第一部　研究論文

水辺の女

――西川祐信画にみる水流と美人

山本ゆかり　やまもと ゆかり

はじめに

西川祐信（一六七一～一七五〇）の肉筆美人画には、背景に水流を描く作品がいくつかある。それらの作品では、存在感のあるたっぷりとした水流が蛇行しながら画面を横切るように描かれる。近年、祐信が描いた新出の二点の肉筆画を調査する機会を得た。ともに水流の畔に立つ美人を描く。作品の意味を読み解くうちに、水流が単なる絵の背景として描かれるのではなく、水流そのものが主題と深く関わり、重要な意味を担うことを知った。祐信にとって水流とはどのような意味をもつモティーフであったのだろうか。水流とその畔に佇む美人の図像に着眼し、表現と画題の側面から祐信肉筆画の構造を読み解いてゆきたい。

●右／図１：西川祐信筆「六月祓図」（個人蔵）
●左／図２：西川祐信画『絵本筑波山』（国立国会図書館蔵）

一・ふたつの水辺に佇む美人図

はじめに本稿執筆の契機となった二点の祐信肉筆画を紹介する。ひとつめの作品は水辺に優美な姿で佇む美人を描くもので、画中には讃がある（図1）。

「龍田川見れば紅葉も散うきぬ　我はうき名のながれけるころ　鈴屋翁」

鈴屋翁（すずのやのおじ）は本居宣長（一七三〇～一八〇一）の号で、天明二年（一七八二）に宣長が自宅の二階に増築した書斎「鈴屋」の名に由来する。寛延三年（一七五〇）に祐信が没したとき宣長は二十一歳であったが、年若い宣長が祐信と直接会い、讃を入れたのではない。増築後に使用した宣長の初老以後の号が記されている点から、祐信没後の後讃である[1]。

宣長はこの水流を龍田川とみなして着讃する。確かに水流に紅葉の流れるさまを描く場合、まず歌枕・龍田川と解するのが常套である[2]。龍田川を流

れる紅葉の図様は、九世紀後半には屏風に描かれていたことが『古今和歌集』（秋歌下、歌番号二九三）の詞書から知られ、やまと絵の典型的な画題のひとつである。

しかしこの画中に流れる葉は紅葉ではなく、緑に彩られた青葉である。この疑問を解く鍵が、祐信絵本に見出せた。祐信の『絵本筑波山』（享保十五年〈一七三〇〉）に「六月祓（みなづきのはらえ）」と題し、「みなかみもあらぶる心あらじかし　波もなごしのはらひしつれば」という、伊勢大輔（九八九年頃～一〇六〇年頃？）の詠歌と歌意絵が載るのである（図2）。美人が水辺に佇む姿、水流の図様は祐信の肉筆画（図1）と大きく重なる。異なる点は『絵本筑波山』では美人に付き添う侍女が、六月祓の際に身体をぬぐって汚れを移し、川に流す

●図3：西川祐信筆「六月祓図」（太田記念美術館蔵）

「撫物（なでもの）」と呼ばれる品々を持つところである。撫物のなかには葉があり、川にも葉の流れる様子が見える。この葉は祓の際の撫物に使われた麻の葉であろう。麻の葉は開いた手のようなかたちをしており、夏には青々とした葉が繁る。

『絵本筑波山』に照らすと、この肉筆画作品は秋の「龍田川」を描くのではなく、夏の「六月祓」を主題とし、さらに描かれた美人には伊勢大輔という平安期の女流歌人の姿が重ねられている、と読み解けるのである。「六月祓」を画題とする祐信の別の肉筆画作品もあり、『絵本筑波山』の画面に少女を加えた三人の女性によって構成されている（図3）。

ふたつめの作品は同様に水流の畔に佇む美人を描くが、傍らにしゃがむ少女が、茶筅の先を水流に浸すような仕草をする点が特

*1　本図の宣長の着讃について本居宣長記念館に照会したところ、真贋の確実な判定は不可能ながら、寛政末年頃の筆跡で運筆などに疑う要素は見当たらない、とのご助言をいただいた。照会にあたり吉田悦之館長にお世話になり深謝いたします。

