

「山中常盤絵巻」研究——女性表象をめぐって——

山内 菜央子

はじめに

「山中常盤」に対するこれまでの言説

絵と詞書——視覚化について

結論——「山中常盤絵巻」の女性表象

おわりに

注釈

はじめに

かつて「日本美術史」で「絵巻」と言えば、平安後期の「源氏物語絵巻」「伴大納言絵巻」などが最も優れたものとされ、南北朝・室町時代以降の絵巻はさほど評価されてこなかった。さらに近世——ここでは桃山以降江戸前期——

のそれは質的に低下し、見るべきほどの作品もなく、もはや絵巻としての機能を失ったと評価されてきた(1)。だが、近年その見直しが行われ始めている。近世の絵巻は様々な芸能によって、繰り返し語られたお話を工房などが絵画化したもので、やはり類型化は免れ得ない。とはいえ、細部にわたり非常に丁寧に仕上げられている点や、絵の具や料紙装飾の鮮やかさ、あるいは庶民文化の活発化と絵巻との関連が指摘されている(2)。

本稿で取り上げる濃彩色の「山中常盤絵巻」もまた、①古浄瑠璃『山中常盤』(母・常盤御前と牛若丸の一連の物語である「常盤物」の一つ)をテキストにしている②同じ場面が繰り返し描かれる③辻惟雄氏が古浄瑠璃絵巻群(3)と

呼ぶ類似したモチーフの作品がいくつか存在する——などの点で、他の近世絵巻と同一線上にあるといえる。ただこの絵巻の場合は、近世の異色の画家岩佐又兵衛(4)を中心にして戦前から盛んに研究され、果たして又兵衛筆か否かという大きな論争を巻き起こしたことは特筆に価する。論争が一応の終結を迎え、近世絵巻が再認識されている今、「山中常盤絵巻」を詳しく読み解く必要があるだろう。

本稿では、制作当時はもとより、現代の私たちにも果たしている「山中常盤絵巻」の機能を探ることが目的である。まず前述した論争、先行研究、常盤を始め女性に関する言説(ただし、四巻に対する先行研究者の具体的な眼差しは後述する)を概観し、着眼点を提示する。その後、彼女らがどのような視線にさらされているのかに注目しながら詞書と絵を比較する。なぜなら、詞書(テキスト)が語っている内容(言語表現)と、そこから画家が着想を得て絵によって直接的に訴えているもの(視覚的表象)との間には、多くのズレが生じているからである。そのズレとは当然、画家や注文主がそのような絵を表象したい/見たいという願望から生まれ、強調された結果なのだ。「山中常盤絵巻」が発したメッセージをこれから明らかにしていくことにする。

「山中常盤」に対するこれまでの言説

まず「山中常盤絵巻」の体裁を簡単に言うと、以下の通りである。

全十二巻完結で、表装は錦の唐獅子文、見返しは金箔地に菊の花や卍の文様が見られる。本文は一紙縦三十四・一センチ、横九十センチから一メートルくらいのものを十三枚ほど継いでいる。一巻の長さは十二・五メートル前後、全巻では百五十メートルを超す。詞書は金銀泥で植物や鳥などをあしらった下絵の上に青蓮院流で書かれる。群青や丹、胡粉などで着色した絵と、詞書とは別々の紙に仕立てられているのではなく、同一の紙にかき込まれる形になっている。

昭和三年(一九二八)にこの絵巻を発見し、最初の所有者であった長谷川巳之吉氏は「又兵衛筆」を主張した後、次のように述べている。「山中常盤」に描かれてゐる思想には三様の交叉がある。一には母性愛の思想、二には悪に対する懲罰の思想、三には正義に対する日本女性の強さと美しさを讃美する思想(中略)とが考へられる。その三様の結合に依る構図、描法が渾然として大なる戯作的創作として描かれてゐる事だけを考へてみても、又兵衛が偉大な

ドラマチストである事が深く惟はれる(5)——(傍線引用者、以下同)。さらに氏は別のコラムに「子ゆえの愛に草鞋をはかせて遠く幾山河も越えさせ、そのうへ裸にまでむいて、そして惨殺させてゐる。それは単に戦国時代の空気だなどと云つて簡単に片づけられないものがある(6)」とする。

これが書かれた昭和八年(一九三三)は国際連盟を脱退した年に当たり、国家政策の中で母性主義や優生思想が台頭していったところである。しかし、そういった歴史背景を頭に入れてもなお、長谷川氏の言説には様々な問題がある。

