

雪舟筆秋冬山水図を読む

永津禎三*

Reading Sesshū on Landscape in Autumn and Winter

Teizo NAGATSU

1

まず、一点の水墨画を見よう。この画の中心のやや折れ曲がる垂直線は何だろうか。この質問をかなり多くの人に発してみた¹⁾。年齢も興味、知識も異なるさまざまな人に訊ねても、正確に答える人はごく僅かである。それでは、この線の左側と右側とではどちらが遠く見えるか、と問い直せば、左側、右側と答える人がほぼ半数ずつに別れてしまう。この画は室町時代の画僧雪舟が描いた「秋冬山水図」(図1)のうちの「冬景」である(東京国立博物館蔵)。これほど有名な作品に描かれた一本の線がなぜこのようにいろいろに見えてしまっただけで答えが定まらないのだろうか。

私たちは絵画を見るとき、案外、あれは何これは何と、描かれているものを確認しながら見ている訳ではない。なんとなく雰囲気で、いいなとか冷たく厳しそうだな、など感じながら見ているにすぎないようだ。だから、この線は何か、と改めて聞かれると初めてそこで考えることになる。この線が何かという問いへの彼らの答えはさまざまである。枯れ木、稲妻、オーロラ、岩の割れ目、場面を変える線。何かの境界線という答えは多い。秋と冬の季節の分かれ目、晴れと曇りの境界、荒々しさと静かさの境界、時空の境目、等々。よほど答えに窮してか、描き損じというものである。

「秋冬山水図」は四季山水図のうちの二幅が失われ秋景と冬景が残ったものと言われているが、東京国立博物館には他に雪舟の初期の「四季山水図」四幅が残っている。この作品は「日本禅人等楊」の落款があり、雪舟入明時(1467~69年)の、浙派の影響が強いしっかりと丁寧な描かれた、いわば楷書体の作品である。この四幅のうち「冬景」(図2)を見れば、「秋冬山水図」の「冬景」の垂直線はすぐに了解できる。「秋冬山水図」の「冬景」はいわば行書体の作品だが「四季山水図」の「冬景」を丁度裏返し位の位置関係にした構図になっており、垂直線は崖の線であり、崖の上方から山頂が省略されていることはすぐに了解できる。しかし、この垂直線が崖を表す線だということが分かったからといってこれで済んだということにはならないだろう。

問題は、これは崖の線だと分かることではなく、リアルにこれは崖なのだと思うかどうかである。「秋冬山水図」の「冬景」について、特にこの線に関しては次のような見解がある。

・・・遠近法的表現ということでは日本人の水墨画は宋の基準を逸脱し、曖昧なものとなっていった。その代表的な事例が雪舟(1420~1506)の『秋冬山水図』の「冬景」であろう。この作品はその緊密な構成、気迫あふれる筆致、強調された斧劈皴、厳しい精神性といったものによって雪舟の代表作の位置を占めているが、しかし遠近法の観点から見ればずいぶん奇妙なものだ。中景の懸崖の上方に延びる輪郭線はこの作品でももっとも印象深い部分であるが、地形の表現としては説明しがたいものになってしまっているのである。そしてこのあたりに日本の絵画の宿命があるようにも思われる。たしかに日本の絵画は、世界美術の中でも異彩を放つ部分であるが、それはいつも奥行きを欠いた、平面的な世界ではじめて真価を発し得るというようになっているのである。

(佐藤康邦『絵画空間の哲学』三元社、1992年、pp.114~115)

はたしてそうであろうか。実は私自身もこの「秋冬山水図」の「冬景」をずっと長い間、ぼんやりと霧田気で見ていて、凜とした冷たい空気の漂う緊張感のあるいい画だ、位にしか感じていなかった。ところが十数年前になるが、ある展覧会で久しぶりにこの画と直に対面して、初めて、それも突然に、この懸崖がリアルに覆いかぶさり迫ってくるように感じたのだ。その時初めて、私はそれまでこの画の見方を全く理解していなかったことに気付かされた。我々は「秋冬山水図」の「冬景」を見るときでも、つい普通に西欧近代の絵画を見るように見てしまう。例えばモネやゴッホの風景画を見るように、画を外から眺めてしまうのである。そのような見方が全く間違っただけとは言えないけれど、この画を見るときには同時に別の見方が必要である。そうでなければ、前に引いたように「平面的な」とか、日本美術を常套的に語るあの「装飾的な」絵画にしか見えてこない。

別の見方とは画中の人物になりきってこの画を歩くように見ることである。「秋冬山水図」の「冬景」には画面下方中心近くに、冬の厳しい寒さの中を段々の坂道を急ぐ旅人が一人、簡略な筆遣いで描かれている。この旅人に自らがなりきった気持ちで画の中に入り、坂道を歩きそして右側の懸崖を見上げるのである。このように見たとき懸崖の岩肌を表す皴、西欧近代絵画を見るときのように画の外から見ていたときには弱々しくかえって奥に引っ込んで見えそうになったその皴は、巨大な量感をもった岩の塊となって眼前に迫ってくる。その荒々しさにたじろぎながらずっと身を引いて見れば、凜とした冷たい空気を天に向かって一直線に切り裂くかのような懸崖の稜線が目飛び込んでくる。つまり、この画は言うならば近視眼的・体験的な眼差しと遠望する眼差しを交互に要求するのである。

このような見方は一種、キュビズムの絵画、その多視点性と似通ったところがあるかもしれない。キュビズムの多視点性の基であり、ある意味キュビズムのように実験的で過激ではなく、より自然な画面に統合されているともいえるセザンヌを引き合いに出す研究者はこれまでに多い。少々長くなるが、重要な問題を含んでいると思われるので、雪舟研究についての古典的な二つの例を引こう。

・・・しかし博物館本は、これを垂直に処理して、全く別個のものとなっている。この懸崖としても自然にあり得ない垂直線は、雪舟自身の創意に他ならないが、果たして何を意味するであろうか。屢々引用する例で、歴史的事実としては、あまりにも空間的にも時間的にも隔絶するものではあるが、ジャック・リヴィエル Jacques Rivière が1910セザンヌ Cézanne の画を評して、

彼の風景において、まづ気付かれることは、その鉛直性 verticalité である。彼の作品は下方に重みがかかり、それぞれの物は各自の位置に下降して行く、それらの物はそれぞれの場所に注意深く置かれ、またそれぞれ蜂の房窠のような自分の巣を占め、力をこめてその場所を抱きしめ守っている。(Études, 1911)

とする。この評は雪舟の上に移しても、また真実である。雪舟の場合、懸崖の垂直線は素直に、その鉛直性を示唆するものに他ならない。セザンヌの物象の如く――にその位置のアンティムな安定さと相互の関係の緊密さをリヴィエルが説くようには、手法の相違が、雪舟の物象に関しては明らかにしていないが、短い力の籠った横線が、構図の要所、例えば岩の下辺、或は途の切目に配置されて、図の構成を緊密ならしめると同時に、鉛直性に対して平衡性を示唆するところであり、そこに限りない安定感を表現している。構図の垂直線的な処理は、雪舟に先行する詩画軸山水画に於いても屢々見出されるが、その場合はむしろ堅長な画面から来る制約に余儀なくされ、何ら絵画的必然さを伴わないものであった。しかしその手法的伝統を雪舟が継承しながら、ここに近世絵画に通ずる自然の把握のし方、自然の原則的な鉛直線の発見に到達したことは、前述の如く雪舟が自然に体当たりして、目に見ゆるものに限らず、耳に聴えるもの、皮膚に感ずるもの、手に執って重く、歩いて遠いものなど全身の肉体の感覚で、自然を理解しようとした努力の帰結である。

(熊谷宣夫『雪舟等楊』東京大学出版会、1958年、pp.132～133)

冬景の雪景色から見て行こう。この景は樹木の三、四と家の二、三を添えるほか殆んど岩ばかりで成り立っている。岩とは山水の骨である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円錐、円筒、球などの立方体に還元し純化して自然を再構成したように、（例えば水浴図）もとよりそれを雪舟が学んだなどとは言わないが、雪舟も亦自然の対象を凡てその基本的な必然的な形態に抽象し、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、すでに多くの人によつて気づかれている通りである。・・・

・・・それにしても前景の土坡がその輪廓線だけでもちこたえているその力強さと生命力に注目すべきであろう。彼は常に対象の存在の物質性を必ずしも皴によつてではなくて、線の生命力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って物質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求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べきであろう。ここまで到達したとき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の不朽なものに到達しているのを知る。

