

四季竹図屏風について

加藤悦子

Folding Screen Depicting Bamboo in Four Seasons

はじめに

- ① 「四季竹図屏風」の概要
- ② 竹を描く伝統
- ③ 四季と竹林
- ④ 竹林七賢の趣向
- ⑤ 土佐派の絵画との関係
終わりに

【論文要旨】

メトロポリタン美術館に所蔵される「四季竹図屏風」は中世大和絵屏風として早くからその存在が知られていたが、その表現構造を主題とした考察はいまだになされていない。小論はこの問題を中心に竹を描く伝統、四季と竹林というテーマ、そこに盛り込まれた趣向について考察し、さらに当時の文化的背景を勘案して、その制作背景について推定した。

竹を描く伝統は飛鳥時代まで遡れるが、十四世紀以前の絵巻に描かれた竹を収集・分析することにより、中国的文人の表象というイメージを保持しながら徐々に親密なモチーフとなっていたことを推定した。また中国の発達した竹画の流入と日本における竹林の造成の進展という二つの要因を踏まえて、十四世紀半ば頃には大画面の竹画制作の存在した可能性を指摘した。次に当屏風と「四季墨竹図」との類縁性、及び李衍著『竹譜詳録』の筍などの描写の類似性から当作品における中国画の受容の様

相を具体的に指摘し、一方「四季花木図屏風」との類似から大和絵の伝統の継承についても指摘した。また当作品の反復する七本の竹に七賢のコノテーションが意図されていることを述べ、同時にそれが連歌やたて花という当時の和様文化において存在したことを挙げた。次に「菅屋釜下絵図巻」中の「四季竹図」との造形的比較から、当作品が土佐光信の手になる可能性が高いことを指摘した。以上の諸点から当屏風が和漢の絵画表現を主体的に解釈・受容して制作されたことを挙げ、その作者として宮廷絵所職及び武家の御用を長く務めた光信こそ相応しいことを推定した。さらに七賢のコノテーションを生成・享受した環境として宗祇の連歌サークルを挙げ、光信がそこに属していたことを指摘し、上述の推定を補強した。最後に当屏風の温和な画風、多義的な趣向、四季表現の必然性が、屏風の用途及び唐物やつくり物、たて花と屏風が共存・競合する文化的環境から醸成されたのではないかとこの解釈を示した。

はじめに

メトロポリタン美術館に所蔵される「四季竹図屏風」(カラー図1)は、数少ない中世大和絵屏風として山根有三氏によりいち早く紹介された作品である⁽¹⁾。近年の中世大和絵研究の飛躍的な展開によってその史的重要性は広く認識されているが、作品の表現構造に関してはいまだ考察の余地が残されているように思われる。山根氏によっても指摘されている、その単純で大らかな竹林の描写は親和性に満ち、これと対峙した者に包み込むような感覚を与える。小論はこの屏風について、そこに凝らされた趣向を端緒として考察したい。それはまた、今回の共同研究のテーマである「つくりもの」と美術との関係を多少なりとも考えることにもなるだろう。

①「四季竹図屏風」の概要

当作品は、現在六曲一双屏風に仕立てられている。しかしその左隻第一、三、四、六扇には引き手跡が、また第二、五扇目ほぼ中央に紙継ぎがあり、すなわちかつて障子に仕立てられていた可能性が認められる。この痕跡から当初は障子と壁貼り付け絵であったとする見方もあるが⁽²⁾、結論から記すと本来屏風として制作された作品が、伝来の途中で左隻のみ一時障子として改装されていたと考えた方が自然である。すなわち紙継ぎについては(図2)、左隻第二、五扇中央以外は左右隻とも整然としており、紙幅や紙高も統一的で、全体の大きさはいわゆる小型の本間屏風の範疇に入る⁽³⁾。第二、五扇中央の紙継ぎに掛かる竹葉や金泥の霞などの図様はよく繋がっており、また特に補筆も認められず、したがって当初から四枚の障子に分けて描かれていたとは考えられない。次に全体の構図

をみると、成竹の群れが一双の左右端及び中央後方に、若竹が左右隻それぞれ中央前方に並列的に描かれ、いささか単調なほど左右相称的であるが、左右端と中央に主要なモチーフが置かれ、緩やかな纏まりを形成しており、それは「四季花木図屏風(出光美術館蔵)」と同様の傾向を示している。また右端より重とナズナの萌え出る春、若竹の夏、紅葉した蔦の絡まる秋、そして左端の雪竹の冬まで四季を充足している。以上の点から現在の画面は完結した構成を取っているとみられ、すなわち本来屏風として制作された作品と考えられる⁽⁴⁾。

すでに知られるように中世には四季を備えた一種の樹木をテーマとした「屏風一双⁽⁵⁾」や、竹を主体に構成されたとみられる「金屏畫竹一双⁽⁶⁾」が記録されており、当作品と類似のテーマを扱った屏風が一五世紀に制作されていたことが分かる。一種の花木によって大画面を構成する淵源についてはすでに興味深い考察があるが、ここではまず竹というモチーフがどのように描かれてきたかを初めにみておきたい⁽⁷⁾⁽⁸⁾。

②竹を描く伝統

竹というモチーフが古くから描かれていたことは、「玉虫厨子」須弥座の「捨身飼虎図」「施身聞偈図」「舍利供養図」に見られることから飛鳥時代まで遡ることができ、また正倉院の「金銀平文琴」や「桑木阮咸」などの高士風の人物の背後にも竹が存在することが知られている。これら高士風の人物は竹林七賢図の人物の図像に近いことが指摘されており、すなわち寡少とはいえ古代の遺品から竹が仏教説話や、中国の隱遁者という聖性を帯びた題材と結びついてきたことが推測される⁽⁹⁾⁽¹⁰⁾。さらに平安時代には人家の門前や、窓外の竹が倭絵の繪画モチーフとして知られ、特に窓外の竹の愛好には白楽天の詩の影響が指摘されているが⁽¹¹⁾、ともかくも日本を題材とした世俗画に竹が描かれていくことが窺われる。また

当代には竹に雪の降りかかる画⁽¹²⁾や竹に露が置かれる画⁽¹³⁾が記録されており、変容する水と共にある竹の姿に対する関心がみられる。そこには聖性と結びついた想念の中の竹のみではなく、現実の姿の反映された絵画モチーフとして、竹が成長していることが注目される。尚、五代・北宋の中国では竹が画題として特に発展していったことが指摘されており、雪竹や筍竹の画題は画史に散見する⁽¹⁴⁾。また一一二頃の「西本願寺本三十六人集・元真集」や十三世紀初とされる「吉祥天像厨子屏絵（東京芸術大学蔵）」にみられる竹雀では、その写実的な表現や雀という日常的なモチーフの選択に宋画の影響の可能性が指摘されている⁽¹⁵⁾。さらに近時「沃懸地螺鈿毛抜形太刀（春日大社蔵）」の（竹に猫に雀）の装飾も、宋の画題であった「捕雀猫図」の学習の上に成立したことが説かれた⁽¹⁶⁾。すなわち当代の現実の竹を反映したとみられる描写も、日本においては宋画の影響のもとに描かれたと推測される。

次に、十二世紀から十三世紀第三四半期頃までの絵巻にみられる竹の描写を追うと（表1）、以下の点が指摘できる。まず竹はほとんど人家の庭に描かれており、そこには平安時代以来屏風歌に詠まれた「人の家の竹」の伝統が続いているが、同時に当時の庭の有様をある程度反映していることも考えられる。画中の竹の多くは塀や葎沿いに整然と描かれており、自然の中で自生したものではなく人為的に植えられた竹を表している。沖浦和光氏によれば、古代から中世にかけては温暖な九州を除いて竹林はまだ全国的に広がっていき、山野に見られたのは主に笹類であったという⁽¹⁸⁾。「信貴山縁起絵巻」（表1-1）の描写はこの指摘に相応しい。また畿内やその周辺地域では、手入れの行き届いた竹林は庭園や特定の荘園で栽培されていたと推定されている。絵巻の添景に見られる竹はこのような推定と合致しており、当時整った竹は人為的な営みによるものであったことを窺わせる。尚中世、特に鎌倉時代の荘園絵図においても松や種類の判らない雑木が山野にも描かれるのに対して、竹は寺

