

## 絵空事の合奏

著者	高桑 いづみ
雑誌名	芸能の科学
号	32
ページ	71-91
発行年	2005-03-31
URL	<a href="http://id.nii.ac.jp/1440/00003096/">http://id.nii.ac.jp/1440/00003096/</a>



## 絵空事の合奏 絵画資料



1. 扇面法華経



2. 餓鬼草紙



3. 法然上人絵伝



4. 鶴岡放生会職人絵巻



5. 神谷神社  
鼓胴



6. 年中行事絵巻



7. 鳥獸戯画



8 . 一遍聖絵歡喜光寺本



10 . 歡喜光寺本部分



9 . 一遍聖絵御影堂本



13 . 法然上人絵伝



11 . 源哲上人伝絵



12. 芦引絵

## 引用

- 扇面法華経 『扇面法華経 附別冊本文 扇面法華経の研究』 鹿島出版 1972
- 餓鬼草紙 『新修日本絵巻物全集』7 角川書店 1976
- 法然上人絵伝 『新修日本絵巻物全集』14 角川書店 1977
- 年中行事絵巻 『新修日本絵巻物全集』24 角川書店 1978
- 鳥獣戯画 『新修日本絵巻物全集』4 角川書店 1976
- 鶴岡放生会職人絵巻 週間朝日百科 『日本の歴史3 遊女・傀儡・白拍子』 1986
- 一遍聖絵 『新修日本絵巻物全集』11 角川書店 1975
- 源誓上人伝絵 『在外 日本に至宝』第1巻 毎日新聞社 1977
- 芦引絵 『続日本絵巻大成』20 中央公論社 1983
- 法然上人絵伝 『続日本絵巻大成』1 中央公論社 1981

絵空事の合奏

高桑  
いづみ

はじめに

一 『一遍聖絵』に描かれた大小の合奏

二 『源誓上人伝絵』の合奏

おわりに

## はじめに

繪画資料は、タイムマシンのようなものである。われわれを過去へ誘い、かつて人々が夢中になっていた踊りや芝居、そこで奏でられていた音楽を文字資料では及ばぬところまで想像させてくれる。だが、描かれた場面はどこまで史実を反映しているのだろうか。ここでは二つの合奏場面について検討してみたいのだが、二つとも他では見られない楽器の組み合わせで描かれている。そのような合奏がかつて行われていたのだろうか。記録を意図して描かれたものでない以上、制作目的や絵師の技量、注文主の好みの影響を受けるのが絵画の宿命である。約束事としてステレオタイプができあがっていたために、表現が制約された場合もあるだろう。そのような絵画の性格を考慮しながら、検討を進めたい。

## 一 『一遍聖絵』に描かれた大小鼓の合奏

能では、大小二つの鼓を伴奏楽器として用いている。

大鼓の方が小鼓より若干サイズが大きい、両者とも砂時計型の胴を持ち、その上下に革を当てて素手で打つ点は共通している。だが、よく見ると大鼓と小鼓では胴の形が少し異なっている。胴の中央部分を棹と言うが、ここに節が入っているのが大鼓、節がないのが小鼓である。異なるのは棹だけではない。大鼓は左の腰の上に置いて真横から打ち、小鼓は右肩の上に置いて下から縦に打つ、というように演奏法も異なっている。棹の形はともかく、演奏法が異なるのは両者の出自が異なるからだろう、と私は推測している。大小二つの鼓を組み合わせた囃子が誕生したのは

観阿弥・世阿弥時代のことで、それ以前には、二つの鼓を組み合わせる合奏はなかったようだ。ところが正安三年（一二九九）に制作された『一遍聖絵』には、大小二つの鼓で歌謡を囃す場面が描かれている。これが現実の演奏を描いた図像なのか、それとも絵師が創造した絵空事なのか、順を追って検討してみたい。

能の大成以前、鼓を伴奏楽器として用いたのは遊女や白拍子、といった女性芸能者であった。絵巻の中で、彼女たちは黒塗りの鼓を持って登場する。これについてはすでに別稿で言及しているが、<sup>3)</sup>論旨の展開上不可欠なので簡単にふれておきたい。

