

# 相阿弥様式への一試論

——筆様より統合へ——

今村 采香

〔キーワード…①相阿弥 ②様式 ③筆様制作 ④夏珪様 ⑤米法山水〕

はじめに

室町時代後期に活躍した相阿弥（？～一五二五年）は、能阿弥、芸阿弥のあとを継いで、同朋として足利将軍に近侍し、唐物の管理、座敷飾り、鑑識、修復、表装などを担当することにより、「美術」の価値体系の形成に大きく寄与した。加えて、連歌師<sup>(1)</sup>であり、山科家領今西宮の代官職を務め、また三条西実隆と駿河の今川氏との間を取次ぐ<sup>(3)</sup>など、公家や大名との接触と交流を通じて、幅広く活躍する姿が文献上に現れる<sup>(4)</sup>。画師としても、景徐周麟に「国工相阿」と呼ばれるなど、高い画技をもっていた<sup>(5)</sup>。その様式を具体的に考察することは、阿弥派の実態や室町水墨画の展開を追う上で重要であるが、作品にもとづいた様式研究は、真筆が少ないことも相まって、未だ途上にあるといっている。

本稿では、相阿弥真筆とされる《四季山水図屏風》(メトロポリタン美術館蔵)(以下、MET本)(図1)、《瀟湘八景図》(大徳寺大仙院蔵)(以下、大仙院本)(図2)を中心に、関連作品との比較を通じて、相阿弥の様式が、いわゆる「筆様制作」から次の段階へと進んだものであることを示したい。

第一章では、MET本と大仙院本についての先行研究を整理し、第二章では、同一の画風に属すと見なされてきた両本を、それらの図様の一部が基づくとされる牧谿と玉潤の作品を交えて比較することにより、MET本の画風が大仙院本の画風よりも、牧谿・玉潤から離れ、相阿弥独自の工夫がなされていることを確認する。第三章では、MET本の図様分析を進め、そこに夏珪画の要素も取り込まれていることを確認する。上述の観察に基づいて、第四章では、相阿弥は、能阿弥の牧谿様、芸阿弥の夏珪様などを再構成して自己の様式としたこと、そこで様々な「筆様」を吸収する基盤となったのが、米法山水を取り込んだ柔らかい筆墨法と雲烟を用いた画面構成であり、そこにある種の文人志向の見えることを論じる。

## 一．先行研究

『本朝画史』(一六七八年開版)<sup>(6)</sup>において、狩野永納は、相阿弥を「所畫專慕牧谿、師周文爲墨戲、則筆力稍健、然平淡趣高」と記述する。その内容は、伝世した作品のイメージと重なるところも大きく、明治以降の研究においても意識され続けた。笹川臨風氏は、『本朝画史』の記述を汲みながら、牧谿、玉潤を源流にもつ秀潤雅な画体を相阿弥様式とし、蓮實重康氏は、宋元風を自己のものとして消化し、模倣の域から離脱したのが相阿弥様式の特徴とする。<sup>(8)</sup>

しかし、戦後になって相阿弥による楷体の《観瀑図》が見いだされたことにより、その様式についての語り口は変化する。松下隆章氏は、相阿弥の中心的な画体は北画的なものであり、そこに牧谿様、玉潤様、高然暉様などの南画的山水が取り入れられたと指摘する。<sup>(9)</sup> 金沢弘氏は、中国画風を日本好みにまとめたことが相阿弥の功績であり、特徴的な「滝」や「雲煙」は、楷体、草体両様の橋渡しをする媒体である同時に、水墨画の日本化という命題を解決する素材であったと述べる。<sup>(10)</sup> 《観瀑図》の存在により、相阿弥は柔らかな筆遣いのみならず、線を強調する硬い筆遣いも有することが共通理解となり、それは、水墨の日本化への問題提起を含むことになった。そのなかで相阿弥画の様式について、源豊宗氏は、披麻皴、土坡に沿って配置される小石塊、米点技法を特徴として挙げ、<sup>(11)</sup> 太田孝彦氏は、大仙院本と岳翁藏丘の作品比較から、相阿弥は墨色のもつ朦朧性をもって感性的な自然把握を実現したとする。<sup>(12)</sup>

次に、本稿で中心的に扱うMET本と大仙院本について、基礎データとともに先行研究を確認しておく。

MET本は、六曲一双の屏風で、紙本墨画、各隻縦一七三・五cm×横三七一・〇cmである。両隻の印章は異なるが（図3）、<sup>(13)</sup> その理由は明らかでない。MET本の作品状態は、ほぼ原状をとどめるが、墨のかすれが目立つ。<sup>(14)</sup> 両隻の間で紙質や筆墨法に違いは無く、相阿弥真筆と認められている。制作年代は、画風の類似から大仙院本の前後とされている。

MET本の主題については、山水のなかに、一部が欠けるが瀟湘八景を散りばめたもので、四季の描写を併せ持つとされ、<sup>(15)</sup> 大西廣氏は、さらに豊かな読み解きの可能性を示唆している。<sup>(16)</sup> 描法は、右隻第二扇目の山容表現に高彦敬風を用いた米点描法が見られ、<sup>(17)</sup> 金沢弘氏は、阿弥派の特徴とされる柔軟な南画的作品であることを指摘する一方で、<sup>(18)</sup> 松下隆章氏は南画的な中にも北画的筆致を認めた。<sup>(19)</sup> 図様の面では、塚原晃氏が、芸阿弥が夏

