

新出「東山四条河原遊楽図屏風」に関する検討

久野 由香子

本論の目的は、新出「東山四条河原遊楽図屏風」の景観年代・制作年代、筆者問題に関する検討により、この作品の美術史的な位置づけを明らかにすることである。この目的を達成するために、本論では、この屏風に描かれた時世粧や筆致を検証してゆく。遊楽に興じる人々を画題とする「遊楽図」は数多く遺され、近世初期風俗画の一時代を築いていた。本研究では遊楽図に留まらず、様々な絵画作品や文学作品、そして風俗の面から考察し、本作品の位置づけを行う。結果、本作品の美術史的な位置づけは、奈良絵本制作に近世初期狩野派が携わっていたことを示す、重要な屏風であったことがわかった。このことは、近世初期風俗画研究に加え、近世初期狩野派研究にも新たな見地を加えることになるはずである。

一、はじめに

「東山四条河原遊楽図屏風」（細見美術館所蔵）は縦が三十八・四センチ、横が一九四・二センチ、六曲一隻の作品である。最初期の遊楽図として有名な狩野秀頼筆「高雄観楓図屏風」は縦が一四八・五センチ、横も三六四・二センチあるため、本作品は、屏風にしてはかなり小柄な作品だといえる。

この屏風作品は、『伊藤若冲と京の美術 細見コレクションの精華』（二〇一四）において新出作品として発表された（図一）。

この作品の美術史的な位置づけを考えるためにまず、本屏風自身に描

かれた内容を把握する。その内容から、景観年代・制作年代、筆者問題を探ってゆく。筆者が不明なまま「町絵師」と括られることの多い風俗画作品において、その筆者を明らかにしようとすることは、美術史的に興味深い作業になると考える。

はじめに、この屏風はどのような作品であるか、概説する。

この屏風を拝見した際、朱色の美しさが印象的であった。そこには金箔地ではなく、金泥が綺麗に落ち着き、そのうえには朱色が一層引き立つように比較的多く使われている。祇園社の境内、大仏殿、八坂の塔、そして花見の毛氈と四条河原芝居小屋の幕を彩る朱色は今しも最盛にある人々の享楽をより一層盛り上げるのに一役かっている。季節は春であ

り、胡粉で丁寧に盛り上げられた白い桜花の中にもやはり点々と散りばめられた朱色は春らしく、可愛らしく、華やかさを増している。

この屏風は上質な絵の具が使われているため、今日までその発色を留めている。春の気分以身を任せ思い思いに遊びを愉しんでいる人々は様々な人間性で描き分けられ、桜と松の幹の色の使い分けがいちいちなされていることも注目すべき点である。これらのことは、本屏風が仕込絵ではなく、ある程度の層の注文主が裏にいたことを示す。さらに、小さいサイズの屏風は女性によく好まれていたことと、使われたあざやかな色彩から本屏風は女性による注文の可能性がある。

金雲とすやり霞を使い分け、その中から享楽に沸いた当時の洛外が浮かび上がってくる。この作品の舞台は東山一帯の地域と四条の河原である。遊楽図としては地理的におおよそ正確であり、伽藍など細部まで描きこまれている。いわば洛中洛外図第二の定型の右隻右上あたりからちようど東山一帯を抜き出してク



図1 細見美術館所蔵「東山四条河原遊楽図屏風」(全図)

ローズアップしたような格好になる。

当該屏風は六曲一隻であるが、対となる作品はあったのだろうか。東山一帯を一隻に描く遊楽図屏風は北野を舞台にした遊楽図と対で一双作品となることが多い。その代表的な作例としては長円寺所蔵の「北野・祇園社遊楽図屏風」や、サントリー美術館所蔵「東山・北野遊楽図屏風」などいくつか挙げられる。それゆえこの作品も、本来北野周辺の遊楽図屏風と一双を成していた可能性を指摘できる。あくまでも想像の域を出ないが、構図的には、向かって左にゆくにつれ色彩・人数ともに賑やかになることから、向かって右に重心を置いた左隻があった可能性がある。

本屏風は「風俗画」のなかの「遊楽図」という画題に分類される。室町末期から江戸初期にかけて、当時の人々を魅了してやまなかった「風俗画」というひとつの絵画作品群は、主に人間に視点を置いて、時代を鏡のように映し表現したものである。そこには文字通り貴賤僧俗様々な人間と、それぞれの日常・風俗が描かれる。これを「時世粧」と呼ぶ。その舞台として多く描かれるのは京のまちである。洛中と洛外を広範囲に亘って舞台とし、その中に人々の時世粧を描く「洛中洛外図」という画題がまず生まれた。「洛中洛外図」から次第に特定の名所や歓楽地を舞台とした「遊楽図」が派生してゆく。舞台が狭まるにつれて人間が大きく描かれ、より「人々の遊楽」にスポットライトが当てられた画題である。本屏風は「遊楽図」の中でもさらに「野外遊楽図」に分類される。「野外遊楽図」の成立は「遊楽図」という画題が描き始められた最初期段階である。現在最も古い「遊楽図」といわれる「高雄観楓図屏風」は永祿年間（一五五八―七〇）の制作とされ、洛中洛外図屏風の文献上の

初出から数十年を経る。風俗画は複雑に変化・発展・派生しつつ描き継がれてゆく。近世初期の時代を経て徳川の安定した時代になれば、江戸を舞台にした作品も増え、また近世初期の時代を回顧的に映した作品も生まれてくる。本研究の対象作品である、この「東山四条河原遊楽図屏風」は、どのように位置づけられるであろうか。本論は、「遊楽図」——近世初期の時代そのものを体現し得た世界でも稀有な画題——を当該屏風の視点から検討してゆく。まずは通例に従い当該屏風を向かって右から一扇ずつ概観し、いつごろ描かれたのかを検証する。

二、当該「東山四条河原遊楽図屏風」について

二一、屏風概観

第一扇(図二)は、右下に大仏殿が聳え立つ。中には黄金に輝く大仏が見え、大仏殿の開放された扉から覗くのはその大きな腹である。近づいてみると、衣紋線や腹の皺まで忠実に描かれており、画家の描写に対するこまやかさが感じられる。

大仏殿の上に描かれる音羽の滝では、もはや風俗画の定番である、水垢離を行う二人の姿が添えられている。そして水垢離を終え山道の階段を登る人に注目し



図2 同(第1扇)



図3 同(第2扇部分)

てゆくと視線は第二扇上方へ上がり、音羽山中腹に建てられた清水寺本堂へと続いてゆく(図三)。清水の舞台上では、西国三十三所巡りを彷彿させる、ごさを背中に背負って休む二人の姿がある。清水寺は西国三十三所巡りの十六番札所として平安以降賑わったため、風俗画では山伏の姿もこの清水の舞台に描かれることが多い。清水の舞台からまっすぐ望んだ位置にある、第一扇上方に覗く屋根は、妙法院と考えられる。第二扇下方には、既に卯建があげられて板葺きに石を置いた屋根造の三軒の家屋が立ち並び、その裏には建仁寺の屋根が描かれている。第三扇(図四)と第四扇(図五)、屏風を開いたちようど真ん中には法観寺のいわゆる八坂の塔である五重の塔がみえ、その横には祇園社が詳細に描かれている。第一扇・第二扇の大仏殿のあたりは祇園に比べてひとけが無い。祇園まで来て漸くだんだんと人の賑わいが際



図5 同(第4扇)



図4 同(第3扇)

