

絵入本ワークショップX資料集

発行 2017年12月8日

編集・発行 実践女子大学文芸資料研究所

横井 孝

〒150-8538 東京都渋谷区東 1-1-49

Tel 03-6450-6929

Fax 03-6450-6930

E-mail bungei@jissen.ac.jp

<http://www.jissen.ac.jp/bungei/>

# 「画題—描かれたもの—」

主催：実践女子大学文芸資料研究所

共催：国文学研究資料館・東洋文庫・絵入本学会・

一般社団法人美術フォーラム 21 刊行会

# 資料集

絵入本ワークショップ X



# 絵入本ワークショップの現在と未来

絵入本学会代表委員 横井 孝  
実践女子大学文芸資料研究所所長

本年の絵入本ワークショップは、題目をご覧いただければ一目瞭然。「画題」研究という統一テーマで行う、新機軸です。

昨年2016年12月10日から11日に東洋文庫で開催された国際シンポジウムのような場合こそ特別ではあるものの、このワークショップはほとんど会員の方々の自由意志と裁量で維持されてきました。そこに統一テーマを設定することは、絵入本学会の自由さを損ないはしまいかとやや不安な船出ではあったのですが、文芸文化・美術の分野は従来どおり、さらにこうして衣紋・幟旗などという新しいジャンルを切り拓きつつ、さまざまなジャンルから「画題」とは何ぞや、という根本的な問題に迫る気鋭の研究発表が出揃いました。事務局側として嬉しい限りです。

ところで、本ワークショップは、2004年7月の第I回を皮切りに、当初は1年おき、2013年の関西大学における第V回からは毎年開催するようになりました。これは、研究発表の場を提供して下さった会場校とその縁辺の方々の協力なしには不可能でした。年会費もなし、固定的な会員もなし、参加費としては資料代のみ、という従来の学会のありかたとは全く異なる運営方法であるにもかかわらず、多くの方々（いまは、いちいち芳名を挙げるのを敢えて省略しますが）の底支えによるものと、ここまでのどり着いた感慨とともに感謝を捧げる次第です。

ただ、今回ワークショップXを迎えるという節目にあたり、一言申し添えたいことがあります。こうした従来の学会と異なる方法を取り得たのも、その背景に科研費などの経済的条件が存在したこと、如上のような好意的な協力校・協力者があったこと（おそらくそこにもそれなりの経済的な助力があったはず）、一貫して実務をおこなってきた実践女子大学の事務方の協力があったこと、そしてさらに多くのボランティアが存在したことを忘れてはならないということです。このようなことを敢えて申し述べるのも、こうした会を維持するのに必要な、次世代のマンパワーが決定的に欠落しているためです。現在運営の中心を担う世代は、前時代にそれなりの努力を重ねて現在があり、そして本ワークショップのような形で、さまざまな世代に対して挑発し、活性化を促してきました。次世代の方たちには、現在に甘えることなく、未来を切り拓くつもりで、ワークショップの将来を考えて行動して頂きたいと念願する次第です。

2017年12月

## 画題 一描かれたもの一

日時 2017年12月9日(土)・10日(日)

場所 実践女子大学(渋谷キャンパス804教室)

\*発表時間一人30分、二名連続発表の後、質疑応答時間20分をおく

土曜日(14:00～17:00)

◆開会の辞(14:00～14:05) 中谷伸生(関西大学)

◆コメンテーター 奥平俊六(大阪大学)・司会 韓京子(慶熙大学校)

①14:05～14:35

物語としての画題・叙景としての画題—画題についての基調報告— 佐藤悟(実践女子大学)

②14:35～15:05

画賛のありかた 飯倉洋一(大阪大学)

質疑応答(15:05～15:25)

◆休憩(15分)

◆コメンテーター 横井孝(実践女子大学)・司会 松原哲子(実践女子大学・非)

③15:40～16:10

装束の文様における画題 高倉永佳(衣紋道高倉流)

④16:10～16:40

能装束の意匠表現と画題 正田夏子(武蔵大学)

質疑応答(16:40～17:00)

◆懇親会(17:15～19:30)

日曜日 (10:00 ~ 16:55)

◆コメンテーター

栗原敦 (実践女子大学名誉教授)・司会 高瓊 (北京外国語大学日本学研究センター・院)

⑤ 10:00 ~ 10:30

谷崎潤一郎と装幀・挿絵 佐藤淳一 (和洋女子大学)

⑥ 10:30 ~ 11:00

挿絵の中の故郷—佐藤春夫の新宮— 河野龍也 (実践女子大学)

質疑応答 (11:00 ~ 11:20)

◆休憩 (10分)

◆コメンテーター 中谷伸生 (関西大学)・司会 神林尚子 (鶴見大学)

⑦ 11:30 ~ 12:00

大津絵の画題 横谷賢一郎 (大津市歴史博物館)

⑧ 12:00 ~ 12:30

大津絵画題の再考のための新出資料—菫関月の大津絵模写冊子、村上是信の新大津絵十集を中心— クリストフ・マルケ (フランス国立極東学院)

質疑応答 (12:30 ~ 12:50)

◆総会・昼食 (60分)

◆コメンテーター

浅野秀剛 (大和文華館・あべのハルカス美術館)・司会 金美眞 (韓国外国語大学校・非)

⑨ 13:50 ~ 14:20

江戸期の幟絵 北村勝史

⑩ 14:20 ~ 14:50

武者絵における画題図像の要素 岩切友里子

質疑応答 (14:50 ~ 15:10)

◆休憩 (10分)

◆コメンテーター 佐藤悟 (実践女子大学)・司会 洪晟準 (檀国大学校)

⑪ 15:20 ~ 15:50

菓子に用いられる意匠の題材について—紀州徳川家の菓子資料を中心—

鈴木愛乃 (一般社団法人 調布市武者小路実篤記念館)

⑫ 15:50 ~ 16:20

「蘭亭曲水図」の画題 中谷伸生 (関西大学)

質疑応答 (16:20 ~ 16:40)

◆閉会の挨拶 (16:40 ~ 16:45) 横井孝 (実践女子大学)・崔京国 (明知大学校)

## ■ 物語としての画題・叙景としての画題 —画題についての基調報告—

実践女子大学 佐藤 悟

嘉永五年（1852）に刊行された中林竹洞『閑中画題』には画題が列挙されるが、そこに記されているのは叙景としての文人画、南画系の画題の羅列である。図像は一図も掲載されていない。竹洞の意図は作品の分類であり、画題が確定しなければ画賛も困難であろうから、そのための手引きとしての役割も果たしたのであろう。

絵本の目録を見れば、物語に由来する画題や風景、花鳥その他さまざまな画題が記されている。歙形蕙斎の「略画式もの」の題名を列挙すれば、『人物略画式』『鳥獸略画式』『山水略画式』『草花略画式』など、絵本によってその特性が列挙されているものもある。文化十四年（1817）に前編が刊行された葛飾北斎『画本早引』は、いろは順に画題と絵を記したものである。いろは順に分類されるだけに画題というものを強く意識していることが窺える。そこに多く描かれるのは人事や物語などの故事にちなんだものが多く、風景はごく一部の名所が描かれるだけである。

浮世絵の江戸日本橋は江戸のランドマークとして描かれる場合、富士山、江戸城、場合によっては魚河岸を描くことが約束事であった。しかし歌川広重「東海道五十三次・日本橋」（保永堂板）はこれを無視している。江戸のランドマークではなく、東海道の出発点という意識が強かったのであろう。広重「江戸百景」に至っては、新たな画題を創出している。

ただ、単に地名や情景の名称を画題とするには躊躇がある。安政三年（1856）春に出版された歌川国芳画「三川図会」は隅田川流域の「深川」「堅川」「宮戸川」という「川」のつく場所を画題とした三枚の団扇絵である。この作品はタイトルだけならば風景画と思われるが、絵を見れば美人画であることは一目瞭然である。「深川」には参拝に訪れた花魁が描かれるが、その背後には多くの奉納手拭がかけられている。注目すべきは吉原にあった「久喜万字屋」、「柳ばし てる」、「桜もち 山本や とよ」である。「深川」に花魁が描かれているのは、安政二年十月二日におきた安政の大



地震により吉原が壊滅し、吉原の妓楼が深川八幡の門前を中心に仮宅営業をしていたことによる。「深川」には久喜万字屋の花魁が、「豎川」には柳橋の芸者「てる」が、「宮戸川」には、桜餅のかごを持った、美女として名高かった「山本屋とよ」とおぼしき娘が屋根船に乗っている図が描かれているものと判断できる。「三川」を描くとしながら、そこに描かれているのは花魁、芸者、娘という美女三態であり、画題を考えることの難しさを教えてくれる。

奥村政信、鈴木春信、湖龍斎、喜多川歌麿らの大津絵の「外法の梯子剃」と似た図様の作品も、大津絵が原拠なのか、共通する原拠があったのか不明である。それについても問題提起を行いたい。

物語としての浮世絵の画題を考える時に必要になるのが「見立て」や「やつし」についての考察である。用例から見れば、18世紀には「やつし」が、19世紀には「見立て」がそれぞれ優勢で、用例の問題と概念規定を行なうための学術用語を区別する必要がある。「見立て」「やつし」はそもそも絵画の用語ではなく、和歌や俳諧、演劇などで用いられる用語である。

また、絵と原拠との関係を鈴木春信の「舟鷺」「李白観瀑」「女鉢の木」「石投げ」「安宅の松」「楊貴妃・虞子君双六図」などを例に、浄瑠璃や歌舞伎などとの関係から報告する。特に「石投げ」「安宅の松」「楊貴妃・虞子君双六図」は舞の本との関連を考えなければならない。絵について考察するためには、何が描かれているのかをまず明確にしなければならない。その出発点となるのが画題に対する理解である。

画題は単に図様が似ていれば要件を満たすのであろうか。寛政六年（1794）刊、山東京伝『絵兄弟』は15組の似た図様を集めている。『絵兄弟』とは等類をいかに避けるかを示した其角『句兄弟』にちなんだ書名である。例えば「背負う」という共通点がある「阿半長右衛門」の道行を兄として右側に、弟として善光寺の阿弥陀如来を背負う本田善光を左側に描いて対比させている。両者は全く無関係であり、図様が似ているだけでは「見立て」にならないことを『絵兄弟』は示している。「背負う」ということならば、『伊勢物語』の「芥川」も加えることができよう。これも画題として定着したものであるが、この両者とは全く似て非なるものである。

