

第4章

室町將軍家コレクションにみる伝承像としての再生産

相澤 正彦

はじめに一コレクションから伝承像へ

数々の文物コレクションを歴史的に見ていくと、単なる個人レベルの鑑賞対象にとどまらず、それが存在する地域の文化形成、文化意識の発揚などにも、何らかの作用を及ぼす場合が少なくなく、場合によってはそれが国家レベルの事象になることも見受けられる。小稿では、過去に遡り、中央の文物がグローバル化にともなって地方にもたらされ、さらにコレクション化を見た場合、グローバル研究の視点から見て、それがどのように地方文化を変貌させてきたかという課題を、中央との関係性も含め取り上げてみたい。

題材としては、現在もその一部を目にすることができる超一級の中国美術の宝庫「室町將軍家コレクション」（東山殿御物、東山御物）をとり上げてみたい。これは室町初期に足利將軍家によって中国から招来された書画、器物等からなるものだが、時を超え場所を移し、常に権勢者たちが収集する文物ヒエラルキーの頂点にありつづけてきたということにおいて、日本文化史上、より注目されてよいものと思われる。換言すれば、それら文物は日本にただ有っただけではなく、常に新たな文化再編の基層に位置し、文物自体も「再生産」を繰り返してきたのである。そしてそれは日本の東アジア観を根深いところで形成し続けたとも言えるのである。

過去の歴史において、権勢者が意図的に行ったコレクションは幾つも知ら

れるところである。記録には権門と言われる皇室・貴族や武家、寺社などが営んだ収蔵施設として宝蔵や経蔵、文庫といった名前が現れる。

宗教的、学問的な性格の施設はひとまずおき、ここで注目したいのは皇室や貴紳が私的に経営した文物収蔵庫「宝蔵」といわれるものである。よく知られているのは藤原頼通の宇治宝蔵や白川院の鳥羽宝蔵、後白河法皇の蓮華王院宝蔵等が挙げられよう。宝蔵には楽器・楽譜、書画、書籍、仏像など種々雑多な文物が蒐められていた。宇治の宝蔵を例にとれば、「源信臨終に出現した青蓮華」、「酒吞童子の首」などの珍宝も混ざり、まさに聖と俗が混交する場でもあったようだ。田中貴子氏は、これらは「単なる宝物庫という役割を超えて、この世の真善美を収集し秘蔵する理念上の場所と考えられていた」らしく、往々にして「中世における宝蔵が権力者と不可分に結びつき権力構造を醸成している」、とされている⁽¹⁾。さらに秘蔵という行為によって、文物は「呪術的な力」を持ち、「開扉も限定された権力者のみに許された特権的な行為」とされることで、蔵とその収蔵品が「霊力によって保持する者を神秘化させる現象」をきたしたとされる。そして、それらは現在の我々にとっても、中世人の想像力の活動を知るために重要なものとして存在する、と指摘している。

確かに、一つの宝蔵が失われた後、世の中に散逸した文物は、ありし日の強大な権力や文化の残影を宿した「伝承像」として生き続けたものがある。たとえば後白河法皇が法住寺殿に経営した蓮華王院宝蔵の絵巻群がある。それらは鎌倉期に宝蔵が消滅し散逸した後にも、中世貴族の日記には、「宝蔵絵」という呼び方で頻繁に現れ、王朝文化の栄華を伝えるという付加価値性を伴って珍重され続けている。

小稿で取り上げる室町初期の足利三第將軍義満（1358～1408）、六代將軍義教（1394～41）によって形成された室町將軍家コレクションも、まさにその例にもれない。時代はもはや秘蔵して神秘化するというよりも、公開することによって自己の権勢を顕示し、さらには金銭的な動産にも転化しようという、極めて現実性に富んだものであった。八代將軍義政（東山殿 1436～90）の頃には少なくない数が世間に流出しだしたため、後世、「東山殿御物」と通称された。そして時代々々の権勢者の手において、「伝承像」

の中でも常に最高級品として生き続けたのである。

1 中国、朝鮮の王室コレクション

この室町將軍家コレクションを挙げるまでもなく、上代から宮廷の貴紳たちの間には、中国文物を収集するという志向は根強かった。が、流石にこのような大規模なものは空前、また絶後であったとみなされる。それは將軍個人の趣味の範囲にとどまるものではなく、強烈な政治的意図も託されていた点では、規模の大小はさておいて、中国や朝鮮の王室コレクションと相通じる部分がある。その対象が中国の絵画、器物などを含み、伝承像として今でも存在意義を持っていることなども性格的な重なりをみせている。

このような点では、東アジア的な視点においても相対化出来るため、本章ではまず、中国、朝鮮王室のコレクションに目を向けてみたい。近年、中国の皇帝コレクションについてはパトリシア・イーブリー氏や塚本麿充氏⁽²⁾が、朝鮮王室のコレクションについては同じく塚本氏⁽³⁾が、その内容と意図に関する詳細な論考を発表されているので、以下、両者に拠りながら少しく触れておきたい。

今でも、台湾に行くと誰でもが国立故宮博物院に足を運ぶ、というか運ばれるといつてよいが、それは観光ルートに必ず組み入れられている台湾随一の名所となっている。内容は書画、彫刻、陶芸、玉器、青銅器、染色など多岐にわたり、総点数は65万点にのぼる。

