

「足利將軍若宮八幡宮參詣繪卷」の作期

— 服装史における中・近世移行期の資料として —

佐 多 芳 彦

はじめに

服装史や有識故実学にとって、絵画史料は欠かすことのできない資料といえる。特に古代・中世では名称のみ文献に現われ、遺品のまったく伝わらない場合が多い。さらにいえば、遺品が伝わったとしても実際の着装法などは不明な場合も少なくない。遺品を検討することで得られる染織・縫製・仕立てなどの技術情報や科学分析の結果。文献史料中に見出せる着用者、着用している場・空間認識、衣服自体の色彩や文様・仕立てなどの情報。こうした知識が具体的な像を結ぶのが絵画史料といえる。しかし一目瞭然の示現性を持つていくわゆるスナップショットではない。絵画独自の演出があり、作品個々に特有な成立の事情がある。有識故実学や服装史にとって、中世から近世への転換期は不明な事柄が多い。小稿では『足利將軍若宮八幡宮參詣繪卷』(以下、本繪卷と略称する)と呼ばれる絵巻物の作期や背景を探る作業を通じて、中・近世移行期の武士や庶民(京洛の都市民)の服装について考えたい。方法論も含めて探っていきたいと思う。

若宮八幡宮(以下、本社と略称する)は六条八幡、左女牛八幡とも呼ばれ京洛六条にあった。慶長一〇年(一六〇五)以来、現在の東山区五条橋東に移転して今日にいたる。源氏との縁の深い神社で、源頼義の邸宅のあった左女牛西洞院に本社があった。この敷地内に八幡宮を勧請したのが本社の始まりであったといわれている。以後、鎌倉時代の源頼朝以来、歴代將軍の崇敬を受けた。室町幕府にいたって本社への崇敬はますます盛んになった。室町幕府における八幡信仰は有名で、石清水八幡宮を筆頭に、本社や三条坊門八幡宮、丹波篠村八幡宮とともに室町將軍の度重なる参詣を受けている。

本繪卷はその室町將軍が本社を参詣するありさまを描いたもので、室町幕府の將軍出行の行列を描く唯一の絵画史料である。作品としては村井康彦氏が同朋衆に関連して本繪卷を紹介されたほかは、⁽¹⁾下坂守氏の研究が唯一と言える。⁽²⁾詳細はその都度、紹介するが、歴史学、美術史、室町幕府服制の各分野にわたって言及し、多くの成果をあげられている。そのうち二木謙一氏が室町幕府の儀礼研究の観点から、將軍一行の行列について詳細な解説をされた。⁽³⁾

さて、こうした先行研究の成果に導かれつつ、筆者なりの視点と問題

意識をもって本絵巻の図像を観察することからはじめたい。

1 本絵巻の画容と画面構成

まず本絵巻の構成を中心に画面を観察する。この作業によって本絵巻の主題や成立した時代を推測するための手がかりが得られる。

先行研究では本絵巻を全三段と理解されているが、小稿では全四段として行論する⁽⁴⁾。詞書を持たない本絵巻の場合、画面情報だけからその構成を考えなければならない。

さて、描かれた内容からみて四種類の場面に分けられる。

①「七条坊門」の書き込みから「西洞院川」までの空間

②「西洞院川」の奥、鳥居手前から四足門付近までの社頭の空間

③四足門から楼門までの境内空間

④本社(殿)付近の空間

の四種類の場面で、以下、各場面の画面構成を概観していく。ただし紙幅に限りがあるので前掲、下坂・二木両論文で解説のなされているものについてはそちらを参照願いたい。

①「七条坊門」の書き込みから「西洞院川」までの空間

まず、絵巻の冒頭であり①の冒頭でもあるこの部分は「洛中六條八幡宮/將軍/御社参之躰」という書き込みから始まる。洛中の六條若宮八幡宮を將軍が参詣した折のありさま、ということであろうか。上手の霞から六條八幡の手前に流れる西洞院川までの七条坊門通りのいわば門前の往来が描かれている。画面の奥には入り口に暖簾のかかった店子などの町屋が描かれ、その左端には西洞院川とそこにかけられた二本の橋がある。この場面には本社を参詣する將軍一行の従者たちやその馬、白笠袋が描かれている。町屋の入り口には將軍一行を見物する男女の住人た

ち、画面の手前には花を咲かせた桜木や、紅白の梅木、松木が配置される。そしてこうした木々の間からは、たまたま居合わせたのか、一般の参詣客か、笠を被る当時は胴服とも呼ばれた羽織を着た人々や、肩衣袴姿の人々が描かれる。彼らは將軍一行の行列を構成するのではない武士の姿である。従者や見物の人々の喧騒が聞こえてきそうな場面だが、雑然とした印象を得る。

この場面では將軍の一行ではない人々も描かれている点、さらに六條八幡宮の敷地の外側にある七条坊門の通りやそこに立ち並ぶ町屋が描かれている点に注目しておきたい。

②「西洞院川」の奥、鳥居手前から四足門付近までの社頭の空間

西洞院川を境として本社の鳥居付近からこの場面は始まる。前段の將軍の従者のうち、手前の敷皮に着座する者たちの配置から見て、川にかかる手前の橋をわたって將軍一行は鳥居にいたったのであろう。鳥居の手前には本絵巻に描かれた將軍出行の様式の様式を伝えると二木氏の指摘される牛車がとめられている。この場面の主人公は何といつても室町將軍一行で、西洞院川を渡り、社頭を四足門方向へ移動していく。繰り返しになるが室町將軍の出行や近臣集団の絵画化は本絵巻のほかは例が無い。この場面はそうした意味でもとても貴重といえる。

さて、四足門手前にいたりつつある一行の先頭は將軍奉納の神馬で、これに続いて露頂で髪を束ねた直垂姿の御小者六名、立烏帽子に狩衣姿の將軍、その傍らには將軍と同じく立烏帽子に直垂姿の管領が続く。この管領の図像について下坂氏は御相伴衆とされ二木氏が管領と訂正された経緯があるが後述する。さらに剃髪した坊主頭で直垂姿の同朋衆、侍烏帽子に素襖姿の御走衆七名と御供衆四名が続く。その後方、鳥居付近には露頂で肩衣姿の中間たちが続く(二木論文)。將軍一行の両側(絵

巻の画面の天地)には辻固めの侍たちが敷皮の上に座っている。この場面の最後は四足門を入って、將軍一行を出迎える六条八幡の神人五名までと理解しがちだが、仔細に観察すると、そのさらに前方の唐門周辺までは建築の描かれる向きが右側であることに気づく。つまりこの唐門までが②の場面と考えられる。唐門について疑問もある。なぜ將軍一行は四足門から境内へ入ってくるように描かれているのだろうか?本来ならこの唐門こそ將軍の使うべき門であるがその理由はよくわからない(次章参照)。なお四足門の左側で將軍一行を迎える神人と背中合わせに境内内部へと進んでいく束帯姿の人物とその前方で二名の風折烏帽子に狩衣、袴のすそを上方に括った下部により担がれる朱塗りの長櫃程度しかおよそ見出せない。描かれた物語の整合性から見て、この長櫃は後述の④の將軍奉幣の場面でてくる御幣を取めたものである可能性が高いという(下坂論文)。將軍参詣に際してあらかじめ運ばれてきたであろう。とすれば束帯姿の人物は將軍家の家司ということになるであろうが確かではない。

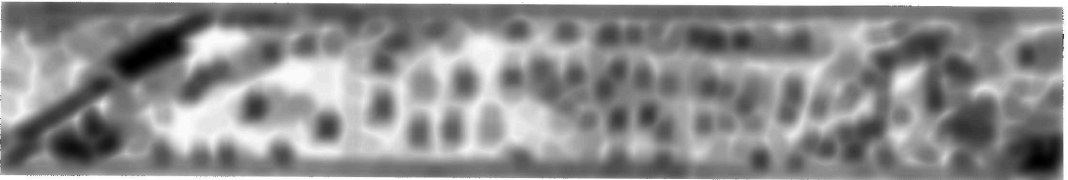
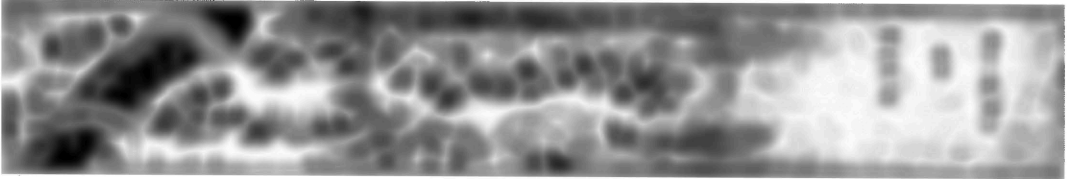
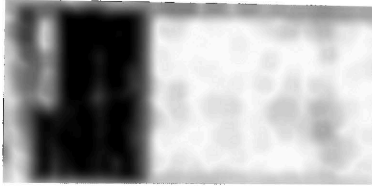
③ 四足門から楼門までの境内空間

この場面は本絵巻のうちでも絵画的な表現による画面構成が工夫されている。さらに画中の書き込みが①②④のどの段よりも圧倒的に多く、しかも描かれる堂舎の数も同じく非常に多い。しかも、將軍と思しき画像ははまったく姿を見せず、その参詣を連想させるものは見受けられない。本絵巻の表題を考慮すると非常に奇異な段と言える。

ここからは六条八幡の境内が描かれるが、その先端部分はおそらく四足門を入ってすぐにある手水や御供所とみられる。③はよく建築物などの切妻の向きを見るとここから後半の楼門までは、画面を見る作者と鑑賞者の視点は画面右斜め上方からの視点に変わる。これ以前の場面では

左斜め上方からの視点である。すなわち、①②までは將軍の一行を中心として一連のものとして流れをもって描かれていることになる。また、御供所、鐘楼、経蔵、神護寺、石清水、公文所と名称を傍書された建築物が連続して描かれ、その下方に唐門の栓皮葺の屋根と切妻とその左に板葺きの二棟の建築物が見える。