まず、『扇面法華経』をあげておこう。平安時代後期の作と言われる装飾経だが、東京国立博物館が蔵する扇面では水辺に作られた簀子縁に二人の女性が向き合い、ひとりは胸の前に鼓を横抱きにして調べの中に手を入れて打ち、今ひとり膝の前に鼓を置く様子が描かれている（図1）。背を向けた女性が鼓を打っているのかどうか確認できないが、庭上では狩衣を着た貴族が扇で拍子を取っているから、鼓で歌の拍子を取っていたのだろう。四天王寺が蔵する同じ意匠の扇面にもふたり女性が描かれ、ひとりが鼓を胸の前に抱えている。また、平安後期から鎌倉初期に成立した『餓鬼草紙』河本家本では、貴族が琵琶や笛を奏して楽しむ場面に箏を弾く女性と大きな鼓を膝の前に置いて打つ女性が描かれている（図2）。彼女たちは遊女あるいは白拍子であろう。白拍子や遊女は下層の芸能民と言われてきたが、豊永聡美らの研究によって、「一口に遊女といっても、上は天皇の寵愛を受ける者から、下はその日暮らしの者まで様々な階層が存在」したことが判明している。<sup>3)</sup>遊女のなかには朝廷に所轄され、楽人などと共通する一鴈二鴈といった膺次をもつ者もいた。後白河法皇が今様に熱を上げ、遊女達と親しく交わったのは周知の事実だが、『扇面法華経』・『餓鬼草紙』とも、貴族と遊女が一緒になって歌に興じる様子を描いたものだろう。徳治二年（一二〇七）頃の成立と伝えられる『法然上人絵伝』には、四国へ流される法然上人が室津の遊女を教化した有名なエピソードが



描かれている(図3)。当時、遊女の多くは水辺で活動し、客の船が到着すると小舟を漕ぎ寄せて歌舞を披露していた。『梁塵秘抄』にも「遊女の好むもの・雑芸鼓小端舟・大笠翳臚取女・男の愛祈る百大夫」と詠まれているが、この絵巻ではその歌さながらに笠をかざす女と舵を取る女、鼓を脇に抱えて打つ遊女が描かれている。『鶴岡放生会職人歌合絵巻』は絵画的な特徴から成立年代が室町中期まで下るらしいが、やはり遊女が鼓を膝の前に置いて打つ姿を描いている(図4)。『扇面法華経』を別にすると、遊女や白拍子は鼓を膝の前に置いたり脇に抱えて打ち、その鼓は黒塗りの烏胴、という図像上の決まり事がいつしかできあがっていたようだ。

文字資料を見てみよう。『源平盛衰記』巻九、康頼熊野詣の条で、康頼の見た夢に現れた女性を描写した箇所では次のように書かれている。

夢の中に海上を見渡せば沖の方より白帆かけたる小舟一艘浪にひかれて渚よる中に紅の袴着たる女房三人舟より上りて、鼓を脇に挟みつつ拍子を打て足柄に歌に合わせ歌ひたり

『義経記』では、静御前が八幡宮で舞を見せたときの囃子を次のように描いている。

左衛門尉は、… 中略 … 紫檀の胴に羊の皮にて張りたる鼓の六ツの緒の調を掻き合わせて、左の脇にかい挟みて、袴の稜高らかに差し挟み、上の松山回廊の天井に響かせ、手色打鳴らして残りの楽党を待ちかけたなり

いづれも、脇にはさんで打つ、現在の大鼓に近い奏法で、描かれた図像と一致する。明応九年(一五〇〇)に製作された『七十一番職人歌合絵巻』では、黒塗りの鼓を膝の上に置いて打つ瞽女の横に「いかにして・さのみ立つ名を大鼓・頭打つまで恋しかるらん」という歌を添えている。彼女の持つ鼓を室町時代には「大鼓」と認識していたらしい。

ところで、奈良県の石上神宮、岐阜県の荒城神社、香川県の神谷神社、京都府の多治神社、滋賀県の飯開神社には黒塗りの鼓が現存している。図5に神谷神社の鼓胴をあげておいたが、五力所に残る鼓胴の外見や法量はほとんど同じである。このうち荒城神社には大小二つの鼓が残っているが、この地方は鎌倉時代、雅楽の楽人多好方の所領であ

