

日本史教科書的美術史（一）——室町時代から江戸時代初期の検討——

矢島 新

《はじめに》

筆者は東西の文学・歴史・芸術を対象とする広領域の人文学科に籍をおいている。新入生と面談していると、日本史や世界史を学びたいという学生がかなりの割合を占めるのに対し、美術史を学びたいという意思を持って入学してくる学生は皆無に近いように感じる。高校には美術史などという科目はないし、多くの高校生は、日本美術史という学問領域があることさえ知らないだろう。

そもそも日本美術への窓口は少ない。その最も重要な一つは日本史の教科書であろうが、美術史の立場で高校の教科書を読み返してみると、問題ありと感じる箇所が少なくない。大学で日本美術史を教える教員にとって、その作品選定の偏りや記述の甘さは、見過ごすことができない。

高校の日本史教科書はかなりの種類が出版されているが、最も記

述が詳細であるとされて、いわゆる進学校で圧倒的シェアを誇るのが、山川出版社の『詳説日本史B』（以下このシリーズを『詳説』と表記）である。本稿ではこの高校日本史教科書の王様というべき『詳説』をはじめとする教科書について、美術史の観点から検討を加えてみたい。もちろんすべての時代を対象とするのが望ましいのだろうか、紙面に限りがあるので室町時代から江戸時代初期までに絞ることとし、筆者が最も関心を持つ江戸時代の文化、就中化政文化については、次の機会を待つことにしよう。

《日本史教科書の室町文化》

日本史の概説書と高校の教科書を比べてみると、文化の名称や時代区分について、いくつかの相違が認められる。一冊にまとめられた概説書として現在もつともよく書店の棚で見かける『概論日本歴史』（吉川弘文館、二〇〇〇年）と比較しながら、『詳説』の文化に

関する記述を確認してみよう。

まず『概論日本歴史』は室町時代の文化について、「中世後期の文化」（執筆Ⅱ千々和到）の項目で一括して記述している。室町文化といえは北山文化と東山文化を思い出される方が多いだろうが、『概論日本歴史』にはそれらのよく知られた時代区分はなく、欄外の注で触れるにとどめている。後述するように美術史の概説書の場合も、室町時代を細かく区分するのは少数派である。

一方、最新版『詳説』の記述は、最初に「室町文化」の項目を置いて全体を概観し、続いて「南北朝文化」、「北山文化」、「東山文化」、「庶民文芸の流行」、「文化の地方普及」、「新仏教の発展」と六つもの項目を並べている。標題から判断すれば、前三者が時代の流れ、後三者がジャンルや内容による区分けということになるが、後三者に関しては、「文化の地方普及」の項に十五世紀前半の関東管領上杉憲実による足利学校の再興が取り上げられるものの、応仁の乱以後のいわゆる戦国時代の動向が記述の大半を占めている。すなわち六つの項目全体がほぼ時系列に従っており、かなり細かな時代区分となっている。ただし戦国時代に関する記述がかなりのウェイトを占めるにもかかわらず、「戦国（時代の）文化」といった項目が立てられてはいないことに留意すべきだろう。

《漢画の優遇》

総論に相当する「室町文化」の項で強調されるのは、この時代に

武家文化と公家文化の融合が進んだことである。さらに「惣村や都市の民衆とも交流」し、「中央文化と地方文化の融合も進」んで、重層的な構造になったと説明されている。

筆者もそうした構図の大枠に異論はない。最も広く読まれている日本美術史の概説書である美術出版社の『カラー版日本美術史』の室町時代（執筆Ⅱ鳥尾新）の項も、「美術史にとつての室町時代は「多様な時代」とも「ジャンルの再編」の時代ともいえる」と述べている。

執筆者鳥尾は、「武家文化」と「公家文化」の代わりに、「漢」と「和」というキーワードを使っている。この場合の「漢」は中国に留学した禅僧が持ち帰った水墨画をいい、「和」は平安時代以来のやまと絵などを指している。

日本史の教科書は「漢」を代表する水墨画がお好きらしい。『詳説』は各時代の文化のページに主要な美術作品の一覧表を掲げ（暗記を促し）ているが、室町時代の絵画については、寒山図（可翁）、瓢鮎図（如拙）、四季山水図卷（山水長卷）（雪舟）、冬秋山水図（雪舟）、天橋立図（雪舟）、周茂叔愛蓮図（狩野正信）、大仙院花鳥図（伝狩野元信）、寒山拾得図（伝周文）の8作品を選んでおり、すべてが水墨画か水墨の技術を主体に着色を加えた作品、すなわち美術史で言うところの漢画である。しかも可翁と周文については代表作ではなく、専門家でもすぐに思い出せぬようなマイナーな作品が選ばれている。

この事実を裏返せば、武家文化と公家文化との融合が強調される

にもかかわらず、美術における公家文化の代表であるやまと絵は、ほとんど無視されている。本文の記述も、当時のやまと絵の重鎮である土佐光信にわずかに触れるのみである。一方『カラー版日本美術史』では、「和」の中核であるやまと絵についてかなりの行数を割いており、図版も五点載せている（漢画系の図版は十一一点）。

日本史教科書における漢画の優遇は、戦前の日本史概説書を受け継いでいるのだろう。日本史概説書草創期の金字塔というべき黒板勝美著『国史の研究 各説の部』（文會堂書店、一九一三年）は、そもそも文化についてあまり言及していないのだが、室町時代には「書画の流行」という小項目を立てて、明兆、如拙、周文、相阿弥、祥啓、雪舟、雲谷派、雪村、秋月と多くの画人の名を挙げている。中でも雪舟については山水長巻や破墨山水図などの具体的な作品に言及し、数少ない図版の一つに選んでいる。破格の厚遇というべきだが、江戸時代に画聖と呼ばれた雪舟の知名度は近代に入っても衰えることがなく、その水墨画は、常に室町文化の代名詞であった。

この黒板の著作をはじめ、これまでの日本史概説書や教科書は、土佐光信の絵巻を載せるものが稀にあるほかは、室町時代のやまと絵をほとんど図版に採用していない。ただそうした扱いの軽さには、致し方ない面もあった。当時は絵巻以外の室町時代のやまと絵の優秀作品が、ほとんど知られていなかったのである。新来の水墨画の多くが掛幅装の鑑賞画だったのに対し、やまと絵は生活の道具である襖や屏風に描かれることが多かったので、京都の貴族の邸宅や寺院が灰燼に帰した応仁の乱で、大画面のやまと絵の多くは失われて

