

実践女子大学文芸資料研究所

# 絵入本ワークショップⅡ

---

期間 平成18年9月17日(日)～9月18日(月・祝日)

場所 実践女子学園

〒150-0011 東京都渋谷区東 1-1-11

---



## 第二回絵入本ワークショップの開催にあたって

実践女子大学文芸資料研究所  
所長 佐藤 悟

実践女子大学文芸資料研究所は、2004年7月に第1回絵入本ワークショップを仙台市博物館で開催致しました。異なる研究領域の研究者が集まり、それぞれの立場から多様な発表がおこなわれました。その際、まず驚かされたのが、ことばの定義・概念がそれぞれの領域で異なることでした。またそうした事柄をきっかけに、異なる文化的な背景を有する研究者同士の討論も活発に行われました。お互いに大きな刺激を与えあうことができたと思います。またこれらの交流から新しい研究の枠組みがいくつか誕生したことも、主催者として大きな喜びでした。

終了後、このワークショップを継続してほしいというご希望が、多くの方から寄せられました。前回は仙台のホテルに合宿し、会場以外でも朝から晩まで議論するというスタイルをとりましたが、今回は東京渋谷の実践女子学園の施設を使用して開催することにしました。前回よりも多くの方にご参加いただけるということを期待しております。

絵入本の研究は、従来のテキストだけに頼った文学研究に大きなインパクトを与えることが予想されています。また美術史の立場からも、文学研究の成果を取り入れることは重要な意味があると思われれます。さらに絵入本には人文学にとって多くの未開拓の領域が含まれています。絵入本ワークショップがその開拓に少しでも寄与することができたら、今回の目的は達せられることとなります。

今回は十三の発表が予定されています。ご関心を持たれる多くの方に参加していただきたいと念願しております。当然のことながら、会場における発言も歓迎いたします。ただ残念なのは、今回は日本文学、日本美術の領域にとどまってしまったことです。前回はフランス文学やイギリス文学、中国美術の領域の発表がありました。今後の課題として重く受けとめています。

文芸資料研究所はこのような試みを今後も継続していきたいと考えております。これにつきましても忌憚のないご意見をお寄せいただけたらと念願しております。今後とも皆様のご支援をよろしくお願い致します。

# 絵入本ワークショップⅡ プログラム

期間 2006年9月17日(日)・18日(月)

会場 実践女子学園 桃夭館

〒150-0011 東京都渋谷区東1-1-11

## 9月17日(日)

---

◆受付開始(9:50)

◆開会の辞(10:20)

実践女子大学文芸資料研究所所長 佐藤 悟

◆研究発表(10:30～12:00)

1. シカゴ美術館所蔵、黒本『ひらかな盛衰記』について

松原 哲子(実践女子大学文芸資料研究所)

2. 新出、赤本『松ののち』について

—享保三年正月市村座「七種福貴曾我」の絵本番付としての意義—

佐藤 悟(実践女子大学)

◆昼食・休憩(12:00～13:00)

◆研究発表(13:00～14:30)

3. 新出、一枚摺『山東式風煙管簿』について

服部 仁(同朋大学)

4. フランス国立図書館所蔵『北齋艸稿集』

—北斎最晩年の版本挿絵や版画の下絵帳について—

Christophe Marquet(フランス国立極東学院)

◆休 憩(14:30～15:00)

◆研究発表(15:00～16:30)

5. 彫師からみる画譜・絵手本としての大坂絵本の展開

—橘守国画『運筆籠画』を中心に—

日野原 健司(太田記念美術館)

6. 近世の画譜と漢詩文

ロバート・キャンベル(東京大学)

◆ご挨拶(16:30～16:40)

国文学研究資料館 副館長 鈴木 淳

◆懇親会(17:30～19:30)

会場 桃夭館1F カフェテリア

9月18日(日)

---

◆受付開始(9:50)

◆研究発表(10:00～12:00)

7. 見る説話

内田 保廣(共立女子大学)

8. 絵入読本に於ける《絵画》の位置

高木 元(千葉大学)

9. 絵本の中の虎

崔 京国(明知大学校)

◆昼食・休憩(12:00～13:00)

◆研究発表(13:00～14:30)

10. フランス国立図書館所蔵「源氏物語画帖」の図像についての一考察

Minako Debergh(フランス国立学術研究所)

11. 物語絵の「かたち」から「意味」を問う

横井 孝(実践女子大学)

◆休憩(14:30～15:00)

◆研究発表(15:00～16:30)

12. 大森善清の絵本の後修本

浅野 秀剛(千葉市美術館)

13. 耳鳥齋の版本と肉筆画

中谷 伸生(関西大学)

◆閉会の辞(16:30～16:35)

横井 孝(実践女子大学)

総合司会

上野 英子(実践女子大学)

## シカゴ美術館所蔵、黒本『ひらかな盛衰記』について

実践女子大学文芸資料研究所（非）

松原 哲子

シカゴ美術館蔵の『ひらかな』（柱題）は、鳥居清信画、黒本体裁の二冊物の草双紙である。表紙には外題と絵が別紙となっている二枚題簽が貼付されている。

外題簽については原のものを欠し、上巻に「相撲芝居／似顔目附繪<sup>にがほめつけゑ</sup>」と墨筆で記した後補の書題簽のみを伴っている。この題簽の書名については、作品の内容や柱刻と共通性がないので、本書にはふさわしくないものと考えられ、後補の誤りととらえた方が妥当かと思われる。

本発表では、本書がどのように位置付けられるものなのかを、その刊年や板元の問題を中心に検討してみたい。

### 1 「ひらかな盛衰記」上演との関わり

『ひらかな』の内容は、元文4年（1739）4月大阪竹本座初演の浄瑠璃「ひらかな盛衰記」（五段物。文耕堂・三好松洛・浅田可啓・竹田小出雲・千前軒合作）の全段をダイジェスト化したものであり、本作品がいつ刊行されたものなのかを検討するには、江戸における「ひらかな盛衰記」の上演との関連性を考えてみる必要がある。

まず、浄瑠璃について、本作品の刊行と関係する可能性がある時期についてみると、江戸では以下のような上演記録が残されている。

延享元年（1744）後半	肥前座、もしくは延享2年（1745）辰松座
宝暦13年（1763）4月	土佐座
明和2年（1765）4月	土佐座
明和2～3年	肥前座
安永2～3年（1773～1774）	肥前座

つづいて、浄瑠璃同様に草双紙刊行との関係性が指摘されている歌舞伎についてもみてもみる。

宝暦3年（1753）7月	市村座
宝暦14年（1764）正月	市村座

『ひらかな』の画工である二世鳥居清信は、従来宝暦2年（1752）没とされてきたが、近年享保10年（1725）から宝暦11年（1761）まで役者絵を手掛けていたことが明らかにされた（武藤純子『初期浮世絵と歌舞伎—役者絵に注目して—』2005年、笠間書院）。草双紙については、管見の限り作中署名がみえる下限は宝暦7年（1757）である（鱗形屋板『大塔宮／熊野篠懸』）。よって上記の上演記録の内、関係性を考えるべきは延享元年肥前座もしくは延享2年辰松座の浄瑠璃、または宝暦3年市村座の歌舞伎上演に絞られる。

## 2 装丁からの検討

先述のように、シカゴ美術館蔵『ひらかな』には、二枚題簽形式の絵題簽が伴っている。外題簽は後補のものだが、絵題簽については上下巻ともに摺りのもので、それぞれ「上」「下」の字が挿絵中にみえる。上巻絵題簽と類似した挿絵が七丁表、下巻絵題簽と類似した挿絵が七丁裏に配されていることから、これらは共に本書の原のものと考えられる。