上記のような事例を通じて、画題とはなにかということを考えてみたい。



大阪大学 飯倉 洋一

上田秋成は『胆大小心録』で中井履軒の悪口を言っており、履軒が秋成に言及した文献は未見だが、二人は実は親しかったのではないかと思わせるのが、かつて雑誌『上方』45号（上田秋成特集号、1934年）に掲載されながら、その後行方がわからなくなり、2011年に再び出現した、中井履軒・上田秋成合賛鶉図である。画の作者は不明だが、濱住真有によれば、鶉図を得意とした土佐光起の画風に似ているという\*。画の描かれている本紙と中廻しを跨ぐように両者の賛は描かれている。つまり本画賛は、

- 1 ひとつの画に二人の人物による漢詩と和歌の着賛があること
- 2 本紙と中廻しを跨ぐ形で両方の賛が書かれていること

というありかたをしている。この画賛のありかたについて私なりに考察したい。

この画の収められた杉の木箱の蓋裏には、履軒の曾孫である中井木菟麻呂の箱書があり、木菟麻呂は履軒の漢詩に秋成が和歌で唱和したものだとして解釈している。

中井履軒の賛は、「悲哉秋一幅 若聞薄暮声 誰其鶉居者 独知鶉之情」（『履軒古風』にも所収）であり、秋成の賛は「むすぶよりあれのみまさるくさの庵をうづらのとことなしやはてなむ」（『藤篋冊子』等にも所収）である。履軒の賛は画の迫真性を称える漢詩であり、秋成の賛は画に合わせて創作されたものではなく旧作の和歌だが、鶉の画、履軒の詩に合うことも確かである。それぞれの筆跡等から着賛の時期は、寛政末期から享和にかけての頃と推察される。秋成も履軒も、転居を繰り返した人生を送り、秋成には鶉に因む号もある。鶉のように常居を持たない似たもの同志であることに感慨を分かち合ったとも考えられる。

同じ秋成の画賛で、本紙に書けばよいものを、表装されたキレに和歌を書き付けた例がある。妙法院宮真仁法親王が、秋成に下賜した蟹の絵である（禅林寺蔵秋成賛妙法院宮筆蟹図）。応挙を師とした真仁法親王は画が達者である。蟹画は、無腸を号す秋成が、自らの亡き後肖像画にしようと、和歌詠進の褒美として宮に懇願したものだった。右上を大きく空けた絵は、そこに秋成自身が賛を書き込めるようにとの宮の配慮だったに違いないが、秋成は恐れ多いと、表装の下部のキレに「津の国のなにはにつけてうとまるゝあし原蟹の横はしる身は」と書き付けた。この画賛のありかたは、画者と賛者の関係を如実に示すとともに、賛の和歌によって画に「自画像」としての意味を生じさせるものであろう。

\* 飯倉洋一・濱住真有「中井履軒・上田秋成合賛鶉図について」（『懐徳堂研究』第3号、2012年2月）

## ■ 装束の文様における画題

---

衣紋道高倉流 高倉 永佳

表題に関して「装束の文様」から「宮廷装束の文様」に内容を絞り報告する。

「宮廷装束の文様」は平安時代の王朝貴族が美意識をもって工夫した日本独自の優雅なデザインのように評価されがちである。しかしながら、それらの意匠は単なるデザインではなく、宮廷組織のなかで社会的な意味をもつ符号という性格もある。また、その文様の形成に関しても、日本列島のなかに限らず、中央アジア、中国の影響を考慮しなければならない。

本発表は公家の装束である束帯・直衣・狩衣、あるいは女房装束に用いられた文様についてなるべく典型的なものを探り上げ（次頁の図参照）、織り組織の構成、さらには染色も交え、宮廷装束における文様について報告する。

### 1. 織物の組織

平織・縷子織・固地綾・二陪織・穀紗

### 2. 染色

紅染・茜染・紫紺染・蘇芳染・藍染・梔子染・黄櫨染

### 3. 禁色の概念

色・織り・生地

### 4. 装束の種類

束帯・直衣・狩衣・女房装束

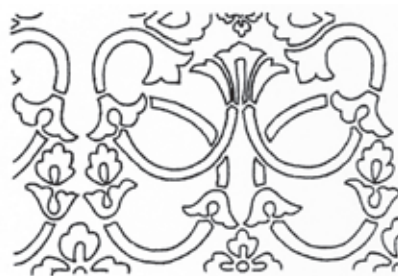
### 5. 文様の種類

丸文・襷文・菱文・立涌文・亀甲文・霰文





桐竹鳳凰麒麟文様



輪無唐草文様



轡唐草文様



鴛鴦丸文様



臥蝶丸文様



幸菱文様

## ■ 能装束の意匠表現と画題

武蔵大学 正田 夏子

世阿弥によって大成された能楽（明治期以前は“猿楽”）という芸能は、特権階級と密接な関わりをもちながら発展してきた。彼らから下賜された服飾や染織品は装束として舞台上で使われ、また江戸期になると武家の式楽（公式の遊楽のこと）として能が庇護を受けた結果、大名家は競って贅を尽くした装束を作るに至った。明治期以後は財閥などの資産家の後援を得、日本に限らず、独立した染織品としても能装束の美術コレクションは世界中で認知されているとあって良いだろう。

さて、能装束には小袖型・大袖型・袴類あわせて15種類ほどの定形があり、それらを組み合わせ、役柄に相応しい扮装をする。この拵えのことを出立いでたちといい、流儀によって曲の約束事（「装束付」と呼ぶ）がある。大きな演出上の違いとしては、若い未婚の男女役は赤い色を用いる「紅入り」、既婚あるいは老体の役は赤を用いない「紅無し」という別がある。

その大別以外では、装束の色や文様といった意匠は演者の裁量によるところが多く、たとえば鱗模様すなわち鬼女、といった役柄のサインがある出立は案外少なく、意匠も出立もしっかり決まっている演目のほうが少数である。流儀により微妙な差異があっても、最終的な演出の判断は演者のシテ（主役として全体をリードする役）の解釈によるところが多い。演じる役柄にそぐわない、装束の色合いや意匠の意味合いに暗いシテは残念である。また一日がかりで何番も上演する折においては、他曲と出立の演出が被らないよう細やかな配慮があった。

優れた演者は、装束付という限られた制約のなかでどのように装束を選択し、組み合わせ、演出しているのだろうか。

本発表は各々の装束の性格を踏まえ、旧大名家所蔵の装束から、能の物語を紡ぎ出す意匠表現を「画題」として捉え、考察するものである。

### 【用語解説・主な能装束の種類】

#### —小袖—

- ① **唐織**<sup>からおり</sup>：主に女役の表着として用いる能装束の代表とあってよい装束。刺繍のように見える豪華な風合いは、何本もの絵紬を使った浮織の効果である。童形や平家の公達の着付け（内着）としても用いる。
- ② **縫箔**<sup>ぬいはく</sup>：多彩な刺繍と生地の上に箔を置いた技法で文様を表した装束。能では両袖を脱いで腰巻のように着けることが多い。童形や平家の公達の着付け（内着）としても。また丸尽くしの意匠は鬼女・畜類神の腰巻に用いる。
- ③ **摺箔**<sup>すりばく</sup>：織りや刺繍ではなく、型紙を使って接着剤をひいた生地に金銀の箔を押しつけて文様を表した装束。肌身を表す着付けとして用いるため本来は襟元しか見えないが、狂女や作業中

を示唆する肩脱ぎの姿、羽衣を取られた天人のほか、鱗箔といって「道成寺」や「鉄輪」など鬼女に変じた姿の上半身に摺箔の装束を見ることができる。

- ④ **厚板**：あついた男役の着付けとして、老人をはじめ武将、鬼神の役などに幅広く用いられる。文様は格子・雷・獅子・輪宝など厳しい幾何学模様が多い。演能中は表着の片袖を脱いで豪快な舞「ハタラキ」を舞う場面や、表着の両袖を肩まで畳んだ鎧姿を現す扮装のときに厚板の着付けを見ることができる。

### —大袖—

- ⑤ **長絹**：ちようけん大袖型の代表的な表着で、紗や絹の地に色糸や金銀糸で文様を表したものが多い。舞を主とした男女役、または単法被の替え装束として公達の武者姿に用いることもある。
- ⑥ **舞衣**：まいぎぬ女役に限って舞の場面に用いる。長絹と似ているが⑩の水衣と形はほぼ同じで脇を縫い閉ざしてあり、胸紐と袖の露がない。腰下の部分をタイトスカートのように巻きつけた「壺折」つぼおりという形に着付けて用いる。
- ⑦ **法被**：はっぴ能装束の中で最も武張った性格の装束。裏地のある裕法被は鬼神や鎧姿の武将、天狗、鬼畜類の装束に。また紗や絹で作られた裏地のない単法被は平家の公達の装束などに用いる。前見頃と後身頃が離れており、裾の部分で共布の欄で繋がっているのが特徴。
- ⑧ **側次**：そばつぎ裕法被から両袖部分を取り除いた形の装束。大口⑭と合わせて簡略な軍装を表すほか、羽織るように着けて唐人の姿を表すのに用いる。
- ⑨ **狩衣**：かりぎぬ元来は公家の狩猟用の外服で、能では威儀を整える表着として用いる。裕狩衣は鬼神や皇帝に、単狩衣は公卿や草木の精霊などに用いる。また「翁」の上演に際しては、必ず蜀江文様の裕狩衣を着けるきまりがある。なお、能装束としては、単狩衣の裾を欄で繫いだ形体のものを「直衣」のうしと呼んでいる。
- ⑩ **水衣**：みずごろも男女問わず無位無冠の役、老人や僧侶などに幅広く用いる。無地で平絹の紐水衣、横糸を波状に寄せた縷水衣<sup>よれ</sup>、山伏の役に用いる縞水衣の区別がある。
- ⑪ **直垂**：ひたたれ武士の礼装姿に用いる。鶴亀と切金の意匠が多く上下ひと組の意匠である。長袴と組み合わせると高位の武士を表し、白大口を着ける「掛直垂」は身分の軽い武士を表す。「翁」の千歳、三番叟の役は半袴を着ける。
- ⑫ **素袍**：すおう直垂よりも略式の礼装で裏地のない単の装束。上下ひと組の意匠で様々な意匠がある。シテツレ、ワキ、ワキツレにはこの扮装が多く、「素袍男」と呼ばれる。上だけ着ける姿を「掛素袍」といい、旅行者や外出姿を表す。

