

源氏絵の世俗化

——伝菱川師宣画『おさな源氏』の成立背景——

阿美古 理恵

〔キーワード…①菱川師宣 ②野々口立圃 ③岩佐又兵衛 ④源氏絵 ⑤古典画題の卑俗化〕

はじめに

菱川師宣（?—一六九四）と云えば、遊郭や芝居小屋、それに江戸の市井の様子を描いた時様風俗画家としてのイメージが強い。しかし、他方で師宣は古典画題を積極的に描き出していた。師宣が描いた古典画題は、源氏物語、伊勢物語、百人一首、中国の故事説話など多岐にわたる。とりわけ源氏物語は師宣がしばしば取り組んだ画題であり、多くの源氏絵が残されている。師宣の源氏絵を概観すると、その絵画化の手法は三種類に分類される。その三種類とは、次のとおりである。

一、土佐派の伝統的な図様に倣って描く手法。

『源氏大和絵鑑』(貞享二年刊)、『屏風掛物絵鑑』(天和二年刊)「明石」「女三宮」「花宴」、『美人絵づくし』(天和三年刊)「花宴」「若菜上」

二、古典風俗と当世風俗の人物を入り交ぜて描く手法。

『大和万絵づくし』(延宝九年刊)「源氏のすみ絵」、『美人絵づくし』(天和三年刊)「玉鬘の巻」『伊勢源氏色紙づくし』(貞享・元禄頃)⁽¹⁾「藤壺」「明石」「若菜」「横笛」

三、登場人物を古典風俗で描くが、人間味溢れた姿で平俗に描く手法。

『大和絵づくし』(延宝八年刊)「明石」、『伊勢源氏色紙づくし』(貞享・元禄頃)「雲井雁」「入道の宮」「朝顔」「花宴」「夕霧」「浮舟」「篝火」「常夏」

以上三種類の手法のうち、第一と第二については、師宣がいかにしてこれらの手法を身につけたかに関する研究がすでになされている。第一の手法については、田辺昌子氏が、上方版『源氏小鏡』や『源氏鬢鏡』の図様がそもそも土佐派正系に発したものであり、師宣がこれらの図様を貞享二年刊『源氏大和絵鑑』において積極的に受容したことを指摘している⁽²⁾。第二の手法については、当世風俗の女を烏帽子狩衣姿の男が小柴垣のかげから垣間見るという「見立河内越図」が演劇の舞台の影響によって成立したとする奥平俊六氏の指摘が参考となる。師宣は当時の演劇で流行していた、古典と当世の風俗を混在させるという手法を源氏物語の絵画化においても取り入れたと推定されるのである⁽³⁾。

しかし、第三の手法、つまり、古典の登場人物を人間味溢れた姿で平俗に表現する方法を師宣が、どのよう

にして身につけたかという問題ははまだ詳細に論じられたことはない。

そこで、無款ではあるが師宣作と考えられている寛文十二年（一六七二）刊『おさな源氏』（以下江戸版と称す）の挿絵を取り上げ、師宣が古典的な画題の登場人物を世俗的な姿で表現するようになった要因として、一つの契機を提示したい。

江戸版『おさな源氏』は、源氏物語という王朝世界を主題としたものでありながら、挿絵においては貴人たちの喜怒哀楽の表情が強調されており、生気溢れる人物表現が特色となっている。こうした表現は土佐派が描く伝統的な源氏絵には見られないものであり、どこから由来するもののだろうか。

江戸版『おさな源氏』の挿絵全六十四図は、寛文元年（一六六一）に上方で刊行された野々口立圃画『おさな源氏』（以下上方版と称す）の挿絵を模したものであり、そしてさらに、その上方版『おさな源氏』の挿絵は、承応三年（一六五四）に立圃が制作した^④『十帖源氏』の挿絵全一三二図のうち、一二〇図をかぶせ彫りによって流用したものである^⑤。

本稿では以下の順序により考察を進める。第一章では、江戸版『おさな源氏』の挿絵を師宣の基準作と比較することによって、江戸版『おさな源氏』の挿絵が師宣作であることを確認する。第二章では、立圃画『十帖源氏』の挿絵の随所に岩佐派の図様が見出されることを指摘し、その図様が周辺人物のみならず、高貴な主要人物をも卑俗で个性的に表現するという特徴をもっていることを明示する。第三章では、『十帖源氏』の挿絵を流用した上方版『おさな源氏』の挿絵を師宣がどのように受容したのかを見ていく。以上のような考察を通じて、岩佐派から立圃、そして師宣へと連なる源氏絵世俗化の系譜をたどり、師宣が古典的な画題の登場人物を平俗に親しみやすく表現しうるようになった過程、様相を明らかにしたい。

第一章 江戸版『おさな源氏』の画風

師宣の署名が最初に確認される絵入版本は、寛文十二年に刊行された『武家百人一首』である⁽⁶⁾。しかし、この前後には師宣風の挿絵を伴う無款の版本が多く存在しており、師宣の画歴における初期の状況はいまだ不明なままに残されている。

寛文十二年に江戸の浄瑠璃本屋であった松会⁽⁷⁾より刊行された江戸版『おさな源氏』もそうした絵入版本の一つである。この絵入版本は無款ではあるが、漆山又四郎氏が『絵本年表』の中で「師宣風之画」と記しているように⁽⁸⁾、従来、師宣の画風を有すると考えられているものである。

しかしながら、初版の寛文十二年版が無款であるので、寛文巨匠と称される画工の作品の可能性もあり、検討を要するという慎重な意見もある⁽⁹⁾。そこで、師宣の基準作と比較検討することによって、江戸版『おさな源氏』の挿絵が師宣の特徴を色濃く示すものであることを改めて確認しておきたい。

ここでは落款を有し、制作年代が確定されている師宣の基準作として、寛文十二年刊『武家百人一首』、「北楼および演劇凶巻」所収の寛文十二年の年記を持つ図、延宝五年（一六七七）刊『江戸雀』を取り上げる。比較に際して、それぞれの作品における人物や樹木、霞の描き方に注目する。それは、江戸版『おさな源氏』の挿絵が、上方版『おさな源氏』の挿絵を模したものであるとはいえ、両作品の人物や樹木、霞の表現は異なっており、こうした点に江戸版『おさな源氏』の挿絵を描いた絵師の特徴が現れているからである。

まず、樹木の表現について見ていこう。花びらの周りに小さな点を打ち、四五枚の葉を散らすといった江戸版『おさな源氏』の桜の特徴（図1）は、そのままに『武家百人一首』の桜（図2）にあてはめることができ

る。

次に、人物表現を見てみよう。江戸版『おさな源氏』に描かれた人物(図3)のプロポーシオンは、『武家百人一首』の歌の情景を表す部分に描かれた人物(図4)と一致する。また、江戸版『おさな源氏』の挿絵に見られる頬骨が高く比較的頤が長いという人物の顔立ちの特徴(図5)は、「北楼及び演劇図巻」(東京国立博物館蔵)所収の寛文十二年の年記をもつ図(図6)にも見出すことができる¹⁰⁾。

続いて、江戸版『おさな源氏』の画面の上下を覆う霞の表現(図7)見てみよう。これと同じ霞の表現を有する師宣作品としては、時代は下るが、延宝五年に刊行された『江戸雀』があげられる(図8)。小曲線の連続によって輪郭線を描き、その中を二重線でうめる霞の表現は両作品に共通するものである。

以上の比較によって、寛文十二年に刊行された江戸版『おさな源氏』の挿絵と師宣基準作との類似性が明らかになったと思われる。寛文十二年は師宣にとって、ようやく名前が世に出た時期であり、そのような師宣が弟子や工房を抱えている可能性は低く、模作が作られるほどの人気もまだない頃だろう。それゆえ、師宣の特徴を有する江戸版『おさな源氏』の挿絵は師宣自身によるものだと考えられるのである。こうした江戸版『おさな源氏』の挿絵を師宣作とする認識は、師宣の生前からあったようで、天和二年(一六八二)に同じ版元の松会から寛文十二年版の版木(図9)を利用して『おさな源氏』が再版された際、その刊記の下に「絵師 菱川吉兵衛」という師宣の初期の名が埋木によって加えられているのである(図10)。清水婦久子氏は、天和二年版の署名について、寛文十二年に刊行された『おさな源氏』の挿絵がすでに師宣によるものであったのを踏まえ、天和二年に再版するにあたり、当時有名になっていたその名を加えたものと推定している¹¹⁾。師宣は天和二年正月に版元松会から『このころくさ』や『千代の友つる』を出版しており、天和二年版『おさな源氏』