草双紙において、二枚題簽を採用していた板元は限られているので、本書を刊行した板元は以下に示す範囲に絞ることが可能である。

### ① 蔦屋

安永9年(1780) 枠内隅に抄録書名と巻名(「上」「下」など)

天明元年(1781) 盃様の意匠の枠の中に挿絵、盃の糸尻の中に抄録書名と巻名

天明2年(1782) 左下四角枠内に抄録書名と巻名

天明3年(1783) 左下四角枠内に抄録書名と巻名

→鳥居清信の活動時期と開きがあり、絵題簽の意匠や画風も異なる。

### ② 岩戸屋

天明2年(1782) 竹の丸の意匠の中に挿絵、節の中に抄録書名と巻名。

→鳥居清信の活動時期と開きがあり、絵題簽の意匠や画風も異なる。

### ③ 伊勢治

安永元年(1772) 右下四角枠内に巻名、枠外に抄録書名

→本年の鳥居清信の活動は未確認、画風は合うが、絵題簽中に抄録書名がみえる。

### ④ 山本

刊年不明『絵本／義経記稚軍／五之巻』(『青本絵外題集』所収、外題簽のみか?)

→書名部分が陰刻となっており、宝暦期から明和期まで他に類例がみられない。

「絵本」という角書に関しても鳥居清信の活動期の草双紙の題簽とするには疑問が残る。

### ⑤ 鱗形屋

宝暦8年(1758) ごろから安永6年(1777) まで(安永5年を除く) 最大数の二枚題簽が確認できる。絵題簽の隅(右下や左下)の四角枠内に抄録書名と巻名が必ずつく。

### ⑥ 村田屋

刊年不明『かうきでん』 巻名(「上」「下」)

→他に類例がない。ただし、原題簽を欠する村田屋板の初期草双紙の内、二枚題簽が貼付されていた跡のある表紙を伴うものが存在する。

以上の6つの内、初期草双紙(③④⑤⑥)における例のほとんどは鱗形屋板である。清信の活動期との関係だけでいえば『ひらかな』は鱗形屋板としたいところだが、管見の限り鱗形屋板の絵題簽に必ずみえる四角枠中の抄録書名が、本書にはない。よって、これらの候補の中では、村田屋の例が『ひらかな』にもっとも近いといえる。

村田屋の初期草双紙は赤本、黒本青本に及ぶが、新板目録が存在せず、活動の実態が明らかにし難い。刊年を明らかにできる作品の題簽の意匠を基準にして類推すると、確認できる草双紙刊行の上限は宝暦3年(1753) ごろかと思われる。『かうきでん』がこれに先行するものかどうかを判断する材料がないので、清信の活動時期との関係が明らかにならないが、絵題簽中に抄録書名がなく「上」「下」の巻名のみあるのは『ひらかな』と共通

している。『ひらかな』には作中に商標がないので、本書を村田屋板と断定することはできないが、現時点の調査結果からいって、村田屋板である可能性がきわめて高いといえる。

ただし、二枚題簽というスタイルは、刊年の分かるものから類推する限り宝暦期後半以降のものと考えられるので、先に推定した本書の刊行時期とは合わない。

『ひらかな』が二枚題簽が盛んに刊行された宝暦後半から安永期の間に刊行されたとするならば、本書は再板本だということになる。もし再板がなされたのであれば、この現象は本書が演劇の抄録物であることが関係するものと考えられる。

鱗形屋を例に挙げると、現存する草双紙や原題簽の貼込帳などをみていると、同書名で異なる意匠の題簽や、同じ年の新板目録に掲載される作品の原題簽の意匠が異なる、といった例に気付くことがある。これらは、一度新板として刊行されたものが再び刊行されたことを示すものと考えられる。もし、本書に関しても同じ現象が起こったとするならば、本書の初板での刊行は、延享元年後半肥前座での上演の翌延享2年、もしくは延享2年辰松座での上演の翌延享3年、宝暦3年市村座での上演の翌宝暦4年あたりが候補に挙げられる。

本書の初板の刊行年としてどれがふさわしいのかについて検討すると、延享2・3年については、この時期の草双紙は作中署名がある例が確認されず、新板目録に画工名もみえない点からいえばふさわしくないといえる（ただし、この時期に刊行されたことが確認できる作品は新板目録を有するものに限られており、この傾向が実際のあり方に即したものであるかは検討の余地がある）。鳥居清信は幾つもの初期草双紙の新板目録で名を挙げられてはいるものの、作中署名のある作品が少ない人物である。よって、その活動の全容は明らかにし難いが、新板目録の記載から宝暦4年の時点での活動が、また宝暦7年刊行の作品に作中署名がそれぞれ確認できるので、延享期よりも宝暦4年の方がふさわしい印象を受ける。

本書が二枚題簽を有しているということの意味については、村田屋板の二枚題簽を有する草双紙の残存数がきわめて少ないために判断し難い。二枚題簽形式に先行して一枚題簽が存在するという鱗形屋板の傾向が村田屋板についてもあてはまるのであれば、本書は宝暦4年に村田屋または他の板元が刊行したものを村田屋が二枚題簽形式で再板したということになる。もし鱗形屋に先行して村田屋が二枚題簽を採用したのであれば、宝暦4年の初板ということになる。今後、本書をはじめ幾つかの鱗形屋板以外の初期草双紙の中に僅かに二枚題簽が存するという現象が、鱗形屋板の影響下にあるものか否かを明らかにする材料が増えていけば、本書の位置付けも明確にされるものと考えられる。



## 赤本『松ののち』について

—享保三年正月市村座「七種福貴曾我」の絵本番付としての意義—

佐藤 悟

今回紹介する『松ののち』は享保三年（1718）正月から七月にかけて市村座で上演された「七種福貴曾我」の絵本番付ともいべきものであり、書名はその時に用いられた河東節「まつののち」に由来する。全五丁という小冊子で、体裁からすれば赤本というべきものである。上部を区切ってそこに「まつののち」の詞章を記し、下段に「七草福貴曾我」と思われる歌舞伎の場面を十図描く。その特色は登場人物に役名と役者の紋が記されていることである。紋と役割から以下のように描かれた役者を推定することができる。お七母には紋が記されないが、役柄からこの当時の花車方の袖岡政之助と判断される。

けいせい風折	二代目藤村半大夫
少将	市村玉柏
あらいの藤太	初代中島三甫右衛門
あく四郎	中島三郎四郎
吉三郎	四代目市村竹之丞
お七（しち）	二代目三条勘太郎
といの太郎	初代三升屋助十郎
お七（しち）母	二代目袖岡政之助
とう三郎	初代市川団蔵
はなれ駒四郎兵衛・あさいな	初代大谷広次
弁長（べんちやう）	南北孫太郎
十郎左衛門	三代目村山平右衛門
とひの二郎	沢村十郎左衛門

挿絵は絵入狂言本と共通するものがあり、現在知られる絵本番付の最古のものが享保四年十一月のものであるから、絵本番付という視点からは最古のものということになる。草双紙と演劇ということを考える上で、きわめて重要な作品といえる。役者の紋を入れるということでは享保三年刊『ねずみ文七』があり、半太夫節・河東節系の草双紙としては『まつのうち』や『けいせい道中双六』がある。それらとの関連についても言及する。

板元については「長谷川町 近江屋九兵衛」と記される。これは元禄期に石川流宣や鳥居清信の挿絵入りの浮世草子を刊行した板元であり、浮世絵の出板も確認される。絵入本としての草双紙を考えると、地本の系譜の中で捉える必要性を示しているものであろう。



