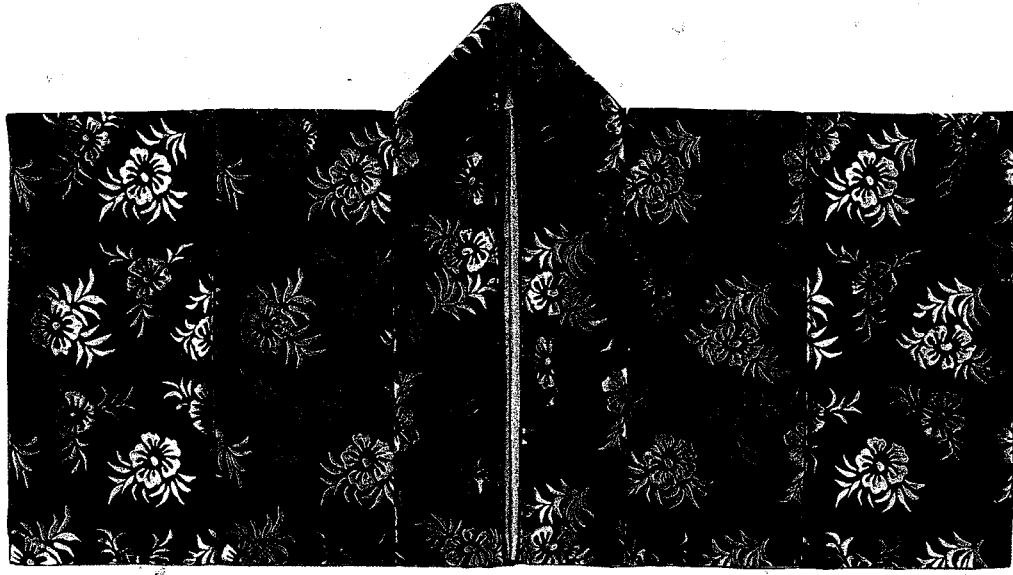


絵入本ワークショップ XIII

資料集



平安時代女房装束・唐衣…紫式部日記絵詞に見える源倫子の唐衣のデザインを模した。紫色は紫根、黄色は刈安である。

2022年12月10日(土)・11日(日) ※ZOOMによるオンライン開催
(ホスト:大阪大学人文学研究科)

主催 絵入本学会

共催 実践女子大学文芸資料研究所／大阪大学人文学研究科

JSPS科学研究費・基盤研究(C)

「伊藤若冲の画と賛—禅僧賛の読解・禅僧との交流を踏まえた作品と伝記の研究—」(代表者 門脇むつみ)

協賛 大学共同利用機関法人人間文化研究機構 国文学研究資料館

公益財団法人 東洋文庫／一般社団法人 美術フォーラム21刊行会／フランス極東学院

ごあいさつ

大阪大学・本大会実行委員長

門脇 むつみ (かどわき むつみ)

この度、絵入本学会主催絵入本ワークショップⅩⅢの実行委員長を仰せつかりました。前回2020年9月開催ⅩⅡワークショップの実行委員長であった飯倉洋一先生のお声がけです。私で良いのか不安を抱えつつもお引き受けいたしましたのは、飯倉先生からのお話であったこともありますが、何より、私自身が長く絵画と文学との関係に強い関心を寄せており、絵入本学会の活動のユニークさ、重要性を憧れをもって眺めていたためです。私は日本の中近世の絵画史を勉強しており、日頃より文学や歴史学等の成果に学ばせていただくことは実に多くあります。しかし、その分野の研究者の方々と親しく交わり、ご意見をいただけるような機会は、決して多くはありません。また、そのような機会をもった場合に頂戴したご教示、知的刺激をありがたく思いつつも、特定の事象に対する視線や用語が指し示す内容の違い等に戸惑うことまたありました。本学会は、文学や美術研究をめぐるそうした状況を、いわばまるごと受け止めた、それゆえにユニークで他をもって代えがたい特別な学会であると思っております。

その始まりは、事務局の佐藤悟先生と運営委員の中谷伸生先生がイギリス滞在中に週に一度昼食をご一緒された折に、文学と美術の分野の研究者が意見交換できる場として企画されたことにあると伺いました。また、その後、学会として整備されていくなかで、現在まで続く会費不要、絵入本学会本に限らず幅広いテーマの発表を受け付けること等を方針とされたと聞いております。

今回は小特集「装束と絵画」と研究発表、禅文化をご専門とされる芳澤勝弘先生のご講演で構成されます。芳澤先生は門脇の科研研究会で日頃より指導助言いただいておりますことからお願いしたもので「画賛」というテーマは本学会に誠にふさわしいように思っております。

また、今回は前回に引き続き、すべてオンラインで行います。オンライン学会の長短所については皆様思うところおありと存じます。対面の場合のように、会の前後や休憩時間に発表や研究について四方山話ができないのは非常に残念です。しかし、遠方でも、五分前まで別用があろうとも参加できるのがオンライン学会の良さです。どうぞその長所をご活用いただき、短所を多少とも補うべく懇親会へのご参加、また発表者の方々へのコメント等にご協力いただけますとありがたくお願いいたします。

この意義深い学会が今日まで存続したのは佐藤先生をはじめとする運営委員の先生方のご尽力あってこそ、そして発表者をはじめご参加の皆様の本学会への関心があってこそと思っております。今回のワークショップが今後へと続く一里塚となりますよう力を尽くしてまいりますので、何卒、よろしく願い申し上げます。

絵入本ワークショップXIII プログラム

日時 2022年12月10日(土) 14:00~17:45

12月11日(日) 09:30~17:30

会場 Zoomによるオンライン(ホスト:大阪大学人文学研究科)

主催 絵入本学会

共催 実践女子大学文芸資料研究所

大阪大学人文学研究科

JSPS 科学研究費・基盤研究(C)「伊藤若冲作品の画と賛—禅僧賛の読解・禅僧との交流を踏まえた作品と伝記の研究—」(研究課題番号 20K0018・2020年度~2022年度・代表者 門脇むつみ)

協賛 大学共同利用機関法人人間文化研究機構国文学研究資料館

公益財団法人東洋文庫

一般社団法人美術フォーラム21刊行会

フランス極東学院

1日目 12月10日(土)

開会の辞 実行委員長 門脇 むつみ (大阪大学)

会長挨拶 飯倉 洋一 (大阪大学名誉教授)

小特集 装束と絵画

司会 山本 和明(国文学研究資料館) 杉ノ原 朋加(大阪大学人文学研究科博士前期課程)
14:10~16:05 発表 20分 質疑応答 20分

小特集「装束と絵画」趣旨説明

佐藤 悟 (実践女子大学)

1 絵巻による平安期女房装束復元の試み

横井 孝 (実践女子大学名誉教授)

2 『源氏物語絵巻』「宿木二」の女房装束の描写

高倉 永佳 (衣紋道高倉流二十六世宗家)

3 『源氏物語絵巻』に見る裳の形状

佐藤 悟 (実践女子大学)

永井 とも子 (インターナショナル儀礼文化教育研究所理事長)

(休憩)

16:35~17:45 コメント 海野 圭介 (国文学研究資料館)

会場ディスカッション

18:00~19:00 懇親会 (Zoom)

2日目 12月11日(日)

午前の部 9:30～12:20 発表 20分 質疑応答 15分

司会 小林 ふみ子 (法政大学) 渡野 りつ佳 (大阪大学人文学研究科研究生)

- 4 平安朝物語の絵入版本の挿絵について 樋口 純子 (実践女子学園)
- 5 近世上方狂歌壇における肖像画制作の背景 —鯛屋貞柳像と栗柯亭木端像について—
波瀬山 祥子 (大阪大学総合学術博物館)

司会 浅野 秀剛 (大和文華館) 渡野 りつ佳 (大阪大学人文学研究科研究生)

- 6 山東京伝の『水滸伝』絵本—『梁山一步談』『天剛垂楊柳』について 李 俊甫
- 7 北斎の「詩哥写真鏡 在原業平」を読み解く 北川 博子 (甲南女子大学非常勤講師)

12:20～13:30 休憩 (総会)

午後の部 13:30～15:15 発表 20分 質疑応答 15分

司会 高木 元 (大妻女子大学) 趙 洙江(大阪大学人文学研究科研究生)

- 8 明治期における切附本の認識とその位置付けをめぐって
伊藤 美幸 (総合研究大学院大学博士後期課程)
- 9 吉田初三郎『巖嶋新案内』における巖嶋図の影響について 日並 彩乃 (関西大学非常勤講師)

司会 松原哲子 (国文学研究資料館) 趙 洙江(大阪大学人文学研究科研究生)

- 10 17世紀～19世紀の江戸時代の絵入り刊本と浮世絵に用いられた用紙の科学分析
江南 和幸 (龍谷大学古典籍デジタルアーカイブ研究センター)
共同発表者 岡田 至弘 (同)・佐藤 悟 (実践女子大学)・徐 小潔 (東洋文庫)

休憩

15:30～17:30

〈特別講演会〉 画賛について 絵と文字のコラボレーション

芳澤 勝弘 (禅文化研究者・花園大学国際禅学研究所顧問)

新会長挨拶

閉会

目次

ごあいさつ	門脇むつみ	p. 1
絵入本ワークショップⅫⅢプログラム		p. 2
目次		p. 4
小特集「装束と絵画」趣旨説明	佐藤 悟	p. 5
絵巻による平安期女房装束復元の試み	横井 孝	p. 6
『源氏物語絵巻』「宿木二」の女房装束の描写	高倉 永佳	p.10
『源氏物語絵巻』に見る裳の形状	佐藤 悟・永井 とも子	p.13
平安朝物語の絵入版本の挿絵について	樋口 純子	p.17
近世上方狂歌壇における肖像画制作の背景 —鯛屋貞柳像と栗柯亭木端像について—	波瀬山 祥子	p.22
山東京伝の『水滸伝』絵本 —『梁山一步談』『天剛垂楊柳』について	李 俊甫	p.26
北斎の「詩哥写真鏡 在原業平」を読み解く	北川 博子	p.30
明治期における切附本の認識とその位置付けをめぐって	伊藤 美幸	p.35
吉田初三郎『巖嶋新案内』における巖島図の影響について	日並 彩乃	p.39
17世紀～19世紀の江戸時代の絵入り刊本と浮世絵に用いられた用紙の科学分析	江南 和幸・岡田 至弘・佐藤 悟・徐 小潔	p.43
画賛について 絵と文字のコラボレーション	芳澤 勝弘	p.50
参加者一覧・運営委員		p.55
後記	佐藤 悟	p.57

小特集「装束と絵画」趣旨説明

実践女子大学 佐藤 悟 (さとう さとる)

実践女子大学は2018年度文部科学省私立大学研究ブランディング事業に「源氏物語研究の国際的・学際的拠点形成」が採択されました。この事業の主目的は高精細デジタル顕微鏡を使用して、鎌倉・室町期の『源氏物語』写本、古筆切の研究をおこなうことにありましたが、事業の象徴として平安期の女房装束の復元を行なうことになりました。

装束は人間関係を視覚化するという役割を果たしています。装束が身分を表すことは勿論ですが、中世以前では上位者は下位者よりも略装をしているのが常でした。文学作品や絵巻に描かれた装束を理解するということは、それらの作品を理解する上でも重要な要素になる筈です。

『源氏物語』「若菜下」の六条院の女楽に登場する明石の君の装束の復元を目指しました。頼りにしたのは次の一文でした。

柳の織物の細長、萌黄にやあらむ、小桂着て、羅の裳のはかなげなる引きかけて、ことさら卑下したれど、けはひ、思ひなしも、心にくくあなづらはしからず。

この記述を元に細長・小桂・表着・重ね桂・単・袴・裳からなる女房装束を製作することになりました。このほか女房装束に不可欠なものとして唐衣と打衣を製作しました。

平安時代の女房装束は一点も現存しません。誰も見たことがない装束を復元するために、物語や絵巻、有職書を頼りに研究を重ねるという作業を続けました。糸はブラタク社製の28デニール(1デニールは9000メートルで1グラム)の極細の糸を使いました。染色は古代の染色の復元で定評のある染司よしおかの六代目吉岡更紗さんをお願いし、源氏物語の時代の色の復元を目指しました。織と縫製は株式会社井筒が担当しました。この復元装束は2023年に丸紅ギャラリーで展覧することを予定しています。

このほか、比較のため現代の宮中儀礼用の十二単に準ずるものも作製しました。観光地などで展示されている十二単とは全く異なるものです。

結論からいえば現代の宮中装束とはかけ離れた装束を復元することになりました。復元の過程で『源氏物語絵巻』を初めとする多くの絵巻類を参照しました。作業を通じ、装束の形状も着装の仕方も現在とは全く異なることを発見しました。装束の変遷の速度も想像以上に早いものがありました。単純に柔装束から強装束へ変化し、近代装束へと繋がっていったという説明をすることはできないようです。絵巻類については新たな知見を得られたと思います。そこで判明した事実や、生じた疑問は服飾史ばかりか国文学や美術史にとっても裨益するものであろうと考えました。

今回の小特集「装束と絵画」は復元にあたった横井孝、高倉永佳、佐藤悟、永井とも子がパネリストとして基調報告をし、コメンテーターとして国文学研究資料館海野圭介教授が参加するという形を取ります。「装束と絵画」という新たな問題についての理解を深める契機になればと期待しています。

絵巻による平安期女房装束復元の試み

実践女子大学名誉教授

横井 孝 (よこい たかし)

1. 絵巻による装束調査の方法

『源氏物語』の登場人物をモデルとして、平安時代中期の女房装束の復元を企図した際、記録の希薄さ、特に画像資料の欠如が差し迫った問題として浮上する。古典文学の注釈書（例：小学館新編日本古典文学全集）などには巻末に絵巻などから描き起こした図版が掲載されるのが通例ではあるが、親切に見えて実際は全体像も細部も何も分からず、半端なサンプル以上の役を果たしていないのが現状である。

平安時代から鎌倉時代にかけて公家装束は「柔装束」から「強装束」に変化しており、その後も近世から現代装束へ変遷があり、さらに「十二単」などの俗化した概念が入り交じっていて、10世紀末～11世紀初頭の装束を復元するのは、現代では困難を極める。「復元」とは、公衆の面前に具体的な形態をもって顕現せしめなければならず、隅々まで曖昧なまま放置することが許されぬものである。しかし、日常的な装束は、当代の人間にとってごく日常にあったものは記録を残す意識が乏しく、時代を経てもむしろ復元が困難な場合が少なくない。

今回、実践女子大学のブランディング事業で、『源氏物語』の一場面における女房装束の一式の復元に取り組んだが、たとえば、「長袴」（当代は単に「袴」だが、本発表では切袴と区別するために仮にこう称する）は肌着中の肌着であり、あまりに身近なものであるがゆえに文献に詳述されることもなく、後代のものとの認識が錯綜しているため、却ってその実体が不明瞭になっている。また、最も表に着重ねる「細長」は、物語にも記録にもしばしば現れるものの、鎌倉時代に入るとほとんど廃絶したらしく、名のみで実体がなくなっていた。

そうした実体を失ったものを取り戻す作業は、後代の伝書では十全の信を措きがたく、なおかつ可視化に至るまでの記述を有さない。その欠を補うために、より古く、より確実な情報をもたらしてくれる史料となれば、平安末から鎌倉期に盛んに制作された絵画資料＝絵巻によるほかないが、それに触発されてさらに着装実験をくり返し、装束復元の試行錯誤と検証を行った。そこにはサンプルを超えた貴重な情報があると思われる。

2. 『天神縁起絵巻』における「長袴」

『雅亮装束抄』は斯界の最も古い伝書として知られるが、既に柔装束と強装束が交錯する時代の書であるため、平安中期の装束復元を目指す我々にとって十全の信を措きたいところがある。それ以後の「装束抄」と称する伝書は数多く存するが、中世から近世の成立であり、絵入本として残されるものはほとんどが近世以降のものであり、記述のなかに伝統と変遷の区別が難しい。

こうした際に頼りになるのが絵画資料であることは上記の通りだが、たとえば「長袴」

のような身近な衣裳は、さまざまな場面に見出すことはできる。12世紀の国宝『源氏物語絵巻』「夕霧」では雲井雁の立ち姿は袴をほぼ正面から見られるが、多くは単衣に隠されて全体像は捉えられない。同「橋姫」の廊からこぼれる女房の袴の裾、室内の中の君、同「東屋1」の浮舟、同「東屋2」の女房とそれぞれ長袴の裾が見える。13世紀の作とされる『小野雪見御幸絵巻』第1段の汗衫姿の女童、第3段の紅の錦包みをつけた松の枝を捧げる女房は、ともに正面に近い角度で緋色の袴を見出すことができる例ではある。しかし、いずれも袴の全体像を検討する材料とはなりえない。

長袴の古態を求めていた我々にとって、弘安本『天神縁起絵巻』、『松崎天神縁起絵巻』の巻3の第5段・第6段（巻序・段数は後者絵巻に拠る）の半裸の女房姿は千天の慈雨であった。第5段は待賢門院女房が装束の盗難に遭い北野の天神に願を掛けたところ、盗み出した女が物狂いになり鳥羽院の前に盗品を差し出した場面。第6段は鳥羽院の女房が仁俊阿闍梨に恋慕し半狂乱になっている場面。両場面のごとく肌着である長袴の全体像が観察できる例を他に知らない。

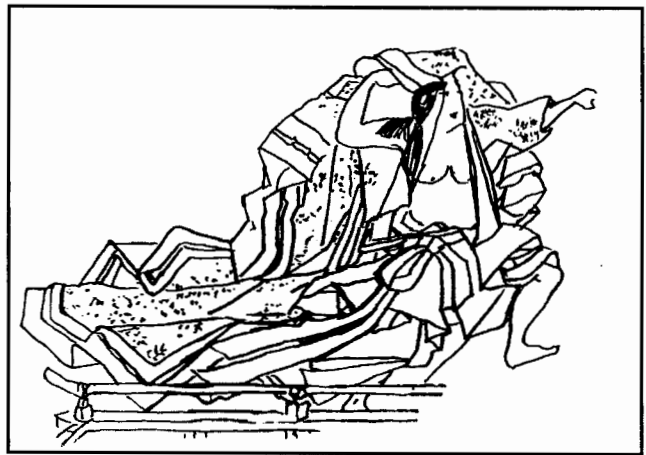
ただし、弘安本の当該場面は断簡しか残されておらず、第5段は損傷甚だしく、観察が難しい。第6段も袴の部分に剥落があるが【図1】、検討に耐えられる画像と見做せる。しかもこの両図は『松崎天神縁起絵巻』（松崎本）により鮮明な形で模写されているため、比較検討が可能なのである。



【図1】弘安本天神縁起・巻3第6段（部分）



【図2】松崎天神縁起・巻3第6段（部分）



【図3】松崎天神縁起・巻3第5段（部分）

これらの図を、現行の袴等と比較し、全体の形状の差異、紐の結び目などを検討すると、次のような問題点を剔出することになった。(1)腰紐の形態が現代装束と異なること（紐の本から先まで同じ幅、紐先に立鼓〈飾りの刺繍〉

がない)、(2)腰紐の結び方が異なること(後紐を腹部側から左脇に通して後腰を回り、右脇で前紐と結んでいる)、(3)股立が見えないこと(現代の袴のように大きく開かれておらず、狭いものであったか否か判別しにくい)。

