The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	モノを描く : 16世紀における「絵画の変」(2)
Author(s)	並木, 誠士
Citation	デザイン理論. 2005, 47, p. 51-64
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/53317
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

モノを描く
── 16世紀における「絵画の変」(2) ──

並　木　誠　士
京都工芸繊維大学

キーワード
モノ，和歌，扇の草子，貝合せ，風俗画，16世紀
object, Japanese poem, Ougi no soushi, Shell matching,
Genre painting, 16th Century

はじめに ── 問題の所在

わが国における絵画の主題は，山水・人物・花鳥というカテゴリーにわけて語られることが多い。これは城郭建築における襖絵の主題として『本朝画史』にも記されている[1]。

しかし，もちろんそのようなカテゴリーに入らない絵画作品が多いことも事実である。たとえば，江戸時代初期に流行する誰ケ袖図などもその一例であろう。このような作品からは，西洋の概念における静物画のようなジャンルを想起することもできる。

本論では，この誰ケ袖図のような作例も含めて，17世紀にはいると登場する「モノ」を描いた新しい主題や表現方法を16世紀からの展開として位置づけることを目的とする。

誰ケ袖図に描かれる衣桁などの場合，従来は「器物」と呼ばれることが多かった。筆者自身も後述する貝合せに関連して「器物」という語を用いたことがある[2]。本論であえて「モノ」としたのは，いわゆる器物類だけではなく，動物や植物をも視野に入れたいためである。動物や植物の場合は，花鳥図や走獣図という枠組みで捉えることが通例だが，ここでは動植物を単体で扱う表現を，「モノ」という概念のなかに含めておきたい。ここでの「モノ」の特性は，種の区別が可能であるような具体性と鑑賞の場にあっては複数が並列される羅列性である。以上のことを前提として，ここでは，暫定的に「モノ」という語を用いたいと思う。

また，副題の「16世紀における「絵画の変」(2)」だが，筆者は2000年に意匠学会第42回大

会で「風俗画成立に関する一考察 ── 16世紀における「絵画の変」」というタイトルで発表をおこなっている[3]。本論は，その続編という位置にある。筆者は，日本の16世紀が，さまざまな面で文化変容の時期であったと考えているが，その点について，今回は「モノ」という側面から考えてみたいと思う。

なお，ここでいう16世紀とは，厳密に1500年代を指すのではなく，応仁の乱（1467-77）以降，江戸時代初期の慶長・元和期（1596-1623）あたりまでを包括する時期として捉えていることをもあらかじめ断っておきたい。

本論では，まず筆者が以前から調査を続けている「扇の草子」と貝合せに用いられる「合貝」を例として，「モノ」の絵画化を分析する。つぎに，そのような傾向が生まれた背景について和歌などの16世紀における在り方を考察する。そして，最後に，17世紀絵画への展開について考えてみたい。

Ⅰ　「扇の草子」について

16世紀の中頃に成立をして17世紀前半にひろく流行したと考えられる絵画形式に「扇の草子」がある[4]。

一連の「扇の草子」で，和歌を絵画化する仕組みを分類すると，①和歌に詠まれた情景や歌意の忠実な再現，あるいは，和歌に詠まれた「モノ」を組み合わせることにより，結果としてある情景を表現する場合，②和歌の一部に詠み込まれた特定の「モノ」の絵画化，とにわけることができる。①は叙景的ともいえる表現で，和歌で詠まれている情景をまがりなりにも再現したものである。多くの場合，歌物語の主人公ないしは詠者と想定される人物，あるいは詠者の感情を仮託された鳥や獣が描かれる。叙景的ではあっても，画面そのものが小さいためにあまり説明的にはならない。また，「モノ」が組み合わされてある情景が構成される場合にも，人物や動物を描かない無機的な空間になる事例がある。かつて指摘したように，このなかには，近世初期の武蔵野図や柳橋水車図につながる例も認められる。一方，②の場合は，特定の「モノ」が強調されて描かれる即物的な画面になる。本論で問題としたいのは，②の特定の「モノ」だけを強調して描く例である。

高津古文化会館蔵本から具体例をあげれば，「モノ」は，「梓弓」を詠んで弓矢を描き（図1），「花靫」を詠んで花と靫を描くように，文字通り字面を絵画化する場合がほとんどで

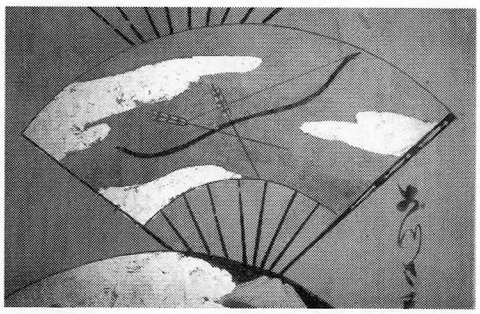

図1　扇の草子（部分）　高津古文化会館蔵

ある。つまり，和歌で詠まれている「モノ」がそのまま描かれているのである。このように，「扇の草子」を検討すると，この時期に，和歌の絵画化として「モノ」を単独で描くような傾向が生まれていることがわかる。このような絵画の作例は，16世紀に制作された扇面画のなかにわずかに認めることができるものの，現存作品で見る限り，16世紀以前には存在しなかった。

