

洛中洛外図屏風歴博甲本の成立と初期洛中洛外図屏風諸本 小島道裕

Production of the “Rekihaku A version” Rakuchu-Rakugai-Zu (scenes in and around Kyoto), and the early versions of Rakuchu-Rakugai-Zu

KOJIMA Michihiro

はじめに

- ① 歴博甲本の制作目的
- ② その他の初期洛中洛外図屏風
おわりに―権力者とその統治する都市の屏風

【論文要旨】

京都とその周辺を描いた「洛中洛外図屏風」の内、室町期の景観を持つ「初期洛中洛外図屏風」四本は、大名上杉家に伝来した上杉本を除いて、制作事情が明らかでなかった。本稿では、屏風の中に「登場人物」と言える個人の像を検出することによって、その主題を明らかにし、初期洛中洛外図屏風全体についても統一的な理解を試みた。最も古い「歴博甲本」は、一五二五年に、室町幕府の実権を握っていた細川高国が、嫡子植国への家督譲渡と新たな將軍御所の建設を契機として、自らの事績を描かせたものであり、作者は幕府御用絵師の狩野元信である。「東博模本」は、細川晴元の政権を中心主題として描いたものであり、「上杉本」は、細川氏の館を中心とする構図

をそのまま用いながら、管領が細川氏から上杉氏に代わるというメッセージを表している。

「歴博甲本」に始まる「権力者とその統治する都市」という主題の屏風は、その後も狩野派によって受け継がれていくが、「歴博乙本」にはそのような権力者を顕彰する主題は見いだしがたい。名所絵・風俗画として描かれたと考えられ、近世に量産される洛中洛外図屏風の先駆と位置づけられる。

【キーワード】 洛中洛外図 歴博甲本 細川高国 狩野元信 室町幕府

はじめに

洛中洛外図屏風歴博甲本（旧町田本、三条家本。以下単に「歴博甲本」とする）は、現存最古の洛中洛外図屏風として知られ、また描写の正確さは歴史資料として極めて高い価値を持っている。しかし、その成立事情、すなわち、いつ、誰が、どのような目的で描いたかわからないし描かせたかについては、未だ十分解明されていない。

初期洛中洛外図屏風の内で圧倒的に厚い研究史を持つ上杉本は、当初から、狩野永徳が描き、織田信長が上杉謙信に贈った、という制作事情についてのストーリーと共に語られ、その真偽が論じられた結果、制作目的についても、將軍足利義輝が上杉謙信の上洛と管領就任を願って、謙信に贈るために制作した、という理解が定説化するに至っている。歴博甲本をはじめとする他の初期洛中洛外図屏風についても、その制作目的についての検討をさらに行うべきであろう。

本稿は、二〇〇七年三月～五月に行われた本館の企画展示「西のみやこ東のみやこ」―描かれた中近世都市―において歴博甲本をはじめとする館蔵洛中洛外図屏風を展示し、検討を行ったことを契機として、甲本の制作目的を中心に、この問題について前進を図るべく作成した試論である。

① 歴博甲本の制作目的

歴博甲本の景観年代は、通常一六世紀前半、一五二五年（大永五）以降とされる。これは、幕府（公方様）が「花の御所」の位置ではなく、より北の位置に描かれており、これが細川高国が足利義晴のために一五二五年に造営した「柳の御所」と判断されることによる。下限とし

ては、天文八年（一五三九）に次の將軍御所が「花の御所」の位置に造営される以前、ないし天文五年（一五三六）に起こった「天文法華の乱」で多くの寺院が焼失する以前、という理解が一般的だが、その具体的な制作の目的については、これまであまり議論になっていない。

しかし、この時期の屏風は、発注者があって初めて作られるものであり、それには具体的な契機があり、目的があると考えるべきであろう。先述のように、上杉本については既に論じられているが、洛中洛外図屏風の初見としてよく知られた次の記事についても、それを考えることができる。

甘露寺（元長）中納言（光信）来る、越前朝倉屏風を新調す、一雙に京中を画く、土佐刑部大輔新図、尤も珍重の物なり、一見興有り。

一般的には、新興の戦国大名が文化の中心である首都京都に憧れてその絵を求めたと言え、城下町建設の参考とする目的もあった、と解釈されるが、この時に作られた固有の理由として、一二月二日という日付にも着目したい。京都で完成し披露されたのが年末のこの時期であることは、翌年の正月儀礼の際に用いるために発注された、と考えるのが妥当であろう。この記事が書かれた永正三年（一五〇六）とは、朝倉氏が八月に一向一揆との戦いに勝利し、安定した領国経営を行いだした年であり、このころから城下町一乗谷での墓碑が飛躍的に増え、実際に本格的な都市建設が行われ始めたことが知られている〔水藤一九九〇〕。おそらく翌永正四年の正月には、一乗谷の朝倉館に集まった家臣たちを前にこの屏風が披露され、昨年の労をねぎらうと共に、本格的な「越前の都」⁽²⁾としての城下町建設が宣言されたに違いないと筆者は考える。

では、甲本についてはどのような制作事情があったのだろうか。朝倉氏の屏風が制作されてから二〇年ほど経つこの時期には、すでに洛中洛外図屏風はある程度定型化され、そこに描かれるべき一般的な内容、す



写真1 歴博甲本左隻 第1扇～3扇

幕府(公方様(写真2、写真3))
 甲本の内容的な特徴として挙げられるのは、やはりまず幕府(くほうさま)が他の屏風とは異なる位置に描かれており、これが大永五年(一五二五)に細川高国によって造営された義晴の御所であると考えられることだろう。⁽³⁾
 御所の門前には、將軍との面会を終えた主従の一行や、⁽⁴⁾これから面会に訪れる武士の一行が描かれており、館の東南(手前左)の角には、この武士が乗ってきたと思われる、緋毛氈の鞍覆いを付けた馬が描かれている。緋毛氈の

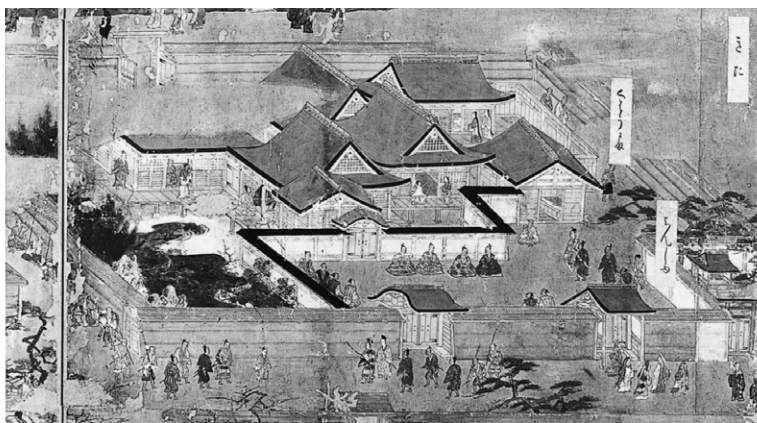


写真2 幕府(「公方様」)

なわち京都を表象する代表的な景観も整備されてきていたのではないかと思われる。その上に、発注者の注文によって、特定の事物が選択されて描かれる、という形で制作が行われていたと推測できよう。
 甲本についても、そのような発注者の注文、ないし嗜好、すなわち、特にこの屏風で描かれたものが何であるかを考えることで、この問題に迫ることができるはずである。
 以下、左隻(西隻)の右半分、第一扇～第三扇の、幕府や細川氏一族の館が描かれた一帯(写真1)について、そこに登場する人物像に注目することによって、この問題を考えてみたい。

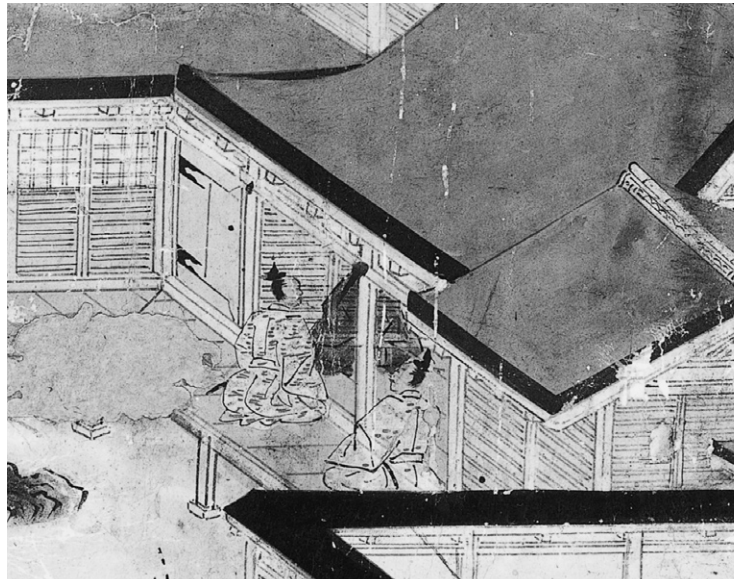


写真3 幕府の会所と將軍足利義晴



写真4 典厩邸と細川尹賢・氏綱

典厩邸（写真4）
將軍の御所に続く典厩邸と細川邸には、肖像画的に当主と思われる人物が描かれている。細川氏の支流である「典厩」の方には、館正面の広縁の上に、広場で行われている輪鼓（りんど）の芸を見る人物が三人描かれており、中央の髻の人物が当主と考えられる。高国政権における典厩は、高国の実父である細川政春の甥、すなわち高国の従兄弟にあたる細川尹賢である。だとすると、その向かって右に座る若い男性は、尹賢の息子で、後に高国の養子となつて細川晴元と家督を争うことになる氏綱であろう。着衣は共に肩衣・無帽で、後述の細川邸に描かれた人物と比べて略式の装いであり、向かつて左側の小姓は小袖袴の略装である。

鞍覆いは、將軍に特に許された者だけが使えるものであるから、これは来客が有力者であることを示している。門を入つた広場では、主人が面会に行つている間、供待ちをしている従者たちが、身分によつて場所を変えながら、行儀よく座つている⁶⁾。

そして、庭に面した会所には、広縁に二人の武士が描かれ、室内には顔の部分が庇で隠された人物が描かれている（写真3）。高貴な人物を顔を隠して表現したものと考えられ、これが將軍義晴であろう。全体としてこの「公方様」の場面は、後述の細川邸同様、有力者が次々と挨拶に訪れるありさまを、一つの理想像として描いたものと言えよう。

細川邸（写真5、写真6）

細川氏の嫡流であり幕府の管領を務める京兆家（「ほそ川との」）についても同じように見てみると、典厩邸における尹賢と同じ位置、すなわち館正面の広縁の上に、やはり三人の人物が座っている（写真5）。中央と右側の人物は、侍烏帽子に素襖という正装であり、典厩邸の場合と同様に考えると、中央に座っている人物が館の当主と推定できる。しかしそれは若い男性で、御所が建設された大永五年（一五二五）時点ですら四二歳の細川高国とは見なしがたい。一方、庭に面した奥の建物（東博模本と上杉本では馬が描かれており、厩である）の中には、模様のない

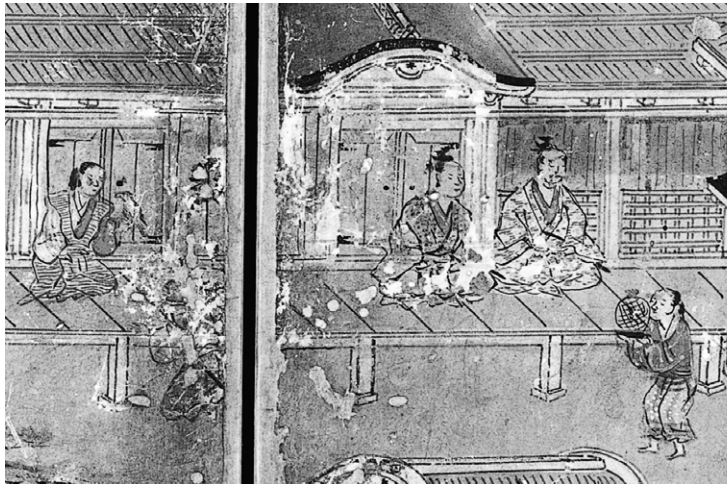


写真5 細川邸正面の細川植国



写真6 細川邸の厩に座る細川高国



写真7 細川邸角(下馬所)の緋毛氈鞍覆いの馬

衣服を着た恰幅のよい男性が描かれていて(写真6)、こちらが高国と思われ⁽⁸⁾。

この二人の関係を考えると、高国は、大永五年(一五二五)四月二日に出家して息子の植国に家督を譲っているため⁽⁹⁾、正面中央の人物は、この時新たに細川京兆家の当主となった植国と考えられる。鳥籠を献上される場面として描かれ、また向かって左側に鷹を持った人物が描かれている⁽¹⁰⁾ことも、家督継承に関する寓意が込められていると見ることができよう。

そして、当主として植国が描かれていることから、景観年代をさらに絞り込むことができる。なぜなら、植国は、同年一〇月二三日に急死してしま⁽¹¹⁾うからであり、植国が当主として描かれる時期は、大永五年(一五二五)の四月から一〇月までの間、ということになる。

なお、細川邸自体については、館の東南角の外に緋毛氈の鞍覆いを付けた馬が二頭描かれ(写真7)、門前を訪問者である有力な武士のグループが行き交い、門内には供侍ちの家臣たちが控える、という幕府同様の理想化された姿で描かれている。

屏風の主題

以上の描かれた「登場人物」たちから浮かんでくる主題は、細川京兆家の当主となった植国を中心に、それを補佐する典厩家の尹賢親子、そして新たに造営された御所の將軍義晴という、大永五年四月に成立した政権の姿―絵の上でも、この三者は一直線上に並んでいる―であり、それを高国が後見するという構図である。それがこの屏風の重要な要素となっていることは疑いない所であろう。