立って聞こえてくるようで、ちようど祇園社前、法観寺八坂の塔の下では毛氈を敷いて宴の真つ最中である。真ん中に描かれた男は興がのつてきたのか、扇子を開いて踊っている(図六)。

そしてこの屏風の一番の主題である四条河原での遊楽(図七・図八)は、最高潮の賑やかさを迎える。四条河原の歌舞伎芝居は遊楽図には欠かせないほどよく描かれるものの、相撲興行までも催されているこ

とは珍しい。芝居には駕籠で乗りつけた人々もおり、退屈そうに主人を待つ駕籠昇きの様子は前述の音羽の滝の水垢離同様、風俗画の定番光景である。現在からは想像できない粗末な様子の子の四条橋の上では被衣を羽織った女性が侍女に傘を差し掛けられながら四条河原の賑わいへと吸い込まれてゆく。この橋は、祇園社への参詣道であることから祇園橋とも呼ばれた。当該



図6 同(第3扇部分)



図7 同(第5扇)



図8 同(第6扇)

屏風を詳しくみると人がようやくすれ違えるほどの幅の板が二枚、縦に繋いで造ってあることがわかる。大阪市立美術館所蔵の洛中洛外図の四条橋(図九)に、これと殆ど変わらぬ橋が描いてあることから、本屏風の橋も同じように板を横に二枚繋いだものをさらに縦に繋いでいると推測できる。橋の上では、祇園社方面に橋を渡ろうとする女二人組が男二人組に声をかけられ足を止めている(図十)。しかし左側の男は、彼女たちに声を掛けつつ既に橋の真ん中ほどに立つ女性、——先ほどの傘を差し掛けたグループの一人だろうか——彼女と視線を絡ませている。

そして第六扇に視線を移してみると、本屏風の一番左下では楊弓場が設けられ、的を当てて楽しむ男たちが描かれている。弓幹部分に金泥を

点々と施し、蒔絵風に表現するところに画家の繊細さが表れている。全体を見渡すと、視線はやはり賑やかな方へと向かってゆく。大仏殿



図9 大阪市立美術館本洛中洛外図(『都の形象 洛中・洛外の世界』展図録 113頁)



図10 細見美術館所蔵「東山四条河原遊楽図屏風」(第6扇部分)

の描線は右上から左下へ、建仁寺と並んだ家屋はその描線の向きに従う。上方の清水の参詣道は左上から右下へ、第六扇の鴨川と四条河原は左上から右下へと線を描く。通常洛中洛外図などでは順勝手・逆勝手のどちらかに統一されて描かれるものの、この作品は順勝手と逆勝手をたぐみに使い、見る者の視線を祇園社と四条河原へと収斂してゆくのである。

以上、全体を見渡したところで、本屏風には注目したい点がもう一箇所存在する。

二二二、当該屏風と『恨の介』

ここでは、前項で述べた当該屏風の内容について、「近世性」という視点から述べてゆく。

清水のはり出した舞台の上には、僧体の男がこちらに背を向けて欄干に寄りかかっている。ここで慶長期を下らない時期の作である仮名草子『恨の介』の文言を借りてみよう。するとこの男はちょうど「たゞ一人清水へ参り、佛の御前にて折誓申、その後欄干に腰を掛け、参りの道者を眺むる」態である(図十一)。本屏風では、男は欄干から下の景色を見下ろす三人の若い男たちの姿を眺めている。『恨の介』

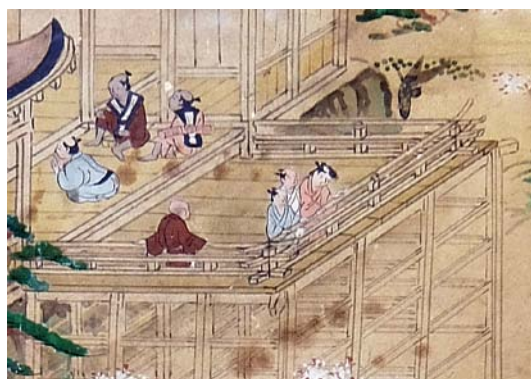


図 11 同 (第2扇部分)

の文を用いれば、三人の若い男たちは「これよりすぐに豊国へ」、「いざや我等は祇園殿」、「さては北野へいざ行きて、國が歌舞妓を見ん」などと云いつつ、「いづれかよからましかは」と次に行く場所を相談している様子である。欄干に腰掛ける男と、舞台から下を見下ろす三人の若い男たちは、『恨の介』の舞台を絵画化した情景と解釈できる。『恨の介』の舞台は「慶長九年の末の夏、上の十日の事」、すなわち慶長九年(一六〇四)六月十日である。ここで少し『恨の介』の時代背景について触れておく。

まず『恨の介』の文章表現において散見する「近世性」について取り上げる。この話は恨の介と近衛殿の養女・雪の前の悲恋話であり、多くの霊験譚や手紙、歌のやりとりといった中世的な要素を多分に含む。そもそも恨の介が雪の前と出会うきっかけとなったのは、恋人がいないことを心許なく思った彼が「觀世音の御誓あらたに思ひ」て清水寺に参詣したことであった。これも中世的な発想である。しかしその脇で、「祇園」や「北野」、当世流行りの「歌舞伎」といった近世を彷彿する言葉が散見し、それらを愉しむ時世が描かれている。『恨の介』は全体的に「中世性」に寄りかかりつつ無意識的な「近世性」が表出してしまふことは否定出来ない。中世性と近世性の相違の根幹をいちばんに支えるのは「浄土」概念、すなわち念仏信仰の軽重である。「浄土」なるものは、当時最高の価値づけをもってなお生活の規範となっていた⁽³⁾ように、中世的なすべての事物、事象、精神の奥底にあったのはまさしく浄土的概念である。しかし『恨の介』の時代よりも少し前、それまでは無かった「現世」という概念が少しずつ人々の心の中に現れてくる。これを象徴する出来事として、南無三宝——仏に帰依を誓い、救いを求めるときに佛語

として使われていた——が、日常生活でしくじった際に感動詞として使われるようになったことが挙げられる。中世性——浄土至上主義が支配していた精神世界——に近世性、現世至上主義が少しずつ顔を出し始めた原因は応仁の乱が与えた衝撃である。応仁元年(一四六七)に勃発したこの乱による京のまちの焼亡は、中世と近世を隔てることとなったいちばんの大きな契機であった。このときの精神的衝撃は当時の記事にも数多く散見し、内藤湖南氏は応仁の乱の意義を「日本の文明をまったく新しくした」と見定める⁽⁴⁾。もうひとつ着目すべき重要な点は、精神世界と表現世界のタイムラグである。応仁の乱による現実世界の破壊を契機として、乱後の十五世紀後半頃から精神世界は少しずつ変化の兆しを見せる。しかし人々の心の内に現れた「近世性」が、表現として外に向かうのはまだ先のことなのである。

近世的概念が人々の心内で醸成されると、人間は次第にそれを「表現する」という方向へ向かってゆく。「表現」とは文化であり、文化は当時「文学」や「絵画」であった。まずは「文学」として表現することから始まる。その嚆矢として挙げられるのが『閑吟集』という本である。『閑吟集』は応仁の乱から大凡五十年後の永正十五年(一五〇八)に編纂、流行していた三一一首の小唄が収録されている。収録された小唄自体は、おそらく応仁の乱直後あたりからひとびとの間で唄われていたと推測されるものであり、それらが編纂されて一冊の本として纏められたということが重要である。書物として編纂されるに至ったということは即ち、需要と供給が成り立つ、ひとつの文化として一般に認識されたといえるのではないか。

