

雪舟絵画に見られる太湖石のモチーフとその意味

—雪舟筆「四季山水図巻」を中心に—

Agnese Haijima

キーワード 雪舟、「山水長巻」、岩の描き方、太湖石、石の文

はじめに

雪舟（1420–1502/1506）筆「四季山水図巻」（毛利博物館蔵、以下「山水長巻」とする）は、画家が中国旅行から帰った文明18年（1486年）に、庇護者である大内氏への献上品として、山口の画室で描かれた作品である。15メートル以上もある中国風の山水画であり、雪舟の晩年の傑作として知られている。本稿では「山水長巻」を中心に雪舟の近景の岩の描き方に影響を与えたと思われる中国の石の文化、特に太湖石のモチーフとその意味に注目したい。また雪舟の描く豊かな質感、バランスなどについても述べたい。

1. 雪舟絵画に見られる太湖石のモチーフ

雪舟が山水画の様々なモチーフのなかで石と岩を最も好んでいたことはよく知られている。先行研究において、彼の力強い筆線、力動感、太い輪郭線などの技法的な特徴が指摘されている。本論では先行研究に言及がない岩の描き方の特徴を探りたい。つまり、岩に丸い穴を描き込むことが雪舟芸術のもう一つの特徴なのである。このような岩は、「山水長巻」の「瀟湘八景」の「煙寺晚鐘」（挿図1）、秋の賑やかな町「瀟湘八景」の「山市晴嵐」（挿図2）、洞窟の場面の右下部（挿図3）、巻末（挿図4）の部分、滝の部分（挿図5）など全部で五ヶ所に見られる。それ以外にも雪舟の他の作品「四季花鳥図屏風」（京都国立博物館蔵、挿図6）、「慧可断臂図」（齐年寺蔵、挿図7）、「四季山水図」の春の場面（東京国立博物館蔵、挿図8）、「観音図」（個人蔵、挿図8）などにおいて同様の岩が現れている。これらすべての作品は雪舟の中国滞在以降、晩年の作である。それ以前の作品のなかでは「流書手鑑」の夏珪風の山水画（東京国立博物館蔵、挿図10）にのみ描かれている。

雪舟がしばしば描いている丸い穴の石は中国の太湖石（挿図11）に非常によく似ている。太湖石は、中国の蘇州府太湖（あるいは、洞庭湖とも云われる）に産し、風浪の影響によってできたものである。石の表面にはくぼみがあり、このようなくぼみを弾窩という。太湖石には、水中から採れるものと地上でとれるものの二種類あるが、水中から採れるもののほうが質高く、石の表面に窪みや穴が多い。また、水中にあるものは運搬に困難である。似たような石は中国の他のところでも産する。たとえば、郡城にある太湖石の多くは、鎮江の竹林寺、蓮花洞、龍噴水に産するものである。孔穴は太湖石に類似しているが、太湖の島の石ではない。

太湖石の発見者とされる白居易（772-846）、すなわち白楽天は「雙石」に次のように詠んでいる。

倉然兩片石。厥狀怪且醜。俗揚無所堪。時人嫌不取。結縱胚渾始。得自洞庭口。万古遺水濱。一朝入吾手。擔舁來郡內。洗刷去泥垢。孔黑煙痕深。鱗青苔色厚。老蛟蟠作足。古劍挿為首。忽疑天上落。不似人間有¹。

これは太湖石の発見を語る大切な資料で、白楽天が蘇州の刺史であった頃の日、太湖の畔に遊び、偶然これを発見し、此の奇状を珍重して、郡廨に持ち帰り、其の喜びを歌ったものである。

この太湖石あるいはそれに似た石の産地は、雪舟の中国旅行のルートであった江南、蘇州を中心とする地域である。太湖石は蘇州文化の象徴でもある。² 雪舟の「唐土勝景図巻」には太湖石の産地、「大湖」の名前が書かれており、遠景に太湖が描写されていることが分かる。彼の時代になってから、中国の特に洞庭湖、蘇州の名勝で多数の太湖石を見ることができた。

雪舟が中国で描いた「金山寺図」（模本、模写者不詳、個人蔵、挿図12）には、左下の部分にも水面から出ている丸い穴の石が描かれている。おそらく雪舟は中国の旅で訪ねた金山寺、鎮江などのあたりで実際に見た太湖石を絵画のなか描き込んでいる。つまりこのような景色の描写には実景の影響があったと考えられる。金山寺の周辺に描写された太湖石は、中国の特に江南地方の名所で見ることができた。雪舟も「山水長巻」の洞窟の場面で、丸い穴の石を右下水面に近い山の部分に描いている。その穴は湖水と風が掘ったように見える（挿図3）。これは太湖石の産地蘇州府洞庭湖かその辺りの風景である可能性が非常に高い。「山水長巻」には太湖石以外にも、中国にしか存在しないモチーフ、太鼓橋、長い城壁などが描かれた場面があり、明らかに伝統的なモチーフの上に中国、特に江南地方の実景を描き込んでいると考えられる。

