

雪舟等揚の研究

——その人と作品——

蓮 実 重 康

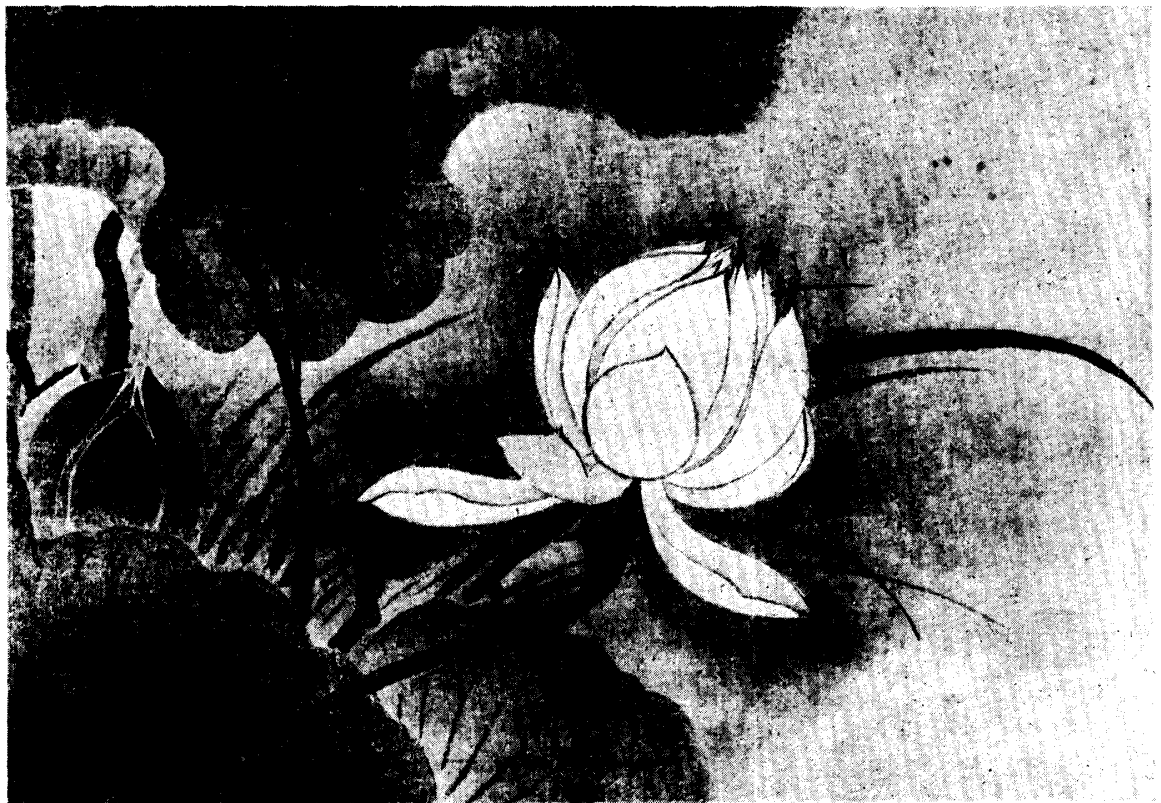
目 次

第一、はじめのことわり	三
第二、生 誕	六
第三、雪舟の家系と小田氏	八
第四、青少年時代——相国寺に入り、春林周藤及び周文の弟子となる	二一
第五、雪舟山口に雲谷等揚として頭角をあらわす	二九
第六、修業時代——雲谷等揚論	三六
第七、入明と自己発見——浙派への傾倒	四四
第八、帰朝と応仁・文明の乱	五七
第九、大分に於ける雪舟と「鎮田瀑布図」	七三
第十、漂泊と日本的なものへの覚醒	八〇
第十一、山口の雲谷庵と「山水長巻」——作風の完成	九三
第十二、雪舟とその弟子	一二五
第十三、「眼昏心老」という雪舟	一三三
第十四、水墨画に於ける日本的なるもの完成「天之橋立図」	一四三
第十五、終焉——大原家「山水図」	一四〇
第十六、雪舟の「花鳥画」屏風(省略)	一四三
第十七、結語——近世絵画史上に於ける雪舟の存在意義	一四三

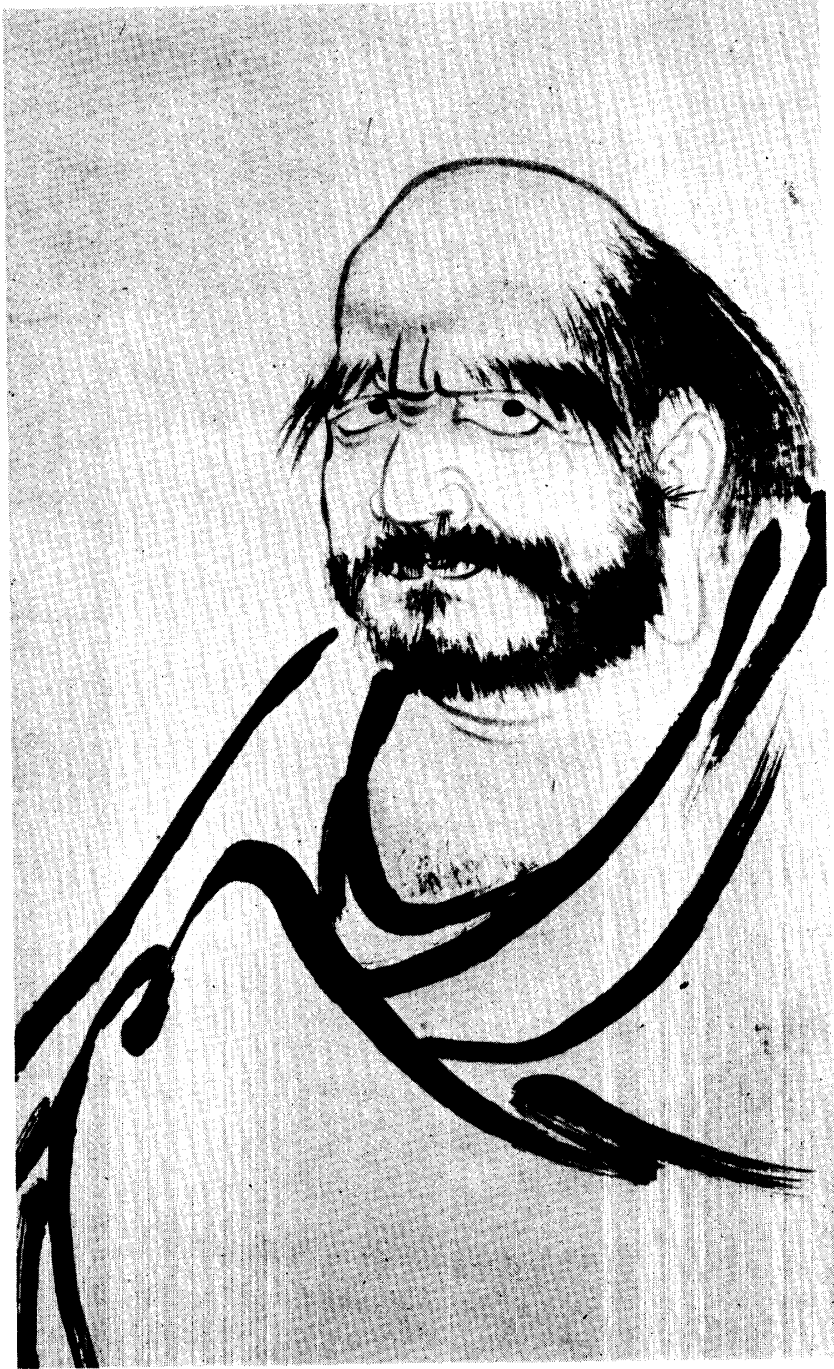
- 図版
- 第一、(イ)等揚筆虎溪三笑図(水墨) ポストン美術館
 (ロ) 蓮 萃 図(水墨) ポストン美術館
- 第二、等揚筆半身達磨図(水墨) 東山水墨画集第十三集
- 第三、拙宗筆破墨山水図(水墨) 正木家
- 第四、四季山水図の内(絹本着色) 東京国立博物館
- 第五、益田兼堯像(紙本着色) 益田家
- 第六、山水長巻、部分図二(紙本着色) 毛利家
- 第七、秋冬山水図の内秋の景(水墨) 東京国立博物館
- 第八、破墨山水図(水墨) 東京国立博物館
- 第九、恵可断臂図(紙本淡彩) 齋年寺
- 第一〇、天之橋立図(紙本淡彩) 山内家
- 第一一、山水図(紙本着色) 大原家



図版第一(イ) 等揚筆 虎溪三笑図 ポストン美術館



図版第一(ロ) 等揚筆 蓮華図 (右幅) ポストン美術館



図版第二 等揚筆 半身達磨図（部分）



江上无岸 全万峰 翠微烟有 松幽林 湖村
 何日更舟去 暮髮生 流得下 溪

龍山居士

青山翠嶺 出上樓臺 不受
 世俗埃 遠近 似無 魚 孫 意 處
 井 不 載 夕 陽 也

正木

臨江高第 一尖峯 中有煙樓
 送暮 鐘 漁 子 不 歸 相對話
 沙村 入 處 帶 春 容

正木

图版第三 拙宗筆 破墨山水图 正木家



図版第四 等揚筆 四季山水図の内夏の景(49才筆) 東京国立博物館



図版第五 益田兼堯像 (60才筆)

益田家



図版第六(4) 山水長卷(部分) (67才筆)

毛利家

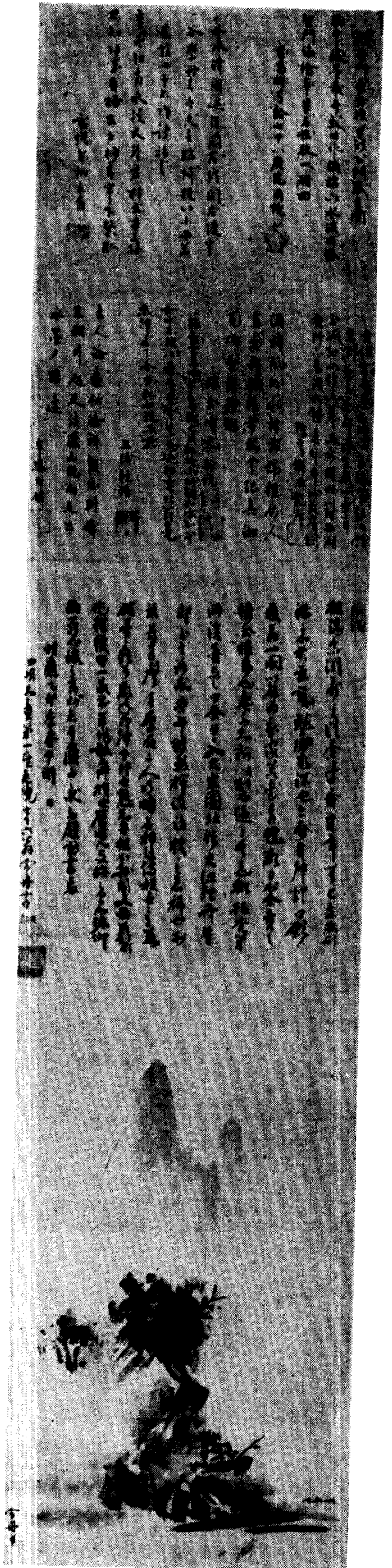
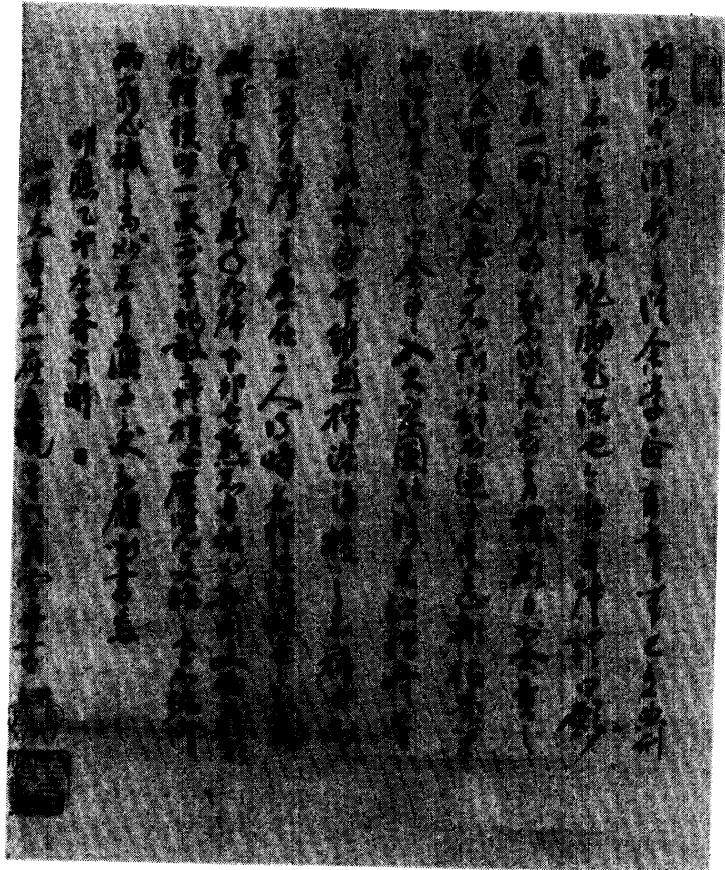


图版第六(四) 山水长卷(部分) 毛利家



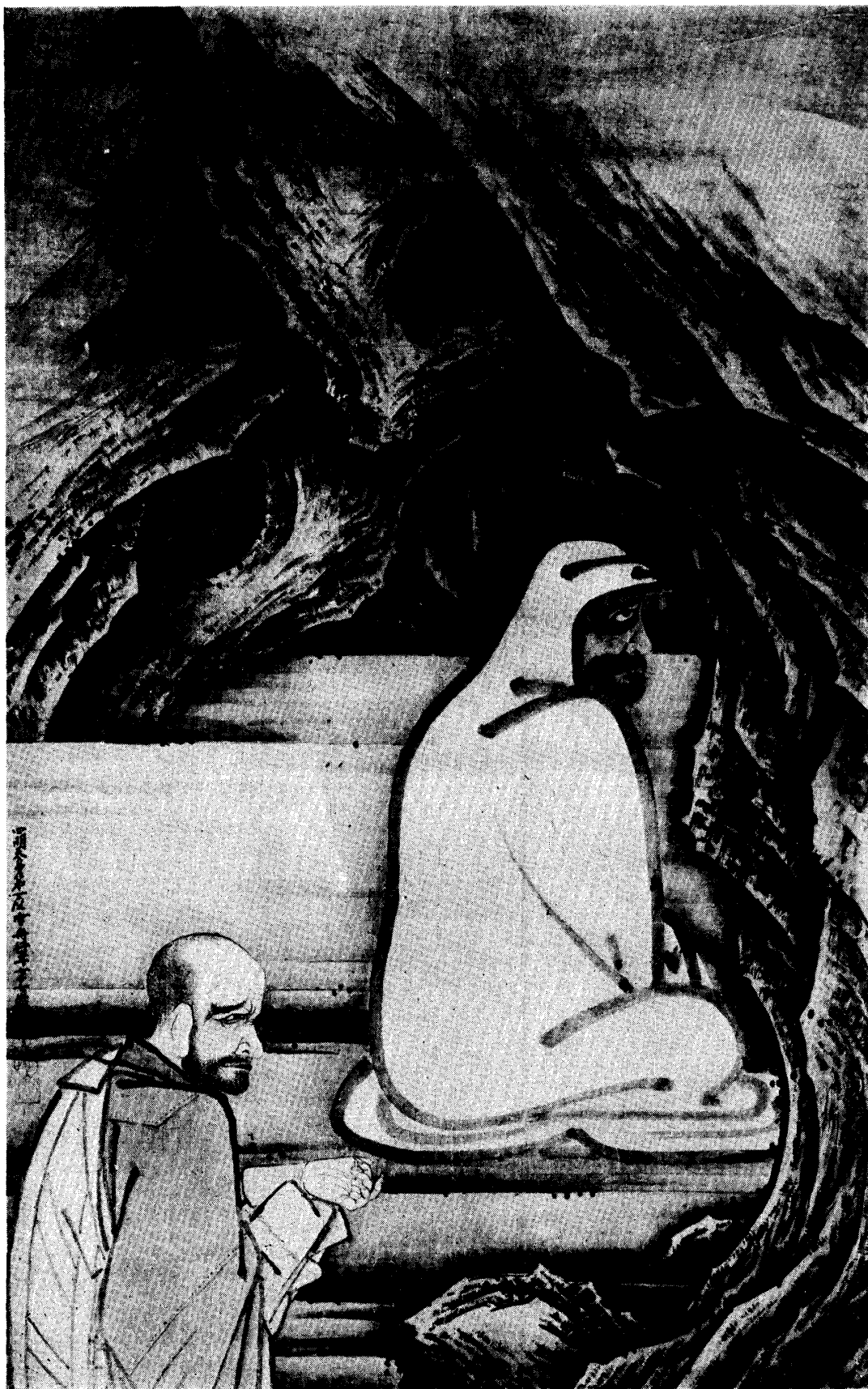
図版第七 秋冬山水図の内秋の景

東京国立博物館



図版第八 破墨山水図及雪舟自筆序（76才）

東京国立博物館



図版第九 恵可断臂図 (77才)

齐年寺



図版第十 天之橋立図 (82—5才頃)

文化財保護委員会



图版第十一 山水图 大原家

第一、はじめのことわり

日本の水墨画の大成者であり、その存在意義は世界的であるとさえ称えられている雪舟等揚の芸術の本質と、作品にあられた彼の人間の性格を歴史的に究明しようとするのがこの研究の主題である。そしてこの研究が一つの美術史論である限りでは、雪舟の作品の意味内容、その芸術的性格、若くは作品にあらわれた自然乃至世界に対する態度等をその作品によつて理解しようとするのがこの研究の最初にして最期の課題である。いわば、雪舟の作風が室町時代中期に於てどのような芸術的環境から生い立ち、八十七歳という、殆んど約一世紀に近い長い生涯を通して、その作風がどのような劃期を自から形成しつつ展開されるか、さうした長い自己形成の中でも、真に雪舟らしい特色のにちみ出て来る作品とその時期、言わば雪舟の独自の作風の完成とはどのような意味のものであるかを問うことを目的としている。そしてこのことは、同時に、中国から受入れられた水墨画がどのように日本化されるか、という問題とも関連している。

とは言え、この世界的に著名な芸術家雪舟の場合に於てすら作品の制作年代の決定とか、その客観的な価値の措定とか、或は芸術家としての伝記の検討というような問題がいまだに最期的な解決を得ておらず、このような問題は美術史を自律的に考えようとする人からは或は非難を被るであろうような実証的・考証的な問題であるかも知れないが、それでもなお美術史を事実即して、雪舟をあらしめた凡ゆる歴史的・社会的諸条件をも広範に考慮しつつ、叙述しようとする立場からすれば、矢張り等閑に附することの出来ない問題である。殊に近代化ということが著しく遅れ、疎外されていた日本の美術史学にとつては、それを自律的な方向へ向わせるという、そのことに多大の努力が注がれねばならないのであるが、それが為めには、それえの下準備として、以上のような探究をさけがたいものとしている。これが日本の美術史研究の偽らない現状なのである。例えば、雪舟六十年代の作品を四十年代の作品として取扱うことの過誤をおかさなない為めにも、

一つの作品に就いて凡ゆる面からの検討を加えねばならないのである。従つて又雪舟の在り方全体に対しても同様なのである。或はまた、従来雪舟の作品と考えられていた作品が後世の模本であつたり、弟子の作品であつたりすることのあるのは雪舟が偉大であつただけに、屢々起り得る事実なのである。そうした問題も併せて処理して行かねばならない。また、雪舟の入明前の、修業時代の作品如何の問題に関しては、殆んど手のほどこしようなもの、現在に於てすら、殆んど多くの研究家は唯単に懐疑的であるに過ぎない、というような問題すらあるのである。というよりは、さうした懐疑は、所謂文献的実証主義を至上とする立場の美術史家の、文献至上主義をとる故の、最大の偏見と欠陥の結果という外はないのである。そうした場合の文献主義者の最大の欠陥というものは、美術史学に於ては、スタイルクリティク作風批判という方法のあること的重要さを認めず、さうした方法を単に主観的・観念的として蔑視している点にある。言い換えるならば、作風批判によつて、作品相互の發展の關係、影響の關係の有無ということを確実に跡付ける試みを主観的として退けて、作品に署名があるとか、一つの作品が外の文献に記録されているとかという、美術史にとつては外面的であると思われる証拠によつて実証せられなければ某と云う作家の或る年代の作品としては確認出来難いとする一つの風習がある。もとより、われわれが一つの作品を芸術的なものとして理解し、解釈する場合には、確かに作品を見る人の精神状態やその他の条件によつて、その理解・解釈がまちまちであつたり、主観の好悪等によつて、美的判断が曇らせられたり、或は個人差を生ずるといふことはありうることである。一回で作品の底に在るもの迄も見抜くという鋭い視覚の持主もいるけれども、それはなかなか寥々たるものである。視ることの訓練と經驗を重ねた人もあり、或は視ることの經驗の未熟な人もいるわけである。誰も彼もが一律に客観的に作品を鑑定出来るわけではないのである。これに似た過ちはしばしば行われているのである。一口に作風批判の方法を貴しとするとは言つても作品を見ることの体験と訓練を重ねてもなほこのような誤りをおかすといふことはありうるのである。そうしたところに外面的と非難されながらもなお今日では文献的な実証の補助を必要と

しいる根拠もあるわけなのである。理論的には作風の観察分析という批判的な方法をもつて美術史研究の手続とすることの正しさを知つているとしても、現実的、実践的には、この作風理解の為にわづらわしい補助的手段に訴えることを避け難くしており、今日依然として真偽の鑑定、時代や作家の鑑別等に対してきわめて慎重を期さねばならないのが現状なのである。いわば如何なる研究の場合でも作品の整理や系統付けという厄介な手続きを避け難くしており、それを併せて行なつてゆかねばならないのである。われわれは、例えば、ハインリッヒ・ヴェルフリンの「芸術史の基礎概念」のような方法に直接訴えて作風論や時代の作風概念を直截簡明に割り切つて行くというような方法は日本美術史の研究の現段階では残念ながら時期尚早なのである。作品そのものも、文献それ自体も不安定なのである。もとよりヴェルフリンの方法はわれわれにとつて幾多の示唆に富むものであることを否定するものではない。けれども日本の美術作品の制作された時代の措定や作家伝に関する文献の *Textkritik* でさえ全くいまだに不安定なのである、未整理なのである。即ち、一つの著しい例を挙げるならば、飛鳥寺の遺跡の発掘と法隆寺の二十数年に亘つての解体修理に伴う新しい事実の発生は、われわれをして飛鳥美術史論というものを凡ゆる意味で再検討しなければならぬような事態に直面させてしまった。これ迄飛鳥時代の美術として論じられて来た彫刻作品は殆んど白鳳時代迄時代を引きさげて考えねばならないというような全く新しい、おどろく可き事実さえあらわれ始めている。飛鳥時代の彫刻作品を白鳳時代に引き下げたからと言つて、実は作品の意味そのものに何の変化が起つたわけではない。にもかかわらず、それを白鳳美術として作風論を行わなくてはならなくなつたところ、これ迄の作風論自体の脆弱さもあつたといわねばならない。同時に又、作品以外の出来事によつてこれ迄の美術史的時代概念がくつがえされてしまつたという現実の例としてこの問題を考えねばならない。又鳳凰堂の壁画の或るものに就いても同じことが云えるのである。この問題は、われわれ美術史家に強い反省を強いているわけなのである。問題は飛鳥・白鳳期だけに限られないのである。どの時代を取り上げて見ても先づ同じ状態にあるといえ

るのである。そこでわれわれは一つの作品を取扱う場合でも考え及ぶ凡ゆる方法を活用して能う限り広い視野から誤りないことを期する用意を怠るわけには行かないのである。この雪舟論でも、云う迄もなく、このような方法がとられている。

このような日本美術史研究の状態にもかかわらず、しかし、われわれは作風論を抛つてよい、雪舟の作品の本質論を試みなくてもよい、という口実には決してならないのである。われわれは厄介な美術史的な方法を補助として、即ち文献記録等を第二資料として、利用することを怠るわけには行かないけれども、それでもなおこの研究の主眼とするところは飽迄作品を第一資料としてその作品にあらわれた雪舟の芸術的人間性の本質を歴史的社会的に究明しようとするところにあるのは勿論である。究極の目的はそこにあるのである。ただその目的を達する為めにも全く煩しい手続を幾多踏まねばならなかつたということをはじめに断つておかねばならない。なお、拙著「雪舟」（弘文堂刊）を併せ参考にされることを希望する。

図録及び目録類に就いては完全なものは見当らないが、東京国立博物館編図録「雪舟」、同館、及び京都国立博物館の雪舟展目録等を参照にされたい。また漢詩文の解説の疑問の点については吉川教授、小川教授に多くの教示を受けた。厚く感謝の念を捧げる。

第二、生 誕

日本の水墨画の歴史に於て詩画軸が最も旺盛に花咲いた応永時代の末期、即ち、応永二十七年（一四二〇年）雪舟等揚は備中都窪郡赤浜村で呱呱の声を挙げたと考えられている。このことに就いては、狩野永納著「本朝画史」（元禄六年、一六九三年開板）の雪舟の頂の割註に左のように誌されている。

俗姓は小田、備中赤浜の人、今に至るも、赤浜の田間に雪舟生れしの地有り

と。「本朝画史」が何の資料に基いてこの説をなしたのか、それはわからない。この説は、雪舟の俗姓、家系、生れ故郷について語る唯一の記事として注目される。雪舟の生存中の資料であり、貴重な伝記でもある庵桂悟（永正十一年歿、一五〇七年九十歳）の「天開図画楼記」（文明十八年記）には

本貫備之中州人、姓藤氏

とあるのや、友人翺之慧鳳の詩文集「竹居清事」（寛正六年希世靈彦の編）に輯録されている「跋如拙画後」でも単に雲谷名等揚、海東備府人也

とあるに過ぎないのに比較して「本朝画史」のが信頼出来さうである。了庵の云う姓藤氏、即ち藤原姓が何に基いたのか、藤原貴族に系譜をもつということを殊更に正統化する為のものか、この頃の文献にはこうした例が非常に多いので姓藤氏と記すことはむしろ単なる慣例であつたのではないかと考えさせる。

扱て、雪舟が(一)応永二十七年の生れであること、(二)小田という俗姓をもつこと、(三)備中の産であること、の三項目が明らかになることによつて、雪舟の人間研究に或る展望が照し出されて来る。少くとも雪舟研究の端緒を掴み得る。即ち、雪舟の家系、生家の境遇、禪寺に弟子入りする動機などが、臆ろげながらも推測されて来る。

雪舟のこの生地の問題に就いては沼田頼輔氏はその著「画聖雪舟」（五―八頁）に於て「本朝画史」の記事に基いて赤浜村の現地調査を行つた結果を次のように報告している。

吉備中山の西、足守川の澁、山陽国道に沿つて三須村という小村がある。見る影もない小部落であるが、此処が画聖雪舟の誕生地として昔から其名を天下に知られている。……中畧……そうして雪舟の屋敷跡といひ伝えている所は、

今日村はずれの水田中に没して、慥かに此処と定むべき徴証がない。」（下略）

と。歴史の有為転変は今日最早や、これが雪舟の記念すべき生家、若しくは、生誕地として指示し得る標式を全く失わし

めてしまつた。或は水田の中に没し去られたのであろうか。訪ねるに由ない状態で如何とも研究の手を下しようがないものようである。沼田氏は何処か外に雪舟の生地を定めようとしても、その決め手がなく、結局水掛論に終らざるを得ないとしている。そして「著者はしばらく古伝に従つて、赤浜村を誕生地と認めて置く」より外に方途もなかつたのである。今はただ何人もこの考えに従うより外はないであろう。結局、上に述べた事実を否定することも出来ないとするれば小田氏は在地の人であつたか、という推定が湧いて来る。

第三、雪舟の家系と小田氏

小田姓は備中地方に旧くから伝つた郷名の一つであつたらしい。地方に行くといつ同姓によつて殆んど一つの村が被われているという例は何も備中方面だけに限つた例ではなくて、むしろ、今日でもなお到る処に見出される例である。姓と郷土とは今日でも在地的に深い結びつきがありうる。今、備中方面の小田姓に就いては具体的に調査するには準備と時日を要して、それだけでも大仕事であるので、便宜に従つて太田亮氏の「姓氏家系辞典」の説を参考とすることを諒とされたい。同辞典第一卷九六四頁―六九頁によれば、小田姓一般については、

「小田、ヲダ 和名抄備中国に小田郷あり、乎太と註し、同郡小田郷あり、乎多と訓す。(中略)此の氏は(諸国の)此等の地を負ひしにて、其流多し。」

とある。その第二項には特に備中の小田氏に就いて述べている。即ち、

2 小田臣 備中国小田郡の大豪族にして吉備氏の族と考えらる。氏人は天平廿一年紀に「小田臣根成」また類聚符宣抄第七に、「小田臣豊郷、備中国小田郷の人、当郡大領小田遂律考解の替を望む。(中略)十二月廿九日宣して、小田臣豊郷を以つて、改めて備中国小田郷大領小田遂律考解の替に任ず。(天曆八年七月廿三日)」と載せたり、「後世

当国に小田氏あり、蓋しこの後なるべし。」

と見えている。更に第二十四項によると

24 妹尾氏流 備中国小田郷より起る。古代小田臣と関係あらんか。但し、後世の小田氏は小松氏より出づという。

小田村の神戸山に城跡あり、府志に「床上を小松氏の居れる所とす。即ち、小松上総守某、其子小田治部郷小輔政清、同中務大夫勝清、同小松次郎、隆清、代々居城す。隆清は小早川隆景より一字を得たり、上総守は歌人徹書記の舎兄なり。和歌を詠じ、『床の上に置く露消えて、程もなく、よそに鳴る子の小田の秋風』となんよみしより、床上を改めて小田とぞ名乗りける、と。

これによると小田郷も室町時代になると、「よそに鳴る子の小田の秋風」であつて、小田氏そのものが豪族としてその地方を支配していたかどうかも疑わしいが東福寺の書記であつた歌人清巖正徹も小田氏の系譜にあることがわかる。清巖正徹は雪舟よりやや年長者で長禄三年五月九日七十九歳で歿している（碧山日録）。雪舟の生い立ちに対して徹書記は直接の関係は見出されないが、備中出身の正徹が東福寺に入つて書記、即ち右筆となつており、同じく小田姓を名乗つていたことは雪舟の俗世小田氏とよく似た一つの例として参考資料となるであろう^{註①}。現在でも小田郡という郡名が残つており、またその中心をなす小田町もある。それは古代の豪族小田臣の故地として、小田という名が土地の名として冠せられ、そのまま室町時代は言う迄もなく現代に迄残るものである。但し、小田郡と雪舟の生れたといわれる都窪郡とは中に吉備郡を挟んで東西に距つていのであるが、小田姓は小田郡を中心として広く備中一円に分布するに到つたものであろうか。

小田という「姓」をもつからには雪舟の家柄は武士であつたであろう。一般の百姓農民は姓をもたなかつたといわれて

いる。そして武士の家に生れながら武士とはならず十二三歳で僧にさせられたところを見ると、小田家もそれ程豊かな家でもなかつたのであろう。それに家督を相続する資格もない二男以下の子供であつたと考えられる。この頃の武家の系図を見ると僧となつたり、尼となつて寺に入れられるのは二男以下のもの、それも末の子ほどその可能性が多いのである。或は武家としての祖父が殺された場合等もその子が寺に入つて僧となる例は往々に見受けられる。結局小田家で二男以下の子供に分けてやるだけの充分な土地を所有していなかつたために寺に入れられる仕儀となつたのか、或は雪舟が案外庶子として生れ落ちたのではないかという可能性も全然ないわけではない。というのは南北朝時代にはすでに嫡子相続が成り立っていたからである。^{註②} いづれにしても、小田という武家に生れながら武士として出世せず、禅寺に小僧として入れられたという事実を考えると雪舟の少年時代の境遇、家柄はそれ程めぐまれたものではなかつたのではないかと考えられる。雪舟が禅寺入りをした頃は既に禅林の内部では階級制がはつきり行われていたようで、王朝貴族や守護大名の系譜をもつものでないと五山十刹や甲刹の住職になれないような慣例も出来上つてしまつていたようであり、これに対して雪舟は生涯を通じて一山の住職になつたという形跡は全くない。雪舟は自からそれを欲しなかつたのかも知れない。知客、知賓という禅林の役職は一生涯雪舟について廻つてゐる。知客という客を接待する役も、もとより、卑しいものとは言えない。歴とした職ではある。けれども雪舟は寺院を統べて住持となつた経験をもたない。渡明して四明に登り、天童山景徳寺に於て第一座（首座、座元）という名誉を与えられて、それを誇りに彼の作「破墨山水図」の自序等に署名しているのを見ると、むしろ、住持に出世することよりも禅に対する精進弁道の印証を無言の中に誇りとするものと思われる。まさに、雪舟が壮年の齡に及ぶ頃はよき僧職は金をもつて購われるというような堕落した一面が禅林にあつた事はすでに指摘されている。^{註③} それを考えて見るとそうした面に雪舟は関心を示さなかつたに違いない。後に詳しく触れる機会があるように、雪舟は、相国寺の住持となり、後、鹿苑院の僧録司を相当長年に亙つて務める春林周藤——彼は五撰家に連る名

家の出であつた——に師事する機会を掴むが、この機会とても、雪舟が社会的に出世するには好機であつた筈であるが雪舟はそのような世俗的な榮譽に殆んど拘泥しない人ではなかつたかと思う。

要するに、雪舟の出自を訊ねてこれを明らかにする為めには、わづかに「本朝画史」の一行足らずの割註を頼りとして辛じて推測する外はないのである。若し、雪舟が歴とした家柄の出であつたとしたならば、このような出自の曖昧さはない筈である。はつきりした家系の出であるならば、小田家には系図か、若くはもつとはつきりした伝記があつたであろうから、このような点から考えて見ても雪舟は明瞭な家系をもたないか、或はそれに明らかにすることの出来ない程度の家系であつたとする外はない。

因に、雪舟の生れた応永二十七年には、吉山明兆（永享三年八十歳歿）は活躍中であり、能阿弥は応永四年に二十三歳の年長として生れており、小栗宗湛は七歳の時に当り、如拙も恐らく存命していただであらう。そして雪舟の師周文は三年後には朝鮮に渡つて「日者画僧」と呼ばれて一かどの画家として認められていたことを忘れる可きでない。

註① 清巖正徹は二十代の若い頃現状にあきたらない口吻の和歌を作つて、岐阜に流されたこともあり、後東福寺栗棘庵に棲み、右筆として徹書記の名で知られる。歌論に「正徹物語」等があり、中世の幽玄論、即ち定家の立場を玉条としていた事がわかる。なお児山氏の「清岩正徹」という研究がある。

註② 鎌倉時代から南北朝頃にかけての中国地方の農村の構造、小早川一家の備中、備後あたりの支配体制の在り方等に関しては拙稿「雪舟論」仏教芸術第二十九号所輯にいささか触れるところがある。但し、この論考中のいくらかの誤りは本論中に訂証されてある。同誌十頁—十一頁参照。）

註③ 1、芳賀幸四郎「近世文化の形成と伝統」所載「狂雲子一休とその時代」参照。

2、拙著「雪舟」所輯参照。（弘文堂）

第四、青少年時代——相国寺に入り春林周藤及び周文の弟子となる。

雪舟の少年時代に就いては、十二三歳で禅寺に入れられたこと、及び、経を習わぬ小僧として、絵ばかり描いて堂の柱

に縛りつけられ、泣きの涙で鼠の絵を足で描き、それが生けるが如く動き出して、任職を驚かせたこと、春林周藤の弟子となつたこと、等以外に格別に取立てて言う程の信頼すべき資料もない。いやわからないのである。寺の小僧になつた事情に就いては、「本朝画史」が、

或は曰う、雪舟は十二、三歳に及んで、其父之を携えて、州の井山宝福寺に投じ、一僧の弟子となす。

と記しており、宝福寺とは既に諸家によつて明らかにされているように、現在備中の総社市にあつて、赤浜からは十二程程西北に當つてきわめて近い。旧くから東福寺派に属し、僧録司に登録されていた甲利に属する。唯、この説は、「画史」も「或は言う」と断り書きをもつて書き起しており、一説であつて、必ずしも定説となつてはいないことが注意される。

次に、周興彦龍の「半陶文集」の中の己酉の年の条、四景図一景一幅、揚知客筆（延徳元年一四八九年）の冬景の賛詞の中に、

雪舟は諱等揚、軒、雲谷と号す。乃ち、前洪徳老師（イマ）的の子なり。

と見えており、又、万里集九の「梅花無尽蔵」第六中の「屏風雪舟揚公所画跋」（延徳二年の条）には

初めて名を洛の相国鹿苑精舎の籍に掛け、画三昧をもつて仏事と為す。

と見出し、桃谿桂悟の「天開図画楼記」には

蚤して洛の万年に隸し、春林大和尚に師承す。

とある。これらを総合して判断すると、いづれも相国寺に入つて春林周藤に師事したその事を重大視しているのであつて、仮りに十二三歳で備中の宝福寺に弟子入りしたことがあるとしても、雪舟の芸術家としての出発にとつてそれほど大きな意味をもち得ないのである。春林に師承し相国寺に入つて周文の弟子となつた事の方が重要なのである。だが、「本朝画

史」は

壯年に及んで相国寺左街の僧録司洪徳禪師の弟子となる。(洪徳禪師とは春林周藤のこと)

と、入寺を壯年の事としてしているのは何に基くのであろうか。了庵は「蚤して」と漠然と示して年齢を明にしていないが、

矢張り幼少年という響を残している。周藤が相国寺の住職となるのは第三十六世として永享二年八月十四日より、第三十

七世恕中誓がその翌永享三年八月二十四日に晉山する迄、約一年間を住した。雪舟は十二三歳で寺に入ったといわれる

年も永享二三年に当っている。このことは偶然の吻合としてしりぞける可きであらうか。それとも、宝福寺入寺説を否定

して、相国寺入寺説に訂正すべきであらうか。そこで、「本朝画史」に言う「壯年に及んで」という相国入寺説を解決しな

ければならなくなる。というのは「本朝画史」の言う雪舟が相国寺に入るのは春林周藤が僧録司であつた時で、弟子入り

には都合がよいではないか、という疑問も一応は出て来るわけであるからである。なる程春林周藤はその後文安四年八月

二日(臥雲日件録、鹿苑僧録職名参照)から康正二年二月以前十年に垂とする間僧録司となつており、(蔭涼軒日録文明

十九年五月十九日条、肅元寿巖の誌すところを基としての推量)この年を雪舟に当て嵌めて見ると雪舟二十八歳から三十

七歳頃に当る。この頃雪舟が相国寺入りをしたとすると、師周文との師承の関係が著しく具体性を欠いて来るばかりでな

く、周文の活躍も嘉吉三年四天王寺聖徳太子像の造像のことを最期としてその活躍が報ぜられなくなつてしまつたので甚

だ具合が悪い。矢張り、了庵の言う「蚤して」を「本朝画史」の十二三歳に結びつけて考えたい。というのはこの頃禪寺

に入れられるのは凡そ十年代であるのが習であつたから、十二三歳ならば格好でもあり禪寺入をその頃として直接相国寺

に入り、春林周藤に嗣法したと解するのが自然のようである。(異説がないわけではない。)

ところで、雪舟の禪の師匠である春林周藤とはどのような人であらうか。雪舟の人爲りに就いて影響するところがあつ

たかどうか、それは明らかにはならないが、それでも一応雪舟の師としてその人間性を明らかにしておかねばならない。

周藤に関しては語録の類も残っていないし、四五点の詩を残す外、多くは人の語り伝えを通して知る外はないのである。それでも周藤の人為りの輪廓を知るよすがとすることは出来るであろう。

春林周藤は俗姓を今小路氏といい、五摂家の内の二条家の分家の出であつて、満冬の息子、黒衣の宰相、または將軍門跡といわれる三宝院満濟准后（永享七年六月十三日、五十八歳歿）とは叔甥の姻戚關係にあつた。周藤とはその諱、春林はその号、別に等藤とも称し、また景嵩とも呼んだ。花楓という愛称をもつて呼ばれているのは彼の王朝的な風姿を暗示しているようである。嵯峨天龍寺の近傍に興徳寺を建て、そこを自坊とも棲家ともした。「西嶋、興徳」と、その詩の署名に地名を冠するのは地名と寺号を併せ示すものである。このことに就いては蔭涼軒日録文安三年十二月廿一日の記事も併せて参考とならう。彼は春屋妙葩の法嗣である。前述の通り、相国寺第三十六世の住持、また僧録司ともなつて、雲居院、鹿苑院に歴住している。なお、了庵その他の人が雪舟を「洪徳老師の的子」と呼んだその洪徳は興徳の訛であらう。等藤とも号したことは雪舟の諱等揚がこれを受けていると見る可きであらう。日録に「春林和尚興徳寺安堵御判之事」（長祿二年十一月三日）と見出されるのは当然のこととして安堵さる可き庄園をもつ領主であつたのであらう。

詩操文雅の方面から見て行くなれば、玉村竹二氏が既に紹介せられたところであるが（同氏「相国寺前任籍」附載の画賛資料、画説第五十九号参照）左に時代を追うて列記して見る。

