

書画を飾る「時と場所」

太田孝彦

はじめに

今日、美術館・博物館などについての議論が盛んである。誰が、いかなる手段によって、どのような作品を収集したか。また、それらをどのような場所に、どのような仕方でも展示したか。そして、それらを展示する施設は、いかなる機能を担うのか。さらに、そのような展示は、何を目的としているのか。美術館・博物館が、作品と鑑賞者とを結びつける仲介者である以上、こうした議論は、作品を理解するために不可欠なものである。しかし、今日の議論が、いわゆる「制度」としての「美術」の問題に傾斜している感はない。

作品は、確かに、ある時、ある場所に、ある目的をもって展示されることによつてはじめて、「意味」を獲得する。しかし、「展示する」という行為と、展示するための施設が、これまで、必ず近代的な

機能——国民国家の象徴として美術を見せること——を担ってきたわけではない。

室町時代において、作品を展示することがいかなることと考えられ、実行されていたのかを問うこと。それが課題である。そのために、將軍家の座敷飾のありさまを記した『室町殿行幸御飭記(十五世紀)』や、当時の日記、禅僧の文集に記された鑑賞記録などを分析することを試みる。その結果、展示するという行為が、室内を荘嚴することから文雅の趣味を共有する空間を設定することへと目的を展開したことが明らかになれば幸いである。

I 「書画で飾ること」あるいは「書画を飾ること」

飾られている絵画、つまり展示されている絵画の身近なものとして壁画や襖絵などをあげることができる。しかし、それらは、書画

そのものを鑑賞するために、飾られ、展示されていたわけではない。それらは室内や室内を飾り、その内部空間を性格づけるものであった。仏殿の荘厳は花で飾るのと同様に壁画によってもなされた。武家の屋敷は、部屋ごとに襖絵の画題や画体、彩色や水墨を描き分けることによつて各部屋を性格づけてきた。こうした絵画の使用を「書画で飾ること」と呼ぶことにする。「書画で飾ること」とは、ある人が、ある「場所」に、ある性格を与えるために書画を使用することと定義しておくことにする。

しかし、時には、絵画で飾られている部屋に、すなわち、すでにある性格が与えられている場所に、また別の絵画を飾ることがある。その「場所」は、すでにある一つの性格がある絵画によつて与えられているのだから、性格付けとは違った目的をもつて、「書画を飾ること」が行われたと考えるべきであろう。この時、これら「書画を飾ること」は常に一時的である。それゆえ、「書画を飾ること」は、「ある時」と関係していることになる。「書画で飾ること」がなされた上に、さらに「書画を飾ること」が行われるのは、「ある時」に、そこで「行われること」に関係していると考えられる。つまり、ある時に、作品を展示することの意味は、そこで「行われる行事」に深く関わっている。その「行事」のために、書画は、ある機能を果たすことになる。

ある時、ある場所に、ある目的をもつて、ある作品が展示される

この意味を問う時、次のような二つの事例が考えられる。「場所」に比重をおく場合、つまりどのような空間を設営しようとするのかという事例と、「時」に比重をおいた場合、つまりどのような行事のために絵画を使用しようとしているのかという事例である。この二つに分類して考察することが便宜であろう。もちろん、それらは相関することが多いだろうし、その間を揺れ動くのが展示の持っている性格ということができるかもしれない。

ところで、このような展示のあり方の検討は、太田昌子・大西広氏の「絵の居場所」¹⁾での考察、「絵が場所を離れていく歴史」に啓発され、発想されたものである。そこには次のようなことが語られている。環境に働きかけるものであった絵画は、その場所性から離脱することによつて新しい形式と意味を獲得していった歴史をもっているという。洞窟や墳墓の絵は、やがて寺院の壁画や屏風と変化し、掛幅などを生み出すことになるのだが、その結果、「絵を絵としてだけ作り、絵を絵としてだけ観る」ようなことが起こったと指摘するのである。

人は、いつ頃から、こうした場所から切り離された絵画を制作し、それを鑑賞することをはじめたのだろうか。その結果、何を獲得したのだろうか。以下は、こうした「時」と「場所」の観点から、書画の展示を室町時代を例に分析を試みたものである。

