



円山応挙筆「難福図巻」の画中書画：「藤娘」に注目して（中部義隆先生追悼号）

上嶋， 悟史

(Citation)

美術史論集, 17:263-275

(Issue Date)

2017

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81010491>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81010491>



研究ノート

円山応挙筆「難福図巻」の画中書画

―「藤娘」に注目して―

《キーワード》良弁 画中画 藤娘 大津絵 近松門左衛門

〇、はじめに

円山応挙（一七三三―一七九五）が明和五年（一七六八）に描いた「七難七福図巻」（相国寺承天閣美術館、以下難福図巻と略称する）は、天災及び獣害を描いた巻（以下天災巻）、人災を描いた巻（以下人災巻）、慶事を描いた巻（以下福寿巻）の三巻から成る。

本図巻には多く家屋の描写がなされ、その中には、障壁や床の間の掛け軸などに描かれた所謂「画中書画」が散見される。本稿ではその内、天災巻の人家に掛けられた「藤娘」（図1）と見られる一幅を取り上げ、応挙がなぜこの画中画を描いたのか考察したい。



【図1-1】 応挙「難福図巻」天災巻うち「鷲の難」、明和5年（1768）、相国寺承天閣美術館



【図1-2】「藤娘」

上
嶋
悟
史

一、「難福図巻」の概要と画中書画

「難福図巻」には円満院門主祐常（一七二三—一七三三）による下絵と、応挙自身による画稿が残ることが知られている。円満院は当時天台宗寺門派の寺院であり、祐常は応挙を篤く庇護した人物であった。

天災巻巻頭には祐常自らの序文が付されており、『仁王経（仁王般若波羅密経）』に説かれた難福を絵解きの形にして戒める、その役を全うできる応挙の描写力を見込んで描かせるのである、といった旨のことが書かれている。祐常の下絵には巻頭に七難の構想が列挙されている。

地獄／水難／火災／風難／盜賊兵難死罪刑罪面縛 此図も略下絵猶とり合せにて／追いはぎ押込婦女をおかさんとする図／丸裸にはぎてはちかハしき所々 人をくらふ図など／鬼難 鬼神人しらず猛獸くま狼驚などつかみたる所／うはばみなど人のミたる所（後略）

「難福図巻」に関しては馬淵美帆氏による詳細な論考がある。^② 本稿の論旨に関わる先行研究を、馬淵氏の論に依拠して概説する。

まず『仁王経』に説かれる諸難のうち祐常の挙げたものに一致するのは洪水、火災、風難、盜賊難のみであり、鬼難などは禽獸による害に変更されている。また『観音経（妙法蓮華経観世音菩薩普門品第二十五）』や『薬師経』に見られる難などが採り入れられてい

ることが、変相図や版本と照合して立証される。図様の点では「六道絵」（聖衆来迎寺）、「信貴山縁起絵巻」（朝護孫子寺）、「山王靈驗記絵巻」（穎川美術館）、狩野元信系「酒飯論絵巻」（文化庁ほか）、土佐光元系「酒飯論絵巻」等の古画を、祐常の指示の下に転用しているという。

福寿巻では古画に表された理想的な貴族のくらしを踏襲しつつも細かな調度を現代風に改変する。一方人災巻に於いては当時行われていた刑罰に取材しつつもその執行方法は古流に改変され、また細部の描写を省略し故実との整合性を取って避けている。即ち、基本的な態度としては当世風俗に立脚し現実感を標榜する一方、想定される鑑賞層にとって目なれた古画を引用することで普遍化を計るという二面的な「それらしさ」の表出がねらわれていると馬淵氏は述べるのである。

それでは、「難福図巻」に描かれる画中の書画を網羅してみよう（名称は筆者による）。

○天災巻

第七紙 山家「藤娘」一幅

○人災巻

第一紙 商家「書跡」一幅（一つの表装に本紙二枚、定家詠歌か）

「林図」四曲一双（右隻はほぼ確認出来ず）

「波濤図」襖（枚数不明、方丈を囲む）

「書跡」（衝立か、不詳）

○福寿巻

第四紙 貴族の館 「林図」襖（枚数不明、広間を囲む）

「白牛図」木戸一面

「波濤図」襖（枚数不明、広間を囲む）

第五紙

「騎驢図」襖（枚数不明、広間を囲む）

「四季耕作図」六曲一双

人災巻や福寿巻には富貴な家が描かれ、それに伴って屏風絵や襖絵が多く見られる。一方の天災巻には、その内容の苛烈さから人家は大破しているものが多く、問題の「藤娘」一幅のみが僅かに確認される。