その一は、將軍の邸宅（義教の時、永享八九年間の作か）の会所の北向の障子に十二人の詩僧の内に加つて春林周藤は左の二つの詩を賛している。

一 舸何人緩棹行 江頭柳日弄春晴
濯纓士為明（時カ）出 若箇滄浪水更清

鹿苑春林叟周藤 印

同(相国寺前任) 鳳城釈周藤謹言 ㊦

翠羽蓋高松聳空 麴塵絲細柳搖風
灘頭漁艇沙辺屋 綵是昂平和烝中

その二は、室町御所の高倉第の襖絵瀟湘八景に当時名だたる名衲等と共に詩を賦している。(長祿二年戊寅二月十日始) 即ち、竺雲等連、雲章一溪、春林周藤、瑞岩龍惺、東岳澄昕、存耕祖黙、瑞溪周鳳、東沼周巖の八人の中の一人として見出される。周藤は「漁村夕照」を受持つている。

漁村夕照

何人罷釣繫孤舟 春草歩頭暝色収

昭代祗今漁隱少 子陵傲漢呂扁周

西崦遺老周藤

㊦

興徳寺
春林和尚
同前

その三は、室町花の御所の泉殿の障子絵の賛詩が見出される。その襖絵は長祿四年十一月に障子絵の制作に着手し、翌寛正二年正月十七日完成した。將軍義政の時代である。四季の季題を十二人で一季三人宛で分担している。周藤の受持は春である。

春

三、春郊策蹇髻絲々 野服飄然独詠詩

屋後梅花溪上竹 尋僧想合問西枝

西庵遺老周藤

⑨

興徳寺春林
南禅寺前住

この詩を春林は 竺雲等連 雲章一慶 東岳澄昕 存耕祖默 華岳建胃 瑞溪周鳳 東沼周巖 春溪洪曹 龍崗真圭
大圭宗价 九淵龍蹊 の詩友と共に作詩している。

その四は、周藤の歿後（寛正四年）日録長享二年五月十七日条に見出されるもので、相国寺方丈で景南英文、竺雲等連、存耕祖默、瑞岩龍蹊、東岳澄昕、と共に六人で認めた屏風に就いて触れるところがあり、春林の詩は

暁出穹廬雪未乾 宦姬觀獮擁銀鞍

虜弦一發落双鷹 万騎原頭仰面看

とある。（この詩は熊谷宜夫氏の好意により追加し得た）

その五、最期に彼の筆跡と共に詩画軸に残るものを紹介しよう。それは「三蘇像」（熊谷直氏蔵国萃第七三九号）の賛者として子庭梵州 以遠涪期、立之瑞幢、希世靈彦の中に伍し、春林が最期に筆を揮つている。それは以上の四人の僧よりややおくれて春林の詩が誌されたことは明らかであつて、この作品は或は周文の作と見るか、或は雪舟若描きかということも、一応考えて見る必要がある。その作風は謹嚴古態であつてこの頃の人物画としては珍しい作品である。四人の筆跡が五山流であるのに対して春林の書風は如何にも鷹揚であつて王朝的なものの名残りさえあるかと思われる。

以上によつて春林は当時の友社の一流の詩僧に立ち交つて詩文を弄した人、当時の室町第その他の著名な襖絵にも詩を賛している。これによつて見ると確かに春林はこの時代の文化形成に深く立ち交りもし、その一端を加担した詩僧でもあ

つたことがわかる。彼が詩作を借にした人々は大体に於てこの頃流行の詩画軸にも屢々賛を加える人々である。けれども、今ここで見て来た春林の詩文はどうやらやや形式的ではないかと思われる。それは公式的な場での詩操の発想になるものであるからそうであつたのかも知れないが、また時代が五山文学にとつて下降的になりつつあつたことの反映でもあろうかとも思える。

春林周藤の歿後三日目瑞溪周鳳は彼の善行を讃えつつその追憶を語っている。その中に

春林寡欲 有難学之行

ときめわて短かい言葉の中で彼の人物評を吐露している。この評語は春林が法華寺に地藏菩薩一万体を寄進した奇特の行為に対するものである（臥雲日件録寛正四年二月九日）。恬淡で寡欲の人、しかも学んで及び難い善行の多い人という意味であらうか。好意的な人物評という外はない。しかし春林は時勢に対しても一家の言をもつていたようである。森大狂氏編「統禅宗編年史」五五八頁に引用されている彼の時勢観は甚だ辛辣である。即ち、

無眼子ニテ布施ヲトルコトハ大ニヲソロシキコトヂヤ、明眼人ノ言句ハ、イカ様ナルコトヲシタリトモ、自然面目可備、祖師已来、此道ヲ心得ザル者ヲバ出家トハイハザルゾ、文字バカリアル人ハ儒者ヂヤ、文字バカリノ僧ハ惟肖（得巖——南禅九八世）江西（龍派——建仁一五四世）ヲバ、ハジメテ儒者デコソアレ、禅僧デハナイ

と。（この資料は白石氏『虎月芳瑠師によるものであるという。』）当時に於ける五山文学の四絶とまで謳われてわり、共に手を携えて作詩したこともあつたであろう惟肖得巖や江西龍派に対して、周藤が儒者でこそあれ、禅僧ではないと酷評していることは、禅僧が徒らに文人化し中国化して真の禅の論理の追究を怠り勝ちな時弊に対する春林の批判であつたようである。俗間には中国文学に余りに心酔する風潮に対し、「東坡山谷、味噌醬油」と揶揄する諺まであつたといわれる。中国かぶれの禅僧達が徒らに蘇東坡、黄山谷の註疏に追われ、禅の論理の追究を忘却しがちであり、それが時代の流行と

すらなつたことに対する批判の声のあらわれであつたのである。

以上が雪舟の禪の師匠である春林周藤の、極くわづかな詩文やその言行を通して知られる、人間性の一端である。わづかな一端であるにはしても、義教—義政時代に於ける文雅の人としての彼の在り方を推察することは出来たと思う。雪舟はこのような師匠に就いたのである。その宗風は何らかの形で雪舟に影響を与えたであろう。ところが雪舟の青少年時代の面影に就いても、そのきわめてわづかな片鱗、十二三歳で父に伴われて禅寺に入れられ、春林に師事したということ以外、文献や作品の上では、四十五歳頃迄その姿をあらわして来ない。はつきりしているのは春林との法嗣の関係のことだけで実際にどのような指導を受け影響を受けたかは具体的には皆目わからない。それ故に、雪舟の前半生、そこで彼の人生の大方針が凡そ方向付けられ、基礎づけられたであろう、その修業時代に就いては皆目手の下しようのないものとして、殆んど放任された儘になつていたのである。四十五年間と言えば人生にとつて相当重要な部分をなしているはずである。雪舟はこの修業時代に、果してどのような特色の絵を描いたのか、恐らく師周文の作風の枠の中で画家としての出発点をもつたであろうことは殆んど疑う余地はない。それにも拘らず、殆んど多くの研究家はそれに対して懐疑的であつて、瑣末な事柄に拘泥して、雪舟研究の全体から見て、この問題がどれほど重要であるかを考えて居ないのである。これほど大きな研究の暗はないのである。雪舟はその修業時代に春林に嗣法することによつて、禪や文化創造の面で何等かの示教を受けたであろうことは想像するに難くはない。けれども絵画的には直接に周文に師事したことを最も重要視しなければならぬ。これは雪舟自からも告白している事実である。「破墨山水図」自序参照。後述）画家としての出発点に於て最も大きな影響を被つたのは周文によつてである。この事が、単に、文献の上のことだけではなくて、作品の上で、それと指示出来なければ美術史論としては全く無意味なのである。多くの懐疑主義者はこの重要な問題に取り組む積極性も示さず、ただ拱手傍観しており、この問題への解決の努力を白眼視して、雪舟の前半生の問題を空白のままに放任している

のである。しかしわれわれはこの困難な問題を何とか解決しなければならぬのである。(以上三節に亙る論考は拙稿「雪舟の修業時代」参照。仏教芸術第二十九号所輯、なお上掲拙稿の誤を訂正し、且つ幾多補正してある。)

第五、雪舟山口に雲谷等揚として頭角を現わす

寛正五年、雪舟四十五歳の時、翺之慧鳳は山口を訪れ久方振りに雪舟に会う。翺之慧鳳は、たまく伊豫の河野通春が四国の細川勝元と事を構え、大内弘教は内々河野氏を援助する気配にあつた。この小規模の内乱を收拾する為に幕府は使節を大内弘教の下に派遣することになるが、それに堯夫承勳西堂が撰らばれた。(日録、十月廿八日、九日。十一月二日)このことはもともと管領細川方からの要請もあつたからであり、細川方使節としては慧鳳が撰ばれて(西遊集序)共々に大内氏説得の為めの御内書をもつて十一月十三日に京都を發足する。であるから、慧鳳が山口で雪舟に会うのはこの細川氏の使節としての好便に乗じての事であつた。「寄揚知客并序」に言う「予偶以事届此間」の意味はそれを指す。伊豫の河野氏の内乱のことはさておき、慧鳳と雪舟とは十年振りで邂逅して、久闊を慰める。この慧鳳との邂逅は雪舟という存在を初めて鮮やかに史上に照し出して呉れるものとして、雪舟研究上の特筆すべき出来事なのである。しかも、東山画壇の情勢を背景として雪舟の在り方を大寫しにしてくれる最初の記録なのである。全文を左に掲げる。

寄揚知客并序

揚雲谷、盖慕顔秋月常牧溪之為人、以伝染居於人之上者也、方今雒下登画榜者、不過数人、里譚巷論、兒童走卒、咸知西周有揚知客、予偶以事届此間、一日扣其蝸房、頗説前十年握手者、不能無故人之意、仍揮毫而作有声之画、以戲之云

京洛曾遊揚客鄉 結茅此地要終生

喜君面格出天下 兒卒亦知雲谷名

雲谷等揚は顔輝と牧谿の人為を慕つてその風を伝えて人の上に居る人である。目下京都に於て画榜に登る者は数人に過ぎないが、山口の里人の話、巷の噂では、兒童走卒に到るまで西周に雲谷等揚のいることを知つてゐる。自分（慧鳳）は偶々事を以つて（伊豫の河野通春の事件を指す）この山口にやつて来て、とある日、雲谷の蝸房を訪れ、大いに十年前の思出話にふけて握手し合つたが、全く旧知に会う思いであつた。そこで戯れに詩を詠んで揮毫したといふのである。

この文章と詩の中にはいろいろ雪舟に関して注目される事柄が述べられている。第一に雪舟とは呼ばれないで、雲谷等揚と呼ばれていること（「跋如拙画後」「題江山小景」に於ても同様である）第二に「頗説前十年」によつて慧鳳と雪舟の邂逅がほぼ十年目のことであつたこと、このことによつて雪舟は三十五六歳で京都を去つて、（恐らく周文から印可を得て）山口に下降したのではないかということが推定される。前十年というのも必ずしも正確に十年ということではなくて、一と昔ほどの意味と解しても差しつかえないわけである。第三に「方今雑下登画榜者、不過数人」によつて寛政五年頃の京都画壇に於てはそこに登壇して画家たるの名札を掲げうるものは数人過ぎないと言ひ切つてゐるのは必ずしも慧鳳の雪舟に対するほめ言葉だけではなくて或程度真実を伝えるものである。周文は嘉吉三年に四天王寺の太子像のことに関連して現われて来るのを最期として最早や史上にあらわれて来ない。義教の死、西室大夫見賢の没落、季瓊真薬の失脚に伴つて周文も史上から姿を消したのか、或は死歿したのか、周文の没年すら判明しないのは、あれだけ著名な、また派手な存在であつただけに、その歿年のことすら明らかでないのは不思議といわねばならない。（周文に關しては拙稿「天章

周文論「国華昭和三十三年四月・五月号、参照）。小栗宗湛は周文に代つて義政の御用絵師として寛正四年三月廿八日より周文の例に倣つて俸禄を給せられて活躍を始めたばかりである。兵部墨溪は一休宗純の下にあつて活躍中であろう。能阿弥も同朋衆として且つ又画家として活躍していたと思うが、能阿弥の水墨画家としての性格は周文や宗湛とはいささか異なる。従つて作風も同型的ではない。その他慧鳳の言う通り、確かに大いした画家はいないのである。慧鳳の関係では「湖山小景図」を描いた「天遊」（この天遊は最近では松谿であろうという説がある）と称する画家の存在も確認出来るが、この画家は甚だ感覚の細かい、まさに東山画壇に相応しいような性格の持主であるが、遂に一世を風靡するほどの能力は示さなかつた。問題は周文の後をついだ小栗宗湛が果して周文を乗り越えてどれだけ発展性を示し得たか、同時に周文から直接出発している雪舟と比べてその実力に於て果して雪舟と拮抗し得たかどうかということにある。宗湛に関しては近く別に論ずる筈であるが、慧鳳は案外この時代の京都画壇の実情を詳しく知つていて、雪舟の実力の向上に駭き、そして上掲のような序を作り、詩を賦する気になつたのであろう。又慧鳳の東山画壇に対する批判も先づ正しいものと言えるであらう。第四に、「里譚巷論兒童走卒 咸知西周有揚知客」というのは雲谷の画格天下に出ずる実情として述べられたものであろうが、山口に下つて大内氏の御用絵師となつたとも判断されず、むしろ庶民的な階層にまで雪舟の名が響きわたつていたほどで、この点は周文や宗湛や能阿弥の場合のように幕府や將軍に深くつながる在り方とは全くちがつていることに気付かれねばならないと思う。いづれにしても慧鳳によつてこのように雲谷の名を高からしめられることがなかつたならば雪舟が広く世に知られ、文字の上に止められることはより一層おくれたにちがいない。慧鳳はなほ次の二つの題跋を雲谷の為に残している。

跋如拙画後

雲谷名等揚、海東備府人也、発其所韞之妙於画、而以越江之文公為師、文乃以如拙為師、於拙之於雲谷也三世之祖也、

雲谷之視此墨本、箕裘也、青氈也、宣矣珍襲、瑞庵又借重於其尾、可謂二妙併歸雲谷屋之裏、

二二

雲谷等揚の画系が如拙・周文をつぐものであることを示すことに於ても慧鳳は最初の重要な役割を果している。雲谷は実に如拙の作を箕裘とも青氈ともして尊敬していたことがわかり周文を直接に師としたばかりでなく、如拙をも充分に学んでいたこともこれによつて明らかである。雲谷の若描きも如拙・周文的作風であつたと考えねばならない。殊に画家として師の師に当る人の如拙の作品を伝承していることは、そのこと自身、禪に於ける以心伝心又は師資相承の意味をもつものであることを自覚していたようであり、少くとも伝統を伝統として受けとめている姿をそこに見る。もとよりここでいう伝統とは、単にマナーリズムとして如拙の作風を受けとめる意味ではなくて、それに対して創造的飛躍を試みるスプリングボードとしてあることは、彼の後世の創造活動がどのようなものであつたかを逐次確かめることによつて明らかになるであらう。以心伝心とは師匠の宗風を承けて弟子たるものがそれぞれに個々に円成して独自の個性を確立する意味をもつであらう。自から独自の人間として自覚することである。如拙↓周文↓雪舟の作風の発展は周文↓宗湛の発展の在り方よりも遙かにこの時代の水墨画発展の基幹をなしていることも明らかである。彼が如拙を尊ぶ心の深ければ深いだけ、それだけより一層彼は飛躍な発展の成果を打ち出すことに成功したわけである。それでこそ正しく健全な師弟関係であり、又それが真の禪でもあつたわけである。その意味で禪の実践はその健全なものに於ては人間歴史の形成過程の中に一つの特、殊、な、歴、史的、・社会的な形態として認めうるが、より深い意味での人間の歴史形成の中の一つの特、殊、な、原、理、であつて必ずしも一般的な原理でないという事実を理解しておかなければならない。即ち、禪的な欲求の底に更に深く人間の欲求がなければならぬわけであると考える。慧鳳は更に「題江山小景図」を雲谷の為に作つた。

縦意於染翰者、揮写自然高妙、雲谷得意落筆、濃処如近、淡処如遠、遠嶺近峯、雲烟出沒者、雲谷皆養熟之於其胸府、而後自己胸襟流出、盖天盖地、実是非從門而入者、紋禪宣宝惜之

ここでは慧鳳は素朴ながら水墨画に対する画論めいた口調をもつて雲谷の「江山小景図」を解説している。この図はど
うやら破墨風の作品であつたらしく、墨の濃い処は近いようであり、淡い処は遠景であり、遠嶺近峯は雲烟の間に出没して
いるが、雲谷はそれを皆胸府に養熟して後己の胸襟から流出せしめると、中国の画論の伝統よつて解釈を下しているのも、
この頃の芸術解釈の一つの著しい傾向であり且つまた特色であろう。このように慧鳳の言葉を重要視して、歴史に初めて
頭角をあらわした雲谷を捉らえては見るが、慧鳳によつて折角題跋を加えられたこれらの作品は遺憾なことに一つも残つ
ていないのである。いやそれのみではなくて、四十五歳以前の雲谷の在り方、若き日の修業時代の彼の在り方に対する研究
は殆んど手が染められていないというのが実情である。それは雪舟の作品に対する正しい解釈と整理が未だ出来上つてい
ないからであり、何にも増して四十五歳以前の彼の在り方を不問に附して顧みなかつたところに欠陥があつた。いやそれ
より困ることは雪舟が雪舟を自から号とすることは四十六、七歳の頃からであつて、場合によると入明直前のことかも知
れないのであるから、それ以前は雪舟とは別の号を用いていたと考えるべきである。そのうよに考えると、この場合雲谷
の号は最も有力なものであることは慧鳳の言葉の中に見て来た通りであつて、雪舟等揚と名乗る前に雲谷等揚の時代があ
つたと考えられる余地が充分にあるのである。雪舟を号としてからの等揚の白文印は「楊」が木篇でやなぎの意味であり、
雲谷等揚の「揚」はあ、げ、るの意味で手篇でなければならぬというような厄介な問題が絡んでいる。けれども、逐次細々
とした考証を加えることによつて明らかになるように、実は雪舟はその墨書名に於いては生涯を通じて「等揚」を用いて
いるのであつて、生涯を通じて諱を変更してはいないのである。「等揚」の白文大印の場合に限つて楊の字を使つてい
ることをはつきり指摘しなければならぬ。この事は雪舟研究にとつて実におどろく可き新たな事実として再認識されねばな

らないことであつて、全く最近迄気付かれていなかったことなのである。^{註①}ところが、雪舟が楚石梵琦の書した「雪舟二大字」を得て「遂に自ら」雪舟と号するようになったことは龍崗真圭の「雪舟二字説」(寛正三年二月五日以降応仁元年の間の真圭鹿苑在院中の作と考へられる。この資料の利用は年代の幅を考慮に入れて考えられねばならない。即ち、寛正三年に出来上つたと考へてはならない。)に雪舟号に関する解説を長々と試みて居ることによつてわかる。それ以前は慧鳳も書いているように、「雲谷名等揚」であり、「揚雲谷」であつたのであろう。若し慧鳳が山口を訪れた際、雪舟号のことに就いて聞き知つていたならば雲谷等揚とは呼ばなかつたであらう。雪舟とはつきり書いた筈である。又雪舟の前半生を「拙宗」として解すべきではないかと考へられた時期もあつたが、拙宗等揚を雪舟の前半生と考へている学者は今日殆んどいない。いづれも否定的であるし、又拙宗という画家が雪舟と関連して彼の在世当時の文書の上にあらわれて来たことは絶対にないのである。いづれにしても、雲谷とは雪舟と号する前の号ではないだろうか。そこで当然、慧鳳の「晦庵序」(「竹居清事」所輯)が一体誰のものかという問題が出て来る。わたしはこの「晦庵序」が何人か雲谷某という雪舟より先輩に当る人の為めのもので雪舟が何時の頃かこれを襲うたように考えたことがある。(拙稿「山口に於ける雪舟の余映」ミューゼウム一九五七、一月号及び拙著。)しかし、今はこの「晦庵序」は慧鳳が山口を訪れた時の作なのであるから、「寄揚知客并序」以下雪舟に関する序跋の類と同時の作であり、その中に現われて来る雲谷主人とは雪舟と号する前のものと考えるべきだと判断するに到つている。

晦庵序

松雪果公、⁽⁴⁾作雲谷記、属其主人、讀之、如入葦裏而受用其意、曾無虚乏涸枯之嗟、終始錯綜、使人忘瞻、何其盛乎、主人要更就予述晦庵之義。建安朱夫子、出於趙宗、南遷之後、有泰山巖々之氣象、截戰國秦漢以來、上下数千歳間、諸儒舌頭。躬出新意、聖賢心胸如披霧而見太清。數百年後、儒門偉人名流、是其所見、非其所非、置之於鄒魯聖賢位、

仰之如泰山北斗、異矣哉、三光五嶽之氣、鍾乎是人、不然、奚以致有此乎。然而不以明、而自居謙々。如不足者、以晦庵稱、退而処雲谷之幽。今雲谷如有慕蘭於朱夫子者、其樹立於内者、不言可知也。偶出紙乞書、輒就扁拈之、為主人之笑。(五山文学全集)

冒頭の松雪果公とはもとより、大内氏の雑掌松雪全杲(果トモ)のことであり、戊子遣明船の幕府第一号船の士官として活躍し、そうした点で雪舟とも入明の期を同じくしまた交りもある人である。その彼が嘗つて雲谷主人(恐らく雪舟その人と考える可きであろう。)の為に「雲谷記」を作つたのであるが、この雲谷主人は慧鳳の山口来訪に当つて更に晦庵・即ち・廬峰の雲谷に道場を開いた朱熹(慶元六年歿一二〇〇年七十一歳)の幽居とその人爲りに関する序を制作して貫つて雲谷庵の由緒を一層意義あらしめたものであることがわかる。晦庵はもとより朱熹の字、元晦又は中晦に基くもの、晩年は晦庵をもつて号としたことは周知の通りである。ここでも雪舟の名は一字も出て来ない。けれどもこの「晦庵序」にあらわれて来る雲谷主人は上述のように雪舟その人の前身と見る外はないであろう。恐らく雪舟は未だ雪舟を名乗つていないで朱熹に因む「雲谷」の号を風雅なものとして使用していたからであろう。いづれにしても雪舟はこの「雲谷」名を非常に愛好していたことは明らかである。というのは雪舟は渡明した時、朱子の印本を手に入れて十襲もつて帰朝したほどで、了庵桂悟もその「天開図画楼記」(文明十八年)の中で、

雲谷乃今所居之扁 南遊之日獲朱夫子印本 十襲以還 仍命之

とあるように、雪舟は渡明前から、朱熹に憧れており、入明の機会に朱熹の著述恐らく全集を入手して還つたものであるらしい。但し、了庵のこの記は「雲谷とは乃ち今(文明十八年)居るところの「雲谷庵」の扁であつて、「仍命之」は了庵の潤色に過ぎないのである。雲谷とは雪舟が入明前から使用していたものであることは明らかであり、それ故に「晦庵

序」なども既にあり得たわけだと思ふ。そのみならず了庵の云う雲谷庵は文明十八年頃新築されたことも同記によつて明らかかなことは後述されるであらう。従つて又、入明前の雲谷庵は了庵の云う新築のものとは別のものであつたということもありうるわけである。場合によつては澄清寺趾にあるものがそれに当るかとも思ふ。

それは兎も角として慧鳳の山口訪問以前には雪舟が雪舟を号とした徴候は全く見出せないのである。であるから慧鳳によつて雲谷等揚として呼ばれる外はなかつたのである。このように考えて来るならば、雪舟等揚としてあらわれて来る前に雪舟と呼ばれない長い前半生があつた。少くとも寛正五年四十五歳以前の雪舟は雲谷等揚として史上にあらわれて来る。この年に到るまで、雪舟の消息は皆目わからないのはその為めであつて、画家となつてから約三十年以上に及ぶその前半生が暗に包まれてしまつてゐるわけである。そこで、この問題に関して能う限りの考察が進められねばならない。

註① この項拙著、「雪舟」の中、「雲谷等揚論」の条参照。

註② 朱子学の日本への輸入は、拙稿「日宋文化交流と俊蒨」（仏教芸術第三十六号）に於て明らかにしたように、鎌倉初期の頃迄溯つて考えなければならぬ。そして雪舟の時代ともなると朱子学に対する関心も相当広範に日本に浸透して来ており、大内氏関係では岐陽方秀が朱子学の深い理解者であつたといわれ、桂庵玄樹はこれに就いて学び、肥後、薩摩地方への伝播の功労者と考えられている。このような状況が雪舟をして朱子への関心を湧かしたものであらう。因に玄樹は雪舟と同行入明している。なお朱子の文集を見ると実に多くの絵画に対する序跋を試みており、こうした点からも、当時の文化人の関心を蒐めていたかも知れないのである。尚お岐陽方秀の朱子学に対する造啓に関しては山口大学川副博氏、「大内文化と雪舟」（『雪舟と山口』所輯、山口県教育委員会編昭和卅一年十一月発刊参照）。

第六、修業時代

——雲谷等揚論——

翱之慧鳳の寛正五年に於ける雪舟訪問と、それにいくらかおかれてなされたと思われる龍崗真圭の「雪舟二字説」とは

雪舟の四十五六歳頃の姿を殆んど突如と言つてよい程に大寫しにして呉れはするが、四十五歳以前の雪舟に關しては依然不明であり、漸く画家としても人間としてもその個性を確立して来る雪舟のきわめて重要な時期の一断面を如拙・周文の風を追うものとして文献の上に於てだけ、捉えうるものであることに注意しなければならない。わたしは少なくとも渡明以前の雪舟の作風は雪舟の長い生涯に於て特殊な、しかし、重要な一劃期を劃するものであると思う。この時代こそ雪舟の修業時代として看過し難い時期であると考ええる。その理由は、多くの人々も、雪舟自からも言うように、如拙と周文の系譜をもつて画家としての出発点をもつたという事実である。相国寺に禅僧として籍をおくように運命付けられ、しかも、そこで画家となるべき道を見出した限りに於て彼は如拙↓周文の系譜を身につけて出発するより外はなかつたわけである。そしてこの系譜以外に当時の京都画壇に、果して如何なる流派に彼は棹し得たであろうか。

この事実を肯定するならば、雲舟も正しく、その画家としての出発およびその修業時代を如拙および周文の作風の枠の中で過したであろうことは、上述の如く決して推定としてではなく、事実として認める外はないであろう。彼は如拙の作品を箕裘とし、青氈として後生大事に所持していたことは上に見た。このように考えうるにも不拘、しかし、この時代に果して雪舟がどのように描いていたかは、これまでの研究では殆んど無視されていたに均しい。それは四十六歳頃以降に於て雪舟が始めて「雪舟」を号とし、それに語呂を併せて「等楊」(白文大方印)を使い始めたことが、雪舟研究家の考え方をそれに縛りつけてしまつて、それ以前の雪舟の在りようを、「雪舟等楊」の名の下に、従つて、「雪舟」の墨書名と「等楊」(白文大方印)を主として手懸りとし、且つ又雪舟の完成された「秋冬山水図」等を基準として考えていたために、入明前の、若しくは修業時代の雪舟を見出し難かつたのである。しかしそれに到る長い道程が、当然のこととして、あり得たのである。それを明らかにすることがこの論考の最も重要な課題の一つとなつてゐるわけであるが、少なくとも雪舟の画家としての前半生を直接示してくれる文献資料は全くないのである。況してや拙宗としても捉えがたい。そこで田中一

松氏の「拙宗と雪舟等揚」の仮説的提案が重要な意味をもつてあらわれて来るのである。(雪舟四百五十年記念展公開講演会に於ける上掲の題の講演及び三彩一九五六年、五月号「拙宗等揚に就いて」参照。)この提案が仮令控え目な仮説としてなされたとは言え、また、結論に於てわたしの考え方と多少の相異が出て来るのをさげ難くしているとは言つても、わたしは田中氏の提案にきわめて重要で示唆的なものを読みとるのである。

田中氏の説によると、ここに一人の拙宗等揚という画家がいる。その人と関連して数点の作品がある。しかも拙宗とはセツシュウと読むのであり、雪舟と同音であると主張する。しかも等揚と等揚とは手篇と木篇の違いだけで共通性が強い。雪舟等揚と拙宗等揚とは同一人ではないか、もとより、同一人という可能性が強く考えられるが、敢えて強く拙宗等揚と雪舟等揚とがはつきり同一人であると決定的な最期の断定を下すわけではない、一つの仮説として主張するのである、というのである。

「本朝画史」は特に拙宗等揚という一項を設けて次のように解説している。

拙宗等揚

不知何許人、自書画後曰、日本禅人等揚筆、墨画学周文、極似雪舟、或云等揚始用揚字、未知其实、蓋其徒之傑者乎(傍点筆者)

拙宗という画家の伝記が不明であるままに、拙宗等揚が周文に学んで雪舟に極めてよく似ているが或は等揚の揚の字は始め(若い頃は)揚の字を使つたのではないかと疑いを投げ掛け問題の中核にふれそうにしていながらその実をきわめ難いと言つており、雪舟の弟子の中の傑れたものかと、判断に迷つたままを記している。そこで、わたしのこの説に対する解釈に結論を下す前に作品が実際にいくらか残つていたのであるから、先づその作品を見よう。

(第一)「拙宗」印ある作品(朱文二重廓印)

1、拙宗筆 山水図(第三図) 周省、清鑑、寿棟の賛がある(右の賛者三人は雪舟と殆んど同時代の人で文明年間迄生存を確認出来る)。

正木氏

2、同 右 山水図 龍岡真圭の賛がある。

由良氏

(第二) 「等揚」(朱文小方印) あるもの。

1、虎溪三笑・蓮華図三幅対(第一図(イ)、(ロ))

ボストン美術館

2、杜子美臂鷹図

草場氏

3、半身達磨図(「等揚」印の外に「拙宗」(朱文鼎印)があるが疑印であろう)。藤井氏

4、山水図 等揚印あり

小林氏

5、杜子美図 同右印の外に「等揚筆意」の墨書がある。

国華一二五号

(第三) 「等揚」の墨書銘と「等揚」(白文大方印) (雪舟常用のもの) あるもの。

1、達磨図(第二図)

東山水墨画集第十三輯

2、四季山水図四幅(第四図)

東京国立博物館

拙宗等揚関係の作品といわれるものは未だ外にも求められるかも知れないが、代表的な且つ問題的な作品は以上で充分であろう。第一群の「拙宗」印のみある作品は概してきめが粗く筆法も充分に練れておらず、晦渋で煩瑣である。作品としても深い意味をもたない素人風な作品である。正木氏の「山水図」は人呼んで玉潤風の破墨山水とするところであろうが、こなれの悪い粗野なところがある。周省、清鑑、寿棟の三人の禅僧の賛があるが、中で牧松周省は山口の大内氏関係の禅寺に関係深く、且つ、雪舟とも深い交りもあり、大体雪舟と殆んど同年代の人であつて、周省も清鑑も応仁・文明の乱以降雪舟の歿年頃迄生存可能性があり(蔗軒日録参照)、この賛は雪舟帰朝後なされる可能性もあるのであるから、拙宗

と雪舟とは先後關係に於て存在するのではなくて同時に山口にあつて併存的に活躍する別人或は雪舟の弟子と考えられないこともない。由良氏の「山水図」も龍崗真圭の賛があり、真圭も山口出の人で、後、鹿苑院の僧録司ともなり（寛正三年二月五日より文正元年頃迄）且つまた雪舟の爲めに「雪舟二字説」を草しており、「雪舟等揚」の字諱を決定的ならしめた人で、彼の賛があれば雪舟の作品と考えてもよいように思われるが、賛者が雪舟に關係あるから真圭の賛ある作品を凡て雪舟の作とは言い切れない。そのように考えるのは飛躍的独断である。この「山水図」の晦澁さ、構成の不手際が、雪舟の前半生の作と考えることを控えさせる。「真圭」の印にも疑問がある、真圭の賛がある、唯そのことだけで雪舟に結びつけることは結論として飛躍的である、と思われる。結局「拙宗」印（朱文二重廓印）ある作品は殆んど素人に近い禅僧の余技的な作品と解する外はない。ところがここに一つ厄介な問題が残っている。それは本朝画史に「日本禅人等揚筆」と「拙宗」印（二重廓朱文）とを併せた落款印章を掲げていることである。（「古画備考」五九五頁参照。）もとより、筆写によるものであり、作品はないのであるから、これだけでは何人ともその可否を判断し難たい。「日本禅人等揚」の落款印章は東京博物館の「四季山水図」にあるのを基準として考えるべきであろう。わたしは「拙宗」と「等揚」とは別人と考え、「等揚」は、後述のように、雪舟につながると考えるのであり、拙宗が果して諱を等揚と言つたかどうか、今日迄の資料では不十分で別人と解するのが至当であると思う。雪舟に關連して拙宗という画家が一度でも文献の上にあらわれてこないのが不思議であると考えねばならない。しかも、「拙宗」印ある作品と「等揚」（朱文小方印）ある作品とでは個性と作風を全く異にしている、相互に別の画家と考えるべきであるとする立場に立つものであるからである。

第二群の「等揚」に就いては大に注目しなければならぬ問題があるようである。

①「虎溪三笑図、蓮華図」（各幅縦三三・二纏、横四六・三纏）の三幅対は蓮華図を脇幅仕立としたもので、中幅の虎溪三笑は廬山東林寺にあつた慧遠がその寺前の虎溪の橋を渡つて遠くへ出たためしがなかつたが、たまく陶淵明、陸修静の來訪

を受け、その帰るを送りつつ相語るほどに、遂に虎溪を渡つてしまつたところ、虎の嘯くのを聞いて三人思わず笑つたという古事を描くものであるが、ここではこの三人は坐つて共に絵の左の方を向いて微笑するのを描くのである。が自然の添景は全く省略されている。その作風はやつれの為めやや見きわめ難いところがある。それは外に何か原本があつて、それを本にして作図したものと判断すべきであらうか、筆法・墨法にやや古蒼の趣がある。或は周文よりも如拙を学ぶと考へる作品かとも思う。脇幅の蓮華図は墨一色で白蓮紅蓮を没骨風に大きく接写するように描く。風にそよぐ葦も添えられて、揺らぐような動きがあり、大味ではあるがおおろかさがある。大きな花鳥図の一断面ではないかと思われるような面があるのもこの期の作品としては一寸類品がない。中幅と左右とは作風がちがうのは基くものがちがうのであらう。人物画と花鳥画との作風を異にしているが作家は一人である。結論に於ては等揚(小方印)あるものをわたしは雪舟の前半生の作品ではないか、という考え方に傾くのであるが、この考え方が許されるとすれば、この「虎溪三笑図及蓮華図」は等揚の作品の中でも最も若描きに属すると考へる可きではないかと思つてゐる。

②草場家の「杜甫臂鷹図」は京都博物館の雪舟展に出陳されたもので(同展目録参照)小さな団扇形に描かれ、杜甫が馬に乗り、腕に鷹をとまらせ、犬を従えた細密画、特に高揚的な何ものかがあるというわけではないが「等揚」小印があることが注目される。この図の「等揚」小印が最も鮮明である。この図は細筆で概して手堅い作風をもつているが、それだけのことで別に絵に深みがあるというわけではない。このような小品では芸術家の個性はあますところなくあらわれ難いし、又それ自体美術史を支えるような特殊性をもつてはいない。全く修業中の一試作の域を出ないものである。

③小林家の「山水図」(竪五六・八寸・横二九・七寸)は所謂周文的な作風の影響の下にある作品である。骨のしつかり通つた真山水である。右手前に絵の重点をおき、浙派風な巨岩を絵の右下にづしりと据えて、恰も絵の重心がそこにおかれてゐるかのようである。突き出た渚に孤舟を宿らせ、二本の骨張つた松を絡み合うようにあしらつて、絵の半ば上に及ぶ程高

々と描く。それに喬木を二三あしらう。その一寸奥に唐風な家屋を配して、一人の唐人が欄干によりかかつて、対岸の風光を眺めている。これらの素材若くは主題は凡て応永末期から文安永享にかけて京都の画壇に於て最も流行した詩画軸の山水画に見出されるものと少しも変つたところはない。所謂辺角之景である。唯この家屋をめぐつて白雲が湧いている。その雲の輪廓も一々克明に描いている。対岸には浜洲と松林と、白雲にとりまかれた遠山が描かれている。雨後の白雲湧くところを描くのか、この白雲の輪廓も、図版では見きわめ難いけれども、明晰な筆使いであらわされている。この等揚という画家は自然の遠さをあらわすことがなかなか巧みであり、繁冗なものを一切はぶいて画面が見事に簡潔に整理されており、きわめて明晰なすつきりした視覚をもつ画家であることがわかる。対象の实在性を明確に表現しようとする画家の作品である。応永末年頃以降の詩画軸にあらわれた山水画が兎角繊細な詩的な余情性に頼ろうとし勝ちな傾向のある中で、対象を明晰に捉えようとしている点では珍らしい作品と云う可きであろう。作風、構図の点から言えば明らかに周文の流派に属するが、その中で、独自の個性を主張していることを見逃してはならない。「等揚」小印ある山水図がこれ一点しかないことが甚だ残念である。

④藤井家の「半身達磨図」は半身像で、やや左向に描かれており、一種の芦葉描で、全身を包む衣を描く。その筆線には幅があり、「慧可断臂図」（斎年寺）の達磨像ののびやかな幅のある輪廓線への萌芽を考えようとすれば出来ないことはない。又「東山水墨画集」中の「達磨図」の芦葉描と全く軌を一にするものであることを興味あるものとして受とられる。その顔の描き方もなかなか迫力がある。この図には左下に「拙宗」（朱文鼎印）と「等揚」小方印とを見出すが、この二つの印は朱肉の色が違う。「拙宗」鼎印は後捺と判断する外はないのみならず、印の刻み方も面白くない。偽印で恐らく「等揚」という作者を突きとめ得ないままに「拙宗」という画家に結びつける為になされた作為に違いない。「等揚」小方印の方は第二群中の作品のそれと全く共通で正しい印である。この等揚の印の作者によつてこの「半身達磨図」は生

かすべきである。(図は「三彩」田中一松氏前掲論文中に所輯)

⑤「杜子美図」(国画華一二五号)は斜めうしろ向きに捉えられた騎乗の人物図である。驢馬は淡墨の平塗り、鬣と尻尾と蹄その他二三の要所を濃墨で描いてひき締め、馬の形態も全体的に大まかに捉えているが、すつきりとした迷なき出来である。人物は淡墨の柔軟でのびやかな線で無駄なく描きこなしているいわば人物の形態が手際よく立体的にあらわされている。全体に迫力ある作品とは言えないが、卒なく描かれたアカデミックな作品である。ここで「等揚筆意」の墨署名と「等揚」の印章が問題となつて来るが、「等揚」印はこの第二群共通のもの、唯「等揚筆意」の「等揚」が花押と見まがよような署名であるのは実は雪舟が帰朝後もしばしば使用するものであり、満八十歳の時弟子宗淵に当てた手紙の署名とも相通ずる性格のものであつて、この「等揚」の諱と墨署名に着目して四十五歳の前後の連絡がつきそうである。従つて実は「雪舟」の署名を基にただけ雪舟を論ずるといふ偏狭さから脱け出なければ雪舟の前半生の研究に手を染めることが出来ない事を示すものである。この「杜子美図」の墨署名のスタイルが問題となつて来る限りでは、第三群の作品が当然考察されねばならない。

第三群の「達磨図」(第三図東山水墨画集第十三輯)は第二群の「半身達磨図」(藤井家)のように衣の折芦描は相似ており、なかなか力強い迫力のあるものであるが、筆も練れて来ており、また迷いもない、その折芦描はよくよく見れば相互に連りがあるが、「達磨図」の方が生々と描きこなされていてしかも描写がより適格である。それは同じ作家の筆法を示している。達磨の顔も強いて言えば藤井家の方がやや稚拙である。この図にも「等揚筆」の墨署名と「等揚」(白朱大方印)とを見出すのであるが、この「等揚」印は雪舟が「雪舟」を号としてから常用し始められたと判断されるものである。白文方印の「等揚」印は楊字は木篇になつている。この点が第二群の作品と落款は共通でも、印章がちがうという新しい事実が出て来たわけである。しかし、「等揚」という墨署名は依然同じなのである。すると、この「達磨図」は恐らく雪舟が

「雪舟」を号とし、それに伴つて「等揚」印を「等揚」印に変えた直後の作品、入明直前の作品、と考えるべきものやうである。ところが、「等揚」の墨署名は依然改めてないという事実をも無視することが出来ず、結局、雪舟研究に当つては「等揚」の墨署名のあるものをも拾つて併せ研究しなければならないという事実には逢着するのである。このような看点をも加味して雪舟研究はなされねばならないというのが雪舟研究の現段階なのである。例の有名な、雪舟が中国に於て描いたとされる「四季山水図」の落款は周知の通り、「日本禪人等揚」に「等揚」（白文大方印）が見出される。前図と同様に署名の場合は揚字を手篇で書き印章のみ木篇の「楊」字を使うという二重性がここにも見出されるのである。

そこで結論としては、第一、拙宗という画家は、先きに示したように、雪舟とは個性が全く相異するから、別人と考へねばならない。拙宗と等揚とが混同されたのは、恐らく江戸時代始め絵画史の編纂が始まつた頃本朝画史等に於てであろうと判断される。そして拙宗という画家に関しては雪舟の前半生として取扱いうるような文献が何一つないことは前節で述べた通りである。第二、「等揚」の墨署名こそ、雪舟を号とするにいたつた四十六歳頃以降と雪舟を号としていなかつた以前とをつなぐ手懸となるものとして注目しなければならぬ。「等揚」の墨署名に即してこそ始めて、修業時代の等揚と、雪舟号を称してから後の後半生とが矛盾するところなく一貫した一個の人間としてとらえられるのである。であるから、「等揚」の問題を徹底的に究明してこそ始めて雪舟論は全き姿に於て理解されるのである。第三、以上の問題を優先的に解決して後始めて真圭の「雪舟二字説」が何故草されねばならなかつたか、その意義が明らかとなるのである。

しばらく、以上のような意味から、「等揚」の問題を続けて究明しなければならない。「等揚」の墨署名を拾い上げて見ると次のようなものがある。（拙著「雪舟」の雲谷等揚論参照。）

