

近世初期風俗画の源流としての酒飯論絵巻

並 木 誠 士

はじめに

日本の絵画史において、桃山時代から江戸時代初期が風俗画の全盛期であったことは、おおくの通史に語られるところである。そこで生みだされた作品群を指すことばとして「近世初期風俗画」という語も定着している。しかし、その風俗画というものをどのよう定義したらよいか、また、そもそも風俗画と呼ぶことのできる作品がどのような経緯で成立するようになったのか、という点については、従来、かならずしも明確にされてきたとはいえない。風俗画の成立と展開について、一般的には、絵巻物などの画中に描かれた点景表現が次第に充実してくるという方向と、室町時代の後期に成立した洛中洛外図からさまざまな画題が派生してくるという方向のふたつの流れを指摘することがおこった。たしかに、このふたつが「風俗画」の成立と展開のおおきな流れであることは事実であろう。

しかし、この点だけで、風俗画についての具体的な様相が明確になると考えることはできない。

本稿では、狩野元信（一四七六—一五五九）が一六世紀前半に制作した酒飯論絵巻が、近世初期の風俗画の成立に果たした役割について考えてみたい。まずはじめに、風俗画の定義とそれが成立してきた背景についての簡単な考察をおこなう。その際に、縁起絵巻と参詣曼茶羅というふたつのジャンルに着目する。第二章では、その縁起絵巻と参詣曼茶羅をともに手がけた画家として狩野元信を捉え、一六世紀前半におけるその絵画史的位置を略述する。第三章では、酒飯論絵巻の風俗画的側面の分析をおこない、同時に、酒飯論絵巻の図様が近世初期の風俗画をはじめとする作品に継承されていることを確認する。そして、第四章で、狩野派と近世初期風俗画との関係を展望してみることとしたい。

一 風俗画の定義と成立の背景

『新潮世界美術辞典』（新潮社一九八五年）の「風俗画」の項目は、

平安・鎌倉時代の年中行事絵巻、縁起絵、戯画の類にすぐれた風俗表現がみられるが、独立した画題としては中世末に成立し、洛中洛外図、遊楽図、祭礼図など近世初期風俗画の盛行をみた。

と記されており、また、同書の「近世初期風俗画」の項目には、その定義としてつぎのように記されている。

桃山時代から江戸初期に描かれた風俗画。室町末期頃、土佐派の領域であったやまと絵風俗画から誕生、やがて狩野派が主力となって桃山時代に発展、江戸初期には町絵師の手に移っていった。京都を中心とする当世風俗の変遷が、詳しく画面に読みとれ、現世に生きる喜びや楽しさが共通の関心事として捉えられる。

ここで用いられる「当世風俗」とは、画家とその注文主にとって同時代のひとびとのさまざまな営みあるいは様相といいかえることができる。このような辞書的記述をふまえたうえで、ここでは、風俗画を、画家がみずから同時代のひとびとのさまざまな営みを描写対象とした絵画と定義しておくこととする。このように定義され

た風俗画は、不特定多数のひとびとを描くことが前提となっており、したがって、厳密にいえば、特定の人物の特定の出来事を対象とした絵画は、その範疇から除外されることになる。しかし、実際には、特定の出来事をあつかうといっても、そこには不特定多数の人物が描かれることになるため、たとえば、豊臣秀吉の吉野の花見をあつかった吉野花見図や豊国神社の臨時大祭礼をあつかった豊国祭礼図も風俗画に含めることになる。この点については、後の章であらためて考察する。

風俗画のもうひとつの側面として、ストーリー性や文学的要素が認められないもの、という条件も加えておく必要があるだろう。

風俗表現が充実していることで知られる信貴山縁起（朝護孫子寺蔵）・一遍聖絵（歓喜光寺ほか蔵）などは、それぞれ絵画化の目的となっている主題があり、その点景として不特定多数のひとびとの風俗が描かれている。また、伴大納言絵詞（出光美術館蔵）の場合、応天門の変という特定の出来事をあつかってはいるが、それは、説話というかたちで一旦客体化されたものであるため、当世風俗の描出とは性格がことなる。このような観点から日本の絵画史を概観すると、物語や宗教的説話という文学的素材、あるいは伝記類といった主題によらず、画家が同時代のひとびとの様子を描いた作品は、落書きなどの例外をのぞけば、中世以前にはほとんど認められず、一二世紀後半の扇面法華経（四天王寺ほか蔵）の下絵が、その希有

