

「彦根屏風」の主題に関する一考察 —異界との響き合い—

大橋 香奈子

キーワード 彦根屏風 近世初期風俗画 画中画 異界 桃源郷

一、はじめに

金色の世界に浮遊する微笑みを浮かべる人々。ささめく声や双六を打つ音、鈍い三味線の響きが聞こえてくるようだ。面白いのは画中画。屏風の中に描かれた屏風を覗き込むように見てみると、その山水世界に吸い込まれてしまいそうだ。そんなミステリアスな絵画「彦根屏風」（彦根城博物館）【図一】は江戸時代寛永期（一六二四・一六四四）に制作されたと推定されており、画家は不詳ながら画中画として描かれた山水図の描写などから腕の立つ狩野派の画家と考えられている。描かれている人々は遊女やその客と見られ、具体的には当時の京都の遊里である六条柳町（三筋町）が舞台として想定されている。画面は四人の立ち姿の人物が描かれる第一、二扇と、座る一人の人々を描く第三、六扇とに描き分けられているのが本図の特徴のひとつである。立ち姿と座る姿とで画

面が左右に分かれていることに何か意味があるのかは未だ定かではないが、これを屋外と屋内の描写の描き分けであると見る意見や、あるいはその区別すら消失して金地の背景が現実の場所を表さない「遊樂という観念」を示すものと解する声もある¹。そんな中、第四扇には三人の男女が手紙を書き、また読む様子が描かれている。続く第五、六扇には三人の男女が双六盤を囲み楽しむ様子や、二人の女性と一人の老人が三味線を手に持って弦を鳴らし調弦する姿が描写されている²。彼らの後ろには六曲一隻の屏風が配置され、そこには山水図が描かれている。これらは中国の士大夫にとって重要な四芸である琴・棋・碁（碁）・書・画を総称した「琴棋書画」の見立てであり、「彦根屏風」においてこの見立ては重要な仕掛けである。しかし当時の遊里に集う人々を「琴棋書画」に見立てることこそが本図の主題であろうか。否、それだけではこの絵画を読み解くには物足りなく感じるのだろう。本図が本当に描き出し

ていることは何か、より本質を突いた主題を探求する研究がこれまでも積み重ねられてきた。

本論で「彦根屏風」について筆者が提示したいことは、本図における画中画の重要性とその性質を考察し、そのうえで画中画が桃源郷のイメージを含み持つと考えられること、そしてその画中画と作品全体との関連性についてである。画中山水図と遊廓で生きる人々との間にどのような響き合いが生じてくるのか、大いに気になるのである。次章で本図の主題に関する研究史を概観した後、画中屏風の内容を観察し、その特異な性質や桃源郷の要素を指摘する。陶淵明の語った桃源郷の世界と本図の画中画が照応する糸口を辿り、また人物の配置や三味線を弾く老人に見出せる異界性といった観点から画中画と作品全体の関連性を指摘し、「彦根屏風」の構造の大枠を捉える。

二、主題の研究史

「彦根屏風」の第一の主題は遊里における遊樂である。その背後にある物語を探る主題研究が盛んである。これまで本図はどのように解釈されてきたのか、いくつか取り上げてみたい。奥平俊六氏は「彦根屏風」を「無言の劇」と喻えた。人物全員に相似的なかたちによる鏡像関係（ミラー・イメージ）が指摘できることや第四扇の脇息にもたれる女性が維摩の見立てであることなどを分析し、

そうしたいくつもの「かたち」の工夫を通して本図は遊里の恋愛という偽りのゲームとそこに漂う無常観を表現しているとした。また奥平氏は画中画についても詳細な分析を重ね、詩画軸に込められた禅僧たちの隠逸への憧れが、本図の画中山水図に継承されていると指摘した。絵の中の絵としてのみ成立する山里と時代の波にのまれ変容してゆく六条柳町の遊里が、非日常という点で深く共鳴していることを考察した^三。藤崎由紀氏は第一扇の女性が着る芭蕉文様の小袖に着目し、謡曲「芭蕉」が主題であると提示した。画中屏風は六曲一双の瀟湘八景図屏風の右隻であるとし、湘水を舞台に展開する芭蕉の精の物語、そして維摩や王維といったイメージの重なりが本図の画面全体を通して重要な物語であると考えた^四。

佐藤康宏氏は本図の「琴棋書画」見立ては金地に描かれた遊樂人物との間に〈古代／現代〉、〈中国／日本〉、〈高士／遊女と侍〉などというように何重もの落差を含むものであることを指摘し、それは理想的な過去とそうでない現在との落差に対する武士の意識が反映されているとした。「琴棋書画」の舞台としてふさわしい画中山水図の存在も、遊樂する人物と過去との対比を思わせるものであり、本図に見出せる様々な落差こそが本図の重要な表現意図であるとした^五。橋本治氏は女性でも少女でもなく、また若衆や出家者でもない画中で唯一の男として描かれている第四扇の人物に注目し、本図に描かれているのは彼が見ている楽しかった過去

の夢であると考えた^六。アンドレ・シヤステル氏は第四扇の文を持つ人物は物語を読んでおり、それは第三扇の少女が指し示す第一、二扇の場面に展開されているとした。幻想譚と風景としての画中屏風、そして「琴棋書画」を見立てた現実世界のそれぞれが本図に描かれていると考え、虚構世界の分析を行った^七。

