



Title	中世の足利将軍家における表具「御絵三幅対」について : 日中韓の関連を中心に
Author(s)	林, 煥盛
Citation	デザイン理論. 2005, 47, p. 97-111
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/53137
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

中世の足利将軍家における表具「御絵三幅対」について — 日中韓の関連を中心に —

林 煥 盛

京都工芸繊維大学大学院（博士後期課程）

キーワード

表具史 Mounting history

足利将軍家 Ashikaga shogun family

「御絵三幅対」The triptych Mounting

牧溪筆「観音猿鶴図」Muxi's "Guanyin, Monkey, and Crane"

はじめに

一 「御絵三幅対」の表具形式

二 「御絵三幅対」に関わる東アジア表具資料の検討

三 「御絵三幅対」の表具が持つ意味

終わりに

はじめに

日本の表具史において、鎌倉時代は重要な転換期とされている¹。それは、中国から伝来した禅宗とともに宋時代の表具を備えた絵画が日本に伝えられたことによる。鎌倉時代以前の日本にあった仏画などの表具に宋時代の表具が影響し、融和することによって新しい様式が成立したのである。

しかし、表具そのものの形式の分析、また形式に込められた意味についての研究はほとんどない。これは、いうまでもなく史料の制約によるものと思われる。現存する当時の表具が極端に少ないことから、中国と日本の表具との関わりについて言及されたものはほとんどない。そのため、日本における表具についての議論は、日本独自の様式展開に集中して進められているのが現状である。したがって、たとえ日中交流による重要な転換期と位置づけられていても、その形式や日中交流によってもたらされた意味は明らかにされていないのである。転換期といった論議を踏まえるならば、中世の足利将軍家の主導によって大きく展開する座敷飾りは日本在来の表具のなかでどのように位置つけられるのか、また仏教に関わる在来の表具が依然主な表具形式であったならば、新渡来した表具形式はそのなかでどういった割役を担うものであったのかが明らかにされなければならない。

日本と中国の表具史に関する従来の研究状況は、それぞれが自国の史料だけに立脚しており、

相互に関連づけて考察されることはなかった。幅広く東アジア三国の関係を視野にいれて、日・中・韓三国の表具史料を総合的に考察し、理解することによって、日本の表具史研究は新しい局面を迎えることができると考えられる。

本論では、牧溪筆「観音猿鶴図」（京都・大徳寺蔵）の三幅対を取り上げ、日・中・韓の表具について、それぞれの特徴、用途、機能を比較検討していくこととする。それによって、中世の足利将軍家における表具「御絵三幅対」の持つ意味について考えてみたい。

一 「御絵三幅対」の表具形式

本論で扱う「御絵三幅対」とは、中世足利将軍家の財宝としての「御物」を代表する唐絵掛軸を指す²。「御絵三幅対」は、絵画の掛軸が三幅並ぶことによって一对を成すもので、中幅を本尊、右左幅を脇絵とする形式をとるものである³。この形式の起源は、中国道釈画の三尊像形式にある。日本における三尊像の形式は、鎌倉以前の浄土宗の仏画にうかがうことができる⁴。中国絵画が唐物として伝来された鎌倉時代以降、この三幅対という形式は、鑑賞方法として取り入れられた。日本では、足利将軍家の室礼の規式として、本尊は道釈画、左右の脇絵は動植物あるいは山水を配する形式が定着したことから、中国絵画の鑑賞方法として確立していった⁵。

ここでは、まず、現在の日本において一般的な表具形式の専門用語を簡単に説明し、そして、足利将軍家における「御絵三幅対」の表具形式の基本的な特徴を把握していきたい。

(1) 日本における表具の基本形式

現在、一般的に用いられている代表的な掛軸表具の基本形式は、「仏画表具」【図1】、「三段表具」【図2】、「文人表具」【図3】の三種である⁶。

「仏画表具」では、表具裂が本紙の周囲を取り巻いていることから、総縁と称されている。本紙と総縁の間を囲んでいるものは、中廻しと称され、総縁と中廻しにはそれぞれの位置によって天・地（上・下）、柱（左右）とよばれる。総縁の上に掛けられているのは、風帯である。一つの表具で用いられる表具裂は、総縁で一種類、中廻しと風帯は同じ種類のもので、合わせて二種類となる。

「三段表具」は、本紙を真ん中として、その上下部分が分断されている。天地と本紙の間を囲んでいるものは、中縁と称され、中縁も位置によって天・地（上・下）、柱（左右）と呼ばれる。一文字は本紙のすぐ上下に付けられ、風帯は天の上に掛けられている。表具裂は、天地の部分、中縁、一文字にそれぞれ違う三種類が用いられている。このように、三種類の表具裂を取り合わせることから「三段表具」と呼ばれている。

「文人表具」は総縁が本紙の周囲を取り巻いているものの、表具裂は緞子を中心として限定されている。基本的に風帯は付けられない。

(2) 表具三体について

日本の表具形式において、茶道の飾り付けは重要である。茶道にみられる表装三体は、足利將軍家における書院飾りに基づくものである。表具の様式として真を裱褙【図4】、行を幢褙【図5】、草を輪褙【図6】とする⁷。『石州表具寸法書』の表具における真・行・草の三体とは、能阿弥の口伝と相阿弥の図によって定められたと伝えられている⁸。能阿弥、芸阿弥、相阿弥の父祖三代は足利將軍家に使える同朋衆である⁹。彼等は、東山殿足利義政に近侍し、足利將軍家代々が守ってきた唐物の管理や鑑識にあった人々である。足利將軍家における種々の唐物を取り合わせて飾る書院飾りや座敷飾り方式は、將軍家の同朋衆によって考案されたと思われる。

表装三体は裱褙、幢褙、輪褙の内に真・行・草の三体の形式を持ち、裱褙と幢褙はそれぞれ真・行・草に、輪褙は真がなく行・草に分けられている¹⁰。表示すると、以下のような八式となる。

