

《松島図屏風》に見られる宗達画の特性

池田 洋子

〔内容〕

はじめに

1 《松島図屏風》のモチーフと視点

● 島

● 浜

● 霞

● 浜 松

● 州 浜

● 波

2 宗達の絵画表現——料紙下絵に見る特質

〈時間表現、空間表現、視点の移動、自然描写〉

3 画面の地の処理——金地を埋める波——

4 《松島図屏風》に表された時間と空間と自然描写

おわりに

はじめに

《松島図屏風》(フリーア美術館所蔵)は六曲一双の本間屏風に激しい波間に見える松の生えた島々の眺望(右隻)と向こう岸の白砂青松の展望(左隻)を描いた図である。宗達が画家としての落款法橋宗達(右隻)と「對青」の朱文円印(各隻)が屏風の両端下方にある。法橋位叙任後の作品である。法橋位叙任時期に関する詳しい記録がないが恐らく元和七年(一六二二)以降の養源襖画制作以後のことと推定されている(二)。同じ落款と印章は《舞楽図屏風》などにある。

この図についてはテーマ論争が多彩に繰り広げられてきた(三)。このテーマについては、どのようにも見る人によって可能な画面が作り上げられていて確定することはかなりむずかしい。ここでは画面に描かれたモチーフと視点の構成から宗達がこの作品で何を表現しようとしたのかを他の宗達画についても検討しながら考察する。

1 《松島図屏風》のモチーフと視点

《松島図》には具体的にどここの場所と特定させるような人工物がモチーフから削れていて、太古からあろうと思われる自然のモチーフを構成して描かれる。右隻に島と浜に掛かる霞、左隻に浜松と州浜、そしてこれらのモチーフの間に広がる波、である。以上のモチーフを詳しく検討する。

● 島

右隻のみに描かれる。右の島は一部を画面外に残して画面右端から代赭色の山のように聳えて立ちあがる。尾上の松のところから島は緑青になり、稜線が急勾配に下り再び上るとそこにも松樹が群がり生える。この稜線のカーブを延長して行くと視線の動きがもう一つの島に届く。視線を受けた島にも尾上の松が呼応している。左の島の尾根はそこから前方に続く。この大きい

二島の直ぐ左脇にはそれぞれ小さい岩のような島が置かれる。この点も呼応する。左右の島の彩色は右の島の右部分が幾分濃厚に賦彩されるが、全般に薄彩色に塗られてそこにたらしこみが施される。色は緑青が広い面積を占めて主となり、他に群青、代赭、黄色が使われる。黄色は右の島の一部に使われて、緑青と隣り合い明るく輝く様子を効果的に表している。右の島の位置は画面最下方に描かれていて、鑑賞者に一番近くに置かれる。左の島の配置は画面やや上にあり、鑑賞者の視線が屏風の上を左に進むと画面内の空間を奥へ導かれる。二島を描く画家の視点はモチーフの島を横から眺めた処にある。

● 浜

右隻左側の島の上部に金砂子を密に撒いて細長い浜が描かれる。浜の下端は直線で引かれそのまま右隻浜松に続く。左の島の直ぐ後ろにある浜の部分は細く右に突き出していて、その上側を銀泥で縁取る。土坡の厚みをあらわそうとするもので同時代の画家の作品(四)にも見られる。この部分の銀泥は均質に塗られていたらしこみが見られないことから、岸或いは海岸に伸びた砂洲のような少し高さを持つものを表現しようとするものと考えられる。島を描く画家の視線は低い高さからの横視線であったが、浜を描く視線はかなり高くなっている。

● 霞

前述の浜の上部は同じ金砂子という素材を使ってすやり霞が象られている。細かく撒かれた金砂子は大気中の光を眩しく反射させている様子が表現されている。霞の形態も下辺を直線にして、右先端が幾何学的な曲線を作り上げている。

