慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	雪村周継の生涯と作品(二)小田原・鎌倉滞在期<<瀟湘八景図巻>>を中心に
Sub Title	Sesson Shukei's life and works(2) : with focus on Sesson's time in Odawara, Kamakura and "Eight views of the Xiao and Xiang rivers"
Author	松谷, 芙美(Matsuya, Fumi)
Publisher	慶應義塾大学アート・センター
Publication year	2018
Jtitle	慶應義塾大学アートセンター年報/研究紀要 (Annual report/Bulletin : Keio University Art Center). Vol.25(2017/18), ,p.140- 151
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	研究紀要 挿図
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11236660-00000025-0140

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

雪村周継の生涯と作品（二）
小田原・鎌倉滞在期 ≪瀟湘八景図巻≫を中心に

松谷　芙美
所員、講師（非常勤）

図１　大室宗碩賛≪山水図≫

図２　玉澗筆≪遠浦帰帆図≫徳川美術館所蔵

本論考は、昨年度発行の『年報／研究紀要 24 号』掲載の拙稿「雪村周継の生涯と作品（一）」に引き続き、2017 年に開催された「雪村―奇想の誕生―」展の成果をもとに、小田原・鎌倉滞在期の作品について考察を行うものである。紙面の都合上、図版が掲載されていない作品は「雪村―奇想の誕生―」展図録（東京藝術大学大学美術館／読売新聞社発行、2017 年）をご参照いただきたい。また、本文中の印章の分類も上記図録による。

1．小田原・鎌倉滞在時期の作品（五十代半ば頃～六十代半ば頃）

雪村周継は天文十五年（1546）～十九年（1550）の間に、小田原・鎌倉を訪れ、おそらく天文二十四年（1555）頃まで滞在した。その根拠となるのは、次に紹介する小田原・鎌倉にある寺院の僧が着賛した作品である。≪以天宗清像≫には、「天文第十九歳舎庚戌初夏日前龍峰以天叟宗清書于相陽金山橙雪齊下」と着賛があるが、賛にみえる「相陽金山」は、箱根の早雲寺（山号「金湯山」）を指す。早雲寺は、大永元年（1521）、北条早雲の遺言で、その子北条氏綱が京都の大徳寺第八三世以天宗清（1472～1554）を招き創建した。本作品は、雪村が、早雲寺第二世大室宗碩の求めによって、その師である以天宗清の像を描いたものであり、雪村が天文十九年にはすでに、早雲寺を拠点に創作を行っていたことが明らかとなる。≪山水図≫（図１）にも、大室宗碩（？～1560）の着賛がある。また≪叭叭鳥図≫（常盤山文庫所蔵）には、「画師一掃する所、叭々鳥有り　聖人の周易、其卦六十四卦なり。鳥の類多しと雖も、八八を以って名を為す、奇なる哉此鳥／天文乙卯秋九月　四印道人之を記す」とあり、円覚寺一五二世で四印道人と号した景初周随（？～1557）が、天文二十四年に着賛している。賛は、叭叭鳥の名に陰陽の八卦をかけた内容となっており、天文二十四年に雪村がちょうど六十四（八×八）歳であったのではないかという指摘もあり興味深い[*1]。常陸の正宗寺は円覚寺の末寺であり、雪村を鎌倉へ導いたのは景初ではないかと考えられている。二人の親密な関係が、このような遊び心ある共作を生んだのだろう。

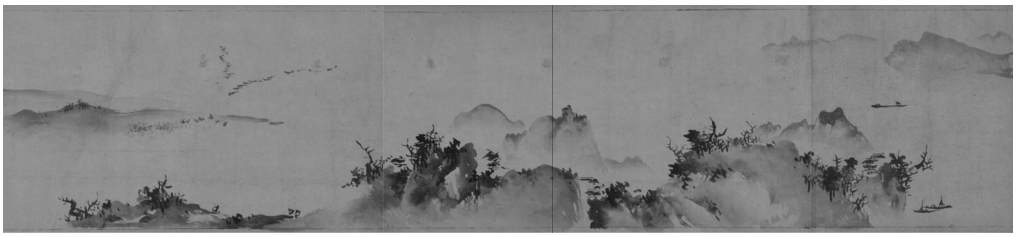
雪村が小田原の早雲寺や鎌倉の円覚寺で活動出来たのは、北条氏の庇護を得られたためである。『扶桑名公画譜』（浅井不旧著、元禄十三年（1700）刊）には、雪村は北条氏政の帰依僧であると記されるが、氏政（1538～90）とその父である氏康（1515～71）の二代にわたって関係を持っていたと考えられる。雪村は北条氏や、鎌倉の寺院が所蔵する絵画を見て、大いに刺激を受けた。また、北条氏に仕えた小田原狩野派の絵師とも交流があったはずである。ちょうど雪村が滞在中の

天文十七年（1548）に、北条氏康は今川義元から玉澗筆≪遠浦帰帆図≫（図2）を送られる（『山上宗二記』*2）。雪村はこの作品を実見した可能性がある。この時期、京都を中心に玉澗や牧谿の様式が流行し、このスタイルは小田原・鎌倉まで伝わっていた。おそらく北関東では目にすることが出来なかった新しいスタイルの絵画であったのではないだろうか。雪村はこのスタイルを好み、晩年にいたるまで描き続けた。玉澗様式を取り入れた≪瀟湘八景図巻≫（図3）は、≪以天宗清像≫と同じ「雪村」白文方印（G印）、「周継」朱文重郭方印（H印）、「雪村」朱文壺印（I印）が捺され、小田原、鎌倉滞在期に制作された作品である。定型化しておらず、玉澗様式に触れて間もないみずみずしさがある。雪村の自在な描写が一巻に集約された見本帳と言っても良いだろう。また、≪波岸図≫（図4）は、現存しないが玉澗の「波絵」「岸絵」に、≪蕪図≫（図5）、≪竜虎図屏風≫（図6）は、牧谿の同主題の作品に感化されて描かれた作品である。いずれにしても、玉澗や牧谿の作品の模写ではなく、主題や筆の省略方法を真似るに留まる。玉澗様、牧谿様は、いずれも余白を生かした即興的で自在な描法であるが、雪村はその自在な描法に惹かれ、その後の創作に大いに生かすことになる。

