歌  
を読み、色紙に書き遣わし

たことが記されている。

宗祇法師、屏風にをすへしとて、瀟湘八景の歌、身つからよみて、すな  
はち色帟にかきてと、国より申のほせたりし、たひくいなひしかと  
も、しゐて申せしかは、かきてつかはし侍し

山市晴嵐

瀟湘八景の受容と再生産

山かせのたつにまかせて春秋の錦はおしむ市人もなし

『再昌草』第一の明応十年（一五〇二）二月二十日と三月十六日の間に記  
事があるので、この間のことと想像される。実隆は一人で山市晴嵐以下、八  
首の和歌を作っている。宗祇はこの時、越後の上杉氏のもとに滞在していた  
から、上杉氏との関係から実隆に所望したものと想像される。<sup>(23)</sup> 八景詩の替り  
に八景和歌を詠み、瀟湘八景の屏風に貼るためにそれを色紙に揮毫した例で  
ある。

もう一つ、応仁の乱以前の例がある。正徹門弟の正広が宝徳三年（一四五  
一）七月、景南英文の求めにより、八景和歌のうち瀟湘夜雨の歌を詠んだこ  
とが正広の『松下集』に見える。

宝徳三年七月朔日、南禅寺東禅院景南和尚のすゝめにて、八景を書侍る  
屏風に、詩歌を色紙にかきてをされ侍るに

瀟湘夜雨

うきねせし世々の涙や夜の雨枕を浪のさそくたきけん

正広は八景和歌の八首のうち一首を割り当てられたのだろうが、この時の  
瀟湘八景の屏風絵の制作環境がどのように想像されるのか興味のあるところ  
だ。残念ながらその全貌を明らかにすることはできないものの、屏風絵に貼  
る色紙のために詩と和歌の双方が作られる場合のあったことを教えてくれ  
る。

禅僧の詩文集に収録された八景詩の数は膨大である。その量にくらべ  
ると、瀟湘八景の再生産の実際の場合を具体化できる例はそれほど多くはない。  
ここに取り上げた例はほんの断片にすぎないものの、瀟湘八景の受容と再生  
産の場のもっていた広がりには十分に想像されよう。將軍家の障子絵制作も、  
このような場の広がりがあったこそ、その意味が理解される。

## 五、共有するモチーフ

つぎに注目してみたいのは、詩と和歌、絵画の三者をつなぐ八景主題の働  
きである。瀟湘八景の詩歌と絵画をくらべてみると、個々の素材となるモチ  
ーフのあいだに共通項をいくつも見出すことができる。そのなかから際立つ  
た例として瀟湘夜雨と漁村夕照の二つを取り上げてみることにするが、この  
例は、具体化することの必ずしも容易でない受容と再生産の場を探るうえで  
一つの示唆をあたえてくれるものと思う。

まず、瀟湘夜雨では夜と雨を詠むのが普通である。和歌の場合、夜半の村  
雨、夜の村雨、雨の音、雨と浪、夜半の浦風などのことが登場する。夜と  
つながる、枕、寢覚の枕を詠む例もある。その他、苫の浦、舟とむる入江、  
夜舟の笛などのことがみえる。注目されるのは、舜の崩御をきいた舜妃の  
涙が竹にそいで斑紋をつくったという斑竹の故事を詠む場合である。詩で  
は斑竹を詠む例が少なくない。和歌でも同様に、くれ竹をそめし涙、ぬらす  
袖、都おもふ涙、竹の葉の色染かへし、ということばの使われる例がある。  
花山院長親の、

くれ竹をそめしなみだや残るらんいそのうきねの夜半のむら雨

などがそれである。さきに触れた、正広が八景の屏風絵のために作った一首  
「うきねせし世々の涙や夜の雨枕を浪のさぞくだきけん」もその一つである。  
詩の場合も、たとえば瑞溪周鳳の絶句の例があるので転句と結句を引用す  
る。