（蓮実重康『雪舟等楊新論』朝日出版社，1977年，pp.113～114。旧版『雪舟等楊論 — その人間像と作品』筑摩書房，1961年）

熊谷宣夫『雪舟等楊』において「雪舟が自然に体当たりして、目に見ゆるものに限らず、耳に聴えるもの、皮膚に感ずるもの、手に執って重く、歩いて遠いものなど全身の肉体の感覚で、自然を理解しようとした努力の帰結である。」と述べる部分は非常に重要だが、全体を通して二つの論文に共通する不思議な感覚、それは雪舟作品を西欧近代的な作品に比す、というより、西欧近代の作品と張り合うように持ち上げるその評し方である。これについては、島尾新が次のように「近代の目」の期待」として鋭い批評を向けている。

・・・昭和三十一年（1956）は「雪舟」にとって忘れられない年である。この年は雪舟没後四百五十年にあたり、展覧会や記念事業がいろいろ企画されていた。そこへ舞い込んできたのが、前年の十月にウィーンで行われた「世界平和評議会」が、雪舟を一九五六年の「世界十大文化人」のひとつに選んだ、というニュースだった。ほかの九人が、モーツァルト、ハイネ、ドストエフスキーといった錚々たるメンバーだったから、敗戦からまだ十年という時代に、「画聖雪舟」が「世界の雪舟」になった、というのは、明るいニュースだった。・・・「雪舟ブーム」の中で行われた、雪舟についてのさまざまな立場からの発言には、「敗戦国」が「高度経済成長期」へと移行する時期の、さまざまな願望や幻想が錯綜している。・・・ともかく雪舟は「世界の雪舟」になってしまった。だから雪舟は世界の中に位置づけられねばならない。・・・雪舟は「近代の目」が期待した、素直に見るとあい矛盾する二つの願望の対象になってしまったのである。それは日本美術史にとって「西洋コンプレックス」の中での「日本のアイデンティティ」の獲得という、ねじれた条件を負うことであった。・・・

（島尾新「天橋立論」の前提『日本美術全集第13巻雪舟とやまと絵屏風—南北朝・室町の絵画II』講談社，1993年，pp.157～162）

最初に取り上げた、佐藤康邦『絵画空間の哲学』のいう「日本絵画の宿命」も別の現れ方をした同様のコンプレックスといえようか。もう一つの不思議さは、セザンヌの絵画を非常に安定した西欧絵画の

規範としてのみ扱っていることだ。セザンヌからキュビズムへの流れとして考えるならばなおさら、その多視点性が抱える反西欧近代的な不安定さと、なぜ捉えないのだろうか。しかしこれは、日本での50～60年代のセザンヌ観、キュビズム観であれば致し方ないのかもしれない。今、私たちは20世紀初頭の西欧の価値観の変遷をも、より相対的に多層な視点から眺められる位置にいる。そのような立場に立って、雪舟「秋冬山水図」を今一度率直な目で見るところからこの論を進めてみたいと思う。

2

画中人物になりきる。山水画の画中人物がただの人物描写でないのは昔から言われていることである。その意味の本質的な部分、つまり本来的に山水画そのものが何のためにあるのかについては北宋の画院画家であった郭熙の著した『林泉高致集』の中の「山水訓」に次のようにある。

君子が山水畫を愛する理由の、その主旨は何所に在るか。山家に隱棲して人間の天性を養ふのは誰も行ひたいことである。山水の間に悠々と遊び暮らすのは誰にも楽しいことであらう。漁樵の生活をし乍ら隱棲するのは誰の心にも適する所である。猿や鶴の飛び鳴いてゐる様は誰も見たいと思ふであらう。騒がしい塵界で俗事につながれるのは、此れ人情の誰も厭ふ所であるし、烟霞の中に住する神仙は、此れ誰も見られぬ事乍ら見たいと願ふ所である。けれども只、太平なる聖代に生まれて、君と親とから厚恩を蒙つてゐる以上、若し一身を潔くし世を通れんとすれば、其の出處進退に關して徳義上の問題が起つてくる。であるから仁人君子が、高蹈隱遁し世俗と離絶するの行爲をして、是非とも許由や夏黃公・綺里季などの隱遁者と芳名を同じくしようなどといふことをするはずはない。白駒の詩、紫芝の歌といふも皆已むを得ずして隱遁したのである。されば、林泉を愛する志、烟霞の友たらしとする願ひは日夜念頭を離れずとも、之を耳目に聞見するよすががない。所がこゝに、名手があつて鬱然たる山水畫を書き出したとすれば、我々は室内で、居ながらにして泉壑の風景を窮めることができ、猿聲鳥啼は髣髴として耳に聞こえ、山光水色は滉漾として目を奪ふであらう。此れはまことに人の心を樂ましめ己が心を満足せしめることではないか。此れが世の山水畫を貴ぶ理由の本旨である。

さらに「山水訓」は続く。

・・・青い靄や白い道の畫いてあるのを見るとこの路を歩きたいといふ氣持が起り、廣い川に太陽が落ちる畫をみるとその風景を眺めてゐる様な思いがし、幽人山客の畫を見ると共に住みたいと云ふ心が起り、岩窟や泉流岩石の畫を見るとそこを散策してゐる様な思ひがすることがある。此の畫を見て此の思ひを起さしめ、まるで其所に居るかの如き氣分にすることを、畫の意外の妙と云ふ。

(青木正兒「歴代畫論」『青木正兒全集第六卷』春秋社、1969年、pp.191～192,196. 初出、青木正兒、奥村伊九良訳注『歴代畫論』弘文堂書房、1942年)

ところが、このような気持ちで中国宋・元代の山水画を見て、その画中人物に感情移入をしても、彼らは泰然として山を眺める君子であつたり、圧倒的な山水景觀の中に小さくうごめくの見られている漁夫や樵夫であるばかりで、気が付けば、画を眺める目は客観的で醒めた遠望する眼差しになってしまっている。かえって雪舟「秋冬山水図-冬景」の、体験的に刻々と肌に感じるように変化して行く眼差しの、その違いをより強く感じるのだ。この特異な「秋冬山水図-冬景」の画中人物のはたらきを考えるために他の作品に視野を広げ、雪舟作品の中の画中人物の意味を考えてみたい。まずはじめに雪舟筆「四季山水図(山水長巻)」(図3)を見よう。

この「山水長巻」の巻末には「文明十八年嘉平日天童前第一座雪舟叟等楊六十有七歳筆受」（「等楊」印）の款印がある。すなわち1486年雪舟67歳の作品であることがはっきりしている。この作品は「画聖」雪舟の「代表作」としてあまりに高名な作品のため神格化され、これまでは雪舟の完成された様式の作品であるかのように語られることが多かった。「筆受」にはさまざまな解釈があるが、室町期に圧倒的な影響力があったと思われる夏珪様の作品、つまり室町期にもっとも珍重された南宋の夏珪の作品、あるいは馬遠の作品、その影響を受けた後世の画家たちの作品、それらを模した数多くの模本、それらすべての夏珪画あるいは夏珪風の作品群、その夏珪様の画卷を直接反映したものという見方が現在では有力である²⁹。これに伴い、以前は、制作年のはっきりしない「秋冬山水図」についてはこの「山水長巻」よりもかなり若い時期の作品と見られていたが、現在、この二つはほぼ制作年を同一の相前後する時期の作品と考えられており、「秋冬山水図」が後の時期とする説もある。「山水長巻」は画卷の形式であるから、春から冬へと移り変わる四季の山や里の景色が、右から左に刻々と変化していく。その空間の変化を一幅の軸に詰め込むように構成したもの、それが「秋冬山水図」の特に「冬景」と考えられるのではないだろうか。このように考えると、「山水長巻」に描かれた画中人物を見ていくことは、特異な「秋冬山水図-冬景」の画中人物のはたらきを探るうえで実に興味深い。

「雪舟の人物」として中島純司は次のようにまとめている。

「山水」は論語以来「仁智」の象徴である。岩は天地の骨であり、川は天地の血脈という。山水自然の間に生きる人間の姿は、さながら天地の声（言葉）にでもたとえられようか。自然の意志が端的に「破れ」露われた瞬間といってもよい。水墨の山水人物画では、つねに不動の肉体をもった天地自然の中で、一点、動きうるもの、あるいは変わりうるものとして描きこまれた人物が、とくに画面全体の生動性の眼目となっている。ただ、雪舟の人物は、そういった水墨画の伝統的理念に忠実だけではない。独特に構築的な、そのたたみかけるように激しく深奥をうがっていく構成の奥に、おのずと人物の存在が目映るよう工夫されている。たとえば宋元画においても、天上からさっと吹きつける風雨を全身に受けて、地上を逍遙する高士の姿は、山水自然の状況と直接に対応し、一体化し、そのつくりだす空間の緊張を支えている。あるいは日本の詩画軸においても、画中人物は、背景もしくは自然環境の要因に対し、そのかもしだす雰囲気をもそのまま呼吸し、その一部となる融和的形式を与えられていることが多い。要するに、自然の中に（題材そのものの中に）人物があり、それが自然といっしょに取りだされ、写しこまれるのである。ところが、雪舟の場合、自然は独自の理想に従って再構築され、その中に、独自の願いをこめて、人間の姿が投入され、あるいははめこまれ、隠される。そのため鑑賞者の目はおのずと、もっとも奥深い、あるいはもっとも遠い、もっとも静寂に満ちた部分に、確実にその存在を主張する人物の姿を見いだすことになる。こうして発見される人物は、まさしく理想的な「自由な」空間そのものを指し示しているのであり、自己本来の存在へと解放されようとする雪舟自身の希望を体現し、過去から未来へつながる永遠の生を代行しているともいえる。そのため、よく見れば思いがけないところに、ずいぶんと多勢の人物が隠され、淡彩ながらもそれらしく「点青」を賦されている。まったく老成した闊達な、単純な省略的な線で、高士逍遙、訪友、観梅、観瀑、対話、羈旅、あるいは山樵、農夫、漁民、旅人など、この世でもっとも純粋な善良な、無欲で潔白な人間たちが素朴に力強く描写されている。

