

研究ノート

追憶の色

——遊楽図の人物風俗描写に関する一考察——

江村 知子

はじめに

一、人物風俗描写に見る時代性

(一) 名古屋帯

(二) 紫革の足袋

(三) 喫煙具

(四) 三味線

二、追憶の情景——「彦根屏風」との共通点から

(一) 「かるた遊び図」

(二) 「本多平八郎姿絵屏風」

おわりに

はじめに

人の姿を絵や彫像に表すことは、人類が古代より普遍的に行ってきた行為である。日本絵画においても聖俗、貴賤、老若男女の姿が連続と描写されてきた。人々が遊び、笑い、楽しむ姿は近世以前の絵巻や屏風の中に添景としても描かれてきたが、十六世紀後半から十七世紀後半に独立した画題として風俗図が多数制作され、これらの作品群を近世初期風俗画と称している。⁽¹⁾ そのうち人々が楽しく遊ぶ様子を主題とした遊楽図の一つのピークとして「彦根屏風」は位置づけられている。平成十八〜十九年度(二〇〇六〜〇七)、彦根城博物館と東京文化財研究所は共同研究で「彦根屏風」の光学的調査を実施した。⁽²⁾ 詳細な色の指示書きや下書き線の存在が明らかとなり、またマクロ撮影で細部の緻密な描写をデジタル画像として多数記録した。「彦

根屏風」はかねてより近世初期風俗画を代表する作品として名高く、数々の議論の対象となってきた。⁽³⁾ 「彦根屏風」に見られる細密描写は、その卓越した技術水準が指摘されてきたが、今回の調査で取得した画像を参照すると、人物の顔貌については白目部分に微細な白点を打つなど一定の法則に従って描写され、染織品など各種素材については実物の形状、質感はもちろん、鹿子絞りの染めムラまでをも忠実に再現しようとしていることがわかる。⁽⁴⁾ これらの表現は画面に肉薄して観察しなければ認識できないほど緻密に描写されており、このことは、「彦根屏風」の堅固な絵画空間を構成している大きな特徴と言える。この調査成果により、こうした微細な表現についての情報共有が可能となり、このことは今後の研究の発展を促進することができると稿者は考えている。

未だ十分に調査が進められていないが、「彦根屏風」に見られる細密描写の特徴は他の作品にも類似点や共通点が散見されることが先学の研究でも指摘されてきた。これら人物・被服・調度など随所に見られる細密表現の精度の高さや表現の方向性は、「彦根屏風」の一点のみに限定されるものではない、ということが推測できる。作品を形づくる表現技法の流れや展開を具体的に検討することは、絵画史研究において基礎的作業と言える。作品はそれぞれ固有の成立背景や伝来事情があり、単純に比較できない難しさはあるものの、類例作品や顕著な共通点が認められる作品が存在することも事実である。「彦根屏風」の描写について、周辺の作品や風俗考証に関する江戸期の版本などの資料を参考にしながら、モチーフや表現の傾向を整理し、近世初期風俗画における表現の広がりや変容を具体的に検討する段階へと展開させていく必要がある。以下この小文では「彦根屏風」に描かれた、時代性が顕著に示されたモチーフに焦点を当てて検討を行い、さらに「彦根屏風」との共通性が特に重要視される二作品を取りあげ、表現の展開と作品の位置づけを試みたい。

一、人物風俗描写に見る時代性

(一) 名古屋帯

共同研究調査では、「彦根屏風」の全員の人物の衣裳に、色の指示書きを示す墨

書が存在し、各扇全てが統一された入念な構想のもとに複数の絵師が制作に関わった可能性があると判明した。⁽⁵⁾ 小袖の表と裏地を厳密に塗りわけ、染織品における織・染・縫の技法や工程およびその質感を忠実に再現しようとする傾向が認められる。「彦根屏風」は意味深長なモチーフに溢れているように見え、限定された時代性を顕著に示すアイテムも散見される。

第六扇に後ろ向きで三味線を弾く女性は、浅葱色の総鹿子の小袖に赤色の名古屋帯を左脇で蝶結びにしている⁽⁶⁾（挿図1）。名古屋（名護屋）帯とは、文禄・慶長の役（一五九二〜九八）の折、朝鮮から連れてきた捕虜が肥前名護屋に多くおり、その中に韓組紐の職人がいて、丸打ちの組紐の両端に房をつけたものを帯としたという説や、朝鮮での戦利品の中に組紐があり、それを真似て作ったという説がある⁽⁷⁾。井原西鶴『色里三所世帯』中巻などには女性の魅力的な着こなしの描写として「なごや帯」の語が見られる⁽⁸⁾。山東京伝の風俗考証の著作、文化十年（二八一三）序『骨董集』には、名古屋帯の項目が掲載されており、『好色一代男』などを引用しながら考証がなされている⁽⁹⁾。その記述によると、文禄（一五九二〜九六）頃より寛永（一六二四〜四四）頃の古画を見ると、男女ともに丸打ちで両端に房をつけた縄のような組帯を幾重にも巻いて結んだ姿がよく見られ、名古屋帯とはこの組帯を指すとしている。かつて肥前名古屋にて唐糸をもって組んだことがその名の由来であり、慶長・元和

挿図1 彦根屏風 第六扇部分 彦根城博物館蔵

（一五九六〜一六二四）の頃には男性も結んでいたが、不便のために寛永以降はすたれたという。また『竹斎』に記される、僧侶が京都二条の百足屋製の深紅の帯を用いている例を引き、これも同様の組帯を指すものであるうとしている。この記述に続き、「名古屋帯古図」（挿図2）を載せ、寛永以前の古図として図示している。

さらに京伝の弟・京山（岩瀬百樹）は『歴世女装考』（弘化四年（一八四七）自序）の冒頭に掲載した「寛永中湯女絵縮図」（挿図3）の註に「帯はいづれも京組と見ゆ。所謂▲名護屋帯なり」と記している。京山は『骨董集』の挿図を一部担当していることから京伝の風俗考証についての情報を共有していたと考えられ、画中の帯を名古屋帯と認識している。この縮図は現在MOA美術館に所蔵される「湯女図」（挿図4）とは別本であることが佐藤康宏氏によって論究されており、縮図では笠を被った格子文小袖の女と扇子をつまんで持つ桜花文小袖の女性が名古屋帯を結んでいるが、「湯女図」では、右から三番目の女と左端の女性がそれぞれ白と赤の名古屋帯を結んでいる。