三、「彦根屏風」の画中画

三・一、「彦根屏風」における画中画の重要性

これまでの研究では人物の図像から隠された物語を想定したり、対概念から主題を読み取ったり、また金地空間の抽象性に着目した考察などがなされてきた。どれも重要な指摘ばかりで興味深い解釈であるが、筆者は画中山水図と遊里が非日常性という共通点でつながっているという奥平氏の指摘に特に共感する。筆者は本図の最も重要な主題は画中画にこそあると感じている。「彦根屏風」には第五、六扇の上半分に画中屏風が描かれている【図一・一】。それは双六や三味線を手にする人々の背後に厳かに佇んでいる。画中屏風も「彦根屏風」本体と同様六曲一隻屏風であり（一雙屏風である可能性も否定はできないが、画面に描かれているのは一隻のみである。）、第二扇から第五扇まではまっすぐに伸び、第一扇と第六扇が内側に折り曲げられることで屏風は自立している。画中屏風はその手前に座る人々を覆うような形で立っており、

第六扇が鑑賞者側に屏風裏を見せることで画中画の第五扇と第六扇の絵が見えなくなってしまう。また画中画の手前にいる双六をする三人の男女と三味線を奏でる老人の影に、画中屏風の第一、二扇と第三、四扇の下部が隠れている。画中屏風とごく近い場所に座る彼らはまるで画中屏風の掌中にあるかのようで、画中画と金地空間に描かれた遊樂する人々との密なつながりを思わずにはいられない。

「彦根屏風」の画面全体の中で画中画はおよそ六分の一を占めており、とても目立つ存在である。しかし画中画が重要なモチーフであると指摘できるのは単に大きく描かれているからだけではなく。まず気になるポイントはこの画中画が室町時代の様式の山水図として描かれており、本図が制作されたと考えられている江戸時代寛永期よりも古い様相を見せている点である。前述したように本図には「琴棋書画」の見立てがなされており、伝統的な画題を当世の遊廓の場に転換させる面白さを表現している。三味線や双六は遊廓の遊びのなかで多く取り上げられるもので、「書」も遊女の恋文として俗に置き換えられているわけだが、佐藤氏らも指摘するように「画」に相当する画中屏風だけは新奇なものや俗なものに置き換えられてはおらず、むしろ前時代を思わせる山水図屏風として時代を逆行している点が他三つの要素と異なっている^八。

次に、無背景の画面の中に画中屏風が残された点である。「彦根屏風」は室内の壁や床、あるいは野外の地面や空といった様々な背

景を取り払ったのにも関わらず、なぜ屏風だけ残したのだろうか。それはこの作品にとって画中屏風はただの一点景ではなく必要不可欠な存在だったからだといえよう。本図と同じく金地無背景の画面に遊女たちを描いた「松浦屏風」（大和文華館）は、同様に「琴棋書画」見立てを取り入れたものの「画」に当たる画中画は描かれていない⁹。また人物を描かない「誰が袖図屏風」において、小袖が掛けられた衣桁や屏風が主題として描写されていることを思えば、画中屏風の取捨選択が近世初期風俗画を制作した画家たちの間で行われていたことが指摘できる。「本多平八郎姿絵屏風」（徳川美術館）【図二】の無背景の空間には四人の女性と少女、若衆が描かれている。彼らが足袋と草履を履くことからそこが戸外であることが分かる。右方では床几に座った女性が三味線を弾いており、おそらく遊廓の店前に出された床几に座る様子を描いたのであろう。この絵の中で人物以外に捨象されなかった大きな描写対象はこの床几のみであり、床几が描かれることにより画面に奥行きが生まれるとともに座る人物と立つ人物というリズム感が生まれる点で効果的であり、「彦根屏風」と多少の類似性が感じられる。

本図の画中屏風は作品本体との違いも興味深い。本体が小屏風であるのに対し画中屏風はより大きな本間屏風として描かれている¹⁰。画中画の構造に複雑さがプラスされているといえる。また「彦根屏風」の翻案作品に描かれた画中屏風との差異も気になる。

点である。本図には多数の模本や翻案作品が存在するが、本図の画中屏風の高い描写力や構成員、配置や屏風の折り方の妙など、その存在感を確かに受け継いだ作品は少ないように感じられる。「彦根屏風」の画中画には何か特別な意味が込められているのにも関わらず、模倣者たちはその表面だけを取り入れ、意味までは理解することはなかったのではないか。本図とその類本を比較したときに感じる大きな違和感の一つに画中画の表現の差異が関わってくると思われる¹¹。

以上のようなことから「彦根屏風」という作品において画中屏風は特に重要なモチーフであるということが示された。ちなみに第二扇から第五扇にかけてはほとんどまっすぐに伸びた状態になっているが、よく観察すると第四扇と第五扇の接合部分には二筋の線が引かれており、第五扇にさしかかって屏風はわずかに奥に開かれていることが分かる。非常に細かい描写だが、本図の髪の毛や小袖文様の細密表現について先行研究でも指摘されているように、これは「彦根屏風」の画家の特徴の一つ、細部への強いこだわりであるといえよう。画家が画中画の描写にも非常に気を配っていた様子が感じ取れる。

