

共立女子大学博物館蔵「花下遊楽図屏風」について —菱川師宣（菱川派）工房の一様相—

近藤 壮（文芸学部文芸学科）

はじめに

本稿では、共立女子大学博物館蔵「花下遊楽図屏風」（以下、共立本と称す）（図1）を取り上げる。共立本は、平成28年（2016）10月の共立女子大学博物館の開館以来、何度か展示はされているものの、本格的な研究はまだなされていないといってよい。この共立本について言及された論考としては、管見の限りでは、山本聡美氏による作品紹介のみであろう¹⁾。本稿では、共立本がいかなる作品であるのか、その概要から画風の検討、制作背景、注文主の想定などについて考察を試みてみたい。

1. 作品の概要

まず、作品の概要をおさえておきたい。共立本は、六曲一双の屏風で、紙本地に着色で描かれ、金砂子と銀砂子が用いられている。落款や印章など、作者を示すものはない。左隻第一扇の裏面上部に「浮世絵元禄花見踊」という墨書による貼紙、附属の収納木箱の側面に「遊楽花見図屏風」と墨書された貼紙が認められる。法量は、縦各109.4cm、横347.2cm。経年による損傷の箇所も多い。伝来については、不明である²⁾。

以下、共立本の画面に何が描かれているのか、右隻から図様の展開をみていくこととしよう。



(右隻)



(左隻)

図1 花下遊楽図屏風 共立女子大学博物館蔵

右隻の第一扇目は、桜咲く堤の水辺に小舟が到着する場面から始まる。岸には、供のものを連れた二本差しの侍たちを中心に人々が行き交っている。画面上部には「右三つ巴」の暖簾の遊廓と思しき建物が確認できる。さらに視線を左に移すと、第三扇目から五扇目にかけて、桜と松の樹木の間には幔幕を張り、その間に緋毛氈に花莫塵を敷いて、屋外で花見を楽しむ人々の宴が描かれている。奥に座す男性が主催の主人であろうか。その傍らにはまだ前髪のある若衆を侍らせている。宴には、箏を弾く女性、三味線を弾く僧、尺八を吹く男性が座し三曲合奏が催され、中央には六角食籠、四方皿、銚子などが置かれ、酒食を世話する女性が朱の盃を片手に持っている姿も確認できる。幔幕には、白と薄藤色の横縞模様「下がり藤」紋が染められている。桜は、幔幕の紐が結ばれた大木が一本、そのほか大小二本の桜木、一本の松の木が描かれている。桜の花、松の葉は、大和絵の手法による表現で、それぞれ胡粉・緑青で丁寧に描かれており（図2）、本格的な絵師による工房で制作されたものであることがうかがえる。さらに左方へ目を移すと、花見に向かうのか、駕籠に乗った一行、また花見の帰りであろうか、桜の折枝を禿に持たせた遊女の姿も確認できる。上部には、花見に至る小径が描かれ、右方の水域との間に囲まれた花見の場が特別な空間であることを暗示させる。

左隻は、第一扇目から第三扇目まで、桜と松の樹木の間には幔幕を張り、その間で花見の宴を楽しむ人々から始まる。右隻と同様に幔幕の中には緋毛氈に花莫塵が敷かれている。幔幕は、白と薄藤色の横縞模様「五瓜に唐花」紋が染められ、定紋を持つ富裕な家の主催と思われる。宴の中は金地に波濤図が描かれた扇子を持つ男性、三味線を弾く男性、朱の盃を持つ男女、皿に盛りつけられた食べ物と箸を持ち、左方に歩き出している男性などが描かれている。更に左方に目を移すと、第五扇目には、大きな松の木と交差する桜の木が描かれ、右方の宴との間には土坡、その上方には溪流が確認できる。花見を楽しむために訪れた人々であろうか、武士、奴、若衆、遊女、町人などの老若男女、多くの人たちが行き交っている様子が描かれている。

このように共立本は、遊廓の場面から始まり、屋外での花見の宴に興じる人々の様子が右左隻全体にわたって表現されている。季節はまさに春爛漫である。登場する人物の中には、いわゆる花見小袖と呼ばれる晴れ着で着飾っている女性も見受けられる。右隻の第六扇目、左隻の第六扇の女性など（図3）がそれであるが、これらの女性の小袖の図柄は、『当世早流雛形』（菱川師宣画、天和四年〈1684〉刊）の雛形本にも確認できる（図4）。雛形本は、小袖などの模様が掲載された、いわゆるデザインブックであるが、江戸時代を通して、数多く出版され、当時の風俗を知る貴重な資料である。共立本の女性の小袖の花模様は大きな桜花であり、『当世早流雛形』の桔梗の花