この「藤娘」は応挙自身による画稿の時点で既に明確に描かれている。他の画中書画が画稿と本画の間で必ずしも一致しない中、下絵の「藤娘」は何度も上描きされ強調されているという点には、応挙の強いこだわりが感じられる（図2）。



【図2】 応挙による下絵部分、相国寺承天閣美術館

二、良弁との関係

「藤娘」が掛けられているのは天災巻中、子供が鷺にさらわれている場面である（以下この場面を「鷺の難」と呼称する）。この場面はこの後描かれる「狼」「うわばみ」と共に、祐常が「鬼難」の代替として挙げた難である。

人里から離れたこの山家には、親子とまだ幼い子供が三人で貧しいながらも仲睦まじく暮らしていたのであろう。家は決して立派でなく、藁葺きの質素な佇まいである。子供は自分の何倍もあるような大きな鷺に身体をしつかり掴まれ、驚嘆の色を見せつつも為す術なく身体を預けているようだ。両親は両手を挙げ、叫び声を上げて子供を追いかけるが、既に天高く飛び去る鷺と我が子には届こう筈もない。山家前の橋は境界を表象し、子と両親との間に見た目以上の絶望的な懸隔を暗示する。

僅かに見える室内の様子は、什器も少ない質素な一間造りであり、糸車と糸玉のみが見える。両親が室内で手仕事をしている最中、子供を戸外に敷いたむしろの上で遊ばせていたところ、鷺に攫われてしまったのであろう。むしろの上には木の枝や夕顔の実とともに小さな人形が転がり、子供を退屈させまいと趣向を凝らす両親の健気さが演出されている。このような山家の中にあつて、「藤娘」が掛けられている場所は床の間とも呼べないような壁の一隅である。

「鷺の難」に藤娘が描かれていることについては、早く小野忠重氏⁴によって指摘されている。小野氏はこれを応挙が元禄美人に興味

を示していた証左とし、かつ街道で売りさばかれた大津絵が如何に広く絵師たちの関心を集めたかを示すという。小野氏の指摘を踏襲しつつ、応挙がなぜ「藤娘」を選択的に描いたのか、更に考察を深めよう。

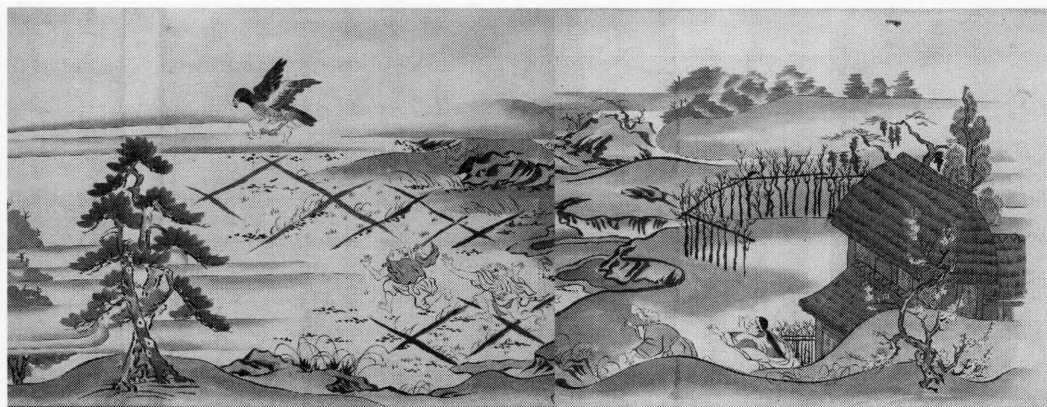
第一に注目すべきは、この「鷺の難」には天災巻中の他の場面と異なり、明確に季節の設定がされている点である。家屋の背後には鮮やかな紅葉の木が生え、隣家の屋根には夕顔が茂り黄色く丸まるとした果実を実らせる。家の前にはすすきや赤い花をつけた植物が並び、これが秋景であることを物語る。むしろの上の夕顔の実、赤い花をちぎったもの、茄子、松枝などはいずれも秋を表すものとして不自然でないし、そうした植物をおもちゃ代わりにしている事実は秋といううら寂しい季節そのものと相俟って、この家の貧しさを引き立てる。