しかし雪舟の絵画では、水に面していない石にも丸い穴が見える。それは「山水長巻」の「煙寺晚鐘」（挿図1）、「山市晴嵐」（挿図2）、巻末（挿図4）の部分に描かれている。他の作品では「慧可断臂図」（齊年寺蔵、挿図7）、「観音図、個人蔵9）にも描写されている。これらの水に面していない岩に丸い穴が描かれた作品には一つの共通点がある。すべて宗教的な意味を持つ画題であるという点である。この意味を探るためにはまず、太湖石と中国の石の文化の背景にある豊かな思想について知らなければならない。

中国の造園、書斎の装飾品などにしばしば使われる太湖石はただ目を楽しませるためのものではなかった。中国の文献によると、この太湖石の中には聖なる世界が存在している。たとえば、蘇軾の詩には次のように詠われている。

五嶺莫愁千嶂外、 五嶺 愁い莫かれ 千嶂の外
 九華今在一壺中。 九華 今 一壺の中に在り
 天地水落層層見、 天地 落つる水 層々
 玉女窓虚処処通。 女の窓虚 処々に通ず³

蘇軾はこの小さな仇池石のなかに、「九華」、すなわち、世界全体が閉じ込められているのを見た。しかしそれは決して、荒唐無稽の発想ではない。なぜなら、この仇池石は、九つの突起をもち、蘇軾はそれを「峰」と見なしたのである。九つの峰が並べば、そこはまさに世界なのである。

さらに白居易も「太湖石記」で「三山五岳、百洞千嶂、すべてが縮み、尽きて中に在り。百仞も一拳、千里も一瞬、坐して之を得る。」⁴と述べている。

宮崎法子によれば、「太湖石に複雑に空いた孔は洞窟と同じであり、多くの別世界が一つの太湖石のなかにいくつも内包されていると考えられていた。奇石愛好と鍾乳洞の愛好は、ともにそのなかに小宇宙を、あるいは別の世界を見るのである。奇石はミニチュアの宇宙の集合体であり、永遠の世界がそこには凝縮していると思われたのであろう。また、太湖石や奇石は〇〇峰と名づけられ、それ自体が峰や山岳に見立てられた。」⁵という。

また中国の文人は石を友人と呼んで、机上の装飾品として用い、集め、詩に詠んでいた。石は長い間風雨に晒されてもその形を変えることなく、普遍的に在り続ける。それは真に変わらぬ友情のようなものであり、石は生涯の友とするに最もふさわしいものと考えられた。机上にある、宇宙や世界を象徴的に凝縮した霊璧石を愛玩するなら、たちまちにして地上の現実世界を遊離して向こう側の別天地に行くことができる。これは市井にありながら煩わしい俗世間を逃れる隠遁術の一つの方法でもあった⁶。

さらに嶋田によれば、「六朝時代から、各地にある鍾乳洞の奥深くに地上の世界とは別の別天地（小宇宙・神仙の棲む理想郷）があると考えられ、これを洞天と呼んだ」という⁷。

中国の絵画にも水面に近い岩に穴を描くことがある。元の王蒙の「具区林屋図」（一具区は太湖の古名別名一（故宮博物院・台北、挿図13）は、洞庭西山にある鍾乳洞林屋洞を題としている。实景の描写以外に、王蒙はそこを理想的な隠棲の地として描いている。また、太湖の西岸宜興の張公洞は、後漢の張道陵がそこで仙薬を練ったという伝説をもち、多くの文人が訪れた。明の蘇州の画家陸治の「玉田図卷」（ネルソン・アトキンズ美術館蔵）は、その特徴的な景観を描いたものである。中国には神仙の住みかが自然のなかに遍在している。この世のものならぬ美しい景色は、神仙の聖なる住みか、仙界であると考えられたのであろう。鍾乳洞は仙界に通じ、その奇観は名勝となり、紀遊の対象となった。そして仙界は理想の隠棲の地のイメージとも重なっていたのである。こうして太湖中の半島と島は洞庭東山・洞庭西山と呼ばれ、古代から太湖一帯は神仙の庭・神仙の住みかと思われていた⁸。

さらに南宋の无款の「松洞山禽図」（挿図14）にも水面に近い岩に有孔が見える。これもただの实景ではなく、道教思想と繋がりががあると思われる。

もう一つ注目したい中国の作品は無名氏筆「臨盧口草堂十志図」洞元室（大阪市立美術館蔵、挿図15）である。ここでは洞窟が隠逸にふさわしい十の場所の一つとして描かれている。洞窟は雲のように丸く、神仙的な場である。中国の伝説には雲のように飛んでいる山が記録されており。そのなかで南中国、広東省にある羅浮山は特に有名である。道教の思想においてこのような浮き山は天国を現す⁹。嶋田によると羅浮山は「滝や洞窟に富む。道教の第七洞天、第三十二泉源福地」¹⁰である。この山に住んで道教を研究した葛洪は丹薬を作っていたという。彼は「神仙伝」、「隠逸伝」、「肘後備急方」、神仙思想の理論書である「抱朴子」などを著した。「臨盧口草堂十志図」に描かれた洞窟の入口は丸く、洞窟の上方に雪舟の作品と良く似た平らな岩が見える。そして洞窟の入口には「山水長卷」と同様に語り合う二人の人物も描かれている。しかし、この絵とは異なり、雪舟の「山水長卷」において道は洞窟の中を通り抜けている。両絵画で描写されているように、洞窟の入口で語るテーマは理想や悟りの世界と結びついている可能性がある。洞窟は仏教にとっても大切な場所である。たとえば、釈迦は洞窟で瞑想した。禅の創始者達磨もそうである。そして禅僧たちにとってそれは理想的な修行の場でもある。伏見は次のように説明している。「洞窟とは洞天とも言い、道士が仙人になるための修行の場所、あるいは桃源郷や別天地へ通じる入口と考えられました。洞天の閉じた空間、小宇宙の中に

