

宗達筆《松島図屏風》考 下 — 豊寿がれる海の創出 —

仲 町 啓 子

宗達筆《松島図屏風》（フリア美術館蔵、挿図1）の魅力は、第一に多彩な表情を見せる海原にある。この屏風の前に立つ者は、誰しもその迫力に圧倒される。金と墨の線による山形の波は複雑に折り重なり、その間に実に様々な形の白い波頭が描かれている。そこに表された流動感と連続感¹は、まるで一続きのドラマを見ているかのようでもある。波頭に塗られた胡粉の「白」が、岩や松の緑青・群青・代赭そして州浜の金銀と反映して、大和絵独特の清澄な色感を奏でている点も見逃せない。殊に胡粉の暖かみのある白と圧倒的な金²が、画面を明るく開放的な気分³にさせている。

一、伝来と研究史、及び問題点

ところで、《松島図屏風》ほど、宗達画のなかで多くの研究が重ねられた作品はない。しかしながら、研究史自体は意外と浅い。江戸時代に初めてこの屏風の真価を見出したのは、一七〇〇年前後に宗達の画風を継承した尾形光琳（一六五八―一七一六）であった。ほぼ忠実な写しを一点（旧岩崎家蔵、焼失）のほか、右隻の構図をやや変えた作品（米・ボストン美術館蔵ほか）も制作している。光琳の《松島図屏風》は幕末

期の江戸で享受され、写し継がれてゆくが、宗達画自体は、その後はほとんど注目されることなく、明治を迎えることとなる。

近代になって初めて記録に現れるのは、明治二十八年（一八九五）に堺市が行った「古社寺調査記録」（堺市中央図書館蔵）である。その祥雲寺の項に見られる「一、荒磯屏風 六枚折 壺双 野村宗達筆 谷家より寄付」という記録が、宗達の《松島図屏風》を指すものと判断できる。旧稿で考察したように、諸事情を考慮して、宗達の《松島図屏風》は、寛永年間（一六二四―四五）の前半に、この祥雲寺建立に功績のあった谷正安の注文によって制作され、その後、長く同寺に秘蔵されてきたものと推定できる。

その後、同屏風は美術商の小林文七の手によってアメリカに持ち出され、明治三十九年（一九〇六）、チャールズ L. フリアの所蔵になった。⁶ フリアに宛てた、一九〇六年六月二十八日付けの手紙（フリア美術館蔵）のなかで、小林は三年がかりの交渉の末、ある仏教寺院の宝物であったこの屏風を手に入れたこと、宗達の最も素晴らしい作品であると学者も好事家も認めていること、二週間以内に写真を撮って送ることなどを告げ、購入を促している。この手紙の端に記録されたフリアのメモによると、返事は七月十六日付けで出されたい。その後も売買の交

渉は順調に進み、九月十日に小林は船で日本を發ち、アメリカの西海岸に到着したのち陸路で東へ向かい、十月十六日にデトロイトのフリーア宅を訪れた。⁸この訪問時に《松島図屏風》も海を渡った可能性は高いが、残念ながらこの訪問に通訳として同行した英文学者の戸川秋骨は、屏風や取引などについては一切記録していない。しかし少なくともその時に正式の売買契約が成立したことは確かで、十月十八日付けのフェノロサ宛の手紙（フリーア美術館蔵）のなかで、フリーアは一万ドルと言っていた小林の売値を半値にして購入したことを誇らしげに報告している。

フリーアの所蔵となった《松島図屏風》は、ニューヨークのメトロポリタン美術館で一九一七年に開催された「日本美術展」へ出品されることとなる。それは石井菊次郎子爵がアメリカ合衆国特派大使として着任したのを記念して開催された展覧会で、おそらく《松島図屏風》がフリーア美術館以外のアメリカの美術館で展示されたのはこのときだけではないかと思われる。元フリーア美術館の館長・トーマス・ロートンは、フリーアがメトロポリタン美術館への出品に同意したのは、彼がその頃ニューヨークにも住居を持っていたためではないかと推測している。¹⁰なお、挿図2は、メトロポリタン美術館に保存されているその時の展示風景を撮った貴重な記録である。《松島図屏風》の隣には、同じくフリーアの所蔵品であった《鶏頭玉蜀黍図屏風》（現フリーア美術館蔵）も見える。

日本の学会に初めて紹介されるのは、アメリカに渡ってからさらに三十年ほど後の一九三八年であった。¹¹本格的な研究が始まるのはさらに遅れて一九七〇年代である。¹²つまり、近年のおよそ半世紀の間に、急速に注目を集めるようになった作品なのである。

研究史で最も多いのは画題論で、名所絵としてどこに比定すべきかが議論された。陸奥の松島説、伊勢の海説、住吉の浜説、末の松山説など

が出されたが、未だどれと決するにはいたっていない。¹³それに対して特定の名所に限定すべきではないという意見もある。¹⁴筆者も名所絵ではあり得ないという立場で、日本における伝来や注文主について論じたことがある。¹⁵後ほど六章でその内容を要約しつつ、新たな展開を述べたい。同じく非名所絵論の立場で、太田昌子は、屏風の両隻には、《荒磯》（右隻）と《州浜》（左隻）という、日本における海の絵画化の原型とも言うべき形態が記憶されていることを指摘した。荒磯が外来系で仙界的なものと結びつくのに対して、州浜はむしろ土着的なもので、そのイメージは彼岸性・祝祭性を喚起するという。¹⁶興味深い指摘であり説得力に富む説だと思われるが、宗達の《松島図屏風》固有の表現に関しては、未だ問題は残されている。

《松島図屏風》のなかに荒磯と州浜を見出すとしても、画面上圧倒的な分量を占めるのは、「海」そのものである。実はこの「海」こそ、この屏風の中心的なモチーフと呼んでも過言ではない。次に考察するように、宗達はそれまでのある種の日本の海の表現を継承しているが、宗達画ほど、屏風という大画面に、効果的かつ見事に描き出した例は、宗達以前にも以後にもない。本屏風の主題にとって重要なのは、どこの海（名所）を表しているのかではなく、いかに「海」が絵画化されているかという点であることを強調したい。以下、《松島図屏風》の海の表現を歴史的に位置付けるとともに、それを採用した契機こそ、この屏風の制作事情と深く関わるものであることを考察する。

二、魅惑的な海

まず宗達の画面に再度注目してみよう。宗達画の海は、波の動きと波

頭の大きく二つに分けられる。波の動きには、山形の波を交互に重ねて描く、いわゆる「千重波」（挿図3）と、その間のところどころに入れ込まれる、渦巻き状に広がる楕円形の波（挿図4）の二つがある。後者をここでは「渦潮」と呼ぶことにする。「千重波」は、一一六〇年代半ば頃の《平家納経》授記品表紙絵（広島・厳島神社蔵）などから示唆を受けたものであることが指摘されている。¹⁷宗達は一六〇二年頃その修理に携わっており、その時に見る機会を得たのではないかと推定される。ただし、《平家納経》授記品に比べて、宗達画の山形ははるかに大きく、しかも複雑に絡み合いながら、ダイナミックな動きを見せている。山形を象る優美な線の軌跡は、同じ《平家納経》でも《授記品》より《薬王品》本紙裏の模様や、一一一〇年頃の制作と目される《三十六人集》（京都・西本願寺ほか蔵、挿図5）の雲母刷模様の波のカーブのほうに近い。