		真
	裱褙 (真)	行 (仏画表具)
		草
		真
表装三体	幢褙 (行)	行 (三段表具)
		草 (二段表具)
		行
	輪褙 (草)	草

現在、一般的に使用している基本的な掛け軸の表具形式と表装三体を合わせて見ると、「仏画表具」を真の「裱褙」、「三段表具」を行の「幢褙」とするように定型化が進んでいるといえる。「文人表具」は、もちろん現在でも茶道の飾り道具に用いられているが、上記の真、行、草三体とはまた別の系統と思われる。これらの異同は、日本における表具史の分期に反映している。従来の表具史研究によると、日本の表具史には三つの転換期が挙げられる¹¹。第一には、写経及び佛画渡来の奈良、平安時代であり、第二には、禪宗頂相及び法語、尺牘渡来の鎌倉時代、及び日明貿易の唐物渡来の室町時代である。そして、第三には、黄檗煎茶文化の中国文人趣味渡来の江戸時代である。この分期に沿って見ると、真行草の表装三体は鎌倉期から室町期に成立した形式であって、「文人表具」はその後の江戸期に入ってきたものと考えられる。

上記のように、日本の表具形式の系統は、中国の表具形式の変化に合わせたものなのかについて検討の余地があろう。例えば、鎌倉時代に請来されて初め鎌倉寿福寺の什宝であったと伝

えられている南宋時代（12世紀後期）に作られた「五百羅漢図」（大徳寺蔵）【図7】がある¹²。その中に、掛け軸装の観音図を羅漢が広げて鑑賞している様子が描かれている。さらに、元時代と伝えられている（13世紀）任仁発筆の「琴棋書画図」（東京国立博物館蔵）【図8】にも、龍図を鑑賞する人物が描かれている。これらの画中画に見られる表具形式は、前述した表装三体と類似し、興味深い。

以上、中世から現在までの表具形式の動向を概観すると、日本の表具形式は、中国の宋時代の表具形式から強い影響を受けたという事実が明らかとなる。受容との関わりでいえば、足利將軍家の唐絵コレクションになった「御絵三幅対」の表具形式のあり方と中国の宋時代の表具形式の関係が重要な問題となってくる。

それでは、次に足利將軍家における「御絵三幅対」の表具を検討するにあたって、その形式において、どのような様相が見られるのかを明らかにしていきたい。

(3) 「御絵三幅対」の表具形式

足利將軍家における「御絵三幅対」の現存する実例として、京都・大徳寺所蔵牧溪「観音猿鶴図」【図9】があげられる。室町時代の日記等の記録から、牧溪の絵画は最も尊重され、需要が多かったことが知られる¹³。足利將軍家における牧溪「観音猿鶴図」の存在は、『御物御画目録』に記録されている。『御物御画目録』とは、足利將軍家が所蔵していた絵画、主に中国から渡来した宋元画の目録である。絹・紙・大・四幅・紙横・二幅・独幅・小二幅・四幅と、材質・形態の別に絵画九十点、総幅数二百八十幅の名称と作者名を載せている。奥付に「右目録者従 鹿苑院殿（義満の院号）已来御物、御絵注文也。能阿弥撰之。東山殿同朋相阿弥之真蹟也。筆蹟関主古筆氏了仲」とある¹⁴。そのうち「大の部」に「観音 脇猿鶴 牧溪」と記されている。大徳寺所蔵牧溪「観音猿鶴図」の大きさから見ると、現存する牧溪作品の中で一番大きいと思われる。また、観音図に「天山」印、猿・鶴図に各「道有」印が捺されている。「天山」、「道有」は足利義満（1358-1408）の鑑蔵印であることから義満の治世には、すでに足利將軍家の御物になっていたことが明らかである。

「観音猿鶴図」を表具形式の上から分析すると二つの特徴があげられる。

第一には、中幅の本尊は仏画表具、両脇幅は三段表具がなされていることである。『小河御所并東山殿御飭記』（大永三年・1523・徳川美術館蔵）に描かれた挿画「御絵三幅一對」【図10】¹⁵にみられるように、当時の表具形式とほぼ一致していると思われる。『小河御所并東山殿御飭記』に「御絵三幅一對」の表具形式は、「左脇・本尊・右脇」と並べられ、挿画の上の部分は描いていないが、「絵の掛様の事……風袋分程掛けおろし……」¹⁶という記述によって「御絵三幅対」の形式は風袋をつけていることが推定できる。このようにみると、「御絵三幅一對」

の表具は両脇が「三段表具」、本尊が「仏画表具」であるとしてよいだろう。

第二には、三幅の表装裂は全て金欄を使う「総金欄」表具であることが指摘できる。表具裂の取り合わせは、右幅左幅の三段表具は、もちろん一対で同じであるが、中幅の仏表具では、三段表具の上下中縁とは逆に、三段表具上下の裂を中廻りに使用し、中縁の裂は総廻りに使って三連幅としての一体感をみせる。しかも、上下または中縁に、金地金欄を使用したいわゆる総金欄表具という取り合わせとなる。

(4) 画中画における表具形式の考察

ここでは、「御絵三幅対」の表具形式が成立する前の表具形式がどのようなものであったのかについてまとめておきたい。平安時代から鎌倉時代までの掛物表具は、宗教画それも仏教修法に使われる仏画に限られていたようである。その時代に掛軸が使用されていたことはいくつかの画中画より明らかである。以下、それについてのいくつかの事例をあげてみることにする。