杜子美図 墨署名 「等揚筆意」 「等揚」 朱文小方印 図筆一二五

達磨図 同右 「等揚筆」 「等揚」 白文大方印 東山水墨画集第十三

四季山水図 四幅 「日本禅人等揚」 同右印 東京博物館

山水長卷 「雪舟叟等揚筆」 (文明十八年) 毛利家

宗淵宛書簡(満八十歳) 「等揚」署名 梅沢家

右の中で、雪舟の作品として最も著明な「四季山水図」及び「山水長卷」の墨署名に見られる「等揚」の揚字は手篇である。木篇をくづしたものと疑つて、雪舟自筆の「贈宗淵破墨山水図」の序文及宗淵宛の書簡の文字を逐一調べて見ると、雪舟は如何なる場合でも木篇と手篇とを明瞭に書き分けている人であることがわかる。疑う人は実地について検討して欲しい。「四季山水図」及「山水長卷」の「等揚」という墨署は明らかに揚字を手篇に書いているのである。さきに見た第二群の作品に見出された「等揚」印も揚は「やなぎ」でなくて「あげる」であつた。しかも「杜子美図」では「等揚筆意」の上にこの小印がおされており、その「等揚筆意」の「等揚」のスタイルは、「山水小軸」のそれとも共通であり、「達磨図」のそれとも通ずるものであり、宗淵宛の書簡のそれにも通ずるスタイルのものであつた。この事実は何を物語るものであろうか。結局、雪舟の諱は等揚であつて、等揚ではなかつたということになるのである。諱は生涯替えないのが禅林の掟であるといわれるように、雪舟は生涯を通じてその諱「等揚」を変更していないということになるのである。「雪舟」と署名した時だけ「等揚」(白文大方印)だけがピタリと語呂が合うのである。法号と諱の間に連想がなり立つのである。そこで上に考察したように慧鳳が雪舟を雪舟と呼ばないで「揚雲谷」といい、「雲谷名等揚」というのもすべて「等揚」として扱かっているわけであり、雪舟の為に第二回目の「天開図画楼記」を制作し、更に雪舟の死後八年目に筆した、天照皇館司の所持していた画軸(藤田美術館)に賛した了庵桂悟が「字号雪舟諱等揚」の「揚」字が矢張り、

手篇に描かれているのも、雪舟の諱が等揚であつて、等揚でなかつた事を示すものに外ならない。その他の古文書、古写本類が殆んど等揚の揚字を手篇にして扱つて注意すべきである。尤も混同されている場合もある。われわれはここで初めて龍崗真圭の「雪舟二字説」を検討すべき時機に到達する。先づ左に全文を掲げる。

龍崗真圭雪舟二字説

浮屠氏諱揚、以能画与縉紳庶士輩遊、亦好集昔賢墨妙、得楚石老人所書雪舟二大字以宝之、遂自号雪舟、俾予作説、峻拒弗已、昨来又之、仍告焉曰、夫雪者遍周於闔世界、表裏純淨、如玉壺之不受一塵也、視舟之泛々在水、以南、以北、以東、以西、恒動弗止、杙而維之亦静也、譬之一心、雪之純淨不塵者、心真如之体也、舟之恒動亦静者、心生滅之用也、子其只麼參去而後得之心、以命之筆也、則所画増進矣、它日人皆議曰、今也子之所画者心画也、画有神品有妙品、神且妙也矣哉、若或擁柳々州孤舟釣雪之句、王子猷溪雪乘舟之故事、以詰予説、子其痛斥之、何也夏蟲不可以語冰、鹿苑龍崗老衲書（図画工畧記、美術研究第七十六・七号に所載のもの、熊谷宣夫「雪舟年譜」）画説九号、藤田経世、同上校刊美術史料、古画備考等を併せて校合し且つ訂正してある。以下同じ。）

扱てこの龍崗真圭の説が出来たのは、真圭の署名に鹿苑老衲とあるので、真圭が鹿苑院僧録司の職にあつたのは寛正三年二月五日（日録）入院して文正元年乃至応仁元年頃迄在院しているのであるから、約五年間の幅をもつていて何年に来たとも確言し難い。翺之慧鳳が寛正五年に山口を訪れた時は未だ「雲谷名等揚」として取扱つていて、拙宗とも雪舟とも号していなかつたのは先きに述べた通りであり、従つてこの二字説の出来上つたのは寛正六年以降と考えられる余地がある。次に嘉興郡天寧寺の元僧楚石梵琦の「雪舟」の二大字は江月完玩が写しとつて福岡崇福寺に保存されていたことを玉村竹二氏は「仏教芸術」第十一号に紹介している。詳しくはそれによつて欲しいが、この二大字は始め、「済知客」とい

う恐ら中国の所伝不明くの僧の爲めに楚石が書したものが何時しか日本へ渡つて来て雪舟の手に入つたものである。雪舟を号とするものが等揚以外にもあつて、幾人かの手を経て雪舟が入手したのであるかも知れない。楚石梵琦は南北朝頃から日本人の間にも知られ、中国に渡つた画僧として知られる黙庵靈淵(国華昭和三十四年四・五月号拙稿参照。)もその十二祖図に楚石の賛を得たことが知られている(楚石梵琦禪師語録第十四卷)。また、その他因陀羅筆の「寒山拾得図」の如きに賛を加えており、その筆蹟を確かめることの出来る人である。その筆格はなかなか古典的な美しさがあり、元の趙孟頫一派の所謂復古主義(唐の王羲之への)の流派に属するのではないかと想像されるような特色を示している。この事実から察しても「雪舟」の入手した二大字は素晴らしいものであつたろうことは推察に余りある。(因に楚石は洪武三年(一三七〇年)七月二十六日、七十五歳歿である。)

ところで雪舟は偶々この楚石の書いた二大字を手に入れて、遂に自から雪舟と号するわけであつて、この「雪舟」を道号とする爲めの「説」を真圭に求めたわけであるが、玉村氏によると真圭は「柳々州孤舟釣雪」と「王子猷溪雪乘舟」との故事を巧みに関聯させて、更に宋の楊(万里)誠齋に同じような「釣雪舟倦睡」の詩があるのを連想して雪舟と楊字を組合せたものであろうと、道号と法諱の字義の相應の由来を説いているわけであるという。(同氏前掲書)風流ではあるが、なかなか厄介な習慣であると思うのであるが、われわれにとつて問題であるのは「雪舟等楊」の号と諱がここで始めて相應なものとして結びつけてあらわされたということである。この道号と法諱の組合せにはむつかしい掟とまで言えないまでも習慣が禅林にはあつたようであるが、実は上に縷々見て来たように、雪舟の場合には墨書の場合には等揚と揚字はあ、げ、る、を、書、い、て、お、り、雪舟を号としてからはその印章の場合にのみ、「等楊」印を使つてい、る、と、い、う、二、重、性、が、あ、る、の、で、あ、る、か、ら、本、来、雪舟の諱は等揚であり、それも禅林の掟に従つて終生変更していかないものであるから、「等楊」(自文大方印)の場合だけ便宜に従うという自由を示すと解するの外はないのではないかと思う。まさに雪舟はこの楚石の二大字を入手し

て始めて雪舟を号する気になり、その字義に相応するように揚字を木篇にして等揚と改変したと考えるより外はない。但しそれも印文だけのことである。若しこの解釈が許されないとしたらば、「四季山水図」の墨書「日本禅人等揚」及「山水長卷」の「雪舟叟等揚」を人はどのように解するのであるうか。いづれにしても、その印章に於て「等揚」を用い、その墨書名に於て「等揚」を使用するという雪舟の風流好みの気まぐれが、今日の学者を痛くまごつかせていることだけは見逃せない事実である。そしてまた、わたしの雪舟研究の立場からすれば「等揚」の揚をこそ重要視すべきであつて、この事を認めるとすれば、当然のこととして、前述の「等揚」の小印ある第二群の作品は雪舟の前半生の若描きとして取り上げるべきものであり、その結果は、単に文献の上からばかりでなくて、作品の上からも、はつきり雪舟が如拙、乃至、周文の作風の傘下から生い立つたものであることが実証されるということなのである。更にこの問題に関連して些か附言するならば雪舟等揚の前身は慧鳳の呼んでいるように「雲谷等揚」の時代があつたと考えるべきである。もとより「等揚」小印ある作品には確呼とした個性の自律性は未だ見出し難い。しかし、それが修業時代の作品であつて見ればまことに当然のことと云わねばならない。如何なる芸術家と云えども、その修業時代に於ては一応も二応も師の作風の枠の中で描かずにはおれない事は、あながちに雪舟の場合にのみ限られた問題ではなく、当然のことである。画家として八十七歳の長い生涯を雪舟に於て考えねばならないのであるが、その長い生涯に於ても雪舟の作風は幾変転しているものであり、一貫して作風を変えないような頑なものではなくて、むしろ、時と場合に依じて、鋭敏にとり入れるべきものは取入れるという柔軟な順応性を雪舟は示しているのであり、従つて、雪舟の生涯の一大転機となつた入明によつて中国絵画の伝統から受け容れたものはきわめて広範、多面的であることに注目しなければならぬのである。八十七歳の長生という事から考えれば雪舟の入明以前の在り方はなお未だ全くアカデミックな周文風に描く修業時代であつたと言つて、決して言いすぎではないのである。また「秋冬山水図」のような晩年の完成された作風だけを基にして雪舟を論じては過をおかすだけの

ことである。それは雪舟の前半生を解く為めの鍵となる作品ではなくて、雪舟が辿り辿つて行き着いた最期的な境地なのである。

ところで、話題は急に変るが雪舟は何故文化の中心地である京都の東山面壇を去つて山口に降つて来たのであろうか。何故東山面壇に登龍しなかつたのであろうか。この問題はなかなか等閑に出来ない問題である。その理由に就いてはいろいろな場合が推察もされ、また、想像もされるのであるが、それを証明するに足るだけの確かな資料は何一つ見出されないのは遺憾である。それでもなお蓋然性のある幾つかの場合を挙げることは出来るであらう。

- 一、入明の機会を掴む為めの待機か
- 二、京都では出世栄達することをかえりみなかつたのか
- 三、雪舟自から立身出世、名利栄達の世俗的な欲を棄て、陰遁に於ての画三昧の生活をよしとして撰んだか

一は余りにうがち過ぎて平凡な理由である。既に雲谷庵と云う画房を小さいながらも立て画家としてある雪舟を見出す時、第一項は理由薄弱となつて来る。

そこで、大内氏のこの頃の歴史的な、又文化的な諸条件を一応考えて、中央京都のそれと比較して見ることも決して無駄ではあるまい。雪舟が東北でもなく、関東でもなく、山陰でもない実にこの山口に居を構えたということ自体には、それを撰ぶだけの根拠か何等かの形でなければならなかつたわけなのであるから。

山口に棲みつくということは否か応でも一応は一地方の守護大名としての大内氏の被護（始めは直接の大内氏の被護の下に入つたとも思われず、陰遁の為めか、或は大陸文化の直輸される場所としての魅力にひきつけられたのであろうか）の下に入ることである。周防に於ける大内氏の在り方は、対朝鮮、対中国の積極的な貿易政策をとり、文化の交流の関門

を扼しており、対明貿易の勘合符を手中に収めて貿易の実権を握っていた。少くとも応仁の乱以前はそうであつた。日本に流れ来る宋元の文化は、そのいくらかが、ここで陸揚げされる。大内氏の手を経て中央に流れた宋元画の傑作もいくつかはあつた筈である。

山口は、恰も京都を小形にしたような地形と景観をもっている。大内氏一族が檀越となつて建立した禅寺もいくつかはあり、京都五山に擬えることも出来る。それが一地方文化であつたにしても、山口ほど禅寺の涓集していた土地は他に見出されない。大内氏は早くから、禅宗文化やその他文化の動きを敏感に享受し保護して来た事は川副博氏の研究でも明らかであるからこそ、ここ数年ならずして勃発する応仁文明の内乱の際、山口は一つの有力な疎開地として、京都の公卿貴族の一部はここに乱を避けたのも周知の事実である。そこは中央京都の文化を模倣的に受け入れていた大内氏の先進性も見出されるであろう。一地方の守護大名としては特に異例なほど文化創造に関心を寄せていたのである。

だが、大内氏と足利氏とは常に必ずしも協和的ではなかつた。南北兩朝統一後間もなく、応永六七年頃幕府とことを構えた大内義弘は兵を募つて堺港に進攻し、義満の軍と交戦し、破れて義弘は戦死した。近くはこの寛正五年の年に於て、伊勢の河野通春は四国の管領細川勝元と騒乱を起した時、大内教弘は暗に河野氏の軍を援助し、遂には興居島に出征して病死しているが、翱之慧鳳が細川氏の軍使となつて大内氏をなだめに山口に赴き、偶雪舟と邂逅する段取となることは上に述べた。遣明貿易船のことに就いては雑掌松雪全果を京都に送つて協調的な接渉を行つて、全果が幕府船の士官となつたり、或は幕府が財政窮乏の折、この遣明船派遣の爲めに大内氏に一千貫文の借銭を申込んでゐる等、提携的な反面、遣明船が発航後遭難してから後は、応仁の乱の勃発に伴つてであろう、大内船は全く単独の別行動をとつて中国に先着してしまふ等、必ずしも幕府に対して全面的に協調的ではなかつた。であるから、遣明船が明から帰還するに當つて、北九州に立寄らず、土佐に辿り着いたのも内乱の事情にもよるが主として大内氏によつて掠め取られることを避けての処置で

あつたのである。

こんなことは直接雪舟の生活に何の関係もないことである。というのは禅僧は禅僧として独自の立場からその文化形成にいそしんでいたと考えられるからである。雪舟は東山の幕府とは終生関係はなかつた。彼は幕府の御用絵師という栄職には何の拘りもない無縁者であつた。相国寺が如何に官寺であつたにしても、そこに藉を一度はおいた事のある雪舟は凡そ事務的な仕事や官僚的な役柄をもつて公的な記録例えば蔭涼軒日録等の上にあらわれて来たことはない。そうした傾向にあつた周文や宗湛や能阿父子とは環境も人柄もちがつていた。周文にしても宗湛にしても名利栄達の画家であつた。専制化し、権力化した將軍直屬の画家であつた。雪舟は春林周藤の弟子になつたが、彼には御用絵師の道は開けなかつた。蔭涼軒日録は東山の有数な画家に就いては豊富な記録をもっているが、そこでは雪舟に関しては何一つ記録されていない事は既に幾度か指摘した通りである。あれ程著名な雪舟は何故この日録に姿を止めないのである。蔭涼軒とは義持の書斎であり、その書斎蔭涼軒に將軍の留守職としておかれたのが蔭涼職の起りであつたのであろうが、この留守を預る僧が次第に將軍に諸事を披露し將軍の意志を奉行するようになる、遂に蔭涼職は鹿苑僧録を凌ぐほど政治に介入し、権力化され、地位も強化されて来たのであろう。御用絵師として活躍することはこの蔭涼職の後楯が大いに必要であつたであらう。このような傾向はもとより禅本来の道ではない。また文雅の道にいそしむ知識僧からは白眼視もされる。禅林に於ける東斑は主として政治的方面や経済的方面での世俗的な庶務にかがづらつて行くことは周文の項に於ていささか触れた通りである。(拙稿「天章周文論」彫刻篇、国華昭和三十三年四・五月号参照。)これに対して、西斑は超俗的な、隠遁的な風雅に浮身をやつす方向を辿る。

玉村竹二氏の説によれば、「相国寺を中心とする僧等は多く僧録司にも任命せられ、政治にも参劃し、貴族化し、官僚化し、権力化した人が多かつた。これに対し、世俗的な立身出世を故らに嫌う僧等もなかつたわけではなく、官寺化され

た五山の動向に反撥する向きもあつて、敢えて、侍者、書記、蔵王、首座の位に止まつて、名利に関わらず、官寺の住職に就くことを好まない一派もあつた。政治家化して名利栄達を求めるか、或は禅の論理の追究に飽迄徹底して芸文の道を究めるか、既に禅林が二者択一の方に二つに分裂を始めているのが義教、義政の時代に当るといへよう」と。禅林が殊に貨幣経済の弊害の侵蝕されて腐敗墮落して行く事に就いても別の箇所註①で説いた通りである。それは応仁の乱につながる一様相であつたとも言えるであろう。

このような禅林の傾向に対して、玉村竹二氏の熱心な主張の通り、それを批判的に逸脱しようとする動きがあらわれる。このような態度を持する禅僧を「林下」と呼ぶ。これら「林下」は山林に隠れ、地方に下り、禅宗の地方への浸透伝播の波に乗つて中央の叢林を逃れ嫌い、遍歴の僧となるものも現われる。近江永源寺に隠遁して終生出世することを嫌うた寂室元光などはその典型と考えられる。一休宗純も時弊を慷慨する狂逸の態度を持して林下に下つた。玉村氏は雪舟も「林下」の一人と考註②えている。

「元来、地方に下つた諸派は……貴族文化に……対する憧憬をもつ五山派とは、全然氣風を殊にし、禅宗本来の宗教的実践ということ、忠実に遵守しようとする真面目さはあつた。良師を求めて、行雲流水の如く、各地を「遍参遊方」し、……当時は各地の山林に庵居する有名無名の林下の師（これを当時知識といつていた）があつて、求法者たる雲水は、この間を遍参して、問答商量して、機縁の契う師を捜し求めていた。……五山に於て塔頭に安閑と横臥し、坐禅の形さえすたれてしまつた禅僧とは雲泥の差がある。……又彼等は五山に文学が過剰であり、論理が煩瑣であるのをいとつて、之をのがれたのである。林下には文学を強要する何等の規定もなかつた。

この故に林下は彼等の安住の地となり得たであろう。……このような林下諸派は一方では地方の土着の豪族や田楽法師、平家坐頭、富商等の新興階級に信奉された。……」

以上は「林下」に関する玉村竹二氏の主張である。(同氏著「五山文学」第八章、至文堂刊、「禪の文化」所輯「禪林文学の一性格」第四十八頁、現代禪宗講座第三卷、角川書店刊。「中世禪林に於ける臨濟曹洞の異同―林下の問題」史学雑誌、第五十九号、第七・八篇等参照。)この林下の考え方は雪舟のこの時代に於ける特殊な在り方を研究するのにはきわめて示唆的である。殊に帰朝後の雪舟の行動を見るならば、一つには応仁・文明の内乱による不安もあつたであろうが、正に行雲流水的に地方を遍歴して、一処、一山に定住せず、住持の職に陞ることもなくして一生を終つたことを考えると、雪舟は多分に林下的であつたといえるであろう。もとより雪舟が意識的、積極的に五山を逸脱したという証拠はない。けれども心底から画家であつた彼は世俗的な瑣事にかかわつていられたであらう。小さな画房を構えて専ら画三昧を以つて仏事となした。専ら描くことによつて真に人間的な眞実を求めた彼が中央の官僚化し、又腐敗し行詰りもしていた禪林から身を引くと言つた逸脱の態度を心の中では持していたかも知れない。北京大興禪寺の純拙魯庵が雪舟に送別の詩を贈つた中に、「絶えて利を計ることなし」といい、寧波の徐璉も「冲淡の人」と言つたのは必ずしも外交辞令とばかりは考えられないで、多くの禅僧が対明貿易にたずさわつて、商取引に強談判を打つてまで商利に動くのと対比して、彼はその身の清潔さを保ちつつ絵の修業に身を打ち込んで行くその眞摯の態度を称讃するものであつたのであらう。まさに彼は描くこ身とを通して何ものかを求め、しかも求めて熄まない実践の姿が彼の作品として結実したと解するより外はないであらう。彼が如何に実践したかの答はそのまま作品が解答を与えているのである。そこで先に引用した慧鳳の「寄揚知客并序」(第五章十九頁参照。)の中の最後の詩「京洛會遊揚客卿 結茅此地要終生」の此地即ち山口に生を終らんと欲するの意味を重要なものと考へ、雪舟は自ら進んで京都を去り、山口に永久に陰居することを自発的に決意したと解したい。「要」の字を「せんとする」、「欲する」若くは「もとめる」意味に用いた例は多々あげうる。

かくて雪舟が京都を去り、京都で名をなさなかつたこと、そのこと自体の中に、京都の禪林や画壇に対する暗々裏の

批判があつたのかも知れない。それにしても四十五歳になつて、慧鳳と十年振りの邂逅がなかつたならば、雪舟の存存意義を社会へ宣布することはより一層おくれてなされたかも知れないのである。慧鳳が寛正五年山口に訪れた時、既に遣明船の準備は殆んどその出発を俟つばかりであつた。正使天与正啓も山口へ到着している。このような事情は慧鳳も承知していたであろう。その慧鳳に会つた雪舟は必ずや彼から中国のいろいろな事情について教示を得ていたのであろう。慧鳳は天遊筆「湖山小景図」の賛の中で、(一四三五年—一四三六年)「宣徳尾、正統首、予遠入武林、云云」と言つており、早く永享七八年頃入明した経験もあり、又「竹居清事」の中に「寄錢塘徐処士」の一詩があつて、「徐公嘗以李太白見戲、故末句及此云」と注が付されている。この錢塘の徐処士及び注の徐公は徐璉希賢の事であらう。雪舟は入明を前に控えて徐璉の事等も慧鳳から話をきかされるし、又紹介状位いはかいてもらつていたのであろう。その結果が徐璉の雪舟に対する送別詩となつてあらわれたのであろう。その他入明の経験者である慧鳳からいろいろと忠告めいた話も聞かされたにちがいない。

註① 拙稿「東山時代に於ける雪舟の存在意義」(「雪舟」所輯)同、拙稿「天章周文論」国華一九五八年五月一六月号

註② 玉村竹二氏著「五山文学」至文堂参照。

第七、入明と自己発見——浙派えの傾倒

雪舟は応仁元年(一四六七年四十八歳)対明貿易船の好便を得て、大内船の客人として明へ渡つて中国の画壇の動向に直接触れうる機会を掴む。この入明の年に就いても、これまで久しく、応仁元年説と応仁二年説との二つに分れて未決定であつた。註①このように説が分れたのも、幕府船(一号船)、細川船(二号船)、大内船(三号船)を基幹として八艘の貿易船を加えた遣明船団が文正元年(一四六六年)始め北九州を出発して間もなく閏二月十九日呼子浦で暴風に会つて難破し、

船の大破するものがあつて辛じて小豆島に避難し、後北九州に引返して、装備を整えなおすというような事情や、大内氏と河野氏が依然として細川氏と紛争中で事が解決せず、それが為め再出發が遅々として進まず、大内船のみが、幕府船、及び細川船を出し抜いてか別行動をとつて何時ともなく先發し、雪舟はこれに便乗して、正使天与清啓の一行より先きに寧波に到着してしまつた、という事情に基くものである。この間の事情はきわめて複雑であつた為め、解釈が二説に分れる程混乱していたわけである。その複雑な事情をここで追及するのは主眼ではない。要は雪舟研究にあるのである。詳しくは熊谷宣夫氏「戊子入明と雪舟」美術史、二十三号、五号によつて欲しい。

いづれにしても雪舟が応仁元年（中国の年号では成化三年）既に明にあつて行動していることは明らかである。即ち、雪舟は寧波に上陸すると間もなく、入明僧の誰もがしたように、先づ四明の天童山に至り景德寺の門を敲いている。それは帰朝に當つて、四明の徐璉希賢が送別の詩を成化五年仲夏下澣に雪舟に贈つたが（毛利家藏）その詩の序の内容にそのことが謳つてある。即ち、「（上略）成化丁亥陪貢至鄞。（下略）」とあつて、成化丁亥三年即ち遺明貿易の使に陪り従つて鄞（寧波）に到着した、と認められており、また北京を去るに當つて大興禪寺（その所在は北京郊外らしいが未だ明らかでない）の住持魯庵純拙がこれまた応仁二年の季夏六月雪舟の為めに偈を作つて贈つている。それには「自去歲遊四明、陞天童山第一座、茲因朝京。詣余丈室」にあつて、去歲即ち応仁元年より四明に遊んで天童山で禅班の第一座に昇つた。北京に来て朝廷に伺候して、余「純拙」の丈室に詣つた、と。この事によつて、雪舟は大内船が幕府正使の乗る貿易船に先立つて明に到着してしまつたであろうことを充分に考えさせる。更に、笹川臨風氏及田中豊藏氏等によつて早く世に紹介された桂菴玄樹——彼は大内船の士官であつた——の著「島隱漁唱」卷上に「予（玄樹）嘗以日域応仁元年、奉仕而赴中華、其翌年在燕都、早朝 大明宮 実成化四年戊子之春予年四十二歳也。（下略）」とあるのが、雪舟と同船した人の直接の言として、雪舟応仁元年入明の事実を裏書している。

雪舟は寧波に到着すると先づ四明の天童山を訪れ、天童山第一座となつた事は前述の通りであるが、後年「贈宗淵破墨山水図」の自序にも明らかに誇りをこめて認めていることであつて、余りに著名な事実である。この事は雪舟の禅僧としての人格に一つの重さを加えることとなつた。そして雪舟が「贈宗淵破墨山水図」の自序で極く大擱みに述べるところによれば、

余曾て大宋（明）国に入り、北、大江を渉り、齋魯の郊を経て洛に至る。

とあるが、田中豊藏氏は更に具体的に雪舟の足取りを追究している。「寧波府を發し、餘姚江、曹娥江等の水運を利用して杭州に入り、西湖に遊覽し、是から北は専ら大運河によるので、先づ姑蘇（蘇州）を経て、鎮江で揚子江を横ぎる。有名な金山寺は府の西にあり、焦山寺は府の東にあり、共に江中に横はる島である。（金山、今は陸続きとなる。）南京は是から舟行で一日半で、或はそこまで足を延したか。鎮江から北は又運河に入り、揚州淮南を経て、濟南から臨清へと、山東即ち、「齊魯の郊」を貫き、天津衛から白河を溯航し、通州に著いて長い船旅を終るのである」通州から車馬で北京入りをなし、会同館に宿舎を取る。杭州から水路「千二十浬、古今少しの異同はあるが、当時の支那里程で、寧波から北京まで総計四千五百七十五里と注されて居る。この水路は、鉄道の出来る迄南北支那を連絡する最も安全な交通路で随唐以来日本から行く者、皆之を利用して各々首都に達したのである」と。（画説第九号、雪舟号、同氏「雪舟と明代文人」二五二―三五頁参照。）大陸に入つてからの旅程も尤に二三月を要する大旅行である。画家の目はこの長途の旅の間に、日本では見ることの出来ない自然や異国的な風物を体験して画囊をこやすことが出来たであろう。今日では到底想像も及びもつかない日数のかかるこの長途の大旅行こそ雪舟にとつて尽せぬ興味の長大な絵巻であつたであろう。運河を除々に遡行するにつけ刻々と静かにうつり変つて展開して行く自然や風俗の有様はそのまま絵であつたらう。それであるからこそ、

鳥鼠道人は雪舟の旅に因んで詩を作つて壮行している。これは雪舟の毛利家山水長巻の末尾に写しとられて収められている。^{註⑥}又帰路に於て「唐土勝景図巻」や、「帰路真景図巻」や「揚子江図巻」などを産む結果になつた。それに就いては後刻触れられるであろう。

それにも増して重要なことは、主として北京を中心として、明朝宮廷の画院の画家達にも会い、お互いに芸術観の交観を行い、あるいは技法の問題等に就いて語らい会い、または宋元以来の伝統的な傑作を觀賞する機会に恵まれたであろう。だがそれにふれる前に、北京礼部院に於ける雪舟の揮毫の問題に触れておかねばならない。このことに就いては同行の友、呆夫良心がその「天開図画楼記」の中で述べている。

向者、大明国北京礼部院、於中堂之壁、尚書姚公、命公令画之、曰、凡今外蕃重訳入貢者、殆到三十余国、未見如公之所画、況又本部司科举事、則中朝名士、莫不矧斯堂者、及是時而召諸生、指壁上必言、是乃日本人揚雪舟之墨妙也。外夷而猶有斯絶手、二三子何各勤汝之業、而不到干斯域乎、方於大邦、見加賞嘆若此也。繇是論是、我朝当代之絶芸、何人而得出其右、倘雖生於宣和紹興之間、而在院人中、見称其名、於是決矣（下略）

右の意味は雪舟にとつて過賞の嫌ないわけではないが、良心の雪舟に対する好意も手伝つていよう。けれども中国にわたつた日本人でこれほどの名誉を拍した者も稀であろう。右に言う尚書姚公とは姚夔のことである。しかし、雪舟はこの事實に就いて別に何事も語つてはいない。在明中、雪舟が中国の画家に就いて語るのは「贈宗淵破墨山水図」自序の中の簡単な言葉だけである。即ち、「求画師、雖然揮染清拔之者稀也、於茲長有声并李在二人得時名、相隨伝設色之旨、兼破墨之法兮」という。これも屢々引用される翼ある言葉となつたが、中国に揮染清拔の者は稀れである、と言い切つている

のは七十六歳に及んで功成り名遂げて自家の画風も確立しその実力も認められて、誰れに気兼ねも要らない老境に入つて始めて吐きうる言葉といふべきであろう。ここで名を掲げられている張有声とは中国の画史の中にもその名を見出されず、雪舟によつて始めて知らされる中国画家である。李在に就いては「山水図」一点が東京国立博物館（旧団家蔵）にあるのみである。この李在の作品に就いてわれわれは正しい評価をもたねばならぬ。もとより遺品は上に述べた一点しかもないのであるが、それだけでも李在という画家がなみなみでない技倆の持主であることに駭きの念を以つて接する外はないからである。李在を正当に評価することは、引いては雪舟の作品と中国のそれとの関連と巨離とを見出させることになるからである。

李在は福建省莆田の人、字は以政、明の宣宗朝（一四二六—三六年）の画院の待昭で、明画代の巨匠、戴進、謝庭循、周文暉等とほぼ同時代の人と考えられている。雪舟が渡明した時に親しく会つて教を授つていたのであるから、一四七〇年頃迄の生存を確認してよいであろう。李在の描く山水の細潤なものは北宋の郭熙の作風を宗とするといわれ、その豪放な作風のものには南宋の馬遠・夏珪の山水を学ぶとされている。^{註①}馬遠・夏珪の作風は今日日本に於ても或る程度その特色は理解されており、なお研究の余地があるとしても凡その見当はついている。今李在の山水図を見ると、細潤なる郭熙の作風を追うものと解すべきもののようにであるが、なかなか微茫滲澹とした広大深遠な山水図で到底軽淡さを身体化している日本人では急に及びもつかない深刻なものをもつている。

前景の中央に水に囲まれた土坡を突き出し、その上に三四本の、左右に彎曲する枝振の松を配しており、その背後の情景には左右からそそり出て来たような岬々とした岩を配し、その上には白雲を平に這わして溪谷の深さと奥行への深まりをそれによつて巧みにあらわしている。この白雲を突き破るように四角い頂の主峯が直立している。それに呼応するかのよように遠く近くに尖峯が直立している。絵の三分の一ほどから下は鳥瞰的に見おろすように描かれており、三分の一ほど

から上が仰角的な高さに於て描き出されている。即ち、絵の下三分の一ほどのところに眼に対する水平の延長が予想されている。それに故にここでは山水の構図が奥深くあるばかりでなく、俯瞰と深さへの吸引と仰角的な高さとを設けるといふ全く重層的な構図となつてゐることはまことに注目すべき特色といわなければならぬ。それは北宋の郭熙の、山水画論「林泉高致」の三遠の思想を遺憾なく引継ぐものであらう。遠の思想は常に高さ、深さ、広がりの方の展開を予想しそれを含む思想である。ところが興味あることに雪舟がその山水図の構成に於てこの方式を立派に踏襲していることに気付くのであつて、雪舟はこのような自然の造型法を敏感に受けとめて自己のものとし、それを彼の作品の中に実践している。試みに彼の豎の長い構図の「四季山水図」を見るならば大体に於て絵の下から三分の一ほどのところに水平の視点を据えてそれから下は、李在ほど深くはないにしても、俯瞰的に描かれているのに気付くであらう。就中、旧原家の「四季山水図」に於てそれが最も典型的にあらわれているのは、あながちに李在その人からの授かりものとばかりは言えないであらうが、日本の水墨画家の作品では絵の下方に向つて深さを描く画家は雪舟において殆んどいないと言つてよいほど特色的なものである。再び李在の山水図に戻つて論ずるが、岩の皴や輪廓の線もまことに奔放であつて、一種の癖があり、肥瘦を加えて縮むように彎曲しており、馬遠や夏珪のそのように直線的に単純なものでもなく、況してや雪舟のそのように素直に直線的でもない。むしろ、その山水が岩や丘壑を重ねて重層的に深さに向つて疊み込んでゆくやり方は深刻と思われるほど執拗であり、自然の原理的なものへの探究は苟もゆるがせにしない真摯さを示して、その点では雪舟のあの全く徹底的に中国化することに努力を惜まなかつたと思われる「四季山水図」ですら、李在のそれに比べれば、まさに軽淡さに傾いて、如何にも日本人の作ということを如実に自から物語つてしまつてゐるといえるであらう。日本人としてのわれわれの眼から見ればあの雪舟の在明中の傑作も全く中国臭く、日本人離れのした作風であると思われ、それ故にわれわれの判断を途惑わせ、また誤らしさえもした作品でもあるが、李在との比較を通して、そこに深刻に重厚なもの

と、軽淡で明澄という性格の相違を全く宿命的に避け難いものとして、ゆくりなくもそれをあらわにしていることに気付かねばならない。李在は矢張り中国明代の画家としてもなみなみならぬ手堅い作家であつたのであり、雪舟が学んで揮染清拔の類に数え挙げられるだけのことはあつたのであろう。

日本美術史家は中国と日本との美術の発展関係を単に外見の相似だけをもつて軽卒に決めたがる。形の似ていることだけが影響関係の有無を決定していると皮相にも臆断したがる。もとよりそのような軽薄な受けとめ方もあつたであらう。けれども、李在と雪舟の間に相承関係が認められながらも、上に見たような大きな個性の相異のあることを見逃してはならない。若し、外見の形式の相似だけを指摘して、それだけで日中美術史の間に発展の関連が理解されるとすればこれ程美術史にとつて浅薄な考え方はないと思われる。このような考え方は、如何に日・中美術史の間に影響関係があるにしても、日本美術史は中国美術史の単なる支流でありエピソードとしての意味しかもち得ず、美術史的には日本は中国のそれに対して常に従属的であつたと自ら告白しているようなものであり、日本美術史には何等の自律性が認められなくなつて来る。事実李在の山水図の中の中央の主山は雪舟の「四季山水図」の秋図（人によつては之を夏図というが秋図の方が正しいであらう。）の主山としてやや形を変えて取扱われていることも事実であらう。しかし、だがそのような見方だけで影響関係を片付けてしまうのは浅薄である。この場合雪舟が李在のそれを真似てただ似せることだけを求めたとしたら、（事実そんなことは全然ないのであるが）一体何処に雪舟の芸術家としての自律性がありうるのであろうか。このように考えるのは、多くの説明をする迄もなく、美術の創造の問題を深く考えない人の盲説に過ぎないと思う。何故かなら、若し雪舟が李在の主山の形どおり写したというのなら、雪舟は何等獨創性のない単なる剽窃者或は追従者となり終るのであろう。雪舟が如何に李在の描き方、（それとても雪舟のそれとは全く雲泥の差のある程個性的にちがうのであるが）を藉りたからと言つて、雪舟その人の個性を表現した独自の作風となつているところに新しい生命にあふれた創造が考え

られるのであり、雪舟の「四季山水図」はむしろ、馬遠・夏珪的な作風の流を忠実にまもる孫君沢流の浙派の作風を自家薬臘中のものとしたと解すべきであり、雪舟の作風を形成する最も中心的な契機は馬遠・夏珪的なものであつたと言うべきであろう（後述）。このように見てこそ雪舟の「四季山水図」（国立博物館蔵）の意味が正しく且つ具体的に理解出来るであろう。ここに指摘した通り、日本美術史家が慣用的に使ならしている様式概念、即ち、外面的な標式や形式の類似の有無や比較を通してだけ日・中美術史の発展関係や系譜を跡付ける仕方はきわめて観念的、形式的といわないわけには行かず、日・中美術の間にはつきりと横倒つている民族的性格の相異を具体的に捉えることなくしては日・中相互の関係の正しい理解には到達出来ないのである。雪舟一個に止まらず、南北朝頃より以降日本の水墨画家達、いや、禅僧や上層武家が著しく宋元の水墨画に憧れ、それに傾倒したことは事実であるし、殊に多くの場合はその模倣を通して日本の水墨画を形成して来たことも否定出来ない。例えば、將軍の邸宅や社寺の襖絵等を飾る時、牧溪様、玉潤様、馬遠様、夏珪様、孫君沢様、というようなことが習慣的に求められた。この事実は明らかに当時の文化の形成を荷担するもの達の宋元画に対する傾倒と理解の仕方の特殊性を示すものとして重要である。けれども、このことは、また同時に室町期に於ける水墨画形成の在り方を如実に示す例として重要なのである。この牧谿様、君沢様などという言葉をどのように解すべきであろうか。人によつてはこれを筆様などと言っている。しかし筆様とは一体何のことか、颯張りわけのわからない非学問的な言表である。馬遠様、牧谿様、玉潤様をもつて描いた例は真珠庵襖絵の伝兵部墨谿筆の作がある。それがこの頃の水墨の襖絵として残る唯一の最も古い例なのであるが（宗湛及び宗継筆の大徳寺養徳院の山水及芦雁図襖絵の例もあることも勿論忘れてはならない）あの個性の顕著な兵部墨谿ですら、牧谿様、玉潤様、馬遠様と描き分けねばならなかつたところに、当時の襖絵制作に当つての、既に慣習化された約束の残存を見出すというべきであろう。某々様とは結局、牧谿なり玉潤なりの模倣なのである。それも恐らく原作からひどくかけ離れてしまつた外面的な形式（敢えてここでは作風とは云わな

い)の追従なのである。なんでも彼でも牧谿なり玉潤なりの描き方に似通つていればそれでよしとされたのである。それは、従つて、独自の個性のにちみ出た作風ではなくてマニールに過ぎないのではないか。宋元風に描いているというだけの身振りに過ぎなかつたのである。マンネリズムであつたのである。であるから牧谿様とか、玉潤様とか、その他何々様といわれる作品を原作の牧谿や玉潤やその他原作者に比べて見る時、その個性の相違の大きさ、含蓄の深淺の度合の違いに当面して、むしろ索漠たる気持に捉われて仕舞う時がある。しかし、当時の宋元画の受け取り方に、筆法や構図の外面的な標式にだけ強く捉われたやり方を見出すが、これが宋・元画の日本人による一つの受入れ方であつたのである。そして又、このようなやり方は現代の欧州絵画の受容の仕方にもつき纏う問題であり、従つて現代人としての日本人の問題でもあるわけである。もとより、真珠庵襖絵の芸術的性格が以上でつきる等というのではない。

雪舟が危険な航海によつて生命をおびやかされながらもなお明に渡つてまで絵の修業を試みようとした意欲、体験を豊饒化せよとした情熱は、云う迄もなく、より一層中国宋元の水墨画を正しく肉体化する為めであつたであろう。そして、この時代の何人にも増して雪舟は最も正しく、且つ執拗に中国の水墨画の伝統と眞の在り方を探究したと言つて過言でないのに、なお中国のそれとの間に大きな開きのあることを認めないわけには行かない。それは雪舟が日本民族の中の一人として、地理的風土的に越えることの出来ない日本人としての宿命的と言える程の性格の枠の中にあることを身を以つて実証したものであつた。

ところで、雪舟が中国に於て、いや、その生涯に於て、特に深い関心をもつて学んだ画家は李在と張有聲の外に一体どのような画家達があつたのであろうか。このことは当然のこととして雪舟の作品論をする場合に触れられて来る問題であ

るけれども、理解に資する為めに先づ禅僧の語録の類に誌されたものから拾つて見よう。前掲の翽之慧鳳の「寄揚知客序」の中には

盖慕顏秋月、常牧溪之為人。(傍点筆者)

とあつて四十四五歳に於ける渡明前の雪舟の憧れの画家は元の顔秋月(顔輝)と法常牧谿の二人の名が挙げられており顔輝の作風に就いては「蝦蟆・鉄拐図」(知恩寺)が既に早く日本に渡つて来ており、吉山明兆によつても模倣されていたのであるから、雪舟も当然これに接する機会があつたと考えてよいであろう。牧谿に就いては多くを言う必要もないであろう。なお「慧可断臂図」に就いても顔輝の原本があつたであろうと考えられている。

呆夫良心に到つては更に雪舟の人格の広さを賞揚しているのであつて、その「天開図画楼記」の中で

到于公之活法、不翅兼備其衆体(中略)道釈人物、依侏於漢之吳道玄、宋梁風子、山水樹石、或出馬遠、或入夏珪、水墨淋漓、自然有雅趣者、西湖僧若芬之流也。掃出雲山驚動人之耳目者、西域画者之孫高彦敬之亜也。水禽山獸則齋干長沙之易元吉、花鳥著色、則類干霄溪之錢舜舉、龍虎猿鶴、蘆雁白鷺、粗学法常、不師其龜惡、墨鬼鍾馗等、頗及於龔翠岩(龔開)之怪矣。(下略傍点筆者)

この文章は帰朝後のことでもあり、良心も親しく雪舟と語り合つて雪舟の中国に於ける絵画修業とそれを通して体験した雲舟の中国の画家観に基いて認められたものに違いないと思うが視野の非常な拡大を見出す。がやや文飾と誇張を見出すけれども郭熙が「林泉高致」の中で主張しているように「大人達士に至つては一家に局せず必ず兼收並覽広議博考して我自から一家を成す」という態度に通ずる意味がある。唯に一家二家の作風を学ぶだけでなく、雪舟はより広い視野を求めてその作風を充実したということを理解することが重要なのである。

