

特集 屏風

## 鎌倉時代の屏風

泉 万里

## はじめに

日本の屏風には、正倉院に残る有名な「鳥毛立女図屏風」以来、一二〇〇年以上の長い歴史がある。しかし、そのなかで九世紀から一四世紀までの六〇〇年間に作られた屏風は、ほとんど残っていない。そして、どのような屏風があったのか、わからないことのほうが多い。

平安時代の屏風とだれしもが認めるのはたった一点、東寺旧蔵の「山水屏風」(六曲一隻・京都国立博物館蔵)(図1)だけである。中国の隠遁者を描く一一世紀後半の屏風であり、唐代の絵画に倣う擬古的な作例である。<sup>(1)</sup>そして、その次にくるのが鎌倉時代初期の屏風とみなされている神護寺の「山水屏風」(六曲一隻・以下神護寺本と略記する)(図2)である。東寺旧蔵の「山水屏風」とは対照的に、寢殿造の邸宅など、日本の風物を大観的な山水景観のなかに散在させる。この二つの屏風は、それぞれ、文献に記録されている「唐絵屏風」と「やまと絵屏風」に相当すると考えられている。

この二例に続くのが、高野山金剛峯寺所蔵の「山水屏風」(六曲一隻)(図3)と「高野山水屏風」(六曲一双・京都国立博物館蔵)(図4)である。双方とも鎌倉時代の屏風である。さらに、一四世紀を迎えると醍醐寺所蔵の「山水屏風」(六曲一隻)や、近年の研究によって応安三

年(一三七〇)頃に制作されたと考えられるようになった当麻寺奥院所蔵の「十界図屏風」(六曲一双)(図5)<sup>(2)</sup>などを挙げることができる。これらに、金戒光明寺の「地獄極楽図屏風」や「山越阿弥陀図屏風」



図1 東寺旧蔵「山水屏風」(京都国立博物館蔵)

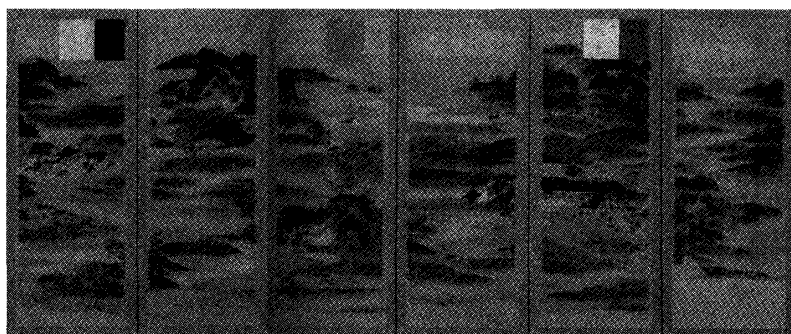


図2 「山水屏風(神護寺本)」(神護寺蔵)

## 特集 屏風

を加えたとしても、その数はきわめて少ない。

以上の屏風の多くは、各扇に縁をまわす、いわゆる古屏風の形式をとどめている。なかでも「高野山水屏風」の二扇ごとに縁取りを施す形式は、屏風の一扇ごとの縁取りが撤廃される過渡期のものだろうと考えられてきた。<sup>(3)</sup>しかし、正倉院の屏風や、一〇世紀の『延喜式』巻一七内匠寮にある、屏風の構造や素材に関する記述から窺える屏風の古い形式が、その後、どのように変遷したのかということはよくわかっていない。中世の絵巻物などの画中画から、屏風の構造のおよその変化は窺えるものの、それには限

界があり、表側にも裏側にも自在に折り曲げられる紙の蝶番を使う屏風がいつごろから作られ始めたのか、そして、それと扇ごとの縁取りの消長とがどう連動しているのかといった具体的な詳細は不明である。

このように、古い時代の屏風には謎が多いが、そのなかで、かろうじて現代まで残存した数少ない屏風は、時代の波をかくぐつてきただけのことにはあり見応えがある。そこで本稿では、私が最近、作品研究を行なった「山水屏風」(金剛峯寺蔵)<sup>(5)</sup>を中心に、鎌倉時代の屏風絵の特質をおさえ、それと

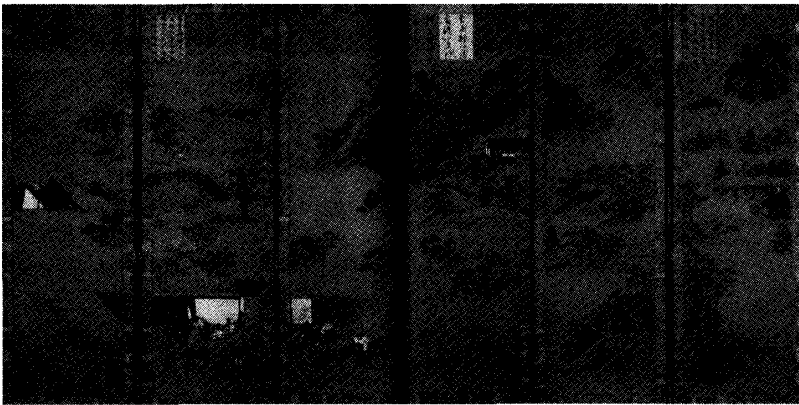


図3 「山水屏風(金剛峯寺本)」(金剛峯寺蔵)

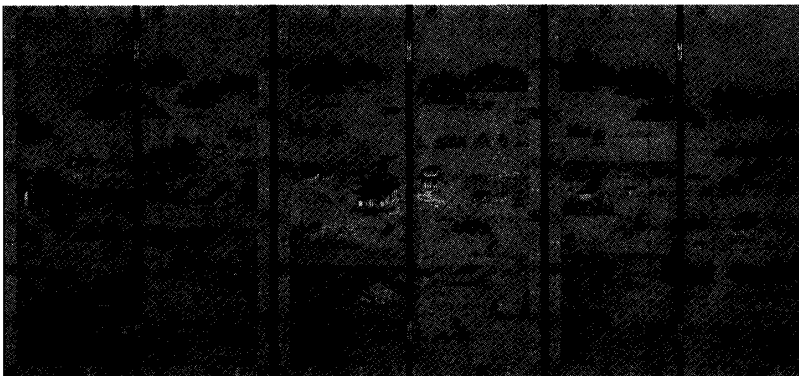


図4 「高野山水屏風」左隻(京都国立博物館蔵)



図5 「十界図屏風」右隻(当麻寺奥院蔵)

その後の屏風とのつながりを考えてみたい。

### 金剛峯寺の「山水屏風」

最初に、金剛峯寺の「山水屏風」(以下金剛峯寺本と略記する)の位置づけを整理しておこう。高野山ゆかりの、密教儀礼用の山水屏風と考えられてきたものは二点ある。ひとつは、現在も高野山に残る金剛峯寺本(図3)であり、もうひとつは、江戸時代まで高野山の金剛三昧院に伝来していた「高野山水屏風」(図4)である。研究が進んでい

