

本研究は、十七世紀前半に京都、福井、江戸を活動の場とした絵師岩佐又兵衛（一五七八～一六五〇）について考察するものである。

岩佐又兵衛についてはこれまで様々な研究がなされてきたが、その作品を理解する手法は、彼の生い立ちから類推して作品を精神分析的に解釈するか、彼の有力な注文主の一人と推測される松平忠直（一五九五～一六五〇）の、伝説によって誇張された嗜虐的趣味から解釈することが主流であった。近年は、それらを踏まえて又兵衛の活動全体を「奇想」という概念で括り、作品及び画家像を規定する理解が定着している。

近世以前の作品を注文主の趣向から理解することは間違った方法ではなく、作家の生い立ちから作品を解釈することも必要な態度ではある。しから、その前提となる生い立ちや趣味嗜好が歴史的な事実かどうか曖昧な場合、その作品理解は、不確定要素に満ちたものとなる。また、仮にそれらが検討に値する事実であったとしても、そこから得られる作品理解が、画家の特性の全体を映し出すとは限らない。そうした方法論からは一旦離れ、時代全体の動向を理解し、先入観を排して作品を眺めたなら、これまでとは違った又兵衛像が浮かび上がってくるのではないか、そのように考えたことが本研究の出発点である。

このような観点に基づき、研究は以下の順序で行った。まず第一章では岩佐又兵衛に関するこれまでの研究史を概観した。又兵衛の研究史は、昭和初期のいわゆる「又兵衛論争」から説き起こすのが通例である。しかし、「又兵衛論争」の背景を考察するためには、近世に形成された多様な「又兵衛伝承」と、明治における又兵衛研究の多様な成果を理解しておく必要がある。というのも、近世の多様な「又兵衛伝承」が又兵衛の実像を曖昧にしたことで、隠された又兵衛の実像を探ろうとする明治の実証的研究が促されたのであり、その活発な議論の土台に作品の新発見が重なって、昭和の激しい論争が生じた経緯があるからである。特に明治の又兵衛研究がこれまであまり重視されなかったため、研究者の間でも多くの事実誤認が見られる。よって、近世における伝承を精査するとともに、明治以降の研究史をも丹念に辿り、現在に至る長い又兵衛研究史を通覧することとした。これにより、近世の又兵衛伝承が、浮世絵の隆盛と関連して肥大したイメージを作り上げていたこと、明治の新史料の出現により又兵衛研究が飛躍的に進んだこと、昭和の又兵衛論争が、かえって研究の停滞を招いたこと、戦後の研究は、昭和の論争に引きずられる形で進展したことを確認した。

第二章では、文献資料から、より総合的な又兵衛像の把握と作品理解を目指

した。これまで、彼の来歴は子孫の家系に残された家譜から把握されていたが、近年は寛永諸家系図伝などを根拠とする提案がなされ、新たな論争を巻き起こしている。よって、現在知られている史料を改めて見直し、新しい史料を交えながら、より史実に近い又兵衛の出自について検討した。また、書状や紀行文の形で残された又兵衛自身の言動に考察を加えることで、彼の人間性における新たな一面を探ることを試みた。さらに作品の伝来についても史料からたどり、彼の作品、特に絵巻群がどのように伝来・受容されていったかを見ていった。それにより、絵巻群が松平忠直だけでなく、その妻勝子や子の光長によって受容されていったことを確認した。

第三・四・五章では、又兵衛の作品を個別に取り上げて考察した。彼の代表的な作品である、風俗画屏風や古浄瑠璃絵巻を中心に、作品と時代背景とのかかわりに重点を置くことで、従来とは違った作品の見方を提示することが目的である。まず第三章では、又兵衛の風俗画の代表的作例である徳川本「豊国祭礼図」を取り上げた。そこでは、人物描写の特徴などが、慶長末年頃の作とされる舟木本「洛中洛外図」（東京国立博物館所蔵）と類似していることを確認した。内容の点では、従来屏風の左右隻に亘って、騒然として混乱した祭礼の様子を描いていると理解されてきたが、混乱しているのは、右隻の騎馬行列であること、それが本来あるべき門を描かないという画家の作為によって意図的に作り出されたものであることを確認した。左隻の風流踊りも熱狂的に描かれてはいるが、それは祭礼の本来の姿であった。また、細部を見ると、豊臣家の紋である菊・桐紋の挿入や、豊臣秀吉建立・秀頼再建の大仏殿への金砂子蒔きによる荘厳など、豊臣家に好意的な描写が随所に見られた。加えて、暮露などと呼ばれる人物を描くことで、秀吉の鎮魂という祭礼の目的を明確にさせていた。これらは、いずれも秀吉や豊臣家を強く意識させようとする屏風の制作意図に関わるものと判断される。さらに、屏風の縁に使われた菊桐紋の金具は、注文主に関わる意匠と考えられ、画中の豊臣家の棧敷に菊桐紋が使用されていることから、屏風の発注には豊臣家の関与が推定された。伝来を見ると、近代に入って高野山光明院から蜂須賀家に渡ったことが史料から確認できる。同時期の研究者の証言もそれを裏付けていた。蜂須賀家と光明院は初代藩主蜂須賀家政が一時期剃髪して光明院に入るなど、深い関係にあった。関ヶ原の戦いから大坂の陣までの間、豊臣方からは、蜂須賀家に秀吉神像の下賜などがあり、蜂須賀家でも大坂の陣直前に豊国神社を建立するなど、それに応えた側面もあった。そうした中、大坂の陣を迎えるにあたって、蜂須賀家を味方につけるべく、豊臣家が蜂須賀家に贈ったのが本屏風ではないかと推測した。様式的に舟木本「洛中洛外図」と類似した点もあり、制作背景から考えても、制作年代は慶長末年にさかのぼりうると思われる。

