



## 雪舟作品を見る

影山, 純夫

---

(Citation)

日本文化論年報, 27:1-23

(Issue Date)

2024-03-31

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/0100487306>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/0100487306>



## 雪舟作品を見る

影 山 純 夫

### 一、山口県立美術館蔵山水図巻

現在山口県立美術館の所蔵になっている雪舟筆の山水図巻は山水小巻と呼ばれ重要文化財に指定されています。文化庁における登録は紙本墨画山水図です（図1）。毛利博物館所蔵の雪舟筆山水図巻が山水長巻（これ以降山水長巻とします）と呼ばれるのに対し短くて小さい山水図巻ということで山水小巻と呼ぶようになったと思われますが、かなり前からこのように呼ぶようになったようです。京都国立博物館所蔵になっている雪舟の山水図巻も山水長巻よりはかなり小ぶりの物ですので、これを山水小巻と呼ぶこともあるようですが、山水小巻といえば山口県立美術館所蔵の山水図巻を呼ぶ場合が多いと思います。この文章でも山水小巻はこの山口県立美術館所蔵の山水図巻をさすことにします。

さて山水小巻が雪舟の筆になるということについて、疑問が示されたことはないでしょう。ただしこれは山水小巻の前半部だけであって、後半部は後世の絵師によることが

由来記などによつてはつきりしています。これについては後にふれます。前半部が雪舟筆であるとき、雪舟の印があり雪舟の跋文（写しですが）の内容から推察できるからだけでなく、筆使いも雪舟のものといえるからでしょう。ただし熊谷宣夫さんは「雪舟」印記あることは、雪舟画の証拠であるが、所捺の場所として巻頭であることは異例であり、長谷川某模の後半と比較し、雪舟真蹟であるべき前半が幾何の相違あるかに想到するとき、無条件にこれを承服することは不可能である」（『雪舟等楊』東京大学出版会刊一九六八年）と記しています。印

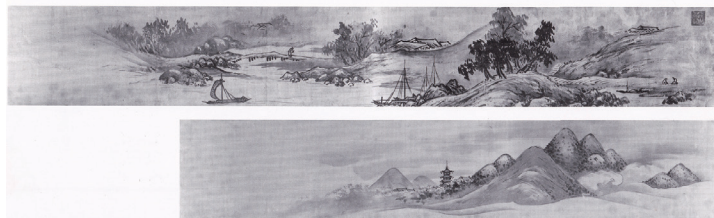


図1 雪舟筆山水図巻

を問題とするだけではなく雪舟筆とすることに対してもしばかり問題が残るとしています。しかし熊谷宣夫さん以降救仁郷秀明さんによって「木下俊長の添状に記された経緯と「雪舟」印に対する疑問も提出されており、本図に關する慎重な検討が求められる」(『没後五〇〇年特別展雪舟』毎日新聞社刊 二〇〇二年)と記されたほかに、雪舟筆について問題を提起された方はいないようです。山水小巻と比較検討できる柔らかく自由な描法による雪舟筆の行体の山水図が極めて少なく、筆者も十分に雪舟筆を証明できないのですが、構成や大胆な筆使いなどは雪舟筆を示していると考えています。巻頭に押されている印については雪舟の印として認めない説もあるのですが、偽印と断定できないように思います。

さて、本作品には雪舟自身による跋文の写しと旧藏者日出藩主木下俊長による由来記、それに江戸時代中期の狩野派の絵師狩野養川院惟信による跋文が付いています。この由来記によれば、日出藩主木下延俊が義兄の熊本藩主細川三斎の屋敷を訪れたとき長谷川某がこの図巻を持って訪れ、購入するように依頼したところ、二分して前半部は延

俊のものに、後半部は三斎のものにし、そして延俊は後半部と雪舟の跋文を長谷川某に写させたというのです。雪舟の描いた図巻は前半部と後半部に分割されただけではなく、三斎の意見により軸として表装されたとも記されています。この軸であった時の様子を、先年山口県立美術館が復元複製を作り展示しました。なお延俊所有については否定し、烏丸某に与えられたとする説がたてられています。その説の元となった文献については検討の余地が残ると思います。延俊所有を否定することは俊長の由来記に疑問を突き付けるのであり、多くの問題を生み出すことになりま。しかしここでは由来記を信頼できるものとして扱っておきます。

復元複製を見ると軸としては上下が短く横がやや長すぎるように感じますが、納まるものではありません。気になるのは分割することを三斎が提案したことで、その理由に卷子としては甚だ短いことを挙げています。分割されなければ三メートルほどもあるものが卷子として短すぎるようにはとても思えませんので、三斎は分割し二人で分け合うことを前提にそれぞれを卷子にするには短すぎるといったのでしょう。延俊も同席中の話であり、延俊も当然手に入れ

たかったはずで、二人で分け合う必要があったことは当然のことと考えられます。茶人でもある三斎にとって軸装は望ましいものであったでしょうし、この三斎の意見に従って延俊も軸として表装したのでしょうか。ただし前半部の軸装が復元複製のようなものであったとすれば、切り落とされた部分がよく残されていたと思います。それとも切り落とされた部分は後に新たに描き足されたと考えるべきなのでしょうか。描法の比較によればそれは考えづらく、元々あった部分が保存されており、後に卷子として表装されるときに戻されたと考えるしかないのかとも思います。しかしなぜ三斎は後半部を選んだのでしょうか。

では本作品を見ていきましょう。まず水面と水辺の岩を、それにつづいて対座する二人の人物を描いています（図2）。一人は成人で一人は若者のように見えます。雪舟は対座する人物を京都国立博物館蔵の山水図巻中にも山水長巻にも描いていて珍しくはないのですが、巻頭に描いているのは何か意味があるように思えます。しかも二人ともやや下を向いておりどんな話が交わされていたのかと考えさせます。その後の情景もその話と関わりがあるのではな

いかとも思わせます。

続いて丘の斜面とその向こうに二棟の建物を、水辺には一隻の舟を描いています。斜面の輪郭だけでなくその凹凸も水分の少ないかすれの多い渴筆で括り、岸辺の岩もまた多くをこの渴筆で括っています。水面の波紋は薄墨

で描かれた弧状で肥瘦の少ない伸びやかなものです。丘を巡るように道は白く塗り残し横線を加えることで表わしています。この道の描き方は雪舟だけのものではありませんが、横線はやや長く存在を強調しているようにも見えます。建物の横の木々は薄墨を含ませた刷毛を押さえたり塗り重ねたりして表しています。もやの中にかすんでいるようです。しかし建物は濃墨線でしっかりと描いており、かすれを見せない濃墨線で描いているのは、ここまででは二人の人物と船と建物です。