な例として指摘できる程度である。扇面法華経の場合は、扇面形式に法華経の経文を書くが、その下絵には、經典内容と直接関わらない市井の様子を描かれているものがある。ただし、この場合も、絵画が前面にでて、主題となっているという性格ではなかった。

同時代のひとびとの様子を画家が積極的に描くようになるためには、当然、画家個人にとって、という以上に、絵画を発注する人、受容する人にとって、同時代のひとびとの様子を描くことに何らかの意味が認められなければならない。画家の自立的な意志によって、それまで描かれなかった同時代のひとびとの様子が絵画の主題となるということは、少なくとも近世以前には考えられなかったことである。逆にいえば、風俗画が成立してゆく段階では、文学的主题であれ、宗教的主题であれ、そもそも風俗表現というものを必要とした母体の存在が欠かせなかつたのである。ある作品の本来の意図(主題)とそこから次第に遊離してゆく風俗表現という観点から作品をみてゆきたい。

ここであらためて、さきの『新潮世界美術辞典』の項目から風俗画成立に関わる部分を見てみると、そこには「風俗画」の前段階として、「月次絵」と「名所絵」のふたつが記されている。伝統的なやまと絵のジャンルである「月次絵」「名所絵」には、いうまでもなくひとびとの生活の様子が活写されるが、辞典の記述にもあるように、「月次絵」「名所絵」と「風俗画」とを区別する点は、「風俗画」の描

写対象が、あくまでも「当世人物」であるという点にある。つまり、「月次絵」は年々歳々繰り返される行事をあつかっているがゆえに、また、「名所絵」は、普遍的であるべき「名所(などころ)」をあつかっているがゆえに、当世風俗とは一線を画しているのである。「当世人物」の描写という点を考えて、ここでは、「月次絵」「名所絵」とは別の作品群に目を向けてみたい。

現存遺品をみる限り、同時代のひとびとの様子を積極的に画面に取り込むようになった作品群として、つぎのふたつのジャンルが考えられる。ひとつは、社寺の縁起絵巻であり、他は、やはり社寺の参詣曼荼羅である。

奈良時代の縁起資材帳に源をもつ縁起絵巻は、社寺の建立の由来や本尊の靈験を説き、一五世紀後半から一六世紀前半にかけて数多く制作されている。縁起絵巻は、本来は、その絵巻があつかう社寺に帰属するものであり、社寺の「ありがたさ」の宣伝として、絵解されることもあった。また、『御湯殿上日記』などの文献によると、一六世紀には、宮中においても縁起絵巻の絵解がおこなわれており、社寺における絵解とは別に、縁起絵巻の「出開帳」ともいえることがおこなわれていたことがわかる。

縁起絵巻の構造は、基本的には「創建譚」と「靈験譚」にわけられ、後者は本尊にまつわるさまざまなエピソードの羅列として、縁起絵巻制作に近い時期までのエピソードを記すこともあった。むしろ

ろ、「現在」までの繁栄の姿の表現は、宣伝用の縁起絵巻としては必要不可欠なものであったというべきであろう。また、「創建譚」の部分も、社寺の創建から縁起制作と同時代までの変遷そのものが創建の由来とともに主題となることがあった。それらの点で、縁起絵巻は、絵巻制作に近い時期の社寺の様子を描く契機を有していたのである。このことは、いいかえれば、画家にとつて、ごく身近な時期の社寺の様子を描写の対象とすることが求められたことを意味する。しかも、その祭神や本尊の威力を示すためには、社寺が繁栄している様子、つまり、おおくのひとびとで賑わっている様子として描くことが求められたはずである。その縁起絵巻が、一五世紀末から一六世紀にかけて数多く制作されたということを、まず記憶にとどめておく必要があるだろう。

一方、参詣曼茶羅の方は、一三世紀から一四世紀に流行した宮曼茶羅からの展開として、一六世紀から一七世紀にかけて数多く制作された。宮曼茶羅とは、神仏習合思想をひとつの背景として成立した神道美術の一種で、神社の境内を中心とした神域が描写の対象であった。一方、参詣曼茶羅は、神社だけでなく寺院においても描かれ、しかも、その名が示すように、境内だけではなく、そこでのひとびとの参詣の様子まで描き出すことが特徴である。宮曼茶羅にも参詣客が描かれる場合があるが、それはあくまでも点景としての表現である。それに対して、参詣曼茶羅では、参詣客が充実し、場合