った。雅楽鼓胴の表面にはカラフルな宝相華を描くことが多いが、天福元（一一三三）年に書かれた『教訓抄』は鼓名物として「慈明寺黒筒・葉師寺黒筒」を挙げている。荒城神社の鼓胴は雅楽で用いる三ノ鼓と言鼓に相当するものである。神谷神社には舞楽面も残っているのでやはり雅楽に用いたのだろうが、この鼓胴内部には能の鼓胴のような細かい彫り跡が残っていた。内部を削るのは音色を調節するためだが、雅楽鼓胴はバチで打つから轆轤で挽いたまま内部に特別の細工をしない。神谷神社の鼓胴は、中世芸能に転用したのである。実際、多治神社では現在でも風流踊りの伴奏にこの鼓を用いている。雅楽から風流踊りまで、当時の芸能のほぼ全般にわたってこうした黒塗りの鼓が用いられていたのである。黒塗りの鼓胴の全高は三二センチから三四センチ、能の大鼓よりやや大きめである。絵画では大ぶりに描かれているが、鼓と判別できるよう誇張したのだろう。

女性芸能者以外にも、鼓を奏する人々がいた。後白河法皇の命で院政期に制作された『年中行事絵巻』では、祇園御霊会の田楽場面で、肩の上に鼓を載せて打つ芸人を描いている。右ではなく左の肩だが、今の小鼓の奏法に近い。田楽はいろいろな楽器を奏しながら集団で躍る舞踊で、興じると喧嘩沙汰になったり妖怪を呼び寄せてしまうほど忘我状態になりやすかった。従って、鼓を打つ位置も肩の上とは定まっていなかったらしい。『年中行事絵巻』の別の場面では、中門口で鼓を高く放り投げている（図6）。落ちてきたところを打とうというのだろうか。また、鎌倉時代の作と言われる『鳥獣戯画』丁巻には、膝の下に鼓を回して打つ様子が描かれている（図7）。輿に乗ると曲打ちをしたのだろうか。曲打ちと言えば、『源平盛衰記』に平知康が座興としておこなった鼓芸の描写があるが、鼓の奏法には性差があったのだろうか。絵画の上では女性は膝の前に置いて打ち、男性は肩の上や胸の前に置いて打つか曲打ちをする、という違いがみられる。ただ、打ち方は異なっても鼓の形態は同じで、黒塗りの鼓を用いていた、と考えられる。

このように、歌舞の伴奏をしたり曲打ちをするのが能以前の鼓の奏し方であった。歌舞の伴奏には銅拍子を加える

こともあり、田楽踊ではピンザサラや腰鼓と合奏するが、膝の前に置いた鼓と肩に挙げて打つ鼓をくみあわせて演奏した例はない。

能では、いつから組み合わさるようになったのだろうか。

貞和五（一三四九）年に春日若宮で催された臨時祭は、巫女や禰宜が能を演じたことで名高いが、そこでの囃子が「拝殿人々ゴゼタチノサルガウノ時ノザシキノ事」として記録されている。

拝殿ノ御セタチハミナミノツラヲヒカシカシラニイラル、清有ハコツツミノヤク、但シヤウシニシリヲカケ、ハイノヤノヒツシサルノスミノハシラノウチニイテツツミヲウツ、ナカノ物ヒコ太郎ワイノヤノヒツシサルノスミニイタリ、サコノシラウソノ西ウラニイタリ、フエフキナキアヒタ、シチャウノマサユキヲヤトヒテフエヲフカス、コレモハイノヤノ西ウラニウスヘリヲシキテ同サウスル