三・二、「彦根屏風」の画中画の性質

画中画は「絵」の中に描かれた「絵」である。それは複数の物語をひとつの画面に収めることを目的としたり、作品本体との間に

何らかの象徴的な意図を結ぶ場合もある。日本絵画の歴史の中で最も一般的な画中画の使用例は、室内描写の装飾・補充であるといえ、日本の古代・中世絵画における画中画の存在は、現存しない障屏画の実態を探る手掛かりにもなっている^{一三}。西洋美術では画中画は特定のメッセージを作品にもたらしものとしての見方や画家の技巧を示す手法などが多様に発展し、研究も積み重ねられてきている^{一三}。

画中画の長い歴史の中で、本図に描かれた画中画が特異な作例のひとつであることは疑いないだろう。筆者は「彦根屏風」の画中画には二つの性質があると考える。まず一つに内包性である。本図は六曲一隻の屏風形式であり、その中に描かれる画中画もまた六曲一隻の屏風である。例えば海北友雪筆「一の谷合戦図屏風」（埼玉県立歴史と民俗の博物館）や数多くの作例がある「扇面貼交屏風」のように、屏風の中に配置された扇面の画中画には形式の違いからくる視覚的な愉しみが備わるが、同一の画面形式である屏風に描かれた画中屏風というものはマトリョーシカのような、延々と続く入れ子構造の奥深さがあり、より内包性が高いと思われる。この構造からは画中画とそれを内包する母空間（作品全体）の同質性が期待される^{一四}。もう一つの特徴は鏡である。「彦根屏風」の画中屏風は第一扇と第六扇を内側に折り曲げた状態で描かれており、人々を囲い込む形にはまるで意思があるようだ。自立したこの画中屏風の形は母空間である金地の空間からの独立性を示し、遊

楽人物と向き合う存在として描かれている。想像してみしてほしい。この作品が金地無背景ではなく部屋の様子などが現実に即して描かれたものであったのなら、画中屏風は背景の一部に溶け込み一つの独立した存在としては注目されなかったはずだ。この画中屏風は金地空間に従属した存在ではなく、あるいはその補足的な存在でもなく、同等に呼応する関係をもつと筆者は分析する。そしてこの画中屏風自体が鏡のようであると思えてくる。鏡は現実では鏡の前にあるものを映し出す仕組みをもつが、絵画や文学においては鏡の前のもとは異なる姿を映し出す役割を担うことが多い。本図の画中画も金地の空間とは異なる世界を映し出す文学・絵画上のレトリックとしての鏡の性質を持つのではないか^{一五}。このように本図における画中屏風にはそれを内包する母空間との同質性を示唆する面と、異質性を映し出す鏡としての一面があると考えられる^{一六}。

三・三、画中画の観察

それでは画中画の内容を見てみよう。遊廓の場面とは異なり金箔地ではないが、山や平地、空といった画面の所々を金泥の霞が覆い、水墨の筆致が澁さを醸すとはいえ地味な印象は与えない。絵は四扇分しか見えていないが、そのうち画面を右斜めの対角線で区切った右半分には峻険な山々と平らな陸地の様子が描かれている。切り立った峰を抱く岩山には松が生え、中央に聳える主山の背

後や遠景に同じように険しい岩山が並び、右側の霧深い谷間には楼閣建築が幻想的に佇む。主山の右手前の近景にはごつごつと隆起した岩肌が存在感を主張している。崖にしぶとく生えた根っこを露にする二本の松は高く伸び、まるで第三の山のようなのである。岸壁の下部は画面左から流れる川に接しており、右下隅に引かれた横の線はそこから瀑布があることを示しているのかもしれない。

また岩肌は右下から左上にかけてのアーチを描き、洞窟のような広がりが見えることが指摘できる【図一・二】。こうした山々の麓の平地にはのどかな村が広がっている。柴垣と数件の家屋が建ち、ある家の前では四人の人物が向かい合う様子が描かれている。集落の裏を流れる小川は河口に出て、そこに露台の張り出した建物、そして小舟が停泊している。対岸にも幾ばくかの家屋や舟の姿が認められ、広く穏やかな河口に展開する村落の風景を壮大に映し出している。

四、桃源郷としての画中画

四・一、桃源郷という異界

このように本図の画中屏風には雄大な山水の景色が描かれているが、この風景はこれまでの研究者が指摘するように単に隠棲者の棲む山里として描かれたのだろうか。それよりもより異世界性を高めた桃源郷の世界を表現したものである可能性はないだろうか

か^{一七}。桃源郷は中国東晋の詩人陶淵明（三六五・四二七）によって「桃花源記」に記された一種の理想郷で、働き者で善良な人々が暮らすその平和な隠れ里の世界観は東アジアにおいて広く長く伝えられてきた。それはある一人の漁夫が川沿いに咲き誇る桃林に迷い込み、その水源にあった洞窟を抜け出ると何世代も世間と交わずに暮らしてきた人々の集落を発見する物語である。子供や老人が楽しげで、鶏や犬の鳴き声が響くのんびりとした村の人々から歓待を受けた後、漁夫は目印を残しながら村を後にするが再びその村を訪れることは叶わなかったという。

「桃花源記」は東晋時代太元年間（三七六・三九六）の頃、現在の湖南省の武陵の地域を舞台としている。そこは陶淵明が居を構えた廬山から隔絶された土地ではなく、また詩人の存命中から隔たらない時代のこととして描かれており、リアリティがあることが指摘されている^{一八}。そんな陶淵明の曾祖父陶侃（二五九・三三四）は溪族という少数民族の出身とされる。溪族は秦の時代から武陵の土地に住み武陵蛮と呼ばれた。こうした陶淵明の出自が、官職を辞して故郷の素晴らしさをはっきりと認識し、故郷讚美の意を含む桃源郷の物語を記すに至らしたのではないかと解釈されている^{一九}。「桃花源記」の物語のように洞窟や穴などという窓口を通して主人公が異界を訪問する異界訪問譚は、六朝志怪小説以来中国ではしばしば取り上げられてきた題材であるという^{二〇}。芳賀徹氏は「桃花源記」で漁夫が夢のような桃林をさ迷い細い洞窟を潜