社境内などに主に描かれその描写は限定的であり、以上のような傾向と合致している⁽¹⁹⁾。次に竹の描かれている庭は文人や（紀長谷雄、菅原是善、西行）、風雅を愛する人物（善妙、皇太后歎子、小督、吉見二郎）のものも多く、特に三女性は物語において清廉な行為を成したことが述べられていることが注目される。すなわちこれらの竹は、古代から竹が担ってきた節操や高雅というコノテーションが物語の登場人物の属性に相応しいために選択されたとみられる。このような解釈は「男衾三郎絵巻」において、風雅を愛する吉見二郎の邸の庭には、松に藤波、満開の紅梅同じく桜、葎沿いの竹、紅梅が描かれるのに対して、武勇を愛し、馬のために庭草を抜くなど命じる男衾三郎の邸の庭には、松にノウゼンカズラ、広葉樹に菖蒲、萩、撫子、下草などが雑然と描かれており、植物の種類と状態が登場人物の属性を表していることから補強できる⁽²⁰⁾。以上のように当代の絵巻では、松や柳が山や水辺にも描かれるのに対して、竹は専ら人家に描かれ、特に文化的営みや精神性の豊かな人物の家に描かれていることが多い。すなわち、竹のイメージはかなり強い文化的なコノテーションを持っていたと考えられる。それは古代から流入していた中国的聖性のイメージを日本の世俗的情景に適用したものと見えるが、古代のそれに比較するとより豊かさを増し、みやびな側面が強くなっている⁽²¹⁾。そしてこの平安時代に発達した都市的な価値観と竹のイメージとの結びつきの背後には、現実には竹を育成して得られた認識と親近性があったのではないだろうか。竹は自然に放置しておけば鬱蒼とした竹藪にしかならず、整然とした美しい竹林にするには手入れ一人が必要であることが徐々に認識され、それは想念の中のみではない、現実の竹への親近感を生んだと思われる。

ところで絵巻において竹林や竹叢の描写は一一三〇年前後から増加する⁽²²⁾。その描写は大観的で変化に富んでおり、そこには現実の光景を反映しようとする意欲が感じられる。例えば「一遍聖絵」では、墨竹的な量

表1 12—14世紀の絵巻にみられる竹*

No.	絵巻物名	時代	描かれている場	竹の種類	備考
1	信貴山縁起絵巻	12c 前半	尼公の巻・信濃から畿内への旅路	笹?	
2	同上		同上・畿内の民家		
3	粉河寺縁起絵巻	12c 後半	3段・長者の家の板塀		
4	鳥獣戯画	12c	乙巻		豹の背景
5	年中行事絵巻(模本)	12c 後半	鬪鶏・神社境内の巫女の家沿い		
6	華厳宗祖師絵伝	13c 前半	義湘巻・善妙の家の庭		
7	同上		同上		
8	北野天神縁起絵巻(承久本)	13c 前半	4巻・紀長谷雄邸の庭		
9	同上		8巻・人間界、出産の場面の庭		
10	観音経絵巻	1257	婦女身說法・唐風住居の背景		宋版に基づく
11	西行物語絵巻(萬野美本)	13c 半ば	西行の庵室の柴垣沿い	竹叢	
12	小野雪見御幸絵巻	13c 後半	1段・皇太后宮歎子の寝殿脇		
13	同上		4段・歎子邸の庭前		
14	住吉物語絵巻(静嘉堂文庫美本)	13c 後半	下巻・姫君の乳母の家沿い		
15	隆房脚艶詞	13c 後半	小督の家の塀沿い		詞書に竹の言及あり
16	北野天神縁起絵巻(弘安本)	1278	菅原是善邸・付書院前		
17	地藏菩薩靈驗記絵巻	13c 末	蘇生した鷹雄の家		唐風俗
18	新名所絵歌合	13c 末	河辺里の女の家		
19	男衾三郎絵巻	13c 末	吉見二郎邸の庭		
20	一遍聖絵	1299	1巻・伊予、窪寺の閑室裏	竹林	
21	同上		2巻・伊予の田園	竹叢	
22	同上		4巻・筑前、武士の館	竹の生け垣	
23	同上		4巻・備前藤井、政所の館裏	竹林	
24	同上		4巻・信濃、小田切の里	笹	
25	同上		5巻・陸奥、白河関の山中	竹林	
26	同上		6巻・片瀬の館の御堂周辺	竹林	
27	同上		6巻・尾張、甚目寺	竹の生け垣	
28	同上		9巻・淀、上野の田園	竹林・竹叢	
29	春日権現験記絵巻	1309	1巻・霊地竹林殿	竹林	詞書に竹の言及あり
30	同上		1巻・藤原吉兼邸(29と同所)	竹林	同上
31	松崎天神縁起絵巻	1311	1巻・菅原是善邸・付書院前		
32	同上		4巻・多治比綾子斎垣		
33	同上		5巻・播磨守有忠と銅細工師の娘の館		
34	同上		6巻・松崎天神社周辺の館と山	竹林	
35	玄奘三蔵絵	14c 前半	1巻・玄奘の屋敷		
36	同上		1巻・高僧に法を聞く玄奘(中国)		
37	同上		3巻・突厥国の山中		豹(竹虎の変形)
38	同上		4巻・ウッディヤーナ国の山中		詞書に竹の言及あり・虎
39	同上		5巻・祇園精舎の廃虚		
40	同上		6巻・カーランダ竹園	竹林	詞書に言及あり
41	法然上人絵伝(知恩院本)	14c 前半	1巻・美作、法然の生家の後方	竹林	
42	同上		1巻・同上	竹の生け垣	
43	同上		3巻・比叡山西塔、黒谷の庵裏手	竹叢	
44	同上		8巻・九条兼実邸の庭園		
45	同上		12巻・徳大寺公継邸の庭	雪竹	
46	同上		14巻・勝林院の寺坊	竹叢	
47	同上		42巻・二尊院と雁塔	雪竹	
48	同上		44巻・比叡山、根本中堂		
49	同上		46巻・法然の庵室		
50	同上		48巻・空阿弥陀仏の庵室	竹の生け垣	
51	遊行上人縁起絵巻(金台寺本)	14c	2巻・あじさか入道入水の場面の家		
52	不動利益縁起絵巻(東博本)	14c	智興の老母(尼)の家		
53	慕婦絵	1351	4巻・南都の門主の屋敷	竹林	紅白梅及び雀
54	同上		8巻・大原	竹叢	
55	弘法大師行状絵詞(東寺本)	14c 第4 四半期	4巻・恵果の住坊		太湖石
56	同上		10巻・大極殿?		
57	同上		11巻・高野山御廟参道	竹叢	

*正・続日本絵巻大成(中央公論社)、新修日本絵巻物全集(角川書店)を参照した。清涼殿庭前の呉竹・河竹は省略した。

表2 12—14世紀の絵巻画の中画にみられる竹図*

No.	絵巻物名	時代	描かれている場	竹の種類	備考
1	蒙古襲来絵詞	1293	秋田城介泰盛の館		障子絵・墨竹・鳳凰に桐
2	天狗草紙	1296	三井寺巻・信譽の住坊		壁貼付絵?・墨竹
3	東征伝絵巻	1298	1巻・大明寺・鑑真の背後		障子絵・墨竹
4	同上		2巻・鑑真の居室		立蓐
5	同上		3巻・法泉寺		障子絵・竹(白色)
6	同上		4巻・龍興寺		障子絵・竹虎図
7	松崎天神縁起絵巻	1311	1巻・菅原是善邸	笹	杉戸絵・梅竹図
8	玄奘三蔵絵	14c 前半	2巻・高昌国王の宮殿		壁貼付絵・墨・竹林
9	法然上人絵伝(智恩院本)	14c 前半	2巻・菩提寺の室・付書院		杉戸絵
10	同上		7巻・法然の居室		障子絵・竹林に雀
11	同上		23巻・同上		杉戸絵?
12	同上		26巻・北条時頼の館		杉戸絵
13	同上		38巻・天王寺の静尊の室		障子絵・竹林
14	同上		46巻・法然の室		障子絵・竹林に雀
15	同上		46巻・厨師の室		杉戸絵
16	親鸞上人絵伝(照願寺本)	1344	上巻・付書院		杉壁・白梅と対
17	同上		下巻		障子絵・竹虎図・筒
18	慕婦絵	1351	5巻・覚如の家・歌会の場面		三幅対(人麿・墨梅・墨竹)
19	弘法大師行状絵詞	14c 第4 四半期	2巻・槇尾寺		杉戸絵