第四章では又兵衛が制作したいいわゆる古浄瑠璃絵巻群の作品を取り上げた。第一節では、「山中常盤」巻第四第四段の図像に関して考察した。これは、常盤殺しの段と呼ばれ、又兵衛の絵巻の中でも最も著名な場面の一つである。ここでは、常盤主従を殺害する盗賊の顔が、前後の段と比べて特異な表情を見せることに着目し、この盗賊には十王図の獄卒の図像が転用されていることを指摘した。形の引用は、意味の引用でもある。ここに地獄の獄卒の図像が使われているのは、常盤を断罪する意味も込められていると推測した。「山中常盤」にはこの他にも、「平治物語絵詞」・「六道絵」・「石山寺縁起絵巻」などの図像の引用が見られた。これらは、又兵衛の古典絵画に対する深い知識を示すものでもある。

第二節では、「堀江物語絵巻」の諸本の関係について考察した。「堀江物語絵巻」としてまとまったものには、諸家に分蔵される残欠本の「堀江Ⅰ」と、MOA美術館の「堀江Ⅱ」とが存在する。この二つの関係について、従来「堀江Ⅱ」は「堀江Ⅰ」の縮小再生産摸本と考えられてきた。しかし、「堀江Ⅱ」には、「堀江Ⅰ」の図像をそのまま用いるのではなく、古典絵巻の図様を引用して用いている場面があり、同じ場面で、「堀江Ⅰ」ではその図様に改編を加えて用いていた。このことは、従来言われていたような「堀江Ⅱ」が「堀江Ⅰ」の単純な縮小摸本であるという理解を否定するものである。制作年代についても従来の見解は見直しを迫られる。「堀江Ⅱ」と様式的に近い「上瑠璃」の制作年代を、装丁や表現、画中の流行歌用の引用などから、慶長末～元和初年頃まで引き上げる見解が近年出ており、その「上瑠璃」と「堀江Ⅱ」が詞書の筆跡も同一であると指摘されていることから、「堀江Ⅱ」の制作年代も同時期である可能性が出てきている。さらに、「堀江Ⅱ」が、建物の重要度など、場面の内容と装飾表現を関連付けて用いていたのに対し、「堀江Ⅰ」は、装飾表現の象徴性に気付かず、建物の重要度を無視して加飾を行っていた。このことは、「堀江Ⅱ」の制作者のほうがより高度に物語内容を理解していたことを示している。これは、徳川本「豊国祭礼図」で、秀吉創建の大仏殿周囲の金雲にのみ、金砂子を散らして荘厳していたことにもつながり、こうした内容と密接にかかわる加飾技法には又兵衛自身の関与が想定される。以上のことから総合的に判断すると、「堀江Ⅰ」から「堀江Ⅱ」が作られたという発展過程は想定できないことを確認した。これにより「堀江Ⅱ」が先に作られ、そこから「堀江Ⅰ」が作られた可能性も出てくる。両者に共通の祖本が存在した可能性もあるが、いずれにしてもその祖本に近いのは「堀江Ⅱ」のほうであろう。従来の絵巻群の編年は、又兵衛作品全体の編年と絡めて、見直しが必要であろうと思われる。

第三節では、絵巻「上瑠璃」を取り上げ、その絵画表現について考察した。

この絵巻は装飾的、工芸的という評価を受けてきたが、それは一つ一つの事物を入念に描き出したことによる細部表現の積み重ねの結果であることを確認した。ただ、それらは内容や対象の意味に応じて使い分けがなされており、決してただ単に装飾表現を追求しただけではないことも明らかにした。「上瑠璃」にも古典絵画の引用が見られるが、それとともに、桃山百双などと呼ばれる同時代の多様な屏風を意識した図像も挿入されていた。また、すでに指摘されているように、慶長期に流行した歌謡の詞章が画中に書き込まれるなどしている。同時代の社会に目を向けると、古くは美麗・過差・バサラなどと呼称され、桃山期には「かぶく」などと表現された美意識が流行していた。家屋敷に美を尽くし、費用を度外視して出で立ちに贅を凝らす人々が持て囃されたのである。高価な顔料を惜しげもなく使って装飾の限りを尽くした「上瑠璃」はまさにこの時代の美意識と合致した作品と言える。