図2 花下遊楽図屏風（右隻・部分） 共立女子大学博物館蔵



図3 花下遊楽図屏風（右左隻・部分） 共立女子大学博物館蔵

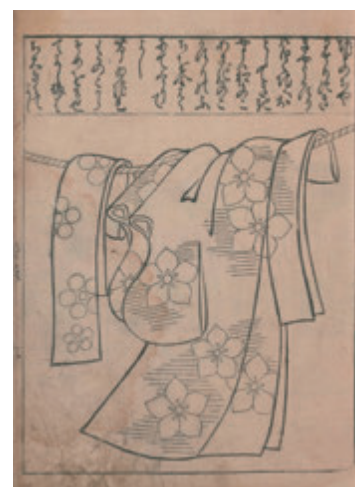


図4 菱川師宣画『当世早流雛形』
天和四年（1684）刊
国立国会図書館蔵

柄とは異なるが、同書の解説に添えられた「浅黄色に白地の花模様」という点では、共立本に描かれた小袖の色合いとも合致する。また左隻の幔幕の間に敷かれた豪華な花莫莖の図柄(図5)は『当世早流雛形』の小袖の図様(図6)とよく似ている。このような雛形本との一致は、左隻裏面に「浮世絵元禄花見踊」と墨書されているように、18世紀後半、元禄時代を中心とした時代の風俗を念頭において描かれたものとみることができよう。



図5 花下遊楽図屏風(左隻・部分) 共立女子大学博物館蔵



図6 菱川師宣画『当世早流雛形』天和四年(1684)刊 国立国会図書館蔵

2. 画風の検討—菱川師宣の版本・版画との関係

さきに共立本と菱川師宣画の雛形本『当世早流雛形』との小袖デザインの共通性について指摘したが、共立本の画風には、それだけではなく、一見して菱川師宣(1648～1694)および菱川派の画風の特徴が認められる。菱川師宣は、いうまでもなく、江戸時代の浮世絵草創期を代表する絵師である³⁾。

師宣は、安房国保田村(現在の千葉県鋸南町)に生まれ、初め家業の縫箔刺繍を業としていたが、のちに絵師を志し江戸へ出て、土佐派・狩野派など諸派に学んだ⁴⁾。その後、同時代の風俗に取材した版本挿絵や版画、肉筆画を数多く描き、浮世絵草創期の第一人者となった。寛文年間(1661～73)の後半には、すでに江戸で絵師として活動していたことが確認されているが、それ以前の活動や師系についてはわかっていない⁵⁾。制作年代が確認できる最初期の版本としては寛文十二年(1672)の『武家百人一首』、肉筆画としても同年(寛文十二年<1672>)の「北楼及び演劇図巻」(東京国立博物館蔵)が挙げられる⁶⁾。師宣は、後年自らを「大和絵師」あるいは「日本画師」と称しているように、土佐派の様式を基調としながら、狩野派をはじめとする諸派なども自己の画風に取り入れ、菱川様といわれる新様式を確立した。活躍時期としては、延宝～貞享年間(1673～88)を最盛期として、元禄七年(1694)に歿するまで精力的に活動している。生涯を通して、百種類以上の版本挿絵や版画を制作し、肉筆画においても、屏風・画卷・掛幅など相当数の作品が確認されている。これは、いかに師宣の画風が当時絶大な人気を博していたかということを物語っている。また、師宣は、遅くとも貞享年間には子の菱川師房(生没年不詳)や門人の古山師重(生没年不詳)らと工房を営み、遊里や上野、隅田川といった行楽地をテーマとした風俗画を量産したものと推定されている⁷⁾。

今回、師宣の手掛けた版本・版画類を確認したところ、共立本との図様の一致が多数認められた。ここで、共立本における師宣の版本・版画からの図様の継承をみていきたい。以下、取り上げる版本・版画は次のとおりである。

- (1) 菱川師宣画『吉原恋の道引』墨摺絵本一冊 出版年:延宝六年(1678)、出版者:本問屋 フランス国立図書館蔵
- (2) 菱川師宣画『浮世続』墨摺絵本一冊 出版年:天和四年(1684)、出版者:鱗形屋三左衛門 国立国会図書館蔵
- (3) 菱川師宣画「よしはらの躰」横大判墨摺絵(墨摺筆彩)十二枚組 出版年:天和年間(1681～84)頃、出版者:山形屋市郎右衛門 国立国会図書館蔵
- (4) 菱川師宣画「上野花見の躰」横大判墨摺絵(墨摺筆彩)十三枚組 出版年:天和年間(1681～84)頃、出版者:山形屋市郎右衛門 ボストン美術館蔵