によっては、案内人的な役割を果たす同じ人物が数回描かれて、観者の目を誘導してゆくこともある。つまり、参詣曼茶羅は、社寺の案内図的な役割を果たし、同時に絵解されることにより、ひとびとを社寺へ誘うことをも目的としていた。そして、その画面には、当然、参詣客で賑わう社寺の境内を示すことが求められた。¹⁾

縁起絵巻が、詞書というかたちで、一旦は客観化されたものであったのに対して、参詣曼茶羅の方は、絵解がおもな使用方法であったことからわかるように、より直接的に鑑賞者に訴えるものであった。また、参詣曼茶羅のおおくは、社寺において制作されたか、宮廷絵所の絵師といった正系の画家による表現ではなく、ブリミティブな表現をとり、顔料も比較的泥っぽい劣悪なものを使用して例がおおい。そして、このことは、参詣曼茶羅が、たとえば宮廷の絵所におけるように、伝統的な図様の継承により幅広い作画が裏付けられるような絵画制作のあり方とは別種の制作形態がとられたことを意味している。伝統的図像を継承してゆく場合、絵画は現実から乖離してゆく傾向を示すが、それに対して参詣曼茶羅は、対象の「いま」を直接的に描き出す現実的な描写が求められる場で制作された、きわめて現実感の強い画面であった。

つまり、ともに宗教の庶民へのひろがりやを背景として成立して、一六世紀にその制作のピークを迎える縁起絵巻と参詣曼茶羅は、いずれも画家に同時代のひとびとの様子、つまり「風俗」を描く契機

を与えたと考えることができる。しかも、いずれも、一種の演出効果として、社寺の繁栄の様子を、ひとびとの賑わいというかたちであらわすものであった。この両者が、ともに一六世紀におおく制作されたことから、この時期には、画家が同時代のひとびとの様子を描くことの下地はできあがっていたと考えてよいだろう。

二 一六世紀前半の様相―狩野元信と風俗表現

ここでは、前章で触れた縁起絵巻と参詣曼荼羅を結びつける一六世紀前半の画家として狩野元信をとりあげて、風俗画成立期の具体的な様相を検討してみたい。

狩野元信は、いうまでもなく狩野正信（一四三四―一五三〇）をついだ狩野派の二代目として、流派としての狩野派の基礎を築いた画家である。ここでは、元信のふたつの作品を紹介することからはじめたい。釈迦堂縁起（清涼寺蔵）と富士参詣曼荼羅（富士山本宮浅間神社蔵）である。

釈迦堂縁起は、「三國伝来」「生身の釈迦」として知られる嵯峨・清涼寺の釈迦如来像の制作の由来とわが国への伝来をあつかった縁起絵巻である⁽²⁾。制作年代は、奥書の記述から一五一五年と考えてよいだろう。良質の顔料をもちいており、狩野元信の絵巻物の基準作である。全六巻の絵巻で、巻一・巻二は釈迦の伝記、巻三から巻五

までが、釈迦如来像の制作から、それがインド・中国を経てわが国にもたらされるまでの由来をあつかう。巻六は絵画がなく詞書だけであるが、絵画制作が企画されていたことは、現状の詞書の紙継ぎの仕方その他から明らかである。巻六で扱われているのは、釈迦如来像来朝以後の像にまつわるさまざまな霊験譚であり、それは、一五世紀末の応仁・文明の乱までのエピソードで構成されている。

巻五の最終段の清涼寺に釈迦如来像が安置される場面には寺の賑わいが描かれるが（図1）、釈迦像の安置が平安時代中期の出来事であるにもかかわらず、そこに登場する人物の服装は、元信と同時代の一六世紀前半のものになっている⁽³⁾。これは、時代考証の不備というよりは、現在までも続く寺の繁栄を示すためであったと考えるべきであろう。巻六が描かれていたとしても、同様の表現がとられた可能性は高い。



