

岩佐又兵衛の作画範圍

辻 惟 雄

内 容

まえがき

- 一 又兵衛画の検討
- 二 又兵衛画と「又兵衛風」諸作品との関係
- 三 「浮世又兵衛」とその時代

ま え が き

この論文は、私が美術史42号（昭和36年12月）に提出した論文「「又兵衛風」諸作品の検討」（以下美術史42号論文と略称する）の続篇ともいえるべきものである。美術史42号論文において、私は岩佐又兵衛研究のための方法として、次のような過程を考えた。

イ 「又兵衛風」を持つ「古浄瑠璃絵巻グループ」および「又兵衛風」を持つ風俗画の検討。

ロ 又兵衛画とされている諸作品の検討と基準作の選定。

ハ 又兵衛画と「又兵衛風」諸作品との関連の追求。

ニ 以上の検討にもとづいて、又兵衛の作画活動の全容を輪郭づけ、その時代的意義を考察する。

岩 佐 又 兵 衛 の 作 画 範 囲

このうちでロ以下の部分は、美術史42号論文にひきつづいて提出される予定であったのが、問題の究明に重要な役割を果たすと思われる作品のいくつかが所在不明あるいは所蔵者の都合により直接調べられないという事情にあつて、行きづまりのかたちとなつてしまった。しかしながらそれらの作品については幸い精巧な部分写真が残されており、それによつて様式的特徴をかなりくわしく知ることができるので、それをも含め現在得られた資料の範囲での考えをまとめることとした。

一

又兵衛の款印を持つ作品の標準的なものを選定し、その様式展開を跡づけることについては、すでに檜崎宗重氏の先蹤がある。^{（註1）}私はそれを参考にしなが、いくつかの作品と自身の意見とをそれに加えることによつて私なりの標準作のリストを作り、そこに共通する彼の画の特質を考えてみたい。但しこの場合、彼の作品のくわしい目録をつくるのが筆者の目的でないため、このリストに含まれなかつた真作がほかにもあることは予測されてよい。

① 布袋図

東京国立博物館蔵(挿図1)

この作品は、茶掛けの小幅ながら国華484号での解説者が指摘しているように、室町時代の道釈画に直結するような古様な手法を示している。

この布袋の、杖を肩に裸足をひろげて立つかたちとその表情は、黙菴筆の布袋図(住友家蔵)が粉本となっているように思われる。住友家本布袋図は西本願寺の旧蔵であり、京都在住時代の又兵衛が本願寺派と深いつながりを持っていたことを考え合せると、彼のこの作品は京都在住時代における室町水墨画の手法の摂取のあとを示すものといえるが、布袋の剽軽な表情には又兵衛自身のものがはつきりうかがえる。制作年代の点では、賛者の文室宗周(大徳寺一六七代住持)が寛永十七年に歿しているから、それ以前のものであることはわかるが、檜崎氏の推測のように京都在住時代のものとする^(註2)については、別な解釈の余地も残されているようだ。私は印及び様式的特徴の点から、むしろ、文室宗周の晩年期(寛永初〜十七)あたりを想定した方がよいのではないかと考える。

② 人麿・貫之図

熱海美術館蔵(挿図2)

この双幅は、歌賛、落款および画が皆同一筆であり、^(註3)即興的な性格の画であるが、それだけに又兵衛の資質が鮮明にあらわれたものとなっている。文字絵、あるいは一筆書きといった、墨による座興的な歌仙画・

挿図1 布袋図
東京国立博物館蔵

渡唐天神図の類は慶長頃の京の文化人の間で一つの流行を見たものらしく、近衛三藐院や小野お通の作品が残っている。又兵衛のこの作品もその流行の一環として描かれたものであるが、貫之図は没骨の手法、人麿図には渴筆による線描きの手法を用いて、それぞれに牧溪様、梁楷様をおわせ、素人絵と違う画家の素養を示している。とはいえ、水墨によるこのような立像の歌仙画は、いかにも奇抜な着想であって、歌聖人麿を裸足の、とぼけた顔つきの男としてえがいた、漫画に近いような徹底したカリカチュアは、歌仙画の形式のなかに続いて来た似絵の伝統——その持つ戯画的性格——に系譜づけることができるとはいえ、やはりこの時代の現世主義的な風潮を背景として現われた新しい傾向と見るべきだろう。

挿図2 人麿・貫之図 熱海美術館蔵

人麿・貫之図に関連して、ここでとり上げておかねばならないのは、春山武松氏が東洋美術16号において、又兵衛の作として紹介している、

上野精一氏蔵

三十六歌仙画冊

上野精一氏蔵
(挿図3)

である。筆者はこの作品について実地に調べる機会をまだ持っていないが、春山氏の遺された写真^(註4)によっても、

又兵衛の初期の作風を知る上で重要なものであることが推察できる。どういう事情からか歌賛の文字は抹消されているが、歌仙名の書入れの文字が残されそれが又兵衛の筆跡の特徴を示すという春山

氏の指摘は正しいように思われる。画は極めて特色に富んでいる。人麿貫之図よりも、もっと伝統的な歌仙画の形式に沿った格調高いものであるが、その似絵的要素の誇張、戯画化の態度は、人麿・貫之図の場合と同じく奔放を極める。表情には「豊頬長頤」の類型こそ顕著にあらわれていないが、型にはまらない生き生きとした性格を示し、その中に「堀江物語」「山中常盤」の人物の表情の原型ともいえるべきものがいくつもあるのは注目されてよい。歌仙たちのポーズや顔かたちを奔放自在に変形させる表現は、専修寺本歌仙図に通じるような画家の非凡な造型感覚を物語っている。写真での検討ゆえ断定はできないが、現存する又兵衛画のうちで、最も初期—京都時代か福井時代のはじめのころ—の画風を示す貴重な遺品ではあるまいか。

又兵衛画に見られるこうした歌仙絵の戯画化の傾向は、雛屋立圃の「休息歌仙」において更にくだけたかたちに進展してゆく。

③ 故事人物・竜虎図(旧金谷屏風)(挿図4)

これはもと六曲一双の紙本墨画及び着色押絵貼屏風であったものを、明治末年分割して、現在東京国立博物館、細見亮市氏その他諸家の分蔵するところとなっている。^(註5)福井の豪商金谷家に伝わったところから「金谷屏風」とよばれ、その伝来からしてこれが又兵衛福井在住当時の作品である可能性は大きい。^(註6)

この「金谷屏風」は江戸初期の絵画作品中にあってやはり最も異色あるものの一つに数えられよう。その特徴的な点は、画材、手法においてみられる漢画と大和絵との混在、同時代の諸流派の技法の混在である。一方において「官女観菊」のように、白描絵巻の手法を桃山的な大らか

挿図4 旧金谷屏風 源氏物語図・竜図・老子図

な構成のなかに生かした作品があり、他方において「龐居士」や「老子」などのように、画題、手法とも純漢画的なものを示している。「龐居士」の樹法には、明らかに海北派の手法の摂取の跡が見られ、龐居士や老子の衣裳の描線は長谷川派の影響を示している。「金谷屏風」はこうしたさまざまな画材・手法による画面を雑然と屏風に並べた、形式とし

ての統一感を欠くものであったように思われるが、それでいて、かなりはつきりした個性的特徴が全体にゆきわたっている。構図は相当大づかみで、形態には一種独得の癖があらわれ、表現にも奇矯な要素が目立つ。怪奇な顔つきの老子は、函谷関の不安な急斜面を行儀の悪い恰好で下りてゆく。虎は、口から毒気を吐く妖怪じみた姿に表現される。竜の皮肉なまなざしには、画家の屈折した自意識がこめられているかのようである。野の宮図のような古典的題材を扱っても、柴垣と鳥居の線の鋭角的な交叉、源氏の身体の異様な半月形のかたちに、尋常でないアクの強さをただよわせる。さらにこの「金谷屏風」に含まれる特徴として、卑俗な、戯画的・風俗画的要素が指摘されよう。源氏が、朧月夜の内侍を抱えて部屋へ運ぶ情景(挿図4)は、これまでの大和絵の伝統にない直接的な表現であり、同時代の風俗画に通ずる卑俗さを含んでいる。「唐人耳垢取り」も戯画的性格の強いものである。貴人の男女の顔かたちは「豊頬長頤」と名づけられているところの類型であらわされているが、中世の歌仙画によくみかける下ぶくれの顔かたちをいわば彼自身の好みに移しかえたといえるようなこの類型には、一種淫蕩とさえいえるような生々しい卑俗味がつけ加えられていて、これが「官女観菊図」のような大和絵的題材と手法による作品にも、現世的な調子を色濃く与える原因となっている。

この「金谷屏風」は、前述のように福井の旧家に伝わったものであり、さきの人麿・貫之図と同じく「碧勝宮図」の白文方印を押す^(註7)。そしてこの屏風にみなぎる荒荒しい覇気は、人麿・貫之図にも共通するものであり、これはあとでのべる楷文「勝以」二重円印、篆文「勝以」一重

円印の諸作が晩年の静けさに通じる要素を示すのと対照的である。そうした点から、この両作品を又兵衛の福井在住時代の、それも比較的早い時期の作品と見たい。

なお、ここで「金谷屏風」と同じ性格を持つ作品として、

維摩図

長谷川巳之吉氏蔵(挿図5)

