

新出《北野社頭図屏風》(個人蔵)の近世初期風俗画史における 位置づけについて－かぶき者を手がかりに－

The New Discovery of the Kitano Shrine Screen (two-fold screen, private collection) in the Context of Genre Paintings of the Early Modern Period – Focus on Kabuki-mono (eccentric behaviors and outlandish style) –

村木 桂子

要 旨

このほど、京都の北野天満宮(北野社)を描いた屏風が新たに見出された。本論で取り上げる二曲屏風の《北野社頭図屏風》(個人蔵、以下新出本と称す)がそれで、北野社の結構のみならず、門外で喧嘩沙汰に及ぶ人物や、南蛮風の胴服を着用する人物を描く点が目を引く。このような描写内容などから、本図が十六世紀中頃から十七世紀にかけて成立した「近世初期風俗画」と呼ばれる作品群の一例であることは明らかである。しかし、近世初期風俗画の歴史それ自体が極めて複雑な様相を呈しており、本図がどのような位相・系譜に属するものであるかは、容易に見極めがたい。

そこで、本論では、新出本に描かれた地理的状况、点景人物の姿態や着衣の描写に注目して、いつ頃の景観を描いているのかを考察することを通じて、本図が近世初期風俗画の歴史の中でどのように位置づけられるのかを明らかにすることを目的とする。

そのため、まず新出本の概要について述べ、つぎに北野社を描く絵画には三つの系譜があることを確認する。そのうえで、その中の一つ風俗図の系譜をさらに「洛中洛外図」系、「名所風俗図」系に分け、それぞれ二作品(合計四作品)を選んで、北野社の建物の配置および歌舞伎小屋の様子を比較分析する。その結果、新出本は、慶長十二(1607)年の社殿再建以降の景観を描いており、北野社頭で遊樂に興じる人々を描いた一連の北野社頭図ともいうべきジャンルに該当することから、この新出本も当初は六曲一隻であった可能性に言及する。さらに、喧嘩沙汰の人物の姿態や着衣を分析した結果、新出本の景観年代は、元和元(1615)年のかぶき者の風俗取り締まりを上限とし、寛永(1624～43)前半ごろを下限とすることを指摘する。おわりに、以上のことを踏まえて、本図は、かぶき者を画中に描き込んで過ぎ去った戦乱の世への追憶を感じさせることによって、伊達を称揚する人々に向けて描かれた風俗画であった可能性を指摘する。

キーワード

日本文化 北野社頭図 名所遊楽図 かぶき者

1 はじめに

このほど、京都の北野天満宮（北野社）の景観を描いた二曲屏風が新たに見出された。所蔵者によれば、本図の名称や伝来はともに不明であるとのことで、本論では今これを仮に《北野社頭図屏風》（個人蔵、以下新出本と称す、図1）と呼ぶこととする。本屏風は、紙本金地著色、縦88.0糎、横176.3糎の二曲屏風である。現状の表装の右面には、縦に二枚の紙を継いで、元の表装の二扇分を継ぎ足したもののように見える。左面も同様の紙継ぎが施されている。また、屏風の左右両端と上部に切り詰められた形跡が認められ、中央部分に補筆があることなどから、おそらく六曲屏風の四扇分を現状の二曲屏風に改装した可能性が考えられる。そこで仮に、右面を二つに分けて、右から第一扇、第二扇と呼び、左面も二つに分けて、右から第三扇、第四扇と呼ぶことにすると、本図は、第一扇から第四扇にかけて画面の上下にたなびく金雲の間から北野天満宮の社殿を大きく描いていることになる。回廊をめぐる本殿、多宝塔、鐘楼などが見え、朱塗りの柱と樹叢の緑青が金地に映えて、鮮やかなコントラストをなし、華やかな印象を醸し出している。人物に目を向けると、門外で喧嘩沙汰に及ぶ人物や、南蛮風の胴服を着用する人物を描く点が目を引く。このような描写内容や、若干隙間のある金箔の貼り方から、本図が十六世紀中頃から十七世紀にかけて成立した「近世初期風俗画」と呼ばれる作品群の一例であることは明らかである。

「近世初期風俗画」についての研究は、相当の蓄積がある。なかでも武田恒夫氏が、風俗画の諸ジャンルとその展開について体系的に論じた『近世初期風俗画』（1967）はその嚆矢で、その後の研究史の礎となった¹。以後、山根有三氏は『近世風俗図譜2 遊楽』（1983）において野外遊楽図の特質を中心に論じ、宮島新一氏は『風俗画の近世』（2004）において遊楽図を主題別に詳論するなど、近世初期風俗画の多様な展開を跡づけている²。

そこで、本論では、新出本に描かれた地理的状况、点景人物の姿態や着衣、とりわけ門外で喧嘩沙汰に及ぶ人物の描写に注目して、いつ頃の景観を描いているのかを考察することを通じて、本図が近世初期風俗画の歴史の中でどのように位置づけられるのかを明らかにすることを目的とする。

そのため、第二章では、新出本の概要とその特徴について述べる。第三章では、中世から近世初期にいたる北野社を描く絵画を概観し、そこには絵巻、参詣曼荼羅図、風俗図の三つの系譜があることを確認する。第四章では、風俗図の系譜をさらに二つに分け、「洛中洛外図」系から、(A)《洛中洛外図》（歴博甲本、国立歴史民俗博物館蔵）、(B)《洛中洛外図》（旧山岡家本、京都国立博物館蔵）を選択し、また「名所風俗図」系から、(C)《北野社頭阿国歌舞伎図》（神明社本、福野神明社蔵）、(D)《北野社頭遊

楽図》(三井本、三井銀行本店蔵)を選択し、北野社の建物の配置および歌舞伎小屋の様子を比較分析する。その結果、新出本は、慶長十二(1607)年十二月の豊臣秀頼による社殿の再建以降の景観を描いており、構図を同じくする三井本など同様に、北野社頭とそこでの遊楽に興じる人々を描いた一連の名所遊楽図のうち北野社頭図ともいべきジャンルに属していること、したがって、この新出本も当初は六曲一隻であった可能性に言及する。第四章では、喧嘩沙汰の人物の姿態や着衣に焦点をあて、近世初期の風俗画の図様と比較分析することによって、新出本の景観年代は、元和元(1615)年のかぶき者の風俗取り締まりを上限とし、寛永(1624~43)前半ごろを下限とすることを指摘する。おわりに、これらのことを踏まえて、本図は、喧嘩沙汰や南蛮風の意匠の胴服を着用する人物を描く点において、過ぎ去った戦乱の世への追憶をも感じさせることから、徳川幕府による相次ぐ取り締まりに反発し、伊達を称揚する人々に向けて描かれた風俗画であった可能性を指摘する。

2 新出本の景観

まず、新出本(図1)がどのような景観を描いているのかを確認する。画面上下に金雲がたなびき、さらに第四扇の左端から中央に向かって金雲がたなびいている。金雲の合間から第一扇から第四扇にかけて俯瞰構図で北野天満宮の社殿を大きく描き、西を上にして、東側から眺めた景観として捉えている。画面右手(北)から正殿と拝殿が繋がった権現造の社殿が南面し、檜皮葺の屋根に白壁、丹塗りの柱が認められる。正殿と拝殿を石の間で繋ぐ権現造は、平安時代から北野社の社殿の伝統的な建築様式として知られているものである。拝殿は一部が金雲で隠れるものの、両脇に楽の間を設け、そこから斎庭を回廊で囲み、南側に三光門を設けている。回廊は瓦葺きの透塀で、

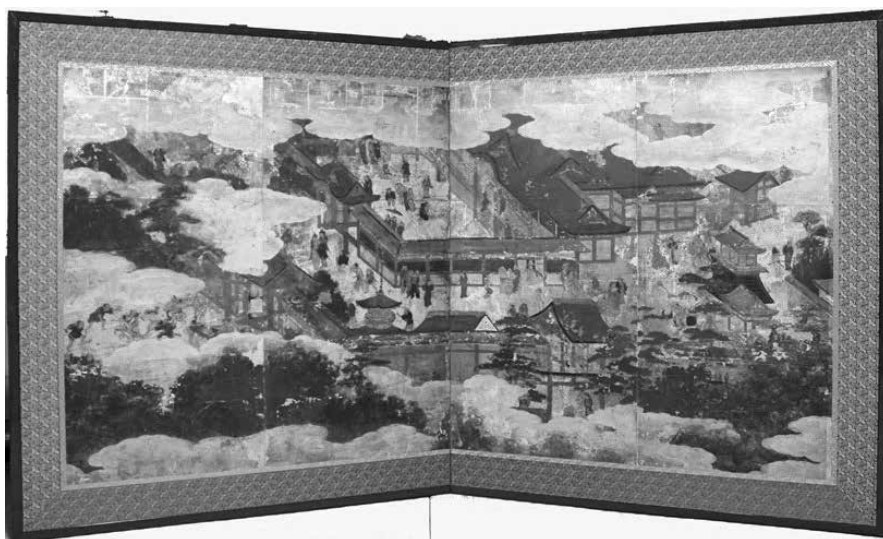


図1 《北野社頭図屏風》(新出本、紙本金地著色、二曲屏風、個人蔵)

