

# 絵の価値・絵の見方

——室町時代相国寺松泉軒の障子絵制作から——

鈴木 廣 之

はじめに

- 一、障子絵制作の環境
  - 二、部屋役割と障子絵の価値
  - 三、絵を見る眼
  - 四、技術の価値
- おわりに

## はじめに

室町時代の人々は絵に対してどのような眼をもっていたのだろうか、障子絵を出発点にして考えてみたい。この小論では、まず、延徳三年（一四九二）に小栗宗継が相国寺松泉軒のために制作した障子絵をとりあげ、この時代の障子絵がどのような制作環境のなかから生まれたのか、また、どのような障子絵が求められ、それはどのような基準でもって選ばれたのか、という点からこの問題を具体化していきたい。知られているように、松泉軒の建物も障子絵とともに現存しないが、『蔭涼軒日録』に建築過程と障子絵制作のようすが比較的克明に記されており、いわば制作の実態と背景の部分に照明をあてようとする本小論のためには、むしろ好ましい。大徳寺真珠庵の作例

など、ほんの一握りの障子絵しかのこされていないこの時期の実作例を検討の対象とするよりは、豊富な素材を手許におくことができるのではないかと考えている。

もう一つの焦点は、当時の人々の絵画一般に対する見方と価値観である。松泉軒は相国寺の塔頭雲頂院のなかの寮舎の一つで、蔭涼職にあった亀泉集証の公私にわたる活動の主要な場になっていた。政治と文化の交点に座を求めた人物がどのような障子絵をのぞんだのか興味ふかいとはいえ、ただか一禅院のなかの一寮舎を例にとってこの時代の絵画史の全般を見渡すのはむずかしい。しかし、当時の絵師にとって障子絵制作はもつとも規模の大きな仕事の一つであって、この時代の絵画史の動向を知るうえで障子絵というジャンルが重要な位置にあることは疑いようもない。障子絵の制作過程に観察できる、絵に対する見方や価値判断の基準には、他のジャンルの絵画にも当てはめることのできる側面がある。たしかに、松泉軒の障子絵をもって全体を代表させるには無理があるとしても、障子絵を起点にして絵画一般の問題へと敷衍し、この時代の人々の考え方の一端をさぐってみるのも、また意味のある試みだと思う。

## 一、障子絵制作の環境

この時代、いまでいう美術品や工芸品を手に入れるにはふた通りの方法があった。一つは買うこと、もう一つは誂えることである。障子絵の場合、出来合いのものを買うわけにはいきにくいので、誂えるのが普通だろう。松泉軒の障子絵では、まず、軒主の亀泉集証がこれを誂えたというべきだが、実際の制作には、制作を依頼する立場にある亀泉と、依頼を承けて絵筆をとった北房（小栗宗繼は『蔭涼軒日録』の障子絵制作に関する記事なかで北房または喜多坊と記されているので、北房とする<sup>(1)</sup>）、この二者の役割がともに重要なのである。この時代の障子絵制作に、白い壁に向かって創造力のおもむくまま、自在に絵筆を揮う芸術家の姿を想像することはできない。障子絵は依頼する側と描く側との関係のなかから生みだされる一つの果実なのである。その制作は、両者が様々な社会的慣習の枠のなかで考え、個々の判断を下し、障子絵という具体的結論へたどりつく過程だといってもよい。

松泉軒の障子絵制作の過程をみると、まず注目されるのは、建築工事の一環として障子絵の制作が行なわれたことである。それは、建築における施主と工匠との関係が、障子絵制作の依頼主と絵師とのあいだにも当てはまるからである。そこで、依頼主と絵師の制作へのかかわり方を具体化する前に、施主と工匠の関係をみてみたい。松泉軒の造営に関しては、永井規男氏の論考「相国寺松泉軒の作事について」<sup>(2)</sup>があり、建築の生産形態論の立場から両者の関係が論じられているので、氏の論旨をまとめてみる。

永井氏によると、松泉軒の作事は主体工事と造作工事という二つの工程に明確に分かれており、その性格が大きく異なるという。主体工事の方は、『蔭涼軒日録』の記事に「松泉軒造立事始」とある長享三年（一四八九）の

六月三日に開始された。そして、八月二十四日に移徒が行なわれていることから、八月下旬にはほぼ完成に近づいていたことが推測できる。内容は、主要な軸部の構造にはじまり、屋根、床、荒壁などの完成をもって終了する工事である。ここまでは居住可能な程度の完成である。

第二の工程である造作工事の方は、翌年の延徳二年（一四九〇）三月二十四日の条に「松泉軒造作事始」とあるのが開始である。工事は断続的につづけられ、明応二年（一四九三）三月の押板の作事をもって完了したとみてよい。<sup>(3)</sup> 造作工事の内容は、建具や天井を備え、壁であれば中壁・上壁を塗る段階の、細部と内装を仕上げていく工程である。

主体工事と造作工事との内容のちがいは以上のようなものだが、二つの工程のあいだで、施主と工匠の関係が大きくかわり、工匠への支払方式も異なっている、というのが永井氏の論旨になっている。前半の主体工事は、まえてつづけられた指図（平面図）によって工事が進められ、工匠側を工事運営主体者とする性格のもので、損色（見積）をもとに費用の支払われる方式、請負方式による作事と考えられる。これに対し、造作工事の方は、施主の指示にしたがって作事が進められ、工事にたずさわった日数によって工匠の作料が算出される日給方式による作事と考えられる、という。

『日録』の記事をおつていくと、二つの工事の性格のちがいがはっきりと見えてくる。造作工事が開始されてまもない延徳二年五月に亀泉は病に罹るのだが、この期間は作事が中断されている。造作の詳細は亀泉の裁断によって決定されており、亀泉の病氣によって作事を進めることができなくなり、中断を余儀なくされたと永井氏は推測している。また、施主からの指示のようすが具体的にわかる例につきの記事がある。

書院押板の事、太郎右衛門と之を談ず。丹公相共に之を議る。南方然る

べきか、西方然るべきか、未だ相定まらず。予の意南方に在るのみ。

(延徳四・七・一三)

亀泉が書院の押板の位置を工匠の太郎右衛門と丹公(鼎材集丹)とに相談した、という内容である。この押板は翌年の二月から三月にかけてつくられたが、押板の設けられた方角については記録がない。このため結果を知ることができないのだが、少なくともこの時点においては、施主である「予の意」が作事の進行に影響力をもったことは十分に想像できる。

造作工事のはじまった延徳二年(一四九〇)三月以後は、作事に関する記事が多くなるが、なかでも、その日の工事にたずさわった工匠の名前や人数が頻繁に記されるのが注目される。一例をあげると「彦三郎・権六・又五郎松泉に在り」(延徳三・三・二一)という簡潔な書き方である。永井氏は、この記述の要点は名前よりも、むしろ人数を記すことにあり、これが作料支給のためのメモとして用いられていた、と推測している。施主側は、工匠の工数を数え、これに日給を乗じた額を作料として支払ったものと思われるのだが、残念ながら、実際にいくら支払われたのか『日録』の記事から知ることができない。しかし、当時の一般的な工匠の日給の額が百文から百十文になるので、これを目安に考えれば大過ないだろう<sup>(4)</sup>。

それでは、亀泉と北房とは障子絵制作にどのように関わったのだろうか。まず、障子絵制作は造作工事の一環として行なわれ、建具類がつぎつぎに整えられていく時期とかさなっている。このことは重要で、結論をいうと、両者の関係は造作工事の場合の施主と工匠の關係にほぼ等しい。依頼主の指示はかなり具体的な内容をもち、絵師への支払には日給方式がとられたようである。以下、詳しくみていきたいが、依頼主の立場をもう少し具体的に、そして鮮明にするためには、建築史の用語にならっておくほうが相応し

いように思うので、ここでは施主としておきたい。

はじめに、障子絵制作の経過を『日録』の記事によってまとめると、左の表のようになる。制作は延徳三年(一四九一)六月三日に開始され、以下、一室ごとにすめられ、客殿と二つの書院、そして御所の間の合計四室に障子絵の描かれたことがわかる<sup>(5)</sup>。と同時に気付くのは、四つの制作それぞれについて開始と完了がわかるような記述になっており、そこに一定のパターンのみられることである。第一の制作を例にとると、