を紹介しておきたい。竪116cm横53cmの紙本淡彩画で、元の至元年間に径山の住持であった普度の讃があるが、書体から見て元のものとは考えられず、画と同時期の日本人によるものであろう。明らかに後印とわかる楷文「勝以」二重円印が以前左下隅にあり、これは現在削られているが、細くはりのある線で描かれた維摩の面貌にみなぎる妖気と迫力は、まさしく「金谷屏風」に通じる又兵衛自身のものである。爪をのばした手の指の特徴ある描法を龐居士のそれと比べて見ても、この作品が「金谷屏風」に近い時期の又兵衛の作であることが理解される。^(註8)

④ 故事人物図(旧池田屏風)(挿図6)

もと池田侯爵家にあった八曲一隻の紙本着色押絵貼小屏風で、大正八年池田家から売立てに出され、その時分割されて現在熱海美術館、小林

挿図5 維摩図

長谷川巳之吉氏蔵

中氏その他、諸家の分蔵するところとなっている。画題は、寂光院、伊勢物語、雪見、職人尽(傘張りと虚無僧)など日本の故事風俗を扱ったもの七図、および中国の故事を扱ったもの一図・王昭君がある。ほかに「本性房振力図」(東京国立博物館蔵)が、これら八図と寸法、印章、様式が全く同じであるところから、藤懸氏は、もとは六曲一双の屏風であったことを想定している。^(註9)

この屏風は和漢の故事人物を描いた押絵貼である点「金谷屏風」と同じような形式によってはいえるが、「金谷屏風」に見られたような画題による和漢の手法の使いわけといった要素は認められない。また、海北派や長谷川派の手法がナマのままで残っているようなこともない。各画面を通じて手法は完全に統一され、様式的完成度の点においてこの「池田屏風」の方が「金谷屏風」より後の年代に属するものであることは疑いない。ここに示された画風は、一口に言って、大和絵の手法に漢画のそれを加味した、いわば和漢折衷的スタイルとでも言うべきものである。

人物はどれも細く流麗な描線によっている。「金谷屏風」の場合まだ様式的に未統一であった樹法は、淡墨による側筆の巧みな駆使による独得な樹法へと発展している。金銀泥を横に刷いた独得な雲烟も「金谷屏風」にあらわれない特色である。

この作品に近い様式を持つ大和絵として、智積院蔵の平家物語合戦図小屏風(六曲一双)(挿図7)をとりあげておきたい。これは恐らく土佐派傍系画家によって描かれた桃山ごろの作品と思われるが、人物の細く鋭い描線や、厚塗りをさけて墨調の効果を多く生かした手法、雲烟の刷き方などの点で土佐久翌ら当時の正系土佐派による作品よりも

「池田屏風」により近い性格を持っている。又兵衛は恐らくこうしたところから、大和絵の手法を多く吸収したのでろう。

「金谷屏風」に比べた場合「池田屏風」の画風は、檜崎氏も指摘されたように、前者のあらあらしい情熱に代って繊細な大和絵的情趣性が強

挿図6 傘張りと虚無僧図(右)・本性房振力図(左)

くなっているといえる。しかしながら、これまでの又兵衛画に共通して認められた卑俗な、戯画的性格は、この「池田屏風」にあっても、「本性房振力図」のユーモラスな表情、「王昭君図」の胡人たちのおどけた表情などにその特色を発揮している。

「池田屏風」は、楷文「勝以」二重円印と印文不明小方印とを押す。

これと同印を持つ作品として次のようなものがある。

イ 貴人と鹿図(熱海美術館蔵)(挿図8)

ロ 達磨図(木下茂氏蔵)(挿図9)

ハ 故事人物図巻(池田家旧蔵)(挿図10)

これらのうち、イ「貴人と鹿図」(紀貫之の「奥山に紅葉ふみわけ鳴く鹿の声きくときぞ秋は悲しき」を画材としたものか)は横長の掛幅であって画面の規格こそ異なるが、様式・手法の点で池田屏風と全く一致し、同時期のものであることに疑いない。衣服の細いリズミカルな描線には画家の的確な手法の牙えが見られ、まさに円熟の境地を思わせる。ロ「達磨図」では、「竜図」で見られた皮肉なまなざしが再び現われるが、竜図にくらべ、その表情はやや弱弱しく筆使いもやわらかい。この作品もまた「池田屏風」と同期と見てよからう。ハ「故事人物図巻」はもと「池田屏風」とともに池田侯爵家にあつたもので、藤懸氏、春山氏により又兵衛画として紹介されてはいるが、図版に掲載(註10)されないまま昭和十二年ごろ同

家より出て現在所在不明であり、東京国立博物館に残されている写真によってしか検討できない。この図巻は「金谷屏風」、「池田屏風」と同じく、日本と中国の故事人物を画材とした横長の十二図―貴人と鹿、浮舟、須磨、安宅閣、仏御前、物の化の出現、琴棋書画、布袋と寿老人の酒盛り、南都北嶺の鬪諍、海辺に立つ貴人（赤人か）、侍と僧の乱闘―を一巻に仕立ててある。^(註11)様式的には「池田屏風」「貴人と鹿図」^(註11)（熱海美術館蔵）と全く類似しており、同じ時期のものと見なされる。ただこの作品が又兵衛画の中でも特に興味をひくのは、横長の画面を生かした絵巻物的構成による動きのある画面が少なくないという点である。この性格は「山中常盤」など「古浄瑠璃絵巻グループ」と又兵衛画との比較において重要な役割を果たすものであり、その意味で所在不明なのが特に惜しまれる。

⑤ 三十六歌仙画額

川越東照宮蔵（挿図11）

この歌仙画額は、明治の中期に中務像の額裏に「寛永十七庚辰年六月、絵師土佐光信末流岩佐又兵衛勝以図」とあることが発見され、一方岩佐家に残った資料にこの画額と又兵衛との関係を明らかにする「木原書状」

が見出されるに及んで、又兵衛画の基準作として、以後の又兵衛研究の展開に大きな影響を及

挿図9

達磨図

木下茂氏蔵

ぼした作品である。ここでは又兵衛は大和絵歌仙画の様式を忠実に守ったオーソドックスな表現に終始しており、同時代の制作である狩野探幽の歌仙画額（浅間神社蔵）とよく似た形式、手法を持つ。歌仙たちの顔の長い面長の顔つきは典型的な又兵衛画の特徴を示すものであり、かなり類型化されているとはいえ、その端正なフォルムにくずれは見受けられないところから、少くとも又兵衛自身が制作の中心となったことに問題はないと思われる。だがその硬直な描線ととりすました表情から、上野家本歌仙画冊の鋭い造型感覚や「人麿・貫之図」の奔放さを連想することは困難なほどである。その原因として、一つにはこの仕事があまりにも表向きのものであった点が考慮されるのだが、彼の個性ある作風が晩年の円熟の時期において一つの形式的完成に到達すると同時にアカデミズムの傾向にも陥っていった、そのあらわれともいえる。

この川越歌仙画額にかなり近い様式を持つものとして、

三十六歌仙画冊

小林中氏蔵（挿図12）

がある。この歌仙画冊は、中務像の左下隅に「碧勝宮図」の印と、勝以の落款とを持つ。印の点では「金谷屏風」「人麿・貫之図」と同類なのであるが、様式的には「川越歌仙画額」や「勝以」二重円印を押す「池田屏風」系の諸作品の方により近いといえよう。ここでは上野家本に見られた戯画的要素は源重之像や坂上是則像あたりに幾分その名残りを留める程度であって、表情や姿態は類型的表現への復帰という点で全体として川越歌仙画額のそれに近い。一方、その描線は、画額が「描起し」であり、画冊の方が「彫塗り」であるという技法上の相違はあるにせよ、しなやかな曲線の配合によって川越歌仙画のような硬直さを免れ

池田家旧蔵

ており、この点では「池田屏風」系の諸作品に通じる。こうした点を考えると、勝以「二重円印を持つ」「池田屏風」系の諸作品、小林家本「歌仙画冊」の両者は寛永十七年の川越歌仙画額と年代的にあまり隔らないころの作品と考えてよさそうである。^(註13)

⑥耕作図屏風 墨画淡彩六曲一双

氏家武雄氏蔵(挿図13)

これは、昭和二十六年の又兵衛展を機会に世に知られるようになったものである。梁楷筆とされる耕作養蚕図巻を粉本とした狩野派の耕作図(之信、山雪らによる)の系統をひくものだけに、図巻や狩野派耕作図を特色づける人物の衣服のチリチリとした梁楷様の描線をこの屏風もとり入れている。檜崎氏も指摘されるように、遠山の描法は雲谷派の手法の影響を示しており、垂直線と水平線の組合せを基本として画面を畳み込むように構成してゆくやり方も、山雪