(1)～(3)は、江戸で唯一官許の遊廓であった吉原を題材とした版本・版画である。(1)『吉原恋の道引』は、吉原の案内書ともいべき書で、吉原への道順、船賃や馬の駄賃、廓内の風俗、見世の種類や場所などが事細かに記されている。(2)『浮世続』も同じく吉原通いのための心得などが記された指南書である。両書ともページの見開き全面に師宣による絵を配置し、解説文は端に寄せられている。(3)「よしはらの躰」も、同じく吉原遊廓の人々の暮らしを十二枚一組に構成したものであるが、(1)(2)と



図7 花下遊楽図屏風(右隻・部分) 共立女子大学博物館蔵



図8 菱川師宣画『吉原恋の道引』 延宝六年(1678)刊
フランス国立図書館蔵

は形式が異なり、それぞれ独立した一枚の墨摺絵として鑑賞できるものである。また、(4)「上野花見の躰」は、上野の寛永寺山内の花見の様子を十三枚一組に構成したものである。形式は(3)「よしはらの躰」と同じで、最初の図に題名、最終図に版元名を記すという点でも共通する。おそらく「～の躰」という、一つのシリーズの組物として版行されたものと考えられる⁸⁾。(1)(2)から(3)(4)への流れは、版本の中の挿絵が外へ飛び出して、独立した一枚摺の版画(浮世絵)として成立していく過程でもある。

まず、右隻から見ていきたい。最初に注目するのは、第一～二扇の場面である。水辺から小舟に乗ってやってきた人々が上陸し、行き交う様子が描かれている(図7)。画面上部には遊廓と思しき建物がみえる。また舳先のとがった細長い小舟は、江戸の吉原へ通うために用いられた猪牙船であろう⁹⁾。この場面は、師宣の『吉原恋の道引』の「船みち」の見開きページ(八丁ウ～九丁オ)(図8)に描かれた図様と一致する。接岸した猪牙船の船頭と二人の人物、陸に板をかけて、そこを渡る人物、これから猪牙船を操縦しようとする岸辺に向かうもう一人の船頭など、ほぼ同じ姿形が確認できる。『吉原恋の道引』は延宝六年(1678)という比較的早い時期の出版であることから、共立本に先行する図様であるということは間違いなさだろう。同書が吉原への案内書であることから、共立本の右隻は江戸の吉原の情景を描いたものとしてとらえてよいだろう。とすると、第一扇に描かれた水域は、隅田川から遊廓入口の大門近くまで通っていた水路・山谷堀ということになる。また、描かれた猪牙船は、吉原通いの遊客を乗せるために山谷堀を上下した、いわゆる山谷船ということになる。ただし、『吉原恋の道引』には吉原大門のランドマークである「見返り柳」が描かれているが、共立本では、遊廓の建物に置き換えられている。

次に第三～五扇目の花見の宴の場面をみてみたい。満開に咲き誇る桜の下で、三味線、箏、尺八の三曲合奏が催され、人々が宴に興じる様子が描かれている(図9)。この場面は「上野花見の躰」の一図(図10)からの図様の継承が確認できる。すなわち、幔幕を張った内側で三味線を弾く僧と尺八を吹く男性、その左方で見守る三人の女性、また箏を弾く女性とその傍らの二人の女性、これらの人々の姿形、円を囲むような位置関係などが共通する。大きく異なる点としては、共立本の緋毛氈の上に敷かれた、点描



図9 花下遊楽図屏風(右隻・部分) 共立女子大学博物館蔵



図10 菱川師宣「上野花見の躰」(部分)
天和(1681～84)頃 ポストン美術館蔵

のように表現された柄の敷物・花莫蔭が描かれていることである。これは、饗宴の場をさらに華やかに見せるための工夫であろう。また箏を弾く女性と三味線を弾く僧、その傍らの二人の女性の姿形は、菱川師宣の『浮世続』（天和四年〈1684〉刊）の見開きページ（一丁ウ～二丁オ）（図11）に描かれた図様と一致する。このことから幔幕の内側にいる女性たちは遊女と禿であると思われる。

さらに五扇目の下部にいる三人の男性（図12）は「上野花見の躰」の一図（図13）にもみられる。この図は、「上野花見の躰」では、蹴鞠を楽しむ人たちがメインで描かれているのであるが、その傍らの土塀脇に集う三人の男性の姿形が一致する。足を交差させたり、片膝をついたりしているところ、葛籠らしきものを前にして、両手を大きく広げて後方にのけぞる姿は特徴的である。会話が弾んでいるのだろうか、はたまた単なる大あくびなのだろうか。