延徳三年(一四九一)相国寺松泉軒の障子絵制作の過程と内容

部屋名		広さ		制作開始・終了日		『蔭涼軒日録』記事		画題等		制作日数	
1 客 殿	七間半 (15畳)	開始 六月三日	終了 六月二十九日	開始 七月八日	終了 七月二日	北房今晨より松泉軒客殿障子下画之を画く。君沢様なり。	北房障子を画く。八景なり。今日より之を始む。	君沢様 (山水)	墨画淡彩	二二日	
2 書 院 (八景間)	四間? 三間?	開始 七月二六日	終了 八月三日	開始 七月二六日	終了 八月三日	北房書院の障子八景画。今日其の功を畢る。夏珪様真本なり。	北房書院の障子八景画。今日より之を始む。琴基書画なり。	夏珪様 瀟湘八景	墨画力	六日	
3 書 院	?	開始 七月二六日	終了 八月三日	開始 七月二六日	終了 八月三日	北房書院の障子八景画。今日其の功を畢る。夏珪様真本なり。	北房書院の障子八景画。今日より之を始む。琴基書画なり。	琴基書画	墨画力	七日	
4 御所間 (花鳥間)	六間?	開始 八月二一日	終了 九月二五日	開始 八月二一日	終了 九月二五日	松泉御所間の障子花鳥画。今日より之を始む。今晨より之を始む。	北房障子を画く。	花鳥 着色または淡彩力		二三日	

開始……北房、今晨より松泉軒客殿障子下画之を画く。

終了……北房、今日客殿七間半の画功を訖える。

という記述になっている。第四の制作の御所の間の場合には制作終了をしめす記事がみられないものの、他の箇所にはこのパターンが踏襲されている。<sup>(6)</sup>

さらに、制作の開始と終了とはさまれた期間の記事を点検すると、その日に北房が制作に当たったことが記されており、この記事をひろえば制作日数をかぞえることができるようになっていく。記述のしかたはごく簡潔な形式に整えられており、「北房障子を画く」あるいは「北房障を画く」というかたちである。この記述形式は四つの制作のいずれにも共通している。工匠の場合、その日の工事に当たった工匠の名前をつらねて「……松泉に在り」と記す一定の形式がみられるのだが、これとよく似ている。永井氏はこれが工匠の工数を数えるメモの役割をしていたと推測していたが、絵師の場合にも、一日ごとの障子絵制作の記録は支払のための同じような役割をもっていたのではないか。そのように推測できる書きかたである。造作工事における工匠の場合と同様に、絵師には日給方式で支払が行なわれたとみるべきだと思う。

それでは、北房に支払われた額はどのくらいなのだろうか。第四の制作後、一カ月以上を経た十一月二日の条に、

二千疋の折紙を調べ、北房に贈る。蓋し座敷画に謝いるなり。

という記事が登場し、障子絵制作の画料として二千疋(二〇貫文)が支払われたことがわかる。これを日給に換算するために、『日録』の記事から北房の制作日数をかぞえ、第一の制作は、六月の三日から二十九日までの期間におよび、合計すると二十一日間になる。第二の制作は六日、第三の制作は七日である。第四の制作は、八月十一日に始まり、制作をつたえる最後の

記事「北房障子を画く」のある九月二十五日まで数えると、合計二十三日である。以上を合算すると、北房の制作の延べ日数は五十七日におよぶ。二千疋を五十七日で割って一日当たりの値をだすと、約三百五十文になる。百十文を基準にして当時の工匠の日給を考えると、一日当たり三百五十文というのはかなりの額だといえる。

つぎに、障子絵制作への施主のかかりかたをみると、制作の一部始終を絵師に任せたとはいえず、むしろ、細かな指示さえあたえていたことが想像できる。とくに、第一の客殿と第四の御所の間の障子絵の場合がそうである。まず、客殿の障子絵制作は「下画」(延徳三・六・三)をつくることから作業が始まっているが、その六日後の六月九日に亀泉は崇禅院内の游初軒を訪ねている。

游初軒に往く。(中略)游初軒の座敷画、狩野法橋の筆する所之一見す。

そこで狩野法橋(狩野正信)の描いた障子絵<sup>(7)</sup>を一見したことがわかる。「永徳・小補同途して游初に往く。皆持つに一縷を以てす。茂叔・文屋・東雲・誠叔・徒歩衆皆先に游初軒に往く。座敷並びに泉水など之を歴覧す。僧家無双の化儀なり」(延徳四・三・二三)という別の記事から察すると、游初軒の座敷の造作(これには障子絵もふくまれよう)と庭園の結構は、目を見張るばかりのものであったことが想像できる。<sup>(8)</sup>すでに客殿の障子絵制作が始まっている時期に施主が游初軒の障子絵を一見しているのは、具体的な目的があつたことではなかったか。さらに、この五日後の十四日の条には、孫君沢筆の四幅対を慶雲院内の常喜軒より借りて画本にした記事がある。<sup>(9)</sup>

君沢四幅画、常喜軒より之を借り、画本と為す。此画讃州より来りしと云う。<sup>(10)</sup>北房一見して云く。「曾て御物たり。画本の爲、公府より之を出



せらる。面熟の画なり」と云々。一見すれば則ち塵懷を爽す。実に観るべきもの也。

この日、北房の制作はすでに九日目をかぞえているので、この時期にあらためて常喜軒の四幅対を画本にしたとすれば、障子絵の図様になんらかの変更があったと考えるべきだろう。その詳細を知ることではできないが、亀泉が游初軒の正信の障子絵を一見したこと、この変更とは無関係ではあるまい。『日録』の二つの記事をつなぎあわせると、施主の指示によって障子絵の制作に重要な変更の行なわれたことが想像できる。

御所の間の障子絵制作は八月十一日に着手されたが、前日十日の記事が注目される。

昌子を玉潤軒に遣す。文都管筆する所の花鳥の屏風を暫く借る。不出の大法と雖も予の借に依り之を出す由、軒主妙喜首座並びに奉行の僧白すと云々。

昌子（盛文慈昌）を勝定院内の玉潤軒に遣わして、文都管つまり周文の描いた花鳥の屏風を借りている。翌日に制作のはじまる障子絵が花鳥画だったことから、この屏風が障子絵の画本に使われたとみてまちがいない。制作に先立ってのことなので、北房が亀泉に依頼し、あらかじめ屏風絵をとりよせてもらった可能性も考えられるが、第一の制作の場合から類推すると、絵師の主張によって屏風の借用が行なわれたと想像するより、施主の具体的な指示があったと考えたほうが納得しやすい。玉潤軒では門外不出の大法であるのを亀泉がおしてそれを頼んでいるのは、なによりも施主側のつよい意志のあらわれであるように思う。

障子絵制作は、かなりの部分が施主亀泉の裁量によってすすめられたようである。まず、どの部屋になにを描くかをきめるには施主の意向が尊重され

たことだろう。また、客殿の障子絵制作の記事にみるように、下画をつくることから制作がはじめられているのは、作事の場合の指図（平面図）に相当する重要な工程だが、きめられた下画による制作の途中でも、施主の指示があればこれが変更される場合すらありえたことが想像できる。一般論をいえば、絵を詠えるには、日給方式ではなく、ちようど主体工事の場合のように損色（見積）をつくり、それによって制作全体を請負う方式もあったはずである。<sup>(11)</sup>しかし、制作の細部に施主の意向がよく反映される場合、施主の指示によって変更がおきても柔軟に対応できるのは日給方式の利点である。請負方式にくらべると日給方式は施主と施工者の双方にとって合理的な支払方法だといえる。施主のごく親しい絵師が選ばれたのも、こうした施主の意向が反映しやすいという理由があったように思う。<sup>(12)</sup>