### —袴—

- ⑬ **半切**：はんぎれはんぎり、とも。金欄、緞子などに金糸で華麗な力強い文様を織り出した意匠が多い。後ろ身には裏地の間に畳表などを入れて張りを持たせる。武将、鬼や天狗など男性の袴として幅広く用いる。
- ⑭ **大口**：おおぐち老若男女とも用いるが、身分の賤しい役には用いない。後ろ側を地厚な畝織にし、張りを持たせてあるのが特徴。白色の「白大口」、赤色の「緋大口」、萌黄や浅葱などは「色

大口」、また、模様が織り出してあるものを「模様大口」という。

- ⑮ <sup>さしぬき</sup>指貫：長い袴の裾を輪のように紐を指し貫いて、内側へ捲くり入れて括った袴のこと。「翁」をはじめ天皇や雲上人といった貴族の扮装に用いる。表着には狩衣⑨や直衣と組み合わせることが多い。



袷狩衣 萌葱地梅樹立湧龍文様 江戸時代 松井文庫



能「難波」より 王仁の霊 昭和9年（1934）本田秀男

本発表では、谷崎潤一郎の文学の装幀の特徴を紹介したうえでその同時代的な意義について検討し、あわせて谷崎文学における挿絵の独特なありようを検討してみることにしたい。

### 谷崎と装幀

谷崎潤一郎の文学における装幀を検討する論考においては、必ず随筆「装丁漫談」（「読売新聞」1933年（昭和八）6月16、17日）の中の以下の一節が引用される。

私は自分の作品を単行本の形にして出したときに始めてほんたうの自分のもの、真に「創作」が出来上がった気がする。単に内容のみならず形式と体裁、例えば装丁、本文の紙質、活字の組み方等、すべてが渾然と融合して一つの作品を成すのだと考えている。

ここにある通り、谷崎は生涯にわたって書物作りにいそしんでおり、主要な単行本（後掲の一覧表参照）を見ても、実にさまざまな意匠にふれることができる。

谷崎の装幀の特徴的な傾向の一つは、同種の方法が複数回続けて採用されることであろう。初期には橋口五葉（『刺青』など）、山村耕花（『お艶殺し』など）の色鮮やかな装幀本が続けて出版されている。大正期には小村雪岱や水島爾保布のピアズリー風の挿絵が添えられた単行本（『人魚の嘆き』など）が見られる。また昭和期においても棟方志功、横山泰三などが複数回装幀を担当し、同じような趣のある本が連続して世に出ている（『鍵』『台所太平記』など）。谷崎は自ら装幀を行ってもいるのだが、特にそれは昭和七年から昭和十年の間に集中しており、そうした傾向からも、谷崎の本作りにおいては特定の時期に特定の手法が盛んに取り入れられていることが確認できるのである。これは谷崎文学の主題と関連して検討すべき問題であろう。

また、他の近代の作家と比較して谷崎の装幀の特徴として指摘しておかなければならないのは、和装を重視していることである。横長縦綴じの判型（菊判）、自筆を浄書しオフセット印刷された本文（満足した墨色が出るまでに紙数万枚を無駄にしたとする）、特別に漉かせた雁皮紙・古代モミ紙・染紙・黄紙の使用（題簽にはさらに別の吉野紙を用い、表具師の特別な手法で貼り付けたとする）といった方法で造本された『蘆刈〔潤一郎自筆本〕』（創元社、1933年4月刊）、あるいは「潤一郎六部集」として創元社から出版された四六判横長の和装本『蓼喰ふ虫』（1936年11月）、『盲目物語』（1937年2月）、『吉野葛』（1937年12月）などがその典型といえよう。

こうした和装本には、書物が大量生産・大量消費の対象となった時代への抗言を見ることができる。ただし、谷崎は近代的な和装本というべきものも同時に希求していたのではないだろう

うか。「陰影礼賛」（「経済往来」1933年12月、1934年1月刊）においてさえ「文明の利器」の恵みを決して否定しなかった谷崎は、和装本を近代において再生し新しく展開することを考えていたように思われるのである。『新版春琴抄』（創元社、1934年12月刊）などにそうした傾向がみてとれるのではないだろうか。

## 谷崎文学における挿絵 — 地模様としての挿絵

谷崎文学における挿絵を検討するにあたっては、本文との関連を考慮に入れる必要があるだろう。一般に挿絵は本文の理解を補助するためのものとして捉えられているかもしれないが、文章の内容を直接的に絵として再現し説明するというようなスタンスで表現されている挿絵は、実は優れた文学作品には少ないのではないか。文学における挿絵はむしろ本文とは異なる手法において物語世界にふれようとするものであり、一冊の書物において両者は多重奏的に機能しているように感じられる。谷崎文学における挿絵も本文の補完ということにとどまらない、多様な表現意識の産物として評価できるのである。

今回はそうした挿絵のありようを、地模様という形態から検討してみることにしたい。『潤一郎訳源氏物語』（中央公論社、1939年1月～）や『潤一郎新訳源氏物語』（中央公論社、1951年5月～）においては絵が描かれた紙に文字が印刷されている。こうした文字を絵で透かした形で読む、逆に絵を文字で透かした形で見るという受容行為が、『蘆刈』『蓼喰ふ虫』や『鍵』といった小説において、挿絵が物語内容の表現に果たしている役割を捉えるための鍵であるように思われるのである。

## 谷崎潤一郎の主要な初収単行本の挿絵と装幀

単行本名	出版社	出版年	挿絵など	装丁	シリーズ名
『刺青』	初山書店	明治 44 年 12 月		橋口五葉	胡蝶本
『養』	春陽堂	大正 2 年 1 月	橋口五葉 (扉)		
『悪魔』	初山書店	大正 2 年 1 月		橋口五葉	胡蝶本
『恋を知る頃』	植竹書院	大正 2 年 10 月		橋口五葉	現代傑作叢書
『愛』	鳳鳴社	大正 3 年 3 月	橋口五葉 (表紙、扉)	橋口五葉	
『麒麟』	植竹書院	大正 3 年 12 月	結城素明 (表紙)、横山大観、平福百穂、安田靫彦、長野草風	結城素明	現代代表作叢書
『お艶殺し』	千章館	大正 4 年 6 月	山村耕花	山村耕花	
『お才と巳之介』	新潮社	大正 4 年 10 月	竹久夢二	竹久夢二	情話新集
『金色の死』	日東堂	大正 5 年 6 月			名家近作集
『神童』	須原啓興社	大正 5 年 6 月	山村耕花 (表紙)	山村耕花	
『刺青 外九篇』	春陽堂	大正 5 年 9 月	山村耕花 (表紙、扉)	山村耕花	
『鬼の面』	須原啓興社	大正 5 年 9 月	名取春仙		
『人魚の嘆き』	春陽堂	大正 6 年 4 月	名越國三郎		
『異端者の悲しみ』	阿蘭陀書房	大正 6 年 9 月			
『二人の稚児』	春陽堂	大正 7 年 8 月			
『小さな王国』	天佑社	大正 8 年 6 月			
『呪われた戯曲』	春陽堂	大正 8 年 7 月			
『近代情痴集』	新潮社	大正 8 年 9 月	小村雪岱	小村雪岱	
『ウキンダミーヤ夫人の扇』	天佑社	大正 8 年 3 月			
『自画像』	春陽堂	大正 8 年 12 月		水島爾保布	
『女人神聖』	春陽堂	大正 9 年 1 月	小村雪岱 (扉)	小村雪岱	
『恐怖時代』	天佑社	大正 9 年 2 月			
『天鷲絨の夢』	天佑社	大正 9 年 6 月			
『鮫人』	改造社	大正 15 年 2 月	岡田七蔵		
『A と B の話』	新潮社	大正 10 年 10 月	水島爾保布 (表紙、扉)	水島爾保布	
『愛すればこそ』	改造社	大正 11 年 6 月			
『お国と五平 他二篇』	春陽堂	大正 11 年 7 月			ヴェストポケット傑作叢書
『愛なき人々』	改造社	大正 12 年 2 月			
『芸術一家言』	金星堂	大正 13 年 10 月		森田恒友	随筆感想叢書
『アエマリア』	新潮社	大正 12 年 3 月			中篇小説叢書
『肉塊』	春陽堂	大正 12 年 1 月	田中良		
『無明と愛染』	プラトン社	大正 13 年 5 月			
『神と人との間』	新潮社	大正 14 年 1 月			
『痴人の愛』	改造社	大正 14 年 7 月			
『潤一郎喜劇集』	春秋社	大正 15 年 9 月			
『赤い屋根』	改造社	大正 15 年 9 月			
『近代情痴集 新潮文庫・第八篇』	新潮社	昭和 4 年 2 月			新潮文庫
『鏡舌録』	改造社	昭和 4 年 10 月			
『潤一郎犯罪小説集』	新潮社	昭和 4 年 5 月			新潮文庫
『仁』	改造社	昭和 6 年 4 月		中川修造	
『日本探偵小説全集 第五篇 谷崎潤一郎集』	改造社	昭和 4 年 5 月			日本探偵小説全集
『夢喰ふ虫』	改造社	昭和 4 年 11 月	小出楯重 (表紙)	小出楯重	
『乱菊物語』	創芸社	昭和 24 年 7 月	北野恒富	北野以悦	
『盲目物語』	中央公論社	昭和 7 年 2 月	北野恒富 (口絵)、九里道柳子	谷崎潤一郎	
『武州公秘話』	中央公論社	昭和 10 年 10 月		谷崎潤一郎	
『倚松庵隨筆』	創元社	昭和 7 年 4 月		谷崎潤一郎	
『青春物語』	中央公論社	昭和 8 年 8 月	写真	木下圭太郎	
『蘆刈 (潤一郎自筆本)』	創元社	昭和 8 年 4 月	北野恒富	谷崎潤一郎	
『春琴抄』	創元社	昭和 8 年 12 月		谷崎潤一郎	
『攝陽隨筆』	中央公論社	昭和 10 年 5 月		谷崎潤一郎	
『鶴鶴隨筆』	日本評論社	昭和 11 年 4 月		中川修造	
『文章読本』	中央公論社	昭和 9 年 11 月			
『聞書抄』	創元社	昭和 18 年 12 月	菅楯彦	菅楯彦	
『猫と庄造と二人のをんな』	創元社	昭和 12 年 7 月	安井曾太郎	安井曾太郎	
『潤一郎訳源氏物語』	中央公論社	昭和 14 年 1 月	長野草風 (地模様)		
『初昔 きものうけふ』	創元社	昭和 17 年 12 月	佐野繁次郎、写真	佐野繁次郎	
『細雪 上巻』	私家版	昭和 19 年 7 月			
『細雪 中巻』	中央公論社	昭和 22 年 2 月		菅楯彦	
『細雪 下巻』	中央公論社	昭和 23 年 12 月		菅楯彦	
『磯田多佳女のこと』	全国書房	昭和 22 年 9 月	磯田又一郎、挿図	磯田又一郎	
『都わすれの記』	創元社	昭和 23 年 3 月	和田三造	和田三造	
『月と狂言師』	梅田書房	昭和 24 年 7 月		山内斧生	
『月と狂言師』	中央公論社	昭和 25 年 3 月	菅楯彦 (表紙、扉)	菅楯彦	
『京の夢 大坂の夢』	日本交通公社出版部	昭和 25 年 4 月		樋口富麻呂	
『少将滋幹の母』	毎日新聞社	昭和 25 年 8 月	小倉遊亀	安田靫彦	
『少将滋幹の母 乳野物語』	毎日新聞社	昭和 26 年 3 月	小倉遊亀、写真		
『潤一郎訳源氏物語』	中央公論社	昭和 26 年 5 月	前田青邨 (地模様)	前田青邨	
『幼少時代』	文藝春秋社	昭和 32 年 3 月	鏡木清方	鏡木清方	
『過酸化マンガンの夢』	中央公論社	昭和 31 年 11 月	棟方志功、樋口智恵子、小倉遊亀、石井鶴三、前田青邨、鏡木清方	棟方志功	
『歌々版画巻』	宝文館	昭和 32 年 7 月	棟方志功	棟方志功	
『鍵』	中央公論社	昭和 31 年 12 月	棟方志功	棟方志功	
『夢の浮橋』	中央公論社	昭和 35 年 2 月	棟方志功	棟方志功	
『三つの場合』	中央公論社	昭和 36 年 4 月			
『当世鹿もどき』	中央公論社	昭和 36 年 9 月	横山泰三	横山泰三	
『瘋癲老人日記』	中央公論社	昭和 37 年 5 月	棟方志功	棟方志功	
『台所太平記』	中央公論社	昭和 38 年 4 月	横山泰三	横山泰三	
『雪後庵夜話』	中央公論社	昭和 42 年 12 月	安田靫彦 (口絵)		