第一に、詞書が語っている内容と絵によつて訴えているものがかけ離れているにもかかわらず混同し、また画家の思想は、まづもつて絵によつて訴えられているものによつて読み取られるべきものであるにもかかわらず、古浄瑠璃——詞書があたかも又兵衛の思想を直接に語っているかのよう捉えてしまつてゐる。第二に、詞書や絵は本当に母や女性の美しさを描いたものなのか。逆に男性はどうなのだろうか。第三に、果たして常盤は「子ゆえの愛に」よつて、言い換えれば犠牲によつて殺されたのか。この三点は、いづれも、後の分析での重要な着眼点となるだろう。

岩佐又兵衛筆と唱えた長谷川氏らに対して、批判したの藤懸静也氏だった。藤懸氏の、又兵衛風ではあるが「そ

の筆致は頗る矯激(7)で又兵衛筆ではない(浮世絵の開祖は又兵衛ではないとも言及)、とする見解が戦後にかけて一般的となつたが、論争を一気に解決したのは辻惟雄氏である。辻氏は、①全巻百五十メートルもの絵巻が一人の手によるとは考えられず、描写の違いから又兵衛の工房作と言える②しかし前半、特に常盤が夜盗に殺される部分は又兵衛自筆③津山の松平家(松平忠直の家系)にあつたこの絵巻の制作年代は、又兵衛が福井にいた元和末から寛永初年——と考察した(8)。これが現在の定説となつてゐる。

①、③には私も異論はない。

辻氏は②の根拠として技法のほかに、又兵衛の生い立ちも挙げて「その受難の姿に、痛ましく殺された生母を二重映しにして鎮魂の意を込めるのである(9)」。『山中常盤絵巻』に母子表現が見えることについて、信多純一氏も「母子像に対するこの画家の格別の関心を読み取つたとしてもあながち不当ではあるまい」と述べてゐる(10)。もちろんそれも否定できないが、これが詭え物である以上、注文主の意向も当然多く反映されているはずである。そこで着眼点の第四に、又兵衛個人の生い立ちを理由とすることが妥当なのかを提示しておこう。

制作意図を岩佐又兵衛という特定の画家に集約するのは

適切でないという立場から、以降は特別な場合を除いて「工房」と表記する。

絵と詞書——視覚化について

紙数の都合上、全段にわたって分析することは不可能ではあるが、ここでいくつかの場面を実際に見ることにしよう。

春、十五歳になつた牛若が平家を討つために奥州に下るところから物語は始まる。常盤は我が子の行方を案じて嘆き悲しみ、「こゆへのやみにまよふとて（一卷五段詞書）」歩いて清水寺へ行き、願掛けをする。図一は一卷六段、常盤が鰐かた口を鳴らし「うしわかまるに、こんじやうにて、いまひとたび、たいめんさせて、たびたまへ」と祈るが利益はなかつた、と詞書にある場面である。ここには一心に祈っている常盤と侍従のほかに、詞書には書かれていない多くの人物が登場する。水を運ぶ男、水垢離をとる者、物を売る女、それを見ている母子、巡礼者や僧侶などが描かれる。

ここは鑑賞者の視線を常盤に向けさせるように工夫がしてある。第一に、ほかの人物は絵巻制作当時の服装や生活状況がある程度反映されていると思われるが、彼らと比べ

ると常盤主従は豪華な小袖をまとい目立っており、身分差が歴然としている。第二に、彼女たちだけが手を合わせて拜んでいる。第三に主従とほかの人々との間には一定の空間が存在する。第四に、何よりそこへ見るものの注目を浴びせたいという工房の意図によつてだろう、周囲の登場人物の視線が常盤主従へと集中している。

だが、その視線はそれだけの役割を果たしているわけではない。常盤と侍従を見ているのは七人の男性である。更にこのうち五人が僧侶。主従二人は打ち掛けをすっぽりかぶつて、白い手しか見ることが出来ない。しかし実際には、この絵巻を鑑賞している私たちの位置からは見えないというだけであつて、彼らのいる位置からは横顔が見えているのだろう。右側にいる僧侶の一人が惚ぼけた表情に描かれているのは、彼の目に映る常盤のあまりの美しさゆえのことであると、われわれ鑑賞者に伝える機能をなしている。その上、寶たから銭箱の裏に隠れて二人の顔を正面から盗み見ようとしている小坊主までいる。ヨーロッパの価値観で見ているという問題はあるが、ルイス・フロイスの『日欧文化比較』で痛烈に批判され、また『醒醉笑』（元和九年）や『きのふはけふの物語』（寛永期）においても擲や揄うさされている（11）、墮落した、俗物としての僧侶は、性的対象物としての