の署名も、師宣の了解のもとに入れられたと推定されるのである¹²⁾。

第二章 『十帖源氏』の挿絵における岩佐派の影響

先に述べたように上方版『おさな源氏』は、『十帖源氏』の挿絵をかぶせ彫りによって流用したものである。したがって、師宣は、上方版『おさな源氏』を媒介として『十帖源氏』の挿絵を取り入れているということになる。

ところで、『十帖源氏』の挿絵には、岩佐派の表現が取り入れられていることが山本陽子氏によって指摘されている¹³⁾。『十帖源氏』「寄生(宿木)」の挿絵(図11)に描かれた屋内で片肘をついて碁盤に体をもたせかける天皇の姿は左右を逆にすれば、勝友筆「源氏物語図屏風」(出光美術館蔵)「宿木」(図12)の天皇と一致する¹⁴⁾。山本氏は、土佐派の源氏絵では天皇の上半身は御簾や金雲などによって隠され、天皇の姿が憚られるのに対して、顔もあらわなしどけない天皇の姿は岩佐派に特有のものであり、こうした表現を立圃は岩佐派から取り入れたと述べている。さらに、山本氏は上方版『おさな源氏』と江戸版『おさな源氏』「宿木」の挿絵においても、この天皇の姿が採用されたことを指摘している。

興味深いことに、師宣は江戸版『おさな源氏』の第一図「桐壺」の挿絵(図13)において、『十帖源氏』(図14)と上方版『おさな源氏』(図15)では露にされていた桐壺の顔を霞と御簾によって隠している。師宣が巻頭の「桐壺」の挿絵のみにおいて天皇の顔を隠すという土佐派の伝統的な描き方を用いたことには、何らかの意図があっただろう。後の時代の例ではあるが、奥村政信の『紅白源氏物語』(宝永六年(一七〇九)刊)や

『俗解源氏物語』(宝永七年(一七一〇)刊)においても、巻頭の一図のみに伝統的な図様を用い、それ以外の挿絵には俗化、当世化といった政信流の変更が加えられていることが確認される。田辺昌子氏はこの点に注目し、政信は伝統的な図様を最初に置くことよって鑑賞者の視覚的な知識基盤に訴え、そこから当世風の図様にまで展開していくことで、挿絵におけるパロディ的性質の構造を表したと指摘している¹⁵⁾。師宣の場合、政信のように明確な意図は読み取れないものの、巻頭の「桐壺」の挿絵のみにおいて天皇の顔を隠すという伝統的な表現を採用したことは、その後に展開される挿絵の図様が従来の源氏絵とは違うものであることを、師宣が十分に認識しつつ描いていたことを窺わせるのである。

では、師宣が上方版『おさな源氏』を通して取り入れた『十帖源氏』の図様は、どのような点において土佐派の描く伝統的な図様と異なっているのだろうか。以下では、幾つかの場面を取り上げ、『十帖源氏』の「宿木」以外の挿絵においても、岩佐派の図様が見出されることを指摘し、それがどのような特徴をもつものなのかを検討したい。《表1》には現在までに判明した、立圃が参考にしたと思われる岩佐派の図様をあげ、その相違点を示した。各場面の挿絵についての詳しい説明は、この表を参照していただきたい。

なお、本稿で言うところの岩佐派の作例とは、豊頬長頤といわれる顔貌表現や手足の先を跳ね上げる細部描写といった岩佐又兵衛の様式を備えた、又兵衛の画系に直接連なる絵師の手によるものであり、制作年代や筆者は異なるものの、多くの図様が共通することから、基を同じくする粉本を用いたと推定される作品である。

〔真木柱〕

まず「真木柱」の場面を見ていきたい。これは、玉鬘のもとに出かけようとすると鬚黒大将に、北の方が怒っ

て火取の灰を投げつけるという場面である。

『十帖源氏』の挿絵〈図16〉を見てみよう。北の方は片膝を立てて、火取ごと大将に投げつけている。その周りには、慌てて止めに入ろうと駆け寄る女房たちが描かれている。このような描き方は岩佐派からの影響のもとに成立したと考えられる。

岩佐派の作例として、勝友筆「源氏物語図屏風」(出光美術館所蔵)〈図17〉を見てみよう。勝友の「真木柱」にも、片膝を立てて火取ごと大将に投げつける北の方、慌てて駆け寄る二人の女房が描かれている。これらの表現は勝友筆「源氏物語図屏風」と『十帖源氏』の挿絵以外には見られないものである。

土佐光吉筆「源氏物語画帖」(京都国立博物館蔵)の「真木柱」〈図18〉では、火取りを大将に向かって掲げもつのみである。周囲の女房たちは、立ちあがろうともしない。

先に挙げたいずれの絵師たちも、北の方が火取の灰を大将にかけるという点では共通する。しかし、人物表現においては以上の絵師たちの間に差異が見られた。ここでは、立圃と勝友が、嫉妬という感情をあらわにし、異様な行動に出た北の方や、駆け寄る女房たちを描き出した点で共通していることに特に注目したい。この点において、『十帖源氏』の挿絵における岩佐派からの影響を認めてよい。

〔椎本〕

次に、「椎本」の場面について見ていきたい。これは、聖の坊より藤と芹が八宮の姫君のもとへ届けられたという場面である。『十帖源氏』の挿絵〈図19〉には、二つの竹籠を前に置き、手紙を読む姫君、その隣の部屋では女房が酒を注いで僧をもてなしている情景が描かれている。

しかしながら、「榊本」における物語本文では聖の坊から蕨と芹が姫君のもとへ送られた時、手紙は添えられていない。したがって、『十帖源氏』の「榊本」の挿絵において姫君が手紙を読んでいるのは誤りである。では、なぜ立圃は「榊本」の挿絵にこのような図様を描いたのか。

実は、源氏物語には「榊本」と同じく聖から蕨が送られる場面がもう一度ある。それは「早蕨」の場面である。この場面では、聖（阿闍梨）から中君へ手紙を添えて竹籠にいれられた蕨と土筆が送られる。さらに、物語本文には、この時、手紙に感動した中君が蕨と土筆を持って来た使いに禄を取らせたとある。つまり、立圃が「榊本」の挿絵に描いた情景は、実際の物語上では「早蕨」に該当する場面なのである。したがって、立圃は「榊本」の挿絵を描くにあたって「早蕨」の情景を描いた先行作例を参照したと考えられる。

ここで注目したいのが、勝友筆「源氏物語図屏風」の「早蕨」(図20)である。これには、二つの竹籠を前に置いて手紙を読む姫君、隣の部屋では酒を飲む僧という、『十帖源氏』と同じモチーフが見られる。このように、労われる使いという物語上周辺的な人物に着目するのは、岩佐派特有の姿勢といえる。というのも、土佐派の作例にはこのような情景は示されていないからである。土佐派の作例とされる「源氏物語扇面貼付屏風」(浄土寺蔵)の「早蕨」(図21)では、手紙を読む中君にしか絵師の関心が向けられていない。それゆえ、立圃は「榊本」の挿絵を描くにあたり、使いの僧という周辺人物に着目した岩佐派の「早蕨」に依拠したと考えられるのである。

〔夕顔〕

続いて「夕顔」の場面を見てみよう。これは、夕顔の家に泊まった源氏が、唐臼を踏む音や祈禱をする声な

どを聞くという場面である。『十帖源氏』「夕顔」の挿絵〈図22〉では、画面右上に祈禱をする男、中央には夕顔の肩を抱く源氏、画面左下には唐臼を踏む男が描かれている。この「夕顔」の挿絵にも岩佐派の影響が認められる。ここでは岩佐派の作例として「源氏物語図屏風」(京都国立博物館蔵)を取り上げる。「源氏物語図屏風」(京都国立博物館蔵)¹⁶⁾の「夕顔」〈図23〉には、画面右に祈禱をする男、中央に夕顔の肩を抱く源氏、画面左下に唐臼を踏む男と臼で突いたものを棒で交ぜる女が描かれている。これは、祭壇が描かれていないことや臼の前に女がいることを除くと、『十帖源氏』の挿絵と図様が一致する。