*2　執筆者は当初本作を龍田川主題とみなし、「龍田川畔美人図」と題して『國華清話会会報』第十三号（國華社、二〇〇九年）に解説を掲載した。その後本作は府中市美術館で開催された「三都画家くらべ」展（二〇一二年）に同じ題で出品されている。本稿において改めて画題を検討するものである。

●図４：西川祐信筆「遊女と茶筅図」（個人蔵）

異に映る作例である（図４）。この仕草の意味を明かす手掛かりが、八文字屋本浮世草子『傾城色三味線』（元禄十四年〈一七〇一〉）の本文にあった。持ち物の扇の図柄を説明して、「我らが持しは十一本骨の、ゆうせんが絵に、ゆく水に茶筅を書いて、ながれをたてるといふ古事じゃ」という一節が見出せるのである[3]。

「流れを立てる」とは流れの道を守り、遊女の意気地を立てとおす、遊女としての生活をする、という意味をもつ[4]。『曾我物語』巻五「五郎、女に情かけし事」のなかに、遊女のことを指して「ながれをたつるあそび者、たのむべきにはあれね共、世に有身ならば・・・」と記す一節があり、中世にはすでにこの故事が成立していたようである。

したがって本図は行く水を茶筅で立てる、すなわち遊女として生きるという、画中の美人の境涯を主題とした作品であると判明する。『傾城色三味線』の挿絵を描いたと考えられる祐信は、この遊女の故事を当然知っていて、後の肉筆画の制作に取り入れたのだろう[5]。

『傾城色三味線』の本文に「ゆうせんが絵に」とあるのは、天和（一六八一～八四）から元禄（一六八八～一七〇四）の頃、京都で活躍した扇絵師・宮崎友禅（生没年不詳）が描いた扇の絵のことを指す。行く水に茶筅を描いたという友禅の扇面画の図様が、『友禅ひいなかた』（貞享五年〈一六八八〉）に見出せた。本書は友禅に師事したという友尽斎清親という人物が、友禅風模様を雛形本として編纂したものである。小袖の雛形にまじり、友禅風模様の扇絵雛形が並ぶ。そのなかに「なかれをたつる」と書かれて、蛇行する水流に五つの茶筅が取り合わされる扇絵雛形が載る（図５）[6]。扇に描かれた蛇行し抽象化された水流のかたちは、祐信画の水流のかたちと重なる。遊女の故事、水流のかたち、茶筅など、祐信が描くこの肉筆画には友禅意匠との親近性が認められるのである。

遊女のことを「流女（ながれめ）」ともいう。流れの人、流れの身、流れの君など、遊女を表すことばには「流れ」を冠した漂泊者としてのイメージがつきまとう。平安時代末期に編まれた『梁塵秘抄』に、「常に恋するは、空には織女流星（たなばたよばひぼし）、野辺には山鳥秋は鹿、流れの君達（きんだち）冬は鴛鴦（をし）」（巻二、四句神歌、歌番号三三四）と謡う今様歌があり、常に恋するものとして「流れの君達」（遊女たち）があがる。遊女の定めなき境涯を「流れ」と重ね、そこに「無常観」を読み

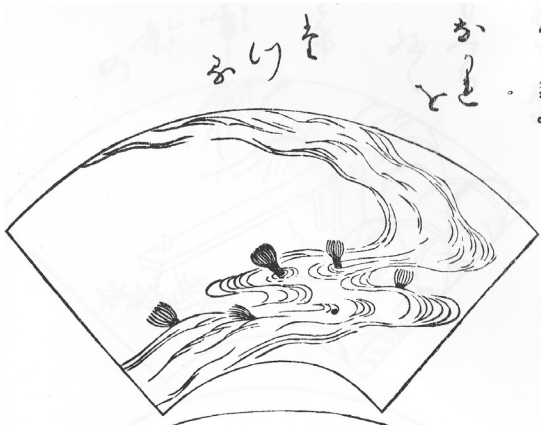
取り、「無常」のメタファーとして流れ行く水を捉える見方もある[7]。水流は遊女の身の上の儚さを象徴し、「流女」としての遊女の命運を表す。本図の主題にはそのような解釈も導かれるだろう。