図1 釈迦堂縁起 巻五部分

一方、富士参詣曼荼羅の方は、従来の元信研究の中心的対象となることはなかった作品だが、「元信」印をともなう絹本着色の大画面である(図2)。詳細に描かれた神社の境内や参詣のひとびとは、他のプリミティブともいわれる参詣曼荼羅の表現とは



図2 富士参詣曼荼羅

一線を画している。画面に整然と漂う棒状の霞は、元信絵巻の特徴として指摘できるものと共通し、山頂付近の瑞雲表現との併用も、釈迦堂縁起にみられる。

この富士参詣曼荼羅は、絹本であるという点、表現技法や使用している良質の顔料といった点で、一連の参詣曼荼羅とは一線を画している。現在は参詣曼荼羅という呼称が用いられているが、実際には、宮曼荼羅といってもよい作品である。しかし、富士参詣曼荼羅の特徴は、詳細に描き込まれた参詣客の様子であり、それは、浅間神社の境内から富士山頂まで続いている。

人物表現、樹木・岩などの表現には、のちにも触れる洛中洛外図 歴博A本(国立歴史民俗博物館)に通じる要素が強く指摘できる(図3)。この歴博A本は、かつては『実隆公記』の記事との関係で土佐派の作品と考えられた時期もあったが、現在では狩野派の作品

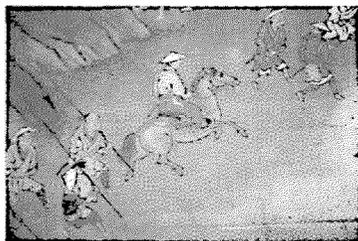


図3-1 富士参詣曼荼羅 部分



図3-2 洛中洛外図歴博A本 部分

と考える見解が大勢を占めており、筆者も、狩野派の作品であると判断している。洛中洛外図については、のちにあらためて触れるが、この歴博A本の景観年代が一五二五年から三五年頃であることが画中の建築物の考証から指摘されており、制作年代もそれに近い時期に設定して問題ないと考えられている。したがって、狩野派において、その時期に作品を制作した可能性をもつ画家として、当然狩野元信の名があがってくることになる。この歴博A本との表現の近さから考えても、「元信」印を積極的に評価して、富士参詣曼荼羅を元信にきわめて近い作品と考えるべきである。

以上のように、「当世人物」の描写が求められた一六世紀のふたつの新しい傾向である縁起絵巻と参詣曼荼羅のいずれをも元信が手がけていることがわかる。現存しないが、元信は釈迦堂縁起に先立つて鞍馬寺の縁起絵巻も手がけている。つまり、一六世紀前半の狩野



図 4-1 酒飯論絵巻第一段



図 4-2 酒飯論絵巻第二段



図 4-3 酒飯論絵巻第三段



図 4-4 酒飯論絵巻第四段

元信の周辺には、同時代のひとびとの様子を描くためのさまざまな条件・要素が集中していたことがわかるだろう。

三 酒飯論絵巻と図様の継承

つぎに狩野元信と風俗表現との関係を酒飯論絵巻を通してみてみたい。

酒飯論絵巻とは、酒好きとご飯好き、そして両者をほどほどに好む人の三人がそれぞれ持説を主張するという興味深い詞書をもつ絵巻物である。この作品についての詳細は、すでに公にしたいくつかの論文にゆずるが、⁽⁶⁾結論だけのべれば、従来はおおくの模本・異本が紹介されるだけで明確にされなかった酒飯論絵巻の原本は、個人蔵の一本であり、それは、一五二〇年代の前半に狩野元信が制作した作品である。

この酒飯論絵巻は、詞書に関しては、第一段が三人の登場人物の紹介、第二段が酒好きの持説の開陳、第三段がご飯好きの意見、第四段が両者ほどほどの登場という一卷四段構成になっている。詞書では、登場人物は、古今東西の故事・エピソードを引用しながら酒の徳やご飯の良さを説くにもかかわらず、画面の方は、その詞書を忠実に絵画化することはせず、飲食と調理の光景の描写に徹している(図4)。このようなテキストと絵画の乖離が、この絵巻の特徴の第一として指摘できる。この絵巻の詞書の背景には、一六世紀前半の宗教事情、つまり、法華宗の台頭と念仏宗の宗派拡大、それに対抗する天台宗の優越性の主張という図式が指摘できるが、その宗教