楽器についてはコツツミとフエの記載しかない。ナカノ物ヒコ太郎とサコノシラウについては他に記述がないのでなを担当したのか不明だが、楽器名を記さない所を見ると、囃子には参加していなかったのだろう。鼓はコツツミだけで、大鼓を使ったとは書かれていない。だが、ツツミではなくコツツミと記した背景に、コツツミ以外の鼓、すなわちオオツツミも世の中に存在したことがうかがえる。前述した『七十一番歌合絵巻』では暫女のもつ鼓を大鼓、と記していた。女性芸能者の持つ鼓が大鼓で、能（猿楽、すなわち男性芸能者）が用いるのは小鼓、という意識がこの記録を残した春日大社の人間にあったのかもしれない。実際、肩にあげたり曲打ちをするために、鼓のサイズを小型化した可能性は充分考えられよう。

かつて、能の囃子は小鼓と笛だけだったのではないかと私は考えている。能の中で最古の演目は鎌倉時代から演じられている「翁」だが、この囃子は現在でも笛と小鼓主体である。現在では小鼓三調で奏するが、大部分は斉奏するので、一調でも十分事足りる。三調で奏するのは、かつて複数の座が立ち合いで「翁」を演じていた名残であろう。

「翁」の後半、「三番叟」の囃子になると大鼓も加わるが、他の能のように大鼓が囃子を主導するわけではなく、小鼓が打つ合間に半ば即興的に打ち込むだけで、副次的な存在である。現在の囃子事を見渡しても、笛と小鼓で奏する曲には「乱拍子」や登場楽の「置鼓」があるのに、大鼓と笛だけで囃す曲はない。大鼓は後で加わるようになったのだらう。

それを推測させる記事が『四座役者目録』に載っている。

観世方大鼓之次第

幸松三郎 観世方大鼓ノ初也。幸松二郎ガ弟也。

観世方小鼓之次第

幸松次郎 幸松三郎ガ兄弟也。幸松三郎ハ、観世大鼓ノ初也。

この伝書は正保三年（一六四六）、観世座の小鼓方庄右衛門元信が、十六世紀に活躍した太鼓役者似我与左衛門国広の伝書を基に編んだものである。観世座の大鼓役者の冒頭に幸松三郎をあげ、筆者はそこに「大鼓初代」と記している。幸松三郎の弟子として同書があげた観世弥三郎は音阿弥の弟であるから、幸松三郎は世阿弥と同世代である。ちなみに「金春方大鼓之次第」の冒頭には観世音阿弥の師「延命太夫」が、「宝生方大鼓之次第」の冒頭には観世弥三郎の甥「彦四郎」があがっている。幸松三郎と延命太夫が同世代ということになり、この記事可信限り二つの鼓で合奏する囃子は世阿弥時代に誕生したことになる。世阿弥の『習道書』では「鼓の役人」と一括しているが、鼓は二調用いても、現在のように分業していなかったから区別しなかったと推測されている。素人の演能とはいえ貞和五年の能が小鼓と笛で事足りたのだから、大鼓の導入は南北朝期の終わり頃、と考えたい。

ところが、世阿弥誕生以前に成立した『一遍聖絵』には二つの鼓で歌を囃す様子が描かれている。巻四、一遍が訪れた九州の武士の館の場面だが、酒宴の開かれた座敷の中で、大きな鼓を膝の前に置いて打つ遊女の姿が見える（図

8)。同席した男が閉じ扇で拍子を取りながら歌っているから、鼓でその伴奏をしたのだろう。酒宴の場の外、縁側にも鼓を打つ男、その横には銅拍子を打つ男が描かれているから、絵画を見る限りでは鼓二調と銅拍子で歌を囃したように見える。これ以前の絵画では、小鼓風に構えた鼓で歌の拍子をする図は描かれた例がないのだが、この時期に合奏するようになったのだろうか。