※1 単行本は初集作品があるものに限った。掲載順は『決定版谷崎潤一郎全集』(中央公論新社)による。

※2 挿絵および装幀担当者は推定を含む。



## ■ 挿絵の中の故郷——佐藤春夫の新宮——

実践女子大学 河野 龍也

佐藤春夫の『わんぱく時代』は1957年10月20日から翌年3月17日まで、『朝日新聞』夕刊に144回にわたって連載された。和歌山県の新宮を舞台とする作者の少年時代に取材した小説で、少年読物として広く愛読されたものである。後年、大林宣彦監督の『野ゆき山ゆき海べゆき』（1986）として映画化されたことでも知られる。最初の単行本化は1958年。6月に普及版が、11月に特装版が刊行された。初出連載時の挿絵は川端龍子が担当し、特装版単行本にはその全回の挿絵が連載順に収録された。

川端龍子の挿絵は作品と不即不離の関係にある。いま仮にそれを大まかに分類するならば、①明治期新宮の少年の世界を忠実に再現した挿絵、②ナゾ解き風の挿絵、③歴史劇風の創作、④連載当時のニュースに触発された創作の4種を数えることができる。

特に注目すべきは④で、144枚の挿絵の中に2枚のみ〈画人偶感〉と題して、インドのネール（ネルー）首相の肖像（22回）【図1】と、ソビエト連邦が打上げた人類初の人工衛星スプートニク1号の図案（50回）【図2】が紛れ込んでいるのである。ネール首相は1957年10月4日に来日（13日深夜まで滞在）、スプートニクも同じ日に打上げられている。これらは一見、小説の内容と無関係に見えるが、例えば22回の内容は、居住地域の異なる子供どうしの歴史的因縁がある対立を、知恵者の須藤（春夫がモデル）が〈子供戦争〉という平和なゲームで解消させようと提案した回だった。「平和五原則」（1954）の提唱者として知られ、少なくとも1962年に中印戦争が勃発するまでの間は「第三世界」の平和主義者と考えられていたネールの日本でのイメージを作品内容に重ねたものと理解することができる。また50回の内容も、高等小学校で〈子供戦争〉が問題になった時の校長訓話の一節〈そもそも大宇宙のなかの小さな一つの星にしかすぎない地球をいくつかの州や国々に分けられているのもりょうけんのせまい話で…〉に発想を得ていることは明らかである。宇宙開発競争が兵器開発に直結する冷戦下の技術戦争だったことを考慮すれば、龍子の挿絵にはある種の皮肉を見ることもできるかも知れない。これら時事ネタの活用は、須藤や崎山ら明治時代の少年たちの知恵を、第二次世界大戦後における平和の希求というテーマへと結びつけている。『わんぱく時代』は単なる作家個人の懐古談ではなく、現代的課題に触れた創作であると、挿絵は読者の「読み方」を方向づける役割すら担っているのである。

②の典型例としては、109回の桑の葉を食む蚕の絵が挙げられる【図3】。この回は須藤少年がいよいよ文学に目覚め、図書館の古い蔵書を貪り読むことを描いた回であり、教養を消化した彼が、やがて「蚕が糸を吐くように」創作を開始する未来を暗示した寓意画なのであった。本文を読んで初めて絵の意味が理解できる一種のユーモアが仕掛けられている。③も同様の画家の遊び心と考えることができ、〈子供戦争〉の陣取合戦の相談に、戦国時代の城や武将の絵を添えてあるものなどが挙げられるだろう（26回・27回）。子供たちのゲームにおける「見立て」

を図案化したものだが、新聞紙面全体としては一見、歴史小説の連載と見違えてしまうほどに巧みな図案である【図4】。

最後に、④と並んでやはり最も興味深いのは①であろう。実は佐藤春夫は連載開始直前の1957年9月9日、地元で写真館を営んでいた新宮中学同級生の久保嘉弘に、作品の舞台となるかつての遊び場の現況を写真に撮って送ってくれるようにと手紙で依頼している。それによれば、〈川端氏は小生同道で数日間新宮へ写生旅行すると申し居りましたが、時間の都合つかず、せめては写真でも見たいと申します〉として細かく11箇所の撮影ポイントを指定している。2015年、佐藤家での調査中にこの時春夫に送られた資料写真が発見された。明治期と昭和の戦後では新宮の風景にも変化が大きく、川端龍子の挿絵に、資料写真が活用された形跡は少ない。それは龍子の関心が、主に少年たちの表情や、ナゾ解き、抽象的テーマの図案化を中心にしてきたためでもあろう。ただし〈昔のままです〉と説明書きがついた城山の細道（小浜越え）の写真の構図【図5】は、作中のクライマックスである須藤とお昌ちゃんの月下の別れの場面に確かに活用され、カラー口絵に採用されてもいるのである【図6】。春夫の記憶の中の明治期新宮ではなく、戦後の新宮に現存している風景のみを挿絵に取り入れたのだとすれば、この点にも龍子の現代志向は見て取れるはずである。

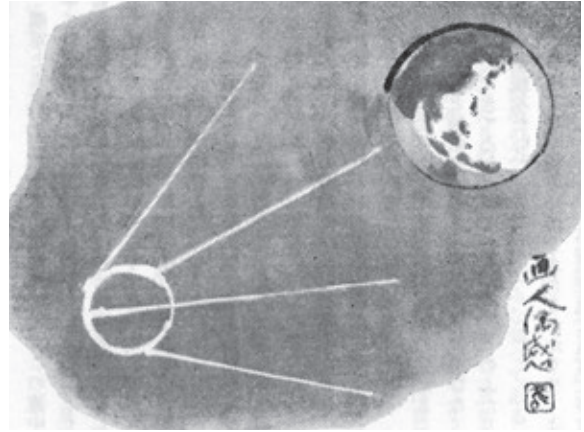
新宮のリアリズムという点では、28回の〈子供戦争交戦地区〉と題された絵地図も見逃せない【図7】。『わんぱく時代』における子供たちの行動原理を把握するためには、長い丘陵地帯によって二分された新宮と熊野地という二つの地区の地理関係を正確に把握することが不可欠である。町方の新宮勢が掘割を使った〈カップ作戦〉で勝利するのは、死角の少ない低湿地を遊び場とする熊野地の子供の弱点を見事に突いたからであり、熊野勢が丹鶴姫の祠に本拠地を置いたのも、この場所に黒兎を使喚する妖姫が出るという新宮の子供の信仰が、この要塞のこの上ない防備となるからだ。労働者として社会運動にのめり込んでいく崎山と、中学に進学した医者の子の須藤が徐々に違う道を歩み始めた様子は、それまで新宮と熊野地の境界地帯を使っていた須藤の通学路変更という事情によって象徴的に示されていく。現実の新宮を知らなくては想像しにくいこの地理とストーリーの絡み合いを読み解くのに、川端の地図は重要なカギを与えてくれているのである。