## 新出、一枚摺『山東式風煙管簿』（袋付）の紹介

同朋大学  
服部 仁

山東京伝は、寛政五年（1793）の秋、京橋銀座一丁目東側に紙煙草入れの店を開いた。ただし京伝は煙草入れの意匠を工夫したりするだけで、店の経営は父伝左衛門がしていたようだ。当初こそ賑わったものの、「実はこの頃（享和元年〔1801〕一服部注）、京伝店のたばこ入れの流行は下火になりかけていた。」（『200年前が面白い！ 寛政の出版界と山東京伝』〔1995年刊、たばこと塩の博物館編〕「京伝店の黄表紙」）。

右の「京伝店の黄表紙」には、

曲亭馬琴（きょくていばきん）は、享和元年（1801）、蔦屋重三郎から黄表紙「曲亭一風京伝張（きょくてい いっふうきょうでんばり）」を出版した。この作品の内容は、かねてから親交のあった山東京伝の店の宣伝となっており、商品のたばこ入れときせるを主人公としている。馬琴は、その前年にも、黄表紙「花見話風盛衰記（はなみばなししらみせいすいき）」や「備前播鉢一代記（びぜんすりばちいちだいき）」に京伝店の広告を載せ、さらに「山東一風<sup>(ママ)</sup>焼煙管簿（さんとういっふうきせるのひながた）」という一枚摺の宣伝文も出している。このように、馬琴が、京伝店の宣伝を行った意図は不明であるが、実はこの頃、京伝店のたばこ入れの流行は下火になりかけていた。

なお、「山東一風<sup>(ママ)</sup>焼煙管簿」は、現物は確認できないが、売物であったらしい。『平仮名銭神問答』に付される蔦屋重三郎の新版物の広告に「山東一風<sup>(ママ)</sup>焼煙管簿（曲亭翁著／一枚摺）どんなにたばこざらひでも忽一ぷくのミたくなる誠しんくわすれ草のうさをわするゝ妙作也」とある。

と記してある。このうち、「京伝店の広告」とは、『備前播鉢一代記』上巻五オの登場人物に、「京伝が見せハきつものだ。こともしんがたのたばこ入れ、はながミぶくろやきせるがおびたゝしくできたといふことだ。」と言わせていることである。

さて、「現物は確認できない」とされている『山東式風煙管簿』については、従来、京伝の弟である山東京山作の『山東京伝一代記』（『続燕石十種』第二巻〔昭和55年刊、森銑三・野間光辰・朝倉治彦監修〕）の記述によるとされてきた。この一枚摺『山東式風煙管簿』の現物を確認したので、紹介し、考証してみる。





## フランス国立図書館所蔵『北齋艸稿集』

—北齋最晩年の版本挿絵や版画の下絵帳について—

クリストフ・マルケ（フランス国立極東学院）

葛飾北齋のデッサンは十九世紀末から欧米で関心の的となり、多くのコレクターが版画や肉筆画の他に北齋のスケッチや下絵についても熱心に蒐集した。そのひとつの例として北齋が最晩年に描いたとされている、版本挿絵や版画の下絵を集めた『北齋艸稿集』がある。現在はフランス国立図書館所蔵であるが、もともと北齋の門人である為齋（文政四年～明治十三年）が纏めたものと思われる。

この下絵帳に付いているパリの有名な日本美術商ジークフリート・ビング（Siegfried Bing, 1838-1905）の書翰によると、彼が明治十三～十四年（1880-1881）に来日した頃、没後間もない為齋の遺族から買い求めフランスに持ち帰ったようである。また、この『北齋艸稿集』は1890年にビングがパリの国立美術学校において主催した江戸時代の浮世絵・絵本展（Exposition de la gravure japonaise）ではじめて公開され、十九世紀末のジャポニスム時代に日本美術愛好家の間でかなり注目を集めた。たとえばエドモン・ド・ゴンクールは『北齋伝』（1896年刊）の中で北齋の画法や「芸術の秘密」を洞察できる資料としてこの下絵帳に触れ、「北齋の構想を綴った画稿」（“album des premières pensées d'Hokusai”）という項目で、その重要性を説いた。その後、1903年にビングはパリ在住のアメリカ人版画家・浮世絵収集家のアザートン・カーティス（Atherton Curtis, 1863-1943）にこの下絵帳を売却し、最終的に1939年にカーティスの膨大な東洋版画・素描・絵本のコレクションとともにフランス国立図書館に寄贈され現在に至る。

この下絵帳は縦27.8センチ、横20.1センチの和紙24枚が縦型の一冊に糸で綴じられている。表紙に『北齋艸稿集 為齋蔵』と書かれている。内容は46ページにわたり、様々なサイズや形の薄紙に墨で線描された150点ほどの下絵がアトランダムに貼ってある。確認できた範囲では、浮世絵の揃物『百人一首うはか絵説』をはじめ、高井蘭山『新編水滸画伝』（四～六編）、『絵本女今川』、高井蘭山『絵本孝経』（上巻）、『富嶽百景』（初・二編）、為永春水『訂正補刻 絵本漢楚軍談』（二輯）、山田意齋『釈迦御一代図会』、『画本彩色通』（初編）、緑亭川柳『秀雅百人一首』、緑亭川柳『続英雄百人一首』など、北齋七十五歳の天保五年（1834）から没年の嘉永二年（1849）の間のいわゆる「卅時代」に上梓された代表的な読本、絵本、絵手本などの下絵が収められている。いずれも版下絵を作成する前の段階のデッサンであろう。その中には単なるスケッチもあれば、ほぼ完成された原寸大の見開き挿絵の下絵もあり、修正の痕跡が見られる下絵、あるいは挿絵や版画の部分的な画稿、または板行に至らなかったと思われる本の挿絵の下描きもあり、北齋の挿絵の制作過程を窺うことのできる資料である。

本資料はビングやゴンクールによってフランスにおける北齋の受容史のなかでかなり重要な位置を占めてきたものである。すでに北齋研究家のジャック・ヒアリー（1956年、1966年）とマティー・フォラー（1988年、1994年）により部分的に紹介され、写真図版8点（下絵帳3、4、7、9、11、17、24、42頁）が論文などで掲載されてきた。今回はこの下絵帳の伝来と評価を再検討し、また調査の結果により新たに確認できた下絵と挿絵と

の関係を紹介しながら、改めてその意義を問いたい。

先行研究文献

- S. Bing (préface), *Exposition de la gravure japonaise ouverte à l'École des Beaux-Arts (quai Malaquais) du 25 avril au 22 mai 1890. Catalogue*, Paris, Imprimerie Chaix, 1890.
- Edmond de Goncourt, *Hokusai. L'art japonais du XVIIIe siècle*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1896.
- John [Jack] Hillier, 《Hokusai : some drawings and problems of attribution》, *The Connoisseur*, vol. CXXXVII, n° 553, April 1956, p. 167-174. (3, 4 頁図版掲載)
- Jack Hillier, *Hokusai Drawings*, London, Phaidon Press, 1966 (3,4,7 頁図版掲載)
- Matthi Forrer, *Hokusai with texts by Edmond de Goncourt*, New York, Rizzoli International Publications, 1988 ; Matthi Forrer, Edmond de Goncourt, *Hokusai* (texte de Matthi Forrer traduit de l'anglais par Jean-Francois Allain), Paris, Flammarion, 1988. (4, 9, 11, 17, 24, 42 頁図版掲載)
- Matthi Forrer, 《Hokusai's Draftsmanship : a Preliminary Study》, *Hokusai Paintings. Selected Essays*, edited by Gian Carlo Calza with the assistance of John T. Carpenter, Venice, The International Hokusai Research Centre, University of Venice, 1994, p. 67-90. (24 頁図版掲載)



