

中国故事人物図 横川景三賛

三幅

紙本墨画淡彩

(各)縦七三・八cm 横四二・五cm

室町時代

京都 妙心寺 大心院蔵

本図(図2・10)は大正八年から昭和十六年まで、当時の京都帝室博物館に寄託されていたものである。^①無款ながら、狩野安信によつて「小栗宗丹筆」と鑑定された極状が付随するところから、戦前は宗湛筆の真作とみなされ、かなり広く知られていたものらしいが、戦後^②に至つてはその存在すらも忘れ去られてしまった感がある。後述するように宗湛筆の伝承はあたらないにしても、図上に有名な五山文筆僧である横川景三の題詩をもつ本図は、十五世紀にまで遡る人物画の遺例として貴重と思われるので、ここに紹介することにしたい。

一

この三幅はいずれも、図・題詩・補紙の紙質の異なる三紙からなるもので、図の上方に補紙が継ぎ足され、その補紙の上に直に色紙大の題詩が貼付されるという、珍しい形状を有している。もつとも、かかる形状が当初のものでないことは補紙のみ図や題詩に比して保

存が良好なことから容易に察せられるところであり、加えて、図と題詩には障屏画等にままみうけられる無数の擦傷や剝落等も認められる。さらに、図と題詩の紙質が異なることも合わせ考えると、本図の元の形状としては、各扇の上方に題詩、下方に図を別々に貼付けた、いわゆる貼付屏風——例えば、等春筆「花鳥人物図(景徐周麟賛)」のような——のうちの三扇分とみるのが妥当ではないかと思われる。現在この三幅は、中幅に「朱買臣図」、左右にそれぞれ「昭君彈琵琶図」と「東坡笠屐図」を配する三幅対として一つの箱に収まるが、試みに「昭君彈琵琶図」と「朱買臣図」の位置を入れ替えてみたところで、何ら違和感は覚ええない。こうした位置関係の曖昧さをもつてしても、本図が当初三幅対として制作された可能性の小さいことが了解されよう。^③

さて、題詩者である横川景三(二四二九〜九三)は、既述のように東山時代の文学僧であり、晩年には鹿苑僧録まで務めた尊宿としてよく知られている。はじめ相国寺の英叟、ついで夢窓派の龍淵本珠に参じ、その法兄曇仲道芳の塔を拜してその法を継いだ。学問の修練は主として瑞溪周鳳から受け、自ら瑞溪の老門生と称したという。応仁の乱の際は近江に逃れていたが、乱ののちは京都にもどり、相国寺常徳院の側の小補軒で順調な生活を送っている。画家との交流も非常に盛んであったようで、相阿弥、狩野正信らとの直接的な交流を示す記事が『蔭涼軒日録』にみえる他、当代一流の画家の作品に数多くの着賛を試みている。なかでも、芸阿弥が一種の印可の証として祥啓に描き与えた旨を記す「観瀑僧図」(根津美術館蔵)の後序は夙に有名である。

本図に賦された横川の題詩は次の通り。

昭君彈琵琶

胡塵吹面側花鈿 縱畫麒麟亦可憐
只有漢家天上月 斷腸淡照琵琶絃

小補印

東坡笠屐圖

瓊海玉堂過即同 天將笠屐戲吾公
爛腸五斗髮千丈 犬吠蠻村烟雨中

印

朱買臣

坐則讀書行採薪 拍肩野老與山人
君恩一旦會稽守 雨笠烟簑錦綉春

印

いずれも七言絶句の形式を取るもので、流麗な行書体で書され、その後「横川」白文方印一顆が捺されている(図11)。「昭君彈琵琶」にのみ彼の別号である「小補」の款記が入るが、既述のごとく本図が元は貼付屏風の一部とみられることからすると、この題詩および図は屏風の左端もしくは右端に貼付されていたということになるか。ともあれ、これらの題詩が横川の自筆に間違いのないことは、例えば「芙蓉花図」(正木美術館蔵)の図上に賦された同じ彼の七言絶句(図12)の筆跡と比較すれば明白であろう。また「横川」白文方印については、先の「観瀑僧図」に捺された印と同印と判断される。