## 二、部屋の役割と障子絵の価値

障子絵はその部屋に相応しいものとしてしつらえられたはずである。障子絵のつくられた部屋は、客殿と御所の間、そして二つの書院の計四室だが（三頁の表参照）、興味ふかいは、障子絵の題材が部屋の通称となった例のみられることである。その代表が御所の間で、「花鳥間」「鳥間」「画鳥間」と記され、「御所間」という名称はほとんど『蔭涼軒日録』に登場しなくなる。書院の一つは「松泉八景間」とか「八景間」と記され、もう一つの書院と区別されている。<sup>(13)</sup>また、障子絵はなかったようだが、「札間」あるいは「茶札間」とよばれている部屋があり、『日録』に頻繁に登場することから、これが主要な部屋の一つだったことがわかる。部屋に障子絵がととのった松泉軒のその後、これら五つの部屋がどのように使われたのかを点検してみると、どちらかという僧侶向け、武家向けという性格のちがいが観察できる

ように思う。なかでは、客殿と御所の間の障子絵の制作にとくに施主の関心が向けられていたが、それはどのような理由によるのだろうか。部屋の役割なり、性格づけが問題になるだろう。

五室の使われかたをくらべてみると、客殿の場合がもっとも特色のていことがわかる。得度の式など大切な宗教儀礼や、また、守護赤松公（政則）の来臨をおおぐ晴れの席は客殿が中心になっている（明応二・六・二八）。申楽の観世を座によぶような宴や看花の会、あるいは僧侶ばかりの会でも特別な祝宴とか規模の大きい詩会（明応二・六・三三）には客殿が使われている。客殿は晴れがましい場に相応しい部屋だといえようか。

『日録』の記事には使われた部屋の名前がいつも記されているわけではないので、わかる範囲で点検することになるが、客殿以外の部屋の場合は、特定の儀礼が特定の部屋で行なわれる例が少なく、この点では部屋どうしの差がはっきりしない。日常的に行なわれる行事、たとえば齋会と宴を例にとると、そのためのきまった部屋があるわけではなく、五つの部屋がともに使われているのである。とはいえ、恣意的に使われるのではなく、行事の種類よりも内容や参加者を基準にしてどの部屋に座をもうけるかが決められ、相応しい部屋がその都度えらばれているように見うけられる。たとえば、武家を応接するときには御所の間（花鳥の間）が多く使われる傾向がある。

大河原三郎五百正を持ち来る。富美庄補任の礼を伸ぶ。之に面謝す。花鳥間に於て宴有り。大河原・同被官殖原九郎左衛門・葦田八郎左衛門・料都文・広監寺・才監寺・丹・桂・藤・悦・菅。十一員。

（明応二・七・一七）

富美庄補任の礼にきた大河原三郎をもてなすのに、御所の間（花鳥の間）が使われている。宴には大河原の被官二人と、料都文（集料）以下の東班衆と

丹（鼎材集丹）など亀泉会下の僧たちが顔をそろえている。武家といえば、亀泉と因縁のふかい赤松氏の一族に名をつらねる武家の登場が多いのだが、亀泉とかかわりの深い赤松被官の有力者である別所大蔵少輔則治と浦上美作守則宗の二人が訪れるときは御所の間（花鳥の間）に招じられている。どちらかというと御所の間は武家向きにしつらえられた部屋だといえる。

ところが、武家のなかでも亀泉がとくに目を掛けていた赤松雑掌の藤左と後藤藤左衛門尉則季<sup>14</sup>になると事情が少しちがってくる。

晩来藤左上洛す。寄子三人。曰く同名又六。曰く須賀院孫六。曰く河内与五郎。殿原六員。中間小者合力等数十員。先ず松泉書院に於て一献之を勧む。藤左持つに五纏・杉原三東・野里三巢数十を以てす。又六・須賀院各秋鶯之を持つ。八景間に於て燭を秉り晩渙す。藤左・又六・須賀院・河内・沼田・朝見・牛嶋・丹公・予。九人。

ここでは、書院（琴棋書画）と八景の間とが使われている。その後の宴席は礼の間にもうけられている。

礼間に於て宴有り。茂叔・九峯・柏・丹・賢・桂・藤・昌・一沙・三喝並びに九員。余皆召出し盃を勧む。藤左数曲を唱う。湯二返了え茶話。深更に及ぶ。（延徳三・九・一〇）

八景の間の席では亀泉と丹公（鼎材集丹）の二人だけだった禅僧が、礼の間の宴では茂叔（集樹）以下、人数がふえている。亀泉は座をしりぞいたらしい。礼の間には僧たち内輪の場をつくる性格がうかがえる。

八景の間と書院とは接客のための部屋という役割を兼ねながらも、どちらかというと禅僧を中心とした、施主にとっては内輪向きの性格がみられる。とくに、書院は亀泉が医師の往診をうけるのに使っているので、亀泉自身の私的空間という意味合いが強い。藤左のようにこの部屋に迎えられる場合も

多々あり、亀泉の個人的な用向きの応接には書院が使われたようである。また、高位の僧侶の応接には、八景の間が使われることが多いので（延徳三・一〇・一八など）、書院よりもこちらの方があらたまった雰囲気があるのかもしれない。これと対照的なのが御所の間（花鳥の間）で、禅僧たちだけでこの部屋が使われた例はほとんどない。割り切った見方をすれば、書院と八景の間は僧侶向き、御所の間は武家向き、そして客殿は公式の儀礼向き、という性格がうかがえる。

障子絵になにをどう描くべきかは、こうした部屋の性格を考慮したうえで判断されているように思う。しかし、障子絵の内容そのものと部屋の性格との対応点をもとめようとしても、いきおい抽象的な議論になりがちである。なるべく具体的な方向に議論を展開するために、ここでは障子絵の価格に焦点をあててみたい。四つの障子絵について、部屋の名前と絵の題材、そして制作日数をまとめてみるとつぎのようになる。

客殿	君沢様	二十一日
書院（八景の間）	夏珪様・瀟湘八景	六日
書院	琴棋書画	七日
御所の間（花鳥の間）	花鳥画	二十三日

制作にかかった延べ日数をくらべると、客殿と御所の間の場合がとびぬけて多く、二つの書院のほぼ三倍になっているのがわかる。武家向きにしつらえられた御所の間と、儀礼向きの客殿とに多くの制作日数がさかれているのである。

ところで、制作日数は日給に換算されるので、日数の差は部屋にかかった金額の差とみなすことができる。また、これは一日の仕事量に対応するから、日数の差は手間の差をあらわすものと考えてよい。客殿と御所の間は

は、かなり多くの手間と金額がかけてある、ということになる。

しかし、一口に手間といっても内容は様々だが、ここでは、制作全体の手間をきめる決定要因を二つに分けて考えてみる。一つは制作する総面積、もう一つは単位面積当たりにかかる手間である。両者を積算してその部屋の制作日数がきまる。面積が大きければそれだけ手間がかかり、単位面積当たりの手間のかければ金額もかさむ。しかし、総面積は部屋の広さに左右されるから、どちらかというと物理的な要因だが、単位面積当たりの手間は施主の裁量にゆだねられる要素である。障子絵は一部屋ごとに制作されているから、部屋に対する施主の考え方によって、広さのわりに手間をかけた場合と、広いのに（広いから）手間をかけなかった場合の差が生じる。それぞれの部屋の障子絵にかけた単位面積当たりのコストの見当がつけば、これを手懸りにして施主の考え方をつかむことができる。

やや複雑な手続きをふむことになるが、松泉軒の四つの障子絵についてこれを計算してみたい。そのために必要な数値は四つの部屋の障子絵の描かれた壁面の広さである。松泉軒の平面図がわかれば問題ないのだが、部屋の位置と面積を『日録』の記事から確定するのはかなりむずかしい。そこで、部屋同士の相対的な位置と面積の大小関係が推測できればよいと割り切ったうえで、およそのところを述べてみると、単位面積当たりの手間が一番かけられたのは御所の間（花鳥の間）で、以下、客殿、八景の間の順になる。

まず、部屋の位置については、客殿と御所の間が推測しやすい。室町時代後半の方丈の構成を論じた川上貢氏によると、中央に客殿が位置し、その東側に御影の間が、西側に御所の間が襖障子をへだてて接し、この三室が南向いた広縁で結ばれる形式が方丈建築の基本的なプランだとい<sup>(15)</sup>う。松泉軒の場合にもこれがほぼあてはまり、御所の間（花鳥の間）が客殿の西につづ

