

狩野山雪と「和」の画題——「武家相撲絵巻」をめぐって

山下善也

はじめに

- 一、絵巻の客観的事項と伝来
 - (一) 品質形状・法量
 - (二) 伝来および東京国立博物館模本の存在
 - 二、絵巻の内容と構成
 - 三、造形と制作事情
 - (一) 人物描写とその魅力
 - (二) 支持層としての東本願寺
 - (三) 正本・副本の問題
- おわりに

はじめに

二〇一三年春、京都国立博物館で特別展覧会「狩野山楽・山雪」が開催された。この展覧会は、当時同館に所属していた私が担当させていただき、構想・企画から展示構成まで行なったものである。桃山時代から江戸時代への転換期、京狩野の初代・二代として活躍した狩野山楽（一五五九～一六三五）と狩野山雪（一五九〇～一六五二）、この両者をつなぐ初めての回顧展で、準

備期間は五年余。ご所蔵者をはじめ関係各位のご支援のおかげで本格的な回顧展となり、新出作品九件はじめ初公開作品十五件、海外からの里帰り作品四件、これらを含む山楽・山雪の重要作品八十三件が一堂に集まった。⁽¹⁾

なかでも「老梅図襖」（米国・メトロポリタン美術館）ならびに「群仙図襖」（米国・ミネアポリス美術館）各四面が、妙心寺・天祥院方丈で表裏を成していた旧状へと復元的に展示されたことや、二巻あわせて二〇mを超える美麗な「長恨歌図巻」（アイルランド・チェスタービーティーライブラリー）がほぼ全巻にわたって展示されたことなど、海外から里帰りした山雪作品には、とりわけ熱い視線が注がれた。また、「雪汀水禽図屏風」（重要文化財）や「蘭亭曲水図屏風」（重要文化財、京都・随心院）など、つとに知られる山雪の代表作のすばらしさに、あらためて感嘆の声が上がったのはいうまでもない。展覧会は幸い好評を博し、九万人以上の方々にご覧いただくことができたのだ。

一方、研究者にとって企画展への興味は、それまで知られていなかった作品が紹介されることにあり、企画者にとっての展覧会の醍醐味も、むしろその点にあった。本稿でとりあげる絵巻は、そうした出品作のひとつである。

東京都墨田区の両国国技館内にある相撲博物館が所蔵する狩野山雪筆「武

家相撲絵巻」一卷(図版八、挿図1)。「狩野山楽・山雪」展準備中の二〇〇九年、鳥根県立古代出雲歴史博物館で開催された「出雲と相撲」展に出品されていた絵巻なのだが、私は同展を拝見する機会を逃してしまい、図録掲載の図版によって存在を知った。⁽²⁾美術史研究者にほとんど知られずにいた絵巻であり、山雪研究でとりあげられることのなかった絵巻である。

同展の図録を拝見すると、図版キャプションに「狩野山雪筆」と表示されている。でもなぜ山雪筆といえるのか、作品解説を読んでも分からない。掲載された図版も、絵巻の一部にすぎなかった。歴史学・民俗学の観点から企画された展覧会であり、描いた画家のことよりも描かれた内容の方が問題にされたのだろう。そこで、二〇一二年秋、大阪大学の奥平俊六教授とともに相撲博物館を訪ね、現物調査をさせていただいた。⁽³⁾

巻き広げて画が現れると、すぐ狩野山雪の直筆であると私は直感した。そして、一二mを超える長さの画面を最後まで拝見し終わったとき、山雪の嗣子永納による「山雪筆」と証した奥書があることを初めて確認することができた。しかもそこには、注文主や制作目的など重要な情報が書き込まれている。この絵巻を初めて美術史の文脈からとらえ、山雪の画業の中に位置づけたい、そういう思いが湧きあがって、思わずその場で「狩野山楽・山雪」展への出品をお願いした。幸い快く承諾をいただき、美術展への初めての出品が実現したのだった。

絵巻の内容と意義については展覧会図録⁽⁴⁾にも記したが、図録という性格から十分に語り尽くせていないし、幕末につくられたこの絵巻の模本の存在をはじめ、展覧会後に知り得た新たな事実も少なくない。本稿では、そうした新知見を含めて、この絵巻をあらためて詳しく紹介し、山雪の画業における意義について論じたいと思う。

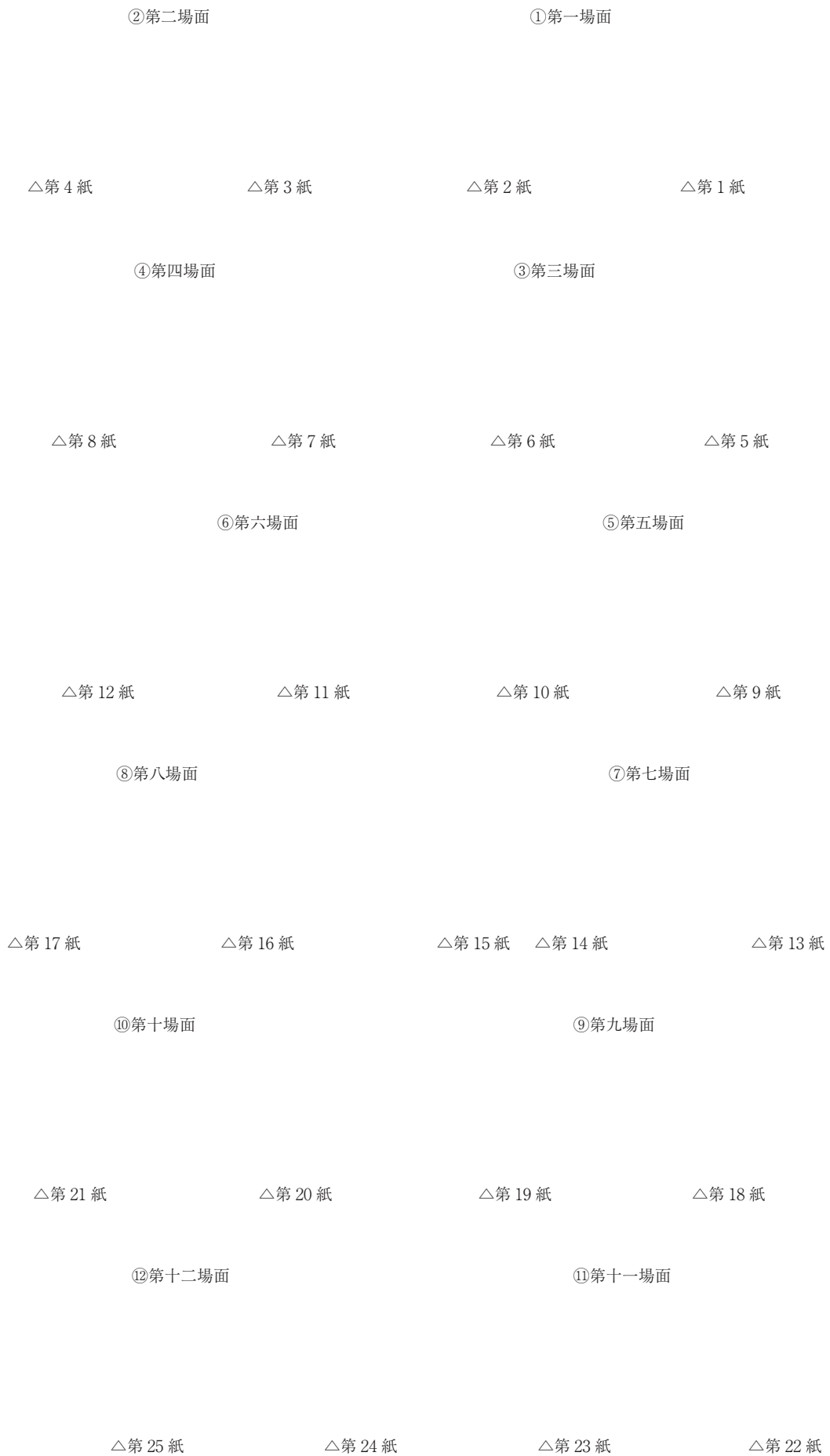
具体的には、以下の順に述べていく。まず、この絵巻に関わる客観的事項について整理するとともに、幕末期の模本を紹介し、伝来について検討する。続いて、画上の詞書を翻刻し、描かれた内容を確認しながら、各場面の絵画化について考察する。そのうえで、他の山雪作品と細部を比較して山雪直筆であることを実証し、あわせて山雪の人物表現、群像表現について論じる。さらに奥書の検討をもとに山雪の支持層の問題にも触れたい。

これまで知られていた山雪作品には「漢」の主題が多く、そのため山雪の作家像も「漢」のイメージが強かった。一方、この絵巻は珍しく純粹に「和」の主題である。山雪の作品リストに加えれば、山雪の作家像にも修正を加えることになる。

一、絵巻の客観的事項と伝来

(一) 品質形状・法量

「武家相撲絵巻」は、蓋に墨書「能雄名虎河津股埜絵巻山雪画」の貼紙がなされ、木口に直接「山雪角力之画巻物」と書かれた文人指蓋の木箱に収められている。紙本墨画淡彩、本紙の縦三三・六cm、全長一二六二・四cm、つまり一二mを優に超える長大な絵巻である。巻頭・巻末にそれぞれ四〇数cm幅のやや短い幅の紙を用いるものの、その間には、五〇・二・五一・八cmのほぼ一定幅の紙を二十二紙、例外として二十数cm幅の短い紙を二紙、合わせて二十六紙を横につないで画面がつくられている。⁽⁵⁾例外は第十三紙の二七・五cm幅と第十五紙の二三・〇cm幅で、両幅を足すと五〇・五cmとなり基本の紙幅である。これはおそらく、一紙を左右に二分割して用いたもので、両紙の間に基本幅の紙を第十四紙として挟んだのではないかと思う。この第十四紙に、第七場面の連続する図様をおさめようとした意図的な操作と考えられ