言うまでもなく、このコレクションの母体は大陸の北京故宮（紫禁城）にあった清王室の文物コレクションにある。王朝末期の混乱を経て、最終的に国民党軍によって台北に移されたわけだが、それは当初の清王室コレクションの二割ほどに当たるといえる。が、粒よりの一級品が選出搬入されたため、中国文物の代表的なコレクションという点では世界に冠たるものである。

より源に遡れば、それは宋王室によって収集、整備された文物群にいきあたる。大帝国唐が滅び、その後、半世紀間にわたる諸国分立期（五代十国時代）を経て、新たに統一王朝として立った宋にとって、王朝の正統性が必要

とされたのだが、それにはこれまでの諸王朝の例にもれず、前王朝の収集した文物コレクションを継承するということが不可欠であった。そのため新都開封には、各地の分立国家のコレクションが接收、移送されることになり、大規模な文物収集が行われたという⁽⁴⁾。結果的に、コレクション総数は29000巻の書物、1000点近い美術作品に上り、内訳は経3341巻、史7258巻、子8489巻、集7108巻、論書・手引書2561巻、絵画701巻、書266巻というものであった。

これらの文物は皇帝一人の秘蔵に帰されたか、というと必ずしもそうではない。太宗は淳化三年（992）八月、増築された収蔵施設である新秘閣を官僚たちに公開し、二日間にわたる宴を催し、同じく真宗も景德四年（1007）、これも収蔵施設の一つ太清楼に高官を招いて宴を催し、その際に太宗の書と書物を披露し、さらに真宗自らが詩を書いて授与している。また風流天子、八代皇帝徽宗も政和二年（1112）、太清楼において宰相、執政、親王と宴を張っている。部下の官僚たちに親しく接しながら、歴代王朝から継承したコレクションと父王の書を見せ、さらに自ら書を下付したが、その真意は過去の文化を引き継いだ正統的な王朝であることを常に誇示し、自らが文治政治を行うにふさわしい皇帝であることを示したイベントに他ならなかった。塚本氏は、このような文治主義のアピールのために、文物を納める宝蔵を経営し、そこに君臣が親しく交わるというイベントは、北宋を通じて行われたと言われている。

この後に台頭した元も、南に転じた宋王朝（南宋）を滅ぼして中国を平定した後、大都に秘書監という施設を作り、金王室や南宋王室のコレクションを接收する。これが明、清を経て、中華民国から現在の北京と台北の二つの故宫博物院に分蔵されるに至るのである。

畢竟、中国の皇帝コレクションは、儒教主義に基づいた文治王朝の達成、といった国家の正統性を保証する機能を持たされていたと言えよう。さらに、この性格は同じ国家統治体制をとる朝鮮王朝にも引きつがれていく。

朝鮮の王室コレクションは、高麗朝（918～1392）から明瞭となる。前代（後三国時代）に跋扈した後高句麗、新羅、後百済の各王室からの文物継承過程は未詳であるが、高麗以降は北宋と朝貢関係を結んだこともあり、北宋

に準じた官制を整備し、文物蒐集・保存策も北宋に倣い進められていく⁽⁵⁾。

そこには為政者としての意図も含まれていたのだが、たとえば靖宗は、十一年（1045）四月、「新刊礼記正義」七十本、「新刊毛詩正義」四十本の一部を御書閣に収め、余りは文臣に下賜し、肅宗も二年（1096）、歴代秘蔵の文書を叡覧し、刊本は文徳・長齡殿、御書房、秘閣に分蔵、余りは宰相以下に下賜している。高麗王室でも、北宋に倣い、コレクションの前に官僚たちを集め宴を催し、文物を下付するというイベントを行うことで、王朝の正統性を示し、君臣の融和からなる儒教的な文治政治の継承を誇示したのである。

さらに高麗王室は北宋と朝貢関係にあったので、北宋王室との交流は頻繁で、その文物も尊重され、高麗宮殿の正殿の「会慶殿」裏の長和殿には北宋から下賜された「内府の珍」が収蔵されており、また睿宗は清讌閣に北宋皇帝から賜った御製、詔勅、書画を納めていたという。徽宗皇帝（在位：1100～1125）の代には法書、名画、珍奇異物を高麗睿宗に下賜し、それらは高麗の君臣たちに公開されもしていた。当時、宋では宮廷画家であった郭熙（1023～85）の絵画様式が一世を風靡しており、これを六代神宗（在位：1067～85）がすこぶる重用したため、宮中殿閣の多くが郭熙の画で埋め尽くされており、徽宗も郭熙画を最重要視した。熙寧七年（1074）には、高麗王室にも北宋から郭熙の山水「秋景」「烟嵐」の二図が下賜されている。

この高麗王室のコレクションは散逸してしまったが、それを窺う文献としては、『画記』に記載された安平大君（1418～53）の絵画コレクションがある。安平大君は、高麗王朝を襲った朝鮮王朝初期の第四代世宗の第三皇子で、規模はともあれ、そのコレクションは当時の王室の文化趣向を窺うに足るものである。収蔵品 222 幅の内、中国絵画は 188、中でも郭熙画は 17 幅と最多である。そのほかの中国画として、同時代の明代絵画が全く収集されていないことを見ても、安平大君が意識的に郭熙の作品を集めたことは明白である。このように朝鮮王朝時代にも、北宋画ひいては郭熙様式を重んじる風潮が続き、同時代の宮廷画家安堅の画風にも引き継がれ、ついには十七世紀初頭まで朝鮮画壇で命脈を保つことになるのである。