1. 原本は十二世紀後半に成立したと考えられる『年中行事絵巻』には、後七日の御修法の様子が描かれている場面がある【図11】。画中には、正面に五大尊の仏画、右左には金剛界曼荼羅・胎藏界曼荼羅が掛けられている。掛幅本紙の上下には表装裂と軸木がついているように見える。
2. 同じ十二世紀後半に成立したとされる『餓鬼草紙』曹源寺本第二段には、寺の塀に沿って仏画を売っている店が描かれている場面がある【図12】。その中では、簡単なものは本紙の上に表木を通し右左より少し出た部分に紐をわたして吊られ、はためている。唐草文が描かれている表具裂には、軸先がつけられている。大きい掛物二幅は、本尊画と見られる。表具形式については、本紙の右左には柱もなく、上下のみ表具裂がついている。
3. 『鳥獣戯画』丁巻には、甲巻の蛙の本尊を拜む猿の僧正の図を意識してか、蛙の骸骨を本尊とし、本紙に上下のみついた掛軸を前に法養を営む導師が描かれている【図13】。十三世紀中頃の成立と考えられる丁巻は戯画であるが、当時の掛軸の体裁を表したものと考えられる。
4. 「法然上人絵伝」(徳治二年から十二年まで、1307-1317)¹⁷の画中画に見られる表具は、同じ色柄の表具裂が本紙の周りに施された仏画表具形式である【図14】。

以上、検討の結果、平安時代から鎌倉時代における主な掛軸の表具形式は二種類あげられる。一つめは、本紙の右左には柱がなく、表具裂は上下のみがついている形式である。そして、二つめは、本紙の周りに付けまわされる形式である。

次に、足利將軍家における「御絵三幅対」と鎌倉期に現れた「三幅対」の表具形式について述べていきたい。鎌倉時代以降、中国から禅宗の伝来とともに唐絵や唐物類としてもたらされ

たこれらの絵画は、「三幅対」として組み合わせられ、公家、武家の上層の人々の間に広がっていった。この状況は当時の文献資料からうかがい知ることができる（以下の表を参照）。

延文四年（1359）	『園太暦』	本尊観音，脇絵山水の唐絵三幅一對
正平十六年（1361）	『太平記』卷三十七「新將軍京落事」	本尊・脇絵
貞治二年（1363）	『仏日庵公物目録』	観音を本尊として両脇は牧溪の樹頭雉一對

これらの時期は、足利義満（1358-1408）の北山殿落成（1398）の約三十年前である。「三幅対」の飾りの習慣については、応永15年（1408）に義満が小松天皇の行幸を迎えて「三幅対」を室礼として掛けたことが「北山殿行幸記」に記載されている。

鎌倉期の「三幅対」の表具形式については、絵巻に現われた画中画からうかがい知ることができる。その中で、最も代表的な絵巻は「慕帰絵」（観応二年、1351、西本願寺蔵）である。第五巻では、柿本人麿の画像と竹梅の三幅対が直接壁に掛けられた形で描かれている【図15】¹⁸。その表具形式は、前述した「法然上人絵伝」の画中画に見られる表具と同様に同じ色柄の表具裂が本紙の周りに付けている仏画表具の形式であった。中幅の本尊が従来どおりの仏画表具であるが、両脇の対幅も竹梅というモチーフでありながら仏画表具形式によって表装されている。つまり鎌倉期の三幅対の表具形式は、仏画表具の流れの中に位置付けられるのである。

この仏画表具の形式は、一つの表装形式としてかなり広がっている。15世紀の「祭礼草紙」の中にもその事例のひとつがみられる【図16】¹⁹。ところが時代が下ると新しい表具形式が見られるようになった。1520年と推定された「酒飯論」²⁰には、画中画として山水対幅が描かれているが、ここで注目すべき点は、この対幅が従来の仏表具の上下にもう一段裂を付け、いわゆる「三段表具」として描かれていることである【図17】。このような表具形式は、1523年の『小河御所並東山殿御飭記』（徳川美術館蔵）に描かれた挿画「御絵三幅一對」の左右両脇の表具形式とまったく同じである。以上より、足利將軍家における「観音猿鶴図」のような「御絵三幅対」の表具形式は、従来の仏画表具から新たな三段表具に展開していくまでの転換期として位置づけることができよう。

二 「御絵三幅対」に関わる東アジア表具資料の検討

前章の分析から、足利將軍家における「御絵三幅対」の表具形式は、鎌倉時代以前の在来仏画表具から展開した形式ではないことが明らかとなった。このことから、「御絵三幅対」の表具は新たに伝来した形式を示しているものと考えらるべきであろう。この仮説を論証するには、

日本の鎌倉・室町期に唐絵の伝来に関する中国および韓国の表具資料を検討しなければならない。

日本の表具史の先行研究では、中世における日本の表具は中国宋時代に成立した表装の影響が強いと指摘されているが、その詳細について具体的な言及はなされていなかった。そのため、本論では特に足利將軍家における中国絵画コレクションを収録した『御物御画目録』にみられる表具形式を南宋高宗御府所蔵書画の分類及び表具形式を記録した『紹興御府書画式』にみられる表具形式と比較して分析する。

1365年に出版された夏文彦の『図絵宝鑑』に収録された一部から²¹、『紹興御府書画式』は、義満（1358-1408）の將軍在職時代（1368-1394）には日本に伝来していた可能性が指摘されている²²。『紹興御府書画式』は、南宋宮廷所蔵書画の表装定式を公表する目的のもとに著作されたものであり、当時の中国表具に関する最新の情報であった。これが収録された夏文彦の『図絵宝鑑』は、元時代に強い影響力を持った著作であることが知られている。この『図絵宝鑑』は日本に伝来して、禅林において中国絵画を認識するための重要な手引となった。つまり、足利將軍家が中国絵画コレクションを形成した際、すでに『紹興御府書画式』の存在は広く知られていたと考えてよい。すなわち、『御物御画目録』に現れた表具形式に中国表具がいかなる影響を与えたかを考察する上で、『紹興御府書画式』は最も妥当な比較対象となるのである。

『御物御画目録』と『紹興御府書画式』の比較

御物御画目録 (谷信一説：三幅対を主とするを理解すれば)		紹興御府書画式 「諸画装褫尺寸定式」	元代画塑記
大画	絹（三幅対の中庸大の作品）	大整幅	四幅
	紙（三幅対の中庸大の作品）	小全幅	三幅
	大（三幅対の大画）	一幅半	双幅
中画	四幅（三幅対の数を上げて）	双幅	单幅
	紙横（八幅対の別稱に他ならない）	兩幅半	手卷
	二幅（二幅対）	三幅	
	独幅	四幅	
小画	小二幅	横卷	
	四幅（小画の四幅対）	碑刻横卷	