そして、第六扇目の駕籠の一行（図14）に注目したい。この図様も「上野花見の躰」の一図（図15）からの図様の継承が認められる。駕籠を担ぐ二人の男性、その両側に侍る二人の女性は、完全に一致する。またその後方の笠を被ったり、頬っ被りをして、桜の折枝を持つ女性たちの姿形は、「上野花見の躰」のそれから、そのまま共立本へと継承されているといっただろう。

このように右隻の各扇、各場面は、菱川師宣の版本・版画からの図様の継承が相当数認められる。またその図様は、『吉原恋の道引』『浮世続』『上野花見の躰』といった、吉原や上野の花見の情景を題材としたものから取られていることが明らかとなった。よって、右隻は、「吉原」の情景からはじまることを示し、中央に「上野の花見の宴」を配することによって、遊女たちの饗宴の場面を表しているとみられる。



図11 菱川師宣画『浮世続』 天和四年（1684）刊
国立国会図書館蔵



図12 花下遊楽図屏風（右隻・部分） 共立女子大学博物館蔵



図13 菱川師宣「上野花見の躰」（部分）
天和（1681～84）頃 ポストン美術館蔵



図14 花下遊楽図屏風（右隻・部分） 共立女子大学博物館蔵



図15 菱川師宣「上野花見の躰」（部分）
天和（1681～84）頃 ポストン美術館蔵

次に左隻を見ていこう。まず第一扇から第三扇にかけて描かれた花見の宴に注目したい(図16)。この場面は、白と薄藤色の横縞模様「五瓜に唐花」紋が配された幔幕の内側に九人の男女が楽しそうに宴に興じている。その外側の木陰では、二人の男性が宴の様子をうかがっている。これらの人物の姿形は「上野花見の躰」の一図(図17)にも登場する。とくに宴の輪の中央にいる、朱の盃を左手にして酒を口にし、右手を挙げ、左方の男たちに呼びかけている男性、また食べ物が盛りされている皿を左手に持ち、右手に箸を持って左方へ向かっている男性、身体を密着させている左方の二人の男性たちの姿形などが一致する。ただし、「上野花見の躰」が莫蔭を敷いての宴の設定であるのに対し、共立本では、幔幕を張っての緋毛氈、牡丹に唐草模様の花莫蔭というようにグレードアップされている。これは右隻と同様に屏風という形式を意識した華やかさの演出と解される。

次に四扇目の二本差の武士の一行を見てみたい(図18)。桜の樹々の間を右方へと歩みを進めるこの一行は、師宣の『浮世続』(天和四年〈1684〉刊)の見開きページ(十一丁ウ~十二丁オ)(図19)に描かれた図様からの継承がうかがえる。共立本では、各人物との間隔を大きくとっているが、五人の人物の姿形や配置順などはほぼ一致する。

また、六扇目の上部に描かれた、野爛炉を囲む二人の男性に注目したい(図20)。右の男性は、野爛炉に扇子で風を送り、熱爛の湯加減をみている。左の男性は、葛籠に肘をついて、熱爛が出来上がるのを待っているようだ。この小さな空間での花見を楽しんでいる様子は、「上野花見の躰」の一図(図21)にもみられる。桜の木の



図16 花下遊楽図屏風(左隻・部分) 共立女子大学博物館蔵



図17 菱川師宣「上野花見の躰」(部分)
天和(1681~84)頃 ポストン美術館蔵



図18 花下遊楽図屏風(左隻・部分) 共立女子大学博物館蔵



図20 花下遊楽図屏風(左隻・部分) 共立女子大学博物館蔵



図21 菱川師宣「上野花見の躰」(部分)
天和(1681~84)頃 ポストン美術館蔵



図19 菱川師宣画『浮世続』 天和四年(1684)刊
国立国会図書館蔵

位置は異なるが、野燗炉を中心とした人物配置、その姿形、扇子や葛籠、手桶などの道具などは、ほぼ一致する。

このように左隻の各場面においても、『吉原恋の道引』『浮世続』『上野花見の躰』といった、吉原や上野の花見の情景を題材とした師宣の版本・版画からの図様の継承が相当数認められる。

このことから、共立本の主題は、右左隻一体となって、吉原と上野の花見の風俗場面を描いた「吉原花見風俗図屏風」ともいえるべき作品ととらえることができよう。そして、主題が明らかになったことはもちろんのこと、さらに重要なことは、何度も繰り返し使用される「師宣の版本・版画からの図様」つまり「菱川様」の継承が多数認められるということである。これは、共立本の作者が、菱川師宣とその門流の絵師である可能性が高いということを示唆している。次に、菱川派の図様の継承について、師宣と菱川派の肉筆画を通して見ていきたい。

