

# 伝能阿弥筆「三保松原図」の復元的考察

中 島 紀 子

## はじめに

伝能阿弥（一三九七～一四七二）筆「三保松原図」（兵庫県立美術館 潁川コレクション蔵 図1）は、水墨技法によって日本の風景を描いた優品としてつとに知られてきた。<sup>①</sup>しかし、作品紹介や、室町絵画研究・阿弥派研究の一端において慎重に扱われながらも、個別研究としては藤懸静也氏の一九五二年発表論文、大西廣氏の一九八一年の論考、二〇〇三年五月に行われた第五十六回美術史学会全国大会（於関西学院大学）での千方可氏の口頭発表、および二〇二一年九月の美術史学会東支部会オンライン例会での今村采香氏の口頭発表が挙げられるのみである。諸先学により、伝承作者の能阿弥の時代よりも下った、十六世紀前半頃の作であろうとの大まかな了解が得られつつあるといえるが、作者に関する定説はない。<sup>②</sup>

かつての所蔵先であった潁川美術館の調書によると、本図を納める古箱の蓋表には次のような墨書がある。<sup>③</sup>

天和二戌年十二月常憲院様拝領富士三穗屏風捲十二牧<sup>(マヤ)</sup>中六幅

三穗松原圖

能阿弥筆

六幅中弐幅

これにより本図は天和二年（一六八二）徳川五代將軍綱吉からの拝領品であることが伝えられる。また現在掛幅装で六幅揃であるが、「富士三穗屏風捲十二牧<sup>(マヤ)</sup>中六幅 三穗松原図」とあることより、元は六曲屏風で片隻には富士が描かれていたと推測できることは、これまでの先行研究でも述べられてきた。各幅とも縦に五枚の紙を継いでおり、その位置はほぼ一致する。引き手跡も見えないことより、制作当時より屏風の体裁をとっていたとみてよいと思われる。<sup>(4)</sup>

本図は水墨技法で描かれた名所絵という、室町絵画研究における「漢」と「和」のイメージ受容の諸問題を提起する魅力的な存在であるが、本論ではなによりもまず描かれた構図と図様の分析による基礎的な作品研究を進め、現在六幅の掛幅装である本図の復元的考察を試みたい。

## 一、概観

本図の概観をまず右第一幅から順にみてゆく。（以下すべて右からの順番とする。）第一幅から第四幅までには、画面上から第三、四紙（以下第○紙とはすべて画面上からの順番とする。）に納まるように、右から左へと伸びる汀を表し松原を描く。そしてその上部、第二、三紙の継ぎ目を基調に遠山と遠景の汀を表す。第一、二幅の最下部には、茅屋と略筆の樹木を描き、外隈で対岸を表す。添景として帆影や帆船、小舟も描かれ、水辺の景である

ことが提示され、かつ補強されている。第三幅の左下隅と第四幅の右下隅にかけて略筆による樹木が描かれる。

続いて第五幅の第五紙には、木立の中に十ばかりの簡素な建物が軒を連ね、画面右下隅から供を連れ柵のある門を通ろうとする騎馬（騎驢）人物が描かれる。門に一番近い建物の付近には人物が三人集っている。第五幅から第六幅にかけての第四紙には、門があるところよりも一段高い敷地が描かれており、第六幅にはしっかりとした門戸と、靄立ち込める木立の中に瓦屋根の建物群がみえる。相輪が聳える塔が描かれることから第六幅には清見寺を、柵のある門を描いた先程の第五幅には清見関を描いていると解釈できる。この二幅は右から俯瞰し、かつ遠望する視点で描かれる。この二つの景は各々の景を取り囲むように木立が描かれているが、それらが互いの幅に跨って描かれることにより、個々の景でありながら連関したまとまりを持つ。第五、六幅における鳥瞰図的な俯瞰視点は、同じく遠望した視点であっても、対象であるモチーフと正対している第一幅から第四幅までのそれとは異質のものである。それぞれの景は描かれた画面を守るかのように、描かれる各々の紙面に納まり、第五、六幅の遠山も、第一幅から続く第二、三紙の継ぎ目を遠景のガイドラインとして墨守する。こうした紙継ぎによって生じるガイドラインの活用法は極めて理知的な画面構成法であり、本図の特徴といえる。

第四幅において第三、四紙の継ぎ目の上を右から左に湾曲してはしる汀は、左側に続く景へと見る者の視線を誘う。こうした松原表現の左向性や、それを助長する、第一および第四幅の帆船の描写にみる風向きの表現から、三保松原を描いた本図が右隻、富士を描いたもう片隻が左隻であったと仮定できる。

大西廣氏は、伝宗祇筆『名所方角鈔』の記述と、個々の景物だけでなく一定の景観把握においても一致がみられることを提示された。<sup>5)</sup>氏は松原と清見関・清見寺のあいだの水辺を清水港、松原のかたの遠景の水辺を駿河湾、そして遠山を伊豆連山と比定される。現在使われている一般的な地図と照らしてみてもこの比定は首肯でき

る。こうした景觀構成をもつ本図はしばしば日本の実景を描いた水墨画の優品として、同じく日本の実景を描いた雪舟筆「天橋立図」（京都国立博物館蔵）と共に並び称されてきた。實在の土地を絵画化していることが、あたかも実際に絵師が画題の土地に赴いて実見した風景を描いたように捉えられてきたこともあったが、<sup>(6)</sup>本図は決して真景図ではない。あえていえばイメージ・マップであるといえるだろう。雪舟筆「天橋立図」に見られるような、絵師の息遣いが聞こえてきそうな体感的で初発的な風景の捉え方や筆のタッチを本図には見出しがたい。確かに、（富士山）、清見寺、清見関、清見潟、三保松原、駿河湾、伊豆連山という景觀の把握に大きな齟齬もなく、松原の松樹の描き方はいくつか描き分けられ葉叢も注意深く描かれている。一見すると自然主義的態度をもってなされたようにみえるが、本図の描写には、制作当時共有されていた水墨画の図様や描法を活用し、イメージ・マップを具体化しようとする絵師の理知的な構成力が充満しているのである。

次章において富士と三保松原を描いた作例を確認し、本図のもつ表現内容について論をすすめてゆきたい。

## 二、現存作例と画題の成立

### I 著色による現存作例

富士を描いた絵画は、延久元年（一〇六九）の秦致貞筆「聖德太子絵伝」（東京国立博物館蔵）を現存最古の例として、<sup>(7)</sup>説話や物語の背景として描かれてきた。「聖德太子絵伝」以後、鎌倉期の代表例としては円伊筆「一遍聖絵」（正安元年（一二九九）、清浄光寺蔵）や行顯筆「遊行上人縁起絵」（元亨三年（一二三三）、真光寺蔵）、「伊

勢物語絵巻」(和泉市久保惣記念美術館蔵)などが挙げられる。しかし、これらの作品には三保松原を描いたと思われるところはなく、三保松原を絵画化した最も早い遺品としては「男衾三郎絵詞」(十三世紀末、東京国立博物館蔵)第四段淨見関(清見関)での観音示現の場面が挙げられる。また、原本の成立を正和三年(一一三四)頃とする、室町期の作である頼川本「山王権現靈驗記絵巻」の第二段(兵庫県立美術館 頼川コレクション蔵)では、登場人物の生まれである駿河国を表す情景として、富士と海辺の松原は描かれる。こうした両者の描かれ方は、絵巻で語られる場面を説明する舞台装置的役割が強いといえる。

時代が下り室町期になると、富士参詣曼荼羅図や名所絵として富士と三保松原を描いた屏風絵、また水墨による現存作例が見うけられるようになる。<sup>(8)</sup>

まず富士参詣曼荼羅図であるが、元信印「富士参詣曼荼羅図」(十六世紀半ば、富士山本宮浅間大社蔵 図2)と同じく富士山本宮浅間大社蔵の静岡県指定文化財本(十六世紀半ば 図3)などでは、駿河湾を画面最下部に描き、画面上方中央に富士山を頂く構図をとる。縦長の掛幅画面においては左下隅に清見関と清見寺を描き、その右側に三保松原は描かれる。<sup>(9)</sup> 管見の限りであるが、江戸期の富士参詣曼荼羅図になると駿河湾は描かれなくなり、それに伴い三保松原も描かれなくなるようである。<sup>(10)</sup> 富士参詣曼荼羅図に描かれた三保松原は、名所絵的要素を有していたといえよう。

