

# 異種の配合と和漢の融合

山根有三

美術史の論考で、「異種の配合」という問題をはじめ提唱したのは、戦時中の田中倉琅子「牧溪閑話」(『美術研究』第一三〇号)ではないかと思う。それは大徳寺に伝わる有名な牧谿の観音猿鶴図三幅一対を、「元来は観音の独幅と、猿鶴の双幅」という「異種の制作と観る」立場から出発する。ただ「牧溪閑話」と題するだけに、それを正面から論ずるのでなく、広く能阿彌撰の『御物御畫目録』や『蔭涼軒日録』をはじめ室町時代の記録に数多く登場する三幅対について、いわゆる「異種配合」説を興味深く展開してゆく。

すなわち、三幅対の形式は中国から伝来したが、わが国では本尊の道釈画に対し、脇絵として、「異種の画題」である山水や花鳥を「配合」する三幅対を好んだという。そしてかかる「肆意的な処置は、我邦の創意に成ったものと観る外はない」とし、さらにこれこそ「日本独自の鑑賞的態度」であるとすると。しかも、かかる鑑賞的態度は近代こそ忘れて久しいが、すでに室町時代以前からみられるもので、その感覚や精神の基調は当時の連歌における「付合」のそれに通ずるといふ。ここに連歌を登場させる点に注目しておきたい。

「牧溪閑話」はこのような日本的な鑑賞態度を背景に、牧谿の観

音猿鶴図三幅対を、日本における「異種の配合」であって、しかもその最高絶妙の「取合」に成功したものとみる。そして「同時の連作と見て可い程能く相照応する」と称讃し、「余は此本尊に此脇絵を選むだ古人の鑒賞心に深い敬意を表する」のである。

つづいて発表された福井利吉郎「牧溪一滴上・下」(『美術研究』第一三五・六号)は、牧谿のこの三幅対を「最初から観音を中尊とする一聯の三尊形として、同時同筆に成ったもの」とみる立場から、日本的な前記の「異種配合」説を真正面から批判した長論文である。とくに、観音と猿鶴は、道釈画と花鳥画の組み合わせといっても、禅宗の題材観からみれば、決して「異種」のものではないとし、「牧谿のものは牧谿に、支那禅宗画は支那禅宗画に返さねばならぬ」と喝破した。もちろん、室町時代の三幅対に日本的な「異種配合」の例が多いことを認める点では同じなのだが、そのような鑑賞史など美術史には意味がないというわけである。

とにかく右の二論考は論争というほど噛み合わず、また後が続かず「異種並立」のまま、現在に至っている。ところで、観応二年(一三五二)作の覚如の伝記絵である慕帰絵巻

(西本願寺蔵)の第五卷第三段の歌会の場面には、壁の中央に彩色の人麿図、左右に水墨の梅・竹図という三幅対を描いている。人麿は歌聖として仰がれたから歌会の席の本尊(中幅)としたのであろう。水墨画の梅・竹図は宋元画(唐物)か、それを模したいわゆる漢画かもしれないが、ともかくこれは「大和絵」の人麿図と「漢画」の梅・竹図を組み合わせた三幅一対だから、「異種配合」といっても大胆きわまるものである。もつとも、絵巻の画中画なので、必ずしも実際にそのような和漢配合の三幅対が十四世紀中葉にあったとは断じられぬが、慕帰絵のその場面が新趣向として喜ばれたのは確かであろう。そしてその背後には、強い唐物崇拜の風潮のほか、すでに前記のような唐物の宋元画における「異種配合」が好んでなされていたことを物語るといえよう。

なお慕帰絵のこの場面には、和漢配合の三幅対の前に、いずれも唐物らしい盆に載せた広口の香炉を中に、広口胴丸の花瓶を左右に置き、ともに松らしい常緑樹を立てている。掛幅の「梅・竹」に配する花瓶の「松」となると、取り合わせを好む日本的鑑賞態度が、掛物から花にまで及んだことになろう。かかる配合が和歌や連歌の会席でなされているのは興味深い。