夕顔の肩を抱きよせるという源氏の露骨な愛情表現は、岩佐派特有のものであり、立圃がこの表現を取り入れたと言える。ただし、唐臼を踏む男や祈禱をする男といったモチーフ自体は、岩佐派独自のものとは言えない。なぜなら、伝俵屋宗達筆「扇面流図屏風」(大倉集古館蔵)や伝俵屋宗達筆「源氏物語図屏風」(旧団家蔵)〈図24〉という宗達派の二作品の「夕顔」の場面に、唐臼や祈禱師が描かれていることが田口栄一氏によって指摘されているからである¹⁷⁾。それゆえ、岩佐派の特徴はむしろ、源氏や夕顔といった中心的な人物だけでなく、唐臼をふむ男や祈禱をする男といった周辺人物をも生き生きと個性的に表現した点に求められるだろう。

「花宴」

最後に『十帖源氏』の「花宴」の挿絵を見てみよう。これは、源氏が右大臣の花の宴で朧月夜に再会するという場面である。『十帖源氏』の挿絵〈図25〉では、源氏と朧月夜が抱き合っている。土佐派では、源氏が弘徽殿の細殿で朧月夜を見つけたという場面が絵画化されることが定型となっている。土佐光吉が描く「花宴」〈図26〉では、源氏は朧月夜を離れた場所から見つめるのみであり、『十帖源氏』の挿絵のように抱き合っては

いない。『十帖源氏』の挿絵は、源氏の愛欲をあらさまに描写しているという点で土佐派とは大きく異なっているのである。『十帖源氏』の「花宴」に近似する岩佐派の作例を見つけることはできなかった。しかし、周知のとおり、古典中の貴人をごとさら艶かしく卑俗に描くのは、岩佐又兵衛筆「花宴図」(図27)以来、岩佐派に用いられた独特な表現であり、勝友筆「源氏物語図屏風」(出光美術館蔵) (図28)にも朧月夜を抱く源氏が描かれている。

これまで見てきたように、『十帖源氏』の挿絵の随所には、岩佐派の図様を取り入れられており、立圃は岩佐派の源氏図様の粉本を参照できる立場にあったことが推察される。それゆえ、立圃が岩佐派の絵師が描いた「花宴」を知っていた可能性は高く、『十帖源氏』の「花宴」の挿絵も岩佐派の影響によって成立したと考えられるのである。

以上、幾つかの場面を検討した結果、『十帖源氏』の「宿木」以外の挿絵にも岩佐派の図様が採用されていることが明らかとなった。そして、岩佐派に発した図様は、周辺人物を生き生きと個性的に表現するのみならず、高貴な主要人物をも、その喜怒哀楽の表情を強調し、人間味溢れた姿で描写するという特徴をもっていることがわかった。

さて、立圃が採用した岩佐派の図様は土佐派の描く伝統的な図様とは異なったものであるが、立圃自身は伝統的な図様を知っていたはずである。というのも立圃は鹿苑寺の住持鳳林承章の文化サークルに参加し、狩野探幽や山本友我といった狩野派の絵師たちと交流があったことが指摘されており¹⁸、承章が土佐光起や俵屋宗雪の作品と接していたことも報告されているからである¹⁹。にもかかわらず、立圃は『十帖源氏』の挿絵にお

いて岩佐派の図様を採用したのはなぜか。それは、立圃が『十帖源氏』の読者として俳諧師を想定していたからだろう。『十帖源氏』が俳諧師のために作られたということは、以下の立圃の書簡から知ることができる²⁰⁾。

川崎二良左衛門 人々御中立圃

先日、京への御状十六日ニ参着申候。其日罷立伏見二一夜、舟二一夜、昨朝是へ罷歸申候。被仰下候義、道途之時分ふたくといたし調不申候。十帖源氏ハ出来申候を忝部取て参候。昏ヲ別段ニ大きニすらせ²¹⁾事内々用意不申候ニ付、是斗すり申事ハ成ましきよし候間、是ニ而も御堪忍可被成候哉。御氣ニ不入候ハ、御返し可被成候。源氏の繪ハ我等存候方一二ヶ所き、申候。皆大きニ候てあつらへ候ハねハ御このミの様なるハ無御座候。けつかうさの位なとかやうニも御このミ被成候ハ、あつらへさせ可申候。以面上御談合可申候。色昏ハいかやうなるも出来合候へ共、繪調り不申候故、取不申候。恐々謹言。

正月十九日(花押)

この書簡は寛文二年(一六六二)に書かれたものである。ここには、立圃が川崎二良左衛門に『十帖源氏』を持参したことが記されている。川崎二良左衛門は大坂在住の俳諧師で、その俳歴はかなり古く、正保四年(一六四七)の『毛吹草追加』に入集している²²⁾。立圃自身が川崎二良左衛門に『十帖源氏』を渡していることから、『十帖源氏』の受容者として俳諧師が想定されていたと考えられるのである。

源氏物語は、俳諧師にとって必読の書であった²²⁾。また、立圃は明暦―寛文九年(一六五五―一六六九)頃の成立とされる『俳諧伝授書』の中で、俳諧について「心詞のざれたるを俳諧といふなり」と述べている²³⁾。

つまり俳諧とは、戯れの心持で滑稽な言葉を用いるものなのである。したがって、立圃が『十帖源氏』の挿絵において、古典の卑俗化を志し、嫉妬や愛欲といった貴人の人間的感情を強調し、庶民の姿を個性的に描き出した岩佐派の図様を採用したのは、源氏物語が本来持つている面白さに俳諧師である読者の目を向けさせようとしたからだと理解されるのである。

『十帖源氏』の初版は、私家版として刊行された²⁴。上方版『おさな源氏』も、寛文元年（一六六一）に刊行された初版は、私家版であったと推定されている²⁵。ただし、上方版『おさな源氏』は、寛文十年に山本義兵衛と八尾勘兵衛という上方の版元から再版されており、かなりの部数が刊行され、普及していたようである。

第三章 師宣が上方版『おさな源氏』から学んだもの

以下では、師宣が上方版『おさな源氏』の挿絵を、江戸版『おさな源氏』においてどのように受容したのかを見ていきたい。

「真木柱」

まず、上方版（図29）と江戸版（図30）の「真木柱」の挿絵を比べてみよう。すると、師宣は、上方版『おさな源氏』の挿絵から、嫉妬という感情をあらわにした北の方や驚く大将の姿を取り入れていることが分かる。しかしながら、師宣は、走り寄る女房という表現は取り入れなかった。江戸版『おさな源氏』の挿絵の場合、

女房はただ座っているだけである。これは、鑑賞者の視点を物語の主要な人物に集中させるための、師宣による意図的な改変だろう。

師宣が江戸版『おさな源氏』の挿絵において、物語上周辺的な人物を目立たなくしようとしたことは、上方版では一二〇図あった挿絵を江戸版では六十四図に減らした際、先に見た「夕顔」や「椎本」の挿絵など、周辺人物の姿が殊更に取り上げられた挿絵が省かれていることから窺われる。

「夕霧」

つづいて、上方版『おさな源氏』の「夕霧」の挿絵へ図31を見てみよう。これは、小野の山荘を訪れた夕霧が、落葉の宮に思いを伝えるという場面である。画面には、抱き合う夕霧と落葉の宮が描かれている。この挿絵は、先に見た『十帖源氏』の「花宴」の挿絵を反転させて流用したものである。そして、江戸版『おさな源氏』の「夕霧」の挿絵へ図32を見ると、上方版『おさな源氏』の挿絵から、抱き合う男女の姿が取り入れられていることが確認される。したがって、江戸版『おさな源氏』にも、古典中の貴人の愛欲の情をあからさまに描く表現が受け継がれているといえるのである。

以上の考察により、師宣は江戸版『おさな源氏』において、上方版の挿絵から、周辺人物の姿は取り入れなかったが、感情表現が強調された個人的な貴人の姿は積極的に受容していたことが分かった。

このような師宣による図様の受容と改変の特徴は、師宣の源氏絵理解、さらには師宣の版本の受容者に起因するものだろう。師宣は、天和元年（一六八一）刊『うき世百人女絵』の「源氏ゑもんつくろひ給ふふうなり」

と題された図において、「源氏物語といふさうし六十帖有。人間一生の事をうへつのおそはし給ふとなり」という詞書を添えている。それゆえ、師宣が源氏物語を人間一生の事を表したものであると認識していたことがわかる。ただし、ここで言われる人間とは、師宣の場合、あくまで高貴な主要人物の姿であった。延宝九年(一六八一)に刊行された『大和万絵づくし』所収の図の詞書には、次のように記されている。