このように、『わんぱく時代』に添えられた川端龍子の挿絵は、ストーリーに関連しながら、図案として独自の価値を主張しつつ、一つの強固な「読解」を提示して読者を誘導しているのである。

**附記** 図版として掲げた【図5】【参考】は2015年の調査時に佐藤家よりご提供いただいたものです。現在原本は新宮市立佐藤春夫記念館に保管されています。本稿でご紹介するにあたり、関係各位のご協力に謹んで御礼申し上げます。



【図1】 画人偶感ネール首相来日 (22回)



【図2】 画人偶感〔スプートニク〕(50回)



【図3】 〔桑を食む蚕〕(109回)



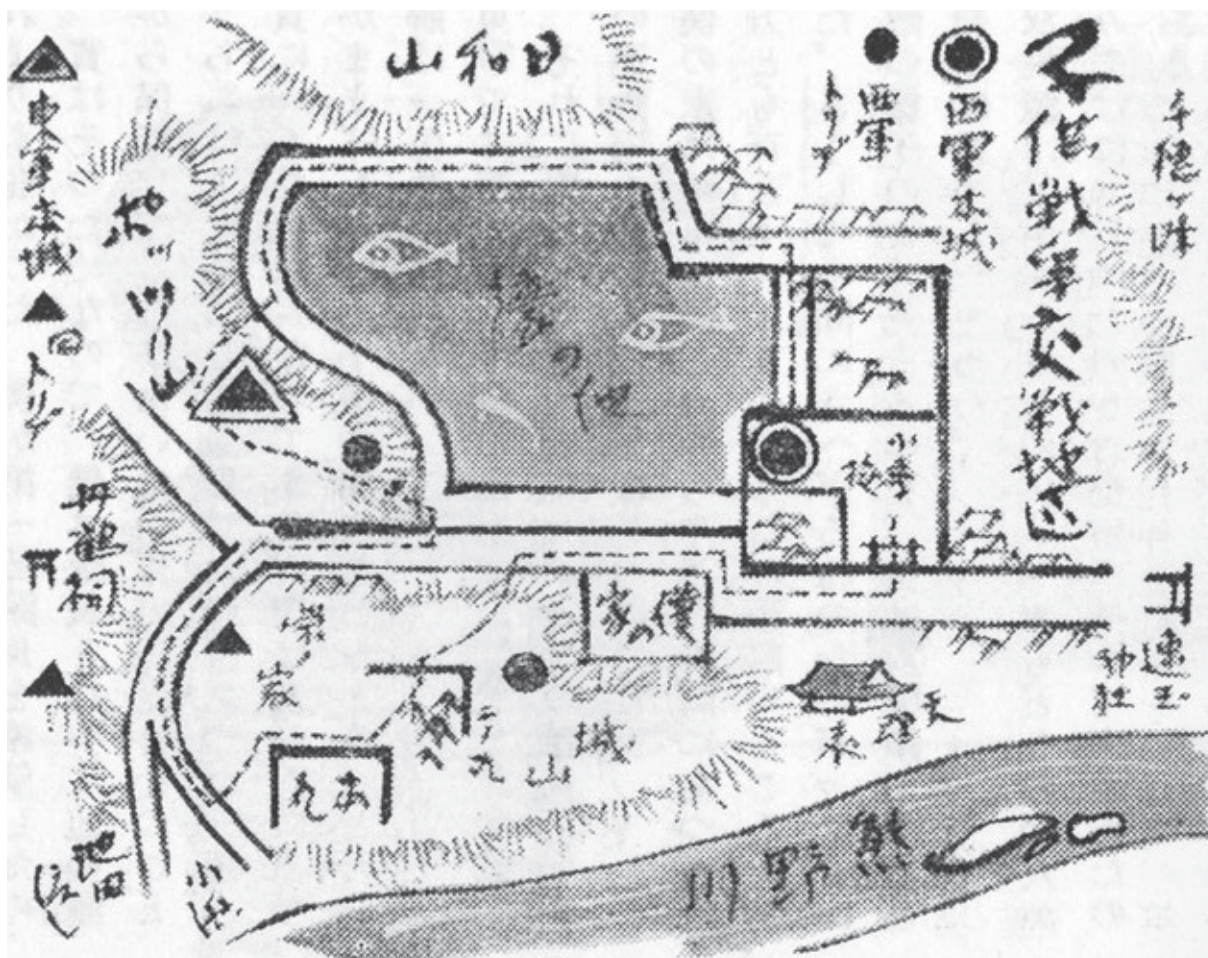
【図4】 〔虜となった武将〕(26回)



【図5】 〔資料写真〕(久保嘉弘撮影)



【図6】 『わんぱく時代』カラー口絵



【図7】 子供戦争交戦地区 (28回)



【参考】 写真と共に保管されていた地図の一部 (作者不明。1957年10月19日作)

## ■ 大津絵の画題

大津市歴史博物館 横谷 賢一郎

大津絵に描かれているモチーフは、従来、便宜的に、もしくは慣例的に画題という扱いをしてきたが、発表にあたって、いざ考察の対象としてみると、いわゆるアカデミックな絵画史における画題に相当するものと、そうでないものが混在していることに気が付く。

即ち、伝統的に職業絵師が扱ってきた定型画題と、大津絵師の創案による出所不明の画題や絵馬などの民間絵師の画題をアレンジした創作系画題である。定型画題については、江戸時代の画史において、その意味や図像が解題されてきているが、創作系の画題については、それがない。当時の着賛からその意味を類推するのみである。また大津絵で扱う図像は、定型画題を扱った大津絵となると、大胆な省略や簡素化がみられる。

無論、大津絵ユーザーであった庶民層も、画題の意味を理解しようとする者と、そんなことには無頓着な者に二分されていたであろう。つまり、使用する目的が明確な場合と、そうでなく、単なる記念品的な土産物とみなして購入した場合である。

以上の、職業絵師における定番画題と大津絵アレンジの定番画題の落差と、その落差が生じる大津絵なりの事情。そして、大津絵の創作系画題の意味について、若干の考察を行う。



図1



図2

## ■ 大津絵画題の再考のための新出資料 — 蒔月の大津絵模写冊子、村上是信の新大津絵十集を中心に —

フランス国立極東学院　　クリストフ・マルケ

民芸運動をリードした柳宗悦が、最初の体系的な大津絵研究書『初期大津絵』（1929年）において、大津絵の画題を網羅的に調べ、102種を特定した。『初期大津絵』の改訂版（『柳宗悦選集』第10巻、春秋社、1950年所収）には新たに8種を加え、画題を110種とし、その推移について考察した。その内訳は、「仏絵」（13種）、「七福神」（7種）、「鬼の類」（10種）、「歴史的な物語的な人物」（10種）、「若衆・奴・諸職人等」（27種）、「女」（17種）、「獣類」（18種）、「鳥類」（6種）、「花」（1種）、「建物」（1種）という十の部門に分類されている。この分類は、仏画から世俗画へと移っていった大津絵の歴史的変遷と、画題の種類によるものである。このように、『初期大津絵』は大津絵の画題研究の基礎的な文献である。

しかし、柳はすべての画題について実際の肉筆大津絵を確認したのではない。江戸中期の文学作品（西鶴『好色一代男』1682年、『傾城反魂香』1708年など）で画題名が取り上げられただけであったり、江戸時代の絵入り本（『大津 追和気』1709年頃）の挿絵のような二次的な資料に基づいて画題を特定したりしたものが2割以上ある。

発表者が、篆刻家の楠瀬日年（1888-1962）によって、大正九年（1920年）に刊行された版画集『大津絵』（大阪、だるまや）を調査した結果、78種の大津絵の画題のうち、12種については現在、残存作例が全くないことが判明した。また16種については数点確認されるのみで、非常に稀少である。この調査結果に基づいて、それぞれの大津絵画題の流通や人気について改めて考えてみるべきであろう。例えば、いわゆる「大津絵十種」と呼ばれる江戸末期の人気画題の中に《矢の根五郎》が入っているものの、現存する作品は極めてすくない。しかもその殆んどが江戸後期の一枚版の大津絵や関泉園という工房で制作されたものである。

また、柳の110種の画題リスト以外に23種の大津絵画題を確認することができた。その殆んどについては現存作例は1点のみで、大変珍しい。そのうち、文献のみで知られているものが9種ある。このように、柳以降の研究を踏まえて、新しい大津絵画題リストの作成と、大津絵の残存作例のデータベースの構築が必要だと考え、現在取り組んでいるところである。

本発表では、大津絵の画題に関わる新出の資料を二つ紹介する。まずは、江戸後期の大阪画壇の蒔月（1747-1797）が、大津絵一九枚を水墨で模写した仮綴の冊子である（図1）。蒔月から息子の蒔月牛（作画期1837-41）、そして天保14年（1843）に絵師の松川半山（1818-1882）に渡り、最終的には島田暉山（1868-1942）に伝わった資料であり、現在は大津の圓滿院門跡に保管されている。大津絵人気に陰りが見え始めた18世紀末に、どのような大津絵が流通していたのかを窺い知る貴重な新出の資料である。色を示したメモ書きや大津絵に後賛された俳諧や狂歌の写しもあり、大変興味深い（図2、図3）。また、蒔月が絵師として活躍していた時期に出版された、狂歌絵入り本『狂歌画本 大津みやげ』（1780年、土佐権次画、大津絵画

題 36 種)、心学書『やしなひ草』(1784 年、下河辺拾水画、大津絵画題 24 種)、鋏形蕙斎の絵手本『諸職画鏡』(1794 年、大津絵画題 20 種)に登場する大津絵の画題と比較し、18 世紀末の大津絵について検討する。

二つ目の新出資料は、幕末の頃まで大津絵師として活躍した村上是信(1800-1863)の小型の肉筆大津絵十種の冊子である(細野要斎旧蔵、文久元年/1861 年記)(図 4、図 5)。いわゆる「大津絵十種」(藤娘、鬼の念仏、雷公、瓢箪鯨、座頭、槍持奴、鷹匠、釣鐘弁慶、矢の根、大黒外法の梯子剃り)とは描き方が違っていたり、あるいはそれまでに全く存在していなかった 4 つの新画題(《猿謳大黒舞》、《鬼弾絃盲人舞》、《大黒担鐘提灯》、《高砂老夫婦》)が含まれている(図 6)。明治時代に入って大津絵が徐々に廃れていく前に、その延命のために考案された、幕末期の大津絵の新画題の登場について考える。