名古屋帯が描写されている例を他の近世初期風俗画に求めると、「本多平八郎姿絵屏風」（徳川美術館蔵、挿図5）では文を差し出す禿（挿図6）、「男女遊楽図屏風」（細見美術館蔵、挿図7）では後ろを指さす禿（挿図8）、「室内遊楽図屏風（加賀屏風）」（立命館大学アートリサーチセンター藤井永観文庫蔵、挿図9）では緑側に後ろ向きに坐す禿（挿図10）など、「彦根屏風」と同様に、複数人物の中で一人のみが名古屋帯を

挿図2 山東京伝『骨董集』上編中之巻 名古屋帯古図

挿図3 山東京山『歴世女装考』 寛永中湯女絵縮図

結んでいる例が散見される。「文使い図屏風」(プリンストン大学付属美術館蔵、挿図11)では手前に後ろ向きで坐す女性と文を差し出す禿の二人が名古屋帯を結んでいることがわかる。なお「花下遊楽図屏風」(東京国立博物館蔵)では四人が両端に房の付いた帯を長めに緒を垂らして結んでいるが、糸目の描写が不明瞭で組帯を示しているかどうかは定かではない。

「本多平八郎姿絵屏風」「男女遊楽図屏風」「室内遊楽図屏風(加賀屏風)」において禿一人のみが名古屋帯を結んでいることは偶然であろうか。山邊知行氏は「本多平八郎姿絵屏風」に描かれた服飾の考察において、同図中の人物が全体的に寛永期頃の服飾の特徴を示している中で、禿が慶長頃流行の地なし小袖に名古屋帯を結んでいることは、古風なものが常に子供の服飾に残る現象と解釈できる、という見解を示している。⁽¹²⁾ 山邊氏の解釈が成り立つならば、「彦根屏風」と「文使い図屏風」

挿図4 湯女図 MOA美術館蔵

に描かれる浅葱の総鹿子の小袖に赤い名古屋帯を結ぶ後ろ姿の女性は、それぞれ先行する時代のスタイルを示しているということになる。両者は小袖の裏地を臙脂色とする点までも共通するが、一般的な組み合わせとして一致しているのか、特定の事情に裏付けられた表現なのか、あるいは意味は霧消し形だけが伝存したのか、現段階では明確にしたい。しかしながら寛永期以降主流となる平帯とは明らかに異なる名古屋帯の描写が複数の作例に限定的に確認できることは興味深い。「彦根屏風」の場合は、彫り塗りで墨の輪郭線をよけて水銀朱が塗られ、金泥線で糸目を描き入れ、立体的な丸打ちの帯が描写されている。今後個々の作例に用いられた描写方法も含めて考察を継続したい。

挿図5 本多平八郎姿絵屏風 徳川美術館蔵

挿図6 本多平八郎姿絵屏風 左扇部分

挿図7 男女遊楽図屏風 細見美術館蔵

挿図8 男女遊楽図屏風 第二扇部分

(二) 紫革の足袋

次に時代性が反映されている服飾アイテムとして紫革の足袋に注目したい。「彦根屏風」第一扇の垂髪の女性が纏う芭蕉文様の小袖から謡曲「芭蕉」に基づいてい

挿図9 室内遊楽図屏風（加賀屏風） 立命館大学アトリサーチセンター藤井永観文庫蔵

挿図10 室内遊楽図屏風（加賀屏風） 右扇部分

るといふ説が出され⁽¹³⁾、この人物のみが茶色の革足袋を履いていること（挿図12）は木綿の白足袋が普及する以前の前時代的な装いである可能性が指摘されてきた⁽¹⁴⁾。この部分には臙脂色を示すと見られる「エン」という色注（挿図13）と銅の青い粒子が確認される。現在は退色して茶褐色に見えているが、制作当初は赤系の色味が強く、紫革の足袋を示していると考えられる⁽¹⁵⁾。「彦根屏風」には十五人の人物が描かれているが、そのうち足先が見えているのは五人で、四人が白足袋を履き、垂髪の女性のみが紫革の足袋を履いている。この表現の意図として、単に色調に変化を加えて画面の色彩効果をもたらそうとしているのか、異なる着装として時代の変化を象徴しているのか、俄には判断しがたい。「花下遊楽図」の描写では白色の足袋を履く人物が十六人、褐色のものが六人と混在しており（挿図14）、「本多平八郎姿絵屏風」では右端の女性のみが褐色の足袋を履く以外は白色の足袋を履く描写となっ

挿図11 文使い図屏風 部分 プリンストン大学付属美術館蔵

ている（挿図15）。また「湯女図」では筒の部分が長く足首を紐で縛るスタイルの足袋で表され、貞享四年（一六八七）刊行の『女用訓蒙図彙』に掲載される足袋の挿図に類似している。⁽¹⁶⁾

寛文五年（一六五五）刊の『京雀』には木綿の足袋屋が掲載されており、寛文前後以降は紫革の足袋は前時代の遺物となっていたようである。貞享三年（一六八六）刊行の井原西鶴『好色五人女』巻二には老婆が自分の形見として「紫の革たび」を差し出すという描写があるほか、西鶴の遺稿を基に元禄八年（二六九五）に刊行された『西鶴俗つれづれ』でも四〇代半ばの奥方が時代遅れの装いをしてることを批判的に記述する部分に「むらさきの革たび」が描写されている例が確認できる。⁽¹⁷⁾⁽¹⁸⁾⁽¹⁹⁾

近世の服飾風俗は移り変わりが激しく、さらに絵画においてはその時代様式を忠実に再現しているとは限らない。また制作時点で存在していなかったモチーフを描くことは不可能だが、既に当世風俗からみて時代遅れのモチーフを懐古的・擬古的に描くことは可能である。「彦根屏風」や「本多平八郎姿絵屏風」において、一人の人物だけが異なる色の足袋を履いていることは、革足袋から木綿足袋への時代的変化を反映している可能性が高い。「彦根屏風」の垂髪の女性の足に色注があるということは、下描きの時点からその着彩が構想に含まれていたことを意味する。そしてその他の人物の足には指示書きが存在しないということは、制作当時、足袋は白い木綿製のものが一般的であったと推測できる。このように敢えて前時代のモチーフを描き込もうとした意図を読み取ることができ、絵の構想全体に及ぶことのようにも思われる。先に見た名古屋帯と紫革の足袋という前時代のモチーフを