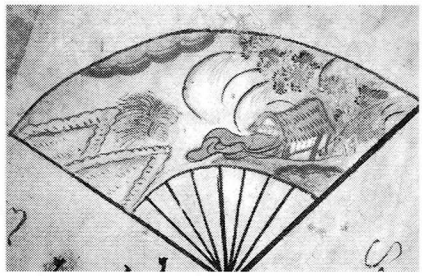

図2　扇の草子（部分）　個人蔵

「扇の草子」について，もう一点確認しておきたい。

すでに指摘したように，一連の「扇の草子」のなかには，語呂合わせのような歌絵が存在する。「衣手」で衣を小屋から出し（図2），三笠山で「傘」を描くような趣向は，ある言葉が解体され，それが容易に他の語に置き換えられることを示している。そして，そこでは多くの場合，「歌語」として定着している語に対して，日常的な，ある意味で卑俗な語（イメージ）を対応させることが多い。そこに日常的な「モノ」が登場する契機が生じるのである。つまり，これらの歌絵は，古典的和歌の世界に日常性を重ね合わせることにより，おもしろさが生み出されているのである。これは，雅俗の交錯のおもしろさと言ってよいだろう。このような傾向は，「ざれ歌」あるいは「狂歌」と呼ばれる「俗な」和歌が16世紀にはいると流行することと並行する現象である。そして，「扇の草子」では，そのような言葉遊びにおいて，絵画がその「モノ」への置換を視覚的に補完しているところに，おもしろさを増幅させる仕掛けがある。

『看聞御記』永享9年（1437）5月9日条には，「（略），抑禁裏へ室町殿より御扇十本被進，其絵面ニハしゃれ事とも種々書裏ハ普通之絵結構也，御乳人申出令見，しゃれ絵逸興也」とあり，扇に描かれた「しゃれ絵」（戯れ絵か？）が存在したことがわかる。「普通之絵」に対比され，「逸興」とされる「しゃれ絵」の画題は判明しないが，上述したような語呂合わせ的な描き方をされた扇面画を鑑賞したという状況を想定するべきかもしれない。そして，ここにも，16世紀における「モノ」の視覚化への志向を見ることができる。

以上のように「扇の草子」からわかることは，16世紀において，和歌の絵画化のひとつのあり方として「モノ」を描く場合があったこと，また，語呂合わせ的な遊戯性の強い和歌の鑑賞にあっても，やはり「モノ」が絵画化されたことである。

Ⅱ　貝合せについて

ところで，「扇の草子」に通じる画面を有するジャンルに，貝合せに使用される合貝の内側に描かれた絵をあげることができる。合貝の絵については，これまで，美術史的なアプローチ

はほとんどされていない[5]。しかし，以下の諸点から，筆者は，合貝の絵についても美術史的なアプローチをする必要があると考え，調査を続けている。それは，貝が，扇面と反転形ではあるものの「すえひろがり」の形状が共通し，構図の取り方に共通性が認められるという点，中御門宣胤の『宣胤卿記』の記事に，貝合せに贈答歌を書くという記載があり[6]，また，伊勢神宮所蔵の貝に和歌を書いた例が見られるように（図３），貝合せが和歌と密接に関係していた点，17世紀後期の記録ではあるが，『雍州府志』に「画草子屋并張子屋多製貝并桶而売之」とあり，貝を制作している場が草子絵制作の場と共通していることがわかる点，そして，なによりもさまざまな絵が描かれている点である。貝と扇面画や「扇の草子」とは共通する図様を示す例があり，また，「モノ」を絵画化した例が多いこともわかった[7]。

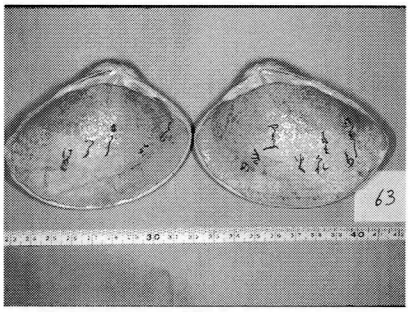

図３　合貝（和歌）　伊勢神宮蔵

現存する合貝は，ほとんどが17世紀以降のもので，制作が16世紀にさかのぼる作例は管見の限り存在しない。しかし，周知のように貝合わせ（貝覆い）の起源は平安時代にさかのぼり，また，宮中の女房たちの日記『御湯殿上日記』によると，16世紀から17世紀にかけて，宮中の御湯殿上では，毎日のように貝合せがおこなわれていた。また，江戸時代初期には，大名の婚礼調度のなかで貝桶一対が重要な位置を占めるようになるが，そのような形式が定まっていくのも16世紀である。つまり，16世紀から17世紀にかけて，貝は日常の遊戯具であると同時に，婚礼のシンボルとして，当時の貴顕の生活の公私にわたって目に馴染んでいたものであった。そして，17世紀以降の現存する合貝の絵柄を見ると，それぞれが質の上下はあるものの，絵柄の基本は，かつて分類した枠組みでいえば，物語絵系，花鳥図系，器物系として共通している[8]。このことは，16世紀にすでに合貝の絵柄のだいたいの傾向が確立していたことを示す。