ところで横川の詩文集は自筆本が尊経閣文庫にあり、ほぼ年代順に配列されている。これらの詩もその中に収録されているのであるが、ただ各詩とも作詩の時期にかなりの隔たりがある他、「昭君彈琵琶」は「明皇貴妃並笛」と一對をなす画軸に賦されたもの⁽³⁾、さらに「朱買臣」に至っては扇面画への題詩であることが知られるので、本図の題詩は旧作が使用されたということが出来る。これは決して珍しいことではないが、図の制作時期との関連で、詩の題された年代を特定しえないのが惜しまれるところである。しかし旧作である以上、その題詩の時期は詩文集に記載の三詩の題詩年代よりも後とみて差しかえないと思われるから、大まかではあるが、題詩時期の一応の上限は設定できる。即ち、詩文集によると「昭君彈琵琶」は文明七年(一四七五)の冬頃、「東坡笠屐図」は同十六年(一四八四)の秋から冬にかけての頃、そして「朱買臣」はそれよりもさらに後れる同十八年(一四八六)の冬頃と推定される位置にあるところから、上限は文明十八年の冬ということになる。むろん下限は、横川の示した明応二年(一四九三)である。従って、図の制作時期もこの数年の間に置かれることになる。

図については、先述したように保存にやや難があり、加えて樹木や岩などの輪郭を濃墨線でなぞるなどの補筆の跡も指摘される。その点でかなり画趣が損なわれていることは否めないが、幸いなことに主題である各人物に補筆の痕跡はなく、また岩や樹木についてもその形態自体は当初のそれを保持しているとみてよい。描法は三図とも謹直な楷体の手法に拠るもので、諸人物や樹葉、馬など、墨の濃淡や細線をもって丁寧に処理されている。また各人物の面貌や手足、衣服、馬体等には淡く彩色が施されており、「東坡笠屐図」の東

坡の着衣の一部にはわずかながら胡粉の使用も認められる。

一一

ここで各図の画題や図様等について一通り略述しておこう。先ず「朱買臣図」であるが、主役の朱買臣は漢の武帝時代の官僚で、字は翁子。学を好みながらも家貧しきため薪を売って生計の資とし、のちにその甲斐あつて会稽太守の地位にまでのぼった。いわゆる立志伝中の人物である。本図にみる朱買臣は大樹の根元あたりに腰をかけ、左手に書物を持した姿をもつてあらわされており、背後には書物と同じく彼のトレードマークともいえるべき薪の束が布置されている。また前方には竹笠や鍬なども配されるが、これらは採柴のあとであることを暗示しているのであろう。

ところで朱買臣を描いた作例としてすぐさま想起されるものに元信一派の手になる旧大仙院障壁画中の一作（東京国立博物館蔵）がある。しかしその像容は、薪を肩にかつぎ片手に書物を持って歩くさまをとらえたものであり、本図のそれとは大きく相違する。また「探幽縮図」にも等春筆や永徳筆とされる朱買臣図が見出されるが、それらも、左右逆写しの違いなどはあるものの、やはり旧大仙院本とほぼ共通した姿態をもつて描かれていることが解る。その点からすると、本図の像容自体は、単なる粉本の継承といったものではなく、かなりつよく筆者の創意が働いているとみるべきかもしれない。次に「昭君弾琵琶図」について。これは戯曲「漢宮秋」にも脚色されて有名な『漢書』の匈奴伝の故事に基づき描かれている。要約すると、後宮一の美女であった王昭君は、画工毛延壽に賄賂を贈ら

なかつたばかりに肖像画を醜く描かれ、ために匈奴との親和政策の犠牲となつてその酋長呼韓邪单于のもとに嫁す、というものである。本図の場面は、この哀話のいわばクライマックスにあたり、王昭君が塞外に旅立つに際し馬上で琵琶を奏するところがあらわされている。他にこの出塞の場面を描くものに、琵琶を携えた王昭君が馬に乗り伴の者を従えて行旅するといった図様の、いわゆる「明妃（昭君）出塞図」と呼ばれるものがあるが、広い意味ではこの弾琵琶図も出塞図の一バリエーションとしてその中に含めてよいものと思われる。明代の頃になると、かかる出塞の場面は、風俗画の画題として大いにもてはやされたらしい⁹。そうした遺品には恵まれないが、「探幽縮図」にその頃の作とおぼしき王昭君の図（図13）が写し取られており注目される。それは立姿の王昭君が琵琶を奏する像容であつて、馬上に布置されたものではないが、面貌や琵琶を弾くポーズ、さらに結髪や衣服などの描写には、本図のそれとかなり似かよつた特徴が看取できる。おそらく本図の像容自体は、こうした明代頃の舶載画をもとに描かれたとみて大過ないであろう。