波は金と墨の線を交互に使って表される。その描き方の先例として、玉蟲敏子は《波涛図》（米・ハーバード大学A・サックラー美術館）を挙げている。¹⁸このような明代の職業画家の作品は、室町時代以降、かなり多く日本に入ってきていたと思われるので、宗達がそのなかのひとつをヒントとした可能性は充分に考えられる。ただ、宗達の画面は明るくかつ開放的であり、中国画とはかなり異なった印象を与えている。また、宗達の波を描く線は、線自体の魅力に富み、熟達していながらも機械的なものではなく、ゆっくりとした筆の運びが伝わってくる。

波頭の形は実に多彩である。《雲龍図屏風》に描かれているような「立ち上がる」形（挿図6）のほか、蔵手状に広がる先端部分を、上や下あるいは横に向けながら、軽やかで自在な動きを見せるユニークな波頭群（挿図7）がある。その形は実にさまざまである。蔵手状の波頭の

先例を指摘する意見が出されているが、宗達の波頭は、卓越した造形力によってすっかり独創的な形に変えられていて、指摘されたいずれの原画とも形態・線描ともかなり趣の異なったものになっている。美しい白い波頭の絶妙な配置は画面を活気づけ、心地よいリズムを屏風画全体に生み出している。

以上述べたように、宗達の《松島図屏風》の独創性はほとんど孤立的であるようにも見える。しかしながら、千重波・渦潮・波頭の三点に注目して江戸時代以前の海の表し方を見て行くと、《松島図屏風》も、それまでの文化的伝統からまったく隔絶したところで生み出されたわけではないことが見えてくる。次にその図柄が有する歴史的な意味について考える。

三、奇瑞の出現を告げる海

結論から先に言えば、それらの三要素が登場するのは、《奇瑞》が現れる時の海の描写である。鎌倉時代以降に制作された絵巻物では、祖師などの宗教者が奇瑞を起こす場面が海（あるいは川）であると、決まってこれら三要素が現れる。ちょうど《瑞雲》が特別な場所や出来事を表す記号として登場したように、千重波・渦潮・波頭の組み合わせも、超現実的な特別な出来事である《奇瑞》を表す印であった。以下、絵巻の場面から、それを示す代表的な例を挙げてみよう。

《玄奘三蔵絵》 十四世紀初頭の高階派の手になる《玄奘三蔵絵》（大阪・藤田美術館蔵）第一巻四段は、玄奘が夢の中で世界の中心にそびえると言われる聖なる山・須弥山を訪ねる場面（挿図8）である。四段では、まずまどろむ玄奘の姿が捉えられた後、特別な出来事を予告する

《瑞雲》が描き出され、奇瑞の舞台となる海上の風景へと移る。そこでは左右に日輪と月輪を配して海中よりそびえ立つ須弥山に向けて、蓮華座をたどりながら歩を進める玄奘が描かれる。海には龍や怪魚が泳ぎ回り、黒雲上では雷神が雷鳴を轟かせ、超現実の世界を演出している。これはまさに不思議な宗教的奇跡の瞬間なのである。遠くのように行くに従い、穏やかな海面となっているが、奇瑞が起きている前景の海面では、千重波・渦潮・波頭が交錯して、その場面が「特別な」空間であることを表している。

《華嚴宗師絵伝》 十三世紀前半の《華嚴宗師絵伝》義湘絵（京都・高山寺蔵）第三巻四段は、唐での修行を終えて新羅へ帰国する僧・義湘の乗る船を、彼に心を寄せる唐の女性・善妙が守って、新羅へと送り届けるところを描いている。彼女は海中に身を投じて龍に変身している。そこでは高波は千重波となり、宗達（宗達）の形とはやや異なるが波頭も加わり、渦巻く波も見える。まさにこの世のものではない「龍」という存在を現出させる舞台装置こそ、こうした海の表現であった。²⁰

《北野天神縁起絵巻》 海ではないが、ただならぬ喧噪の態で賀茂川を描写するのが、十三世紀後半の弘安本《北野天神縁起絵巻》の尊意が参内する場面（長野・サンリツ服部美術館蔵）である。賀茂川の水が分かれて尊意の乗る牛車を通したという奇瑞の出現に、まるで波までもが驚いているかのように、奔放な動きを見せている。《松崎天神縁起絵巻》（山口・防府天満宮蔵）をはじめ、弘安本の図柄を継承する天神縁起絵は多く、いずれも同様な図柄を受け継いでいる。この場面を独立させて屏風絵にしたのが十六世紀の《尊意入内図屏風》（東京・出光美術館蔵）である。殊に、立ち上がる波濤のまるで踊っているかのような形がおもしろく表されている。なお、同じ弘安本でも、太宰府へ左遷される

船上の菅原道真を描いた場面（米・シアトル美術館蔵）では、海面は穏やかな平行線状の波になっているので、両者は明らかに区別されている。

中国画のなかの波の表現 以上の例が示すように、千重波・渦潮・逆巻く波頭などによって表される異様に荒れ狂った海には、日常世界からの超越を示す機能が与えられていた。このような表現が、いつ頃、どのような機縁で成立したかについては、今後さらに研究を重ねる必要があるが、中国から伝えられた可能性についても考えてみる必要がある。たとえば、中国・五代の《閻苑女仙図巻》（北京・故宫博物院蔵）では、女仙たちが集う仙境を異様に波立つ水面の描写が取り囲み、仙境という特別な領域を浮き彫りにする。また、明の周臣筆《北溟図巻》（米・ネルソン・アトキンス美術館蔵）では、『莊子 逍遙遊篇』が説く、鯢という大魚が済む北の暗い海である《北溟》を表すのに、千重波・渦潮・逆巻く波頭が表されている。²¹ なお、上に述べた絵巻物のひとつ、《華嚴宗師絵伝》では、当時舶載された中国画の構図が参照されていて、絵巻作者が貪欲に中国画から学んでいた様子が判明している²²ので、このような海の表現に関しても同様な状況が存在していたかもしれない。

四、穏やかな海・長閑な浜辺

奇瑞の海と対照的なのは、日常的あるいは平穏な海の描写である。この例はかなり多いが、それが登場する場面が奇瑞の海とはいかに異なったものであるかを見極めるため、ここでも絵巻を中心に典型的な作例をいくつか取り上げることにする。

《山水屏風》 現存する最古の例と思われるのは、十一世紀の《山水屏

風》(京博蔵、東寺旧蔵)である。屏風では登場人物たちの背後に、画面上部に向かつてしだいに幅を広げてゆく海景(あるいは川)が描かれている。そこでは鈍角状の山形の線をほぼ平行状に繰り返すことによって、穏やかな水面のようすが表されている。その線は繊細で実に美しい。下地には、青系の色が薄く濃淡をつけて塗られている。こうした水面の描写法は、最も一般的なものとして、以後も多くの作例がある。前景では、隠棲する老詩人らしき人物を訪問する人たちが表されているので、これが日常的とも言える人事の一コマを画題としていることは明らかである。

十四世紀初頭の画中障子絵 画中画ではあるが、応長元年(一三一)の《松崎天神縁起絵巻》第三卷(山口・防府天満宮蔵)の「左大臣藤原時平邸の障子絵」や、宮廷絵師・高階隆兼の筆による一三〇九年の《春日権現験記絵巻》(東京・三の丸尚蔵館蔵)第三卷の「知足院関白忠実邸の障子絵」(挿図9)に、《山水屏風》と似た波が出てくる。広い海を背景に松の生えた岩や州浜を描く、これらふたつの画中画を、《松島図屏風》の先例と考える意見もある。²³しかしよく見ると、前者では馬上の人物が、後者では鵜、千鳥、帆船など、風俗や花鳥の要素が加えられている。これらの点景物の存在は、二点の貴族邸の襖絵が、どこかの身近な海の景色つまり名所絵である可能性を示唆している。《松島図屏風》にはそのようなモチーフはいつさい登場しない。その点こそ、《松島図屏風》が名所絵であるという説を否定する有力な根拠の一つである。ただ《松島図屏風》と主題は異なっているが、少なくとも、緑青・群青・代赭などを主体とした色感、それはとりもなおさず、宗達が鎌倉時代末まで遡る宮廷絵師系の良質な大和絵の色感を継承していることを物語っている。