視線を常盤に浴びせている。視線には画家が見るものをそこに引き付けたいとする意図と、性的な意味の付与と二つの機能が同時に働いていたのである。

このように常盤主従が性的対象物として、男性に見られる構図を持った絵は、一卷六段だけではない。奥州から牛若の手紙を受け取った常盤が、侍従とともに京都から奥州を目指して旅をする、かなり速いテンポで進んでいく道行きでも、そこかしこで視線を受けている。挙げればきりがないが、例えば「なをもおもひは、せたのからはし、なみだとともに、うちわたり」と詞書にある三巻一段は、涙を流して瀬田の唐橋を渡っている白い肌の常盤主従の絵が周りによりひと回り大きく描かれる(図2)。ここには主従以外に二十人いるが、常盤を眺めている八人は、男性である。

また、図3は「ゑちがはわたればちどりなく」と、川を渡っているところ。ここでも、物珍しそうに眺めているのは着物の裾をたくし上げた男性である。画面では、個性の乏しい常盤主従はどちらがどちらとも判別しにくく、「母」としての立場でなく、好奇の目にさらされた欲望の対象としての「女」なのであった。それはあたかも、せめくちの六郎を始めとする夜盗の視線と襲撃に先行するメタファーのように捉えることが出来る。

ところが、名所を書き連ねている道行き場面での詞書には、一卷五段と同様に「こゆへのやみにまよふとは、いまこそおもひしられたれ」(三巻九段)と、古浄瑠璃『山中常盤』の母性観を示す言葉が存在する。ここでは常盤が「吐露」する形を取っているが、もちろん、この詞書の文章を作った(書いた)者によつて彼女は言わされている。また「あはれなるかな」(二巻四段、同七段、二巻四段など)という言葉が出てくる。これは牛若に対する常盤の衝動を形容しており、現代の「哀れ」と同じような意味で使われている。後述するが詞書は、「母とは先行きも考えない愚かなものなのだ」と論じているのではなからうか。

三巻十三段で山中の宿に着いた常盤は次段で病に倒れ、夜盗の襲撃を受けることになる。

「なかのていまで、みだれいり、(中略、夜盗が着物を)われもわれもと、むばいと、もんぐわひさしてぞ、いでにける」(四巻四段、図4)、「ときはこのよし、御らんじて、かれうびんなる、こゑをあげ、(中略)小袖をひとつえさせよ、なににてはだへをかくすべし」返してくれないのなら殺せと叫ぶ段(同五段、図5)、せめくちの六郎が常盤の髪を手を巻いて「かなたへとおれ」と刀を刺す段(同六段、図6)、侍従も殺される段(同八段、図7)と続く。

図4では、今まさに着物を脱がされ、顔を歪ませている侍従の姿が鑑賞者の目に飛び込んでくる。侍従の白く、しかしやや紅潮した肌と豊頬長頤の容貌と、夜盗の浅黒い肌や太い眉、大きな目や鼻や口に、襲う者と襲われる者との違いがはつきりしている。夜盗は侍従の肌を覗き込むのだ。しかもこの描写は詞書にも、更にそれまでの絵自体の流れにも沿ったものではない。というのは、三巻十五段には病になつた常盤に侍従が小袖をかけて看病したと詞書にあるからである。絵のほうもそのとおりに侍従は小袖を脱いでいる(図8)。本来ならば侍従は小袖を着ているはずがなく、図4のようにいきなり肌が露出されるのも不自然であるはずなのだ。とすれば、ここはストーリーを無視してまで描こうとしたといえる。工房、注文主の欲望に満ちた視線が反映されていると思われる。

図5も、詞書のわりに肌を隠そうともせず訴えており、刀を突き刺された常盤には何の苦痛も見られない(図6)。それどころか、興奮した表情のせめくちの六郎は喜びに満ちて常盤を見下ろす。佐藤康宏氏が言及しているように、これは性交の姿態のように四肢を広げ、男根の貫通を受けた常盤の姿なのだ(12)。豪華な着物を脱がされ、常盤と侍従の別がつかなくなつたのみならず、夜盗との身分差も