さて、子供が猛禽に連れ去られる、といつて直ちに想起されるのは、良弁（六八九―七七四）の逸話であろう。⁵ 良弁は奈良時代の華厳僧で、東大寺を開いたことで著名である。その業績は例えば「石山寺縁起」や虎関師鍊（一二七八―一三四六）が著した『元享釈書』に詳しく示される。「執金剛神縁起」（東大寺）には、各記録が伝える良弁が赤子の頃鷺に連れ去られたという挿話が図解されている。「執金剛神縁起」は良弁が東大寺を建立した縁起の他に、良弁の霊験譚や孝行譚が収録される三巻絵巻で、東大寺蔵する原本は室町時代に成立した。⁶ 鷺にさらわれた後の経緯は諸文献で異なるが、『元享釈書』では鷺が落とした良弁を春日神祠へ参詣途次の義淵（六四三

―七二八）が拾い育てたとされる。

「執金剛神縁起」には土佐光起（二六一七―九二）による模本（国立国会図書館）や同じ江戸時代の模本（奈良教育大学付属図書館）が存在する。ここに当該部の詞書を引用する（図3）⁷。

良弁僧正は相模国漆部氏の人也要
児の時田舎の習なれはおさなきもの
ともいたきて庭前にをきて遊ぶほとに
鷺俄に來て取て空へのほる家の内の
ものともさわきかなしみて若やおとす
とて鷺の行く方へはしり追とも終
にかなはすして西の方を指て雲霞
にきえてうせぬ母泣き悲ともかひ
なし母なくく語て云くこの子を
はらみし時一人の沙門來て向て居
と夢に見て侍しかは頭もかたく寿
も長かるへしとおもひき鷺の形も
金色なりければさりととも無代にやふ
りくらふことはよもあらしいつくのう
らにも命たにいきてあらは今生の内
にいかにもして尋あはむと云て家を受
て、なくくたつねありく吾国の内
の三宝仏神ねかはくは我子のいきかたを



【図3】光起「執金剛神縁起」部分、国立国会図書館

示ていきかはを今一度見せさせ給へとて
なく／＼いつくをさためともなく三十余
年うかれありくも哀なりし母の
志也

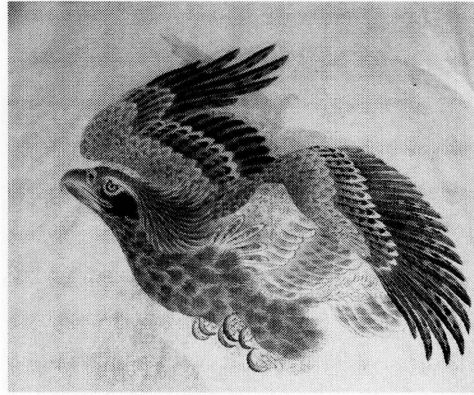
「執金剛神縁起」の絵部を見ると、子供を追う家人が両親のみでない点や家が二階建てである点、家が水田の中にある点、良弁が乳飲み子のように幼い点、前景の白い花をつけた樹木や若い稲が春景を表す点で「鶯の難」とは異なり、これらの要素は「鶯の難」よりも「執金剛神縁起」の家の方が豊かな一家であることを印象づける。しかし人物や鶯、家の配置など全体的な構図については大差ないと言つてよい。