挿図13 彦根屏風 第一扇部分 近赤外線 挿図12 彦根屏風 第一扇部分 画像

挿図14 花下遊楽図屏風 左隻第三・四扇部分 東京国立博物館蔵

挿図15 本多平八郎姿絵屏風 右扇部分

一つだけ紛れ込ませる、という現象が複数の作品に確認できることは、一人の絵師の独創表現であるとは考えにくい。現代の一般的な視線からは一様に江戸時代の服飾風俗と映るものも、制作当初は作品を享受する側にもその懐古的表現は理解されていたものと想像される。

(三) 喫煙具

次に時代性が窺えるモチーフとして、喫煙具について見ていきたい。「彦根屏風」第五扇には黒漆唐草文蒔絵盆が置かれ、その上に火のついた火入れ、赤色の薄い円形合子、兎型香合、煙草と見られる包みと煙管が一本載せられ、双六をする男の傍らにもう一本の煙管が放られている(挿図16)。煙草が日本に伝来した時期については未だ定かではなく、天正年間(一五七三〜九二)にもたらされ世に広まったという文献もあるが、⁽²⁰⁾現在では喫煙の習慣が広く一般に定着したのは慶長十二年(一六〇七)頃以降と考えられている。⁽²¹⁾喫煙の習慣が始まった頃は香道の盆や爐を転用したことが文化十二年(一八一五)序の『目さまし草』に記されており、⁽²²⁾「彦根屏風」に描かれる喫煙具一式はいずれも初期的形式を示していると言える。⁽²³⁾

喫煙の習慣は瞬く間に広まっていったようで、遊楽図においてもほとんどの現存作例の中に喫煙具の描写を見ることが出来る。宮島新一氏は「花下遊楽図」(東

挿図16 彦根屏風 第五扇部分

挿図17 阿国歌舞伎図屏風 第五扇部分 京都国立博物館蔵

京国立博物館蔵)に喫煙具が描かれていないことは、煙草が流行する以前に制作された可能性がある一方、「阿国歌舞伎図屏風」(京都国立博物館蔵、挿図17)に喫煙する男が一人だけ描かれていることは、その制作年代推定の根拠となると指摘している。⁽²⁴⁾「阿国歌舞伎図屏風」の舞台上で見物する男が左手で煙管を持ち、右手で火縄

を持つていることや、「歌舞伎図巻」(徳川美術館蔵、挿図18)の緋毛氈に座り中継の長煙管を吸う大尽の背後で従者が赤く火のついた火縄を持つている様子は、十七世紀中期以降の遊楽図屏風の中に豪華で整備された煙草盆が描き込まれている情景に比較すれば確かに古様を示していると言える。しかしここで注意すべきは、先述したように、描かれている事物によって制作年代を推定することはある程度は可能であるが、絵の描写はさまざまな制作状況に左右される、ということである。慎重かつ総合的に判断していく必要がある。

「彦根屏風」と同様に平型脚付の煙草盆を描くものには「本多平八郎姿絵屏風」(徳川美術館蔵、挿図19)や「室内遊楽図屏風(加賀屏風)」(立命館大学アトリサーチセンター藤井永観文庫蔵、挿図20)などがある。盆を描かず拵げた紙の上に刻み煙草が

挿図18 歌舞伎図巻 下巻茶屋遊びの段部分 徳川美術館蔵

挿図 20 室内遊楽図屏風（加賀屏風） 右扇部分

挿図 19 本多平八郎姿絵屏風 右扇部分

表されているものには「男女遊楽図屏風」（細見美術館蔵、挿図21）、「松浦屏風」（大和文華館蔵、挿図22）などがあり、「かるた遊び図」（立命館大学アトリサーチセンター蔵、挿図23）は、刻み煙草の描写が確認しづらいが、拵げた紙の上に煙管が置かれている点から同様の表現とみなせる。「相応寺屏風」（徳川美術館蔵）では、右隻の屋外で提げ手のある煙草盆が描かれる一方、左隻の室内では人物に比してやや大ぶりで装飾傾向を強めた煙草盆が描かれる。実用的な利便性を図り、整

挿図 21 男女遊楽図屏風 第三扇部分

備された煙草盆の表現と見ることができ。擬古的表現は注意する必要があるものの、こうした表現の違いは絵画空間の中で状況や背景を示すアイテムとして存在している可能性も考えられる。喫煙に関する文化史研究、工芸史研究なども参考にしながら描かれた物象を今後さらに検討してゆく必要がある。

挿図 23 かるた遊び図 部分 立命館大学アトリサーチセンター蔵

挿図 22 松浦屏風 右隻第二扇部分 大和文華館蔵

(四) 三味線

三味線は中世以前には日本に存在していなかった楽器であるが、近世初期風俗画では座興の必須アイテムとして必ずと言ってよいほど画中に表されている。ここで音楽史研究を参照すると、三味線は十六世紀半ばに日本の本土中央に伝来したと考えられており、文献上の初見は、『上井寛兼日記』の天正三年（一五七五）三月二十九日条に薩摩における演奏記録があるほか、『御湯殿上日記』の天正八年（一五八〇）二月十六日条に確認できる。⁽²⁶⁾ また先にも挙げた山東京伝の『骨董集』上編中之巻には「三線鼓弓の古製」の項があり、⁽²⁷⁾ 寛永頃の古画とする挿図を示し、海老尾（三味線の先端）部分が琵琶に似ており京伝の時代とは大きく異なっていることや、かつての撥の形は筭のように幅が狭く、後に幅広に変化した旨が記されている（挿図24）。⁽²⁸⁾ 三味線の絵画化については蒲生郷昭氏による詳細な研究があり、その上限や描写