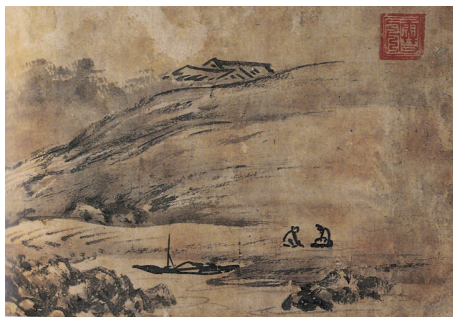


図2 雪舟筆山水図巻巻頭部分

すぐに下方にその一端を見せていた丘とその上に生えた木々が姿を現します。木は六本。幹や樹葉は濃墨で描いていますが、一本の木の樹葉だけをやや薄い墨で描いています。この木は画面の上端までとどくように高く描いていて、画面を左右に分ける働きをしているように見えます。ただし下方に描かれた丘は左右にまたがっているので絵は絵にはいるのですが、場面転換がなされているように思えます。そう思えるのは次に姿を現す斜面の描線がこの木の所から始まっているからです。この木までを前部としておきたいと思います。

その斜面を下ったところの奥に三棟の建物を描いています。これもかすれないしっかりとした濃墨線で描いています。また先ほどの建物よりも大きく描いています。下方の丘が終わるところには岩と二隻の船とそれ以外に二本の帆柱を描いています。船は四隻停泊していることになるでしょう。船には一人の人物がいるようですが、上半身だけを描いているので見逃すかもしれません。これらもかすれないしっかりとした濃墨線で描いています。この部分では景物をかなり大きく描いているので、近景描写としておきます。

建物に続く木々は下方の丘上の木々ほどではありませんが前部の木々よりは幹部分もわかるように描いています。遠近が感じられる様に描いているのです。この木々が終わる所から水面が現れます。これは船の停泊している水面とは繋がっているのですが、水面が大きく広がることによって、新たな場面が現れたように見ることができているのではないのでしょうか。前部それに続く部分は丘陵の近くもしくはそれに囲まれた風景として描いているのに対し、これから水面の広がる湖沼の風景として描いているといえるでしょう。前部に続く部分を中部とし、湖沼の風景として描いている部分を後部としておきます。

水面の向こうには前部の木々とやや近い描法により木々を描き、濃墨線により二棟の建物を描いています。水面の上には橋とその上を歩む一人の人物を描いています。この人物の手は合掌しているようにも見えますが、手で何かを表したかったのでしょうか。下方の水面には帆をはった船を描いています。帆は強い風を受けているように速度のある曲線で描き見事です。船の後部には背を丸めたそれも若い人物を描いているように見えます。

岸辺には多くの岩を描いています。中部の岩と同じよう

にかすれない墨線で輪郭を描いている岩もありますが、前部の岩のように輪郭線のない不明瞭な形の岩も目立ちます。水紋は薄墨による直線や曲線により表現していますが、前部の水紋のような肥瘦をおさえた弾力のある線ではなくなっていることが目に付きます。画面終わりに近い水面の向こうの木々はやや濃い墨を使って表すようになります。近づくにつれて次第に枝などが目視できるようにということなのでしょう。その手前の斜面は上方へ消えていきます。その後には刷毛で掃かれた薄墨が残ります。これまですが前半部です。

この前半部について筆者は前部、中部、後部の三場面からなると考えてきました。前部は近景と中景、後部が近景と中景と遠景により構成されているのに対し、中部は近景で構成されていると見ることもできるかもしれません。また前部と後部が建物、人物そして船という三角形を成り立たせる（相似形ではありませんが）景物配置という点で共通するともいえるでしょう。以上のようなことから次のようなお話を考えるのは如何でしょう。

前部の二人の人物の対座は邂逅であり、中部は人物の滞在であり、後部は一人の人物が船に乗って離れ行く別離で

あると。このように考えると前半部は画面として完結しており、他の画面が付け加えられる必要はないことになりま

す。

本作品を構成する後半部についても見ておかなければなりません。この後半部はすでに記したように、木下俊長の由来書の記述によつて、木下延俊に命じられて所有者であった長谷川某という絵師が写したと考えられています。前半部とは筆法が異なり密度も落ちるので、雪舟以外の絵師が描いたと考えることは正しいといえます。この長谷川は長谷川等伯のことではないかとされたこともありましたが、それは否定されています。ただし江戸時代に長谷川を名乗る絵師の中に雪舟の画系に繋がるとする絵師がいたことは確かです。

では絵を見ておきましょう。まず雲中に山を描いています。山は二峯、ほとんど濃墨は使っていませんが墨の濃淡で変化をつけています。頂も丸いために柔らかな感があります。いくつも加えられた墨点はなにを意味するのでしょうか。これがなければ平板な遠山の表現に過ぎなくなり、遠近を表すこともできなくなるからでしょう。空には薄墨を刷毛で掃いています。



雲を隔ててまた山を描いています。山は七峯、先ほどの山よりも高く描いています。やはり墨点を打っています。面白いのは谷から湧き出る雲のような不思議な形の塗り残しがあることです。ここに描かれた山と同じような山が描かれた雪舟の作品に、団扇形の倣米元輝山水図（今は雪舟の作品を写したもののしか残りません）があり、これにも様々な形に変化する雲が描かれており近いようにも感じます。しかし不思議な形です。

山が終わるところには大きな建物と五重らしき塔を、さらにその塔の下には二棟の建物を描いています。これらを取り囲むように薄墨やや濃い墨を筆で重ねることによって樹叢らしきものを表現しています。その建物の向こうには三棟の建物と山を二峯描いています。空には刷毛で薄墨を荒く掃いています。

気になるのは画面の下に引いた一本の線です。これは前部から後部まで繋がっているようで、前部では雲の形を表しているように見えるのに対し、後部では湖か川かの岸を表しているように見えます。その転換点は七峯のうちの最も大きく描かれている山あたりにあるようです。この山だけが墨点が少なく薄墨によってやや平板に見えるように描

いているのも画面転換を示していると考えられることもできるでしょう。そのあたりからもう一本の線も加えています。

前部は山々を高い地点から眺めた風景であり、後部は山々から続く平野部をほぼ水平に眺めた風景という、二つの風景を描いていると見ることでできるでしょう。本作品の前半部は三場面で構成されているのに対し、後半部は二場面で構成されていると考えerわけですが、こういう画面展開は雪舟のよくするところで、山水長巻にも、京都国立博物館蔵の山水図巻にも見ることが出来ます。