き、ともに南縁に面していたことが『日録』の記事から確かめられる。<sup>(16)</sup>

つぎに、部屋の高さについては、客殿にかぎって具体的な数字がわかる。「今日客殿七間半の画功を訖える」(延徳三・六・二九)とあるのを信じれば、客殿の高さは一間を二畳として十五畳の高さである。凹凸のない矩形の部屋をつくると縦横の長さが三間と二間半の部屋になる。今、東西三間、南北二間半の高さをもつと考えると、西隣の御所の間も南北は二間半、客殿に対してこちらが控えの間という性格をもつので、これより広くないと考え、かりに東西二間とすると、御所の間は六間つまり十二畳の高さになる。

この二室と関連のあるのが八景の間である。「八景間西縁に於いて水向先規の如し」(延徳四・七・一四)という記事からこれに接する西縁のあることがわかるので、部屋は建物の西の端に位置していたと考えられる。さらに、八景の間は、客殿・御所の間と一連の部屋として使われた形跡があり、しかも控えの間としての性格がうかがえるので、御所の間のさらに西側についていたか、あるいは北側に接していた可能性を考えてよい。<sup>(17)</sup>西側にあれば御所の間の南北二間半を基準に面積を考えることになり、北側にあれば東西二間が基準になる。八景の間に控えの間としての性格がつよいとすれば、御所の間より極端に部屋が広がったというのは考えにくい。御所の間を六間(十二畳)と仮定するとこの面積以上は考えにくい。八景の間が御所の間の北側にあった場合には、東西二間、南北も二間の四間(八畳)か一間半の三間(六畳)ぐらいに考えられる。

しかし、部屋の面積の見当がついたとしても、障子絵が部屋のどの箇所にあったのか手懸りは少ない。一般的にいうと部屋の四方に障子絵のある例は稀である。縁に開いた方向には障子絵のないのが普通である。客殿は南に縁をもつので、障子絵のあった可能性があるのは東西と北側である。東西三

間、南北二間半とすると襖の長さは合計八間になるが、これを客殿の障子絵の最大値とみればまちがいないだろう。御所の間の場合は、西側も縁に面していたとすれば、客殿の障子絵の半分くらいの面積になる。両室とも北側の様子のはっきりしないのが留保点だが、御所の間の障子絵の面積は多くて客殿のそれに近いくらい、少ない場合はほぼ半分くらいに見積ることができそうである。八景の間については、西に縁をもつので、西側に障子絵があったと考えにくいのは確かだが、他の方角については不明である。「琴瑟書画」の描かれたもう一つの書院については、手懸りがえられないので判断がむずかしい。

こうして推測をかさねると、客殿の障子絵の面積が御所の間より少ないとは思えない。制作日数は、御所の間の方が客殿よりも多いので、御所の間の方が単位面積当たりの手間がかかっている。また、八景の間の制作日数は御所の間の四分の一に近いが、面積も御所の間の四分の一しかないということはずありえないので、御所の間とくらべると八景の間の手間はかなり少ないものと思われる。単位面積当たりの手間は、御所の間(花鳥の間)、客殿、八景の間の順になるものと考えてよいだろう。とくに御所の間は念入りに手間をかけたといえそうである。

ところで、単位面積当たりの手間の差は、技法と材質のちがいによって生じると考えてよいだろう。草々とした水墨画と丹念に彩色のほどこされた絵とでは単位面積当たりの手間は当然ちがってくる。四つの部屋の障子絵にどのような技法と材質が使われたのか考えてみたい。

客殿の障子絵は「君沢様」となっていた。中国の画家の名を冠して何々様といい、これを総称して筆様という。客殿の場合は孫君沢の四幅対が画本にされているので、これから障子絵の様子をうかがうことができる。孫君沢の

伝世作品を通覧すると、そこに共通した特色のみられることはすでに指摘されている。<sup>(18)</sup>まず、孫君沢の絵は山水画にかぎられるのだが、そのなかでも山水に楼閣を配した図柄が多い。楼閣から高士が悠然と自然を眺めるという図である(挿図1)。桃山時代に活躍した絵師長谷川等伯は『等伯画説』のなかで「君沢ハ屋体書也。内裏ノ大工ノ子也。此故ニかねカ能也」といっている。屋体書きとあるのは、定規を使って建物などを描く、中国という界面が得意だということだろう。かね(矩)の使い方がうまいのは大工の子供だからだ、という理由のつけ方になっている。楼閣は矩をつかって描くほどだか

ら、墨痕あらわな草々とした山水では画面全体の釣合がとれない。書でいえば真にあたる謹直で筆数の多い、したがって手間のかかる山水になっている。また、現存する作品には水墨に彩色をほどこした例が多い。こうした特徴をまとめれば、客殿の障子絵のおおよそが想像できる。

一方の書院の八景の間に描かれた「夏珪様」の八景とは、いうまでもなく瀟湘八景のことで当時好まれた題材である。こちらは客殿の障子絵とくらべるとかなり草々とした筆触の画面だったと想像できる。かりに障子絵の面積が客殿の半分だったとしても、制作日数はさらにその半分に近いほどだか

挿図1 孫君沢 楼閣山水図(双幅) 絹本墨画淡彩 静嘉堂文庫

ら、こう判断してあやまりないだろう（伝夏珪画の一例を挿図2にあげた）。もう一つの書院の琴棋書画も好まれた題材の一つだけに、様々なタイプがある。八景の間と制作日数がほとんどかわらないので、これが目安になるだろうが、書院の大きさと障子絵の規模がわからないので画面を想像してみるの（19）はむずかしい。

べきだろう。それほどの面積差がなかったとすれば、部分的に彩色された客殿と同程度の画面が考えられる。

以上、四つの障子絵の様子をできるかぎり想像してみたのだが、障子絵のしつらえられた部屋の性格と対応するのは、障子絵の内容そのものよりも、むしろ障子絵制作の価格のほうであるように思う。<sup>(20)</sup> 四室のうち、客殿と御所の間の二室の障子絵は単位面積当たりの手間のかけ方がきわだっている。いうまでもなく、これは施主の裁量によるところが大きいのである。これと反対に、書院の一つである八景の間の障子絵にそれほど手間がかけられていないのも、やはり施主の判断によるものだろう。武家向きの部屋には手間をかけ、僧侶向きの部屋には手間をかけない、という考え方があったというべきだろう。また、公式の儀礼向きの客殿にはそれなりの手間をかけている。こうした考え方によると、たとえば、御所の間の障子絵に、手間のかからない山水や、同じ花鳥でも水墨画の選択された可能性を想像することはできないだろう。いいかたをかえれば、障子絵の選択には、障子絵の価格と部屋の性格とのバランスが考慮されたといえる。

### 三、絵を見る眼

障子絵の場合、単位面積当たりの手間は価格に直接はねかえる問題なので、施主の大きな関心事だったにちがいないのだが、今度は、できあがった障子絵を見る者の立場からすると、障子絵にかけられた手間の具合から逆に価格を想像するという見方がでてくる。ここから敷衍されるのは、手間に換算して絵の価値をはかる、そういう絵画の見方である。これは障子絵だけでなく、絵画に対する一般的な見方の一つをしめしているように思う。絵画の価格の測りかたや売買の仕組には絵画の価値を見極めるやり方が反映されて

白鶴美術館 着色金地本紙 風屏図花鳥四季 信元野狩伝 挿図3

れ、周文の花鳥の屏風が画本に使われたと考えられる。この屏風をもとに障子絵の画面が想像できればよいのだが、周文の筆に擬せられた伝世品は山水の小品か屏風絵にかぎられ、周文の花鳥図屏風とは一体どのようなものだったか、想像するのがむずかしい。しかも、単に花鳥というだけでは略筆の水墨画から濃彩の金碧画まで、技法と材質の幅はいたって広い。御所の間の障子絵の面積の比率は客殿にまさることはまずなさそうなので、単位面積当たりの手間はこちらの方がかかっているようにみてよい。かりに客殿の半分程度だとすれば、金碧画と考えることはできないものの、すみずみまで彩色のほどこされた密度の濃い画面を想像す



