

## 武蔵野図屏風の研究

### —島根県立石見美術館本を中心に—

大原由佳子（博士後期課程・美学美術史学）

#### 一、はじめに

一般に、桔梗や萩などの秋草が群生するすすき野原で、月がすすきの向こうから顔をのぞかせている図を「武蔵野図」と呼ぶ。叢の向こうに月が透けて見える構図はいかにも特徴的で、屏風や壁貼付、蒔絵の貝桶から小袖雛形にいたるまで、「武蔵野」の名前を冠した作品は、近世において多く制作された。

その中でも、「武蔵野図」を屏風形式で描いた、いわゆる「定型の武蔵野図屏風」(図一)は近世初期に特に多く制作されたと考えられるが、富士山を描き込むものや、左右隻に日月をそれぞれ描くものなど、バリエーションに富んでいる。武蔵野図屏風の現存作例は二十点ほど確認することができる。

本稿では、「武蔵野図屏風」に関して分類と定義を行い、近年見出される島根県立石見美術館の所蔵となった長谷川派筆「武蔵野図屏風」(本稿では以下石見美術館本と称する)について、作品の位置づけを試みる。

武蔵野図屏風は一九七〇年代以降論文などで取り上げられる機会が増えた作品である。安達啓子氏による荻野美術館所蔵の「武蔵野図屏風」の紹介<sup>二</sup>は、「定型の武蔵野図屏風」を取り上げた、まとまった論



左隻



右隻

図1 「武蔵野図屏風」静岡県立美術館所蔵

考としては最初のものである。また、安達氏は『日本屏風絵集成』の論文<sup>三</sup>においても武蔵野図屏風を取り上げている。この論文において安達氏は、「武蔵野図」という画題は、「歌枕に象徴される東国武蔵野の概念—そこは月や日の沈んでいく山のはしもみあたらない程平坦で未開の広く深い草の海である—の表現」であるととしている。また、『画工便覧』(寛文十二年〔一六七二〕刊行)において、武蔵野図と秋野図との画題の区別があったこと<sup>四</sup>を指摘している。また、武蔵野図の流行の時期として、慶長末から元和・寛永を中心にそれ以降も大きな流行をみせたと推察している。

また、山根有三氏の研究<sup>五</sup>によれば、十六世紀前後の土佐光信周辺では「秋草図屏風」が流行しており、その例として、画中画資料になるが、「石山寺縁起絵巻」巻四や「硯破草紙絵巻」（土佐光信筆）、「桑実寺縁起絵巻」（土佐光茂筆）などの作品を挙げている。またこれらの画中画から、単一の草花図や月に秋草図という画題が屏風絵のような大画面でも描かれていたこと、景観をそのまま描くのではなく、モチーフを絞り込んで描いていたことなどを指摘している。特に、小禽類など生物を描きこまないという選択は、武蔵野図の世界観と近似しており、このような「秋草図屏風」が室町時代後半に流行していたということは、武蔵野図の成立要因のひとつになったと考えられる。

また、仲町啓子氏による論文<sup>六</sup>は、武蔵野図屏風に関しての基礎的な論文であり、文献資料に見られる武蔵野の流れを概観し、近世の「武蔵野図」の伝統について、十五世紀後半ごろを展開のひとつの目安とする説を唱えている。また、「月に秋草」を描いた作品と、現在「武蔵野図」と呼ばれている作品とを区別して考察している。

仲町氏の論文以降、作品紹介を兼ねた論文はいくつか発表されているが<sup>七</sup>、武蔵野図屏風が内包する問題点についてより議論を重ねている論文は見当たらない。

ここで、筆者が考える武蔵野図屏風の問題点を整理しておく。第一に、武蔵野図屏風の定義と分類の問題が挙げられる。仲町氏が指摘しているように、月に秋草が描かれていれば武蔵野図と言えるわけではないが、類型作品の多い武蔵野図屏風において、どのように定義・分類していくのかは、重要な検討事項である。第二に、武蔵野図屏風の図様のルーツをどこに求めることができるのか、という問題がある。すなわち、薄の中に満月が描かれるという特徴的な図様は、どのよう

な背景から生まれたのかを検討する必要がある。第三に、筆者の問題が挙げられる。定型の武蔵野図屏風には落款印章を伴う作品がないため<sup>八</sup>筆者論は推測の域を出ないが、画中画資料も含め再検討する必要があると考えている。

以上三点の問題点のうち、特に第三の筆者の問題を考える時に重要になってくるのが、本稿で主に取り上げる島根県立石見美術館所蔵の「武蔵野図屏風」（図二）である。

武蔵野図屏風の問題点について考察する前に、まずは「武蔵野」という言葉の持つイメージを、文献資料を中心に確認していく。

## 二、「武蔵野」イメージの変遷

「武蔵野」は、古くは『万葉集』にその名を見ることができるとある。また、『伊勢物語』のような文学作品から、『とはすがたり』のような紀行文まで、「武蔵野」に関する記述のある文学作品は、古代から中世・近世に至るまでいくつかわかっている。文献資料にみられる「武蔵野」は、『万葉集』においてはオケラなど野草の生える野原であった<sup>九</sup>が、『古今和歌集』、『源氏物語』以降、紫草から想起される血縁、ゆかりのイメージも付け加えられる。また、『伊勢物語』において武蔵野は春の野として和歌が詠まれている<sup>一〇</sup>が、『更級日記』以降、秋の薄や萩の生い茂る茫漠の野として取り上げられるようになる。そして近世になると、武蔵野の「秋の野」としてのイメージに引きずられるのか文脈の混同が見られ、『伊勢物語』を描いた作品であっても、秋の野原を描くものが見られる<sup>一一</sup>。

また、「武蔵野」を詠んだ和歌を振り返ると、『古今和歌集』の読者知らず「紫のひとつとゆゑに武蔵野の草はみながらあはれとぞ見る」<sup>一二</sup>

『続古今和歌集』の大納言通方「武蔵野は月の入るべき嶺もなし尾花が末にかゝる白雲」は、後世の文献でもたびたび引用される、武蔵野を詠んだ和歌の代表的存在である。その後、江戸時代に入ると、読人知らずの「武蔵野は月の入るべき山もなし草より出でて草にこそ入れ」の歌<sup>二</sup>が引用される回数が圧倒的に増えるようになる。この和歌は先行研究でもたびたび指摘されてきたように、武蔵野図屏風のイメージソースと考えられている和歌であり、和歌の人気の高まりと、近世初期の武蔵野図屏風の流行とが共鳴しあっていると考えられる。