次に屏風絵などの大画面に表された名所絵としての富士三保松原図の作例を、著色作品からみてゆく(表1)。著色で描かれた、富士と三保松原を組み合わせて描く現存最古の屏風として挙げられるのが、(1)静岡県立美術館蔵の「富士三保松原図屏風」(図4)である。人物表現や素朴な画風、また金箔や銀砂子の加飾法から室町時代末期(十六世紀中頃)の作とされる。山桜咲く春の景で、駿河湾から望む富士山の頂は、右隻第四扇上部に三峰型

で大きく描かれる。左隻第四扇から右隻第五扇にかけて、画面下部には左から松原が伸び、その突端には一本松が一際秀麗に描かれている。左隻中ほどの山中には清見寺と思われる寺社が見え、その下には門と番小屋も描かれ清見関と確認できる。左隻第五、六扇には巴川河口の江尻宿も描かれており、海辺で働く人々だけでなく巡礼や遊山に出かける人々も表される。

(2)「東海道往來図屏風」(奈良県立美術館蔵 図5)は六曲一隻で、画面右から中ほどに三保松原、左上部に富士、その下に清見関と清見寺を描く。富士も大きく三峰型に描かれるが、特徴的なのは、画面下半分に渡って描かれる東海道を行き交う百名余りの人々の風俗表現である。

江戸期になると各地の名所を組み合わせ左右隻に描いた一雙屏風が制作されるようになる。富士三保松原図も天橋立図や厳島図と組み合わせられ、(4)「富士三保松原・天橋立図屏風」(個人蔵 図7)、(5)「厳島三保松原図屏風」(サントリー美術館蔵 図8)、(6)「三保松原・厳島図屏風」(静岡県立美術館蔵 図9)のような作例があり、人気の画題であったことが窺える。

## Ⅱ 水墨による現存作例

水墨による富士図(富嶽図)の主な作例を表2にまとめた。

十五世紀の作である①仲安真康筆「富嶽図」(根津美術館蔵 図11)は、縦長の画面真ん中上方に大きく外量で富士を象り、画面左下から右へ三保松原を、画面下から三分の一ほどの左端に清見関の関門を描く。清見関と富士の間には瓦屋根の建物が描かれるが、塔は見うけられない。松樹はシルエット風に描かれ、やや墨戲的な雰囲気漂う。

⑦式部輝忠筆、常庵龍崇賛「富士八景図」(静岡県立美術館蔵 図17)は連作の富士図としては最古となる作品で、画面の半分以上を雄大な富士が占める。三保松原が描かれているのは第二幅で、画面下部に左から右へと松原と砂嘴が伸び、帆を孕んだ船が三隻小さく描かれる。常庵龍崇(一四七〇—一五三六)による賛の内容から伊豆より見た景であることがわかる。<sup>(11)</sup> 先ほどの建長寺の画僧である仲安真康の①「富嶽図」も同様に、駿河からではなく富士山よりも東側の地点からの景であろうか。各幅は賛に合わせ季節や時刻、富士を望む視点を変えて、瀟湘八景図の遠浦帰帆や平沙落雁などのモチーフを適宜散りばめながら抒情的に表されている。そのあつさりとした筆致と八幅の連作ということもあり、パターン化した富士図の様相が看取できる。これは③④の相阿弥筆との伝承をもつ富士図連作(図13、図14)とも共通する。<sup>(12)</sup>

室町期以降の最も著名な作例である⑨伝雪舟筆、詹仲和賛「富士三保清見寺図」(永青文庫蔵 図19)では、画面四分の一程を占める富士はやや左寄りに描かれ、その稜線が伸びる右下に控えめに三保松原を描く。山を後ろに控えた清見寺の寺内一帯を表す濃い墨色が、画面左下に重心を与えている。中景の山の手前、画面左端中ほどには五重の塔が聳える。霞を棚引かせた富士の山容は外暈により表されているが、こうした表現は水墨による雪山表現の常套であり、①仲安真康筆「富嶽図」や⑦式部輝忠筆「富士八景図」にも見られる。

これまでみてきた三点の富士図の山容はいずれも三峰型をとるが、⑦式部輝忠筆「富士八景図」のみ左右の稜線がつくる角度が鋭角である。①仲安真康筆「富嶽図」と⑨伝雪舟筆「富士三保清見寺図」のそれは直角からやや鈍角気味になり、ゆったりと中腹が描かれることでより雄大な富士を表現している。

⑨伝雪舟筆「富士三保清見寺図」は後世の狩野探幽、山雪をはじめとする狩野派の学習と変容、またそれによる図様の定型化により江戸期には数多くの作例を生んだ。<sup>(13)</sup> その中でも、寛文七年(一六六七)の⑩狩野探幽筆「富

士山図」(静岡県立美術館蔵 図20)は、御用のために東海道を何度も往復し数多くの富士図を描いた探幽の作品の中でも白眉として名高い。狩野派による作例は、⑨伝雪舟本の直摸的な作品から⑩の探幽作品に至るまで、基本的には、真ん中に富士、右に三保松原、左に清見寺という構図をとり、掛幅では三幅対のものまで制作されている。またこの構図は、より横長の画面形式をもつ屏風作品にも用いられるようになる。その画面形式の特徴を効果的に用いた作例として、狩野山雪の作品⑪(静岡県立美術館蔵 図21)⑫(個人蔵 図22)が挙げられよう。<sup>(14)</sup>山雪作品に見られるような屏風形式の⑪⑫「富士三保松原図」は、右隻に三保松原、左隻に富士と清見寺を描く。清見寺の寺域は右端から伸びる松原に呼応するように、また左端で構図の重心を保つように配置され、水平に広がる画面に安定感を与えている。これにより横に広い画幅を活かした表現となり、右に伸びる富士の稜線はどこまでも裾野を広げるかのように感じられる。ここには、富士が併せ持つ、空間を支配する雄大さと優美さがよく表われている。

### Ⅲ 名所「三保松原」と画題の成立

絵巻作品ではない世俗絵画において、三保松原が描かれた現存作例は表2に示したように十五世紀後半より以前には見出せない。現存作例のない時代に関しては、主に家永三郎氏、井上研一郎氏の史料研究に拠りながらその様相を探りたいと思う。<sup>(15)</sup>

家永氏によれば、中世以前の大画面世俗絵画(特に名所絵、大嘗会屏風)において浜辺の景で松が描かれたと想定できる場所は、天橋立、大湊浜、末の松山、住吉、高砂、松島など十八ヶ所あるが、三保松原の名は含まれていない。続いて中世和歌集を用いた井上氏の史料研究によると、松が詠まれている浜辺の名所としては、住吉、

高砂、唐崎、大淀浦、小松原などが頻出することである。しかしここにも三保松原の名は挙がっていない。また、承元元年（一二〇七）には後鳥羽院による最勝四天王院名所襖絵制作が行われ、各地の四十六もの名所が描かれるが、採択されたのは富士と浄見関（清見関）のみで三保松原は選ばれなかった。<sup>(16)</sup> それでは三保松原が描かれるべき対象となる名所として成立するのはいつ頃であろうか。

周知のとおり富士は『万葉集』の時代から歌枕としてしばしば歌に詠まれ、『伊勢物語』東下りの段では京の都から遠く離れた東国の象徴として登場する。古代よりの関所である清見関もまた同様に、古来より歌枕として幾度となく詠まれてきた。しかし、安井雅恵氏に拠れば、『万葉集』には「三保」を詠んだ歌「廬原の清見の崎の三保の浦のゆたけき見つ物思ひもなし」（田口益人）<sup>(17)</sup> はみえるが、そこに松原の景は詠まれておらず、平安時代においても三保を詠んだ歌は極めて稀であったという。また氏は、鎌倉時代のはじめごろまで和歌集や紀行文にも三保松原はみえず、ようやく名所となったのは十三世紀半ばとされ、飛鳥井雅有（一二四一—一三〇一）の「清見がた春のゆふぐれ見わたせば霞にたてるみほの松原」を提示されている。国際日本文化研究センターの和歌データベース<sup>(18)</sup> を用いてみると、松や松原の景を詠んだ三保の歌は鎌倉・南北朝期に頻出してくる。特に南北朝期には、その中でも「みほのまつばら」という歌言葉が頻出し、確立していった様子が確認できる。このことから、安井氏が説かれるように、京と鎌倉を往還した人々によって詠まれ始めた三保松原は、十三世紀半ば以降に駿河国の名所歌枕となり一般化していったことが窺える。

そして名所歌枕となった三保松原は謡曲『羽衣』の舞台ともなる。『羽衣』の作者は不明だが、世阿弥（一三六三？—一四四三？）作との伝承もあり、十五世紀中頃に成立されたと考えられている。<sup>(19)</sup> これ以降三保松原は和歌だけでなく羽衣伝説という物語のイメージをも纏いながら、その成立時期の明言はできないが、名所絵の画題と