なお、王昭君の伝説をテーマとした作品は、中国での流行を反映してか、わが国でも盛んに制作されていたようである。例えば『翰林五鳳集』や五山僧の詩文集等を参照したところでも、そこに採録された題詩はかなりの数にのぼり、その盛行ぶりを伝えている。また『等伯画説』には、阿波の讃州、即ち細川成之（一四三五〜一五一二）の手になる「王昭君カ馬上ニテ琵琶ヲ引畫」を等伯が実見した旨のことも記されており、十五世紀末から十六世紀前半頃にかけて、本図と像容を同じくするとみられる作品が描かれていたことをうかがわせる。しかしながら、こと遺品となると、その制作時期が中世に

まで遡るものは管見の限り皆無であり、その点においても本図は貴重な作例といえることができる。

三つ目の「東坡笠履図」は、『梁溪漫志』記載の逸話に基づいている。即ち、東坡が儋州に配流されていた時、友人を訪ねて雨にあい、農家から竹笠と下駄を借りて帰ったところ、その奇妙な風態をみて女子供が笑いころげたといい、軽妙な内容のものである。本図においても、定石通りこの竹笠と下駄があらわされて「東坡笠履」の画題であることを暗示している訳であるが、加えて髭面の東坡の容貌と、彼がやや前屈みになり衣の裾をたくしあげて歩くさまは実に滑稽で、観る者の笑いを誘う。まさに題意にふさわしい像容といえよう。

もつとも、かかる像容については、京都国立博物館西上実氏より中国にその先例があるのご教示を得た。『大陸雜誌』第四十巻所載の「東坡笠履図」がそれであって、同誌上では北宋の李公麟筆とされるが、西上氏によれば明代頃の作である可能性が高いという。いずれにせよ本図にみる笠履図の像容は、そうした中国画をもとに成立したと考えるよいであろう。同じ像容をもつわが国の笠履図の先駆例としては、賛者惟肖得巖の示寂した永享九年（一四三七）を制作時期の下限とする「蘇東坡図」¹⁴（図14）が知られており、これによって遅くとも十五世紀の前半頃には既にこの種の笠履図の描かれていたことが確認される。

ここで、他に同じ像容をもつ笠履図を挙げると、先ず図版等でその存在が知られるものに「元信」印を捺す「東坡笠履図」¹⁵（本能寺蔵）と、その画風から元信周辺画人の作とみられる月舟寿桂賛の「東坡風水洞詩意図」¹⁶（図15）の二点。さらに「探幽縮図」に写し取られたものとして、「探幽により「雅楽助筆也」と鑑定された横川景三

賛の「東坡笠履図」¹⁴及び「古法眼正筆」と添書きされた「東坡笠履図」¹⁵などがある。興味深いのは、それらがいずれも狩野派の手になるか乃至はそのように鑑定されている点であり、かかる像容の作品が狩野派の専売特許とはいえないまでも、十五世紀末から十六世紀の前半頃にかけて、とくに狩野派によつて数多く制作されていたことが想定されてくる。次に触れることになるが、このことは款印をもたない本図の筆者問題を考える上にひとつの目安になるものと思われる。

三

本図の筆者については、既に冒頭で触れたように、狩野安信によつて小栗宗湛の筆になるとの見方が示されている。しかし、画面に筆者を明示するような款印の類が見当たらないことに加え、宗湛の基準作にも事欠く現在の状況では、ただちに安信のこの見解に信を置く訳にはいかない。つまるところ、画風面での考察が重要視されてくるのである。以下、細部表現について検討してみることしよう。

先ず樹木の描法であるが、これは三図ともかなり似かよつた特徴が指摘される。ひとつは、樹木の立体感を表出するために、淡墨をもつて樹幹等に陰影を施している点、ふたつ目は、樹皮を細やかに表現しないかわりに、虚を随所に描き込むことによつて巧みにその質感をあらわしている点である。なかでもこの虚は樹幹ばかりか樹枝にまでも描き込まれており、本図の樹木表現におけるもつともきわだつた特徴をなすものといえる。