3. 菱川派の図様の継承—師宣の肉筆画との関係

師宣が、肉筆画・一枚絵・版本において、自らが描いた図様・姿形を何度も繰り返し登場させていることは、諸氏によって既に指摘されている¹⁰⁾。

菱川様の図様の継承がうかがえる師宣および師宣と比定される肉筆画の代表的な作品としては、次のものが挙げられる。

- ・菱川師宣「北楼及び演劇図巻」(一巻、東京国立博物館蔵) 寛文12年～元禄2年(1672～1689)
- ・菱川師宣「吉原風俗図巻」(一巻、萬野美術館旧蔵) 延宝～天和期(1673～1684)
- ・(無款)「隅田川・上野風俗図屏風」(六曲一双、千葉市美術館蔵) 延宝期(1673～81)
- ・(無款)「歌舞伎図屏風」(六曲一双、東京国立博物館蔵) 元禄5～6年(1692～93)頃
- ・(無款)「上野花見・歌舞伎図屏風」(六曲一双、サントリー美術館蔵) 元禄6～7年(1693～94)頃
- ・菱川師宣「江戸風俗図巻」(二巻、出光美術館蔵) 元禄前期(1688～1704)
- ・(無款)「江戸風俗図巻」(一巻、MOA美術館蔵) 元禄前期(1688～1704)
- ・(無款)「江戸風俗図巻」(一巻、クラウド・佳枝ナウマン・コレクション) 元禄前期(1688～1704)
- ・菱川師宣「歌舞伎・吉原風俗図屏風」(六曲一双、ボストン美術館蔵) 元禄前期(1688～1704)
- ・菱川師宣「江戸名所図屏風」(六曲一双、フリーア美術館蔵)
- ・(無款)「江戸風俗図巻」(一巻、クラウド・佳枝ナウマン・コレクション) 元禄前期(1688～1704)
- ・菱川師宣「江戸風俗図巻」(一巻、ウェストンコレクション) 元禄年間(1688～1704)頃
- ・(無款)「江戸四季風俗図巻」(一巻、ボストン美術館蔵) 貞享～元禄前期(1684～1704)頃
- ・(無款)「江戸四季風俗図巻」(一巻、岡田美術館蔵) 17世紀

上記の作品は、すべて吉原風俗や上野の花見などの行楽を主題とした作品であるが、このうち繰り返し使用の図様・姿形が確認できる例の一つあげたい。無款ではあるが、師宣の作品として比定される「江戸風俗図巻」(一巻、クラウド・佳枝ナウマン・コレクション)(図22)である。この作品では、幔幕と屏風に囲まれた中での宴の様子が描かれている。これは、「江戸風俗図巻」(一巻、ウェストンコレクション)¹¹⁾や「江戸風俗図巻」(一巻、MOA美術館蔵)¹²⁾、「江戸四季風俗図巻」(一巻、岡田美術館蔵)¹³⁾にもみられる図様・姿形である。この図様・姿形は、さきに触れたように、共立本の右隻第三～五扇目の花見の宴の場面や『浮世続』(天和四年(1684)刊)、「上野花見の躰」(一丁ウ～二丁オ)にも見られるものである。また、師宣の「江戸四季風俗図巻」(一巻、



図22 (無款) 江戸風俗図巻 一巻(部分) 元禄前期(1688～1704)
クラウド・佳枝ナウマン・コレクション

ボストン美術館蔵) (図 23) も幔幕を張って、屏風を立てるなどして花見の宴を楽しむ場面が描かれているが、箏を弾く女性、朱の盃を左手にして酒を口にし、右手を挙げ左方の男たちに呼びかけている男性、身体を密着させている左方の二人の男性たち、幔幕の陰の狭い空間で野燗炉を囲む二人の男性たちの姿形などは、共立本にもみられる図様・姿形である。



図 23 (無款) 江戸四季風俗図巻 一巻 (部分) 貞享～元禄前期 (1684～1704) ボストン美術館蔵

これはほんの一例であるが、このように繰り返し表現される各主題において「菱川様の図様」の継承が多数確認

できるのである。これは、浅野秀剛氏が「菱川派の作品の過半は、菱川様の図様の集積で成り立っていると言っても過言ではない。」¹⁴⁾と述べているように、菱川派の大きな特徴の一つでもある。それはまた、一つのパターン化した図様を門弟に広く学習させ、菱川派の画風の敷衍を図る、という目的もあったと考えられる。

