

# 足利義教時代の美術

—十五世紀前半における「漢」と「和」の枠組みをめぐって

長井 健

はじめに

室町幕府六代將軍足利義教（一三九四—一四四一）は、「万人恐怖」と言わしめた専制政治を行ったという人物像が一般には定着している。そうしたイメージが先行するせいか、また父義満（一三五八—一四〇八）の「華麗」な北山文化と、子義政（一四三五—九〇）の「枯淡」な東山文化という、相対的イメージで捉えられることの多い、これら室町文化の両輪に挟まれていたためもあって、間にある義教治世期の文化や美術に関しては、概して北山文化から東山文化へと至る過渡期的な位置づけがなされ、あまり積極的には問題とされてこなかった向きがある。特に、義政時代を室町文化の高揚期もしくは最極点と見る価値観から、相対的に冷遇されてきた経緯が大きいだろう。

しかし、いわゆる「床の間」形式の室の成立など、従来東山文化の特徴とされてきた具体的事例の多くが、すでにこの義教治世期の永享年間には出現していたことが指摘されている。その他にも義教をとりまく文化活動の状況を知らせる新たな史料の発見があるなど、義満時代から義政時代への展開において、両者を結ぶ義教時代が重要な問題を

孕んでいることが、近年茶道史や文芸史といった分野を中心に指摘されている。また、同朋衆能阿弥（一三九七—一四七二）らを中心にして、「鑑賞」「鑑識」といったシステムが整備されるなど、現在にまでつながる「美術」の価値体系の基盤が形成されたのも、この義教時代を中心とした十五世紀前半である。もとより、政治史の立場では義教評価の動きは早くより行われており、より多面的な義教像を描く材料は少なからず揃ってきてはいるものの、文化史的観点をも含めた総合的視野に立つ研究については、まだまだ検討の余地が多く残されている。

絵画史に限って見れば、応仁の乱以降の中央画壇を独占することになる狩野・土佐両派はまだ隆盛前夜であるが、漢画では周文一派がすでに御用絵師としての地位を確立しており、やまと絵においても初期土佐派の藤原（春日）行秀（二四二—三〇〇）や土佐行広（一四〇六—四三〇）、さらに粟田口隆光（一四一四—三八〇）など、義満時代から引き続き、多くの絵師たちの活動が記録に散見する。次なる狩野・土佐両派の画壇君臨への地歩を固めたという意味でも、義教時代は重要である。遺された史料や愛蔵していたであろう美術品（後述）から見ても、義教は義満や義政に負けず劣らず文化芸術には関心が高く、時の権力者ゆえに、周囲への影響力も絶大であったことが推測される。本稿では、この義教時代に焦点を当て、室町時代の美術や文化を語る上での最重要キーワードである「漢」と「和」の枠組みのあり方を軸に、義教のそれぞれに対する関心や態度を、前後の時代とも比較しながら見ることで、美術史上における義教の位置づけについての考察を試みたい。なお本稿では、「漢」とは唐物趣味を中心として、さらにはそこから派生した日本の漢画も含めた新たな外来の文化芸術を、「和」とはやまと絵をはじめとした主に公家社会で創造・享受されてきた伝統的な文化芸術とその延長線上にあるものと定義しておく。

## 一 従来の研究史と義教評価の変遷、及び問題点

まず本章では、義教時代の文化芸術についての研究史をまとめた上で、残された問題点を整理し、次章以降、特に美術史の立場から詳しく考察することとするが、その前に、足利義教という人物について簡単に見ておきたい。

義教は、三代將軍義満の第四子で、四代將軍義持（一三八六—一四二八）より八歳下の同母弟にあたる。十歳で青蓮院に入室、十五歳で得度し義円と称した。応永二十六年（一四一九）、二十六歳にして天台座主となり、その後大僧正となる。同三十二年（一四二五）二月に五代義量が若くして死去、さらに同三十五年（正長元年／一四二八）正月には義持も將軍後継者を決せず死去したため、管領畠山滿家以下の重臣が談合の結果、いずれも僧籍にあつた四人の弟（義円・相国寺永隆・大覚寺義昭・梶井門跡義承）の中から籤引きで選出することになり、義満時代からの幕府ブレーンであつた醍醐寺の満濟（一三七八—一四三五）が籤を作り、石清水八幡宮における抽籤の結果、義円に決定した<sup>2</sup>。義円は還俗して義宣と改名、正長二年（永享元年／一四二九）三月に再度義教と改名し、征夷大將軍の宣下を受けた。

義教は、とかく武断的な専制君主のイメージが先立つが、政策的には最も安定していた父義満の時代を理想としていたことは、早く義教評価の動きのあつた政治史研究では多くの先学が指摘する通りである<sup>3</sup>。当時、將軍家の権力は脆弱化し、幕内での側近・守護たちの増長とともに、政治的不安が極度に高まつていた。そこで義教は、前將軍の兄義持が義満との愛憎の果てに、悉く「反義満」体制をとつていたのに対し、政策の多くを義満の先例に倣いながら、奉行人制度・寺社政策などで有力な守護・寺社に干渉、その勢力を弱体化させ幕府への権力集中の回復に努めた。また義持が断絶した明国との国交も再開している。山門勢力弾圧にあつて、強訴を繰り返す衆徒たち自らが根本中堂

に放火し自害させるなど、意に反する者への態度は、確かに「万人恐怖」の評判の通り異常性が顕著になるが、大胆に幕府の復権を進められていく。やがて義持時代から反幕府の態度をとり將軍職を狙っていた鎌倉方足利持氏との対立関係がさらに悪化、永享十一年（一四三九）持氏を討伐、自害に至らしめた（永享の乱）。また幕府ブレーンであつた満濟や畠山満家が重臣が次々と没する頃から、その体制はさらに独裁化していき、同十二年（一四四〇）、一色義貫・土岐持頼ら有力守護を謀殺、畠山持国も追放され、細川・赤松両家を除くほとんどの守護家が義教の介入を受けていた。そんな中、次は自分の番だと噂されていた赤松満祐が、嘉吉元年（一四四一）六月二十四日、義教を自邸での猿樂見物に招いて殺害した（嘉吉の乱）。義教の死により將軍専制は挫折、再び有力守護たちの勢力が強まってくることになる。

近年まで義教の存在が義満・義政の影に隠れていたその中で、前述のように、早くから義教時代の文化的事象について注目した動きもわずかながらあつた。永島福太郎氏が「義教は武断政治家と評されるので、その文化的事跡など見失われて」いるが、將軍家における茶事の公式化は義教の頃であつたろうと説かれた<sup>(5)</sup>のを嚆矢とし、続いて村井康彦氏は、義教時代に会所が増加することや連歌会・和歌会といった文芸活動が年中行事化されていくことなどを分析し、義教の文化史上における役割の重要性を指摘された<sup>(6)</sup>。さらに氏は別稿でも「この北山と東山の間位置する義教の時代のもつ文化史上の意味がもつと重視されてしかるべきもの」とし、また「唐物荘厳による茶の湯（書院茶の湯）は、義政より前の義教時代とみられ、義政にはむしろ次の草庵茶の湯への傾斜が認められること」から「問題は、北山と東山の間であり、義持・義教時代の文化史的な意義づけが必要であろう」と述べられている<sup>(7)</sup>。

さらに、義教再評価の大きな契機となつた一つの新史料の発見がある。佐藤豊三氏により紹介された『室町殿行幸御傍記』（徳川美術館蔵）がそれで、永享九年（一四三七）十月、義教が自邸室町殿に後花園天皇（一四一九―一七〇）

の行幸を仰いだ際の室礼次第を克明に記録したものである。内容の詳細及びこれをとりまく状況については、次章で改めて取り上げるが、従来、続く義政時代に形成されたと考えられていたいわゆる「東山御物」と称される美術コレクション（唐物）の大部分が、実際は義教によつて蒐集されたものを義政が継承したものであることが明らかにされた<sup>9</sup>。また、先に述べた文芸なども含めたこうした文化的事象の問題を、天皇の「行幸」や将軍の「御成」という政治的儀礼との関連の文脈で捉え、また、こうした儀礼の際の室礼<sup>10</sup>「座敷飾り」の確立についても、「御成」が行事化すると見られるこの義教時代あたりに規範が成立したのだろうという極めて示唆に富む見解を示された<sup>11</sup>。