り抜けたのちに幸福な桃源郷の村に出るといふ道には、母胎への回帰の欲求が読み取れることを指摘している^{二〇}。洞窟を抜けた先の桃源郷は神仙の住まう地ではないが、二度は訪れることのできない異界なのである。

四・二、陶淵明作品と画中山水図の類似性

「桃花源記」以降、桃源郷の世界観は広く文人らが憧れる共通の認識として継承され、文学や絵画に作家それぞれの解釈で表現されてきた。日本には奈良時代には伝わり、江戸時代初期には桃源郷イメージの土壌は十分にあつたと考えられる。江戸時代中期以降には与謝蕪村（一七一六・八三）らによって盛んに絵の題材とされ、多くの桃源図が制作された。

筆者が「彦根屏風」の画中画に桃源郷との関連性を見出したのは、見立てや古典図像の引用を好む「彦根屏風」の画家ならば山水図にもひとひねり加えてくるはずだと思つたからである。それらの手法を用いることで本図に複数の対立概念が生じることが指摘されているが、中でも中国と日本、古代と現代、そして聖と俗の対概念は特に重要なものである^{二一}。本図において画中屏風と対応するものといえば金地に描かれた遊廓の情景である。遊廓は当時の日本の俗世間の濃厚な部分を凝縮した場所であつたが、それとは逆に画中山水図のもつ漢の要素や聖のイメージはいっそう強くなると考えられる。その対比を際立たせるのは金地著色と墨

画淡彩金泥引きという彩色の違いである。よつてこの画中山水図に描かれた世界は日本の山水風景というよりも中国の山河であり、当世よりも古の時代のことであり、また悦楽にふける理想郷という面を持った遊里ではなく高士が隠遁する山水世界、それよりもっと特別な異世界―探し出すことさえ愚かな―すなわち桃源郷を描いているのだといえよう。本図には仏教の聖人のみならず陶淵明や道教に関連した図像が見出されており、画家の宗教や中国哲学に対する関心が表れているのも見逃せない^{二二}。

それでは「彦根屏風」に描かれた画中山水図の図像内容が陶淵明の語る桃源郷とどのように響き合ってくるのか、分析したことを以下に提示したい。第一に本論三・三で筆者が指摘したように、画中山水図の第一扇の下方には左側から流れてきた川がぶつかる岩肌を描いた「桃花源記」において漁夫が洞窟を抜けて桃源郷の村を発見するといふ物語展開を彷彿とさせる。ここである作品に注目したい。「桃源子」という別号をもつ狩野山雪（一五九〇・一六五一）が描いた「盤谷図」（個人蔵）【図三】である。山雪はこの作品において鑑賞者を画中に誘い込むような洞窟を描き、自身の桃源郷観を表していることが林進氏によつて指摘されている^{二四}。山雪の作品も本図の画中画も（人物の影に隠れているため少し分かりにくい）洞窟を画面右下に描き鑑賞者の視線の導入部分として描くことや、松林に囲まれた楼閣建築を描く点で共通している。両作

品ともに桃源郷の洞天福地の意図が描き込まれていると考えられる。このように、隠棲地に桃源郷の要素を加味して表現した同時代の作例とともに本図の画中画を考察してゆくことは今後の課題でもある。第二に山の麓には人家があり、第二扇の下方に描かれた家屋の手前の柴垣には細かい点描のついた樹木が描かれている点である。これを花をつけた桃の木と解することは突飛ではないはずだ。第三は人家の前に集う人々の描写である【図一・三】。家の者と訪問客であるのか、何かを話している様子だ。座り込んだ二人と杖を持って立つ一人は頭巾をかぶり、裾の長くゆつたりとした衣装を着ている。それに対してもう一人の立ち姿の人物は彼らとは少し異なる服装をしているように見える^{二五}。こうして見てゆくとこの異なるいでたちの人物は「桃花源記」の主人公である漁夫を暗示し、彼が村人たちに出迎えられている様子が表されていると思えてくる。すなわち「桃花源記」の「見漁人、乃大驚、問所從來。具答之、便要還家、設酒殺鷄作食。」の箇所に該当する場面で、絵の中の漁夫はこれから家に招かれ彼らと食事を共にするのである。ちなみにここにも描かれている杖をついた老人の描写は桃源図にはしばしば登場するもので、おそらくこの村の由緒や歴史を知る物知りな人物として漁夫の質問に答える役割を与えられているのだろう。家の中からは女性と思われる人物が彼らの方を見ており、彼女は横に描かれたテーブルでこれから食事を用意するところと推察される。第四にこの画中画には楼閣や瀧と思しき描写、