大宇宙の無限の広がりを観るといった「壺中天」の考え方がここにもあるわけです。¹¹

以上に述べたような太湖石の「小宇宙」、「神仙の棲む理想郷」、「別世界」、「永遠の世界」などの意味に基づいて、雪舟は「山水長巻」のいくつかの場面で宗教的な意味を強調するために丸い穴のあいた岩を描いたのだと思われる。巻末部分の四季のサイクルが終わったところで（挿図4）、冬の景色の中に春を象徴する梅が咲いている。この梅は、永久の意味を持つ太湖石や松のモチーフとともに、新春の始まりを意味する。冒頭の「煙寺晚鐘」の場面（挿図1）は悟りへの道を象徴し、そのなかの岩に描かれた丸い孔はこの意味を強調している。そして雪舟は「山市晴嵐」（挿図2）のきわめて世俗的な場面にも、市場の上方に、岩に多数の窓があるような洞窟を描いている。この丸い岩孔を通して中に人物が見える。この構図は、世俗的な世界のすぐ近くに永久の聖なる世界が存在していることを示唆しているのではないだろうか。さらにもうひとつ、太湖石と同様に聖なる世界の入り口を意味する洞窟が描かれている（挿図16）。雪舟はこの場面に、先ほど挙げた「臨廬口草堂十志図」の洞元室（挿図15）のような江南地方にある理想的な修行場を描いたのではないか。雪舟の洞窟の形は夏珪に比べて丸い。ここにも太湖石の影響があったように思われる（挿図17）。

他の雪舟の作品、例えば、「四季山水図」（東京国立博物館蔵）（挿図8）にも、夏珪風の岩の孔が描き込まれている。旅人として宗教的な道を求める人物の近くに、雪舟はしばしば孔のある石を描いている。これは、彼らの向かう世界が永久のものであることを示唆しているといえるだろう。

さらに、雪舟は「慧可断臂図」（挿図7）のように極めて仏教的な場面のなかに道教思想のモチーフである太湖石を描き込んでいる。これは、厳しい修行によってこそ真の理想的世界に到達することができるというメッセージを伝えようとしたのではないか。そしてこのメッセージは、おそらくすでに悟りを得た人のこころの豊かさを表すものだと思う。

雪舟の「白衣観音図」（東京国立博物館蔵、挿図9）では、水面から突き出た太湖石の孔のなかに龍の体の一部が見える。龍はエネルギーのシンボルであり、「道」そのものでもあり、この場面も宗教的な意味を表わしていると考えてよいだろう。

中国では石は永久のものと考えられ、人も同じように長生を願って石を吉の象徴として描いた。「天仙寿芝」（挿図18）は植物の天竹の「天」の字と水仙の「仙」という字を合わせて「天仙」（天上の仙人）とし、靈芝は仙人の草で、服すれば長生きできる。また「竹」は「祝」の音に近いので、「天上の仙人が靈芝で寿を祝う」という意も表わすのである。¹²

雪舟が「四季花鳥図屏風」(挿図6)に描いた太湖石、古木は長生の意味を持つ。長寿に関心をもっていた雪舟は、これらのモチーフを「梅潜寿老図」(東京国立博物館蔵、挿図19)にも描いている。

以上述べたように、雪舟は太湖石を三様に絵のなかに描き込んでいる。一つは、「金山寺図」(挿図12)と「山水長巻」の洞窟の右下部分(挿図3)のように実景の部分として、もう一つは、「慧可断臂図」(挿図7)のように場面の宗教性を示唆するために用いている。さらにもう一つは、「四季花鳥図屏風」(挿図6)のように吉と寿の徴として描いている。

2. 瘦、秀、皴、透

中国の石の美しさの基準も雪舟の岩の描き方に影響を与えたように見える。太湖石は山の象徴であり、大きな自然の一部としても捉えられた。山と岩の美しさの基準はこのミニチュアの石の選び方なかにも現れている。造園と山水画の美的価値は共通するものがある。中国には、石の美しさを評価する基準がある。怪石趣味で知られた米芾(1051-1107)は、「瘦」、「秀」、「皴」、「透」の四字を挙げている。「瘦」は細さ(挿図20)、「秀」は高く聳えている様(挿図20)、「皴」は皴が多く、豊かな石目をもち、手ざわりがあること(挿図21)、「透」は中空となり、向こうが透けて見えることである(挿図22)。¹³