ある時に、ある場所に、ある書画を飾ることは、一体、書画に何

を求めたことなのかを明らかにしようとした。次のことが結論である。

(1) 室町時代初期において水墨画は「場所の絵」であり、禅寺の絵画であった。しかし、いつしか水墨画は「場所」から切り離されて、「場所」とは無縁に展示され、鑑賞されるようになった。「時の絵」となり、武家の絵画となった。

(2) また、ある行事の目的のために飾られていた絵画は、やがて、行事が変化することによって、飾る目的もまた変化することになった。鑑賞者に何を見せようとするのかということに変化が起こり、展示のあり方も変った。「荘厳の場」から「賞玩の場」への変化である。

(3) それは、宗教的体験を共有しようとしたことから、趣味としての文雅の世界を共有しようとするこへの展開といえる。展示するという行為は、文物を通じて「文雅の趣味」を共有しうる空間を設定することを目的としたものとなった。

次のような手続きを踏むことにしたい。まず、室町時代の展示がある時に、ある場所に、ある書画を飾ることが「場所の絵」として、室内の荘厳を目的としていたことを明らかにする。その後、やがて「時の絵」として、詩会、茶会、七夕、行幸、御成など特別の行事のために書画が展示されるようになった例を指摘する。次に、そこに起こった変化が「荘厳の場」から「賞玩の場」への展開であ

ることを示す。

II 場所―室内の荘厳

永仁三年「一二九五」に南禅寺の僧堂が完成した時、壁には「韃参薬山」などの禅会図が描かれたことが、『文応皇帝外記』に見える。

禅会図とは、禅僧と帝王・士大夫などの俗人との問答のさまを描いたものである。興化と荘宗、葉山と李朝、大顛と韓愈、馬祖と龐居士などがある。そして、康永二年「一三四三」十一月に天竜寺の方丈が完成した時にも、方丈には禅会図が描かれたことが『紀年考略』に見える。また、西芳寺指東庵には無等周位の描いた「熊秀才亮座主に見ゆる画」という禅会図があったことを『空華日用工夫略集』(康暦二年「一三八〇」二月二五日)が記している。

このように、鎌倉時代以来、禅寺で室内を飾っていた絵画は、宗教に関わる人物画であったことが知られる。そうした絵画によって堂内の宗教空間を荘厳していたのである。

ところで、一条兼良(一四〇二～八一)の『尺素往来』には、「障子はやまと絵の四季絵、屏風は水墨の瀟湘八景図屏風を設えるのがよい」とある。このことに示されるように、室町時代において瀟湘八景は、禅僧にとつて特別な意味を持って愛好され、室内を飾っていたのである。こうした、瀟湘八景図の受容は、臥遊空間の設営と

いうことができる。以下に、瀟湘八景が特別な意味をもって禅寺で室内を飾っていた様相を明らかにしたい。それは、道釈人物画で室内を飾り、宗教空間として荘厳していたのとは異なつた書画で飾るという絵画の機能を語るものである。

彦龍周興の『半陶文集』（「瀟湘八景并漁樵対問図」）によると、丹波の寺の室中に「瀟湘八景図」の襖絵が描かれていたという。それは、山中の僧たちに江湖——中国の水辺——にいる気分を味わわせるためであつたという。このことから、室内を飾る襖絵は、室空間を人工的な別世界とし、僧たちに現実とは異なる気分——多くは中国の詩文に読まれている世界——を味わわせるためのものであつたといえる。それは、精神の臥遊する空間——横になつたまま山水を眺めて、その地に遊んだような気分になる空間——を作りだしていたわけである。

さて、このような目的をもつて描かれた水辺の景色を味わうとする襖絵に一般的な山水図、あるいは日本の風景ではなく、中国の風景で、とりわけ瀟湘八景が描かれたのは次のような理由がある。詳しくは別稿で論じたことがある。²⁾

瀟湘八景は、長江の中流にある洞庭湖に瀟水と湘水とが注ぐ合流地の気象の美しさを八つ取り上げたものである。水墨で描かれ、詩に詠まれた。山市晴嵐、漁村夕照、瀟湘夜雨、遠浦帰帆、洞庭秋月、平沙落雁、煙寺晚鐘、江天暮雪である。この瀟湘八景を最初に描い