後半部の原本も雪舟である可能性は否定できないのですが、前半部と後半部が初めから一作品として描かれたといえるには、問題が残るように思います。というのも前半部と後半部に一体性を感じさせるものがないことによります。瀟湘八景の二景かと考えたこともありましたが、後半部は煙寺晚鐘として前半部を何と考えるとよいのか困ってしまいます（なお雲谷派の絵師雲谷等璠には本作品を参考にして描いた瀟湘八景図巻があり、それによると等璠はこの前半部を漁村夕照と考えていたようです）。前半部で仮に考えてみた物語性に近いものも後半部には見つかりません。この前半部と後半部を結びつけるものが、雪舟の山水画で

あること以外には今のところ見つけることが筆者にはできないのです。このことを考える上で必要になるのが、雪舟の書いたとされる跋文で、後半部の後に続けられています。

木下俊長の由来記に依れば、雪舟の筆になるとされる跋文は祖父の木下延俊が長谷川某に写させたことになるのですが、その原本が本当に雪舟の書いたものであったのかどうかという問題は残ります（雪舟の書との筆法上の共通点は少ないように見えます）。その点についてはこれまでほとんどふれられることがなかったからというわけではないのですが、この問題はおいておきます。

この跋文を見てみましょう。

予嘗南遊看中朝名手畫以彦敬為師者多矣尔来予亦從一時之好凡畫山水則為効顰于彦敬吾徒等悅求畫本仍寫此与之吳興夏氏士良曰高彦敬筆意作者鮮及悅其勤哉

文明六年甲午正月下浣 大明々州天童第一座雪舟  
おおよその意味は、かつて中国に渡った時に名手の絵をみたけれど高彦敬を師とする者が多かった、私も当時の好みに従って山水を描くときは高彦敬に倣って描いた、私の弟子の等悦が画本を求めたのでこれを写し与える、高彦敬の

筆意を会得した者はほとんど無いと夏士良さんもいつているので努力しなさい、といったものです。

跋文から判断すれば、跋文が添えられていた絵は雪舟の弟子等悦に与えられた高彦敬様による作品であるということになります。では山水小巻のどこがもとの高彦敬様による部分と見ることができのでしょうか。この点については研究者によって見解が分かれます。

蓮実重康さんはその著『雪舟等楊新論』（朝日出版社刊 一九七七年）では前半部のみを紹介して雪舟の跋文についてふれているので、跋文は前半部に付けられているものと考えているようです。

田中一松さんは「この小巻中に高彦敬に倣ったという絵が含まれていたわけですが、残念ながらその部分は切り取られ、代わりに長谷川某（等伯かもしれません）の写した模本をつけております」（『周文から雪舟へ（日本の美術 一二）』平凡社刊 一九六九年）と書いていますので、前半部は高彦敬様ではないという判断をした可能性がありそうです。

高見沢明雄さんは「どちらかといえば後半部の（模本の）雲山の方に現在知られる高彦敬の様式をうかがうことがで



きるが、近中景描写の前半部も、「山水長巻」などとは違う、いわば行草体で、雪舟自身のいうように当時明で流行していた高彦敬様の面影をつたえるものであらう」（『室町水墨画（日本美術全集一六）』作品解説 学習研究社刊 一九八〇年）としているので、前半部と後半部合わせて雪舟が弟子等悦に与えた雪舟作品とその模写であった可能性を考えていたように思えます。

綿田稔さんは「雪舟自跋は重山Ⅱ雲山図巻（山水図巻後半部―筆者注）に付随していたものと考えた方が素直なのではないか」（『雪舟入明補遺』『天開図画』六号 山口県立美術館刊 二〇〇六年）としています。

二〇二二年に山口県立美術館で開催された雪舟と狩野派展の図録解説者は、「雪舟は跋文で、この図巻は自分が入明した時に流行していた「高彦敬」という画家の画風で描いたと述べているが、高彦敬（高克恭）の画風に当たるのは第二段のみである」（『雪舟と狩野派』山口県立美術館刊 二〇二二年）と記しています。

以上の意見をまとめると、この跋文は、前半部に付けられたもの、後半部に付けられたもの、両方に付けられたものという三つに分かれているのです。高彦敬様をどこに見

るかによって意見が分かれるわけです。前半部に付けられたものと考えるならば、後半部をどのようなものと考えればよいのでしょうか。後半部に付けられたものと見るならば、さきの雪舟と狩野派展図録解説者が記すように「現状の第一段は、雪舟が等悦に与えた画本とは全く別の雪舟の絵で、伝来の歴史のどこかの時点で第二段に付加されたものである可能性がある」ということになるでしょう。この点については中国絵画に暗い筆者には明確な判断ができませんが、現存する高克恭の作品を見れば後半部にその共通点があるように見えます。しかし前半部に共通点が全くないともいい切れないようにも思います。すでに記したように、前半部と後半部に統一性を感じさせるものが少ないので、すべてが等悦に与えられたものとするのも難しいのかもしれません。

狩野養川院は跋文で長谷川某によって後半部の欠が埋められたことを喜ぶ一方で、狗尾統貂として後半部の粗雑さを難じているのですが、もしもつと丁寧になされた模写であつたならば、いろいろな判断も変わってきたかもしれせん。それはともかく、養川院もこの山水小巻を神物と記

すように、雪舟の行体山水図の数少ない貴重な作品として捉えることができます。雪舟筆とされる跋文の文明六（一四七四）年をこの前半部や後半部原本の制作年代とすることは問題を含むわけですが、雪舟の制作年代を考える上で何らかの示唆を与えるものとはいえるでしょう。

## 二、個人蔵毘沙門天図

個人の所蔵になる毘沙門天図は、雪舟筆として認められている数少ない仏教絵画で、重要文化財に指定されています（図3）。これから本作品について見ていくのですが、まず雪舟の描く仏教絵画について述べておきましょう。

雪舟は禅僧であり絵師であるのですから、仏教絵画を描いて何の不思議もないのですが、達磨図（達磨図も仏教絵



図3 雪舟筆毘沙門天像

画として良いのかどうか躊躇しますが）を除いてほとんど紹介されることがない時期がありました。松下隆章編の『雪舟（日本の美術一〇〇）』（至文堂刊 一九七四年）には本作品以外には拙宗時代の出山釈迦図と達磨図それに問題のある維摩図が図版として使われているだけですし、中村溪男著『雪舟（日本美術絵画全集四）』（集英社刊 一九七六年）でも本作品以外では拙宗時代の出山釈迦図と問題のある達磨図と維摩図が図版として使われているだけです。