虞舜不帰天亦泣 虞舜帰らず 天も亦た泣す

餘声洒竹半江秋 餘声竹を洒す 半江の秋

〔臥雲稿〕

絵画の場合にも、少数ではあるが竹叢をモチーフにした例が見られる。た

たとえば白鶴美術館の祥啓筆「瀟湘八景画冊」のなかの瀟湘夜雨がそれで、右  
手の岸边に生える樹木の向う側に竹の一叢が見える。また、舫った小舟が覗  
いているのも共通するモチーフである。(図版VI) このモチーフの組合せの  
脈絡は、斑竹の故事が詩歌に詠まれることを知らなくては理解することが困  
難である。<sup>(24)</sup>

つぎに漁村夕照についていうと、絵画の場合、漁網をもって漁村夕照を代  
表させる例が圧倒的に多いが、これが詩歌に見られるパターンと通じるのが  
興味ふかい。<sup>(25)</sup> 詩の場合と同様に、和歌では、漁村に対応する、芦の屋、海士  
の家などのことばと、夕照に対する、影しづむ夕日、夕日の影、暮る、日、  
夕暮の雲などのことばが見られる。その一方で、絵画と同じように、漁網を  
点描することがある。冷泉為尹の例に、

浪ごしにあみかけはして見えてけり夕日にむかふ里の一むら

がある。詩では漁網を曝すモチーフがさらに多くなる。

表現のメディアという点からみれば、詩歌と絵画との差異は少なくない。  
たとえば、煙寺晚鐘の詩歌に詠まれる鐘の音は、画面の上に再現できないモ

チーフの一つである。その一方では、竹の一叢を描くことによって詩歌に詠まれる舜妃の故事を表わす瀟湘夜雨図のように、象徴的な絵画の手法が選択される場合もあった。形式上のちがいがあればこそ、両者に共通するモチーフの多い点がかえって着目されることになる。

八景詩や八景和歌のなかには絵画をもとにして詠まれた例の含まれていることが予測できるから、共通するモチーフと思われるもののなかには、画のなかに既にあつたものが詩歌に取り入れられた場合のあることも想像しなくてはなるまい。しかし、障子絵のための作詩の過程で必要となる「画本」「絵様」が瀟湘八景の場合にかぎって登場しないことを想起するなら、詩歌と絵画のあいだにイメージを共有する場の広がり想像しておく方が実状にあつていたのではあるまいか。基本的な素材となるモチーフにおける、詩歌と絵画のあいだの共通パターンは、創造性を欠く消極的な側面と映る。が、その反面、場の共有という点からみればむしろ積極的な側面として評価すべきだろう。

たとえば、小さな画面のなかに八景すべてを押し込めてしまふ絵画の場合がそうだ。二つの側面がいわば背中合せになっている。潁川美術館の祥啓筆「真山水図」(挿図6)は遠浦帰帆、漁村夕照、山市晴嵐、瀟湘夜雨の四つを掛幅の一面面のなかに無理なく収めている稀な例である。<sup>(26)</sup>この図と似た構図をもった僊可筆の「瀟湘八景図」(挿図7)は八景を一図にまとめることができるぎりぎりの限界点を示している。この他の場合は、全体の構想と個々の八景のモチーフとのバランスを失っている例がほとんどである。詩の場合にも四つの景を一首に詠む例が知られているが、同じような傾向を見せている。詩歌とモチーフの共有される場のなかで、パターン化されたモチーフを組み合わせることが半ば常套化していた。こうした状況を想像しなくては、

山水全体の統一感をあえて無視してまで、このような八景画の作られたことは理解しにくいだろう。

## 六、絵画の秩序

八景モチーフの語彙化の問題は、個々の景をどうまとめるかという課題とともに、景どうしのつながりを工夫する構成の問題に展開していくだろう。それは制作の課題であるばかりでなく、受容の場の問題にもつらなっていくことが想像される。ところで鶴崎氏の指摘したように、連歌論のなかには、唐絵を引き合いにして連歌の在り方を説く例が見られる。ここでは、そのうちの一つ、宗長の『連歌比況集』の一節を参照してみたい。<sup>(27)</sup>絵の並べ方を連歌の句の連ね方にたとえているのが示唆的である。