將軍義晴の新御所への移徙は実際には一二月であり、植国が京兆家の当主だった四月―一〇月の時点では未完成だから、現実の景観としては成り立たないのだが、おそらく植国の家督継承の時点で、高国が屏風を発注していたのであろう。そして、翌年の正月など何らかの祝儀の席で披露する予定だったのであろうが、植国が急死したため、結果的に幻の姿になってしまったのである。

幕府の位置

ここで、甲本に描かれた幕府（公方様）の位置について論じておきたい。足利將軍はほぼ歴代ごとに自らの御所を営み、その位置も頻繁に変わっている。従って、その位置は洛中洛外図屏風の景観年代を決定する有力な根拠となっているのだが、描かれた幕府の位置が実態を正確に反映しているかどうか問題となる。これについて高橋康夫氏は、甲本のみならず、初期洛中洛外図屏風のすべてについて現実とは見なしがたいと主張しており〔高橋二〇〇六〕、それについて検討しておくことが必要と思われる。

建設地の決定過程

甲本に描かれた幕府、すなわち大永五年（一五二五）造営の義晴御所の決定過程について、高橋氏の挙げた史料を検討すると、まず『後鑑』所引の「御作事日記」によれば、大永四年（一五二四）正月二八日に、

伊勢守貞忠と大館常興が、義種の三条御所を上京へ引き移すことを提案し、高国の同意を得る。

大永四年正月廿八日、三条御所上京へ可被引移之事、伊勢守貞忠・常興以兩人、於殿中、右京兆（高国朝臣）被申入之、尤御意得之由仰也、

次に、同年二月五日の御作事方評定で、場所の候補として、「花御所御跡」「高倉御所御跡」「伊勢守近辺新地」が挙げられ、方角について、勘解由小路在富に尋ねることが進言される。

御在所事、花御所御跡、高倉御所御跡、伊勢守近辺新地、凡此所之儀、御方之事、被尋仰在富朝臣、隨其被相定也、其分右京兆へ可申旨仰也、

そして、翌大永五年（一五二五）四月二〇日の評定で、ようやく建設地が決定される。

此御敷地者、香川以下四、五人の旧跡也、仍御所望候段、そと以御使被仰出候、可然候由、内々典厩談合候て、今朝早々高信ヲ為御使、右京兆へ被仰出候処、忝畏存候旨、御返事被申、高信二御面云々、今夕京兆出仕、今朝御使之御礼也、仍於常御所御対面、御盃まいる、御酒有之、

場所については、「香川以下四、五人の旧跡」とあるのみだが、高橋氏は、そこは「花御所跡」でも「高倉御所跡」でもないから「伊勢守近辺新地」であり、いずれにしても北小路今出川近くであるとし、その位置は、伊勢守邸が北小路今出川北東にあったことから考えれば、その東か北と推定され、甲本の「公方様」の所在地とは大きな食い違いがあり、天文年間に造営された義晴の御所や、次代の義輝がまず入った「今出川御所」とも同一の可能性が高い、としている。

しかし、その解釈は妥当だろうか。まず史料の解釈として、決定された敷地はあくまでも「香川以下四、五

人の旧跡」であって「伊勢守近辺新地」とは書かれていない。また、場所の候補が答申されてから決定まで一年以上が経過しており、この間に何らかの事情で候補地が変更された可能性も十分考えられる、というより、答申がそのまま活かされるには不自然なほど間隔があいている。

義輝の入った「今出川御所」との関係については、詳しくは後述するが、天文度の義晴御所を義輝が上京して最初に入った今出川御所と同一であるとするのは妥当だが、大永五年（一五二五）の義晴御所までがそれと同じとする根拠は、敷地の比定以外では、「義晴が二つの本所御所を造営したとは考えがたい」という予断しかなく、むしろ天文度のものは、高国が逐われた後、管領が細川晴元に代わって新たに造られたと考える方が自然であろう。

従って、大永五年（一五二五）の義晴御所が北小路今出川付近であるという解釈は、ひとつの問題提起的な仮説ではあるが、積極的な根拠があるとは見なしがたい。

また、一次史料ではないものの、『足利季世記』が義晴の大永度御所を「柳ノ御所」と記述しており、細川邸の所在地に近い柳原の地名によると考えられていることも無視すべきではないだろう。

甲本の幕府とその周辺

甲本の描写に戻ると、たしかに、將軍邸・典厩・管領邸が一直線上に並び、そしていずれもが正面南側から描かれている甲本の構図は、やや出来すぎの感があるが、しかし史料的にはその実在を否定する必然性はなく、また、高国が自ら造った新御所の姿を描かせることが屏風制作の一つの目的だったと考えられることから、それが実際の位置と大きく隔たっているとは考えにくい。

歴史的な御所の位置を考えても、文明八年（一四七六）に義政の「花の御所」が焼失するまでは、幕府の位置が「花の御所」より北になることはなく、甲本の幕府の位置は、その意味ではたしかに異例である。し

かし現実には、義政が「花の御所」の焼失後に御所とし、義尚が引き続き住んだのは、細川政元の別邸であった小川御所、すなわち、甲本にはその後身の寺院「南の御所」として幕府の裏向かいに描かれている邸宅であり、しかも東が正面になる東面の御所であった（川上一九六七）（写真1右中）。高橋氏は、幕府は西面が規範であるとしているが、この小川御所以降は、甲本の幕府（「柳の御所」）も、また後述する今出川御所も東面と考えられることから、応仁乱後においては、その規範は実際には行われなくなっていたと考えた方が合理的である。

そして、甲本の「柳の御所」以前、義晴が上洛してから御所としていたのは、そのさらに北にある岩栖院（細川政元の三代前にあたる細川満元の屋敷跡）であって、これも「花の御所」よりも北で、細川氏関係の館である。また、細川氏惣領家（京兆家）の館は、政元時代の本邸は甲本に幕府の向かいに描かれている大心院であり、それ以後は、甲本に描かれた「細川殿」であると考えられている。

すなわち、甲本の幕府の位置は、細川氏が京都での根拠地としてきた場所であり、かつての幕府所在地である「南の御所」や、細川氏宗家の先代であり高国の養父であった政元の邸宅跡大心院を描くことは、描かれた政権の歴史的な継承性・正当性、そしてそれをさらに拡大・発展させていることを示していると考えられる。

甲本の幕府所在地の意味

以上の前提を元に、先ほどの史料を再解釈するとうなるだろうか。おそらく、義晴の大永度御所造営に当たっては、本来幕府が存在した花の御所付近、すなわち北小路今出川の近辺にすべきことを、伊勢氏・大館氏らの幕臣グループが主張したと思われる。細川氏は、政元による明応の政変（一四九三）で権力を握るが、幕府政所執事の伊勢氏や大館氏ら將軍内談衆の勢力もあり（山田二〇〇など）、義尚は花の御所焼失後、一時伊勢邸を御所としていた⁽¹³⁾。一方、政元以来の細川氏による独裁制（京

兆専制体制)を継承・強化したい高国はこれを認めず、細川氏が根拠地としてきた地域に幕府を作ることと主張したと推測できる。場所の答申があつてから一年余の空白は、この両者の駆け引きに費やされたのではないだろうか。

新たな御所の敷地となった「香川以下四、五人」の香川とは、細川氏の被官で讃岐守護代であつた香川氏であろう。後述のように、この付近には、細川邸の裏に描かれている摂津守護代の薬師寺邸や、貼り札はないが典厩邸の向かいに描かれている丹波守護代の内藤邸などが存在し、細川氏一族とその家臣団が集住している地域だつた。細川高国は、自らの家臣の屋敷地のいくつかを提供することで、幕府を自らのエリアに取り込んだのである。

甲本に描かれた幕府は、管領や典厩などの人事の面においても、所在地の面においても、まさに高国にとって理想的な姿であり、甲本はこれを実現し得たこと、すなわち高国の政治的な勝利を宣言するために、御所の場所が細川邸の近くに決まり、建設が始められた大永五年四月の時点で、その完成を待たずに発注されたと考えられる。

御所の建設地が決定された大永五年四月二〇日という日は、実は高国が出家する前日であり、つまり高国は、御所の建設地が自分の思い通りになつたことを見届けてから隠退し、植国に跡を譲つたことになる。高国の出家は家督譲渡が突然で周囲を驚かせたのも、この日を待つて決行すると決めていたからであろう。それだけ、この御所建設地問題は高国の構想にとつて重大な意味を持つていたのであり、甲本の中心主題であるこの二つのできごとが一連のものであることは、政治史の上からも明らかである。

なお、後述する東博模本や上杉本には、幕府を裏側から描くという構図上の無理があるのだが、それは、細川氏の館とこの御所を共に描くという目的によつて甲本で作られた構図を継承しているためと考えら

れる。幕府が移動してしまうと、この構図では無理が生じるのであり、結果的に、甲本のみが御所の現実を有効に描ける視点を採用しているのである。この点からも、甲本に描かれた幕府は、実際の姿を反映していると考えべきであろう。

犬追物(写真8)

この、細川氏の館と幕府が描かれた場面には、他にも一つ興味深い画像が描き込まれている。左隻一扇に描かれている犬追物のシーンがそれで、他の洛中洛外図屏風には見られない、甲本に特徴的な画像である。

犬追物が行われている馬場は、高野川の東岸であり、「犬追馬場」の地名は後世にも残っていた。鴨川よりも東であるから、本来なら右隻の比叡山麓あたりに描かれるべきなのだが、地理関係を無視してあえてここに描かれているのは、幕府と細川邸を中心とするエリアの近隣に置くために違いない。

犬追物は、室町時代には武家の儀礼として重視され、この犬追馬場も、義政の時に行われたという伝承を持つ⁽¹⁴⁾。高国はとりわけ犬追物に関心が強く、一次史料に見えるだけでも、永正一七年(一五二〇)一月(尚通公記⁽¹⁵⁾)と、大永五年(一五二五)二月(二水記⁽¹⁶⁾)の二回は確認できる⁽¹⁷⁾。

この内前者の『尚通公記』には、「二手犬云々、珍敷作法云々」と記

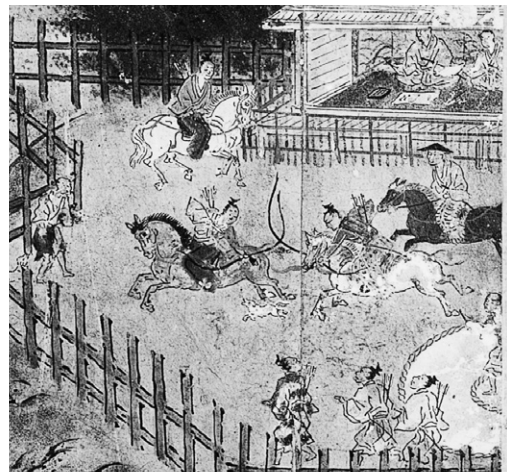


写真8 犬追物

されており、高国が「二手犬」という競技方法を考案ないし復活して実施したようである。名前からすると、「白組・紅組」のような、チームに分かれて代表選手が腕を競うものかと思われ、甲本の画像で犬を射ているのが二騎であることは、その様子を描いたものなのかもしれない。

高国は、享祿四年（一五三二）自刃する際に辞世を残しているが（『細川両家記』〔鶴崎一九七四〕）、三条西実隆に宛てたものは、

犬追物今一度と思ひこしあらまはた、いたつらにこそ

というものだった。高国が犬追物に最後まで執着し続け、またそれが後述する三条西実隆と共通する思い出であったことがうかがえる。甲本に描かれた犬追物が高国の指示によって描かれたことは、ほぼ確実と思われる。

なお、將軍義晴に宛てた辞世では、

絵に写し石をつくりし海山を後の世までもめかれす見ん

と、自分が作った庭への執着を見せている。甲本に描かれた幕府の庭園も、当然そのひとつであっただろう。

船岡山（写真1中央上方）

一見、名所の山を単なる自然景観として描いただけに見える左隻二扇の船岡山も、細川高国が発注者であるとすれば、その意味が変わってくる。永正八年（一五一二）八月二四日に、細川高国と大内義興は、船岡山に陣した細川澄元らの軍勢を攻め破り（『船岡山の戦い』）、以後安定的に京都の支配を行えるようになった。つまり船岡山は、高国政権にとって、軍事的な優位を決定的なものにした戦勝記念碑的な意味を持つ場所であった。双岡（左隻五・六扇「ならいのおか」と比べてみるとよく分かるが、船岡山は、実際の山の大きさに比して大きく、また冬の場合であるにもかかわらず、濃い緑でくつきりと描かれている¹⁸）。このように船岡山を強調した洛中洛外図屏風は他になく、これもまた犬追物と同

様の、細川邸周辺に描かれた高国の事績の一つとして理解することが可能であろう。

武家の邸宅

以上、左隻一〜三扇の、細川氏邸と幕府を描いた部分を手がかりに、甲本は、細川高国が大永五年（一五二五）に、自らの政権と事績を誇示するために制作させたのではないかと考えたが、では屏風に描かれた他の邸宅が、それに適合的なものであるかを確認しておきたい。

武家屋敷では、前述の細川氏一族以外で特定できるものとして、細川邸の背後に見える薬師寺邸（左隻三扇）および典厩邸の向かいにある内藤邸（左隻二扇）と、右隻四扇の武衛（斯波邸）¹⁹とがある。

薬師寺氏は摂津守護代を務めた細川氏の根本被官であり、高国の権力を構成する要素である。位置もまさに細川邸を背後から支える場所にある。薬師寺氏については今谷一九八八が詳しく、それによれば、大