ここで、美術史家の判断を仰いでみよう。一般に、絵巻全集などで目にする機会の多いのは、正安元年(一一九九)に成立した歡喜光寺・清浄光寺本(以下歡喜光寺本と呼ぶ)である。これは絹本に着色したたいへん美麗なものだが(図8)、『一遍聖絵』には佐女牛至町新善光寺に伝来していた御影堂本も現存している(図9)。後者は途中で彩色がなくなり、未完のまま伝来した絵巻である。宮次男は、これを歡喜光寺本の古写本と説いた。ところが歡喜光寺本には剥落箇所があり、うっすら見える下絵を検討した結果、製作過程で詞書や絵を変更した部分が数力所あることが判明した。変更以前の構図は御影堂本と一致することが多く、それ以外の場面でも御影堂本の図柄の方が詞書に添うことが多い。ここから、黒田日出男は歡喜光寺本以前に稿本の存在を想定し、御影堂本を稿本系統の写本と位置つけた。また吉村稔子は、歡喜光寺本の下絵と御影堂本の構図が必ずしも一致するわけではないことから、他に祖本を想定した。単なる親本・写本の関係ではないらしい。歡喜光寺本では、いったん変更した後で元の構図に戻したところもあり、絵師が筆の赴くまま描くところがあったらしい。

さて問題の場面だが、御影堂本には縁側で囃す男達が描かれていない。どちらが真実を伝えているのだろうか。宮次男によると、中世の模写では画家の創意が加わって画面に多少の改竄、変更がおこなわれることが少なくなかったらしい。概して、物語や絵の展開に直接関わりのない箇所は変更することが多い。この場面の背景を比較すると、歡喜光寺本では門の向かって右に馬を止めているが、御影堂本では左側になっている。歡喜光寺本に描かれた建物が御影堂本にはなく、御影堂本では鷹のそばに犬がうすくまっっているが歡喜光寺本には描かれていない、などといった相

違がある。酒宴の場でも、人物の配置が微妙に異なっている。変わらないのは、女性が鼓を膝の前で打っている点である。縁側で鼓を打つ男は、歌の囃子に不可欠ではなかったようだ。歡喜光寺本には、背景をにぎやかに飾って描き込む傾向がある。鼓を二調くみあわせて囃す歌謡が現実存在しなくても、画面のにぎやかしとして縁側の男達を描いてしまったのだろう。

二〇〇二年十月、六年を費やした補修が完成した記念に、歡喜光寺本が京都国立博物館で展示された。そのとき間近で絵巻を閲覧する機会を得たのだが、縁側と柱のラインが縁側にすわる男性二人の身体をつつすらと横切っているのが確認できた(図10)。縁側と柱を描いた後で男達を描いたために、下に描かれたラインが透けて見えるのである。歡喜光寺本では、通常、人物に重ならないよう背景の線を引いているので、縁側の男達が当初の構図になかったことは明らかである。まさに絵師が気のおもむくまま追加した図柄だったのである。

## 二 『源誓上人伝絵』の合奏

もつひとつ、不思議な合奏場面がある。

小中村清矩著の『歌舞音楽略史』では『猿楽古図』、別冊太陽二十五号『能』では『寺院縁起絵』として紹介され、現在ではシアトル美術館が所蔵する掛幅である(図11)。小山正文が、浄土真宗本願寺派の寺院、甲斐の万福寺を開いた光寂坊源誓の絵伝であるとの見解を出したため、現在では『源誓上人伝絵』とも呼ばれている。万福寺には『源誓上人伝絵』二幅が伝存していたことが『遺徳法輪集』(宝永八年)に見え、『甲斐国史』が記載する寸法(長五尺、幅三尺)とも一致することから、名称の該当性は高い。上人は延文五(一三六〇)年に九七歳で没したので、掛幅の製作年代も延文五年をそう下らない時期、と推測されている。源誓上人の生国相模の薬師堂や剃髪場面、京都東山の

大谷本廟などを描くなかに、翁面、ないし布製の雑面のようなものを掛け、白い狩衣を着た男の舞を笙・笛・太鼓・左右に分かれた鼓二調で囃す様子が描かれている。別冊太陽では「笙など楽人の伴奏で翁舞風の芸が演じられている。延年の一場面である」とコメントがある。「翁」ならば鼓と笛で囃すはずなのに、なぜ笙や太鼓も描いたのだろうか。舞楽の「採桑老」の可能性もあるが、「採桑老」ならば舞人は竿子をかぶって手に鳩杖を持つし、鼓を胸の前に立てて素手で打つことはない。扇を持つ舞人の姿はやはり「翁」のようだ。だが、「翁」ならばなぜ雅楽器を描いたのだろうか。これも絵空事なのだろうか。この場合は少々事情が異なると思うのだが、自説を展開する前に、天野文雄の説を紹介しておこう。