ひかるけんしの大將はいろこのみにまし／＼て源氏八十よてうのうちにすくてみへさせ給ふ君あまたおはせしをけんしのすみゑとなつけ心をうつしなかめん。そのゑか、みすたなりといへともわけていろ／＼にうつしいたさんはすたなるうへけんしのすみゑなど、かくのことかくをいふなり。みなしれる人有といへともかたいたなかにてはすみうりのけんしうといへるゑはいかにととう人のためにかくなり。

「ひかるけんしの大將はいろこのみにまし／＼て源氏八十よてうのうちにすくてみへさせ給ふ君あまたおはせしをけんしのすみゑとなつけ」とあることから、師宣が源氏絵をとりわけ源氏や美しい姫君を描いた絵と理解していたことが窺われる。また、「みなしれる人有といへともかたいたなかにてはすみうりのけんしうといへるゑはいかにととう人のためにかくなり」という言葉から、江戸の版元から商品として出版された師宣の絵入版本の受容者は、源氏物語を知っている人から知らない田舎の人までを含む、不特定の人々であったことが分かる⁽²⁶⁾。浄瑠璃本など庶民的な仮名書・絵本を主に手がけた松会刊行の江戸版『おさな源氏』の受容者についても同様のことが言えるのではないだろうか。それゆえ、江戸版『おさな源氏』の挿絵は、もともと俳諧師のためにつくられた『十帖源氏』の挿絵とは違って、物語本文を詳しく読まなければ分からないような周辺的

な人物を目立たなくし、主要な貴人の姿を強調することで、わかり易い画面として描き出そうとしたのだと考
えられるのである⁽²⁷⁾。

おわりに

これまで、江戸版『おさな源氏』の挿絵の成立背景を考察することによって、師宣が上方版『おさな源氏』
を通して、そもそもは岩佐派に発した貴人を卑俗で個性的に描いた図様を取り入れていたことを見てきた。寛
文十二年は師宣が画技の基礎固めをした時期にあたり、上方版『おさな源氏』からの図様摂取が、師宣が古典
的な画題の登場人物を世俗的な姿で描く手法を成り立たせるための、一つの要素となったと考えられるのであ
る。

最後に、江戸版『おさな源氏』以後に制作された師宣の源氏絵においても、貴人たちの喜怒哀楽の表情が強
調されており、人間味溢れる人物表現が用いられていることを確認したい。『伊勢源氏色紙づくし』所収の
「花宴」(図33)を見てみよう。画面には、朧月夜を抱き、寢室へと向かう源氏が描かれている。源氏の朧月夜
に対する愛欲の情があらさまに描写されているのである。

登場人物が感情表現豊かに描かれた師宣の源氏絵は、当時の鑑賞者にとって魅力的なものと映っただろう。
宝永六年(一七〇九)に刊行された梅吟作、奥村政信画『風流鏡ヶ池』には、次のような師宣評価が示されて
いる。長くなるが原文のままに引用しよう⁽²⁸⁾。作者名梅吟は、奥村政信の偽名と推定されているものである⁽²⁹⁾。

先浮世繪の品さだめ、昔歳物の其形を、紙にうつせし其はじめは、いづれの時にや、月影のもれて障子にうつりし影、たくみて繪とはなれりと聞きまいらせ候なり、夫より次第に人の風、世々にかわりしおもかげを、人は繪をまなび、繪よりは人をまなびて、その時〳〵にかきわくる、中むかし土佐流の人ゑとてありしは、筆かれ過て、人丸の顔骨はなれしを見るやうに、先袖ちいさく、かほちいさし、これ人と同じやうに、りちぎにかきしゆへなるべし、繪は人にて又人にあわず、かほを人の一鉢のごとくかきては、さらには不出来なる風俗、うき世又兵衛と云し繪師、小町をかきたりしに、小町が笑かほのすがたをかきて、口をあき、黒き染歯をりちぎに見せて、顔にゑくぼをかきたりしほどに、今の繪にくらべては、人形にありしおとくじやうに、よく似たるあく女、これ人のごとくにかきたるゆへにふできなりし、近代やまと繪の開山菱川と云し名人かき出したるうつし姿、なりからふりから、さりとはたへなりし筆のあや、昔元弘の王子、扇の繪合せに、うばそくの宮の月を詠め給ひ、琵琶を引さし給ひしうつしゑに、御心をなやませられし繪師はいかあるらん、今の鳥井奥村（マツ）などかきたる官女、むすめ、嫁、遊女の品をかきわけて、太夫格子、それより下つかた、その風俗をうつし繪は、さりとて繪とおもはれず、生たる人のごとくなりしを一の宮に御めにかけたきと、むかしの事もおもはるれ

政信は土佐派の「人丸」と又兵衛の「小町」を「不出来なりし」と批判した上で、師宣の描く「元弘の王子」と「うばそくの宮」を褒めている。挙げられた画題はすべて日本の古典画題であるが、特に師宣の場合に取りあげられた「うばそくの宮」が源氏物語の登場人物、八の宮であることに注目したい⁽³⁰⁾。師宣の描く題材として源氏物語の登場人物が取り上げられたことは、師宣の源氏絵が評価されていたことを窺わせる。

「浮世繪の品定め」以下には、土佐、又兵衛、菱川の名が連ねられているのであるが、師宣が上方絵入版本を通して学んだものを思い起こした時、政信が土佐―岩佐―菱川という系譜を掲げた理由が理解されるのである⁽³¹⁾。はじめに述べたように、田辺氏は師宣が『源氏大和絵鑑』において、土佐派正系に発した図様を上方版『源氏小鏡』や『源氏鬢鏡』から受容したことを指摘している。また、師宣が上方版『おさな源氏』を通して、岩佐派に発した図様を取り入れていたことは見てきた通りである。したがって、政信が示した土佐―岩佐―菱川という系譜は、師宣作品の中に垣間見える、土佐派、岩佐派の図様撰取の跡を指摘したものとすることができるとはならないだろうか。

以上、江戸版『おさな源氏』の挿絵に焦点をあてて論じてきた。しかしながら、上方版『おさな源氏』の挿絵を介して岩佐と菱川の間をつなぐと言うならば、師宣が又兵衛の豊頬長頤の顔面描写を継承していることについてはどうなのか、との意見が出そうである⁽³²⁾。勿論、師宣における又兵衛の影響は、師宣の上方絵入版本学習の成果のみで説明できるものではないだろう。ただし、本稿で見えてきたように岩佐と菱川をつなぐものも必ずしも豊頬長頤という顔面描写に限定されるものではないことは明らかである。今後も師宣没後に提唱された土佐―岩佐―菱川という系譜の意味について考察していきたい。

註

〔凡例〕本稿に引用した資料の句読点および傍線は全て筆者による。

(1) 『伊勢源氏色紙づくし』には「色紙」という柱刻があるのみであり、呼称はリチャード・レイン「師宣の古典による秘画集『伊勢源氏色紙づくし』」(『季刊浮世絵』五十三号、画文堂、昭和五十三年)に倣う。刊記はない

- が、最終図が天和三年（一六八三）刊 菱川師宣画『大和のおおよせ』所収の図を流用したものである。天和三年以後の成立だろう。浅野秀剛先生より、工房作の可能性が高く、師宣晩年の貞享―元禄頃の作品とご教示頂いた。
- (2) 田辺昌子「江戸の源氏絵―初期絵入本から浮世絵へ」『みやび』異説―『源氏物語』という文化』（森話社、平成九年）一二〇―一二五頁。
- (3) 奥平俊六「縁先の美人―寛文美人図の一姿型をめぐる―」（『日本絵画史の研究』吉川弘文館、平成元年）六一―六六五頁。奥平氏が議論の対象としてあげた幕末刊行の喜田川季莊作『守貞漫稿』所収の図は、延宝六年（一六七八）刊・菱川師宣画『古今役者物かたり』に収められた挿絵と図様が共通しているため、この図は「古今役者物かたり」から採用されたものと考えられる。その挿絵において師宣は伊勢物語「高安通」に取材した舞台の情景として、古今入り混ぜた風俗の役者を描いている。なお、演劇における源氏物語享受の早い例としては、京都の宇治加賀掾の『江州石山寺源氏供養』（延宝四年（一六七六）五月以前上演）がある。池山晃「演劇」『源氏物語の変奏曲―江戸の調べ―』三弥井書店、平成十五年）一〇九―一一〇頁。この舞台の情景を描いた図では、紫式部が当世風俗で描かれている。
- (4) 『十帖源氏』の初版に刊記はなく、刊年を承応三年とするのは跋文の「老て二たび兎に成たりといふにや」が立圃の還暦を意味するという渡辺守邦氏の指摘による。渡辺守邦『日本古典文学大辞典』第六卷（岩波書店、昭和六十年）。
- (5) 吉田幸一「絵入本源氏物語考 上」（青裳堂書店、昭和六二年）二七六―二八八頁。
- (6) 『武家百人一首』の刊記は「寛文十二壬子歳孟春吉日／筆者東月南周／絵師菱川吉兵衛／鶴（以下欠）」。千葉市美術館蔵。
- (7) 今田洋三「江戸の出版資本」（『江戸町人の研究』第三卷、吉川弘文館、昭和四十八年）一一四―一一五頁。
- (8) 漆山又四郎「絵本年表 1 自応永至寛延」（青裳堂書店、昭和五八年）一一二頁。
- (9) 佐藤悟「『源氏物語』図様の変容」（『講座源氏物語研究 第五卷 江戸時代の源氏物語』おうふう、平成十九年）三三三頁。
- (10) 「北楼及び演劇図巻」の寛文十二年の断巻は、同年記をもつ版本や肉筆画との比較から、師宣初期の画風を示