問云、百韻連歌は如何様のなりに続け侍るべきや。答、例へば絵を掛並べたるが如くにあるべし。絵を掛くるには次々に縁ある様に掛けねば見苦しき物也。謂ゞ(仏に)菩薩の像を並べ、聖人に賢人を番はせ、山などに枯木並立て、名所書きたるには滝水など落したる絵を掛添へて山より水落る心を持す<sup>もた</sup>べし。其如く連歌も前句に寄合を離たずして、而も後

挿図 8 狩野元信 瀟湘八景図（四幅対の内二幅） 妙心寺東海庵

山市晴嵐・遠浦帰帆図

洞庭秋月・平沙落雁図

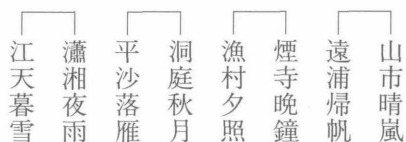
に付む句にも縁語広き様に思合てしつらふべし。百韻別々の事ながら、詠みつゞくれば心詞離れずして似付<sup>につ</sup>たらむこと可然。（縁にして）前句に付る心も是に同じ。

『連歌比況集』「掛絵」

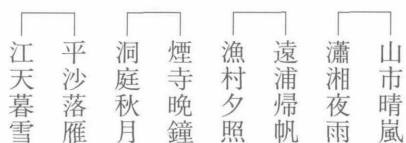
百韻連歌であれば、たとえに出した絵もずらりと掛け並べるといふことだろうか。所狭しとばかり絵を掛け並べる、『看聞御記』などに記された会所の室札を想起させる。ここという名所とはやまと絵風の名所絵ではなく瀟湘八景のような唐絵の類だろう。掛け並べるときに隣同士が「縁ある様に」掛けなければ見苦しいというのは、瀟湘八景の場合に移し換えてみるとモチーフ同士の並べ方や配置への関心の在り方につながるだろう。

そこで絵画の例をあげて配列の問題を具体的に検討してみたい。取り上げるのは狩野元信の四幅対の例（妙心寺東海庵）である。（図版Ⅶ・Ⅷ、挿図8）一幅に二景づつが描かれ、その組合せは次のようになっている。この配列にはどのような秩序が観察できるのだろうか。それをはっきりさせるために、すでに言及した大徳寺大仙院と聚光院の障子絵の配列を比較例に並べてみる。

④東海庵四幅対



②大仙院室中



③聚光院札間





大仙院と聚光院の障子絵の例では、じつは、これまでに触れなかった配置の秩序がある。それは、壁面の方位と描かれた景の季節とが対応する、いわゆる四方四季の配置である。<sup>(28)</sup>大仙院の場合は、東側の壁面の北寄りに春、南寄りに夏の景が位置する。時計回りに壁面の様子を見ていくと、縁に面した南には壁面がないので、東壁はそのまま西側の壁面へと連続する。この西壁に秋の景が展開し、北寄りに進んで、北側の壁面との境あたりから冬の景に転じて北壁には冬の景が広がっている。(略図5)聚光院の場合は、すでに述べたように壁面のあるのは北側と西側のみだが、大仙院の方式を当てはめてみると、同様の配置になっていることが了解される。画面は、北側の壁面の東寄りの二面が春、これが西壁の南端につながって夏、向かって右に画面がつながって中央付近に秋の景が位置し、その北端から北側の壁面の左二面に冬の景がつながる配置になっている。(略図4)北側東寄りに春、西側南寄りに夏、西側中央に秋、北東隅を中心に冬の景がそれぞれ位置し、大仙院の場合と等しく方位と季節との対応が見られる。八景の配列を四季に割り振ってみると、二景づつが組になって春夏秋冬が順に並ぶことになる。