★正・続日本絵巻大成(中央公論社)、新修日本絵巻物全集(角川書店)を参照した。

感表現と着色の装飾的表現を巧みに組み合わせ、大小、遠近さまざまな竹林や竹叢、また竹藪が描かれている。近景に捉えられた竹叢では、筍の描き添えられている場面もある(表1—22)。さらに現地を實見して描いた可能性が指摘されている⁽²³⁾「松崎天神縁起絵巻」第六巻の松崎天神社周辺の竹林にみられる表現では「一遍聖絵」の描写の踏襲がみられ、人家の竹のみではなく、さまざまな景観の中の竹林や竹叢が絵画語彙として普遍性を獲得してきていることが窺われる。また絵巻の画中画に竹を主題とした障子絵などがみられるようになるのもこの頃である。(表2)すなわち現存する作品数の多寡を勘案しても、この頃竹や竹林を絵画モチーフとして活用することが顕著になってきたことがいえる。その要因として、中国の竹図や、竹を背後に描いた羅漢図などの舶載の増大の可能性がまず挙げられよう⁽²⁴⁾。特に十三世紀末の画中画に墨竹風のものが多いことは、その推測を強くさせる。またこの頃刊行された元の李衍による『竹譜詳録』には彩色や水墨による竹の描法や、マニアックなほどの種類が一部図入りで記され、さらに種類のみではなくその生長や気候による変化の様まで図解されている⁽²⁵⁾。このような版行が行われたことからも竹に対する一般的な興味が増大と作画の普及が中国で当時あったと考えられ、曳いては竹図の日本への流入が容易になったことが推測される。次に挙げられるのが、美しい竹林が風景として捉えられた可能性である。(そのような風景は洗練された舶載の竹図によって鍛えられた眼が見出した、ピクチャレスクと呼ぶべきものであったかもしれない。)室町時代には大型の竹林の造成就盛んになったことが指摘されているが、竹を贈答する記事は既に十四世紀にみられ、それは竹林の造成就が進んで竹の利用が活発化していたことを示しているのではないだろう⁽²⁷⁾。そして現実認識することが容易になった美竹林が絵画主題としての竹を押し上げ、眼前の二、三本の竹だけではなく群生した竹林の親和性が増し、大和絵の主題ともなり得ていったのではないか。竹には原始

より認められる神性と境界性、また前述したように中国文化に基づく聖性とが指摘でき、すなわち複雑な文化コードを担ったモチーフとして古代より描かれてきたことが知られるが、絵画主題として大画面に採り上げられていく要因として、少なくとも以上のような一三〇〇年前後からの変遷を考慮する必要がある。

ところで「法然上人絵伝（智恩院本）」画中障子絵には、雀の舞う竹林と呼び得る描写がみられる。特に第七巻や第四六巻の法然の居室では、障子二面乃至三面にわたって竹が林立していることが注目される（図3）。画中画としての限界はあるにせよ、京都の僧房の室内として当時の鑑賞者に異和感の無い描写がなされていた筈であるから、前述した状況とも勘案すると竹林を主題とした大画面がこの頃実際に存在したことを示すとみてよいのではないだろうか。竹雀のモチーフは前記した「吉祥天像厨子扉絵（東京芸術大学蔵）」に既にみられ、伝統的なものと考えられる。また「親鸞上人絵伝（照願寺本）」には竹虎図、竹梅図がみられるが、これらも『宣和画譜』に同類の画題がみられ、伝統的な画題といえる。²⁸ いずれも緑色の竹に変化と華やかさを与え装飾的な効果を強め、障子絵などの室内画に相応しいものとなっている。

すなわちこの頃には、竹を主題とする作画を促す視覚体験のみならずモチーフ・描写ともに先蹤となる作例の存在があり、またそれを活用し得た可能性は大きく、少なくとも十四世紀半ばには大画面の彩色の竹林図が描かれていたと考えるのはよいのではないだろうか。²⁹

③ 四季と竹林

では四季と竹林の組み合わせについては如何であろうか。伝統的な四季絵の愛好がその底流にあることは言うまでもないが、戸田禎佑氏によって指摘されるように「四季墨竹図」(図4)の類の中国画の影響を考

慮すべきだろう。現存する「四季墨竹図」は元から明初の作と推定されているが、同様の画題は宋代まで辿れるという。尚、一種の植物の季節による変化を追った表現は延慶二年（一三〇九）完成の「春日権現験記絵巻」の藤に既にみられる。添景描写ではあるが、反復して描かれる社殿前の藤は若葉や花、豆をつけたり、あるいは立ち枯れたりとその表現は非常に細やかで季節に則しており、現実の観察に基づいたものと考えられる。すなわち一種の植物に四季を組み合わせる構成が既に十四世紀初頭の大和絵系の画家によって取り挙げられていたことを示しており示唆的である。

また「四季墨竹図」の太棹の竹による構成、頂部が画面を突き抜けている点は「四季竹図屏風」の成竹と共通する要素であるが、戸田氏はそこに書法に則った筆力を見所とするいわゆる墨竹とは異なった、リアルに竹を表現しようとする意欲があることを指摘される。確かに竹林の中に入ってしまうと眼前には太い棹が林立し成竹の頂部が見えることは稀であり、同氏の指摘は首肯される。「四季竹図屏風」に対した時に受ける竹林の中に居るかのような感覚は同様の表現によるものと思われ、竹葉が棹の上部に集中していることも現実の竹に近い。また後景の成竹と前景の若竹や筍の間の浅い空間は、前方のモチーフの下部を画面下辺で、また後方のモチーフの上部を画面上辺で切ることによって主に作り出されているが、(そのような表現は、既に隆兼派とみなされる絵巻の中に散見される。)それは上部に控えめに引かれた半透過性の金泥の霞が竹の前方や後方に揺蕩っている表現とも相俟って、柔らかな空間表出となっている。岩などの地形を示す表現が無いのも、手入れされた竹林を表しているためともみられる。

しかしそのような現実感の反映である表現には同時に、竹の直線性が画面とどのように交わるかといった装飾性に繋がる興味が窺われ、それは彩色と水墨の様式の相違を超えて「四季墨竹図」にも窺える嗜好であ

る。「四季墨竹図」の春夏秋冬それぞれの幅は三本の太い竹から構成されが、それに対して「四季竹図屏風」では春夏秋冬部分にあたる竹叢はそれぞれ七本（春の一本は根で示される）で構成される。両者に共通する律儀なほど同数で繰り返されるモチーフの羅列は写実的表現から離れていく要素であるが、反面リズム感を画面に与えており、この胚胎された装飾化・文様化は近世以降の竹図において展開されていったとみられる。⁽³¹⁾

次に季節表現についてみると、「四季墨竹図」では春は筍、夏は風竹、秋は月夜、冬は雪で表され、戸田氏によれば春は雨中の筍であり、すなわち本来は天気や時間による竹の微妙な変化を表す表現意欲を持ったタ イプの絵画であるという。それは宋代に高度に発達していった写実表現の見せ所ともなり、風雪にも耐えて毅然と立つ姿が現実社会の荒波に揉まれる文人の共感を呼んだに違いない。前出の『竹譜詳録』は、そのような竹の描写の需要に広く応えたものといえる。これに対して「四季竹図」では、春は莖とナズナ、夏は筍、秋は紅葉した蔦、冬は雪によって季節を表す。莖や若菜の一つであるナズナは古代以来和歌にも詠まれた身近なモチーフであり、筍は「一遍聖絵」に、雪の降りかかった竹も平安時代より絵画化されていたことが知られる。木から雪が落ちかかるモチーフは「玄奘三蔵絵」に、紅葉した蔦は「掃墨物語絵巻」にみられ、いずれも季節の指標―景物として目新しいものは無い。すなわち前者に重なるモチーフも含むが、一目で判り易くまた親しみ易いものを取り入れていることが知られる。これらの添景モチーフは緑色の竹のみの画面のアクセントになっているが、他の中世大和絵屏風と比較するとその種類が少なく整理されており、ジグザグの竹叢の整然とした配置を強調している。それが意図的な構成であることは、「法然上人絵伝」画中面の障子絵にみられた雀に類する鳥も居ず、また岩なども描かれていないことから知られ、すなわち描写対象をひたすら竹そのもの