たとえば、『閑吟集』からいくつかの小唄を引用すると、

何せうぞ くすんで 一期は夢よ たゞ狂へ
(一生なんてすぐ終わってしまうのだからそんなにまじめくさって
も仕方がない。ひたすら遊んですくすべきだ)

は最も知られた一文である。また、

くすむ人は見られぬ 夢のくくく 世を 現顔して

も殆ど同様である。さらに、あまり引用されてこないが、

只吟可臥梅花月 成仏生天惣是虚

(ただ吟じて臥すべし梅花の月 成仏生天すべてこれ虚…現世では
ただただ梅の花を愉しんだら良い、来世仏に生まれ変わっても、
虚しいだけなのだから)⁽⁵⁾

という一文は、もはや「浄土世界よりも現世の愉しさ」を優先する冷めた心を端的に表している。これらの小唄が一般に受け入れられ、共感を得られる基盤がこのときに出来つつあり、そこから少しずつ時間をかけて広く文学に表出してゆく。

「文学」『恨の介』の視点は「老若男女貴賤都鄙、色めく花衣、げにおもしろき有様なり」と冒頭で述べられているように心が目の前の現実の楽しさ・面白さに向いていることが顕著である。さらに「心の慰みは浮世ばかり」という一文でそのことを見事に表す。「心の慰み」は既に浄土ではなく「浮世」、つまり現世である。従って慶長初期という時代は

中世から近世への移行期——『恨の介』に代表されるように、人々の表現世界における「浄土への好奇心」と「現世への好奇心」の比重が逆転する過渡期——であった。それが、この物語の成立した慶長という時代であった。『恨の介』の史学的価値はここにあり、題材・舞台ともに中世の枠組を取りつつ、表現の近世性をとどころに感じさせるところは「慶長」という時代そのものである（後述する美術史学的価値についても同様である）。この近世性が文学世界に表現された後のことは後述する。この『文学』『恨の介』の精神世界と本屏風に表出する「近世性」という点において学術的関連が少なからずあるのである。

それでは、その景観年代および制作年代についてひとつひとつ画証を検討してゆく。

三、当該屏風の景観年代

まず景観年代を定めるのに重要となる画証は方広寺大仏殿の存在である。周知のようにこの大仏殿は倒壊と焼失、再建を繰り返し、複雑な経過を辿っている。

天正十四年（一五八六）、秀吉が東大寺に倣って大仏殿創建を目指した。しかし漸く完成しようとした直前の慶長元年（一五九六）に京都で大地震が発生し、大仏ともども大仏殿も烏有に帰した。再建のめどが立たないまま、その二年後に秀吉は没してしまふ。その後秀頼が秀吉の遺志を継いで再建に取り掛かるが、これも完成しないまま慶長七年に失火で焼失する。再度建て直しにばかり、完成したのは秀吉が着工した天正十四年から二十七年も経た慶長十七年のことであった。本屏風に描かれ

た大仏殿は、破風の形態からこの慶長十七年以降のものであることが判明する。大仏殿はその後も何度か地震や落雷による倒壊と再建を繰り返してゆき、寛文七年（一六六七）には銅造ではなく木造仏と替わっている。以上のことから、この大仏殿が本屏風に描かれたような荘嚴な姿を誇っていたのは短い期間であった。元和七年（一六二一）から元和九年の間の成立とされる『竹斎』⁽⁶⁾という仮名草子があるが、そこには豊臣家滅亡後の大仏殿の様子が以下のように記される。

當社大明神は、先の関白秀吉公の御靈跡なり。

今時移り變じて、社頭大破に及べり。

幾世とも築へもやらで豊國の古き宮ゐは神さびにけり。

この様子を主人公である竹斎は、

ゆゝしげに 顔をば見せて秀頼の 役には立たぬ大佛かな

と一句詠む。⁽⁷⁾『竹斎』の成立当時、大仏殿も豊国社も荒廃していたことが窺えるが、近年の調査で東大寺大仏殿よりも大規模であったことが判明した。⁽⁸⁾

景観年代の検討に関わる画証はもう一点あり、第三扇に描かれた祇園社の鳥居である。この鳥居ははじめ木の鳥居であり、朱に塗られていたが、正保三年（一六四六）に石の鳥居に建て直された。現在もそのままの鳥居の姿を見せている。したがって、この本屏風の朱に塗られた鳥居が示すのは正保三年前の景観と分かる。鳥居は青い額束に金泥で何

らかの文字が書かれるのが確認できるが、文字までは判読できない。同じく、木の鳥居が描かれる「舟木本洛中洛外図屏風」ではこの部分、同じ色使いで「感神院」の文字が書かれている(図十二)。



図12 舟木本洛中洛外図
 (『都の形象 洛中・洛外の世界』展
 図録138頁)

以上、本屏風の景観年代は慶長一七年(一六一二)から正保三年(一六四六)まで、即ち三十五年間に絞られた。

その上、豊臣家の威光であった大仏殿が大きく描かれていることと、元和以降消失してしまう底抜けの明るさが画面に出ていることから、本屏風の景観年代はさらに慶長末から元和初期頃にまで上がることが推測される。

では、この画面には、何故澁刺とした明るさが感じられるのだろうか。次章ではその理由について探ってみよう。

四、当該屏風における「遊楽」の意味

四一、四条河原の誕生と発展

前述のように、当該屏風では四条河原の様子が最も賑やかに描かれている。第五扇・第六扇に亘って、人数もここに集中する。

洛中洛外図や遊楽図において「四条河原での遊楽」という光景は欠か

せないモチーフである。四条河原では歌舞伎や見世物が興行され、人々が多く集まってきた。この「四条河原」という地名と「遊楽」が結びつくようになった時期が、ちょうど前述の『恨の介』の時代——中世から近世への移行期——だったのである。四条河原と遊楽が連想関係になったのがそれほど昔ではなかったということは風俗画の展開に重要な視点となる。まず風俗画の母胎である洛中洛外図を検討してみたい。洛中洛外図はその景観描写方法によって第一定型と第二定型に大別して考えられる。周知のように両者の景観描写方法の変化には応仁文明の乱と秀吉の京都改造、そして家康の二条城築城が大きく関わってくる。第一定型は上京を東からみた景観を描く上京隻と下京を西からみた景観を描く下京隻から構成される。一方、第二定型は京の東部分を西から眺めた構図をとる右隻と西部分を東から眺めた構図をとる左隻で構成されている。左隻では二条城と北野社、右隻では大仏殿と東山が第二定型において主要景観となる。

第一の定型をとる作品は現在確認されているところ初期洛中洛外図四本のみであって、その後は第二定型が踏襲されてゆく。第一定型四本のうち、掉尾を飾るのが、米沢市所蔵「上杉本」と呼ばれる六曲一双作品である。この作品は狩野永徳の傑作として夙に名高い。近年、その完成日は永禄八年(一五六五)九月三日、永徳が僅か二十三歳のときと判明した⁽⁹⁾。第二定型の作品が制作されはじめるのが慶長十二年(一六〇七)前後のことである。この年は豊臣秀頼によって北野社の三光門が再建された年であり、よって殆どの第二定型の作品には再建後の三光門が描かれている。上杉本以降、第二定型の出現まで——元龜、天正、文禄年間——に描かれたと考えられる作品は見つからない。天正二年(一五七四)

三月には信長が將軍義輝の遺志を汲み取り上杉本を謙信に贈っている。即ち洛中洛外図はその間も権力者にとって魅力的な存在であったことは確かである。この頃に作品が制作されなかったとは考えにくいものの、作品は一つも見出されていない。この空白の時代に京のまちは変貌し、洛中洛外図も視点を變えて描かれるようになったのである。