これらのうち、観察すると次のような点が指摘できる。俯瞰する視点の移動は前述のとおりだが、それがこの建築の向きに現れるとともに画面の下半分に描かれた建築に注目するとても不思議な描かれ方をしていることが明らかになる。前段との境に位置する四足門は右向きに正面を向けている。しかし、隣にある大きな手水や御供所とそのとなりにある畳の敷き詰められた両板葺きの建築物、唐門までは正面が左を向くかたちで描かれる。ところがその隣りの板葺きの二棟からは再度視点が右向きに変わるのである。最後に回廊を脇に持つ楼門で視点は左からになる。この視点は本絵巻を描いた画家の視点と理解される。特に唐門から建築物の向きが変わることの意味は、当該部分から画題が將軍の参詣から境内内の描写と人々の参詣風景へと変化することと同期するのである。画題に目を向けてみよう。境内の様々な建築の間余白には人々の参詣の姿が描かれる。その風景は下坂氏の指摘されるように参詣曼荼羅をみているような感覚である。唐門の奥には鐘楼、神護寺(神宮寺)、経蔵、石清水八幡宮の分社(祀)、公文所、宝塔、松童社、高良社、稻荷社、夷社、御神木、十禅師など、六条八幡の主要建築物が配置される。そして、仮設と思しき舞台で舞樂が行なわれ楽人などとともにさらにこの舞樂の場面を内側として回廊をもつ楼門が描かれる。楼門の向かつて左側の回廊では神樂であろうか、託宣の巫女のごとき女性やその周囲には神人やこれを見物する人々がいる。この見物の人々の姿をもって③は終わる。この舞樂の画面について下坂氏は例年八月十五日に行なわれて

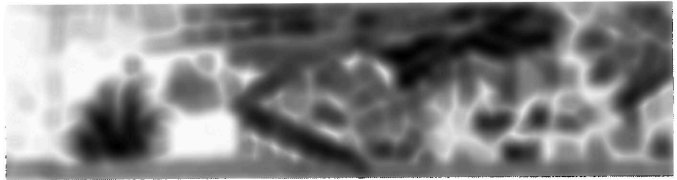
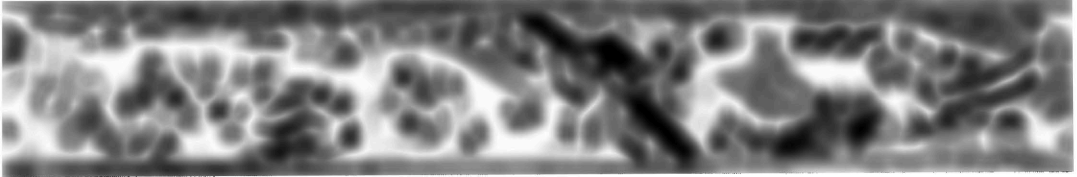
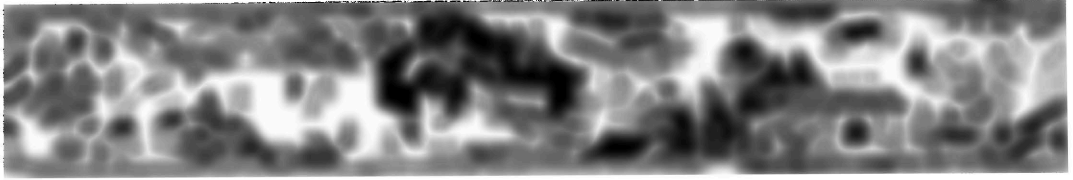


いた放生会のひとこまと推測されている。⁽⁵⁾

④本社（殿）付近の空間

ここでは再び將軍の參詣の場面に戻り、その奉幣の場面が描かれる。画家の視点も右上方からの視点に戻る。塀をめぐるした豪華な結構の御本社（六条八幡神殿）が描かれる。松木を場面の天地に散らし、本社の門前には管領や御小者、同朋衆、御走衆、御供衆が控え、これからはじまる將軍の奉幣を伺い見る躰で配置されている。本社の階の前方では艶を表現していると思しき立烏帽子に狩衣姿の將軍が末広扇を持ち高麗縁の厚畳の上にたたずむ。將軍の前には供奉した公卿が御幣を手渡さんとしてしている。その後方には公卿の従者や社司がいる。將軍の後方には当社の別当職を務める醍醐寺三宝院門主と供奉の従僧とその稚児たちが控える。下坂氏の指摘どおり、この場面では將軍、別当（三宝院門主）は高麗縁の畳に、公卿、社司は無文縁の半畳があたり、着座する量の仕様が奉幣の場における差等表現（序列）を示している。狭小な式場における身分の相違を整然と示すこの描き方は非常に明快である（下坂論文）。ある意味、この絵巻物が作成された時期における本社の政治的・社会的立場を簡潔に示しているともいえる。本絵巻の画内容、もつとも政治的かつ社会的な場面がこの④といえるだろう。さらに本社殿の後方、すなわち本絵巻の最後部には「明井」と「幡竹」が描かれる。

本絵巻の内容を四段に分けて概観した。①は続く②と一連と理解できなくも無いが「西洞院川」を境にして町屋が立ち並ぶ門前であり、京洛の風景が描かれている。しかも見物する將軍家以外の人々も描かれており、むしろ「世俗」の空間を示していると理解すべきではなからうか？この①を受けて②は室町將軍一行が參詣に行く風景を描く「移動」を意



味する空間であろう。①に続いて配置されていることで時間の経過を示しているような感を観る者に与えつつも、ここでは將軍家に直接関わる人々と將軍を出迎える本社の人以外は描かない。鳥居から四足門はすでに境内であり、將軍の参詣という行為のみを観る者に伝えていと解すべきだろう。絵巻を展開しながら①をみて、画面の人々の賑わいや京洛の町屋に観る者の注意を喚起し、絵巻を繰り②を展開しながら將軍の本社参詣を認識する。これから室町將軍の参詣風景が目前に繰り広げられることを予測させる。絵巻の中の時間と物語の推移を將軍とその一行の移動というかたちで演出し、観る者の意識を將軍の参詣に収斂させるのが②なのである。①②の展開と比して奇異な印象を抱かざるを得ないのが③である。③は一言で言えば参詣空間である。將軍が描かれない代わりに参詣の庶民の姿が配される。③は本社における「庶民の参詣」を描いているのである。下坂氏の言われるように本社の境内案内図の役割をもち、参詣曼荼羅によく見られる登場人物たちを配しているという指摘は興味深い。当該期、さかんに製作された参詣曼荼羅の手法をもちいたとする同氏の説は、美術史の視点から見れば非常に重要な指摘で大いに共感を覚える。舞樂が行われ託宣の巫女が描かれるなど、③の境内場面は活気のある場面だが、続く④は③で途切れてしまった「將軍の参詣」が描写される。將軍参詣という物語が奉幣をもって完結する。

確かに本絵巻は表題に「室町將軍」を掲げ、その画面も將軍の参詣風景を描いている。しかし、概観してと気づくのは、やはり③の境内の描写が特異な点にある。將軍の姿がなく、かわりに一般庶民の参詣客を描く。ここではむしろ京洛の庶民にとつての六条八幡宮、庶民と六条八幡との信仰を介在した関係が描かれていると理解される。さらに建築物が密に配置され、しかも画面への書き込みの文字が非常に多い。③を他の①②④と有機的に関連付けることは、実は本絵巻の制作の意図と直結す

るのではないであろうか。そして作期を知る最大の手がかりとなるのではないであろうか。そして、④で將軍、醍醐寺三寶院、社司という三者の差等表現を明快に描いている点を忘れてはならない。本社を取り巻く政治的・社会的状況を信仰や崇敬といった枠組みから切り離して、現実的に描かなければならなかったのはなぜか、という疑問を投げかけていく。次章では本絵巻の③④について考えてみたい。

2 本絵巻の制作の意図と作期を知る手がかりとして

ここでは本絵巻の制作の意図とその作期を探りたい。この絵巻物を歴史資料として位置づけるためには制作の意図の普遍性と歴史的に見た蓋然性の確認が必要である。それが作期を考察する上で欠くことのできない作業であると思う。

前章でも述べたようにここでは③を含めた本絵巻全体に描かれた建築物と画面に書き込まれた文字に注目したい。まずは史実における中世の本社の様子を史料に確認する。

中世における六条八幡宮内の建築物について知るには『田中穰氏旧蔵典籍古文書』中の「六条八幡宮文書」がある。同文書には二種類の造営注文がある。そのうちの文治二年(一一八六)四月と承元二年(一二〇八)閏四月の「六条八幡宮造営注文」⁶⁾には本社の段階的な施設整備の推移が知られる。すなわち、文治度では四月に造営事始、八月に遷宮が行われたことを伝える。さらに、

御殿、拝殿、小神、楼門左右廻廊、東西廻廊、神宮寺、鐘楼、御倉、竈神殿、公文所、左女牛面築地覆、

が造営の対象として掲げられている。造営という以上は新たに建て直したのであろうが、これ以前からある程度の殿舎が建っていたことは想像に難くない。文治度の造営については『吾妻鏡』文治元年十二月三十日

条には「卅日己卯。令拝領諸国地頭職給之内。以土佐国吾河郡。令寄附六条若宮給。彼宮者。点故廷尉禅室六条御遺跡。被奉勸請石清水。以広元弟季嚴阿闍梨。所被補別当職也」とある。同二年の造営に先立つ幕府側の施策として位置付けることが可能なので、文治度造営は事実であったと考えてよい。続いて、承元度では、