のと季節の指標となる添景モチーフに限定しているのである。それは、この作品の中心は竹と四季であるという明確な意図があったことを示しているといえる。

そのような竹の描写に対する関心は、殊に筍の描写に見て取れる。（カラー図1及び5）夏景を表象する筍は、良く見ると地面から顔を出したばかりのところから成竹に至るまでの諸段階が描かれている。興味深いことにそれらの成長の段階は、前述の『竹譜詳録』の筍の生長を図解したものの（図6）五図の内、四図にほぼ対応させることができる。細部については、同書の博物図譜的な描写に比較すれば「四季竹図屏風」のそれは概念的であるが、特に『竹譜詳録』の〈萌〉が三本の筍で構成され、筍と地面との境が自然にみえるように注意を払っている点などは「四季竹図屏風」左隻前方の一群の筍（カラー図5―①）に類似することが注意される。屏風では筍の色を徐々に淡くして地面から自然に生えている様子を表すが、そのような細やかな彩色は筍の皮が取れかかり青竹が出てくる様を描くカラー図5―③（『竹譜詳録』の〈解籜〉（図6―③）にあたる。）にも指摘できる。これら筍の生長の有様は、屏風全体からすると左右隻に跨って中央に位置して描かれており、また筍の配置は右前方から成竹の後方まで注意深くなされ、画面の奥行きが自然に表現されている。そこには画家が自らの知識と描写技術、また自然への関心をさりげなく誇示していることをみることができらる。筍の両側には若竹が、さらに後方に成竹の群が描かれ、すなわち屏風全体で竹の成長の様を描いているのである。このような竹の成長を画のテーマの一つとしている背景には、上述した『竹譜詳録』との類似から、やはり中国からの竹画に関する知識の流入によることを顧慮する必要がある。次に、この頃竹林の造成が増え、竹の利用も活発化していることが推定されていることも要因として考えられる。例えば『山科家禮記』によると、同家では良い竹林を所持していたらしく、盛んに竹の需要に応えたり、あるいは

は贈答し、また竹供御人が出入りしている⁽³³⁾。すなわち概念上また現実の体験においても、竹に関する情報が大変豊かになり、かつおそらくは当代の人々にとってそれがまだ新鮮なものであったことが、この作品の制作背景として推測される。

ところで「四季竹図屏風」の若竹や成竹には、筍にみられるような変化を描写する姿勢は無い。むしろその表現は極度に類型化しており、『竹譜詳録』が成竹の姿も、若竹から一、二、三、四年後それぞれ、さらに老いた姿（瘁）まで区別して図示しているのと対照的である。これについては、同書に載る成竹後の変化は枝分かれや葉の多寡など微妙な変化であり、筍のそれほど豊かではないことが注意される。また竹葉がだんだん減っていくのも侘しい感覚が強い。「四季竹図屏風」は、装飾性すなわちかざりの要素に欠ける成竹後の変化の表現は敢えて選択せず、むしろ類型化した表現を選択したのではないだろうか。その描法をみると、輪郭線の目立たない緑色の太棹の節には薄く墨線が引かれ、その下方は濃緑色で陰影を付けられている。また緑色に彩色された竹葉の中心には金泥線が丹念に入れられる。それは、「四季花木図屏風（出光美術館蔵）」の竹の表現（図7）を踏襲しているとみられる。但し、後者ではたつぷりとした竹葉が棹の下部まで描かれているのに対して、「四季竹図屏風」の成竹では、より小振りの葉が棹の上部に集中しており、前述したように現実の太棹の竹の姿に近い。

以上、「四季竹図屏風」の構成や表現は、「四季墨竹図」のような中国画や『竹譜詳録』にみられる図譜的な類の影響を深く受けていると考えられるが、それは第二章で指摘した一三〇〇年前後における竹図の隆盛の要因がより広範なものになってきたことを示している。しかしその解釈は表面的なものではなく、リアリティーと装飾性のバランスの上に成立している「四季墨竹図」的作品の表現意図を咀嚼しながら、大和絵として展開させるために選択的にそれを受容しているとみられる。次章で

はその展開の様相を、「四季竹図屏風」に込められた趣向の点からみていきたい。

④ 竹林七賢の趣向

前述したように「四季竹図屏風」は、成竹と若竹の群を交互にジグザグに構成し、その内三つの成竹群と一つの若竹群に季節の指標となる添景モチーフを整然と配している。そのため春、夏、秋、冬景はそれぞれ七本の主竹からなっている（前述したように、春の一本は根で示される）ことが容易に見て取れる（図8）。このような同数の繰り返しは、既に記したように「四季墨竹図」のような作例を参考にしたと考えられるが、七という数は意図的なものと考えられ、竹林と七から竹林の七賢を連想させようとしたのではないだろうか。後代の中国画ではあるが、鄭燮が乾隆二十七年（一七六二）に描いた「七賢図」には七本の竹が配され、彼自ら「七竹を写して七賢に比す」と記している（図9）。⁽³⁴⁾ 時空間的には「四季竹図屏風」と離れた作例であるが、これまでみてきたように竹を描く伝統は特に古代から中世にかけての中国画において深化し、日本の竹画はその刺激の元に展開したと考えられる。また竹林七賢という中国文化において古代から普遍的な主題を象徴的に表す発想が何らかの形で中国画の中で試みられていた可能性はあるだろう。

ところでそのような発想を、当代において具体的にみることはできないだろうか。

室町時代の池坊系の花伝書である『花王以来の花伝書』に載る竹のたて花の図には「七賢花大事秘スル儀祝言也。竹ノフシ数ニ口伝可有。口伝在之。同口伝在之。」（図10）と註がある。そこに描かれた竹の節数は明確ではないが、同書の内容を継承する『仙伝抄』の本文には、七賢（の花）は竹を七節、あるいは七本にすることが記されている。前書の成立

年代については奥書から、明応八年（一四九九）に秀誠が相伝したものを、立蔵坊が書写したことが知られ、その書写年代も明応八年をさほど下らないと推定されている。³⁷また山根有三氏は、その花の姿図と説明文は長享年間（一四八七—一四八九）以後の当世風ではなく、寛正—文明年間（一四六〇—一四八七）の古趣を伝えるものと指摘されている。さらにその内容について、座敷飾りとはほとんど無縁であり、自然や文芸からテーマを得てそれをたて花で表現しようと試み、和歌を引用しようとしたりしていること、また「地神出入の枝」など民俗的なタイプのものも含まれていることを挙げ、室町時代の伝統的な生活感情や自然感情をたて花に反映しようとしていることを指摘されている。すなわち「文阿彌花伝書」にみられるような座敷飾り系のたて花を唐様とするなら、「花王以来の花伝書」の内容は和様のたて花といえるという。このような伝統的な生活感情や自然感情に根差したたて花の中に、七と竹によって七賢を象徴しようとする発想がみられることは興味深い。竹と七の組み合わせと、七賢との連想がかなり浸透していることを窺わせるからである。

またこのような連想は、当時の文芸の中心である連歌にも指摘できる。初学者のために、連歌における一座の共通理解の基盤となる一般心得とされる寄合の言葉を集めた『連珠合璧集』には、「竹の林トアラバ 七のかしこき人 寺 酒 とら」と³⁸と挙げられている。すなわち竹林—七賢という連想は、連歌を嗜む人々にとつては容易に浮かぶものであったことが知られる。この他に「寺 酒 とら」もあるが、「四季竹図屏風」や『花王以来の花伝書』の竹のたて花のように七という名数が認められるものでは、竹林や竹と七賢の連想は殊更容易であったに違いない。『連珠合璧集』は文明八年（一四七六）に一条兼良が子の冬良のために記したもののだが、奥書によれば当時既に世間に流布していたとされている。また同年五月には、宗祇が兼良に連歌選集『竹林抄』の序文を依頼して