詞書では「庭前で遊んでいたところをさらわれた」「家内のは騒ぎつつ鶯を追いかけるが追いつかなかつた」と記され、「難福図巻」の内容と合致する。良弁の母は鶯に我が子がさらわれたことを初めは悲嘆こそすれ、良弁を孕んだとき、或る沙門が来て良弁の頭が固く寿命が長いことを保証したということを回想する。母はこの体験に基づく不思議な確信に導かれて、良弁を求める長い旅に出る。霊験を備えた高僧には相応しい逸話である。

このように、「難福図巻」の「鶯」部分が「執金剛神縁起」に見える良弁嬰兒時代のエピソードを前提としていることは明らかであろう。

なお、この場面に描かれる鶯の図様とほとんど同一のものが円満

院時代の応挙と祐常の学画を示す「百絵之図臨写譜」(筆者仮題、三井家旧蔵、現個人蔵、図4)に見えることも指摘しておきたい。



【図4】「百絵之図臨写譜」部分

三、大津絵の「藤娘」

「藤娘」をはじめとした大津絵の美人画には「花売娘」や「塗笠美人」などいくつかの作例が知られる(仮に「おやま絵」と総称する)。前述のように天災巻に見える唯一の画中画であるこの絵は、傾げた花が紫色に彩色されることから「藤娘」と見られる。

これだけ祐常の作為が張り巡らされ、応挙が緻密に描いた「難福図巻」に於いて明確に描かれた「藤娘」には、何らかの役割があつてしかるべきである。

大津絵とは山科から東海道大津宿にかかる約三里の道程で描かれ売られた絵を指し、土産物として多く用いられたという⁸⁾。早く大津絵研究で業績を残した柳宗悦(一八八九—一九六二)は、その歴史を四期に分つ⁹⁾。

- 前期 およそ寛永頃から寛文頃まで(一六二〇年代—一七〇年代)
- 初期 寛文頃より元禄を経て、宝永、正徳の頃まで(一六八〇年代—一七〇〇年代)
- 中期 享保頃から寛政前後まで(一七一〇年代—九〇年代)
- 後期 文化文政以降、幕末を経て明治の初め頃まで(一八〇〇年代—一七〇年代)

大津絵は阿弥陀三尊や地藏菩薩、不動明王などの仏画から始まったと考えられ、次第に世俗画も出現した。天和二年(一六八二)刊の井原西鶴(一六四二—九三)『好色一代男』に仏画一種とともに美人役者絵など四種の画題が記される他、元禄八年(一六九五)刊、各務支考(一六六五—一七三二)編『笈日記』に森川許六(一六五六—一七一五)が「藤かざす人や大津の絵のすがた」と詠むように、十七世紀には既に「藤娘」の図様は大津絵の代表格として認知されていたようである。また、宝永六年(一七〇九)の珍舎(生没年不詳)『追分絵』は大津絵(追分絵)を題とした俳句画集であるが、その第一に「藤娘」が挙げられている(図5)¹⁰⁾。

浄瑠璃の中に初めて「藤娘」が登場するのは、近松門左衛門



【図5】珍舎「追分絵」うち「藤娘」

(二六五三—一七二五) が宝永五年(一七〇八)に書いた人形浄瑠璃『けいせい反魂香』に於いてである。

一方歌舞伎舞踊に於いては、宝暦十一年(一七六二)には、京坂に上った市村亀蔵(のちの九代目羽左衛門、一七二四—一八五)が踊った『花橘吾妻みやげ』の中で「藤の花をかたげしおやま」が登場する。そして『けいせい反魂香』に続く所作事として、文政九年(一八二六)九月、江戸中村座で二代目関三十郎(一七八六—一八三九)が『哥へす哥へす余波大津絵』の中で「藤娘」を初めて演じるのである。¹¹⁾

『けいせい反魂香』は狩野元信(一四七六—一五五九)の百五十年忌に合わせて書き下ろされた人形浄瑠璃曲であり、うち「吃又の

場(山科土佐将監閑居の場)」が次第に独立し現在に至る。当の元信のほか土佐将監(「光信、?—一六〇八)や悪役・長谷部雲谷などが登場し、また岩佐又兵衛(二五七八—一六五〇)から名を借りた「吃又の場」の主人公・又平の正体は土佐光起であるなど、我が国の画人史に縁深い物語である。

