
東北芸術工科大学 紀要

BULLETIN OF TOHOKU UNIVERSITY OF ART & DESIGN

第24号 2017年3月

周文系山水画研究史の課題

Subjects of the Study on Shūbun-style Landscape Paintings

山田 烈 | Isao YAMADA

Subjects of the Study on Shūbun-style Landscape Paintings

Isao YAMADA

It may be said that the spiritual source of the development of Japanese ink paintings was in the inspiration of Zen doctrine of Buddhism. Zen priests learned the paintings produced by Chinese masters of the Sung and Yüan dynasties which were imported in the Kamakura, Nanbokuchō and Muromachi period. These Zen priests were Mīnchō, Josetsu, Shūbun, Sōtan, Sesshū and so on.

The dates of birth and death of Shūbun are unknown. It is so curious that there is nothing authorized as real work of Shūbun and Sōtan. There are many paintings which are attributed to them.

In the Muromachi period San Ami(three Ami, the servants of Ashikaga Shogun) and Kano Masanobu also flourished in the fifteenth century. Kano school was a new style of painting. They adapted the native style of the Tosa school (Yamatoe) and the Chinese style paintings (Karae).

The theme of landscape paintings were eight views of Xiau Xiang Xi Hu and four seasons in China and noted places in Japan.

We considerate here subjects of the study on Shūbun-style landscape paintings.

This is continued from my paper in bulletin no.23.

Keyword:

水墨画、山水画、室町時代、禪宗寺院、禪僧、画僧、周文、周文様式／
Japanese ink painting, Landscape painting, Muromachi period,
Zen temple, Zen priest, Painter priest, Shūbun, Shūbun-style.

はじめに

前稿(本紀要前号掲載)に続いて、ここでは周文研究史の戦前すなわち明治大正昭和前期の状況を確認し、それらを集約した形の渡辺二氏論文を再び取り上げ、さらに近年の研究状況を眺めてみたい。前稿も本稿も、新出作品の紹介や研究あるいはすでに著名な作品を再検討するといった個々の作品論ではなく、周文と宗湛という室町時代を代表する絵師の確実な作品が現在一点も無い特異な状況を生み出した十五世紀山水画について、その研究状況の整理と展望を得ようとする試みである。

一 画法伝授と系譜意識

まず前稿で「三代の系譜」にふれた関連から、画法伝授と系譜への意識について考えてみたい。とは言うものの絵画に限らず何事かの秘術とその継承と流派形成といった大きなテーマではなく、すでに周知の記事ではあるが、十五世紀以降に見られる漢画展開における事例のいくつかに注目してみたい。周文や宗湛らが活躍した直後の時期は、戦国時代に突入し、はたしてそうした伝統継承への動きを示す記録があったか否か不明であるが、江戸時代に入って画史画論書が次々とまとめられるようになる。ここでは具体的な年月日を明示して、如拙―周文―雪舟の系譜が語られる。狩野―溪―丹青若木集』の「周文都官」の項に「応永二十一年正月十有八日、自如説授画譜君台観左右帳記、尤画家為秘本矣」とあり、「雪舟楊知賓」の項に「長祿二年三月十五日、南泉寺於描真院自周文舟被授画書君台観」とある(前者は「四四年、後者は「一四五八年である。これはその後の文献でも語られるが、日付や文字にわずかな異同がある。それらと以下述べる文献については本論末尾の「史料引用」を参照されたい)。年月日を明示するからには、単なる荒唐無稽なフィクションではなく、何らかの根拠があったのかとも考えられるが、今その問題には立ち入らない。また何故君台観左右帳記なのかも問題となろう。

次は宗湛、雪舟、狩野正信の三人に関わる記事である。狩野永納『本朝画

史』巻第三「中世名品」の雪舟の項目には、その人となりを語り、「公方家金殿」のための絵画制作の機会を「狩野氏」に譲ったとある。また小栗宗丹(以下原文の表記のまま)の項目には、狩野正信が初めに宗丹を師としその後周文の弟子となったとある。周文―宗丹―狩野正信の系譜が語られている。雪舟については次の記事の後にふれたい。すなわち同書巻第四の「専門家族」の冒頭に狩野正信を掲げて、画法は周文、宗丹を師としたとあり、その後先の「公方家金殿」のための絵画制作の話が再びより詳しく語られる。「公方家金殿」のための絵画制作は、まず宗丹が手掛けたが完成せずに死去、当時雪舟は入明中でその仕事を引き継ぐことができなかった。帰朝した際、堺の某家ですぐれた花鳥図屏風を見た。雪舟曰く「似吾友小栗宗丹」。誰が描いたのか。屏風の所蔵者曰く、宗丹に絵を学んだ狩野大炊助(正信のこと)が描いたものです。雪舟が京都に帰ると、公方家は彼に絵を完成してもらいたいと依頼する。雪舟はそれに対して、狩野氏と言うすぐれた絵師がいる。まして金殿の絵は僧侶が描くにふさわしくない。その結果、その絵は正信が手掛けて見事に完成したが、彼の作品は「其筆法適意而無定法、独超格式」のものだと言う。

宗湛の死去と雪舟の入明時期、宗湛と雪舟は友人関係、雪舟の京都帰還等々、史実と反する事柄を自由に結び付けて物語としている(一方で十五世紀中頃には日明貿易の発着港が兵庫から堺に移っていることは事実である)が、それを今日の視点から無視するよりも、物語を語ったこと自体は事実であり、その物語によって何を主張しようとしたかを考えるべきだろう。一言で言えば、周文―宗湛―正信の系譜に雪舟をどう取り込むか、ということになる。そこで問題となるのは、画史編纂の江戸時代初期と十五世紀当時の雪舟の位置づけ、雪舟への認識の相違であろう。この大きな問題にも今はふれない。いずれにせよ、室町戦国江戸へと強固な流派を築いてきた狩野派なればこそその系譜意識の表れであろう。

何物かを引き継ぐという系譜の問題に関して、室町幕府將軍歴代の様子を考えるのも参考となる。小川剛生氏によると、「義持以後の將軍の官位昇進は、すべて義満の辿った経歴をそのまま「トレース」したばかりか、任官の年

齡、月日、諸手続きなどまで、できるだけ義満の例を踏襲している（高橋典幸「將軍の任右大将と『吾妻鏡』」）とある（小川氏の『足利義満』六頁に掲載された「室町殿の昇進表」参照、また本論末尾の「室町幕府將軍在職期間表」も併せて参照されたい）。ここにその一部を挙げると、権大納言、右近衛大将、從一位、内大臣の官位となった年齢は、義満が二十一、二十二、二十四、義持は十六、二十一、十七、二十四、義教は三十六、（通過）、三十七、三十九、義政は十六、二十一、十九、二十四、義尚は十六、二十一、十九、二十四となる。前將軍の死去時に何歳であったかにより、微妙に状況は異なるが、義満没時に義持二十三歳、義持没時に義教三十五歳、義教没時（嘉吉の乱）に義政六歳、義政と義尚は後者の方が二年早く没するので、義政が東山山莊へ移った時点で義尚十九歳となる。後に東山御物と呼ばれる將軍家コレクシヨンの形成を併せ考えれば、義満が將軍の支配体制と文化的役割の両面で規範となったことがうかがえる。ともあれ「籤引き」將軍となった義教はすべてにおいて例外的存在である。妙興寺所藏の義教像肖像画を見ると、繊細過敏、ニヒリスティックな二面もうかがえるように思う。なお小川氏は各將軍を評して「義持は天の邪鬼的に父に反撥、義教の横死、義政の頽廢、義尚の陣没」とも述べている。