また、宋の魚陽公の『魚陽石譜』は、「元章(米芾)は、次の四点によって石を選んだ。秀。瘦。雅(上品である)。透。」と記している¹⁴

さらに『間情偶寄』は、「山石の美しさは、「透」、「漏」、「瘦」の三字をもって表わされる。(皴が、)ここがあちらへと、あちらがここへと走っていて、(まるで)道が通じているようなものを「透」という。石の表面に眼(のような穴)があって、それぞれの面から、向こうが透けて見えるのを「漏」という(挿図22)。空に向かって切り立ち、独り高く聳えていて寄り掛かるものがないのを「瘦」という」と述べている¹⁵。

石の質に関する評価基準は様々な文献において多少異なっているが、基本的な概念は読みとることができる。このような評価基準を雪舟の「山水長巻」の岩の描き方に当てはめて考えてみるならば、「瘦」(は細さ)と「秀」(高く聳えていること)は横長の巻き物に描きにくく、また効果が期待できないためにあまり描かれていない。しかし、垂直向きのコントラストを強調する際には冒頭の部分(挿図24)と西湖の画面(挿図25)の岩の描き方に部分的に見える。逆に雪舟の縦長の絵のなかでは細長く優美な岩が描写されている。たとえば、雪

舟筆「四季山水図巻」(石橋美術館蔵(春)、挿図26)、雪舟筆「山水図」(香雪美術館蔵、挿図27)などがそれである。このような細長く、近づきにくい山は中国の神仙思想における道教的な天国を表わす三つの峰を持つ山の形に近い。さらに「瘦」と「秀」については、「細くて小さな山を作るとすれば、常に、頂を広くして、麓を狭くする必要がある。根元の部分が大きかったら、たとえ美しい形をしていても、見るに足らない」¹⁶とされている。雪舟と室町水墨画のなかにもこのルールはしば守られている。細長い岩を上部分を広くして、下部は狭くするのである(挿図28, 29)。

さらに郭熙が「林泉高致」で述べている通り、画家は手前の山の「血脈」を山の下方に描く。すなわち崖の下部は暗い墨の濃淡と皴法によって強調される。このようにすると山は高く見え、遠景の山より近くにあることが表現できる。それに対して、遠景の山の「血脈」は山の上部を走っている。描き方としては、山の上方を暗い輪郭線によって強調し、下部を霞みに囲ませる。これが郭熙の説く遠景と近景の山の描き方である¹⁷。このような山の描き方は雪舟の作品にも見られる。とくに低い、遠景の山の描法は雪舟の「山水長巻」の「舟」と「瀟湘夜雨」の場面(挿図30)で印象的である。手前の山の下部を暗くする技法は雪舟の絵画で一般的に幅ひろく使われており、「山水長巻」の「洞窟」(挿図16)、「煙寺晚鐘」(挿図1)、「瀟湘夜雨」(挿図30)などの近景の山に見える。

「皴」と「透」の質も雪舟の絵画によく現れる。「皴」は岩の肌理であり、彼は多様な皴法、濃淡を使って岩を印象的に描写している。「山水長巻」の洞窟の場面を芸愛や夏珪の山水画と比較すると、雪舟のような豊かな岩の肌理、自然らしさの追求は見られない(挿図16, 17)。この特徴は雪舟芸術のすべてを貫いている。

最後に「透」という質も雪舟の岩の描き方に特に目立っている。「透」とは前述したように道が縦横に通じているような皴のことで、これは先に触れた「山水長巻」の「山市晴嵐」の場面(挿図2)に特徴的である。山中の町の上方に描かれた岩には多くの丸い穴があり、その穴を通して岩のなかの道が見える。このような岩の内面に関する質は先述したように中国の道教思想とつながりがあり、岩が聖なる世界の象徴であることを表わす。「山水長巻」のコンテキストにおいても丸い穴の岩と岩内道によって理想的な世界が描かれ、さらにこの道教的な空間が下方の俗世界と対比されている。

石の表面にある眼のような穴は、文献では「透」あるいは「漏」の字で表現される。この石目(丸い穴)は先述したように「山水長巻」を含む雪舟の絵画によく見られる。ここではこの「目」の描き方にもう少し詳しく触れたい。『聞

清偶寄』には次のように記されている。「透」と「瘦」は、至るところにあってもかまわないが、「漏」の甚だしいのはよろしくない。もし、至るところに眼があれば、まるで、竈の中で焼きあげている焼き物に、僅かばかりの気に入らぬところが見つかったが、竈の中にあるので、もはやどうしようもないのに似た気持ちになる。ふさがっているかと思えば、通じてるように、たまたま、そこに眼があるようなものがよい。」¹⁸雪舟もこの文献で言われているように、丸い穴の数のバランス、岩の描き方の多様性に配慮している。彼は様々な形の「石の目」のモチーフをバランスよく「山水長巻」の岩に配置している（挿図1, 2, 4, 5）。