たのは北宋の宋迪であると考えられている。そして、その宋迪の「無声の詩」である瀟湘八景図に「有声の画」である瀟湘八景詩を贈つたのが宋代を代表する文芸僧の覚範慧洪である。室町時代の禅僧たちの語録詩文集を繙いていけば、瀟湘八景は覚範慧洪と組み合わせられて語られることが多いことが知られる。日本の禅僧たちにとつて覚範慧洪は詩文をも良くする理想的な禅僧として考えられていた。だから、瀟湘八景は覚範慧洪と結びつけて愛好されたのである。自分たちが理想とする覚範慧洪が愛好した瀟湘八景である。彼らもまた、その瀟湘八景に覚範慧洪の精神を感じ取るうとしたということができる。横川景三は『補庵京華統集』（「瀟湘八景図」）で、描かれた作品である「瀟湘八景図」を通してでも瀟湘八景を感じたことがない人は僧ではないとまで言っている。

このように、瀟湘八景の書画を室内に描くことはここを瀟湘八景の世界に運ばせ、覚範慧洪の精神を感じ取ることであり、居ながらにここを瀟湘八景に遊ばせるための臥遊空間の設営ということが出来る。

さらにそのうえに、理想とする風景を描き壁に掛けて、それを眺め心を遊ばせることも行われた。この寺では、この他に漁樵対問図が掛けられた。それを眺めることによって、その風景に遊び、禅僧たちは理想とする漁樵たちの生活を享受していたのである。

このように、室内を書画で飾ること、この場合は襖絵などは、室

内を性格付けることであった。宗教的な世界を享受させるために機能していたと考えることができる。

しかし、瀟湘八景図が禅寺だけで愛好されていたわけではない。伏見の宮邸の会所を飾っていた瀟湘八景の詩を諸長老が作ったことを『看聞御記』（永享八年「一四三六」閏五月二十七日）に見いだせる。ここでは、上述した禅僧たちの理想とする世界を貴族たちが受け入れていたことを示している。あるいは詩と画は形式が異なっているながらも同じ世界を表現している詩画一致の示す格好のテーマとして瀟湘八景が愛好されたのこともかもしれない。このことについては、別に稿をあらためて論じる必要がある。

つぎに、こうした宗教世界を荘厳するために絵画で飾られていた室内に、別の機能をもって絵画を飾ることがなされて事例を考察することしよう。

Ⅲ 時—宗教儀礼から世俗の儀礼へ

『喫茶往来』には、「喫茶観月の場所は、張思恭筆の彩色の『釈迦説法図』を左に、牧谿筆の水墨の『白衣観音図』を右に掛け、『普賢菩薩図』、『文殊菩薩図』を脇幅に、『寒山拾得図』を面飾りとした。その前の金欄をかけた卓には胡銅の花瓶を置き、錦繡で飾った机には真鍮の香匙、火箸が立てられていた。…所々の障子には唐絵が掛

けられ、香台には堆朱や堆紅の香合が並んでいた。…西側の座敷の前には、一對の飾り棚を置き、さまざま珍菓を積み重ねた。北側の壁の下には一双の屏風を立て、色々のものを掛けた」と、喫茶観月が行われた場所の状況が語られている。そこには、三幅対の道釈人物画を正面に懸け、花瓶を卓に置き、香合などを並べた机が配されていた。複雑な空間を作りだし、多数の画幅を懸け並べるなど華やかな世界を生み出していたのである。

また、『太平記』には、康安元年「一三六一」楠木正儀らの攻撃を受けて都落をした時、佐々木道誉が会所を飾って退散した記事が見られる。会所には、「大紋の畳を敷き並べ、本尊、脇絵、花瓶、香炉、薬缶、盆までをそろえ」、書院には「王羲之の草書の偈、韓愈の文集」を置いていたことを記している。『尺素往来』によれば、こうした会所を飾った三尊は、「本尊は張思恭筆『出山釈迦図』、牧谿筆『渡江達磨図』、喟子筆『観音図』、卒翁筆『布袋図』であり、脇幅としては月湖筆『山水図』、所翁（陳容）筆『龍虎図』である」といつている。本尊は道釈人物画であり、脇幅に山水図や草木鳥獸図が組み合わされていたのである。山水図より道釈人物画への関心の強さをみることが出来る。禅寺の室内を道釈人物画で飾っていた事情と同じような姿勢を確認することができる。そして、南北朝時代において、中国の文物を飾ることは三幅対を中心に数多くのものを展示し、「場」を荘厳するという意味を担っていたことが読み取