的要素は、あくまでも背景の位置にとどまり、画面にはでてこない。つまり、絵巻制作の背景には当時の宗教的対立があるが、絵巻そのものとしては、詞書は、古今東西の飲食にまつわるエピソードとなっており、場面の主役として描かれているのは、飲食に興ずるひとびとであり、そこで調理するひとびとである。しかも、それらの画中人物たちは、いずれも元信と同時代の装束を身にまとった、いわゆる「当世人物」として描かれているのである。これが、この絵巻の第二の特徴である。そして、ここに、この酒飯論絵巻を「風俗画」とのかかわりで考察する視点が生まれてくる。この点について、もう少し詳しくみてゆこう。

この絵巻の表現上の特徴のひとつとして、食事や宴会の情景だけではなく、その舞台裏となるべき厨房の様子まで克明に描いていることがあげられる。このように、表向きの場面である飲食の情景だけでなく、それを背景で支えている「裏」ともいえる情景をも描き、しかも両者が画面上でほぼ同等の重みをもつという表現は、ひとびとのさまざまな動きに着目して、それを絵画化するという画家の姿勢を示しており、その点で画家の「風俗」に対する関心をものごとくする。

さらに、酒飯論絵巻の風俗に対する関心を示す要素としては、登場人物の身分・属性の相違を着衣や面貌表現などにより丁寧に描きわけられる点、一六世紀前半に流行した服飾表現を積極的に取り込んで



図 5-2 邸内遊楽図部分

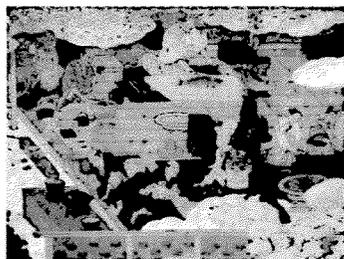


図 5-1 邸内遊楽図部分

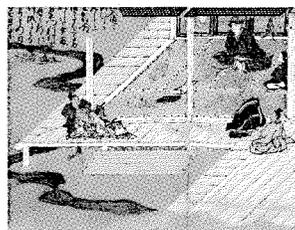


図 6-1 太平記絵巻部分

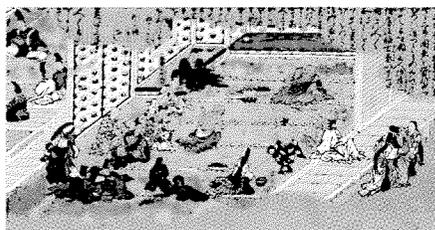


図 6-1 太平記絵巻部分

いる点、その服飾の文様表現が丁寧である点、茶における長板総飾りの描写のように当時流行しはじめた新しい要素を積極的に取り入れて、それを克明に表現している点⁸⁾、といった諸点を指摘することができる。したがって、酒飯論絵巻は、制作の背景、詞書の編述、

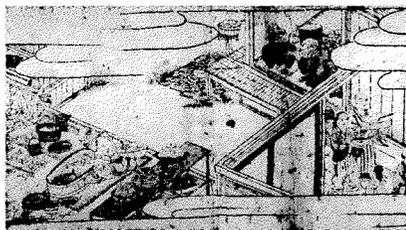


図7 酒飯論絵巻稿本

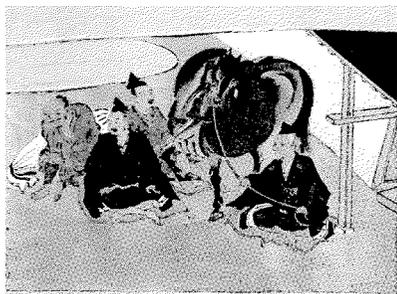


図8-1 真如堂縁起 中巻部分



図8-2 酒飯論絵巻 第一段部分

絵画化の指示という一連のプロデュース的仕事を担当した人物の特定はできないものの、その表現は、画家である元信の同時代風俗に對する関心をあらわしたものであるといつてよいだろう。