連子窓の緑青、柱の朱色が白壁に映えて鮮やかな色彩を放っている。三光門の南側には四脚門の表門があり、表門から廻らされた塀の東南隅に多宝塔を描く。正殿の背後（北）には、現在の地主社のあたりにあった三所王子宮を描くが、その隣に続く十二末社は金雲で覆われ確認できない³。このほか、東門脇には入母屋瓦葺で袴腰のある鐘楼があり、その傍らには井戸が見える。

このように絵師は、社殿を中心に境内の建造物をできるだけ正確な配置で描こうとしているようである。ところが不思議なことに、画面下の東門および第三扇と第四扇に跨がる表門の外側の空間には、樹叢や金雲が覆い、境内を構成する重要なモチーフである鳥居や影向松を描いていない。この点については、第四章第二節で詳述する。

では、つぎに画中の点景人物に目を向けると、主として二種類の人物に分類できる。第一扇から第三扇にかけて描かれる参詣者と第四扇の表門の外で喧嘩沙汰に及ぶ人物である。参詣者（図2）といえ、拝殿前では、手を合わせる町人、斎庭に跪いて手を合わせる武士、赤い傘を差し掛けられた高貴な女性の一行が見える。参拝後には、ボンバーシャと呼ばれる南蛮風のズボンを穿き、金モールの胴服を着た武士の一行が少女の舞を眺めたり（図16）、三所王子宮の裏手で逢い引きをする男女や、茶釜の天秤をかついで移動する一服一銭の姿など、貴賤老若を問わず、さまざまな人物の行為を生き生きと描いている。一方、喧嘩沙汰の人物（図14）といえ、薙刀や太刀を交えて戦う牢人や、素手で殴りかかる男、騒ぎに巻き込まれまいと一目散に逃げる人々、喧嘩をはやし立てる野次馬などを詳細に描くことによって、現場の緊迫した雰囲気や喧



図2 《北野社頭図屏風》参詣者（新出本、紙本金地著色、二曲屏風、個人蔵）

噪を伝えている。この喧嘩沙汰で一際目を引くのは、中心人物である二人の牢人の着衣である。向かって左手は白地に匹田絞の小袖で、右手は黒地に金で武田菱や九曜紋に類する小紋を散らした胴服で、両者の色彩の対比効果に目を引きつけられる。本図は顔料が剥落しており、画面の状態は必ずしも良好とはいえないが、それでも、絞りの凹凸を一粒ずつ丹念に描くなど、他の点景人物より緻密に丁寧に描いている点が注目し得る。この着衣については、第五章で詳述する。

なお、本図の絵師について考えると、面貌描写と植物表現の二点が手掛かりになるだろう。まず面貌描写を見ると、真円に近い丸顔に柳眉で切れ長の目、朱を点じた小さな口元という容貌は、男女、貴賤の区別なく、すべての人物において当てはまるもので、総じて穏やかで柔和な印象を受ける。このような類型的な面貌描写は、やまと絵の引目鉤鼻に通ずるものがある。特に男性の面貌描写について言えば、『近世風俗画5名どころ』(1991)に掲載され、狩野博幸氏が十七世紀半ばの民間の画工の筆と指摘した、六曲一双の押絵貼の《京名所図屏風》(紙本著色、各93.0 糎×41.2 糎、角屋保存会蔵)に描かれた丸顔に頭頂部が秀でた男性の面貌と近いものを感じる⁴。

つぎに松の表現に注目すると、笠松状に葉叢を描いて緑青で彩色し、その葉叢の中に一本一本松葉を描く方法は、狩野派の金碧濃彩画にもしばしば見られるが、これは本来やまと絵の伝統的な描法である。このほか男女、貴賤の人物を描き分ける際に肌の色調を変えていないこと、前述した貴賤の面貌を描き分けられないこと、着衣の文様に巧拙がみられることなど、建造物の表現に比べて人物描写に素朴な表現が見て取れることから、本図の絵師は、土佐派や住吉派などのやまと絵正系の流派に属さない町絵師の手になるものであると推定できる。

3 「北野社頭図」の系譜

北野天満宮(北野社)は、「北野天神縁起絵巻」などの中世の絵巻をはじめとして、近世初期に制作された「北野社参詣曼荼羅図」や「洛中洛外図」など、ジャンルや機能の異なるさまざまな作品に描かれた。本論では、これらを画面構成や空間構成の点で、絵巻、参詣曼荼羅図、風俗図の三つの系統に分類し、主要作品を時系列に並べて、「北野社頭図」の系譜を確認することとする。

一つめは絵巻の系統で、十三世紀に菅原道真の生涯と北野天満宮創建の由来や靈驗譚を描いた《北野天神縁起絵巻》(1219年頃、承久本、北野天満宮蔵)をはじめとして、天神信仰の広がりとともに盛んに制作され、二十種以上の現存作品が知られている。このほか、本願寺三世の覚如の伝記を描いた《慕帰絵詞》(1351年制作、西本願寺蔵)巻六では、1321年に覚如が北野社に参籠する様子を描く。また《隆房卿艶詞》(十三世紀、国立歴史民俗博物館蔵)第四段では、藤原隆房が参詣する様子が描かれており、いずれも物語の一場面として中世の北野社が登場する。これらは、巻き上げて画面が展開するという絵巻特有の性格上、物語の状況に応じて建物や塀の一部を描くため、北野

社の全容を一画面に収めて描いているわけではない。また、そのため建物の配置や方角なども曖昧で正確さに欠ける傾向がある。

二つめは参詣曼荼羅図の系統で、室町時代に制作されたという《北野社参詣曼荼羅》(図3、絹本着色、125.8 糎 × 73.3 糎、北野天満宮蔵)が代表作例である。縦長の掛幅で、北を上にして画面上部の山には五つの円相が浮かび、その中には右から不動、金輪、薬師、愛染明王、慈恵大師を配している⁵。中央の檜皮葺の本殿には、衣冠束帯に笏を持った菅原道真(天神)の姿を大きく描く。紅梅が咲く拝殿前の斎庭には参拝者を描き、画面下の表門の南には朱塗りの鳥居を配している。また、社殿の左、つまり西側には末社を描き、その名称を墨書で逐一記している。このような空間構成は、参詣曼荼羅図に共通するものである。ところで、本図の制作年代について言えば、本殿の左右に回廊をめぐらし、南側に三光門、多宝塔を配し、本殿の北東に袴腰のある鐘楼を描いた景観は、慶長十二(1607)年の豊臣秀頼による再建後の結構と類似している。それゆえ、このような建物の配置を一見すると、近世初期に制作された「洛中洛外図」と同様に、秀頼による再建後の慶長十二(1607)年以降の景観であるとの見解もあるが、中世の北野社の参拝順路を記した「神紀」(応永十四年)に「中門」、「門内御塔」の記述がみえること⁶、さらに、この《北野社参詣曼荼羅》(図3)の画絹が室町期の特徴を備えていることから、本図の図様は慶長期をはるかに遡る中世の景観を示した可能性がある⁷。

三つめは風俗図の系統で、十六世紀半ばから十七世紀中頃にかけて、近世初期風俗画とよばれる分野で多くの作品が制作された。とりわけ政治的対立を軸にして都の景観を六曲一双屏風に描いた「洛中洛外図」は、次第に神社仏閣などの名所における遊楽をクローズアップして描く「名所遊楽図」ともいべきジャンルを生み出した。北野社を描く風俗画の系統では、管見の限り「洛中洛外図」は四十三点ほど、「名所遊楽図」は20点ほどが確認できる。なお、「洛中洛外図」の空間表現の定型として、北野社は