『御物御画目録』と『紹興御府書画式』を比較して見れば、表具形式において画幅を数える方法は、両方ともにみられる。しかし、その分類に注目すると、『御物御画目録』では「本紙の大きさ」で項目別が立てられていたのに対し、『紹興御府書画式』は「本紙の枚数」を中心にしたものであることがわかる。『御物御画目録』の記載法は、谷信一氏によると九項目に整理されている²³。それは絹、紙、大、四幅、紙横、二幅、独幅、小二幅、四幅の九つである。画幅の大きさでは、大、中、小と三種類に区分されている。いずれも、三幅対の作品を主眼と

する。谷信一氏によると、その分類は、「自ら一貫した一つの分類態度による項目別であることが見取せられる」²⁴ のであり、室町時代中国絵画の鑑賞においては、「実用的ということが作品の価値決定重要な一条件をなしている」²⁵。

さて、『紹興御府書画式』にみられる表具形式は、大整幅、小全幅、一幅半、双幅、両幅半、三幅、四幅、横巻、碑刻横巻など九項目となる。そのうち「三幅」とは、『紹興御府書画式』では単に本紙分類上の枚数の順番と理解してよい。このような分類法は、その後、元の成宗(1295-1307)が約646点の宮廷収蔵品を杭州にて再表装した記録である『元代画塑記』においても踏襲されているのがわかる。

【表A】『紹興御府書画式』の「諸画装褉尺寸定式」による「諸画装褉尺寸定式」が記された「小全幅」と「双幅」では、特徴として他にない形式が「上裱」と「下裱」とある。これは中縁の上下にもう一枚表具裂を付けることと理解できる。この新しい表具形式は、唐絵と共に鎌倉時代に伝来し、足利将軍家における「御絵三幅対」の脇絵の三段表具の原型になったと思われる。一方、「諸画装褉尺寸定式」にもあった「三幅」という表具形式は、三幅とも同じ形式である。しかし、足利将軍家における「御絵三幅対」のような本尊が仏表具、両脇が三段表具の組み合わせは中国にはなかったことが指摘できる。

【表B】『紹興御府書画式』による中国宋時代の表具には、金欄を表具裂として用いる例はなかった。しかし、足利将軍家の「観音猿鶴図」のような總金欄表具は、東洋の表具史の上では唯一の例というわけではない。金というのは権力の象徴である。そのような政治的な機能性を持っている金を使用した表具裂の表装は、中国および韓国にその例が見られる。

一例として、中国北宋徽宗大観年間(1107-1110)に規定された「告身」の品秩及び表具形式があげられる²⁶。その中では、銷金綾と羅等織物が使われている【表C『宋史』告身】。告身とは位記、すなわち叙位の旨を記して皇帝から授与する文書である。表具形式の特徴は、与える官職の等級によって、金の有無、そして色別した綾による枚数に差をつけることにある。こうした告身の位記制度は、明時代にも続いていた。明時代の告身表具形式は、明太祖(1368-1398)の洪武六年(1373)、吐蕃(現在のチベット)王への告身からみることができる【図18】。明時代における告身表具の本紙は、宋時代のような金で加工した織物ではなく、金に見える云竜紋緞子に替わったが、決して金の使用がなくなったということではない。告身と共に贈った金欄は、古来、金で加工した表具裂を持ち、政治的な機能性に繋がれると思われる。中国の金欄はチベットで仏画の表具裂として使われてきたものである。日本でも、足利将軍家において御絵三幅対の表具裂として座敷飾りに用いられたものは、鎌倉時代はじめに中国から伝来した金欄であった。日本においても同様に、中国から齎たされた金で作った織物が宗教や政治の儀礼に荘厳する視覚装置となり、権威を視覚化する重要な手段となっていたとみてよい

だろう。

一旦中断した日本と中国の公的な関係を再開した義満は、自身を太上天皇とし、また其子義嗣を天子に取り立てようと企てていた。また、明国の国書（告身）、日本国王の印章と冠服などをもうけている。彼は大明国皇帝によって日本国王に封ぜられた。明国との外交において、彼は中国の政治文化を学んだことは疑いない。足利將軍家において、告身表具が持つ政治的な機能性は十分認識していたのではないかと思われる。

もう一つの例として、韓国15世紀の朝鮮世宗（1418-50）以来の宮中朝会宴饗の唐樂呈才舞に用いられている「簇子」表装【表D】があげられる²⁷。この表装では印金が用いられている。「簇子」とは、唐樂呈才舞を行う際に使われる儀物（舞儀の飾物）の掛軸である²⁸。掛軸上部の白綾には舞曲名が書かれ、本紙には舞曲内容が記されている。この樂舞は古く中国から伝わった唐樂であり、内容は「夢金尺。受宝籙。觀天庭。苛皇恩。賀聖明。聖澤。文徳曲。」など朝鮮太祖の創業の功徳を反映して儒教的な教理に立脚した理想的な善政思想が強く表明されている。朝廷内外の者が王権への服属と忠誠を誓うために使用されたものであり、強力な政治的機能を果たしていた儀礼の際に用いられた重要な視覚化装置である。

「簇子」表装は、唐時代の舞儀の飾物として朝鮮に伝えられたものである。形式自身は宋時代の表具形式からなつた三段表具よりも古い形を残していると思われる。牧溪「觀音猿鶴図」の表具形式において、真中の仏画表具は「簇子」の表具形式と類似していることは特に注目される。古来東アジアにおける表具は、宮廷を中心にした政治や宗教などの儀礼に欠かせない装置であった。つまり、表具そのものは単に絵画の飾りとしての意味をもつだけでなく、儀礼を通して政治や宗教的な機能性を働かせるメディアなのである。