「武蔵野」という言葉は、古代からの文献を概観すると、①『万葉集』に見られる、野草の生える野原、②『源氏物語』にみられる、紫草から血縁・ゆかりの比喩、③『更級日記』や「武蔵野は月の入るべき嶺もなし」の和歌にみられる、秋の茫漠の野、という三つのイメージを持ち、主として取り上げられる季節も、『伊勢物語』のように春の場合と、『更級日記』のように秋の場合とがあるということがわかる。そのような中で武蔵野の絵画化を考える時、屏風に描かれた景物を詠んだ屏風歌を検討すると、平安時代以降の大幅面絵画では、武蔵野を描く際は季節にこだわらず描かれていた―天曆八年（九五四）村上天皇名所屏風では冬、永延二年（九八八）三月二十五日東三条関白兼家六十賀屏風では秋、承元元年（一一〇七）最勝四天王院障子では春―ことがわかる。中世において、武蔵野を主題とした絵画作品がほとんど残っていない現状を鑑みると、屏風歌において、武蔵野がどのような季節で描かれていたのか知ることができるのは貴重である。武蔵野を描いた絵画で年代が判明する作品としては、「西行物語絵巻」の武蔵野の場面<sup>三</sup>が挙げられる。また、絵画ではないが武蔵野のヴィジュアルイメージを想起させるものに『道閑花伝書』<sup>一四</sup>がある。『道閑花伝書』

<sup>一五</sup>によると、薄の中に白い花を入れ、それを月に見立てていたとあり、すすき野原の中に月が沈む武蔵野図の図様を想起させる記述となっている。

「西行物語絵巻」は原本である海田采女本が一五〇〇年頃の成立、『道閑花伝書』が永正三年（一五〇六）の奥書をもつことから、武蔵野イメージを絵画・工芸などで表現する際に、秋のすすき野原を意識した表現がとられるようになるひとつの目安を一五〇〇年頃と考えることができるのではないだろうか。この想定は、仲町啓子氏が、秋の名所としての武蔵野は、宗祇（一四二一～一五〇二）によって連歌が黄金期を迎えた頃に確立したのでは、と指摘している<sup>一六</sup>こととも矛盾はしない。

江戸時代に入り、武蔵野の景観は、新田開発や玉川上水の開発などにより、原野から農村風景へと転換する。延宝五年（一六七七）頃に刊行の『江戸雀』や天和二年（一六八二）の奥書がある『紫の一本』に、「家より出でているに入る」、「軒より出でて軒にこそ入れ」などの記述があることから、武蔵野がすすき野原から家並みが連なるように様変わりした様子を想像することができるだろう。また、この記述自体も、「草より出でて草にこそ入れ」のパロディである。当時の江戸の人々はこのように軒の連なつた景観を肯定的に捉えていた訳ではなく、『江戸雀』では、「草類のむさし野は名のみ残りて」、天保年間刊行の『江戸名所図会』では、「承応より享保に至り四度まで新田開発ありて耕田林園となり、往古の風光これなし。」という表現がされていることから、武蔵野の景観が、広大な茫漠の野から田畠と家々が連なる景色に変化してしまった事を残念に思う人々も多くいたと考えられる。和歌、文芸の世界において親しまれていた、萩や薄の生い茂る武蔵野の

イメージが破壊されてしまうのを、江戸の人々は惜しんでいたのだろう。『江戸名所図会』の刊行と同時期に活躍していた歌川広重が描いた「不二三十六景 武蔵野」を見ると、田島や家屋の描写はなく、すすき野原の向こうに富士山が描かれており、理想としての武蔵野が描かれている。「不二三十六景」の例からも、中世から続く、茫漠の野としての武蔵野イメージの方が人々に好まれていたと推測することが可能である。

### 三、武蔵野図屏風の分類と定義

ここまで文献資料を検討し、「武蔵野」のイメージの多層性と、近世における「秋の武蔵野」のイメージとを確認してきた。ここからは、前節を踏まえて、武蔵野図屏風の分類および定義について検討していきたい。

#### (一) 武蔵野図屏風の分類

武蔵野図屏風と呼ばれている一連の作品には、いくつかのパターンが知られている。それらの作品を、図様から以下のようにAからGまで分類した。

A 月、秋草とすすき野原、金雲で主に構成される

B 富士山、月、秋草とすすき野原、金雲で主に構成される

① 描かれる山は富士山のみのみ

② 遠山描写あり（富士山と月は別の隻）

③ 遠山描写あり（富士山と月が同じ隻）

C 総金地に富士山、月、秋草が描かれる

D 日月が描かれ、富士山は描かれない

E 対になる一隻が失われ、一隻で伝わる作品

F 亜類型的作品

G 「月に秋草図」と呼ばれている作品

特にA類とB類については、一般的に「武蔵野図屏風」と聞いた際に思い起こされる作品であり、本稿で「定型の武蔵野図屏風」と呼んでいる作品である。

まずは、それぞれの分類に当てはまる作品を表一の作品リストに沿って見ていく。

A 月、秋草とすすき野原、金雲で主に構成される

Aに分類した作品は、薄を中心とした秋草の中に月が描かれるという図様で描かれている。A類には、荻野美術館所蔵の「武蔵野図屏風」（以下荻野美術館本）をはじめ、五例が知られている。「武蔵野図」の図様の下敷きになったと考えられる、「武蔵野は月の入るべき山もなし草より出でて草にこそ入れ」の和歌の意味を考慮すると、A類は歌に詠まれている景物のみが描かれていると言うことができ、図様としては初発性の高いものと考えられる。また荻野美術館本は、他の武蔵野図屏風ではあまり描かれない、山百合のような植物も描かれており、安達氏が指摘するように<sup>17)</sup>、武蔵野図屏風の中で制作年代も早い時期に設定することができるだろう。

B 富士山、月、秋草とすすき野原、金雲で主に構成される

A類に富士山や遠山が加わった図様であり、富士山、遠山、月の描

かれる位置から、更に三種類に分けることができる。すなわち、①描かれる山は富士山のみ(図一)、静岡県立美術館所蔵の作品など四例)、②富士山以外に遠山も描写する(東京国立博物館所蔵の作品など三例)、③富士山と月が同じ隻に描きこまれる(江戸東京博物館所蔵の作品など二例)の三種類であり、合わせて九例が知られている。