以後、義教時代の美術については、これら会所や座敷飾りの問題などを軸に語られてきた。座敷飾りの発展に関与したと考えられている能阿弥については山下裕二氏の一連の研究がある。氏は能阿弥をめぐる「漢」と「和」の問題について、連歌師でもあった能阿弥の立場を踏まえ、連歌における「引用の論理」がその作画理念にも応用されているのではないかととして、「三保松原図」（颯川美術館蔵）などの伝承作も含め、「蓮図」（正木美術館蔵・挿図1）のような和歌賛を伴ったものなど、「漢」「和」の問題を複雑に内包したこれらの作品の着想自体、十五世紀における文化状況を濃厚に反映していると指摘されている。但し、こうした能阿弥の着想が、座敷飾りににおける和漢のとりまぜにも関わるものかどうかについては保留されている<sup>12</sup>。さらに氏は別稿で、前述の永享九年の室町殿行幸において会所に飾られていた二種の失われた夏珪画についての復元的考察を試みられ、それらが室町時代の日本の水墨山水画にとつてきわめて強い規範性を有していたことを指摘されている<sup>13</sup>。またリチャード・スタンリー・ベイカー氏は、永享九年の室町殿行幸における唐物飾りが、天皇や公家に対する義教の文化的主導権を誇示する装置であったとされた<sup>14</sup>。最も新しい研究としては、やはり永享九年の室町殿行幸における唐物飾りに込められた政治的象徴性についての畑靖紀氏の考察が挙げられる。氏はスタンリー・ベイカー氏の見解に沿いつつ、南宋皇帝の所持品であった夏珪や梁楷の画巻

を義教が所持することによって、義教に与えられた「日本国王」の称号とともに、天皇に対する自己の政治的権力を中国的文脈から演出するものであったと推測されている。さらに、こうした場を通じて各々の図様の規範化が推進され、以後の「筆様」確立へとつながっていったともされている<sup>12)</sup>。

以上、これらの研究の視点の所在は、もっぱら「漢」の領域にあったと言える。一方の「和」の美術をめぐっては、遺品の乏しい当時（応仁の乱以前）のやまと絵の詳細が、漢画に比べると不明な点が多いため、まだまだ現存作品の個別研究にとどまっている感がある<sup>13)</sup>。しかし、義教と「和」（美術に限らずその他の文芸・芸能）との関係は、以後の和漢の枠組みの展開を考える上でもやはり見逃せない<sup>14)</sup>。本稿では、現存作品の不備を補填する意味でも、作品に関する文献史料や他のさまざまな文化事跡も参照しつつ、これら「和」をめぐる美術作品に対する義教の態度関心を出来るだけ探ってみたい。

さらに、いわゆる「和漢融合」の考察については既に多くの論考がある<sup>15)</sup>が、大抵は史料・遺品が多く残る、あるいは狩野派の登場する十五世紀後半以降、つまり次の義政時代以降に集中している。この場合、義教時代はその前段階として位置づけられ、実例としては会所文化（座敷飾りでの和漢の取り合わせ等）のみを挙げることで良しとする場合がほとんどである。本稿の立場も会所文化の重要性を否定するものではないが、今回はその他にもさまざまな事例を参照することで、両者の枠組みのあり方を再検討し、その上で、和漢の「取り合わせ」から「融合」へと至る過程において、この義教時代が重要な転機であったことを指摘し、まとめとしたい。

## 二 義教と美術——將軍と「漢」「和」の機能

(1) 義教と「漢」

遺品あるいは史料上から確認できる、義教（及び周辺）と「漢」との関係で主要なものは、以下の通り。

①永享二年（一四三〇）三月 義教、醍醐寺の花見へ出かけ、三宝院門跡満濟の住房金剛輪院に前月新造された会

所にて接待を受ける。この前日に会所に飾る置物が義教より贈られ、同朋衆立阿弥が飾りを担当（『満濟准后日記』）

②同四年（一四三二）九月 義教、駿河国へ富士遊覧に赴き、今川範政邸にて狩野正信の父信景に富士を描かせる

（『古画備考（中橋系図）』『狩野五家譜』）

③同八年（一四三六）九月 義教の会所の瀟湘八景の障子絵に貼るために、十二人の禅僧に色紙を依頼。能阿弥が

その色紙を障子に貼る（『蔭涼軒日録』）

④同九年（一四三七）十月 後花園天皇、義教の室町殿に行幸。能阿弥が会所の座敷飾りを担当（『室町殿行幸御

筋記』）

⑤同十年（一四三八）四月 関白二条持基、自邸に義教が渡御するのにあたり、後崇光院所持の唐絵屏風を借りる

（『看聞日記』）

足利将軍家ひいては当時の公武社会において、文化芸術の創造・享受の場は、主に「会所」であったことは周知の

通りである。会所とは文字通り「寄合の場所」の意味であり、平安期以来、主には詩歌・演能・喫茶などの会場として設定された遊興の場であった（挿図2）。但し、室町期以前においては、会所は行事の度ごとに臨時的に設けられるもので、常設の施設ではなかったが、例えば豪華で華美な趣向を凝らした南北朝期の「婆娑羅の茶」<sup>16</sup>に代表されるように、中世の文芸・芸能が寄合性や遊興性の度合いを一層強めてくると、会所は中世貴顕の住宅においてその位置を明確にしてくるようになる。

会所が室町幕府の殿舎の中に独立した施設として初めて登場するのは、応永八年（一四〇一）造営の義満の室町殿（花の御所）である。幕府の殿舎<sup>17</sup>は、公式行事が催される寝殿などの「ハレ」の場⇨表向きの公的な建物と、住居空間である常御所・泉殿といった「ケ」の場⇨奥向きの私的な建物に分かれる。会所は後者の領域に属してはいたが、遊興や接客に用いられることも多いことから「ハレ」性も備えていた<sup>18</sup>。義満の室町殿、続く義持の三条坊門殿には、それぞれ一棟の会所が建てられ<sup>19</sup>、ここでは連歌会・七夕法楽などさまざまな会合が開かれ、初めは付属的要素であった茶の湯・立花などもこうした行事を通して盛んになり、それ自体が独立した芸術活動となつていった。座敷飾りもそうした会合の興趣を盛り上げるために工夫されていったものと考えられる<sup>20</sup>。

応永十五年（一四〇八）三月に、後小松天皇が義満の北山殿に行幸した際の記録『北山殿行幸記』によれば、既に会所内を二座敷に分け、そこに設けられた押板・棚・書院に唐物を飾り付けていたことが確認できる。この北山殿行幸から二十年を経た①の醍醐寺金剛輪院の会所は、記録上、床・違棚・書院を完備したいわゆる「床の間」<sup>21</sup>形式の室での座敷飾りが確認できる最も早い例である。各室には唐絵・唐物が並べられ、以後の典型的な座敷飾りとほぼ同じ様式であることから、前述の義満の北山殿会所に見られた様式からさらに発展し、この永享初年頃までには、床の間における座敷飾りの形式手法は整つていたと推定される<sup>22</sup>。



この頃義教は、それまで住んでいた三条坊門殿(旧義持邸)に替わるものとして、義満の室町殿跡に新邸を造営し、永享三年(一四三一)に移徙した。移徙後も増築は続き、会所だけでも南向会所(永享四年築)・会所泉殿(同五年築)・新造会所(同六年築)の計三棟<sup>23</sup>が並び立つ豪華さで(挿図5)、会所文化が全盛を迎えたのはこの永享年間と言える。

④の後花園天皇の室町殿行幸は、約一週間にわたって舞楽・歌会・蹴鞠・三船御会などの様々なイベントが繰り広げられたが、前述の三会所には將軍家の唐物コレクションが飾り立てられていた。寢殿が「和」を象徴するのに対し、会所が「漢」を象徴する建物と言われる所以である。この行幸自体が、天皇に対する足利將軍家の「政治的」優位性を誇示するための盛大な式典であったのは当然であるが、加えて「文化的」にも優位な立場にあることを認識させるものであったと考えられる<sup>24</sup>。ここでは「漢」「和」、さらに猿楽や連歌といった新興の文芸まで、ありとあらゆる文化の縮図が存在することになり、まさに権力の頂点に立つ者へのみ許されるイベントであったと言える。この義教会所の印象を、満濟は「悉御座敷拜見驚目了。尽善尽美。言詞難覃。北山殿以来多御会所等一見処。超過先々了」<sup>25</sup>所々御座敷莊嚴唐物御莊。言詞難及。浄土莊嚴是二ハスキシト存計也」(『満濟准后日記』)と、また後崇光院も「飭置物等非所覃言語。令悦目外無他」(『看聞日記』)と、それぞれ驚愕と絶賛の声をあげており、まさに空前絶後の景観を呈していたことが想像できる。