以上をまとめると、従来、三幅対の表具形式で展示する方法は日本独自のものと定説されるが²⁹、中国の『紹興御府書画式』において「三幅」が既に表具分類の一つであったことが明らかである。しかし、「御絵三幅対」の表具形式は、単に渡来した中国絵画を「奇数の三幅」で飾ったというよりも、足利將軍家が独創した中国と全く異なる意義をもつ三幅対であると考えられる。それを最も明瞭に表すのが、「御絵三幅対」の表装の方法である。つまり、中国宋時代における最新の表具形式に東アジア古代から金を使った表具によって政治的な機能が組み合わされたものとみてよいだろう。

三 「御絵三幅対」の表具が持つ意味

足利將軍家における「御絵三幅対」が「御成」の行事に座敷飾りとして使われている点に注目したい。

足利將軍家の御成は、將軍家が他家としての大名たちを訪問する際、その家に伝わる什宝を

もって室内を飾り、威儀を正して将軍を迎えることを指す³⁰。他家の大名たちはその宿所に将軍が渡御するのを無上の光栄に思っていた。足利義満の代は室町幕府の最盛期を迎えていたとしても、強大化する守護勢力を抑圧するため、足利一族を中心とする体制の強化を図るため、大名統制策の一環として守護大名が京都集住し、将軍に随近奉仕したのであった。御成は、将軍権威の誇示を狙う行事であったといえる。足利将軍家の御成体制は、義満のころにはほぼ確立され、義満以後、幕政の年中行事化と共に御成も一種の年中行事となった³¹。こうした足利将軍家の権力のあり方は、室町武家文化の特徴であり、将軍御成の意味を理解するうえで欠かせない前提でもある。足利将軍家は「御成」を用いて幕府の将軍権威を誇示し、擁護する手段として実権を強化したことがうかがい知れる。

ここで、足利将軍家の御成における「御絵三幅対」の具体例について見てみることにしたい。足利将軍家の御成の記録をみると、次のような分類ができる。

- 一 天皇が将軍邸へ行幸したもの。足利将軍家の「御絵三幅対」が始めて記録に現れるのは、応永十五年（1408）三月に義満が後小松天皇を北山殿にお迎えした時の記録『北山殿行幸記』である。続いて、前述した「北山殿行幸」にも比すべき盛大な行事である、永享九年（1437）十月、後花園天皇が義教の邸「室町殿」へ行幸された時の室礼の記録である『室町殿行幸御飭記』（徳川美術館蔵）にも見える。
- 二 将軍が大名邸へ訪問したもの。永享二年（1432）三月、義教が醍醐で花見を催した際、会所の飾り付けを行なった折の記録である『醍醐寺金剛輪印御会所御飾注文』にも挙げられる。
- 三 将軍邸の日常的な座敷飾りの実例記録。義政の邸であった小河御所と東山殿の御飾の次第、器物の記録である『小河御所並東山殿飾記図』（大永三年、1523）に「御絵三幅対」の表具形式が記されている。記録した相阿弥によると、この飾り記は応仁の乱前後における小河御所や東山殿の室礼について思い出すままに書き上げたものという。

このような分類に応じて、御成における座敷飾りでの「御絵三幅対」という座敷飾りの方法も三期に分けて考えることができよう。第一期は、義満の代である。この時期には、武家の「室礼」に新しい様式の確立を図ったと考えられる。宗教（浄土宗、禅宗）の影響が直接に強く武家典礼にも投影され、荘厳・華麗な宗教的な雰囲気強調した飾りつけが行われた。第二期は、義教の代である。既に義満期より「御成」の規式化が進められたことから武家故実を重んじながら「御成」の新しい様式の成立を求めて、新しい美意識を持つ飾りつけが行われた。第三期は、義政の代である。この時期の飾りつけは、規式としての将軍家の室礼様式を、いかに正確に守って飾り付けられているかが認められる³²。

以上、足利将軍家の「御成」と座敷飾りの展開を見ると、本論の中心とする牧溪の「観音猿

鶴図」にみられる「御絵三幅一對」という表具形式には、二つの意味があげられる。

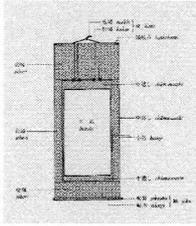
一つめには、「観音猿鶴図」の表具形式で、中幅「仏画表具」に脇絵として「三段表具」を配するような表具は、当時、禅林において中国絵画に関する重要な情報源であった『図絵宝鑑』に収録されていた宋時代における御府の表具形式を導入することによって、一層高められた新しい室礼方法が施されていることである。このような全く新しい「御絵三幅對」の表具の組み合わせ方こそ、足利將軍家がいまだ鎌倉以来の唐絵・唐物所持の風潮の中にあつた公家・武家上層社会の観客に見せたかつたものであつた。足利將軍家は、天皇および都の貴族たちに対して、中国最新の情報を発信することによって、自分たちが文化的な主導権、社会的な優位性を持つことを誇示しようとしたのであつた。

二つめには、東アジアにおいて古来より見られる、国書叙位の「告身」や儀礼樂舞の「簇子」などに用いられた金を使った表具は、儀礼や芸能を通じて朝廷内外の者が交流する場所で、「権威」という政治的な機能を演出するための装置として強力に機能していたことである。古代から東アジアにおける国際秩序を規定したのは、いわゆる中国を中心とする周辺国の朝貢・進奉体制であつた。すなわち、自国の土産物を進献し、その見返りとして中国製品を下賜してもらうという国家間貿易が主な内容であつた。この朝貢・進奉体制に関わる儀式は、王権を高めるため政治的色彩が強く反映されている³⁹。大明国皇帝によって、日本国王に封ぜられた義満は自分を太上天皇と称し、日本国王の印章と冠服をもうけ、さらに其子義嗣を天子に取り立てようと企てていたのである。そうした雰囲気の中なかで北山殿には紫宸殿までも用意されていた。紫宸殿とは、天皇の内裏中の正殿であり、即位式をはじめ朝賀・節会など大小公式の儀場であり、また官位秩序・外交など天皇権に関係する儀礼の開催場所でもある。その北山殿に室礼された「観音猿鶴図」のような總金欄表具をなした御絵三幅對は、視覚化を強く意識した服属儀礼の中なかにおいて、権力誇示の最も重要な象徴になっていたのである。