「武蔵野図」に富士山が描きこまれることについて、水尾氏は『伊勢物語』との関係から<sup>18</sup>、飯田氏は実際の景観から<sup>19</sup>、描かれるようになったのではと唱えている。ところで、前節において検討した文献資料のうち、『玉造物語』<sup>20</sup>では武蔵野と富士が同じ長歌の中で詠まれている。この長歌に対する反歌として「むさし野は月のいつへき山もなしくさよりいてて草にこそいれ」の和歌が詠まれていることから、中世末期から近世初期の人々にとって、武蔵野から富士を連想するのは容易なことだったのではないかと推測する。「武蔵野」の名を冠した図様に富士が描き込まれるのも、現実の景観との結びつきと言うよりは、文学的な背景や、和歌の素養から生まれたものではないだろうか。また、構図としては、①富士山のみを描く作品に②遠山の描写が加わり、更に画面の整理が行われることで③富士山と月が同じ隻に描かれるようになっていったのではないかと考える。

### C 総金地に富士山、月、秋草が描かれる

現在、島根県立石見美術館所蔵の作品(以下、石見美術館本、図二)のみ知られている。この作品に関しては、第四節で特に取り上げる。「武蔵野図屏風」と呼称しているが、A類、B類、後述するD類に描かれる月が満月であるのに対し、石見美術館本は三日月である点、他の作品が金地金雲構成であるのに対し総金地である点、富士が銀泥によつ

て水墨画のように描かれる点など、「定型の武蔵野図屏風」との相違点が多い作品である。

### D 日月が描かれ、富士山は描かれない

室町時代以降多く描かれる日月図屏風と、武蔵野図屏風が合わさった作品であり、日月武蔵野図屏風とも呼称される。しかし多くの日月図屏風が月を三日月で描くのに対し、日月武蔵野図屏風の場合は月も満月で描かれている。日輪と月輪がどちらも円で描かれる作品は、参詣曼荼羅などの宗教的な色合いの濃い作品に多く見られるが、「武蔵野図」にそのような宗教性を見出すのは難しく、また文献資料からも、「武蔵野」の宗教性を見出すことはできない。そのため、日月武蔵野図屏風において日輪と月輪がともに円で表現される理由としては、「定型の武蔵野図屏風」の図様、すなわち描かれる月が満月であることを継承しているためだと考えられる。藤田美術館所蔵の作品など五作例を挙げる事ができる。

### E 対になる一隻が失われ、一隻で伝わる作品

A類、B類、D類のどれかに当てはまると考えられるが、片隻が失われ、現存するのが一隻であるため分類できない作例である。福岡の善導寺所蔵の作品など二作例を挙げることができる。

### F 亜類型的作品

月に秋草を描いているが、A類からD類までの作例には描かれない、民家や水辺の景色が描かれている作品である。また、描かれる月も満月ではない。東京富士美術館所蔵の作品など、三例を挙げることがで

所蔵先	名称	時代	材質	形状	法量
<b>A類:富士山が描かれない(遠山描写なし)</b>					
荻野美術館(岡山)	武蔵野図屏風	江戸時代	紙本金雲着色	六曲一双屏風	各95.5×366.5
個人蔵	武蔵野図屏風	江戸時代	紙本金雲着色	六曲一双屏風	各154.2×335.6
石川県立美術館	武蔵野図屏風	桃山~江戸時代	金地着色	六曲一双屏風	各151.0×356.4
江戸東京博物館	武蔵野図屏風	江戸時代前期	紙本金雲着色	六曲一双屏風	**
岡田美術館	武蔵野図屏風	**	紙本金雲着色	六曲一双屏風	**
<b>B類①:富士山が描かれる(遠山描写なし、月と富士山は別の隻に描かれる)</b>					
サントリー美術館	武蔵野図屏風	江戸時代	紙本着色	六曲一双屏風	各155.5×362.5
静岡県立美術館	武蔵野図屏風	17世紀(江戸時代初期)	紙本金地着色	六曲一双屏風	右隻155.6×356.8、 左隻155.6×354.8
ニュー・サウス・ウェールズ州立美術館(オーストラリア)	武蔵野図屏風	江戸時代 17~18世紀	紙本金地着色	六曲一双屏風	各156.0×360.2
南オーストラリア美術館(オーストラリア)	武蔵野図屏風	江戸時代	紙本金地着色	六曲一双屏風	各170.0×370.0
<b>B類②:富士山が描かれる(遠山描写あり、富士山と月は別の隻に描かれる)</b>					
東京国立博物館	武蔵野図屏風	江戸時代	紙本着色	六曲一双屏風	各154.5×361.5
東京富士美術館	武蔵野図屏風	江戸時代	紙本着色	六曲一双屏風	各140.0×330.0
財団法人諸戸会	武蔵野図屏風	江戸時代前期	紙本金雲着色	六曲一双屏風	各150×375
<b>B類③:富士山が描かれる(遠山描写あり、富士山と月は同じ隻に描かれる)</b>					
島根県立美術館	武蔵野図屏風	江戸時代中期	紙本着色	六曲一双屏風	各155.5×358.0
江戸東京博物館	武蔵野図屏風	江戸時代	紙本着色	六曲一双屏風	各153.5×356.0
<b>C:総金地に秋草</b>					
島根県立石見美術館	武蔵野図屏風	桃山~江戸時代初期	紙本金地着色	六曲一双屏風	各165.8×367.0
<b>D:日月武蔵野図</b>					
個人蔵	日月武蔵野図屏風(勝親印)	桃山~江戸時代	紙本金地着色	六曲一双屏風	各155.0×361.4
シカゴ美術館(アメリカ)	日月武蔵野図屏風	江戸時代	紙本金地着色	六曲一双屏風	各154.8×358.0
藤田美術館(大阪)	日月秋草図		紙本金地着色	六曲一双屏風	各153.0×332.5
個人蔵	武蔵野図		紙本金地着色	二曲一隻	138.5×176.5
根津美術館(東京)	武蔵野図屏風	江戸時代	紙本金地着色	六曲一双屏風	各147.9×331.8
<b>E:一隻のみ現存する作品</b>					
善導寺(福岡)	武蔵野図屏風	江戸時代	紙本金地着色	六曲一隻屏風	148.1×353.4
メトロポリタン美術館(アメリカ)	武蔵野図屏風	江戸時代 17世紀	紙本金地着色	六曲一隻屏風	152.6×355.6
<b>F:亜類型的作品</b>					
東京富士美術館	武蔵野図屏風(田家秋景)	江戸時代	紙本金地着色	六曲一双屏風	各159.0×339.0
個人蔵	秋草図屏風		紙本金地着色	六曲一双屏風	各151.4×363.2
<b>G:「月に秋草図」の系統</b>					
出光美術館	月に秋草図屏風	江戸時代 17世紀	紙本金地着色	六曲一双屏風	各155.1×360.6
メトロポリタン美術館(アメリカ)	月に秋草図屏風	江戸時代 17世紀	紙本着色	六曲一双屏風	各151×361.6
個人蔵	月に秋草図屏風	江戸時代 19世紀	絹本金地着色	六曲一隻屏風	139.5×307.2