さて、この慕帰絵をはじめ、春日権現験記絵(御物)、法然上人絵(知恩院蔵)、石山寺縁起絵(石山寺蔵)などの絵巻の画中画をみると、十四世紀も後半になるほど、貴族や僧侶の住居に大和絵障屏画と並んで、漢画障屏画が次第に数多く登場してくる。それをそのまま現実の反映と認めれば、十四世紀後半には、大和絵と漢画の障屏画が並存していたことになろう。だが問題はそれらの障屏画が絵巻の画中画として小さく描かれたものなので(遺品は現存せず)、どこまで客

観性をもち得るかという点にある。障屏画研究の史料としての有効性とその限界を問う必要がある。

持丸一夫「石山寺縁起と慕帰絵詞に現れた障屏画」(『美術研究』第一六九号)は、和漢融合の桃山時代障屏画の源流を求めて、遺品の少ない室町時代大和絵障屏画(昭和二十年代、現在はかなり増加)の研究史料にそれらの絵巻の画中画をはじめ積極的に取り上げた。そして大和絵障屏画は十四世紀と十五世紀との間に大きな展開をなすと指摘し、その原動力として明代花鳥画の影響を想定している。つぎの「法然絵伝に現れた障屏画」(『美術研究』第一七一号)では、補作の南北朝時代(十四世紀後半か)のものには、画中の障屏画全般に漢画的な色彩が強くなるとし、「着色花鳥画を主流とする大畫面の裝飾的障屏畫體はほぼ南北朝には確立されていたものと考えられる」と大胆に推測する。これは絵巻の画中画として描かれた障屏画のうち、大和絵系のみならず漢画系のそれにも、着色花鳥画に限って、その史料的価値を認めようとするものである。唐物の宋元画のうち、着色の花鳥画なら大和絵師にとって水墨画ほどの違和感がないから、その影響を受けやすく、また実際にそれを大畫面の障屏に拡大して描くことも試みただろうと考えるわけである。

さらに言えば、宋元画の影響を受けた絵仏師系の専門画家(たとえば良全など)なら、需要の多い障屏画の世界にも進出して、花鳥画の分野で大和絵画家と腕を競うこともあり得るのではないかということになろう。示唆に富む「和漢融合」の推定といつてよい。

他方、作品と文献を中心とする水墨画研究は、戦後における十四世紀から十三世紀後半に溯る遺品の増加につれ、それらを「初期漢画」、すなわち水墨画を主体とする漢画隆盛の室町時代の前段階とし

て捉え、その研究に力を注いできた。しかしそれにも拘わらず、前記の絵巻の画中画にみるような水墨や着色の漢画的な障屏画が、南北朝時代に実際に制作されていたとは、遺品や文献の現状からみて到底考へ難いようである。せいぜい、それらの絵巻の画中画の漢画障屏画は、大和絵画家(絵巻の筆者)すら無視できないほど、漢画(障屏画でなく掛幅)が盛んになってきたことの反映とみる程度であろう。禅宗と水墨画を中心とする漢画展開論の伝統はいまなお根強いのである。

したがって、京都国立博物館『中世障屏画』(昭和四五年三月刊)が、参考図版として多くの絵巻の画中障屏画資料を掲載する一方、その「効用性とその限界」に関して、きわめて慎重な態度を示すのは、当然といえよう。