いることも注目される。³⁹これによれば「連歌相統の七人」の集の名を『竹林集（抄）』としたとあり、書名が竹林の七賢に由来することは明らかである。ここでも（連歌における）七の賢き人を選んだが故に、竹林（抄）という連想がなされていることが注目される。

すなわち竹林と七賢の連想は少なくとも十五世紀の第四四半期には、当時の文化的営為の中で認識されていたことが判る。またそれが連歌や和様のたて花という、より日本的な営みの中であることにも注目したい。「四季竹図屏風」が中国の竹画における豊富な成果を受容しながら、あくまで大和絵としての表現に腐心していることは、このような文化的嗜好を背景として認識すると、より了解されるのではないだろうか。

⑤ 土佐派の絵画との関係

次に既に先学によつて指摘されている、土佐派さらには土佐光信作品としての可能性について、検討したい。「四季竹図屏風」の左右隻両端の上から第三紙目には土佐光起による光信筆の紙中極めがある。（図11）また光信あるいはその周辺作と目される絵巻などには、竹図屏風がかなり散見される。⁴⁰画中国画が一般に画家の表現力やアイデンティティーなどの密かなしかり意図的な発露として機能してきたことを考慮すれば、⁴¹光信とその周辺が竹画を自らの重要かつ自負を持ったレパートリーとして捉えていたことは首肯されよう。そして竹というテーマを正面から扱ったこの「四季竹図屏風」のある種抑制された上品ともいえる表現は、宮廷絵所職を歴任した土佐派の作品とするに相応しい。

しかしここで従来からその関連性について言及されている「芦屋釜下絵図巻（福岡美術館蔵）」中の（四季竹図）（図12）と、「四季竹図屏風」についてみていきたい。この「芦屋釜下絵図巻」中の（四季竹図）（以後「釜下絵」と呼ぶ。）に関しては宮島新一氏がまず言及され、⁴²竹という単一

テーマや景物による四季表現が両作品に共通することを指摘された。さらに同図巻が土佐家伝来であったこと、土佐家資料（京都市立芸術大学蔵）中にその写本が見出せること、そして「四季竹図屏風」の閑散とした画趣から、当屏風の光信作品としての可能性が極めて高いことを指摘されている。次に、中山喜一郎氏は図巻の詳細な紹介を行われ、⁽⁴³⁾両作品が共に土佐光信の筆になる可能性について説かれた。その理由として同氏は、「釜下絵」の軽くてさばさばとした線描の質が光信画に通じること、また屏風については山水的な設定がないことが図巻の釜下絵との緊密な関係を示していることなどを挙げられた。以上の先学の指摘を踏まえながら、両作品を比較してみたい。まず四つの竹叢に分け、それぞれに景物を添えて整然と四季を表している点が共通点として挙げられる。その景物も、春は「釜下絵」は蒲公英、屏風は莖とナズナというように異なるが、夏秋冬は同一である。次に画面を抜ける太棹の竹叢と、丈の低い竹とを交互に配し、竹叢と四季によって有機的に横へ連続する図様となっている点が共通点として挙げられる。また「釜下絵」春景では、竹の重なりや地面を表す線描によって浅い奥行きがでていることも、屏風と通じる傾向として注意される。さらに「釜下絵」の竹についてみると、筍と太棹の成竹以外に、筍の傍の細く伸びた棹は（図13）若竹になる寸前の筍を表しているとみられ、また雪竹は丈が短く棹も細いところから若竹を表していると考えられる。すなわち成長により変化する竹の四つの形態を、限られた図様の中に盛り込んでいることが判り、前述した屏風の竹の描写とやはり同様の傾向を示している。また細部に注目すると、両作品ともに筍の皮の重なり方やその頭頂部の描写にかなり関心がある（図13）（図14）。それは同図巻に載る他の釜下絵の竹図の筍（図15）と比較するとよく判り、後者が筍を描いた後に無造作に皮の線描きを入れるのに対して、前二作品では線描と彩色の相違はあるが、一皮一皮の重なりを表そうという表現が見られる。尚、このようなリアリティー

のある筍の表現は、「竹譜詳録」のそれ（図16）に繋がるところもある点が興味深い。成竹については、棹を描いた後に節の線を入れ、一節一節離して描く描法を採っていないこと、左右相称的で下向きの竹葉をつけることが共通している。さらに秋の部分の萼を見ると、その萼が大変細く、竹棹の周りで踊るかのような曲線を描いていることに共通性がみられる（図17）（図18）。

以上両作品を比較すると、画の主題やモチーフの種類以上に共通する描写態度が指摘でき、すなわちこれら二作品は同一の画家に手になるものと考えた方が良いのではないだろうか。

それでは光信筆の可能性については如何であろうか。まず「釜下絵」の線描については、既に指摘されるように光信画と同様の筆のたつた擦れたような特徴を見せている。また釜の文様下絵にも関わらず、画家の氣質を表わすような軽快な線描が同時に描写的であることが挙げられる。例えば一見無造作な早くて少ない線描で、春景の蒲公英（図19）では満開の花と開きかけた花を、また竹の右側の下草は杉菜（図20）であることとを的確に表現している。このような表現は光信の基準作である「北野天神縁起絵巻」上巻第一段の、菅原是善の前に顕れた幼少の道真の足元に無造作に付け立て描きされた莖（その左後方は蒲公英とみられる）（図21）のそれと、デッサンと彩色の相違を超えて同質のものといえる。

一方、これまで「四季竹図屏風」について述べてきたことを纏めると、以下のようなことになる。

まず同屏風は、伝統的な四季絵の要素や大和絵の装飾性と、中国における竹画の発達した表現要素を異和感なく合致させた、繊細な竹画であることが認識された。そこには和漢の表現を主体的に解釈し選択し得る、画家の知性と技術が窺える。そのような能力を培う環境に恵まれた画家として、宮廷絵所職や幕府御用を歴任した土佐派の画家がまず第一に考えられよう。次に、竹棹や筍にみられた微妙な彩色の濃淡による実感の

ある表現や、自然に漂う霞による控えめな空間演出も特徴として挙げられるが、このような傾向は先学によって光信画の特徴として指摘されているところである。例えば、「北野天神縁起絵巻」中巻第十四段の緑の濃淡と墨による岩の表現や、自然に暈された淡い霞による柔らかな空間表現にそれを見ることができよう。

さらに第四章で指摘した七賢のコンテーションと関連して、光信の連歌活動について触れておきたい。光信の文芸活動については、岩崎佳枝氏が綿密に報告されている。⁽⁴⁵⁾すなわち、光信は寛正六年から大永五年（一四六五—一五二五）まで、歌会も含めると二九回もの連歌会に参加していることが知られる。その内、永正四年（一五一—）までは武家や連歌師サークルとの活動が挙げられるが、永正十年（一五一一—）からは専ら公家邸における月次連歌会に定衆として参加していることが指摘されている。ここで注目したいのは特に前半期の活動で、十二回中七回まで宗祇と同席していることである。また延徳三年（一四九一—）、宗祇の庵である種玉庵で行われた人麿影供のための新図は光信によるものであったことがかねてから知られていたが、⁽⁴⁶⁾同氏によって当日の歌会に光信も参加していたことが明らかにされた。尚、長享二年（一四八八）に種玉庵で開かれた連歌会にも光信は参加している。すなわち光信と宗祇は単なる絵の注文主と画家の関係ではなく、連歌を介した同じ文化サークルに属していたことが知られる。また光信は寛政六年の初出から執筆を務めるなど連歌に堪能であったこと、さらに和歌的教養も深かったことが同氏によって指摘されていることから、連歌寄合のことばの知識は当然深かったと考えられる。⁽⁴⁷⁾そして前述したように宗祇は文明八（一四七六）年に連歌の名手七人の選集をつくり、中国の竹林の七賢の故事に因んで「竹林抄」と名付けたが、その三年前に建てた種玉庵は三時智恩寺に隣接する竹林の中であったという。⁽⁴⁸⁾「四季竹図屏風」はその空間演出から正確には「四季竹林図屏風」と呼ぶべきものと思われ、また七賢を暗示

