

雪舟筆「四季山水図巻」に見られる 「聖」と「俗」のモチーフ

— 「山市晴嵐」の場面を中心に—

Agnese Haijima

キーワード 「聖」、「俗」、「山市晴嵐」、「瀟湘八景」、雪舟

はじめに

室町時代の画僧・雪舟（1420—1506年）筆「四季山水図巻」（1486年、毛利博物館所蔵、以下「山水長巻」）には四季、四時、中国の西湖などの様々なモチーフが描写されている（挿図1—11）。その中には、四つの空間単位¹に「瀟湘八景」²のテーマが描かれている。冒頭部の「煙寺晚鐘」（挿図1）、秋の水面風景「漁村夕照」（挿図6）、遠景でわずしか見えませんが、雨のモチーフから推測される「瀟湘夜雨」（挿図6）、そして秋の賑わいを描いた「山市晴嵐」（挿図8）である³。しかしこの作品に関する先行研究は様式の面（構図、筆法など）にのみ注目し、描かれたモチーフの意味（イコノロジーの面）に関心を示してこなかった。それゆえ、本論では、「山水長巻」の「山市晴嵐」の場面に描かれたモチーフの意味を探り、特に雪舟の絵画における「聖」と「俗」の問題に注目したい。雪舟の「山水長巻」は中国山水画の伝統を受け継いでいる。中国文化、とくに、老荘思想においては、自然のなかに聖なるものを見る伝統があり、それは特定の自然の捉え方やイメージと結びついている⁴。例えば、中国人にとって汚れていない自然のなかにある山、水、岩、木などは「聖」を表しており、これに対して人間の日常生活を構成する要素、例えば市場、酒屋などは「俗」として捉えられた。この「聖」と「俗」の捉え方は中国絵画、特に山水画のモチーフの選択と深く関わっている。儒教的、仏教的な「聖」と「俗」のイメージも多くは老荘思想的なイメージと結びついて絵画に表現されている⁵。先行研究においては、雪舟の「山水長巻」の「山市晴嵐」の場面を「聖」と「俗」の観点から論じた研究は存在しない。

1. 「山市晴嵐」の場面における「聖」と「俗」のモチーフの対比

16メートル以上の長さをもつ「山水長巻」の後半、秋の季節に当たる部分に、当時中国と日本で流行していた「瀟湘八景」のテーマのうち「山市晴嵐」の場面が描かれている（挿図8）。「山水長巻」の清澄な彩色、孤独感にあふれた全体的な性格と異なって、この場面の山市には彩色に富んだ秋の果実と山間の賑やかな雰囲気の中に、多数の人々の行き交う様（挿図14）が描写されている。また同じ作品の「煙寺晚鍾」、「洞窟」などの「聖」的な空間単位と違って、これは主に「俗」的な場面である。

「瀟湘八景」を初めて描いた宋迪（1015–1080年）は中国の文学と絵画に共通する典型的なモチーフの豊かな意味に基づいて、それぞれの場面に暗示的な意味を込めた。そのなかの「山市晴嵐」は、先述したように主に「俗」的なテーマであるが、同時に宗教的な背景をもつ「聖」的なモチーフも含めている。つまり、「山市」の句によって俗の世界に注目し、「晴嵐」によって悟りを象徴する⁶。このように「山市晴嵐」のタイトル自体は二つの対立する要素、すなわち、「聖」と「俗」の二面を含んでいる。人物の衣も「煙寺晚鍾」や他の場面で描かれている素朴でモノトーンな衣とは対照的で、赤、青、黄色、緑、白など様々な彩色されている。これらの色は世俗的な世界の楽しさ、明るさと賑わいの象徴である。威厳のある寺や建物と違って、軒先に長い竿を出し、その先端に小さな布をはためかせた小屋のような素朴な建物は山中の一軒の酒屋である（挿図14）。ここには「俗」的な要素があふれている。「山水長巻」の冒頭の部分の春のおい茂った緑の木の代わりに、この場面に描かれた鮮明な赤い果実は中国の伝統文化において俗の世界の象徴であり、豊かさと祭りの楽しさの意味も持つ。基調をなす黒い墨に対するコントラストとして、赤色は明るいアクセントをつける。雪舟の山水画でしばしば用いられている技法である。

これらの「俗」的なモチーフとは対照的に、「聖」の面を表すモチーフは「晴嵐」である⁷。夜の霞と対立して、ここには雷雨の去ったあとの晴れ上がった空の明るさがある。この明るい空は「煙寺晚鍾」の「鍾」のように意識の眠りからの覚醒を象徴する。また「山市晴嵐」の「嵐」は「煙寺晚鍾」の「煙」のように「視界の悪さ」や「理解の不足」の隠喩としても捉えられる。したがって「山市晴嵐」は世俗的な場面を描くが、その背景に宗教的な思想も含めている。雪舟はこれらの典型的なモチーフ以外にも、この「山市」の場面の上部に「洞窟」（挿図12）と「丸い穴の岩」（挿図12, 13）を付け加えている。中国の伝統的な思想において「洞窟」と丸い穴の岩は聖なる、永久の世界への入り口であ