二・水流表現の特徴
――水流の蛇行と抽象化

祐信の肉筆画に描かれる水流が、絵の主題と密接に関わる重要なモティーフであることをふたつの作品を通じて検討してきたが、次に祐信画の水流のかたちに着眼し、表現の側面から祐信画をかたちづくる意識の解明を試みたい。

祐信の肉筆画で水流を背景に描く作品は、紹介した三作品のほかに、確認された範囲で次のものがある。

「春の野遊図」（ニューオータニ美術館蔵）
「四季風俗図巻」（ボストン博物館蔵）
「美人蛍狩図」（扇面）（太田記念美術館蔵）
「茸狩り図」（ＭＯＡ美術館蔵）
「遊女と茶筅図」（同画題作品、個人蔵）
「高士と美人図（久米仙人図）」（個人蔵）
「久米仙人図」（日本浮世絵博物館蔵）



●図５：『友禅ひいなかた』「なかれをたつる」

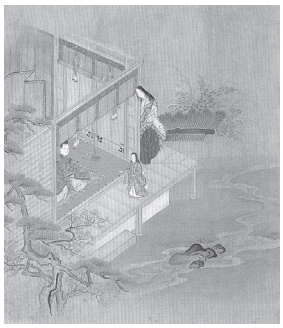
祐信画に見られる水流表現は、蛇行しながら画面を大きく横切り、絵のふちで流れが大胆に断ち切られる点に特徴がある。また水流が抽象化されており、具体的な水辺の景観を描写しようとする意図が薄い。水辺にある岩や水草や苔のたぐいはほとんど省かれて、自然に目にする水辺の景観とは異質な世界がつくられている。蛇行する水の流れが主役で、水辺

*3　『けいせい色三味線』（『八文字屋本全集』第一巻、汲古書院、一九九二年、一七八頁）。傍線は執筆者による。
*4　「ながれを立てる」（『日本国語大辞典』第八巻、小学館、一九八〇年版、二〇九頁）
*5　同画題で構図が異なる祐信肉筆画があり、『國華清話会会報』第十八号（國華社、二〇一一年）で紹介した。人気画題であったようだ。
*6　『小袖模様雛形本集成』（一）（学習研究社、一九七四年）収載本を参照。
*7　佐伯順子『遊女の文化史』（中央公論社、一九八七年、一三八～一四四頁）

を形成する自然界の諸要素は排除される傾向が強い。このように抽象化され蛇行する水流表現がどこに由来するのかを、祐信以前に描かれた作品から検討する。

① 菱川師宣

菱川師宣（？～一六九四）が描く肉筆画巻の九月の場面に、平面的な背景に蛇行する水流が漂うように表されている例がある（図6）。また無款ながら師宣筆が推定される肉筆画帖の花鳥画の背景や、『伊勢物語』第六十九段「狩の使」を主題とする画面の庭の景物に、蛇行し抽象化された水流が見える（図7）。版本では『美人絵づくし』（天和三年〈一六八三〉）の『伊勢物語』第二十三段「河内越」の場面に、庭を蛇行しながら水の流れるさまが認められる（図8）。伊勢物語絵に鑓水型の水流が描かれ、古典画題と蛇行する水流モティーフとの間にある親近性が見え隠れする。師宣に関わる作品のなかには、蛇行し抽象化された水流が、祐信に先行して描かれる点が確認できる。



●上／図6：菱川師宣筆「十二ヵ月風俗図巻」九月（静嘉堂文庫美術館蔵）
●右・中／図7：無款（菱川師宣筆）「花鳥風俗画帖」より（個人蔵）
●左／図8：菱川師宣画『美人絵づくし』（大英博物館蔵）

② 宮崎友禅

師宣の晩年にあたる元禄期前期は、京都で宮崎友禅が扇や小袖のデザイナーとして活躍していた。先に祐信の肉筆画には、友禅の描いた扇の意匠と通底する要素があることを指摘した。では友禅が描く水流とはどのような表現であったのか。師宣にひきつづき、天和・元禄文化のなかに現れた水流表現を見てゆきたい。