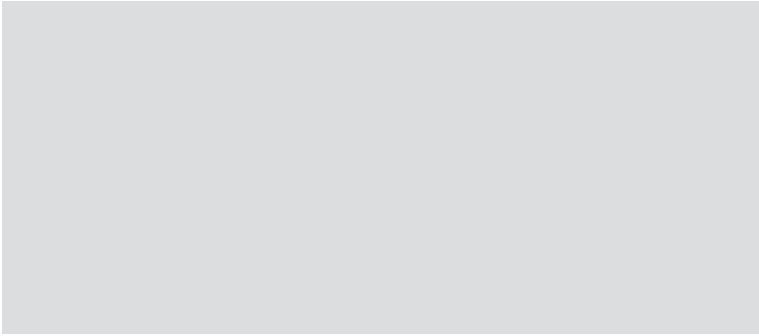


図 1-1

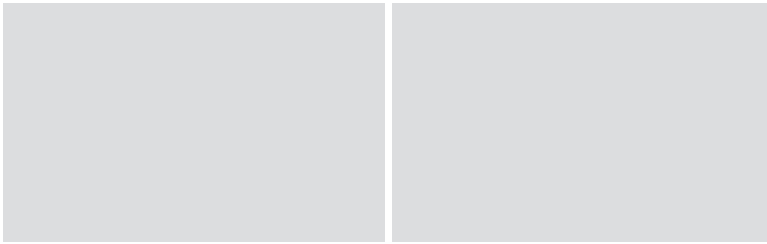


図 2-1

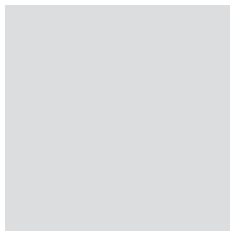


図 3-2 左隻

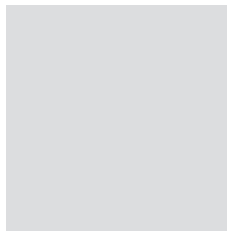


図 3-1 右隻

相阿弥様式への一試論（今村采香）

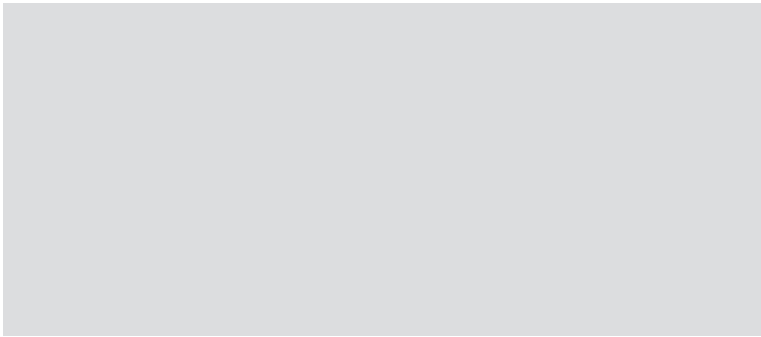


図 1-2

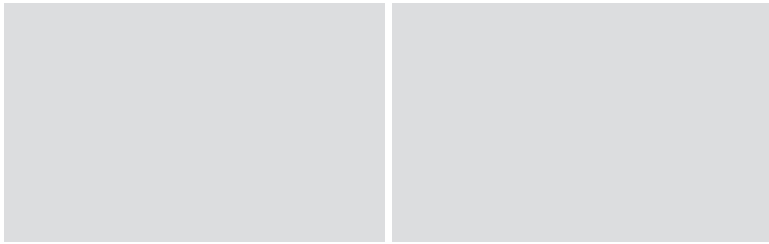


図 2-2

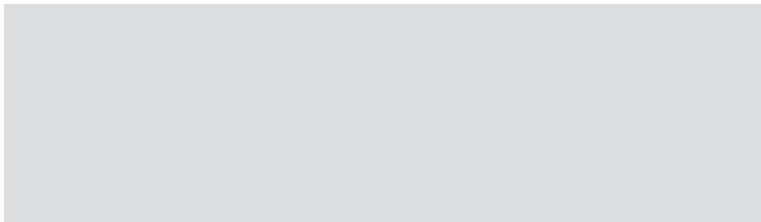


図 4

珪の国本をもとに描いたとする屏風の景物と共通点を持つことを明らかにしている。<sup>(20)</sup>

大仙院本は、大徳寺塔頭大仙院の方丈室中に描かれた紙本墨画の襖絵で、東側に四面、北側に十二面、西側に四面の合わせて二十面が掛幅に改装されて京都国立博物館に寄託されている。構図については、武田恒夫氏によって水景が画面に可視的水平性と安定性をもたらすとの指摘があり、<sup>(21)</sup>源豊宗氏は、描法について米点や点苔、披麻皴に注目する。<sup>(22)</sup>なお、太田孝彦氏が、北面の構図が東西面と異なり、補筆がみられることから、北面全体は後補であると主張する<sup>(23)</sup>一方で、小川裕充氏は、中国の陰陽五行説に基づく四方四季の空間を作るとき、北面は起点と終点にあたるので、東西面とは構成意図が異なり、その差が構図にも反映しているとする。<sup>(24)</sup>様式の面では、亀井若菜氏により、牧谿や玉澗だけでなく、様々な画風を参照したことが指摘されている。<sup>(25)</sup>蓮實氏、太田氏、亀井氏は、相阿弥が中国絵画の模倣から距離をおこうとしていることを指摘しており、本稿もその上に立って、より詳細な分析を行おうとするものである。

## 二．牧谿や玉澗との距離

MET本と大仙院本は、山容や樹木の多くが筆線を感じさせない面的な描法により、広々とした水面と調和して全体の景観を作り上げるところから、基本的に共通の画風によるとされてきた。しかし、牧谿や玉澗の作品との図様比較を行うと、MET本は大仙院本よりも、牧谿や玉澗の図様から離れてゆく様子が看取される。その様相を観察するため、大仙院本が牧谿や玉澗から引用したとされる特徴的な図様と、それらに近いMET本の部分を抽出して比較してみよう。比較例としては、牧谿筆《遠浦帰帆図》(京都国立博物館蔵)(図4)、

牧谿筆《漁村夕照図》（根津美術館蔵）（図5）、玉潤筆《山市晴嵐図》（出光美術館蔵）（図6）を取り上げる。

大仙院本の東側第一面に見られる、漁村に右上方から注ぐ柔らかな夕陽が、牧谿筆《漁村夕照》を意識していることは常に強調されるところだが、このような明らかな引用は、MET本には見られない。その様相を示すが、たとえば《遠浦帰帆図》からの引用である。牧谿画では、帆に風をはらむ二艘の船が画面右上から右下へと進み（図7-1）、その到着先と思われる岸边に二人の人物が坐して待ち受け、その左には風を受けて激しく枝葉の靡く樹木があって、その中に家が描かれる（図7-2）。大仙院本では、東側第二面の右上に《遠浦帰帆図》に似た帆船が二艘描かれ（図8-1）、左端から出る土坡に二人の人物が坐して（図8-2）、これに続く第三面の土坡には《遠浦帰帆図》を思わせる強い風にしなる樹叢があり、やはり家の屋根が見える（図8-3）。しなる樹木の形状などアレンジされてはいるが、モチーフの描法や配置には共通するところが多く、直接的な引用と見なしていいだろう。

これに類似するものをMET本に捜してみると、右隻第四扇下部の土坡の先端に、二人の人物が坐しており（図9-1）、その視線の先に二艘の舟が左へ遠ざかる（図9-2）。左の舟の描法は《遠浦帰帆図》に近いが、荷物を積載し、右の舟は《漁村夕照図》などに見えるかたちであり、人物の坐す岸边にも二艘描かれている。そしてMET本には強い風の表現はなく、近景に描かれる点も異なっている。これは牧谿からの引用というよりは、原典の取込と再構成というべきもので、一見したところでは気づかないように潜ませている。この感覚は玉潤の《山市晴嵐図》にも看取される。

大仙院本の東側第四面右端の中景には、烟霞に潜むように酒旗の立つ家を含む山市が描かれ、その下に山市へと山をのぼる向かう二人の人物が描かれている（図10）。杖をつく姿からも、これが《山市晴嵐図》の中央