● 浜松

左隻上方に横に細長く伸びている浜辺のうえに、松樹が横二列に並んで描かれる。前方一列の松は幹を横たえて、梢の先が海面上に突き出ている波越しの松を描く。後方に並ぶ松樹は枝や梢を画面の上方枠外へ押しやって、「く」の字に曲げた苔むす幹のみを見せる老松を描く。この二列は画家の視

点が異なる。前方の松並は上方から見下ろすように松ヶ枝を捉え、後方の松林は側方からの視点で樹木の幹を正面から捉えていて、浜松が奥に続く様を表現するものであろう。

● 洲 浜

左隻の左画面下方の波間と、浜松から突き出た浜辺の後方の波間に二箇所描かれる。中央部に金砂子を撒いた周囲に銀泥（銀砂子）をむらに施して描写されている。画面下方の洲浜は真上から見下ろしたように描かれる。この画家の視点は浜松の前列と同じである。浜松の後方にある洲浜の一部が画面外にはみだしているが、画面に描かれた部分はくっきりと周囲を銀泥で縁取られている。この縁取りは平家納経など院政時代の写経の装飾絵^四に描かれた洲浜模様に見られる。宗達がこのような王朝時代の装飾画の触発を受けていたことはよく知られている。ここの洲浜にある縁取りは単なる装飾ではなくて浪打際の白く打ち寄せる波を銀泥で表したものと考えられる。

● 波

ここまでのモチーフを繋いで、画面には千波万波が押し寄せているさまが描かれる。基本の波形を類波として墨線と金泥線とを交互に息の長い曲線を平行にゆったりとした様子に表わされる。一塊の形を平行四辺形にした波の山にあたる处には胡粉が薄く載せられる。波のパターンである平行四辺形は古典工芸的な模様^五に影響を受けてはいるが、その大きさは左隻の方が右隻より大ぶりでゆったりしていたり、そのほかに多様な変化が描きこまれる。例えば、波と波の行き合う处にはクルクルと小刻みに巻き込むような弧線がくりかえされたり、より激しく波が衝突する個所には大小様々な渦をつくる。

何よりもこの絵の魅力である波頭が、画面におおきな運動感を盛り上げている。海面上の白く大きな波頭は墨や金で引かれた波文に鮮やかな明るさ作り出している。波頭の量は、右隻右の島と左隻浜松の手前に広がる海原に多い。波頭の形は右の島に襲いかかるように左を向いて立ち上がり飛沫を飛ばしたり、浜松前の大海原に自由奔放に手を伸ばして踊るようにしたり多様である。波頭の白をあらわす胡粉の塗り方も、上記の二箇所ものは白くたっ

ぷり濃い目に塗るが、左の島に掛かる波頭は先端にクルクルと細かに先割した部分にのみ白く塗られる。左隻の洲浜にある辺りは薄くぼかしたような白の塗り方である。波頭の形も、右隻は側方からの視線で描かれ、左隻は上方からの視線で描かれている。

モチーフの画面上の位置は、右の島が一番下端に近く次に左の島が中程に、左隻の浜松は画面上部に偏り、再び洲浜が画面下端にさがる。右から左へ順次奥まっけて行つて画面に奥行きができていく。さらに、画家は以上のモチーフを描く視線を、右隻では側方からの視線でモチーフを捉え、左隻では上方から捉えて異ならせる。

鑑賞の視線は、右から左へと動くにつれて画面の奥へと導かれ、と同時にしだいに上昇していき、再びモチーフが前出して来た所ではほぼ真上にある事になる。ちょうど舟に乗って沖から岸に向つて進み、浜辺近くの洲浜に辿り着くような漸進性が構成されている。さらにモチーフの形からは、右の島の形に見られる四曲線のリズムが左の島に繰り返され、左隻では浜松の波越しの松と左端の松から州浜へ伸びる曲線が同じリズムを構成している。

波のリズムは右隻右の激しい波濤が左になると少し緩み、左隻右の広い海原でもっと力強い波の動きになり再び左側で静まっている。波の強い弱いの繰り返しが心地よいリズムを産み出し、見るものに海のダイナミズムと波の音以外何も聞こえない静けさを感じさせる。この波の強弱は画面構成上のアクセントに過ぎないのであるうか。この点について宗達の他の作品の検討をした後にもう一度考察したい。