るから、これも聖なる世界を象徴するモチーフである⁸。雪舟の山水画は石と岩の描き方においては特に巧妙で独創的であり、彼はこのモチーフにとりわけ注目していたと思われる。

また、「山水長巻」の「山市晴嵐」の場面に描かれた周囲の雄大な岩、それに対してごく小さい人物⁹と土のない岩の上に生えた木（挿図12, 15）¹⁰は、宗教的な思想と関わっている。夏珪と玉潤の絵画では「山市晴嵐」が描かれる際に川と橋も描写されているが、雪舟の絵では、これらのモチーフが欠けている

（挿図16）¹¹。しかし、夏珪と玉潤における「橋」と「川」のモチーフは、おそらく瀟湘地域の実景に源泉をもち、二百年以上も後にこのテーマを描いた雪舟が中国の実景から離れているのは当然といってよい。注目すべきは、雪舟の描き方に「聖」と「俗」の両面を強調する新たなモチーフが見られることである¹²。それは例えば、夏珪と玉潤の絵画に見られない丸い穴のあいた岩や洞窟のモチーフである。このように雪舟は一つのテーマのもとに「聖」と「俗」のモチーフを並存させ、あるいは意識的に結びつけている。それは、彼の、そして禅芸術の特徴ともいえる。なぜなら、禅の思想においては、聖なる世界を理解するために、俗の世界の存在が不可欠だからである。言い換えれば、「俗」と「聖」は相互に密接に関連しあっている。このことについて、鈴木大拙は次のように述べている。

「まず第一に、禅は単に厳しい鍛錬だけのものではない。禅僧が粗末な小屋に住んで、米と漬物と薯とで露命をつないでいるのを見ると、何だか隠者めいて、自己否定を生活原理としているように思われる。事実、禅はある形式の出世間性と自己鍛錬法とを教えるから、その生活にこうしたある一面もあるが、禅がそれだけのものと思うなら、甚だ皮相な見解といわねばならぬ。（……）禅の禁欲主義は必ずしも、吾々の欲望や本能を曲げたり減したりすることにあるのではなくて、自然を尊び、これを犯したりせぬところにある。この自然は、吾々の本性であっても、客観世界の自然であっても、いずれでもよい。（……）禅の目的とするところは、自然を尊び、自然を愛し、己れ自らの生を生きるにある。禅の認めるところは、吾々の本性が客観的自然と一つであるということだが、これは数学的意味でいうのではなく、自然は人の裡に生き、人は自然の裡に生きるという意味でいうのである」。¹³

鈴木大拙によると真の禅は自然に見られるように同時に正反対のものを含んでいる。これは老荘思想とも共通することである。正反対のもの同居、または対比は雪舟の芸術にも非常に明確に表われている。例えば、雪舟の「四季山

水図」（東京国立博物館蔵、挿図23）や他の山水画でも寺や険しい（宗教）の道を求めて歩いている人物（聖のモチーフ）の近くに酒屋（俗のモチーフ）が同居している。

「山水長卷」においても、全体的な構図のなかで「聖」と「俗」の性格をもつ空間単位が律動的に繋がっているだけでなく、一つの空間単位において「俗」と「聖」のモチーフが混ぜ合わされている。「山市晴嵐」の世俗的な景色（酒屋、山市、人物群など）のなかに見られる「聖」のモチーフは、「洞窟」と「丸い穴の岩」によって表現されている。

さらに、一つの場面において並存する「聖」と「俗」のモチーフは、それにもかかわらず、一定のヒエラルキーを守って描かれている。「山市晴嵐」の場面において「俗」の世界、つまり酒屋、山市、人の集りは空間単位の下部に置かれるが、「聖」の意味を持つモチーフ、具体的には、洞窟や岩の上の松などは、上部に描かれる。同様のコンセプトは雪舟の多数の絵画で見出せる。雪舟の「四季山水図」（挿図23）にも酒屋は下部に描かれており、それに対して「寺」は上部に置かれている。このようなヒエラルキーのシステムは中国絵画において昔から存在しており、雪舟はこの点も明確に理解していたことがその作品から窺える。

2. 中国の絵画と詩における「山市晴嵐」の意味

雪舟はモチーフを対立させる技法を中国の伝統的な絵画や詩から学んだに違いない。中国絵画でも宗教的な人里離れた理想世界に対置させて、人間世界のきわめて世俗的なモチーフ、「市場」を描いてきた。「山市晴嵐」は中国の絵画でも以前から人気があったモチーフである。中国においてこのモチーフは宗教的な面を表わす以外にも、豊かな背景をもっている。「瀟湘八景」を初めて描いた宋迪（1015-1080年）は、「瀟湘八景」の第三番目の場面として「山市晴嵐」を描写した。商業は中国において昔から盛んだったが、絵画の中でもこのことが、例えば、酒屋の旗がある建物などの定型によって表現されている。