るからである。つまり、この絵巻の紙継ぎは、けっして不規則なものではないし、ありあわせの紙をつないだようなものでもない。薄い紙質のものであるが、裏打ちもなされている。全体を通してみると、少し補修跡があるものの補筆等はない。

詳しくは次章に記すが、闊達な筆描と透明感のある藍や代謝、朱、黄などの淡彩によって、相撲の取り組み十二図が描き継がれ、各図に対応した流麗な詞書が、所要所に細筆によって書かれている。そして巻末に、次のような奥書が中太の筆によって認められている(挿図2)。

右相撲図、在前者能雄名虎之事、在後者

河津股野之事也、東泰院前門主為所進

將軍家、使 先君山雪始図之、

永納識

山雪の嗣子、狩野永納(一六三一〜九七)による奥書であり、筆跡は、永納のものとも見て間違いない⁽⁶⁾。この奥書の内容については、第三章(二)で、あらためて検討する。

(二) 伝来および東京国立博物館模本の存在

相撲博物館は、初代館長の酒井忠正氏(一八九三〜一九七二)が長年にわたって収集した資料を基礎に、国技としての相撲資料の散逸を防ぐため、昭

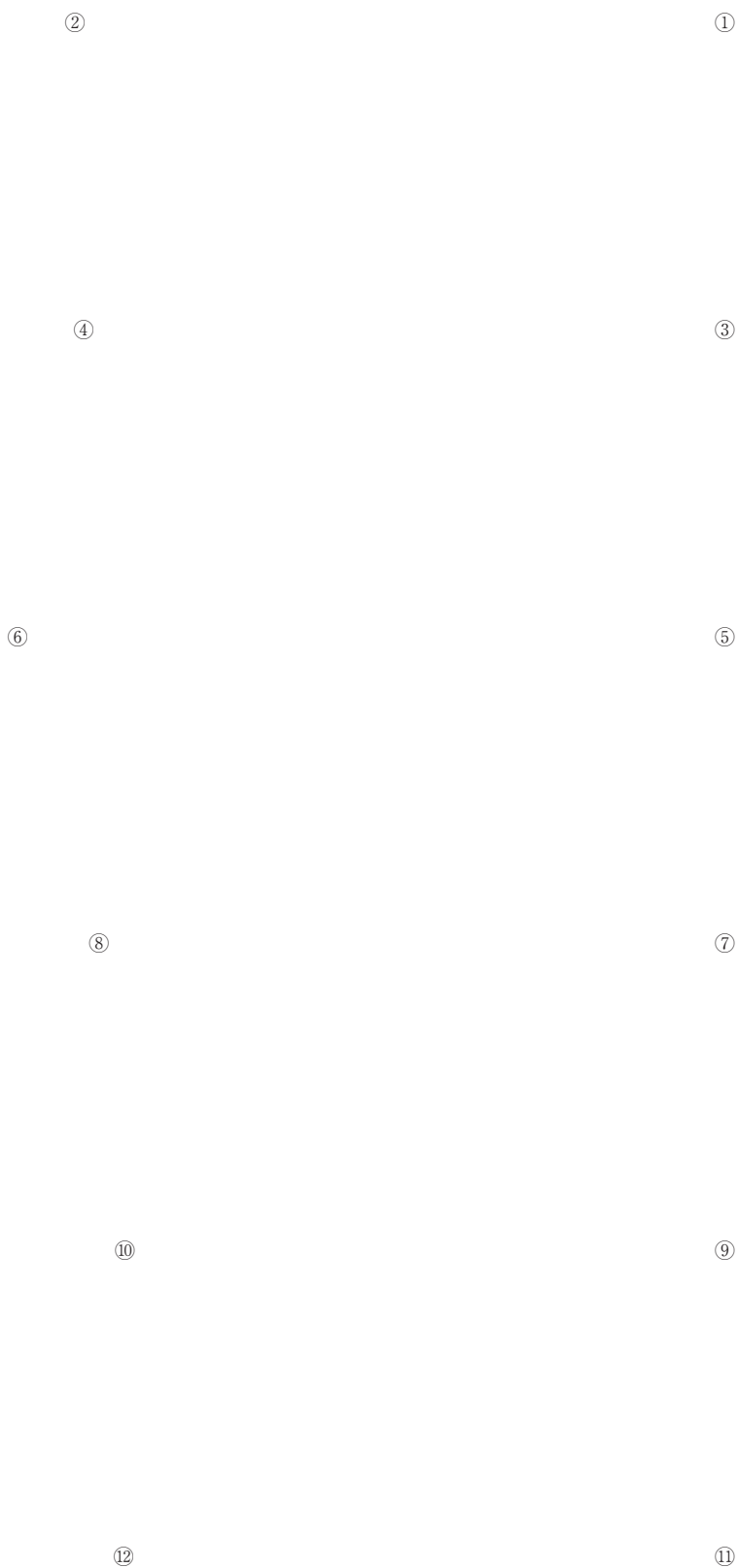
挿図2 「武家相撲
絵巻」狩野永納奥
書

和二十九年(一九五四)九月、蔵前国技館の完成と同時に開館した。酒井忠正氏は旧姫路藩主酒井家の第二十一代。無類の相撲好きで、若いころから相撲に関する資料の収集に熱中していたという。「武家相撲絵巻」は、その収集品のひとつであり、それ以前の伝来については全く不明だった。

ところが昨年(二〇一六年)春、私は、伝来に関わる、ある事実を知ることになった。「狩野山楽・山雪」展のあと、私は京都国立博物館から東京国立博物館に移っていたが、東京国立博物館(以下、東博)所蔵の膨大な木挽町狩野家模本の中に、似たような相撲絵巻の模本があることを、同僚の田沢裕賀氏よりご教示いただいた。早速確認したところ、「山雪/相撲図」模本(A-2996、以下、東博模本)一卷(挿図3)がそれで、まさに件の「武家相撲絵巻」(以下、相撲博本)と同図様の幕末期における模本であると判明したのである。

東博模本は、相撲博本とほぼ同寸である⁽⁷⁾。一部写し崩れはあるものの十二場面の図様および彩色、詞書、さらに永納奥書までが忠実に写されている。図中に「以上墨書晴山写色たて昆得摸」「井上昆得写」「第二場面下」「信盈摸」「第三場面下」「信盈摸」「井上昆得写」「第四場面下」「是迄昆得写」「信盈摸」「第七場面下」「従是奥信盈摸」「第九場面下」「岩崎信盈摸」「第十二場面下」と書き込みがあり、晴山・昆得・信盈の三人が分担して写したものと分かる。三村晴山(のち信州・松代藩絵師)・井上昆得・岩崎信盈(のち弘前藩絵師)は、木挽町狩野・狩野晴川院養信(一七九六〜一八四六)門下の狩野派絵師たちであり、東博蔵木挽町狩野家模本に、模写者としてしばしば登場する絵師たちである。

巻末に永納奥書を写した⁽⁸⁾あと、



この墨書を記した狩野養長も狩野晴川院門下で、九州・肥後出身の狩野派絵師であった。模本がつくられた場所は京都の旅館、ときは天保十一年（一八四〇）三月下旬、原本は公家の錦小路家の所蔵品であったと分かる。⁽⁹⁾三村晴山・井上昆得・岩崎信盈ら木挽町狩野の絵師たちは江戸から京都に出張し、錦小路家から絵巻を借り受けて模写、狩野養長が加わって京都の旅館で詞書を写し、三月二十六日夜に模本が完成した、ということになる。実際、天保十一年に狩野晴川院は、京都、南都、西国辺に所在する宝物の模写を三村晴山・中山次鋤・糺晴岱・狩野藤太（養長）ら門人たちに命じ、自らは赴かずに門人たちを派遣して模写させた。同年二月十日に、江戸を出発、宝物模写の西国出張は、数か月間に及んだ。⁽¹⁰⁾相撲模本の制作は、その一環だったのである。

東博模本の原本が相撲博本であったとすれば、幕末期に相撲博本は京都の錦小路家に伝来していたことになる。しかし、錦小路家蔵の原本もまた、山雪画の模本であった可能性がないとはいえない。実際、東博模本の奥書の冒頭に「右相撲之図模本者錦小路家御所蔵也」とあり、これを素直に読めば「錦小路家所蔵の相撲図絵巻がすでに模本で、それを写した」という意味で、その判断が正しかったかどうかは別問題として、模写者らは原本を山雪直筆ではなく模本と看做していたことになる。これに対し、「右の（自分たちの筆写による）相撲図模本は、錦小路家御所蔵の絵巻が原本である」という意味で省略ぎみに記されたものとするれば、原本を山雪直筆とみていたということになる。それが相撲博本であった可能性は高まる。しかしながら、錦小路家にあった原本を直接みることができない以上、いずれとも決めることはできない。

と書き添えられている（挿図4）。

右相撲之図模本者錦小路家御所蔵也

天保十一年庚子三月廿六日夜於京師旅館令詞書畢

狩野藤太養長

挿図4 「山雪／相撲図」模本奥書

よ、東博模本の奥書は、「相撲博本そのもの」あるいは「相撲博本を忠実に写し継いだ模本」が公家の錦小路家に幕末期に所在していたこと、当時の狩野派の絵師たちに「山雪の相撲図」として関心が向けられていたこと、それらのことをしめす貴重な証言なのである。

以上、相撲博物館の「武家相撲絵巻」をめぐる客観的事項、伝来、関係する木挽町狩野による模本について整理し、検討を加えた。次章では、絵巻の内容そのものに目を転じたい。