雪舟が明に行き北京に滞在した時、魯庵という僧が日本僧の雪舟は仏菩薩羅漢などの像を描くのに優れ、たちどころに描いたと記していますし、雪舟作品の模写作品にも多くの仏教絵画が含まれていますので、雪舟がかなりの数の仏教絵画を描いたことは間違いないでしょう。そういったことから雪舟筆の仏教絵画を考えてみようということになり、狩野派による模本ではありますが雪舟筆の白衣観音図や観音図などが、二〇〇二年に東京国立博物館と京都国立博物館で開かれた「雪舟」展で展示されました。このような観音図は二〇〇六年に山口県立美術館で開かれた「雪舟への旅」展でも展示され、二〇一九年にはやはり山口県立美術館で「雪舟の仏画」展が開かれ、新たに騎獅文殊・黄

初平・張果老図や模本の観音三十三身像が展示されました。

このように雪舟の仏教絵画については考察が進んでいきますので、雪舟の仏教絵画の中で本作品について考えることも必要になってくるでしょう。

さて、毘沙門天とはどういった仏なのでしょう。仏教の護法神である四天王の中の多聞天と等しく、北方の守護神であり福德の仏です。そのために七福神の一とされるようになります。また軍神であり中世以降は病氣平癒に力のある仏とされたのではないかという指摘が佐藤有希子さんによってされています（『毘沙門天像の成立と展開』中央公論美術出版刊 二〇二二年）。京都の鞍馬寺や毘沙門堂は本尊として毘沙門天を祀っていますし、信貴山の朝護孫子寺も毘沙門天を本尊としています。このように天部としては広く信仰された数少ない仏といえるでしょう。

まずは毘沙門天について、仏像を描いたり彫刻したりする時の像様の約束事を記した儀軌を調べておきましょう。中国唐時代の高僧不空の訳した儀軌には、北方毘沙門天は身は金色で甲冑を着け左手には宝塔を捧げ右手には宝棒を持ち二鬼の上に座ると書かれています。儀軌によつては、

三夜叉鬼上に立つとされたり、宝剣、三叉戟、稍などを持つとされたり、多臂とされたりすることもあります。本作品は、左手に宝塔を捧げ右手に三叉戟を持ち一邪鬼の上に立つ毘沙門天を描くもので、ほぼ儀軌通りといえるでしょう。

本作品が雪舟筆とされるのは画面右下に雪舟の署名があり、等楊の印があるからです。描法にも雪舟らしさを感じるからでしょう。ではお顔から見えていきましょう。

毘沙門天は軍神とされることがあるように怒りもしくはそれに近い厳しい表情をしていることが多いのですが、本作品でも厳しい表情に描いています。それはへの字に結ばれた口や顔をしかめた時に出来る上目蓋や額の皺が感じさせるのです。それに勢いよく刷毛によつて描いた顎鬚も係わっているのかもしれませんが。これほど勢いがあり豊かな顎鬚が表現されることはあまりありません。ただし上杉謙信の念持仏と伝えられる上杉神社蔵の毘沙門天図（図4）に描かれた顎鬚は、本作品に描かれた顎鬚と近いことは記しておきます。



図4 上杉神社蔵毘沙門天図

目ですが上目蓋は二本の線、下目蓋は一本の線で、黒目は墨点だけで表現しています。鼻は打ち込みの強い墨線で表現し、鼻孔をその内側に描くのは雪舟の他の人物画の鼻の描き方と同じです。ほうれい線を小鼻から離して3字形に描いていますが、小鼻から離して曲線として描くことも雪舟の他の人物画に見られます。しかしほうれい線に肥瘦がありかなり雑に描いていることは気になります。特に左のほうれい線は顔の輪郭線と交わっていてどうしてこうなったのかと考えさせられています。不思議なのは耳の描き方で、左耳は耳たぶの大きい福耳に描いたためか、右耳の耳たぶを顔から張り出すように描いているのです。ひよっとすればこれは耳たぶではなく頭に付けた装飾の一部として描いたのかもしれませんが。

宝冠を被る毘沙門天は多く、本図でも宝冠を描いています。宝冠には宝珠を描いており、これに近い宝冠は鞍馬寺の毘沙門天が被っています。宝冠の後方には鬘をえがいていますがこの鬘と耳上の頭髮に、鬚とは違って濃墨を塗っているのはなぜなのでしょう。

宝塔を捧げる左手はやはり打ち込みの強い肥瘦のある墨線によって描いています。しかし丁寧な手の輪郭を描くことはせず、かなり自由に描いています。三叉戟を持つ右手もやはり肥瘦のある墨線で自由に描いています。

甲としては襟部を守る甲、胸を守る甲、下半身を守る甲、腕を守る籠手を描いていますが、脚を守る脛当は描いていません。多くの毘沙門天の彫像や画像でこの脛当は表現されているので本作品は例外的な表現といえるでしょう。ただし他に作例が無いわけではありません。これらの甲はやはり打ち込みの目立つ肥瘦のある墨線で表現しています。腹部の獅嚙は帯喰いとされるように獅子が腰帯を噛むはずですが、本作品の獅嚙は腹帯を噛んでもいませんし、情け無さそうな表情に見えます。またその下にあるべき腹を守る甲は防御のためには必要ですが描いていません。その位置には裳の表現として虎皮を描いています。これも珍しい

表現でしょう。

甲の下に着ている着衣は三重で最も下の衣は籠手の元に描いているだけですが、やはり打ち込みの強い自由な墨線で描いています。その上に着ている衣は袖口の大きな衣で、行動する時は邪魔になるためか、端が括られています。袖口を括る作例は少なくとも無く上杉神社蔵の毘沙門天像もその一例です。しかし本作品においては左の袖端が三つに括られたように描いているように見えます。真中の部分を描いた描線があまりになめらかに描いたためについて外側にも筆を滑らせてしまったのではないかと思ったりします。雪舟もこれは問題と想ったのか白く塗り残すはすのところ、真中以外の二つには薄墨を塗って目立たない様にしように見えます。では右の袖はどうなのでしょう。これまで何度も本作品を図版でまた実物を見てきたにも拘わらず気にもしてこなかったのですが、右の括られた袖を描いていないのです。あるいはその上の衣の下に隠れているかと思いましたが、どうもそうではなさそうです。あきらかに雪舟は括られた袖を描いていません。表現としてはおかしいといわざるを得ません。描くための空気がないと判断したのでしょうか。あるいは左袖下部の示す円弧が体を隔てて

右袖の円弧へと続ように感じさせることを狙ったのでしょうか。

一番上に着た衣は大きく袖口を広げたように描き、全体に薄墨を塗りやや濃い墨線を加えています。このような袖口を広げた表現は彫像にもよく見られ、波打つ様に表現されてもいます。奈良国立博物館蔵辟邪絵の毘沙門天では三角の布をつなぎ合わせた様に表現されていますが、この様な様子を本作品では墨線を加える事で表現した様に思われます。