ここで共立本の作者が一体誰なのか、ということが問題となろう。師宣、および師宣が描いたと比定される、上記の作品群と共立本との画風を比較すると、類似の図様や姿形は確認できるものの、同一の人物が描いたと思われる画風は認められない。とくに人物の顔貌表現においては、師宣のやや長い面長のものに比べて、共立本は丸顔が多く、また人物のプロポーションもずんぐりとした体型が多い。もちろん師宣自身の画風の変遷も考慮に入れる必要はあろうが¹⁵⁾、共立本の画風はその範疇に収まるものではない。共立本の画風は、むしろ師宣の子・菱川師房や高弟・古山師重らの画風に近いものがあり、師宣歿後の次世代の菱川派の絵師による作品、あるいは菱川派の工房作とみるのが自然ではないだろうか。菱川派が大量の作品制作の需要に応えるための手法の一つとして、内田欽三氏が「菱川派の場合、絵巻や屏風などの大画面を構成する際、特定の魅力的な姿態の人物や、あるいはそうした複数の人物群の組合せを用いて、このような図様を一種の部品のように主題の別を越えて画面の中に適宜配置するという手法が用いられている。」¹⁶⁾と述べているように、共立本もこの手法の中に位置づけられるものであり、菱川派の特質の一端を示したものとしてみることができよう。共立本の作者および制作年代については、現時点では検討材料不足のため、あくまでも推定に留めるが、師宣歿後の 17 世紀末から 18 世紀前半、元禄後半～享保年間 (1694～1736) 頃に活動した、菱川派、あるいは菱川派の流れを汲む絵師による作品としておきたい。

4. 制作背景—注文主の想定

これまでみてきたように、共立本には作者を示す款記や印章はなく、制作年代も不詳である。また伝来についても不明である。制作背景や注文主についてもよくわかっていない。しかしながら、画面から読み取れる数少ない情報を手掛かりに、共立本の制作背景、注文主について若干の考察を試みてみたい。

共立本には、師宣の版本・版画、肉筆作品に見られる図様や姿形が多数確認できることはさきに触れたとおりである。しかし、注文主の意向を取り入れたオリジナルと思われるものも見受けられる。菱川派の工房が、高位の武家からの特別な注文を受けていたり、注文主からの様々な依頼を丁寧に汲み取るために、表現形式や図様をカスタマイズしていたことは、田沢裕賀氏や内田欽三氏らも指摘しているとおりである¹⁷⁾。ここでは、両隻に見られる幔幕に染められた「紋」に注目したい。左隻には「五瓜に唐花」、右隻には「下がり藤」の紋がある。幔幕に囲まれた花見の宴は、菱川派の作品の中では繰り返し使われている図様・姿形であるが、紋はそれぞれ異なっている。これは、この紋にゆかりのある人物からの注文に応えたものとみることができよう。「五瓜に唐花」の紋は、もとは須佐之男命を祀る神社の神紋で、後に武家の家紋として用いられたものである¹⁸⁾。宝永年間 (1704～1711) に出版された、大名や幕府役人の紳士録『宝永武鑑』には「有馬系」の武家の家紋として掲載されており、由緒のある定紋の一つである¹⁹⁾。また「下り藤」も武家の定紋としてよく知られる家紋であり、「五瓜に唐花」とともに富裕な武家を想起させる。ただ「下

り藤」については、阿国歌舞伎の一つのシンボルとして用いられることもあるので²⁰⁾、「京名所図屏風」(17世紀初頭、サントリー美術館蔵)や「歌舞伎遊楽図屏風」(17世紀初頭、堺市博物館蔵)などに描かれているような阿国歌舞伎のイメージを画面に取り込んだ可能性も指摘できよう。いずれにしても、共立本を需めた層としては、江戸時代中期の富裕な武家が想定できるのではないだろうか。そして、なぜそれを需めたかについては、主題と屏風という形式が鍵となろう。

六曲一雙の屏風の多くは、右左隻で主題を分けたり、春と秋などと季節を分けたりするが、共立本は、一雙全体で春爛漫の花見の宴を表現している。それは単なる花見の宴ではなく、師宣の「吉原」と「上野の花見」の図様・姿形を組み合わせることで、遊女と花見饗宴の世界を表現しているといつてよい。季節は「春」のみ、主題も明確である。そして、屏風は言うまでもなく、絵画としての鑑賞だけでなく、室内調度としての機能も持ち合わせているものである。このような屏風の機能を勘案すると、共立本は鑑賞者が屏風の前に身を置くことによって、あたかもその宴に加わっているかのような感覚を与える作用をもたらすといえる。さらに屏風の両隻を向かい合わせにすれば、360度の花見の宴に鑑賞者が加わり、自身がその輪の中心にいるかのような感覚に駆られるだろう。このことから、注文主としては、吉原の遊女と花見を体験した享楽の記憶を呼び覚ますものとして、また未体験の者にとってはその享楽への願望を二次元で体感する装置として機能した作品ととらえることができるのではないだろうか。いずれにしても、武家の富裕な男性の眼を視覚的に愉しませるために制作された作品ではないかと考えられる。