しまったのである。

状況が変わったのは一九八〇年代のことであった。四季花木図屏風（図1）や日月四季花鳥図屏風（ともに出光美術館蔵）などの室町時代の優れたやまと絵屏風が相次いで発見されたのである。それ

図1 四季花木図屏風（出光美術館）



らの屏風の出現によって、室町時代のやまと絵に対する認識は大きく変わったと言つてよい。一九九一年に初版が出版された『カラー版日本美術史』は、早くも四季花木図屏風を図版にしているし、近年の美術全集等では、室町時代のやまと絵の割合がかつてとは比較にならないほど増えている。中世のやまと絵の表現世界の豊かさが、具体的な作品で確認されたからである。日本史教科書がやまと絵を冷遇し続けているのは、近年の美術史の研究状況に目を配っていないことの表れだろう。

《拡大した東山時代》

『詳説』をはじめとする多くの日本史教科書は、南北朝文化に続いて、北山文化、東山文化の順に室町時代の文化の論述を進めている。年代の順とは逆になるが、明治時代にすでに文化が栄えた特別な時期であると見なされていた東山時代から、検討を加えてみる。

先ほど黒板勝美著『国史の研究 各説の部』の雪舟への高い評価に触れたが、同書には「東山時代の美術工芸」という項目があり、蒔絵などの工芸が盛んになったこと、中国から宋元時代の古画が多数輸入されたこと、猿楽が流行したことなどが述べられている。他の時代の文化に比べれば、ずいぶん丁寧な記述である。

美術史においても東山時代は早くから高く評価されていた。先駆けは岡倉天心である。天心は二十八歳であった明治二十三年（一八九〇）から三年間東京美術学校で日本初の日本美術史を講じており、

学生の筆記に基づいた講義録が『岡倉天心全集』や平凡社ライブラリーに収められている。それによれば天心は日本美術史を区分して、「古代、中世、近世の三時代となし、古代は奈良朝、中世は藤原氏時代、近世は足利氏時代」とする独自の史観を提示している。足利時代についてはさらに四分して、第一期を東山時代、第二期を豊臣時代、第三期を寛永時代、第四期を寛政時代と名付けている。江戸時代のピークを寛永と寛政に見ることが興味深い。

東山時代については、「東山義政の思想にもとづき、雪舟、正信等輩出し、足利時代最盛の期なり」と評しており、日本美術史全体でもピークととらえていたようだ。天心が取り上げた画人は、如拙、周文、秀文、狩野正信、祥啓、蛇足、雪村、能阿弥、芸阿弥、相阿弥、宗湛、宗栗、秋月、周耕、宗淵、周徳、之信、宗信、秀頼、松榮、六角寂済、土佐光信、粟田口隆光と多くを数える。中でも周文、雪舟、雪村、正信、元信、光信については記述が詳しく、一段高く評価していたことがうかがえる。黒板勝美ら戦前の歴史学者の室町美術観は、高名な美術史学者天心の見解に影響を受けているのだから。

『国史大辞典 第十一巻』（吉川弘文館、一九九〇年）の東山文化の項目（執筆＝林屋辰三郎）は、年代の範囲の検討から始めている。すなわち中核は將軍義政（一四三六、九〇）が東山山荘に移って東山殿と呼ばれるようになった文明十五年（一四八三）から没した延徳二年（一四九〇）までの七年間だが、一般には義政が家督を継いだ嘉吉三年（一四四三）から没年（一四九〇）までとされ、近年で

は義政が生まれた永享七年（一四三五）から没後十年を経た明応九年（一五〇〇）までとする見方もあると、三つの見解を紹介している。天心が「東山義政の思想にもとづき」と前置きしたように、当初は義政の趣味や個性の表れとしての狭義の東山文化が研究対象とされ、その後しだいに範囲が拡大したのだろう。

範囲を六十五年間に拡大した第三説があらわれたのは、林屋によれば「東山殿の個性を發揮させた原動力としての経済的負担は、当時の幕府の財政上からも、ほとんど土倉に負われており、この市中の土倉とその裾野をなす町衆の活力が、東山殿を通じて発散して東山文化となった」と見られるからだという。いかにも近代歴史学による文化の定義である。

狭義の東山文化が重視されたのは、この時代に茶の湯の原型が生まれ、わびの美学が萌芽したと考えられたことによるだろう。東山山荘で楽しまれていた書院の茶は東山流という流派を形成し、義政の愛玩した中国絵画や茶道具は、「東山御物」と呼ばれて茶の湯の世界で大変な尊崇を受けてきた。『詳説』は東山文化の特徴を、「禅の精神にもとづく簡素さと、伝統文化の幽玄・侘を精神的な基調としていた」と述べている。

出発点としての狭義の東山文化のイメージは、押板（床の間）に能阿弥ら同朋衆が選んだ渋い唐絵が掛かり、狩野正信（一四三四？～一五三〇）らが水墨で山水を描いた襖で仕切られた書院で行われた茶会ではなかっただろうか。そのような狭隘なイメージから出発した用語が次第に拡大解釈されたことにより、後述するいくつかの

混乱を引き起こしたように思われる。

狩野派の基礎を築いた正信は義政周辺の文化環境で育った東山時代の絵師であるが、子の元信（一四七六～一五五九）は、十六世紀前半が活躍期である。東山文化に関する先の三つの説では、狭義では七年間、広義では六十五年間とかなり幅があるものの、いずれも十五世紀後半としていた。元信は室町時代後半の最も重要な絵師だが、東山時代ではなく、戦国時代の絵師といえるべきだろう。多くの教科書は元信を東山文化の項で扱っているが、室町時代後半の絵画に関する事項はすべて東山文化に押し込んで、同じ文脈で説明したかったのだろう。

