

アーサー・モリソン著 『日本の画家たち』(四)

石川千佳子訳

足利時代の漢画派

これまで見てきたように、黎明期の日本の絵画は中国の唐時代の作例に触発されてきた。土佐派と呼ばれる偉大な画派は、変容されて完全に日本的特徴と精神を確立したにもかかわらず、巨勢派の作品に根ざしている。究極の起源は同じく唐時代の絵画ともいえる。私たちが土佐派の命運を辿ってきた何世紀もの間に、中国の絵画の歩みが停滞していたわけではない。唐の後に短命な五王朝を挟んで宋が成立し、続いて元時代となった。生活様式と思考体系が変わり始めるにつれて、絵画芸術にも変化が起こった。日本ではそうした変化の影響を受けて、一五世紀初頭には、如拙とその一派による大がかりな中国ルネサンスが引き起こされた。

しかし、一般的な運動は如拙とともに始まったが、彼の時代の前にこの新様式を試みた画家がいた。一四世紀の始めの画僧の然可翁は、日本の画家が手本とした中国の古典的な画家の一人である偉大な牧谿の様式に倣う水墨画を手がけた。然可翁の生涯や国籍、身元については疑わしい点や不確かな点がある。一説によれば、彼は中国を訪れた日本人の僧であるとされ、他説によれば、日本に渡来した中国人の僧だといわれている。この種の混乱は、主に中国人と日本人の画家が多くの異なる名前を使うという、共通した習慣に起因していると思う。それを踏まえて識別できる限りでは、然可翁の名前の下に混同されてきた者が二人、あるいはおそらく三人いる。中

国を訪れた日本人と日本に來た中国人は、様々な雅号の中から可翁という名前をたまたま使った。その中国人は、彼の更に別な組み合わせ(例えば無事、シタン)の中から良全という名前を使った。しかし一方では、彼とは関連のない第三者で、良全と呼ばれた同時代の日本人がいたようである。混乱状態を悪化させる気は無いのだが、更に他の名前も加わってこじれた結果は、実りのない骨折りを嫌う学者が研究するよりも回避する類の、多くの事例の一つのように面倒な事態となっている。ともあれ、牧谿流に描いたのが日本人の然可翁であるというのは、さもなりそうなことだ。宗然というのはこの男のもう一つの名で、彼を識別するために使われたかもしれない。彼はまた禪師、つまり禪宗の師だった。牧谿様式において墨画が好まれるのは主に禪僧であるためで、作品自体が禪哲学に触発されていることを知っておくべきだろう。今日まで残っている然可翁の二、三点の作品は、質の高い素晴らしい墨色のものであり、その中のある作品は力強いが軽やかな手法によって、ときおり牧谿自身の真筆だという説もみられるが、容易に信じてしまいそうになる。

全く性質の異なる少数の絵があり、それには良全の落款があるが、中国人可翁―別号を使えば、無事あるいはシタン―の作品であると考えられている。これらの絵では、入念に彩色と金が施され、最後に輪郭線が書き起こされており、画題は仏教の聖人たちである。これらは―今の時点で言えば―多くの点で兆殿司の作品を先取りしており、一見して他の可翁の水墨画とは似ても似つかない。しかし、

水墨画と彩色の肖像画で用いられている様式にはごくわずかな類似点が見られるだけで、二つの様式は異なっていると断言することで済ませたかったにもかかわらず、そこに新たな疑義を引き入れて、もとの混乱状態へ逆戻りするよう脅かす日本人の批評家もいる。私自身は良全の作品を目にしたことはないが、いくつかの作品の写真を詳しく調べたことはあり、水墨画との類似には程遠いと思われる。さらに様式についていえば、これらの絵は李龍眠の様式をしっかりと引き継いだものであり、牧谿の様式とは何ら関係のないものである。

一四世紀の他の画家たち―すべて画僧であるが―も、然可翁の例に倣って牧谿様式で描いた。

少なくとも一人―寄堂―だけが然可翁の弟子だったと言われている。周徳、鉄舟(徳濟)、愚溪(右慧)、周伊たちは独立した画家だったようである。彼らに関しては、ほとんど名前以外には残っていない。鉄舟の一、二の作品は、彼が力のある巨匠であったことを示している。彼の作品とされる一対の野生の雁の絵が「国華」に複製されているが、明らかに彼より力の劣る画家の作品である。それらはおそらく模写だろうが、彼の技からは程遠い。一四世紀の終わりには、如拙が完全に漢画復活を打ち立てた。

如拙とその弟子たちを扱う前に、彼と同時代の最も偉大な日本の画家の一人―僧明兆、より一般的には兆殿司として知られる画家について考察した方がよいだろう。彼は主に水墨画ではなく、彩色画で有名だった。明兆の名前の最初の漢字は「みん」とも「めい」とも「みお」とも読め、この理由によって、彼の名前は「めいちゅう」あるいは「みおちゅう」と発音されることも珍しくなかった。

明兆は一三五二年に生まれ、仏教の師である東福寺の大道の下に見習僧として入った。彼は生涯にわたって、殿司つまり学芸員の事務所を構えて東福寺と繋がっていた。明兆のより馴染み深い名で

ある兆殿司は、この事務所に由来している。見習い期間中の絵画への傾倒、その結果としての仕事への怠慢によって、彼は先輩たちと衝突し、破門の脅威にさらされた。ある奇跡的な逸話によって、この若い僧の職業の選択に関する全ての障害が決定的に解消されたと説明されている。大道は予期しない時に戻って来て、火炎光を伴って描かれる愛染明王の画の制作に忙しい若者を驚かせた。怠慢を見咎められた不埒者は、作品を膝の下に隠そうとしたが、後光の炎が絹から発してばれてしまった。その結果、大道は、若者の画家としての天賦の才を確信して予先を納め、芸術にそこまで没頭する弟子を励ました。

兆殿司は、宋・元時代の中国人画家の作品に触発されて、今日から見れば文切型の凡庸な手法に陥っていた画に新しい生命を吹き込み、寺院の壁を飾る聖人や賢人の肖像画を新しい想像力で見直した。様式においては、中国の名作の中でも李龍眠と顔輝が主な手本であり、彼はこれらの巨匠たちや、他の中国大陸の先人の作品を模写したが―それは原作と同じくらい価値の高い模本だった。

ここで、ヨーロッパの考え方とは全く異なる、東洋の古典的な作品の模写に関する見方については、一言述べておく価値があるだろう。ヨーロッパにおいては、模写は概して原作よりも劣る技術による独創性のない写しであり、だいたいは手法も堅苦しく、魂のこもらない形で原作を模倣しただけのものである。もちろん、立派な模写も存在するが、それらのうちの最良のものでさえ評価が低く、個性のないものとみなされる。日本においては―中国ではさらに―最も偉大な巨匠たちが先輩画家の傑作を模写することを恥とは考えなかった。しかし、模写によって、ただ単に機械的に真似る以上の何か意図されていた。原作を凌ぐ模本が存在している。それらすべての模本では、画家の個性や雰囲気に関わる新しい表現が目論まれているか、あるいは画題の新しい局面が照らし出されている。

構図の主要部においても、部分的な変更はごく普通であり—むしろあたりまえである。主題と、外見的な意味での構図は伝統的なものになっている。したがって、ある特定の概念が初めて形を成したときにまで遡って、着想や手わざを写し取ることはいはいて無理である。

伝統的な画題が、ほんの僅かであれヨーロッパの独創性の原則を破らないとはいえないが、それらはもちろん単に構図を繰り返すこととは幾分異なるカテゴリーに属している。実のところ、それらの伝統的な画題は、いかなる外見上そして建前上「新しい」画題の取り扱いよりも、画家の真の独創性を測るずっと厳しい試験を課しているのだ。画家は彼より前にその画題を用いた昔の巨匠たちとの競争に、公然と必然的に巻き込まれており、全く新しい視点を示すか、紛れもなく独自の魂と個性をもって制作しない限り、彼は敗北してしまう。そのような伝統的な画題の多くは古典的な詩に由来し、春の象徴である鳩と松の枝や雀と柳、秋のもみじの落ち葉と鹿、梅に雪のように、暗示的な結びつきが絶えず繰り返されている。

他の画題には、例えば四つの君子の嗜みとされる琴棋書画、つまり書道と音楽、絵画、囲碁や、三つの宗教の統一を象徴する三酸図、昇龍と降龍図、竹林の七賢、そして風景画の一部門である八景図などがある。最後のものは八つの風景という画題、と呼んだ方が良いかもしれない。なぜなら、これらは全く異なる多くの景色に翻案されてきたのだが、特に日本人画家の手によつては、自国の多くの名所にその画題が適用されてきた。最初の八景図は、中国の河である湘水と瀟水の八景であり、それ以来何百回という異なる景色に翻案されることになるが、次のような画題だった。

遠浦帰帆 江天暮雪 山市晴嵐 煙寺晚鐘
 洞庭秋月 漁村夕照 平沙落雁 瀟湘夜雨

この一連の詩は、日本では「瀟湘八景」と呼ばれ、中世の全ての山水画の巨匠による作品の題材となった。その日本版の最初のもの、おそらく近江八景（近江地方の八つの景色）だろう。