表 1

きる。すすき野原に対して、「定型の武蔵野図屏風」や日月武蔵野図屏風が真横から低い視点で描くのに対し、F類の作品は斜め上から見下ろす視点を取っているため、定型の「武蔵野図屏風」とは異なる文脈の作品と考えられる。

## G 「月に秋草図」と呼ばれている作品

現存作例としては、メトロポリタン美術館が所蔵する伝俵屋宗達筆「武蔵野図屏風」などの、いわゆる宗達派の作品がG類に分類される。

月の形状がアーモンド形を取る点、地平線を設定せず、画面内に草花の塊を散らして描いている点に特色があり、描かれる景物は共通しているものの、「定型の武蔵野図屏風」とは分けて考える必要がある作品である。

以上、A類からG類まで、「武蔵野図屏風」と呼ばれている作品を分類した。この分類を踏まえ、「武蔵野図屏風」はどのように定義されるものなのか、作品の成立過程も含め、考察を進めたい。

## (二) 武蔵野図屏風の定義

仲町啓子氏が指摘するように<sup>三</sup>、月に秋草が描かれていればそれは「武蔵野図」と言えるのか、という問題は、武蔵野図屏風というこの一連の作品群をどのように定義するのかわかると大きく関係している。この問題について仲町氏は、「定型の武蔵野図屏風」と、宗達派などによる「月に秋草図」とを切り離して考えている。また、河野元昭氏は、「狭義の武蔵野図」と「広義の武蔵野図」という考え方を提示しており<sup>三</sup>、①日月あるいはその一方を比較的大きく描く、②月が満月である、③日月は土坡に隠れている、という三つを満たすものを「狭

義の武蔵野図」とし、宗達派などによる「月に秋草図」の系統を「広義の武蔵野図」としている。

本稿は「武蔵野図」の定義について、河野氏の提示された、「狭義の武蔵野図」、「広義の武蔵野図」という考え方に基本的には同意し論を進めていく。先述のA類からG類までの分類では、A類、B類、D類、E類が「狭義の武蔵野図」、C類、F類、G類は「広義の武蔵野図」ということになる。ただし筆者は、河野氏の分類では「広義の武蔵野図」となるC類を、「狭義の武蔵野図」と定義したいと考えている。その理由について、詳しくは第四節で後述するが、C類の図様は、河野氏が「狭義の武蔵野図」に定義するB類に先行する図様であると考えられるためである。

「武蔵野図」の、叢の中に月が沈んでいるという特徴的な構図は、扇画面のような小画面から屏風のような大画面絵画に転用されるようになったと考えられる<sup>三</sup>。「定型の武蔵野図屏風」に先行すると考えられる扇画面は、室町時代後期から江戸時代初期にかけて制作されたと考えられる「南禅寺扇面屏風」の扇画面、高津古文化会館所蔵の「扇面草子貼交屏風」のうち「ゆく末は空もひとつの武蔵野に草の原より出づる月影」の和歌を伴う扇画面、本阿弥光悦著『扇の草紙』のうち、「武蔵野は月の入るべき山もなし草より出でて草にこそ入れ」の歌に添えられた扇画面が知られている。特に、高津古文化会館所蔵の扇画面および『扇の草紙』所載の扇画面では、「武蔵野」を詠んだ和歌も伴っていることから、叢に月が沈むという図様と「武蔵野」というキーワードとの関連性を強く示している。扇画面に見られるような、叢の中に月を沈めるといふ構図は、前節で言及したように『道閑花伝書』の記述から、いけばなにも見られたことがわかっている。『道閑花伝書』

の奥書は永正三年（一五〇六）であるが、管見の限り絵画作品でそこまで遡ることができる作例はなく、叢の中に月を沈める構図が、絵画といけばなのどちらから発生したのかを検討するのは困難であるが、構図と「武蔵野」というキーワードとの関連から、絵画といけばなの間でイメージを共有していたのは確かだと思われる。また、「定型の武蔵野図屏風」に描かれる月は決まって満月であるが、『道閑花伝書』に書かれるように、すすきの中に入れた白い花を月に見立てることに図様の起源を求めることができれば、花の形を考慮すると、そこから連想されるのは満月であつたろうと思われる。

月が叢に隠れる構図で描かれている作品を概観すると、基本的に月は満月で描かれている。しかし、C類に分類した石見美術館本のみ例外で、月は叢に隠れているが、描かれているのは満月という作品である。月が三日月であるため河野氏の定義では「広義の武蔵野図」となるが、筆者は石見美術館本も「狭義の武蔵野図」と定義したいと考えている。次節ではこの石見美術館本の検討を行い、武蔵野図屏風への理解をより深めていきたい。

#### 四、島根県立石見美術館所蔵「武蔵野図屏風」について

島根県立石見美術館が所蔵する「武蔵野図屏風」（図二）は、前節で述べたように、他の「武蔵野図屏風」とは異なった様式で描かれる、孤立した作品である。石見美術館本は、水尾比呂志氏によって近年『国华』誌上で紹介され<sup>二四</sup>、その後島根県立石見美術館の所蔵となった作品である。水尾氏は筆者を、長谷川等伯の娘婿である等学とし、制作時期を慶長年間と推測された。