（中島純司『新編名宝日本の美術第14巻雪舟』小学館，1991年，p.141）

雪舟筆「山水長巻」を所蔵する毛利博物館にはもう一点の「山水長巻」、雲谷等顔の模写がある。この模写は非常によく出来ていて、湿潤な墨色により雪舟筆を凌ぐように感じる人も多いようだ。実際、秋期に特別公開がされているときに、私も一度毛利博物館を訪れたが、一緒だった観客の中にはその墨色に魅せられて雲谷等顔の模写を好む、そのような語らいをする人々を何人も見かけた。岡谷公二は旅

行記風の「国宝日和—瀬戸内海の旅—」の文章の中に次のように記している。

「山水長巻」の附として国宝に指定されている雲谷等顔の模写も並べられていたので、比較ができて、大変興味深かった。やはり大内氏の庇護を受け、雪舟の後を襲って雲谷庵に住んだ等顔の模写はなかなかよく出来ていて、これだけ見せられたら、雪舟と間違う人も多いだろう。ある部分、たとえば楼閣などの描き方では、等顔の筆の方に潤いがあって、雪舟の線が妙に乾いて見えることさえある。しかし子細に見てゆくと、筆力の差は争われない。・・・決して写実ではなく、心の中の山水を描いているはずなのに、不思議だ。これは、技術よりも、気迫というか、精神の強さの相違なのであろう。

(芸術新潮編集部編『国宝』新潮社、1993年、p.149)

この画卷の「激しく矛盾を止揚しながら奥へ掘り込んでゆく構成」³⁾といわれる空間を、実感として肌に感じるように眺め、あたかもその場に居るように感じ取るために、まず注目したいもの、これが画卷の冒頭に現れる二人の画中人物である。この二人は左向き、つまり画卷の進行方向を向いている。逍遙する高士とそのお供の者であろうか。雪舟筆「山水長巻」では高士がいくぶん大きめに描かれ、お供の者はかなり小さく描かれている。雲谷等顔の模写ではこの大きさが同じくらいに揃ってしまっている。ただこれだけのことなのに、雪舟筆「山水長巻」では、この高士にずっと感情移入が可能になり、これからの画卷の中の旅をこの高士になりきって進むことができる。ここではじめて、雪舟の描く複雑に構成された空間の中に入り込むことが可能になるのだ。雲谷等顔の模写ではこうはいかない。実によく模写されているが、このような「読み取っていく絵画」ではなくなってしまっている。雪舟の次の世代にはこのような世界の眺め方、把握の仕方は伝わっていなかったのだ。雲谷等顔による模写の墨色の湿潤な美しさとあいまって、私にはこのような「目」の変化が、中国画論の中の「三遠」から「六遠」への変化と重なって感じられてしまう。

雪舟の作品を含め日本の水墨画はすべて、中国を中心とした多極的・多元的な東アジア絵画の中のひとつであり、特に雪舟は質的に最も中国絵画に近いといわれている⁴⁾。ここで前提として「三遠」を唱えた郭熙の『林泉高致集』を中心に中国絵画の空間意識及びその変遷を押さえてみたい。

3

『林泉高致集』は北宋の山水画論である。北宋の画院画家であった郭熙の所説を子の郭思が編集増補したもので、1117年頃に成ったといわれている。山水画の主旨、画家の心構え、自然観察の方法などを説いた「山水訓」には、中国山水画の遠近法ないし構成原理の基本といわれ、後世に大きな影響を与えた「三遠」の記述がある。郭熙は李成の平遠山水をもとに范寛の山水様式を取り入れて広大な風景を大観的に画いた。「早春図」(図4)(台北故宫博物院蔵)が代表作であるが、これはテキスト「三遠法」の実践版のような作品といえるだろう⁵⁾。郭熙は平遠に高遠・深遠を加え、三遠を総合するかたちで同一画面中に併用統合した。『林泉高致集』の「三遠」は次のように記されている。

山有三遠。自山下而仰山顚。謂之高遠。自山前而窺山後。謂之深遠。自近山而望遠山。謂之平遠。高遠之色清明。深遠之色重晦。平遠之色。有明有晦。高遠之勢突兀。深遠之意重疊。平遠之意沖融。而縹縹緲緲。其人物之在三遠也。高遠者明瞭。深遠者細碎。平遠者沖澹。明瞭者不短。細碎者不長。沖澹者不大。此三遠也。

(郭熙「林泉高致集」畫苑補益本、于安瀾編『畫論叢刊』人民美術出版社、1989年再版、p.23)

山を畫くに三遠の法がある。山の下から山顛を仰いだ見方、これが高遠。山の前から山の後を窺ひ見る見方、これが深遠。近山から遠山を望見した有様、これが平遠。高遠の色は清く明るい。深遠の色は重く晦い。平遠の色は明暗様々である。高遠の勢は突出つてゐる。深遠の趣は幾重にも重つてゐる。平遠の趣きはなごやかではるばるとしてゐる。この三遠の法と點景人物との關係は高遠にあるものは明瞭で、深遠にあるものは細かく、平遠にあるものは淡い。明瞭なものは短くない様にせよ。細かいものは長くない様にせよ。淡いものは大きくない様にせよ。此れが三遠の法である。

(青木正兒「歷代畫論」『青木正兒全集第六卷』春秋社、1969年、p.200. 初出、青木正兒、奥村伊九良訳注『歷代畫論』弘文堂書房、1942年)

「高遠は山の下から山頂を仰いだ見方(仰視)で屹立する勢いを示し、深遠は山の谷間を通して後方を窺う見方(水平視)で、山々が幾重にも重なり、平遠は近山から遠山を望見する見方(俯瞰)ではるばるとした趣きがある。」⁹⁾といわれるが、重要なのは、高遠(仰視)は山の下から、深遠(水平視)は山の谷間を通して、平遠(俯瞰)は近山の上からと、それぞれがすべて位置を変えながらの視覚であることだ。これらの視覚が本来有していた意味(=精神性)も含め、それらすべてを統合することで山水を余すところなく表そうという意志が強く感じられる。

これに対して、北宋末期、韓拙の山水画論で『山水純全集』(1121年自序)「論山」では次のように郭熙の「三遠」を「六遠」に敷衍する。

郭氏曰。山有三遠。自山下而仰山上。背後有淡山者。謂之高遠。自山前而窺山後者。謂之深遠。自近山邊低坦之山。謂之平遠。愚又論三遠者。有近岸廣水。曠闊遙山者。謂之闊遠。有煙霧溟漠。野水隔而髣髴不見者。謂之迷遠。景物至絕。而微茫縹渺者。謂之幽遠。

(韓拙「山水純全集」畫苑補益本、于安瀾編『畫論叢刊』人民美術出版社、1989年再版、p.36)

山を畫くに三遠の法があつて、山下から山上を仰ぎ、その後に淡い山が見えてゐるといふ風なのを高遠と云ひ、山の前から山の後を窺ひみる見方を深遠と云ひ、近山の邊から低く平らかな山を望んだのを平遠と云ふと郭熙は云つてゐるが、余にも別に三遠の持論がある。近い岸の向うが廣い水であるとか曠闊な空間のかたに遙かな山が見えると云ふ様な場合を闊遠と云ひ、煙霧がこめ、野水が横たはつてゐることはわかるけれどぼんやりしてよく見えないと云ふ様な場合を迷遠と云ひ、景物が全くなつてたゞ微茫縹渺たる場合を幽遠と云ふ。

(青木正兒「歷代畫論」『青木正兒全集第六卷』春秋社、1969年、p.222. 初出、青木正兒、奥村伊九良訳注『歷代畫論』弘文堂書房、1942年)

