

# 江戸時代初期風俗画の表現世界

江村 知子

はじめに

- 一、風俗画研究の問題と調査手法の多様化——「彦根屏風」の共同研究調査から浮かび上がるもの
- 二、「本多平八郎姿絵屏風」の表すもの——見立絵の世界
- 三、「歌舞伎図巻」——その画風に関連しておわりに

はじめに

本稿は、近年の作品調査手法の多様化に鑑み、江戸時代の風俗画を一例として従来の美術史研究では明らかにし得なかった表現上の特徴について考察し、今後の研究の展望を示すことを意図して行った同題の発表に基づくものである。古美術作品は制作されたものが全てが伝存しているわけではなく、現存する作品が同類の作品の中で典型的なもの、あるいは平均的なものとは限らない。また作品は、それぞれ異なった材料、技法、制作工程によって形作られており、さらにさまざまな経年変化が生じている。つまり一つの作品を精査しても、その時代の作品群の全貌はとらえられず、複数の作品を比較してみてもそれらの相違点が明らかになるばかりで、相対的な位置づけにはつ

ながっていない。しかしながら作品を詳細に観察すると、細部や何らかの痕跡から、その表現に込められた意図や制作にまつわる事象を解明する手がかりが得られる場合がある。作品を見るということは、美術史研究の基礎の基礎と言えるが、作品そのものから取得する詳細な情報は、作品にまつわる研究において論拠となるばかりでなく、総合的な作品評価においても重要な判断材料になる。とりわけ制作の経緯が不明で多種多様の要素が渾然一体となった感の強い、江戸時代初期風俗画においては、詳細な情報が、作品をとらえる指標となると考えられるのである。

## 一、風俗画研究の問題と調査手法の多様化

——「彦根屏風」の共同研究調査から浮かび上がるもの

中世から近世へと時代が移りゆく時期の日本絵画においては、現実主義的な風潮や、武家や富裕町衆などの新興階層の趣向を反映させた風俗表現が好まれるようになった。古代より絵画の中に人の姿や何気ない日常の様子を描き込むような風俗的表現は数多く認められるが、十六世紀後半から十七世紀前半にかけて制作された「近世初期風俗画」と呼ばれる作品群は、人の姿そのものや風俗描写が主題として前面に押し出され、絵画表現の流れの中で、

ひとつの転換期に位置づけることができる。風俗画は時空を超えてその作品を見る者と同じ人間の姿を主題としていることが作品の大きな魅力となり、研究者のみならず多くの人々の関心を集めてきた。そして遊里や芝居町といった、いわゆる悪所の情景を描いた作品も多く、江戸時代の公式的な倫理観から見ると卑俗な主題と言える。そのためか落款印章などを有する作品がほとんどなく、作者や時期などの制作背景が判明する作品が少ない。そして数多くの絵師が多数の作品を手がけたためか、類似点と相違点が複雑に入り組んでおり、様式分類が難しいこと、描写されている時代と制作年代が一致するとは限らないことなどが研究上の問題となってきた。

多種多様な風俗画についての最も素朴な分類方法として、「画題や描き込まれているモチーフが似ているかどうかが判断基準とされてきたが、研究者によって見解が分かれることも多い。似ている部分を探し出すと同時に似ていない部分が浮かび上がり、個々の作品研究が総合的に発展しにくい状況にある。また複数の作品を比較する際にも、本来の状態はもとより経年変化も加わり、それぞれの作品の個性差が大きく、相対的な位置づけが難しい。一方、作品の伝来が評価の一要素ともなるが、風俗画は制作当初から現在に至るまでの過程が判明する作品がほとんどない。たとえば「彦根屏風」(彦根城博物館蔵、挿図1)は彦根藩井伊家に伝来したことからその名称で呼ばれているが、井伊家の所蔵となったのは幕末のことで、制作当初から十九世紀以前の伝来については不明である。大名家のコレクションであったという風俗画作品は少なからず現存するが、その大名家のために制作されたと判明する作品はほとんどない。本稿で取り上げる「本多平八郎姿絵屏風」「歌舞伎図巻」(ともに徳川美術館蔵)といった風俗画作品も、尾張徳川家に収蔵された経緯は不詳とされている。

挿図1 彦根屏風 彦根城博物館蔵

ところで「彦根屏風」や「本多平八郎姿絵屏風」を同列に近世初期風俗画というジャンルで括ること自体、近代以降に形成された美術史の枠組でとらえていると言える。制作背景が不明である風俗画の作品評価に、後世の枠組が影響を及ぼしている可能性があることには注意を要する。枠組にとらわれて、作品の本質を見失う危険性もあろう。近年の美術史研究では既成の枠組を解体する動きが進んでおり、さまざまな要素が細分化されたまま相対化できずに行き詰まっている感もある。こうした状況下では、個々の作品から詳細な情報を読み取り、分析を重ねて作品評価につなげていくことが、今後の美術史研究の一つの方向性として有効であるように思われる。