御殿、拝殿、少神、四足、唐門、鳥居、四方築地、楼門、南廻廊、東西廻廊、神宮寺、同上葺瓦ならびに堂莊殿、鐘楼、竈神殿、公文所、僧坊、御倉、御殿後屏、南面築地覆、東北二町殖竹(在
台)、楽屋、東北二町ならびに中築地等覆、北面土門、東北土門、屏門松垣等、同雑舎等、廻廊神宮寺間渡殿廊、廊西屏、

が造営の対象となっている。かなり大規模な造営であったことが知られる。文治度から承元度までの約二十年間の時を隔てて鎌倉幕府が本社の整備にいかに入力を入れていたかがわかり、同時に同幕府の信仰の深さが窺われる。特に承元度の造営注文に列挙されている堂舎名等は右の本絵巻に書き込まれた建築物のほぼすべての確認が可能で、おそらくは鎌倉時代の承元度造営で施設の規模においてはかなり整ったものになったのである。南北朝期に入ると足利氏の歴代將軍が本社を篤く崇敬する。

石清水八幡宮を筆頭に、丹波篠村八幡宮、三条坊門八幡宮、そして本社と、足利幕府の八幡信仰崇敬には特筆すべきものがあつた。本社は室町幕府草創の当初より歴代將軍の崇敬を集めたが、前掲の承元度以来の規模や施設を維持拡充してきたことは、『満濟准后日記』応永十三年(一五三七)年正月や同永享五年(一四三三)八月十六日条などからも推測できる。こうした経緯を経て、下坂氏の指摘された參詣曼荼羅のごとき境内案内図の手法を用いた本社の図像がある。しかし応仁の乱の及ぼした本社への詳しい被害の状況はわかっていない。本社の戦乱からの復興は『若宮八幡宮文書』中にその軌跡をたどることができる。⁹⁾すなわち天

文六年(一五三七)二月二十六日付けの將軍足利義晴の御教書では清水寺成就院に諸国、洛中洛外を対象に八幡宮社頭造立の資金を集めるように命じている。⁽¹⁰⁾ 同文書には現在でも足利義輝と同義昭の署判のある奉加帳が伝わり、こうした幕府の天文年間(一五三二―五五)頃の本社再建を裏付けている。

さて、建築物等の規模がおおよそ理解できた。次に制作の意図を知る上で画面に書き込まれた文字と建築を考察する。まずは画面中の文字から検討を加えたい。

本絵巻に記入された文字を前章で示した各段ごとに以下に示してみる(①―aは一つと見做す)。

- ①
- | | | | |
|---|------------------|---|------|
| a | 洛中六条八幡宮/將軍/御社參之躰 | b | 七条坊門 |
| c | 西洞院川 | d | 左女牛 |
| e | 四足門 | | |
- ②
- | | | | | | | | | | |
|---|-----|---|-----|---|-----|---|----|---|----|
| f | 御供所 | g | 鐘樓 | h | 神護寺 | i | 唐門 | j | 經藏 |
| k | 石清水 | l | 公文所 | m | 宝塔 | n | 松童 | o | 高良 |
- ③
- | | | | | | | | | | |
|---|-----|---|----|---|---|---|-----|---|----|
| p | 御神木 | q | 稻荷 | r | 夷 | s | 十禪師 | t | 樓門 |
|---|-----|---|----|---|---|---|-----|---|----|
- ④
- | | | | | | |
|---|-----|---|----|---|----|
| u | 御本社 | v | 明井 | w | 幡竹 |
|---|-----|---|----|---|----|
- 合計二十三個の書き込みがあるが数量的には③が最も多い。この書き込みをさらに内容から分類すると次のようになる。ただしaは表題ともいえるので除外してある。アルファベットは右の名称と一致する。
- ア 地名(場所) b
- イ 建築物の名称 c d e f g h i j k l m

n o r s t u
ウ 地名・建築名以外の名称 p v w
アウウの分類について補足説明をしておく。

c「西洞院川」が建築物の名称に入っている点について疑問を抱かれる向きもあると思うが、結論からいえば、cはdの「左女牛」ともにそれぞれ橋を指していると考えられる。ただし固有名詞というよりは位置関係を示す名称ではなからうか。しかし、cとdを建築物に分類するにあたって次のような疑問を抱いた。dは①の西洞院川にかかる橋二本のうち、手前にかかる橋の通り側に書き込まれている。これは鳥居の前にあり、渡った行き先を示している可能性もあるのだがその奥にかかる橋には上部の霞の中にcの書き込みがある。形状や構造から見ても、cはdよりも規模の大きな橋に見える。橋げたの数もcは三本であるのに対しdは二本である。そして注目されるのはcの欄干に擬宝珠の勾欄となっていることだ。dの場合はそうした飾りは描かれていない。その意味ではdはcに比してやや簡素な構造、仕様の橋といえるだろう。したがってcはdよりも格が上の橋と推測が可能ということになる。このことはさらに、なぜ本社を参詣する將軍一行はcの橋を用いなかったかという疑問を提出する。dは鳥居の前にあり、こちらを渡るほうが合理的だからだろうか。画面にcを描き込む必要があったであろうか。將軍の参詣というならばcのような(dに比べれば)格が上の擬宝珠勾欄を持つような橋を渡るはずではなからうか。cとdを建築物の名称として分類した理由についてはこうした疑問を踏まえてのこと、詳しくは後述する。またhは京洛の西北、梅尾付近の神護寺を想起させるがこれは前掲の文治・承元両度の造営対象となっている建築物中にある神宮寺のことを指していると考えられる。k「石清水」はかつて源義家が石清水八幡宮から八幡神を勧請した、その社を示しているとみて問題は無いであろう。

表 画中書き込みの書式と位置

段	識別記号	書き込み名称	分類	縦書書 横書書 (○) (□)	記入の位置
①	a	洛中六条八幡宮／ 將軍／御社參之躰	表題	○	絵巻冒頭
①	b	七条坊門	地名	○	余白
①	c	西洞院川	建物	□	上部霞の中
①	d	左女牛	建物	○	余白
②	e	四足門	建物	○	余白
③	f	御供所	建物	□	余白
③	g	鐘楼	建物	○	余白
③	h	神護寺	建物	□	上部霞の中
③	i	唐門	建物	○	余白
③	j	経蔵	建物	○	余白
③	k	経蔵	建物	□	上部霞の中
③	l	公文所	建物	□	上部霞の中
③	m	宝塔	建物	○	余白
③	n	松童	建物	□	余白
③	o	高良	建物	□	余白
③	p	御神木	地名・建物名 以外の名称	○	余白
③	q	稻荷	建物	□	余白
③	r	夷	建物	○	余白
③	s	十禪師	建物	○	余白
③	t	桜門	建物	□	上部霞の中
④	u	御本社	建物	○	上部霞の中
④	v	明井	地名・建物名 以外の名称	○	余白
④	w	幡竹	地名・建物名 以外の名称	○	余白

n「松童」o「高良」q「稻荷」r「夷」s「十禪師」もおなじく本社とゆかりの深い撰社と理解される。p「御神木」は近世の文献ではあるが『雍州府史』の「若宮八幡」に「于時社前有大恵木」として源頼義が戦勝祈願をした伝承が記されている。これがおそらくはpを指すと推測されるが、同じく近世の『山州名跡志』巻二十二「左女牛八幡宮」では同書の執筆時に神木の「古松」があるとし、「又説」として「神木在椋、頼義ノ植ラル、樹ナリシト、今亡」とする。いずれも後世の文献である

ためだけだけの真実を伝えるかはわからないが、本社にはかつて神木として伝えられた古木があったのは確かなのである。v「明井」の詳細はよくわからないが『山州名跡史』巻二十二によれば本来は「関伽井」であったようで「佐女牛井」とも呼ばれていたらしい。w「幡竹」については現時点では詳細を伝える史料を見出していない。いずれにしろp、v、wは本社の創建から本絵巻の制作された当該時期にかけて、謂れのある、本社にとってシンボリックな存在であったようだ。とくにこの③

では境内を参詣図の手法を持って描きつつ、本社のシンボリックなもの之余すところなく描きこんでいるということになる。また前掲、承元度造営における建築物と比較すると、重要な建築物を中心に描かれていることがわかる。

続いて画中の文字の表記をみてみたい。何気なく記した名称を示す書き込みだが、その表記の位置について検討すると表のような結果がでる。書き込みの位置から見るとその対象物の周囲の余白に書き込む場合と、天地に配された霞中に記されるものという分類ができる。そこで霞の中に書かれた名称、c「西洞院川」、h「神護寺」、k「石清水」、l「公文所」、t「桜門」、u「御本社」と該当するものを見てみると、非常に興味深い文字の表記位置と図像の「描き方」のなされていることがわかってくる。これら六個の書き込みは建築物の周囲に余白があるにもかかわらず霞の中に記してある。他の建築物においてはかなり柔軟性を持って対象物の上下左右に、狭い余白を工夫して書き込んでるのである。これには不自然さを覚えざるをえない。たとえば前のc「西洞院川」も、d「左女牛」と同じ構図である以上、同じように橋の手前に記入できないわけ



若宮八幡宮の境内描写

画面右下に「唐門」がある。その正面は將軍一行の行列が境内に入ってくる四足門とは反対向きに描かれている。また、画面上方には「神護寺」「経蔵」「石清水」と傍書された建物が描かれる。各建築の傍書された名称の位置に注目されたい（本文参照）。

ではない。
h、k、l、
t、s、u
のいずれに
おいても同
様のことが
言える。一
方、これら
霞に名称を
書き込まれ
た建築物は、
c、uを除
き、全て③
の境内に描
かれている。
そもそも③
では建築物
の向きや描
く大きさが
不規則で、
煩雑な印象
を受ける構
図と言えよ
う。これは
二章で述べ
たように場