《北山文化 vs 東山文化》

『詳説』の北山文化の項を慎重に読んでも、時代の特徴や、東山文化との違いが見えてこない。天心の『日本美術史』や黒板の『国史の研究 各説の部』には実は北山文化という言葉は使われていない。その後の日本史概説書、たとえば昭和十二年（一九三七）の川上多助著『日本歴史概説』（岩波書店）などにおいても、室町文化については東山時代だけが論及されている。戦前の旧制中学の教科書についても調べてみたが、東山時代ないし東山文化の語は必ず用いられていたのに対し、北山文化という項目は見出すことができなかった。

そうした状況は戦後しばらくの教科書でも続いている。一九五二

年に出版された山川出版社の『日本史』は、明治二十二年（一八九九）に帝国大学文科大学（現在の東京大学）の史学科に設置された史学会が編集した教科書で、『詳説』の前身として重要であるが、そこでもやはり東山文化のみが項目になっている。一九五三年の大修館書店『高等日本史』（肥後和夫）も同様であり、一九五二年の三省堂『新日本史全』（家永三郎）と好学社『高等日本史』（坂本太郎・家永三郎）のように、東山文化と北山文化の語をともに使わない例さえ見られた。

筆者が調べた限りでは、教科書に北山文化の語が使われた早い例は一九五四年の修文館『日本史読本』（時野谷勝・後藤陽一）である。といっても室町文化に立てられた項目は「禪宗文化」と「東山文化」であって、まだ北山文化という項目はない。本文中に「この時代の初め義満のつくった金閣の代表する「北山文化」は、まだいろいろの面に従来の貴族文化のなごりをそのまま示すものがあつた。しかし義政が応仁の乱後東山につくった銀閣に代表される、いわゆる東山文化になると…」という記述があるだけである。

項目として北山文化を独立させたのは、翌一九五五年の実教出版『高校日本史』（西岡虎之助）が最初かと思われる。この教科書では第6章「封建社会の発展」の第1節「南北朝の動乱と室町幕府」の中に北山文化、同章第3節「応仁の乱」の中に東山文化の項目が、同じ格で配置されている。これ以降の各社の教科書は、北山文化と東山文化を並置する形に足並みをそろえていくのである。

当時の概説書や専門書を検証すると、一九五三年の石井良助著

『日本史概説』（創文社）では東山文化のみが項目になっている。そこには「東山文化」というと通例、建武中興または南北朝合一以後応仁の乱勃発または戦国時代末までの文化の総称として用いられている。室町文化をつきつめたものが東山文化といえないことはないが、室町文化と応仁以後の文化との間では、大きな差異が認められ、東山文化はむしろ、江戸時代のわび・さびの源流として認められるべきと考えるので、応仁の乱以後の文化を、東山文化と呼ぶことにする」という石井独自の定義が示されている。

この「東山文化」の項目は第五篇近世の第一章「戦国時代」の第4節であるが、その少し前の第四篇中世の第三章「庄園的封建社会の衰退」の第4節は、「室町文化」と題されている。石井は応仁の乱を大きな転換点と見てその前後で中世と近世を分かち、それと対応させて応仁の乱以前を「室町文化」（北山文化ではない）、以後を「東山文化」と呼んだのである。十六世紀を含めた室町時代後半の文化全体を東山文化と呼ぶわけにはいかないが、室町時代の文化を応仁の乱で二分するところが多い。

この石井独自の時代区分は、一九五三年当時東山文化という概念さえ必ずしも明確ではなかったことを示している。石井は日本史研究者としては異色の東大法学部出身であり、法制史を専門にしていた。東大国史学研究室のしがらみとは無縁であったと思われるが、そうした自由な立場が斬新な史観を生んだのだろう。

同じ一九五三年に出版された林屋辰三郎著『中世文化の基調』（東京大学出版会）は、その後の室町文化研究に大きく寄与した一冊と

いわれている。林屋についてはすでに名前を挙げてはいるが、京都帝國大学の出身で、中世から近世にかけての文化史が専門である。この三五九ページに及ぶ著作の中で、北山文化という語はただ一か所、「東山時代と民衆の生活」の項目の中で使われている。「東山時代はもとより足利義政を中心とする東山文化によって代表されるのであるが、この東山文化に先立って北山文化というべきものがある」という箇所である。この「北山文化」というべきものがある」といふしほかした言い方は、北山文化という語がようやく使われ始めた状況を示している。

この二つの著作を見る限り、一九五三年当時まだ北山文化という概念が研究者のコンセンサスを得る状況になかったことは明らかで、翌一九五四年に修文館『日本史読本』が北山文化の語を本文中で使い、その翌年の実教出版『高校日本史』が独立した項目名として使ったのは、かなり大胆な判断であったように見える。その後北山文化という概念が次第に定着していくのだが、教科書が採用したことが、用語の定着を促したと言えるかもしれない。

その後の状況を確認しておく、日本史教科書においては、北山文化と東山文化の並置が定着していく。一九六八年に出版された十一社十四種の教科書を調べたところ、総論の本文中で言及する簡略タイプと、両者に項目を立てて詳しく述べるタイプに二分されるものの、実に十三種が北山文化と東山文化をほぼ同列に記述しており、北山文化に言及しない教科書は一つだけであった。教科書において北山文化は完全に市民権を得たとみて良いが、それは日本人の常識

になったことを意味している。

一方日本史概説書においては、北山文化を東山文化と同列に扱うものがある一方で、北山文化にほとんど言及しない旧来型も見られた。

両者を同列に扱う例としては、一九八五年の『日本歴史大系2 中世』（永原慶二他、山川出版社）が代表的なものだろう。この分厚い概説書は『詳説』の出版元である山川出版社の刊行であるが、同社の看板である『詳説』とよく似た章立てを採用して、北山文化と東山文化を同格で並置している。

後者の北山文化にあまり重きを置かない例としては、一九七五年の佐々木銀彌著『日本の歴史第十三巻 室町幕府』（小学館）や、一九九三年の『日本歴史館』（小学館、室町時代執筆 峰岸純夫）が挙げられる。この『日本歴史館』の室町時代を扱う第5室「戦国の争い」の章立ては独特である。大きな項目として「室町幕府」、「東西の大乱と東山文化」、それに「室町の文芸」を順に置き、「室町幕府」の中に「足利義満と金閣」、「東西の大乱と東山文化」の中に「金閣と足利義政」という小項目を配置している。小項目のレベルでは金閣と銀閣を同列に扱うものの、大項目のレベルでは東山文化だけをとり上げたのである。さらに「室町の文芸」という大項目を別に置いて、そこに「雪舟と山水画」という小項目を配置している。美術の流れと、義満の時代から義政の時代への推移を、切り離したものである。周到に考えられた項目立てである。この二書がともに小学館の刊行であることが興味深い、教科書においては一九六〇年代

