

平成26年度（2014年度）
宝塚大学大学院 メディア・造形研究科
博士課程修了論文

「長谷川等伯《松林図屏風》における余白の考察」
Consideration of Open Space in the *Pine Trees*
(*Shōrinzu-Byōbu*) by Hasegawa Tohaku

指導教員：曲子 明良
副指導教員：上久保 真理
児玉 靖枝

宝塚大学大学院博士課程（後期）
造形デザイン専攻 基礎造形 日本画
2126401
中川真一

日本絵画における「余白」の源流は中国南宋の江南水墨画にあると推察される。鎌倉時代、水墨画が日本に入り根付いていく中で、その「余白」に独特の感性が込められるようになった。安土桃山時代に描かれた長谷川等伯の《松林図屏風》の「余白」表現は、中国の山水画を日本の風土、美意識によって翻案された日本美術史上における金字塔と言える。

We can infer that the source of “open space” in Japanese paintings is derived from Konan monochrome ink painting (sumi-e) in the “Chinese Southern Song”. While the painting was becoming rooted in Japan during the Kamakura era, its sensitivity particularly to the open space was expressed in it. The expression of the open space of the *Pine Trees (Shorinzu-byoubu)* by Hasegawa Tohaku in the Azuchi-Momoyama Era can be called a monumental achievement in the history of Japanese fine arts due to the fact that a Chinese landscape was adapted to the Japanese climate and sense of beauty.

目次

1	はじめに.....	- 1 -
1. 1	研究の背景.....	- 1 -
1. 2	研究の目的.....	- 1 -
1. 3	本論文の構成.....	- 1 -
2	中国における山水画の成立.....	- 2 -
2. 1	水墨画の源流.....	- 2 -
2. 2	中国における水墨画の誕生.....	- 4 -
2. 3	水墨画における筆と墨.....	- 5 -
2. 3. 1	破墨.....	- 5 -
2. 3. 2	潑墨.....	- 6 -
2. 4	山水画の成立.....	- 8 -
2. 4. 1	山水思想.....	- 8 -
2. 4. 2	華北山水画.....	- 9 -
2. 4. 3	江南山水画.....	- 10 -
2. 5	牧谿 法常.....	- 12 -
2. 5. 1	「和尚」牧谿.....	- 12 -
2. 5. 2	牧谿の「余白」.....	- 13 -
3	中世日本における山水画の受容.....	- 14 -
3. 1	鎌倉時代の水墨画.....	- 14 -
3. 1. 1	鎌倉時代における水墨画の流入と禅宗の影響.....	- 14 -
3. 1. 2	日本の信仰.....	- 17 -
3. 1. 2. 1	日本人の信仰の対象.....	- 17 -
3. 1. 2. 2	日本の禅の変化.....	- 17 -
3. 1. 2. 3	日本人の山岳信仰.....	- 18 -
3. 2	室町時代前期から中期における山水画.....	- 20 -
3. 3	雪舟等楊.....	- 23 -
3. 3. 1	雪舟入明以前.....	- 23 -
3. 3. 2	雪舟入明.....	- 24 -
3. 3. 3	雪舟による山水画の様式の日本化.....	- 26 -
3. 3. 4	雪舟と京都.....	- 28 -
3. 3. 5	真景図.....	- 29 -
3. 3. 6	雪舟の余白.....	- 30 -
3. 4	山水画における日本と中国の違い.....	- 32 -
3. 5	室町後期における山水画.....	- 36 -

3. 5. 1	北山文化と東山文化	- 36 -
3. 5. 2	北山文化	- 37 -
3. 5. 3	東山文化	- 39 -
3. 5. 3. 1	東山文化とは	- 39 -
3. 5. 3. 2	三阿弥	- 40 -
3. 5. 3. 3	相阿弥の画業	- 41 -
3. 5. 4	「余白」における「ウツロ」の感覚	- 42 -
3. 5. 4. 1	「うつろい」の文化	- 42 -
3. 5. 4. 2	「ウツ」から「うつろい」へ	- 42 -
3. 5. 4. 3	日本人の無常感	- 43 -
3. 5. 4. 4	相阿弥の「余白」における「ウツロ」の感覚	- 45 -
4	戦国桃山時代における狩野派の隆盛	- 47 -
4. 1	狩野正信	- 47 -
4. 2	狩野元信	- 49 -
4. 2. 1	画体の成立	- 49 -
4. 2. 2	狩野元信の余白	- 51 -
4. 3	狩野永徳	- 52 -
4. 3. 1	安土桃山時代	- 52 -
4. 3. 2	永徳の人生	- 53 -
4. 3. 3	現存する永徳の作品	- 54 -
4. 3. 4	狩野永徳の「余白」	- 56 -
5	長谷川等伯《松林図屏風》	- 57 -
5. 1	長谷川等伯	- 57 -
5. 1. 1	長谷川等伯の生涯	- 57 -
5. 1. 2	長谷川等伯による筆様の研究	- 59 -
5. 1. 3	等伯と千利休	- 61 -
5. 1. 4	狩野永徳と長谷川等伯	- 62 -
5. 2	《松林図屏風》	- 64 -
5. 2. 1	《松林図屏風》における「余白」と「描画」	- 64 -
5. 2. 1. 1	《松林図屏風》の「描画」	- 65 -
5. 2. 1. 2	《松林図屏風》の「余白」	- 67 -
5. 2. 2	《松林図屏風》に存在する日本の神性	- 69 -
5. 2. 2. 1	日本人における神の意識	- 69 -
5. 2. 2. 2	依代としての松林図	- 72 -
6	博士課程修了制作計画	- 74 -
6. 1	「余白」の機能	- 74 -

6. 1. 1	遠近法的矛盾の補正	- 74 -
6. 1. 2	絵巻における空白の意味	- 75 -
6. 1. 3	日本人の空間感覚	- 77 -
6. 2	博士課程修了制作計画	- 80 -
6. 2. 1	現代における「余白」	- 80 -
6. 2. 2	過去における「余白」をテーマとした制作	- 82 -
6. 2. 2. 1	《流れる》	- 82 -
6. 2. 2. 2	《On The Wall》	- 84 -
6. 2. 3	博士課程修了制作	
	《存 - 長谷川等伯《松林図屏風》を手がかりに - 》	- 85 -
	参考文献	- 87 -
	参考図版	- 90 -
	謝辞	- 95 -

1 はじめに

1. 1 研究の背景

筆者は学部から日本画を専攻し制作してきた。日本画は日本の伝統的な絵画の技法や美意識を踏襲して現代に続いてきたのだが、日本美術の特徴の一つであった「余白」が現代の日本画において失われていることに気付いた。むしろ現代の日本画は「余白」を作らないように画面全体を岩絵具で覆ってしまい、「余白」となるはずの和紙を隠してしまっている。現代の標準的な日本画は「余白」を作らない前提で成り立っていることに疑問を感じてきた。

また日本の水墨画の源流である中国の山水画において学ぶ機会があり、中国の山水画においては江南山水画を除いて「余白」が重要視されていないことを知った。中国の山水画においては基本的に画面全体を筆で描き尽くすことが良しとされていて、昔の日本のように「余白」を重要視する見方はなかったのである。このことから「余白」の感覚は日本独自の感覚ではないか、という考えを持ち、研究のテーマを「余白」とした。

また「余白」の研究をしていくうちに室町後期の画家相阿弥の「余白」に「ウツロ」の美意識が込められていることを知った。そして長谷川等伯の《松林図屏風》において「ウツロ」の感覚をもった「余白」の魅力が存分に発揮され、その「余白」の存在が《松林図屏風》を傑作たらしめていることに気づき、本論の終着点を《松林図屏風》へと定めた。

1. 2 研究の目的

日本の中世、近代絵画における「余白」を研究し、絵画における「余白」の意味合いや、その機能を深く理解することで、現代における絵画制作で確かな意図をもって「余白」を使用する。そうすることで現代における絵画制作に失われた「余白」の感覚を取り入れることで、日本人としてのアイデンティティを持った作品を制作できるのではないかと考えたのである。

1. 3 本論文の構成

本論文の構成は以下の通りである、次の章では、中国における山水画の成り立ちについて述べる。つづく3章では中世日本における山水画の受容、そして余白に込められた「ウツロ」の感覚について述べる、4章では戦国桃山時代に活躍した狩野派について述べる。5章では長谷川等伯の《松林図屏風》について述べていく。最後に本論で得た「余白」の感覚を生かして博士修了制作の計画について述べていく。

2 中国における山水画の成立

2.1 水墨画の源流

中国美術の歴史において水墨画の前段階として白画が存在する。白画は白描画とも呼ばれた。白画という言葉は唐及び北宋撰述の書物にみられ、白描画は元代以降用いられた呼称である。素画と呼ばれるものと、白画、白描画とは一線を画す。素画は下地に胡粉をほどこした上に描いた絵を指す。白画、白描画は輪郭線だけからなる線本位の単色画である。墨で描かれた絵だけではなく、紺地に金泥で描かれた絵も白画、白描画と呼ばれていた。

白画と呼ばれる絵は二種類に分別することができ、一つは下絵や素描の類で、彩色の仕上げがされていない未完成の絵画である。それに対してもう一つの白画は彩色による仕上げを必要としない、というよりむしろ彩色を意識的に拒否して作られた、白画自体で完結した絵画である。完成品としての白画は彩色を必要としなかった。後者の意味での白画は8世紀前半の盛唐期にさかんに描かれるようになる。

彩色画ではなく白画が選択された理由のひとつとして彩色と線の関係性がある。彩色画の場合、彩色された上に描かれる仕上げの輪郭線はどうしても緊張して堅くなりがちである。下絵にみるようなのびのびとした自由さがなくなってしまう場合が少なくない。また輪郭の筆線を塗りつぶさぬよう彩色部分を彫塗りすれば、筆線の澁刺とした印象が損なわれる場合もある。いずれにせよ、筆線が自由であろうとすればするほど、そして輪郭線が輪郭線以上の表現機能を持つとすればするほど、彩色との両立が難しくなってしまう。そこで彩色による仕上げを意識的に拒否することになる。そうすることによって輪郭線以上の表現機能を持つ自由な筆線を持つ白画が成立する。

また、白画の成立には書法の発達との関係もあろう。後漢の中期頃まで書は実用本位のものだったが、このころから書芸として発達しはじめた。そして立身出世の道具としての書が流行するようになる。後漢末期には士夫画家が出現する。士夫画家は絵に関して素人であるという意味では後世の文人画家と共通する。このころの士夫画家とは士夫として六芸を修め、書法をたしなんだ上に、当時は賤技とみなされていた絵画をも制作する存在であった。知識を有し書と画をたしなむことが士夫画家である資格条件であり、士夫画家の出現によって知識と書と画が結びつくこととなる。漢の時代が終わっても多くの士夫画家が現れ、彼らによって晋、宋時代には多くの白画が描かれている。しかし、それが下図としての白画なのか、それ自体で完結しているものなのかは判断がつかない。とはいえ当時の士夫画家の書画兼善の筆技はとても優れたものであった。東晋の顧愷之をはじめとする晋宋の士夫画家の白画は唐朝の館閣において晋宋名家の遺品として「宝蓄」されていたことから、唐代の画家に影響を与えていたと考えられる。

白画自体が完成形として描かれるようになるのは8世紀前半の盛唐期である。呉道子を

はじめとした多くの画家が首都長安の寺観仏寺と道観の壁に白画を描いた。この白画はさきほどの晋宋以来の伝統を背景として生まれたものである。その意味では晋宋の白画が復活されたとも言える。

唐が建国したとき、中国の南北文化の融合とヘレニズムの流れをくむインド文化をも摂取し、国際色豊かな独特の文化を形成した。絵画においても北朝の逞しい健康的な力強さと南朝の洗練されたデリケートな優美さを融合させ、さらにインドなどから入ってきた外国の造形芸術をも取り込んだ。

しかし初唐期の終わりの則天武后朝のころから自国の民族文化へ回帰する傾向が現れはじめた。外国文化に対して寛容な態度をとり尊重したが、中国の伝統文化を見直そうとする風潮が強まってきた。かつて南朝で愛好された美人画、花鳥画、山水画などが再登場し、一般に伝統文化へ立ち返ろうとする気運が高まっていた。

唐の画家は、晋宋に制作された書画兼善の結晶である白画から受け継いだ、書画一致の思想を持つことになる。中でも、その書画一致の思想を支持し実践したのが呉道子であった。呉道子は書と画の筆法に共通点を見出し、それまで肥瘦のない鉄線描で描かれていた輪郭を肥瘦抑揚のある線で描くようになったと言われている。

また呉道子は絵を描く前に酒を飲んで意気を盛んにし、筆をとって一気呵成に作品を仕上げたり、また将軍斐旻の演じる奔馬の如く電光の如き勇壮活発な剣器の舞をみて、おおいに意欲を喚起され、壁に神鬼を描き「天下の壯観」と称されたとの伝説もある。ここでうかがい知れるのは、呉道子にとって書も画も作者の意気を表現する点では同じという自覚があったことだろう。これは中国美術史において重大な転換点であり、それまで中国の画家たちは、戦国時代以来、自分たちの外にある描くべき対象が持つ生命や精神、つまり気韻生動の把握を絵画の最高目標とみなしてきたのである。この呉道子の時点で描く対象が自分の外から内に転換されたことになる。絵画の目的がこれまでの「形似¹」から「写意²」へ変化することで、描法も一点一画もゆるがせにしない周密体から、自由奔放な粗放体を駆使したものへと変容した。当時の批評家、張彦遠の批評を要約すると次のようになるだろう。外面的に完結する周密体には、想像力の働く余地がない。したがって芸術としては成立しない。それに対して、外面的な完了を目的にしない粗放体では、想像力のはたらく余地が十分あり、芸術としての画はこうあるべきだ、と。

このように唐が中国を統一することで文化交流が盛んになり、中国南北、さらにはインド、イランからさまざまな美術を取り入れることとなった。初唐はそれらの美術を吸収し色彩豊かな美術を作った。しかし初唐末から盛唐期にかけて民族文化の回帰の動きが高まり、唐の画家たちは宋晋時代の白画から書画一致の思想を学んで、色彩を排除した線のみの絵画を制作するようになった。そして呉道子はその白画の進歩をおしすすめ、絵画の目標を古代中国美術の最高目標である気韻生動の再現である「形似」から作者の意気を表現

1 単なる自然的造形ではなく、理想主義への志向性をかなり含んだ一種の自然主義的造形。

2 表現主義として作者の意気を描くこと。

する「写意」へと変化させた。この気韻感の変化は中国の古代の終わりを告げると同時に中世の始まりをも予告するという、重大な歴史的意義を担うことになる。

2. 2 中国における水墨画の誕生

水墨画は墨のみを用いた単色画の一種で、中国を中心とする東アジア文化圏独特の絵画形式である。中国においては唐代に起こり、宋元に栄え、その余波は明清までおよんだ。

安祿山の反乱（755～757）が、門閥貴族を背景とする唐朝の支配体制に大打撃を与えた。この反乱に先だって水墨画が出現し、以後めざましく発展したことは、従来文化の担い手だった貴族たちの持つ絵画の理想を覆し、さらには貴族たちに文化の担い手としての資格があるかを問うという重大な意義を持つ出来事であった。水墨画はそのような時代の大きなうねりのなかから生まれたものである。

水墨画は唐代、前節であつかった白画のあとに出現する。白画と水墨画は同じ墨をもちいた単色画ではあるが、輪郭線本位の白画とは異なり、水墨画には面的な性格をもつという特徴がある。この場合の「面的」というのは墨を線だけではなく面としても用いることであり、描く対象の形を線でとらえるのではなくて墨による面であらわすことである。この水墨の面はべた塗りのような単純な面ではなく、水墨画が唐のころ「水暈墨章」と呼ばれたように、墨のぼかしで濃淡を作り出す複雑な面なのである。

このぼかしの濃淡で複雑な面を作る技法は、唐代では水墨画以外に彩色画にも共通していた。彩色画の場合この技法は、物に陰影をつけるために隈取りをほどこし、それにより物の立体感や量感をあらわす、自然主義にもとづく陰影法であった。この手法を中国では凸凹法と呼んだ。実は水墨のぼかしも同様の意義をもつ墨の隈取りであって、墨による凸凹法であった。つまり水墨画は彩色画の凸凹法の、墨による中国固有の翻訳であった。

彩色画の凸凹法はもともと中国の技法ではなかった。六朝の末ごろから中国に伝わってきたインドやイラン系の絵画の影響によるものであり、この手法は唐代で盛んに行なわれるようになった。彩色から墨への置き換えはいきなり起きた訳ではなく、部分的に墨が使用されることから始まる。たとえば墨で描いた山の前景に彩色で樹木の葉を書いたり、彩色した人物に墨で描いた樹石を添えたりする色墨併用の形式が用いられていた。

やがて盛唐以後に水墨画が成立していくのだが、その前提として次のような経緯が考えられよう。自然の色彩をそのまま表現しようとする彩色凸凹法の自然主義に対し、水墨画は色彩の抽象化であり主観的である。こう述べると水墨画は主観的内面表現の傾向があるように思われるが、少なくとも成立当初は自然主義の傾向が強かったし、また五代、北宋では写実的な山水画を生み出してもいる。色彩の抽象化は(画家たちが)具象本位の自然主義を乗り越えようとした結果なのである。であるから水墨画は本来の性質として、客観的外面的描写よりも主観的内面的表現へと傾きやすい。この傾向には白画における表現内容が

形似から写意へ変化していったことが影響していると考えられる。

2. 3 水墨画における筆と墨

中国では昔から、物象の基本形態を決定する権能はすべて筆線にあって、彩色画において色はただ筆の決定に従って部分的な補助を受け持つのみであった。しかも色はしばしば筆の力の印象を弱めたり、はぐらかしたりする邪魔者だとさえみなされてきた。インドやイランから凸凹法を取り入れた結果生まれた唐代の彩色画であっても、色が筆の邪魔をしているという認識に変わりはなかった。そのような状況から彩色画から色を排除した結果生まれたのが白画である。このように唐代で白画が生まれたのも、色の氾濫から筆を守り、その存在を際立たせようとする伝統尊重の動機からなされたものである。白画は伝統的な骨法用筆のたてまえを忠実に守り、その理想を純粹かつ完全に実現した、中国伝統主義の結晶とも言うべきものであった。

色を排除したという点では水墨画も白画と同様に伝統主義に則っている。しかし色の排除の仕方が白画とは異なる。唐代の白画は鉄線描に換えて量感を暗示する筆の肥瘦抑揚を用いることで色の凸凹法を乗り越えたが、水墨画の場合は色彩をも墨に置き換えたのである。ここで水墨画において重要な要素になるのが彩色画から水墨画に変化する際、鉄線描が筆に、色彩は墨に置き換えられた。水墨画黎明期の盛唐以後では、中国の伝統的な筆と墨の関係性を優先するか、それとも水墨の自由な表現を優先するか、が水墨画家にとって大きな課題となる。

2. 3. 1 破墨

先ほども述べたように、中国の伝統では筆が絵画における最も重要な要素であった。唐末の荆浩の『筆記法』にある筆と墨の記述を口語訳すると、「形体の質や量の感じとか生動感とかをあらわすのが筆であり、陰陽凸凹の立体感をあらわすのが墨の働きである」とある。このように絵画の生動感などの重要な部分を筆が受け持っている、墨は立体感をあらわすあくまで補助的な要素でしかなかった。

しかし水墨画の技法の一つである破墨が生み出されるとその関係にも多少変化が生じてくる。制作上はまず筆で線描きをし、最後に墨による暈しをほどこして仕上げるという手順を踏む。結果的に破墨は筆（輪郭線）で区切られた面の仕上げをすることとなり、筆の方が墨に対して優位性を持っているが、これは破墨がいわば色彩凸凹法の色のぼかしを墨に翻訳したものであり彩色画のもつ輪郭線の伝統をも引き継いだため、筆の強い関与が残っているのである。破墨には「勁爽」とあるとか「堅重の性をあらわす」といった機能が

伴うようになり、輪郭線以上のものとして扱われるようになった。

破墨という技法により色の凸凹法を墨の凸凹法に置き換えることは、色の抽象化であり、輸入した彩色技法の中国化なのである。こうした墨による単色画を用いることで筆と色の不一致を解決しただけではなく、墨に独特の機能的意義を見出した。その墨の意義について、張彦遠が『歴代名画記』に記した言葉を米澤嘉圃が意識したものを引用すると、

自然の色は造化のはたらきによる、本質的なもののあらわれであるから、人工の色を用いて外面的に似せようとすれば、かえって似て非なるものとなる。ところが、白とともに、色の根源である黒一墨を用いるならば、黒白濃淡の変化だけで自然の色を彷彿させることができる。それは造化のはたらきに適合するものだ（田中一松・米澤嘉圃 1975. p. 140）

墨にこうした融通無碍な機能が見出されることで、すでに形態決定の権限をもつ筆に対して、墨はもはや色のような邪魔者ではなくなり、筆と墨は十分協働しうるものとなった。むしろ筆が形態決定をし、自然の色を想起させる墨を従えることで、本来の機能を発揮しえたわけである。したがって水墨画は色を切り捨ててしまった白画よりもはるかに多くの情報量を持つ。唐代の白画は筆の肥瘦抑揚を駆使し物の量感や質感を暗示的にあらわしたが、具体的にはそれらを表現する事ができない。そこに白画の限界があり、水墨画がその限界を同じ墨のみの単色法として乗り越えたものが破墨なのである。

しかし破墨の場合、いかに墨の機能が優れていても、依然として筆に従属する脇役にすぎない。形体を決定する筆が主体であることに変わりはなく、破墨において墨自体が主役になることはなかった。墨が主役となるのは潑墨が出現してからである。

2. 3. 2 潑墨

潑墨は墨を画面上に注いで一気に仕上げる技法である。墨だけで形全体を決定するので、輪郭線を必要としない。すなわち筆に依存しない技法であり、破墨とは異なって筆よりも墨の方が主役となっている。

唐代の潑墨はだいたい安祿山の乱以後に盛んになったものである。潑墨の画家として王洽、張志和らが有名であり、彼らの制作工程も注目する。封氏見聞録、唐朝名画録、歴代名画記など当時の文献には、いずれも酒を飲み酔いに乗じて絵を描く、とある。さらに笑い吟じたり、音楽や歌の伴奏に調子を合わせながら、画面に注いだ墨汁を足でけり手でなで布でこすったり、あるいは刷毛のかわりに自分の髻などを用いたりして、形を作り濃淡をあらわす。最後に筆で形を整えることもある。

こうして画面に注がれた墨のかたまりが乾いて、山となり石となり雲となりみずとなっ

ていくさまはさながら「造化のごとく」、完成した画面には「墨汚の迹」をのこさなかったという。ほとんど曲芸的な技法である。現代のアクション・ペインティングに近い感覚を、この時代の潑墨画家はもっていた。

しかし後世になると、潑墨はこのような大胆な画法では描かれなくなる。あらかじめ土筆（やまふで）で絵の大体の構図をとり、必要な箇所には淡墨で輪郭を描き入れる。その上で湿墨をひたして一気に描き、乾くのを待ってから淡湿墨で濃い部分を囲む方法で描いていたようである。

潑墨は、それまでの伝統であった破墨的な筆主墨従の関係を覆し、墨主筆従の水墨画を実現させた。輪郭線でくくった鉤勒体から輪郭線を排除した没骨体が変わった契機として次のような点を指摘できよう。潑墨を使用した画家には、安祿山の反乱以後の不安と混乱の時代の中で、官僚への任官を断念したり辞職したりして処子逸民となった人々が多かった。このような処子逸民の画家にとっては、筆を尊重する伝統的な画風を重んじる感覚など忘れ去られるべきものであつたらう。こうして少なくとも千年は尊重し続けた筆を手放し、潑墨が生まれたと考えられている。

筆が否定され、墨が主導的な機能を持ち始めると、それまでの筆の束縛がないために墨は独走しやすくなる。そのためにいっそう水気が多くて滑りのよい湿墨が要求されてくる。その結果として潑墨が成立したのである。

破墨は色彩の凸凹法を墨へと置き換えることで色を抽象化した。それは唐代の絵画の主導傾向であった形似に対して批判的な意義をもつことでもあった。この色の抽象化は自然主義的である形似を否定しながら、同時に筆を尊重する伝統を保持することで破墨という技法を形作つた。

そして筆の束縛から解放された潑墨においては、墨だけで形似の否定を推進することになる。この形似の否定は、絵画から色を追放して白画を復興した呉道子がすでに気づいて実践していた方向性である。外面的な形似を否定して、内面的な自然を洞察し、心にとらえた自然の本質を自由に表現する写意の表現に、潑墨も行き着くこととなる。

潑墨画は唐末から五代にまでよく描かれたが、それ以後の宋代になると、こうした型破りの画風は、合理のふるいにかけて、描かれなくなる。

また潑墨画が描かれていた時代にも、実は潑墨画以外の山水画を描く画家のほうが圧倒的に多く、彼らは律儀に山水画における「形似」と「骨法用筆」の伝統を維持していた。この伝統的で外面的な「形似」と潑墨画家の内面的な「写意」が、「外は造化を師とし、内は心源に得たり」という張璪の有名な言葉の通り、内と外の一体化、主観と客観の融合を遂げ、その上に宋代の山水画が展開していくのである。

この章では水墨画における筆と墨について述べた。日本においては、筆ではなく墨に重きをおいた牧谿と玉澗が圧倒的な人気を得たことも、日本人の嗜好を知る上で重要な事実であろう。

2. 4 山水画の成立

2. 4. 1 山水思想

『論語』雍也篇に、山水思想に通じる、次のような一節がある。

子曰く、知者は水を楽しみ、仁者は山を楽しむ。知者は動き、仁者は静かなり。
知者は楽しみ、仁者は寿ながし。

この節全体が孔子の言葉だとされているが、江戸時代の儒者 荻生徂徠は、はじめの2句「知者は水を楽しみ、仁者は山を楽しむ」は、孔子以前の古語を孔子が引用したものであり、二句以降がこれに対する孔子の解説だと述べている。これは孔子より以前から中国の人々の根底には山水思想に通じる感覚が存在していることを示すのではないだろうか。

中国において山水画が描かれるようになった経緯は複雑であり、それまでの中国に存在した思想や美意識などが影響しあって生まれたと考えられている。まず老荘思想、風水とタオイズム、陶淵明らの山水詩、隠逸や逸格の文化、書道との関連、浄土や桃源郷への憧れ、異民族による侵入、その他さまざまなものが多様に折り重なり、そこに山水画が成立したのである。

何よりもまず山水を歌う山水詩が生まれ、その後そこに歌われている山水の境地を絵にすることで山水画が生まれたと考えてよいだろう。

山水を初期に歌った者に西晋の左思がいる。「山水」という語を最初に使用した詩人である可能性も高い。『招隱』という詩に「必ずしも糸竹に非ずとも、山水に清音あり」と詠み、「山水に清音あり」は以降の中国で山水を謳歌するときに必ず引用されるほどの文句になった。

また東晋において王羲之が四十二名を集めた有名な蘭亭の会である、流觴曲水の宴が催された。この時の参加者は蘭亭の風景を「山水」と呼び、「心神が暢び」「懐を散ずる」ことができるかと歎んだ。彼らが呼んだ「山水」はそれまでの自然の「山水」ではなく、逸れた者たちだけがイメージする別の世界のことを指していた。

そして五世紀初頭、東晋末から南朝宋に生き、「田園詩人」と呼ばれた陶淵明が山水詩を残す。陶淵明は世俗を離れ、酒を飲みながら山水に親しみ、次第に山水の本懐へと没入していった。その徹底した山水への愛着は、陶淵明をして山気に満ちた夕暮れ、ねぐらに帰る鳥の姿そのものに自分を投影させる境地にまで至らしめた。そして彼は山に帰る鳥に「この中にこそ真の意あり」と歌ったのである。

また、陶淵明と同時期に宗炳が山水を愛し、山水画にその山水の真理と解放を見いだした。宗炳はもともと仏教学者であったが同時に画家でもあり、また各地の名山を歴遊する

山水派であった。晩年、足腰を悪くし各地を訪れる事ができなくなると、居室の壁に名山を写し描いて、その前に正座するという入れ込みようであった。これが有名な「臥遊して山水に遊ぶ」であり、室内に居ながらにして山水に思いを馳せる精神は、のちにまとめて「山水臥遊」と称された。

この宗炳は中国に残る最初の山水画論である『画山水序』を書く。その冒頭には、山水画が古来の賢者によって尊ばれてきたことを述べ、それは山水が単なる「物」ではなく、形而上的な「道（タオ）」としての精神性をもっているからだと言っている。「山水は質は有にして、趣は霊なり」という宣言である。さらに山水がタオであり得るのは、山水がタオの具象のことごとくを体現しているからであり、したがって山水を愛することはタオを心底楽しむことにつながっているのだと論じている。さらに宗炳はその山水を楽しむことは山水画の中にも投影されるといい、山水画が瞑想的な思弁や文献的な記述より、はるかに勝るものであることを強調した。その後は山水画の技法についての記述があり、宗炳は結論として、庵の中で山水の画にひっそりと向き合うだけで、我々は居ながらにして世界の果てをきわめ、悪鬼のような俗世間と戦い、いたずらに去ることなく、一人、無人の野に対座することができるのだ、と述べている。

このように宗炳の『画山水序』はわずか五百字の文章であるが、山水画の重要性を実に明解に論じている。ここで語られた山水画の精神は、以降の歴史の中でゆらぐことなく山水画の基本精神となる。それは中国の水墨山水を経て、雪舟や等伯までも届くこととなる。

2. 4. 2 華北山水画

上記のように山水思想が成熟し、唐代においても彩色の山水画は制作されていた。青緑山水と呼ばれる緑青、群青、朱などによる着色は、当初は自然の丹念な再現として扱われていた。しかし徐々にその色彩が強調されるようになり装飾性の強い絵画へと変化してしまっており、本来の山水画の持つ意味合いからは外れてしまっていた。また同時期に水墨画においても潑墨画が流行していた。装飾性の強い着色山水画と、観念的で偶然性の要素をもつ潑墨水墨画の共通点は、表現主義的であり非写生的であることである。これらの絵画の流行が唐末には自然に収まり、着色山水画と潑墨画の反省として自律的で自然主義的であり、同時に写生主義的な絵画が求められるようになる。そしてこのような展開の末、五代末宋初に水墨山水画は成立する。