次に岩法であるが、岩は「朱買臣図」と「昭君彈琵琶図」の両図に見出される。前者のそれは比較的横長の形状をもつもので、岩頭部分が黒く塗られ、さらにその岩頭から斜め下方に向けて長目の皴が打たれている。興味深いのは、この岩の向って右下方部分にみる、短い線を平行に重ねていく独特の肉付けの仕方であって、これによってその形態は岩というよりもあたかも木片のごとき雰囲気を呈する。後者の岩は、その形態こそ前者のそれとは異なるものの、岩頭部分を黒く塗り、さらにその上に皴を打ち込むなど、同一の手法に拠っていることが了解される。ただし、この岩の手前の部分を白く抜き、そこに小刻みな皴を打ち込む手法は、前者の岩には見出しえなかつたものとして注目される必要がある。

さて、ここまで、樹木と岩の表現について観察を進めてきた訳であるが、かかる特徴を合わせもつ作例を他に求めると、唯一想起されるのが、狩野正信筆の伝承をもつ「竹石白鶴図」屏風(図16)真珠庵蔵)である。先ずこの屏風の第五く六扇に布置された樹木に着目すると、樹幹の立体感を淡墨をもつて簡潔に表わしている点や、同じく樹幹に虚を数多く描き込むといった点で、本図のそれと似かよった特徴が看取される。また、第一く二扇下方の岩は、全体の形態において「朱買臣図」のそれと近似するばかりか、岩頭部分を黒く塗るところにも共通点が指摘される。さらに第二く三扇に描かれた岩には、「朱買臣図」の岩の大きな特徴のひとつであった、木片を想わせる独特の肉付けも試みられているのである。¹⁶⁾一方、第五く六扇下方に配された岩は、多くの点で「昭君彈琵琶図」のそれと共通した特色を有している。ひとつは岩頭部分を黒く塗り、その上から長目の皴を打ち込んでいる点、ふたつ目は岩の手前の部分を白く抜

いて立体感を強調している点である。しかも、この白く抜いた箇所を小刻みに打ち込むところも、両者の見逃しえない類似点といえよう。

この「竹石白鶴図」屏風については、周知のように、正信真筆の確証は得られないまでも、およそ十五世紀末から一六世紀初頭の狩野派の遺例とみる点ではおおむね見解の一致するところである。そのことからすれば、両図のかかる類似が同一筆者の手になることに起因するか否かはひとまず置くとしても、少なくとも本図が、この屏風の筆者と活躍期を同じくする正信周辺の狩野派画人によって描かれたと考えることは許されてよいものと思われる。その点、本図の制作時期がこの屏風の推定制作年代の範疇である文明末から明応期頃に位置するという先の事実は、その蓋然性をいっそう高めることになる。

本図の筆者を狩野派に比定する根拠は、何もこればかりではない。既に指摘しておいたように、「東坡笠履図」と像容を等しくする作品が狩野派によつて多数制作されていたことも、この際配慮される必要がある。この点についてさらに言えば、本図と月舟寿桂賛本(図15)の間には、惟肖得巖賛本(図14)に比べ、東坡の面貌や竹笠等の細部描写において、単なる像姿の類似にとどまらない親近感もうかがわれるのである。しかし、それ以上にここで注目すべきは、本図の樹木や岩以外の景物表現にも狩野派的な手法が看取されることにある。例えば「昭君彈琵琶図」の馬の描法がそれであって、その容貌や馬体にみる筋肉の付け方など、正信の筆になる「足利義尚像」(地藏院蔵)や元信の若描きとされる「細川澄元像」(永青文庫蔵)などのそれと軌を一にしていることが了解される。また、「朱買臣図」

に布置された壁のごとき懸崖についても、正信印を捺す「山水図」(長林寺蔵)や大仙院旧蔵の伝元信筆「中国故事人物図」(東京国立博物館蔵)などの懸崖をはじめとして、多くの類例が見出されるのである。

現在までに確認される、いわゆる伝正信画は、先の「竹石白鶴図」屏風や「足利義尚像」の他、扇面画などの小品も加えるとおよそ十数点程にはなる。ただ、それらの画風の間には、これまでたびたび論じられてきたように、微妙な懸隔が存在し、それが正信画の編年を意味するものか、あるいは周辺画人の作品の混入による結果なのか、いずれとも決し難い状況にある。このような、いわば混沌とした状況の中で、本図を位置づけるという試みは決して容易な作業とは思われない。しかしながら、それを伝正信画に限らず、元信画も含めて広く考えてみると、存外、本図の位置といったものも把握され得るのではなからうか。結論から先に述べると、本図は一部で古様を伝えながらもその一方で、次代の元信画に繋がっていく要素も備えた作例として注目されるのである。本図における古様な部分としては、例えば樹木の手法を挙げることができる。かつて土居次義氏は「竹石白鶴図」屏風のそれについて、「まだ元信画の樹木のような美しい装飾的形態をもつにいたっていない」ことを指摘されたが、この言はそのまま本図の樹木表現にもあてはまるものといえよう。