次に「四条河原」に主眼を置き洛中洛外図の変遷を辿ってみたい。第一定型において四条河原は小さく描かれ、遊樂の様子には微塵も窺えない。ここには数人が見物する祇園会の神輿が寂しく渡る様子が描かれるのみである。

しかし第二定型に入ると次第に四条河原の様相が変わってくる。「京都の肖像」と呼ばれるように、⁽¹⁰⁾ 實際の変化が反映されてゆくの洛中洛外図という画題の大きな特徴である。制作年代と景観年代の差を考慮する必要はあるものの、第二定型が成立した頃から四条河原が少しずつ賑やかになってゆく。

第二定型初期の作品として名高いのは、京都国立博物館所蔵の六曲一隻作品（旧山岡A本、以下京博本）、および京博本と同じ粉本を使用する富山・勝興寺所蔵の六曲一隻作品（以下勝興寺本）である。京博本は狩野光信、勝興寺本は狩野孝信の作とする説が有力であり、第二定型洛中洛外図の最初期を永徳の息子、狩野派正系が担っていたことは注目に値する。

さらに、この二本の洛中洛外図と類似構図をとる作品として出光美術館所蔵の六曲一隻屏風（以下出光本）がある。出光本は第二定型であるにも関わらず、北野社は秀頼再建以前の姿で描かれている。『都の形象——洛中洛外図の世界』の解説では、「慎重に検討されなければならぬ」⁽¹¹⁾

としながらも勝興寺本や京博本よりも景観年代が上がる可能性が指摘されている。

もう一点、堺市立博物館所蔵の六曲一隻作品（以下堺市博本）は同前の解説によると、同じ粉本を用いた作品が米国に存在する。構図としては京博本と勝興寺本の流れに位置すると指摘される作品である。大仏殿は慶長十七年以前、再建前の姿を見せ、北野社は三光門完成後、つまり慶長十二年以降の姿である。この点から推測すると堺市博本の景観年代は慶長十二年から十七年の間となるが、慶長十八年に完成した高瀬川が描かれていることから、制作年代とのずれが生じている。このずれは粉本使用の理由によるもので、使用した粉本自体は京博本とほぼ同時期まで遡るものと考えられる。

以上四本の洛中洛外図（堺市博本・出光本・京博本・勝興寺本）について、歌舞伎に関係する四条河原、五条河原、北野社を中心に見てゆく。

以下では河野元昭氏の論文「四条河原図の成立と展開」⁽¹²⁾に拠りつつ論考を進めてゆきたい。

堺市博本の四条河原は歌舞伎興行もなく閑散としている。四条橋も当該屏風同様、板をつなげただけの簡素な造りである。歌舞伎興行は五条河原、五条橋の両橋詰で行われており、ひとつは歌舞伎の初期の演目、「茶屋あそび」と判ぜられる。小屋の形態も非常に質素で、歌舞伎小屋の最初期の様子を示す。歌舞伎が誕生したとされる北野社での興行も描かれており、こちらも初期の演目「念仏踊り」が演じられている。

次に出光本では、歌舞伎興行が催されているのは北野社頭のみである。北野社頭には芝居小屋が一軒描かれ、演目は「茶屋あそび」が演じられている。五条橋は立派であるが、そこに芝居小屋の姿はなく、また

四条橋は金雲に隠れ、辺りには殆ど人がいない。

続いて、京博本の左隻である。北野社では歌舞伎興行が催され、賑わっている様子である。演目は「茶屋あそび」であり、小屋の形態も初期を示す。右隻は失われているため、四条河原や五条河原を見ることは叶わないが、粉本は勝興寺本と同じくすることからそこに描かれている内容を推測することは可能である。勝興寺本はその由来から、遊楽的要素は一つも描かれていない。しかし勝興寺本と同粉本を用いた京博本には「北野社での歌舞伎」が描かれている。このことは粉本に「北野社での歌舞伎」が描かれていたことを保証し、粉本には四条河原や五条河原で歌舞伎が催されている様子が描かれていたと推測できる。河野氏が述べるように、この粉本を使用している京博本の失われた右隻にも四条河原と五条河原での歌舞伎が描かれていたことは間違いないだろう。

最後に堺市博本に注目する。堺市博本に描かれた大仏殿は慶長十七年以前の姿を示しているため、再建後の姿を描くことが多い第二定型の洛中洛外図にしては珍しい作品といえる。『都の形象—洛中洛外図の世界』において指摘されるように、堺市博本は勝興寺本よりも京博本と一致する内容が多い。北野社で興行されている演目は京博本では「茶屋あそび」であることに對し、堺市博本では「念仏踊り」である。「茶屋あそび」よりも「念仏踊り」の方が古い演目であり、すると堺市博本の粉本は京博本より古い可能性もある。このことは、堺市博本において五条の方が四条よりも栄えていることからいえるだろう。京博本の失われた右隻の四条河原に歌舞伎興行が描かれていたとすれば、堺市博本の元となった粉本の方がより古いことと証明できる。

堺市博本には四条河原の歌舞伎興行が描かれていないことから、京博

本は四条河原の歌舞伎興行を描いた最初の作品であったことは確かだろう。慶長時代に入って歌舞伎が流行しはじめ、次第に「京都の肖像」である洛中洛外図に描かれるようになってゆく。この流れは絵画の世界では第二の定型の時代に入って以降のことである。出光本や堺市博本などで証明されるようにはじめは、歌舞伎に代表される「遊楽」のイメージは常に北野や五条と一体であった。光信が描いたとされる京博本においておそらく初めて四条河原での歌舞伎興行が描かれ、爾来絵画において四条河原と遊楽が結びつくようになったのではないだろうか。その部分をクローズアップして屏風作品としたのが当該「東山四条河原遊楽図屏風」のような遊楽図屏風である。

以降大阪市立美術館所蔵の六曲一隻作品など多くの作品に代表されるように、四条と五条の両方で歌舞伎が描かれるようになる。次第に芝居小屋の数も多くなり、本屏風に描かれるような人形浄瑠璃の舞台も増えてゆく。

慶長八年(一六〇三)に歌舞伎が北野社で興ったとされるそもその土台史料は『当代記』(寛永年間成立、筆者不詳)であった。

…：慶長八年四月頃カブキ躍と云事有、出雲國神子女(名八國、但非好女)出仕、京都へ上ル、縦へバ異風ナル男ノマネヲシテ、刀、脇差、衣装以下殊異相也、彼男、茶屋ノ女トタハムル體、有難クシタリ、京中の上下賞翫スル事不斜、…：

「不斜」——なのめならず——という言葉からも京中の熱狂ぶりが垣間見える。「茶屋ノ女トタハムル」姿を演じるのがこれまで出てきた「茶

屋あそび」の演目であり、これがおそらく歌舞伎の最初と考えられる。催された場所については諸説あり、北野社頭で最初の興行がなされたことが通説になっている。しかし、五条が最初であるとの記録があることにも少し注目しておきたい。例えば『東海道名所記』は万治二年（一六五九）に成立した仮名草子であり、少し時代が下がるもの（この

には
むかしむかし京にカブキのはじまりしは、出雲神子におくにといへるもの、五條のひがしの橋づめにて、や、子おどりといふ事をいたせり、其後北野の社の東に舞台をこしらへ、念佛をどりに歌をまじへ、……

