國學院大學学術情報リポジトリ「K-RAIN」

室町時代「日月屏風」の下弦三日月：晩秋の有明月と中世の和歌モチーフ

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2024-02-26 キーワード (Ja): 室町時代, 日月屏風, 下弦三日月, 晩秋の有明月, 中世和歌 キーワード (En): 作成者: 斎藤, 菜穂子 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.57529/0002000104

室町時代「日月屏風」の下弦三日月

―晩秋の有明月と中世の和歌モチーフ―

斎藤　菜穂子

キーワード

室町時代　日月屏風　下弦三日月　晩秋の有明月　中世和歌

要旨

南北朝から桃山時代にかけて、左隻に月を右隻に太陽を描いて一双とする「日月屏風」が制作された。南北朝・室町時代の現存五作品のうち宗教的要素の強い二作品を除いた「日月四季花鳥図屏風」（出光美術館蔵）・「日月山水図屏風」（東京国立博物館蔵）・「日月松鶴図屏風」（三井文庫蔵）は室町時代の制作であり、本稿ではそれらの左隻の月の形状に着目し「日月屏風」のモチーフについて考察する。

従来これらの作品の左隻の「月」は「下弦」と分類されていたが、それに関わる時間帯や季節については注視されなかった。本稿では、これらは優艶で幻想的な景物として中世和歌などで好尚が高まっていた「有明月」であると指摘する。三例とも月末近くの暁方に

昇る細い月で晩秋を想起させ、有明月は暮秋の情景として和歌に詠まれていた。また左隻に描かれるのは秋の有明月とともに歌われる景物であることが認められる。これら「日月屏風」の左隻は和歌の「秋の有明月」（晩秋の暁時）のイメージを軸に構成されており、晩秋から冬への推移が描かれている。

対する右隻の「日」は、光の変化が顕著な朝ないし夕方の太陽で、春を中心として晩春や夏への推移が示されていることが、これも当時の和歌によって指摘できる。

つまり左隻の月の景・右隻の太陽の景は、ともに和歌の発想に拠って推移する時間と季節の美的景観を表現しており、移ろう日月の光は金銀の燦めきであらわされ幻想的な空間が現出している。

欠け尽きそうな下弦月を描く「日月屏風」は大画面一双形式の成立期に制作されたのだが、それは、移ろう秋の有明月を基にして春の太陽を組み合わせ日月の動勢を示す方法が、二画面一双をもって四季の移りゆきを表すのに有効だったからと考えられる。

「日月屏風」制作期と推定される十五世紀中頃は勅撰集（『新続古今集』一四三九年）が成り、和歌への愛好が高まっていた。和歌世界への関心・憧憬と、不安定な世情においてそれを非現実的幻想世界とみる感覚が相俟ったところに、有明月を主要モチーフにして燦めく「日月屏風」は生まれたと思われる。

一、はじめに――「日月屏風」の月の形――

十四世紀後半から十六世紀末頃に、右隻に太陽、左隻に月の輝く一双屏風が制作され、「日月屏風」と称されている。金銀をふんだんに用いて日月の照らす季節の景物を煌びやかに表現するこれらは近世に入ると見出せなくなり[1]、中世やまと絵屏風の一角を担う特徴的な作品群と言える。

太陽と月の並置やその意味合いについては、古代の古墳壁画以来の図像として早くから考察されている[2]。本稿では安達啓子が、「当麻寺奥院本十界図を除いた現存日月図屏風における月の形は、某家本A［稿者注：『日本屏風絵集成　第九巻』図版番号62・63の「日月山水図屏風」（紙本金地著色・六曲一双）］の他はすべて三日月状の弦月形を示し、円形の日とは視覚上において強い対照性を示す」と月の

形状について指摘している[3]のに着目したい。武田恒夫も、日輪・月輪を並照させて聖域を表す「垂迹曼荼羅図や十界図」に対し、日輪と三日月を描いた日月屏風について、「日輪と三日月を組合せることによって花や鳥による四季の景を表徴させるはからい」があるとし、三日月は「歳月の傾きを告げる景物として日月屏風に定着されてきた」と述べている[4]。満月でも半月でもなく三日月であることと歳時との関係については、さらに踏み込んで考察することが可能だと思われる。

「三日月」には上弦月（旧暦各月の三～四日頃）と下弦月（旧暦各月の二十六～二十七日頃）があり、前者が見えるのは夕刻、後者を見られるのは暁時で、異なるイメージを喚起する。本稿では「日月屏風」の三日月がどちらであるのかまず検討し、それが図像として描かれた意味を考察する。月の形状については、すでに安達啓子が一覧表で分類し、「上弦三日月形」・「下弦三日月形」・「アーモンド形」などと示して[5]有益である。ただ制作時期による上弦三日月と下弦三日月の分類や、月の形状の意味合いについてはほとんど述べられないので、分析を試みたい。

南北朝・室町期に成立した「日月屏風」作品を、諸説存するところだが、玉蟲敏子のあげる五作品[6]とする。「十界図屏風」（当麻寺蔵）・「日月山水図屏風」（金剛寺蔵――以下「金剛寺本」とする）・「日月四季花鳥図屏風」（出光美術館蔵――以下「出光本」とする）・「日月山水図屏風」（東京国立博物館蔵――以下「東博本」とする）・「日月松鶴図屏風」（三井文庫蔵――以下「三井本」とする）である[7]。この中で宗教的図像として日輪・月輪が描かれる「十界図屏風」は除外し、本稿では四作品について検討を始める。これらは室町時代の屏風絵である。

まず、前近代において月の形状がもたらしたイメージを整理したい。太陰太陽暦のもとで生活していた人々にとって、月の形状や位置は日付や時刻のおおよそを知るよすがだった。例えば満月は、各月十五日ないしは十六日に、沈む太陽と入れ替わるように夕刻に空に昇り、夜の時間をかけて東から西へと天空を移って、夜明け方に沈む。一方、細い月の場合は目視できる時間が短く限られ、上弦の三日月は月初の夕刻空が暗くなるにつれて西の空低いところに見えて、入り日を追うように間もなく沈む。下弦の三日月は月末近くに闇のなか未明に昇ってきて、それに続く日の出によって空に溶けるように消える。いわゆる「有明月」である。京都のような盆地では上弦月はより早い時刻に沈み、下弦月はより遅く空に上がってくる。これら細い月を実見できる時間は月の形状や季節によって異なり、長くても三～四時間ほど、短ければ一時間足らずのこともある。月の形が細いほど見える時間は短くなる。そのような細い月を惜しむ情が、後述するように文芸等において様々に表現された。