貝の絵柄については，先述したように，以前，物語絵系，動物も含む花鳥図系，器物系に分類して論じた。本論では，それに若干の修正を加えつつ論をすすめてゆきたい。

かつて，花鳥図系としたものは，たしかに花や鳥，あるいは動物を描いている。しかし，多くの合貝を見ていると，花鳥をモティーフにしているものにも，ふたつの系統があることがわかる。ひとつは，いわゆる花鳥図と言ってよいものであり，まがりなりにも自然景の再現を意図していると思われるものであるが，他は，花にしても鳥あるいは動物にしても，特定の種をおおきく取りあげるものである。しかも，後者の場合，取りあげる種には，通常の四季花鳥図には登場しない動物や鳥・花が多く含まれ，しかも，それぞれが種の特定が可能であるような表現になっている（図４）。このような特定の種を単独でおおきく取りあげる表現は，いわゆ

る花鳥図的表現とは別種のものと考えた方がよいだろう。特定の種を扱った例は，はじめにも触れたように，花鳥図として括るよりは「モノ」を描く例にグルーピングした方が良いように思える。ここでは，情景ではなく，文字通り種が特定できる「モノ」が対象化されているからである。

そして，このような「モノ」的な花鳥の場合はそれがたんに絵柄のヴァリエーション獲得のためだけに羅列的に描かれたのではなく，それぞれが和歌を，あるいは言葉遊びを誘発した可能性を考えたい。実際に，「扇の草子」と貝に共通する「モノ」が描かれていることからも，合貝に描かれている多様な「モノ」の背景にも，和歌の存在が指摘できる。これは，さきに示した『宣胤卿記』の記録からも推測でき，また，次章で論ずる，この時期の文学的背景からも推測が可能である。

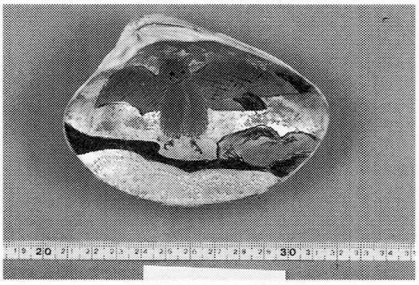

図4　合貝（こうもり）　高津古文化会館蔵

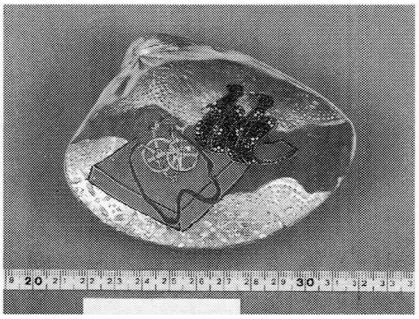

図5　合貝（鐙）　個人蔵

つぎに，器物を描いた例を見てみたい。

ここには，当時の人びとの日常生活を彩っていたと思われるさまざまな器物が描かれており（図5），それらは，いずれも環境描写がなく，「モノ」が単体として扱われている。そして，それぞれは，添景としてはともかく，主体的には絵画化の対象になったことがなかった「モノ」である。このことは，まだ小画面ではあるが，従来の絵画とは異なる新しい画題が登場したことをものがたっている。

合貝には，「扇の草子」と異なり，かたわらに和歌は存在しないが，前述のように，合貝の絵も，当初は和歌の絵画化の一環であった可能性は高い。しかし，おそらく合貝の場合は，日常的な遊戯具であるため，「モノ」の選択と絵画化にあたっては，和歌という文学を介在させない表現，つまり，和歌世界を背後にともなわない，より即物的な表現になってゆく傾向もあったとは思われる。しかし，ここでは，その点を実証的に明らかにすることはできない。

先述したように，ここで見たような合貝の絵柄の原型は，16世紀に成立をしていたと考えられる。しかし，このような日常生活で用いられる器物やさまざまな種の動物たち――つまり，「モノ」――が，いきなり絵画として描かれるようになったとは考えにくい。次章では，このように「モノ」に注目し，それを絵画化するようになった背景について考えてみたい。

Ⅲ　16世紀の文学的背景について

「扇の草子」は，和歌の絵画化であり，合貝の絵柄も和歌に結びつくものが多かった。したがって，これらの絵画が制作された背景を考えるためには，この時期の和歌をはじめとする文学享受の様相について考えてみる必要がある。つまり，和歌あるいは文学の側に，前述のような「モノ」が絵画化されるようになる必然性があったかどうかという点の検証である。

16世紀の和歌史・文学史を包括的に論じる力は筆者にはないが，16世紀には，古典的な和歌が「古今伝授」などのかたちで伝承される一方で，古歌の本歌取りやパロディと言えるものが作られ，また，謡曲などでも古典和歌の焼き直しがおこなわれている。このような現象は，16世紀が，古典和歌の世界とは明らかに異なる様相を呈していたことを示している。