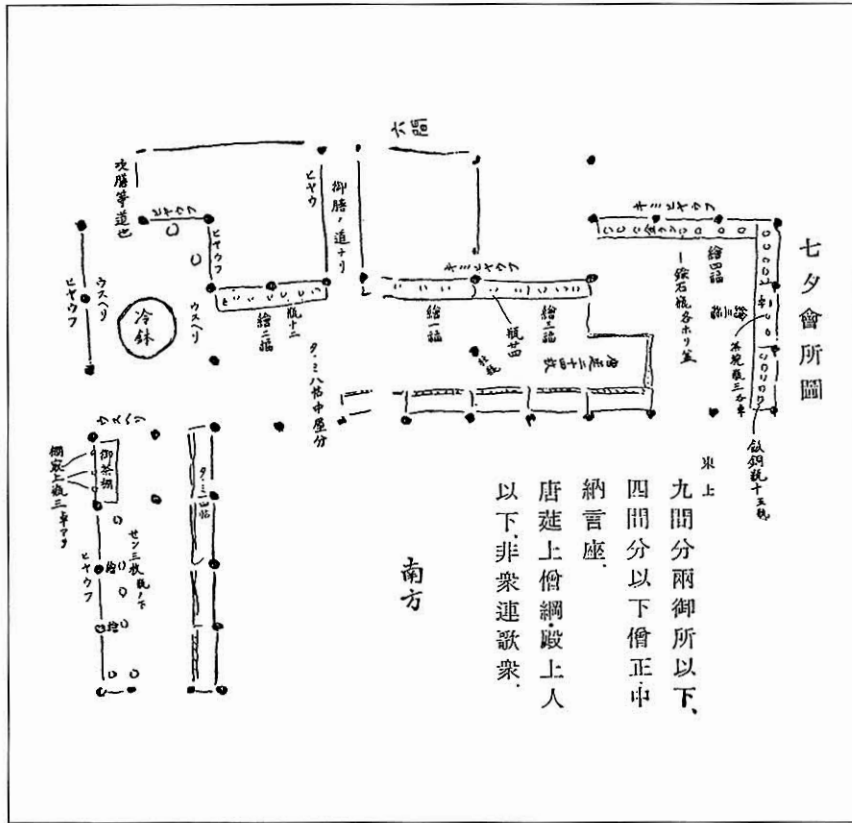
ところで、一五世紀前半の制作とされる祭礼草紙(前田育徳会蔵)の冒頭には、泉殿と会所の図が描かれている。会所では庭に向かった座敷の右の壁面全体に造り付けの押板があつて、彩色の壁貼付絵の前に三幅対を掛け、押板上には中央に香炉、左右に三点ずつ、盆に載せた胡銅や青磁の小花瓶を配列する。さらに座敷の奥には置押板があつて、そこにも唐物らしい小花瓶を数多く並べる。剥落がひどいため見逃しやすいが、それらの小花瓶にはいずれも仙翁花一種が立てられている。これは『看聞御記』にしばしばみる七夕法楽などの「花座敷」に近いもので、臨時の楽しみのための飾り付けと考えてよからう。

『看聞御記』は日記の始まる応永二三年(一四一六)から永享年間にかけて、毎年のように七夕法楽の様子を記し、「花合」や「花座敷」の語を用いる。会所としては常御所や宸殿を用いたが、前日には「座

敷室礼」のため、屏風や掛幅を他所から借りる場合が多い。たとえば永享四年(一四三三)の七夕では、前日の六日に「晴。七夕飴具足住心院僧正屏風一双金瑩付 松四季。絵三幅観音 本尊借用。法輪院律師行實 舍弟屏風一双船海借用。座敷室礼」とある。そして七日の条には「早朝人人花進之。会所飴之。屏風二双立廻。絵七幅懸之。棚一脚置物種 種置。卓、香盤等、花五十瓶立並」とあり、そのあとには「自分三瓶」として「茶坑二瓶染付、瓶子胡銅瓢單」と「絵二幅花鳥」を記し、以下、「若宮胡銅一瓶」のごとく参会した人々の名と花瓶の数や種類を詳細に記す。「花合」といっても、花は仙翁花ばかりを集めたらしく、不足の時は「異形のもの」を立てたとわかる程度なのに対し、持ち寄った唐物花瓶を興味深く書くから、まるで自慢の唐物の「花瓶合」のための「寄合」の感じがする(もちろん、歌・連歌・茶・賭物・酒宴なども楽しむ)。しかし多数の花瓶の並べ方や花の立て方については、さほど関心があつたとは思えない。

ここで注目に値するのは、室礼のための屏風二双が「金瑩付の松四季」と「海船松」(浜松図)のごとく大和絵屏風(他の年も同様)である点と、掛幅が永享七年の七夕に「唐絵廿三幅」と記すごとく、もっぱら唐物の宋元画か漢画ということである。なお、「屏風二双立廻、絵七幅懸之」とか、「屏風二双立廻、唐絵十九幅懸廻」(永享三年七月七日の条)とあるのを、どう理解するか問題だが、さほど広くない伏見殿の会所に多人数が「寄合」を楽しむことからみて、座敷の壁や襖の前に密着して屏風を平面的に立て、その上の長押などから掛幅を垂らすものと考えてきた。ただ安達啓子「室町時代やまと絵屏風考」(「太田道灌記念美術展」目録所載、昭和六一年一〇月刊)には「大乘院寺社雑事記」の文明七年(一四七五)の七夕御会(一條兼良ら二十