本作品において特色のある表現は、天衣の表現です。上部は風に吹き上げられ翻る様に頭上高くまで描き、下部は地面に垂れてわだかまるように長く描いています。筆足は長く手早く描いているように見えます。薄墨を塗っており、他の結び紐の表現とは異なっています。天衣は天部の仏が身に付けているものですが、地面に垂れるほど長く表現されることは少なく、頭上高く表現されることはほとんど無いといえるでしょう。上杉神社蔵毘沙門天図(図4)や三熊野神社毘沙門堂蔵毘沙門天像では長く表現されていますが、頭上高く表現されたものを今のところ見出すことは出来ません。高く舞う天衣の表現は仁王像や一部の明王像に



見られるので、雪舟はそういったものを参考にしたのかもしれない。

宝塔も打ち込みのある肥瘦のある墨線で描いています。

一方三叉戟の柄は真っ直ぐに引いています。しかしよく見て見ると墨継ぎのためか所々太くなったところが見られますし、上部ではじんだところも見られます。面白いのは刃（又）先で、三つに分かれた刃はすべて上方に向かなければいけないにもかかわらず、二つの刃は下に向いています。このような戟は役に立たないことは無いでしょうが、よく知らなくて描いたと考えるしかないのでしょうか。

毘沙門天が手を挙げて戟などを持つ時、腕は斜め上に挙げ臂を曲げるように表現されるのが普通です。実際には戟のような長いものの上方を持つ時もそのようになるはずですが雪舟は腕を真っ直ぐ上に挙げ戟を持つ様に描いています。そのために戟は毘沙門天の体に触れるほどの極めて近くあることになり、不自然さを感じさせることになりました。このように描いたのは、紙幅のことを考慮したためなのかもしれません。また先に述べた袖の円弧の問題も関係しているのかもしれません。

後背は切れ切れの極めて細い墨線で描いています。薄墨

で描いた火炎は天衣の翻りと合わさって風の流れを感じさせます。雪舟は動きを表現したかったようです。

本作品で最も目を引くのは毘沙門天足下の邪鬼かもしれません（図5）。

髪はバサバサ、顎鬚を伸ばし大きな目を見開き、団子鼻で口をへの字に結んでいます。ちょっと愛嬌のある

小悪党のようにも

見えます。左手は曲げているようですが、右手は伸ばし拳を握っています。腕を伸ばす邪鬼は乗られた重みをなんとかこらえている事を表すために考えられたのでしょうか。彫像では珍しい表現ではありますが、邪鬼は辛そうな顔をしていることが多いようです。しかし本作品の邪鬼はそれほど辛そうな顔はしていません。この作品を親しみやすいものにし、「ユーモアがある」とされる（『雪舟』作品解説 大和文華館刊 一九九四年）のはこの邪鬼のせいかもしれません。赤沢英二さんも「邪鬼はユーモラスでさえあ



図5 雪舟筆毘沙門天図部分



る」と書いています（『雪舟／雪村／元信（日本美術全集 一六）』作品解説 学習研究社刊 一九八〇年）。

先に本作品は仏教絵画と書きました。仏像を描いている点では仏教絵画という範疇に入れても良いのですが、宗教絵画であれば厳肅な感をもたらしべきという思いがあります。その点でユーモアがあるのは問題があるようにも思えます。雪舟研究の大家は次の様に書いています。

まず蓮実重康さんは「宝塔を捧げて槍を持つ毘沙門は、邪鬼を踏みつぶし、天衣を左右に躍動させているなど、むしろ行態によつて動的に描いた人物画というべきで、このほうはなかなか達者であるだけに重厚さはない。これは老境に入る前の作であろう」（『雪舟等楊新論』朝日出版社刊 一九七七年）としていますし、中村溪男さんは「仏画という概念に捉らわれず、宗教的な意味を持たせはしても、そこに赤裸々な真心を通わせた。この毘沙門天にも、何か人間臭のある心を描き出している」（『雪舟（日本美術絵画全集四）』作品解説 集英社刊 一九七六年）としています。蓮実重康さんの考えをまとめてしまえば、本作品は宗教絵画と考えるよりかは人物画として考える方がよいというこ

とになるでしょうし、どこに「赤裸々な真心を通わせ」ているのか筆者には判断できませんが、中村溪男さんの考えの要点は本作品は人間臭いということになるでしょう。

そういう意見は、毘沙門天や邪鬼の表情によるところが大きいのですが、肥瘦があり自由に描いたと感じられる描線によるところもあるのでしょうか。では雪舟はどういう意図を持ってこのように毘沙門天を描いたのでしょうか。仏を聖なる位置から引きずり下ろすためなのでしょう。禪の世界においては、丹霞和尚のように仏像さえも燃やしてしまうのですから。そう考えるならば、三叉戟も不思議な形に使いにくい様に描かれていることも問題ではないとできるのかもしれませんが。あるいは邪鬼はお前さん達人間の姿であつてこれをどう考えるのかと問うているのかもしれません。ですが雪舟はどのように考えていたのか結局はわかりません。

最後にこれまで何度か表現のおかしな所を指摘してきました。三叉戟の形などもそうですが、獅嚙や左袖などの表現もおかしいと書いてきました。雪舟の表現のおかしさについてはこれまでも指摘されることはありました。天橋立図も側面視による風景と俯瞰視による風景を組み合わせ

いるのですからおかしいといえたいと思います。他の作品にもおかしいところを指摘することが出来ます。ですが雪舟はそれなりの論理により描いているようです。これを雪舟が伸びやかな描線によって描き出した独自の世界として楽しむのが良いように思います。

### 三、東京国立博物館蔵破墨山水図

雪舟の作品で国宝に指定されているものは五点あるのですが、破墨山水図もその内の一点であって、雪舟の作品としてよく知られているものです（図6）。雪舟七六才の時の作品で、東京国立博物館の所蔵となっています。作品名に付けられた破墨については、美術事典に墨の濃淡でものの立体感を表現する方法とあるように物の個別の表現法であるので、本作品には相応しくなく、本当は潑墨山水図

と呼ぶほうがよいようです。熊谷宣夫さんは「世に「破墨山水」と呼慣わされるが、これには当否の論議があり、潑墨とするのを適切との説が有力である」（『雪舟等楊』東京大学出版会刊 一九六八年）と書いています。破墨山水図と呼ばれるようになった理由は、既にいわれているように絵の上方に書かれた雪舟の自賛に破墨という言葉が使われているからでしょう（古い軸裏や箱蓋には破墨山水と書かれています）。国宝の登録は紙本墨画山水図ですが他の山水図と区別するために破墨山水図と呼んでおきたいと思っています。