るのは「高野山水屏風」の方で、描かれた景観は一二八一年から八八年の間のものであり、様式的にみてもそのころに制作された屏風であろうと考えられている。<sup>(6)</sup> 景観年代がある程度絞りこめる点でも重要な作例である。

いっぽうの金剛峯寺本については、図版解説などで漠然と一三世紀末から一四世紀なかばごろ、鎌倉時代末から南北朝時代ごろの、形式化した表現の作例とされ、「高野山水屏風」よりも遅れるものと位置づけられてきた。<sup>(7)</sup> しかし、いままで金剛峯寺本に詳しい検討が加えられたことはない。そして、こうした位置づけや評価には、金剛峯寺本を「足利時代」の屏風とし、「やまと絵が衰微したあとの形式化した作例」と評価していた、明治から大正期にかけての先学の金剛峯寺本に対する見解が影を落としているように思える。<sup>(8)</sup>

そこで、あらためて金剛峯寺本の様式を、一三世紀初め頃の作例と考えられている神護寺本や、一三世紀半ばごろの「観音経絵」(二幅・本土寺蔵)、そして「高野山水屏風」などと比較したところ、金剛峯寺本は「高野山水屏風」よりも、様式的には神護寺本や「観音経絵」に近いものではないかと考えるに到った。「形式化」しているといわれてきた金剛峯寺本の様式だが、じつはそれが鎌倉時代の屏風の典型的な様式ではないかと推測する。

また、図様内容については、従来色紙形に「後夜に聞く仏法僧鳥」「納涼房に雲雷を望む」「秋日、神泉苑を観る」という『性霊集』を古典とする空海の三つの詩が墨書されているところから、それにちなむ情景が描かれているとされてきた。しかし、色紙形の墨書は、各扇の描き表装とともに後世のものと思われるところから、あらためて図様の検討を行なったところ、上述の三つの詩の情景を、それにまつわる

風説も重ね合わせながらたくみに描いていることがわかり、「性霊集 図山水屏風」と呼びうる屏風であることを確認できた。

相対的な様式の比較からは、具体的な推定制作時期を導き出しにくい、金剛峯寺本を一三世紀後半に位置づけることが可能だろうと、現段階では考えている。

### 類型的風俗表現の活用

ついで、金剛峯寺本の神泉苑の図様に注目したい。第四扇の下から第六扇にかけて、画面のほぼ半分をさいて描かれているのが神泉苑の風景である。色紙形の墨書は、後世に書写されたものと思われるが、そこには、以下に掲げる「秋日観神泉苑」詩から傍線部を写している詩の全文の読み下しと現代語訳は以下のとおりである。<sup>(9)</sup>

#### 秋日観神泉苑

神泉にイテてきちやくして物候を観る 心神恍惚しんじんかうこうとして帰ること能くせず

高台の神構は人力に非ず 池鏡泓澄ちけいわいたいとして日暉じしきを含む

鶴の響天に聞えて御苑に馴れたり 鵠の翅且せきく戢せきめて幾ばくか飛とばむとする

游魚は藻に戯れて数鉤を呑み 鹿深草に鳴いて露衣うるほを濡す

一は翔けり一は住つて君徳を感ず 秋の月秋の風空しく扉に入る  
草を衝つみ梁はを啄つむで何ぞ在らざる 踏々さうさうとして率ひきめ舞うて玄機ひきに在り

#### 現代語訳

神泉苑を散策して季節の変化を観察すると心はうつとりとして帰

## 特集 屏風

る気にならない。高い台閣は神様が作られたようで、人間の作とは思われない。鏡のような池は澄みわたり、日の光を包み込む。鶴は天にまで聞こえる鳴声をたて御苑に馴れた様子。鶴は羽をしばらく休めたあと、今にも飛び立とうとする。魚は藻草の間を泳ぎまわって時々釣針を呑みこみ、鹿は草むらの奥で鳴き、衣は露にぬれる。天翔る鳥も苑に住む魚や鹿も、天子の御徳を感じ、秋の月と秋の風が賞でる人もないのに扉の中に入ってくる。鳥や獣は草をくわえたり梁をついばんだりしてそこら中に居り、ゆったりとして連れだつて舞い、深遠な道理の中にいる。

このように、秋の静かな一日に神泉苑を散策して、そのみごとに景観に陶然とするさまが歌われている。色紙形に墨書されている箇所は、神泉苑にそびえ立っていた高樓を人間が作った物とは思えないと称え、美しい池とそこにいる鶴や鶴の、羽を休めている姿や、自由に飛び立とうとする姿を歌う。先に触れたように、私は色紙形の墨書は後世のものと考えているから、それに捕われることは無意味だが、画面には「高い台閣」に相当するものは描かれていない。そして、そのいっぽうで詩にはまったく出てこない、扉の外で主を待つ人々の姿(図6)が大きく描かれている。彼らの姿は、説明のしにくいものなので、図版解説類ではほとんど言及されてこなかった。

しかし、後述するように、この人々の姿こそ、この詩の大意を表現する重要なモチーフなのである。この詩は、空海が嵯峨帝の命をうけて弘仁一四年(八二三)秋に神泉苑を訪れて作り、翌年二月に献納したものであり、平和で安定した治世を祝福し、君恩の深さを、秋の神泉苑の整った静かな風景に託して称える詩である。

神泉苑は九世紀前半を最盛期とし、その後は荒廃する。たびたび修復されることはあっても、空海在世時の盛観を取り戻すことはついになかった。しかし、それでも神泉苑は特別な場所であり続けた。たとえば、東島誠氏が説くように、「太平記」巻二「神泉苑事」からは、「神泉苑の維持こそが国土の安穩を保証すると認識されていた」<sup>(10)</sup>ことがわかるし、一四世紀の「弘法大師行状絵」(東寺蔵)の「神泉祈雨」の詞書にも、荒れ果てた神泉苑を嘆き、「君とし臣として治世の籌を廻らされ、早く修理を加えて崇重し給ふべきをや。此の所を治められば、国家又治まるべき」とある。<sup>(11)</sup>このように、空海が詩を作った九世紀初めはもとより、金剛峯寺本が描かれた中世にあっても、神泉苑は依然「国家」の象徴と意識されていた。