九人参会、百瓶花、百首和歌あり）の条にみる七夕会所図（挿図1）から、七双の屏風（「キミヒヤウフ」は金屏風か金磨付屏風で大和絵だろう）を広い会所の中間に平面的（折り曲げず）に直立させ、それに直接に絵を掛ける場合のあることを指摘している。いずれにしろ、大和絵の屏風に密着して唐絵（宋元画か漢画）を掛けるわけで、これこそまさに、驚くべき唐絵の日本的鑑賞法であり、一種の「和漢配合」といえよう。



挿図1

いま一度、祭礼草紙の会所図を見よう。そこには『看聞御記』の七夕法楽の「花座敷」と同じく、唐物の花瓶や盆が押板上に数多く並んでいる。さきには彩色の壁貼付絵の前に三幅対を掛けるとのみ述べたが、剥落のひどいその壁貼付絵は、隣りの泉殿のそれが彩色の浜松図や花鳥図らしいことから着色の大和絵と考えてよからう。三幅対は他の飾道具と同じく唐物の宋元画と見たいが、中幅は僅かに残る衣文線から判断して、人麿像である可能性もある。すると、左右はさきの幕婦絵の歌会の場面のような花鳥などの水墨画という「和漢配合」かも知れない。ともかくここでも、飾道具は唐物ばかりだが、その背後や周辺には大和絵障屏画が存在するを見逃してはならない。

唐物珍重の風が禅僧から他宗の僧侶や貴族の層に拡まるに従って、かかる日本的な鑑賞法が強まるのは当然といってよからう。さて、室町時代において、優れた唐物を最も多く所蔵していたのは足利將軍家であり、豪華な御殿や新しい試みをもつ住宅を造り得たのも、將軍家であった。義満の金閣や義政の銀閣が名高いが、將軍邸として最も整備されていたのは義教（六代）の時の室町殿で、寢殿、常御所のほか、庭園の南北に南向会所・北向会所泉殿・新造会所の三つの会所が建てられていた。私的な接客場所としての会所が多いのは注目に値する。この室町殿へ永享九年（一四三七）十月に後花園天皇が行幸された時の三会所の座敷飾りを、能阿弥が筆録した『室町殿行幸御飭記』（徳川黎明会蔵）が近年見出され、大きな話題となった。従来は『君台観左右帳記』や『御飾記』によって、相阿弥の関与した義政の小川殿と東山殿における座敷飾りが著名であったが、この室町殿の飾りはそれより古く、かつそれに倍する豪華さな

のである。使用された將軍家蔵の唐物の数量も莫大で、なかでも宋元画は二十三件、そのうち十二件が能阿弥撰の『御物御畫目録』の品目と一致するという(佐藤豊三「將軍家御成について(二)」・『金鏡叢書』第二輯)。

ここでは建築史家による三会所の復原図を参考に、これまで眺めてきた「和漢配合」の將軍邸における実態を探ってみよう。座敷飾りに使用されたのがすべて將軍の唐物数寄を示す唐物ばかりなのは言うまでもないが、問題はその場所、つまり各座敷の襖絵や壁貼付絵にある。残念ながら詳細な『室町殿行幸御飭記』にも座敷絵(どの座敷にも障屏画は描かれていた筈)の記述は少ないが、義政の東山殿会所の場合をも加えて、叙述を進める。

宮上茂隆「会所から茶湯座敷へ」(『茶道聚錦』第七卷、小学館 昭和五九年刊)によると、そもそも会所の建築的系譜は「和様が基本」になつており、そこへ「方丈に似た、いわば唐様の間取り」を加味したもので、「会所は和漢折衷、禪淨一致の世界」だったという。そこで伝統的な遊びである連歌などと、唐物数寄の鑑賞や茶礼・鬪茶などが行われたわけである。