ここで兆殿司に話を戻そう。東洋において名人の模写がどのように考えられているかについて先述したように、中国絵画の模写の幾つかが、彼の作品の中で最も名高いものであることは注目に値する。二人の仙人、鉄拐と蝦蟇の対幅は、今も東福寺に所蔵されているが、良く知られており、彼の典型的な作品と見なされている。原作は中国宋代の顔輝（中国読みでは Yen Hui）の作であり、それらは京都の知恩寺に保存されている。これらの摸本は、ある点では珍しく原作に忠実だが、他の点ではとりわけ自由に描かれている。肖像はほとんど正確に、ところによっては一筆ごとに写し取られている。主な違いといえば、鉄拐の左手の位置がわずかに違って見えるぐらいである。しかし背景は大幅に変えられており、兆殿司の人物像は木の陰に被われているが、それは顔輝の絵にはみられない。中国人の画家は蝦蟇仙人を岩の上に座らせたが、日本人の画家は岩を蝦蟇仙人に枝が垂れ掛かっている松のごっこつした根に置き換えた。また、顔輝の絵の背景になっている冢々とした唯一の岩山のかわりに、模本においてはより完全な風景が鉄拐を取り囲んでいる。これらは構成における明白で重要な違いだが、技法の学習者は、最も忠実に模倣された部分で、二人の画家の筆遣いの有益な多様性に気づくだろう。さらに、確たる証拠を持っているわけではないが、顔輝の画が更に古い構図の写しである可能性を念頭に置く価値はある。根気強い愛好家が時おり、最初見たときは完全に独創的に見えた画において、昔の、さらにもっと昔の別案に出会うのはよくあることだ。巨匠の作品の本質に触れる知識が増えるにつれて、また東洋のものも考え方をよりよく理解するにつれて、それぞれの画はその真価にもとづくものであって、西洋の独創性に関する見方は、西洋の芸術以

外に関する見方と同じように、余りにも外面的であることが分かるだろう。

私が図版に使った悪魔を打ちのめしている鍾馗の肖像画は、中国の原作から派生した兆殿司のもう一つの作例である。これはおそらく「国華」二三〇号で複製された、井上侯爵コレクション蔵の呉道子の作とされる画の模写だろう。もちろん実際には、双方の画がさらに古い作品に由来しない限りは、ということだ。とにかく井上侯爵蔵のものは、足利時代の日本の画家たちの手本として使われたということが知られている。この力強い画は、双方とも背景無しで描かれ、描写の違いは衣襷や手足の部分にみられるが、その主な違いは色彩にある。悪魔が兆殿司の絵では緑であるが、中国画では青である。ついでにいえば、それは呉道子の作品というよりも、おそらく南宋の巨匠の作品だろう。日本の画においては悪魔が掴んでいる帯の端が金色に塗られており、鍾馗の内帯と悪魔の腕輪もまた金色である。井上伯爵コレクションの呉道子の作品では、これらすべてが赤い顔料で塗られている。緑色の衣装も色調が様々に異なる。兆殿司がそれにピンクの裏打ちを施しているところでは、もし「国華」の複製画像が信頼できるものだとすれば、呉道子はそれを白にしている。兆殿司の絵は、その年代を考慮すれば素晴らしい状態で保存されているが、端の部分は度重なる掛け替えのために短く切り詰められている。

兆殿司の最も有名な作品は、顔輝の五百羅漢図や仏教の聖人等に做った五〇幅の掛軸であり、鎌倉の建長寺に所蔵されている。兆殿司の五〇幅の大きな掛軸は、將軍足利義持の命によって描かれたが、兆殿司が亡くなってからほぼ四〇年後に勃発した応仁の乱によって四散してしまった。しかしながら、足跡を辿れなかった三点を除いては、すべてが取り戻された。これらの三点、つまりに明兆の初期の下絵に彩色を施し、表装した掛軸で代替されたその一揃いは、彼

に縁の深い東福寺に今も安全に保管されている。

明兆は、書においても絵画と同等に高く評価されていた。さらに信仰の深さにおいても、画に劣らず尊敬されていた。足利義持將軍の命による褒賞の下賜に際しても、一着の粗末な衣服と托鉢の鉢が生活のために必要な全てだという、慎ましやかな申し出が返って来るばかりだった。現世の財宝や虚飾は無用だったが、彼が居た東福寺の庭に桜の木々が植えられていることは気がかりだった。それにより、聖域がやがて単なる遊興の場になってしまわないかという恐れを抱き、桜の木々を取り払うように上申した。この禁欲的な願いは実行され、今日に至るまで同寺の高僧によって尊重されている。

兆殿司の画の多くはたいへん規模が大きく、例えば東福寺蔵の達磨図は約9フィート×5フィートの画面の大部分を人物が占めている。聖一國師の彩色を施した堂々たる肖像画もほとんど同じくらい大きい。これは、世界最大の肖像画の一つだろう。同じ聖一國師のもう一つの肖像画は墨のみによるもので、画面はほとんど1フィートにすぎない。しかし、その作品は巨匠に相応しく魅力的な線描画であり、優れた人格と威厳を表現している。金地院には、水墨による同じ大きさの美しい山水画の小品がある。そうした小品は、巨匠の作品の中では極めて稀である。明兆の全作品の中で最大のものは東福寺の天井に描かれた巨大な龍図であり、その全長はとぐろの先端まで入れて測ると100フィート以上に及んだ。この龍の狩野山楽の手になる縮図は、大英博物館コレクションに収められている。

兆殿司は、最新の専門家の説によれば一四三一年に亡くなった。彼の後に東福寺の管理人の地位を引き継いだのは、弟子の堪殿司である。將軍足利義持も、兆殿司の後援者であるとともに彼の弟子でもあって、彼による興味深い画が今でも保存されている。主に水墨

で、生き生きと直截に描いた僧一之も明兆の弟子といわれているが、その様式は彼独特のものであった。

次に、如拙と彼が主導した運動について見ておきたい。この運動は、いわば彼と彼の弟子たちの仕事というよりも、時代の趨勢であった。実際に、これまで見て来たように、然可翁や、その後散り散りになってしまった二、三の画家の様式において、散発的な様式として始まっていた。封建制度の登場の後に生み出された厳格な武士の精神や、禅宗の影響の下で、足利時代の幕府の流儀を決めた人々の美的感覚は、より簡素なものになった。簡素と謙虚を原則とする茶道が時代の感覚を醸成し、牧谿、梁楷、夏珪と馬遠の漢画は、新しい理念を最も高貴に表現する規範を提供した。これら全ては時代の趨勢とはいえ、如拙は画派を確立して、外来の刺激的な傾向に形と方向性を与えた。多くの専門家は、如拙を、同世代の曾我秀文（すぐ詳述する）の単なる制作分担者とみなしている。さらに、この二人の画家は中国出身だと主張されてきた。しかしながら、如拙に関しては論争中の案件であり、全く決着がつかない。有力な証拠によれば、彼は九州生まれで、勉強のために中国に滞在した日本人であるようだ。

とにかく、彼が禅僧であり、一四世紀後半に京都の相国寺（そうこくじ、またはしようこくじ）に居たということだけは確かである。遺された彼の作品は極端に少ないが、実際に、唯一異論のない真筆は、妙心寺塔頭の退蔵院に所蔵されている小さな水墨画『瓢鮎図』である。この奇妙な題名は、不可能なことを表す日本の諺に由来する。鮎はひどく滑りやすく、よく動く鱗のない魚であり、絵に描かれた口細で二瘤の瓢箪はどうしようもない鮎取り道具である。足利義満の命によって描かれたこの画は、構図に優れた価値の高い作品といえる。淡い色調の丘が背景を占めており、前景左に描かれた竹が特にすばらしい。構図の残りの部分には、鮎が泳いでいる藺草

で被われた小川が描かれている。そして、離れた土手に立つ男が瓢箪を小川に差し出すように手を伸ばしているが、どうすることもできない。この画だけで名声を得るには十分ではないにしても、これは明らかに優れた画家の作品である。画面の上部の大部分、つまり義満の命により如拙が描いたという記録がある空間以外の部分には、当時の高名な禅僧による詩が書かれている。重要な画に詩を書き加える風習は広く行われていたが、あたかも画が書に対して取るに足らないただの添え物のようにみえる。詩人が身分の高い人であれば、画家が謙虚に落款を省略する場合もあり、しばしば後代の研究者を悩ませることになった。

私が如拙の作と鑑定している他の絵には、文清と読める落款がある。これは如拙が使用した号の一つといわれるが、画の印象では彼の筆によるものかどうか疑わしい。個人的には、文清という落款のある画はかなり後代の画家の作品だと考えている。

結局のところ、如拙は主に師匠としてその足跡を残した。彼の画派からは、直接あるいは伝承によって、幾人かの最も偉大な日本の画家が輩出された。その一番手は、如拙の愛弟子の僧周文で、通常は（師と同じく属していた寺の名を付して）相国寺周文と呼ばれている。私がすでに言及した巨匠の曾我秀文と区別するためである⁽¹⁾。周文は、明兆が東福寺の学芸員であったように、やはり相国寺の学芸員であった。周文の名前の他に、彼は春育という名前を使った。彼の生涯についてはほとんど分らないが、幸い如拙の場合よりは彼の作品に関する意見を述べることができる。彼の画として、ほんの僅かではあるが、たいへん美しい作品が存在しており、それらは雄大で多様な特質を有している。どの巨匠にも備わる幅広い手法と様式の運用能力は、日本人画家（中国人画家にも当てはまる）の最も目立った特徴の一つである。後代の人々の場合には、こうしたことを知っており、十分に認められているにもかかわらず、遠