この一大ページエントを詳細に記録した『室町殿行幸御飭記』は、享祿三年(一五三〇)の奥書を持つ写本であるが、各会所に関する記述の克明さや、他の同時代史料との符号性から見て、当日の座敷飾りを担当した能阿弥自身が記録した原本を忠実に書写したものと見られる(挿図6)。これまで知られていた同行幸の記録が、寢殿での行事を主にしていたのに対し、『室町殿行幸御飭記』ではもっぱら室内の飾り付けに限定しており、永享期当時の会所及び座敷

飾りの状況が詳細に知れるという意味で甚だ貴重である。三棟の会所の計二十六にも及ぶ各室ごとに、さらには各室の床・違棚・書院といった場所ごとに飾り付けられた、一千点にも及ぶ諸道具類を列記している<sup>25)</sup>。各会所には、それぞれ書院造形式の座敷を備え、ここに義満の北山殿行幸以来、発展整備を続けた会所及び座敷飾りの規式化を認めることができるだろう。その様式手法は、著名な義政の東山殿（文明十四年（一四八二）造営開始）内の会所（長享元年（一四八七）完成）へと引き継がれ、さらには『君台観左右帳記』『御飾書』といったマニュアル本を生み、秘伝として伝授されるまでに至る。

さて、こうした会所において飾られた美術品の多くが中国製で、唐絵・唐物と呼ばれ珍重されたことは周知の通りである。足利家は初代尊氏以来、積極的に唐物蒐集に力を注いだが、それらは明国よりの直接の贈物や買付けなどで得たものもあろうが、多くは国内寺院からの進上品であったと思われる。中でも特に、義満の鑑蔵印「天山」「道有」の捺されたものは、「観音猿鶴図」（大徳寺蔵）や一連の「瀟湘八景図」（根津美術館・畠山記念館ほか蔵）といった牧谿画や伝徽宗筆「桃鳩図」など、現在も日本に伝来する中国画の中でも最高級の優品としての評価が与えられている。これに次いで、「雑華室印」という鑑蔵印の捺された中国画が二十余点伝来している（表参照）。従来、これらは義政の鑑蔵印ではないかと漠然と考えられてきたが、佐藤豊三氏により義教の鑑蔵印であることが明らかにされた<sup>26)</sup>。

この両者を比較すると、応永から永享という時間的差異の中で、前述のような室礼の規式化と並行して、義満・義教それぞれの所蔵者の個人的嗜好、ひいては鑑賞態度や中国絵画観が変化したことが推測される。「天山」「道有」印の一群は、牧谿を中心に道釈人物画や大動物（龍虎など）が目立つのに対し、「雑華室印」群はそれに加えて、梁楷・夏珪といった画院画家系の山水画や小禽類を対象としたものが増えてくる（挿図7～9）。また、前者の印章が言わば無造作に押捺されているのに比し、後者の場合は画面上部の余白部に面趣を損なわないように一定の法則をもって捺

されているという指摘<sup>28)</sup>は、やはり書院造及び座敷飾りの整備に伴い、絵画鑑賞形態が変化していることをうかがわせる。

さらにこれに関連して指摘されるのは、国産水墨画の分野でも様式変革が起こっている点である。義満・義持を経て義教へと至る時代は、室町水墨画のアカデミーを形成させた如拙・周文の活動期にあたる。如拙の「瓢帖図」（退蔵院蔵）を賞した「新様」という語は、中国画の嗜好が、それまでの禅僧系主体から院体画風（この画の場合は、馬遠風の構図法と梁楷風の人物描写）へと変化したことを象徴するものと解釈されている。また続く周文を中心としたこの時代の画壇は、主に夏珪風の山水画を積極的に取り込んでいたと推測され、応永期の詩画軸全盛を経て、この義教時代には中国画の嗜好や知識がさらに拡がり、多様な中国画の手法が摂取されることで、最終的には義政時代にかけて「筆様」という共通語彙Ⅱ型に翻訳・統合されていくという過程が想像できる<sup>29)</sup>。さらにそこには、能阿弥のような美術コンサルタント的存在として將軍家の唐物コレクションを管理する立場の人間が、時代の趣味を先導し、美術の価値体系の形成に関与していた背景がある。「漢」の美術においては、会所文化の隆盛を基盤に、様式受容と鑑賞体系の両面で、従来の価値観の変質が積極的に促されたのが、この義教時代と位置づけることができる。

## （2）義教と「和」

遺品あるいは史料上から確認できる、義教（及び周辺）と「和」との関係で主要なものは、以下の通り。

① 応永二十一年（一四一四）頃　義教（義円）、清涼寺本「融通念仏縁起」上巻第四段の詞書を担当（絵巻奥書）

② 正長元年（一四二八）四月 義教（義宣）、三条坊門殿にて初めての和歌会を開催（『満濟准后日記』）。以後、月次の行事となる。

③ 同二年（永享元年／一四二九）三月

義教、征夷大將軍となる。満濟、祝いに舞楽図屏風を贈る（『満濟准后日記』）  
義教、三条坊門殿にて初めての連歌会を開催（『満濟准后日記』）。以後、月次の行事となる。

④ 永享二年（一四三〇）二月

義教、譽田八幡宮に「譽田宗廟縁起」三巻および「神后皇后縁起」二巻、石清水八幡宮に「石清水八幡宮縁起」、宇佐八幡宮に「宇佐八幡宮縁起」をそれぞれ奉納（絵巻奥書 ※後二者は現存せず）。

⑤ 同年

六月

義教より諸方へ所持の絵巻を召し出すようにと申し入れがあつたが、後崇光院は「所持していない」とこれを拒否（『看聞日記』）

⑥ 同六年（一四三四）八月

義教、明国へ使者を派遣し、金屏風三副等を進上する（『善隣国宝記』）

⑦ 同十年（一四三八）十二月

後崇光院、内裏より「むくさい房絵」一巻を給わる。義教の新調品（『看聞日記』）

⑧ 同十一年（一四三九）六月

義教の発意、後花園天皇の繪旨により、最後の勅撰集『新統古今和歌集』を編纂（『建内記』）

⑨ 同十二年（一四四〇）二月

義教、朝鮮国へ使者を派遣し、彩画扇百把等を進上する（『善隣国宝記』）

⑩ 嘉吉元年（一四四一）五月

後崇光院、内裏よりくほ田（窪田）筆「三寺談話絵」五巻を給わる。義教の新

調品（『看聞日記』）

⑫同三年（一四四三） 二月 後花園天皇が永享九年に義教邸に行幸した際、進物として受けた屏風（秋の草花を描いた地に「男女形」を描いた扇面を貼ったもの）を見る（『建内記』）

以上のように、美術では絵巻に関する史料が目立つ。①の「融通念仏縁起」（清涼寺蔵・挿図10）は、義満七回忌追善の目的で制作されたと推定され<sup>⑧</sup>、義教のほかにも後小松天皇や足利義持ら二十数名の貴頭が詞書を寄合書きし、絵は六角寂済（藤原光益）・粟田口隆光・藤原光圀・土佐行広・永春・藤原（春日）行秀という当時のやまと絵画壇の主要な絵師六人が担当している。十五世紀前半の絵巻の基準作としては、②の「譽田宗庶縁起」と並ぶものだが、この時義教は二十一歳。未だ青蓮院門跡として僧籍にあり、またあくまでも詞書の一担当者という参加なので、絵巻の制作・様式自体に義教個人の嗜好は反映されてはいない。但し、絵師のうち粟田口隆光率いる粟田口派は、義教が関与する以後の絵巻制作にも登用されている<sup>⑨</sup>。彼らは義教の出身であった青蓮院関係の画事を多くつとめており、以後の密接な関係のはじまりをここに紐解くことができよう。躍動的な人物描写、岩や樹木の奇矯な形態、土坡や地面に多用される金銀泥など、それまでの絵巻に見られた比較的淡白な画風とは一線を画し、奔放闊達な「室町時代のやまと絵」の黎明がここに看取される。