画に共通するところもあるが、どちらかといえば雲谷派の山水図の構成に一番近いようであり、「金谷屏風」に見られるような

同時代の諸流派の技法を貪欲にとり入れる又兵衛画の性格をここでも發揮しているが、それらは、全体として統一のとれた、古典的格調を持つ独自の様式の中に包含されているといった感じである。「池田屏風」に見られた金銀泥を横に刷く独得の雲烟法は^(註14)ここでもとり入れられている。とりわけこの画面を特色づけているのは、小きざみに震えながら左右にぎくしゃくと屈折して延びる、どこか爬虫類を連想させるような生々しさや秘めた樹木であって、これまであげた諸作品にも共通していた樹法の特徴が、ここで最も集約されたかたちであらわれている。しいて類例を求めれば、秀文筆山水図(富田家蔵)の奇矯な樹木がこれに似た要素を持ち曾我派や山雪の樹法と共通した点もあるが、やはり彼独自の体質的表現というべきものであろう。一方、又兵衛独自の諧謔的要素は、人物の表情に相変らず認められる。梁楷の粉

挿図10 故事人物図巻 部分二図

挿図12 三十六歌仙画冊 源公忠朝臣
小林中氏蔵

挿図11 川越東照宮三十六歌仙画額 源公忠朝臣

本にない猿廻しの情景をとり入れたり、又兵衛は、こうした古典画材の中にも卑俗な笑いの要素をとり入れることを忘れない。

檜崎氏はこの屏風をもつて又兵衛晩年の円熟した画境を示すものとされている。金谷屏風に見られた激越な要素を一つの統一された様式の中に抑制し煮つめたようなこの作品をもつて、彼晩年の完成された漢画の作風を代表するものと考えるのは恐らく正しいだろう。この点を補足するものとして注目されるのは、これも比較的最近発見された

瀟湘八景図巻 陳玄賛賛 紙本墨画淡彩(挿図14)

である。これは金銀泥の霞引き、淡墨淡彩の手法による枯淡な画風のものであるが、ぬ

らぬらとした樹

法の特徴は「耕

作図屏風」のそ

れと共通する画

家の体質的要素

を示しており、

この図巻の筆者

もまた岩佐又兵

衛であることを

認めさせる。又

兵衛と賛者陳玄

賛との関係は、

又兵衛の江戸在

挿図13 耕作図屏風 部分 氏家武雄氏蔵

住時代に尾張藩を通じてできたと考える以外にない。^(註15) これと近い手法を

示す「耕作図屏風」がデモニーシユな覇気をなお奥底に秘めているこ

とを考えると、この図巻の枯淡な作風を最晩年のものの、「耕作図屏風」

を江戸在住時代初期のもの、と考えてよいかもしれない。

この「耕作図屏風」にある篆文「勝以」一重円印、および方印「道蘊」を併せ押す作品、もしくはそれらのうち一方のみを押す作品―田中喜作氏はこれを篆体群道蘊群と名づけている―はかなりの数に上る。それらを列挙すると、

楊貴妃図

靈昭女図^(註16)

三十六歌仙図(熱海美術館ほ

か蔵)

国華^{631・643}に

方印

職人尽図巻

の落款あり^{勝以図之}

円、方印

西行法師像(金子孚水氏蔵)

円印

和漢風俗図屏風

(武岡忠夫氏蔵)

円印

団扇形風俗図

(東京国立博物館蔵)^(註17)

円、方印

などがある。

これらの作品群については、

それが又兵衛の筆になるもので

挿図14 瀟湘八景図巻部分

はなく、彼の周辺の別の画家たちを想定すべきであるという「勝以複数説」^(註18)がかつて田中喜作氏により提唱された。その根拠はこれらの作品が「碧勝宮図」印、篆文「勝以」二重円印を押す諸作品にくらべて筆致、気格の点で見劣りがするという点にあるようだ。たしかに「職人尽画卷」や「道蘊」方印を押す「三十六歌仙図」(熱海美術館その他に分蔵)などは、他の又兵衛画にくらべ、描線の腰が弱くなり、表現は稀薄で又兵衛の体質をそこに感じることはできない。しかしながら、一方において「耕作図屏風」のように、これらと同じ印を持ちながら又兵衛筆とすることに疑いを持たないすぐれた作品が現れ、また「楊貴妃図」のように、細い流麗な描線の駆使においてまさしく彼の円熟した技量を示している作品もあることを考えれば、この種の印を持つ作品のすべてを彼以外の別筆とするわけにもゆかない。この問題はむしろ、名声ある画家の晩年の作品の中にその弟子や周辺の画家たちの筆が必ず混じるものという、より一般的な現象のあらわれとして解釈した方が妥当なのではあるまいか。

以上で、又兵衛の標準的な作品についての検討を一通りすませたわけである。年記の明らかなものとして川越歌仙画額しかないという事情のため、これら諸作の年代的配置はむづかしい課題であるが、次のような大ざっぱな段階を私は想定してみる。

習作時代(京都時代)

画風形成時代(京都時代の終り～福井時代の初め)

上野家本三十六歌仙画冊

画風展開時代(福井時代の前半)

人麿・貫之図

金谷屏風

維摩図

画風完成時代(福井時代の後半～江戸時代)

戸時代)

布袋図

池田屏風・本性房振力図・鹿と貴人図

故事人物図巻

達磨図

小林家本三十六歌仙画冊

川越東照宮三十六歌仙画額(寛永十七年)

耕作図屏風

楊貴妃図

靈昭女図

瀟湘八景図巻

このリストにおいて、京都での彼の画風の形成過程を知るための作品

資料が非常

に乏しいの

は残念であ

るが、全体

を通じて見

た彼の画作

の展開は、

挿図16 靈昭女図

挿図15 楊貴妃図

京都時代から恐らくその片鱗を示していたであろう彼独自の個性的な作風が、福井での風土と生活環境を媒体として奔放多彩に羽根を延ばし、それが老年に移るにつれ時代や画壇の動向に順応して、次第に調和のとれた保守的・古典的な画境へと復帰してゆく、その過程として理解することができる。

だが一方において、そうした過程全体を通じて一貫して変らぬ彼の画の特徴を見出すことも困難ではない。それは次の四点に要約できよう。

- ① 諸流派の技法の混交
- ② 戯画的要素
- ③ 表出的性格
- ④ 人物表現の特徴

①については、前述のように、「金谷屏風」にその最も端的なあらわれを見る。晩年に近づいてそのスタイルが完成された時期においても「耕作図屏風」の遠山に雲谷派の影響が見られたりする。一般的にみて、元和から寛永初期にかけては、永徳、等伯、友松、等顔らの個性によって創造された独自の手法が、それぞれ次代に引きつがれる段階において、相互間にかんがりの混交を見た時期であって、そこから出発した又兵衛は同時代の雑多な手法を貪欲に摂取し、それを自己の強い個性のつぼの中で融合させ、独自の様式をつくり上げたといえるのであり、主体的立場を欠いた単なる折衷と考えるべきではない。

②の戯画的要素もまた、「布袋図」から「耕作図屏風」にいたる彼の作品の人物の表情に一貫して現れる特徴である。これを、同時代の宗達の作品に現れる人物や風神雷神の表情とくらべると、同じユーモアの範疇

に属するといってもそこに極めて興味ある差異を認めることができる。すなわち、宗達画のそれが天空海濶な無邪気さとおおらかさを持つのに対し、又兵衛画のそれには、もっと複雑な心理的ニュアンス―悪ふざけ、一種の卑屈さといったもの―が含まれている。要するに又兵衛画の人物は、宗達画や他の諸流派のそれにくらべてどこか淫蕩なのである。この淫蕩という形容があてはまるような、卑俗な同時代的要素を、彼と風俗画との関連を考える上で重要視したい。

③の表出的性格とは、田中喜作氏が、^(註19)「一種の名状し難いけうとさ」純重な物凄さ」という言葉で指摘した要素にほかならない。先述のように、金谷屏風の多くの画面にはこうした要素が強くあらわれているし晩年の「耕作図屏風」や「瀟湘八景図巻」のぬらぬらした樹法にもそれが認められる。「故事人物図巻」にもそれが幾分弱められた度合で含まれている。われわれの興味を彼の深層心理にひそむ謎の解明へと向けさせるような、こうした奇異な表出的要素は、「山中常盤」など、古浄瑠璃絵巻グループとの比較において示唆するところが多い。

④の人物表現の特徴は、又兵衛の作品を最も特色づけている要素といえる。中でも貴人の男女をえがく場合の頬のふくらんだ頤の部分の異常に長い「豊頬長頤」の顔かたちは、最も目立つ特徴であるが故に「又兵衛風」という呼び名はこれを指して用いられているようであるが、又兵衛の人物の特徴はそうした一部の顔のかたちだけにあるのではなく、手や足、姿勢、動態、衣裳といった、人物表現全般のさまざまな部分にもわたって認められる。たとえば足のかたちについて見ると（挿図17）、「布袋図」の前向きになった裸足のカニの脚のようにつま先を曲げたか

たち(a)は非常に特徴のあるものだが、これが水墨の「人麿図」の裸足(b)にそのまま見られるし、「本性房振力図」の本性房の右足の爪先を曲げたかたち(c)にもつながる。同じくこの本性房のふんばった