#### 関連文献

柳宗悦『初期大津絵』日本民藝美術館編、工政会出版部、1929 年

柳宗悦『柳宗悦選集』第 10 卷、春秋社、1950 年

クリストフ・マルケ『大津絵—民衆的諷刺の世界』角川ソフィア文庫、2016 年

クリストフ・マルケ「大正時代に大津絵を再発見した楠瀬日年 —大津絵版画集の出版とその国際的な影響—」『美術フォーラム 21』36 号、2017 年 11 月

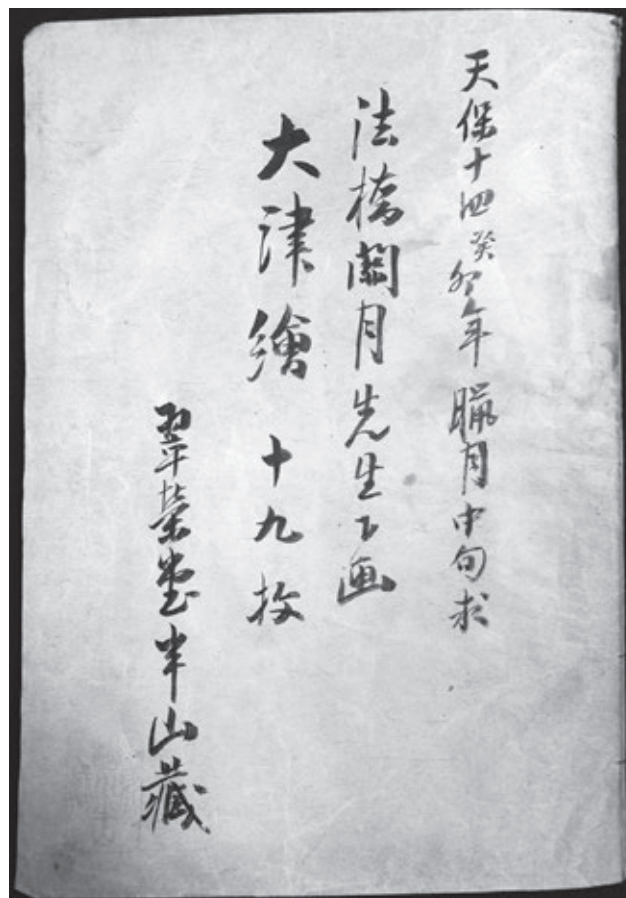


図 1 蔀関月『大津絵一九枚』圓滿院門跡蔵



図2 蔀関月『大津絵一九枚』圓滿院門跡蔵



図3 蔀関月『大津絵一九枚』圓滿院門跡蔵

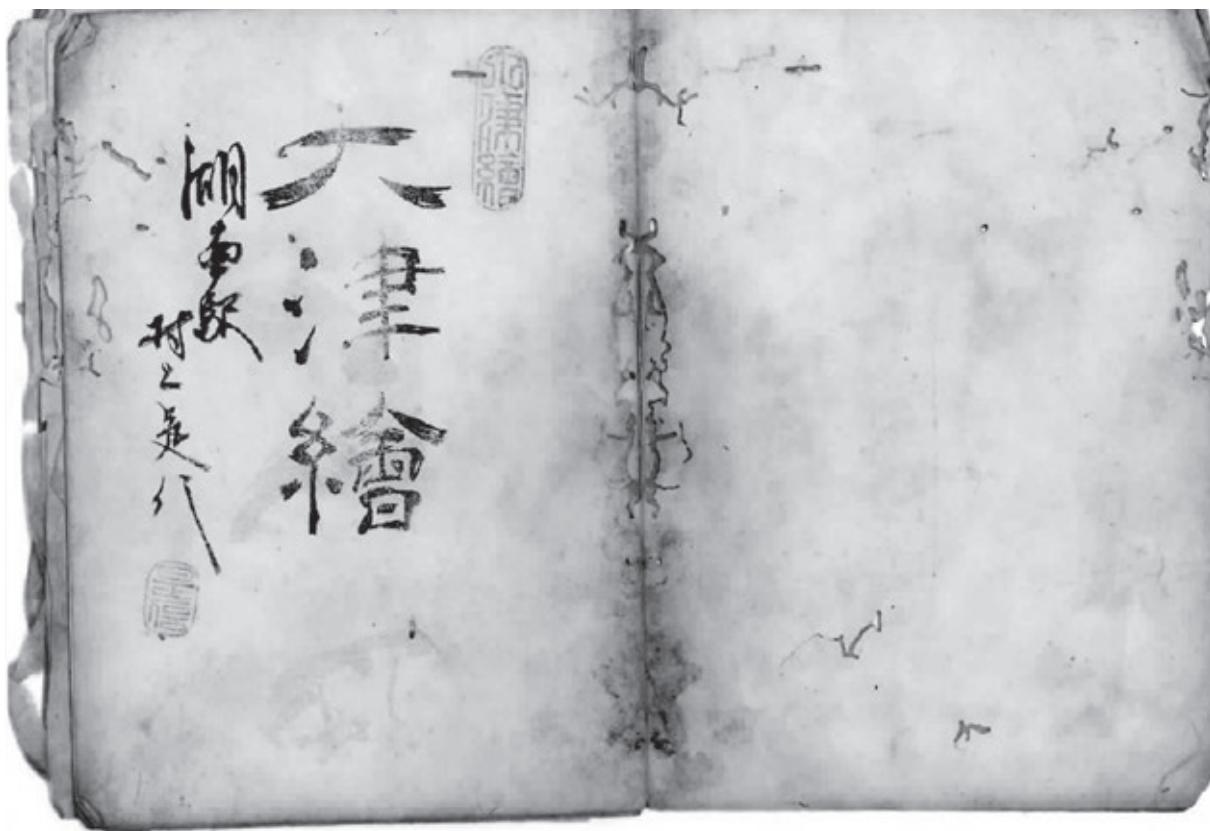


図4 村上是信『大津絵』細野要斎旧蔵



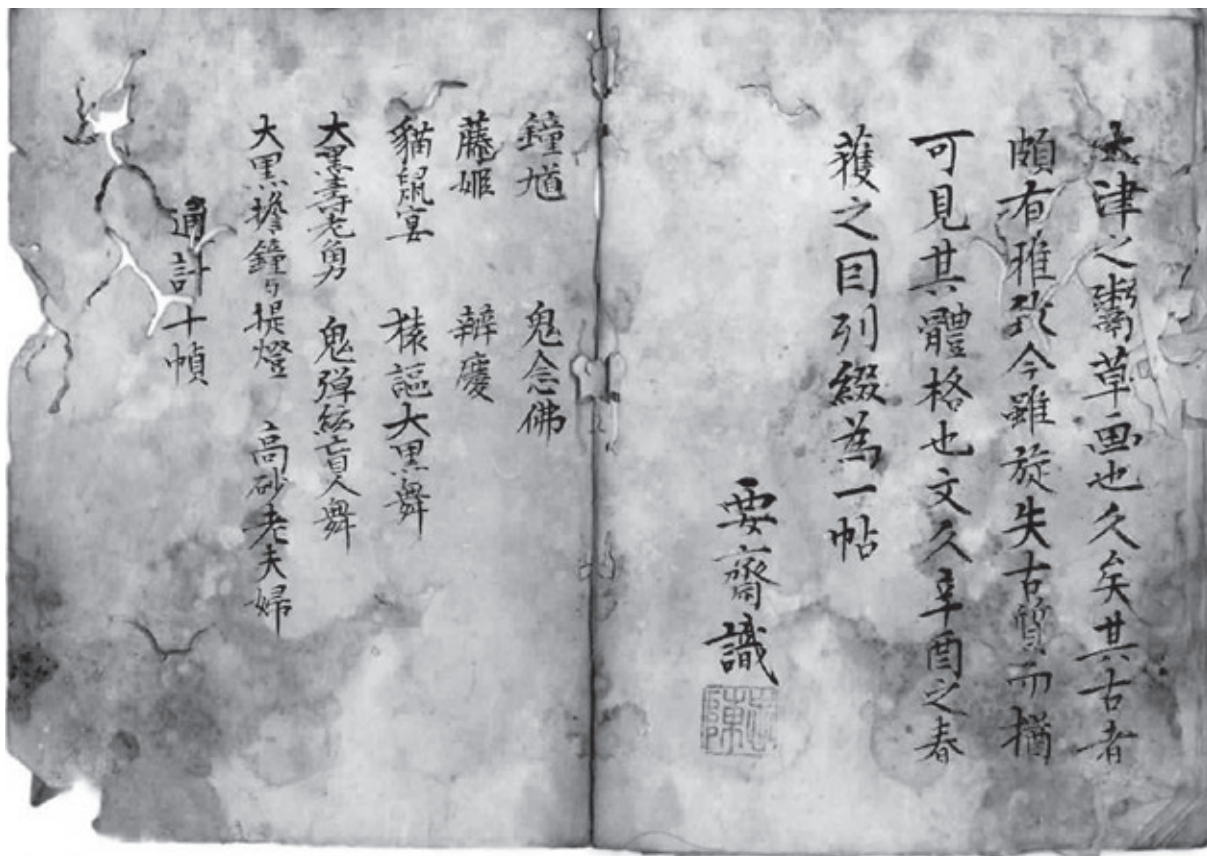


图5 村上是信『大津絵』細野要齋旧蔵



图6 村上是信『大津絵』細野要齋旧蔵

プロローグ：

- 江戸文化と生活環境と幟旗
- 江戸期の幟旗の魅力「江戸民衆の祈りの表出」

\*本論：江戸期の幟旗の絵柄俯瞰：時系列的考察

- 初期＝～元禄（1720年頃）「上方」
- 中期＝～享保（1800年頃）「上方→江戸へ」
- 後期＝～安政（1860年頃）「江戸→地方へ」
- 晩期＝～明治39年（1906年）「江戸期残香」