宋迪が最初に「瀟湘八景」を描いたのは左遷に遭う前の時期で、「山市晴嵐」のモチーフはまだ批判的意味をもっていなかっただろう。しかし彼が追放された1070年代の中国では、市場と商品の流通が政府の改革課題の一つとなり、この改革に対する批判も激しくなっていた。おそらくこのことが影響して、宋迪の「山市晴嵐」のその後の解釈には、政治的・経済的な批判の意味が加わったのだと思われる。また、宋迪自身も「瀟湘八景」を何度か描いているので、追放

後に描かれたこのモチーフには、同様の批判が込められていた可能性が高い¹⁴。

改革に反対した知識人たちは中央政府の専売と新しい納税方式によって国の人々がより貧しくなると批判した。その一人、司馬光¹⁵（1019–86年）は、政府の新たな徴税法は農民に不安を引き起こすだろうと予測した。つまり、以前の農家は税金を農作物や工芸品などのモノで支払っていたが、新しい改革によって税金は金銭で支払うことが義務づけられたのである。この改革によって農民は市場でモノを売って得た金で税金を支払うことになった。しかし、上手く売買できなかった非常に多くの農民たちは、次第に借金を増やし、その結果土地を失い、難民になったのである。

市場は中国の宋代以前の詩ではかなりまれなテーマであり、「帰帆」や「落雁」など追放を象徴する主題と比較しても、山中の市のテーマはそれほど流行してはいなかった。その数少ない資料のなかに、市場は宮廷と並んで登場する。というのも、市場は金銭のために仕事をするものの象徴として、宮廷は名声の象徴として描かれたからである。司馬遷（紀元前145–86年）は『史記』において「名声を大切にすることは宮廷にいる、富裕を大切にすることは市場にいる」¹⁶と語っている。宮廷と市場はともに国の現状を象徴する場であり、司馬遷は市場と宮廷がすぐに変化することを指摘している。宮廷と市場は政治的・経済的状況の鏡と見なされているのである。他の詩人も、宮廷や市場は、人間関係と同じように変わりやすく、予測できないと言う。このような主題は、宗教的な永遠の真理と対照的な意味を表している。唐代の杜甫もまた、自分の詩で市場のテーマに触れている。彼の詩によれば、人口が少ない山村は民の理想的な生活の場ではなく、苦しみのある場であった。民は悪しき政府の厳しい徴税に苦しめられている。

石間采蕨女　　鬻市輸官曹　　丈夫死百役　　暮返空村號¹⁷

（岩の間で蕨を採る女は、市で売って、役所に税を納める。夫は百役に死んでしまい、暮れて空村に返って泣く。）

古来、中国においては、詩や絵画によって政治的・経済的状況を批判する伝統があった。宋迪の生きた時代、1073年に中国ではイナゴの大量発生と干ばつの被害により収穫が少なかった。1074年には水不足で穀物と野菜を植えることができなかった。東北から来た難民で道路はあふれた。町に住む人々も食べ物を買うことができなかった。それにもかかわらず税金は減らされなかったので、家を崩して屋根の瓦と木材を売って税金を支払う者もあった。官僚の鄭俠（1041–1119年）は難民の絵を国民の窮状を訴える手紙に添えて王に送り、強

い印象を与えたという。『宋史』には、神宗王が絵を見ながら泣いたという記述がある。次の日、神宗王は民を助けるためにさまざまな対策を講じた。同様の悲惨な状況を描いた現存する絵画の例として周季常（12世紀後半）の作品（挿図19）と「中山出遊図巻」（挿図17）を掲げることができる。周季常は、四人の貧困者が硬貨を拾っているところへ、また他の四人の貧しい人々が近づいてくる様子を描写している。もともとこの種の絵画は貧乏人に対する同情を表わしていると思われるが、社会的なメッセージとも捉えられる。「中山出遊図巻」は、猿の世界を描くことによって人間の生活状況を批判している。やせて骨ばった猿たちが、太った王を担っている図は政治に対する鋭い風刺となっている。

3. 雪舟による「山市晴嵐」の解釈

ところで、日本人は「山市晴嵐」というテーマをどのように受容していたのだろうか。

堀川貴史はこのテーマを描いた等持院屏風賛について、「鎌倉幕府崩壊、建武の新政、室町幕府の誕生、と激動する政治状況をくぐり抜け、足利尊氏・直義兄弟による政権が安定してきた康永三年（1344年）九月、尊氏邸に新しく屏風が作られ、禅僧たちが賛を記し」たと述べている。現在、この屏風はその所在が明らかではないが、本文・作者とおおよその絵柄は推測できる。ここに見られる「山市晴嵐」詩は市の賑わいが平和な治世を意味するものであることを寿いでいる。