流水が描かれており、これらは桃源図のなかで時折取り入れられる要素である。そして第五に、人物が集まる家の向かいにも人家が並び、ちよつとした集落であることが分かる。家々は豪邸ではないが快適に整えられた様子で、周囲には清楚な小川が巡り柳など幾種もの樹木が植わっている。河辺には露台と船着き場が作られ、漂う霞の向こうにはなだらかな山と人家が描かれ、こちらでも河を渡る舟が散見される。このようにゆつたりとした時間が漂うのどかな村では、家屋も舟もきちんと手入れされ堅実な暮らしが営まれているように見受けられる。これこそ「桃花源記」に登場した理想の空間、桃源郷の村の景色のパノラマである。

しかしこの画中画に読み取れるのは「桃花源記」の物語だけだろうか。画中屏風第四扇に描かれた川を渡る船上の高士【図一・四】は、故郷へ帰る陶淵明の清々しい心境が語られる「帰去来兮辞」のまさに陶淵明自身であろう（「舟遥遥以輕颺 風飄飄而吹衣 問征夫以前路」）。そして第二扇に描かれる家の前で向かい合う人々は、「桃花源記」の漁夫と村人であるだけでなく、故郷の家族に出迎えられた陶淵明の姿にも重なる（「乃瞻衡宇 載欣載奔 僮僕歡迎 稚子候門」）。画中の村は陶淵明のふるさとでもあるのだ。このように本図の画中屏風は陶淵明の詩作品の内容を総合的に表すものであり、すなわち陶淵明の人生哲学、陶淵明が作品を通して伝えたかった事を描いたものだと言え、筆者は推測するのである。それは陶淵明が伝えたかった事とは何かというと、現実の故郷にこそ

自分が心から欲するものがあると悟り、名誉や権力に悩まされることなく自然に生きることが一番良いのだという生き方ではないだろうか。

そのうえで、この画中屏風を抱く「彦根屏風」に描かれた遊廓の人々は何を意味するのだろうか。遊廓は欲望渦巻く男女の恋の場であり、遊女は流行の先端を行く存在であった。きらびやかな男女の遊樂の場は現実世界から逃避行できるある種の異世界であり、男性客にとっての理想郷でもあった。それは現実には疲れた客が日常とは異なる世界に没入する、束の間の異界訪問とっていいかもしれない。けれども画中画に描かれた桃源郷と、この遊廓の世界が理想郷的異世界であるという一点は共通するにしても、その内容は大きく異なっている。

五、画中画と金地空間の関連性

五・一、訪問者と迎える人々

さて、これまで見てきたように本図の画中屏風には家屋の前で訪ねてきたであろう人々を出迎える様子が描かれている。さらには家の中からその様子を窺う人影もある。ここから「彦根屏風」全体に目を転ずると、その描写と類似する光景に気が付かないだろうか。第一、二扇には画面左方向へと歩みを進める四人の人物が描かれている。彼らは画中画に描かれた家屋の前の人物と類似し、ま

た第三扇の指をさす少女が四人の存在を第四く六扇の人々に知らせる姿は、画中画の家屋の中にいる人物と近いものがある。このように画中画に描かれた人々の邂逅と金地の遊樂人物の姿とが連動しているのだ【図一・三】【図一・五】^{二六}。両者は左右反転した関係になっているが、それは画中画の家屋が逆の方向に建ってしまったと、山麓の開かれた空間が遮られると画家が考えたためであろう。また作品本体と画中屏風の大きさが逆転しているように、描写を反転させることで作品本体と画中画の異質性を示したと思われる。以上のように考えると「彦根屏風」第一、二扇の四人は妓楼の前、つまり屋外に立ち、第三く六扇の人物たちは妓楼の中にいることになる。この立ち姿の四人は今まさに妓楼の内部へと足を踏み入れようとしているのだ。そしてこの金地上の人物たちの動作は画中画の人物たちの姿を模倣したものであり、当時の遊廓の情景にやつしたものであるということができる。

今ここで金地に隠された本図の具体的な場面をあえて想定するならば、例えば菱川師宣筆「歌舞伎図」（東京国立博物館）【図四】の左隻に描かれた、歌舞伎小屋の楽屋の裏にある門をくぐって芝居茶屋に繰り出す人々と、彼らを茶屋の縁側から眺める若衆や、三味線や双六をする人物がいる光景に類似したものだと考えられるだろう。

ここまで作品本体と画中屏風が異界訪問というテーマで共通し、図像的にも連動していることが分かってきた。しかしこの点は

さらに興味深い事象に突き当たる。連動しているのは作品本体と画中画だけではないのだ。作品本体と画中屏風に同じような光景が描かれているということは、画中屏風に描かれた家屋のさらにその内部でも、同様の展開が期待されるということであり、つまりそこにも遊び楽しむ人々や画中画が存在していると考えられるのだ。そしてその画中画の中に想定される画中画の中にも、更なる画中画の存在を見透かすことができ、奥へ奥へと続く入れ子構造であることが判明する。そして、「彦根屏風」という作品が当時私的な空間や遊廓に置かれていたと考えたとき、本図の画中人物が画中屏風の近くにくつろいでいたように、「彦根屏風」の当時の鑑賞者も「彦根屏風」の近くに憩っていたはずだ。それはすなわち当時の鑑賞者と「彦根屏風」の関係が、本図の金地に描かれた遊楽人物と画中屏風の関係と連動するということである。「彦根屏風」の画中画は画面の奥にもそして手前にも、連続する多重構造であると考察することができるのである。

五・二、異界への案内人

以上のように本図の画中画の描写と金地の母空間に描かれた遊楽人物との奥深いつながりを指摘できた。ここで両者を取り持つてくれる存在がいる。第六扇に描かれた三味線を調弦する老人である【図一・六】。この座頭の前身は琵琶法師であり、三味線が普及する以前は琵琶の弾き語りで様々な語り物や歌謡を伝えてきた