石見美術館本は、数ある武蔵野図屏風の中でも構図や金地構成の点



左隻



右隻

図2 長谷川派筆「武蔵野図屏風」島根県立石見美術館所蔵

から異色の作であり、ここで改めて作品の検討をし、「武蔵野図屏風」における問題点のうち、特に筆者の想定について考察していく。

(一) モチーフ・構図

まず、描かれているモチーフを確認していく。画面は総金地で、右隻には秋草と三日月、左隻には富士と秋草が描かれている。

右隻は、画面右に萩、野菊、桔梗、藤袴などが繁茂する様子が描かれ、画面左に薄が生い茂る様子が描かれている。叢に埋もれるように描かれる三日月は、右隻のほぼ中央の第四扇に描かれている。左隻は、画面右に、薄を中心に女郎花や藤袴が描かれ、右隻から図様が続くように描かれている。画面左は、萩を中心に、野菊、桔梗、女郎花が描かれている。第四扇に山頂が来るように銀泥で富士が描かれている。山の中腹には、外隈で雲形が描かれている。萩などの葉脈には金泥で輪郭が取られているが、描線が不安定であるため、後補と考えられる。

左右隻の図様は秋草で連続しており、右隻右と左隻左に萩を中心とした秋草を、丈を高めを描き、右隻左と左隻右には薄を中心とした秋草を、少し高さを抑えて描いている。構図の取り方としては、漢画系の四季花鳥図屏風によく見られる、画面の両端に樹木や山など背の高い景物を描く構図に近い。また、屏風を折り曲げると、群生している秋草が手前にせり出してくるよう感じられ、秋草の瑞々しい精気を感じる作品である。「定型の武蔵野図屏風」のように秋草が文様のように整然と描かれるのではなく、自然の秋草の群生を想起させるように、華やかかつダイナミックに画面上に配置されており、画面の外側へ向かっていく植物の生命力を感じさせる。

## (二) 長谷川派作品との比較

先述したように、水尾氏は石見美術館本を長谷川等学の作としている。そこで、長谷川派による秋草を描いた作品と比較することで、石見美術館本を長谷川派作品の中で位置づけていきたい。

長谷川派による秋草を描いた作品として最初に取り上げるべきは、智積院障壁画のうち「楓図」(図三)である。智積院障壁画は、長谷川

等伯とその弟子たちによって描かれた金碧障壁画であり、もともとは豊臣秀吉が愛児・鶴松の菩提を弔うために天正十九年(一五九二)に建立した祥雲寺客殿の障壁画であった。智積院障壁画の中でも、「楓図」は等伯自身の手による作品と考えられ<sup>二五</sup>、智積院障壁画の中で最も有名な作品と言っても過言ではない。「楓図」では、華やかな秋の絢爛たる様子が、実物以上の大きさを持つ楓の幹を中心に据えて描かれている。また、そこに描かれている秋草は、萩、赤と白の鶏頭、白い菊、藍色の桔梗、木犀である。石見美術館本と共通する植物は萩のみであるが、萩がダイナミックに繁茂する様子は両者に共通している。

同じく智積院障壁画の「松に秋草図」では、画面の右側から左へ向かう太い松、満開に咲くムクゲ、クマザサ、薄、芙蓉、



図3 智積院障壁画のうち「楓図」智積院所蔵

菊が描かれている。薄は、幾何学的で理的な構図で描かれており、「楓図」に見られるような煌びやかなダイナミックさは少なく、明晰な美しさが優先されている。石見美術館本は、構図は画面の両端に重心がくるよう計算して描かれているものの、植物自体の描写は自然の状態を想起させるようなダイナミックさを持っており、智積院障壁画の中で比較するのであれば、その描写の態度は「松に秋草図」よりも「楓図」により近いと言えるのではないだろうか。

「楓図」、「松に秋草図」はともに、もとは襖絵であった作品である。

長谷川派の作品で秋草を描く屏風絵としては、相国寺所蔵「萩芒図屏風」がよく知られている。「萩芒図屏風」は等伯の基準印を持つ作品で<sup>二六</sup>、右隻に萩、左隻に薄が繁茂している様子を描いている。「萩芒図屏風」も画面の両端に重心を置くように画面が構成されており、石見美術館本との共通点が見出せる。また、総金地に秋草という構成も石見美術館本と共通している。

長谷川派による秋草を描いた屏風として、南禅寺所蔵の「秋草図屏風」も挙げることができる。この「秋草図屏風」は等伯の息子である宗宅等後の手による作品で、薄が画面右側に、萩が画面左側に、それぞれ小さな群生で描かれており、繊細な画面には宗宅の特徴が表れている。石見美術館本がダイナミックな表現で植物を描くのに対し、南禅寺所蔵「秋草図屏風」の植物の描写は繊細で、画面の中に綺麗に収まるよう描かれており、植物の描写態度に明らかな違いがある。

以上、長谷川派の四作品と石見美術館本とを簡単に比較してきた。そこから、石見美術館本における植物の描写態度は、「楓図」の豪壮さに近いものがあると思われた。ただし、石見美術館本を等伯の作であると断言するのは躊躇される。等伯が描く植物を見ると、描かれる

花の多くは白系統の色でまとめられており、「楓図」や「萩芒図屏風」に見られる萩や菊も、白い花を中心に描かれている。一方、石見美術館本は、特に右隻の萩に赤い差し色がふんだんに使われていること、また、野菊も赤、オレンジ、青といった様々な色を使って描かれていることから、色の使い方には等伯と別の個性が認められる。よって、石見美術館本を長谷川派作品の中に位置づけるとすると、等伯にかなり近い弟子の作と考えられる。また、等伯の次世代にあたる宗宅等後の繊細さは石見美術館本には認められないことから、石見美術館本の絵師は、等伯の次世代ではなく、等伯と同世代の絵師であったと考えることができ、制作年代としては水尾氏が提示された慶長年間ごろという考えは妥当だと思われる。

### (三) 武蔵野図屏風における位置づけ

石見美術館本は武蔵野図屏風の中でも異色の作である。しかし、第三節において「武蔵野図」の定義を考える際、河野氏の定義では「広義の武蔵野図屏風」となる石見美術館本を、筆者は「狭義の武蔵野図」に含むとした。「狭義の武蔵野図」が扇画面などから受け継いだ図様の伝統を考えると、「狭義の武蔵野図」では図様成立の当初から月は満月で描かれていたと考えられるため、石見美術館本は一見「狭義の武蔵野図」には含まれないように思われる。しかし、「狭義の武蔵野図」に含まれるB類に先行する図様としてC類・石見美術館本を位置づけることができるのではないかと考えられるため、石見美術館本を「狭義の武蔵野図」と定義し、その位置づけを考えていく。