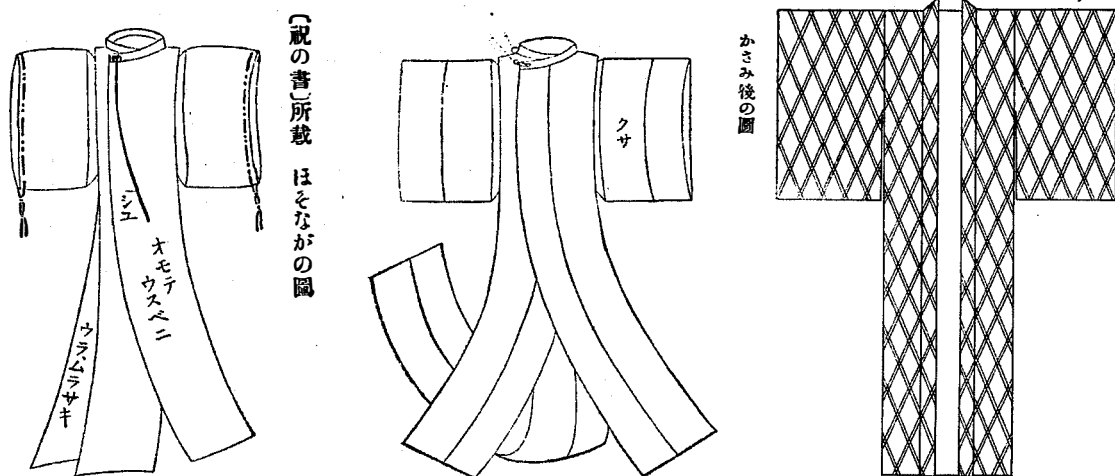
こうした差異は細やかに見えるかも知れないが、装束の構成要素の一点一点に知見を積み重ねてゆくと、その総体は平安期という古態の女房装束全体の理解に大きな変革をもたらすものと言えよう。安易に後代の形態や慣習に囚われてはならないことを示唆していると思われる。

3. 『承安五節絵』の童女が着用するのは「細長」か「汗衫」か

前節とは逆に、絵巻の解釈を誤った結果、不明とされた装束の「復元」を誤誘導してしまった例を示す。

復元のモデルとした『源氏物語』若菜下の巻の「六条院女楽」出席者の女性たちは「細長」を着用している。通行の注釈書には「細長」は童女用の身幅の狭い細長い着物の総称。ここは成人女子の装束で小袿の上に着る平常着(小学館新編全集『うつほ物語①』111頁)などとある一方で、同物語の蔵開下巻に「織物の細長など着たまひて、年四十に一つ二つ足らねど、いと貴はかに」(②591頁)とあるなど矛盾した解釈が横行している。『源氏』若菜下の巻に描かれる女性はすべて成人であり、女楽は光源氏の私邸とはいえ半公的な催事であって、その女性たちは「平常着」で参加したのではない。

「細長」は『うつほ物語』『枕草子』『源氏物語』『栄花物語』『夜の寝覚』『狭衣物語』など平安中期の文学作品に用例を見出すが、院政期を経て鎌倉期に入ると記録類にその名を見出せず、おそらくその頃に廃絶したものと考えられる。従って、中世末から近世の伝書に見えるものは実見の記録ではなく、文献による推考の結果であった。



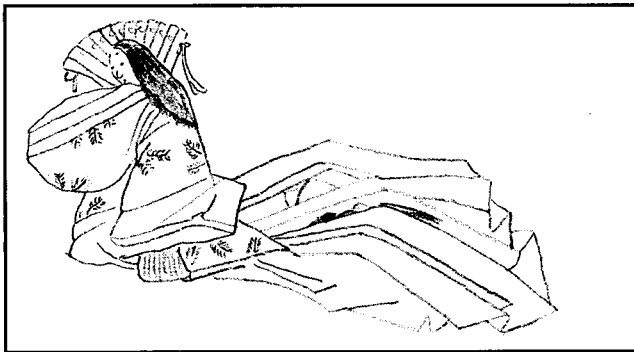
【図4】細長の図(『歴世服飾考』所引) 【図5】汗衫の図(『歴世服飾考』所引) 【図6】萩谷朴『祭式部日記全注釈』下「細長(想定図)」

【図4】【図5】は『歴世服飾考』(故実叢書)から引いたものだが、「細長」と「汗衫」が非常に似通った形態となっている。混交が生じやすい、もしくは混交の結果とも考えられる図となっている。

承安元年（1171）11月の五節舞姫参入を描く『承安五節絵』は、模本が数多く残され原本の姿を垣間見させるが、そこに描かれる舞姫の装束が細長と誤解されたために、裾が細く分かれているのが細長と誤誘導されるようになったものと考えられている（畠山大二郎『平安朝の文学と装束』新典社、2016年2月）。『紫式部日記』寛弘5年（1008）の五節舞姫参入の記事に「みな濃き相に、表着は心々なり。汗衫は五重なる中に」とあるように、舞姫の装束は汗衫が故実なのである。

ただし、『承安五節絵』は原本が喪われ、現在28本の模本の存在が知られている。その模本には細部の完成度に問題のものが多く、特に汗衫の裾の部分の描写が各写本ばらばらであり（裳のように襷に見えるもの【図7】【図9】や細長い裂状のもの【図8】など）、確たる根拠が存在しない状況ではいずれを以て原本の形——すなわち、汗衫の本来の形態と判断したらよいか難しい。混乱が生ずる所以である。

【図6】は萩谷朴が『雅亮装束抄』の記述「れいのきぬのおほくび（大領）なき也」をもとに、『枕草子』127段「衣などに、すずろなる名どもを付けけむ、いとあやし。衣の

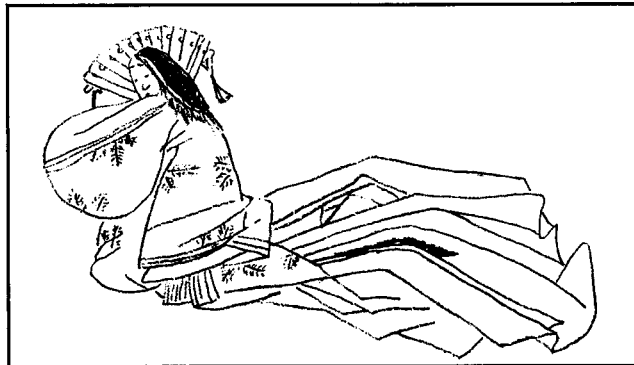


なかに、細長は、さもいひつべし」などを参酌した細長の想定図。汗衫とは異なり、なおかつその名に相応しい形状と、我々研究チームは考えるものである。

【図8】『承安五節絵』東京国立博物館本



【図9】『承安五節絵』国文学研究資料館本



なお、本発表は、横井個人の責任において行うものであるが、もとは高倉永佳・永井とも子・佐藤悟などの研究チームにおける成果を総合したものである。功と呼ぶべきは研究チームに、失考においては横井に存することを付記しておく。

『源氏物語絵巻』「宿木二」の女房装束の描写

衣紋道高倉流二十六世宗家

高倉 永佳 (たかくら ながよし)

1.はじめに

本発表では『源氏物語絵巻』に描かれている装束、特に女房装束に関する考察を行なう。

『源氏物語絵巻』の描かれた時代の装束は柔装束であった。今回、『源氏物語』「若菜下」六条院の女樂での明石の君の姿である装束を復元したことにより、柔装束に関する問題が改めて明確になったことをお示しする。

柔装束から強装束に変化したのは平安後期から鎌倉初期と考えられている。

近代の儀礼に用いられる装束は、強装束をもとに変遷を重ねたものである。現在残されている装束抄類に見られる装束は『雅亮装束抄』の一部を除いて強装束のものである。また『源氏物語絵巻』の成立が12世紀である。そのことから『源氏物語絵巻』は柔装束と見ることができる唯一最も古い絵巻である。

先学による多くの研究があるにも関わらず、これまでその実態が明らかにされていない。そのため『源氏物語絵巻』にもとづいた柔装束についての考察は不可欠のものと言える。

2.現代の十二単の構成

画像1 現代の十二単構成

- ・長袴：裾の長い袴 もともとは肌着であった
- ・単：もともとは肌着であった単仕立の衣
- ・五衣：単の上に重ねる五領の袷
- ・打衣：砧で打ってしなやかさと光沢をだした五衣の上に重ねる衣
- ・表着：打衣に重ねる二倍織物の衣
- ・唐衣：表着に重ねる正装の証の衣
- ・裳：成人の証となる衣
- ・檜扇：表裏に豪華な装飾を施し、親骨には六色の紐飾りと花飾りを施した檜の扇

3. 「宿木二」の場面説明

現存する『源氏物語絵巻』の「宿木一」には帝に仕える女房が正装で控える場面、「宿木二」では匂宮と六君の婚礼という晴の場面が描かれる。それ以外の殆どの場面には喪の生活が描かれ、公的な儀式の場などは一切描かれていない。

『源氏物語絵巻』は平安時代の女性の日常生活を描いたということができる。

「宿木二」の婚礼の場面には、盛装した女房たちの重桂や唐衣・裳、小桂が華麗に描かれている。これを見ると、現代の装束の着装とは異なり、大胆かつ豪華に、自然にやわらかく、おおらかに着重ねているのがわかる。そこから装束の着装についての多くの知見が得られる。

六君のもとで婚礼期間を迎えた匂宮は、初めて陽の光のなかで見る六君の美しさに心惹かれ、恥じらう六君を烏帽子に緩やかな衣で優しく接している。几帳と屏風のむこうでは女房たちが伺候している。

画像2 国宝『源氏物語絵巻』「宿木二」中央公論美術出版

4. 絵巻にみる女房の姿と着装

『源氏物語絵巻』に描かれている女性は座像である。立像の女性は三名しか描かれていない。当時の女性たちは、立っていても膝立ちで、現代のように立つ、走るといった動きのある姿は描かれていない。

明治以降、西欧文化に対応して女性が儀礼に参加することが必須となったため、立礼による新しい儀礼が誕生した。さらに儀礼を写真や映像で記録する観点から、直立で正面を向き、襟・裾・袖を綺麗に整えることを意識した着装に変化した。整えられた着装は、現代の美意識に通ずるところでもある。

画像3 即位礼正殿の儀 平成2年11月12日

ここからは実際に『源氏物語絵巻』「宿木二」の人物をみて行く。

『源氏物語絵巻』「宿木二」(下記図参照)では左側の伺候する女房①②③④⑤の5名は床にすわりそれぞれの方向に顔を向け、ほぼ蝙蝠扇で顔を隠している。唐衣は肩から落ちているように見える。特に手前の女房③④⑤は両肩から唐衣を緩やかに着ている。緩やかに身にまとうのがその当時の着装のあり方ではないか。

端正な着方をする現代の着装の形跡は見当たらない。一見するとはだけた着装のようにも見えるが、座礼の中で優雅に装束を纏っているようにも見え、その時代の優美な美しさを引き立たせているようにも思われる。

裳は今のように入る意識がないように思われるほど、乱れているかの如く描かれている。或いは華が乱れ咲いているように描いているともいえる。現代とはまったく相違する価値観、美的感覚が垣間見られる。

この着装の相違は環境的な時間経過からの変遷であり、服飾史の観点からも大変重要な要素でもある。

画像4 国宝『源氏物語絵巻』「宿木二」説明図 中央公論美術出版

5.おわりに

今回装束を復元することで、柔装束が如何なるものかを部分的ではあるが、推測することができた。しかし不明な点が多いことも明らかである。

柔装束に関してこれまで多くの有職故実の専門家が研究を重ねてきたにも関わらず、実態がほぼ明らかにされていない。そのことは平安期の装束の形状や寸法の典拠を探ることが困難を極めていることを意味する。今後も研究を進める必要がある。

『源氏物語絵巻』に見る裳の形状

実践女子大学

佐藤 悟 (さとう さとる)

インターナショナル儀礼文化教育研究所理事長

永井 とも子 (ながい ともこ)

『源氏物語』「若菜下」の六条院の女楽の場面では女三の宮、明石の姫君、紫の上、明石の君という四人の女性が一堂に会する。身分がそれぞれ異なり、この中で出自が一番低いのが受領階層の出身である明石の君である。女三の宮、紫の上、明石の君の三人は準正装ともいべき細長を着用している特別の場面といえることができる。その中でも明石の君は「うすものの裳のはかなげなる引きかけて」と描写されている。明石の君が裳を着用していることは、他の女性達に対して謙った態度を示しているとされ、これについて異論はないものと思われる。それでは「引きかけて」とはどのような状況であるのだろうか。

徳川美術館と五島美術館に所蔵される『源氏物語絵巻』には裳を着用した様子が多く描かれている。本発表はそれらの画像を解析することにより、裳の構造を明らかにすると共に、その装束としての機能も明らかにしようとするものである。

なお解析にあたっては徳川美術館・五島美術館編『国宝源氏物語絵巻』（中央公論美術出版、2009年）を使用した。本稿における引用写真、女房につけられた番号は同書による。

裳の正式な着用姿を描いたものとしては「宿木一」の帝と薫が碁を打つ隣室で控える女房①②が挙げられる。一方、女房が裳を着用しない場面が「橋姫」「早蕨」に見られる。「橋姫」では大君と中の君の合奏を薫が垣間見ている場面が描かれるが、屋内には女主人しかいないので、両者の関係性から女房は裳を着用する必要がなかったと考えられる。「早蕨」は中の君と裁縫をする女房達が描かれる。女性しか描かれず、労働をしている場面でもあるので裳の着用はなかったものと思われる。

それでは裳は常にきちんと着用されていたのであろうか。「横笛」女房②の裳は右方向に流れるように全体が描かれ、きちんと着用されていない。また裳そのものも広がっていない。

「宿木二」女房③は裳を脇に広げている

次に裳の細部を図像によって検討してみたい。

一 大腰

「柏木一」女房③の大腰は現在の大腰よりも大きく、めくり上がって描かれている。「横笛」女房②の大腰も同様に大きい。「竹河二」女房①②の大腰も大きく描かれ、女房②には大腰裏の様子が描かれている。

二 引腰

「柏木二」の女房⑤の引腰の中央に上刺が描かれている。「宿木」女房④の引腰にも上刺が描かれる。

三 小腰

小腰を結んで描く場合と小腰が結ばれていない場合の二つが描かれる。

小腰の結び目が床に近く描かれているものとしては「柏木二」女房①、「夕霧」女房①、「竹河二」女房①②、「宿木一」女房②「宿木二」女房①②「東屋一」女房②などの例が挙げられる。この当時の装束は袖付けが袖下まで身ごろに縫われていたため、小腰は袖の下を通すしか方法がないので、結び目も床に近いところでしか結べないのである。

「竹河二」の女房①②の小腰の結び目は下絵にはあったものの、変更され、後に剥落した可能性を考えるべきであろう。特に女房①の右袖の下を通る線は小腰であった可能性があり、そうなると裳の描き方を絵師が変更した可能性を考えるべきであろう。女房②の小腰の結び目はずれて描かれており、絵師は裳の形態を描き分けたのであろう。

『国宝源氏物語』152頁右端の女房(部分)

「竹河二」女房①

『国宝源氏物語』163頁蛍光画像

「竹河二」女房② 蛍光画像

小腰は単なる紐ではなく、「宿木一」の女房②の小腰は二つ折のように描かれている。『葉月物語』に描かれた小腰はより太くなっているが、やはり二つ折のように見える。

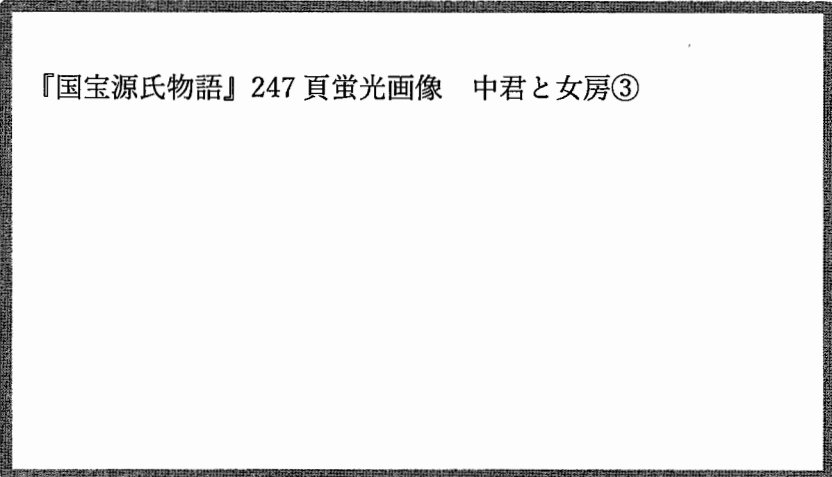
「宿木二」女房④の小腰の結び目は大腰の側に描かれ、裳が畳まれていることを示している。



『国宝源氏物語』216頁 画面手前中央の女房

「宿木二」女房④の大腰・引腰・小腰

「東屋一」女房③は中の君の髪を梳り、中腰になっている。体を上下に動かさなければならなかったため、大腰はめくれ上がり、大腰から小腰が出ていることが確認できる。現代の小腰とは構造が大きく違っていたのである。



『国宝源氏物語』247頁 蛍光画像 中君と女房③

「東屋一」女房③ 蛍光画像

小腰を結ばずに、脇に置いている例が見られることから、裳は着用せずに脇に置くだけでも、上位者に対する敬意を示す役割を果たしていたと思われる。明石の君の「引きかけて」という裳の着装の方法も側に置くだけであった可能性が高い。

『葉月物語絵巻』では裳の本体（現在の裳の八幅ノ裂）が長方形のように描かれる。『源

氏物語絵巻』の時代でも同じであったと思われる。現代の裳の本体は台形をしている。長方形の本体を大腰に接続するためには、熱田神宮の御神宝のように、巻スカートのような形をとったと思われる。大腰と本体の接合部も現在とは異なっていたのである。立つ生活から座る生活に変わったために、巻スカートでは活動しにくく、柔装束時代の裳ができたと思われられる。

「夕霧」では夕霧の読む手紙を雲井雁が右手を伸ばして奪おうとする場面が描かれる。雲井雁は単だけの姿である。その時、雲井雁は単の右襟を左手で押さえて、前が開けないようにしている。単に帯や紐のような物は見えない。下層階級の女性が衣裳を紐のようなもので縛っている場面は『伴大納言絵巻』などに見られる。上臈、中臈の女房達を描いた場面で装束を帯や紐のようなもので結ぶ例が見当たらないので、装束を羽織るように着用していた可能性が高い。立って活動しなければならない時には雲井雁のように襟を抑えて移動するか、『小野雪見御幸絵巻』に見られるように裳を着用して小腰を結ぶことによって前が開けないようにしていたのであろう。あるいは『伴大納言絵巻』に見られるように小袖を着用したのであろうか。いずれにせよ、今日の宮廷装束の着法とは大きく異なっていたと思われる。

『葉月物語絵巻』、『紫式部日記絵詞』では小腰の結び目が上へと上がる。特に『紫式部日記絵詞』では小腰が装飾的になる。これは装束そのものが変化し、袖下の部分が身ごろから離れ、脇の下があくようになり、そのため小腰の結び目が上になったのであろう。これは絵巻の制作時の装束のあり方を反映したものと思われる。

平安朝物語の絵入版本の挿絵について

実践女子学園

樋口 純子 (ひぐち じゅんこ)

はじめに

平安朝物語を絵入版本化した「絵入源氏」(1654年)、承応版『狭衣物語』(1654年)、『大和物語并首書』(1657年)、延宝版『うつほ物語』(1677年)はほぼ同時期に刊行されている。これらの絵入版本の中で、跋文において挿絵に言及した絵入版本は「絵入源氏」のみであるが、岩坪氏は先行研究の中で「昔物語に垣間見などの話型があるように、物語絵にも型があると言えよう」と述べている¹ことから、本発表では、平安朝物語を題材とした絵入版本であれば、それぞれの挿絵の間に類似性が認められる可能性があるという点、また、「絵入源氏」以外の絵入版本も読者が物語を適切に理解する、という意識をもって挿絵を挿入しているのかという点についても、これらの絵入版本を相対的に比較することにより、関連性を見ることができるとする仮定に基づいて比較を行う。

I. 「絵入源氏」と延宝版『うつほ物語』

「絵入源氏」と延宝版『うつほ物語』に挿入された挿絵の比較については、安倍氏が「延宝版『うつほ物語』の制作者は、印象深い「絵入源氏」の巻頭図を、まず、冒頭の巻「葦開上」の赤子を抱く乳母という同じ場面に採り入れたのではないかと考える」と指摘した²通り、これまでは構図や部分の類似という挿絵の内容に着目し、類似性が認められた。しかし、「絵入源氏」との比較ではなく、延宝版『うつほ物語』だけに着目した場合、その該当本文と挿絵との関連性については指摘されていない。該当本文と挿絵との関連性とは、挿絵の構図が該当本文に忠実かどうかということである。

その例として、乳母が子供を抱いて参上するという場面(例1)を挙げる。『源氏物語』の桐壺(図1)と、『うつほ物語』の葦開(図2)を比較すると、該当本文とそれに対応する挿絵が類似していることがわかる。