おり、これを当時の人々の絵画に対する見方と切り離して考えることはできない、と思う。この時代の絵画の一般的な問題へと少し枠をひろげてみたい。

絵画や工芸品を手に入れる場合、出来合いのものを買う方法と、注文して誂える方法とがあった。このふた通りの方法では、絵画の価値の測り方にちがいがあり、人々の見方もまた異なっているのである。誂える場合の極端な一例をあげておきたい。十六世紀の例になるが、中国の皇帝への献上品とするため、天文十年（一五四一）、一双三十五貫文という価格で狩野元信に制作の依頼された三双の屏風が知られている。この屏風は現存しないが、史料のつたえるところでは、下張りに反故紙をつかうことを禁じた特別製の花鳥の金屏風だった<sup>(21)</sup>（参考例・挿図3）。障子絵の場合と同様に、この価格が手間を基準にはかられたと考えると、三十五貫文という破格の値段は、屏風の総面積と単位面積当たりの手間を積算して額がきまる。屏風一双の面積はどんなに大きくても限度があるから、単位面積当たりのコストの占める割合はかなり高い。手間は技法と材質に左右される

ので、この屏風には、金という高価な材料と貴重な顔料がふんだんに使われていたことが想像できる。三十五貫文という価格が中国への献上品として相応しい価格だったすれば、そのための資格をそなえるには、それにみあう質と量の材料をつかうことが必要だったといえる。つまり、献上品としての価値は屏風絵に使われた材料によって体现されていた、ということである。こうした見方によると、水墨画など手間のかからない絵画は価値が低く、彩色を施すなど手間のかかる絵画ほど価値が高くなる。この屏風のような極端な例では、手間というよりも使われた材料の質と量を基準にして絵の価値を判断する見方になる<sup>(22)</sup>。

しかし、売買の対象となる絵に対しては、かならずしもこうした見方がされたわけではない。代表的なのは舶載された中国絵画の場合である。中国絵画に対しては、手間に換算して価格をはかる見方がされていない。まず、中国絵画の価格がどの程度のものなのか、松泉軒の客殿の障子絵の画本となった孫君沢を例にしてみる。この四幅対の価格は記されていないので、『蔭涼軒日録』の別の例である。

蔭涼軒葦洲西堂、画二幅君沢カ、杉原十帖を持ち来る。

（明応二・八・一一）

この記事の二幅は、蔭涼軒から亀泉へ贈答された孫君沢である（このとき游初軒の葦洲等縁が蔭涼職にあったので、蔭涼軒とよばれたのは松泉軒ではなく游初軒である）。翌日には季才梵棟を游初軒に遣わして丁重に札を伸べているのだが、その二日後、香合とともに絵を相阿弥に遣わし、代付を請うている。代付の値に満足したためか、絵を皆の一覽に供し、北房（喜多坊）も来てこれを見ている。

斎罷り福力を相阿に遣わす。香合一ヶ・画一对、代付の事之を請う。謝

詞懇々。香合八百疋、画君沢筆千貳百疋。表帟古き故此の如しと云々。  
午後、之を座壁に掛け一覽に供す。時に喜多坊来りて之を見る。柏・  
丹・桂・藤・昌・菅・穩、座に在り。勧むに盃を以てす。

(明応二・八・一四)

代付された値は千二百疋である。障子絵の画本になった絵は四幅対だったので、単純計算すれば、倍の二千四百疋(二四貫文)ぐらいに見積ることができようか。<sup>(23)</sup> ちなみに、これを画本にした北房の障子絵の方は、日給として算出した三百五十文に制作日数の二十一日を掛けると七貫と三百五十文になる。金額自体は三分の一弱だが、面積を勘案するとこの差は小さくない。

つぎにあげるのは『実隆公記』に記された牧谿の絵である。

半身布袋牧谿筆、簡翁贊、武家累代の重宝。百貫布袋俗に腹摩布と号すと号す。三幅一對の本尊なり。土蔵志乃は沽却すべき由之を申す。内々之を申し入る処、之を召し置かる代物貳千貳百疋。(明応七・四・二六)

この絵のように百貫とか万疋と称する例が知られているが、実際の取り引きの値はそれほどではなく、千疋単位の例がほとんどである。<sup>(24)</sup> この半身布袋も買値は二千二百疋(二二貫文)だった。しかし、草々とした筆づかいの牧谿の半身布袋(挿図4)と孫君沢の例とをくらべると、孫君沢の方がはるかに

挿図4 伝牧谿筆・簡翁居敬贊  
腹撫布袋図 紙本墨画

筆数が多く、また、彩色もあつたろう。当時の人々の眼から見ると、孫君沢の絵の方が手間のかかる絵だと判断されるにちがいない。にもかかわらず、一幅当たりの価格は牧谿の方がかなり高い。舶載画の価格には制作に要した手間が少しも反映されていない。

舶載画の価格をはかるには、詠える絵とは別の仕組があつたはずである。その一つに目利きの役割がある。亀泉も贈られた絵の代付をすぐに相阿弥に依頼していた。この記事をよく見ると、贈られた当座は「君沢力」となっていたのが、代付され、返却されたときの記事には「君沢筆」とはつきり記されている。これは筆者の見極めがされたことを物語っているのではないか。代付と筆者の見極めとが切り離せないとすると、筆者の名前は価格をきめる重要な要因になっていたとみるべきだろう。代付を依頼する側からみれば、描いた人物がだれであるのかに大きな関心がよせられたはずである。この絵の見方は、筆者の名前によって絵の価値を判断する見方だといえる。

中国絵画の場合、『日録』の記事からうかがえるように、贈答品としてあつかわれるときさえ金銭に換算した価値が問題にされることが多い。<sup>(25)</sup> また、質物として中国絵画があつかわれた例も知られているから、広い意味での経済行為の対象となる側面が中国絵画にはつよい。舶載品は、貿易船で輸入されるので数が限られる。中国絵画を詠えることはまず不可能とみてよい。中国絵画が比較的高価であることの理由には当時の唐物趣味の反映という側面もたしかにあるが、これまでの議論の延長上に理由をもとめれば、詠える絵と詠えることのできない絵との根本的なちがいが、絵の見方と価格差に反映しているとも解釈できる。一口に絵画といっても、詠える絵とそうでない絵とは、人々の絵に対する価値基準は大きく異なっている。これは当時の人々の絵に対する考え方の根本にかかわっているものだと思う。

## 四、技術の価値

北房に支払われた日給は工匠の額とくらべると多かった。この差に絵師に対する社会的な評価が反映されているとみることもできるが、手間を基準に画料を算定する支払方法には、労働力に対して支払われたという側面のほうがつよい。この考え方によると、制作の主体者としての絵師の立場が評価されているとはいいいく。こうした仕組は不変のものとしてこの時代にあったのだろうか。しかし、仕組と、絵に対する人々の見方とは連動している。人々の見方がこうした仕組を支えているともいえるし、仕組が見方を規定しているともいえる。どちらかに変化が兆せば、両者の関係もゆらぐはずである。

それでは、こうした仕組と見方とがどう絵画の歴史とかわつてくるのか。最後に検討してみたいのは、仕組に拮抗するような価値観である。これには二つの代表的な考え方がある。一つは、物質的な価値に対する否定的な考えであり、もう一つは、技術の価値を評価しようとする考え方である。

宝満寺の招に赴き、主人東谷と夜話し従容快活一場なり。次の日点心翫会罷りて辞去す。東谷は謙にして以て莊嚴の具を欠く。余之を戯れて曰く、「夫れ莊嚴は豈に爐瓶氈画等の物を謂はんや。但だ飾るに人物を以てするのみ。苟も人の住む有らば、則ち竹屋草舎も亦金殿なり」と。<sup>(26)</sup>

これは、百年以上さかのぼる十四世紀後半の、禅僧義堂周信の考え方の例である。「爐瓶氈画等の物」をならべたてて莊嚴することに批判的であるのは、物質にかえがたい価値を積極的に認めようとする態度だといってよい。この考え方にのつれば、濃彩のほどこされた絢爛たる絵よりも、枯淡な水墨の

絵のほうが賞賛に値する。松泉軒の例では、書院の障子絵が後者にあたると。この選択は、はたして施主亀泉が同じ考えをもっていたためかどうか。無いとはいきれまいが、御所の間と客殿の障子絵の様子を考えれば、積極的な賛同の姿勢を施主にもとめるのはむずかしい。むしろ、亀泉が参照したのは慣習だろう。これは眼に見えるかたちには表現されにくい価値だといえる。