「狭義の武蔵野図」のうち、石見美術館本に先行すると考えられる作品は、第三節でも言及した「南禅寺扇面屏風」の「秋草図扇面」お

よび『扇の草紙』の「武蔵野は月の入るべき山もなし」の扇面画であり、屏風作品で石見美術館本に先行すると考えられる作品は、管見の限り知られていない。よって、石見美術館本は武蔵野図屏風がまだ定型化される前に描かれた作品と考えることができ、武蔵野図の図様成立の過渡期において生まれた作品であると位置づけることができる。また、石見美術館本は月に秋草と富士とを取り合わせて描いた作品としても嚆矢となる作品である。「武蔵野」という歌枕の絵画化と、和歌などの文学的背景との関連、そこからの図様の定型化への流れを考える時、思い起こされるのは、長谷川派において図様が定型化され大量生産された柳橋水車図屏風である。柳橋水車図屏風において定型化された作品のうち、制作年が最も古いと考えられるのは、長谷川等伯の基準印が捺される香雪美術館所蔵の「柳橋水車図屏風」である<sup>二七</sup>。柳橋水車図屏風も宇治という歌枕の絵画化であり、その背景には和歌をはじめ、『源氏物語』や、平等院鳳凰堂から連想される仏教思想を内包している。定型の「柳橋水車図屏風」の祖形となる作品と「武蔵野図屏風」のうち富士を描き込む図様の嚆矢となる作品が共に長谷川派によつて制作されたということは、文学的背景を持つ歌枕・名所の絵画化を行う際に、長谷川派というブランドが一定の地位を獲得していたと考えられないだろうか。「定型の武蔵野図屏風」の中で長谷川派の個性が認められる作品は見出だせていないが、特に富士を描き込むB類が定型として図様を確立するにあたって、石見美術館本が富士を描き込む武蔵野図屏風の嚆矢となる作品として存在することは、武蔵野図屏風の定型化の中で、月と秋草と富士とを有機的に関連付け視覚化したという点において、長谷川派が一定の役割を果たしていたと考えたい。

## 五、「武蔵野図屏風」の展開

「武蔵野図」は、扇面画から屏風絵へと展開していったと考えられるが、屏風絵以外にも武蔵野をモチーフとした作品は存在する。

「定型の武蔵野図屏風」が成立する以前の、室町時代の作と考えられている「武蔵野蒔絵貝桶」（徳川美術館所蔵）は、すすきに埋もれるように銀の月が施されている。「武蔵野図」の図様成立の比較的早い段階から、工芸作品においても絵画と同じようにモチーフとして取り上げられていたことがわかる貴重な作品である。

また、二条城二の丸御殿帳台之間の障壁画にも「武蔵野図」は描かれており、狩野派が揮毫したことがわかる作例として貴重である。作品は現存していないが、前述の『画工便覧』の記述から、御所の障壁画にも「武蔵野図」が描かれていたことがわかっており、城郭に描かれる障壁画の画題としても受け入れられていたことがわかる。

画中画資料では、サントリイ美術館所蔵の「舞踏図」、徳川美術館所蔵の「歌舞伎図巻」、プライスコレクションの「遊興風俗図屏風」に「武蔵野図」が見られる。画中画はすべて扇面画であり、また描かれているのは月輪ではなく日輪である。そして、三作品ともに、扇を持つのは舞踏する女性である。文献資料における「武蔵野」を検討した際、「武蔵野」と舞踊とを結びつける資料を見つけることは、残念ながらできなかったため、「武蔵野図」と舞踊との間に関係があるのかに関しては、今後の課題としたい。

染織の分野では、小袖の雛形にも「武蔵野」に取材した例があり、寛文七年（一六六七）刊行の『御ひいなかた』に一図、貞享三年（一六八六）刊行の『諸国御ひいなかた』に一図、貞享五年（一六八八）刊行の『友禅ひいながた』に一図、計三図を見出すことができる。特

に、『友禅ひいながた』に掲載されている図は、『扇の草紙』の「武蔵野」の図をそのまま小袖の雛形に仕立てたかのようなものであり、「武蔵野図」が様々に受け入れられていたことを感じさせる。また、切畑氏によれば<sup>二八</sup>、『伊勢物語』や『源氏物語』を主題とした雛形は、徐々に減少していく、とのことであるが、「武蔵野図」を主題とした雛形も、見出すことができるのは初期に刊行されたものに限られており、「武蔵野図」は『伊勢物語』との関連の中で捉えられていた可能性が高い。江戸時代以降、『伊勢物語』第十二段は、もともと春の情景であったものが秋の情景と混同されるようになる、という指摘を第二節でしたが、春と秋の混同が小袖雛形においても起きていたと考えられる。

工芸や染織も含めて概観すると、「武蔵野図」が盛んに用いられていたのは十七世紀末頃までであり、十八世紀以降はその流行が下火になっていく、という傾向を読み取ることができるのではないだろうか。

## 六、結語

武蔵野図屏風について、その分類定義を行い、武蔵野図屏風が定型化する以前の作品として、石見美術館本を取り上げ考察してきた。石見美術館本は、富士山を描き込んだ「武蔵野図」の嚆矢となる作品であり、その後の武蔵野図屏風の定型化において大きな影響を与えたと考えられる。

武蔵野図屏風は、和歌の歌枕・名所としての「武蔵野」を絵画化しており、名所絵の伝統に連なる作品と考えることができ、作品が制作された近世初期において、すでに古典になっていたであろう室町時代の扇面画などのやまと絵をもとに生まれたと言いうことができる。

また、「狭義の武蔵野図」において、屏風作品の遺例で最も遡ること

ができるのも、石見美術館本である。狩野内膳筆「豊国祭礼図屏風」（豊国神社所蔵）には武蔵野図屏風と見られる画中画を確認できることは先行研究でも指摘されている<sup>二九</sup>が、この画中画における武蔵野図屏風は定型で描かれているとは言い難く、「豊国祭礼図屏風」の描かれた慶長十一年（一六〇六）の段階では、まだ定型の「武蔵野図屏風」は完成していなかったのではないかと推測する。