友禅のデザインした扇が流行していた状況は、当時のさまざまな資料が伝える。その初出は西鶴の『好色一代男』（天和二年〈一六八二〉）で、巻七「末社らく遊び」のなかに通人の持ち物として、「扇も十二本祐善（友禅）が浮世絵」と書かれる。友禅は

はじめ扇絵で名を成すが、人気にあやかり小袖意匠にも携わるようになる[8]。先に水流に茶筅を取り合わせた扇絵を紹介したが、その図が収載される『友禅ひいなかた』（貞享五年〈一六八八〉）には友禅風模様の小袖雛形も載る。「水に山吹」と名付けられた小袖意匠は、蛇行し抽象化された水流に山吹を取り合わせ、祐信が描く水流表現に近い先行例として注目される（図9）。

さらに友禅直筆の小袖雛形本『餘情（よせい）ひなかた』（元禄五年〈一六九二〉）にも、共通する水流のかたちが複数見られる。例えば「駒とめて」と題された小袖意匠（図10）は、「六玉川」のうちの「井出の玉川」を主題とし、藤原俊成（一一一四～一二〇四）の著名な和歌「駒とめてなお水飼はむ山吹の花の露添ふ井出の玉川」の歌意を表す。そこには水流、山吹、馬具の鐙（あぶみ）が配されるだけであるが、歌意を象徴するモティーフが、

●右／図9：『友禅ひいなかた』「水に山吹」
●中／図10：『餘情ひなかた』「駒とめて」（東京藝術大学附属図書館蔵）
●左／図11：『餘情ひなかた』「朧清水」（東京藝術大学附属図書館蔵）

この水流を歌枕「井出の玉川」と暗示する。蛇行する水流が端で断ち切られる構図は「六月祓図」（図1）に反転して認められ、祐信画への影響を感じないわけにはゆかない。

また同じ雛形本にある「朧清水」と題された意匠は、水流に草と蝶を取り合わせる（図11）。まるで判じ物のようであるが、この意匠の意味も和歌にあるようだ。「朧清水」とは、京都の大原・寂光院にある歌枕として親しまれた清水で、大江匡房（一〇四一～一一一一）が「泉」の題で詠んだ和歌「八重葎（やえむぐら）しけみが下にむすぶてふ　朧の清水夏もしられず」の歌意を意匠化したものと解釈する。八重葎とは雑草のこと。「泉」という題で詠まれた和歌を意匠化する際に、蛇行し抽象化された水流が描かれる、という点に注目しておきたい。

『餘情ひなかた』にある友禅の小袖意匠には、「沢河骨模様」「花紅葉」「水稲模様」な

*8　友禅については、丸山伸彦『江戸モードの誕生』（角川書店、二〇〇八年）を参照。

どと題されて、蛇行しながら小袖背面を大きく横切る水流に、河骨や花紅葉、稲などのモティーフを添えて意匠化するパターンがある。意匠はいずれもモティーフが絞られ単純化される。単純化されたモティーフを小袖意匠としてどう効果的に配置するか、その構成の妙が友禅意匠の魅力ともなっている。

祐信の水流表現の特徴は、水辺の景物の詳細な絵画的描写に関心が向くのではなく、蛇行の仕方、水流の断ち切り方など、効果的な水の配置や画中でのバランスに注意が払われる。このような傾向の源流には、友禅の意匠感覚からの影響を考慮する必要を感じる。

③ 琳派

元禄から正徳（一七一一～一六）の頃、尾形光琳（一六五八～一七一六）が京都で活躍していた。抽象化された蛇行する水流のかたちは、琳派の作品に例が多い。例えば光琳が描く「定家詠十二ヵ月和歌花鳥図」のなかに、十一月の花鳥である千鳥と枇杷を題とする歌意絵がある（図12）。藤原定家（一一六二～一二四一）の和歌は「冬の日は木草（こぐさ）のこさぬ霜の色を　はがへぬ枝の花ぞまがふる（枇杷）」「千鳥なくかもの河せの夜はの月　ひとつにみがく山あゐの袖（千鳥）」と詠むものである。千鳥を題とする歌では、千鳥が寒々と啼く賀茂川の瀬に月が射し、その光は賀茂臨時祭の神人の袖にも映じ、山藍の染め色とひとつになって光彩を添えている、と冬の光景を詠む。光琳がこの歌意絵で描いた水流は、定家の歌に詠まれた鴨川である。