図1 『北齋草稿集』表紙  
(フランス国立図書館蔵)

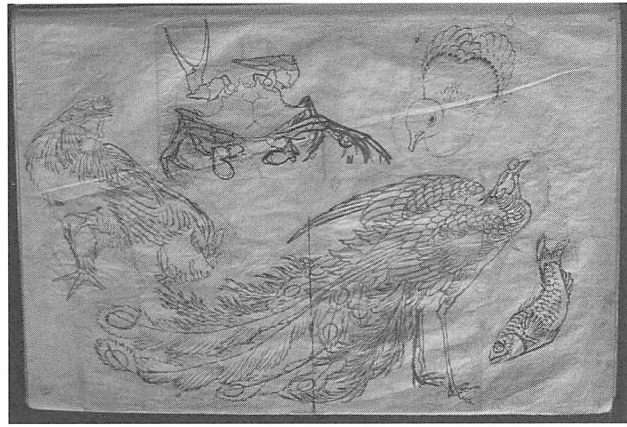


図2 『北齋草稿集』25頁 (フランス国立図書館蔵)



図3 為永春水『訂正補刻 繪本漢楚軍談』二輯弘化二年(1845)、卷五6ウー7才「韓信殷蓋を誅殺して軍令をしめす」(学習院大学蔵)

図4 『北齋艸稿集』38頁→  
(フランス国立図書館蔵)



←図5 『画本彩色通』初編弘化五年  
(1848)、3ウー4オ「白鳳」  
(東洋文庫蔵)



図6 『画本彩色通』初編弘化五年、  
4ウー5オ「烏骨鶏」(東洋文庫蔵)→

## 彫師からみる画譜・絵手本としての大坂絵本の展開

—橘守国画『運筆麁画』を中心に—

太田記念美術館

日野原 健司

享保年間（1716～36）以降の18世紀前半、大坂では、狩野派の系譜に連なる絵師である橘守国（1679～1748）や大岡春卜らによる木板画の絵本が盛んに制作されていた。守国は、『絵本写宝袋』（享保5年（1720）刊）や『絵本通宝志』（享保14年（1729）刊）など、日本や中国の故事、花鳥、山水など様々なジャンルの絵画を集めた絵本をいくつも刊行しており、後に鈴木春信や葛飾北斎などといった江戸に住む浮世絵師たちが粉本として用いるなど、その図像の影響力は広範囲に渡るものであった。

その守国が亡くなった翌年の寛延2年（1749）、『運筆麁画』という絵本が刊行された。従来の守国の絵本は細い線で対象を克明に描いたものが多く、絵師や職人が粉本にするならともかく、まったくの初心者が手本にするにはそぐわないものであった。しかし『運筆麁画』では、さまざまな画題を「麁画」という荒々しい濃墨の筆使いで描くことによって、初心者が筆の動きを学習するための絵手本となるように制作されている。

この「麁画」という、木板では再現しづらい筆の勢いやかすれ具合の表現に成功し得たのは、彫師・藤村善右衛門の力量に負うところが大きかったであろう。この頃大坂で板行された絵本には、絵師と並んで彫師の名前が奥付に記されることが多く、絵師に劣らず、彫師も板本の制作において重要な位置を占めていたことが分かる。実際、『運筆麁画』とほぼ同時期、大岡春卜の多色摺絵本『明朝紫硯』（延享3年（1746）刊）が、彫師・村上源右衛門によって制作されているように、この時期の大坂絵本における彫り摺りの技術はかなりの高い水準に到達していたのである。

本発表では、このような彫師の技術や活動を一つの視点にして、当時大坂で多数刊行されていた守国や同時代の絵師たちの絵本が、画譜・絵手本としてどのように展開していったのかを考察する。特に、大坂絵本が彫りや摺りの技術的要素をどのように捉え、また、粉本や画譜としてどのような方向性を目指し、またどのような限界があったのかについて考えたい。



## 近世の画譜と漢詩文

東京大学

ロバート キャンベル

中国のそれに端を発する日本の画譜をめぐり、江戸時代において、すでに一定の定義付けがなされており、評価も試みられていた。本発表では、江戸時代に書かれた画論・画伝を参考にしながら、これら画譜類に集録される跋文題言などに即して、画譜をジャンルとして成り立たせたものが何であったのか、を問うてみたい。先ず現在、「画譜」がどのように認識されているかを確認しておこう。

### 画譜〈分類〉

画譜の定義は明確ではないが、通常江戸時代の中期以降、特定の絵師や流派、あるいは一定の分類にしたがって編纂した絵画を集録、または、画法を図解した版本を指すことが多い。書名に「画譜」の語を有するものに限っても、見開きの中に主題ごとにまとめた種々の形態の絵を収めて絵手本としての性格を持たせたものから、見開きに一図ずつ、色摺りで完成度の高い絵を収めて鑑賞に重きを置いたもの、また、この両者を兼ね備えたものなど、その形式と内容には相当な幅がある。(後略。『日本古典籍書誌学辞典』〔岩波書店、1999〕、大久保純一執筆)

つまり画譜が絵入版本の一種であること、学習と鑑賞の両方を兼ね備えた性格をもつものであること、そして流派を超え、多様に行われていたことなど、穏当ともいべき捉え方が示されている。一方早くに、相見香雨は日本における中国画譜の和刻化について、次のように述べている。

江戸時代において、木版印刷でできた画本（いわゆる絵本、絵入本、画譜等を総称する）の中で、画譜と称する中国伝来の名称、並に南宗画的傾向の種類に属するものは、覆刻本〔和刻本〕では、寛文十二年刊の『八種画譜』にも遡るのであるが、日本画家のものでは、江戸中期の大岡春卜の『明朝紫硯』などいろいろの意義を含むやかましいものもあるが、要するに同書は実質の上では『芥子園画伝』の翻訳のようなもので、未だ以て純なる日本画家の画譜というに至っていない。その純なるものは、後期に入ってから盛行するので、各流派のものが続出するのである。その内で、南画風のものには長崎系統に属するものが多くて、どこか翻訳臭あるを免れないものである。その間において、偉大なる池大雅の風格が現われて、近世画史上に於ける大雅出現の意義と同様に、画譜史の上でも断然かがやいて、文字通り空前の光彩を放ったのである…(「大雅の画譜」〔『南画研究』1・10、昭和32年12月、日本書誌学大系『相見香雨集』2所収])

言いかえると、版本である中国の画譜は、舶載された漢籍として受け入れられ、そしてそれらを元に造られた和刻本も日本ではほぼ同時期に現れ、とくに十八世紀以降、「日本画家の画譜」が次第に数を増やす中で、たとえば池大雅の『大雅堂画譜』や『大雅堂画法』(と

もに文化元年〔1804〕刊行)など、美術史上特筆すべき優れた作品が数多く作製されるようになっていたということである。

このように版刻された原本として中国から渡り、和刻という「翻訳」作業を経て受容(学習、鑑賞)され、やがて新たな創作のきっかけを多くの人に与えるに至ったという画譜の生成プロセスは、観点を改めて言うならば、近世における漢詩文学そのものの受容と創作の過程を描くかに見えるのである。メディアとしての側面に限らず、絵画(書画)が表現として詩文と同源であるという伝統的な思考が手伝い、画譜類には、文学者による文学に及ぶ言説が数多く見られることも不思議なことではない。