さて、この時期、雪村の描く人物画も大きく飛躍をとげた。それは、小田原・鎌倉に伝わる仏画の名品に触れたことによるものだろう。常陸時代の作品では人物は肥瘦の少ない線で、面貌もあっさりと描かれていたが、小田原・鎌倉滞在期を境に、衣文線は肥瘦が強く、太く、大胆で躍動的になり、眼球や鼻なども細かく描きこまれるようになる。≪琴高群仙図≫（図7）は、G、H、I印が捺されたこの時期の代表作であり、その特徴が良く表れている。仙人や童子の面貌は、精緻な線で表情豊かに描写され、各々個性的である。また、印章は捺されていないが、次の奥州時代の制作と考えられる≪釈迦羅漢図≫（善慶寺所蔵）には、早雲寺に伝来した「五百羅漢図」の影響が強く表れている。この「五百羅漢図」は、寺伝によると元々鎌倉寿福寺の什宝で、小田原北条家にうつり、早雲寺に寄進され、その後豊臣家をへて、方広寺へ寄進、現在は大徳寺とボストン美術館に分蔵されている*3。特に眼を見開き、天を仰ぎ見る仕草は、雪村の特色の一つであり、後の≪呂洞賓図≫（大和文華館所蔵）に引き継がれてゆく。このように小田原・鎌倉滞在期は、名品に触れた学画の時代であった。