この障子絵二例の配列とくらべると、元信の四幅対が二景づつ組み合わせた意図がはっきりする。この作例の二景の組合せは、障子絵のいずれとも一致しない。しかし、それぞれの組同士を見くらべると、三者ともに共通する景の含まれていることがわかる。第一組の山市晴嵐、第二組の漁村夕照、第三組の洞庭秋月、第四組の江天暮雪がそれである。元信の四幅対は四季仕立てになっているのではないか。洞庭秋月と江天暮雪の場合は、対応する季節が明らかである。残りの場合は、題そのものから季節を特定することはできないが、二つの障子絵の配列例と比較することによって、元信四幅対の八景配置の秩序が見えてくるといってよいだろう。(略図3)山市晴嵐が春、漁

村夕照が夏に当てられていた可能性がよい。八景和歌には山市晴嵐に秋、漁村夕照に春を詠む例がある。詩の場合もこの二景を特定の季節に当てはめる傾向は見られない。詩歌の世界ではこの二景と季節の必然的な結びつきはない。<sup>(29)</sup>これに対し、絵画の例では山市晴嵐と漁村夕照の季節が固定しているように見える。絵画の場合には四季をそろえることへのこだわりが強い、ということができる。<sup>(30)</sup>

ここには絵画固有の秩序が働いているというべきだろうが、それは元信の独創になるのかといえ、必ずしもそう断定できる性質のものではない。和歌の場合になるが、八景の順序についての興味ふかい資料が『待需抄』巻六に収載されている。「八景次第略之哥」がそれである。傍線箇所は折り込まれた八景である。

雨に月風夕照鐘なりて 舩帆落雁夕暮の雪 明魏・為尹・為兼・雅世等此次第

又

市は浦村の煙の寺の庭平沙瀟江是ぞ八景 後小松院・為相・頼阿・宋雅等此次第

又

市漁村寺瀟湘の浦の景庭の平沙につく江天 逍遙院此次第

三番目の逍遙院三条西実隆の例が、さきにあげた『再昌草』収録の実隆の八景和歌(註23掲出)の順序と一致することから考えて、根拠のない内容とは思われない。元信の四幅対に見られる八景の順序は、煙寺晚鐘と漁村夕照の順番が逆になっているものの、二景づつの組にすればこの三例のなかの二番目の例、山市晴嵐、遠浦帰帆、漁村夕照、煙寺晚鐘、洞庭秋月、平沙落雁、瀟湘夜雨、江天暮雪の順と同じになることが注目される。ここに名のあがる四名、冷泉為相(一二六三―一三三八)、頼阿(一二八九―一三七二)、宋雅(飛鳥井雅縁・一三五八―一四二八)、後小松院(一三七七―一四三三)の活躍年

代には幅があるが、十五世紀の前半にはこうした八景の順序をとる例のあったことは推測できる。具体的な経路は明らかにできないものの、元信の作例には八景をめぐる伝統の流れ込んでいることも想像しておくべきだろう。

ここに取り上げた素材は、瀟湘八景という主題が受容され再生産される過程をたどり、また内容を吟味するに十分な量とはいえない。典型的な例をあげたつもりだが、検討を要するためにふれることを控えた素材も少なくない。この主題が絵画と文芸を横断するそれだけ豊かなメディアを形成していたということだろう。その核をなす時期はおそらく十五世紀である。瀟湘八景を描く絵画の作例は多い。しかし、絵画のみを素材としていたのでは場の問題を明らかにすることはむずかしく、また、伝存する作例の多くは頂点を過ぎた時期のものである。近世初頭ともなると、瀟湘八景の題材は文字通りの類型化をむかえる。たとえば、海北友松の作例は早期の一例である。(挿図9) 絵画は絵画としての自己主張をはじめ、詩は玉澗作と信じられた八景詩に固定され、新たな詩が画面上に揮毫される機会が極端に減少する。瀟湘八景の受容と再生産の場の変貌が想像されるのである。