余嘗て謂ふ、人の技工は絵事に於て極まれりと。文章翰墨の形容の逮ばざる所、一たび画に寓せば則ち人物の精神、山水の秀麗、風雲の出没、魚竜の変化、樹石花鳥、烟霞雨雪、狗馬之難、鬼魅之易、鬱然勃然として絹素の間に変動す、而して妙は造化を奪ひ、思ひは幽微に入る…故に古より奇蹟は往々にして画史に出ずして、多く縉紳大夫の作に成る…(鈴木鄰松模『群蝶画英』〔安永7(1778)刊〕・明和6年〔1769〕沢田東江題言)。

儒者の旅を記録した山水画譜(嘉永2〔1849〕刊・小泉檀山『富岳写真』)や古典詩の詩意に触発された山水画譜(文化13〔1816〕刊・雲室作『宋詩画伝』)、あるいは『澹如詩稿』のように画譜と詩集を抱き合わせた作品は、近世中期から後期に多数造られ、まさしく日本人の「文章翰墨の形容」の仕方と範疇を広げたと見えよう。

今回は、まず文人系統と言われる日本人作画譜に限定しつつ、それらが示す①学習メディアとしてのあり方と、②議論(批評、評判)を展開する場としての性格を考察した上で、当代の文学史との関連のなかで「画譜」の新たな位置づけへの第一歩を、本発表を通して試みたいと思っている。

## 見る説話

共立女子大学  
内田 保廣

日光にある銅灯籠には鑄造された模様があり、それは二十四孝の場面を連ねたものであることが分かる。鑄銘は

「奉 献

唐銅御燈籠 二基

慶安元戊子年四月

京 界 江戸 大坂 長崎

糸割荷人中」

とある。

この灯籠には二十四孝の説明など、文字はない。鑄造であるからあまり見やすくも無い。もちろん、建造当初は唐銅であるから、現在のように黒ずんだ色ではなく、黄金のように輝いていたことだろう。そのときに鑄造された二十四孝図がどのように見えたかは分からない。また、現在の状態では、判明しがたい部分もあり、二十四孝の全てが存在するかどうか検討を要するところである。

二十四孝図については中国から渡来と狩野派により定型化がすでに明らかにされているが、慶安という早い時期に、どの程度の見物がこの図から二十四孝の物語を想起できたであろうか。

二十四孝の場合は、これを説話と呼ぶのは現在の文学研究者の考え方であり、製作の時期に則せば、「故事」として考えたほうが良いだろう。そして、その扱いは、聖賢図や功臣図、あるいは神仙図のような、中国の故事に則った画題であって、そこに語られる物語もストーリーに対する面白さによって享受されるべきものではなく、伝統的な、あるいは慶安の時点で考えればこれから普及すべき思想の具現した姿として示されているものだったと言えるだろう。

同じようなことは、御所にある浦島像にも言える。『建武年中行事』では清涼殿にあったと言われる浦島像は、今は門の上に彫りこまれているが、これは浦島伝説が長寿を寿ぐ呪術的意味を持つ図像として宮中儀礼に取り込まれたものである。この図像も、『建武年中行事』にあるものは現在では見る事が出来ないが、現存する門上の像は、亀に乗った浦島であり、それと知られる意匠である。

日光の銅灯籠が多くの観光客の目にさらされるのは近代以降のことであり、まして宮中の浦島は限られた人間の目に触れただけのものだろう。それでも故事としてその形象が伝承されるときには、背後にある物語が形象されたことは疑えない。それだけ厳格な物語への忠誠がこうした図像には要求されたのである。

説話と画像の関係を扱うとき、紙に描かれ、説明文を付された形態を主として考えるのは文学という概念が持つ文字主体の意識に支配されているからかも知れない。秘められた場所にある図像を問題にしなくとも、巷に存する神社仏閣にはこうした図像があふれていた。絵馬医者などという悪口は人々がこうした図像に容易に近づけたことを意味している。

そこで培われた人々の知識は、必ずしも原典である文学作品に拠らなくても、断片的に身につけていたはずである。読書以前の文学知識がそこには形成される地盤があった。これは読者に対する物語への期待を形成する一つの要素ではなかったろうか。

絵入り本への人々の対し方には、すでに知っている図像を再び発見する楽しさがあったのではないかという仮説を今回は試みて見たい。

## 絵入読本に於ける《絵画》の位置

千葉大学  
高木 元

近世文芸の中で読本は一番格調の高いジャンルであった。この「よみ本」について、馬琴が「文を旨として一卷にさし画一二張ある冊子は必讀むへき物なれば画本に對（ムカ）へてよみ本といひならはしたり」（『近世物之本江戸作者部類』）と記すように、本来は絵本（画本・草双紙）に対する謂いとして発生したようだ。ここで注意が惹かれるのは「一卷に挿絵一二丁ある冊子」を「よみ本」と唱えている点である。すなわち、元来「読本」は絵入り本なのであった。

近代における「文字だけの本が高尚なもので絵解き本（絵本・漫画）は低俗だ」という価値観から見れば、近世期の絵入り本は一般向けということになろうか。式亭三馬は「讀本（よみほん）ハ上菓子（じやうくわし）にて。草雙紙（くさざうし）ハ駄菓子（だくわし）也」（『昔唄花街始』跋）と記しているが、何れにしても近世文芸においては絵のない本を探す方がはるかに困難であろう。

江戸読本についての言説であるが、「繡像読本の差画を多く画きて世に賞せられ、絵入読本此人よりひられたり。（此頃画入よみ本世に流行す。画法草双紙に似よらぬを以て貴しとす。）」（『増補浮世絵類考』北齋項）とあり、また三馬は「すべておこなはるゝよみ本を見るに、おほかたは絵の多きをめでてもとむる事とはなりぬ。」（『おとぎものがたり』伏裏（こうじやう））と記す。つまり、読む本であるにもかかわらず、挿絵の評判がその売り上げを左右したのである。この、江戸読本における挿絵の重要性については、早くに鈴木重三「馬琴読本の挿絵と画家」（『絵本と浮世絵』、美術出版社）が指摘している。

馬琴は「よく見る人ハ、画ハないがよしと申も稀にハ御座候へども、かし本や杯ハ画を第一にして彼是申候よし。世上大かた、画を見て本文をよく見ぬが多しと見え候。（…中略…）画がなくて行れ候物ならバよいと、とし来京伝杯在世の折、申出候事に御座候。」（天保三年十二月八日、桂窓宛書翰）という割に、稿本では細かい指示をしており、とりわけ『南総里見八犬伝』では「文外の画、画中の文」（第二集二卷）など述べ、作品鑑賞には画文が不可分であると主張している。『八犬伝』は馬琴読本の中でも特殊なのかも知れぬが、表紙や口絵挿絵に埋め込まれたメッセージ（馬琴コード）の具体例を見て、その凝った趣向を確認してみたい。

さて、馬琴は江戸読本の体裁と内容の定型化に大きく寄与したといえるが、他の作者の場合はどうであろうか。浜田啓介「近世小説本の形態的完成について」（『近世文藝』七十五、二〇〇二年一月）は和漢書を博搜して主として読本の定型化を跡付けた優れた論考であると同時に、読本の体裁様式に関して初めて関心を持った仕事だと思われる。これに付け加えられることは甚だ少ないのであるが、例えば『忠臣水滸伝』後篇には挿絵が用いられていないことや、上方風の造本を持つ小枝繁作『〈復讐 | 奇話〉東嫩錦』（北齋画、文化二年、衆星閣）に挿絵が多用されていること、『絵本玉藻譚』のような大本で出されたものに「絵本」と冠されていることが多い点、また、上方読本に多い「絵本もの」と江戸読本の相違など、考えてみるべき余地も残されている。