周興彦龍の「半陶藁」中の「四景図一景一幅揚知客筆」の中から拾つて見るとその「春」の部分に

宋人西湖詩曰、却將錦樣鶯花地。變作元暉水墨圖、元暉何人、吾雪舟首座是也

とあり、雪舟を米元暉に擬えている。雪舟の遺作中には米元暉に倣うものがあつた。それは狩野常信摸の「流書手鑑図卷」の中に見出される。所謂米点法の柔軟な作風のものである。

又、雪舟がその弟子如水宗淵蔵主に送つた「破墨山水図」は玉澗風であるといわれており、その根拠として黙雲龍沢の賛詩が挙げられるであろう。

画僧雪舟摹西湖瑩玉澗筆法以餞宗淵蔵主東歸 請余賦一章云

玉澗江山誰又摹 雨奇晴好对西湖

画師亦有伝衣鉢 莫作平沙落雁図

ここでは玉澗が表われて来ている。龍沢は瑩玉澗として若芬と混同しているようでもある。この「破墨山水図」が果して玉澗様という名に相応しいかどうか、いづれにしても雪舟の個性と技術によつてそれは雪舟その人の作風になり切つてしまつてゐる。それを通して玉澗を想像することも不可能なほどに禅林の素人風な癖の強い玉澗の特有な作風から遠いのである。そしてそれでよいのである。

次に弟子雲峯等悦に与えた絵手本に高彦敬に倣つたというのを雪舟自から「山水小卷」（浅野家）の跋に認めている。このような画院の作風と対蹠的な文人風な作風にも彼は関心を示していたのである。これに関しても帰朝後の雪舟の頃に於てふれるところがあるであろう。この外李唐に関心を寄せてゐるのは馬遠・夏珪の作風に深い関心を示した限りに於てその一つの源流である李唐が雪舟の脳裏に浮かぶのは当然であつたであろう。ただ以上のようなことが指摘されるにしても、それを如何に雪舟独自の作風に肉体化したかが問題である。

さて、恐らく宋元の名画に接して感銘することを期待して明に渡つた筈と思われなのに、明朝画壇に「揮染清拔の者は

稀れ」と言い切つてしまつた雪舟の眞の心情はどう言うものであつたのであろうか。雪舟が渡明した時の明朝の画院の状態から判断すれば、この判断は或る程度正しいと言えるかも知れない。雪舟にはやや期待はづれの感をもつて明画壇の現状があらわれたこともほぼ実情に即するものと言つてよからう。それよりもむしろ、雪舟が心に描いて眼のあたり見たいと思つたのは宋元のあの華やかな水墨画の盛況であつたのではないだろうか。雪舟が東山画壇に於て身につけた中国絵画の知識は牧谿であり、玉澗であつたのであろう。そしてまた馬遠と夏珪とその末流の孫君沢位いなものであろう。それが室町中期頃までの日本の水墨画壇の中国画に対するせい一杯の教養であつたのではあるまいか。雪舟の脳裏にあつた宋元画に対する理解の程度もこれより多くは出で得なかつたであらう。もとより宋元画とは言つても日本人の理解は精々南宋、元、明のそれであつた。北宋の画家、例えば、画史・画論を通じて郭熙の名が出るものがあつたにしても、それも作品を通しての理解ではなかつたであらう。呉道玄や王維等についても同様に言えるのであつて文献を通してしか知らなかつたであらう。極く最近に到る迄われわれ日本の宋元画観というものはこのような断片的なものであつたのである。能阿弥、相阿弥と申継がれた「君台観左右帳記」にどのように豊富に画家の名が書き誌されていようとも、事實はそうであつたのである。であるから、雪舟は「贈宗淵破墨山水図」の自序には大明国とは誌さないで大宋国とある。多くの室町時代の人々にとつては實に大宋国が理想であつたのであり水墨画に対する渴仰もまさにこの概念によつたのである。恐らく雪舟の渡明に當つて抱いていた歴史観もこのようものであつたのであらう。であるから、明朝画壇の実情に接して、それがいささか期待はづれで、彼が学んだもの、影響を受けたものとしてゐるのは殆んど例外なく元以前にあるのは当然であるし、又事實に於て今日でも南宋及び元の作品にわれわれは多くの親近さを感じてゐるではないか。これが日本人の中国水墨画に対する教養であつたのである。であるから、雪舟からは元の文人四大家倪瓚、呉鎮、黄公望、王蒙などの南宗文人画の名前すら出て来なかつたからと言つて不思議ではなく、わづかに高彦敬の名を聞くばかりなのである。従つて、

時に名を得たものと言えば張有声、李在の二人程しかいなかったとしても、兎に角、「相隨伝設色之旨、兼破墨之法」ということになり、それでも破墨や色さしの技法を身につける事が出来たのであるが、振りかえつて破墨の法の技術にだけついて見ても、雪舟以前に於て、彼ほど本格的にこの技術をこなしたものはいなかったであろうし、この技術すら彼によつて始めて自由に駆使し得るまでに肉体化されたと言えるであろう。設色の旨についても、彼の「四季山水図」（国立博物館）を見れば、その明澄さがよく水墨の法と融合しており、これまた斬新な技法として受けとられていることも事実である。そこで幾度か触れて来た「四季山水図」について考察しなければならない。

「四季山水図」四幅（落款「日本禅人等揚」「等揚」白文方大印（第四図）、外に絵の中央上に印文末詳の鑑蔵印と「光沢王府珍玩之章」の鑑蔵印がある。東京国立博物館）は一見元の孫君沢末流の浙派の作風をきわめよくこなした作品であり、屢触れて来たように、この頃の日本の水墨画の特色に見なれて来た人、いや、一般に雪舟の典型的な作風を基準として雪舟を考える習の人から見れば、全く中国臭い、日本人離れのした作品であることは多くの人から指摘されているところである。山水の主題のこなし方から見ても、凡てに於て中国的である。浙派的である。殊に周文を中心とする小幅の詩画軸や屏風絵だけが日本の水墨画の本流と考えている人にとつても全く予期しない大きさ（二四九・三糎×七五・七糎）の掛幅である。この作品を浙派的と特色付けるのは、例えば冬景に於て、左側の岩山を豎長い画幅に沿つて引伸ばしたり、中景の雪に被われた梁楷風の介子の枯木をあしらつた山の形も同様に必要以上に長く引伸ばして誇張しているような特色に就いて言うのである。こうした特色は当時の明画壇の主流をなす浙派から吸取つたものであることは明らかである。春景の右側から突き出た山の一角も、前景に蟠つている大きな岩も、その奇形に駭かされはするが、同じ意味のものである。それが為めばかりではないが、輪廓線もやや迫力が乏しく、且つ弱く、また、山や岩の描写も重厚さに欠けていて、むしろ、薄手で平

板である。帰朝後、六十歳を越えてから完成されると思われる作風としての「秋冬山水図」（東京国立博物館）に見出される雪舟の作風の典型に比較すれば技巧のうまさは正に職業的専門家のものであり、その余りの巧みさに、いづれ現われて来る強靱な個性に支えられた粗い筆法のものに比べると、むしろ如何にもよそよそしいばかりに洗練されており、又すぐれて整いのある作品である。それは余りに職業画家的でさえある。そう思つて見れば、樹木の描き方も、家屋の界面も同じ特色のものである。まさにこの作品は明の皇室の画院の主流を形成する浙派の技法をこなし切つてその作風に身も心もうち込んだ作品という可きである。夏景の中央の平な頂の巨大な岩の主山は既に上で観察した李在の主峯の形によく似ることは指摘した通りである。

この作品の空間構造にあらわされた遠近法も、多種多様な、複雑な画材を巧みに捌いて、しかも個々の物をその在るべき場に収めて、所謂深さの表現を手堅く構成しており、物の立ちあがりえの意志も確かである。物を見る眼の高さはほぼ絵の三分の一程のところの据えられていることも既に指摘した通りであるが、この線を規準にして絵の下方を見降し、またはその上方を仰ぎ見るように構成されたその空間はより一層高濶である。こうしたやり方が中国的な「遠」のあらわし方である。絹地である為めもあつて、賦彩も墨色もむしろ淡く明澄であり過ぎるかと思つたが、そうした厚味の無さが、この絵が如何に浙派的な身の装いに於て描き上げられたと認めるとしても、日本人的な軽淡さがまざまざと拭ひ切れない事実としてあらわれているものとして注意すべきである。寧ろ日本人としてはこれほど迄に中国化して描いた人は殆んどあり得なかつたと言つて過言ではない。その絵の構想から画材から筆致筆法に到る迄雪舟は浙派の作風になり切つてゐる。ここでは雪舟は強いて自己の個性を露骨に表わすよりか、むしろ浙派的なものに身を投射し切つてゐるのである。このような態度は、芸術家の場合、生涯に於て一つの転機を劃する為め、より真実なものを求めてそれを作風化する為め、には避け得ないものである。この頃の日本内地に於ける、牧谿様とか玉潤様というあのマンネリズム的制作の方法とは全く異なる

態度なのである。このような態度によつて雪舟も一度は周文の作風の中に生きる道を見出した筈であり、そうした体験と修業を通して画家となつた筈である。第二の転期がいま雪舟を訪れているのである。そのために雪舟はわざわざ明に渡つたのではないか。且つて、黙庵靈淵も牧谿を慕つて元に渡り、牧谿の再来とまで謳われたといわれるが、遂に中国の土と化して再び日本へ帰ることがなかつた。その為め黙庵は一頃中国の画家と誤り考えられたことに就いては別に述べた。黙庵にこのような一面があつたのと同様に、雪舟にもこうした一面があつてこそ、将来に於ける大成の道が開けて来るのであり、個性を殺して漸派的な作風に没我投入することによりて雪舟は却つて始めて本格的な水墨画家として再生することが出来たのである。われわれは雪舟の渡明が決して単なる「観光上国」であつたのではなくて、実は飽迄中国画壇の实情に触れて、画家として新たな道を開拓したという積極的な情熱を見出すべきであると思う。明朝画壇に揮染情抜の者は稀れであると言ひ切ることの出来たのも、実は雪舟が帰朝して功為り名遂げて後始めて言えることであり、周興彦龍が「四景図」の「冬」に於て、「一朝来帰、声価十倍、而曰大唐国裏無画師、不道無画、只是無師」と誌して、恰も雪舟が中国に真に師とするに足る者がないと言つた大言壮語に類すると思われる言葉が吐かれたというのも、芸術というものが唯師の影に追随することだけにあるのではなくて、むしろ、師の作風に一旦は身をまかせ、それを抛り処とし、それを出発点としながらも、結局に於ては独自の道を切り開き、独自の人間になることその事にこそ意味があるのであるから、芸術の意味の何であるかを自得した時、実は芸術に於ては師はない、と主張するのは当然のことと云わねばならない。そこに禅の実践的な性格を通して人間となつた雪舟を見出すのである。それ故に周興はこの大唐国裏師無しの意味を解いて、「盖泰華衡恒之為山、江河淮濟之為水、草木鳥獸之異、人物風化之殊、是大唐国之有画也、而其潑墨之法、運筆之術、得之心而応之手、在我不在人、是大唐国之無師也」と言ひ禅的な論理をもつて森羅万象山川草木はこれ皆我と不即不離、無二無別という自覚を解き、天地自然の根底にある根源的なものを描くとする立場にあることを示し、特に特定の師があつて画法を手をと

つて指導するものではなく、画法や技術すらも、これを心に得て自得し、画筆をとる手がやむにやまれずこれに応じて描くものであつて、それも我の自覚にあるのであつて、誰彼の特定の人にのみ開示されるものではないのであるから特に大
唐国裏に画の先生がいるというわけではないと言ふのである。そしてまたこうした考へ方は中国の画論の主旨にも沿うものである。それにしても禅僧は禅僧らしい解釈を下すものであるが、よしそこに唯心的傾向の芸術観が見出されるにしても、一応画論若くは絵画観としても条目の通つた論理として注目される。かかる態度はいわば禅の立場であるに違いない。
而し、これを敢えて禅だと言つてことごとく説くことも禅に反するであろう。ということはこの考え方は敢えて禅と言わなくても、自然と絵画創造の関係を一般的に説き得ているからである。しかし、作品の、従つて、作家の芸術創造の問題を近頃流行の如く何んでも彼でも禅に結び付けて片付けてしまつて、その事によつて芸術史的研究の課題の究明が万事終つたとするのはそれこそ安易な浅畧の禅と撰ぶところはないであろう。芸術史的な解釈はより科学的でなければならず、雪舟の芸術家としての人間性、歴史性をその作品の中に於て、より個人的に、具体的に捉え以つて宝町時代の芸術史の中に浮彫にしなければならぬ。そのような芸術学の研究手続を忘却せしめて禅の一語によつて凡てを被うてしまふ態度は甚だ容易な業であつて科学的研究の態度からの逃晦に外ならない。そして又それは眞の禅ではないのではなからうか。

この「四季山水図」はかくて、雪舟の制作態度をどのような良い評価をもつて称讃裏に意味付けやうと試みようとも、実は、上に考察した如く、中国の明画壇の現状の中に在つて、徹底的に職業的な技術を身につけようとして雪舟が執拗に漸派的な作風を、それこそ身心脱落の境地に於て研究したものであるといえるであろう。絶対他者であるところの浙派の作風に対して正に没我投入の態度を示すと言えるであろう。ここでは雪舟は先づ職業的な技術を存分に修得することに心血を濺いでいる態度を示している。芸術家としてここまで徹底して自己を無にして浙派に食い下つて行つたというその態

度は、雪舟は生涯の中に於て一度は通過しなければならなかつた関門であつたのである。真に芸術家である為めに先づアルティザンに徹したということは、それは正に如何なる芸術家もが体験しなければならなかつた技術であるのであつた。それ故にその作風は正に画院的であり、アカデミックなものであつた、きわめてすぐれた且つ又複雑な技巧を弄するとは言つても決して自由奔放に個性の伸張した、情熱的な作品ではなかつたのである。それにもかかわらず、日本のこの頃の水墨画家の中でこの「四季山水図」の作域を越えるほどの実力を示したものは一人もいながつたといつてよいであらう。それほどに優れた出来栄えのものであり、わたしのこの作に対する職業的という批判は或はいささか酷に過ぎるものがあると言われるかも知れない。それにはそれだけの理由があり、逐次雪舟の作品に就いて解説を加えて行くほどにその意味が了解的となつて来ると思うのであるが、いづれにしても、出来栄えも上品であり、殊に堂々とした大作である。そこで「光沢主府珍玩之章」という鑑蔵印が問題となつて来るわけであるが、明の太祖の第十五子遼簡王植の系譜にあるものであり、その六世の孫恭王寵灑（正徳十六年一五二一年歿）の弟光沢王寵授の所有であつたろう事がわかる。^{註④}恐らくこの作品は雪舟が北京在留時代に描かれたものであらう。周興彦龍が「四景図」序の冬の条の中に、「挾芸遠往中華、天子觀其画、以為国奇宝、非有詔不得画」と見出されるのであるが、周興が何に依つてこの語をなし得たかは明らかでない。けれども、明の皇室の為に描いたということは彼が宮廷に招かれていたと思われるにつけあり得たことであらう。それが転じて光沢王の蔵となつたものではあるまいか。そしてこの「四季山水図」はまさにそうした御府の用に応ずるのに相応しい作風をもつものであることは上來見て来た通りである。それにしても、雪舟は在京の期間もそれほど長くあつたとも思われぬにその間にこのような浙派風な作風を自家薬臈中のものにしてしまつた事は、正しく雪舟の芸術家的な順応性の鋭敏さを示すものというのか、特筆すべき作品ではあるのである。この頃の芸術家としてその作品が外国の皇室の有に帰したということは正しく一つの大きな注目すべき出来事であつたといふ可きであらう。

そして最期にこの「四季山水図」に描かれた自然のいろいろな部分はやがて六十七歳に及んで大成されるあの「山水長巻」を始めその他の作品にいろいろと姿を変えてあらわれて来る萌芽のあることが指摘出来る。また、忘れてならない重要なことは、入明前の作風が雲谷等揚の名に於て描かれた時代の作品に見出されたように、まさに周文的作風に於て人間となりつつあつたことは既に縷々観察して来た通りであるが、この「四季山水図」では全く別人であるかのに身振り於て登場して来るのでわれわれの研究を途まどいさせるのである。それは好意的に解釈すれば雪舟の芸術家的敏捷性と適応性を物語るものであり、過去を棄てて一度は死してまた新に成るといふ発展に於て理解されるより外はない。こうした例は現代作家に於ても幾度か見出され、渡欧の修業によつて全く新たな感覚と技巧をもつて立ちあらわれて来る画家もありうるわけである。それは外見的には個性の一貫性を欠く不安定性バリエビリティを表わすとも解されるが、しかし、それは上にも解したようにより深い人間的欲求の情熱的な火花の発動と見るべきであろう。芸術家の創造は常に新たなものでなければならぬ。かくて雪舟はここで確かに大きな一步前進を遂げるのであり、一種の更生が実現されることになるのである。八十七歳の長い生涯の中でより雪舟らしさに気付く一つの大きな転期を劃するのである。それが渡明した雪舟の在り方であつたのである。

もとより雪舟在明中の収獲はこの「四季山水図」一点に止まらないことは多くの伝記がこれを証明しているし、又二三の模本がそれを示している。又帰朝後の諸作品は殆んど在明中の体験を更に雪舟独自の作風に換骨脱胎したものであると考えられるようである。

「国々人物図巻」(某家)は江戸初期の模写であろうが比較的忠実な出来のよい模写という可きもので、雪舟が在明中に見聞した各国人の風俗を写生したものか、或は何等かの原本があつてそれを心覚えに写し取つたものか、各々の人物が

きちんと整理された姿に描き出されている。呆夫良心がその「天開図画楼記」の中で言う「九夷八蛮、卉服縑衣」の風俗を一々模写したものに当るものと云うべきであろう。「揚子江図巻」（小林家）「唐山勝景図巻」（某家）はいづれも、より完備した写生図巻があつて、その原本をそれぞれに写しとつたものに違いなく、上述の各巻は併せて漸く一本の態をなすものである。これは一つには等観秋月筆との伝説もあり、又熊谷氏の如く雲峯等悦の作という可能性もないではないといささかの疑をさしはさんでいるが、これら模本を通して纔かに識別出来る作風から推せばもと雪舟の作と解すべきものようである。更に、「唐土勝景図稿」（ポストン美術館）の比較的時代の下つた模写も併せて参考にされねばならないであろう。一には「雪舟帰路真景図」などと言うものもあつたことも報ぜられていることも一つの参考となるように、これら図巻には、描かれた揚子江附近の景観が巻を追うて恰も雪舟の帰路と軌を一にするかのように順を追うて描写されており、最期は寧波府で終つており、その巻頭の金山寺附近のところには「自北京四十日至此処」「南京自此船路一日半也」等と記入されていて、この「唐土勝景図稿」は恰も絵による旅日記であるかの感を呈している。荒い粗描の模本であるために原本のもつよさは著く削減されてしまつてゐるが、その粗い筆法・筆触も明かに旅行中のわづかな余暇をとらえての写生であつたためであらうことを物語つてゐるが、それだけに写生としての生々しい感動ももち合せていただろうと推察されるのである。晩年の最大の傑作「天橋立真景図」——これも写生的な画稿であつたらうと考えられるのであるが、——には自由奔放な情熱があつた大きな画面に向つて一気可成にほど走り出たような特色と、眞実が見出されるが、この「揚子江図巻」にはそれえの萌芽らしいものがほのかに見出される。雪舟が自然と対決したその態度に就いては先きに周興彦龍の言葉を引用して簡単に説明した通りのあるが、何んと言つても雪舟が生れ付いた画家である限りに於て、中国大陸の広大無辺とも言う可き自然の景観は、想像的な説明を加えるまでもなく、正に写生の心を駈り立ててやまないものをもつていただろう。これこそ中国画家の眞の態度であつたという可きであつて、自然こそ眞の師であるという考へ方の

表白でもある。中国に師なしと言った言葉はむしろ、廣大無辺の中国の自然こそ師であると置き換えて始めて、中国の山水觀の真髓にふれたことにもなる。折りにふれ、処を異にするにつけて、彼の眼に映ずるものをその画帖に収めたであろうことは彼が眞の画家であればある程当然あり得たことである。これら「揚子江図巻」の如きは正にその九毫中の一毛にも過ぎないものであつたであろう。それであるから雪舟が文明十三年（六十二歳）に万里集九の婁家美濃の靈菓山正法寺を訪れて、彼の爲めに「金山図」を描き与えた時、雪舟は金山寺の光景を手にとるように集九に説明したような事実も、これら写生図巻にかつてそれを描き収めたものもとなつたであろうことは多くの説明を要しないであろう。（後述「金山寺図」は探幽の大幅の模本が現在残つている。）また雪舟には外に「育王山・金山寺図」双幅（浅野家五十三歳作）というものがあつたらしい。現在浅野家に残るものは後世の何人かの模作であることは指摘する迄もないが、こうしたものを描き得たことも在明中の體驗に基く再生産なのである。

かくて、雪舟は帰途（文明元年五月）再び四明を訪れて徐璉希賢に別れを告げ、彼から贈別の詩を送られる。（毛利家蔵）

日東雲谷長老冲淡人也、能詩善画、而性無所嗜、成化丁亥陪貢至鄞、予獲与之交、情傾意洽、歡若平生、居無何言旋言歸、懷不能舍、遂賦拙作五十八字、以道別意、伏希咲覽、

家住蓬萊弱水灣、丰姿瀟灑出塵寰、久聞詞賦超方外、賸有丹青落世間、鷺嶺千層飛錫去、鯨波万里踏杯還、懸知別後相思處、日在中天雲在山、

成化五年歲次己丑仲夏下澣四明徐璉希賢書

その序文では雪舟の人間性を簡単に述べている。日本の雲谷長老はその性格冲淡の人で、詩を能くし又画を善くする。

そしてその本性は貪欲のところがない。成化丁亥（応仁元年）日本からの遣明貿易使節に陪席して鄞、即ち寧波府に至つた。自分は彼と交ることが出来て、情傾意洽というように交友を温めたが、歡び合うこと平生の如くであつた。中国に止まることいくばくもなくして帰国することになつたがなつかしきことおくことが出来ず、遂に五十八字の詩を賦したといふのである。この中で特に「冲淡人」と称え、「性無所嗜」と殊更に強調しているのは、魯庵純拙の贈別詩にも「絶無計利」と指摘されているのと併せて共に注目されるところである。貢に陪して渡明したには違いないが、貢とは言つても貿易であり、商買であり、取引である。であるから、正使天与清啓を始めいざとなれば取引の価格のことで否が応でも掛け引きもやらねばならなかつた。雪舟と共に行動した大内船の士官桂庵玄樹とても例外ではなかつた。このような行動、即ち、中国のことに精通しており、中国語を解する禅僧が中国側との交渉の役を引受けねばならなかつたのは、時代が禅僧に課した役割であつたので、避け難い使命という可きであろう。けれども雪舟は彼の性格から言つてそうしたことに深入りしなかつたのでほめられたのであろう。けれども、こうした行為は禅林に席を置く緇徒としては、禅の追究を忘却し、身を世俗的なものによつて汚がし、禅本来の使命に戻ると解されたのと対照的である。恐らく誇り高い中国の禅僧や文人から見れば考え難い行為であつたのではなからうか。それであるから皇明実録（卷之六十二、成化五年正月二十一日丙子条）に礼部奏す。日本国の貢ぐところの刀劍之属は例えば銭絹を以つてその直に酬ひたり、自来皆時宜を酌して以つてその数を増損す。況んや近時、銭鈔の価値の貴賤は相違す。今會議して賞するところの銀は両を以つて之を計るに己に三千有餘に至る。多からずと為さず。使臣清啓猶ほ例を援つて争論して已まず、是れ則ち、府庫の貯を傾くると雖もその谿壑の欲を満し難し、宜しく節を裁してその欲を抑えるべし云々

と見えているのはその辺の消息を伝えるものであり、また桂庵玄樹が既に商の終つた一号船二号船の使臣が退京した後に止まつて、

既にして玄樹又奏して銅錢五千貫を賜らんことを乞う（中略）

たが結局、

上曰く、玄樹にも再び銅錢五百貫を与える事を准して速に之を遣し去らしめた、（同上書二月九日条参照）。

（この引用文は熊谷氏「戊子入明と雪舟」による）

とあるのも、この交渉が実質的に互惠的なものであるのかどうかもわからないが、この頃の国と国との間の貿易の交渉が一つには一種の強談判の形をもつて為されねばならなかつたという実情を示すものとしてその例も少くなく、止むない交渉の姿とは思われるけれども、このような交渉が中国語を樂にあやつる禅僧等によつて主として為されたことは、純拙や徐璉も承知しているの、雪舟がそのような行動をとらなかつたことに対する無欲の褒詞となつてあらわれたものに違いない。雪舟は、であるから、使臣の一行と行動を共にはしたが、商賈の事に直接たづさわることがなかつたということがこれによつて証明せられるし、また、自分の作品を売り捌いて利を計るということのなかつたことを物語っている。そこにも芸術家たることを明瞭に意識して行動した雪舟の姿があると思う。丰姿瀟灑出塵寰と云われる所以である。

なお雪舟は寧波の南門の金湜の家にも訪れ、彼の為に「虎溪三笑図」「南山四皓図」を描いて日本等揚と署名していることが知られる。このことは文明十八年になつて金子西というもの（もと東福寺天授庵の禅僧、還俗して金子西という。）が堺の季弘大叔を訪れた際に語る事実である。（蔗軒日録文明十八年三月十四日の条）それによると金子西が中国人に描いて貰つた自画像を見せに立ち寄たのであるが、それには中国人張応麒の賛があり画工はもとより明人であつた。これに対して大叔は雪舟の描いた蔗庵軸を出して見せるのであるが、この蔗庵はもとより大叔の庵号で、彼の斎軸であつたのである。ここで雪舟の事に話が及んだので金子西は且つて入明中やはり金湜の家を訪れた際に彼の家に日本等揚所画の上に述べ雪舟の作品が壁にかかつているのを見たといひ、金湜は今年（一四八七年）丁度七十六歳に当り中国の大官人で、

詩も画も能くしたと註する。併せて、雪舟の弟子雲峯等悦の作品も中国では相当の評判で人皆これを美しとしていたという消息を伝えているのである。「日本等揚」と署名したことは、さきの「四季山水図」の款記と共に入明中はこのように認めた証となる。これによつて雪舟の中国に於ける交友の範囲がこのような文人であり宮僚でもある人に及んでいることが知られる。田中豊蔵氏は金湜に関して次のように解説している。「金湜の字、本清、郵の人。正統六年（一四四一年）の挙人、朝に仕え、成化年中朝鮮に使い、還つて後、致仕して一生を終る。書をよくし、竹石を画くという風流人である。漱芳閣書画銘心録にも金湜が日本詩人金子西に贈つた詩軸（成化二十年作）のことが出ている。正に蕉軒日録に相符合する事実である。蓋し、金湜は寧波に住んで居たから日本僧と文筆往来の機会があつた。（下略）」と。（田中滄琅子「雪舟と明代の文人」画説第九号雪舟号参照。）

かくて雪舟は画家として入明によつて始めて水墨画の本来の在り方に気付く機縁にめぐりましたものと思われる。水墨画の本来的な在りように直接ふれ得たそのことが、雪舟の作風をより独自のものにする機会を与えることになつたことは説明する迄もない。即ち、眞実に徹する道を自覚し始めたとは、彼自から本来あるべき自己の在り方に目覚め始めたことを意味する。ともなおさず、雪舟は入明前の東山画壇を支配していた作風より全く違つたものが中国にはあり、水墨画の眞の伝統の血脈に触れる好機が与えられたと思われるが、そのこと自体が東山水画の作風から大きく飛躍する機縁となつたと判断される。即ち入明は雪舟の自己発見の機を与えたと考えられる所以である。

註① 閩画記（宋元以来画人姓氏録卷二十四）李在の条、参照。

註② 熊谷宣夫、「戊子入明と雪舟」「美術史」参照。

第八、帰朝と応仁・文明の乱

雪舟は桂庵玄樹等の一行と共に大内船に便乗して文明元年帰朝する。恐らく筑紫に着岸し、ついで第二の故郷山口に戻つたであろう。本来ならば故郷に華々しく錦を飾り得た筈である。が、彼を迎えたのは応仁、文明の内乱であつた。それはやがて戦国時代の下剋上の世の中に向つて凄しく崩壊して行くその端緒となるものであつた。旧きものと新しきものが所を換え、そこで袂を分つ乱世であつた。大内政弘は手兵二万を率いて上洛、西軍に加担して山口には不在、遣明船の正使天与清啓の一行を乗せた幕府船と細川船とは大内氏にその貨物を攻め落されるのを嫌つてわざわざ九州南端を迂回して、四国の土佐に帰着する。それは文明元年八月十三日のことであつた。(大乘院寺社雑日記) この事実も大内氏と足利氏の不和を示すものであつた。清啓は内乱の為めしばらく京へ上ることもならず、帰朝の復命すら果し得なかつた。

ところで、雪舟の帰るべき故郷は一体何処であつたのであろうか。それはもとより、山口であり、親交のあつた牧松周省の下を訪れたにちがいない。桂庵玄樹はその帰朝前後のことを二十五年も経つた明応三年になつて回想して次のように述べている。そしてその二十五年も前の詩を認めている。(玄樹「島陰漁唱」参照。)

(明応三年) (雲峯等悦)
仲春之初、悦公記室自防城齋万安主盟延伯禪師信書一通而来、手披之、目視之、口誦其心、推其義、况璨然美者書尾一篇也。使予吟玩不已、吁予在防之日、貴遊寒会醉情忘形、友不記幾多人、然及去国垂隣於千里之外、而置論於齒牙者、除禪師不過水西翁雪舟翁兩人焉、禪師情義之尤厚者也、感懷之仁風、且述今昔之懷者、二十有八章、実非誇多而闕靡也、所謂詩志之所之者也耶

とあり、その二十八章の詩の中に、

二客敲門一樂齋

先談來意立傾懷

雪舟回棹水西寺

風月主人吟下塔

というのが見出される。一樂齋は延伯のこと、玄樹は二十五年前の周省、雪舟との三人の交をなつかしく回想しているのであるが、これらの故事が果して帰朝直後のことかはつきりとはわからない。けれども、明応三年から二十五年前といえば雪舟はあたかも五十歳、即ち、帰朝の歳に当たっている。水西翁周省と雪舟と玄樹とはいづれにせよ深い交りの間柄にあつたとすれば雪舟は一と先づ水西寺のある柳井津に上陸して旅装を解き、周省とは手を握るばかりにその無事を互いによろこび会つたであろうことはほぼ想像される。この詩の二客敲門の二客も雪舟と玄樹であつたらしく思える。雪舟回棹水西寺の句も、或は中国からの「回棹」かとも推察したくなくなるところである。いづれにしても、このような三人親交の状態から推察しても、雪舟は周省を訪れたであろうことは考えうる可能性の中にある。

応仁・文明の内乱のあふりは周防の土地にも波及して来ないわけには行かなかつた。幕府方は細川勝元と結んで大内政弘の上京中、不在の機に乗じて、その叔父教幸を教唆して長門赤間関に挙兵させ、大内氏に反旗を翻えさす。如何にも封建時代の世の中で起りそうな事件である。そして、留守をあづかる守護代陶弘護と対戦するに至る。所謂後方擾乱である。このため、山口も安任の地でなくなる。この擾乱によつて雪舟の足取りも掻き消されてしまう。しかし、やがて、大分の府内の地に姿をあらわし、天開凶画楼を結んで、そこに姿を露わす、大分移住は恐らく雪舟帰朝後数年してのことであつたのではないだろうか。良心の天開凶画楼は文明八年雪舟五十七歳のこととなつてはいるが、それは画楼記が偶々出来上つた年を示すにすぎないのではないだろうか。

それ以前雪舟は五十二歳で、夏珪を模写した「山水小軸」(小林家蔵 模本)を描いている。その末尾に「丙子歳夏珪筆」とあり、敬仲、即ち、柯思九の題跋があり、(その文字は模写で写し崩れがあり、意味がよくとれないが夏珪南渡後云々と読める)更に、等揚の自跋がある。即ち、

予写夏珪山水小軸以為画法者於茲有年令付之于小子、

文明三年辰壬八月初吉 「等揚」墨書 花押

とあり、「雪舟」二重廓印(後捺であらう)も見出される。この等揚墨書も写し崩れて判読し難いが、前項で主張したように雪舟のものとして考えるべきである。夏珪の小軸を写して茲に年ありと自から云うように、又六十七歳の作「山水長卷」でも知られるように、雪舟の山水画の真骨頂は最も中心的に夏珪を学んだことにあり、この模本もそうした意味での傍証資料となるものである。因に柯思九(敬仲)は元末の文人的な学者でもあり、又書、金石文の鑑定家としても知られ、皇慶二年―至正二十五年(一三二二―一三六五、五十四歳歿)文宗の時、奎章閣を設け、特にその学士院の鑾書博士を授けられている。博学で、特に墨竹をもつてその名を知られており、文湖州を師としている。或は蘇東坡を師としているとも謂われる。大樹の枝幹は皆一筆をもつて塗抹してその痕迹を止めなかつた、と指摘されているところを見ると、矢張り文人画風の作風をもつ人であつたのであろう。また山水をも時には描き、その作風は范寛と夏珪との間に在つたといわれるから、夏珪をもよく理解していた人であり、夏珪の作品に敬仲の題跋が見出されることも肯かれるのである。なほ敬仲を号とするものに夏明誠があり、慶元年間(一一九五―一二〇〇年頃)の進士であり儒学者でもあり夏珪とほぼ同時代人であるがこの絵の賛者と別人と解すべきであらう。(柯思九に就いては潘天寿著「中国絵画史」一五〇頁及、式古堂「書画彙考」卷十九、柯思九の条等参照。)

この小林家本夏珪筆「山水小軸」の外に、これと作風のよく似た、模本としてもより価値の高い反町家の「山水小卷」

がある。これも伝雪舟筆といわれる。作風は毛利家「山水長卷」に比べると遙かに疎散であつて緊密性と迫力を欠いている。これは模本と考える可きであろう。けれども、夏珪の山水小軸を写して茲に年あり、と雪舟から告白しているように、雪舟は余程夏珪に心酔し、また私淑もしたと考えられる。このような過程を経て、やがて「山水長卷」の如き傑作を創造するに到る前提としてそれはあることを考えねばならない。

また、これもこの頃の作と考えられるものに、「山水之景并諸鳥図付与池上与次郎、等揚（花押）」と奥書ある人物花鳥図巻があり、現在は山水図の部分が失われて、模本のみ残る。（東京国立博物館蔵）古画備考（中巻五五七頁）にはその奥書の写しも載つており、「雪舟風手本巻物、等揚拙宗、木下所持」と注が加えてあり、原本の方には「寛永二年」とあつて模本であることがわかる。これらの模本は恐らくもと雪舟によつて絵手本として描かれたものが時代を経るにつけて幾度か転写されるにつれて雪舟の原作から遠ざかりつつ世に伝えられたものと思う。そこにも、雪舟常用の等揚の墨書と花押とが見出され、これらによつて帰朝後も雪舟は「等揚」と署名する習慣があり、それは入明前にばかり限られていないことがわかつて、等揚研究の重要な資料とすべきである。墨書も花押も共に多少崩れはあるが雪舟満八十歳の墨書と花押と筆法は同じものである。

帰朝後間もなく描かれたと推則され、しかも浙派の影響も色濃く且つ、「四季山水図」（東京国立博物館）とも発展の関係にある石橋家「四季山水図」の意味を考察しなければならぬ。この図の浙派風な特色には明らかに在明中の修業に於て身につけた作風の色濃い名残りがあつた。そこで、先づ春の幅から見て行くならば、その前景の土坡の上に二本の梅と松とが踊るような枝張りを見せながら、その下蔭の、修竹に囲まれた亭を低く描いている。石径は絵の右奥に消え去る。土坡の左下は深い谷らしい。その谷をのぞき込むように描いている。こうした前景の意識してなされた低さに対して、中

景には全く豫期しない高さに岩山が文字通り垂直に競い立っている。それは岩山の立ち上る意志そのものを描くことをねらっているようである。雪舟ほど岩山の立ちあがる意志を力強く描く画家も稀れである。右側にもこれに呼応する尖った山が添えられて、主山との間に樓閣を遠く浮び上らせて絵に深さを与えている。さして手のこんだ構図でもない。浙派の作風のように特に長々と垂直の岩を意識的に引伸し、誇張していることを人は見逃すまい。未だ浙派的な作風が色濃く名残っているものであり、その点で東博本の「四季山水図」に溯行的につながるものをもっているのであるが、多少和化され、雪舟化されて来ている。東博本でも対象把握の仕方がいささか厚味に乏しいところのあるのを見逃せなかつたが、ここではより一層対象の量感を与えることに於てむしろ一步後退しているかに思える。そして、その輪廓線を見ればわかるように、抑揚を失つて単調化され、伸びやかさを失つて短小に直線化されて来ている。見て一応の美しさはありながら、自然の構成に於て、又空間構造に於て緊密性が徹底的に追究されていない憾がある。東博本のように技巧の秀抜と複雑さがない。やがて完成される筈の典型化された雪舟の作風を豫想する時、それへの過程にあるものと言えるであろう。四季の連幅で、春夏秋冬各構図や彩色のちがうことは当然であるが、全体的に作風は似通うたものである。凡て、前景を極く間近か、絵の下方に控えて、樹木の稠密さを描き、殆んど中景に直立的な山を聳え立たすことでも構図に共通性がある。そこにあらわされた山々も、いづれも豫期しないような奇峯や巒頭である。殊に冬景の巒頭を介字点で被つたのは梁楷のそれを学んで美しい点描のリズムをあらわす。総じて、この四季山水図は雪舟の作品の系列の中に於てはやや形式的な美しさに惰する嫌いがあり、なほ明画の中の浙派的なもの形式が雪舟の視覚の中に残滓を止めている例である。この四季山水図が帰朝後、その間もない頃描かれたとするのは正当な判断という可きであろう。雪舟その人の独自の個性をここで見出さうとすることはやや期待に反することとなる。むしろそれへの序曲、若くは前提的な萌芽と解される。だが、それにしても、雪舟が超えて進まねばならなかつた一つの過程ではあつたのは間違いない。人によつてはこの作を模本ではない

かと疑つてゐるが、それはこの図の迫力や緊密性の足りさに感付いてなされた批評であろう。

第九、大分に於ける雪舟と「鎮田瀑布図」

雪舟はおそらく五十四・五歳から大分の府内に画房を築いてそこで生活を始めている。府内というからには別府の近くで別府湾を眺望するような勝景の高台が撰ばれたであろう。渡明以来親交の厚かつた桂庵玄樹が大分の万寿寺に赴くのに行動を共にしたという一説もある。それが何時頃からであつたかははつきりしないが、周防に於ける不安の勃発を避けての行動と解することは実情に即するものであろう。この画房の爲めに、渡明の折の一人の友霖夫良心は「天開図書楼記」(文明(一四七六年)八年丙申三月初三日の年記がある雪舟五十七歳)を編む。雪舟の人間を知る爲に特に貴重であるので重ねて左にこれを記す。

画師揚公雪舟、相攸勝地豊府西北之隅、翫作一小楼、題榜曰天開図画、滄海接前、千變万態、天即留神品、而不在開張於此境以何也、顧其以楼上景致、而擬此於公之筆跡、則太山之於丘垤之類也、筆跡甚高、而景致弥低、何其有然也、公嘗南遊、余亦同舟、歴覽平天下之名山大川、以都邑之雄富、州府之盛麗、及九夷八蛮、卉服縵衣、異形奇状之物、一々模写、以得之於手而応心、則其画意闊而大者、不言而可知矣。」余竊閱古今之画評、仮雖為一世之名工、而僅能一二之様耳、到干公之活法、不翅兼備其衆体、看画臨模、莫不咄々逼真也。道釈人物、依俛於漢之呉道玄宋之梁風子、山水樹石、或出馬遠、或入夏珪、水墨淋漓、自然有雅趣者、西湖僧若芬之流也。掃出雲山、驚動人之耳目者、西域画者之孫高彦敬之亜也。水禽山獸、則斎干長沙之易元吉、花鳥著色、則類干霽溪之錢舜举。龍虎猿鶴、蘆雁白鷺、粗学法常、不師其龜惡。墨鬼鍾馗等、頗及龔翠岩之怪矣。」向者、大明国北京礼部院、於中堂之壁、尚書姚公、命公令画之、曰、凡今外蕃重詔入貢者、殆到三十余国、未見如公之所画、況又本部司科举事、則中朝名士、莫不舛斯堂者、及是時而召諸生、指壁上必言、是乃日本上人揚雪舟之墨妙也、外夷而猶有斯絶手、二三子何各勤汝之業、以不到干斯

域乎、方於大邦、見加賞嘆若此也。繇是論是、我朝當代之絕芸、何人而得出其右。倘雖生於宣和紹興之間、而在院人中、見稱其名、於是決矣。」故上自公侯貴介、下至浮屠氏工商之徒、欲求數點之殘墨、而來往踵々、以鑲門限稱、亦豈其可誣乎。」入戸窺其席次、粉奩画筆、左右雜遝、幅之大者、幅之小者、絹之細者、紙之素者、已画出者、未画出者、卷起充棟、裝潢掛壁、如斯則吮粉終日、研丹涉月、志倦神疲之時、凭欄一拍、披襟當風、屢々蘇息蹙肺、以寓意於繪事、然則樓其假天、以開斯画本、公其假樓、以長斯画趣、則向之太山丘垤之喻、於理似相違戾、暫待明哲之君子、論之優劣者歟。」不若卷而歸之於天、而斯篇之銘、完固垂於不朽矣。」仍案公之画家之系、如拙翁之的孫、而所謂德元文公之真子也、青出於藍、青於藍、斯人云乎。」余之菲言僭作之記恐招後誚、慙汗赧面謹記。文明丙申三月初三日、杏塢呆夫良心誌之。