本作品は、雪舟筆の絵の部分、その上の雪舟による賛の部分、さらにその上の六人の禅僧による賛の部分からなっています。雪舟の賛の上には紙継ぎがあり、この紙継ぎがいつおこなわれたかについては議論があります。では絵を見ていきましょう。

最下部には何も描いていません。画面左端に署名と印がただけです。潑墨山水図である岡山県立美術館の倣玉澗山水図の最下部にも何も描いていません。菊屋家住宅

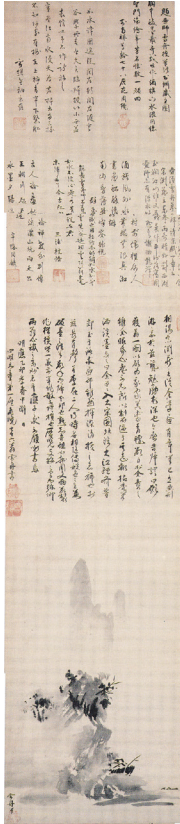


図6 雪舟筆破墨山水図

保存会の山水図の最下部には岩を少し描いていますが、正木美術館蔵の拙宗（雪舟）筆の山水図にもサントリー美術館蔵の山水図（摘星樓図）にも最下部には何も描いていません。これら作品に共通するのは舟を描いていることで、何も描かないのは水面を表していることになるのです。それによって水面が前へ左右へ広がることを感じさせるよう狙っているようでもあります。また軽快さを感じさせる画面構成になっているといえるのかもしれませんが。こういった構成は決して雪舟の山水図だけに見られる物ではなく他の絵師の作品にも見られるのですが、雪舟の作品に比較的多いように思われます。

下方にはまず左右へ広がる地を描いています。右方にはやや濃い墨で二面を、左方にはより薄い墨で一面を描いています。砂か小石かによる岸边を表しているのでしょうか。これは岡山県立美術館蔵倣玉澗山水図などにも見られます。左方では少し濃いめの墨面を作り描き乾かないうちに薄い墨を重ねているようです。その上方も同じように処理しているようです。このような描写は他の部分にも見られ、墨面をぼかす効果をもたらしています。このあたりの表現について橋本治さんは「遠い山から降りて来た霧が水面に

わだかまって、その霧を映した水の表面が、不思議に強い“白”を見せている。白い紙の上に淡墨をにじませて、それによって、暗い水面に映る白い霧”を表現しているのはすごい」（「わかりにくいもの 雪舟筆「破墨山水図」」『藝術新潮』一九九六年一月号）と書いています。確かに茫漠として何かが霧に包まれているように見えるのですが、霧が水面にわだかまっているのかどうかはわかりません。

右方の岸边の上にはいま述べた薄墨を引き岸边と左上方向に塗ったやや濃い墨との境をまぎらかしています。薄墨の上に乗るように濃墨で舟を描いています。舟をこの位置に描くことによって水面が奥へ奥へと広がっているように感じさせます。舟には二人の人物が対座するように座しています。人物は舟を漕いでいると見る見方もあるようですが、筆者には座しているように見えます。雪舟の作品において対座する人物は、山口県立美術館蔵の山水図巻や摘星樓図、東京国立博物館蔵の秋冬山水図、毛利博物館蔵の四季山水図巻などにも描かれています。また岡山県立美術館蔵の倣玉澗山水図でも二人の対座する人物を描いたように見えます。雪舟の描く対座する人物については寺田透さん

が漁樵問答の場面としてよく描かれると指摘しています  
〔絵画とその周辺〕弘文堂刊 一九七〇年。漁樵問答とは、俗世を離れた木こりと獵師がそれぞれの分について語り合うというものです。なお玉潤筆の遠浦帰帆図の舟にも対座する人物が描かれています。

画面右部分のことですが左上方向に塗ったやや濃い墨面  
の上方にも薄墨を引  
き境をまぎらかして  
います（図7）。こ  
の薄墨の上には濃墨  
で牆と二棟の家宅、  
それに酒旗らしきも  
のを描いています。  
月翁周鏡も賛中に



図7 雪舟筆破墨山水図部分

「吐作酒旗山水漫」と書いていますし正宗龍統も「酒旗風  
外水村前」と賛中に書いていますので、酒旗と解釈してよ  
いようです。これらを薄墨による面で囲んでいるのは、そ  
の存在を強く意識させるためであるのでしょうか。この薄墨  
の上の刷毛描きによるやや濃い墨による墨面は、刷毛目を見  
せた印象深いものです。家宅部分と上部を繋ぐ働きをし

ています。濃墨を使った二つの部分を繋ぐものとして薄墨  
では弱く、濃墨では強すぎるのでしょうか。

その上部ですが、やや濃い墨を刷毛で塗り重ねその上に  
線や点を濃墨で描いています。分岐した線を描いているこ  
とから、これは樹幹を描いていると見ることが出来ます。  
ですからこの部分全体は樹叢を表しているとしてよいでし  
ょう。解釈しづらいのはその左の濃墨で描かれた部分、橋  
本治さんが「ロールシャッハ・テストのよう」（前掲文章）  
と書く部分です。線状の物もありますし散らしたような  
ころもあります。線状のものをやはり木の樹幹と考えるな  
らば小さな樹叢と見るべきなのかもしれません。余分に描  
き足されたもののように感じられますが、構成上の必要性  
から描いているように思います。

さてその上には薄墨で高峰を描いています。一つの高い  
峯とそれに続く四つのやや低い峯、その右側のさらに薄い  
墨による一つの峯です。この峯をかなり薄い墨で描いてい  
るために、五峯よりもさらに奥にあるように感じさせます。  
これに近い峰々は正木美術館蔵の拙宗筆山水図にみられま  
す。この高峰は本作品にとって重要な役割をはたしており、  
縦長画面の上方を埋めるとともに、これによって茫邈たる

感を生み出すことにも成功しているといえるのです。高い峯の左側をぼかしているのも画面の均衡を図るために必要であったようです。

このことについて橋本治さんは「この絵の中にある『霧』はやっぱり、水面から立ち上がる霧ではなくて、高い山の上から降りてきた霧だろうと言うのは、遠景になっている中央の高い山の左側がぼかされていて、そこに『濃い一面の霧が舞い降りている』という景色が見えるような気がするからだ。（中略）これは、『墨の濃淡の効果』を存分に發揮するようにして描かれた、『霧の中の風景』なのである」（前掲文章）と書いています。橋本治さんにとってもこの高峰の存在は、本図の解釈上大きな意味を持つと感じられていたことは間違いないでしょう。