また、表紙や見返の意匠、さらには口絵や目録の飾り枠にも意匠が凝らされることが少なくない。これは上方読本には見られないことのようにだ。具体的な結論は得られないかも知れないが、これらの造本上の問題と用いられた絵画との関係を再考してみるのも、あながち意義なしとしないであろう。

## 絵本の中の虎

明知大学  
崔 京国

### 1. 日本における虎図の系譜

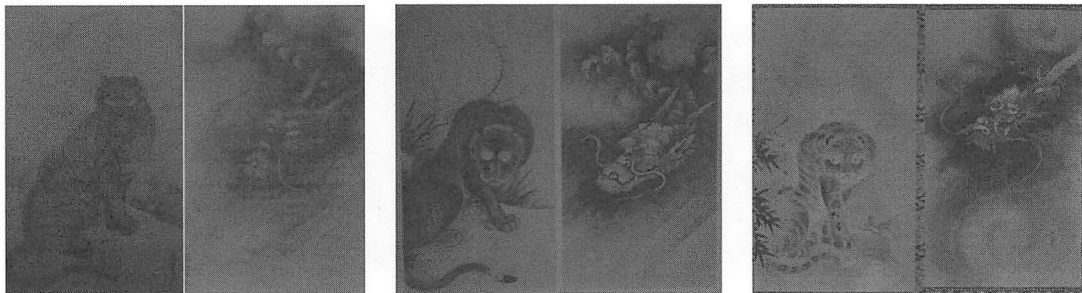
日本には虎が住んでいなかった。しかし虎は百獣の王として他の動物以上の象徴性を持っているので、虎が住んでいる国から虎の文化が日本に伝えられた。実物はいないのに文化として受け入れられた日本の虎の文化がどう変容していくのかが興味深い。

#### ◎ 転写時代

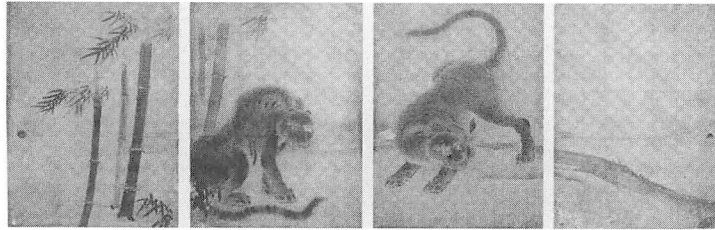
日本に残されている最初の虎図は玉虫厨子の「捨身飼虎図」である。しかし、この虎の図は虎としての特徴がはっきりしていない。もっと虎の形態が具体的に描かれたのは高松塚、亀虎古墳に描かれた白虎である。中野玄三「密教図像と鳥獣戯画」(『学叢』第2号、京都国立博物館、1980、3)には、この白虎を源流にした久米田寺蔵星曼荼羅の貪狼星に描かれた白虎が、鳥獣戯画乙巻にそっくりの虎として登場していることを指摘している。虎以外にも密教図像と鳥獣戯画は親密な関係を持っている。

#### ◎ 宋元画の影響

仏教の虎や古墳の白虎は霊獣として描かれたので図柄の変化が少ない。しかし、宋元画の輸入によって虎の図に変化が生じるようになった。宋元画は鎌倉・室町時代に日本に輸入され、将軍家や寺院に所蔵されるようになった。特に牧谿の大徳寺「竜虎図」(絹本墨画淡彩、二幅、147.7 × 94.0)は以後の日本の竜虎図に大きな影響を及ぼしている。



順番に 牧谿、興似、狩野常信の「竜虎図」である。さすがに牧谿の虎は気迫に満ちている。しかし、興似、狩野常信を始め日本の虎は首を下に下げている。もう一枚、牧谿画徳川美術館所蔵「虎図」(絹本墨画、一幅、187.0 × 111.8)を見よう。右の狩野元信の「竜虎図」には座っている姿勢と臥している両方が描かれている。



### ◎ 写生の精神

若冲は自分の「虎図」の中に「我画物象非真不図、國無猛虎倣毛益模」と書いている。日本に虎がないので中国の虎図を模倣しているが、見ていないものは描かないという写生の精神が窺えられる。写生派の応挙は実物写生という実証的な精神をもとに虎を描くときに猫を参考にする。応挙以外にも長沢芦雪の「竜虎図襖」（紙本墨画、1787年頃）は猫に似ている虎を描いている。

## 2. 絵本の中の虎

絵本には上記の虎図を含み、もっと多様な表現を見せている。

◎ 伝統的な虎図——竜虎図、竹虎図、雨中虎図、雪に虎に松虎図、谷水虎、水呑虎、桜と虎などが加わる。

### ◎ 虎狩

巴提使の虎狩をはじめとして武松、加藤清正の虎狩、和藤内の虎退治（『絵本故事談』、『忠義水滸伝画本』、『増補 絵本勳功草』、『和漢英雄画伝』など）

◎ 虎を使う——張道陵、巨霊人、玉廷、豊干禪師、羅漢（『画本鸞宿梅』、『絵本直指宝』、『絵本写宝袋』、『絵本通宝志』など）

◎ 四睡図（『画図醉芙蓉』など）

◎ 楊香の親孝行（『北齋漫画』、『絵本二十四孝』など）

◎ 虎の見世物（『絵本倭文庫』など）

◎ その他の中国の故事



# フランス国立図書館所蔵「源氏物語画帖」の図像についての一考察

ドベルゲ 美那子  
CNRS (パリ)

## I はじめに

源氏物語の絵画化は早くから行われていたようで、平安時代から江戸時代までに制作された絵巻、画帖、屏風絵、扇面絵、奈良絵本、木版絵入本、刷り物その他が伝存している。これらはそれぞれの時代の美意識を反映しながら、次第に特有の図像を形成していった。国内にある作品については既に諸先学の研究があるが、海外に流出したものについての研究は比較的少ないようである。ここではその一例として、フランス国立図書館に架蔵される画帖（注 以下BNF本）を紹介し、特に図像について検討を加えていきたい。

## II BNF本について

BNF本東洋写本室（A. ルスエフ旧蔵）の画帖（整理番号Smith-Lesouef 5）は保存状態も良好で、10帖から成る美しい彩色手寫本である。各帖はおのおの見開きページの左右に10図ずつ（計20図）光景200枚の図が張られているが、その中に別の手になる1枚の図があり、場面が重複している。源氏物語54帖から場面がとられていて、図を貼る順序は前後混乱している。作者名、制作年の記入はない。

図は転地に金粉、金箔の雲が引かれ、伝統的な吹抜屋台の構図の中に人物や景色が細かく描かれる。人物の顔のつくりは「引目鉤鼻」様式から脱して、繊細で、細部も入念に描かれ品格がある。多数の色彩も程よく調和をとり、土佐光吉の「源氏物語画帖」の華麗さには及ばないとしても、全体に優雅な趣がある。

この画帖の特色は描かれた場面の多様性である。現存する画帖の中では最も数多い作品の一つではないだろうか。これと比肩するのは、江戸時代初期の刊本、山本春正の「絵入源氏物語」（226図）であろう。両者を比較すると類似点が非常に多いが、他方異なる点もあるので、相互の関係については慎重を要さねばならない。細部については、BNF本の方が故実に忠実である。