近傍溪兮遠対峰	近くは溪に傍ひ	遠くは峰に対す
市廛無物不包容	市廛	物として包容せざる無し
日中交易属皇化	日中の交易	皇化に属す
古道分明山靄濃	古道	分明なり 山靄 濃やかなるに ¹⁸

この詩に現われている市の活気は、雪舟の帰国後の時代にも共通している。応仁の乱以降、政治的な状況が一時的に安定すると庶民の生活が以前よりも豊かになった。京都、大阪などの町の店の数が増え、様々なものが手に入るようになった。加えて、戦争によって破壊された建物も次第に建て直された。

しかし、雪舟が1486年に描いた「山水長巻」に「山市晴嵐」のモチーフをとり入れたことにはもう一つの理由があったと考えられる。雪舟がこの作品を自

分のパトロン大内氏のために描いたとき、おそらく大内氏の経済的な実力を祝福する意図もあっただろう。応仁の乱後、将軍の力が急速に弱まり、地方の大名たちの経済力が大きく伸長する。大内氏はこの機運に乗じて北九州や瀬戸内海にまで支配権を確立し、経済的実力もさらに増した。その結果、中心都市山口は、文化的にも興隆し、この時代に小京都とも呼ばれるようになった。大内氏は優れた禅僧、画家、詩人たちを積極的に招き、彼らは地域の文化的発展に大きな役割を果たした。当時の文化人は中国文化への憧れが非常に強かったので、日中貿易を通じてそれが直接流入する山口は京都よりむしろ魅力的な土地と思われたかもしれない。大内氏はこの経済的実力によって、将軍と直接的なコンタクトを持っていた人物でもあった。

雪舟の中国への旅を可能にした大内氏は、帰国後も彼のためにアトリエ「雲谷庵」を建てて庇護した。雪舟が「山市晴嵐」によって賑やかで活気ある市（商業の中心の象徴）を描いたのは、パトロン大内氏の経済力を褒め讃えて、感謝を表したものとも考えられよう。さらにもう一つの解釈としては、雪舟が明に渡ったときに現実に目にした中国の経済的活況をこのトポスを借りて表現したとも考えられる。

しかし、「山市晴嵐」の場面にはこのような経済的メッセージのほかに、宗教的意味も表現されている。前述したように中国詩において「晴嵐」は悟りの象徴でもあったからである。また酒旗は禅の寓話では、世俗の世界を代表する表象だった。このモチーフを宗教的な文脈で描いているのは禅僧玉潤¹⁹である。たとえば、彼の「山市晴嵐」（挿図16）は、覚醒した意識、自発的（本能的）な瞬間に得た体験（悟り）を美しく表現している。ただし、限られた筆線で暗示的に描いているので、左下から橋、山道を歩いている二人の姿、霧が晴れ明るくなっていく山の様子と、絵につけた詩の内容があまり一致していない。彼の「山市晴嵐」に付した詩を、ここで挙げておこう。

雨施雲脚斂長沙	雨 雲脚をひきて 長沙を斂む
隠々残虹帯晚霞	隠々たる残虹 晚霞を帯ぶ
最好市橋官柳外	最も好し市橋官柳の外
酒旗揺曳客思家	酒旗 揺曳す 客思の家 ²⁰

玉潤は山市を瀟湘地域と離れたところに置いている。「官柳」は杜甫と覚範恵洪の詩のモチーフでもあり、中国では河や運河の岸が崩れないように柳を植えた慣習に基づく。この場面には酒旗も登場する。玉潤の絵画にも実景的なモチーフはあるが、全体として彼の絵は悟りのイメージを描いている²¹。玉潤は

室町時代に牧谿と並んで非常に人気のあった画家なので、雪舟が与えた「山市晴嵐」の解釈も単なる経済的な面にとどまらなかっただろう。雪舟はこの場面の上部に描き込んだ「洞窟」のなかの人物、丸い穴の岩、岩壁にしがみついている松、明るい空などのモチーフによって、「聖」なる世界への願望を表わそうとしたに違いない。画面の下部にある世俗的な山市と人々の群れを離れて二人の人物が後ろにある洞窟を通り抜けている道を登っていく。彼らの姿は岩壁にあいた穴から見える。この二人の人物はこの場面の他の人々と違って世俗的な楽しさを重んじる代わりに、中国の文化伝統において洞窟と丸い穴の岩が象徴する別の世界に入っていく。さらに仏教において洞窟は宗教的な修行場である。この岩壁にしがみついている松はただの自然木ではなく、中国詩と絵画の伝統でいくつもの意味をもち、この場面では優れた文人、高位の僧の困難を乗り越える強い意思と力の象徴として捉えられる²²。