なるべき重層的なイメージを育んでいったと考えられる。

### 三、「三保松原図」にみられる図様

これまでの章では、本図で表されている土地が名所として認識されていた様相を、現存作例を中心にみてきた。この章では、名所としての三保松原、清見寺、清見関という景が、どのような水墨画の図様を用いて表現されているかをみてゆきたい。

墨で描かれた本図の主要な景は、砂嘴の上の松原（三保松原）、木立に囲まれ煙霞湧き立つ寺内（清見寺）、木立に囲まれた集落と人物（清見関）、帆船と帆船が進む沖合、小舟が浮かぶ浜辺である。以下は本図を構成する主なモチーフである。

- ・ 三保松原—砂嘴、松樹
- ・ 清見寺—林、煙霞、塔、瓦屋根の建物、瓦屋根の門
- ・ 清見関—林、茅屋、門と柵、集う人々、騎馬（騎驢）人物と従者
- ・ 沖合—帆船、帆船
- ・ 浜辺—小舟に乗る人物

## I 三保松原―夏珪様山水図の転用と景物画的表現

先に挙げた水墨画の現存作例と違って、本図は松樹モチーフに焦点化した描写となっている。これは本図が名所景物画、すなわち名所絵として描かれたことの証左であるといえる。本図は略筆による柔らかな筆遣いから行体山水画に属するものであるが、松林・松樹という景物の図像に関しては、真体、すなわち楷体山水画の範疇で描かれてきた作品にその類例をみることができる。

松原に描かれた松樹モチーフをその形態で大別すると、二つのタイプがある。一つは第二幅の手前のものや第四幅の砂嘴突端にみられるような、左に傾斜する比較的背の低いタイプである。もう一つは第三幅の突出した二本にみられるような、緩やかに湾曲した樹幹をもった、人体でたとえるならば背が高く腰高なタイプである。両者はどちらも濃い筆致を重ねてその樹幹を塗りこめ、姿態を形づくっている。主な類似作例を以下に挙げる。

㉗ 伝夏珪筆「山水図」一幅 畠山記念館

㉘ 芸愛筆「山水図巻」一卷 文化庁

㉙ 伝周文筆「四季山水図屏風」六曲一双 真宗大谷派名古屋別院

㉚ 伝周文筆「瀟湘八景図屏風」六曲一双 香雪美術館

㉛ 伝周文筆「四季山水図屏風」六曲一双 白鶴美術館

前者の左に傾斜する比較的背の低いタイプでは、㉗のアーチ型の橋すぐ右側の松樹と第二幅手前左側の一本松とが似ており、㉙、㉚の左隻の松樹を反転させると第四幅の砂嘴突端の松樹に近い。また㉚香雪本右隻第五、六扇近景の木々は、第二幅手前右側の松樹に近い図様をみせる。後者の背の高いタイプは㉗㉘㉙のどの作品にもみられ、樹幹から根元にかけてのしなやかな反り方には、描法は違えど通底する形態感覚があることが認められよう。

類似作例として挙げた㉗㉘は、室町期に楷体山水画の規範であった夏珪様式に基づく十五後半から十六世紀にかけての作品である。<sup>(20)</sup> 本図が㉗㉘と同様に応仁の乱（一四六七—一四七七）以降の中央画壇の基軸であった、いわゆる「夏珪の国本」やそれを模した画本から図様を引用した、もしくはこうした夏珪様式による㉗㉘のような作例をさらに転用したと考えることができる。<sup>(21)</sup> 松原や遠景の汀の形態に、ネルソン・アトキンス美術館本やイエール大学本「山水十二景図巻」のうちの「煙村婦渡」からの引用と類似が認められることも、本図がそうした「夏珪様」を取り込んでいたことを示す一助となろう。

「夏珪様」の図様を行体の柔らかい筆遣いで描写したところに本図の妙味があるのだが、手本と同じように松の根上がりの部分をきちんと描き足しているところに絵師の几帳面さが現れている。しかし松葉の描写は「夏珪様」からの引用を避け、牧谿筆「観音猿鶴図」（大徳寺蔵）や能阿弥筆「花鳥図屏風」（出光美術館蔵）にみられるような、牧谿画的筆遣いをみせる。松葉は主要な枝ごとに一つのユニットとして捉えられており、「松図屏風」（東京国立博物館蔵）に代表されるような、著色画における松葉の形態認識に拠っている。ここには、やまと絵景物画としての枠組みを画中にもたせようとした絵師の意図とともに、水墨画だけでなくやまと絵への理解とその制作を行うに足る技量があったことが感じられる。

## Ⅱ 清見寺、清見関、沖合、浜辺——瀟湘八景図との関連

次に清見寺、清見関、沖合、浜辺の景で用いられているモチーフに関してであるが、先に挙げたような本図のこうしたモチーフは、日本の水墨山水画にしばしば見出される瀟湘八景図モチーフと共通する。

中国湖南省、湘江とその支流である瀟水の流域一帯と洞庭湖周辺の風景を表現した瀟湘八景は、中国だけでな

く朝鮮・日本でも多くの詩歌、絵画の主題となった。<sup>(22)</sup> 瀟湘八景図は山市晴嵐、瀟湘夜雨、遠浦帰帆、漁村夕照、煙寺晚鐘、洞庭秋月、平沙落雁、江天暮雪という八つの景を絵画化したものであるが、それぞれの景を象徴的に表すモチーフの主な例は以下のとおりである。

- ・ 山市晴嵐―酒旗、人馬の往来、山間の市場で語らう人々、茅屋、湧き上がる大気
- ・ 瀟湘夜雨―雨足、雨に打たれ煙る草木、箕笠の人物
- ・ 遠浦帰帆―帆船、帆影、帆船を迎える（眺める）人物
- ・ 漁村夕照―網干、釣り船（釣りをする人物）、投網する人物、帰還する人物、網を繕い整える人物、停泊船、斜陽

・ 煙寺晚鐘―袴型の山門、寺塔、堂宇（屋根）

・ 洞庭秋月―月、湖面に映る月、月光

・ 平沙落雁―落雁、羽を休める雁

・ 江天暮雪―雪山、雪をかぶる樹木や建物、蓑笠の人物

本図の景と共通するモチーフをもつ八景を挙げると、清見寺は煙寺晚鐘図、清見関は山市晴嵐図、沖合の帆影や帆船は遠浦帰帆図、そして浜辺の小舟の表現は漁村夕照図となる。勿論すべての水墨山水画が瀟湘八景図を下敷きになっているわけではないが、煙寺晚鐘の袴型の山門や寺塔、山市晴嵐の酒旗、遠浦帰帆の帆船や帆影、漁村夕照の網干、平沙落雁の落雁など、情景を表さないまでも添景として画中に存在するものも多い。このような瀟湘八景モチーフを用いた日本の水墨山水画の作画態度が本図にもみられることは明らかである。しかし、清見寺や沖合の表現のように、煙寺晚鐘、遠浦帰帆の各景をそのまま画面に取り込んでいる場合と、清見関や浜辺の景

のように、本図の景観に馴染むよう瀟湘八景モチーフをアレンジしている場合とがある。

清見関の景は、場に集う人物の数を限定し、建物も整然と並んでモチーフが密集しておらず、山市晴嵐図で表されているような賑わいはない。ここでは山市晴嵐の典型的モチーフである酒旗を描かず、山間の市場を林間の関所として場面を転換している。また、門近くに従者を連れた騎馬（騎驢）人物を描くことで、人々が往来する関所を表現する。このような、人々が往来する場という同じ性格をもつ市場の景を借用し、モチーフを限定しながらもその関所としての性格を的確に表現するところに、絵師の巧みな着想と洗練された構成感覚が窺えよう。また、第四幅の帆船、浜辺の小舟においては、清見渇や海辺を表す添景としての役割が強い。この帆船は帰還ではなく出航している様であり、また小舟の人物たちは投網などして漁をしている様子ではない。これらは遠浦帰帆や漁村夕照という画題にはそれほど縛られていないといえる。それはこれらのモチーフが、水墨画だけでなくジャンルを越えて描かれた水辺の風俗表現として、常套の図様であることによるだろう。

清見寺の景に関しては、単なるモチーフの引用という以上に、相阿弥筆大仙院方丈室中襖絵の「煙寺晚鐘図」との密接な関係が導き出せる。<sup>(23)</sup>相阿弥の大仙院本「煙寺晚鐘図」から画面上部の山を省いた寺内の図様・構成が本図とほぼ同じなのである。これより、本図の制作にあたって直接典拠とした瀟湘八景図の一つに、大仙院方丈室中襖絵もしくは、相阿弥が典拠とした瀟湘八景図のレパートリー・ブックがあったと仮定したい。