れる。室町時代前期の醍醐寺座主満濟（一三七八〜一四三五）が、『満濟准后日記』（永享三年「一四三二」二月七日）で「凡そ会所以下の荘嚴置物宝物等目を驚かす。山水殊勝、言語の及ぶところにあらず。極楽世界の荘嚴も此の如きか。養眼の外他なし」という世界を作り出すのである。

こうした文物をある特定の行事のために展示した例として、七夕の室礼を挙げることができる。後崇光院・伏見宮貞成親王（一三七二〜一四五六）の日記である『看聞御記』には、そうした七夕に本尊として柿本人麻呂像を飾り、そのほかに多数の絵画の陳列した様子が記されている。たとえば、永享四年「一四三二」七月六日の記事は貞成親王が、七夕飾りに使用するため「金盃付松四季図屏風」や「海船松図屏風」を借用したことをいう。また、永享五年「一四三三」七月六日には七夕飾に「屏風二双、絵二十五幅、花瓶六十五」を集めたことが記されている。永享八年「一四三六」六月二十六日には貞成親王が、七夕飾のために宮中より牧谿筆の「観音芦雁図」を借用したことを記している。このように、七夕には多くの書画を室内に飾り立てることが行われていたのである。その状況は、喫茶の室内が書画によって荘嚴されているのと変わらぬものであった。そして、この時、本尊に「柿本人麻呂像」をもつ三幅対が飾られていたと考えられる。その状況もまた、上述した『喫茶往来』が記録している喫茶の室礼を思わせるものである。《慕婦絵》にそ

のありさまを確認することができる。『看聞御記』（応永二十三年「一四一六」十一月一日）に貞成親王が、絵書僧に頼寿筆「道風影」及び脇「山水一對」を写させたことが記されている。これもまた、おそらくこうした会の本尊として飾られた作品であろう。

ところで、元応元年「一三一九」七月二十九日、二条道平邸に御幸があった時、泉屋に「唐絵三幅」を掛け花瓶、香炉を備えていたことが、『花園院宸記』に見える。また、『看聞御記』（応永二十三年「一四一六」三月一日）には、会所飾りとして「観音猿猴三幅対」を掲げたことが記されている。このように、公式な訪問のおりには、室内を飾ることが特別に行われていた。行事として、宗教的な儀礼ではなく、世俗の儀式のために室内が飾られることが行われていたのである。しかし、こうしたある時の特別な儀式のために飾られていた文物も、次第に飾り方に変化を見せることになった。つぎに、そのことをみることにする。

IV 『室町殿行幸御訪記』にみる文物展示の様相

永享九年（一四三七）十月十一日、室町幕府第六代將軍足利義教（一三九四〜一四四一）は、室町殿に後花園天皇（一四一九〜七〇）の行幸を仰いだ。室町殿は、足利義教が永享三年（一四三二）七月から、かつて足利義満が営んでいた「花の御所」の地で造営を開始

した「上御所」である。この時の行事を記したものに、『永享九年十月二十一日行幸記』、『室町殿行幸記』などがある。これらが多く寝殿中での行事を記しているのに対して、御成の時の会所の室内荘厳のありさまを知ることが出来るのが徳川美術館に伝わる享禄三年（二五三〇）の写本『後花園院 永享九年十月廿六日左大臣家 行幸御飭記 能阿記』（以下『室町殿行幸御飭記』と略記する）である。『室町殿行幸御飭記』は、その折りの各会所の室礼の次第を各部屋ごとに記録したものと考えられている。この『室町殿行幸御飭記』によって、後花園天皇の行幸を迎えるために、足利義教はこれらの会所をいかなる絵画で飾ったかを見れば、次のようである。このことについては、別稿で論じたことがある。^③