- すものであることが明らかとなっている。浅野秀剛「菱川師宣筆「北楼及び演劇図巻」の検討」(『国華』一二九号、国華社、平成十五年) 十四頁。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』一三七号、国際浮世絵学会、平成十二年) 十五―二十一頁。なお、「北楼及び演劇図巻」には、寛文十二年の年記をもつ断巻が第一図と第三図に収められているが、本稿では江戸版「おさな源氏」の挿絵と同じく、人物が比較的小さく描かれた第一図のみを扱う。それは、師宣が人物の大きさによって顔形を描き分けているからである。
- (11) 清水婦久子「源氏物語版本の研究」(和泉書院、平成十五年) 三十六頁。この他、以下の論考に江戸版「おさな源氏」を師宣作とする見解が示されている。前掲註(2) 田辺氏論文二二―二六頁、日野原健司「大和絵つくし」にみる菱川師宣の「大和絵」学習について」(『美術史』一六二号、美術史学会、平成十九年) 二八九頁。
- (12) 『このころくさ』の刊記は「天和二年戊孟春吉祥日／絵師菱川吉兵衛／松会開板」。また、「千代の友つる」に師宣の署名はないが、序文に「爰に菱川氏農画工一流遍満して(後略)」とある。刊記は「天和二壬戌歳／正月吉日／松会開刊」。松平進「師宣祐信絵本書誌」(青裳堂書店、昭和六十三年) 五〇―五五頁参照。
- (13) 山本陽子「源氏絵における天皇の描き方―近世初期の天皇表現の伝承について―」(『日本宗教学文化史研究』第四巻第一号、日本宗教学文化史学会、平成十二年) 一一八―一二〇頁。
- (14) 勝友筆「源氏物語図屏風」(出光美術館蔵) は、かつて岩佐又兵衛筆と推定されていたが、近年署名が見出され「勝友」の筆であることが判明した。勝友筆「源氏物語図屏風」の制作時期は、田口栄一氏が「匂宮」「紅葉賀」の場面は、舟木本「洛中洛外図屏風」画中の、御所前の大路を行く牛車や、紫宸殿前庭の舞楽場面に繋がる要素を多分に含んで」とし、「舟木本屏風の手法の系統を引いた元和から寛永頃(二六一―一六四三)」と推定している。田口栄一「源氏絵屏風―中世・近世初期における源氏絵の系譜―」(『大和絵系人物日本屏風絵集 成／第五巻 人物画』講談社、昭和五十四年) 一二八頁。
- (15) 田辺昌子「浮世絵における源氏絵成立の構造―奥村政信の作品を中心に―」(『國文學解釈と教材の研究』(學燈社、平成十一年) 一二三―一二五頁。
- (16) 「源氏物語図屏風」(京都国立博物館蔵) に描かれる図様は、他の岩佐派の源氏物語図との類似点が多い。戸

- (17) 田浩之「作品解説」(『岩佐派のゆくえ』福井県立美術館、平成十年) 一五九頁。
田口栄一「宗達派源氏絵の図様における伝統と創造」(『琳派絵画全集 宗達派』日本経済新聞社、昭和五十二年) 二十四頁。
- (18) 小高敏郎「貞門時代における俳諧の階層的浸透」(『国語と国文学』第三十四卷第四号、至文堂、昭和三十二年四月)。鹿苑寺の住持鳳林承章の日記「隔賞記」には、立圃について次のように記されている。「慶安五年(一六五二)七月二十三日、立圃被来也(中略)山本友我亦被尋、立圃與友我成知人也。明暦三年(一六五七)二月二十四日、午時舞臺口立圃被来、白水野日向守殿、被頼歌仙色紙、聖護院宮被染尊毫源氏被頼故、狩野探幽筆之繪三十六枚被持来也」。赤松俊秀校註編「隔賞記」(思文閣出版、平成九年) 参照。
- (19) 岩間香「土佐光起と禁裏絵所の復興」、中部義隆「隔賞記」にあらわれた俵屋宗雪」共に『寛永文化のネットワーク』(思文閣出版、平成十年) 所収。
- (20) 天理図書館綿屋文庫俳書集成編集委員会『諸家自筆本集』(天理図書館綿屋文庫 俳書集成 第三十五卷、八木書店、平成十一年) 参照。
- (21) 尾形仿「発見と報告 立圃書簡十八通ほか」(『連歌俳諧研究』第四十一号、俳文学会、昭和四十六年九月) 二五頁。
- (22) 松永貞徳門人であった北村季吟は延宝元年(一六七三)に『俳諧用意風鉢』において次のように記している。「かの源氏枕双紙などやうの歌書をよく見て、心を古風にそめ、詞を様々にはたらかすにあらざるは、いかでまことの俳諧をしらむ。貞徳老人は細川の御流れをうけて、全鉢和歌の余瀝より俳諧口をうるほせる故に、詞づかひおもしろく、心やさしくて、且は政道のたすけともなるべき事おほかりし」。この記述により、季吟が、細川幽齋について古典解釈と和歌を習得した上で俳諧を詠んだ貞徳を見習い、源氏物語や枕草子を俳諧を学ぶ上で必読の歌書と認識していたことが窺われる。季吟と同じく貞徳門下であった立圃もまた、源氏物語を俳諧を学ぶうえで不可欠の書とみなしていただろう。
- (23) 天理図書館綿屋文庫俳書集成編集委員会『野々口立圃集』(天理図書館綿屋文庫 俳書集成 第十三卷、八木書店、平成八年) 参照。
- (24) 前掲註(5) 吉田幸一氏著書二〇九頁。

- (25) 前掲註(5) 吉田幸一氏著書二二七三—二七四頁。
- (26) 『うき世百人女絵』の刊記は「天和元年辛酉霜月吉日／絵師菱川吉兵衛筆／板元堺町柏屋与市」。「大和万絵つくし」に師宣の署名はないが、序文に「此しなくあつめたるやまと絵は菱川氏(後略)」とある。刊記は「延宝九年／酉ノ七月吉日／鷺屋新板」。「菱川師宣展図録」(千葉市美術館、平成十二年)一四七—一五四頁参照。
- (27) この他、江戸版『おさな源氏』の挿絵における図様変更の理由としては、師宣の物語理解の不足が挙げられる。清水婦久子氏は上方版『おさな源氏』「朝顔」の挿絵中の風に衣を乱す女童が、江戸版では省かれていることを指摘し、この女童の姿が「さまさまのあこめ乱れ着、帯しどけなき宿直姿なまめいたる」という本文の絵画化であることを理解し難く、江戸版では削られたと推定している(清水婦久子「江戸時代の『源氏物語』版本の挿絵」『首書源氏物語 薄雲朝顔』和泉書院、昭和六十三年)一六八—一六九頁。師宣は、「今はとてあらしやははてんなき人の心と、めし春のかきねを」という源氏の和歌中の「春のかきね」を具現化した上方版「幻」の挿絵を省き、江戸版では新たな挿絵を「御法」に加えている。さらに、「見し人も宿もけふりに成にしを何とて我身きえ残りけん」という和歌に基づいて描かれた上方版「橋姫」の挿絵に関しても、江戸版の挿絵(図7)では炎を霞によつて消し、寛文一二年版と同じ挿絵を有する天和二年版にいたっては和歌自体を詞書から削り取っているのである。こうした挿絵の変更には、読者の視点を和歌に向けさせようとしてその情景を取り上げた立圍に対して、その意図を理解できなかった師宣の源氏物語理解の差が現れている。
- (28) 『風流鏡ヶ池』の刊記は「宝永六己丑歳／正月吉辰／雀雀堂／武陽牛込肴町／平野屋吉兵衛板」。京都大学付属図書館蔵。
- (29) 宮武外骨「浮世絵の品定」(『此花』凋落号(二十二枝) 大正元年)。
- (30) 『おさな源氏』寛文十二年(一六七二)刊、学習院大学、日本語日本文学科蔵には、「うはそくの宮」について「うはそくの宮はきりつほのみかとの第八の宮也。母は左大臣のむすめ也」と記されている。
- (31) 鈴木廣之氏は、『風流鏡ヶ池』に見られる土佐上岩佐上岩佐一菱川という系譜について、英一蝶作「四季絵跋」(享保三年(一七一八)頃)に示された土佐光信一岩佐又兵衛一菱川師宣という大和絵継承との、同時代的対応であると指摘している。鈴木廣之「伝説と古典—又兵衛浮世絵開祖説の再検討—」(『日本絵画史の研究』吉川弘文館、平成元年)六一—四頁。