挿図24 山東京伝『骨董集』上編中之巻三線鼓弓の古製

の変遷を問題にする必要があるが、現存作例の中で明確に示すことは難しい。「阿国歌舞伎図巻」（大和文華館蔵、挿図25）などには中世絵画にも見られるような、笛、小鼓、大鼓、太鼓からなる基本的な奏楽形式での描写が見られる。同様に「阿国歌舞伎図屏風」（京都国立博物館蔵、挿図26）は慶長年間頃の制作とされ、そこに三味線が描かれていないことは古様な描写であるとする見解が示されている。⁽²⁹⁾ 二つの作品ともに歌舞伎の上演形態や画風としては初発的な作例と言えるが、ここに三味線が描かれていないことは、三味線がその当時存在していなかったのではなく、そこに描写されている演目において三味線が演奏されていなかったことと関係しているだろう。なぜならば「四条河原遊楽図屏風」（個人蔵、挿図27）のように、人形浄瑠璃の女太夫が三味線を弾いている小屋（挿図28）と、三味線が含まれていない囃子方の遊女歌舞伎の舞台が同一画面上に描かれている作例も認められるからである。

挿図25 阿国歌舞伎図巻 茶屋遊びの段部分 大和文華館蔵

挿図26 阿国歌舞伎図屏風 第五扇部分

挿図 27 四条河原遊楽図屏風 部分 個人蔵

時代を示すモチーフの有無や描写などから、制作年代を特定することは難しいが、形状や表現を詳細に見ていくことで作品研究における何らかの手がかりが得られる可能性もあろう。

現在では「彦根屏風」は寛永半ば頃の制作とすることで大方の意見が一致しているが、かつては人物服飾の描写から慶長・元和頃の風姿を伝えているとしながらも、三味線の海老尾の形状から、その制作年代を貞享・元禄の頃とする説が出されたことがあった。⁽³⁰⁾「彦根屏風」第五、六扇には遊女二人と検校が三味線を弾く様子が表されている(挿図28)。「花下遊楽図屏風」(挿図29)、「男女遊楽図屏風」(挿図30)、「本多平八郎姿絵屏風」(挿図31)、「相応寺屏風」(挿図32)の画中に表された三味線の描写を比較してみると、革の張つてある胴の部分と棹のバランス、海老尾の形状などはそれぞれ異なる。その中で「花下遊楽図屏風」は三味線が絵画化された例としては、最も古い作品と位置づけられる。その形状はその他の作品に比較して胴が大きく、棹や糸倉(三つの糸巻がついた部分)が細長い。「男女遊楽図屏風」はその構

挿図 28 彦根屏風 第五・六扇部分

挿図 29 花下遊楽図屏風 右隻第二扇部分

挿図 30 男女遊楽図屏風 第五・六扇部分

挿図 31 本多平八郎姿絵屏風 右扇部分

挿図 32 相応寺屏風 左隻第三扇部分

図や表現からも「彦根屏風」との密接なつながりが指摘されている作品であり、両作品とも三者が演奏するという構図、三味線の形状ともに共通性が高い。「本多平八郎姿絵屏風」では胴の部分が箱状で胴張りが少なく、糸倉と海老尾の部分が明確に描き分けられていない。「相応寺屏風」の検校の弾く三味線と女の弾く三味線とは、海老尾の反りと糸巻の位置が左右逆になっている。蒲生郷昭氏のご教示によると、初期の三味線において糸巻を差し込む向きは、左右どちらでも実用されていたと考えられ、やがて「彦根屏風」に見るように、三味線を垂直にして正面から見て右側に二つ、左側に一つの糸巻を差し込む形態に定着して現在に至るといふ。近世初期風俗画に描かれる三味線はこの形態で描かれることが圧倒的に多いが、例外も散見される。絵師が三味線の構造を知らないために例外的表現になったことも考えられるが、「相応寺屏風」のように両者が共存していることは一考を要する。

また撥は「花下遊楽図屏風」「彦根屏風」「男女遊楽図屏風」「本多平八郎姿絵屏風」ではいずれも細長い棒状に描写され、「骨董集」の挿図に近い描写となっているのに対して、「相応寺屏風」では、撥の形状は銀杏の葉のように末広型に描写されている。概観するだけでも以上のような描写の違いがあり、このことが三味線の楽器としての進化・発展と一致している描写と言えるのか、作品が制作される際の各々の事情によるものなのか、検討の余地がある。今後、邦楽史や芸能史における研究も参考にしながら、個々の描写について検討していく必要がある。

二、追憶の情景——「彦根屏風」との共通点から

「彦根屏風」には先行研究で指摘され、先の共同研究調査でも具体的に確認したように、着装や刀の拵えなどの人物風俗描写、そして画中画の山水図屏風などに過ぎ去りし時代を懐古するような傾向が認められる。そして先述したような各種モチーフの描写に着目すると、その表現の意図や複数の作品の関係性を考える上で重要な手がかりを示しているようにも思われる。ここでは「彦根屏風」との共通性が顕著に認められる二つの作品を取りあげ、その描写と作品の位置づけを試みたい。

(一)「かるた遊び図」

「かるた遊び図」(紙本着色、竪二四・二×横三六・一cm、立命館大学アトリサーチセンター藤井永観文庫蔵、挿図33)はもと手箱に貼ってあったものと伝えられており⁽³¹⁾、藤井孝昭氏旧蔵時点で現在の表装になっていたと考えられる。水墨山水屏風の立てられた室内に、「野風」「吉野」「小藤」と添え書きされた三人の遊女と「上京七左衛門」「同市五郎」と記された二人の客がウンスンかるたに興じる様子が描かれている。檜崎宗重氏は「かるた遊び図」の画中の人名を示した墨書は制作時点で絵師によって記されたものではなく、当時の事情を知る他人によって心覚えとして書き入れたものと見なし、中央の遊女は灰屋紹益に身請けされ寛永八年(一六三二)

挿図33 かるた遊び図 立命館大学アトリサーチセンター藤井永観文庫蔵



挿図34
左「かるた遊び図」吉野
右「人道不浄相図」女房
文様描きおこし図(稿者作成)

に十九歳で歿した吉野であり、その制作年代は寛永八年を降らないものとされ、「彦根屏風」と同一筆者としている。⁽³²⁾「野風」「吉野」「小藤」はいずれも延宝六年（一六七八）序「色道大鏡」に「中古六条の七人衆」として掲載されており、高名な遊女であったことがわかる。⁽³³⁾

さて、「かるた遊び図」の図様を見ていくと、赤と銀青色の小袖を着た「野風」、段替わり鹿子の振袖を着た「小藤」、黒地に小花散らし文様の小袖を着た「市五郎」の三人は、それぞれ「彦根屏風」第五扇の口元を隠す女性、双六をする男女と着装、髪型などの点で類似する。「かるた遊び図」における小袖を重ね着して色の襲を見せる描写、前髪の振り分け方や唐輪髻など女性の髪型、「上京七左衛門」の遊び慣れた風情など、「彦根屏風」とは人物風俗の点で同じ時代性や表現の特徴を有している。