い昔の時代に関しては、後代の画家たちと同じくらい偉大な、あるいはもっと偉大な能力を持ち、そして多様な多彩な画家に対して、あまりにも狭い範囲しか許容しないという過ちを犯しがちである。その理由は、単に、研究者が時代を遡るにつれて信頼できる情報越来越少希少になると同時に、研究のために入手できる作品もさらに少なくなり、作者をしつかりと同定できなくなるからである。そのため、異なる性質の作品を、一人の巨匠のリストに入れる根拠がますます弱くなってしまふ。とにかく周文の場合は、訓練を積んだ眼でなければ多様な表現を明確には見分けられないにしても、多様な制作技法を有したことが事実だと認定できるような十分な根拠がある。

周文の典型的な作品は、山や岩組、水辺、遠景の海岸、苔屋、一、二隻の小舟から成り、才能のある画家にのみ可能な繊細さ、とりわけ正確な濃淡の調子を備えたロマンティックな山水画の小品である。ある作品では、墨画を基本にしながらも、落ち着いた彩色を施している。こうした作品においては、きわめて優雅な特質と筆遣いの繊細さが顕著で、前景には快く典雅な細部描写がみられる。その他の作品では墨だけが使われている。これらは主に初期作品と考えられるが、それらの中にはより大胆にあっさりとした山水画もある。私自身のコレクションから例示した作品がそうした一枚であり、大阪の上野氏のコレクションの作品に比べれば、前景の細部に注意が払われていないものの、それ以外の点では類似性がみられる。周文の作品を特徴づけるものであり、鑑定に当たった著名な日本人批評家の判断を決定づけたのが、水辺の向こうに霧の立ち込める海岸が描かれた画である。

周文による肖像画は一つか二つ遺されており、それらは彼のきわめて堅固な山水画の手法で描かれているが、さらに力強いといえるかもしれない。津軽伯爵所蔵の『寒山拾得』においては、この年若

い世捨て人の肖像が、雪舟でさえ決して越えられなかった迫力と個性をもって、叩きつけるように描かれている。また、岬氏所蔵の『観音』は最も迫力のある作品の一つだが、同時に日本絵画史全体の中で最も優雅な肖像画の一つでもある。これは周文が画家であるばかりか彫刻家でもあったという伝説を彷彿とさせるような、彫刻的な感覚を示している。しかしながら、周文の実際の彫刻が存在するかどうかは全く分らない。

周文の弟子の中では小栗宗湛が最も有名である。彼の生没年は不詳だが、没年については一四六四年、一四六九年、あるいは一四七〇年の諸説がある。三〇歳の時に一珍しい年頃で―彼は僧職に就いて相国寺に入った。牧谿の作品の心底からの崇拜者だったと記録されているが、その事實は、二つの号―自牧と自谿―の使用に裏付けられる。それぞれの雅号では、「牧」「谿」の文字と模倣者を意味する文字「自」が結びついている。宗湛の作品は稀にしか残っていない―彼の師よりも稀なほどだ。美術史家は彼を彩色画家として繰り返し褒め称えてきたが、それには理由がないわけではない。彼の山水画は、確かに周文のものとの類似点はあるが、作風は周文よりも重厚で、言葉では表せない風変わりな作風が見られるので、実作品や良質な写真をよく研究しなければならない。現存する彼の花鳥画は、山水画よりもさらに少ないようである。私自身のコレクションの画では、非常に落ちていて調和の取れた色彩が際立っている。宗湛には、鷹の画家として名声を得たという記録があり、私は彼のこの部門の作品を例示したことがある。原画の紙が年代を経て黒ずんでいるので、写真では全く分からない落款を見つめるための調査が必要だろう。数世紀にわたる摩損を受けているにもかかわらず、その画には、画家による彩色の繊細さに関わる興味深い証拠が示されている。止まり木を取り囲む皮の帯は落ち着いた赤と青、緑で装飾され、白と金で裏打ちされている。ほのかな金

線が糸の編み目を際立たせ、止まり木の木目が奇妙に写實的に描かれているため、一瞥では本物の木片と見紛うほどである。

宗湛は、全ての芸術に対する気前の良い後援者の將軍足利義政のお気に入りだった。義政は、彼を主に会所の裝飾の仕事に就かせた。宗湛が義政に絵の描いた扇子を贈ることは、毎年の年賀の慣例になった。その返礼として、彼は絹の儀式用礼服を賜った。

その作品が宗湛よりもずっと希少な画家に、同じく周文の弟子の能阿弥がいる。能阿弥の姓は中尾で、彼自身と息子、孫息子は全て有名な芸術家であり、中尾派あるいは「三阿弥」と分類されている。能阿弥の画家としての法号は真能で、また別号として春鷗齋という名も使った。彼は賢明にして多芸多才の天才であり、いわば幕府のクリッチトンとでもいえそうな、足利義政の侍従だった。絵画、詩、書道、芸術批評、茶道—これら全てにおいて彼は宗匠であり、それ以前以後のどの社会においてよりも厳しい鑑賞眼に支配された宮廷で認められた「趣味の判定者」だった。彼の一族は近代まで継承されてきた実例といえるが、日本において、芸術批評は世襲の職業だったといわれる。能阿弥は、当時、鑑定の中で最も難しい部門とされた刀剣部門において卓越していた。そのうえ、庭園術の名匠でもあった。

僅かに残っている能阿弥の画は墨で描かれており、緊張感のある創案と制作に特徴がある。ある山水画は、周文を思わせる繊細な濃淡の調子を示している。『国華』の初期の号に複製されている雲龍図は、後ほど考察する雪舟に能阿弥が影響を与えていることを示唆する。私が複製した作品—これまでに日本を離れた唯一の作品だと思いが—は、いずれにせよ彼の描写力を証明するものである。中国や日本の芸術において、虎は、龍と同じように偉大な、そして幾分あいまいではあるが、精神性の重要な象徴であることを記憶しているに違いない⁽²⁾。能阿弥は虎を全く見たことがなかった。虎は外

国からもたらされる希少な動物であり、足利時代には龍と同様に想像上のものだった。彼の目的は精神的な表現である。入念な観察や迫真の模写によって、しなやかで秘められた力、魔力、猛威といった強烈な表現を呼び起こすことができた。実物大のこの画には圧倒的な効果があるが、中でも構図が大きな役割を果たしている。虎の全容を描いたとすれば、多くの犠牲を払うことになっただろう。外部からやってきて、睨みつけている血に飢えた食人鬼は、その姿を部分的に隠したままなのだが、それこそがこの画を効果的に見せる秘訣である。日本人の巨匠の作品には繰り返し現れるにもかかわらず、西洋美術では全く知られていない要素もある。ある雰囲気、つまりユーモアのような何か漠とした調子で、それは時々奇怪だったり、また時々死の暗示を含んでいたりするが、決して作品の品位を損なわないし、それどころか強く印象づける役割を果たしている。いくつかの隠者や聖人—達磨、寒山拾得、蝦蟇仙人など—の肖像では特にそれが目立つ。

能阿弥の息子の芸阿弥は、真芸とも呼ばれ、品位と調子の崇高さでは劣るものの、技術的には父と同等の力量で描いた。現在では、おそらく彼の作品を半ダースほど見つけるのも難しいだろう。彼の没年は記録されていないが、弟子の祥啓に贈った画の賛から一四八〇年には五〇歳であり、したがって一四三二年が生年だと分かる。

三番目の阿弥は、真芸の息子真相で、普通は相阿弥と呼ばれており、祖父の多芸多彩を自家薬籠中のものとして、現在でも比較的多くの作品が遺されている。ついにながら、能阿弥の没年も記録されていないが、長寿を全うしたにちがいない。この三人は全て、つまり能阿弥と息子と孫はともに足利義政の幕府に仕えた。相阿弥は稀にはあるが、鑑岳と松雪斎という号を使った。彼は様々な芸術に秀でて、茶道の宗匠とも考えられており—実際に、厳格な規範と

なる形式を創出した人とみなしても良いだろう。彼は、すぐ前の世代の先人と同様に（実際には彼の同時代の全ての画家もそうしたのだが）、宋代の作品を研究したと記録されている。彼は偉大な目利きだった。多かれ少なかれ皆が目利きだった集団の中でも、彼の鑑定は決定的なものとして受容された。彼個人も有名な絵画コレクションをもっていた。かつて相阿弥のものであった、宋の陳容による龍図が含まれていることは、わがコレクションの荣誉である。造園の名匠としての名声は、世紀を経るにつれて霞むどころか輝きを増すばかりである。とりわけ京都大徳寺にある大仙院の庭は、この部門における活躍のなかでも、最高傑作とされている。彼の画の大部分は山水画であり、肖像画や花鳥画（花と鳥を描いたもの）は稀である。彼の作として知られる淡彩画が現存しているとは信じがたい。