②の「譽田宗庶縁起」（譽田八幡宮蔵・挿図11）は、この時期のやまと絵の遺品の中で記年銘を持った唯一のものであり、作風的に見ても正統たる基準作といえる<sup>⑩</sup>。絵師は粟田口派と推定されており、將軍自らによる奉納品であること、また絹本仕立ての大部の作例であることなどを考えても、室町期を代表する最高級作の一つといえる。謹直感ある画風や精緻な彩色など、一世紀のちの「釈迦堂縁起」や「桑実寺縁起」に比肩しうる出色の完成度は、義教のや

まと絵への深い造詣を示しており、前述の「雑華室印」作品群のような唐物のみが義教の嗜好の核を語るものではないことは明白であろう。下巻巻末の奥書によると、以前義教が畷田八幡宮に参詣した際、拝見した「日本」が甚だ粗略であったため、不備を補って新たに制作、奉納した旨が述べられている。周知のように八幡神は源氏の氏神であり、征夷大將軍として清和源氏に連なる足利家にとってもそれは同じである。重ねて義教は石清水八幡宮の神判により將軍の地位を得たという意味でも、他の歴代將軍に比べて、その信仰心は圧倒的に強大なはずである。この絵巻奉納という行為には、先の後花園天皇行幸の際の徹底した「漢」の誇示と同様、(当然八幡神への感謝が前提にあるが)「源氏長者」としての自己の權威の正当性を、正統なやまと絵という「和」でもつても示す、極めて政治的な意図が読み取れる。なお、このとき同時に宇佐・石清水両八幡宮にも同様の縁起絵巻を奉納しており、義教にとって八幡神がただならぬ存在であったことが計り知れる。

その他『看聞日記』には、後崇光院が内裏(後花園天皇)經由で義教所持の多くの絵巻を次々と拝借し閲覧する(時には模写までしている)様子が頻繁に見られる。年表には義教が新規に制作したもののみ掲げたが(⑧⑩)、これ以外に院が義教より拝借した絵巻は、尊氏以来足利將軍家が制作してきた「室町殿コレクション」と言うべきものであった<sup>⑪</sup>。後崇光院・後花園天皇父子の時代は、宮廷がいまだ文化的活力を維持しえた時期ではあったが、これら義教所持の多くの絵巻を院が拝借・閲覧する姿からは、院が無類の絵巻好きゆえ、単に義教が「好意で貸した」ということではなく、やはり前述の行幸の例と同じく公家に対する自己(將軍家)の「文化的優位性」の表明の一事例とも解釈できるかもしれない。院に限らず、義教は多くの貴顕あるいは寺社が所持する絵巻を自分へ差し出すように申し出ており(院はこの時、取り上げられるのを警戒したのか「所持していない」と嘘をついて拒否している)、義教(足利將軍家)にとって絵巻という媒体は、公家社会における「文化的象徴」であったに違いない(後白河院の蓮華王院宝蔵

コレクシヨンの例を見れば了解されよう。父義満は、こうした絵巻制作に対して尋常ではない執着を見せている。あくまでも義満の先例に倣う義教は、幕府体制の安定化を目指し、義満の絵巻制作を復活・継承したものと考えられる（兄義持は前述の「融通念仏縁起」以外に絵巻制作に関与した形跡はない）。三つの八幡宮縁起のようなまさに「威信表明」の王道を行くとも言える類の絵巻は、勿論こうした政治理念に基づくところが大きいが、同時に「三寺談話絵」といった新興の法華宗を題材にしている<sup>⑬</sup>ところなどは、義満とはまた別の義教独自の資質・見識の豊かさ幅広さを示していると言えよう。こうした執着が結果的に、土佐派・粟田口派を中心に新たなやまと絵師たちの家格上昇を促し、以後の室町やまと絵隆盛の大きな潮流へとつながっていった点は、より評価されるべきであろう。

また義教が、美術品に限らず伝統的文芸・芸能をも積極的に取り込み、さらに公家的儀礼をもって自己の政治的・文化的権力を誇示・演出しようとする意図は、他にも様々な事例で指摘できる。年表に挙げたように和歌会・連歌会などの文芸活動の年中行事化をはじめ、<sup>⑭</sup>の勅撰集編纂もこの文脈において考えられるものだろう。義教の和歌愛好についてはよく知られるところで、後学育成のために初心者を積極的に和歌会に参加させるなど、歌壇の興隆に意図的に関与していたふしも見られる<sup>⑮</sup>。さらに義教自らが上層公家を多く参集し会を主催した背景には、公家よりも上位に立つことで政治的秩序を再編する意図もあつたと推測されている。またこの他にも、將軍自身が華麗に行装を整え、祇園会見物に赴く「祇園会御成」なども挙げられよう<sup>⑯</sup>。これも先に見た天皇行幸と同様、町衆にも自己の権威をアピールし、京都支配をさらに強化する絶好の機会であつたと考えられ、義満時代にはほぼ年中行事化していたと推測される。義教も毎年六月に一回ないし二回の御成を行っている<sup>⑰</sup>。

前述のように、唐物荘厳を通じて「漢」という新しい文化価値における自らの先導的立場を認知させる意図が義教にあつたことは事実だが、「和」の分野に関する数々の事象も、それと同じだけ自らが伝統（正統）を継承する存在で

あることを表明するものであったと言えよう。権力者にとっては、全く別の新たな価値観を提示するよりも、古代以来連綿と続く伝統的価値を持ち出してくることにこそ、対外的にはより意義があり説得力がある。珍奇な唐物趣味は、中国すなわち「唐」を常に自国文化形成の規範としてきた日本にとって、勿論重要な機能を持つが、さらに「和」＝伝統的な文化芸術を併せ持つことが理想なのであり、これまでに見てきた絵巻や和歌などへの態度関心は、まさにそれを物語る<sup>17)</sup>。

### 三 十五世紀前半における「漢」と「和」の枠組み — 「和漢融合」への道程

前章まで、義教時代の美術の状況について「漢」「和」それぞれ個別に考察してきたが、義教の両者への関心は偏っているわけではなく、各々に対する嗜好や意図、あるいは將軍という立場から見た機能は有効に使い分けられていることが確認できたと思う。但し周知の通り、この「漢」と「和」は単なる二項対立の関係にあつた訳ではなく、むしろ実際の諸事象はこの二区分に厳密には分けられないものも多い<sup>18)</sup>。室町時代の文化芸術を考える場合、最も大きな特徴はこの両者の統合 — 「和漢の取り合わせ」さらには「和漢融合」 — にあるとされ、「漢」「和」という概念区分は保持しつつも、両者が積極的に干渉し合い、対置され、または混交することで、それまでになかった新しい美意識や価値観を生み出したのがこの室町時代であり、茶の湯をはじめその遺産の多くが現在もいわゆる「日本的」な文化として継承され存在している。最後に、義教時代の「漢」「和」の枠組みのあり方と、和漢の「取り合わせ」から「融合」への過程におけるその位置づけを見て、まとめたい。



ここで再度義教の室町殿会所に話を戻すが、「漢」の象徴とも呼ばれ唐物荘厳の場ばかりと思われがちなこの会所に、実はやまと絵による名所絵の襖がしつらえられた室がいくつもあった。会所泉殿の「住吉御床間」「牆尽之御間くつかた」、新造会所の「橋立之御間」がそれで（前出挿図5参照）。「住吉御床間」「橋立之御間」はそれぞれ住吉・天橋立といった古来の名所を、「牆尽之御間」は籬に咲く草花を、それぞれ描いた著色のやまと絵であったと想像される。しかも『室町殿行幸御傍記』によれば、「住吉御床間」には牧谿筆「杜子美・政黄牛」四幅対、「牆尽之御間」には徽宗筆「鳩・うつら（鶉）」双幅、そして「橋立之御間」には牧谿筆「半身布袋・船子・漁夫」三幅対、李迪筆「狗」双幅、夏珪筆「軸物（山水図巻か）」といった中国絵画が飾られ、その他にも三具足・堆朱の盆・文房具などの唐物が並べられていた。つまり、やまと絵障屏画を背景としてその上に中国絵画を掛けるという形式がとられており、このような鑑賞法が一つの定型を成していたことが知れる<sup>39</sup>。続く義政の東山殿の会所もほぼ同じ構造・形式を踏襲している。また、こうした「和漢取り合わせ」の荘厳は公家社会においても好んで行われていたようだ。例によって『看聞日記』には、これがしばしば見える。応永二十五年（一四一八）七月、後崇光院邸における七夕法楽の座敷飾りでは、数十もの花瓶や盆などが置かれた卓机の背後に屏風（他所から借りてくる場合も多かったようだ）が立てられ、その上に唐絵五幅が掛けられている。同三十一年（一四二六）では屏風二双に唐絵九幅、永享五年（一四三三）になると屏風二双に唐絵が二十五幅と年々目に見えて多くなる。このような豪華な空間で後崇光院はじめ來賓たちは、歌を詠み、管絃を楽しみ、果ては酒宴で終えるのが毎年の習わしであったようだ。