《一遍聖絵》と《石山寺縁起絵巻》 《山水屏風》の描き方をよく継承している絵巻に、一二九九年に円伊が描いた《一遍聖絵》(神奈川・清浄光寺蔵、第七巻は東京国立博物館蔵)がある。日本各地を遊行した一遍の事跡を記した同絵巻には、日本の海がたびたび登場し、それらはいずれも《山水屏風》と同様のやり方で描写されている。さらにそれらとよく似た海面の描写は、一三二四、五年頃に宮廷絵師の高階派によって制作された²⁴《石山寺縁起絵巻》(滋賀・石山寺蔵)第一巻五段の宇多法皇行幸の場面にも見られる。正確にはそれは海ではなく琵琶湖ではあるが、近淡海^{ちかつあわみ}あるいは鵜海^{いづみ}と呼ばれた琵琶湖が、海と同じような意識で描写された可能性は高い。これらの例は、いずれも固有名詞のある日本の名所、あるいは実在の地を表したものであった点を確認しておきたい。

《慕婦絵詞》 《慕婦絵詞》(京都・西本願寺蔵)第六巻の「名所松島」を描いた場面(挿図10)でも、《山水屏風》に見られたような山形の波が繰り返されている、海岸線に打ち寄せる白い波しぶきは見えるが、逆巻くような波頭は描かれない。この名所松島の場面では、狩りに行く人や旅人、人家、鵜、帆船、釣り船、神社と太鼓橋、漁村らしき集落、季節を表す紅葉した木、などが描き加えられ、日本の景色である(名所)の内容を具体的に説明している。第七巻の和歌浦を描く箇所(挿図11)では、山形の波と小さめの波頭とを組み合わせた、模様化した波が繰り返し描かれる。外洋のやや波立つ様子を表しているのであろう。高波の表現の例は他にもあるが、²⁵「奇瑞を表す海」とは異質で、そこに非日常的な異常さは感じられない。

また、和歌浦では、海岸の美しい白砂が目を引き、水際には貝殻や海藻などが打ち寄せられている。海岸は親しみを込めて描写され、同時に

美化されているように見える。美しい浜辺に打ち寄せられた貝や海藻に対する、古代以来の日本人の心性は、催馬楽「伊勢の海」によく表れている。「伊勢の海」のきよき渚に潮間にしほがひのりそや摘まむ貝や拾はむや玉や拾はむや」（伊勢の海の汚れなく美しい海岸で、潮の引いている間に、海藻を摘もう、貝を拾おう、玉を拾おう）。ここに謡われているような身近な浜辺に対する独特の親和的な感情は、古代以来、少なくとも近代以前までは日本人が抱き続けて来たものと言えよう。

その光景がいかにも日本の美しい浜辺を表すひとつの典型的表現であったかは、室町時代の《源氏物語図濡標図扇面》（九博蔵、挿図12）²⁷をはじめ、多くの物語絵がそれを継承していることによってもわかる。その扇面では海岸の白砂に、海藻や貝などがまるで模様のように散りばめられている。浜辺に打ち上げられたそれらの様子は愛らしく、海辺を慈しむかのようなやさしい雰囲気を感じられる。宗達の《源氏物語関屋・濡標図屏風》（東京・静嘉堂文庫美術館蔵）の《濡標図》（挿図13）では、貝殻や海藻こそ描かれないものの、海岸は美しい白砂として表され、つぶつぶとした砂が胡粉の盛り上げによって描かれている。波は千重波ながらも山形の盛り上がりは《松島図屏風》に比して低く、同じ形が繰り返し描かれていて、ひとつひとつの波が《松島図屏風》のそれほど存在感を主張していない。海面には波頭やうず潮は見えない。宗達が、それまでの日本の絵画表現のなかで受け継がれてきた二種類の海の描写法の意味を理解し、それを「意識的に」使い分けていることは明らかである。

ただここで注意すべきことは、確かに描写法自体は二種類存在するが、《松島図屏風》《源氏物語関屋・濡標図屏風》の両屏風が表す画面の雰囲気には、あるいは画面感情には、それほど決定的な差はないという

点である。《松島図屏風》の海は〈奇瑞〉の海の伝統に則った図柄であることを指摘したが、絵巻などの中に描かれた奇瑞の海は、その場面の性格上、常にどこか重々しく、深刻な雰囲気満ちている。しかし、宗達の屏風には、暗さも重苦しさもない。あくまでも明るくかつ開放的である。ちょうどそれは、怒る神の姿の「風神・雷神」に、笑いを浮かべているかのようなゆとりある表情を与えたのに通じる感覚である。《松島図屏風》の海は、図柄的には〈奇瑞〉の海の意味を示しつつも、そこに古くより日本人が抱いて来た、身近な浜辺に対する独特の親和的な感情を投影させ、天真爛漫な明るさに満たされた海の景色を作り上げたものであったと呼ぶべきである。今回、海の表現の伝統からこの屏風を検討することによって、宗達の作風の特色を改めて確認することができたように思われる。

五、屏風に描かれた海

室町から桃山時代 of 海浜風景を描く屏風は、現在一様に「浜松図屏風」と呼ばれている。海を屏風に描くという点では、それらが宗達画の直前の作例となるので、ここでは四点の浜松図屏風に表された「海」の特色について、絵巻に見られた二種類の海をどのようにに継承し、かつ展開しているか、画題と描写との関係を踏まえつつ考えてみたい。なお、浜松図屏風に登場する波の形はさまざまだが、すべて「銀」を主体として描かれ、それが宗達画との大きな違いとなっていることは、予め指摘しておきたい。中国画の先例に拠ったかもしれない宗達の金と墨線による波は、桃山時代までの日本の屏風絵のなかでは、やや珍しいものであったかもしれない。

四季絵や歌絵の場合 四点のうち三点は、平安時代以来の大和絵の画題である、「四季絵」あるいは「歌絵」である。そこでは平穏な海の描写の系譜を引きつつ、屏風画に取り上げられるに当たって、それぞれ様式化された波形が工夫されているのが特徴である。

海北友松（一五三三—一六一五）の《浜松図屏風》（東京・三の丸尚蔵館蔵）は、両隻に描き加えられた千鳥によって、室町時代の《塩山蒔絵硯箱》（京都国立博物館蔵）と同じく「賀歌」を表していることが判明する。²⁸ 賀歌に応じるかのごとくに縁起の良い「青海波」が採用され、入り江から海原へと広がる穏やかな海面が描写される。全体の意匠的な構成に、模様化された波の表現はよく調和している。

十六世紀の作とされる《浜松図屏風》（文化庁蔵）は、右から紅白梅や山桜による春、紅葉と芦穂による秋、雪山による冬と、移りゆく季節を表す四季絵である。網干や塩焼き小屋などの景物も加えられている。海原は右隻の左端から左隻の左端に向けて広がり、重ねられた数本の銀泥線による文様風の波が繰り返し描かれる。