相阿弥の典型的な山水画は、大雑把にすらすらと描かれていて、霧にかすむ遠景と柔らかな輪郭線で描かれた丘に特徴がある。彼は日本で輩出された数多くの画家の中でも、灰色の調子を最も巧みに描く偉大な巨匠の一人だった。山水画に関しては、間違いなく南宋画を継承している。大英博物館には、かつて襖絵だった、非常に素晴らしい作品が所蔵されている。複製だと、原画の持つ調子の冴えや的確な色合いがくすんでしまうが、私は典型的な作例として説明に使っている。それとは対照的だが、相阿弥の創作範囲の広さを示す証拠として、私は達磨の胸像の複製を作製しているところだ。達磨はインドの賢人であり、禅宗の始祖であり、自分の臉を切り取って投げ捨てることにより、六年余の瞑想を続けた後に、居眠りをする体質を矯正したといわれる。この苦行によって、茶の木がこの世にもたらされることになり、不届きな者がいるところに、お茶の木が芽吹くことになった。この画における技法的な力量に関しては、ほとんど説明を要しない。明白なことだが、きわめて顕著な他のい

くつかの表現の特質に比べれば、それほど目立つものではない。そうした特質の中で、この画は、私が能阿弥を扱う際に暗示的に言及する特質の好例となっている。つまり、一印象的な厳めしい効果の品位を落とすことなく、むしろ上品にするユーモアの気配に関わる特質である。画の裏に賛を書く役割の学僧が正確に書き留めたように、作品の大部分は、相阿弥がほとんど用いなかった筆で描かれている。

三人の阿弥は小規模の独立した画派を形成したようだ。会所等での多種多様な用務に追われていたため、弟子を仕事場に集めることができなかった。芸阿弥は、通常啓書記と呼ばれる有名な弟子を教えた。啓書記の呼び名は、彼の実際の号である祥啓の後半部（啓）と、役職名の（鎌倉の建長寺における）書記に由来する。

啓書記の姓は丸良であり、下野国の宇都宮に生まれた。彼は出家し、先述の通り、建長寺の書記になった。美術の手ほどきは同寺の僧である（仲安）真康に受けたようだ。しかし、京都を旅していた時に携えていた絵の何枚かが芸阿弥の目を惹いたため、この若い画僧を芸阿弥は自宅に滞在させ、彼のために將軍のコレクションの中の多くの古画を詳細に吟味して模写する許可を手に入れた。二年の間、啓書記は芸阿弥の客であり弟子だったが、文明十二年、一四八〇年に亡くなっている。

幾人かの専門家は、啓書記が決して着彩しなかったと確信しているが、それは間違いである。おそらく彼の最も有名な代表作は、大阪の平瀬氏コレクション中のみごとな山水画である。（その絵が数週間展示されていた）日英美術展に足を運んだ、観察眼の鋭い訪問者には明らかなのだが、この画は落ち着いた青と褐色の彩色が施されており、そうした設色は、足利時代の山水画家が彩色する場合ならば、だいたい慣習的に用いた色だった。その他については、彼ならではの技法的な柔軟さと色調の多様性を加えてはいるが、芸阿

弥に倣った痕跡の多くを示していると言うだけで十分だろう。肖像画では、智慧の神である文殊が波間から姿を現す画が、その威厳と力強い描写で注目される。

啓書記の同時代には、小栗宗湛の息子であり弟子でもあった小栗宗栗がいた。彼については、ほとんど何も知られていない。現存する作品があまりにも少ないので、批評は困難だ。知られている一つか二つの作品は質の高いものだが、典型的な宗湛のものよりは幾分重たい筆遣いなので、南宋画派の筆法により多くを学んでいることが分かる。

ここで、如拙の時代に戻らなければならない。その同世代人には、既に言及したが、謎めいている曾我秀文がいた。この男についてはほとんど何も知られていない。現存する作品も少ないので、彼の二つの落款が、ある手引書から別の手引書に写されて、英国にもたらされたという事実があるにもかかわらず、幾人かの研究者は、彼の実在を疑うようになった。私が所有する山水画の他に、彼の落款があると聞いた画はもう一点だけであり、それは中国人の夏珪か、あるいはもう少し前の画家による素描の模写である。

曾我秀文は中国人であり、彼の母国での本当の名は李秀文―日本式に読むと「りしゅうぶん」で、今でも相国寺の周文と区別されている。また、ある時は唐（中国を意味する）秀文として知られた。彼は一四世紀末―一三七五年か一三七八年―に日本に渡来し、曾我家の娘と結婚して養子になって、姓を李から曾我に変えたと記録されている。さらに日本人として、越前の大名の朝倉氏の庇護の下に入ったといわれる。彼が人物画や花鳥画や山水画を描いて、主に晩年に頭角を現したということ以上には、何も分かっていない。ほとんど途絶えてしまったが、同時代のすべての画家の作品とは異なり、曾我派の様式と認められるようになったものの源流を明らかに示す、この画家の作品が複製できることを嬉しく思っている。

特に山頂の木々の描写は、まさに一八世紀の曾我瀟白による山水画にも見られるものである。残念ながら、コロタイプ印刷では、原作の暗い部分の全てにみられる漆黒の墨の光沢を複製することができない。この画の価値はその光沢に負っているので、それが見えないと、困惑させられたり、深みが無いと思われるかもしれない。しかし、大木の松の堅固で量感の感じられる描写には、ほとんど見かけ上の違いはないし、岩の描写における適切な筆遣い―日本語でいえば「健康な」―は、明らかに見て取れる。この画には、一箇所だけ彩色された部分があるが、それは唯一の人物の衣服に施された緑色である。残りの部分には、同時代の中国の明画にみられる多くの特徴が認められる。実際に、曾我派の分派は、かなり顕著に明の影響を受容したことにより、宋時代の巨匠への崇敬に修正を加えた。

曾我秀文の息子の蛇足は、画派において際立った地位を占めている。父のほぼ全作品が失われてしまったので、画派の棟梁とみなされている。生年は記録されていないが、彼は越前に生まれ、一四八三年末頃に没した。父が彼の師であり、蛇足は父の様式を継承するとともに、修正を加え続けて彼独自のものに進化させた。筆遣いの大胆さが彼の特徴であり、山水画では、相国寺の周文や中尾派の作品にみられるよりも、色調の繊細さへの配慮が足りないようだ。人物画では、たいへん気高い感情が表され、特に衣文の筆遣いには、同時代の作品よりも抑揚のある線描が見られ、強靱で鋭く、明確なものになっている。

宗旨についていえば、蛇足は、後小松天皇の息子として有名な禅僧の一人の弟子だった。ここでは、自由で高潔な人格や文学における卓抜き、常軌を逸したふるまいで、日本では時代を超えて名高い一休の生涯について考察する余裕がない。しかしながら、彼は素人としては才能のある画家であり、弟子である蛇足は、宗教上の師で

ある一休の恩義に報いた。この二人は互いに深く尊敬し合っていたので、相当数の蛇足の画には、一休の書による詩の賛が付けられている。一休によって建立された大徳寺には、蛇足に手になる数点のみごとな障壁画が所蔵されている。

大英博物館には、蛇足による絵巻物がある。それは様々な風景の場面からなる全長40フィートの絵巻物で、縦幅は7インチ余の小規模なものだ。この帯状の紙幅に、連続する膨大な山水が、疲れを知らない精神と創造性、そして絵画的な才能をもって表象されている。狩野安信が絵巻の終わりに賛を書いたのも当然なことだ。

蛇足の息子の曾我宗文(三紹仙とも呼ばれる)は、ほとんど知られていない幾世代かの画家の筆頭である。彼は父の様式を改めて、彩色をより多く施したといわれる。彼の跡目は、息子のゲンセンと孫の宗誉、そして曾孫の紹祥が継いだ。蛇足の最も重要な後継者は、曾我直庵という名の紹祥の息子だった。彼とその息子の二直庵は、再び曾我の名を有名にし、曾我派の衰えかけた力を復活させた―曾我家は不当にも分派に分類されていた。曾我直庵は一六世紀後半に活躍し、確かな年は分からないが、一七世紀始めの一六一四年頃に没したようである。その頃までに、曾我派の様式はかなり変化を遂げて、ほとんど狩野派風の手法になっていた。直庵は、あらゆる種類の鳥の絵を描く偉大な絵師であり、特に鷹、鷹、隼では有名だった。鷹狩は、常に日本の貴族の間で人気の高い娯楽だったので、直庵のような画家には、名高い鷹の図を描いてほしいという注文が殺到した。しかし、直庵の名声を鷹図だけに、あるいは主要作品を鷹図に限るのはひどく不当なことだ。彼の最も巧みな画題は家禽だった。また、ある日本の芸術系刊行物には、各隻に虎と龍とが描かれた、彼の手になる素晴らしい一双屏風の写真が掲載されている。彼の作品は、技術的に安定している確であり、堅実な手法が際立っている。

直庵は堺に暮らし、名はモクスケだった。彼の息子の二直庵は、ふだんは左兵衛と呼ばれ、父に優るとも劣らない名声を得た絵師だった。彼は、しばしば雉の絵で特に称揚されるが、得意分野は広い。全ての種類の鳥や動物が主題となり、必要に応じて、そこに花や木、岩組が添えられた。彼の活躍の最盛期は一七世紀の中頃である。