剝奪されたのだ。二人は襲われるただの「女」となつた。詞書にはどこを刺したという記述はない。絵は心臓のある左胸でなく、中央を刺している。したがって、常盤の乳房はあらわに示すことができ、まさにレイプを思わせる。強調するために胸のラインに沿って鮮血が流れているのが、何よりも彼女が犠牲的な死を遂げたのではないことを物語っている。

図7の侍従は縁側で、夜盗のほりの小六に髪を引つ張られて後ろから殺されている。図6の常盤と同様に目を閉じ、口をわずかに開けたその顔にはやはり苦痛の色をうかがうことが出来ない。左手を夜盗にもたれかけているのも、全く抵抗を示さず、すべてを委ねきつているおもむきがある。虐殺の雰囲気のない詞書とは裏腹に絵は虐殺そのものであり、また更にいえば、絵は建前上は虐殺であつても、くねらせた裸体の描かれ方を見ると明らかにレイプである。これらの場面に対し、サディズムや残虐性を見いだした研究は少なくないが、それらにもバイアスがかかっていると思われる。

辻惟雄氏はこう見解を出す。「又兵衛の描いた常盤御前の半裸姿は文字通り衣を剥がされた恥ずかしいネイキッドだが、それを美意識の範疇の中でとらえよう——成熟した高

貴な女性の美しい裸身としてとらえようとする画家の意図が見てとれる(13)。「常盤の裸像によってあぶな絵につながる女性の官能美を描き、読者の目を楽しませる(14)」。また、「湯女図」と岩佐又兵衛との関連を指摘している佐藤氏は、見る／見られるの構造を覗き込んで悦に入ればよいとする(15)。楽しんでいるのは言うまでもなく夜盗であり、「画家(工房)と注文主であり、その表象を受け取る男性鑑賞者である。少なくとも、女性である私には、この部分を見て官能美に浸ることも悦に入ることもない。楽しむこともない。「サービス精神(16)」など論外である。

野卑な夜盗と、殺される主従。夜盗の姿にユーモア(17)を感じるとすれば、それは夜盗と鑑賞者の間に大きな距離があるからだろう。リンダ・ノックリン氏の言葉を借りれば、「話の中における登場人物たちが論争の余地のない『他者であること』を保証することによって、主題を正当化した(18)」のである。自分は絶対に夜盗ではないという一種の安心感が、絵巻を楽しんで鑑賞することを可能にする。

池田忍氏も「平治物語絵巻」における女性の身体についての考察の中で、「暴力の直接の加害者と鑑賞者との間に隔たりが設定されることによって、蹂躪じゅうりんされる女性の身体を諷刺的に眺める鑑賞者の暗い性的幻想が成立する(19)」と指

摘する。演出性の強い夜盗は、注文をした大名や鑑賞者だった当時の武士階級、そして現在の私たちにとっても「他者」となる。その結果、鑑賞者はみずからの手を汚すことなく、楽しむことが可能になるのである。

驚くことに、常盤主従の裸体を見せる傾向は、殺戮ころくが終わり山中の宿の大夫が発見された後にも続いている。先取りして述べるならば、第五巻は、死の間際まで彼女らが客体として、つまり性的対象物として、登場する大夫やこの絵巻を手にしたものに鑑賞される一方、詞書には女性の罪業観が表れている。一段では宿の大夫が彼女の素性を問い、二、三段で常盤がそれに答えて身の上話をして息絶える。

四段で遺言どおりに大夫とその女房によって土葬にされること、大まかな話の流れである。

以下、注目すべきいくつかのことを押さえておこう。第一点は、その三段の詞書である。他の個所で簡潔に物語が書かれているのとは対照的に、行数で言えば三十四行にもわたって、詳細に殺されるに至った経緯を常盤自らが明かしている。つまり、この物語は「母のせりふ」にとても力を入れているということになる。鞍馬を出て、行方をくらませた牛若を神仏に祈願する心情を「おやのみの、かなしさ」と捉え、会えないまま死ぬ我が身を口惜しがらる。もし

てこの元凶を「このたとへにも、きじはかひごを、かなしみて、をのれと、のべに、やけしする。うつばりのつばめも、こゆへのやみにまよふとは、いまこそ、おもひしられたれ」としている。子をひたすら思い、追うことに對する罪は、「闇に迷う」という表現をこれまで三度繰り返して用いることによつて、強調している。続けて、「おんなは、五しやう三じうに、えらばれて、つみのふかひと、うけたまわる」。常盤が「母性罪業」と「女ゆえの穢れ」によつて死を迎えたと認めることで、女性の罪障を享受者にも「そのうなのだ」と、そのまま納得させることになりかねない。