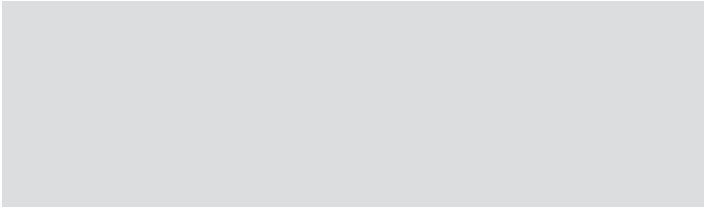


図 5

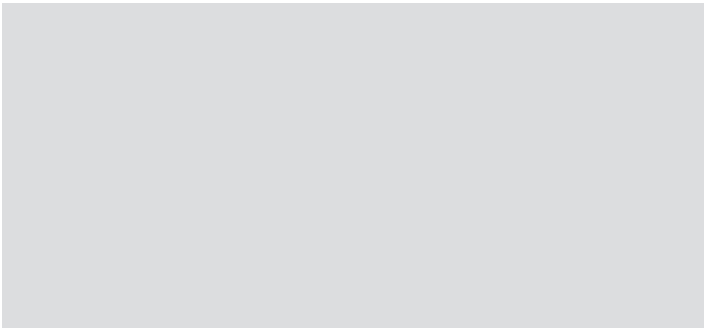


図 6

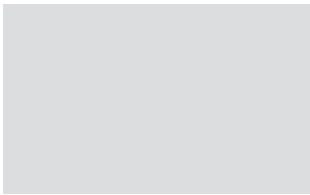


図 7-2

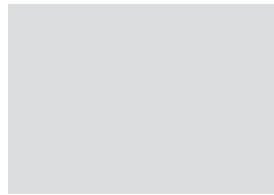


図 7-1

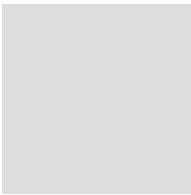


図 8-2

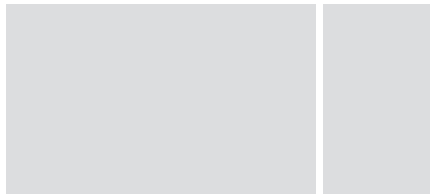


図 8-1



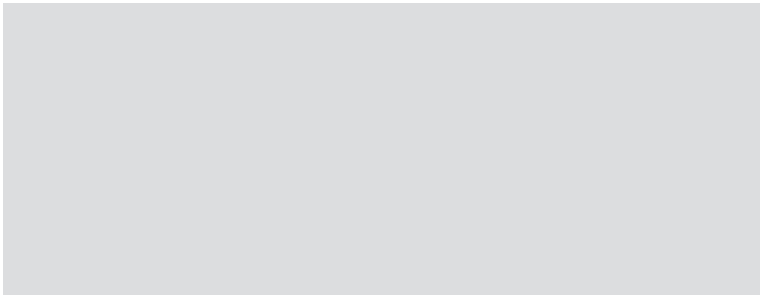


図 8-3

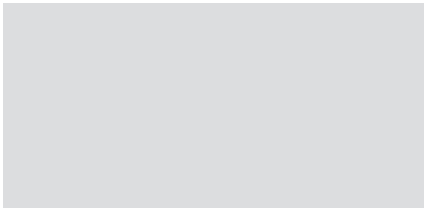


図 9-2

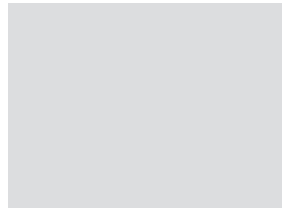


図 9-1

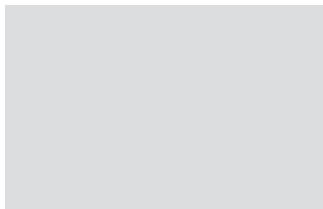


図 10

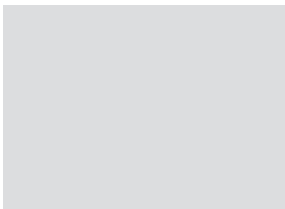


図 11-2

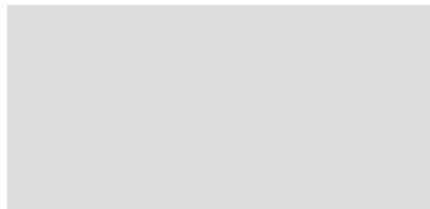


図 11-1

で、山市へ向かう人物の引用であることは明らかだろう。付言すれば、第三面の左端に天秤棒を担いで山道をのぼる人物が描かれており、これも《山市晴嵐図》の画面右に描かれた人物のアレンジと見られる。

M E T本では、酒旗の立つ家は、右隻第四扇中央の樹叢のなかに見えるが、人物はその前を背を向けて通りすぎている(図11-1)。歩く二人の人物は、左隻第一扇の中央に見え、その先の右隻第六扇には、樹叢の向こうに煙霞に包まれた集落が見える(図11-2)。これも《山市晴嵐図》を思わせるが、人物の描法は大仙院本とは異なって竿を肩に担いでいる。集落から右へ目を移すと、第五扇の中央に、やはり集落へと向かう天秤棒を担う人物が描かれていて《山市晴嵐図》を思わせる。M E T本では、玉潤も姿を変えてから再配置されている。

このように、牧谿・玉潤の作品と大仙院本・M E T本を比較すると、一見したところ牧谿・玉潤を意識した上で祖述するようと思われるM E T本は、細部描写においては、大仙院本よりもさらに図様・構成に改変が加えられ、アレンジされたものになっている。相阿弥は、牧谿や玉潤の特徴的な図様を捉えながら、細部をずらす、省略するなどの改変を加えて再構成し、意図的に変容させていると思われる。そのような目でM E T本を見渡すと、一見したところでは統一感のあるなかに、さまざまな画風が散りばめられている様子が浮かび上がる。

試みに山容と樹木のパターンをみてみよう。図12-1、図12-2の①⑤は山の、図13-1、図13-2の①⑧は、樹木のタイプ分類番号であり、それぞれ独立した別個の記号である。なお、図13-3から図13-8は分類した樹木の拡大図のうち、本稿と関わる分類番号をとりあげた。詳細に見ればさらなる分類が必要だが、この範囲でも描法の多様性を確認できる。

図12の山は、①没骨風の遠山、②米法による山(仮に米点山と呼ぶ。米点には幹が描かれた米点樹も散見さ

れる）、③淡墨の没骨で描かれ一部に披麻皴の痕跡がみえるもの、④一部が丸くえぐれた懸崖、⑤他の山容と比較すると線を強調した峻険な山がある。③と④とは描法はほぼ同じだが、形態が大きく異なるので別種とした。図13の樹木は、①筆跡がなく柔らかな葉を持つ無根樹、②点を細かく打った葉の無根樹、③米点樹、④縦に線を数多引いた葉を持つ樹、⑤②と④を併せ持つ樹叢、⑥細い幹を持つ樹、⑦線描と没骨風幹を持つ屈曲した枯木、⑧⑦の後ろに茂る鬱蒼とした叢草がある。

全体の構成を見ると、画面上部には横に山が並び、下部には土坡が並ぶのが基本となっており、両者の間に大きな空間は設定されていない。水面も左右に広がっており、雲烟が山の間に漂って、奥へ抜けてゆく空間の感覚は強くない。そして、画面の上下に余白をつくることで浮遊感を感じさせ、左右から伸びる土坡と山々によって水面が囲い込まれており、大西廣氏も指摘するように円環する構図ともなっている。この構成は、左右の端に大きく近景を描いて中央を遠景とする、山水図屏風の定型とは異なっている。そして上段の山では、それぞれに形や描法そして置かれる樹木との組合せを変えている。右から見てゆけば、右隻では一扇にある没骨風の①の山に①の樹木、②の米点山と③の米点樹、四・五扇にある①の山に③の樹木、③の披麻皴の残る山に③の樹木、左隻では、④の懸崖のある山に①の樹木、再び①の山に③の樹木、そして⑤の雪山となる。

図示は省略したが、手前の土坡も同様で、右隻右の橋の架かる土坡と、その左の土坡では披麻皴を横に刷く描法は共通するものの、岩の形を変え、右隻左端の土坡では没骨で描き、左隻右端では岩の形を変え、特徴的なかたちの細い砂嘴が左へ出て、これも特徴的な⑦の樹木の生える丸みを帯びた土坡があり、最後に右隻右端と同様の描法の土坡に、数種の樹木を置いて左端を締めている。