詩に歌われている鶴や、鶴、池の魚や草むらの鹿には、天皇のもとで平和に暮らす人々の姿が重ねられていることは、江戸時代の『性霊集』の解説書である『遍照發揮性霊集便蒙』や『性霊集私記』でも繰り返し説かれている。<sup>(12)</sup>金剛峯寺本にも、池のほとりに三羽の鶴が描かれていることは先にみたとおりだが、なんといつても、この図様のみどころは、開かれた門の外の扉際で、いつ戻って来るともわからない主の帰りを待つ従者たちの群像表現にある。そこには、弓矢を具して行儀良く待つ武官もいれば、あどけない丸顔の稚児もいる。居眠りをする傘持ちもいれば、急に暴れ出した馬に驚き、とりおさえようと慌てる人々もいる。彼らは皆、それぞれの分に應じて平穏な日々を送る人々であり、池のほとりに羽を休める鶴とともに、平和な治世を暗示するモチーフとして描かれていると考えられるだろう。

じつは、このような扉の外の人々とは、そのなかで生じている馬が暴れ出すという混乱をも含めて、佐野みどり氏や佐藤康宏氏が指摘す

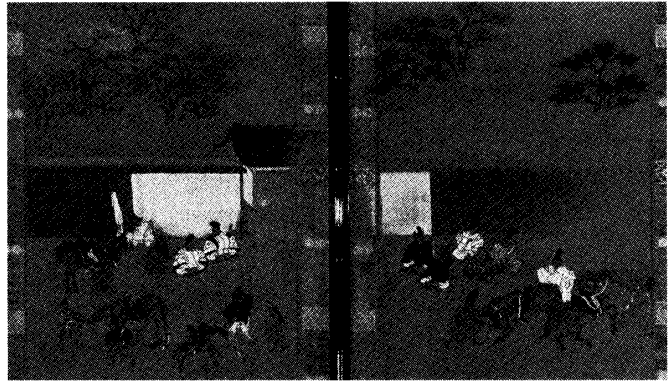


図6 金剛峯寺本部分・塀の外の人々

る、平安時代後期の「年中行事絵巻」(図7)などに繰り返し描かれてきた風俗表現の類型のひとつである。「年中行事絵巻」では、塀の外の人々の姿は、行事や儀式の情景の周辺部分に添景として描かれ、それらに賑やかな活気を与える働きをする。そして、そこで偶発的に起こっている跳ね上がる馬がもたらす小さな混乱を、敢えて描き加えることによって、逆に、その程度の混乱を鷹揚に許容する、体制の安定を印象づけることができる<sup>(13)</sup>と考えられていたようだ。

つまり、神泉苑の塀の外の人々は、塀の中の静けさを際立たせるとともに、神泉苑に象徴される為政者の徳を印象づける、典型的な風俗表現の典型的な活用例なのである。金剛峯寺本では、この詩の大意を描くにあたって、この類型的図様に依存しているとすらいえるだろう。この風俗表現の類型の展開については、後であらためてとりあげることにして、ここでは塀の外の人々からいったん離れて、神泉苑図様の全体を眺め渡しておこう(図3)。

そこには、檜皮葺の棟門と、赤く塗られた柱の門、そして鉤形に折れ曲がる築地塀が描かれている。左側の塀にそって水路がまっすぐにうがたれ、勢いよく水が流れている。ここで、神泉苑の位置を確認しておく、神泉苑は、二条と三条の間、東大宮大路と壬生大路の間の

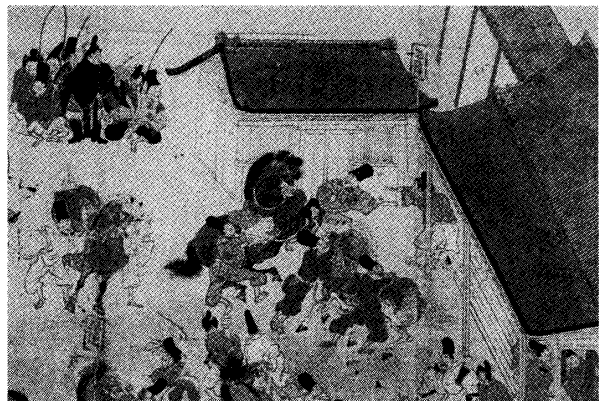


図7 「年中行事絵巻模本」部分・塀の外の人々

ている築地塀と門は、それぞれ神泉苑の東側と北側の塀と門となるだろう。

ところで、近年、門前や塀際、とりわけ神泉苑の門や塀に着目する中世文学や中世史の論考があいついでいる。先にも触れた東島誠氏の「隔壁の誕生——中世神泉苑と不可視のシステム」<sup>(16)</sup>や、田中貴子氏の『百鬼夜行の見える都市』<sup>(17)</sup>、高橋慎一郎氏の「都市の塀——洛中洛外図屏風にみる京都」<sup>(18)</sup>などである。

東島氏は、金剛峯寺本が描かれた時期よりも後のことになるが、室町時代に荒廃した神泉苑を、人々が集住する左京からみえなくするために、神泉苑の東側の東大宮通り沿いの塀の修理が重ねられていたことに注目する。神泉苑の荒廃を塀によって人目から隠すことで、神泉苑が象徴するものを護ろうとしていたのだと説く。

南北四町東西二町にわたる広大なスペースを占めていた。近年の発掘調査によって、神泉苑の西側にあたる壬生大路の路面と東側溝、神泉苑の築地跡、神泉苑の東側にあたる東大宮大路の西築地と西側溝が検出されているが、一二世紀半ばまでに作成された左京の地図からは、神泉苑の東側の東大宮大路を水路が流れ下っていたことがわかる<sup>(15)</sup>。第六扇の水路が東大宮通の水路であるとすれば、ここに描かれ

## 特集 屏風

田中氏は説話文学において、しばしば神泉苑脇の東大宮通と二条通のまじわるあたりが、百鬼夜行や、正体不明の気味の悪いものと遭遇する場選ばれていることに注目する。おそらく、神泉苑の塀の外側が不気味な場所として意識されるようになることと、塀の内側の庭園の荒廃とは表裏一体の現象であろう。

さきに第六扇の水路を、東大宮通の水路と仮定すると、描かれているのは神泉苑の東側と北側の塀と門になると推測したが、それはとりもなおさず、東大宮通と二条通の塀と門となり、田中氏の指摘するスポットに該当することになる。ただし、そうした現実との対応関係がこの屏風において、どの程度意識されていたのかは、にはわかには見定めがたい。金剛峯寺本の場合は、上述したように「秋日観神泉苑」という詩の大意を表現するために、塀の外の人々という風俗表現の類型を活用することが、早い段階から構想のうちにあつたと考えられ、塀や門はその類型を画面に導入するための必須のモチーフであつた。そのうえ、このように鉤形に塀を構える構図自体は、一二世紀前半に描かれた旧永久寺真言堂の「真言八相行状図」(八幅(もとは障子絵)・出光美術館蔵)(図8)にも頻出する、ありふれたものでもある。そうした、風俗表現や構図の類型のほうに、現実の景観との対応よりもはるかに強く絵筆を規制していたと想像されることから、この神泉苑図様と現実との直接の照応関係を穿鑿することにあまり意味はない。目に見える景観をそのまま絵に描くということがほぼありえない時代にあつて、ここに描かれている塀や門を特定することは、制作に関連する文献資料の裏付けなどがない限りできないことであろう。