には北山文化が定着していたにもかかわらず、専門書においては、必ずしもそうではなかったようである。

一九五〇年代に北山文化が登場したのには、歴史研究が深化していく状況が関わっていたのではないかと思われる。研究の進展によって義満の時代にも評価すべき文化事象が豊富であることが明らかになってきたが、さすがにそれを東山文化に含めるわけにはいかない。十四世紀末から十五世紀末までをまとめて室町文化、あるいは室町中期の文化とでも呼べば問題はないが、慣れ親しまれてきた東山文化という呼称を使わないわけにもいかない。銀閣の東山に對置されるのはもちろん金閣の北山であるから、十四世紀末から十五世紀前半の文化を、世紀の後半の東山文化と対置させて北山文化と呼ぼう、といった状況だったのかもしれない。すなわち「東山文化」という概念や用語があまりにも確固としてあつたが故に、「北山文化」は生み出されたのではないだろうか。

《美術史概説書の室町時代》

美術史の概説書は室町文化をどう扱っていただろうか。

少し古い美術史概説書を読み返してまず気づかれるのは、谷信一著『日本美術史概説』（東京堂、一九四八年）、久野健・持丸一夫著『日本美術史要説』（吉川弘文館、一九五四年）、町田甲一著『概説日本美術史』（吉川弘文館、一九六五年）、久野健・辻惟雄・永井信一著『美術史（日本）』（近藤出版社、一九七〇年）などの主要な概

説書においては、あまり細かく時代を区分していないことである。もちろん平安・鎌倉・室町といった大きな区分はあるが、その中は建築・彫刻・絵画・書・工芸といったジャンルごとに記述されている。各ジャンルは年代を追って記述されるものの、ジャンルを横断して北山文化や東山文化などの小区分を設ける概説書は皆無に近いのである。

一九七七年に出版された『日本美術史』（山根有三監修、美術出版社）は、当時の日本美術史概説書の決定版と言うべき一書である。その室町時代（執筆Ⅱ赤沢英二）を見ると、「はじめに」の項に「その初頭に義満を中心とする北山文化、中期に義政の東山文化、後期には地方守護大名による地方文化の台頭がある」とあつて、わずかに北山文化と東山文化に言及しているが、その後はやはり建築、彫刻、絵画、工芸、書のジャンルごとに記述している。記述量が多い絵画についてはさらに漢画、宋元画、大和絵に分けており、これも含めれば、都合七つものジャンルに分割して室町美術を論じている。日本美術史の概説書であるにもかかわらず、中国の宋元画についても項目を立てていることが興味深い。中国絵画の影響を強く受けながら展開した室町画壇の状況を反映している。

このうち漢画のジャンルは輸入された宋元の水墨画に倣った日本水墨系の作品を対象としているが、室町美術の中核であるだけに記述量が多く、ここのみ時代順の項目を設定している。すなわち「宋元画の受け入れ」、「可翁から明兆へ」、「周文の時代」、「東山時代」、「雪舟から雪村へ」の五つである。「東山時代」の項目はあるが、

義満の時代は「周文の時代」と表記されており、北山時代ではない。東山時代や東山文化は美術史においては岡倉天心以来使われ続けてきた用語であり、義政の所蔵品を指す「東山御物」もしばしば使われる重要な用語なので使わぬわけにはいかないが、北山時代や北山文化はまだ市民権を得ていなかったのだろう。

先にも書名を出している『カラー版日本美術史』（辻惟雄監修、室町時代執筆 島尾新、一九九一年）は、日本美術史の概説書としてはおそらく最も多くの部数が発行されたロングセラーであり、現在でも美術史のスタンダードと見なされている一冊であるが、その室町時代のページには、北山文化はおるか東山文化という語さえ使われていない。全体は「室町美術の場」と、「室町美術の特徴点」という二つのセクションに分けられており、前者はさらに「会所の美術」、「和の美術」、「禅宗の美術」、「茶の美術」に細分され、後者は「屏風」、「扇面画と御伽草子絵巻」、「美術の家系のニュータイプ」、「地方の美術」、「その他の画家」の五つに分けられている。これらの項目名を見ると、年代ごとに輪切りにするのではなく、様々なジャンルが絡み合いながら、美術をめぐる構造が重層化した様相を示そうとしていることが読み取れる。

『カラー版日本美術史』で室町時代を担当した島尾は、『日本美術館』（小学館、一九九七年）でも室町時代の編集を担当している。この分厚い概説書の室町時代の記述にも、北山文化と東山文化はほとんど出てこない。わずかに登場するのは、島尾自身が執筆した「スーパーム美術館 金閣と銀閣」という特集ページの、「金閣と銀閣

は、北山文化と東山文化の象徴として対比的に扱われることが多い。確かに一方は金ぴかで他方は地味だから、まったく異なる趣味の産物に思える。しかし、実は両者の間には共通する部分の方が大きい。（中略）大きくみれば、金閣と銀閣はひとつの流れの最初と最後に象徴する建物なのである」という箇所のみである。

この文を読めばお分かりのように、島尾は北山文化と東山文化を対比的に論じてはいない。島尾の言うように金閣と銀閣はともに「下層が住宅風、上層が禅宗風の仏殿」という折衷的な建築であり、室町文化の重層的な構造を象徴する点で、兄弟のような関係にある。室町美術の要である水墨画についても、北山時代と東山時代で表現がさほど大きく変質するわけではない。如拙から初期の雪舟や狩野正信に至る流れの中のゆるやかな変化と見れば十分なのではないか。

《室町文化の前期と後期》

近年出版された室町時代史である桜井英治著『室町人の精神史』⁽²⁾は、その第五章「酔狂の世紀」を文化史に割り当てているが、そこには「応永・永享文化」という項目が置かれている。義満と義政に挟まれた義持（在任一三九四～一四二三）と義教（在任一四二八～一四一）の時代の文化を扱うこの項目には、「応永・永享年間は多くの分野に天才が輩出した時代」であり、「応永・永享年間」というと一般には北山文化に含められるが、北山文化とは文字どおり義満の