このように、各部分はさまざまに表情を変えている。たとえば、右隻左端の山と、左隻右端の山の描法にほと

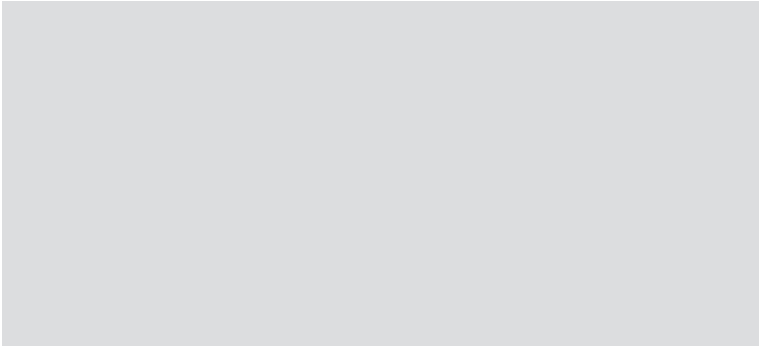


図 12-1

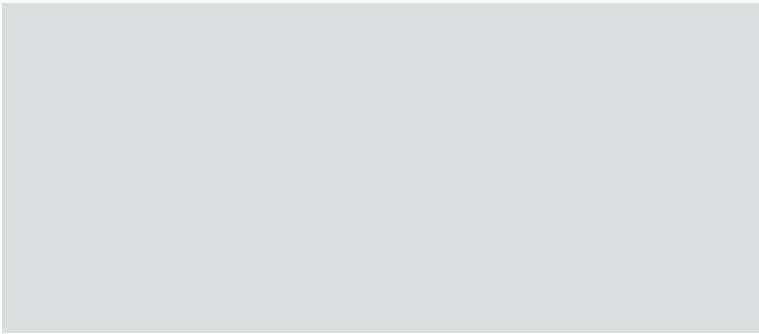


図 13-1

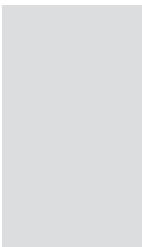


図 13-5-③

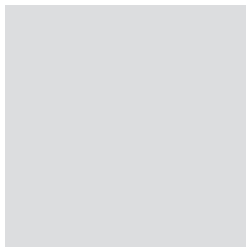


図 13-4-②

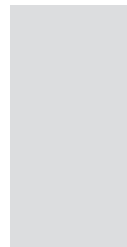


図 13-3-① (樹木拡大図)

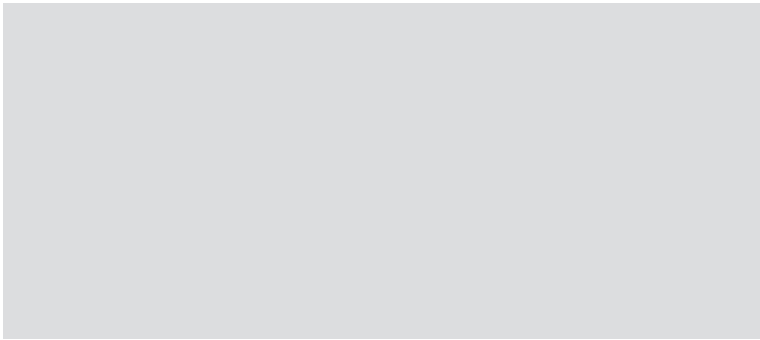


図 12-2

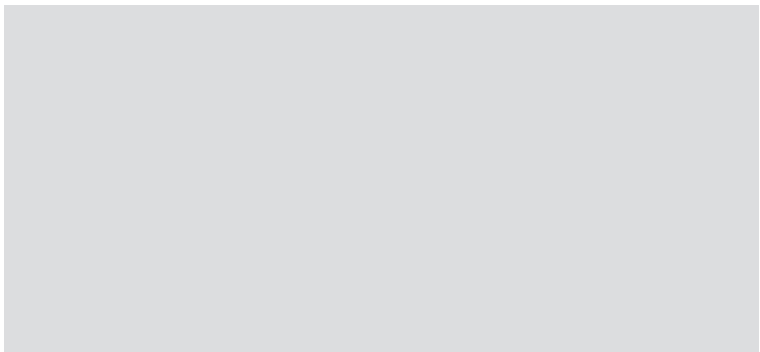


図 13-2

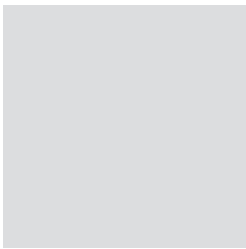


図 13-8-⑦

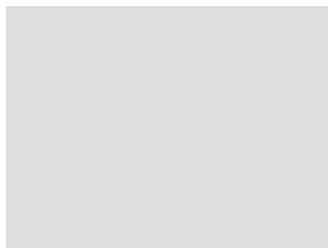


図 13-7-③



図 13-6-③

んど違いはないが、形と生える樹木を変えることで、表情に変化を付けている。そのため、一双を並べたときに、離合山水を思わせるものとなる。

モチーフは、山・土坡・樹木・水面・家・舟・人と、山水画に基本的なものだけで、特に強調される部分はなく、柔らかな筆墨で全体に統一感を与えているなかに、相阿弥は様々な変化をつける。さらに、牧谿や玉潤に由来するイメージをアレンジの上に再配置する。このような目で再び画面を見ると、MET本には従来指摘されている以上に「夏珪のかたち」が紛れ込んでいることに気づく。「筆様制作」から次の段階へ進む相阿弥の制作態度を考える上でも重要に思われるため、次章では改めて「筆様制作」について確認した上で、MET本に取り込まれた「夏珪のかたち」を抽出することを試みる。

### 三. MET本のなかの夏珪

室町時代には、宋元名家の画人達の図様と画法に倣って作品を制作する、いわゆる「筆様制作」が画家たちに求められた。<sup>(31)</sup>「筆様」に名の挙がる画家は、牧谿、夏珪、馬遠、孫君沢、玉潤、梁楷、李龍眠など十人前後<sup>(32)</sup>で、画家、ジャンル、描法が結びつく傾向があった。また書における楷・行・草に通じる要素があり、楷体では、夏珪様の山水、馬遠様の山水人物、孫君沢の楼閣山水、行体の山水や花鳥・走獸画では牧谿、草体の山水画は玉潤というような、画風・様式についてのイメージの図式ができあがっていた。<sup>(33)</sup>島尾新氏や相澤正彦氏はその形成を主導したのは、同朋の能阿弥、芸阿弥、相阿弥だったと推測されており、その実態については諸氏の論考がある。<sup>(35)</sup>特に将軍家周辺の絵画制作においては、画家、ジャンル、描法の選定に効力を持ったことが明

らかにされている。<sup>(36)</sup> 筆様の中でも、特に夏珪様は、足利將軍家の権力を象徴するものとして、<sup>(37)</sup> 室町時代中期以降の水墨山水画制作の大きな規範となった。<sup>(38)</sup>

室町時代の文献上で「夏珪様」であることが明記される例は、伝小栗宗湛・宗継筆《旧養徳院襖絵》（一四九〇年制作）の内の障子六枚（『蔭涼軒日録』）、一枝希維筆《山水図巻》（京都国立博物館蔵）の袁広驥の跋文、芸阿弥が「夏珪の国本」を典拠として制作した「四季山水図屏風」〔『屏風画記』〕などである。夏珪様の源流となった夏珪画としては、將軍家が所持していた山水図巻と瀟湘八景図の二件が、『御物御絵目録』と『室町殿行幸御飾記』から確認できるが、どちらも現存しない。室町時代に宋元画と見做されていた作品には明代の作品が混入しており、<sup>(39)</sup> 夏珪画の認識にも混乱があったが、<sup>(40)</sup> 日本で醸成された夏珪様の実態は、復元的な考察を通して、縦幅の瀟湘八景図と山水画巻の双方ともに、数種類の図様が類推されるに至っている。

そのなかで、芸阿弥は「夏珪の国本」を屏風にアレンジし、また《観瀑図》（根津美術館蔵）に見られるような独自の「夏珪様」を作り上げた。相阿弥による楷体の観瀑図<sup>(41)</sup>もこれを受け継いでおり、塚原晃氏の論の他、伝夏珪筆《山水図》（畠山記念美術館蔵）および伝夏珪筆《溪山清遠図巻》（台北故宫博物館蔵）に特徴的な橋上の楼閣と橋の部分の切り詰めて、左右の土坡と樹木、酒家を近接させた図様のパターンが相阿弥に継承されたことや、<sup>(42)</sup> 伝相阿弥筆《四季山水図屏風》（妙心寺蔵）<sup>(43)</sup>が、夏珪の瀟湘八景図の図様パターンの一つである雪景山水図を継承するとの指摘がある。