一方相違点としては、「彦根屏風」は山水図屏風を除いては無背景の中に表されているのに対し、「かるた遊び図」では屏風の背後に唐櫃や蒔絵硯箱が置かれており、居室空間の一角を切り取ったような絵画空間となっている。また先述のように「かるた遊び図」には左下隅の床に煙草の描写が見られるものの、拵げた紙と燭台と煙管一本が置かれるのみで、「彦根屏風」のように盆や香合などの調度品は描かれていない。また両者とも山水図屏風が背景に描かれているが、その様式と水墨山水としての空間密度の違いはかけ離れている。「彦根屏風」の山水図屏風が遊楽の場として不釣り合いなほどに古様な室町水墨画の規範に則って表されるのに対して、「かるた遊び図」ではやや粗放な略筆でおおらかに山水が表され、右上の月の配置は意匠的で景物画的な要素が認められる。「かるた遊び図」の画中画山水は、その下半分ほどしか見えていないとは言え、「彦根屏風」の画中画と同質とはみなしがたい。そもそも「彦根屏風」は中ぶりの規模とは言え屏風であり、「かるた遊び図」のように普段の遊楽の姿を半紙に写したものとでは、作品としての性質・目的が違っても言える。稿者としては、その違う形式の中に、共通点が見られることにこそ注目すべきであろうと考える。「かるた遊び図」には画面にはほぼ均等に縦方向に折つたような痕跡が六本確認でき、折れ目の部分で絵具や墨書が欠損しているように見える部分もある。制作後すぐに表装されなかつた可能性や、一時期折り畳まれて保

存されていたことが推測される。また当初から手箱に貼るために描かれたものとも考えにくい。画中に描かれた人物、あるいはその人物を実際に知る者が、記憶に留めるために描かせたもののような、ごくプライベートな絵画のようにも思われる。

ここで注目したいのが画面中央の「吉野」である。「かるた遊び図」の「吉野」は茶褐色地に蜘蛛の巣、その中央に比翼の蝶が配された文様の小袖を着ている。他の近世初期風俗画にこのような小袖文様は管見の限り見あたらない。遊女という立場が囚われの身であることを示すための意匠とも考えられるが、蜘蛛の巣にかかった蝶は死に近くしかない。ここで伝土佐光起「人道不浄相図」（カナダ、アート・ギャラリー・オブ・グレーター・ビクトリア蔵）を参照すると、「第一新死想」で逝去した女性の傍らで泣く女房が、蜘蛛の巣を金と銀で表し、その中央に白い可憐な小花を配した表着を着ている描写がある⁽³⁴⁾（挿図34）。女主人の死の床に對面している女性の着物の文様から意味を読み取るならば、人の生命の儂さを暗示しているものと推測できる。「かるた遊び図」の中央の女性が墨書通り夭逝した「吉野」を表したものだとするならば、儂い生命の象徴として、蜘蛛の巣文様の着物を美しく若い女が着る、ということになり、「吉野」の生前に描かれたのではない可能性も浮上してくる。墨書の存在は、像主が太夫として活躍していた時期を制作時期の下限と確定できる理由とはならず、むしろ身請けされ、死後後に制作された可能性も出てくるのである。完全に時代が移り変わった後では、「かるた遊び図」の主題の必然性も消失してしまうため、吉野太夫の死後からさほど時間が経過しない頃に制作されたものと考えられる。また画面形式が異なるとは言え、「かるた遊び図」に比べて「彦根屏風」は画中画山水図や喫煙具などが入念に整備されている。「彦根屏風」の後に「かるた遊び図」が制作されたと仮定すると、山水画を省略して描く可能性は考えられるが、煙草盆を紙に改変するということは考えにくい。以上により、「彦根屏風」の前段階として「かるた遊び図」が存在していた、と推測できる。両者が同一筆者によるとは断定できないものの、制作の場や状況という点できわめて近い関係にあったことが考えられよう。

(二) 「本多平八郎姿絵屏風」

「本多平八郎姿絵屏風」(紙本着色、竪七二・七×横一五七・四cm、徳川美術館蔵)は、二曲一隻屏風の右扇に葵文総鹿子地小袖を着た女性を中心に、文を差し出す女性、煙管を吸う女性、背後の牀几に座り三味線を弾く女性の四人を描き、左扇に菊の花束を片手に結び文を差し出す禿とそれに応える若衆を描いたものである。全員が草履を履き、屋外の景であることを示している。無背景の空間に、文使い図の形式を用いて、六人の人物が緊張感のある構図で配置されており、「彦根屏風」と同様に背景を捨象した近世初期風俗画として並び称されてきた。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、

葵文小袖の女性を秀忠の娘の千姫と見て、二人の出会いを表したものと(36)して伝えられ、忠刻が三一歳で病歿した寛永三年(一六二六)以降の制作とされてきた。なおこの作品は江戸時代の葵文の縁裂で表装されているが、伝来の過程で現在の形に改められたもので、制作当初から徳川家の収蔵品であったかどうかは明らかでないという。(37)筆者については狩野派の絵師が想定され、具体的には狩野長信などの絵師の名が挙げられているが、定説を見るには至っておらず、「相応寺屏風」との表現の類似が指摘されている。(38)

染織史的考察によると、「本多平八郎姿絵屏風」に描かれる服飾風俗は、匹田紋(鹿子紋)の多用、蔓草文様の多用、帯の細さなどから寛永頃の特徴を示している(39)とされ、絵画史における大方の見解と一致している。細部の描写について見てみると、先述のように禿が名古屋帯を結んでいること、右端の煙管を吸う女性が革製と見られる褐色の足袋を履いていること、煙草盆が平型であること、三味線の撥が笄型であることのほか、着物の織りと縫いを重層的に見せる文様描写、結び文の形状、若衆が着る黒地小花文の小袖などが風俗描写の特徴としてあげられる。以上