母性罪業について解説している脇田晴子氏によると、平安時代から親が子を思う心は「心の闇」と言い習わされていた。後撰集の藤原兼輔の「人の親の 心は闇にあらねども 子を思ふゆゑに まどひぬるかな」に依拠したと言われ、当初は父親が子を思う気持ちであつた。ところが時代が下るにしたがつて、「心の闇」イコール「母が子を思う気持ち」イコール「盲愛」を指すようになったと、脇田氏は述べている(20)。この考え方は具体的には、鎌倉時代にはすでに存在していた。弘安六年(一二二二)成立の、無住『沙石集』には、上京した娘と離れて暮らすことを嘆いた母は、畜生道に落ちて馬に生まれ変わり、娘に会えないまま、

また死んでしまふ話が載っている。つまり、子供と離れて嘆くこと自体が罪業だと考えられていた。このような思想が「山中常盤絵巻」詞書にも受け継がれていると思われる。

古浄瑠璃や舞の「山中常盤」と同じく「常盤物」に属する『常盤問答』は、阿闍梨東光による女性差別をもつとも示している物語である。東光は「三千界のあらゆる男子のもろもろの煩惱を合せ集め、もつて女人一人の罪障とす。されば地獄は外になし。女にかぎるところ也」など女性を貶めた言説を次々と語る。『常盤問答』では、常盤は阿闍梨東光を追いつめて打ち負かすまでに反論はするものの、結局、後日談的な「山中常盤」で罪深い母となつてしまふ。信多純一氏が「(子ゆえの愛の)強い執念は往生の妨げになることを(常盤が)熟知していたからである」とするよう(21)六巻一段には、一日違いで母に会えず、山中の宿に泊まつた牛若の枕元に常盤の霊が現れる。その詞書は「むくらならば、ひしひしと、とりつくほどにおもへども、ゑどわうじやうのならひとて、おもふにかひぞ、なかりける」と極楽往生でなく穢土往生となつている。子に会えず客死した常盤は成仏できていないのである。信多氏は、当時の女性がこのように扱われていることに對して何の見解もなく終つてしまひ、それで良しとしてしまつている。繰り返

返すが、「山中常盤絵巻」の詞書は、常盤が母・女の罪を最終的に認めることで、これを読者にも認めさせ、正当化させているのではないだろうかとは私は考える。

第二点。以上のような母の闇、女性の劣等的なテキストに対して絵の方は図9、図10のように描き起こされている。先程、四巻五段のところを肌を隠すために小袖を返してほしいと叫ぶ常盤を見た。直接的にはそのために刺されるに至った。図9は第一段で、常盤を痛ましげに眺めている大夫。確かに常盤は着物を掛けてもらっている。ところが四巻五段の詞書から考えれば、更に着物を掛ける行為そのものから考えてみても、隠さなければならぬはずの胸の部分のみ掛かっている(22)。乳房は血がつくことなくあらわになっており、下部の血の滴りによって目立つように工夫されているかのように見える。衣紋線から、常盤の下半身は四巻と同様に足を広げたままの状態であることが分かる。これらは第一段でも変わらない。そして罪障を告白し、神仏に祈りながら息を引き取る場面ではさすがにためらわれたのか、三段だけは、常盤はきちんと着物を着せられ、足をまっすぐに揃えている(図10)。とすれば、工房の一、二段で意図するところは明らかに、性の烙印を押すことであらう。

さらに、第三点。常盤にスポットを当てていて、もはや助けたり着物を掛けてやることすら忘れられて軒下に打ち捨てられているのが侍従である。図9から図10へとだんだんと右足が下がり、顔が沈んでいく無残な侍従の姿は、周囲を演出するただの物と化してしまっているのである。

繰り返しになるが、詞書の女人罪業に対して、絵画の中では、常盤は最後の最後までその生々しい身体を見られ続け、侍従の死体はうち捨てられているのである。

この絵巻には母親と子供の描写が散見され、そのむつまじさから、又兵衛の過去を引き合いに出して論じられてきたことは前述した。牛若が仇討ちを決意し、夜盗をおびき寄せようとしている六巻七段以降は、工房が風俗描写に力を入れていることがわかる。母親にまわりつく子供、石臼を使う女性、馬に乗っている女性、岡持ちや長刀をもっている下級武士、釣りから帰ってきた人など様々に描かれる(図11)。男性描写の多様さとは違い、どこか女性描写には画一的なところがある。