さらに同文献は「石の眼は、円いのはよくない。それが自然にできたものであっても、脇に砕けた小石を貼り付けて、尖った角を持たせ、整った円にならないようにすべきである」¹⁹と述べている。雪舟もこのルールを守っている。よく見ると、たとえば、「山水長巻」の冒頭の部分や「山市晴嵐」の部分において石の目は完全に丸くはない。ここでは多様性と自然らしさが巧妙に表わされている（挿図1, 2）。

3. 日本の芸術に見られる太湖石のモチーフ

中国において太湖石は、白居易（別名白樂天772-846）を初めとして、唐代にはすでに注目され、愛好されていた。伝統的庭園の重要な要素である假山に用いられ、白樂天もすでに太湖石を詩に詠っている。宋代では、とくに文人たちがそれを愛し、造園にも、また身近な書齋の机上にもなくてはならないものであった。北宋の米芾は、愛好尊崇のあまり毎日奇石に礼拝したといわれている。宋代にすでに奇石怪石についての著作も書かれ、出版されている。宋代の奇石愛好者の最たる者は、北宋の徽宗皇帝であった。彼は太湖石を都に運ばせ、また全国から奇花珍鳥を集め、艮嶽と呼ばれる皇帝専用の植物動物庭園を造営した。その運搬のために人民を徴用したと言われる花石綱（綱は輸送隊の意）は、北宋衰弱の一因といわれている。

中国の皇帝、知識人たちがこのように太湖石を愛したことを、おそらく日本の将軍や大名たちも知っていた。運送の困難のため、日中貿易で太湖石そのものが多数輸入されたとは考えにくい。しかし、日本人は日本産の岩石を使って、中国人の石マニアを禅寺、盆栽などの形で受容している。日本の石庭は室内や縁側に座って、それを一幅の画を眺めるように外側から觀賞し、庭に足を踏み入れることはない。これに対して中国の園林は、庭の中に足を踏み入れ、

彷徨して観賞することが多い。

さらに、太湖石が中国から招来した芸術作品や道具類に描写されていたことも確認できる。例えば、雪舟より遅い時代になるが、徳川光友夫人千代姫所用の「初音調度」で知られる「婚礼調度類」に太湖石が描写されている（挿図31）。このような箱や道具の上に、太湖石のイメージが吉兆として使われたのである。

太湖石のイメージが日本に入ったのは、絵画のなかの描写によってに違いない。雪舟は室町将軍のコレクションにあった夏珪の山水画をモデルとして使っていたが、その模本雪舟筆「倣夏珪山水図」（東京国立博物館蔵）（挿図10）に、このモチーフが見える。

それに加えて、太湖石のモチーフは雪舟の画師と考えられる御用絵師周文の絵画にも描かれている（伝周文筆「四季山水図屏風」、東京国立博物館蔵、挿図32）。これらのことから、雪舟は中国へ渡る前に太湖石を知っていたと考えられる。しかし、周文は太湖石を世俗的な場面に描いている。家の前の庭に置かれ、白い雪に被われた太湖石は、奇妙な庭の飾りのように見え、宗教性は感じさせない。

そして、現存している栄賀筆の「十六羅漢図」（藤田美術館蔵、挿図33）にも太湖石が描写されている。画家は舶載された宋元画の連幅の羅漢図を藍本として、そのまま転写したと考えられる。図容的には古い形がそのまま受け継がれていて、画家の個性は現われていない。画家が「太湖石」の意味を理解していたかどうか分からない。雪舟がたとえば「白衣観音図」（東京国立博物館蔵、挿図9）に描いている石は実際に太湖石らしく見えるが、明兆筆の「大道一以像」（奈良国立博物館蔵、挿図34）の太湖石の孔はただ黒い墨の点として描かれている。このような「黒い点」のなかに画家が別世界の存在を表そうとしたとは考えにくい。中国人は石と山を生き物として捉え「石は山の骨」と考えた。²⁰ さらに中国画論において石は生命と内面的な力を持つことが述べられており、ある石は飛び、ある石は踊り、ある石は叫び、あるいはジャンプしているように見える²¹。雪舟の石もこの内面的な力と力動感をもつように見えるが、単純な輪郭線によって描かれた明兆の石には飾りのような黒い点が付けられているだけで、生氣と自然が伝わっていない。夏珪と雪舟の洞窟の描き方からも同様の結論が導き出せる。夏珪の眠っている岩と比較して、雪舟の洞窟を囲む岩の皴法は洞窟を中心として螺旋のように徐々に拡大して旋回力と力強いリズムを感じさせる。筆線は夏珪と明兆に比較して力と決断力をもつ。