北宋末撰述の画史である『図画見聞誌』に、五代の山水画家の荆浩の言葉が記されている。

「呉道子は山水を描いて筆はみられるものの墨はなく、項容には墨があつて筆はない。私はこれら二人の長所をとりいれて自分の画風を作ったのだ」とあり、唐代において繰り広げられた筆と墨の問題はこの時期に解決したと考えてよいだろう。

この五代末の荆浩の山水画の流れを受けて北宋において華北山水画が成立する。華北山水画の画家は李成、范寛、郭熙に代表される。特に郭熙の《早春図》は中国山水画の頂点ともいわれている。

一般的に華北山水画の特徴は、圭角のある山や岩、それを表現するための手段として斧劈皴の使用、強い墨線、作品を作者自身の内面の投影とするよりも、伝統的なもの、時にこれまで受け継がれてきた職人的巧緻さを自分のものとして消化することにより成立すると言われている。なによりも華北山水画の特徴は全景山水である。画面の中央に巨大な主山を置き、この主山の周りを包むように岩や木を描き込んでいく。そのために墨も筆も適度の自制の下に置かれねばならない。

そして中国の遠近表現としての三遠法が生まれる。表現形態としては、山の下より山の頂上を仰ぐようにする「高遠」、山の前方から山の奥後方を見通すような「深遠」、近くの山から連続する景色を望むような「平遠」に分かれる。この三遠法を駆使して画家たちは画面の中に巨大な空間を描き出したのである。

李成と郭熙の様式は、二人の名をとり李郭派と呼ばれた。李郭派は大観的構図と蟹爪樹、雲頭皴の画法が特徴であり、その画法は古典様式として、浙派や朝鮮半島の山水画、清代の袁派にまで大きな影響を与えた。このことから華北山水画が華北に住む民族にとっては時代を超えるほどの普遍性を獲得していたことがうかがえる。

2. 4. 3 江南山水画

靖康元年（1126年）に、北宋の首都開封に金が攻め込み徽宗皇帝が北に連れ去られる。北宋が滅亡した後、建炎元年（1127年）に江南の南京において高宗が即位し、南宋が建国された。南遷にともない、宮廷画院も南京に移ることとなる。山水画も江南の風土を元に描かれるようになり、江南山水画が成立する。

江南山水画の特徴は、湿潤な大気と丸みを帯びた山であり、それを表現する技法として披麻皴、点子皴が使用される。そして外面的、形式的な精緻さよりも作者の人間像の直接的な投影をするのを良しとする造形理念に基づいていることが挙げられる。

この華北山水画から江南山水画への変化には華北地方と江南地方の地形と気候が大きく異なることが関係しているが、現在においては南宋院体画が李唐の強い影響下で生まれたことを変化の原因とする説が定説になっている。これは南宋中頃を代表する院体画家である馬遠と夏珪の略伝がいずれも李唐の画法を学んだと記されていることにもよっている。李唐による変革の主要な点として、北宋山水画において近景、中景、遠景という三段階遠近法により克明に対象を描写し、バランスのとれた遠近、空間表現法がなされていたのに、李唐頃からそれらがある種の破綻をきたしていること、また景物の単純化、省略化が進行

し、リアリズムの範疇を越えた点景の形に対する興味が強まったこと、筆や墨の本来の目的や自然描写の手段としての筆や墨の使用法からはずれたこと、特に暗部の表現としての墨の使用から、描かれざる「余白」に対置されるべきものとしての墨の使用が目立つこと、そして辺角景描写へ傾倒し対角線構図法への嗜好がみられることである。このように華北山水画の全山山水から、江南山水画では辺角山水へと志向が変化していることがわかる。

馬遠は対角線構図を定着させ、「余白」を増大、点景のパターン化を推し進めた、そして華北山水画にみられた豊かなモチーフを簡素化させ、限定されたモチーフによる簡略な山水画を生み出した。そして遠景、中景、近景の三段階的遠近法は捨て去られ、近景もしくは中景のいずれかが欠落し、「余白」となっている。

夏珪も馬遠の傾向を受け継いだ、夏珪は山水画家としての性格がはるかに顕著だった。馬遠は省略や簡素化を推し進めた反面、画面が形式的になりがちだった。夏珪は描写技法の点では馬遠画よりも墨気が多く、岩や土坡の形体も奇を衒うことは少ない。夏珪は馬遠の省略や簡素化を受け継ぎながらも、自然描写もバランスよく重視した。

このように江南山水画は華北山水画のような、自然の忠実な再構成を目的とはしてなかった。限られたモチーフを使い、単純化された画面に自然の景象を作り出す。形と墨と線の醸し出す視覚世界は、抽象画への志向ともいえる。そしてモチーフの制約と「余白」の増大、画中人物の生き生きとした動きは、景象の単純化が進めば進むほどに鑑賞者に画中人物への同化を迫らせる。その際に鑑賞者の想念の中で自然景象を再構成させることを誘う。馬遠や夏珪の山水画に詩情の豊かさを感じとった人々は、その魅力に囚われ、絵画としての不完全さに対する批判や思考を停止させ、大きな「余白」を許容したのである。

そしてこの「余白」が中世日本にもたらされ、日本の風土、美意識に基づき独自の発達をとげることとなる。

2. 5 牧谿 法常

2. 5. 1 「和尚」牧谿

十三世紀の中国南宋から元時代にかけての禅僧で、西湖のほとりにある六通寺の開祖でもある。「破墨」「撥墨」の技法を使い、水墨で龍虎、猿鶴、禽鳥、山水、樹石、人物など幅広い画題を描いた。禅余画家とは思えない画技の高さで、南中国特有の湿潤な空気を捉えたやわらかい画面と高い精神性は日本人の気風にあい、鎌倉時代から室町時代にかけて、大いに賞賛された。日本では「和尚」の愛称で知られ、日本の水墨表現に与えた影響は非常に大きい。

一方、本国の中国では、牧谿画は古法にはずれるとして、当時評価が低かった。牧谿が中国において当初評価されなかった理由を長廣敏雄が松岡正剛との対談で述べている。

北宋初期の激しい革命的な絵画に対する態度がさめてきて、筆墨、硯、紙、いろいろな水墨画の要素（文房四宝を含む）が完璧にそろったうえで描かれたものが正統とされてくる。すると、日本で伝来して大事にされた牧谿などの絵は、わけのわからない、藁か何かを束ねたようなものを用いて描いたりするのだから、それは水墨画の正統から考えると邪道だということになる。（衛藤駿 1982, pp. 150-1）

北宋初期に新しい絵画として山水画が確立したが、南宋の時代になると水墨画の型ができあがってしまった。三遠法や筆法、文房四宝などの要素を満たさない限り水墨画として認められなくなった。当時の批評家もその型に従ってしか判断を下すことができなかったのでその評価基準を満たさない牧谿の水墨画は中国においては認められることはなかった。

その中国の状況に対して、日本では中国の価値基準が根付いておらず、純粋に絵だけを見て評価したので人気が出たのである。また中国で至宝とされている作品は中国国外に流出されることは少なかつたろうが、中国で酷評されている牧谿の絵は日本にとって輸入しやすかったことも日本で広く知られる理由になったのだろう。

牧谿が日本人に受け入れられた理由として、牧谿の描いた中国南部の湿潤な気候が日本の気候と類似していたことも挙げられる。そして何よりも牧谿の描く風景のほとんどが霧や雲で隠されてしまっているところが日本人には好まれた。特に山の描写には披麻皴などの皴法が使われず、墨の陰影のみで表現されている。牧谿は墨の濃淡、まさに水暈墨章のみで湿潤な大気だけでなく輝く光まで表現している。むしろ皴法が無い方が墨の濃淡に集中できるのだが、皴法が使われないことは「筆」がないことであり、中国では批判の対象になるのである。「筆」を重んじる文化のない日本では、牧谿の墨による陰影表現が素直に賞賛された。

また牧谿の遠近法的な感覚が、日本人のそれと合ったことも理由に挙げられる。日本人は中国の山水画の三遠法の三遠すべてを日本の絵画にとり入れることはなかった。三遠法のうち水平に広がることで奥行きをみせる「平遠」と鳥俯瞰的な視点で見下ろす「深遠」は使用されたが、下から仰ぎ見るような角度で描く「高遠」は日本の水墨画のなかで使われることはなかった。中国北部に見られるような屹立した山々が日本には存在しなかったこともあるが、絵巻において吹抜屋台という俯瞰的な構図を好んだ日本人には高遠法のような下から見上げる感覚は合わなかったのかもしれない。牧谿の風景画をみると俯瞰的な構図で水平に広がっているものが多い。高遠法は使われず、主に平遠法が使われ部分的に深遠法が使われている。このような牧谿の絵画の奥行きの感覚が日本人には受け入れやすかったのであろう。

牧谿が日本において高い人気を誇ったのは、当時の日本の憧れの中国絵画でありながら、むしろ中国的な感覚が感じられないからではないか。皮肉のようでもあるが、中国における約束事にとらわれない直截な、見えるがままの対象把握や、視覚的なものをすべてに優先させる画風が、他国の人間の目を通すときに最も理解されやすいものであったということではないだろうか。これには牧谿が禅僧であったことも大いに関係しているだろう。

2. 5. 2 牧谿の「余白」

結論的に述べると牧谿の作品にいわず「余白」は少ない。しかし牧谿の《漁村夕照図》(図1)などの風景作品には墨のグラデーションによって画面の中に空気や大気が満ちている感覚が表現されている。この画面の中にみちている空気や大気の感覚が日本では非常に共感され好まれた。日本において画面の中に満ちた大気が表現された例は、室町水墨画において金泥で表現されたものや、金碧障壁画において金雲として表現されたものということになる。最終的にはその金雲や金泥の感覚が、等伯により白い霧や霞を「余白」に託す表現へと変化することで《松林図屏風》が生まれることとなる。

長谷川等伯は、牧谿の《観音猿鶴図》(図2)の鶴図の竹林から「奥行き」の表現を学んでいる。さらには牧谿の墨の面的な広がりによる「奥行き」の表現を、筆の線の表現に還元することを試みてもいる。そして牧谿の技法を等伯が独自に消化し、新たに編み出した手法が《松林図屏風》において重要な要素を占めているのである。牧谿の存在がなければ、《松林図屏風》が生まれなかったことが確実であり、牧谿の日本美術に与えた功績ははかりしれない。

3 中世日本における山水画の受容

3. 1 鎌倉時代の水墨画

3. 1. 1 鎌倉時代における水墨画の流入と禅宗の影響

日本に中国から水墨画がもたらされたのは鎌倉時代である。

当時の日本では平安時代から鎌倉時代への移行期であり、公家から武家へと政権が移るところであった。鎌倉幕府は公家から政治の主導権を奪うだけの武力を有していたが、自らの権威を世間に向かって誇示するだけの文化や伝統はなかった。公家の持っている華やかな王朝文化に対抗し克服する（新しい）文化を作り出す必要があった。

この鎌倉時代は日本の歴史における古代から中世への転換期であった。武家独自の文化を生み出そうとしながらも、平安時代に培われた王朝文化が人々の間に定着しており、強固な伝統となっていて、一朝一夕では克服しがたい状態であった。

この時代を歴史的に俯瞰してみると先にも述べたように古代から中世への過渡的な性格が強く、武家文化としての新しい芸術の誕生は14世紀の南北朝時代まで待たなければならない。さらに足利幕府が京都室町の花の御所に定着する段階にあって、ようやく將軍の御用絵師を頂点とする京都画壇が成立し、日本独自の絵画が制作されるようになる。この時点ではじめて芸術における古代を克服した成果としての、水墨画の世界が全般的に確立されたのである。しかしここまで到達するには、長期間にわたる基礎的な準備期間と、革新的な芸術運動が必要であった。

日本の中世における武家文化として水墨画が発達した第一の要因として、中国からの宋朝芸術の伝来である。武家は宋朝の水墨画を主とする唐絵に新しい芸術意欲の源を見出し、数多くの水墨画を輸入し、己の文化としていった。禅宗や水墨画といった質朴の美を求める流れは贅沢で華麗な公家の王朝文化に対して対照的であったため、武家側にとって新しい価値観としてとらえられたのだろう。

当時の日本にあった新興の浄土念仏の諸宗や日蓮の法華宗などの信仰は、一般庶民や旧貴族層の間には深く浸透したが、元々戦闘生活を本質とする武人階級の精神的支柱とはなりがたい点が多かった。文化面においても日本の仏教教団は依然として古代的な宗教芸術の伝統からは逸脱することができなかった。

この点において宋朝新来の禅宗が中世武家社会の建設や文化的な運動に果たした役割は極めて大きかった。社会的な変革を遂行するための主体たる武家階級の活力を生み出す源泉として徹底的な否定哲学の弁証や実践的な悟脱精神の行動が積極的に行われた。これに伴う芸術運動も、礼拝のための偶像を排するなどほとんど強引に古代的な宗教芸術を排除

し、水墨画による観賞芸術の、宗教からの独立を打ち出した。これらの点で禅宗はほとんど全面的な古代否定を誘導したのであり、旧貴族の古代文化に対抗し克服しようとする武家社会の新文化運動として宗教と絵画の中世文化の主権を掌握する好手段となったのである。

そのような理由で、武家は移入してきた禅宗や水墨画を自らの宗教や文化として取り入れ、手厚く保護することとなった。元々天台宗の僧として十二世紀の半ばに二度も入宋し、臨済禅の黄龍派を伝えた栄西禅師が京都に1202年に建仁寺を開山した。当時は比叡山延暦寺などの古代仏教の抵抗もあったが、十四世紀前後には宋朝の制度にならい五山十刹の体制を整えた。しかしそれ以前、十三世紀半ばの慶長年間の頃、古代仏教の力が残っている京都を遠く離れた鎌倉の地に建長寺と円覚寺の両寺が開山し、後に関東にも五山十刹が布かれるほどの禅宗興隆の一代中心地となった。

この頃中国から多くの禅僧が渡来し、彼らの働きによって中国の地で培われてきた禅文化が日本に根をはることができた。しかし渡来してきた中国の禅僧の中には、母国である宋が遊牧民族である蒙古族の元によって征服されてしまい、帰るべき土地を失った者もいた。彼らは蒙古族よりも漢民族を尊重する宋代思潮をもっていたので、その様な理由から中国には帰らず、日本にとどまって日本で人生を終える禅僧が続出した。彼らの中には中国にいる時から優れた禅僧として評判の高かった者も少なくなかった。これらの禅僧が新興勢力の中心たる鎌倉の地に定着したのである。

このことは日本における禅文化の定着においては非常に良い影響を及ぼした。特に禅宗は、経典が重要視されていた従来の日本の仏教理念とは根本的に異なっていて、経典を必要とせず師と自分自身との何も飾らない触れ合いにより悟りの境地に入ることが目標であった。このことから禅宗の場合は師と共に修行することが必要となる。日本の禅僧は中国に帰るはずだった自分の師が結果的に中国には帰らず、日本にとどまって最後まで共に修行を積むことができるという好条件に恵まれた。このようなことから旧仏教との妥協をみない、純粋な禅宗が発展していった。

鎌倉時代末期の禅林は日本の中にありながら外部とは隔絶した中国的な社会であった。たんに中国的な建築様式の寺院の中で中国の宗教である禅宗がそこで実践されているだけではなかった。寺院内では来日した中国人禅僧を中心に、入宋して帰国した日本人禅僧たちがこれを囲み、中国語で説法が行なわれていた。中国渡来の器物や書画で部屋は飾られ、その中で修行中の禅僧たちは禅録を読み、なかには最新の中国文人の文学を読む者もいたそうだ。また眼床という中国風ベッドが使用されていた記録もあるそうである。このように禅林において中国文化は日常生活の細部にまで浸透していた。この日本の禅林の中国的な社会は、多くの来日僧と絶え間なく行き来する入宋、入元帰国僧によって支えられ、常に中国禅林や中国社会の最新の知識と情報に満たされていた。そのため禅林に入団した雲

水たちは、日本の中に擬似的に出来上がった中国禅林で修行し、真の中国禅林を求めて入宋、入元を遂げていくことができた。

このような徹底した中国化は芸術においても影響を及ぼすことになる。五山十刹などの大寺に伴って、将軍家をはじめ諸国の守護大名など上級武人の間に宋元の絵画墨蹟等を蒐集して、これらを珍重観賞する気風が次第に高まり、十四、五世紀には唐絵時代が到来することになる。当時の中国宋代の絵画は大きく分けて、職業的なアカデミー画家が描いた院体画、士大夫出身の知識層が描いた文人画、禅僧が描いた禅宗画の三つにジャンルが分かれていた。しかし日本における宋元水墨画の受け入れ体制が、主として禅林の禅僧の好みを通じて行なわれる状態であったため、その中でも禅宗画が多く日本に輸入されることとなった。その結果、日本では宋元画といえば禅宗画のことを指すほどの偏りをみせることとなった。中国ではアカデミーの画家や文人画家の作品はそれ相応に珍重され鑑賞されていたが、これらに比べて禅宗画は禅余の墨戯だとして軽んじられていたため輸入しやすかった可能性もある。

このようにして鎌倉時代に水墨画は日本へ輸入された。しかし禅宗との深い関わりによって持ち込まれた為、南宋画の中でも禅宗画に偏った形で日本に受容された。そして鎌倉時代の水墨画は禅僧の禅余の墨戯として定着していく。

また日本において中国の科挙のような制度は実施されなかったため、中国のような文化人や知識層が出現する事はなかった。しかし鎌倉時代に武家社会の文化運動の中でその代わりを担ったのが五山十刹の禅林僧侶であった。彼らは中国語を話し中国語の文献を読解し、中国への留学を目指した。これらの禅僧の中から学僧、詩僧、画僧などが現れ、経済的な貿易船の派遣にも正使として関与していた。さらに禅僧たちは室町時代になってからも国政への参与や、官立寺院としての全国的な統制権を獲得し、また相国寺が絵画アカデミー化し専門的画僧を輩出するなど、多くの面で文化推進を担うものとなっていた。

ここまで述べてきたように鎌倉時代の水墨画は禅余の墨戯として日本に定着したが、日本において禅僧は政治、文化を牽引する知識層となり、彼らの描く水墨画は単なる墨戯に終わらず、知識層による文人画的な側面も持っていた。

3. 1. 2 日本の信仰

3. 1. 2. 1 日本人の信仰の対象

ある宗教が他の地域に伝わったとする。しかし、その宗教が生まれ育ったままの形で新しい土地に根付くことは少ない。どの宗教も新しい土地に根付く際、必ずその土地の自然観や土着宗教に溶け合う形で融合していく。日本において広く信仰されてきた仏教でさえもそうである。仏教はインド・中国において、それ以前からあった民衆の信仰の体系の中に共通点を見出し、その教えを広めていくという方法をとった。つまり既存の宗教や民間信仰をどのように取り込み、また克服していくかについての手法を持っていた。その手法の一つとして、既存の宗教の神々は、実はホトケが仮の姿で現れたものであった、という論法での説得がある。この考え方を日本では本地垂迹と呼んでいる。中国では当時儒教や道教を信仰していた民衆に対して、「実は儒童・迦葉・定光というインドの三人の菩薩が人の姿となり、孔子・老子・顔回となってそれぞれ儒教や道教の書物によって人々の心を和らげたのである。」という説明をすることで信仰を広げた。

この本地垂迹の考えが日本でも一般に広がり、日本の神々のひとりひとりが本地はインドの仏教のホトケの誰々であるという引き当てが行われてきた。例えば奈良の春日社に残る鎌倉時代の社記には、一宮の鹿島武雷神は仏教の不空罽索観音、二宮の香取斎主命は薬師如来、三宮の平岡天児屋根命は地藏菩薩、四宮の会殿姫神は十一面観音、若宮は文殊師利菩薩へと当てはめられている。これらの古事記や日本書紀に見える神々が次々にあてはめられ、天照大御神を祀る伊勢大神宮の本地はインドの大日如来であると1106年の東大寺要録に書かれている。

このように仏教が日本に根付く際は神道の神を仏教のホトケに置き換えていくことで民衆に認識されていった。だがこれは当時の日本人の信仰していた対象を神道のカミから仏教のホトケへと呼び方を変えただけにすぎず、日本人の中に神道のカミとは別の仏教のホトケという宗教概念を新しく作った訳ではない。つまり表面的には日本人の信仰が神道から仏教に変化しているが、根本のところでは日本人が信仰している対象は神道のカミであっても仏教のホトケあっても同じものなのである。

3. 1. 2. 2 日本の禪の変化

こうして神道に置き換わる形で仏教が日本に根を下ろした。そして中国から輸入した経典を読むことでホトケへの理解が深まっていくことになる。日本人の信仰の対象が日本のカミから徐々に仏教のホトケへと変化していく。

やがて鎌倉時代になると、禪宗が武士階級の宗教として保護されるようになる。それま

での仏教の宗派とは異なり、禅宗の場合は経典を持たず、とにかく人間性を直視して追及するという直接的な修行を行っていた。人間性を直視することは自らの根底にある感覚を見つめなおすことである、そこには自らの属する民族特有の感覚であったり、生活している地域の風土的な影響が存在する。日本人の禅僧は中国から渡来した禅僧を師として修行していたが、日本人禅僧の至る悟りの境地というのは中国人の禅僧が至る悟りの境地とは異なってくる。日本人禅僧が至る禅の境地には、無意識のうちに日本的な感覚が入り込んでいるのである。さらにその日本人禅僧が師となって弟子を導き、世代を経ていくことで日本独自の禅宗が形成されていく。となると当然禅僧の余技であった山水画にも日本人特有の山水観が入り込んでくることになる。

3. 1. 2. 3 日本人の山岳信仰

この節では日本人特有の山水観を探る為に、古来より日本に存在する山岳信仰を扱う。日本において地域によって山岳信仰の形態は異なり、一概に語ることはできないので、ここでは熊野信仰に限定してとりあげることにする。

熊野信仰は当時から強い影響力を持っていた。全国に熊野神社の分社が作られ、熊野のいろいろな信仰、行事、神様など熊野と同じように奉られていた。鎌倉時代には沖縄にまで熊野神社が作られていたことから、その影響力の強さがうかがえる。

また熊野の山伏の中で一番勢力のあるものが熊野別当となっていた。その熊野別当の女房であった鳥居禅尼は源頼朝のおばにあたり、頼朝の妻であった政子はたびたび熊野へ詣でた。源平合戦の裏に熊野あり、と言われるほどの政治的な力を持っていたことから、熊野は鎌倉時代における信仰の対象としても、政治的影響力も相当なものであったと考えられる。

『熊野権現御垂迹縁起』の記述から、熊野の山岳信仰や修験道というものの発祥は仏教の渡来とは関係なく、むしろ仏教渡来よりも古いことがわかっている。また、他の山岳信仰と共通するように、死者の霊は山へ集まるとされていた。熊野には風葬、水葬を行う風習があり、奈良に見られるような古墳は熊野には存在しない。死者の体は自然に還し、死者の霊は山に宿るものだと考えられていたのだ。

熊野が栄えた理由として「熊野立願」という風習が挙げられる。病気が重くなると、あれやこれやと助かるための方法を試みるのであるが、助かるための方法で一番最後に講じられたのが「熊野立願」であった。神々に「熊野へ何度詣でますからこの病気を治して下さい」と頼むのである。病気が重ければ回数も多くなり、立ち会っている山伏に回数を指示されて熊野詣でを行っていた。

熊野には「死者の国」というイメージがある一方で、病を治してくれる「熊野立願」と

いう超常的な力があると考えられていたのだ。

このように当時の日本人は山に死者の霊が宿り、さらに山は人間の理解を超えた存在であるととらえていた。

この山岳信仰における山の霊性が「余白」という形で山水画に表現されることもあったかもしれない。山水画には山と川や海などの自然が描かれている。そして山や川、海とともに描かれているのが雲や霧である。今日、科学の発展により雲や霧の正体は空気中に含まれる水分だと我々は理解しているが、当時の人々にとっての雲や霧は儚いものでありながらも、御神体である山をつつみこんでしまうスケールの大きさを具えており、崇高な存在としてとらえられていたことだろう。

3. 2 室町時代前期から中期における山水画

室町時代の水墨画を大きく分けると3つの時期に区切ることができる。

はじめは南北朝時代から室町時代初期へかけての、14世紀のころに日本画壇が水墨画を受容しはじめた初期の時代である。次に第二の時代は室町時代に入り、如拙、周文と周文から派生した画派が活躍した時代。そして第三の時代は応仁の乱が起こり、戦国時代、雪舟が活躍し、さらに水墨画が全国的に広くゆきわたり、専門画家、余技画家などが入り乱れて活躍した時代に分けられる。

第一の初期の時代は、可翁宗然、鉄舟徳濟、黙庵靈淵などの中国に渡り帰国してきた禅僧たちが禅余に描き、また詫磨派など従来の絵仏師が輸入された中国の水墨画から見よう見まねに学んで描いていた時代である。この状態は中国の文化を必死に取り入れていた鎌倉時代とあまり変わらない。中国絵画の模倣でしかなく、まだ日本の水墨画の中心になるような一つの様式などは確立されていない。この状態は十四世紀から十五世紀初頭まで続いている。

しかし室町時代の禅寺は鎌倉時代のそれよりは幾分か日本化されているところがあった。鎌倉時代の徹底した中国そのままの禅林の機構は鎌倉では長く維持された。京都にも禅寺ができたが、鎌倉のように中国の禅林そのままの制度を模倣しようとはするものの、京都という土地柄の影響や、また禅寺を建立する檀越たちが主に公家であったこと、さらに来日僧も多いとはいえ鎌倉の禅林よりは少なく、そこに生活している雲水たちは九分九厘日本人だったこともあって中国の禅林そのままの姿は保てなかった。京都の禅寺ははじめから日本的な要素を鎌倉の禅林よりも多く保有していたのだ。

室町時代になり、禅林の中心が京都に移った際、日本化した制度をもった寺のほう主流となった。また中国人僧の来日も行なわれなくなってきて、専ら日本人のみで日本の禅林を維持することになった。使用される言語も中国語から次第に日本語へ変わっていった。制度の名称とか、行事の呼称などが中国風によばれることは長く続けられたが、寺内の意思伝達や説法も日本語で行われるようになった。このように禅寺での生活の和様化は進んでいった。

第二の如拙、周文の時代は、日本の水墨画史において非常に重要な時代となる。なぜならば画家たちが中国に存在する様々な様式から意識的に一つの様式を取り上げ、日本水墨画の基幹となる様式を確立した時代であるからである。

如拙の代表作として有名な《瓢鮎図》(図3)の上部にある大岳周崇の序文の中に、「大相公如拙をして新様を座右小屏の間に画かしむ」という一節がある。これは如拙が新しい一つの様式を確立させたというように解釈される。その「新様式」とはおそらく中国の南宋時代の宮廷画院の様式に学んだものであったと考えられる。

当時の水墨画は禅僧の余技的な作品か、もしくは日本の禅寺が輸入した中国江南地方の絵仏師達の作品から学んだものが多かった。如拙が新様式確立のために学んだ作品は、禅余の墨戲的なものや地方作家の古風な作品ではなく、当時の日本では目新しい中国中央の宮廷画院のアカデミックな作品であった。こうした作品がとりあげられた背景にはそれを促す者が存在した。《瓢鮎図》の序文に登場する大相公、即ち将軍義持の後押しが存在した。

義持は自分自身でも水墨画を描き、また禅を好み、つねに詩文に巧みな五山僧によってその周辺を囲まれていた。そのような芸術に明るい将軍であったから、中国絵画を受容する場合にも正統な宮廷画院の様式を意識的に選択するのは当然のことであっただろう。このことは日本の水墨画、ひいては近世に至るまでの画壇の方向を決定するうえで重大な役割を果たすことになった。

如拙がとりあげた新様式としての南宋院体の様式は、人物や土坡、遠山にみる省略的手法と図中の景物を左下半に片寄せる特徴を見せる。この構図法は明らかに梁楷の減筆法と馬遠以降主導的だった边角景構図であったと思われる。十三世紀後半に梁楷は南宋の寧宗ころの中国画院の待詔であり、はじめはかなり精密な山水画や人物画を描いていた。しかし画院を辞して禅僧と交遊することで、いわゆる梁楷の減筆体といわれる筆数の非常に少ない、禅機の横溢した水墨の作品を多く描くようになった。こうした梁楷画の性格は、義持のように貴族であり、そのうえ禅に熱心であるものの心を捉えるのに最もふさわしい様式であった。边角景構図は余白を大きくとる様式で日本人によく好まれたようである。

如拙について詳しい伝記はほとんど伝わっていないが、《三教図》の賛から相国寺にいた画僧ではなかったかと推測されている。相国寺は義満が創建した幕府ともっとも関係の深い菩提寺であり、同時に五山十刹等官寺を統括する僧録司の役所もここにおかれていた。いわば当時の五山文化の中心となる寺であり、ここに画壇の中心となるアカデミックな相国寺派の芽生えがあったことは当然とみられる。

如拙が確実に特定できる作品を残しているのに対して、如拙の弟子である周文には非常に多くの伝称作品があるにもかかわらず、はっきりした生没年はおろか、確かに彼の作品だといえるものさえ確認できていない。これは周文だけでなく周文の弟子、宗湛にも言えることで、御用絵師という立場からか作品に自署することがなかったためと解釈することができる。様々な資料から、周文は応永二十一年に如拙より受法したころ三十四、五歳であり、応永三十年に朝鮮半島に渡鮮したのは四十歳をこえた頃だと推測される。周文は朝鮮で山水図や観音図を描き、その絵を朝鮮官人が絶賛したことが『李朝実録』に載っている。当時の朝鮮画壇は隆盛の時であり、山水画に関しては日本より一歩も二歩も先んじていたそうである。この李朝画壇で日本人画僧として認められていたのである。また応永年間以降の周文筆とされるいくつかの山水図からは馬遠の影響ももちろん見られるものの、構図の立て方にしても、前景、中景、遠景と三段に組み立て、前景と遠景との間には懐の深い空間をつくることで、よりパースペクティブな効果をあげるなどの工夫が見られる。この構図の立て方は馬遠一派の近景中心的な構図とは著しく異なっている。この構図上の

特徴は朝鮮の山水画にみられるもので、周文が朝鮮からも影響を受けていることが推測できる。後に述べる雪舟にも言えることであるが、日本から出て朝鮮で絵を学ぶことで、周文は日本を外側から見ることができた。この経験は日本的な山水画をかたちづくる上で非常に活かしたことだろう。