「吃又の場」に於いて大津絵を売り生計を立てる又平夫婦の暮らしぶりは、大津絵というものの流通状況や認識を雄弁に物語る。¹²⁾

大津のはづれに店借して 妻は絵具をつとは絵かく

筆の軸さへ細元手 上り下りの旅人の

童すかしの土産物 三銭五銭の商ひに

また吃音の又平は師である将監からも侮られ、その生業たる大津絵をも貶められる。

おのれに何の功が有る 琴棋書画は晴れの藝

貴人高位の御座近く 参るは絵書

物も得いはぬ吃めが 推参千万

似合ふた様に大津絵書いて 世を渡れ

自害を決意した又平の最期の瞬間、手水鉢に描いた自画像が鉢をすり抜けたことで、師の将監から画技を認められ、土佐光起の名を許されるのである。自信を得た又平は銀杏の前なる人物の救出に向か

う。銀杏の前を匿った又平の家に押し入った追っ手に対し、又平が描いた大津絵のキャラクターが「大津絵の精」となって悪を懲らしめる。「藤の花かたがた女形（おやま）絵」は手にした藤の枝を武器に戦う。

やさしや優者の 女わざにはきどく頭巾

藤のしなえを押取りのべ ひんまとふてはたと打ち

しと、打つをひらりと はづし受けつ

同じく大津絵の主要画題である「鬼の念仏」が手にした鐘木で鐘を叩けば、その音に耐えかね敵方の「鶯荒鷹鶯角鶯（はやぶさ、あらたか、わし、くまたか）」が四散する。鶯の聲々が「逢坂の夕告鳥」となって敵の敗走を象徴するのである。

近松はこの又平の不思議な力を「絵に写りたる筆の精、天骨の妙」であるという。

古井戸秀夫氏は女形に関して、元禄期（二六八―一七〇四）に「傾城」が完成し、宝暦期（一七五一―一七六四）の「娘」の時代を経て奥女中・悪婆の時代に移行するという。この過渡期にあって『けいせい反魂香』に登場した「藤娘」は「娘」でなく「おやま」（傾城）ながら、これは大津絵に於ける風俗画題の隆盛が中期に興ることと期を一にする。「藤娘」は、そうした大津絵風俗画の最代表格として独立した主題にまで成長するのであるが、この時期に「難福図巻」は製作されるのである。

応挙の筆による大津絵風の遺品も確認されている。「美人図」（個人蔵、図6）は、応挙の没後息子の応瑞（一七六六―一八二九）に依頼して酒井抱一（一七六一―一八二八）が購めた一品で、その後鈴木其一（一七九六―一八五八）が蔵したという特異な履歴を有する¹⁴。その一見拙い筆致は明らかに大津絵を模したもので、ポーズも例えば「旅姿塗笠美人」（日本民藝館、図7）を反転させたものに等しい。より合理的に改変された身のこなしやプロポーションは応挙の手によることをむしろ補強し、応挙がその画業に於いて大津絵を強く意識していたことを物語る。

なお、『けいせい反魂香』を書いた近松は、齢二十歳前後のころ、園城寺の別所「近松寺」に逗留していたことが指摘されている¹⁵。近松が大津絵の構想を強くしたであろうこの寺院は、地理的、宗派的



【図6】 応挙「美人図」、個人蔵



【図7】「旅姿塗笠美人」、日本民藝館

な条件に於いて円満院と親近性を示す。

四、近江と大和

「執金剛神縁起」に於いて良弁はもと相模国の人であり、驚に連れ去られ春日にたどりつく。良弁は東大寺の開祖であると同時に、近江に於いて石山寺の開山となった。「石山寺縁起」に於いて東大寺の建立と大仏の鑄造を發願した聖武帝。その勅を受けた良弁は、吉野の金峯山に参詣し、夢の中で蔵王権現を感得する。蔵王権現に導かれ石山に向かった良弁は、琵琶湖に釣り糸を垂らす比良明神の顯現を目にし（図8）、その託宣を聖武帝に告げる。即ち、石山寺