永五年当時の当主は薬

師寺国長である。薬師

寺邸の内部には、誰も

いない部屋と笛を吹く

若者が描かれているだ

けで、当主らしい人物

は見あたらないが（写

真9）、これは、館の

正面に当主をそれらし

く描くのは、中心主題

である細川氏一族だけ

とし、他の屋敷に人物

を描く際は、当主では



写真9 薬師寺邸（「留守」の表現）

ない人物を登場させて、人物的にも仕草的にも点景風の描き方をしている、ということであろう。そして、この「人物のいない部屋+笛を吹く小姓とそれを囁す肩衣の人物」という画像は、後述する近衛邸にも見受けられ、当主の不在を示す「留守」の表現であると思われる。

そうだとすると、細川邸で当主植国の右に描かれている、やや年輩の人物が薬師寺国長ということになる(写真5参照)。若い当主の横に控えるのは譜代の家臣がふさわしいし、家臣の屋敷で明示されているのが薬師寺氏だけであり、しかもその邸宅には留守表現が行われている以上、他の人物であることは考えにくい。

内藤邸は張り札がなく、後に三好邸になることから、甲本でも三好邸とされることがあるが、今谷一九八八によれば、三好長慶がこの屋敷を拝領したのは天文一四年(一五四五)夏と考えられ、それまでは丹波守護代内藤氏の屋敷であって、現在も「内藤町」の町名が残っている。薬師寺邸などと共に、細川氏館の周囲にあった家臣屋敷の一つである。細川氏の家臣の屋敷としては、この他、幕府の項で先述したように、「公方様」の位置には、かつては香川氏などさらに別の家臣屋敷が存在していたはずだし、また薬師寺邸の右隣(北側)にある屋敷は、東博模本では「額田殿」とされており、三河土豪で鎌倉以来の細川氏根本被官額田氏の屋敷であるから(今谷一九八八)、甲本でもその屋敷である可能性が高い。このように細川氏館の周囲は、有力家臣の屋敷が取り巻く形になっていたことがわかる。

武衛II斯波氏は、すでに指摘されているように、この時期には没落して在京自体があまり確認できず、甲本でも上杉本でも鶏合わせの場面として描かれていることから、鶏合わせと武衛についての何らかの伝承があり、京都の年中行事の一つとして描かれたと考えられる。おそらく、甲本に先行する洛中洛外図屏風にすでに描かれ、京都の春を表象する画像の一つとして定着していたのであろう。朝倉氏が注文した屏風には、

旧主でありゆかりの深い邸宅という意味で描かれていたかもしれない。

なお、当時すでに武家邸ではないが、細川政元の館であった大心院が描かれていることは、先述のように、単なる景観として以上の意味がある。細川氏の管領としての権力を歴史的に象徴する場所であり、高国が養子としてそれを継承したことを示すために必要な画像である。現実の権力主体である細川邸・典厩邸と、過去の細川邸である大心院が幕府を囲む構図は、高国の権力を視角化したものと言える。

公家の邸宅

公家邸としては、三条西邸、二条邸、近衛邸、飛鳥井邸を挙げることができる。

三条西邸(写真10)

もともと目立つのは、右隻第六扇に鶯合わせの光景として描かれている三条西邸(「三てうにしとの」)である。言うまでもなくこの屋敷は文人化人として著名な三条西実隆の居所であり、大永五年(一五二五)時点では実隆自身も健在だが、すでに出家・隠居し、当主は子の公条きんえだである(石田他一九八七)。そして、門内に描かれた五人の人物については、公条夫妻と子供たちと考えれば、「尊卑分脈」の系図と一致し、比定が可能である。すなわち、鶯合わせを見る正面の人物が公条(三九歳)、その後ろが嫡男の実世(一五歳。後に改名して実澄、実枝さねき)、つづいて次男の兼成、女子(六歳)、そして三人の子の母であり公条の妻である女性(甘露寺元長の娘)、である。

この時代には珍しい「家族の肖像」と言え、筆者は最初この三条西家が発注者ではないかと考えたが、家族のために洛中洛外の全体を描かせる必然性は考えにくく、また『実隆公記』に見られるような家計の逼迫ぶりからみて費用の負担も無理であろうし、後に述べるように、制作者と考えられる狩野元信との接点も大永五年一月からのようであるか

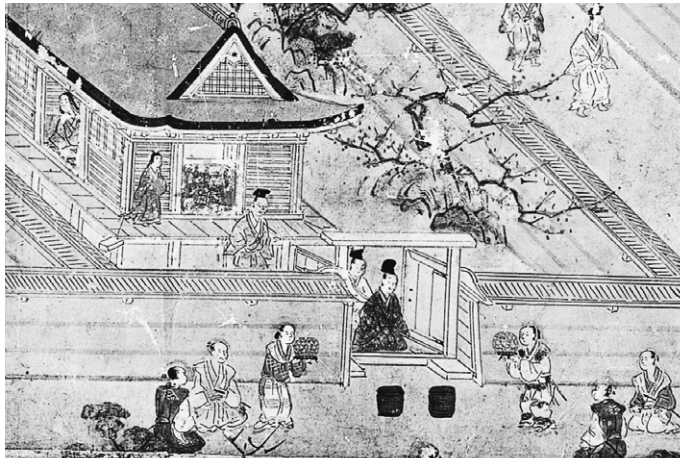


写真10 三条西邸



写真11 桂川べりの酒宴

ら⁽²⁰⁾、やはり発注者は細川高国であり、京都を彩る点景の一つとして、高国の政権下で公家も栄えていることを示すために、文化人として著名で、個人的にも親交の深かった三条西一家を取り上げたのであろう⁽²¹⁾。顔の描き方も、細川一族に比べると、やや典型的で個性が乏しいように思われる。

では、実隆は描かれていないのだろうか。筆者の想像をあえて述べれば、左隻六扇の上方、桂川べりの臨川寺付近で酒宴を張る一行(写真11)は、詳しく見ると、胴服姿の鬚髭を蓄えた人物に酒を勧め、舞を舞って祝福している光景である。この髭をはやした細面の人物は、心なしか⁽²²⁾実隆の肖像に似ているように思われ、周囲の三人は、胴服姿の大人一人

と小袖姿の子ども二人であり、先ほどの三条西公家一家の男性と構成も一致する。いずれにしても、この図には何らかの物語があるはずで、それは先行する屏風などにあった全く別の物語かもしれないのだが、ここでは、前年に古稀を迎えた実隆のために、高国がさりげなく登場させたという可能性を考えてみたい。

なお、この桂川べりの酒宴は、最近発見された狩野永徳の「洛外名所遊楽図屏風」(京都国立博物館二〇〇七掲載)にも描かれているが、ここでは、酒を勧められる髭の男性、というモチーフは残っているものの、舞を舞う(というより踊る)男が中心になっている。

それはさらに、狩野秀頼の作とされる「高雄観楓図屏風」(東京国立博物館所蔵)の左側に大きく描かれた酒宴の一行にも受け継がれている。やはり踊る人物が主人公になってしまっているが、その右側の胴服・髭の人物の前だけに皿や食べ物物が置かれているのは、この人物が主人公だった甲本の画像を踏襲しているからである。

近年紹介された、狩野松栄(元信の子、永徳の父)作とされる「釈迦堂春景図屏風」(京都国立博物館蔵)〔京都国立博物館二〇〇七掲載〕にも、同じような酒宴の図が描かれており、老人のために舞う(踊る)少年というモチーフはより鮮明である。

甲本の作者については後述するが、このような継承関係は、これらの作品が同一の流派の中で作られていることを示唆している。

近衛邸・飛鳥井邸・二条邸

その他の公家邸としては、左隻の近衛邸(三扇・写真1左下)・飛鳥井邸(四扇)と、右隻の二条邸(三扇)が挙げられる。

近衛邸については、関白家であり、庭の糸桜が有名だったた



写真12 近衛邸(「留守」の表現)



写真13 幕府門前を通る近衛氏の一行

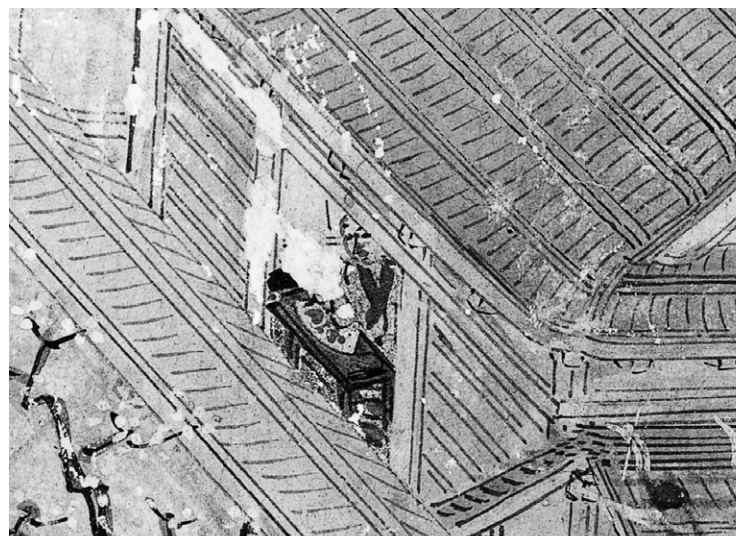


写真14 絵師狩野元信の屋敷

め、以前から京都の表象として描かれていたかと思われるが、近衛尚通・植家父子は細川高国周辺とも密接な関係がある⁽²⁴⁾。館の中を見ると、右側の建物には誰もおらず、左側の建物には、薬師寺邸と同じように、笛を吹く小姓と囃す男性が描かれていて、「留守」であることを示している(写真12)。そして当主の近衛尚通・植家父子は、先述(註4)のように、幕府の門前を通り過ぎる一行として描かれている(写真13)。この関白父子の画像は、新御所の將軍へ関白が挨拶に来る、という意味と共に、近衛植家が関白になったのは、植国の家督継承と同じ大永五年(一五二五)四月であることから、次代への継承として平仄の合うモチーフでもある。典厩家の広縁に並ぶ尹賢・氏綱父子や、三条西家の新たな

世代である公条の家族と共に、次の世代の繁栄を言祝ぐ画像のひとつでもあると言えよう。飛鳥井邸については、政治的な意味は特になく、この家の蹴鞠のシーンを描くことが、既に京都の表象として定番化していたためと考えてよいであろう。二条邸についても、有力な公家であると共に、その庭園が「龍躍池」と呼ばれる名所であったことが描かれた理由と考えられ、やはり先行する屏風にすでに描かれていたのではないかと思われる。

作者について

最後に、甲本の作者の問題について触れておきたい。

左隻五扇の下部、誓願寺から東に入る通りには、屋敷の中で扇に絵付けをする絵師の姿が描かれている(写真14)。齊藤研一氏がすでに指摘しているが〔齊藤一九九六〕、この通りは「狩野辻子」と呼ばれ、屋敷の構造は、手前の絵師が描かれている建物には門がないので、その上(西側)の建物を含めた二棟が、狩野元信の屋敷Ⅱ工房であったと考えられる。二棟とも南側に窓を開けているのがやや珍しく、あるいはアトリエとしての採光の必要からであろうか。

当時の絵師の姿と、狩野元信の工房と特定できる絵が描かれていること自体、大変興味深く、齊藤氏は慎重な態度を取っているものの、この描かれた絵師が狩野元信であり、作者自身であると考えるべきか、この美術史の観点からも、「元信」印のある洛中風俗を描いた扇絵の存在

や、漢画的な画風の特色などから、元信は作者の候補として有力視されていたし、もし甲本の作者が狩野派以外だったとすると、わざわざ狩野元信の屋敷(と元信の姿)を描きこむとは考えにくい。

扇を描いていることについては、元信が毎年正月に將軍へ扇を献上する佳例があったとされることから、表向きは幕府を中心とした秩序を示していることと読むこともでき、その一方で、自らとその工房の姿、そして扇座を代表する立場を描き込んで、ひそかな自己主張を行ったと考えることができよう。甲本全体では、一一軒もの扇屋が描かれており〔齊藤一九九六〕、とりわけ詳細に描かれている小川通の誓願寺北隣の扇屋は、東博模本と歴博乙本にも描かれていて、元信の屋敷にも近いことから、元信がよく知っている店の実景と考えることも許されよう。あるいは、元信と共に文書に連署している「蓮池平左衛門尉秀明」の店なのかもしれない。

元信は大永五年(一五二五)当時五〇歳で、狩野派を率いて権力者か

らの受注を積極的に行っていた。先述のように、甲本の発注者は管領であった細川高国と考えられるため、幕府御用絵師である元信に制作させるのはきわめて自然である。また、高国は元信と個人的にも交流があったと言われ、あるいは、高国らの「肖像」を描き込んだ屏風の制作自体、元信の発案であったのかもしれない。

また、先述のように、甲本に描かれた桂川べりの酒宴の場面が、元信の子であり永徳の父である狩野松栄や、元信の孫である狩野永徳、元信の次男または孫とされる狩野秀頼らに継承されていること、そして、後述するように屏風全体としても、東博模本、上杉本、歴博乙本は甲本からの継承関係にあつて、同じ工房ないし画派の中で作られていったと考えられるのが妥当である。

さらに付け足せば、甲本に描かれた細川典厩邸で輪鼓が行なわれていることについても、『お湯殿上日記』天文二年(一五四三)六月一日条には、元信が内裏の小御所の絵を描いている最中に、輪鼓の芸をする者を連れてきて芸を行わせた旨の記事があり、元信は輪鼓の芸人と関係があったことが知られている〔辻一九九四〕。

以上のような理由から、作者が狩野元信であることはもはや動かし難いと思われる。甲本に描かれた狩野屋敷の絵師は、元信自身が自らを「登場人物」のひとりとして描いたものと筆者は考える。

②その他の初期洛中洛外図屏風について

前章では、甲本には細川高国とその政権を担う人々が個人を特定できる形で描き込まれており、それが屏風の中心主題であること、そして作者は幕府御用絵師の狩野元信であることを指摘した。これに続く洛中洛外図屏風についても、同じ視点でその「登場人物」について検証してみたい。