二七。琵琶法師は耳から入ってくる「不可視のざわめきのなかへみずからを開放し、共振シンクロナイズさせてゆくことが、前近代の社会にあつては、〈異界〉とコンタクトする方法でもあつた」とされ、この世と異界とをつなぐ媒介者であつた二八。この存在があることで、本図の画中画の桃源郷と金地に浮かぶ遊里という異なる二つの世界が同一画面に共存しているのである二九。

この座頭には本図の物語の語りを任せたくなる。奥平氏は彼がこの屏風劇の語り部であるとし、藤崎氏は謡曲「芭蕉」のワキの僧に当てた。山根有三氏のようにこの人物が画面の外に顔を向ける仕草が作品に漂う倦怠感を強めていると感じる研究者は多い三〇。しかし筆者はこの仕草に異界の媒介者としての座頭のポジティブな方向性を見出す。彼は自身の武器である耳を三味線に近づけて調律している。耳が頼りだからこそわずかな音の狂いも許さないというような気迫で口元を食いしばり、見えないはずの右目を見開いている。「相応寺屏風」（徳川美術館）【図五】の左隻にも、踊る群衆の中心に三味線を弾く盲人と思われる男性が描かれているが、右目は閉じ、左目は開けて三味線を操る自らの手元を見ている。楽しげに笑った口元も「彦根屏風」の座頭とは対照的である。商売道具の三味線を調弦するのは日常茶飯事ではあつただろうが、本図の座頭が異界に身を浸す自身の声と三味線の音を懸命に整えようとする姿に職人としてのプライドを感じる。そして左上方に向けて持ち上げられた顔と見開かれた右目は背後の画中屏風

＝異界へとつながるのだ。

「彦根屏風」においては、この座頭という人物を軸に、聴覚の世界と視覚の世界とが非常に重要になってくる。そもそも本図は緻密な細密描写や絵師の特異な表現力によって冴え冴えとした興趣を見る者に感じさせるが、それは感覚に関する描写に起因する。例えば喫煙は嗅覚を刺激するもので、味覚はあまり重要視されていないようだが（第六扇の少女が持つ器は煙草の灰入れか湯飲みか、あるいは香聞きのための道具と見るかは見解の分かれるところである。また本図には遊樂の場面で多く出てくる飲食の描写がない点が少し不思議ではあり、考察の余地があるように思う。）、触覚に関しては画中の人物たちの鋭敏な感覚が手、特に他の四本の指から離れた小指の描写に現れている。そしてやはり重要なのは視覚と聴覚である^三。文を読み書きする行為や絵の描かれた屏風は視覚の要するところであり、目の見えない老人が三味線という聴覚の世界を最大限に利用しながらも画中画に溶け込みそうなほどに近く位置しているのは、本図における視覚と聴覚の緊密なつながりを表しているといえよう。そして聴覚の人だからこそ、この老人が異界の媒介者となって画中屏風と金色の遊里とを同時に顕現させるのである。野外遊樂図においてしばしば屏風が描かれるように、屏風は三味線などの音楽の音を反響させる目的があったようだ。三味線の音が屏風絵に反響し金地の遊里に響き渡るように、画中の桃源郷と遊里の異界性は呼応し合っているといえる。

六、おわりに

本論では「彦根屏風」の画中画に焦点を当て、そこに桃源郷及び陶淵明の詩作品の要素が見出せる可能性を提示し、また画中画と金地に描かれた遊里の空間との連動やそこから導き出される多重構造、作品全体の統一性を指摘した。明らかになったのは金地の空間と画中画の両方に、旅人による異界訪問譚が描かれていることである^三。また本図の画中画イメージが多重構造であることを指摘した点は新知見であるといえる。そして画中画と作品本体をつなげる役割を三味線を手にする老人が担っており、異界の媒介者として、また視覚と聴覚の感覚の狭間にいる者としてのこの人物の重要性をいくらか示すことができた。

争いのない平和な隠れ里である桃源郷と、一種の理想郷である遊里を並列して描いたのはどんな所以であろうか。そして画面の奥と手前の両方向に続く多重構造にどんな意味があるのだろうか。今回はそこまで分析することは叶わなかったが、当時の遊里の実情や人々の隠逸への憧れといったものを詳しく調査することで見えてくるものがあるはずである。また今後も画中画や異界性をキーワードに本図の謎解きに取り組んでゆきたい。座頭が増幅させる異界の響きは未だ多くの研究の余地を残しているように思

う。

一 「遊楽という観念」という考えは橋本治「その五十六 過ぎ去ったもの「彦根屏風」」『ひらがな日本美術史 三』新潮社、一九九九年一月。

二 若林忠宏氏は本図の三味線を持つ三人は稽古の最中であると考察する。妓楼に出向いた師匠である老人が手前にいる後ろ姿の女性に稽古をつけ、もう一人の女性は順番を待っているとする。若林忠宏『シリーズ・ニッポン再発見 一』日本の伝統楽器―知られざるルーツとその魅力―ミネルヴァ書房、二〇一九年八月、四九頁。