周文には多くの弟子がいたが、小栗宗湛は幕府御用の絵師として周文画のなかの中国的なものをうけつぎ、再び宋元の画風に習うアカデミズムへと進んだ。岳翁・松谿などただ周文の型を守ったにすぎない画家もいた反面、文清・兵部墨谿・蛇足など曾我派といわれた画人達は李朝絵画を摂取して意欲な活動をした。そしてなによりも日本人として日本独自の山水画を初めて描いた雪舟をも育てた。周文の存在は以降の室町水墨画をより多彩にした基点だったといえるだろう。

相国寺派、御用絵師からなる、いわば室町京都画壇の系譜は、当初如拙・周文と禅林画僧がその中心をなしていたが、職制上は小栗宗湛に受け継がれていき、狩野正信などの武人出身と見られる専門画家へと変容していく。その画技や描写表現の上でも禅僧が描く禅宗画から武人社会に適合するような作風へ変遷していく。そのような変遷の間に日本人禅僧として日本の山水画を完成させ、日本美術史に残る画業をのこした画家がいた。室町中期ごろから活躍した雪舟である。

3. 3 雪舟等楊

雪舟等楊（1420～1506）は少年時代に京都相国寺に入り、周文に絵を学んだ。やがて応仁の乱前夜の政情不安に満ちた京都を捨て、西国の守護大名大内氏を頼って周防に赴き、応仁元年（1467）、画技を習得すべく遣明船で明に渡る。雪舟48歳のときである。

三年後に帰国した雪舟は、兵乱を避けつつ諸国を遍歴し、旅の画僧として自然を觀賞しながら日本の風土を心にとどめた。67歳で周防に帰り、天開図画楼を構えて、新しい造形の世界を追求し、87歳で没するまでの20年間は、《山水長卷》《破墨山水図》《天橋立図》など、雪舟の代表作とされる傑作を生んだ時代であった。日本の水墨画の原点となった。

3. 3. 1 雪舟入明以前

雪舟は備中に生まれ、生家は小田姓または藤原姓など諸説あるが、地方では相当な家柄だったことが分かっている。子ども時代に宝福寺に入り、そして少年時代に京都へのぼって禅林五山の第二位であった相国寺に喝食として入った。相国寺の住持である春林周藤の侍僧となって禅の修業を行なったとされている。春林周藤は当時の僧録となった瑞溪周鳳の追憶によると、寡黙の人で篤学善行の誉れもあり、文学に専念した。禅僧としての鍛錬を疎かにする傾向には批判的で、当時の詩僧として有名であった惟肖得巖や、江西龍派などに対して「儒者デコソアレ、禅僧デハナイ」と極言したという話も伝えられている。このように厳格な春林周藤に侍して禅を学んだことは、雪舟のその後の生活や環境に少なからず影響があっただろう。

そしてこの相国寺で、雪舟は周文を師として絵を習う。これは《破墨山水図》の自賛にも雪舟が書いているように確かな事実なのだが、相国寺でどのように画技を伝授していたかについては記録が残っておらず、雪舟がいつまで京都に在住していたかも定かではない。後に高い名声を得る雪舟が、アカデミー的存在であった相国寺派の代表を継がなかったのかどうかも不明である。雪舟の記録や作品は、四十八歳の入明から後のものが大部分を占めており、彼の八十数年の生涯のうち、前半生はほとんど分かっていない。

そして雪舟は前半生の終わりに近い頃に周防山口へ行き、その地の大名、すなわち周防、長門、豊前、筑前などの数国を従え、守護大名として西国に勢力をふるった大内氏をたより、その城下町山口に自分のアトリエ、天開図画楼を構える。雪舟が四十五歳頃の記録によると当時の雪舟は顔輝、牧谿の画風を伝えていたようで、非常に絵が達者で、里人や巷のうわさにもものぼるほどであったらしい。この、四十五歳から四十七歳の間には雪舟と名乗るようになるのである。

3. 3. 2 雪舟入明

応仁元年（1466）に雪舟は入明して、足掛け三年明に滞在している。遣唐使僧を接待した禅僧が雪舟に送った詩の序に「去歳より四明に遊び、天童山第一座に陞る」とあり、中国の五山の第二山として著名な天童山に入って禅班の第一座に上ったことがわかる。これは雪舟が明において禅の方でも認められていることを示している。彼は自らの署名にたびたび「四明天童第一座」の肩書きを添えているが、ここには彼の修禅を誇る態度が見てとれる。雪舟は若年の頃から春林門下で厳しい修行を積んだこともあり、さらに禅の本場である中国の天童の首座となったこともあって、禅僧としての自信に満ちた態度を見せたのだろう。

絵画の修行については、雪舟が弟子の如水宗淵に与えた破墨山水図の自賛において「余曾て大宋国に入り、北へ大江を渉り、齊魯の郊を経て、洛に至り画師を求む。然りと雖も、揮染清抜の者稀なり。茲に於て長有声並びに李在の二人時名を得たり。相随つて設色の旨と、兼ねて破墨の法とを伝え、数年にして本邦に帰る」と書いていることから在明中の様子が伺える。

明の都に行つて絵の師匠を求めたが、中国の中心でも本当によい作家は稀だった。当時名声を得ていた長有声と李在の二人の画家に就いて彩色と破墨の方法を学んだとある。前者は中国の画人伝に見当たらないそうだが、後者の李在は明の宣徳年間（1426～35）ごろのアカデミー画家であり、当時の画院においていわゆる浙派の龍派に属する山水画家として著名であった。雪舟の絵に、李在のものと非常に似ている作品が現存していることから、彼の画風に大きく影響されたことがわかる。

また呆夫良心の「天開図画樓記」によると、雪舟は北京に滞在中に明朝政府の礼部院の中堂に礼部尚書姚斐の求めに応じて壁画を描き、大いに賞賛されたことや、雪舟が揚子江を渡り、杭州、西湖、金山寺、揚州などの江南江北の名所をはじめ大陸の名山大川を周遊し、大自然の実景を直にスケッチしてきていることがわかる。礼部院の中堂の大作については主題や画風などの記述がないことからどのような絵であったかはわからないが、壁画を依頼されたことから当時の外国人画僧として雪舟は相当に認められていたのではないか。

このように、雪舟が直接中国大陸まで赴き、中国の芸術や自然を探求してきたことは、当時の日本画壇においてもきわめて稀な出来事であった。雪舟は中世において画期的な中国留学画家の第一人者というべきであろう。その画業にかかる情熱とその意志は相当なものであったことが推察できる。

雪舟は中国で技術を学んだが、芸術的な価値観については十分に納得しきれなかったようである。この理由の一つに日本と中国の水墨画の方向性の違いが存在したと考えられる。当時の明では明代浙派がアカデミーの主流であった。明代浙派の作風は、馬遠や夏珪に代表される宋代に完成された水墨画の型を破って、構図にも筆致にも動勢が強い方向性へと

変化していった。この傾向は、西洋絵画で言えばバロック絵画にも似た傾向であるのだが、ともすれば画面が騒がしく、がさついたものになりがちであった。その浙派の傾向が雪舟にはおそらく不満であったと推察される。破墨山水図の自賛において、宋画に学ぶことから出発した如拙と周文という日本での二人の師にあらためて敬意を表したのには、そのことが関わっていたのかもしれない。

当時、明の画壇には浙派、呉派の二大流派があった。浙派は上記のようにアカデミー、いわゆる南宋院体画山水画の典型的な型、いわば形式と内容との調和した様式を破ることで更に新しい方向へと山水画を進展させた。それまでの静穏な画風に動的な筆墨の疎剛な技法を加味し、山水、樹木のすべてが全体として一つの動的表現の激しさを増してくるごとく表現する。これは前述のとおり、西洋絵画におけるルネッサンス以後のバロック化にも例えられる。ロマン主義的デカダンスともみられるかもしれない。それに対してもう一方の呉派があり、文人画風の作風へ発展していく新しい傾向の流派であった。士大夫階層出身で文人でもあった沈石田が呉派を興し「南宋文人画中興の祖」とされている。このように明代においては完成された南宋院体山水画を克服するために、アカデミーからは激動的な浙派の運動が起こり、文人作家の方からはアカデミーに敵対し、より自由な画境を求める呉派が生まれていた。

雪舟は呉派についてはあまり意識していなかったようだが、雪舟が入明してまず学んだのが浙派であったことが実際の作品からも推察されている。しかし日本画壇と明代画壇との間には好みの相違が存在した。むしろ宋代の院体画様式と明代の浙派の両者に対する日本の評価や受け入れ方に、一種のずれがあったのではないか。歴史的に言えば両者の画壇とも同じ中国の様式や系統のなかで中世芸術というものができあがったはずなのであるが、宋代の院体画様式をふまえて明代の浙派が選択した方向性は、日本人には必ずしもそのまま受け入れることができなかつたようである。しかし雪舟は中国で浙派の技法を学び、浙派の技法で作品を残している。日本のアカデミーの系統に属する画人として、まずは明代の新様式に直接触れて、それを自分の画風に取り込もうとしたことは間違いない。しかし明代の浙派は日本人の雪舟には合わず、その違和感が破墨山水図の自賛の「揮染清抜の者稀なり」の評となって表れる。そして日本に帰ってみると、如拙・周文の両師の画技の見事さや作風の格調の高さに改めて感服し、その想いが「吾祖如拙周文両翁」との記述へとつながるのではないだろうか。このことから雪舟の画業や画境の中に室町時代のアカデミーの伝統がしっかりと根をはっていたことがわかる。しかもその伝統の中には宋代の画院のアカデミーの典型的な様式が中心におかれているのであって、それが芸術としての価値の高さを定める基準と考えられていた。そのため、浙派の動きのややがさつな運筆を最新の技術として学んだとしても、雪舟は本心としては共鳴できなかつただろう。しかしこれはそれまで中国の水墨画の模倣しかしてこなかつた日本の画人が、宋代院体画を基点として日本独自の美意識を構築し始め、日本の水墨画を作り出している証拠であった。

山水画の本場である中国へと長旅を経て着いたものの、いざ中国で最新の画風を学ぼう

とすると、当時の主流としてもはやされていた浙派は自分の理想とできるような山水画ではなかった。雪舟は落胆したものの、この中国での経験は決して彼にとって無駄ではなかった。日本を出ることで日本を外から観る眼を養うことができたからこそ、如拙・周文の山水画の中に日本独自の山水の在り方を発見することができたのではないか。雪舟は帰国後、日本の山水画を模索することとなる。

3. 3. 3 雪舟による山水画の様式の日本化

雪舟より以前には中国から輸入した山水画を手本とし、日本人が中国の山水画をそのまま真似て制作していた。中国の山水画は中国の風景をもとに写實的に描かれているのだが、中国の実際の風景を知らない日本人が輸入された山水画をみて、描かれている奇異な形の山水を浄土の景色だと勘違いし、憧憬を抱いてそのまま真似をしていたという。

入明した雪舟は当時主流となっていた浙派に接触するも、そこに山水画の理想を見出せずにいた。中国の景色を観て回った雪舟は中国の山水画が写実に基づくことに気づき、日本独自の山水画を求めるようになる

雪舟は後述するような相阿弥や長谷川等伯のように画体を自ら作り出すことはなかった。雪舟は主に南宋の水墨画家の様式を学んで、その様式を用いて描いていた。雪舟の遺作中最大の傑作といわれる山水長巻の巻末の款記に「文明十八年嘉平日天童第一座雪舟叟等楊六十有七歳筆受」とある。最後に「筆受」とあるのには様々な解釈があり、この言い回しは訳経などの際に梵語から中国語に直す時にも使われるが、この場合は、ある一つの様式を学んで、それをそのまま自分の作品に受け入れて描いた、という意味になる。この山水長巻の場合は夏珪の様式に学んだと考えられるが、つまり夏珪の作品に触発されて私淑し、夏珪の筆意に準じて描いたということになる。雪舟がわざわざ筆受としたのは、直訳ではなく自己のものとして消化したという自負心を示したためだそうである。中国の大家の画を上手く真似ることで画家として高く評価された当時、雪舟は誰の真似でもない、自分自身の芸術であると宣言しているのだ。

雪舟が影響を受けた中国の山水画家として、夏珪と高彦敬があげられる。夏珪は南宋の山水画家であり、夏珪の作風は南宋山水画の中でも馬遠とならび称されるほどのものであった。馬遠の特徴は引き締まった、いわゆる残山剩水である。北宋山水画のように主山を中央に置き、山全体を描ききるのではない。馬遠はなるべく少なく一角の景を描くことで全体を匂わせる。つまり必要な物象の、一角もしくは一片だけを描いて、あとは余白にゆだねるという、つきつめた構図配置がなされている。そのために画面は非常に清潔であるが、リアリズムからあまりにも遠くなってしまうという難点はある。これに対して夏珪は残山剩水と似たようなかたちでありながらも、かなり空豁な運筆が加わることで滋潤なものが加わり、構図的にも自然の山水樹木の面影がうるおいを帯びている。形式的な

ものというよりもリアリティのある画面になっている。そのような点から考えると、夏珪のほうが日本人の求める境地というようなものに近い点が多かったと考えられる

高彦敬は元朝の士大夫文人であった。高彦敬の絵は柔らかい潤いのある山水であることが伝記にも記されている。高彦敬の作品は日本には存在しないが、高彦敬の字音による訛ではないかと疑われる高然暉という作家がある。高然暉の作品は日本に数点存在していて、米点風山水画として高彦敬流の柔らかい明画である。おそらく雪舟はこのような高彦敬流の画風も技術として学んでいた。その高彦敬流で描かれたフリア美術館の「山水図屏風」は非常に柔らかく湿潤な大気であつまれている、よく日本の風土を表現している。

このように雪舟は各方面の諸様式を柔軟に取り入れている。そして様々な様式を取り入れて描かれた彼の作品を見渡してみると、そこには中国様式の日本化の過程が見てとれる。当時、日本の実景をもとに日本人による山水画を追求する気運が生まれていたため、中国的な画法や構図法による大陸的な厳しい山水をそのまま日本で描いたとしてももはや受け入れられなくなっていた。そこで雪舟の日本的リアリズムが必要とされてくる。つまり山水画における、日本の風土に適したリアリズムとでもいうべきものが雪舟によって開拓されていったのだ。日本の山水画を描く際に、中国で完成された様式、スタイル、筆法、骨法という筆の運び方、構図のとり方がそぐわないのは当然であった。そのような点から雪舟が中国に渡って中国大陸の大自然に接し、直接に多くのスケッチを行い、これらを通じて中国のリアリズム、そして山水画の厳しさがどのようにして生まれたかについて理解を深めたのであろう。二つの風土の違いを理解したうえで中国の様式を消化し、日本の山水画を描く際に適切な技法を選択していたのである。雪舟の作品、浅野家の《山水図巻》においても、様式は夏珪の行体もしくは草体の山水に近いものがあるが、樹石や土坡に使われている皴法に夏珪は斧劈皴を用いているが、雪舟は披麻皴などを使ってしっかりと描き込んでいる。

このように雪舟は中国で完成した様式に倣いながらも、日本の風土に即した山水画を描いていたのである。

石橋美術館所蔵の雪舟作《四季山水図（夏幅）》（図4）には、それまでの中国の山水画にはなかった「不安定」という観点が意識的に導入されていることがみてとれる。夏景図では中央の尖った岩に垂直性を、そして遠景には小さく霞む尖岳の垂直性を配して、この二つの垂直のリズム以外の全ての要素をわずかに傾斜させている。そして右上からのしかかるような大斜面にはものすごい厚みを持たせている。中国山水画の一般的な方法では、中央やや左の一条の細滝でこの大斜面を受け止めるのだが、雪舟はこれを中央下の五本の樹木で受けてとめている。この受け止め方が中国にはない日本的な「不安定さ」なのである。

この不安定について松岡正剛は、

アンスタビリティ（不安定）はインスタビリティ（非安定）ではない。

不安定は動いているが、非安定は動けない。このことは、たとえばモンドリアンが非安定ではあっても、不安定ではないことをおもえば理解できるだろう。アンスタビリティには動的な秩序を求める生々とした動向がある。（松岡正剛 2008, p. 71）

山水画の構図に不安定さを組み込むことで、それまでの山水画がもっていた道釈的で紋切型の物語性を排除している。物語性を失うことで山水画には説明的な絵巻のようなイラストレーショナル的要素がなくなり、絵画作品として自立したのである。

3. 3. 4 雪舟と京都

入明後の雪舟は名声を得ていたが、京都に住むことはなかった。その理由について諸説あるが、雪舟は30代までは相国寺に属して周文に絵を学んだ。当時の京都は室町幕府のお膝元であり相国寺で名声を得ることは、当時の京都画壇で出世することであるが、それと同時に画壇に縛られる危険性がある。自分の画風がアカデミックに縛られる可能性があるのも当事中国との交易で利益を出して中国文化が入りやすい山口の周防に移ったのではないかと、との説もある。雪舟の師である如拙も《瓢鮎図》の序文に義持の指示による「新様を描かしめる」との文があったように、京都で名声を得ると將軍などの気に入る絵を描かなくてはいけなくなったのだろう。

雪舟が明から帰国したのは文明元年（1469年）であり、応仁の乱が勃発して三年目であった。京都も危険であったし、守護大名である大内氏が応仁の乱に参加し、前後十一年間山口城下を留守にしていたので、アトリエがある山口も安穩の地ではなかった。その間雪舟が何処に住んでいたかについての記録はない。やがて雪舟は文明七、八年（1475、6）に豊後大分府内の別府湾を望む高台にアトリエ天開図画楼を構える。当時、応仁の乱の影響もあり、將軍の威信も武力的には地方に行き渡らず、地方の守護大名の勢力が分散されて、豪族、武家というものの勢力が増大し地方分権のような状態になっていた。將軍の下にいる地方の諸大名も、己の文化の中心地をそれぞれの領国にもつこととなる。したがって、ひとり雪舟が中央に出なかったわけではなく、この時期全体的に画家たちが地方に分散するような傾向にあったのである。中央にいる八代將軍足利義政もまた、文化的には三代將軍義満の金閣のような華美さではなく、銀閣という渋く静かで落ちついた、しかも一個独立した芸術の世界に立て籠もる守勢の形になる。その守勢の状況で作り上げられるのが東山文化である。いわば各国が独立し、孤立した一つの小世界を作り上げていくような情勢であった。このような中で、京都から物理的に距離をとり、大分にアトリエを構えることで、京都が長年培ってきた強固な美意識の影響を受けずにすんだ。その結果雪舟がおのれの画境をアカデミーに縛られず、独立して自由に築き上げる方向へ進んだこ

とが推察される。

ただ雪舟の名声は相当高かったようで、『扶桑名公画譜』に載っている話では、京都において周文のあとを継ぎ、アカデミーを守っていた宗湛が文明寺十三年（1481年）に没した頃に、雪舟へ公家の障壁画制作の依頼が来た時、「金殿之画ハ僧二宜シカラ不」といって断り、代わりに狩野正信を推薦したという伝説がある。金殿の大伽藍、つまり貴族的な大部屋の障壁画というものは禅僧には適さないと辞退しているのである。ここから雪舟の意図した芸術の方向性が見えてくる。雪舟は禅宗の悟りの境地に画業の中心をおいており、職業的な芸術家というものに甘んじてはいなかった。絵の師であった相国寺の如拙、周文も同じく禅僧ではあったが、アカデミーの中心作家として職業的な専門画師の地位に在ったと思われるので、そういう意味では雪舟とは違った立ち位置となる。雪舟は画師である前に禅僧であったのである。彼の署名にたびたび「四明天童第一座」の肩書きが添えられていたりするところからも、雪舟の禅僧としての誇りと気概がみえる。

3. 3. 5 真景図

また雪舟はよく旅をしたとの記録がある。大内政弘が雪舟に雲谷庵を与えたときは「泊漂の老狂」という言葉すらつかっている。先ほども述べたが中国の様式に学び、さらに日本の風土にあうような絵画の様式を求めて、旅に出て実際の風景に触れることを重要視していたのだろう。

特に山水画というものはそもそも「胸中の山水」なのである。山水はそこにあって、同時にまた自身の内なる山水でもあった。胸中に深く刻まれた山水は、いつでもそこに立ち現れるものなのである。

中国において山水思想や山水画が成立したのには、老荘思想、風水とタオイズム、陶淵明らの山水詩、隠逸や逸格の文化、書との関連、浄土や桃源郷への憧れ、異民族の侵入などその他さまざまなものが多様に折り重なって関わっている。したがって中国の山水画は必ずしも実景から生まれた訳でもなく、技法から生まれた訳でもなかった。このような成り立ちを経た中国の山水画は中国に生きる人々の胸中にある山水を映したものと言ってもよいだろう。

このような中国の根深い伝統を経た山水画から脱却し、日本の山水画を作るためには、日本の風景をもとに描く必要性があったのである。雪舟が実際の風景を写實的に描いた真景図としては《天橋立図》と、大正十二年の関東大震災で消失してしまった《鎮田滝真景図》の二つがあげられる。《天橋立図》は鳥俯瞰図的な広々とした風景を山の上から眺めた景色で、雲や霧などの湿潤感あふれる高然暉風な様式を感じるところもあるが、江南の水気の多い風景を表現するテクニックをより多く用い、日本の風土が写實的に表現されている。《鎮田滝真景図》も断崖の重なりあった岩組みや木立の繁み、滝のとどろき落ちる様子

まで、目で見たままの写実である。これらは既存の様式におさまった山水画ではなく、直接実景に挑んだ写実なのであり、だからこそ「真景画」なのであった。

これらの「真景画」は、雪舟が自らのスケッチをもとにした作品であり、雪舟が日本的な山水画を開拓したことを実証する作品と考えてよい。山水画の日本的なリズムを実景に即して駆使した点においては、先行する者が皆無だとは言わないが、雪舟が最も大きな存在とみてよいだろう。

3. 3. 6 雪舟の余白

雪舟の作品に余白と呼べるような部分はむしろ少ない。近い時代の画家では相阿弥の作品のほうが余白を多く用いているが、相阿弥は当時日本で高く評価されていた牧谿に学び、余分な要素を省く引き算の手法で画面を構成することに意識がいきすぎたせいか、余白の扱いが多少観念的になりすぎており、実感を欠いている印象を受ける。

雪舟は日本の風景をもとに日本の山水画を完成させた。雪舟以前の山水画は中国の山水の形式をそのまま流用している部分が多く、余白の使い方についても中国の山水画での用例を見たまま模倣している可能性がある。これに対し、雪舟は旅を通して実際に見た風景をもとに山水画を描いているので、雪舟の余白の使い方を見ることで当時の日本人の余白の感覚を知ることができる考えた。

雪舟の作品の余白は基本的に霧や雲海を表現する際に使用されている。空や海は概ね薄墨を用いたグラデーションで表現されている。実景の写生を重んじた雪舟であるからか観念的な余白は退けられ、写実的な山水画が多い。そんな雪舟の作品群の中でも余白が特徴的な作品が二点ある。

一点目は東京国立博物館所蔵の国宝《破墨山水図》である。玉潤様潑墨体で描かれている。筆跡の強さが全面に出てくる作品である。普段の雪舟なら空の部分に薄墨のグラデーションをかけるのだろうが、この作品では余白として残している。中央の筆跡の周りをおえて余白として残すことで筆の勢いをそのまま生かし、紙の物質性を主張させることで行為性を強調する。非常に抽象的精度の高い作品である。

二点目はフリア美術館所蔵の《四季山水図》である。高彦敬（克恭）様ともとれるし、牧谿風とも取れる。様々な画体を習得していた雪舟であるが、この作品は雪舟作品の中でも特異な印象を受ける。雲海として表現された余白は広がりを感じさせる。また屏風形式であることから雲海の広がり余白に絵画空間と現実の空間を接続させる役割が生まれ、余白を非常に上手く機能させている。

しかしこの二点の作品の余白は、雪舟が選んだ画体がたまたま余白を必要とする画体であったから余白が作られたに過ぎない。以上のことから雪舟にとっては特に余白が大きな意味を持つことはなかったと考えられる。雪舟は実際の風景に対峙して自己をできるだけ

無にして挑むことが禅僧としての態度であると考えており、余白に特別な意味を託したわけではなかった。

ただ、厳密には余白とは言えないものの、意図的に作られた機能する余白に近い部分が雪舟の作品にもある。東京国立博物館所蔵の《秋冬山水図（冬景図）》（図5）にみられる画面中央から上端にのびる垂直線である。この線と周囲の描写との関係は一見わかりにくいのだが、これは中国の山水画によく現れる、オーバーハングする断崖の輪郭線が極度に強調されたものなのである。ここで注目したい点はその垂直線が画面の上部になると途中で途切れていることである。中国の山水画ではこのように途切れずに最後まで描ききってしまう。ここに雪舟の画における日本的な感覚が見て取れる。画面にアンスタビリティ（不安定）を組み込むことで物語性を排した自律的な山水画を確立した雪舟だけあり、この冬景図も螺旋形の計算された構図を持つ。左下の岩から反時計周りに右中央の岩、そして中央の崖、遠景の山々、そして中央の楼閣に至る視線の誘導の流れが画面の中に作られている。その視線の流れの中で中央の崖を上まで描き切ってしまったなら、右中央の岩よりも存在感が出てしまい全体のバランスが崩れてしまうのである。そのため崖を最後まで描き切らず、抑制が効きながらも緊張感のある線と淡墨の微妙な濃淡差だけで終わらせている。途切れる部分ではもはや線と淡墨という水墨の基本要素のみになっている。この部分だけ見ると、写実の絵画ではなくミニマルアートのように紙と墨という素材の実在感の方が主張してくる。つまりこの垂直線が途切れていく部分には全体を包み込むような日本の湿度も表現されているのだが、描かれた絵画のイメージの部分と水墨画の基本である紙と墨の実在的な物質面との境目でもあったのである。この境目を鑑賞者である我々は無意識のうちに感知し、鑑賞する際には実在的な部分を避け、絵画のイメージの方へ視線を移していく。そうすることで雪舟の意図した螺旋的な構図による視線誘導がより確かなものになっている。この、絵画におけるイメージと現実的な存在のグラデーションは、日本美術史上では円山応挙の屏風や襖絵において、余白とともに使われるようになる。

3. 4 山水画における日本と中国の違い

雪舟が中国の山水画を日本の山水画へと翻訳した。雪舟以降の画人は雪舟に学び、日本独自の山水画を描こうとした。しかし山水画という形式は本来、中国の老荘思想や風水とタオイズム、桃源郷への憧れや書との関連など中国ならではの要素が多様に折り重なって成立したものなのである。雪舟が日本の山水画を完成させた後も、山水画の日本化は進行し続け、日本の風土や日本人の根底にある感覚により忠実なかたちへと移行していく。その結果水墨障壁画が生まれてくるが、やがて時代の要請に従って金箔や天然岩絵具などを駆使した金碧障壁画が多く描かれるようになる。さながら中国から取り入れた山水画の痕跡を、古来日本の絵画が馴染んできた金箔や天然岩絵具が覆い隠すかのようである。筆者はこれを、中国の山水画を日本の形式に組み換えた結果だと考えている。雪舟が日本の山水画を完成させ、そこに日本人としての視点をしっかりと位置付けたため、雪舟以降は中国絵画の方に大きく引っ張られることなく、その後の絵画の日本化がスムーズに進行したのである。

ここで中国と日本の山水画の違いについて論じておく。まず中国絵画の目的は気韻生動であると言われている。その気韻生動を表現するために、中国の名画といわれる作品は総じてエキセントリックな要素を力強く持っている。エキセントリックとは、常軌を逸している、突飛であることであり、常識をはずれている奇矯を指す。アカデミックな、あるいはクラシックな整った美や公式化されたスタイルとは対称的な意味である。中国画論ではこれを〈奇〉と呼んだ。

エキセントリックな逸格は中国絵画のバックボーンである。日本は中国絵画から多くのことを摂取したにも関わらず、このエキセントリックな逸格だけはむしろ避けて通っている。室町時代に多く輸入されたのは、中国絵画の黄金期と言われる北宋絵画ではなく、南宋のおだやかで抒情的な傾向を持った牧谿や梁楷であった。北宋のアカデミー派である范寛や李成らは余白の少ない、厳しい、重厚な作風であったが、日本の水墨では余白の多い、草々たる、軽い描写を好んだ。

吉村貞司は

わが国ではエキセントリックは本流になく、かえってパセティックにかたむく心情があるといえる。(1978 吉村貞司, p. 21)

と述べている。パセティックとはパトスと同系の言葉であるが、「人の心を動かす」「感動させる」だけではなく、その激しさ、寂しさの中に「あわれ」そして「愁い」がある。エキセントリックは形象の奇矯さだけでも成立するが、パセティックは悲しみや愁いなどの人間的な感情が人の心をうつままでに高まらないと成立しないので、形象だけで表現するこ

とは難しい。

ここに日本と中国に大きな違いがあると言えよう。中国では奇矯をよろこぶのに対して、日本ではこれをむしろ低く評価し、嫌悪する傾向がある。中国の画論には画家は奇景、奇岩、奇木を見つけたらうつしとれとある。また顧愷之や呉道玄の評論においても石は雲のようで竜のような勢いをもっているなどの記述がある。中国山水画は出発において奇であり怪でなければいけなかった。中でも樹木はもっとも奇怪な形状を表現し、描かれてきた。李成の《寒林平野図》に描かれた近景の松には、激しい自己表現が込められている。蟹の爪と形容される枝は鋭利な刃で切り裂くような筆致で描かれている。ここには代々儒者の家に生まれ、仕官を強く望んだが叶わずに終わってしまった李成自身の苦悩と抵抗が込められている。後世、李成に倣った画家たちにとって松は世界あるいは宇宙意識を表す要素となっていった。さらに元代になると松のエキセントリックは内面の精神表現ではなく、技巧としての形式へと変化していた。

しかし日本においては松にエキセントリックな要素は込めることはなかった。絵巻物に見える松はリアルな姿であったし、雪舟が描く松も写実から脱することはなかった。如拙の《瓢鮎図》に描かれた近景の竹も不自然に曲がっているが、描き手の自己主張というよりはその場に吹く風を表現している。やがて日本にも松を主題とした画題が生まれるが、中国のエキセントリックさは含まれず、穏やかで装飾的な形式美をもった浜松図であった。

日本において喜ばれたのは「平家物語」や「太平記」のようなパセティックな叙事詩である。そのパセティックさの裏で、平家の滅亡、吉野朝廷の悲劇の陰に多くの者の死があったにも関わらず、人々はそのことにはあまり関心を持たない。戦争が絵巻となり、戦場を主題として描かれたとしても、エキセントリックな被加虐趣味に陥ることはなかった。逆に言えば中国において「平家物語」のような叙事詩が残ることはなかった。唐の杜甫の五言律詩「春望」に「国破れて山河在り」という句があるように、中国の長い歴史の中で国が勃興衰落するのは当たり前のことであった。「平家物語」のような旧体制を惜しむ叙事詩は新しい為政者にとって弾圧の対象であっただろう。そのような理由から中国の画家達は自らの秘めた想いを文字には残さず、その想いを筆に託すことでエキセントリックな山水画を描いたのである。