## （一）水上住宅と柳

まず、日本に伝来したことがほぼ明らかな《江城図》（下條家旧蔵）（図14）との比較により、画卷からの取

り込みのパターンを見ておこう。

ひとつは、左隻第五扇中央の水辺の家並(図15-1)である。建物の全体が描かれる二軒には、床下に柱列が描かれ、いわゆる水上住宅であることがわかる。《江城図》の中央右に描かれた入江の水辺に建つ二軒(図16-1)にも、床下に柱が描かれ、その奥に屋根の妻を見せる家があり、左に竹叢があるところや、さらに手前の水中へ伸びる土坡を含めた構図も共通する。このような水上住宅は、《深山清遠図卷》(國立故宮博物院藏)の末尾にも描かれ、夏珪の画巻の象徴的なモチーフのひとつといていい。もうひとつは、右隻第五・六扇にまたがる図13-1の④にあたる樹木の描写(図15-2)である。先ほどの《江城図》の家並みの左に描かれる柳(図16-2)と比較すると、大きな幹が右端では傾き、小さな三本を挟んで左ではほぼ垂直に立つところ、また枝振りや縦線の反復による葉の描法などが共通する。この描法の独立した樹木は右隻五・六扇のみに描かれており、何らかの意味を内含すると考えられるが、以上の比較から④の樹木が柳であり、夏珪由来のものであることが推測される。一方で、筆墨法は大きく異なっており、幹や枝は没骨で、葉は単純化された細線で描いている。相阿弥は、夏珪のモチーフを引用しながら、それらを自らの筆墨法に吸収したといえる。

また、水面に小さな砂嘴が出て白抜き道があり、砂嘴の根本近くに闊葉樹が生え、テール状の岩が添えられる図様は、《山水図》(静嘉堂文庫美術館藏)(図17)のような小画面にも、伝小栗宗湛《山水図卷》(九州国立博物館藏)(図18)のような画巻にも、様々なパターンで現れる。左隻第一・二扇の中景(図19)に描かれた砂嘴の根元には、図13-2の⑤にも示したように、闊葉樹と柳が描かれ、目立たないが手前にテール状の岩が添えられており、夏珪画から取り込まれたものと見られる。ここでも筆墨法は相阿弥のものとなっており、直接的な引用・類似というよりは自己の画風によるアレンジであり、一見して判別しづらいものも含まれ



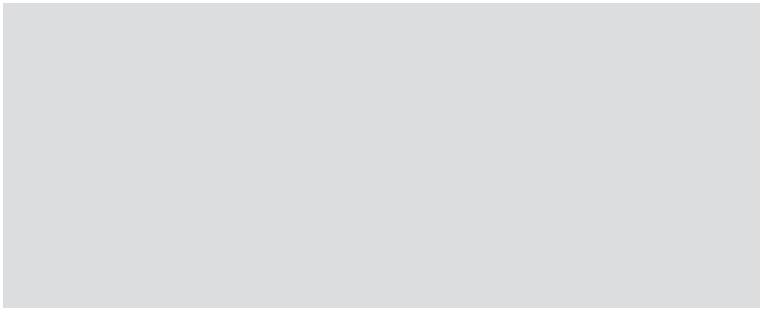


図 14

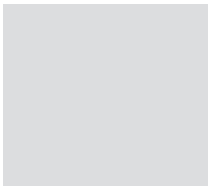


図 15-2

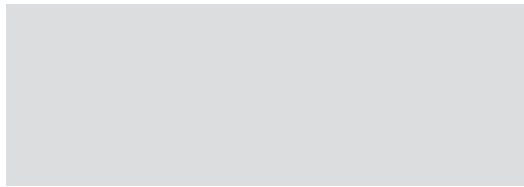


図 15-1

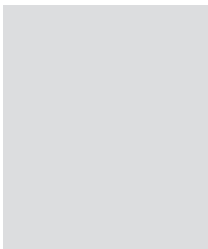


図 16-2 樹反転

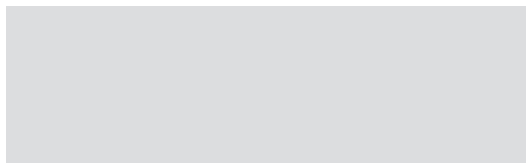


図 16-1

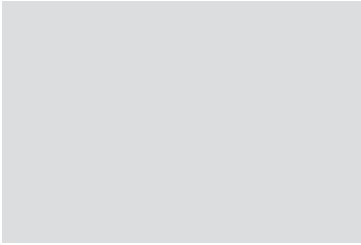


図 18

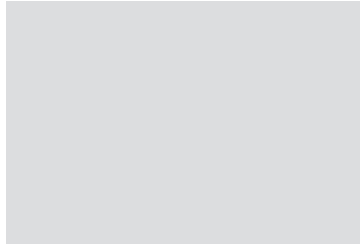


図 17

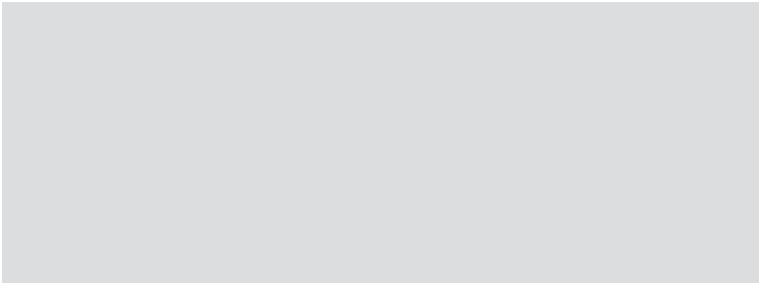


図 19

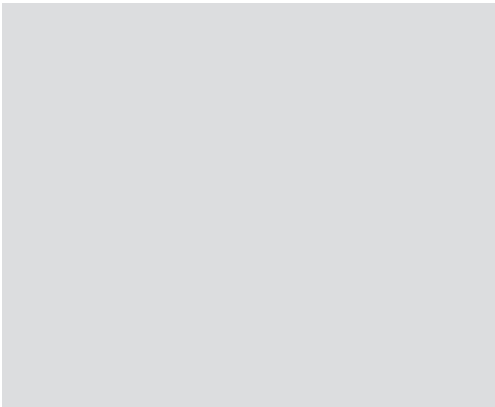


図 21

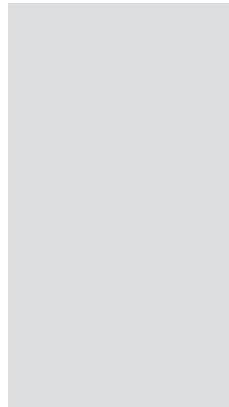


図 20

ている。次節では、その一例を見てみよう。

### (三) 遠寺晚鐘図の山容

現存しない夏珪の瀟湘八景図の復元は、庄司淳一氏、リチャード・スタンリー・ペーカー氏、リチャード・バーン・ハート氏、畑靖紀氏によってなされており、八景のうち山市晴嵐、江天暮雪、煙寺晚鐘の図様と一致する作品の存在が明らかにされ、<sup>(44)</sup>日本には、李唐の様式をひく同種の作品が夏珪画として将来されたことが指摘されている。そのうち、作者不詳《晚景図》（上海博物館蔵）（図20）の図様が、MET本右隻一・二扇に取り込まれているように思われる（図21）。