唐物荘嚴は、禅院での宗教的儀礼における室礼に始まるとされるが、以上に見たような異種配合の演出は、根底にはいわゆる「風流（ふりゅう）」と呼ばれる平安期以来の貴族的な裝飾精神を引き継いでいるものと言える。「風流」とは意匠を凝らし贅を尽くした作り物で遊興の場を華やかに盛り上げ、神を慰め人を楽しませる趣向であり、またイベ

ントが終われば破棄してしまふ「一回性」が原則であつたことが大きな特徴でもあつた。伝統と新興、あらゆる種類の文芸や遊興を盛り上げるために和漢さまざまな美術品で荘嚴した会所は、まさに南北朝・室町期における「風流」具現の場であつたわけだが、文芸や遊興の日常化、それに伴う会所の常設化により、会場荘嚴も「一回性」の原理が失われていき、「座敷飾り」として収斂し規式化していったと言える。永享九年の室町殿行幸のようないわゆる「ハレ」のイベントの場合は、やはり伝統的な「風流」の精神が発揮されたと思われ、義教ひいてはモデルとなつた義満の意図もそうした貴族的美学に基づく演出にあつたに違いない。

このような場で「漢」と「和」は新たな出会いを果たし、それまでになかつた視覚的效果を生み出したのだらう。本来、特別な儀礼の室礼道具であつた唐物は、会所文化の流行による座敷飾りの規式化・日常化に伴い、「和」と併存する機会を増やすことで、新たに違ふ美意識を生み出していく。茶の湯はその代表的なものと言えるが、十五世紀になつて登場すると考えられるいわゆる「やまと絵屏風」と呼ばれる一連の作例も、こうした状況下の産物と推測される<sup>10</sup>。従来はやまと絵に漢画の堅固な構成力を加味し、大胆な意匠性と過剰とも言える装飾効果を示すこれらの作品は、まさに「風流」の絵画化と言える（挿図13）。辻惟雄氏は、これら「やまと絵屏風」群の発生過程について、「こうした新しい統一的な構成や装飾効果の強調は、おそらく漢画とやまと絵が座敷飾りの風流の道具として唐絵と顔をあわせたとときの視覚効果への配慮から生じた面もあるう」と述べられ、座敷飾りの場を通じてやまと絵の変質が起こりえた可能性を示唆される<sup>11</sup>。

十五、六世紀における「漢」「和」の枠組みを考える場合、この時期のやまと絵研究がかなり進展し「室町時代Ⅱ水墨画」のイメージが完全に払拭された現在であつても、相互の関係はあくまでも「漢」が主、「和」が従であるという意識（あるいは無意識にせよ）が根強く、また和漢の「取り合わせ」や「融合」も、「和」が「漢」に影響されたとい

う図式で捉えられ、例に挙げた唐物飾りの背後に置かれたやまと絵障屏画なども、あくまで裏方(地)として「漢」を引き立てるものであつたと解釈されがちである。しかし、先に見てきたように義満や義教にとつて「和」が幕府將軍としての自己權威の正当性を主張するために十分機能していたことを踏まえるなら、「漢」と「和」はあくまでも並存関係にあることが前提だつたように思える。また会所に関しても、間取りは方丈のそれに似た唐様であつたが、建築的な系譜自体は和様が基本になつており、最も奥向きの室がやまと絵の襖に彩られていたことを思えば、従来の「漢の象徴」という印象は、いささか強調されすぎであつたのではないか。山根有三氏が「生活における創造面と伝統面、その理想と現実、いわば「たてまえ」と「ほんね」とを、できるだけ総合的に捉えることが肝要なのである」と注意を促されている<sup>⑥</sup>ように、いくら唐物趣味が流行していた当時の武家社会とはいへ、「和」は常に「基本」であり「日常」であり、それゆえ新奇な「漢」のように殊更に強調されることがないため「漢」ほどは記録に残らないこともあつて(勿論当時の場や状況に応じて、両者の比重が様々であつたのは当然だが)、長い間研究対象として注意が払われることがなかつたのであろう。「和」は伝統的な機能を果たしながら、「漢」との共生をはかろうとしていたのであつて、「漢」に由来する文化が一方的に刺激を与え、それまでの文化全てを根本的に変質させてしまつた訳ではないことは常に留意すべきであらう。和漢の「取り合わせ」や「融合」は、あくまでこうした併存関係を前提とした上での相互干渉であつたと考えるのが正しい認識と云えるのではないか。義教は両者それぞれに通じ、その機能を把握していたからこそ、文化芸術を自己の權威誇示や政治支配の大きな手段として縦横に駆使できたのだと言える。

むすび

以上、義教時代の美術の動向、さらにそれらをめぐる「漢」と「和」の枠組みのあり方について見てきた。義教時代は「漢」「和」がそれぞれの機能を果たすとともに、両者の接触の機会を多く与えたという点で、次なる「和漢融合」への胎動期であったと言える。美術にとどまらず茶の湯・文学・芸能といったものも含め、義教の関与した文化事跡がもたらした後世への影響力が看過できないほど大きなものであったことを踏まえる時、単なる権力者の道楽、あるいは政治の道具として利用するだけなら、義教時代の文化も狩野派の登場もありえなかつたとするのも過褒ではない。義教の芸術嗜好の質の高さは、本稿で取り上げてきた作品や活発な文芸活動を見れば了解されるだろう。義教にとつては義満の先例に倣うことが政策の基本スタンスだったとはいえ、倣うだけなら単なる物真似に過ぎない。義教も自己の資質に自覚的であつたからこそ、新たな文化価値を生み出し、これだけの支配力・影響力を及ぼす結果になつたと言える。

本稿はあくまで序論的考察であり、義教に直接関係するもの以外は割愛した点や、年表に掲げながらも触れられなかつた事例もあるなど、十五世紀前半の文化全般をめぐる状況を把握するには、まだ多くの問題が残されている。また本稿では、足利將軍家の公家社会（宮廷）に対する政治的・文化的優位性の表明を一つの軸にして論じたが、これに対して公家社会側（後崇光院の事例にとどまらず）がどのような反応を取つたのかなども興味ある問題であり、本稿で考察した「漢」「和」の枠組みに基づき、さらに具体的な検討の機会を持ちたいと考えている。

註

- (1) 通常は「和」「漢」という順序で併記するが、本稿では便宜上、まとまった成果のある「漢」についての考察を先行させたため、煩瑣になるが併記する場合は、論題も含め「漢」「和」で統一した。但し「和漢融合」など用語として定着しているものは、そのまま使用した。
- (2) この抽籤をめぐる経緯については、今谷明『籤引き將軍足利義教』（講談社選書メチエ二六七、講談社、二〇〇三）参照。
- (3) 佐藤進一「足利義教嗣立期の幕府政治」『法政史学』二〇（一九六八）、今谷明「室町幕府奉行人奉書の基礎的考察」『国立歴史民俗博物館研究紀要報告』一（一九八二）など。
- (4) 永島福太郎「茶事の成立―足利將軍家の茶湯―」『茶道文化論集』上巻（淡交社、一九八二）
- (5) 村井康彦「会所の文芸」『日本文化小史』（角川書店、一九七九）
- (6) 村井康彦「金閣と銀閣 室町文化」『週刊朝日百科 日本の歴史』一六、朝日新聞社、一九八六）
- (7) 佐藤豊三「將軍家「御成」について（二）―足利義教の室町殿と新資料「室町殿行幸御傍記」および「雜華室印」―」『金鯢叢書』二（徳川黎明会、一九七五）、『東山御物―「雜華室印」に関する新史料を中心に』『展覧会図録（根津美術館・徳川美術館、一九七六）
- (8) 佐藤豊三「將軍家「御成」について（一）―室町將軍家の御成―」『金鯢叢書』一（徳川黎明会、一九七四）。氏は、「御成」が弱体化した足利將軍家の政權回復を狙った一種のデモンストレーションであったことを指摘される。
- (9) 山下裕二「能阿弥序説」『国華』一一四六（一九九一）、同「能阿弥伝の再検証（二）」（八）、『明治学院大学文学部芸術学科研究紀要 藝術学研究』一〇八（一九九一）〜九八）
- (10) 山下裕二「夏珪と室町水墨画」『日本美術史の水脈』（ベリかん社、一九九三）
- (11) リチャード・スタンリー・ベイカー「室町時代の座敷飾りと文化的主導権」『日本美術全集一一 禅宗寺院と庭園』（講談社、一九九三）
- (12) 畑靖紀「足利義教室町殿会所における夏珪の山水図巻と梁楷の耕織図巻の意義」第五十三回美術史学会全国大会（於東北大学）における口頭発表（二〇〇二）