挿図 35 相応寺屏風 左隻第六扇部分

挿図 36 相応寺屏風 左隻第四扇部分

の点から「彦根屏風」と時代性や表現の傾向が共通していると判断できる。

相違点について見てみると、「本多平八郎姿屏風」の人物描写は「彦根屏風」に較べて体つきがふくよかで、男性の顔つきや髪型、女性のゆつたりとした着こなしは「相応寺屏風」(挿図35)との表現の近さが認められる。「本多平八郎姿屏風」と「相応寺屏風」を同一筆者あるいは同一工房の制作と見ることもできようが、「相応寺屏風」は現世の享楽を謳歌する妓楼を舞台としているためか調度類に豪華な装飾性が認められ、前時代を懐古するような要素は認められない。「相応寺屏風」の左隻の邸内に老婆が総緋鹿子の小袖を着ている姿(挿図36)は、絵師の鋭い目線から想像すると、老婆が若かりし頃に流行っていた時代遅れの着物を着る滑稽な姿として描いているようにも見える。人物のプロポーシオンや顔貌には類似点が認められるが、「相応寺屏風」は「本多平八郎姿屏風」よりもやや後の時代性を有していると判断できる。

「本多平八郎姿屏風」の表現に目を戻すと、その独特の緊張感と気品に満ちた人物表現が主眼とされているように思われる。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。また衣紋線は鋭く切り込むような筆致で表され、その周囲の彩色は僅かに陰影をつけて布地の質感を表している。「彦根屏風」などの遊楽図とは主題の違いを超えた異質の画趣があり、「本多平八郎姿屏風」には享乐的に浮かれた雰囲気は感じられない。先述のように画中の若衆を本多平八郎として描かれたかどうかは定かではないが、この魅力的な伝承を否定する材料もまた存在しない。若くして亡くなった人の姿を留めるということを、この作品の制作目的とするならば、先述のような懐古的なモチーフの描写もその意図が理解できるのではないだろうか。仮にこの若衆が本多平八郎でなかったとしても、寛永期の人物風俗描写としては古様を示している。過去のものを描くという視線によって「本多平八郎姿屏風」は描写されていると考えられる。

おわりに

以上のように近世初期風俗画の諸作例は時代性と表現描写が複雑に交錯しており、それがこれらの作品群の位置づけの難しさである一方、他の画題にはない魅力

とも言える。近世初期風俗画の中には、山水、人物、樹木、花鳥、景物など、日本絵画においてその主題とするものが描き込まれていると言っても過言ではない。

一般的に遊楽図の中には、当世風俗の姿が写し出され、とりわけ遊女は髪型や服装に趣向を凝らし、当時のファッションリーダー的存在であったと言われることが多いが、現存作品を見ると最先端の人物風俗が描かれているのではなく、美しい過去を記憶に留めようとするような懐古的傾向が看取される⁽⁴⁰⁾。また最先端のスタイルで描かれているのではない、ということは人物風俗描写だけに留まらない。これまでたびたび指摘されているように、「彦根屏風」の中に描かれる山水図屏風は寛永期からみれば、さわめて古様な画風のものである。様式的には室町時代に楷体山水図の規範とされた夏珪様式を示しているが、より直接的には、その夏珪様に則して狩野元信などが描いた山水図屏風をイメージしていると見られる。この画中画は、室町幕府の御用絵師でもあった狩野派正系の様式、すなわち室町期の正統的な山水画を意識して描かれたものと理解できる。このことは筆者や享受者を考える上で重要な手がかりである。

作品の持つ詳細な情報は、特定の筆者や作例と結びつけていくことも研究の方向性として可能であるが、まずは作品から表現の特徴や制作の工程が解明する手がかりとなるような情報を取得し、広く利用できるような環境整備が必要である。さきの「彦根屏風」の共同研究調査では全体のカラー画像、近赤外線画像、蛍光画像と四七〇カットのマクロ画像を撮影し、三九四ポイントについて蛍光X線分析測定を行った。報告書に掲載した画像はその一部であるが、現在その全ての画像と分析データを、パソコンモニタ上で自由に閲覧できるようにデジタルコンテンツ化する作業がほぼ完成した。今年度中に作品所蔵館である彦根城博物館と東京文化財研究所閲覧室にて公開するように準備を進めている。資料の公開によって、さらなる研究支援・推進に努めてゆきたい。

註

(1) 東京国立博物館『近世初期風俗画』(便利堂、一九五七年九月)、武田恒夫『近世初期風俗画』(『日本の美術』二十、至文堂、一九六七年十二月)を参照。

(2) この調査研究については彦根城博物館・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)を刊行し、この調査成果に基づき稿者は発表(「遊興文化の残映―彦根屏風の光学調査と情報化」第三十二回文化財の保存及び修復に関する国際研究集会「オリジナル」の行方―文化財アーカイブ構築のために)東京国立博物館、二〇〇八年十二月八日)を行った。二〇〇九年度中に同シンポジウムの報告書を刊行予定である。

(3) 「彦根屏風」に関する先行研究については註2前掲書掲載の高木文恵「彦根屏風―伝来と研究史―」および同書掲載の参考文献を参照。

(4) 註2前掲書掲載の拙稿「彦根屏風の表現について」を参照。

(5) 註2前掲書を参照。

(6) 註2前掲書調査報告書掲載の拙稿では単に組紐と記述したが、名古屋帯とするのが正しい。現代和装における「名古屋帯」(袋帯よりも全体の長さが短く単太鼓で締める帯)とは全く別のものを指す。

(7) 長崎巖『帯』(日本の美術)五一四、至文堂、二〇〇九年三月)三十六頁を参照。

(8) 井原西鶴『色里三所世帯』(貞享五年一六八六)刊、『定本西鶴全集』六、中央公論社、一九五九年十月所引。傍線、句読点とカッコ内は稿者による。

巻中 四「恋に松陰あり女執行」

(前略) 取まはしのりこん(利根)なる女六人、扱もいひあはせての衣裳付、皆黒じゆす(縞子)に白ぬめ(統)のうら付て、銀のかくし紋、はだ着は白ちりめん薄綿入、むらさきと浅黄とうちませのなごや帯、素あしにばらをの葉ぞうり、石畳を五色染の内具、浦風にひるがへし、是さへ目に立けるに(後略)

(9) 山東京伝『骨董集』上編中之巻の名古屋帯の項には、『和名抄』『好色一代男』『万金産業袋』『竹斎』などを引用しながら考証している。『定本西鶴全集』版『好色一代男』(中央公論社、一九五一年八月)や岩波文庫版『竹斎』(一九四二年九月)と比較すると若干の異同があるが、引用内容にそつて考証されているので長文になるが原文のまま左に引用する。ルビ、括弧内の割注と傍点は原本による。句読点は稿者による。