一方で近年の情報技術の発展は日進月歩で、各種の機材や技術が文化財調査にも実用・応用されている。東京文化財研究所では高精細デジタル画像撮影をはじめとする光学的調査手法の開発と応用について調査研究を推進している<sup>(1)</sup>。各種の調査を実施しても、美術史研究で解明できなかった筆者や制作背景に関わる問題を即座に解決できるわけではないが、作品の中ほどのような材料と表現技法が用いられているかということは、今後の作品の評価においても基礎的な判断基準として利用可能である。とは言え、作品そのものから詳細な情報を取得するような調査は、作品所蔵館との調整、調査の実施、データの集約と整理、考察と報告などに、相応の時間と経費がかかるため、調査を実施できる作品数には限りがある。調査研究の基本方針としては、調査成果を個々の作品研究に反映させる一方、中長期的には絵画表現や技法の特徴を、複数の作品と相互に比較しながら日本絵画史の流れの中に位置づけしていく視点が必要となる。とりわけ、日本絵画のさまざまな様式や表現技法によって、多種多様なモチーフが描き込まれている近世初期風俗画を調査対象とすることにより、各種の絵画表現の要素がどのように構成され、作品

や時代によって変容し、広がっていくのかを具体的に辿ることができよう。そしてそれは風俗画という一ジャンルにとどまらず、絵画史全体の展開を考える上でも有益な指標となりうると思われる。

美術史研究において、各種手法による調査で得られる知見をどのように応用していくのか、さまざまな課題もあるが、まずは具体例として本稿の前提となる「彦根屏風」の調査についてふれておきたい<sup>(2)</sup>。この調査は同作品の解体修理に際し、所蔵館である彦根城博物館と東京文化財研究所との共同研究として各種撮影と蛍光X線による材料分析調査が行われた。その結果、一人全員の顔貌描写に特徴的な細密表現（白目部分、瞳の両側に○・五ミリ程度の白点が打たれている）が認められたこと（挿図2）、近赤外線撮影によって各人物の着衣に肉眼では確認できない色の指示書きが存在していたこと、蛍光X線分析によって男女の肌色は異なる絵具で塗り分けられていたこと、二種類の赤色を使い分けられていたこと、などが判明した。また「彦根屏風」が全体を通じてきわめて細密に描かれていることは先学の研究でたびたび指摘されてきたことだが、その精度の高さはこの調査撮影画像によってはじめて認識できたことも多い。

顕著な例としては、人物および各種のモチーフはほぼ全てが輪郭線を塗りよけて彩色する「彫り塗り」で描写されている。第四扇の文を書く女の膝元に置かれた硯箱の内側のように、最も細い部分では輪郭が○・二ミリほどの空隙を保って赤い絵具が塗られ、主だったところは金泥線で描き起こされている（挿図3）。線描の最も細い部分では、「彦根屏風」本紙に使われている雁皮繊維の幅（約二〇ミクロン）と同程度の細密さで描写されていることが確認できる<sup>(3)</sup>。技巧を誇示するような細密表現は古今東西に多くの作例があるが、「彦根屏風」の場合は、人物やモチーフの特定の姿形を詳細に示す

挿図6 彦根屏風 第6扇部分 三味線を弾く女、名古屋帯



挿図7 彦根屏風 第5扇部分 三味線を弾く女



挿図8 黒紅染分輪子地松皮菱段模様繡箔小袖 京都国立博物館蔵



挿図9 彦根屏風 第5扇部分 口元を隠す女、鹿子絞り

挿図2 彦根屏風 第5扇部分 三味線を弾く女、左目



挿図3 彦根屏風 第4扇部分 文を書く女、硯箱



挿図4 彦根屏風 第2扇部分 刀にもたれる男、菊花文鐺



挿図5 彦根屏風 第1扇部分 垂髪の女、紫革の足袋

ためにこうした表現技法が用いられていると考えられる。モチーフの中には、過去を振り返り返るような描写が数多く見られる。室町時代末期に盛んに用いられた様式に近い刀剣の拵え(挿図4)、慶長(二五九六〜一六一五)年間に流行した紫革の足袋(挿図5)、文禄(二五九二〜九六)頃に用いられた組紐をぐるぐると巻いた名古屋帯(挿図6)、慶長期の俗に「地なし小袖」と言われる、紋様で全体を埋め尽くすような小袖の様式(挿図7、8)、生地凹凸を強調した総鹿子絞りの小袖など(挿図9)、推定制作年代の寛永(二六二四〜四四)期からすると、一世代前の古い風俗が細密に描写されている。画面下層には下描きの墨線が存在していることが近赤外線画像から確認できるが、大きく変更された箇所はなく、下描きに従い、色指示の通り丹念に彩色されており、綿密な計画に基づく制作と見なすことができる。

挿図10 彦根屏風 第5・6扇部分 画中画の山水図屏風

挿図11 彦根屏風 第5扇部分 屏風の表装

彫り塗りは平安絵巻などにも見られる伝統的技法と言え、彦根屏風の興味深い点は、このやまと絵的な技法で緻密に形作られている室内に、格調高い漢画の山水屏風が画中画として描かれていることである(挿図10)。この画中画には、岩山、樹木、樓閣、水辺、点景人物によって深遠な空間が構成されており、しかも下描きなく一気呵成に描かれている。現世の享楽を主題とする遊楽図に、一見似つかわしくない室町期の正統的な山水図を意識したような画中画が描かれていることは、その筆者の真面目を暗示しているようにも見える。一方で屏風の縁裂には金襴の唐草を流麗な金泥線で表し、角の部分は実際の仕立てと同様に、バイヤスに裁って模様を合わせている点などは隅々まで凝視されることを想定しているような描写である(挿図11)。同様に屏風の裏貼りの雀文唐紙は、本来版木で刷るもので、絵師が筆で描くものではないが、屏風の曲がり具合に合わせて図案を歪ませるような描写には、再現性への執念を感じさせる(挿図12)。同じ部分を近赤外線画像で確認すると、円周部分と中心線に下描き線が確認できる(挿図13)。基本線に沿って整然と円形文が重ねられているが、雀の顔形までは一様ではなく、おらかな描写となっている。