一方、本図と元信画との脈絡を示唆する要素としてとくにここで指摘したいのは、人物表現に他ならない。しかもそれは単に面貌や衣文の描法の近似といった類のものではなく、両者のもつ、一種平俗な雰囲気にもとめられる。例えば元信の代表的人物画として著名

な大仙院旧蔵の「禅宗祖師図」(東京国立博物館蔵)と本図を比較してみても明らかのように、両図の人物に、その意味内容、換言すれば深い精神性・内面性といったものを看取することは難しい¹⁸⁾。むしろその形態自体の面白さに主眼の置かれていることが両者の共通点としてつよく指摘できるのである。要するに東山水墨の伝統に存する禅宗的要素の払拭がここに意図されているのであり、両者にうかがわれる明るい、平俗な雰囲気は、これに起因するものとみなされる。周知のようにこうした傾向は、元信に至って強力に推し進められ、次代以降の狩野派様式の基調ともなるものであった。むしろそれは伝正信画にも程度の差こそあれ看取されるところではあるが、反面、その多くが未だ中世的な幽暗さを共存させていることも否定しえない。その中であって、先の「竹石白鶴図」屏風や、景徐周麟の賛をもつ「崖下布袋図」などは、そうした「暗さ」を排除することと成功した稀有な作例とみることができる。もちろん本図についてもこれと同様のことが指摘されるのであって、その存在意義も正にこの点に認められるといえよう。

既に述べたように、本図の描かれた文明の末から明応期頃は、狩野派にとつてみれば、ちょうど正信を棟梁とする時期に相当する。本図の制作時期の下限である明応二年(一四九三)を仮に例にとると、正信の年齢は六十歳、元信においてはわずかに十八歳にすぎない。しかしながら、ここで本図と元信画との関連性が指摘されたことは、この時期が正信の活躍期であると同時に、元信様式成立に向けての、いわば準備期間にもあたることを予測させる¹⁹⁾。その意味で、筆致こそ違え、本図と同じく伝正信画の中では多分に平俗な雰囲気をもつ「崖下布袋図」の制作時期が、本図のそれよりもやや後れる明応五年

(二四九六)から同九年の間に位置することは、²⁶⁾単なる偶然とはみなし難いものがある。

四

最後に、本図の制作の経緯等について私見を述べておきたい。

本図を所蔵する大心院は、明応元年(一四九二)、細川政元が妙心寺十世景川宗隆を勧請開山に迎えて創建した塔頭である。²⁷⁾いうまでもなく政元(一四四六～一五〇七)は細川勝元の子であつて、足利家の衰微に乗じて、將軍義植およびこれを奉ずる畠山政長との争いに勝ち、明応二年には足利義澄を將軍に擁立。自らは管領となり、幕府の実権を掌握したことで知られている。ところで本図との関連でここで注目したいのは、この政元が横川・正信の両者と深い係わりをもっていたという点にある。先ず横川であるが、彼の晩年期は主として細川氏一門の外護下にあつたことが既に玉村竹二氏により指摘されている。²⁸⁾例えば、横川の住した小補軒を建て与えたのが、他ならぬ政元の父・勝元であつたことなどは、その良き証左といえるであろう。²⁹⁾さらに政元も、彼に着賛を依頼したり、次に述べる游初軒の、新造祝いの詩会に招くなどの密接な交流の跡もうかがわれる。

一方、政元と正信の関係については、『蔭涼軒日録』の記事によつて、容易に推察することができる。長享二年(一四八八)五月七日条によれば、正信が蔭涼軒を訪ね、この五、六十日間大津の政元の陣所に居たことを述べている。³⁰⁾その用向きが何であつたか定かではないが、長期間の滞在であつたことからすると、彼がそこで障壁画制作に従事していた可能性は充分に考えられる。加えて、延徳三年(一