二、絵巻の内容と構成

長くなるが、絵巻の内容について、具体的にみていくこととしよう。

絵巻には、相撲に取り組む力士たちとそれを見物をする老若の武士や子供たちが、十二場面にわたって長大な画面に描き連ねられ、各場面に流麗な書風により詞書が添えられている。

ここに何が描かれているのか、それを端的にしめすが、すでに前章でしめした巻末の奥書である。奥書前半部「右相撲図、在前者能雄名虎之事、在後者河津股野之事也」すなわち「右の相撲図、前に在るは能雄名虎の事、後に在るは河津股野の事なり」こそが、この絵の主題なのである。

「前にある能雄名虎之事」とは、平安時代初期の皇位継承に関わる相撲の話である。文徳天皇（八二七〜五八）の後継を惟喬親王と惟仁親王とで争い、相撲で決着をつけるべく惟喬親王方の紀名虎と惟仁親王方の伴能雄とが対戦したという逸話（小柄な伴能雄が勝ち、惟仁親王が継承して清和天皇となる）。『平家物語』や『源平盛衰記』、『曾我物語』（真名本のみ）などにみられる話で、第一場面から第五場面までが、これに該当する。

続いて「後にある河津股野之事」とは、鎌倉時代の話である。伊豆に流さ

れていた源頼朝を慰めるために巻狩が企画され、その宴で行われた相撲大会の最中、京で修行して日本一と称えられた俣野五郎景久が連戦連勝するが、そこに河津三郎祐泰が登場、俣野を倒して連勝をストップした。すると俣野は「木の根につまづいた」と再戦を主張する。再戦の結果、河津が俣野を片手で投げ飛ばし、再び勝ったという逸話で、『曾我物語』にみられ、詞書は、『曾我物語假名本乙類』（流布本）の文が書される。第九場面から第十二場面までが、これに該当する。

第六場面から第八場面までも前述の『曾我物語』の相撲大会の話だが、ここでは河津・俣野の話ではなく、瀧口一族と相沢一族の対戦の話が描かれている。それでは十二の場面について、詞書とともに順に内容をみていきたい。

◎狩野山雪筆「武家相撲絵巻」の詞書と図様

◇第一話 惟高・惟仁の皇位争い

第一場面（挿図5-1①）

【詞書1】昔、文徳天皇の御子に、惟喬親王、惟仁親王とて、御兄弟二人御座けり。惟仁は第二の王子、惟高は第一の王子也。たかひ（互い）に、御位を御意にかけさせ給へり。天皇もわ（か）（分）か）つる御方なく、すてかた（捨）て難）き御事大にて、叡慮に思召、煩はせ給。初には、八幡に臨時の祭を居て、十番の競馬あり。後には、大内（内裏のこと）にして、相撲の節会をおこなはれて、かさねて勝負を有叡覧、御譲有へしと儀奏あり。

【現代語訳】

昔、文徳天皇の皇子に惟高親王、惟仁親王という兄弟がいらっしやった。

【詞書 1】

【詞書 2】

挿図 5 - ① 「武家相撲絵巻」第一場面

【詞書 3】

挿図 5 - ② 「武家相撲絵巻」第二場面

【詞書 4】

挿図 5 - ③ 「武家相撲絵巻」第三場面

皇位継承について、皇子たちは、お互い天皇の御意思にお任せし、天皇もどちらに継承するか悩んでおられた。「まず八幡祭で十番の競馬、そのあと内裏で相撲により皇子同士の勝負を行なって天皇に観覧いただき、どちらの皇子に継承するかを決める」という方法が、天皇に上奏された。

【詞書 2】 惟高の御方には即、外祖左兵衛佐名虎参けり。今年三十四、太高く、七尺斗の男。六十人か力ありと聞ゆ。惟仁の御方には、能雄(伴能男)少将とて、細小男、行年二十一、なへての力人と聞ゆれとも、名虎には可敵対ものにあらず。されとも、果報冥加(幸運、知らず知らずに神仏の加護を受けること)は二宮の在任御運とて、不敵に申請てそ参ける。たか(互)ひに勝負の方人たり。能雄、名虎、寄合て手合す。

〔現代語訳〕

内裏での相撲。惟高の側は左兵衛佐名虎(紀名虎)、惟仁の側は能雄少将(伴善男。応天門の変で犯人として捕らえられ伊豆に流罪となった人物。伴大納言絵巻の主人公)が力士としてやってきた。名虎は三十四歳、太って背が高

く七尺(二二〇cm)くらいの大男で、六十人力があるという。能雄は二十一歳、細くて小男ながら力がある人というが名虎には敵うまい。けれども、自分は運を持っている、と不敵に申し出てやってきた。両者とも勝負者である。能雄と名虎、近寄り合って手を合わせた。

「画の描写との対応」

紀名虎と伴能雄(善男)の取り組みで、手を合わせた瞬間の立ち合い場面が描かれる。大男の名虎の身体には濃淡をほどこして鍛えられた筋肉の起伏と色黒の皮膚を表わし、小柄な能雄の身体は、濃淡を抑えて表わし、相対的に色白の肌を描かれる。圧倒的に大柄な名虎の優位をしめしている。見物人たちは、息をつめて見守る静的な状況に描かれる。

第二場面(挿図5-②)

【詞書3】名虎、元来大力なれば、腕の力筋大、股の村肉籠たり。支(手足のこと)のなりつき、骨の連様、肩のわたりひろく、足のふんはたかり、外見に可迷惑之処に、能雄かうてくひ(腕首)取て引寄、たか(高)く指上たり。

「現代語訳」

名虎は、もともと大いなる力持ちなので腕や股の筋肉は強大で、手足や骨格のつながり、肩幅は広く、足を踏ん張って、能雄の腕首を取って引き寄せ、高く指し上げた。

「画の描写との対応」

テキストの記述のように、名虎が能雄の腕首を取って引き寄せ、高く指し上げる場面が描かれる。見物人たちは、両腕を伸ばし五指を広げるなど、動きをしめす。

第三場面(挿図5-③)

【詞書4】其後、曳声を出して抛たりけるに、あはや、二宮の御方、打負手に入ぬとおも(思)ふほとに、一丈あまりな(投)けられて、あや(危)うきながら、つつとして(ぱっと)こそ立たりけれ。見物の人々、戯呼(ぎやあきやあ)感嘆せり。

「現代語訳」

その後、えいと声を出して投げつけたところ、あわや惟仁の側の負けかと思われるほど一丈(三m)あまり投げられ危うかったものの、投げられた能雄は、ぱっと着地した。見物の人々は、声をあげて感嘆した。

「画の描写との対応」

能雄が名虎に投げ飛ばされたところが描かれる。右方、名虎側の見物人たちは「>」形に配され、能雄側の見物人たちが、名虎から宙を飛ぶ能雄への動線と平行して、下方に三角形の塊を作るように配されることよって、右から左への動きが、いっそう強められるような構図がとられている。

第四場面(挿図5-④)

【詞書5】又、寄合たか(互)ひに曳声出して、時うつ(移)る迄からかう(決)めかねて迷う)たり。名虎は、松のた(立)てるかことく、跋扈(ばつこ)に(築)に入らぬ(大魚)で動かざりけるを、能雄は藤のまと(纏)ふ(巻きつく)か如して、身に縋付(いと)つつ、小頸小脇を搔詰(うちからめ)て、内搦(うちからめ)、外搦、大渡懸、小渡懸、弓手に廻(ゆんで)、妻手(めて)に廻して、逆手に入、様々にこそも(揉)み(体を激しく動かすこと)たりけれ。人々興をま(増)したれとも、勝負はいまたなし。

「現代語訳」

また組み合って、お互い声を出しながら、しばらく動きを決めかねて留ま

【詞書 5】

挿図 5 - ④ 「武家相撲絵巻」 第四場面

【詞書 6】

挿図 5 - ⑤ 「武家相撲絵巻」 第五場面

【詞書 7-3】

【詞書 7-2】

【詞書 7-1】

挿図 5 - ⑥ 「武家相撲絵巻」 第六場面

った。名虎が、まるで松が立っているかのよう
に動かなかつたのを、能雄は、藤のつるが
巻きつくかのように身体にまとわりつき、腕
を小頸と小脇に回して、内搦め、外搦め、大
渡懸け、小渡懸け、左手に廻し、右手に廻し、
逆手に入れるなど、さまざまに体を激しく動
かした。人々は引き込まれたけれども、まだ
勝負はつかない。

〔画の描写との対応〕

名虎は仁王立ちし、その身体に、能雄がま
さに藤の蔓が巻きつくかのようにまとわりつ
くさまが描かれている。左方、名虎側の見物
人たちは「く」形に配され、名虎と同じよう
に動きを止めて見守り、右方、能雄側の見物
人たちの群は三角形をつくって、小さな動き
をしめしつつ、ふた組が会話を交わすように
描かれている。

第五場面（挿図 5 - ⑤）

【詞書 6】名虎勝ぬ、とみ（見）えければ、
一宮の御方よりは、東寺へ使を被立けり。忠
仁公（「惟仁」の誤記か）よりは、二宮の御方
すて（既）にあや（危）うく侍、と使者を山
門へ被立事、追継追継に、櫛のは（齒）の如し。

和尚は心苦事哉と、揉にもうてそ祈給ふ。大威徳の乗給へる水牛、炬壇を廻る事、三度。声を揚てそ吠ける。

其声、大内に響ければ、能雄に力そ付にける。名虎、其声を聞けるより、身の力落て、心惘然ぼうぜんとして覚ける処を、能雄、名虎を脇に引挟、南庭を三廻して、其後、曳といふて抛なげうちたれば、名虎大地に打付られて、血を吐て不起上。蔵人等走寄、大内より昇出かつきして、家に返し遣たりければ、三日有て死にけり。名虎、相撲に負しかは、惟仁、位に即し給ふ。清和帝と申也。