曾我の世代にわたる栄光は、二直庵と共に去った。彼の息子の玉翁(三直庵とも呼ばれた)と孫の玉庵は、共に二直庵よりも画力が劣り、一八世紀の漢画ルネサンスを扱う時に判明することだが、その当時のある熱心な支持者によって曾我という名称と絵画様式が回復されるけれども、玉翁と玉庵と共に、画派の系譜は年表から消え去った。

曾我派を追っているうちに、ずっと先の時代まで連れていかれたので、ここで一五世紀前半に戻らなければならない。その時代の僧の鑑貞は、相国寺の周文の弟子か、少なくとも非常に初期の崇拜者だった。鑑貞は奈良の唐招提寺の僧で、法眼の地位にあった。そのため、彼は奈良法眼、あるいは奈良鑑貞とも呼ばれていた。わずかに遺された彼の作品は、すべてが山水画であって、描線は強靱で形が簡潔だという特徴があった。それらは墨で描かれ、通常は淡彩が施されていた。その典型的な手法の、保存状態の良い対幅が、大英博物館のコレクションに所蔵されている。鑑貞は墨溪という号も使用した。

これまで私が扱ってきたのは、足利將軍時代の漢画復興において最も著名な絵師たちである。ただ例外は、次章で別に扱うことになっている雪舟と彼の支持者である。日本人の専門家が言及するに値すると考えている絵師のリストは、もっともっと多数にのぼるだろう。ただし、比較的わずかな作品しか現存していない。一五世紀後半から一六世紀には、無数の僧が、秀文、蛇足、兆殿司や相阿弥の

様式で描き、その名前の多くは、今日に至るまで誠実に記録に遺されてい
る。それでも、幾人かの貴重な価値のある遺物がいくらかは存在して
いて、単庵、靈彩、チョウフ、リュウハ、柴庵、秋月、仲庵、ケイテツ、拙宗等揚、性安やジボクなどの名が挙げられる。等春は相
国寺の周文の弟子だった。周文は、等春が馬の飼育係として働いてい
るところを見出し、才能に気づいて、その能力を最大限に伸ばすよう
励ました。等春筆の優れた瞑想する釈迦牟尼像は、「国華」の初期の号に
複製されている。岳翁は、多くの専門家によれば相国寺の周文の別号
だとされている。しかし、一、二点のすばらしい画を精査してみると、
その名前に関する説は誤りだと思われる。一六世紀初頭の僧愚庵は、
手長猿の絵で有名だった。日本にはこうした外見の種は無く、どこか
遠い外国のものなので、想像上の動物なのだが、手長猿は穏やかさと
慈悲心の象徴とされた。葡萄牙にも彼の落款がある。光悦は相国寺の
周文の支持者であつたし、おそらく三阿弥の一人の弟子だった。彼に
ついては、しばしば作品が啓書記のものと同違えられたこと以外には
何も分かっていないようだ。横浜の原氏は、この光悦による美しい雁
の対幅を所蔵している。この光悦については、後代の本阿弥光悦と注
意深く区別しなければならない。一六世紀の有名な武将で、上杉謙
信との一四年にわたる激しい合戦を繰り広げた武田信玄は、その合
間に芸術に没頭し、清信の名で相阿弥風の質の高い画を描いた。

しかしながら、ここで同時代の二人の絵師について考える必要が
ある。両者は狩野派の一員から手ほどきを受け、活動期が直庵や二
直庵の時期と同様に、足利家の衰亡の後であつたにもかかわらず、
作品の性質、様式、着想に照らして、室町時代の漢画派に分類され
なければならなかつた。両者とは宮本武蔵と松花堂である。

宮本武蔵は、二天という号を持つ絵師として知られる。彼の実の
姓名は宮本政名であり、幼名はカンジロウだった。彼は一五八二年
に、まだ幼少の頃に佐々木巖流に討たれた播磨の侍・新免無二斎の
息子として生まれた。孤児となつた武蔵は、有名な大名である加藤
清正の家臣の宮本武左衛門の養子になつた。戦国時代にあつて、
大名は互いに、小国の王のごとく戦いに明け暮れていた。当時は、
合戦における熟練が最も価値のある技量だった。武田信玄と同様に、
もつとも武蔵は信玄とは違つた形だったが、まず武士として有名
だった。武田信玄は偉大な將軍あり、宮本武蔵は日本史上、最も名
高い偉大な剣士だった。彼の生涯をめぐる物語が紡がれ、無数の逸
話によつて、剣術の技量と大胆不敵さにまつわる偉業が伝えられて
いる。彼は二刀流の創案者であつて、日本中を旅して出合った剣の
達人を破り、ついには全国制覇を達成した。彼の最も早い時期の
功績といへば、父を殺した佐々木巖流を探し当てて、巖流の長刀に
対して、二本の木刀だけを使い彼を討つたことだろう。実際のところ、
この仇討を突き動かしたのは、主に巖流自身も、不名誉を克服す
べき剣の達人だということだった。武蔵が得意とする最も致命的
な一撃が、敵の目と目の間にまっすぐ入つたと記されている。彼は、
徳川幕府の下で世情が落ち着く前に行われた多くの合戦で戦い、泰
平の世になると、大名の細川の家臣になつた。現在の細川侯爵は大
名の細川家の子孫である。剣士と冒険家としての武蔵は国民的英雄
であり、少年は誰でも彼の事績を知っている。しかし、彼は様々
な興味と功績を持つ男であり、墓碑には音楽や文学、書道、算術、
茶道に秀でていたと書かれている。とりわけ絵師としての彼は、日
本において最も傑出した者の中に位置づけられることがふさわしい。

宮本武蔵は一六四五年に没した。

狩野派に属する非常に優秀な絵師の海北友松は、宮本武蔵の師匠
であり、友松の影響は現存する武蔵の作品のあちこちに見受けられ
る。ただ、それらは一般的には狩野派の特質ではないし、師の友松
の作品も、厳密にいえば狩野派のものではない。私の知る限りでは、

全ての武蔵の画は墨で描かれ、彩色されていない。それらは、狩野派の絵師の中にあっても、極めて並はずれた力強さと繊細さを併せ持った筆遣いを示している。そして、それぞれが印象的な発想にもとづいて構成され、日本人の批評家が「墨がまだ濡れているように見える」という説得力のある言い方で表現され、的確に高く評価されるような、優れて生き生きとした技法の特徴をもっている。実のところ、多くの画にそうした性質が表れているので、作者が作品から手を離す瞬間をだいたい想像することができる。蘆雁図のすばらしい一雙屏風は、宮本二天の主人の子孫である細川侯爵が所蔵している。松平子爵もいくつかの優れた画を受け継いでいる。百舌鳥が木の枝に止まっている簡素な画(枯木鳴鶉図)は、内田氏によって大切に保存されている。

宮本武蔵は、画工ではない偉大な日本人の絵師たちの一人であるが、彼らの中に、特に高い精神性という性質において価値づけられる多くの絵師がいることは注目に値する。この性質は、特にこれらの立派な素人絵師に属すると考えられている。

松花堂と呼ばれる絵師の姓は中沼だった。彼は大和国の奈良で一五八四年に生まれ、京都に近い男山の滝本坊で、真言宗の僧実乗に師事した。晩年には僧として非常に高名になり、実乗の後を継いで男山の寺の別当になった。彼の書家としての名声は、絵師として与られた名声を凌ぐものだった。彼は弘法大師の様式で書いたが、同時代の最も優れた書家であって、寛永の三筆の筆頭とされた。他の二人は、本阿弥光悦と公家の近衛信伊である。

絵師としての彼は狩野山楽に師事した。ただ、他の画法にも自分で独自の様式を形成しながら、山楽の教えを受けていたようだ。豊臣一族の滅亡により、その庇護のもとにあった山楽は男山の寺に逃れてしばらく滞在したので、松花堂は、彼から絵画の手ほどきを受ける恩恵に与ったといわれる。生涯の大部分にわたり、松花堂

が絵師として使った名は昭乗だった。彼が目し、手本としたのは、牧谿とインド生まれの中国僧であり、自由で風変わりな仏画の素描であまねく評価の高い因陀羅だった。松花堂は彼独自の様式を発展させて、肖像画も型破りだったが、個性と気高さに満ち、巨匠の作品の荘重さを決して損なわない洒脱なユーモアを漂わせていた。彼の運筆は、優秀な書家に期待されるようなものであり、稀に彩色する際の淡彩と同様に、変化に富む灰色の快い色調を使う名人だった。彼の作品の中では最も稀だが、山水画は明らかに相国寺の周文の影響をみせている。花鳥画は聖賢の肖像画ほど多くはないが、最も輝かしい出来栄であり、おそらく全てのヨーロッパ人の目には、彼の最良の作品だと映るだろう。彼は、わずか六筆で、竹と柳の幹に命と成長を注ぎ込むことができた。さらにもう少しの筆数で、彼は紙から今にも飛び出しそうな鳥を描くことができた。私は、雀がはるか頭上を飛ぶ蠅を見つめている、小さな画を持っている。公設のギャラリーの壁面を占める、苦勞の跡もあらわな、これ見よがしの多くの油彩画よりも、その画は生氣とユーモアと意味に満ちている。