しかし、手紙を読む女君の傍で小舎人童が控えているという場面(例2)では、『源氏物語』の空蝉(図3)には該当本文があるが、『うつほ物語』の葦開(図4)には該当本文がなく、この場合、本文と挿絵とが合わさり物語が展開するような形になっていることがわかった。

¹ 岩坪健「第三章 源氏絵の型について—絵入り版本『源氏物語』(山本春正画)を中心に」 「二 春正画を利用した木版画」(『源氏物語の享受 注釈・梗概・絵画・華道』二〇一三年、和泉書院)

² 安倍素子「延宝版『うつほ物語』の「絵」について(四) —承応版「絵入源氏」の影響」(『尚絅学園研究紀要A人文・社会科学編』第四号、二〇一〇年)

II. 「絵入源氏」と承応版『狭衣物語』

これまで、着目されなかった承応版『狭衣物語』であるが、その奥書には次のように書いている。

斯さころもの系譜は西三条逍遙院入道堯空尊者の御作云々尤精撰なるへしこのころ他本をあつめ校合するに展轉書写のあやまりに損落の文字又前後の錯乱ありて是非をわきまへかたきところ／＼本書に考合て清書せしめ畢に時は承応甲午歳仲夏日東京黄台山积野切臨叟誌之

これにより、編集者は一華堂切臨であること、様々な写本を集め校合して編集に臨んだことがわかる。この一華堂切臨は、承応版『狭衣物語』を刊行した後、万治二年（一六五九年）に『源氏綱目』を編集しているが、この時、「絵入源氏」を参考にしていたことを清水氏が「春正と切臨が共通する絵画資料を参照し得たという偶然性や相互関係に比べると、少ない発行部数ながらも出版されていた「絵入源氏」初版の挿絵を、切臨が見ていた確率の方がはるかに高い。」と指摘している。³「絵入源氏」と同じ年に刊行した承応版『狭衣物語』を編集する際に典拠にしたものについて考察する。

まず、御簾の中に女君がいる近くで男君らが蹴鞠をしている場面（例3）である。『源氏物語』の若菜上（図5）と『狭衣物語』の巻四（図6）を比較すると、該当本文とそれに対応する挿絵が類似していることがわかる。

しかし、該当本文が類似していても、挿絵の構図に違いが見られる例（例4）もある。『源氏物語』の夕顔（図7）と『狭衣物語』の巻一（図8）を比較すると、女房らが半部で垣間見をしたり、隨身と童女が応答したりする点において、挿絵の構図に違いが見られる。むしろ、「絵入源氏」以前に描かれた『源氏物語』の肉筆画（図9）の方が、完全とは言えないまでも、承応版『狭衣物語』の構図と類似している。

『源氏物語』の絵入版本については清水氏や岩坪氏によって「絵入源氏」以前の肉筆画では、『源氏小鏡』や『十帖源氏』と同じ構図であると既に指摘されているが、童女と隨身の応対と覗き見する女房らという二つの要素が入った構図は肉筆画、承応版『狭衣物語』、『源氏小鏡』、『源氏綱目』に共通しており、刊行年から、承応版『狭衣物語』を製作する際に、『源氏物語』の肉筆画を参照していたと言える。

以上のことから、清水氏が「春正と切臨が共通する絵画資料を参照し得た」可能性は依然低いものの、切臨と『源氏小鏡』の編者が「共通する絵画資料を参照し得た」可能性は高くなった。

³ 清水婦久子「第一節 近世初期絵入り版本の特色」「二 『源氏綱目』の方法」（『源氏物語版本の研究』二〇〇三年三月、和泉書院）

III. 承応版『狭衣物語』と『大和物語并首書』

これまで、着目されなかった『大和物語并首書』の著者について、小高氏は、承応版『狭衣物語』と同じ切臨という説、和田以悦も挙げられるが切臨と同一人物という説を提示している⁴が、「和田以悦の伝とその文事 中世末近世初期の地下学統の検討 其の二」（『研究年報』八号、一九六一年）において別人であると断定しているため、本発表では著者を限定せずに挿絵の比較を行なう。

例えば、男君が杖を持って小舎人童といるという部分的な構図（例5）については『狭衣物語』の巻一（図10）と『大和物語并首書』の「ちぢの色」（図11）を比較すると、該当本文とそれに対応する挿絵が類似していることがわかる。

一方、該当本文は類似していないのに、挿絵の構図が類似する例（例6）も見られる。『狭衣物語』の巻二（図12）と『大和物語』の「雉雁鴨」（図13）を比較すると、『大和物語并首書』には該当本文には書かれていない男が描かれていることがわかる。

以上のことから、『書誌学大系』において『大和物語』の絵入版本は立項されておらず、『狭衣物語』の絵入版本については立項されているものの、画風に関する記述はないため、承応版『狭衣物語』と『大和物語并首書』の挿絵を描いた人物を特定することはできないが、本節での比較により刊行年から『大和物語并首書』は承応版『狭衣物語』を基にして編集された可能性が高いと言える。

さいごに

これまで、研究の対象とされなかった「絵入源氏」と承応版『狭衣物語』との間、承応版『狭衣物語』と『大和物語并首書』との間に類似性が認められた。

「絵入源氏」のように、他の絵入版本も読者が物語を適切に理解する、という意識をもって挿絵を挿入しているかどうかについて、延宝版『うつほ物語』については、対応する本文がないにも関わらず「絵入源氏」の挿絵を転用している点が見られたため、物語を適切に理解するという配慮よりも、単に絵入版本として「絵入源氏」の影響が大きいということに留まった。一方で、承応版『狭衣物語』については、「絵入源氏」の挿絵と類似した例は一例のみであり、「絵入源氏」刊行前の肉筆画を参照した可能性が見られ、製作する際に、版本だけでなく、肉筆画を参照できる環境にいた編者によって製作されたことがわかった。

また、本文が類似している場合は、挿絵にも関連性が認められ、編集者は絵入版本化された既存の平安朝物語の内容と挿絵を理解していたと言える。

⁴ 小高敏郎「第二節 著者の検討」「一華堂乗阿・切臨の伝とその学問について 中世末近世初期の地下学統の検討 其の一」（『研究年報』七号、一九六〇年）

例 1

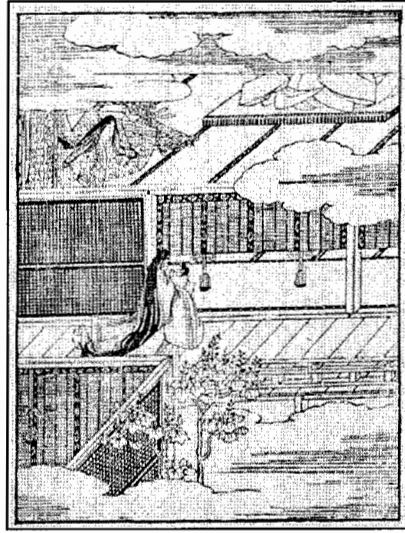


図 1

例 2

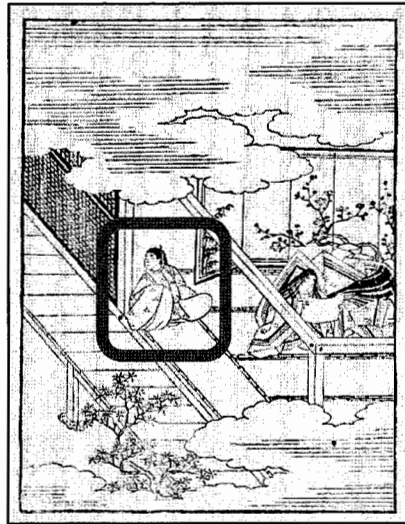


図 3

例 3

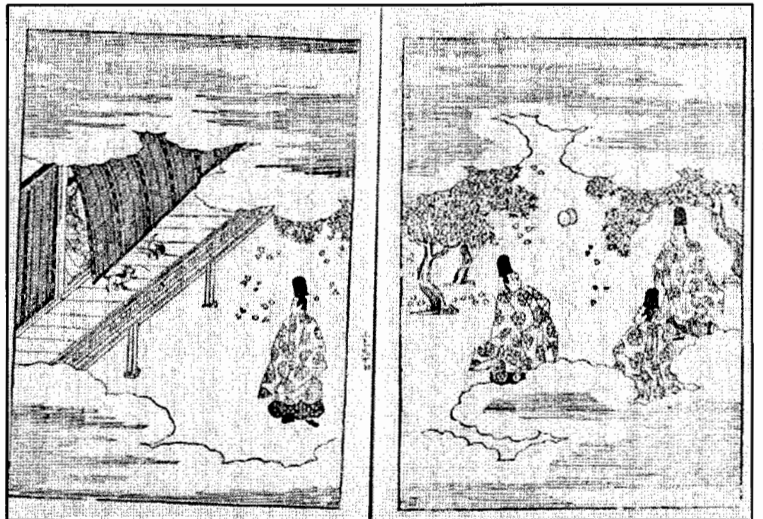


図 5

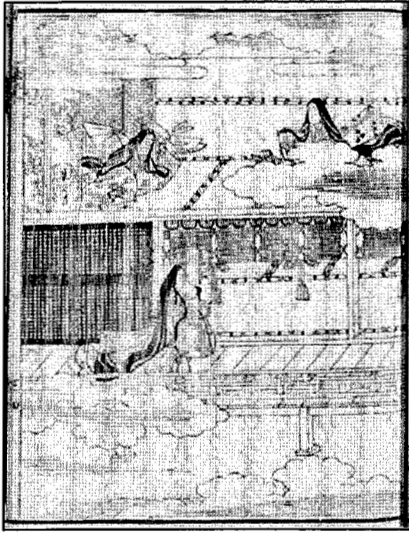


図 2

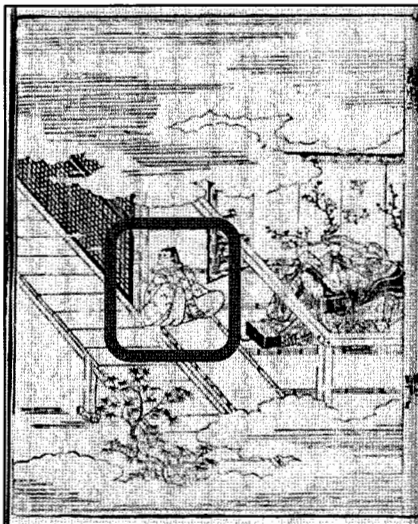


図 4

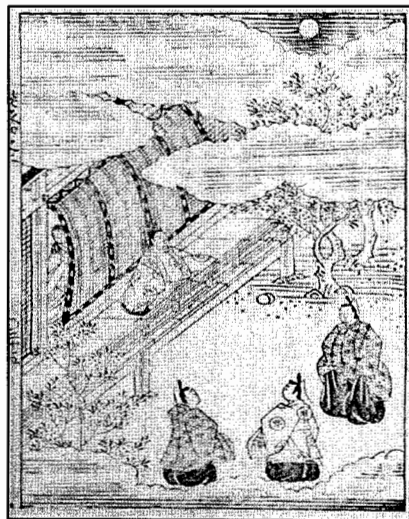


図 6



图 9

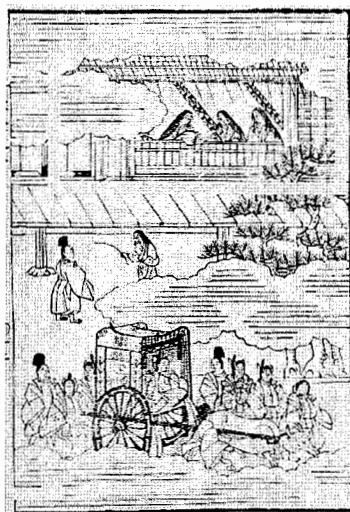


图 8

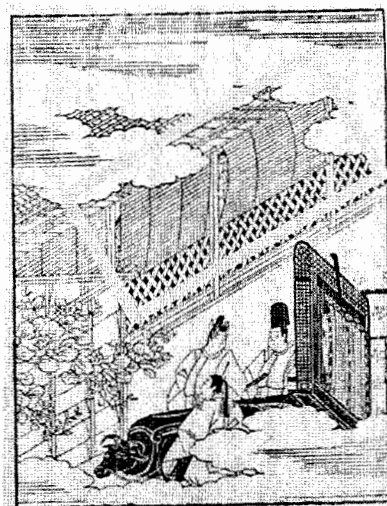


图 7

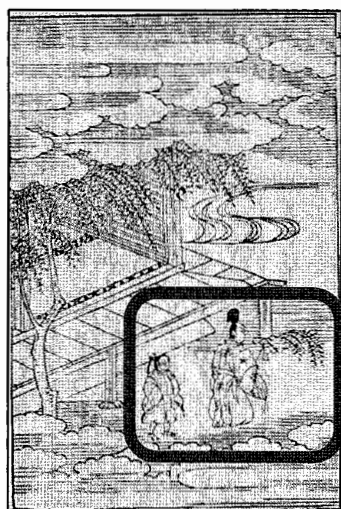


图 11

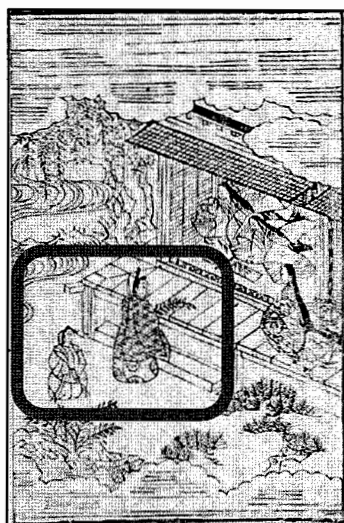


图 10

例 5

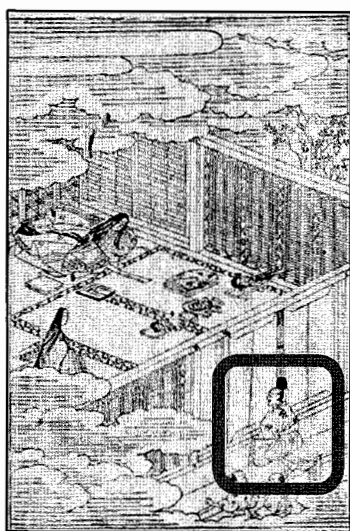


图 13

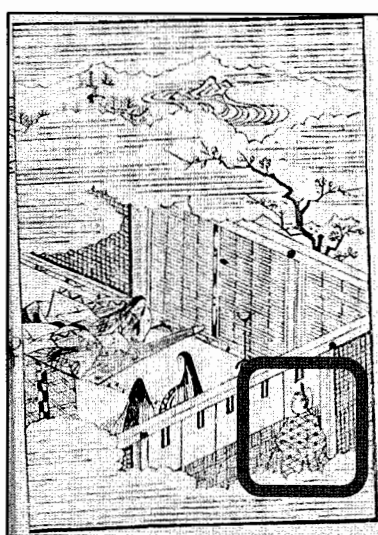


图 12

例 6

近世上方狂歌壇における肖像画制作の背景 —鯛屋貞柳像と栗柯亭木端像について—

大阪大学総合学術博物館

波瀬山 祥子 (はせやま しょうこ)

1. はじめに

近世上方狂歌壇の雄である鯛屋貞柳(1654-1734)は、大坂に生まれ、いわゆる「天明狂歌」に先んじて、職業的狂歌師の礎を築いた人物である。その跡を継ぎ「貞柳二世」を称したのが、貞柳の高弟・栗柯亭木端(1710-1773)であった。本発表では、木端の発注により制作された「鯛屋貞柳像」と「栗柯亭木端像」を取り上げ、その表現内容から両図が並べて掛けられ、木端が貞柳の正統的な後継者であることを視覚化したものであった可能性を、貞柳亡き後の上方狂歌壇の動向を踏まえて考察する。

近世上方狂歌壇史については、菅竹浦氏、真鍋廣濟氏、西島孜哉氏らによって研究が進められてきた。「絵画」と上方狂歌との関係については、神楽岡幼子氏によって、長谷川光信の絵本、高杉志緒氏によって丹羽桃溪や宮本君山らの絵入狂歌集について取り上げられ、大坂画壇と上方狂歌壇との人的交流についても言及がある。本発表では、上記2点の肖像画の制作背景を明らかにすることで、大坂画壇と上方狂歌壇との交流の一端を示したい。

2. 大岡春卜の「鯛屋貞柳像」について

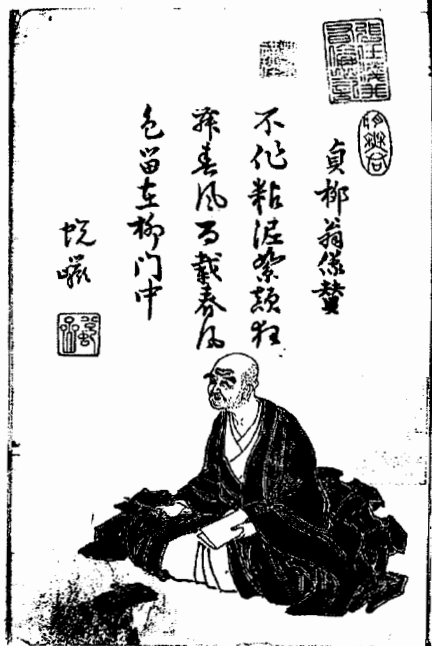
大岡春卜(1680-1763)は、18世紀前期から中期に活躍した大阪の画家で、鶴澤派に学んだ。寛延元年(1748)刊行の『難波丸綱目』では絵師の部門で24名中のうち筆頭に掲げられた大阪画壇の代表的存在であった。

発表で扱う「鯛屋貞柳像」は、栗柯亭木端が、大岡春卜に絵を、明石藩の藩儒・梁田蛭巖(1672-1756)に着賛を依頼したもので、貞柳十七回忌の追善集『狂歌手なれの鏡』(一冊)の巻頭にその模刻が掲載される。原本の所在はわからないが、大阪歴史博物館には『狂歌手なれの鏡』の図とよく似た、春卜とされる肉筆の「鯛屋貞柳像」(一幅、絹本着色)が所蔵される。

発表者は『待兼山論叢』(2023年1月刊行予定)において、本図以前に春卜が、貞柳一周忌に、貞柳の娘婿である長生亭柳因(生年不詳-1742)の依頼によって制作した別の「貞柳像」(春卜画『画史会要』掲載)と比較した上で、本図が手に筆と紙を持つ「柿本人麻呂像」になぞらえた神格化された図像で表現されていること、その理由として、木端が主催する貞柳追善の歌会で使用することで、木端が自身の正統性を主張するための装置

として機能した可能性を述べた。

○『狂歌手なれの鏡』の基本情報-----



半紙本一冊、寛延3年(1750)序、同年刊行
撰者：栗柯亭木端、序文：浪華桂山主人(詳細不詳)、
跋文：栗柯亭木端

丁数：四十丁

版元：安井喜兵衛(淡路町切丁)

後刷本：柏原屋佐兵衛(心齋橋北久宝寺町)

一丁表：貞柳像および梁田蛻巖の賛「貞柳翁像賛 不
作粘泥絮 顛狂舞春風 百載春風色 留在柳門中
蛻巖」、「蛻岳」(黒文方印)、関防印「明無同」(黒文
楕円印)

三十九丁裏：「法眼春卜のゑがける故柳翁の真像の一
軸に梁田蛻巖先生の讚をのぞみしに書いて贈られし
時 すぐれたる才えもいへぬ唐歌で 嬉しやなど
喜びぞする」

出典：国文学研究資料館所蔵本、新日本古典籍総合データベースより <https://kotenseki.nijl.ac.jp/biblio/200002612/viewer/3>

(備考) ※本図を模倣した肖像画は、土屋自休編『狂歌今はむかし』(安永7年・1778刊行)に掲載される。

3. 月岡雪鼎筆「栗柯亭木端像」について

月岡雪鼎(1710/26-1787)は、大坂画壇で活躍した風俗画家で、宝暦から明和にかけて、50種類以上の絵本制作を行っている。明和2年(1765)に法橋に叙任され、それ以後は肉筆画制作へと移行する。発表で取り上げる三井文庫所蔵の「栗柯亭木端像」(一幅、絹本着色)は、雪鼎にとって絵本から肉筆画に移行する過渡期の制作であるが、雪鼎研究では美人画に重きが置かれ、本図に関する詳細な研究はない。