画面上部から見てゆくと、どちらも、内側へ反るようになだらかなカーブを描く稜線の山があり、樹木の葉は、細い線を横に幾重にも重ねている。その左には、丸い頂点を持つ淡墨の遠山が二つ連なっている。また、《晚景図》の中景の建物は、MET本では山の上であり、上に一棟、左へ一棟、さらに下へと連なるところも共通する。<sup>(45)</sup>中景では、ドーム状の山容の構成が類似しており、細かな点では、最も奥の山の右の稜線に、どちらにも道と欄干（図22）が描かれている。

《晚景図》は、相阿弥が参照した作品そのものではなく、直接の引用でもないのが、異なるところも多い。《晚景図》に特徴的な中景右端の滝や近景、《晚景図》の右へ飛び出るような山もMET本にはなく、樹木の種類も《晚景図》では三種、MET本では二種である。しかし空間構成には通じるところがあり、改めて右隻一・二扇に目を向けると、この部分では前景の土坡から上へ山が二段に積み上げられ、さらにその左上に米法による山があるという、画面上部に山が並列するなかで特殊な構成を成しており、「夏珪」を右へとのぼり、

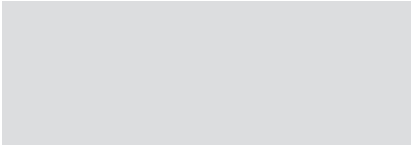


図 22-2 晚景図

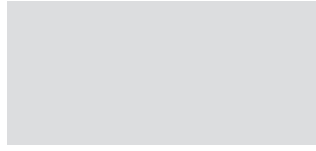


図 22-1 MET 本

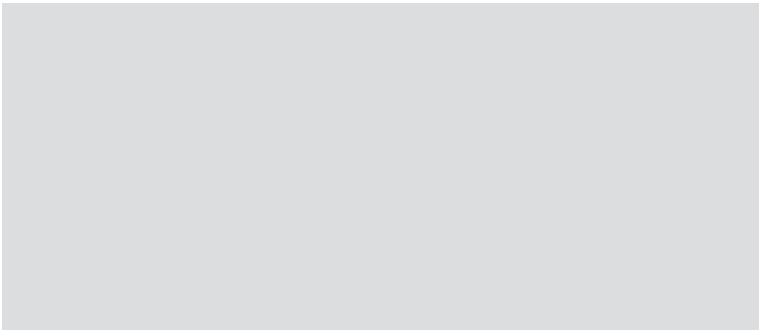


図 23

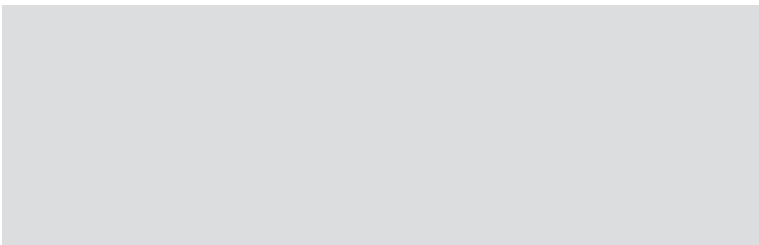


図 24

左へ転じると「二米」に至るといふ構成になる。さらに連想を進めれば、左下の大きな土坡（図23）には、輪郭に沿うように披麻皴が引かれており、雪舟の《傲高克恭山水図巻》（山口県立美術館蔵）（図24）の手前の土坡を思い起こさせる。画面上部の米法による山は、この土坡とも呼応しているのかも知れない。

ここまで、相阿弥が、「牧谿」「玉潤」「夏珪」「米芾・米友仁」から取り込んだものを見てきた。もちろんこれで描かれたもの全てが説明できるわけではなく、他の部分にも何かアレンジされていると考えられる。雪山にも「夏珪」を見ることがや、あるいは左隻第五・六扇の丸みを帯びた枯木（図13-8-⑦）と土坡に梁楷そして范寛の影を見ることが可能かも知れない。目立たないようにさまざまな「筆様の画家」を潜ませて、唐絵をよく知る観者の連想を誘うことは、相府の唐絵を知り尽くした同朋にしかできない営為だろう。このような分析の上で、MET本に見られる相阿弥の様式が如何に形成されたか、それが何を基礎としたものなのかという点について、ひとつの仮説を提示しておきたい。

前章の観察から明らかになったのは、「夏珪」のモチーフが、MET本全体に通じる相阿弥の様式によって描かれていることである。原典のモチーフイメージは保持しながらも、筆墨法は相阿弥のものへと変換され、また特定の場面を引用されるのではなく再配置されている。その様相は、「夏珪様」など特定の画家の筆様によるものではなく、また複数の「筆様」が混在することも異なる。MET本では、それらが相阿弥の様式のなかに吸収されているといえるだろう。ここに「筆様制作」から一段階を進めるにあたっての相阿弥独自の筆墨法や様式を見たいのだが、それはどのように形成されたのだろうか。

(一) 筆様より統合へ

相阿弥の画風変遷について詳細な分析を行う紙面の余裕はないので、本節では、楷体の作例である相阿弥筆《観瀑図》(出光美術館蔵) (以下、出光本) (図25) のうち、滝の付近の描写 (図26-1) を、大仙院本 (図26-2) やMET本 (図26-3) と比較することにより、相阿弥の画風の形成過程を見たい。滝は能阿弥以来、阿弥派が得意としたモチーフであり、芸阿弥の《観瀑図》(根津美術館蔵) にも夏珪様の典型として描かれている。相阿弥もまずは、芸阿弥の滝を受け継いで、楷体の観瀑図から発したと考えられ、滝付近の描写は様式の変化を見るのに相応しいと思われる。

そこで、滝の左右にある懸崖の皴、滝のある山の山容、樹木について変化を見てゆけば、懸崖の皴法は、出光本では縦方向の皴を横に広げており、ほとんど墨の面となっている。大仙院本では、抜麻皴のような縦方向の細い線が見えるが、ほとんど柔らかな墨のグラデーションで描かれ、MET本では、さらに薄く短い線となり、柔軟さが増す。山容の描法は、出光本の堅固な線から、大仙院本では、柔らかな線による単純化した形態へと変化し、MET本では単純化がさらに進む。滝の上の樹木は、出光本では、多数の葉を横線で描いており、大仙院本では無根樹風となるが、葉は横向きの擦筆によるものと、米点の二種類となっており、MET本では米点の葉を持つ無根樹一種類のみである。

興味深いのは、出光本から大仙院本への山の描法には飛躍があるように見えるが、出光本の皴には夏珪風の斧劈皴はなく、すでに柔らかい面的な描法への傾向が見える。山容を楷体のかっちりした線から、曲線的なものへと変化させれば、大仙院本への移行へ辿ることが可能だ。MET本では、さらに線が柔らかくなり、皴の