左足(e)は、脚の

ふくらはぎの部分が

とても太く足首が急

に細くなつて紡錘形

を呈し、踵のところ

が突起し爪先が上方

にそり反つて、どこ

か鳥居派の「ひよう

たん足」を思わせる、

癖の強いかたち

となつているが、「故

事人物図巻」の僧乱

闘の図ではこのかた

ちの裸足が爪先をも

つと上方にそり反ら

せて描かれており

(f)、「金谷屏風」の

老子図の右足の爪先

(g)にもこれと同

じ特徴が見られる。

挿図17 又兵衛画および又兵衛風作品の足比較

足のかたちだけでなく、他の部分、例えば物を握った手の甲の特殊なかたち、バナナの房のように広げられた掌、衣裳のひるがえる袖の波状線による処理といったいくつもの点で、又兵衛画の人物は目立つ特徴を示している。むしろそれらのことごとくを又兵衛の個性に結びつけることはできない。鎌倉・室町の絵巻の中にはその原形というべきものがいくつか発見できるからである。たとえば、もと池田侯爵家の所蔵であった「後三年合戦絵巻」の人物は、足のかたちの特徴その他の点で又兵衛画のそれに近い要素を持つている点が注目される。しかしながら又兵衛画の人物表現の特色は、こうした古絵巻の人物表現との類似によつて説明できるものではない。一種偏執的な形態意識が根底にあつて、それが古絵巻の手法を自己のアクの強い体質的表現に変形させてしまつてゐる、と見るのが最も正しいだろう。

「又兵衛風」という言葉は、豊頬長頤という顔のかたちの特徴だけをさすのではなく、こうした人物表現の特徴全体をさして用いられるべきだ、というのが私の考えである。

二

ところで、こうした広義の「又兵衛風」人物表現の特徴を持つものとして存在するのが、私が美術史42号でとりあげた諸作品——「山中常盤」をはじめとする「古浄瑠璃絵巻グループ」およびその類品としての風俗画——である。これらの時様風俗画およびそれに共通する要素の強い極彩色絵巻群の筆者を又兵衛と考えるか否かの問題は、又兵衛が、浮世絵発生の母胎となつた「寛永風俗画」の展開にどれほどの関わり合いを持つか

という問題、ひいては、浮世絵の元祖といわれて来た彼の伝称を肯定するか否定するかという、近世美術史上の大きな問題と直接結びつくものであるだけに、昭和四年「山中常盤」が世に紹介されたのを契機として、稀に見る活発な論戦をまき起したのであった。

肯定論の側を代表した春山武松氏が、その労作『又兵衛論争の渦中へ』（昭和五年、大塚博士還暦記念論文集所収）において肯定論の根拠としたのは、彩色、文様、文様、様式の諸分野にわたる詳細な比較検討の結果であるが、その中でも特に骨子となったのは、私が今、広義の『又兵衛風』という言葉をあてはめた、人物表現における特徴の一致の指摘である。氏はこれを、いわばモレルリ氏鑑識法の適用といえるような表情、手、足の形態的諸特徴のこまかい分類的な比較によって示したのであった。

それに対して、否定論の中心的役割を果たしたのは、田中喜作、藤懸静也の両氏である。ここで両氏の否定論の内容とその論拠を要約してみよう。

田中氏の否定論は、「山中常盤」が長谷川巳之吉氏によってはなばなしく世に紹介される以前からあったもののようで、これは氏による『勝以複数説』との関連において出された説である。^(註20)氏はさきにあげた篆体

群道蘊群の作品の筆者として、又兵衛以外の彼の周辺の画家たちを想定し、このグループに属する「団扇形風俗図」も又兵衛筆と認めない。従って又兵衛が浮世絵の元祖であるという所伝を裏書きするような時様風俗画の作品は一点も残っていないことになる。それならば、どうしてこのような所伝が出たのかという理由として氏の推論したところを要約すれば、次のようになる。すなわち彼自身もこの種の世態風俗図を全く描か

なかったと想像することはできないが、『浮世又兵衛』と世人に称せられるほどの仕事をこの分野では残さなかった。だが、彼が晩年、画家としての名声を得るに至って、彼の周囲の末派、あるいはその後継者―篆体群道蘊群の作品の筆者がこれに結びつくし、子の勝重もその中に含まれる―が彼の巨名を利用し、時様風俗画を世にひろめ、ここから『浮世又兵衛』という誤れる伝称が生れた、という解釈である。この所説の発表直後「山中常盤」が世に出たのであるが、氏はこの極彩色の怪奇な絵巻を、『線のリズム』『色彩の性質とその調和』『気格』といった点で、又兵衛画とはおよそ遠いものと判断し、春山氏の『科学的鑑定』の結果については、『彼が果して彼の門流を有していなかったとはどうして考定し得よう』と、この作品もまた彼の末流の筆と考えることによって、以前の説をそのまま保持した。^(註21)

一方、藤懸氏の説は、「山中常盤」の出現以前においてはむしろ肯定の側に近かったようである。「岩佐又兵衛の画風」^(国華三十一一年)において、氏は又兵衛の時様風俗画の遺品が少ないことを遺憾としながら、「団扇形風俗画」を数少いこの種の遺品としてとり上げ、また、彼が浮世絵の元祖とまでいわれるようになった由縁として、彼が風俗画の新しい様式を江戸にもたらし、後の江戸浮世絵隆盛のさきがけとなったとみられる点を指摘している。だが、氏のこうした考えは、「山中常盤」をめぐる論争の過程において、田中氏と同様「山中常盤」を又兵衛筆と認めないところから、完全に否定論の側に移ってしまった。その否定説の内容を『浮世絵の研究』（昭和十八年刊）によって要約すると次のようになる。

(i) 浮世絵元祖説は、文献的に確証を持たない単なる伝説であり、

それも又兵衛の名声が「傾城反魂香」の吃又に結びついてきた俗説にすぎない。

(ii) 又兵衛の標準的作品の中に時様風俗画に通じるものはほとんど見当たらない。「山中常盤」「堀江物語」「上瑠璃」などは、豊頬長頤の特色をもっているが、筆致は頗る矯激なところがあって、彼の真蹟とは思われない。豊頬長頤の人物については、既に鎌倉時代から絵巻の類に見られるもので、又兵衛一人の特色ではない。

(iii) 勝重をはじめ岩佐派の画風は、土佐流を本体としたもので、浮世絵とは縁遠いものであった。

このように、同じ否定論の中でも田中氏が、又兵衛と同時代の風俗画との関係を極めて間接的・消極的にではあるが認めているのに対し、藤懸氏が更に徹底した否定論の立場に立っているのは注目されよう。ともあれ、こうした否定説が研究者の多くの支持を得て今日に至っているように、戦後の又兵衛研究の労作である楠崎宗重氏の論文^(「国華」686、693)においては、又兵衛風を持つ諸作品の形態がいくつかのグループに分類され検討されている点が注目されるのであるが、結論として又兵衛の傍流の時様風俗画家たちを考え、それらの活躍が又兵衛浮世絵元祖説を生み出す素因となったとみる点で田中説に近く、また「古浄瑠璃絵巻グループ」を又兵衛と全く無関係なものとみなす点で、藤懸説を継承している。

ここで、これらの見解に対する私自身の意見を提出する段階となったのであるが、その前に、春山氏のとった形態比較の方法を、少くとも同一流派の作品を識別するための方法としては、原則的に正しいと見る私

の考えを明らかにしておきたい。前述のように、私は又兵衛の標準的作品に共通してみられる人物表現の特色が「豊頬長頤」という顔かたちだけにあるのではなく、手、足、その他の要素全体を通じて認められる、非常に個人的な形態意識の反映としてあらわれているもの、と考える。春山氏が着目したのは、「山中常盤」「上瑠璃」などの人物にもこうした意味での「又兵衛風」の特色が認められるという点であった。そして春山氏はこの特徴における一致を、表情、手、足の各部分について多く指摘したのである(挿図17d、hにその一例をあげた)。このような一致は、少くとも両者が同じ画派に属していなければ起り得るものではない。

この点を更に確認するため、人物以外の要素における両者の類似関係を二、三例示しよう。

(i) 「故事人物図巻」中の滝壺の波頭と「上瑠璃」(巻12)中の滝壺の波頭との形態の一致(挿図18)。この一致は両者を同一流派の作とみなすことによつてしか解釈できないものである(但し手法的には「故事人物図巻」の方がすぐれている)。

(ii) 「故事人物図巻」中の滝に怪物出現の場面の黒雲と「上瑠璃」(巻10)中の雷神出現の場面の黒雲との手法の類似(挿図19)、またこの怪物の顔と「上瑠璃」(巻12)中の烏天狗の顔との類似。

(iii) 「耕作図屏風」中の耕作する牛と「山中常盤」(巻7)中の耕作する牛との形態の一致。(挿図20)

(iv) 「耕作図屏風」「瀟湘八景図巻」「故事人物図巻」などに見られる、屈折の多いねばねばした感じの特異な樹法の色は、「堀江物語」「山中常盤」のそれに非常に共通している。(挿図21)

こうした類似関係を詳細に調べて行くと、又兵衛画と『又兵衛風』諸作品との流派的親密さが更に確かめられてゆくのである。

私は、美術史42号の論文において、『又兵衛風』諸作品の様式内容を比較検討し、その結果として次のような関係を想定した。

諸作品のうち、最も原形的なスタイルを持つ「舟木屏風」をのぞく他の作品中にあつては、「堀江物語」(村山・古森家本、「堀江Ⅰ」と略称したもの)「山中常盤」の両者がオリジナルな性格を持っており、他の作品には、一様にその類型化といった要素が認められる。それゆえ「堀江Ⅰ」「山中常盤」の筆者である画家(A)のすぐれた個性と画技を中心につくられた一つの工房―「山中工房」という名称を仮に与える―の存在が考えられる。