さらに雪舟の「山市晴嵐」の場面にはもう一つ決定的に世俗的なモチーフが存在する。それは、女性の姿である。日本の山水画は一般に「男性の世界」であるが、よく見ると、山市の酒屋より少し高い位置にある岩屋のなかに坐っているのは明らかに女性である（挿図18）。雪舟の「山水長巻」の先行研究においては、このことはまだ指摘されていない。たしかに日本の水墨画研究においては「水墨画は男性の世界」²³を表したものという考え方が強かった。しかし、実際には、中国でも日本でも、山水画には時に女性や子供が登場している。とくに「山市晴嵐」の場面では幾つかの作例が挙げられる（挿図20）。雪舟の弟子雪村の絵画にも女性は登場し、子どもを抱えた典型的な姿で描かれている（挿図21, 22）。このような例はいくつか存在するが、これは山水画の主流だったわけではない。おそらく雪舟は山市の場面の世俗性を増すために、酒旗と同じような意味で女性の姿を描き込んだのだろう。そしてこの着想には、中国滞在の時に見た多様な中国絵画や実景の影響もあったかもしれない。他の日本の画家たちと比較して雪舟が描くモチーフは種類が多く多様性に富む。そしてこれらの点でも、雪舟が日本における山水画の主流からの逸脱を示していることは興味深い。

結び

「山市晴嵐」のタイトルは「俗」の意味を持つ「山市」と「聖」の意味が含まれている「晴嵐」という二つの正反対の部分から構成されている。宋迪がこのモチーフを描いた11世紀には、「山市」によって国の政治的・経済的な状況を批

判する場合があった。しかし雪舟の描いた活気のある場面には、世俗的な賑わいの楽しさが感じられる。このモチーフには、庇護者大内氏の支配下における経済的な活況を称賛する意味も込められていたかもしれない。14世紀の等持院屏風に描かれた「山市晴嵐」の場面も楽観的な性格をもつ。他方、「山市晴嵐」の最後の二つの字「晴嵐」は暗示的に覚りをも意味し、玉澗の描いた「山市晴嵐」はその好例である。雪舟もこの場面で経済的繁栄を暗示する他に、宗教的な意味も込めたであろう。「山水長巻」の「山市晴嵐」の場面では「俗」のモチーフとして「酒屋と酒旗」、「人々の群」、「女性」、「明るい色の服」、そして「赤い果実」が描かれているが、世俗的な市場の上方には「聖」なる意味を持つ「洞窟」、「丸い穴の岩」と「古い松」も見られる²⁴。このようにこの場面においては「聖」と「俗」のモチーフが垂直的ヒエラルキーによって配置されている。「俗」的なモチーフの上部に「聖」のモチーフを描く構図は他の雪舟の絵画（雪舟筆「四季山水図」（東京国立博物館蔵）（秋））にも見える。下部には「俗」的な「酒旗」、上部には「聖」的な「寺」がある。先述した鈴木大拙の禅の解釈を踏まえるならば、雪舟の意図はおそらく、「聖」は「俗」に優越するが、人間は「俗」の世界の楽しさを経験して初めて「聖」の世界の入口に到達することができる、あるいは「聖」の世界は「俗」の世界と隣り合わせに存在する、というメッセージを伝えることにあったのではないか。加えて、「俗」の世界の楽しみは短く、「聖」なる世界を求める道は長い、というもう一つのメッセージをも伝えようとしたのではないか。

「山水長巻」の「山市晴嵐」の場面が持つ意味を表に纏めると以下のようになるだろう。

「山水長巻」の瀟湘八景に由来する空間単位のタイトル	中国における意味	雪舟の受容と意味づけ
「山市晴嵐」	「山市」、「晴嵐」＝悟り、国の経済的な状況の批判。	「山市」＝大内氏の経済的な力の賞賛、「晴嵐」＝悟りへの願望。「聖」と「俗」のモチーフの対比。

宗教的モチーフはこの空間単位だけではなく、「山水長巻」の全体に描き込まれている。たとえば、「石の上の木」は、様々な形でほとんど全ての空間単位に見られる。また「岩のなかの丸い穴」のモチーフも多数の空間単位で描写されている（挿図1、4、11）。宗教的意味を持つと解釈できるモチーフは、雪舟の他の多数の山水画にも指摘できる。雪舟は自分の作品にしばしば「禪人等楊」という落款を残しているが、このことから画家が自分の存在と芸術を宗教

(禪)と強く結びつけていることが分かる。とくに晩年の作品においては、自身を禪僧として意識していた様子がはっきりとうかがえる。

さらに「山市晴嵐」の場面に雪舟は中国絵画における定型の上に新たな内容を描き込んでいる。「山水長巻」は雪舟の庇護者大内氏への献上品だった。そのため雪舟は、この活気に満ちた山市の要素によって大内氏の権力者としての力を称え、さらに中国の様々な名所、例えば杭州の城壁や当時流行していたモチーフ、例えば「西湖」、「瀟湘八景」などを描き込むことによって、庇護者が中国への旅を追体験できるようにと願ったのではないか。