近年十五世紀後半の制作説が出ている《浜松図屏風》（東京国立博物館蔵）も、人事や花や鳥など様々な要素が登場しているが、基本的に四季絵と目される。先の二点の屏風が広やかな海の風景を捉えながらも、波の表現は意外なほど単調なのとは対照的に、海岸線は複雑に入り組み広い海は登場しないが、模様化した水紋を三種類ほど使い分けている。波紋を描く銀の線は、しなやかだが弾力があり、洗練された技量を感じさせる。わずかながらも波頭らしき形も見える。しかし、宗達画のような、海面が踊り出すような流動感を感じさせるものとは異質である。

《松島図屏風》と似た海の表現 十五世紀の作とされる《浜松図屏風》（個人蔵）では、山形の波はジグザグ状に交差し、少量ではあるが

波頭（挿図14）や渦潮（挿図15）の形も登場する。波が交錯するところには、小さな波頭も入れられる。友松画のような歌絵でも、ふたつの《浜松図屏風》のような四季絵でもないこと、画面上「海」の部分の割合が多く、海がしっかりと存在感を示すこと、仮にそれらふたつの特徴のみを取り上げるなら、この作品の海の表現は、浜松図屏風の中では、もともと宗達の《松島図屏風》に近い。

もちろん両者の表現の差は大きい。宗達が白い波頭を目立たたせて、軽やかな動きに富んだ画面を作り出しているのに対して、この《浜松図屏風》では潮騒の音が聞こえてきそうな太い松並木とともに、重々しく大海原が描き出される。材質も異なり、おそらく銀や雲母、胡粉などを併用しながら描写されているのではないかと推定される。

さらに、この屏風が《松島図屏風》と最も大きく異なるのは、人物が描き込まれている点である。小舟の上で魚取りに勤しむ漁師たちや、大型の船の上にも何人かの人物が見える。なかでも注目すべきなのは、左隻の左下の大きな船の中に描かれた男性である。その船は、掃部助久国筆《真如堂縁起絵巻》（京都・真正極楽寺蔵、一五二四年）上巻に描かれた、中国大陸から帰国する船の形態と酷似し、おそらく外洋航路用の大型船と目される。船室の窓は開け放たれ、中には口髭とあご鬚を湛えた人物が、白い着物をしどけなく着ながら、船縁に足をかけて寛いだ姿で描かれる。この船の船長かもしれない。堂々とした姿からは、船上で会話を交わす従者たちや小舟で魚取りをする漁師たちとは明らかに異なった風格が感じられる。入り江の最も奥まった、構図上目立つ位置に描かれた大型船と意味ありげな人物は、この屏風の制作事情と深く関わっているように思われる。

そこで再び屏風全体の構図に目を移すと、海岸線が州浜型を示してい

ることがわかる。そこに松のみが描かれる構図は強い祝祭性を帯び、それはまさに屏風に拡大された巨大な〈州浜型〉と見ることもできる。この屏風が制作されたのは「海の時代」、つまり東シナ海を取り巻く海上貿易の活発化の時代であった。巨大な州浜は、外洋の荒波を乗り越え、海外を目指した人の祈りと希望の表現ではないだろうか。大型船中の人物の記念碑的な作例かもしれない。そうした制作動機が、文様のな海波で観念的に「海」を描き出すことには満足できなかった理由ではないかと推測される。奇瑞の海に連なる表現を採用した契機こそ、実感に裏打ちされた海への深い畏怖であった。いずれにしろ、四季絵や歌絵とは異なった制作事情があったことは確かで、それが海の表現の選択に大きく関わっていると推定される。宗達以前にこのような海の表現が存在したことは注目される。

六、海へ託した思い

《松島図屏風》の制作動機を考察するにあたり、まずこの屏風の制作事情について、旧稿に³⁰その後の知見も加えて簡単に述べてみたい。《松島図屏風》が伝来した大阪府堺市の祥雲寺は、谷正安（一五八九―一六四四、諱は宗印、通称長右衛門）が沢庵宗彭（一五七三―一六四六）を開山に迎えて建立した禅宗寺院である。元和元年（七月十三日に慶長二十年より改元、一六一五）大坂夏の陣の兵火で焼けた海会寺を南宗寺内に移転し、その跡に新寺建立が計画され、寛永二年（一六二五）九月に正式の契約書がかわされた。前年に夭折した長男長次郎の菩提供養が大きな動機となったとも言われている。寛永五年までに、方丈、玄関、庫裡など主要な建物が完成し、その年落成して瑞泉寺と号した。ただ開山

に迎えるはずの沢庵宗彭が紫衣事件に巻き込まれて配流となり京都から離れたため、祥雲寺としての正式な落慶法要は寛永十一年九月まで待つこととなる。

正安による禅寺建立は、谷家一族の信仰への熱意から導かれたものであった。正安の祖父・宗臨（一五三二―一六〇一）は南宗寺の開山・大林宗套（二四八〇―一五六八）に参禅して「大成」の号を、父・宗卓（一五五八―一六一五）と今井家出身の母・瑞貞（一五六五―一六四五）、そして正安自身も、参禅の師である沢庵宗彭からそれぞれ「立翁」、「利峰」、「海岸」の号を戴いている。³²また谷家からも、正安の大祖父・仙嶽宗洞（一五四五―九五）や叔父・雲英宗偉（生没年不詳）など、大徳寺の住持となる僧を輩出している。なお大祖父と叔父の二人の僧は、晩年隠居して堺に帰り、南宗寺の境外の塔頭と言われた海眼庵^{かみがんあん}に住んでいる。³³

谷家は堺有数の商家で、特に堺第一の富商とも呼ばれる今井家とは複数の姻戚関係を持ち、親しい間柄であった。元禄二年（一六八九）の『堺大絵図』³⁴に載る谷家の邸宅の広さから見ても、その経済力はかなりのものと推測される。谷家は富裕なことに加えて、茶人としても一流の人たちとの交友があった。そのことは、中国・宋代の禅僧である圓悟克勤（一〇六三―一一三五）の《墨跡（印可状）》（現在その前半部分は東京国立博物館蔵、国宝）にまつわるエピソードなどがよく物語っている。³⁵薩摩の坊ノ津海岸に漂着したという言い伝えから、「流れ圓悟」とも呼ばれるその墨跡は、大徳寺大仙院から谷家の所有となり、伊達政宗（一五六七―一六三六）の所望により、古田織部（一五四三―一六一五）によって分割された。その後、谷家の手元に残った前半部は祥雲寺に寄贈され、江戸時代後期には松江藩主で茶人の松平不昧（一七五一―

一八一八）が、金子千両と年々扶持米三十俵を祥雲寺に贈ることです。手に入れたと言われている。また、近年紹介された、大叔父・仙嶽宗洞が賛を施した狩野元信風の古様な《四季花鳥図押絵貼屏風》は、谷家出身者の京都における文化的な交遊の一端を垣間見させている。³⁶

明治二十八年の「古社寺調査記録」（堺市中央図書館蔵）に「谷家より寄付」と記録された《松島図屏風》は、その成立に谷家の意向が強く関わっていたはずと考え、前稿では、正安が沢庵から偈を授かった「海岸」号との関係を推測した。もちろん、海岸号についての沢庵宗彭の偈の内容を絵画化したものと、単純に考えているわけではない。しかしながら、「海岸」や「海眼庵」など、「海」にゆかりの号を谷家の人々が好んで選んでいる点は注目される。特に号としては比較的珍しい正安の「海岸」には、海への特別な思いを見ることができると。堺は古くからの港町で、特に日明貿易から南蛮貿易の時代（十五世紀から十六世紀）には、一大中心地として栄えた。谷家の家業は不明ながらも、桃山時代から江戸初期に急速に成長してきたことから推測すると、何らかの形で貿易に関わった可能性は大きい。堺はもともと海上の安全を守る神であった住吉大社とも縁が深く、祭礼の時の御旅所はその町中にある。堺という町の特別な環境は、谷家の人々の「海」へのこだわりに深く関わっている。