描かれた月の形状は、鑑賞者にその画面の時間帯とそれに伴う特有のイメージや情趣を感じさせると思われる。それを考慮に入れて画面の月の形は選ばれただろう。

二、月の形状による分類――上弦の半月・下弦の細い月――

この「日月屏風」四作品のうち「金剛寺本」・「出光本」・「東博本」は先述の安達の一覧表において「三日月」と解され、「三井本」はまだ見出されていなかったため記されていない。改めて月の形状を検討し、再分類を試みる。

まず「金剛寺本」について。先の安達・武田論ではこの月を「三日月」と把握し、安達の一覧表には「上弦三日月形」とあるのだが、「出光本」・「東博本」・「三井本」では鋭く尖ったまさに三日月形であるのに対して、これは半月に近い形である。

この屏風に関しては宗教性が様々に指摘されている。例えば安達啓子は「室町期の宗教画系の作例に共通する感覚を示す」と述べ、[8]水尾比呂志は垂迹曼荼羅と「並々ならぬ親近性がある」と見てこの月を「垂迹画としての宗教性に、世俗的装飾性が混入してゐる」ものと論じる。[9]泉万里は特徴的な波形に仏教絵画との近さを見出す。[10]稿者も納得するところで、「十界図屏風」から一世紀ほど後に、当麻寺と同じく大和・河内の修験の地である金剛山地沿いの寺院金剛寺に灌頂用具として伝わったこの屏風絵は、信仰的要請のもとに成ったと考える。「金剛寺本」は宗教的背景や意味合いの検討を要する作品であり、この月が満月でなく三日月でもなく上弦半月に近い形状であることの意味については、稿を改めて考察したい。

ではその他の「日月屏風」三作品、「出光本」・「東博本」・「三井本」を以下検討していく。これらの月はみな細く先端の尖った形である。先の安達一覧表には「出光本」と「東博本」は「下弦三日月形」とあり、同意される。「三井本」の月の形状は「東博本」に近く、同じく下弦三日月形[11]となる。これら三作品がみな下弦三日月形であることは従来注視されなかったが、「日月屏風」の主題や成立に関わり看過できないと思われる。

金銀の技法を様々に用い煌びやかなこれら「日月屏風」について、泉万里は、十五世紀の人々にとって日月並置とは「屏風に輝きをまとわせるための、究極の演出であったのではないだろうか」と述べる。[12]確かにこの時代に屏風は輝くことが求められ、その要望に日月が

マッチしたのは間違いないが、そのとき月は眩しく輝く満月ではなく、欠け尽きそうな細い下弦月が選ばれたことに注意したい。

三、中世における秋の有明月の好尚――和歌の影響――

「出光本」・「東博本」・「三井本」の細い下弦の月の形状は近似しており、おおよそ月齢26～27である。月齢による月の出入り時刻は年や季節によって異なるが、この月の出は午前二～三時頃、月の入りは午後二～三時頃で、月を目視できるのはその月の出から太陽光にかき消されるまでの短時間となり、「有明月」と称される月のカテゴリーに入る。当該三作品の三日月は暁近くに昇る有明月として共通していると言える。

中世当時における下弦三日月（有明月）のイメージについて概観する。

細い下弦月は闇のなか明け方近くに空に昇り、間もなくの日の出によってかすんで消え行くため、この月を目にするのは日常的なことではなかった。夜を起き明かさざるを得なかった人か、あえてこの月を眺めようとした人となる。そこで、闇夜に差した細く鋭いこの月の光は繊細かつ内省的な雅趣として表現された。中古の時代では、恋人の訪れを暁時まで待ったり、夜を共に過ごした恋人を見送る情景として和歌や物語類に表された。

今こむといひしばかりに長月の有明の月を待ちいでつるかな（『古今集』恋歌四・六九一・素性）

は著名である。余情や優艶美が好まれた中世の感性において、有明月の景趣はとりわけ愛好され、恋の場面に限らず表現されて、和歌に「有明（月）」が詠み込まれることが激増する。[13]

特に秋の長夜において、闇の時間が続いた暁近くに現れる細い月はとりわけその情趣が愛でられ、和歌以外にも様々に綴られた。例えば『徒然草』（第三十二段）は、「九月二十日のころ、ある人に誘はれ奉りて、明くるまで月見歩くこと侍りしに」と始まり、晩秋の有明月を賞翫し散策した際に優雅な挙措の人を垣間見て間もなく喪失したことを、王朝の幻想的な雰囲気で描く。またこれにやや遡る十四世紀初頭成立の『とはずがたり』（巻一）では、作者二条の父親が危篤に陥った秋七月二十七日の夜中過ぎ、「二十七日の月、ただ今山の端分け出づる光もすごきに」と、昇ってきたばかりの月末の細い月を背景に、彼女の愛人である後深草院が見舞いに部屋へ入ってきたことを綴る。[14]

中世において、秋の細い有明月は非日常的・幻想的な時空を醸し出す景物だった。

文学におけるこのような有明月の好尚は美術作品にも見られるところで、蒔絵作品に目を向けたい。蒔絵作品と日月屏風とのつながりは表現法やモチーフの類似として論じられており、[16] 近年も中国漆器の意匠と「出光本」との関連が述べられている。[17]

和歌などの文学と連繋して蒔絵意匠の強化を図る南北朝期の試みが東山期に入って著しくなるとの指摘[18]は重要と思われる。十五世紀頃の成立[19]である「源氏夕顔蒔絵手箱」（相国寺蔵）を例にあげる。蓋裏の右上には細い下弦月がかかり、これは『源氏物語』「夕顔」の本文「九月二十日のほど」（①一八三頁）を過ぎた頃の月を誇張して鋭く表している。本文の「絵に描きたるやうにおもしろき」（①一八七頁）をまさに図画化した秋の景趣が細緻に描出される。「弥勒下生の暁」も表象していて、[20] 金銀をもって荘厳的に華麗に描き表され、異次元的・幻想的な画面となっている。

時代が下って桃山期の「秋草鹿蒔絵文台」[21]【挿図1】は、秋草のもとに鹿が描かれ上部に細い有明月がかかる。「室町時代からの伝統的な歌絵の意匠」と解説されている。[22] この図柄は「出光本」に近似し、下弦月と秋草と鹿の取り合わせは後述するように和歌を背景に定型化され、桃山期にも引き継がれた。