こうして画法伝授と系譜意識、絵師と歴代將軍の推移を、パラレルに眺めてみると、すでに指摘されるように、雪舟の四季山水図巻（山水長巻）や弟子如水宗淵に与えた破墨山水図、京都での絵画学習を終えて鎌倉建長寺へ帰る祥啓に与えた芸阿弥の觀瀑僧図などは、この全体的な構図の中でとらえることが必要と考えられる。

二 明治大正昭和前期の研究史概略

戦前の研究史について、ここではまず雑誌『国華』に掲載された論文と作品解説を年代順にたどってみたい。執筆者が明示されている場合はその名前を記す。なお小川鶴城、滝精二両氏の論文は後回しにして一括して述べたい。

〈明治期〉

六号（明治三二・二八九年）は作品解説、現在の伝岳翁藏丘筆山水図屏風、東京国立博物館藏。多くの絵師の名を挙げて比較しているが、それぞれの基準作品が何かは一切言及されていないので根拠薄弱である。「此一双ノ屏風ノ如キハ氣韻超絶周文中ノ周文八景中ノ八景ト称スヘキナリ」の文にその言葉と意見が集約されている。

四三号（明治二六・二八九三年）の作品は、横幅の密画であるが、周文系山水画とはやや異質なので、ここでは取り上げない。

六六号（明治二八・二八九五年）は、松谿天遊の作品、現在ジョン・パワー氏夫妻藏。「東山ノ画風ヲ組成シタルノ二分子ナルヘシ故ニ松谿岳翁二子ノ画蹟ハ往往周文ト誤認セラルモノアリ」の文には、すでに周文とその後継者の画風の峻別がなされていることに注目したい。ただし短い作品解説のためかこの意見はすぐには定着しなかったようである。

七三号（同年）は、竺雲等連賛山水図、現在東京国立博物館藏。「周文ノ画名千載ニ重ク雪舟宗丹等諸俊英ノ冠弁トナリテ東山二代ノ風格ヲ裁成シタルモノ」の文は、作品解説というより周文の權威づけの一端を示す。あるいはそうした見方からまだ脱却できない状態である。

一四五号（明治三五・二九〇二年）は、山水図の名称だが現在の水色巒光図である。文安三年の江西龍派の没年からそれ以前の作とする。作品内容については特に記述されない。

一七七号（明治三八・二九〇五年）は、現在著名な竹斎読書図だが、これも特に目立った記述は無い。天竜寺塔頭妙智院藏とする。

一九七号（明治三九・二九〇六年）は、伝周文筆湖山小景図、現在は松谿天遊の作品である。『古画備考』所載であることを述べた上、金泥、代赭、遠山の淡青など色彩表現にも注目し、「周文中の壯觀なり」とする。画中の「天遊」印にふれ、「六六号所載の松谿山水図と同作者であろう」とするが、まだ伝周文画の範囲から出していない。

二〇四号（明治四〇・二九〇七年）は、享徳四年（康正元・四五五年）竺雲等連賛の伝周文筆山水図、現在静嘉堂文庫美術館藏。作品解説が短文のため省略する。

二四号(明治四二・九〇八年、滝精)は、江西龍派、心田清播贊の伝周文筆山水図。「夏珪の特長を学びたるが如きものあり」とする。

二五号(明治四二・九〇八年)は、現在香雪美術館蔵の岳翁蔵丘筆瀟湘八景図屏風。「此画は松平侯の山水屏風よりも又其他多くの類似なる山水屏風よりも寧ろ原富太郎氏所蔵の屏風に酷似したり」とし、「岳翁となすこと尤も適當」とする。作者判断は今日と一致する。

二五二号(明治四四・九二年)は、周文筆山水図、現在の江山之隱図。作品解説は短文のため省略する。

〈大正期〉

二八七号(大正三二・九四年)は、水墨、著色、井上侯爵蔵とあるが現所在不明、岳翁風の作品である。作品解説は特に記述が無い。

二九八号(大正四二・九五年)は、伝周文筆万里橋図、現在静嘉堂文庫美術館蔵。「周文といはんよりは、寧ろ少しく後世の同じ流派の画家」または「雪舟前派に属する」作品」とする。ラファエル前派ならぬ雪舟前派の用語規定は明らかではない。

三三三号(大正四二・九五年)は、越前家山水図屏風、伊達家天隱龍沢賛山水画に似るとし、「宗湛に帰着せしめんとする二類の画に入るべきもの」とする。現段階では本文の内容把握が難しい。

三三三号(大正六二・九七年)は、「周文画と伝ふる山水画の一例」、「岳翁に近きものあり」とあるように、確かに岳翁風、現所在不明。

〈昭和期〉

四六二号(昭和四二・九五年)は、周文派山水図、岳翁に似ているがより穏健な画風とする。

五三八号(昭和二〇・九三五年)は、周文派四季山水図屏風、前田本のこと。「周文よりも蛇足に近い所が多い」とするが、この蛇足なる人物がまた明らかにされていないので、説得力に欠ける。

五四七号(昭和二二・九三六年)は、周文派山水図屏風、原家本すなわち現在大和文華館蔵。「何故に周文派の画は他派の画と異つて署名なきもの多きやと云ふに、それは蓋し筆者が禅僧であつて画を専門とせざりしか、或は又

禅僧でなくても修禅を好みし人多かりし為ではあるまいか」また「図の結構稍や散漫の嫌なきにあらず」と言う。「墨気の秀潤」はすばらしく、松平家本屏風にも似た所があるとす。署名が無い理由は何かという問題は、この説明よりはもつと複雑なものだろうと思われる。

五六三号(昭和二三・九三七年)は、周文派山水図、「岳翁とも異なる一箇の画風」とする。

戦前の全体を振り返ると、周文像は今日同様まことに不確かである一方で、岳翁や松谿の存在は早くから独立して認められている。戦後はそれらますます充実したものとなつたと考えられる。

次に数例、戦後昭和期のものを挙げておく。これらの後に、前稿で検討した研究史の論文が発表されることとなる。

七三八号(昭和二八・九三三年、島田修二郎)は、伝周文筆山水図、現在出光美術館蔵。室町山水画の画面構成について、「遠い視野からみた闊遠法式の山水画がどのやうに完成されてゆき、それに続いて視野の近い深遠法式の山水画がいかに生まれ育つてきたか、(中略)およそ長祿から寛正にわたる頃に、闊遠山水の中でもそれ以前と二期をくぐる一つの発展が進行したことは、文清松谿の作品や湖山小景図などの示す所である」と述べる。なお本作品の制作年代は文安頃かとする。文安年間は一四四四～四九年。

七五三号(昭和二九・九四四年、田中一松)は、伝周文筆四季山水図屏風、東京国立博物館蔵。前田家本に近く、「文明を下限とする十五世紀前半頃」とする。文明年間は二四六九～八六年。

八三二号(昭和三四・九四九年、榑崎宗重)は、伝周文筆四季山水図屏風、太山寺蔵。本作品については、特に内容にまでふれずにおきたい。

ここで後回しにするとしておいた小川鶴城・滝精二両氏の論文を取り上げることとする。これらは、奇しくもそれぞれ作品鑑識と様式分析をテーマとしており、その意味からも本論末尾のシャピロとコンブリッチの文章は参考となる。なお以下の引用文は、漢字、仮名遣い、送り仮名など現今とは異なり、読みやすくはないが、原文のままとする。