このように高麗王朝から朝鮮王朝にかけての中国文物コレクションは、文治主義による統治という儒教的な施政方針を明示するという中国の伝統に

御画目録』(図1)という、三百点近くを選びすぐった名品目録や、その飾り方の故実を記した『君台観左右帳記』、さらに義教時代の『室町殿行幸御節記』などから、作者や画題、作品評価(等級)などを知ることが出来る⁽⁶⁾。絵画部門を見て行くと、留意されるのは、同時代の明代絵画ではなく、ふた昔前の宋代絵画が中心にあることだ。安平大君コレクションと相通じ、そこには宋の徽宗時代への憧憬が込められていたことも共通する。ただしその中心をなした郭熙画はじめ北宋作品については、室町將軍家コレクションにはほとんど収蔵されていなかったようだ。もっとも義満は、それらに匹敵する徽宗自筆の「桃鳩図」(現在個人蔵)を射止めてもいる。北宋画はこれ以外に数点、郭熙画も見られるが、その他は次代南宋の画家が中心となっている。それも画院画家の夏珪や馬遠、梁楷、画僧の牧谿と玉澗という錚々たる顔ぶれになっており、伝存品の質から推しても、東アジア有数のコレクションであったことは疑いない。

義満がこのコレクションを企図した理由も、実ははっきりとわかっていないのだが、そこに義満の政治戦略を推測する説がある。そもそも足利氏が征夷大將軍として京都という地に乗り込み幕府を開き主導的に政権運営を行うためには、必然的に既成勢力の天皇や公家に対し、相応する文化的な権威も示さねばならなかった。事実、義満がこの唐物のコレクションとともに、日本の古典的絵巻物なども収集していることが指摘されている⁽⁷⁾。それは和漢の文化に通暁していることを京都の旧勢力に誇示するためというもくろみがあったというのである⁽⁸⁾。この説を踏まえ、さらに、権力的な意味合いを推測する向きもある。征夷大將軍は、天皇を頂点とする律令組織の中に組み込まれている点では限界があった。そこで義満は東アジア全体の秩序に目を向け、中国周辺諸国の例に倣い、明に朝貢することで日本国王に封ぜられると言う、天皇制とは別のヒエラルキーをもって対抗しようとしたとする説である。その一環として、中国皇帝を象徴する文物コレクションを所持することにより、日本では自らが中国皇帝に準ずる為政者として印象付けることを目論んだ、というのである。つまりは京都の旧勢力を政治的・文化的に凌駕する権威として、このコレクションを利用した、というのである⁽⁹⁾。

確かに、これら大規模な中国文物収集は、これまでの貴紳のコレクション

に例を見ず、権力的な意図は十分に想定し得るものだろう。事実、義満はこのコレクションを用いて様々な示威行為に出ているのだが、その最大のイベントが応永十五年（1408）、義満の邸宅北山第（金閣）に後小松天皇の行幸を仰ぎ二十日間にわたって繰り広げられた北山第行幸であった。そこにおいて義満は唐物コレクションを天皇をはじめ並みいる貴紳たちに披露し、自らの文化的権威を見せしめたのである。また義満の子で、義満時代を理想とし將軍權威の發揚を目指した六代將軍義教も永享九年（1437）、居邸室町殿に後花園天皇の行幸を仰ぎ、義満と同じく膨大な唐物を披露しているのである。

一体、中国や朝鮮の王朝コレクションに文治主義政治の顕現化、という役割が担われていたことに、義満たちは知っていたのか否か、義満のことだからその可能性はなかったとは言えない。が、実際に文治主義的な政治を標榜したことはきかないし、実際の義満、義教が行ったのは苛烈な専制政治であった。畢竟、彼らの文物収集はこのような東アジア的な歴史観には立脚していなかったのだろうが、それは彼らの個人的な姿勢よりも、文治政策の根幹となる儒教思想がどれだけ日本の社会に重きを置かれていたかという点に理由を求めるべきだろう。

このコレクションの唐物は、將軍専制が衰え幕府財政が逼迫してくると、現代の美術品と同じような動産としての役割を担うようになってくる。繰り返すようにそれは八代將軍義政の時代に顕著となり、流出した文物は権門や上層階層の間を循環していくにつれて、彼らの共有財産といった性格を帯びてくるのである⁽¹⁰⁾。さらに次代の覇者である戦国大名や有力商人たちが台頭してくると、唐物はその手元に集中し、より広い裾野にいきわたるようになる。彼らの茶会でも「東山御物」というだけで付加価値が生まれ、後世「大名物」と崇められて文化的権威を長らえて行くようになる。ことグローバルという観点に立てば、これらの文物が後世に果たした文化的役割の方に注目すべきなのだろう。

3 ローカル・コレクションからの再生産

本章では、室町將軍家コレクションとして、中国（グローバル）の文物が、日本京都（ローカル）に移され、日本文化の体系の中に組み込まれた時、それはどのような再生産の道をたどったのか、幾つかの事例を上げて考えてみたい。

ア 水墨画制作における「筆様」の成立

室町將軍家は、最も強権を発動した義満、義教時代に権力の最盛期を確立するが、將軍権力が脆弱化する十五世紀も後半、八代義政時代になると、コレクション自体も、政治戦略的な価値は相対的に低くなり、むしろ將軍権威に裏付けられた文化的価値の比重が勝ってくる。