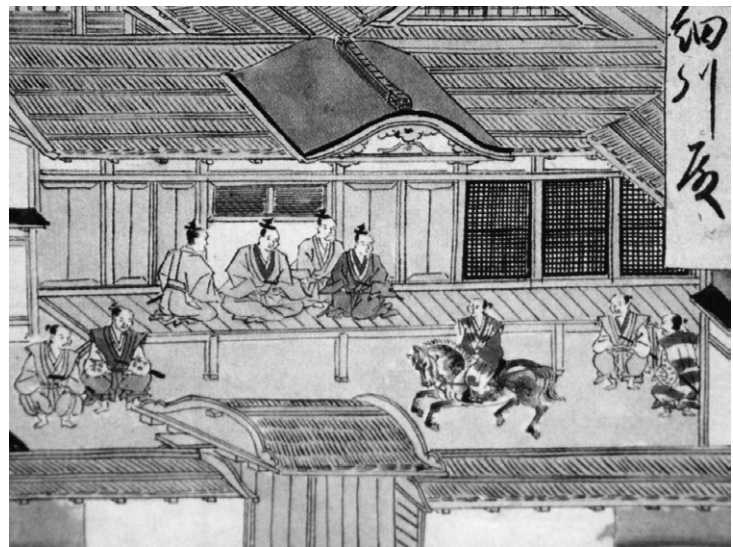


写真15 東博模本の細川邸と細川晴元
〔東京国立博物館蔵〕



写真16 東博模本の幕府(今出川御所。手前が室町通)
〔東京国立博物館蔵〕

1 東博模本

絵画の主題—細川邸

これまで指摘されているように、東博模本は、構図、内容、描き方などの面で甲本に近い作品である。

時代的には、幕府が甲本の「柳の御所」の位置ではなく、「花の御所」の位置に描かれていることから、細川高国の没落後、高国を逐った細川晴元（細川政元の養子のひとりである細川澄元の子）によって、京都に復帰した義晴のために御所が作られた天文八年（一五三九）以後とされる。

すなわち、東博模本は細川晴元の政権下における京都を描いたものと見なすことができるわけであり、そこで甲本の場合と同様に、まず権力の中核である細川邸に描かれている人物をさがしてみると、甲本同様、正面の広縁の上に座る人物が描かれており（写真15）、その左から二番目、前列にやや大きく描かれた人物が細川晴元に違いない。³⁰

「典厩」の方は、甲本とは異なって、正面の広縁の上には人物が描かれておらず、館の入り口に立っている三人の内、前列の赤い服を着た人物が当主（細川晴賢）かと思われるが、個人を特定した描かれ方には必ずしもなっていない。

幕府（写真16）を見ると、主殿の中に座っている人物がひとりおり、

これが御所の主である將軍義晴と考えられよう。甲本とは異なって、顔を隠さずに描かれている。

以上の「登場人物」からこの屏風の中心主題を考えれば、それはやはり新たに京都を治め、將軍の御所も建設した細川晴元の政權と、その統治下の京都、とみなすことができる。制作時期は、新たな御所が作られ始めた天文八年（一五三九）、ないし政情不安のために一時中断した後、最終的に完成して義晴が移徙ないし還御した天文十一年（一五四二）のいずれかに近い時点と考えてよいだろう。

描かれた幕府について（写真16）

次に、東博模本に描かれた幕府が現実のものかどうかについて検討しておきたい。先述のように、幕府の位置を文献から検討した高橋康夫氏は、戦国期には花の御所に居住した將軍はいない、と結論しており〔高橋二〇〇六〕、ここに描かれた幕府が架空のものなら、当然絵画の意味も変わってくるからである。

東博模本の幕府は、初期洛中洛外図屏風の中で唯一右隻（六扇）に描かれており、しかも「はなの御所」と貼紙があるにもかかわらず、正面は東側を向いていて、本来正面だったはずの室町通は裏側になり、また南側にあるはずの庭園が北側になってしまっている。このことは早くから気づかれていて〔堀口一九四三など〕、本来左隻にあるべき幕府の粉本を、そのまま右隻に持ってきたためと考えられている。しかし、それは単なる誤りと言ってよいのだろうか。そもそも、この御所は何を描いたものなのだろうか。

義晴の次の將軍である義輝は、天文一六年（一五四七）・同一七年（一五四八）の上洛の折にはまず「今出川之御所」・「今出川御所」に入りており、高橋氏が指摘しているように、これは、先代の御所にまず入ること、その後継者であることを明らかにする意味があったと考えられ

る。したがって先代義晴の天文度御所はやはり「今出川御所」である、という見解は筆者も肯定したい。その位置は、文献的に明示されたものは知られておらず、「今出川御所」の名称が手がかりなのだが、高橋は、幕府は西面が規範であるとして、今出川通（この部分では今日の烏丸通に相当する南北街路）の東側にその位置を求めようとしている。

だが、前章で甲本の幕府について述べたように、義政・義尚の小川御所以来、事実としては東面の幕府が存在しており、甲本に描かれた義晴の大永度御所（「柳の御所」）も東面であるから、応仁乱後は、事実上そのような規範はなくなっていたとみなせる。

そこで東博模本に描かれた御所を見ると、位置は「花の御所」だが、正面は東側の今出川に面している。正面が室町通ではなく、今出川通であるために、「今出川御所」と通称されていた、と解釈するのが最も合理的であろう。

東博模本の絵では、室町通側にも幕府の扉が描かれているが、実際には、京都の南北のメインストリートである室町通は幕府の移転後は民家が立て込んでいたであろうし、実際、甲本左隻下端に描かれた室町通の東側にも、連続する屋並みが描かれている。おそらく、大永度の義晴御所建設に際して「花の御所」の故地が候補となったように、花の御所の地に幕府を再建しようとする主張は根強くあり、高国が強引に選地した「柳の御所」への反動もあって、再び「花の御所」の再建を実現しようとしたのであろう。⁽³²⁾しかし、現実には室町通側は民家が建て込んでいて、これを正面とすることは困難だったため、やむなく、そして応仁乱後の例によって、東側の今出川通を正面とした、つまり、義晴の「今出川御所」は、確かに「花の御所」の旧地につくられてはいるが、実際には再開発が困難な部分を避けて、主にその東側を利用して造営されたと考えられる。

したがって、東博模本の描写は、位置と正面の向きについては正しい

のだが、少なくとも西側は現実のものではない。おそらく、現実の描写というよりも、粉本をそのまま利用し、南北が逆転することは無視して、「今出川御所」にふさわしく東面という向きだけを揃えたのであろう。幕府の描写は、内容的には松の姿まで上杉本とほとんど同じであり、同じ粉本を用いていると思われるが、描かれた建物について分析した高橋康夫氏によれば、それは「現実の花御所の建築を描いたものであるとは考えにくく」、「多分に理想化されたあるいは概念化された將軍御所として義政の花御所が描かれていると考える方がよい」〔高橋二〇〇六〕という。現実の幕府ではなく、そのような何らかの粉本によって、表象としての幕府を描いたのが東博模本であると言えよう。⁽³⁴⁾

なお、本来の「花の御所」の粉本を方位を変えて用いると生じる問題の一つに、東北の鬼門除けに置かれた「鎮守」があるが、東博模本では、東北の部分は絵の欄外にはずし、模本に描かれていたはずの鎮守は、該当部分の右隻五扇が失われているために確認はできないが、六扇の描き方からすると、おそらく金雲で隠していたのではないかと思われる。右隻への移動は、本来は別の時期のものである粉本の利用という安易な方法で行われているものの、それは必ずしも不用意に行われたのではなく、方角について生じる矛盾を承知の上で、それなりの細工は施している。

東博模本が構図の上で甲本をほとんど踏襲しながら、幕府をあえて右隻に移動させたことの意味については、現実には幕府がそこにあったからとしか説明できない。甲本の構図が、細川邸を中心に左隻を描くものであり、東博模本においても、細川邸を中心に描くという目的が変わらない以上、左隻に描いたのでは下方に大きくはみ出してしまふ「花の御所」は、右隻に移動させるしか描く方法がなかった。初期洛中洛外図屏風は、その構図の共通性から「第一定型」とも称されるが、その真の意味は、左隻には「幕府」ではなく、細川邸を描くことにあったのである。

また、初期洛中洛外図屏風、すなわち「第一定型」の左隻は、描く範囲が右隻に比べて著しく北に偏しているが、これは市街の北はずれにあった細川邸を中心主題として描く―しかも、祖本である甲本は、さらにその北側にある幕府も描く―という必要性から決定された構図であることも理解される。いわゆる「第二定型」の左隻が二条城を中心としていることは、それが政治的な中心、新たな「名所」として描くにふさわしい場所であったと共に、南北の方向において、京都西部の中心に位置するため、これを画面の中心にするとなまりがよいことも、好んで描かれた一つの理由であろう。第一定型では、それだけ無理をして細川邸を描いていたこともわかるし、それはまた、二条城によって完成した京都の城下町化というその後の展開を考える時、細川邸―特に幕府と細川邸が合体していた甲本―がすでにその指向を持ちながら、そのままでは位置的にもやや限界のある場所であったことを示している。

武家の邸宅

以上、細川邸と幕府について検討し、東博模本においても、その中心主題は、細川氏（晴元）とその政権にあることを推測した。次に、甲本の場合と同様に、この主題に反する画像がないかを、他の「登場人物」や、描かれた武家の邸宅から確認してみたい。

伊勢守（右隻六扇）

登場人物的に個人を同定できる画像として、幕府の東向かい（写真16の画面上方）にある「伊勢守殿」の屋内に座る人物を挙げられる。広縁に従者と思われる人物を二人従え、左側から来客の拝礼を受けている人物が館の当主に違いなく、天文度義晴御所が作られた天文八年（一五三九）ないし一一年（一五四二）の伊勢氏当主は、天文四年（一五三五）に父貞忠に代わって政所執事となった貞孝である。邸宅は、將軍御所と同じ天文八年（一五三九）二月に建設が始まり、同年一月

には移徙しているため（『蜷川親俊日記』（今谷一九八八））、描かれているのは、その建物ということになる。

先述のように、幕府を「花の御所」の位置―それは伊勢氏邸の近くということでもある―に幕府を持つてくることは、かねてからの伊勢氏などの幕臣グループの主張であった。大永度御所の建設地をめぐる高国に煮え湯を飲まされた形になっていた伊勢氏らが、高国を逐って京都の支配者となった晴元と結びつき、従来の主張を実現させたと考えることができよう。幕府が「花の御所」の位置に描かれていることと、伊勢氏が大きく扱われていることは、いわばセツト関係とみなすことができ、晴元政権を描いた絵としても矛盾はない。

薬師寺備後守・額田・若槻

もう一人、「登場人物」と言える描き方をされている邸宅に、薬師寺邸（左隻二扇）がある。

甲本と同様、細川邸の裏に位置し、細川氏の根本被官であった薬師寺氏の邸宅は、東博模本では「薬師寺備後守」として描かれている。今谷一九八八によれば、備後守はこの家の極官であり、甲本に描かれた国長は天文二年（一五三三）に戦死しているため、この時期の当主は、その跡を継いで摂津守護代となった元房に比定される。細川晴元の側近であり、晴元政権を描いた絵としてもちろん矛盾はない。甲本とは異なって、当主の画像を建物内に登場させてしまっているのは、当主を描かずに笛を吹く小姓などを描くという、甲本の留守表現の意味を理解せずに、空白に違和感を感じて描いてしまったということであろう。

この他、先述のように、薬師寺の右隣に描かれている「額田」はやはり細川氏の根本被官であり、また左隻三扇の「わかつき殿」も細川氏の家臣であって、これらの細川邸を取り巻く家臣の屋敷群は、晴元政権の一部と言える。

その他の武家邸の意味―「石橋殿」など

右隻三扇下の室町通に面した屋敷は、東博模本では「石橋殿」となっているが、甲本では鬪鶏の場面として武衛Ⅱ斯波氏邸が描かれていた場所である。甲本の場合は右隻四扇に描かれていたため、春（三月三日）の年中行事として描かれていたのだが、東博模本では、幕府を右隻に移動させて第六扇に描いたため、その他の部分が順に右へずれて、この屋敷は第三扇すなわち「夏」の場所になってしまった。しかも、第四扇にずれた内裏は、正月の儀式ではなく鬪鶏を描くことになったため、ここには本来の鬪鶏を描くことができず、その結果、鬪鶏との関わりで描かれていた「武衛」とすることもできなくなってしまったのである。石橋氏は足利一族の名門ではあるが、この時期にはほとんど活動が見うけられず、単に名前のみを用いたものと考えられる。

この他、武家邸としては、右隻六扇の「畠山殿」、左隻四扇の「仁木殿」、左隻六扇の「小笠原殿」がある。畠山氏については、今谷一九八八によれば、東博模本時点での当主は河内守護畠山植長であり、天文一四年（一五四五）に病死し、跡を継いだ政国は、翌天文一五年（一五四六）に晴元と対立する細川氏綱の擁立をはかったため、討伐を受けて京都の邸宅も破脚され、その結果上杉本では遊女街が描かれる「畠山の辻子」になった、と理解している。いずれにしても、天文八年ないし一年の時点では、畠山氏は晴元政権にとって不都合な存在ではなかったと言える。

仁木氏については、なぜ特に描かれたのかはよくわからないが、細川氏と祖を同じくする足利一族であり、室町期京都の記号の一つとして名が挙げられたのだろうか。これも晴元政権を主題とする絵画として特に問題はない。