図3　≪瀟湘八景図巻≫正木美術館所蔵

3-1



3-2

3-3

3-5

3-4

3-6

3-7

3-8

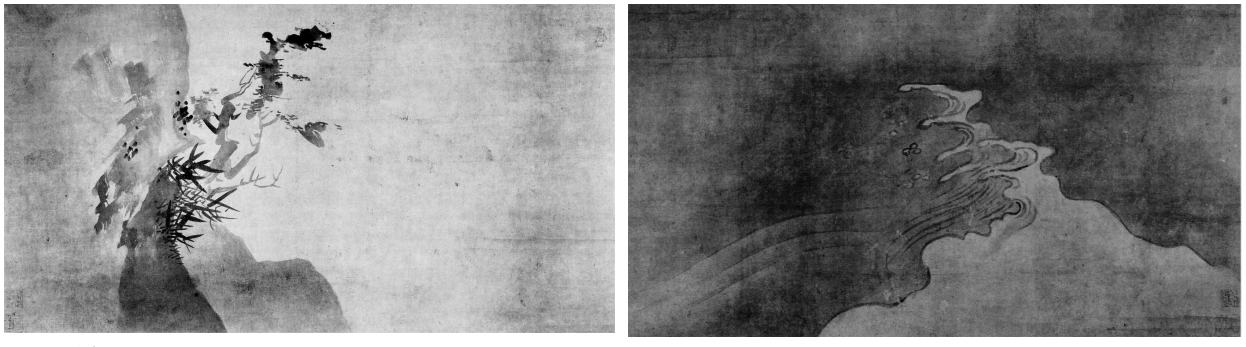


図4　≪波岸図≫

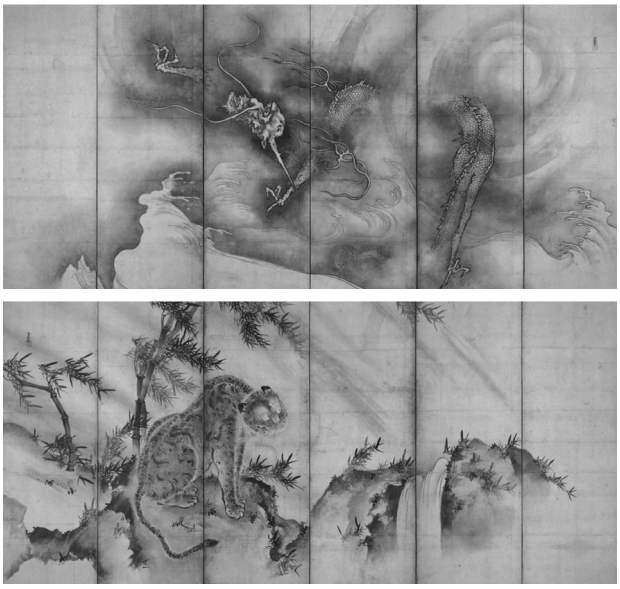


図６　≪竜虎図屏風≫米国・クリーブランド美術館所蔵

図５　景初周随賛≪蕪図≫禅文化研究所所蔵

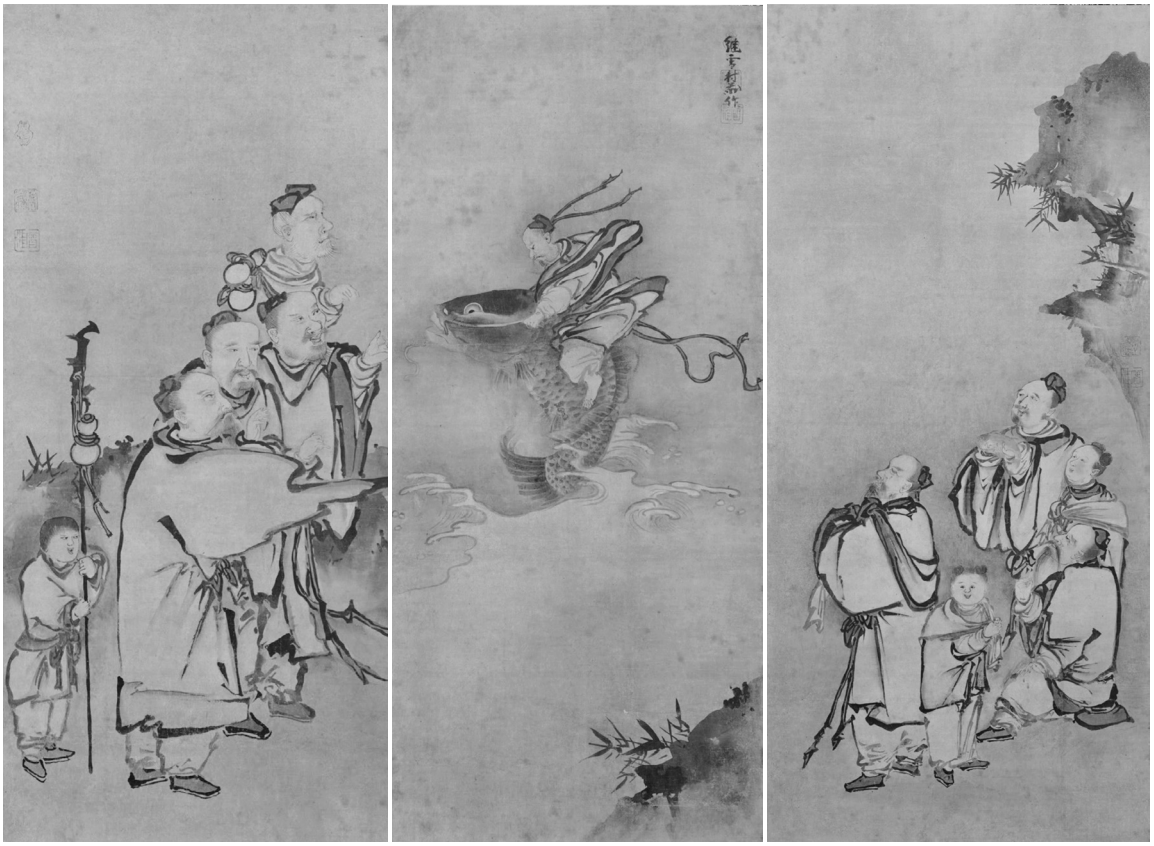


図７　≪琴高群仙図≫京都国立博物館所蔵

2. ≪瀟湘八景図巻≫（正木美術館所蔵）の分析

正木美術館蔵≪瀟湘八景図巻≫（図3、以下、正木本と称す）は、雪村がこの時期学んだものを十分に発揮しようという真摯で初々しい表現と、その個性とが混在となった作品であり、雪村の様式変遷を捉える上で、重要な作品である。法量は、幅24.9cm、長さ662.5cmで、画面は、大工が木材を切るときに線を引くように、糸に墨をつけて紙にあてた線で縁取られている。巻末に「軸玉澗八景之図雪村老翁筆」と款記し、「雪村」白文方印（G印）と「周継」朱文重郭方印（H印）、「雪村」朱文壺印（I印）が捺される。非常に丁寧に描かれた作品であり、一部緊張も見られるが、後半にゆくにつれて雪村独特の筆法や自由な表現が見られる。作品の全容を紹介しつつ、分析を加えたい。

この図巻は「山市晴嵐」の場面（図3-1）から始まる。水気の多い墨で弧を描くように、山を描く。そこに濃墨線で家や人々を描き加えてゆく。山間の村の入口には鳥居のような門が描かれ、旅人が通過する。家屋には酒旗がはためき、旅人を迎える。左へ視線を移すと、水辺が見え、墨の濃淡で遠近感を表現する。この岸の表現は、短い筆線を重ねたもので、後半と比べると、やや緊張が見られる。

さらに左へ視線を移すと、二艘の帆船が泊まる崖には枯れ木がせり出している。（図3-2）淡墨で描かれた山の上には、濃墨で、枯れ木や、筆の腹を横に引いて表した広葉樹、点苔を描く。次第に筆法も豊かになり、帯状に上から下へじぐざぐと引いた筆線で描かれた崖などが印象的である（図8）。筆を軽く紙から離すことで筋状のグラデーションができ、岩肌を表現している。このような筆法は、同時期の作品である≪琴高群仙図≫（図9）や≪竜虎図屏風≫（図10）の岩場にも採用されており、制作時期が近いことを物語る。つづいて、広い空間に出て、「平沙落雁」の場面になる。画面中程に淡墨で岸辺が描かれ、乾いた墨で葦のような水辺の草を描く（図11）。そこには空を見上げる雁と、空を飛ぶV字型の雁の群れが描かれている。この「平沙落雁」の図様は、牧谿筆の瀟湘八景図巻の系統である。この正木本の雁の表現は、非常に丁寧である。後期の作品と位置づけられる「牧谿八軸」