小川鶴城「周文画の鑑識に就て」(其二)二七七号(明治三八・九〇五年)、

(其二二七八号(同)、(其三二七九号(同))。

室町山水画の賛者の主なるものとして、禅僧十一人の略伝を掲げた後、「諸僧の賛辞あるものを以て直ちに周文の画なりとするは、固より誣妄」、「五山諸僧の賛あるものを見て、直ちに是れ周文の画なりと断せんとす」るのは「軽忽の甚たしき」、「其の信憑すべき画蹟には皆な印無く、偶々印あるものは概ね後人の捺したるもの如く思はる。」「吾人が鑑画の方針は画そのものの解決を以て先きとなし、印章の有無若くは真偽の如き之を第二著の事となす。」と、まことに適切な主張である。(其二)では、諸文献を引用して周文の広範囲の活動を示す。また他の研究者には見られない発言として、仏画の巨幅を二十余年前に見た(稿者註「明治十年代のこととなる」と言い、さらに「近時某子爵の蔵に周文の虚空蔵菩薩像を見た」とある。次いで岳翁作品にふれて、岳翁と周文は別人であるとする。(其三)では、江戸時代の諸文献を挙げて、周文と秀文の問題を取り上げて、二人説に賛同し、大徳寺真珠庵方丈の山水花鳥襖絵は「蛇足父子等数人の筆ならんか」とする。ただし秀文画の鑑識については、「山水中の秀逸なるもの」を彼の作とするとか具体例を挙げて壮年の作とするとか、簡略な想定段階の発言に終わっている。小川氏の論は、賛や印章の基本的問題、伝周文画の中の仏画を見たという貴重な発言など、大変意義深い。ただしそれらの仏画はその後報告や紹介がなされていないので記録的な価値にとどまっている。

滝精二「周文画説(上)」「三〇四号(大正四・九二五年)」、「同(下)」「三〇五号(同)

(上)では明兆、如拙は開拓者で、周文を大成者とし、『蔭涼軒日録』ほか同時代の記録をいくつか示した後、以下の作品を取り上げる。カッコ内は筆者の補足。竹斎読書図、松平家本四季山水図屏風(以上二点は現在東京国立博物館蔵)、養徳院方丈の四季山水図襖絵、国華二四五号山水図、藤田男爵蔵(現在藤田美術館蔵)秋江暮景図、国華二五二号山水図、国華二八七号山水図、湖山小景図(松谿天遊作品)、湛碧扇図、帰郷省親図。さらに新出作品として岩崎家蔵(現在静嘉堂文库美術館蔵)三益斎図、四季山水図屏風、一条兼良賛山水図、万里橋図を挙げる。(下)では上に列挙した検討対象

作品を三種に分類し、「形式の比較」を試みる。甲は岩崎家の四季山水図屏風、三益斎図、乙は越前家の四季山水図屏風、大愚ほか十二僧賛山水図(江山夕陽図)、井上家の無賛山水図(国華二八七号所載)、丙は竹斎読書図、蜂須賀家の山水図(望海楼図)、岩崎家の龍派兼良賛山水図(蜀山図)である。そしてそれらを二樹法、二皴法、三山法、四樓閣法、五人物法、に分けて観察し、さらに構図法、布置法、用筆法、用墨法の観点から作品を検討し、「全体として見て而かもその無形なる気分の上」から考えて、「甲類の画こそ周文の真筆」とする。特に三益斎図を高く評価する。また乙類の作品と岳翁作品は別とし、湖山小景図は「岳翁画の部類に入るべきもの」とする。その結論はともかく、戦前ではおそらく唯一の画面細部の比較観察に基づく様式分析で、渡辺二氏論文でも注目しており、以下で再度取り上げたい。

滝精二のもう一つの論文「周文と秀文」三六六号(大正九・九二〇年)は、曾我周文、李周文など名前の表記からすでに混沌としており、江戸時代の多くの画史画論書を引用して検討するが、中国か朝鮮か、その国籍も定かでない状況を示している。

最後に、渡辺二氏論文を取り上げる。目立つ論点や今日なお重要な指摘と思われる点を中心に述べよう。周文、宗湛、正信の御用絵師的性格の検討、画法伝授、伝周文画の一覧とその概要、戦前の研究史と論点、将来への方向性等について、綿密に考察している。また小川鶴城、滝精二、福井利吉郎、脇本十九郎各氏の論については個別に取り上げている。なお周文論に限らないが、渡辺氏は貫して『本朝画史』ではなく『本朝画伝』を使用している。

以下長文ではあるが、考察の実際を見る上でも重要なのでそれらの部分をそのまま掲げたい。

「唯如拙も亦將軍の寵幸を得てゐた僧だつたとすればその後を継いだ周文が恐らくそれと何等かの関係があつたかも知れぬ事は想像され易く、然らずとしてもその属する寺家に於てまたこの將軍家との関係に於て如拙が周文の先輩であることは到底否み得ないが、併し之を画風上からするとき如拙の唯一の確證ある作品たる瓢鮎図が今日考へられる周文の如何なる作品と直接の連絡を持つかは何人にも容易に云ひ難い所であらう。この点に於て

周文はたとへ如拙に学んだとしても全く新しい途を拓いた人となる。」

この後半部分に関連して、近年の綿田稔氏による松岡美術館蔵竹林閑居図についての論文は、この如拙から周文への「直接の連絡を持つ」作品という観点からも考察されている。

渡辺氏が「伝周文画群の総合的な整理の殆んど唯一の例」と述べる滝精一論文については詳しく検討している。

「さて滝博士のこの八点を三種に分たれた趣旨は次の如き諸点から説かれてある。先づ分解的に各図の樹法、皴法、山法、樓閣法、人物法の五点をそれぞれの比較図版に照しつつ相違を明かにし、次いで各図の構成法、用筆及び用墨法の特色に及び、最後に之等を合する全体的な画致の比較に至るのである。その詳細は固より博士の論述自身に就いて窺ふの外はないが、茲に大要を摘記すれば、分解的な方面では、樹法甲は幹枝の線勁くして簡明に、乙はなだらかにして葉法は最も密、丙は乙に更に幾分の軟か味を加へたものであり、皴法は甲は概して勁直にして所謂馬氏体に近く、乙は往々横臥する筆を用ひ、又時に交錯の状を示し、丙は細かくして精緻である。山法は甲は輪郭明瞭、三角形に聳えて厚味少く、乙は円味を帯びて且つ中復に膨らみを持つことが多い。丙は形は寧ろ穩当で、唯淡墨の塗込を屢するのが注意される。樓閣法は甲は直尺を用ひて確実な界線を作るが、乙丙は寧ろ線の明瞭を避けて柔味を求めて居り、人物法も亦甲は線勁く乙は柔く且つこのものは概して丈長である。また構図法について云へば、甲は附属を省いて景象の簡遠を欲するのに対し、乙は図面の富饒を好み、丙は特に図立を部分的に纏めんとする気味がある。用墨は甲は大膽に焦墨を用ひて画面に強烈の趣を生じ、乙は細かに濃淡を分つて潤沢の致があり、丙は寧ろ墨を惜んで簡淡を求めると云へる。而して最後に之等を二括した全体の画趣からすれば、甲は清壯雄拔、乙は柔軟優麗、丙は細緻蒼老と評すべきものであると。」