ところで筆者はこの「山中工房」の中心的存在である画家(A)こそ岩佐又兵衛その人にほかならないと推定する。その理由を次に列挙しよう。

(i) 「『又兵衛風』諸作品の検討」において私が確かめ得た興味ある事実は、春山氏のとった人物の形態比較の方法を更に綿密に掘り下げてゆくと、同じ『又兵衛風』作品の中にあつても、オリジナルな性格を持ったものと、その形式化・類型化と考えられるものとの間に、かなり明確な一線を劃することができるという点であった。ところで標準的又兵衛画の人物と、『又兵衛風』諸作品の間で最も古典的な格調を残す「堀江Ⅰ」の主要人物とを同じ方法によって比較した場合、両者の間に同様な一線を引くことはできないのである。一例をあげると、美術史42号論文での附図中に示した、月若を救う岩瀬権之助の、

岩佐又兵衛の作画範囲

頤の長い、面長の顔立ち(ハ2)は、又兵衛の標準作に見られる貴人の顔かたちと、全く同じ形態、同じ筆致の特徴を示している。この点は「堀江Ⅱ」に描かれた、これと同じ場面の岩瀬の顔立ち(ニ2)が、隣

挿図18 故事人物図巻の波頭(左) 上瑠璃巻12の波頭(右)

挿図19 故事人物図巻の黒雲(左) 上瑠璃巻10の黒雲(右)

挿図20 耕作図屏風の牛（左） 山中常盤巻7の牛（右）

挿図21 耕作図屏風の樹木（左） 山中常盤巻10の樹木（右）

の（ハ）をモデルとしながら、ずんぐりと丸っこい、どう見ても又兵衛風とはいえない形になってしまっている点をくらべれば、いっそうはっ

にコピーしながら、そうした微細な点での又兵衛画につながる特徴を全く見落してしまっているのと対照的である。ただ虚無僧の衣をえがく、細い、絹糸のような流麗な線描の効果が「堀江Ⅰ」にそれほど発揮されていないのは事実だが、この違いは、一方が描線の効果に主眼を置く淡彩作品であるのに対し、他方が彩色の効果に主眼を置く濃彩絵巻の、描起しの線であることを考慮すれば、むしろ当然のことだろう。

（ii）この村山・古森家本「堀江Ⅰ」（図版Ⅲ）はかなり以前の国華¹⁶年²⁴）に又兵衛筆として紹介されていたものである。私の仮定では、も

し「古浄瑠璃絵巻グループ」のうちでも最も又兵衛の標準的画風に近いこの「堀江Ⅰ」だけが世に知られた存在であったなら、古森家本の後半部分の血なまぐさい描写に多少顔をしかめる向きはあっても、その筆者を又兵衛とすることにさして強い否定の見解も出なかったと思われる。問題が起きたのは、この「堀江Ⅰ」より「矯激」の度合において更にすさまじい「山中常盤」が出現したからであった。このいささか悪趣味といえるようなあらしいサディズムの横溢した作品を、

きりするだろう。もう一つ新しい例をあげれば、職人尽図（池田屏風中の一図）の虚無僧の姿を、「堀江Ⅰ」中の月若を抱いた乳母の姿と比べると（挿図22）、鼻や頭の形、手の指の形、左足の爪先の形、裾の襷の形、およびそうした形全体を支配する線のリズムといった点で、そこに全く同一人物の造型感覚のあらわれを認めることが出来る（乳母の袴の波状の曲線は「金谷屏風」に多用されている波状線と共通する）。この点は「堀江Ⅱ」の乳母（美術史42号論文挿図8）が、「堀江Ⅰ」の形を忠実

に強い抵抗を感じたのはむしろ当然といえる。しかしながら美術史42号での検討によると「堀江Ⅰ」と「山中常盤」とは同一筆者によるもの、という結論が出たのであるが、私はここでその結論を変える必要を認めない。何故ならば、美術史42号論文でもふれたように、この絵巻は「堀江Ⅰ」にくらべ、描写に荒っぽさと残忍な趣向が目立つとはいえ、情熱にまかせて一気に描かれたような表現の初発性と、その

挿図22 傘張りと虚無僧図の虚無僧 (左)

「堀江 I」村山家本上巻の乳母と月若 (右)

裏附けとして認められる熟達した手法とは、周辺の画工による様式の写し取りと全く異なった性質のものであり、(i)で指摘したような標準作との造型感覚の一致も「堀江 I」の場合と同様認められるからである(図版Vでの両者の髪や手、指先のかき方やあごの線など参照)。

(iii) さきの又兵衛画の標準作についての検討で、私はそれらの人物表現が一種、淫蕩とでも形容できるような要素を含んでいる点を指摘した。又兵衛画の本質と深いかわり合いを持つと思われるこの特徴は、そのまま「古浄瑠璃絵巻グループ」の人物表現に通じる要素でもある。「山中常盤」の常盤殺しの場面は、そうした要素をいかにも生臭さの充満したどぎつい表現で示しているが、これは「官女観菊図」の官女たちの顔の、古典的な気どりの中に隠された淫蕩な表情と全く同質のものの、更に直截的なあらわれにほかならない(図版V)。

(iv) また又兵衛の標準作の中には、田中氏が「氣うとい物凄さ」と評した一種の妖気を画面の底に漂わしているものが多いことも指摘された。又兵衛画を特徴づけるこの性格は、「山中常盤」をはじめとする「又兵衛風」諸作品が持つ「モノマニアックな表出性」にそのままつながるものである。「山中常盤」の常盤殺しの場面が発散する唯ならぬ妖気や賊の屍体処分の場面のあくどい嗜虐趣味(図版IV)、あるいは「堀江物語」の合戦場面の異様な血なまぐささ、といった要素は又兵衛の標準作の画面に極めて抑制されたかたちで箝められている暗い情念が、表現の場所を得て堰を切ったように野放図に自己を露出した、その姿と思われる。

(v) 「古浄瑠璃絵巻グループ」に「矯激」な性格―派手な原色の濫

用、表出的要素の誇張、人物の怪異な表情、非古典的な卑俗味といった要素——をもたらした外的要因として、次のような諸点があげられる。すなわち第一に、絵巻の様式自体は、室町時代末において、狩野元信の「清涼寺縁起」や土佐光茂の「桑実寺縁起」のように金銀泥をふんだんに用い派手な原色を施した、極めて装飾性の強いものになってきており、これら古浄瑠璃をテキストとした絵巻もそうした形式を引き継いだものであることが指摘できる。第二に、室町時代の御伽草紙系の絵巻の中には劇的場面の荒唐な誇張において「山中常盤」や「上瑠璃」につながる要素を持つものがあり、狩野元信の「酒頼童子絵巻」の場合にあっても、そのけばけしい彩色と誇張された表現ゆえに標準的な元信画にくらべてかなり肌合いの異なったものとなっていることを考慮する必要がある。第三に、これら絵巻はどれも当時新しく出現して人気を集めていた操浄瑠璃の正本をテキストとした、その絵巻化であり、人形の演出法が絵巻の表現に何らかの新しい影響を与えたことが予測される。^(註23) 第四に、これら絵巻は、当時の風俗画のあるもの——「湯女図」のような——に通じる特殊な審美的趣向によって製作されたものであり、その背後には後で述べるような時代的・社会的要因がある。これら絵巻の「矯激」な性格は、以上のような外的諸要因と又兵衛自身の特異な内的資質とのいわば相乗作用によってでき上ったと考えられるのである。

(vi) 「古浄瑠璃絵巻グループ」の制作年代は、一部(小栗物語)をのぞいて大体元和から寛永にかけての制作と推測される。もし田中氏の意見に従ってこれらの年代を寛永以後に下げて考えた場合、美術史42

号での検討の結果によって、黎明会本「豊国祭図屏風」の年代もまた、寛永以後と見なさざるを得なくなるのであるが、そのような見解は勿論なりたない。この点だけによっても「古浄瑠璃絵巻グループ」の年代を下げて考えることの誤りがわかる。

こうした理由によって、私は、岩佐又兵衛が、標準作のリストに掲げられたような前向きの仕事の一方で幾人かの画工を擁する一つの工房(絵屋)を主宰し、古浄瑠璃の正本をテキストとする極彩色の尨大な絵巻を幾つもつくったと推察するのである。その工房——これを仮に「又兵衛工房」と呼ぶ——は恐らく福井にあったと思われる。というのは「山中常盤」「上瑠璃」の二つが福井藩主松平忠直の實子にあたる松平光長の家系に代々伝えられたものであり、また、「山中常盤」「堀江物語」の様式内容の持つ特色が、又兵衛の標準作のなかで福井時代の前半期にあたりと推定した「人麿・貫之図」「金谷屏風」に最も近いからである。筆者は昨年福井において、ある旧家に伝わった「剛者揃」と外題のある一巻の極彩色絵巻(挿図23)を見た。これは、仁田四郎、頼光、渡辺綱、朝比奈三郎、大森彦七らの武勇譚を画材としたもので、寛文あるいはそれ以後の作と思われるが、人物のかたちや彩色法の特徴はまさしく「古浄瑠璃絵巻グループ」あるいは「故事人物図巻」の系統をひくものである点が興味深かった。これも福井に「又兵衛工房」が存在したことの一つの傍証になるものである。