〔現代語訳〕

名虎が勝つた、と判断して、一宮の惟高親王側は東寺に使を立てられた。二宮の惟仁親王からは、能雄は危うい、と使者を山門へ立てられた。山門の和尚は、心配なことだと必死に祈った。三度、護摩壇を廻ったとき、大威徳明王の乗る水牛が声をあげて吠えた。その声が内裏まで届いて響き、能雄に力をつけた。名虎は、その声を聞いてから身体の力が落ち、心が呆然となったところ、能雄は名虎を脇に引きはさんで、庭を三周したあと、えいっと叫んで投げ打ったところ、名虎は大地に打ちつけられ、血を吐いて起ち上がれなくなった。蔵人たちが走り寄り、内裏より担ぎ出して家に返したところ、名虎は、三日後に死んでしまった。名虎が相撲に負けたために、惟仁親王が即位なされることとなった。清和帝である。

〔画の描写との対応〕

能雄が名虎を投げ打ったところ、名虎は大地に打ちつけられ起ち上がれなくなった。まさにその投げ打った瞬間を描く。見物人たちの興奮極まった状況が、大袈裟な身振りや表情、姿勢によってしめされる。とくに右方、勝者能雄側の見物人たちを大きく広げ、左方、敗者名虎側の見物人たちを狭い範囲にまとめることによって、右方の勢いの強さと左方の弱さを視覚的にしめ

している点は、見事というよりほかない。

◇第二話 瀧口一族と相沢一族の相撲

第六場面(挿図5-⑥)

【詞書7-1】両三ヶ国の人々は、奥野に入、七ヶ日の間に、けた(獣物大小其数二千七百あまりそ、とと(止)めける。各柏葉かしわばか峠にそあ(上)かりける。此程のさつしやう(雑掌)は、伊藤一人して、隙すまな(無)かりければ、持せたる酒、人々の見参に入さるこそ、ほい(本意)なけれ。いさや山陣をとりて、頼朝に今一献すすめ奉らん。可然とてむねと(宗徒Ⅱ中軸)の人々五百人、峠におり居つつ用意をこそは、せられけれ。酒もり(盛)はなはな(華々)し。

酔の余に、秀定(海老名秀貞)云やうには、「をのれ(己)らか若さか(盛)りの時は、鷹狩河狩の帰りあし(帰り路)には、力わさ(技)、相撲かけこそ、おもしろけれ。若き人々、相撲取給へ、見てあそ(遊)はん、見物には上あがるや有へき」といひければ、伊豆国の住人三嶋の入道勝玄も、居たけたか(丈高)になりてそ、こ(乞)ひける。

〔現代語訳〕

両三ヶ国(相模・駿河・伊豆国)の人々は奥地の野に入り、七日間で狩の獲物として大小二千七百頭あまりを捕獲し、柏峠(東伊豆、現・伊東市)に登って集結した。雑掌(接待準備係)は伊東祐親一人だったので、暇もなかった。伊東祐親が「持って参った酒を人々に振る舞わなければ、甲斐がない。さあ、山に陣を取り、頼朝將軍に、一献勧めようではないか」と言う、「さうしよう」と答えて、主だった人々五百人が、峠で宴の用意をし、酒盛が華々しく催された。酔ったあまり、海老名秀貞が「自分たちが血氣盛んな若いこ

ろ、鷹狩や河狩の帰り路には、力技の相撲をおもしろがって取ったもんだ。若い衆、相撲取りなさい。それを見物して遊ぼう」と言ったところ、伊豆国の住人である三嶋入道勝玄も、立ち上がってそれを求めた。

【詞書7-2】石ころはかしの瀧口と、あいさは(相沢)の弥五郎と、いさや老の御肴に、力くらへ(比べ)のうてすまふ(腕相撲)一番とらん。瀧口、「何程の事の候へき。しやあはら骨二、三枚つかみやふり(掴み破り)てす(捨)つへき物を」とて、つと出けり。弥五郎も「心得たり。ものものし。力こふし(拳)のこたへん程は、命こそかき(限)りよ」とい(言)ひて、さしをき「さしき(座敷)を」た(発)つ。一座の人々、是をみ(見)て、あはや事こそ出きぬ、とみ(見)る程に、あいさは(相沢)申やう「あまりはや(早)し、瀧口殿。すまふ(相撲)は先こわらんへ(小童)、くわしやはら(冠者腹)にとらせて、とりあげ(取り上げ)たるこそおもしろけれ。おとなけな(大人気無)し、瀧口殿、とと(留)まり給へ」と引す(据)へたり。

〔現代語訳〕

石ころ化かしの瀧口と相沢弥五郎が、さあ酒宴の肴として相撲を一番とろう、ということになった。瀧口は「あばら骨二、三枚へし折ってやる」と言っ出てきた。相沢弥五郎も「心得た」と言っ、座敷を発った。一座の人々が成り行きを見ていると、相沢弥五郎は「瀧口殿、若い者たちからとらせた方がおもしろい。瀧口殿、じつとしておれ」と言っ引き止めた。

【詞書7-3】あいさは(相沢)かおとと(弟)の弥七らに、出よといふ。少したい(退)に及しを、ふなこし(船越)ひきたて(引き立て)てけり。年は十五也。たれ(誰)をかあいて(相手)に指へきと、ざしき(座敷)を

みければ、瀧口かおとと(弟)の三郎出よとい(言)ふ。詞の下より出けり。年は十八也。何も上手也。各さ(差)しよ(寄)りて、つま(褌)と(取)りしけり。弥七は力おと(劣)りなれ共、手あい(合)はま(増)してみ(見)えける。三郎は、力はまさ(優)りて有ければ、く(組)まんとのみにて、さ(差)しつめ(詰め)むすへ(術)はす(捨)てて、ぬ(抜)けなくれば、か(駆)けてまは(回)りしは、勝負をあらそ(争)ふ鳥合も、是にはす(過)きしとそみ(見)えける。されとも弥七は、地さかり(下がり)へをし(押)し掛(け)られ、とと(轟)はし(走)りて、うてひさ(腕膝)をつ(突)かれて、ついに弥七そま(負)けたりける。

〔現代語訳〕

(吉川も)相沢弥五郎の弟の弥七らに取り組みに出よと言う。相沢弥七は、しばらく辞退していたが、船越維定が引き立てたので、前に出た。相沢弥七は年十五。誰を相手に指そうかと座敷を見渡し、瀧口の弟の三郎に出よと言った。瀧口三郎の年は十八。何れも相撲上手である。それぞれ差し寄って、褌を取った。相沢弥七は力は劣るものの相撲の手合いに慣れているようだった。瀧口三郎は力は優っているが、組もうとするばかりで、手を差し回し組めば、相沢弥七は振り切り、走り回って逃げたので、まるで勝負事の鶏合わせ(闘鶏)のようなものにはすぎない感じであった。相沢弥七は、地下がりへ押しやられると、一気に腕膝を突かれて、ついに弥七が負けてしまった。

〔画の描写との対応〕

テキストに登場する取り組みは、相沢弥七と瀧口三郎の対決。その対決が、描かれている。向かって右が相沢弥七、背を見せた左が瀧口三郎であろう。この勝負で勝った瀧口三郎は、次の第七場面の左端、倒されて仰向けになった姿で、再び登場する。向かって右方、相沢方と思われる見物衆たち、後列

左端の裸の人物は、次の第七場面の中
央に描かれ、瀧口三郎を倒している相
沢弥六とみなせる。

第七場面（挿図 5-⑦）

【詞書 8】あに（兄）の弥六、つと
（勢いよく）出、三郎を、はたとけて、
あふ（仰）のき「仰向け」さま（様）に、
う（打）ちたふ（倒）す。

【現代語訳】

続いて、兄の相沢弥六が勢いよく出
て、瀧口三郎を仰向けに打ち倒した。

【詞書 9】瀧口、無念に思ひつつ、お
とと（弟）の三郎か、いまた（未だ）
お（起）きさるさき（先）におと（踊）
り出、大力也ければ、弥六は手にもた
まらず、ま（負）けにけり。

【現代語訳】

瀧口は無念に思って、弟の三郎がま
だ起きない先に踊り出た。その力が大
力であるので、相沢弥六はたまらず負
けてしまった。

【画の描写との対応】

挿図 5-⑦ 「武家相撲絵巻」第七場面

テキストのストーリーでは、相沢弥六が瀧口三郎を倒し、それをみた兄の
瀧口が踊り出て相沢弥六を倒す、というふたつの取り組みが語られている。
ふたつの取り組みを二場面に分けて絵画化することも可能だが、ここでは、
あえて一図にまとめられている。左端の若者を投げ放った中央に描かれる男

は相沢弥六、左端の倒されて仰向けになった若者は瀧口三郎、それをみて右
側から踊り出た年上の男が瀧口とみなせる。「瀧口三郎がまだ起きない先に
躍り出た兄の瀧口」というストーリーをもとに、左右の見物衆の間に広く闊
い場を設定して、相沢弥六・瀧口三郎・兄の瀧口の三者を配し、ふたつの
取り組みの連続性と緊張感を表わそうとする演出がすばらしい。兄の瀧口の
右拳を頂点とする右半の人物群のつくる三角形、相沢弥六の曲げた臂を頂点
とする左半の人物群のつくる三角形、それぞれの三角形の頂点を、場面の中
央あたりで微妙に接するように構図がはかれることによって、臨場感ゆた
かな場面が生み出されているのである。老若の見物衆の身振りや表情も動感
ゆたかで、静的な前場面から、動的なこの場面への劇的な変化をいっそう強
く感じさせてくれる。左端、着物を脱ぎかけた立ち姿の年上の男は、次の第
八場面が登場する相沢弥五郎と思われ、次の場面を予告する役割を果たして
いる。