この日本と中国の趣向の違いは自然観の相違からくるものとも考えられる。この自然に対する態度の相違は、空間に対する恐怖の質の相違とも言える。中国の人々にとって一番の自然の脅威は水であるという。中国の洪水は地平線の彼方までみなぎり、そして数年にわたって退くことはない。古代中国の政治にとって最も重大であったのは洪水をいかに防ぐかという問題であった。中国の洪水のスケールに比べると日本の数日で通り過ぎる洪水は大事ではない。洪水においてすら、中国のような無限空間に対するがごとき底知れぬ恐怖は日本にはない。日本にあるのは古今和歌集によってシンボライズされる農耕民族的な自然融和の自然観である。日本において自然は庭園化され、奇や怪であることが避けられ

るのである。

日本人にとっての自然とは豊かで優しい存在だった。自然が厳しく、それと対峙しなければならぬ国に住む場合は、いかに自然から身を守り、これを超越するか、という方向に考えが向かってしまう。日本の場合、自然は春夏秋冬をめぐり、漁の獲物や穀物、果実などの恵みを与えてくれる存在だった。

過酷な自然を絵画によって対象化する場合、描く対象の隅から隅まで克明に描ききり、対象の全てをとらえて、可視化することで恐怖を克服する作用もある。日本の山水画の場合は逆に自然が優しいからこそ全てを描ききる必要がなかったのではないだろうか。執拗に細部を描き込むのではなく、とらえきれない自然の全貌を、雰囲気として察知できるようにする方が日本の山水画にとっては重要だったのだろう。

紙の上に同一の線をひいたとしても、中国の線は紙を切り裂くように鋭く強く、日本の線は穏やかでやさしい。線には空間意識の具体性が潜在し、したがって造形意識の基本であるともいえる。気韻生動の本来の意味は宇宙意識による精神的バイタリティの充実であり、中国の山水画家はその本質を表現するためにエキセントリックたることを目指した。しかし日本では気韻生動を「清雅」や「気品」という意味で解釈した。清潔な「みやび」として王朝の情緒の一つとして受け取られていた。

「筆」と「墨」の関係も中国と日本では異なってくる。中国では長らく書が最高の芸術だとして扱われ、その書の影響で水墨画が生まれた。その流れから山水画を含めた水墨画においても絵の中では「筆」が重要視されている。「筆」とは筆を使って描いた線であり「墨」は墨のぼかしで濃淡をつけられた面のことである。唐代において破墨や撥墨などの技法が生まれるにつれ、「筆」と「墨」の優位性が変化していった。しかし書が最高の芸術として君臨している中国においては「筆」が基本であるため、どんなに「墨」が重要視された時代があったとしても、最終的には「筆」が優位な状態に戻ってしまう。そのような理由から「墨」が優位な時代であった牧谿や玉潤の作品は、時代を経て「筆」が優位に戻った中国では邪道として扱われる。しかし日本では「筆」と「墨」の関係性に強い束縛はないため、牧谿の光に溢れた大気や玉潤の情感の溢れる作品を自らの好みに従い収集していた。中国では邪道とされ酷評されていた絵画を、日本では最高の絵画として扱い、さらに日本の画家の手本としていたという価値観のねじれが生まれていた。

また中国と日本の間には風景に対する感覚の相違が存在している。風景とは単に視野の中に入った自然を対象として指すのではなく、ケネス・クラークの『風景画論』にあるように、そこが特別なものと思える場所でなければ風景とは言えない。このような場所に対する捉え方を古代ギリシャ人は「トポス」と呼んだ。「トポス」を包含している自然は「ピュシス」と呼ばれる。その自然の一部に人間が関わったところが「トポス」となっていく。

中国においては「無為自然」という考え方があり、その自然に対して心境が深まった所がユートピア（桃源郷）なのである。トポスの先にギリシャ人は天界があったように、中国人は仙界を想定していた。この仙界のイメージが山水画へと繋がっていく。つまり中国の山水画は現実の自然を描きながら、自然の先にある仙界を表現しようとしていた。

一方、日本人はこのようなトポスの風景を総じて「景色」と呼んでいた。この景色という言葉は『枕草子』や『源氏物語』においては気分として「うつろふ」ものと扱われていた。日本の景色はそこにじっとしてはいないものであった。さらに「景色」の感覚が分かりやすい例として能因法師の歌がある。

心あらん 人に見せばや 津の国の なにはわたりの 春の景色を

津の国の景色を見ているのに、能因法師は「なには（難波）わたり」の「春の景色」を感じている。そしてその「春の景色」を「心あらん人」にも見せてあげたい、その人へ移したいと言っている歌なのである。この歌の景色感覚からは、「景色」は観る人の心の中にあるのであることがわかる。そして他人の心に移すこともできる。日本におけるトポスあるいは風景とは、その情景が記憶でき、その記憶に基づいて情景がイメージとして再生できるような格別な場所を言うのである。そのような景色観から日本の山水画には中国のような奇景や奇岩、奇木を描く必要はなかった。むしろ見る人の心の中にある格別な景色のイメージを再生しやすくするように、なるべく普遍的な山や岩や木が選択された。

この景色観の相違は鑑賞の相違へと繋がっていく、中国は絵画を觀賞する場合に「凝視」するのに対して日本では「一瞥」するのである。中国の山水画は現実の世界を超越した存在を描いていて、さらに画家の意気を表現する気韻生動が奇岩、奇木に込められる。さらに筆が重要視されているので、その筆致にも注目しなければならない。中国の絵画鑑賞は絵に込められた情報が多く、画家の描こうとした境地を感じ取るために、すみずみまで残さず見なければならない。それに対し日本では一瞥で印象を把握する鑑賞法が主導的であった。山水画、風景画は鑑賞者の心にある景色を再生するきっかけなのである。つまり日本において鑑賞者は最初に絵画を一瞥して、そのあとは絵ではなく自分の心の中を見ているのである。そのような鑑賞法であるからこそ形象だけでは表現することが難しい。鑑賞によって自らの心のうちに再現されるパセティックな悲しみや愁いなどの感情が重要なのである。

3. 5 室町後期における山水画

3. 5. 1 北山文化と東山文化

雪舟が始めて日本人の山水画を完成させた。その背後で、京都においては東山文化が成立し、相阿弥が阿弥様を完成していた。脇坂淳は雪舟と相阿弥の違いについてこう述べている。

雪舟の水墨画についてみると、自らの足で中国の山川をみて歩き、肌で受け止めた体験にもとづきながら、いささかの感傷を交えることなく造形的な構築美を追求した雪舟画、それは自然を原形によって把握し、絶対無の境地から人間の現実界を俯瞰しようとしているのである。室町水墨画の完成者であると評価される偉大な画家であるが、古くから日本人に培われてきた美意識の一つである余剰美の観点からすると、雪舟の精神は悟りを開いた到得の世界を語ってやまず、いわば日本の幽玄美の骨組をしっかりとつくり上げた反面、われわれの抒情性を受け入れようとはしなかった。

雪舟画の骨格に抒情性という肉付けの方向を果たしたのが、相阿弥であり狩野元信なのである。かれらは、われわれから離れて奥深いもの、その奥深いものをわれわれの身近な世界へ引き戻そうとした。

前章でも述べたが、雪舟の水墨画の完成はそれまでの日本の美意識との断絶を意味している。京都に住み作品を制作するならば、平安時代から京都が積み重ねた美意識を継承しなければならない部分も出てくる。雪舟は京都から物理的に距離をとることで制作の自由を得たのではないか。その結果雪舟は日本の風景による日本人の禅の心を現した山水画を完成させた。

雪舟の完成させた山水画は雪舟が禅僧として到った境地を水墨画として表現していて、禅的な思想によってその他の余分な要素を削ぎ落とした結果、純度の高い普遍性のある絵画が生まれた。しかしそのことによって雪舟の作品には室町時代まで日本人が育んできた抒情観さえもが削ぎ落されてしまって無いのである。雪舟以後の京都の画家たちは雪舟の確立した画体に今度は京都の美意識を融合していこうとしていたはずである。

東山文化において、日本人の持つ抒情観が絵画の中にある「余白」を独自に発達させた。この「余白」の使い方は中国の山水画には見られず、日本独自のものである。そしてこの「余白」が長谷川等伯の《松林図屏風》の「余白」へとつながっていくと筆者は考察する。

3. 5. 2 北山文化

時代的に少し前後するが、東山文化を語るまえにまず北山文化から説明する必要がある。東山文化は室町幕府八代将軍の足利義政が京都の東山山荘を中心に築いた文化である。しかし東山文化は独立に築かれたわけではなく、義政の祖父である三代将軍足利義満が築いた鹿苑寺金閣を中心とする北山文化に対立するように作られたと言われている。また当時の室町将軍家の唐物のコレクションが東山御物として現存しているが、長谷川等伯の談話を残した『等伯画説』に以下のような記述がある

東山殿に八百飾りこれあり。孫庇（日指）まで懸けらるるなり。一切の唐絵と云い、唐絵ならび見事なるものは、皆東山殿の御物也。

つまり、桃山時代には東山御物の唐絵は伝説化し、唐絵の頂点としての評価が既に定着していたことを示している。このことから東山御物の唐絵が桃山時代の等伯にも影響を与えていたことが推察される。しかし東山御物の中核となる作品は義政が収集したものではなく、三代義満や六代義教の収集していた作品であった。むしろ義政の頃には流出する傾向が顕著になっていたと言われている。

北山文化の時代は室町幕府の影響力が大きく、南北朝を合一した足利義満は将軍権力を増強するために禅宗を積極的に保護した。北宋の首都開封の大相国寺に倣って、京都に相国寺を創建し、南宋の五山制度に倣って、京都・鎌倉の五山制度を整えた。また三十八歳で出家したあと金閣寺を造営、移住するなど北山文化の主導者として活躍した。

義満は唐物の輸入だけではなく日本の絵画の収集にも力を入れた。空前の絵巻コレクションを形成した後白河院に倣って、王権の正当性を示すために絵巻を制作・収集した。義満自身を主人公とした《鹿苑院殿東大寺受戒絵巻》を制作させたり、自らを『源氏物語』の光源氏を重ねて「絵合」を企画したりと、絵巻の収集、制作の目的の一つに権力の誇示が含まれていることがうかがえる。

また唐物のコレクションも膨大なものであり、その収集の方針として宋朝皇帝の書画コレクションが念頭に置かれていたと考えられる。能阿弥が撰した『御物御画目録』によると義満が収集した中国絵画の項目は二九〇幅に及んでいる。ここに登場する中国画家は、皇帝の徽宗、文人画家の李公麟、画僧では牧谿・玉澗、院体画家では夏珪・梁楷など錚々たる顔ぶれである。

義満がこれらの画家の作品を収集した理由について考察してみよう。まず徽宗の皇帝自身によって描かれた絵画や夏珪・梁楷ら画院画家による宋代の院体画がある。日本の王としての義満が中国皇帝に関わる絵画を集めることはなんとなく理解できよう。次に牧谿・玉澗らの禅余画についてだが、室町幕府の将軍が同時代の明画ではなく、過去の南宋・元画を熱狂的に収集した理由は単なる趣味の問題ではない。南宋は室町将軍にとっては憧憬

の対象であり、その要因として中国の南宋時代と日本の室町時代では共に禅宗が国家宗教的な役割を果たしたという文化構造のアナロジーがあったと考えられる。また先ほどの『御物御画目録』によって義満が収集したとわかる作品のなかで最も多い画家は牧谿であった。この時期に収集された東山御物は日本において水墨画・漢画の古典として画家たちの上に君臨し、後世にわたって影響を与え続けることになる。四代将軍義持が如拙に新様を描かせたのもこの時代の莫大な唐絵コレクションがあったからこそであるし、東山文化はこの北山文化を受けて成立しているのである。長谷川等伯にもまた、明らかに牧谿の作品に影響をうけているとわかる作品が残されている。

3. 5. 3 東山文化

3. 5. 3. 1 東山文化とは

東山文化は能、茶道、花道、庭園、建築、連歌など現代まで続く多様な芸術が成立した時代である。北山文化の頃までは憧れをもって中国文化を取り入れていたが、この北山文化における中国文化の受容・吸収を経て、日本独自の文化が芽生えてきたのがこの時代だったのである。貴族的で華麗な北山文化に対して、幽玄、わび、さびの美意識が東山文化の根底にはあった。

義満の北山文化のころは、全体に力強い雰囲気満ち、これから発展していく勢いがあつたが、それから約半世紀あまりを経て応仁の乱の影響もあり、室町幕府の力は衰え、將軍の威信も武力的な影響力も地方へ行き渡らなくなっていった。その結果、各地方の守護大名の勢力が分散され、豪族や武家の勢力が増大し、自らの文化の中心地をその領国内で持つことになる。つまり京都の武力的、文化的影響力が弱まり、各地域でその土地独自の自立的な文化が成立しようとしていた。

この時期、雪舟は大分にアトリエ天開図画楼を構えて独自の水墨画を追求している。そして京都では八代將軍義政が、義満の時代ほどの財力はなくなってももの、華美な北山文化とはまた違った、独自の渋みを持つ東山文化を作り上げる。

東山文化の象徴といわれる慈照寺銀閣であるが、北山文化の豪華絢爛な金閣に対して、幽玄な銀閣と称されている。実は義政自身は金箔を貼るつもりだったが、資金が足りず銀箔に変更した。その資金さえなくて何も貼れずに完成してしまったとの説もある。東山文化は北山文化ほどの資金を持たなかったが、むしろそれゆえそこに「枯」の美を見出す美意識が生まれたのではないか。以前のように文物が輸入されることも少なくなり、文化的にも自給自足をするようになったが、そのことによりさらに深みのある文化が熟成されたのである。東山文化は外部からの文化の摂取を極力減らすことで、京都市的な美意識を深め、その中で形成された自閉的とも言うべき文化なのである。

唐絵に対して日本は決して受け身であるだけではなかった。北山文化か東山文化のどちらの時代かは定かではないが、絵巻として入ってきた作品を切断して軸装していた。牧谿の瀟湘八景図も初めは絵巻として日本に入ってきたが、現在は切断され、それぞれの部分が別々の作品となっている。さらに玉潤の《廬山図》に至っては絵の真ん中から大胆に切断している上に、根津美術館に収蔵されている模本と見比べてみると、さらに下辺が切り取られ、それでも残った樹の点描風に描かれた箇所が濃墨で塗りつぶされている。さらに戸田禎佑は大徳寺の伝牧谿の《雨中芙蓉図》の左側の芙蓉の葉が一枚加筆されているのではないかと論じている。もちろん当時において、すでに牧谿や玉潤の絵は評価されていただろうから、この切断と加筆は相当な緊張感を持って行われていたことだろう。しかしそ

の裏には日本の文化人による高い美意識とその自負があったのであろう。

3. 5. 3. 2 三阿弥

東山文化が高い美意識をもって維持されていたのは同胞衆の存在が大きかった。当時の室町画壇には、周文らの相国寺派とともに将軍に近侍して芸能、茶事、作庭などにたずさわる同朋衆といわれる役職があった。同胞衆は「阿弥陀仏」の略称である阿弥号をもつ時宗の信徒であり、相阿弥は代々京都の東山文化を牽引した一族だった。能阿弥、芸阿弥、相阿弥の父子三代は、こうした同朋衆の画僧で、三阿弥と呼ばれている。彼らは足利幕府の美術顧問として唐物の鑑定や表装などにたずさわっており、さらにはその飾りつけまでをも担っていた。

京都の文化の影響を受けなかった雪舟に対して、相阿弥は室町幕府の美術顧問として京都の文化の中心にいた。京都に生まれ、京都の文化の中心で山水画を描いた相阿弥は当時の東山文化の美意識を代表していると言えよう。相阿弥の山水画を観ることで、当時の余白に込められた感覚を探る。

阿弥派の祖といわれる能阿弥は、周文と同時代に生き、唐物鑑定のバイブルともいうべき『君台観左右帳記』を記した。彼はここで鑑定の根本精神を「よく心に入れて見おぼゆること」と説いている。能阿弥の活動領域は幅広く、義政の美意識をそだて、その指導的役割をはたした。また能阿弥は立花、茶の湯、作庭などのあらゆる分野において一派の祖としての活躍が認められている。一つの例として、茶の湯の創始者である村田珠光は能阿弥について立花を習ったと伝えられている。絵画も彼に師事したとの記録もある。村田珠光が千利休の師であり、侘茶の開祖であることから、能阿弥が村田珠光に与えた影響は茶の湯を通じ、日本の歴史において後々までも続いたと考えてよいだろう。

また能阿弥の描いた四曲一双の《四季花鳥図屏風》は現存する水墨花鳥画屏風の中では最古の作品ではあるが、牧谿筆《観音猿鶴図》から多くのモチーフを借用しており、何よりも湿潤な大気を穏やかな墨のぼかしで表し、やわらかな光の中にそれぞれのモチーフを現前させる手法を牧谿の作品から学んでいる。もちろんこの手法を実現するには非常に高度な墨技を必要とするので、能阿弥の技量の高さもそこにかがえるのだが、まだこの段階では牧谿の真似でしかなく、日本的な感覚が画面に反映されてはいない。能阿弥は義政より三九歳ほど年上であり、いわば義政の導き手として東山文化の基礎を作ったのである。絵画が中国の絵画の模倣から離れ、そこに日本的な感覚が入ってくるにはしかし、彼の孫である相阿弥の時代まで待たなければならない。

3. 5. 3. 3 相阿弥の画業

上に述べたように能阿弥、芸阿弥、相阿弥と三代にわたり、阿弥派が室町幕府において継承してきた美意識は相当高度なものだったと考えられる。そのように考えると相阿弥らの描いた絵画は当時の東山文化の粋を集約しているのではないか。

相阿弥の作品について『本朝画史』に記述がある。この『本朝画史』は狩野山雪が草稿をつくり、山雪の子永納が刊行した。元禄6年（1693年）に刊行しているため、相阿弥没後160年余り経過している時点での資料ではあるが、衛藤駿が意識した文章を引用する。

山水人物花鳥の墨画をつくり、また淡彩を施す。清雅愛すべし。その伝は周文より出て、もっぱら牧谿の筆法を用いている。（衛藤駿1979、p. 108）

つまり相阿弥は禅林画壇の周文流の伝統様式から始め、最終的に牧谿の画風を手本としたのである。

能阿弥、芸阿弥の時代は楷書山水が観瀑図や八景図などの主題を明確に表現するべく、緊張感のある筆線でモチーフが描かれることによって、画面全体では絵が硬くなる方向性に進んでいた。相阿弥はその硬化に進んでいた水墨画の傾向を打ち破り、主題にとらわれない自然表現を試み、従来の伝統様式であった骨格構成を排して、情緒性を重んじた。その結果、柔らかい筆線と湿潤な大気を感じさせる画風で牧谿的な柔軟な相阿弥画を成立させた。

メトロポリタン美術館所蔵の《山水図屏風》の特色の一つに米点の描写がある。米点は中国の宋代の画家米元章によって創始された画法である。日本では高彦敬によって導入された。雪舟も一時この画法を使用し、幅広いその画風の中に取り入れたのだが、相阿弥はさらに一步踏み込んで、米点、点苔に加えてさら雲霞と組み合わせることによって日本の湿潤でおだやかな風土に馴染む技法にまで消化した。単に個人の様式として確立しただけではなく、日本的な情趣の表現にまで米点を消化し、翻訳した。

また相阿弥は主題においてもその日本化を図った。瀟湘八景は中国の風景の模写ではなく、もはや自然における時間空間の現実的再構成である。部分的に八景の形を保ちながらも、滝も秋月も落雁も中国のものとする必然性はなくなり、日本の自然空間に即して表現されるまでになった。

このように相阿弥は東山文化の美意識をもって、それまで平安・鎌倉時代を通じて成熟して来た大和絵の和様の流れの中に、中国宋・元・明各時代の文化を吸収し、日本における新しい様式を作り上げた。それは絵画だけではなく、立花、茶の湯、作庭などという將軍が関わる全ての芸術に関わった同朋衆という相阿弥だからこそ成し遂げられた画体の完成であった。そこには日本の美意識の根底に流れている「ウツロ」の感覚が関わっていた。

3. 5. 4 「余白」における「うつろ」の感覚

3. 5. 4. 1 「うつろい」の文化

阿弥様の最大の特徴は画面の中を漂う湿潤な大気である。しかしその大気は描かれたのではない「余白」によって表されている。けぶる大気の間からのぞく山々はその輪郭を墨のにじみや米点、点苔によって示唆されているのみである。阿弥様の作品は、観る者に「余白」の、何も描かれていない部分を通して大気を感じさせる。この無から何かを感じとる瞬間にこそ日本人は価値を見いだす、この感覚には日本の文化の根底に流れていた「うつろい」の感覚が大きく影響している。

「うつろい」という言葉は奈良時代、万葉集の歌において、最初のころは色や匂いの移り変わりを意味するために多く用いられていた。そのころ万葉人や王朝の人々は月や花が移ろう自然の有り様を歌に歌っていた。やがて自然だけではなく、人の心のうつろいやすさを詠むようになり、さらに人の世のうつろいやすさを詠むまでになると、「うつろい」はすべての有為転変をあらわす言葉になっていく。中世になると「うつろい」は無常観を表す言葉として扱われる。平家物語の栄華と没落は、まさに人の世のうつろいを描く無常の物語である。この「うつろい」の心情は、和泉式部の日記や建礼門院右京大夫の歌にひそむ「せつなさ」や「はかなさ」の訴えとなり、無常観をともしつつ宗祇や心敬といった連歌師による飛花落葉の「おもむき」の表現へと繋がっていく。さらに芭蕉の連句の移りの技法に至り、上田秋成の『雨月物語』のような物語の構造そのものにみられる「うつろい」へと昇華していく。

このように日本人は様々な時代を通じ、用いられる表現方法は変わりながらも、一貫して微妙にゆらぎつつ、寂しくも消えゆくような感覚に価値を見出し、これを表現してきた。

3. 5. 4. 2 「うつ」から「うつろい」へ

「うつろい」という言葉は「うつ」を語源とする。「うつ」は内部が空洞になっている状態を指している。からっぽの状態であり、洞穴のようなところという意味である。それゆえ「うつ」を語源とする言葉には「うつろ」「うつほ」「うつせみ」などという実体を持たぬ、儂げな状態を指すものが多い。いずれの意味も「内側がくりぬかれたように空洞になっている状態」からきている。「うつ」は何もないことを指していた。しかしこの「うつ」は単に「何もないこと」を指しているわけではない。その何もないところに、現在そこにはないはずの何かを宿す可能性を意味する言葉でもあったのである。

「竹取物語」は、空洞の竹の中から「輝くもの」という意味の名を持つかぐや姫が生ま

れる話である。かぐや姫はこの世ならぬ月から来て、再びそこへひとり戻らねばならない。また古代人は虫の蛹に未知の力を感じていた。蛹はからっぽのように見えながらも、いずれそこから蝶のような輝くばかりに美しい生命が誕生する。その蛹の中には何もなかったようなのに、そこから何かが生じてくるところに未知の力を感じている。蛹に注目していたのは日本人だけではない。古代ギリシャ語やインドのサンスクリット語においても蛹は「魂」や「風気」などという意味深長な名で呼ばれている。多くの民族がこの蛹の不思議さ、何もないところから、みなぎる生命が生まれる謎に注目していた。

「ウツ」の派生語のひとつに「うつろい」がある。「ウツ」を感じるところにこそ何かが生まれてくる。しかしその生まれたものはやがてそこを去り、また「ウツ」へと戻る。そこにまた先程とは違う何かが見えても来よう。そのような感覚が「うつろい」であった。「無」や「負」から「有」や「正」が生まれうるからこそ、人々は予感と畏れを感じて、そこを注目せざるを得なかった。であるから「ウツ」の周辺の予兆をとまなう微妙な変化を「うつろい」として日本人は尊重してきたのである。

なぜ日本人が「うつろい」の精妙な変化に注意するのか。そこには日本の風土が関係している。日本の風土は穏やかで、砂漠地帯や寒冷地帯のような厳しさを持ってはいない。しかしそれでも地震、台風、豪雪、長雨、干ばつなどの突発的な天災に幾度も襲われてきた。穏やかな生活の裏には、常に天災に襲われる危険性が存在していた。そのため天災の予兆となる小さな変化にも常に気を付けていなければならない。波の高さ、山の音、雲の形、犬や鳥などの仕草、木々の葉の付け方、花の咲き方、蛙の鳴き声や虫の音にまで注意を払い、その変化を感じてきた。そしてその幽かな変化を感じ取るために、自分の思い込みなどを捨て去り、自然に対して澄んだ精神で向き合わなければならなかった。その自然に対する細やかな観察が、春の訪れで水が温むとか、風が吹いてたわわに実った稲穂が揺れながら光る、などといった季節の「うつろい」を人々に気づかせるようになり、その驚きが歌に詠まれるようになったのであろう。

3. 5. 4. 3 日本人の無常感

この「うつろい」にみられるような、「無」から「有」が立ち現れては去るという感覚は、平安時代に女房の文化が充実してきた時期に「はかなし」という言葉を生み出す。この表現は『和泉式部日記』や『建礼門院右京太夫集』が編纂された時期から頻繁に使われるようになる。「はかなし」の語源である「はか」は「はかどる」「はかばかしい」などの言葉にみられるように、事態が進捗する単位をあらわす。その「はか」がうまく積み重ねれば、「はかどらない」ということになり、本来は消極で否定的な意味を持つことになる。しかしこの時代から少しずつ新しい意味が生じるようになり、「はかなし」はそれなりの美や深み、奥行きをもつようになったのである。「はか・なし」、つまり何の得るところもないと

いう「負」が負のままで終わらず、幽かでとらえどころのない一種の美に転じた。「はかなし」という言葉を改めて反芻してみる。そもそも生きていく中で変わることなく確かにとどめておけるものはない。この世に「はかなくないもの」など存在しない。「はかなし」は人生の本質を表した言葉だということに当時の人々は気づいたのである。この「はかなし」の感覚は次第に無常感へと繋がっていく。

日本人の「うつろい」と「はかなさ」の感覚は仏教における「無常」の概念と密接につながっている。そもそも日本で最初に無常観が扱われたのは、聖徳太子が『天寿国繡帳』の銘文に書いたとされる「世間虚仮・唯仏是真」という文言においてである。その内容は「世間のすべては虚妄のものだから、ひたすら仏に祈って真実を求めたい」というメッセージであった。この世の中に確かで変わらぬものなどないという表明である。

以降平安時代にも無常感を歌った歌はよく読まれ、人々の心の中に無常感は存在していたが、日本人の無常の感覚をとくに決定づけたのは『平家物語』にうたわれる平家の栄華と没落であった。『平家物語』の冒頭は「祇園精舎の鐘の声、諸行無常の響きあり。沙羅双樹の花の色、祇園精舎の鐘の声、諸行無常の響きあり。沙羅双樹の花の色、盛者必衰の理をあらはす。奢れる人も久しからず。ただ春の夜の夢のごとし。猛き者も遂には滅びぬ、ひとへに風の前の塵に同じ」という有名な一節に始まる。祇園精舎は釈尊に寄進された学舎のことであり、その釈尊の世に栄えた精舎に咲いていた沙羅双樹でさえ、釈尊が入滅したときにいっせいに花の色を変えてしまった、という仏教説話である。『平家物語』はこの無常感の色濃い説話から始まるのである。

中世のころ、「いろは歌」が世の中に広まった。「いろは歌」には『般若経』の空の思想が含まれ、有為転変の無常感を表している。もともと「いろは歌」は密教僧たちが天台・真言ともども唱和してきた声明の調べから編集されているため、仏教思想が強く投影されているのである。真言密教を中興した覚鑿上人は『密教諸秘積』においてこの歌の仏教的解釈をしている。

色は匂へど散りぬるを (諸行無常)
わが世たれぞ常ならむ (是生滅法)
有為の奥山けふ越えて (生滅滅已)
浅き夢見じ酔ひもせず (寂滅為楽)

このように無常観は中世の日本人の生活の中までしっかりと浸透していたのであり、当然その無常感はこの時代の芸術の中にも入り込む。結果、中世の鎌倉、室町時代の芸術は無常観をともしなうものとなるのである。

3. 5. 4. 4 相阿弥の「余白」における「うつろ」の感覚

この「うつろ」や「無常」を美しいととらえる感性が、東山文化において作庭と結びつき枯山水を生み出す。枯山水の始まりは定かではないが、この時代に現在の日本の名だたる石組みや枯山水が作られている。当時相阿弥が同朋衆として携わっていた仕事の中に作庭も含まれていた。「竜安寺の石庭」として有名な枯山水である方丈庭園は諸説あるが相阿弥の作庭であるとも言われている。

枯山水とは水のない庭のことであり、水の代わりに石や砂など用いて山水の風景を表現する庭園様式である。主に白砂や小石を敷いて水面に見立てることが多く、橋が架かっていればその下は水であると見なす。石の表面の紋様で水の流れを表現している。この抽象的な庭園は禅宗寺院で盛んに作られた。枯山水は中国にはなく日本独自の庭の形式であり、ここにも「うつろ」の感覚が含まれていると思われる。

ここでの「うつろ」の感覚とは、本来あるはずの存在を無くすことで、鑑賞者にその存在を強く意識させる感覚である。この「うつろ」は何もないこと、ゼロの「無」ではなく、あるはずのものが無いのであるから、むしろマイナスの「負」である。あえてマイナスをつくることで、鑑賞者は無意識にマイナスを補填するためプラスをイメージする。鑑賞者に「正」を強くイメージさせるためにあえて意図的に「負」を作り出しているのである。

作庭するには必須条件であるはずの水をあえて使わず、引き算により「負」を作り出すことでむしろ水の感覚を「正」として強く意識させるのである。「枯れ」という言葉を使うことも、観る者に水の存在があったことを暗示させているのである。あるはずなのにないところにあるべき水の存在を感じる瞬間、観る者はそこに「うつろい」を感じる。しかし強く水の存在を感じたとしても、その水は所詮イメージにすぎないのであり、そのイメージの儚さに無常感を感じとるのである。