明和4年(1767)制作の本図は、木端58歳時の寿像で木端自筆の狂歌が記される。木端は、剃髪姿で墨染の衣に浄土真宗の寺紋「鶴丸」の袷裟をまとい、手には数珠と中啓を持つ。面貌は濃彩の風俗人物を得意とした雪鼎らしく朱の濃淡で陰影をつけ、衣の線には金泥を用い細部まで手の込んだ力作である。木端自筆の狂歌や関防印からは、自身が貞柳の正統な後継者であるという主張が伺え、木端の手前には「栗派」を思わせる栗柄の漆箱と懐紙が置かれている。

本図と先の貞柳像を左右に並べると像主が向かい合う構図になるのは注目すべき点であ

る。さらに各図のモチーフから、貞柳のこれから読む歌が、木端の箱に収められ木端へと受け継がれることを意図していると考えられる。

なお、本図を納める箱書は、木端の弟子・仙果亭嘉栗（三井家（南家）第四代当主・三井高業、1747-1799）によるもので、元は木端の弟子・蔵鴉亭線風（生没年不詳）の所蔵であったこと、表具の絹は木端の法衣であることなどが記される。

○「栗柯亭木端像」の基本情報-----



一幅、絹本着色

制作年：明和4年（1767）

本紙寸（cm）：97.8×40.2

所蔵：三井文庫

落款：「栗柯亭之主人令余寫真容主人今年五十有八 明和丁亥冬十月法橋雪鼎」、「信天翁」（朱文方印）、「月岡昌信」（白文方印）

木端自筆の狂歌：「齋号のゆゑんにそまるすみぞめの是のころも手のもりの木のはし 栗柯亭木端」、「栗柯亭」（朱文方印）、「木端」（白文方印）、関防印「柳門正統弟二世」

蓋裏墨書：「木端先生壽像門人蔵鴉亭線風（京師人小笹氏）所取也 晩年住于摂州住吉無幾離病卒無嗣而懇友相謀及散家蔵之品 而其郷勝間邑樵果亭栗圃素依有同門之好得之 而贈予、説而受焉 于時天明五年乙丑秋 表補之絹者則師法衣也 仙果亭嘉栗」

出典：山本ゆかり著『上方風俗画の研究—西川祐信・月岡雪鼎を中心に—』、藝華書院、2010年

（備考）※雪鼎と木端の交流については現段階で詳らかではないが、明和7年（1770）刊行の『狂歌しきのはねかき』の広告欄に「狂歌画讚 あさ日の鏡 賛 栗柯亭木端 絵 月岡法橋雪鼎 全三冊 近日出来」とある。（出版されたかは不明）

※本図を模倣した肖像画は、天明3年（1783）刊行『狂歌栗置裏』（木端撰、芙蓉齋江淡画 詳細不詳）に掲載される。

4. 寿像制作前後の動向

では、なぜこの時期に木端は寿像を制作したのだろうか。寿像制作前後の動向を考えると、前年の明和3年（1766）は貞柳三十三回忌にあたる。木端は、貞柳の年忌ごとに追善集を出版してきており、この年にも追善集『由縁齋貞柳翁 狂歌訓』（一冊、岫雲亭華産序文）を刊行している。本書の収録人数は、北は出羽、南は九州に及ぶ総計 127 名であり木端の選集

のなかで最も多く、木端の名声の高さと栗派の広がりを実証するものである。だが、一本亭芙蓉花（1721-1783）や混沌軒国丸（玉雲斎貞右、1734-1790）ら別派の若手勢力も増しており、各々が自身の正統性を主張する時代であった。一本亭芙蓉花は、開花楼栗里と名乗る木端の門弟であったが、貞柳二十五回忌の翌年、宝暦8年（1758）に改号して独立、同年に大坂・新清水寺に貞柳の石碑を建立し、貞柳の遺詠を集めた『拾遺家土産』（二冊）を刊行した。また、混沌軒国丸も一派を作り上げようとする意識があり、木端とは異なるところで「柳門」の正統に繋がる必要があったため、広島で活躍していた貞柳の高弟・芥河貞佐（1699-1779）に入門した。

5. 結論

寿像の制作背景として、貞柳三十三回忌において木端の門葉が最高潮に広がりをみせ自他ともに「貞柳二世」である十分な共通認識が形成されたこと、一方で、一本亭芙蓉花や混沌軒国丸など若手の台頭により、自分が正統的な後継者であるという主張をより強く示していく必要があったことが考えられる。その主張は、弟子たちが集う歌会などで、春卜の「鯛屋貞柳像」と自身の寿像を並べて掛けることで一層の効果を発揮したと想像される。

<主要参考文献 年代順>

- 岡本撫山著『浪華人物誌』巻三、風俗絵巻図画刊行会、1920年
- 菅竹浦「貞柳傳に於ける疑問の數々」・竹浦生「柳翁遺跡探訪録」、『郷土研究 上方』第32号、上方郷土研究会、1933年
- 菅竹浦「柳翁素描」・「柳翁没後関係年表」、『郷土研究 上方』第34号、上方郷土研究会、1933年
- 菅竹浦著『近世狂歌史』、中西書房、1936年
- 菅竹浦編『狂歌書目集成』、星野書店、1936年
- 真鍋廣濟「栗柯亭木端研究」、『龍谷大學論集』第380号、龍谷學會、1966年
- 真鍋廣濟編著『未刊近世上方狂歌集成』清文堂、1969年
- 大谷篤蔵「翻刻『歌狂 貞柳傳』」、『文林』第12号、松蔭女子学院大学學術研究会、1978年
- 西島孜哉編『近世上方狂歌叢書二 狂歌手なれの鏡（他）』、近世上方狂歌研究会、和泉書院、1985年
- 西島孜哉著『近世上方狂歌壇の研究』、和泉書院、1990年
- 神楽岡幼子「長谷川光信の絵本と挿絵本」、『國文學』68号、関西大学国文学会、1991年
- 松原茂著『日本の美術二八五 画家・文人たちの肖像』、至文堂、1998年
- 西垣香「月岡雪鼎考一画業と受容をめぐる一考察」、『美術史』159号、美術史学会、2005年
- 山本ゆかり著『上方風俗画の研究－西川祐信・月岡雪鼎を中心に－』、藝華書院、2010年
- 田中敏雄「大岡春卜筆「秋色山水図」について」、『芸術：大阪芸術大学紀要』33号、大阪芸術大学芸術研究所運営委員会、2010年
- 高杉志緒「上方絵師と狂歌絵本－丹羽桃溪と宮本君山を中心に－」、中野三敏監修・河野実編集『詩歌とイメージ－江戸の版本・一枚摺に見る夢－』、勉誠出版、2013年
- 拙稿「大岡春卜と十八世紀上方狂歌壇との交流－鯛屋貞柳像を中心に－」、『待兼山論叢』芸術篇56号、大阪大学大学院人文学研究科、2023年1月刊行予定

山東京伝の『水滸伝』絵本

—『梁山一步談』『天剛垂楊柳』について—

李俊甫（り しゅんぽ）

I. はじめに

〔草双紙は〕その作の新しきを旨とし、舌切雀猿蟹合戦などの童話を初として、或は太平記の抄録説經本の抄録など春毎に種々出たり

天保五（一八三四）年、曲亭馬琴による江戸戯作者評伝『近世物之本江戸作者部類』冒頭近くの一節である。馬琴は赤本をはじめとする初期草双紙の内容について、童話の他に「抄録」を挙げた。改めて近世絵入本の歴史を概観すると、そのような先行作品に内容を取材した、絵画を中心としながら若干の文を添えた「抄録絵本」の形式が、確かに様々な分野で流行っていた。それらの作品は、従来の先行研究では文学性が低いとされ、研究の対象とされることも比較的少なかった。しかし、長期に渡って大量に制作された事実と低い知識層にも理解しやすいその通俗性から、近世の絵入本文化を総合的に理解するためには抄録絵本に対する検討が不可欠である。

特に草双紙の世界では、抄録物は遅くとも黒本青本の初期から確認でき、所謂滑稽と洒落を重視した黄表紙の時期においても、継続的に出版され続けていたことは看過できない。抄録黄表紙は通常の二、三冊の黄表紙よりも多くの冊数を有することが多く、一部特定の板元、作者と絵師によって作られ、伝統的な軍記物語から浮世草子や浄瑠璃まで広く取材の対象となっていた。

そのような抄録黄表紙の歴史の中では、寛政四（一七九二）年蔦屋重三郎から出された山東京伝作『梁山一步談』と『天剛垂楊柳』の二作はやや異例なものである。抄録物を多作した十返舎一九などと異なり、それまで京伝はほとんど長編抄録黄表紙の作品を出したことがない。また、『水滸伝』に取材した抄録黄表紙の作例としても唯一のものだと思われる。

II. 作品の概要

上記二作はいずれも三巻三冊で、タイトルが別になっているが、中国の白話小説『水滸伝』冒頭部分の内容を絵本化した一続きのものである。表題における「梁山」と「天剛」はそれぞれ『水滸伝』好漢たちが身を隠した「梁山泊」と小説に登場する百八星の上位である天罡星三十六星を指すと思われる。「垂楊柳」というのも『水滸伝』第七回「花和尚倒拔垂楊柳」から取り入れた表現であろう。それに対して、「一步談」の「一步」の意味

は確かではないが、本書の内容が『水滸伝』冒頭の僅か一部に対応する、もしくは本書を通じて初心者に向けて『水滸伝』の物語を知らせるという役割を指したかもしれない。

出版の意図は京伝による次の序文に記されている。

水滸伝は元人施耐庵が所著。羅漢冲亦補之。雖稗説以て自教を垂に足る。尤も奇とするに堪たり。嘗て通俗の書世に行るといへども。未釋をして易覧からしむることを得ず。今也書肆の乞に諾して。丈を絶て寸とし。其莊道を記。且紅翠齋の画を需て。尺童の翫弄に授く。尚追々数編を続で。一部全からしめんことを欲而已。

京伝序④

換言すれば、本書が刊行された時点では、『水滸伝』が既に日本語に翻訳され、『通俗忠義水滸伝』（宝暦七（一七五七）年～寛政二（一七九〇）年）という「通俗の書」として読まれてきた。しかし、それでも子供にとって読みやすいとはいえない。その内容をより多くの人々に知ってもらうために、板元蔦屋重三郎の意向で本書が作られたという趣旨である。京伝が序文に「尚追々数編を続で一部全からしめんことを欲す而已」と記されたように、当初は続編も予定されたが、この二作以降のものはついに出版に至らなかったようである。

日本における『水滸伝』の受容や京伝と『水滸伝』の関係を論じる際にも看過できない作品であるが、絵解きの形を取ったためか、この二作品の具体的な内容について先行研究ではほとんど詳しく触れられていない。第一回から第十回冒頭までに相当するこの二作の翻案範囲についても諸説に分れて、正確に把握されたとは言い難い。

Ⅲ. 『通俗忠義水滸伝』から本文の摂取

本作のテキストにおける特色は、ほぼ全編にわたり『通俗忠義水滸伝』から抄録しながら、分かりやすくまとめたり、より口語的な表現を用いたりした点である。

京伝が『水滸伝』の本文を利用した作品と言え、寛政十一（一七九九）年に前編が出された『忠臣水滸伝』は想起させられる。『忠臣水滸伝』は近世の日本人に馴染み深い『忠臣蔵』のストーリーを用いて、個々の細部で『水滸伝』に付会した後期読本の代表作であり、黄表紙と同じく『通俗忠義水滸伝』に取材したが、個々の場面の描写を比較すると、『梁山一步談』、『天剛垂楊柳』では話の内容がより簡略化され、表現もより平易なものに変更されていることが確認できる。

例えば、冒頭の「洪太尉誤走妖魔」という場面では、天下の災厄を祓い清める天師を迎えるため、朝廷の勅使として龍虎山の寺を訪ねた太尉洪信が、住持再三の勧告を聞き入れず、無理やり長年封印されてきた石室を掘らせ、そこで自分の苗字が書かれた「遇洪而開」の石碑が現れた。『水滸伝』の原文及びそれを訳した『通俗忠義水滸伝』では、自分の苗字が記された石碑を見つけた洪太尉が大いに喜び、それまで自分を止めようとしていた住持に向かって、自らの行為の正当性を主張する。尊大に構える洪太尉の性格がよく象徴された部分だと思われる。読本『忠臣水滸伝』では、洪太尉が『太平記』の人物高階師直に

翻案され、それに従って石碑の文字も「遇洪而開」ではなく、「遇高而開」となっているが、洪大尉の話の内容は高師直の言葉として、ほぼそのままの形で利用されている。しかし、『梁山一步談』ではこの内容が全て省略され、前後の文脈と合わせて「太尉是を怪しみ、住持が制するも用ひず、權威をもつて恣に錠を開かせ」の一文に纏められた。文字数が制限された黄表紙では、物語の筋の説明に主力を注がなければならず、人物像描写の章段を省いたと考えられる。

内容だけではなく、語彙表現の面から見ても、『忠臣水滸伝』と比べて、黄表紙作品ではより平易な言葉に書き換えている特徴が確認できる。「洪大尉誤走妖魔」のもう少し先の部分では、『忠臣水滸伝』は『通俗忠義水滸伝』に見られない白話の表現まで原本から取り入れ、日本語にない擬声語「刮刺刺」などを転用した。一方、『梁山一步談』にはそのような原文特有の表現が見られず、直接的に通俗本を利用した可能性が高い。『水滸伝』の同じ箇所を利用したと言っても、読本と黄表紙における京伝の翻案態度は全く異なっている。読本『忠臣水滸伝』では、『通俗忠義水滸伝』だけではなく、原文の白話語彙まで取り入れ、中国小説の風貌を保とうとした工夫が見られる。しかし、抄録黄表紙を創作した際に、難解な表現を書き換えながら、通俗本の主筋を的確にまとめることが重視された。

IV. 挿絵の特色

本作の挿絵は京伝の浮世絵の師——北尾重政の手によるものである。それまで多くの武者絵本で名声を博した重政の特別に優れた作品であるわけではないが、中国白話小説の人物と場面を描いた点においては興味深い作例である。

日本で出された水滸画については、京伝の二作が出された時点で見られるものは安永六（一七七七）年鳥山石燕画の『水滸画潜覧』に過ぎない。また、中国においては水滸伝が明末より様々な版で刊行されたが、日本の絵師に参照された可能性があると言及された資料には、陳洪綬画「水滸百八人画像」、『水滸葉子』（いずれも明末頃に成立）と容輿堂本『李卓吾先生批評忠義水滸伝』（一六一〇年）の挿絵が挙げられる。

重政の黄表紙を以上の作品と比較して考察する際に、それまで一枚の人物像あるいはいくつかの名場面しか挿絵に描く必要がなかった作品と比べて、抄録黄表紙として一続きの物語を紙面に表す必要が生じた点が重要である。一部の人物造形に関して、『梁山一步談』と『天剛垂楊柳』は中国絵画から何らかの影響を受けた可能性は指摘できるが、物語の場面に合わせた異なる姿が描かれる場合が多い。

例えば、「九紋龍史進」について、『水滸葉子』と『通俗忠義水滸伝』では上半身を裸にして、後ろ向きで捻じれたような姿として描かれている。後ろ向きの造形や龍の彫り物の模様は『梁山一步談』にも共通しているものの、その誇張的な姿自体は取り入れられなかった。口絵の繡像として描かれた史進はあくまでも優れた一人の武者として表現すればよいと、目を奪うほど奇抜な姿を創出することも可能であった。それに対して、同じ紙面に配置された文の内容と対応しなければならない黄表紙では、本文に書かれた通りに「棒を使」っている史進の様子を挿絵に表す必要が生じた。

「花和尚魯智深」は『水滸葉子』に描かれた俗世を超脱した高僧の造形が有名である。この挿絵は『通俗忠義水滸伝』を經由して、『忠臣水滸伝』にも参照されたが、重政の黄表紙では、そのような造形はほとんど見られない。描かれた魯智深はむしろ豪放な武者姿が圧倒的に多い。その理由も、物語の最後で悟りを開き入寂した魯智深が、黄表紙に描かれた前半部分では、乱暴にふるまう一人の乱暴者として表現されることが多かったからであろう。

一方、それまで描かれなかった場面が新たに多数追加された点も特徴的である。代表的な例は林沖の妻に対する高衙内の横恋慕という話である。『天剛垂楊柳』では三葉の挿絵を使ってこの部分を丁寧に描いたが、容與堂本や『水滸画潜覧』から対応する挿絵が見出せない。本来『水滸伝』において有名な話であるわけではないが、紙幅が限られた黄表紙においてあえて多くの紙数を費やしてそれを表現したのは、京伝が読者が興味を示しそうな場面を意図的に多く抄録し、絵師重政の挿絵にも反映させた結果だと思われる。

上記の例の他にも、先行作には見られない豪傑たちが一堂に会する場面の挿絵が複数確認できる。『梁山一步談』第九丁裏・第十丁表九紋龍史進が楊春、朱武、陳達の三人と交わる場面、十一丁表魯達（魯智深）が李忠、史進と酒屋で飲む場面、十四丁裏・十五丁表魯達と李忠、周通の面会や『天剛垂楊柳』十四丁裏・十五丁表李小二夫婦が酒と料理をもって林沖を労わる場面がそれにあたる。これらの場面は『水滸伝』の名場面でもなく、絵柄として特別に面白いわけでもない。しかし、一続きの物語を抄録した黄表紙では、誰と誰が「会って話した」ということも切り捨てられない重要な事実となってくるため、その本文と対応する挿絵も必要となり、先行作に見られない会合の場面を多く付け加えた可能性が高い。

V. おわりに

山東京伝は『梁山一步談』と『天剛垂楊柳』を創作した際に、『水滸伝』の原文ではなく、日本語に翻訳された『通俗忠義水滸伝』から抄録した。新しい白話語彙まで積極的に取り入れた読本作品と異なり、内容のわかりやすさと表現の平易さが重視された。その挿絵は中国絵画を含む先行作品から摂取しながら、テキストの忠実な再現に力を入れたり、読者の関心を予想し、該当箇所をより詳しく表現したりした工夫も見られる。

全体として『水滸伝』の主筋を要領よく纏めた点は評価できるが、これらの特徴は先行する多くの抄録黄表紙にも共通しており、京伝独自の創作手法ではない。しかし、前年度の寛政三年に洒落本三作で当局の逆鱗に触れ、手鎖五十日の処分を受けた京伝は絶筆を選んだのではなく、珍しくも斯く抄録形式の黄表紙に転向したことは意義があるのではなかろうか。特に一般的な抄録物の素材となる『平家物語』や『太平記』などではなく、あえてそれまでの草双紙に取入れられなかった『水滸伝』を選んだことには蔦屋重三郎と京伝の意欲が反映され、山東京伝という一人の戯作者にとっての抄録絵本の意義が確認できる事例だけではなく、抄録絵本の歴史においてもより重視すべき価値のある作品だと思われる。

北斎の「詩哥写真鏡 在原業平」を読み解く

甲南女子大学非常勤講師

北川 博子 (きたがわ ひろこ)

北斎の「詩哥写真鏡」は、和漢の詩歌に取材した長大判錦絵の組物で、「安倍の仲麿」「融大臣」「在原業平」「春道のつらき」「清少納言」「木賊菫」「少年行」「李白」「伯楽天」「無題(雪中人馬)」の10図が知られている。落款はすべて「前北斎為一筆」で、天保初年頃に森屋治兵衛から版行された。本発表では、このうち、未だ典拠に定説を見ない「在原業平」図(図1)を取り上げる。発表者は、本図は歌舞伎「競伊勢物語」を元に作られたと考えており、そのことを示していきたい。



図1 東京国立博物館所蔵

I. 先行研究

①九州国立博物館編著『北斎 日新除魔図の世界』(2022年、講談社)の作品解説(畑靖紀氏執筆)

「在原業平」は、六歌仙として高名な平安時代の歌人をテーマにすると思われるが、その典拠の詩歌は判明していない。ただし北斎は、情熱的な和歌を残す恋多き美男の在原業平に大変な興味を抱き、「諸国名橋奇覧」や「百人一首乳母が絵説」でもゆかりのテーマを同時期に取り上げる。「六歌仙図」ではクールな表情の業平を中央に配するなど、特別な思いを抱いていたようだ。落雁や煙寺、秋月と砧打ちなど詩情あふれる本図の主題が解明されることを期待したい。