(13) 現在、義満時代を中心とした南北朝・室町初期のやまと絵については、高岸輝氏によって研究が進められている。高岸輝「初期土佐派の研究―『看聞日記』所載の藤原行光筆「泰衡征伐絵」をめぐって―」『鹿島美術研究年報』一六別冊(一九九九)、同「清涼寺本「融通念仏縁起」と足利義満七回忌追善」『仏教藝術』二六四(二〇〇二)、同「六角寂済と足利義満―六角絵所の成立と展開―」『国華』一二八(二〇〇二) 同「室町殿絵巻」コレクションの形成」『美術史』一五五(二〇〇三) 参照。

(14) 義教と諸文芸・芸能との関係については、川嶋将生氏が総括的に考察されている。氏は、和歌・連歌・松拍子・蹴鞠といった文芸・芸能活動も、やはり義満の先例に倣っていたことを実証されつつ、それらを幕府の年中行事とすることで、諸儀礼を通して將軍の權威強化を狙っていた義教の政治理念の一つの裏づけとされた。川嶋将生「足利義教とその文芸」『中世京都文化の周縁』(思文閣出版、一九九二) 参照。また、当時の公武の文化活動の状況を知る上で、豊富な資料を提供してくれる後崇光院伏見宮貞成親王(一三七二―一四五六)の日記『看聞日記』をめぐっては、横井清・井藤邦生両氏を筆頭に文化史・文学史からの研究成果があり、義教と後崇光院との文化的対立構図を読み取ろうとする両氏の見解は興味深い。横井清『看聞御記―「王者」と「衆庶」のはざまにて』(そして、一九七九)、井藤邦生『伏見宮貞成の文学』(清文堂出版、一九九一) 参照。

(15) 山根有三「異種の配合と和漢の融合」『学叢』一〇(一九八八)、同「室町時代の屏風絵」概観―和漢配合の世界―『室町時代の屏風絵』展覧会図録(東京国立博物館、一九八九)、辻惟雄「和漢のとりまぜから統合へ―戦国の美術」『日本美術全集』一三 雪舟とやまと絵屏風』(講談社、一九九三) など。なお「和漢融合」に関しては、十六世紀になって狩野派(殊に元信)の成し得た業績に帰されるのが普通だが、これは『本朝画史』の著名なフレイズ「土佐氏は倭画の専門也。雪舟子は漢画之粗筆。狩野家は漢而兼倭者也」という喧伝による影響が大きいのと思われる。元信が独自の様式を確立したのは事実であるが、元信以前の状況においても和漢両者のさまざまな折衝が想定できる。「融合」へ至る過程は単線的なものではなく、より個別的な検討を要するだろう。

(16) 『婆沙羅の時代―王朝世界の残照―近世のいぶき―』展覧会図録(徳川美術館、一九九一)  
 (17) 足利歴代將軍の邸宅の詳細については、川上貢「日本中世住宅の研究」(墨水書房、一九六七) 参照。  
 (18) 会所の間取り自体が、禅院方丈の南向(前列) 各室が「ハレ」|| 公的儀礼を行う場、北向(後列) 各室が「ケ」|| 私的居住空間をとっていたのと共通しており、一棟の建物の中にも「ハレ」と「ケ」が存在していた。

(19) 但し、この三条坊門殿には、義教が新邸室町殿（後述）に移るまで住んでいた時（永享元年（一四一九）に、義持が建てた会所の奥にさらに会所を一棟建造している。

(20) 十五世紀の室礼の様子が知れる絵画史料としては、『祭礼草紙』（前田育徳会蔵・挿図3）、『福富草紙』下巻（春浦院蔵）、『掃墨物語絵巻』下巻（徳川美術館蔵・挿図4）などがある。

(21) 中世における「床の間」という呼称は現在とは異なり、現在我々が床の間と呼んでいる部分<sup>11</sup>「床」を持つ室（間）自体を指すものであった。また、「床」は本来、一段高くした座所を指し、もともと壁面に据え置かれた卓机が装置化したものとされる「押板」とは起源が異なるが、いつしか床が新たな荘厳の場として転用されるに至った。当時、両者は構造的には同じものであったが、『君台観左右帳記』では両者を明確に区別している。

(22) 川上貢「会所と座敷飾りの成立過程」『日本美術全集一 禅宗寺院と庭園』（講談社、一九九三）

(23) 室町殿会所の建築については、中村利則「町屋の茶室」『茶道文化選書 淡交社、一九八一』、宮上茂隆「会所から茶湯座敷へ」『茶道聚錦』七（小学館、一九八四）参照。

(24) 佐藤氏前掲「將軍家「御成」について（二）」、畑氏前掲「足利義教室町殿会所における夏珪の山水図巻と梁楷の耕織図巻の意義」。また周知の通り、この行幸は、応永十五年（一四〇八）に義満が、自邸北山殿に後小松天皇の行幸を仰いだ先例に倣ったものである。諸儀礼を通して自己の文化的主導権を表明しようとした意図は、義満時代に既にあつたと考えられるが、それを行事（儀礼）として定着させたのは、後述する文芸・芸能などの事例を見ても分かるように義教と云えよう。

(25) 『室町殿行幸御筋記』の全内容については、「公刊資料 室町殿行幸御筋記」『金毓叢書』二（徳川黎明会、一九七五）参照。

(26) 佐藤氏前掲「將軍家「御成」について（二）」

(27) 佐藤氏前掲「將軍家「御成」について（二）」

(28) 『室町殿行幸御筋記』には新造会所「北向御四間」に「耕作 梁楷様之御間」との記載があり、梁楷様の「耕作図」模絵があつたと推測される（ちなみにこの時、南向会所「西御七間」にはこの模絵の原本とおぼしき梁楷筆の「軸物（耕織図巻）」も飾られていた）。山下裕三氏は、筆者や詳しい図様は不明ながら（氏は能阿弥筆の可能性を示唆されているが）、永享年間にすでにこのような「筆様」に依存した制作が行われていたことの重要性を指摘されている。山下氏前掲「能阿

弥伝の再検証(四)参照。

(29) 清凉寺本「融通念仏縁起」については、松原茂「融通念仏縁起」『日本の美術』三〇二(至文堂、一九九二)、高岸氏前掲「清凉寺本『融通念仏縁起』と足利義満七回忌追善」参照。

(30) 粟田口派については、相澤正彦「粟田口絵師考(上)」「(下)」『古美術』八三・八四(一九八七)、同「室町やまと絵師の系譜」『日本美術全集』二 雪舟とやまと絵屏風(講談社、一九九二)、同「譽田宗厩縁起」の絵師とその画風」『USEUM』五七二(一九九五)参照。

(31) 本絵巻の詳しい様式・筆者問題などについては、源豊宗「譽田宗厩縁起について」『新修日本絵巻物全集』三〇(角川書店、一九八〇)、相澤氏前掲「譽田宗厩縁起」の絵師とその画風」、松原茂「基準作としての『譽田宗厩縁起』」『続々本絵巻大成 伝記・縁起篇』七(中央公論社、一九九五)参照。