という記事を確認できる。また『翁草』（神沢杜口、寛政三）や『画証録』（喜多村筠庭、天保十年自序）では五条の興行をはじめとしている記事が散見する。前述した堺市博本と出光本、京博本では歌舞伎興行が北野と五条いづれにも描かれていた。五条は北野社とほぼ同時期の比較早い時期に歌舞伎が行われたことの証左である。

阿国による歌舞伎の最初が『当代記』に記された慶長八年であったとすれば、その後ときを隔てず五条河原で興行するようになった。四条河原での歌舞伎は遊女らが五条河原のものを真似したものと考えられるだろう。慶長七年、遊郭が六条三筋町に構えられている。そこで働く遊女たちが、阿国歌舞伎の真似を一斉にし始めたのである。その様子の記事史料として『孝亮宿禰日次記』の慶長十三年（一六〇八）二月二十日条には、

四条に向いて女歌舞伎見物せしむ、数万人群集す、目を驚かす者也との一文がある。⁽¹⁴⁾河野氏の前出の論文によれば、これは四・条・河・原・での歌舞伎興行を伝える記念すべき最初の記事であり、時期は北野で阿国が興行してから五年後のことになるのである。公卿であった孝亮宿禰の立場を鑑みても、慶長十三年以前に四条で女歌舞伎が興行されていれば当然知っているはずであり、わざわざ「目を驚かす」と記述していることから、慶長十三年（一六〇八）がほぼ最初の興行だったとみて間違いないと考えられる。

つまり、当該「東山四条河原遊楽図屏風」にみられる四条河原の賑々しさは大凡慶長十年以降元和頃までのこととなるのである。

第二章で述べた『恨の介』の物語の成立は慶長十七年から末年にかけてであり、物語の背景は慶長九年のことであった。このように、絵画作品による四条河原の歌舞伎遊楽成立の検討からすれば、この物語に記述されている「北野へいざ行きて、國が歌舞伎を見ん」および「五條にて慰まん」との詞は、この「阿国歌舞伎」が誕生した慶長八年直後の様子を考証して描写していることがよくわかる。実際、物語の成立は慶長一七年から末年にかけてである。つまり既にその頃阿国自身による歌舞伎はなく、遊女たちの阿国の真似による「女歌舞伎」が四条河原で大流行していたはずであった。永正十五年（一五一八）の『閑吟集』編纂から徐々に染み出てきた現世志向は底抜けの健康的な明るさを経て、およそ百年の間に醸成され、このころすでに諦念に裏打ちされた明るさを少しく見出すことすらできるようになっている。当該の世界は、この狭間に位置する。まさに『恨の介』の「わが身の程を按ずるに、電光朝露、

石の光の内を頼む身の、しばし慰む方も無し」という言葉に強く表れているのではないか。それが一番端的に象徴されたのが「殊異風」(『当代記』)を好んだ人々による「カブキモノ」の流行で、その流行を上手く利用して舞台上上げ、共感を得ることに成功したのが阿国による歌舞伎興行であったといえるだろう。

当該「東山四条河原遊楽図屏風」の景観年代から鑑みると、ここに描かれた歌舞伎は遊女による女歌舞伎であると考える。

引き続き本作品の景観年代・制作年代に迫るため、まずは描かれた歌舞伎小屋の形態を検討してゆく。

四―二、歌舞伎芝居、小屋の変遷

まず歌舞伎小屋の囲いは比較的簡素で、切虎落造りである。この小屋囲いは次第に板張りとなるため、まだ初期形態と考えられる。さらに、小屋の入り口の役割を果たす鼠木戸はまだひとつしかない。鼠木戸は時代が下がると入口用と出口用とで二つが設けられるようになってゆく。また櫓の上に置かれている三つ道具と槍も初期形態を示す描写表現である。現在も歌舞伎の劇場にはこれらの道具が掲げられており、この伝統が続いていることが読み取れるのは興味深い。櫓上に槍や梵天、三つ道具を入口に置く由来には諸説あり様々な文献に語られている。たとえば『守貞漫稿』には、「櫓の上に梵天帝釈を勧請し障礙災難を祓ふ祈りといひ槍を並ぶるは非常を禁る也」と記述されている。また一説には、最初芝居見物に着た武士の一行が櫓上に槍などを置いたことが始まりとされる。これらは、阿国歌舞伎時代からの伝統ではあるが、時代の変遷によつて槍などの置き方が変化するのである。最初期には立てて置かれ、

次第にななめに立てかけられ、最終的には地面と水平に置かれるようになってゆく。前述した四本の洛中洛外図では槍などはすべて縦に置かれていることから、歌舞伎の初期を表していることが分かる。そして櫓上には幔幕が張られ、下り藤紋を大きく染め出している。初期の歌舞伎を描いた作品にはこの下り藤紋を掲げるものが数多くある。そして方二間の、床は吹抜けの舞台造りであり、向かって左手には橋掛りがあり能舞台が踏襲されているが、まだ脇座はない。時代が下がると、床下に板がはめられ、さらに舞台上に脇座がつけられる。脇座では、三味線を弾く遊女が並んでいることが多い。以上のことから、本屏風に描かれた芝居小屋は初期形態を示している。

芝居見物にきた大勢の人たちは何を観ているのだろうか。

舞台の上で演じられているのは前出の洛中洛外図にもみられた「茶屋あそび」という演目である。向かって右側から男装の「カブキモノ」、女装の「茶屋のかか」、そして道化役「猿若」が並ぶ。目付柱のところまで正座するのは禿と思われる。

本屏風の歌舞伎舞台を見ると、実は前述の京博本洛中洛外図の北野社頭における歌舞伎芝居小屋と殆ど同じつくりであることに気付く(図十三)。興味深い点は、二つの場所は違うが小屋の形態や水引幕の色彩など類似点が各所に見出されることである。「初期」の歌舞伎小屋の形態描写の一定のパターンが読み取れる。これは当時の歌舞伎小屋の標準的な形態を示す。したがって第三章において推定した当該屏風の景観年代——慶長一七年(一六一二)から正保三年(一六四六)——から京博本の成立と比較的近い時期に絞り込めることができる。北野社と四条河原という場所の相違からして当該屏風が少し遅れたころと考える。

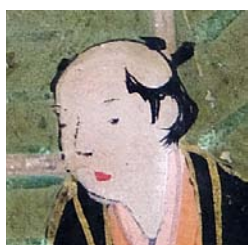


図14 同(部分)

まずは顔貌表現について検討する。当該屏風では男女ともに顔は全体的に薄く、目や鼻などのパーツは離れている(図十四)。屏風のサイズと同じように顔のパーツがごぢんまりとしていることも離れているように見える一因だろう。女性の眼と口は、割った筆先で点を打ったような筆致である。さらに顔の比率は体に比べて大きく描かれている。以上の

五、当該屏風の筆者問題

次に制作年代を考える手続きとしてまず本屏風の筆者問題について述べてゆく。



図13 京都国立博物館本洛中洛外図
(『都の形象 洛中・洛外の世界』展
図録75頁)



図13 細見美術館所蔵「東山四条河
原遊楽図屏風」(第6扇部分)

特徴によって鑑賞する者はまず人形的なイメージを持つのではないか。とりわけ、芝居小屋でカブキモノを演じている女性は胸を張っているように描かれているが、軽妙な筆で人間的でなくマスコットの可愛らしさを演出している。また、男性の極端な下がり眉も本作品に共通する特徴である(図十五)。男女いずれにしても全体としてマスコットの形態のため、幼い印象を与える。鼻梁は、高く、鼻筋は長く大きめに描かれている。またこの画家は、多くの女性の首に顔の輪郭とは別に一筋の線を引く。そして、彼らの人形的イメージを一層印象づけるのは、顎から首にかけるならかな横顔の輪郭線である(図十六)。