ここでは、闊遠、迷遠、幽遠はすべて雲烟のかかり具合によって、景色がはっきり見えたり見えなかったりの実に雰囲気的な変化に過ぎず、それどころか、郭熙の「三遠」までもが雰囲気としてしか捉えられていない。視覚とその意味が固定化され狭められてきていることがわかる。この郭熙から韓拙までの不連続性を、吉村貞司は次のように記す。

三遠法は視角と視点だけの問題でもなく、大自然と角度によって別々の部分を見るための技法でもない。角度づけて分析するはたらきの中に全体を意識して再構成するはたらきである。いいかえると、高遠、深遠、平遠はそれぞれ独特の全体性をもっている。つまり一つの画面を構成する部分的なはたらきでもあるが、またそれぞれの全体、つまり自然観や世界観をもっているのである。

三遠法は郭熙にとどめをさす。東洋画論の長い歴史の中で、彼がはじめて説き、その後はついに一人として本質を発展させることがなかった。多くは視角と視点という技巧としてうけとり、『山

水純全集』のごときは三遠を単なるムードとして解釈しているにすぎない。

(吉村貞司『日本美の構造—東洋画論に求める—』三彩社, 1970年, p.33)

三遠のうちでも高遠、平遠に比べその意味がより理解しにくいのが深遠だろう。またそれぞれの時代の世界観の現れが最も顕在化するのも又、深遠に対する解釈であったといつてよい。そもそも『林泉高致集』の中にある「其人物之在三遠也。・・・深遠者細碎。」である。なぜ「深遠にある點景人物は細かく」なければならないのか。

郭熙にも影響を与えた、北宋初期の山水画家范寛の作品に注目してみよう。「その画は中央に重量感のある主山を大きく配し、鑑者とのあいだに巨大空間を設定した高遠形式の山水画」⁷⁾といわれる。代表作の「谿山行旅図」(図5)(台北故宫博物院蔵)では、まず、中央の圧倒的な主山に目を奪われる。高遠法の仰ぎ見る視覚のまさに突兀する巨大な魄量の山である。ところがよく見ると、この山の山頂部は上から見下ろす角度で山々の重なりや頂上の密林を描いている。そしてこの仰ぎ見る視覚と見下ろす視覚の総合によって主山の高さ、重さ、神聖さを描き出している。高遠=仰視といえども、西欧の線遠近法(透視法)のように固定的な視点からの視覚とは本質的に異なるのだ。

それでは、深遠とは何なのだろう。「谿山行旅図」を注意深く眺めると、画面右下、驢馬に荷を積み旅をする隊商が山間の道を進むのに気付く(図6)。この隊商の小ささ。それは前景とはいえ遙かな距離をおいた彼方にある。そこにうごめく人のあまりに微小さが、大自然の巨大さと主山の峻しい高さと、前景の目くるめく深さを物語る⁸⁾。これが「鑑者とのあいだの巨大空間の設定」である。「深遠にある點景人物は細かく」なければならないのは、この目くるめく深さの表現のためであった。さらにこの隊商よりも前に巨岩がある。この巨岩はまさに「重疊」と描かれている。

郭熙筆「早春図」でも同様の深遠表現がみられる。しかし主山の圧倒的な魄量性が失われ、前景自体の奥行(それはすでに前景から中景への連続性といったほうがよい)により、目くるめくような深さではなくなっている。「早春図」についての小川裕充による綿密な解説をみよう。

聳え立つ主山を、その麓の灌木の林のある鞍部から仰ぎ見る位置、すなわち、ほぼ画面半ばの高さに、その主要視点があることは、容易に看取できよう。その高さより下に、極く近景の岩塊からその鞍部に至るまで、視線を下からあおるように奥に導く深遠の景と、主山の脇、画面左方の遠山まで視線を遙かに誘う平遠の景があり、その高さより上に、主山が突き出し、視線が奥に行くのを遮ぎって上へ上へと送る高遠の景がある。平遠の景の消えた先の、見えない地平線が、この高さにあることに注意されたい。「早春図」の画面は、このように、明瞭に上下に二分されるのである。・・・

画面を上下・左右に二分する線の交わる点、それは画面の中心、まさしく鞍部の樹叢が主山の麓に突き當る邊であり、その一步先は霧に鎖される。そして、容易に見出せるこの画面の中心点こそ、「早春図」の景を前後に二分する規準点でもあるのである。画面右上、この点より奥から前進し主山の右裾を包みながら下りて来る山霧は、この点を通して、先觸れの二人の旅人を僅かに隠し、枯木の枝先を覆って途切れる。續いてこの霧の動勢は、左手下方の山道のある土手に受け繼がれ、やや画面前に廻り込みながら、反轉して款記のある枯木の枝先に至る。すなわち、画面を實景と考えそれを眞上から見たと想定すると、「早春図」は、この点を對稱点とするS字狀に前後に分割される。その前には、深遠の近景が展開し、その後には、高遠と平遠の遠景が控えるのである。

(小川裕充「郭熙筆 早春圖」『國華』1035号, 1980年, pp.16~17)

この霧について画論をみれば、『林泉高致集』には「山欲高。盡出之則不高。烟霞鎖其腰則高矣。」⁹⁾「山は高く見せねばならないが、之をまる出しに畫けば高くない。雲烟が山の腰を鎖してあれば高く見える。」¹⁰⁾とある。「早春図」では、遠景の山の高さと山までの距離感を表す霧(雲烟)は、それば

かりでなくまた、深遠すなわち重疊と描かれた前景自体の奥行、言い換えれば前景から中景まで連続する空間性をも補完していることがわかる。しかし先に述べたように「谿山行旅図」にみられた圧倒的な主山の大きさや崇高さ、そして目くるめくような深さはここでは失われつつある。

さらに、この雲烟の使用は次の時代に違った意味をもつことになる。すなわち、雲烟それ自体が深遠表現になってしまう。その兆しがすでに韓拙『山水純全集』にあるのだ。郭熙の『林泉高致集』や「早春図」はそれ自体の中に、このような誤解を生む要因を孕んでいたといえるだろう。再び吉村貞司の説を引こう。

北宋時代に完成した三遠法は南宋にいたって、早くもくずれた。・・・

南宋にはじまる新しい空間構成は、美術史の上では馬遠と夏珪によって代表されている。「馬の半辺、夏の一角」とか「馬の一角」などといわれた「残山剩水」がこれである。いうまでもなく、もはや山は全容を描かれることがなく、その一部をもって全体を暗示する方法である。・・・

山水画は変わった。もはや画家と宇宙との壮大な対話の時代をすぎ去った。画家は皇帝の画院に飼われる職業人にすぎなくなった。・・・

馬遠・夏珪の山水画は一部をもって全体にかえた。前景・中景・後景の三部構成は、前景と後景の二部構成になった。無限の表現として、無限そのものを画の中にどっしりすえるかわりに、雲や霧による用法に走った。宇宙的無限性のための戦いは忘れられ、思わせぶりの余白の芸術が発達する。東洋の画を衰えさせたのは余白であった。そして無的空間の設定による深遠法は、余白による表現に墮落した。不幸にして、わが室町に輸入された水墨画は、かかる墮落した空間構成であった。

(吉村貞司『日本美の構造—東洋画論に求める—』三彩社、1970年、pp.76~78)

深遠についての概念の変化を整理してみよう。郭熙以前においては深遠とは前景までの目くるめくような深さであった。郭熙に至り、前景までの深さに前景の中の深さが加わった。前景は重疊としたいわば中景までの連続した奥行になる。雲烟の使用により前景、中景、後景の間の深さに変化した深遠は、南宋になると雲烟の多用により中景は省略され、極めて近景になった前景と後景との間の深さになった¹¹⁾。

室町時代には夏珪様を中心に、牧谿、玉潤のような南宋以降の作品が多数請来されたが、北宋の作品は殆ど入って来なかったようだ。「墮落した空間構成」といってよいかどうかは置くとして、南宋的な空間構成が輸入されたのは確かである。日本に北宋の作品があまり請来されなかった理由は、勿論、時代的にずっと前になる北宋の作品が希少で輸入しにくかったこともあるだろうが、北宋の作品が南宋のものに比べ日本人にさほど好まれなかったためでもあろう。それは自然、特に山に対する世界観・宇宙観の違い、つまり思考方法や宗教性の違いのためであったと考えられる。泰山信仰に代表される畏怖すべき天に通じる宇宙軸である山と言うより、日本人は、神聖ではあってももっと親密な交流する山として自然を捉えていたためであろう¹²⁾。

4

先に述べたように、高遠＝仰視と言えども、仰ぎ見る視覚と見下ろす視覚の総合されたものであった。再び『林泉高致集』をみれば、

・・・実際の山水の風雨は遠くから望むと摺めるが、近くよると近景の興味にとらはれて、風雨の大勢が何方からどう吹いてゐるか、どこで亂れ揉まれてゐるかを究めることができない。実際の山水の陰晴は遠くから望むと悉くわかるが、近くよると狭い限度内に拘泥して、光と陰影、或は見