黒い地に銀金貝などで非現実的なほど鋭利な輝きをもって表される蒔絵の細い有明月は、和歌などの文芸に依拠して幻想的かつ華麗な情景を

【挿図１】「秋草鹿蒔絵文台」

描出している。

以上のように、秋の下弦三日月（有明月）は、中世当時その繊細さが愛され和歌などで盛んに表現されたのであり、その美意識を蒔絵工芸も反映していた。「日月屏風」の秋の下弦三日月（有明月）も和歌の発想や表現の影響を受けていると考えられそうだ。また蒔絵における月は有明月だけでなく上弦三日月や満月もモチーフになるが、現存する当該「日月屏風」では下弦月に限られていて、屏風特有の意味のあることが想定されてくる。

次節では、「日月屏風」三作品それぞれに描かれている下弦三日月とその周囲の景物を和歌表現から検討し、「日月屏風」の左隻の図様を解釈していきたい。

四の（一）、「出光本」における下弦三日月と景物

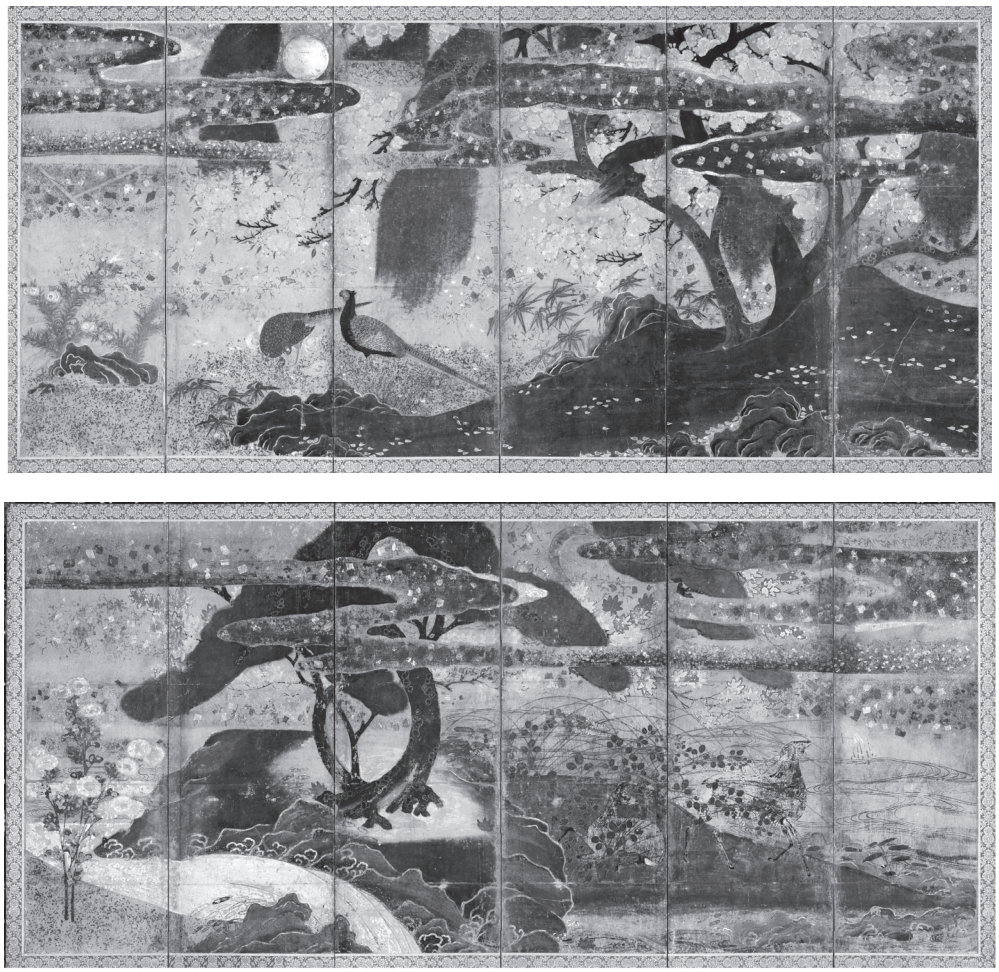
三作品の中で先行すると思われる[23]「日月四季花鳥図屏風」（「出光本」）【挿図2】から考察する。左隻（下段）には下弦三日月に散る楓紅葉と松樹が組み合わされ、根元の丘に萩や薄の秋草が茂り、その陰には座る鹿と首をもたげて鳴く鹿が描かれる。水流の対岸の第六扇手前には白い菊が一群れ咲く。

下弦三日月が示唆する秋の暁と鳴く鹿との組み合わせは、勅撰和歌集の詞書に、「正安三年八月十五夜内裏十首歌に、暁月聞鹿」（『続千載集』秋歌上・四一一・左大臣）・「嘉暦二年九月十五日内裏五首歌合に、暁月聞鹿といふ事を」（『風雅集』秋歌下・六三六・万秋門院）などと見え、中世和歌において典型的なモチーフだった。これらの和歌には「有明」が詠み込まれており、有明月が照らす景が歌われている。秋の夕月の鹿がテーマとなることはまれであり、描かれる月は有明月と見るのがふさわしい。

有明の空になるまで聞ゆなり月影したふさをしかの声（『新葉集』秋歌上・二九六・右大臣）

は准勅撰集歌である。有明の空に月光を慕って鹿が鳴くと詠い、当該左隻における、有明の月光によって燦めく空間を鹿が見上げて鳴く情景と重なる。

有明の月のほそみちほのぼのと小野より出づるさをしかの声（『為尹千首』三八二「（秋二百首）野鹿」）



【挿図２】「日月四季花鳥図屏風」（紙本著色　六曲一双）［出光美術館蔵］

は、有明の月が「細」いことをも示唆して暁方の鹿の鳴き声を詠む。当該画面は、秋草の茂みから鳴きながら出て行く鹿を照らす細い有明月の情景であり、この歌の発想と似通う。

また、暁時の鹿と紅葉の情景は和歌にしばしば詠じられた。

たつたやま暁寒き秋風にもみぢふみわけ鹿の鳴くらむ（『万代集』秋歌下・一〇九一「土御門院御時歌合に、秋山を」承明門院小宰相）

さらに「長月の有明の月」を詠む例が散見されることに目を向けたい。

をぐら山紅葉かつ散る長月の有明の月に鹿ぞ鳴くなる（『『隣女集』一二七五「秋歌中に」）

長月九月末は秋の最後の時節であり、前節の「今こむと」歌も「長月の有明の月」が詠じられていた。同じく先掲の『徒然草』（第三十二段）も「九月二十日のころ」であった。

行く秋のわかれにそへて長月の有明の月の惜しくもあるかな（『玉葉集』秋歌下・八二七「暮秋月といふ事を」後光明峰寺前摂政左大臣）

も、秋の最後の象徴として有明月を愛惜しており、和歌的美意識において晩秋の有明月は典型的なモチーフだった。当該屏風左隻の秋の下弦月は七月末・八月末・九月末の可能性があるが、散る紅葉や右の歌等によって九月末の晩秋とみるのがふさわしい。