さらに全体を振り返つて方法的な問題として以下のように述べる。

「のみならず元来かくの如き大凡の時代と流風とを同じくする多くの作品から最も代表的な要素を抽出して全体に妥当な区分を与へる事は、それぞれの立場の如何によつて部分的に意見の相違することは固より、全体の

結構にも恐らく幾つかの形式が予想されるべきであり、殊にこの時代の作品の様式に対する批判は一段と精密を加へ来つてゐると思はれるが、併しそれにも拘らず博士の分類は今日に於ても最も主要なもの大部分を含んでゐるものであり、延いて分類の二形式として多大の価値を持つてゐると見るべきであらう。」

なお滝精一は三度ほど欧米各国へ出かけているとされるが、西洋美術史の方法論についてどこまで意識していたかは、筆者は把握していない。

コンピュータやインターネットの登場以降、視覚言語、画像解析等々、様々な分野の活動がより目立つように思われる。多くのものがデジタル化され、それらは良く言えば柔軟性、流動性を備え、悪く言えば不安定、不確かということだろうか。書物という形態やプリント写真が消滅したわけではないが、それらの性格に微妙な変化をもたらしつつあるということだろうか。かつて美術史研究では定石であった細部拡大写真の相互比較と様式分析の關係は、もはや改めて問われるべき問題ではなくなったのだろうか。

福井利吉郎氏講演「日本水墨画の本流」(昭和三二・九二八年、於恩賜京都博物館)

「その一途は云はば客観的な方法であつて、広く周文風と認められてゐる範圍の作品の中から最も確実なものを選び来り、然る後之等を通ずる中心的な特色を抽出して、さて最も純粹な形で之を具体化してゐるものを見出して之を以て周文画と定めることであり、他の二途はかかる分析的な態度を棄てて、当時の画蹟中から如拙雪舟等の作品以外の最も高いものを直ちに選び出して之を彼等の作品と高さに於て比較する方法、云はば主観的な方法である。而もこの第二途は「見危険ではあるが周文の如くにその画境の高さが既に比類のない事に疑を容れない画家の場合には寧ろ安心して之を試ることができたらう」とされる。」そして、江山夕陽図、越前家および原家の山水図屏風、水色巒光図、竹斎讀書図を周文作品とし、それらには「清潤」さが見られるとする。なお周文印については全く否定している。

脇本十九郎氏論文、「日本水墨画壇に及ぼせる朝鮮画の影響」美術研究二八号 (昭和九・九三四年)、「室町時代の絵画」岩波講座日本歴史(昭和

脇本氏は、日本絵画史と朝鮮というテーマで先駆的な論文を発表している。ここで李朝初期水墨画の隆盛と周文の活動について考え、周文の最有力候補作品として竹斎讀書図と水色巒光図を挙げる。そして「闊遠の景を長条幅に移すことは少くも馬夏の体ではなくて寧ろ北宋山水画の遺法であるが、之が特に朝鮮を通じて周文に伝えられたもの」とする。ただしその際北宋山水画のどのような様式を受け入れたかが問題となる。

渡辺氏は、最後に周文研究の将来の課題について、伝周文画の様式上の分類作業の継続、周文周辺画家の研究、大陸半島の絵画と室町水墨画の関係、そして題賛の文献的方面の研究を挙げる。いずれも重要なものばかりで、着実に成果が上がった部分もあればそうでない部分もある。この点を個別に率直に振り返り、今後に臨むべきだろう。

三 近年の研究状況

これについては前稿で戦後まもなくから近年までの概略をたどってきた。さらに山水図屏風を中心とした伝周文作品について、各氏の意見を整理してみた。ここではごく近年の状況を概観しておきたい。

作品形式については、大画面と小画面、屏風襖絵等と掛幅での相違がどのように現われているか、特に同一作家によって両者が制作された場合、どのように判断するか、という問題がある。

画題については、瀟湘八景、四季山水、名所絵等、単独の場合と複数の画題が一つの画面に融合されている場合とがある。戸田禎佑氏は「沈括のいう宗迪の瀟湘八景の各主題の配列は、北宋から南宋にかけて一つの基準となっていた」とし、「四季絵、月次絵と江天暮雪を巻末に配する中国の瀟湘八景図巻の構成の干渉しあう地点」に注目された。また宮崎法子氏によれば、瀟湘八景は南宋末に盛んに描かれ、元代文人画家には好まれなかったという。それに対して日本では室町以降途切れることなく近世近代まで描かれてきた。

様式論(作者論)では、特に大画面の伝周文筆山水図屏風数点が長年論

じられてきた。明かに作者が特定されたものでは、岳翁が最も目立っている。掛幅では、賛の有無にかかわらず依然として、作者決定は困難となっている。最も著名な例を挙げれば、望海樓図(サンリツ服部美術館蔵)と竹林閑居図(松岡美術館蔵)は同年の作(四三五年)であり、これらがいずれも周文作と考えるなら、その根拠を示さねばならない。同一作家の様式論といわゆる筆様論は、必ずしも整合されない性格を持つ。

周文の後継者では、宗湛が文献上の作品はともかく現存作品から決定できるものが無い。文清は、数点とはいえ、確実な作品があり、朝鮮絵画との関連も考察されている。岳翁は、点数もやや多く近年研究の進んだ画家である。それに対して、松谿は作品数が極めて少ないため、研究の進展が望めない状況である。また兵部墨谿は、重要な画家と思われるが、伝記作品ともにほとんど不明である。

絵画を取り巻く各分野、すなわち日本史(政治、経済、社会)、対外交渉史、禅宗史、漢文学(五山文学、抄物の研究)等の研究については、個別に把握できないほど多彩である。その中では、実態はよくわからないが、幕府の状況悪化による東山御物の取り崩しの問題が重要である。対外交渉史の研究は、現在進展の著しい分野である。日明と日鮮の関係の微妙な相違、応仁・文明の乱の前後での状況の相違、幕府と商人と禅僧の関係等、解明されたものも多い。ただし船載の文物、具体的な絵画作品などについてはあまり知られていない。禅宗史では、幕府以外の対外交流と禅僧の関係、時代の進展に伴う五山系と非五山系の動向、五山派門派の中での従来とは異なる動き等が問題となる。特に対外交渉の拠点である九州地方での幻住派の研究がなされている。幻住派については、早く玉村竹二氏の論考があるが、時代によりまた東国西国の相違により、その活動を把握する必要がある。

漢詩漢文学では、例として東京大学史料編纂所編『日本史の森をゆく』(中公新書、二〇二四年)の須田牧子「杭州へのあこがれ、虚構の詩作」と川本慎自「中世の赤米栽培と杜甫の漢詩」が特に興味深い。前者では、訪れたことのない場所の詩作自体は珍しくはないが、作者が錢塘江の大海嘯という名所にこだわったところが面白い。後者では、江西龍派の二エピソードとしても、

また禅僧の講義風景を知る点からも貴重である。抄物研究は美術史の考察にも今後必須のものとなるだろう。

ところで、鑑識、様式、方法論などについて別項目で考えてみたいと思つたが、筆者の能力不足と余裕に欠けるため、ここではほんの少しふれるだけにとどめたい。

本論末尾に、シャピロ(一九〇四―一九九六)とゴンブリッチ(一九〇九―二〇〇二)の文章を掲載したが、その理由を簡単に述べておきたい。筆者は、日本美術史も西洋美術史学に学んで成立したのだからとか、日本美術史は西洋美術史とは異なるのだから独自に研究すればよいとか、日本美術史学はすでに相応の成果を挙げて自立しているとか、様式とかは把握しているとか、その他いずれも考えていない。単純に西洋からの受容はもはや珍しくもないし、目前にこうした翻訳書があればそれに学ぶということに尽きる。そしてこの場合辞典に掲載されたものであるからということではなく、一度通読すれば済むというものではない。折にふれて、必要に応じて時々読み直すべきものとも考える。