えてゐる箇所と隠れた箇所のある様にとらへられない。

山は近くで見れば此の姿、數里遠ざかつて見れば此の姿、十數里の遠くより見れば更にまた此の姿といふ風に、遠くなるに従つて姿が變る。所謂「山形歩々に移る」とはこれである。また正面は此の姿、側面は又此の姿、背面は更にまた此の姿といふ風に、見る場所によって姿が異なる。所謂「山形面々に看る」とは是である。

さらに、

・・・若しその靈妙な自然を捉へたいとならば、その最も神妙な方法は之を愛することであり、その最も精密な方法は勤勉に研究することであり、最大の方法は自らこの山に遊んで之を飽くまで觀察することである。

とある¹³⁾。山を眺める場所を刻々と移動し、歩き、遊ぶことで確かめることが必要とされるのである。ただし、遠望する視覚がこれを統一しなければならない。深遠の重疊さを表すためにも、やはり高遠と同じく、このような総合された視覚性が求められるのである。そして、平遠も北宋様式の長巻に完成された姿を見ることができ、広がり無限性を表している¹⁴⁾。

写真、TV、映画はすべてカメラの目である。これを見慣れた目はつまり西欧近代の透視法の構造を明確に意識することなく、その視覚性に馴染んでしまった目になっている。このような目には、なかなか三遠は理解しにくい。ここで二つの例をあげ、視覚の意味を考えてみたい。

古原宏伸はその著『画論』¹⁵⁾の中で三遠にふれ、小林太市郎著『中國繪畫史論攷』¹⁶⁾の中の図(図7)を引用して説明している。ところがそこでは、深遠と平遠を取り違えてしまっている。全くの誤解と言うしかないのだが、なぜこのような間違いが生じてしまったのだろうか。

これまで述べて来たように、三遠の高遠、深遠、平遠はそれぞれが総合的な視覚性であり、西欧近代の透視法とは本質的に異なるわけであるから、小林太市郎の図自体も視角と視点だけの問題に矮小化した感が無くもない。しかし、この図は逆に言えば視角と視点の問題は的確に分かりやすく表している。古原宏伸はこの図と共に『芥子園画伝』の高遠法、深遠法、平遠法のそれぞれの図(図8)を引いている。

『芥子園画伝』は清初に刊行された画譜であり、初集は山水樹石譜、四集まで順次刊行された。初めに画論の要旨を載せ次に描法を図解し、最後に歴代名人の作品の模写を載せている。絵画教科書として、また詩画譜として流行した¹⁷⁾。『芥子園画伝』は言うなれば便利な画手本であった。わが国に元禄に伝わって以降、文人画家の教本として絶對的な影響を与えたが、その画論の内容はかなり疑わしいものがある¹⁸⁾。また描法、模写とはいえ形骸化した画を示すに過ぎないし、その上、木版による刊行であったため、図版自体も大まかであり、かなりの誤解を与えるものにもなった。

『芥子園画伝』の深遠法の図ではその深さを表す手段としてすでに雲烟に頼りきっている。このけっして出来の良くない図をみると古原の誤解の原因が推測できる。古原はおそらくこの雲を平地と誤解したか、あるいは、雲が山を覆っている様子を山頂から雲を下に見下ろしている様子のように誤解してしまったのであろう。それならば、確かに平遠法の図よりもこの深遠法の図の方が見下ろす視角のように見えてしまう。主山の山頂部は高遠であっても見下ろす角度で描かれる事が多いことは前に述べた通りである。古原は雲に隠れ山頂部だけが見えている山を全体としても上から見下ろす視角と勘違いしてしまったのであろう。つまり本質的な問題として、古原は高遠、深遠、平遠それぞれが西欧近代的な視覚と根本的に異なることを忘れてしまっているのではないか。視点の移動の図を引きながら、その実その視覚性は固定的な視点からの西欧近代の透視法的な視覚性に浸りきっているように思われるのである。このような基本的な誤解を見るにつけ、ここに自戒の念も込めながら、我々戦後世代の中国文化への教

養の乏しさを痛感してしまう。戦前の研究者ではこのような基本的な勘違いは生じるはずはなかった。美的教養の根幹として西欧と中国の二極が相対化されていたからであろう。

もう一つの例は台北故宮博物院蔵伝夏珪筆「溪山清遠図巻」(図9)についてである。夏珪の作品についてはこれまで、これが明らかに夏珪の真跡といえるような確実な作品が一点もないという現状から研究は困難といわれてきた。真跡の探索という観点からでは、この「溪山清遠図巻」の評価は、少なくとも日本国内においては、必ずしも高くない。しかし、室町期への中国画の影響、夏珪様の輸入という観点から考えれば、この画卷と畠山記念館蔵(旧浅野家蔵)伝夏珪筆「山水図」(図10)は注目に値するであろう¹⁹⁾。畠山本「山水図」と「溪山清遠図巻」の楼閣のある橋の部分とはほとんどその図様を等しくする。山下裕二が「夏珪と室町水墨画」²⁰⁾で詳細な検討を加えるまで、畠山本「山水図」は正面から論じられたことはなかった。それ以前の数少ない論考の一つに田中一松の簡略な見解がある。その「雪舟等楊—その歴史的 position と作品の諸問題—」²¹⁾の中で田中は「「溪山清遠図巻」の部分と浅野家の断片では断然後者のほうがよい」と述べている。特にその根拠は述べていないが、この評価には随分考えさせられる所がある。「溪山清遠図巻」の評価がこのように低い理由は何であろうか。

夏珪真跡の可能性の高さを議論されている作品はボストン美術館蔵「風雨山水図团扇」、東京国立博物館蔵「山水図」である。いずれも絹本であり、デリケートな自然描写で潤いのある墨色が特筆できる。これらに比べると「溪山清遠図巻」は明らかな後模本として扱われ、その画面の乾いた印象のために日本人に評価が低いのであろうか。しかし私が実物を見比べた限りでは、比較にならないほど「溪山清遠図巻」が優れている。少なくとも私には、畠山本の筆跡は勢いの無いなぞった線にしか見え、芸術作品として高い評価を与えられる画とは思えない。一見、墨色に湿度があり、豊かな自然描写の空間があるように見えるが、しばらく見るうちに、特に水面の空間性など明らかに絵画的な広がり欠けるのが気になってくるのである。「溪山清遠図巻」では楼閣のある橋が一見不安定にみえる。この不安定さの原因の一つは、ちょうどこの橋の所に来てしまっている切り詰められた画卷の紙継によるものであろうが、それはあまり大きな問題ではない。私はかえってこの橋の不安定さを積極的に評価してみたいと思う。

この橋の不安定さは構造物としての不安定さである。つまり、西欧近代の透視法的視覚で画の外から見た時の不安定さである。画の中に入り、橋を渡る様にこの画を見れば、この橋には何の不満もないどころか、実に、渡っている気分をうまく実感させてくれる。「溪山清遠図巻」は長さ9m近くに及ぶ画卷である。そこに描かれた山水の中を刻々と移動し、歩く感覚はまさに画卷ならではのものである。この画卷は明らかな後模本であろうと述べた。いつ頃の制作か確定はできないとはいえ、夏珪としてはやや乾き過ぎの筆跡は、元以降のやや復古的、理知的な線を思わせ、湿潤な墨色に欠ける分、なおさら線を追うことによる体験的な構造を感じさせてくれる。もちろん、この画卷は大観的な視覚で統一されており、雪舟「山水長巻」の肌を感じるほどの変化ではないが、体験的視覚ということでは実に共通している。このようなことを考える私にとっては断然、畠山本より「溪山清遠図巻」の方がよいのである。

畠山本と「溪山清遠図巻」に共通する場面の特徴的な図様は、楼閣のある橋であった。ここで、先に述べたような、渡ることを強く意識させてくれる「橋」のもう一つの例として伝周文「三益斎図」(図11)をあげてみたい。

周文は相国寺での雪舟の師に当たるといわれ、後の画家たち、雪舟、等伯、狩野派などからも等しく称賛され続けた画僧である。周文は唐様の開山、楷梯(手引)であり、中国画家と比べても遜色がないといわれてきた。作品は真跡と確定できるものはひとつもないが、伝周文ということになると非常に多数に上り、さらにその画風もまちまちである。周文の活動期に描かれた作品のうち最も優れたもの「水色巒光図」と「竹斎読書図」が周文の作品の様式と多くの人に考えられているにすぎない。この二つの作品について海老根聰郎は次のように述べている²²⁾。