天野は、『源誓上人伝絵』の舞人を呪師ではないか、と推測した。呪師は寺院の法会で密教的な行法を担当する役だが、悪を払う呪術的で派手な動きが人目を引き、次第に芸能化して法会以外の場でも演じられるようになっていた。公家の日記などから、装束がきらびやかで舞楽の「陵王」や「納曾利」に似せて作ることもあったこと、鼓や唱人を伴っていたこと、庭上に箆を敷いて演じたことなどが知られている。興福寺の新猿楽で舞う「翁」は古来から「呪師走」と呼ばれており、呪師の座が猿楽座の母胎となって翁芸の成立になんらかの影響を与えたことは定説になっている。以上の点を考え合わせ、天野はこの舞を呪師と判断したのである。

だが、天野があげたのは十二世紀後半に書かれた史料である。掛幅の制作された十四世紀後半には観阿弥がすでに活躍し、呪師は衰退期に入っている。二百年以上隔たった古い時代の芸能を、古い演出のまま描くだろうか。

実は、同じような図柄が室町中期に描かれた『芦引絵』の酒宴の場にもある(図12)。これは琵琶の上手な稚児と僧侶の恋愛を扱った物語だが、翁面を掛けた男の舞を、鼓、琵琶、笙、笛などで囃す場面が描かれている。詞書きを見てみよう。

或時は管弦歌合のなさけある遊をしてをの心をさしのぶかき事をのへ或時は乱舞・延年の興ある技を尽くし

て、面々に感の切なる色を表はしける程に、十余日は何となく過ぎぬ。

詞書きに従つと、管弦・乱舞・延年を複合して描いた場面のような。延年とは、僧侶が法会の後に催した芸能大会である。一例として、観心三年に周防仁平寺で催された宴年の次第を抜粋しながら引用しておこう。

一、舞楽次第 一番塩夫・二番万歳楽・三番長保楽・四番甘洲・五番林歌

一、入調 一番安摩・二番太平楽・三番拍杵・四番散手・五番貫徳・六番抜頭・七番還城楽・八番陵王・九番納曾利

一、延年次第 蘇香急三返奏之

一番俱舎・二番俱舎舞・三番歌婆也志・四番大衆舞・五番朗詠・六番若音・七番開口・八番答弁 中楽有之千

秋楽・九番若音・十番当季題目花連事・十一番狂言山臥說法・十二々心曲・十三々祈玉因縁・十四々風流

このときは舞楽をひとしきり舞つた後、延年に移っているが、俱舎舞や大衆舞など舞楽以外の舞を舞い、開口や答弁といった秀句芸もあれば延年特有の歌舞劇、連事も演じる、というように盛りだくさんに芸能がくり広げられている。これは文字記録として最古のものだが、室町時代に入っても式次第に大きな変更はない。このように異種の芸能が演じられる延年を描くとき、絵師はどのような手法をとつたのだろうか。

ひとつには、『法然上人絵伝』巻九の方法がある。ここでは、衆徒に囲まれながら鼓と銅拍子を伴奏に舞う稚児の舞を描いている(図13)。延年特有のレパトリー、稚児の乱拍子を描いて延年を代表させた形である。

だが、別の方法も考えられよう。

言うまでもないことだが、絵巻のスペースはたいへん限られている。よく見かけるのは一枚の構図の中に同一人物をくり返し描く手法で、異時同図画法と呼ばれている。人物の位置を変えることで時間の経過を表現し、背景描写の反復を避ける画法だが、これによって画面展開もスムーズになっている。ストーリーに直接関係のない場面にはさらにスペースを割くことはできないから、複数の要素を合成させることは大いに考えられる。『芦引絵』の場合、稚児