しかし他の箇所を見てゆくと、顔貌とはまた異なった描法が見受けられる。髪の毛の表現は一本一本きちんと描かれている。相撲をとる力士たちの身体は前述した人形的イメージと異なって正確な線が引かれていることも注目し値する。風景描写も本格的な線が引かれている。山肌や岩皺の漢画風の描写はさきにもみた人形的描写とは異なった、深みのある線である(図十七)。

画家は漢画の描法をきちんと



図16 同(部分)

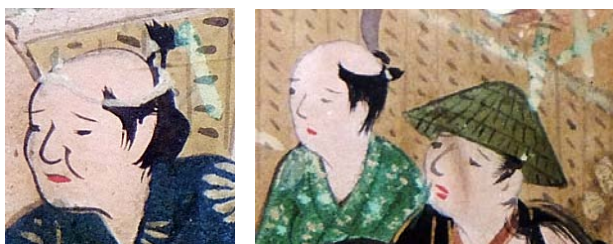


図15 同(部分)

と学んだと思われる。狩野派の漢画を学んだ画家は素朴な表現を描くことができが、学んでいない画家には、漢画風筆致を出すことは難しい。本屏風の筆者は、正系ではないものの狩野派の筆致を示していると考えられるのである。本論の「はじめに」でも述べたが、松と桜の木の幹の色を逐一変えている点、松の下の枝の描き方、根の張り方、どれを見ても、非常に丁寧に描かれている。ほとんどの人物の衣紋線には金泥で縁取りがなされ、丁寧さが窺える。人物描写は一見漫画的であり、その筆使いには軽妙さが見受けられながら、この屏風の筆者は漢画的描法も随所に出す。一見素朴な人物の可愛らしい表現は、第一章における推測——本屏風の小ささや色彩の鮮やかさから注文主は女性とする想定——も援用するのである。次章ではこの推測を詳述し、引き続き筆者問題と制作年代を検討してゆく。

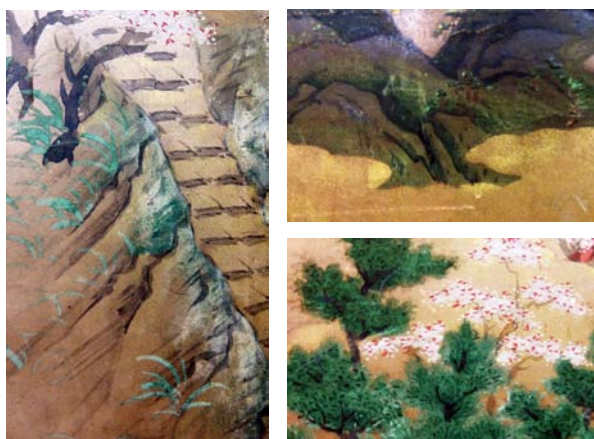


図17 同(部分)

六、奈良絵本との関連について

当該屏風の筆致を論ずるにあたり、京都大学附属図書館所蔵の奈良絵本「國女歌舞伎絵詞」を参照する。この奈良絵本は歌舞伎誕生の由来を

詞書きと挿絵によって記した冊子構成となっており、大和文華館所蔵「阿国歌舞伎草紙」、松竹大谷図書館所蔵「かふきのさうし」の二本とともに歌舞伎の誕生を物語る史料として聞こえが高い。この奈良絵本の筆致について、当該「東山四条河原遊楽図屏風」との関連を指摘してゆく。一般に、奈良絵本の挿絵は素朴や稚拙、プリミティブと表現されることが多い。実際、絵師の名前が判明する作品は殆どなく、現在数多く残る奈良絵本は不明な点がたくさんある。美術史的側面からの研究の進捗が遅い理由は、「奈良絵本」という名称自体が近代以前にはなく、明治に入ってから、総称として付けられた名前であることから説明できる。「奈良絵本」の定義が現在も明確でないことは問題であるが、平たくいえば「奈良絵本」とは、御伽草子を題材にした作品である。ここで奈良絵本定義を仲田勝之助氏による名著『絵本の研究』から引用したい。

……形式からいへば鎌倉時代の中葉から種々の古説話や偉人の事蹟や神仏の靈験談等が作成され、その詞書を挿絵で補った所謂絵巻が、室町時代に至って巻物が帖となり書冊形をとって草子と呼ばれたものが即ちそれで、江戸時代初期に迄も及んでゐる(中略)つまり未だ絵巻が上流の翫び物であつたやうに、これは上流の婦女の読物であつたので、中世以前の物語やお伽草子、仮名草子、舞の本、浄瑠璃本等を含んでゐた。即ち上流のみの翫弄物であつた絵巻が、内容に変化はなくとも、より一般化して書冊の形をとり、近世的分子を加へたのが奈良絵本であると云える……⁽¹⁶⁾

最後の一文に記された「近世的分子」に、第二章で述べた「恨みの介」

の「近世性」が繋がってゆく。つまり仲田氏が述べておられるように、物語の「内容に変化はなくとも」、書く側とそれを読む側にこれまでとは異なった種の気分——近世性——が芽生えてきているのである。物語の内容が中世的である分、挿絵や脇の文章にその気分は顕著に現れてゆくのではなからうか。筆者は「二二二、当該屏風と『恨の介』」において、「この近世性が文学世界に表現された後のことは後述する」とした。そのことについて、ここで述べたい。

室町末期から江戸初期にかけて絵画世界では、奈良絵本や風俗画が生まれてきた。時の権力者は勿論、人々を魅了した絵画である。奈良絵本や風俗画がこの時期に誕生し人々に受け入れられた理由——それは近世性の表出に共感を得た、ということに他ならない。

前述した『閑吟集』は永正十五年（一五〇八）の編纂である。応仁の乱の衝撃から人々の心の内に芽生えてきた現世意識——近世性——は『閑吟集』より少し前辺りから「文学」に現れる。そして『閑吟集』編纂によりそれは決定的なものとなってゆく。洛中洛外図の文献上の初出もほぼ同じころ、永正三年（一五〇六）のことである。このころから、文学世界に少し遅れて絵画世界にも近世性が表出してくる。描く側も、享受する側も、近世への準備が整いつつあった時期であった。ゆえに、奈良絵本、そして風俗画がこれだけの隆盛を見せたのである。

では、『恨の介』、奈良絵本「國女歌舞伎絵詞」、当該「東山四条河原遊楽図屏風」の三者には共通する要素はあるだろうか。

以下ではこれを検証する。

「國女歌舞伎絵詞」の筆者は不明である。制作年代は名古屋山三が亡霊として登場することから、彼が没した慶長九年（一六〇四）より元和

末年（一六二四）までの間である説が有力であり、歌舞伎小屋の形態や描法の様子からもそれはほぼ間違いないと考えられる。

まず「國女歌舞伎絵詞」の筆致と当該屏風の筆致の比較を試みたい。

男性の顔貌（図十八）は前述した顎から首にかけてのなだらかな横顔の線をもち両作品に共通すると思われる。顔の傾き加減と、下がった眉の形は、両作品に共通する筆ではないか。さらに眼や鼻、口が離れて描かれており、ひとつひとつがごちゃまじりとしていることも類似点として挙げられる（図十九、図二十）。



図 18 國女歌舞伎絵詞(部分) 当該「遊楽図屏風」(部分)



(a)



(b)



(c)

図 19 國女歌舞伎絵詞(部分)