面の転換を示す役割を建築物が示しているためであるが、画面を上下に分けてその遠近表現に注意してみよう。観る者にとっては手前にある建築物のほうが画面上方に位置された遠景であるはずの建築物よりも、画面上の大きさが小さいという矛盾を呈している。たとえば公文所の向かいにある宝塔がある。周囲に配された人物や他の建築物と比べて異常に小さく描かれる。この矛盾はなぜ生じたのだろうか。たとえば単に制作にあたった画家の画面構成力が未熟だったからであろうか。しかし①②④の各段では遠近表現は矛盾なく行われているように見える。この霞のなかに名称の書かれた建築物については、この絵巻物が作られた目的や時期と密接に関係していると考えられはしまいか。

霞の中に名称を記された建築物はこの絵巻物の作成された当時、いまだ復興のなされていなかった、あるいは十分な結構を復興していなかったもののではないだろうか。それゆえに他の建築物とは何らかの違いを明確に示さねばならなかったと推測される。⁽¹³⁾

この境内に描かれた本社の姿をどう理解するかは観る者によって異なる。下坂氏の「そこには時あたかも修理途上にあつたと推測される当時の境内風景が思いのほか念入りに表現されている」とする指摘は的を得ているようにも思う（下坂論文）。また「本絵巻がそれら参詣曼荼羅と同じいゆる社内案内図としての機能を兼ね備えていることからすれば、作成目的の一つに再興のための勧進活動があつたであろうことは十分考えられる」とされるのにも賛同する（下坂論文）。幕府より清水寺成就院の勧進を命ぜられた関係者たちは本絵巻物を携えて諸国を巡ったことは想像に難くない。

ただ、画面の理解という点で筆者なりの若干の補足をしたい。本絵巻に描かれた内容を図像の観察に基づいて振り返ると、この絵巻物に一貫しているのは「参詣」であろう。貴賤を問わず崇敬を集めていた戦乱に

遭う前の六条八幡宮の点景と理解される。各段で行事と建築群、さらに参詣客を様々に配置した本絵巻は本社の規模や將軍・庶民の参詣風景を点景として描いている。全巻を通じて広く京洛の人々・庶民から篤い信仰の寄せられていたことを作者は伝えたかったと推測される。これは②④が室町將軍の信仰と参詣を描いているのと対照的に①③で庶民のそれを描いている点に明らかであろう。加えて③では、すでに復興の終えつつあった建築物といまだおそらくは復興のなっていない建築物を盛り込んで全盛期の社頭のありさまを描いたのだと思う。さらに二木氏が指摘されているように、②④で描かれた室町將軍の参詣風景が本絵巻の作期よりさかのぼる文明・永正年間(一四六九―一五二〇)頃の風俗であるのは、作期に近い時代の当時なりにもっとも完備された行粧をリアリズムをもって描いたためであろう。また④の登場人物たちの差等表現は、本社の政治的・社会的位置づけを視覚化し、本社の政治的・社会的権威を強調する。同時に観る者に本社再興の勸進の正当性・必要性・蓋然性をも訴えていると考えるべきであろう。最終段にこれを描くことで、観る者の感情を本絵巻が単なる「追憶」や「憧憬」で終わらずに、絵画の非現実的世界から現実世界へ引き戻す効果もあったと考えられる。本社復興の勸進に応えることに説得力を持たせる意味でもこの④の場面は必要だったのであろう。

3 描かれた人物と服装(1) 將軍一行

本絵巻の凶像の観察とそこから情報を得ることに多くの字数を費やしてきた。本章ではようやく本絵巻物の作期をより確実なものとするために、描かれた人々とその服装を比較する作業をしたい。

本絵巻物の画面構成や建築物などの描き方などから、本絵巻物の作成の意図には応仁の乱の兵火による被害からの復興があるということもわ

かってきた。そしてその復興が天文年間(一五三二―一五五)頃以降であることは前章に述べた。したがって本絵巻の作期は一六世紀の中頃から以降ということになる。これを作業の最初に確認しておく。

さて、本絵巻に描かれた服装は着用者に注目して、

A 室町將軍一行

B 六条八幡宮内の祀官や僧侶

C 醍醐寺三宝院の別当とその一行

D 一般(庶民)の参詣客

の四種類に分類が可能である。A B Cの詳細については前掲下坂・二木両氏が詳述されているので、ここでは重要な部分だけ要約しておく。本絵巻は人物、建築、背景のどの点においても非常に丁寧な筆致で、ことに服装などではかなりの高精度の描写がなされている。ただしAにおいては若干の私見を述べたい。本絵巻の制作の意図に関わってくる重要な要素と考えるからだ。またDは筆者がもっとも注目しているので次章で述べる。以下、順を追って説明したい。

Aの室町將軍一行の姿は①②と④に描かれる。前にも述べたように③の境内図で庶民の参詣の姿が描かれるために①②と時間の経過を軸にしたように描かれた將軍一行の行動は途切れてしまう。③の場面が終わり④の奉幣で再度將軍が描かれる。問題となるのは將軍一行の服装が①②と④では異なる点にある。ただし服装の種類ではなく、色目・地質などの種類が変わるのである。下坂氏は本絵巻の作風や制作の意図を考察する過程で、本社の放生会を中心に描かれているとする立場をとられている。將軍一行の服装、なかでも將軍の服装が変わる点については奉幣前に着替えたとする。つまり本絵巻は放生会に奉幣する將軍の本社への到着から奉幣までを一貫して時間の経過にしたがって描いたとされるのである。また將軍一行の服装やともに散見される参詣客の肩衣袴姿に注目



図2 ④に描かれた将軍(?)

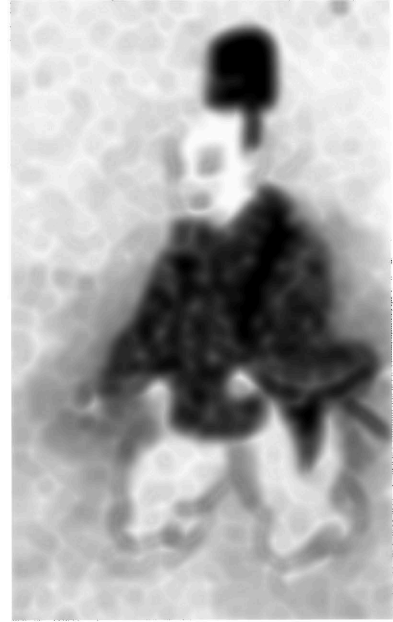


図1 ②に描かれた将軍(?)

し、二本氏の肩衣袴が一般化するのは永正年間(一五〇四〜二二)以降とする説を継受されている。本絵巻の作期は成立の背景などから永正年間以降、義晴〜義輝期(一五二一〜六五)とされる。

二本氏は將軍一行の服制にのみ言及され、本絵巻の作期は下坂氏の説に賛同されている。將軍の牛車使用は義植期より廃れていくことや、描かれた將軍一行の服制が文明〜永正年間(一四六九〜一五二〇)の將軍義政〜義植期(一四四九〜一五二三)の頃のものとして推測される。根拠として「將軍に供奉する一行の服装・いでたちが、故実書などからうかがわれる義政の東山期から義植の永正期頃迄の風俗にいたく合致し、記録にみえる天文・永祿期の將軍一行のそれとは異質のものに感じられる」と將軍一行の服制は絵巻物の実際の作期より遡るとされる。両氏の説の相違点は、下坂氏が、將軍以外の人々の服装も視野に入れつつ、描かれたものが永正年間以降の時代性を示すとされ、二本氏は將軍一行の服制はいささか本絵巻の作期より遡るとされている点にある。

両氏の説を念頭に本絵巻を見ていくと、確かに①②④にみられる將軍一行の服装は、当の將軍が立烏帽子・狩衣・指貫である以外、直垂系の服装で占められている。①は境内外の空間で参詣へと進んでいく將軍一行を見送る人々であるから、境内に入っていくことは無いはずで、②や④に再登場することは無いだろう。②で將軍に供する人々は直垂系で描かれる。もしこの絵巻物が時系列的に描かれたものであるなら、④の本社前で將軍の奉幣を見守り、あるいは待機する人々は②で將軍に供奉する管領、同朋衆、御供衆、御走衆らと同一の人物たちであることになる。しかし②④で描かれるこれらの人々を対比すると、同一の服装の者も見受けられるがそうでない者の方が多いのである。であるなら、彼らは將軍とともに境内のどこかで着替えたのか。天文年間時、肩衣袴は將軍供奉の御走衆などにも用いられる正装へと格を上げるが、本絵巻では將軍

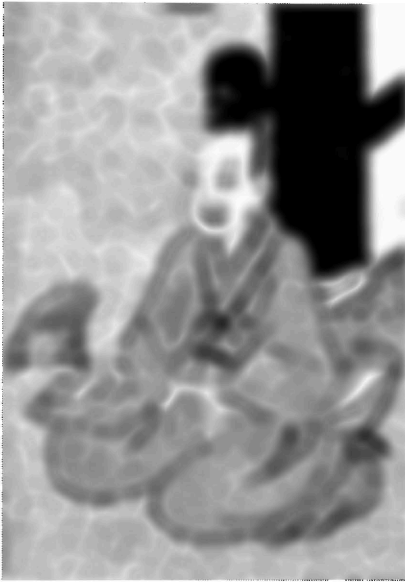


図4 ④に描かれた人物(管領?)

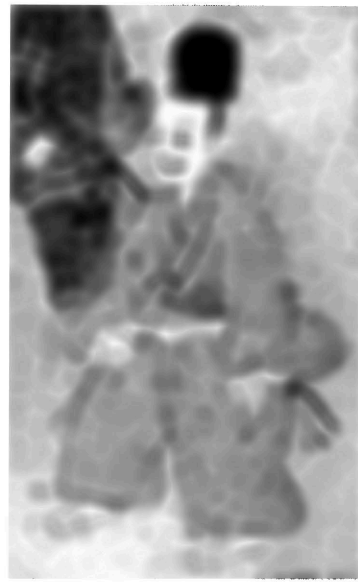


図3 ②に描かれた人物(管領?)