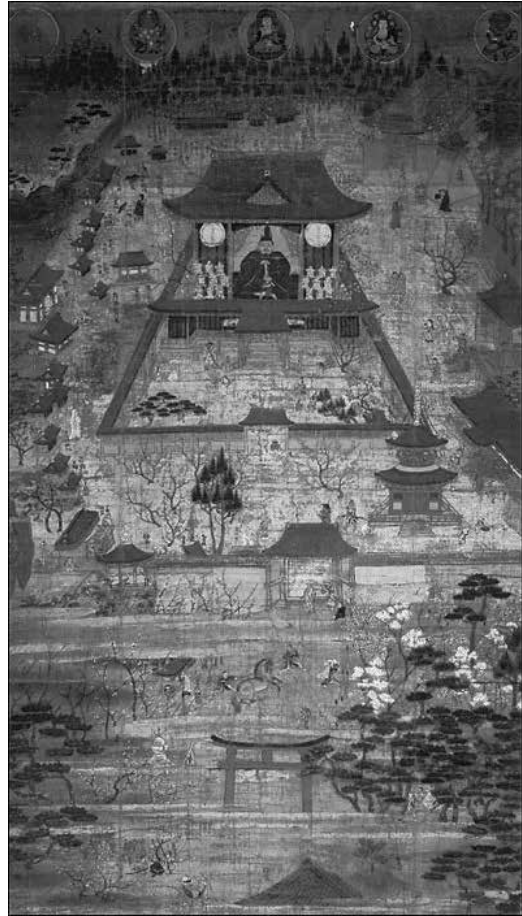


図3 《北野社参詣曼荼羅》(北野天満宮蔵)

西を上にして、つまり東から眺めた結構で描かれている。「洛中洛外図」から派生した「名所遊楽図」においても、画面の大きさに違いはあるものの、この空間構成を踏襲している。さらに、風俗画に描かれた北野社は、慶長十二(1607)年の再建の前と後の景観を描く二つのパターンに分けられる。また、「名所遊楽図」には、慶長八(1603)年に出雲の巫女阿国が北野社で歌舞伎踊りを披露した出来事を描いた「阿国歌舞伎図」を「北野社頭図」と組み合わせるものが出現した。風俗図系統の社頭の配置については、次の第四章第一節で詳しく述べることとする。

4 新出本の景観年代について

4.1 「北野社頭図」の諸作品の景観年代

ここでは第三章で確認した北野社を描く絵画のうち、風俗画の系譜に連なる主要な作品、すなわち「洛中洛外図」系から(A)《洛中洛外図》(歴博甲本)、(B)《洛中洛外図》(旧山岡家本、京都国立博物館蔵)の二点、「名所遊楽図」系から(C)《北野社頭阿国歌舞伎図屏風》(神明社本)、(D)《北野社頭遊楽図》(三井本)の二点を取り上げ、北野社がどのように描かれているのかを順に確認したうえで景観年代を推定する。

(A) 《洛中洛外図》上京隻(歴博甲本)

現存最古の洛中洛外図である歴博甲本(図4)は、上京隻に將軍邸を、下京隻に御所を配して公武の権力を対峙させた、いわゆる第一定型とよばれる初期洛中洛外図の典型である。北野社は上京隻第三扇から第四扇の上部に、西を上にして、東側から眺めた景観として描かれている。

画面右手では、本殿と拝殿を工字型に配し、檜皮葺の屋根をもつ権現造の社殿がみえる。拝殿前には紅梅が咲き、本殿と拝殿の周囲には塀をめぐらして、東門、表門を設けている。塀内の東側には蔵があり、本殿の北東隅には切妻板葺の鐘楼が、さらに本殿の右上には、地主神や末社を祀った朱塗りの柱の祠が見える。一方、四脚門である表門の南方には、朱塗りの一の鳥居と影向松がみえ、鳥居の西側には五輪塔と石鳥居が描かれている。さらに影向松の奥にある建物は、貼札から北野の経堂(経王堂)であることがわかる。



図4 (A) 《洛中洛外図屏風》上京隻部分 北野社(歴博甲本)

歴博甲本の景観年代については、上京隻に描かれた將軍邸が、大永五（1525）年に足利義晴（1511～50）によって造営された柳原御所であると指摘されていることから、大永五（1525）年から天文四（1535）年頃の京都の景観を描いたものといわれている⁸。また、延徳二（1490）年に足利義視によって破壊された小川御所であるという意見もあり、この説に従えば景観年代はさらに遡ることになる⁹。いずれにしても、歴博甲本は、室町時代の1530年前後の景観を描いているといえるだろう。

(B) 《洛中洛外図》(旧山岡家本、京都国立博物館蔵)

旧山岡家本(図5)は、現在片隻の六曲一隻のみが伝わる。中央に大きく二条城を描いていることから、本来は右隻に豊臣の象徴である方広寺大仏殿を、左隻に徳川の象徴である二条城を配した六曲一双屏風に当時の政治的緊張を描いた、いわゆる第二定型とよばれる画面構成であると思われる。中央にひととき大きく描かれた二条城の右上に北野社があり、歴博甲本と同様に西を上にした画面構成である。

旧山岡家本では、歴博甲本と比較すると、権現造の社殿は共通するが、新たにモチーフを付け加えている。すなわち、拝殿の両脇に楽の間を設け、そこから拝殿前の齋庭を回廊で囲み、南側に三光門を設け、表門の右に多宝塔を描き、本殿の背後に十二末社を設けている。このほか、東門脇にある右近の馬場では、調馬の風景を新たに描いている。また変更点としては、東門の傍らにある鐘楼が、切妻板葺から入母屋檜皮葺で袴腰のある楼造になっていること、忌明塔、石鳥居が描かれていないことが挙げられる。回廊や三光門を伴う社殿の構成は、慶長十二（1607）年に完成した秀頼の再建で採用されたものであり、さらに「おおらかな人物描写や的確な筆致から、慶長中期をすぎころの狩野派正系の画家の手になる作品である」との指摘を踏まえると¹⁰、本図の景観年代は、慶長十二（1607）年十二月以降のごく早い時期と考えることができる。

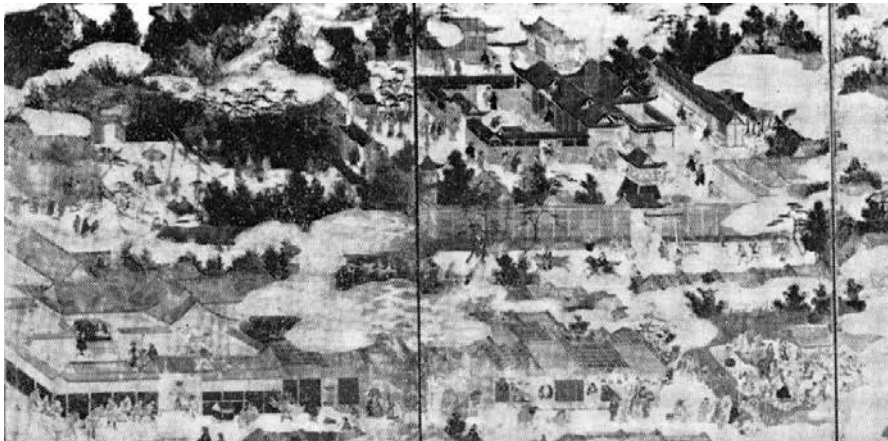


図5 (B) 《洛中洛外図》部分 北野社(旧山岡家本、京都国立博物館蔵)



図6 (B)《洛中洛外図》部分 歌舞伎小屋(旧山岡家本、京都国立博物館蔵)

なお、この旧山岡家本では、北野社の下に歌舞伎小屋(図6)を描いている点で、同じく歌舞伎小屋を描いた(C)神明社本との関連が考えられるため、ここで詳しく見ておきたい。この歌舞伎小屋は、竹矢来に蓆をかけた外囲いに鼠木戸を設け、その上には阿国を象徴する紋といわれる下がり藤の紋を染め抜いた幔幕を張っている¹¹。棧敷席はなく、緋毛氈に坐る観客は、老若男女を問わず熱心に舞台に見入っており、飲食やおしゃべりに興じる人物は見あたらぬ。舞台の上には、目付柱を背にして、長刀を肩に担ぎ、扇で口元を覆った男装の女性が見えるが、当時特異な扮装をして町を闊歩していたかぶき者に扮しているのだろう¹²。このほか、白布で髪を覆った茶屋のおかみ、肩衣姿の男を描いていることから、阿国が始めた「茶屋あそび」が上演されていることがわかる¹³。

鹿苑僧録の公用日記である『鹿苑日録』には、阿国の名こそ記されていないが、慶長九(1604)年正月に北野社の境内においてややこ踊りが行われ、翌慶長十(1605)年五月には鹿苑院の院主が歌舞伎見物のために北野天満宮に参詣したことが記されている¹⁴。阿国が披露した歌舞伎踊りの内容については、安土桃山時代から江戸初期までの諸国の情勢や諸大名の興亡、江戸幕府の政治について綴った『当代記』に詳しい¹⁵。

『当代記』卷三 慶長八年四月条

此頃、かぶき躍という事有り、是は出雲神子女 [名は国、但し好女に非ず] 仕り出で、京都へ上る。縦は異風なる男のまねをして、刀・脇指・衣装以下殊相異、彼男茶屋の女と戯る