当時、日本国内では掛幅や襖、屏風に水墨画を描く際に、この権威ある將軍家コレクションの中国画の中から図様や描法を学び取り、水墨画制作に取り込んで行こうとする動きが芽生えてくる。恐らく將軍義政などの意向に沿ったものなのだろうが、具体的に主導したのは膝下の將軍同朋（衆）である能阿弥や芸阿弥、相阿弥という三代続く文化顧問たち（阿弥派）であったと推測される。彼らは唐物の評価や収集、展覧や保管に関わり、画作にも秀でていた関係で、將軍家コレクションの中から数人の中国画人を選び出し、その個性的な描法と図様を抽出し再編集して、より平明簡明なモチーフ、構成を選定する。すなわち水墨画制作のパターンとなる「筆様」を創出したのである。

筆様の基本分類は、書道の楷・行・草の使い分けとも通じるものがある。たとえば、楷体で描く人物画の手本としては南宋の宮廷画家梁楷や北宋の李龍眠の様式、楷体描法で山水画を描くとなれば南宋の宮廷画家夏珪と馬遠、元の画人孫君沢などの様式を用い、行体の山水や花鳥・走獸画においては南宋の画僧牧谿、草体の山水画は南宋の画僧玉澗の様式、といったものである。このような手本として選び出された中国画人は、せいぜい十人ほどのものであった。これらは個々の画家の名を冠し「夏珪様」とか「牧谿様」、「玉



図2 観音猿鶴図の内、猿図 大徳寺

潤様」と称されている。

具体的な作画において言えば、手長猿を描くとなると、一番に手本にされるのは牧谿の有名な「観音猿鶴図」（大徳寺）にみるような行体で描かれた猿猴図（図2）が選定される。よって、そこから姿態・図像の典型を採り、その筆遣いは行体で描くことになる、「牧谿様」で描いた、ということになるのである。『蔭涼軒日録』には、狩野派の祖で幕府御用絵師であった狩野正信

（1434～

1530）が、義政の命で東山殿東求堂の襖絵に十僧図を描く際、その人物図の筆様を李龍眠様、馬遠様、どちらで描くか相阿弥を通じ義政と協議し、最終的に義政により決定されたといった記述に、筆様制作の規範性とその主導者の存在が把握される。それ

ゆえに膝下の大名や文化人たちも重んじることになり、将軍家に準じた「筆様制作」に則り、自邸の障壁を御用絵師に描かせるようになる。

そもそも水墨画やその描法が我が国で意識的に取り入れられるようになるのは、鎌倉時代、それも十三世紀半ば以降のことであるのだが、画家が自由自在に描くことが出来る水墨画は、描法の規範が作りにくかったせいもあって、その描法を強引に規範化するような権力者も流派も確認されていない。この十五世紀の後半になって、初めて誰にでも認知できる筆様という規範が出来上がったわけである。

ただし筆様制作というシステムには絶対的な拘束力があったわけではなく、これに対するそれぞれの画人の接し方には温度差があった。将軍家周辺では一定の束縛力を持ったことは想像されるが、山口で活躍した雪舟のようにオリジナリティーを加味することは自由であった。十六世紀に入ると、狩野元信のような幕府の御用絵師でも、筆様制作上では、楷体の耕作図は梁楷

の描法で描かねばならないところを夏珪の描法で描いたり、また東国の画人雪村のように牧谿様と玉潤様を混在させた山水を描くといった独自の規範を作りだすものも現れた。

いうなれば室町將軍家コレクションは、当初託された政治的な使命を終え、次なる役割として、日本の水墨画制作の規範、という「再生産」の段階に入ったのである。

イ 筆様と室町水墨画人

京都で成立した筆様とこれによった筆様制作が、ローカルの画人たちにどのような作用を及ぼしたか、山口、鎌倉（関東）という「地方」で活動した雪舟（1420～1506?）と祥啓（活躍期：1478～1523）を例にとってみたい。

岡山に生まれた雪舟は、若年期に京都に出、水墨画制作のアカデミズムを担った幕府の官寺相国寺に入り、幕府御用絵師の周文に師事するという正系に位置する画人であった。当然ながら筆様制作の実態は熟知しており、「多くの筆様を会得することは一生涯をかけるほど難しい」、と自ら語ったという話も残されている。ところが三十代半ばで山口の大内氏の元へ行き、後半生はここを拠点に作画に励んだわけであるから、ローカル画家に転じたと言ってもよい。雪舟の山口下向は中国渡航のためという推測もあるように、四十代後半に大内使節団の一員として中国明に渡り足かけ三年滞明する。当時の画人たちは京都で名を挙げることに憧れはしても、中国での修業を志す風潮はほとんどなかったことを見れば、それを目指した雪舟は飛びぬけた度量を持っていたことは確かであろう。この中国体験から雪舟が得たものは大きかったわけだが、帰国後は京都画壇