エピローグ：

- ライフワーク「江戸期の幟旗の魅力を世に問う」
- 現代文化と江戸文化は両輪（外国の方の視線）



図1：初期端午幟  
江戸初期・木綿  
180×41cm（左）



図2：熊と金太郎  
江戸中期・木綿  
222×68cm



図3：鯉抱き金太郎  
江戸後期・木綿  
480×62cm

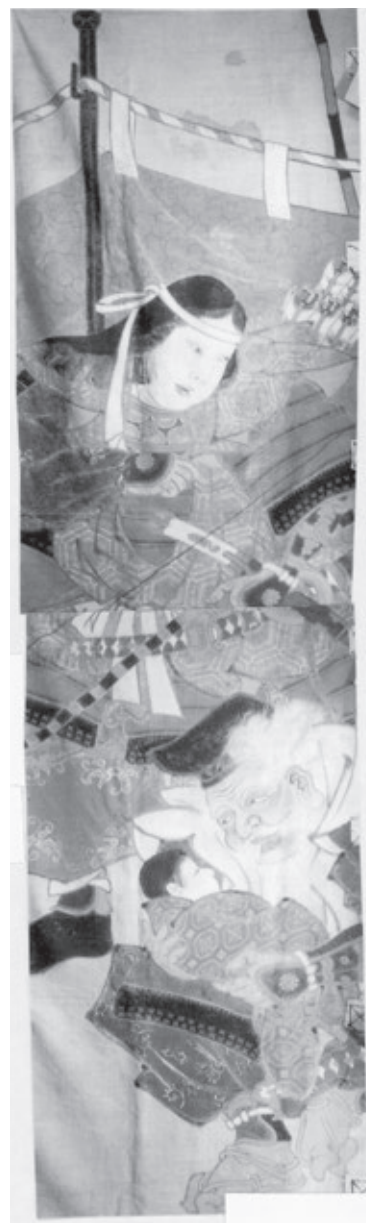


図4：神功皇后  
江戸後期・木綿  
784×69cm



図5：菊慈童  
江戸後期・木綿  
216×63cm

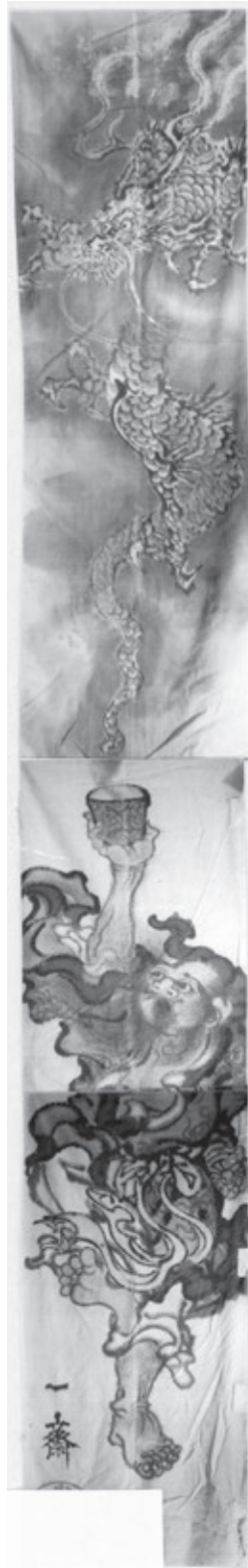


図6：陳楠  
江戸後期・木綿  
628×60cm



図7：寒山拾得  
江戸後期・木綿  
880×67cm



図8：小野道風  
江戸後期  
480×65cm



図9：毛槍奴  
江戸後期・木綿  
464×64cm



図10：朝鮮通信使  
江戸後期・木綿  
488×65cm



図 11：猩々  
江戸後期・木綿  
280×60cm



図 13：黄石公・張良  
江戸後期・紙  
62×15.5cm  
\*小幡手本



図 14：水滸伝  
江戸後期・紙  
63.5×13.5cm  
\*幟模様手本



図 12：股野五郎・（白拍子風折）・河津三郎  
江戸後期・木綿  
232×40cm（各）\*風折=想定

## 武者絵における画題図像の要素

岩切 友里子

武者絵は、絵馬、扇、屏風などに描かれ、一枚絵・絵本の他にも、祭礼の山車、刀剣装飾などの意匠としても用いられており、その画題図像は一般に広く認知されていた。

画題図像は、いくつかの要素の組み合わせによって識別される。絵本・絵手本は、単に鑑賞するためだけではなく、図像に必要な要素を確認するためにも利用され、繰り返し再版されている例が多い。図像の約束事は、長い間、規範として継承されている。

見立て・やつし絵の場合は、必ず画中に元図像に必要な要素が明示されている。

例1 梶原源太「簾の梅」 打ち落とされた兜、梅、二枚矢羽根（梶原の紋）

例2 源頼義水請（岩清水） 弓、水、陣笠

必要な要素を欠いている場合は認められない。

図像の約束事が守られていなければ、画題図像として認められない。

嘉永元年9月『藤岡屋日記』には、「古来より富士の牧狩之図には、仁田四郎が猛獣を仕留し処を正面に出し、脇に頼朝卿馬上にて、口取に御所の五郎丸が大長刀を小脇にかい込み、赤き頬がまへにてつゝ立居ざれば、子供迄も是を富士の牧狩といわず、是はいか程の名画にても向島の景色を書に、三めぐりの鳥居のあたまがなければ、諸人是を向島の景なりといわざるが如し」とある。

これは、「富士の牧狩」という画題に対して、

- ①猪を仕留める仁田四郎
- ②馬上の頼朝
- ③頼朝のそばに長刀をかこんだ御所の五郎丸

という要素が必須であったことを示す。然るに、嘉永元年に出版された歌川貞秀の「富士の裾野巻狩之図」は、この要素を欠いていたため、当時の将軍の小金原の鹿狩を描いた判じ絵とみなされて多いに売れたため絶版の処置がとられたのである。

御所の五郎丸は、また、曾我兄弟の仇討において女の被布をかぶって曾我五郎を油断させ、背後から組み付いて五郎を捕えた場面が画題となっている。御所の五郎丸の図像の要素は、大きな稚児髷で鎧の腹巻を着していることである。川柳「五郎丸目かねのやうにかみをゆひ」（宝13未・仁2ウ）は、五郎丸の髷を端的に詠んだ句である。





## 図像の要素による判別

Will. H. Edmunds, *POINTERS AND CLUES to the Subjects of Chinese and Japanese Art*, 1934  
(Art Media Resources Ltd; Reprint 版、2001)

本書は、こうした画題図像の要素の一つを索引に示した画題辞典である。例を挙げると

・ Boar

Charging, being stabbed by a J.man riding face to its tail: Tadatsune. (仁田四郎忠常)

Charging, being kicked over by a J.Emperor: Yūryaku Tennō (雄略天皇)

Charging, and being killed by a J.man with his fist: Ōtani Koinosuke (大谷古猪之助)

※「J.」とあるのは「Japanese」のこと。

北斎『源平名頭武者部類』(天保9年)においても、図像の要素の一つを分類項目としてたて、周囲に同じ要素を持つ画題がいくつか挙げられている。



二つ以上の要素が共通する似たような図像であっても、絵師は、各々の要素や装束の違いを示している。

例えば、鬼女と武士の闘争を描く図像には、①紅葉狩(平惟茂)、②大森彦七、③一条戻り橋があるが、どのように描き分けられているかを見ていきたい。

また、「矢を射る」という行為を描く画題もいくつかあり、一枚絵、武者絵本などを通して、それぞれの画題図像の特徴を述べたい。

## 菓子に用いられる意匠の題材について —紀州徳川家の菓子資料を中心に—

一般社団法人調布市武者小路実篤記念館 鈴木 愛乃

菓子は、美しい色彩や形、情緒あふれる銘をもつ、独特の造形文化を育んできた。米を加工して作られる簡素な餅や団子などが、外来の菓子や国内での茶道の流行などに影響を受けながら発展していき、現在みられるような華やかな色彩と菓銘をもつ色とりどりの菓子が作られるようになったのは江戸時代半ば以降のことである。

老舗の菓子店などには、菓子の図案が描かれた菓子絵手本や、菓子を作る際の道具である菓子木型を所蔵しているところがある。菓子絵手本は絵見本、見本帳、絵図帳などとも呼ばれ、注文の際のカタログとして、また材料や製法を書き加えた職人の覚書として用いられていた。菓子木型は木製の板の表面に様々な意匠を彫ったもので、穀物の粉と砂糖を押し固めて作る落雁や、溶かした砂糖を流し込んで固める金花草などを作る際に用いられる。食べ物である菓子そのものが残ることはないが、こうした菓子資料から菓子の意匠や色彩、大きさを推測することができる。資料から菓子の意匠を見ると、多種多様な題材がそれぞれの菓子ならではの表現方法で情緒豊かに表現されていることがわかる。

本発表ではこうした菓子の意匠に着目し、紀州徳川家ゆかりの菓子絵手本・菓子木型がまとまって伝わっている和歌山市立博物館所蔵の菓子資料を中心に取り上げ、表された題材について実例を紹介しながら傾向を考察する。その上で、菓子の受容の様相や、意匠創案の背景について検討したい。

和歌山市立博物館所蔵の菓子資料に表されている意匠を概観すると、梅や桜など、四季折々の植物が表されたものが最も多くみられた。他にも鳥や亀、鯛などの動物、扇や筆などの調度類、幾何学的な文様や文字、山や海などの景を表したものなどがあり、題材は非常に多岐にわたっている。同じ題材、製法がとられている菓子の図案を比べても、簡略化されたものから実物を模すように作りこまれたものまであり、製法や材料による制約がある中でも多彩な造形表現が展開されていたことが分かった。

こうした菓子はどのように受容されていたのであろうか。モチーフの組み合わせや菓子に付けられた菓銘などから意匠に込められた意味を推測すると、多くは長寿や繁栄の意味が込められた吉祥文様や、季節の風物が表された意匠であることから、主に慶事の際に用いられたものと考えられる。また源氏物語などの物語の一場面や歌枕の景が表された、古典文学に由来がある意匠などもあり、受容者にも銘と意匠の関係を楽しむことができる知識が求められていたことがうかがえる。学問を好む大名の間で菓子のやり取りが頻繁になされていた記録が残っており、こうした層が菓子文化を主導していたのであろう。