- (32) 吉田暎二「菱川師宣と岩佐又兵衛―浮世絵開祖説についての断章」、『三彩』六十六号、美術出版社、昭和三十一年）七十一頁。

挿図典拠

- 図8は『思文閣古書資料目録』二〇二号（思文閣出版、平成十九年）、図18と図26は『京都国立博物館所蔵 源氏物語画帖』（勉誠社、平成九年）、図21は『豪華「源氏絵」の世界源氏物語』（学習研究社、平成十二年）、図24は日本美術協会編『宗達画集』（審美書院、大正二年）、図27は『浮世絵大家集成一師宣・勝以』（大鳳閣書房、昭和七年）、図33は『季刊浮世絵』五十三号（画文堂、昭和五十三年）より転載した。

付記

本稿は二〇〇七年十一月十八日の第十二回国際浮世絵大会（於日本女子大学）で口頭発表した原稿に加筆修正したものです。作品の調査及び図掲載に際しては、出光美術館・笠嶋忠幸氏、京都国立博物館・西上実氏、千葉市美術館・田辺昌子氏、東海大学付属図書館、東京大学総合図書館、広島大学中央図書館、学習院大学日本文学科の皆様にお世話になりました。論文執筆にあたっては、小林忠教授、河野元昭教授からご指導賜りました。記して心より御礼申し上げます。

表1 『十帖源氏』および上方版『おさな源氏』・江戸版『おさな源氏』の挿絵と岩佐派の図様との対照表

	『十帖源氏』巻名	挿絵通し番号	挿絵の内容	典拠となった岩佐派の図様	『十帖源氏』の挿絵との相違点	上方版『おさな源氏』	江戸版『おさな源氏』
1	桐壺	2	高麗の相人、源氏の相を観る。右大弁同伴。	△勝友 桐壺	源氏、相人、右大弁以外の人物がいる。	○ 1	
2	桐壺	3	源氏元服の儀式。	△国華 桐壺	顔があらわな天皇の姿や構図は類似するが、桐壺の更衣が源氏を抱いて天皇の前に進み出るとい う、登場人物が異なる別の場面。	○ 2	○ 1 天皇の顔が御簾で隠される
3	箒木	7	馬の頭の体験談。殿上人を笛取り出し、女の弾く和琴と合奏。	○勝友 横笛	夕霧が落ち葉の宮の前で柏木遣愛の笛をふくという別の場面。	○ 5	○ 2
4	箒木	8	源氏、空蟬の寝所に忍ぶ。	○勝友 箒木	源氏の位置が異なる。	反 6	反 3
5	空蟬	9	東の妻戸から空蟬を覗き見る。	○勝友 空蟬	大きな変化なし。	反 7	反 4
				○国華 空蟬	源氏と小君の位置が異なる。		
6	夕顔	10	源氏、夕顔の宿の女から扇子を贈られる。	○勝友 夕顔	牛車の向きが左右反転。	○ 8	○ 5
7	夕顔	12	源氏、夕顔の宿に泊まり、隣家の喧騒を聞く。	○京博 夕顔	祭壇があり、唐白の前に女がいる。	○10	
8	若紫	14	源氏、北山の僧都の坊で紫の上を垣間見る。	○勝友 若紫	大きな変化なし。	反12	反 7
9	末摘花	16	源氏、末摘花邸で橘の木の雪を隨身に払わせる。	○勝友 末摘花	源氏の位置が異なり、末摘花や女房などがある。	反14	
				○京博 末摘花	構図が左右反転。末摘花や女房などがある。		
				○国華 末摘花	構図が左右反転。末摘花や女房などがある。		
10	紅葉賀	17	源氏、行幸の試楽に青海波を舞う。	○勝友 紅葉賀	衆人がいる。	○15	○ 8
				○京博 紅葉賀	多数の見物人と衆人がいる。		
11	花宴	21	源氏、右大臣家の花の宴で臘月夜に再会。	△勝友 花宴	源氏は臘月夜を抱きかかえている。	反78夕霧	反45夕霧
				△又兵衛 花宴	源氏は臘月夜を抱きかかえている。		
12	葵	22	葵の上、御輿見物に行き御息所と車争いとなる。	○京博 葵	車を押しやる従者たちの図様は類似するが、車中の御息所があらわなことや、周囲の喧騒の様子が異なる。	○19	○11
13	葵	23	祭の日、源氏、紫の上の髪をそく。	○勝友 葵	構図が左右反転。三方をもった女房がいる。	○20	○12
14	櫛	24	源氏、櫛の枝を御簾の中に差し入れ、六条御息所と歌を交わす。	○勝友 賢木	欠伸びながら腕を伸ばす従者がある。御息所の図様は異なるが、この図様は勝友「藤袴」と一致する。	○21	○13
15	花散里	26	源氏、花散里の邸で時鳥の声をきく。	○勝友 蜻蛉	源氏と時鳥の図様は類似するが、登場人物が異なる別の場面。牛車と従者が描かれる。	○23	○14
16	明石	30	源氏、海浜で暴風雨にあう。	○勝友 須磨	逃げる源氏の一行は類似するが、雷神がいる。		
17	明石	31	源氏の邸に落雷して廊炎上。	○勝友 須磨	雷神の図様が左右反転。落雷に驚き、逃げる源氏たちがいる。	○26	
				○京博 須磨	雷神の図様は類似するが、落雷に驚き、逃げる源氏たちがいる。		