2 宗達の絵画表現——料紙下絵に見る特質

（時間表現、空間表現、視点の移動、自然描写）

宗達は本阿弥光悦の書の料紙において、四季の草花をモチーフにして巻物構成をした下絵を制作している。この《四季草花下絵古今集和歌巻》^六は四種の草花のみを一年の季節の経過に従つて順に描いている。四種は同じ比率

で画面空間を分け合っているのではない。横への伸びを多く取る花木と縦に伸びる草花では自ずから占有する空間割合の異なりは考えられるが、それ以上に花そのものが持つ本性を鋭い洞察力により把握して画面に構成したものがそれぞれの草花の占める画面の長さになっている。例えば、梅は枝が画面を斜めに横切ってまっすぐに伸びて、一旦画面外に飛び出し再び画面のなかを進む。その枝は、まっすぐに伸びようとする勢いを表現されながらも、あくまでもしなやかな風情に描写されている。硬い古木ではなく、やわらかな若い枝が伸びゆく様相を呈する春の表情をここに表している。梅は春に花を点けるだけで春を表すのに選ばれているのではなく、春の暖かい日差しを浴びてぐんぐん伸びていく枝にあらゆる物が伸びゆく春の象徴としての意味を含ませて描かれているのである。そのほか選択されている夏や秋冬それぞれの季節を表す草花は、もちろんその季節が自らの豊饒のときでもあるが、その姿は季節が持つイメージをも表現する。

さて、季節の変化は急にモチーフを変えて表すのではなくて、二つの季節が移つろう時間をモチーフを重ねることで表している。例えば躑躅は下草と共に描かれ、その下草は季節の深まりにつれて躑躅をも脅かすようになるほど成長する。すると視線は躑躅の根元ではなく満開の花の上方から掛かるまだ小さな葉をつけただけの薦へと上がる。移り変わる時に対する鋭い感覚がこの微妙な表現を生んでいる。

これらの宗達が選択したモチーフは身近な自然に存在するものではあるが、その自然の中にゆつたりと身を置いてなされたモチーフへの十分な観察は、新鮮で独特でありまた普遍的でもある表現の視点を産んでいる。この自然の十分な観察から生まれた宗達のモチーフの描写や構成に、モチーフを単なる描写対象としてのみ眺める視点だけでは表現しきれない愛情溢れたモチーフへの慈しみが見られる。しかし決して情に流された画面表現ではない。それは不必要ものを画面に描かないで切り捨て、厳選したモチーフだけを大きく近接的に取り上げて描写した事によるものである。たった四種のモチーフによる一年四季の中に各モチーフ自体の成長の時間も加えて移ろいの時間の幅を大きく見せている。さらに単なる時の経過だけを表現するのではなく、寒さの中に身を硬くしてまっすぐにのびる時期からたくさんの下

草を繁茂させながら自らも大きく育ち、たつぷりと豊饒のいろをみせる時に至る過程を巻物の中で表している。四種の草花モチーフによって、ものが生長する様相の時間的推移を表現するものである。