菓子の造形については、工芸品などの意匠からの影響が指摘されているが、創案の過程をたどることは難しい。そこで、紀州徳川家ゆかりの菓子木型を用いた菓子の中で特に独自性が高い和歌山の名物が表されたものに着目し、意匠がどのように考案されたかを考えたい。こうした木型の意匠は香合などの工芸品や、当時流行していた名所絵を写したものであると推測できる。元の作品と菓子を比較すると、意匠を菓みに落とし込む際、その技法や菓子の立体感などを考慮した工夫がなされていることがわかった。

高価であった砂糖を多く使った菓子は贈答や慶事の際に用いられたものであり、季節や注文者の好み、行事の趣旨に合わせた意匠が求められた。こうした中で、豊かなイメージを内包する菓子独特の意匠表現は、教養ある注文者に牽引され、様々な美術作品との関りの中で育まれてきたものと考えられる。

## 「蘭亭曲水図」の画題

関西大学 中谷 伸生

「蘭亭曲水図」の図様は、『宣和画譜』を始めとして、中国では古い時代から描かれてきた。明代の永楽15年（1417）に明の王子の朱有燾（1376-1439）が、北宋の李公麟（1049-1106）の描いた《流觴図》（蘭亭曲水図）を翻刻したこと、そして、朱有燾の後継者である益王（1536-1602）が、万暦20年（1592）に朱有燾の作品を再翻刻したことが知られる。朱有燾が翻刻したのものには大本と小本の二種類がある。明代の益王が再翻刻した《益王重刻小蘭亭図巻（小本）》では、川岸に座して右手に筆を持ち、左手で紙片をかざす王羲之が描かれ、蘭亭（水亭）の中の人物が王羲之だと断定することはできない。蘭亭（水亭）に王羲之が座するという図様は、清代以降になって現れたように思われる。



《益王重刻小蘭亭図巻（小本）》明時代

《益王重刻小蘭亭図巻（小本）》などは、江戸時代の浦上春琴筆《蘭亭図》の図様の源流であるが、時代を経るにつれ、その図様は大きく変貌した。しかし、蘭亭（水亭）を基点にして橋で締めくくるという構成は、春琴筆《蘭亭図》においても踏襲されており、そこでは蘭亭の宴の故事を描くという最低限の骨格が残された。山岳や樹木に施された点描風の筆触は、江戸時代後期の文人画にしばしば見られる技法を示しているが、点描に特徴がある春琴ならではの筆跡でもあり、池大雅の潤いのある点描にも繋がるものであろう。蘭亭（水亭）の背後には、繊細な竹林が描かれているが、柳と相俟って、『蘭亭序』の内容に呼応する。「蘭亭曲水図」の画題は、蘇州派に由来するものであったため、江戸の文人画家たちに人気があったと思われる。

さて、春琴筆《蘭亭図》の画面では、川を挟むように迫る両側の崖の形態や、彼方に遠望される山岳風景、そして、手前に生い茂る樹木の描写など、全体としては江戸時代における文人画風山水図の典型となっている。文士たちはおよそ二十数人描かれており、『蘭亭序』が記す四十二人には及ばない。つまり、春琴には『蘭亭序』のテキストを忠実に絵画化する意図はな

かったわけである。つまり、春琴は、何らかの「蘭亭図」（蘭亭曲水図）を見て、その図様に倣って構想を練り、独自の画面に仕上げたわけである。

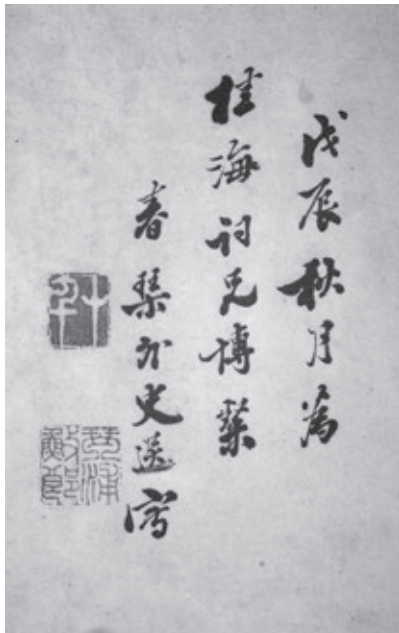


浦上春琴《蘭亭図》江戸時代

構図と形態モチーフの特徴としては、多少とも急にも見える川の流  
れが、遠方から手前に、わずかなが  
らも流れ下ってくる印象を醸し出し  
ている。本来、中国における蘭亭の  
宴の川の流は、『蘭亭序』のテキ  
ストに呼応して、比較的幅の狭い緩  
やかな流れの川となっており、水平  
的な水面を觴がゆっくりと流れてい  
く図様であった。しかし、江戸時代の  
画家が受容した「蘭亭曲水図」では、  
中国風の川の描写は、かなり幅の広  
い川へと変貌し、やがて中国風の図  
様から離れて、それを日本的と呼ぶ  
べきかどうかはともかく、多少とも  
日本の風土にあった観念的な曲水の  
描写へと転換していく。観念的とい  
う意味は、王羲之による『蘭亭序』  
のテキストを忠実に写すことから離  
れてはいるが、いわばキーワードと  
しての図様、すなわち厨房、蘭亭（水  
亭）、王羲之、浮かぶ觴、下流に架か  
る橋のモチーフは確実に形象化さ  
れているということである。

絵画全体の印象としては、のどか  
な雰囲気の中、酒を飲み、詩を詠ん  
で談笑する文士たちの優雅で楽しい  
宴ということであろうか。しかし、

こうした印象は、この絵画を読み解いていく中で、かなり相違する意味内容へと導かれてゆか  
ざるをえなくなる。つまり、春琴筆《蘭亭図》のイメージと王羲之の『蘭亭序』のテキストと  
の交流と離反という問題が浮上してくる。形象（春琴《蘭亭図》）と言葉（王羲之『蘭亭序』）  
とが響き合う表層と意味の世界、そこにわれわれの胸を打つ心の世界を見てとることができる  
かもしれない。あるいはそれを感じとることができるかもしれない。春琴と王羲之との間に横  
たわる心の交通と乖離を、この画面はわれわれに伝えていると解釈できるのである。



浦上春琴《蘭亭図》落款

浦上春琴筆《蘭亭図》は、茫洋とした肉太の筆捌きを縦横に駆使した大作となっていて、本紙に深く食い込むかに思われる墨の線描は、後年の春琴の水墨画とはかなり異なっていて、深くて濃くて力強い。また、人物を中心に、ところどころに淡い代赭が施されていて、味わい深い表現がなされている。さらに、手前の柳の枝などには藍が淡く刷かれて、墨の色に微妙な変化が与えられている。しっかりとした墨線は、後年の春琴の繊細で幾分軽やかな線描とはかなり趣を異にする。いれにしても、この画面には、墨色を典雅に引いてつくられた形態の「心地よさ」が見てとれる。

本来、中国の年中行事としての三月最初の巳の日に行われた禊の習慣は、人間の不浄を清める厳粛な宗教的行事であったはずだが、中国から日本に伝わってきて定着した「蘭亭曲水図」の絵画的内容は、厳粛な集まりというよりも、楽しい典雅な宴の表現となる。春琴の《蘭亭図》も、一瞥では、やはり楽しい文士たちの優雅な宴を描いていると見られるであろう。しかし、見逃せないのは、この絵画の背後に控える王羲之の『蘭亭序』から読みとれる精神であろう。その内容は、楽しい宴とは大きく隔たるものである。『蘭亭序』には、「人間の生命は、長い短いという違いこそあれ、結局は尽きることを約束されている。(中略) ちょうど私たちが、現在から過去を振り返るのと同じことであろう。悲しいことだ。故に参集した人々の名を列举し、それらの作品を収録する。」と記されている。『蘭亭序』の文章が、王羲之の思想や感情を表明しているとすれば、ここに記された文章の心境を理解して、春琴の《蘭亭図》の画像を眺めたときに、「うつろいゆくものにたいする哀感」が、痛切にわれわれの胸を打つことになる。

それはまた、春琴の絵画の内容とは異なる『蘭亭序』の精神であるため、必ずしも春琴筆《蘭亭図》に描かれているとはいえない内容を深読みすることにもなる。それに対しては警鐘が鳴らされるかも知れない。しかし、文明史的に俯瞰すれば、長く蓄積された人間とそれにまつわる出来事の内実が、この絵画に折り重なって層をなして沈殿していることから、『蘭亭序』を読みつつ、春琴の絵画を前にすると、「楽しい宴」と「うつろいゆくものにたいする哀感」の二つのものが、重なりつつも離れながら、見る者に迫ってくるはずである。



**【運営委員】**

横井 孝（絵入本学会代表・実践女子大学）  
浅野 秀剛（大和文華館・あべのハルカス美術館）  
内田 保廣  
岡崎 礼奈（東洋文庫）  
河合 眞澄（大阪府立大学）  
神林 尚子（鶴見大学）  
北川 博子（あべのハルカス美術館）  
金 美眞（韓国外国語大学校・非）  
クリストフ・マルケ（フランス極東学院）  
河野 龍也（実践女子大学）  
小林 ふみ子（法政大学）  
高木 元（大妻女子大学）  
高杉 志緒（下関短期大学）  
田中 登（関西大学）  
崔 京国（明知大学校）  
ティモシー・クラーク（大英博物館）  
中谷 伸生（関西大学）  
服部 仁（同朋大学）  
洪 晟準（檀国大学校）  
廣瀬 千紗子（同志社女子大学）  
三宅 宏幸（愛知県立大学）  
山田 和人（同志社大学）  
山本 卓（関西大学）  
山本 登朗（関西大学）  
ロバート・キャンベル（国文学研究資料館）

**【編集委員】**

クリフトフ・マルケ  
服部 仁  
山田 和人  
山本 卓  
横井 孝