辞典のことが出たついでに、二例挙げる。『新潮世界美術辞典』(一九八五年)には、「様式」のほか「様式批判 *stilkritik*, *stilanalyse*」が項目としてある。後者は「比較による作品の特性記述」と説明される。『西洋美術用語辞典』(二〇〇五年)には、「帰属 *attribution*」の項目があり、「(上略)この英語に對してしばしば日本語の「伝」を訳語として当てるが、「帰属」が現時点での研究に拠る作者の同定を意味するのに対して、「伝」は過去に誰に帰属されてきたかという歴史的評価を意味するもので同意ではない。」とある。「評価」というのが少し気になるが、参考になる。

須藤弘敏氏の『法華経写経とその莊嚴』(二〇一五年)は、当該分野はもちろんのこと、室町時代の水墨画研究にとつても大変教えられるところが多い。「類型化」「転写」「縦長と横長」「対角線の構図」「作品寸法」「様式分析の危険」などについて論じられている部分、特にそうである。

最後に、ごく最近刊行された二つの文献を挙げよう。

『岩波講座日本歴史 第8巻中世3』(二〇一四年)所収の小川剛生・高岸

輝「室町時代の文化」の中で、高岸氏は「多様な中国画からエッセンスを抽出して典型的な規範を作り出した」という周文画についての海老根聰郎氏の文を引用されている。海老根氏の原文「十五世紀の山水画」によれば、周文の水墨画は「中国画をもとにしながらも、どの中国画にも似ていない独特のもの」で、「安定したスタイルの抽出に画家の創意をみる」とある。中国と日本の相違、周文様式が長く継承された理由ほか、周文に関する傾聴すべき批評であらう。

もう一つは、「研究発表と座談会 禅宗における「人」と「美術」を中心とした東アジアと日本との交流」(京都国立博物館、二〇一六年)である。福島恒徳「中国画と日本禅林の絵画」では、禅林絵画の歴史の変遷と研究課題の展望がなされ、山川暁「南北朝時代の袈裟観」では、東山御物を先取りするかのようモノが神格化され伝承されてゆく経緯が解明されている。橋本雄「請来大藏経と室町幕府・京都五山―朝鮮半島から日本への藏経移転の実態をさぐる―」では、特に「足利義教が対朝鮮外交に消極的であったという先学の指摘は示唆的」という点や「藏経の権威にもとづく宗教的求心性をもとに、自身の政治的正当性を担保しようとする企図」が見られるところ、また貿易交易での「互酬関係におけるバランス感覚」の実態を考察する部分が興味深い。

おわりに

以上、周文系山水画を考察するにあたり、研究史や基本的事項の確認など、おおよその整理と展望を図ってみた。筆者自身の予測通り、まことにささやかな作業でしかないが、特に本稿の後半部分は散漫で尻切れトンボになっている。拙論の冒頭に書いたように、時代を代表する二人の画家の作品が一点も無い(最近厳密にはそうでもないとも言えるが)状況で、どのように作品群に向かったらよいか、これは方法論などという以前に、個々の関連項目を順次じっくりと考える以外にないであらう。明治初期から渡辺氏論文まで約八十年、そこから現在まで約七十年、その年月を思えば課題の重さがわか

る。この雑駁な整理の後に、今後具体的な作品論が可能か否か、あれこれの局面から探ってみたい。

〔付記〕

前稿ではほぼ作品論を中心に、本稿では作品を取り巻く歴史的要因について重点的に考えてみたが、系譜や研究史は重複する部分もある。参考文献も両方を二本化した方がよいだろうが、別個の論考なので、このままとしておきたい。(2016.9.28)

〔参考文献〕

本稿でも前稿同様に美術史関係とそれ以外に分け、前者についてはさらに著書論文と史料辞典類に分け、それぞれ発表順に掲載する。本来、周文とその画系の研究史についての関係論文を網羅すべきであるが、とりあえずその一部を掲載したい。また、ここでも原則として本文中に示したものは省略する。なお論述の都合で前稿と重複するものも若干挙げている。あわせて前稿参考文献を参照されたい。

〈美術史〉

- ・渡辺「東山水墨画の研究」座右宝刊行会 一九四八年(増補版) 中央公論美術出版 一九八五年)
- ・島田修「宗湛の歿年についての『仮説』」国華六八四号 一九四九年
- ・戸田禎佑「瀟湘八景と水墨山水図屏風」『日本屏風絵集成』第二巻所収 講談社 一九七八年
- ・島尾新「十五世紀における中国絵画趣味」MUSEUM 四六二号 一九八九年
- ・海老根聰郎「十五世紀の山水画」『日本水墨画名品図譜』第二巻所収 毎日新聞社 一九九二年
- ・辻惟雄「戦国時代狩野派の研究」吉川弘文館 一九九四年
- ・武田恒夫「狩野派絵画史」吉川弘文館 一九九五年
- ・島尾新「破墨山水図」の画と詩」天開図画三三三号 二〇〇〇年
- ・宮崎法子「花鳥・山水画を読み解く」角川書店 二〇〇三年
- ・太田孝彦「瀟湘八景図と西湖図」『文化学年報五四号』二〇〇五年
- ・相澤正彦「破墨山水図」と宗淵」美術研究三九号 二〇〇七年

- ・朝鮮王朝の絵画と日本展カタログ(宇都宮・静岡・仙台・岡山巡回)二〇〇八～九年
- ・綿田稔「自牧宗湛」(上)(中)(下)美術研究三九三・三九四・三九五号 二〇〇八年
- ・同「漢画師・雪舟の仕事」アリュック 二〇〇三年
- ・須藤弘敏「法華経写経とその莊嚴」中央公論美術出版 二〇〇五年
- ・山田烈「周文系山水画論の視点」東北芸術工科大学紀要三三三号 二〇〇五年
- ・赤澤英一編「朝鮮王朝実録抄」中世美術史料「中央公論美術出版」二〇〇六年
- ・「研究発表と座談会 禅宗における「人」と「美術」を中心とした東アジアと日本との交流」(公益財団法人仏教美術研究上野記念財団研究報告書第四十二冊)京都国立博物館 二〇〇六年