第八場面（挿図 5-⑧）

【詞書 10】あに（兄）の弥五郎、二人ま（負）かして、やす（安）からすおも（思）ひ、
はし（走）り出、さ（差）しあ（合）ひて、力引てみければ、大の男かふ（踏）
みはりて、少もうこ（動）かされず。あいさは（相沢）、右のこふし（拳）を
にき（握）りて、瀧口かひん（鬢）のはつ（外）れ、き（切）れての（除）けと、
う（打）ちければ、瀧口も左右のこふし（拳）をう（打）ちかへ（返）す。其後、

挿図 5-⑧ 「武家相撲絵巻」 第八場面

【詞書 11】

ま(負)けしをと(劣)らしとはりあひ(張り合い)ける。今は相撲はとらて、当座の口論とそみ(見)えける処に、弥五郎つつと入、瀧口かこまた(小股)をか(搔)いて「払いのけて」、を(押)しす(据)へたり。いきほひ(勢い)したる瀧口、あへなくま(負)けしかは、弥五郎は、かうけん(広言)しつる瀧口にか(勝)ちて、百千番のま(負)けも物ならず、是にか(勝)つこそうれ(嬉)しけれ。

〔現代語訳〕

兄の相沢弥五郎は、弥七、弥六と弟二人が負けて心中穏やかでなく、走り出て、瀧口に差し合って力いっぱい引いてみたが、大の男(瀧口)は踏ん張って、少しも動かなかつた。相沢弥五郎は右の拳を握り、瀧口の鬢の外れを切れるとばかり打つと、瀧口も左右の拳を打ち返した。その後、双方負けじ劣らじと張り合った。これでは相撲をとっているのではなく、ただの喧嘩をしているようにしか見えないところで、弥五郎は、瀧口の小股を払いのけて、押し据えた。勢いのあつた瀧口があえなく負けて、相沢弥五郎は、大口を吐いていた瀧口に勝って、百千番負けても、瀧口に勝ったことぞ嬉しいと思つた。

〔画の描写との対応〕

相沢弥五郎が瀧口の小股を払いのけて、押し据えた場面が描かれる。詞書には、相沢弥五郎と瀧口の取り組みの実況が詳しく語られているが、画では、決着のついた瞬間が描き出されている。左右の見物衆の中には、すでに裸になり、あるいは胸をはだけて、次の取り組みに控える男たちが、それぞれ描きこまれ、場面の緊張感を演出している。

挿図 5-⑨ 「武家相撲絵巻」 第九場面

◇第三話 俣野五郎と河津三郎の相撲

第九場面（挿図5-9）

【詞書11】駿河の国の住人、竹の下の孫八出て、やきした（柳下）の小六を始として、能すまふ（相撲）九番う（打）つていらんとする処に、大ば（大庭）がしやてい（舎弟）に、またの（俣野）の五郎出て、孫八をはし（始）めとして、能相撲十番か（勝）ちければ、出てと（取）らんといふもの（者）なし。景久、「すまふ（相撲）かた（絶）えてなからんにこそ」とい（言）ひければ、平太聞て、「またの（俣野）も手一つ、我も手一つ、かれてい（彼体）のすまふ（相撲）をは、十人はかり、ひとつか（一掴）みにおも（思）ひける、物をぬきお（脱ぎ置）き、たつな（手綱）かきまふけまくれば、のりこ（乗越）えうつ（移）れば、入か（替）へ、いき（息）をもつかせず、すき（隙）をもあらせす、せ（攻）めたふ（倒）せ」「此義面白」とて、十人はかりなみ（並）居て、ま（負）くれば、つと出、うつ（移）れば、は（跳）ねこ（越）え、せ（攻）めけれども、くつきやう（屈強）の上手の大力なれば、つつ（続）けて二十一番か（勝）ちけり。

〔現代語訳〕

駿河国の住人、竹下孫八が登場して相撲をとり、柳下小六をはじめ九連勝したところに、大庭景義の舎弟の俣野五郎が登場して相撲をとり、竹下孫八を始め十連勝すると、さらに出て取ろうとする者はいなくなった。景久（俣野五郎）が「相撲の相手はもういなくなったようだな」と言うと、これを聞いた土屋平太は「俣野五郎も手一つ、俺も手一つ、十人ばかりでひとつかみにしようと思う。衣を脱ぎ、手綱（まわし）を締め、くぐり抜け身をかわし、連続して入替わり、息をつかせずにかかれば、攻め倒せる」と提案した。「それはおもしろい」と言って十人ばかりが並び出て、次々と挑んだ。負ければ次の者がさっと出て、くぐり抜け身をかわして攻めたけれども、俣野五郎は

屈強の上手の大力なので、続けて二十一連勝してしまった。

〔画の描写との対応〕

テキストの叙述どおり、俣野五郎の両腕にふたり、睨みつける方向に五人、背後に三人の裸の男たちが出番待ちの状態で控え、合わせて十人の力士を描きこんで、力士たちが連続して入替わり俣野五郎に挑む状況が描き出されている。全場面の中で、もっとも動きの激しい描写である。

第十場面（挿図5-10）

【詞書12】伊藤方のもの出て、「御相撲にまいらん、またの（俣野）殿」といふ。またの（俣野）「河津にやま（負）くへき。こかひな（小腕）をし折て、す（捨）つへき物を」とわら（笑）ひて出るをみれば、ほさつ（菩薩）なりにして、色あさ黒く、たけは六尺二分、年は三十一にそなりける。又、河津か姿は、さしかた（肩）にして、かほ（顔）のほねあ（骨荒）れて、ふとく、かしら（頭）ちいさく、すそ（裾）ふくらに力士なりにして、たけは五尺八分、年は三十二也。さしより（差し寄り）、つま取、ひしひしとして、をしはなれ（押し離れ）けり。河津思ひけるは、「またのは聞つるににす、さしたる力にてはなかりけり。今日、人々の多まけるは、酒に酔けるか、おく（臆）しける故也。今度は手にもたつましき物を」と、おも（思）ひけり。

〔現代語訳〕

伊藤（伊東）方のものが出てきて「相撲をいたしましよ俣野殿」という。俣野五郎が「河津に負けるはずはない。小腕をへし折って捨ててやろう」と笑いながら出てくるところをみれば、菩薩のようで色は浅黒く、身の丈は六尺二分（一八八cm）、年は三十一である。一方、河津三郎はいかり肩で、顔は骨張って太く、頭は小さく下膨れで、力士にふさわしい体つきをして、身

【詞書 12】

挿図 5 - ⑩ 「武家相撲絵巻」第十場面

【詞書 13】

の丈は五尺八分（一七六cm）、年は三十二である。両者差し寄って、つま取（相手の足首またはつま先を取って後ろに引き上げて、前に手をつかせる技）、少しの隙間もなく寄り添い、押し離れた。河津三郎は「俣野五郎は聞いていたほど、さしたる力はないぞ。今日、多くの人たちが負けたのは、酒で酔ってしまっていたか、臆してしまっただらう。今度は相手とするに充分な者とも思えない、と思った。」

【画の描写との対応】

右側の身体の浅黒い方が、前場面にも出ていた俣野五郎、左が河津三郎。前場面では、何連勝も続ける俣野五郎の活躍が描かれていたが、ここで河津三郎が登場し、ふたりの取り組みが始まる。それぞれの背後で観戦する支援者たちは、動きをとめ成り行きを静観する姿に描かれている。

第十一場面（挿図 5 - ⑪）

【詞書 13】河津、心をか（変）へて思ひけるは、「さすがまたの（俣野）はすまふ（相撲）の大番つと（勤）めに都にのほ（上）り、三年の間、都にてすまふ（相撲）になれ、一度もふかく（不覚）をとらぬもの也。其故に、院内の御目にかかり、日本一番の名をえ（得）たるすまふ（相撲）也。今こことにて、物の手もなくま（負）かさん事は、かへ（返）りてい（言）ひかひ（甲斐）なし」とおも（思）へは、二度めには、さしより（差し寄り）左右のかひな（腕）をつかんで、さう（雑）人のうへ（上）にをしか（掛）け、ひさ（膝）をつかせて入にけり。

【現代語訳】

河津三郎は思い直して、「さすがに俣野五郎は、相撲の大番勤めのために都に上り、三年間、都で相撲に馴れ、一度も不覚をとらなかった者。それゆ

えに院・内裏のお目にかかって、日本一番の名を得た相撲とりなのである。今ここで、簡単に負けさせることは、かえってもつたないことだ」と思いながら、二度めには、差し寄って俣野五郎の左右の腕をつかんで雑兵たちの方に押し掛け、膝を着かせて、座に戻った。

【画の描写との対応】

河津三郎が俣野五郎の両腕をつかんで押し込み、膝を着かせたところが描き出されている。左右の見物衆は、立ち上がり、あるいは立ち上がるうとする姿勢で、興奮の極致にある場の空気が見事に映し出されている。

第十二場面（挿図5-12）

【詞書14-1】またの（俣野）は、たた（只）もい（入）らすして、「ここ（此処）なる木の根にけつまつきて、ふかく（不覚）のま（負）けをそしたりけるや。いさ今一番とらん」といふ。おほば（大庭）是を聞、はし（走）り出、「けにけに。是に、木の根有。まん中にてせうふ（勝負）したまへ」といひければ、伊藤聞て申けるは、「河津かひさ（膝）、すこ（少）しなか（流）れてみ（見）え候ぞ。ねきりのすまふ（相撲）ならはこそ、意趣もあらめ。たた一座の興にま（負）け申て、おもしろし。出相申せ」といひければ、河津やかてそ出にける。