北山亭時代に文化的ピークを置く概念であろうから、これでは世阿弥や心敬が義持・義教時代に認めていた積極的意味を掬いきれないうらみがある。義持・義教時代の文化を高く評価する見解は和辻哲郎以来、現在にいたるまで主張されつづけてはいるものの、北山文化と東山文化の知名度に押されていまだ正当な評価を与えられていないのが現状である」という記述がある。さらに時代を細かく区分すべきという主張とも、北山文化と東山文化のみを言い立てても意味は薄い、という主張とも受け取れる。

義満から義政にかけての時代は、足利將軍家が文化をリードした時代である。美術史に関しては青磁などの唐物や牧谿画に代表される唐絵などの中国趣味に軸足を置き、文学芸能に関しては能と連歌に軸足を置いた、貴族的というに近い文化が栄えた時代として、一体として捉えたほうが理解しやすいのではなからうか。もちろん北山文化と東山文化を区別しても間違いということではなく、両者の間に相違や、発展があることも確かであろうが、専門書においてはともかく、少なくとも高校の教科書のレベルでは、十四世紀末から十五世紀末までの百年間をあえて北山時代・東山時代と二つに区分する必要は薄いように思われる。

室町文化を記述する際に、『カラー版日本美術史』のように時代を細分せずに一括して述べるのは一案であるが、二期に区分する場合には、前期を水墨画などの宋・元・明の文化を素直に受け入れた時期、後期を宋・元・明の文化すなわち「漢」と、平安時代以来の王朝文化すなわち「和」を融合させ、オリジナルなスタイルを生み

出した時期と定義すべきだろう。後期は狩野派が台頭した時期であり、社寺縁起絵巻や地獄絵などに庶民的な表現が現れ始めた時期でもある。茶の湯における器物の評価から見れば、前期は宋代の青磁をはじめとする唐物の完璧な造形が絶対視された時代、後期はそれを卒業して、朝鮮半島や日本国内で焼造された器の素朴な美しさに気付いた時代、すなわち「わび」の美意識が確立した時代と見ることができる。

前期と後期を分かť線をどこに引くかは意見の分かれるところかもしれない。「漢」と「和」が併存にとどまっているか、融合に進んでいるかがポイントだが、両者は少しずつ融合していったに相違なく、明確な線を引くのは難しい。

水墨画の和風化は狩野正信が担当した文明十五（一四八三）年造営の東山殿の襖絵に早くも萌芽が見られるとされるが、同一画面に水墨とやまと絵の技法が共存する作例は、狩野元信による大仙院の襖絵（一五一三年以降）を待たねばならない。この襖絵にしても、表現の本質は中国画に学んだリアリズムにある。和風化の本質をデザイン的な処理とみれば、本格的な和漢融合は、天文十九（一五五〇）年に老齡の元信が描いた四季花鳥図屏風（白鶴美術館蔵）からということになるだろう。この屏風では、ベタな金地や金雲が画面の半分近くを占めている。

茶の湯における器物の評価に関しては、珠光（一四二二～一五〇二）が侘びた唐物の碗を使った時か、武野紹鷗（一五〇二～一五五五）が朝鮮半島で焼かれたいわゆる高麗物や和物を使った時か、な

ど様々な意見があるだろう。私見では、狭義の東山文化は將軍家主導の文化が最終局面に入った段階であり、唐絵唐物絶対視の最後の時期であるように思われる。義政の美術品コレクションである東山御物は東山文化を象徴する存在であり、当時日本に輸入されていた唐物の最高の品々を取り揃えられている。しかしそのコレクションは義政が一代で築き上げたものではなく、義満・義持・義教と代を重ねて蓄えられた將軍家のコレクションであって、北山・東山と区別されるものではない。

筆者は戦国時代から安土桃山時代にあたる十六世紀を、美術史が中世から近世へと大きく転換した極めて重要な時代と考えている。そうした認識は、筆者一人のものではない。この時代の絵画史を専門とする並木誠士は著書¹⁾の中で、和漢融合などの表現についてはもちろん、絵画を鑑賞する場が成立したことや、町絵師のような新たな制作者が登場したこと、風俗画が成立したことなど、十六世紀が様々な面で変革が進んだ重要な時代であったと力説している。

室町文化を二つに分かつとすれば、石井良助が提案したように仁の乱で分けるのは一案だが、筆者には十五世紀と十六世紀の境が大きな節目であるように思われる。ただどこに線を引くにしても、後期の中核は和漢融合が進んだ十六世紀にあり、それを東山文化と呼ぶわけにはいかない。

《戦国時代の評価》

日本史教科書の十六世紀の文化、とりわけ美術の扱いは、十五世紀に比べて軽いと言わざるを得ない。美術における日本オリジナリティを重視する立場からは、十五世紀より十六世紀の方がより重要であるように見える。十六世紀の文化が軽く見られたのは、歴史家によつて戦国時代は文化の時代ではありえないと考えられたからかもしれない。十五世紀後半の東山文化が重要視されたことの裏返しかもしれない。

応仁の乱以後の室町時代後半は、一般に戦国時代と呼ばれている。しかしごく一部の教科書を除いて、「戦国時代の文化」といった項目は見かけることがない。ちなみに最新版『詳説』に戦国大名の語は見えるものの、そもそも戦国時代という用語は使われていない。先述したように、戦国時代の絵画に関する記述は、すべて「東山文化」に押し込まれている。

そうした編集方針によつて不当な扱いを受けたのが雪村（一五〇四？～一五八九頃）である。主に茨城や福島で活動した雪村は京に上ることのなかった田舎の画僧であるが、大胆な構成力にユーモアも兼ね備えた独自のスタイルが明治のころから高く評価されていた。先に触れたように岡倉天心も高い評価を与えていたが、戦後の日本史教科書においては冷遇されている。筆者が調べた限りでは、秀英出版の『改訂日本史』（藤木邦彦、一九六八年）に名がみえただけ