体有難したり。京中の上下賞翫する事斜めならず。伏見城へも参上し度々躍る。其後これを学ぶかふきの座いくらも有て諸国へ下る。但、江戸右大将秀忠公は終に見給はず。〔 〕は割註)

『当代記』卷四 慶長十二年二月廿日条

国というかぶき女、江戸に於てをどる。先度の能のありつる場にて勸進をす。

この記述からは、阿国が慶長八（1603）年四月に歌舞伎踊りを披露した状況が窺える。その内容は、刀や脇指をさし、奇抜で派手な衣裳を身につけて男性に扮した阿国が茶屋の女役的女性と戯れるもので、小歌にあわせた踊りや、即興的な演劇は、貴賤にかかわらず都の人々が鑑賞し、空前絶後の大喝采を浴びたという。この時上演された演目が、「茶屋遊び」である。また正確な月日は定かではないが、この頃何度か伏見城に招かれて歌舞伎踊りを披露したという。旧山岡家本、また、次に検討する（C）神明社本に描かれた歌舞伎の場面は、この「茶屋遊び」の一場面に他ならない¹⁶。さらに歌舞伎は、その後阿国を模倣した一座がいくつも現れ、江戸へ急速に広まっていった様子が記されている。

また、『当代記』卷四、慶長十二（1607）年二月二十日の記事で、京都から江戸へ進出した阿国が勸進歌舞伎を行った場所は、江戸城内に設けられた能舞台であったという¹⁷。ちょうどこの時期は北野社が再建中で、このことは、阿国が北野社の社殿建立のための勸進と何らかの関わりを持っていた可能性を示唆している。また、当時の歌舞伎が能舞台を用いていたことや、上演の目的が勸進であったことが明らかである。したがって、旧山岡家本と（C）神明社本に描かれた歌舞伎図は、北野社の境内をともに描いていることから、歌舞伎を単なる新奇な遊芸としてではなく、宗教的色彩を帯びたものとして表象しているといえるだろう。

以上のような阿国の歌舞伎の動向を考え合わせると、旧山岡家本の景観年代は、慶長十二年（1607）から慶長十九（1614）、元和元（1615）年頃までの間と推定したい。

（C）《北野社頭阿国歌舞伎図屏風》（神明社本）

神明社本（図7）は六曲一隻屏風で、右手を北にして、拝殿、正殿が南面する画面構成をとる。建物の配置は回廊をめぐる慶長度の再建後の結構で、（B）旧山岡家本などの「洛中洛外図」の第二定型に描かれたものとはほぼ共通している。

ただし、第一扇に描かれる正殿の右端が欠けているため、（B）旧山岡家本に描かれた正殿の背後にある十二末社が見えない。神明社本は、享和元（1801）年に福野神明社に奉納され、明治二十四（1891）年に額装に改装されていたが、改変による傷みが激しく、昭和四十七（1972）年に明治期の補修を改めて制作当初の屏風装に戻している。現在、屏風の左右両端は、やや切り詰められ、第一扇の本殿の一部が欠損しているよ



図7 (C)《北野社頭阿国歌舞伎図》(神明社本 六曲一隻 80.5 糎×257.0 糎 福野神明社蔵)

うに見える。しかしながら、第二扇から第四扇までの横幅は概ね同じ大きさであることから、数度の改装に際しても図様に大きな変更は加えられていないようである。したがって、神明社本には最初から十二末社は描かれていなかったということになる。

このほか、東門脇の鐘楼も描かれていないが、これは意図的な削除というよりは、下絵描と賦彩の二段階において複数の画工が担当したため、描き落とした可能性が指摘されている¹⁸。

それ以外の北野社の建造物、経堂、右近の馬場、歌舞伎小屋の配置や形状とはいえば、(B) 旧山岡家本と完全に一致する。ところが、北野社を構成する建造物として最古の(A) 歴博甲本にも描かれた忌明塔と石鳥居は、(B) 旧山岡家本では描かれなかったが、この神明社本では復活している。

このほか、景観年代を確定する手掛かりとなる歌舞伎小屋が描かれている(図8)。橋懸りを備えた本格的な能舞台で、舞台向かって右から小鼓、大鼓、太鼓がみえる。画中には確認できないが、おそらくこれに笛を加えた能楽の囃子と同様の構成であったと思われる、能の舞台、囃子を転用した初期歌舞伎の状況を見て取ることができる。

橋懸りから道化役の猿若が腰を屈めて登場し、舞台中央の右手には扇で顔を覆った茶屋のかかと腰に刀を差して若衆に扮した和尚(娘歌舞伎のスター、座長)が手を繋いで立っている姿が見える。この茶屋のかかと和尚の立ち姿は、三世中村梅玉旧蔵本(松竹大谷図書館蔵)の奈良絵本「かぶきのさうし」にも描かれており、「茶屋遊び」の一場面を描いたものであるという¹⁹。つまり(C) 神明社本は、(B) 旧山岡家本と同じく、阿国の始めた「茶屋遊び」を描いており、さきに引用した『当代記』巻三、慶長八年四月条の記述を裏付ける描写である。

そこで(B) 旧山岡家本と(C) 神明社本の歌舞伎小屋を比較すると、前述したように(B) 山岡家本(図6)では、棧敷席のない舞台のみの簡素な造りであり、飲食などの光景は見られない。これに対して、神明社本(図8)は、橋懸りのある本格的な(常設の)能舞台であり、囃子方の後方から、舞台をコの字形に囲むように棧敷席を設けている²⁰。見物客をみると、若衆が長煙管で喫煙していたり、漆塗りの重箱をひろげて飲食した



図8 (C)《北野社頭阿国歌舞伎図》部分 歌舞伎小屋(神明社本)

りする様子を描いている。煙草は慶長十一(1606)年頃に大流行したが、かぶき者の「徒党血盟の儀式の具ともなる」ため、慶長十四年に禁止された²¹。しかし、その後も禁令と流行を繰り返したため、具体的な年代特定の手掛かりとすることは難しい²²。とはいえ、神明社本では旧山岡家本で登場しない喫煙風景を描いていること、舞台の結構、飲食の状況などを考慮すると、神明社本は旧山岡家本より後に位置づけることが妥当である。

したがって、このように(B)旧山岡家本と(C)神明社本は、空間構成や建築物の配置についてはほぼ合致しており、人物の配置についても、描写の違いはあれどもほぼ共通している。また、両者の作者が狩野派正系の絵師であると推定されていること²³、洛中洛外図の一場面が独立して、名所遊楽図が生み出された経緯を踏まえると、神明社本は(B)旧山岡家本を祖本(粉本)として制作された可能性が高い。

(D)《北野社頭遊楽図》(三井銀行本)

三井本(図9・図10)は、六曲一隻の屏風で、画面右に北野社を、左端に経堂を配し、東門から表門の東側(第三扇～第五扇下部)に右近の馬場を描く構図や、回廊をめぐる三光門を備えた慶長度の再建後の社殿を描く点で、(B)旧山岡家本(図5)、(C)神明社本(図7)と全く同じであるが、三井本では両者に描かれた阿国歌舞伎を省いている点に特徴がある。

一方、三井本は(B)旧山岡家本、(C)神明社本と構図を同じくするとはいえ、拝殿前は十三人もの人々で賑わい、拝殿の欄干に腰を掛ける男や、拝殿前でおしゃべり



図9 (D)《北野社頭遊楽図》(三井銀行本 六曲一隻 89.0 糎× 273.6 糎)

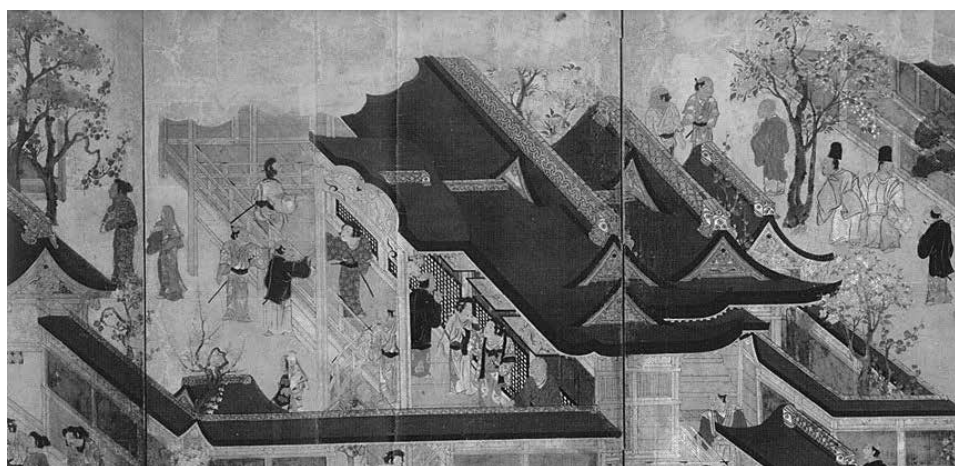


図10 (D)《北野社頭遊楽図》北野社部分 (三井本)