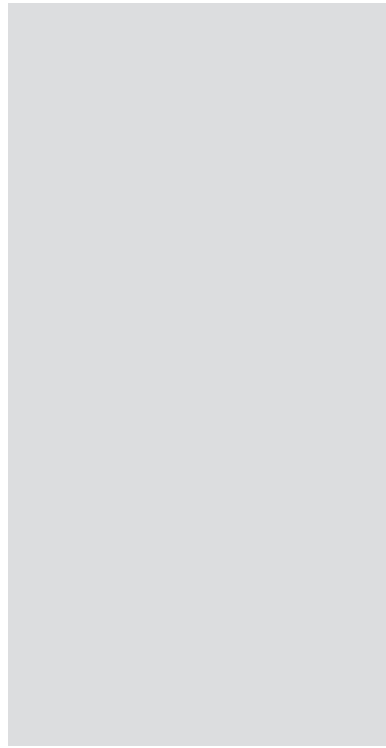


図 25

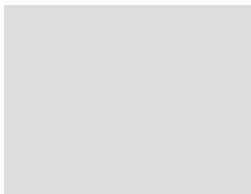


図 26-3

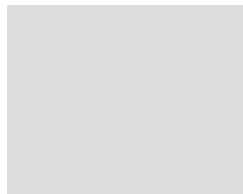


図 26-2

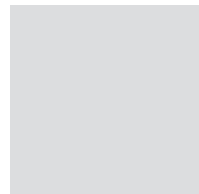


図 26-1

筆跡は極めて少ない。樹木においても、大仙院本では枝を横線で描く観瀑図の描法を持ち、米点による無根樹の葉の表情もMET本より複雑である。以上の観察から、相阿弥が自己の様式を成立する過程において、図様の描き方を徐々に柔らかい描法へと変容することを特徴としていったことが伺えると同時に、楷体の夏珪様にあったものをより単純化した自身の画風のなかに収めてゆく筆墨法が見られるのである。

## (二) 米法山水

そして、多様な画風をまとめあげる手法として対象となったのが、いわゆる米法山水と称されるものだったと考えたい。いうまでもなく、米法山水は、宋時代に活躍した文人画家で、江南山水画を高く評価した米芾・米友仁親子に由来する。元代には、華北出身であるが江南で活躍した高克恭が、二米の描法を「米点」や「無根樹」へと整理し、米法山水が隆盛する基礎を作った。日本においても、その名は禅僧たちの間でよく知られており、室町時代に詩画軸の中で、文献上の初見である「雲樹図」は、一三七〇年代末の鎌倉で米友仁に倣って描かれていたことを伝える。<sup>(46)</sup> 米法山水の実作例としては、雪舟等楊の「流書手鑑」に米元暉に倣うと記したものがあり、中国帰国後に描いた《傲高克恭山水図巻》は、文人的な要素をもつ元末・明初の江南山水画の系譜を意識していたとされている。<sup>(47)</sup> 『君台観左右帳記』にも、米芾・米友仁または高然暉の名が見える。

先述したように、《傲高克恭山水図巻》の披麻皴を幾重にも重ねたような土坡は、MET本にも通じ、屏風全体も雲山図と呼んでもよい雰囲気をもっている。この雲山図の性格は、まったく構図の異なる相阿弥の屏風とされる狩野派模本中の《山水図屏風》(東京藝術大学蔵)、《山水図》(クリーブランド美術館蔵)、《山水図》(個人蔵)にも見える。<sup>(48)</sup>



義政が没し室町幕府の權威が失われてゆくなかで、『実隆公記』には画を生業とする相阿弥の姿が散見される。相阿弥は、『君台觀左右帳記』に代表されるような様々な知識や教養および当世の価値基準を再編成し、画工とは異なる道として文人風の描法を用いることにより、自身の様式を打ち立てた。米法山水を使用した柔らかい技法を援用したからこそ、様々な画風や価値観に統合性を与えることができたとみたい。

### おわりに

メトロポリタン美術館蔵《四季山水図屏風》を通して、相阿弥が「牧谿」「玉潤」「夏珪」などを独自の様式のなかに整理・統合してゆく様子を見てきた。

『屏風画記』の記述と共通のモチーフをもつ作品群を比較すると、MET本に翻案された夏珪様の骨子には芸阿弥の夏珪様が含まれることから、「牧谿様」には能阿弥が、「夏珪様」については芸阿弥が意識されたことは、三阿弥の流れのなかでの相阿弥の立ち位置を踏まえても確かなことだろう。能阿弥は牧谿様を、芸阿弥は夏珪様を、卓抜した感覚と画技のもとに再編成したが、相阿弥はそれらを統合しつつ、柔らかな描法へと統一することで、新たな様式を作りあげた。画風のみならず、相阿弥は、『君台觀左右帳記』に、能阿弥や芸阿弥から受け継いだ知識も「統合」している。このような制作態度は「筆様制作」から一步踏み出したものである。さらに、相阿弥様式の基盤に「米法山水」「雲山図」のイメージがあるのである。仮説を呈した。そしてそれを相阿弥が様式化するにあたり、様々な価値基準や好尚の傾向が加えられていることも指摘した。そこには足利將軍の權威の失墜とともに始まる新たな時代に対応しつつ、文化伝説となりつつあった「東山」の

權威を継承する同朋としての自負が反映しているようだ。相阿弥は、いわば「唐物」に精通した「和」の文人であり、画工のみならず禅の画僧とも異なるアイデンティティを主張するのに相応しいものとして、禅僧たちにもよく知られ、かつ、「筆様制作」になかった文人画である米法山水を選択したことが伺える。

今後は、画面の構造だけでなく、『君台観左右帳記』などに示される相阿弥の価値観との関係性を含め、いくつかのコンテキストを含めて分析することで、相阿弥が目指したものをより明確にし、三阿弥のなかでの位置づけを考えてゆきたい。

註

- (1) 『蔭涼軒日録』文明十九年七月八日条
- 『永正年間百韻 山河』永正十五年四月二十日あるいは二十三日興行
- (2) 家塚智子「山科家領今西宮をめぐる諸問題」『芸能史研究』一五八号、二〇〇二年
- (3) 鶴崎裕雄「遠江国羽鳥荘と連歌師宗長」本多隆成編『戦国・織豊期の権力と社会』吉川弘文館、一九九九年
- (4) 家塚智子「相阿弥再考―文献資料に基づいて―」『野村美術館研究紀要』一二号、二〇〇三年
- (5) 島尾新「相阿弥の研究」『鹿島美術財団年報』十号、一九九三年
- (6) 笠井昌昭「訳注 本朝画史(一)」『人文學』一二八号、一九七五年
- (7) 笹川臨風「相阿弥に対する考察」『國寶』第二卷第七号、一九三九年
- (8) 蓮實重康「相阿弥」『漆と工芸』三八四号、一九三三年
- (9) 松下隆章「阿弥派論」『室町水墨画』第一輯、室町水墨画刊行会、一九六〇年
- (10) 金沢弘「相阿弥 日本の巨匠 三」『日本美術史工芸』四〇二号、一九七二年
- (11) 源豊宗「相阿弥の作風」『美学論究』四号、一九六六年

- (12) 太田孝彦「大仙院室中の瀟湘八景図襖絵―相阿弥の史的位置についての一考察―」『美術史』八六号、一九七二年
- (13) 落款の法量は、縦横ともに約二・六cm。
- (14) 人物、樹木、篷舟、点苔には濃墨が目立つが、それらは当初の墨色を補う後世の入墨である可能性が高い。島尾氏には、最低でも二回の補筆が確認できるが、当初の状態から大きく変更するような補修は行われていないとご指摘をいただいた。
- (15) 前掲注10 金沢論文  
大西廣「水墨山水画屏風についての対話―相阿弥の四季山水図を觀ながら―」『日本屏風絵集成』二、講談社、一九七八年
- (16) 前掲注15 大西論文  
衛藤駿「作品解説」『水墨美術大系』六、講談社、一九七八年
- (17) 金沢弘「作品解説」『日本美術絵画全集』六、集英社、一九七九年  
源豊宗「相阿弥の作風」『美学論究』四号、一九六六年
- (18) 前掲注17 金沢論文
- (19) 前掲注9 松下論文
- (20) 塚原晃「正宗竜統「屏風画記」における芸阿弥筆四季山水図屏風について」『美術史研究』二七号、一九八九年
- (21) 武田恒夫「延徳期より永正記へ―山水画面構成をめぐって―」『近世障屏画の研究』吉川弘文館、一九八三年
- (22) 前掲注11 源論文
- (23) 前掲注12 太田論文
- (24) 小川裕充「大仙院方丈襖絵考（上）」（下）『国華』一一二〇―一一二三号、一九八九年
- (25) 亀井若菜「大仙院方丈室中山水図襖絵について」『美術史』一一九号、一九九一年
- (26) 注25 亀井論文
- (27) 図様の形態では、数パターンに分けることができるが（図13-5〜図13-7参照）、分類上に問題ないため米点樹としてまとめた。