の琵琶に聞き惚れながら管弦を楽しむ場面、翁舞に興する場面を併せて一枚の図に描きこんだ結果、不思議な合奏場面が誕生したのだろう。

「画面で確認してみよう。琵琶、箏、横笛を奏しているのは僧侶だが、鼓を打つ人物とその隣で歌を歌う（ないし囃す）人物は白衣を着た仕丁らしく、僧達とは少し離れて廊下にすわっている。座敷の中央には酌をする稚児が居り、翁面をかけた男は心もち仕丁らの近くで舞っている。管弦に興じる酒宴の空きスペースに、翁舞を描いたような構図である。二つの芸能を合成した場面、と考えた方がよさそうだ。これも、一種の異時同図画法と言えるのではなからうか。

『源誓上人伝絵』の場合、掛幅というもうひとつの事情も考える必要がある。掛幅は絵解きを前提として描かれている。描かれた場面を頼りにさまざまな意味を付加しながら説いていくのが絵解きである。ひとつの画面には、解凍されることを前提として複数の情況が圧縮して描かれている。絵巻以上に、描かれた場面を鵜呑みにできないのである。

以上を考えた結果、『源誓上人伝絵』の場面は雅楽器と鼓で囃す翁芸ではなく、雅楽や猿楽が演じられる延年を複合して描いた図、と判断したい。

### おわりに

検討した結果、二つとも真実の合奏ではなく絵空事ということになった。もちろん、文字資料が存在しないからといってすべてを空想の産物と判断するのは早計だが、絵画の特性を十分に考慮したうえでなければ、文字資料と同時ベルで扱うことはできない。絵画には絵画の約束事があり、ことに背景などは決まり文句のように描き方が固定して

いる場合が多い。演奏場面がストーリーの中心ではなく背景として描かれているのだとしたり、ことさらステレオタイプに描かれていないかどうか検討する必要があるだろう。描かれた素材は、すべてが真実を伝えるものではない。そのことを十分念頭に置きながら、文字資料の空隙をつめる貴重な資料として扱っていききたい。

## 注

- (1・2) 高桑いづみ「鼓胴の形態変化」『東洋音楽研究』第六五号 二〇〇一  
『能の囃子と演出』(音楽之友社 二〇〇三)に再録
- (3) 豊永聡美「中世における遊女の長者について」『中世日本の諸相』吉川公文館 一九八九  
後藤紀彦「遊女と朝廷・貴族」『週間朝日百科』日本の歴史3 遊女・傀儡・白拍子』一九八六
- (4) 宮次男「一遍聖絵の錯簡と御影堂本について」『美術研究』二四四号 一九六六
- (5) 黒田日出男「絵画史料から何がわかるか」『週刊朝日百科』日本の歴史 別冊 歴史の読み方1』一九八八
- (6) 吉村稔子「聖戒本一遍聖絵伝の祖本について」武田佐知子編『一遍聖絵を読み解く』吉川弘文館 一九九九
- (7) 小山正文「関東門徒の真宗絵伝」『高田学報』六八号 一九七九
- (8) 『在外 日本の至宝』第一卷(毎日新聞社 一九七七)の図版解説による
- (9) 天野文雄「鎌倉期《翁》の絵画資料」『観世』昭和六三年二月号  
『翁猿楽研究』(和泉書院 一九九五)に再録
- (10) 『能楽源流考』から、当該記事を引用しておく。  
『前庭敷長筵五枚、為呪師走場。副北屏……敷紫端疊三枚、為唱人座也』  
『玉葉』建久二年(一一九二)二月二日の条  
『参法勝寺。……次催呪師、正人雖参、呪師尚不参也。時参上而鈴并鼓等無之。』  
『公教卿記』保延七年(一一四二)正月十一日の条
- (11) 『看聞御記』永享八年(一一四三六)六月二五日の条に山門足引絵五巻を叡山より持参した由の記事があり(抑山門足引絵一

合五巻、手筈に納む、定直持参せり、逸翁美術館に現存する絵巻はこの記事の絵巻の模写、と推測されている。

引用文献

- 『源平盛衰記』 三弥井書店 一九七一  
『義経記』 岩波日本古典文学大系三七 一九五九  
『教訓抄』 『日本古典全集』 日本古典全書刊行会 一九三九  
『体源抄』 『日本古典全集』 日本古典全書刊行会  
『貞和五年春日若宮臨時祭礼記』 芸能史研究会編『日本庶民史料集成 第二巻 田楽・猿楽』(三一書房 一九七四) 所収  
『四座役者目録』 わんや書店 一九七五  
『周防国仁平寺・興隆寺本堂供養日記』 芸能史研究会編『日本庶民史料集成 第二巻 田楽・猿楽』(三一書房 一九七四) 所収