海を絵画化した《松島図屏風》発注の最大の理由こそ、そこにあった。寺の建立を記念して、「晴」の場所を祝祭的雰囲気にした空間にしたいと願ったとき、谷家の人々は「特別な海」がもっともふさわしいものと考えたに違いない。《荒磯》と《州浜》をその構図の中に潜め、金と銀という特別な素材を使い、不老長寿の象徴でもある常緑の松を添えた《松島図屏風》に、《奇瑞》を表す海の図柄はよく調和して、その

意味を決定付けている。注文者たちは、吉祥的な意味に溢れたこのイメージに充分満足したことであろう。

《松島図屏風》が伝統的な意味における単なる《奇瑞》の海ではないことは、先述した通りである。日本各地に古くからある浦島伝説は、海のどこかに不老不死の龍宮を思い描く。幻の宮殿である龍宮は、時に蓬萊と呼ばれることもあり、仙界でもあった。そうした古くから日本人が抱いていた海への祝福こそ、この屏風を根底から支配している画面感情のように思われる。

七、宗達にとっての《松島図屏風》

宗達がなぜ堺の谷家から屏風絵の注文を受けることになったのか、その経緯は定かではないが、沢庵とは親しい間柄にあった烏丸光広（一五七九—一六三八）が、仲立ちとして重要な働きをした可能性は高い。⁴⁰ 光広は高位高官（権大納言で正二位）の公家で、本阿弥光悦風の書にも巧みであった。《牛図》（京都・頂妙寺）など数々の宗達画に単に賛を施しただけではなく、寛永七年（一六三〇）には《西行物語絵巻》（出光美術館ほか所蔵）の制作に当たって、宗達を推挙するなど、宗達画を特に最厚にしていた。

《松島図屏風》の制作時期を考察しようとするとき、まず問題となるのは、「法橋宗達」落款を持つことから、いつ法橋に叙任されたかということである。寛永七年に法橋位にあったことは確かだが、⁴² 叙任の年代を示す客観的な証拠はない。ただ、僧位である法橋に一介の町の絵師の宗達が推挙されるには、何らかの推薦母胎が必要だと思われる。その際に注目されるのは、門跡寺院である醍醐寺である。門跡の存在する宗派

は、勅許を得ずに法印まで叙任する権限を持っていたと言われ、宗達が醍醐寺のために多くの作品を残したのも、法橋就任と関係していたと考えたと納得しやすい。ところで宗達と醍醐寺との関係が生じるのは一六二〇年代初め頃と推定されるので、法橋叙任はそれ以降、およそ元和末から寛永初年と考えられる。つまり「法橋宗達」落款を有する作品のほとんどは、ほぼ寛永初年（一六二四）以降の制作となる。

法橋落款の作品には、《松島図屏風》のほか、同じく「対青」の朱文円印が捺された《雲龍図屏風》（米・フリアギラリー蔵）、《舞楽図屏風》（京都・醍醐寺蔵）、《檜檜図屏風》（石川県立美術館蔵）があり、「対青軒」印を持つのが《源氏物語関屋落標図屏風》（東京・静嘉堂文庫美術館蔵）、それに無款の《風神雷神図屏風》（京都・建仁寺蔵）を加えると、ほぼ宗達の代表的な屏風絵が揃う。他に大作では、元和七年（一六二一）頃に再興された養源院の襖絵と杉戸絵がある。次に、こうした作品群における《松島図屏風》の位置についても考えてみたい。

近年、宗達研究のなかで、特に議論を呼んでいるのは《風神雷神図屏風》（京都・建仁寺蔵、挿図16）の制作年である。⁴⁵ 実は、最晩年にするか、あるいはそれより十数年前の養源院の制作あたりにするかは、以前より問題になっていたので、それが再燃焼化したと呼ぶべきかもしれない。筆者も、かつて《風神雷神図屏風》は豪商打它公軌（一六四七年没）が妙光寺を再興した折に注文したものではないかと推定した。⁴⁶ 寛永十四年に契約が交わされ、同十六年に開山法燈円明国師忌を営んだのが年代の目安となるので、最晩年の制作となる。

今回、京都国立博物館で開催された「琳派 京都を彩る」展や醍醐寺で、《風神雷神図屏風》や養源院の《唐獅子図》、《舞楽図屏風》などを間近に見て、最晩年説を再確認するに至ったので、造形面から見る最晩

年説の理由を述べたい。もつとも大きな違いは、描線の質である。養源院の唐獅子や白象を形取る線は、太く重厚であり、単純だけれども立体感をも暗示しているのに対して、風神雷神の線は、勢いに欠け、立体感の表出にもあまり貢献していない。たとえば唐獅子の左後ろ足ののびやかな輪郭線（挿図17）に比べて、雷神の線（挿図18）は腹部の丸さや筋肉の盛り上がりを表そうとする気迫に欠けている。還城楽の上半身（挿図19）と比べても、同様なことが指摘できる。還城楽の輪郭線はけっして太くはないが、面の立体感をしっかりと描き出しており、かぶり物を描く曲線にもメリハリとリズムがある。バチを持つ手と木製の蛇の模型を持つ手を比較しても、雷神の手は人間の手ではないとは言え、合理性を欠きかつやや扁平な感じがする。

全体として宗達は《風神雷神図屏風》では、モチーフの存在感を希薄にしている。彩色の面でも、《北野天神縁起絵巻》などの原画では朱であった雷神の体色を白に変え、右隻の風神の風袋と呼応しながら、清澄な色感で画面を満たしてくる。宗達の《風神雷神図屏風》を写した光琳は、枯れたような静寂さに物足りなさを感じたのではないだろうか。光琳の輪郭線は宗達よりも太くかつ勢いがよく、一つ一つの色彩もギラギラとしている。複雑な雲の上に何の力みもなく、ただひたすら浮かぶ宗達の風神雷神には、比喩的な表現をとるなら、一種の透明感さえ感じられる。この軽みの世界は、宗達の上記の屏風絵群には見られないもので、殊に養源院の作品とは異質である。モチーフを立体的にしっかりと描き出すのではなく、ただ形を表すのみの線も、この絵の雰囲気合っている。

以上のような特徴から、ほとんど引退状態に入りかけていた宗達が、何らかの特別な要請によって、やむなく老筆をふるったのがこの《風神

雷神図屏風》であったと解釈する。描いたときの宗達の達観した心境が、風神雷神という異形のモチーフとうまく共鳴して、それまでの宗達画にはなかった独特な空間を作り出し、この絵を成功に導いている。落款と印章を入れなかったのも、もともと宗達は落款印章にはあまり熱心ではなかったが、特にここでは世間的なものへの拘泥を捨て去った、澄んだ心持ちがそうさせたのではないかと思われる。