する趣向が凝らされていることを勘案すると、その享受者として宗祇あるいはその文化サークルこそ相応しいように思われる。またその製作者としては光信がまず考えられよう。繊細ではあるが、華やかな金銀の加飾の無い「四季竹図屏風」は中世大和絵屏風の中では地味な造形である。しかしそれだけに種玉庵に隠棲する宗祇の主導する和様の文雅の道に相応しいといえる。

尚「花王以来の花伝書」には、池坊の祖とされる専慶の花の有様が反映されていると考えられているが、専慶が活躍した頃の池坊には宗祇が選んだ連歌の名手七人の一人である専順が存在しており、この花伝書の七賢花の成立の背景にも宗祇周辺の文化サークルとの関連の可能性が考えられよう。そしてこのような文化的コードを共有する集団にとっては、七本の竹が中国の竹林の七賢を暗示するのみではなく、連歌の七の賢き人をも暗示した筈である。人物群像ではなく竹によって七賢を象徴する意義は、そのような多義的なコンテーションを許す点にまずあったといえるのではないだろうか。これまでみてきたように竹は元来中国的なモチーフであり、また一三〇〇年前後よりその絵画の流入は活発化したと考えられる。しかし竹や竹林七賢を描く伝統は古代にまで遡れ、⁽⁴⁹⁾また竹自体が自然界に存在するものであったがゆえに、日本内部においても竹は特に親しみ易い文人的イメージとして育っていたと考えられる。すなわち室町時代に竹のイメージは中国的でありながら充分に親和的なものとして捉えられていたのではないだろうか。和様のたて花や連歌における竹と七賢の連想の取り込みは、そのような心性の端的な顕れとみられる。

そして「四季竹図屏風」はこのような心性の上に成立したといえるのではないか。尚、その多義性を屏風の主眼と考えると、宗祇が「竹林抄」を選集した文明八年（一四七六）を屏風成立の上限とすることが可能なのではないだろうか。また宗祇と光信の深く関わった文化圏における制

作という推定にたつと、宗祇の没年（文亀二年（一五〇二）あたりが下限となり、さらに光信が宗祇の種玉庵を訪れたり、人麿像を描いた一四九〇年前後を一つの目安とすることも、不可能ではないと思われる。

終わりに

「四季竹図屏風」について考察してきたが、最後にこの屏風の用途について推測を補足したい。中国の七賢、あるいは連歌の七賢を象徴するとみられる図様は、しかしまず竹林の四季を描いたものとして楽しむのが素直な捉え方であり、この作品は竹林の心地良さを充分に実感させる。そこに多様な絵画伝統や趣向を盛り込むのは、作者や享受者の文化的洗練を示し、またその文化的欲求を表しているが、屏風の用途とも関連しているのではないだろうか。当時、屏風の貸借が盛んに行われていたこと、つまり様々な場で使い回されていたことが指摘されている⁵¹。したがって多くの屏風は、それぞれの場で行われる多様な行事、また周囲に配される物との調和が求められたと思われる。特に大和絵屏風は、その上に唐絵を掛けることもあったことが指摘されており、かなり汎用性が求められたと思われる。「四季竹図屏風」にせよ、この上に竹林七賢像、あるいは連歌の七賢像を掛ければ、まさしく竹林の中に中国古代の七賢、あるいは連歌の名手が存在している趣向となる。すなわち屏風の用途の多様化が、「四季竹図屏風」の多義的な造形を呼ぶ原因の一つであった可能性を考慮すべきではないか。

また屏風は、特に行事の場においては単独に置かれ鑑賞されるよりも、多くの造形物―唐物のみではなく、つくり物やたて花など―に囲まれていたことにも注意したい。それはいわばヴィジュアル・イメージの競合の場に屏風は置かれていたということになる。唐物の中国文化というオーラを放つエキゾテックで自立的な造形性、つくり物の大胆なメタ

モルフオーシスとモノゆえの強烈な直截性³³、たて花の自然との緊密性の魅力の中で、大和絵屏風はそれなりの造形の工夫を迫られたに違いない。しかし突出した表現を取るのとは本来倭絵の美質と齟齬するし、あくまでさりげなく他との調和の上にたつのが正統な大和絵の伝統として認識されていたと思われる。「四季竹図屏風」は、上述したように唐絵の有無に関わらず鑑賞に堪えるし、またその構図の反復性ゆえに適当に折り畳んでも、違和感はない。次につくり物は本来その一回性ゆえに大胆な趣向が可能であるが、汎用性はあまり求められない。屏風の趣向はこれと似ながら、継続性と汎用性が目指されたに違いなく、一回で消費されない多義的な趣向は屏風に相応しいものだったといえよう。さらにたて花の持つ自然の抗い難い魅力に対して、イリュージョンである絵画の一つの可能性は異なった時空間を一堂に会させること―すなわち四季を備えることであつたのではないだろうか。このように考えてみると、「四季竹図屏風」の温和な画風、その趣向、四季を備えていることは、当時の文化的営みの中でまさしく醸成されたもののように思えてくる。

註

- (1) ①山根有三 「竹林図屏風」『世界美術全集 日本Ⅲ』平凡社 昭和三十四年
②同氏 「四季竹図」『在外秘宝 障壁画 琳派・文人画』小学館 昭和四十四年
③同氏 「四季竹図屏風」『国華』六九六 国華社 昭和五十年
以後多くの美術全集やカタログ等で言及されているが、その内主なものもを次に挙げる。
④ジュリア・ミーチ・ベカリック 「四季竹図」『在外日本の至宝』六 毎日新聞社 昭和五十五年
⑤武田恒夫 「四季竹図」『日本屏風絵集成』一 講談社 昭和五十六年
⑥河合正朝 「四季竹図」『花鳥画資料集成』二 学習研究社 昭和五十七年
⑦カタログ 「太田道灌記念美術展 室町美術と戦国画壇」 東京都庭園美術館 昭和六十一年
⑧宮島新一 「日本の美術 二 土佐光信と土佐派の系譜」 至文堂 昭和六十

十一年

⑩ 同氏 『宮廷画壇史の研究』 至文堂 平成八年

⑪ Michael R Cunningham "The Triumph of Japanese Style: 16th-Century Art in Japan" (Catalogue) The Cleveland Museum of Art 1991

⑫ 亀井若菜 『四季竹図屏風』 『日本美術全集』 一三 講談社 平成五年

⑬ 相澤正彦 『新潮日本美術文庫二 土佐光信』 新潮社 平成十年

(2) 註(1)④

(3) 屏風の法量について註(1)の文献に二通りの記載があるが、筆者の計測によれば各隻、縦約一五六センチメートル、横約三六〇センチメートルで、山根氏以下①⑤⑥のデータとほぼ等しい。①④においてデータの誤解が生じたと思われる。

(4) 平成元年に開催された『室町時代の屏風絵展』で紹介された「四季竹図」は、当屏風の左隻のコピーであり、同展カタログによればその法量も縦一五三・三センチメートル、横三五〇・二センチメートルと当屏風のそれに近い。金屏風と素地との相違に違和感はあるが、左隻が障子に改装された際に、何らかの代替として制作された屏風である可能性が高いのではないだろうか。

(5) 「七夕飴具足住心院僧正屏風一雙」金拵付 松四季 繪三幅本尊 借用

『看聞御記』 永享四年(一四三二)七月六日(統群書類従本)

(6) 「自上様金屏書竹一雙」

『蔭涼軒日録』 長享三年(一四八九)四月八日(史籍刊行会本)