供奉の管領、同朋衆、御供衆、御走衆らにとつて直垂や大紋は依然として正装であつたと考へるべきだろう。また彼ら將軍供奉の者たちは『走衆故実』によれば降雨にあつても着替えの許されぬほどの厳しい規律下にあり(二木論文)、直垂等を着て正装するその彼らが、これ以上の着替えをするとは考へにくい。以上からすれば②と④に描かれた供奉する人々は同一の人物たちではないことになる。つまり、②と④は別個の將軍出行の姿と結論される。將軍の服装についても、②と④では一致しないが出行そのものが別個のものであると考へれば問題は無いのではなからうか(図1・2)。本絵巻の制作の意図と照合してみても、画面構成そのものが盛時の本社と点景という観点でみれば齟齬は生じない⁽¹⁵⁾。

ところが、將軍の一行を仔細に観察していると一名だけ、②④とも同じ服装の人物がいることに気がつく(図3・4)。しかも②では將軍のすぐ脇を進み、④では奉幣する將軍を本社殿の門口に座り見守っている人物である。この人物を下坂氏は御相伴衆とされ、二木氏は管領の可能性を指摘される。結論からいえばおそらくは將軍に供奉する管領の圖像であると推定。將軍と同じ、高貴な者の着用する立烏帽子をかぶり、末広扇を携え、縹色に草木文様を染めた大紋直垂を描いている。白地に赤い横縞文様の小袖を着込めた人物がそれである。本絵巻に描かれた將軍一行に供奉する者たちを見ればわかることだが、烏帽子をかぶっている場合はすべて侍烏帽子で描かれる。將軍とこの人物のみが立烏帽子である点から見て、おそらくは將軍と非常に近い地位にいる人間と考へられる。たとえば『満濟准后日記』正長二年八月十七日条によると、この日の石清水八幡宮参詣は帰路、本社にも立ち寄つた。この年は管領代として畠山持国が直垂を着用して騎馬で供奉している。また、康正二年(一四五六)、將軍義政の石清水・本社への参詣の仔細を記録した『八幡社参記』には管領の服装について「次管領右京大夫勝元朝臣、裏打直

垂、騎馬、直垂騎馬若党十人具之。」とある。この出向に供奉した管領細川勝元が直垂姿であったことを伝える。こうした將軍の社参に管領一名が供奉することはほかにも多数確認される。一名という員数、その服装、立烏帽子、室町幕府の政治機構や將軍の政治的背景などを考慮すると、この人物は管領とみるのが適切であろう。とすれば、②④の將軍の社参が別個のものであると判断した場合、この人物のみが同じ服装で描かれることにはいかなる意味があるだろうか。

おそらく個人を特定するためであろう。幾度かの將軍の本社参詣に管領として供奉した者がこの絵巻物の制作に深く関わっている可能性を示唆している可能性がある。本絵巻にみられる將軍一行の服制は非常に正確だが、こうしたことも、その時代に生きていた、そして將軍の出行に参加し目の当たりにしたことのある人物でなければ不可能だと思う。二本木氏の言われるように將軍一行の服制が文明く永正年間、將軍義政く義積期が想定されるのであれば、当時の管領を務めた者がこの人物ということになろう。管領の特定を含めたこれ以上の推測は避けるが、立烏帽子に直垂姿のこの人物が同一人物である以上、こうした推論は十分成り立つだろう。本絵巻物の画面情報からはここまでしか言えない。

本章を締めくくりにあたって、本絵巻の作られた一六世紀中頃における將軍一行の出行はどのような行粧であったか確認しておきたい。天文一五年(一五四六)十一月十九日、菊幢丸(後の一三代將軍、足利義輝)が元服する。このときの詳細を伝える文献として『光源院殿御元服記』がある¹⁶⁾。菊幢丸は父・義晴とともに元服儀を行うために坂本樹下の邸へ赴く。その折に供奉した人々の服装を同記にみてみると、御供衆・同朋衆・帯刀など室町將軍の近習たちは騎馬で肩衣袴姿であった。義晴自身も小袖に肩衣袴という装いだっただ。これは天文年間頃になると前代では略装で正装としては使われなかった肩衣袴姿が、出行という晴れの場で

將軍やその近習たちの騎馬装束として用いられるようになってきたことを示している。ただし、直垂系の服装が使われなくなったのではなく、肩衣袴姿が儀礼的にみて昇格したと考えるべきであろう。直垂系の服装は依然として儀礼的には存続していたことを忘れてはならない。室町幕府の段階ではいまだ札装と正装で直垂系の服装を兼用している部分がある。烏帽子・直垂系服装という組み合わせは鎌倉時代以来の伝統であり、旧例・先例の重視という考え方からすれば、至極しかるべき道筋を辿ってきているのであろう。そこに直垂系の素襖を祖形とする肩衣袴が出現し、騎馬という条件がつくにしる、公的な場で用いるようになってくることは室町幕府服制を考える上で看過できない事実といえよう。

鎌倉・室町・江戸幕府の服制を通史的に見た場合、鎌倉幕府ではいまだ朝廷の服制下にあったとも考えられる。すなわち、朝廷の服制の象徴とも言える盤領形の服装の最下位に位置する水干を札装としている。直垂も布製から絹製となり寛濶な仕立てに変化してその威容を整えていくが、鎌倉幕府の時点ではまだ武士にとつての札装とはなりきっていない。室町幕府では直垂を頂点に大紋や素襖が派生し独自の服制を構築し始める。視点を変えれば武士が独自の服飾文化を発展させたともいえるだろう¹⁷⁾。もちろん本絵巻に見られたように社参では盤領系の狩衣を用いることもあった。朝服系の服装を否定したのではない。直垂系の服装に儀礼制度・習慣に基づく使用規定を平行して整備していったのである。そこに肩衣袴が登場し、これが直垂系の服装の下位の私的な使用から少しづつ昇格していった。そしてついには直垂系の服装を札装へと押し上げ、公的な場での正装となった。室町幕府という体制を背景に、その末期に至って直垂系の服装の体系は肩衣袴の公服としての使用を期に、儀礼での使用規定を整備したとみられるのではないだろうか¹⁸⁾。

本絵巻の制作において、戦乱で罹災する以前の往時の本社点景という

意図が推測される以上、もつとも壮麗な室町將軍出行の行粧を描くことはその趣旨にかなっている。そして直垂系の装いに身を包んだ將軍供奉の近習たちの姿は、肩衣袴が公服として使用される以前、直垂系の服装の全盛期の様相を描き出しているといえる。

4 描かれた人物と服装(2) 肩衣袴と胸服

次に前掲D、つまり①③に現われる人物たちの服装を中心に考えてみたい。本絵巻において將軍一行の服装が期的にさかのぼるものであるなら、その他の人物たちの装いはどうなのであろうか。これは室町將軍一行以外の人々にこそ本絵巻の作成された当該時代の服装が描かれている可能性を問いかけてくる。本絵巻に見える服装に描かれた服装に有識故実学・服装史はどのような位置づけが行えるであろうか。

服装を考えると、二種類の見方がある。第一に服(衣裳・衣装)だけに注視する見方である。これはモノとしての服という前提で、構造、仕様などは知りえるが、使用者や使用法、時代背景はいまひとつ明らかになりにくい。第二に服装や髪型、服飾品など、同時に身につけているものを相関的に理解していく見方である。本絵巻に鑑みていうなら、露頂と肩衣、直垂と烏帽子といった、服装の組み合わせを見る。こちらは前者に比して服装(装い)として理解するために時代的な偏差やその状況、着用者の素性・出自などの周辺情報をあわせて理解できる。さらに社会的階級による使用の慣習的・法制的使用制限などを念頭にその表象性(シンボリズム)に注視する。絵画等の作品世界における身分秩序を通じた、作家の制作の意図をさぐることも可能である。

作家は、絵画の持つ一目瞭然の効果に託して、画面に配した登場人物たちの社会的・人間的性格付けを表現する。そこに作家の描こうとしている作品世界の時代性や社会共同体の姿、構造が浮き出してくる場合が

多い。つまり、服、服装、着用者、その素性や出自、社会的立場・背景、時代性など、系統的・階層的に非常に広く・深く検討することが可能になる。検討の結果を有識故実学・服装史の上から検討しようとするときにもたらされる情報は飛躍的に増大し、検討方法そのものや結果の考察の方法に選択肢が広がる。本絵巻の場合では、特に肩衣袴姿と胸服姿に注目したい。前者は近世、武士や比較的富裕な庶民に着用される羽織の祖形で、後者は前章で見たように將軍一行の従者の中にも見られる。そして、江戸幕府の日常的な出仕服となる袴姿の祖形である。この二種類の服装がどのように検出されるのであろうか。

さて、本絵巻における胸服姿は①③、肩衣袴姿は①②④に見出せる。①の場合、將軍一行の従者たちのなかには肩衣袴姿が、一般の参詣者のなかには胸服姿と肩衣袴姿の両方が見出せる。②では肩衣袴姿が將軍一行の行列の後端、鳥居の直下からその左側と辻固めの武士たちの背後に散見される。③では境内を歩く参詣客や舞楽や神楽を観る人々のなかに胸服姿、肩衣袴姿が描かれる。④では肩衣袴姿が描かれる。これらの服装を前掲、第二の見方で考えると次のように大別できる。

A 烏帽子、直垂(大紋直垂)／露頂、肩衣袴姿／(露頂・小袖袴姿)

B 笠・露頂、胸服姿／露頂、肩衣袴姿／(露頂・小袖袴姿)

C 露頂、肩衣袴姿／(露頂・小袖袴姿)

結論からいえば、社会的、もしくは着用者の所属する社会集団のヒエラルキーが直接に服装に示されていて、画家はこうしたヒエラルキーを人物表現の一環として行なっているのである。Aは再三、述べているように、文明・永正年間頃の室町幕府將軍近習の服制の反映と理解されよう。対するBCは天文年間以降、一六世紀末期にかけての武士の習慣的な服装の差等表現といえることができる。少し補足をしよう。