・・・両者は、先行する作品を継承しながら、発展させ完成した形式をつくり出しているのである。両作品の源泉はもちろん中国の山水画にある。しかし、その源泉を特定の画派、時代の様式に限定することはできない。中国山水画のさまざまな要素によってできあがりながら、破綻なくまとまり、全体として、どの中国山水画とも似ていないのである。この背後には、創造するというよりも、選択し、集め、整理する画家の造形の力が想定されるのである。周文が規範の創作者として、長く称賛され続けたのも、このような力ではなかっただろうか。

伝周文作品にはあきらかに夏珪様の作品の部分部分を持ち寄っただけのものも多くある。特に屏風のような大作にこの傾向は顕著であり、水墨表現移入のかかなりの期間にわたってさまざまな、選択・整理・組み合わせが行われた、その理想形として周文の名が広く使われてきたと考えるべきであろう。中村英樹は伝周文の作品の多くに見られる視覚の不統一を「立体交差する視点」として、「一見一体的な相貌の風景や場面が、実は対立する視線同士の交錯へと断片化し、異なった視点から見た各部分の二重化、この相容れない同士が構造化されて、空間の深みを具現する。」として高く評価している²⁰⁾。伝周文の多くの作品は、部分部分を寄せ集めた際の単なる不統一であったと思われるが、確かに幾つかの優れた伝周文の作品の構造は意図的なものであったかもしれない。そのような構造が雪舟にまで継承されていったようにも考えられる。伝周文「三益斎図」の画右下の石橋はなんとも不思議な形をしている。この歪みが、この橋を渡るというリアリティーを支えているのは「溪山清遠図巻」の場合と同様であり、これが雪舟の刻々と移動する体験的な視覚性につながって行くものと考えてみることは大変に興味深い。こちら側とあちら側をつなぐ「橋」は絵画の中で非常に興味深い例を幾つも生んでいるが、これについては稿を改め、より広い範囲の作品の中で再び考察してみたい。

5

再び、雪舟筆「秋冬山水図」の「冬景」に戻ろう。この画で特徴的なのは、何と言ってもあの懸崖の線であった。省略された崖の線ということならば、金地院蔵「秋景冬景山水図」の「冬景」(図12)がある。これは南宋画院系の典型的な対角線構図の作品であり、雪舟の特徴的な線とはかなりの乖離がある。省略された線ということだけではなく、特徴的なのは、やはり垂直な線ということであろう。これまでも多くの人がこの垂直線の独創性を語っているが、どこからが雪舟の独創といってよいのかを、ここでもう少しはっきりさせてみたい。

熊谷宣夫は「構図の垂直線的な処理は、雪舟に先行する詩画軸山水画に於いても屢々見出されるが、その場合はむしろ堅長な画面から来る制約に余儀なくされ、何ら絵画的必然さを伴わないものであった。」²⁴⁾と述べている。しかし、先にとりあげた詩画軸山水画、伝周文「三益斎図」には、その右奥に垂直に落下する滝を伴った主山が、濃淡の楷調の明瞭な、大きく力強い擦皴でもって描かれている²⁵⁾。この力強い垂直の筆跡は画の潔さを決定する大きな要因であり、このような潔さは、筆の扱いは変化しても、他の幾つかの伝周文の作品に同じように感じられるものである。このような画を支配する潔さは周文から雪舟に明らかに継承されているといってよい。さらに溯って14世紀前半、道釈人物画ではあるが、可翁筆「観音和尚図」(図13)の和尚の頭上に垂直に伸びる岩や蔦の線は、精神の昇華を感じさせる同様の潔さといえる。

ここで垂直線について更に溯り「那智瀧図」(図14)にまで目を向けてみたい。「那智瀧図」は13世紀末の垂迹画の名作であるが、縦長の画面中央の垂直に落下する滝は印象的である。これには宋代の山水画、例えば范寛の「谿山行旅図」に見られるような垂直の瀑布のモチーフがかかわった可能性も指摘されるが²⁶⁾、飛瀧権現の御神体である那智瀧を垂直な一本の白い線として表した画面からは、荘厳ではあるが、范寛にみられるような人を拒絶するような崇高さとは異なり、自然との親和性を感じさせる言

わば「潔さ」と言うべきものを感じるのである。このような日本人の自然観に根差した垂直線の系譜を考えずにはいられない。

雪舟の垂直線もこの系譜に繋がるものである。懸崖の垂直線の潔さと、遠景の雪明かりの山を背後に控える楼閣の水平線による平穏な安定感によって、極めて清浄な世界が表されている。この清浄世界に浸り何の疑いも持たないのなら、確かにこれだけでもこの画は十分な満足を与えてくれる。しかし、ひとたびこの画に何らかの不思議さを感じたなら、この垂直線はその隠された世界の扉を次々に開いて見せてくれる「装置」となる。画中人物であるこの旅人になりきって、一步步歩を進めるにつれて、丁度「山水長巻」の横に連続していく空間を折り重ねたような、その空間の一つ一つを切り替え、刻々と目の前に開けてくれるのである。

私はあまりに「秋冬山水図」のうち「冬景」にこだわり過ぎたかもしれない。「秋冬山水図」は、元々は四季山水図であった。その四幅を一つの壁に揃えたり、次々に掛け替えて鑑賞したものであっただろう。現在残っているもう一幅「秋景」は「冬景」に比べ一見何の矛盾も無い穏やかな平遠の画のように見える。ところがこの「秋景」には、次に「冬景」をみるための仕掛けが隠されているのだ。「秋景」は「冬景」とよく似通った構図になっている。前景はやや込み合い、道はほとんど見せない。それでも視線は「冬景」の場合と同じように右下から左斜め方向へ導かれ折り返して右上を目指す。ここで対岸に腰を下ろし対話する二人の高士をみつめることになる。この対岸は前後にかなりの距離があるはずなのに、まるですぐ側の対岸にいるかのように、全く同じ大きさで描かれた人物が二人向き合っているのである。不合理極まりないのだが、画面全体では全く不自然さは無い。それよりも、この同じ大きさの画中人物を目にした瞬間に、すでに画面の中に入ってしまった、語り合う高士たちと一緒に穏やかな秋の景色を眺めている自分に気づかされるのである。「秋景」で、このような画中人物の不思議さを体験させた後に「冬景」に目を移させる。これが雪舟の目論みであったのだろう。このように見てくると、気になってくるのは失われた春景と夏景である。四季の画幅が揃っていたとしたら、雪舟は私たちにどのような視覚の体験をさせてくれたのだろう。

先に述べたように、「溪山清遠図巻」にも体験的な視覚性はあった。しかしそれは山水を余すところなく摺みとるためであり、最終的には遠望する視覚性に収斂されていった。中国の山水画は一貫して大鑑的で統一された世界像を求めていた。それに対して、雪舟に限らず日本の絵画は、刻々と変化する視覚性の、その変化そのものの不思議さ、そこに美を見いだす傾向が強いように思われる。雪舟が日本的であるとすれば、このような潔さと変化そのものを美とする感覚によるものであり、単純に「天橋立図」や「鎮田滝図」のような日本の景色を描いたからではない。逆に、日本の景色も中国の風景の枠組みに合わせて選択され、描かれたと考えられる。雪舟は中国山水画のモチーフを組み合わせ、画を構成していった。その構造そのものが日本的であるといえるのだ。中国の教養の上に日本的なものを重ねていった、その意味では雪舟は表現手段の違いはあっても俳諧師芭蕉に近いのかもしれない。

芭蕉も雪舟も旅の人である。旅とは日常生活とは異なった環境において、自然や人間世界とさまざまなにかかわり合いながら、時間的、空間的に連続して展開して行くものである。日本人にとっての旅は到着する目的地よりもその行程、まさに移動しつつある旅そのものが重要とされ²⁷⁾、愛された。このような日本に独特な旅を今道友信は「見の旅」と呼び、芭蕉を見の旅の人とし、次のように述べている²⁸⁾。

・・・芭蕉の見の旅としての旅の美意識は、単なる物見遊山としての観光旅行の水準を遠く越え、その歩む相対の道が深く分け入れられるとき、超越可能な風雅、すなはち藝術を介して、いつか絶対の道に合するのを待ち望む宗教の行に通ふものがあると言わざるをえない。「西行の和歌における、雪舟の絵における、利久が茶における、その貫通するものは一なり」と芭蕉自らが録してゐるのは、まさにそのことなのである。

さて、今、前節の最後に引いた芭蕉の文には、「その貫通するものは一なり」といふ結びがあるが、それは、もともと、孔子の「吾が道は一以て之を貫く」といふ語を踏んであるのではなからうか、また、老子の「常に道に非ずして道とすべき道」と言はれるまことの道であらうか、といふように、シナの古典を思はしめるが、富山奏の頭注によれば『古文真宝』の「文は貫道の器なり」をも承けてもある、といふ。シナ古典の影響といふことになれば、前節の冒頭に引いた『おくのほそ道』の「予もいづれの年よりか……」の文に先立つ書き出しの「月日は百代の過客にして……」の大文章は、註釈家たちの言を俟つまでもなく、「夫れ天地は万物の逆旅にして、光陰は百代の過客なり。而して浮生、夢のごとし。歡を為すこと幾何ぞ」といふ李白の「春夜宴桃李園序」を踏むものである。このやうにみると、見の旅そのことはともかくとして、それを誘ひ出すことになる宇宙の旅とみなす世界観や風雅を貫く道は一つとみなす一元論などは、そもそも芭蕉の基本的考え方に属するものであるが、これら二つは、シナの詩文から芭蕉の学ぶところであった、としなければならない。