であった。この教科書では「室町・戦国の文化」という大きな項目名を採用しているので、雪村を掬い上げることができたのだろう。

雪村は一五〇〇年前後の生まれなので、東山文化を拡大解釈して組み入れるのはさすがに無理があり、一五八〇年代まで生きているので晩年は安土桃山時代に足を踏み入れているが、その絵には桃山絵画の派手さはない。常陸の名門佐竹氏に生まれたまさしく戦国時代の絵師であり、「戦国時代の文化」という項目があればその名が載るのは間違いないだろうが、現在の教科書の章立てでは、当てはめる場所がないのだろう。

教科書が取り上げていないこの時期の重要な絵師や作品は雪村だけではない。先に教科書におけるやまと絵屏風の不在に触れたが、例えば金剛寺（河内長野市）の日月山水図屏風は十六世紀に制作されたと考えられる名品であり、昔から知られていたにもかかわらず、『詳説』をはじめとする教科書は取り上げていない。十五世紀から十六世紀にかけての文化史の枠組みが東山文化と桃山文化だけであり続けるなら、この屏風のような重要な作品が埋もれたままになってしまう。

《桃山絵画の本質》

安土桃山時代の始まりは室町幕府が事実上滅亡した元龜四年（一五七三）と見るのが一般的で、終焉については政治史では江戸に幕府が開かれた慶長八年（一六〇三）と見るのが普通だが、美術史で

は豊臣氏が滅亡した慶長二十年（一六一五）までとすることが多い。

絢爛豪華な桃山文化のイメージはあまりに強烈で、美術史にその時代区分を設けることにほとんど異論は存しないようだ。確かに桃山時代の絵画は、前後の時代から画然と区別されるように見える。桃山時代を代表する狩野永徳や長谷川等伯が天下人に仕えた絵師であり、江戸初期の俵屋宗達が民間の絵師であったという立場の違いは大きく、それが絵のスタイルの違いに直結している。等伯（一五三九―一六一〇）の活躍期は一七世紀初頭に及んでおり、宗達と実は重なるのだが、やはり等伯は桃山時代の絵師、宗達は江戸時代の絵師と見るべきなのだろう。

ただ戦国時代の狩野元信から江戸時代の狩野派の礎を築いた狩野探幽までは、一つの流れと見た方が理解しやすい。十六世紀から十七世紀の半ばにかけて活躍した絵師を列挙すれば、元信、永徳、光信、山楽、探幽、山雪らの狩野派の絵師はもちろん、等伯や海北友松らの桃山時代を彩った絵師から、江戸初期の宗達や又兵衛にいたるまで、この時代の絵師には水墨画と着色画を自在に描きこなせたという共通点がある。十五世紀の絵描きが、水墨を専門とする画僧と、やまと絵のみを描く伝統的な絵師にはつきり分けられるのとは対照的である。

墨のグラデーションによる表現力を生命とする水墨の技術は、基本的にはリアリズムに奉仕するものであり、やまと絵の伝統を踏まえる彩色画は、塗り絵的なデザイン感覚を生命とする。たとえば日本水墨画史上の傑作である等伯の松林図屏風は松林を包む空気の写

実的な表現に見どころがあり、同じ等伯による智積院の楓図襖の绚烂たる画面は、色面のデザイン的な配置に牙えを見せる。両者はまったく対照的なスタイルなのだが、この時代の絵師たちは時に両者を使い分け、時に一つの画面に共存させている。室町時代に伝来した写実的な中国スタイル（漢）と、王朝の伝統を受け継ぐデザイン的なやまと絵スタイル（和）を融合させて、新たな時代に相応しい絵を描こうとしたのである。

リアリズムとデザイン性の融合は、十六世紀から十七世紀にかけての絵師達が等しく目指したものであり、この時代の絵画史を考える際の大きなポイントである。豪華絢爛さが際立つ桃山文化は、前後の時代から区分しないわけにはいかないだろうが、美術史は途切れることなく流れている。政治史に文化史を寄り添わせることの難しさを感じる。

《濃絵の問題》

『詳説』の桃山美術の項には、「金箔地に青・緑を彩色する濃絵の豪華な障壁画が描かれ…」という記述がある。濃絵の語には太字が使われているが、現代の美術史研究ではあまり用いられない用語だろう。桃山時代の障壁画といえはまず狩野永徳の名が想起されるが、二〇〇七年に京都国立博物館が開催した「狩野永徳展」のカタログでは、後で触れる『信長公記』の引用箇所を除けば、濃絵の典型とすべき唐獅子図屏風や檜図屏風の解説においてもこの語は使われ

ていない。このカタログや『カラー版日本美術史』は、桃山時代の金地に色鮮やかな彩色で描かれた絵について、「金碧障壁画」という言葉を使っている。

濃絵という用語が教科書に登場するのは、一九六〇年に山川出版社が投入した新シリーズ『詳説』が最初かと思われる。もちろんそれまで美術史学がこの濃絵という語を使っていなかったわけではなく、その少し前の『MUSEUM』一九五四年一月号の桃山美術特集を見ると、巻頭の谷信一の論文は「墨絵から濃絵へ（桃山障壁画序説）」と題されている。続く持丸一夫の「桃山時代の絵画」という論文は、「金碧画というのは方十裡内外の薄い金箔をはりつめた画面に濃厚なる岩絵具によつて彩色した絵をいい、当時の言葉では濃絵とも呼ばれた」と述べている。戦後の桃山絵画研究においてはある程度使われた言葉であった。

『新潮世界美術辞典』（新潮社、一九八五年）の「濃絵」の項目を確認すると、「日本近世の障壁画などで金碧濃彩画を指す。〔だむ〕とは、古語にいう、彩むの音濁化したもの（以下略）」と記されており、彩色された絵のことと解釈している。また『角川古語大辞典第4巻』（角川書店、一九九四年）を引けば、『雅亮装束抄』の「平絹のかざみの上の袴、うちぎぬまた常のことなり。これもいくへもかさねてたみ糸もかき…」や、「とはすがたり」の「たみ糸かきたる破籠十合に供御・御肴を入れて…」という用例が挙げられている。前者では染織品、後者では工芸品に描かれた絵を濃絵と呼んでいる。平安時代の有職故実書や鎌倉中期の日記に出てくるように、濃絵は