ただし、金剛峯寺本の神泉苑図に描かれた塀と門が、いかにも堅牢そうであることは、こうした中世における神泉苑の塀や、その塀際の

外周への関心と合致しているようにみえ、興味深い。

以上、ここでは、金剛峯寺本の神泉苑の情景部分のみについて詳述したが、ほかの二つの情景もじつにたくみに描かれている。上質な絵画には、時代を問わない雄弁な表現力があることをあらためて教えてくれる、鎌倉時代の屏風の一例である。

## 山水表現

つづいて、金剛峯寺本(図3)の山水表現を確認しておこう。それは、神護寺本(図2)とほぼ共通する様式で描かれており、その意味で鎌倉時代の屏風の山水表現のひとつの典型とみなせる。

神護寺本も金剛峯寺本も、密教寺院の儀式用の山水屏風であつただろうと推測されているが、じつは、その伝来もよくわからず、古くから山水屏風として使われていたという点も確証があるわけではない。<sup>19)</sup>したがって、ここでは両者を、ひろやかな山水を描いた屏風という共通項でくくるだけにとどめておきたい。

両者に共通するのは、景観を俯瞰的にとらえ、画面の下端から上の端の近くまで、すきまなく地面や、水面を連続して描く点である。画面の上端には青い色が一文字に塗られているが、これは敦煌壁画などにもみられる中国絵画の天空表現を継承するものである。ちなみにこのような天空表現が用いられているのを確認できるのは、一四世紀前半の醍醐寺の「山水屏風」あたりが最後となる。<sup>20)</sup>

そして、モチーフの描写角度がほぼ揃っていることにも注目したい。描きこまれている建物の数が少なく、十分な距離を間にはさんで描かれているにもかかわらず、その描写角度が几帳面に揃えられているのは、そうすべきであるという表現のルールがあつたのではないかと考

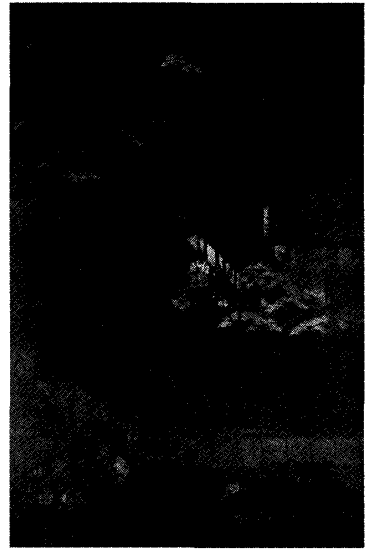


図8 「真言八祖行状図」(八幅〔旧永久寺障子絵〕・出光美術館蔵)より「空海図」

えたくなるほどである。

また、建物や人物などの小さなモチーフは、驚くほど細密である。

とりわけ画面に接近しなければ視認できないほどの細密な表現が顕著なのは建物である。羽目板の継ぎ目、釘、扉の蝶番、葎の格子などが、張りのある細い糸のような線で克明に描かれている。金剛峯寺本は、神護寺本よりもはるかに大きなスケールで建物や人物を描くが、それでも、その第一扇上方の摩尼山中腹の、わずか一〇ミリほどの小さなサイズで描かれている建物に到るまで、羽目板や床下の柱に精緻な表現が認められ驚かされる。おそらく、遠い山の中腹の建物を描くときに、その筆を制御するのは、建物を間近で観察したときの印象や記憶、そしてそこから生まれた図像なのだろう。遠い山の建物を表現するときに、その建物全体の大きさは、距離に応じて縮減されるのに対して、建築の細部に関しては、距離に応じて省略する意識がないようにみえる。可能な限り、筆は細部を拾っていくのだろう。

結果的に、神護寺本も金剛峯寺本も、離れたところからみれば、秩序ある図様の全体を楽しむことができ、近づけばどこまでもこまやかな細部表現を楽しめる、そのような絵のつくりになっている。こうし

た秩序ある全体と、驚くほど細密に描かれたモチーフとを共存させることは、中世に数多く作られた春日曼荼羅や、「琴弾宮縁起」(二幅、観音寺蔵)などとも共通し<sup>(21)</sup>、この時期の比較的大きな画面の絵画の特徴といえるだろう。

さらに、山の描き方と賦彩方法も共通する。それは、一一世紀の平等院鳳凰堂屏絵や東寺旧蔵「山水屏風」の描き方を踏襲するものだが、曲線的な形の山の輪郭線はほとんど強調されない。山肌には、緑色の上に部分的に青色を塗り重ねてあり、その鮮やかな青が画面から浮き出すように見え、色彩による立体感の表出がなされている。

いっぽう、山腹の懸崖や岩、汀の線などは、いずれもやや太目の柔らかい淡墨線で描かれている。淡墨線の墨色は一定だが、崖の部分など、幅の異なる線を混在させて変化がつけられている。そして、土坡と土坡のかさなりには、一息で下から上へ筆をはらったように引かれた太く長い曲線が目立つ。

霞にも注目しておこう。神護寺本と金剛峯寺本に認められる、輪郭線を明快にせず、水分の多い淡い墨を幅広く塗ることその形が作られる霞は、一三世紀の本土寺蔵の「観音経絵」によく似たものをみいだせるものの、その後の屏風などの大画面絵画には類例をひろいにくいものである。輪郭線を明確にしない霞は、一一世紀の東寺旧蔵の「山水屏風」にもみられるが、そこでは淡墨の使用は認められない。

霞については、一般に、時代が下降するにつれ形態が明確になるといふふう<sup>(22)</sup>に理解されているが、平安時代や鎌倉時代には、そのような図式的理解は通用しない。たとえば、一二世紀前半の旧永久寺障子絵の「真言八祖行状図」(図8)の霞は、その輪郭線は補筆とみなされているが、画面上方では直線的な霞が数段重ねられ、その重なりの際

## 特集 屏風

間にモチーフの上部をのぞかせて、遠近関係が明快に表出されている。そうした霞による遠近表出の方法は、一三世紀末の「高野山水屏風」の霞にも認められるが、神護寺本や金剛峯寺本にはさほど顕著ではない。霞の形態や機能の変化は、決して単線的な展開ではなかったようだ。ともあれ、ここでは、神護寺本や金剛峯寺本の霞は、現段階では、一四世紀以降の屏風にはみいだせないものであることを指摘しておく。