図3 破墨山水図 雪舟
東京国立博物館

に対し、本場中国で修業したという自らの正統性を誇示していく⁽¹¹⁾。

雪舟が自己を語ったドキュメントでもある「破墨山水図」(1495年)(図3)という作品をみてみたい。これは帰国して数十年した雪舟が、作画修業を終えた弟子宗淵の鎌倉帰還に際し、餞として描いた卒業証書とおぼしきものだ。雪舟は、そこに草体の山水図を描き、その上部に自題を書して、中国における絵画体験と日本における画人としての立場の正統性を吐露している。その文脈の中で、雪舟は中国で李在(雪舟入明少し前の宮廷画院画家)と長有声(伝歴未詳)という二人の画人に傾倒し、草体山水を描く場合の破墨の法を会得したと言っている。京都の二次的な筆様制作とは異なり、本場中国の画家から最も正統的な筆法を学んだのが私である、と主張していると取れないことはない。ローカル画人雪舟が、日本における水墨画のグローバル京都に対し、元祖グローバルの中国で学習した雪舟自身の筆様を正統として主張しているわけである。ここにはローカル文化内で、次第に疑似グローバルを担う存在が現れた場合、最後はオリジンを目指した者が凌駕するといった、よく見られる構図が指摘できる。

このほか雪舟は夏珪様においても牧谿様においても、中央の筆様を自己の筆様にアレンジしなおしているが、これは規範を常に重んじる京都に居てはなかなか出来得なかったことだろう。

この雪舟と同時代、中央を挟んで東側、鎌倉への筆様の伝播については、関東水墨画壇を担った代表的な画僧祥啓に注目しなければならない。

祥啓は鎌倉五山第一位の建長寺の禅僧であり、水墨画をはじめ文雅の才に長けた人物であったようだ。祥啓は京都で応仁の乱が終息する文明十年(1478)に上洛し、前記した將軍同朋である芸阿弥に師事し、將軍家コレクションをことごとく披見し、かつ「筆様制作」のパターンブックと思われる將軍家の画本まで学ぶ機会を得て、三年の滞京の後、これを関東にもたらしなのである。

將軍家コレクションを一介の画僧がなぜ披見できたのか、といった疑問が生じるが、その理由として、稿者は、室町將軍家とこれに敵対していた関東の盟主古河公方(足利成氏)の間で和解の兆しが見られたこの時期に、関東から文化使節として京都の中央文化摂取のために派遣されたのが祥啓と考え

ている⁽¹²⁾。そこで祥啓は、絵画描法のみを学んだのではなく、座敷飾りの作法から表装の取り合わせまで、いわば將軍家文化の総体を学び関東の地に移入したものと思われる。

鎌倉には13世紀半ばに逸早く水墨画様式が根付いたが、鎌倉幕府滅亡後も、その描法は旧態依然として清新さを欠いたものがあつた。したがって京都において成立した新しい水墨画の描き方（筆様）やそれを飾る室礼作法は、古河公方をはじめとする東国武士たちにとっても魅力的であつたに違いない。中でも祥啓が重きをおいて学んだのは夏珪様の楷体山水図（図4）であり、その清新な図様、描法は関東一円に広がりを見せていく。



図4 山水図 祥啓筆 根津美術館

問題なのは、この祥啓の後塵を拝する絵師たちが十六世紀に活躍するが、図様は忠実に踏襲するものの、その画風は一様に古朴で土臭い郷土性を色濃く表出するものと変わっていくことだ。彼らの資質自体がそうであったこともあるが、享受する側の東国の風土性がやはりこの種のものだったのであろう。

このように室町將軍家コレクションから再生産された筆様の余波は東西に及んだが、山口では雪舟風にアレンジされた筆様が定着し、鎌倉では土着化してさらなる地方様式化をみる。江戸期になると、雪舟様式は山口を本拠とした雲谷派に受け継がれていく。東国では徳川家康の江戸開府により、幕府御用絵師の狩野探幽の様式に刷新され、祥啓流は途絶えて行く。ここで興味深いのは探幽も前代の筆様という理念をよく理解していたにもかかわらず、芸阿弥―祥啓と伝わった正統とも言える一時代前の地元関東画壇の筆様を採用せず、何と西国の雪舟様式を選択し、江戸狩野派様式の基本としたことである。狩野派が江戸時代を通じて全国の画壇を席卷したため、前代には京都

に対抗し異端とも言える雪舟流が江戸期のアカデミズム様式となってしまうわけである。歴史の皮肉と言えまさにはその通りであろうが、雪舟画には近世を先取りした平明さ、力強さが本質的にそなわっていたせいもあり、深幽の選択は故なきことではないのである。

以上、東国水墨画のように、はじめはグローバル様式を踏襲したにもかかわらず、後世、一定地域に限定された真のローカルに収斂してしまうものと、雪舟のように初めはローカルであったが後世グローバルになるもの、といった対照的なパターンがあるわけだが、いずれにしる室町將軍家コレクションが存在しなければ、日本の水墨画描法の規範は成立せず、それを正統に継承した祥啓様式も、アレンジした雪舟様式も、それをひいた探幽様式に連なる江戸狩野派様式も成立しえなかった、ということではできるのである。

ウ 飾りの空間における漢と和

室町將軍家コレクションにおいて、もうひとつ看過できないことは、そこに生じた「飾る」という意識の高揚である。多種多様の唐物をどのように並べると、その所有者の趣向を存分に発揮できるのか、義満や義教ならずとも考えることである。そこで行われた室町將軍家の「飾り」は室礼の作法としての規範になったと推測されるが、その様子は指南書と言うべき『君台観左右帳記』に詳しい。



図5 白書院 西本願寺

そして、それに伴う室内空間として形をとってくるのが「書院造」である。書院造の原型は室町時代以前から存在し、「会所」といった一般的な呼び方がなされてきた。そこには唐物をはじめとする絵画や器物を飾る空間が設けられていたが、書院という形式が意識されてくると、部屋の正