十五世紀後期の公家一条兼良（一四〇二～一四八一）の『尺素往来』に「屏風者水墨八景之唐絵、請画僧令写之、障子者彩色四季之倭絵、招絵所令図之」と記されるほどに瀟湘八景図は一般的になってくる。ここには屏風という画面形式であれば、伝統的なやまと絵の四季絵や名所絵ではなく、水墨画の中でも特に瀟湘八景図を描かせるという好みが見られている。これは現存する瀟湘八景モチーフを描いた水墨山水画屏風の多さからみて兼良個

人の好みではなく、遅くとも十五世紀後半頃には一般化してくる時代の好みであったといえる。すなわちこの頃、瀟湘八景図は大画面絵画において水墨画を代表する画題であった。そうした室町後期屏風絵の時代性を鑑みると、画題においてやまと絵の範疇である名所絵に組みされる本図は、唐絵（漢画）たらしめる瀟湘八景の図様を用いることで、時代性を取り込んでいた。また、絵画のヒエラルキーにおいて平安の昔から唐絵はやまと絵よりも常に高位であったこと<sup>(24)</sup>を加味すれば、日本の名所を描いた本図にも、ハレの場を飾る高位の格が与えられていたと考えられないだろうか。見る者に瀟湘八景図の引用・転用を提示し、名所絵の水墨技法による単なる翻案という解釈に帰納しない本図の作画態度は、そうした作品享受の様相を伝えるものである。

#### 四、失われた「富士三保松原図屏風」の復元的考察

先に挙げた狩野山雪筆「富士三保松原図屏風」（表2の⑪⑫）のほか狩野探幽などの狩野派作品は、いずれも十七世紀以降のものであるが、右隻に三保松原を、左隻に富士と清見関・清見寺一帯を描く。三保松原は右隻画面右から左に伸び、富士が雄大に裾野を広げる左隻の左下に、清見関・清見寺一帯は配置される。こうした右隻に三保松原、左隻に富士という大枠の基本構成は本図と共通するものである。しかし、本図全六幅を一つの画面、すなわち右隻とみた場合、清見関・清見寺の位置は近世の定型と異なってしまう。これを、定型をとる作品群に先行する本図の初発性とみるべきだろうか。ここにおいて本論では、本図全六幅を元来の右隻とみるこれまでの解釈に疑問を呈し、第一から第四幅までの松原部分を右隻の（右から数えて）第一扇から第四扇、清見関・清見

寺を表す第五、第六幅は左隻の（右から数えて）第五、第六扇に相当するのではないかとの試論を提示したい。本図の先行研究においてこの点に関する仮説は全く発表されてこなかったが、富士三保松原図屏風の構図パターン成立を考える上でも、絵画史的にみて意義のある提起ではないだろうか。

私がこの仮説を提起する理由は五つある。第一点は、第四幅第五紙の外暈による小径表現に齟齬があり、当初から第四幅と第五幅は続いた画面ではないと思われるからである。展覧会会場での観覧のみで実作品を精査していないため断言することは難しいが、一見騎馬（騎驢）人物とその従者が歩いてきたと思われる第四幅の小径を表す暈しは、第五幅最下部に面的に処理された水墨との連携が見出しがたい（図23）。第四幅の暈しは、第一、二幅最下部に跨る、同じく外暈による海岸線の表現と同種の墨のひろがりをもせる。第一、二幅最下部と第五幅最下部の比較によっても、墨色の違いは見出せると思われる。三保松原の地面や外暈による汀の表現と、第六幅の手前の土坡や第五幅最下部にみられるような水墨による面的な筆致には共通性がみられるが、第四幅最下部の暈しはそれらと違って、全体的にざらついてかすれたような潤いのない墨色である。本図の高精細画像を見ると、ちょうど第四幅のこの部分は紙の左端で痛みが目立つ箇所であるが、本紙が欠損している部分にもわずかに墨色があるようである（図24）。また欠損した紙の縁を象るように墨だまりが認められることより（図25）、この小径を表す暈しは後補と考えられる。なお、第一、二幅最下部の暈し部分も同様の後補と思われるあとが確かめられる。第四幅最下部の後補の時期と、本図が屏風から掛軸に改装された時期が同じであったかそれ以前であったかは判断がつかかねるが、少なくともこの後補は、六扇分の画面が失われた後に、残された六幅をもって画面を形成し観賞しようという意図のもとなされたと考えられるのである。<sup>(27)</sup>

第二点目の理由として、左隻に富士のみを描いた場合、一双屏風としての構図の破綻が想定されるためである。

現在は安定した構図の一端を担う第五、六幅の清見関・清見寺一帯が、本図全六幅を右隻とした場合、屏風一双からなる画面全体の中心部分にきてしまい、構図上重心が偏ってしまうと思われるのである。清見関と清見寺の景は、それぞれ描かれるべき本紙の中に納まるようにまとまって描かれ、左側に続く画面に連関できるほどの構図上の導線をもってはいない。現在私たちが目にする本図が創り出すある種完結した空間の表現は、たとえ富士だけが力強く雄大な姿で描かれたとしても、一双屏風という画面形式では構図上の均衡を保つのは難しいのではないだろうか。この二幅は画面の左端、つまりは一双屏風左隻の左端において、右隻から始まる松原の左向性を受け止め、画面を完結させる役割を担うべき部分であると思われるのである。

また三点目として、この二幅が左隻の左下隅にあるべき表現上の理由がある。それは、清見関・清見寺一帯が俯瞰視点で捉えられ、画面左下隅にかたまって描かれている点にある。鑑賞する際に私たちは、三保松原の汀表現に誘導されながら右隻から左隻に目を移す。そのとき、俯瞰視点で描かれた対象が塊となつて位置する画面左下隅に視線が集中させられるため、富士の頂がより一層壮麗に感じられると思われる。その高嶺を表現するために画面上部中ほどに富士の山頂は描かれるであろう。その富士の山頂を清見関・清見寺の景から目を移すとき、その鑑賞の視線は、画面左下隅からその右斜め上に向けられることになる。この視線の移動は、まさに高き富士を遠望し仰ぎ見るかのようなイリュージョンを私たちに与えてくれるのではないだろうか。こうした表現は、より大観的に景観を表すことのできる屏風絵だからこそ効果的に表現できるともいえる。その好例として、表2⑩⑪の狩野山雪筆「富士三保松原図屏風」が挙げられよう。

続いて四点目の理由としては、前にみてきた現存作例(表1、表2)において、清見関・清見寺(どちらか一方のみも含む)が描かれている場合、それらはすべて富士を基準として画面の左側に描かれていたことを挙げた

い。これは三保松原の砂嘴の伸びる向きに関わらずである。<sup>(28)</sup>

徳川家康によって街道が整備された後、江戸期の作例であるが、江戸から京までの各宿場と周辺の景観を描いた東海道図屏風は盛んに制作されたようで遺品も多い。<sup>(29)</sup>これらにおいても富士は画面上部に配され、富士が位置するよりも画面下方に東海道と駿河湾が描かれる。これに伴い、横長の画面上、富士を基準にして向かって右は江戸（東国）、左は京という位置関係となる。こうした二次元上の京と東国の位置関係は、江戸期以前の人々にも共有されてきたイメージ・マップとしてあったのではないだろうか。そのため表1、表2の作例においても、富士よりも京に近い清見関・清見寺の辺りは、富士よりも画面左寄りに描かれたのではないかと考えられる。

本図が、そうした従来のイメージ・マップとは新奇の構図を持ち、左隻一面に雄大な富士のみを描いた屏風絵であった可能性も勿論あるわけであるが、清見関・清見寺一帯が決して富士よりも左に描かれなかったという理由にはならないであろう。本図のもつある種理知的な画面構成や表現を鑑みるに、人々が共有してきたそうしたイメージ・マップに抗った構図は取らなかったのではないかと筆者は考える。

最後に五点目の理由は、本図を納める古箱蓋表の墨書にある。その全文は前述したが、これまで「富士三穂屏風捲十二牧<sup>(30)</sup>中六幅 能阿弥筆」とある記述から、能阿弥筆との伝承のある現存する六幅は、「富士三保松原図」六曲屏風の一隻をなす「三保松原図」であると解釈されてきた。しかしこの記述からは、本図六幅がかつて六曲屏風を形成していたパネルのうちの六枚であったことは確認できるが、この六幅で一隻をなしていたかどうかは明らかにされていないのである。これにより、必ずしも本図全六幅を一隻とみなさなくともよい理由が生まれるのである。