しかも、この酒飯論絵巻で注目すべき点は、そこで用いられている図様が、一七世紀前半の制作と考えられる邸内遊楽図(図5、個人蔵)や、おなじく一七世紀前半の制作である太平記絵巻(図6、埼玉県立博物館蔵)に用いられている点である。いずれの場合も、酒飯論絵巻の一場面を少人数の図様の単位に解体し、それを組み合わせて再構成している。このことは、酒飯論絵巻の各場面の図様が、とくに飲食・宴会・調理関係の図像として、後続作品に継承されていたことをものがたる。江戸時代初期のいわゆる風俗画のなかに飲食の情景がさかんに絵画化されていることからわかるように、そ

れは風俗描写における中心的主題のひとつであった。つまり酒飯論絵巻の描写対象は、近世初期風俗画の主題に直結しているのである。

酒飯論絵巻が後続の絵画制作に影響を与えたことは、酒飯論絵巻の模本のおおさからも指摘できる。さきにも指摘したように、酒飯論絵巻が従来研究対象として取りあげられなかった理由の一端は、模本・異本の数がおおく、しかもそのなかで原本を確定することができなかった点にあつたと考えられる。たしかに、酒飯論絵巻には、江戸時代の制作と考えられる模本がおおく存在している。ここでは、その模本のおおき自体を問題にしたいと思う。模本を作り、それを流布させることにより教義を広く浸透させる必要のある宗教的絵巻を別にすれば、酒飯論絵巻の模本のおおさは、おなじく狩野元信筆の酒呑童子絵巻(サントリ美術館蔵)とならんで特筆すべき数である。このことは、酒飯論絵巻の人気をものがたるが、同時に、忠実な模本が存在しているため(図7)、この絵巻が、ある種の規範性をもっていたことが想定できる。そして、その理由は、この絵巻が早くから元信筆として了解されていたためと考えるべきであろう。酒飯論絵巻の図様は、それが制作されて間もない時期に、早くも真如堂縁起(真正極楽寺蔵)に用いられている(図8)。このように規範性をもって継承されることによつて、酒飯論絵巻における風俗をみるまなざしも継

承されていったと考えてよいだろう。

以上のように、酒飯論絵巻は、詞書の絵画化という制約から解き放たれて、画家が同時代の風俗を活写することを許された作例であり、しかも、元信絵巻として、後続の画家や作品におおきな影響を与えた作品であったと考えてよいだろう。

縁起絵巻や参詣曼荼羅の時代といってもよい一六世紀前半の、しかも現存最古の洛中洛外図の制作とほぼ同時期である一五二〇年代に制作された酒飯論絵巻が上記のような性格をもつということは、江戸時代初期に開花する風俗画成立の基盤がこの時期に整ったことを示している。いいかえれば、一六世紀前半という、縁起絵巻と参詣曼荼羅の時代にあつて、両者を手がけ、なおかつ酒飯論絵巻も制作、また、さきに触れたように、洛中洛外図歴博A本の画家である可能性がある元信周辺の絵画制作の場に、「風俗画」が成立する条件は揃っていたとみなすことができる。

四 狩野派と近世初期風俗画

元信周辺に「風俗画」成立の基盤をみるとすれば、それは、その後どのように展開してゆくのであろうか。酒飯論絵巻が直接一七世紀の「風俗画」に結びつくと考えてよいだろうか。その点を考えるために、ここでは一六世紀後半の様相を簡単にみてゆこう。

「風俗画」の初期的作品として語られる一六世紀後半の作例としては、一般的には、高雄観楓図(東京国立博物館蔵)・吉野花見図(細見美術館蔵)・花下遊楽図(東京国立博物館蔵)・醍醐花見図(国立歴史民俗博物館蔵)・聚楽第図(三井文庫蔵)などがあげられる。

これを見て気付くのは、この時期の「風俗画」と呼ばれる作品には、いずれも豊臣秀吉のおこなったイベントを描いた吉野花見図や醍醐花見図のように特定の「出来事」を主題としているものが多いということであり、また、高雄観楓図・花下遊楽図についても、画中に描かれているのは、一般的な風俗ではなく、特定の人物による特定の「出来事」であるという見解もでていることを考えれば、これらの作品は、「出来事絵」とくくつてもいいほどに、特定の、しかもおそらくは、そのおおくがモニメンタルな出来事を、その出来事の同時代に描いた作品であることがわかる。そして、このような「出来事絵」が描かれるためには、それを必要とする注文主を想定する必要がある。おおくの場合、それは、その出来事の当事者側の人間であるはずである。そして、豊国神社蔵豊国祭礼図が豊臣家の絵師・狩野内膳(一五七〇—一六一六)によって制作されたように、その際に絵画の注文を受けるのは、その当事者側の人間が使っている絵師ということになる。実際に、これらの作品のほとんどが、狩野派の画家の手になるか、すくなくとも様式的にみて狩野派の主流の様式を示すことから考えれば、その注文主は、吉野の花見をおこ