面に床の間という大きな空間を設けその広い壁には掛幅を掛け、その真下の床には唐物の器物をならべ、さらにその左右には付書院と違い棚が設けられ、違い棚には同じく器物を並べ立てるという基本的な構成が確立する（図5）。

中国や朝鮮での絵画鑑賞は、もっぱら建物の大きな壁面に掛けるもので、書院造の様な施設は存在していない。言い換えれば、建築様式を規定するほど、そこに飾られた唐物の評価が重んじられたものと言えよう。

さらに唐物の鑑賞の場は書院だけではなく、茶湯の場でも行われた事は言うまでもない。室町末期の茶書『山上宗二記』には茶の湯の起こりを記す部分がある。いわく、遊興に明け暮れた義政が究極の愉しみとして、能阿弥から茶の湯を勧められたため、村田珠光を召し出し師匠とした。その隆盛につれて周辺には町人階層の数寄者や名物所持者も集まり、將軍家御物をも所持するようになったので、御物は天下に散在したとある。伝説の域を出ないものだが、茶席では東山御物を「大名物」と呼び、ヒエラルキーの頂点を形造ったことを見れば、このような逸話が生まれる素地はあったのだろう。宮上茂隆氏は、珠光について、最初、茶席は多くの唐物を飾った会所で行ったが、能阿弥ら唐物目利から座敷飾りの方式を学び、茶道座敷を創案した可能性を指摘されている⁽¹³⁾。

今の美術館でも、一つの名作を展示するため、それに適した展示館を作るといったこともあるが、もし室町將軍家コレクションが無かったならば、唐物を鑑賞し遊宴するという書院、茶室といったものの発展はなかった、と言い換えることも可能であろう。

さて、その飾りという場では、「和」（日本）における「漢」（中国）の受け入れ方が象徴的に現れている。詰まるところ、その飾り方は、それを生み出した中国の文化、思想や風土を学び、これに沿ったものでは決してないことだ。この書院造や茶室、座敷飾りの取り合わせを見れば瞭然で、中国の鑑賞環境を再現しようとする努力などは全くしていない。これまでの日本の寢殿造に対して、唐物を飾る空間として書院造というものを作っただけで、それは中国の実態とまったくかけ離れたものになっているのである。床の間に掛けられた絵画の装飾=表装についても同様で、それは中国の簡素な表装と

異なり、日本では数種の裂で荘厳した三段表装という日本独自の表装に変えてしまうのである。前記した筆様創成の場合でもそうである。夏珪様、牧谿様などと日本で言っている、数百年前の夏珪や牧谿がこれをみたとしたら、あまりの違いに啞然として落胆するだろう。中国画で重んじられる自然界の実態の再現は全く切り捨てられ、平明に簡潔にパターン化された型のみに収斂されてしまっているからである。

このような文化的な傾向について、島尾新氏は、漢が和の中の秩序に取り込まれて再編されるという日本特有の文化受容の在り方として注目されている⁽¹⁴⁾。たとえるならば、まず東アジア全体を包み込む漢（中国）文化圏として大きな円を想定した場合、その中にまた漢と和という二つの円がある。この漢の円は中国文化そのものの実態としてあるわけだが、日本で常に行われることは、この和の方の円にもう一つの小さな漢という円を取り込むことによって和と漢を曖昧化させてしまう、という巧妙な文化操作である。まさに漢は外なる漢と内なる漢が入子状になってでき、和の円に中に取り込まれてしまった内なる漢は、トータルな意味では日本文化として生成、再編される、というものである。

これらの操作は、ローカル地域では、きまって行われる異文化受容の通常モデルである、とは言い切れない部分もある。例えば、あくまで儒教思想を共通の根幹として、中国文化を重んじ、より直接的に取り込もうとした高麗・朝鮮王朝の受容体系とはかなり異なるものなのである。要するにどんな地域でも同様、と結論付けるのは早急で、むしろ日本というローカルがそれに耐えられるだけの文化的な密度を恒常的に持っていたことが、このような現象を生み出す基盤ともなったのであろう。

話は少しそれるが、島尾氏は文化受容という点では、この「取り込み型」の反面、「共有型」があるという。前者が「モノ」のみを志向し、それが中国の文化とは切り離してアレンジした筆様制作や飾りの型体を生み出したのである。享受層も将軍や武家であった。これに対し後者は「人」であり、当時の禅僧を中心として、中国の文化、時間、空間、言語などの共有を志向し、日本の中でそれを祖述しようとする流れであるという。後者の立場を絵画制作に見れば、「詩画軸」というジャンルの生成基盤となり、禅僧のサー

クルで各人が賛を付し、書画一致した文学性を志向し、付された絵は筆様などの型にとらわれない自由な形式で描くのである。これ以上の詳細は割愛するが、日本における漢の受容が、終始、モノを中心として動いていたわけではなく、文人志向という精神的な部分もあったことを言い添えておきたい。

話を元に戻せば、この十五世紀の第四四半世紀を過ぎる頃になると、これまで日常身近にあった「和物」の存在が再評価されてくると言われる。この場合の和物とは、伝統的な漆器や各地で焼成されていた陶器、釜などであり、これが茶席飾りや道具類として新しい価値がおかれてくるのである。このような芸術思潮がこれ以前になかったわけではないのだが、唐物の強烈な存在感を意識され続けた時期の後に、そこに和物を取り合わせるという考え方はことさら清新さを感じさせたと思われる。このことはグローバル化の波にさらされることで、ローカルの持つ特性が逆に再評価されたといえるだろう。この場合、どちらが上かといったレベルの問題ではなく、漢と和が同等に対峙しているという関係でもなく、和漢が融合してってしまうのである。それは「和」の再評価がわざわざなされたわけではなく、前述したように、結局は「漢」を取り込んで大きな「和」としてしまうのである。そしてこれは常に繰り返えされてきた日本文化の常道の帰結パターンといえよう。