## 山水と風俗表現のその後

さて、このような鎌倉時代の屏風の特徴的な表現は、その後の屏風に、どのように継承されていったのだろうか。

まず山水表現から追っていくことにしよう。たとえば、一三七〇年ごろに描かれたと考えられる当麻寺奥之院の「十界図屏風」(図5)に、神護寺本や金剛峯寺本の表現様式は継承されているだろうか。「十界図屏風」には、鎌倉時代の掛幅形式の高僧伝や寺社の縁起絵に似た画面構成が用いられている。輪郭を白線でとり、群青を塗った、鋼のように硬質な存在感のある霞が画面を区画し、その区画ごとに建造物の向きや大きさが変わる。それは、神護寺本や金剛峯寺本の秩序ある画面構成とは別のものであり、むしろ、近年紹介されて注目を集めた一六世紀後半の、「洛外名所図屏風」(紙本着色・六曲一雙・太田記念美術館蔵)や、「東山名所図屏風」(紙本着色・六曲一隻・個人蔵)<sup>23</sup>などと共通するものといえるだろう。「洛外名所図屏風」などでも、やはり霞の間からのぞく洛西、洛東の名所の描写の方向の統一ははかられていない。しかし、その雑然とした無秩序さが、かえって画面に賑わいの感じられる動勢をもたらしていることも確かである。

そうしたなかで、注目すべきは初期の洛中洛外図屏風であろう。かねてから、その整然とした画面構成と、「高野山水屏風」にみられる画面構成との関連が指摘されてきたが、それは、よりひろくとらえれば、「高野山水屏風」に限らず、神護寺本や金剛峯寺本にも共通する、鎌倉時代の屏風絵の秩序ある整然とした構成法につながるものといえ換えることができよう。さらに、洛中洛外図屏風の魅力は徹底した細部表現にもある。つまり、秩序ある全体構成と、こまやかな細部の表現という二つの要素を、洛中洛外図屏風は兼ね備えているのだが、その点も鎌倉時代の屏風に似ているといえそうである。

いっぽう、山や土坡を緑と青で賦彩する点についてはどうであろうか。それも「十界図屏風」には継承されていない。その山や土坡は、濃墨線で輪郭を取り、その内側を緑と褐色で塗り分けてあり、金剛峯寺本などとはずいぶん異なる印象の風景が展開している。むしろ、「十界図屏風」よりも一世紀近くおかれて描かれたのではないかと思われる、金剛寺の「日月山水図屏風」(六曲一雙)の右隻の山々にみる、輪郭線を強調せずに全面に緑色を塗り、さらに深い青を重ねて塗る描法のほうが、神護寺本などの山の表現を踏襲しているようにみえる。この「日月山水図屏風」には、中世の仏画にみられるものと同じ水波の描法など、ほかにも古様な表現様式への傾斜が認められる。

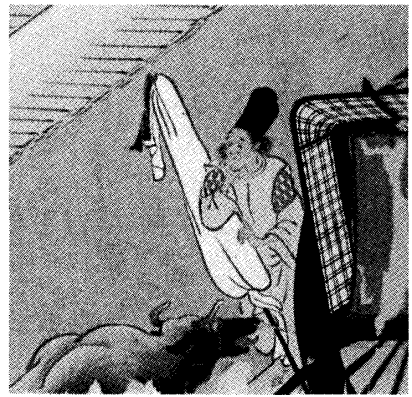
つづいて、類型的な風俗表現について検討してみよう。

金剛峯寺本の神泉苑の堀の外の人々のような風俗表現の類型が、「年中行事絵巻」などに多数みられることに最初に注目した佐野みどり氏は、こうした類型が、「年中行事絵巻」以後の、一三世紀の絵巻にみいだしにくいのに対して、一四世紀前半の高階隆兼系の作例に多くの使用例をみいだせることを指摘し、高階隆兼とその一派が、きわ





図9 金剛峯寺本部分・傘持ち

図10 「春日権現靈験記絵巻」  
部分・傘持ち

めて自覚的に風俗表現の類型の引用を行なっていた可能性を示唆している<sup>(25)</sup>。そして、一三世紀の絵巻に、こうした類型の使用があまりみいだせないことの理由のひとつとして、風俗表現の百科辞典ともいえるべき「年中行事絵巻」をはじめとする、一二世紀の最上級の優れた絵巻の数々が蓮華王院宝蔵に長らく秘匿され、人目に触れなかったことを挙げる。優れた作例のもつ影響力が封印されていた時代には、その風俗表現の類型的な図様の継承や伝播も低調であったとし、それらの絵巻が宝蔵から流出しはじめた高階隆兼の時代になって、類型的図様がふたたび積極的に用いられるようになったと説く<sup>(26)</sup>。

佐野氏も指摘するように、こうした図様の類型の継承や伝播には、さまざまな媒体や経路が考えられる。媒体の最も重要なものは、それらが活用されている優れた先行作例そのものであるが、そのほかにも粉本や模本、そしてそれらによって蓄積される視覚的体験から醸成され、一定の範囲の人々に共有されるイメージも、継承と伝播を助けただろう。いうまでもなく、絵師だけでなく、絵画の構想を指示する発注者や、絵画をみる人々もまた、そうした類型に親しみ、その意味

を程度の差こそあれ、理解していたと考えられる。したがって、この種の類型的表現の継承が一時期低調であったかもしれないが、完全に与えられないことはなかっただろう。たとえば、佐藤康宏氏は正安元年（二二九九）の「一遍上人絵伝」にも「年中行事絵巻」に認められる類型が使われていることを指摘している<sup>(27)</sup>。そして、金剛峯寺本の神泉苑の塀の外の人々も、まぎれもなく、一三世紀における風俗表現の類型の活用例である。

金剛峯寺本の例をみるまでもなく、類型的図様は、絵巻や屏風といった画面形態の違いを超えて流通する<sup>(28)</sup>。

指摘されてきたように「春日権現靈験記絵巻」には、風俗表現の類型が効果的に活用され、そのなかには塀の外の人々の類型的表現も多数認められる。しかしそれらは、少しずつ人物やポーズを入れ替え、変化をつけて繰り返されているために、金剛峯寺本の人々と完全に合致する集団をみつけることはできない。そこで、集団を構成するひとりひとりの人物に注目してみよう。たとえば、金剛峯寺本には、塀にもたれて眠る傘持ち（図9）が描かれている。烏帽子は破れ、しかもその烏帽子からのぞく乱れた頭髮は縮毛である。おもしろいことに、「春日権現靈験記絵巻」の第五卷第二段（図10）に描かれている傘持ちも縮毛の男として描かれている。そちらでは、築地塀に立てかけた傘に頬杖をついて立っており、ポーズは全く違うのだが、「縮毛」という、負のイメージを伴う容姿の特徴が付与されている点は同じである。この特徴の一致は、両者がともに、平安時代以来蓄積されてきた風俗表現の類型の遺産を継承しているところから生じたものだろう。こうした中世の風俗表現の類型に似たものは、一六、一七世紀の屏