に興じる男、梅や桜花を眺める女などを描いている。このほか、若衆の姿が目立ち、男女が酒宴に興じ歌い踊る享樂的な人物描写が目を引き、おおらかで天真爛漫な雰囲気をもつ点で (B) 旧山岡家本や (C) 神明社本と大きく異なる。このように、(B) 旧山岡家本や (C) 神明社本が社殿への参詣風景を描くことを重んじていたのに対し、三井本では名所での物見遊山に興味の対象を移しているように見える。このような人物描写や小袖の文様などの風俗表現を鑑みれば、本図には寛永 (1624 ~ 1643) 末期の風俗や流行が見て取れるという²⁴。

そこで改めて北野社の正殿の背面 (北側) に目を向けると、正殿の背後には、新たに三間の背面庇が加えられ、柿色の胴服の社僧や烏帽子に白装束の神官の姿がみえる。資料によれば、この背面庇の中央には、仏舍利を納めた舍利塔が祀られ、人々は正面から天神を参拝して後、背面へ回り、仏舍利に対して礼拝し祈願するのを常としたといい、神仏分離以前の北野天満宮には特殊な信仰があったことを物語っている²⁵。この背面庇は、明治二 (1869) 年に舍利塔が常照皇寺に移管されるまで北野天満宮にあったと考えられているが²⁶、具体的な建造年代が明らかになっていないため、景観年代

についてこれ以上踏み込むことは難しい。なお、本図に付加された背面庇について考える際には、景観年代に加えて画中に頻出する「井桁に三」の文様などから、三井家との関係を視野に入れた制作背景を考慮する必要があるだろう²⁷。それゆえ三井家本は、社殿の景観年代だけではなく、人物や風俗描写を汲み取り、ひとまず寛永末期（1624～1643）としたい。

4.2 新出本の位置づけ

これまで北野社を描く（A）から（D）の四点の景観年代を、豊臣秀頼による北野社再建の時期を手掛かりに確認してきた。その結果、再建前の景観を描くものは（A）歴博甲本で、1530年頃と最も古い。これに対して、再建後の景観を描くものは（B）、（C）、（D）で、（B）旧山岡家本の景観年代は、慶長十二（1607）年十二月から慶長十九（1614）、元和元（1615）年頃までの八年間と推定した。（C）は、歌舞伎小屋の状況から、（B）旧山岡家本に少し遅れた時期の景観を描いているものと考ええる。（D）は社殿から詳細な年代は判断できないものの、前述したように人物や風俗の描写からとりあえず寛永末期（1624～1643）とする。

では新出本（図1）の景観年代は、これら近世初期風俗画のなかで、どの時期に位置づけられるのだろうか。新出本の社殿を見ると、（B）、（C）、（D）と同じく、回廊を廻らし三光門を配した再建後の結構を描いていることから、景観年代の上限を慶長十二（1607）年十二月以降とすることができる。

ただし、新出本では、北野社を描く際に「洛中洛外図」系、「名所遊楽図」系の諸作品とは明らかに異なる点がある。それは、前述したように境内を構成する重要なモチーフである鳥居と影向松を描いていない点である。

まず、鳥居や影向松の有無については、参詣案内や名所案内としての機能を有する参詣曼荼羅図や、洛中洛外図が参考になるだろう。例えば洛中洛外図では、当時あった北野社の建造物や景物を正確に描くのみならず、平安時代からの旧跡として知られる右近の馬場や室町時代に盛期を迎えた北野経堂（経王堂）など、慶長期にはすでに廃れていた過去の記憶に残る景物も、北野社を構成するモチーフとして描いているのである。このような図像の伝統は名所遊楽図のジャンルにおいても踏襲されている。つまり、名所・旧跡など誰もが知っているものは、あるべきものとしてきっちりと描くのであるが、それは、このことによって絵に説得力が生まれ、迫真性が増すからだという²⁸。果たして、後述する近世の作例では、社殿を形成する拝殿、本殿（正殿）、回廊、三光門、多宝塔、鐘楼、東門、表門などの形状と位置関係を正確に写し取った上で、小祠、五輪塔、影向松、一の鳥居のほかに、右近の馬場や経王堂を描いている。たしかに、すべての作例がこれらすべてを網羅するわけではなく、時代や画風に即して若干の変化はあるものの、影向松は管見の限りほとんどの現存作例で認められる。というのも、菅原道真公の神託によって、初雪が降るとこの松に前兆が現れると伝わり、

代々遥拝の対象であった影向松は、北野社を構成するモチーフとして極めて重要なものであったことは容易に想像できるからである²⁹。

ここで、今一度北野社頭を描いた近世の作例を振り返ってみると、洛中洛外図の一景観として北野社を描くもののほかに、慶長八(1603)年四月に出雲の巫女阿国が北野社で歌舞伎踊りを披露したという出来事を時世粧として新たに加えた(C)神明社本(図7)が出現した。この「北野遊楽図」と呼ぶべき神明社本は、六曲一隻の画面の右上に名所化した聖地である北野社を、左下に流行の遊楽である歌舞伎小屋を配することで好対照をなしているが、これを祖本とする、もしくはこれと共通の粉本を用いたと思われる後続作品がいくつか生み出されている。例えば、神明社本より制作時期がやや降る《京名所図屏風》(六曲一双、滴翠美術館蔵)も、左隻に北野社と阿国歌舞伎を描く構図や内容が神明社本とほぼ同じであるし、また現在では六曲一隻のうち第六扇が欠損しているが、「棕政」印のある《北野社頭遊楽図屏風》(図11、六曲一隻、細見美術館蔵、以下細見本と称す)もまた、人物の姿態や組み合わせが神明社本と共通していることが認められる³⁰。



図11 《北野社頭図》細見本(「棕政」印 六曲一隻 75.5 糎× 272.0 糎 細見美術館蔵)



図12 《四条河原遊楽図》(「棕政」印 六曲一隻 75.5 糎× 272.0 糎 個人蔵)

その際注意しなければならないのは、この種の北野遊楽図が、しばしば祇園社と四条河原の遊女歌舞伎を描くものと対をなす六曲一双屏風として描かれているという点である。前述の《京名所図屏風》(六曲一双、滴翠美術館蔵)がその代表例で、この左隻と同じ図様の神明社本も、かつては祇園社と四条河原の歌舞伎を描くものと対をな

すものであったと考えられている³¹。また、細見本（図11）と同じ「椋政」の朱文壺印を捺し、作風、法量を同じくする《四条河原遊楽図》（図12、六曲一隻、個人蔵）も、本来は細見本と組み合わせられた六曲一双屏風であった可能性が指摘されている³²。このように、現存作例から判断する限り、北野遊楽図は、洛北と洛東の名所を最先端の遊楽である歌舞伎と結びつけた「京名所遊楽図」の片隻（左隻）として描かれることが一般的であったように思われる。

このような文脈のなかに新出本を置いてみると、本図は第一扇から第四扇に北野社の正殿から三光門までの景観を描く点で、神明社本（図7）、三井本（図9）、細見本（図11）などの北野遊楽図と共通する図様を有している。そのうえ屏風の大きさを見ると、神明社本、三井本などと同じく縦幅が80糎代であること、横幅はほぼ同寸の270糎であることから、新出本も制作当初は、六曲屏風の「北野遊楽図」であったものが、何らかの事情で第五扇、第六扇が欠損したため、第一扇と第二扇を合わせて右面とし、第三扇と第四扇を合わせて左面とする二曲屏風へと改変された可能性も考えられるだろう。そうであるならば、失われた第五扇、第六扇には一の鳥居と影向松が描かれていたことは想像に難くないだろう。さらに、制作当初は「京名所遊楽図」の片隻（左隻）として、六曲一双を形成していた可能性も考えられるだろう。

5 かぶき者の姿

ここでは、新出本に描かれた点景人物のうち、喧嘩沙汰に及ぶ人物、参詣者の武士の着衣に注目して、それらがどのような人物として表象されているのかについて考察することとする。

5.1 喧嘩沙汰

第二章で述べたとおり、新出本の左面（元の表装の第四扇）では、表門の傍らで四人の男が刀を交える喧嘩沙汰を描いているが、場所、人物の面貌描写、衣装などの点において、近世初期風俗画の喧嘩沙汰の場面と比べると新出本ならではの特徴が見取れる。