このように、周文、栄賀、明兆の作品例から判断するならば、初期の日本画家たちは、おそらく表面的に「太湖石」を模倣したが、そこに込められた意味

を理解していなかっただろう。雪舟の岩を描く技術は他の室町の画家たちと比較して数段進歩していると言える。

いずれにしても、雪舟は中国に渡る前に太湖石を少なくとも絵画モチーフとして知っていた。しかし、その意味を深く理解したのは中国の旅の途次であったと考えられる。

結び

雪舟の絵画において太湖石のモチーフは三様に描写されている。一つは、「金山寺図」のように実景の部分としてである。「山水長巻」の洞窟の場面の下部、水面に近い丸い穴の石もそれに当たる。この景色は太湖石の産地蘇州府太湖（あるいは、洞庭湖）かその辺りの風景であると推測される。洞窟を聖なる世界の入り口として描いた場面は理想的な江南地方の修行場と解釈できる。雪舟は、太湖石の影響を受けて洞窟を丸く描いている。「山水長巻」には、太湖石以外にも中国にしか見えないモチーフ、太鼓橋、長い城壁などが描き込まれている。これらの場面は明らかに伝統的なモチーフの上に、中国、特に江南地方の風景を重ね合わせて構成していると考えられる。

そしてもう一つは、「慧可断臂図」のように宗教的な場面を象徴するものとして、さらに三つ目のタイプは、「四季花鳥図屏風」（挿図）のように吉の象徴として描いている。

さらに中国の石に関する評価と価値観は雪舟の岩の描き方にも現れている。米芾（1051–1107）は、石を評価する四つのポイントとして「瘦」、「秀」、「皴」、「透」を挙げている。その中、「瘦」（細い）、「秀」（高く聳えている）という質は、垂直向きのコントラストを強調するために、横向きの「山水長巻」には適さず、冒頭（挿図23）と西湖の場面（挿図24）において部分的に見られるだけである。細長い岩を上部分を広くして、下部を狭くする描法は室町水墨画の中にしばしば現われる（挿図27, 28）。このような細長い、優美な岩が雪舟筆「四季山水図巻」（石橋美術館蔵（春）、挿図8）、雪舟筆「山水図」（正木美術館蔵、挿図26）などで描写されている。

「皴」と「透」の質は、雪舟の絵画にしばしば現れる。「皴」は岩の肌理であり、とくに「山水長巻」の冒頭の部分、「山市晴嵐」と「洞窟」の部分に多様な皴法が濃淡を使って明確に描写されている（挿図1, 2, 16）。「山水長巻」の洞窟の場面を夏珪の山水画と比較すると、雪舟のような豊かな岩の肌理、自然性は見られない。この特徴は雪舟の芸術をすべて貫いている。

「透」という質は雪舟の岩の書き方に特徴的である。通り抜けることは雪舟の「山水長巻」の「山市晴嵐」の場面（挿図2）に特に目立つ。山中の町の上方に丸い穴のある岩とそのなかの道が描かれている。このような岩の内面に関する質は中国の道教的な思想とつながりがあり、岩が聖なる世界の象徴であることを表す。雪舟が描いたコンテキストにおいても丸い穴の岩と岩内道によって理想的な世界への道が描かれていると思われる。さらにこの宗教的な空間は下部の俗世界と対比されている。

石の表面に眼（のような穴）があることは、文献では「透」あるいは「漏」の字で表わされている。この石目（丸い穴）は「山水長巻」と他の雪舟の絵画においてしばしば見られる（挿図1, 2, 4, 5, 6, 7, 9）。雪舟は丸い穴の数のバランス、岩の描き方の多様性も考慮して、「石の目」のモチーフを様々な形で「山水長巻」のなかに描き込んでいる。さらに中国の文献にある通り「山水長巻」の冒頭の部分（挿図1）や「山市晴嵐」の部分（挿図2）において石の目は完全に丸くない。ここでは多様性と自然性が巧妙に組み合わせられている。

室町絵画を見ると、太湖石のモチーフはすでに雪舟が中国に渡る以前から他の画家の作品に登場している（挿図30, 31, 32）。それゆえ、雪舟は中国へ渡る前にこのようなモチーフの存在を知っていただろう。しかし、帰国後の作品においてしばしば見られる太湖石のモチーフからすると、雪舟は中国、とくに江南地方に滞在したとき、それを目に焼き付けたのだと思われる。このようなモチーフの描き方は中国の旅の雪舟芸術への影響を示している。中国や他の室町画家たちの岩の描き方と比較すると、雪舟はより複雑な皴法などの技術を使っており、生氣、多様性と自然らしさにおいて優れている。

注

- 1 田治六郎「太湖石」、造園雑誌、第11巻、第1号、18頁。
- 2 太湖石は、雪舟が中国を訪ねたときに、すでに大流行していたものだった。太湖石は、八世紀後半から九世紀前半頃より流行しはじめたようである。「白居易の太湖石記」によれば、太湖石は、九世紀前半にはすでに献上品にもなっており、石上に文字を記すこともはじめられている。そして、十二世紀の艮嶽の造成は、太湖石大流行の引金になったようである。また、『呉郡志』によれば、十二世紀ごろには、地上で探れる太湖石に手を加えて、水中より探れる太湖石に似せることが始まっている。太湖石は昔から中国造園の不可欠な部分であり、文人の書斎の気に入りの飾りでもあつ