○名古屋帯(東京文化財研究所蔵本を引用)

文祿前後より寛永の比までの古画を見るに男女ともに縞を細にし繩に似たる。両はしに縞をつけたるをいくへともなくまはして帯にしたる体あまた見えたり。其色ハ白あり紅あり、青黄赤などをまじへて彩色したるもあり。按るに是いハゆる名古屋帯なるべし。昔肥前の名古屋にて唐糸をもて組たるゆゑに名古屋帯とも又組帯ともいひしと或人いへり。(中略)『一代男』(天和二年印本)二之巻に云「小塩山の名木落花らうげき今ひとしほとをしまる」といふ男達其頃ハ捕手居合は

やりて世の風俗も糸鬢にしてくりさげ二すぢ懸の鬢上髭のこして袖下九寸たらず。染分の組帯、せかいらげの長脇指こごぞとおもふ人大形ハ是王城に住人の有様、今にくらべて昔を捨るぞかし。北野に詣で、梅をちらし大谷に行て藤をへし折、鳥部山の煙とハ五ふくつぎの吸吸筒小者にへうたん毛巾着ひなびたる事にぞありける。云々」此文昔絵を見るこ、ちす。こ、に其比といへるハ慶長元和の比をさしていへり。此一代男ハ西鶴の作なり。此人ハ寛永十九年の生れなれば、幼時間おきたることをかきたるべければ、證するにたれり。さてここにいへる染分の組帯も縞のからくみの帯のなごり歟。當時ハ男だてなども組帯をむすびたるにやあらん。同書五之巻に筑前柳町の事をいへる処に組帯屋といふ名目みえたり。當時ハ筑前にても組帯を制したるなららん。○さて細の名古屋帯ハ便利ならざるゆゑに寛永以後ハや、すたれたるにや。貞享より享保の比の草紙どもに往々見えたる、組帯、名古屋織の帯、糸打の平帯、名古屋打の房帯などといへるものハ寛永以前の古制の如き丸打にハあらで平打にて今云糸さなだの類なり。(中略)○再按に竹齋物語「寛永中の書なり」に云、折ふし上人うちましましてそれにさふらへ。ただ今まかり出てとて出たれける。しやうぞくハはなやかにこそ見えけれ。はだにはひぎやのあハせをめし、上には鹿子のきハはくに紫小袖をめすままに、御衣はひぢりめん、帯ハ天下にかくれなき二条通の百足屋が上人さまの御帯とて取わけ心をつくしてしんくの帯の八ツ打に金しやをませてぞめされける云々」かくいへるも組帯のことなるべし。これハ或上人の装束をいへる条なれども鹿子のきハ箔の紫小袖といへるをもておもふに、當時の女の装束になぞらへたる戲作なるべし。しかれども今も一の僧丸帯をもて式正のものとするよしなれば、組帯の帯ハ僧家までも用ひしならん。既に利休の像を画くにも、組組の上帯を道服の上に帯せり。「此竹齋物語ハ寛永十一、十二、十三年頃の此に作りたるものなるべし。考證あれどもここにもちひつ。」(中略)

○名古屋帯古圖 按るにこれ寛永以前の古画なり。當時の童女はかくの如ききり髪おほしゆゑに禿といふ名なり。

○衣服ハ縫箔にて紫帯の足袋をはきたり。二百年前の古風眼前にあるが如し。○此時代の繪をあまた見るに婦女の衣服はすべて身は、廣くうしろにまはるほどなり。帯のはせまければおのづからすそのひらくをいとふゆゑなるべし。威儀のたゞしかりしをおもふべし。

(10) 山東京山『歴世女装考』首巻(東京文化財研究所蔵本所引)

(11) 佐藤康宏『絵は語る 十一 湯女図―視線のドラマ』(平凡社、一九九三年)を参照。

(12) 山邊知行「本多平八郎姿絵の服飾覚書」(『大和文華』二十一、一九五六年十月)

を参照。

- (13) 藤崎由紀「彦根屏風の主題に関する一考察—謡曲「芭蕉」をめぐって—」(『古美術』一〇二、一九九二年五月)を参照。

- (14) 奥平俊六「絵は語る 十彦根屏風—無言劇の演出」(平凡社、一九九六年三月)十九頁を参照。

- (15) 註2前掲書の拙稿「彦根屏風の表現について」一四八頁を参照。菊岡沾涼『本朝世事談綺』(享保十八年(一七三四)序、『日本随筆大成』第二期卷六、日本随筆大成刊行会、一九二八年)巻一 衣服門には次のようにある。

踏皮 むかしは、足袋を皮にて作る。女は晴にむらさき革を用ひて、紫足袋とて、下々の女は得はかざりしなり。この紫たびは、寛文、延宝のころまではやりし也。皮を以て作るゆへ踏皮といふ也。

- (16) 田中ちた子・田中初夫編『女用訓蒙図彙』(『家政学文献集成』続編 江戸期Ⅷ、渡辺書店、一九七〇年二月)を参照。

- (17) 浅井了意『京雀』(『新修京都叢書』一、臨川書店、一九七六年六月)巻六綾小路通寺町西のたびや町に木綿足袋を商う「上うねたび屋」が掲載されている。

- (18) 井原西鶴『好色五人女』(『定本西鶴全集』二、中央公論社、一九四九年十二月)、句読点と傍線は稿者による。

巻二「踊はくづれ桶夜更て化物」

(前略) がか引とどめて、我はそなたゆへにおもひよらざる命をすつるなり、自娘とても持されば、なき跡にて吊ひても給はれと、ふるき芋桶のそこより紅の織紐付し紫の革たび一足、つぎつぎの珠数袋、此中にさられた時の暇の状ありしを、是はとつて捨、此二色をおせんに形見とてわたせば、(後略)

- (19) 井原西鶴『西鶴俗つれづれ』(『定本西鶴全集』八、中央公論社、一九五〇年三月)、句読点と傍線は稿者による。

巻四「是ぞいもせのすがた山」

(前略) 四十四、五なる奥の、むかしを今に、兵庫曲おかしげに、浅黄にうこん裏のした着、うへに飛紋のひざやに白うら付て、しゅちんのとをしゑりをかけ、稲妻織の金入の帯、むらさきの革たびにもへぎの紐をつけ、ぬりがさめにめつきのくはんをうたせ、いただきなしに赤いしめ緒、萬いやなる采躰、(後略)