また、この絵巻の二人の人物、高士と弟子、あるいは僧とその弟子は、様々な修行場を通して旅している。禪僧雪舟にとって、中国への旅はこの絵の中の高士と弟子と同様に修行の旅でもあった。雪舟は中国の天童寺で修行したこととそこで第一座の地位を得たことを、自筆の画賛で誇らしく述べている。この中国で行った修行は彼の絵画にも影響を与えただろう。彼が世界を禪僧の目で見っていたことは、「山市晴嵐」の場面だけではなく作品全体から読み取ることができる。これらの場面に描かれたモチーフの背景における豊かな思想から判断すると、これまでの先行研究にははっきりと指摘されてこなかったが、雪舟の絵画がただ目を楽しませるだけではなく、深い内容をあわせてもっていることは否定できない。

注

- 1 space unit (スペース・ユニット) は英語の美術史研究で一般的に定着している用語であり、ここではそれに空間単位という訳語を当てた。ある絵画が複数のテーマ群によって構成されているとき、その個々のテーマを表すまとまりを指して用いる。
- 2 「瀟湘八景」は宋代(960-1279年)の宋迪(1015-1080年)によって初めて描かれたと言われる画題である。宋迪は中国の南にある湖南省、洞庭湖の南に位置し、二つの川、瀟水と湘水が合流する瀟湘地域を八景で描いた。その八景を「平沙落雁」、「遠浦帰帆」、「山市晴嵐」、「江天暮雪」、「洞庭秋月」、「瀟湘夜雨」、「煙寺晩鐘」、「漁村夕照」という。
- 3 畑靖紀「雪舟山水画研究」、東北大学、博士論文、2001年、第二節、島尾新『雪舟の「山水長巻」風景絵巻の世界で遊ぼう』、小学館2001年、55頁、などの研究がある。
- 4 多くの中国美術の専門家、たとえばRowley(George Rowley, *Principles of*

Chinese Painting, Princeton University Press, 1959), Sullivan (マイケル・サリヴァン著、中野美代子、杉野目康子訳『中国山水画の誕生』、青土社、1995年), Claudia Brown (Claudia Brown, *Chinese Scholar's Rocks and the Land of Immortals: Some Insights from Painting, in Worlds within Worlds: the Richard Rosenblum Collection of Chinese Scholar's Rocks* by Robert D.Mowry, Harvard University Art Museums, 1997, p.59)、宮崎 (宮崎法子『花鳥・山水を読み解く・中国山水画の意味』、角川書店、2003年)などは、時代、画家によって多少の差異はあるが、中国の山水画には聖像を持たない (アンアイコニック、uniconic) 聖なるものを描写する伝統があると指摘している。たとえば、Rowleyは、中国の宗教、つまり道教、儒教には、具体的な聖像が存在していなかったため、中国人は聖なるものを自然のなかに求めたと述べている。自然のなかに見られるバランス、リズムは宇宙の原理を表していると彼らは信じていた。したがって中国美術においても、聖なるものを聖像としてではなく、自然に存在するもの、例えば山、水、木などによって表していることが多いと彼は述べている (George Rowley, *ibid*, pp.19-20)。しかし中国の絵画に表されている自然は空想のものだった場合が多い。サリヴァンも指摘しているように、中国の山水画において自然はある程度までは実景を反映しているが、主眼はあくまでも仙界の描写である。中国人にとってすべての山は神聖であり、宇宙の力、そのエネルギー、その調和、そして絶えまない天地の再生などが、何らかのかたちで山に顕現している (マイケル・サリヴァン、前掲書、14頁)。宮崎の論文も触れているように、中国の「文人山水画には、… 道教的あるいは神仙思想的なものが表現されていることも考えられるのである。具体的には仙界としての山水表現である」(宮崎法子『花鳥・山水を読み解く・中国山水画の意味』、角川書店、2003年、106頁)。多数の中国の文献 (たとえば、宗炳「画山水序」、福永光司編『芸術論集』、中国文明選14、朝日新聞社、1971年、150頁)などに書かれているように、中国人の宗教、特に老荘思想においては、山と川の景色は広い宇宙のスペースと原理を縮小した形で表わしている。

- 5 老荘思想に関わる「聖」と「俗」の捉え方については、現在執筆中の博士論文で詳述する。
- 6 Alfreda Murck, *Poetry and Painting in Song China The Subtle Art of Dissent*, Harvard University Asia Centre 2000, p.85.
- 7 「山市晴嵐」のテーマを描いた中国の画家たち夏珪と玉潤は、先行研究によれば、そこに宗教的な思想を描き込み、具体的には世俗的な場面を「山市」のなかに、悟りを「晴嵐」の暗示的な意味によって表した (A.Murck, *ibid*,