小笠原氏は、鎌倉期に阿波守護であり、三好氏はその後裔とされるなど、細川氏領国の阿波や三好氏と関連が深いことが描かれた理由かもしれない。

なお、左隻六扇の讃州館（「さんしゅうのやかた」）は、手前に描かれた讃州寺に、応仁乱時の細川政之の館を寺にしたという由来があり（『京都坊目誌』）、実体としての武家館ではないと思われるが、細川政之は阿波守護家の人物で、細川澄元の伯父にあたることから、これも細川氏や阿波との関係から描かれたのかもしれない。

消された画像

甲本には存在したが、東博模本では描かれていない画像もある。前章で見たように、甲本の左隻一扇には、義晴の大永度御所である「柳の御所」と犬追物が描かれていたのだが、これらは晴元派が追い落としした高国の政権を象徴するものであり、また事実としても將軍御所は「花の御所」跡地に移転しているから、東博模本では当然描かれない。高国にとつて権力の歴史的根拠であった旧細川政元邸の太心院は、晴元にとつても先々代にあたるが、すでに描く必然性がなかったであろう。同じく左隻一扇にあった「柳の御所」や犬追物と共に削除されている。

要するに東博模本は、甲本の構図を踏襲しながら、新たな、しかし同種の主題である晴元政権の姿に合わせて、適宜加工を施して作成したものであると言えらる。

作者

このような甲本との継承関係から考えれば、作者については、同じ流派とみるのが妥当であり、狩野元信の工房作とみなす見解が有力な美術史からの見解とも一致する。

甲本が制作された大永五年（一五二五）当時五〇歳だった元信は、東博模本制作の時点でも、天文八年（一五三九）なら六四歳、天文一一年（一五四二）なら六七歳で健在であった。細川高国が没落・敗死した後、新たな京都の支配者となった細川晴元政権と接触し、同様の屏風を作る

ことを提案したか、その存在を知っていた晴元の側が注文する、といった経緯があったのかもしれない。

その場合、少なくともプロデューサーは狩野元信と考えられるが、実際の制作には元信自身はほとんどタッチしていないと思われる。東博模本には、甲本を下敷きにしなが、それとは同じ絵にはすまいとして敢えて変更した結果、本来の意味を不明にしまった写し崩れの類が目付き、たとえば次のようなものがある。

・左隻三扇に描かれている「七の社」は、甲本では白い山の上の社殿に女性が一人参詣している場面だが、東博模本では男性三名になっている。白い山という形象自体が、宇多天皇の后が霊夢によって白砂を盛り、寵愛を取りもどした、という伝承を表現しているのだが、その意味が失われている。⁽³⁵⁾

・右隻一扇の三十三間堂は、甲本では「通し矢」の場面だったが、東博模本では単に弓を持った人物が描かれているだけになる。

・幕府については、先述したような事情で現実通りに描くことはできなかったにせよ、東西の位置を合わせるだけで粉本を無造作に挿入した結果、南北方向の構成についてはありえないものになってしまっている。⁽³⁶⁾

・細川邸については、先述したように、正面の広縁にいる「主人公」であるはずの晴元が、甲本のように扉を背にする象徴的な位置にいない。また、広縁上の人物が同じような服装の四名になり、中心人物が目立たなくなっている。

・細川邸の左手前に描かれた、緋毛氈の鞍覆いを付けた馬についても、二頭が描かれていることは甲本と同じだが、甲本（写真7）は、角の部分に一頭ずつ振り分けて描き、屋敷の角が下馬所であったことを示していたと思われるのに対し、東博模本では、二頭とも前に出でしま、門に近い所まで馬が来てしまっている。また、この馬は甲本では

生き生きとした動きのあるポーズであるのに対し、東博模本では動きがない。東博模本では、細川邸のような中心部分についても、元信自身は筆を執っていないのではないか。

・甲本に描かれていた狩野屋敷と絵師の像は、東博模本では描かれていない。やはり、本人だから描き込めた「自画像」だったと見なしてよいと思われる。

この屏風が細川邸を中心とし、細川晴元統治下の京都を描いていることは間違いないと思われるが、このような一種の杜撰さや、邸宅と人名のいくつかが、単に京都を表象する目的で描き込まれたらしいことなどから考えると、屏風制作の注文は元信が受けたものの、元信自身は、甲本を元にくつつかの指示を出しただけで、絵画の表現にはあまり関与せず、工房の中でほとんど弟子たちによって作られたのではないだろうか。

注文主についても、細川晴元その人ではなく、辻一九七六が指摘するように「地方人」であったのかもしれない。武家邸宅の項で目に付いたように、阿波の細川氏や三好氏、特に後者との関係が強うかがわれ、実際、阿波の守護所勝瑞では、三好氏によって京都風の館が営まれていた。あたかも一乗谷の場合と同様に、洛中洛外図屏風を求めて領国の首都作りの参考にしようとした、と考えることも許されよう。

2 上杉本

上杉本の制作目的や作者については、すでに、將軍足利義輝が上杉謙信に贈るために狩野永徳に作らせ、その死後の永禄八年（一五六五）九月に完成した、という黒田日出男の説〔黒田一九九六〕がほぼ定説化している。

それ自体については異論はないが、初期洛中洛外図屏風全体にとって祖本の位置を占める甲本について、またそれを継承した東博模本につい

て考察してきた結果を踏まえれば、さらにその次の洛中洛外図屏風である上杉本についても、新たな解釈を加えることができる。

細川邸（左隻三扇）（写真17・18）

まず注目すべきは細川邸である。甲本・東博模本の左隻は細川邸を中心主題として描かれており、その正面には京兆家の家督を継いだ当主が肖像画的に描かれていたわけだが、上杉本ではどうだろうか。

細川邸正面（写真17）を見てみると、座っている人物はだれもない。特に中心にある扉の場所は、小柄な女性と思われる人物が右手で示し、向き合った男性が右手を挙げて首をかしげたような仕草をしている。館の当主と見なせる人物は、ここには存在しない。

年代的に見ても、天文一八年（一五四九）に細川晴元が没落した後、三好長慶と組んで事実上最後の京兆家家督を継いだ細川氏綱（典厩尹賢の子で高国の養子）は、いったんこの細川邸に入るものの、天文二二年（一五五三）以前に淀城に移されており、それ以後この館は使用された形跡がない〔今谷一九八八〕。その上、永禄六年（一五六三）には、晴元・氏綱が共に死去しているため、上杉本が制作された永禄八年（一五六五）には、細川邸の主は存在せず、細川邸自体がすでに存在しなかったか、荒廃しきっていたはずである。

従って、このように現実ではない過去の細川邸をあえて描いていることは、「過去の権力である細川氏の凋落」ないし「細川氏管領の不在」というメッセージを表すこと意外には意味がないことになる。ちなみに、典厩邸の方は、広縁の上に座った人物がいて鶯合わせと思われる二つの鳥籠を見ている場面だが、これも当然現実のものではなく、細川邸を描いた都合上、適当な図を描いただけであろう。

甲本・東博模本では、細川邸の左手前の角に、緋毛氈の鞍覆いを付けた馬が二頭描かれ、身分の高い武家が次々と来訪する様を示していたこ

とを先述したが、上杉本の同じ場所を見てみると、そこは金雲で隠されており、しかもまさにその場所から、上杉謙信の行列が描かれている（写真18左下）。この行列が向かう先は幕府（花の御所）であり、その行列の先頭に、緋毛氈鞍覆いの馬が描かれている（写真19右端）。つまりこの変化は、細川邸にはすでに身分の高い訪問者はなく、代わりに謙信が幕府への訪問者になる、ということの意味し、謙信が細川氏に代わって新たな管領に就任する、という義輝の願望を表現したものであると解釈できる。

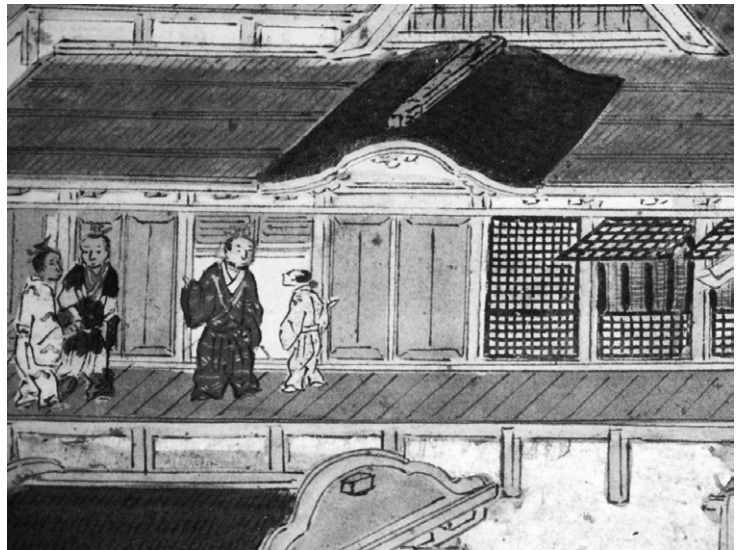


写真17 上杉本の細川邸正面
〔米沢市上杉博物館蔵〕

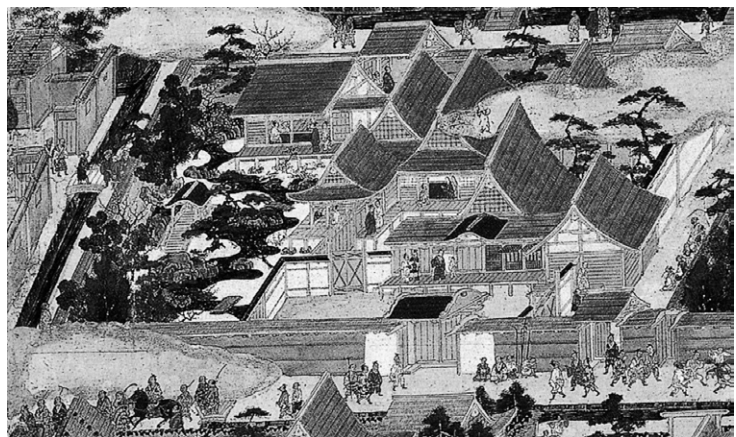


写真18 上杉本の細川邸と謙信の行列
〔米沢市上杉博物館蔵〕

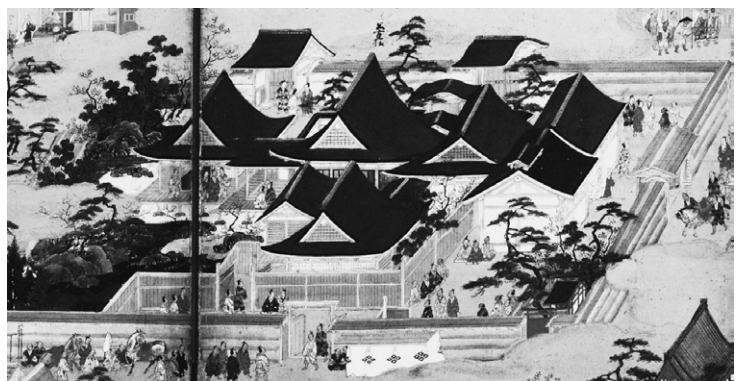


写真19 上杉本の幕府(花の御所)
〔米沢市上杉博物館蔵〕

幕府（花の御所左隻四・五扇）（写真19）では、もう一つの重要場面であった幕府については、どのように描かれているだろうか。

幕府に描かれた建物などの景観は、東博模本の幕府すなわち天文度義晴御所（今出川御所）とまったく同じであり、同じ粉本に基づいていると考えられる。ただし、上杉本では、御所の向きは西側の室町通が正面であり、この点が東博模本（今出川御所）と異なっていて、本来の西側を正面とした「花の御所」そのものとして描かれている。省略なしに隅々にわたるまで全体を描き出し、また細川邸よりも大きく描いて、それが

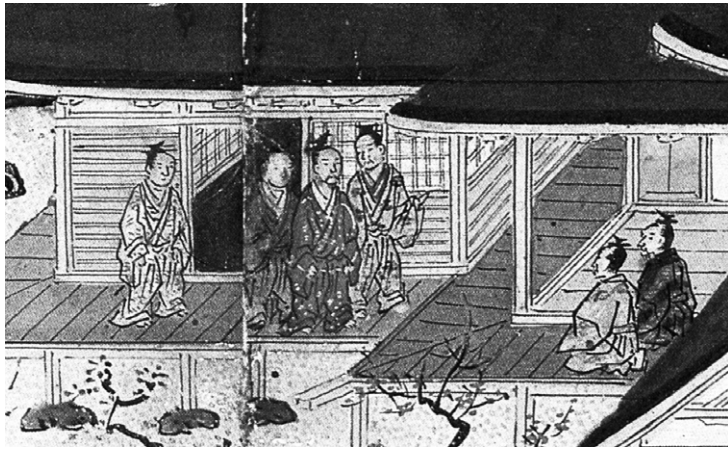


写真20 上杉本幕府(花の御所)内の足利義輝
〔米沢市上杉博物館蔵〕

中心的な画題であることを誇示してもいるが、先述したように、室町通などの部分は町屋が建て込んでいたはずであり、東西一町南北二町の敷地全体を使った幕府は現実にはあり得ない景観である。そもそも、義輝は永祿二年(一五五九)にかつての斯波邸(武衛)跡に二条御所の建設を始めており、当時幕府はここには存在しない。

すなわち、上杉本に描かれた幕府は、理想としての花の御所であり、上杉謙信の行列や、主を失った細川邸と同様に、幕府の復興を夢見る義輝の幻想であるわけだが、だとすれば、そこには甲本や東博模本が「主人公」を描いていたように、御所の主である將軍の姿が描かれているのではないだろうか。

私見では、主殿の左側にある会所の広縁を歩く人物(四扇と五扇の折れ目右側)に描かれた、朱色の素襖を着た人物が義輝である(写真20)。二人を両脇に従え、前方と後方にも従者が控えるこの人物は、描かれたこの幕府の中で抜きだした扱いをされており、他には中心人物らしき存在は見あたらない。義輝の肖像画は、一三回忌の時のものが残されているが(国立歴史民俗