「洛中洛外図屏風」、「南蛮屏風」、「浜松図屏風」など、一定の形式を備え同じ画題で描かれた作品群は、室町時代後期以降数多くみられるが、その中で定型化が顕著に行われるのが「柳橋水車図屏風」および「武蔵野図屏風」である。柳橋水車図屏風は定型に先行する屏風作品が室町時代後期から見られるのに対し、武蔵野図屏風は柳橋水車図屏風に遅れて定型化がなされていく。武蔵野図屏風の定型化を行う際に長谷川派の関与を判断する材料は乏しく、断定はできないが、「武蔵野」の絵画化において最初に富士を描き込んだ作例が石見美術館本であると考えられるため、武蔵野図屏風の定型化、中でも富士を描き込むB類において、その図様の嚆矢となる作品が石見美術館本であったと考えられ、長谷川派によって、月、秋草、富士の有機的な関連付けが行われたのではないだろうか。

## 主要参考文献

安達啓子「武蔵野図屏風」『国華』九五三号、昭和四十七年十二月

〃 「日月図屏風と武蔵野図屏風—金剛寺本日月山水図屏風を中心—」『日本屏風絵集成第九巻 景物画 四季景物』講談社、昭和五十二年十一月

足立雍子『源氏物語』における「武蔵野」についての考察—歌語—む

- さしの」の機能するもの―』『埼玉女子短期大学研究紀要』  
二十号、平成二十一年三月
- 有川美亀夫「玉造物語」の小町像(一)(二)『群馬大学教育学部紀要人文・  
社会科学編』十六号、十七号、昭和四十一年、四十二年
- 飯田 真『武蔵野図屏風』―静岡県立美術館所蔵作品の紹介を中心に―  
『静岡県立美術館紀要 第二十五号』平成二十二年三月
- 市古貞次「玉造物語の和歌について」『かがみ』十三号、昭和四十四年  
二月
- 石川 透『玉造物語』翻刻・校異・解題(上)(下)『斯道文庫論集』  
二十五号、二十六号、平成三年三月、平成四年三月
- 家永三郎『上代倭絵全史 改訂版』墨水書房、昭和四十一年五月
- 大久保純一「広重に見る江戸のイメージ 武蔵野図の残像」『風景の思  
想』学芸出版社、平成二十四年六月
- 岡田幸三編『図説いけばな大系 第六巻 いけばなの伝書』角川書店、  
昭和四十七年二月
- 菊池 仁「草より出でて草にこそ入れ―(武蔵野)の意匠―」『伝承文  
学研究』五十六号、平成十九年五月
- 熊田陽一郎「武蔵野考」『日本の美学』一号、ぺりかん社、昭和五十九  
年五月
- 坂崎 坦編『日本画談大観 上中下』目白書院、大正六年(国立国会  
図書館デジタル化資料)
- 鈴木棠三他校註『新版 江戸名所図会』角川書店、昭和五十年一月
- 田島智子『屏風歌の研究 論考編・資料編』和泉書院、平成十九年三  
月
- 田中一松「宗達をめぐる二三の問題―新出作品の紹介を中心として―」  
『美術研究』二二五号、昭和三十六年三月
- 田中享子「文様に見る月―武蔵野の月について―」『服飾美学』十四号、  
昭和六十年
- 玉蟲敏子「柳橋水車図」と「宇治の川瀬の水車」―歌謡と風流と屏風  
絵の交響―『日本文芸思潮論』桜楓社、平成三年三月
- 仲町啓子「武蔵野図の系譜」『花鳥画の世界 第五卷 瀟洒な装飾美―  
江戸初期の花鳥』学習研究社、昭和五十六年九月
- 成瀬不二雄『富士山の絵画史』中央公論美術出版、平成十七年十一月
- 福士雄也「列品解説 武蔵野図屏風」『特別展 世界遺産登録記念 富  
士山―信仰と芸術―』静岡県立美術館他、平成二十七年九月
- 福田秀一「武蔵野の歌」『日本文芸思潮論』平成三年三月
- 〃 「武蔵野の歌と絵」『国際基督教大学学報』B 人文科学研  
究(キリスト教と文化)』三十二号、平成十三年三月
- 前原祥子「工芸絵画に見るむさし野」『武蔵野美術日本文学』十八号、  
平成二十一年三月
- 水尾 博「俵屋宗達と草花絵―武蔵野図屏風をめぐる―」『国華』八  
〇五号、昭和三十四年四月
- 水尾比呂志「武蔵野図屏風」『国華』一二八〇号、平成十四年六月
- 水尾比呂志他『日本の文様十六 秋草』光琳出版、昭和五十四年十二  
月
- 源 豊宗『源豊宗著作集 日本美術史論究1 序説』思文閣出版、昭  
和五十三年十一月
- 安原眞琴『『扇の草紙』の研究―遊びの文芸―』ぺりかん社、平成十五  
年二月
- 山根ますみ他「武蔵野のイメージとその変化要因についての考察」『造

園雑誌』五十三巻五号、平成二年

山根有三「秋草図屏風の成立と展開」『日本屏風絵集成 第七巻花鳥画

四季草花』講談社、昭和五十五年十一月

若桑みどり『薔薇のイコノロジー』青土社、昭和五十九年十月

本稿は平成二十五年に名古屋大学大学院文学研究科に提出した修士論文の一部に加筆修正を加えたものです。調査でお世話になった島根県立石見美術館・川西由里さまはじめ、ご指導、ご助言いただいた多くの方に、末筆ではありますが感謝の意を表します。

一表一を参照。

二安達啓子「武蔵野図屏風」『国華』九五三号、昭和四十七年十二月

三安達啓子「日月図屏風と武蔵野図屏風—金剛寺本日月山水図屏風を中心に—」『日本屏風絵集成第九巻 景物画 四季景物』講談社、昭和五十二年十一月

四『画工便覧』巻第五に、御所の障子絵について、「御園御殿 六間 武蔵野」

「御詰番所 二間 秋野」という記述がみられる。また、「東対屋十二間 二

間 草花」という記述もあることから、それぞれの画題について、はっきりと

区別していたことがわかる。(坂崎坦編『日本画談大観』下「画工便覧」参照。)