古くからある言葉であり、決して桃山時代の金碧障壁画だけに用いられた用語ではなかった。

日本史の教科書が濃絵という言葉を使っているのは、『信長公記』にこの語が出てくるからではあるまいか。卷十一の天正六年正月の「御茶の湯の言」の段に、「三国の名所を、狩野永徳に仰せつけられ、濃絵に移され、色々、御名物はせ集まり、心も詞も及ばれず」とあって、確かに永徳が安土城に濃絵を描いたことが知られる。

『信長公記』は安土城の襖絵についての言及がある貴重な文献である。すなわち巻九の天正四年の「安土の御普請首尾仕るの事」の段に、安土城の各部屋について広さと襖絵の画題が詳細に記されている。例えば「西十二畳敷、墨絵に梅の御絵を、狩野永徳に仰せつけられ、かかせられ候。何れも、下より上まで、御座敷の内、御絵所、悉く金なり」といった記述があつて、西の十二畳の部屋には金地に水墨で梅が描かれていたことが分かる。同じく「金なり」と記される部屋が他に三つあるが、他の部屋については画題のみを記していることが多く、どこにも濃絵の語は見当たらない。

墨絵と注記していない襖絵は彩色画、すなわち濃絵だったと考えられる。「金なり」と注記する部屋と注記しない部屋があるのは、金が多用される場合とそうでない場合があつたことを示している。すなわち金地の濃絵もあれば、そうでない濃絵もあつたのだろう。彩色画のすべてが金碧画ではなかつたことと、濃絵がわざわざ特記するまでもない普通の技法だつたことが分かる。

『詳説』は「金箔地に青・緑を彩色する濃絵の豪華な障壁画が描

かれ：」と記しているが、濃絵が単に彩色画を指す言葉であり、濃絵のすべてが金箔地の豪華な絵だつたわけではなく、しかも昔から使われた言葉だつたとすれば、桃山時代を特徴づける技法ではないといふべきである。永徳が濃絵を描いたこと自体は事実であるし、歴史研究者が文献に見える語句を重視されるのも理解できるが、美術史においては桃山の絢爛豪華な絵は金碧画と呼ぶのが普通であることを考えれば、高校の教科書に重要語句として太字で示すに値する言葉かどうか、見直す必要があるのではないだろうか。

《江戸時代初期の位置づけ》

慶長五年（一六〇〇）の関ヶ原の合戦を境に世の中が大きく動いたのは言うまでもなく、慶長八年（一六〇三）に江戸に幕府が開かれて政治の中心が移動した時点を政治史の区切りとすることには十分な理由があるが、文芸や絵画の表現がそれを境に一変したわけではもちろんなかつた。江戸時代初期の文化を桃山文化と連続させるか、元禄文化に含めるか、それとも独立させるかの選択は、教科書編集者の頭を悩ませる問題だつたようである。

美術に関してポイントとなるのは俵屋宗達と岩佐又兵衛、それに狩野探幽である。

まず宗達（生没年不詳）については、既に述べたように桃山画壇の雄長谷川等伯との距離は意外に近く、桃山美術と江戸美術をつなぐ絵師と云うべきである。宗達には王朝文化の復興者という性格が

色濃いが、それ以前のやまと絵の雲が雲形の中を金や白で塗りこめるのが普通であったことを思えば、風神雷神図屏風のたらし込みの技法で描かれた雲は、伝統的なやまと絵にはないリアルを求めたものと言えよう。宗達に蓮池水禽図などの水墨画の傑作があることは、あらためて述べるまでもないだろう。

岩佐又兵衛（一五七八〜一六五〇）の名はまだ『詳説』には見えないが、教科書に載せるべき重要な絵師である。又兵衛が源氏物語に取材して描いた野々宮図（図2、出光美術館蔵）には、鳥居の柱の丸みを表現するグラデーシヨンの墨技と、着衣の緻密な文様を描き出す線描のテクニクが同時に使われている。ほぼ墨一色で描かれたこの絵は水墨画と呼ぶこともできるが、緻密な細線による表現は鎌倉時代の白描画を思わせるものであり、新たなやまと絵と呼んでみたくなる。

図2 岩佐又兵衛 野々宮図（出光美術館蔵）



宗達には光琳に受け継がれていく江戸的な要素が濃い。風俗画家としての又兵衛の先駆性ももちろん重要である。その意味で両者を江戸美術のトップバッターに据えることに異論はないが、やまと絵と水墨画の融合という点では、両者とも十六世紀からの流れをしつかり受け継いだ絵師であった。

狩野探幽（一六〇二〜七四）は関ヶ原合戦後の生まれであり、活躍期は寛永年間（一六二四〜四四）以降になる。まさに寛永期の絵師である。その瀟洒な画風は祖父永徳のダイナミックな画風からは遠く、桃山美術に組み入れるには無理がある。ただ権力者の御用を務める狩野派の処世や、やまと絵と水墨画をとものにレパートリーにし、時に両者を融合させる路線は、元信以来の流れとして記述する方が分かりやすい。

かつての日本史教科書を確認しておく、多くの教科書は宗達と探幽を「元禄文化」の項で取り上げていたが、何人かの注意深い編集者は、特に宗達を元禄文化に含めることの無理に気付いていた。一九六五年の東京書籍『日本史』（石井孝・風間泰男・菱刈隆永）は「桃山文化」の大項目の中に「桃山文化の継承」という小項目を立てて、宗達・本阿弥光悦・探幽・土佐光起・住吉具慶を取り上げている。一九六八年の山川出版社『改訂版詳説日本史』（宝月圭吾・藤木邦彦）と『改訂版要説日本史』（宝月圭吾・藤木邦彦）は「桃山文化」の項で宗達を取り上げ、同年の帝国書院『高等学校新日本史』（安田元久他）は「桃山文化の展開」の項で探幽・光起・住吉如慶・宗達・光悦を取り上げている。これらの教科書は宗達を元禄