【新造会所を飾った絵画】

新造会所（図1）の最も公的な座敷がされている「御五間」には三具足を置き、さらに、中央に卓を据え、南宋の禅僧画家である牧谿（十三世紀半、咸淳年間ごろ生存）筆「出山釈迦図」などの五幅対を懸け、その他に張芳汝（十三世紀頃、金に仕えた画家）筆「漁父図」四幅対を南北の長押に懸けた。

床を備えた北向きの私的な空間と考えられる北東にある「橋立の間」でも、三具足が置かれたのは牧谿の描いた「半身布袋・船主・漁父図」の三幅対の前である。そして、床に懸けたのは南宋画院の

画家李迪の「狗図」二幅対であり、その書院に並べたのは同じく南宋画院の画家夏珪筆の「軸物」である。

牧谿の絵画と画院の画家である李迪や夏珪たちの絵画とでは、作品に対する意識が違っていた。南向きの「ハレの場」としての公式の接客空間を飾るのは牧谿の作品があり、「ケの場」として北向きの私的な部屋を飾る絵画が南宋画院の画家たちの作品であった。また、三幅対、五幅対という奇数幅と二幅対という偶数幅との差が、

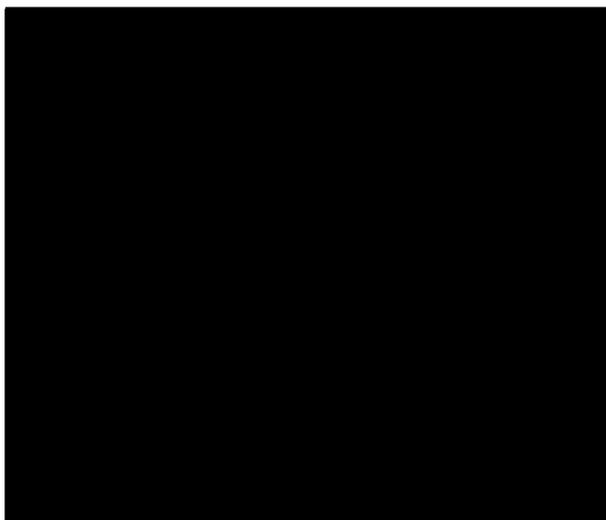


図1 室町殿新造会所推定復元平面図
中村利則作図（『町屋の茶室』より転載）

おそらく画面の大小の差をもあわせてハレ（晴＝公的）とケ（褻＝私的）の世界を飾り分けていたと考えられる。

「御三間」は、平面図から推測すると、その南の「御二間」とをつなぐ部屋である。また、この部屋は西側にある公的な室礼がされている「御五間」にとつても、次の間として存在していた。こうした部屋を飾ったのが南宋の画僧玉澗の作品と考えられる「浪岸図」である。そして、この部屋には七宝や堆朱でできた中国の文物が飾られる二つの棚があった。まるで、將軍の愛玩物を展示するような空間ともいうことができよう。この部屋を玉澗の作品が飾るということは、同じような僧侶の画家でありながら、牧谿と玉澗とは別の意識が働いていたと考えられる。

この「御三間」と「御五間」に北で接する「御十二間」には、北に夏珪の「瀟湘八景図」を懸け、押板に三つの花瓶を置いた。そして、東西の上方には牧谿の「瀟湘八景図」を懸けた。同じ牧谿の作品であるが、ここでは明らかに画題や様式がちがっている。

「橋立の間」と「十二間」を挟んで対称的に西側にある北向きの「御四間」耕作梁楷様之御間」には、南宋画院の画家梁楷（一一二〇一〇〇四に画院の待詔）の〈耕作図巻〉を手本とした「耕作図」が襖に描かれていた。その部屋には囲炉裏が切られ、置かれた棚にも茶碗などが並べられた。この「御四間」を逆し字形に囲む「くつかつの御間」には「茶湯棚」が置かれ、茶道具が並べられている。お

そらく、喫茶が行われた部屋とも想像できる。その部屋を飾るのが、梁楷の「布袋図」である。単幅で香炉や盆が並べられた棚の上に懸けた。三具足を並べて飾る牧溪の道釈人物画とは違った飾り方をしようとする意識が読み取れる。