(7) 庄司淳一 『花木図の概観』 『日本屏風絵集成』 六 講談社 昭和五十三年

(8) 第二章の内容は、拙稿「日本絵画にみられる竹の描写―絵巻を中心に―」(『玉川大学芸術研究所紀要』六 二〇〇〇年)に加筆訂正した。

(9) 菊竹淳一 「祥瑞と隠遁の図像―天平時代絵画の系譜―」 『日本美術全集』 二 講談社 平成四年

(10) 菊竹氏も言及される、南京西善橋の東晋墓(四世紀)の竹林七賢像の背後の樹木は竹ではなく松や柳などであり、竹と七賢との結びつきが固定化されたものではなかったことが注意される。

(11) 家永三郎 『上代倭絵全史・年表(改訂版)』 墨水書房 昭和四十一年

(12) 「清和(八五〇―八八〇)の女七のみこの八十の賀、重明のみこのし侍りける時の屏風に、竹に雪ふりかりたるかたある所に」

『拾遺和歌集』 卷第十八(新編国歌大観一―七七)

(13) 「八月ばかりに、人のきてあふぎをおとしてけるをみて、竹のはに露いとおほくおきたるかたをかきてある」

『和泉式部集』(新編国歌大観六三六)

(14) 戸田禎祐 『五代・北宋の墨竹』 『美術史』 四六 美術史学会 昭和三十七年

(15) 『宣和画譜』(画史叢書本) 卷第二十の墨竹門には、竹を主題とした様々な画題が挙げられており、戸田氏の指摘されるように竹画の興隆が窺われる。また巻十六に載る黄筌には雪竹を描いた作品が六点も挙げられている。筍竹は画譜全体に散見される。

(16) 中島博 「やまと絵の花鳥における宋画の影響について」 『花鳥画の世界』 一 学習研究社 昭和五十七年

(17) 猪熊兼樹 「春日大社蔵『沃懸地螺鈿毛抜形太刀』の意匠に関する考察」 『仏教芸術』 二六六 毎日新聞社 平成十五年

(18) 沖浦和光 『竹の民族誌―日本文化の深層を探る―』 岩波書店 平成三年

(19) 米倉勉夫氏に示唆頂いた。『日本荘園絵図聚影』(史料編纂所編 東京大学出版会)を参照した。

(20) 一三世紀後半に『伊勢物語』を絵画化した屏風絵の一扇にも、山荘の背後に雪に覆われた竹叢を描くことよって、邸内の失意の親王を象徴的に表したとみられる場面があり、同様の傾向を示す。(秋山光和 『伊勢物語図』(小野の御室)について―いわゆる『貴神邸宅図』の主題と表現』 『美術研究』 三三五 東京国立文化財研究所 昭和六十一年)

(21) みやびについては多様な論があるが、ここでは現実のくびきから超越しようとする美の様式とする―すなわち美的な側面の強調が相応しい。(秋山虔 『みやび』の構造) 『講座日本思想』 五 東京大学出版会 昭和五十九年

(22) 源豊宗氏も言及されている。(同氏 「玄奘三蔵絵説」 『新修日本絵巻物全集』 一五 岩波書店 昭和五十二年)

(23) 松原茂 『松崎天神縁起』 小考』 『続日本絵巻大成』 一六 中央公論社 昭和五十八年

(24) 大西昌子 「日本の初期水墨画史の再検討―画中画資料による―」 『美術史』 一一二 美術史学会 昭和五十七年

(25) 板倉聖哲氏にその存在を御示教頂いた。尚、昭和二十六年に島田修二郎氏により紹介されている。(島田修二郎著作集) 二 中央公論美術出版 平成五年に掲載) 李衍は延祐七年(一三二〇)没。『竹譜詳録』は台湾商務印書館本を参照した。

(26) 註(18)

(27) 『西大路大納言殿へ竹一本進之、自中房竹林竹所望之、尊公無音云々』

『八坂神社記録』 一 観応元年(一三五〇)六月廿五日(増補続史料大成本)

(28) 『宣和画譜』 卷第十四「畜獸門」には「叢竹虎図」が、また第十六「花鳥門」の黄筌の系統には桃と竹を描いた作が挙げられている。

(29) 『仏日庵公物目録』(鎌倉市史 資料篇)所収 貞治二年(一三六三)校合)に

は「墨竹二鋪李孤」竹繪一對」が記載され、少なくとも十四世紀半ばには竹画が日本に舶載されていたことが知られる。また「四季四鋪」と記される作は、四季を四幅に分けて描いていた可能性が強く、次章で言及する「四季墨竹図」との関連において注意される。

- (30) 戸田禎佑 「漢画系屏風絵について」『室町時代の屏風絵(国華)』創刊一〇〇年記念特別展カタログ』東京国立博物館 平成元年
- 当作品については、同氏による解説がある。「四季墨竹図」『国華』一〇九四 国華社 昭和六十一年
- (31) 醍醐寺三宝院表書院・中段間の障子絵の竹図は、比較的当屏風の構図に似る。
(32) 註(18)
- (33) 寛政四年—延徳三年(一四六三—一四九一)にかけて竹に関する記事が頻出する。例えば禁裏に竹を献上したり(寛政四年正月十四日)、足利義尚の求めに応じて進上する(長享二年六月十八日)、また竹供御人の争論の訴えを受けるなど(文明十三年五月)竹に関する様々な活動が記される。また七月三日に竹を植えると良くつくため、毎年行うことになっていたり(延徳三年七月三日)、竹の育成に力を注いでいる様子が窺われる。(史料纂集本)
- (34) 小川裕充氏の御示教による。尚、『中国絵画総合図録 続編2』に記載されている。
- (35) 註(9)及び註(11)。「歴代名画記(画史叢書本)中、東晋の顧愷之による『論畫』が引用されている部分から、菊竹氏は七賢図の伝統は東晋より更に遡るとされる。
- (36) 「一竹をたつるやう からたけのすへをきりてゑたるふし数 ことに七けんといふは七ふしなり 七本なり 口伝あり しうけんなり たけは二 五 八月にたつるなり」 『仙伝抄(慶長元和古活字本・東京都立中央図書館蔵)』
- (37) 山根有三 「室町時代たて花概論—いけばなの確立と展開—」『山根有三著作集』七 中央公論美術出版 平成八年(初出 昭和五十七年)
- (38) 木藤才蔵 『連歌論集一 中世の文学』三 弥井書店 昭和四十七年
また同書には「賢人トアラバ 竹の林 七よしの、川原 わらびおる」も挙げられ、七賢と竹の林の連想の強固さを知ることができる。
- (39) 「宗祇申、連歌相積(統) 七人作者為十卷、序事申入之、名ハ竹林集云々」『尋尊大僧正記七十九』文明八年五月廿三日(増補続史料大成本(大日本史料八ノ八))
- (40) 光信の基準作である「北野天神縁起絵巻」下巻最終段を初め、「硯破草子」第五段、「うたたね草紙(国立歴史民俗博物館蔵)」第二段、「源氏物語面帖(ハーヴァード大学美術館蔵)篝火、「源氏物語等扇面貼付屏風(出光美術館)」鈴虫などが挙げられる。また障子や杉戸絵に竹が描かれている例も多く、光信周辺作と推される「白描平家物語絵巻」第一段・中宮御産の場面では、室内の障子は竹(笹)図で覆われている。
- (41) 画中画についての示唆に富む解釈については、奥平俊六『絵は語る』10 彦根屏風—無言劇の演出(平凡社 平成八年)を参照した。
- (42) 1—⑨、⑩
- (43) 中山喜一郎 「菅屋釜下絵図巻と土佐光信」『MUSEUM』五三一 東京国立博物館 平成七年
- (44) 千野香織 「北野天神縁起絵巻」解説 『日本美術全集』一二 講談社 平成四年
- (45) 岩崎佳枝 「土佐光信の文芸活動—陽明文庫蔵『三十首』歌と連歌」『語文』四七 大阪大学 昭和六十一年
- (46) 「早朝向宗祇庵、之兼日招引也、人丸俊新圖土佐刑部少輔光信書之、本信實真跡也、讚押定家卿自筆色紙、「山鳥ノオノ哥」供養卅首哥講之」 『実隆公記』延徳三年三月廿四日(太平洋社本)
- (47) 光信グループの制作になるハーヴァード本「源氏物語畫帖」においても源氏寄合とのかかわりの深さが指摘されている。(池田忍他「ハーヴァード大学美術館蔵『源氏物語畫帖』をめぐる諸問題」『国華』二二二 国華社 平成九年)
- (48) 『日本古典文学大辞典(簡約版)』「宗祇」解説 岩波書店 昭和六十一年
- (49) 連歌の七賢という呼称は江戸時代になって初出するという。しかし連歌の名手七人を選ぶという発想自体が竹林七賢から生まれたのであるから、連歌の七賢という捉え方はそもそも初めから当然であった筈である。(両角倉一 「宗祇連歌の研究」 勉誠社 昭和六十年)
- (50) 「竹林七賢図」『田氏家集』島田忠臣 寛平三年(八九一)以前(群書類従本)
- (51) 安達啓子 「室町時代やまと絵屏風絵考」『太田道灌記念美術展 室町美術と戦国画壇』カタログ 東京都庭園美術館 昭和六十一年 尚、註(5)参照。
- (52) 竹林と七賢を異種の素材によって表し、組み合わせた興味深い例が『経覚私要鈔』に載る。古市胤栄による林間の風呂の風流の一つとして、庭の東南に七賢を書き、竹を植え山を造ったとある。詳細は不明であるが、恐らく竹棹を挿し、七賢は描いたと考えられよう。一つの主題が同一平面上にあるのではなく、異種のメディアの並存によって表象された異和感を楽しんでいたと思われる。尚この折七月から八月にかけて十日に及ぶ林間が催され、竹を風流の材料として二回使用しているが、必ず竹があったことが記されている。またこれらとは別に筍のつくり物も作ったことも記されており、成長する瑞々しい筍が殊更愛好されていたことが推測され、興味深い。それは泉万理氏が「祭礼草紙」の研究