まず、喧嘩が行われた場所は、北野社の表門前で、神域での刃傷沙汰とは穏やかならぬものを感じる。というのも、近世初期風俗画をみると、おもに芝居小屋や見世物小屋の前、あるいは祭りの最中の町中といった、いわば俗世の歓楽の場面で喧嘩を描くことが一般的だからである。本図は北野社の境内のみを描く細見本（図11）や三井本（図9）と近似する図様をもつことから、新出本には当初から芝居小屋を描いていなかった可能性が高い。そうであるならば、北野社の表門での喧嘩をあえて描かなければならない、何か特別な理由でもあったのだろうか。

このことについて考える前に、近世初期風俗画においてかぶき者の喧嘩沙汰を描いた代表作例として知られる《豊国祭礼図屏風》（図13、六曲一双、徳川美術館蔵）を確



図 13 《豊国祭礼図屏風》右隻第六扇 かぶき者の喧嘩 (徳川美術館蔵)

認することとする。慶長九(1604)年から慶長十九(1614)年の間に制作されたと推定される《豊国祭礼図屏風》は、慶長九(1604)年、豊臣秀吉の七回忌に豊国社で行われた七日間の祭礼を描いたもので³³、右隻第六扇には馬揃えを見物する僧侶に対して、もろ肌や片肌を脱いだ牢人たちが朱鞘の長刀に手を掛け、今にも斬りかからんばかりである。両手を合わせて命乞いをする僧侶、牢人を羽交い締めにしたリ、腕を引っ張ったりして必死に止める男達、慌てて逃げ惑う人々など、それぞれの仕草や面貌を表情豊か描いている。

この牢人たちが当時「かぶき(傾き・傾奇)者」と呼ばれた人々で、室町時代から桃山時代の日本語を網羅した『日葡辞書』によると、「ひどく常軌を逸した人、または、自分に許された程度以上の勝手気ままをする人」とある³⁴。彼らは、異様な風体をして、徒党を組んで市中を横行し、ことに関ヶ原の戦以降、大坂の陣の前後にかけて、京都で目立って流行したという³⁵。かぶき者の異様な風体とは、どのようなものであったのかについては、元和元(1615)年五月十五日に旗本御家人に出された禁令にその具体例が記されている。すなわち、「大額、大なで付け、大剃さげ、下髯、大刀、長脇差、朱鞘、大鐙、大角鐔」という風体であったことがわかる³⁶。つまり、《豊国祭礼図》のもろ肌を脱いだ人物では、大月代茶筍鬘、中剃茶筍鬘、あるいは鬘髪を切り下げた髪形が見られ、なかにはびんと張った立派な髯を蓄えている者も見られる。さらに、朱鞘の並外れた長さの「大刀長柄」と呼ばれる大刀と脇差をともに持つ点など、元和元年の禁令と合致する特徴を見出すことができる。特に図13の左手のもろ肌を脱いだかぶき者が持つ朱鞘の大刀は、かぶき者のトレードマークであり、鞘には、「いきすぎたりや、廿三、八まん、ひけはとるまい」の文言が金泥で記されている³⁷。守屋毅氏によれば、この文言は、下克上の乱世への回帰願望とその時代に遅れて生まれてきたという自虐の言葉であり、それはとりもなおさずかぶき者の時代感覚をあらわしているという³⁸。

ここで、新出本（図14、図15）の人物を改めて確認すると、中心となるのは手前の二人で、向かって右側の黒地に小紋散らしの胴服の男が、左側の白地に匹田紋の小袖の男に向かって、薙刀を振り下ろして斬りかかり、それを受けて匹田紋の男は、とっさに左手で薙刀を押さえ込んだ、まさに間一髪の瞬間を捉えている。薙刀を押さえる男の手元には、切り落とされた腕が描かれ、激しく切り結んだ戦いの跡が見て取れる。牢人の喧嘩で切り落とされた腕を描く例は決して多くはないが、『近世風俗画1遊び』（1991）に掲載されている《遊楽図屏風》（四曲一隻、紙本金地著色、61.1 糎×156.2 糎、個人蔵）では、遊里の外での刃傷沙汰を描く場面で、切り落とされ、血が滴る自身の片腕を見て、呆然と立ち尽くす男を描いている³⁹。このような激闘の現実感を表す描写は、新出本の白地に匹田紋の男にも認められる。つり上がった眉、切れ長のきりっとした目、固く結んだ口元という面貌は、鎬を削る切迫した雰囲気を活写しており、典型的な引目鉤鼻で描かれた人物のなかで、唯一感情を窺うことができるものである。



図14 《北野社頭図》新出本 喧嘩沙汰



図15 《北野社頭図》新出本 拡大図

それゆえ、詳細な面貌描写や着衣の黒白のコントラストと相俟って、手前の二人に焦点が当たっていることは明らかである。

ところで、新出本には、《豊国祭礼図屏風》(図13)に描写された、いわゆるかぶき者の特徴が希薄である点も注目に値する。というのも、かぶき者のトレードマークである朱鞘の刀らしきものは、画中で一、二点は認められるものの、顔料の剥落に伴う変質も考えられ、朱鞘であると断定することは難しいからである。さらに、その刀の長さは通常の刀と同じもので、いわゆる「大刀長柄」ではないし、鐔の装飾も大角鐔などの派手なものは見受けられない。そしてなにより、彼らの頭髮は、一般の武士あるいは町人と弁別することは難しいからである。ただし着衣とはいえば、図14に見られるように、桃山時代の戦国武将が好んだような豪華な衣類が散見される。すなわち、高度な技術が求められ、外見、手触りともに豪華な贅沢品として知られる惣匹田の小袖や、入子菱を摺箔で全面にあしらった小袖、また金モールをあしらった胴服や袖口にラシャをあしらった南蛮渡り染織品なども目に付く。これらの衣装は、豪華な贅沢品ではあるが、狂紋をあしらった衣服や毛皮を着込むなどの奇矯な格好をしたかぶき者ならではの異装とまではいえないだろう。

新出本に見られる牢人たちの描写は、前述した元和元(1615)年五月の下級武士に対する服装の取締りなどの禁令、およびそれ以降、寛永期においても相次いで発令された風紀、服飾の取締りとあながち無関係ではないだろう。元和九年にはかぶき者の風俗に対して、違反者のみならず、その主人に対しても処罰が行われたという⁴⁰。これら華美な出で立ちに対して、秀忠の時代(慶長十[1605]年~元和九[1623]年)には軽微な罰金刑が科せられたが、家光の時代(元和九[1623]~慶安四[1651]年)には、死罪に処せられるようになり、家光の晩年まで度重なる禁令が発せられた。しかしながら、異様な出で立ちで徒党をなす無頼の徒を取締まることはできなかったといい、かぶき者への願望がどれほど強いものであったかを窺い知ることができる⁴¹。

新出本の描写が、この度重なる禁令に配慮したものであったとすれば、「下克上の世への回帰願望」を持つというかぶき者の気骨はどのように表現されているのだろうか⁴²。再び喧嘩沙汰の場面に眼を向け、向かって右手の薙刀を持つ男の着衣の文様に注目したい。図14の右手の男は、黒地に金糸で四割菱(武田菱)と九曜紋らしき小紋を全面に散らした小袖を着用している。桃山から江戸初期の風俗画において、このような小紋を散らした「文様散点形式」の小袖はしばしば認められるが⁴³、これら風俗画に描かれるものは、一種類の小紋を全身に散らすものがほとんどである。ところが、新出本では、有力な戦国武将が好んだ武田菱や九曜紋といった二種類の小紋を描いている点において、薙刀の男が、特定の人物もしくは集団に属していることを示唆している可能性も考えられるだろう。ことに、九曜紋は、人目をひく派手な振り舞いを意味する「伊達」の語源となったといわれる戦国大名の伊達政宗(1567~1636)が、細川家から使用を許されて好んで用いた紋の一つとして知られる。この政宗好みの紋を小袖

の文様に加えることによって、平板な表現にならざるを得なかった牢人の人物描写に対して、かぶき者の真面目である「伊達」を暗喩しようとする工夫であったと考えるのは穿ちすぎだろうか。

以上のように喧嘩沙汰の人物描写を分析した結果、新出本の景観年代は、元和元(1615)年五月に発令された服飾、風紀の取り締まりを上限と推定したい。下限については、次節で述べることとする。

5.2 南蛮意匠の着衣

これまでにも述べてきたとおり、新出本には、南蛮風の衣装を身につけた男性が散見される。新出本の景観年代の下限を考える上で、南蛮服飾と踊る少女の小袖が一つの手掛かりとなるだろう。例えば、図16では、ポルトガル語でボンバーシャと呼ばれるくるぶしまである南蛮風のズボンを着き、金モールをあしらった衣装を身につけた男達が、往来で踊る少女を眺めている。