②永田生慈監修・編集『北斎展 ホノルル美術館所蔵 葛飾北斎生誕250周年記念』(2011年、アートシステム)

★作品解説(樋口一貴氏執筆)

『伊勢物語』は主人公が在原業平(825-880)とされるが、その第45段に「ゆく蜚雲の上までいぬべくは 秋風吹くと雁に告げこせ」という歌がある。「雁の使い」とは手紙の意であるが、これは中国・漢時代の蘇武(紀元前140?-紀元前60)の故事にちなんでいる。能『砧』では、辺境の地に囚われの身となっている蘇武の余寒を按じて、故国の妻子が高樓に登

って砧を打ったという挿話が語られる。本図はこの能を絵画化したもので、雁－蘇武－砧という複雑な連想がはたらいている。

★コラム『詩哥写真鏡』の図像にみる和漢の交錯——「在原業平」の画題に関する一試論——
(樋口一貴氏執筆)

- ・こうして、本図におけるほぼすべてのモチーフが『砧』を中心とした蘇武の故事に由来していることが明らかになった。
- ・北斎のイメージ想像の過程を整理してみよう。まず、在原業平から『伊勢物語』については、いたって通常の流れである。次に「ゆく蛍」の雁が、『砧』で語られる蘇武の故事に繋がる。さらに『平家物語』の蘇武も引照してイメージを重層化してる——しかも、それを日本の風俗で描いているのである。

③岩切友里子氏「北斎「詩哥写真鏡」画題小考」(『北斎研究』第49号、2012年3月刊)

- ・画面近景に砧を打つ親子と思しき二人が描かれ、満月の空を雁が渡っているが、擣衣を歌う在原業平の歌は知られていない。「在原業平」という題にとらわれずに、画に表された擣衣、月、雁という要素に着目すると、藤原公任撰『和漢朗詠集』(十一世紀成立)の「秋」の部「擣衣」に見える次の二つの詩歌を題材として絵画化した作例が想起される。

北斗星前横旅雁 南楼月下擣寒衣

(劉元叔・聞夜砧)

からごろもうつこゑきけば月きよみ まだねぬ人をそらにしるかな (紀貫之・新勅撰)

- ・北斎の画に戻ると、遠景に描かれるのは中国の堂宇のようである。このことは、天保四年(一八三三)刊の高井蘭山著・北斎画『唐詩選画本』六篇、五言律排律卷二の岑参の詩の挿絵にある堂宇の描写との類似からも指摘できる。つまり、この堂宇を詩に詠まれている「南楼」を表したものと見れば、『和漢朗詠集』の前述の詩歌を一画面に描いた作と考えられるのである。『和漢朗詠集』の詩歌は、寺子屋の席書にもよく用いられたもので、一般的にも普及して親しまれていた。

とすれば、題は「在原業平」ではなく「紀貫之」とすべきところを誤った可能性も否定できない。本シリーズの題は全て代赭色の色板のみで摺られており、主板には題の文字は示されていなかったことになる。北斎自身が歌人名を誤って指定したか、さもなくば、筆耕の段階での誤りによって齟齬が生じたと考えることもできるのではないだろうか。

④鈴木淳氏「北斎画「詩歌写真鏡」「在原業平」考」(『かがみ』第52号、2022年3月刊)

- ・本図が、謡曲の『砧』に基づき作図されたことは絵柄からしてまちがいないものの、図を画題の「在原業平」に結び付ける所以は明らかでない。

・つまるところ樋口氏は、この北斎の図は、基本的には、『伊勢物語』、加うるに『砧』『平家物語』の範囲で解釈可能としているように受け止められる。同氏の探索の労を多とするにやぶさかではないが、論の当否については疑義を存せざるを得ない。

・そこで、浮世絵師の力が試されるのは、当世風俗の描写力はもとより、対象である古典に対する理解、またその両者を繋ぐ演劇、芸能などいかに精通しているかということにかかってくる。「在原業平」図を解く鍵も実はその点にある。

・こうしてみると、北斎の頃は、業平といえば、真っ先にこの所作事（発表者註：文化8年、江戸中村座初演の歌舞伎の七変化舞踊「遅桜手爾葉七字」の一曲「業平」）の業平を思い浮かべたに違いないのである。さて、ことここに至って、はじめて謡曲『砧』を原拠として描かれた『詩歌写真鏡』の図に「在原業平」のタイトルがつけられた謎を解く手がかりが得られたことになる。つまり、北斎は、古典和歌や能楽よりも、近世の俗謡類により親しんでいたがゆえに、その河東節「風流砧」の「からころも」の詞章に囚われ、やがて『杜若』由来の業平踊りに連想が及んでイメージが混濁し、『砧』に「業平踊り」が合体したような『詩歌写真鏡』の「在原業平」図が創造されたと考えるものである。業平踊りの業平は、元服後の若い貴人の華奢で派手な都風俗であるが、北斎が描いた業平はそれを反転させたような質朴な田舎風俗の農夫であり、両者の間には大きな距たりがある。しかし、古典の当世化という、浮世絵師が用いた、やつしとして、東下りの貴人業平を一介の農夫に当世化した、北斎の画像を見ると、こうした落差は当然の帰結であるともいえる。

II. 歌舞伎「競伊勢物語」

【初演】安永4年4月、大坂中の芝居

【作者】吉井勢平・奈河直蔵・奈河亀助・奈河丈助・辰岡万作（立作者は亀助）

【辻番付】初演時の辻番付上部が『許多脚色帖』（早稲田大学演劇博物館所蔵）に収録
番付の附り「春日野の若紫のすり衣しのぶのみだれかぎりしられず」（『伊勢物語』
初段の和歌）

【テキスト】

- ① 初演台帳の写し『競伊勢物語』（早大演博所蔵） ※ただし二幕目「高安の場」欠
『歌舞伎台帳集成』第43巻（2003年、勉誠出版刊）北川博子校訂・解題
- ② 読本浄瑠璃『競伊勢物語』 安永4年4月5日。作者は歌舞伎と同じ。後に豊竹座で上演
- ③ 絵入根本『競伊勢物語』 文政11年刊。 暁鐘成画。7巻7冊
尾州 松屋善兵衛、京都 鉛屋安兵衛 大坂の河内屋太助刊（開板人は河太）

【三幕目】

拙稿「上方歌舞伎としての『競伊勢物語』—三幕目を中心に—」（2011年、清文堂出版刊、『上方歌舞伎と浮世絵』所収）もご参照いただきたいが、ここでは「在原業平」図を読み解くための梗概を記す。なお、初演台帳の三幕目は絵入根本の巻之四から巻之六に相当する。

《禁裏の場》

紀有常が惟喬親王から召し出され、在原業平とともに行方不明になっている有常の娘の井筒姫を探し出し後に上げるよう、そして、三日のうちに業平諸共召し捕り、后になることを承知しなければ首にして持ってくるように命じられる。実は井筒姫は文徳天皇の姫君であったため、有常には赤子の時に手放した実の娘信夫を姫の身代わりに立てる覚悟を固める。

《茶店の場》

代官川島典膳が、玉水淵は殺生禁断の場所故多くの鳥が集まっていたが、最近、その鳥たちが飛べずに夜になると鳴動しているので、この場所には三種の神器が沈められているはず、従って、ここへ踏み込む者があれば、本人はもちろん親兄弟とともに簀巻きの罪を申しつける、と茶店の亭主に伝える。その話を聞いた信夫の夫豆四郎は、八咫鏡が淵にあることを確信し、忍び込むことを決心する。実は豆四郎の父が業平の父阿保親王の家臣であった縁で、豆四郎は業平と井筒姫を、妻である信夫の実家春日村に匿っているため、業平の役に立ちたいと願っていた。しかし、豆四郎を科人にしたくない信夫は、豆四郎とはぐれた振りをして自ら玉水淵へ向かうのであった。

《玉水淵の場》

雨が降る中、信夫は鳥が鳴動する玉水淵にやってくる。恐ろしい目に遭うのも夫豆四郎のためと水に入って鏡を探すが、先に来ていた悪人の繞八と鏡の取り合いとなる。そこへ、禁断の場所へ忍び込んだ曲者を捕らえるための人々がやってくる。すると鳥たちも集まり人音と水音が入り交じる騒動となる。信夫は鏡を手に入れ逃げていくが、そのとき、繞八に着物の袖を引きちぎられてしまう。鏡がなくなったことで鳥たちも群れをなして飛び去るのであった。

《春日村小よし住家の場》

幕開きの浄瑠璃は「昔男うるかむりしてならの京春日の里といひけんも今は都も放れ庵主姥は陸奥に住馴たりし年月も移り替りて此里に世渡る業も忍ぶ摺 年は六十か七歳にあたる夫の供養とぞ秋の初米挽臼のめぐる祥月命日はむかし男ぞ恋しけれ」と『伊勢物語』初段を踏まえている。小よしは春日村で忍摺の商いをしているが、その台詞に「サア／＼アノ忍ぶずりの事はおもひ付でこしらへた事ではムらぬ 知つての通りわしは元陸奥の者おやじ殿が死しやつてから形身じやとおもふて石を撫てはなきさすりてはなき 毎日／＼石に取付て泣うちに着てゐる物が石にすれて天然と模やうに染つたわいなふ」「その折節河原の左大臣融さまといふお公家様が千賀の塩がまを見物とあつてお下り被成 こちの内へお宿申たれば その噂をお聞なされ そちにかはつて手向の哥をよんでやらふとおつしやつて みちのくの忍ぶもぢずり誰ゆへにみだれ染にし我ならなくに とおよみ被成下された 何のことやら知らねど有がたふムり升とお礼申たればこの模様をしのぶもぢずりと名付た哥の心 此石をもつて上がたへこいと仰によつて融の大臣さまの領分此春日野へ引越して今此世渡りでムるわいのふ」と、これもまた『伊勢物語』初段に関連付けて今の境遇が語られる。

惟喬親王の家来たちとやってきた有常は小よしの再会を喜ぶ。この後、有常と小よしの長台詞のやりとりが見せ場となり、そこで二人の関係が明かされる。有常は若かりし頃、兄親の勘当受けて陸奥国へ下った。そして、百姓の太郎助として小よしの隣に住んでいたが、産後に妻を失い、都へ戻る際に娘を小よし夫婦へ預けたのであった。有常は小よしの元で成長した信夫を井筒姫の身替わりにしようとしているのである。身替わりは娘の出世と嘘を

つく有常とそれを拒絶する小よし。しかし、有常に禁断の玉水淵に入り込んだ科人である身をつかれ、何も知らない小よしとの間で信夫は苦しむ。そこへ、信夫を捕らえるため川島典膳がやってくるが、有常の機転で訴人の繞八を犯人に仕立てて事態は一旦収まる。そして、小よしの気持ちも、娘を救ってくれた有常の願いを聞き入れる方向へと動いていくのであった。信夫の門出のため小よしは酒の用意のため奥へ入る。そして、有常は信夫に十二単を着せ、身替わりに死んでほしいと伝え、業平の身替わりとなる覚悟の豆四郎を呼び出し三人で泣き合う。二人を殺すしかない有常は、その現場を見せないように小よしの横に衝立を置き、小よしが願う信夫との連れ弾きが行われる。この連れ弾きは親子の悲しい別れの演出として評価が高い。初演台帳では信夫が三味線、小よしが琴となっているが、絵尽では琴と琴となっている。台帳は予定稿であるため、実際の上演時に演出が変更されたのであろう。文化6年の江戸での上演も絵番付を見ると琴と琴となっている。その後、信夫の琴と小よしの砧に変更されて今日に伝わり、絵入根本巻之六の挿絵(図2)も琴と砧となっている。この

連れ弾きの後、信夫は有常に首を打たれ、豆四郎は切腹して果てるのであった。親子別れの連れ弾きは、この芝居最大の愁嘆場として大坂の役者絵にもしばしば描かれている。

本発表では、以上の梗概を持つ歌舞伎「競伊勢物語」三幕目を通して、北斎の「詩哥写真鏡在原業平」を読み解いていきたい。



図2 京都大学附属図書館所蔵

明治期における切附本の認識とその位置付けをめぐって

総合研究大学院大学（院）

伊藤 美幸（いとう みゆき）

【本発表の目的】

明治期の草双紙の様式を先取りした出版物として嘉永・安政期頃に流行した切附本が挙げられ、従来その様式的な特徴については、「読本風」・「合巻風」のように相対的な判断で分類されている。しかし実際は、いわゆる「切附本」とは異なる様式のものも切附本と呼ばれていたことが確認され、特に印刷技術や製本様式が多様化する明治期において、版面様式や形態的特徴を踏まえたジャンル分類のみでは、明治期切附本の実態を把握できないという問題に自ずと直面する。

また、明治期に出版された草双紙を示す学術用語やその分類に関しては、佐々木亨氏⁽¹⁾や高木元氏⁽²⁾が論じているが、両者ともに明治期にみられる「切附本」という語については深く言及していない。ここでいう明治期の切附本は、鮮やかな赤色の絵表紙を備え、一冊十丁程度で全丁絵入り、挿絵の周囲に漢字仮名交じりの本文が入るという様式で、広義には「草双紙」と呼ぶべき一群ではある。しかし、版元・加賀屋吉兵衛の明治12年（1879）の巻末広告を見ると、草双紙と切附本とは明らかに区別されており、同時に即した語を用いるのであれば、明治期にみられる「切附本」という語を検証するべきではないだろうか。

そこで本発表では、本屋の証言する「切附」という語に即して、明治期の切附本とは具体的に何を指し、どのような商品として認識されていたのかを明らかにする。明治期における切附本の認識とその位置づけを再検証することは、切附本というジャンルの問題にとどまらず、草双紙との関係性を改めて見直すことになる点で不可欠な研究であると考えられる。

【明治期における「切附」の用例の検討】

①広義（包括的な意味）での「切附本」について

『書物語辞典』（古典社、1939年）38頁の「切付本」の項には次のようにある。

明治初期の赤本の一つ、五葉六葉の本を多く重ねて仮綴にして背にのりをくれ一冊の厚本の如く見えるが、客の求めによりどの部分でも割き取つて上被ひに表紙をつけてクルミにして売る。一ノ切付、二ノ切付、三ノ切付の各種あり。

二・三ノ切付については、『図書月報』1922年3月号の寄稿文に「小説（二ノ切付とて二冊もので追次出版）、読切物（三ノ切付）」と説明がある⁽³⁾。また、具体的に三ノ切付は

『鳥追阿松海上新話』三編九冊読切のような明治期合巻のことを指していたようである⁽⁴⁾。その他、古書肆達磨屋の岩本米太郎は、貸本も行っていた上田屋（覚張栄三郎）について「あの人は地本屋、即ち切付本の小説本屋でした」と回想しており⁽⁵⁾、切付表紙による活版の小冊子に対して広く「切附本」と呼称していたことがわかる。

②狭義（限定的な意味）での「切附本」について

明治 14 年（1881）地本錦絵営業組合に加入していた以下の版元の巻末広告にみられる「切附」の使用状況を調査した。

品川屋杉浦朝次郎、辻岡屋綱島亀吉、辻岡屋辻岡文助、加賀屋堤吉兵衛、近江屋長谷川園吉、伊勢屋大西庄之助、丸屋小林鉄次郎、山口屋荒川藤兵衛

調査の結果、地本問屋の共通認識として、木版・銅版・活版などといった印刷手法を問わず、明治 10～20 年（1877～87）頃に出版された切付表紙をもつ都々逸や端唄等の歌本、並びに実録種の安価な小冊子を総称して「切附物」と呼ばれていたことが確認された。

具体的に出版物と照合させると、加賀屋吉兵衛の「太閤記切附本品々」とは、明治 11～13 年（1878～80）に出版された上下巻読切の太閤記シリーズであることがわかる（図 1）。また、巻末広告において「切附」が読切・一代記・実録という言葉とともに使用されていることは注目に値し、実録・講談題材を主軸とする切附本に限って、近世期合巻や新聞の続き物に基づく明治期合巻とは区別されていたことがわかる。



図 1 加賀屋吉兵衛版『太閤記九州軍記』二号表紙・見返、架蔵

【幕末明治期における切附本の生産・販路】

ここまで検討してきた狭義の意味での明治期「切附本」を、試みに幕末切附本の延長線上に位置づけ、その生産現場から幕末明治期の切附本をつなぐ共通点を考えたい。

①生産現場の問題—浮世絵師の修業という視点から—

嘉永・安政期に多くの切附本を手がけて糊口を凌いだ仮名垣魯文は、安政末年（1859）頃になると版元の支援を背景に、より稿料の高い合巻へとキャリアアップを遂げた。幕末明治期の浮世絵師の場合も同様に、修業中の浮世絵師が錦絵を描かせてもらえる一人前の絵師になるためには切附本の挿絵制作で場数を踏む必要があった。

まず、樋口二葉による幕末明治期の浮世絵師についての証言では、絵の緻密さで大きな違いがみられる「草双紙類田舎源氏とか白縫物語とか云ふやうな合巻もの」と「俗に切附合巻と称する玩弄の赤本」とを区別して認識している⁽⁶⁾。「切附合巻」という呼び方は後述する菱花生の証言にも登場し、切附本と同義であると考えられる。また、樋口が「玩弄の赤本」と言及しているとおおり、明治期の切附本は子ども向けの玩具絵本であった。

さて、菱花生は、一般的な職人の年季奉公と浮世絵師の修業過程とが類似することを述べ、修業中盤以降の「模様がき時代」に切附本制作が行われていたと証言している⁽⁷⁾。「模様がき時代」は年季が明けるまでの期間をいい、師匠の描いた人物の着物に模様を描く傍ら、玩具絵や切附本の挿絵を描いて過ごした。また、木版切附本で行われていた技術的に未熟な職人の起用は、銅版草双紙の生産現場に引き継がれている⁽⁸⁾。

明治期の草双紙の挿絵に関して前田愛氏は、「読み沢山の書き入れは挿絵の構図にくい込み、彫刻の手間を省くために描線は粗く肉太に、衣紋は簡略化される」と説明し、草双紙における挿絵の重要性が失われていることを指摘している⁽⁹⁾。加えて、佐々木亨氏は「ここまで挿絵の役割を貶めた存在に対して、もはや合巻なる名称を冠し続けるのは躊躇われる。草双紙と呼ぶのが妥当」とする⁽¹⁰⁾。また、絵の巧拙にかかわらず、先行作の挿絵を切り貼りするかのよう利用する手法は幕末明治期を通して切附本の著作に広くみられる。例えば『太閤記銘々伝』（綱島亀吉版、明治11年頃〈1878〉）では、切附本『真柴軍功記』（文久堂版、慶応元年〈1865〉）の武者図像を多用している。

②販路

明治初期から昭和にかけての製本職人であった上田徳三郎は、「切りつけ表紙は、仕事が簡単なので、昔、縁日本といはれた極安物の四つ目綴の本によく行はれた」と述べている⁽¹¹⁾。縁日は都市民衆の消費活動と娯楽のなかに深く入り込んでおり、定価三銭程度であった明治期切附本は、明治の年少者たちがわずかな持ち金で購入できる商品の一つであったと考えられる。しかし、縁日の露店で売られる玩具や小間物、絵草紙類といった「縁日もの」は商品の名称や仕入れ先が同じであっても、他で売られるものより一段低い商品として受け取られる傾向があった⁽¹²⁾。一方で、縁日等で営業する露店商人に対して本屋側は「吾等営業ノ実状トシテ俗ニ並べ屋ト称シ多ク縁日其他ヲ目的トスル露店商人ノ如キハ之レ看過スベカラザル顧客」⁽¹³⁾と述べ、玩具絵・草双紙類の販売促進の観点から露店の重要性がうかがわれる。近世期の切附本とは異なり、明治期の切附本は縁日等での露店販売が盛んに行われていたことが想定される。