第六扇の白菊は「遅咲きの残菊」と解されている。[24] 勅撰和歌集で「白菊」は「秋歌下」の部立に入ることが多いが、「冬歌」の例も散見される。

おのづから残るもさびし霜がれの草葉にまじる庭の白菊（『新後撰集』冬歌・四六〇「（残菊を）」左近中将師良）

草はみな霜に朽ちにし冬がれにひとり秋なる庭の白菊（『玉葉集』冬歌・八九七「冬御歌の中に」朔平門院）

晩秋から冬へとつなぐ景物と言えよう。当該画面で白菊だけが水流の対岸に描かれるのは、晩秋から初冬への季節の推移が示唆されていると解される。

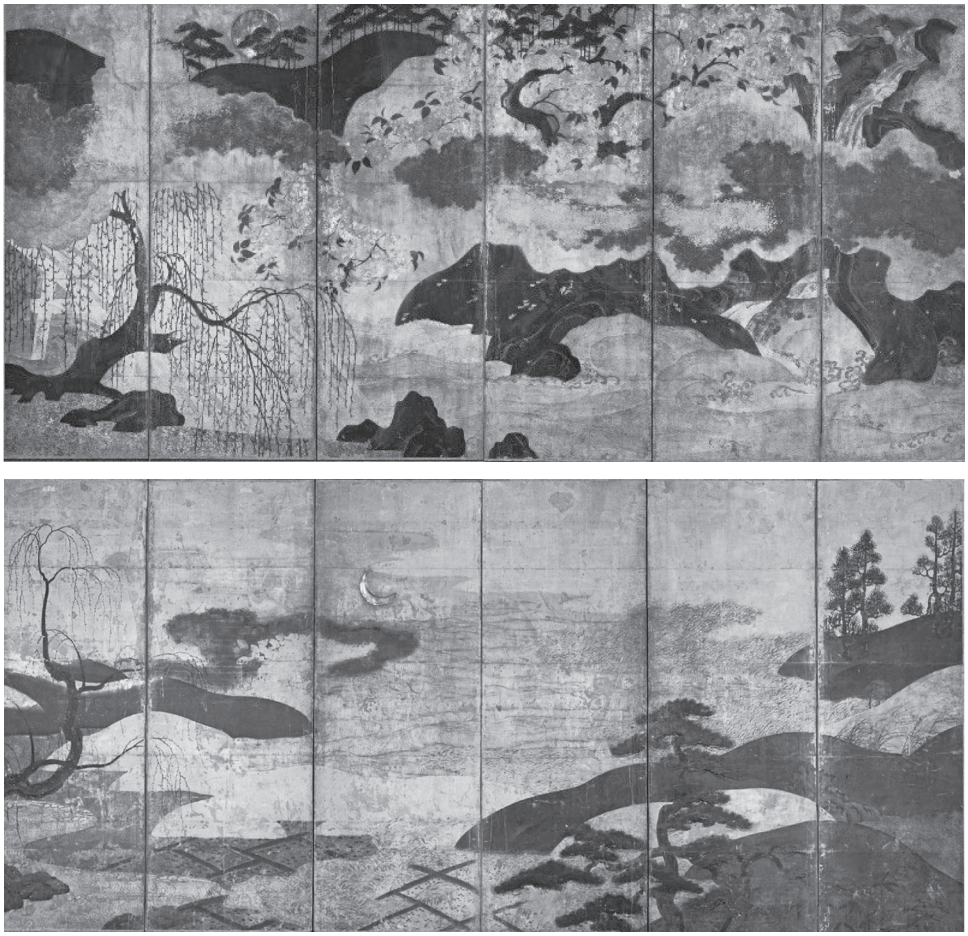
以上のように、「出光本」の左隻に描かれた鳴く鹿や紅葉は、和歌表現において有明月と縁が深い景物である。またそれらの和歌は古歌ではなく中世に詠じられたもので、当時の和歌イメージに拠っていることを意に留めておきたい。

四の（二）、「東博本」における下弦三日月と景物

次に「日月山水図屏風」（「東博本」）【挿図3】を考察する。両隻は本来別々の制作[25]で江戸時代以降の取り合わせと述べられているが、[26] この二隻を組ませるのがふさわしいとされ現在に至るまで一双として享受されていることを重視し、この組み合わせの「日月屏風」から見いだせることを考えてみたい。

左隻は、奥の水景に月末の細い月が昇り、手前は刈田の景でまだ残っている稲や刈り取られた跡などが丁寧に描かれ、第一扇には小さな苫屋がある。当該左隻は歌絵的性格を持つとされており、[27] 具体的に和歌をあげて考察する。

屏風歌において稲刈りの題は九月に収束していき歌集では「秋下」の最後に位置づけられると、すでに指摘がある。[28]



【挿図 3】「日月山水図屏風」（紙本著色　六曲一双）［東京国立博物館蔵］

白露のおくての稲も刈りてけり秋果てがたになりやしぬらん（『玉葉集』秋歌下・七五〇「亭子院御屏風に」大中臣頼基）

の屏風歌では、稲がみな刈り取られたさまを「秋果てがた」と表している。十世紀には晩秋の刈田を描く屏風が存した可能性がある。

当該画面の暁方の月と刈田そして第一扇の掘立小屋――水辺に柱を立てて高床にし、壁を低く巡らし上部は開け放って、屋根は粗く苫で葺いている――の情景に重なる和歌は散見される。

秋の田のかりほのいほに露おきてひまもあらはに月ぞもりくる（『後鳥羽院御集』三四八「（秋廿首）」）

は、有名な古歌「秋の田のかりほのいほの苫をあらみわが衣手は露にぬれつつ」（『後撰集』秋中・三〇二・天智天皇、「小倉百人一首」にも）を本歌とし、仮庵の粗い苫に月光が射し込むモチーフを新たに