《四季草花下絵》は、四季という時間の移り変わりを単に描くだけではなく、大きな生長というテーマを紡ぎながら巻物を時間的変化で構成するものである。

《鶴下絵三十六歌仙和歌巻》^⑦は、鶴の飛翔を連ねて一連の時間を表現している。ここではモチーフを鶴一種類に限定している。岸辺に集う鶴の群れが大きく翼を羽ばたかせながら空に向って舞い上がり、やがて海の波間の上を翼を広げて一列に並びながら飛び、一旦下降するかのごとく旋回して再び群をなして上昇していつのまにか一本の線になって飛翔する姿はよく言われるように連続写真のごとき構成である。群鶴のダイナミックな飛翔の動きを緊密な構成にまとめたものである。やがて、群鶴の飛翔は波打ち際に羽を休める静かな時間と動きに終焉を迎える。岸辺から海上を越えてふたたび波打ち際までの群鶴の飛行する範囲を、金泥で地面を銀泥で波を暗示する環境描写だけで表し、群鶴が大きくゆつたりと飛翔する大空の広がりを感じられる構成になっている。巻物の中に群鶴が自由に飛翔する天空があり、そこに鶴の飛翔する姿が次々に展開する。そこには一羽の鶴が刻々と繰り広げる飛翔の姿を連写したように鶴の群の飛翔する姿の展開する時間が詰まっている。この《鶴下絵和歌巻》には、空間と時間の展開がダイナミックに飛翔する鶴によって緊密に構成されている。

《鹿下絵新古今集和歌巻》^⑧はやはりモチーフを鹿一種類に限りその生態を繋げた下絵である。金泥の空と銀泥の地に始まる巻物は、銀泥の空に金泥の地面で終わる。その間に金銀泥で鹿を没骨に描いたり、もったりした宗達特有の描線で描いたりする。鹿は金銀泥で表現される大気を含む光の陰翳と地の輝きだけを背景にした中にその姿を現わす。単独で、二―三頭で、あるいは大きな群になって、巻物上にぼつんと点々と散らばって多様な動作を繰り広げる。中でも群になった鹿が座って相次いで首を右から左に動かすところは連続写真を見るようである。同様に金泥の鹿の一群が今度は立って水を飲むと次々に首を下ろす動作の展開も圧巻である。巻物全体に散在

する鹿を繋ぐものは、《鶴下絵》のような一連の鶴の動作ではなく鹿を包み込む大気を含む光の陰翳である。薄明かりの夜明けから煌煌とした陽光を浴びた鹿の体を描線で縁取るだけの白く輝く様子で日中を、蒼然とした夕暮れ時をその光の状態の変化を金銀泥で表して一日の時間を表現する。三々五々鹿達はその光の中に一日を過ごすのである。穏やかな光に充ちた情趣溢れる場面をおおらかな構成で展開させている。

この《鹿下絵》では時間の展開を光の変化相において捉えた宗達の自然観照の鋭さと、同時にそれを表現しようとする画家としての宗達の感性の高揚が見られる。また、光を曙光から陽光の満ち溢れているときを過ぎて残照までを捉えたところは、今までは最も充実したときまでしか表現していなかったが、最盛期を超えた状態までを見つめる宗達の目が現れたことを示している。《蓮下絵百人一首和歌巻》^五には同じく蓮一種のみのモチーフで、蓮の一生の多様な姿を連ねて次々に描く。蓮池に浮かぶ蓮の葉に始まり蕾が出来て、花が開き、花びらが一枚ずつ散り、残った花軸となるまでが単純に並ぶのではなく、同時にいろいろな姿が重複しながら描かれる。蓮池に咲き乱れる蓮達は相次いで花を点け花開くが着実に花は枯れていく姿を一つの花軸が暗示する様に描く。

これらの料紙下絵は長い巻紙に描かれている。紙の長さが時間の軸を作り出している、その軸に沿って画面は進展していく。《四季草花図下絵》では冬の竹に始まり実りの秋の蔦に終わる一年が描かれた。《鶴下絵》では鶴の渡りが、空間の広がりや構成に加えた。《鹿下絵》には一日の大気の光が構成されていた。《蓮下絵》には蓮池に浮かぶ蓮の葉を捉える視線から、蕾が膨らむ様子を写す視線、花が咲き終わって花びらが一枚ずつ散る様を描く視線は側方からの一視線ではなく、それぞれのものが一番よく映し出される視線から捉えたものを画面平面に構成する。また蓮の一生という時間が実りの時間を越えて滅びの時間までに広げられている。