南向きの西端には、南に書院、押板、違い棚を持つ「小鳥之御床間」がある。この部屋には梁楷筆の「出山釈迦図」片切」「三幅対を懸け、三具足を置いた。書院には徽宗筆の「鶴図」の軸物を他の文房具と共に並べた。

この新造会所の飾り方から、牧谿と梁楷とは同じような粗い筆使いで道釈人物画を描く画家でありながら別な存在として判断されていたことがわかる。ハレの世界には牧谿を、ケの世界には梁楷を飾っている。梁楷を飾る世界はまた、南宋の画院画家たちの作品を飾る「場」でもあった。梁楷がこれほどまでに多いのは、將軍義教の意向を思わせる。

【会所御泉殿を飾った絵画】

会所泉殿（図2）の中心をなす南に面した「御四間」には「御絵」「長井」観音」を単幅で懸けた。しかし、連れをなす「四睡 龍虎二幅」は懸けなかった。とはいえ、略式でありながらも、前に三具足を供えるのは、『君台観左右帳記』がいう正式な室礼と解することができる。

泉殿の北向きの「御四間」には曲象や中央に卓、隅に棚などを置き、その棚には数多くの工芸作品を並べる。南側にある部屋とは異質な空間を設定しようとする試みがある。この部屋は、必ずしも大きくはなく、公的な使用があった部屋とは想像できない。ここを飾ったのは元の銭舜举の白描画の「官女図」である。そして、宋の馬遠・夏珪の弟子と『君台観左右帳記』に見る曜卿の「瀟湘八景図」の屏風を立てた。

この部屋の東には茶湯棚を持つ「御四間」があり、この「御四間」

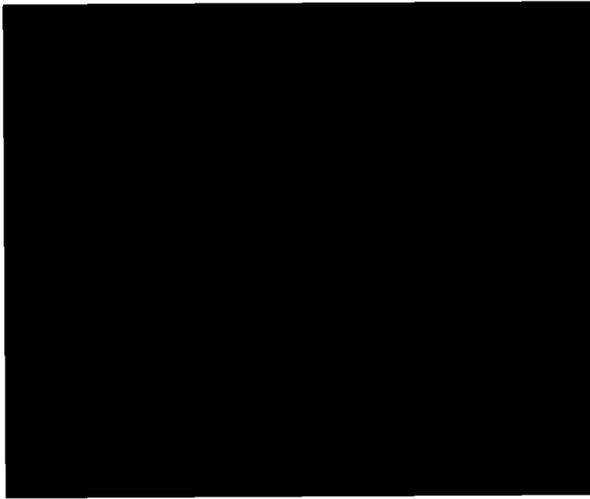


図2 室町殿泉殿会所推定復元平面図
中村利則作図(『町屋の茶室』より転載)

の南側には「御障子之画」は「猫舜举」と記された「御六間」がある。この「御六間」の西に続く、「北向之御四間」の南側が南向きの中心となる前述した「御四間」である。

この「御四間」の西に、南を向いた書院をもつ「御三間」がある。押板を置き徽宗皇帝の「山水図」を懸け、書院の西の遠い棚の中段には箔押しのお盆、盆と共に「御絵双紙」「三帖」を並べた。

この「御三間」の北側、つまり「北向四間」の西側は北に書院を持つ床を備えた「住吉御床間」である。そこには牧谿筆の「杜子美政黄牛図」の四幅対を懸けた。

「住吉御床間」の北西には、逆L字形の「墻尽の間」によって東側と南側を囲まれた「赤漆の御床間」が突き出ている。その部屋は北に書院と床を持ち、囲炉裏が切られている。書院には「御手本双紙」二重につまる巻物「二」を、さまざまな文房具とともに並べた。「墻尽之御間」「くつかた」と呼ばれる部屋にも、徽宗皇帝の花鳥画の二対幅「鶉図」と「鳩図」を懸け、紫檀の棚を置いた。