画面全体を眺めてみると、高峰から下って大きな樹叢へと画面の中心はやや左に偏っています。その偏りに対応させるためにやや右寄り下方に家宅を配しさらに舟を描くことで画面の安定をはかっているように見えます。左寄りの小さな樹叢も左画面の空白を埋めるためであって、左側一番下に描かれた薄墨の岸辺とともに、画面の均衡を感じさせる働きをしているのでしょう。以上のようにこの作品は

よく考えられた画面構成であり、墨の濃淡も効果的に使われていて、比較的短時間で描かれたのでしょうか、きわめて印象深い優れた作品になっています。先に引用した月翁の賛の「山水澗」すなわち自然の示す表情というのも、墨の濃淡による効果的な表現についてのことでしよう。

この作品について島尾新さんは雪舟筆の他の潑墨山水図と比較して次のように書いています。「根津美術館・正木美術館の拙宗時代の絵では、山も谷も、すべてが黒々と塗られている。こう塗りたくってしまったのでは、墨の微妙な濃淡や滲みによって見る者の想像力をかき立てるといふ、この種の絵の基本的な意図は無に帰してしまう。この拙宗時代の画風が変化して淡墨と濃墨を使い分け、やや洗練された感じになってくることは、出光美術館蔵のそして菊屋家住宅保存会蔵のものから窺える。しかし、この両図にしても速度のある筆で、ざざっと描かれたという感じのものだ。岩や山を描く刷毛のような筆の跡ははっきりと見えるし、墨の滲みも大ざっぱである。それらと比べて「破墨山水図」は、受ける印象がさらに柔らかい。筆数はかなり多いし、濃墨の線の引き方も丁寧である。筆速の遅さか



ら、またきつちりと作られた下地によって、墨の滲みも柔らかいものになっている。ともかくも、この絵は「いつものように」荒っぽい筆致でささっと描いたものではない。そのために雪舟らしくない「詩情あふれる」ものとなったのだ。これも第二の鑑賞者層、京都の禅僧たちを意識してのものだと思われる。そう考えた方が、自題も絵も理解しやすいのだ（『破墨山水図』の画と詩『天開圖畫』三号山口県立美術館刊 二〇〇一年）と。

引用が長くなりましたが、要点は本作品は他の雪舟筆潑墨山水図と比較して荒っぽい筆致のない（もしくは少ない）丁寧に描かれた詩情あふれる作品になっており、それはこの作品をこれから見るであろう京都の禅僧たちを意識したからだということです。これに対し、綿田稔さんは、『潑墨山水図』（景徐周麟賛、出光美術館蔵）および『潑墨山水図』（汝南恵徹賛、菊屋家住宅保存会蔵）よりも、最も『破墨山水図』に近い柔らかさを持つ『倣玉澗山水図』（岡山県立美術館蔵）との技術的な比較をこそすべきであろう。ところが『破墨山水図』は、仮に遠山のすぐ下で画面を切ってしまうと、岡山県立美術館本とは極端には違わない。むしろ、雪舟が『破墨山水図』において、彼自身玉

澗様式と認識していた描き方にかなり忠実に従っていると云った方が実情に近い。ということは『破墨山水図』が瀟洒に見えるのであれば、それは柔らかな筆致ではなく、細かい形態の遠山に原因があると考えることができ（『雪舟入明補遺—シンポジウム報告と『破墨山水図』のこと—』『天開圖畫』六号山口県立美術館刊 二〇〇六年）と書いています。

筆者も綿田稔さんが書くように、岡山県立美術館蔵倣玉澗山水図（図8）と本作品は墨の使い方など近く、両図の比較検討は必要と思います。ただし瀟洒に見えるのが遠山の表現のみに原因があるといわれると、やや疑問が残ります。綿田稔さんにとってはこの遠山は「か細い」く「弱々しいもの」に見え、「もしかしたら『破墨山水図』の遠山はそもそもなかったものであって、そこは他の賛者が文字を書き込む余白として空けてあったのかもしれない。ところがい



図8 雪舟筆倣玉澗山水図



ざ京都の高僧に賛を書いてもらう段になると、肩書き的に一番下の雪舟の文字が一番上になるのはおかしい。そこで宗淵は上部に紙を継いで賛をかいてもらうことにしたのかもしれない、ことによると遠山は宗淵がえがいたのかもしれない」（先述論文）とさえも書いています。

宗淵が描いたということについては綿田稔さん自身で妄想の域を出ないとの注を加えていますが、この高山は画面上違和感を感じさせるものなのでしょうか。なお島尾新さんも「上の方に描かれた遠山は、ふつうの山水図と同じ描き方で、この技法に徹しきっていないところがある」（『日本水墨名品図録三』作品解説 毎日新聞社刊 一九九二）と書いています。しかし左側をほとんどぼかすなどうまく描いたもののように筆者には感じられます。

この作品にはすでに記したように六つの禅僧の賛があるのですが、そのうちの天隱の賛に雪舟は玉澗の筆法を摹すとあります。天隱が玉澗の絵についてよく知っていたのかもしれませんが、宗淵がそのように話したことがあったのかもしれない。本作品が玉澗様であるとされることと、本作品に最も近い潑墨山水図である做玉澗山水図がまさに做玉澗であることは、考えるべき事であろうと思います。

筆者は中国絵画については不案内ですが、玉澗筆として見ることの多い瀟湘八景図（図9）や廬山図は、出光美術館蔵潑墨山水図や菊屋家住宅保存会蔵潑墨山水図よりも做玉澗山水図や本作品に近いように見えるのです。そのことから本作品の制作と雪舟の玉澗様式学習の時期もしくは学習深化の時期とは関係があるのではないかと考えたりします。

本作品の作品解説を眺めてみ

ると、絵そのものよりも雪舟の賛について主に述べられることが多いようです。島尾新さんが「この絵が注目されるのは、何といっても雪舟が二〇〇字ほどの文章を、自らの筆で書き付けているからだ」（島尾新氏前掲論文）と書くのとおりです。雪舟の自賛は本作品が描かれた理由を明らかにするだけでは無く、雪舟から本作品を与えられた宗淵や雪舟についての重要な情報を示しているからです。ただこ



図9 玉澗筆遠浦帰帆図（瀟湘八景図の内）

の自賛には検討すべきことが多く、様々な見解が発表されています。しかし筆者はどの見解が妥当なのかわかっていませんので、ここでは内容を検討しませんが全文を挙げておきたいと思います。

相陽宗淵藏主從余學畫有年筆已有典刑游意於茲藝勉勵尤深也今春告歸謂曰願獲翁一圖以欲為我家箕裘青氈數日於余責之雖余眼昏心耄不知所以製逼于其志輒拈秃筆洒淡墨与之曰余曾入大宋國北涉大江經齊魯郊至于洛求畫師雖然揮染清拔之者稀也於茲長有聲並李在二人得時名相隨傳設色之旨兼破墨之法今數年而歸本邦也熟知吾祖如拙周文兩翁製作楷模皆一承前輩作敢不增損也歷覽支倭之間而弥仰兩翁心識之高妙者乎應子之求不顧嘲書焉