宗達は時間が進むにつれて次々に姿を変える自然の営みに注目してそこに惹かれ絵画化した。絵画面面には空間的な広がりや時間的な広がりを映し出そうとした。

3 画面の地の処理——地を埋める波——

宗達は養源院の襖に金地に松と岩をモチーフにして初めて大画面作品《松図》を制作した。この金地は松の根方にも梢にもあることから、金箔を貼った地は地面と空の両方を表わす。松の根方と岩の位置を画面の上方にあげたり下方にさげたりすることで金地に奥行きを構成しようとしている。

その次に制作されたのが《松島図屏風》と謂われている^六。その《松島図屏風》と同じ落款「印章を持つ《舞楽図屏風》^七は金地に舞楽を舞う人々と樂人の幄舎の屋根部分と大太鼓・大鉦鼓それと桜と松が描かれる。画面には右隻右下方端に幄舎の屋根が一部描かれ、左隻左上端に桜と松の根方が描かれていて、画家の視線が屋根の上から樹木の根方に向けて設定されている。この事により右下から左上へ奥行きを持つ空間が構成されて、金地は地面のみを表している」と知られる。二曲一双の屏風は各隻を離して置くとその間に空間が出来て、画面上の空間は大きく広がることになる。宗達が選んで描きこんだ舞楽曲以外はこの空間に入り込んでいると考えることも出来る。空間がものすごくおおきなスケールを持っている。この作品では金地が地面だけに限定された試みをしている。

《松島図》の地の部分は常に動いている波に覆われている。波以外のモチーフである島・浜松・浜は動かない。洲浜のみが海の潮によって大きさを変えるが、それとても大地に違いないので動くことはない。波の動きは、一瞬間画面の上に止まっただけで直ぐ次には動き出そうとする様子が見られるものである。この描写態度は、《舞楽図屏風》の舞人の動きと共通する。

同じ落款印章のある《檣櫓図屏風》^八では背地に金の切箔を撒いて明るいが陰翳のあるものになっている。金箔を敷き詰めた平板な金地と異なり、撒いた切箔に光が乱反射して明るさにむらが出来る。また銀箔の野毛が樹木の上部に撒かれていてもう一つの光が作られる。モチーフの檣と櫓は中央に集められて奥に向けて並んで描かれて、画面空間の奥行きを構成するが、画面の中にモチーフによるリズムや動きを作り出してはいない。モチーフの檣や櫓の葉が露に濡れたように、たらし込みと切箔の凹凸に溜まる墨によって表

現されている。しかし風にそよぐ動きもない。モチーフが動くということをやめてしまっている静かな世界が表出している。と謂って硬く息苦しい世界ではない。モチーフは動かなくとも、踊るような光があるからである。背地の金の切箔撒きが光を集めて一様でない反射をすることで光の運動感が生じている。さらに銀の野毛は鈍い光を表現する。眩い陽光に対する、冷めた光である。この作品で宗達はモチーフによる描き込みなしで光を表現しようとしたのであろう。画面の切箔による金地で光を含む大気を表現しようとしている。画面上部にある銀の野毛は強い陽光からは遠い光の様子を表している。夕闇の迫り来る黄昏時のような、日差を雲に覆われたような光を或いは陽光を遮る存在そのものを描写している。画面の金地が大地や空という具象的なものから離れた抽象化された光そのものを表現し始めた。

《風神雷神図屏風》^{十三}は宗達の落款・印章いづれもない。しかし宗達以外に作者が比定できないといわれる。すでに様様な論議解釈^{十四}があるので詳しくは言及の必要がないであろう。二神が雲に乗って虚空を翔けていることから、この金地は虚空すなわち空（くう）なところを表現する。大空とか具象的な目に見えるものを超えた空間そのものであり、画面の上は金箔の背地になっているが平面ではなく空間がそこに表出されている。その虚空を二神が翔けこみ、翔けぬけていく運動感溢れる描写がなされている。

宗達は背地に金を使って、一般に考えられる具象的な地面と空を金地で、動きのある海原の波を金と墨で、動かない地面のみを総金地で、動かない大気であるが光という陰翳の動きを金の切箔撒き地で、最後に無限に広がる虚空を総金地で構成していった。宗達が制作した大画面の背地を取り上げて見るだけでも同じものを表現することはなく、常に新たな世界を創造していることが知られる。