さて、室町殿の北向会所泉殿は使用目的からも和様の強い会所であるが、「六間」・「四間」・「三間」・「四間御茶湯所」・「北向四間」・「住吉御床間」・「牆尽の間」・「赤漆の御床間」とある各室のうち、少なくとも「住吉御床間」と「牆尽の間」の襖絵は大和絵であると考えられる。義政の東山殿会所の「石山の間」は相阿弥の記述によると、障子の絵は石山・瀬田・大津までを描くから、明らかに大和絵の名所図である。「住吉御床間」の名称から、障子の絵は歌と関係のある住吉の名所図であろう。すると牧谿の四幅対(杜子美・政黄牛)

を掛けた押板の背後の壁貼付絵も大和絵の住吉名所図である可能性が強い。ここにも「和漢配合」が見られるわけである。

また「牆尽の間」は、義政の東山殿会所と同じ名の座敷があり、障子の絵は秋の草花と判明するから、ここにも秋草図という大和絵の襖絵が描かれていたと考えてよからう。すると徽宗筆の鳩・うづらの二幅対は大和絵の秋草図に囲まれた部屋に掛けられたことになる。

最も大きい室町殿の新造会所では、付書院・押板・違棚を備えた床のある主室二つを「橋立の間」・「小鳥の御床間」とよぶ。そのうち「橋立の間」はさきの「住吉御床間」と同じく、障子の絵は天橋立を描く名所図であろう。したがって、牧谿筆の三幅対(半身布袋船主、漁父)や李迪筆の狗二幅対もまた、大和絵の天橋立名所図に囲まれていたと見られる。

なお新造会所のうち、將軍の居室と考えられる「北向御四間」は「耕作 梁楷様之御間」と註されているので、明らかに梁楷の耕織図巻を画本にした四季耕作図の襖絵を描く部屋である。当時の幕府御用絵師は周文であるから、この耕作図襖絵は周文の筆になる可能性が強いといえよう。この部屋には梁楷筆の布袋図が一幅掛けられた。梁楷と梁楷様、まさにぴったり配合だが、比較される日本の画家はどう思っただろうか。周文なら、それほど高く評価されていたという解釈もできよう。周文没後のことになるが『蔭涼軒日録』文明十八年二月十六日の条に、等持寺の「客殿本尊観音月潭筆、脇松文都管筆」という「異種配合」の三幅対が見られるからである。

室町殿の三会所で襖絵の判明ないし推定できる部屋は以上であるが(新造会所の「次御二間」には「貝の御障子間」と註するが、ここでは省

略)、ついでに義政の東山殿の障壁画における「和漢配合」について触れてみたい。

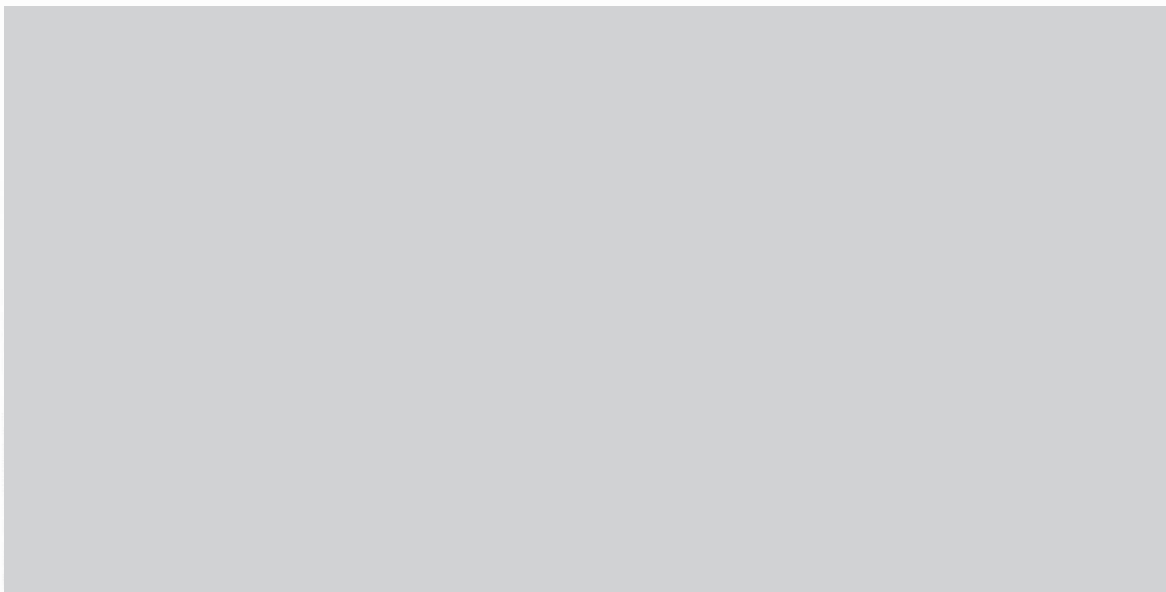
東山殿の会所は長享元年(一四八七)に完成した。その各室のうち『蔭涼軒日録』と『御飾記』により障子絵の判明するのは、前述の「石山の間」と「牆尽の間」が大和絵の名所図と草花図、それに「納戸間」が馬遠様の花鳥図、「御茶湯の間(北五間)」が夏珪様の山水図という漢画である。すなわち会所ではひとつの御殿の中に大和絵障壁画と漢画障壁画とが共存しており、しかも大和絵障壁画の方が主要な座敷を占めるといえる。これが將軍邸の会所における通例と考えてよからう。公家邸などの会所の場合は大和絵障壁画を描く座敷の方が多と思われる。