この工房がまた時様の風俗画をも多く手がけたであろうことは、「上瑠璃」と全く同じ人物の特徴を持つ黎明会本「豊国祭図屏風」^(註25)の存在によ

とても容易に推察できるのであるが、この点を裏附ける資料として、加

茂山王祭図屏風（浅見家旧蔵）（挿図24）

が注目される。金雲を施した六曲一雙の着色屏風である。これは昭和三年に浅見家から売立てに出され（全図はその折の目録にあり）、以後所在不明となっているものであるが、幸い真美大観第十三冊（明治三十九年刊）に部分二図が又兵衛筆として紹介されていて、これによって細部の筆致をかなりくわしく知ることができる。それによるとこの風俗図屏風は人物や樹木をえがく繊細軽妙な筆致において篆文印を押す晩年期の又兵衛画と全く共通する要素を持ち、しかもその動的な構図や描写の内容、人物・馬のかたちにおいてまさしく黎明会本「豊国祭図屏風」や「古浄瑠璃絵巻グループ」に通じる傾向を示している。晩年期の作品には、前述のような「勝以複数説」の問題がからむので、写真だけで彼の筆と断定はできないがこの屏風が、又兵衛画と「又兵衛風」風俗画とをつなぐ重要な役割を持つも

のであることは否定できないよううだ。

このほか、上村益郎氏旧蔵の「婦女遊楽図屏風」（二曲一雙・初期浮世絵聚芳所載）、福井県大野市西応寺蔵の「美人風俗図屏風」（二曲一雙）（挿図25）などは又兵衛画に極めて近い様式を持つ時様風俗画として注目される。

「団扇形風俗図」の問題にしても、これらを直接又兵衛画とすることには田中氏の説のように筆致の点で問題が残るにせよ、その手法が又兵衛の標準作に非常に近いことは明らかであり、中でも「野武士図」（乃木神社旧蔵）の強靱な筆致は注目されてよい。

挿図23 剛者揃 部分

挿図24 加茂山王祭図屏風 部分 浅見家旧蔵

三

延宝三年^(七五)の序がある黒川道祐の「遠碧軒記」には、福富立意なる人の「よく覚え^(註26)」ていることとして「浮世^(憂世)」又兵衛^(註26)の名が記録されている。この記述によると、又兵衛は「荒木様^(撰津守)」の子で、「越前一白殿^(松平忠直)」の庇護を受け、(後に)「江戸に住し候^(註26)」とあって、「浮世又兵衛」が岩佐又兵衛勝以にほかならないことを示している。この記述は文脈がたどしく意味の明確さを欠くものであるが、又兵衛が没してわずか二十五年後に、福富立意という、素姓はわからないが当時存命であった古老の確かな記憶として伝えているものであり、

文中にある狩野三甫、

後藤左兵衛は、ともに又兵衛と同時代の実在の画家であつたことを^(註27)考慮すれば、この文献

には根本資料に準じる信頼性を認めてよいと思われる。その内容を率直に解釈すれば又兵衛が恐らく生前から「浮世又兵衛」と呼ばれていたことが推察できるものであって、この

挿図25 美人風俗図屏風 部分 福井 西応寺蔵

点を強調した春山氏の見解は正しいと思われる。

元和から寛永にかけて急速に展開した風俗画の新しい様式が、その主題・表現内容に見られる「当世風」な要素、遊里の描写を中心とした享楽主義的傾向といった点で、師宣を元祖とみなす、新興町人階級による「浮世絵」の、いわばさきがけ、母胎ともいべき性格を持っている点が指摘されている。^(註28)そのような風俗画の新しい展開期にあたって、又兵衛が「浮世又兵衛」と呼ばれたことのゆえんをここで考えてみる。

風俗画に新風を吹き込んだ画家は、決して又兵衛一人ではなかったろう。美術史42号で指摘したように、東博蔵「洛中風俗図屏風」(舟木屏風)の筆者は、慶長末年において、又兵衛に先行する新しい風俗画の様式の原形といべきものをつくり上げているし、「湯女図」「機織図」「本多平八郎姿絵」などに見られる豊頬長頤の「又兵衛風」な顔かたちの特徴についても、それをどこまで又兵衛の創意に帰することができるか、この点は疑問の余地がある。「彦根屏風」「松浦屏風」「四条河原図屏風」など、「又兵衛風」の要素を持たないすぐれた作品も少なくない。しかしながら、福井の「又兵衛工房」から生み出されるおびただしい極彩色の絵巻や屏風の類は、古典的な格調を敢えて無視した、官能を直接ゆさぶるような生々しい表現の効果ゆえに、観る人にとってまさしく「浮世」を感じさせる強烈な刺激に満ちたものであったに相違ない。このことによって辺境の地にあった又兵衛の名声が上方へ逆輸入され、更には画家が不足していた当時の江戸へ呼び寄せられる結果になったと考えられる。そして江戸において、又兵衛のもたらした風俗画の新しい様式が武士や町人の異様な関心をよび、これが後の師宣らによる「浮世絵」の展開を

もたらす一つの動機となった、と考える藤懸氏の以前の説(国華31)は、なお具体的な検討を要する問題とはいえ示唆するところが多いと思われる。このように考えてゆくと、又兵衛が後に浮世絵の元祖といわれるに至ったことも、全くの誤伝にもとづく俗説とはいえそうにないのである。彼が字義通り「元祖」であつたかどうかは問題にしても、少くとも浮世絵様式の発生期にあつて重要な役割を果たした画家の一人であるということを、私はこれまでの検討によってほぼ確認する。

又兵衛は元和初年(一六一五ごろ)から寛永十四年(一六三七)までの二十年あまりを、福井(北之庄)にすごし、城主松平忠直・忠昌の庇護を受けたと推定されている。^(註29)

忠直は、周知のごとく家康の孫に当り、越前六十八万石を領する親藩大名でありながら、その目にあまる「乱行」ゆえに、元和九年幕府の命によつて豊後国(大分県)萩原へ配流となつた。この異常な事件を材料として、菊池寛は有名な小説「忠直卿行状記」を書いたのであるが、その中で彼の乱行の動機を、主君を人間扱いにしない臣下の態度に対する反抗と見たのは、もとより一つの文学的解釈にすぎないのであつて、事件の背後にはもっと複雑な政治的要因があつたと思われる。

忠直の時代、すなわち二代將軍秀忠の時代は、豊臣一族の滅亡によつて諸大名に君臨する体制の基礎を固めた徳川幕府が、それをいっそう堅固不動のものとするための政治的措置——一国一城令の施行、参覲交代制の確立、大名の配置換え・改易など——をつぎつぎに打ち出した時期である。この時期において改易された大名は三十九名に達し、^(註30)そのうち外様

大名が多数を占めるが、一門・譜代大名といえども体制強化の支障となるものは容赦なく改易の対象となつた。忠直もそのうちの一人にほかならない。

忠直の父結城秀康は、秀忠の兄として本来ならば家康の後を襲い二代將軍となるべき身分であつたが、幼少の時、家康の政治的配慮により秀吉の許へ人質同様の養子に出された前歴が災いして、越前に封ぜられた人である。そのような事情から、越前家は「制外の御家」として幕府から一目置かれ、秀康の振舞いはかなり大目に見られていたのであるが、彼は秀頼の境遇に義兄弟としての同情を持っていたともいわれ、その言動は幕府の神経をかなりいらだたせるものであつたらしい。^(註31)その秀康は慶長十二年三十四才で病死し、跡を継いだ若年の忠直は、豊臣方との戦で陣頭に立ち首級三千六百余を得る奮闘を見せ、幕府に対する忠誠のあかしを立てたにかかわらず、加増の恩賞にあづからなかったことを非常に心外としたと伝えられる。彼はその後、病と称して参覲交代を怠るなど幕府に対する反抗の態度を示す一方、酒色にふけり、家臣や人民をいわれもなく殺害したりする残虐な非行を重ね、国政の乱れが目にあまるようになった為、見かねた幕府が配流の措置をとつたとされるのであるがその忠直の非行の実態となると、伝えられるさまざまな血なまぐさい話は、中国故事の受売りか、もしくは民俗学の対象としかかなり得ない性質のものであり、一方において、彼は元和二年から父の遺業である鳥羽野開港に着手して次第に成果を収めつつあり、開拓民の敬愛をも受けていたらしい点を考えると、^(註32)配流の理由としては、秀康に続く忠直の勝手気ままな言動、特にその反幕府的态度が、幕藩体制強化のための障碍と

見なされた点により比重を置くべきではなからうか。

とはいえ、配流の際彼が遺した懺悔めいた手紙の内容を見ると、彼が(註33)
心の憂悶を晴らすため酒色に耽り、血なまぐさい行為に及んだというのも事実無根とは思われない。そしてまた、確かな文献には残っていないが、忠直のそうした自棄な振舞いが、大坂陣の血なまぐさい戦闘を体験し、主君同様期待した恩賞にもあづからなかった北之庄(福井)城下の武士たちの間に伝染したであろうことは想像に難くない。