まず少女に注目すると、腕を身体の横に広げ、つま先を外側に向けて立つ舞姿は、江戸時代前期に制作された《舞踊図屏風》(六曲一隻、紙本金地著色、63.2 糎×245.4 糎、京都市蔵)の第二扇の腰巻姿の女性の姿態と重なる。少女の小袖は、暗褐色の地に摺箔で隙間なく文様を埋め尽くした地無小袖で、江戸時代初期から寛文期(1661～73)にかけて流行した、いわゆる慶長小袖の一種であるようだ⁴⁴。形状の細部はやや不明瞭であるものの、両足を開いても衣紋線が幾重にも弧を描き、裾まわりが広くゆったりとしていることから、身幅と衿幅を広く取り、それに対して、袖幅は狭く、袖丈は短く振りがなく、袂の丸みは大きく、袖口は小さく仕立て、対丈でお端折りを作らないことなど、近世初期の小袖の特徴を備えているように見える。では、新出本に描かれた小袖の下限は、いつ頃になるのだろうか。細身で裾が長く、優美に見える小袖



図16 南蛮服飾の男性と踊る少女

は、反物の織幅が変化し、それに伴って袖と襟の裁ち方が変化した事によって出現した。つまり、大工曲尺で幅一尺四寸(約42糎)とする法令が、寛永三(1626)年および同十三(1636)年、寛文四(1664)年に発令されているが、これ以降、生地幅は33~35糎と現行に近づいたという⁴⁵。また、少女の舞姿は、前述したように《舞踊図屏風》の女性と重なるばかりでなく、北野社で歌舞伎躍りを勧進した阿国の姿を髣髴させる。このように踊る少女の図様を考慮するならば、新出本の景観年代の下限は、織幅を定めた寛永三(1626)年から女歌舞伎が禁止された寛永六(1629)年あたりとひとまず考えたい。

では次に南蛮服飾について見ると、金モールに鋸歯文をあしらった胴服をきた人物など(図16、図17)、南蛮渡りの染織品、もしくはそれに影響を受けて作られた衣類を描いている点が、新出本の特徴の一つであると考えられる。とりわけ裾に鋸歯文を施した胴服が散見される点が、他の風俗画とは異なった特徴であり興味深い。

現存する染織品で類似作例をみると、伊達政宗(1567~1636)が着用したといわれる《山形文様陣羽織》(図18、仙台市博物館蔵)が該当するだろう。黒の羅紗地に金銀のモールをあしらい、裾に赤地で鋸歯文をあしらった南蛮服飾で桃山時代に流行した意匠である。

もう一つ現存作例ではないが、着用年代が明らかな衣装がある。慶長十八(1613)年、慶長遣欧使節として、伊達政宗の命によって、ヨーロッパに派遣された支倉常長の肖像画である。この《支倉常長像》(図19、カンバス、油彩、196.0糎×146.0糎、イタリア、個人蔵)は、1615(元和元)年10月29日にローマ教皇パウロ五世に謁見するため、ローマ市に入った際に、イタリア人画家、アルキータ・リッチによって描かれた油彩画である⁴⁶。白地に金糸、銀糸を用いて、袴には薄を大胆にあしらい、胴服の肩



図17 南蛮服飾の男性 金モールに鋸歯文の胴服



図18 《山形文様陣羽織》(仙台市博物館蔵)



図19 アルキータ・リッチ《支倉常長像》(カンバス、油彩、イタリア、個人蔵)

には金や青で縞模様を配し、裾は金の鋸歯文で縁取り、鹿や草花紋をあしらった、非常に色彩豊かできらびやかな衣装を着用している。これは、ローマ教皇に謁見する際の衣装として、藩主の伊達政宗から下賜されたといわれるものである。

このような作例をみると、新出本の画中に描かれた鋸歯文を用いた胴服は、支倉常長の胴服の意匠と合致することから、慶長末年から元和期にかけて存在したことは想像に難くない。あるいは支倉常長の衣装が流行の先駆けとなった可能性もあるだろう。これらを踏まえると、新出本は、まさしく前述した景観年代の上限にあたる元和元年(1615)頃の最新モードを時世粧として取入れて制作されたものであると考えられる。さらに、海外との交易によって齎された南蛮服飾は、日本人の海外渡航と帰国の禁制が発布され、鎖国に入った寛永十～十三(1633～36)年頃から、遅くとも寛永十六(1639)年にポルトガル船の来航を禁止した頃には、その流行が終息していたと考えられるだろう。

6 おわりに

近世初期に出現した名所遊楽図としての北野社頭図は、名所化した聖地・霊場に集い、そこでの歌舞伎見物や宴に興じる、いわば現世を謳歌する貴賤僧俗、老若男女を表象するものであった。ところが、この新出本では、境内での喧嘩沙汰や南蛮意匠の胴服を描く点において、下克上の乱世への追憶や桃山時代の豪奢な気風への憧憬が感じられる。そのため、本図の景観年代については、元和元(1615)年五月の旗本御家人に対する風紀取締りから、寛永十三(1636)年の鎖国あたりのおよそ二十年間である可能性があると推定する。

ではいったい、本図は誰のために制作されたのだろうか。このことを考える手がかりは、神域である北野社の表門で、あえて喧嘩沙汰を描くという、この新出本の特異点のひとつにある。その理由として、発注者あるいは絵師が、かぶき者たちが慶長十一(1606)年六月に起こしたある事件を意識していたように思えるからである。その事件とは、『徳川実紀』、『当代記』によると、場所は北野とも賀茂とも祇園とも明確ではないものの、徳川家御用達の豪商で、なおかつ京の上層町衆として著名な後藤家、茶屋家の妻女に、かぶき者ら無頼の徒が狼藉を働き、徳川家康の逆鱗に触れたという一件である⁴⁷。下克上の世の收拾を図っていた大御所家康にとって、織田、豊臣の縁故者であった反徳川のかぶき者たちが起こした狼藉は、徳川への不満を発散するための行為であると見做され、厳しく処罰されたという⁴⁸。とはいえ、慶長期以降、幕府による弾圧と処罰の対象となっていたかぶき者は、反社会的存在として完全に否定されることなく、同時代の人々からある種の好感をもたれていたことも事実であり、それは小者だけでなく、旗本や大名の子息にも及んだという⁴⁹。

このような時代背景を踏まえると、北野社の境内における喧嘩沙汰を描いた新出本は、鑑賞者の心中に潜む既存の権力への反骨や閉塞感の打破を、真剣勝負に臨む画中の牢人(かぶき者)に仮託することによって、現状への鬱屈を慰撫しようと試みたことは容易に想像できる。したがって、この新出本は、慶長・元和期にかぶき者が闊歩した時代と、さらに遡及して絢爛たる桃山時代への追憶を感じさせることから、伊達を称揚する人々を受容者としていた風俗画であると想定する。

注

- 1 武田恒夫(1967)『近世初期風俗画』(日本の美術第20号), 至文堂
- 2 山根有三(1983)「遊楽風俗図概観—野外遊楽図を中心に—」『近世風俗図譜』第2巻遊楽, 小学館, pp.67-89.
宮島新一(2004)『風俗画の近世』(日本の美術), 至文堂
- 3 久松宗淵編(天保十二年、1841)『北野藁草図書』第二巻に掲載された慶長度の北野社殿の指図を確認すると、現在の地主社の場所には、「三所王子宮」があったことが知れる。
- 4 狩野博幸(1991)『近世風俗画5 名どころ』, 淡交社, pp.30-45.