三 奥平俊六『絵は語る 一〇 彦根屏風―無言劇の演出』平凡社、一九九六年三月。

四 藤崎由紀「『彦根屏風』の主題に関する一考察―謡曲「芭蕉」をめぐる―」『古美術』一〇二、一九九二年四月。

五 佐藤康宏「肉筆浮世絵がなくなったもの―彦根屏風小論」小林忠編著『肉筆浮世絵大観 一〇 千葉市美術館』講談社、一九九五年一〇月。

六 橋本、前掲書。

七 アンドレ・シャステル「絵の中の絵」（木俣元一・三浦篤監修、画中画研究会訳、三浦篤解題）『西洋美術研究』編集委員会編『西洋美術研究 No.3 特集 イメージの中のイメージ』三元社、二〇〇〇年三月、一六頁。

八 佐藤、前掲書、一九九頁。奥平氏は「画」が屏風というモノに置き換えられている点も指摘（前掲書、九七頁）。他に林進氏は、屏風は間仕切りとして妓楼に欠かせないものであり本図の画中屏風は「琴棋書画」の「画」には当たらないと考え、またこの画中画は本図の絵師が現物の屏風を精密に模写したものであると考察している。林進「国宝『婦女遊楽図屏風（松浦屏風）』の再評価」『前編』平成六年―七年（一九九四―五）の修理における新知見をふまえて『美術史論集』一八、二〇一八年二月、九、一〇頁。

九 「松浦屏風」に描かれた小袖の模様やカルタの絵を「琴棋書画」の「画」とする考察もあるが、「彦根屏風」において画中屏風として大きく「画」が取り上げられていることと比較するとその重要度は低いと思われる。

一〇 小林忠氏は画中画の作例において大きなものを小さく、小さなものを大きく描いた面白さを指摘している。小林忠「屏風絵の新傾向―江戸前期の場合」小林忠編『日本美術全集 一七 狩野派と風俗画 江戸の絵画 I』講談社、一九九二年六月、一八〇、一八一頁。

一一 「男女遊楽図屏風」（細見美術館）に描かれた画中山水図屏風は屏風の裏を見せることもなくまっすぐに立ち、手前の人物たちとの深い関連性は見出せない。

一二 持丸一夫「法然絵伝に現れた障屏画」『美術研究』一七一、一九五三年一月や、武田恒夫「中世障屏画とその画中画」『中世障屏画』京都国立博物館、一九七〇年三月などに詳しい。

一三 『西洋美術研究』編集委員会編『西洋美術研究 No.3 特集 イメージの中のイメージ』三元社、二〇〇〇年三月は、メタ・イメージについて様々な角度から焦点を当てた、研究の道しるべとなる論集である。

一四 「母空間」という呼称は村上博哉氏の論考に倣った。村上博哉「シュルレアリスムと画中画 マックス・エルンストを中心」に、注一三前掲書。

一五 奥平俊六氏はこの画中画は遊里の世界の真実を映し出す「非日常の鏡」であるとも喩えているが（奥平、前掲書、一〇六、一〇七頁）、筆者は画中画の鏡像要素についてはまた改めて詳細に論じたいと考えている。

一六 塚本瑞代氏は「誰が袖図屏風」などに見出せる画中画の構造や鏡映像がもつ、現実と非現実の両方を映し出す両義性について考察している。塚本瑞代「誰が袖図屏風と衣服」『群馬県立女子大学紀要』九、一九八九年三月。

- 二七 中原定人氏は遊里を桃源郷とする立場から仙境としての山水図との対比を考察している。中原定人『彦根屏風考 恋のすみか』舷窓工房、二〇〇二年一月。
- 二八 芳賀徹『桃源の水脈』名古屋大学出版会、二〇一九年五月、一五・一六頁。
- 二九 沼口勝『NHKブックス九一〇 桃花源記の謎を解く 寓意の詩人・陶淵明』日本放送出版協会、二〇〇一年二月を参照した。
- 三〇 井波律子編訳『中国奇想小説集―古今異界万華鏡』平凡社、二〇一八年十一月、二〇頁。
- 三一 芳賀、前掲書、二七・二八頁。
- 三二 佐藤、前掲書。
- 三三 佐藤康宏氏は右方の立ち姿の男女三人は虎溪三笑図に（佐藤康宏「形態の増殖―一遍聖絵」・「彦根屏風」・「動植綵絵」）『講座日本美術史第二巻 形態の伝承』東京大学出版会、二〇〇五年五月、二五三頁。）、双六を囲む三人は三酸図に類似するとし（佐藤、注五前掲書、三〇頁。）、奥平俊六氏は犬を曳く女性の振り返る姿に「女三宮」見立ての他にも魚籃観音及び靈照女の図像を見出す（奥平、前掲書、八五・八六頁。）など、様々な図像に関する指摘がある。
- 三四 林進「狩野山雪の『盤谷図』について」『大和文華』八二、一九八九年九月。
- 三五 江村知子氏はこの杖をついた人物と隣に立つ人物、及び画中屏風第四扇下方の舟に乗った二人の人物を高士と童子と見ている。江村知子「彦根屏風の表現について」彦根城博物館、東京文化財研究所企画情報部編『国宝 彦根屏風』中央公論美術出版、二〇〇八年三月、一五六頁。
- 三六 画中屏風と遊楽人物たちについて、佐藤康宏氏は画中画の家の前の三人の高士と遊廓で双六をする三人が、また画中画の船上から岸辺を振り向く高士と遊里の座頭が振り返る様子が照応すると指摘している。佐藤、注二三前掲書、二五三頁。