そのような状況のなかで，本論とのかかわりで注目したいのは，まず第一に「物名」である。

「物名」とは，和歌にものの名前を詠み込むことである。『日本古典文学大辞典』（岩波書店，1984年）には「歌の意味内容とはかかわりなく事物の名を隠して詠み込んだ和歌」と解説されている。つまり，和歌の字面のなかに，その和歌の内容とはかかわりのない語が組み込まれている形式である。しかし，実際の詠歌の手順としては，まず詠み込まれるべき「モノ」が与えられ，それをまったく意味内容の異なる和歌のなかに隠し込むということになる。平安時代後期以降，屏風歌形式とならんでひろくおこなわれていた詠歌法である。

延喜５年（905）頃に成立した『古今和歌集』巻10は「物名」として部立てされている[9]。『古今和歌集』の場合は，「鶯，郭公，空蝉，梅，（略），唐崎，淀川，（略），おき火，粽」というように，動物（鳥，虫）名，植物名，地名などが詠み込まれている。また，平安時代の中期に成立した『拾遺和歌集』巻７「物名」では，「紅梅，桜」などの植物名や「松むし，ひぐらし」などの虫，「よどがわ，くるすの」のような地名に加えて，「鼎，車，箱」などの，いわゆる器物が詠み込まれている[10]。『新日本古典文学大系』の『拾遺和歌集』の註には，「物名」に関して「事物名は歌語でないものが多く，日常生活に身近なものがみられ」とあり，この物名のおもしろさもやはり，雅俗が結びついたところに生まれるギャップに由来するということがわかる。これは，さきに「扇の草子」で指摘した語呂合わせにも通じる感覚である。

また，『枕草子』第66段には「歌の題は，宮こ，葛，三稜草，駒，霞」と記されている[11]。ここで「都」「露」など，具体的な「モノ」以外の概念が含まれるのは，「物名」が絵画化だけを目的としていないために当然だが，やはり，多様な「モノ」が和歌を詠む契機となっている。さらに，南北朝時代の頓阿（1289-1372）の『続草庵集』（四）にも「物名」があげられており，この時期にも引き続き物名歌が詠じられていたことがわかる[12]。そこには

「民部卿家にて，めのまへにみゆる物をよまれ侍るに，かさねすずり

君こふといくよかさねずすり衣　むなしき床に思乱れむ」

とあり，さらに「ちやばこ，らふそく，たてじとみ，（略），しきかは・たたみ」などが詠まれている。また，「かくし題の歌読み侍りしに」として「まくら，むしろ，ひたたれ，はかま，しやう，ふえ，ひちりき，こと，びわ」などが記されている。さらに「草名十，木名十，鳥名十，魚名十，虫名十」などもあげられており，このような動植物の名を羅列的にとらえる感覚は，さきに見た合貝の絵柄に通じる発想と考えてよいだろう。

「物名」からわかることは，和歌の世界では，「「モノ」→和歌」というように，詩形式を誘発する契機として「モノ」が存在していたことである。そして，その場合に，日常的な「モノ」を雅びな和歌のなかに意図的に詠み込むことがしばしばおこなわれた。つまり，詠歌の契機として日常的な「モノ」をあげることが和歌の世界では定着していたのである。これは，一種の雅俗の交錯と考えることができる。

このような流れを受けて，より16世紀的な言語遊戯について考えてみたい。それは，かならずしも五七五七七の形式ではないが，16世紀に流行する「謎かけ」である。

平安時代にはじまった謎かけは，室町時代15世紀後半から広範な人気を集め，いわゆる謎々集が編纂されるようになる。謎を編纂してまとめたものとして，現存例としては，後奈良天皇の宸翰という伝承があり，永正13年（1516）正月20日の年紀がある『なそたて』（天理図書館蔵，宸翰本）が最古であり，それに続いて，近世初期の写本ではあるが，15世紀から16世紀前半に活躍した貴顕を作者とする『謎立』（香川大学図書館蔵）がある[13]。これらは平安時代以降の謎かけの伝統が，16世紀に貴顕のあいだで集大成されていることをものがたる。

謎かけの基本的な形式は，散文あるいは韻文の謎かけ文により，ある名辞を答えさせるもので，謎かけの部分が五七五七七の和歌形式になっている例も多い。そして，この謎かけが，基本的に言葉を「モノ」に置き換える遊戯であったことは注目しておく必要があるだろう。つまり，さきの「物名」の図式に倣えば「和歌（散文）→「モノ」」という図式が謎解きの基本構造であることがわかる。しかし，言うまでもなく，実際は，謎かけが成立する段階で「モノ→和歌（散文）」という「物名」と同じ生成過程をたどっていることは明らかである。そして，このような過程で，さまざまな「モノ」の名が和歌とともに人びとの意識のなかに文字通り「イメージ（像）」として定着することになったと考えてよいだろう。ここでも，和歌と「モノ」，「モノ」と絵画という関係が成立しているのである。これは，さきに指摘した「扇の草子」における絵画化のパターンのうちの，和歌で詠まれた特定の「モノ」を絵画化する例にも対応する。そして，史料的には裏づけられないが，何らかの形式で掛けられた謎の回答が，扇面画などの絵画により視覚化されたということも十分に考えられる。