18	明石	33	十三夜に、源氏は馬に乗り、明石の上のもとへ向かう。	◎勝友 明石 ◎京博 明石	大きな変化なし。 構図が左右反転。	反28	
19	滯標	34	源氏の一行、難波に行き、明石の船と遭う。惟光、源氏に硯と筆を奉る。	◎勝友 滯標 ◎国華 滯標	従者の数が多い。 牛車の向きが左右反転。車中の源氏が顔を出していない。	反29	反17
20	蓬生	35	源氏、惟光とともに露を払いつつ末摘花の邸内に入る。老女応対。	◎勝友 蓬生 ◎国華 蓬生	源氏と惟光の体の向きが異なる。松と藤がある。 構図が左右反転。源氏と惟光の体の向きが異なる。従者の数が増える。松と藤がある。	反30	反18
21	閨屋	36	源氏、逢坂の関で空蝉に再会。	◎勝友 閨屋	空蝉一行が手前にいる。従者の数が多い。	○31	○19
22	絵合	37	冷泉院の御前で絵合。	◎勝友 絵合	顔があらわな天皇の姿など類似するが、構図が異なる。	反32	反20
23	薄雲	40	大井に行こうとする源氏に姫君まといつき、紫の上も歌をよみかける。	◎勝友 薄雲	構図が左右反転。	○35	○21
24	朝顔	42	雪駆ばせをする女童たちを、源氏、紫の上とみる。	◎勝友 朝顔 △国華 朝顔	構図が左右反転。雪山が三角形。風に衣服を乱す女童がいない。 源氏と紫上の姿態が異なる。雪山が三角形。女房が多数いる。	反37	反22
25	乙女	46	紫の上のもとに、秋好中宮より、紅葉や花が女童にもたせて贈られる。	◎勝友 乙女	構図が左右反転。源氏の体の向きが異なる。	○42	○24
26	初音	50	明石の上より、姫君に鬚籠や破子、鶯をつけた五葉松の枝などが贈られる。	◎勝友 初音 ◎国華 初音	構図が左右反転。姫君の位置が異なる。 構図が左右反転。	反46	反26
27	胡蝶	52	秋好中宮の御説経に、紫の上より、蝶と鳥の装束した童を使いとして銀と銀の瓶にさした桜・山吹が贈られる。	◎勝友 胡蝶	龍頭鶴首の舟や楽人、銅拍子を持って舞う蝶の装束の童は共通するが、鳥の装束の童がいる。	○47	○27
28	瞿麦	54	暑い夏の日、源氏東の釣殿に出て公達たちと鮎などを食す。	◎勝友 常夏	源氏は酒杯をもたずに、扇をもつ。	反49	
29	篝火	55	源氏と玉鬘、篝火をみて歌を交わす。	◎勝友 篝火	源氏はよりしっかりと玉鬘の肩を抱く。	○51	
30	野分	57	女童たち、庭において虫籠に露をふくます。	◎勝友 野分	構図が左右反転。夕霧がいる。	○53	○30
31	蘭	61	夕霧、玉鬘を訪ね、藤袴の花を御簾の下から差し入れて思いを述べる。	◎勝友 賢木	構図が左右反転。男女の姿態は共通するが、登場人物が異なる別の場面。	反57	反32
32	真木柱	62	北の方、玉鬘のもとにゆく鬚黒大将に火取の灰を投げかける。	◎勝友 真木柱	驚き、駆け寄る女房が二人とも右端にいる。	○58	○33
33	梅之枝	65	源氏と蛭兵部卿、朝顔斎院より五葉松と梅の枝につけて贈られた紺と白の瑠璃の壺をみる。	◎勝友 梅之枝	構図が左右反転。女房がいない。	反62	
34	藤裏葉	69	内大臣、藤花の宴に夕霧を招き、夕霧と雲井雁の結婚を許す歌を詠む。	◎勝友 藤裏葉	藤花をもつ柏木の体の向きが異なる。	反38乙女	

35	若菜上	75	柏木、猫が引上げた御簾の間から女三の宮の姿をみる。	◎勝友 若菜上	大きな変化なし。	○70	○40
36	夕霧	84	夕霧、小野の山荘を訪れ、落ち葉の宮に思いを伝える。鹿の声、滝の音が聞える。	◎勝友 夕霧	構図が左右反転。夕霧と落ち葉の宮、扇をもつ。堀の外には従者がいる。		
37	紅梅	90	匂宮、大納言より、紅梅に文をつけて贈られる。	◎勝友 紅梅	従者の数が多い。	○82	○48
38	竹川	92	蔵人の少将が、碁を打つ大君と中君を垣間見る。	◎勝友 竹川	構図が左右反転。蔵人の少将、扇をもつ。	反84	反49
39	橋姫	96	薫、琵琶と琴を合奏する八の宮の姫君を垣間見る。姫君、琵琶の撥をあげて雲からさし出た月を招く。	◎勝友 橋姫 ◎国華 橋姫	薫は馬上、多数の従者がいる。 構図が左右反転。薫は馬上、多数の従者がいる。橋がある。	○88	
40	椎本	98	夕霧の宇治山荘へ匂宮、薫など招かれ宴遊。一同舟上で酣酔樂を奏しながら八の宮邸へ赴く。	△勝友 総角	舟上で管楽する一行など類似するが、別の場面。	○90	○51
41	椎本	100	聖の坊より、八の宮の姫君のもとへ蔵と芹が贈られる。	◎勝友 早蔵	文読む姫君や酒をふるまわれる僧など類似するが、別の場面。	○92	
42	寄生	107	帝、薫と碁をうち、薫に庭前の菊を折らせる。	◎勝友 宿木 ◎京博 宿木	天皇の姿が左右反転。 薫、座って菊を折る。	○98	○54

【凡例】

この一覧表では、『十帖源氏』の挿絵全131図のうち岩佐派の図様との関連が確認できたものをあげ、該当する岩佐派の図様を表示するとともに、取りあげた『十帖源氏』の挿絵と上方版『おさな源氏』・江戸版『おさな源氏』の挿絵との対応関係を示した。

1. 「挿絵通し番号」の算用数字は『十帖源氏』の挿絵の通し番号である。
2. 『十帖源氏』の挿絵の典拠にされた図様をもつ岩佐派の作品を略号で表示した。

勝友……勝友筆「源氏物語図屏風」出光美術館蔵
 京博……岩佐派「源氏物語図屏風」京都国立博物館蔵
 国華……伝岩佐又兵衛筆「源氏物語図屏風」毛利家旧蔵
 又兵衛…岩佐又兵衛筆「源氏物語花宴図」

3. 明らかに典拠となったと思われる図様は◎、典拠とは断定できないが参考にされた可能性の高い図様は△で表した。
4. 『十帖源氏』の挿絵に該当する上方版『おさな源氏』・江戸版『おさな源氏』の挿絵を○で示した。「反」は左右反転した構図であることを表す。

算用数字は挿絵の通し番号である。空欄は該当する挿絵のないことを意味する。

※なお、『十帖源氏』・上方版『おさな源氏』・江戸版『おさな源氏』の挿絵全図は、吉田幸一編『絵入本源氏物語考下図録二』（青裳堂書店、昭和六二年）に掲載されている。《表1》で用いた挿絵通し番号は、同書に対応している。

勝友筆「源氏物語図屏風」出光美術館蔵は『大和絵系人物』（日本屏風絵集成第五巻人物画、講談社、昭和54年）および『源氏絵一華やかなる王朝の世界一』（出光美術館、平成17年）、岩佐派「源氏物語図屏風」京都国立博物館蔵は『岩佐派のゆくえ』（福井県立美術館、平成10年）、伝岩佐又兵衛筆「源氏物語図屏風」毛利家旧蔵は『瀧精一「又兵衛畫の特調を論じて毛利家の源氏繪に及ぶ」』（『国華』450、昭和3年）、岩佐又兵衛筆「源氏物語花宴図」は『浮世絵大家集成1師宣・勝以』（大風閣書房、昭和7年）に全図が掲載されている。