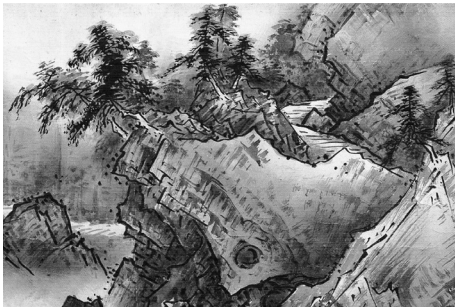
た。

- 3 蘇軾「壺中九華」、林有麟『素園石譜』、漢詩：村松伸、「中華中毒」中国的空間の解剖学、作品社、1998年、209 頁、村松伸、「中華中毒」中国的空間の解剖学、作品社、1998年、211-12頁。
- 4 村松伸「中華中毒」中国的空間の解剖学、作品社、1998年、211-12頁。
- 5 宮崎法子「花鳥・山水を読み解く・中国山水画の意味」2003年、114頁。
- 6 伏見无家『『醉古堂劍掃』と文人 其の九』、全日本煎茶道連盟『煎茶道』2005年三月号第五七一号掲載、1 頁。
- 7 『中国人のトボス』、嶋田英誠「WEB版 中国絵画史辞典」、「太湖石」、<http://www2.mmc.atomi.ac.jp>
- 8 宮崎法子「花鳥・山水を読み解く・中国山水画の意味」、角川書店2003年、110 頁。
- 9 Claudia Brown "Chinese Scholars' Rocks and the Land of Immortals: Some Insights from Painting", in "Worlds Within Worlds: The Richard Rosenblum Collection", Harvard University, Cambridge, MA, 1997, pp.70-73.
- 10 嶋田英誠「WEB版 中国絵画史辞典」、<http://www2.mmc.atomi.ac.jp>
- 11 伏見 无家『『醉古堂劍掃』と文人 其の九』、全日本煎茶道連盟『煎茶道』2005年三月号第五七一号掲載、1 頁。
- 12 中華五福吉祥図典、寿、黄全信 編、金世龍 訳、国書刊行会、2000年61 頁。
- 13 明の『海嶽志林』、外村中「明末清初以前の中国庭園における太湖石について」、28頁。
- 14 宋の魚陽公の『魚陽石譜』、外村中「明末清初以前の中国庭園における太湖石について」、28頁。
- 15 清の季魚の『間情偶寄』、外村中「明末清初以前の中国庭園における太湖石について」、28頁。
- 16 『間情偶寄』卷九、外村中「明末清初以前の中国庭園における太湖石について」、28頁。
- 17 郭熙は「林泉高致」で次のように述べている。
山に高さあり下きあり。高き者は血脈、下にあり。其の肩股開張し、基脚
壮厚に、巒岫岡勢、培擁して相勾連し。
- 18 外村中「明末清初以前の中国庭園における太湖石について」、28頁。
- 19 Ibid.
- 20 「芥子園畫傳初集」東洋畫論集成（上）、講談社、1979年、379頁。
- 21 Kemin Hu "The Suyuan Stone Catalogue: Scholars' Rocks in Ancient China",

Weatherhill, 2002, Robert Mowry "Worlds Within Worlds: The Richard Rosenblum Collection", Harvard University, Cambridge, MA, 1997.

参考文献

1. 宮崎法子「花鳥・山水を読み解く・中国山水画の意味」2003年
2. 村松伸、「中華中毒」中国的空間の解剖学、作品社、1998年
3. 田治六郎、「太湖石」、造園雑誌、第11巻、第1号
4. 中華五福吉祥図典、寿、黄全信 編、金世龍 訳、国書刊行会、2003年
5. 東洋畫論集成（上）、講談社、1979年
6. 日明勘合貿易資料、国書刊行会、1983年
7. 外村中「明末清初以前の中国庭園における太湖石について」、ランドスケープ研究：日本造園学会誌（59）、1995年
8. Kemin Hu "The Suyuan Stone Catalogue: Scholars' Rocks in Ancient China", Weatherhill, 2002
9. Robert Mowry "Worlds Within Worlds: The Richard Rosenblum Collection", Harvard University, Cambridge, MA, 1997