昭乗は彼の信心深く、簡素で、正しい生活にふさわしい精神を持ち続けて亡くなった。彼の祖父であり、宗教上の師である実乗も癪(よう)でなくなっている。それぞれ没年の違いはあるが、日本の暦では「兎年」だった。松花堂も同じ病気に襲われ、また兎年が近づくにつれて、彼は自分の最期が近いと確信するようになった。寺での職を辞し、丘の上に庵を結び、隠遁して余生を愉快に宗教儀式と作画で過ごし、運命の兎年となる一六三九年の夏の盛りに五六歳で亡くなった。彼の小さな庵は「松花堂」——松ぼっくりの堂——と名付けられた。それ以降、昭乗はこの号で呼ばれるようになった。

彼には何人かの弟子がいる。——乗淳、坊萩堂、豊蔵坊などが挙げられるが、彼の画派は彼らと共に消滅した。

雪舟派

前章で扱った漢画ルネサンスは、指摘されてきた以上にずっと大きな成果をもたらしたといえる。前章では、中国の宋元時代の成果から直接刺激を受けた絵師について考察した。しかし、同じ刺激を受けたにもかかわらず、独自の道を歩み、その後の日本美術の通史の流れに弾みを与えた同様に偉大な他の絵師がいる。こうして雪舟派と狩野派が勃興する。

日本人は、雪舟が、日本における全ての美術の大家の中で、最高の実力者だとは言わないが、少なくともその他のいかなる先導者にも劣らないと認めている。雪舟の姓は小田で、一四二〇年に備中赤浜で生まれた。二三歳の時に、僧になるため、父によって宝福寺に送られた。この幼い年齢で寺の仕事を犠牲にして画に没頭し、しばしば怠慢のために辛い目にあつた話が数多く語られている。しかしながら、彼が画僧あるいは身分の低い人物に違いないことや、二〇歳あるいはその直前に、京都に近い、周文が画派を確立した相国寺に移されたことは認められるようになった。伝説によれば、彼は初め如拙の下で学んだということである。これはあり得ないことのように思われているが、全くあり得ることだ。われわれは如拙の生年も没年も知らないが、一四四〇年に彼がまだ生きていたとすれば、相当高齢だったにちがいない。しかし、当時都守、つまり經理の事務官の職にあつた周文が、如拙の後を引き継いでなのかどうかは分からないにしても、雪舟の師だったことは確かである。相国寺に入ってから二七年間にわたる、若い画僧の雪舟に関する履歴についてはほとんど何も分かっていないが、その後中国に渡つたことは有名である。雪舟の行動習慣について知つていないことから推測すれば、彼はその二七年間に多くの作品を描いたに違いないが、どの画が渡航前に描かれ、その後描かれものを区別する、何らか

の試みがあつたかどうかは知らない。日付が記されているような作品は、確かに後期に属しているが、初期の頃のものと確実に述べられるのを聞いた覚えがない。私自身が持つている掛軸は、一般的に初期の作品だとされている。

いずれにせよ、雪舟は存命の偉大な画家を探し出し、その中で最高の師から教えを受けようと考へて、一四六七年末、あるいは一四六八年初頭には中国に渡つた。しかし、彼は教えを受けるに値する画家を見いだせなかつた。熱心な探究に應へて、李在と長有声が当時の最も偉大な画家だと教えられた。今ではほとんど忘れ去られているので、彼らの名声は、当時としても不相応なものだつたようだ。彼らの作品が、雪舟を喜ばせることができなかつたのは確かである。即座に雪舟は、誰からも教えは受けず、中国の山河から教えを受けると宣言した。「師は自分自身の中にある。他所に師を求める必要があるだろうか」と、彼は禪宗の箴言を引用して述べている。それ以来、中国の風光明媚な地方を数多く旅して自然のみから学ぶと決意し、三年近くの時間をかけて実行した。

雪舟は、浙江省の四明にある天童山景德禪寺を中国での拠点としたが、彼は同寺の首席になつた。それまでに、中国でその榮譽に浴した日本の僧はいなかつた。後年、日本において彼が時おり「雪舟 天童山第一座」と作品に署名したのは、許されて然るべき自尊心といえるだろう。彼の名声は中国中に広まり、当世の流行画家は師にふさわしくないと宣言した時には、つまらない自慢話などではなく、その通りだと認められた。憲宗皇帝との正式会見を許され、熱心な美術愛好家でもある皇帝により、宮廷の儀式を行う部屋である礼部院の壁面装飾を依頼された。いうまでもなく、これもまた外国人画家にとつて全く先例のない名誉だったが、皇帝の賞賛は、彼が詳細に吟味した雪舟の既存の画ばかりでなく、さらに謁見の間で、会衆を前に雪舟が見せた即興的な画才の發揮に向けられた。日本の

画僧は、手桶の墨汁に箒を浸すと、素早くその箒を動かして、あらかじめ床に置かれていた巨大な紙の上に大きな龍を描いた。―その驚くべき火炎と生命感に満ちた龍には、長年威厳のある無感動を保つように鍛えられ、それが習慣となつている皇帝でさえも、驚嘆して賞賛の言葉を惜しまなかった。

中国の批評家は雪舟を偉大な画家の目録に加えた。そしてこれも、中華思想の持ち主で誇り高い学者たちが、他の外国人には決して与えなかった名誉である。この事実は、偉大な中国の画家と、その日本人崇拜者と、同時代人との相対的な価値については、あくまで補足的に参照するように示唆している。そのような国際的な比較にはほとんど根拠は無いのだが、無駄に繰り返し行われてきた。東洋の美術にほとんど馴染みがない人々は、まず、日本の画家の皆が優秀だと考えがちである。全く品の無い、粗雑に描かれた数多くの中国の画が、貿易港から日本に輸入され、一般には、それらの画が中国美術の典型だとみなされてきたからだ。だが実際には、これらの画は、購入者の好みに迎合しただけのものに過ぎない。一方で、鑑識眼に優れながら、日本の画家の限られた作品―通常は末流の画派の作品―にしか馴染みが無く、突如中国のより素晴らしい古美術に出合ってしまった愛好家ほど、評価が極端に振れてしまいがちである。中国の画家は、比較にならないほど日本の画家より優れている、その中国の画家が描いた神々しいまでに素晴らしい手本に、日本の画家はほんの僅かに手を加えただけだと公言している。ヨーロッパの東洋美術研究者は、経験を積んで無分別な判断が抑えられる前に、残念ながら性急な結論を与えられてしまうのだが、この二番目の特異な結論と同様に、最初の結論にも、多かれ少なかれ真実はほとんど無いといえる。比較を行うならば、最良の、そして最も偉大な作品の間でなされるべきである。両者の間に大差はない。実際に、経験によれば、全ての水準が混在する全ての国の個人作品

の集積である美術史において、そのように一般化してしまうのは正しくない。確かに、両国の美術全般を見渡せば、国民性の違いは見て取れる。全ての日本の画家や批評家たちが明言するように、中国の画は古典であり、その始源である。中国の最も偉大な画家の作品は、日本の画家の作品にはあまり見られない荘重さがあり、根本的な堅固さをもっている。その特徴は、中国の偉大な巨匠の筆遣いに多分に見られるものだ。しかし、日本の画家は独自の性質を持っている。中国の精神性とは異なる上品な柔和さと温和な明るさ、そして鋭敏さである。日本の画家は、中国の画家たちに比べてより活動的であり、冒険心に富み、進んで新しいものに順応して発展させ、常に古い境界を越えて行こうとする。それに対して中国の画家は、新しいものを開発するときには厳格で注意深く事を進めて、繰り返し古い様式や手法に立ち返るが、確かに回帰することにより、滅多に最悪の状態にはならない。こうした違いが両者の比較を困難にするとともに、無益なものにしている。したがって、比較は個々に取り扱われる最も偉大な作品の間でのみ可能なのだ。そして雪舟の最も偉大な作品―それは山水画だが―の場合には、それよりも愛される作品を描いた中国の画家を知らない。もし私が偏見に囚われているとしても、ヨーロッパの僅かの人々にその存在を知られる前に画の収集を始めた、中国の巨匠に敵対している訳ではない。

雪舟は中国への旅に、秋月と周耕という少なくとも二人の弟子をともなった。そして、一四七〇年に帰国した時には、数人の中国人の弟子を連れてきたが、彼らは中国籍を捨て、崇敬する巨匠に従うために日本に帰化した。彼は豊後国の府内に工房を建てて、天開画楼(天に開けた画房)と名付けた。しかし、ほどなく瀬戸内海を渡って周防国山口に雲谷庵を構え、名声を確立するとともに画派を設立した。彼は自分の雲谷庵の名を、稀にはあるが、もう一つの号として使い、その号を彫った印章を持っていた。彼が最も普通に用