#### 明應乙卯季春中潯日

#### 四明天童第一座老境七十六翁雪舟書

およその意味は、宗淵藏主は多年私について学んできたが、故郷に帰ることになった。そこで家宝にしたいと言って作品を求めてきた。気力も体も衰えてしまっているが、その志に応えるためにすり切れた筆を使い墨を注いで描いて与えた、かつて明に渡り師を求めたが清らかで優れた作品を

描ける絵師はほとんどおらず、李在と長有声とが有名だった、そこで二人に従って彩色と破墨の法を学んで帰国した、帰国してみると私の絵の祖ともいいうべき如拙と周文が伝統をしっかりと受け継いでいるのを再認識した、そこで二人の精神や見識の高妙さについてしるす、というものです。

禅僧の賛は当時の臨済宗の極めて重要な僧の賛六つから成っていて、本作品についての見方を示しているだけで無く、雪舟や宗淵について考える情報を与えてくれます。ここでは本作品を禅僧達がどう見ていたのかについてふれておくことにします。蘭坡景菴は「雪盡江南水浸天」と詠み、天隱龍澤は「雨奇晴好對西湖」と詠み、正宗龍統は「湘南山暮籠烟」と詠み、了庵桂悟は「有雲生谷迹同雲」と詠み、景徐周麟は「咫尺淡濃山既雨 天公水墨夕陽邊」と詠んでいます。雨、烟、雲などを本作品は想起させるのであって、それはまさに余白と墨の濃淡特に薄墨の効果的な使用もたらずものでしょう。なお、南宋時代の禅僧である虚堂智愚の語録『虚堂録』には「山高水深雲閑風静」という一節があります。山と水と雲と風などの自然のありのままの姿によって悟りの境地を表すとされますが、本作品はそんな境地を表しているとも出来るかと思えます。

以上破墨山水図を見ましたが、筆者には大きな疑問が残っています。なぜ雪舟は宗淵に与える絵を玉澗様で描いたのかということです。雪舟の代表的な作品といえ多くが夏珪様の作品であり、橋本雄さんなどの研究者が書くように本作品が印可（嗣法証明）なのであれば（「雪舟と王維と」『美術フォーラム二一』三八号 醍醐書房刊 二〇一八年）、なおさら夏珪様で描けば良かったのと思います。しかし玉澗様で描いたのです。まさか比較的短時間で描けるからという理由ではないでしょう。賛を見ても四明以下で始まる款記を見ても雪舟がこの作品を重要視していたことがわかります。やはり島尾新さんが書いてるように本作品を見ることが予想されている京都の禅僧に受け入れやすいとしてこの様式で描いたのでしょうか（島尾新氏 前掲論文）。夏珪様の山水図に対する京都の禅僧の評価が低いには思えないのです。

このことについて河合正朝さんは「山水」の画家と呼ばれる雪舟にとって、玉澗様の破墨・澹墨（水墨）の山水画は、おそらくその主要ないしは究極をなす画様（モード）の絵画であったと推測され、それ故に「画法伝授の証」と

して、あるいはまた、弟子を教育する「画本」（手本）にと、そして時にはより広い層の人々に求められれば、（禅僧として）教えの真意を伝えるための比喩として、描き与えただろうなどと」考えるようです（「雪舟等楊の西下と雪舟日常の作画」『芸術学』二五号 三田芸術学会刊 二〇二一年）。

また相澤正彦さんは本作品が描かれた明応四（一四九五）年当時玉澗様の筆様は鎌倉や関東では定着していなかった可能性があり、鎌倉からやって来て鎌倉へ帰るであろう宗淵が「新たな筆様として持ち込もうと考えるのは無理なことでは」く「玉澗様の山水図を雪舟に描いてもらった理由もここにある」とし、雪舟も玉澗様を自らの画風として固執するところもありその技法を京都だけで無く関東にもアピールしようとしたと考えています（「破墨山水図と宗淵」『美術研究』三九一号 美術研究所刊 二〇〇七年）。玉澗様を選ぶについては雪舟と宗淵の思惑が一致したとする相澤説は極めて興味深い説ではありますが、雪舟が自らの様式拡大の実現の手段として本作品を描いたと考えられるのであって、やや生臭い話にもなっています。

確かに絵を描く上では様々な社会情勢や人間関係が関係しているでしょう。作品の上にそういったことが何らかの

形で現れていることも考える必要があるのでしょうか。ただしそれを証明することはなかなか難しいのも事実かと思えます。ここでは鳥尾説や相澤説があることを確認しつつ、絵画だけからの判断を書いておくと、これまで本作品を見てきて筆者が感じたのは、墨色の多彩さです。濃墨から淡墨まで微妙な変化を付けながら塗り分けている様に見えるのです。また墨が乾かないうちに濃度差のある墨を塗ることにによりぼかしをすることも行っています。雪舟が本作品で行ったことは、墨と水でどこまで表現できるのかの試みであったように思えるのです。その試みを実現する様式としては玉澗様こそが最も相応しいとし、描かれたのが本作品であったと考えます。この考えは河合正朝さんの考えに近いのでしょうか。

雪舟筆本を写した狩野常信筆の流書手鑑をみても、物の形をどうつかみどう表現するかよりも墨調の変化に重きを置いているのは倣玉澗山水図だけのように見えます。ただし常信筆と原本である雪舟筆の倣玉澗山水図を比べてみると、常信は墨調の変化を十分に写し得ていないように筆者には思えます。では宗淵は本作品に示された墨の表現の可能性を十分理解し自らのものとしていたのでしょうか。

宗淵は潑墨山水図も描いており作品も残っているのですが。

図版については左記の書から複写しました。

山口県立美術館蔵山水図卷 『雪舟等楊―雪舟への旅展研究図録』  
(山口県立美術館刊 二〇〇六年)

個人蔵毘沙門天図 『没後五〇〇年特別展 雪舟』

上杉神社蔵毘沙門天図 『北方のカミ 毘沙門天』  
(毎日新聞社刊 二〇〇二年)

東京国立博物館蔵破墨山水図 『雪舟等楊―雪舟への旅展研究図録』  
(山口県立美術館刊 二〇〇六年)

岡山県立美術館蔵倣玉澗山水図 『雪舟等楊―雪舟への旅展研究図録』  
(山口県立美術館刊 二〇〇六年)

徳川黎明会蔵遠浦帰帆図 『茶の美術』  
(東京国立博物館刊 一九八〇年)