《風神雷神図屏風》をいちばん最後に、養源院の作品群を最初に置くとしても、上記の屏風の前後関係をすべて決めることにはかなり困難がある。ただ、作画の傾向から言って、大きく二つに分けることは可能であろう。一つは、醍醐寺のために描かれた《舞楽図屏風》と《源氏物語関屋濡標図屏風》であり、もう一つは《松島図屏風》と《雲龍図屏風》である。《舞楽図屏風》は、五曲の舞人を視線や裾の方向に工夫を凝らしつつ、金地に緊迫した関係を生み出すように構成した点に特徴がある。《源氏物語関屋濡標図屏風》は、かつて考察したように、小絵巻に伝えられていた構図を取り上げるという場面選択も特異ながら、構図的には動きを止めたような「一瞬の表出」に特徴がある。⁴⁷《関屋図》では、源氏が右衛門佐（空蟬の弟で昔の小君）へ手紙を託す瞬間を、関守や空蟬の三人の従者たちのそれを見守る視線によって演出する。《濡標図》では、源氏の従者たちがいっせいに振り返る動作をして、明石の上の舟の接近を伝えている。『源氏物語』本文では、源氏一行は明石の上の舟に気付かないことになっており、小絵巻のみに見られる従者が振り返る動作を、宗達はかなり大々的に取り入れている。両屏風は、登場人物の構成、特に視線の操作に意を注ぎながら「瞬間」を作り出す点で、同じような作画傾向を示していると言える。《源氏物語関屋濡標図屏風》の制作は、近年の研究によって寛永八年頃という年代が提示された

⁴⁸ので、《舞楽図屏風》もそれに近い頃ではないかと推測する。

《松島図屏風》と《雲龍図屏風》（挿図20）に関しては、落款の書風が近似することから、これまでの研究史においても両屏風の制作年が近いこと、及び法橋叙任後の比較的早い位置に置くことはほぼ定説化してきた。寛永二年に祥雲寺建立の正式な契約書がかわされ、同五年までに主要な建物が完成し、その年に瑞泉寺として仮に落慶供養をしているので、そのあたりに《松島図屏風》が制作されたとすると、これまでの年代推定とも矛盾しない。さらに今回の考察によって、《松島図屏風》は寿がれる海のイメージの創出を意図したものであったことが判明したので、龍の出現という奇瑞の瞬間を描いた《雲龍図屏風》とは、主題的にも近似していることが明らかとなった。

本論で述べてきたように、宗達が注文者の意を汲んで、名所絵でもなく、単なる日常的な平穏な海でもない、「特別な海」を作ろうとしたのが制作の出发点としたら、《松島図屏風》の構想に《雲龍図屏風》は重要なヒントを与えたように思われる。《雲龍図屏風》制作体験を踏まえて《松島図屏風》が制作されたのではないか、というのが目下の筆者の推定である。水墨画から彩色の大和絵へという、大きな翻案への挑戦こそ《松島図屏風》であった。手元にあった《北野天神縁起絵巻》などで「奇瑞の海」の表現に出会った宗達は、⁴⁹さらにそこから独自に構想を膨らませていった。特に《雲龍図屏風》に見られる多彩な波頭を彩色画のなかに取り込むために、さまざまな古絵巻のなかから参考になる形を採ららしい。

六曲一双屏風が波の流動感と連続感で包まれる点でも、ふたつの屏風は似ている。特に息の長い描線は魅力的である。大和絵系の古典的な人物画である《舞楽図屏風》と《源氏物語関屋濡標図屏風》が、主題の性

格上、どちらかというと厳格な造形が要請されるのに対して、両屏風の場合、空間の表出にかなり自由が許された点も好都合であった。ただ「龍」の表情はやや硬く、「風神雷神」のような、異界のものにも笑いの表情を感じさせるような諧謔性は見られない。その点も年代の相違を示す理由となっている。

以上、《松島図屏風》の第一の魅力となっている「海」の表現について述べてきた。注文主の意向と宗達の造形力との奇跡的な出会いが、〈奇瑞〉を表す海の図柄を先祖としながらも、それを単に踏襲したものではなく、明るく澁刺とした独創的な海の屏風絵に作りかえたところが、この屏風の画期的な点である。宗達の屏風の中でも先行する構図からの拘束が少ない本屏風は、まさに宗達の創造力が遺憾なく発揮された傑作と呼ぶことができる。

註

- 1 波の立ったさまを圖案化した形を本稿では、波頭（なみがしら）と呼ぶ。
- 2 『光琳図録：光琳畫聖二百年忌記念』所載、芸艸堂、一九一五年。
- 3 酒井抱一編『光琳百図 後編』に六曲一隻屏風が、池田孤邨編『新撰光琳百図』に六曲一雙屏風が掲載される他、鈴木其一や田崎草雲らの《松島図屏風》を元にした作品が残る。
- 4 仲町啓子「宗達筆『松島図屏風』考 上」（『実践女子大学美学美術史学』十号、一九九五年）p.21-34。
- 5 小林文七の伝記は下記を参照。山口静一「小林文七事蹟」（『埼玉大学紀要（総合編）』第六卷、一九八七年、p.1-45）。
- 6 購入の経緯については下記にも記されている。Thomas Lawton / Linda

Merrill, *Feer: A Legacy of Art*, the Feer Gallery of Art, 1993, p.145-146.

- 7 "This Sotatsu screen was a treasure of a Buddhist monastery, which after three years' efforts on my part, I succeeded in legitimately transferring into my collection. I dare say, it is the very best of Sotatsu. Experts and connoisseurs are of the same opinion."

- 8 この訪問の様子は、左に記されている。

戸川秋骨『欧米紀遊二萬三千哩』服部書店、一九〇八年、p.75-82。

- 9 その時の展覧会については、右記にも簡単な報告があることを、メトロポリタン美術館の学芸員 John Carpenter 氏から「教示戴った」。*The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 12, No. 10 (Oct., 1917), p.197-200.

- 10 註6 同書 p.230。

- 11 矢代幸雄「宗達筆松島屏風」（『美術研究』七十三号、一九三八年）p.1-8。

- 12 画期となったのは、『國華』誌上に紹介されたことであろう。秋山光和・田中一松・水尾比呂志「座談会 フリア・ギャラリー蔵宗達の松島図屏風をめぐって」（『國華』第九五八号、一九七三年）p.5-26。

- 13 名所絵各説については、下記に簡潔にまとめられている。

安達啓子「琳派の景物画 宗達と松島図屏風」（『琳派三 風月・鳥獸』しこうしゃ、一九九一年、p.235）。なお安達氏は松島説である。右の論考後に出されたものとして、杉原篤子氏の『新伊勢名所絵歌合絵巻』の打越浜との関連を考える説（同氏「宗達筆松島図屏風の主題について」『美術史研究』三十冊、一九九二年、p.145-161）、河野元昭氏の伊勢の海説（同氏「琳派の主題—宗達の場合」『日本美の精華—琳派』展カタログ、一九九五年）林進氏の住吉の浜説（同氏『日本近世絵画の図像学—趣向と深意』八木書店、二〇〇〇年、p.115-137）などがある。