究において指摘された青竹の風流に対する好尚と繋がるものでもある(同氏「祭
礼草紙にみる室町の秋」(第二回かざり研究会シンポジウム報告書)かざり研究
会 平成六年)。そしてこのような嗜好は、「四季竹図屏風」の筍の描写に対す
る執着と、青々した若竹や成竹のみを描く選択とに呼応しているといえる。

「今日古市胤栄林間ヲ勲、——上庭二棚ヲ置テ花ヲ立、——東南二七賢ヲ書
テ、竹ヲ植、山ヲツキ、筍等在之、事体凡声聞難及為体也」

『経覚私要鈔』 文明元年(一四六九)八月九日(大日本史料八ノ二・三)

予(経覚)上所二棚ヲ置テ、笋ヲ作テ入色々菓物、賞玩無盡期間上了
—— 『同右』 廿六日

(53) 例えば成恩寺関白經嗣による『北山殿行幸記』は、後小松天皇による足利義
満の北山殿への行幸の折の殿内の室礼や風流を記すが、唐絵・花瓶・香炉・屏
風は筆に尽くしがたいとしながらも「つねのことなり」と簡単に片付け、それ
に対してをき物やわりごなどのつくり物に関してはその有様を具体的に記して
いる。おそらくつくり物は、特に造形物に興味の無い人の注意も引いたに違
ない。尚この折のをき物は、「河圖洛書(黄河と洛水か)とかやをつむぎそめ物
にてつくらる。りうのいきほひかめのすがた。から國のめでたかりしためしを
さながらうつしたり。——」と記され、つむぎ染め物で作られた竜や亀は、
楽しい驚きに満ちていたに違いない。また連日のように繰り出されるわりごの
風流は、つくり物や花によって変化に富んでいた様が窺われる。

『北山殿行幸記』 応永十五年(一四〇八)三月(新校群書類従巻第三十九)

作品閲覧に関して大西廣氏、並びに都築悦子氏の御高配を頂いたことを感謝致し
ます。また泉万里氏、島尾新氏、井手誠之輔氏をはじめとする多くの方々に貴重な
御助言を頂戴しました。

尚、筆者のアメリカ滞在中、数々の御芳志を頂いたブライス夫妻に心から御礼申
し上げます。

図2 四季竹図屏風 法量 (単位 cm)(著者計測)

図3 法然上人絵伝
(智恩院本) 第46巻1段

②

①

④

③

4—①、②、③、④ 四季墨竹図 春・夏・秋・冬景 クリーブランド美術館蔵

②

①

④

③

圖 6—①、②、③、④ 李衍 竹譜詳錄

図7 四季花木図屏風 部分 出光美術館蔵

図8 四季竹図屏風

図10 花王以来の花伝書 七賢花

図9 鄭燮 七賢図 葉承耀コレクション

図11—② 四季竹図屏風 紙中極め 左隻

図11—① 四季竹図屏風 紙中極め 右隻

図12—① 芦屋釜下絵図巻 四季竹図（春夏）福岡市美術館蔵

図12—② 芦屋釜下絵図巻 四季竹図（秋冬）福岡市美術館蔵

図14 四季竹図屏風 部分

図13 芦屋釜下絵図巻 四季竹図 部分 福岡市美術館蔵

図15 芦屋釜下絵図巻 竹図 部分

図16 李衍 竹譜詳録

図18 芦屋釜下絵図巻 四季竹図 部分

図17 四季竹図屏風 部分

図19 芦屋釜下絵図巻 四季竹図 部分

図20 芦屋釜下絵図巻 四季竹図 部分

図21 土佐光信 北野天神縁起絵巻 上巻第1段 北野天満宮蔵

Folding Screen Depicting Bamboo in Four Seasons

KATO Etsuko

The existence of the “Folding Screen with Pictures of Bamboo in Four Seasons” (Shiki Chiku Zu Byobu) held in the collection of the Metropolitan Museum of Art as a screen of the Yamato-e style from the Middle Ages has been known for a long time. However, as yet there has not been a study on the subject of the structure of its expression. This paper looks at the tradition of painting bamboo, the four seasons and bamboo forests while focusing on the structure of its expression, studies the themes they contain and uncovers the background to their creation by also taking into consideration the cultural background of that time.

The tradition of painting bamboo dates back to the Asuka Period (552-646). By gathering together samples and studying bamboo depicted in picture scrolls that pre-date the 14th century, we find that they gradually became a familiar motif while preserving their image as a symbol of Chinese-style literati. Taking into account the two factors of the introduction to Japan of bamboo paintings that had been cultivated in China and advances in the establishment of bamboo forests in Japan, it is possible that by the middle of the 14th century the production of large bamboo paintings existed. Next, from the relation between this folding screen and “Shiki Boku Chiku Zu” (Ink Painting of Bamboo in the Four Seasons) and its relation with the depiction of bamboo shoots in LiKan’s(李衍) “Chikufu Shouroku”, I point to specific aspects of the acceptance of Chinese paintings in the screen. Also, due to its similarity with the “Shiki Kaboku Zu Byobu” (Folding Screen with Pictures of Flora in the Four Seasons) I draw attention to the inheritance of the tradition of Yamato-e. I note that the repeated use in this work of seven bamboos implies the seven sages of the Chinese tradition and explain that this existed in elements of Japanese culture of the day such as Renga (linked verse) and *tate-hana* at the same time. Next, following a structural comparison between the folding screen and the “Shiki Chiku Zu” (“Picture of Bamboo in the Four Seasons”) contained in the “Ashiyakama Shitae Zukan” (Picture Scroll of Ashiyakama Shitae) I suggest that there is a high possibility that Tosa Mitsunobu is the creator of the screen. Taking the above points into account, I show that the folding screen was produced on the basis of an active interpretation and acceptance of expression found in Chinese and Japanese paintings and suggest that Tosa Mitsunobu, who was a court painter and also worked in the service of warriors for many years, fits well as the screen’s creator. I show that Sogi’s Renga circle was the setting for the genesis of the reference to the seven sages and that Mitsunobu did belong to that circle, thus providing further support for the above contention. Lastly, I suggest that the gentle style of painting, multiple themes and the necessity of expressing the four seasons in the folding screen can be interpreted as having been brought about by the cultural environment in which the use of screens, Chinese objects, fabricated objects, *tate-hana* and screens coexisted and competed with each other.