これに対し、技術の価値は、精神的な価値とは対照的な、かなり具体的なものの見方である。その一例として、連歌師専順（二四一―七六）のまとめた連歌論『片端』の一節にふれてみたい。絵師自身のことばではないが、ここには作り手の側にたったものの見方がはっきりと述べられている。

或人墨絵の上手に「手をこめて書くと、安々と筆を引き捨たるといづれか」と問ひ給へば、「気色ばかりさつと引捨つる所こそ猶大事なれ、見る人、手のこもりたる所をのみ興ず。絵を知らぬ也と覺ゆる」と申されければ、「歌もさにこそあれ」との給ふ、連歌も同前にや。<sup>(27)</sup>

絵師に関する伝説を参照すると、腕前に対する様々なたちの賞賛は一般的なパターンの一つになっている。<sup>(28)</sup> 技術を評価する見方はむしろ古くから受け継がれつづけていたことがうかがえる。この逸話もそうした一類型とみればよい。しかし、この「墨絵の上手」の語る絵画論には、手間や材料から絵を評価する見方と対照的な価値観がある。「手のこもりたる所」を面白がるというのは、手間を基準にした人々の価値観である。が、技術の点からみると逆だという。「手をこめて書く」よりも「安々と筆を引き捨たる」ほうが「猶大事なれ」というのは、こちらの方が技術力が要するという見方である。技術を基準に価値をはかれば、松泉軒の障子絵の場合、客殿の「君沢様」の「手のこもりたる」絵よりも、書院の瀟湘八景の「安々と筆を引き捨たる」ように見える絵のほうが評価されることになる。絵師の腕前に価値を認める

見方は、労働力や材料を基準に価値をはかる見方と正反対の結果の生じる、逆の見方だといえる。

こうした技術論が作り手の側から語られていることは興味ふかい。松泉軒の障子絵制作では、亀泉と北房とは施主と絵師という関係にあった。これは社会的な規範にのっとった関係だといえるが、その一方で、北房は描くという行為の主体者であり、亀泉はそれを受け入れる立場にあるという、主客の逆になる関係にも両者はある。こうした関係のなかでは、技術論が一定の意味をもつ可能性がある。すでにふれた『蔭涼軒日録』の記事のなかにも、作り手の主張を彷彿させる記事があった。亀泉が孫君沢の四幅対を借り出したときの記事である。その絵を北房に見せたところ、

北房一見して云く。「曾て御物たり。画本の為、公府より之を出せらる。

面熟の画なり」と云々。(延徳三・六・一四)

北房は亀泉の知らなかったことを知っていたのだらう。技術そのものではないが、絵師ならではの知識の一端がここには示されている。「面熟の画なり」というところに絵師の面目が鮮やかに発揮されているといってもよい。

少なくとも松泉軒の障子絵制作には、絵師の腕前を基準にして価格をきめる仕組はみられなかった。が、技術に価値をもとめる絵の見方はつねに一方にあり、また、この記事からうかがえるように、そうした価値の主張される場のありえたことも想像できる。技術そのものは、労働力を基準に見積もる方式とくらべ、たしかに基準があいまいであるが、技術力を評価してこれを賃金に表現することはできる。たとえば、絵師の腕前を考慮し、仕事量に対する賃金にこれを反映させる方法が考えられる。そうした方法の具体例としてあげられるのは、十六世紀の例で、狩野元信が弟子とともに制作に当たった障子絵の支払方法である。このとき支払われた画料の一日当たりの額を弟

子とくらべると、元信の得た報酬はかなりの高額だった。<sup>(29)</sup> この画料の計算の基準は、あくまで仕事の量がもとになっているが、絵師の腕前がここには加味されているとみるべきだろう。仕組がかわれば、施主と絵師との関係にも変化がもたらされ、絵を眺めるといふ行為の内容もかわってくる。また逆に、人々の絵画に対する見方がかわれば、それになじむような社会の仕組がつくられてくるはずである。松泉軒以後の障子絵制作を対象にして論じる余裕はないが、絵師の腕前に価値をもとめる見方は、絵画史の一つの展開方向を示唆するものだと思う。

### おわりに

のこされた問題のいくつかについて最後にふれておきたい。ひとつは、障子絵制作の際の材料が施主側から支給されるのか、あるいは絵師の側から調達するのであれば材料費と画料との関係はどうなるのか、という問題である。いくつかの検討素材はあるが、この小論ではこれを論じることができなかった。<sup>(30)</sup> また、絵師への支払方法については北房の例を中心にしたが、最後にふれたように、狩野元信の場合には差がみとめられる。支払方法と制作形態の関連を予測すべきかもしれないが、ここに絵画史の展開方向をみるとしても、両者のちがいを直線的な展開とみるべきか平行現象と考えるべきかについては今後の検討にまきたい。しかし、いずれにしてもこうした議論は、絵師の活動の社会的な側面をとらえて、職人が芸術家かといった図式をあてはめようとするものではない。小論の意図はむしろ逆なので、こうした議論に受け取られたとすると、それは筆者の責任である。

三つめは筆様の問題である。松泉軒客殿の「君沢様」の障子絵は、常喜軒の孫君沢の四幅対を画本にしていた。造形上の見方からいえば、両者のあい

だにオリジナルとコピーという関係がみてとれるのだが、この関係は絵画の見方と価値にどう結びつくのだろうか。オリジナルとコピーという関係に創造と模倣という価値を無邪気に投影するのは近代の芸術観であって、はたしてこの時代の人々のなかにこうした考え方があったかどうか、はなはだ疑問に思う。逃れてつくる障子絵と舶載された中国絵画とは、人々の関心のありかたと価値基準に大きな隔たりがあった。両者が同じ土俵の上にないとすれば、ここに創造と模倣といった図式をもちこむのは無理であるし、そもそもオリジナルとコピーという造形上の関係すら成り立つものかどうか疑問に思えてくる。そこで焦点と一つになるのが筆様の問題なのではなからうか。筆様の問題はどちらかというと制作者の表現の観点から論じられてきたが、障子絵制作にかぎってみても施主と絵師という二つの項目をぬきにしては語れないわけで、この点からいっても別個の視点がもとめられているように思う。<sup>(31)</sup> 逃える絵とそうでない絵との間の、見方と価値の相違は、様式の問題に大きくかわつてくるのではないか、というのが筆者の現段階での考えである。この問題は稿をあらためて取り上げたいと考えている。

#### 注

- (1) 松泉軒の障子絵については、芳賀幸四郎氏の「松泉軒の障子絵制作」がある。芳賀幸四郎『東山文化の研究』河出書房、一九四五、七二七―七三一頁。
- (2) 永井規男「相国寺松泉軒の作事について」『日本建築学会論文報告集』一四一、一九六七。
- (3) 造作工事が始まって三ヵ月後の延徳二年（一四九〇）六月二十一日に松泉新造を祝う齋会がおこなわれたり、また、その一年後の延徳三年七月五日に等持院の蘭坡景菰が松泉新造を賀して一纏を携えて来たという記事が『蔭涼軒日録』にみられることから、これ以前の時期にも「松泉新造」として祝うにふさわしい工程の節目があったことが想像できる。

- (4) 永井規男「実隆公記に現われた貴族住宅の作事」『日本建築学会論文報告集』一三六、一九六七、によると、大永四年（一五二四）と翌五年に行なわれた三条西実隆邸の作事の場合も主体工事と造作工事とに工程がわかれており、しかも、造作工事に對して工匠に支払われた日給を算出することができる。これを「実隆公記」の記事から算出すると工匠一人当たりの日給は百十文になる。また、永井氏のあげられた、永享十一年（一四三九）から弘治二年（一五五六）の間の東寺、祇園社、大徳寺などの寺社における工匠の作料の例では、いずれも百文から百十文前後を額としているので、これは、室町時代を通じて公家、寺社の差のない、一般的な相場とみとめられるとされた。松泉軒の造作工事の日給の額についての永井氏の言及はないが、これを基準に考えるのが穏当だろう。