- 14 山根有三「宗達筆『松島図』屏風をめぐって」（『在外日本の至宝五 琳派』毎日新聞社、一九七九年）。

- 15 註4。
- 16 太田昌子『俵屋宗達筆松島図屏風―座敷からつづく海』平凡社、一九九五年。
- 17 註12ほか。
- 18 玉蟲敏子『俵屋宗達 金銀の〈かざり〉の系譜』（東京大学出版会、二〇一一年）p.371。同氏「宗達・光琳の代表作と趣向の美学」『日本美術全集十八』講談社、一九九〇年。
- 19 《北野天神縁起絵巻》（東京・三の丸尚蔵館蔵）は註14で、《彦火々出見尊絵巻》（福井・明通寺蔵みょうつうじ）は註18で指摘されている。
- 20 一二五七年の《観音経絵巻》（米・メトロポリタン美術館蔵）の、観音菩薩が現れ人々を難から救う場面にも同様の海の表現が採られている。その他、《彦火々出見尊絵巻》（福井・明通寺蔵）の龍王宮や龍王国と人間界を隔てる海にもこのような表現が見える。ただ、絵巻の原本は十二世紀後半の作と推定されているが、現在遺るのは江戸時代初めの模写のため、かなり線描の質や個々の形が変わっていて、当初の様子を充分には推し量れないのが残念である。
- 21 中国の二作品及びその他の中国画については、宮崎法子氏より多くの御教示を賜った。なお、《北溟図巻》の画題は、揚子江の逆流を表す「錢塘觀潮」である可能性もある。また、明の唐寅《韓熙載夜宴図巻》（中国・重慶市博物館蔵）の奏樂の妓女たちの背景に、《北溟図巻》の表現に似た《波図屏風》が立てられている。これが果たして女性たちを仙女に見立てる機能を有しているかどうかは不明。
- 22 中国・五代の画卷《婦去來図巻》の構図が取り入れられていることが指摘されている。古賀康子「義湘絵」について「『実践女子大学美術美術史學』二十号、二〇〇六年」p.95-121。森實久美子「義湘絵についての一考察―宋代絵画の受容をめぐる―」（『フィロカリア』二十四号、二〇〇七年）p.61-85。
- 23 註6の安達論文ほか。
- 24 相澤正彦「石山寺縁起絵巻の五〇〇年」（滋賀県立近代美術館 國賀由美子編『石山寺縁起絵巻の全貌』京都新聞社、二〇一二年）。
- 25 十四世紀前半の《高野大師行狀図絵》など。
- 26 白田甚五郎校注・訳「催馬樂」p.126-127（『新編日本古典文学全集四十 二 神樂歌・催馬樂・梁塵秘抄・閑吟集』小学館、二〇〇〇年）。
- 27 武田恒夫・片桐弥生「新出和様扇面図帖について（上）」『國華』第一二四号、一九八九年）p.13の16図。
- 28 《塩山蒔絵硯箱》（京都国立博物館）は、『古今和歌集』巻七の賀歌「しおのやまさしでの磯に住む千鳥君が御代をば八千代とぞなく」を意匠化したもの。
- 29 泉万里『中世屏風絵研究』中央公論美術出版社、二〇一三年、p.319-379。
- 30 詳しくは、註4仲町論文参照。
- 31 一八九五年の「古社寺調査記録」（堺市中央図書館蔵）の祥雲寺の項に記載が見られる。註4参照。
- 32 いずれも沢庵の文集である『明暗雙雙集』（『沢庵和尚全集』巻二、巧藝社、一九三〇年）に偈が載る。
- 33 『堺市史』第七卷第一編第二章の（四六）笑嶺宗訢の項には、笑嶺宗訢が、南莊の一比丘尼より、谷口にある海眼菴を寄進され、わずかに住んだ後、これを弟子の仙嶽宗洞に与えた、と記されている。（清文堂出版、一九三〇年刊、一九七七年復刻、p.80）なお、「海眼」とは、『大漢和辞典』（諸橋轍次著、大修館書店、二〇〇〇年）によると、「地中を伏流する泉」あるいは「潮が満ちれば出、干れば尽きる泉」という意味という。
- 34 小葉田淳・織田武雄監修『堺大絵図』前田書店、一九七七年。
- 35 田山方南「流れ圓悟の墨跡」（Museuml4、一九五二年）。

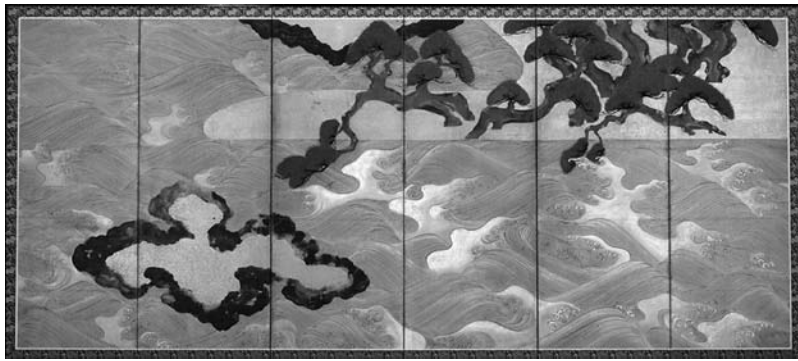
- 36 辻惟雄「仙嶽宗洞賛四季花鳥図押絵貼屏風」(『聚美』三号、二〇一二年)。
 37 註4の前掲書 p.22。
 38 沢庵宗彭『明暗雙雙集』巻二に載る、左記の七言絶句。
 海岸號 諱宗印谷氏
 宗印者予籌室之一數也 求道稱曰海岸 一偈以述其義云
 波濤鼓処巨留舟 直掛古帆過晚洲 法性無邊絶崖際 須彌百億一浮漚
 39 『沢庵和尚全集』巻4(巧藝社、一九三〇年)には、沢庵から光広に送られた書状を載せる。p.150-152 p.218-219。
 40 杉原篤子氏も註13の論文で指摘されている。
 41 『西行物語絵巻』(出光美術館蔵)の烏丸光広の奥書による。
 42 註41。
 43 法橋叙任について、下記の論考がある。山本ゆかり「月岡雪鼎・礧田湖龍斎への僧位叙任について——『御室御記』に関する報告——」(『浮世絵芸術』一三二、一九九九年)。高埜利彦『近世の朝廷と宗教』吉川弘文館、二〇一四年。
 44 山根有三「宗達と醍醐寺—蘆鴨図衝立を中心に—」(『大和文華』二十六号、一九五八年)。
 45 代表的な意見として、長年宗達研究を重ねた山根有三氏は、『風神雷神図屏風』の制作を最晩年に位置付けるのに対して、近年画期的な新説を発表された古田亮氏は、『風神雷神図屏風』を法橋叙任の前後に、最晩年に『舞楽図屏風』の制作を考える。山根有三「寛永年間における宗達の画風展開とその意義—代表的な金屏風を中心に—」(『山根有三著作集二 宗達研究二』中央公論美術出版、一九九六年)。古田亮『俵屋宗達 琳派の祖の真実』(平凡社新書五一八、平凡社、二〇一〇年)。
 46 仲町啓子「風神雷神図屏風と宗達・光琳」(『実践女子大学美学美術史学』創刊号、一九八六年、p.73-80)。

- 47 仲町啓子『光悦・宗達(名宝日本の美術十九)』小学館、一九八三年。
 同「多彩化する源氏物語絵の機能と造形」(佐野みどり編『源氏絵集成』所収、藝華書院、二〇一一年、p.231-242)
 48 『源氏物語関屋濤標図屏風』の制作年については、左記の論文参照。五十嵐公一「三寶院覺定と宗達」(『國華』第一三一九号、二〇〇五年)
 49 宗達派の『伊勢物語図屏風』(東京・出光美術館)は、弘安本系『北野天神縁起絵巻』の尊意参内の場面から図柄を借用しているので、宗達がその場面を見知っていたことは確実である。

【付記】 本論文は、二〇一五年十月二十四日から二〇一六年一月三十一日まで、ワシントンDCのフリア／アーサーサックラーギャラリーで開催された「俵屋宗達：創造の波」(英語名“SOTATSU: MAKING WAVES”)展の展覧会カタログに寄せた拙稿“Miraculous Waters: Expression and Meaning in the Waves at Matsushima”の日本語版に加筆訂正したものである。特に一章と七章に関しては大幅な変更を行っている。