二七 琵琶法師については兵藤裕己『琵琶法師―（異界）を語る人びと』岩波新書、二〇〇九年四月を参照した。

二八 兵藤、前掲書、九頁。

二九 ちなみに第五扇の三味線を弾く鉢巻き姿の女性は、琵琶法師の職能神である弁才天を彷彿とさせる（弁才天のかたちについては奥平氏がすでに指摘している。奥平、前掲書、九三頁）。

三〇 山根有三『日本の美術 一七巻 桃山の風俗画』平凡社、一九六七年一〇月、一二九頁。

三一 加須屋誠氏は絵画という視覚によって成立する中に聴覚の世界を生きたる老人の異端さを指摘している。加須屋誠「絵画消費を描く絵画「画中画」（日本）」島本流・岸文和編『絵画のメディア学―アトリエからのメッセージ』昭和堂、一九九八年五月。

三二 奥平俊六氏は第一扇の少女と女性は山中の隠者を訪問する高士と童子に類似すると指摘している。奥平、前掲書、一七頁。

―図版出典―

【図一、一・五、二】狩野博幸責任編集『日本美術全集 第一二巻 江戸時代Ⅰ 狩野派と遊楽図』小学館、二〇一四年四月。

【図一、一、一・二、一・三、一・四、一・六】彦根城博物館、東京文化財研究所企画情報部編『国宝 彦根屏風』中央公論美術出版、二〇〇八年三月。

【図三】小林忠、狩野博幸編著『日本美術全集 一七 狩野派と風俗画 江戸の絵画Ⅰ』講談社、一九九二年六月。

【図四】『近世風俗図譜 第一〇巻 歌舞伎』小学館、一九八三年六月。

【図五】石田佳也、佐々木康之、久保佐知恵編『サントリー芸術財団五〇周年 遊びの流儀 遊楽図の系譜』サントリー美術館、二〇一九年六月。

【図一】「紙本金地著色風俗図（彦根屏風）」 国宝 紙本金地著色 六曲一隻
九四・〇×二七一・〇cm 江戸時代
一七世紀 彦根市蔵 彦根城博物館保管

【図一・一】「彦根屏風」（部分）

【図二】「紙本金地著色風俗図（伝本多平八郎姿絵）」 重要文化財 紙本著色
二曲一隻 七二・二×一五七・四cm 江戸時代
一七世紀 公益財団法人徳川黎明会蔵 徳川美術館保管

【図一・二】「彦根屏風」（部分）

【図三】狩野山雪筆「盤谷図」紙本墨画
一幅 三一・五×一二三・〇cm 江戸時代
一七世紀 個人蔵（部分）

【図一・四】「彦根屏風」（部分）

【図一・六】「彦根屏風」（部分）

【図四】菱川師宣筆「紙本金地著色歌舞
伎図」重要文化財 紙本金地著色 六曲
一双 各一七〇・〇×三九七・六cm 江戸時
代一七世紀 独立行政法人国立文化財機
構蔵 東京国立博物館保管（部分）

【図五】「紙本金地著色遊楽図（相応寺
屏風）」重要文化財 紙本金地著色 八
曲一双 各一二六・一×四〇七・八cm 江
戸時代 一七世紀 公益財団法人徳川黎
明会蔵 徳川美術館保管（部分）

【図一・三】「彦根屏風」（部分）
【図一・五】「彦根屏風」（部分）

Abstract

A Study on the Subject of *Hikone Screen*: Echoing with the Another World

OHASHI, Kanako

Keywords: *Hikone Screen*, Early Modern Genre Painting, Painting-within-a-Painting, Another World, the Peach Blossom Land

The *Hikone Screen*, produced in the early Edo period, is an enigmatic painting. The gold-ground screen depicts 15 figures playing at pleasure and a folding screen "painting-within-a-painting," which is set in a pleasure quarters of Kyoto at that time. Although the work expresses the appearance of four accomplishments "kinkishoga," there are a number of suggestive elements that lead the viewer to wonder if there is a hidden subject in this work. This paper is a study of the themes of this picture.

After an overview of the history of research on the subject matter of this painting, I discussed "painting-within-a-painting", which I consider to be the most important motif in the subject matter of this painting, and showed that it is an important motif in *Hikone Screen*.

I next examined the description of the "painting-within-a-painting." In particular, it is important to point out that a cave-like object is depicted in the lower right corner of it. It appears possible that this painting alludes to the world of "the Peach Blossom Land," described by the Chinese poet Tao Yuan-ming. I pointed out that several depictions, such as the cave and the scene of welcoming visitors in front of the house, correspond to the theme of Tao Yuan-ming's poems, "a visit to another world."

Next, I discussed the relationship between this "painting-within-a-painting" and the gold-ground space. The composition of this painting, with standing figures on the right and seated figures on the left, is similar to the depiction of people welcoming a traveler into their home in the "painting-within-a-painting," and I pointed out that the entire work in this painting corresponds to the content of the "painting-within-a-painting." And I analyzed that it leads to multiple structure of this picture. I also considered the old man with a samisen in the sixth screen serves as a mediator of another world, connecting the two different worlds of the painting, "the Peach Blossom Land" and the pleasure quarters.

As described above, I showed that elements of "the Peach Blossom Land" can be found in the "painting-within-a-painting" in the *Hikone Screen*, which is linked to the space of the whole picture, pleasure quarters. I proposed here a new view on the subject matter of the *Hikone Screen*.