いていた印章は「等楊」と彫られているが、それは彼の諱だった。

雪舟は、長年にわたり雲谷庵で穏やかに暮らしていた。その後、大名の大内義興との間にもめ事が起き、結果的に雪舟は雲谷庵から追放されて、益田に向かった。大部分の専門家は、ただ単に、雪舟が「彼に対する陰謀の結果として」追放されたと述べているが、少なくとも一人の専門家はある興味深い話を披露している。当時の貴人たちは、中華帝国の古画を集めるのに苦勞と費用を惜しまなかったようだ。その探索隊の一つが、まだ未収蔵で、明らかに第一級の巨匠による多数の画という、大きな土産を持ち帰った。大内義興は、その幸運を友人たちに言いふらし、雪舟を呼んで、手に入れた宝物を詳しく調べ、入明中にその作者について学んだことを何でも報告するように申し付けた。雪舟はやって来てその画を見るなり、彼自身が中国で描いたものだと分かった。雪舟の謙虚な進言が、大名の逆鱗に触れてしまった。彼は中国の古画を描いた画家に対して崇敬の念を抱いていたので、日本人画家にもこのような絵が描けるとは考えなかった。彼は、雪舟が厚かましい嘘つきで、庇護者の知性を侮辱する詐欺師だと罵った。罪人となった雪舟が高齢であることを考慮すれば、見知らぬ人にも、関係の薄い隣人にも敬意を表して暮らしてきた寺からの追放が、その罪にふさわしいとされた。そこで、雪舟は益田に行ったが、そこでも強力な友人を見つけた。益田兼堯が彼の庇護者となり、彼の命により特別に建てられた乙吉の大喜庵という新寺が完成するまでは、雪舟を医光寺に住ませ、最高の敬意と思いやりを持って遇した。ここで雪舟の旅は終わり、まず益田兼堯の、引き続き孫の益田宗兼の庇護の下で、余生を静かに過ごした。雪舟は大喜庵で、永正三年八月八日に八七歳で亡くなった。益田家は今でも彼の最良の作品を数多く所蔵している。

雪舟の作品の美しさを鑑賞するためには、その作品とともに、様々なものに目を向ける必要がある。作品は、その作品の制作に刺激を

与えた文化や精神にも光を当てながら、長い時間をかけて、注意深く研究されなければならない。雪舟の筆法には、慣れていないヨーロッパ人の眼が見逃しがちな崇高な効果がある。いくつかの文人画を除いては、ヨーロッパ人にとって、こんなに鑑賞の取り扱いが難しいものもない。雪舟の画中には、狩野派の絵師の作品で愛好家の眼をまず楽しませてくれる、優雅な描線の変化などはほとんど、あるいは全くない。力強く、堅固で、黒々としているので、彼の自信に満ちた太い輪郭線は、一見すると重たすぎるように見えるかもしれない。しかし、足利時代の巨匠の作品になじんだ眼と、それらの作品が発するメッセージに順応した精神を持ち合わせていれば、雪舟の一筆一筆が大きな喜びである。それは、構成の広大無辺さに支えられて、世界の美術が越えられなかった精神の偉大さを暗示するような魔力を持っている。

雪舟は多くの肖像画や花鳥画、実際にあらゆる種類の質の高い作品を残しているが、その偉業が達成されたのは山水画においてだった。原則として彼は墨だけで、あるいは赤褐色と青という目立たない色を部分的に使って描いた。中国を旅していた間に、彼は生涯のうちで一番多く彩色したが、帰国してからはそれまでよりも彩色を施さなくなったといわれている。彼は描く前に少しばかり酒を飲んで、一、二編の詩歌を詠み、笛を演奏して心構えをするのが習慣だった。そのあとで「水を得た龍のごとく」作品に挑んでいった、と『本朝画史』には記されている。

彼の最も有名な山水画は、おそらく長州藩の毛利家所有の長大な山水画の絵巻だろう。幅一五インチ長さ五〇フィートの紙の上に、雪舟は空想的な中国の大パノラマを描いた。切り立った岩組、老木、遠景の丘、急流、穏やかな湖、広々とした海、砂浜、厳めしい山々、そして堂々たる宮殿が、巻物を開くにしたがって次々と、新鮮さを失うことなく、天地万物の美を新しい試みで表現しながら現れてく

る。審美書院によって用意された素晴らしいファクシミリ版から、この偉大な画の部分図を複製する許可が得られた。しかし、このように生き生きと連続している構図から、部分図を選択するのは決して容易ではない。

この画は、雪舟の多くの技法の中の一つ、つまり力強い輪郭線が一役買っている技法をみせている。他方で、彼は輪郭線の無い驚くほど想像力に富んだ作品を制作した—太い筆を最小限に使って形を暗示する、「破墨」と呼ばれるものだ。私は、この種の小品を二番目の図版として使った。同種の雪舟の画で最も有名なものは、彼が弟子の宗淵に与えたものである。『真美大観』第二巻にコロタイプ版でみごとに複製され、この作品の様式に要約された日本の理想を表している。表面的に見ると、ただ無秩序な墨の大きな染みのように見える。しかし、驚くべき無尺蔵の暗示を損なうような筆触は一つもない。この画は、狩野派において、何世代にもわたり手本として使われた。おそらく雪舟の最も知られている肖像画は、『国華』に複製されている寿老人だろう。この画は、巨匠がごくたまにしか使わなかった、注意深く完全に細密な様式で描かれている。大英博物館には彼の画が三点所蔵されている。—二点の山水画と、もう一点は、泰然自若の天才である太った布袋が、ズタ袋に乗っかって唐子に運ばれているという、とても力強く描かれているが、半ば戯画的なものである。

雪舟の最も近い弟子は秋月で、彼は師の入明に同行した。秋月の本名は高城権守で、初めは薩摩藩の武士であった。人生の半ばに武門を捨て、雪舟の下で水墨画を学ぶために僧になった。彼の正確な生没年は記録されていないが、作品の一つに書かれている題跋によれば、その画が描かれた時に七〇歳になっていたことが分かる。彼は忠実に雪舟の筆法を継承したので、おそらく筆触は少しばかり柔らかいのだが、最良の山水画は師の作品と間違えられるほどだっ

た。彼は、秋月という「号」の他に、等観—とうかんは江戸の発音である—という号も使った。また、彼の落款の一つは「入唐秋月」となっており、彼が中国へ旅したことを語っている。中国から帰国後は、薩摩に戻って福昌寺に住んだ。それから隣の大隅地方の都だつた加治木に移り、そこで没している。彼の息子等碩もまた雪舟流の水墨画を描いた。秋月によるインドの聖人の維摩居士像は大英博物館のコレクションに所蔵されている。

雪舟の入明に同行したとの記録がある、もう一人の弟子周耕は、大和の多武峰の僧だった。彼の筆法も、雪舟を最も忠実に真似た力強いものだった。

宗淵は長年雲谷庵で雪舟に師事し、一四九五年に師のもとを去った。その年紀は、一枚の画—それは自からのお別れの贈り物である—の上部に書かれた題跋によって特定された。宗淵もまた如水という号を使った。彼は、雲谷庵に移る前には相模の僧だった。彼と雲峰とは、共に雪舟の薫陶を受けた有能で活動的な画僧である。

僧楊月は、雪舟のたいへん重要な崇拜者の一人であり、秋月と周耕に並ぶ、最も身近な三人の弟子の一人とされている。彼の作品は非常に希少だが、他の画家たちよりも独創性があつて、中世の中でもいちばん粗削りで簡潔な数枚の素描を制作した。彼の作品の実例として、また破墨様の極端な事例として、私はその一点を複製してみた。この画では、彼が描く遠景の山々、野生の雁、橋と旅人、湿地の岸辺、岩組、木々、草庵などが、宗淵の下絵で雪舟が用いたよりも少ない筆数で描かれている。秋月と同じく、楊月も薩摩生まれで、僧として初めに住んだのは京都に近い笠置の寺だった。彼は最初、相国寺周文の様式に従っていたが、後に雪舟に教えを請い、生涯にわたって牧谿の作品から大きな影響を受けた。

まず周文の手法を踏襲し、後に雪舟に魅了されたこの時代のもう一人の画僧が山田道安だが、その作品は楊月とほとんど同じくらい

希少である。僧として道安という名を使ったが、本名は順貞だった。民部太夫がもう一つの号である。彼は富と権力を持った男であり、筒井の大名の一族であった。彼は画僧としてばかりでなく、たいへん有能な彫工として知られ、多くの像が、つまり信仰にもとづく精励の成果だが、彼の生きた時代の寺院に数多く立てられている。彼の深い信仰から発するもう一つの行為は、多大な費用をかけて、火災で壊れた東大寺の釈迦像の頭部を復興することだった。彼の息子と孫も跡を継いで絵を描き、彼らの始祖と同じ落款を使ったといわれるが、今では彼らの作品の存在は全く知られていない。山田道安の没年は、一般に一五七三年とされるが、それは彼の息子が亡くなった年だったようである。彼自身は一六世紀初頭に活躍し、彼の孫はほぼ一七世紀初頭まで生きたといわれている。