以上のような理由から本論では、本図はかつて、右隻に三保松原、左隻には富士を、そしてその裾野の左下に

清見関・清見寺一帯を配するという構図をもつ六曲屏風であったと仮定する。失われた富士図は、左隻中央に当たる第三扇目あたり上方に三峰型の頂で外暈を用いて描かれたと想定したい。そして、同じく現在失われていると考えられる右隻第五、六扇の第二紙あたりには、遠景として狩野山雪作品（表2⑪⑫）のように愛鷹山が描かれていたのではないだろうか。また、本図第一幅から第四幅の最下部に描かれた茅屋や樹叢が、失われた右隻第五、六扇にかけても同じように描かれ、本図第五幅の清見関前の小径は失われた左隻第四扇から続いていたと考える。これにより画面中央の駿河湾という水景を囲んで景が配置されることになる。また広々とした湾と空を表すために、帆船や飛翔する雁の群れが配されていたと想定したい。本論における復元案（図26）においても、これまで指摘されてきたように、本図は室町後期山水屏風が携えてきた「西湖図の枠組み―内海のイメージ」<sup>(30)</sup>をもつことになる。

## おわりに

本図の作者については本論では検証しなかったが、これまでの先行研究に沿って十六世紀前半頃制作との目安をもって考察を続けた。伝承作者の能阿弥はもとより、相阿弥、単庵智伝、是庵といった阿弥派画人の少ない現存作品からは、なかなかその筆者特定の決め手がないのが現状である。その中でも相阿弥は、大仙院方丈室中襖絵やメトロポリタン美術館蔵の「四季山水図屏風」など比較対象となりうる大画面作品が遺っている。しかし相阿弥作品と本図の間には、先述したように同じ図様も見うけられるが、絵師の筆癖や嗜好ともいえる個人様式の

違いがあるように思われる。またそこには、無根樹の幹における形態把握の仕方や運筆法、墨色の潤いといった描写方法の違いだけでなく、本図の作者がいかに大画面の絵画を構成するための方法論と構成員をもっていたかが顕れてくる。その明快で理論的な構成員を考慮すれば、やはり本図は大仙院方丈室中襖絵制作以後、相阿弥以降の絵師によるものでないだろうか。<sup>(31)</sup> また松樹の描写に関して先述したように、作者が水墨画だけでなく著色画、やまと絵への理解とその制作を行うに足る技量を備えた絵師であつたとすれば、これまで想定されてきた制作年代よりも下つた、いわゆる職業画人が台頭してくる十六世紀後半まで可能性を拡げて検証すべきと思われる。そして本図を制作させた注文主の比定とその制作意図に関しては、やはり駿河今川氏、清見寺を手掛かりに詳らかにしていかなければならないだろう。<sup>(32)</sup> 作者、制作年代の想定と併せて今後の課題としたい。

## 註

(1) 本図の作品解説、および主な論考は以下を参照。

- ・藤懸静也「三保松原に就て」『国華』七二九号、一九五二年
  - ・大西廣「歌の視角・絵の視角一三 三保の松原」『短歌研究』三八巻六号、一九八一年
  - ・千方可「伝能阿弥「三保松原図」考―和と漢、実景と伝習の狭間―」第五十六回美術史学会全国大会口頭発表（於関西学院大学）、二〇〇三年五月二十三日
  - ・今村采香「伝能阿弥《三保松原図》への視座―制作意図に関する一仮説―」美術史学東支部オンライン例会口頭発表、二〇二一年九月二十五日
- 今村氏の発表内容に関しては相澤正彦教授に御教示いただいた。なお本論文執筆にあたって発表趣旨のみ美術史学会ホームページより確認することができた。
- ・『水墨美術大系』第六巻（金澤弘氏による作品解説）、講談社、一九七八年

(2)

・『日本屏風絵集成』第二卷（大西廣氏による作品解説）、講談社、一九七八年  
・『日本美術絵画全集』第六卷（衛藤俊氏による作品解説）、集英社、一九七九年  
・『室町時代の屏風絵』展図録（山下裕二氏による作品解説）、東京国立博物館、一九八九年  
・『日本水墨名品図譜』第二卷（山下裕二氏による作品解説）、毎日新聞社、一九九二年  
・『日本美術全集』第十三卷（山下裕二氏による作品解説）、講談社、一九九三年  
・山下裕二「室町後期山水画論」『真景』の枠組み・内海のイメージ」『国華』一二〇一号、一九九五年  
註1の藤懸、金澤、大西、衛藤の四氏、および島尾氏は、相阿弥（?）一五二五 活躍期およびその弟子の時代を本図の制作期とされる。

・島尾新『水墨画―能阿弥から狩野派へ』（日本の美術三三八号）、至文堂、一九九四年

また註1の山下氏は『室町時代の屏風絵』展図録解説において、画面上部の金泥引きから能阿弥筆の可能性を示されていたが、後に相阿弥活躍期以降に訂正されている。これらを踏まえ千氏は註1の口頭発表において、様式比較上では相阿弥の弟子にあたる単庵智伝が作者として最も近いことを提示し、十六世紀前半制作説を再確認された。しかし、千氏の発表も含め、発表媒体の制約が厳しいこともあり、十分な論議が尽くされているとはいえない。

(3)

所蔵先の兵庫県立美術館剣持翔伍氏より御教示いただいた。なお昭和三十四年（一九五九）六月二十七日に本図は国指定重要文化財となったが、そのときの作品名称、員数、所蔵者、制作年代、寸法は以下のとおりである。

紙本墨画三保松原図 六幅 兵庫・額川徳助氏蔵 室町時代

両端二幅 各一五四・六×五四・七cm、中四幅 各一五四・六×五九・〇cm

また、東京文化財研究所所蔵の写真資料に記載されたデータに、九鬼隆一氏（『尚美資料』第九編第三輯、一九一八年掲載）、藤井徳義氏（『国華』七二九号、一九五二年掲載）、荻原安之助氏（一九五四年七月九日撮影）、平尾喜三郎氏（その他記載なし）とあることから、四氏がかつて所蔵者であつ

(4) たことが窺える。画面及び体裁の大きな改変は現存する写真・図版資料を基にする限り、九鬼家所蔵以後はないと思われる。このため九鬼家から額川美術館までの間の所蔵先の考証は本論では行わない。

筆者は、第二幅から第三幅にかけての遠山の図様が途切れているようにみえることから、制作時の体裁に関して襖絵等の可能性も検討してみたが、本文に記したとおり、紙継ぎのずれや引き手跡などの積極的な論拠となる情報が得られないことより、この可能性は低いと判断した。しかし、画面最下部の対岸の景の切り詰まった印象は残る。改装時による多少のトリミングがあったことは必ずしも否定できない。

(5) 註1大西氏論考。

(6) 註1の論文において藤懸氏は「この図は描写の上から見て、実景によったものであることは疑はれない」とされ、室町時代において「日本の風景を実写する」本図を高く評価されている。また千氏は註1前掲口頭発表表において、本図の松樹の描写と、現在の現地を自ら撮影した写真とを比較し、実景に接した絵師の情感がいかに表現されているかを説かれた。

(7) 富士図の系譜に関しては以下を参照。

・澤田章『富士の美術』『富士の研究Ⅳ 富士の文学・美術・遺蹟』右者出版、一九七三年

・成瀬不二雄『日本絵画の風景表現』中央公論美術出版、一九九八年

・片桐弥生『室町時代の富士図扇面―五山僧の見た富士山―』『日本文化研究』一三号、二〇〇一年

・『描かれた東海道』展図録、静岡県立美術館、二〇〇一年

・『特別展 世界遺産登録記念 富士山―信仰と芸術―』展図録、静岡県立美術館、山梨県立博物館、二〇一五年

(8) 註7前掲論文において片桐氏は、室町期における扇面に描かれた富士図を遺品と詩文集から検討されている。これに拠ると、五山僧の間でよく作られた富士を題材とした漢詩は、富士図扇面への着賛という形で多く受容されていたことが窺える。なお、富士図扇面の遺品には三保松原かと思われる松原

が描かれるものもあるが、扇面という限られた形状および大きさに起因する画面構成があると思われるため、本論では大画面絵画における三保松原図に限り考察を進めた。

(9)

元信印本はまるで州浜のように松原が画面中央最下部に描かれている。

(10)

富士参詣曼荼羅図に関しては、以下の展覧会図録を参照。

・「社寺参詣曼荼羅」展図録、大阪市立博物館、一九八七年

(11)

・註7『特別展 世界遺産登録記念 富士山―信仰と芸術―』展図録。

「其一 山雖極高廣、非白雪以覆之、則徒与西崑差肩尔。雪雖至積層、非大／山以戴之、則又与北臺抗顔尔。宜哉、以雪増山之雄壯、以山添雪之／威嚴也。為報豆州人、望此山者、雖專宜夏、莫若冬景最佳矣」(島田修二郎・入矢義高監修『禪林画賛』、毎日新聞社、一九八七年)