同朋衆として多くの芸術に接し、作庭にも携わっていた相阿弥がこの枯山水の美意識の構築に関わっているかもしれない。この枯山水における意識的な「負」の要素を水墨で実現した結果が、阿弥様という新しい画体の創造であり、「うつろ」の感覚を持つ「余白」の出現であった。

妙心寺所蔵の相阿弥の《紙本墨画瀟湘八景図》(図6)を見ると、画面全体に湿度の高い大気が充満している。山や木はにじみや米点でその輪郭が表され、白い大気で全体の大まかな形は把握できてもその詳細は部分的にしか描かれていない。見えるところと見えないところの抑揚が非常に計算されていて、これ以上どこかを描き込むと山々がはつきりしてしまい、全体の大気のつながりが途切れてしまう。またこれ以上どこかを消してしまうと今度は山々のつながりが途絶えてしまい、示唆されるべき大地が崩壊してしまう。消すことは「負」をつくりだすことであり、山の描写と「余白」のバランス、つまり「正」と「負」のぎりぎりのバランスをとることによって相阿弥の作品は成立している。

相阿弥の作品を観ると京都の盆地独特の湿度の高い大気が実在感をもって表現されている。しかしこの大気の表現は素晴らしいが、山や木の描写が中国の筆様を踏襲しているため、現代の我々からみると多少形式的にみえてしまう。絵を観る際、大気を主に観るときには抒情あふれる絵となるが、山を主に観るときは印象の弱い絵になってしまう。山と大気を同時に観ることはできない。「余白」の効果により、だまし絵の「ルビンの壺」のように山を実とすれば大気は虚となり、大気を実とすれば山は虚になってしまうのである。相阿弥の絵は大気の表現に比重が傾きすぎたが故に山の描写が弱くなってしまったきらいがある。

室町末期において相阿弥が作り出した阿弥様は、水墨画とそれまでの京都で培われてきた「うつろ」の感覚を結びつけたものである。雪舟が山水画を日本化したというならば、相阿弥は山水画の京都化をおこなったと言ってもよいだろう。そしてここに中国の山水画にはない日本独特の「余白」の感覚が生まれたのである。この日本固有の「うつろ」の感覚をもった「余白」の発明が、長谷川等伯の『松林図屏風』へと繋がっていくのである。

4 戦国桃山時代における狩野派の隆盛

4. 1 狩野正信

安土桃山時代になると金碧障壁画が多く作られるようになる。そこには狩野派という職業画家集団の活躍があった。豪華絢爛な金碧障壁画と水墨画は一見真逆で関係がないようだが、そこには密接なつながりがある。長谷川等伯を語る際には同時代の狩野派の中核、狩野永徳の存在を抜きに語るなどできない。まずは狩野派の祖である狩野正信までさかのぼることにする。

狩野正信は専門絵師として足利義政に仕えた。正信の前の専門絵師は小栗宗湛であり、宗湛より以前の専門絵師は周文、如拙である。ここで注目すべきは如拙、周文が禅僧出身であったのに対し、宗湛、正信は武家出身の画家であることだ。武家文化の初期、將軍家をはじめとする武家階級の文化が未熟であったため、禅宗のもつ中国的な文化を尊重して取り込んでいた。やがて武家文化が成熟し、自らによる武士のための絵画を求めだした時期なのであろう。雪舟に公家の障壁画制作の依頼が来た時に、彼は「金殿之画ハ僧二宜シカラ不」といって断り、代わりに狩野正信を推薦したという伝説がある。伝説ではあるが、このことはこの時期に文化的主導権が禅僧から武家へと受け渡され、時代の移り変わりがあったこと示している。

正信が仕えた当時は義政が東山文化を築いていた。文化交流の場である東山山荘をつくり、同朋衆が選んだ唐物を中心に立花などの室礼調度を納得にいくものにしようとしていた。そして壁屏を飾るための「筆様」にも満足いくものを求めたのである。『御飾記』（『群書類従』所収）に東山殿についての記述がある。会所内には嵯峨の間、東狩の間、垣尽の間など、やまと絵系の主題による室内装飾が施され、また別に漢画系の主題に基づく障子絵も存在した。その内訳は下記のように記述されている。

(会所)	御納戸	馬遠絵さまさま花鳥
	御茶湯の間	山水 夏珪様 馬遠様
(常御殿)	御寝所	馬遠様 山水人形
	昼の御座所北の落間	和尚様の人形
	西の六間御湯殿上	玉潤様の山水

それぞれに宋画の筆者名を付記しているところに特色がある。この時代の日本の水墨画家は如拙、雪舟のように日本の山水画を描くことが求められ始められていたが、東山山荘のような公式の場の襖絵においては東山御物に収められている宋元名家のような絵を描くことが求められた。そのため宋元名家の筆様を修得することが水墨画家としての存在条件

でもあった。しかし宋元名家の名品は秘蔵されており、その名品の選択や利用も、当時のごく限られた一部の画家にのみ許されていたことであり、そのため群余の画家達の筆様の学習の需要を満たすことは不可能であった。文明八年（一四七八）の呆夫良心による『天開図画楼記』によると、「一世の名工といえども、わずかに一、二の様を能くしうるにすぎない」と記されており、当時の画家による筆様修得の難しさが伺える。

文明十七年（1485）から翌年にかけての東山殿持仏堂（東求堂）における狩野正信筆十僧図障子絵制作の際にも夏珪様、馬遠様、李龍眠様などが用いられた記述が『蔭涼軒日録』にある。また宗湛の子、小栗宗継が延徳二年に相国寺松泉軒の障子絵を制作した際も夏珪様、和尚様、孫君沢様の筆様が用いられた。そして花鳥図制作の際には玉潤軒に秘蔵されていた周文筆の花鳥図屏風が参照されている。このことはこの時期すでに日本の水墨名家となっていた周文の筆様も、夏珪様や和尚様などの筆様と同格にあつかわれていたことを示している。筆様も時代を経ることで少しずつ日本化していたともいえる。

狩野正信はこれらの筆様の需要に応えることで専門絵師として活躍した。正信の制作の幅は広く、肖像画や仏画の揮毫だけではなく障壁画の制作もこなした。水墨、彩色画の両方を描いていたが、漢画系に属していたことから墨画における修練も確かなものであった。現存する正信の水墨画を観てみると、描写は謹細であり、初期水墨画が総じて冷厳な印象であるのに比べて、彼の筆様が平明温雅でゆたかである点を見れば、明らかに漢画の日本化の傾向が感じとれるだろう。

4. 2 狩野元信

4. 2. 1 画体の成立

正信の子、狩野元信は狩野家の二代目となり、室町末期の京都画壇にあって狩野家の名声を高め、近世における狩野派の繁栄の基礎を固めた。この元信の功績は筆様を体系化し画体を作ったことである。この元信が作った狩野派の画体は日本において長い間絵画の基本とされ、狩野派の流れは明治まで続くこととなる。

元信が家督を継ぐ頃には、それまでの筆様を引用する方法では絵画制作の限界がきていた。室町時代末期以来顕著となった生活空間の拡大化や多彩化にともない、襖絵などの壁画面制作が増大した。さら諸種の生活機能をもち、多数の出入りを可能とする諸御殿が大量に造営されるようになった。その状況に対応するように障壁画制作の手段や方法に決定的な変化が起きる。名家の筆様にもとづいて各室単位で描き分けたのでは、パターンの上からも、作画の上からも処理しきれない事態が起きてくる。たとえ画家が全ての筆様を修得できるほどの超人的な技量を持っていたとしても、その筆様のパターンそのものが限られており、増大する部屋数に対応できなくなってしまうのである。城郭のような大規模な造営事業の障壁画制作には、多数の絵師を率いて参加するようになっていたが、当然その制作活動には全体的な見地から、俯瞰的に統制することが必要になってくる。個々の絵師が筆様を選択することにも限度がある上に、その解釈や消化の具合から結果的に全体的な不統一感をまねく危険性は大きいであった。

この大量の障壁画の需要に対応する為、また絵師全員の絵の質や美意識を全体的に統一する為、元信は狩野派という画工集団を作り上げた。元信は狩野派において規範となるパターンを作り上げ、所属の絵師たちをこのパターンに適応させることで個々の画風を調節し、統一することを可能にした。この筆様の体系化が画体と呼ばれるものである。

正信と元信は新しい画体を作るために「唐絵と倭絵の融合」の試みを進めていた。その象徴的な出来事として元信と土佐派の領袖土佐光信の娘とを結婚が挙げられる。諸説あってこの結婚が実際に行われたかどうかには確証がない。しかしそれまで水墨画は唐物奉行に守られた純粋な漢画とされ、土佐派の描くやまと絵の筆様とは全く交流を持っていなかった。この「和」と「漢」を代表する両家が何かしらの意図を持って接近したことは間違いない。それは奈良朝以来、唐風と和風として対比をされていた二つの様式が近づいたことを意味する。元信は、当時の日本人が好んだ馬遠・夏珪をはじめとする宋元絵画の、執拗なまでの謹厳と厚みとを重視した漢画を十全に修得していく一方で、土佐光信らの大和絵の画法と趣きを綿密に分析し、身に付けていった。その結果、元信は和漢の画題をやすやすと描き分けられるまでの確かな技量をもった画家となり、元信様ともいえる画体を作り上げた。

その発端は元信が永正十年（1513年）の大仙院客殿の《四季花鳥図》（図7）において、馬遠、夏珪様の筆法による山水に元明風の着色花鳥を配するという高度な組み合わせに成功したことであった。これだけにとどまらず元信は、この十年後にはずば抜けてスケールの大きい妙心寺靈雲院の方丈障壁画の制作において、大仙院の画風にさらに牧谿風の柔和な筆法、そして玉澗の潑墨風の粗い筆法を加えて、三体の画風で制作した。この三体画法が狩野派の画体となり以降の狩野派の根幹となったのである。

元信の作った新しい筆様が、それまでの宋元名家の筆様に置き換えられることを可能にしたのは、この新しい筆様そのもののなかに真行草の骨法や画体を具有するからであった。この画体は、それまでの規範的なパターンを解体を通じて成立する。すなわち、日本で人気のあった諸名家の筆様にひそめられていた骨法の定型を消化して、それらを真行草という基本形である三方式に帰納したのである。馬遠様は真体、牧谿様は行体、玉澗様は草体成立への根拠となった。書における楷書、行書、草書のように絵を描き分けたのである。元信が手本を描きその筆様を弟子が学ぶ方法は狩野派全体の技術の向上と統一感を生んだ。そしてこの三体の描き分けが日本に中国の影響下から脱出することを決定的に促すこととなった。

この真行草の諸方式は大規模な水墨障壁画の展開の中で、生活空間の諸様相に対応しはじめることとなった。とりわけ真体は式正であり楷則を意味している。各画体の準拠すべき基本方式として重視され、格式ある場の空間にふさわしいものとして扱われた。

真体方式の座敷飾りについて、立花の口伝書として知られる『仙伝抄』（『群書類従』所収）によると「序破急の事。是は真行草あり。序は真なり。破は行なり。きう（急）は草なり。序の花は三つぐそく。又荘厳の花なり」とある。三具足を正式の座敷飾りとし、荘厳の花とみなしていたことがわかる。真の飾りは荘厳であり、時代の流れとともに生活空間のなかに荘厳としての座敷飾りを賞美する傾向が強まってくる。将軍義政の御成りが予定されていた飯尾肥前守屋形の御座間上座の障子絵についても、「華麗荘厳」といった賛辞が寄せられた。そこでは唐物などによる座敷飾りだけでなく、障子絵を含む部屋の空間全体が荘厳であることが求められていた。

この時期には対面という公儀の場が時代の脚光をあびはじめたことにも起因して、正式儀礼の大広間など表向きの御殿を荘厳にするため、金碧障壁画が生まれている。この金碧障壁画は倭絵であるやまと絵と唐絵である水墨画が融合して生まれたものである。東山殿以来の慣例として御殿の障壁画は和漢彩墨いずれの領域にもわたって制作されていたのであるから、両者が融合することは不思議ではなかった。

やまと絵壁屏画は、本来彩色画であるので荘厳化の条件として画題を吟味することが多い。例えば、出産の際に産屋に飾られる白絵屏風は松竹鶴亀を描くことが常識であったし、御成りの際には松竹金屏風を飾ることとなっていた。これに対し、水墨壁屏画では画題よ

りも、むしろ画体を中心に配慮されていたふしがある。座敷飾りの方法論を扱った花伝書では御成りや祝言の際に用いる屏風絵について、図柄の明晰ではない玉潤などの草体画は立てるべきではなく、淡彩画や金彩画といった彩色画を正式の座敷飾りに指定している。そしてこの時期に着色壁屏画において変化がみられる。彩色画の骨描きに水墨の真体画が用いられるようになったのである。はじめは淡彩や局所的な濃彩と結合していたのだが、やがて全面的な濃彩画になり、そして金碧画にも発展していく。近世初期に全盛をむかえた金碧障壁画はやまと絵の色彩と画題、そして真体水墨画が組み合わせあって成立したと考えられる。

また真体を基調とする金碧障壁画が正式儀礼の大広間になどの表向きの場合に使用されるようになった一方、真体の略式である行体や草体も相対的にその需要が増していた。行草体はむしろ日常的な生活空間の場合に使用された。たとえば御座間や奥書院あるいは小書院、さらには茶室付属書院といった格式ばらない空間に飾られた。特に草体はその最たるものであり、余白が大きく取られたいっそう日本的な抒情的な心情が表出された画面となっていた。

4. 2. 2 狩野元信の余白

このように狩野元信は和漢の画題をやすやすと描き分け、真行草の手法をも自在に使いこなし、さらには大作の作品も描くことのできる万能の画家であり、画体と呼ばれる様式の体系化を実現して狩野派の基礎を作った。その背後には正信の英才教育があり、元信が相阿弥と組んでいくつもの仕事をする中で彼から多くを学んだことも関係している。年齢では相阿弥の方が二十歳ほど上であったので、組んだと言っても相阿弥は先生格であった。『等伯画説』には、元信が墨の調子を相阿弥に学ぶべきだと忠告されたとの話があることから二人の関係性がうかがえる。その様な影響もあり、元信の描いた水墨画の「余白」には阿弥様の余白の特徴である「ウツロ」の感覚が内在しているように思われる。しかし相阿弥のように「余白」の方に重きを置いて、山や木の存在が弱くなっている訳ではない。あくまで描かれたモチーフが主役として主張したうえで、湿潤な大気を「余白」で表現している。しかし漢画の傾向が強いためか、武士の好みに寄っているためか、全体を非常に強い筆勢で仕上げている。そのため絵全体が固くなりすぎてしまい、相阿弥ほどの「余白」の広がりを感じられなくなっている。元信の「余白」は画面の奥行きを作り出してはいるが、相阿弥の「余白」のように画面の手前に空間を感じさせるまでには至らない。しかし、これは漢画、やまと絵、水墨画、彩色画のすべてを修得し、自在に描き分けられる元信が選択した表現手段だったのであろう。バランス感覚にすぐれた元信は、相阿弥のように「余白」を表現の主役にせず、あくまでモチーフを主役に置き、「余白」を脇役とした。その結果、相阿弥の作り出した「ウツロ」の感覚を持った「余白」は、奥行きを感じさせるための大気としての「余白」として狩野派の画体の中に取り込まれたのであった。

4. 3 狩野永徳

長谷川等伯を扱うには狩野永徳について述べなければならない。等伯が40歳で上京してきた時には等伯より4歳年下の狩野永徳が画壇の頂点としてその腕を振っていた。年齢も近い永徳を等伯は強く意識しただろうし、また永徳率いる狩野派が独占状態だった障壁画制作に割り込むために、その作品を分析し上回ろうとしたに違いない。等伯の作品の展開には永徳の存在が大きく関与していた。

4. 3. 1 安土桃山時代

安土桃山時代は織田信長と豊臣秀吉が中央政權を握っていた時代である。美術史においては、信長が入京し室町幕府に幕が下りた天正一年（1573年）から豊臣氏が滅亡した慶長二十年（1615年）までの間をさす。

室町時代までの文化の担い手は、主に公家と僧侶と上級武士であった。戦国時代になると芸能芸事を中心に、町民や商人が文化的な担い手になっていた。応仁の乱以降、諸大名の領国ごとで自立した文化が育ち、それにともない商業が著しく成長した。大名は常備兵力を城下町内に維持するために、農村にいた商工層を町人として城下町に住ませた。その町人たちが文化の担い手として活躍しだしたのである。この時期に士農工商の身分が明確に分かれることとなる。中世の経済の象徴が惣村型の酒屋と土倉であったとすれば、近世の経済は都市型の卸売問屋に象徴されるものへと変化していった。この町人勢力が、堺のような豪商都市を生み南蛮文化などを取り込みながら、茶の湯の文化なども育てていく。

この時代には織豊政權による楽市楽座も関係し、国内外の流通が盛んになった。国内では、佐渡・伊豆・甲斐・石見・生野などの鉱山から金銀の産出が増大し、金銀が広く流通した。国外からは鉄砲・火薬の流入にはじまるキリシタン南蛮文化・技術が日本に急激に浸透し、これらの影響が日本の冶金業と陶業を徹底的に発達させた。このような町人達による流通と諸工業の発達で城郭のような大規模建築の造営をも可能にさせた。

また南蛮文化の流入によって日常におけるデザインにも変化が生まれた。信長や秀吉をはじめとする大名たちが南蛮品を好んで収集し、その南蛮品のデザインを自らの甲冑や服装に活かした。桃山文化は外来文化にかぶれた時期といってもよく、以前の中国文化のように今度は南蛮文化を貪欲に吸収していった。

このように桃山文化にはそれまでの社会の構造に変化が起こり、町人勢力の拡大が国内、国外問わず物品、技術、文化の流通を活発化させた。この時代、信長が約100年におよんだ戦国時代の争乱をおさめ、権力と富を集中させて統一政權を実現したことや、その開か

れた時代感覚、「天下一」や「下剋上」に象徴される時代の空気が、雄大・壮麗にして豪華・絢爛、かつ澁刺として新鮮味にあふれた桃山文化を生み出したと言える。そしてその桃山文化の時代の要請に、狩野永徳はその雄大な画風と黄金化、装飾性を備えた金碧障壁画をもって見事に応え、時代の寵児となったのである。

4. 3. 2 永徳の人生

狩野永徳は天文十二年（1543年）正月十三日に狩野松栄の長子として生まれた。松栄は元信の子であり、永徳は狩野元信の孫にあたる。初名は源四郎であり、のちに州信（または重信）に改め、永徳と号した。永徳は十七歳になるまで祖父元信の指導を受けていた。元信の永徳に対する期待は大きかったとみられ、天文二十一年（1552年）正月二十九日に將軍足利義輝の許に伺候した際にはわざわざ当時十歳の永徳を帯同したほどである。元信は、永禄二年（1559年）に世を去ったが、当時十七歳であった永徳には画技の基礎はすでに教え込んでいたと思われる。そのことは永徳が二十代にして早くも堂々と一家をなしていたこと、二十五、六歳で権門近衛家の障壁画を受注し、制作していることからもうかがえる。

そして三十代になると、桃山時代へと変わり、織田信長を主軸として時代が展開していった。信長は天正四年（1576年）から五年の歳月をかけて、江州安土にかつてみない規模の壮大さをもつ安土城を築造した。信長に用いられて、永徳は安土城の天守閣や城内殿舎の障壁画を制作したのである。この安土城障壁画については、太田和泉守牛一の『信長公記』にかなり詳しく記載があり、その多くが豪華な金碧画であったが、天守閣には梅を描く水墨画があったことも知られている。安土城障壁画の制作は永徳の名を天下に知らしめ、新しい時代の画壇における指導的地位を確立したと思われる。同時に永徳を中心とする狩野派一門の地位も高くなり、日本の近世における狩野派の繁栄の基礎はここにおいて固められた。

永徳はその豪快な画風から信長に大いに気に入られていたが、豊臣秀吉にも気に入られていた。信長の死後、秀吉が代わって天下の覇権を掌握し、天正十一年から四年かけて大阪城と聚楽第を相次いで築造したが、永徳はまたそれらの障壁画の制作をしたと記録されている。

当時の画壇の最高の人気画家であった永徳は、秀吉の用命だけではなく、貴顕、諸侯の屋敷にも障壁画を制作した。天正十二年から二年かけて造建された院御所にも障壁画を描いている。しかし天正十六年には秀吉の命で洛東の名刹東福寺法堂の龍図天井画の制作に取りかかったが、重病のため高足山楽に代行させた。永徳は相ついで依頼される重要画事のために健康を損なっていたのではないかとされている。また天正十七年から二年かけて造営された御所には永徳が天正十八年（1590年）に障壁画を制作している。一時的

に健康の回復があったのか、上記の御所の障壁画の制作には応じられたが、その同じ年の天正十八年（1590年）九月一日に、数え年四十八歳の若さで亡くなる。

4. 3. 3 現存する永徳の作品

永徳の活躍は二十歳代からと考えると約三十年間であり、必ずしも画家の制作期間としては長くはない。しかしその制作量は数々の城郭障壁画をはじめ、莫大な数にのぼると考えられる。しかし不幸なことに永徳が手掛けた城郭障壁画や貴顕、諸侯の邸館の障壁画はほとんど現存していない。今日において永徳の障壁画として認めうる作品は、聚光院客殿の二室の絵があるに過ぎない。屏風画としては、天正二年（1574年）に信長から上杉謙信に送られたといわれる上杉家蔵の《洛中洛外図屏風》、そして永徳の孫である狩野探幽が祖父永徳真筆として紙中極めを記している宮内庁蔵の《唐獅子図屏風》などが永徳画として認められている。そのほかには東京国立博物館蔵の《許由、巢父図》双幅と室町家旧蔵の《伯夷叔斉図》があるが、どちらも元々障壁画の画面であった一部を改装したものとされていて、永徳の水墨画研究の基準とするまでには至らない。その他にも伝永徳と伝えられている作品は存在するが、本論文では触れないことにする。

聚光院の障壁画として描かれ、現在は京都国立博物館所蔵の《梅花禽鳥図（四季花鳥図襖）》（図8）は年代的には室町末期に属するが、様式そのものは、はやくも桃山様式を示しており、日本美術史上の桃山時代の開幕を告げるものだったといえよう。そして永徳が安土城の障壁画を手掛けたのは、これより十年を経てからであり、桃山時代最大の大画業に挑むだけの実力が既に二十歳代には備わっていたことが、これらの聚光院襖絵からも十分知り得るのである。

永徳の水墨画の示す作風は、祖父元信の技法を骨子としていながらも、一段と勇渾さを加えており、特に障壁画においては、構図の雄大さと重厚さを実現し、まさに芸術上の英雄主義的様式を生み出している。ここにおいて、かつて禅林的雰囲気の中で成長した水墨画は全く面目を一新して英雄的、武人的嗜好に適合する様式をもつにいたったのである。そこには渋く枯淡な味わいは無くなり、あくまで明るい健康さと力強さが特色をなすことになる。そしてそうした水墨様式の骨組みの上に豪華で雄大な桃山式金碧障壁画が生み出されていったのである。

現在、永徳の金碧障壁画は残されていないが、その画題についての記録は残っている。安土城の各層にどのような画題を扱ったかということは『信長公記』のほか、尊経閣文庫の『安土日記』に挿入されている京都所司代村井貞勝の次第書によってあらかじめ想像できる。七層からなる安土城の各層の画題はこのように配置されていた。

- 七層目：三皇五帝、孔門十哲、老子、商山四皓、竹林七賢、昇龍降龍、天人影向などの儒教的画題など
- 六層目：釈迦十大弟子、釈迦成道と説法、餓鬼、鯨、飛龍等仏教的画題など
- 五層目：なし
- 四層目：松竹その他の花木、桐に鳳凰、龍虎、許由巢父、てまりの木、鷹、武家風俗等
- 三層目：さまざまな花鳥図、牧場図、張果老・呂洞賓・西王母などの諸仙人諸賢人画題等
- 二層目：墨梅、遠寺晚鐘、鳩、鴛鴦、雉、儒者など座敷絵的画題など
- 一層目：山水画、人物画、花鳥画、走獣画などのあらゆる画題

このようにやまと絵、仏画、禅画、瀟湘八景図など当時考えられるかぎりのありとあらゆる画題が用いられ、その画題の配置にも深い配慮がなされている。これらの画題を狩野永徳率いる狩野派は用意でき、なおかつ当時最高の質の障壁画を制作できたのである。これは祖父、元信が完成させた画体が狩野派全体に行きわたり、これだけの種類の画題を狩野派の画体に消化していたということである。それは永徳の才能と狩野派の組織力の両方が揃うことで実現されたのである。

天正十六年（1588年）、永徳が四十六歳の時に、秀吉が亡母天瑞院のために建立した天瑞寺の客殿の障壁画を制作した。その際、各室に金地濃彩による松・竹・桜・菊の絵柄を割り当てている。「松竹梅」のような三友四愛³と呼ばれる中国の文人画において好まれた画題に「桜」というやまと絵独特の題材を組み合わせている。永徳はそれまでの常識的な組み合わせをあえて打ち破り、中国伝来の画題を日本に合うように作り変えたのである。このように永徳のずば抜けた画力と、過去の常識を踏襲した上でこれを打ち壊し、新しい形式を作り出していく力こそが彼をして時代の頂点に立たしめた理由なのだろう。

金碧障壁画において大木をモチーフにした松、梅、檜、楓、桜などの画題があるが、あのようにまで大木を巨大化し、生き物のような躍動感を持たせる表現方法は何を意味するのか。そこには日本人の根底にある神道的な「カミ」が宿る依代としての巨木のイメージが影響しているのではないか。この影響が意識的にせよ無意識にせよ、金碧障壁画には水墨画とは異なり筆様などの制約がない分、日本人としての感性が直接的に現れ、日本人独自の好みに合わせ、主体性をもって自由に変化していったことがわかる。

³ 三友四愛の「三友」は松竹梅を指す。中国では「歳寒三友」といって、「清廉潔白・節操」の意味で使われている。松と竹は寒中にも色褪せず、また梅は寒中に花開くことから、文人の理想を表現した。また「四愛」とは、菊、蓮、梅、蘭の併称であり、中国の文人画で好まれる画題であった。

4. 3. 4 狩野永徳の「余白」

永徳の「余白」を考察するにしても、現存する水墨画が聚光院客殿の二室の障壁画しかない。この作品は永徳が二十四歳ごろの作とみられ、力に満ち溢れている。永徳の「余白」の感覚を分析するには不十分であるかもしれないが、これらの作品にはすでに「余白」の使い方のある傾向がみられる。ここでは聚光院の《梅花禽鳥図（四季花鳥図襖）》の老梅が中心に置かれ、その周りにある「余白」について論じることとする。

春景図には中央に老梅が配されている。右側に根元があり、主幹は逆S字を描きながら中央上へと伸びていき、さらに枝が左側へと伸びている。そして枝には満開の梅の花が見える。この満開の老梅の左下には水の流れが配されている。その水の流れは画面奥から画面左側へと流れているのだが、向こう岸の端の一部と遠景の木々の影が少し見えているのみで、あとは「余白」が表現している春霞に隠れている。その春霞は老梅の後ろを通り、画面右端の竹の根元のみを残して後を隠してしまう。この画面の主演を引き立てる為に「余白」を用いて奥行きを表現するその手法は、祖父、狩野元信の「余白」の使い方と共通する。しかし狩野元信《四季花鳥図》と比べるとここでの「余白」部分は非常に小さい。何よりも主演である老梅の画面の中で占める面積が大きくなっているためである。これは雄大な大きさを求める桃山時代の需要に応えた結果だったと考えられる。しかしその結果、「余白」は老梅のシルエットを明確に引き立てる役割を果たすのみとなってしまう、「ウツロ」の感覚は失われてしまっている。

また後で、等伯の章においてこのことに触れるが、この「余白」の使い方は永徳の金碧障壁画における金雲の使い方と共通しているのである。

5 長谷川等伯《松林図屏風》

5. 1 長谷川等伯

5. 1. 1 長谷川等伯の生涯

長谷川等伯は天文八年（1539年）に今の石川県の能登の七尾に生まれた。一説によると七尾城主畠山氏の家臣、奥村宗道の子として生まれたが、染色業者の長谷川家に養子に出されたといわれる。

等伯と名乗る前は信春と号して能登地方を中心に仏画や人物画を描いていた。日蓮上人像や三十番神図をはじめとする諸作品からすると日蓮宗寺院の絵仏師的立場から出発したと思われる。着彩に関しては、当時の能登地方で伝統を守っていたやまと絵に学んだであろうし、染色を家業にする家に育ったことから色彩に対する感覚は若い頃に身につけていたと思われる。また水墨の技術に関しては雪舟門下の等春の影響がみられる。

また三十歳代半ばには京都にでてきて狩野永徳の父である狩野松栄に絵を習っていたともいわれている。四十歳になるまでの、信頼に足る資料がほとんどないといわれている等伯であるが、そのころまでには画家としての基礎がしっかり出来上がっていたと考えられる。

京都に出てきた等伯は郷里の寺に縁のある本法寺を頼り、堺にも行き来していた。当時の堺は南方貿易の拠点として栄えていた。海外貿易による利益で膨大な財力を得た商人たちが存在し、独自の市民文化を花開かせていた。等伯が親交をあたためていた本法寺の日通上人は、当時一流の茶の湯者として有名だった油屋の家系に生まれ、数奇者の中で育ち文化的教養を深く身につけていた人物であった。後に日通上人は等伯の残した言葉をまとめた『等伯画説』を編纂している。茶会という一種のサロンで等伯は様々な文化的な人々との交わりを結び、千利休とも親交をもっていたと考えられる。

しかし等伯が京都で活動するころには京都での大きな仕事は狩野派が独占していて、とくに等伯より四歳若い狩野永徳がその才能を存分に発揮していた。しかし天正十年（1582）に等伯は千利休の推挙などもあり、豊臣秀吉の建立する大徳寺総見院襖絵の揮毫を命じられている。このころ師匠筋の雪舟等楊、等春から等の字をいただき、信春から等伯と号を変えている。当時永徳ら狩野派一門は大阪城築城にともなう城内の各殿舎の揮毫に忙しかったので、等伯にとっては腕をみせる良い機会が与えられたことになる。

その後、等伯は評価を上げていき、天正十四年（1586年）に秀吉が造営する聚楽第の襖絵を永徳と共に揮毫するまでに至った。また確証を得ていない伝承の一つに仙洞御所の障壁画揮毫の際の永徳と等伯との対立がある。永徳ら狩野派一門が内裏の造営にともなう障壁画の制作を担当しており、それがほぼ完成に近づいていた天正十八年（1590年）、八月に対屋の襖絵を制作する時になって、等伯が造営奉行前田玄以を動かしてこの仕事を