図12は七巻二段、牛若が、笠と蓑をかぶった「いやしきもの」に姿を変えてふれ歩いているところ。牛若の画面左側に鶏が二羽、犬が一匹おり、子供が二人いる。粉を挽いている母がそのうちの一人となにやら話している。この

母親を見ると着物がはだけ、大きな乳房が片方見えちゃまっている。顔と体に比べて非常に大きいそれを夫だろうか、背後からこちらでも上半身裸で眺めているのに気づく。粉を挽く作業をするとき、わざわざ胸を見せるとは考えられない。同じ場面の石臼で作業をしている他の母子にはそういう描かれ方をしていないからだ。この母の左半身は柱によってちょうど隠れてしまっている。その点ではこの露出は不完全なものであり、夫の視線でもう半分も見たいという欲望が助長される作用を果たしているのではなからうか。

このように沿道の小さな一コマでも、やはり工房は子供に対する「母性」という役割の上に欲望の対象としての「女性性」を見せているのである。したがって、又兵衛の母を殺されたという生い立ちから仲むつまじい親子がかかれたとするのは再考の余地があるだろう。

このような場面から、浅黒い夜盗の宿への押し入り（八巻）、血なまぐさい牛若の仇討ち（九巻、図13）と死体遺棄（十巻）、奥州に戻った牛若の雄大な武者行列（十一、十二巻、図14）を経る。十一巻、十二巻は他巻と長さは変わらないものの段数が極端に少なく、特に十一巻は詞書が七行しかない。図14のような視覚的效果を狙い、何メートルにもわたりびっしりと甲冑を着けたきらびやかな武者行列

は、武士の威厳と強さと権力をことさら主張する。それまで街道にいた庶民は姿を消し、武士が取って代わる。宿の大夫らに褒美を取らせ、「豊国祭礼図（徳川美術館蔵）」のような喧騒の中でこの絵巻は終わる。

結論——「山中常盤絵巻」の女性表象

かくして、詞書と絵との間のズレが浮き彫りになった。

詞書での常盤（および侍従、女性）は、①子ゆえの闇に迷った者②五障三従で罪深い③穢土往生し、死霊となって牛若の前に現れる④仇討ちを果たした牛若によって救われる。一方、絵画的特質として、⑤数多くの男性から視線を受けている常盤主従⑥殺される場面での暴力的描写⑦不必要な乳房の露出⑧打ち捨てられた侍従、加えて⑨身分の描きわけと絢爛な武者行列——が明らかにになった。

ジョルジュ・テュビイ氏は次のように述べている。「男たちの意識の根底では、女性とはまた、そしておそらくは、まずなによりも母である。（中略）女性とはなお子どもを産みだすものとみられている。だが、実をいえば、そこには母親の顔つきの下に、恋人の風貌がそれ以上にはつきりと表現されている。なぜなら、これら画像のもつ機能とは男たちの心を燃えあがらせ、かれらを行動に駆り立て、その

行動を成就させようとするものだったからである(23)。これまでの研究では、又兵衛の殺された「母親」がスケープ・ゴートとして裸体や強姦を描く口実ぐちにされていることを分析できず、そこに共感してしまっていたのである。この男女の力関係はステレオタイプ化された夜盗を、階級的にも力の面でもより強い牛若が虐殺することを肯定する。そして武者行列の頂点に立った彼は注文主の松平家——武士階級の権力にもつながっていく。もはや合戦という形では圧倒的な強さを見せつけることが出来なくなった近世の武士階級は、そうした欲求を絵巻の中で満たしていたのだ。具体的に家中の誰によって注文されたのかははっきりしないが、少なくとも女性であったとは考えられない。なぜなら、幾重にも貶められているのは、ほかならぬ女性だからである。

おわりに

本稿では「山中常盤絵巻」のみを取り上げて論じてきた。この論文によつて、古浄瑠璃絵巻群、あるいは近世絵巻を論じるための材料の一つを提示できたと思う。しかし、ほかの作品と比較してこそ、この研究は成立するとも思っている。そして、実際に制作当時の女性の状況を把握してい