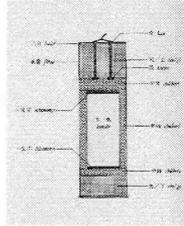
終わりに

足利將軍家における御絵三幅對の表具は、表具形式から見ると、本尊が従来の仏表具であり両脇が最新の三段表具であるという新旧融合の形式と総金欄の形式は、日本の中世だけではなく中国および韓国での表具史の研究においても、「御絵三幅對」は重要な轉換期に位置する表具であるといえる。機能性から見ると、宗教的、鑑賞的なもの以外に政治的な機能を持っていたことに注意しなければならない。御成によって足利將軍家の殿舎内における飾り付けの様式が、各大名家においても規式として重視される。その中『小川御所並東山御飾記』は、各大名家の邸宅を唐絵・唐物で飾るのに際し、用いられた「御飾の規式書」と見られる。御成の座敷飾り様式は、御成の行事そのものと共に、豊臣秀吉・徳川將軍家へと受け継がれて行く。義満

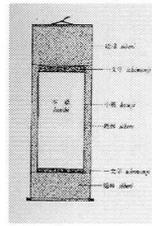
がその王権強化策において文化の主導権を持つことができたからこそ、足利將軍家の『御飾書』に規式された「御絵三幅対」は、後世の書院座敷飾りの根拠となることが可能になったのである。



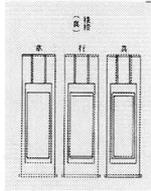
【図1】「仏画表具」



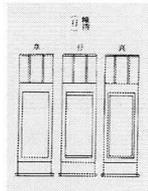
【図2】「三段表具」



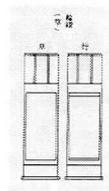
【図3】「文人表具」



【図4】襖箱



【図5】幢箱



【図6】輪箱



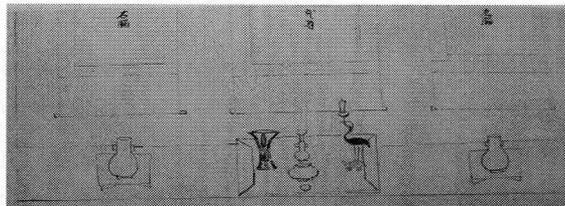
【図7】南宋 周季常・林庭珪
「五百羅漢圖」
(淳熙五年・1178・大徳寺)



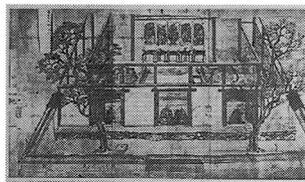
【図8】伝任仁発筆「琴棋書画図」
(13世紀・東京国立博物館)



【図9】牧溪「観音猿鶴図」(13世紀・京都大徳寺)



【図10】『小河御所并東山殿御飭記』(大永三年・1523・徳川美術館)



【図11】『年中行事絵巻』
(住吉本・東京田中家蔵)



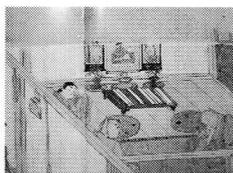
【図12】『蜘蛛草紙』曹源寺本第二段
(12世紀末・京都国立博物館)



【図13】『鳥獸戯画』丁巻
(13世紀前半・京都高山寺)



【図14】「法然上人絵伝」
(14世紀前・京都知恩院)



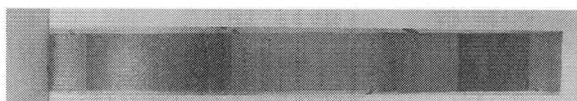
【図15】「慕陽絵」第五巻
(觀応二年・1351・京都西本願寺)



【図16】「祭礼草紙」
(15世紀・財団法人前田育徳会尊經閣文庫)



【図17】「酒飯論」
(1520年代・九州国立博物館蔵)



【図18】明太祖から吐蕃王擲思公失監への告身（洪武六年1373・西藏自治区档案馆）

【表A】『紹興御府書画式』の「諸画装幀尺寸定式」

表装形式	上引首	下引首	上裱 ← (除打厭竹)	下裱 ← (除上軸桿)	経帯
大整幅	3寸	2寸			
小全幅	2寸7分	1寸9分	淨1尺6寸5分	淨7寸	4分
一幅半	3寸6分	2寸6分			8分
双幅	4寸	2寸7分	淨1尺6寸8分	淨7寸3分	
兩幅半	4寸2分	2寸9分			1寸2分
三幅 ←	4寸4分	3寸1分			1寸3分
四幅	4寸8分	3寸3分			1寸5分