挿図1 雪舟筆「四季山水巻」、部分「煙寺晚鐘」の場面（毛利博物館蔵）



挿図2 雪舟筆「四季山水巻」、部分「山市晴嵐」の場面（毛利博物館蔵）



挿図3 雪舟筆「四季山水巻」、部分「洞窟」の場面（毛利博物館蔵）



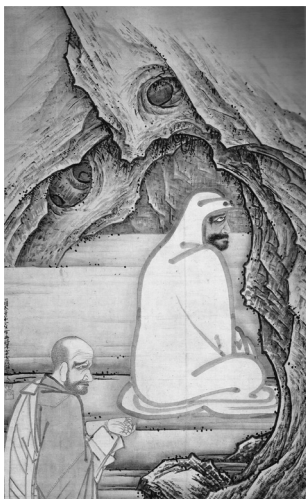
挿図4 雪舟筆「四季山水巻」、部分 卷末の場面（毛利博物館蔵）



挿図5 雪舟筆「四季山水巻」、滝の部分（毛利博物館蔵）



挿図6 雪舟筆「四季花鳥図屏風」、部分（東京国立博物館蔵）



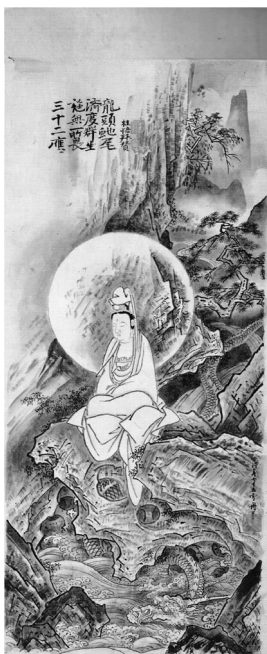
挿図7 雪舟筆「慧可断臂图」(齐年寺蔵)



挿図8 雪舟筆「四季山水图」(春)部分 (東京国立博物館蔵)



挿図10 雪舟筆「做夏珪山水图」(模本) (東京国立博物館蔵)



挿図9 模本「白衣観音图」(東京国立博物館蔵)



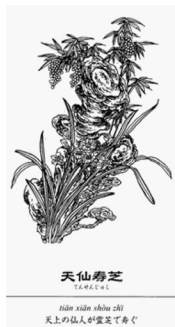
挿図11 太湖石、蘇州、中国



挿図13 王蒙筆「具区林屋図」、部分
(故宮博物館蔵)



挿図14 无款筆「松洞山禽図」



挿図18 「天仙寿芝」



挿図12 模写者不詳 (模本) 金山寺 (個人蔵)



挿図15 無名氏「臨廬口草堂十志図」、洞入室、
(大阪市立美術館蔵)



挿図16 雪舟筆「四季山水巻」、部分「洞窟」の場面、
(毛利博物館蔵)



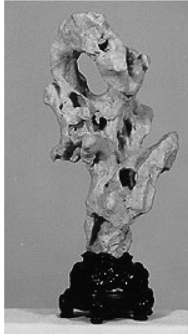
挿図17 夏珪筆「山水十二景図巻」、部分、ネルソン・アトキンズ美術館蔵



挿図20 「瘦」、「秀」



挿図21 「皺」



挿図22 「透」



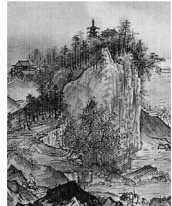
挿図23 「漏」



挿図19 雪舟筆
「梅潜寿老図」
(東京国立博物館蔵)



挿図24 雪舟筆「四季山水図巻」冒頭部分



挿図25 雪舟筆
「四季山水図巻」
西湖の場面



挿図26 雪舟筆「四季山水図」(春)、(石橋美術館蔵)



挿図27 雪舟筆「山水図」
(香雪美術館蔵)



挿図28 松谿筆「楼閣山水図」(梅沢記念館蔵)

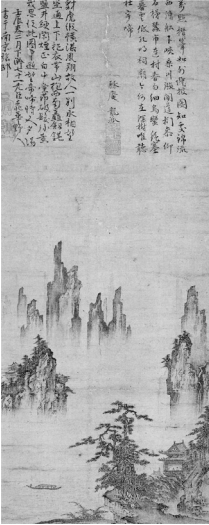


插图29 伝周文筆「蜀山図」(静嘉堂蔵)

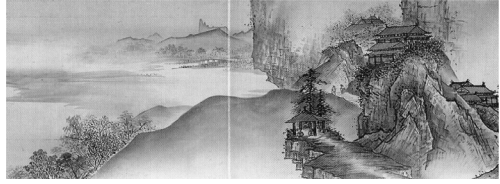


插图30 雪舟筆「四季山水図巻」、部分「潇湘夜雨」の場面、(毛利博物館蔵)

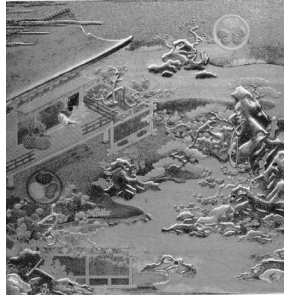


插图31 婚礼調度類(徳川光友夫人千代姫所用)1639年所音蒔絵 硯箱 蓋表(徳川美術館蔵)

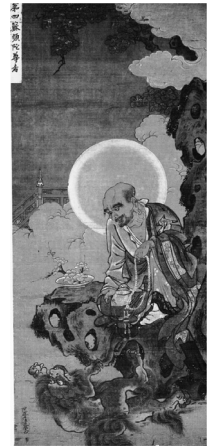


插图33 栄賀筆「十六羅漢図」(藤田美術館蔵)



插图34 明兆筆「大道一以像」(奈良国立博物館蔵)

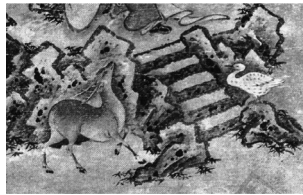


插图34 a 明兆筆「大道一以像」(奈良国立博物館蔵)、部分



插图32 伝周文筆「四季山水図屏風」部分(東京国立博物館蔵)