四九二)六月九日条には、游初軒に正信の手になる座敷絵の設えられていたことが記されている。²⁷⁾游初軒は文明十八年(一四八六)七月に政元により新造されたものであるから、²⁸⁾かかる制作が政元の命により行われたことは疑いえないところといえよう。²⁹⁾なお、政元が関与したという確証はないものの、延徳四年(一四九二)六月八日条によつて、正信は細川氏ゆかりの岩栖院(満元の菩提所)にも座敷絵を描いていたことが知られるのである。³⁰⁾

さて、このような三者の親密な交流関係を勘案すると、本図が大心院に伝来すること自体に甚だ大きな意味があることに気付かれよう。即ち、本図制作の依頼者として、また横川に着賛を需めた人物として、大心院の創建者である政元の名が浮かび上がってくる訳である。しかも興味深いことに、大心院の創建時期は本図の推定制年代の中に図らずも位置している。その点、本図の制作依頼が同院の創建との関連でなされた可能性も示唆されるのである。

もつとも、これを裏付ける資料は一切存しない。加えて、本図が後世に他所よりもたらされた可能性を全く否定し去ることができないのもまた事実である。しかし、仮にこの推測が正しいとするならば、先の游初軒や岩栖院の座敷絵の失われた今、本図は正信時代の狩野派が、時の権力者であつた細川政元との関係で描いた、現存唯一の貴重な作品となるのである。(山本英男)

〈注〉

- 1 京都国立博物館にのこる当時の寄託品台帳に拠る。なお、本図の存在については、京都市文化財保護課小寺善通氏から御教示を受けた。
- 2 齊藤隆三『畫題辞典』(新古畫粹社、大正九年)の「朱買臣」の項に、本図の所在等に関する簡単な記述がみえる。
- 3 十五世紀以前において、本図のごとき同種画題の組合せによる三幅対

- 形式の作例は、仏画などを除けばほとんど皆無に近い。この点においても、本図が当初三幅対として描かれた可能性の低いことがうかがわれる。
- 4 玉村竹二『五山文学新集』第一卷（東京大学出版会、昭和四十二年）参照。以下、本稿における題詩に関する記述は、すべてこれを典拠としている。
- 5 「昭君彈琵琶」詩に「軸贊」と記され、続いて「明皇貴妃並笛」詩に「同上」とあるところから、両図が双幅であったことが解る。
- 6 「扇面 朱買臣 細川九郎源公請」とあるところから、細川政元の需めにより扇面に詩を賦したものであったことが知られる。
- 7 等春筆の「朱買臣図」は中村岳陵氏旧蔵の「探幽縮図」中に見出されるもので、図版は田中一松「等春畫説」（『国華』八八八、昭和四十一年）所載。永徳筆のそれは、京都国立博物館「探幽縮図」上巻（昭和五十五年）に所載。
- 8 金時代の作とされる大阪市立博物館所蔵の「明妃出塞図」はその好例である。
- 9 辻惟雄『岩佐又兵衛』（集英社『日本美術繪画全集』十三、昭和五十六年）中の「王昭君図」の作品解説において、こうした指摘がなされている。
- 10 文人画研究所「探幽縮図」（昭和六十一年）所載。因みに探幽はこれを仇英筆と鑑定している。
- 11 『東洋美術家寶集』第一輯下（明治四十五年）所載。
- 12 『京都名利遺寶圖録』（青谷文聖堂、大正十年）所載。
- 13 『国華』二九〇（大正三年）所載。本図は贊文の内容により「風水洞詩意図」とみなされているが、像容は明らかに「笠履図」である。また贊文のこうした事実誤認に加え、贊の筆跡自体も寿桂のそれとは異なる。その点で問題ののこる作品といえるが、その画風からすれば十六世紀前半頃の元信周辺画人の作とみることに問題はないと判断される。
- 14 大倉文化財団「大倉集古館蔵 探幽縮図」目録（昭和五十六年）所載。
- 15 文人画研究所「探幽縮図」（前掲）所載。
- 16 『禅林画贊』（毎日新聞社、昭和六十二年）所載の春莊宗椿贊「山水図」（正木美術館蔵）は、太田孝彦氏により十六世紀前半の狩野派の作例とみなされているものであるが、興味深いことにその図の下方に配された岩の一部にもこれと類似した手法が認められる。
- 17 土居次義「元信・永徳」（講談社『水墨美術大系』第八卷、昭和四十九年）の作品解説参照。
- 18 「禅宗祖師図」の諸人物にみるこうした傾向については、辻惟雄「狩野元信」（三）（『美術研究』二七〇、昭和四十五年）の中で既に指摘されている。
- 19 かかる準備期間を経たのち、やがて元信様式は永正十年（一五一三）の大仙院障壁面において結実する訳だが、しかしその一方で、正信時代の古様さをとどめる作品が時を同じくして制作されている点に注目したい。春莊宗椿贊の「山水図」（前掲注16参照）がそれであって、屹立する山やくねる松の形態など、伝正信筆の「山水図」（長林寺蔵）などとの脈絡を示唆する。また贊の年紀から、本図は永正七年（一五〇〇）の制作と判明するが、この年は大仙院障壁面制作のわずか三年前にすぎないのである。このことは、正信から元信への指導者の交替と派内全体の画法統一の時期が必ずしも一致していないことを意味している。世代の異なる画家を多数傘下に置くことで成り立つ流派組織であつてみれば、かかるケースは確かにありうることであつた。桃山時代における、いわゆる元信様式の残存現象などもこのことと全くの無縁ではなからう。
- 20 贊に「鹿苑周麟」とあるところから、その制作時期は周麟が鹿苑院主の地位にあつた明応五年から同九年までの間となる。
- 21 京都府教育委員会「京都府の近世社寺建築」（昭和五十八年）参照。
- 22 玉村竹二『五山文学新集』（前掲）の「横川景三略傳」参照。
- 23 玉村竹二『五山禅僧伝記集成』（講談社、昭和五十八年）参照。前掲注6参照。
- 24 『蔭涼軒日録』文明十八年六月廿九日条には、游初軒の新造祝いの詩会が七月五日か六日のいずれかに行なわれる旨のことが記されており、さらに同年七月二日条では横川が蔭涼軒を訪ね、その日程が七月五日に決定したことを蔭涼軒主（亀泉集證）に告げている。そして同年七月五日条によって、横川をはじめとする十数名の禅僧が游初軒に招か