- p.85を参照)。
- 8 Agnese Hajjima 「雪舟絵画に見られる太湖石のモチーフとその意味—雪舟筆「四季山水図巻」を中心に—、名古屋大学大学院『言葉と文化』第9号、2008年、53-70頁を参照。
 - 9 中国絵画において大自然に対比された小さな人物を描く伝統は老荘思想を背景に持つ。つまり描かれた山と水面はただの自然に見える景色ではなく、宇宙の構成を現している。その中に描かれた小さな人物は宇宙の小さな部分である (マイケル・サリヴァン (著) 中野美代子、杉野日康子 (訳) 「中国山水画の誕生」、青土社、1995年、Stephen Little, *Daoism in the Arts of China, Realm of the Immortals*, The Cleveland Museum of Art, 1988, 福永光司編『芸術論集』、宗柄「画山水序」、中国文明選14、朝日新聞社、1971年などを参照)。
 - 10 マイケル・サリヴァンと木津雅代の研究によれば、土のない岩 (平な「闕型」の山) は神や天神が座す「仙山」のシンボルであり、またRolf Steinは、「闕型」の山の転倒した円錐形は「宇宙の山」であると指摘している。(マイケル・サリヴァン、前掲書、木津雅代『「中国の庭園」山水の錬金術』、東京堂出版、1994年、Rolf Stein, *The World in Miniature: Container gardens and Dwellings in Far Eastern Religious Thought*, trans. Phyllis Brooks. Stanford University Press, 1990, pp.239, 246、などを参照)。日本と中国の絵画においてこの平な「闕型」の山の上に一般的に仏教と老荘思想における様々な神を描いたが、雪舟の山水画には同様の岩の上に人物ではなく、自然にありえない形の木が描かれている。これらの木は「木」としてではなく、修行中の僧の象徴であると筆者は考えている。木津雅代『「中国の庭園」山水の錬金術』、東京堂出版、1994年、153頁。
 - 11 「川」と「橋」もおそらく宗教的なコンテキストで解釈できるだろうが、さらに研究が必要である。
 - 12 雪舟は他の日本の画家たちと比較して中国での滞在経験があったから、中国の文化を深く学ぶことができる環境にあった。また禅僧として宗教的な背景をもつ絵画のモチーフに詳しくかった。このことによって彼は自分の絵画の中に豊かな暗示的なシンボルを描き込んだのである。
 - 13 鈴木大拙『鈴木大拙全集』、第十一巻、「禅と日本文化」、岩波書店、194頁。なお、旧字体は新字体に改めた。禅宗と自然の関わりについて詳しくは別に論じる。
 - 14 A.Murck, *ibid*, p.85.
 - 15 司馬光 (1019-86年) は中国北宋代の儒学者・歴史家、政治家。字は君実。

- 陝州夏県（山西省）の人。
- 16 司馬遷『史記』（70）、2282頁、A.Murck, *ibid*, p.85.
- 17 杜甫「遣遇」、仇兆鰲「杜詩詳註」（1703年）、再版：北京、中華書局、1985年、(22)、1959-60頁。
- 18 堀川貴史『「瀟湘八景」詩歌と絵画に見る日本化の様相』、国文学研究資料館、2002年。
- 19 宝潤は南宋（1127-1279）末・元（1271-1368）初の僧侶、画家。
- 20 宝潤「瀟湘八景詩」、『国花集』、堀川貴史、前掲書、196頁。
- 21 「瀟湘八景」の「山市晴嵐」と「煙寺晚鐘」の場面は両方とも悟りの象徴である。「晴嵐」の句は「嵐」から「晴」への移行を表している。すなわち悟っていない意識から明らかにものが分かる状態への変化を象徴している。玉間の絵はこの自然の天気に変化するなかで中山を登っている人物の姿によって、修行中（山を登る）の人物の意識を描いている。「煙寺晚鐘」の場面にも山を登る人物は典型的なモチーフである。「山市晴嵐」の場面とともに修行中の意識の困難を表している。この場面において「煙」、つまり悟っていない意識を「鐘の音」は覚醒させる。「煙寺晚鐘」のモチーフの意味についてはAgnese Haijima 「雪舟筆「四季山水図巻」に見られる宗教的世界—「煙寺晚鐘」の場面を中心に—」、『デザイン理論』、2007年、十月、を参照。
- 22 中国絵画における樹木の暗示的な意味については別に論じる。
- 23 島尾新『雪舟の「山水長巻」風景絵巻の世界で遊ぼう』、小学館2001年。
- 24 「丸い穴の岩」の意味についてはAgnese Haijima 「雪舟絵画に見られる太湖石のモチーフとその意味—雪舟筆「四季山水図巻」を中心に—」、名古屋大学大学院『言葉と文化』第9号、2008年、53-70頁を参照。

参考文献

1. Alfreda Murck, *Poetry and Painting in Song China The Subtle Art of Dissent*, Harvard University Asia Centre 2000.
2. 畑靖紀「雪舟山水画研究」、東北大学、博士論文、2001年。
3. 島尾新『雪舟の「山水長巻」風景絵巻の世界で遊ぼう』、小学館2001年。
4. 鈴木大拙『鈴木大拙全集』、第十一巻、「禪と日本文化」、岩波書店。
5. 杜甫、「遣遇」、仇兆鰲「杜詩詳註」（1703年）、再版：北京、中華書局、1985年。