一方BNF本は詞書を除いた奈良絵本と共通するところもあり愈々複雑である。

BNF本は何の目的で誰の為に制作されたのだろうか？。享受対象を女性とすれば、嫁入り道具の1つとして注文された可能性も考えられる。

## III 結びに代えて

いろいろ問題は残すが、BNF本は先行する源氏物語絵図の図像を継承しながら、新機軸を旨とした意欲的な絵画作品といえよう。

## 物語絵の「かたち」から「意味」を問う

実践女子大学

横井 孝

かつて島尾新<sup>\*1)</sup>は、柿本人麿の図像が「竹林七賢図」（南京博物院蔵）、「維摩図」（京都国立博物館蔵）などと相似することを取りあげ、人麿図に添書される和歌「ほのぼのと明石の浦の朝霧に鳥がくれゆく舟をしぞおもふ」が『今昔物語集』では小野篁の作となっていることとあわせ、図像（＝「かたち」）がイメージの連鎖（＝「意味」）を生み出していることを指摘し、これらの繋がりを「イメージ・ネットワーク」と称した。

たしかに鎌倉時代以降、柿本人麿像は人麿影供の興隆とともにしばしば描かれてはいる。ところが、文献学的には必ずしも島尾が期待するような方向での「イメージ・ネットワーク」は形成されておらず、『古今集』『伊勢物語』などの古注釈をとおして、人麿と業平（さらに住吉明神も加えて）一体のものと神格化する動きが現れている。人麿・業平一体観の指標となるのも図像の相似である。

しかし一方で、物語絵の場合、その芸術性のみが強調され、『源氏物語』などの物語本文が恣意的に導入され、実際に描かれていない部分にまで解釈（＝「意味」）を求めようとするのが趨勢であった。しかし、物語絵の内部には図像（＝「かたち」）の相似として指摘すべき箇所が多々あり、こうした「かたち」を無視した「意味」の読み取りは、無意味なモノローグに過ぎないとさえいえる。その一端については2004年の絵入本ワークショップで問題提起をし<sup>\*2)</sup>、論文にもまとめた<sup>\*3)\*4)</sup>。本発表はその続篇にあたる。

島尾の論は歌学の古今注・伊勢注の世界を熟知しないために迂路を經由しているが、図像のなかに「意味」を読み取ろうとする点では、従来の物語絵の解釈とさほど径庭のないものともいえる。しかし、これまでの物語絵の分析は「意味」を読み取るのに急で、「かたち」がどのように成り立つのか、図像の形成過程というものに無知でありすぎたのではないか。第1回絵入本ワークショップで発表した、図像の「転用・流用・通用」の問題点を再検討し、さらに深めてみたいと考える。

\*1) 島尾新「柿本人麿像における『かたち』と『意味』」（東京国立文化財研究所編『人の〈かたち〉人の〈からだ〉——東アジア美術の視座』平凡社、1994.3）

\*2) 「転用・流用・通用——物語文学の版本の挿絵をめぐって」（絵入本ワークショップ、平成16年7月31日、仙台市博物館ホール）

\*3) 「物語版本の挿絵の転用・流用——『源氏物語』『伊勢物語』などを通して」（『実践女子大学文学部紀要』47集、2005.3）

\*4) 「物語文学整版本の挿絵における転用・流用の問題——山本春正『絵入源氏』を通して」（『実践国文学』68号、2005.10）

## 大森善清の絵本の後修本

千葉市美術館  
浅野 秀剛

大森善清は、西川祐信以前に、京都において、大量の絵本を刊行した作家として重要である。善清は、元禄後期に少なくとも 26 種の絵本を刊行し、その後修本も、19 世紀まで刊行され続けたとみられるが、残念ながら現存するのはそれらの一部にすぎない。善清絵本の特徴は、初印本のほとんどすべてに唐団扇形枠を持つことである。唐団扇形枠を持つものは基本的に初印本とみてよいが、『しだれ柳』や『よろひ桜』の一部のものには、その時点から既に改変が施されている。その後、枠を除去した後修本が刊行され、更にその後、更に改変されて袋綴本に仕立て直されて流布し、その寿命を終えたものと思われる。

本発表では、その最終段階の袋綴本について、報告するものである。善清絵本の袋綴本は、『絵本深山鹿』『絵本唐紅』『絵本武者薄』『絵本琵琶海』『絵本扇ながし』『絵本壬生狂言』『絵本乗合船』『絵本鎧桜』の 8 種制作刊行されたと推定されるが、そのうち完本を確認できたのは、『絵本深山鹿』『絵本唐紅』『絵本琵琶海』『絵本鎧桜』の 4 種、零本を確認できたもの、あるいは報告されているのは『絵本武者薄』『絵本扇ながし』『絵本乗合船』の 3 種、確認できないのが『絵本壬生狂言』1 種である。これらの後修本が、19 世紀に入っても制作販売され続けたと推定されるのは、江戸期の絵本の流通と寿命を考察する上で、なかなか興味深いことと思われる。

## 耳鳥齋の版本と肉筆画

関西大学  
中谷 伸生

大正期に大久保恒磨が評伝「松屋耳鳥齋」(『上方趣味』大正9年刊)で語ったように、「雲母や薄ねずみ色、黒の色彩の伴奏がある」写楽と、「たった二つの木頭を両手に握つたまゝ、はしやぐ茶番の徹底した悲劇である」耳鳥齋(宝暦元年以前-享和2/3年)とが比較されたことがある。以後、耳鳥齋の戯画は、日本美術史の研究者たちにもほとんど採り上げられることもなく、ほぼ1世紀が過ぎた。今、再び耳鳥齋の戯画の再評価がなされようとしているのではなかろうか。

ところで、耳鳥齋の戯画の作風は、軽妙洒脱で滑稽であるが、それは「鳥獣人物戯画」の作者に擬せられた鳥羽僧正および江戸中期の画僧で戯画を描いた古磻(1653-1717)らの影響によるものだと長らく云われてきた。享和2年(1802)刊の『浪華なまり』においても、「耳鳥齋の戯画ハ鳥羽の僧正もはだしにて」と記されているように、耳鳥齋は自分の絵を手足の長い鳥羽絵と一緒にしてもらっては困る、と反骨ぶりを発揮した。耳鳥齋の戯画狂画では、人物の形姿は、いわゆる鳥羽絵の刺々しい身体描写とは異なって、あっさりとした直線状の形態を示すか、あるいは、ふくらみのある丸みを帯びた形態になるかのどちらかである。宮尾しげを氏所蔵の耳鳥齋絵巻模本に「予の圖する所の流儀を鳥羽繪とのみ心得し人世に多かりき、恐るべし、鳥羽の僧正の畫き玉ひし人物は面正直にして今世にいふ手足長き人物に非ず(中略)これを誤り鳥羽繪は手足長きものと心得し人ありと見えたり、予はこれに同じからず」という墨書があるというが、まさしく耳鳥齋の目指すところは、鳥羽絵ではなく、鳥羽僧正の高みであった。もっとも、この宮尾氏の模本は公開されておらず、筆者も未見である。

ところで、2005年4月に開催された展覧会「笑いの奇才、耳鳥齋! —近世大坂の戯画—」(伊丹市立美術館)で明らかになったように、耳鳥齋の戯画には与謝蕪村の影響が見られる。この指摘は、大阪文化の紹介誌『上方趣味』の記述によるもので、ここでは耳鳥齋の戯画には、与謝蕪村と上田公長の影響が見られる、と指摘されている。もっとも、上田公長は天明8年(1788)に生まれ、嘉永3年(1850)に亡くなっているので、享和2年(1802)、あるいは享和3年(1803)に没したと推定される耳鳥齋に影響を与えたという指摘は、そのまま首肯しがたい。蕪村の影響については、肉太の線描で輪郭を捉える形態描写や簡略化された線描による表現は、蕪村の戯画・俳画の描写に酷似しており、その影響を受けている、と考えるのも無理はない。それはまた、蕪村の影響下にある呉春や紀樞亭、あるいは村瀬太乙や森一鳳らの戯画風の作品とも重なり合う。