しかし東山殿の常御所(一四八三年完成)の障壁画は、判明する各室すべてが珍しく漢画ばかりで占められている。まず南面晴向三室のうち主座敷の「八景之間」には瀟湘八景の障子絵が描かれ、筆者は幕府絵師の狩野正信、次座敷の「耕作之間」は前述の室町殿新造会所と同じく梁楷様の四季耕作図と思われ、これも正信の筆である可能性が多い。また北面の各室は私的な居住空間で、七室にわかれ、そのうち「寢所」には馬遠様の山水人物、「北落間」には牧谿様の人物、「御湯殿上」には玉潤様の山水が描かれていた。すべて水墨本位の座敷絵で、室ごとに画題や技法を変えたと考えられる。そこには、唐物数寄が人一倍強く、宋元画に精通していた將軍義政の好尚が鮮明に反映すると言ってよい。恐らく常御所の障壁画としても特例だろう。まるで禪宗寺院の塔頭の障壁画を見るようである。なお東求堂(持仏堂)の障子絵十僧図を狩野正信が描くに当り、義政が画題や図様の選択から、さらに画本や筆様の決定にまで注文をつけている

ことがわかっている。

このような義政であるから、三幅一對の絵に対して、その画題の関連や賛の意味などにつき、禪僧に詳しく質問したのは当然であろう。『蔭涼軒日録』の長享二年五月八日の条に、義政の命で、牧谿の水墨観音図と組み合わせ脇の四幅や、同じく牧谿の赤雞白雞双幅の本尊にする絵などを、わざわざ中国にまで求める話がでている。道釈人物に山水か花鳥という異種配合による五幅対・三幅対の例だが、その相談に禪僧龜泉集證、同朋相阿弥、幕府絵師狩野正信が加わるのは興味深い。「異種配合」と言っても、義政はその取り合わせを仇やおろそかには考えていないのである。

私はかつて「いけばなと座敷飾り」(『いけばな美術全集』第一巻、集英社 昭和五七年刊)で、將軍邸の座敷飾りを受けもつ同朋の仕事をも三つに分類した。第一は飾るべき唐物の書画や工芸品を將軍家の收藏品から選びだすことである。そのためには、それぞれの唐物の特徴に精通していなければならぬ。第二はそれらの選び出した唐物を、御殿の各室に配して展示する仕事がある。その飾り場所は大別すると、押板、違棚、付書院の三種になるが、押板や違棚には造り付けや移動式があり、押板の大きさや掛幅の数によって飾り方が異なる。したがって、展示の効果を上げるには経験や芸術的センスが必要となる。ここまではいわば現在の博物館の学芸員の役割と同じといえる。だが座敷飾りでは第三として、押板、違棚、付書院に飾った胡銅や青磁などいろいろな形質の違う花瓶に花を立てるのである。単に工芸品として花瓶を鑑賞するだけでなく、それに自然の草花を立てるのが我国の伝統だが、祭礼草紙や『看聞御記』の「花座敷」でのそれは、一種の草花を無造作に挿す程度で、いまだ「いけばな」