6. 堀川貴史『「瀟湘八景」詩歌と絵画に見る日本化の様相』、国文学研究資料館、2002年。
7. マイケル・サリヴァン著、中野美代子・杉野目康子訳『中国山水画の誕生』、青土社、1995年。
8. Stephen Little, *Daoism in the Arts of China, Realm of the Immortals*, The Cleveland Museum of Art, 1988.
9. Rolf Stein, *The World in Miniature: Container gardens and Dwellings in Far Eastern Religious Thought*, trans. Phyllis Brooks. Stanford University Press, 1990.
10. 木津雅代『「中国の庭園」山水の錬金術』、東京堂出版、1994年。
11. 福永光司編『芸術論集』、宗柄「画山水序」、中国文明選14、朝日新聞社、1971年。
12. George Rowley, *Principles of Chinese Painting*, Princeton University Press, 1959.
13. Mircea Eliade, *Symbolism, the Sacred, and the Arts*, edited by Diane Apostolos-Cappadona, Crossroad, New York, 1986.
14. Claudia Brown, *Chinese Scholar's Rocks and the Land of Immortals: Some Insights from Painting*, in *Worlds within Worlds: the Richard Rosenblum Collection of Chinese Scholar's Rocks* by Robert D. Mowry, Harvard University Art Museums, 1997.
15. 宮崎法子『花鳥・山水を読み解く・中国山水画の意味』、角川書店、2003年。

雪舟筆「四季山水図巻」(毛利博物館蔵)

第一部

← 卷頭



挿図1 「煙寺晚鐘」の場面、春



挿図2 「滝」の場面、春



挿図3 「初夏の港」の場面



挿図4 「洞窟」の場面、夏

雪舟筆「四季山水図巻」(毛利博物館蔵)

第二部

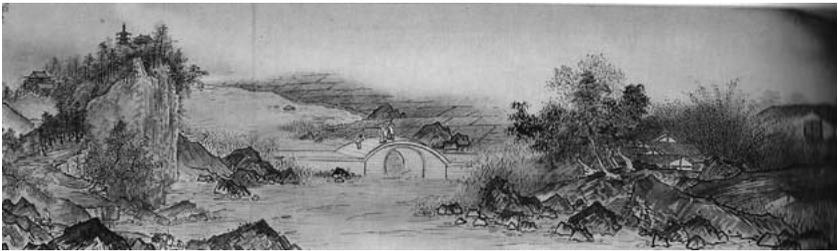


挿図5 「塔」の場面、夏



挿図6 「漁村夕照」の場面、秋

「瀟湘夜雨」の場面、秋



挿図7 「西湖」の場面、秋



挿図8 「山市晴嵐」の場面 秋の果実＝人生の成熟 山市の賑わい＝経済的な豊かさ、酒旗＝世俗的な楽しさ、岩の丸い穴と洞窟＝悟り、聖なる世界への願望

雪舟筆「四季山水図巻」(毛利博物館蔵)

第三部

← 続き



挿図9「西湖」の場面、冬



挿図10「西湖」の場面、冬



挿図11 卷末の部分 梅の木=新しい春の始まり、人生の再生、
岩に空いた丸い穴=聖なる世界への願望、松の木=寿命の祝い、
傾く山の下に続く聖なる道

雪舟筆「四季山水図巻」の「山市晴嵐」の場面に見られる 「聖」と「俗」的なモチーフ



挿図12 雪舟筆「四季山水図巻」、(毛利博物館蔵)、部分、「山市晴嵐」の場面、洞窟と岩穴＝「聖」のモチーフ



挿図13 雪舟筆「四季山水図巻」、(毛利博物館蔵)、部分、「山市晴嵐」の場面の上部、岩穴＝「聖」のモチーフ



挿図15 雪舟筆「四季山水図巻」、(毛利博物館蔵)、部分、「山市晴嵐」の場面、上部、土のない岩に生える木＝「聖」のモチーフ



挿図14 雪舟筆「四季山水図巻」、(毛利博物館蔵)、部分、「山市晴嵐」の場面、下部、人々の群、酒屋、酒旗、女性＝「俗」のモチーフ



挿図16 玉潤筆「山市晴嵐」、(出光美術館蔵)



挿図17 開筆「中山出遊図巻」、南宋、(フリーア美術館蔵)、部分



挿図18 雪舟筆「四季山水図巻」、(毛利博物館蔵)、部分



挿図19 周季常筆「五百羅漢図」、12世紀末、(ボストン美術館蔵)



挿図21 雪村周継筆
「竹林七賢図」、(ニュー
ヨーク・ジャクソン・
パーク蔵)、部分



挿図22 雪村周継筆「竹林七賢
図」、(ニューヨーク・ジャクソ
ン・パーク蔵)



挿図20 雪村周継筆「四季山水図」、(シカゴ美術館蔵)、部分



挿図23 雪舟筆「四季山水図」、(東京国立
博物館蔵)、秋の部分