【図8】「石山寺縁起」部分（比良明神と良弁）、石山寺

は本来、東大寺の建立に際して秘法を行うため置かれた草庵が發祥となる。

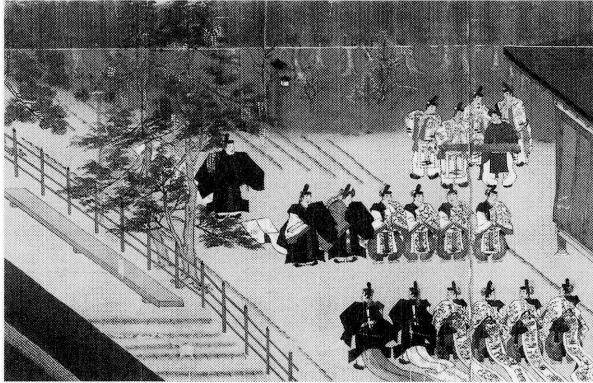
「執金剛神縁起」で良弁は相模の人とされるが、『元享釈書』では「近江國志賀里人」、『七大寺巡礼私記』や『諸寺建立次第』では「近江國栗津人」とあるように、近江の出身とされることもある。¹⁶⁾ その真偽の如何は別として、この伝承の存在は興味深い。

良弁は吉野と春日両地に強い縁を持ち、これらと近江を接続する存在である。

今一度『好色一代男』をひもとけば、傾城町の屏風に貼られた押絵の大津絵、その中には「花かたげし吉野参の人形」とある。⁽¹⁷⁾

藤花といえ、春日大社は藤原氏の氏神であるという点で藤と深い縁のある土地である。垂迹曼荼羅のひとつ「春日曼荼羅」に描かれる鹿の背に繁る榊や鳥居などには藤が絡まったものが多い。応挙の画風に多大な影響を与えた渡辺始興（一六八三—一七五五）が模写を制作したことが知られる「春日権現験記」絵巻（原本は現在宮内庁）に於いても、春日社の描写には藤がつきものである（図9）。国文学者の斎藤照子氏はこの二つの歌枕の相關関係について考察を行い、平安時代にはこ

れらは相互を想起させるような作用を有していたと論じた。⁽¹⁹⁾ 一般に深雪の山として遠望される吉野も、その「春待ち」性に於いて春日とともに春のイメージを共有するとうように、吉野と春日は一方で明暗相対する一面を持ちながら、一方で霞と雪を接点として相通する一面を持つというのである。⁽²⁰⁾



【図9】「春日権現験記」部分、宮内庁三の丸尚蔵館

これは平安時代の和歌世界の事例であるが、前述したように人災巻には画中書として藤原定家（一一六二—一二四一）の詩歌が見え、応挙の平安古歌への関心と理解を示している。⁽²¹⁾

ここでは吉野と春日の近縁性を積極的に認め、大きく「大和国」として捉えたい。すると、西鶴が「吉野参詣」の図様であると明記する「藤娘」と鷺に連れられ春日にやって来た良弁が「大和行き」の共通項を持つことになる。

「難福図巻」に貫徹した地理的束縛があるかどうかは熟考の余地があるが、「鷺の難」の場面は大津絵の存在からして近江であることが暗示される。明らかに良弁の逸話を下敷きにした「鷺の難」に「藤娘」を描き入れることによって、応挙は観者にこの子供を良弁として読むことを許容する。そういった機能を担った「藤娘」であるという読解は、そもそも祐常が観者に求めている教養レベルを考えてもさして不可能ではないと思われる。⁽²²⁾

大津絵の簡易な描写や表装はたしかに相当な生産量と流通量を感じさせるものであり、『けいせい反魂香』にあるように高価なものでもなかった。決して富んでいるとは言えないこの家庭に掛けられている本来贅沢品である絵画は、これが安価な大津絵であることで矛盾を生まない。

良弁は鷺に連れ去られた先で遅く生きて大僧侶となり、母との再会も果たす。冬景を表す「人災巻」を経て、春景を描く「福寿巻」へと続く「難福図巻」の構成は、吉野の「春待ち」性と符合し、秋景であるこの場面に一縷の希望を暗示させる。