〈史料辞典類〉

- ・坂崎坦「日本絵画論大系」I～V巻 名著普及会 一九八〇年
- ・「禅林画賛」中世水墨画を読む」毎日新聞社 一九八七年
- ・源豊宗「日本美術史年表」星野書店 一九四〇年(改訂版) 座右宝刊行会 一九七二、一九七八年、アルヒーフ 二〇〇三年)
- ・「新潮世界美術辞典」新潮社 一九八五年
- ・「原色図典日本美術史年表」集英社 一九八六年(改訂版)九九九年)
- ・「シャピロゴンブリッチ」様式」(細井雄介・板倉壽郎訳)中央公論美術出版 一九九七年
- ・益田朋幸「喜多崎親」『岩波西洋美術用語辞典』岩波書店 二〇〇五年
- ・〈歴史・禅宗史ほか〉
- ・今谷明「戦国期の室町幕府」角川書店 一九七五年(講談社 二〇〇六年)
- ・横井清「東山文化」教育社 一九七九年(平凡社 一九九四年)
- ・同「看聞御記―「王者」と「衆庶」のはざまにて」そして一九七九年(室町時代の「皇族の生涯」講談社 二〇〇二年)
- ・今谷明「室町幕府解体過程の研究」岩波書店 一九八五年
- ・同「室町王権・足利義満の王権篡奪計画」中央公論社 一九九〇年
- ・西尾賢隆「中世の日中交流と禅宗」吉川弘文館 一九九六年
- ・今泉淑夫「休和尚年譜」I・2 平凡社 一九九八年
- ・原田正俊「日本中世の禅宗と社会」吉川弘文館 一九九八年
- ・桜井英治「日本の歴史12 室町人の精神」講談社 二〇〇〇年
- ・伊藤幸司「中世日本の外交と禅宗」吉川弘文館 二〇〇二年
- ・今谷明「籤引き將軍足利義教」講談社 二〇〇三年
- ・橋本雄「中世日本の国際関係―東アジア通交権と偽使問題―」吉川弘文館 二〇〇五年
- ・伊藤幸司「中世後期の臨濟宗幻住派と対外交流」(「講座日本歴史三室町の社会」東京堂出版) 所収)二〇〇六年

- ・橋本雄「室町・戦国期の將軍権力と外交権」(同右 所収)
- ・伊藤喜良「足利義持」吉川弘文館 二〇〇八年
- ・榎本渉「僧侶と海商たちの東シナ海」講談社 二〇一〇年
- ・笑雲瑞訃「笑雲入明記」平凡社 二〇一〇年
- ・西尾賢隆「中世禪宗の墨蹟と日中交流」吉川弘文館 二〇一二年
- ・桜井英治「贈与の歴史学」中央公論新社 二〇一二年
- ・森茂暁「室町幕府崩壊…將軍義教の野望と挫折」角川学芸出版 二〇一二年
- ・小川剛生「足利義満」中央公論新社 二〇一二年
- ・橋本雄「日本国王と勘合貿易」NHK出版 二〇一三年
- ・村井章介「中世史料との対話」吉川弘文館 二〇一四年
- ・橋本雄「東アジア世界の変動と日本」(『岩波講座日本歴史 第8卷中世3』所収)岩波書店 二〇一四年
- ・末柄豊「応仁・文明の乱」(同右 所収)
- ・川本慎自「室町幕府と仏教」(同右 所収)
- ・小川剛生・高岸輝「室町時代の文化」(同右 所収)
- ・東京大学史料編纂所編「日本史の森をゆく」中央公論新社 二〇一四年
- ・『日明関係史研究入門』勉誠出版 二〇一五年

〔史料および補足引用〕

- 室町幕府將軍在職期間(義満から義尚まで)
- 義満 三三八・二・三〇～三九四・二・二七
- 義持 三九四・二・二七～四二三・三・八
- 義量 四二三・三・八～四二五・二・二七
- 義教 四一九・三・二五～四四二・六・二四
- 義勝 四四二・二・二七～四四三・七・二
- 義政 四四九・四・二九～四七三・三・二九
- 義尚 四七三・三・二九～四八九・三・二六
- 義種 四九〇・七・五～四九三・六・二九
- 一五〇八・七・二五～二五二・二・二五
- 義澄 一四九四・二・二七～一五〇八・四・二六

○画法伝授と系譜意識

・狩野溪「丹青若木集」

周文都官

(上略)応永二十二年正月十有八日、自如説授画譜君台觀左右帳記尤画家為秘本矣

雪舟楊知賢

(上略)長祿二年「後花園院御宇」三月十五日、南泉寺於描真院自周文舟被授画書君台觀、

引用者註…『画工便覧』も同文、『扶桑名公画譜』は十有八日↓八日、描真院↓描真寺とする。

・狩野永納『本朝画史』卷三 中世名品

雪舟

(上略)然雪舟不矜其能、又有謙讓之情、公方家金殿画因薦狩野氏而讓之、以此可觀矣、

小栗宗丹

(上略)狩野祐勢初宗丹、学画孜々、而後使祐勢為周文之弟子、狩野之技芸起於此、

・同卷四 専門家族

狩野正信

画法師周文、又師小栗宗丹、而能得其趣、人物倣宋梁楷、始公方家造金殿、令宗丹画之、未

竟而死矣、当斯時、雪舟入明未帰朝、故無能繼其功、舟之帰自明也、宿泉州堺津、其家有花

鳥屏風、舟視之曰、美哉、似吾友小栗宗丹、又有自然而至者、是為誰、主人曰、先有公方臣狩

野大炊助者、自謂学画於宗丹、是其人之所画也、舟帰京、公方家命曰、宗丹画殿之功未終而

死矣、子須成之、舟対曰、幸有狩野氏之子、在近臣中、善画、況金殿之画不宜於僧、公曰、未

知也、乃使之継画、然後知正信之能画、其筆法適意而無定法、独超各式、(下略)

・『昌運筆記』

〔(上略)画学は周文を師とし又小栗宗丹を師として能く其の趣を得たりはしめて公方銀

閣の絵を周文にかかしむいまたおはらすして死せり雪舟帰朝して周防雲谷寺に住す是を召

して画かしめんとす雪舟泉州堺の津に着船す其宿の床に富士の絵あり亭主にとふ京師狩野

正信の画と答ふ雪舟聞て京師に是程の上手あり我ゆくに不及とて堺より帰船す亭主此事

を言上す夫より正信を召して雪舟申すことあり汝周文か跡を画続くへしとそ仰付辞退す

るに不及是を書次今慈照院の銀閣の方丈の山水周文祐清の両筆存せり(下略)〕

引用者註…『扶桑名画伝』に『画事備考』を引用したはば同文があると、渡辺二氏の「狩野正

信」論にある。

○シャピロゴンプリッチ「様式」(中央公論美術出版 一九九七年)

本書の引用にあたり少し説明を加えておきたい。いずれも辞典のために執筆されたもので、「様式」の項目ではシャピロが一九五三年、ゴンプリッチは一九六八年のものである。ゴンプリッチは

さらに「芸術学の項目で一九五二年に執筆されたものを収録。訳者細井雄介氏による充実した内容の「あとがき」を参照されたい。ちなみに近年の一例として『Oxford History of Art of The Art of Art History: A Critical Anthology, Oxford University Press 1998』Chapter 3 Styleでもヴェルフィンらとともに「シャビロ」と「ハンリッチ」のテキストが採録されている。さらに蛇足だが、本書にはChapter 1 Art as History にMichael Baxandall(1933-2008)の Patterns of Intention が収録されている。『ルネサンス絵画の社会史』(平凡社、一九八九年)が大変綿密な翻訳で刊行されているが、すでに没後八年、それ以外の多くの著作がまだ日本語では読めない状態は残念である。

以下の各段落の主なポイントを列挙しておきたい。シャビロは「様式記述と芸術の三位相」、「様式分析」、「作品の部分と全体」、「様式観」、「コンプリッチ」は「鑑定」、「直覚」、「様々の仮定を支える根拠」、「疑問と検証可能性」以上である。

「シャビロ」

「様式分析には確立した体系がなく、自身の観点や問題に任せて論者はあれこれの側面を強調しようとするにもかかわらず、一般に様式記述が言及するのは芸術の三位相である。すなわち形式要素ないし意匠(モチーフ)と、形式関係と、「表出」と呼んでよい全般的品質を含む」品質とである。