(32) 『看聞日記』に登場する室町殿コレクションの絵巻は以下の通り。「粉河観音縁起絵」七巻、「地藏験記絵」六巻、「十二神絵」(巻数不明)、「秦衡征伐絵」十巻、「目連尊者絵」三巻、「和田左衛門尉義盛絵」七巻、「平家絵」十巻、「清少納言枕双子絵」二巻、「むくさい房絵」一巻、「三寺談話絵」五巻、「太神宮法衆寺絵」五巻、「貞任宗任討伐絵」三巻、「稻荷縁起絵」八巻、「鹿苑院殿東大寺受戒絵」五巻、「赤松円心合戦絵」十一巻。なお、室町殿の絵巻制作に関しては、公家社会と伍するための足利將軍家の文化戦略の手段の一つであったという視点から、高岸輝氏が考察されている。高岸氏前掲「初期土佐派の研究」『看聞日記』所載の藤原行光筆「秦衡征伐絵」をめぐって」、同「室町殿絵巻コレクションの形成」参照。その他、『看聞日記』に登場する絵巻の詳細については、芳賀幸四郎『東山文化の研究』(河出書房、一九四五)、斎藤昌利「看聞御記」にみる絵巻制作について」『日本絵画史の研究』(吉川弘文館、一九八九)参照。

(33) 相澤氏前掲「室町やまと絵師の系譜」。なお、もう一つの新規制作である「むくさい房絵」については主題不明。

(34) 義教と和歌との関係については、井上宗雄「中世歌壇史の研究 室町前期」(風間書房、一九六一)、三角範子「足利義教とその和歌会」『日本歴史』六四九(二〇〇二)参照。

(35) 二木謙一「室町幕府の京都支配と祇園会御成」『国立歴史民俗博物館研究報告』七四(一九九七)

(36) また興味深いのは、將軍が御成する際には、銚や風流(飾り物)がさらに盛大に出されたということである(祇園御輿迎也。無銚風流、北山殿無御見物之故歟)『吉田家日記』応永九年(一四〇二)六月七日条ほか)。このような祭礼等を通じて、公家武家のみならず占有物だった文化芸術を民衆も共有できる場が増え、こうした中で奔放闊達な室町文化特有の



表情が醸成されていったことは想像に難くない。

(37) 本稿では取り上げなかったが、義教が伝統的な様式を重んじていた姿勢は、永享二年(一四三〇)一月の大和達磨寺の本尊造立(仏師は椿井法眼集慶、周文が彩色を担当)、同十二年(一四四〇)の法観寺五重塔(八坂の塔)の再建(同八年(一四三六)焼失)なども重要な事例として挙げられよう。

(38) 島尾新氏は、日本文化における「漢」と「和」の構造について、「漢」とはあくまでも日本で生成された「漢」イメージ(「和」の中の「漢」)であり、「漢」「和」双方を内に抱くのがトータルな意味での「和」(日本文化としての「和」)であり、実態としての「漢」はその外側にあったと述べられる。島尾新「十五世紀における中国絵画趣味」『MUSEUM』四六三(一九八九)参照。そもそもこうした複雑な構造を持つ「漢」と「和」が、単純な二項対立で説明できるはずがなく、結局新来の文化も、いつしかこの「和」の中の「漢」へと再編されていく(島尾氏はこれを「曖昧化と単純化の原理」と呼ばれる)のが日本文化の特徴であるといえる。その他、室町時代の「漢」「和」の構造については、千野香織「南北朝・室町時代の絵巻物―新しい光のなかで」『日本美術全集』二 水墨画と中世絵巻(講談社、一九九二)参照。

(39) 「二元信」印のある「四季花木草花下絵山水図押絵貼屏風」(フリア美術館蔵・挿図12)は、十六世紀前半の作と見なされるものの、十五世紀に盛んに行われていたこうしたやまと絵障屏画の上に唐絵を掛ける手法を、そのまま屏風のデザインとして転用した一種の回顧的作例と考えられる。辻惟雄「四季花木草花下絵山水図押絵貼屏風」『戦国時代狩野派の研究―狩野元信を中心として』(吉川弘文館、一九九四)参照。

(40) 中でもいわゆる「金屏風」(ひと口に「金」といっても、実態は「金箔押し」や「金磨付」など多様な技法があったが)は十五世紀初頭頃に発生したと考えられる。「和」の年表⑦の進上品として用意された金屏風はその早い事例。十五世紀の金屏風については、赤沢英二「十五世紀における金屏風」『国華』八四九(一九六二)、山根氏前掲「室町時代の屏風絵」概観―和漢配合の世界―、榎原悟『美の架け橋―異国に遣わされた屏風たち』(ベリかん社、二〇〇二)参照。

(41) 辻氏前掲「和漢のとりまぜから統合へ―戦国の美術」

(42) 山根氏前掲「室町時代の屏風絵」概観―和漢配合の世界―

挿図は、それぞれ下記の手書より転載した。

1 「水墨画―能阿弥から狩野派へ」『日本の美術』三三八(至文堂、一九九四)

- 2、4 『婆娑羅の時代—王朝世界の残照・近世のいぶき—』（徳川美術館、一九九二）
- 3、5 「金閣と銀閣 室町文化」『週刊朝日百科 日本の歴史』一六、朝日新聞社、一九八六）
- 6、9 『東山御物—「雑華室印」に関する新史料を中心に』（根津美術館・徳川美術館、一九七六）
- 10 「融通念仏縁起」『日本の美術』三〇二（至文堂、一九九一）
- 11 『新修日本絵巻物全集』三〇（角川書店、一九八〇）
- 12 『日本美術全集—三 雪舟とやまと絵屏風』（講談社、一九九三）
- 13 「日月山水のやまと絵」『週刊日本の美をめぐる』四三（小学館、二〇〇三）

表

「雑華室印」のある現存作品

	作品名	筆者(伝承含む)	所蔵	備考
※	● 出山釈迦図	梁楷	重文	
1	● 雪景山水図	梁楷	国宝 東京国立博物館	もと三幅対 ※は印なし
2	● 雪景山水図	梁楷	重文	
3	● 豊干図	梁楷	重文	
4	● 寒山拾得図	梁楷	重文	もと双幅
5	● 布袋図	梁楷	重文 香雪美術館	
6	● 寒山拾得図	梁楷		
7	● 梅花双雀図(挿図7)	馬麟	重文	もと双幅
8	● 梅花小禽図	馬麟	重文 五島美術館	
9	● 鶉図	李安忠	国宝 根津美術館	もと双幅
10	● 鶉図	李安忠	重文	
11	● 風雨山水図(挿図8)	夏珪	重文 根津美術館	
12	● 竹林山水図(挿図9)	夏珪	重文 畠山記念館	
13	● 山水図	夏珪		
14	● 竹虫図	夏珪	重文 東京国立博物館	
15	● 達磨図	牧谿		
16	● 六祖図	不詳	重文 正木美術館	
17	● 竹雀図	牧谿	重文 根津美術館	「善阿」印を伴う
18	● 双鳩図	牧谿	重美	「善阿」印を伴う
19	● 龍図	牧谿	重美	
20	● 龍図	牧谿	クリーブランド美術館	双幅
21	● 虎図	牧谿	クリーブランド美術館	
22	● 猿猴図(双幅)	牧谿	徳川美術館	