光琳作品にはほかにも菊と流水を描いた団扇など、水流の意匠化と抽象化が不可分の関係にある例を目にする。元和から元禄を経て正徳へと京都を拠点に活躍した友禅、光琳、祐信には、水流表現を見ると同じ時代の感性が通底するさまが感じ取れるのである。

●図 12：尾形光琳筆「定家詠十二ヵ月和歌花鳥図押絵貼屏風」十一月（静嘉堂文庫美術館蔵）

そして蛇行し抽象化された水流を描く最も有名な作品が、光琳の「紅白梅図屏風」（MOA美術館蔵）であることに異論はないであろう。元禄から正徳期の水流表現はこの作品の完成でひとつのピークを迎えたといっても過言ではない。

●図 13：深江芦舟筆「蔦の細道図屏風」部分（クリーブランド美術館蔵）

このような水流への愛着は、光琳の後継者である深江芦舟（一六九九～一七五七）に引き継がれ、古典を題材とする作品のなかでモティーフ化されていく。芦舟は宗達や光琳の画風を慕い、十八世紀前半期、祐信と同時期に活躍する絵師である。『伊勢物語』の段を描く芦舟の「蔦の細道図屏風」には、蛇行し抽象化された水流が大きく描かれている（図13）。その後も水流表現は琳派の絵師に脈々と受け継がれ、酒井抱一（一七六一～一八二八）をはじめとし、抱一を継いだ鈴木其一（一七九六～一八五八）など、琳派の心を継ぐ絵師たちによって、水流が取り込まれた多くの作品が生み出された。

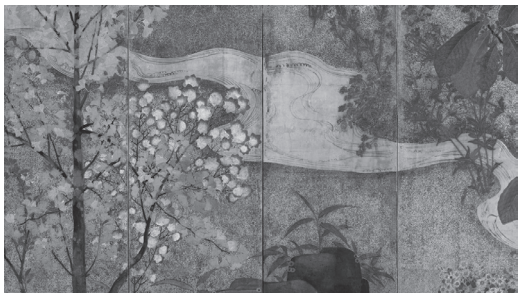
では蛇行する抽象化された水流表現は、どのような絵画を淵源としているのかを、光琳の絵画をさらに遡って検証を進めたい。

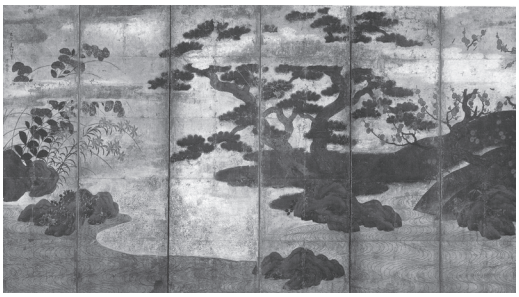
④ 蛇行する抽象化された水流表現の淵源

「渓流に花木図屏風」（図14）は、十七世紀後半期を主たる活躍期とする、宗達後継者の絵師が描いたと推測される作品である。蛇行する抽象化された水流が、両隻を横断するようにゆったりと流れている。川辺の景色の詳細は描写されず、平面的な背景に漂うかのように水が流れ、その畔に花木が配置される。中世やまと絵屏風に見られる古様さを指摘さ

れる作品である。[9]