この様式観は独善的なものでなく、研究の体験から生じている。(中略)技法や主題や材料は一群の作品を記述する特性となるだろうし、ときには作品群の定義に含まれもしようが、しかしこれら三者の特徴は、時代の美術にとつて、形式や品質の特徴ほどには特有と言えないことの方が多い。基本的な形式にはほとんど変化もないのに、材料や技法や主題が決定的に変化する例はたやすく想像できるだろう。また材料や技法や主題が「定不変のところでは、これらが新たな芸術目的に添えてくれないこともよく見られる。」(八頁)

「様式分析が洗練の度を加えたのは、一部は、わずかな差異までも分離して精確に記述しなければならぬという問題によつてのことである。例としては、同一文化内における地域的偏差、発展の各年ごとの歴史的過程、個々の芸術家の成長、巨匠の作と弟子の作の識別、原作と模作の識別などである。これらの研究において、年代決定や帰属決定の基準はしばしば物理的ないし外在的な基準(ささやかな兆候的細部の問題)であるが、しかしこでも探究の全般的傾向は、構造についても表出的―観相学的特質についても語れる用語で定式化できる特徴を見出すこととなっている。多くの研究者の仮定によれば、表出は個々の形式や色彩に依存し、形態や色彩に少しでも変化があれば修正されてしまうのであるから、表出を語る言葉はすべて、形式および品質を語る言葉に置き換えることができる。したがって形式は(主題とは独立に)特定の感興を伝える手段とみなしてよい。だがこのばあいの関係は必ずしも全面的に明白ではない。総じて様式の研究は、形式と表出とのあいだに、従来より一段と鞏固な相関関係を打ち立てようとするのである。」(二頁)

「相異なる様式の作品から部分を取り出して部分同士を並べてみる実験が、どの程度この見方を是認するか、私は知らない。右のごとき観察の幾つかで扱われているのは構造の極微の次元であつて、このような次元では部分の相似性と一言しても、指摘できるのは「様式」や「技法」の等質性ぐらいにすぎず、美的意味における社会的統一体には及ばないであろう。個人を表わすとはいへ、筆圧とか律動とか一筆の大きさなどを定数として記述した画家の筆致は、画面で筆致以上の大形式がもつ諸他の独自の性格に、はつきりとは繋がらない。作品内の幾つかの大きな部分が、それぞれ構想を別にして仕上げられながら、全体の調和を壊していない様式は存在する。」(二六頁)

「置かれている脈絡が別々であれば相異なる様式のものとしてされる幾つかの部分を、単一の作品がもつこともあるように、同じ短期間にひとり個人の個人が二つとみなされる様式で作品をつくることもある。(中略)芸術家は、作風の幾つかは一定であるにせよ、制作のすべてにおいてつねに均等でありはしない。(中略)とにかく、様式とは視覚的に単一化された定数であるとする様式観が様式の安定性という特定の規範に依存していること、そして、全体がますます複雑となるにつれて、この様式観の視線が大形式から小形式へと移つてゆくことは明白である。」(一九頁)

「コンプリッチ」

「特定の作家あるいは時代の作とされる絵画や音楽や散文と対面して、鑑定家もまた自信満々、この色はよくない、この音はよい、などと言う。このような断言の権威を疑う理由はないが、ただしここに誤りがないと思うのも無謀であろう。デイドロの名で刊行されていた随想(エッセー)が文体上の理由から偽作として真作(キヤノン)版には省かれたが、のちに真筆原稿が発見されて戻さざるをえなかった、という事態も生じている。このように独立自存の証拠の明るみに出てくる頻度がさらに高まれば、あるいは鑑定家の名声に傷がつくかもしれないが、それでもなお必ずや鑑定家は目ざましい勝率を挙げてゆくことであろう。とにかく当面のところでは、作品の根柢に横たわる形状(Gestalten)の直覚的感得の方が、すなわち鑑定家をつくる直覚的感得の方が、数量的に枚挙できる特徴を頼りとする形態論的様式分析よりも、なおはるかに先方を走っているのである。」(一九三頁)

「方法論の問題として今日なお強調しておきたいが、ある作品を巨匠の真作と認めるか認めないかの試みこそは、いかなる試みにせよ、人間の恒常性や変化性をどのように捉えるかという、もはや科学的公式には納めきれない全般的なものの見方と関わらざるを得ない。(中略)あれこれと述べたが、これは決して懐疑に徹するのがよいとするからではなく、ただ真作性認定のさいの諸々の仮定を支えている根拠をはつきりと自覚しておきたいがためである。そして」(二)のように考えてみると、フリードリッシャー(Max Jacob Friedländer: 1867-1958: Der Kunstkennner, 1923)ほどに秀でた鑑定家が力説して、一枚の絵に画家その人を認める本當の働きは直覚的過程であり、親しい「顔貌」を再認する働きであつて、この再認とは、他人に説明

できる規則によるのでなく例えば電話の声のばあいのように、おのずと行われる再認なのだ、と語る理由も納得できる。「作品の親しむへ (Arbeitskreis)」とブルクハルトは揶揄したが、これは確かに「精密科学 (exakte Wissenschaft)」ではないのである。(二〇五〜六頁)

「方法論を考ふる芸術学の使命とは、体いかなる疑問が決定的な疑問であるのかを明白に示すことにあるし、そしてまた、解答成果の責任を重んじる研究者にとつては、体いかなる検証可能性が、いつでも自由に使えるのかを明白に示すことにある。」(二二六頁)

〈関連略年表〉→は着贅者の没年による作品成立年の下限を示す

西 暦 年 次 事 項

備 考

一四〇四	応永一一	勘合貿易開始	
一四〇八	応永一五	足利義満没(一二五八〜)	奈良国立博物館蔵
一四一九	応永二六	明との国交を断つ	
一四二三	応永三〇	足利義持出家、周文渡鮮(一四二三〜四)	
一四二八	応永三五	足利義持没(一二八六〜)	
一四二九	永享元	義円(義宣)、義教と改名	
一四三三	永享五	勘合貿易再開	
一四三四	永享六	朝之慧鳳入明(一四三四〜六)	
一四三五	永享七	伝周文筆望海楼図(惟肖得巖賛)、竹林閑居図(竹庵大縁賛)	サンリツ服部美術館蔵、松岡美術館蔵
一四三六	永享八	足利義教、室町殿泉殿に名所絵障子絵を描かせる、能阿弥が色紙形を貼る、禅僧十二人賛	
一四三六	永享八	伏見宮邸に瀟湘八景が描かれる	
一四三七	永享九	江山夕陽図(この頃か)	惟肖得巖没
一四四一	永享一三	嘉吉の乱、足利義教没(一二九四〜)	
一四四五	文安二	伝周文筆水色鬻光図(江西龍派ほか賛)	奈良国立博物館蔵
一四四六	文安三	→伝周文筆竹斎読書図(竺雲等連序、江西龍派ほか賛)	東京国立博物館蔵
一四四六	文安三	→蜀山図(江西龍派・一条兼良賛)	静嘉堂文庫美術館蔵、江西龍派没
一四五〇	宝徳二	山水図(南江宗沅賛)	
一四五一	宝徳三	遣明船(一四五四)	藤田美術館蔵
一四五四	享徳三	渡江芦雁図(南江宗沅賛)	
一四五五	康正元	山水図(竺雲等連賛)	静嘉堂文庫美術館蔵
一四五五	康正元	山水図(南江宗沅賛)	