Bはもっぱら將軍一行以外の人々―一般の参詣客―に見出せる。たと



図 5



図 7



図 6

えば、①の画面手前、町屋の向かい側に配された人々の姿に明らかである。將軍一行の行列や従者たちを眺めている人々は、笠を被り胸服に小袴をつけた装いで金地の扇で顔を覆っている。彼らの姿を仔細に見ると、もちろん向きにもよるが左の腰に大刀の鞘を覗かせているものが大勢を占めている。そしてその近辺もしくは傍らには露頂に肩衣袴姿の武士が寄り添うように描かれていることが多い(図5、8)。この大刀を持つ胸服姿と肩衣袴の組み合わせは明らかに武士の主従を描いている。当時の胸服が武士の外出着・街着として用いられていたことを示しており、肩衣袴で描かれた従者は主人に礼をつくす意味から肩衣袴を着ていることになる。前述のように天文年間頃、將軍の出行でも肩衣袴が用いられていたことは、この服装が正装として認められていた事実を照らして納得がいく。だが胸服がいつ



図 8

から使われるようになったかを確定するのは困難と言える。というのも主に絵画作品には頻繁に描かれるものの、文献類にあまり見かけないからである。しかも同じような名称の服装「道服」があり、一方、同じような形状の十徳や直綴があり、記録類の記主がどこまで実物と名称の識別がついているか不明であることも文献上の判別を困難にしている。⁽²¹⁾織豊期の文献類ではさらに「羽織」が加わり呼称と実物の関係はますます混乱することも付記しておく。以上から一六世紀の末期には「胴服」という名称が我々の認識する衣類を指していたと推測されるにとどまざるをえない。⁽²²⁾

名称と実物の識別に関する混乱の理由として推測されるのは、この胴服が自然発生的にあらわれたもので、それゆえに使用実態に名称が後からついてきたと考えられる点である。⁽²³⁾ 簡便な衣類として使用されていたとしても、材料・構造などにおいて特殊な仕様などが無い場合、一つの服として他のものと区別して認識されるのには確かに時間が必要であるかもしれない。素襖の上着をはおることが家居の服装として行われていたことを胴服の起源という説もあるが、公家が法体の場合に日常生活で用いていた道服のような使い方などの影響も否定できないのではないか。使用の利便性が優先されるような場合、近似する服装では相互に影響しあうのはやむをえないことだと思ふ。そして胴服は当時の武士が（おそらくは将軍も例外では無いであろうが）私的な場や外出時に用いていたことは明らかだが、室町幕府の服制には組み込まれなかったこともあるだろう。もし服制に組み込まれば、公服・私服の区分が明確になり、しかも武士身分特有の服装として使用の規定が整備され、時に成文化されていくと理解するのが自然であるといえよう。

行論が少しそれてしまったが元に戻して、右のCについて述べたい。これもおそらくは武士の主従であろう。神社参詣を当事者がどのように

理解するかという問題はあるものの正式な参詣であるならやはり礼装・正装が基本であろう。それが肩衣袴姿に反映されていると考える。本絵巻制作が天文年間以降であるなら、幕府の將軍出向も肩衣袴姿が容認されていた実情からみて、当時の武士の正装としてこれを設定しても問題はない。南北朝・室町期の幕府服制の流れに照らすと、烏帽子と直垂・大紋直垂が礼装へととなり、その利便性と日常性を素襖が担った。さらにその素襖から肩衣袴姿が分化し、私的な服装から公的な服装に昇格する。そして肩衣袴姿の武士の従者は一段低い服装としての小袖袴姿ということになる。参詣の場面に胴服に笠という姿が何を意味しているかは容易には判断できないが、やはりある種の遊山に近い心情もあるかもしれない。あるいは全く私的な参詣を意味しているのかもしれない。こうした胴服姿で街中に出るということが、都市に生活する武士に特有なことであつた可能性は高い。いわゆる「しゃれ着」という方がわかりやすいだろう。肩衣袴姿は確かに正装で、自分より上位者との面会や儀式などの場合は着用の義務があるが、寛いだ状況での外出などではこうした胴服が用いられるのは不思議ではない。しかし、いくら寛いでいるとはいってもある社会的な立場の者でなければ、誰でも着ていいというものでもなかつたのではないであろうか。やはり肩衣袴姿や小袖袴姿の従者を連れることができる程度の社会的立場の人物、と理解される。また露頂に小袖袴姿を武士の服装の基本に置き、胴服や肩衣袴を場や状況、身分に応じて追加していく服装習慣が成立していたことを指摘しておきたい。この習慣は烏帽子・直垂系の服装から一步、進化した服装様式と見なすべきではなからうか。本絵巻の画面にはそうした露頂に胴服・肩衣袴の服装習慣が描かれているのである。

5 他作品との比較

最後に本絵巻の面容を絵画表現と服装という二つの視点でほかの作品とも比較しておきたい。

本絵巻には烏帽子・直垂が礼装でありながらも衰微を示し、露頂に肩衣袴を正装、あるいは小袖袴を日常服の基礎におく「世界」が描かれている。そして、この「世界」とおなじ「世界」が描かれている別の作品(群)がある。それは洛中洛外図屏風である。特に町田本(歴博甲本、国立歴史民俗博物館所蔵)、上杉本(米沢市立上杉博物館所蔵)、東博模本(東京国立博物館所蔵)などが該当する。作期について通説を確認しておく、町田本が大永五年(一五二五)〜天文五年(一五三六)頃、東博模本は模写であるがその原本は天文年間(一五三一〜五五)、上杉本は諸説あるものの永祿年間(一五五八〜七〇)後半〜天正二年(一五七四)年頃となる。初期洛中洛外図の服装に関しては黒田日出男氏が興味深い検討を行っている。²⁵⁾描かれている人物(男性)の服装を、町田家本、東博模本、上杉本の三点と元和年間(一六一五〜二四)の作と考えられている舟木本(東京国立博物館所蔵)と比較したのである。具体的には、盤領系の束帯・直衣・狩衣・水干と垂領(方領)系の直垂・肩衣袴・羽織に分けてその数量を統計的に分析された。詳しくはそちらを参照願うとして、筆者が目目しているのは町田・東博・上杉各本と舟木本では直垂と肩衣袴・羽織の割合が逆転するという点である。²⁶⁾近世の作といえる舟木本では中世末期の作品群と一括できる初期洛中洛外図よりも直垂系の人物ははるかに少なく、逆に羽織姿の人物が圧倒的に増えるのである。

黒田氏の考察も踏まえて筆者なりの見解を述べれば、中世(末期)では武士の礼装・正装は直垂系の服装であり、前述のごとく肩衣袴や胴服

(羽織)の使用が武士の服装習慣に急速に浸透しつつあった。特に肩衣袴姿は正装にまで昇格していた。肩衣袴は、この後、江戸幕府開幕にもなう法制の整備で、直垂系を礼装とする服制の体系に正装として組み込まれる。洛中洛外図に描かれた服装の統計分析の結果は肩衣袴が正装として格を上げていく過程、直垂系の服装が正装から礼装へと押し上げられていく過程を物語っている。すなわち、本絵巻に視点を戻して考えるならば、初期洛中洛外図と本絵巻に描かれた男装の使用状態はきわめて近似するのであり、作期も同時期、もしくは非常に近い時期と考えられる。初期洛中洛外図と本絵巻は相互にその作期を補完し合えるといっても差し支えない。

本絵巻の人物表現についても見ておこう。本絵巻では人物の頭部が大きめで身体そのものはやや小さめに描かれおり、こうした人物像の体躯バランスの表現は特徴的といえる。中世末期に大量に制作された御伽草子、同時期の参詣曼荼羅に描かれたそれと非常によく似ている。そして人物の表現中、特徴的なのは將軍一行の武士たちの歩みを進める足の描き方、また辻固めや神楽を見守る人々の座り方にあるだろう。これらに注視しながら他の作品に目を向けると、いくつもの作品に本絵巻と共通する人物描写が見えてくる。紙幅に限りがあるので二作品のみ紹介しておく。

一つは『真如堂縁起』⁽²⁷⁾で大永四年(一五二四)八月一日に完成した。この作品は京都の天台宗寺院・鈴声山真正極楽寺につたわる同寺の縁起絵巻である(重要文化財)。上・中・下の三巻、三十三段よりなる長大なものではほぼ完成時の全容を保って現在にいたると考えられている。絵は掃部助久国、詞書は上巻が後柏原天皇、中巻は伏見宮邦高親王と青蓮院尊鎮法親王、下巻が堯空(三条西実隆)と前大僧正公助による。各巻外題は後柏原天皇、巻末奥書は尊鎮法親王の手になる。奥書に右の大永

四年の日付がある。

この作品世界には本絵巻と同じく、烏帽子・直垂、露頂・肩衣袴、露頂・小袖袴が描かれている。縁起譚なので物語の内容は平安時代の一〇世紀頃のはずだが、描かれる人々の風俗は中世中・末期のものである。時代考証の破綻とかいったものではなくて、最初からこの作品の制作された時期の風俗を用いて描かれたようだ。画家の手の違いはあるが人々の装いはほぼ本絵巻と同じといつてよい。ただ、上級の武士とその従者の武士では烏帽子・直垂の描き方において違いが見られる。上級の武士は糊がきいているのか、平安・鎌倉時代の強装束のように直線的で鋭角的な線描で構成される服装表現なのが特色といえる。特に着座する上級武士像は肖像画や肖像彫刻を見ているかのようだ。これに比してその従者たちの烏帽子・直垂は本絵巻にも共通するが、上級武士たちの装いよりも柔らかな曲線で構成されている。適切な表現ではないが「くたびれている」ような服装表現といえばわかりやすいかもしれない。さらに露頂に直垂という、烏帽子・直垂と露頂・肩衣袴の中間に位置するような人物像も描かれているのは注目される。両者の中間を示す装いの人物像が描かれることにより、その前者から後者への変化を補足できる。この点からみて、おそらくは本絵巻は『真如堂縁起』の制作された大永四年以降に描かれたと推定される。