4 《松島図屏風》に表された時間と空間と自然描写

宗達作品は料紙下絵で試みた仕事を外しては考えられない。料紙下絵で彼

が表現した、自然観察の体験に基づく自然描写・時間・空間・光を当然この作品の中に表していると考えられる。

背地の問題で《松島図屏風》はモチーフが動かないのに対して背地に動きのあるもので構成した試みがあることを述べた。モチーフの中で動きのある波は室町時代の浜松図屏風^{十五}によく見られる。しかし、《松島図屏風》の波に比べると一定のパターンの繰り返しによる作品が多い。そのほかの海浜風景図に見られる波の形も同じようにパターンの繰り返しが多い。同時代の海北友松の《浜松図》^{十六}にも波パターンは使われている。《松島図屏風》の波濤の様子は宗達の意図するところが多く表出するものであると考えられる。そこでもう一度波の様子を詳細に検討してみたい。

波頭が多く現れているところが各隻右側にある。その両者を比較すると右隻の方は立ちあがるようであり、胡粉の色も白さが眩しく輝く。左隻では波頭が幅も広くゆつたりと伸びあがっている。右隻の海面は縦長の枠を持ち、左隻の海面は広々と横長の枠になっていることと関わるがその枠を設定したのも宗達である。縦長の枠を右端に設け縦に立ちあがる波頭を自在に構成した。左隻には横長の何もない広い海原を設けて波頭が大きくゆつたり起きるように構成した。さらにこの海面には渦が起きている。渦が起きるのは、潮流が変化するとき起きるものである。この海面には潮流に変化が起きていることを表す。波も大きく立つのは潮流が変わるときである。この二箇所の多い波頭が描かれているところは潮流に変化が起きていることを表現するものではないだろうか。画面をよく見ると波頭が多く現れるところと少ないところは交互に描かれている。場所によって波が激しく或いは弱くなっているリズムが出来あがっている。

さてこの繰り返しはほぼ三扇ずつ^{十七}になっている。もう少し丁寧にみると屏風両端は二扇と半扇を一括りにして残りそれぞれ一括りとする。殊に右隻は左右に二分される感じが強い。それは鳥がそこで途切れて海になり、しかも波頭が見られない事による。しかしそれだけではなく、岩に塗られた色彩について見ると、大きく山のような部分が右は緑を主に左は青を主にしていることから、右のほうが明るく漸出して来るような印象が強い。さらに右の岩にはほんの少し塗られた黄色が明るい印象を強くさせる。光が岩

に強くあたり一部分だけを集中して明るくしているような色彩構成になっている。左の島は上部に群青を使ったのは、直ぐ後方に浜の金砂子があつたことも関わろうが、代赭・緑青・群青と下から積み重ねていく色彩構成は山を描くものでありこの島の大きさを表すものであろう。このような色彩構成から明るい陽光を島全体に受けた印象がある。それは島の背後にある金色の浜や金色のすやり霞によって実際に輝くし、明るい印象は強められる。この二島は波の静かな海に隔てられて随分離れていることになる。そのことは右の島の手前に描かれた海波が直近にあるような表現であるのに、左の島近くにある海の波は少し離れたところにあるかのような表現である。左の島からは波が浜を越すところが望まれる程の位置である。しかし浜には松はなく、まだ松が識別できない距離を表す。右隻は前にも書いたように画家は浜から遠く離れた所より島々を捉えて構成している。その島々特に大きな二島の間にはかなりの空間の隔たりが存在する。二島の空間の隔たりを右上から左下へ向う斜線上に海を配置することであらわす。この二つのモチーフを空間のへだた位置にあることを表現するのに使われた斜線構成は絵巻によく見られる。ここに宗達が古典絵巻の画面構成法を応用していると考えられる。絵巻まで考えなくとも少なくとも料紙下絵の巻物を扱いたな事が見える。