五、おわりに

詳しく触れ損ねたいいくつかの課題を拾遺して筆を措きたい。

まず、西本願寺絵所の徳力富吉郎氏は妙心寺・祖芳禪師（『漢興、一七二二—一八〇六』の賛をもつ「藤娘」（東京某家）に関して、女兒の安産を祈って妊婦の枕頭に掛けたという。⁽²³⁾この用法が当世に於いて広まっていたのであれば、なおこの場面に「藤娘」が掛けられている妥当性が補強される。

また、大津から吉野という方向性は、大海人皇子（？—六八六）にも当てはまる。壬申の乱を題材にした謡曲「国栖」によれば、⁽²⁴⁾大海人皇子は大友皇子（六四八—六七二）に追われ大津宮から追われ吉野に落ちのびる。吉祥を占うべく、食べ残しの「国栖魚」即ち鮎を吉野川に放流したところ不思議と生き返り、皇子の吉兆を暗示したという。皇子は乱に勝利し、天武天皇として帝位に就く。大津からの不本意な大和行きが大成につながるのは、良弁の挿話と符合する。

応挙には「藤花図」六曲一双（根津美術館）をはじめ藤を描いた作品が少なくないが、これらと「藤娘」との間に何らかの関係を認め得るだろうか。応挙がしばしば用いる狗子と藤の取り合わせは、関三の初演に於いて奈落からせり上がった「藤娘」が「下座より詠の犬一疋走り出て飛付」かれ「とたんに衣装鬘残らず引ぬき、詠の座頭の拵へ」に早がわりするといった演出とは無関係ではないのかも知れない。

本稿に於いては場面を限って論を展開したが、先に挙げたように、「難福図巻」には特徴的な画中書画が多く描かれる。本稿に於いては「難福図巻」は少なくとも一つの場面に於いて、近江という場所性を孕むことを指摘したつもりである。「難福図巻」全体が近江の景を描いたものであるという可能性も視野に入れつつ、今後も包括的な研究を進めたい。

註

- (1) 画中画に関する先行研究としては、以下のようなものが挙げられる。
 - ・奥平俊六「彦根屏風について（鏡像関係）と（画中画）の問題を中心に」（『美術史』一〇九、一九八〇）
 - ・奥平俊六「絵の中の絵『文使い屏風』（『絵画の発見（かたち）を讀み解く19章』、平凡社、一九八六）
 - ・アンドレ・シヤステル著、木俣元一・三浦篤監修、画中画研究会訳「絵の中の絵」（『西洋美術研究』三、三元社、二〇〇〇）
 - ・ウー・ホン著、中野美代子・中島健訳「屏風のなかの壺中天」（青土社、二〇〇四）
- ・王元林「絵画空間に展開する二重的空間の構築について—東アジアにおける画中屏風絵を通して」（『美術史論集』八、二〇〇八）
- (2) 馬淵美帆「絵を用い、絵を創る—日本絵画における先行図様の利用」（ブリュッケ、二〇一一年）。
- (3) 並木誠士「酒飯論絵巻と狩野元信」（『美術史』一三七、一九九五）。
- (4) 小野忠重「大津絵考」（『古美術』三十三、三彩社、一九七二）。
- (5) 南方熊楠（一八六七—一九四二）はこの類の「鶯の育て子伝説」が世界中に存在することを指摘している（『鶯石考』）が、我が国に於いて最も

流布した説話であることは疑う余地がない。

- (6) 真鍋昌弘「『執金剛神縁起絵巻』―嬰兒、驚にさらわれる―」(奈良教育大学付属図書館報『春日文遊』二〇五、二〇〇一)。

- (7) 図版は国立国会図書館デジタルコレクションより光起本を転載。平成二十八年十二月十九日閲覧。
・ <http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2590767/ocOpenend=1>

また、奈良教育大学付属図書館デジタルデータベースの翻刻を参照した。
平成二十八年七月十二日閲覧。
・ <http://www.nara-edu.ac.jp/LIB/collection/shitsu-kongoshin/baseA/pagen/gekan.html#start>