狩野派から等伯一門のものにしよう画策した。この動きを知った永徳は弟、宗秀と息子、光信をともなって勸修寺晴豊の尽力を請い、等伯の進出をくい止めた。

この事件から考えられることは、等伯は狩野派の独占状態だった宮殿障壁画制作の職域に割り込もうとしていた。永徳は等伯を脅威だととらえ、等伯の行動を阻止した。つまり等伯一門が狩野派に対抗できるだけの力を持っていたということである。狩野元信から松栄、永徳と父子三代かけて築いてきた狩野派の独占状態に長谷川等伯は一代で割り込んできた。しかも天正十年の大徳寺総見院襖絵の揮毫という京都での初の大仕事からここまでわずか八年しか経っていない。当時の桃山時代は下克上の時代であったにせよ、等伯の勢いにはものすごいものがある。等伯にはそれだけ上昇志向があり、当時の画壇の頂点にいた狩野派、特に永徳を強く意識していただろうし、永徳も彼を警戒していたことだろう。

しかしこの対屋事件直後に永徳が47歳で急死してしまうことで、画壇の主導権は狩野派から長谷川派へと移ることになる。天正十九年（1591年）八月、秀吉の愛児、鶴丸がわずか三歳で病没し、その菩提を弔うために秀吉が建てた祥雲寺の方丈障壁画の制作を等伯が担当することになった。翌年の文禄元年に落成し、のちに徳川家康が「日本一番之寺」と絶賛したほどの大伽藍であった。しかし、長谷川派が名実ともに日本の画壇の頂点の座を固めようとした時に不幸がおそう。後継者的存在であり、祥雲寺でも腕をふるった息子の久蔵が文禄二年（1593年）に二十六歳という若さで急死してしまうのだ。このころに《松林図屏風》のもととなる習作が描かれていると考えられている。

このころから等伯は最盛期を迎える。そして少ないながらも独自性の強い金碧画を世に送り出す。《柳橋水車図屏風》や《菘芒図屏風》などがあげられ、また《波濤図》においては水墨画に金雲を導入するという画期的な試みがなされている。

やがて還暦を迎えた等伯は自らを雪舟五代と称するようになる。雪舟—等春—法淳（祖父）—道浄（父）—等伯と、画系と家系とを混同させ、自分の画家としての出自を正当化すべく雪舟に関連づけていたようである。そして慶長十年代には、落款に「自雪舟五代」に「法眼」という語がさらに加わることになる。絵師や医師は、その業績をもとに法橋から法眼、法印へと昇る僧位を宮廷から頂き、社会的なステータスとした。等伯の最晩年には社会的に高い地位についていたことがわかる。

しかし仲家本『長谷川家系譜』によると慶長十五年（1610年）二月に等伯は七十二歳の老体に鞭打って江戸への旅に出る。時代の覇権は豊臣から徳川に移っており、新たな仕事の場を求めたのだと考えられる。江戸に向かい、将軍徳川家康に長谷川一門の当主等伯が後継者宗宅をお目見えさせ、将軍家の絵事を担わせることが目的だった。この時代においては将軍との謁見そのものが大きな意味を持っていたのである。しかし道中で発病し、江戸に到着して二日目に亡くなった。時代の中心を求め能登から京都へ出てきて、見事天下一の絵師となった等伯らしい、挑戦的な最期とも言える。

5. 1. 2 長谷川等伯による筆様の研究

狩野派の隆盛もあり、この時代になると自分の流派を作るためには自分の独特の画体を作り上げることが必須条件であった。狩野元信の筆様の研究も多岐にわたり、画体を作り上げるときのそのバランス感覚には驚かされるが、等伯の筆様の研究にも目を見張るものがある。しかし元信と等伯の大きな違いは、持って生まれた環境であろう。元信は御用絵師であった正信のもとに生まれ、同朋衆であった相阿弥が先生格として身近にいたという環境にいた。元信が東山御物である宋元名家の作品を実際に鑑賞できる機会は他の絵師たちより遥かに多く、あらゆる面で彼らよりよっぽど恵まれていただろう。それに比べ、等伯は能登の七尾に生まれていて、狩野派の技法を学んだのは30を超えてからであろうし、後に大いに影響を与えられることになる牧谿の実物を目にすることができたのも絵師として認められてからだろう。この環境の差が等伯の遅咲きの理由の一つでもあろう。しかし等伯は様々な筆様を研究し、しっかりと基礎を身に付けていたので、一回でも機会が与えられたなら、その機会を逃さずに評価されるだけの技量と手腕を備えていたのである。

等伯はまず生まれた能登の七尾で「長谷川信春」として日蓮宗寺院の仏画を学んだ。当時の七尾は畠山氏の庇護のもと「小京都」と呼ばれるほど栄えており、等伯の作品には都でもあまり見られないほど良質の顔料が使われている。一般に仏画は平安時代が最盛期で、その後は次第に質が落ちていったとされるが、等伯の仏画はそのような状況の中でも例外的に卓越した出来栄えをしめしている。等伯は本格的に上京する以前から、何度か京都と七尾を往復し、法華宗信仰者が多い京の町衆から絵画の技法や図様を学んでいたのではないかと考えられる。

また等伯が描いていた仏画や長谷川家が営んでいた染物屋の描き絵などは分類するならやまと絵の範疇に入るだろう。平安時代において、やまと絵はもともと日本の和歌など文芸に関わる主題や画題をあらわした絵画であった。等伯が信春時代に描いた仏画は、緻密な装飾をほどこした濃彩の着色画のやまと絵であり、家業である染物屋でも平面的な紋様装飾である描き絵を行なっていたとすれば、彼の筆様の修得は水墨画が入ってくる以前の、平安時代から続く平面的で装飾的なやまと絵から始まったと言える。

信春時代には水墨画の修得もしている。『丹青若木集』に信春が上洛するまえに、越前の曾我紹祥という曾我派の絵師に師事した、という記録がある。それを裏付けるものとして、竜門寺に曾我墨谿筆《達磨図》に倣って描かれた信春の《達磨図》が残されている。墨谿は越前朝倉家に仕えた曾我派の初代と目される絵師であり、朝倉家が徳大寺の一休宗純に帰依した関係もあって、一休の頂相を描いたことなどでも知られる。信春の《達磨図》は墨谿画の達磨のいかつい顔つきから野太い衣文線までかなり忠実にうつしとっており、原図に負けないどころか、むしろ曾我派の達磨の描法をすでに自分のものにして墨谿を上回ろうとしている印象である。また曾我派作品に頻出する蓑笠を着けた人物を描いた《山水

図)《寒江渡船図》があり、等伯の晩年期の作品ながら大徳寺養徳院に残る伝曾我蛇足筆の作品を写した《臨濟・徳山像》なども、等伯と曾我派との関係を伺わせる作例である。

またもう一方で雪舟の弟子・等春の画跡にも等伯は学んだようである。『等伯画説』では等伯は等春の直弟子のように記されているが、等春の没後二十年あたりに等伯は生まれているので、実際は養祖父の法淳や養父の宗清あたりに師事したものと考えられる。等春の画風は雪舟の画風に基つきながらも洗練度を高めている点に特徴があり、また透明感ある彩色も美しい。岩や樹木の表現に鋭利な直線がみられる点も大きな特徴である。岡山の妙覚寺に伝わる信春筆《花鳥図屏風》の画風には、まさにそうした等春的な特徴が見られる。梅の枝ぶりや蕾の強さ、葦の枯れ方などは雪舟の画風そのものである。しかし雪岩にみられる皴法は阿弥派系の有力画人である祥啓の一作例に近似している。これらの事柄はこの時期において信春が等伯としての様式の完成を目指して多角的な筆様の組み合わせを試みたことを示している。いわゆる特定名家の筆様に一辺倒に似ることをあえて回避していたとさえ思われるふしがある。また注目すべき点として、この等伯の妙覚寺の《花鳥図屏風》の古梅を中央に配し、小川と竹で挟む構図は、永大徳寺聚光院にある狩野永徳の《花鳥図》とそっくりである。このことから等伯は信春時代にはもうすでに永徳を意識して制作していた可能性がある。

このように、やまと絵と水墨の基礎を固めた等伯は上洛後に狩野派の門をたたいたとする江戸時代の画伝類の記事がある。例えば、狩野一溪内膳の『丹青若木集』では上洛後に等伯は松栄に師事し、しかるのちに一家を立てたとあり、『弁玉集』ではもと永徳の門弟であり、のちに雲谷等顔に就いて雪舟流を学んだとある。また狩野永納著の『本朝画史』では狩野派の画法により自己の意を立て一家を為したとあるが、特定の誰かに就いたなどは明記されていない。このように記事の内容は三者三様ながら、はじめ等伯が狩野派に入門し、やがて離脱したという点では一致している。また現存する作品から信春が狩野派に学んだ可能性は濃厚である。元信様の四季耕作図に依拠して描かれた《春耕図》、狩野秀頼印の《闘牛図》と同じ図様である《牛猿図(模本)》の牛図などが残されている。これらの水墨画の小品からも、信春が狩野派の画法を真摯に学んだことが伺える。

また信春は狩野派から金碧障壁画制作のノウハウをも学んだようである。信春時代の金碧画である《花鳥図屏風》を観ると金雲表現は既に出来上がっているが、その樹木の勢いや装飾性の豊かさや洗練度の高さではいささか他に見劣りしていることは否定できない。実際の制作時期については天正十年(1582年)ごろとされており、これに従えば智積院障壁画より十年の期間がある。その間に等伯は狩野派で金碧画の描法を修得していたのだろう。信春が上洛した元亀二年ごろは、金碧画が時代の主役に躍り出ようとする時期だったのである。既に七尾時代から幅広い画域をこなせていた等伯だったが、時代の先端を行く金碧画の技法修得は長谷川派を立ち上げる為に必要不可欠の条件だった。

等伯は堺においても茶人や文化人たちと交流し、彼らのもっている中国絵画を見せてもらったり、推測ではあるが、実力者たちとのコネクションをつくり、秘蔵されている宋元

名家の名品を観る機会を持ったのだろう。

このように、様々な画派に幅広く学ぶことで等伯は己の様式を確立していった。関心を抱いた絵であればその画風を貪欲に吸収し、次々と技術を修得していく姿には、上洛してきた一介の地方絵師が天下一の絵師を目指す「成り上がり」の強さを感じる。そしてその貪欲な吸収の時期が実を結び、信春は等伯として表舞台で活躍を始めるのである。しかし長谷川派として金碧障壁画の画体を作り上げ、世に評価されるようになっても、等伯の画体の研究が終わることはなかった。

『等伯画説』には阿弥派に関する記載が意外に多い。等伯の養祖父、法淳が京都で能阿弥の《鶴図》を観た話があることから、等伯にとって憧れの存在であったのかもしれない。阿弥派的作風の部分的な摂取は信春の時代の絵画からみられていたが、天正十七年（1589年）三玄院方丈の水墨山水図に阿弥様の筆様が見事に生かされている。そしてこの頃に大徳寺の牧谿筆《観音猿鶴図》を観たと考えられ、翌年の天正十八年（1590年）から等伯による牧谿様式の研究と解釈の結果としての、牧谿様の作品の制作が続く。この制作の延長線上に《松林図屏風》があり、これについては《松林図屏風》の章で詳しく述べることとする。

このように等伯は多岐にわたる筆様の研究と吸収を経ることで、独自の画体を生み出した。その貪欲な研究態度は他の追随を許さず、ついには「天下一の画工」と成り得たのである。

5. 1. 3 等伯と千利休

等伯と千利休には接点があったと思われるが、確証のある資料が無い。しかし文禄四年（1595年）には利休の肖像画である《千利休像》を等伯が描いている。さらに等伯が天正十七年（1589年）に壁画を制作した大徳寺三門は、利休が私財を投じて、金毛閣と呼ばれる二階部分を増築・寄進したものである。天下を代表する茶人である利休と「天下画工の長」を目指した等伯は、このころ双方とも時の権力者に近い場所に身を置いていたことから、二人は必ず接触しているはずである。

『等伯画説』には堺と関係する記事が頻出する。とくに堺の茶人や文化人との交流をうかがわせるものが多く、平野勘解由・津田宗及・常旬・祐長宗味・茜屋宗佐・水落宗恵・への松良心・里村紹巴らの名前が記されている。記事の内容は堺衆が所持する中国画や東山御物などに関する話がほとんどだが、なかには茶会における画の掛け方や津田宗及が画の構図を活かすために座敷を右勝手に造り替えた、などの茶人好みの話もある。このことから等伯は茶にも造詣が深かったようである。しかし『等伯画説』には不思議と利休の名前が出てこない。その理由は次のように想像される。『等伯画説』の成立時期は文禄元年（1592）頃とみる説が有力であるが、その前年の天正十九年には利休が秀吉の怒りを買っ

てしまい切腹させられている。その怒りの原因となったのは先述の大徳寺三門、金毛閣であり、等伯も無関係ではない。そのため、自分にも火の粉が降りかからないように、編集の際に利休の話は意図的に削除された可能性があるのだ。

しかし狩野永納によって開版された日本画人伝『本朝画史』の「等伯」の項には、普段から狩野派とあまり仲の良くなかった利休が、等伯と一緒に狩野派を誹ったという記事がある。この記事は、一家を興し狩野派を越えようとしていた等伯が、利休という強力な後ろ盾を得て、狩野派に宣戦布告していたとも受け取れる。そうなれば当時、等伯は利休が狩野派に抱いていた不満の内容を聞いていただろうし、等伯がその不満を解消する方向で制作をしていたとも考えられる。このような利休からの影響もあり、等伯の描く障壁画は狩野派の障壁画よりもさらに日本独自の美意識をもった方向へと進んでいた。

5. 1. 4 狩野永徳と長谷川等伯

狩野永徳の章でも述べたとおり、永徳の金碧障壁画はほぼ現存しておらず、等伯との比較は難しい。しかし永徳周辺の狩野派の絵師の作品を観ることで自ずと永徳の作風がみえてくる。狩野派は武家好みである力強い描線と大胆な構図で、非常に装飾的な障壁画を制作した。永徳のその豪壮な画風は特に織田信長に非常に気に入られていた。京都での障壁画制作を独占していた狩野派に対抗する為に、等伯は豪壮で装飾的な障壁画に「抒情性」を取り入れた。「装飾性」と「抒情性」という本来は相対する要素を金碧画の中で両立させた点において等伯が永徳を上回ったのである。

筆者の憶測ではあるが、等伯の障壁画に「抒情性」をもたらしたのは千利休ではなかったのだろうか。上記のように利休と狩野派は仲が良くなかった。「わびさび」を好む利休が、「豪壮」で「装飾的」なだけの金碧障壁画を描く狩野派を好意的に見るはずはなかっただろう。その狩野派に対抗するため、利休が白羽の矢を立てたのが等伯ではなかったのだろうか。

その等伯の、狩野派との差別化が表れているのは文禄元年（1592年）に落成された祥雲寺の障壁画であろう。当時、永徳が急死したばかりだった為か、本来狩野派に任されるはずだった仕事が等伯率いる長谷川派にまわってきた。ここで狩野派との違いをアピールすることで、狩野派の独占状態にあった障壁画制作の仕事を長谷川派に呼び込む好機だと等伯は考えたはずである。

現在祥雲寺は智積院となっているが、祥雲寺時代の遺構はこの障壁画の他に大書院の「利休好みの庭」の一部のみである。しかし秀吉がこの祥雲寺の造営を計画した天正19年（1591年）の二月に秀吉の命によって利休は自刃している。実際に庭を造ったのは、京都でもあちこちに作品を残している名作庭家・小堀遠州であった。遠州は茶人として利休の

弟子にあたり、彼と交流を持っていたため、利休ならこんな庭を造るのではと想像し、この庭を造ったと言われている。同じように等伯にも利休に対する追悼の感情があった可能性も存在する。祥雲寺の障壁画は、のちに徳川家康が「日本一番之寺」と絶賛するほどの大成功を収めている。利休の示した美の方向性が認められたとも言ってもよいだろう。

等伯率いる長谷川派が祥雲寺の方丈に描いた金碧障壁画は、《楓図》(図9)《桜図》(図10)のほか、《松に秋草図》《松に黄蜀葵(とろろあおい)図》《松に梅図》《雪松図》《松に立葵図》などである。ここで注目したいのはその画題である。《松に秋草図》《松に黄蜀葵(とろろあおい)図》《松に立葵図》においては当時の狩野派では描くはずのない可憐な草花を一面に描いている。等伯がリリカルに強調した可憐さは無論この祥雲寺で弔われる鶴松のためのものだろうが、等伯は「豪壮」一辺倒の狩野派との違いを「抒情性」において明確に打ち出したのである。

また祥雲寺の金碧障壁画において、等伯が狩野派と明確に異なる点の一つある、それは金雲の扱い方である。等伯筆《松に秋草図》や久蔵筆《桜図》において金雲は主役の巨大な松や桜の前に回り込み一部を覆い隠している。それに対し狩野派の障壁画を観ると、主役は金雲で隠さず全て描き切っている。狩野派の金雲はむしろ主役を引き立たせるために、背景を隠し主役のシルエットを明確に見せる為に使われている。この傾向は永徳の水墨画の余白の使い方にも共通している。

長谷川派はその逆であり、あえて主役を隠している。特に久蔵の《桜図》(図10)は桜の花の大部分を金雲で隠しており、手前に花がついた枝が出てくることで奥に満開の桜を暗示している。その感覚は世阿弥の著『風姿花伝』の中で、「秘すれば花なり、秘せずば花なるべからず」という美意識に共通している。また千利休が、庭中に丹精込めて作った「朝顔」をすべて引き抜いて、ただその一輪を奥の座敷に添えて、その朝顔を見に来た秀吉を唾然とさせた逸話にもこの美意識が根底にあることをうかがえる。この《桜図》からだけでも息子の久蔵が高い技術と高い美意識を備えていたことが理解できる。等伯の、長谷川派後継者としての期待も大きかったであろう。

この等伯の金雲の感覚は信春時代の《花鳥図屏風》にすでにみられている。この時点ではむしろ金雲が多すぎて絵が金箔の存在感に負けてしまっているが、等伯が狩野派門下で障壁画を学ぶ前に、既に金雲の感覚を備えていたことがわかる。つまり等伯は一旦狩野派門下に入り金碧障壁画を修得してから、狩野派の金碧障壁画に自分のベースにあるやまと絵の要素を足したのである。これは狩野派が漢画の系譜から始まっており、等伯の画業が、能登に残っていた古いやまと絵の系譜から始まっていることによるが、そのことがこの差を作り出したのだと言えよう。

5. 2 《松林図屏風》

東京国立博物館所蔵の国宝《松林図屏風》(図11、12)について詳しく論じていく。

本論では中国の水墨山水画を日本人がどのように日本の風土、感性、美意識に基づいて日本化させてきたかを述べてきた。まず中国宋代において水墨山水画が完成され、鎌倉時代に日本へその山水画が流入してきた。そして室町時代に雪舟が中国の山水画の真似事からこれを脱却させ、日本の風土をもとにした日本人の山水画を完成させた。この雪舟が完成させた日本の山水画へ、相阿弥が京都において培われてきた美意識を組み込み、東山文化の中で阿弥様を完成させた。その際、絵画の「余白」に、日本人独特の感性である「ウツロ」の感覚が込められた。やがて戦国桃山時代において金碧障壁画が画壇の主流となる一方で、長谷川等伯によって日本人の水墨画の新たな到達点、《松林図屏風》が完成された。そこには中国における山水画という形式からも遠く離れ、日本人がその民族性の根底に抱く「カミ」の存在すら感じられる、神性を帯びた日本美術史上における傑作である。

《松林図屏風》の成り立ちについては諸説あるが、本論においてはこの作品が長谷川等伯によって下描き、習作として描かれ、それを等伯の意図とは関係なく何者かが編集し、表装した、いわばコラボレーション作品であると解釈する立場から論じていく。

5. 2. 1 《松林図屏風》における「余白」と「描画」

《松林図屏風》の魅力は何と言ってもその「余白」が作り出す抒情性にある。松林図の特徴は松林を包みこむ「余白」であると言えよう。その「余白」は湿潤な霧を想起させる。薄墨の濃淡は松林の数本の奥行きを現しているのみで、その数本より奥は余白が生み出す白い霧によって見えなくなっており、その遥か向こう、左隻右上に遠望される淡墨の外隈によってほのかに雪山が浮かんでいる。そしてそのまた奥から手前へと滲みだしてきている靄が画面の手前と奥をつなぐことで、無限の空間を志向するかたちとなっている。

この《松林図屏風》の「余白」は相阿弥が見出した「ウツロ」の感覚的表現を具えている。「ウツロ」の感覚をもつ「余白」とは「描画」部分と図と地の関係性を持っているため、「描画」を観るときは「余白」を意識できず、「余白」を観るときには「描画」を意識できない、という「ルビンの壺」のような反転する性質をもつものを指す。相阿弥の作品では「余白」を観るときは、実感のある湿潤な大気を表現できているとを感じるが、「描画」に目を向けるときには「余白」に重きを置きすぎたせいか、肝心の山や木の描写が記号的になり過ぎ、物足りない印象を受ける。しかし等伯の《松林図屏風》の場合は「余白」部分に目をやれば「余白」が抒情あふれる湿潤な大気を表現しつつ主役となり、「描画」部分を観るときは、離れてみれば見事に松のシルエットが表現されていることに驚かされ、距離を縮めて近くから見ると描き手の身体性を感じる大胆な描法に驚かされる。このように「描

画」部分にも二つの見方を持たせる見応えのある画面である。

このように《松林図屏風》は相阿弥から受け継いだものを最大限活かしつつ、「描画」に注目すると等伯の卓越した墨技に驚き、「余白」に注目すると抒情性あふれる霞が現れるという、どちらの視点をとっても絵画的イメージの広がりをもつ充実した作品となっている。

5. 2. 1. 1 《松林図屏風》の「描画」

等伯がこの絵を描いた時期はその筆様から五十代半ばの頃だと推定されている。等伯の描法の変化に注目してみよう。この時期に等伯は牧谿を手本とした作品を数多く描いている。

天正十七年（1589年）、等伯51歳。「等伯」という画号を名乗りはじめた時期だと考えられている。このころ利休と関係の深い大徳寺三門の天井画を手掛けている。その際、大徳寺所蔵の牧谿画を觀賞したのではないかと思われ、これ以降に牧谿の影響を受けた《竹鶴図屏風》（図13）《竹林猿候図屏風》《枯木猿候図》を描いている。また同時期に三玄院の襖に阿弥様の《山水図襖》を描いていることも興味深い。等伯が「余白」というものを意識して制作していることがうかがえる。

等伯は五十歳代の頃に牧谿の絵に学び、自分の独自の描法へとこれを消化していった。その経過を順番に並べてみる。まず墨を面的に使う特徴が多い《竹林猿候図屏風》《竹鶴図屏風》が挙げられる。やがて《老松図襖》《松に鴉、柳に白鷺図屏風》では墨の面的な使用に線描が加わりだし、また松の葉の表現には大胆な筆さばきが使用されている。そしてその変化は墨による線描が強く明確になる《枯木猿候図》へと繋がっていく。この画風の変遷の間に《松林図屏風》は制作されたと考えられる。

上に挙げた作品も詳細な制作年がわからないため、憶測でしかないが、《松林図屏風》は《老松図襖》《松に鴉、柳に白鷺図屏風》の前後の時期に制作されたと筆者は推測する。《竹林猿候図屏風》《竹鶴図屏風》の頃にはみられた牧谿様の「奥行き」への意識が、《老松図襖》《枯木猿候図》では感じられない。また《松に鴉、柳に白鷺図屏風》の柳の枝の表現や草の描写では、線描のリズムと淡墨の効果を用いて奥行きを作ろうとしている。つまり等伯は牧谿の筆様を学ぶなかで、当初は牧谿の幽玄な空間性を作る「奥行き」の表現を修得することを目的としていたが、徐々に「奥行き」への興味は薄れ、むしろ身体性を感じる大胆な線描の方へと興味が移っていくのである。

筆者は《松林図屏風》がその「奥行き」から身体性のある線描への興味の移行期に描かれたと考える。

また、《竹林猿候図屏風》から《竹鶴図屏風》への竹の部分の「奥行き」の表現の上達には目を見張るものがある。この竹の表現を、等伯は牧谿の《観音猿鶴図》の鶴図の竹の表現から修得しようとしていることが推測できる。ここで我々は、《竹林猿候図屏風》には水

墨に金泥が使われているのに対し、《竹鶴図屏風》は水墨のみで描かれていることに気付く。水墨画に金泥を使用する技法は狩野元信の頃には既に見られるので、当時は常識的なことだったのだろう。《竹林猿候図屏風》において金泥は竹林の手前や奥にまわり込む大気として使用されている。この大気感覚は《松林図屏風》の「余白」で表現されている靄と共通している。そしてこの二作を繋ぐように《竹鶴図屏風》が存在している。《竹林猿候図屏風》の金泥によって表現されていた大気を、《竹鶴図屏風》では金泥を使用せず「余白」を用いて表現している。この《竹鶴図屏風》において、竹の周りにある大気が金泥による表現から「余白」による白い大気となり、そこに竹の奥の背景であった白地が結合することで、限らない奥行きを持った白い靄の表現が完成するのである。

《竹林猿候図屏風》における、金泥が竹の前に回り込む表現感覚には、金碧障壁画における金雲の表現が影響していると推測できる。またこの金雲は絵巻にみられる「すやり霞」を源流としているとみられる。このすやり霞は江戸時代になっても洛中洛外図や浮世絵の風景画にも扱われていて、日本人が好んだ一種の空間表現であった。

このように《松林図屏風》における奥行きへの意識は等伯が牧谿から学び、自身の感覚を通じて消化したものであり、モチーフの手前に表現される空気感は、すやり霞をはじめとして日本絵画がもともと持っていた空間感覚が影響したものであると推測する。その異なる空間感覚が混じり合い、この作品における幽玄さをもった大気感が生まれたのである。

また《松林図屏風》についての文献を読むと、当時亡くなった久蔵や永徳に捧げる追悼の作品として、等伯がこの《松林図屏風》を制作したと論じるものも多かった。しかし筆者は、等伯には《松林図屏風》に対してそのような意識は無かったと考えている。詳しくは後述するが、《松林図屏風》が表装される以前、等伯が自分で描いたであろう構図を想定すると、そこには故人を偲ぶ「幽玄さ」より、むしろ自然の「荘厳さ」を表現しようとする意志が見られるように感じられ、等伯にとって《松林図屏風》には直接的な追悼的な意味はなかったと考えられるのである。さらに習作として描かれていたとするなら、むしろ構図や画法を追求する方が優先されるので、なおのこと筆に追悼の念を込めたりはしていないだろう。ただ、当時の等伯が描く線に抒情的な感覚が込められていた可能性は否めない。

『等伯画説』において等伯は「静かなる絵」について語っている。等伯は堺の宗恵が、本法地所蔵の梁楷の「柳二鳥」の絵を観て言った「静かなる絵」という言葉に共感して、自分の理想の絵画を「静かなる絵」と考えた。そこで等伯が「静かなる絵」の例としてあげた作品は、「瀟湘八景」の中では「瀟湘夜雨」と「煙寺晚鐘」であった。

長谷川派当主として金碧障壁画を手掛けていた等伯が「静かなる絵」を理想としていることは意外でもあるが、千利休の影響があった可能性もあろう。この『等伯画説』は等伯が五十歳代の頃にまとめられたので、まさにその当時、等伯が「静かなる絵」を試みていた時期に《松林図屏風》は描かれている。

《松林図屏風》が習作であるという説が正しいと仮定しよう。これは絵画を制作してきた人間としての直感であるが、習作もしくは原寸大の下図を描く場合にはイメージしている構成や画法をより良く再現するために感性が研ぎ澄まされ、描いている本人は無の境地になって制作していることがある。そのような時に描かれた線は伸びやかで作為がなく、むしろ描いている者の無意識の感情を表現していることが多いのだ。

やはり当時の等伯の心情は無常感に溢れたものだったのではないか。天正十八年に永徳が急死し、翌年千利休が自刃している。そしてその二年後には長谷川派の後継者となるはずだった久蔵を亡くしている。五二歳のころからわずか四年の間に、最大の好敵手と、おそらく等伯の芸術の最大の理解者を、そして最愛の息子にして大切な跡取りを次々に亡くしているのだ。等伯も胸に去来するものがあっただろう。その思いが習作を制作する際に素直に筆に出てくることもあっただけに違いない。

そしてその筆跡は四百年を経た現代においても鑑賞者にパセティックな感情を想起させるのではないか。そしてそのパセティックな感情が《松林図屏風》に浄土の印象を見出させ、観る者の胸中に死や追悼の念をよぎらせるのではないか。

このように習作ならでは、素直で意図の少ない「描画」をもつと思われる《松林図屏風》はその「余白」の多さとあいまって、観る者に豊かな想像の余地を与えてくれる。これは作品をすみずみまで凝視するのではなくて、作品を一目観て、あとは自分の心の中にある風景を想起するという、一瞥の鑑賞の感覚をもつ日本人には非常に心地よい鑑賞体験なのである。

5. 2. 1. 2 《松林図屏風》の「余白」

《松林図屏風》を描いたのは等伯であるが、《松林図屏風》の「余白」を作り出したのは等伯ではない、と筆者は考えている。

《松林図屏風》を日本美術史上に残る傑作たらしめているのは、その「余白」の存在である。しかし《松林図屏風》の「余白」は等伯の感覚にはないものである。本論文を執筆するにあたって等伯作品を実物なり、図録なりで見て数多く調べた。《松林図屏風》に通じる筆様は見つけることができたが、《松林図屏風》にみられるような「余白」を主役とした意図的な構成や、松林の並ぶりズム感を感じる作品は他の等伯作品には見当たらなかった。

また《松林図屏風》がトリミングされ表装される以前の、等伯が直接描いたであろう下図が研究者によって再現されているが（図14）、そこには松が山の尾根に沿って並んでおり、遠景の山を頂点とする三角構図の荘厳な水墨画があった。そこに描かれているのは我々が知っている《松林図屏風》ではなく、三玄院の襖絵に描いたような、山の尾根をクローズアップした阿弥様の山水画である。確かに荘厳で「静かなる絵」を感じさせるが、等伯