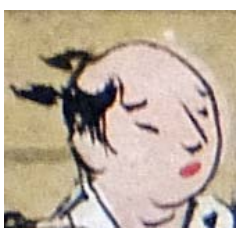


図 20 当該「遊楽図屏風」(部分)

続いて、樹木の表現(図二十一)を検証してゆく。松の描き方は、特に下枝を跳ねさせたようにリズムよく細い線で仕上げるところが酷似している。幹の色使いもよく似ており、両作品に流れる空気は全体において軌を一にしているのである。

第五章において、本屏風の筆者は、丁寧で高度な画技を持っていることを指摘したが、「國女歌舞伎絵詞」についても同様のことがいえる。

たとえば、衣紋が的確な線を辿っていること、男女で顔の色を逐一変えていること(この特徴は、当該「東山四条河原遊楽図屏風」における、桜と松の幹の色を変えるこまやかさに通じる)、馬の描写など、やはり



図21 國女歌舞伎絵詞(部分a)



当該「遊楽図屏風」(部分)



國女歌舞伎絵詞(部分b)



当該「遊楽図屏風」(部分)

漢画の画法を学んだ絵師によるものである。

さらに「國女歌舞伎絵詞」の筆的確さを伝える資料として『出雲阿国』展覧会図録に収載された大森拓土氏の図版解説を挙げる。大森氏は、本作品の絵師について「正規の画技を学んだろうことを示して」おり、本作品が一見稚拙に見えるのはこの絵師が「総じて詞書の内容を説明的に描く意識があり、したがって挿図自体が強く自己主張するのではなく、あくまでも物語を補助的に理解させることを意図している」ためであると指摘する⁽¹⁷⁾。

したがって、当該屏風の筆致と「國女歌舞伎絵詞」の筆致は類似しており、画技が近い絵師による作品と認められるのであれば、当該屏風をこの絵師は「あえて」(稚拙ではなく)素材に描いていると考えられる。第五章で述べたように、この屏風がかなり小さく作られているため、その注文主を女性であると仮定すれば、この女性のために人物のマスケット的な素朴な愛らしさを敢えて表現することはこの画家にとっては簡単なことであろう。むしろそれが注文主に対する画家の器量であったともいえるのである。

以上、人物の筆致の類似点、そして素朴表現に垣間見える漢画的描写の共通項から、当該「東山四条河原遊楽図屏風」と「國女歌舞伎絵詞」の筆者は狩野派に属する画技や時代において近い存在であると考ええる。

さらに風俗画史のなかでいえば、本屏風は「野外遊楽図」という分野に入る作品である。冒頭で述べたようにこの分野は、洛中洛外図から派生して描かれるようになった一連の作品群である。遊楽図の嚆矢は永祿年間(一五五八―一五七〇)の制作とされる「高雄観楓図」であった。そこから洛中洛外図同様元龜・天正にかけて作品が出現しておらず、慶

長はじめころに狩野長信による「花下遊楽図屏風」が描かれる。この時期を境に遊楽図は発展を遂げてゆくのだが、山根有三氏は遊楽図に関して『高雄観楓図』から『花下遊楽図』へ」という流れと『名所風俗図』から『祇園・北野社遊楽図』などへ」という流れの二つがあると述べておられる。⁽¹⁸⁾ 筆者は二つの流れの内、当該「東山四条河原遊楽図屏風」は「名所風俗図」に位置し、のちに「祇園・北野社遊楽図屏風」の系統へ繋がってゆく作品であると考え。では、祇園、北野も名所であれ、いったい「名所風俗図」と「祇園・北野社遊楽図」系統の相違点はいかなる箇所か。「名所風俗図」と「祇園・北野社遊楽図」系統の違いについて山根氏の説から検討すると、名所風俗図の舞台は広範囲であり、まだ洛中洛外図から分化したばかりの地理的な要素をも含んだものと考えられるのではないか。一方「祇園・北野社遊楽図」系統は長円寺所蔵の「祇園・北野社遊楽図屏風」に代表されるように、一つの社寺の境内が大きく一隻に配され、人々の遊楽はその内と周辺に描かれるようになる。近年見出された個人蔵の「北野社頭遊楽図屏風」もこの系統にあたるだろう。この観点からいえば、当該屏風は、洛中洛外図から分化した格好であり、一つの社寺の中ではなく、一定の広い地域に配された社寺とその地域の人々を捉えた作品である。そのため当該屏風は「名所風俗図」のなかで捉えることができる。当該屏風は祇園社や東山を描き、北野を描いた片隻があった可能性もあるが、可視的には洛中洛外図の視点に近い。「名所風俗図」が時代を下がるにつれて「祇園・北野社遊楽図」系統へと繋がってゆくと見た場合、「名所風俗図」寄りの形態ではないだろうか。即ち、当該屏風の構図は遊楽図の流れの前期段階に位置すると考えられる。

最後に当該屏風、國女歌舞伎絵詞の両作品に見受けられる「漢画的」「狩野派的」な描写をさらに援用する作品として、ライデン国立民族学博物館所蔵「長恨歌」三冊も例に挙げたい。「長恨歌」は、奈良絵本系統に属する冊子本である。この作品に関しては「(奈良絵本の) 通例の稚拙な画風と異なり、狩野派に極めて近い江戸時代初期の絵師の作と思われる品格のある筆致」⁽¹⁹⁾との指摘がされる。このように、狩野派や漢画的画法を学んだ絵師が奈良絵本の制作に関わったならば、狩野派に属する絵師が奈良絵本と屏風作品両方に手を抜けていたことになり、当該「東山四条河原遊楽図屏風」と「國女歌舞伎絵詞」の関わりもさらに強く認められるのではなからうか。奈良絵本の描写を一概に「プリミティブ」と表現してはならないことになる。

「國女歌舞伎絵詞」は慶長半ばから元和頃にかけての制作である。すると当該屏風の制作年代もほぼ同時期、すなわち慶長末頃であったと推測したい。この作品には慶長に代表される「近世初期の気分」——『恨の介』に顕れる現世謳歌、現世主義の気分——が満たされているため、同時代の画家でなければこの作品を描けないように思うのである。「國女歌舞伎絵詞」も『恨の介』も時世粧、風俗描写が詳細になされている。たとえば「國女歌舞伎絵詞」の画家は歌舞伎舞台だけでなく、見物客の様子や花見の図を多彩に描き、現世を愉しむ人々の姿を描こうとした姿勢が窺えるのである。第四章で述べたように、『恨の介』に書かれた祇園や北野といった土地は、当時流行り始めたばかりの遊楽地であった。そういった場所があざやかに描き込まれた当該屏風は、当時の人々の時代精神を反映しているのである。

七、おわりに

以上、細見美術館所蔵「東山四条河原遊楽図屏風」に関して、主に景観年代・制作年代、筆者問題の検討、考察を行ってきた。

景観年代は慶長十七年以降、慶長末から元和初期頃までとし、制作年代もこの時期に準ずるところと考察する。

本作品は狩野派正系ではないものの、狩野派の画技を学んだ画家による作品である。さらに筆者問題を考究したことによって奈良絵本制作には近世初期狩野派が携わっていたことが判明し、美術史的に重要な位置にあると結論づけられた。第六章で指摘した奈良絵本「長恨歌」と近世初期狩野派との関わりの説も、当該「東山四条河原遊楽図屏風」と國女歌舞伎絵詞の関連性から援用できる。同時に、御用絵師である狩野派の手によって奈良絵本が制作されていたという事実は、奈良絵本自体の美術史的価値を高めることになるはずである。