この呆夫良心の無慮八百字に及ぶ長文の天開図画樓記が後述の了庵桂悟のそれと共に、直接交誼のあつた友人の認められたものとして、多少の褒詞を含むとは言つても、雪舟の伝記と彼の作風を概括した意味をもつものとして重要であることは、説明する迄もない。即ち、第一には、大分府内の西北の景勝の地——それは今日でも正しく日本に於ける名勝の一つとして人口に膾炙しているところであるが、——を相して、小さな画室天開図画樓を窺めた経緯を叙べている。今はその跡も遂に尋ね明すことが出来ないが、その眺望の広大と山と海との千変万化の景観とは、雪舟がここを撰んだ動機を、誰人によつても賛意を以つて、肯定されるであらう。良心は雪舟の作風とその自然の景観とを比較して、太山とその丘垤の關係のようなものであると言つている。第二には筆者呆夫と同船同行して明に渡つた時の雪舟の画家としての行動を概括しており、これに就いては簡単に上で述べた。第三には、雪舟の宋元画、いや、中国画に対する縑蓄の深さ広さを指摘している。第四には、北京礼部院に於てその長官尚書姚夔の求めに応じて中堂の壁面に龍を描いて非常な名誉を拍したことに就

いては、これも既に説明した通りである。第五には、この画房に於ける雪舟の生活の在り方、殊に、上は公侯貴介より下は浮屠氏工商之徒までが、踵をついで来往して、雪舟の描きほぐしを求めて応接にいとまなく、遂に鉄門を閉じた有様を具体的に語り、その画室を窺い見れば、絵の具箱や画筆はそのあたりに雑然と取散かつており、大小の紙絹は棟に充つるほど、表装してあるものは壁に掛け、或はひねもす絵具を溶かし、それが一と月も続くといい、描くことに倦み精神の疲労を覚えた時は欄干をたたきながらそれに依りかかつて襟を披き風にあたつて気分を爽やかにして休み、息を甦らせること屢々であつたという。第五には、天開の意味を説明しつつ、雪舟の師承関係のことに及んで如拙周文に対して出藍の誉のあることを言つて全文の結びとしている。殊にその旺盛な仕事振りの叙述はよし多少の誇張があるにはしても彼の生活の重要な一端をのぞかせるものであらう。師如拙、周文に対して出藍の誉ありとして明らかに如・周二家に超える實力を示すという評価は雪舟の生存中からその實力が正しく認められていたものとして傾聴に値しよう。だが、大分在住中の、帰朝後間もない時の油ののつた制作品が凡てと言ってよい程烏有に期してしまつた。その惜まれる一例として大正大震災によつて失われた「鎮田瀑布図」がある。（「後素遺室」所収）

この絵は珍らしく横物の幅である。（竪四一・八糶横・〇七・三糶）図は恰も幅広い豪勢な瀑布のたぎる力と堅い物質としての巨大な岩との角逐を描くのであり、その性質の対照を大写しとして近景間近かに捉えているという点で、きわめて大胆で斬新な構図という可きであらう。これ程までに大胆に自然を眼前間近かに引き付けて描き上げた作品は全くこの時代の前にその類を見ない。このような思い切つた試みに、漸く雪舟の独自の個性が確立されて来ると解すべきではないのだから。具さに作品（それも写真を通して）を見ることにしよう。

絵の左側真半分に幅広い布を幾条も垂したように滝は画面の高さ殆んど一杯に、正に滔々と音をあたりに響かせつつたぎり落ちていようである。われわれはその間近かに立つて地響を感ずるほどにそれは大写しにされ、滝壺に波瀾を捲き

起している。その瀑布の描き方も太いのびやかな線條で濃く淡く描く。そのやり方は国立博物館の「四季山水図」の秋景図の瀑布の描き方に小さくあるが殆んどそのままの描き方のあるのに気付き、その再生であるのを知る。左の半分は巨大な岩の組合せである。障壁のようにそそり立つもの、或は下に蟠るもの、いろいろである。その輪廓線は太く強靱であり、岩そのものの堅い物質性を筆の先で剔り出さうと意志するかのようである。時に大きな斧劈の皴を力強くあらく加えている。滝と岩の組合せの中間に枝垂れた細い一本の松を添え描きしただけで、奥行をぼかしてしまっている。左の巨岩の上の彼方にも細い松の二三本と人家を配するが、それが唯一の人の気配ではあつても、それは絵全体から見ればほんの添景物にすぎない。左から細い懸泉の走るのを描くのも、免角単調平板になる嫌いのある大寫しの構図に一つの変化を加える為の考案であろう。雪舟は現地の鎮田の滝の前に立ちつくして描くことによつて、漸く浙派の強い影響の束縛から抜け出して独自の途を歩まうとするかの気配を示している。

この府内の地に雪舟が何年ほど留つて生活したかはさだかでない。だが、国を挙げての動乱は遂に府内のこの画房の生活の安らかさをおびやかすに至る。「天開図画樓記」の出来上つた後間もなくそこを去つたらしい。雪舟は何処を目当てにさすらうのか、その足跡すらもきわめ難くなる。既に齡五十七を数える。人生の越すべき峠は既にいくつかは超えている。人によつては漸く諦めが先きに立つ年輩である。しかし、雪舟は社会の不安をよそに、よる年の波にも堪えて、その制作意欲も衰えを示すどころか、血氣愈々盛んである。雪舟の独自の作風が創造されて来るのも正にこれからなのである。世が不安であればあるほど雪舟は制作の一点、一点にその生きた在り方を綴つて行つたのであろう。描くことに於て、唯そのみに於て彼は真に生きる人間となつて行くもののようなのである。わたしは嘗つて雪舟は一山一処に定住しない放浪の画家であると云つたことがある。少くとも雪舟は四明の天童山に登つてその第一座としての誉れを誇りとしたとしても、遂に一生涯を通して一山の住持に安住しようと思つたことはないようである。常に画筆と紙を身边からはなすことなく、

描くこと一途に徹底して行つたのであろう。一処に定住しなかつたとは応仁文明の動乱の不安が雪舟に安任の棲家を与えなかつたからであらう。動乱によつて不安に陥れられたのはただ雪舟一人ではもとよりなかつた。そのような情勢の中でも絵筆を抛つどころか、ますます一途にこの道に徹して行つて遂にその作風を以つて日本絵画史の中に不朽の名を止めたのは、不安の唯中にあつても生きることへの意志、新たな創造への情熱を捨てず却つて不安なるが故にその制作に於て眞価を世に問うという不動の信念をもつて描くことを通して永遠化するという人間の良識に対する信頼感を自覚していたからでもあろう。それなくしてわれわれは歴史の中に生きることが出来ない。不安なる故にこそ、それを超えた永遠なるものに或る信念をもつて帰依していたからであらう。未来の歴史家の判断に対して自信をもつてその評価を托するというこの決意と信念あつてこそ、人間は歴史の中に於て眞に生きることが出来る筈である。それは芸術の分野に於ても学問の分野に於ても究極に於て帰するところは一である。人間歴史の未来に於てなお壊れることのない不動のものを、正しく雪舟の描くあの確乎不動の岩の如きものを、まさぐり求める情熱があつてこそ不安の中に処して不安を乗り切る決意を時々刻々に新たになし得たであらう。確かに、六十を越える頃から、雪舟の画真を求めての漂泊が愈々徹底して始まるようである。

雪舟は五十五歳の時、弟子雲峯等悦に、高彦敬（克恭）に倣うという「山水小卷」を絵手本として与えている。（浅野家堅二・七幅、横四〇八・二幅）それは柔軟な起伏をもつ丘や水をのびやかに描く。雪舟特有の強靱な、直線的な作風とはまた打つて変つた長閑な、簡素な景観がそこには繰り広げられている。薄墨で先づ丘の起伏や岩の形、遠くの叢林等をぼかすように下描きし、それに渴筆風の皴や円味のある筆触を濃い墨を重ねて最期の仕上げをやつている。（この技術こそ破墨であろう。）全く典型的な雪舟の作風とはいささか違う特色を感じる。絵は道端で対坐問答する漁樵の豆人の姿から始まる。人物の近くに小船が一艘閑かにもやつている。道は左へ伸びて、一旦反転してもやかにかすむ林の方へ消える。そこに

人家が二棟浮いて見える。この道の手前に柔い土坡がのびやかにうづくまつている。その上には五六本の、この絵の中では比較的近にとらえられた、木を描いている。葉が点を重ねたようにして描かれている。その中の一本が枝と幹とをすかして遠くにある。この土坡の左手に三塊ほどの岩の影に漁船が三艘、ほとんど帆柱だけをのぞかせて憩っている。その水をへだてた彼方に土坡が突き出し、土坡の彼方に漁家らしい三棟の屋根をのぞかせている。それは木蔭に静まりかえつて行く。それから左は水郷が稍々開けて、古い木橋を老翁が腰を曲げて渡っており、手前の方に一艘の帆船が何処へか出て行く。その木橋のあたりは岩と州という簡単な添景だけなので、特に岩や橋や船に濃い墨を加えて調子を高め、絵が単調に陥ることをさけている。木橋の彼方に入江の向ふ岸がぼつとかすんでいる。それから左は失われて今はない。この絵は特に傑作というほどのものではないが、雪舟の作品の中ではむしろ異質的である。雪舟は跋を加えて雲峯等悦に「それ勤めよや」と戒めている。即ち、

予嘗南遊、看中朝名手画、以彦敬為師者多矣、爾来予亦從一時之好、凡画山水則為効響于彦敬、吾徒等悦求画本、仍写此与之。吳興夏氏士良曰、彦敬筆意作者鮮及、悦其勤哉、文明六年午甲正月下幹、大明明州天童第一座（傍点筆者）

これによると高彦敬の作風は雪舟の渡明した当時余程やかましいものの一つであつたらしい。そうした流行によつて雪舟も一時の好によつて試みたものであるという。彦敬とは高克恭（宋末元初二四八一—三二〇）の字である。号を房山という。その家は元来西域の出で、燕京（北京）にあつて、元の世祖十二年刑部尚書となつた、所謂官人である。山水が巧みであつて、始め北宋の米芾父子の作風を学び、また董源巨然をも研究した人で、墨竹は黄華道人を学んだといわれるところを見ると宋末から元へかけての文人士大夫の復古主義の運動の中で生活した人かと推察される。怪石奔湍山頭水口に至つては烘鎖潑染という有様であつてなして及ぶ者が鮮いといわれている程特異な個性をもつていた。所謂文人画家として写意を標榜する立場に立つといえるであろう。ところが旧北京政宮博物館蔵の「雲横秀嶺図」は附与等悦の画本の作風とは著

しく異うものであつて、五代北宋以来の伝統にある。雪舟はここでも雪舟流に描きあらためてしまつたのであろうか。浅野家本は余りに軽淡で山水画としての迫力がやや乏しい。（「絵事備考」、及び潘天寿「中国絵画史」一四二頁）。雪舟も克恭には直接会つて習つたわけではないのであるが、雪舟自から云うように「一時の好に従つて」このような士大夫の作風にも触れて来たという視野の広さを注目すべきであろう。雪舟が中国の南北両宗の作風をもち帰つたとは時折指摘されたところである。しかし、絵画に於ける南北の相異は明末になつて莫是龍や董其昌などによつて始めてはつきり理論付けられるのは周知の事実である。けれども董其昌や莫是龍が明以前に溯行して南北の相異、職業画家と文人士大夫の非職業的な素人画家の系譜を体系化して、既に古く二つの流派のあることを明らかにしている。これらは中国絵画史の二つの根本的な原流とも言えるであろうか。雪舟は恐らくは高克恭の人為りも余り詳しく知らないで、唯當時の人々が克恭を高く評価しているのを知つて、彼の一二の作品に触れた程度であつたらう。克恭に心酔して特に深く研究したというのではないようである。ということは、先にも述べたように、雪舟の作風の中ではこの做高彦敬の作品はむしろ異質なものに属し、そこで雪舟の本来の個性が高揚的に結晶しているわけでもないからである。そして又、克恭風な作風は殆んどこの一点に止るものであり、唯に雪舟一人に関してばかりでなく、この時代の日本の水墨画の歴史の趨勢から見ても、克恭風な文人の作風が急には根をおろしたとは言えないのである。文人的な方外の士の作風としては周知のように牧谿、玉澗を中軸とするその周辺の二三の画家を模したに止るのである。南宗的な文人画風な作風は他の場所でも説いたように、江戸時代になつて始めてそれを受容する社会的諸条件が揃つて来るといふ可きであろう。克恭に対する興味も雪舟自ら言うように「一時の好」に従つたに過ぎなかつたものと解するのが至当であろう。

とは言え、雪舟は米元暉の作風にもふれて来ており、又牧谿的な作風の中でも日本で常識化されている作風とはやや別の柔軟な皴法を示すものもあるのでここで論議の序でにふれておくこととする。即ち、「流書手鑑团扇図」の狩野常信の

模本の中に米元暉を倣うものとして「雲烟山水図」があり、それとよく似た作風のものとして牧谿を倣うというものが狩野探幽の模本の中にある。いづれも画法の絵手本として幾度か写し換えられて来たものに違ひなく、そのために、それを見て直ちに原作者の純粹な作風を感じさせるようなものではなく、むしろ崩れて全くマニエールと化し去つてしまつてゐる。それにもかかわらず、これらは雪舟自体が中核に据えていると判断される馬遠・夏珪的な作風の典型と比較すれば矢張り、柔軟性をもち、どちらかと言えば南画めいたものすらをもつてゐる。広範な雪舟の視野を構成するものの何分のかをそれはなしてゐたのであろう。さう思つて見ると繭山久吉氏蔵の「備陽雪舟筆」と一寸見なれない落款のある「山水図屏風」(二五九五三纏三七七・三七纏)一双や栗林氏蔵の双幅のこれも繭山氏本と作風に於ても落款に於ても共通性のある「山水図」の存在を、それが雪舟の純呼とした原作として考え難いことをはつきり認識しておいて、一応検討して見る必要を感じるのである。繭山氏の六典屏風は左右を連ねて広大な変化に富んだ山水を展回しており、その構想自体中国的だと思われるが、柔軟な、一種の披麻皴とも形容すべき皴法をもつて山を描き、ここでは雪舟らしい堅い岩を直線的に明晰に描いてはいない。こうした描き方は例の流れ書きの中の牧谿風というべきものに当るのであろう。それが真に牧谿その人の作風を直接志向するものであるかどうかには就いては直ちには云えない。樹木の描法も米点法にやや近い、土坡や山の輪廓にも又山の組合せ方や向背等にも雪舟その人のものらしい特色も処々に見出すことは出来る。雪舟は確かにこのような作風のものも充分に描きこなしたものと思う。遺憾ながらわれわれはその原作を突きとめ得ない迄の事である。栗林氏蔵の双幅の「山水図」も繭山本によく似た癖をもつ。もと「寿老人図」(黒田氏蔵)を中等として左右に配されたものであるがこの「寿老人図」は雪舟の作と認める可きであるか、双幅の山水図は作風煩瑣晦澁に過ぎて雪舟その人をいくらかは髣髴させながら正筆として肯定することは出来ない。だが大徳寺蔵の「白衣観音図」の描き方には、より緊密な作風ではあるが、これに似たものがあるのを注意する必要がある。先の高彦敬に血脈を引くこのような柔軟な作風を雪舟は全然試み

なかつたとは言えないのであるが、破墨、潑墨風の作品は別として、雪舟その人が最も得意としたものは失張り馬遠・夏珪的な系譜をもつ作風、謂はば中国明の画院のアカデミックな作風であつたのであろう。そしてそれが時代的にも日本人の好みに投じていたのであろう。米法の如きも、此の頃わづかにおくれて相阿弥（大永五年歿一五二五）によつてより形式化された作風に於て生かされて来る程度であることも一つの有力な参考となるであらう。（大仙院藏相阿弥筆襖絵参照。）

第十、漂泊と日本的なものへの覚醒

文明十一年六十歳で雪舟は「益田兼堯像」（図版第五）（益田家、八一・八二櫃四〇・三〇櫃 紙本着色）を完成する。この肖像画は雪舟

の道釈人物画の中でも実に特色的な意味を荷負うものである。そればかりでなく、同時代の多くの肖像画の中でも比べるもののない程迫真の技術を遺憾なく發揮したものである。所謂道釈人物画の描線としてはこれほど写實的な線をわたしは他に知らない。それは一に日本人の肖像を描きあらわすのに最も必然的と思われる技術を以つて、これを克服したということである。言い換えればこの肖像画が大和絵的な技術と作風とを以つて完成しているという事実なのである。その像を見よう。侍烏帽子を頂いたその顔は眼も鼻も、その顔全体の輪廓の線もきわめて細い、しかしまことに適格な線で生けるがように写實的に描かれている。口唇に朱をさし鬚髯も一本一本丹念に描き揃えて写實的である。顔の色もあるか無きかに色をさしているが、その生々とした感じや形を支えているのはこの細くはあるが一筆をもゆるがせにしないその線と輪廓なのである。今は顔の部分だけでなく多くの部分の表面が磨れて補筆の為に線描の効果が削減されてしまつてゐるのが惜まれるが、鎌倉時代以来の伝統的な顔の描き方の最も生粋なものがそこでは生かされている。やや左向き加減にふらな小さい眼を見据えている。この肖像は寒い季節に描かれたのか、直衣の下に下着を二枚も重ねて着ぶくれたよう

にも見える。それもあるが兼堯は骨格の頑丈な人であつたのであろう。右手に鉄扇を控え足先を組んで胡坐するその姿は堂々としている。その堂々とした主人の体格を雪舟は見逃していない。肩幅広く、しかも厚い胸をぐつと張っているその量塊を衣の輪廓と襷の折目の線だけで簡潔にしかし確かな狂い無さに於て描き上げている。右手も寒さの為めか袖の中にかくして脇指を一寸だけのぞかせている。直衣にも袴にも菱形の大柄な紋が描かれているが、その白群の色も恰も大和絵人物画の装飾に見出されるような鮮やかな手なみを示しており、上畳の緑青の厚味、畳の縁の文様、これらは全く大和絵の手法であり、似せ絵に於て使いならされた技法をここで手型くこなしている。扇子を握つた手の指も、作り絵のそれに連がりさうな気分をすら起させる。このようにこの絵には大和絵的な特色が非常に濃厚なのである。そこで山水画の名手としての雪舟が、しかもその山水画に於てはささくれた秃筆を使つて荒々しい粗放の気分が出ることを一つの重要な特色としている雪舟が、このような大和絵的な肖像画を描く技術をどのようにして習得したかは大きな問題であるといわねばならない。雪舟は、まことに曖昧な言葉で概念としても使ひようのない所謂漢画——この言葉位いそれによつて意味させている水墨画の意味と遠い非歴史的な非科学的な言葉はないのであるが——の大家として謳われている。その漢画の巨匠といわれる雪舟が一体どのようなにして大和絵的手法をもつて描かざるを得なかつたのか、を問うことなしにこの問題の正しい解釈はなし得ないのである。有り態に言つてしまえば、益田兼堯は石見益田の守護大名で、日本の歴史にその名をとどめるほどの偉大な存在でもなんでもなかつた筈である。むしろこの肖像が却つて益田氏の名を不朽ならしめているようなものである。そして又雪舟は道釈人物画を、また肖像画を幾多描いた人であり、齋年寺の「慧可断臂図」を始め、人物画の制作は決してその数少くないのである。「毘沙門像」「寿老図」等々）雪舟の人物画論は別項を立てて論んずることが出来る位である。ところが、雪舟の人物画はどれも、この兼堯像に共通するようなものを示していない。その自画像（模写が藤田美術館や常栄寺にある。）でさえもこれほど迄に大和絵化してはいないのである。この兼堯像だけが飛抜け

て大和絵的なのである。しかも、上述のように、この時代に見出される肖像画の中でも全く比較を絶した卓越した傑作なのである。どのような大和絵の似せ絵もこれ程迄に対象に対する迫真性を示していない。似せ絵もこの頃ともなれば、最早や昔日の面影もない程形式化して迫力を失っているのであるが、似せ絵の作家でも底到及びもつかない迫真性をこの像は示しているのである。全く突然変異のように、この像の前後にどのような歴史的発展的脈路も辿り得ない孤立の状態に於てこの肖像は創造されているのである。まことに不思議という外はない。

そこで今少し突込んだ解釈が要請されて来るのである。雪舟がこの像を描いたとして、——わたしはさう考えるのであるが——雪舟が中国から帰朝して既に十年目に当っている。多くの作品は中国的な、明画的な身振りに於て制作しているのを見た。明へ渡つて見聞した斬新な体験に酔いながらそのほとぼりの醒めない事実を見た。しかし、「鎮田瀑布図」に於てもさうであつたように、次第に日本の景観を、日本の風俗を、観察し、それを描かねばならなくなつて来た時、高克恭の作風、或は馬遠、夏珪の作風で日本的なものを充分に克服出来るかという疑問を雪舟が抱かなかつたわけではないであろうと考えられる。「鎮田瀑布図」が何処まで所謂真景図になつて居るのかは今日確め得ないが、それは日本的な主題を描きながらなほ明画的視覚が色濃く名残つて居たのを見逃すわけには行かない。雪舟の作品には、しかし、日本の主題を撰ぶことが次第に瀕度を増して来るのは当然である。「富士清見寺図」(模写ならん 細川家)「須磨・明石図」(模本、東博)「山寺図」(村菴外賛、模本)「天之橋立図」(東博)というように、これらは日本の真景図としては今日に残るほんの一部であるに過ぎないものであるが、こうした制作を通して次第に雪舟の作風は日本の氣候風土に適合したものに變つて行かざるを得なかつたであろう。もとより、馬遠、夏珪的な作風の規制からも必ずしも自由ではなく、又玉澗的な潑墨の山水図も雪舟にとつて終生忘れ難い郷愁をさそうものであることはまちがいない。しかし、雪舟は如何に中国大家の視覚に郷愁を抱くとは言つても、遂には雪舟その人の個性によつて瀟過しつくされた作風へと超出するのであるが、そして

それでこそ眞の芸術家であると言ふ可きであるが、結局芸術の作風というものは、風土的民族的なものに強く拘束されている面がある、ということは今更のように指摘しなければならないのである。結局「天之橋立図」に於ても同じことがえるのであるが、雪舟が眞に日本的なものを描かうとする時、馬遠、夏珪風な骨つばい作風をもつてしては日本的なものが眞に克服出来ない。中国の氣候風土の中から生い立つた作風では日本の景觀の描写が出来ない。そこで勢、日本の山水自然に適合した作風を創造しないわけには行かない。中国的な作風の日本のものへの順応の問題がここにはある。それと同じことが肖像画的人物画に就いても云えるのではないだろうか。所謂漢画的な人物描法では、失張り借物的な作風から抜け切れない。眞に写実的であろうと意識する時、大和絵風な肖像画として完成せざるを得なかつたのは、雪舟に眞に日本人としての自覚によみがえり、それに立ちかえつたからではないだろうか。いわば始めは専ら中国的伝統に生ききるこゝとによつて水墨画を徹底的にかきこなせるようにはなつたが、その雪舟が、日本的なものを描きこなさうとした時、ゆくりなく日本的な作風、人物画に於ては大和絵的な似せ絵の技法がよみがえつて来たと解するより外に道はないのではあるまいか。このように考えて来ると「益田兼堯像」を雪舟が彼を描かうとした時に、必然的にあのような伝統的に日本的な作風の濃くにちみ出ることを拒み難くしたものであつたという外はない。あの上げ畳の上に豪然と坐る田舎の守護大名であらうが、上品な堂上貴族であらうが、それはさして雪舟の心を動かすものではなかつたのであらう。それより以上に雪舟が眞に彼の像を生きた具体性に於て捉えようとした時、芸術的追及の眞摯な態度があゝの像をあゝの高い意味に高かめた。そこにこそあの写実性が実現されたのである。もとより雪舟は上げ畳に坐る古い肖像のいくつかは見えて知つていたのであらう。また地方の田舎の一守護大名もまた既に上げ畳の上に胡坐をかいてどかりとすわつて威儀を正す貴族の風習を身につけており、それを描くことを雪舟に要求したかも知れない。しかし、描かれる対象が一守護大名であらうとなかろうとそれは雪舟にとつてそれほど大いした問題ではなかつたのである。このようなさして名もない一武将の像も一度巨匠雪舟の

繪筆によつて描かれた時、真に永遠の姿をとつて具体化されたと解される。大和絵的な伝統の作風迄が雪舟の作風の中に生かされて来たと解する外はあるまい。例え時代的には大和絵それ自体は下降期にあつたとは云え、そうなのである。雪舟にこのような態度を撰ばせたのも、雪舟の血脈の中に流れていた民族的な伝統の力であつたのではなからうか。単に肖像画だけではない。水墨画の作風自体が年を追ひ、作を重ねて雪舟特有の作風のものとなり、日本化されて行く傾向を見出すであらう。とすればこの肖像も亦雪舟の日本的なものへの覚醒のきわめて重要な一つの過程を示すものと解さねばならない。真を求める切実な態度がそこにはある。それは単に禅的と言つては割り切れないものがある。この像には竹心周鼎（士鼎とも）の贊がある。

益田越州太守兼堯公寿像

眉宇春融、胸襟天朗、語言有味、甘露玉漿、可人之心、愛惠以仁、薰風瑤琴、解民之慍、揮一口劍、則合國英雄從步武、揚□□鞭、則百萬貔貅受指呼、子多孫多□□家聲、奕世財足福足惠足、喜色門□□扁無著之心宗、供興妙義之旧業□□、謂之益福田於四海、開寿域八□□乎、公也姓藤氏、法諱瑞兼、号全国 爰□村美濃守信為創一庵、扁不二□(庵カ)尊像安置以奉香火、盖旗今□世事主之至誠也、求贊老拙、不□拒辭、贊鄙詞厥上、且求小偈、祝□朽之良策云、

全国齋家報主恩、人臣忠義樹殊勛、身前身後無窮業、收在毘耶不二門、

文明十一歳龍集己亥中冬之望、

妙喜峯下老衲周鼎燒香謹書

周鼎は竹心士鼎のこと、妙喜峯とは石見益田の東光寺。(後の大喜庵、一説に雪舟はここ於て逝去したといわれている。)

東光寺は東福寺末ともいわれ、土鼎住持の時、東福から公帖が下されるが（蕉軒日録文明十七・三・廿一、廿八日、同三・六日の条参照）これを如何にして土鼎に送くり届けるかが問題となつており、土鼎は遂にこの公帖を受けず、峻拒している事実がある。清鑑や周省などの大内関係の禅僧が熱心に説得したようであるが、土鼎は遂にこれを厳しく拒んでいる。その間の詳しい事情はよくわからない。（蕉軒日録、文明十七・五・廿一日及九・八日の条参照。）贊文によると兼堯の臣美濃守信為という者が文明十一年に不二庵というのを立て、そこに兼堯をたたえてその肖像を祀るために描かれたものである。雪舟はこの像を石見益田で描いたのであろうか。元来益田氏は当時は大内氏の勢力範囲にあつたと解され、又外戚にも当り、しかも、山口と石見とは指呼の間にある。その間八十一軒余り、今日のローカル線で二時間余、徒歩なら二日掛りで充分の行程である。しかもこの道は長門峡も近くにあり、風光絶佳、雪舟の好んで逍遙した土地であらう。この絵は兼堯の臣がその寿像を描くことを希望したものであるから、恐らく山口に寓居していた雪舟へ直接依頼して描いて貰つたものであらう。雪舟が石見に赴いて描いたか、或は兼堯が山口に来た好機を掴んで描いたか、それは大いした問題ではない。要するに益田氏と姻戚関係にあるといわれる牧松周省、或は春湖清鑑等の口ききによつてこの肖像画を描くために雪舟が撰らばれたのであらう。牧松とは雪舟は殊に親交の間柄にあつたことは重ねて云う必要はなからう。「天之橋立図」を写生している雪舟である。わづかに指呼の間の石見ならば山口にある雪舟の自由な行動範囲内である。益田は明かに地理的にも大内文化圏内にある。

因みに、雪舟が大和絵風な肖像画を描いた例として晩年になつて三条西公敦（右大臣、乱をさけて山口にあり、永正四年歿）の寿像を描いた例を引き、このような公卿貴族の肖像は当然大和絵風に描いただらう等と、現在失われて見ることの出来ない作品に対して実際見たようなまことしやかな空想な解釈を試みて、雪舟が大和絵風な肖像画を描いたとする実証資料とする試みもあるが、飛躍も甚しい議論である。われわれが直接この眼で見ることの出来ない作品に就いて美術史

は何一つ語ることは出来ないのである。推定は飽迄推定であつてその域を越えてこれを実証に利用することは出来ない。

ところで、先にも述べたように雪舟は一所に安定した棲居を温め得ないようであつた。定任の場所を見出し難いのである。旅に生き旅に死んでその俳句を光あらしめた芭蕉の場合とよく似た行動を雪舟の晩年には考える可きであろう。雪舟の足取に到つては時たまぼつぼつとわれわれの眼につく程度である。さうした行動を裏書する資料は二三の作品と友人達の詩文や偈序などに散見するばかりである。林下の僧が行雲流水、誠意ある師を求めては遍歴に遍歴を重ねる者は決して少なくなかつたのは既に上に見た。雪舟の師は自然であり山水である。中国においての大きな旅行は彼にとつて所謂旅の始めであつたという意味をもつであろう。それは中国の画家の在り方でもある。画家が画囊を肩にして諸国の歌枕や名勝旧跡を遍歴し、常に新たな刺戟と主題を求めるのは、その精神が常により眞実なものを探求して熄まない創作活動に身をひたしているからである。それは当然の態度であり、近くは池野大雅に於て全く好箇の例を見出す。それは昔も今も変りはない。一所に定住して生活を保証され無刺戟な安定を求める画家は多くは古い模本などによつて幾度か焼なほしの作品を描いてはその場をしのぐのが関の山であろう。「乗輿而遊諸州、行履無滯、有風塵表之質」と桂庵玄樹が伝えるのも「島隠漁唱」第六屏風雪舟揚公所画跋）短かい言葉であるが雪舟の遍歴を証するもののものであり、「西周大守憐漂泊、雲谷幽廬安老狂、爾来風晨与月夕。往来我亦共彷徨」と了庵桂悟がいうもの、(天照皇館所持の画軸の賛藤田美術館蔵)雪舟の旅からの旅の彷徨を大内氏が憐んで雲谷庵を新築することとなるのであると思う。それが雪舟の少くとも、晩年の姿ではなかつたのではないだろうか。かねてから、雪舟を遍歴の画家として考えて来たわたしはこれらの言葉によつて愈それを確かめ得たと思う。林下の僧が富豪や豪族を頼りにして行雲流水の旅を送つたように雪舟も亦林下の僧に比せられるような旅から旅の生活を送つて眞景図の類を生んでいつたと思う。ただ雪舟の場合は、より多く、全国に分布する禅寺を頼り、

そこに棲む旧友たちを訊ねて旅をしたかと思う。在地の富豪等の援助も充分に利用したであろう。

「安世永全像」(山口連妙寺に模本がある)は何時何処で描いたのであろうか。季功大叔の賛(賛は文明十二年に成る)によると安世は渡明の爲めの便を求めて文明五年に大内左京兆公を山口に尋ねてその許可と援助を乞うのであるが、その時雪舟と会つて、その肖像を依頼したのか、紙形(下描き、見取のデッサン)はその時に試みられたのか、或はもつとおくれてなされたのか、それはわからない。文明十二年春に安世はこの像をもつて京都にかえり、そして大叔の賛を求めたのであるから作品はその前に出来上つていなければならぬ。肖像画の場合は依頼があつて直ちにその場で写生が出来るものではない。紙形を基にしてその像のポーズの取り方も幾度か試作を経て始めて成るものである。これも亦今日と昔と変りはないであろう。これでよしとする確信に達して始めて肖像は出来上るものである。さきの「益田兼堯像」の場合でも同じ事が云える。周鼎の賛の出来たのが文明十一年中冬即ち十一月なのである。画家がこれでよしとする像のポーズの取方、顔の向け方等最期の形と輪廓が出来上るのには画家によつて遅速の差はあつても、自然を写生するように簡単には行かない筈である。兼堯像と安全像とではその賛の日付けがわづか二三月の開きしかない。雪舟はこれ等の像を一体何処で描き上げただろうか。その可能性は失張り山口という場所が一番可能性が多いであろう。

文明十三年秋には雪舟は六十二歳の老軀を携げて美濃の靈薬山正法寺に万里集九を訪れる。集九は近江の人、相国寺雲頂院に於て大圭宗价に参じてその法嗣となつた。横川景三、桃源等と共に相国寺の文雅の友社に入つて、瑞溪周鳳に就いて文学を学んだという。応仁の乱後は還俗して漆桶万里居士と号して美濃鵜沼に梅花無尽蔵という庵室を営み、一時太田道灌に招かれて江戸城に下り、越後を遍歴して美濃に帰つてゐる。(玉村氏前掲書)恐らく雪舟は相国寺以来の旧知であつたのであろうか。なほ「梅花無尽蔵」の文集がある。

雪舟は美濃で集九の爲めに「金山寺図」を描いて与えた。その絵は今は失われてないが前述の通り狩野探幽の模写した名所絵風な横物の「金山寺図」が残っているのが参考になる。この「金山寺図」は嘗つて中国に於て實際に金山寺の島を見、且つ写生した手控えをもとにして描かれたものであろう。これに就いては上（渡明の条）に叙べた。集九は次のように叙述している。

雪舟為余作金山図并叙

雪舟翁以其芸、入大明国、掛名於礼部之壁上、翁之丹青、豈非本朝光華邪、雖守法於寸馬豆人之毫末、快転勢於驚風暴雨之機軸、僉曰、神品上々也、辛丑之秋解后干東濃之靈藥精舎、為余展南紙、作淳玉之図、兩塔巍然、有郭璞之墓、有裴頭陀之場、翁一々指点、且曰山中多棗木、大半為寺産、櫛過妨僧夢、濤驚濺仙身之句、未為虚語也、余聽之、恰如跨金鰲背上、飄々乎浮游縹緲之間、聊作詩酬之云。

翁昔南遊海外関、三年著眼飽看山、春風礼部題名後、四百州横一筆間（傍点筆者）

雪舟は金山寺を描き終つて、渡明中の昔（既に十二年を閲している。）を追懐しつつ、金山寺の風光とそれにまつわる地名を書入れたにちがいない。金山寺の兩塔は巍然として立つてゐるとか。郭璞の墓が之れであるとか、雪舟は一々絵を指して説明したものであるらしい。殊に金山寺の島は棘の実を沢山産するがその大半は寺の収入とすることなど、又舟の航行多く櫛の音は僧等の夢をさまたげるとか、實地に訪れた経験から雪舟はこの金山寺に一宿の経験をもつたかの如くにさえ語つてゐる。「金山寺図」は「育玉山図」と一對をなして浅野家に残る。それは雪舟的な作風をわづかに示すだけで、美麗化された後世の模写である。辛じて金山寺の風景を察するよすがとなるに過ぎない。探幽の模本を參着すべきである。

偶々この年の秋芸州の友雲上人はこの靈藥山を訪れ、携えていた雪舟描くところの鳥窠道林の像に集九の賛を求めた。

(梅花無尽蔵 第四)

安芸之友雲上人、辛丑秋目擊東濃靈菓山、需鳥窠贊語、盖天童板首雪舟老人所描也

杭州刺史白文殊、醉裡無端拌野狐、拌野狐時野狐執、秋風樹上一葫蘆

註曰、白樂天迺文殊再誕唐穆宗慶長二年壬寅、田中書舎人出為杭州刺史、參鳥窠道林師、師号鵲巢(窠)和尚。

この図は云う迄もなく、今は論んずる術もない、雪舟の道釈人物画であつたのである。

美濃の靈菓山正法寺に立ち寄つたことは雪舟が奥羽への旅の途次と考えるべきではないだろうか。というのはその翌年文明十四年雪舟六十三歳には雪舟の山寺図(山形立石寺の写景図)は京都迄齋らされて注目を引き、村庵靈彦以下の景昔・景三・龍沢等の賛を得ており、特に村庵は次のように作詩している。

寺如兜率久知名、境入画図伝帝京、吾恨昏花遮老眼、山容樹色不分明、

右題揚知賓所画山寺図、村庵靈彦八十有一回靈彦

右の図は木挽町狩野家にあつたが今は鳥有に帰したと「古画備考」は釈している。模本は博物館に残るが、原作の意味から甚しく遠のいた、拙い模本である。山寺は立石寺の名に於て平安初期の頃から慈覚大師にも縁故があるといわれる古刹として著名である。けれども誰でもが参詣出来る程便利なところにもない。むしろ当時としては辺境にある。雪舟のこの真景図によつて山寺の図は始めて京都に紹介せられたのは村庵の言によつても証明されよう。若し村庵が八十一歳の老境にあつてなほよくその詩に山寺の境が画図に入つて帝京に入ると認めておいてくれなかつたら雪舟の奥羽紀行も遂にわれれ史家の関心にのぼらなかつたであろう。説明する迄もなくこの図は、原作の真意を遠ざかつては言つても、真景図であり写生図であつた、鳥井あり水田もあつて、拙い模写を通して見ても日本の景観の写生であつた事実は見逃せ

ないのである。雪舟の漂泊はまさしく、水墨画を日本化することと結びついて居たことを忘れてはならない。馬遠・夏珪的な物の見方、さうした作風を通してならされ形成された雪舟の視覚は、さきに一寸触れたように、やがて日本的なものに逐次順応しないわけには行かなくなつたであろう。あの堅い骨のある馬遠・夏珪的な筆法や皴では、日本の景観は充分に克服出来ないものがあるのに気付いたである。真摯に日本の自然に立ち向つて行く時、それをあらわすにはそれに適合した技術が必要であることを雪舟はそれを或る抵抗の如く身に感じたでもあろう。奥州への旅は越後路からか、常陸仙台を径てであつたか、それはわからない。「富士三保清見瀉図」(細川家)は残念ながら模本であり、雪舟の作風に見られる表現の適確さはない。この作品は何人かによつて写しとられ、そして了庵が正使となつた遣明船に托して中国に送られた詹僖(号仲和錢塘の書家水墨をも描く、雪舟にはるかにおくれる人、一五一三年正徳年間の人)によつて賛が加えられたのであろう。少し突込んだ考察を加えれば、中国人の賛を得て紙価を高からしめようとしたものであるかも知れない。いづれにしても、この模写は雪舟程の明晰性はなく筆の渋滞ともつれがあるが雪舟も一度は現在の久能山の頂上、今日日本平の名で呼ばれている箇所から駿河湾の富士、三保、清見寺、伊豆、箱根を眺望し、その雄大さを主題として描いたものであらう。

いづれにしてもこの細川家の「富岳図」は雪舟の作とは考えられないが、雪舟にはこのような原作があつて、それを秋月の入明の時なり、了庵の入明の時なりに、雪舟の模作を作つて、中国に持つて行つて賛を詹仲和に求めたと考えるの至当であるが、その原作を描いた時は雪舟の東北行脚の時、文明十三年の頃と考えるのは一応、理由のあることである。即ち、この図の原作はもと雪舟の漂泊の旅に於ける一つの収獲という可きものとして注目されるのである。

かくて雪舟の奥羽巡錫は旅人芭蕉の「奥の細道」の旅の先驅をなすとも考えられるべきものであつたのである。「西行

の歌に於ける、宗祇の連歌に於ける、雪舟の絵に於ける、利休の茶に於ける、其貫道するものは一なり、しかも、風雅おける（もの）造化にしたがいて、四時を友とす。（中略）夷狄を出で、鳥獸をはなれて、造化にしたがひ、造化にかへれとなり」とは芭蕉の「笈の小文」の冒頭の有名な言葉であるが、画家としての雪舟の存在意義についてはもとより、漂泊を通して自己形成したその在りように就いても芭蕉は案外雪舟に就いて知っていたのかも知れない。「造化」を友とすというのも、雪舟に関して云えば「天開」といわれるところのもので共通の基盤にあると思われる。「造化」の概念は中国の画論郭熙の「林泉高致」等にもあらわれて来るものであつて根源的な自然というような中国的な思想に發生するものであろう。ここに名前を挙げられた芸術家の内、利休を除いてはいづれも、漂泊の旅を通して自己形成した人々であり、殊に雪舟の場合、必ずしも権力に頼らず、又京都画壇の外に於て画家として大成し、殊に晩年に於ては自然を友とし造化と共にあつた雪舟の在り方の意味をも知つていなされた言葉であつたのかも知れない。そうした意味に於ては雪舟の在り方は中国人の自然観、山水観に学ぶものがあつたと思ふが、それは究極に於ては西行芭蕉などの生活態度にも通じて全く日本的な意味をもつという外はない。西行、宗祇、芭蕉と共に中世、近世を代表する芸術家として雪舟も漂泊に於てその人間形成を達成したことは新に注目されねばならない。

（一四八四年頃）

文明十六七年頃に於ては特筆に価するような出来事が文献の上からも作品の上からも探し求めることが出来ない。唯、蔗軒日録の文明十六年五月廿四日の条には由禱居士というものが、雪舟筆の「三皇像図」を堺の季弘大叔の下に齎して、希世靈彦の著語を書入れることを依頼していることが知られる。即ち、

雪谷所画地

廿四日、晴、由禱居士至、自写三皇像、太迫其真、妙哉、求予之贊語於其上、語乃村庵所製也、

と、三皇とはもとより、伏羲、神農、黄帝を指すのであろうが（異説もある）この主題もことによると雪舟が中国より齎

した藍本によつたのであろうか。

十七年には横川景三が揚知客所造の草態の、恐らく破墨の、作品に画賛を加えている。賛のみ残る。(補庵京華別集)