つぎに，同じ16世紀の和歌を巡る状況の一例として，職人歌合絵について考えてみたい。

現存する職人歌合絵は，いずれも14世紀以降に制作された作品だが，原本が13世紀までさ

かのぼれる作品がある[14]。鎌倉時代に原本が制作されたと考えられるものに東北院職人歌合絵，鶴岡放生会職人歌合絵があり，室町時代から江戸時代にかけての制作になるものが三十二番職人歌合絵，七十一番職人歌合絵である。これらは，いずれも職人に仮託した歌合の形式をとっている。そこでは，東北院職人歌合絵や鶴岡放生会職人歌合絵のように「月」や「恋」を題材とする場合もあるが，職人の技やその道具あるいは製造品を詠んだ場合が多い。

すでに指摘されているように，職人歌合絵という形式が登場する背景には，さまざまな職人が成立し，それが和歌を興じる人びとの関心事となっている状況が想定できる。16世紀には，それらの職人が京の町なかに店を構えるようになっていた。つまり，この時期には，さまざまな職種の職人が人びとの生活のなかに定着し，それにともない，職人の製造物や職人のシンボルともいえる道具が「モノ」として人びとの意識にのぼるようになったと考えられる。

現存する職人歌合絵は，いずれも状況描写には乏しいが，それぞれの職人のシンボルとしての道具，あるいは製造品は描いている（図6）。つまり，職人への関心とは，その製品や道具への関心であり，それが詠歌の対象となっているところに，前章までで見てきたような16世紀的な「モノ」への関心の高まりを確認することができる。そして，このような傾向の背景にあるのが，和歌世界つまり雅と職人の世界つまり俗とを交錯させて，そのギャップを楽しむ状況であり，それは，さきに指摘した物名や謎かけと共通する感覚である。そして，その職人歌合絵から和歌という文学的要素が払拭され，風俗に関心が向かった17世紀の初頭に，職人の様態をより精細に描いた職人尽図が成立することになる。

以上，この章では，和歌における物名，謎かけ，職人歌合について見てきた[15]。それにより，16世紀には絵画を受容する人びとの背景に，和歌だけではなく，さまざまな側面で「モノ」に関心を向けてゆく傾向があったことが明らかになった。このような傾向により，従来は描かれることのなかった「モノ」が絵画化の対象になっていったのである。そして，このような傾向に共通するのは，雅の世界と俗の世界の交錯であった[16]。16世紀の段階では，俗を取り込んだ絵画は，「扇の草子」や貝合せのように，あるいは職人歌合のように，文学や遊戯といった絵画

図6　三十二番職人歌合絵（部分）　個人蔵

以外の要素に付随した存在であり，鑑賞絵画として自立したものではなかった。次章では，このような傾向を受けた17世紀の様相について考えてみたい。

Ⅳ　17世紀絵画への展開

前章までで指摘したような16世紀の状況は絵画史のうえにどのような変化をもたらしたのか，17世紀の絵画への展開を考えてみたい。

江戸時代初期に成立する誰ケ袖図，柳橋水車図（図７），武蔵野図（図８）といった主題は，いずれも和歌との関係が指摘できるものだが，これらは一般的な山水図や花鳥図とは一線を画する無機的な，つまり生命感のない空間構成に特徴がある[17]。

さらに，植物を描く場合も，16世紀中頃に定型が確立した四季花鳥図が形式化しつつ描かれ続く一方で，萩図（図９），竹図（図10），薄図など単一モティーフを描く絵画が17世紀に

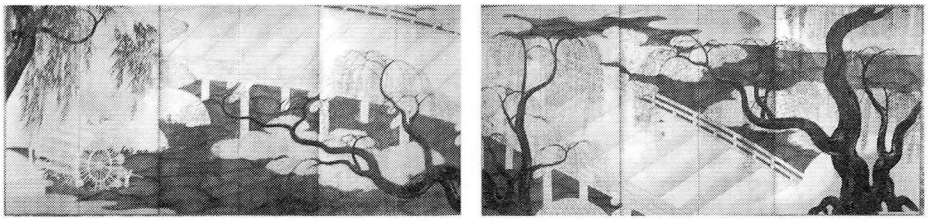

図７　柳橋水車図　京都国立博物館蔵

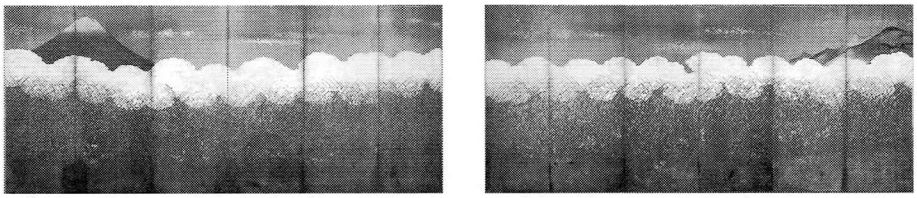

図８　武蔵野図　個人蔵

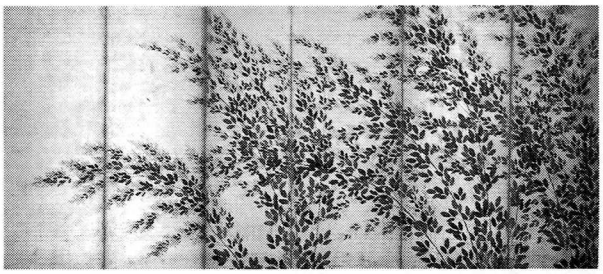

図９　薄図（一双のうち）　萬野美術館旧蔵

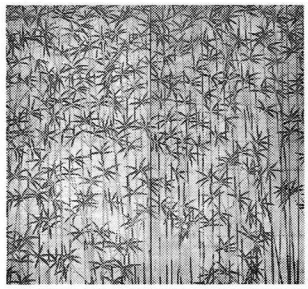

図10　竹図（一双のうち）　正木美術館蔵

入ると登場してくる。萩図，竹図などは，植物が群生していることから生まれるリズム感のおもしろさの表現という側面があるものの，無機的ともいえる醒めた空間処理が特徴的である。このような作品群が描かれるようになった背景にも，前章までで指摘した単一の「モノ」を描いてゆく傾向があることは十分に考えられる[18]。