## 【 Summary 】

## Fictional Ensembles Drawn in Pictures

TAKAKUWA Izumi

Pictures are valuable historical materials in that they present the past to us directly. However, when these pictures were drawn not for the purpose of keeping a record, there is a great possibility that the scenes they depict are different from the truth. In this paper, the author studies two scenes of an ensemble depicted in “Ippen Hijiri-e” and “Genseishonin den-e” with other materials to consider the reason why these ensembles were drawn.

“Ippen Hijiri-e” is a picture scroll of the Kamakura period. In volume 4 of this picture scroll, there is a scene of a feast held at the house of a warrior, and in this scene a group of musicians playing two drums and *dobyoshi* (small cymbals) and accompanying a singer is depicted. In the room is a woman performer playing a large drum placed in front of her knees. On the verandah are two men, one playing a drum in front of his chest and the other playing a *dobyoshi*.

But if we look at pictures drawn before this one, there is no picture that depicts an ensemble with two drums. A woman performer may be seen with a large black lacquered drum in front of her knees or holding a drum on her left side. In a picture depicting *dengaku odori*, dance with the dancers playing their own instruments that became popular from the end of the Heian period, performers may be seen playing drums in various acrobatic positions. But in all these cases, there is only one drum. The only example in which two drums are depicted is the version of “Ippen Hijiri-e” that has been transmitted at Kankikoji and Shoryokoji temples, a magnificent picture scroll on silk. Most probably, an ensemble with two drums did not exist until *noh* reached its full development at the beginning of the Muromachi period.

There is also another difference in the ensemble itself. For example, there is no man on the verandah in the “Ippen Hijiri-e” owned by Mieido temple, a modified version of the original picture scroll that has been transmitted in an unfinished form.

Although art historians and historians have provided many interpretations

about the relation between the two versions of “Ippen Hijiri-e” mentioned above, the conclusion is that they are based on separate sources. There are many parts in the Kankikoji and Shoryokoji version in which the words of the story and compositions of pictures were modified in the process of drawing, and many of these words and compositions of pictures before modification correspond with those found in the Mieido version. It may be said that the man on the verandah, who was not really necessary, was drawn in the Kankikoji and Shoryokoji version in an attempt to make the scene livelier because a careful observation of this version shows that the line of the verandah cuts across the body of the man. Since no other line in the background of the Kankikoji and Shoryokoji version does this, it is clear that the man on the verandah was drawn after the verandah.

“Genseishyonin den-e” is a *kakefuku* (hanging scroll) made in the early Muromachi period and used by Buddhist monks to teach, with pictures, such matters as the history of a temple or the biography of monks. In a scene that depicts a Buddhist memorial service, some *gagaku* instruments and drums are found accompanying an “Okina”-like dance. A similar composition is found in “Ashibiki-e” which depicts, as is explained in the words attached to the painting, a scene of *en-nen*, entertainment following a Buddhist service in which monks performed and enjoyed various types of performing arts including *gagaku* and other dances. In the author's interpretation, several instruments were drawn together in this picture scroll as if they were being played in an ensemble in an attempt to place several types of performing arts into one scene. Since there is limited space for drawing on a picture scroll, perhaps such method of drawing was incorporated in scenes that are not directly connected with the story. Synthesis of several scenes was quite conventional in *kakefuku*. Thus, the ensemble depicted in “Genseishyonin den-e” is most probably fictional drawing into which several performing arts are incorporated.

Although the conclusion that has been reached is that both “Ippen Hijiri-e” and “Genseishyonin den-e” depict fictional ensembles, one cannot discuss paintings and written historical materials on the same level without considering whether or not an ensemble depicted in a picture is true or fictional, taking into account the circumstances surrounding a painting such as the purpose for the drawing, time when the drawing was made, and the skill of the artist.