「天山」「道有」印のある現存作品

	作品名・印種	筆者(伝承含む)	所蔵	備考
1	● 桃鳩図「天山」	徽宗	国宝	
2	● 夏景山水図「天山」	徽宗	国宝 久遠寺	
3	● 秋景山水図「天山」	徽宗	国宝 金地院	もと四幅対
4	● 冬景山水図「天山」	徽宗	国宝 金地院	
5	● 観音図「道有」	牧谿	国宝 大徳寺	三幅対
6	● 猿図「天山」	牧谿	国宝 大徳寺	
7	● 鶴図「天山」	牧谿	国宝 大徳寺	
8	● 龍図「天山」	牧谿	重文 大徳寺	双幅
9	● 虎図「天山」	牧谿	重文 大徳寺	
10	● 羅漢図「天山」	牧谿	重文 静嘉堂文庫美術館	
11	● 叭々鳥図「天山」	牧谿	五島美術館	もと双幅
12	● 叭々鳥図「天山」	牧谿	MOA美術館	
13	● 太公望図「天山」	牧谿		双幅
14	● 普説図「天山」	牧谿		
15	● 漁村夕照図「道有」	牧谿	国宝 根津美術館	
16	● 煙寺晚鐘図「道有」	牧谿	国宝 畠山記念館	もと八景一軸(大軸)
17	● 遠浦帰帆図「道有」	牧谿	重文	
18	● 平沙落雁図「道有」	牧谿	重文	
19	● 江天暮雪図「道有」	牧谿		
20	● 龍図「道有」	牧谿	重美	
21	● 老子図「道有」	牧谿		
22	● 布袋図「道有」	胡直夫(牧谿)	重文 徳川美術館	
23	● 朝陽図「天山」	無住子(牧谿)	重文 徳川美術館	三幅対
24	● 対月図「天山」	無住子(牧谿)	重文 徳川美術館	
25	● 龍図「天山」	陳容		双幅 「善阿」印を伴う
26	● 龍図「天山」	陳容		
27	● 布袋図「天山」	胡直夫		
28	● 水鴨図「天山」	夏珪		
29	● 達磨図「道有」	無準	重美 徳川美術館	
30	● 政黄牛図「道有」	無準	重美 徳川美術館	三幅対
31	● 郁山主図「道有」	無準	重美 徳川美術館	
32	● 六祖截竹図「道有」	梁楷	重文 東京国立博物館	もと双幅
33	● 六祖破経図「道有」	梁楷	三井文庫	
34	● 牧牛図「道有」	不詳	重美	
35	● 馬郎婦觀音図「道有」	不詳		

作品名欄の●印は「室町殿行幸御傍記」記載の作品と一致するもの、あるいは一致すると推定されるもの  
 (『東山御物―雑華室印』に関する新史料を中心に)展覧会図録所載の表をもとに作成)

足利義教時代の美術―十五世紀前半における「漢」と「和」の枠組みをめぐって―

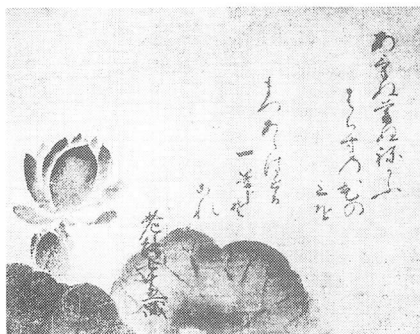


図1 能阿弥 蓮図  
文明3年(1471) 正木美術館

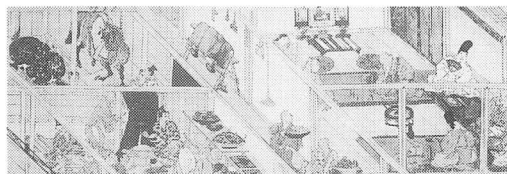


図2 慕婦絵詞10巻のうち巻5第3段 観応2年(1351) 重文 西本願寺

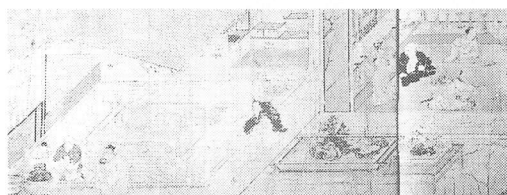


図3 祭礼草紙 15世紀 重文 前田育徳会

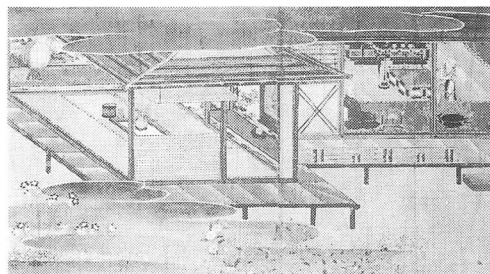


図4 掃墨物語絵巻 15世紀 重文 徳川美術館

足利義教時代の美術―十五世紀前半における「漢」と「和」の枠組みをめぐる―

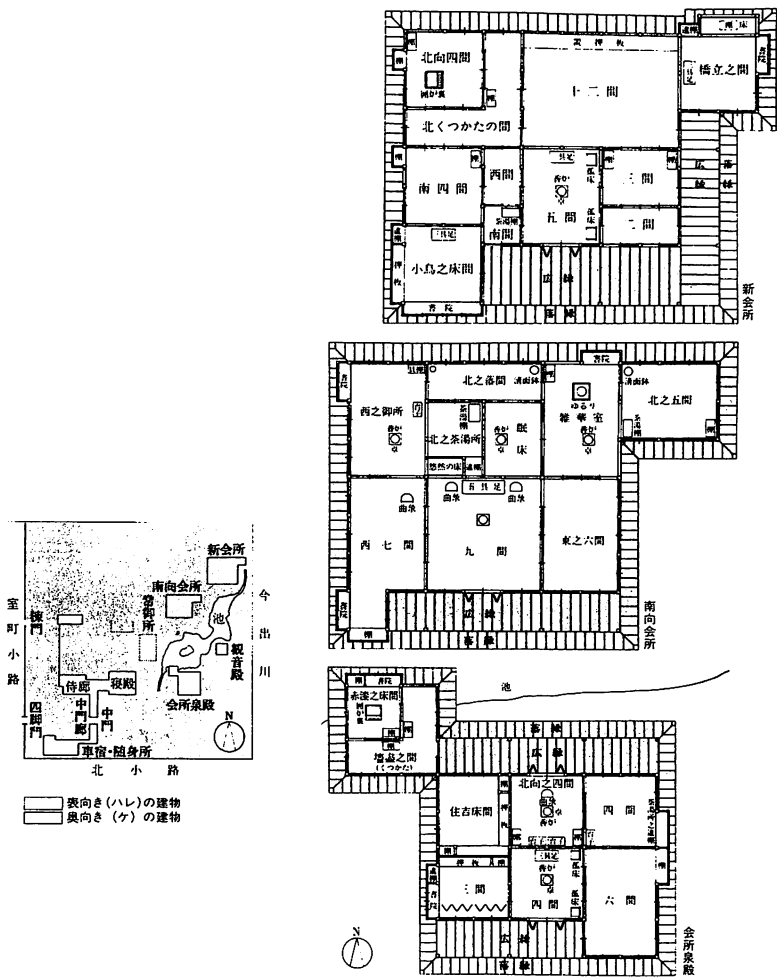


図5 足利義教室町殿会所復元平面図と殿舎推定配置図(中村利則氏作成)

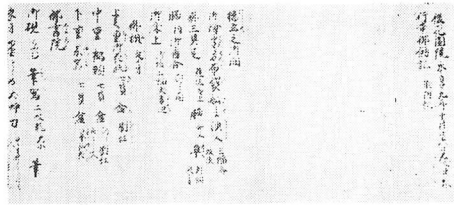


図6 室町殿行幸御傍記 徳川美術館

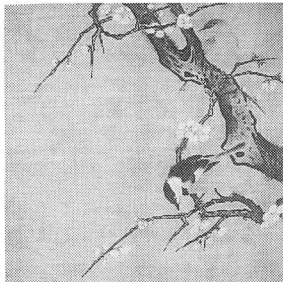


図7 伝馬麟 梅花小禽図  
南宋時代(13世紀)  
重文 五島美術館



図9 伝夏珪 竹林山水図  
南宋時代(15世紀)  
重文 畠山記念館



図8 伝夏珪 風雨山水図  
南宋時代(13世紀)  
重文 根津美術館

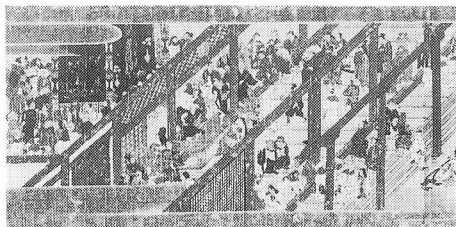


図10 融通念仏縁起 2巻のうち下巻第10段  
応永21年(1414)頃 重文 清涼寺



図11 畷田宗廟縁起 3巻のうち下巻第5段  
永享5年(1433) 重文 畷田八幡宮



図12 「元信」印 四季花木草花下絵山水図押絵貼屏風  
六曲一双のうち右隻 16世紀前半フリア美術館

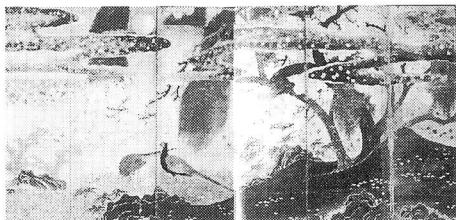


図13 明四季花鳥図屏風 六曲一双のうち右隻  
15世紀 出光美術館