- (8) 水尾比呂志「大津絵略説」(『國華』一二六七、二〇〇一)。以下基本条項は水尾氏論文を参照した。

- (9) 柳宗悦「民画」(柳宗悦全集二三、筑摩書房、一九八二)。

- (10) 珍舎の句には「日の愛宕嵯峨は降り藤かつき」とある。柳宗悦は「愛宕詣」という独立した「おやま絵」の存在を認めており、安永九年(一七八〇)刊の白縁斎梅好の狂歌本「大津みやげ」十二丁裏に描かれる美人図を「確かでない」とした上で「愛宕詣」であるという。珍舎の句が独立した「おやま絵」を生んだのであろうか。愛宕と藤を関連付ける積極的な理由がなく、存在したとしてもあくまで「藤娘」の傍流に過ぎないと考えられ、論旨に支障を来すものではない。なお、大津追分絵踊りに「愛宕詣りに袖をひかれた」とある(松の落葉)。

- (11) 歌舞伎舞踊「藤娘」に関しては古井戸秀夫「藤娘の成立」(『近世文藝』五一、一九九〇)を主に参照。

- (12) 長谷部は長谷川のもじりである。雲谷派、長谷川派を含む雪舟系画人のいずれかを暗示しているとみられる。

- (13) 「けいせい反魂香」本文は三木竹二・水口徹陽篇、伊原青々園補助「改訂近松全集 中巻」(東京堂、一九一〇)より転載。

- (14) 河野元昭「応挙と大津絵」(『國華』一二六七、二〇〇一)。

- (15) 河竹繁俊「近松門左衛門」(吉川弘文館、一九五八)。
(16) 近江出生説の代表的論者としては平岡定海氏が挙げられる。

・平岡定海「東大寺」(教育社、一九七七)、『東大寺辞典』(東京堂、一九八〇)

- (17) 柳宗悦はこれを「吉野詣」という独立した「おやま絵」であるとするが、のちの研究の多くはこれを「藤娘」であるととする。この「花」が何であるかは知り得ないが、「藤娘」の前身となったことは疑われない。

- (18) 早く「東大寺戒壇院厨子屏絵図像」(奈良国立博物館)には種々の樹木に垂れる藤花が見える。また応挙は「源氏四季図」六曲一双(宮内庁三の丸尚蔵館)のうち春景に藤樹と松樹を寄り添うように描いている。

- (19) 斎藤熙子「春日」と「吉野」(『和洋国文研究』二三、一九八八)。

- (20) 千野香織氏は名所絵の舞台としての春日の季節設定は、平安時代以降春から秋に移行するという。ここでは、既に平安時代には両者に強い結びつきが認められることを主張するに留まる。

・千野香織「春日野の名所絵」(『秋山光と博士古稀記念 美術史論文 集』、便利堂、一九九二)

- (21) 一つの表具に張り付けられた二枚の本紙の内、左のものは「小倉山しぐるころの朝な朝な昨日はうすき四方のもみち葉」(『続後撰集』四一八)と読める。もう一方の歌は筆者未解読。

- (22) 長澤蘆雪(一七五四―九九)など岡山派画人の著賛も多く手がけた本居宣長(一七三〇―一八〇二)は自らの出生を、両親の吉野水分神社参詣の賜物として自らも赴いている。「大和国吉野の水分神は世俗に子守明神と申して(中略)我は然て生まれつるぞかし」(『菅笠日記』)。

・岡本聡「国学者の吉野紀行 本居宣長『菅笠日記』」(『国文学』七一(八)、二〇〇六)

- (23) 徳力富吉郎「大津絵の技法と解題」(『古美術』三十三、三彩社、

一九七一）。

(24) 謡曲「国栖」は横道萬里雄・表章校註「謡曲集下」(『日本古典文学大系』四一、岩波書店、一九六三)を参照した。

〔付記〕

本稿の執筆に当たっては、奥平俊六氏(大阪大学)、馬淵美帆氏(神戸市外国語大学)、藪本公三氏、そして東大寺、奈良国立博物館から多大なる助力を賜りました。末筆ではありますがここに深謝の意を表します。

上嶋悟史(じょうしま・さとし)

二〇一六 神戸大学文学部人文学科 卒業

現在 神戸大学大学院人文学研究科博士前期課程 在籍