漢土の旅の詩を、しかし、我が国の風土で学ぼうとすれば、そこに彼我の対立は秘すべくもない。しかも、学ばれる師の位置に立つのが唐風であるとするならば、いかに現実の風情とは言へ、日本を唐の型で見るのであれば、詩風は大きく唐風に吞まれてゆくのではないか。芭蕉は、句の中で哀憐の対象について、猿を捨て子に置き換へて、俳諧の優位を示したやうに、ここでも和漢の対立を俳句でものの見事に止揚して、俳諧の藝術的優位を証し立てる。・・・

このような旅を表すのに最も優れた絵画形式は絵巻であった。絵巻は日本人に好まれ、日本で特殊に発達した絵画形式である。絵巻は連続し刻々と変わっていく情景や事件そのものを楽しむ絵画であり、刻々と移り変わる景色や事物の変化は、まさに旅人の目を通して眺める世界そのものである。「山水長巻」は長さ15mを超える水墨四季山水画卷であり、「秋冬山水図」は各一幅の画でありながら、まるで画卷の構造をその中に抱え込んだかのような作品であった。これまで見てきたように、画の中に入り込み刻々とその変化を愛でるといことは多くの日本の絵画に共通する性質といってよいだろう。しかし、画の中に入ったとき体験する不思議さがこれほどの作品は「秋冬山水図」の他には考えられない。それは、単に眺めるのではなく、折り重なった画の意味を頁をめくるように読み解いていく、そのような感覚である。「秋冬山水図」は雪舟の作品の中でも最もスリリングな「読む絵画」と言ってよいであろう。

当時の一流の画師としては当然の力量とはいえ、雪舟は実に多彩な作品を残している。楷、行、草の多様な筆法の山水画をこなし、そればかりでなく四季花鳥図屏風の形式も作り上げている。現在は模本しか残っていないため、厳密な考察は難しいが、伝雪舟といわれている一群の四季花鳥図屏風をみると、「山水長巻」や「秋冬山水図」とは別の系譜、すなわち狩野派を代表とする桃山金碧障屏画の世界につながっていくもののようにみえる。多彩な雪舟の仕事のうち、筆様の世界に於けるきわめて不思議な到達点がこの「秋冬山水図」であった。「秋冬山水図」は雪舟の前の時代にも後の時代にも存在できない、極めて微妙な位置でのみ可能な絵画であった。雲谷等顔の「山水長巻」の模写が雪舟のこの「読む絵画」を継承できなかったように、この後、安土桃山以降の絵画は、より「見る絵画」に向かっていくのである。

注

- 1) 私の授業を受講する者にはほぼ全員にこの質問をQuizで問いかけている。対象になったのは教育学部の絵画の専門科目の受講生、小学校教科科目（小専美術）の受講生、小学校教科科目を認定講習で受講にきた現職の小学校の先生方、共通教育の美術を受講する昼間の学生や夜間の学生、芸術大学で絵画を学ぶ学生等300名以上になる。

- 2) 山下裕二「図版解説一四季山水図(山水長巻)」『日本美術全集第13巻雪舟とやまと絵屏風一南北朝・室町の絵画II』講談社, 1993年, p.227
- 3) 中島純司『岩波日本美術の流れ4, 14-16世紀の美術-清浄世界への憧憬』岩波書店, 1991年, p.59
- 4) 島尾新「天橋立論」の前提『日本美術全集第13巻雪舟とやまと絵屏風一南北朝・室町の絵画II』講談社, 1993年, p.161~162
- 5) 小川裕充「郭熙筆 早春圖」『國華』1035号, 1980年, pp.14~19. 後に本文中に部分的に引用するが、ここに郭熙筆「早春圖」の実に綿密な解説がある。
- 6) 『新潮世界美術辞典』新潮社, 1985年, p.59
- 7) 『新潮世界美術辞典』新潮社, 1985年, p.1181
- 8) 吉村貞司『日本美の構造-東洋画論に求める-』三彩社, 1970年, p.74
- 9) 郭熙「林泉高致集」畫苑補益本, 于安瀾編『畫論叢刊』人民美術出版社, 1989年再版, p.23
- 10) 青木正兒「歷代畫論」『青木正兒全集第六卷』春秋社, 1969年, p.200. 初出, 青木正兒、奥村伊九良訳注『歷代畫論』弘文堂書房, 1942年
- 11) 元末の文人画家で四大家の一人といわれる黄公望は、その著『写山水訣』の中で三遠を次のように平遠、闊遠、高遠としている。

山論三遠。從下相連不斷。謂之平遠。從近隔開相對。謂之闊遠。從山外遠景。謂之高遠。(「寫山水訣」元刻輟耕錄本, 于安瀾編『畫論叢刊』人民美術出版社, 1989年再版, p.55)

山に三遠の論がある。下から山が續き合つて斷えないのを平遠と云ふ。近くから山が相隔て相對して向うへ開いてゆくのを闊遠と云ふ。山より彼方に聳ゆる遠景を高遠と云ふ。(青木正兒「歷代畫論」『青木正兒全集第六卷』春秋社, 1969年, p.299. 初出, 青木正兒、奥村伊九良訳注『歷代畫論』弘文堂書房, 1942年)

ここでは闊遠が深遠に取って代わっている。安易な雲烟表現に墮し、雰囲氣に溺れた前時代の深遠を批判し、復古的、理知的な元時代の文人画家の立場で闊遠を唱えたものと考えられる。しかし復古的といっても、前景までの深さという深遠の意味は既に失われている。
- 12) 諏訪春雄『日本人と遠近法』ちくま新書, 1998年, pp.139~148. ここで中国と日本の美術の世界認識の差を、①中国の山岳信仰と日本の山岳信仰の相違、②中国の道教と日本の修験道の相違、をもとに考察している。
- 13) 青木正兒「歷代畫論」『青木正兒全集第六卷』春秋社, 1969年, p.195, 197. 初出, 青木正兒、奥村伊九良訳注『歷代畫論』弘文堂書房, 1942年. また、郭熙「林泉高致集」畫苑補益本, 于安瀾編『畫論叢刊』人民美術出版社, 1989年, 再版, p.19, 20, 26. によれば

眞山水之風雨。遠望可得。而近者玩習。不能究錯綜起止之勢。眞山水之陰晴。遠望可盡。而近者拘狹。不能得明晦隱見之迹。

山近看如此。遠數里看又如此。遠十數里看又如此。每遠每異。所謂山形步步移也。山正面如此。側面又如此。背面又如此。每看每異。所謂山形面面看也。

…欲奪其造化。則莫神於好。莫精於勤。莫大於飽游飫看。
- 14) 吉村貞司『日本美の構造-東洋画論に求める-』三彩社, 1970年, p.45
- 15) 古原宏伸『画論』明德出版社, 1973年, pp.135~139
- 16) 小林太市郎『中國繪畫史論攷』大八洲出版株式會社, 1947年, pp.88~91. 初出, 「支那畫の構圖と其理論(上)(下)」『支那學』第十卷, 弘文堂, 1940年
- 17) 『新潮世界美術辞典』新潮社, 1985年, p.258
- 18) 吉村貞司『日本美の構造-東洋画論に求める-』三彩社, 1970年, p.58
- 19) 山下裕二「中世水墨障屏画小史」『日本美術全集第13巻雪舟とやまと絵屏風一南北朝・室町の絵

- 画II」講談社，1993年，pp.150～151
- 20) 山下裕二「夏珪と室町水墨画」辻惟雄先生還暦記念会編『日本美術史の水脈』ぺりかん社，1993年，pp.801～833
- 21) 田中一松「雪舟等楊—その歴史的 position と作品の諸問題—」『水墨美術体系第7巻—雪舟・雪村』講談社，1973年，p.48
- 22) 海老根聰郎「漢の世界の成立と展開」『日本美術全集第12巻水墨画と中世絵巻—南北朝・室町の絵画I』講談社，1992年，p.153
- 23) 中村英樹『日本美術の基軸—現代の批評的視点から—』杉山書店，1984年，pp.146～158
- 24) 熊谷宣夫『雪舟等楊』東京大学出版会，1958年，p.132
- 25) 山岡泰造「図版解説—三益斎図」『日本美術全集第12巻水墨画と中世絵巻—南北朝・室町の絵画I』講談社，1992年，p.153
- 26) 戸田祐祐「中世水墨画における中国影響」『日本美術全集第12巻水墨画と中世絵巻—南北朝・室町の絵画I』講談社，1992年，p.154
- 27) 高階秀爾『日本美術を見る眼』岩波書店，1991年，p.100～101
- 28) 今道友信「旅と美意識」『日本の美学』第1号，ぺりかん社，1984年，p.58,61