なった豊臣秀吉のように、当時狩野派の画家を積極的に登用していた権力者であったことはあきらかである。

ところで、モニュメンタルな「出来事絵」が描かれるにあたっては、描かせる人（注文主）に、一種の絵画の効用としてそのような絵画が必要であるという認識があったと考えるべきであろう。大画面形式である屏風にモニュメンタルな出来事を描き、しかもそれを他者に見せるという行為は、おそらく、洛中洛外図を上杉謙信に贈り、安土城図を描かせ、安土城内の障壁画を自慢げに見せびらかした織田信長あたりに源を求めうる可能性がある。この点に関しては、直接的な資料が存在しないため、詳細を明らかにすることはできない。しかし、いずれにしても、そのような絵画制作は、モニュメンタルな行事をおこないうる人物の周辺にあった狩野派の画家が担当するべき仕事であった。

洛中洛外図が、参詣曼茶羅と同様の構図意識をもつことから、京都の街を一種の「霊地」として表現する意図を込めて制作されたという点については、すでに別のところで指摘したが、それは同時に街の繁栄の姿の表現でもあった。そして、モニュメンタルな絵画も、縁起絵巻や参詣曼茶羅と同様に、繁栄や賑わいの姿で描かれるべきものである。その点にこそ、縁起絵巻や参詣曼茶羅、さらに洛中洛外図とモニュメンタルな「出来事絵」とを結びつける視点が想定できるのであり、それは「風俗画」にも通底するものである。そして、

さきにもたように、狩野派において、そのような視点は、すでに元信の時期に用意されていたのである。

以上の諸点を考え合わせれば、酒飯論絵巻は、画中の人物群が図様として江戸時代の風俗画に継承されている、ということだけでなく、画家が、みずからと同時代の人物の様子を克明に描き出すという描写態度において、近世初期風俗画のひとつの源流と見なしうるのである。そして、近世初期風俗画が成立するにあたっては、そのような描写態度が「出来事絵」を可能にし、さらにその「出来事絵」が普遍的な遊楽の様の表現という不特定の画題に拡大発展してゆく必要があったが、そこで、前面に押し出されたのが、元信以来の「当世人物」の描写という視点であった。つまり、特定の行事から解放されて「風俗」が前面に押し出されてくることにより、本格的な「風俗画」が成立することになるのである。

一七世紀前半以降に大量に制作される「風俗画」は、伝来的にも作者不詳であり、また、狩野派の中心画家のスタイルとはおおきく異なる様式を示す作品がほとんどである。しかも、画題は特定性を失い、祇園祭や東山遊楽など普遍性をもつ作品が描かれるようになる。そして、やがて季節も場所も不特定になり、また、同工異曲の作品が多くなってくる。それら普遍的な画題も、祇園祭礼図（出光美術館蔵）・花下群舞図（神戸市立博物館蔵）のように、初期には狩野派の中心画家の手になったが、次第に狩野派のなかでも「町狩野」

と呼ばれる一群の市井の画家たちの手にゆだねられるようになっていったのだろう。⁽¹²⁾そして、このような変化は、従来「風俗画」として一括して捉えられることのおおかった一六世紀と一七世紀の作品群とを別の視点から考えてみる必要があることを示している。しかし、いづれにしても一六世紀前半に狩野元信周辺で確立した「現実を活写するまなざし」は、一七世紀の風俗画全盛を準備したのである。