挿図12 彦根屏風 第6扇部分 屏風の裏貼り

挿図13 同 近赤外線画像

以上のように「彦根屏風」は線描や彩色における高度な技術水準の表現技法、細部描写をおろそかにしない作画姿勢、そして山水図のような様式が確立されている画題への深い理解と表現力によって、濃密な絵画空間が形成されている。これまで「彦根屏風」は比較すべき作例のない、近世風俗画の頂点を示す作品であると評価されてきたものの、こうした熟練の業、表現技法や様式がほかの作品に全く用いられなかったとは考えられない。線描の状態、彩色材料の積層状態など画面を形作っている細部に着目して考察を重ねることは、遺品の現存状況や様式分類の限界を超えて、作品の相対的位置づけを行う際に、評価の基準となる。しかるべき参考作例と比較しながら、特徴的な表現がどのように広がりを見せているのか、あるいはどのように変容を遂げているのか、さらに検討を進めたい。

## 二、「本多平八郎姿絵屏風」の表すもの

### ——見立絵の世界

「彦根屏風」の調査で得られた知見をふまえ、さらに発展的に研究を進めるために二〇一〇年より徳川美術館との共同研究として、近世風俗画の調査を実施している。<sup>(5)</sup> まずは「彦根屏風」と画面形式、人物描写などが類似する「本多平八郎姿絵屏風」(徳川美術館蔵、図版2-4)から調査を実施した。

撮影と画像形成については、当研究所の城野誠治と鳥光美佳子が担当した。高精細画像からは、線描や絵具の積層状態を詳細にとらえることができる。この共同研究調査による画像は、二〇一一年一月二十九日に東京文化財研究所で開催した「近世風俗画共同研究調査報告会」にて公開し、徳川美術館吉川美穂氏による「本多平八郎姿絵屏風の表現について」と題する発表で調査報告を行った。後述する本作品の調査の知見は、吉川氏の発表に基づく部分が

あることをお断りしておきたい。

この作品は江戸時代後期の尾張徳川家の道具帳に「本多平八郎姿絵」の名称で記載されており、若衆を本多平八郎忠刻(一五九六―一六二六)、葵紋小袖の女性を徳川秀忠の娘の千姫(二五九七―一六六六)と見て、二人の出会いを表したものとして伝えられている。忠刻が病歿した寛永三年(二二二六)以降の制作とされてきたが、制作当初から徳川家の收藏品であったかどうかは明らかではない。さりながら右扇中央の女性が徳川家の紋章である葵紋の小袖を纏っていること、そして制作当初からは表装を変更されていると見られるが、現在の状況では本紙の外側に葵紋の裂が回らされていることから、徳川家に縁のある作品として制作され、伝えられたと考えられる。筆者については狩野長信などの絵師の名があげられている<sup>(6)</sup> ほか、狩野派の絵師の筆によるものと考えられている。現在二曲一隻屏風となっている本作品は、男女の間で寄せる想いを文に託して交わし合う情景が表され、文使い図の見立て絵であると見なされてきた。染織史的考察によると、本作品に描かれる服飾風俗は、鹿子絞りや蔓草文様の多用、着物の身幅、帯の細さなどから寛永頃の特徴を示しているとされ、<sup>(7)</sup> 絵画史における大方の見解と一致している。

まずは「本多平八郎姿絵屏風」の図様を確認しておく。左扇中央には、本多平八郎と目される若衆が描かれ、黒地の小袖を着流しにして大小を差し、扇をつまみ持ち、文使いの禿の方を振り返っている(図版3)。眉や後れ毛が繊細な毛描きで表されており、切れ長の目は濃墨線でアイラインが強調されているが、睫毛は描かれていない。全体的に経年のため判別しにくくなっているが、人物の肌にはやや赤みを帯びた色が注されており、この男性の二重脛の部分も色隈で表されている。小さめに表された口は、唇をすぼめたように見え、お歯黒をした前歯が二本のぞき見えている。刀は金角鐔で、鞘

の金霰鮫皮が立体的に表され、鑑の方は青漆塗りの片身代わりとなっており、束には革が捻り巻きされている。脇差は金十字形鐔に青漆塗海老巻鞘で、紐を通す栗形と帯から落ちないようにする返り角が立体的に表されており、重厚で立体感のある刀拵えの描写となっている。

若衆に文を差し出す禿は、二重瞼の切れ長の目で、髪が切り揃えられ、頬にさしかかる髪の毛が可憐な様子で、口を開き若衆に何か話しかけている(挿図14)。青味のある濃い灰色の地に赤や緑の雲形紋様の振袖を着て、赤い名古屋帯を締めている。右手で結び文を差し出し、左手には菊と薄の花束を携え、白菊の花は絵具が立体的に盛り上げられ、装飾技巧的に表されている。