く必要があるだろう。もし、本稿によつてこれからの可能性のわずかでも提示することが出来たのだとしたら、幸いである。

注

- (1) 武者小路穂『絵巻の歴史』吉川弘文館 平成二年
- (2) 太田彩「近世絵巻——物語り∨絵によるその興起と展開」『展覧会図録「近世絵巻の興起——物語り∨絵の諸相」宮内庁三の丸尚蔵館 平成九年
- (3) 古浄瑠璃絵巻群は「山中常盤絵巻」のほかに、「上瑠璃」(MOA美術館蔵)、「堀江物語絵巻」(同)、「をくり」(宮内庁三の丸尚蔵館蔵)などがある。いずれも極彩色で「又兵衛風」と呼ばれる豊頬ほうまうちようほ長頤ながごに特徴がある。
- (4) 天正六年(一五七八)——慶安三年(一六五〇)。又

兵衛に関する記録文書は、生前のものは一件も見つかっていない。最古の記録は、延宝三年(一六七五)に書かれた黒川道祐『遠碧軒記』。享保十六年(一七三一)の馬淵享安『岩佐家譜』によると、又兵衛は摂津国伊丹城主荒木村重の子として生まれる。その翌年村重が

- 謀反、織田信長によって母親を含む一族郎党が処刑された。長じて彼は岩佐を名乗り、元和二年(一六一六)ごろ越前北ノ庄(福井)で松平忠直に絵師として仕える。寛永十四年(一六三七)江戸に移り、その地で没した。(檜崎宗重「岩佐又兵衛勝以に就て」『国華』六八六 昭和二十四年などに所収)
- (5) 長谷川巳之吉「家蔵又兵衛諸作に就て」『セルパン』三一 昭和八年
- (6) 同「社中偶話」『セルパン』三一 昭和八年
- (7) 藤懸静也『浮世絵の研究(上)』雄山閣 昭和十八年
- (8) 辻惟雄「奇想の系譜(又兵衛)国芳」『美術出版社 昭和四十五年、同『日本の美術』二五九 岩佐又兵衛』至文堂 昭和六十二年など
- (9) 同「絵巻」『山中常盤』と岩佐又兵衛」同、信多純一、安岡章太郎編『絵巻』山中常盤』角川書店 昭和五十七年
- (10) 信多純一「『山中常盤』について」前掲注9所収
- (11) これらの書物には稚児と僧侶の間や、姪の比丘尼を妻とする坊主、女性を連れ込まない(しかし飲酒はしている)坊主を清僧とするなど、坊主に対する批判

や風刺がある。

- (12) 佐藤康宏「湯女図 視線のドラマ(絵は語る十 一)」平凡社 平成五年
- (13) 辻惟雄「日本美術に見る『はだか』」東京国立文化財研究所編『人のへかたちV人のへからだV』平凡社 平成六年
- (14) 前掲、注9
- (15) 前掲、注12
- (16) 砂川幸雄「浮世絵師又兵衛はなぜ消されたか」草思社 平成七年
- (17) 前掲、注9
- (18) リンダ・ノックリン、坂上桂子訳「虚構のオリエント」同『絵画の政治学』彩樹社 平成八年(原著一九八九)
- (19) 池田忍「合戦絵の中の女性像——性を印された身体——」伊東聖子ほか編『女と男の時空IIおんなとおこの誕生—古代から中世へ—』藤原書店 平成八年
- (20) 脇田晴子『日本中世女性史の研究』東京大学出版会 平成四年
- (21) 前掲、注10
- (22) 旧来、日本人は「裸」に対しておおらかだった

う見方が大勢を占めていた。しかし、すべての女性が
そうであつたとは思われない。日本人は乳房を隠す習
慣がなかつた、というのは女性を十把一絡げにしよう
とする意見である。そしてなによりも、この絵巻が女
性の身体を性的に扱っている好例ではないかと考え
る。