図8　≪瀟湘八景図巻≫部分

図9　≪琴高群仙図≫部分

図10　≪竜虎図屏風≫部分

図 11　≪瀟湘八景図巻≫部分

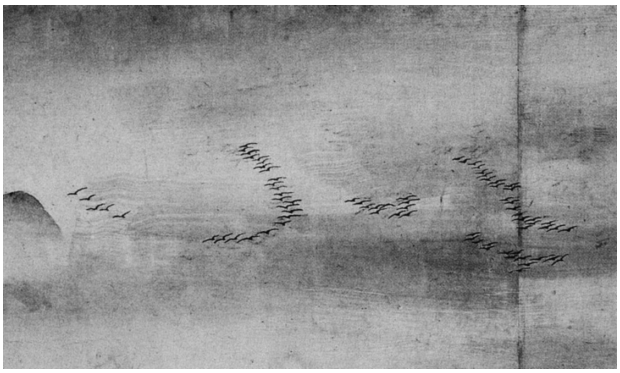


図 12　≪瀟湘八景図巻≫（「牧谿八軸」）部分

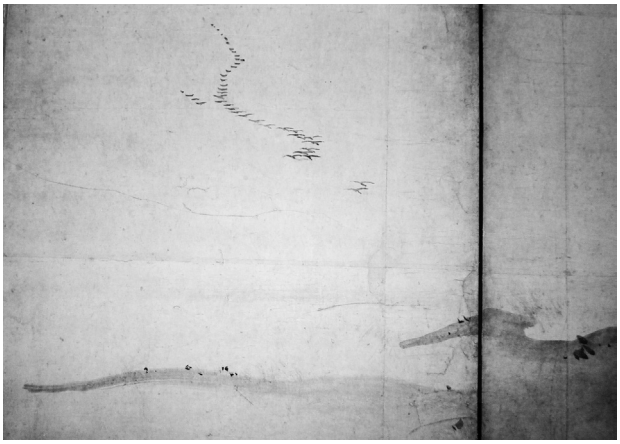


図 13　≪瀟湘八景図屏風≫（黒田家旧蔵）部分

と款記された雪村筆の≪瀟湘八景図巻≫（図 12）と比較しても類型化しておらず、雁の群れも奥行きまで表現されていることが分かる。「牧谿八軸」ではM字型の類型化した雁となっており、雁の群れの空間性は表現しきれずに、平面的になっている。また、晩年の≪瀟湘八景図屏風≫（黒田家旧蔵、図 13）では、平沙を緩やかにうねる一筆で表現し、その上に乾筆で水辺の草を描く。地上に雁は描かれない。空を飛ぶ雁の群れの形状は正木本と異なるが、雁の形状が類型化しておらず、その空間性を墨の濃淡の使い分けで表現している点では、両者の表現に共通性がある。この屏風における「平沙落雁」の表現の源流が、この正木本を描いた時点の学習にあることが了解されよう。

前景の岸が濃墨で左方へと高まるように連なり、視線を誘導する。中景に、岬にたたずむ旅人（あるいは漁師）の姿が描かれ、空には月が浮かぶ。「洞庭秋月」の場面（図 3-3）となる。淡墨を抽象的な程大胆にはいて岸を描き、月夜の水辺を表している。この大胆なぼかしは、水気を含んだ空気に月の光が反射した様子や、夜の静けさ、さざ波などさまざまな想像を掻き立てる。

十五世紀までの瀟湘八景図における洞庭秋月図は、鎌倉で活躍した賢江祥啓の作品（図 14）のように、月下に漁をする人物（月を眺めず仕事に勤しんでいる）を描く例が多い。一方で、雪村は、洞庭秋月の場面に、岬に佇む旅人（あるいは漁師）を描き、月下の心象風景に仕上げている。例えば、印章はないが、正木本の後、次の奥州時代の各種の瀟湘八景図巻との間に位置すると考えられる≪瀟湘八景図断簡（洞庭秋月図）≫（群馬県立近代美術館戸方庵井上コレクション、図 15）では、正木本をクローズアップした構図になり、高士は崖の上で月を眺めている。奥州時代の瀟湘八景図巻には、「永禄六年奉進上」と記載される≪倣牧谿筆瀟湘八景図巻≫（「牧谿中軸」、米国・ウォルター美術館所蔵）、≪倣玉澗瀟湘八景図巻≫（「玉澗小軸」（図宝艦之景図）、個人蔵）、「永禄七年奉進上」と記載される≪倣玉澗大軸瀟湘八景図巻≫（『集古十種』掲載、所在不明）の 3 点がある。『集古十種』掲載の≪倣玉澗大軸瀟湘八景図巻≫では、「洞庭秋月」の場面（図 16）に、「波岸図」と近い構図が採用され、岸に高士が立ち、月を眺めている。「玉澗小軸」の「洞庭秋月」の場面（図 17）は、牧谿筆≪洞庭秋月図≫（徳川美術館、図 18）と通じる水面に映る月が採用されているが、その左側の岸辺に迫り出す木枝は、「波岸図」の岸図を想起させる。≪倣牧谿筆瀟湘八景図巻≫（「牧谿中軸」、図 19）では、崖の上で月見をする高士と童子が計三名描かれ、≪瀟湘八景図断簡（洞庭秋月図）≫（群馬県立近代美術館戸方庵井上コレクション、図 15）よりもやや近接拡大され、山水よりも人物に主題が移り、視点も、第三者的な、

画面の外から眺める視点ではなく、あたかも鑑賞者が高士と視点を重ねるような表現となっている。我々が雪村の作品を見る時、中世的な薄暗さを残しながら、どこか近世的な新しさをはらんでいると感じるゆえんは、このような表現からも説明することができるだろう。瀟湘八景図の表現においても、近世への過渡期に位置しているのである。以上のように、正木本に採用された場面は、牧谿・玉澗を引き写したものではないが、奥州時代の瀟湘八景図巻への連関の中で見る時、牧谿・玉澗を想起させる景物や構図というものが根底にあることが了解されるだろう。