右扇には鹿子地葵紋小袖の女性を中心に描かれ、差し出された文を見て驚き恥じらうような仕草で表されている(図版4)。三つ葉葵紋は赤・緑・浅葱色に染め分けられ、星梅鉢紋の黒い細帯を締め、白い肌をほんのり色づかせた小さな左手を帯の中に差し込んでいる。顔貌表現を見ると、アイラインを濃墨線で強調した一重瞼で表されている。何らかの表現意図が存在しているのかどうかは不明であるが、左扇の若衆と少女は二重瞼で、右扇の女性四

挿図14 本多平八郎姿絵屏風 左扇部分 禿  
徳川美術館蔵

人は全員一重瞼で表されている。また右扇の女性のうち、手紙を差し出す年若い女性をのぞく三人は眉が剃られている。吉川美穂氏のご指摘によると、この葵紋小袖の女性のみ、額上部に置き眉と見られる黒い点が二つ確認できる(挿図15)。地毛の眉毛を剃り落とし、眉を作ることは、平安時代から行われている風習で、江戸時代においても、武家などある程度身分の高い成人女性たちのあいだで正式な化粧として行われていた。置き眉の痕跡があることは、この共同研究調査によって初めて確認できた知見である。また額の生え際は繊細な線描で富士額に表され、頭頂部がやや細長く、垂髪が高貴な印象である。

文を差し出す女性は鉄線唐草と藤の模様の振袖を着て、内側には紅の総鹿子絞りの振袖を重ね着している(挿図16)。膝のあたりまである長い髪を後ろで束ねており、振袖が左右に翻る。先述のように地毛の眉が生えていることと振袖の着装は、この女性が他の女性たちに較べて若年であることを示している。左手で拵え文を右手で指さしているが、文字は絵のように乱れ、文章として判読することは難しい。ここでは画中の文字が判読できることは

挿図15 本多平八郎姿絵屏風 右扇部分 葵紋  
小袖の女、置き眉

挿図16 本多平八郎姿絵屏風 右扇部分 文を  
差し出す女

挿図18 本多平八郎姿絵屏風 同部分 頭部

さして重要なことではなく、この絵画の主題となる出来事が年若い女性から女主人に伝えられるということが象徴的に表されたと理解できる。

後方の牀几には垂髪の女性が腰掛けており、紗綾形に鉄線唐草の小袖を着て右足の草履を脱いで足を組み、三味線を弾いている(挿図17)。目鼻は濃

挿図17 本多平八郎姿絵屏風 右扇部分 三味線を弾く女、煙管を吸う女

墨で描き起こされ、瞼や頬、人中にはうつつすらと赤みを帯びるように表されており、紅を差した唇からは、お歯黒をした歯がのぞいている。

右端には左手を懐手にし、煙管を吸う女性が横向きで表され、髪は立兵庫に結び上げ、黒地に水車の文様を大きく表した小袖を着て、赤鹿子地の細帯を締める姿で描かれている。立兵庫は寛永頃、遊女の間で流行した髪型で(挿図18)、徳川家の姫君を想起させる葵紋小袖の女性の傍らにいる人物として卑俗すぎるのではないかとその服飾風俗の意外性が指摘されている。<sup>(8)</sup>小袖の後ろ身頃に表された、水車の回転桶は背中部分は浅葱と緑、裾の部分は大半が剥落しているが、赤色にそれぞれ塗られており、水が勢いよく落ちる様子が細い線描で表され、波立つ様子が細い線描によって表されている。また人物は全員草履を履いていることから、屋外の景色を表していることになる。それぞれ鼻緒の色が描き分けられ、やや足先のそりあがった足元は、金泥線で描き起こされている。

「彦根屏風」と「本多平八郎姿絵屏風」は、無背景の空間に人物が配置され、従来の研究においてもしばしば比較されてきた。主な共通点としては、若衆の髪型や風貌、ポーズを決めたような仕草、黒地に色とりどりの小紋を表した小袖、染め分けの細帯、結び文の形などがあげられる。一方で、「彦根屏風」が整然とした均質な線描と彫り塗りで画面が緊密に作り上げられているのに対して、「本多平八郎姿絵屏風」では、打ち込みのある鋭い線描で、おおらかにモチーフが描写されている。鹿子絞り一つを見ても、「彦根屏風」ではやや過剰なまでの材質表現描写で、微細な点を粒状に盛り上げて整然と並べ、絞り染めの立体感と染めムラの筋を表す(挿図19)のに対して、「本多平八郎姿絵屏風」の鹿子絞りでは地色の上に白い絵具で小さな輪を描くことによって表しており、地模様が平面的であることによって葵紋が際立



つような表現となっている(挿図20)。両者は、彩色工程や技法だけではなく、表現の志向する方向性が異なるということが言える。

さらに三味線を例に、モチーフの形態把握と描写について考えてみたい。三味線は十六世紀後半に日本に伝えられ、慶長後半期には盛んに演奏されるようになり、風俗画には必ずと言ってよいほど描かれる、遊楽図の必須アイテムと言える。三味線が描かれていないと慶長中頃以前の制作と判断さ