抽象的な水流とそれを取り巻くように花木が構成される作品の淵源をさらに辿ると、室町時代のやまと絵屏風、例えば「四季花木図屏風」のような作品に行き着く（図15）。抽象化された水辺に花木や岩などが配される本図は、一五〇〇年前後頃の土佐派作品と推測されている。[10] 光琳の「紅白梅図屏風」―水流に花木を配する作品―に先行するのが、このような花木を描くやまと絵屏風であり、光琳を室町時代のやまと絵の正統的な後継者とする見方も提示されている。[11] この作品には狩野探幽（一六〇二～七四）が「土佐光信筆」と紙中極めを書き入れており、探幽が活躍した江戸時代前期に室町時代の花木図が見直されていた可能性も指摘される。[12]





図版は『国華』1258号（国華社、2000年）参照のこと

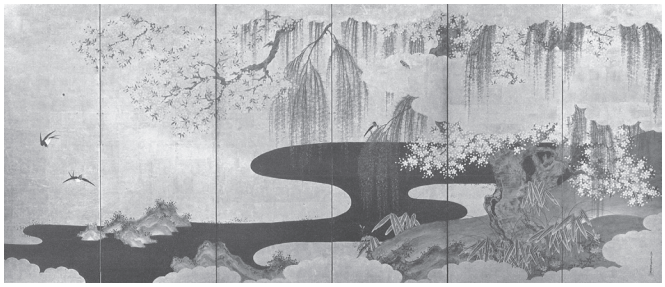
●左上／図14：「渓流に花木図屏風」部分（メトロポリタン美術館蔵、ART RESOURCE）
●右上／図15：「四季花木図屏風」右隻（出光美術館蔵）
●下／図16：狩野探幽筆「桐鳳凰図屏風」右隻（サントリー美術館蔵）

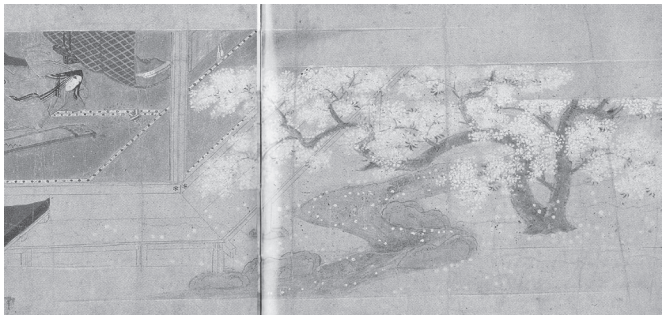
その紙中極めを書いた狩野探幽も、蛇行し抽象化された水流を画中に描いている（図16）。この作品は年代考証により、明暦（一六五五～一六五八）から万治（一六五八～六一）年間頃の制作が一説に推定されている。[13] 江戸時代前期の狩野派のやまと絵への思慕が示唆される一例である。

やまと絵の画派である土佐派の絵師も、探幽と同時代に伝統的な水流表現を取り入れた作品を残している。土佐光起（一六一七～九一）が描いた屏風絵は水流が大きく蛇行して画面を横切り、

構図の骨格を支えている（図17）。制作は落款により承応三年から元和元年（一六五四〜八一）が推定されており[14]、十七世紀後半期にさまざまな画系に属する絵師たちが、やまと絵の水流表現を思慕するような作例を制作していることを証す。

伝土佐光信筆の室町時代の絵巻に庭の遣水として描く例も見られる（図18）。水流表現の淵源を辿ればやまと絵に行き着き、蛇行する抽象化された水流は、やまと絵の伝統のなかで育まれてきたモティーフであり、表現であったことが浮かび上がってくる。祐信の美人画のなかに描かれた水流のかたちは、その淵源を辿るとやまと絵に行き着くと捉えたい。





●上／図 17：土佐光起筆「春秋花鳥図屏風」右隻（潁川美術館蔵）
●下／図 18：伝土佐光信筆「うたたね草紙絵巻」部分（国立歴史民俗博物館蔵）

絵師は水という不定形の素材に絵としてのかたちを与えるために、さまざまな工夫を試みてきたことだろう。早川聞多氏は、江戸時代の絵師たちが取り組んだ水表現の諸相を紹介している[15]。絵師たちは変幻自在にかたちを変形させて、水表現の可能性を追求した。狩野派の絵師・林守篤が編纂した絵手本『画筌』（享保六年〈一七二一〉）には、漢画の