五山根有三「秋草図屏風の成立と展開」『日本屏風絵集成 第七巻 花鳥画 四

季草花』講談社、昭和五十五年十一月

六仲町啓子「武蔵野図の系譜」『花鳥画の世界 第五巻 瀟洒な装飾美—江戸

初期の花鳥』学習研究社、昭和五十六年九月

七水尾比呂志「武蔵野図屏風」『国華』一二八〇号、平成十四年六月、飯田 真

「武蔵野図屏風」—静岡県立美術館所蔵作品の紹介を中心に—『静岡県立美術

館紀要 第二十五号』平成二十二年三月をはじめ、展覧会図録等の作品解説で

取り上げられている。

八註七の飯田氏の論文において報告されているように、静岡県立美術館所蔵の

「武蔵野図屏風」は二顆の印が捺されているが、後印の可能性が高い。

九『万葉集』巻十四東歌「武蔵の国の歌」九首のうち五首に「武蔵野」の語が

あらわれている。

一〇『伊勢物語』では、第十段、第十二段、第十三段で武蔵野国が舞台となつている。特に第十二段は、「むさしのは今日はなやきそわかぐさのつまもこもれりわれもこもれり」の歌と共に、広く知られている。この歌で詠まれる季節は春であり、春の若草生い茂る武蔵野の野原のイメージを想起させる。

一一例えば、MOA美術館所蔵の尾形光琳筆「武蔵野図」は明らかに秋の野として『伊勢物語』第十二段を描いている。

一二管見の限り、「武蔵野は月の入るべき山もなし草より出でて草にこそ入れ」の和歌の初出は、室町時代以降の成立と考えられる『玉造物語』「玉つくり 二十」の中の「むさし野は月のいつへき山もなしくさよりいてて草にこそいれ」、もしくは永正三年（一五〇六）の奥書がある『道閑花伝書』「第七 当流」の「むさし野は月の入るべき山ぞなき草より出でて草にこそいれ」が最も遡る事のできる文献資料である。

一三西行が武蔵野で隠者に会うという説話が『発心集』巻六に掲載されている。

説話の内容は、八月十日頃、月が出ていた武蔵野を西行は通り過ぎたが、そこで西行は一人の老僧に出会おうというものである。西行が関東を経て奥州へ赴いたのは、康治二年（一一四三）頃および文治二年（一一八六）の二度である。武蔵野で出会った老僧は、郁芳門院（白河院皇女媞子）の侍であり、郁芳門院は嘉保三年（一一〇九六）に薨去しているため、年齢を考慮すると、西行の奥州行きのうち、前者である康治二年の出来事であったと考えられる。この老僧の住む庵は、萩と女郎花を垣根にし、薄、刈萱、萩を屋根に葺いていたという。薄などは武蔵野の野原に群生しているのを利用したのである。武蔵野の様子に関しての具体的な記述はないものの、薄や萩の生い茂る茫漠の野原であったことが推測でき、『更級日記』で描写された「武蔵野」と近い様子であったと思われる。「西行物語絵巻」の原本である海田采女本（一五〇〇年頃成立）は現存しないが、出光美術館が所蔵する模本（鳥丸光広詞、俵屋宗達画）を確認すると、この説話は第四十九段で取り上げられ、絵画化されている。作品を確認すると、描かれる秋草は、庵の屋根より高く生い茂る萩や、女郎花、桔梗、薄、野菊である。また、詞書に、「彼方の野原の鹿の音は、誰が妻籠めに鳴き明かし」とあるため、鹿が数頭描かれている。しかし、詞書には「草の原遙かに立ち昇る月影を眺むれば」とあるものの、画面に月は描かれず、また、夜に起きた出来事であることを示唆するものも描かれていない。原本である海田采女本もほぼ同じ図様であったと考えられる。

一四玉蟲敏子氏の論文（「柳橋水車図」と「宇治の川瀬の水車」—歌謡と風流

と屏風絵の交響―『日本文芸思潮論』桜楓社、平成三年三月）から、この花  
伝書の存在を知った。

二五 註十二でも言及した『道閑花伝書』第七 当流には、以下のような記述  
が見られる。(前略)むさし野は月の入るべき山ぞなき草より出て草にこそい  
れ すゝきなどの中に、しろき花を入。月にしてそのあたりにむさしのゝ躰を、  
小草ともにさかせ、木をすくなく立てよ。(後略)〔図説いけばな大系 第六  
巻 いけばなの伝書』より引用)

二六 註六参照。

二七 註二参照。

二八 水尾比呂志「武蔵野図屏風」『国華』一一八〇号、平成十四年六月

二九 飯田 真「武蔵野図屏風」―静岡県立美術館所蔵作品の紹介を中心に『静  
岡県立美術館紀要 第二十五号』平成二十二年三月

三〇 『玉造物語』「玉つくり 二十」で詠まれている長歌の中に「ふしのねの」  
の語が見られる。以下『玉造物語』より引用。「むさし野は ちさとの外の ち  
さとも と山をく山の かけもなし あかねさし いづるには 日そひか  
しなる むは玉の よるには月や にしならん さらてはこゝに きたもは  
た みなみもさらに しらぬまてに ふみまよふ のゝはてなきに ふしの  
ねの 見えぬるや みやこのかたの こしかたの かたみなりけり 行くれ  
て むすひてまける くさよりも いてゝは草に 入つきも のはらのうち  
に みちかゝる こし人ことに とひみはや このむさしのゝ 野への心を」  
(傍線は筆者による)

三一 註六参照

三二 河野元昭「武蔵野図屏風 解説」『新 青山莊清賞―根津美術館名品聚成―』  
昭和六十二年

三三 並木誠士「高津古文化会館蔵『扇面草子』について」『MUSEUM』四五二  
号、昭和六十三年十一月、同「高津古文化会館蔵『扇面草子』・追録」『MUSEUM』  
五二二号、平成六年九月

三四 水尾比呂志「武蔵野図屏風」『国華』一一八〇号、平成十四年六月

三五 山根有三他「智積院障壁画の研究」『国華』八五〇号、昭和三十八年六月

三六 田中英二「等伯」印 萩芭図屏風」『国華』一一〇六号、平成八年五月

三七 東京国立博物館、京都国立博物館編『没後四〇〇年 長谷川等伯』展覧会  
図録、平成二十二年二月

三八 切畑健「文芸を着る―和歌・物語・謡曲―」『大手前大学比較文化研究叢書  
2 視覚芸術の比較文化』思文閣出版、平成十六年四月

二九 註六参照。