この小論が史料を中心に場の問題を説いた理由の一つがここにあるとはいえず、多くの絵画の作例をもう一度しかるべき本来の場のなかに呼び戻し、解釈を加える作業が依然として残るのは事実である。それでなお、このようなアプローチを採用したのは、史料から窺えるこの時期の絵画をめぐる場がことのほか豊かで多様だからであり、その具体相を窺うのに瀟湘八景が絶好の素材を提供するものと思うからである。その典型となるほど瀟湘八景がかくも盛行したのはなぜか。この解釈もふくめ、本小論は全体像の焦点をむすぶ総論への一試論としての立場をとる。残された問題は今後にゆだねたい。

## 【註】

- (1) 鶴崎裕雄「連歌師の絵ごころ―連歌と水墨山水画、特に瀟湘八景図について―」『芸能史研究』四三、一九七三。
- (2) 島田修二郎「宋迪と瀟湘八景」『島田修二郎著作集二 中国絵画史研究』中央公論美術出版、一九九三、は中国における瀟湘八景の起源を批判的に説いた基本文献だが、中国での八景流行の様子と朝鮮の状況についても重要な言及がある(五四頁)。同論文の初出は『南画鑑賞』十一四、一九四一。
- (3) 鐵庵道生の博多八景は、香椎暮雪、箱崎蠶市、長橋春潮、莊濱泛月、志賀獨釣、浦山晚秋、一崎松行、野古帰帆。大慈寺八景は、龍山春望、古寺緑陰、野市炊煙、漁浦歸舟、橋邊暮雨、江上夕陽、東營秋月、西塞夜雪(『雲巢集』)。玉村竹二「禅院の境致―特に楼閣・廊橋について―」『日本禅宗史論集』上、思文閣出版、一九七六、註一(六七九―八〇頁)、が景と境の関連にふれているのが注目される。また「大慈八景詩歌」制作の過程と事情については、堀川貴司「『大慈八景詩』について」『国語と国文学』六七―六、一九九〇、の考証を参照。
- (4) 『瀟湘八景詩歌鈔』は、二巻二冊、宮川道達編、貞享五年(一六八八)京都、風葉軒板、『鳴の羽搔』は元禄四年(一六九一)京都、吉田三郎兵衛・伊藤平八板、『待需抄』は宮内庁書陵部蔵、石井行豊、元禄十二(一六九九)三年編。作者は、京極為兼と冷泉為相のほか、頼阿(一二八九―一三七二)、冷泉為尹(一三六一―一四一七)、明魏(花山院長親・?―一四二九)、宋雅(飛鳥井雅縁・一

挿図9 海北友松筆・英甫永雄賛 瀟湘夜雨図  
群馬県立近代美術館

三五八〜一四二八）、後小松院（一三七七〜一四三三）、飛鳥井雅世（一三九〇〜一四五二）、三条西実隆（一四五五〜一五三七）、北畠国永（桂祐・一五〇七〜一五八四頃）の十名である。

- (5) 岩佐美代子「京極為兼の八景歌」和漢比較文学会編『和漢比較文学叢書』第五卷（中世文学と漢文学1）汲古書院、一九八七。岩佐美代子「京極派和歌の研究」（笠間叢書二二二）笠間書院、一九八七、再録。為兼の京極派が八景詩を和歌に取り込む下地を論じて、漢詩への強い関心と、そこから導き出された「双貫句法」に着目しているのが興味ふかい。さらに、為兼が永仁六年（一二九八）三月に佐渡配流に遭い、乾元二年（一三〇三）閏四月、許されて帰郷するまでの五年間の配所時代の作と推定している。名数和歌集『鳴の羽搔』は冷泉為相の八景和歌を取録して、これを定家作している。

- (6) 日本禅林における瀟湘八景詩の展開については、朝倉尚「禅林の文学―中国文学受容の様相―」清文堂出版、一九八五、に再録された「瀟湘八景詩―禅林における三転期―」が詳しい。原著は「禅林における瀟湘八景詩について―中世における三転期―」と題して『中世文芸』四三、一九六九、に掲げられ、再録にあたっては内容の増補が行なわれている。以下、八景詩の展開と史料については、本論者に負うところが大きい。