*9　河合正朝「渓流に花木図屏風」作品解説（『琳派』第一巻、紫紅社、一九八九年、図六〇）
*10　黒田泰三「四季花木図」作品解説（『室町時代の屏風絵』展覧会図録、東京国立博物館、一九八九年、図一〇）
*11　玉蟲敏子「紅白梅図屏風」作品解説（『琳派』第二巻、紫紅社、一九九〇年、図四）
*12　前掲注十一（玉蟲氏解説）
*13　榊原悟「狩野探幽筆桐鳳凰図屏風」（『國華』一二五八号、國華社、二〇〇〇年八月）
*14　「春秋花鳥図屏風」作品解説（『やまと絵』展覧会図録、東京国立博物館、一九九三年、図一一四）
*15　早川聞多「「水」を描く—江戸絵画と水」（『人と水』第五号、昭和堂、二〇〇八年）

●図 19：西川祐信筆「春の野遊図」左幅（ニューオータニ美術館蔵）

筆法によるさまざまな水表現の手本・型が並ぶ。早川氏は中国とは異なる日本独自の水表現への拘りを指摘する。瀧、波、大河、小川、海、湖、鑓水、水路、いろいろな水のかたちがある。水の表現方法はひとつではなく、水流を描く場合でも異なる画法を採る場合もある。

いろいろな水流表現の方法や型があるなかで、祐信の描く水流には明らかにひとつの時代傾向が認められる。十七世紀後半期にやまと絵を思慕するなかで描かれた水流の描き方の余香を汲む。そのなかでも水流の切り取り方など、特に友禅の描く小袖意匠の水流と感覚を通底させていた。祐信の肉筆画は正徳（一七一一～一六）から享保（一七一六～三六）頃を制作の上限に想定されるが、十七世紀後半期を中心とする前の世代の絵師の水流表現を慕う。その一方で水辺に佇む美人の姿には十八世紀前半期的な当世風の新しいかたちを与える。水辺の美人図には新旧二つの層によってかたちづくられる、祐信肉筆画の構造が露呈して見えるようである。

ここで表現の検討を離れて、祐信画に描かれた水流が意味する画題や内容の検討に移りたい。

三．水流をめぐる文脈

① 春と水流

先に「六月祓図」と「流れを立てる」という遊女の故事を主題とする肉筆画（仮に「遊女と茶筅図」とする）の画題を検討したが、ほかの祐信肉筆画に描かれる水流の意味を読み解くことで、祐信の画題的な作画傾向を探ってゆく。

祐信の肉筆画に、蓮華草が咲く野辺に水が流れ、その畔に佇む美人を描く作品がある（図19）。春、野原、草花、水流といったモティーフが描かれる場合、それは「若菜摘み」（春の野辺に出て若菜〈春先に萌え出る蔬菜〉を摘むこと）に画題の意味が求められると考えたい。

祐信の『絵本寝覚種』（寛保四年〈一七四四〉）のなかに　美人たちが春の水辺に出て、早蕨を摘む場面がある（図20）。『和漢

朗詠集』（一〇一二年頃成立）収載の詩歌を絵本化したもので、画中には漢詩と和歌が記される。和歌には「岩そそぐ垂水のうへのさわらびの　もえいづるはるになりにけるかな」と志貴皇子の『万葉集』所収の歌が書かれる。当世風俗の女性群像であるが、描かれた背景には古典和歌の世界がある。ただし本図の水流には蛇行表現は見られない。

同じく『絵本寝覚種』に、水が蛇行して流れる野辺で蓮華草を摘む女性たちを描く場面がある（図21）。画中には「西施が顔色は今何か在る、春の風の百草の頭に在るべし」と『和漢朗詠集』に収められた中唐の詩人・元稹の詩が書かれる。若菜を摘む女性たちは中国の美女・西施に重ねられているのである。祐信絵本を見ると春の野辺と水流、若菜は、和漢の古典世界を源泉とするモティーフとして意味づけられる。祐信の肉筆画に描かれた春の野辺、水流、蓮華草、佇む美人といったモティーフにも、「若菜摘み」にまつわる古典イメージの介在があるものと解釈しておきたい。