俗博物館蔵)、この人物の容貌は、髭が豊かでそれに似ているように思われる。画中では、謙信来訪の知らせを受けて面会に赴く場面、という設定なのであろう。⁽³⁸⁾

武衛(右隻六扇)

上杉本には、もう一つの幕府が描かれている。右隻六扇に描かれた「武衛」は、永祿二年(一五五九)から建設され、上杉本の作られた永祿八年(一五六五)にはほぼ完成していた現実の幕府の所在地であり、瀬田勝哉によって指摘されたように、幕府と細川邸にしか描かれない緋毛氈鞍覆いの馬が二頭描かれることで、そこが幕府であることを暗示し、門前の鬮鶏の場面に描かれた少年はかつての義輝(天文一五年に一一歳で元服し將軍となった菊幢丸)、集団の右側に立つ髭の人物は父義晴、とされる(瀬田一九九四)。その背後に描かれているのも、石垣を持つ本格的な城郭であった二条御所(高橋二〇〇一)ではなく、一般的な武家屋敷らしき邸宅―甲本の、当時既に現実ではなかったと思われる武衛邸と、東博模本で武衛邸の位置に描かれた「石橋殿」を適宜組み合わせたような、しかもなぜか庭園を北向きに変更した屋敷であって、いずれにしても現実の描写ではなく、周囲の基調である天文一八年(一五四九)以前の景観を偽装したものであろう。

ここには上杉本の矛盾、すなわち、永祿八年(一五六五)に制作された絵でありながら、積極的にその当時の現実を描くことはせず、約二〇年前の景観を基本とし、しかもそこに幻想としての理想像を盛り込んだことの無理が現れている。存在しない花の御所を理想化して描き、そこに義輝が住んでいることにしたため、現実には幕府がある武衛の場所に実際の様子を描くことができず、過去の武衛の鶏合わせの場面として自分たちの姿を描いているのであり、現実の年代を優先するか、基調とした景観の年代を優先するかという、歴博甲本では考えられなかった問題が

起こっているのである。

描かれた景観の年代

ここで、上杉本に描かれた景観が、制作された永禄八年（一五六五）ころの京都ではなく、それよりも以前、多くは今谷氏の指摘するように、天文一八年（一五四九）に細川晴元が没落する以前の姿であることに注意してみたい。今谷氏が作成年代を天文一六年（一五四七）に絞り込んだ説は、三好邸に永禄四年（一五六一）の御成御門が描かれていることなどの破綻があることと、景観年代と制作年代を充分区別していなかった点に問題があり、また上杉謙信の行列という主題の発見によって制作目的が特定されたことから否定された感があるが、しかし、上杉本が永禄八年（一五六五）の制作であるにもかかわらず、ほとんどの部分においてそれより二〇年近く前の景観を描いていることの意味は、十分に説明されているとは言い難い。

それは、おそらく上杉本を孤立した作品であるかのように扱い、他の初期洛中洛外図屏風との比較を十分しなかつたこと、特に共通の祖本である歴博甲本の制作目的と作者が特定されていなかつたため、そこから継承関係を考えてこなかつたことに大きな原因がある。

本稿で述べてきたように、歴博甲本の中心主題は、大永五年（一五二五）の細川高国政権の姿であり、屏風の構図も、当然細川氏館を中心とし、それをもっとも都合よく描くことができるように設定されていた。幕府についても、細川邸と並ぶ位置にあり、向きも同じ東面であったために、細川邸中心の描き方で問題なかつた。

東博模本は、やはり時の細川氏の政権を中心主題とするため、甲本の構図をそのまま使っているが、幕府については、現実の位置に、操作を加えた上で無理に描き込んでいる。

そこで上杉本だが、左隻では、細川邸や上部の名所を小さくしながら、

「花の御所」を下部に押し込んだ形になっており、また中心主題である「上杉謙信の行列」を描くために、東西方向の線を右上がりに変更しているが、基本的な構図自体は甲本のまま、すなわち、「細川屏風」として作られた構図をそのまま踏襲している。当時現実には存在せず、「そこに権力はない」というネガティブなメッセージとして以外には描く意味がないにもかかわらず、細川邸をそのまま描くことを選択した時点で、当時の現実を描くことは放棄されていることになる。自らが造営し居住している二条御所を描かせることはせずに、現実には存在しない、本来そうあるべきものとしての「花の御所」を描かせ、絵の中では自らもそこに「住んだ」ことは、すなわち自分が造り住んでいる二条御所は本来そうあるべきものではない、という自己否定であり、義輝自身の意図はともかく、客観的に見ればそれは政治的な敗北宣言に他ならない。

絵としても、現実には義輝が住む二条御所を中心とした屏風になっていないのみならず、幻想とは言え中心主題であるはずの幕府（花の御所）を本当に中心として描こうとするなら、幕府を裏側から描くことになるこの向きではなく、後年の洛中洛外図屏風に見られるように、左隻も西側から見た構図で描けばよいのだが、そのような新しい構図を作ることはず、細川邸を描くために作られた甲本の構図をそのまま借用するという方法で上杉本は作られた。発注者である義輝のみならず、絵師永徳もまた、旧来の屏風に依拠した作品しか構想することができなかったのである。

その結果、東博模本でもそうなのだが、訪問客が幕府の裏側から出入りするという、あり得ない光景を描くことになっている。正しく表の門から出入りしているのは甲本のみであり、上杉本では、謙信の行列と幕府が中心主題であるにもかかわらず、行列の行き先が幕府のどの門なのか不明になってしまっている。また、甲本では表門のある面の角に描かれていた緋毛氈鞍覆いの馬は、上杉本の幕府でも二頭描かれている

が、本来あり得ない裏側に描かれているため、その場所も、裏門に近い意味のない部分になってしまっている。東博模本以降、つまり歴博甲本を除いては、このような点で正しい絵を描こうという意志が失われているのである。

景観年代について言えば、上杉本は、その時代と主題に見合った構図を作らずに、細川邸を中心に描いた細川氏時代の屏風をそのまま踏襲したため、基本的な内容は細川氏時代のものにせざるをえなかったのである。三好邸や松永邸など、同時代の要素としてあえて盛り込んだ若干の例外を除いて――そしてその彼らに義輝は殺されることになるのだが――上杉本が今谷氏の言う「京都・一五四七年」の絵になっているのは、それ故である。

そこには、歴博甲本のような、まさに作られたつつある新しい御所の姿を描き、次の世代の繁栄を祝福しようとする、現実と将来を描こうとした前向きな姿勢は全く見られないのである。

3 歴博乙本

上杉本に至って、歴博甲本以来の「権力者とその都市」を描く絵画としての洛中洛外図屏風は、京都の権力自体が衰退すると共に、主題と現実が乖離し、方向性を見失ってしまった。そこから抜け出す道は、新たな権力の登場によって作られる新たな現実を描くか、あるいは、権力者の施設は単なる記号として現実と乖離するに任せ、もっぱら名所と都市の風俗を描く方向に向かう

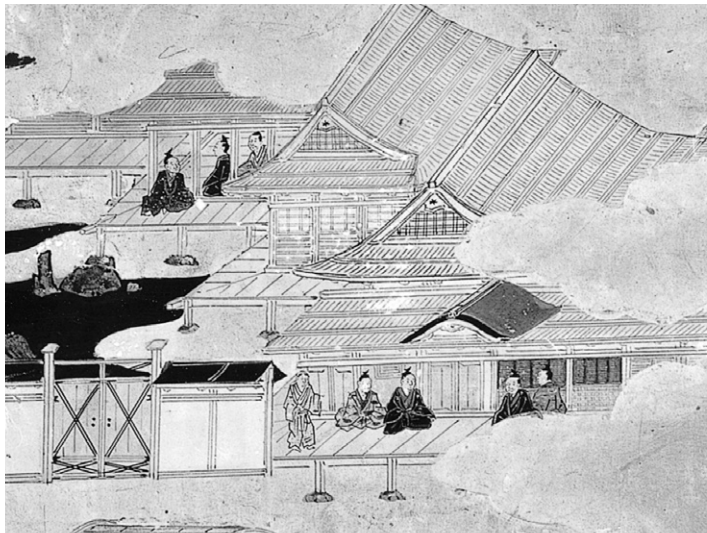


写真21 歴博乙本の細川邸



写真22 歴博乙本の幕府(花の御所)

かのいずれかであった。結論を先に言えば、後者の方向で作られたのが歴博乙本である。

制作目的

乙本の構図や描かれた範囲は甲本等と基本的に同じであり、特に上杉本とは、幕府の位置や描写の向きまで同じである。

細川邸も描かれており、正面の広縁には座る人物が四名いるが(写真21)、だれが中心かは定めがない。そもそも画面全体の中の比重が小さく、これを中心主題と見なすことは困難である。また典厩邸は描かれていない。⁽³⁹⁾

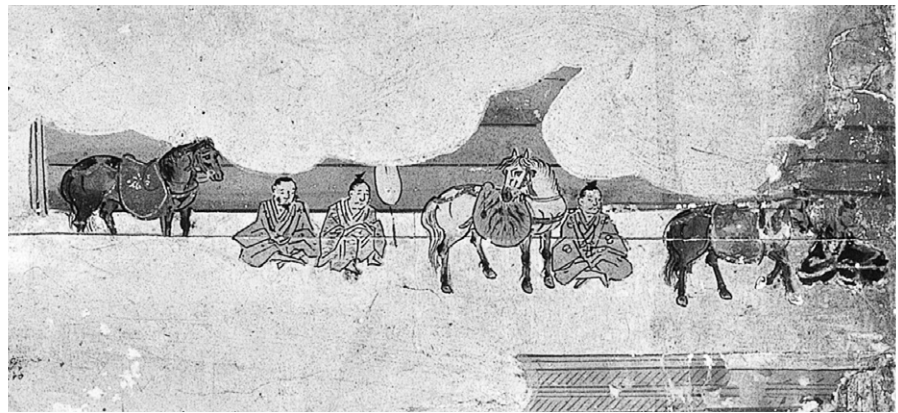


写真23 歴博乙本の細川邸門前
緋毛氈鞍覆いと虎皮鞍覆いの混在

幕府について見てみると(写真22)、位置は「花の御所」であり、西北側から描き、描写の「勝手」が右上がりであることも、上杉本と共通する。上杉本での勝手の選択、というより甲本・東博模本からの変更は、中心主題が細川邸から上杉謙信の行列へ変わったことによると考えられるので、乙本の勝手が上杉本と同一であることは、すなわち乙本が上杉本を参考にして制作されたことを示唆している。また、高橋康夫氏によれば、上杉本と乙本には、共通の誤りが見られるとされ(高橋一九八八)、これらのこと

制作年代

立った描写としては、二条邸がかなり大きく描かれ、当主と思われる人物も描かれていることや、内裏の左義長の様子も詳しく描かれていること、甲本や東博模本にはない御霊神事が描かれていることなどを指摘でき、どちらかというところ、武家よりも公家・朝廷関係に比重が置かれているのは、現実の武家権力を描こうとしていない以上、当然であろう。いづれにしても、歴博乙本は、他の三本のような権力者のために制作されたものではなく、より風俗画・名所絵的な方向性を持った絵画とみなすことができ、江戸期に盛行するような洛中洛外図屏風のさきがけとして位置づけることができると思われる。

から、歴博乙本が上杉本よりも新しい作品であることは明らかである。

そして、上杉本以後である以上、幕府は瓦解してしまっているのだから当然ではあるが、幕府の中に主人公的な人物像は見あたらず、また幕府が画面全体の中に占める比重も、細川邸同様に小さく目立たない。

少なくとも、細川邸と幕府を中心に見る限り、乙本には、他の三本に見られるような政治的メッセージは見出しがたい。全体の中でのやや目

乙本の年代については、甲本と上杉本の間とされることもあったが(小林一九八七など)、先述のように、上杉本との関係から見ると上杉本以降と判断できるし、描かれた風俗の内容からも、制作年代が下がるという見解がいくつか出されている(齊藤一九九六、澤田二〇〇四など)。この点について筆者も一例を加えれば、先述のように、甲本・東博模本では、細川邸の左手前には緋毛氈鞍覆いの馬が二頭描かれているのだが、乙本ではこの二頭に混じって、虎皮の鞍覆いを付けた馬が一頭描かれている(写真23)。室町幕府の規範においては、虎皮の鞍覆いは意味をなさないが、江戸期に作られた屏風絵では、有力な武家は虎皮の鞍覆いで表象されており、両者が混じって描かれている乙本は、過渡期的な表現と思われるのである。

室町幕府(花の御所)や細川邸が描かれていることから、一応中世京都の景観と言えるが、それは新たな定型がないために旧来の構図を用い、京都を表象する記号のひとつとして描いたに過ぎず、それらが実在した時期の作品とは見なしがたい。それ以外の建物についても、たとえば百万遍知恩寺のように、天文法華の乱(二五三六)で焼ける以前と

思われる、上杉本よりも古い景観が混ざっているが、風俗的な面に関しては制作時に近いものが描かれていると判断できよう。従って制作年代は一六世紀末、安土桃山時代ころの作とするのが妥当な所ではないだろうか。京都の新たな権力を象徴する聚楽第が完成したのは天正一五年（一五八七）であるから、それを大幅に下ることはないと考えて、一応一五八〇年代ころとすることが許されよう。

作者

乙本の作者については、描写の特徴から、元信の子である松栄の周辺に求める意見が強い。馬淵二〇〇六は、御用絵師としての仕事は元信から孫の永徳に受け継がれ、一方で松栄の工房が次男の宗秀に継承されて、より私的な注文による制作を行っていたとしているが、乙本は政治的なメッセージが希薄なことから、甲本などのように御用絵師が権力者の注文を受けて制作した作品というよりも、私的な立場での注文である可能性が高く、狩野松栄―宗秀の工房による作品であれば、描かれた内容とも辻褄が合うと言えよう。