- (7) 『松屋筆記』巻十一「近江八景の所見」参照。宮島新一「近江八景の成立」、千野香織「古代・中世における近江の名所」の論説が、古代中世と近世初頭の琵琶湖一帯の景に向ける着眼点のちがいと、近江八景成立の過程を追っている。とくに宮島氏は近衛政家・尚通父子選定説を否定している。両論とも、滋賀県立近代美術館編『近江八景―湖国風景画の成立と展開―』一九八八（展覧会図録）収載。

- (8) 『近江八景』については『未刊謡曲集四』（古典文庫二二三）一九六五、と「異本近江八景」『未刊謡曲集八』（古典文庫二三五）一九六七、のテキストおよび解題を参照。鏡山と月との関係については、千野論文（註7）が注目している。和歌と近江名所との関係については、森本茂「校注歌枕大観近江篇」大学堂書店、一九七四、参照。『滋賀縣史』第三卷、清文堂出版、一九七二（覆刻）、二三六〜四〇頁。また、『塵判鈔』については『古典文庫』四四八、一九七四、のテキストと解題による。

- (9) 川上貢「日本中世住宅の研究」墨水書房、一九六七、が以下にあげる第四例に触れて先行例を論じている。とくに、常御所、会所、泉殿の施設との関連に言及している点が注目される（二五〇頁）。

- (10) 五山僧の履歴については、玉村竹二『五山禅僧伝集成』講談社、一九八三、に拠った。以下に登場する禅僧についても同じである。

- (11) 七月七日には例年のとおり七夕梔葉法楽が催されている。しかし番匠の出入りと色紙の書き直しが八月に行なわれていることから考えて、八景障子色紙のための作詩と揮毫の依頼は七夕梔葉法楽に間に合わせるというよりも、後花園帝を招くことを前提になされたものと考えるべきだろう。

- (12) 義教は、これに遡る永享三年（一四三一）の十二月、義満の室町殿の跡に新造した御所に移り、その後立て続けに三棟の会所を建てている。永享四年（一四三二）の南向会所、翌五年の会所泉殿（北向会所）、同六年の新会所である。三つの会所の様子については、永享九年（一四三八）十月の後花園帝の室町殿行幸のときの記録「室町殿行幸御飭記」があつて、これにより南向会所、会所泉殿、新会所の部屋の様子が推測できる。永享八年の障子絵画賛の会所を、かりに一番最後にできた永享六年の新会所だとすれば、問題の障子絵のあつた一室の候補にあげられるものに「北向御四間（耕作梁楷様之御間）」がある。斎藤秀俊「会所の成立とその建築的特色」『茶道聚錦』第一卷（茶の湯の成立）小学館、一九八四、に足利義教、義政ほかの会所造営のことが論じられている。また、『室町殿行幸御飭記』は、根津美術館・徳川美術館編『東山御物「雑華室印」に関する新史料を中心に』一九七六、所収のテキストに拠った。

- (13) 翌寛正二年（一四六一）正月十七日に完成し賛詩が披露されている（『陰涼軒日録』同日条）。この時の賛詩十二首は「相国寺前住籍」に収録されており、十二首を四季に分けたもので八景ではない。川上貢氏はこれを京都郊外の名所を描いた障子絵を推定している。『日本中世住宅の研究』（註9）二五〇頁、参照。また、玉村竹二「『相国寺前住籍』附載の画賛資料」『日本禅宗史論集』上、思文閣出版、一九七六、参照。

- (14) 島田修二郎「五山文学と室町絵画」『大東急記念文庫公開講座講演録・五山の文芸』大東急記念文庫、一九八五、が、送別図、書斎図を典型的な例とし、室町期の題画詩の在り方を論じている。