図 14　賢江祥啓筆《瀟湘八景図》「洞庭秋月」白鶴美術館所蔵

図 15　≪瀟湘八景図断簡（洞庭秋月図）≫群馬県立近代美術館所蔵（戸方庵井上コレクション）

図 16　≪倣玉澗大軸瀟湘八景図巻≫（『集古十種』掲載）「洞庭秋月」部分

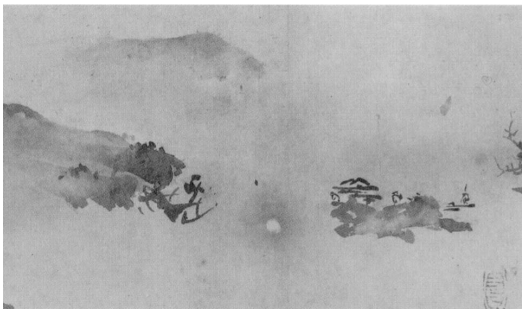


図 17　≪倣玉澗瀟湘八景図巻≫「玉澗小軸」「洞庭秋月」部分

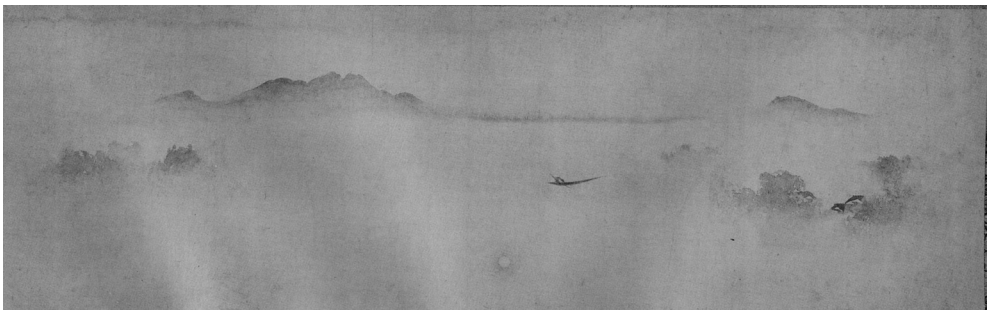


図 18　牧谿筆≪洞庭秋月図≫徳川美術館所蔵

図 19　≪倣牧谿筆瀟湘八景図巻≫（「牧谿中軸」）部分、米国ウォルター美術館所蔵

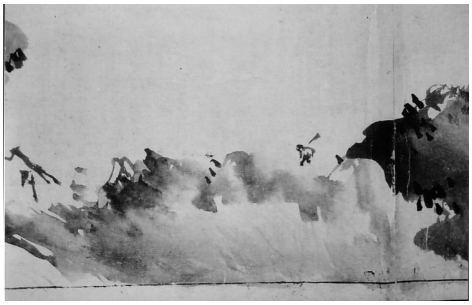


図 20　≪瀟湘八景図巻≫部分

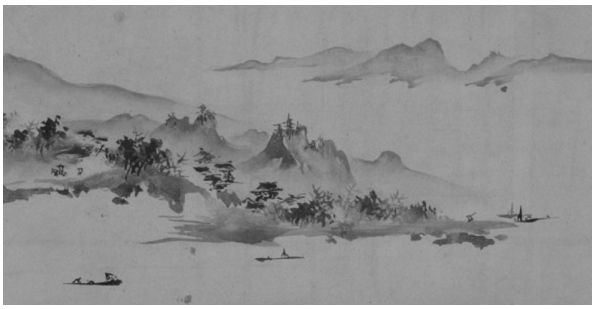


図 21　≪瀟湘八景図巻≫部分

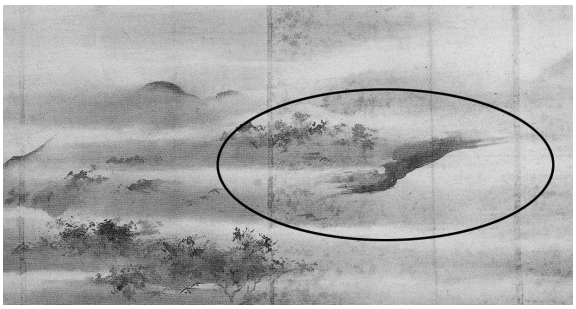


図 22　狩野栄川筆《牧谿筆瀟湘八景図巻》模本「山市晴嵐図」部分、根津美術館所蔵（円で囲んだ土坡の形状が図 21 の土坡に近似している）

図 23　≪倣玉澗大軸瀟湘八景図巻≫（『集古十種』掲載）「遠浦帰帆」部分

つづいて「瀟湘夜雨」の場面（図 3-4）である。木々は、雨に打たれて枝をたれ、蓑を着た人物が足早に舟に向かっている。岸辺の影には舟が二艘泊められ、淡い墨がはかれてそこが木陰であると暗示する。雨が突然ふってきた時の喧騒や、しっとりとした空気の表現など、日常の何気ない情景が伝わってくる。このように、人々の営みを暖かく見守るよう

な眼差しが、この図巻の各所に見受けられる。さて、雨はやみ、旅人が左方へ歩む。その足元は、細い帯状の筆線を縦に引く（図 20）。そして玉澗様の折れ橋が描かれる。高い山々が折り重なり、「煙寺晩鐘」の場面となる。峨峨とした山が連なり、頂上には塔が見え、人物が塔を目指すように登っている（図 3-5）。山の頂上付近に描かれる木々は、これまでの場面に描かれていた、広葉樹ではなく、山の険しさを表現するように、細い線で枝葉が描かれ、針葉樹のようである。遠景の山は角張った独特な形状をしている。

空間が開けて、「遠浦帰帆」の場面となる（図 3-6）。二艘の帆船が岸に向かっている。遠景の山が左方に高まって、舟の進行方向、左へ視線を導いているように申し分なく感じられる。というのも、なぜかここでは帆が右を向いており、実際は進行方向が右方になっているのである。このような例は江戸時代の作品であるが、伝狩野探幽筆の≪前田利家像≫（横浜市總持寺蔵）にも見られる。これでは「遠浦帰帆」にならないが、おそらく何か参考にした粉本に間違いがあったのかもしれない。それは別としても、左へ高まって連なる遠景の山の表現は牧谿筆≪遠浦帰帆図≫（京都国立博物館所蔵）の遠山に近いものである。さて、岸に止まる二艘の舟から、山は左上がりに連なり画面構成がダイナミックになり作品の山場へとむかう。この場面の下方の土坡の形状（図 21）は、狩野栄川筆≪牧谿筆瀟湘八景図巻≫模本「山市晴嵐図」（図 22）にも同様の形状が見いだせる。このようなところからも雪村が参考にしたイメージソースが推測できるだろう。