画賛四首、揚知客所造走筆

元暉山水世無伝、下筆天然又自然、誰以胸中三斗墨、醉時咄出作雲煙

目不可看心可知、江山何処墨淋漓、曉来一句探懷写、黒漆屏風月蝕詩

雲霧茅堂路転迷、山中恰与夜相齊、門前葉々客舟過、鳴軋櫓声律樹西

吾心只在入深居、山可採樵溪可漁、一咲開図先拭目、岩間白屋雲無如

第十一、山口の雲谷庵と「山水長巻」——作風の完成

六十七歳の雪舟にとつては、この年が生涯の中でも一つの最も記念すべきものとなる。その一つは生涯の最大傑作「山水長巻」を完成してそれを大内政弘に献じたことであり、その二は第二の雲谷庵を、恐らく近藤清石の再興したあの山口の宇野令天華に、大内氏の被護によつて完成したことである。それに伴つて了庵桂悟が「天開図画楼記」を雪舟の為に草したことがその三である。

先づ雲谷庵の新築の問題と、それを証する天開図画楼記について考察しよう。了庵桂悟はこの年、即ち、文明十八年六月に周防を訪れている。そして雪舟の為に第二の「天開図画楼記」を撰する。第二と呼ぶのは、上述の良心のものした大分に於ける「天開図画楼記」を第一とするからである。了庵は雲谷庵の新築をよろこび、それを寿ぐ意味でこの第二の図画楼記を編作したのであろう。

四明天童首座、雲谷老人、諱等揚、号雪舟、本貫備之中州人、姓藤氏、「蚤隸洛之万年、師承春林大和尚、」天資淳謹而工於揮洒、親佩能画師文公左券、「成化四年入大明、歷試名家筆法、名山大川、遊殆乎遍四方、更三霜而歸本朝、寓于豐之後州、其所居之宇、榜曰天開図画楼、不亦博乎、人皆知筆端三昧有遊戲之妙而已、」爾後來防城郡府、卜地而新築之、「望之若村塢然、岩石之幽邃、流泉之縈廻、跬步之際、与城市胥霄壤、」亦以天開図画、顔于小閣北牖、開戸而視、朝暉夕陰、乍雲乍霧、烟霏嵐靄、風雨晦冥、雪月皓潔、仰觀俯察、相代于前、斯須變態、豈啻千万哉、「而人未識天開図画之妙、不在此而在彼也、」夫天開者天地開闢為其始也、如称春秋四時、竝彰図云者、天地日月、山川草木、共為定位、「画豈然哉、五彩布画、万物森羅、况水墨活法、東塗西抹、隨筆發揮、神工天造、不可測焉、」予素昧於繪之事、客遊閑暇、屢扣雲谷関、從容徐暢、海外異域、討論商榷、昨寄一幀子、乃天開図画楼記、洛東叢杏林公、文以題之、披而讀之、詳夫古今画学之殊致、家法有伝可觀、唐宋元明帝王名臣碩儒道釈、品彙而著明、「老人在豐之日、所施設也、若是雲谷易地皆然、」胡為請予疏述源委乎、姑質之雲谷老人、「威音以前、空劫那畔、物々本然、人々固有、假言天開以示時人耶」其図画者、百億蘇迷盧、以為一毫芒、無边香水海、涵作一泓滴、画虛空際壁、為一片紙素、微塵点數削、作圭寸副墨、終日秉觚、未曾潤色汚染、陳年磨墨、未曾磷緇（二字脱之）、「是故雲谷齒垂古稀、螻屈乎乾坤之間、燕居乎寂寞之隈、楼于此、閣于此、「不是雜花筵中、善財南詢、遇著五十三不請之親友、末上於慈氏一彈指頃得入之門戸乎、」然則雲谷罷參大休歇之場、豈凡小所得而窺哉」雲谷乃今所居之篇、南遊之日、獲朱夫子印本十襲以還、仍命之、「地雖褊小、域称清高、」由是賢大守時々周旋于此、消遙於此、野客官僚好事之儔、接踵而至、「老人竹椅蒲団為侶、掃地裝香為課、採花汲水、水之清者、為之激湍則鳴、石之巨者、為之崖立則聳、異花奇葩、窮妍逞美、珍禽怪獸、陰翹蜚鳴、錦鱗遊泳、粉翅聯翩、或朱夏青昼、辟暑納涼、主賓唱酌、風月來往、皆是天開図画中之一事、惟雲惟谷、出亦無心、処亦無心、図画云楼閣云、齋是一点水墨、」雲谷頷之、「終為天開図画楼之後記、漫書于壁陰、前洛東慧峰無価主人了庵桂悟

〔解説〕 四明の天童首座、雲谷老人は、諱は等揚、号は雪舟、本貫は備の中州の人、姓は藤氏なり。蚤く洛の万年に隸し、春林大和尚に師承す。天資淳謹にして揮洒に工なり。親しく能画師文公の左券を佩し、成化四年大明に入る。名家の筆法を歴試し、名山大川、遊殆んど四方に遍じ。三霜を更て、本朝に還り、豊の後州に寓す。其の居る所の宇に榜して曰く、天開図画楼と。亦博ろからずや、人皆筆端三昧に遊戯の妙有るを知るのみ。爾後、防城の郡府に來り、地をトして新に之を築けり。之を望めば村塢の如く然り。岩石の幽邃、流泉の縈廻は跬歩の際、城市と霄霄壤す。亦天開図画をもつて、小閣の北牖いづに顔がす。戸を開きて見れば朝暉夕陰、乍たちち雲し乍ち霧す。烟霏嵐靄、風雨の晦冥、雪月の皓潔を仰觀俯察し、前に相代り、斯須に変態す。豈啻に千万ならんや、而して人未だ天開図画の妙、此こに在らずして彼に在るを識らざるなり。夫れ天開は天地開闢をその始めとなす也。春秋を四時と称し、並に、図あらわに彰る、と云う者は、天地日月、山川草木の如きなり。共に定位を為すなり。画豈然らんや。五彩は布画し、万象は森羅す。況んや水墨の活法は、東塗西抹、筆に随つて發揮し、神工天造は測る可からざらんや。予も素と繪事に味し。客遊の閑暇に屢雲谷の関を叩けば、従容徐暢として討論商榷す。昨一幀子を寄す。乃ち天開図画楼記なり。洛東の釈杏林公、文以つて、之に題す。披きて之を読む。夫の古今の画学の殊致を詳にす。家法の伝うる有つて觀るべし。唐宋元明の帝王碩儒道釈は品彙して著明なり。老人豊に在しの日、施設する所也。是の如く、雲谷の地を易るや皆然り。胡なんすれぞ為予に源委を疏述することを請うや。姑く之を雲谷老人に質す。「威音以前、空劫那畔、物々本然、人々固有、天開と言いて、時人に示すを仮らん那か。其れ図画は百億の蘇迷廬を一毫芒と以為おもい、無辺の香水海を一泓滴と涵作し、虚空際の壁に画いて、一片の紙素となし、微塵点数を削つて、圭寸の副墨を作す。終日觚こを乗りとりて、未だ曾つて潤色汚染せず。陳年墨を磨りて、未だ曾つて磷緇りんし□□(脱字か)せず。是の故に雲谷齒古稀に垂んとして乾坤の間に螻屈わづして、寂寞の隈に燕居す。此こに棲し、此に閣す。是れ雜花筵中善財南詢し五十三の不請の親友に遇著して末上は慈氏の一弾指頃に於て、門戸に得入せざらんや。然らば則ち雲谷の大休歇の

場に罷参するは豈凡小の窺い得る所ならん哉。雲谷とは乃ち今居る所の篇、南遊の日朱夫子の印本を獲て、十襲以つて還り仍りて之を命ず。地褊小と雖も、域清高を称す。是に由り、賢大守時々此に周旋し、此に消搖す。野客官僚好事の儔、踵を接して至る。老人竹椅蒲団を侶と為し、地を掃き香を装するを課と為す、花を採り、水を汲み、水の清き者は之を激湍となせば則ち鳴る。石の巨なる者は之を崖立となせば則ち聳ゆ。異花奇葩は妍を窮め、美を逞しくす。珍禽怪獸は陰翹蜚鳴す。錦鱗は游泳し、粉翅は聯翩し、或は朱夏青昼、暑を辟け涼を納れ、主賓は唱酬し、風月に来往す。皆是れ天開図画中の一事なり。惟れ雲、惟れ谷、出ずるも亦無心、処するも亦無心。図画と言ひ、樓閣と言ひ、齋しく是れ一点の水墨なり」と。雲谷之を頷す。終に天開図画樓之後記を為して、壁陰に漫書す。前洛東の慧峰の無価主人了庵桂悟。ここに敢えて解説を加えたのは外でもない、了庵の「天開図画樓記」が良心のそれよりも遙かに雪舟の禪の立場、従つてまた禪家としてのそれを殆んどあますところなく道破していると判断するからである。さうした意味でこの「天開図画樓記」は文献の上から雪舟を理解する為めの、最も重要な、従つてまた、中心的な意義を荷負うものである。もとより水墨画はそのまま禪宗絵画ではない。しかし、道家の言う「自然の理」を水墨画に於て追求することそのことは禪の立場から言えば、了庵の言う通りの禪的な論理によつて説明される外はないのである。天地自然の本質を究明しようとする立場から言えば、畢竟するに、東洋的な無の根源に立ちかえつてそこから眼に見える凡ゆる自然の現象の意義が導き出されて来なければならぬ。天地開闢の思想はもと禪に由来するものではなくて、淮南子あたりから、派生して来る思想であり、禪宗がそれを包摂し、或は踏えている思想と考へたい。従つて道教的なものと禪的なものは殆んど共通の基盤に立つと解すべきであらう。画家として天開の思想を最も早く使用し始めているのは元末四大家の一人であり、文人画家でもある、黄大痴（公望）あたりからだと思ふが、その源は更に古い。（「写山水訣」参照。）日本ではやうやく室町時代になつて禅僧の間に一般に流布する思想となつたのである。

この山口の天開図画楼としての雲谷庵は府内の画楼を去つて後の棲居であり、それが新築されたのは、了庵の来防した文明十八年を遠くは溯るまい。文明十五年↓十八年の間と考えるべきか。これを裏書するものとして、了庵はこの年から恰も三十年を経た再びこのことを廻想して「天照皇館司持画軸賛」（藤田家）に

西周大守憐漂泊、雲谷幽廬安老狂

とあることは、前にも指摘したところであるが、これによると雪舟は六十七歳になるまでも心安けく棲む庵も定まらず、恐らく、心を許す風雅の友を頼つては旅し、或は彼を理解し支えてくれる在地の富豪等を訪れては宿を借りるという風であつたかも知れない。さうした漂泊の間にも、画家として鋭敏に練磨されている雪舟の眼は旅の足を止めては自然の美しさに打たれ、絵筆を紙に揮つては自然を汲みとつたであろう。既に雪舟は明へ渡つて以来写生という、自然と対決し、自然と融和して、それを画面の中に実現する方法を実践し体得している。真景図（写生画）というものは、日本に水墨画が發生して以来恐らく雪舟によつて、始めて最も意識的に、積極的に行われるようになったであろう。雪舟以前には大体に於て唐絵を模写し或は中国的な作風をまねるといふことが殆んど一般的に行われていた。題材も中国的であつた。けれども写生図、殊に水墨画による写生図は雪舟によつて始めて日本に於て確立されたといつてよいであろう。例えば宗湛にも花鳥などの写生に関する記事が日録中に見出されるとしても水墨画に写生の息吹をふき込んだ画家は雪舟であり、雪舟の前後に彼ほどに水墨を写生画として取挙げた画家もいなかったのである。雪舟の漂泊と写生図の製作との間にはそうした緊密な、分つことの出来ない関係があると思われる。しかし、その漂泊も実は応仁・文明の乱の不安が雪舟にとらせた態度であつたと思われる。安住の棲家を求め得なかつたことが雪舟を旅に駆り、漂泊に於てその人間性を向上し、画家としての欲求を充たす態度をとらせたのであろう。その間に雪舟の独自の作風の確立が達成され、真の実力は愈々高められて、上下差別のない多くの支持者を獲得するに到つたであろう。最はや雪舟の実力は動かすことの出来ないものであつた

ことは否定出来なかつたであろう。

そこで恐らく、友人であり、よき理解者であり、且つ又大内氏と深いつながりにあつた以参周省（牧松）等の斡旋もあつたのであろう、大内政弘は遂に雪舟の爲めに新に、天楼図画楼としての雲谷庵を構えることを助けたものであろうと推則される。もとより、内乱も漸く終息して、一応の社会の安定を見るに到つたことにもよるであらう。大内侯が彼の爲めに新に雲谷庵を築くのを援けたのも、雪舟が大内氏専属の画師（御用絵師）としてではなかつたからであらう。それより以上に既に雪舟は万人の爲めの画家であつた筈である。それ故に、

「是に由り、賢太守（政弘）さえも、時々この雲谷庵の庭園に周旋し、逍遙したこともあり、野客、官僚、好事の儔が踵をついでここに至る」

という有様であつたのであろう。既に早くから児童走卒に至るまで雲谷に親しんでいたものであり、そうした点で京都東山画壇にあつた画家達が大奥につめて有名になる在り方に比べると雪舟の在り方は何ものにも拘束されないような自由があつた。その行動と実践は広範なものであつた。「雪舟老人は竹椅薄園を侶とし、或は庭園の内を清掃し香を焚くことを日課としていた」姿を了庵は描写しており、「或は朱夏青昼に暑さを避けて納涼し、主人と客人とは唱和し或は杯の応酬をし、風月来往というのが、この天開図画楼中の一事とされている」。これによつてもこの雲谷庵の生活は「出亦無心、処亦無心」と云われるように、風流三昧の生活とも解されるし、殊に地域は偏小であるが、域、清高であつて、小さいながらも激湍の鳴あり、岩の崖あつて聳立し、その説明は雪舟の山水画を思わせるような面もあり、それに、雪舟の考案になる庭園もつくられてあつたと考えてよい。西中国から北九州にかけて雪舟作の庭と呼ばれるものはきわめて多いのも、矢張り雪舟は造園の経験が実際にあつたからであらう。「山水長巻」の中の自然景の展開も、その絵画的特色の鮮明の問題も重要であるか同時にそれに関連して、交響楽のように展開される景観の展開の仕方には廻遊式の林泉の美も見とられ

る思のあることは雪舟に造園のアイデアあつて然るべしと判断される。そこでわれわれは「山水長巻」の觀察に移らねばならない。この長巻は今でこそ毛利家の有に帰しているが、それは桃山時代に於て毛利氏によつて亡ぼされた大内氏からの戦利品の一つであつたであらうし、もとは雪舟は大内政弘の為に描いたものであつたと考えるべきであつて、その功によつて雲谷庵新築の嘉賞となつてあらわれたのではあるまいか。功なり名とげて動かすことの出来ない評価の上に立つた時大内氏も雪舟を待遇する道を講じたのであらう。

さて雪舟の終生の傑作といわれる山水長巻はどのような意味をもつものであらうか。一つのドラマチックな交響樂を展開するような氣持をもつて雪舟はこの長大な山水の四季（豎三九・九九、横十八米七・五、五）（第五圖(四)）を繰ひろげて行く。対象の繁簡重軽の対照的な組合せに、時に岩の激しい角逐に眼を驚かされ、或は忽ちに平明簡淡な光景がそれに変つてほつと一息入れさせると言うように、この絵巻の無限の変化と發展は一气呵成にわれわれの興味を次から次へと誘つて行く。

この絵巻は三本の潤葉樹が岩の上で張り合うのを序曲として、突如として豫期することも出来ないような微茫滲澹とした深山幽谷の岩間の羊腸たる棧道に踏み込ませる。まさに奇岩怪石の組んづほぐれつする中を、その奇勝を探ねて歩く画中に歩む人の心にわれわれを同化させて仕舞う。岩を自然の基本的な型態として取扱つて、その向背、立ちあがり、蟠り、傾き等を組合せることによつて空間構造の原則を端的に示さうと意図している。岩の不動の堅さは非情な物質として、人間に反撥して来る。鉄の鑿のような力をもつ筆端だけが画面に岩の本性と在り方を剔り出して来る。正に雪舟の秃筆は鉄の鑿のように鋭く且つ力強いのである。全く突如としてそこに現出した巨巖の角逐やその間を縫っている岩の道をよちのぼり、辿るほどに、この春寒の奇勝の中を歩む人は冷厳な心情へと緊きしめられる。崖下に霧の湧く溪谷を見下しながら稍開けて来る光景に胸をくつろげる。手前に木々の頂きと屋根だけを浮ばせた前景に人の氣配を感じて、深山幽谷の中に於てではあるが心を和らげられる。立ちのぼる雲烟に岩の非情な冷厳さが叙情的ヴェールをかけられる。余白の効果を充

分に生かした雲烟は広濶とした無限の深さとなつて魂のはたらきを止めて憩を与える。

このたちこめる奥深い雲霞に対して再び岩の交響樂が始まるが、春たけなわの樹木が冷く堅い岩の表情をいくらかは柔く修飾している。岩に根を張つてその幹や枝を空に透した四本の松が葛藤する龍のようにその幹をくねらせている。その右傍に岩と木に埋れた藁屋が鎮まりかえっている。傾きかかったような岩の崖のその頂上は絵の上縁で立ち切られて描かれていないが、それが為めに却つて無限に高く強く立ちあがる意志を描き、この横長い画面に描かれた自然の大きさを暗示している。樹木はその幹を右へ或は左へ傾け、或は屈折させて画面に騒がしい動きを与えている。両方からそり出た岩の間に水を描き、それを渡る為の石橋が架けられて、腰の曲つた老翁が杖を引いて侍童をしたがえてこの石橋を渡つて行く。このあたりの筆使いは特に速度が早く、先の割れた絵筆を整える邊もなく雪舟は颯々と興趣の赴くのにまかせて粗く筆を走らせている。内からほど走り出て来る情熱を雪舟は押え兼ねていようである。騒がしく繁瑣と思われる情景も雪舟にとつては琴線が奏でる音のように濃く淡く、強く弱く、対象の性質に応じてリズムをなしつつ筆を走らせて、しかも対象の在り方、性質を全く確呼と描きわけて行く。石径はやがて崖下の彼方に消えたと思う間もなく、広濶とした五月の空と湖が無限の広さと深さをもつて開ける。鬱積した心が一度気に開放された思いである。それは風にそよぐ柳の下の旗亭、芦間に宿る帆船の五六艘、平な水、はるかに遠い山々の青い稜線、すべてが明るく爽やかな五月の湖である。この光景も山間の騒がしい岩間の石径を縫つて辿りつく時、全く突如として開ける。雪舟はこのように、繁と簡との展開を全く突如として行つて行っている。画面の展開を決して常套的な写生にだけ頼つてやつていのではない。突如として豫期しないものがあらわれることは禪の頓悟に似ている。それだけに、突如として現出するものは切実な迫力と含蓄をもつて迫る。それは前の景とそれにつづく景との間に飛躍が行われているからである。突如たる変化は飛躍によらなければあらわし難い。描かうとする意志の根底に於ては一つにつながっているのである。水墨画に於て一本の枝を描きながらその枝の中間

を描かず霞や金箔で消されて枝の先とその根だけしか描かれていなくても一本の枝として理解されるのに似ている。しかも雪舟は全く迷なき明晰さをもつてそこに物をあらしめているのである。五月の水はひたひたと舷側や芦をたたいている。太陽は画面の外からさんさんと湖面に照り映えているようである。左へ走る二艘の帆船が再びわれわれの眼を導いて湖中に突き出た岩礁を飛び越えて、岩間の中を前景から奥へとジクザクと導く石径の中に立たせる。再び羊腸とした石径を辿る。再び非情な硬い岩にとりかこまれる。そこに棲む二人の仙骨の話に耳を傾ける。松が懸崖に傾いて深い壑、遠い山に呼びかけている。それに応えるように尖峯と仏塔が浮び、超俗的な精神の在りかを象徴するかのように立つ。やがて岩に寄生する伽藍に導かれる。世塵を隔絶した佳処なのであろう。

画面はひろびろとした湖沼の景に急転開する。ここでも広濶とした展望がわれわれをくつろげる。右手前間近かの土坡もこれ迄の描き方に似合わず柔軟であるが、何処となく平板で量感を出すことに充分でなかつたように感ずる。傑作といわれるこの全巻を通じてここだけが、雪舟が描きあぐねたところか、さもなければ、その処理に多少の不手際があつたのであろう。この一ヶ箇処だけが、雪舟の気のゆるみか、疲れの勢が充分にこなれ切つていないところである。この湖沼の左側からあらわれて来る光景は漸く秋色を泛わせ始める。芦と岩の間に漁村が見出される。家の形の直線、岩の骨ある輪廓、芦や樹木の柔らかい感触、これらのものが組合わされて湖畔の漁村が構成されている。遠山や遠い洲渚や叢林が秋霞の中に見えつ隠れつして描かれている。水田もちらりとその端をのぞかせている。この辺りが一番人間の生活の香りが濃厚なのである。人工的な石の大鼓橋を渡つて再び道は山寨に迷い込む。ここでは特に巨大な岩の崖下に家を構える商賈の店と、どこから表われて来たのか雲集する人々のにぎやかな光景がかたい巨岩の下に展開されているのが特に奇異なものとして眼を惹く。人々は立談し、挨拶を交わし、馬を牽き、笠を被り、三三五五行交うのである。それが峨々とした岩窟のやや開けたところに描かれているのである。ここでは人物も全く自然を構成する形象の一部でしかなくなつてい

うした岩の蟠りと踞踏した光景から秋の靄を境にして陽転して冬の景に変わる。

冬の景は遠山を白く染め抜いた重く暗い空の下に、長々と城廓の壁が横に続く、人家や楼閣が界面で規則正しく、高く低く、遠く近く描かれる。雪景が静かにわれわれの心を包む。迫まる崖際の棧道でこの長巻はプツリ終止符をうたれる。

人生の有為転変のそのようにこの長巻の自然は殆んど滞る気配もなく、次から次にとめまぐるしく展開する。そこに展開する自然は常に新たな驚きと感激をもつて迫る。それは長い人生行路を漂白と遍歴を通して辿りついたその最期に到達した心境を絵画化したものかとさえ思われもする。

雪舟は何の虚飾も、術もなく、気取もなくささくれた秃筆の先から強固な岩を、松を、楼閣をその他の樹木を描き出す。殊に雪舟の筆先からは岩の千態万化の姿があらわれる。恰もそれがそのまま雪舟の生命であり人格であるかのように、非情なほどに堅く不動な岩を描く。雪舟ほど岩の性を、その凡ゆる在り方を描きこなした人はない。雪舟は遂には殆んど岩の組合せだけで自然の構造を描くことに徹して行く、(秋冬山水図の如く)それは、さきにも触れたように、岩は自然の形体をその基本の形に還元し、純化したものと考えられるからである。

末尾に「文明十八年嘉平日天童前第一座雪舟叟等揚六十有七歳筆受」とあるのは周知の通りである。筆受とは夏珪の作風を受けて独自の解釈を下して描いたという意味であるという。この「山水長巻」も夏珪そのままではない。受は授とも誌す。夏珪の作品に対する研究は今日尚ほ模索の途次にあつて、その作品は未だに最期的な解決に至っていないと思われが、奥村伊九朗氏紹介の「溪山清遠図」(旧北京故宫博物院、宝雲第九号。)の如きを一つの例として考えれば、又雪舟は夏珪を祖述するとは言つても、この「山水長巻」迄辿りついた雪舟を観察する時、ここまでに来る間に如何に中国的なものに親しみ、それによつて眼と筆とを訓練して来たとは言つても、凡てが雪舟の独自の见解によつて貫き通されているのを見る。そこに描かれた凡ての対象が雪舟のものになり切り、その他のどのような人によつても模倣し難い個性として

完成している。もとより雪舟の学んだものは、上に見た様に広範であつた。この長巻でも牧谿風な叢林を描いたその片影がチラホラと見えてもいる。けれども、そこに描かれたどのような筆触も、筆線も凡て一個の強靱な個性である雪舟の一面なのである。雪舟の視覚の中に肉体化されている。東洋画の中でも特に日本画が線を一つの重要なものとしているが、雪舟は線的輪廓的な一面が強くその線はそのまま雪舟その人の個性をあらわしている。雪舟は最早や何人に対しても気兼ねなしで思う存分に振舞つている。遂に雪舟はこのような境地に迄到達することが出来たのである。卑屈な心なしに雪舟は大内侯の前に自己の有りのままを露わしていたのである。師周文の作風と比較すれば全く雲泥の差の飛躍であり、発展である。在明中のあの傑作「四季山水図」は——それは明らか、雪舟の画家としての人生の一転期を劃する程重要な意義をもつものであつたことは上に見た通りであつたが、——そこではなほ未だ対象把握の仕方と、殊に対象の輪廓の引き方に厚味を保たせる迫力がなかつた。この図の線は美事なものであるにちがいない。それは技巧的には巧みであつたが、自然を克服することに於て長巻に比べれば追究の不徹底があつた。なほ美麗なものに心をひかれていた点もあつた。それ故に職業画家的な技巧の末にいささかは拘泥していた。しかし、「山水長巻」までたどりついた時、雪舟は凡ての素材、凡ての色彩を、絵を必然的に構成する為めのものとして、自然の空間構造の必然性の追究に向つて凡ての努力と精力とを傾けつくしているように思われる。そこに描かれたものは云う迄もなく四季の自然の移りかわりであるにちがいない。けれども雪舟は視覚に於ける自然の構成原理の基本に向つて問を發し、それに対して答えようとする態度を示している。それは中国画の伝統的なやり方である。それ以前に描かれたいろいろの山水図に於てはこの長巻を見ればなお追究の足りなさを思わせるが、その試作的に扱われた自然の素材はいろいろと形を換え姿を変じてこの長巻にもあらわれて来る。その変容は凡て四季の自然の展開を必然的にする意味に於て再び生されているのに気付く。それでもなお夏珪の「溪山清遠図」に比べれば、皴法に於てまた筆触に於て雪舟は中国的なものを充分こなしていると思えない。墨色に於ても同様である。

雪舟の場合は墨に光沢がない。うるおいがない。何故か画面がカサカサと乾いている。結局雪舟は線に於て秀いでいたと解される。それは日本人としてのまぬかれな性格であり使命であつたのではないだろうか。夏珪をなろうというが、遂に雪舟は李唐や夏珪の大斧劈皴を会得することが出来なかつた。雪舟は強い輪郭線で対象をとらえ、それに隈を、ぼかしを加えている。雪舟は皴を全然描かなかつたというのではない。李唐や夏珪のような明瞭な皴をこなせなかつたと主張するのである。中国の皴の描き方と非常にちがうのである。

今一つこの長巻に於て注目すべき特色は雪舟の作品が非常にわかり易いということである。難解でないということである。あれ程深山幽谷を描き、複雑な景観を取扱つていながら誰れにもわかりやすいという簡潔さがある。それは雪舟という人間性に歪みというものがなかつたからだと思ふ。卒直に自己を吐露して、妙なひねりや、卑屈なちこまりもなく、虚心坦懐に雪舟の自我があらわれているからである。その上に、雪舟の自然追求の態度が凡そ人間たる者がそれを必然と判断している自然の基本構造の原則、即ち、物の立ちあがり、ひろがり、奥行というこの視覚の基本的な形式を確呼と彼の視覚の底にすえているからである。雪舟の描いた自然の中に這入り込んで見る時、その中でわれわれの視覚も不自然のない安定観を与えられるということに気付く。何人にも説明なしに雪舟の絵の中に飛込み長い四季の山水自然の中を回遊しうるのはこのような基本原則に狂いと誤りがないからであると思われる。この外に雲谷等爾の写した別の「山水長巻」のあることを附言しておく。(菊屋家)

雪舟が五十の峠を超えて渡明によつて飛躍的な画境の進展を示し、一朝来帰、声価十倍といわれながらも、なほ彼には漫心というものがその魂をにがらし、暗らくするということがなかつたからであろう。その身は安任にめぐまれず、又自からも敢て求めなかつたのか、もとより、応仁文明の乱のあふりもあつたのであろう、けれども漂泊と彷徨にその魂を委ねた点では芭蕉の風雅にいそしむ姿に似通うものあると言えるであらう。もとより、それは世をはかなむ流離の旅ではな

くて、常に求め求めて熄まない自からを責める旅であつたからであると解したい。雪舟の作品にあらわれたその性格には生活や世相の不安と不遇に対する不満を吐露しているような姿も何等見出されない。その作風は非情と思われる程健康である。不安に歪む影もない。正面を切つて自然と対決していやしくも妥協と卑屈とを示していない。赤裸々に自己をあらわしてはいても逸脱と狂気を装わない。表面的な禅の論理をひけらかす歪がない。余白の余情に自己をおぼらさせていない。彼が余白の効果を生かそうとする時は前述の通り飛躍を必要とする時或は含蓄の深さを求める時だけである。しかもその飛躍はより深い視覚性の意志によつて統一されており、趣味や余情の爲めにはなく、飛躍によつて画面の展開が一層の緊迫感をもつて描写せられねばならないと判断される時に於てのみ試みられている。彼はその作品の中に於ても饒舌ではない。唯必要にして欠く可らざるものを顕現させる論理をその底に据えている。それを見る者が一寸頭をひねつて見なければならぬようなものを作品の中にかくしていない。「威音以前、空劫那畔、物々本然、人々固有」(了庵の開図画楼記による)の底に徹し天地開闢の原初的なものを禅的に追究しつつ、自然と自我の間隙を止揚した作風として最も端的に自然の理に迫り、そしてその事は同時に雪舟の「世界に対する自我の確立」を意味する。かくて雪舟が彼独自の作風を掘り当てるのは、実は六十を越えてからということが明瞭に理解されねばならない。雪舟の最も典型的な作品と考えられる、「秋冬山水図」(東博)(第七図)というものが如何にも虚飾なく無駄のない作風として完成しており、より一層普遍的な意味をもっている。この作品を四十代の作としても不思議とも思えないような面もあり一種の生き生きとした若さをもつが、この作品は雪舟の長い生涯の何時頃に位置させるかについては戸迷いを誘うものがある。これまで観察して来たように、この作品は雪舟の作風の完成とその典型を意味するものとして考えれば「山水長巻」(六十七歳)の前後におく可きものと考えられる。

そこで、わたしは「山水長巻」の完成に次ぐものはこの「秋冬山水図」とすることが順序であると考えられるから、こ

ここでこの作品に就いて論ずるのである。この作品には何時描かれたかという制作の年は全然誌されてはいない。わたしは作品のもつ意味と性格からこれを「山水長巻」と共に論ずることの正当性を考えているのである。作品にあらわれた特殊性そのものの理解が美術史的理解の最も中心的な最初にして最後の課題と考える。文献上にあらわれたデータや史料は一般歴史学にとつては第一義的な意味をもつとしても、作品を第一義的な直接資料としている美術史にとつては伝記や文献は傍証的な第二次資料、美術史にとつてはもとより欠くわけには行かないが補助的資料と考えるのであるが、この「秋冬山水図」に於て最も端的に雪舟の人間性の完成を見出すすがとするのである。

この「秋冬山水図」(竪四六・三纏横二九・三纏)はかつて松下隆章氏の調査したように「四季山水図」の内の秋景と冬景との二幅であつて、もと夏冬山水と呼ばれたことを訂証すべき意見を出したのは正にその通りに肯定される。(国華七〇〇号雪舟記念号)この二幅の図は小幅であるが恰も「山水長巻」の中の一齣をなすような特色をもつことが注意されるがそれは長巻に対して第二義的な意味をもつものとして考えているわけではないのである。むしろ、長巻よりも一層画面が整理されて無駄がない。空間構造をより必然的に緊密に簡潔に構成しているのに気付く可きだと思ふ。わたしはここで空間の構造といつた。しかし、それは雪舟を単なる構成主義者と解するあの皮相な見解に賛成する意味で言つていのではない。どのような美術作品も構成といふことを創造活動の重要な一面としてもつことは殊更に指摘する必要はないであらう。対象を構成する仕方そのものに構想力の活動する場があるのであり、構成することそのの中に美が、芸術が成立するのであり、そのことは同時にそこに作家の人間性の発展に於ける一段落の実現を見るのである。尤も、雪舟ほどに画面の構成そのものに力を注いだ画家も稀である。雪舟は描くことの意図を歪めたり、或はそれを匿して、それが露わになることを秘めるといふやり方はとつていないとは上に述べた。むしろ、直截簡明に対象に迫つて、その造型——構成とは正にこの造型のことなのである——の方式をあらわにしている。雪舟は視覚の原本的構成原理そのものを描くが故に彼の作品は

解り易いのである。それは何人も視覚の底に据えているものである。

冬景の雪景色から見て行かう。この景は樹木の三四と家の二三を添える外殆んど岩ばかりで成り立つている。岩とは山水の骨ともいわれるように、雪舟の場合自然の基本的な形態を意味しているとはさきにも触れた通りである。ここではそれが殆んど三角形に近い立方体としてあらわされている。ポール・セザンヌが自然の対象を形而上的な立方体に還元し純化して自然を再構成したように、もとよりそれを雪舟が学んだ等とは言わないが、雪舟も亦自然の対象を凡てその基本的な必然的な型態に抽象し、それによつて自然を新に構成することを合理的に達成しようと企図していることは既に多くの人によつて気付かれている通りである。そこでは何の虚飾も必要ではない。自然の外面的な移ろい易い虚飾を払い除けてその根底にある基本的な型態、視覚の基本的な形式に純化して自然を見ているのである。だから、ここでは、自然を構成する素材はきわめて簡素なもので多くを用いてない。それ故にそこに構成された自然は却つて含蓄に於て深いものを志向しているのである。絵の左手前から太い輪廓で力強くあらわされた土坡が絵の右下端までのびており、水の中に突き出している。二本の枯木がその幹を雪の白さで浮き立たせている。小岩が二三転がつており、舟のへ先も見える。土坡の厚味が黒々としたたつぷりした筆使で思い切り重厚に加えられている。それは全く大胆な技巧である。それは雪を被らい影の場所、土坡そのものの厚味を意味するものである。このような、どんな画法にも、絵手本にも見当らず、どんな格式の筆法にも嵌らないような墨の使い方は全く外に求められない。土坡の輪廓を引く力強い線も単なる輪廓線ではなくて、土坡の性格そのものを生き生きと支えている線である。雪舟の基本的な型体を支えているものは更に一步を突込んでいえば筆線なのである。輪廓なのである。雪舟に於てはこのことを理解することがきわめて重要であつて、皴は必ずしも夏珪のように明晰ではないのである。斜め右へ向つて登つて行く石径をはさんで、三角形の岩がその裾を大きくひろげている。その頂上の方は白抜きにして雪を思わせ、裾の方は薄墨を加えて立体感を出している。その右背後に枯木に雪をまつわら

せて空間を埋め、巨大な岩山の一角が崩れんばかりに直立して画面をぐつとひき緊めている。このような線の構成によつて、先きの石徑から奥へ奥へと導かれるわれわれの眼は簡素に描かれた楼閣にぶつかると、この仏閣がこの絵の画龍点睛に当る。これがあることによつて岩の構成に焦点が加えられる。深さがそれによつて成立つ。空と稜線との区別が成り立つ。壁のような雪山がその背後に立ち、その背後の空は雪に曇る暗さである。了庵が云う「虚空際の壁に描く」というのはまさにこのようなものを言うのであろう。確かにこの絵だけを見てみると雪舟は構成主義者である。力強い生命に富んだ墨線を以つて雪舟の自然は構成されて行く。それに皴やくま取りが加えられると自然の立体性がかもし出されて来る。雪舟の対象の基本的な形態は線そのものが築き上げて行く、結局はそれによつて一つの奥行きが畳み込まれるように造型されるのである。楼閣のうしろに富士形の山が淡く浮いて見える。それが始めに構想された遠山であつたのであろうが、それでは落ちかかるような岩の壁の重さと力に対して弱いと感ぜられてか、雪舟はきり立つ雪の遠山に描き換えたのであろう。そしてその方が構成としては遙かに必然なのである。それにしても前景の土坡がその輪廓線だけで持こたえているその力強さと生命力に注目すべきであらう。彼は常に対象の存在の物質性を必ずしも皴よつてではなくて、線の生命によつて明らかに描き分けている。そして皴よりも筆触を重ねて対象の立体感をあらわしている。それはむしろ西洋画のタッチに近い。雪舟は李唐や夏珪のように皴によつて物質性をあらわしていない。ここに於てこそ、これまで雪舟がいろいろな形で追究して来た山水の基本的な原理が余すところなく純化されて収約されており、その意味に於て雪舟の完成された作風の典型を示すものと言う可きであらう。ここまで到達した時雪舟の作品にあらわれた人間性というものが或る不動のもの不朽なものに到達しているのを知るべきである。秋景図も多くの言葉を費さなくても、その意味は別のものではない。冬景図が遠近法の焦点を左奥に据えたのに対して、秋景図は絵の殆んど真中に楼閣を据えるというちがいはある。しかし前景のやや繁瑣な処置に均衡を求める雪舟の画心が内面で葛藤しながらやがて石徑はジクザクと奥へ向つての曲折した道を登

り始める。そして遂に空の線にくつきり浮かぶ楼閣へわれわれの眼を導くことによつて画面が統一を得る。

雪舟の描く自然の対象は常に安定した實在感を与えられている。これを見るわれわれも岩間の石徑を或る信賴感をもつて、楼閣に到達することを可能にしている。どの岩も確乎不動の態勢に於てはつきりとそこに在るといふ實在感が裏付けられている。例え、冬の景に於てのように斜奥に向つて深さへの吸引を表わす企図をもち、そのために落ちかかるような岩の崖を聳立させている場合でも、その岩の懸崖は不動の形をもつて表わされている。それは雪舟が或る信念をもつてその輪廓の線に托する實在することへの意志の力強さをあらわすことによると解する外はない。

序でながらわれわれはここで、団扇形の絵手本倣李唐や倣夏珪の図（浅野家）に就いても触れておかねばならない。「倣夏珪山水図」（三〇・二種、三〇・七種）二幅の内の冬景は、「秋冬山水図」のそれにその構想がよく似た山水図である。

夏珪に倣うと言うがその構図素材共に殆んど岩ばかりからなつており、ここでは夏珪その人よりも、凡ての点に於て雪舟の人間の典型を見出す。これも雪景であるが、対象は殆んど輪廓線ばかりで描き上げており、それに薄墨の筆触を重ねて岩の量感を浮立たせている。絵の左半分に片寄せた構図そのものも全く雪舟その人のものである。夏珪の絵手本にこの種のものがあったとしても、雪舟は彼なりに独自の筆法でこれをかきこなしてしまつた。雪舟は飽迄雪舟として現われるより外になかつたのである。小品ではあるけれども、如何にも雪舟の個性のよくにちみ出た作品である。夏景と思われる今一つの方の倣夏珪図もその構想のヒントは夏珪の絵手本から得たかも知れないが、ここでも雪舟は彼独自の作風に換骨脱胎してしまつている。その樹木の描き方にわづかに夏珪的なものを名残らせているだけであらうか。倣李唐の「牧童図」及「水牛図」（三三・五種、三一・四種淡彩あり）にしても同じことが言えるであらう。これも李唐を倣つたとは言つても、原本が果して李唐であつたかどうか李唐を忠実に祖述するものではなくて、李唐の絵手本を雪舟の独自の作風で貫き徹して

いる。李唐の重厚な大斧劈皴の片輪もない。岩の輪廓や樹木のそれにありありとそれを指摘出来るのである。もとより雪舟もこれらのものを絵手本として描いているのであるから、所謂創作としての迫力をそこに求める事は無理であつて、その描線に上品な軽味も見出される。けれども、室町時代の例えば兵部墨谿の描いたと推定される真殊庵の襖絵の牧谿風の花鳥図にしろ、玉潤風の破墨山水図にしても要するに牧谿なり、玉潤なりの筆意と構成に強くと捉われている。もとよりその間に墨谿その人の粗曠な個性も強く表にあらわれているが、いづれにしてもこなれの悪い牧谿や玉潤の作風というような面も全くないとは言えないのである。墨谿は個性の強靱な画家と思われるが、しかもなおこのような時代の風習から自由ではなかつた。やはり外形的に牧谿なり、玉潤なりに拘泥し過ぎて、独自の個性の高揚をなお等閑にしている面がなくはない。義政の下で狩野正信の描いた東山山荘の瀟湘八景も、和尚様、玉潤様、君沢様等というようなことがもとめられた。こうしたやり方は一つのこの時代の控であつたとさえ思われるが、おそらくは墨谿の真珠庵に於る試み方に似通うものであつたのであろう。この事を念頭において雪舟の倣李唐・夏珪図を見るとその意味は全然異つている。雪舟の強い個性がそこにちみ出てしまつている。もう他の人の作風で物を言う年が雪舟では過ぎ去つてしまつていたのであろう。その修業時代に於けるものを周文的作風、在明中の作風を浙派的作風と考えるならばそこでは必ずしも自己の個性の自覚は確呼としていたとは言えない。だから「四季山水図」がその価値判断を時折人をして迷わしめたことがあるのは、なほ雪舟の自己自身に対する確信の浅さかつたことを物語るものといわねばならない。それは修業時代に於ける一つの試みであつた。越えるべき一つの関門であつたのだ。同じことは、「倣玉潤山水図」(片倉家) (二九・九九種、三〇・六〇種)に就いても言えるであろうし、「倣梁楷黄初平図」(川端家) (二九・九九種、三二・二二種)に就いてもいえるであろう。「倣玉潤山水図」の如きは玉潤の原作と比較すれば玉潤の片鱗もないであろう。それほど雪舟特有の墨法がそこにはあるし、玉潤のあの潑墨の「山市晴嵐図」(吉川家)の如きは実は模倣して何人もそれをなし得ないほどのユニツクな個性をそこに示す