図2 菱川師宣画『武家百人一首』
千葉市美術館蔵



図1 江戸版『おさな源氏』
学習院大学 日本語日本文学科蔵



図4 菱川師宣画『武家百人一首』
千葉市美術館蔵

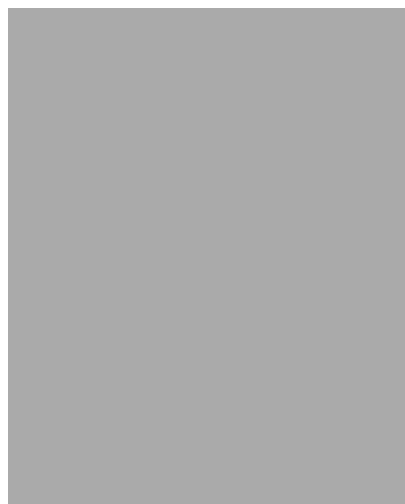


図3 江戸版『おさな源氏』
学習院大学 日本語日本文学科蔵

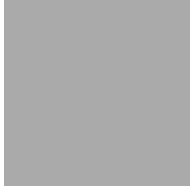


図6 菱川師宣筆「北楼および演劇図巻」
(部分)東京国立博物館蔵
Image: TNM Image Archives



図5 江戸版『おさな源氏』
学習院大学 日本語日文学科蔵



図8 菱川師宣画『江戸雀』

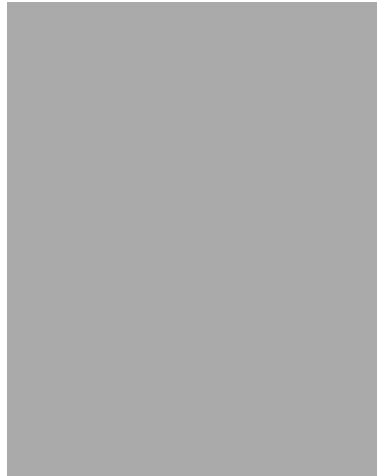


図7 江戸版『おさな源氏』
学習院大学 日本語日文学科蔵

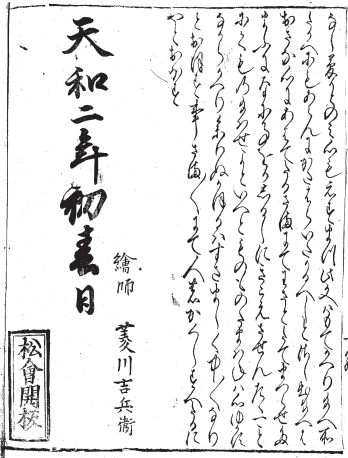


図10 江戸版『おさな源氏』「刊記」
天和二年刊 東海大学付属図書館
桃園文庫蔵



図9 江戸版『おさな源氏』「刊記」
寛文十二年刊 学習院大学
日本語日本文学科蔵



図12 勝友筆「源氏物語図屏風」「宿木」
出光美術館蔵

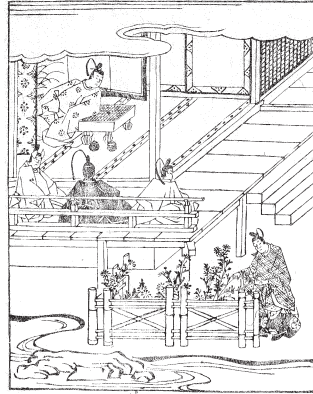


図11 『十帖源氏』「宿木」
東京大学総合図書館
青洲文庫蔵

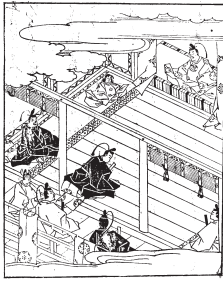


図14
『十帖源氏』
「桐壺」東京大学
総合図書館
青洲文庫蔵

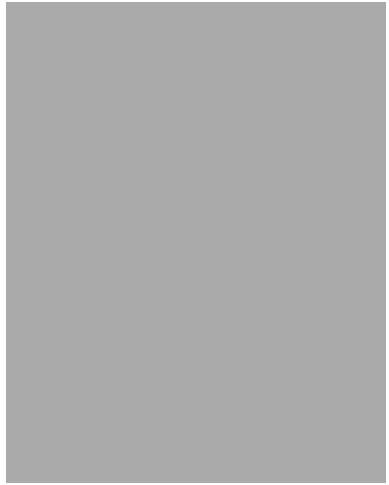


図13 江戸版『おきな源氏』「桐壺」
学習院大学 日本語日本文学科蔵



図15
上方版『おきな
源氏』「桐壺」
広島大学
中央図書館
貴重資料室蔵



図17 勝友筆「源氏物語図屏風」
「真木柱」
出光美術館蔵



図16 『十帖源氏』「真木柱」
東京大学総合図書館 青洲文庫蔵

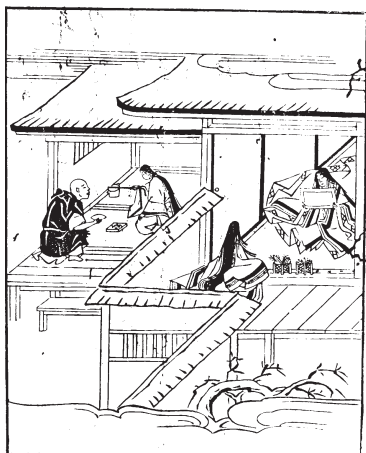


図19 『十帖源氏』「椎本」
東京大学総合図書館 青洲文庫蔵



図18 土佐光吉筆「源氏物語画帖」
「真木柱」
京都国立博物館蔵

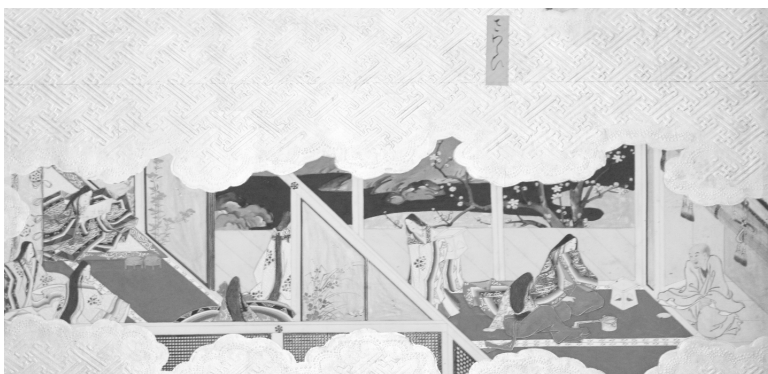


図20 勝友筆「源氏物語図屏風」
「早蕨」
出光美術館蔵



図21 土佐派「源氏物語扇面貼付屏風」「早蕨」浄土寺蔵



図23 岩佐派「源氏物語図屏風」「夕顔」
京都国立博物館蔵

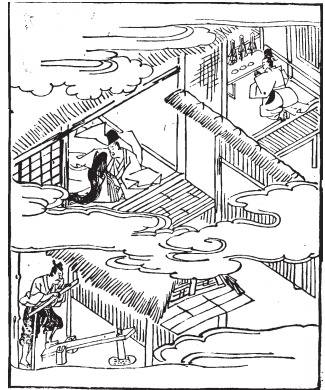


図22 『十帖源氏』「夕顔」
東京大学総合図書館
青洲文庫蔵



図24 伝俵屋宗達筆「源氏物語図屏風」 「夕顔」 旧団家蔵



図26 土佐光吉筆「源氏物語画帖」 「花宴」
京都国立博物館蔵



図25 『十帖源氏』 「花宴」
東京大学総合図書館 青洲文庫蔵



図28 勝友筆「源氏物語図屏風」「花宴」
出光美術館蔵

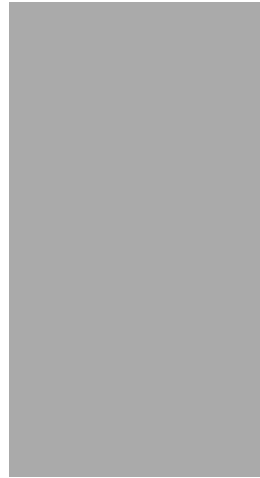


図27 岩佐又兵衛筆「源氏物語 花宴図」



図30 江戸版『おさな源氏』「真木柱」
学習院大学 日本語日本文学科蔵

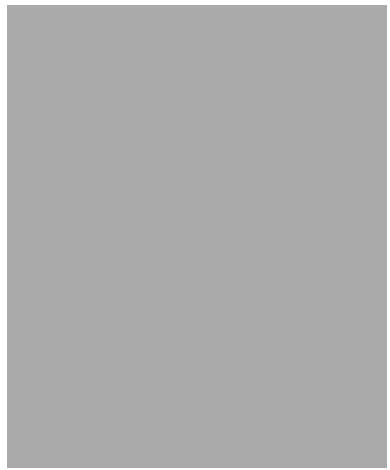


図29 上方版『おさな源氏』「真木柱」
広島大学中央図書館
貴重資料室蔵



図32 江戸版『おさな源氏』「夕霧」
学習院大学 日本語日本文学科蔵

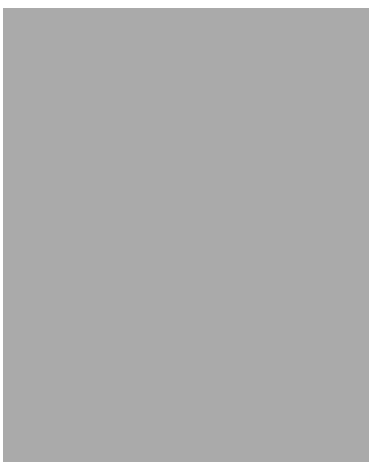


図31 上方版『おさな源氏』「夕霧」
広島大学中央図書館
貴重資料室蔵



図33 菱川師宣画『伊勢源氏色紙づくし』「花宴」

Popularization of Genji-e:
On the Formation of the Illustrations of “Osana Genji”
Attributed to Hishikawa Moronobu

ABIKO, Rie

Osana Genji is an illustrated book published in 1672 in Edo. The illustrations of this book are attributed to Hishikawa Moronobu. The theme of the book is The Tale of Genji, a Japanese classical literature. Nevertheless, the images depict the characters' emotions, such as sexual desire and jealousy. What is the origin of such representation?

In this paper, I will focus on Jūjō Genji and Osana Genji by Nonoguchi Ryūho, in order to find an answer to the above-mentioned issue. Moronobu referred to Ryūho's Osana Genji in the making of his Osana Genji illustrations. Ryūho adopted the style of Iwasa school for the illustrations of Jūjō Genji and Osana Genji. Therefore, Moronobu learned the representations of Iwasa school through Ryūho's illustrated book.

(平成十九年度哲学専攻 博士後期課程単位取得退学)