画面の前景には、馬に乗った人物と二人の徒歩の従者が歩む。その対岸には漁網が描かれ、「漁村夕照」の場面（図 3-7）となる。このように前景に旅人の一行を描く構図は、≪倣玉澗大軸瀟湘八景図巻≫（『集古十種』掲載）の「遠浦帰帆」の場面（図 23）に、多少の変更を加えて採用されている。雁の群れが帰ってゆくところが描かれ、時刻は夕刻となり、淡墨で描かれた山間に、立派な楼閣が描かれる（図 3-8）。水辺に舟が描かれ、水景を挟んで、場面が転換する。墨で隈取された雪山が現れ、季節が一転して冬になり、「江天暮雪」の場面である。木々を濃く太い墨線で描き、厳しい山間に雪をかぶった楼閣と塔が描かれ、白い雪の中、うっそうとした黒い森や楼閣が、はりつめた冬の空気を我々に伝える。特徴的な形の雪山が描かれ、空白になり、橋が描かれ、続きを暗示するように画面は終わる。そして最後に「軸玉澗八景之図雪村老翁筆」と款記し、「雪村」白文方印と「雪村」朱文壺印、「周継」朱文重郭方印が捺されている。

3. 東国における牧谿・玉澗画題の伝播

正木本にみられる水墨の様々な即興的な表現方法は、小田原・鎌倉滞在期の他の作品とも共通し、雪村がこの時期に、常陸では出会えなかった新しいスタイルを学んだことを物語っている。前述の通り、主題の上でも表現の上でも、牧谿や玉澗の作品に感化されたことは確かであるが、それらの情報はどのようにして雪村にもたらされたのだろうか。

雪村は、正木本において「軸玉澗八景之図雪村老翁筆」と自ら記すとおり、玉澗に関する何らかの情報や粉本の類に触れていたと考えられる。同時期に描いた「波岸図」も玉澗筆「波之絵」「岸之絵」との関連で考えるべき作品である。玉澗の「波之絵」「岸之絵」は、もともと一幅であったものが、二幅に切断されたもので、「波之絵」は、『松屋会記』天文十一年四月三日の条に記載され、武野紹鴎の茶会で用いられていることが分かる*4。その記事によると「高一尺三寸二分、横三尺七寸五分」の横幅であることが分かる。雪村が小田原を訪れる数年前にはすでに二幅に切断され、名物として西国の茶会記に登場するのである。「波之絵」「岸之絵」に関心を示した絵師としては、雪村のほかに長谷川等伯がおり、『等伯画説』に「波之絵」「岸之絵」に関する比較的詳細な記述がある。等伯は、波の絵は、岸へ打ち当てて返る波である、そのために岸の絵に波が描かれていないと述べている。

実際に波と岸を描いた作例としては、狩野派の≪扇面貼交屏風≫（南禅寺所蔵）があげられる。この屏風の扇面には、「波岸図」が三面、牧谿画に由来する「蕪菁図」「蔬菜図」が四面含まれる。本屏風を紹介した武田氏によれば、この扇面は狩野元信一門によるものと同定されている*5。「波岸図」（図 24、国華番号 66）には、朱文壺印「元信」、「波岸図」（図 25、国華番号 222）には、朱文壺印「元秀」が捺されている。雪村が描いた≪波岸図≫と同様で、岸には風に吹きすさぶ低木が描かれ、波頭が岸に向かって伸びている。とくに、前述の≪倣玉澗大軸瀟湘八景図巻≫（『集古十種』掲載）の「洞庭秋月」の場面の波と岸（図 16）は、狩野派の扇面画に類似する。狩野元信一門は、扇面画を多く手掛け、それらが狩野派の収入源となったことはよく知られる。狩野派の扇面画が好まれたのは西国にとどまらず、永禄十二年五月二十日付、伊達輝宗宛北条氏照の手紙に「扇面十本狩野筆進入」（『性山公（輝宗）治家記録』）とあるとおり、東国にまで及んでいた。狩野元信一門から小田原の狩野派へ、粉本が伝わった可能性はあるだろう。