加えている。当該画面の、刈田を照らす月と隙間ばかりの小屋の景はこれに近い。

月だにももりすててけりかりほさすしづが門田の明け方の空（『題林愚抄』秋部四・四三九〇「（永徳御百首）」十閑院宮）

は「刈り穂」と「仮庵」を掛けており、「明け方」の空とあるように、当該画面の月が示唆する暁時と同様の情景である。

また、「長月のはつかあまりの月の暁方に細くかすかに見えければよめる」と詞書される、

たちのぼる有明の月を人しれず心細さの友とみるかな（『散木奇歌集』秋部・五四〇）

を取り上げたい。平安時代末期に近い頃、新しい和歌への模索が見られる源俊頼の家集の一首である。ここで長月の「細」い有明月を「心細さの友」としている。当該左隻ではしめやかな寂寥感と孤独の気分が表現されるが、広々した水と空を背景に画面中央に向けて昇っていく細い月は、唯一動くものとしても鑑賞者が心を寄せ思いを託す景物となっていて、この歌の趣に通う。第一扇の苫屋はそこにひとり居る自己をイメージさせるのであり、差し込んでくる月光へのいとおしみを誘起する道具立てとなっていよう。この画面は金を中心に銀を交えて構成されていて、寒々とした寂寥感ではなく明るみを湛えた幻想性が醸し出されている。

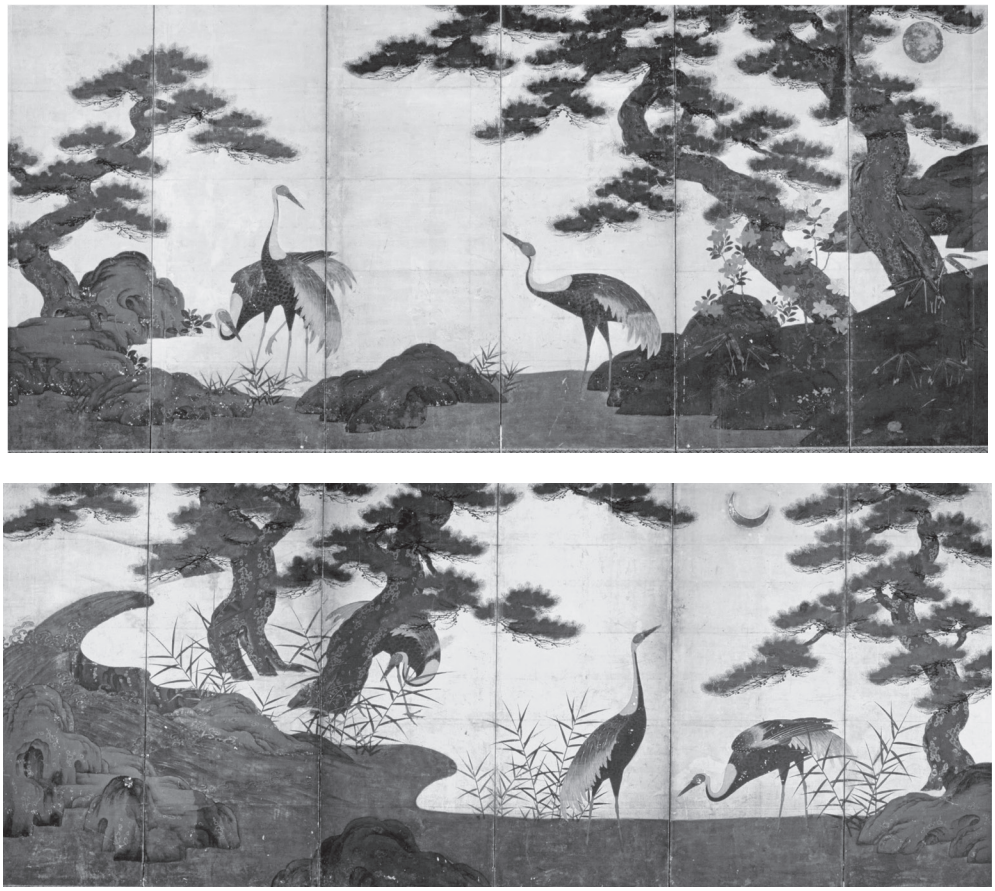
そして、第六扇では刈田にうっすらと霜が降り、奥には雪に覆われた地面が見えて、冬が示唆される。

このように「東博本」左隻では、晩秋の暁方の月が照らす刈田に苫屋の景という、夜明けまで寝られず孤独に過ごす和歌的情趣が表現されていると言える。これらの和歌も古歌ではなく、平安末頃から中世に詠まれた歌であり、繊細かつ物侘しい雅趣という当代の好尚がこの絵画に反映されている。

四の（三）、「三井本」における下弦三日月と景物

次に「日月松鶴図屏風」（「三井本」）【挿図4】について検討する。他の二作品と異なる総金地だが、泉万里は十五世紀後半の「親鸞聖人絵伝」の諸本を検討してそこに画中画の総金地屏風が少なからず見出されることを指摘し、「松に紅白躑躅」・「松に鶴」といった当該屏風に近い例も確認していて[29]、これも室町期の作品に数えられる。

左隻は両側の松樹に水流が手前をめぐり、葦の岸辺には鶴が三羽たたずむ。その中央で空を見上げる一羽が嘴で指すのは細い有明月で



【挿図４】「日月松鶴図屏風」（紙本金地著色　六曲一双）［三井文庫蔵］

あり、この月に鑑賞者の視線は誘導される。

有明月と松・鶴は、例えば十三世紀後半の勅撰和歌集に、

かこのしま松原ごしに見渡せば有明の月にたづぞ鳴くなる（『続古今集』雑歌中・一六三七「五百首御歌のなかに」後鳥羽院）

と、有明月が照らす情景の雅致が表現されている。

秋も今はふけ井の浦に鳴くたづの声にかたぶく有明の月（『拾玉集』三六二四「（詠百首和歌）（秋二十首）」）

では「秋も今はふけ」が夜更けと晩秋をともに表し、鳴く鶴の声を受けて傾く有明月と詠じているのが当該場面に似る。晩秋の有明月に松と鳴く鶴は、中世に好まれたイメージだった。

難波がたきくべき物は有明の月になれたるあしたづの声（『拾玉集』二八七二）

のように鶴の声は有明月に「馴れている」と歌われ、当該画面で鶴が有明月を見上げていることに重なる。また、

有明のみつの浜松すむ鶴の子を思ふ子の

末ぞ久しき（『壬二集』雑部・三〇四九「前但馬守家長日吉社会に、暁述懐」）

は「暁」と題されていて明け方近くの景を詠じる。有明月と水辺の松に親子鶴のこの情景は、当該画面の三羽を親子と見てよいと思わせる。「三井本」の総金地や松鶴の慶祝性からも、子の未来の予祝という主題を読むことができそうだ。