- 5 郷司泰仁(2006)「北野天満宮所蔵〈北野社絵図〉に関する一考察」『密教図像』第25号, pp.46-70 参照。
- 6 大阪市立博物館編(1987)『社寺参詣曼荼羅』, 平凡社, p.202.
- 7 《北野社参詣曼荼羅》の景観および制作年代については、菅野扶美(2015)『変貌する北野天満宮 中世後期の神仏世界』, 平凡社, pp.115-157、郷司泰仁「北野天満宮所蔵〈北野社絵図〉に関する一考察」(前出)を参照した。また、大阪市立博物館編(1987)『社寺参詣曼荼羅』(前出 p.214)において、福原敏男氏は、社寺の景観年代を考察する場合、参詣曼荼羅には実景的部分とあるべき理想の景観、再建前の盛時の景観、また縁起絵的要素が混在しているため、制作年代の同定を難しくしていると述べている。
- 8 東京国立博物館(2013)『特別展 京都一洛中洛外図と障壁画の美』, p.21
- 9 同前参照。
- 10 京都国立博物館編(1966)『洛中洛外図』角川書店, p.55. 作品解説参照。
- 11 小林忠(1983)「歌舞伎図概観」『近世風俗図譜』第10巻歌舞伎, 小学館, p.73
- 12 服部幸雄(1968)「初期歌舞伎の一画証について—大和文華館本『阿国歌舞伎草紙』考—」『大和文華』第45号参照。
- 13 田沢裕賀(2006)『遊楽図と歌舞伎図』(日本の美術483号)至文堂, p.35-36
- 14 辻善之助編(1935)『鹿苑日録』第4巻, 太洋社, p.156, p.248.
慶長九年正月廿二日条に「於北野参会、拵躍之妓女一覽。」、慶長十年五月廿日条には「定而北野参詣、カブキノ見物具行。」とある。
- 15 「当代記」(『史籍雑纂』第2巻)慶長八年四月条、慶長十二年二月廿日条参照。このほか、阿国が北野社境内で歌舞伎踊りを行った状況については、詞書をともなった現存最古の歌舞伎図といわれる『國女歌舞伎繪詞』(奈良絵本、慶長年間頃、京都大学附属図書館蔵)に詳しい。
- 16 服部幸雄「初期歌舞伎の一画証について—大和文華館本『阿国歌舞伎草紙』考—」(前出)参照。
- 17 「当代記」(『史籍雑纂』第2巻)慶長十二年二月十三日条には、「二月十三日より江戸本丸と西の丸の間にて、觀世今春勸進在_レ之、兩御所棧敷あり、同諸大名さ敷在_レ之、知行役と云々、但一間に付永樂一貫文なり、」と記している。
- 18 小林忠「北野社頭阿国歌舞伎図」(前出)参照。
- 19 服部幸雄「初期歌舞伎の一画証について—大和文華館本『阿国歌舞伎草紙』考—」(前出)参照。
- 20 「当代記」(『史籍雑纂』第2巻)慶長十二年二月十三日条には、江戸城本丸と西の丸で行われた勸進能の舞台に棧敷席があったことが記されている。
- 21 鎌田道隆(1984)「慶長・元和期における政治と民衆—「かぶき」の世相を素材として—」『奈良史学』2号, p.32.
- 22 日本における喫煙の習慣については、展覧会図録『近世初期風俗画 躍動と快楽』(2008,

たばこと塩の博物館, pp.6-11.)の岩崎均史氏の解説に詳しい。

- 23 田沢裕賀『遊楽図と歌舞伎図』(前出, p.55.)では、旧山岡家本の絵師を狩野派正系の絵師としており、小林忠「歌舞伎図概観」(前出, p.51.)では、神明社本の画風は、狩野孝信の系統に属する典型的な狩野派のものと述べている。
- 24 武田恒夫編(1977)『遊楽・誰ヶ袖』(日本屏風絵集成 第14巻 風俗画)講談社, p.101.
- 25 黒田龍二(1999)「北野天満宮本殿と舍利信仰」『中世寺社信仰の場』, pp.92-96.
- 26 同前 p.93によると、背面庇の建造年代については、舍利塔を納入する木箱底面に「元禄十四辛巳年」の墨書があることから、元禄度の社殿修造の際に造られたものと推定している。竹居明男氏のご教示によると、『北野藁草図書』第二巻(前出)に掲載されている慶長度の社殿指図では、背面庇らしきものは確認できないが、元禄度においては、その存在が確認できるが、具体的にいつ頃建造されたのかは現段階では不明であるという。また、仏舎利の移転については、北野仏舎利常照寺安置始末」村上專精他編(1926)『明治維新神仏分離資料』上巻, 東方書院, pp.395-401を参照した。
- 27 岩崎均史(2011)「北野社頭図」『浮世絵芸術』161号, pp.49-53.
- 28 水藤真(2007)『歴博甲本 洛中洛外図屏風を読む』(歴博ブックレット11), 国立歴史民俗博物館, p.68.
- 29 黒川道祐『雍州府志』(新修京都叢書第10巻)には、影向松について次のように記している。

「卷九 古跡門下 在_二北野経王堂ノ前_一ニ、相伝フ、菅神託シテ日ク、初雪降ル時必ズ可_レ有_レル来_二現斯ノ松ノ上_一ニ、故ニ松梅院冬毎_二ニ初雪_一ニ必ズ於_二テ斯ノ松下_一ニ遥拝スト云」

また、竹内秀雄校訂(1973)『北野社家日記』第4巻, (史料纂集)には、天正十八(1590)年十一月一日条「今夜初雪降、やうかう松へも参候」と松梅院が遥拝を行った記述がみえる。
- 30 田沢裕賀(2006)『遊楽図と歌舞伎図』(日本の美術483号)至文堂, pp.53-56.
- 31 小林忠(1968)「北野社頭阿国歌舞伎図」『国華』914号, p.24.
- 32 田沢裕賀(2006)『遊楽図と歌舞伎図』(前出) p.53.
- 33 制作年代については、展覧会図録『かぶく美の世界—絵は語る 異端と享楽の浮世—』(1997)徳川美術館, p.128 作品解説を参照した。
- 34 土井忠生、森田武、長南実編訳(1980)『邦訳日葡辞書』, 岩波書店, p.71.
- 35 守屋毅(1976)『「かぶき」の時代』(季刊論叢日本文化5), 角川書店および国史大辞典編集委員会編(2006)『国史大辞典』第3巻, 吉川弘文館, p.512.
- 36 石井良助編(1990)『徳川禁令考』前集第4, p.226. 旗本家人令條2219参照。
- 37 展覧会図録『かぶく美の世界—絵は語る 異端と享楽の浮世—』(1997)徳川美術館, pp.127-128.
- 38 守屋毅(1976)『「かぶき」の時代』(前出) pp.123-127, pp.130-131.

- 39 狩野博幸 (1991) 『近世風俗画 1 遊び』, 淡交社, pp.96-101.
- 40 国史大系編修会編 (1964) 『徳川実紀』第2篇 (新訂増補国史大系 39), 吉川弘文館, p.249.
台徳院御実紀卷五十九、元和九年四月二十六日条参照。
鎌田道隆 (1984) 「慶長・元和期における政治と民衆—「かぶき」の世相を素材として—」
(前出), p.33.
河原由紀子 (1987) 「江戸時代の服装制度に関する研究—刀剣規制を中心に—」『金城学院大学論集』第27号, pp.1-2.
- 41 河原由紀子 (1985) 「江戸時代前期武家服飾の材質規定について」『金城学院大学論集』
第25号, pp.6-7.
- 42 守屋毅 (1976) 『「かぶき」の時代』(前出) pp.123-127, pp.130-131.
- 43 小袖意匠の形式の変遷については、小出(末久)真理子 (2012) 「洛中洛外図にみる小
袖意匠形式—新出「洛中洛外図」および岐阜市立博物館蔵「洛中洛外図」を中心に」『デ
ザイン学研究特集号』19(4)号, pp.42-49を参照した。
- 44 丸山伸彦 (2007) 『江戸のきものと衣生活』(小学館, pp.20-21.)によると、慶長小袖
とは、その名称にかかわらず、慶長年間に流行したものではなく、「慶長」の呼称は、「江
戸時代初期」を意味する程度のものであると考えるべきだという。
- 45 丸山伸彦 (2007) 『江戸のきものと衣生活』(前出) p.19, p.162.
- 46 東京国立博物館 (2014) 『特別展 支倉常長と南蛮美術—400年前の日欧交流』(リーフ
レット) 参照。
- 47 この狼藉事件については、『史籍雑纂』(1911)第2巻(前出) p.95. の「当代記」慶
長十一年六月条および『徳川実紀』第2篇(前出) p.450. の台徳院御実紀卷六、慶長
十二年十二月条、守屋毅 (1976) 『「かぶき」の時代』(前出) pp.117-122. を参照した。
- 48 守屋毅 (1976) 『「かぶき」の時代』(前出) pp.118-119.
- 49 鎌田道隆 (1984) 「慶長・元和期における政治と民衆—「かぶき」の世相を素材として—」
(前出) pp.27-28.

挿図出典

図1, 2, 8, 14~17 筆者撮影

図3 大阪市立博物館編 (1987) 『社寺参詣曼荼羅』、平凡社

図4~6 京都国立博物館編 (1966) 『洛中洛外図』、角川書店

図7, 9~12 武田恒夫編 (1977) 『遊楽・誰ヶ袖』(日本屏風絵集成第14巻 風俗画)、
講談社

図13 徳川美術館 (1997) 『かぶく美の世界—絵は語る 異端と享楽の浮世—』

図18 仙台市博物館 (2013) 『館蔵名品図録』

図19 東京国立博物館 (2014) 『特別展 支倉常長と南蛮美術—400年前の日欧交流』