が《松林図屏風》のような「余白」の効果を想定していたとは到底思えない。等伯にとっては「良く描けた習作」であり、これを破棄せず保存していたのではないか。昼夜構わず様々な筆様を研究し、新しい画体を生み出そうとしていた等伯であるから、この手の原寸大の習作は数多く描いたはずである。その数多く描いたであろうものの中でも捨てないで保管していたのだから、等伯自身も何かしらの手応えなり引っかかりをこの習作に持っていたのだろう。

おそらくはその取ってあった習作を誰かが見つけて屏風に仕立てたのだろう。その際に細心の注意を払いつつ大胆に構図を変えている。トリミングをし、さらに消えゆく松林の塊を上手く並び替えて、個々の松林のリズムがうまく調和し、まるで一つの詩になるかのように計算している。ここにおいて等伯にとって「良く描けた習作」の一つだった松林図が、日本美術史上の最高傑作《松林図屏風》として編集されたのである。

今となっては誰が表装を行ったかを特定することはできないだろうが、相当美意識の高い人物だったと考えられる。等伯の習作を観たときに、そこに《松林図屏風》の可能性を見出したのである。その可能性は等伯本人も見過ぎていたものであり、この編集者は等伯をも凌ぐ構成力を持っているのである。現在、《松林図屏風》の研究が進んで、等伯が描いたであろう時点での習作の再現が進んでいるが、それでも元の様子が完全に再現されたというまでには至ってはいない。それ程にも《松林図屏風》に仕立てられる段階で複雑に組み合わされており、トリミングも慎重にミリ単位で行われていたと思われる。

これはあくまで筆者の憶測であり、可能性の一つとして提示するが、『国宝松林図屏風展』（出光美術館）所収の郡司亜也子による復元案をもとに、等伯の習作の状態を再構成すると、一点不自然な部分が生じてくる。それは左隻の右から三扇目の松の根である。再現案通り組み合わせると三扇目松林の上部の葉の流れは上手く組み合わせられるのだが、三扇目の根だけが他の松林と比べて不自然に位置が高くなる。この根を隠してみると、三、二扇と続く松林は山の尾根に繋る松林になり、自然な状態に戻る。そのように考えるとこの左隻三扇目の根は後に加筆された可能性があるのではないか。他の根と比べ墨の濃さも薄い上に、筆勢も弱い。また上の松の幹と根の幹が微妙につながらないのも気になる。このような理由から左隻三扇目の根は加筆された可能性があることを提示しておく。

当時、戦国桃山時代も落ち着きを見せ、江戸時代に移行しようとしていた時期であった。その頃に室町時代の東山文化における「うつろ」の感覚を理解しており、松林の個々の塊を和歌や俳句のようにリズムよく再構成しているのだから、憶測になってしまうが、茶道や俳諧に造詣が深い人物だったのではないかという予想ができるだろう。

このように《松林図屏風》は長谷川等伯という歴史の残る巨匠による卓越した「描画」と、その「描画」を高い美意識をもった何者かが再構成することで作り出した「余白」が組み合わせられることで、日本美術史上に残る傑作となったものと考えられる。

5. 2. 2 《松林図屏風》に存在する日本的神性

《松林図屏風》はこれが制作されてから400年ほどが経った現代においても高い評価を得ている。

「2000年にNHKが視聴者アンケートによる日本の美術作品100選を特集したときのこと、宗達や北斎を尻目にダントツで第一位に輝いたのは等伯の「松林図屏風」だったということだ。」(松岡正剛 2008, p. 232)

この現代における高い評価の理由について考えていきたい。その理由の一つに観賞者が《松林図屏風》に神性を感じるからではないかと筆者は考えている。その神性とは仏教の仏ではなく、仏教が中国から日本に伝来する以前の日本に存在した神道としての神であり、古来日本人の根底に存在する「カミ」である。

この章では「カミ」について述べていき、《松林図屏風》が神性を帯びる理由を考察していきたい。

5. 2. 2. 1 日本人における神の意識

現代の日本において「神」という言葉が意味する対象は多い。キリスト教における「GOD」や仏教の「ホトケ」、土着信仰の八百万の神々を指すこともある。この状態は日本が多様な外国文化と共に様々な宗教を受け入れてきた結果であり、日本の多神教的な宗教観がその下地にあるからこそ、このような複雑な状態が成立しうるのだろう。

しかし仏教が中国から伝来しても、キリスト教が西洋から伝わってきても、日本人の根底には日本の風土、日本人の民族性に根付いた超越的なものへの意識がある。特定の宗教を信仰していない日本人の多くが「神」と口にするとき、無意識にイメージしている存在があるのだ。

仏教が伝来しても神の座が完全に入れ替わることはなく、土着の神々は仏教の仏と同化していく神仏習合という在り方で日本人の意識の中に残ってきた。ここでは飛鳥時代の神道における神々の在り方を考察することで、日本人の根底にある超越的なものへの意識を探っていきたい。

また本論では仏教やキリスト教の神と区別をするために神道の神という言い方も使用しているが、ここで問題となる日本人の根底にある超越的なものと、神道の神話である『古事記』や『日本書紀』に登場するアマテラスやスサノオのような人格神との間には一線を画す。以降では神道の人格神と区別する為にこの超越的存在を「カミ」と表記する。

本論における「カミ」とはアマテラスやスサノオのような具体的な人格神が生じる以前の、自然信仰や民間信仰のレベルにおける神的意識を想定したものである。

飛鳥時代と現代では生活環境や自然との関わり方が大きく異なるので「カミ」に対する感覚も当然変化しているだろうが、時代を経ても日本の風土の根本にあるものは変わらないだろうし、日本の風土に適応してきた日本人の民族性についても根底から覆るようなことはないと考える。

ここで大野晋の『日本人の神』（p p 15－27）にある「カミ」の特徴を挙げていく。

- ① カミは唯一の存在ではなく、多数存在した。
- ② カミは具体的な姿・形を持たなかった。
- ③ カミは漂動・彷徨し、時に来臨し、カミガカリした。
- ④ カミはそれぞれの場所や物・事柄を領有し支配する主体であった。
- ⑤ カミは超人的な威力を持つ恐ろしい存在である。
- ⑥ カミは人格を持っている。

これらの特徴は日本に生まれ育った者にとって理解できる部分が多い。また⑥の「カミは人格を持っている」であるが、先ほどのアマテラスやスサノオのような人格神の個人として意思を持って行動する人格ではなく、もっとあいまいな人格である。現代の人々が使う「きっと神様が助けてくれたんだ」や天災を「神の怒りだ」と形容するような、幸運や天災を神様の意志や感情とする程度のあいまいな人格である。

松岡正剛は「カミ」と仏との比較の中で「神は清きもの、仏は広きもの」（松岡正剛 2006, p. 73）と説明している。そして大野晋はアニミズムと神道との共通点と、現代における「カミ」の意識について述べている。

古代の日本のカミの持つ性格、①カミは極めてたくさんものについて存在する、②カミの姿・形は見えない、③カミは依り代となるものを離れて存在することが出来る、という日本のカミの性格は、アニミズム的信仰が日本のカミ信仰の基礎としてあったことをしめすものである。これは日本人のカミの意識の根底にあって、今日まで尾を引いている。（大野晋 2013, p. 19）

このように①～③の要素が現代においても日本人の「カミ」の意識の根底にある。現代では、以前のように特定の宗教を信仰する人口が少なくなっているが、特定の宗教を持たない傾向が強くなることで、逆に日本人の根底にある「カミ」の存在が蘇ってきているのではないだろうか。もちろん結果的に日本人が神道を信仰することになるというわけではなく、蘇ってくるのは宗教と呼ばれる以前の希薄な「カミ」の意識である。宗教というよりはむしろ民族性と呼ぶほうが適切であろう。日本という風土によって日本人が育んできた民族性の中における、人間を超越した存在に対して抱く民族共通の概念なのである。

この原始的な「カミ」の感覚と《松林図屏風》の関連について、大野晋の挙げた「カミ」の定義のうちの、②「カミは具体的な姿・形を持たなかった」、③「カミは漂動・彷徨し、時に来臨し、カミガカリした」をとりあげて論じていく。

まず②の「カミは具体的な姿・形を持たなかった」であるが、これについて松岡正剛は、次のように述べている。

神の到来を日本では「おとづれ」とよびます。「おとづれ」は音連れです。／音がしたというより、音としかよびようのない名状しがたい動向がやってきたという意味です。

(松岡正剛 2004, p. 92)

私は日本のカミ(=仏教流入以前の日本のカミ)は気配の動向のようなものだと考えているのです。実際にも文献にはしばしばカミの到来を「影向(ようごう)」という不思議な言葉で表現しています。「影向」なんて、まことにいいえて妙なる言葉で、ふとそこにやってきたもの、感じるか感じないか、なんとも微妙な到来というイメージです。／影向は神だけでなく、仏にも、神仙だかどうかわからないような示現にもつかわれます。けれども正体ははっきり見えない。まさに光や影の一瞬の動向のようなものです。(松岡正剛 2004, pp. 93-4 括弧内引用者)

このように仏教が伝来する以前の「カミ」は形を持たず、その気配のみを感じとるしかない存在だったのである。そして仏教が日本人の生活に定着してからも、人間を超越した存在は目に見えず気配のみを感じるものとして扱われてきた。この感覚は現代の日本人にも生きている。しかし「カミ」の存在をなんとなく感じてはいながらも、「カミ」が目に見えるような像を持たず、あまりにも感覚的な存在であるがゆえに、多くの人は自らを宗教を持たない者、あるいは無神論者だと捉えているのではないか。

神が目には見えない存在であることは、本来のキリスト教、イスラム教、ユダヤ教でも共通しているし、多くの仏像を作ってきた仏教とて、本来目には見えない心の持ちようを説くものであった。神が不可視な存在とされることは世界的にも共通して見られる現象であるが、特にイスラム教や、一神教の母胎ともなったユダヤ教においては神の姿を作る偶像崇拝を厳しく禁じている。厳しく禁じているということは逆に信仰者の根底に偶像を作ろうとする動きが多かったともいえる。神の姿を具現化することで、その存在を確かなものにするとともに、未知のものであり畏怖の対象でもある超越的存在を可視化することで意識下におき、その力を限定しようとする意図もあったと思われる。

それに対して、日本人は「カミ」の姿を形作ろうという意識が少なかったのかもしれない。自然との戦いが厳しい他の地域で信仰される神に比べ、日本の「カミ」は激しい畏怖の対象ではなかったことも理由の一つと考えられるが、西洋人の様に図像化し、可視化するのはではなく、見えない「カミ」の存在を見えないままおいておく日本人特有のあいまい

さというものもそこに影響しているのではないか。

このような気配の動向のようなものしか感じられない日本の「カミ」の存在を奉る際には、依代を使用することになる。これが③の「カミは漂動・彷徨し、時に来臨し、カミガカリした」である。

依代となるものは御神木とされる大木であったり、またいかにも神霊が宿りそうな山の岩石をもってすることもあった。これを「磐境（いわさか）」といい、しばしば山の頂上やその途中に巨石がシメナワで囲まれているのを目にすることがあるだろう。

依代としての神木や磐境に目立たせるための目印として、シメナワ（注連縄、標縄）が張られることが多かった。「カミ」は未知の存在であったため、シメナワとなる藁束に捻りを加え、御幣のような飾りを付けることで、そこに力と技を与えるためのそれらしい装置が必要となった。

また「カミ」が憑依する依代は大木や巨石などの自然物だけでなく、人工的な物体がそれに代わる場合もある。人工物が依代である場合は「形代（かたしろ）」や「物実（ものざね）」と呼ばれていた。代表的な形代は人形であり、祖霊を送るときの代理者であった。縄文時代に制作された土偶や埴輪も形代的一种としてみなすことができる。

また人形以外では花をいける立花という作法も、形代として花を愛でるところから始まっている。月見に備えられる月見団子やススキにも依代や形代の考え方が潜んでいる。そして能舞台に描かれた松も元はと言えば依代であった。

5. 2. 2. 2 依代としての松林図

ここで《松林図屏風》が依代としての機能を持つことで、神性を得ているという可能性について考察したい。

まず《松林図屏風》に描かれている松であるが、日本では松自体が依代として扱われることが多かった。神道では依代となる御神木は常盤木と呼び、常に変わらず青々と繁る常緑樹が、彼方の時空間からの強いエネルギーを受け止め、伝えてくれるものだと考えられていた。また依代となる木は神木として神社の柱になり、この柱は真柱と呼ばれて「カミ」そのものや「カミ」の名の代名詞として扱われてきた。

戦国桃山時代の障壁画には花木図として梅、檜、桜、楓などとともに松が描かれてきた。大木の力強さは装飾的で豪華絢爛な画面に映え、戦国武将たちに好まれた。当時の人々はその大木の力強さに魅かれたと同時に、その大木に依代としての役割を見出し、そこに「カミ」の存在を感じとったのではないだろうか。そして金碧障壁画で囲まれた空間は神性に満ちた空気でみたされるのである。

さらに筆者の個人的な意見ではあるが、金碧障壁画の大木を包むように配された金雲は

「具体的な姿・形を持たず」、「漂動・彷徨し、時に来臨し」、「それぞれの場所や物・事柄を領有し支配する主体である」という特性をもった「カミ」のメタファーだったのではないだろうか。

中国の山水画が漢民族の自然観や神仙思想などの民族的特性を織り込みながら成立したように、金碧障壁画は日本人の根底にある「カミ」の意識や依代の感覚を内包している。このように考えると日本人にとっての金碧障壁画は中国人にとっての山水画に相当する絵画表現であるとも言える。しかし金碧障壁画はあまりにも荘厳であり、その圧倒的な豪壮さから鑑賞者が威圧されがちで、鑑賞の際の没入感に乏しいという欠点を持つ。

描かれている大木が依代という役割を持ち、神性を感じさせる点では《松林図屏風》についても金碧障壁画の場合と同様のことが言えるが、《松林図屏風》が他の作品と大きく異なるのは松林を覆う白い霧である。この霧の存在が《松林図屏風》の神性をさらに強めているように見える。

《松林図屏風》の霧は直接描かれておらず、松林のシルエットの濃淡やその大胆な筆使いによって、松林の手前の「余白」が奥の松林の後ろの「余白」と溶け込むように描かれている。「余白」の機能の一つである「省略による移入」が起き、観賞者はその「余白」に、松と松の間に満ちている白い霧を無意識のうちに脳内で補完して見ている。観賞者はそうとは知らず絵の中に超越的なものが満ちていると感じとり、その目には見えない存在から何かが生じてくるのを察知する「ウツロイ」の感覚が、日本人の根底にある「カミ」の概念と結びつくのである。

つまり《松林図屏風》では、靈気に満ちている依代としての松林を長谷川等伯が見事に描ききっているのである。さらに《松林図屏風》のその余白に、観賞者が靈気を帯びて今まさに満ちてくる白い霧を移入することで、「ウツロイ」の感覚を得、そこに「カミ」の存在を感じる。結果的に《松林図屏風》自体が「カミ」を宿らせる依代となっているのである。

このように《松林図屏風》は作品そのものが依代という機能をもつことで、今もなお「カミ」の存在を鑑賞者に感じさせている。400年前に制作された《松林図屏風》が他の多くの作品と異なり、現代人にも「カミ」の存在を感じさせることができるのは、これまで論じてきた「余白」の機能、そして等伯の描いた素直で作為の少ない、心情のこもった「描画」の力による。その両方が合わさることで《松林図屏風》は「カミ」の特徴である「清らかさ」を獲得し、作品そのものが依代としての強い機能を持つことが可能となった。こうして《松林図屏風》は日本美術史上に残る傑作となったのである。

6 博士課程修了制作計画

6.1 「余白」の機能

本論文では主に「うつろ」の感覚をもった「余白」について論じたが、「うつろ」の感覚以外にも「余白」は様々な機能を持っている。修了制作の作品にも関わってくることから、本章において論じる。

6.1.1 遠近法的矛盾の補正

「余白」が必要とされてきた理由として、日本人のものの見方にもその理由を見出すことが出来る。日本人のものの見方や、描く対象を平面に落としこむ際の平面化の手法は、平安時代の源氏物語絵巻や伴大納言絵詞に見られる斜投象法という技法ですでに完成されているのである。中国において宋代に完成された山水画には三遠法があった。山の下から山頂を仰ぎ見ることによって山の屹立する勢いを示す高遠法、「之」の字の溪谷や道、左右からの山々の重なりなどによって奥行きと遠さを表現する深遠法、水平に広がる様子で遠さを表現する平遠法である。この北宋に完成され、一つの頂点となった山水画が日本に流入し、禅寺を中心に水墨画として日本で定着したときも、この三遠法は日本の水墨画の中には取り込まれることはなかった。

西洋人は画面の中に奥行きを再現するため、ルネッサンスに発明された一点透視図法を使用してきた。江戸時代にこの遠近法が日本へ持ち込まれ、18世紀半ばに奥村政信らによって西洋的な遠近法が導入されたこともあった。しかし数十年後には鈴木春信が古来日本にあった倭絵的錦絵に固執し、あえて逆遠近法を用いて浮世絵を制作した。やがて西洋的な遠近法は廃れ、元のように対象をそれぞれ説明しやすい方向から描き、画面の上に分かりやすく構成する方法へと戻っていった。一点透視図法を使い、現実の視覚を画面上に再現することは西洋人にとっては非常に重要なことであったが、日本人にとっては現実の視覚を再現することよりもそれぞれの対象の特徴を分かりやすい角度から描くことが重要だったのだ。

一点透視図法とは画面内に描かれた対象が全て一つの点に収束することで全体の奥行きや空間を演出する方法であり、そこに西洋人はキリスト教をはじめとする一神教的神聖を感じてきたのである。しかし日本人は視点を統一することよりも、その対象の特徴を表す視点から描く方を優先する傾向をもっている。

この傾向は肖像画にも見てとれる。幕末に西洋の肖像画が日本に持ち込まれるまで、日本では横顔の輪郭に正面から見た目と口を構成していた。西洋人がその不自然さを指摘した際、当時の日本人は「あっ、本当だ。」と驚いていたと言う。このことから日本人は、現実の視覚と画面上の構成が矛盾していることにさほど違和感を覚え、矛盾しないことよ

りもむしろ顔の各パーツの特徴をよく表すことのほうが重要だったとうかがいしれる。

それぞれのモチーフを異なる方向から描くと、当然画面全体に無理が生じてしまう。そこで「余白」がそのズレを中和する機能を発揮するのである。重要文化財の酒井抱一筆、紙本銀地著色風雨草花図を例にとってみると、驟雨に打たれてしなっている夏草を横からの視点で描き、夏草の上に俯瞰した視点から増水した川の流れを描いている。遠近法としては全くあり得ない構図ではあるが、夏草から川に視線を移動する際に「余白」として機能する銀地が間に入り、この間に一度視点がリセットされているのである。この機能は現代の漫画のコマとコマの間の「余白」の働きと共通するものがある。コマとコマを移動する間に視点が移動していることと同様である。

そして作品全体を観た際、モチーフのそれぞれが異なる角度から描かれているのにも関わらず画面上に破綻が生じない。対象と対象の間に「余白」が存在しているからである。もし西洋画的に全てを描き込んでしまったなら必然的にゆがみや無理が生じるが、「余白」のある絵画ならば、「余白」の作り出す空間が対象同士の視点のズレを中和する形で破綻を生じること無く全体をまとめることができるのである。

6. 1. 2 絵巻における空白の意味

ここまで主として山水画や水墨画の余白について述べてきたが、絵巻における空白についても触れておきたい。絵巻物にも余白と捉えることができる部分があるように思われる。その部分はどのような意味を持っているのだろうか。

仏教經典に収められている仏陀の伝記や前世の物語を文字の読めない信者に伝えるために、經典の内容を視覚化し、壁画としての絵画や図が制作された。そしてこの絵や図を使って仏陀の教えを説くことを絵解きと呼んだ。

この絵解きの文化がインド・中央アジアから中国へと伝わり、日本へも伝わった。日本では飛鳥時代の法隆寺《玉虫厨子絵》や中宮寺《天寿国繡帳》がその例として残っている。この絵解きの文化が絵巻の源流となる。

やがて平安、鎌倉、室町時代と、中世には多くの絵巻が制作される。その絵巻の主な主題は、經典説話、神仏靈驗、社寺縁起などの宗教関係や、物語、和歌、軍記、御伽草子などの文学関係、風俗、風刺などの世相関係、また諸行事・祭礼、会合・遊覧、肖像などの記録関係に大きく分けられる。また絵巻には詞書が書かれており、前文後図の形式をとって構成されているものが多い。

絵巻はあくまで物語や史実の記録、説明としての性格を持って制作されることが多かった。その絵巻に描かれる絵は、前文にある詞書で述べられた物語の状況説明、いうならばイラストレーションとしての意味合いが多く、絵そのものに深い意味が込められることは少ないかもしれない。絵に状況説明としての役割しかないとするならば、その余白にもさ

ほど重要な役割は見出せないようにも思われる。

絵巻の絵はすみずみまで細密にわたって描き込まれていることが多く、空白部分が生まれることは少ない。しかし意識的に空白が使われている部分がある。それは物語における場面転換の際に見られる。絵巻物は基本的に一枚の横長の画面であり、観る者はこれを徐々にずらしながら観賞していく。つまり絵巻そのものが始めから終わりまでつながっているため、それぞれの場面も連続して描かれている。その場면을転換するとき、空白が使われているのである。

ここでの空白は「余白」とは少し異なる。本論における「余白」とは描かれていない部分に「負」の「ウツロ」の感覚があるものを指す。絵巻の描かれていない部分には「負」の感覚ではなく「無」なのであり、「余白」よりも間に近い感覚がある。ただし、絵巻の中で空白がすやり霞と結合し同化している場合があるので、その場合の空白は多少記号的な意味合いが強いが「余白」といっても差し支えないだろう。

この空白にも歴史的な変遷がみられることを東京国立文化財研究所の宮次男が作家・劇作家の辻真先との対談で述べている。

辻—現代人の眼から見ると、ひじょうに特殊な構図を、見事に連続させるところも絵巻のすごさやおもしろさになっていますね。空白の使いかたや霞の流しかたが絶妙です。

宮—『伴大納言絵巻』などの初期のものではたしかにそうですが、後の時代になると霞を意識してしまう。霞が漫画のコマと同じ性格をもつようになる。時間や空間の流れがそこで画然と遮断されている。

辻—初期の霞には、映画のフェードイン・フェードアウト（画面がしだいに明るくなって出るのがフェードイン、暗くなって消えるのがフェードアウト）やディゾルブ（消えてゆく画像に、次の画像をかぶせてゆく技法）などの手法に通じる味があった。

宮—法然上人（1133～1262）の伝記を絵解く掛幅でも、古いものは場面転換がとても自然なんですね。それが中世後期や江戸時代に出来たものだと完全なコマ割り方式になってしまいます。（衛藤駿 1982, pp. 155-6）

このように初期の絵巻で霞を丁寧に表現して自然に空白を作り出し、場面転換していた。空白が場面転換の機能を持つことに鑑賞者はまだ気づいておらず、鑑賞者にとっては無意識的にその機能が働いていたが、画面に空白部分を作るためにはまず自然に霞を表現しなければならぬ。さもないと連続的に画面を追ってきた鑑賞者は違和感を持っただろう。時を経て、中世後期や江戸時代になるとこの空白による場面転換の効果が鑑賞者にも認識されるようになり、わざわざ霞を違和感のないように表現しなくてもよくなった。これは空白が場面転換の意味を持つ記号として認識されるようになったということである。空白はまさに漫画のコマと同じ記号となったのである。

結論として、絵巻物の空白を余白と呼べるかという点、初期の自然な霞を表現していた時期の空白は余白と呼べるが、後期の場面転換の記号と化してしまった空白は余白とは呼べないとする。

初期の、霞を丁寧に表現し、映画のフェードイン・フェードアウトやディゾルブに通じる効果を感じさせる手法には、霞や霧のような湿度を持った大気に、全てをつつみ込む超越的な力を感じると日本人的な感覚がふくまれている。霞につつまれて場面や時間が転換しても自然に納得してしまう日本人の感性の根底には、自然信仰や自然に対する畏怖が込められている。このような感性は日本における水墨画の余白のあり方に通じる部分がある。しかし中世後期になると、空白は単なる形式的な場面転換の記号になってしまい、そこに自然に対する畏怖の念は全く存在しない。したがって後期の空白は日本の水墨画に見られるような情緒的余白と同じものとは言えないのではないかと。

このように最初は自然信仰的な意味合いを含んでいた空白が、時代が過ぎるにつれて形式化し、記号化していく過程も興味深い。時代によっても、自然に対する人々の感覚が変化することもそのひとつの要因としてあるのだろう。

6. 1. 3 日本人の空間感覚

「余白」について語る際には日本人の空間感覚についても語るべきだろう。

今まで述べてきたとおり、日本人はすべてを描ききるよりも描かれない部分を残すことで、全体を暗示させ、また「余白」に移入させることでより没入感のある観賞体験を演出してきた。

「余白」を重要視するのは特に中世、近現代の日本にみられる独特の文化であり、中国絵画や西洋絵画には「余白」が積極的に用いられた作品はむしろ少ないと言えよう。そのような表現傾向が生まれた理由として、日本の風土と深い関わりがあったことを既に挙げたが、その他にも日本人の空間感覚がそこに関わっているように、筆者には思われる。

現在、日本絵画において「余白」は積極的に使われなくなっているのではないかと。その理由として絵画形式の西洋化が挙げられる。大正期まで、ほとんどの日本画は掛軸や屏風などの形式において制作されていた。その頃までは「余白」の感覚が残っていたと思われる。しかし第二次世界大戦後の日本が敗戦を経験し、人々の生活が一気に西洋化してから、日本絵画からは「余白」が失われてしまったように感じられる。その頃から日本画であっても掛軸や屏風に表装することは少なくなり、西洋絵画と同じように額装するのが普通となっていった。

筆者は、この絵画を額装するという行為こそ日本絵画から「余白」が失われた原因のひとつであるとする。絵画をどのように展示するかによって、その絵画がもっている絵画

空間の、観賞者による受け取り方に違いが生まれてくる。絵画が軸装や屏風形式で展示されるとするならば、観賞者は日本的な空間感覚で絵画を受容することができ、同じものが額装で展示されたなら、観賞者は西洋的な空間感覚でそれを受容するだろう。

ここで日本的な空間感覚と西洋的な空間感覚とがどのように異なるのか述べていくことにする。

まず、西洋の空間感覚の特徴は、空間と空間を壁によって非常に明確に区切るところにある。そして空間と空間をつなげる役割をするのがドアや窓である。西洋人にとって、ドアを閉めてしまえば壁の向こう側の部屋は全くの別空間として扱うことができるのである。壁にかけている絵画作品も額をつけることにより、他の壁と明確に区別される。額を境に壁と絵画とは別の空間に属することになる。西洋絵画の額が非常に立派に装飾されている理由もここにある。額に装飾をすることで壁と絵画の境界をさらに強調しているのである。

また、額によって絵画と他の壁を明確に区別すると同時に、鑑賞者は絵画の表面を境にしてその奥の描かれた絵画世界と、その手前の現実世界とを区別する。鑑賞者は描かれた絵画世界を、鑑賞者のいる現実世界とは全くの別世界と認識する。絵画が別世界を覗く窓と例えられているのはこのためである。この区別をすることにより、額を窓として絵画内の世界をのぞいているという客観的な視点を持ち、そこにリアリティを感じていた。つまり西洋において絵画の額縁は窓の窓枠と同じ「内と外を隔てる境」という概念を内在させているのである。

それに対し、日本の空間感覚において部屋と部屋とは緩やかに連続している。もともとは大きな空間を可動性のある襖で仕切り、個別の部屋のようにしているのである。お互いのプライバシーは保ちつつ、お互いの気配は感じ取っている。また部屋と外の庭との接続も段階的である。西洋では窓やドアなどで家の内と外をはっきりと区別するのだが、日本建築の場合は部屋と外が段階的につながっている。部屋と外の庭との間に軒や縁側が作られているが、この軒や縁側は内と外を緩やかにつなげる緩衝地帯としての役割があり、軒や縁側自体は部屋の中のものか外のものかという区別もつかない。日本建築の部屋の構成も段階的であり、玄関から廊下、客間、居間、寝室まで公的な場所から私的な場所までがグラデーションのように分かれている。

日本人の、段階的で明確に区別しない「あいまい」な感覚や態度は絵画鑑賞にも影響している。先述の西洋絵画のような画面より奥が絵画世界、手前が現実世界という明確な区別は日本絵画にはない。日本絵画の場合、鑑賞者が徐々に絵画の世界に入り込んでいく。絵画の表面から手前も絵画空間として感じ取ることができ、鑑賞者と絵画との間の空間も絵画世界にしてしまうのである。つまり絵画空間と現実空間が溶け合う状態が生まれ、鑑賞者は絵画世界に入り込んだ感覚を持つ。周囲を屏風絵や襖絵で囲まれた部屋に入った場合は、鑑賞者は完全に絵の世界に入り込んでしまうのである。

また西洋の額装と日本の屏風の縁の違いもこの違いが関係している。細かな細工を施し

た西洋の豪華な額装に比べて、日本の屏風の場合は縁の装飾が簡素である理由もここにある。絵画世界と現実世界のつながりを装飾が邪魔しないように、あえて簡素に作られているのである。

6. 2 博士課程修了制作計画

6. 2. 1 現代における「余白」

これまで述べてきたように、日本人は常に大国の文化を吸収し、自国に取り込んでこれを日本人好みにアレンジすることで日本の文化を変化させてきた。その反面、過去に大国から取り込んだ文化を長い年月をかけて日本の風土や日本人の感覚に合うように解釈、変容させ自国の文化としても、新しい文化が入ってきたなら、苦勞して定着させたそれまでの自分たちの足跡をいとも簡単に捨ててしまう傾向もあわせ持つのが日本人という民族である。

日本人である自分たちの育んできた文化より外の大国の文化の方が優れていると考え、必死に吸収しようとしてきたのには理由がある。それは中国の人々が自らを「世界の中心」だと考え「中華」と称する感覚を持っているが、日本はその真逆の感覚を持つ。古代から日本の隣に位置する中国という大国の存在によって、日本の外に世界の中心があり、日本はそれよりも遅れているという感覚を常に日本人自身が持ってきたからである。それは紀元239年に邪馬台国の女王卑弥呼が中国の魏の皇帝に朝貢して「新魏倭王」の称号を授けられたときから現代まで、その感覚は続いてきた。