【挿図複写元リスト】

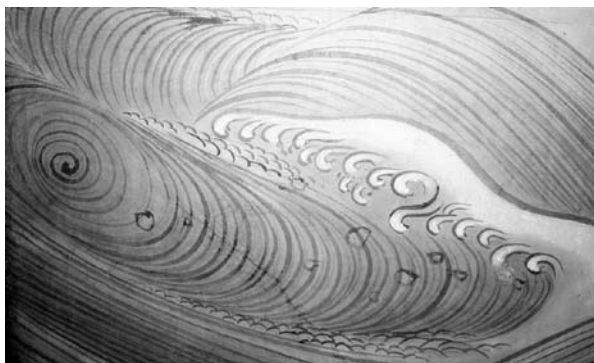
- 1、7、12、13、16、18、20、SOTATSU, Smithsonian Institution, 2015.
 8、『続日本の絵巻四 玄奘三蔵絵上』中央公論美術出版社、一九九〇年。
 9、『続日本の絵巻十三 春日権現記絵上』中央公論美術出版社、一九九一年。
 10、11、『続日本の絵巻九 慕婦絵詞』中央公論美術出版社、一九九〇年。
 14、15、『日本屏風絵集成 第九巻 四季景物』講談社、一九七七年。
 17、『琳派絵画全集 宗達派二』日本経済新聞社、一九七八年。
 19、『琳派絵画全集 宗達派一』日本経済新聞社、一九七七年。



1. 俵屋宗達筆《松島図屏風》、
1625-8年頃 屏風6曲1
双、紙本着色、各166.0×
369.3cm、米・フリア美術
館



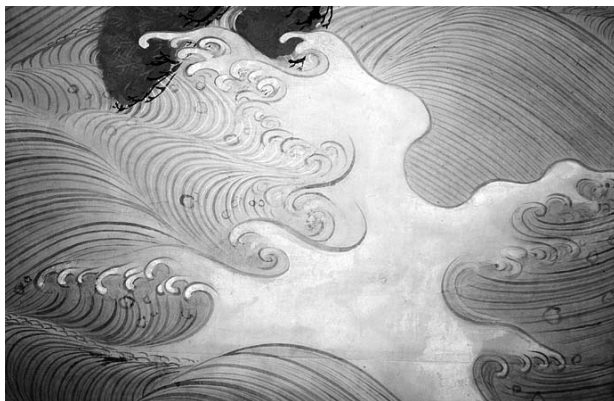
2. ニューヨークのメトロポリタン美術館で1917
年に開催された「日本美術展」に展示された
《松島図屏風》



4. 〈渦潮〉（俵屋宗達筆《松島図屏風》より）



3. 〈千重波〉（俵屋宗達筆《松島図
屏風》より）



6. 俵屋宗達筆《松島図屏風》〈波頭〉の部分1



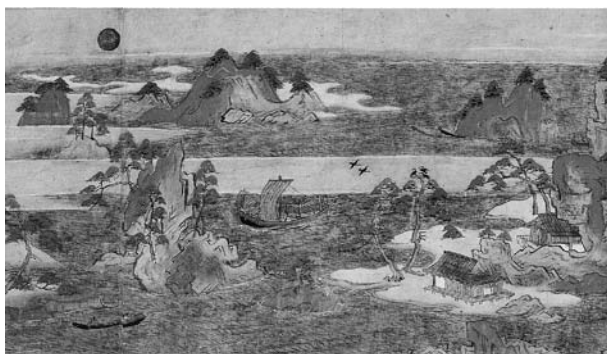
5. 《三十六人集》源重之集の部分、1112年頃、冊子、紙本着色墨書、20.0×31.4cm、京都・西本願寺



8. 《玄奘三蔵絵》第1巻4段、鎌倉時代（14世紀初め）、巻物、紙本着色、縦40.2cm、大阪・藤田美術館



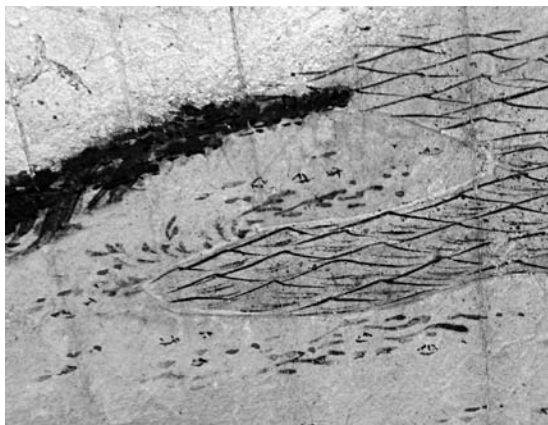
7. 俵屋宗達筆《松島図屏風》〈波頭〉の部分2



10. 藤原隆昌・隆章筆《慕帰絵詞》第6巻3段、1351年、巻物、紙本着色、縦32.0cm、京都・西本願寺



9. 高階隆兼筆《春日権現験記絵巻》第3巻2段、1309年、巻物、絹本着色、縦41.4cm、東京・三の丸尚蔵館



12. 《源氏物語図滯標図扇面》(部分)、室町時代(16世紀)、扇面、紙本着彩、上弦49.0cm 下弦22.4cm 縦19.0cm、九州国立博物館



11. 藤原久信筆《慕婦絵詞》第7巻1段、1482年、巻物、紙本着色、縦32.0cm、京都・西本願寺



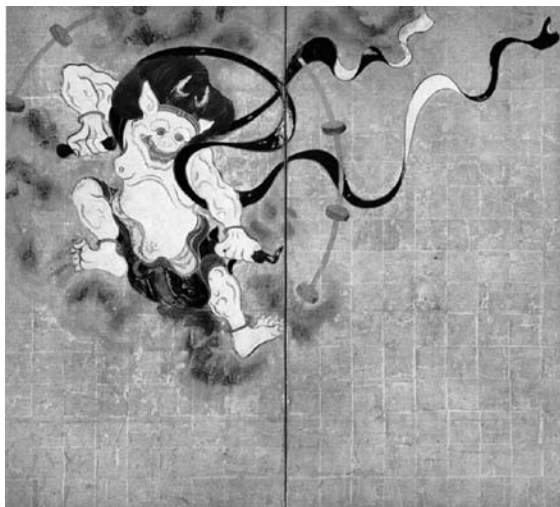
15. 《浜松図屏風》〈渦潮〉の部分



14. 《浜松図屏風》〈波頭〉の部分、13. 俵屋宗達筆《源氏物語関屋・滯標図屏風》滯標図の部分、室町時代(15世紀)、屏風6曲1双、紙本着色、各160.5×356.0cm、個人蔵



13. 俵屋宗達筆《源氏物語関屋・滯標図屏風》滯標図の部分、1631年、屏風6曲1双、紙本金地着色、各152.3×355.6cm、東京・静嘉堂文庫美術館



16. 俵屋宗達筆《風神雷神図屏風》、1637-9年頃、屏風2曲1双、紙本金地着色、各154.5×169.8cm、京都・建仁寺



18. 俵屋宗達筆《風神雷神図屏風》雷神の部分



17. 俵屋宗達筆《唐獅子図》(部分)、1621年頃、杉戸絵2面、板地着色、各182.0×125.0cm



19. 俵屋宗達筆《舞楽図屏風》還城楽の部分、1630年代初頭、屏風2曲1双、紙本金地着色、各155.5×170.0cm、京都・醍醐寺



20. 俵屋宗達筆《雲龍図屏風》左隻、1625-8年頃 屏風6曲1双、紙本着色、各171.5×374.3cm、米・フリアギャラリー