挿図2 瀟湘八景図扇面

以前であった。最初のいけばなの専門家が座敷飾りを担当した同朋のうちの立阿弥であることからわかるように、絵画や工芸品を取り合わせて各座敷に展示するのと同様の芸術的な配慮や感覚が、「いけばな」を成立させたのである。

能阿弥や相阿弥が関与した將軍邸の座敷飾りは、それ以前の唐物の数量を競った雑然たる唐様飾りに比べると、飛躍的といつてよい発展をなした。その取

り合わせの美学や配置の感覚が花や茶の芸能化に大きな影響を与えたのは確かである。同じことが絵画の世界にも言えないだろうか。さきの拙論では「能阿弥と東山表装」として、「表具師能阿弥」の役割を考え、大和絵の壁貼付絵の前に掛ける宋元画においては、如何に表装が重要な役を果たすかを述べておいた（表装を無視して絵それ自体のみを研究してきた自分への反省をこめたもの）。座敷飾りの体験が、能阿弥や相阿弥の絵画になんらかの影響を与えたかどうかは、今後の問題である。

室町絵画における「和漢融合」の問題は、東山殿会所におけるような大和絵障壁画と漢画障壁画のひとつの殿舎での並存ないし異種間連合が基盤にあり、その上に立って狩野正信・元信父子が積極的に大和絵の土佐派に接近したことが最も大きな要素になったと私は考えている。それはすでに周知のことで、問題はその具体的な経過の指摘にあるの言うまでもない。なお戦後に見出された伝土佐廣周筆の花鳥図屏風（サントリ―美術館寄託）は元代花鳥画の影響を受けており、また伝土佐光信筆の花鳥草虫図押絵貼屏風（ヴァージニヤ美術館）はいわゆる常州草虫画の模写的作品である。それらの筆者が大和絵系か漢画系か問題となっているが、要するにこの二作は「和漢融合」の実現において、着色の花鳥図が技法的にも主題的にも最も適することを示すものと言ってよい。

「研究随想」として書きだし、平板な羅列を続けてきたこの小論の最後に、変った意匠の扇面一点を紹介して纏めたい。それは金地に着色の薄図を描いた扇面中に、小さい四つの扇面形を散らし、そこには水墨で瀟湘八景の遠浦帰帆・山市晴嵐・漁村夕照・烟寺晚

鐘を描いたものである(挿図2)。同種の意匠をもつ扇面画は、南禅寺藏扇面貼交屏風(二四〇面)中にも七面あるが、この扇面には珍しく大休宗休(一五四九没)の賛が記されている。それは、「帆腹含風帰艇輕、市人爭利不爭名、半江日落漁村外、寺隔數峰鐘一聲、大休書」と読める。大休の『見桃録』巻第一には「扇面八景二首」として、まず「雁落平沙月上時、洞庭七十二峯奇、湘南湘北雨耶雪、水遠山長夜雨、暮雪、秋月、」の一首、つぎに右の一首を載せる。したがって同種の扇面があと一面あったわけである。この大休宗休は後奈良院の信任を得た禅僧で、狩野元信も参禅したと伝え、その住持した妙心寺靈雲院の障壁画(天文十二年、一五四三)山水花鳥図は元信晩年の傑作として知られている。いまこの扇面画が元信筆かどうかは問わない。問題は水墨の八景図四面とその背後(周辺)の金地の薄図との「和漢配合」にある。薄図は大和絵系の障屏画(土佐光信の画中画に多い)にしばしば描かれたものだが、この金地薄図は明らかにそれを摂取した狩野派の筆になり、水墨の八景図と同筆である。

私はこの扇面画の意匠の背後に、これまで見てきた大和絵障屏画の前に掛けられた宋元画や漢画のことを想う。さらにこれは扇面散屏風の意匠とも関係があるう。しかしなによりこの扇面画は、狩野派の画家による「和漢配合」を眼前に見せてくれるもので、その「和漢融合」を考える史料としても興味深いと思う。