- (5) この日からちょうど一年目の延徳四年（一四九二）六月三日の記事に「去年の今日、北房初て松泉障子の下画を画くなり」とあることから、亀泉自身がこのことを確認しているのがわかる。延徳三年六月三日が制作全体の開始であるとみるべきだろう。

- (6) 明応二年（一四九三）八月十六日の条に「喜多坊来る。花鳥障子画筆を加うと云々」とあって、御所の間（花鳥の間）の障子絵に北房が筆を入れていることがわかる。仕上げの段階にあった御所の間の障子絵制作がなんらかの経緯から中断され、一日分の仕事をのこしたままになっていた、と想像することがあるいはできるかもしれない。だとすれば、御所の間の制作終了をしめす記事のみられない理由がここに求められるだろう。また、九月二十五日の記事のあと、北房はしばらく『日録』に登場しない。つぎに北房があらわれるのは、翌十月の二十四日の記事である。この晩のこと、九峯宗成と北房がやって来て、売物の画軸があるという。北房の父宗湛の描いた「江山画」で、それに竹香全悟、華嶽建冑、希世靈彦、九淵龍暉の賛のあるのを九峯、北房、亀泉の三人で書き写して画軸を返した、という記事である。

- (7) 狩野正信による游初軒障子絵の制作時期は明瞭でない。渡辺一「東洋美術総目録・狩野正信」『美術研究』一四一、一九四七、『東山水墨画の研究』増補版』中央公論美術出版、一九八五、再録、一七七頁参照。

- (8) 「料公云く、『蔭涼有て以来、居所の華麗は当蔭涼にしくは無し』。予云く、『慈照相公の別館たり。一段の結構の所なり。凡間の事に非ず』と。義材將軍上原左衛門大夫の宅に移徙す」という游初軒についてのべた記事（明応二・五・一八）によれば、その前身は足利義政の別邸だった。蔭木英雄『蔭涼軒日録―室町禅林とその周辺』（日記・記録による日本歴史叢書―古代・中世編別篇一）そして、一九八七、



三八頁参照。

- (9) たとえば『日葡辞書』には、Yehon (エホン) の項目があり、「絵を描く手本となる写本や原本」と説明されている。音に絵本をあてているが、画本ととってもさしつかえないだろう。土井忠生、森田武、長南実編訳『邦訳日葡辞書』岩波書店、一九八〇、八一六頁。

- (10) この記事にある讃州とは、阿波・讃岐両国を領し、和歌芸能に長じて絵もよくした細川成之(一四三四―一五一二)をさす。成之については、芳賀「風雅の士、細川成之」前掲書(註1)七〇四―一〇頁、および田中一松「等春画説」『日本絵画史論集』中央公論美術出版、一九六七、四〇六―一二頁、参照。また、常喜軒は相国寺の塔頭慶雲院の寮舎で、蔭木英雄氏は同軒の檀那を淡路の細川成春と推定している。この四幅対の伝来には細川氏が関係していることが推測できるかもしれない。蔭木、前掲書(註8)六七頁参照。

- (11) 彫刻の例になるが、損色によって制作が行なわれた例に、永享十二年(一四四〇)の相国寺総門の二王像制作がある。このときの亀色(損色)の額をめぐって相国寺都管の周文と仏師とのあいだにいくちがいのあったことが知られる(『蔭涼軒日録』永享二・一・四)。渡辺「『東洋美術総目録・周文』『美術研究』八〇、一九三八、前掲書(註7)再録、五八頁参照。

- (12) 亀泉集証と北房の関係について縷説する余裕はないが、父宗湛と亀泉とは旧知の間柄にあり、また一子宗曇を亀泉会下に入門させているなど両者の関係はふかい。蔭木「月船宗繼」前掲書(註8)二五二―八頁、および芳賀「小栗宗繼」前掲書(註1)七一九―三六頁、渡辺「狩野正信」前掲書(註7)一八四頁、によると「北房の称は必しも宗繼一人のみには用ひられてゐないが、この文字の亀泉日録に数へられること三百に近く、而も過半は疑ひなく宗繼を指す」という。ただし、宗湛・宗繼父子の事跡については、島田修二郎氏の精緻な考証を参照されたい。島田修二郎「宗湛の歿年についての一仮説」『国華』六八四、一九四九、『日本絵画史研究』(島田修二郎著作集二)中央公論美術出版、一九八七、再録。とくに同書一九五―六頁。

- (13) 「琴棋書画」の障子絵の描かれた書院が障子絵の題材をもつて呼ばれた例は、『日録』延徳三年十一月八日の条にある、障子絵を一見した陳外郎をもてなすのに「琴棋間」で盃を勧めたという記事を唯一の例外とする。

- (14) 後藤々左衛門尉則季については、蔭木「後藤々左衛門尉則季」前掲書(註8)二二九―四六頁、参照。

- (15) 川上貢「室町中期における塔頭の建築」『日本中世住宅の研究』墨水書房、一九

六七、三〇三―九頁。松泉軒の場合、問題となるのは御影の間が『日録』に登場しないことである。考え方は二とおりで、一つは御影の間がつくらなかったとするか、もう一つはつくられたが別の名称でよばれたとみることである。川上氏の所説によると、この一室がなかったとするのはむしろ考えにくい。札の間がこの場合の御影の間の位置を占めていたとは考えられまいか。あるいは、塔頭と寮舎では事情がことなるのだろうか。いずれにしても、『日録』の記事からこれを確定することはむずかしい。

- (16) 明応二年(一四九三)六月二十八日の赤松公(政則)の来臨をおおいだ会が催されたときの晩餐では、七献におよぶ盃の献酬があったが、この席が設けられたのが客殿だった。その席次をみると、客殿と御所の間(花鳥の間)との位置関係がわかる。

治具調い、則ち予出て、皆之を客殿に接す。左辺は赤松公。花鳥間、別大・浦作・新九郎・上原・勘解由・藤左。右辺は松喬・予・茂叔・芳洲・坂東。初献は雑羹。

この時、客殿の左辺についたのは赤松公で、これは賓位の位置で西側である。赤松公に従った武將たち、別所大蔵少輔則治、浦上美作守則宗、別所新九郎、上原対馬守、小寺勘解由左衛門尉、後藤々左衛門尉則季の面々の席が御所の間(花鳥の間)に設けられている。この席は赤松公とおなじ賓位、つまり西側に位置しなくてはならないから、御所の間は客殿の西側に接する部屋ということになる。

- (17) 前註にあげた『日録』の明応二年六月二十八日の記事のつづきをみると、八景の間と客殿、御所の間との位置関係も想像できる。晩餐と、これに先立って行なわれた斎との間に休息の時間があつたようなのだが、それぞれの参会者の休息した場所が異なっている。

予、先ず爐間に往き休息す。布衣・掛絡を著す。赤松公、桂・藤の寮を一見し了る。松喬公、書院に座談し尅を移す。別大・浦作は八景間に在り。新九郎・藤左は西縁に在り。

となつている。桂(竺英有桂)と藤(春容慈藤)の寮を一見したとあるだけで、赤松公のこの間の座がどこに設けられたのかは記されていないが(あるいは御所の間か)、亀泉は炉の間、松喬(真龍)は書院にいたことがわかる。赤松側の別大(別所大蔵少輔則治)と浦作(浦上美作守則宗)とが八景の間、その下位にある別所新九郎と後藤々左衛門尉則季とが西縁にいたとあるのは、後にふれるように八景の間に西縁があるのでこのことだろう。部屋とそれに接する縁の関係を示唆する点で興味ふかいが、それと同時に、客殿、御所の間(花鳥の間)、八景の間との関係が



ここから想像できる。客殿の控えの間としての性格を御所の間がもつとすれば、八景の間はそのまま一段下位の控えの間という性格をもつことが想像できる。もちろん、それぞれの部屋の使い途はもっと柔軟なのだが、この場合はそういうことがいえそうである。とすれば、八景の間の位置はこの建物の西に面し、御所の間との位置関係は密接なはずである。

- (18) 孫君沢画の様式上の特徴については、中島純司「四季山水の受容―静嘉堂本伝周文四季山水図屏風の成立期をめぐって―」『MUSEUM』一九一、一九六七、に論じられている。また、松泉軒の障子絵にもふれ、「宗継によって描かれた松泉軒客殿の障子絵は、四季山水だったに違いない」とされている。五頁。