【表B】「紹興御府書画式」

分類	収蔵品	様	里(見返し・總裏)	引首	覆	軸	木杆	匣
書跡	出等真迹法書。	克絲作様台錦(標)	青緑耀文錦里	大龔牙云鸞白綾引首	高麗紙覆	出等白玉碾龍寶頂軸(或磁花)	檀香木杆	御匣盛
	兩漢、三國、二王、六朝、隋、唐君臣墨迹。					白玉軸(上等用寶頂、鈐用平等)		
	上中下等唐真迹	紅霞云鸞錦様	碧鸞綾里	白鸞綾引首	高麗紙覆	次等白玉軸	檀香木杆	
	次等晋、唐真迹。	紫鸞團錦様	碧鸞綾里	白鸞綾引首	箋紙覆	次等白玉軸		
	鈎欄六朝真迹。	青樓台錦様	碧鸞綾里	白鸞綾引首	高麗紙(様)	白玉軸		
	御府藏書	球路錦、柄錦、柿紅龜背錦、紫百花龍錦、早鸞綾等(柄錦様)	碧鸞綾里	白鸞綾引首	(箋紙覆)	玉軸或瑪瑙軸(瑪瑙軸)		
	六朝、魏、歐、唐人法帖并雜詩等。(内前代云鈎欄者)	紫鸞綾様	碧鸞綾里	白鸞綾引首	夾背箋紙覆	玉軸或瑪瑙軸		
	五代、本朝臣下臨帖真迹。	紫鸞團錦様(標)	紫駝尼里		楷光紙覆	次等寶頂玉軸		
	宋南唐晋、唐雜書上等。	早鸞綾様		白鸞綾引首	夾背箋紙覆	象牙軸		
	蘇、黃、米芾、薛紹彭、蔡襄等雜詩、賦、書簡真迹。	早鸞綾様	碧鸞綾里	白鸞綾引首	箋紙(標)	象牙軸		
宋南唐雜文、簡牘。	早木錦様				瑪瑙軸或牙軸			
祖世元鈎欄下等諸法帖。								
絵画	六朝名面横卷。	克絲作様台錦様	青緑耀文錦里(次等用碧鸞綾里)	白鸞綾引首	高麗紙覆	上等玉軸	檀香木杆	
	六朝名面掛軸。	早鸞綾上下様	碧鸞綾托様(全幅)	白鸞綾引首	箋紙覆	玉軸或瑪瑙軸		
	唐、五代面横卷(皇朝名面同)。(内下等并著本)	曲水紫鸞綾(早様)	碧鸞綾里	白鸞綾引首		(雜色軸)		
	唐、五代、皇朝等名面掛軸。	早鸞綾上下様	碧鸞綾托様(全幅)	白鸞綾引首	箋紙覆	玉軸或瑪瑙軸		
	同六朝装幀。軸頭並取首。	早大花綾様	碧花綾里	黃白綾双引首		烏犀或瑪瑙軸		
	蘇軾、文子可雜画。	早鸞綾様	碧鸞綾里	白鸞綾引首		白玉軸或瑪瑙軸		
	宋南唐雜画。	早木錦様				瑪瑙軸		
	僧梵隆雜画。							

【表C】「宋史」告示

品秩(種、等)	官告本紙	枚数	軸首	表装と包み袋	帯	網子	鍔(包み袋用金具)	
凡文武官、綬紙五種、分十二等	色背錦金花綾紙二等	一等十八張	滴粉纒金花大風軸	八蒼象錦袷(韃)	色帯			
		一等十七張	滴粉纒金花中風軸	天下樂錦袷(韃)	色帯			
	白背五色綾紙二等	一等十七張	滴粉纒金花玳瑁軸	翠毛獅子錦袷(韃)	色帯			
		一等十七張	(滴粉纒金花)玳瑁軸	(八蒼)象錦袷(韃)	色帯			
	大綾紙四等		一等十五張	両面撥花種草大牙軸	(八蒼)象錦袷(韃)	色帯		
			一等十二張	両面花細牙軸	法錦袷	色帯		
			一等十一張	撥花當使大牙軸	法錦袷	色帯		
			一等八張	大牙軸	盤球錦袷	色帯		
	中綾紙二等		一等七張	中牙軸	中錦袷	青帯		
			一等六張	中牙軸	中錦袷	青帯		
小綾紙二等		一等五張	角軸	黃花錦袷	青帯			
		一等五張	次等角軸	黃花錦袷	青帯			
凡宮掖至外命婦、羅紙二種、分十等	遍地鎔金龍五色羅紙二等	一等十八張	滴粉纒金花大風軸	両面鎔金鳳凰袷(韃)	帯	紅絲網子	金線鍔花塗粉鍔	
		一等十七張	滴粉纒金花中風軸	両面鎔金鳳凰袷(韃)	帯	紅絲網子	金線鍔花塗粉鍔	
	遍地鎔金鳳子五色羅紙二等	一等十五張	滴粉纒金鳳凰玳瑁軸	両面鎔金鳳子袷(韃)	帯	紅絲網子	金塗銀粉鍔	
		一等十八張	滴粉(纒)金鳳凰玳瑁軸	鎔金盤鳳袷(韃)	帯	紅絲網子	金塗銀粉鍔	
	鎔金團窠花五色羅紙二等	一等十八張	滴粉纒金葵花玳瑁(袷)軸	八蒼象錦袷(韃)	色帯	紫絲網子	銀粉鍔	
		一等八張	滴粉纒金種子花玳瑁軸	翠色(毛)獅子錦袷(韃)	色帯	紫絲網子	銀粉鍔	
	鎔金大花五色羅紙一等	(一等)七張	滴粉纒金玳瑁軸	雲雁錦袷(韃)	色帯	紫絲網子	銀粉鍔	
金花五色羅紙一等	(一等)七張	(滴粉)纒金玳瑁軸	法錦袷(韃)	色帯	紫絲網子	銀粉鍔		
五色素羅紙一等	(一等)七張	大牙軸	(法)錦袷(韃)	色帯	紫絲網子	銀粉鍔		
凡内外軍校封贈、綬紙三種、分四等	大綾紙二等	一等七張	大牙軸	法錦袷(韃)	青帯			
		一等七張	大牙軸	大錦袷(韃)	青帯			
	中綾紙一等	(一等)五張	中牙軸	中錦袷(韃)	青帯			
	小綾紙一等	(一等)五張	次等角軸	黃花錦袷	青帯			
凡封蛮夷酋長及蕃長、綬紙二種、各一等	五色鎔金花綾紙一等	(一等)十八張	滴粉纒金牡丹花玳瑁軸	翠色(毛)獅子錦袷、法錦(韃)	色帯	紫絲網子	銀粉鍔	
	中綾紙一等	(一等)七張	中牙軸	法錦袷(韃)	青帯			

【表D】「箴子」

箴子	表装名称	材質	寸法			
	箴子	箴子用生絹	生絹	一尺六寸三分	(横) 九寸四分 並布帛尺	
	上下	上下以紅白綾連粧(紅線印金花紋)	紅綾	(上) 七寸二分 (下) 三寸六分	白綾	(上) 二寸四分 (下) 一寸三分
	邊兒(筋)	邊兒用紫絹				
	後梢(總裏)	後梢用紅絹				
	軸	軸用玉或 摩梨烏梅		軸径 七分		
	竿(自在)	竿以木為之				
	鈎	朱漆竿上有鈎				
	環(金具)	箴子左右有環				
	流蘇	環下有白綾流蘇				
	極纒	以綠絨懸掛於鈎				
小環(金具)	環外兩邊各有小環					
結子	垂色絲結子					