という外はなく、よく数筆を捌いて秀潤に光り輝やく自然の一角の有機的な在り方を瞬時に現出するやうなものであり、就中その墨気の光沢の麗しさは一体何人がよくこれを模倣することが出来るのであろうか。これに比べれば雪舟の玉潤様の墨法はなおその迫力に於て及ばないものがあることを見逃してはならない。要するに模倣というものは雪舟的に解釈すればその外面的な筆法や作風をまねることにあるのではなくて、実は如何に描けばそれが真実にきわまることが出来るかその精神的態度の理解にあることを示しているようである。模倣画に於てすら雪舟ははつきりと彼独自の個性を以つて貫き通していることはさもあるべき事である。唯、雪舟の場合は常に線がまさつていて、墨法がやや乾いていてうるおいが足りない、という点のあることを忘れてはならない。それは凡ゆる場合にいえることである。結局線的、素描的という性格をあらわにしているということは雪舟が日本人として生れながらにして具えていたものなのである。

なお季弘大叔の庶軒日録によると長享元年三月二日には池永新兵衛入道という者が京師の競秀軒（東周興文のこと）の状を齎らし、同時に、雪舟の作品と保寿（牧松周省）の書状一通を山口から届けて来たが、「蔗庵軸」はその出来特に精妙で可喜々と誌されており、十四日には金子西（上述）というものにこの蔗庵軸を出して見せていること等が知られる。越て長享二年雪舟六十九歳には「黄山谷図」を描き、万里集九が図上に賛を施し、その全文が「梅花無尽蔵」（第三上、長享二年の条）に見出されるが、雪舟の資料としてはさして重要性をもたないからここでは割愛する。

延徳元年（二四八九年）雪舟は満七十歳を迎える。周興彦龍は雪舟の描いた「四季山水図」の賛文を作つた。それが「半陶藁」に収録されており、その内容に就いてはさきに利用したこともあるが、雪舟論として重要性をもつと思われるので左に全文を引用したいと思う。併せて彦龍の芸術観を覗くことも出来るであらう。

四景図一景一幅揚知客筆

春

春之為景、吾知之矣、遠而望之烟霞、近而就之鶯花、今之所画遠者爾、余請以近者論之、彼塔尖之出山腰也、其下是佳寺、烟雨樓臺、花困柳繞者耶、又樹色之連山脚也、其間是人家、巷杏野桃、鶯歌燕語者耶、以至依々遠村、漠々江烟、其処岸芷江蘭、沙暖水消、鳧睡鷗戲者耶、宋人西湖詩曰、却將錦樣鶯花地、變作元暉水墨圖、元暉何人、吾雪舟首座是也、雪舟昨入大明、錢塘金陵之江山、皆眼前之物、而胸中之有也。今也吐胸中墨幻眼前境、不亦宜哉、余對之數日、其初望之、徐而就之、真取水墨圖、變作鶯花地、具着画眼者、与余弁之。

夏

山也如滴、雲也如蒸、非夏而有之耶、葱籠嘉樹、可坐以終日、清淺流水、可往以執熱、非夏而有之耶、然則夏之景、止於此耶、或曰、世有涼臺燠館、茶瓜留客、風殿月榭、枕簟健人者、抑亦非夏而有之耶、余曰否、是高爵所羈、微官所圈、望山林而不及、念泉石而不得、出門則十丈塵埃、入室則万斛煩囂、於是乎設之臺館、以供涼燠、置之殿榭、以容風月、皆不得已志之所為也、人苦炎熱、我愛夏日、柳誠懸之所以得罪於東坡在此焉、吁、暑不去風不來、金石流土焦之日、一幅鵝溪、張之素壁、心与境消、則十丈塵埃、乃好山林也、万斛煩囂乃美泉石也、當此時也、余亦日、人苦我愛、東坡復生、不置異論矣、

秋

(一〇六八—七七)
宋熙寧末、大相国寺、得日本扇、淡粉画平遠山水、寒蘆衰蓼、景物如八九月間、筆勢精妙、中国善画者、或不能也、類苑所載如此、又宜和中、御府藏日本画、有海山風景圖、画譜所記如此、今視斯画、八月九月秋之景也、向之葱籠嘉樹、樹凋葉脫、向之清淺流水、水落石出、平遠之山、其色慘淡、決非春夏冬之所宜有也、初在熙寧淡粉一扇、猶為中国不能也、後在宣和風景一圖、猶為御府所秘也、本朝画史、見貴重也久矣、雖然李密未見秦王者焉耳、雪舟一出、洗

空千古、若此一圖、伝到中国、必為御府物矣、所謂堆金齋北斗勿換者、有此圖哉。

冬

四景有水、到此初得舟焉、妙哉画也。古今詠雪、莫如干柳子、曰、孤舟簑笠翁、独釣寒江雪、雪為舟設乎、舟為雪設歟、余不言耶、妙哉画也、孔子曰、繪事後素、今之四景、以雪終之、非是後素之謂乎、孔子借繪明礼、豈徒然哉、余有一説、雪舟諱等揚、軒号雲谷、乃前洪徳老師之子也、有僧周文、胸吞王吳、眼睨韋郭、画中三昧手也、雪舟從之学画、有寒水青藍之作、挾芸遠往中華、天子觀其画、以為国奇室、非有詔不得画、遂命為天童名山第一座、以旗其芸焉、一朝來婦、声価十倍、而曰大唐国裏無画師、不道無画、只是無師、蓋泰華衡恒之為山、江河淮濟之為水、草木鳥獸之異、人物風化之殊、是大唐国之有画也、而其潑墨之法、運筆之術、得之心而応之手、在我不在人、是大唐之無師也、雪舟於芸神品妙品、寒千歳一人而已、東周首座、持此四景、就余求題語、余以後生辭之不允、東周同門也、雪舟亦同門也、余為之打鰲店雪下之話、古人曰、有物先天地、无形本寂寥、能為万象主、不逐四時凋、嗚呼、四時之景歴々在目、万象之主、描得耶描不得耶、脱能描得、余必展虚空紙、進須弥筆、捧香水海硯、從雪舟遊焉、是余之後素之説也、一咲。

既にこの賛文中の重要な部分に就いては必要に依じて上で触れて来た。この四景図は雪舟と同門の東周興文の所持品であることがわかるが雪舟、彦龍、興文と三者は同朋の誼に於て相互に援け会い興趣の相通ずる友であることがわかる。雪舟はまさしくこのように、より多く友人達によつて支えられていたことも、さきにした通りである。秋の景に於ける日本の扇が、恐らく大和絵で飾られて、中国に輸出されており、それが平遠の山水であつたことを叙べており、森克己氏はこの事に関して詳しく画説第九号に於て触れられているが、周興彦龍がこの日本扇に就いての知識をもつていたのも「図画見聞誌」第十七によるものであると思われる。この賛文中、最期の「冬」に於て注目すべきことは、古人曰くとして、

「有物先天地、无形本寂寥、能為万象主、不逐四時凋」として寂寥なる无形をもつて天地の根源と考える思想をの紹介をもつて雪舟の作品の批評語の結びとしていることである。このことは了庵の「天開図画樓記」にも見られたところであり、それに就いては前章に於て詳しく見た。併せて参照されたい。単に自然の表面にあらわれた現象の把握だけを写生と考え、るのではなくて、むしろその根底にある視覚の表象性の構造を雪舟は徹底的に追究していることを彦龍は指摘していると思われる。即ち、あの在明中の浙派化された空間構造に出発してそれを逐次自己批判的に脱却し乗り越えて必然的な視覚の根本構造の剔出に向つて終始問い訊し、より本源的な形式への探究に向つて自らを追い込み創造能力をそれに向つて緊張せしめ続けて来た雪舟をわれわれは観察して来たのであるが、「有物先天地、无形本寂寥」と説かれた時、周興は宇宙自然、いわば生の根源に幽微なるものとしての無の实在を直覚して雪舟の創作態度をそれによつて意味付けようと考えているのを見出す。それが水墨画は自然の根源的な理を描くというものに通ずるのであろう。雪舟の態度は確かに移ろい易き現象を描きながらも、その底にある根源的なものに触れていることを意味する。少くとも自然の根源への追究怠りなしとしたいのであるが、宇宙本然の側から出発して考えれば周興の指摘する如くなるのもあろう。

又この彦龍の四景図の冬図の賛の中には注目すべき言葉がある。「(上略)而して曰く、大唐国裏に画の師なし、画なしと道わず。只これ師なきなり、盖し、泰華衡恒(の四大山)はこれを山となし、江河淮濟(の四大河)はこれを水となす、草木鳥獸の異、人物風化の殊は、是れ大唐国の画あるなり、而してその潑墨之法、運筆之術、之を心に得て之を手に応ず。我に在りて、人に在らず。是大唐国の師なき也。雪舟の芸に於けるや、神品なり、妙品なり、実に千歳に一人のみ。(下略)」と、一見甚だほめ過ぎると思われる程ほめちぎつた言葉なのである。これを如何に解すべきであらうか。わたしはここにも当時に於ける雪舟に対する理解の仕方があると思われる(一)ここでは手を導いて教えてくれる画の先生よりも、造化としての自然の存在を高く評価し、その造化を師とし、自然を学ぶことを強張する一つの立場を見出す。それは、中国に学

ぶ可き画家はいなかつたという甚だ不遜の言葉のようにも解される。だがこれまで見て来たように雪舟は中国の水墨画の巨匠と思われる人の作風は相当に学び、それをきわめて貴重なものとしていたことは明瞭である。にも不拘、中国に師かないというのは不思議であり、不遜な言葉でもある。けれども、周興彦龍のこの言葉も、当時日本の禅林を支配していた唯心的な精神主義の立場をとるものであることに多くの言を費す必要はない。「これを心に得て而してこれに手（技術）が応ずるのである」とするのはその例である。であるから中国の自然を師とするという考え方は、矢張り、自然の根源的なものを学ぶということ、造化としての自然の眞実を捉えることそのことを究極の目的としていると解すべきもので、この考え方は実は中国の山水観の基本的な且つ伝統的な考え方であるのは指摘するまでもない。従つて誰彼の一人の画師の作風を学び、その枠の中に躡躑していることを非として拒けているものと解せられるので、芸術観としては確かに禅的な面もあるが、芸術創造の場に於ては当然本来的考え方といわねばならない。師の影を踏まず、というような道徳的な考え方ではなくて、一旦は師に従つてもその師を超えて、始めて、新たな芸術創造も考えられるのであり、その芸術が「造化の工」にふれるようなものでなければならぬという芸術観の根本的な考え方がここに示されていると解される。そして雪舟はそれを実践しているのである。そして又、大唐国裏に師なしとは日本から大陸へ渡つた禅僧等が、眞に禅の頓悟に達した時、よく使用される物の言い方であるということも既に指摘されている。従つて(二)「師は我に在つて人に在らず」といわれた時矢張り、個人的自我の自律こそ、眞の禅家としての悟りに達したこと、換言すれば、禅僧であつて同時に画家でもあつた雪舟が、眞に画家として自律的な境地に達観したことを意味する。同時に個人我の自覚が如何にこの頃の禅家にとつて重要なものであつたかを示す顕著な例とも言えよう。従つて、又、後述のように、弟子宗淵に与えた「破墨山水図」（東博）の自序の中でも、「画の師を求めたが、揮染清抜の者稀なり」と言い切つているのも、矢張り雪舟の思い上がった、中国のあの水墨画の巨大な伝統も無視したような言葉に響き、画史画論の類も眼にはいらぬかのよ

うに解されるが、矢張り、それは、禪的な達観に類する境地に画家としての彼が到達した時始めて放ちうる言葉と解すべきであろう。仮令、雪舟が真実自負心からこのように言い放つたとしても、それを言い放つだけの仕事は仕遂げていると同情的に解してよからう。

第十二、雪舟とその弟子

雪舟には著名な幾人かの弟子がある。これらの弟子の作品が時には雪舟の作品と混じて誤り伝えられたこともあり、雪舟の名に於て後世に伝えられた例も少くない。そこで簡単に雪舟の弟子達に就いて触れておくこともまた必要であろう。ここでは雪舟と殆んど同時に活躍した代表的な二三の人に就いてだけ触れることとする。

雲峯等悦は雪舟五十五歳の時、高克恭に倣うという「山水図巻」を弟子の証として与えられ、それ勤めよやと、戒められたことに就いては既に述べた。また雪舟がもつていた如拙の描いた牧牛図「題等悦所藏如説牧牛図」賛が希世靈彦の「村庵稿」(文明庚子(十二年)の条)に見出される。雪舟との師弟関係は特に深い。また詩人全子西なるもの(上述)が堺の季功大叔を訪ねての噂話に雪舟の在明中の事からその弟子雲峯等悦のことに及び、等悦が中国に渡つて描いた作品が非常に評判のよいことに就いても述べた。その他この等悦書記の事に関しては全く断片的な記録しか伝わらず、その作品に到つては殆んど全く知ることが出来ない有様であるのは何人と言つても論評の手だてがない。ここでは桂庵玄樹の画工悦書記の扇面画に関する詩を追加するに止める。

題画工悦書記扇面、

雲幾重山接水光、嶋隱菰壁我漁房、就君欲借画工手、船尾添僧記謝郎、

等觀秋月はその作品によつても既にわれわれに親しい存在であり、彼の作品は時に雪舟の作品の中に混同されるほど、一面に於て雪舟の作風の枠の中で描いた画家でもあつた。

秋月は薩摩の産、姓は高城氏、高城権頭と言つたという。子供まであつた俗人で、その一家は武門として代々島津氏に仕えた。大中公の時国内に戦があり、高城氏一族は島津氏を援けて戦つたが、その際秋月は行衛をくらまし、一時は戦死したかとさえ思われたが、何の動機からか出家して山口にある雪舟に弟子入をして画工となつた。血醒い業から身を引くという態度なのであろうか。武家から僧に転じ、更に画工となつた一つのケースがここに見出される。その所屬の寺は薩摩の福昌寺、九代目桂山守陳が同時代の人で文明七年頃住持となつてゐる。行年六十七歳、七十歳と署名した作品があつたというから相当長生した画家で、雪舟の自画像を携えて入明し青霞の贊を得た。「西湖図」(畠山家)はその時の作であらう。

即ち、秋月は延徳二年雪舟七十一歳の自画像を授かつてゐる。その原本は今では伝わらない。けれども、旧紀州徳川家本、藤田美術館本、ややおくれて雲谷等益の模した常栄寺本などがある(現在行衛不明)。これらは烏沙巾を被つて九条の袈裟を着た胸像である。少し右へ片寄せて、額はやや向つて左向きに描かれてゐる。その作風も特に着実なものであつたらしいが、模本であるので余り断定的なことを言うのを差し控える。「自筆写寿像付与等觀藏主、四明天童第一座雪舟七十一歳之冬」とある外、全く意外のことに、中国の青霞という人の贊が見出される。即ち、

説破空花、本無色相、不現色相、以何供養伝百千年、一日想像、嗟呼、此即師之、凝思詞藻之時、援毫於雪蕉之際、這般模様、若夫所蘊蓄者、自在有情、空尽無上者也。

弘治丙辰歳再季春念八日、

天府第一名儒秀才青霞沐手贊、

弘治丙辰は九年に當り、秋月が雪舟よりこの像を与えられて七年後のことである。これと併せて注目すべき事柄は無款

の「西湖図」に「杭州西湖之図、於北京会同館作此図、弘治玖年閏三月拾三日」とあることであつて、青霞の賛と恰も年次は同じである。しかもこの「西湖図」は時に雪舟筆と呼ばれたこともあつたが、作風は散漫で雪舟のそれにきわめてよく似ていながら、雪舟の作に見る緊密性に乏しい。明にわたつたことのある秋月の作品とすべきであろうとは最近多の人々によつて考えられている。これによつて、秋月は恐らく明応二年三月、正使寿蕘等の遣明船に便乗して明応四年までには渡明し、北京にまで到達したことは確認されるわけで、北京の会同館でこの「西湖図」を描きあげたのである。その際は秋月は中国に於てもその声明を馳せた師雪舟の肖像を持参して杜董青霞の賛を得て再び日本へもち帰つたものであると思ふ。杜董に就いては田中豊蔵氏が画説第五十九号に於て詳しく詔介の勞をとられた。詳しくはそれによつて欲しいが、それに基いて簡単にここに詔介することとする。即ち、杜董は字。懼男、樗居、古狂、青霞亭の号があり、江蘇省鎮江の丹徒の人、京師にも籍をもつていたという。経史及び諸子の集録を学び、進士の挙には合格しなかつた。遂に出世の志を絶つて、文をつくり奇古、詩精確、六書に通じ、絵事をよくしたという。殊に山水草木鳥獸が得意であり、その胸中高古、自然に神來活動するに由るといわれ、就いて学ぶ者多かつたという。(以上、図繪宝鑑統纂)この外、王世貞の「芸苑卮言」(附録四)にはその界面樓閣人物は嚴雅で古意は深いものであるが、山水樹石は甚だ移わず、白描を第一種として頗る精雅であると伝えている。成化弘治頃の人であるらしい。

雪舟の肖像に「天府第一名儒士秀才」等と相当強引な書振りや、又このようなほぼ公式に近い賛の仕方に本名を誌さないやり方は些か人を喰つた人物であつたらしく思える。(田中一松氏、徳力善雪筆雪舟像解説参照、美術史二三号)

ところで雪舟に「富士清見図」(細川家、文明十三四年頃の作)があることは先きに述べた。この図に詹喜の賛があることによつて、注目され、雪舟在明中の作かと考えられましたが、之れもことによると秋月入明の時が、或は了庵の入明の時(恐らく後者であろう)彼の地に持参して詹喜の賛を得たものと解すべきものようである。それを証するかのように

に詹中和の文人風な「墨竹図」一幅があり、その賛に「正徳八年五月云々」と見えてずつとおくれて日本へ齎らされた墨蹟もある。

なお秋月には「芦雁図」双幅（東博）「渡唐天神像」「朝陽図」等があり。桂庵玄樹の「鳥隠漁唱」中に簡単な秋月伝と詩三篇を載せている。「芦雁図」は小幅ではあるが最も雪舟に似る作品、但し秋月は一般に雪舟の作風のように絵画の基本的な問題に深く突込んでの探求と解決はなく、唯単に雪舟の祖述者に止まるであろう。画格は高いとは云えない。

雪舟が特に目をかけた第三の弟子は鎌倉円覚寺の如水宗淵蔵主がある。雪舟を慕つて山口に降つて絵を習うこと数年、雪舟七十六歳の時彼に印可の証として「破墨山水図」（後述）を与えられ、自から長文の序を加えてその中で宗淵を「勉勵最も深し」として信用していることは著明であり、又雪舟満八十歳の時、親しく手紙で交歓をしており（詳しくは後述）殊に宗淵が弓箭のことを承り及んで出陣することをあわれんで、「迷惑察し奉り候」と慰撫などしている。概して言えば宗淵の画風は秋月に比べれば柔軟な作風のもの多く、且つ又小幅のやさしみある絵が多いが芸術的感覚では最もすぐれているとなすべきであろう。宗淵の作品は比較的多く見出される。中で浴神「跋陀羅菩薩像」（円覚寺）は大作である。

等春は奈良の大工の出で、後・僧となつたといわれるが、伝記は余り明かでない。作品も余り多くはないが、雪舟の弟子の中では出色であり、「観瀑図」（中村家）「瀟湘八景図」（正木家）その他の小品があるが、秋月等とは又ちがった意味で雪舟に近い画家であろう。その「瀟湘八景図」は牧溪を学んだ破墨風な作品でなかなか意気さかな作風である。秋月を雪舟の形式的な祖述者とすれば、等春は紋情的な面の後継者といえよう。

外に常陸の辺垂出の周継雪村があるが、直接師事して示教を受けたわけではなく、雪舟の遺風を慕つて独自の画境を開いた画家であるので別に扱うのが便宜であろう。福井利吉郎氏に「雪村新論」（岩波講座日本文学「水墨画」参照。）がある。また牧松周省は友人として、恐らく雪舟と共に交歓しつつ描いたようなこともあつたらうが弟子というわけには行く

まい。素人にはあるがなかなか達者な作品を残している。

実は、ここで弟子の問題を挙げたのは外でもない。雪舟の弟子を求めればなほ外に幾人かは挙げうるであろう。けれども僧である雪舟は弟子を養つてその法を伝えたといつても、狩野家の如く門閥によつてその勢力を張りその勢力によつて画壇を支配しようとしたことはない。既に小栗宗湛（文明十三年歿）なきあとは中央では法華宗信者の狩野正信が東山山荘の障壁画などを描いて活躍している事実を知る。その子元信に到つてその勢力は画壇に於て動かすことの出来ない政治的な勢力をうち立てることに成功し、或意味では桃山時代絵画の序曲的な仕事を試みつつあつたと言つてよい。即ち、元信に到つては最早や東山水墨画の重要な特色である深さの表現は見捨ててしまい、近景描写に視点が移り、身辺間近なものを書き特筆に華やかな花鳥を主題して描くことに主眼がおかれて来る。襖絵が身近かな花鳥の写生画をもつて飾られて来る。そこではすでに禪的なものよりも小市民的な趣味があらわれ始めており、既に裝飾意欲への萌芽がきざしている。これに対して雪舟の名はいわばその心ある友人達が主としてこれを支えているのであつて、或は地方の豪族等も生活の援助を与えただろうと推則せられ、真に芸術を解するものとの交によつてその実力が認められていたことを解することが重要である。況してや將軍家に入りしてそこで名をなすことも考えていない。いわば権力に頼りかかつて己れの立身出世をはかる人間としては現われて来ない。であるから、雪舟の弟子はいづれも、一地方画家として現われ、地方画家として終つた者が多く、中央京都から雪舟を慕つて弟子となるような積極的なものを見出し難い。これは不思議と思われる程の現象であるしまた注目すべき現象である。そしてまた雪舟を支持する層は既にあらゆる階層の人々であつたことは上に見て来た。中央の画壇ではたらく画家達が製作の場を將軍家や杜寺の襖絵などに求めた姿とは又ちがつた在り方を雪舟に見出すべきであると思う。雪舟は主として自から求めて画く。

秋月に自画像を与えたその年の冬に、建仁寺の黙雲龍沢は雪舟の「晴雪斎図」（某家）に賛を加え、宜竹周麟がこれに

詩を和する。作品は雪に深く埋れた山水図である。

晴雪斎

推戸初驚暮雪晴、孤峯不白片雲横、虚簷滴作同参雨、添得鼇山連叫声、

延徳庚成仲冬、默雲天隱叟龍沢、

清斎四面絶塵縁、好雲晴時一色辺、把筆囲炉中下等、白頭山裏白頭禪

宜竹景徐周麟

図は陰曇な雪に深くとちこめられた絶塵の境を描く。前景に思い切つて力強く横倒るような巨岩を組合せ、その下に棲む人は窓を開いて暮れかかる深山の雪が夕陽に輝くのを見て驚く。主峯は斜の石径をへだてて、絵の中央にその峯を隠頭させている。雲がその峯をかすめすぎる。雪か雲か山か、その形も定かではないらしい滲澹なる光景である。晴雪斎と名付けるとは言つても雪舟には珍らしく深さが立ちふさがつた作品である。そして構図が亦特殊な思い切つた均衡の中に成り立っている。けれども雪舟独自の筆線がここでは必ずしも鮮ではない。

既に雪舟は恐らく今日では想像も及ばない程の作品を描いた筈である。今まで見て来た賛を加えられた作品はその中でもきわめて撰らばれたものに過ぎなかつたであろう。万里集九の「展風雪舟揚公所画跋」(梅花无尽藏第六)には十二枚の小画が貼られていたのであるが、そうしたのもその一つに過ぎないのである。集九はなかなかの博学振りを示して雪舟論を展開しているが、その言うところは先に見て来た禅僧の多くの考え方と重複するところがあるのでそれははぶくこととし、雪舟の人間性に触れている所だけを引用することを諒とされたい。集九は大和絵の著彩豊かな画風のことから

説き起して来る。「図絵宝鑑」の著者夏士良文彦は元の順宗の至正年間(一三四一年―一六七年)に日本の絵があつたがその作者の名もわからな

い。それは日本の平遠な風物山川を写して設色甚だ多く金彩を用いておる、土地を異にしているが絵事に能く心を留めて
いるのは尚ぶ可きことだ、ところが現在(南北朝頃)では日本の僧は多くは墨絵の観音大士の像を描くようになった。

(即ち大和絵から墨絵に転向した歴史的事実を集九は指して言うのであろう。そして正にその通りなのであるが)その至
正年間から現在の延徳庚戌二年迄凡そ百三十余年経ているが始めて雪舟があらわれて画法の六法等を悉く究め、その作品
は神品の上下であつて、大明の君臣も之を瞻て絶倒した云々と大変な賞揚の仕方なのであるが、雪舟はまさに描こうと思
う時先づ半器の渌(清酒)を斟み、快く尺八数声を吹き、或は和歌を唱い、或は新しい詩を吟じ、両足を投げ出して坐り、
然して後筆を吮ぶり墨を和して紙に臨んで意気揚々として描くこと龍の水を得たようであつた、として評しているのは雪
舟の制作の場に居合せてそれを実地に見たことのある者の言葉として興味がある。

李蓀と朴衡文の二人の朝鮮国官吏が詩を賛した小田家「山水図」(竪八八・四八糶・横三六・九六糶)は一体何時頃描かれたも
のであろうか。この二人の朝鮮人が使節として日本に來朝した時期は一向はつきりとはわからない。朝鮮史によると朴衡
文は成宗六年(一四七五年、日本文明七年)官吏に登弟し、成宗廿二年(一四九一年延徳三年)に訓練院副正に叙せられたが間もなく
推鞠せられて官を辞することを熊谷氏は明らかにし、併せて和寇の問題等を中心に日鮮交渉の瀕繁さを指摘して、上述二
者の來朝をこの間において、この「山水図」成立の時期を捉らえる一つの示唆を提唱している。(国華七〇〇号同氏「李
蓀・朴衡文賛の雪舟画山水に就いて」参照。)これによつてこの「山水画」をおそらく延徳三年(一四九一年)以前の作と擬定する。恰
も雪舟と殆んど同時代の官人であつて、中宗十五年正月二十二日歿八十二歳である。

ところでこの絵の特色は一体何処にあるのであろうか、主題としての主山の岩山が高々と聳え立つ、そのたちあがる意

志をこの図は描くのである。そこで使われた素材は凡て高々とした岩山の高ちあがる意志に協力させられて一塊となつて描かれている。そのことを正しく理解する為に、今少し詳しく観察しよう。絵の下の方には水に突き出た、殆んど水平に描かれた洲渚が描かれている。そこに漁舟はやどり、漁夫は棹をかついで家路へ向うのであろう。そこにそうした敘情的な添景も見出すことは出来る。だがその真横一筋に引かれた土坡の線の意味は水平を、立ちあがりの為めの基盤を、描いているのである。この一線あるが故に、岩や主山の聳立することへの意志は一層明瞭に描かれるのである。この州渚の前方に左斜にかたぶくように描かれた岩は奥行への起点である。これを起点として州渚をへだてて立つ巨岩がより遠く深く立つ印象を与えられる。斜の石径も、奥行へ吸引することの効果に於て、(常に何の作品に於ても)描かれている。楼閣と人家を山の腰や麓にかくまつていることも、幽邃な佳処を暗示しつつ主峯の高さへの意志を現出する効果に協力しているのである。この主峯のあるあたりは水にとりまかれており、雲烟立ちこめる幽谷の奇勝なのである。遠い奇峯はこの主に伴奏を奏でている。最早やこれ以上多くの解説をこの絵の為に必要としていない。

このように絵は分析的に見ればきわめて簡素単純なのである。その筆法も雪舟のものとしてはおだやかなものであつて特に強い個性が出ているわけのものでもない。樹木の描き方も雪舟のものとしてはむしろ平凡である。そうした点がこの作品を必ずしも高くは賞讃させないのは先の晴雪齋の場合と同様であろう。雪舟は朝鮮使節の観迎の宴で賛が加えられることを豫想してこの絵を描いているかも知れない。わたしはこの絵の特徴から考えて奥州紀行の前にもつて行けるかも知れないと考えている。賛詞は次の通りである。

青山疊々水重々、万里来同棊几中、不用区々飛杖錫、臥遊奇勝飽無窮

広陵
世家(文白)

李
朱(文)(鼎印) 子朱 芳文

淋漓元氣出自毫素、峯巒秀競滄波浩渺、石頑而積木老而陰、谷有紫芝洞饒豊林、仁智之資棗此外無、衡第匡廬来東海

隅、油具微痕玩氏清蒞、敬題賛辭愧乏黃絹

朱
文 朴氏衡 文圭甫

朱
文 菊 逸

朱
文 溪山 幽趣

第十三、「眼昏心耄」という雪舟

七十六歳の春、鎌倉の如水宗淵は山口に於て雪舟に直接師事して修業した結果「その筆已に典型あり、勉勵尤深し」といわれて業を終えて雪舟に別れを告げて鎌倉へ帰るその時我家の「箕裘青氈」として描き与えられたのがあの有名な「破墨山水図」(竪二四九糧・横三三糧)(挿画第七)であつた。このことに就いては「雪舟の弟子」の章で簡単にふれるところがあつた。雪舟が二百字に及ぶ序文を附して、彼自からの経歴と絵画に関する抱負を述べていることは、自分に関して語ることの少ない彼としてはきわめて珍らしい例という可きであるのみならず、京都へ立ち寄つて宗淵がさらに周鏡以下六人の僧の賛詞を得たことは、単に一人宗淵にとつての喜びだけではなく、雪舟の宗淵に対して書き遺した言葉が、実は、後世の雪舟を愛し理解する多くの人々に対してなされたより普遍的な意味をもつものとして注目される。ここに述べられた余りに著名な言葉の内容に就いても既に多くの人々によつて紹介されつくした翼ある言葉であり、わたしも部分的には幾度かこれを引用して来た。それにその長い生涯に於て、その生涯が特に波瀾に富むというようなものでなかつたにしろ、一度ははつきりと言いききたい意味内容のものである事を何人も否定しないであろう。そこで煩をとわず、重ねてここに引用して理解に役立たせる。

相陽宗淵藏主從余学画有年、筆已有典刑、^(型か)游意於茲芸勉勵尤深也、今春告歸謂曰、願獲翁一函、以為我家箕裘青氈、數日於余責之、雖余眼昏心耄、不知所以製、^(張)逼干其志、輒拈秃筆、洒淡墨与之曰、余曾入大宋國、北涉大江、經齊魯郊、至干洛、求画師、雖然揮染清拔之者稀也、於茲長有聲并李在二人得時名、相隨伝設色之旨、兼破墨之法兮、數年而歸本邦也、熟知吾祖如拙周文兩翁製作楷模、皆一承前輩作、敢不增損也、^(つゝ)歴覽支綏之間而弥仰兩翁心識之高妙者乎、
応子之求、不顧嘲書焉、明応乙卯季春中泚 日

四明天童第一座老境七十六翁雪舟書、

自から眼昏心耄してその製するところを知らずという雪舟である。なる程七十六歳と言えば常識として考えても、雪舟の言うところをまことと言う可きであろう。それにしても序文の書体も特に老衰といわれるような気配も見えず、むしろなほ若々しく、この玉潤風といわれる「破墨山水図」も一気呵成に霧靄にぬれる自然の一角を擦過し去つて、何ものか不動の精神をもつてつらぬき通されているのを知るであろう。眼は昏み、心は耄ぼれたとは雪舟の眞実のなげきであろうと思われるが、なほ矍鑠とした心の余猶を示していると云えよう。それであるからこそ、八十を越えて、あの「天之橋立図」の如き傑作を描いて世界に対してその眞価を問うだけの氣力を畜えていることを知るのである。

尚ほこの序文の中には見逃し難い数語がある。即ち、「数年にして本邦に帰えるや、吾祖如拙・周文の兩翁の製作楷模を熟知して、皆一に前輩の作を承けて敢えて増損せざる也、支・倭の間を歴覽して弥々兩翁の心識の高妙なるを仰ぐものか」と言つているのは、これ迄見て来た通り、雪舟の遍歴して来た画の血脈は決して如拙・周文の作風の単なる延長或は發展ではなく、むしろ、結果に於て素晴しい飛躍ですらあることは、一般に認められる通りである。完成した雪舟の典型的な作風は、その意味に於て如拙・周文の作風の片鱗すら残していないということが指摘出来るのである。しかも、中国に渡つて雪舟がその作風の中に入れた馬遠・夏珪およびその伝統にある作風を始め、雪舟が入れたものも実に広範であつてそれらを渾融一体としたのが雪舟の作風といわれるのも周知の通りである。そしてまた、概略的であつたにしても、中国水墨画の特色とその在り方に就いては必要のあるその都度日本水墨画の作風や雪舟のそれと比較して来たのであるが、日本の水墨画が中国の、就中、南宋、元、明の水墨画に源流をもつことを否定し難い事実として認めながらも、なおその間に重厚深甚と軽淡平明というような著しい相違のあることを美術史的事実として認めないわけに行かないのであ

る。雪舟が中国画壇に多くを学びそれ故にその成果によつてこそ雪舟はその名を高からしめ得たと言つても、結局は雪舟その人の描くものは実は余りに日本的であつたといわれうるであろう。このような視点に立つて雪舟を眺める時、確かに、どのように中国的な身振りに於て描いた事実があるにしても、雪舟は独自に彼自身とならないわけには行かなかつたのである。彼独自の個性として完成する外はなかつたのである。中国に「求画師、雖然揮染清拔の者は稀れ」といい切つてしまつたのは前述の通り仮りに雪舟在明の時の実情であつたかも知れないして、それは余りに自負を籠めすぎた言葉としての響をもたないわけではないが、そこにまた、日本人としての誇りもあつたのであろう。そのような言い方が一つの時代的な風潮でもあつたのであろうと考えねばならない。好意的に解すれば禅僧としての、また芸術家としての雪舟の矜持と言ふ可きものであつたかも知れない。この「揮染清拔なもの稀れ」は「大唐国裏無師」とまで發展的に言い換えられさえするのであるが（周興、前掲四景図賛）、芸術を求める者はまさしく師の影の中に萎縮するようでは發展的な作風の確立を期し得ないことは説明の要もない。しかし、現代に於てすら、自らの個性の自律、作風の確立ということを自覚しないで、師と弟子との関係が親分子分のような狭い関係やセクトや党派の形成を通してのみ辛じて師弟の関係を保ち得るような画壇の在り方に対して、雪舟の矜り高き行動と自負とは現代の画壇に対しても一つの厳しい批判の意味をもちうるであろう。また若し仮りに、雪舟が師周文の社会的地位、即ち小栗宗湛の如く、將軍の許可なくて筆をとつて制作することが出来ないような不自由に躓踏された天地で御用絵師の職までも引き継いだと考えたならば、雪舟は自己の水墨画に課せられた絵画的な課題を徹底的に責め問うて答えを引き出す自由をもち得たかどうか、少くともそれをその作風に於て実現することは不可能であつたらう。雪舟が如拙・周文の系譜にあつてそれを増損しないと云つてゐることは、多くの人も語つるところであるが、それはこの三人の画家が相国寺に籍をおいた画僧の系譜を物語るようにも思われるが、しかし、雪舟て舟自から支・倭の間を歴覧していよいよこの両翁の心識の高妙を仰ぐと七十六歳の老境に入つての雪舟がしみじみとし

た述懐しているのを聞く時、安住するに棲む家も求め兼ねて、遍歴と漂泊とを重ねに重ねて遂に行きつくところ迄行きついた感懐をもつて、こし方をふりかえつてゐる雪舟の姿を見出す、といえないであろうか。恐らく雪舟に絵を描くことを手ほどきした者は周文であつたらうことは、上にも述べた通りであつた。周文に対する理解に於てわたしは雪舟の考へてゐる周文とはいささか違つた在り方を打出さずにはいられなかつた。(別稿)しかし、それは周文と雪舟との間に於ける作風の發展關係を、単に文献上の事実としてではなく、作品の上に実証する必要があつたからである。そうしなければ雪舟はより正しく理解出来なかつたからである。まさに雪舟は周文の存在あつて始めて雪舟の飛躍的發展が大きな意味を實現することが出来たのであつて、周文―宗湛の關係に於てはそれ程大きな發展關係を見出すことが出来ないばかりか、宗湛及びその宗繼に至つては後世への、未來への發展という問題に於ては、到底雪舟との比でないことは多くの例証を要しない。(宗湛・宗繼については別に論ずる)そうした事實は絵画制作への情熱の打ち込み方と、自覺に於て文字通り雲泥の差があつたからであるという外はない。周文に対する雪舟の在り方すらまさにさうであつたのである。周文と雪舟との間の發展關係も正に豫想以上に飛躍的なものであつた。雪舟の作風の形成過程を跡付けて見て、始めて東山水墨画の歴史、いや、より広く室町時代全体に於て偉大な達成がなされ、巨大なる峯の現出として文字通り認めざるを得ないのであるが、その雪舟が中国的なものの理解に對しての過度の矜持を示すにもかかわらず、周文の、いや、日本の傳統に對して虚心坦懐な尊敬と親近さを示す雪舟の素朴さと鷹揚さとをそのままに肯定しないではいられない。また卒直に肯定すべき言葉であると言う可きであろう。雪舟は日本の傳統というものに限りなき愛着を感じないわけに行かなかつたのであろう。ところで、その「破墨山水図」というものの価値はどう云うものであろうか。黙雲龍沢が

画僧雪舟摹西湖瑩玉澗筆法、以饒宗淵藏主東婦、請余賦一章云、

玉澗江山誰又摹、雨奇晴好对西湖、画師亦有伝衣鉢、莫作平沙落雁図、黙雲懶納龍沢

と誌すように玉潤の作風に基いて描いたものとするのである。成る程この言葉によつてこの図を見る時、さうも言えるのである。これが雪舟の、玉潤の衣鉢の受けとり方だと言えるであろう。けれども、玉潤の「山市晴嵐図」「遠浦帆帰図」等を見る時、玉潤にはまた何人によつても模作し難い特殊な墨氣と内面的な激しい情熱の葛藤がそのまま画面にあふれていて一種の浪漫的な躍動さえその山水にあふれており、しかもなお全体として露にぬれて光輝くような秀潤さがあつて、玉潤の人間性に比べると、雪舟ですら平明な、軽淡なもの見えさえする。玉潤のこの例えような潑墨の作風と特異な個性とを雪舟は決して克服してはいない。雪舟の方が遙かに落着いた態度に於て自然の合理性をこの破墨の作風に実現している。雪舟の方が自然を簡単に割切つてしまつて見ているとも言えるのである。玉潤の方はこれに対してまさに惨淡たる自然への追究に於て筆をゆるめていない。自然に対する追究の仕方について日本人と中国人との間に大きな開きの在ることを見逃すことは出来ない。とは言え、雪舟ほどにまた破墨の法を、瞬時にして自然の直髓に迫るといふか、端的に自然の懐に翔迫するといふか、さうした直観的な画法を見事にこなしている人もないであろう。雪舟がこの技術を駆使する時、それは危げがない。確かである。一体この破墨の法ほど何人にも容易にこなせると思われるものもないのである。けれども一見簡単に見えるこの技術も、矢張り真山水に於て自然の空間構造を真に追究する経験をもつものでなくては真にこなし得ない方法なのである。印象的に、思い付きでやつてのけられそうであり、この位いごまかしの効く方法もないのであるが、さうした安易な方法はただ矛盾と技術の足りなさを露呈するのが落ちなのである。雪舟のなきあと、真にこのような破墨の法をこなし得たのは長谷川等伯の「松林図屏風」位いなものであると考えられる。

なお鹿苑院の周鏡は七十八歳の老齡をもつて、「題画師雪舟授筆法於淵藏主図」と題して左の詩を冒頭に附している。

胸中醉墨最奇哉、吐作酒旗山水漫、因憶聖門論絵事、芳名性数一顔回

又横川景藏は

如水諱函遙、從関左行関右、随雲谷学丹青者久矣、臨歸授以小画、盖表信也、予亦作詩称之、

雪尽江南水漫天、為君掃出兩三椽、不如何処有梅在 上插青空下繫船

と雪舟と如水の関連をよみ込み、龍沢の詩は雪舟と玉潤の關係に及んでいること上に述べた通りであり、正宗龍統は

酒旗風外水村前、停櫂何人書画船、醉後筆端無限興、湘南山暮薄籠烟。

と解説し、三浦桂悟了庵も亦雪舟と如水の絵の血脈にふれて、

如水不波心是水、有雲生谷迹同雪、阿翁毫末渾多了、今古江山説与君。

と謳い、宣竹周麟は

古人論画似論禪、教外別伝王瀬川、咫尺淡濃山既雨、天公水墨夕陽辺、

と王維の文人的な在り方を引いて禪の教外別伝に擬して論画と論禪の類縁性を指摘するのである。

「慧可断臂図」(斎年寺蔵一九九・九九櫃、一一三・六三櫃)(第九図)には「四明天童第一座雪舟行年七十七歳図之」(「雪舟」朱文鼎印・「等揚」朱文方印がある)とあるが、この落款は何時になく重々しい。雪舟はこの図を描くのに当つて珍しく禅僧であることの自覚を強く呼び覚まし、きわめて敬虔な厳肅な氣持にひたつて描いている態度を見逃してはならない。雪舟にとつては、道釈人物画の遺品は相当その数を挙げ得るとは言つても、これほどの大作はこの「慧可断臂図」一点しか残つていないからである。

この図を見ればわかる通り、禅宗の初祖達磨の面壁九年の禅座中を訪れた慧可が、その左手首を切断することによつて坐禅弁道の意志の堅固さを達磨に指し示す、その凄愴で厳肅な光景を主題として描くものである。詳しく言えば、周知の通り、達磨の前身は南天竺香至国の王子菩提多羅であるが、彼は般若多羅尊者に師事して出家し、その師の遺訓によつて、