そもそもここで取り上げた又兵衛の絵巻は、いずれも江戸初期に流行し始めた古浄瑠璃の詞章を詞書としている。人形を使ったこの芸能は、歌舞伎と並ぶ庶民の娯楽として、大きな人気を博した。舟木本「洛中洛外図」には、四条河原で古浄瑠璃「山中常盤」が上演されている風景が描かれており、人々が熱心に見入っている様子がうかがえる。図様、表現、題材、いずれの点からも、同時代の流行を取り入れる形で制作されたのが、これらの絵巻であったことが理解される。

第五章第一節では、「金谷屏風」と呼ばれた屏風に貼り込まれていた作品群について考察した。「金谷屏風」は、明治期までは押絵貼り屏風として伝来したが、その後一扇ごとに切り離され、掛け軸として諸家に分蔵されている作品である。各作品の題材は源氏物語や老子出関など、日本と中国の故事説話を題材としたものであるため、これまでは、それぞれ伝統的画題の作品として個別に扱われてきた。しかし、屏風全体として捉えた時、和漢の故事を並べたことには意味を見出すことが可能である。江戸初期の文芸の動向を見ると、連歌とともに発展した和漢聯句が、桃山時代に入って飛躍的に隆盛したことが指摘されている。後陽成帝の宮廷で幾度も催されたことは、この文芸の隆盛と無縁ではないであろう。そこから『和漢雑詠』や『和漢歌合』など、和漢を題材とする様々な文芸が派生する。この時期、和漢の題材を並べて楽しむという趣向が一つの規範として浸透していったことは間違いない。又兵衛が様々な文芸を嗜んでいたことは、『廻国道之記』の本文の検討などから確認され、同時代の流行に敏感であったことは、絵巻作品の検討によって確認したところである。

「金谷屏風」は、個別には古くからある画題の作品であるが、全体として見ると、和漢の故事人物が並置されているところに、この屏風の特徴がある。こうしたあり方は、和漢を趣向とする当時の文芸と無縁ではなく、「金谷屏風」は

当時の先鋭的な文芸規範を元に制作されたものではないかと推測した。

以上の考察により見えてきたものは、絵画・文学いずれの古典に対しても教養を持ち、大名や貴族と交わり、注文主の意向を汲んで制作する画家としての姿であった。作品は、古典絵画の図様を巧みに取り入れるとともに、同時代の美意識に敏感に反応していた。そして、過剰な表現を追求し、それまで描かれていなかった題材を取り上げ、新しい図様を創出した。初期の浮世絵が、直接・間接に又兵衛の図様を受け継いでおり、その意味で次の時代に道を開いた画家の姿が浮かび上がってくる。

個別の作品についても、従来の見解は再考の余地がある。特に作品の編年に関して、従来定説では、「豊国祭礼図」については、元和年間（一六一五～一六二四）後半以降、「上瑠璃」や「堀江Ⅱ」については、寛永年間（一六二四～一六四四）後半以降にまで制作年代を下げている。しかし、「上瑠璃」の制作年代については、桃山期の流行との関連、人物表現における徳川本「豊国祭礼図」や舟木本「洛中洛外図」との類似などから、慶長末から元和初めにまで引き上げるべき可能性が出てくる。特に、この絵巻の細部表現に対する強いこだわり、表現の過剰さは他の絵巻と比べても突出していた。これらが必ずしも全て成功していたとは言えないが、そこにはこの絵巻制作に対する画家の並外れた執着と意欲が感じられる。これを、工房の弟子たちがただ指示を受けて制作したものとは考えにくい。また、絵巻の途中には、切りつめや画面の挿入など、制作過程での修正が多く見られる。こうした点は、絵巻制作に習熟していないために起こるとも考えられる。以上を考慮すると、又兵衛の絵巻の中でも「上瑠璃」は初期の作例で、又兵衛自身に関与した、現存する絵巻の中では早い時期のものと考えられる。未熟さ硬さは、いまだ発展途上にあった又兵衛の画風の初発的要素を示すものとも考えることもできる。「堀江Ⅱ」は、これまで「堀江Ⅰ」の摸本と位置づけられてきたが、先に見たように、単線的な発展過程は想定しえない。「上瑠璃」との詞書の筆跡の一致や作風の類似は、「堀江Ⅱ」の制作年代が「上瑠璃」と近い時期にあることを示唆している。そうすると「上瑠璃」・「堀江Ⅱ」が先に作られ、徳川本「豊国祭礼図」と舟木本「洛中洛外図」も近い時期に作られ、その後に「山中常盤」や「堀江Ⅰ」が作られたと想定することも可能である。作品の編年については、今後さらなる検討が必要であるが、議論の前提となる基礎的事実を提供することが本研究の目的でもある。