本稿の図版は下記の書籍から転載させていただいた。

図1，2，

『日本美術全集第13巻雪舟とやまと絵屏風—南北朝・室町の絵画II』講談社，1993年

図3

『日本美術絵画全集第四巻雪舟』集英社，1976年

図4，5，6

『故宮藏畫大系』第一巻，第二巻，國立故宮博物院編輯委員會，1993年

図8

『芥子園画伝』第一集山水集勳臨本，人民美術出版社，1960年，1978年再版

図9

『故宮名畫三百種第三冊』國立故宮博物院，1959年

図10

東京国立博物館監修『宋元の絵画』便利堂，1962年

図11，13

『日本美術全集第12巻水墨画と中世絵巻—南北朝・室町の絵画I』講談社，1992年

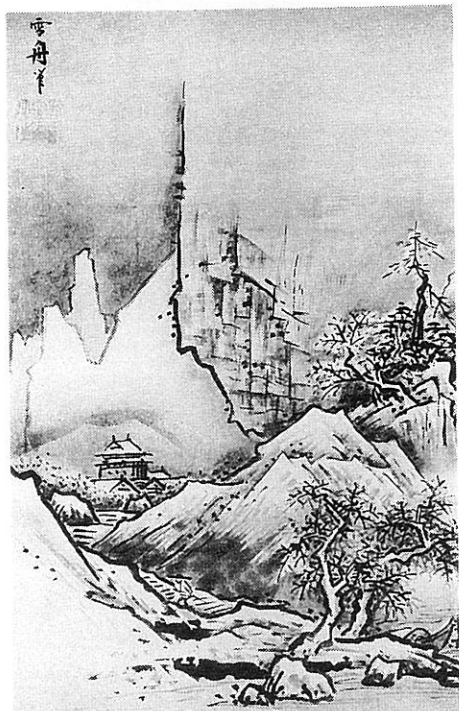
図12

『開館35周年記念特別展，対幅—中国絵画の名品を集めて—』大和文華館，1995年

図14

『根津美術館百華撰 1941—1991』根津美術館，1991年

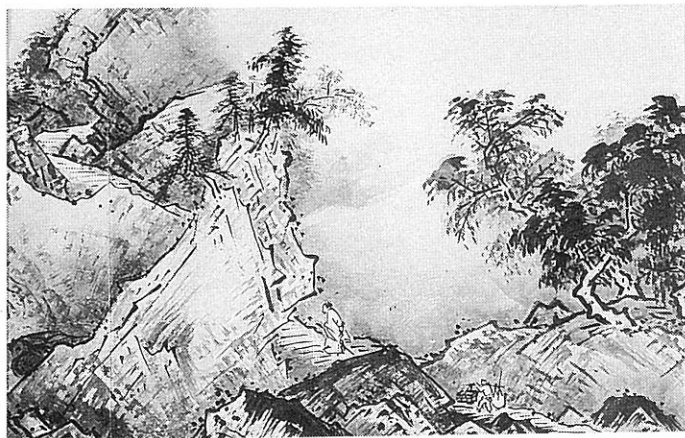
「冬景」



「秋景」



1 雪舟「秋冬山水図」15世紀後半，東京国立博物館蔵

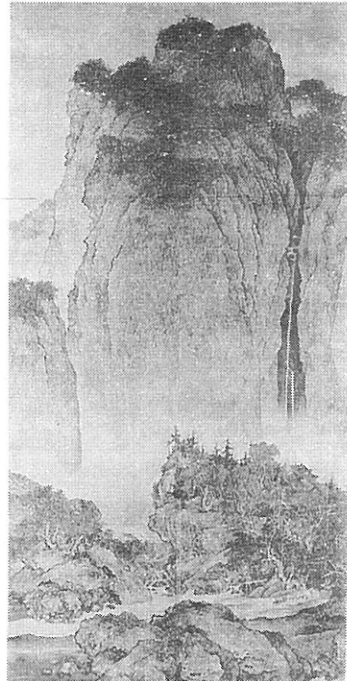


3 雪舟「四季山水図（山水長巻）」部分
1486年，毛利博物館蔵

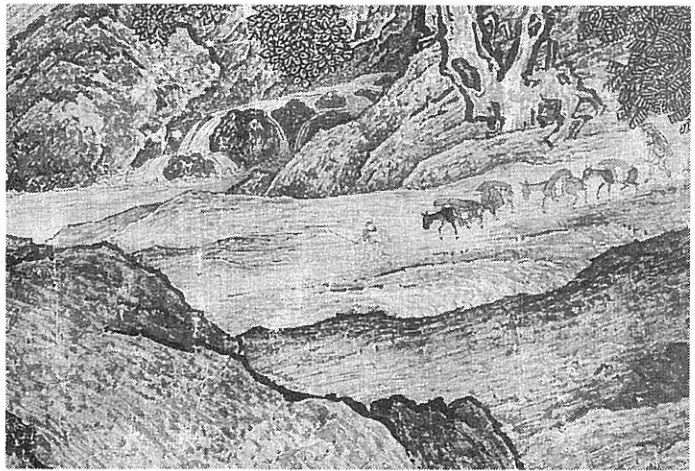
2 雪舟「四季山水図」「冬景」1467～69年，東京国立博物館蔵



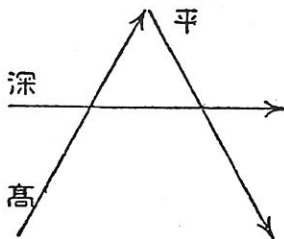
4 郭熙「早春図」1072年，台北故宮博物院蔵



5 范寛「谿山行旅図」台北故宮博物院蔵



6 范寛「谿山行旅図」部分



7 「三遠」の図示，小林太市郎『中國繪畫史論攷』による。
古原宏伸『画論』では、これの平遠と深遠を誤って取り違えた。



8 『芥子園画伝』右から高遠法、深遠法、平遠法。



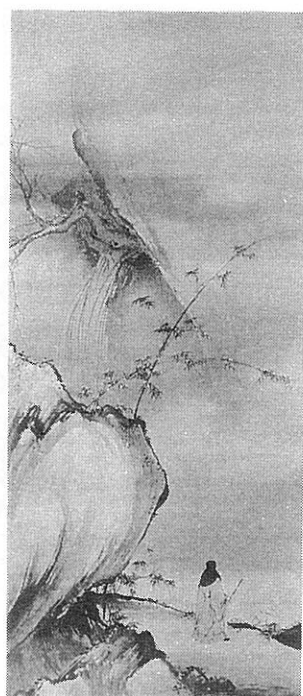
9 伝夏珪「溪山清遠図巻」部分，台北故宮博物院蔵



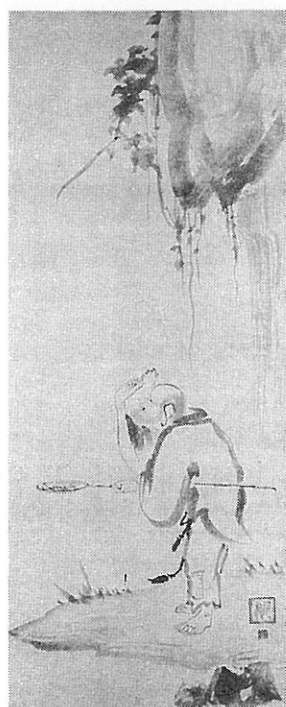
10 伝夏珪「山水図」崑山記念館蔵



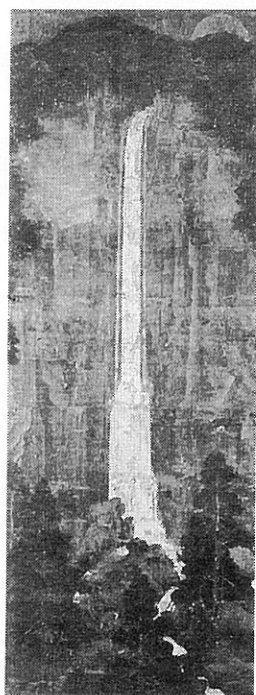
11 伝周文「三益齋図」
15世紀前半，静嘉堂文庫美術館蔵



12 「秋景冬景山水図」「冬景」
12世紀，金地院蔵



13 可翁「蜺子和尚図」
14世紀前半，東京国立博物館蔵



14 「那智瀧図」
13世紀末，根津美術館蔵