挿図20 本多平八郎姿絵屏風 右扇部分 葵紋  
挿図19 彦根屏風 第5扇部分 双六をする女  
小袖の衣

れるようなこともあったようである。当時存在していなかったモチーフを描くことは不可能であるが、描かれないことがすなわち存在しなかったとは言えないこと、また既に消滅してしまったものや変化してしまったものを懐古的に描くことは可能であるため注意を要する。とは言え、単に描かれているかどうかだけではなく、細部表現を観察することから作品の制作背景を解明する手がかりを得られる可能性もある。「彦根屏風」に描き込まれている三味線は上から一の糸、二の糸、三の糸と、次第に細くなるように描かれており、調弦する上駒が描き込まれている(挿図21)。音楽史研究の蒲生郷昭氏のご教示によると、三味線の上駒を明確に描き込んでいる例としては、「彦根屏風」のほかに「桜下弾絃図屏風」(出光美術館蔵、挿図22、23)があり、ことに現行の三味線の通り、一の糸を外して二の糸、三の糸のみが上駒の上に載っている状態は、楽器の歴史研究においても重要な事例であると指摘されている。<sup>(9)</sup>初期の三味線は試行錯誤を繰り返しながら、楽器としての整備と演奏方法の確立が進んだと考えられ、「彦根屏風」と「桜下弾絃図屏風」の二つの作例に描かれている三味線は、演奏する楽器として描写されていると

挿図21 彦根屏風 第6扇部分 三味線

挿図 23 同 部分 三味線

挿図 22 桜下弾絃図屏風 出光美術館蔵

みなされる。一方「本多平八郎姿絵屏風」では、牀几に座った垂髪の女性が三味線を弾いているが、糸巻は琵琶のものに似ており、糸や糸蔵の描写も簡略に見える(挿図24)。細い撥を糸に降ろしてはいるが、通常胴の下方に置かれる駒がかなり上部に位置している。さらに「彦根屏風」など他の風俗画の作例で多く見られる、身体に対して三味線を平行になるように構えて演奏している描写とは異なり、「本多平八郎姿絵屏風」の女性の三味線では胴の側面と下の面が見え、寝かせたような状態では音は出ても本格的な楽曲を演奏することは難しいと判断できる。<sup>(10)</sup> 画中に描かれているモチーフが必ずしも正確に描写されているとは限らず、実際に、現在とは異なる形状のものが存在していたのか、絵師がそのモチーフを知らなかったのか、誤った粉本に拠ったのか、技量が不十分であったのか、あるいは構造や状態をわかっていてもわざと描かなかったのか、さまざまな事情が考えられる。画中の描写を見る限りでは、「本多平八郎姿絵屏風」の三味線は、それが演奏を目的とした楽器ではなく、音楽の流れる空間を演出するための小道具として描かれている、とみなすことができる。これは、客が楽しく遊んでいるという場面

挿図 24 本多平八郎姿絵屏風 右扇部分 三味線

設定の「彦根屏風」で描き込まれている三味線とは、モティーフの持つ意味合いが異なると判断できる。そこで次に「本多平八郎姿絵屏風」の人物描写の特徴についてみてゆきたい。

葵紋小袖の女性と三味線を弾く女性は、垂髪で頭頂部がやや尖るように表されており、中世以前のやまと絵で伝統的に用いられてきた高貴な女性の表現が想起される。また日本絵画においては、身分の高い人物を描く場合、引目鉤鼻に代表されるように無個性的な顔貌で類型的に表すことが行われている。この二人の女性の画像を顔の輪郭に沿うように若干回転させて重ねてみると、目・鼻・口といった顔のパーツがほぼ重なることがわかる（挿図25）。

実在の人物を個性的に描こうとするような表現の方向性は認められず、高貴な女性を類型的に描く、という意識がはたらいっていると見られる。また全体的に彫り塗りで彩色されているが、細い線を注意深く塗りよけるのではなく、勢いのある線描を活かすために、線をつぶさないように彩色している、

挿図 25 本多平八郎姿絵屏風 右扇部分 葵紋小袖・三味線を弾く女の重ね合わせ画像

という印象を受ける。画面全体に独特の緊張感があり、いずれの人物の顔貌も切れ長の目、張りのある頬、引き締まった口元で表されている。葵紋が使用されていること、高貴な女性を示す置き眉の化粧が見られること、女性の顔貌描写に類型的表現が認められること、などを考え合わせると、その画中人物を本多忠刻と、家康の孫である千姫とする伝承が伴ってきたことも頷ける。当時の武家の女性が三味線を実際に演奏するようなことがあったのか、文献資料や音楽史研究も参照しながら今後の考察を進める必要があるが、「本多平八郎姿絵屏風」の葵紋小袖の女性を、三味線を弄ぶ女や、悠然と煙管をふかす遊女のような身なりの女が取り囲むことは、本作品が武家としての本来の姿ではない、世俗的な流行を取り入れた「見立絵」として描かれていると推測できる。

さりながら「本多平八郎姿絵屏風」には、絵空事と簡単に割り切れない一面がある。それは人物描写の縮尺が現実的なデータに基づいていると考えられる点である。これは等身大に拡大してみても判明したことであるが、本多平八郎を江戸期の将軍・大名家クラスの男性の遺骨から推定した平均身長、一五七センチ程度に合わせて実際の画面の約三・五倍で出力し、右隻も同倍率にしてみると、中心的人物である葵紋小袖の女性が、同様に将軍・大名家の正室・側室の女性の平均身長一四六センチ程度となり、実際の男女の体格差が身体描写において正確に反映されていることがわかる。「本多平八郎姿絵屏風」が制作当初から現在の形状であったのかどうかは、検討の余地を残しているが、上下三段の紙継ぎは左右で貫通しており、また構図の点から左右の位置関係については疑う余地はない。縦七二・二センチという大きさから、内向きのプライベートな空間で鑑賞されたものと推測すると、画中に描かれている六人は、架空の人物ではなく、身近な人物、忘れ形見として描かれた