〔付記〕

本稿は、平成十六年度笹川科学研究助成、平成十七年度メトロポリタン東洋美術研究センター研究助成及び中華民国九十三年度蔣經國國際學術交流基金會亞太地區博士論文奨学金による研究成果の一部です。

註

- 1 日本の表具史に関して研究は多くないですが、ここでとりあげる表具史の研究は、下記のものに参照してください。山本元『裱具の栞』（芸叢堂1920）、樋口光男「表装雑記」『史邊』創刊号（1978）、古賀健蔵監修『表装大鑑・資料』（柳原書店1987）、宇佐美直八『京表具のすずめ』（法蔵館1991）、吉岡明美「茶会記にみる表装」『金欄・緞子——茶席の名品を引き立てる織物』（東京根津美術館、2000）頁35-48。
- 2 中世足利將軍家における「御物」の概念については奥田直栄「東山御物」『東山御物』（徳川美術館、1976）頁105-108、谷信一「樞府・御府御物論」上『御物集成』巻一（京都：淡交社、1972）頁200-224、谷信一「樞府・御府御物論」下『御物集成』巻二（京都：淡交社、1972）頁218-242、に参照。
- 3 中世足利將軍家における「御絵三幅対」の組み合わせについては衛藤駿「雑華室印」印記ある画蹟について『東山御物』（徳川美術館、1976）頁125-134、佐藤豊三「『室町殿行幸御飾記』と雑華室印」『東山御物』（徳川美術館、1976）頁109-124、に詳しい。
- 4 仏画の「三尊像」については、高田修「仏画の種々相」『原色日本の美術 7 仏画』（東京：小学館、1969）頁176-204、に参照。
- 5 中世に於ける中国絵画の鑑賞については、谷信一「牧溪画誌——中世に於ける支那画の鑑賞の一節——」『美術研究』第四十三号（1935：7）頁1-11、谷信一「室町時代唐絵論——中世に於ける支那画の鑑賞の一節——」『美術研究』第五十二号（1936：4）頁1-12、田中豊「牧溪閑話」『中国美術史の研究』（東京：二玄社、1970）頁243-262、に参照。
- 6 『在外日本美術の修復——絵画』（東京：中央公論社、1995）、に参照。この本は日本の文化庁にも関わった国際協力事業の報告書である。近年では、日本の表具に関して紹介する書の中で最も代表的な一冊と思われる。
- 7 表装三体については以下を参照。山本元『裱具の栞』（芸叢堂1920）頁32-38、古賀健蔵監修『表装大鑑・資料』（柳原書店1987）頁8-9。
- 8 山本元『裱具の栞』（芸叢堂1920）、参照。
- 9 同朋衆については、村井康彦『武家文化と同朋衆』（三一書房、1991）、に詳しい。
- 10 山本元『裱具の栞』（芸叢堂、1920）頁32-38。
- 11 中国から伝来した表具形式の分期については同註1。
- 12 この絵は、南宋の淳熙五年（1178）頃、浙江寧波（明州）惠安院の僧、義紹が周季常林庭珪に描かせ、同院に収められたものであった。
- 13 谷信一「牧溪画誌——中世に於ける支那画の鑑賞の一節——」『美術研究』第四十三号（1935：7）頁1-11、佐藤豊三「新発見の「雑華室印」印記のある画幅と「牧溪猿猴図」の受容の背景」『金鯢叢書 第五輯』（名古屋：徳川黎明会、1978）頁600-633。
- 14 谷信一「御物御画目録」『美術研究』第五十八号（1936：10）頁21-29。
- 15 挿画は根津美術館・徳川美術館編『東山御物——『雑華室印』に関する新史料を中心に』（1976）図版44参照。
- 16 根津美術館・徳川美術館編『東山御物——『雑華室印』に関する新史料を中心に』（1976）頁171。
- 17 小松茂美『法人上人絵伝上、中、下』続日本絵巻大成（中央公論社1981）
- 18 真保亨『慕婦絵詞』日本の美術187、至文堂1981
- 19 泉万里「祭礼草紙考」『日本美術史の水脈』（ぺりかん社1993）
- 20 1520年代の初期であることは並木誠士「酒飯論絵巻と狩野元信」『美術史』（美術史学会学会誌137号、平成6年9月）に参見。
- 21 『図書集成新編』第53巻、頁313。
- 22 中村秀男「『御物御画目録』の撰者能阿弥に関する一考察」『東京博物館紀要』第11号（1975）。
- 23 谷信一「御物御画目録」『美術研究』第五十八号（1936）。
- 24 同註23。
- 25 同註23。
- 26 『宋史』一六三巻「職官志・吏部・官告院」
- 27 『樂学軌範』参見国立国楽研究院主編『韓国音楽学学術叢刊5』（ソウル：国立国楽研究院2000）所収。
- 28 唐樂呈才舞について田辺尚雄『中国・朝鮮音楽調査紀行』（東京：音楽之友社、1970）参照。
- 29 中村秀男「『御物御画目録』の撰者能阿弥に関する一考察」『東京博物館紀要』第11号（1975）頁180。
- 30 足利將軍家の「御成」については、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 創刊号』（名古屋：徳川黎明会、1974）頁457-470、に詳しい。
- 31 足利義満の大名統制策について村井康彦『武家文化と同朋衆』（三一書房、1991）、に参照。
- 32 足利將軍家の「御成」について、佐藤豊三「將軍家「御成」について（一）」『金鯢叢書』創刊号（1974：3）頁457-470。
- 33 朝貢・進奉体制については、李領「中世前期の日本と高麗——進奉関係を中心として——」『倭寇と日麗関係史』（東京大学出版社1999）頁43-83、に参照。