## 特集 屏風

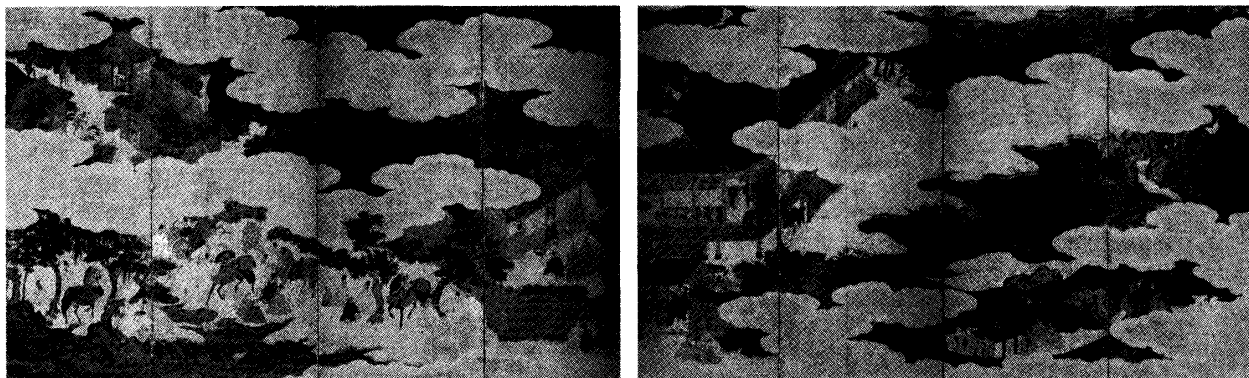


図11 「大原御幸図屏風」(個人蔵)

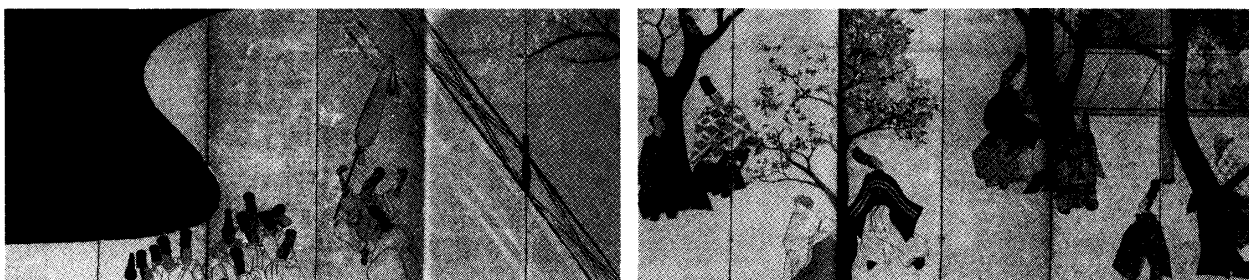


図12 「蹴鞠図屏風」(根津美術館蔵)

風にもみられる<sup>(29)</sup>。たとえば、土佐光茂がその図様の創出に関与したのではないかと考えられている「大原御幸図屏風」(四曲一双、個人蔵)(図11)には、荒れ果てた築地塀の傍らにたむろする人々が描かれているが、そこには、おなじみの暴れる馬をとり押さえる人々や、居眠りする傘持ちの姿も含まれている。宮廷絵所預の家系として、土佐派が蓄積してきた粉本や、優れた古典的作例を見出す体験などを介して、中世の風俗表現の類型が継承されていると考えられるだろう。同様の例としては、佐藤康宏氏が指摘する「祇園祭礼図屏風」(サントリー美術館)の棒で追ひ払われる見物人の類型的図様を挙げることができる。それも塀の外の人々と同様に「年中行事絵巻」にまで遡る類型である<sup>(31)</sup>。

また、根津美術館に所蔵される「蹴鞠図屏風」(六曲一双)(図12)では、片隻に桜咲く庭での優雅な蹴鞠の情景を描き、もう片隻に、塀の外の人々を大きく描いている。塀の外にいるのは、傘持ちも含め、男性ばかりの集団だが、暴れる馬の姿はなく、けだるい雰囲気に含まれている。庭の蹴鞠の情景と、塀の外で待つ従者たちの情景とがあいまって、のどかな時の流れが感じられる。しかし、ここではなによりも彼らの姿や仕草の、滑稽味を帯びた形が面白がられて、大きく描かれたのだろう。

いっぽう、洛中洛外図屏風や遊楽図屏風には、武家の従者や小姓たちというように、当世風に装いを改めた塀の外の人々が多数描かれている。永徳の「洛中洛外図屏風(上杉本)」(六曲一双、米沢市上杉博物館蔵)の「細川殿」の築地塀に鍵を立てかけ、それに寄りかかって膝を抱えて眠る従者など(図13)、金剛峯寺本の傘持ちを連想させる。しかし、塀の外側のスペースに、いかにたくみに人物を配置して埋める

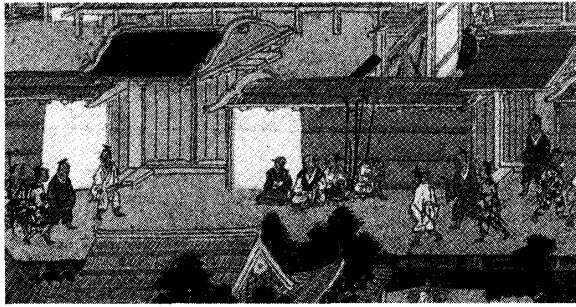


図13 「洛中洛外図屏風（上杉本）」部分・塀の外の人々



図14 「武家邸内図屏風」（萬徳寺藏）部分・塀の外の人々

かという点は、洛中洛外図の図様を充実させる重要なキーポイントのひとつであり、上杉本を他の洛中洛外図屏風から抜きだした高みに置くのは、そうした人々の表現の圧倒的な完成度によるところが少なくない。周縁の人々の、滑稽みをおびた、ときとして見苦しい生息すらも描くという発想自体は、中世以来の風俗表現の類型と同じだが、もはや、そうした古い類型的図様を単純に引用したというものではないだろう。

洛中洛外図屏風よりも、人物のサイズが大きな各種の遊楽図屏風にも、塀があれば、その外側には、居眠りをしたり、暇つぶしのゲームに興じたりする人々が繰り返し描かれてきた。たとえば、一七世紀半ばの「武家邸内図屏風」(六曲一双・萬徳寺藏)の塀の外の人々をみてみよう(図14)<sup>(32)</sup>。広大な武家屋敷には、その外郭を区切る築地塀のほかに、幾重にも仕切り塀が構えられている。そして、身分や立場に応じて、築地塀や仕切り塀の外側で主を待つ人々が、一隻画面の四分の一ほどの大きなスペースを割いて描かれている。そこには、コインやカルタを使ったゲームに興ずる人々、玄閑に入ろうとする主人をみおくる人々、そして腰掛けに寝そべってぐっすり眠る人々など、まさにこの時代ならではの、塀の外の人々のさまざまな姿が集積されている。ただし、屋敷の外周を限る築地塀には柵が設けられ、そこに寄りかかって眠ることはここでは禁じられていたようだ。それでも、彼らのどことなく滑稽な姿は、観る者に親しみやすさを与え、画面にのどかな雰囲気を加えるのに役立っている。平和な世の中を描く絵画には、こうした周縁に位置する人々の姿を活写することが、大きな効果を生むということは、いつの時代の絵師にも了解され、その時々で類型的図様が形成されていったのであろう。