(12)

関東水墨画の画人による表2①②⑦は『関東水墨画 型とイメージの系譜』に解説があり、⑦第二幅と⑧が同図様であることから、「図によつては、何らかの粉本があつた可能性も想定される」との指摘がある。

(13)

・相澤正彦・橋本慎司編『関東水墨画 型とイメージの系譜』、国書刊行会、二〇〇七年

⑨伝雪舟筆「富士三保清見寺図」の模本は、註7『特別展 世界遺産登録記念 富士山―信仰と芸術―』展図録にもまとめられている。その他主な論文以下に挙げる。

・山下善也「江戸時代における伝雪舟筆「富士三保清見寺図」の受容と変容」『細川コレクション―日本画の精華』展図録、静岡県立美術館、一九九二年

・同「探幽筆富士山図における学習と工夫」『美術史』一三六号、一九九四年

・同「富士三保松原図」の図様伝播―狩野派を中心に―『写しの力』思文閣出版、二〇一三年

(14)

・松島仁「富士山と徳川将軍 狩野派絵画から読み解くイメージの政治学」『聚美』一八号、二〇一六年

・山下善也「静岡県蔵狩野山雪筆「富士三保松原図屏風」六曲一双について―表現内容を中心に―」『古美術』七一号、一九八四年

・同「狩野山雪筆「富士三保松原図屏風」―図様の源流と革新性について―」『静岡県立美術館紀要』二号、一九八四年

(15)

・家永三郎『上代倭絵全史』改訂版、墨水書房、一九六六年（初版は高桐書院より一九四六年）

・井上研一郎「中世やまと絵考 和歌史料による検討」『美術史学』二号、一九七九年

(16)

・千野香織「名所絵の成立と展開」『日本屏風絵集成』第十卷、講談社、一九八〇年

・藤原重雄「行事絵・名所絵としての最勝光院御所障子絵―法金剛院とのかかわり」『美術史』一四八号、一九九九年

(17)

・安井雅恵「名所などころ（六）富士三保松原―駿河湾のランドマーク―」『茶道雑誌』六月号、一九九九年

(18)

・<https://lapis.nichibun.ac.jp/waka/menu.html>（二〇一三年十月二十五日参照）

(19)

・『新編 日本古典文学全集五八 謡曲集①』小学館、一九九七年

(20)

・高橋貢「謡曲『羽衣』をめぐる」『相模国文』二〇号、相模原女子学園国文研究会、一九九三年

・三多田文恵「謡曲『羽衣』の成立とその背景」『安田女子大学院文学研究科紀要』第八集、二〇〇二年

夏珪様式およびその室町水墨画に及ぼした影響については以下の論文を参照。

・井手誠之輔「夏珪様式試論」『哲学年報』四四号、一九八五年

・山下裕二「夏珪と室町水墨画」『日本美術史の水脈』ぺりかん社、一九九三年

・相澤正彦「関東水墨画 型とイメージの系譜」総説

なお現在①②③④に関しては作者がほぼ比定されている。

①芸愛Ⅱ小栗宗継（山本英男「藝愛試論」『學叢』二三号、二〇〇一年）

②天遊松谿（神谷浩氏による作品解説、および山下裕二「中世水墨障屏画小史」『日本美術全集』第十三卷、講談社、一九九三年）

③岳翁（城市真理子『室町水墨画と五山文学』思文閣出版、二〇一二年）

④相澤氏は「小栗宗継の様式を引いている可能性が強い」という山本英男氏の見解を『関東水墨画型とイメージの系譜』総説の註8において記されている。

(21)

「夏珪の国本」および画本に関しては、前掲註20の山下、相澤両氏の論文に拠る。

(22)

瀟湘八景に関しては以下を参照。

・太田孝彦「室町時代における瀟湘八景図―受容と制作にみるその形式化について―」『芸術論究』三編、一九七五年

・渡辺明義『瀟湘八景図』一二四号、至文堂、一九七六年

・戸田禎佑「瀟湘八景と水墨山水図屏風」『日本屏風絵集成』第二卷、講談社、一九七八年

・大西廣「水墨山水画屏風についての対話―相阿弥の四季山水図を観ながら―」『日本屏風絵集成』第二卷、一九七八年

・長岡（久松）由美子「御物海北友松筆綱干図屏風について―瀟湘八景からの独立とその時代性―」『美術史』一二三三号、一九八八年

・鈴木廣之「瀟湘八景の受容と再生産―十五世紀を中心とした絵画の場合―」『美術研究』三五八号、一九九三年

・畑靖紀「失われた瀟湘八景図をめぐる」『MUSEUM』五六九号、二〇〇〇年

・堀川貴司『瀟湘八景 詩歌と絵画に見る日本化の様相』臨川書店、二〇〇二年

(23)

相阿弥および大仙院方丈室中襖絵に関しては主に以下の論文を参照。

・源豊宗「相阿弥の作風」『美学論究』四号、一九六六年

・太田孝彦「大仙院方丈室中瀟湘八景図襖絵―相阿弥の史的位置についての一考察―」『美術史』八六号、一九七二年

・註22大西氏論文。

・小川裕充「大仙院方丈襖絵考（上）（中）（下）―方丈襖絵の全体計画と東洋障壁画史に占めるその

史的位置(一)——『国華』一一二〇—一一二二号、一九八九年

・亀井若菜「大仙院方丈室中山水図襖絵について」『美術史』一二九号、一九九一年

(24) 秋山光和「唐絵」と「やまと絵」『平安時代世俗画の研究』吉川弘文館、一九六四年

(25) 狩野探幽筆「富士三保松原図屏風」六曲一双(フリーア美術館蔵)、同「富士図屏風」六曲一双(サンフランシスコ・アジア美術館蔵)、狩野常信筆「富嶽清見寺図屏風」六曲一双(皇居三の丸尚蔵館蔵)などが挙げられる。

(26) 本稿執筆にあたり、所蔵先である兵庫県立美術館の御厚意により本図の高精細画像を御提供いただいた。また嵯峨美術短期大学山本英男教授には、本図細部の高精細画像の御提供ならびに多くの御高配を賜った。ここに記して御礼申し上げる。

(27) 第四幅と第五幅の第二、三紙に刷かれた金泥に関しても、やや連携が見出しがたい。また第四幅左端と第五幅右端の、本紙の傷み方の違いは留意すべき点である。

(28) 三保松原の砂嘴の伸びる向きは、海上からの眺めであるか、駿河国の陸上(現静岡市清水区あたり)からの眺めであるかの違いであると考えられる。

(29) 註7『描かれた東海道』展図録参照。

(30) 註1山下氏論文。

(31) 今村采香氏はメトロポリタン美術館蔵「四季山水図屏風」において、夏珪のモチーフが相阿弥の筆墨法によって描かれていることを指摘されている。この分析は本論における本図の図様および表現解釈に通じるものがあり、再度検証すべき課題である。

・今村采香「相阿弥様式への一試論——筆様より統合へ——」『学習院大学人文科学論集』三〇号、二〇一一年

(32) 島尾新氏は、⑨永青文庫本の描写には従来説かれてきたより正確で多くの現地情報が盛り込まれていることを指摘され、大きく描かれた清見寺が主題の中心であり、注文主もこれに関わるとの仮説を述

べられている。この仮説は本図の注文主を考える上でも示唆に富むものである。

・島尾新「雪舟筆 富士三保清見寺図の主題」『富士山学』第二号、二〇二二年

〔画像提供ならびに図版出典〕

- 図 1 兵庫県立美術館より画像提供
- 図 4、9、17、20、21 静岡県立美術館より画像提供
- 図 23、24、25 山本英男氏より画像提供
- 図 2、3、11、12、15、18 中野好夫・成瀬不二雄『百富士』毎日新聞社、一九八二年
- 図 5 『描かれた東海道』展図録、静岡県立美術館、二〇〇一年
- 図 6 『室町時代の屏風絵』展図録、東京国立博物館、一九八九年
- 図 7、10 『家康+富士山 新発見「富士三保清見寺図屏風」をめぐる一考察』展図録、静岡県富士山世界遺産センター、二〇二一年
- 図 8 『水―神秘のかたち』展図録、サントリー美術館、二〇一五年
- 図 13、14 『聚美』二九号、聚美社、二〇一八年
- 図 16 アン・ニシムラ・モース、辻惟雄編『ポストン美術館 日本美術調査図録 第一次調査／仏画・仏像・仏具・袈裟・能面・水墨画・初期狩野派・琳派 図版編』講談社、一九九七年
- 図 19 『細川コレクション―日本画の精華』展図録、静岡県立美術館、一九九二年
- 図 22 『富士山―信仰と芸術』展図録、静岡県立美術館・山梨県立博物館、二〇一五年