- (15) 玉村竹二「『相国寺前住籍』附載の画賛資料」（註13）によると、『相国寺前住籍』に「御会所北向御障子」と「旧泉殿御書院障子」という註のある十二名の禅僧による七言絶句の二つのセットが収録されている。玉村氏の考証によると、前者の制作時期が永享年間に推定され、後者が永享八年八月四日以降、同九年七月十三日までの期間（作詩者の一人瑞溪周鳳の景德寺在任期間を根拠とする）に限定されるという。とくに後者はここに挙げた第二例の画賛の場合と時期の一致す

ることから注目される。ただし、『室町殿行幸御筋記』にある「北向御四間（耕作梁楷様之御間）」とする耕作図に題する詩としては内容がふさわしくないように思われるので、問題は後に残る。以下、『相国寺前住籍』については玉村氏のテキストに拠る。

- (16) 十四、五世紀の八景詩の集団制作の諸例を取り上げた、堀川貴司「瀟湘八景詩について」『中世文学』三四、一九八九、がこの時の詩の内容を分析しているのを参照のこと。

- (17) ここに取り上げた制作環境から生まれた実際の瀟湘八景の遺品は見当らない。そのすがを辛うじて伝えている例に、「蔵三」と読まれている印章をもつボストン美術館の「瀟湘八景図」六曲屏風一雙と、狩野探幽の「瀟湘八景図」八曲屏風一雙がある。前者には、かつて色紙の貼られていた跡が明瞭に残っており、後者は各扇の上縁部に色紙形の界線が引かれている。もっとも前者の制作状況はわからないし、後者は、屏風としては異例の縦横比をもつ画面から推して、古い形式の障子絵を屏風絵に写したのではないかと想像できるものの、図像の根拠は具体化できない。

- (18) 制作年代については、小川裕充「大仙院方丈襖絵考（上・中・下）―方丈襖絵の全体計画と東洋障壁画史に占めるその史的位置（一）」『国華』一一二〇―一二一、一九八九、および、小川裕充「聚光院方丈の創建年代について」『美術史論叢』五、一九八九、を参照。

- (19) 森本茂『校注歌枕大観山城篇』大学堂、一九七九、ほかに拠る。豊臣秀吉が伏見城を築くにあたり、宇治川を巨椋池から分離し、八幡で木津川、桂川と合流させた。巨椋池は一九三三年から干拓が始まり、今では宅地となつて昔日の俤はない。

- (20) 『藤涼軒日録』の翌寛正三年（一四六二）三月十四日の条には、小栗宗湛の登場するよく知られた八景絵の記事ある。この日、相国寺松泉軒に御成のあったとき、義政は四間において「宗湛八景絵」を見ている。これが宗湛の描いた障子絵であったことは二月十五日の条に新造の松泉軒の障子絵を宗湛に描かせる旨を季瓊眞薬が義政に申し上げていることから判る。島田修二郎「宗湛の歿年についての一仮説」『島田修二郎著作集 一 日本絵画史研究』中央公論美術出版、一九八七、参照。

- (21) 月舟寿桂の「八景詩後序」は、中川徳之助「五山の詩文に見る遐想の世界」『中世文芸』五〇、一九七二、に取り上げられている。内容の解釈と分析については本論文を参照。