左隻を見てみよう。浜には松が生え、海面に突き出た松ヶ枝は波に洗われんばかりである。画家は浜にかなり近づいて俯瞰視から画面を構成している。波頭は上から見ているので立ちあがりはない。近接した波であるの白い波頭は多い。画面前面に遮るものが無いので伸び伸びした広い海面があり、向こうには浜松が見える海の開豁さを表現している。松の生えた浜は金砂子で明るく輝き、海の上にも波頭の白さが眩しく、明るい陽光が遮るものも無く照らしている情景が表現される。ところが、左に画面を進むと黒い縁取りをした金砂子撒きの洲浜型が現れる。黒い縁取りは元来のこの色ではなく、銀が焼けて黒ずんだとすると印象も少しは変わる。とにかく海面に波だけが広がっていたときに比べると、画面に開放感が失われている。この洲浜はほぼ真上から描写されている。画家はこの洲浜の極近距離にいる。

この洲浜を越えた左側の海面の色がこれまで見てきた海面の色と異なりやや暗い。波を象るのに引かれた墨線の色が濃く真つ黒である。同じく波を象

る金泥線がくつきりと見える。波頭の白さは鈍い。屏風の左端が暗くなっている。これまでは陽光に輝いた海原が暗くなった。暗く描かれたことにはつぎの三つの場合が考えられる。

- 1 洲浜型が雲であり陰になったことを表現した
- 2 洲浜が出来ようような所であるから浅瀬を表現した
- 3 辺りが薄暗く夕闇が迫っていることを表現した

この洲浜型が洲浜ではなく陽光を遮る雲であつて、陰が出来て暗くなった様子をあらわすのであろうか。明るい海の日差しの中に水蒸気が昇り雲を形成することは考えられる。それに上方からの視点であるから雲のうえに視点があることで雲の中央部のみ金砂子を置いて明るくしたとも考えられよう。宗達が銀で雲を表した例は、『横檜図屏風』に見られた。ふわふわと縁取られた金雲は『平家納経』、『囀累品見返』、『横に波図』に見られた。

ところで右隻にある霞は画面最上部にある。もちろん右隻と左隻には視点の違いがあることは前述した。右隻の霞は遠くから眺望したときに明るく霞んで見える浜の様子を表したものである。ところが左隻は近接してモチーフを描写するものであるから雲のような形や大きさがあいまいなものを置くことは難しい。何よりもこの作品のモチーフは「動かないもの」ばかりのなかに唯一「波」という固定化が困難なモチーフにより動きを作り上げようとする宗達のテーマが見られたはずである。そのテーマから外れたもう一つの動くものをモチーフにするとは考えられない。

さて洲浜は満潮時に水中に陥没しないで残る地面である。そこで絵画は満潮時を表していることになる。浅瀬ならば洲浜と浜の間乃至は洲浜周辺に限られるはずである。ところが洲浜と浜の間にある松ヶ枝のあたりは暗くない。それよりも画面左上方の浅瀬などなさそうな処も薄暗い。するとこの暗さが浅瀬を構成した部分を表現したのではなさそうである。また浜は金砂子撒きで明るく輝いているから浅瀬も明るく描写されるであろう。実際には、この時代にはそうした写実的な表現は考えなくともよいであろう。しかし宗達絵画にはそこまで考えても良いような自然に対する鋭い観察の目がある。