## 特集 屏風

## おわりに

以上のように、鎌倉時代の屏風から、後世の屏風へ継承された要素を概観してみた。ここで取り上げた山水表現とは、山水の様式といひ換えることもできるものだが、それは、類型的な図様と比較すると、きわめて短命であることがあらためて感じられる。「どう描くか」は、「何を描くか」よりも、描かれた当時の人々の美意識や、ものの見方に左右されるものようだ。絵画作例において、「何を描くか」と「どう描くか」とはまったく別の問題として、きれいに分けられるものではないが、あえて区別しておけば、「何を描くか」は、白描の粉本などによっても、後世に伝えることのできる情報であるのに対して、「どう描くか」は、厳密には実作例のみが伝えられる情報である。そのようなことも、類型的な図様の継承よりも、様式の継承のほうが短命であることの理由のひとつであろう。しかし、それゆえに「どう描かれていたか」を丹念にみきわめていくことが、作例の位置づけという基礎的作業を行なううえでの基本となることも確かなのである。

鎌倉時代には、ここでとりあげた神護寺本や金剛峯寺本のほかにも、さまざまな主題の屏風が描かれていた。たとえば、木や花や鳥を主題とする屏風があったことは、文献資料や絵巻の画中画から指摘されてきた<sup>(33)</sup>、物語を主題とする屏風も、断簡として残る一三世紀後半の「伊勢物語図」(個人蔵)<sup>(34)</sup>や、おなじころのものと思われる、象を牽く中国人物を描く主題不明の屏風の断簡などがある<sup>(35)</sup>。

屏風といえ、華やかで、現存作例数も圧倒的に多い、近世初期の屏風が想起されるのは当然のことだが、そうした屏風が近世初期に突然出現するわけではない。平安時代から鎌倉時代、そして室町時代と、

失われた数多くの屏風をこの目で確かめることはできないとはいへ、その存在を無視して屏風絵の歴史を語ることもできない。残されている作例を丁寧になおすことを、今後も続けていかなければならないだろう。

## 注

- (1) 板倉聖哲「東寺旧蔵『山水屏風』が示す『唐』の位相」『講座日本美術史』二巻 二〇〇五年
- (2) 高岸輝「当麻寺奥院所蔵『十界図屏風』」『国華』一二二四、一二二五号 一九九七年。のちに同『室町王権と絵画——初期土佐派研究』(京都大学学術出版会 二〇〇四年)に収録。
- (3) 武田恒夫「屏風絵における一双方式の成立」『日本屏風絵集成』一巻 屏風絵の成立と展開 講談社 一九八一年。のちに同『近世初期障屏画の研究』(吉川弘文館 一九八三年)に収録。
- (4) 松本順正「正倉院の屏風について」『書陵部紀要』二八号 一九七五年。木村法光『日本の美術』二九四号 正倉院の調度 一九九〇年。
- (5) 泉万里「金剛峯寺の山水屏風」『美術史学』三〇号 二〇一〇年
- (6) 村重寧「高野山水屏風研究——中世大和絵障屏画研究(一)」『ミュージアム』二〇六号 一九六八年
- (7) たとえば、武田恒夫氏は『近世初期障屏画の研究』(吉川弘文館 一九八三年 三五、三六頁)において、構図の特徴を根拠の一つに、金剛峯寺本を「高野山水屏風」よりも遅れる一四世紀の作例とする。有賀祥隆氏は、表現の形式化を指摘し鎌倉時代末期から南北朝時代にかかるころに制作されたと推定する(「山水屏風」解説『日本古寺美術全集』第一三巻金剛峯寺と吉野・熊野の古寺 集英社、一九八三年 一二八頁)。また、宮島新一氏は、一三世紀末頃の宮廷絵師の画風を伝える一四世紀初めの作品とする(「山水屏風」解説『日本美術全集』第九巻 縁起絵と似絵 講談社 一九九三年 二〇八頁)。
- (8) 沢村専太郎氏による神護寺所蔵の「山水屏風」の作品解説(『国華』二五六号 一九一一年)では、文中に「高野山金剛峯寺以下之(山水屏風(引用者注))を蔵するもの尠からざれども是等は何れも高雄山のそれに比較すれば時代も降り其作風に於ても亦甚だしく劣れる」と金剛峯