- (19) 現存する障子絵の遺品のなかで、制作日数と絵師への支払とが判明する例に、大徳寺真珠庵のために長谷川等伯が制作した障子絵がある。客殿の上間一之間の「蜆子猪頭図」四面、上間二之間の「商山四皓図」八面がそれで、『真珠庵本坊東方江次出作事帳』によると、銀子八十六匁をはじめ白米一斗四升、清酒六升五合、豆腐三斗などが、慶長六年（一六〇二）十月十日から十九日までの五日間の潤筆料として等伯に支払われたことがわかる。この史料は、源豊宗・坂本万七『大徳寺』朝日新聞社、一九五八、九九―一〇一頁、に掲出された。武田恒夫「屏風絵の価格について」『日本屏風絵集成付録』七、講談社、一九七八、参照。

- (20) 障子絵の題材、もう少し限定していえば画題、もまたこうした仕組に規定されるわけであって、題材の選択は単位面積当たりの手間を優先してきめる、どちらかというと二次的な判断にまかされる性質のものであったように思う。大徳寺養徳院のために宗湛・宗継父子の制作した障子絵の一部が現存しているので（京都国立博物館所蔵）、これが比較の材料になる。近年、山本英男氏によって養徳院方丈内の障子絵の位置について復元案が提出されており、これを参照すると、松泉軒の客殿に当たる室中に「和尚様」（牧谿様）の水墨芦雁図が、御所の間に当たる檀那の間に墨画淡彩の琴棋書画図が位置する。山本英男「旧養徳院襖絵における改変の状況について」『学叢』一一、一九八九。画題を松泉軒の場合とくらべると、書院の障子絵にえらばれた琴棋書画が養徳院では檀那の間に描かれたことがわかる。また、養徳院の芦雁図と琴棋書画とを単位面積当たりの手間の点からくらべると、後者の方が手間が要るものとみてよいだろう。これは松泉軒と共通する点である。

- (21) 辻惟雄「狩野元信（一）」『美術研究』二四六、一九六六、によると、「天文十年八月、周防の大内義隆は、折から帰朝した遣明使策彦の報告をうけ、直ちに再度の遣明船派遣を計画し、これに関する認可のため、周防正法寺の慶喚を使僧として幕府に遣わしたが、その折元信に明の皇帝に献ずる金屏風三双と扇百本を注文した。

その細目が妙智院に伝わる天文十年十一月三日附注文状の案文『至大唐御進物別幅分』からわかる。これによると、屏風は縁を桐紋入りの赤織物にすること、金物は渡金を施し、旧例に従った場所につけること、下張りに反古を使つてはならぬこと、縁と絵とが相応する様にする、画題は一双を鶴亀松竹鴛鴦鴨小鳥、一双を月日桐孔雀鳳凰、一双を松楓桜小鳥とすること、一双分の代金が三十五貫文であることから、箱や包装のことまでくわしく取り決めてある」一四頁。武田恒夫氏は、この屏風を想像して、「白鶴美術館の四季花鳥図屏風を一段と精巧にしたもの」とされている。武田恒夫「屏風絵の価格について」前掲書（註19）。

- (22) この見方は、絵を買う場合にも適応されることがあった。時代はさかのぼって十五世紀初めの『教言卿記』の例になるが、「寒山拾得墨絵五十文買之」（応永一三・四・二二）、あるいは「本尊楊柳観音百文買之、片腹イタキ者也」（応永一三・五・二五）という記事がある。これとは別に、教言が「仙女絵」を金阿弥に見せて意見を尋ねたところ「日本近日書タル絵」（応永一三・八・五）という判定をうけた興味ふかい記事がある。画題からみて水墨画にちがいない、これは舶載された中国製の絵ではないという意味に解釈すべきだろう。五十文、百文という安値で手に入れているのを見ると、この二例も舶載品ではないだろう。いかにも安価である。「日本近日書タル絵」で比較的畫面の小さい水墨画だと考えれば安値の説明がつく。つまり、こうした価格のつけられた背景には、手間に換算して価格を推し量るという絵の見方があったのでないかと思う。

- (23) 季瓊真薬の例になるが、『日録』寛正六年（一四六五）六月二十一日の条に孫君沢の山水の四幅対を三十五緡分で買った記録がある。一緡を一貫文とすると、四幅一对で三十五貫文の値になる。薩木、前掲書（註8）二八頁、参照。

- (24) 谷信一「舶載支那画の性質と価格」『室町時代美術史論』東京堂、一九三二、に中国絵画の価格のわかる例が一覧される（七六・七頁）。万正、百貫という絵が数例みられるが、いずれの場合もこれが実際の売買のときの価格だとはいいたい。

- (25) 質物にされたはい例に思恭の観音一幅がある（『祇園執行日記』応安五・一二・一一）。谷、前掲書（註24）七五頁、参照。

- (26) 薩木英雄「訓注空華日用工夫略集―中世禅僧の生活と文学―」思文閣出版、一九八二、応安二年（一三六九）五月十五日の条、四八頁。この記事は、谷信一「座敷絵」前掲書（註24）一九九頁、に引用された。

- (27) 伊地知鉄男『連歌論集』上、岩波文庫三〇―一二四―一、一九五三、による。

- (28) エルンスト・クリス、オットー・クルツ／大西広、越川倫明、児島薫、村上博哉訳『芸術家伝説』ペリカン社、一九八九、に併載された、大西広「日本・中国の芸

術家伝説―本文引用事例の補遺を兼ねて―」一九三―二四四頁、には絵師の技術にまつわる話が数多くのせられている。

- (29) 天文十七年(一五四八)から二十年にかけて行なわれた、狩野元信の石山本願寺の障子絵制作では、百二十日分の画料として百貫文が元信に、百八十日分として二十貫文と梅染三端、綿五把が弟子の新介に支払われている例が知られている。辻

「狩野元信(一)」前掲書(註21)一七頁、参照。

- (30) 森末義彰「絵所座の経済生活」『中世の社寺と芸術』一九三一、吉川弘文館、一九八三複刊、四一四―二五頁、に吐田座と松南院座の例が論じられている。

- (31) 古典的筆様論に、谷信一「日支絵画の媒介としての筆様」、「雪舟と宋元画」前掲書(註24)一四三―六二頁、がある。これを継承した武田恒夫氏は、筆様と真・行・草の三体の筆法(画体)による制作方法とを対比させ、前者から後者へと移行するものとみて、この移行が絵画史の中世から近世への展開であると説いた。武田恒夫「障壁画における画体」『美学』七六、一九六九、および「筆様より画体へ」『水墨美術大系』第九卷(等伯・友松)講談社、一九七三、三九―四四頁、「画体とその意義」『近世初期障屏画の研究』吉川弘文館、一九八三、二四―五三頁。また、最近の例では島尾新氏の論考がある。従来の所説が、筆様という「言葉としての特異性が画家の置かれた状況の特殊性にダイレクトに結び付けられすぎている」と指摘し、実際の制作において「筆様」の規範性は、それほど強いものであったとは思えない」とされている。また、「作品制作にあたってのイメージ伝達の媒体」という側面に筆様の特質をみているのが示唆的である。島尾新「十五世紀における中国絵画趣味」『MUSEUM』四六三、一九八九、とくに二九―三二頁、参照。

#### 【付記】

- この小論は、コロンビア大学でおこなった障子絵・屏風絵に関する研究発表(一九九〇)を出発点に、武蔵大学瀬田勝哉教授の蔭涼軒日録のセミナーから素材を得ている。こうした機会をつくってくださった方々に心から感謝を申しあげます。

#### 図版要項

一(a)	うたたね草紙	第一段 (原色刷)	国立歴史民俗博物館蔵
(b)	同	第三段 部分(原色刷)	同
二(a)	同	第一段	同
(b)	同	第二段	同
三	同	第三段	同
四	同	第四段	同
五	同	第一段 詞書	同
紙本著色 卷子装 一巻 縦一九・一cm 全長九二七・一cm 巻末別紙三八・二cm			
一―五 米倉迪夫「国立歴史民俗博物館『うたたね草紙』」参照			