(23) ジョルジュ・デュビイ「女のイマージュ」ジョル
ジュ・デュビイ編、杉村和子、志賀亮一訳『女のイマ
ージュ 図像が語る女の歴史』藤原書店 平成六年

图
1

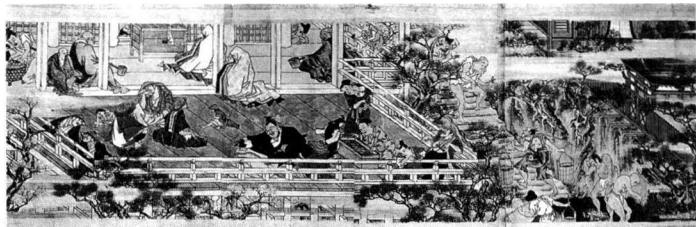


图
2

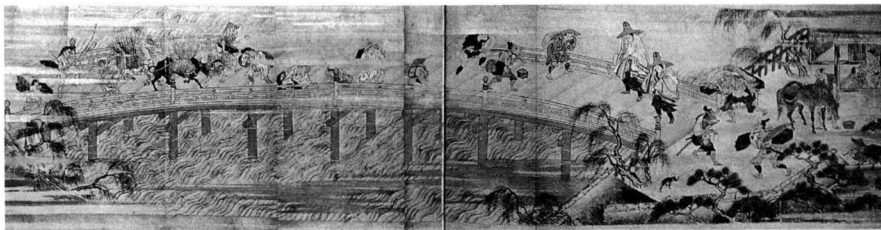


图
3

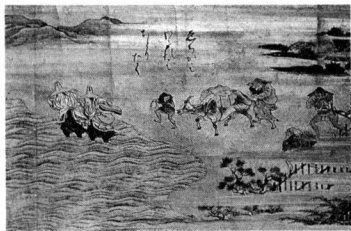
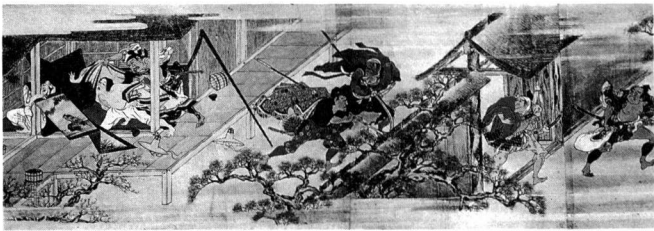


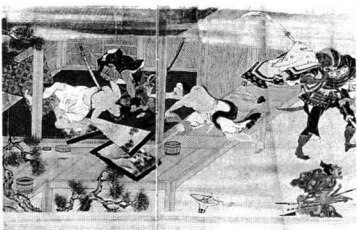
图
4



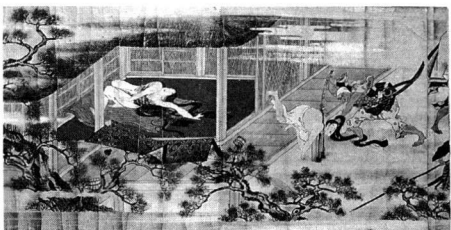
5



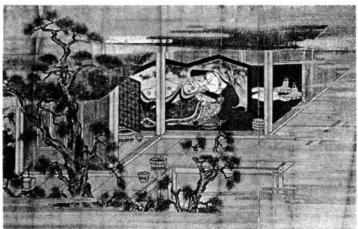
6



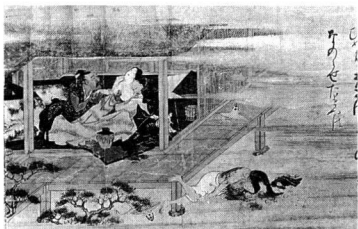
7



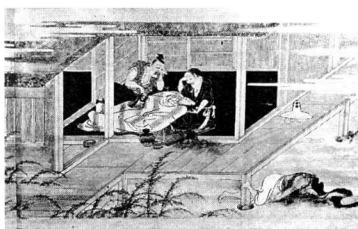
8



9



10



11

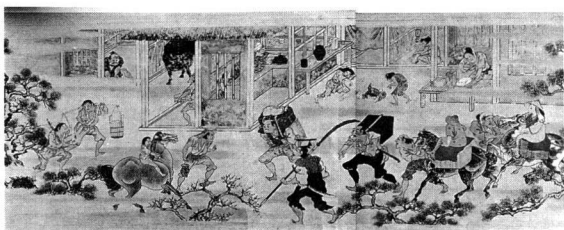


图
12

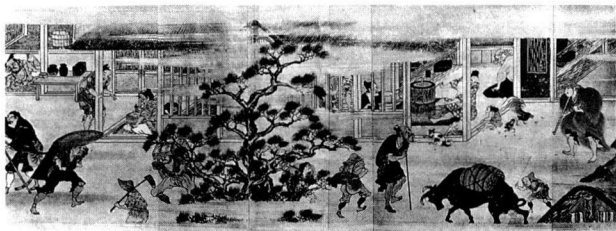


图
13

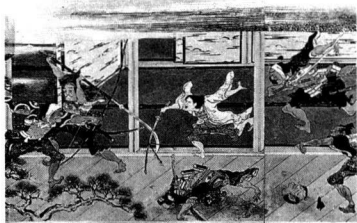


图
14