またの（俣野）も出んとしたりしを、一族共、「いかにとる共、か（勝）つましきぞ。此度ま（負）けは、二度のま（負）けなるへし」といひければ、またの（俣野）かいふやう（言ふ様）は、「河津は力はずよ（強）くおほ（覚）ゆれとも、すまふ（相撲）の故実は候はず。御覽せよ」といひす（捨）てて、猶も出んとする処に、一族種々の手ををし（教）へければ、「心え（得）たり」とて、出あひけり。

【現代語訳】

俣野五郎は座に戻らず、「ここにある木の根に蹴つまずいて、不覚にも負けてしまった。さあ、もう一番とろうぞ」といった。大庭景義は、これを聞いて走り出て「確かに、ここに木の根がある。まん中で勝負したまえ」というのに対し、伊藤祐親が申すには「河津三郎の膝は、少しぐらついている。木の根につまずいて負けたのなら、恨みもある。ただ一座の一興に負けるのもまた、おもしろい。出あいなされ」と言えば、河津三郎は、やがて前に出てきた。

俣野五郎も出ようとするところを、一族どもが止めて「どのようにとつても勝ち目はなからう。今度負ければ、二度負けになるぞ」と言うと、俣野五郎は「河津三郎は、力は強いが、相撲の故実は知らない者である。ご覧になっておれ」と言い捨て、なおも出ようとするところに、一族たちが種々の手を教えた。俣野五郎は「心得た」と言って、勝負の場に出て行った。

【詞書14-2】をし（教）へのことく、つまさき（爪先）を立て、かいな（腕）をあけ、すき（隙）あらはとねら（狙）ひけり。河津は前後、すまふ（相撲）は是かはしめ（始め）なれば、やうもなく、するするとあゆ（歩）みより、またの（俣野）かぬけん（相）しらふ処を、右のかいな（腕）をつつとの（延）へ、またの（俣野）か前ほろをつかんで、さ（差）しのけ、あらくもはたら（働）かは、たつなもこし（腰）も、きれぬへし。しはら（暫）く有て、むすと引よせ、目よりたか（高）くさ（差）しあ（上）け、半時はかり有て、横様に、かた（片）手をはなちて、しととうつ。

またの（俣野）は、やかて、お（起）きなを（直）り、「すまふ（相撲）にま（負）くるは、つねのならひ。なんぞ御ふん（分）かかたてわさ（片手業）は」

【詞書 14- 1】

といひければ、「以前もか(勝)ちたるすまふ(相撲)を、御ろん(論)候間、今度はまん中にて、かた手をもつて、うち申たり。いまた御ふしん(不審)や候へき。御覽しつるか人々」といふ。

【現代語訳】

一族から教えられたとおり、爪先を立てて腕を上げ、隙を狙った。河津三郎は、相撲はこれが初めてだったので、とにかく、するすると歩みよつて、俣野五郎が動きを窺っているところ、右腕を伸ばして、俣野五郎のまわしをつかんで強く引きつけると、手綱も腰も切れんばかりだった。しばらくして河津三郎は、俣野五郎のまわしをぐっと引き寄せると、目より高く差し上げ、少しあつて片手で投げ、地面に放り出してたたか打ちつけた。

俣野五郎は、やがて起き上がって「相撲に勝ち負けがあるのは、世の道理。お前の片手の技は何だ」と言った。それに対して河津三郎は、「先ほど勝った相撲について、お前がごちゃごちゃ言い訳したので、今度は真ん中で、片

手でやったまで。まだ疑いがあるというのか。ご覧になられたであろう、俣野の方々」と言った。

【画の描写との対応】

河津三郎が、俣野五郎のまわしを片手で持って目より高く差し上げ、今にも投げつけようとする場面を描く。俣野五郎はたまらず、河津三郎の鬘をつかんでいる。見物衆は、みな立ち上がり、まさに大団円、クライマックスのシーンが見事に映し出されている。

以上、詞書とともに描かれた十二の場面を順に考察してきた。「武家相撲絵巻」に描かれた内容は、「平安時代初期の皇位継承に関わる相撲」と「鎌倉時代の源頼朝に関わる相撲」で、前者は『平家物語』・『源平盛衰記』・『曾我物語』、後者は『曾我物語』、それぞれ武家の物語をテキストにしたものであった。

相撲の起源は非常に古く、紀元前まで遡るともされ、『日本書紀』に登場する野見宿禰のみのすくねと当麻蹴速たまたあけはやが闘う「掬力すまひ」など、神話の時代の故事から見られる。一方、相撲を描いた絵画といえは、江戸時代後期に盛行した浮世絵のさまざまな相撲絵はすぐに浮かぶものの、それより前の絵画の遺品となると、意外にもきわめて少ないのである。山雪以前の絵画としては、たとえば「相撲古図」(鳥根・古代出雲歴史博物館)が室町時代の作として紹介されているが、これは平安時代に宮中や神社で神に奉納された相撲、神事としての相撲を描いたものである。これに対して「武家相撲絵巻」は、神事に関わるものではなく、平安時代と鎌倉時代の武家の物語に登場する「勝負事としての相撲」を描き連ねたものであって「物語絵巻」といってよい。相撲の対戦を絵画化した場面のみで構成されているため、一見、「相撲古図」と同類のもの

【詞書 14- 2】

挿図 5-12 「武家相撲絵巻」第十二場面

のように見えてしまいが、神事としての相撲を描いた絵画とは別の性格を持った物語絵なのである。

このことを念頭に置いたうえで、「武家相撲絵巻」の造形と制作事情について、つぎに考察していくこととしたい。

三、造形と制作事情

(一) 人物描写とその魅力

「武家相撲絵巻」の筆者が山雪であることは、息子の永納によって明記されているのだが、何よりも画そのものが、そのことを証明している。闊達な人物描写はすばらしく、輪郭線・衣紋線は対象の形を的確にとらえ、筆勢は伸びやかである。筋肉が躍動する身体の描写、その充実度は高い(挿図6、9)。

挿図6 「武家相撲絵巻」第二場面部分

挿図7 「武家相撲絵巻」第七場面部分

挿図8 「武家相撲絵巻」第九場面部分

挿図9 「武家相撲絵巻」第十一場面部分

見物人たちの顔や身体の描写は、山雪筆「天神飛梅図」や「藤原俊成・定家・為家像」(大阪・逸翁美術館)と共通している(挿図10・11)。やや吊りあがった切れ長の眼、朱の隈取りをほどこした入念な顔の描写は、山雪の人物画の表現と一致するものである(挿図12・13)。

これら和人物画に加え、「歴聖大儒像」(東京国立博物館)や「聖賢図押絵貼屏風」(京都国立博物館)など漢人物画の目鼻の描法とも一致し、同筆であることは疑いない(挿図12・14)。

さらに、老人にみられる、骨と皮だけのような横顔は、同じく山雪の「藤原俊成像」(大阪・逸翁美術館)や「四季耕作図屏風」(東京藝術大学美術館)に描かれた老人の描写と同質のものであることも確認される(挿図15)。髪や髯、体毛の執拗ともいえる入念な描写も、たとえば「蝦蟇鉄拐図」(京都・

泉涌寺)などに通じる山雪の人物描写の特徴といつてよい(挿図16)。

一方で、力士たちの筋肉の躍動を描き出す描線は、これまでの山雪画には求め難かったものとして注目しなければならない(挿図17)。うねうねと筆をくねらせながら引かれた描線は、有機的な輪郭や筋をつくり、その線沿いに代赭の隈取、濃淡をほどこすことによって、筋肉の隆起や力のこもった緊張といったものが、効果的に映し出されているのである。

また、山楽の「車争図屏風」(東京国立博物館)に通じるところもいくぶんあるが、五指を思い切り広げ両腕を伸ばすやや大袈裟なポーズ、劇的な構図など、躍動的で柔軟な表現が、画面を活気に満ちたものにしていく(挿図18)。こうしたオーバークションともいえる人物描写は、「信貴山縁起絵巻」(奈良・朝護孫子寺)や「伴大納言絵巻」(東京・出光美術館)など、平安時代の絵巻物のはつらつとした表現から学んだものではないだろうか。

たとえば、「信貴山縁起絵巻」飛倉巻の巻末近い「戻った米俵に喜ぶ長者の家」の場面(挿図19)で、縁側に仁王立ちし両手をあげ五指を広げきつた女性や、背を向けた女性のポーズなどを、「武家相撲絵巻」の見物人たちの姿と比べてみると、そこに強い共通性を見出すことができるだろう。また、