ような現実感を伴っているようにも思われる。

先述のように、各種の調査をくまなく実施したとしても、描かれている人物が誰なのか、作者は誰なのか、研究上の議論的的となつて問題が明らかになるわけではない。しかしながら、「彦根屏風」と「本多平八郎姿絵屏風」は、ともに近世初期風俗画の名品とされ、新しい時代の気風やモチーフの類似が認められるものの、その描き出そうとして世界は大きく異なることが認識できる。それぞれの作品の画風・表現が異なることは当然であるが、そうした違いがどの程度の幅を持って存在しているのか、また絵画表現の流れがどのように拡がっているのかをとらえることは重要である。こうした細部表現の比較参照にはデジタル画像が効力を発揮すると期待される。

「彦根屏風」も「本多平八郎姿絵屏風」も、基本的に彫り塗りなど伝統的な彩色技法で表現されているが、屏風という空氣に露出することの多い画面形式では、絵具の退色など彩色部分の経年変化は免れることができない。そこで風俗画作品の中ではきわめて保存状態のよいことで知られる、「歌舞伎図巻」について、最後に見てゆきたい。

### 三、「歌舞伎図巻」——その画風に関連して

「歌舞伎図巻」(徳川美術館蔵、図版5、8)は歌舞伎の初期的形態である女歌舞伎を描いたもので、舞台・楽屋・一般大衆が活気にあふれた様子で描写されている。絵巻物という画面形式により、絵具の保存状態がきわめて良好な作品であることもその重要性が評価されてきた。描写されている内容は、慶長中頃の京都における歌舞伎の舞台や風俗であると見なされているが、その推定制作年代については慶長から寛永頃まで幅があり、筆者についても、岩佐又兵衛、狩野派、やまと絵系の素養を積んだ町絵師、など諸説があり、

定説を見るには至っていない。詞書七段、絵六段の総長一五メートルにおよび、もとは一巻であったものを現在は上下二巻に改装されている。

上巻の絵第一段「ふじのおどり」(図版5)では、華やかな女歌舞伎の舞踊が上演される舞台が表されている。全体的に画面は入念な彫り塗りによつて描かれ、衣の文様を緻密に描き、繊細な陰影を施している。観客席では行儀よく見物するばかりではなく、取っ組み合いのけんかが繰り広げられている。ひっくり返つた徳利の質感や、酒がこぼれて筵が濡れた状態なども描写されている。ちなみにこの場面の描写は、「棕政」印を有する「四条河原遊楽図屏風」<sup>(11)</sup>の添景に構図の共通点が認められる(挿図26、27)。画面形式や表現技法は別種であるが、絡み合う人物の位置関係や姿態が類似し、間接的な影響関係にあることが推測され、風俗画の図様の広がりを考える上では考慮すべき具体例となる。

他の風俗画の作例に比較して見た場合、「歌舞伎図巻」の大きな特色の一つは描写する全てのモチーフについて、その形態・材質などの微妙な差異までを克明に表現しようとするところにあり、そのために表現技法と材料が用いられているということがあげられる。上巻絵第二段「しのびおどり」(図版6)の冒頭、街頭で説経節を語る男性は、薄物の羽織から着物の文様や背後の人物の身体が透けて見えるように表されている。また木戸の内側の茶店では、客が茶を求め、喫する様子が描かれているが、差し掛けられた日傘は、緑の部分が濃い赤色、上部が橙色に塗られ、日に焼けて色あせて見えるように表されている。

また描写された老若男女の人物は、ただそこに描き込まれているのではなく、それぞれが明確な方向性ないしは登場人物としての役割を有していることがわかる。下巻第一段の「かねさき」の段(図版7)では、「いとし殿御

と寝た夜は」という詞に合わせて妖艶な舞が披露され、客席の最前列では、僧侶たちが食い入るような眼差しで見つめている。性別・年齢などによって、肌の色や質感が微妙に描き分けられており、各人物の目線の行く先は、必ず特定のどこかに結びついている。多種多様な大勢の人物を描きながら、画面に乱れや混雑が生じていないのは、表現描写に一貫性があるためと考えられる。

さらに画中の観客には外国人の姿も散見される。下巻第三段「茶屋遊び」(図8)の舞台では本作品の主人公と言える采女がかぶき者の華麗な姿で表され、観客席には南蛮人や朝鮮人と見られる人物が描かれている。豊かな髭を

蓄えた朝鮮人の男性は、頭頂で結い上げられた髻が薄い生地の冠から透けて見えるように描かれている(挿図28)。絵画の中には、絵空事として、現実の姿とは異なるものが描き込まれている可能性も多くあるが、全てが架空のことと等閑視することもできない。

本作品の筆者については、岩佐又兵衛(一五七八―一六五〇)とする説もあり、又兵衛が元和二年(一六一六)頃に福井へ移り住む以前に京都で描いたと推測される舟木本「洛中洛外図屏風」(東京国立博物館蔵)との比較により、「歌舞伎図巻」に又兵衛風が認められることが先行研究によって指摘されている<sup>(12)</sup>。たとえば虱を取ってやる二人組の姿形が近似するほか(挿図29、