【まとめ】

本発表では本屋の使用例に即して明治期の切附本とは何を指すのかを再検証した。明治期における「切附本」とは、広義（包括的な意味）では切附表紙の小冊子全般を指し、狭義（限定的な意味）では、軍記や一代記を題材とする実録物の小冊子を指していたことが明らかになった。また、販路の面では変化がみられるものの、幕末切附本の生産現場（休業中の絵師の起用）がそのまま明治にも連続していたことがうかがえる。包括的にみれば明治期の切附本は草双紙の範疇に含まれ、草双紙との厳密な区分は難しいが、少なくとも明治期に出版された実録種の読み切りの木版草双紙は、幕末切附本の延長線上にあたる「明治期切附本」として捉えてもよいのではないか。また、明治期切附本は挿絵の重要性が高い合巻よりも一段低くみられていたことを指摘できる。

注

- (1) 佐々木亨「明治期草双紙の名称を辿る—所謂明治式合巻と東京式合巻なる呼称の起源をめぐって」(『明治戯作の研究—草双紙を中心として—』、早稲田大学出版部、2009年、1～11頁)。
- (2) 高木元「十九世紀の草双紙—明治期の草双紙をめぐって—」(『文学』10巻6号、岩波書店、2009年11・12月、4～15頁)。
- (3) エービー生「地本の由来」(『図書月報』1922年3月号、東京書籍商組合事務所〔弥吉光長監修『図書月報』第二十巻本文篇、1986年、ゆまに書房、47頁〕)。
- (4) 朝野蝸牛編『江戸絵から書物まで』、1934年、朝野文三郎、5頁。
- (5) 反町茂雄編『紙魚の昔がたり』明治大正篇、八木書店、1990年、69頁。
- (6) 樋口二葉「浮世絵師の修行時代」『日本書誌学大系35 浮世絵と板画の研究』、青裳堂書店、1983年、82頁。
- (7) 菱花生「浮世絵師」(『文芸倶楽部』第七巻四号、博文館、1901年、195～206頁)。
- (8) 磯部敦「銅版草双紙考」(『出版文化の明治前期 東京稗史出版社とその周辺』、ペリかん社、2012年、125～153頁)。
- (9) 前田愛「明治初期戯作出版の動向—近世出版機構の解体—」(『近代読者の成立』前田愛著作集第二巻、筑摩書房、1989年、55頁)。
- (10) 注1同書、9頁。
- (11) 上田徳三郎口述・志茂太郎筆録・武井武雄図解・恩地孝四郎編集『図解製本(旧題「製本之輯」)』、名著普及会、1941年初版・1979年改題版発行、10丁裏。
- (12) 亀川泰照「江戸東京の縁日商人と玩具」(是澤博昭・日高真吾編『子どもたちの文化史 玩具にみる日本の近代』、2019年、臨川書店、232頁)。
- (13) 東京書籍商組合編『東京書籍商組合史』、東京書籍商組合事務所、1927年、229頁。

吉田初三郎『巖嶋新案内』における巖島図の影響について

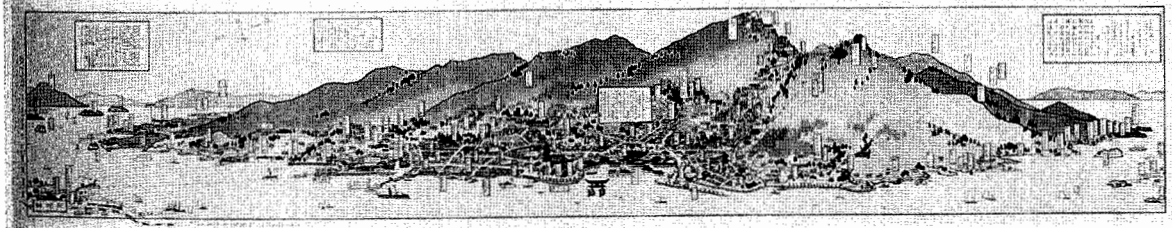
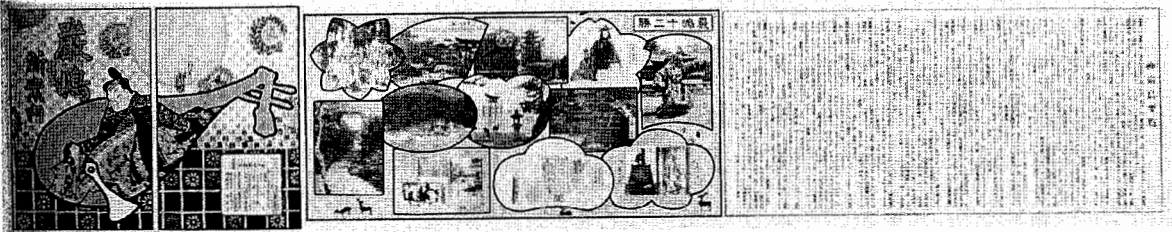
関西大学

日並 彩乃 (ひなみ あやの)

I. はじめに：問題提起

吉田初三郎(1884~1955)は、洋画家になることを夢見て、関西美術院の鹿子木孟郎(1874~1941)のもとで学んでいたが、大正二年(1913)の『京阪電車御案内』が皇太子(後の昭和天皇)に嘉賞されたことを切っ掛けに、一転して「日本全国名所圖繪」を制作することを自らの目標と定め¹、鳥瞰図を生涯描き続けた。「初三郎式鳥瞰図」は、旅行用ハンドブックとして印刷され、明治時代の鉄道の普及と大正時代の好景気の中で起こった旅行ブームに貢献した。

『京阪電車御案内』は「ヌーボー式圖案風」に描いたと彼自身が証言しているから²、彼の鳥瞰図が西洋風から出発していることは疑いがない。しかしながら、『京都日出新聞』と『大阪時事』で歌川広重(1797~1858)になぞらえて「大正の広重」と紹介されたことにより³、初三郎はこれを自称するようになる。実際、「初三郎式鳥瞰図」は、江戸時代の道中図の系譜に連なることや、作風においては鋏形蕙斎(1764~1824)や五雲亭貞秀(1807~



吉田初三郎『巖嶋新案内』縦15×横73cm 大正四年(1915)四月八日印刷 同年同月十三日発行
編輯兼発行者・小川戈 印刷者・菊山嘉市 印刷所・アルモ印刷合資会社
大賣捌・藤谷口〇堂、瀬田春錦堂、岩惣物産部、福壽堂 国際日本文化研究センター蔵

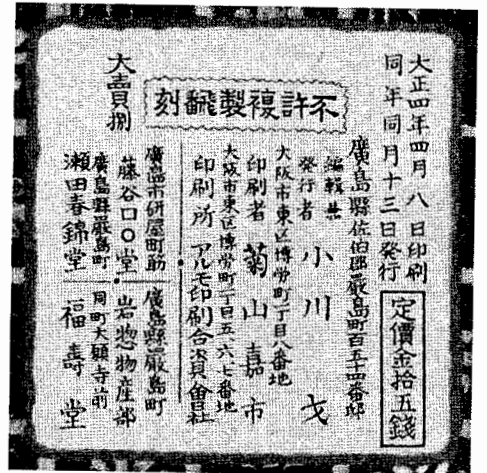
¹ 吉田初三郎「如何にして初三郎式鳥瞰図は生まれたか」(『旅と名所』創刊号『観光』改題22号、1928年)。

² 同上。

³ 堀田典裕『吉田初三郎の鳥瞰図を読む：描かれた近代日本の風景』(河出書房新社、2009年) 9頁。

1879) に影響を受けていることが指摘されている⁴。

つまり、初三郎は自ら広重を見出したのではなく、大衆が望む「大正の広重」の呼称を体現するべく、何らかの近世絵画を参考として、作風を浮世絵に近づけていったという仮定が成り立つ。以上を踏まえ、本発表では『嚴嶋新案内』を考察する。本図は、『京阪電車御案内』の二年後、大正四年（1915）四月に印刷・発行されている。本図と近世の嚴島図を比較することにより、「初三郎式鳥瞰図」が西洋風から浮世絵風へと変化してゆく過程を具体的に考察したい。



吉田初三郎『嚴嶋新案内』（部分）

II. 『嚴嶋新案内』について

『嚴嶋新案内』は、定價金拾五錢で販売された。縦 15×横 73 cmで、両面に印刷されている。表面の左から二面は、表紙と裏表紙になる。花をあしらった格子模様を背景として、琵琶を象った中に、貴族の家族をやまと絵風に描いている。横に長い理由は、蛇腹状に折り、表紙と裏表紙の間に収納して、懐中するためである。続けて、三面に「嚴嶋十二勝」の写真、さらに三面に観光名所が文字情報として記された「嚴嶋要覧」が掲載されている。

裏面は、八面を貫いて、北から眺めた嚴島が大きく描かれている。彩度が低い色彩を面的に用いた多色刷りは、依然「ヌーポー式圖案風」である。地名や施設名を明記した短冊が、図中に 152ヶ所ある。主役である嚴嶋神社にのみ、画中に四角い枠を設け、参拝順序を表記している。短冊のいくつかは表面の「嚴嶋要覧」で解説されている。

短冊に基づいて、本図に描かれた場所を整理すると、以下となる。

- ① 嚴嶋神社、「千疊閣」、「大願寺」、「三翁社」、「御山神社」などの社寺仏閣
- ② 「櫻尾城址」、「宮ノ尾」などの史跡
- ③ 「大しやり浦」、「革籠寄」、「長浦」、「繪馬が嶽」、「御笠濱」などの地名
- ④ 「似島」、「つくね島」、「大なさび」、「江田島」、「かべ島」などの周辺の島々
- ⑤ 公園、「宮嶋ホテル」、「町役場」、「警察署」、「小学校」、「商船棧橋」、「劇場」、「発電所」などの近代以降に建設された施設
- ⑥ 「山本店」、「川口店」、「正木店」、「宮忠店」、「宮豊店」などの個人商店

画面上部の四角い枠には、江戸時代の国学者である本居宣長と儒学者である菅茶山の嚴島に関する和歌と漢詩、嚴島の道案内、嚴島に至る交通が文字情報として記されている。交

⁴ 同上、市川正夫「北斎の『道中図』が近代の『旅行案内図』に与えたもの：北斎と吉田初三郎」（『一般財団法人北斎館北斎研究所研究紀要 = Bulletin of Hokusaiikan』9、2016年）など。

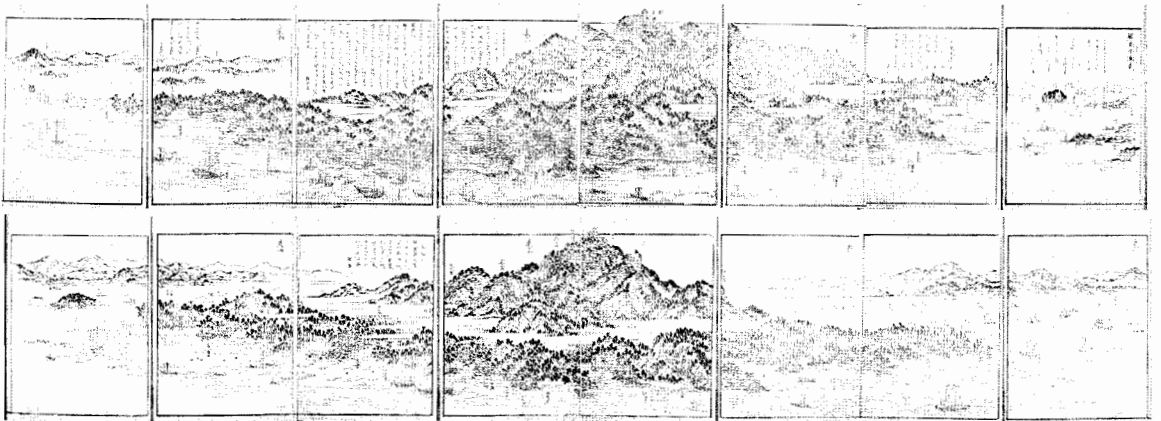
通の内容は、鳥瞰図に描かれた「巖嶋棧橋」から「鐵道院棧橋」までの連絡船、「宮嶋驛」から欄外へ延びる線路と対応している。

Ⅲ.『巖嶋新案内』と巖嶋図

元禄頃（1688～1703）になると、庶民の間でも社寺参詣を目的とする旅が行われるようになり、巖嶋に関しても名所記や案内記、名所図会、一枚刷りの絵図などが刊行されるようになった。北から俯瞰した巖嶋を横幅一杯に大きく描く構図、短冊に場所を記す手法は、近世の巖嶋図に一般的な様式である。『巖嶋新案内』の短冊に記された①社寺仏閣、②史跡、③地名、④周辺の島々も、これらに既出している場所を引き継いでいる。

『巖嶋新案内』の図像を分析するにあたって注目したいのは、天保十三年（1842）に刊行された『芸州巖嶋図会』巻一に掲載されている「巖嶋全圖」である。「巖嶋全圖」は、見開きを一図とし、八頁を並べると、巖嶋全体を俯瞰した図となる。「表一・二・三・四」は巖嶋神社を中心とした北からの眺め（正面）、「裏一・二・三・四」は南からの眺め（背面）である。

「表一・二・三・四」に「裏一・二・三・四」の短冊を合体させると、『巖嶋新案内』に酷似する。初三郎が本図を参照したという直接の証左は見つかっていないが、本居宣長の和歌と菅茶山の漢詩まで一致しているので、可能性は高い。ただし、北から巖嶋を見た場合、島の最南端は「革籠岬」であるはずなのに、『巖嶋新案内』では最南端が「腰細浦神社」になっている点は注目される。「腰細浦神社」は、「御山」を挟んで、巖嶋神社の反対側にあるため、北から見えるはずがない。『芸州巖嶋図会』では、「腰細浦神社」は「裏一・二・三・四」の中央に描かれている。つまり、『芸州巖嶋図会』が正しく、『巖嶋新案内』が間違っている。同様に、『巖嶋新案内』において、島の北端の「ひじり崎」から「上飯谷」までが島の裏へと続くように描かれている点も事実とは異なる。なぜなら、「たかのす社」は「腰細浦神社」の傍にあるため、やはり北から見ることはできない。



岡田清編・山野峻峯齋画『芸州巖嶋図会』巻之一

「巖嶋全圖（上が表一・二・三・四、下が裏一・二・三・四）」

中島本町(広島)世並屋伊兵衛 天保十三年（1842） 早稲田大学図書館蔵

おそらく、初三郎は、巖島神社の摂社・末社である七浦神社を一目で示したかったのだろう。七浦神社は、海沿いに点在しており、これらを廻る神事を御島廻式と云う。島の真ん中に山が並ぶ巖島を一目するためには、より高度な位置から島を俯瞰し、島の北端・南端から島の裏側へと自然に地形を繋げてゆく必要があったが、初三郎は自在に鳥瞰する技術をまだ獲得できてはいない。

以上のことから、『巖島新案内』は、近世に出版された観光案内を下敷きにしなが、**⑤**近代以降に建設された施設を付け加えることによって、当代の巖島を絵画化していることがわかる。**⑥**個人商店を数多く追加していることは、依頼主に対する初三郎の配慮であろう。「瀬田店」、「岩惣物産部」、「福壽堂」は表紙に掲載された大賣捌所と一致する。「藤谷□〇堂」は所在地が広島市なので、省かれているのだろう。特定の店への誘致は、信仰の地から観光地へと移り変わる巖島の変化を窺わせる。

IV. おわりに

『巖島新案内』は、「ヌーボー式圖案風」の色彩を引き継ぎつつ、近世の名所図会の図像と様式を取り入れ、近代の施設を組み込むことにより、名称通り、当代の巖島の新しい案内図となっている。一目するために、見えないはずの巖島の裏（背面）を、表（正面）に無理やり合体させたことによって生じた空間の歪みは、鳥瞰図制作に着手しはじめた初三郎の気概と未熟さを感じさせる。「ヌーボー式圖案風」の鳥瞰図から出発した初三郎は、浮世絵へと突然飛躍したのではなく、近世の名所図会を参考にすることによって、大衆が望む「大正の広重」への第一歩を踏み出したのである。

【作品画像出典】

国際日本文化研究センター 吉田初三郎式鳥瞰図データベース：<https://iif.nichibun.ac.jp/YSD/>
早稲田大学図書館古典籍総合データベース：<https://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/index.html>

【主要参考文献】

- ・『宮島町史 資料編・地誌紀行1』宮島町、1992年
- ・高橋修三「『巖島絵図』について」（『宮島の歴史と民俗』10、1993年）
- ・高橋修三「『巖島絵図』について（続）」（『宮島の歴史と民俗』11、1994年）
- ・高橋修三「資料紹介 明治期の巖島案内記」（『宮島の歴史と民俗』14、1998年）
- ・高橋修三「資料紹介 明治期の巖島案内記（続）」（『宮島の歴史と民俗』15、1999年）
- ・野坂元良編『巖島信仰事典』戎光祥出版、2002年
- ・知念理「巖島図の成立と展開に関する研究」（『鹿島美術財団年報』別冊21、2003年）
- ・知念理「名所風俗図屏風の巖島—その類型と主題」（『巖島研究』13、2017年）

17世紀～19世紀の江戸時代の絵入り刊本と 浮世絵に用いられた用紙の科学分析

龍谷大学古典籍デジタルアーカイブ研究センター

江南 和幸 (えなみ かずゆき)

同 岡田 至弘 (おかだ よしひろ)

実践女子大学 佐藤 悟 (さとう さとる)

東洋文庫 徐 小潔 (じょ しょうけつ)

キーワード：絵入り刊本用紙、浮世絵用紙、楮紙+ミツマタ混合紙、
楮+稲わら繊維混合紙、米澱粉

[はじめに]

長い戦国時代が終わり、太平の世を迎えた江戸時代、商品経済の勃興により、経済を握った商人階級と、さらには都市の町人階級の自分たちの立ち位置と日本の姿とを知るといふ、知識への渴望のもと、出版業は都市の一大産業となり、日本は中国とならび世界でも1・2を争う出版大国になった。江戸時代の200年間の出版数は、最低でも総数3億冊を超え、町人層に「極彩色」のPop Artを手にするという喜びを与えた浮世絵流布版の刊行総数は、実に2億枚を超えるところとなった。この大量の刊本・浮世絵の印刷・刊行を支えた用紙はどのような紙であったのか。これまでこれら刊本と浮世絵の用紙に直接触れ、その用紙について「科学的分析」を行った研究は極めて少ない。

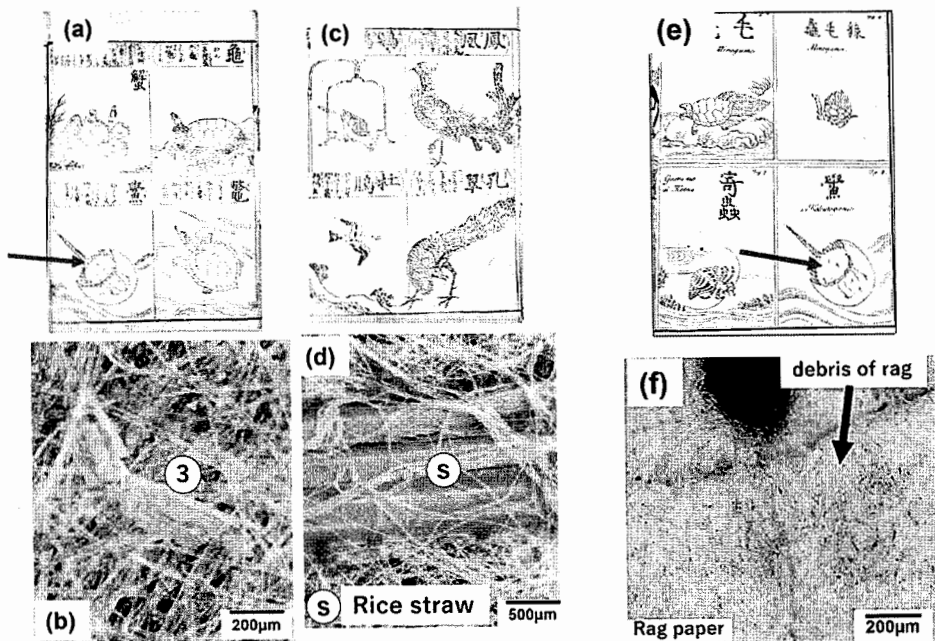
本研究は、1666年刊中村煬齋『訓蒙図彙』(分析は1668年版)、1697年刊宮崎安貞『農業全書』(同享保版)などに始まる、江戸市民さらには農民階層を啓蒙し、その知識欲を満たす役目を果たした、産業書、教育書、文学書、園芸書、各所名所図会などの「絵入り刊本」および浮世絵、ともにおよそ100点に使われた用紙を、高精細デジタル顕微鏡Keyence VHX5000により、詳細に観察・分析をおこなった。その結果、17世紀後半からは、絵入り刊本用紙にはこれまでの通説とは異なる、楮+ミツマタ混合紙、あるいは楮+稲わら繊維混合紙それぞれに、多かれ少なかれ米粉(澱粉)が入る、微細な木版線刻の摺を保証する用紙、浮世絵用紙には、楮+ミツマタ混合紙に米粉(澱粉)がたっぷりと入る、さらに上質の用紙が使われていることが判明した。