又兵衛もまた、暗い出生のいきさつを負わされて、一生を失意のうちに過ごした人といえるようだ。彼は「岩佐家譜」によると、天正六年

(一七五) 摂津城主荒木村重の末子として生れたが、翌天正七年、父村重は

本願寺と通じて信長に反抗し敗れる。村重は、落城寸前の伊丹城を逃げのび、道薫と号する茶人になって命を永らえるのであるが、人質として城中に残された一族の女房、子供は京の六条河原でことごとく斬殺される。又兵衛は乳母の手によって救い出され、京都の本願寺教団のもとに

(註34)

かくまわれ、そこで生長するのであるが、大名の子として生まれながらこのような屈辱的な地点から出発せざるを得ない宿命を背負った彼は、

恵まれた画才を頼りにして京―福井―江戸と絵筆を持ち歩く流浪の渡世に生涯を費すことになる。(註35) われわれにとって興味があるのは、こうした

彼の数寄な生い立ちと不遇な生涯の経歴とが、その作品を特色づけているところの陰影に富んだ複雑な心理的要素と深いつながりを持つように思われる点であって、この点に彼の画の新しい近世的意味合いを認めることができるのである。

さらにまた、遠碧軒記の記述にある、又兵衛が忠直の「御目にかけられ」たということが事実であり、一方私の推定したように、彼の特異な資質がめざましく展開し、「人麿・貫之図」「金谷屏風」「堀江物語」「山中常盤」のような矯激な、あるいは血なまぐさい嗜虐趣味に満ちた作品がつくられたのがこの時期にあたるとすれば、そのような作品が生み出された背景として、需要層の審美的趣向の反映という要素を重視せねばならないだろう。忠直、あるいはその周辺の武士、女房たちが「堀江物語」や「山中常盤」のあくどい趣向を、むしろ又兵衛に要求したのかも知れないという想定は、われわれの想像力をさらにさまざまな方向に刺激するのである。

忠直の幕府権力に対する主情的な反抗の態度は、当時における更に一般的な社会現象の一環として解釈することができる。十七世紀の前半は文治主義を基本とする幕府の保守的閉鎖的な政治体制が完全に形を整えるに至るまでの過程にあたる時期であり、転換期に伴う摩擦や混乱は避けられない現象であった。そうした過渡期の矛盾を最も深刻に感じたのは、ほかならぬ武士階級であったようである。身分制度の固定化は彼等から武功による栄達昇進の望みを奪い去った。一方あいつぐ大名たちの改易・減封によって、深刻な失業の不安に悩む浪人の層が激増し、その数は四、五〇万に達したと思われる。(註36) 武士階級の将来にとって全く閉塞的なこのような状況は、彼等の間に幕府の文治政策に対する反撥を抱かせるに充分であったが、大坂陣以後、武力による自己主張の余地を全くなくしてしまった彼等にとって、深刻な欲求不満を解消する方法といえ

ば、酒色に耽って「憂世」のうさを晴らすこと以外になかったと思われる。彼等はまたこれによって、戦場で鍛えられた旺盛な体力のはけ口を求めたのであった。「かぶき者」の横行は、新しい秩序の枠に入ることを拒む彼等の主情的な反抗の姿勢を示すものであった。この「かぶき者」が「湯女」や下級遊女を相手に放縦な逸楽に耽るさまは、元和・寛永期の風俗画中に好んでえがかれたものであるが、その描写が、元和初年の「洛中風俗図屏風」(註37)(舟木屏風)中の三筋町遊廓の場面(挿図27)のような屈托のない明るさを次第に失って、有名な「湯女図」や、あるいは「骨董集」

挿図26 湯女とかぶき者(寛永時代風俗図の写し) 骨董集所載

に写しが出て
いる一図(挿
図26)のよう
に、野性味と
頹廢性とが入
り混った奇妙
なりアリティ
を感じさせる
ものになって
いったこと—
これは寛永風
俗画全体の動
向の最も端的
なあらわれと
もいえる—の

背後に、私はこうした当時の武士階級の生活感情の反映を認めたいのである。そしてまたこの点は、とりもなおさず「山中常盤」に代表されるような「又兵衛工房」の制作になる時様の作品を特徴づける要素にほかならないのであって、彼の作画はそうした時代の「閉された状況」の証言として、新しい評価を与えられるべきだと私は考える。

註

- 1 檜崎宗重「岩佐又兵衛勝以に就て」(国華68号)
- 2 この作品には篆文「勝以」二重円印(他に類例なし)及び「道蘊」方印がある。矢田三千男氏はこの二重円印の外側の太い環を削ったものが篆文一重円印にほかならぬという見解を出された(「彩雲」第一号)が、私の実測によっても両者は寸法、字形とも殆んど合致し、一重円印が篆文二重円印を削ってつくられたものかどうかは疑問としても、少くともそれにもとづくものであることは間違いない。この篆文一重円印および「道蘊」方印は後述のように、又兵衛晩年期に使用されたと考えられるので「布袋図」はこの点から見ると、晩年期に先行する時期のもの、ということになる。ただ様式的に見て、又兵衛画中最も室町水墨画に通じる古様を示す点と大徳寺の僧が賛を加えている点が京都在住時代を想定させる理由なのであるが、おどけた布袋の表情や裸足の特徴ある描き方には又兵衛画の特徴がはっきりあらわれており、その軽妙な筆さばきは、どちらかといえば晩年に近い円熟した画境を示すものではないだろうか。又兵衛の福井での作品に京の僧が後賛を加えることもあり得ただろう。
- 3 藤懸静也「岩佐又兵衛の画風」(国華391) 辻惟雄「福井県法雲寺蔵の岩佐又兵衛関係資料」(美術研究225)
- 4 春山氏が撮影されたもの。遺族の御好意によって、他の又兵衛画の写真資料とともに東京国立文化財研究所に寄贈された。
- 5 「金谷屏風」分割以前の写真によると、向って左隻の左端に「竜図」を、右隻の右端に「虎図」を配し、その間に(左隻左から)官女観菊、唐人耳垢取り、羅浮少女、弄玉仙、伊勢物語、(右隻左から)小野小町、老子、龐居士、源氏物語―野の宮、源氏物語―朧月夜の内侍という配列になっていた。竜虎をはさんで、日本・中国の故事人

物が五図ずつ貼り交ぜてあったことになる。

6 辻惟雄、前掲論文

7 この印文の意味は不明とされているが、「碧青」とは群青のことだから、「青」を勝以の「勝」にかけて、勝以の画房という意味を含ませたものか？ あるいは更にうがった推測をすれば、「碧勝」は「嬖勝」（＝嬖妾、すなわち愛妾の意）をもじったものかもしれない。

8 これと同じ図柄の無賛の維摩図（松木喜八郎氏旧蔵・浮世絵展覧会図録六所載）が勝以印を持ち勝以筆とされていることも参考にしてよい。また、この普度の讃の写しは、又兵衛の筆蹟とよく似た特色を持ち、あるいは又兵衛自身によるものかもしれない。

9 藤懸静也、前掲論文

10 藤懸静也『浮世絵』（上）、春山武松「又兵衛論争の渦中へ」（『大塚博士還暦記念論文集』所載）

11 この図巻の写しと思われる図柄を多く含んだ画帖二冊（豎長のものと横長のもの）が、もと池田家に伝わり、現在細川家の所蔵となっている。これには蟬丸、烏天狗、大森彦七、八島など、図巻にない図柄を含むほか、「池田屏風」の写しと思われる図柄も混っていて、もと池田家にあつて現在失なわれている又兵衛画を知るための資料として興味深い。

12 この絵額の銘記は、楷体による、個性的特徴を欠くものであり、絵馬の銘記は画家の名といえども画家以外の筆になる場合が多いこと——土居次義「妙法院絵馬と狩野山楽」（画説・昭和14年2月）——を考え合せると、又兵衛自筆と見ることに問題がありそう。

13 但しこの小林家本歌仙画冊中には「山辺赤人像」のように、勝重もしくは周辺の画家によると思われる図もいくらか含まれているようである。

14 この独特の雲烟は現在銀がすべて黒変して、画面に不思議な陰影を与えている。あるいは当初からこのような効果を期待して、銀泥をいぶすなどの処理を施して用いたのではないだろうか？ という疑問を私は捨て切れないうる。室町の白描絵巻には墨でこれと似た霞引きを施したものがあ

15 又兵衛が江戸へ出た理由の一つとして、尾州邸のための仕事を依頼されたことがあ

るのは、木原書状の内容によって明らかである。一方、玄賛は寛永十一年（一六三二）江戸尾州邸で藩祖敬公に謁して以後、寛文十一年（一六七二）に没するまで、敬公およびその子光友に仕えている。特に光友は、画道書道にすぐれ、芸術に理解があったところから、千代姫の降嫁に当って特に又兵衛に画作を依頼したものと思われ、また自作の画に元賛の賛を請うたりもしている（小松原壽『陳玄賛の研究』）。元賛が又兵衛の画に賛をしたのは、恐らく、江戸尾州邸において、光友の命によってであつたろうと推察でき、ここから、瀟湘八景図巻は又兵衛の晩年、江戸在住時代に描かれたものであることがわかる。