挿図10 狩野山雪筆「天神飛梅図」部分

挿図11 狩野山雪筆「藤原俊成・定家・為家像」(大阪・逸翁美術館蔵)部分

狩野山雪筆「天神飛梅図」部分

狩野山雪筆「藤原俊成・定家・為家像」(大阪・逸翁美術館蔵)のうち藤原定家像部分

「武家相撲絵巻」第十二場面部分

挿図12 面貌表現の比較

狩野山雪筆「藤原俊成・定家・為家像」(大阪・逸翁美術館蔵)のうち藤原為家像 部分
挿図 13 面貌表現の比較

「武家相撲絵巻」第十場面 部分

「武家相撲絵巻」第一場面 部分

狩野山雪筆「歴聖大儒像」
帝舜(東京国立博物館蔵)部分
挿図 14 面貌表現の比較

狩野山雪筆「歴聖大儒像」孟子(東京国立博物館蔵)部分

狩野山雪筆「聖賢図押絵貼屏風」李勣(京都国立博物館蔵)部分

「武家相撲絵巻」第十場面 部分

狩野山雪筆「四季耕作図屏風」(東京藝術大学大学美術館蔵) 右隻第一扇部分

「武家相撲絵巻」第七場面 部分
挿図 15 面貌表現の比較

狩野山雪筆「藤原俊成・定家・為家像」(大阪・逸翁美術館蔵)のうち藤原俊成像 部分

「武家相撲絵巻」第十場面 部分
挿図 16 執拗な体毛描写

同じく「信貴山縁起絵巻」飛倉巻の最初の方「飛び去る倉に驚く人びと」の有名な場面（挿図 20）では、空を飛ぶ鉢に乗った倉と、それを捕まえんばかりに腕を伸ばす地上の人々の姿は、「武家相撲絵巻」第三場面（挿図 5-③）の投げ飛ばされた伴能雄と、それを驚きの表情で真下から見上げる人々の姿と、高低差や運動、激しい感情表現の点で、深い類似性を感じさせる。さらに、「信貴山縁起絵巻」の同じ場面、右手の方から鉢を見上げる人々の顔の向きや視線は、向きは左右異なるものの、「武家相撲絵巻」第二場面（挿図 5-②）左方の見物人たちのそれと通い合っているのである。

「武家相撲絵巻」における見物人たちの「静」と「動」の表現についても注目した。第一、第四、第六、第十場面は、固唾を吞んで成り行きを見守る「静」的な場面である。個々の見物人たちは、握った拳を膝に置いており、みな坐っている。群像として見れば、人々は整然とならんで四角形や三角形のマスをつくっており、内側への強いベクトルがしめされる（挿図 5-①・④・⑥・⑩）。これに対して、第二、第三、第五、第七、第九、第十一、第十二場面は「動的な場面である。個々の見物人たちは、腕を伸ばして五指を思い切り広げる、膝を突いて立ち上がるとする、立ち上がる、と身体の動きは大きい。群像としてとらえれば、人々は不規則に離れ、乱れており、力士たちの取り組みと呼応し、場の混乱が見事に映し出されている。こちらでは、力のベクトル

狩野山雪筆「蝦蟇鉄拐図」（京都・泉涌寺蔵）鉄拐 部分

挿図 17 「武家相撲絵巻」第十二場面 部分

挿図18 「武家相撲絵巻」第五場面 部分

挿図19 国宝「信貴山縁起絵巻」(奈良・朝護孫子寺蔵) 飛倉巻「戻った米俵に喜ぶ長者の家」

は放射状に外へ広がっているのである（挿図5-②・③・⑤・⑦・⑨・⑪・⑫）。第八場面は、左半が「静」、右半が「動」とみなせよう（挿図5-⑧）。

ことに伴能雄が紀名虎に投げ飛ばされる第三場面において（挿図5-③）、右手の見物人の「つ」の字型の群像配置は秀逸で、伴能雄と紀名虎を包み込み、向かって右から左へのダイナミックな動きを生んでいる。まるで、しなる弓（紀名虎）と放たれた矢（伴能雄）のような運動の方向と力とを、「つ」の字型の群像配置が、より強める役割を果たしているのである。群像がまるで矢を放った右手であるかのように。一方、左方の見物人たちは身をかがめて、投げられた能雄を見上げながら左方向へ逃げる動きをしめており、群像のつくる斜線と、投げる名虎から投げられる能雄への斜線が、平行関係になるように構図がとられている。こうした工夫、見物人の群像描写の工夫により、力士たちの右から左への、力強いムーブメントがいつそう強められているのである。

さらに、ほぼ全場面に共通することだが、各所で見物人たちの身体を下辺でトリミングし、描き消している。その結果、闘う力士たちをより大きく描くためのスペースが生まれ、同時に闘いの場を包み込むような絵画空間が実現している。力士や見物人たちがすぐ近くにいるような臨場感を生んでいるのである。絵巻という縦寸が限られた画面を逆手にとった巧妙な構図法といえよう。絵巻ならではの横へ横へと展開する画面を自在に操り、静から動へ、動から静へとメリハリをつけて展開させる絵師の演出は、見事というよりほかない。

巧みな構図、闊達な墨描、透明感のある淡彩が、気品のある爽やかな画趣を生んでいる点は、まさに山雪の持ち味であり、享受者たちを充分満足させることができただろう。では、その享受者とは誰なのか。

(二) 支持層としての東本願寺

ここで、巻末の狩野永納による奥書に、三たび目を向けたい(挿図2)。

右相撲図、在前者能雄名虎之事、在後者

河津股野之事也、東泰院前門主為所進

將軍家、使 先君山雪始図之、

永納識

前半部に記されているのは、この絵の主題であったが、後半部に重要な事実が記されている。「東泰院前門主が將軍家に進ずるところのため、先君の山雪をして始めてこれを図せしむ」、つまり「東泰院・前の門主が、徳川將軍家に進呈するため、父の山雪に始めてこの絵を描かせた」という。絵巻の注文主、制作目的(贈り先)、筆者がここに明記されているのである。⁽¹²⁾

東泰院・前の門主とは、東本願寺の宣如(一六〇二―五八)のことにほかならない。宣如は、第十二代教如の第十二子(三男)として生まれ、慶長九年(一六一四)、父の教如の示寂にともない、わずか十三歳にして東本願寺を継承、第十三代となった。「東泰院」は、その院号で、承応二年(一六五三)に退隠し、次男の琢如に門主を継がせている。山雪の義父、山楽が描いた「親鸞像」(滋賀・常德寺)の賛を染筆した人物でもあった(挿図2)。

山楽と東本願寺には、実は強い結びつきがあった。第一に、五十嵐公一氏が指摘されたように、山楽の庇護者であった九条幸家の娘、成等院が宣如に嫁いでいる。⁽¹³⁾ 第二に、京狩野家の菩提寺浄慶寺は、東本願寺の末寺だった。⁽¹⁴⁾

第三に、東本願寺の江戸初期の障壁画は残っていないが、武田恒夫氏紹介の「京狩野家伝来の古記録の写し」⁽¹⁵⁾には、東本願寺の諸堂宇内を飾った障壁画の筆者として「山楽」「山雪」の名が多数挙げられ、彼らが主体となって壮

大な障壁画の制作にあたったことが窺われるからである。これに関連して近年、多田羅多起子氏は、この史料に記された鶴之間(白書院)二之間の障壁画「蘭亭曲水」の記述と、かつて、その山雪直筆の下絵として土居次義氏が紹介された「蘭亭曲水図」画稿(現所在不明)の写真に注目し、京都工芸繊維大学附属図書館に保管されるその写真の全貌を紹介するとともに、そこから窺われる東本願寺障壁画「蘭亭曲水図」と山雪の代表作のひとつ「蘭亭曲水図屏風」(重要文化財、随心院)との関係を詳しく考察された。山雪と東本願寺、宣如の深いつながり、同時に下絵と本絵をめぐる問題に関して論じられたのである。⁽¹⁶⁾

「武家相撲絵巻」奥書が示す「宣如が徳川將軍家に進呈すべく、この絵巻を調製したこと」、「その筆者として指名されたのが山雪であったこと」は、以上のような文脈に沿ってみれば、必然的なものであったと理解できるだろう。要するに、山楽から山雪へと引き継がれた東本願寺門主宣如からの厚誼、それが実を結んだ重要な画事なのだった。言い換えれば、山雪が宣如に命じられて制作した「武家相撲絵巻」は、宣如と山雪との直接的な結びつきをしめす実作品であり、ひいては東本願寺、その法主であった宣如が、山雪の有

挿図 21 狩野山楽筆・宣如賛「親鸞像」
(滋賀・常德寺蔵)

力な支持層であったことを示す重要作品として、研究上、高く評価しなければならぬのである。

(三) 正本・副本の問題

ところで「武家相撲絵巻」は、紙本墨画淡彩という質素な材質で、装丁も簡素、山雪の落款印章がない。一方で、嗣子の永納による疑いなく奥書がある。このため、永納が山雪画を写した模本なのではないか、という疑いも生じるだろう。けれども、他の永納の人物画と比べて、その描法は明らかに異なるし、「武家相撲絵巻」にしめされた自律的な墨描や濃淡のぼかしなどの初発性は、模写ではけっして得られない。そもそも、この章の(一)で考察したように、他の山雪の人物画と比較して同筆であることは疑いない。こうした事実から導かれるのが、正本と副本という概念である。

相撲博本「武家相撲絵巻」は、京狩野家に控えとして残された山雪直筆による副本だった、実際に進呈された「武家相撲絵巻」正本は別にあった、そのように仮定したい。さらに言えば相撲博本は、正本である本絵に仕立て上げるための最終段階の彩色された下絵であり、その完成度の高さから、控えの副本として京狩野家に残されたものと想定したい。そう考えると、山雪の落款がないことにも納得がいく。副本だったとしても、正本の現存が確認されない現在、相撲博物館本がきわめて重要な遺品であることは変わらないのである。

となれば、將軍家に贈られた正本、それはどのようなものであったか、ということに関心が向かうだろう。それを考えるうえで参考になるのが、「長恨歌図巻」である。山雪筆「長恨歌図巻」は、東京・サントリー美術館の三卷本とアイルランド・チェスタービーティーライブラリーの二卷本の二件が