このように日本美術の歴史において、大きな変化というのは海外から新しい美術が日本に流入した時にもたらされ、その新しい美術を日本人好みにアレンジしていくことで日本の美術は変化してきたのである。奈良時代の仏教美術然り、平安時代の王朝美術、鎌倉室町の水墨画然り、戦国桃山時代も中国や南蛮渡来の品々に大きく影響されている、鎖国していた江戸時代に活躍した円山応挙や伊藤若冲も、中国から輸入された絵画より影響を受けている。そして明治時代になると日本美術は西洋美術の薫陶を受け、これによって日本の絵画は日本画、洋画と大きく分離したまま現在に至っている。

1945年の第二次世界大戦の敗戦によって、日本の生活が急激に西洋化を遂げることとなる。明治、大正期は「和魂洋才」の言葉通り、西洋文化の吸収にも慎重な姿勢もあったが、敗戦後の日本は西洋文化をとにかく吸収した。それほど戦争による痛手と敵国による国土の占領は日本国民の自信を失わせたのである。

その急激な西洋化の結果、日本の絵画の中から「余白」が失われたのではないか。明治、大正の絵画の「余白」はすでに形式化され、かつて日本人が懸命に構築した日本独自の「ウツロ」の感覚はそこから失われていた。この時期の「余白」は絵画のイメージの世界から徐々にフェイドアウトしていく際の「余韻」としての意味合いが主たるものであった。とは言え、それまで長い伝統を通じて絵画の中に「余白」を設けてきた日本画家達の商品から、敗戦を機に「余白」が失われたのである。当時の人々が古い日本から脱却する

為に、形式的になっていた「余白」を放棄し、西洋絵画のように画面全体を塗り込める方向へと日本画を改革しようとしたのではないか。また、それまで高価だった天然岩絵具の代替として安価な人工の新岩絵具が1952年に市販され、岩絵の具を画面いっぱいに塗り込めることが予算的に可能になったのも、「余白」が失われた一つの要因として挙げられよう。しかし、さらにもう一つの要因として、敗戦を機に日本人の感覚も欧米化してしまい、「余白」を受容する感受性がなくなったということも挙げられるのではないだろうか。

このように日本独自の「余白」の感覚が、絵画のなかで生まれ、そして消えていったのも、日本の外の大国の文化の影響であった。この戦後の状態は、日本人が鎌倉時代にそれまでの王朝文化のやまと絵を捨て、中国の水墨画の吸収に必死だった状態に似ていると筆者は考える。

そして現在の日本におけるコンセプト重視のARTの人気のなさも、日本において印象派が常に高い人気を誇っている現状も、室町時代において明の絵画が受容されず、長く馴染んだ南宋の絵画が好まれた状態に似ていると考える。また、やがて鎌倉文化、北山文化において中国の文化を吸収し尽したのち、東山文化から桃山文化にかけて日本独自の文化が花開いたように、日本人が自らの美意識をもって独自の文化を作り上げる時期がそろそろ現代にも訪れてもよいと考えてもいる。

室町末期に狩野元信が唐絵だけではなく伝統的なやまと絵をも学んで狩野派を作り上げ、戦国桃山時代の長谷川等伯が金碧障壁画に抒情性をもたらすため、自分の画業のベースとなっているやまと絵の要素をそこに持ち込んだように、大国文化の受容の末のマンネリを打破するのは、前時代に完成させた日本人独自の文化であると筆者は考える。

このような理由から、現代における絵画制作に失われた「余白」の感覚を取り入れることで、日本人としてのアイデンティティを持った作品を制作できるのではないかと考えたのである。

6. 2. 2 過去における「余白」をテーマとした制作

6. 2. 2. 1 《流れる》

《流れる》(図15)は2014年の7月に制作した作品である。この作品において筆者は、現代において余白の部分が持ちうる機能、役割は「平面としての主張」であると仮定した。

筆者は2014年の6月にスイスのバーゼルで行われたアートバーゼル、5月に香港で行われたアートバーゼル香港へ赴き、海外のアートシーンを見てきた。現代の海外アートマーケットにおける絵画作品には、往年の印象派や抽象表現主義などのような大きな流れは見られなかったが、大まかな流れとして具象絵画のようなイメージのみで絵画が成立している作品は見られず、支持体に塗られた絵具そのものが物質として主張しているフォーマリズムの流れを汲んだ作品が多く見られたように思う。アートフェアでは絵画とともに写真作品も同じ土俵で展示される。写真作品は特別な加工をしない限り、いわばイメージのみで主張する為、絵画はこれとの差別化をはかるためにフォーマリズム的な表現を選んだように思われる。

このように現代の海外アートマーケットでは、絵具を使って描かれたイメージとしての主張がありながらも、絵具そのものの物質的存在感の方が優位になっている絵画作品が主流となっていた。この海外での絵画の傾向と日本の「余白」の感覚を組み合わせることをこの作品の制作目的とした。

しかしこのフォーマリズムも行くところまで行きつき、絵具そのものが作品の主な要素になってしまっているところがある。絵画のオブジェ化が進みすぎてしまい、ほとんど立体物になっていて、絵画と呼べる唯一のよりどころは支持体がキャンパスであることのみである。

マティエールの主張が激しく極端にオブジェ寄りに偏ったとしても、最終的には絵画として鑑賞者に受容される為に、ある一定のところでマティエールの主張を止め、そのマティエールによって最終的にイメージの像を結ばせる必要がある。つまり絵画が絵画であるためにマティエールの主張が制限されるのである。そこで画面に余白を取り入れることでマティエールの主張を抑えて、平面としての主張の要素をもたせることを試みた。画面の70%程度を「余白」とし、残りの30パーセントをマティエールとして存在感を主張させた。画面全体が均一のマティエールで覆われている場合と比べて、余白の部分が平面として主張する為に、マティエールの部分を以前よりも過度に盛り上げ、物質として主張させても、鑑賞者に絵画として受容させることが可能となったように思う。

「余白」の部分には金箔を貼ることとした。金箔は日本美術史において、戦国桃山時代の金碧障壁画や江戸時代の琳派作品などに使われてきた。もともと日本に金が取れる金山

が多かったこともあるが、日本人にとって外国人にとっても金という素材がもつ存在感は特別だった。金自体の存在感は現実感を喪失させ、観る者に一種浄土のような別世界を連想させる。その特殊性は現代に生きる我々にも有効であると考え。また、金箔を貼る下地を丁寧に研磨し滑らかにすることで、金箔が貼られた部分に強い平面性が生まれる。これを利用し、金箔を貼ることで「余白」部分がより効果的に平面としての主張をするよう試みた。

最終的に結ばれるべきイメージについては、そのモチーフを「自然」とした。

現代の日本画は袋小路に入り込み、行き詰っていると行ってよいだろう。既に日本画としての定型ができあがってしまい、そこから脱却し、これを上回ることができないのである。その日本画の定型とは、次のようなものだ。制作の前工程として、まずは自然をモチーフに写生を何日間も繰り返す。そしてモチーフのイメージが体に染み込んだ状態で推敲を重ね、本画において天然岩絵具を繰り返し何重にも塗り重ねて描いていく形式である。このような形式を踏襲し、定着させてきた具体的な作家名として東山魁夷や平山郁夫が挙げられる。

日本画では、写生で得たイメージを過剰にデフォルメすることなく、素直に描いてくことが美德とされている。この、対象に対して己を無とする感性は、水墨画以降の禅の影響とも考えられるが、自然に対して日本人が畏敬の念を持っていることが、何よりも最大の理由として挙げられるだろう。

「美しい砂や土によって自然崇拝を描くなんて私には日本画とはアニミズムの一儀式そのもののように思える」(1989年「第10回山種美術館賞展カタログ」という日本画家の斉藤典彦の言葉に、日本画がその制作をもって追求した美意識は集約されると言えよう。この日本画の美意識を踏襲するべく、モチーフは「自然」とした。

この作品においては、自然の山や木々を直接具象的に描かずに抽象化することにする。我々が生きる現代は都市開発が進み、街に育った人間には山々やうっそうと茂った木々が身近ではなくなった。それらはもはや遠い存在になっている。そのような人々に古典的日本画のような山々や木々の絵を描いて見せたとしても、写真や映像を見るような客観的な視点でしか感受できない。いやむしろ写真などより実感のない、遠いものとして受け取られることだろう。都市の中で感じられる自然は非常に限られていて、空の雲や街の中を流れる川の流れや吹き抜ける風ぐらいのものである。このような雲や水や風などの不定形なモチーフをかたちにするのだが、写真のようなスケッチを作品化するのではなく、スケッチを繰り返すことで自然と手に残るリズムを作品化しようと試みた。

この、スケッチを繰り返すことで自然と手に残るリズムであるが、このリズムはおそらく自然の中にも共通するものである。このリズムは空の雲の流れや川の流れ以外にも地層

や、航空写真などで俯瞰して見られる山脈の流れの中や、その他にも様々な自然物の中に共通してみられるものと考え。原子核を中心に、その周りを電子が回っているその関係性が、天体の恒星と衛星の関係性に似ていると言われているように、雲や川の水の流れが織りなすこのリズムも、それを描き止める手に残るリズムも、同じく地球の重力と水の分子が関係することで生まれる自然界に共通のリズムなのかもしれないと考えた。

作品《流れる》ではこの自然のリズムを重厚なマティエールを伴った激しいタッチで表現した。その叩き付けるようなタッチ自体が物質的な主体となってイメージを呼び込み、金箔が貼られた「余白」が平面を主張し、マティエールの過度の物質化を抑えることで絵画としてのバランスをとろうと考えた。

しかし、結果的にはタッチの重厚なマティエールと「余白」の金箔の素材感が想定していたよりも強く主張してしまい、主体であるはずの自然のリズムは素材感の影に隠れてしまった。素材感の主張は想定していたより遥かに強く、鑑賞者のイメージへの没入を阻害することが、この作品での課題として残った。

6. 2. 2. 2 《On The Wall》

この《On The Wall》(図16)も2014年の夏に制作した作品である。伝統的な襖絵を現代的なアプローチで制作しようと考えたものである。パネルに壁紙を張り、スイッチやコンセントを固定することで鑑賞者を日常の生活感覚に引き寄せ、その疑似生活空間上に「余白」を具えた滝のイメージを油絵具で描く。鑑賞者にリラックスした状態で、「余白」の省略による移入を体験してもらうことが狙いだった。

しかし普段は意識しないスイッチやコンセントが絵画内にある時点で、そちらの方に關心が移ってしまった。そのため、肝心の絵の存在感が弱まってしまい、結果的に思ったほどの効果を得られなかった。

そのうえ、パネルに壁紙を張り、コンセントやスイッチを固定すると、このパネル自体オブジェとしての要素が強くなってしまった。さらに油絵の具そのものの物質感も作用し、今回もイメージより物質の存在感が強すぎることによって鑑賞者による「余白」への移入を阻害してしまった結果となった。

6. 2. 3 博士課程修了制作

《存 - 長谷川等伯《松林図屏風》を手がかりに - 》

以上のように海外の現代アートシーンに学び、素材感、物質感を伴いながらも「余白」の感覚をもった作品を制作しようとしたが、逆に素材感が邪魔をして「余白」が機能するほどのイメージへの没入感が得られなかった。

本論を執筆するなかで偶然にも作品鑑賞の機会に恵まれ、牧谿をはじめとする東山御物、雪舟の《四季山水図》、永徳の《花鳥図》、等伯の《松林図屏風》《枯木猿候図》などの実物を目にすることができ、その技術と「余白」の在り方に感動した。

また二〇一四年の十一月に個展を開催した際に、和紙を用いた小品を制作したが、このとき和紙そのものの持つ美しさや、和紙の素材がわずかな透明感をもち、かすかな奥行きを観る者に感じさせることに気付いた。

本論で日本の中世における水墨画の変化の過程を追っていたこともあり、またその時自分がマティエールの主張の強い作品を制作していた反動もあっただろうが、和紙の風合いに触れることで、筆者は水墨画のもつ魅力を改めて理解することができたような気がした。水墨画はこの繊細な和紙という支持体と、そこにしみ込んで一体化し、あらゆる形象を表現しうる墨により成り立っているのである。

そして本論で述べてきた「余白」による「ウツロ」の感覚を表現するには、やはり水墨画が適切であると考えた。以上のような理由から修了制作は水墨画で制作することを決断した。

ここで改めて日本における和紙の存在について述べてみたい。古くから日本人は白い和紙という素材そのものに一種の神秘性を感じてきた。文字を書いたり、絵を描いたりする用紙としての役割だけではなく、襖や障子といった住居空間を構成する素材の一つとして古くから日本人の生活に溶け込んできた。和紙がこの襖や障子のような空間を分かち道具に使われていることも、日本人が本能的に和紙に神秘性を感じることに無関係ではあるまい。この感覚は生活が欧米化してしまった現在では弱くなっているが、我々現代の日本人の根底にも多少残っているはずである。

描くモチーフは雲とする。作品《流れる》の解説でも述べたように、修了制作もやはり自然をモチーフとしたい。日本人の、そして日本画の根幹に関わるものと考えからである。

自然物の中でも雲をモチーフとして取り上げる理由として、日本人の自然観を改めて述べる必要がある。日本人は自然に畏敬の念を抱いて生きてきた。畏敬とは、恐れをもって敬うことであり、西洋人の自然観のごとく自然に対して敵対しこれを征服していく感覚と

は異なる。日本人の自然観とは常に自然と共存し、自然と程よい距離を取っていく感覚である。それは日本の自然、気候が普段は非常に穏やかで、人に対して脅威でなく、むしろ人に対して恵みをもたらしてくれる存在であったことと、時には台風や地震、津波など、人が無力であることを思い知らされるほどの天災がおきる場所でもあったからこそ形成されたものだ。日本人にとっての自然は普段は優しく、しかし時に非常に恐ろしい面を見せる存在なのである。このような自然環境にあるからこそ、日本人は自然に対し畏敬の念を持ち続けている民族なのである。そのため自然に崇高さ、神性を見出し、飽かず絵画のモチーフにしてきた。

恐ろしい天災を察知するために、日本人は雲に注目してきた。豪雨や台風がやってくることも雲の形で理解できたし、地震を予知する地震雲まで識別されている。長年雲の微妙な変化に注目してきた結果、日本絵画の特徴の一つである金雲のように重要な空間構成要素として、絵画の中にも登場するようになった。日本人にとってなじみ深く、かつ現代における象徴的な自然物の絵画モチーフとしても十分な可能性を有していると考えられる。

不定形ということもあり、写実的な表現はもちろん抽象化の自由度も高いため、絵画的な充実が期待できる。7mの大画面に描くことで崇高の概念を暗示的に表現することも可能であろう。何より雲は伝統的に見ても「余白」における「ウツロ」の感覚を表現するにふさわしい素材である。

現実の、写実的な雲と、「余白」表現としての架空の雲。これらを重ね合わせることで、「余白」の機能と、今も日本人の根底にあるものを少しでもあぶり出せればと思っている。雲はまさに今回の修了制作と相性のよいモチーフなのである。

本作のエスキース（図17）を制作したが「ウツロ」の感覚を持たせるにはもっと大胆に意識的に「余白」を作っていかなければならない。まだまだ再考の余地がある。

題名は『存 - 長谷川等伯《松林図屏風》を手がかりに - 』とした。「- 長谷川等伯《松林図屏風》を手がかりに - 」とつけたのは、長谷川等伯の《松林図屏風》が日本絵画における一つの頂点とするならば、それを受け継ぐ形で、日本人独自の水墨習作として制作したいと考えたからである。

参考文献

- 赤瀬川原平（1990）『千利休—無言の前衛』、岩波書店
出光美術館〔編〕（2005）『新発見 長谷川等伯の美』、出光美術館
宇佐美文理（2014）『中国絵画入門』、岩波書店
内田樹（2009）『日本辺境論』、新潮社
大野晋（2013）『日本人の神』、河出書房新社
倉沢行洋（1983）『増補 対極 桃山の美』、淡交社
木幡順三（1985）『求道芸術』、春秋社
五来重（2008）『山の宗教 修験道案内』、角川学芸出版
佐藤康邦（1997）『絵画空間の哲学—思想史の中の遠近法』、三元社
榎木野衣（2010）『反アート入門』、幻冬舎
渋谷申博（2014）『0からわかる神道のすべて』、三笠書房
杉本博司（2008）『現な像』、新潮社
鈴木大拙〔著〕北川桃雄〔訳〕（1940）『禅と日本文化』、岩波書店
鈴木大拙〔著〕月村 麗子〔編〕（2004）『仙厓の書画』、岩波書店
高階 秀爾（1993）『20世紀美術』、筑摩書房
千野香織・西和夫（1991）『フィクションとしての絵画』、ペリかん社
谷崎潤一郎（2014）『陰翳礼讃』、KADOKAWA／角川学芸出版
戸田禎佑（1997）『日本美術の見方—中国との比較による』、角川書店
土居次義〔編〕（1973）『日本の美術 第87号 長谷川等伯』、至文堂
戸田山和久（2012）『新版 論文の教室—レポートから卒論まで（NHK ブックス No. 1194）』、NHK 出版
新田博衛（1993）『気ままにエステチックス』、勁草書房
野内良三（2000）『レトリックと認識』、日本放送出版協会
林屋辰三郎（1973）『古代中世芸術論 日本思想体系23』、岩波書店
牧野成一（1978）『ことばと空間』、東海大学出版会
松浦寿夫 岡崎乾二郎（2005）『絵画の準備を!』、朝日出版社
松岡正剛（2004）『花鳥風月の科学』、中央公論新社
松岡正剛（2006）『日本という方法 おもかげ・うつろいの文化』、日本放送出版協会
松岡正剛（2008）『山水思想—「負」の想像力』、筑摩書房
光田由里（2011）『高松次郎 言葉とももの—日本の現代美術 1961 - 72』、水声社
南博（1980）『日本人の心理と生活』、勁草書房
南博（1983）『間の研究—日本人の美的表現』、講談社
ジャン・ボードリヤール〔著〕宇波彰〔訳〕（1980）『物の体系—記号の消費』、法政大学出版局

- 山口晃（２０１２）『ヘンな日本美術史』、祥伝社
- 山北篤（２０１１）『図解 日本神話』、新紀元社
- 湯原公浩〔編〕（２０１０）『別冊太陽 日本のこころ 166 長谷川等伯 桃山画壇の変革者』、平凡社
- 吉村貞司（１９６６）『東山文化 動乱を生きる美意識』、美術出版社
- 吉村貞司（１９７８）『中国水墨画の精髓』、美術公論社
- 李禹煥（２０００）『出会いを求めて—現代美術の始源』、美術出版社
- 李禹煥（２０００）『余白の芸術』、みすず出版社
- 若杉準治〔編〕（１９９５）『絵巻物の鑑賞基礎知識』、至文堂
- 綿抜豊昭（２０１４）『戦国武将と連歌師 乱世のインテリジェンス』、平凡社
- 「日本画」シンポジウム記録集編集委員会（２００４）『「日本画」—内と外のあいだで—シンポジウム〈転移する「日本画」〉記録集』、星雲社
- 赤沢英二〔編〕（１９８０）『日本美術全集 第16巻 「室町の水墨 雪舟／雪村／元信」』、学習研究社
- 河合正朝、脇坂淳〔編〕（１９７８）『日本美術全集 第17巻 「桃山の障屏画 永徳・等伯・友松」』、学習研究社
- 山根有三（１９６９）『原色日本の美術 第14巻 「宗達と光琳」』、小学館
- 衛藤駿〔編〕（１９８２）『artjapanesque [日本の美と文化] 第九巻 「禅と水墨」』、講談社
- 岡本良一〔編〕（１９８３）『artjapanesque [日本の美と文化] 第十二巻 「城と天下人」』、講談社
- 衛藤駿（１９７９）『日本美術絵画全集 第六巻 「相阿弥／祥啓」』、集英社
- 小川裕充（２００８）『臥遊 中国山水—その世界』、中央公論美術出版
- 田中一松・米澤嘉圃（１９７５）『水墨美術体系／第一巻 白描画から水墨画への展開』、講談社
- 鈴木敬（１９７４）『水墨美術体系／第二巻 李唐・馬遠・夏珪』、講談社
- 戸田禎佑（１９７３）『水墨美術体系／第三巻 牧谿・玉潤』、講談社
- 川上涇・戸田禎佑・海老根聰郎（１９７５）『水墨美術体系／第四巻 梁楷・因陀羅』、講談社
- 田中一松（１９７４）『水墨美術体系／第五巻 可翁・默庵・明兆』、講談社
- 松下隆章・玉村竹二（１９７４）『水墨美術体系／第六巻 如拙・周文・三阿弥』、講談社
- 田中一松・中村溪男（１９７３）『水墨美術体系／第七巻 雪舟・雪村』、講談社
- 土居次義（１９７４）『水墨美術体系／第八巻 元信・永徳』、講談社
- 武田恒夫（１９７３）『水墨美術体系／第九巻 等伯・友松』、講談社

展覧会図録

『開館三十五周年記念 長谷川等伯 国宝 松林図屏風展』出光美術館 2002

『没後四〇〇年 長谷川等伯』東京国立博物館、毎日新聞社、NHK、NHK プロモーション主催 東京国立博物館、2010年2月23日（火）～3月22日（月・休）開催、京都国立博物館、毎日新聞社、NHK京都放送局、NHKプラネット近畿主催、京都国立博物館、2010年4月10日（土）～5月9日（日）開催のカタログ

参考図版



図1 牧谿 《漁村夕照圖》 南宋時代 13世紀 紙本墨画
33.0×112.6cm 根津美術館 東京



図2 牧谿 《觀音猿鶴圖》 南宋時代 13世紀 三幅対 絹本墨画淡彩 大徳寺 京都



図3 如拙 《瓢鮎圖》(部分) 室町時代 15世紀 紙本墨画淡彩
111.5×75.8cm 退蔵院 京都



図4 伝雪舟等楊 《四季山水圖(夏幅)》 室町時代 15世紀 絹本墨画淡彩
70.6×44.2cm 15世紀 石橋美術館 福岡



図5 雪舟等楊 《秋冬山水圖(冬景)》 室町時代 15世紀末～16世紀初 紙本墨画
47.7×30.2cm 東京国立博物館 東京

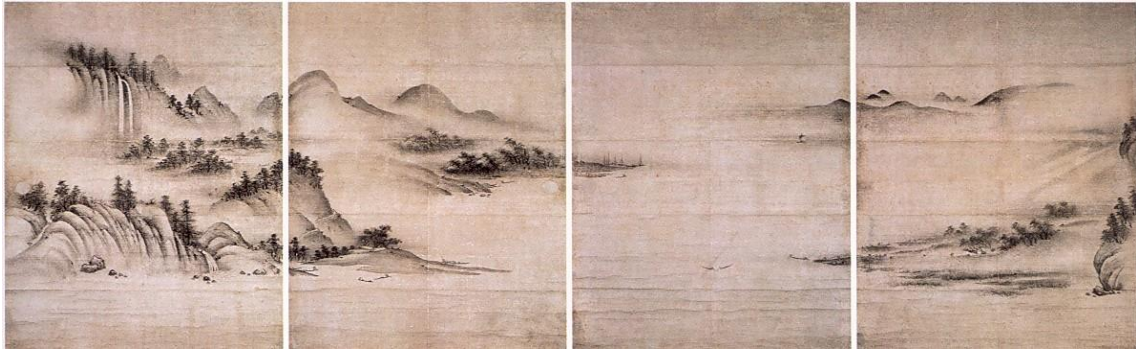


图6 相阿弥 《紙本墨画瀟湘八景図》 室町時代 紙本墨画 一双 妙心寺 京都



图7 狩野元信 《四季花鳥図》 室町時代 16世紀 紙本着色
174.5×139.5cm 大仙院 京都



图8 狩野永徳 《梅花禽鳥図(四季花鳥図襖)》 永禄九年(1566年) 紙本墨画
175.5×142.5cm 京都国立博物館 京都



图9 長谷川等伯 《楓図》 元禄二年(1593)年頃 紙本金碧
各172.5×139.5cm 4面 智積院 京都

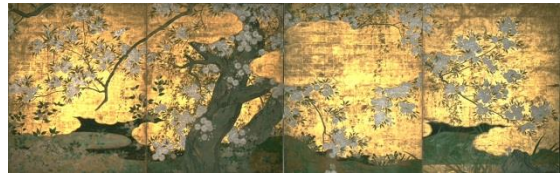


图10 長谷川久蔵 《桜図》 元禄二年(1593)年頃 紙本金碧
各175.6×139.5cm 4面 智積院 京都



- 図1.1 長谷川等伯 《松林図屏風（左隻）》 16世紀（桃山時代）頃 6曲1双
紙本墨画 156.0×347.0cm 東京国立博物館 東京
- 図1.2 長谷川等伯 《松林図屏風（右隻）》 16世紀（桃山時代）頃 6曲1双
紙本墨画 156.0×347.0cm 東京国立博物館 東京



図13 長谷川等伯 《竹鶴図屏風》(部分) 16世紀(桃山時代)頃 6曲1双
紙本墨画 156.3×362.2cm 出光美術館 東京

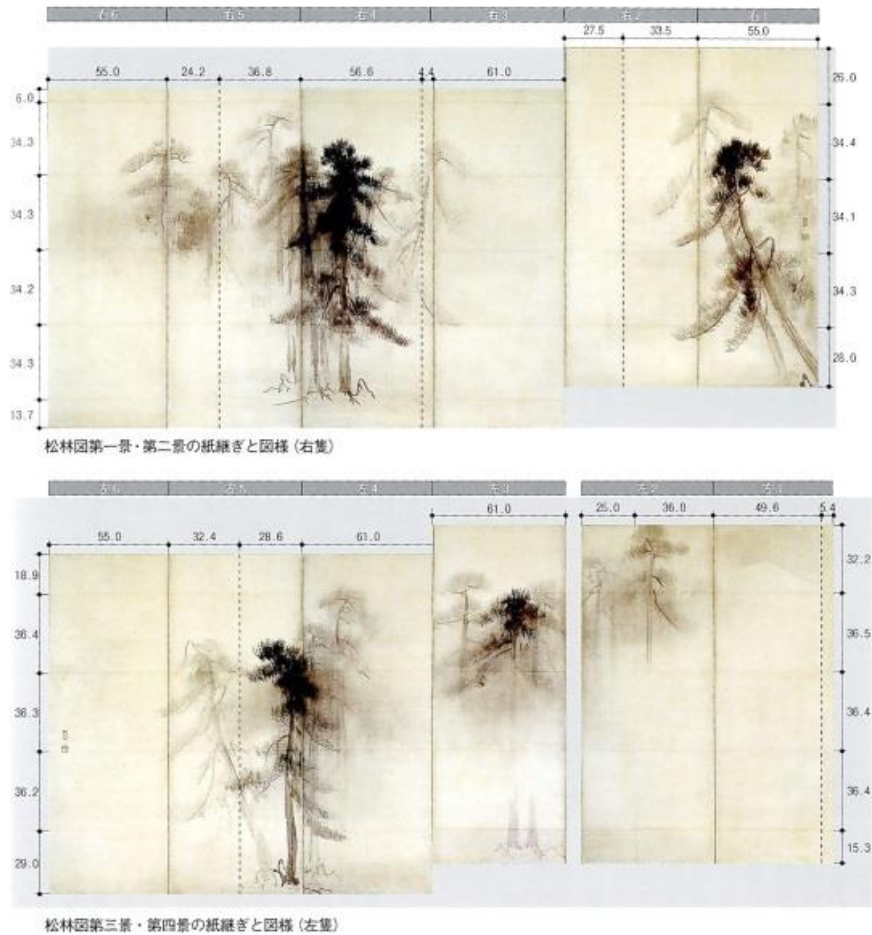


図14 『『国宝松林図屏風展』(出光美術館)所収の郡司亜也子氏による復元案をもとに、「松林図」屏風実画像で再現した図(図の単位はcm)』
鈴木廣之(2010)「神品・『松林図』を描く」『別冊太陽 日本のこころ166
長谷川等伯 桃山画壇の変革者』、平凡社、P104を参照

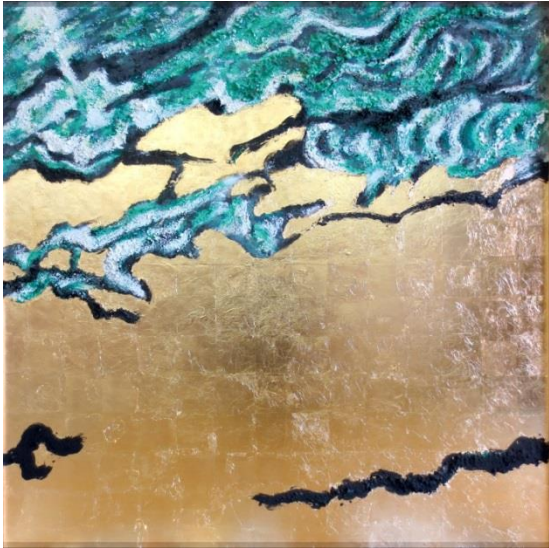


図15 中川真一 《流れる》 2014年 金箔、岩絵具、染料、墨、リサイクルガラス、建材、綿布、パネル 194×194cm 作家蔵 兵庫

図16 中川真一 《On The Wall》 2014年 油絵具、壁紙、スイッチ、コンセント、パネル 227.3×181.8cm 作家蔵 兵庫



図17 中川真一 《存 - 長谷川等伯《松林図屏風》を手がかりに - 》のエスキース 和紙、墨、水、パステル、アクリル絵具 13×38cm 作家蔵 大阪

謝辞

本博士論文は、筆者が宝塚大学大学院メディア・造形研究科造形・デザイン専攻博士課程において、日本画研究室に所属し行った研究をまとめたものです。

本論文の執筆にあたって終始具体的に親身にご指導ご鞭撻を頂きました本学上久保真理教授に心より感謝致します。また、本論文のテーマである「余白」について深く思考し、有用なコメントを頂きました本学児玉靖枝教授、また本研究だけでなく学部、修士課程と九年間日本画について厳しくも、あたたかいご指導ご鞭撻を頂いた本学曲子明良教授に心より感謝いたします。

本論文を執筆するなかで、日本という国について多くのことを改めて考えさせられました。この論文は今まで九年間所属した大学を出て、これから個人として活動する際の大きな指針となって僕を導いてくれると思います。本当に大変でしたが本当に良い経験でした。

最後になりますが、論文の執筆に追われているときに応援して頂いた大学の後輩たち、大学の関係者の皆様には心より感謝しております。本当にありがとうございました。