右の用例から、この画面は、和歌に詠じられた有明月と松・鶴の情景に拠って構成されていると考えられる。

さらに、水辺に生えている葦に注目したい。鶴は「あしたづ」とも称され、鶴と葦の縁は深い。葦は、右隻の第三扇から小さく描かれ、左隻に入ると高く茂り第三、第四扇では一部茶色くなって秋を示す。[30] また、右隻（第五扇）では小さな葦を一羽の鶴がかがんでのぞき込むのに対して、左隻（第四扇）ではそれとは反転したポーズで鶴が高く育った葦に頭部を隠されながらかがみ寄っていることに目を向けたい。その対照性は鑑賞者の注意を引くもので、左隻のその葦は、右隻のそれともまた左隻の第一から第三扇の葦とも違って、斜めに傾いていることに気づかされる。これまで指摘がないようだが、これは中世和歌で詠まれた「しをれ葦」ではないだろうか。「中世には秋から冬にかけての「葦の枯葉」が好んで歌われるようになって、「しをれ葦」「乱れ葦」などの歌語が生まれた」（『日本国語大辞典』[31]）と説明されている。この第四・第五扇の葦は傾いて一部水につかっており、

しをれ葦の乱れ伏したる難波江に冬のあはれは見えけるものを（『拾玉集』一一八九「（勒句百首）（冬二十首）」）

の、水辺に「乱れ伏」すさまに重なる。この歌のように「しをれ葦」は冬の景物として詠われることが多い。

しをれ葦のよるよるいかに川づらの冬になり行く波風の声（『雪玉集』三九九八「（冬十首）水郷寒蘆」）

も、秋から冬になっていく情景である。

「しをれ葦」と鶴の組み合わされた歌としては、「子を思ふつるの毛衣あしづつのうすきやわぶる夜の浦風」に続く、

おなじ江におのが翅もしをれ葦の霜夜のつるや声も惜しまぬ（『雪玉集』四八二二～四八二三「蘆間鶴」）

をあげることができる。初冬に「しをれ葦」の水辺で鶴がさかんに鳴くと詠じ、前歌の親子鶴も含めて当該画面に通じるところがある。『雪玉集』は三条西実隆の家集で、彼は十五世紀末頃から十六世紀前半にかけて和歌・物語など文芸の権威だった。宮中にも上がり絵巻など様々な絵画作品を披見しまた詞書を染筆している。絵画作品制作においてはしばしば助言も行った[32]のであり、実隆は和歌と絵画とをつなぐ存在だった。「三井本」の景物が彼の詠歌に重なりを有していることは、和歌からの影響をもって「日月屏風」を理解することの

妥当性を高めると言えそうだ。

「三井本」左隻は、晩秋の暁の月に松・鶴、さらに初冬の歌語「しをれ葦」という中世和歌の発想と表現をもとにして、暁方における秋から冬への推移を示している。

四の（四）、三作品の左隻と下弦三日月

当該「日月屏風」の左隻の下弦三日月に目を向けることで、描かれた情景は単に「秋の夜」ではなく、「晩秋の暁時」であることが明らかになる。また和歌における「晩秋の有明月」の発想や表現に拠って画面の景物は構成され、暮秋の夜明け前わずかなひとときにおける繊細な月光の美、また去りゆく秋の情趣が描出されていることが認められた。

絵画では和歌よりも月の形を直接的に場合によっては大仰に示して、鑑賞者の視覚とイメージに訴えることができる。当該三作品の有明月はどれも本来の下弦三日月の形状より曲線を強調し、欠け尽きそうな印象を鑑賞者にもたらして、朝になる直前かつ晩秋から初冬へ移る時であることを印象的に表している。三つの「日月屏風」は、そのような暮秋の有明月をめぐるイメージを作品の中心的要素として共有しているのである。

五、「日月屏風」の右隻の太陽――移ろう光と季節――

では右隻の太陽の図様はどうであろうか、検討したい。

「出光本」の右隻は春の雉を主題としている。

むらしばにきぎすたつなり桜狩り花散る野辺の春のあけぼの（『拾玉集』三三八四「（略秘贈答和歌百首）」）

と、和歌において春の雉（きぎす）は朝とのつながりが深いのであり、この太陽は昇ってきたところと解せる。画面上端から垂れる柳葉の下に太陽は描かれて空の低い位置にあることを感じさせ、「あけぼの」の時間帯とみるのは妥当である。この歌で桜が散る情景は、

当該画面第一～五扇にかけての満開の桜と盛んに散る花びらに重なり合う。第六扇には桜の花弁はなく、そこに描かれる撫子は夏の景物で、右隻では春の終わりから夏への推移が示されている。

「東博本」の右隻は左隻の対として制作されたものではないが、後世これらが組み合わされたことに意味をみて検討する。和歌において吉野[33]の春は桜が主題だった。

　み吉野の高嶺の桜散りにけりあらしも白き春のあけぼの（『新古今集』春歌下・一三三「最勝四天王院の障子に、吉野山かきたる所」太上天皇）

　見渡せば花より外の雲もなしなぎたる朝のみ吉野の山（『新続古今集』春歌下・一三五「朝花といふことを」宗尊親王）

と春の朝の桜が歌われた。勅撰集において春の吉野の夕方が詠まれる例はほとんどなく、山の端に描かれた太陽は朝日と解される。「東博本」も中世和歌の表現世界と同じく、咲きこぼれる桜をもって移りゆく春の朝を描いている。

「三井本」の右隻の太陽は第一扇の松樹の隙間に描かれる。この太陽については、

　つつじ咲くならびの岡の松かげに同じ夕日の色ぞうつろふ（『夫木抄』春部六・二二四四「楚忽百首」参議為相）

のように、和歌において躑躅は夕方の景物だったことが参考になる。「三井本」の太陽は夕日で、太陽の右斜め下の金地の余白はこれから沈んでゆくスペース[34]と解される。この和歌の情景は、松陰の躑躅を夕月が松樹越しに照らす当該画面と、典拠かと思われるほど似ており、「松陰に夕日が移ろう」また「同じ色合いの夕日が映ろう」という発想がこの画面制作時にもたれていたと考えられる。

「三井本」ではとこしえの松鶴で慶賀を主題とするため[35]、散る桜や紅葉は描かずに、水辺の草花だけで季節を表している。右隻第一第二扇には早春の蒲公英や菫が、続く第二扇には晩春頃の躑躅が、そして第六扇には夏の藪柑子の白い花が描かれ、右隻では春から夏への推移が示されている。

つまりこれら「日月屏風」三作品の右隻はみな和歌的美意識に拠って、朝あるいは夕という日光の変化する時、かつ移ろう春の様相を表している。「日月屏風」の両隻は和歌の発想を背景にして、日と月がともに動き、時刻も季節も移りゆく情景が描かれていることになる。