- (22) 大慈八景の和歌については、堀川貴司「『大慈八景詩』について」（註3）を参照。

- (23) 『再昌草』（『桂宮本叢書』十一、三―五頁）に収録された八景和歌は以下のとおり。

山市晴嵐 山かせのたつにまかせて春秋の錦はおしむ市人もなし

漁村夕照 あまの家むら／＼みえて蘆の葉に入日すくなき夕霧の空

煙寺晚鐘 なかめわひぬおのへの鐘の夕煙霜夜はまれの夢もありしを

瀟湘夜雨 竹の葉に色そめかへし涙をも夜ふかき雨の枕にそしる

遠浦帰帆 はるかにもこきかへる哉あま小船猶このきしをおもふかたとて

洞庭秋月 月影のよるのさ、波しつかにて氷の千里あき風そふく

平沙落雁 なをさりにかへらん波のみきはかは友よふ鴈も心ありけり

江天暮雪 いつも見る入えの松のむら立もたく夕浪のうす雪のそら

- この八首は『雪玉集』にも収録されている。『再昌草』の記事は鶴崎裕雄「連歌師の絵ごころ」（註1）に取り上げられている。関連資料に、「明応十二月中旬 三品勝仁親王」の年紀（明応十年二月中旬）署名のある後柏原天皇「宸筆八景御和歌」（根津美術館蔵）がある。ここに書き記された歌は、この実隆詠の歌そのものである。署名前行の奥書に「右八景和歌、宗祇法師の懇望に依り卒爾ながら之を詠む。越州へ下し遣はし了ぬ。再吟すること能はず。比興々々」と記されたこの内容が「再昌草」のこの記事と関連のあることは疑えない。ただし、前年明応九年十月に践祚した後柏原帝となるので、この明応十年の署名は不審であるとのことだが（本和歌を載せた、帝国学士院編『宸翰英華』一九四四、解説子）、この八景和歌の作られた事情については後考に俟つ。

- (24) スタンリー・ペイカー氏がこの図に触れて、傘をかざした行人などの典型的なモチーフが見られず、簡潔な描写であることを、雰囲気をもし出すことに焦点を当てた、しかも繊細で日本的な表現の形だというのは、この点で誤りである。Richard Stanley Baker, "Gaku's Eight Views of Hsiao and Hsiang," *Oriental Art*, 20-3, 1974, 二九一頁。瀟湘八景画のモチーフに幾つもパターンの見られることを指摘した点は示唆的である。

- (25) 漁村夕照に類出する漁網モチーフに着目し、八景詩などとの比較から「網干図」の主題の成立を説いた論文に、久松由美子「御物海北友松筆網干図屏風―瀟湘八景からの独立とその時代性―」『美術史』一二三、一九八八、がある。

- (26) 渡辺明義編『瀟湘八景』（日本の美術一二四）至文堂、一九七六、の額川美術館本の解説のなかで、本図を、二幅で八景の揃う一方だけが伝わったものとする

のは正当な指摘だろう。ただし画面上方の水辺の建物を煙寺晚鐘に当てるのは無理がある。右下隅の竹の叢を、斑竹の故事をふまえた瀟湘夜雨とするのが適切な解釈だと思ふ。また、八景詩のなかには一句に一景づつを詠み込んで絶句二首とした例もある。春沢永恩の「八景 一幅アリ、一軸四景 二首」(『枯木稿』)は瀟湘夜雨、山市晴嵐、遠浦帰帆、煙寺晚鐘を一首に、残りの江天暮雪、漁村夕照、平沙落雁、洞庭秋月をもう一首にまとめている。詩全体の整合性を保つことが難しいのは、絵画の場合と同様である。朝倉尚『瀟湘八景』詩―禅林における三転期(註6)一九二〇頁、参照。

(27) 伊地知鉄男編『連歌論集』下、岩波文庫、一九五六、所収。

(28) 四方四季のモチーフ配列とその伝統については、小川裕充「大仙院方丈襖絵考」(註18)が詳細にわたる論究を行なっている。

(29) 常庵龍崇の「八景図」(『角虎道人文集』)には、洞庭秋月と江天暮雪のほかに、平沙落雁と瀟湘夜雨を「四時の変」とする例があるが、残る春と夏をこれに当てる合理的な理由は見付からない。

(30) 戸田禎佑「漢画系屏風絵について」『室町時代の屏風絵』東京国立博物館展覧会図録、一九八九、が江天暮雪が八景の配列の最後に位置することが瀟湘八景画の大多数に見られることに着目し、四季の序列を問題に取り上げている。

#### 〔付記〕

本論考は、文部省科学研究費一般研究(B)「画像と言語―東洋美術史における比較研究―」(一九九二・三年、代表者鈴木廣之)による成果の一部である。