以上、初期洛中洛外図屏風四本について、年代・作者等の現時点での推定をまとめれば、次のようになる。

名称	制作年代	制作者	発注者
歴博甲本	一五二五年	狩野元信	細川高国
東博模本	一五四〇年代	狩野元信周辺	細川晴元周辺
上杉本	一五六五年	狩野永徳	足利義輝 (上杉謙信宛)
歴博乙本	一五八〇年代ころ	狩野松栄・宗秀周辺	? (非権力者)

おわりに―権力者とその都市の屏風、ないし「首都図屏風」の展開―

永正三年（一五〇六）、土佐光信によって初めて描かれた洛中洛外図屏風は、おそらく内裏や幕府も含めた京都の「名所」と町、そして四季と年中行事などを主題としたものだったのではないかと考えられるが、大永五年（一五二五）、細川高国と狩野元信によって、権力者の居所を中心に、その事績を顕彰するものとしての洛中洛外図屏風が生み出された。

その背景には、本稿では触れなかったが、町の部分に描き込まれているような、近世に向かって勃興する都市としての京都の充実があり（小島二〇〇七a・b）、また一六世紀における細川氏の政権、特に細川高国は、京都という都市を治める領主としての自覚を持ち、そこに幕府をはじめとする政治的な中心地を営もうとする意志、すなわち一種の城下町化の指向を持っていたと思われる。それゆえに歴博甲本は、屏風の中核に自分たちの「肖像」を入れた細川邸や幕府の姿を描き、その下で統治される都市を描いたと言えよう。

高橋康夫氏も指摘するように、小川通は細川邸を中心とした城下町的な発展を遂げていたと言える（高橋二〇〇六）。しかし、この時期の都市の多くは、未だ政治的な中心地と経済的な中心地が融合しておらず、往々にして二元的な構造を取っていたことを考えると（小島二〇〇五）、京都についても、政治権力の所在地である上京と、その要素を持たずに専ら町人によって発達した下京に分離していることは、その一つの現れでもあり、洛中洛外図屏風は、左隻・右隻にその両者を配分して、京都全体を一種の城下町として描こうとしたとも言えよう。都市図屏風としての甲本が、その後城下町系の都市図に受け継がれていったことは、その意味で自然である。

甲本の構図は、東博模本を経て上杉本・歴博乙本に至る初期洛中洛外図屏風すべてに受け継がれるが、さらにその後、狩野永徳が信長の命によって（あるいは永徳が信長に持ちかけて）描いた安土図屏風も、「其の一には新しい都市と、他の一には安土山の不落の城を」描いた屏風であったとされ、やはり甲本以来の、権力者の居所と町を別隻にする構図をとっていた。都市自体がなお両者の接合という側面を持っていたことに由来すると言える。

しかし、この段階になると、権力者の「肖像」はすでに描かれなくなっていたと思われる。新たに作られた城自体が権力者を表象しているからであり、ここに、城と共に新たな都市自体を建設した権力と、細川氏の場合のような、京都という既存の都市で累代の館や建築様式を踏襲しながら支配を行った権力との差が現れてもいる。

聚楽第図屏風は、一種の洛中洛外図屏風の左隻相当部分と考えられるが、「城館中心の左隻」という構図は踏襲しながら、安土図屏風とおそらくは同様に、圧倒的に城の比重が大きく、また個人の肖像を描き込む必要のない屏風に変貌している。制作は、狩野永徳の嫡男で秀吉の公式絵画を多く手がけた狩野光信周辺かとされているが（武田二〇〇二など）、もちろん、そこに絵師が自画像を描く余地はない。

江戸図屏風に至ると、城と都市は完全に融合し、屏風自体も、左隻・右隻に権力者の居所と町を割り振るといえる構図を取ることができなくなる。一方、江戸図屏風の「主人公」である家光は、既に城と町の建設者自身ではないため、城を自らの表象とすることはできず、ふたたび主人公自身の像が屏風の中に描かれることになる。単純な景観ではなく、主人公の事績が盛り込まれるのは、甲本への一種の先祖返りとも言える。家光の事績の一つとして描かれた「檜物屋御鞭打」（左隻第六扇）の場面などに、甲本において細川高国が描かせた犬追物の遠い記憶を読みとることも、あながち無理ではないだろう。

そして、近世都市の建設が一段落した一七世紀中葉には、都市の建設や支配を誇示するような屏風自体が作られなくなっていく。完成した近世都市を継承した支配者たちの関心は、より現実的な都市行政に移り、鳥瞰図の屏風絵に代わって、詳細な平面図が作られるようになっていく。⁽⁴³⁾

洛中洛外図屏風歴博甲本に始まった「権力者とその統治する都市」の屏風―それが首都を治めた領主の屏風であることに着目すれば、事実上「首都図屏風」とも言える―は、日本における「都市の時代」が幕を開け定着するまでの間―それは近世社会が中世の中から生み出されて形を整えるまでの間―言い換えることもできる―、権力と結びついた狩野派を中心に描き続けられた一連の作品であった。

一方、権力者のためではなく、より広汎な需要に応じて作られていったのは、都市を名所や新しい風俗の場として描いた屏風である。洛中洛外図屏風は、その後大衆化して政治的な事物の比重が下がっていくが、これはある意味で本来の姿に戻ったとも言え、歴博乙本はその「はしり」とすることができるといえる。あるいは、甲本以下の「権力者とその都市」を描いた屏風においても、政治的な部分以外では、洛中洛外図屏風は常にそのような指向を持ち続けていたと言わなければならない。

註

- (1) 三条西実隆にこの屏風の存在を教えた甘露寺元長は、実隆の従兄弟かつ嫡子公条の舅であり、また水藤一九八九には、甘露寺氏が朝倉氏と姻戚であることなどの指摘がある。おそらく、この屏風は甘露寺邸經由で越前に送られたのであろう。
- (2) 京都が地方都市や地方武家館の規範であったことについては、小島二〇〇五を参照。
- (3) 幕府の位置については、高橋二〇〇六のように、この絵の場所が現実かどうかを疑問視する見解もあるが、それについては後述する。
- (4) この一行は、主人と思われる先頭の二人が侍烏帽子ではなく風折烏帽子をかぶっていて身分が高く、また顔を白く塗っていること〔マッケルウエイ 二〇〇三〕、そして後述のように近衛邸が「留守」の表現になっていることから、関白近衛氏父子の一行であると理解できる。顔の年齢観から見ても、先頭が父の尚通、二番目が植家であろう。徒歩なのがやや不自然にも思えるが、第二扇の典厩邸前には、こちらに急いで牽かれてくる馬が描かれているので、角の下馬所からは騎馬で帰る、という想定であろう。それは、將軍邸と細川邸は門前を騎乗して通ることが許されない、という表現にもなっている。
- (5) この一行は、先頭を歩く白面の少年は、紐を横に長く伸ばした長小結ながこむいの烏帽子を被る先導の小者と解釈され〔下坂二〇〇三〕、二番目の緑色の素襖を着た髭の人物が主人、三番目の素襖の人物は、右手に太刀を持っているので太刀持ちの従者と判断できる。近衛氏の一行と同様に特定の人物を描いている可能性も考えられるが、今のところ成案を得ない。
- (6) この風景を、水藤一九九九は面会を待つ来客と解釈しているが、供待ちと考えるべきだろう。將軍に近づくにつれて供の人数を減らし、そこに残していく光景は、近世江戸城の登城風景と基本的に同じであり、「江戸登城図屏風」(国立歴史民俗博物館所蔵)にその様が描かれている。岩淵令治氏よりご教示を得た。
- (7) 「細川系図」〔統群書類従〕巻第一一四、「系図纂要」典厩邸の当主が細川尹賢に当たることについては、石田他一九八七がすでに指摘している。
- (8) 後述のように、高国ならば出家後の姿であり、口髭を生やしていることはやや違和感があるが、顎髭は足利義満像などしばしば見られる他、明らかに口髭も、禰寝重長(一五三六―一五八〇)の例がある〔宮島一九九六〕ので、不都合ではない。
- (9) 『実隆公記』同日条によれば、この日の晩頭に高国の出家を世間のうわさまで知って仰天し、確かめた所、かねて支度し種国に跡を譲ったためと聞いて「然らば穩便珍重」と安堵している。秘かに準備していたことが知られ、後述する屏風制作の依頼も、これ以後と考えられる。
- (10) 邸内で主人に付き従う少年と思われる、本稿では「小姓」としている。典厩邸にも描かれ、通常は小袖袴姿だが、この場面では、主人の服が素襖であることに対応して、一ランク上の肩衣袴を着用している。近藤好和氏より御教示を得た。
- (11) 『実隆公記』によれば、一〇月二日に「黄疽所勞以ての外」と聞いて人を遣わし、翌日は死亡の記事である。呪詛の儀が現形して、若杉という陰陽師が囚えられたといい、不自然な急死だったようである。
- (12) 「大永元年辛丑三月七日、公方(義植)細川御中不和二成、…故法住院殿(義澄)御子赤松アツカリ申テ：御元服アリ義晴ト名付奉ル、同(大永五年の誤)八月ヨリ三条ノ御所ヲ上京ヘ引、今ノ柳ノ御所ヲ営立ラル、」
- (13) 『親長卿記』文明九年(四七七)正月一〇日条。井原今朝男氏より御教示を得た。
- (14) 「在河合社東北、伝言、慈照院義政公之時、於斯処有犬追物云、」〔雍州府志〕
- (15) 『尚通公記』永正一七年(一五二〇)十一月六日条
有犬追物、京兆張行云々、二手犬云々、珍敷作法云々、…棧敷可相構之由、度々申問、亜相(近衛植家)令見物、
- (16) 「二水記」大永五年(一五二五)二月二四日条
午時、右京兆馬場犬追物令見物、
- (17) この他、『伊勢貞助雜記』は、「大永一年(一五二二)三月五日のものを挙げているが、將軍から直垂を賜ったというこの記事は、『後鑑』は大永五年三月五日の条に挙げており、あるいは大永五年のものと同じかもしれない。ただし、『二水記』では「於右京兆馬場」とあるので、この時のものは、場所は細川邸内のものである。
- また、『足利季世記』は、高国について述べた項で、「…又武芸ヲ心ロカケ、射礼ノ法ヲ中興シ、子息六郎種国ニ命シテ上ノ馬場ニテ犬追物ヲトリ行ヒ…」とあり、高国は、犬追物とともに記憶されていたようである。
- (18) 甲本は上杉本などに比して四季の景物を規則正しく描くとされるが〔武田一九七八、二〇〇二〕、將軍邸や近衛邸の庭は、本来冬の場面であるにもかかわらず花が咲いている。船岡山を含めて、後の上杉本で指摘されているように、主題の部分であるゆえに意図的に変更したものともみなせる。
- (19) 貼紙はないが、上杉本と同じ鬮鶏の場面であり、またその場所が後に義輝の二条勸解由小路幕府に当たることから、「武衛」=斯波邸であると判断されている。貼紙のない邸宅はこの他にもいくつかあることから、他にも特定の武家屋敷として描かれたものがあるかもしれない。
- (20) 『実隆公記』大永五年(一五二五)二月二日条に、息子の公条が高倉範久朝臣の媒介で「鹿野」(狩野元信)を呼び、「二枚屏風」を描かせている。同日の「二水記」にも記述があり、それが「松竹梅」の(おそらく水墨画の)屏風であり、

「筆勢絶妙」「見物衆各悦目」であったという。公家に顧客層を広げるためのイベントであったと考えられている(辻一九九四など)。甲本は、この時までにはおよそ完成していたのではないだろうか。

(21) なお、甲本が三条家に伝来したことについても、明確な史料は未だ見つからないが、三条西家が介在している可能性を考えてよいだろう。そもそもは三条西家に与えられる目的で制作されたのではないだろうが、中心主題であった植国の不慮の死という予期せぬ事態の結果、本来の使用目的(おそらく関係者の祝賀の席での使用)が果たせなくなり、サブテーマとして描かれていた三条西家が屏風をもらう結果になった、という線を考えてみたい。

(22) 土佐光信筆。東京大学史料編纂所蔵。東京国立博物館・東京大学史料編纂所編『時を超えて語るもの―史料と美術の名宝―』二〇〇一年、などに写真掲載。

(23) この糸桜は、足利義満が「小木」を所望し、花の御所に植えられているので、後の將軍邸にも踏襲された可能性がある。(小島二〇〇〇b)

(24) 近衛尚通は、室の徳大寺家を通じて、高国の母とは縁戚でもあった(鶴崎一九七四)。また後年のことだが、天文三年(一五三四)には近衛植家の妹が義晴に嫁いでもいる。

(25) 山本二〇〇六。最も古い時期の刊行地図である寛永一八年以前の「平安城元立売ヨリ九条迄町并之図」などでは「かの殿づし」と記されている。

(26) 武田一九八三、辻一九七六・一九九四など。山本二〇〇六は、「元信工房の手になる」と理由抜きで叙述している。ただし、玉蟲一九九六など、土佐派と考える説も近年まで存続している。

(27) 『古画備考』所引文書(辻一九九四)。天文八年(一五三九)五月廿七日に、「永明院并扇、庫、中申」として、相続人数以外の非分の族を停止すべき旨の請文を、蓮池平左衛門尉秀明と共に連署しており、当時扇座を代表する立場にあったことが知られている。

(28) 元信に対して「墨を相阿弥に問え」と論じた人物を高国とする説が有力とされ、高国の十三回忌の肖像も伝元信筆とされる(山本二〇〇六)。

(29) 「かの(狩野)りうこ(輪鼓)ひく物つれてまいりて、つねの御所の御庭にてひかせらるゝ。ちかころみ事なる事也。かのに小御所にて御ゑかき候つゝでに一ふしまわせらるゝ、」