おわりに

室町将軍家コレクションをグローバルという観点から見た場合、これまでの流れは、従来通りのグローバリズム、つまりは日中間で近代以前に始終行われてきた一方通行の文化伝播の関係性を出るものではない。この点は同じ儒教国家としての中国と朝鮮間（特に宋と高麗王朝、明と朝鮮王朝）の文物授受関係とは少しく性格を異にするものである。たとえば、室町将軍が東アジア地域の儒教的文化を広く認識し、その中での関係性を、このコレクションを通じて打ちたてようとした可能性は希薄なのである。

しかしながら、この中世後半に形成されたコレクションが、その後の日本文化自体の価値形成の大枠として果たした役割は、それ以前ならびにそれ以

降に形成されたコレクションと比べ、とてつもなく大きなことは、繰り返し強調されねばならない。それは徳川將軍家をはじめとする近世大名や富裕商人、茶人などの手に分散し、近代になっては財閥コレクションに多くが入り、さらに戦後は文科省が散逸品を買い求め、国有に帰し、各国立博物館で鑑賞に付されている。そのほとんどが国宝や重要文化財に指定されているが、残念ながらその展示表示において、旧室町將軍家コレクションとうたうことがほとんどないため、一般にとっても、その存在の重要性が知られる機会がないのである。ちなみに、つい近年（2008 年）に、名古屋の徳川美術館で「室町將軍家の至宝を探る」と題し、このコレクションを中心とした大展覧会が開かれた。そこには箱書や添状などの付属資料も紹介され、尾張徳川家をはじめとする所蔵者の変遷も興味深いものがあつたが、さらに表装や包裂などの豪華さは、それらが伝世過程において尋常でない取り扱い方をされてきたことを如実に知らしめるものであつた。

関連する展覧会で注目したいのは、2010 年に開催された上海博物館の「千年丹青—日本藏中国唐五代宋元絵画珍品展」である。そこでは初めて日本の各博物館から 41 点の中国画が里帰りしたのである。上海博物館は中国指折りの絵画コレクションで知られるが、そこでの里帰り展の開催は、日本所在の宋元画が、海外所在のものとしては、米国等のそれと並んで質的に優れたものであるという証左になろう。ただし、これを即座にグローバル的な現象として見るのは皮相であろう。これを見た中国の観客は、単に日本人が所蔵した中国画としか見なかったと思われる（表装の豪華さには驚いたと思われるが…）。それは無理からぬことであろう。とはいえ、たとえば現在、米国所在の中国絵画作品が近代以降、中国の混乱期に流出したものであるのに対し、日本所蔵品の多くが旧室町將軍家コレクションであつたことは看過すべきではなかろう。それは中世から六百年の間、伝世し、和の文化の中に取り込まれて常に付加価値を伴いつつ受け継がれてきたものなのである。このことが中国に理解された時、もしくはいつの日か、中国でこれらのコレクションを基にして描かれた雪舟や狩野派の展覧会が開かれた時、初めてグローバルの意味が問い始められることになるのだろう。

最後に、室町將軍家コレクションが中国文化に対する日本人の誤解を形成

してきた面が無きにしもないことに触れておきたい。それは入子状の文化受容の中で自ら招いた誤解とも言える。このコレクションは南宋や元の掛幅や画帖という、比較的小ぶりの作品が多い。伝世過程でもそのような作品が日本人の生活空間に適したこともあったのだろう。その反面、北宋絵画に代表される中国の大画面の掛幅画が収集伝世してこなかったということは留意しておかねばならない。身近な例を引き合いに出せば、2004年に根津美術館で開催された『南宋絵画—才情雅致の世界』において旧室町將軍家コレクションを含む、日本伝世の名作がずらりと展示されたが、ほとんどが1メートル前後の中幅、もしくは画帖や画卷であったことは、そのことを再確認させた。

今の日本でも、北宋の山水画に代表される縦数メートルに及ぶ中国画の存在を実感できる機会はほとんど無いのではなかろうか。実際に日本では北宋の大画面絵画の存在は、驚くべきことに近代以降にならねば研究者にも実感されなかったという歴史的事実が指摘されている。

ローカルの側にたてば、グローバルの中から選択したという自主性に重きを置かれて語られることが多いが、選択してしまったことによってグローバル側の本質を偏向して捉えてしまう危険性も孕んでいるのである。

ここ数十年前から、台北故宮博物院の名品展の日本での開催を望む声が強くなる。日本でやっと法制が整備され、2011年9月から施行されたが、一步実現に近づいたのは喜ばしい。そうだとすると北宋山水画の三大名品、范寛の「谿山行旅図」、郭熙「早春図」、李唐「萬壑松風図」をはじめとする宋元画の巨幅群が出品されるか否かは、まだ夢に近い段階かも知れない。が、もしそれらが多くの日本人の目の前に展示され実感されたならば、これまでの中国絵画観は少なからず修正を強いられることになるだろう。しかしその時点から、室町將軍家コレクションの持つグローバル性を考えても遅くはないのかも知れない。