れたことが知られ、実際にこの日に詩会の挙行されたことが確認でき
る。

26 『蔭涼軒日録』長享二年五月七日条、「晩來狩野大炊助來云。此五六
日在「大津」。與「京兆」同所。件々彼三味話之。實異人也。」

27 『蔭涼軒日録』延徳三年六月九日条、「游初軒座敷畫狩野法橋所筆一
見之。」

28 前掲注25参照。

29 細川政元と正信の結び付きが強かったであろうことは、次代の元信が、
ともに政元の養子であった澄元、高国の命により、それぞれ「細川澄
元像」（永正四年）、「鞍馬蓋寺縁起絵巻」（永正十年）を制作している
ことから容易に想像される。

30 『蔭涼軒日録』延徳四年六月八日条、「座敷畫一見如可。侍者延「予見
之。狩野法橋所」筆。種々筆勢盡」之。實可「觀者也。」

〔付記〕

本作品の調査では、大心院津田宗徹氏より多大なご便宜を賜ったが、平
成元年四月に示寂された。ここに謹んで哀悼の意を表します。
小稿の執筆にあたっては、大手前女子大学武田恒夫教授並びに関西大学
山岡泰造教授から適切なご助言を得た。また一部の写真については正
木美術館学芸員高橋範子氏よりご提供いただいた。ここに記して、感謝
の意を表したい。

雲龍図 張德輝筆

二幅
紙本墨画

(各)縦六二・二cm 横三五・八cm

明 時代

京都 個人蔵

はじめに

清、徐沁の『明画録』は、巻五に「龍」の一項を設け、画龍を得
意とした明代画家、牛舜耕・張德輝・何雪澗・許端・釈龍の五人を
あげ、その小伝を記載する。

しかし、彼らの款記を有する作品は従来図版に紹介されることも
なく、その具体的な作風はほとんど知られていない。明代の工芸品
において、龍の文様が盛んに用いられていることを考えあわせると
意外な気がする。

太古より天の使い・神仙の乗り物として表現されてきた龍は、降
雨の靈力を持つと信じられ、しばしば雲煙や波濤と組み合わせて描
かれる。特に唐代後半の水墨画の勃興は、龍の雲や波間に隠顕する
情景を一層迫力あるものにし、五代より宋初にかけての伝古・呉懷・
董羽・董源、北宋の苟信・任從一、南宋の陳容・牧谿、元の張羽材・
張嗣成父子等、数々の画龍の名手が現われた。