(30) なお、甲本では、広縁の上の人物は三人で、当主である植国はその中央かつ館の扉を後ろに背負う位置に座っていたのだが、東博模本では、そのような配慮は崩れている。東博模本は明らかに甲本を下敷きにして作った作品だが、後述するように、いろいろな場面で、この種の本来の意味を踏まえない写し崩れが見られる。

(31) 『言継公記』天文一六年(一五四七)正月二五日条

今日左馬頭殿、御元服以後始而御参内也、從慈照寺五過時分出京云々、先今出川之御所へ御成候、

同一年(一五四八)六月七日条

武家御所(義晴・義輝)近衛殿、聖護院殿、大覚寺殿等、自坂本御上洛云々、路次今路也、於慈照寺御盃参云々、辰下刻、今出川御所へ御上洛也、

(32) このことで、京兆権力の下で幕府と細川邸を一体化する高国の構想が挫折した結果、室町幕府体制の下で安定した政治的中心地を京都に形成することはできなくなり、政治権力を中核とした都市の再編成は、織豊政権の登場を待たねばならなくなると言えよう。逆に言えば、傀儡の將軍を立ててその御所を作り自らの政権の基盤とすることができるとは言いにくい。もし高国政権が存続したなら、京都の近世都市化(城下町化)もより漸進的に行われたかもしれない。

(33) 「賦引付并徳政方」天文一六年(一五四七)一〇月一八日に「花御所御地上中筋紺屋乗蓮」の表現がある(『室町幕府引付史料集成下巻』所収)(森田一九八三、高橋二〇〇六)。なお、甲本左隻三扇下、すなわち「花の御所」北部の一ブロック西側には、紺屋と思われる染め物の風景が描かれており、この「紺屋乗蓮」の姿を髣髴させる。

(34) ただし、内部の扉については、しばしば指摘されるように、それまでの(甲本のような)塗り壁ではなく、「鱧板」で作られていたことが『大館常興日記』天文八年(一五三九)閏六月一日条から知られ、東博模本・上杉本は板扉に描かれているから、そのような細部については、現実の幕府に合わせたもの。

(35) 七の社については、小島二〇〇七bで初期洛中洛外図屏風四本すべての画像を比較した。

(36) ただ、上杉本では、二条邸や武衛邸で、庭園を北側に描いている例があり、この点についてはあまりこだわらなくなる傾向があったとも言える。

(37) 元信の自筆が確実な作として、甲本と同じ大永五年(一五二五)の絵馬があり(山本二〇〇六)、細川邸前の甲本の馬とよく似ている。

(38) この他の「登場人物」として、近衛邸の門を出ようとする、立烏帽子に朱色の狩衣を着た後ろ向きの人物を、近衛前久に比定できる。甲本に描かれた近衛植家の子で、足利義輝とは従兄弟に当たり、謙信との盟友関係はよく知られている。やはり謙信の到着を聞いて、花の御所に向く所、という設定だろう。

(39) なお、細川邸の右側、甲本で幕府があった部分は金雲で塗りつぶされ、馬場のように描かれている。近世の考証図である「中昔京師地図」の国立歴史民俗博物館蔵写本では、この付近に「大馬場」と記されており、あるいは「柳の御所」がなくなくなった後、そこが馬場になっていたとも考えられる。

(40) ただし、上杉本でもそのように描かれているので、それが中心主題であること

を主張するものではない。

(41) たとえば、二条城への寛永行幸(一六二六年)を描き、時期的にも大きな差はないと思われる歴博C本は、京都所司代屋敷前の、いわば管領細川氏邸と同じ意味をもつ場所に、虎皮の鞍覆いを付けた馬を描いている。先述の「江戸登城図屏風」でも、各大名の行列には、各一頭の虎皮鞍覆いの馬が描かれている。

(42) 『耶蘇会史・日本の部』一六六〇年発行、浜田耕作「安土山屏風について」『仏教美術』18号、一九三二年。『大日本史料』第十二編別巻之一「天正遣欧使節関係資料一」に全文と原文が掲載されている。

(43) 「寛永洛中絵図」や元禄年間の「堺大絵図」などをその例として挙げられる(小島二〇〇七a)。

引用・参考文献

- 石田尚豊他 一九八七『洛中洛外図屏風大観』小学館
- 今谷 明 一九八八『京都・一五四七年―描かれた中世都市―』平凡社
- 大塚活美 一九八九「輿に乗る貴人―上杉本洛中洛外図成立の一試論―」『日本史研究』三二二号
- 川上 貢 一九六七『日本中世住宅の研究』墨水書房
- 京都国立博物館編 一九六六『洛中洛外図』(武田恒夫解説)角川書店
- 一九九七『洛中洛外図 都の形象―洛中洛外の世界―』淡交社
- 二〇〇七『狩野永徳』毎日新聞社・NHK他
- 黒田日出男 一九九六『謎解き 洛中洛外図』岩波新書
- 小島道裕 二〇〇〇a「庭と大迫物―国立歴史民俗博物館編『歴博万華鏡』、朝倉書店 二〇〇〇b「花の御所の糸核」『天下統一と城』国立歴史民俗博物館企画展示 示図録、千田嘉博・小島道裕編『天下統一と城(歴博フォーラム)』塙書房、二〇〇二年
- 二〇〇〇c「京都から江戸へ」前掲『天下統一と城(歴博フォーラム)』
- 二〇〇五 『戦国織豊期の都市と地域』、青史出版
- 二〇〇七a「中近世都市図の展開と洛中洛外図屏風」『西のみやこ 東のみやこ』、国立歴史民俗博物館企画展示図録
- 二〇〇七b「七の社と床屋―『歴博甲本』の画像と諸本―」同図録
- 小林 忠 一九八七「新出の初期洛中洛外図屏風について」『国華』一一〇五号
- 齊藤研一 一九九六「描かれた暖簾、看板、そして井戸―初期洛中洛外図屏風の画像―」勝俣鎮夫編『中世人の生活世界』、山川出版社
- 澤田和人 二〇〇四「鉢叩の装いと鉢叩の装い―服飾の記号性と造形―」『国立歴史民俗博物館研究報告』一〇九集
- 下坂 守 二〇〇三『足利將軍若宮八幡宮参詣絵巻』の画像と画面構成」同「描かれた日本の中世―絵図分析論―」法蔵館
- 水藤 真 一九八九『洛中洛外図』の成立と描写の意図』『日本歴史』四九七号、同「絵画・木札・石造物に中世を読む」一九九四、吉川弘文館
- 一九九〇「一乗谷の信仰世界」小野正敏・水藤真編『よみがえる中世六実像の戦国城下町越前一乗谷』平凡社
- 一九九九『洛中洛外図屏風を読む』歴博ブックレット一一、歴史民俗博物館振興会
- 鈴木進一 一九八〇「上杉家蔵洛中洛外図屏風の景観年代について」『史報』二号
- 瀬田勝哉 一九九四「公方の構想」『洛中洛外図の群像―失われた中世京都へ―』平凡社
- 高橋康夫 一九八八『洛中洛外―環境文化の中世史―』平凡社
- 二〇〇一「織田信長と京の城」日本史研究会編『豊臣秀吉と京都―聚楽第・御土居と伏見城―』文理閣
- 二〇〇六「描かれた京都―上杉本洛中洛外図屏風の室町殿をめぐる―」『中世都市研究二』中世の中の京都』新人物往来社
- 武田恒夫他 一九七八『日本屏風絵集成第一巻 風俗画―洛中洛外―』講談社
- 武田恒夫 一九八三『近世初期障屏画の研究』吉川弘文館
- 二〇〇二『狩野派障屏画の研究―和様化をめぐる―』吉川弘文館
- 玉蟲敏子 一九九六『大徳寺瑞峯院「堅田間」襖絵の研究』『国華』一二〇六号
- 辻 惟雄 一九七六『洛中洛外図(日本の美術一二二)』至文堂
- 一九九四『戦国期狩野派の研究』吉川弘文館
- 鶴崎裕雄 一九七四『管領細川高国の哀歌』『帝塚山学院短期大学研究年報』二四号、中世公家日記研究会編『戦国期公家社会の諸様相』一九九二年、和泉書院
- 林家辰三郎他 一九八三『近世風俗図譜第三巻 洛中洛外(一)』小学館
- 堀口捨己 一九四三『洛中洛外図屏風の建築的研究―室町時代の住宅考―』『画論』一八号、同「書院造りと数寄屋造りの研究」一九七八年、鹿島出版会
- マシュー・P・マツケルウェイ 二〇〇三「三条本洛中洛外図」の人脈について』『日本研究』第二七集
- 馬淵美帆 二〇〇四『歴博乙本へ洛中洛外図Vの筆者・制作年代再考』科研報告書「描かれた都市―中近世絵画を中心とする比較研究―」(佐藤泰宏代表)
- 二〇〇六『高雄観楓図』の制作年代再考―歴博乙本『洛中洛外図』の系列の図様との関わりから』『美術史家、おおいに笑う―河野元昭

先生のための日本美術史論集―ブリュッケ

宮島新一 一九九六『肖像画の視線―源頼朝像から浮世絵まで―』吉川弘文館

森田恭二 一九八三『花の御所とその周辺の変遷―日本歴史の構造と展開―』山川

出版社、中世公家日記研究会編『戦国期公家社会の諸様相』

一九九二年、和泉書院

一九九四『戦国期歴代細川氏の研究』、和泉書院

山田康弘 二〇〇〇『戦国期室町幕府と將軍』吉川弘文館

山本英男 二〇〇六『初期狩野派（日本の美術四八五）』至文堂

米沢市上杉博物館 二〇〇一『国宝上杉本洛中洛外図屏風』

【付記】

本文でも述べたように、本稿は、二〇〇七年三月二七日～五月六日に国立歴史民俗博物館において開催された企画展示「西のみやこ 東のみやこ―描かれた中近世都市―」に際しての検討、およびその後の館内での検討を元に作成したものであり、展示プロジェクトの大久保純一氏、岩淵令治氏、および当館客員教員だった近藤好和氏から多くの示唆と御教示をいただき、また総研大日本歴史研究専攻の西山剛氏に御協力をいただいた。

その後、同年一〇月三日～十一月一日の「洛中洛外図屏風歴博甲本公開」（例年文化の日前後に開催）において新たな見解を展示パネルおよび解説シートで紹介し、これに先立つ記者発表を行った他、『歴博』一四五号（同年十一月）、『友の会ニュース』一三四号（同）などでも概要や個別画像の紹介を行った。またこの間、人間文化研究機構連携研究「武士関係資料の総合化」（代表小島）研究会、および科学研究費「中近世風俗画の高精細デジタル画像化と絵画史科学的研究」（代表黒田日出男）研究会において口頭報告を行い、参加者から御意見をいただいた。

図版掲載に関しては、次の所蔵者から御許可とご協力をいただいた。

洛中洛外図（東博模本）（写真15・16）＝東京国立博物館 TNMI Image Archives

Source: <http://TnmArchives.jp/>

上杉本洛中洛外図屏風（写真17～20）＝米沢市上杉博物館

以上、記して謝意を表したい。

なお、本稿には最小限の、また白黒の図版しか掲載できなかったが、企画展示図録「西のみやこ 東のみやこ」に、歴博甲本をはじめとする館蔵のすべての洛中洛外図屏風類の写真を掲載したほか、洛中洛外図屏風歴博甲本・歴博乙本・歴博D本、および江戸図屏風・江戸登城図屏風については、国立歴史民俗博物館のホームページ上で高精度画像や解説付き画像を閲覧することができるので利用されたい。（www.rekihaku.ac.jp「展示と催し」―「Webギャラリー」）

（国立歴史民俗博物館研究部歴史研究系）
（二〇〇七年十一月三〇日受理、二〇〇八年七月二十九日審査終了）

Production of the “Rekihaku A version” Rakuchu-Rakugai-Zu (scenes in and around Kyoto), and the early versions of Rakuchu-Rakugai-Zu

KOJIMA Michihiro

In the versions of “Rakuchu-Rakugai-Zu Byobu” (folding screens depicting scenes in and around Kyoto), except for the Uesugi version handed down in the Uesugi family of daimyo (feudal lords), the production background to the four early versions of “Rakuchu-Rakugai-Zu Byobu”, which contain scenes of Muromachi Bakufu, had yet to be clarified. In this article, I clarified the works’ themes by detecting within the folding screens the images of individuals that could be called “characters,” and I have attempted to obtain a unified understanding of all early versions of Rakuchu-Rakugai-Zu Byobu.

The oldest – the “Rekihaku A version” – was produced in 1525, when HOSOKAWA Takakuni, who was at the helm of the Muromachi Bakufu, had his achievements depicted by the Bakufu painter, KANO Motonobu, on the occasion of the transfer of responsibility for the family to his son HOSOKAWA Tanekuni, and the building of a new palace for the Shogun. The regime of HOSOKAWA Harumoto is depicted as the main theme in the “Tohaku replica,” and in the “Uesugi version” and although the composition still has the HOSOKAWA residence at its center, there is an inscription stating that the office of the Kanrei (Shogun’s Deputy) was taken over by the Uesugi family from the HOSOKAWA family.

The theme of “the person in authority and the city ruled by him” first appears in the “Rekihaku A version” and was handed down in the KANO School; but themes that praise the authorities cannot be found in the “Rekihaku B version.” The piece must therefore have been created as a landmark guide/genre painting, and can be identified as the pioneer of the Rakuchu-Rakugai-Zu Byobu commercially produced in early modern times.

Key words: Rakuchu-Rakugai-Zu (scenes in and around Kyoto), Rekihaku A version, HOSOKAWA Takakuni, KANO Motonobu, Muromachi Bakufu