知られ、両者の図様はほとんど重なる。支持体については、前者が紙であるのに対して後者は絹であり、色彩については、前者が抑制気味の淡い彩色であるのに対し、後者は濃密な彩色で、しかも手の込んだ裏彩色がほどこされている。この結果、前者が透明感と軽快さをみせるのに対し、後者は重厚まるで宝石のような輝きをみせる、という違いを生じている。私は「狩野山楽・山雪」展図録において、前者は下絵ないし別の山雪画の模本で、後者が本絵、などと曖昧な記述をしていたが、「前者は山雪直筆の下絵」とすべきであった。そのように反省している。このことは、美術史学会東支部例会の口頭発表でも述べたが、サントリー美術館本「長恨歌図巻」は山雪直筆の下絵であり副本、アイルランド・チェスタービーティーライブラリー本「長恨歌図巻」は山雪直筆の本絵であり正本であった、あらためてこのように訂正したい。

悲恋物語を絵画化した「長恨歌図巻」と、猛々しい物語を絵画化した「武家相撲絵巻」。下絵・副本から本絵・正本を想定するにあたって、両者がかなり性格の異なる主題であることを念頭に置く必要があるが、少なくとも顔料や支持体の材質については、同様の違いがあったのではないだろうか。「武家相撲絵巻」の正本は、濃厚な彩色がほどこされた絹地の絵巻だった、そのように想定しておきたい。

おわりに

林鶯峰「狩野永納家伝画軸序」に「(山雪は)暇日、図絵宝鑑名録、源氏物語図画記、武陵雑記、画談等を著す」と伝えられている。⁽²⁰⁾山雪に『図絵宝鑑名録』『源氏物語図画記』『武陵雑記』『画談』などの著書があったというのだが、本自体は残っておらず、内容については確認できない。これらは書

名からみて、中国・元代の夏文彦の作った画家伝『図繪宝鑑』を基にした著作、『源氏物語』絵画化に関する著述などであったと想像される。これらの著述はおそらく刊行にはいたらなかったのだろうが、山雪が絵画制作の傍らで著述活動をしていたことを物語っている。それも、内容は和漢にわたる著述であった。

こうした山雪の学者肌の気質については、これまでもしばしば指摘されてきた。また「武家相撲絵巻」の永納奥書が伝える「山雪始図之」（山雪始めてこれを図す）も、意味深長なフレーズである。山雪作品には、しばしばこの言葉が落款等に用いられている。私は、以前別稿で、このことに言及し、山雪の実証主義・批判精神をしめすものと述べた。⁽²¹⁾

「武家相撲絵巻」には、物語絵ならではの楽しさがあふれる。その一方で、内堀、外堀、大渡懸、小渡懸といった相撲の組み手などに関する、いささか難解な内容が含まれている。古代・中世の相撲に対する専門的な知識が求められる主題であって、作画にあたって山雪は、古画や故事等を十分に調べ、宣如らの意見も取り入れたうえで新たな図様、新たなイメージを生み出そうとしたのではないだろうか。山雪は、そうした自らの積極的な作画姿勢に矜持を持っていた。「先君山雪始図之 永納識」という言葉は、そのような山雪の作画に対する思いを、子の永納が代弁したものだと思う。

筆者は山雪、注文主は東本願寺第十三代の宣如、制作目的は徳川將軍家に贈るため、という事実が嗣子永納によって伝えられる「武家相撲絵巻」。この絵巻は、具体的な制作事情が判明する実に興味深い作品である。漢のイメージが強かった山雪の作家像をくつがえす純日本の主題であって、描写内容にさまざまな考証が求められる主題の担当絵師として、学究肌の山雪はうってつけの人物であっただろう。支持層である東本願寺と山雪の密接な関

係、山雪のすぐれた人物表現・群像表現を教えてくれる重要作品として、「武家相撲絵巻」は、山雪研究上、重視すべき作品なのである。

註

- (1) 同展について、鈴木廣之氏より詳細かつ長文の展覧会評をいただいた。鈴木廣之「展覧会評「狩野山楽・山雪」展」『美術研究』四二二、二〇一四年。
- (2) 島根県立古代出雲歴史博物館「松江開府400年 どうぞこい！—出雲と相撲—」展図録、二〇〇九年。この絵巻の図版の存在については、京都国立博物館の水谷亜希氏にご教示いただいた。記してお礼申し上げる。
- (3) 相撲博物館学芸員の中村史彦氏には、調査にあたって種々ご高配いただき、奥平俊六氏にはさまざまなご助言をいただいた。記してお礼申し上げる。
- (4) 京都国立博物館、特別展覧会『狩野山楽・山雪』図録、毎日新聞社、二〇一三年。「武家相撲絵巻」は出品番号65。
- (5) 本紙の各紙の幅は次のとおり。第一紙Ⅱ四〇・二cm、第二Ⅱ五紙Ⅱ各五一・二cm、第六紙Ⅱ五一・八cm、第七Ⅱ十二紙Ⅱ各五一・五cm、第十三紙Ⅱ二七・五cm、第十四紙Ⅱ五一・五cm、第十五紙Ⅱ二三・〇cm、第十六紙Ⅱ五一・二cm、第十七紙Ⅱ五〇・九cm、第十八Ⅱ二十一紙Ⅱ各五一・二cm、第二十二紙Ⅱ五〇・八cm、第二十三紙Ⅱ五〇・二cm、第二十四紙Ⅱ五一・二cm、第二十五紙Ⅱ五一・四cm、第二十六紙Ⅱ四四・一cm（見返しと軸付紙は除く）
- (6) 五十嵐公一企画「狩野永納—その多彩なる画業—」展図録、兵庫県立歴史博物館、一九九九年。同書巻末に収録される永納の署名の図版と比較すれば、同筆であることは明らかである。
- (7) 「相撲絵巻」東博模本の寸法は、縦三九・三cm、全長一二七〇・三cm。縦が相撲博本よりも五・七cm大きい、原本の天地の位置をしめす短い水平線がところどころに引かれており、その天地はほぼ三五cm。それでも相撲博本よりも一・四cm大きい、その分、東博模本の方が、詞書の上の余白が大きい。相撲博本の上部は、当初よりも一・四cmほど切り縮められた可能性がある。
- (8) 奥書について、字形まで写しとっているが、五文字目の「在」が「右」に、十文字目の「名」が「各」に近い字形になったりと、書にも写し崩れが見られる。
- (9) 天保十一年当時の錦小路家は頼易（一八〇三〜一八五二）の代。
- (10) 松原茂「狩野晴川と絵巻」（MUSEUM三四四、一九七九年）、池田宏「狩野晴川院『公用日記』にみる諸相」（『東京国立博物館紀要』28、一九九三年）、「東

京国立博物館所蔵 木挽町狩野家関連 寺社宝物模本データベース（東京国立博物館ウェブサイト、二〇一三年より公開、安藤香織科研で作成、「相撲絵巻模本」は、http://webarchives.tnm.jp/info/lib/meta/pub/G0000002120215MH_84）、安藤香織『調査報告』狩野晴川院養信の宝物模本制作―天保十四年、熱海湯治に関わる模本―（『MUSEUM』六四八、二〇一四年）参照。

(11) 以下の詞書翻刻は、前掲註4の二八九―二九〇頁に掲載した翻刻に基づき、一部修正を加えた。図録での翻刻には、福岡市博物館学芸員（翻刻当時、京都大学大学院生の佐々木（大橋）あきつ氏のご協力をいただいた。記してお礼申し上げます。

(12) この奥書の読みについては、田中潤氏にご教示いただいた。記してお礼申し上げます。なお、前掲註4の作品解説では「東泰院前門主が將軍家の使いに進呈するために制作」などと誤った読みをしていた。改行して行頭に「將軍家」を突出させる「台頭」は、將軍家に最大級の敬意を示したもので、「使」は使役の「せしむる」と読むのが正しく、「使 先君山雪」と間を空ける「欠字」は、「先君山雪」に対する緩やかな敬意である。不明を恥じるとともに、訂正したい。

(13) 五十嵐公一『京狩野三代の生き残り物語 山楽・山雪・永納と九条幸家』吉川弘文館、二〇一二年

(14) 土居次義「狩野山楽の親鸞上人影に就いて」『近世絵画聚考』芸艸堂、一九四八年

(15) 武田恒夫「東本願寺の障壁画」『東本願寺 下』巖南堂書店、一九七八年

(16) 多田羅多起子「狩野山雪の蘭亭曲水図―再発見された写真資料を手がかりに―」『MUSEUM』六五〇、二〇一四年

(17) 永納の人物表現については、五十嵐公一企画「狩野永納―その多彩なる画業―」展図録（兵庫県立歴史博物館、一九九九年）を参照。

(18) 明治二十六年（一八九三）、『国華』四四号に紹介された「山雪筆長恨歌図」に相当するもので、大正四年（一九一五）の『三田博物館出陳目録』にも掲載され、「九鬼家本」と呼ばれて長く出現が望まれていた。近年再発見され、サントリ―美術館に収蔵された。

(19) 山下善也「狩野山楽・山雪についての新知見」美術史学会東支部例会研究発表、東京大学、二〇一四年四月十二日。

(20) 「狩野永納家伝画軸序」は、林鷲峰『鷲峯林学士文集』卷八十六、寛文九年（一六六九）正月、所収。

(21) 拙稿「厳選の山楽から、山雪の全貌へ―京都の狩野派は濃い―」前掲註4図録収録。特に「4. 山雪はじめてこれを図す」一八―二二頁。

※本稿は、二〇一六年三月二十九日（火）東京文化財研究所企画情報部研究会において筆者が行なった研究発表「狩野山雪筆「武家相撲絵巻」一巻について」の内容をもとにし、新知見を加えて、あらためて論述したものである。なお挿図について、「武家相撲絵巻」の図版および挿図3・4・14は、所蔵館の原板・画像による。挿図19・20の出典は『信貴山縁起』（日本絵巻大成第四巻、中央公論社、一九七七年）、それ以外の挿図は『狩野山楽・山雪』展図録（毎日新聞社、二〇一三年）から転載した。

（やました よしや・九州国立博物館主任研究員）