さて、本発表では、これまで研究されていない耳鳥齋の肉筆画の制作時期をおおよそ3期に分けて区分し、耳鳥齋の戯画作者としての展開を跡付けてみたい。その際、制作年の判明する耳鳥齋の版本を手がかりにして、肉筆画の制作時期を割り出したいと考えている。というのも、版本の挿絵の作風は、時期によって大きく異なっており、耳鳥齋の作風の変遷を明らかにするためには有効である。いずれにせよ、耳鳥齋の作品群は、大きく三つの系列に分けられる。一つは「大石氏祇園一力康楽之図」(関西大学図書館蔵)などで、一

瞥すると、粗っぽい筆触に見える作品である。しかし、その線描は鋭くてこしがあり、よく観察すると、人物の形態把握など、いくぶん蕪村風で、なかなか達者な味わいのある作風になっている。二つ目の作風は、「福祿寿」（関西大学図書館蔵）などの作品である。簡略化された筆使いは、素人画家の作品という印象をもたれるかも知れないが、実のところ垢抜けした作品である。「福至祿至壽至……」の賛も素晴らしい。こうした作風は、版本『絵本水や空』（安永9年）と共通する作品で、最も数多く遺存している絵画である。

ところで、耳鳥齋の制作した関西大学図書館所蔵の興味深い戯画絵巻「別世界巻」は、紙本墨画淡彩で、縦24.3センチメートル、横10メートル30センチメートルの画卷である。冒頭に、きわめて滑稽な巻頭題字が付けられた。すなわち、「仏在世の細工に地獄といふ所あり、其数一百三十六に限る、罪の軽重に従て罪人を配斗す、今世学文はやり粹と成て地獄を恐しとせず、閻王歎て夢中に告る頼に引ぬ、坊主堅気、先目にちかき地獄を書て閻人の悪業を滅せしめんとおもふのミ、浪華耳鳥齋識」とある。続いて、白文方印「非僧非俗以酒為名」および白文方印「耳鳥齋房」が捺されている。巻頭題字には、学問がはやり、人々が地獄を恐ろしいと思わなくなったので、閻魔大王が慌てている、といった内容が記されている。計21の場面には、当世地獄が面白おかしく描写され、「烟草好の地獄」に始まり、「馬士の地獄」で終わっている。それぞれの地獄の解説文字のそばに、淡彩を用いた墨画による略画風の絵画が描かれる。その内容は、滑稽と諷刺に満ちた地獄絵巻となっている。人物の形態把握は、達者な筆使いとなっていて、素人画家であるという俗説とは対照的に、専門絵師としての実力を見せつける。曲線を多用した熟練の描写は、骨董商に転業した後に徐々に腕を上げていった耳鳥齋の成熟を示すものであろう。これと同様の図様を用いた画卷として、寛政5年（1793）の年記が入った大阪歴史博物館所蔵の「地獄図巻」が存在する。さらに熊本県立美術館の「地獄図巻」も寛政5年の年記があることから、これらの地獄絵巻は、耳鳥齋最晩年の作品であることが判明する。

以上の作風の展開からいって、耳鳥齋は稚拙とも思われる形態描写を徐々に洗練させていき、晩年には熟練した技法を身につけるようになったようである。本発表では、白文方印「非僧非俗以酒為名」の偽印を指摘することで、耳鳥齋研究の基礎作業である肉筆画の真贋に言及しつつ、安永9年（1780）刊の『絵本水や空』、天明2年（1782）刊の『畫話耳鳥齋』、享和3年（1803）刊の『かつらかさね』、文化2年（1805）刊の『畫本古鳥図賀比』などの版本の挿絵と比較しながら、耳鳥齋の作風の特徴を明らかにしたい。

## 「絵入本ワークショップⅡ」参加者一覧

浅野 秀剛	千葉市美術館
阿美古 理恵	学習院大学（院）
Dragan Angela	学習院大学（院）
飯塚 幸子	実践女子大学
五十嵐 梢	聖心女子大学（院）
石川 透	慶応義塾大学
石川 了	大妻女子大学
石坂 唯	実践女子大学（学）
泉 敬子	
入口 敦志	国文学研究資料館
岩切 友里子	
上野 英子	実践女子大学
内田 保廣	共立女子大学
埋忠 美沙	早稲田大学（院）
Michael Emmerich	コロンビア大学（国文学研究資料館外来研究員）
大井 三代子	実践女子短期大学図書館
大屋 多詠子	東京大学（院）
小笠原 愛	実践女子大学（学）
小河原 敏子	
尾本 圭子	ギメ美術館
亀谷 佳絵	実践女子大学（院）
川田 央	実践女子大学（学）
神林 尚子	東京大学（院）
木川 あづさ	実践女子大学（院）
北原 千秋	実践女子大学（学）
木村 八重子	
ロバート・キャンベル	東京大学
倉真 正江	日本大学
黒石 陽子	東京学芸大学
小島 さちえ	実践女子大学（学）
小嶋 菜温子	立教大学
小林 匡子	国立劇場
小林 ふみ子	法政大学
小林 愛恵	東京学芸大学（学）
佐伯 孝弘	清泉女子大学
佐藤 温	東京大学（院）
佐藤 かつら	鶴見大学
佐藤 悟	実践女子大学
重田 統子	
嶋崎 聡子	コロンビア大学（院）
白石 彩	実践女子大学（院）
鈴木 重三	
鈴木 淳	国文学研究資料館
関 登美子	実践女子学園
曾根原 直子	実践女子短期大学
高木 元	千葉大学
橘 千作子	
崔 京国	明知大学校

土屋 順子	大妻女子大学 (非)
都筑 久枝	ぺりかん社
Minako Debergh	フランス国立学術研究所
中谷 伸生	関西大学
中野 志保	同志社大学 (院)
長野 太一	鶴見大学 (学)
丹羽 みさと	立教大学 (院)
根岸 美佳	日本大学 (院)
野口 真純	
野村 精一	潮廻屋文庫
服部 直子	中部大学 (非)
服部 仁	同朋大学
花岡 美沙子	
花田 富二夫	大妻女子大学
日野原 健司	太田記念美術館
広部 俊也	新潟大学
本多 亜紀	共立女子大学図書館
真島 望	成城大学 (院)
松原 哲子	実践女子大学 (文芸資料研究所・非)
松村 倫子	都立中央図書館
Christophe Marquet	フランス国立極東学院
峯野 真衣	学習院大学 (院)
宮崎 修多	成城大学
三山 陵	埼玉大学 (院)
安原 真琴	立教大学
山口 真理子	学習院大学 (院)
山本 和明	相愛大学
山本 ゆかり	国際浮世絵学会編集委員
山屋 真由美	実践女子短期大学
湯浅 淑子	たばこと塩の博物館
横井 孝	実践女子大学
吉丸 雄哉	

MEMO



MEMO

発行

---

2006年9月15日

編集・発行者

佐藤 悟

発行所

実践女子大学文芸資料研究所

〒191-8510 東京都日野市大坂上4-1-1

電話／FAX 042-585-8880

Email bungei@univ.jissen.ac.jp

印刷所

三美印刷