註

(1) 田中貴子「宇治の宝蔵—中世における宝蔵の意味—」(伝承文学研究 36 1989年)。

- 後に『外法と愛法の中世』（平凡社ライブラリー 2006年）に所収
- (2) パトリシア・イーブリー「徽宗朝の秘書省と文化財コレクション」（アジア遊学 64 2004年）
- 塚本麿充「崇高なる山水・郭熙山水の成立とその意義—北宋三館秘閣の文化的機能を中心として—」（『崇高なる山水—中国・朝鮮、李郭系山水画の系譜—』 大和文華館 2008年）
- (3) 塚本麿充「高麗・朝鮮時代初期の宮廷コレクション」（アジア遊学 120 2009年）
- (4) 註2のイーブリー氏の論考によると、初代太宗（960—976）はそれだけでは飽き足らず、太平興国九年（984）一月、文物蒐集の詔勅を発令し、広く民間からも書籍や文物類を供出させ、その見返りとして官位まで与えるという政策をとった、という。この官民挙げての蒐集は功を奏し、集められた膨大な文物については鑑定が行われた後、太宗の叡覧に付され、その後、「秘閣」という建物に収納された。これを継いだ二代真宗（997-1022）は報奨金の制度まで定め、執拗な収集を行ない続ける。それだけではなく、その消失を恐れ書籍類については、その写本作業まで行ない、それらは一巻づつを内廷の太清楼と龍図閣に納められたという。
- (5) 註3の塚本氏の論考によると、当初、首都開京に「内書省」という機関を置き、書籍などの蒐集収納を行っていたが、成宗十四年（995）に「秘書省」と改称した頃から、本格的な体制が整備されたという。不幸にも顕宗二年（1010）正月に起こった契丹の侵入で宮廷の書籍は灰燼に帰すが、顕宗五年（1013）正月には復興している。これと並行して、成宗九年（990）、昔日の高句麗の都であった西京（現平壤）にも「修書院」がおかれ、典籍書写等が行なわれていた。が、文宗十年（1056）八月、西京の書籍は誤写が多いという理由で、秘閣からの分賜が請われ、以後、嘉祐八年（1063）にかけて秘閣は善本の収集のみでなく、副本制作という再生産の段階に入っていく。
- (6) 室町将軍家コレクションは義満、義教がどれだけの割合で収集したのか定かではないが、権力の大きさから言っても多くは義満時代に収集されたと考えられる。義満蒐集の絵には鑑蔵印の「天山」「道有」が押印されるものが多く、義教の鑑蔵印「雑華室印」もいくつかの作品に見られる。
- (7) 高岸輝「室町殿絵巻コレクションの形成」（美術史 53 2003年）
- (8) リチャード・スタンリーベーカー「室町時代の座敷飾りと文化的主導権」（講談社日本美術全集十一 1993年）
- (9) より具体的な説としては、『室町殿行幸御飾記』によって、この時「会所」という四部屋の連なった建物があり、そこに所狭しと唐物の絵画や工芸品が並べられたことがわかる。それは、ただ漫然と陳列されたのではなく、文物操作による政治的メッセージがみとれる。たとえば、その中の三つの部屋には付書院といって、将軍が書見する空間が設けられていたのだが、その三箇所には①徽宗皇帝が描くところの

「鶴図巻」、②中国皇帝が自らの治めるべき山河を宮廷画院の夏珪に描かせた「山水図巻」、③中国皇帝が民の労苦をしのび自戒となすということで宮廷画師梁楷が描いた「耕作図巻」という、いずれも皇帝が身近に置いて閲するアイテムを、義教自らが手にとってかんがみる場所に並べ置いたのである。つまるところ義教には自らを中国皇帝の立場にスライドさせるという意図があった、とするのである（畑靖紀「室町時代の南宋院体画に対する認識をめぐって―足利将軍家の夏珪と梁楷の画卷を中心に」 美術史 53 2004 年）

義教や義満は確かに専制君主的な行動をいくつも起こしているが、自らを中国皇帝の権威に依拠することによって、朝廷や公家という既成勢力を凌駕することに、どれだけ効果があったか明確にはなっていないし、上記の説そのものに疑問を呈する向きもある（たとえば橋本雄氏『中華幻想―唐物と外交の室町時代史』 勉誠出版 2011 年）。

美術史的には、このように付書院という特殊場所に置かれたということ自体、重要な意図があつてのことと思われ、やはり無視できないものがある。ただし今後はこれらの室町第の建築的構成と唐物の配置の見直しなど、『室町殿行幸御飾記』の記述に対するより緻密、厳正な史料批判が求められよう。とまれこれだけの唐物（一方で和物の収集もあるが）を収集するということは、かつての宝蔵などの貴紳のコレクションと同じ流れに沿うものではなく、強烈な権力者の政治的意思を読みとることは可能と思われる。

- (10) 桜井英治氏「『御物』の経済―室町幕府財政における贈与と商業」（国立歴史民俗博物館報告 92 2002 年）
- (11) 島尾新「雪舟のイメージ戦略」（美術研究 351 1992 年）
- (12) 拙著『関東水墨画 型とイメージの系譜』（国書刊行会 1995 年）
- (13) 「会所から茶道座敷へ」（茶道聚錦 7 1994 年）
- (14) 「十五世紀における中国絵画趣味」（MUSEUM463 1989 年）