しかし、雪舟の弟子のうちで、もっとも偉大な名前を挙げるならば雪村になるが、彼は直弟子ではなかった。彼は、おそらく雪舟が亡くなってしばらくしてから生まれた。確かにその活躍期は、おおよそ一六世紀の中頃だった。雪村は佐竹家の出で、本名は佐竹平蔵である。常陸国の久慈に生まれ、若い頃に、父親が異母兄弟を生ませて後継ぎにする意向だという疑念を抱き、曹洞宗の僧になって、幼い頃から好んだ画業に専念した。彼が直接に師事したとは記録されていないので、おそらく独学だったのだろう。はじめは相国寺の周文の作品を手本とし、後の雪舟の作品を手本とするようになった。彼の名は、周文と雪舟という二人の先人のそれぞれ最初の漢字を取り、感謝の意味を込めて命名された。私は雪村の初期作品を二、二点観たことがある。それは三人の翁の影響を示しているらしいが、雪舟流を取り入れて後には、初期の傾向はすべて消えてしまった。とはいえ、雪舟の作品を綿密に写した作品はほとんどない。牧谿と顔輝の研究に専念して、早々に自分自身の様式を展開していった。しかしながら、その様式においては、常に雪舟画の要素が大部

分を占めていた。

雪村は、日本美術史では非常に高い地位にあり、一般に彼の偉大なる手本に等しいほどの高い評価を得ている。彼の最もすばらしい達成は、雪舟と同様に山水画であり、この二大巨匠が類似性を示すのも山水画においてである。もちろん違いはある。特に雪村には、猛り狂った水が激しくほとばしる様を暗示する独自の手法がある。実際のところ、雪村は比類のない構図の風格と制作の才を持っていた。肖像画における、昔の日本人絵師の特質である表現の荘重さと結び付いた奇妙なユーモアでは、いかなる巨匠をもはるかに凌いでいる。他の画題において、彼は、画の調和を決して損なうことのない奇妙で風変わりな筆触を、繰り返し思うままに楽しんだ。時にその効果は、東京美術専門学校コレクション蔵の虎の大幅のように、驚くほど強烈である。近年の画家の幾人かは、雪村の奇矯に倣っているが、それらの画を喚起させた内なる精神を再び捉えることができていない。

私は、嵐の中の船を描いた気宇壮大な小品を複製したが、その画は、雪村がその一族に連なっていた佐竹家の、現在の当主である佐竹義生侯爵のコレクションに所蔵されている。原作は彩色されており、一フット四方のほど紙面に、ここまで広大な自然を表している作品は、他に見つけ難いだろう。さらに私は、いくぶん彼に特徴的な奇矯さを伴う表現で、人間とロバを簡潔に、速い筆で描いた素描も、雪村の作品のその種の好例として複製した。大英博物館は注目すべき八幅一組の怪異な素描―八景図―を所蔵しており、それはコレクションの中で最も重要なものの一つになっている。

彼は晩年になると、初期においてよりも色彩をしばしば使用したようである。小さな花鳥図の習作のいくつかでは、驚くほど効果的に彩色が施されている。使用する紙の選択には、彼は常にたいへん注意深く、那須で漉かれた那須紙を使ったが、その紙を常用した

ことから、しばしばそれは雪村紙とも呼ばれるようになった。雪村が絹に描いたということは聞いたことがない。

彼が一点の画の題跋に八〇歳と記しているのが、少なくともその年齢まで生きたことは確かだとしても、彼の没年は知られていない。周継や雪村の他の号として「鶴船老、中居斎、如圭などがある。また、彼は時おり雪舟二世といわれていた。

雪舟様式の真の復興は、雲谷等顔によってなされた。彼の作品は、主に天正時代―一五七三年から一五九一年―に制作されているが、その後にも作品を残している。彼は、初め狩野松栄の弟子だった―松栄の息子永徳の弟子だったともいわれる―。しかし、雪舟の魔力に魅了されてしまって、その手法の習得に専念した。長州の毛利氏の力添えによるものだろうが、彼は、かつて雪舟が永年仕事をした雲谷庵の二画を使うことを許され、その地で雲谷派の復興に着手した。雪舟に師事できなかった雲谷派の全ての絵師の中で、等顔は、巨匠の流儀に最も近い筆法で描いた。彼は、とりわけ強い力を入れて、筆を巧みに扱った。実際に、筆力だけに聞いていえば、彼はしばしば雪舟に匹敵する。彼の作品の多くは、雪舟の作品にたやすく間違えられたようだ。―最近の展覧会で展示された、すばらしい山水画の一双屏風がその良い例である。彼は法橋位を授かり、相應の誇りをもって―雪村が雪舟二世と呼ばれていたため―多くの絵に「雲谷等顔―雪舟三世」と署名した。

等顔は、毛利家コレクションに所蔵された、雪舟による前述の長大な山水画卷を模写した。末尾に彼は「尊敬すべき雪舟の画は長年にわたって継承されてきた。その様式は一時衰えたけれども、全く顧みられないということはなかった。晩年になって巨匠の後塵を拝し、打ち捨てられる危機にあったその比類なき芸術を復興することは私の運命である。私の少しばかりの努力は報われ、親切にも毛利氏は、不朽の巨匠がかつて住んだ場所に私が住まうことを許して下

さった。丈の高い松の木、岩壁、山、小川、雪舟が喜びをもって眺めた同じものに囲まれて暮らしている。」と記している。

等顔の後を継いだのは、偉大な才能を持つ有能な絵師であり、同じく法橋位を得た次男の等益である。等益は父親と同様に、雲谷という尊称を用いている。共に有能な絵師だった、彼の長男の等興と次男の等爾も用いた。一七世紀の初頭までは彼らが一家の信用を保ったが、その後はさほど高名ではない他の絵師が続いた。

等顔の同時代に、一五三九年に能登国に生まれた長谷川等伯がいる。等伯は、雪舟の画法に連なるために選り取った号だった。雲谷等顔とその子孫と同様に、雪舟の名前である等揚の頭の一字を使っている。等伯の幼名は久六で―往時の日本では尊敬される職業だった―染物業の一家の出であり、芸術家肌の性格の持ち主だった。彼は、家業と生国とを捨てて京都に近い広隆寺に籠り、狩野松栄の弟子として画を学び始めた。何らかの面倒な諍いと、おそらく狩野家の揺るぎのない特権の保護に対する嫉妬によって、彼は狩野派を離れる決心をして、等顔のように、雪舟の手法の綿密な研究を始めた。大いに独自性を伴いながら、これらの手法を実践することにより、長谷川派というような画派を立てた。にもかかわらず、等益がその父親の後を継ぐ四代雪舟と考えて、等伯は晩年に「自雪舟五代」と署名している。

長谷川等伯の名は日本人画家の名鑑の中で高く聳えている。彼は力強いが非常に自由で、開放的な筆致で描くので、その画からは、偉大で独特な感情が伝わってくる。最近の展覧会のために、妙心寺が貸し出した大きな対幅の掛け軸は、有名で典型的な作例といえる。画題は、大枝の間を渡る愉快な手長猿の一群である。それらの画は、等伯の最も有名な作品の幾つかと同じく、みごとに『真美大観』に複製されている。彼は法眼位を得て一六一〇年に没した。等哲や久蔵、宗宅が後継者として残された。等哲は法橋位を得て

いたが、後年に等伯の養子になった。興味深い説によれば、等哲の出自は、実際に浮世絵派の創始者である岩佐又兵衛の次男だったという。彼らに続く長谷川一族の系譜には、他に注目すべき絵師がない。

等顔や等伯が生まれた年代より後の美術にも、雪舟に連なる絵師の系譜の記録がみられる。雲谷等璠は、数でいえば等伯の後に来るので、「六代目」と署名している。私は一八世紀の長谷川等叔の絵を持つているが、それには絵師が十二代目だと自称している。大英博物館のコレクション蔵の山水画によれば、長谷川雪香が十四代目のようである。二つの画派が、どのように後継の順位を決めているのかは不明である。長谷川派と雲谷派が仲良く共存しているというもありそうだが、おそらくは、ただ「流用する」というやり方なのだろう。私は、雲谷の落款がある長谷川等哲の掛け軸を持つている。

一九世紀始めに、長谷川雪旦（一七七八一—一八四三）は、近年では重要性が薄れたにしても、長谷川の家名に名誉を加えた。彼は江戸の画家で、雪舟の作品を研究して大いに得るものがあった。彼は法橋に叙せられたが、江戸の観光案内書の挿絵を描くことが体面にかかわるとは考えなかった。しかしながら、息子の雪堤は画業のみに専念した。

雪舟の最晩年および没後五〇年の間に、多くの優秀な絵師が、雪舟の手法を継承して重要な作品を遺した。そうした絵師には、長流斎、周徳、運慶、雪心、楊富、楊溪がいる。今では記録でしか見ることができないが、一定数の他の絵師の名も認められる。

原注

- (1) この区別は話し言葉の目的のために必要である。相国寺周文の「しゅう」の漢字は「ちか」とも読める。一方、曾我秀文の「しゅう」の漢字は「ひで」とも読める。書き言葉ではこの二つの名前の間には混同は起こらない。両方において「ぶん」は「ふみ」とも読める。したがって、話し言葉で区別するときは便宜上それぞれ「ちかふみ・しゅうぶん」と「ひでふみ・しゅうぶん」と呼ぶ。
- (2) 「そして、虎と龍の絵において、彼らは無限の肉体能力の終わりなき戦いを描いた―虎は精神の道の恐怖に対する飽くなき挑戦として吠える（岡倉天心『東洋の理想』）」

訳注

現時点で調査が及ばず、絵師名の漢字表記が不明な場合はカタカナ表記している。

謝辞

翻訳作業においては、引き続き平瀬清氏の多大なご協力とご教示を頂いている。心より御礼申し上げます。