このように、泉殿に飾られた絵画を見れば、南の「御四間」のような公的な部屋であっても、三幅対の内の「四睡図」「龍虎図」の二幅を省略し、本尊の「観音図」だけを懸けるなど、本格的な飾りを略式に飾るという傾向がある。そのうえ、たとえ南向きであろうとも書院を持つ部屋になると南宋の絵画を懸け、また、北向きの部屋はたとえ床や書院を持たない部屋であっても南宋画院の画家たち

晴（ハレⅡ公式の接客空間）と藝（ケⅡ私的な空間）とでは、飾る絵画を使い分けることが十五世紀に行われていた。ケの世界、つまり武家の私的な世界を飾るのはあきらかに繊細で洗練された技法を持つ南宋画院の画家たちが描いた絵画であり、ハレの世界を飾るそれ以前の人たち、つまり禅僧たちが愛好していた絵画とは異なるものであった。

このような十五世紀初頭に起こった中国絵画への関心の変化は、古くから愛好してきた牧谿の作品でも新しい様式や画題へとその範囲を広げることとなった。彼の作品もハレとケでは画題や様式を異にして飾られることになる。ハレの世界が古い時代の好みを語っているのに対して、ケの世界は新しい時代の感性を告げていると考えることが出来る。室町後期に語られる中国画家の品等は、このケの世界を飾る画家を高く評価する。十五世紀の武家において成立した趣味は、それ以前の禅僧の趣味とは異なり、それは南宋画院の絵画に美を見いだそうとした感性であり、室町時代の絵画観を形成するものであった。これは、中国絵画あるいは中国の文物に対する関心が禅寺と武家とでは変化したことを物語っている。飾る行為が「場を荘厳することから、鑑賞の対象である作品を展示すること」、「趣味の賞翫品を展示することへと変化したといえるだろう。

V 絵画の展示が変質したことが意味すること

鎌倉時代後期になると、記録によって中国の文物の収集と贈答の状況を確認することができるようになる。鎌倉円覚寺にある北条時宗の菩提所仏日庵の宝物の目録である『仏日庵公物目録』の存在である。奥書によると、これは元応二年「一三二〇」に作成し、貞治二年「一三六三」に改訂したものである。その理由は、物品の移動である。「方々に進めらるる仏日庵絵以下の事」とあるように、唐物が諸方に贈答され流出したためである。それら多くは、武将に引き出物として進められた。観応二年「一三五二」四月十八日に、円覚寺は尊氏に「四聖図」と「松猿絵」などを贈っている。また、貞治元年「一三六二」には、足利義詮および基氏に「牧溪筆樹頭絵」などを贈っている。こうして唐物趣味は、室町時代になるとますます盛んとなる。暦応元年「一三三八」十二月に足利尊氏が諸国の古画墨跡を集めたことが『豊臣家数寄屋記録』に見える。足利將軍を代表とする武将たちが、従来の禅僧以上に、中国の文物を愛好することになったのである。それは、上述したように、彼らの会所の「室礼（しつらえ）Ⅱ座敷飾り」への異常な関心となって結実することになる。唐物が、「集めること」と「見せること」の対象となったといえよう。

宗教儀礼から世俗の儀礼への変化は、鑑賞者に何を期待するか、

つまり、鑑賞者に何を見せることなのかの変化と考えることができ。その変化は、展示担当者の出現となってあらわれた。同朋衆の活躍である。その職務には、展示や管理のほかに鑑定、購入、代付けなどがある。そうした業務の中から生まれたのが所蔵品の目録や展示方式、鑑定を説明する書物の出現である。具体的には『御物御画目録』、『君台観左右帳記』などが著された。

『御物御画目録』は、將軍のお側に仕え中国文物を管理していた同朋衆である能阿弥による將軍家の所蔵品目録である。その『御物御画目録』は、大きな画面の道釈人物画を中尊とする三幅対の組み合わせを最初の部に置いて、室町前期の將軍家の部屋を飾るのに必要な物の順序に従って中国絵画の將軍家所蔵品が記載されている。

最初の部には、古く鎌倉時代に禪寺が必要としていた牧給画が多い。『君台観左右帳記』は、能阿弥、または、その孫で同じく同朋衆として將軍足利義政に仕えていた相阿弥がまとめた將軍家の会所を飾る中国文物についての記録である。品等の順に並んだ画人伝、座敷飾りの方式、器物の見方が記されている。