- (20) 大道寺重祐『落穂集』、享保十二(一七二七)成立(『江戸資料叢書』人物往来社、一九六七年五月を参照)。

巻之六 多葉粉初りの事

一、問て云、世上に於て貴賤上下共にもてはやし候たはこの義は、上古には無

もの也。近年のはやりものに在之候由、其元には如何被問及候哉。答て云、我等若年の比、或老人の物語仕候は、たはこと申物は古来は無之候処に天正年中切支丹宗門と申事の世に広り候時節よりたはこも初り候也。(後略)

- (21) 慶長十四年(一六〇九)の八条宮智仁親王「煙草説」(宮内庁書陵部蔵)に「此比異国より渡れる葉あり」とあることなどによる。この文献等たはこの伝来については、上野堅實「タバコの歴史」(大修館書店、一九九八年二月)および岩崎均史「近世初期風俗画 躍動と快楽」(『近世初期風俗画 躍動と快楽』展図録、二〇〇八年十月)を参照。

- (22) 『目ざまし草』(たばこと塩の博物館所蔵資料翻刻集一、たばこと塩の博物館、一九九八年三月)を参照。

- (23) 喫煙具の歴史については『たばこ盆』(たばこと塩の博物館、一九九三年三月)および小松大秀・岩崎均史『喫煙具』(『日本の美術』四一二、至文堂、二〇〇〇年九月)を参照。

- (24) 宮島新一『風俗画の近世』(至文堂、二〇〇四年一月)四十九頁を参照。

- (25) 「中継」とは羅宇(煙管の管の部分)をはめ込み式に繋いで長くしたもの。岩崎均史「桜下弾弦図(出光美術館蔵)」解説(『近世初期風俗画 躍動と快楽』展図録、二〇〇八年十月)によると、近世初期には長い延べ煙管を一つの個体として成形するのは困難であったという。「歌舞伎図巻」の大尺が持つ煙管には三本の管を繋いだ継ぎ目が確認できる。

- (26) 田辺尚雄『三味線音楽史』(創思社、一九六三年八月)および蒲生郷昭「三味線の古称、古表記—天正から慶長まで—」(『同一元和から慶安まで—「楽器名」三味線』の定着)(『日本大学芸術学部紀要』四十二〜四十四、二〇〇五年七月、二〇〇六年三月・九月)を参照。

- (27) 山東京伝『骨董集』上編中之巻(東京文化財研究所蔵本)を参照。

- (28) 蒲生郷昭「初期の三味線を絵画に見る」(『季刊邦楽』四十九〜五十二、一九八六年十二月、一九八七年三月・六月・九月、同『日本古典音楽探究』出版芸術社、二〇〇〇年五月に再録)を参照。

- (29) 小林忠「歌舞伎図概観」および「文化庁蔵・女歌舞伎図(当時)」解説(『近世風俗図譜 十歌舞伎』、小学館、一九八三年六月)を参照。

- (30) 斎藤栗堂「彦根屏風」(『国華』一〇八、一八九八年九月)を参照。

- (31) 橋崎宗重「彦根屏風とその類似作品に就て」(『国華』七六三、一九五五年十月)を参照。

- (32) 註31に同じ。

(33) 狩野博幸「彦根屏風」の詩と真実」〔彦根屏風と遊楽の世界〕展図録、彦根城博物館、一九九〇年十月）を参照。

(34) 二〇〇六年十一月に現地調査を行った。Tosa, Mitsuoki Josho, attributed to 《Detail of Jindo Fujiso-zu (A Pictorial Description of the Defilement of Human Existence)》1966.002.000, Art Gallery of Greater Victoria. <http://collection.aggv.bc.ca/explore/1384> にこの画像が閲覧できる。

(35) 山本泰一「遊楽図屏風（相応寺屏風）の伝来―相応院（お亀の方）の遺愛品ではない―」〔金鯢叢書〕十二、一九八五年六月）を参照。

(36) 菅沼貞三「本多平八郎姿絵考」〔大和文華〕二十一、一九五六年十月）を参照。

(37) 岩田美穂「本多平八郎姿絵屏風」解説（『かぶく美の世界―絵は語る 異端と享楽の浮世―』展図録、徳川美術館、一九九七年十月）を参照。

(38) 「本多平八郎姿絵」についての論考は註12前掲山邊氏論考、註36前掲菅沼氏論考のほか左記の論考を参照。

高橋敦子「本多平八郎姿絵」研究」〔哲学会誌〕十三、一九八九年三月）

黒田泰三「相応寺屏風の筆者について」〔デアアルテ〕六、一九九〇年三月）

門脇むつみ「相応寺屏風」研究」〔美術史論叢〕十二、一九九六年三月）

黒田泰三「彦根屏風の画家」〔講座日本美術史 一物から言葉へ〕東京大学出版会、二〇〇五年四月）

(39) 註12に同じ。

(40) 狩野博幸「風俗画の真実とは何か」〔近世風俗画 五名どころ〕淡交社、一九九一年九月）においても、絵画に表される事物、様式と実際の制作年代とのギャップについての指摘がある。

(41) 相澤正彦氏のご教示による。

附記

挿図1、12、13、16、28は共同研究調査撮影画像より、挿図2、3、24は東京文化財研究所資料閲覧室蔵書より、挿図4、11は『日本美術全集 十七』（講談社、一九九二年六月）より、挿図5、6、15、18、19、31、35は『徳川美術館名品集 四 桃山・江戸絵画の美』（徳川美術館、二〇〇八年四月）より、挿図7、8、21、22、30は『近世風俗図譜 七 遊女』（小学館、一九八四年四月）より、挿図9、10、20、23、33は『かぶく美の世界―絵は語る 異端と享楽の浮世―』展図録（徳川美術館、一九九七年十月）より、挿図14、29は『近世風俗図譜 二 遊楽』（小学館、一九八三年十二月）より、挿図17、25、26は『近世風俗図譜 十 歌舞伎』（小学館、一九八三年六月）より、挿図27は『近世風俗図譜 五四 河原』

（小学館、一九八二年三月）より、挿図32、36は『近世風俗図譜 六 遊里』（小学館、一九八二年十月）より転載した。

（めぐらとみり）・企画情報部研究員