そして，このような単一の「モノ」を大画面に展開してゆく傾向の前段階ともいえる状況は16世紀にすでに存在する。

桃山時代の様式を打ち立てた狩野永徳が描いた大徳寺山内の天瑞寺の襖絵に対して，のちの記録ではあるが『宝山誌鈔』には「松一色」「菊一色」と記されている[19]。これは，一般的には，四季花鳥図的な季節の推移と多彩なモティーフの競演という画面から，永徳が単一の季節，単一のモティーフで構成する新しい感覚の襖絵構成を生み出したことを示す，と説明される。これらの例では，単一のモティーフが一室の襖を埋めていたと考えられ，特定のモティーフが画面のなかで，あるいは室空間で強調されることになる。永徳画に見られる，奥行きへの志向をシャットアウトして前面にモティーフを強調する傾向は，永徳の檜図（図11），あるいは長谷川等伯の楓図や狩野山楽の牡丹図などの現存作品により知ることができる[20]。また，永徳の唐獅子図については，制作当初の形状には種々の可能性が想定できるものの，やはり，単一のモティーフを大きく描き出した作例として考えることができる。これらの作例は，障壁画の自律的な展開として，あるいは，空間構成よりもモティーフの存在感の表出に向かうという永徳の個性とともに語られることが多かったが，本論で指摘してきたような，「モノ」の絵画化という傾向を背後に想定して考えることも十分に可能であろう。これらの作品は，いまだに「モノ」の周囲に現実空間の名残がとどめられているものの，空間ではなく，特定の「モノ」を表現してゆく方向性が，明らかに示されているのである。

以上のように，16世紀末から17世紀にはいると，「モノ」の絵画化が障屏画というかたちで大画面化する。このことは，「モノ」が文学や遊戯から自立して鑑賞性が増したことをものがたる。

源豊宗氏は，論文「寛永時代の静物画」で，17世紀前半の寛永期（1624-43）に，西本願寺杉戸の「盆と香道具」や誰ケ袖図のような静物画ともいえるような作品が制作されるようになることを指摘し，「日本美術史における新しい表現の世界」としている。また，同氏は，大徳寺大仙院の小襖

図11　檜図　東京国立博物館蔵

に描かれた石榴や柿図を取りあげ，それが中国絵画の伝統を引いているとしたうえで，「小襖という手軽な小品に過ぎなかったが，それが独立した大画面の静物画として出現するのは寛永であった」としている[21]。源氏が指摘するふたつの傾向，つまり，静物画的作品が17世紀に成立をすることと，その前段階として「手軽な小品」があったことは，本論で「モノ」に即して考察したことに重なる部分が多い。本論では，17世紀前半に成立するさまざまな新しい画題や表現のあり方を準備したのが，16世紀における「モノ」への関心であると考えたい。言いかえれば，文学や名辞から鑑賞性が高い大画面が確立する中間段階に，本論で紹介した「扇の草子」や合貝のようなさまざまな小画面が介在しているのである。

以上のように，16世紀において顕著になった「モノ」を絵画化する傾向から，次第に文学的要素・遊戯的要素が払拭されていき，やがて17世紀にはいり，新たなさまざまな主題や新しい感覚の作品が生み出されたのである。

おわりに ── 16世紀美術の特性　「モノ」と風俗

本論では，17世紀に多様な新しい主題・作品が登場する理由を考えるために，16世紀の「扇の草子」や合貝のあり方に注目し，さらに，その背景として和歌や謎かけといった文学あるいは言語遊戯の16世紀的要素を考察した。15世紀から17世紀は，比較的文献史料に恵まれた時期ではあるが，しかし，「扇の草子」や貝合せについて記す史料はすくない。その点で，本論は史料的裏づけに乏しくならざるを得なかった。そのうえで，あえて16世紀から17世紀にかけての絵画史の一側面をまとめるとつぎのようになるだろう。

16世紀にはいると，従来は絵画化されることのなかった「モノ」が描かれるようになる。その背景としては，和歌や謎かけのような場で「モノ」が対象化されることが多かったことを指摘した。そして，そのような「モノ」の絵画化は，和歌との結びつきで扇面画あるいは「扇の草子」や合貝のような小画面に見られるが，やがて，鑑賞的要素が強くなり，17世紀にはいると屏風や襖といった大画面にも描かれるようになった。