二つめは『清水寺縁起』⁽²⁸⁾である。京都、東山の清水寺の靈驗譚に取材したもので永正一三年(一五一六)二月二十七日から同一七年(一五二〇)四月にかけて制作された。その経過は中御門宣胤の日記『宣胤卿記』や三条西実隆の日記『実隆公記』に詳しい。作画は絵所預土佐光信が担当した。上・中・下の三巻、三十三段よりなる。

八世紀末から九世紀初の物語なので、人々の服装などは比較的古様に描こうとして鎌倉時代のもので代えようとしていると推測される。鎌倉

時代の武士や公家の服装を、描画のタッチや時代考証でうまく演出しており、彩色なども一六世紀頃に盛んに行われる原色を多用するものではない。古様さの演出においては成功しているといえるかもしれない。したがって武士の服装においては直垂がまだ大紋や素襦などに分化する以前の素朴なものが多く描かれる。ところが、下巻の二二紙、京都大番役

を終えて鎌倉に帰る武士の一行の先頭には二名の董形の人物が描かれる。露頂で髪を背後に束ね、直垂を着ている。騎馬の主人の太刀と弓袋を持っている。この人物二人の服装で注目したいのは袴の前面に返し股立という、足捌きのよさのための着装法をしていることだ。これは室町期以降の武士に盛んに行われ、たとえば室町將軍の出行では供奉の武士たちの行うもので、本絵巻でも数多描かれている。二名はこの絵巻物の古様さを演出する中では非常に違和感を覚えるもので、その破綻を示しているともいえよう。しかし二名の歩行姿勢の表現は、本絵巻に描かれた將軍一行のものと近似していて、ここに本来の作期が見出せる。作画を担当した土佐光信の正確な生没年は不明だが、一六世紀のはじめまでは存命していたらしいので、この作品は光信最晩年の作なのかもしれない。

初期洛中洛外図とともに『真如堂縁起』『清水寺縁起』などと本絵巻を比較すると、これらが時系列的に近似したものであることが判明してくる。本絵巻の画面情報や人物表現、人々の装いなど、様々な点で一六世紀の中々末期にその作期を求めることは十分に可能であろう。すべてがこの時期に収斂し、しかも時期的な一致をみるからだ。服装に限定して言えば、露頂・肩衣袴や胸服、露頂・小袖袴という差等表現を含めた描写は他作品との比較からもこの時期に特定される。しかしながら、詞書を持たない本絵巻の場合には画面情報しか手がかりはなく、本社に関連する文献資料を援用したとしても、これ以上のことはいえない。下坂氏の天文年間成立説を補強できたとしてもここで推測をとどめておく。

おわりにかえて

長きにわたり『足利將軍若宮八幡宮参詣絵巻』という絵巻物について、有識故実学、服装史の立場から、絵画としての史料論を踏まえて考察を加えてきた。この作品は応仁の乱後に疲弊した同社の復興事業の過程で、勸進を促進するために制作されたとみられる。同社がもつとも盛んであった時期の建築物や、そこに参詣する室町將軍一行、一般の参詣客を、参詣曼荼羅の手法をもって描いている。

とても興味深いのは、將軍一行は六条八幡の境内描写と同じく繁栄時代の点景の一つとして機能している点である。そして筆者の研究上の興味から言えば、室町將軍出行の具体的な姿を伝える唯一の作品であることは言うまでもなく、平安時代末期以来の武士の服装である烏帽子・直垂姿が、露頂・肩衣袴姿、露頂・胸服姿、露頂・小袖袴姿に変化していく過渡期の作品であることだ。初期洛中洛外図や近い時期の絵巻物などを比較・参考に援用することで、古代以来の服装が中世を経て近世のものへと変化していく様子が垣間見え、本絵巻の服装史研究の資料としての重要性を強く認識した。中世、武士が独自の文化に伴う価値観のなかで自らの服装を整備していく様子が、本絵巻に描かれた服装の背景に見てとれる。

従来の有識故実学は基本的に体制の服制に準拠して研究を進めていくものである。法制に定められた服装を跡付けていく非常に根気の要る作業といえる。反面、体制に含まれない人々やその服装、服という「モノ」の利便性優先で時宜に応じて臨機応変に変化していくような面については究明が及びにくい。一例をあげるなら前掲の胸服の問題がある。武士の服制に組み込まれなかったことからその実態が把握しにくいし、名称やそれに合致する服が判別しにくいという現実がある。しかも同時代人

をしてもそれは困難なのである。法制として成文化されない限り、文献にその足跡を残すことは滅多にない現実がそこにある。その点から言えば武士の服装の実態は公家のそれに比してまだ不明な点が多い。

有職故実学をより前進させるためには、服装史というより広い視野で、問題の検討に臨む必要のあることを痛切に感じる。とりわけ中世から近世への移行期では、武家、公家、庶民が前代よりも様々な面で接触する機会が増える。同時期の流通経済や交通網の発達は、人・モノ・情報を迅速に運ぶ。とくに近世初期における武士の在地から城下町集住をふくむ幕藩体制は都市を媒体に各社会共同体の文化が融合した。服装なども社会共同体の序列を示すものはそれほど揺るがないが、法制により規定されていないものはこうした様々な影響を相互に与え合う。それゆえに本絵巻をはじめとして同時期の絵画作品群は、絵画史料として多くの可能性を秘めている。とくに中世末期から近世初期にかけての一連の「洛中洛外図」や「風俗画」と呼ばれるものは、本絵巻とともに服装に關する多くの情報を我々にもたらしてくるだろう。

今回、本絵巻を検討し、中・近世移行期の武士の服制・服装は、武士という社会集団の変遷を考える上で非常に重要な示唆を与えてくれるものと実感した。今後の課題として取り組んでいきたい。

(注)

- (1) 村井康彦「同朋衆と阿弥衆―室町文化の形成者―」『武家文化と同朋衆―世阿弥の環境』(『武家文化と同朋衆』、三一書房、一九九一)
- (2) 下坂守「若宮八幡宮蔵『足利將軍若宮八幡宮參詣繪卷』の図像と画面構成」(『足利將軍若宮八幡宮參詣繪卷』日文叢書七、国際日本文化研究センター、一九九五)。文中では下坂論文と略称する。
- (3) 二木謙一「中世武家の作法」(吉川弘文館、一九九九) 一一二頁。

二木論文と略称する。

(4) この絵巻物の表題に即して室町將軍の參詣のみで考えた場合、この絵巻は全三段で構成されていることになる。つまり小稿でいうところの①②は將軍が本社社頭の牛車を降り、四足門へ進んでいく風景として一面面と理解するのである。しかし後で述べるように寺社等の絵画表現を考えると、聖・俗・晴・曇といった概念が作画の背景として存在する可能性は考慮すべきだろう。本絵巻でいえば境内・外という概念である。筆者はこの概念で本絵巻の画面構成を考え、全四段と理解した。

(5) 下坂論文および「若宮八幡宮年中行事」(『若宮八幡宮文書・記録』芸林会、一九七八)の八月一日放生会を参照。

(6) 海老名尚 福田豊彦「田中穰氏旧藏典籍古文書」『六条八幡宮造営注文』について(『国立歴史民俗博物館研究報告』第四五集、一九九二)。

(7) 『新訂増補国史大系本』。

(8) 『統群書類従』。

(9) 前掲注(5) 参照。

(10) この作品には随所に木々が描かれる。松などの常緑樹のほかに椿や山茶花、山桜、枝垂桜、梅などである。ところがこれら花木はほぼ全てが花を咲かせている。つまり季節感には関係なく花木が画面を美しく演出する役目をもって描かれていることになる。これはこの絵巻が特定のあらかじめ式日の決まった行事を描いているのではないことを物語っている。こうした演出は、將軍一行の華やかな行粧の美しさといまっ、盛時の点景描写を効果的に演出している。

(11) 中世後期、応仁の乱の後、清水寺の復興事業は勸進聖・願阿弥らの手によりなされた。この願阿弥の死後、その後継者たちの勸進活動の拠点となったのが成就院である。下坂守「中世的「勸進」の変質過程」(『古文書研究』第三十四号、一九九一・五) 参照。

(12) 『新修京都叢書』第一〇巻。

(13) 同右 第一六巻。

(14) この考え方でいえば、①から②へとの境にある「西洞院川」は本絵巻制作時には存在しない橋を指しているのではないであろうか。

(14)

私見としては、本絵巻に描かれた室町將軍の奉幣が放生会のものなのか否かは、詞書のない限られた画面情報の中からは断定できないと思う。参詣という行為に奉幣は欠かせないとも言えるし、③の場面で出てくる舞楽や神楽にしても、放生会の絵画化における行事次第の一環として行われているかは容易には決しがたい。放生会と断定することには右のような理由のためらいがある。社頭における舞楽は「法楽」と呼ばれ、室町將軍の参詣時に神へ奉納するものとしてしばしば行われた。石清水八幡宮をはじめとして八幡信仰には不可欠の神事行為と言わねばならない。したがって舞楽(法楽)の場面⇨放生会とは言い切れないのである。③は放生会の際の賑わいを示しているかもしれないが、①②④の將軍参詣が必ずしも放生会におけるものかはわからないと筆者は理解する。もし全盛期の本社の様子を描くならこうした舞楽・神楽を描くのは必然と考えられるからだ。また將軍が描かれなかったことがその証左になるのではなかろうか。詞書の無い本絵巻ではこの答えは出しがたく、本絵巻の画面情報や歴史的背景をどのように関連付けて理解するかに負うところが大きい。信仰や崇敬の念を描くなら下坂氏の指摘されるように境内案内図としての参詣曼荼羅の技法を用いていることには文句なく賛同する。

(15)