倣牧谿・玉澗の瀟湘八景図巻を数多く手がけたのは、雪村の他には、主に狩野派の絵師となる。水面に映る月を描いた

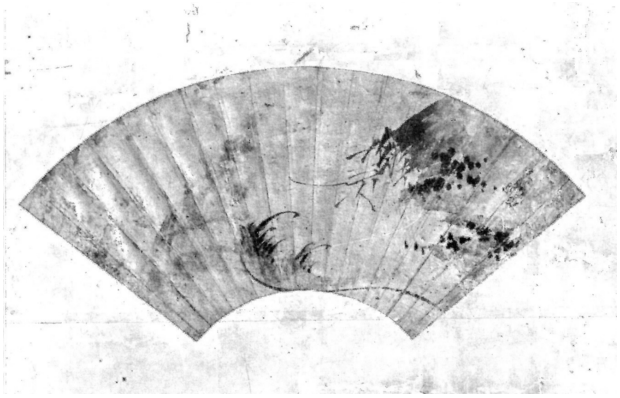


図 24　≪扇面貼交屏風≫「波岸図」（国華番号 66）朱文壺印「元信」

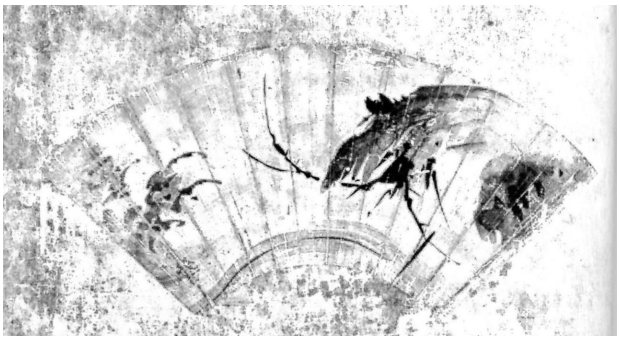


図 25　≪扇面貼交屏風≫「波岸図」（国華番号 222）朱文壺印「元秀」

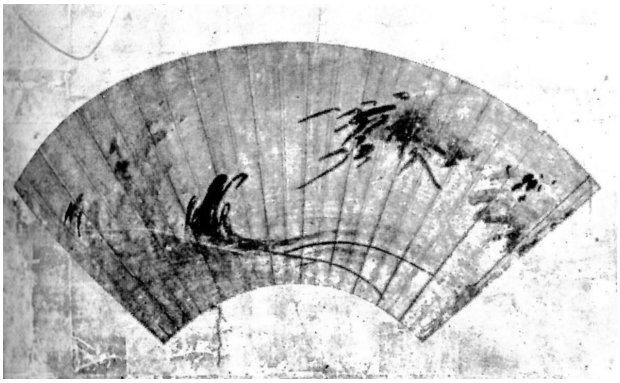


図 26　≪扇面貼交屏風≫「波岸図」（国華番号 60）

図 27　徳力善雪筆≪瀟湘八景図巻≫「洞庭秋月図」

図 28　狩野岑信筆≪瀟湘八景和歌画巻≫「洞庭秋月図」チェスター・ビーティ・ライブラリ所蔵

図 29　狩野常信画・近衛基熙賛≪瀟湘八景図≫「洞庭秋月図」陽明文庫所蔵

「洞庭秋月図」の作例を探っても、徳力善雪（1599～1680）筆≪瀟湘八景図巻≫の「洞庭秋月図」（図 27）、狩野岑信（1662～1709）筆≪瀟湘八景和歌画巻≫「洞庭秋月図」（チェスター・ビーティ・ライブラリ所蔵、図 28）、狩野常信（1636～1713）画・近衛基熙賛≪瀟湘八景図≫の「洞庭秋月図」（陽明文庫所蔵、図 29）などがあげられる。牧谿筆≪洞庭秋月図≫（「牧谿小軸」、図 18）は、寛文五年土井利重より、幕府に献上された。徳川家の御用絵師であった狩野探幽は実見した可能性が高く、その後狩野派内で粉本として共有されたのであろう。享保十三年には徳川吉宗の命で牧谿の八景絵を一堂に集めさせてい

る。その際に、当時所在不明であった「山市晴嵐」、「遠浦帰帆」については真蹟か不明だが、狩野栄川が家に古くから伝わるこの二幅の模本画を持っていたため、翌十四年に栄川にこれら二幅をあわせて八景を模写させたとある（『有徳院実記』*6）。狩野栄川院典信の模本については、「山市晴嵐図」の場面の土坡の筆致が、正木本と類似することは前述したが、狩野家に古くから伝わっていた模本を元にしていることは興味深い。この二幅に限らず、八景絵が模本として狩野派内で秘蔵されていた可能性が高いのではないだろうか。

雪村が牧谿・玉澗画の情報を得るにあたっては、第一に、東山御物の情報の流布、おそらく相阿弥などを介しての影響がある。第二に、狩野元信時代に東山御物に関する模本が制作され、それらを介しての影響が想定される。相阿弥に関しては雪村とは同時代性があり、瀟湘八景図の和様化という面で作風は近似する。第二の狩野派ルートに関しては、小田原狩野派との接触が考えられるが、それ以上に、雪村がより直接的に京都の文化に接した可能性があると考えられる。最後に、先行研究*7を元に、雪村をめぐる、京都文化との人的繋がりから、牧谿・玉澗画題の東国への伝播について考察する。

最初に想定されるのは、雪村が頂相を描いた早雲寺の開山僧以天宗清である。以天は、京都大徳寺第八三世であった。大徳寺と北条氏、早雲寺は、強い結びつきがあり、大徳寺を通じて京都の文化が早雲寺に流れてきていた。雪村がその恩恵を受けたのは間違いないだろう。のちに堺の南宗寺の開山となった大林宗套は、大徳寺九十世をつとめている。大林は、玉澗の「波図」を所有した、茶人の武野紹鴎などと広く交流、大徳寺派の禅と茶を密接なものとした。天文十一年四月の武野紹鴎の茶会で「波図」が用いられていることは、前述したが、雪村が小田原を訪れたと推測される時期のわずか四年前である。大林を通じて、「波図」の情報が小田原に届いていたと想定することは可能だろう。

続いて、雪村の出自である佐竹氏の繋がりである。佐竹氏の家臣である岡本家は、元々岩城氏に仕えていたが、佐竹氏の内紛の調停に貢献したことから、十六代佐竹義舜に従い、四代にわたって、主に僧形で対外交渉に従事し、その発展につくした。佐竹義舜（16代）と義篤（17代）に仕えた岡本曾端は、伊達家、結城家との交渉や、十二代将軍足利義晴や側近たちとの交渉にあたったという。岡本曾端の子、禅哲も外交面での手腕を発揮し、十五代将軍足利義昭や細川幽斎との交渉に従事した。また、策彦周良から天正二年に「梅江斎記」という斎号記を授かるなど親交をもった。策彦周良は、臨済宗の僧で、大内氏の遣明使に参加し、二度明へ渡り、多くの書籍を持ち帰った碩学として知られる。織田信長や武田信玄に新任され、甲斐の恵林寺や京都天竜寺に住したことから、西国のみならず東国の画師とも交流を持ち、雪村筆≪渡唐天神図≫（茨城県立歴史館所蔵）に着賛するほか、式部輝忠筆≪張果老図≫（正木美術館所蔵）などにも着賛している。禅哲の子、正宗寺第二十三世籌淑顕良は、天正元年（1573）五月に鎌倉建長寺住持の居城の公帖を得て、同二年に常陸に帰る際、策彦より七言絶句一首を送られている（『策彦和尚詩集』（「続群書類従」第十三輯））。雪村画への策彦の着賛には籌淑顕良が関係している可能性があるだろう。

以上の様に、先行研究からは、早雲寺と大徳寺、岡本家と京都の足利将軍家、策彦周良との繋がりが指摘されているが、筆者は、新たに連歌師の存在に注目したいと思う。連歌師は、瀟湘八景図への着賛や、瀟湘八景図屏風の制作、流通に深く関わってきたことが記録に残る*8。『実隆公記』明応七年（1498）閏十月二十八日の条には、