さきに触れた職人の例からもわかるように，「モノ」の絵画化は身近な「モノ」への関心のあらわれでもあった。このことについては，あらためて確認をしておきたい。つまり，身近な人びとへの関心がこの時期に風俗画を生み出し，一方で，ここで見たような身近な「モノ」への関心が，誰ケ袖図や柳橋水車図のようなあらたな画題，作品を生み出すことになったのである。先述した頓阿の『続草庵集』に見た「めのまへにみゆる物」を詠む物名は，文字通り眼前の「モノ」を対象にしたという写実的・即物的な意味ではなく，おそらくは，日常生活のなかで目に馴染んでいるものを詠じるという意味だろう。つまり，「モノ」の絵画化は，個々の「モノ」に対する深い関心のあらわれであり，絵師はみずからが目にした多様な「モノ」をつ

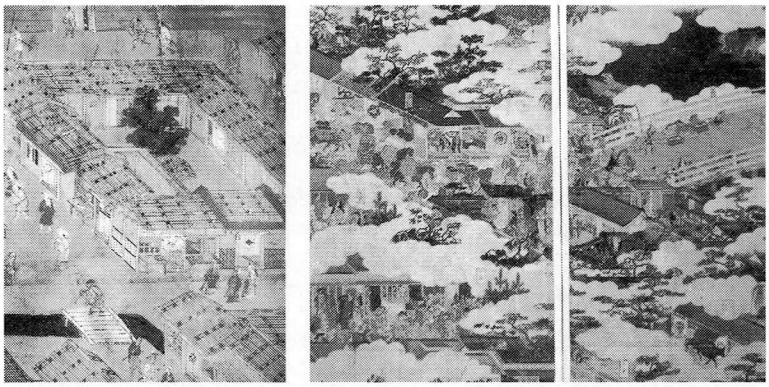

図12　洛中洛外図　旧町田家本（国立歴史民俗博物館Ａ本、左）と舟木本（東京国立博物館、右）

ぎつぎとレパートリーに加えていったと考えられる。そして，それを羅列し，また，拡大するところから新しい絵画が生まれたのである。

このことは，風俗画の形成につながる[22]。洛中洛外図における旧町田家本から舟木本への変化（図12）は，絵師みずからが都の人びとを観察して手に入れた視覚情報を惜しげもなく画面に落とし込むようになった変化として捉えることができる。これは，京の町の変化は言うまでもないが，それ以上に，注文主，絵師および鑑賞者の関心の変化に起因すると言うべきだろう。当然のことだが，舟木本は「写実的」ではありえない。多様な風俗に対する関心が，絵師に画像の蓄積を促し，それを羅列的に描くことにより風俗画が成立したのである。つまり，初期の風俗画にも，ここで見たような多様な事象の羅列性，網羅性が指摘でき，同時に，事象の描き分けにともなう具体性も含まれていたのである。

上述のように，一見相反するような「モノ」の絵画化と風俗画の成立というふたつの美術史的な出来事の背後には，ここで指摘したような16世紀美術の特質が存在したことがわかった。その点で，16世紀は，絵画史におけるひとつの転換点だということが言えるのである。

〈註〉

(1)　『本朝画史』巻四「画壁障図様式法」に山水・人物・花鳥・走獣と分類されている。

(2)　並木誠士「貝合せ ── その流行をたどって ──」（『茶道雑誌』1993年３月号），同「婚礼調度としての貝合せの研究」（平成13年度東海冠婚葬祭産業振興センター調査研究助成報告書，2001年），同「蛤合かるた屏風について」（『人文（京都工芸繊維大学工芸学部紀要）』49号，2001年）

(3)　2000年11月，意匠学会第42回大会，於嵯峨美術大学。並木誠士「風俗画成立に関する一考察 ── 16世

紀における「絵画の変」」（発表要旨）（『デザイン理論』40号，2001年），同「風俗画成立に関する一考察 ── 16世紀における「絵画の変」」（『風俗表現に見る近世絵画の特質についての研究』（文部省科学研究費基盤研究(C)報告書：研究代表者　並木誠士），2001年）

(4) 「扇の草子」は，1988年に国文学・美術史学の両分野で紹介されるまで，すくなくとも絵画史の分野では，ほとんど注目されていなかった形式であるが，近年では展覧会でもしばしば展示されるようになり，また，国文学の側からもまとまった研究がおこなわれるようになった。筆者の関係した論考としては，並木誠士「高津古文化会館蔵『扇面草子』について」（『MUSEUM』452号，1988年），同「室町後期における絵画制作の場」（『美学』（美学会学会誌）160号，1990年），同「高津古文化会館蔵『扇面草子』・追録」（『MUSEUM』522号，1994年），同「和歌と絵画」（『中世日本の物語と絵画』，放送大学教育振興会，2004年），同「小画面から大画面へ」（同前）。また，和歌研究の側からの成果は，安原真琴『『扇の草子』の研究　遊びの芸文』（ぺりかん社，2003年）に詳しい。