おわりに

本稿では、共立本がいかなる作品であるのか、その概要から画風の検討、制作背景、注文主の想定などについて考察を試みた。まず、画面には、師宣の版本・版画、肉筆画からの図様・姿形の継承が数多く確認できた。その図様・姿形の一致から、共立本の主題は、吉原と上野の花見の風俗場面を描いたものであるということを読み出した。そしてまた、共立本の作者が、師宣とその門流の絵師である可能性が高く、師宣歿後の菱川派の工房の一つの様相を示す作品であることを指摘した。更に、画面から読み取れる情報をもとに、注文主として武家の富裕な男性、とりわけ吉原の遊女に対して思い入れの強い人物からのものと想定した。それは江戸時代の女性に対する「男性のまなざし」である。もちろん吉原風俗は、江戸文化の一つの発信地としての側面があるのは疑いのないことではあるが、そこには江戸時代における権力構造の一端も垣間見えることは確かである。共立本はその一つの表象としてとらえることができるのではないだろうか。このような点を含めて、共立本の更なる作品の分析・考察については、今後の課題としたい。

[附記]

作品調査および画像提供に関しまして、共立女子大学博物館・川井結花子氏、小池奏衣氏の両氏に大変お世話になりました。記して深謝申し上げます。

註)
1) エリカ・ベジャール＝エルリ、山本聡美「宴の時代—雅宴画と遊楽図」(『共立国際研究(共立女子大学国際学部紀要)』第31号、共立女子大学国際学部、2014年3月、p.115-132) 参照。
2) 共立女子大学博物館によると、同館の所蔵となった経緯については、学校法人共立女子学園の関係者からご寄贈いただいた作品であるとのことである。それ以前のことにについては不明である。
3) これまでに開催された、菱川師宣に関する画期的な展覧会の図録としては、次のものが挙げられる。図録『菱川派とその周辺』(太田記念美術館、1992年4月)、図録『三百年記念 浮世絵誕生・菱川師宣展』(サントリー美術館、1994年2月)、図録『菱川師宣展』(千葉市美術館、2000年10月)。
4) 師宣における土佐派・狩野派学習については、阿美古理恵『菱川師宣—古風と東風を描く絵師—』(藝華書院、2020年3月) 参照。
5) 小林忠『師宣と初期浮世絵』(『日本の美術』第363号、至文堂、1996年8月、p.22) 参照。
6) 前掲(註5) p.23、および榎崎宗重「北楼及び演劇図巻について」(『國華』980、國華社、1975年6月、p.3-12)、浅野秀剛「菱川師宣筆『北楼及び演劇図巻』の検討」(『國華』1295、國華社、2003年9月、p.5-21) 参照。
7) 菱川派の工房については、内田欽三「菱川派の研究—菱川師房と菱川派工房」(『人文科学年報』38、専修大学人文科学研究所、2008年3月、p.13-67) を参照。
8) ボストン美術館所蔵の「上野花見の躰」は、上下に白雲母を入れ、丁寧な彩色が施された上製本であり、いくつかのヴァリエーションがあったものと思われる(『菱川師宣』展図録、千葉市美術館、2000年、p.95)。
9) 山本聡美氏も指摘されているとおりである(前掲(註1) p.116 参照)。
10) 小林忠「悪所図としての歌舞伎図—菱川師宣の屏風画を中心に」(『日本屏風絵集成』第13巻、講談社、1978年)、浅野秀剛『菱川師宣と浮世絵の黎明』(東京大学出版会、2008年11月、p.36-48) など。
11) 図録『肉筆浮世絵—美の競艶 シカゴ ウェストンコレクション』(永田生慈監修)(上野の森美術館ほか、小学館スクウェア、2015年) p.36 所載。
12) 小林忠『肉筆浮世絵大観 4 MOA 美術館』(講談社、1997年) p.190 所載。
13) 『岡田美術館 名品撰集 第二集』(岡田美術館、2018年) p.136 所載。
14) 前掲(註10) 浅野氏著作 p.38 参照。
15) 師宣の画風の変遷については、内田欽三「菱川師宣画風の研究—版本と肉筆画をめぐる画風変遷—」(『浮世絵芸術』137、国際浮世絵学会、2000年10月、p.3-29) を参照。
16) 内田欽三「菱川派『花見図屏風』研究—菱川派最末期の様相—」(『浮世絵芸術』134、国際浮世絵学会、2000年3月、p.10) 参照。