このことは、各隻の画面を分ける縁取りのない大画面一双形式という、当時成立した屏風のあり方に起因する表現方法と考えられそうだ。安達啓子は日月屏風について六曲一双の成立と関わって生まれたとし、「両隻を対照させつつより強力に結び繋ぎ、一双内での連環

と完結を表象する手段としての日月の並置は、六曲一双方式に移行してまだ歴史の浅い時期において、図様構成上の有力な便宜的手法としても用いられたのではないであろうか」と述べる[36]のは適切な指摘と思われる。

一方、ほぼ同時代の「四季花鳥図屏風」（紙本著色・六曲一双、サントリー美術館蔵）や「四季花木図屏風」（紙本着色・六曲一双、出光美術館蔵）が、おおよそ均等に季節の景物を描出し並列的・安定的に時の推移を示すことに注意を向けながら、「日月屏風」一双の特徴を考えたい。当該「日月屏風」はこれら「四季花鳥図屏風」や「四季花木図屏風」とは異なってひとつの大画面にひとつの季（春／秋）を中心に描き、春（から夏）と秋（から冬）を対照的にとらえている。四季のうちで春と秋を重視することは、和歌の伝統的美意識として引き継がれてきたところだ。「日月屏風」のこの春中心・秋中心という有りようは両隻の連続を難しくしかねないが、下弦三日月（細い有明月）は欠け尽きそうな形状で視覚にも訴えて鑑賞者に晩秋の暁間近の移ろいを感受させ、対する太陽についても動的印象を与えて、これら日月の動勢のイメージが、変化しながらつながる季節として「一双」を成り立たせたと見られる。「日月屏風」三作品に共通して秋の下弦三日月が描かれることから、秋の有明月を主要モチーフとし、日月の表現の工夫によって四季の推移を示唆するこの方法は、当時有効性を持ちひとつのパターンになっていたと言えよう。また本来別個の制作であることが自明な「東博本」の二隻も、そのような日と月の動勢の効果により互いに結びつき、一対として享受され得たのではないだろうか。

動勢をうかがわせる月と太陽の光は両隻全体に及ぶ金銀加飾によって表現されており、その燦めきは画面世界を幻想的・非日常的なものとして現前させ、文芸における有明月の幻想イメージはさらに強まる。晩秋の有明月を中心景物とした和歌的な季節の移りゆきは、異次元的時空として発現しているのである。

六、むすびに――その後の「日月屏風」――

本稿では、南北朝・室町期の現存する「日月屏風」のうち仏教的要素の強い作品を除いた三作品の左隻に描かれる月はみな下弦三日月で、それらは当時の和歌等の文芸で好尚を得ていた秋の有明月であることをまず指摘した。そして、これら左隻の画面は和歌において秋の有明月と密接な景物をもって構成されていることを述べた。この三日月によって示されるのは晩秋の暁方であり、視角に訴える欠け

尽きそうな月末の細い月は、昇りあるいは沈みつつある右隻の春の太陽とともに画面に動勢をもたらして、個別性の強い各隻に一双併せての時の推移と四季の移り行きを表し出しているとみられる。

これらの屏風絵が発想の源泉として拠っている和歌[37]に関わる当時の文化状況にふれておきたい。

永享十一年（一四三九）完成の『新続古今和歌集』（前節で「見渡せば」歌を引用した）は武家方の歌を多く採るもので、十五世紀初め頃には武家にも和歌への関心や詠作が及んでいた。その後、寛正五年（一四六四）には次の勅撰和歌集が準備され、撰集は応仁の乱のために途絶して完成をみなかったのだが、当時、上流武家も含んで古典文芸への愛好が盛んであったことは、先述した三条西実隆の『実隆公記』に古典文芸作品の書写の依頼が頻繁に記されていること（例えば明応五年［一四九六］五月五日には、所望された新古今歌などの「色紙三十六首」と続後撰歌の「色紙十八首」を書いている）などから明らかである。彼はここで求められて中世和歌の書写をしており、中世の歌が広く読まれまたその表現世界は憧れの対象だった。

和歌への好尚が広がるなか、中世和歌の美意識を反映した煌びやかな「日月屏風」は、屏風が立てられた空間を共にする人々を感嘆させ愉しませただろう。その一方で、鋭さを強調した有明月や金銀加飾による幻想的・非日常的な表現から、応仁の乱へそしてその後の戦乱へと混迷を極めていく時代状況において、和歌的世界は現世から隔絶した憧憬の時空として描出されたことが看取される。

戦乱の世がひと区切りついた桃山時代以降にも「日月屏風」の遺品は散見し、「日月四季図屏風」（紙本著色・六曲一双、大英博物館蔵）・「日月桜楓図屏風[38]」（六曲一双）のような秋の上弦月が描かれるようになる。安達啓子は、江戸時代中期には日月図は桃山以前の作家たちの作例に帰され、またこの画題は一時代前の遠い存在となり、「日月本来の神秘性などは桃山期から江戸にかけてはすべて影が薄れてしまう」と述べる[39]。上弦月の作例や日月屏風の衰退は、秋の有明月の移ろいという中世の和歌的感性の衰微と関わることも想定される。

和歌世界への関心や憧憬と、それを非現実的時空とみる感覚が相俟ったところに、細い有明月を主要モチーフにして燦めく「日月屏風」は生まれてきたように考える。

※引用本文は、『源氏物語』・『とはずがたり』・『徒然草』は『新編日本古典文学全集』（小学館）に、『実隆公記』は「続群書類従完成会太洋社」に、和歌は『新編国歌大観』（角川書店、web版）に拠る。表記を私に改めたところがある。

挿図画像は、「秋草鹿蒔絵文台」は『日本の漆芸3　蒔絵Ⅲ』（中央公論社）に、「日月山水図屏風」（東京国立博物館蔵）は「東京国立博物館デジタルコンテンツ」に拠った。「日月四季花鳥図屏風」（出光美術館蔵）は出光美術館から、「日月松鶴図屏風」（三井文庫蔵）は三井文庫から提供を受けた。

注

（1）安達啓子「日月図屏風と武蔵野図屏風――金剛寺本日月山水図屏風を中心に――」（『日本屏風絵集成　第九巻　景物画　四季景物』一九七七年、講談社）。

（2）松本榮一「東洋古美術に現れた日月星辰（一）～（四）」（『國華』一九二七年三月、同年四月、同年七月、一九二八年五月）。吉田友之「日月四季絵の主題――金剛寺蔵日月山水屏風考（一）――」（『帝塚山学院大学　研究論集』一九六九年十二月）。玉蟲敏子「日月の〝かざり〟物語――室町時代日月屏風の基盤をもとめて――」（『日本の美学』一九八九年十二月）など。