文献

〈書籍〉

- ・ 仲田勝之助(一九五〇)『絵本の研究』美術出版社
- ・ 市古貞次ほか編(一九六三)『日本古典鑑賞講座 第十六巻 御伽草子・仮名草子』角川書店
- ・ 山根有三(一九六七)『日本の美術十七 桃山の風俗画』平凡社
- ・ 内藤湖南(一九七六)『日本文化史研究(下)』講談社
- ・ 武田恒夫ほか(一九七七)『日本屏風絵集成 第十四巻 風俗画 遊楽・誰カ』

袖』講談社

- ・ 武田恒夫ほか(一九七八)『日本屏風絵集成 第十三巻 風俗画 祭礼・歌舞伎』講談社
- ・ 市古貞次ほか(一九八〇)『図説 日本の古典 第十三巻』集英社
- ・ 原田伴彦ほか(一九八三)『近世風俗図譜2 遊楽』小学館
- ・ 横井清ほか(一九八三)『近世風俗図譜5 四条河原』小学館
- ・ 奥平俊六(一九八七)『遊楽図二題 『清水寺遊楽図』・『春秋遊楽図』(「古美術 81号」三彩社 所収)
- ・ 京都国立博物館／東京国立博物館(一九八八)『シーボルトと日本』
- ・ 土井洋一ほか(一九九三)『新日本古典文学大系 五十六 閑吟集』岩波書店
- ・ 京都国立博物館(一九九六)『洛中洛外図 都の形象―洛中・洛外の世界』京都国立博物館
- ・ 黒田日出男(一九九六)『謎解き洛中洛外図』岩波新書
- ・ 田沢裕賀(二〇〇六)『日本の美術 第四八三号』至文堂
- ・ 狩野博幸(二〇〇七)『新発見 洛中洛外図屏風』青幻舎
- ・ 島根県立美術館(二〇一三)『出雲阿国』
- ・ 細見美術館(二〇一四)『伊藤若冲と京の美術 細見コレクションの精華』青幻舎
- ・ 京都国立博物館／京都市埋蔵文化財研究所
- ・ 「京都国立博物館構内発掘調査現地説明会資料(一九九八年八月八日)」
<http://www.kyoto-arc.or.jp/news/gensetsu/92kyouhaku.pdf>
 (六月十日 閲覧)
- ・ 京都大学附属図書館ホームページ
<http://edb.kulib.kyoto-u.ac.jp/exhibit/okuni/jpn/okunidx.html>

(六月十日 閲覽)

〈史料〉

- ・『当代記』〔国書刊行会（一九一）〕『史籍雜纂 第二』国書刊行会 所収
- ・『恨の介』『竹齋』〔前田金五郎ほか校註（一九六五）〕『日本古典文学大系（九十）假名草子集』所収
- ・喜多村筠庭（一八三九）『画証録』〔日本随筆大成編輯部（一九七四）〕『日本随筆大成』 第二期四卷 所収
- ・神沢杜口（一七七六）『翁草』〔日本随筆大成編輯部（一九七八）〕『日本随筆大成』 第三期十三卷 所収
- ・浅井了意（一六五九）『東海道名所記』〔朝倉治彦訳（一九七九）〕『東洋文庫 346』平凡社 所収
- ・『閑吟集』〔小林芳規ほか校註（一九九三）〕『新日本古典文学大系（五十六）』岩波書店 所収

図版「國女歌舞伎絵詞」に関する注記

本論に収載した京都大学附属図書館所蔵「國女歌舞伎絵詞」(図十八・図十九・図二十)は以下「URL」に掲載されている画像の部分である。

図十八

<http://edb.kulib.kyoto-u.ac.jp/exhibit/i235/image/01/i235s0010.html>

図十九 (a)

<http://edb.kulib.kyoto-u.ac.jp/exhibit/i235/image/01/i235s0028.html>

図十九 (b)

<http://edb.kulib.kyoto-u.ac.jp/exhibit/i235/image/01/i235s0014.html>

図十九 (c)

<http://edb.kulib.kyoto-u.ac.jp/exhibit/i235/image/01/i235s0009.html>

図二十一 (a)

<http://edb.kulib.kyoto-u.ac.jp/exhibit/i235/image/01/i235s0005.html>

図二十一 (b)

<http://edb.kulib.kyoto-u.ac.jp/exhibit/i235/image/01/i235s0027.html>

註

- (1) 例外的に、林原美術館所蔵洛中洛外図(池田本)は、逆勝手と順勝手両方を使って描かれる。
- (2) 『恨みの介』は、主人公「恨の介」の悲恋を描いた物語である。野間光辰氏の研究(『日本古典鑑賞講座 第十六巻 御伽草子・仮名草子』解説)によれば、慶長十一年(一六〇六)五月十日、好色無頼の罪に問われて没した幕府旗本の松平若狭守近次と禁裡女房を勤めていた女の密通事件をモデルにした作品であり、慶長十七年頃から末年までの制作とされる。
- (3) 武田恒夫(一九七七)「遊楽風俗図の成立と展開」(『日本屏風絵集成(十四) 風俗画 遊楽・誰カ袖』講談社 所収)一一六頁
- (4) 内藤湖南(一九七六)「応仁の乱について」(内藤湖南『日本文化史研究(下)』

講談社 所収) 六十五頁

(5) 以上三首の訳文は『新日本古典文学大系(五十六) 閑吟集』(岩波書店)を参考にした。

(6) 前田金五郎ほか校註(一九六五)『假名草子集』岩波書店 十六頁、森田武「解説」による。

(7) 前田金五郎ほか校註(一九六五)『假名草子集』岩波書店 九十三頁

(8) 一九九八年、京都国立博物館と財団法人京都埋蔵文化財研究所の調査。本文に記した大仏殿創建の歴史は、この際の「現地説明会資料」に基づく。

(9) 黒田日出男(一九九六)『謎解き洛中洛外図』岩波新書による。

(10) 狩野博幸(二〇〇七)「洛中洛外図のあゆみ」八頁『新発見 洛中洛外図屏風』青幻舎 所収)

(11) 京都国立博物館(一九九六)『都の形象 洛中・洛外の世界』図版解説、九十九頁

(12) 河野元昭「四条河原図の成立と展開」一〇六・一〇七頁(横井清ほか(一九八三)『近世風俗図譜五 四条河原』小学館 所収)

(13) 勝興寺二十代撰常に嫁いだ高司関白准后の娘の持参品との寺伝がある。

(14) 河野元昭「四条河原図の成立と展開」一〇五頁(横井清ほか(一九八三)『近世風俗図譜五 四条河原』小学館 所収)

(15) 紙数は十四丁であり、その内極彩色挿絵十五面を含む。縦十八cm、横二十七cmの冊子本である。

(16) 仲田勝之助(一九五〇)『絵本の研究』八潮書店 十二頁

(17) 島根県立美術館(二〇一三)『出雲阿国』展図録一四四頁・一四五頁

(18) 山根有三「遊楽図風俗図概観―野外遊楽図を中心に―」六十七頁(原田伴彦ほか(一九八三)『近世風俗図譜二 遊楽』小学館 所収)

(19) 京都国立博物館(一九八八)『シーボルトと日本』展図録 狩野博幸氏による図版解説 一三六・一三七頁

付記

本論に掲載した細見美術館所蔵「東山四条河原遊楽図屏風」の写真画像は所蔵元である細見美術館のご協力を得て執筆者が撮影をおこなったものである。また、京都大学附属図書館には「國女歌舞伎絵詞」の画像を提供していただいた。

末筆ながらここに記し、深くお礼申し上げます。