以下、それらの絵入り刊本と浮世絵とに使われた用紙の姿を見ることにしよう。

[1] 日本最初の絵入り百科事典：訓蒙図彙

中村煬齋による全20巻に及ぶ『訓蒙図彙』(1666年初版)は、その範を明の『本草綱目』

(1577：万暦6年刊) および『三才図会』(1606：万暦35年刊) によっていることは明らかではあるが、単なるデッドコピーではなく17世紀の日本の姿そのもの：天文・地理、人物・身体、衣食住、産業、職業、技術、自然(本草)について詳細に調査・研究して、ディドロ・ダランベールの『百科全書』(1751-80年刊)に先立つこと100年前に、写本ではなく、江戸時代の市民階層の手の届く版本として出版をした画期的な書物である。以後寛政元年(1789)の、改訂版『増補頭書訓蒙図彙大成』もまた名人下河辺拾水の絵により大きな人気を呼び、「訓蒙」を名乗る多くの書籍が、江戸末まで陸続として出版されたことから見ても、いかに優れた書物であったかが分る(本件の詳細は、杉本つとむ解説の早稲田大学出版部版復刻本、1975年を見られたい)。さらにこの本はただ日本人々への贈り物であっただけでなく、1690~1692年の間、長崎のオランダ商館の医師として滞在した、ドイツの医師、Kaempferによる『History of Japan』(1727年刊)の中で、多くの図をそのまま借用して、日本の姿を紹介し、ヨーロッパに新しい学問「日本学」(Japanology)を生み出したことも特記されなければならない(幕末~明治初期に始まる浮世絵を模倣したヨーロッパ画壇のジャポニズム信仰とは全く異なる、新しい学問としての日本学であることに注意しよう)。「鎖国」日本はすでに死語ともなっているが、この書物こそ、近世世界史の中に実は「鎖国」ではなかった日本を位置づけた本であるといっても過言ではない。以下にこの本を成り立たせた、江戸の「紙」の姿、またKaempferの『History of Japan』の英語初版の用紙とを紹介しよう。これは日本とヨーロッパとの間の「紙の技術」の違いを見せてもいる。



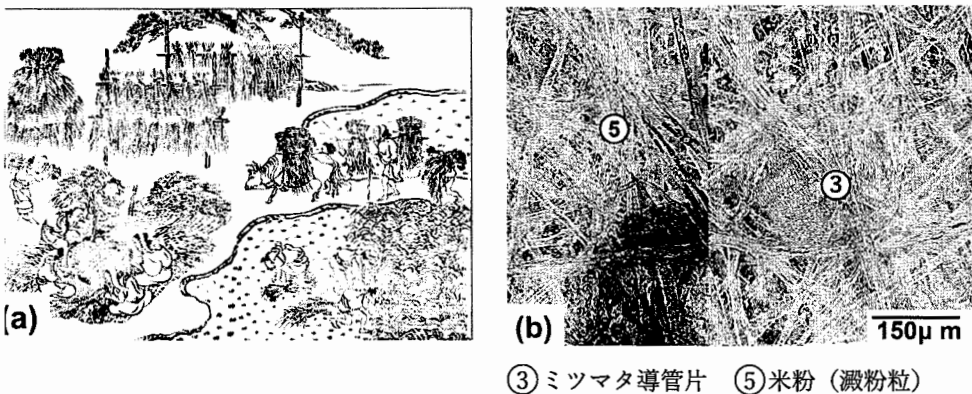
③ ミツマタ導管片 ⑤ 稲わら片 矢印は、ほぐしきれなかったぼろ布片

第1図 『訓蒙図彙』(1668年版)15巻、(a)カプトガニ図。この用紙は、楮+ミツマタ混合紙である(b)。同13巻(d)、鳳凰図用紙は楮+稲わら混合紙であった(d)。：龍谷大学蔵。(e)Kaempfer『History of Japan』のカプトガニ図(東洋文庫蔵)は上の本の第2版1668年版のコピーである。(f)用紙は、矢印に見られるように、ヨーロッパ定番の「ぼろ布紙」であった。ヨーロッパ造紙技術の「遅れ」を見る紙である。

一方、第1図(b)と(c)とでは紙の原材料が異なる。楮紙は和紙の代名詞でもある。なぜ純楮紙ではなく、2種類の用紙が使われたのであろうか。江戸時代の版本、また後に紹介する、浮世絵用紙とも、これまでの和紙の研究者が信じてやまなかった、純楮紙、浮世絵用紙に至っては、「奉書に礬水(どうさ)を引いた紙」が使われていたとの「伝説」が、われわれの研究がそれを覆すまで長い間信じられてきた(詳細は、「書物学19号:2022年」を参照)。江戸時代の絵入り本の微細な描写を、木版細密線刻で首尾よく印刷するためには、繊維が強直・直線的でかつ繊維間が広く開く楮紙は必ずしも適さないことに、江戸時代の印刷工房は早くから気が付いたのであろう。楮繊維に幅がその半分以下の細い曲がりくねったミツマタ繊維がからむと、和紙の特徴の「流し漉」ではない、繊維が詰まった、やや「溜漉」様の用紙が出来上がる。

17世紀以降になると、徳川家康の推挙もあってミツマタ栽培が始まり、これを混じた「楮+ミツマタ混合紙」が以後広く刊本用紙に使われ、特に浮世絵に至ってはほぼすべてが、この種の用紙になったのである。それでは、なぜ楮+稲わら混合紙が同時に使われたのであろうか。ネパール他ヒマラヤ地域で紙に使われていたミツマタが日本へ導入されるのは16世紀中・後期である。ミツマタの製紙への応用は、ようやく16世紀末から始まったばかりの新技术である。ミツマタが全国的に広く栽培されるようになるのは、早くても18世紀後半からで、17世紀中頃では、ミツマタ繊維原料は豊富には供給されず、繊維はミツマタ繊維に比べると弱い、すでに鎌倉時代から製紙の補助材料として使われていた稲わら繊維を含む紙が「復活して」使われ、これもまた絵入り版本用紙として重用されたと考えられる。以後、17世紀後半刊の菱川師宣の墨摺浮世絵本にも、同様に2種類の混合紙が使われていることも判明している。

[2] 農業全書



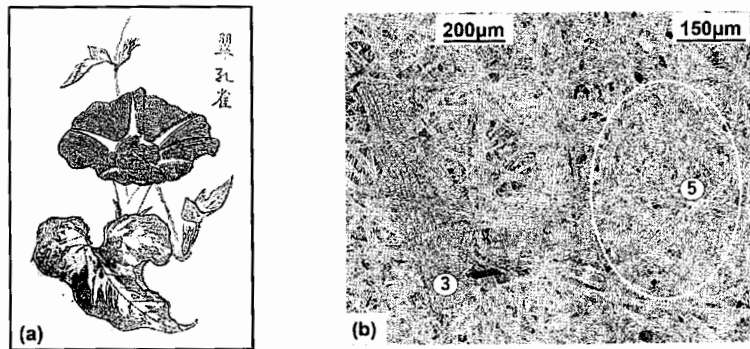
第2図 (a) 『農業全書(享保版)』「農業図のうち:刈入図」、(b) その用紙組織

農本主義経済の江戸時代にあっては、農業をいかに発展させるかは江戸幕府、各藩にとってその経営の最重要課題である。『農業全書』は、中国明末の農政全書:1639(崇禎12)年

刊に着想を得て、福岡藩の中級藩士であった著者宮崎安貞がその半生の40年をかけて、自らも積極的に農事にかかわり、さらに畿内から西日本各地の農業の実態を詳細に調査した記録をもとに著し、その死の月の元禄10(1697)年に刊行された日本初の、実態としての日本農業の科学書である。以後江戸時代200年はおろか、1894(明治27)年、1905(同38)年まで翻刻、改版が続いた名著である(詳しくは、土屋喬雄校訂の岩波文庫参照)。冒頭の早春の田の漉き返しから、秋の収穫に至る「農事図」全図の細やかな描写による木版画は、おそらく農事にいそしむ農民の苦労とその喜びとを描く、日本初の庶民の姿を描いた版本であろう。第2図は、第2版享保版の「刈入」の図版の用紙の調査結果を示す。図に示したように、この用紙は、第1図と同様に、楮+ミツマタ混合紙が使われ、さらに微細な米澱粉粒子が、繊維の隙間をよく埋めているのが分る。図版だけでなく本文用紙も全く同じ用紙が使われている。本書の目的は、農業の指導者である富裕農民だけでなく、広く小作農民にまで読まれ、さらに彼らの手から手へと渡されることを最初からその目的と考えて、丈夫で読みやすい造本を考えて、『訓蒙図彙』よりさらに上質の用紙が使われたことが分る。

[3] 世界の園芸をけん引した日本の園芸

海辺の平地から、標高2~3000メートルの山々が広く連なる狭い日本列島は、シダ類以上の植物はおよそ3800種にのぼる。氷河期に植物が北極から南に逃げる過程で日本とほぼ同じ科・属の植物がわたり育った広いアメリカ大陸東北部では、およそ2800種、世界ガーデニングの規範とされるイングリッシュガーデンのブリテン島では、900種類が生育するに過ぎない(『週刊朝日百科 世界の植物』などを参照)。花の咲かないシダ植物をも鑑賞に値する植物とする伝統を持つ日本は、江戸時代には中国をも抜いて、独自の園芸文化が、武士階級から庶民にまで広がった。ここでは江戸時代の園芸の「先進性」を示す格好の見本の園芸本を紹介しよう。



③ミツマタ導管片 ⑤米粉

第3図 (a)『花壇朝顔通』 翠孔雀画像、蕊(しべ)が退化して、花弁状に変化している。(b)その用紙組織。東洋文庫蔵。

第3図は、文化~文政年間のおよそ10年にわたり、大坂を中心に、変化朝顔の栽培ブームが起きたことを示す、貴重な絵入り本『花壇朝顔通』:文化11(1814)年、大坂刊、である。

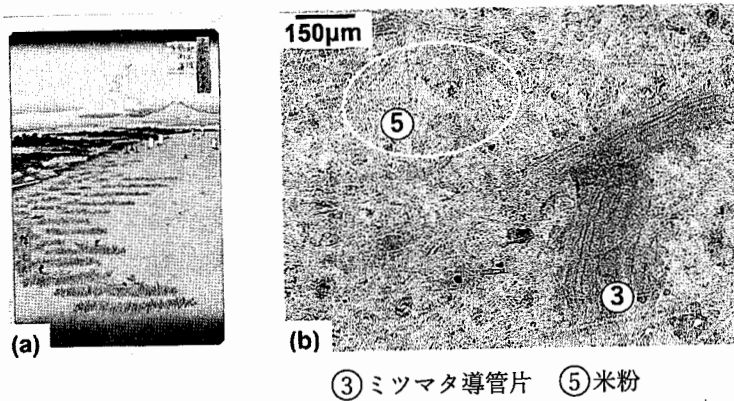
手もとで確認しただけでも4種類の朝顔本が出版されている。第3図の本を含めて、観察した東洋文庫蔵の2本いずれもすべて色刷り本で、楮+ミツマタ混紙に、たっぷりの米粉が入る用紙が使われている。

大坂で始まった「朝顔奇花栽培」狂騒曲は、オランダのチューリップバブルの100年後のことではあるが、これとの決定的な違いは、変化朝顔を生み出す栽培方法の中で、異種間の交配ではなく、同種間の交配を経て「奇花」を得る方法を発見し、これらの本に記載していることである。メンデルの植物遺伝の法則の発見(1865年)の50年前にすでに、日本で植物遺伝の法則が発見されていたのである(『週刊朝日百科 世界の植物』参照)。それだけではない、江戸時代の花弁栽培の技術の高さは、世界を見ても先進的であったことが、以下の英国のプラントハンターRobert Fortuneの『Yedo and Peking』(1863年刊)に記されている。Fortuneは幕末の横浜開港後すぐに来日し、日本の花々を求めて、元禄時代から続く江戸郊外の染井の植木栽培どころを訪れた時の記録を残し、そこに「世界中のどこにおいても、これほど多くの種類の植物が栽培され、売られている場所を見たことがない」と驚きを記している。日本の1/4ほどの植物しかないイギリスで、ヴィクトリア女王のためのEnglish Gardenを作り上げるためには、豊かな日本の植物と先進的な栽培技術の導入が急務であった。

[4] 今一つの遠近法 “鳥瞰図”—アジア独自の山水画

「浮絵」という、ヨーロッパ式遠近法の画法を取り入れた浮世絵は、ヨーロッパの絵画から直接取り入れたというよりは、日本より早く中国が摂取した透視法画法による中国版画を通して、浮世絵師が取り入れたとも言われている(藤懸静也、「支那版画の浮世絵版画に及ぼせる影響」、『国華』第41編第4号、昭和6(1931)年)。中国を介してのヨーロッパ文化の受容もまたあったことを示す興味ある指摘である。これより前、明治27(1894)年に出版の飯島虚心の「歌川列伝」の写本も取り入れての『浮世絵師歌川列伝』(完全復刻本:中公文庫)、によれば、「元文延享(1736-1748年)に奥村正信の「浮画」に始まり、歌川豊春が、安永・天明年間に浮世絵の風景面にこの画法を採り入れた」という趣旨の説明がある。これがいわゆる「新板浮絵」であるが、当初はややぎこちない画法であったものが、幕末の葛飾北斎、歌川広重に至り、わざわざ「新板浮絵」と断らなくても、第4図の広重の江戸名所百景に見られるように、洗練された風景画が見られるようになる。

第4図(a)は、しかし単純な「1点集中法」の遠近法ではない。

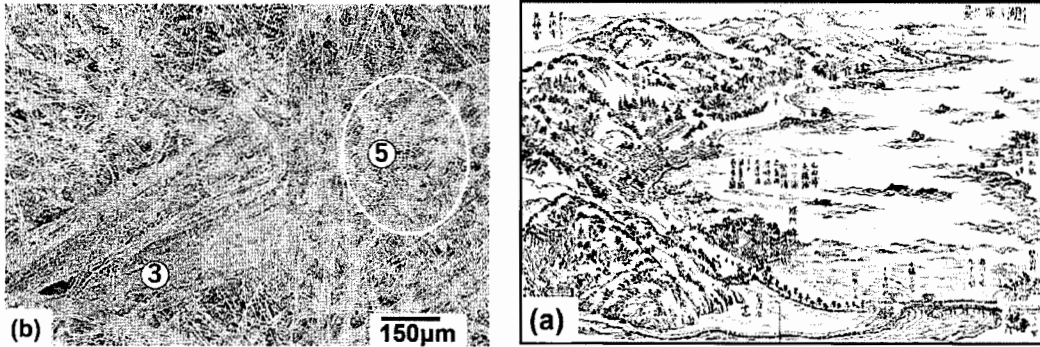


第4図(a) 広重 『江戸名所百景』 鮫洲海苔粗朶図。(b) 用紙組織

これは、品川海岸のやや高所から、海苔粗朶の風景を見下ろし、はるか遠方の山までを望む、「鳥瞰図」となっている。もともとヨーロッパの絵画には風景画の伝統はない。ヨーロッパの絵画は、もっぱらキリスト教の教えを説く宗教画、王侯貴族の肖像画が主題であった。そこには、「遠近法画法」が生じるわけではない。レオナルド・ダビンチのかのモナリザの背景としてわずかに「風景」が描かれているが、これは「空気遠近法」、すなわち背景の遠方を、ぼかしながら、主題を鮮明に描く、という新画法の遠近法である。16世紀のオランダのブリューゲルの風景画、同じく17世紀のレンブラントの風景銅版画が現れるにいたり、ようやく「遠近法画法」が新しい画法として成立し、印象派の風景画へとつながった。

実はアジア（中国）には、この遠近画法とは異なる、別の「遠近画法」による風景画である山水画の長い伝統が、隋～五代～北宋・南宋を通じて脈々と受け継がれている。その最大の傑作は、北宋の画家・張拙端による「清明上河図」である、(『故宮博物院1南北朝～北宋の絵画』：日本放送協会、1997年に復刻が見られる)。長尺の絵巻であるが、それは一貫して、人の目の高さから眺めた、ヨーロッパ式の1点（あるいは2点）集中法ではなく、高所から、北宋の都開封の光景と人々の営み・ざわめきを眺めた、「鳥瞰図」である。

山水画の画法には、高遠式（仰ぎ見る）、深遠式（遠方風景を引き寄せる）、平遠式（近くの高所から広く下方～遠方を眺める：鳥瞰図）の山水三遠法がある。これらもまた、室町時代以降日本に伝わり、中国式の山水画の画法として広く行われた。浮世絵にこの画法を採り入れたのは、無論広重が最初ではない。18世紀中期から、狩野絵師として活躍しながら、世の画人たちに「細密描写画法」を伝えて、狩野派を破門されながら「世に雷名す」(『浮世絵類考』)と評された、橋守国こそ、浮世絵画家たちにこの方法を伝えたその人である。第5図に元文5(1740)年の『絵本鶯宿梅』に載る琵琶湖全景を細密描写した傑作を紹介しよう。江戸期最初に庶民に伝えられた「鳥瞰図」である。この用紙もまた墨摺り本であるものの、楮+ミツマタ混紙に、米粉が一面に入る、細密線刻の摺を保障する良質用紙であった。



③ミツマタ導管片 ⑤米粉

第5図(a) 橋守国『絵本鶯宿梅』、元文5(1740)年、京都、湖風景。(b)用紙組織。

「終わりに」

以上、駆け足で眺めた江戸初・中期から始まる絵入り本から幕末の一枚摺錦絵に至る、大量出版の諸本を首尾よく、庶民に届けることを可能とした、大量の用紙の科学分析の結果を示した。これまでの江戸期出版文化への大方の評者の誤解（「版紙は近世の出版文化の隆盛にこたえて生まれた粗質の書物用紙」：久米康生・“近世町人社会の紙”：『和紙文化研究』2001,9号および、浮世絵の用紙は「伊予政、奉書がもっぱら使われ、さらにこれに、礬水（どうさ）を引いた紙」：石井研堂・『錦絵の彫と摺』、芸艸堂、昭和4（1929）年）、を科学的分析から問いただした研究である。だからといって、これまでの評者たちの論をすべて否定するものではない。ここでみた絵本・錦絵とはジャンルの異なる、なお大量の未分析の諸本についての、さらに新しい研究が生まれることを期待したい。

注：この報告は2022年8月15～19日にAustria, Kremsで開催された、International Association of Paper Historians 36th Congressでの上記著者たちによる英語の報告を下敷きにしているものである。本会の要旨枚数の制限で、その中の刊本4件・浮世絵1件の用紙分析のみをここに示す。12月の絵入本学会の報告では、上記国際会議の時間制限の中で報告できなかった他の絵本・浮世絵の用紙分析も加えて、江戸時代の庶民を啓蒙し、楽しみを与えた日本の出版文化の姿をお見せする。

画賛について

絵と文字のコラボレーション

禅文化研究者、花園大学国際禅学研究所顧問

芳澤 勝弘 (よしざわ かつひろ)

画賛という語

中国では古くは「詩書画三絶」(詩と書と画という三つのすぐれた技芸)ということがいわれた。そして、蘇東坡や黄山谷などは、絵は「無声詩」であり、詩は「有声画」と標榜した。詩と画は本質的には通底するものだという考えである。このような書画一致の理想を表現するものとして、描かれた画に漢詩文を添える詩画軸というものができた。元代に入るといっそうその傾向が強まった。多くの日本の禅僧が中国に留学したこの時代に、この文化はわが日本の禅宗にも大きな影響を与えた。絵画に言葉を添えるというこの表現は東洋美術の特徴の一つである。