さいごに、狩野元信が風俗表現を描いた時期の土佐派についてみてみたい。土佐光信（？—一五二二？）が星光寺縁起・清水寺縁起を、その子の光茂（生没年）が当麻寺縁起・桑実寺縁起を制作しており、また、『実隆公記』の一五〇六年の記事にあるように光信が「京中図」と呼ばれた、おそらくは洛中洛外図的な作品を描いていることがわかっている。⁽¹³⁾また、光茂の後継者である光元（一五三〇？—一六九）は、酒飯論絵巻の別ヴァージョンを制作している。このように、参詣曼荼羅制作の記録こそないが、この時期の土佐派も、やはり縁起絵巻や洛中洛外図的作品の制作に携わっていたことがわかる。とすれば、土佐派の画家も風俗画成立に関与した可能性があるが、実際にそのようなことはなかった。その理由は、おそらく光信と光茂との交替期に狩野元信の勢力が増大して権力者と結びついたことと、光元の若年での戦死により土佐派の流れが一時断絶したことが原因であろう。つまり、単純ないいかたをすれば、「当世人物」の描

写の場が与えられなかったのである。

おわりに

「風俗画」は近世初期に成立したジャンルである、という設定そのものは、おそらく間違っていない。しかし、その起源を平安時代以降の伝統的なやまと絵の世界にのみ求めようとするには、いささか問題があるだろう。そのような伝統を踏まえつつも、誰が、何を、誰に、どのように描かせたのか、という現実的な考察を進めるべきである。本論は、「風俗画」の成立を具体的な制作の場に求める試みのひとつである。

本稿は、広島藝術学会第一二回大会における口頭発表をもとにしていく。なお、本稿は、平成一〇年度文部省科学研究費基盤研究(c)「風俗表現から見た近世絵画の特質についての研究」(研究代表者 並木誠士)の成果の一部である。

注

- (1) 下坂守『参詣曼荼羅』(至文堂『日本の美術』三三二)
 (2) 积迎堂縁起については、以下の論文であつた。並木「积迎堂縁起の画面構成について—狩野元信研究—」『美学』一六九号(美学会

- 一九九二年)、並木「狩野派の絵巻物制作―「釈迦堂縁起」の規範性と絵巻物における元信様式―」『日本美術全集二―水墨画と中世絵巻』(講談社一九九二年)、並木「釈迦堂縁起の構造」文部省科学研究費総合研究成果報告書「鑑賞・消費の観点から見た藝術」(研究代表者新田博衛京都大学教養学部教授一九九三年)、並木「縁起絵巻の宗教的機能―室町時代後期を中心に―」文部省科学研究費基盤研究(C)成果報告書(研究代表者並木誠士一九九七年)
- (3) 森理恵「真如堂縁起」にみる十六世紀初期服飾の諸問題」『佛教藝術』二二二号一九九五年
- (4) 『実隆公記』永正三年(一五〇六)二月三日条「甘露寺中納言来、越前朝倉屏風新調、一双画京中、土佐刑部大輔新図、尤珍重之物也、一見有興」
- (5) 原本は存在しないものの、鞍馬蓋寺縁起奥書写本によると、狩野元信は永正一〇年(一五二三)に鞍馬蓋寺縁起を制作している。近年、鞍馬蓋寺縁起模本が山口文書館の所蔵となった。鞍馬蓋寺縁起の模本については、京都国立博物館山本英男氏、山口県立美術館福島恒徳氏にご教示を受けた。
- (6) 酒飯論絵巻については、以下の論文であつた。並木「酒飯論絵巻考―原本の確定とその位置付け―」『美学』一七七号(美学会一九九四年)、並木「酒飯論絵巻と狩野元信」『美術史』一三七号(美術史学会一九九五年)、並木「食風俗描写史・試論―絵巻物に見る食風俗―」『国立歴史民俗博物館研究報告』七一(国立歴史民俗博物館一九九七年)
- (7) 貴族・武士・僧侶という身分・属性についての差異化も見られる。宗教的背景の問題とともに、別に論じる予定である。
- (8) 神津朝夫「長板の台子起源説について」『茶の湯文化学』二号(茶の湯文化学会一九九五年)
- (9) 邸内遊楽図については、狩野博幸「近世風俗画―遊び」(淡交社)で指摘されている。
- (10) 神原悟「真如堂縁起」概説」『清水寺縁起・真如堂縁起』(続々日本絵巻大成一九九四年)
- (11) 並木「霊地としての京都―洛中洛外図成立試論―」『瓜生』一五号(京都芸術短期大学一九九三年)
- (12) 並木「近世初期風俗画」『古美術』一〇〇号(三彩社一九九二年)
- (13) 注4参照
- (なみき・せいし 京都工芸繊維大学)