遠く中国に仏道宣布の爲め移り棲むことになつた。時に梁の武帝の朝に当る。この菩提多羅が中国に於ける禪宗の初祖達磨であるといわれる。達磨はさらに北方の魏に移り、洛陽の近くの嵩山の少室の洞窟の中に棲み、岩壁に対して坐禪九年の修禪をしたことで著名であり、魏の孝明帝は三度使を遣して師として迎えようとしたが達磨は応じなかつた。たまたま洛陽の僧神光慧可は屢ここを訪れて教を乞うたが、達磨は面壁坐禪の容儀を崩さず、顧なかつた。しかし神光また初志貫徹の志をかえず、さる大雪の膝を没する時に、左手首を切断して、血糊のついたままのそれを遠磨に捧げ示して、達磨の背後から去らない。その堅固な意志は遂に達磨に通じてその口を開かせる、という全く予期だもし難い凄愴で、しかも、厳肅な求法のお話を描くものなのである。それはまた劇的で悲愴な説話とも言えるであろう。

この「慧可断臂図」に限らず、一般に禪機画は禪機を発撫するものを端的に描く。それは禪の真諦に翹迫するの気魄を直截簡明に描くという特色をもっている。今日に残る禪機画の性格というものは凡そこのようなものが多い。われわれが禪機画を見て足下に身心脱落的に禪機にふれるというような性格を設えていなければならぬ。描写が冗慢であつたり、説明的に墮しては禪機の発撫を効果的ならしめない。そこに禪機画の限界がある。説明的となつては禪機から遠のいて、それが稀薄となりやすい。即ち、その表現が描写的であつてはならない。直覚的、端的な表現をとらねばならない。表現が一气呵成でなければならぬ。そこで多くの場合水墨の草々とした減筆の態が撰らばれている。もとより、禪の悟りにも南頓北漸の相異があることも確かである。けれども日本で受け入れられた禪機画は殆んど多く頓悟の形式をもつて表現せられたような禪機画が多い。例えば牧谿筆「老子図」「蜆子和尚図」梁楷筆「六祖截竹図」「六祖挾担図」「出山釈迦図」或は日本の黙庵の「布袋図」可翁の「寒山図」「朝陽図」「蜆子図」というように、殆んど一气呵成にか草々として描かれた簡素端的な表現方式がとられているのはそれを示す。それらは脚跟に放下した身心脱落の境地にあつて始めて表現可能となるであろうような作風をもつのが特色である。それは無を背景として描くことによつて始めて可能であるよ

うな性格のものである。

雪舟の場合はどうであつたであろうか。「慧可断臂」という歴史的に著名な故事は既に上に見たように、むしろ、説明的な描写を多分に要求されそうな主題である。事実面壁する達磨の坐る穹窿のような岩窟の岩の描写も丹念をきわめたものである。その岩窟の構成も雪舟によつてきわめて慎重な構想の下になされている。その岩の輪廓や皴の入れ方も、少しの乱れと迷なきものとして始めから計画的に仕上げられている。例えば岩の輪廓も始め薄墨で下絵の線が引かれ、皴も薄い筆触から濃い筆触へと逐次墨を重ねて仕上げている。達磨は真右を向き、岩壁に向つて坐つて眼をすえている。印度的な胡貌は濃い眉毛と鬚を設え、口を堅く結んでいるが、岱赭に深い陰影を加えて、見据えた眼も大きく岩壁をにらんで動かない。衣は頭からすっぽりと全身を被つているが、それが太い、同じ幅の単純化された線で緩やかに力強く、しかし、はやる心を押えつつ、丹念に輪廓付けられている。よく観れば、この輪廓線の下にも、下描きの薄い線が見られる。その背後、達磨から二三歩ひきさがつて、慧可は断ち切つた血糊のついた左手首を袈裟でささえて、沈痛な表情をして立つている。血の気が顔から引いて蒼白にさえ見える。この慧可の袈裟や衣の輪廓も雪舟特有の直線的な描写を示している。この直線的な描写も単純化による含蓄の強さをねらうものであろう。達磨も慧可も正しく押し黙っている。二人とも無言の行の中にあるが、恐らく、その無言の緊張が今にも破れて、達磨が慧可をかえり見るその直前の緊張を描いたというべきであらう。恐らく雪舟は、彼自身もこの劇的で凄愴な緊張した場面を心の中で再現的に描きつつ、この絵の構成を実践したのであろう。この禪の初祖達磨の厳しい精神性にふれつつ描いた雪舟は筆を使うことに於てきわめて慎重でなければならなかつた気持を、われわれは見とることが出来るのである。山水を描く場合の雪舟の楽な、自由な気持はここでは全然見出すことが出来ない。一筆、一触毎に彼は緊張した厳肅敬虔な心情をもつて描いているのである。この図にはもと顔輝の描いた原図があつたのではないかと推定されている。凡てが雪舟の創造と構成によるものではなかつたのであろう。そ

の達磨および慧可の表情の描写に陰影ある深い皴やくま取りを加えていることも顔輝をならうことの一左証として考えてよいであろう。

世に閻次平と伝える拙い模本のあることも事実である。そのようなものを基にして描いたことはありうるであろう。しかし、ここでも雪舟は雪舟なりに独自に描いているのである。正に、雪舟はやる心を押鎮めて筆を使っていることは、その筆法が謹厳で筆をおろそかにしていないことによつてよくわかる。ただ、達磨の坐る地面、それは深い雪の積つていゝるのを示すのか、或は唯単に地面を示すのか、ところどころ強い水平線を引いてそれにぼかじを加えているだけなので、それが一寸描き足りないのではないかという不明さを示しているのが気になるし、又、全体に墨気のうるおいを生かすことが必ずしも充分ではない。それが雪舟の水墨画の大きな欠陥でもある。この絵はやや乾燥した表面を示している。いわば淡彩を交えた水墨画であるが水気と墨気の効果を充分に生かし切つていないという特色を見逃し難いとするのはわたし一人の見解であるのであろうか。このような特色は「山水長卷」に於てもちらほらと気付かせられるところであり、それが雪舟の作風を一部の人が墨気のうるおいに欠けたものと特色付けるところのものともなつてゐる。殊に、この絵を光線の非常に明るい場所で観るならば、深味が失われて、筆触が墨が浮いて見えるという難点もあるのであつて、この作品は、もともと強い光線の下に於てではなくて、適当にほの暗い場所で見ないと全体の調子の統一に狂いがあらわれといひやう特色をもつてゐる。それはこの絵を見る時の心掛けである。

この絵の原本に顔輝（秋月）のそれがあつたであらうと指摘されているが、知恩寺の顔輝筆、「蝦蟇、鉄拐図」は室町時代の初めには既に日本に輸入されており、東福寺の吉山明兆によつて学ばれている例があるので、雪舟もこれを観る機会もあつたであらうし、又先に引用した慧鳳の「寄揚知客并叙」に雪舟か「顔秋月、常牧谿の人為りを慕う」とあるのは、雪舟が顔輝の作風の如何なるものであつたかを知つてゐた画家であつた。又旧川崎家の伝顔輝筆「寒山・拾得図」（東京

国立博物館)等を見ると太い幅のある線で人物の輪廓を描いており、このような作風のものも顔輝の一部にはあつたと考えられ、この「慧可断臂図」の達磨の描き方にもそれがあらわれている。この図は前述の通り恐らく顔輝の筆になる何等の原本があつて、それを基にして雪舟が彼なりの独自の解釈と作風をもつて完成したと考えるべきもののようなのである。なおこの作品はもともと水墨画であるが、例えば切断した、左手首とか、慧可や達磨の顔などにわづかながらに色がさされてはいるが、そうしたわづかな色さしは画を引き緊めるのに著しい効果があり、これも雪舟の一つの特色といえるし、後述の「天之橋立図」に於て、淡い紺青色や朱を絵の一部に鮮やかに点じている彩色法と共に雪舟独自のものということが出来るであろう。

終りに、この図は、見て来た通り、宗教芸術である。達磨と慧可のかかわり合いの悲愴な崇高性を絵画化したものである。この故事を言葉で言表せば、多くの文字を用いて説明的に語る外はないものである。そして又、絵画的に表現する場合でもそうした欠陥をもちやすいものである。ところが、絵画的表現がそうした説明ということに捉られる場合には絵画作品自体が他律的意味に左右されてしまつてこの崇高な禅体験を具象化するのに、気魄を失い勝ちなものである。問題は雪舟が如何にこの禅体験を迫体験して我がものとし、視覚の形象によつてそれを具象化し得たかにある。この問題は、単に雪舟にとつてばかりでなく、一般に禅機を描く画家にとつて、きわめて困難な課題である。山水画を最も得意とし、山水画家としてこそ雪舟は自他共に許された画家である。その彼にとつて、この「慧可断臂図」は、恐らく、彼の生涯に於ける、殆んど唯一の禅機画の大作と言う可きものであることは説明を要しない。そうした意味に於ては矢張り禅僧としての自覚に於て描かれた唯一の遺品という可きものであつて、外に小品の道釈画があるにしてもいづれもこのような崇高な禅体験を描いたものは見出すことは出来ない。

そこでこの作品の空間構造は、その地面の描き方がやや平板で、全体の構造連関が、雪舟の他の作品のそれと比べて必

ずしも成功としているとは思えない。そうした一味の難点はある。あの絵画化することのむつかしい禅体験を主題としてよくここまで描き上げたものであると敬意を表しつつも、作品としては、そのようなやや描き足りないものをもつ。この崇高な体験の絵画化を通して直ちに禅の厳しい悟りに導かれると判断する人は単に宗教的立場に立つてのみこの絵を見る人である。われわれももとより慧可断臂の故事を知るだけに禅の修業の厳しさをこの絵によつて直観することは出来る。けれども、絵画作品として見る時は、なおいささかこなれの悪さを感じず。それは描きこなすことのむつかしい主題によるのであろう。そしてまた禅そのものを描く、視覚的にあらわすということは不可能である。禅への機縁を描くというべきであつて、それにも自から限界がある。これに就いては別に述べる。

それにしても「益田兼堯図」とこの「慧可断臂図」とではその作風がなんとちがうことであらう。殆んどこの二大傑作の間に作風の統一を見出し難いような大きな相違が見出される。それはもとより雪舟という画家の両面なのである。一つは益田兼堯という生きた人物を写生して、それを客観化するという方法をとつており、その限りに於て一つのきわめて高い境地を開拓しているといえるであらう。日本の肖像画の歴史の中でそれは一つの不動の記念碑をうち立てたものであることは既に指摘した通りである。「慧可断臂図」の方は、これも、何らかの原本に基きつつ、雪舟は敬虔な態度をもつて、厳粛にこの作品をまとめ上げようとした慎重さを読みとることが出来る。どのような不覇奔放な気持の出る余地のないほど、一筆一触をゆるがせにすることなく描いている。それだけに固くなりすぎた雪舟を見出す。

この外にも雪舟の道釈画は二三点は数えうるであらう。さきにも一寸触れたが、黒田家「寿老図」はその一つといえるであらう。背景の地を青墨で塗つて、人物と光背と鹿を白地抜きにして浮立たせてある。道服を着た肩までかかる長い紗の帽を被り寿老人は殆んど太い線だけで彫刻的な筆法で立体的に描かれていて、わづかにほかしを入れているだけである。ここでもその力強い淡い或は濃い線だけで人物の立体性が見事に描き出されている。その線の力は注目に価する。鹿がよ

り添うようにその白い体をすりつけている。寿老は福德の神として室町時代の頃から次第に信仰されるようになり、遂に七福神の一にまで祀られる。雪舟筆と伝える着色の寿老の図があつたが今は行衛不明である。図版によつて見ても、どうも雪舟のものとは受けとれない煩瑣さと、晦渋さがある。その鹿は寿老の右側に配されているがこの場合は左側に添えられている。何等か図像的に関連があるのかも知れない。

外に雪舟筆「毘沙門天像」がある。この場合は寿老とはちがつて宝塔を捧げて槍をもつ毘沙門は邪鬼を踏みつぶし、天衣を左右に躍動させている等、むしろ行態によつて動的に描いた人物画という可きでこの方はなかなか達者であるだけに重厚さはない。これは老境に入る前の作であろう。雪舟のこの年頃の文献の上で知られる道釈画には雪舟七十九歳に「杜子美図」に黙雲龍沢の賛詩したものがあつて、八十歳に「蘇東坡像」（文晁の模本あり）に同じく龍沢が詩を賦している。

「杜子美図」には

日々尋詩聳瘦肩、草驢背上送残年、前村在目斜陽落、歸路不忙何著鞭

明応戊午季秋 黙雲天隱龍沢

又「蘇東坡像」には

数尺筇技数幅巾、何妨且現宰官身、玉堂赤壁雖分影、頭上子瞻唯一人

明応乙未小春 応玉府松岳知蔵之需、走筆於山崎客舎、黙雲天陰龍沢

とある。原作を見得ない現在、唯龍沢の詩の云うところを通じてわづかにその片影を想像するばかりである。

第十四、水墨画に於ける日本的なるものの完成 天之橋立図

八十二歳を超えた雪舟があつた「天之橋立図」（山内家堅一一七・四纏、横三五・二纏）の大作を描き上げたというその気力の旺

盛さは正に驚歎に価するものがある。「眼昏心耄」と云うような面影の片鱗すら覗うことが出来ないのである。この絵の中に描かれた智恩寺の多宝塔が文亀元年（一五〇〇年）の建立であるという棟札があつたことと、右手山上の成相寺が永正四年には焼失してしまつた事実がこの絵の製作年代を雪舟八十二歳以降、七年の間の作品とその時代を限定してくれるのであるが、若しこのような傍証資料がわれわれを援けてくれることが万が一にも無かつたとしたならば、われわれはこの作品を雪舟壮年の作と見誤つたとしても、当然と思われるほど、それは旺盛な氣力を示し、若々しい情熱をすら示しているのを人は見逃さないであろう。この作品は写生であることは何人も疑うまい。一枚の大きな紙ではない、幾枚かの紙が継ぎ合わされて描かれていること、主要な建物にその名が記入されていることもそれを証明するであろう。雪舟は、天之橋立の東側の山腹からこれでよしとする鳥瞰的な地点を撰らんで紙を拵げて描いたのである。恐らく、雪舟は何人もが遊歩するであろうところを歩るきつくしたてもであろう。そして絵画的な主題として格好な場所を幾度か捜し求めたであろう。その結果、この図に描かれた鳥瞰図を最も美しいものとして発見したに違いない。わたしは雪舟のこの作品に描かれた「天橋立図」の細部を現実の自然と合致しているかどうかを一々確かめよう等とは思わない。それは無駄でさえある。もとより、この歌枕としても古くから著名な天之橋立の景觀はそれ自身として美しいに違いないが、そうは云つても自然美が芸術に対して優位しており、先行してある等と考える人もいないであろう。そうした意味からもこの図は自然美と芸術美の關係の問題を考えるには好個の例といふべきであろう。芸術と比較して客觀的自然が人間に対して優先的に動かすことの出来ない実在としてあり、芸術家がそれをそのまま写すことが写真であるとする素朴實在論的模写説の浅薄さに就いては多くを語る必要はないであろう。自然美はなる程神秘的に見え、永遠なる神の意志の表現とも考えられやすい。これを神の恩寵の表れとも解することも出来る。或はそれ自体造化の工でもある。確かに自然美はその前に立つ人間を倭小なものとも自覺させる程超越的に雄大であり、永遠恒常な崇高そのものであるかのような力をもっている。けれども自然を

美的と感じその偉大なる崇高性に感動している時、実はわれわれは視覚の表象性に於て自己形成的となつていのである。自然が美しいと見ているのは、それを見ている人が美的乃至芸術的に形成しつつ見ているのである。とは言え、それが絵画となつて画面の中に造形されない限り、如何に自然が美しくあろうとも、その場限りの印象として、視ることを止めた時、その映像は心象として意識に刻みつけられ、画家の素材として生き残るであろうが、稀薄化して実在性から遠く退くのである。自然美を美しいと感じても、それを画面に描くか、或は描かないで立ち去るか、そのことによつて真に芸術的となるか、ならないかの境が定まるのである。自然美の場合も芸術美の場合も視覚の表象性を媒介としている限りでは類縁的であり、連関をもつと言えるであろうが、それを具体的に画面に向つて描写し、表現するか否かによつて、芸術と然らざるものの境界を立てることが出来る。しかも、写生という、見られた対象をありのままに描くと思われる態度にも、自分ら素材の拾捨撰撰があり、強調と省畧とがあるのは、どのように客観的自然を忠実に描き出そうとする努力を払うとしても、絵画は（従つて造型芸術一般は）或る特定の個人（芸術家）の形成力を通してなされる外はないのであるから、常に特殊な作風をもつて表現される外はないのである。それ故に芸術的には常に歴史的に特殊な表現をとらざるを得ないのであつて、そこにどのようなように芸術作品の超越的な象徴性を説こうとも、それは歴史的・社会的に特殊化されてある個人の能力によつて形成された特殊の個人の作風としてあらわれる外はないのであるから、その作風は常に歴史的社會に深い根をもつて生い立つ外はないのである。

ここに「天之橋立図」を見て、この作品に作者名を見出さなくても、それが雪舟の作であると断定出来るのは、そうした歴史的・社会的に特殊なる個性としての雪舟の人間性をそこに見出すからなのである。如何に芸術作品に超越的な内容を認めうることを主張するとしても、それが特殊な現実の歴史的社會に根をおろして形成されると考える外はないのであるから、芸術作品とは超越的であると同時に常に歴史的社會的には特殊なる現実なのである。特殊なる視覚的事実なので

ある。

「天之橋立図」が写生であることは何人もこれを認めるであろう。しかし、それは唯単に対象を客観描写するといわれようなものではない。唯単に自然を客体として見出してそれを克明に描き出したものでもない。実に雪舟の特殊な視覚によつて客観化された自然なのである。われわれはそこに雪舟その人の独得な個性を見出すであろう。それは雪舟の独特な個性によつて客観化された天之橋立である故にこの作品を尊重するのである。その筆法に於て、線の特殊性に於て色づけに於て、描きつつあふれ出て止めようのない情熱が筆の先から激しく敲き出されるような雪舟独得の描き方、即ち、作風を見出す故に、その意味を美術史的に特色付けようと思うのである。この橋立図は景観としても実に複雑をきわめた対象である。平な水がある。これに対して地表の収斂による山々の起伏と、遠い近い山の皴と、それにまた、「千歳橋」「籠の明神」あたりから「国分寺」あたりの対岸一帯にかけての稠密な人家と木々の繁茂がある。雪舟はそれを速い速度の筆線や刷毛で情熱的に矢次早やに描くのである。恐らくこのあたりが、この絵の最も特色的な一面をはつきりあらわすものであろう。正に圧巻という描き方である。われわれは「唐土勝景図巻」という写生画の模本を通して、雪舟に早くからこの一面のあることを指摘しておいた。そうした若き日の体験がここで再び生かされているのであろう。智恩寺あたりも同様である。近くの山は柔軟な、牧谿をうつしたという、流書絵手本に見出されるような、あの山の皴をもつて描いて、ぼかしを加えてのそ起伏や陰影をあらわすのである。遠い山はその輪廓を薄墨の刷毛で描いてその谷を南画のやり方のようにぼかしている。それが為め淡い靄が立ちこめているようである。遠景が深くぼやつとして描いているのは日本の夏の気がもつ特色である。平な水はごく薄い藍を捌いて細長く突き出た橋立と小舟と小舟とどこどこに点じた、ただそれだけで、それが平な水であることを意味している。平な水のひろがり、水としてこれ程迄に見事に描きこなした作品も稀れである。松や山にもうすい青味を加えているが、ところどころに朱を鮮やかに加えているのは単にそれが神社仏閣であることを暗

示しているだけではない。殆んど墨一色の中に点ぜられた、閃くような情熱なのである。

この絵で重要なことは、もう中国的な臭味が殆んどなくなつてしまつてゐるという事なのである。中国で早く鍛えた筆法や感覚が日本の景観を描く当つて、漂泊遍歴とを通して、日本人としての雪舟の人間性の中で骨肉化せられ、日本の風土と自然に適合する作風に逐次純化されて行く外はなかつたのであろう。そしてそれは雪舟の全く自然な生長という外はないのである。雪舟が自からの道を求めて漂泊した時、探りあて、見出したものは日本的な水墨画の作風であつたのである。ここではもはや人が好んで使う「漢画」というようないやらしい言表しや概念ではどうにも解釈し難いような独得の境地が実現されているのに気付く。

雪舟は満八十歳(明応九年)で弟子宗淵が京都から送つた手紙に返事を認めている。

十月八日之御状今日拝見也

先々千秋万歳也 色々

之雑説いて、無心元申居也

処、依音信満足此事也

其方御弓箭承及侯迷惑

奉察候、又拙者が事満八十に

成いて長生仕 此方も何とかと

色々取乱居候間 不運至極存斗也

去乍此両国は無為あるへく也 可然便

船もいはいは 先々此方へ御下向いにて

我々存命故も候哉と可存候 乗福寺

岩呼辺も老僧堅固候 不断被申出候

大徳寺辺成就候は、是又可然事候

何にも無為に御座候いはいはん事肝要候 先

天下様難成見えいはい間 御思案あるべくいはい

末世濁乱之時存命いはいて無念至極に候

来春迄存命候て重而可申

承候恐懼敬具

十一月廿八日 等揚（花押）

淵公知蔵貴報

宗淵に対する一見なんでもないように見えるこの八十歳の雪舟の手紙もその言葉数ないその文章の中に雪舟の生きた世相をそこはかとなくにちませ、雪舟の生きた感懐を卒直に表白していると思われる。宗淵も何かの戦に引出されることになつたのであろう。「其方御弓箭を承り及候て迷惑察し奉り候」というのはそれを指して言うのであろう。「拙者が事満八十に成り候て、長生仕るも、此方も何とかと色々取乱居候間、不運至極存計候」というこの頃大内氏領国の内外が騒然としており、前將軍義材は近江より京都に入ろうとして敗れ、大内氏を頼つて周防に走つており（明応八年十一月）或は大内義興は筑前に少式政資を討ち（明応六年）或は大友親治の兵と豊前馬岳城に戦い、その年幕府は大内義興を討つ等応

仁文明の乱の余燼は未だにくすぶつていて、領内の不安な事実を指しているであろうか。と同時に不安な時勢をなげく言葉とも解される。何事も無為であること肝要と言ひ、最期に、「先天下様なり難く見え候間、御思案あるべく候」といふのは足利將軍家の傾きつつある事を見透してそれを示唆してその運命を予見しているものと言ひ得ようし、「末世濁乱の時存命候て無念至極」とは正しく応仁文明の乱世に生をうけて、遂に安住の場所も見出し難い流転の旅にその長い生涯を終えねばならなかつた老のなげきを卒直に告白するものであろう。そして「来春迄存命候は」とは既に齡幾ばくも無いことを自覚していることを示す。概して言えば世相に超然として、ひたすらに絵の眞実を求めて彷徨したかに思える雪舟が意外にこの乱世に対して批判な眼をもつて正しく見ているという事実に駭く。一途に眞実を求める者であつてこそ凡てを正しく見ていたと言ふべきであらうし、正しく批判も下せたと言ふべきであらうか。来春迄存命も覚束なくさえ思えた彼であつたが、しかし、彼は上に見たように、物の見事に「天之橋立図」を描き上げていたのであつた。この作品こそ、雪舟の長い生涯の締めくくりのような意義をもつものであつた。因に乗福寺岩呼辺とは山口の乗福寺の含香庵を指すものらしい。

第十五、終 焉

大原家「山水図」(竪一七・四纏、横一三五・二纏周省と了庵の賛がある)(第十一図)は雪舟の遺偈のような作品である。この絵は何時描かれたのかは正確にはわからない。雪舟は八十七歳で永正三年にその生涯を閉ぢると考えられている。賛者了庵桂悟はその翌四年遣明正使に命ぜられてたまたま雲谷庵を訪れ、雪舟の霊をなぐさめた時、この絵あるを知つて牧松周省の詩に次いで追悼の意を籠めて認めたものである。先づ賛の意味から考えて行くのが便宜であらう。

嶮崖径折繞羊腸、白髮蒼頭歩似祥、旧日韋村枯竹短、前朝蕭寺老松長、東漂西伯舟千里、北郭南涯夢一場、我亦相從

欲歸去、青山聳処是家郷、牧松周省書

詩画尋常欲遣情、人間何地卜長生、層巒疊嶂劍鉞轟、極浦廻塘屏障橫、徑路岩隈蟠繚繞、樓台樹蔭聳崢嶸、牧松遺韻
雪舟逝、天末殘涯春夢驚

永正丁卯上巳前一日

大明皇華前南禪子菴八十三載書于雲谷寓舎

牧松周省については雲舟に関してしばしばふれて来た。恐らく陰になり陽になり、雪舟に対するよき理解者であつたのであり、またよき友であつた。南禪寺住職をつとめた事があつたにしても、殆んど山口に於て大内氏関係の寺に住んだ。この詩に接した時、はつきりと雪舟の死にはふれていないが、雪舟の生涯のことに触れており、東漂西泊舟千里の舟は恐らく雪舟にかかるものであろうし、北郭南涯夢一場と続けて、雪舟の漂泊の姿を伝え、それもまた一場の夢であるとして雪舟はすでに亡いものとして謳つており、我また相従つて歸去せんと欲す、青山の聳ゆる処是家郷と、雪舟に従つて牧松も亦青山の聳ゆるところを家郷としてその大自然に歸一することを欲すると暗に歸を歸冥のことにかけているかとも思われる。もとより、ここで雪舟の歸冥のことには直接には触れられていないが、牧松はそれを知つてこの作があつたのではないか。了庵に到つては最早や明瞭に「牧松は韻を遺し雪舟逝く」と雪舟の逝去のことにふれている。更に人間の有限的な生を指して「人間何れの地にか長生を卜せん」としていることと併せて、追悼の意の表白と思える。

作品の特色はどうであろうか。雪舟もこの絵に到つて流石に「眼昏耄心」の氣漸く萌ざしているのを見逃すことが出来ない。筆路は稍々生氣を失い、もつれ気味であり、対象の処理も明晰を失つて煩瑣晦澁となつている。岩の輪廓にしても、

皴法にしても齒切れが悪い。例えば絵の向つて右側の岩の処理の仕方でも混迷の気配があり、点苔も浮いて来てしまつて
いる。二本の松を絵の中央垂直に配して対岸の水平線と直角に交わらせているやり方に、雪舟本来の絵の基本の形式に対
する自覚が明瞭にあらわれているのは流石の処理と思うが、松の背後に描かれた遠い樹木や劍峯などの描き方、捌き方は
小うるさくなり、又必ずしも必然的な処理の仕方ではない。羊腸とした斜の石径、或は岩の向背などにも、或は家屋の界
画にも雪舟らしい描き方を充分に示していることは認めるとしても、流石に老衰の気をかくし切れぬ。この図のような
作品に到つてこそ、眼昏心耄といえるのであろう。

しかし、この図のようなものに接して始めて、形式的な雪舟の頂相の類などに接するよりも遙かに生きた雪舟の終焉近
き姿を見ると思ふのは私の独断であらうか。不安な「末世濁乱」の世に生れついた不運を慨ちつつも、なお執拗に画真を
求めて精神的な彷徨を重ねて来た雪舟も筆は心の動きに応じ兼ね、眼はまたあきらかに物の形を捉え難くなつた時、画家
の終焉があるわけである。かくて雪舟は山口の雲谷庵を終焉の地としてその八十七歳に及ぶ永い生涯を閉ぢると判断され
る。

雪舟の忌日、および死の場所に関しても諸説がある。しかし、大原家「山水図」の了庵の賛が永正四年雲谷庵でなされ
ていることは、雪舟の死が仮りに雲谷庵に於てでなかつたにしても山口から遠くへだたつた処でなかつた事は確かである。
石見の益田大喜庵には雪舟の石碑があり、碑文は相当後世になされたものであるが、そうした関係から雪舟逝去の地を大
喜庵にする説も相当有力である。しかし、西村貞氏の大喜庵探訪の結果によると、大喜庵はもと医光寺として葬式寺、即
ち、不浄の寺であつて、この辺一帯の茶毘を行つた寺であつたといひ、そのために塚も相当多いという。或は山口に於て
死に、大喜庵迄その遺骸は運ばれて茶毘に附された、ということも或はあり得たかとも言う。けれども山口と益田は二十
余里の遠さにあることは果してこの考え方を是認させるであらうか。一説として参考に資する。その他備中重源寺説など

もあり、忌年にしても、八十歳説、八十三歳、八十九歳説等があるが、八十二歳以降に於てあのような傑作「天之橋立図」を描きこなす力も充分にあつたのであるから、矢張り八十七歳説が穩当であろう。

第十六、雪舟の花鳥画（省略）

但し「伝雪舟の四季花鳥図屏風の謎」拙著「雪舟」所輯参照。

第十七、結語——近世絵画史上に於ける雪舟の存在意義

雪舟の死後も彼に關していろいろと記録が残っている。了庵桂悟の大原家「山水図」になされた賛も実はその一つであつた。

実隆公記永正六年三月八日の条には、右大臣三条公敦の三回目の忌日に當つてゐる為め公敦は文明十一年山口に移り住み永正四年歿している。雪谷筆の故龍翔院右府禪門（公敦のこと）の寿像（自賛の和歌が記されてある）を内府からかりて、これを一見し、焼香念誦して和歌一首を添えて返却している。雪舟死後三年目のことである。自賛の和歌があつたとすると寿像であつたのであろうか。これも雪舟の描いた肖像画の一例として前にも一寸触れたが、遺品を見ることが出来ないのであるから、われわれはこれについて論評することは避ける。

玉陰英瑛は永正九年に遺作「漁樵斎図」（根津美術館蔵）に賛を加えている。（現在のものは模写であらう。）

題漁樵斎

画師雪舟、游方于大唐、大唐国裏之風烟、潤色其筆、剩分天童第一座、（マカ）（刻カ）
歸日域、弓楮写山水、則某山某水、四百州与
六十州、山河無隔碍、光明処々通、或作斎軸請斎名、以漁樵、而題一詩云

拾異釣奇開此図、千山影落一江湖、画詩肝肺吐雲水、真楽漁樵何処無

永正壬申春二月日

相鎌府沙門英輿九、歳書干玉潤下

了庵が天照皇館所持の図に対して加えた賛（竪一八七・八横二・二二）（永正十一年）の一部に就いても部分的にはふれて来たが、ここで全文を掲げて追憶を新にしよう。（藤田美術館蔵）

三十年前舶止防、防城僑居転蒼黄、有老客款戸而至、字号雪舟諱等揚、自謂天童典賓職、揮写随意游大唐、西周大守憐漂泊、雲谷幽廬安老狂、爾来風晨与月夕、往来我亦共彷徨、論画猶如論詩句、風騷水墨互汪洋、与雪翁離索久矣、流水浮雲若異郷、往々每觀彼遺墨、一潜靡不增感傷、永正丁卯承官命、專入明節双鬢霜、防守待吾事靡監、雲谷旧廬歷炎涼、幽花野草皆遺愛、竹亭松宇危橋梁、癸酉榮旋非為錦、東藩入貢喜觀光、蒞衆育王拝設利、一朝震旦夕扶桑、踰溟越漠保羸劣、神助聊賽天照皇、館司^(甲)予再来、治具盃盤似還郷、出茲小幘覓題上、屋宇森列有無際、舟楫陰頭泛滄茫、為玆愛而于素壁、干高壁、人謂斯画一代、我知渠三昧万古未曾亡、顧此門戸^(願カ)弥吉祥

当永正十一祀星舎^(甲)關^(戊)逢^(六月)闍茂林鐘朔旦 大明阿育王山広利禪寺百二代日域瑞龍歷位了庵九十歳筆

これは冒頭にあるように永正十一年より丁度三十年前了庵が遣明使として山口に立寄り、雪舟の来訪を受けた時の事を思い出して、雪舟が大内政弘の被護を受けて、雪谷庵にその老狂を安住させたこともあり、その後晨の風・夕の月と互に往来もし、自分もまた雪舟と共に旅に彷徨したこともある。雪舟は画を論ずること猶お詩句を論ずるに似て、詩と水墨とは相互につながり合っていて、汪洋として広且大なるものがあつた。けれども雪舟とはなればなれとなること既に久しく流水浮雲の如く方位を異にすることになり、往々にして彼の遺墨を見る毎に一潜して感傷を増さないわけには行かなかつ

た。永正丁卯四年官命を受けて遣明正使となつて中国にわたつたが、双鬢既に霜を加え、大内侯はわたしの事を待ちわびてかさに掛つた態度はなかつた。雲谷庵の旧趾も年経て幽花野草皆雪舟の遺愛のもの、竹亭松宇もまた橋梁も朽ちかけて危くなつていた。永正癸酉十年に帰朝したが故郷に錦を飾るというわけではなく、(中略)溟を踰え漠を越えて羸劣の身を保つことの出来たのも、神助によるものであつたから、聊か天照皇大神宮に礼参りをした。館司はわたしの再来をよろこんで一席をもうけて盃盤を具えてくれたのは恰も故郷に帰還したかのようにであり、彼は雪舟の小幅を出してその上に題を求めた。その絵は屋宇森として有るかなきかのようであり、舟楫は見えつかくれつして滄茫たる水に泛うており、壘となして、素壁又は高堂に掲げて愛すべきもの、人はこの絵を一生もち伝えるというが、雪舟の画三昧は万古未曾亡、即ち永遠のものであることを知つてゐる。此の門戸の弥々吉祥ならん事を願うと。

了庵の文脈稍々難解、又前後の関係等ももつれて判読し難い点もないではないか、上のような意味を述べるものである。既に雪舟の時代に於て彼の作品の永遠性はその良き友等によつてはつきりと認められていたのである。了庵は雪舟のよき理解者として齡九十に及んでなお雪舟をこのように心から懐しみ、その偉大なる業績に対して敢えて偉大という言葉をしめしめなく駆使して余すところがない。学問芸術の分野に於ては、多くその成果の正しき評価を未来に期するという態度をもつてなされてこそ、始めてその時代に於ても燦然として光り輝くものである。現代に生きるとは未来に向つてその生命を投げかけるといふことである。そして雪舟の芸術創造に傾けた生命の火花の熾烈さはこの不安な時代を貫き徹して永遠への呼びかけに於て成り立つものといえるであろう。若し仮りに雪舟が中央の狭く踟躕された社会に於て、恵まれた画家の地位を与えられ、上層者の意を迎えて、その意のもとに描く御用絵師であつたなら、恐らく応仁の乱と共にその作品も亡び去つてしまつて、宗湛のように、その足跡もその作品の上で突きとめ難くなつてしまつていたであらう。雪舟の漂泊と彷徨は決してうらぶれ果てた根情の流転ではなくて、真に求める者の魂の漂泊というべきものであつたであらう。

「末世濁乱」の世相を不運至極と嘆くことの中にも唯単に不安を慨つ姿だけを読みとるべきではなくて、矢張り真摯に求める者の声として耳を傾けるべき言葉ではないのだろうか。「本朝画史」の著者狩野永納が、「然れば雪舟は其の能を矜らず、また謙讓の情有り、公方家の金殿の画図は狩野氏に薦めて之を譲る。此を以つて観る可し」と誌しているのは、永納が何んな資料的な根拠があつて主張した説なのか明かではない。若しこのことが事実であるとするならば、雪舟は矢張り中央東山の金殿玉楼に筆を揮う意志のなかつたことを示すものようであり、事実雪舟には東山画壇にあつて屏風・襖に筆を揮つた例がないというこの時代には珍らしくおどろくべき事実を認めねばならないのである。この事を狩野永納が殊更に言うのは、狩野正信に比べて雪舟という画家のこの時代に於ける存在意義の偉大を否定することが出来ず、正信も、東山山荘に湘瀟八景図や十僧図等の作品を揮毫し得た名誉を荷負つているのにもかかわらず、遂に雪舟の右に出ることの出来なかつたことを動かし難い事実として認め、この引け目に対して、後世大成した狩野派の正当性を主張するためになされた作意ではなかつたかと判断せられる。御用絵師という役割も、この時代にあつては確かに重要な意義をもつており、殊に屏風や襖絵という大作を製作する場をもちうるといふ好条件があつたのであるが、雪舟は周文に師事し所謂東山画壇の中から生いたつたにはしても、東山画壇では彼の主要な時期を過していない。彼は進んでそこを去つた筈である。それは彼が御用絵師という多少なりともその製作が拘束される立場よりも、より自由な人間的立場を尊重する芸術家であつたことを暗々裏に自覚していたからだと思われる。

正に、雪舟は個々の流派に拘束されず、より基本的な立場から芸術という問題を考えていたように思う。上に見た通り、雪舟は多くのすぐれた弟子をもつていた。しかし、これ等の弟子達も各思い思いの立場で自律的に活躍はしているが、その弟子達が一所に集つて特に流派を党派的に形成することもなく、それぞれに地方の在地に戻つて製作している。それがこの時代にとつて一つの動かすことの出来ないような勢力をもつ団体とも党派ともなつていない。しかし正信の場合は

次の元信に到つて一家の同族を挙げて画家に仕立てて遂に永徳等を中心として桃山時代の画壇の中心勢力を形成するようになる。雪舟の在り方とは全く対照的である。阿弥派の場合は能阿、芸阿、相阿と親子三代にわたつて特殊な流派を形成したが、流派の勢力としては狩野派に及ばない。影響力もそれ程ではない。これを考えると元信という人の画壇に於ける活躍は相当政治的実力もあつた人ではないかと思う。このような歴史的傾向の中にあつて、雪舟の在り方は全く超党派的であつた。それは僧藉にあつて世継ぎをもたないという理由もあるが、そうした権力的な地位や党派的な勢力を形成することなく、しかも、次の時代に向つて力強くその作風によつて自律的な影響を与え、むしろ、狩野派のよりどころさえなつたことは、雪舟の水墨画の作品の中に含まれている問題が、基本的に或る普遍なものを有つていたからである。雪舟がその八十七歳という長い生涯を通して終始問いつづけ、解決を求めたものは、既に上に縷々述べて来た通り、絵画としての水墨画の基本的な問題であり、特に、その日本化にあつたことは自明であつたが、元信の作風を見てもわかるように、(大仙院「花鳥図」襖絵)元信も亦室町末期の一人の偉大な画家であるが、雪舟の写実主義、描かれる自然の眞実を徹底的に追求する、の態度をとらずに目出度く裝飾化されている。最早や絵画として深さを問題にしなくなつており、近景描写に主眼がおかれる。身近かな花鳥を大写しにしている。それは身近かな自然を襖の中に実現するというやり方である。彩色も時々鮮やかに眼を射るように派手なものすら現われている。それはすでに桃山的なもの萌芽であるという点が、雪舟と非常にちがうところである。自然のリアリティーの追求の態度に浅深の相違があるということなのである。このような問題はさらに稿をあらためて論じなければならぬであろう。桃山時代に雪舟を更生して来るのは雲谷庵を再建した雲谷等顔と長谷川等伯とであるが、この二人が共々に雪舟正系を争うとしても、等顔は雪舟の形式的な面の祖述者であり、等伯は雪舟の敘情的な面の継承者であるといえるであろう。等伯は水墨画ではむしろ絵画的(マーレリッシュ)な画家である。等顔も、等伯も、実は共にその出発点では直接に雪舟を学んだわけではない。桃山時代に於て諸派の激しい勢

力争い、天下一の抗争に当つて、本来党派をもたない雪舟が再びかえり見られるという事実も興味あることでなければならぬ。数多くのこの室町時代の水墨画家の中で雪舟がこのように生かされて来るのも、雪舟が水墨画を全く日本の作風として純化したこと、感覺的にも素材的にも全く日本化したことにもよるのであるが、より根本的には、完成した雪舟の作風には室町時代の、なお未熟な中世的な視覚を近世的な視覚に純化發展させる可能性をふくんでいたことにある。もとより雪舟の水墨画を直ちに近代的市民社会の芸術である等とは断定出来ないけれども、それへの萌芽を充分に設けていることは見逃すことが出来ない。ということは雪舟は禅僧として、禅機画の製作にも手を染めてはいるが、例えば、「天之橋立図」にも見たように、その作風が近代的な写生図を見るように、対象の在り方に応じて、自由自在に技巧を駆使して所謂形にはまつた物の見方をしていないということである。それは近代の画家がその写生旅行に於てよしとする自然のテーマを発見した時、何処でも自由に画架を据えて写生を始めるあの態度であり、対象を描写する為めの技術は全く自由自在で、対象のリアリティーに応じ性質に応じて如何ようにでも自在に筆を使いこなす自由をもつことを示している。恐らく雪舟以降に於てすら、このような自由な写生を試みた画家はそれほど多くはないであろう。尾形光琳にも花鳥の写生はあり、応挙にも写生的な試みはあつた。しかし、徳川時代ともなると西洋画の影響もあつて、このような写生が試みられて来るのは一応時代の要求と解されるが、雪舟のように足の赴くままに、その眼に映じた自然を捉えて写生した画家はおそらく徳川中期まではあらわれていないという事が言えるであろう。雪舟ほど真景図＝写生図を試みた人もこの時代にまれである。しかも、宗教や権力からも解放されて、自由な人間として絵画を自律させた画家は雪舟においてこの時代に外に見出させないのである。であるから、雪舟を近世絵画の開祖と解することはまさに正しいのである。雪舟が真の意味で水墨画を日本化したということは、上述のように、水墨画を日本の気候風土に融合させたというだけでなく、同時に、それが水墨画の近世化への萌芽の意味をもつと考えねばならない。明治時代になつても岡倉天心などによつて雪舟が注目される

のは、それがどのような意味に解されたにしろ、雪舟の画家としての生活と態度そのものの中にたしかに近世的芸術家としての序曲を認める可きであると解せられる点は充分にあつたのである。

雪舟こそは正しく近世絵画の祖であるばかりでなく、水墨画を通して絵画を近世的に自律させようとした大きな努力の中に、雪舟の偉大なる功績を認めることによつて始めて雪舟を正しく日本絵画史の中にその地位を与えることが出来る。

東山時代の天章周文の傘下に生れた雪舟は遂に東山時代を超えて、近世絵画史の中にその燦然たる業績を永久化した画家という可きであろう。