室町時代には、日本の禅林ではこのような詩画軸が数多く制作された。ひとつの精神世界が、一方では絵画として表現され、他方では文字で表現されるものである。詩と絵画の両者はその本質において通底しているのである。

そもそも、画賛とは何か。日本語の辞書につきのようについて。

『広辞苑』「画賛」に「画面に書き添えた詩句など」。

『日本国語大辞典』「画賛」に「画の余白に、内容を補うように書き添える文章、詩歌」。

「賛」に「絵のかたわらに、その絵を題として、あるいはその絵にちなんで書かれた詩、歌、文章。画賛」。

ここに「余白」とか「かたわら」といい、「書き添える」という表現があるように、あくまで画が主であって詩文は従であると考えられている。実際に、日本美術史ではこれまで、絵画を中心に鑑賞し、賛詩はほとんど無視される傾向にあった。

しかしながら、そこに書かれた言葉を読み解いていけば、絵と言葉とが同等な立場から互いに影響しあい干渉しあうことによって、絵画だけでも表現できない、また言葉だけでも表現できない、そんな精神世界の表現を追求した方法であることが判明する。

こう考えるならば、画賛とは「画+賛」、いわば絵画と漢詩による絶妙なコラボレーションである、と定義しなおすこともできるであろう。

瓢鮎図について

禅が日本に伝来するとともに、この詩画軸という文化も日本にもたらされ、室町時代には独特に発展し、禅の精神世界を表現して来た。その代表作が「瓢鮎図」(退蔵院蔵)である。これは将軍足利義持の命によって、画家の如雪が描き、そこに同時代の禅僧31人が賛をつけたものである。そのいきさつは、大岳周崇が書いた序につきのように記されている。

夫れ虚闕円滑の瓢を以て、無鱗多涎の鮎魚を、浹つたる泥水の中に捺住せんと欲す、豈に復た得可けんや。大相公、僧如拙をして新様を座右の小屏の間に画かしめ、江湖の群衲に命じて、各おの一語を著け、以て其の志を言わしむ。蓋し深趣有り。

(中がうつろで丸くコロコロした瓢筆で、鱗がなくネバネバした鮎を、深い泥水の中で抑えつけることなど、いったいできるであろうか。將軍は僧の如拙に命じて、この新しいテーマについての絵を座右の衝立に描かせ、禅林の諸和尚に、それぞれ著語をつけて、そのこころを述べさせられた)。

文中にある「新様」とは、新しい様式のことであり、工芸や詩文の作成においてもいわれる言葉である。これまで美術史では「新しい絵画様式」と考えられ、如雪の描いたものの中にその「新様」を発見しようと努めてきたが、私はこれを「新しいテーマ」と解釈する。禅宗では「公案」ということが行われる。禅問答のことであるが、その大部分は中国で発生したものであったが、義持は「コロコロした瓢筆でネバネバした鮎を抑えられるか」という、新しい創作公案を提案し、これについての見解を述べさせたのである。

これらの賛詩を読み解いていけば、絵画の微細な部分にも、義持の意向に沿った表現があることも確認できる。

禅宗初祖達磨と二祖慧可(神光)の問答がある。「慧可、〈我が心未だ寧からず、乞う師、与に安んぜよ〉。達磨、〈心を將ち来たれ、汝が与に安んぜん〉。慧可、〈心を覺むるに了に得可からず〉。達磨、〈我れ汝が与に心を安んじ竟んぬ〉」。

この問答によって、二祖慧可は達磨から付法される。すなわち、これが禅宗の始まりとなった。瓢鮎図を発案した義持の念頭には、この「心を覺むるに了に得可からず(覓心了不可得)」の語があったはずであるが、そのことが絵のディテールに表されているのである。

31の賛詩で示された、中国の古典、仏教經典、禅語録をふまえた重層的コンテキストを検討すれば、瓢鮎図の企画するところは禅の本旨以外の何ものでもなく、すぐれて禅的なメッセージを詩画にしたものに他ならないとわかる。そのテーマとは何か。心である。「心(鮎)を心(瓢筆)でとらえる」ということである。禅は仏の心印を直伝する宗旨であるゆえに仏心宗といわれる。「禅とは心の名なり、心とは禅の体なり」ともいわれる。禅のテーマはつねに心である。「瓢鮎図」は、禅の根本テーマを絵と言葉で表現し得た禅文化の精華である。

白隠の禅画

戦国時代を経て江戸時代になると、日本禅宗は大きく変化した。室町時代の五山の禅は、ややもすれば高踏的、学術的で、その晦渋な表現は広く一般の理解を超えるところがあった。江戸期になると、寺院も大きな変革をせざるを得なくなった。檀家制度が設けられ、寺院は幕府の統制下に入ることになった。広く庶民の教育をほどこすための寺子屋もできた。かくして、日本人の識字率は飛躍的に向上した。

このような変化の中で、かつての五山の禅は衰退し、あらたな禅仏教が期待された。そこに登場したのが白隠慧鶴(1685~1768)である。白隠はあらたに登場した字の読める大衆

を対象としたさまざまな仮名法語を著し、多くの著作を刊行した。さらに白隠は自ら多くの禅画を描き、これに着賛して布教の方便とした。おびただしい数の白隠禅画には、ほとんどすべてに賛がつけられている。画も賛も自らがする「自画自賛」である。

その内容は、「不立文字」(文字では伝えられない真理)の端的を、創意工夫をこらした画と賛とのコラボレーションで表現する、これまでにない画期的なものであった。

富士山のふもとにある駿河の原宿に生まれ、その寺に住した白隠は、富士山の絵をよく描いている。その中に「おふじさん」と題するものがある(個人蔵)。作為のない単純な一本の線で描かれた富士山である。そして、その賛には、

おふじさん 霞の小袖ぬがしやんせ、雪のはだへが見度ふござんす

とある。俗謡めいた、なんとも色っぽい言葉であるが、賛の眼目は「見度ふござんす」にある。絵も賛も簡単なこの絵が禅画であることは、つぎの禅画を見ることによって、納得することができる。

白隠の代表作に「富士大名行列図」(自性寺大雅堂蔵)がある。富士山の裾野を大名行列が西に向かって行進しているところである。風景画のようでもあり、実景を描いたものに見える。しかし、よくよく見てゆけば、単なる風景画ではないことが見えてくる。富士山は日本人にとっては、聖なる山である。白隠はそれを禅でいう仏心とか仏性(自性)になぞらえているのである。それに対して、下に描かれている大名行列はといえば、江戸幕藩体制の根幹的制度である。画の上部は聖諦(聖なる世界、仏教の真理)、そして下部は政治・経済、われわれが現実生活中生活している俗社会の道理——俗諦と見ることができる。そして、画面の左側にはつぎのような賛が書かれている。

老胡の眞面目を写し得て、香か自性堂上の人に寄す

旧臘端午の時を信ぜずんば、芻羊を鞭起して木人に問え

かねてから達磨の絵を描くよう頼まれていたが、ここに達磨の真骨頂を描くことができたので、はるばる豊前の自性寺和尚にお届けする。

十二月の端午の節句に作ったこの画が分からぬならば、ワラの羊に鞭うって木の人形に尋ねられよ。

三四句は、何とも謎めいた言葉だが、これは無可有の時間と空間をいうもの。いわば、我々の現実世界とは一次元上の世界のことをいう。問題は一二句である。大分自性寺の和尚に頼まれていたが、ここに本当の達磨を描くことができたというのだが、この絵の中に禅宗初祖の達磨大師が描かれているわけではない。印度の言葉でいうダルマ(法=真理・存在)のことをいうのである。

この行列の人々はみな整然と西へ西へと向かっていて、この美しい富士山をながめる人物は一人もいない。ところがよく見ると、この霊峰富士をながめる人物が左右に二人、配置されている。わが内なる自性(仏性)を見なさい、というメッセージになっているのである。

「おふじさん」に書き込まれた俗謡めいた賛もまた、わが内なる自性(仏性)を見届けよというものであり、そのテーマは「富士大名行列図」と同じことになるのである。

若冲の画賛

白隠とほぼ同時代の画家に伊藤若冲（1716～1800）がいる。若冲の描いた水墨画に同時代の禅僧や漢学者が賛をつけたものがある。その研究が、門脇むつみ氏の主宰する「若冲画賛研究会」で現在進行中である。若冲の代表作の多くは賛のないもので、純粹に絵画として鑑賞されるのであるが、中には他者によって賛がつけられることで、描かれたもの以上の世界が展開されるようなものがある。そんないくつかをご紹介します。

「豆名月図」（個人蔵）は、月と豆を描いたものであるが、そこに天龍寺の翠巖のつぎのような漢詩がつけられている。

秋後、豆方に熟し、一輪、相映徹す。

誰家か、良夜の宴、盞を啣んで清輝を弄す。

〈訳〉

秋もふけて、ちょうど豆が熟すころ、すばらしい一輪の月が映えわたる。この美しい夜に、宴を催し酒を飲んで明月を愛でるのは、どこの誰であろう。

一二句は、絵に描かれている「実」をのべているが、三四句は絵には描かれていない「虚」の世界をいう。翠巖は月を愛でながら酒をくみかわす清宴を心に浮かべているのである。

〔烏賊図〕（個人蔵）には、相国寺の大典顕常の賛がついている。

萬頃の洪波の中、洋々として、其の所を得たり

殷勤として一も蹉すること莫きに、容易に鼻祖に登る

この賛詩はつぎのような話をふまえる。

『孟子』萬章上、「昔者、生魚を鄭の子産に饋るもの有り。子産、校人（＝池の管理人）をして之を池に畜わしむ。校人之を煮る。反命（＝報告）して曰く〈始め之を啗せば、鬪鬪驚（＝苦しんでのびのびしない）たり。少くすれば則ち洋洋焉たり。悠然として逝けり〉。子産曰く〈其の所を得たるかな、其の所を得たるかな（得其所哉、得其所哉）〉。校人出でて曰く〈孰か子産を智なりと謂う。予既に煮て之を食えり。曰く、其の所を得たるかな、其の所を得たるかな、と〉」。

昔、鄭の子産に生魚を送った者がいた。子産はそれを川や沼を管理する小役人に、池で飼育させた。ところが小役人は魚を煮て食べてしまった。そして子産に報告した、「池に放した最初のうちは、おどおどした様子でしたが、しばらくすると、ゆったりと尾をゆるがせて泳ぎ、やがて悠然として消えて行きました」と。すると子産は、「落ち着くべき所を得て、よかった、よかった」と言った。小役人は退出するや、「子産は智者ではない。わしが煮て食べてしまったのに、それに気づきもしないで、落ち着くべき所を得てよかったなどと言ってるのだから」と言った。

〈訳〉

広い大海原で、ゆうゆうと我が物顔で泳ぎ、己の居場所を得ていた、この烏賊。可愛そうに、

一つも過ちはなかったのに、ついうっかりして俎板に登り人に食われることになるとは。

(だが、人の腹中に入ったとは知らぬ子産ならば、落ち着き場所を得てよかった、よかったということであろう)。

若沖の代表作「動植綵繪」(三の丸尚蔵館蔵)には賛がつけられてはいない。その中に「老松孔雀図」というものがある。この即物的な画題は現代になってつけられたものであるが、大典頭常はこれに「芳時媚景」という題をつけている(「藤景和畫記」)。芳時は春、媚景は春景色。花の盛り開く春景色のことである。「芳時媚景」はつぎのような物語をふまえる。「羅州の山中には孔雀がたくさんいる。…その雄は生まれて三年たてば、小さな尾が目立って来て、五年もしたら大きなりっぱな尾になる。…孔雀は自分の尾をととても自慢に思い、山中で住処を選ぶにも、まずはこのこの美しい尾を置ける場所を選んでから、そこに落ち着く。南方の人が孔雀を生け捕るには、大雨が降ったあとに、山に入ってこれを捉える。この大きな尾が雨で濡れて重くなって、高く飛び上がることができないのである。人がやって来ても、その尾が大事だから、人に尾を傷つけられてはいけないと、飛び上がらないので、そこを生け捕りにするのである。久しく飼いならしたあとでも、美しい婦人のきれいな衣裳や子供の服を見れば、その美しさを妬んで、これを追いかけてつつく。芳時媚景、花の盛りともなって歌舞音曲を聞けば、必ず羽と尾とをいっばいにひろげて、睨みつつ流し目しつつ舞うのである」(『太平廣記』卷四六一、孔雀)。

孔雀が自分の羽より美しいものに嫉妬する話である。この孔雀図に「芳時媚景」と命名した大典和尚の目から見れば、この孔雀は「かつは睨み、かつは流し目して、艶やかに描かれた花王牡丹に嫉妬しているところ」なのであろう。たった四字の題あるが、賛を著けたのと同じような効果によって、不思議な世界を大典は呈示しているのである。

参考文献

芳澤勝弘『「瓢鮎図」の謎——国宝再読 ひょうたんなまずをめぐって』(2012年、ウェッジ)

芳澤勝弘『白隠 禅画の世界』(2012年、角川ソフィア文庫)

室町絵画を扱ったものに、芳澤勝弘「画賛の楽しみ」(『聚美』9号～16号)がある

【参加者一覧（敬称略・50音順）】

赤木美智 浅野秀剛 東聖子 阿美古理恵 新井恵 有澤知世 飯倉洋一 池田泉
板坂則子 井筒與兵衛 伊藤美幸 井上晋治 井上泰至 岩切友里子 岩田明子
上野英子 海野圭介 江南和幸 大井三代子 大谷香代子 大谷節子 大橋直義
大屋多詠子 大柳陽一 岡崎礼奈 岡部祐佳 乙井遼平 小野雄希 小畑洋子 Tian Gao
柿澤香穂 神楽岡幼子 景山由美子 加藤敦子 加藤のん 門脇むつみ 亀井森
軽部利恵 川端咲子 神作研一 康志賢 菅野恵美 神林尚子 木越俊介 北川博子
金美眞 倉橋正恵 軍司しずか 河野龍也 小口康仁 近衛典子 小林ふみ子
小松亜希子 古明地樹 齊藤千恵 齋藤真麻理 齊藤美由樹 佐藤悟 佐藤千恵 澤山茂
柴崎幸次 下内大輔 徐小潔 神野雄二 杉浦勉 杉ノ原朋加 鈴木淳 鈴木美紀
染谷美穂 高木元 高木大輔 高岸輝 高倉永佳 高杉志緒 高橋則子 竹内洪介
田代一葉 田中百花 田野慎二 趙洙江 ツゲイオリ 津田眞弓 筒井志穂 渡川直樹
永井とも子 中嶋隆 中谷伸生 ノエル咲 延広真治 波瀬山祥子 服部仁 濱住真有
早川由美 原田喜子 ビアンキ・アレッサンドロ 樋口純子 日並彩乃 日比谷孟俊
廣瀬千紗子 皇艶敏 藤原幹大 淵田恵子 古永好未 松永瑠成 松原哲子 馬淵美帆
ローレンス・マルソー 美馬弘 三宅宏幸 宮本祐規子 持丸眞弓 盛田帝子 柳橋明佳
山口真理子 山路孝司 山田和人 山根一城 山本和明 山本登朗 山本嘉孝 湯浅佳子
横井孝 横山恵理 芳澤勝弘 吉丸雄哉 李俊甫 渡野りつ佳

【運営委員】

- 飯倉 洋一（会長・大阪大学名誉教授）
門脇 むつみ（実行委員長・大阪大学）
浅野 秀剛（大和文華館）
内田 保廣（共立女子大学名誉教授）
岡崎 礼奈（東洋文庫）
河合 眞澄（大阪府立大学名誉教授）
神林 尚子（鶴見大学）
北川 博子（甲南女子大学非常勤講師）
金 美眞（蔚山大学校）
ロバート・キャンベル（早稲田大学特命教授）
ティモシー・クラーク（大英博物館名誉研究員）
倉員 正江（日本大学）
河野 龍也（東京大学）
小林 ふみ子（法政大学）
佐藤 悟（実践女子大学）
高木 元（大妻女子大学）
高杉 志緒（釜山日本文化研究所）
田中 登（関西大学名誉教授）
崔 京国（明知大学校）
中谷 伸生（美術フォーラム 21・きょうと視覚文化振興財団）
服部 仁（同朋大学名誉教授）
廣瀬 千紗子（同志社女子大学名誉教授）
洪 晟準（檀国大学校）
松原 哲子（国文学研究資料館）
クリストフ・マルケ（フランス極東学院）
三宅 宏幸（愛知県立大学）
山田 和人（同志社大学）
山本 和明（国文学研究資料館）
山本 卓（関西大学）
山本 登朗（関西大学名誉教授）
横井 孝（実践女子大学名誉教授）

後記

絵入本学会事務局
佐藤 悟

絵入本ワークショップも今回で13回目となりました。第1回を2004年7月29日から8月1日にかけて仙台市博物館ホールで開催した時には、これほど長く続くことになるとは思ってもいませんでした。2年に一度、無理をしないで開催する。会費を徴収すると事務局の仕事量が多くなるので、会費は取らない。研究誌も作らないという学会らしからぬ会と外からは見えると思います。科学研究費補助金などの外部資金に頼りながら細々と続けてきたという観があります。

文学研究と美術研究のあわいにある様々な問題を考えるということからはじまったこのワークショップは、2010年12月4日に大和文華館で開催された第4回ワークショップの懇親会の席上で学会化することが提案され、絵入本学会がスタートしました。学会を名乗ったことで、なにか楽しいことをしようという気分が薄れたことは少し残念に思われます。権威化しないで、何か乱暴なことをしてみるような学会であることを願います。懇親会が楽しいという外部評価があるのも心強いことです。日頃接点のない研究者が出会えるということで刺激的な場であったからだと思います。対面できず、今回はzoom開催となったのが少し残念です。

第1回の絵入本ワークショップ開催に至るまでの経緯について書き残しておこうと思います。2001年の秋に実践女子大学文芸資料研究所所長であった渡辺守邦先生から、研究所として科学研究費補助金の基盤研究(A)を獲得すべきだから調書を書けという指示がありました。研究所が主体となって内外の研究者と連携して新しい学問を切り開くべきだというのが渡辺先生の御持論でした。「佐藤さんなんか基盤研究(A)がすんなり取れると思ったら大間違いですよ。」「採択されたら半分貰います。」などと楽しいやり取りをしながら調書を書いていたことが思い出されます。翌年、渡辺先生を研究代表者とする「日本・中国・ヨーロッパ文学における絵入本の基礎的研究及び画像データ・ベースの構築」という文芸資料研究所を母体とした基盤研究(A)が採択されました。渡辺先生にどうしようかと申し上げると「好きに使ってください。私は一銭も遣いませぬ。」と言われてしまいました。4年間の直接経費だけで3360万円ありました。この資金を元に、今まで話したこともなかった内外の研究者と連絡を取り、仙台ガーデンパレスのシングルルームを全部押さえて、合宿のような第1回ワークショップが始まったのです。渡辺先生は一度もワークショップに参加することなく、距離を置かれて、私たちの仕事を眺めておられました。中堅・若手の研究者を育成するという思いが強かったのだと思います。

渡辺守邦先生は本年11月24日にご逝去されました。享年85でした。謹んでご冥福をお祈りしたいと思います。中堅・若手の研究者が渡辺先生の思いを継承してくださることを念願しています。これからもワークショップを盛り立てていきましょう。

B 010989

絵入本ワークショップXIII資料集

発行日 2022年12月

編集 松原哲子

発行 実践女子大学文芸資料研究所

〒150-8638 東京都渋谷区東 1-1-49

Tel 03-6450-6929 Fax 03-6450-6930

E-mail bungei@jissen.ac.jp (文芸資料研究所)

eiribon@jissen.ac.jp (絵入本学会)

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

本冊デジタル版は、絵入本学会事務局から参加者・希望者に直接お送りする形をとっております。閲覧は上記の方法で入手した本人に限り、無断で第三者に譲渡（送信）することは御遠慮ください。



絵入本ワークショップXIII 資料集

発行/2022年12月

編集/松原哲子

発行/実践女子大学文芸資料研究所

連絡先/〒150-8538 東京都渋谷区東1-1-49

実践女子大学文芸資料研究所内絵入本学会

Mailアドレス/bungei@jissen.ac.jp(文芸資料研究所)

eiribon@jissen.ac.jp(絵入本学会)