- (28) ⑥の樹は図様に点在するため、代表的な図様を取り上げた。
- (29) 上下の余白には、『四季草花小禽図屏風』(文化庁蔵)の画面上部の金雲や料紙装飾も視野にいれていきたい。
- (30) 前掲注15大西論文
- (31) リチャード・スタンリー・ベイカー「室町時代の座敷飾りと文化的主導権」『日本美術全集』十一、講談社、一九九三年
- (32) 島尾新「15世紀における中国絵画趣味」『Museum』四六三号、一九八九年
- (33) 前掲注32島尾論文  
相澤正彦「室町将軍家コレクションにみる伝承像としての再生産」小澤正人編『グローカリゼーションと文化移転』成城大学民俗学研究所グローバル研究センター、二〇一二年
- (34) 前掲注32島尾論文  
前掲注33相澤論文
- (35) 谷信一「日支絵画の媒介としての筆様」『室町時代美術論』東京堂、一九四二年  
武田恒夫「障壁画における画体」『美学』六七号、一九六九年  
太田孝彦「香雪美術館蔵「瀟湘八景図屏風」について―筆様による制作に関する一考察―」『藝術論究』第八編、一九八一年
- 前掲注32島尾論文
- (36) 前掲注33相澤論文
- (37) 畑靖紀「室町時代の南宋院体画に対する認識をめぐって―足利将軍家の夏珪と梁楷の画巻を中心に」『美術史』一五六号、二〇〇四年
- (38) 山下裕二「夏珪と室町水墨画」『室町絵画の残像』ぺりかん社、二〇〇〇年
- (39) 海老根聡郎「寧波の文人と日本人」『東京国立博物館紀要』一一号、一九七六年
- (40) 湊信幸「明時代の寧波画」『東洋美術史における西と東―対立と交流』国際交流美術史研究会、一九九一年  
前掲注38山下論文

- (41) 相阿弥筆《観瀑図》（出光美術館蔵）、相阿弥筆《観瀑図》（サンフランシスコ・アジア美術館蔵）
- (42) 前掲注20塚原論文  
塚原氏は、「屏風画記」の記述とメトロ本の共通点として夏景の瀑布や秋景の山中の様門冬景の鯨を彷彿とさせる長洲の描写を挙げる。  
前掲注38山下論文
- (43) 畑靖紀「失われた瀟湘八景図をめぐる」『Museum』五六九号、二〇〇〇年
- (44) 前掲注43畑論文  
庄司淳一「東京国立博物館蔵「雪景山水図」をめぐる」『国華』一〇三三号、一九八〇年  
Richard Stanley Baker (1982) "New Initiatives in Late 15th Century Japanese Ink Paintings." International Symposium on the Conservation and Restoration of Cultural Property: Interregional Influences in East Asian Art History. Tokyo National Research Institute of Cultural Properties
- Richard Barnhart (1991) "Streams and Hills under Fresh Snow, Attributed to Kao Ko-ming." A. Muck and W. Fong ed. Words and Images, The Metropolitan Museum of Art
- Richard Barnhart (1992) "Shining Rivers: Eight Views of the Hsiao and Hsiang in Sung Painting." 『中華民國建國八十年中國文物討論會論文集 書畫(上)』故宮博物院(台北)
- (45) 畑氏は、『晚景図』の図様・構成をひく日本の作例として、伝明兆筆《青山白雲図》（サンリツ美術館蔵）や伝岳翁筆《山水図》（東京国立博物館蔵）をあげる。（前掲注43畑論文参照）
- (46) 島尾新「初期詩画軸の様相―「空華集」に見える「雲樹図」詩画軸を中心として」『美術史』一一四号、一九八三年
- (47) 島尾新「作品解説」『明代絵画と雪舟』根津美術館、二〇〇五年  
相阿弥の柔軟な画法には、構図含めて李朝前期の雲山図との関連も考える必要がある。
- (48) 島尾氏は《山水図屏風》（東京藝術大学蔵）の一部図様が、《山水図》（クリーブランド美術館蔵）や《山水図》（個人蔵）と近似することを述べる。

島尾新『日本の美術 水墨画―能阿弥から狩野派へ』三三八号、至文堂、一九九四年

(49) 作品例として、『四季山水図屏風』(白鶴美術館蔵)が挙げられる。

河田昌之「白鶴美術館「四季山水屏風」六曲一双について―小栗派との関連を中心に―」『古美術』六六号、一九八三年

#### 付記

本稿は、学習院大学に提出した修士論文「相阿弥筆『四季山水図屏風』にみる中国絵画受容と再構成」の内容の一部を、加筆修正したものです。

執筆に際し、学習院大学の島尾新先生をはじめ、多くの方からご指導と貴重なご助言を賜りました。また、作品調査については、京都国立博物館の山本英男先生(現在は現嵯峨美術短期大学)、メトロポリタン美術館のジョン・カーペンター氏、モニカ・ピンシク氏のご厚情を賜りました。末筆ながらここに記して、厚く御礼申し上げます。

Soami (?~1525), who was active in the latter half of the Muromachi period, contributed greatly to the formation of the value system of art, like Noami and Geiami. In “Kanrinkoroshu”, it is called “Kokko Soa” and it is assumed that he had a high level of artistic skill. However, stylistic research based on works is still in progress because there are few certified works.

The meaning of this study is that it is important to consider the style of Soami not only for Soami himself, but also for elucidating the Ami school, which is generally known for its soft drawing method, and for following the development of Muromachi ink painting. Until now, Soami’s “Eight Views of Xiaoxiang” (Daisenin Temple, Daiokuji, deposited at the Kyoto National Museum) and “Landscape of the four seasons” (Metropolitan Museum of Art) were considered to have similar styles. However, according to the pattern analysis, “Landscape of the four seasons” has less consciousness of Muqi and Yujian than the “Eight Views of Xiaoxiang”. It is thought that this is an example that Soami goes one step further than the brush-like production what was being done at that time, and it is necessary to pay attention to “Four seasons Landscape” in order to consider the Soami style.

As a research method, a graphic comparison was used. I extracted from “Landscape of the four seasons” a space with the same scenery as the part where “Eight Views of Xiaoxiang” was pointed out to be similar to Muqi and Yujian in the previous research, and compared the spatial composition and how to draw the motif.

The results indicated that as “Eight Views of Xiaoxiang” became “Landscape of the four seasons”, the drawing method was gradually unified to a softer one. In addition, “Landscape of the four seasons” had a part that cleverly shifted the

spatial composition similar to Muqi's work into the shape of Xia Gui. In addition, it was found that not only Xia Gui but also various painting styles such as The Mi-fa shanshui style are put together under a soft drawing method.

From the analysis results, Soami associates with the quotations and similarities of the figures, and it is probable that Soami's aim was also there. Various "Hitsujo" are put in the figures so that it is not noticeable, and invites the association of viewers who are familiar with Karae. This is probably something that only Doho, who knows all about Karae owned by the Muromachi Shogunate, can do.

(美術史学専攻 博士後期課程一年)