（3）注（1）一四四頁。

（4）武田恒夫『屏風絵にみる季節』「第二章　季節の大画面構成―中世―」（二〇〇八年、中央公論美術出版、六一頁）。

（5）安達啓子「室町時代やまと絵屏風日月花鳥図について」（『國華』一九八五年五月）の「日月の形状と材質比較」。

（6）玉蟲敏子「日月のかざり」『俵屋宗達　金銀の〈かざり〉の系譜』（二〇一二年、東京大学出版会）。

（7）「日月屏風」を介して「武蔵野屏風」を論じる春木晶子「「武蔵野図屏風」図様の成立と展開――江戸東京博物館所蔵甲本を中心に――」（『東京都江戸東京博物館紀要』二〇一九年三月）も「中世の日月屏風」を玉蟲によるこの五作品としており、穏当な把握と考えられる。

（8）注（1）一三九頁。

（9）水尾比呂志「金剛寺の日月山水図屏風」（『國華』一九七八年十一月、一五・一八頁）。

（10）泉万里『光をまとう中世絵画　やまと絵屏風の美』「第五章　異端の山水屏風」（二〇〇七年、角川学芸出版）。

（11）「上弦月・下弦月」との呼び名は月が沈む時の形状から付けられたものであり、「東博本」・「三井本」は昇り始めの月なので弦が上にあるが、月の左側が輝く月末の「下弦月」である。

（12）泉万里「「日月図屏風」すぐれて中世的なるもの」（『紫明』二〇〇六年三月、一二頁）。

(13) 勅撰和歌集において、『古今和歌集』から『千載和歌集』までの平安期の七集ではそれぞれ一桁の用例数であるが、『新古今和歌集』になり四十例を数え、室町期においても二十例以上三十例に及ぶことが多い。

(14) 拙稿「王朝文学における月末の細月考――幻想の時の表現――」(『國學院大學紀要』二〇二〇年二月)で詳しく考察している。

(15) 拙稿「「石山寺縁起絵巻」巻四『源氏物語』起筆場面のふたつの月考――画中画屏風の細月と湖面の満月――」(『國學院雑誌』二〇二一年十月)では、画中画屏風に描かれる有明月について考察している。

(16) 注(5)安達論など。

(17) 野口剛「出光美術館蔵　日月四季花鳥図屏風――右隻の図様源泉と造形特質の典拠について――」(『美術史』一九九七年十月)。

(18) 岡田譲ほか編『日本の漆芸2　蒔絵Ⅱ』(一九七八年、中央公論社)の[解説]岡田譲「模索の時代」。

(19) 注(18)の作品解説には「南北朝時代　一四世紀」とあり、『名作誕生　つながる日本美術』(展覧会カタログ/東京国立博物館、二〇一八年)の作品解説(作品名称を「夕顔蒔絵手箱」としている)は「室町時代　十五世紀」(小松大秀)とする。文化庁「国指定文化財等データベース」は「室町」時代とする。

(20) 小滝真弓「『浜松中納言物語』における唐后の転生について――弥勒信仰を中心に――」(『中古文学』二〇二〇年五月)に詳しい。

(21) 岡田譲ほか編『日本の漆芸3　蒔絵Ⅲ』(一九七八年、中央公論社)による。所蔵先は記されていない。

(22) 注(21)に同じ。

(23) 注(5)安達は、十五世紀前半の応永年間から永享年間の制作年を想起することも充分可能と述べている。

(24) 注(5)一七頁。

(25) 文化庁「国指定文化財等データベース」では、右隻は十五世紀を下らない時期、左隻はそれよりいくぶん下がるとされている。

(26) 宮島新一『日本の美術　第二四七号　土佐光信と土佐派の系譜』(一九八六年十二月、至文堂)。

(27) 注(26)の「室町時代を代表する絵師達　土佐光信・光茂」。

(28) 高田信敬「屏風に描かれた田園――なりわいの季節に関する一考察――」(高橋亨編『平安文学と隣接諸学10　王朝文学と物語絵』二〇一〇年、竹林舎)。

(29) 注(10)「第四章　親鸞聖人の枕屏風」、同じく泉万里『中世屏風絵研究』「中世屏風絵研究序章」(二〇一三年、中央公論美術出版)。

(30) 田澤裕賀「日月松鶴図屏風」(『國華』一九九〇年八月、三九頁)は「枯れ葉を交え」と説明している。

(31)『日本国語大辞典』（第二版・二〇〇〇年、小学館）「あし【葦・蘆・葭】」の項の［語誌］（3）より。

(32) 注（15）拙稿で具体的に考察している。

(33) 矢野明子「東京国立博物館蔵「日月山水図屏風」右隻の画題についての再検討」（『美術史』二〇〇一年十月）。

(34) 注（30）が、「三井本」の右隻は「当初屏風として制作され、襖としての改装を経て再び屏風に仕立て直された」（四〇頁）ものであることを検証している。この第一隻は切り詰められていて、当初は太陽の右の空間はもう少し広く、そちらに沈もうとする風情がより感じられた可能性がある。

(35) 注（30）は、「松は、色を僅かに異にした二本一組で配されており、相生の雄松、雌松として描かれたと想像される」（四一頁）と解説する。

(36) 注（5）二八頁。

(37)「日月屏風」については、当時流行していた連歌とのつながりが論じられ（島尾新「花鳥図屏風の図像学――出光美術館蔵「日月四季花鳥図屏風」について――」［『國華』一九九五年十二月］、同「日月の図像学〈日月四季花鳥図屏風〉再論」［『美術史論壇』一九九九年二月］、同「連歌的世界の図像学――室町時代の「尽し」風屏風を例に――」［板倉聖哲編『講座日本美術史2　形態の伝承』二〇〇五年、東京大学出版会］）、また日・月の描かれる「連歌懐紙」も指摘され（玉蟲敏子「室町時代の金銀泥絵と能阿弥筆「集百句之連歌」」［『國華』一九九一年五月］、同「金銀泥絵の探求Ⅱ　連歌懐紙からみた中世景物画の図像学」［『鹿島美術財団年報』一九九四年］）、連歌との関わりは無視できない。本稿では、「日月屏風」の左隻の月が和歌で愛好された「秋の有明月」を共通モチーフとしていること、図様も有明月と密接な和歌的景物であること、右隻もそれに関わり合って一双となっていることから、和歌自体の発想や表現に拠って「日月屏風」が構成されていることを重視した。

(38)『書畫研究』（一九三四年五月）にモノクロ画像が載る。

(39) 注（1）一四二頁。