挿図 26 歌舞伎図巻 上巻絵第1段部分 徳川美術館蔵

挿図 27 四条河原図屏風 「棕政」印 部分

挿図 28 歌舞伎図巻 下巻絵第3段部分 朝鮮人

挿図 30 舟木本洛中洛外図屏風 左隻第3扇部分 虱取り 東京国立博物館蔵

挿図 29 歌舞伎図巻 下巻絵第3段部分 虱取り

挿図 32 舟木本洛中洛外図屏風 右隻第5扇部分 騎乗の武士

挿図 31 歌舞伎図巻 上巻絵第1段部分 騎乗の武士

挿図 34 舟木本洛中洛外図屏風 右隻第5扇部分 槍持ち

挿図 33 歌舞伎図巻 上巻絵第1段部分 槍持ち

挿図37 山中常盤絵巻 第3巻第6段部分 受け口の男

挿図36 舟木本洛中洛外図屏風 左隻第3扇部分 受け口の男

挿図35 歌舞伎図巻 上巻絵第1段部分 受け口の尼

挿図40 山中常盤絵巻 第1巻第6段部分 物売り

挿図38 歌舞伎図巻 下巻絵第3段部分 物売り

挿図39 舟木本洛中洛外図屏風 左隻第1扇部分 物売り

30)、馬上の武士(挿図31、32)や槍持ちの衣の文様(挿図33、34)などの共通点を確認できる。ここで注意が必要なのは、「又兵衛風」と一言にいつても、それが一人の個人様式として成立しているのではなく、十六世紀以前からの絵画様式や画風が基盤となっており、さらに工房や追従者によって展開・変容していった可能性が考えられることである。このことは一言に「又兵衛風」と言われている諸々の表現上の特徴の確立や拡散といった大きな問題にも関わるため、さらに具体的な考察を必要とする。

また舟木本「洛中洛外図屏風」だけでなく、又兵衛が福井移住後、弟子た

挿図41 歌舞伎図巻 下巻絵第3段部分 菅笠

挿図42 舟木本洛中洛外図屏風 左隻第2扇部分 菅笠

挿図43 山中常盤絵巻 第1巻第6段部分 菅笠

ちとともに集団制作したと考えられる「山中常盤絵巻」(MOA美術館蔵)にも、「歌舞伎図巻」と共通するような描写を確認することができる。横顔の受け口の人物(挿図35、36、37)、物売りの姿(挿図38、39、40)、陰影の施された菅笠(挿図41、42、43)などに共通点を見出すことができる。直接的な影響関係とは判断できないが、類似する表現の広がりが見出すことはできない。一方で「歌舞伎図巻」上巻の楽屋(挿図44)と、「山中常盤絵巻」七巻の屋敷(挿図45)に掛けられた小袖の表現を見ると、「歌舞伎図巻」は小袖・袴・帯など舞台衣装が衣桁に掛けられているのを繊細な陰影表現とともに描



写しているのに対し、「山中常盤絵巻」では物語の進行上、仇をおびき寄せ  
る仇討ち直前の静けさが表わすことに主眼が置かれ、並べられた色とりどりの  
小袖は直線的な輪郭線で表され、彩色もやや平板である。「歌舞伎図巻」  
の舞台となっているのは遊女歌舞伎が行われていた時代の京都と見られ、こ  
うした舞台と人々の娯楽の情景を実際に見て制作されたと考えられる。「歌  
舞伎図巻」に「又兵衛風」要素が存在していることが、又兵衛の京都在住期  
の制作、と単純に論ずることはできないが、共有する何らかの要素があつ  
た可能性は高いと考えられる。「歌舞伎図巻」については、少なくとも遊女

歌舞伎が禁止されて人々の記憶から失われたような時代の制作とは考えにく  
い。「歌舞伎図巻」の筆者問題は、「又兵衛風」確立の前提となる十六世紀後  
半の絵画表現の展開と受容も視野に入れて検討する必要がある、このことは  
中世から近世への絵画史の流れを考える上でも重要な問題と言える。注意深  
く絵画の細部表現を観察していくと、その作品をさらに深く理解するための  
手がかりを得ることができ、表現技法の特徴と意図をとらえることは、作品  
の評価を行う際の判断材料となっていくと考えられるのである。

挿図 44 歌舞伎図巻 上巻絵第 3 段部分 楽屋

挿図 45 山中常盤絵巻 第 7 巻第 3 段部分 屋敷

## おわりに

近世初期風俗画の中に描かれるモチーフは、まさに見てきたように描かれる場合もあれば、多くの場合は誇張や仮想が織り交ぜられた虚構としても描かれる。風俗画は、人が見て楽しむことを目的にさまざまな要素を盛り込んで描かれた。絵師たちも画囊の限りを尽くし、自らの持つ技術や様式を駆使して制作した結果、豊かな絵画空間が広がっていると見える。従来の研究で行われてきた画風の検討や図様の比較に加え、細部の技法や表現に着目し、その表現の広がりや展開を把握することは、美術史研究全体にとっても重要な視点となると思われる。こうした調査は継続して行い、しかも時代やジャンルの柱となるような作品を中心に、ある程度の数を重ねていく必要がある。一方で、調査を行うたびに膨大な情報量を持つ画像データが生成される。蓄積した作品情報をいかに管理運用して、有益な研究資料として活用していくかは、美術史だけではなく、情報学や他の学問領域での状況などにも鑑みながらよりよい方向性と環境整備を目指す必要がある。作品の詳細な情報、高精細画像は、その評価の際にも基礎的な判断材料となるはずである。今後の課題は多いが、こうした情報の蓄積と活用を進めていきたい。