〔附記〕

本稿は二〇〇五年三月に提出した修士論文をもとに執筆したものです。相澤正彦先生には、筆者が一度研究を離れていた折も、長きに亘り本稿執筆をお褒めいただき御指導賜りました。改めて深く感謝申し上げます。



図1 伝能阿弥筆「三保松原図」6幅 兵庫県立美術館 額川コレクション蔵





図3 「富士参詣曼荼羅図」1幅  
富士山本宮浅間大社蔵



図2 元信印「富士参詣曼荼羅図」1幅  
富士山本宮浅間大社蔵

表1 著色による富士図、富士三保松原図の屏風絵作例

| 番号  | 時代                       | 作者    | 作品名               | 員数   | 材質   | 所蔵                 | 清見寺／清見<br>関の描かれた<br>位置（富士を<br>基準として） | 三保松原の<br>描かれる向<br>き | 図番号 |
|-----|--------------------------|-------|-------------------|------|------|--------------------|--------------------------------------|---------------------|-----|
| (1) | 16世紀中頃                   |       | 富士三保松原図屏風         | 6曲1双 | 紙本着色 | 静岡県立美術館            | 左                                    | 左から右へ               | 図4  |
| (2) | 16世紀中頃<br>～後半            |       | 東海道往来図屏風          | 6曲1隻 | 紙本着色 | 奈良県立美術館            | 左                                    | 右から左へ               | 図5  |
| (3) | 16世紀後半                   | 伝狩野永徳 | 富士山杉樹図屏風          | 6曲1双 | 紙本着色 | 金刀比羅宮博物館           | なし                                   | なし                  | 図6  |
| (4) | 17世紀                     |       | 富士三保松原・天橋立<br>図屏風 | 6曲1双 | 紙本着色 | 個人                 | 左                                    | 右から左へ               | 図7  |
| (5) | 17世紀                     |       | 巖島三保松原図屏風         | 6曲1双 | 紙本着色 | サントリー美術館           | 左                                    | 右から左へ               | 図8  |
| (6) | 17世紀前半<br>～半ば            |       | 三保松原・巖島図屏風        | 6曲1双 | 紙本着色 | 静岡県立美術館            | 左                                    | 左から右へ               | 図9  |
| (7) | 17世紀<br>(1650～<br>1670頃) |       | 富士三保清見寺図屏風        | 6曲1双 | 紙本着色 | 静岡県富士山世界<br>遺産センター | 左                                    | 右から左へ               | 図10 |

表2 水墨による富士図、富士三保松原図の作例

| 番号 | 時代              | 作者              | 作品名            | 員数           | 材質          | 所蔵      | 清見寺／清見<br>関の描かれた<br>位置（富士を<br>基準として） | 三保松原の<br>描かれる向<br>き | 図番号 |
|----|-----------------|-----------------|----------------|--------------|-------------|---------|--------------------------------------|---------------------|-----|
| ①  | 15世紀後半          | 仲安貞康            | 富嶽図            | 1幅           | 紙本墨画        | 根津美術館   | 左                                    | 左から右へ               | 図11 |
| ②  | 延徳2年<br>(1490)  | 伝賢江祥啓筆<br>子純得么賛 | 富嶽図            | 1幅           | 紙本墨画        | 東京国立博物館 | なし                                   | なし                  | 図12 |
| ③  |                 | 伝相阿弥筆<br>伝策彦周良賛 | 富士図            | 4幅対          | 紙本墨画        | 徳川美術館   | なし                                   | なし                  | 図13 |
| ④  |                 | 伝相阿弥筆<br>伝策彦周良賛 | 富士図            | 3幅<br>(元4幅対) | 紙本墨画        | 個人      | なし                                   | なし                  | 図14 |
| ⑤  |                 | 是庵              | 富嶽図            | 1幅           | 紙本墨画        | 京都国立博物館 | なし                                   | なし                  | 図15 |
| ⑥  |                 | 是庵              | 富嶽図            | 1幅           | 紙本墨画        | ボストン美術館 | なし                                   | 右から左へ               | 図16 |
| ⑦  | 享祿3年<br>(1530)頃 | 式部輝忠筆<br>常庵龍崇賛  | 富士八景図<br>(第2幅) | 8幅対の<br>うち1幅 | 紙本墨画        | 静岡県立美術館 | なし                                   | 左から右へ               | 図17 |
| ⑧  |                 | 伝狩野元信夫人         | 富士三保松原図        | 1幅           | 紙本墨画        | 個人      | なし                                   | 左から右へ               | 図18 |
| ⑨  | 16世紀            | 伝雪舟筆<br>詹仲和賛    | 富士三保清見寺図       | 1幅           | 紙本墨画        | 永青文庫    | 左                                    | 右から左へ               | 図19 |
| ⑩  | 寛文7年<br>(1667)  | 狩野探幽            | 富士山図           | 1幅           | 紙本墨画<br>淡彩  | 静岡県立美術館 | 左                                    | 右から左へ               | 図20 |
| ⑪  | 17世紀前半          | 狩野山雪            | 富士三保松原図屏風      | 6曲1双         | 紙本墨画<br>金泥引 | 静岡県立美術館 | 左                                    | 右から左へ               | 図21 |
| ⑫  | 17世紀前半          | 狩野山雪            | 富士三保松原図屏風      | 6曲1双         | 紙本墨画        | 個人      | 左                                    | 右から左へ               | 図22 |