16 この「霊昭女図」に関連のある資料として、「木原書状」と共に岩佐家に伝わった市橋下総守長政の又兵衛宛書簡がある。これは、林田春潮によって「早稲田文学」（明治31年9月号）に内容が紹介されたまま現在所在不明であり、研究者の間でも忘れられた資料となっているようなので、ここに再録しておく。

去年頼入候屏風一雙拾二枚一段見事出来申大慶存候殊に達摩れいしやう女二幅相望申候去年当年には御隙も無く様承り候処に無程出来被下内々此程自是可申入と存候処遠路為持被下被祝着候随而盆中諸職人休中に付而預在所へ甘滑し猶此方より可申候間拜（？書き損したるを更に書き加へたるものにて字跡分明ならず）謝候恐々謹言

市下総守長正花押

七月十九日

岩佐又兵衛（以下磨滅あり）

市橋下総守長政は、近江・河内三郡のうち二万石の領主で、慶安元年（一六四八）七十四歳で歿している（寛政重修諸家譜）。また、徳川実紀によると、寛永十七年四月には江戸詰めとなっている。この書簡は江戸での又兵衛の仕事が、こうした江戸詰めの小大名たちにも重宝がられた実状を物語っている。「拾」とは又兵衛が染織にも関係していたのか、描絵模様を意味するのか、よくはわからないが、「れいしやう女」は恐らく「霊昭女図」のようなものであつたろう。

17 団扇形風俗図としては、つぎのようなものがある。

① 遊女と遊客図（書を見たり尺八を吹いたりしている）

東京国立博物館蔵(高嶺家旧蔵)篆文「勝以」一重円印 「道蘊」方印

② 「(男が肌脱ぎになっている)」

「篆文「勝以」一重円印 「道蘊」方印

③ 「(女が男に酒を飲ませている)」

稲沢清起智氏蔵(服部家旧蔵)「雲翁」方印 「道蘊」方印

④ 円舞図 「勝以」一重円印 「道蘊」方印

⑤ 野武士図(乃木神社旧蔵)楷文「勝以」二重円印 「道蘊」方印

これらは又兵衛の印を持つ風俗画として、彼と時様風俗画との関係を考える上で重要視されるのであるが、野武士図を除いて、その描写はいささか定形的にすぎるうらみがあり、田中氏の説のように、やはり彼周辺の画家を想定した方がよいのではあるまいか。

18 田中喜作「又兵衛の作品に就いて」(京都美術青年会誌5)

19 田中喜作、前掲論文

20 田中喜作「岩佐又兵衛に就いて」(浮世絵誌2・3号、昭和四年)

21 田中喜作「又兵衛の作品に就いて」(京都美術館青年会誌5)

22 妖怪や竜、雷神出現の場面は、「普田宗廟縁起」のような室町時代の絵巻に類例があるとはいえ、黒雲がこうしたアミーバ状の気味悪いかたちとして描かれているのは特殊である。

23 初期操浄瑠璃の演出がどのようなものであったかについては、わずかにテキストである正本によって、その場面設定や転換の仕方を推察することができる程度であって人形の振付けがどのようなものであったかを知る手がかりはないようだ。しかしながら、少し後で人気を集めた金平浄瑠璃の演出が人形の首を引き抜いたり叩き割ったりする激しい所作を伴ったものであったことを考えると、初期の操人形にも、クライマックスでは、かなり大きな身振りが与えられたのではないだろうか。また、人形の顔つきにしても、金平本に出て来る荒唐な顔つきよりは写実的であったろうが、盗賊の顔つきなどは、絵巻「山中常盤」に登場するような怪異なものにつくられてあったのではなかろうか。「堀江」や「山中常盤」の武者の顔つきは、大体において鎌倉・室町の合戦絵巻の武者の顔つきを、又兵衛流に翻案したものといえるが、その中で、そうした古典絵巻にもない、また標準的又兵衛画にもない、目玉をむき出した独特な顔

岩佐又兵衛の作画範囲

つきの類型が目立つこと理由として、私は、当時の操人形の首の影響を考えてみたい。また、「山中常盤」が「堀江」にくらべ、人物が大きく、場面の道具立てが簡素になっているのは、操浄瑠璃の演出法をより強く反映したためとも考えられる。

24 大正十四年五月の松平子爵家売立目録について、筆者は、美術史42号の論文で、旧川越藩主松平家の売立てと推定したが、その後の調査により、忠直の子光長が高田に封ぜられ、後津山に転封となった旧津山藩主松平家の売立てであったことが判明した。現在熱海市西山に住われる松平康東氏がその家系に当る。なおこの売立目録には「山中常盤」「上瑠璃」と共に、忠直が家康から賜った「平沙落雁」も出ている。

25 黎明会本豊国祭図屏風は、大正八年の売立てに出されるまでは蜂須賀家の所蔵であった。「考古画譜」には蜂須賀家の菩提寺であった高野山光明院の所蔵とあり、この屏風と蜂須賀家との古くからの関係を暗示するが、蜂須賀家と津山あるいは越前松平家との関係については資料を得ない。この屏風や、あるいは絵巻「上瑠璃」のような贅をこらした作品のこととくが福井でつくられたと考えるのには多少疑問の余地があり、実際には福井の又兵衛と上方のある画工のグループとの間に頻繁な交渉があったのかもしれないが、それを裏付ける資料が見当たらない現在、主なものとしては福井でつくられたと考えておく。このような豊国祭の盛儀を戯画的に表現した作品が当時の福井でつくられた可能性は大いに考えられる。また、この屏風の構図が、狩野内膳による有名な同画題の屏風のそれと同じであることも周知の通りであるが、この点に関しては、福井藩史である「国事叢記」の寛文十二年四月十五日の条に、天崇院殿(忠直室)逝去の際の御遺物として、

御屏風一 双能踊之絵、
狩野内膳筆

とあるのが注目される。これは、又兵衛が福井にあって、内膳の風俗画の手法を学ぶことができたことを間接的に示している。

26 全文は次のとおりである。

狩野三甫は太閤時代の画工山楽弟子にて狩野をやりとるなり又浮世又兵衛と又後藤氏に左兵衛と云ものありこの比より少後大坂陣の比のもの両派の画工なり三甫は武者画かきなり憂世又兵衛は荒木様別子にて有あり越前一白殿御目かけられ候よし江戸に住し候(寛永侯)福富立意この事をよく覚候

(東京国立博物館蔵四冊写本による。カッコ内は「日本随筆大成」所収)

の宝暦六年版の字句)

27 狩野三甫については、中院通村日記、元和二年三月十三日の条に、

一、三甫 永徳弟子、一雲ト
云者弟子也云々

とあり、後藤左兵衛については、言緒卿記、元和二年十一月廿九日の条に、

知恩院宗巴、左兵衛ト申絵書ト来 相国家康公ノ御影ヲ新作之間、装束以下ノ事間
申間、具ニ申開了

とあり、また、鹿苑日録、寛永十三年八月廿九日の条に

画師左兵衛写大惠禪師之像見惠。写古同道。出盃。

とある人物がこれに当ると考えられ、肖像画を得意とした画家であることがわかる。

28 藤懸静也『浮世絵の研究』上、檜崎宗重「肉筆浮世絵」(講談社刊)、磯博「浮世又
兵衛について」(美学論究1)、

29 檜崎宗重「岩佐又兵衛勝以に就て」(国華686)、辻惟雄「福井県法雲寺蔵の岩佐又兵
衛関係文書」(美術研究225)

30 藤野保「江戸幕府」(岩波講座・日本歴史10)

31 大日本史料・慶長十二年閏四月八日の項参照

32 黒田伝兵衛『松平忠直卿』(福井県郷土誌懇談会発行)

33 孝願寺住職に宛てた手紙中に「ただただごくとおからずそれげんさいのくわ(果)

を見てみらいをし
る一心までに御ざ
候」とある。

34 「岩佐系譜」に

よると、又兵衛
は、京の西本願寺
に潜居す、とある
が、当時本願寺は
まだ東西に分れて
なかった。だが、
笠原一男氏の御教
示によれば、京に

ある本願寺教団の門徒衆が又兵衛のような因縁を持つ追われものをかくまうことは大
いにあり得たとの事である。

35 彼の自記になる「廻国道之記」は、同時代の他の道中記にくらべて、厭世的な調子
が目立ち、彼が、画家としての評判とは無関係に、主観的な心情において失意の人で
あったことを示している。

36 児王幸多「身分と家族」(岩波講座・日本歴史10)

37 辻惟雄「京洛名所図屏風について」(国華817)参照。元和初年の京市中の活気に満
ちた様相を描写したこの屏風には、両隻続けて画面の中央下方に三筋町上の町・下の
町の遊廓が描かれている。遊女と遊女が往来で抱き合うさまや、遊女が客を家へ引き
込むさまなど、描写はかなり露骨であるが雰囲気は活気に満ちて明るく、「湯女図」の
女が暗い妖気すら漂わせているのと対照的である(挿図27・28)。

挿図27 洛中風俗図 部分 東京国立博物館蔵

挿図28 湯女図 部分 熱海美術館蔵