《松島図》には時間が表現されているのではないか。すでに和歌下絵で多様な時間表現の展開を試みた。《鹿下絵和歌巻》においては、大氣に含まれ

る光の移り変わりを表現する試みをした。鹿の動きと一日の光の陰翳による時間変化に挑戦した。《松島図》では大画面で同じことを試みたのであろう。波の動きを大きな動きと静かな動きを交互に繰り返して画面に描写した。波が立ちやすい場所とそうでない場所はたしかにある。しかし同じ場所でも波のたつ時とそうでない時がある。それが潮の干満にいたるときである。この画面のような穏やかな天候のときは汐が完全に満ちたり引いたりすれば波のない静かな海面になる。《松島図》には、波の強弱のリズムは各二回ある。州浜の現れたところが満潮なので、左隻は満潮に至る汐の動きを表現している。すると右隻は干潮が左の島の辺りに表わされていて右の島周辺は汐が引きつつある時の様子を描いていることになる。潮の干満のサイクルはほぼ十一時間といわれるので、早朝のころの様子が右の島に描かれる。島に当たる光の様子も朝日が射すような強い光が部分的に表現される。左の島はすつかり日が高くなり照り輝く陽光の元にあることを島の背後の金砂子の浜があらわしている。金砂子の浜は太陽に照り映える様子を表現する。左隻になると再び汐が動き出し高い波を起こす。満ちてくる汐は浜に近づき浜松の枝を越えようとさえする。そして満ちた汐にも残る洲浜が現れると夕闇が迫ってきている。

《松島図》には時間・空間ともに表現されていた。映像で制作されたように屏風に描かれている。右の島に始まるカメラは近接して島と波を捉え映し出す。カメラは左に廻って遠くの島を捉えた時そこには照り輝く浜をその奥に見つける。もう一度カメラがまわると浜辺に近づいていて浜松が見える。その時は波が再び高くなっている。もっと近接したカメラは洲浜を眼下に捉える。その時はすでに夕暮れが迫ってきていた。ちょうどこのようなカメラワークで作られたかのように描かれている。

終わりに

《松島図》には人為的に作られた具体的な場所を特定させるモチーフが切り捨てられて、太古の昔から存在する自然の作り出したものばかりが描かれ

ている。個々のモチーフは宗達により厳選されてあるべき位置にあるべき形態を作る。屏風を開いた時の凹凸も計算してモチーフの形態、画面上の位置が決められている。その結果充分な空間性が表出されている。六曲一双の横長画面を宗達が枠として選んだのは空間表現の可能性と同時に時間性を表現する実験をしたものであろう。長い画面に如何に時間を表現するかにおいて動かないモチーフで固定された場を設定して、常に変形し続ける“波”で動勢と同時に波が起きる周期を利用して時間をも表現した。時間は光でも表わしているが、海浜風景を主な主題にしたこの作品では海の特性を表現の条件に考えたのであろう。

現在この作品を見てモチーフから構成される特定の場所を直ぐに言うことはできない。しかし宗達の中で或いは当時の人々にはその場が特定できていたと考えられる。特定できていたから宗達のカメラワークは精彩を放ち、人々にすばらしい臨場感を提供できたはずであらう。抱一が松島図という名称を与えた根拠は知れないが、松島と見るのも一つの答えかもしれない。今日、場所が特定できなくとも同じ体験を持てることは幸福なことである。

■註

(一) 山根有三『宗達』（日本経済新聞社、一九六二）
(二) 「松島図」は酒井抱一編『光琳百図』に同様の図様があることから始まっている。現在は

「伊勢物語絵」説

「伊勢海図」説

「住吉の浜図」説

「末の松山図」説

「荒磯州浜図」説

特定の名所を冠しない海浜図などがある

(三) 海北友松筆《浜松図》屏風、宮内庁蔵など

(四) 《平家納経》、授記品表紙絵）厳島神社蔵《最勝王経变相、第一塔》中尊寺蔵など

(五) 《三十六人家集、素性集》西本願寺蔵など

(六) 畠山記念館蔵

- (七) 京都国立博物館蔵
- (八) シアトル美術館等蔵
- (九) 東京国立博物館等蔵
- (十) 註一参照
- (十一) 醍醐寺蔵
- (十二) 石川県立美術館蔵
- (十三) 建仁寺蔵
- (十四) 註(一)参照
- (十五) 数は多くないが伝土佐光重筆の作品など
- (十六) 宮内庁蔵
- (十七) 安村敏信『屏風の形と構図』(日本美術全集18、講談社、一九九〇)
- (十八) 太田昌子『松島図屏風』(『絵は語る9』平凡社、一九九五)