- 17) 田沢裕賀『女性の肖像』（『日本の美術』第383号、至文堂、1998年5月）、前掲（註15）内田氏論文。
- 18) 丹羽基二『家紋大図鑑』秋田書店、1971年。
- 19) 『宝永武鑑』宝永年間（1704～1711）刊、国立国会図書館蔵。国立国会図書館デジタルコレクション（請求記号：800-20、書誌ID：000007284329）
- 20) 小林忠「歌舞伎図概観」（『近世風俗図譜』第10巻「歌舞伎」、小学館、1983年、p.73）参照。

[図版出典]

図1：共立女子大学博物館より画像提供

図4・6：国立国会図書館デジタルコレクション <https://dl.ndl.go.jp/infondljp/pid/2541715>

請求記号：本別7-25 国立国会図書館書誌ID：000007310345

図8：Yoshiwara koi no michibiki / Bibliothèque nationale de France

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105225632>

図10・13・15・17・21：Viewing Cherry Blossoms in Ueno (Ueno hanami no tei) / Museum of Fine Arts Boston

<https://collections.mfa.org/objects/176761/viewing-cherry-blossoms-in-ueno-ueno-hanami-no-tei>

図11・19：国立国会図書館デジタルコレクション <https://dl.ndl.go.jp/infondljp/pid/1288362>

請求記号：WA32-14 国立国会図書館書誌ID：000009933257

図22：図録『菱川師宣展』（千葉市美術館、2000年10月、p.55）より転載

図23：Genre Scenes of Edo in the Four Seasons / Museum of Fine Arts Boston

<https://collections.mfa.org/objects/26455/genre-scenes-of-edo-in-the-four-seasons>

A Study on A Folding Screens of Merry-making under Blossoms (kaka yūroku) by Kyoritsu Women's University Museum (An analysis of the Workshop of Hishikawa Moronobu (Hishikawa School))

Kondo Takashi

[Abstract]

In this paper, I have attempted to examine the A Folding Screens of Merry-making under Blossoms (kaka yūroku) in the collection of Kyoritsu Women's University Museum, what kind of work it is, its outline, the style of painting, the background of its production, and the assumption of the client. First of all, on the screen of the work, there are many inherited patterns and figures from the printed books, prints, and handwritten paintings of Hishikawa Moronobu, an Edo period ukiyo-e artist. By analyzing the coincidence of these patterns and figures, I concluded that the subject of this work is a depiction of Hanami (cherry blossom viewing) in Ueno and a genre scene in Yoshiwara. I also pointed out that the artist of this work was most likely Hishikawa Moronobu and his school of painters, and that this work shows an aspect of the Hishikawa School workshop after the death of Hishikawa Moronobu. Furthermore, by analyzing the information that can be read from the painting, I assumed that the order was placed by a wealthy man from a samurai family, especially one with strong feelings for Yoshiwara prostitutes. This is the "male gaze" toward women in the Edo period, and is also a part of the power structure in the Edo period. This work can be seen as a representation of this.

Kimono with bamboo and sparrow on blue plain silk ground of Kyoritsu Women's University Museum

Furukawa Saki

[Abstract]

This study investigates the possibility that the blue plain silk kimono with bamboo and sparrow Motifs (hereinafter "this kimono"), which is owned by the Kyoritsu Women's University Museum, should be understood as *hōmonfuku* ("visiting wear") from the late Meiji period, as established by the features identified in this work.

First, we present an overview of *hōmonfuku*. Next, we discuss the state of *hōmonfuku* at the end of the Meiji era, using newspapers and magazines published during the era and publicity magazines published by Mitsukoshi Gofukuten. Specifically, the features were organized in relation to four perspectives, namely fabric, techniques of pattern arrangement and expression, crest, and designs on the hem lining of the kimono. We examined whether this kimono was *hōmonfuku* or not by making comparison between the characteristics of *hōmonfuku* at the end of the Meiji period and the characteristics of this kimono, which were arranged during the previous stage.

It was found that except for the point of the fabric, this kimono matched the features of *hōmonfuku* of the late Meiji period as derived from the literature. In particular, it was found that kimonos with patterns created by weaving on the hem lining of the kimono were unique to *hōmonfuku* of the late Meiji period to the early Taisho period; hence, it is highly likely that this kimono was *hōmonfuku*.