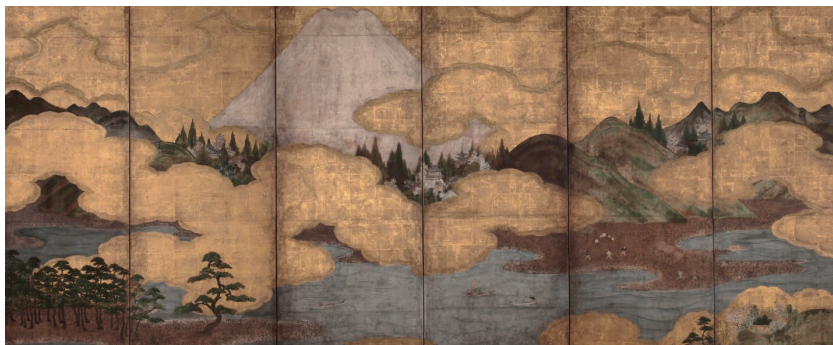


図4 「富士三保松原図屏風」 6曲1双 静岡県立美術館蔵



図5 「東海道往来図屏風」 6曲1隻 奈良県立美術館蔵

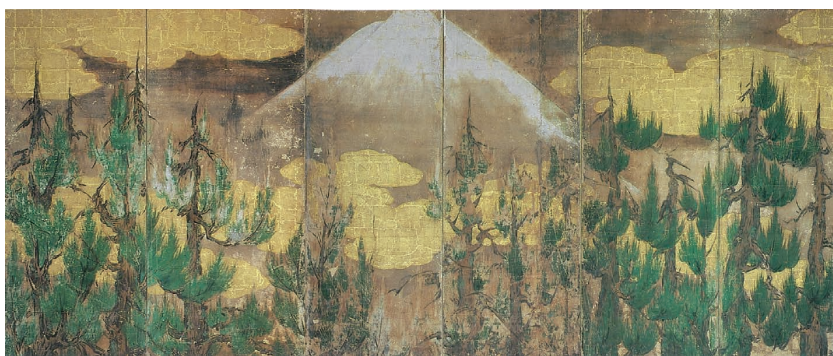


図6 伝狩野永徳筆「富士山杉樹図屏風」 6曲1双 金刀比羅宮博物館蔵





図7 「富士三保松原・天橋立図屏風」 6曲1双 個人蔵



図8 「厳島三保松原図屏風」 6曲1双 サントリー美術館蔵





図9 「三保松原・厳島図屏風」 6曲1双 静岡県立美術館蔵



図10 「富士三保清見寺図屏風」 6曲1双 静岡県富士山世界遺産センター蔵



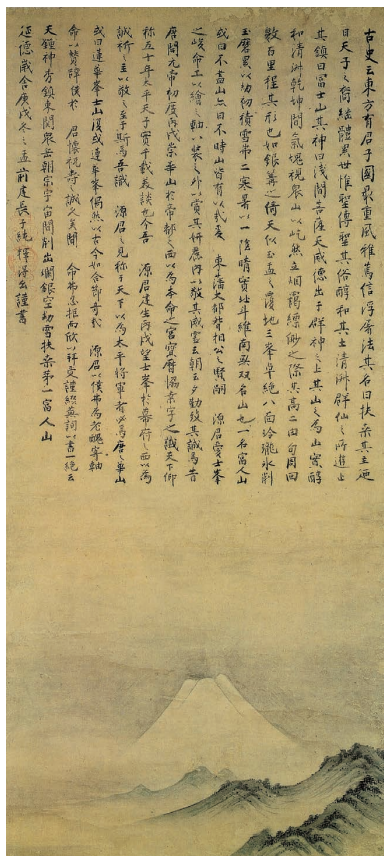


圖12 伝賢江祥啓筆、子純得么賛  
「富嶽図」1幅 東京国立博物館蔵



圖11 仲安真康筆「富嶽図」1幅  
根津美術館蔵

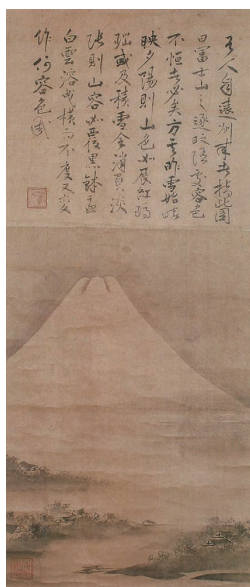
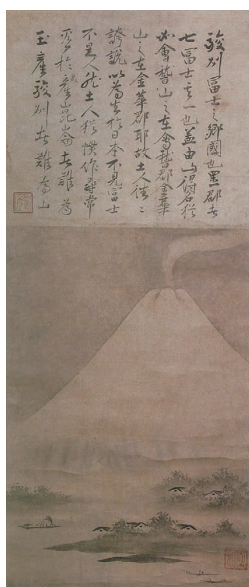
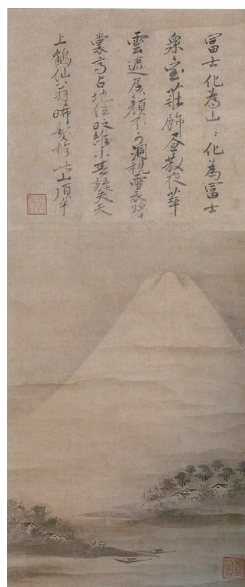
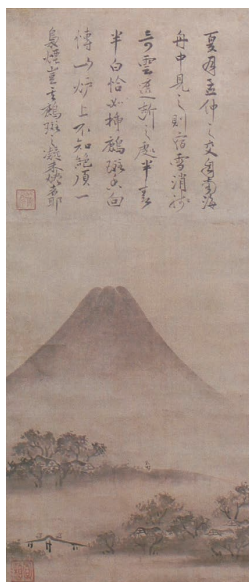


図13 伝相阿弥筆、伝策彦周良賛「富士図」4幅 徳川美術館蔵



図15 是庵筆「富嶽図」1幅  
京都国立博物館蔵

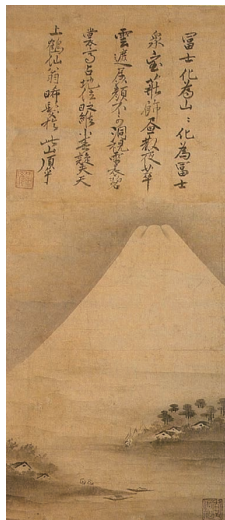
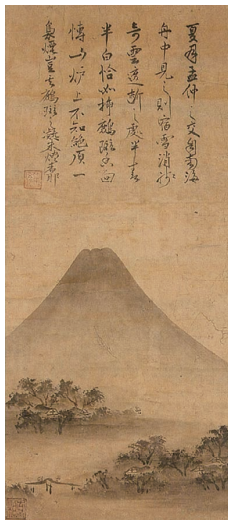


図16 是庵筆「富嶽図」1幅  
ボストン美術館蔵

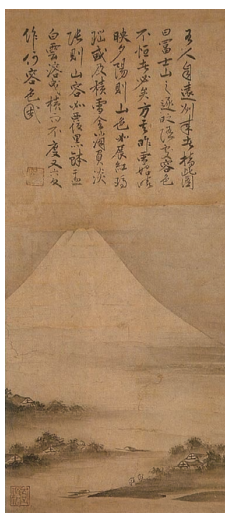


図14 伝相阿弥筆、伝策彦周良賛「富士図」3幅  
個人蔵



図18 伝狩野元信夫人筆 元秀印  
「富士三保松原図」1幅 個人蔵

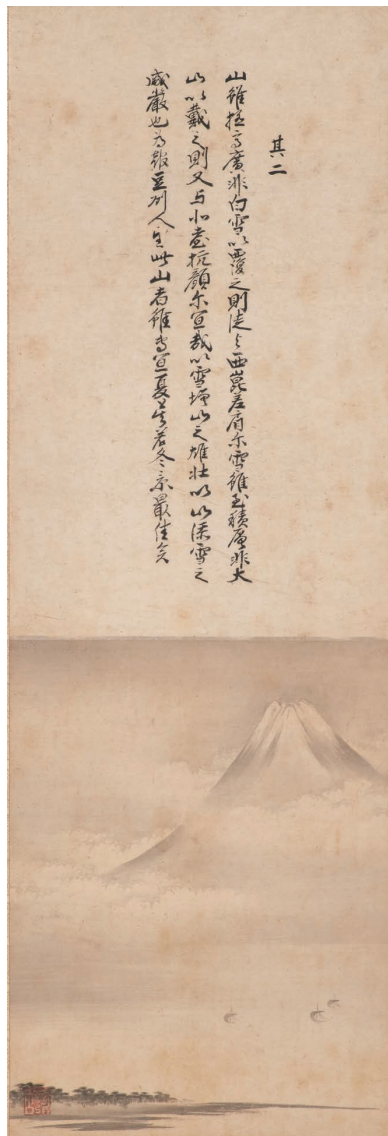


図17 式部輝忠筆、常庵龍崇賛  
「富士八景図」8幅対のうち第2幅  
静岡県立美術館蔵



図19 伝雪舟筆、詹仲和賛「富士三保清見寺図」1幅 永青文庫蔵



図21 狩野山雪筆「富士三保松原図屏風」6曲1双 静岡県立美術館蔵



図20 狩野探幽筆「富士山図」1幅 静岡県立美術館蔵



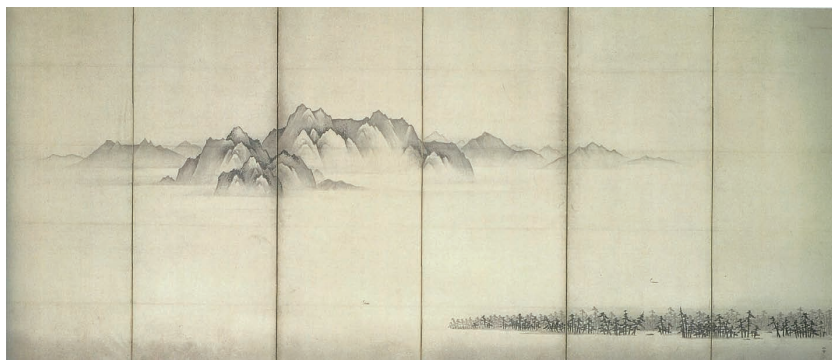


図22 狩野山雪筆「富士三保松原図屏風」6曲1双 個人蔵

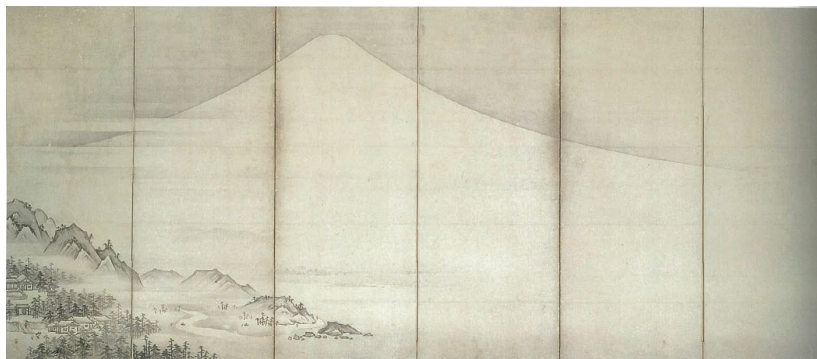


図23 伝能阿弥筆「三保松原図」第4幅、第5幅（部分）



图24 伝能阿弥筆「三保松原図」第4幅（部分）



図25 伝能阿弥筆「三保松原図」第4幅（部分・拡大）



图26 「三保松原图」復元图