- 一四五七 長祿元 月夜山水図(希世靈彦賛)
- 一四五八 長祿二 烏丸殿障子絵の瀟湘八景図に瑞溪周鳳ら賛
- 一四五九 長祿三 足利義政、泉殿障子絵に名所絵を描かせる、瑞溪周鳳ら賛
- 一四五九 長祿三 宗湛筆江山図
- 一四五九 長祿三 雨江独釣図(南江宗沅賛、一四五〇年代末か)
- 一四六〇 寛正元 伝宗湛筆江山小景図(翱之慧鳳賛)
- 一四六〇 寛正元 →山水図(瑞巖龍惺賛)
- 一四六二 寛正三 幕府、宗湛に高倉御所の障子絵を描かせる
- 一四六二 寛正三 宗湛、松泉軒に瀟湘八景を描く
- 一四六三 寛正四 宗湛、泉の西殿障子絵を描く、靈彩渡鮮(白衣観音像献上)
- 一四六三 寛正四 →文清筆山水図(瑞溪周鳳、一条兼良賛)
- 一四六五 寛正六 義政、東山に山荘の地を定める、遣明船(一四六九、十年一貢制適用開始)
- 一四六六 寛正七 →松梢古寺図(一休宗純賛、一四六〇～六六頃)
- 一四六七 応仁元 応仁・文明の乱(一四七七)、雪舟入明(一四六九帰朝)、万里橋図(九淵龍蹊賛)
- 一四六八 応仁二 能阿弥筆瀟湘八景図を遣明使が持参し入明
- 一四六九 文明元 能阿弥筆花鳥図屏風
- 一四六九 文明元 →松谿天遊筆湖山小景図(翱之慧鳳賛)
- 一四六九 文明元 →山水図(竺雲等連賛、一四六〇年代)
- 一四七一 文明三 →伝周文筆山水図(竺雲等連賛)、能阿弥没
- 一四七二 文明四 哦松図(瑞溪周鳳賛)
- 一四七三 文明五 識廬庵図(瑞溪周鳳、横川景三賛)
- 一四七六 文明八 一枝希維筆山水図巻、遣明船(一四七八)
- 一四七六 文明八 狩野正信筆観瀑図(横川景三賛、この頃か)
- 一四八〇 文明一二 芸阿弥筆観瀑図(横川景三ほか賛)
- 一四八一 文明一三 宗湛没、大内政弘、足利義政に唐絵十組三十二幅進上、義政はその中から馬遠・閻次平三幅対受領
- 一四八二 文明一四 岳翁蔵丘筆山水図(横川景三賛)
- 一四八三 文明一五 義政東山山荘へ移る、狩野正信、東山殿常御所障子絵を描く、遣明船(一四八六)
- 一四八五 文明一七 正信、西指院書院障子絵を描く、芸阿弥没(一四三二～)
- 一四八六 文明一八 雪舟筆四季山水図巻(山水長巻)
- 一四八八 長享二 月船宗継、還俗する

- 慈照寺蔵
- 出光美術館蔵、瑞巖龍惺没
- 東沼周曠没
- 南江宗沅没
- 一四五九～六三年頃の作
- 笑雲瑞訃『笑雲入明記』この頃成立
- 静嘉堂文庫美術館蔵
- 出光美術館蔵
- 京都国立博物館蔵、翱之慧鳳なお生存(没年不明)
- 東京国立博物館蔵
- 東京国立博物館蔵、申叔舟『海東諸国記』文化庁
- 永源寺蔵、瑞溪周鳳没
- 京都国立博物館蔵
- 長林寺蔵
- 根津美術館蔵
- 一条兼良没、一休宗純没、兵部墨谿なお生存か
- 畠山記念館蔵
- 毛利博物館蔵
- 希世靈彦没

一四八九 長享三 足利義尚、近江陣中で没（一四六五）、芸阿弥筆瀟湘八景

団扇画貼交屏風、西園寺実遠邸に展観

一四九〇 延徳二 義政没（一四三六）、宗継筆旧養徳院方丈襖絵

一四九〇 延徳二 相阿弥筆四季山水障子絵

→岳翁藏丘筆山水図（了庵桂悟、子通周量賛）

一四九一 延徳三 伝蛇足筆花鳥山水図襖絵

宗継、松泉軒の障壁画を描く

一四九一 延徳三 →相阿弥筆盧山観瀑図（彦龍周興賛）

一四九三 明応二 明応の政変、山水図（天隠龍沢賛）、遣明船（一四九八？）

一四九五 明応四 雪舟筆破墨山水図（自賛ほか六僧賛）

秋月等観筆西湖図

一五〇〇 明応九 →伝岳翁藏丘筆山水図（天隠龍沢賛）

一五〇六 永正三 遣明船（一五一三、船により北京南京の別）

遣明船

一五一〇 永正七 遣明船

相阿弥筆山水図襖絵

一五二〇 永正一七 遣明船（一五二三）

遣明船（一五二四）、寧波の乱

一五二五 大永五 相阿弥没（？）、土佐光信没？

一五三〇 享祿三 狩野正信没（一四三四）

僊可筆雪嶺齋図

一五三八 天文七 遣明船（一五四一）

遣明船（一五四一、寧波、入貢拒否）

一五四四 天文二 遣明船（一五五〇）

遣明船（一五五七、舟山、通交拒否）

一五五七 弘治三 遣明船（一五五七、舟山、通交拒否）

文禄一 『等伯画説』

一六一〇 慶長一五 長谷川等伯没（一五三九）

狩野一溪 『後素集』

一六二二 元和九 狩野一溪 『丹青若木集』

狩野信政（素川） 『素川図絵宝鑑』

一六四九 慶安二 狩野一溪没（一五九九）

『弁玉集』刊

一六七二 寛文二二 狩野永納 『本朝画伝』（山雪初稿）

一六七六 延宝四 土佐光起 『本朝画法大伝』

一六九〇 元禄三 土佐光起没（一六一七）、狩野永納 『本朝画伝』

桃源瑞仙没

京都国立博物館蔵

正木美術館蔵

大徳寺真珠庵蔵

出光美術館蔵、彦龍周興没

静嘉堂文库美術館蔵、横川景三没

東京国立博物館蔵

石川県立美術館蔵

東京国立博物館蔵、天隠龍沢没、同賛作者不詳ポストン本もあり

大仙院蔵（この年上棟）

五島美術館蔵

策彦周良 『初渡集』

策彦周良 『再渡集』

『新潮美術辞典』では一六四八〜五五頃

『新潮美術辞典』では一六四八〜五五頃

『新潮美術辞典』では一六四八〜五五頃

『新潮美術辞典』では一六四八〜五五頃

『新潮美術辞典』では一六四八〜五五頃

『新潮美術辞典』では一六四八〜五五頃

『新潮美術辞典』では一六四八〜五五頃

『新潮美術辞典』では一六四八〜五五頃

『新潮美術辞典』では一六四八〜五五頃

- 一六九三 元禄六 狩野永納『本朝画伝』を改め『本朝画史』刊
一六九七 元禄一〇 狩野永納没（一六三二〜）
一七〇〇 元禄一三 浅井不旧『扶桑名公画譜』

〔付記〕

本年表は、紀要前号掲載略年表が十五世紀に限定した作品中心のものであったのに対して、そこからわずかな項目を削除して、新たに事項と十六世紀以降の画史画論書関連を追加した。もとよりこれも暫定的なものである。