下坂氏は『八幡社参記』(『群書類従』武家部)に記された康正二年(二四五六)の石清水八幡宮参詣における將軍義政の例をあげて、社参時の將軍の着替えを説明されている。路程は盤領・欠腋の狩衣に似た小直衣を着用していたが、善法寺で浄衣に着替える。しかしこれはすでに同八幡宮の境内に入る以前に着替えている。本絵巻では境内に入ってからのことになる。もし清浄な服装に着替えるとしたら、『八幡社参記』などの例から、すでに境内に入る前に行われていたことが類推されよう。なお、康正二年度の義政の着替えは京洛から同社までの長丁場を出行してきた上でのことであり、しかも室町將軍家にとって破格の崇敬と信仰を受けていた同社ならではのこととも理解できないだろうか。

(16)

「群書類従」武家部

(17) 朝廷の服制は、唐より継受したものを朝廷の組織・制度の改変や風土に合わせて分化・発展させていった。対照的に、幕府の服制の形成は、

諸制度が幕府と武士の手により一から構築され、武士による身分秩序の形成と儀式体系や儀礼構造の整備が進むなか、服装の整備が同時に進行していったといえる。

(18)

幕府服制は、江戸幕府において、直垂や大紋・素襖を礼装、肩衣袴(袴)を日常の出仕服として規定した時点で一応の完成を見たといえるのではない。武士は室町幕府期において服装とその制度における独自のアイデンティティを整備し、江戸幕府において完成をすると推測する。だが、武家官位の変動が著しかった、織田政権を視野に入れた豊臣政権期における服装の扱いや服制について考察を加えない限り、この仮説は不十分であろう。詳しくは別稿を準備しているのでそちらで述べたいと思う。

(19)

肩衣袴姿と胸服姿に関する基礎的な知識を確認しておきたい。

肩衣姿は前・後身の腋を縫い合わせない、袖を持たない垂領(方領)の服装であった。直垂系の服装の序列―直垂・大紋直垂・素襖―では下位にある素襖から袖の部分を取り去ったものと考えられている。もともと素襖は麻地に裏地をつけない素朴な服であり、共裂の袴と帯をとまなう構成で原初の直垂を想起させさせる。室町幕府の服制においては二本木の言われるように永正年間ごろに一般化した。よって、幕府近習以外の武士たちにも時を同じくして普及していったと考えられる。肩衣姿の武士の図像では愛知県長興寺につたわる織田信長の肖像画が著名だが、本絵巻に現われる肩衣袴姿はさらに素朴な仕様とみられる。近世の袴は前身頃に縦に襷をとり、身幅を細く見えるように仕立て、さらに左右の前身は肩から垂下して重ね合わせることなく袴に着込める。本絵巻にみられる肩衣袴の場合は前身頃に襷を取るような仕様はまったく施さず、素襖の上衣から袖を取り去ったままの形状であるようだ。織田信長の肖像では近世のもののように襷をとるようなことはしていないように見えるが、やや身幅を細く見えるような仕立て、あるいは細く見えるような着装法をしているのかもしれない。ただ本絵巻のものも信長像のものも前身の腹部の辺りで左右を重ねており、これは直垂系の服装が原初であった名残であろう。前章でもみたように室町幕府の末期、その服制に組み

込まれていった。肩衣袴姿で注意すべきは烏帽子との併用例は見受けられない点にある。すべてが冠帽具をつけない露頂での使用で、その多くは月代を剃り上げた髪形である。

胴服は近世以来、現代でも使われている羽織の原初であるとされている。本絵巻を含め、一六世紀頃より武士の街着、あるいは外出着、道中着などに使われている様子が主に絵画史料を中心に散見される。露頂で小袖袴の上に着るのが一般的である。注意されるのは屋内での改まった面会などの画面では描かれない点である。胴服については室町幕府関連の故実書などで扱われる例は多くない。室町幕府の服制に組み込まれなかった服装であるために、直垂系の服装のような序列も生じなかったし、そのため故実書の類にも取り上げられなかったと推測される。その意味では公服としての機能は持ちえず私服として存在し続けた感がある。よって地質、文様色目、形状などまったく自由であった。一般に服装史で胴服という場合、一六世紀末から一七世紀初、戦国・織豊期の遺品類を想起する。たとえば上杉神社には上杉謙信所用の胴服が数多く伝えられ、また京都国立博物館所蔵の辻が花染の遺品としても著名な一六世紀作とされる染分練地桐矢襖模様胴服などがある。概して豪華な素材を用いた絢爛豪華なもの、奇抜で大胆な意匠、一方、瀟洒で垢抜けた意匠のものなどが強く印象付けられている。原則的には、身頃に衿をもたず襟も幅の広い大きなもので、着用の際には外側に折り返して使うもの、襟そのものも色や文様の異なる別地の物を使うことが多く、または豪華な生地による裏地を見せるものである。こうした織豊期の胴服は袖の無いものもあつたようで、背中を縦に深く割り、軍陣で用いる陣羽織として流用されたようである。現在、伝えられている戦国・織豊期の遺品類の多くは、一部の高級武士の生活に特化された仕様と言えるかもしれない。しかしその一方で、京洛の街着・外出着として、あるいは道中着として用いられていた素朴な様式のものもあつた。そうした「素朴」な胴服が本絵巻をはじめとする多くの絵画作品に描かれている。

(20)

直垂系の服装の場合、本絵巻を見てもわかるのだが童形の大童である御小者などを除いて、烏帽子の着用が原則である。直垂は平安時代末の

発生時、烏帽子着用が成人男性の表象であつた社会習慣と密接に関連している。素襖から分化したといわれる肩衣袴では対照的に露頂での着用が常である。これは肩衣袴が冠帽具をかぶらずとも社会的には何の遜色もなかった社会習慣・時代背景に立脚して生まれきたからだろう。次に述べる胴服でも同じことが言える。なお、武士の正装が露頂で肩衣袴になつても近世の江戸幕府服制では直垂・大紋・素襖の着用時には烏帽子着用を原則とした。これは前代の服装習慣の遺制と理解される。

(21)

鈴木敬三氏は『国史大辞典』「胴服」の項で「同類に法体の道服、裳付けの直綴、脇続の十徳の類があり、そのために文献の記事にもときに混乱がみられ、ことに音が共通する道服は注意を要する」と述べている。本絵巻でも図6に描かれている左端、笠をかむる人物の服装もこうした衣類の識別においては興味深い。一見、上着であること、身頃の下端を袴に着込めない点からほかの胴服と同じかと思誤りそうになる。しかし、左右の身頃を合わせて服の上から帯で締め、さらに大刀をその帯に差していることは明白である。とするとこの服装は何なのか。この画家は描き分けているかも知れないが、見るほうの我々は予備知識がなければその識別はつきにくく、見落としがちといえる。なお現在、こうした服装を「胴衣」と呼ぶこともあるが、当時の人々がそう呼んでいた確証はないのである。

(22)

文献史料のなかでこのように混乱の多い中、意外と明確に記す史料がある。ルイス・フロイスの『日本史』(中央公論社)をはじめとしてキリスト教の宣教師たちの著した文献類には当時の日本の武士たちの服装に関する記述がことのほか詳しい。そこに胴服を見出すことができる。十分な史料批判と書誌学的考察が必要な史料群だが、一六世紀中・末期の日本の武士の服装を考える上で貴重な情報源と言えるであろう。一例を掲げると、同書、天正十三年(一五八五)の聖週間、紀州・根来攻めに際して、豊臣秀吉は和泉国岸和田城に先遣隊を送り、四月二十日に大阪を出発、十万を越す軍勢を率いて堺を通過した。武装した騎馬や徒の軍勢中、秀吉は騎馬で続き、「白のダマスコ(織)の着物を着、その上にRecreadoな紅色の絹襦袢でできた短い胴服をまとい……」とある。かなり

具体的な使用状況に関する周辺情報もあり、使用の実態が具体的にうかがわれる。このほか同じくフロイスの『日欧文化比較』(大航海時代叢書 一一)、ジョアン・ロドリゲス『日本教会史』(同右 九)、アピラ・ヒロン『日本王国記』(同右 一一)などにも詳しい。

(23) ジョアン・ロドリゲスは前掲注(22)の著書で「胴(道)服」の使用は豊臣秀吉以来と述べているが、これは名称と実物が完全に一致した時期を示しているのではないかと考える。様々なバリエーションがあり、類似する道服、直綴などと識別のつきにくかった胴服が、ある種の典型的な形状や構造、用途を得たということと推測する。

(24) 胴服を素襖の上着のみを着る習慣の延長線上に設定する考え方は決して誤りではない。しかし素朴な疑問として同じく素襖を原型とすると考えられている肩衣袴はどうであろう。こちらは幕府服制では正装の範疇に入れられているからだ。同じ素襖を原型とする片方(肩衣袴)が正装として理解され、もう片方(胴服)が私的な服装であるのは矛盾を感じる。だが、この相違は素襖が上着も袴も共裂であったこと、つまり上下が揃いであったことに求められる。胴服はあくまでも素襖の上着のみの使用であり、便宜的に防寒や街着として、服装習慣の制約を受けず、それが正装として昇格しえなかった最大の理由かもしれない。この仮説が正しいとしても、それでも道服などの影響は否定できないのである。

(25) 黒田日出男「洛中洛外図を読む ―人々の(姿)の変貌―」(『ものがたり 日本列島に生きた人々』五 岩波書店、二〇〇〇、一一)

(26) 同論文では直垂と羽織について、前者については大紋、素襖といった識別、後者については胴服との識別をしていないが、人物像の大きさが極めて小さく、そこまでの識別は困難と推測される。したがって直垂は「直垂系」、羽織は胴服を含む「羽織」と理解している。

(27) 『続々日本絵巻大成』五。

(28) 同右。

(付記) 図版掲載およびフィルム借用をご快諾いただいた若宮八幡宮にはこの場をお借りして篤く御礼申し上げます。ありがとうございます。