- 寺本に言及する。以後、金剛峯寺本は「足利時代」の衰微した中世後期のやまと絵の一例と捉えられてきた。その後、一九二一年の『国華』三七九号の「獅崎庵」と署名された藤懸静也氏による「金剛峯寺所蔵の山水屏風解」では色紙形に『性霊集』から三つの詩が書写されていること、それによって高野山奥之院、高雄、神泉苑という空海ゆかりの三霊場が描かれているとわかることなどが説かれたが、「足利時代の作なれば、鎌倉時代にみるが如き流麗なる趣を欠く」と従前の評価を追認する。
- (9) 『性霊集』は渡辺照宏・宮坂宥勝校注『日本古典文学大系七 三教指帰・性霊集』(岩波書店 一九六五年)から読み下しを引用した。現代語訳は、弘法大師空海全集編輯委員会編『弘法大師空海全集』六卷(筑摩書房 一九八四年)から引用する。
- (10) 東島誠「第IV章 隔壁の誕生——中世神泉苑と不可視のシステム」同『公共圏の歴史的創造——江湖の思想へ』東京大学出版会 二〇〇〇年 一八八頁
- (11) 小松茂美編『続日本の絵巻』第一巻 弘法大師行状絵詞下 中央公論社 一九九〇年 九九頁
- (12) 「遍照發揮性霊集便蒙」『真言宗全書』四二 真言宗全書刊行会、一九三四年 三五二頁。「性霊集私記」『真言宗全書』四一 真言宗全書刊行会 一九三六年 三四〇—三四一頁。
- (13) 佐野みどり「絵巻にみる風俗表現の意味と機能」『秋山光和博士古稀記念美術史論文集』便利堂 一九九一年 四一—六頁。同「第二部 物語の力——中世美術の場と構想力」五味文彦他編『日本の中世』七 中世文化の美と力 中央公論新社 二〇〇二年 二二—六頁。佐野みどり他編『中世日本の物語と絵画』放送大学教育振興会 二〇〇四年 七一—八六頁。
- 佐藤康宏「都の事件——『年中行事絵巻』・『伴大納言絵巻』・『病草紙』」二〇〇一—二〇〇三年度科学研究費補助金研究成果報告書基盤研究B2課題番号一三四一〇〇一九 描かれた都市 中近世絵画を中心とする比較研究 二〇〇四年 七—八頁。同論文は『講座日本美術史』第六卷(東京大学出版会 二〇〇五年 八六—八八頁)にも収録される。
- (14) 永田信一「地下の都千二百年」村井康彦編『京の歴史と文化』第一巻 小学館 一九九四年 二七—二頁
- (15) 図版番号一「『延喜式』左京図(複製)」(原品東京国立博物館蔵)『西のみやこ 東のみやこ——描かれた中・近世都市』国立歴史民俗博物館 二〇〇七年 五頁
- (16) 前掲注10
- (17) 田中貴子『百鬼夜行の見える都市』新曜社 一九九四年。のちに同タイトルで文庫化。ちくま学芸文庫 二〇〇二年。
- (18) 高橋慎一朗・千葉敏之編『中世の都市——史料の魅力、日本とヨーロッパ』東京大学出版会 二〇〇九年
- (19) 神護寺本の伝来についての情報は千野香織「神護寺蔵『山水屏風』の構成と絵画的的位置」『美術史』一〇六号 一九七九年。池田忍「源氏絵としての神護寺『山水屏風』——宇治十帖物語の舞台となる住居のイメージをめぐって」『講座源氏物語研究』第一〇巻 源氏物語と美術の世界 おうふう 二〇〇八年。
- 金剛峯寺本の伝来などについては前掲注5の拙稿を参照していただきたい。
- (20) ただし、室町時代以後に東寺旧蔵の「山水屏風」や醍醐寺の「山水屏風」を転写する屏風にも、この天空表現が形式的に踏襲されている。
- (21) 佐野みどり氏は、神護寺本などの「鳥瞰的視野と細部の物語モチーフの点在」する視覚構造を、「源氏物語」の視覚的イメージや、テキストの内と外とに重層する記憶と関連させて論じ、文学と絵画の視覚的認識形式の相同性を指摘する。佐野みどり「記憶のかたち、かたちの記憶」高田祐彦ほか編『二〇〇八年パリ・シンポジウム源氏物語の透明さと不透明さ——場面・和歌・語り・時間の分析を通して』青簡舎 二〇〇九年 六五頁。また、琴弾宮縁起については、田光美佳子「観音寺蔵『琴弾宮縁起』の基礎的考察——縁起文と景観表現の問題を中心に」『美術史』一五九号 二〇〇五年 九七、九八頁。
- (22) 柳澤孝「真言八相行状図と廃寺永久寺真言堂障子絵(一)——(八)」『柳澤孝仏教絵画史論集』中央公論美術出版 二〇〇六年 八〇、二二—四頁。初出は『美術研究』三〇〇、三〇二、三〇四、三三二、三三七号 一九七六—一九八七年。
- (23) 宮島新一「洛外名所図屏風」『国華』一三三—一三六号 二〇〇六年。上野友愛「『東山名所図屏風』について」同前書。
- (24) 京都国立博物館の一九九四年の「都の形象——洛外の世界」展では「洛中洛外へ到る道」として、中世の絵巻や絵図、中国絵画などとともに「高野山水屏風」も陳列された。

## 特集 屏風

- また、佐藤康宏「『一遍聖絵』、洛中洛外図の周辺」(前掲注13の研究報告書三二頁)も、鎌倉時代の「高野山水屏風」などと初期洛中洛外図屏風とのつながりをみようとするとする。
- (25) 注13佐野氏論文「絵巻にみる風俗表現の意味と機能」四一六頁
- (26) 注13佐野氏論文「第二部 物語る力——中世美術の場と構想力」二一六頁
- (27) 佐藤康宏「『一遍聖絵』、洛中洛外図の周辺」前掲注13の研究報告書二九頁、および同「形態の増殖——『一遍聖絵』・『彦根屏風』・『動植絵』」『講座日本美術史』第二巻 東京大学出版会 二〇〇五年 二三七—二四六頁。
- (28) 藤原重雄氏は、平安時代の屏風歌から推測できる、水辺で草を刈る人々を描く図様が、鎌倉時代初期の神護寺の「山水屏風」にも、そして、一四世紀の牛車の立板にも描かれていたことを明らかにしたが、それは、鎌倉時代の絵画の保守性を印象づける指摘でもあった。藤原重雄「記録に貼り継がれた絵図——東京大学史料編纂所所蔵『徳大寺公清公記』所載「車絵図」を中心に」『ミュージアム』五七五号 二〇〇一年 八一—一二頁
- (29) 前掲注13佐野氏論文「絵巻にみる風俗表現の意味と機能」四一六頁
- (30) 相澤正彦「大原御幸図の源流——宮廷和画図像の継承」『講座日本美術史』第三巻 東京大学出版会 二〇〇五年
- (31) 佐藤康宏「日本の美術」四八四号 祭礼図 至文堂 二〇〇六年 五一頁。
- (32) 泉万里「武家屋敷の春と秋——萬徳寺所蔵「武家邸内図屏風」」大阪大学出版会 二〇〇七年
- (33) 辻惟雄「花鳥画の歴史と花鳥図屏風——古代中国から桃山まで」、赤澤英二「一五世紀の花鳥図屏風——失われた作品を求めて」『日本屏風絵集成』第六巻花鳥画—花鳥 講談社 一九七八年。
- (34) 秋山光和「伊勢物語図(小野の御室)の画面分析」『日本絵巻物の研究』下 中央公論美術出版 二〇〇一年 一八四—二〇八頁。初出は『美術研究』三三五号 一九八六年。
- (35) 泉武夫「山水屏風断簡」『国華』一一九五号 一九九五年

## 挿図出典

図1、4、5 サントロリー美術館他編 展覧会図録『屏風 日本の美』日本

- 経済新聞社 二〇〇七年
- 図2 『修復』二号 岡墨光堂 一九九五年
- 図3、6、9 『日本古寺美術全集』一三巻 集英社 一九八五年
- 図7 小松茂美編『続日本の絵巻』八巻 中央公論社 一九八七年
- 図8 『日本美術全集』九巻 講談社 一九九三年
- 図10 小松茂美編『日本の絵巻』一三巻 中央公論社 一九九一年
- 図11 東京国立博物館編 展覧会図録『室町時代の屏風絵』朝日新聞社 一九八五年
- 図12 根津美術館編『百華撰』根津美術館 一九九一年
- 図13 米沢上杉文化振興財団『国宝 上杉本洛中洛外図屏風』米沢市上杉博物館 二〇〇一年
- 図14 泉万里「武家屋敷の春と秋——萬徳寺所蔵「武家邸内図屏風」」大阪大学出版会 二〇〇八年

(いずみ まり・宮城学院女子大学非常勤講師)