こうした唐物の鑑定管理を担当し、將軍に近侍して唐物奉行を勤めた同朋衆たち―能阿弥、芸阿弥、相阿弥たち、阿弥派と呼ばれる人たち―の活躍を当時の記録『蔭涼軒日録』⁴⁾によってみれば、次のよう仕事を確認することができる。

まず、方々から献上された品々を取り次ぐことである（文明十年

「二四七八」七月二十五日の条など）。また、將軍家が中国から文物を買い求める時に物品を選択することも彼らの職務であった（寛正五年「二四六四」七月十九日、長享二年「二四八八」五月八日の条など）。さらに、管理の一環として作品の外題を書くことも仕事であった（文明十八年「二四八六」十一月十四日、長享二年「二四八八」四月二十四日の条など）。もともと、華やかなことは、管理していた唐物である中国文物によって会所を飾ることである。『蔭涼軒日録』ではないが、『満濟准后日記』（永享二年「二四三〇」三月十六日）には足利義教が翌日の醍醐寺花見にあたり、金剛輪院へ会所飾用の唐物を送って立阿弥に飾らしたことが見える。足利義教が後花園天皇を室町殿に仰いだ時、その会所を唐物荘厳したのは能阿弥である。彼自身によって記された『室町殿行幸御飾記』によって、その時の室礼を具に知ることができることは、上述したところである。このような晴れの行事以外の時にも、武家・公家・僧侶との対面の場となっていた会所は、常に飾られていた。今で言えば常設展示のようなもので、唐物の見られる場合は、將軍邸の会所にあつては、ある程度恒常的に存在していたという。こうした唐物管理に役立つものとして、能阿弥は御府コレクションの絵画のリストを作っている。上述した『御物御画目録』と題される写本である。

室町時代において、画家は「筆様」によって絵画を描くのが通例である。それは、中国の絵画を絵手本に従って、絵画を制作するこ

とである。その時、絵手本となる中国絵画の出し入れを担当し、図様の評議に加わったりすることも同朋衆である阿弥派の人たちのしごとであった(文明十七年「一四八五」十二月六日の条など)。また、絵の鑑定を担当することもあった(長祿二年「一四五八」七月十七日の条など)。そして、絵画の修復・表装を手がけたり(永享八年「一四三六」十一月二日、文明十九年「一四八七」四月七日、十一月二十六日の条など)、代付という値段をつけたりもした(長祿四年「一四六〇」四月二十五日の条など)。「代付」という品物に値段をつけることが多くなってくるのは、室町時代も後期の相阿弥になってからである。この頃から、美術作品が商品として盛んに流通し、その価値が価格で意識されるという今日的な状況を見せることになる。

むすびに

絵は「場所の絵」であった。室町時代も前期においては室内を荘厳するものとして飾られ、宗教的な空間を演出していた。しかし、ある行事に使用されるようになった絵画は、やがて場所から切り離されて飾られるようになった。「時の絵」となったのである。やがて場所の性格とは無縁に飾られ、世俗の儀礼のために使用されることが起こった。その時、所蔵品は展示することによって文雅の世界

を演出したのである。文物をそうした文雅の世界を提示するものとして売り買いされ、収集され、鑑賞されるようになっていった。

室町時代も後期になると「絵を絵としてだけ作り、絵を絵としてだけ観る」ということが起ころうとしているのである。趣味の展示であり、作品それ自体を鑑賞しようとすることが意識されはじめたといえる。

注

- (1) 太田昌子・大西広「絵の居場所」(『国宝と歴史の旅』朝日新聞社一九九九)
- (2) 拙稿「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―」(帝塚山学院大学美学美術史研究室『芸術論究』三一―一九七五)
- (3) 拙稿「会所を飾った画家たち―「荘厳の場」から「賞翫の場」へ―」(美学芸術学会『美学芸術学』一五―一九九九)
- (4) 島尾新『水墨画―能阿弥から狩野派へ―』(『日本の美術』三三八―三三九) 至文堂 一九九四

(おおた・たかひこ 同志社大学)