「及晩宗祇法師来、瀟湘八景詩（惟肖作）先日予染筆之処、画屏（画相阿／所書也）之画経師推違之間、両枚可書改之由命之、即刻書之了、然間又色紙其色予書違之、仍翌日又書改了」

とあり、連歌師宗祇は、相阿弥の描いた瀟湘八景図屏風にあわせ、三条西実隆の書を依頼している。現存する相阿弥の瀟湘八景図は、どれもなだらかな稜線の京都の山が描かれており、瀟湘八景和歌とともに鑑賞されていたことは納得がいく。元々は中国の実際の風景であった瀟湘八景図が、瀟湘八景和歌とともに鑑賞され、それにともない絵も和様化したことを示しているだろう。また同じく実隆の『再昌草』（桂宮本叢書）文亀元年（1501）二月には、

「宗祇法師、屏風にをすへしとて瀟湘八景の歌、身つからよみて、すなはち色帋にかきてと、国より申のほせたりし、たひたひいなひしかとも、しゐて申せしかば、かきてつかはし侍し

山市晴嵐

山かせのたつにまかせて春秋の錦はおしむ市人もなし（以下略）」

とあり、宗祇の依頼で瀟湘八景図和歌を詠んでいる。文亀元年（1501）当時、宗祇が、越後の上杉氏の許にいたため、この瀟湘八景図屏風は、上杉氏か有力な越後の豪族への贈答品であった可能性がある。宗祇の弟子の宗長は、今川氏につかえ、玉澗の≪遠浦帰帆図≫を今川義元へもたらし、それが後に小田原の北条氏に入ったという（『山上宗二記』）。連歌師

が戦国の各地を遍歴し、瀟湘八景和歌とともに、瀟湘八景図の制作や、需要、流通に関わっていたことが分かる。同じく諸国を遍歴し、瀟湘八景を多く描き、大名へ進上した雪村の足跡に、連歌師との接点がまったくなかったとは考えにくいのではないだろうか。先述したとおり、雪村の瀟湘八景図は、例えば、山の形状に和様化の傾向、「洞庭秋月」の場面に月見の場面を採用し、画面内へ鑑賞者の視点を置くなど、近世への過渡的傾向が表れている。牧谿・玉澗の画題の東国への伝播ルートの第一にあたる、相阿弥を介しての東山御物の情報の流布については、以上のような連歌師の活動が無視できないだろう。相阿弥の作り出した瀟湘八景図の新様を、連歌師が東国にもたらしたことは、史料からも明らかである。ここからは推測の域を出ないが、それを、玉澗・牧谿様式として、雪村が受け取った。今後に課題は残るが、相阿弥と雪村の同時代性には、連歌師の仲介が想定出来るのではないだろうか。

註

＊1　赤澤英二『雪村研究』中央公論美術出版発行、2003年

＊2　高木文『玉澗牧谿瀟湘八景絵と其伝来の研究』、聚芳閣発行、1926年

＊3　岩崎宗純「小田原北条氏時代の文化」『後北条氏と東国文化』神奈川県立歴史博物館、1989年

＊4　千宗室『茶道古典全集』「久政茶会記」淡交社、1997年

＊5　武田恒夫「南禅寺蔵扇面貼交屏風について」『国華』第872号、1964年11月

＊6　前掲高木氏論考および、「瀟湘八景画について」『瀟湘八景画集』根津美術館、1962年

＊7　山川道子「雪村周継研究―雪村と元信周辺―」『日本美術襍稿　佐々木剛三先生古稀記念論文集』明徳出版社、1998年、p.337～p.353。山川氏は大林宗套や岡本家に着目され、雪村周辺と京都とのつながりを考察されている。

＊8　瀟湘八景図に関する連歌師の活動については、鶴崎氏による先行研究がある。鶴崎裕雄「連歌師の絵ごころ―連歌と水墨山水画、特に瀟湘八景図について―」『藝能史研究』43、藝能史研究会、1973年。

瀟湘八景和歌については、以下の先行研究がある。堀川貴司著『瀟湘八景　詩歌と絵画に見る日本化の様相』国文学研究資料館編、臨川書店発行、2002年。

堀川貴司「瀟湘八景と和歌」『五山文学研究　資料と論考』笠間書院、2011年。

鈴木廣之「歌のこころ、絵のことば―瀟湘八景モチーフの交流」、昭和六十三年～平成二年度科研研究費補助金（一般研究A）研究成果報告書「日本における絵画・彫刻・工芸各分野のモチーフの交流に関する調査研究」（課題番号63410001）。

図版出典

図1　小川知二著『もっと知りたい雪村　生涯と作品』東京美術、2007年

図2　「室町将軍家の至宝を探る」展図録、徳川美術館、2008年

図3、5、6、9、10、15、17　「雪村―奇想の誕生―」展図録、東京藝術大学大学美術館、読売新聞社発行、2017年

図4　「雪村展：戦国時代のスーパーエキセントリック」図録、浅野研究所発行、2002年

図12　衛藤駿編『雪村周継全画集』講談社、1982年

図14　「関東水墨画の200年中世にみる型とイメージの系譜」展図録、栃木県立博物館、神奈川県立歴史博物館発行、1998年

図22　「南宋絵画―才情雅致の世界―」展図録、根津美術館、2004年

図24、25、26　武田恒夫「南禅寺蔵扇面貼交屏風について」『国華』第872号、1964年11月

図27　「開館15周年記念　瀟湘八景展目録」秋田市美術館発行、1973年

図28　『チェスター・ビーティー・ライブラリィ絵巻絵本解題目録』国文学研究資料館、チェスター・ビーティー・ライブラリィ共編、勉誠出版発行、2002年

図29　渡辺明義著「日本の美術124号 瀟湘八景図」至文堂、1976年9月

＊特に記載のない作品は、筆者の調査写真を使用した。