(5) 土居次義氏は『日本美術絵画全集　狩野永徳・光信』（集英社，1981年）において，伊勢神宮所蔵の貝桶が慶長12年（1607）3月に後陽成天皇から下賜されたことを記した後に，合貝の絵について触れ，「花，鳥，獣（牛など），人物などの絵を水墨，濃彩で描くものが多く，一部には和歌が書かれている。その絵は，光信一筆であるかどうか問題があるが，和歌は，後陽成帝をはじめ八条宮智仁親王，大覚寺空性法親王その他の貴顕の筆に成ることが女房奉書の文面から知られる。」と記している。しかし，実際に貝桶に収められている合貝を調べた結果，この貝桶には少なくとも三組の貝が混在しており，もちろん相互に様式も異なるため，当初の様相を示しているとは考えにくい。また，いずれの様式も狩野光信筆とすることはできないと判断した。その他，合貝の絵について論じたものに白畑よし「貝合せの物語絵について」（『貝あわせ』フジアート出版，1974年）冨士谷あつ子「花鳥・走獣・調度について」（『貝あわせ』フジアート出版，1974年）などがある。

(6) 『宣胤卿記』長享3年（1489）8月9日条「貝歌事（略），左右各一首書之，贈答歌書之，贈ヲ右ニ答ヲ左ニ所書也，古今恋歌書之」

(7) 註(2)参照。また，冷泉家に数組の貝合せが伝来していることも，和歌と貝合せの関係をものがたる。

(8) 註(2)参照。

(9) 『古今和歌集』（『新日本古典文学大系』岩波書店，1989年）

(10) 『拾遺和歌集』（『新日本古典文学大系』岩波書店，1990年）

(11) 『枕草子』（『新日本古典文学大系』岩波書店，1990年）

(12) 『続草庵集』（『新編国歌大観4』角川書店，1986年）

(13) 鈴木棠三編『中世なぞなぞ集』（岩波書店，1985）

(14) 「特集 職人歌合絵の世界」（『古美術74』，1985年），岩崎佳枝「職人の態と声 ── 職人歌合絵から ──」（『視覚の古典史 ── かたち・色・ことば』（『国文学　解釈と教材の研究41-4』，1996年））

(15) 16世紀の文学を考える際，連歌についての考察は当然重要な位置を占めるが，今回は言及することができなかった。今後の課題としたい。

(16) 筆者は以前，15世紀から16世紀にかけての文献史料に散見される「下品」という語を分析して，本来

は「上品」を身近なものとしていた貴族階層が「雖下品」と断りながら，みずからの生活空間に「町物」とされる下手なものを取り込んでゆく過程を分析したが，本論で指摘した雅俗の交錯も，それと同様の現象，つまり，それまでの「上下」の境が明確でなくなる様相を示しているといえる。並木誠士「室町後期における絵画制作の場」(『美学』(美学会学会誌) 160号，1990年)

(17) 17世紀には，書架図（メトロポリタン美術館蔵）のような作品も描かれるが，これも「モノ」の再現に対するこだわりが強く感じられる作品であり，人物は描かれるものの，画面全体としてはやはり無機的な空間になっている。韓国の冊架図や中国における静物画など，アジアの静物画とわが国の17世紀絵画との関係についても，今後考えてゆく必要があるが，現時点では直接的な関係は想定できないため，ここでは言及しない。今後の課題としたい。

(18) このような傾向は，高台寺御霊屋豊臣秀吉厨子扉の表面と裏面の相違にもつながってゆく。筆者は，秀吉厨子扉の表裏の絵柄の相違は，制作年代の相違にかかわると考えるが，その根拠のひとつに，ここで述べたような造形感覚の相違がある。並木誠士「高台寺御霊屋厨子蒔絵考 ―「高台寺蒔絵」試論(1) ―」(『瓜生』(京都芸術短期大学紀要) 12号，1989年)，同「「高台寺蒔絵」成立に関する一考察」(発表要旨)(『デザイン理論』36，1997年)

(19) 『宝山誌鈔』(享保5年（1720）年記)

天瑞寺　狩野永徳筆

礼ノ間　彩色竹一色，中ノ間 彩色松一色，檀那ノ間　彩色桜一色，衣鉢閣　彩色菊一色」

『紫野大徳寺明細記』(寛政5年（1793))

天瑞寺　狩野永徳筆

礼ノ間　金地彩色竹一式，中ノ間　金地彩色松一式，檀那ノ間　金地彩色梅一式，

衣鉢閣　金地彩色菊一式

公刊「宝山誌鈔」，公刊「紫野大徳寺明細記」(いずれも，『サントリー美術館二十周年記念論集』(サンタリー美術館，1983年）所収)。

(20) 大きさや画面の形状が異なるものの，檜図（図11）と合貝（図4，図5）の構成はきわめて近似している。

(21) 源豊宗「寛永時代の静物画」(『國華』1071号，1984年)

(22) 風俗画の成立については，以下の拙稿で論じた。並木誠士「近世初期風俗画の源流としての酒飯論絵巻」(『藝術研究（広島芸術学会)』12号，1999年)，同「風俗画成立に関する一考察 ―― 16世紀における「絵画の変」」(『風俗表現に見る近世絵画の特質についての研究』(文部省科学研究費基盤研究(C)報告書：研究代表者　並木誠士)，2001年)

◆使用した図版については，図1～図5は筆者撮影，他は市販されている美術全集から複写した。

◆本論文は，文部科学省科学研究費(C)「16世紀美術の多角的研究」(研究代表者：並木誠士）による研究の一環である。