## 註

- (1) 個々の調査研究報告書は多数におよぶため省略するが、この一〇年ほどの間に東京文化財研究所で行われた光学的調査の理念と手法については、『Light & Color—絵画表現の深層をさぐる—』中央公論美術出版、二〇〇九年一〇月を参照。
- (2) この調査研究については既に報告および関連する論考を提出している。彦根城博物館・東京文化財研究所編『国宝 彦根屏風』(中央公論美術出版、二〇〇八年三月)、拙稿「遊興文化の残映—彦根屏風の光学調査と情報化」、『オリジナル』の行方—文化財を伝えるために』平凡社、二〇一〇年三月「第三回文化財の保存及び修復に

- 関する国際研究集会(二〇〇八年十二月)報告書」、拙稿「研究ノート 遊興のたち—近世初期風俗画研究序説—」『美術研究』三九九、二〇一〇年一月。
- (3) 竹上幸宏「彦根屏風修理報告」『国宝 彦根屏風』(註2前掲)を参照。
- (4) このような精密さは通常の複製図版などで識別することは不可能であり、作品の実見調査でも短時間で全ての細部描写を把握することは困難であろう。こうした細密描写による作品制作は時間も経費もかかり、本作品にとつてきわめて重要な特徴と言える。近赤外線画像によりその存在が明らかとなった色の指示書きから複数の絵師が制作に関わった可能性も考えられ、その絵師ないし工房の技術水準の高さが看取される。機器の技術的な仕様をはじめ、デジタル画像の利用については注意すべき点も多いが、モニタ上で作品の随意の部分と比較参照できるデジタル画像は研究資料として有効で、今後さらにその重要性が高まることが予測される。なお、彦根屏風の共同研究調査で取得されたカラー画像、マクロ画像、近赤外線画像、蛍光画像および蛍光X線分析測定値の全データをデジタルコンテンツ化し、東京文化財研究所資料閲覧室にて公開している。またその要略を当所ホームページ内の「文化財デジタルアーカイブ」(<http://www.tobunken.go.jp/japanese/image-gallery/index.html>)にてウェブ公開している。
- (5) この共同研究調査の成果公開の一環として、「本多平八郎姿絵屏風」および「歌舞伎図巻」の高精細画像の拡大パネルを、徳川美術館開館七五周年記念展覧会「尾張徳川家の名宝」(二〇一〇年一〇月二日—一月七日)に合せて展示した。また後述の通り、「近世風俗画共同研究調査報告会」で画像公開と報告を行った。この調査の成果についても、近日、東京文化財研究所閲覧室端末にて画像公開し、その一部を当所ホームページにて公開する予定である。
- (6) 菅沼貞三「本多平八郎姿絵考」『大和文華』二二、一九五六年一月、および黒田泰三「狩野長信の画業について」『出光美術館研究紀要』一一、二〇〇五年五月を参照。
- (7) 山辺知行「本多平八郎姿絵の服飾覚書」『大和文華』二二、一九五六年一月を参照。
- (8) 前掲(註6)菅沼氏論考を参照。
- (9) 蒲生郷昭「初期三味線のサワリについて—吉川英史による考察の検討を中心に—」『楽劇学』一八、二〇一一年三月を参照。
- (10) 東京文化財研究所無形文化遺産部研究補佐員、星野厚子氏のご教示による。
- (11) 『日本屏風絵集成』一三・風俗画(祭礼・歌舞伎) No. 71、講談社、一九七八年一月、および『日本屏風絵集成』一四・風俗画(遊楽・誰カ袖) No. 52、53、講談社、一九七七年九月を参照。

(12) 岩田美穂「徳川美術館蔵「歌舞伎図巻」について」『金鯢叢書』二五、一九九八年九月を参照。

附記

本稿は、公益財団法人 出光文化福祉財団の研究助成を受けた「近世初期風俗画の描写性についての調査研究」の成果の一部である。

(えむらともこ・企画情報部主任研究員)

図版要項

- |   |  |           |
|---|--|-----------|
| 一 | 鄭敷 仁王霽色図 辛未年(一七五一) (原色刷)   |           |
|   | 紙本墨画 掛幅装 竪七九・二 横一三八・二cm 韓国 三星美術館 Leum 蔵                                  |           |
|   | 一 洪善杓「国史形美術史の榮辱——朝鮮後期絵画の解釈と評価の問題——」<br>および張辰城「愛情の誤謬——鄭敷に対する評価と叙述の問題——」参照 |           |
| 二 | 本多平八郎姿絵屏風 (原色刷)  | 愛知 徳川美術館蔵 |
| 三 | 同 部分 (原色刷)   | 同         |
| 四 | 同 部分 (原色刷)   | 同         |
|   | 紙本著色 屏風二曲一隻 竪七二・二 横一五七・四cm   |           |
| 五 | 歌舞伎図巻 上巻絵第一段部分 (原色刷)   | 同 蔵       |
| 六 | 同 同 絵第二段部分 (原色刷)   | 同         |
| 七 | 同 同 下巻絵第一段部分 (原色刷)   | 同         |
| 八 | 同 同 絵第三段部分 (原色刷)   | 同         |
- 紙本著色 卷子装二卷 各竪三六・七 上巻横八三六・一 下巻横六九九・四cm  
二一八 江村知子「江戸時代初期風俗画の表現世界」参照  
二一八 城野誠治撮影