文化ではなく桃山文化の文脈で説明し、東京書籍と帝国書院の教科書はそこに探幽も抱き合わせたのである。

最新版『詳説』は「桃山文化」と「元禄文化」の間に「寛永期の文化」という小項目を置いて、探幽・宗達・光悦の三人を取り上げている。江戸初期を独立させる時代区分は、一九七七年の『詳説日本史改訂版』（井上光貞・笠原一男・児玉幸多）が「江戸初期の文化」という小項目を置いたのが最初と思われ、一九九四年の『詳説日本史』（石井進・笠原一男・児玉幸多・笹山晴生）からは「寛永期の文化」の項目名が使われている。江戸初期を別項目とするのはスマートな解決策に見えるが、桃山時代と寛永の間には十年に及ぶ元和年間（一六一五〜二四）が挟まるので、「江戸初期の文化」ではなく「寛永期の文化」という名称を用いた場合は、桃山文化と不連続な印象が強くなる。

寛永期を文化史の独立した区分と見る史観は、岡倉天心に始まるだろう。天心は日本美術史を大別して、「古代、中世、近世の三時代」となし、古代は奈良朝、中世は藤原氏時代、近世は足利氏時代とする独自の史観を持っており、足利時代についてはさらに四分して、第一期を東山時代、第二期を豊臣時代、第三期を寛永時代、第四期を寛政時代と名付けている。中でも天心が高く評価したのは東山時代で、その「高淡な」趣に、高い精神性を見たのである。

天心は寛永時代の特質について、「第一には足利時代に還りたることこれなり」と述べている。続けて「足利時代の雪舟、正信の美術は時を経て漸々淡泊の風を失い、太閤時代にいたりては華美とな

り（中略）ゆえに東山美術は豊臣時代に一度脈絡を破られたり。しかれども徳川氏は質素儉約を守り（中略）極めて淡泊なる美術を愛するにいたれり」と評している。天心は探幽の淡泊な画風に東山時代の「高淡」の再現を見て、高い評価を与えたのである。つまり天心にとつて寛永期の美術は東山美術の再生であり、桃山から連続する流れの中で把握すべきものではなかった。

「寛永文化」という用語が使われ始めたのは、先にも触れた林屋辰三郎著『中世文化の基調』（東京大学出版会、一九五三年）あたりからと言われている。林屋はこの有名な著作で、寛永文化は「中世の創造的文化の終点であり、伝統的文化の起源」であると述べている。ただ、『詳説』は今も「寛永期の文化」という言い方をしてるので、「寛永文化」という用語がその後広く定着したわけでもないようである。

江戸時代初期を代表する絵師を探幽と見るなら「寛永期の文化」という時代区分にも一理あるが、宗達や又兵衛を重く見るなら、「桃山・江戸初期の文化」という括りのほうが適当だろう。実際『カラー版日本美術史』は、第Ⅸ章を「桃山・江戸Ⅰ（江戸初期）時代」としている。美術史の立場からは的確と思える時代区分だが、桃山時代と江戸時代をはっきり区切り区切らざるを得ない日本史教科書においては、採用しにくい時代区分なのだろう。

《美術史の大きな構図》

日本美術の展開を考える際、中国美術の輸入と消化という要素は極めて大きなウエイトを占めている。遣唐使による唐の美術の輸入と、その中止をきっかけとする国風美術の醸成という流れは典型的なものだが、室町時代に關しても、十四・十五世紀は宋元の美術を素直に受け入れた時期、十六世紀は新来の宋元美術を従来の王朝美術とミックスさせて、新たな日本美術を生み出した時期ととらえることができる。

狩野派の二代目元信は漢画とやまと絵を融合させる路線を選択するが、中国水墨画の単なるコピーからの脱皮を目指した大きな路線変更であった。先に述べたように、元信以後の狩野派の絵師たちは、中国風の水墨画も、王朝文化を引き継ぐやまと絵も、ともに描くことができた。宗達も又兵衛も、もちろん探幽も、そのような和漢融合路線の延長上に位置づけることができる。最後に列する尾形光琳の場合は和の比重がかなり高く、大和絵師と見たほうがいいかもしれないが、彼が宗達の後継者であることは疑いようもなく、新たな元禄美術の樹立者と見るより、宋元画とやまと絵の融合路線の最終ランナーと見るのが適当ではないだろうか。

美術史の様式変遷には、外来の要素が重要な役割を果たすケースが多かった。もちろんそこには貿易や外交などの政治的な問題も関わりはしたが、文化史は必ずしも政治史と連動するわけではない。

国内の政権移動などの政治的要因よりも、外来文化の摂取と、それを自家葉籠中のものとするサイクルの方が、日本の美術史の大きな様式転換には重要であった。隋・唐の仏教美術、宋・元の水墨画、明・清の写実画という繰り返し押し寄せた中国美術の受容と、その時間をかけた消化のサイクルが、美術史の展開には深く関与したのである。

江戸時代は長く鎖国の時代とされてきたが、近年の研究は、海外からもたらされた文物や情報が、文化の発展に大きな役割を果たしたことを明らかにしている。十七世紀後半の黄檗宗の請来、元禄年間以降の『芥子園画伝』などの絵手本の輸入と国内での翻刻、享保十六年（一七三一）の中国人画家沈南蘋の来日などの動きが新しい中国文化の流入を促し、八代將軍吉宗による洋書輸入の部分的解禁以降西洋の絵画が流入し始め、進取の気性に富む絵師たちに大きなインパクトを与えた。筆者の最大の関心は、日本史教科書の江戸時代中期から後期にかけての文化の扱いにあるが、十八世紀後半以降の絵画史は、リアリズムに秀でた明清画と西洋絵画の影響抜きに語ることはできない。その詳細な検討は、次の機会を待つことにしよう。

以上、日本史教科書の室町時代から江戸時代初期にかけての文化の記述を検討してみた。本稿では問題点の指摘に終始し、具体的な改善案には及ばなかったが、これについても他日を期すことにしたい。

- (1) 辻惟雄監修、美術出版社、一九九一年初版、二〇一一年増補新装第9版
- (2) 講談社学術文庫・日本の歴史十二、二〇〇九年
- (3) 相澤正彦「室町時代における水墨画の広がり―禪、文人、権力―」（上野記念財団研究報告書第四十三冊『日本国内における禅宗文化の受容と伝播』、二〇一六年）なお本稿をなすにあたって相澤氏から貴重なアドバイスをいただいた。
- (4) 並木誠士『絵画の変―日本美術の絢爛たる開花―』（中公新書、二〇〇九年）

2点の挿図は出光美術館の展覧会図録より転載した。