●上／図20・下／図21、西川祐信画『絵本寝覚種』（国立国会図書館蔵）

②夏と水流

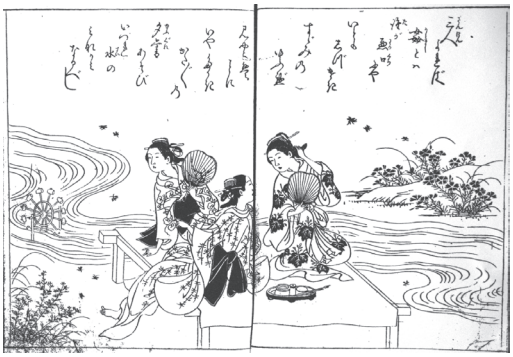
四季折々の行事や遊びを題材とした祐信の画巻がある。その夏の場面に、水流の畔で納涼する美人が描かれている（図22）。柳の下に涼み床を出して、緋毛氈を敷いて団扇で扇ぎながら寛ぐ美人たちの姿である。

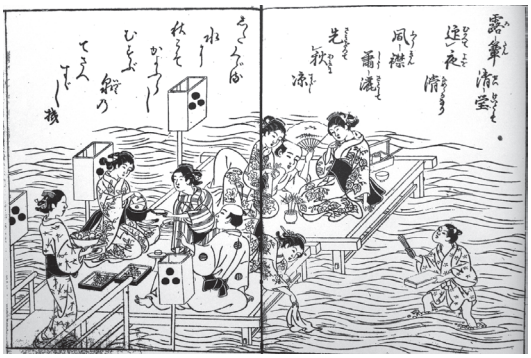
類似する図様を祐信画『絵本都草紙』（延享三年〈一七四六〉）に見出せる（図23）。水車が回る水流の畔で、夕涼みする三人の美人たちが描かれている。京都の四季風俗を当世風に描いた絵本の一図で、泉辺の納涼、水辺の蛍、なでしこといった夏のモティーフで構成される。それらはいずれも夏の季語である。

『絵本寝覚種』のなかにも、四条河原の涼み床の場面がある（図24）。蛇行する水流の畔の涼み床とは様子が異なり、大々的に宴席を催す茶屋の涼み床である。このような当世風俗をいかにも表したような絵でも、源泉的には『和漢朗詠集』の詩歌がある。「したくゞる水に秋こそ通ふらし　むすぶ泉のてさへすゞしき」と画中に書かれるのは、三十六歌仙のひとり中務の「泉」を題にした

和歌で、掬い上げた水の冷たさに秋の風情を詠む。画面ではそのひんやりとした水の感覚を、当世風俗の涼み床を楽しむときの身近な感覚に重ねている。背後には、平安文化に育まれた「納涼」をめぐる感性がある。しかしそれを古典人物画として描くだけではなく、当世の感覚に置き換えて表現するのが祐信の趣向である。

祐信の肉筆画には、水辺で蛍狩りを楽しむ美人を描く作品もある（図25）。扇状の画面を横断する水流とその畔での蛍狩り、なでしこなど、夏のモティーフが散りばめられる。しかし美人の背後にある柳の季語は春である。柳は水辺に植える樹木であり、同じく水辺に生息する蛍を描く美人画に柳を取り合わせる例は多い。また柳下で納涼する美人図も画題として定着している（図22）。和歌の世界では柳は春の季語であるが、夏の景物に柳が取り入れられてゆく経緯については、今後の検討課題としたい。





●右／図 22：西川祐信筆「四季風俗図巻」部分（ボストン美術館蔵）
●右下／図 23：西川祐信画『絵本都草紙』（国立国会図書館蔵）
●左下／図 24：西川祐信画『絵本寝覚種』（国立国会図書館蔵）

水流の上を蛍が飛び交う図様は『絵本寝覚種』のなかにもある（図26）。画中の「つゝめどもかくれぬものはなつむしの　身よりあまれるおもひなりけり」という和歌は、平安時代の和歌説話集『大和物語』第四十段「ほたる」に原歌があり、『和漢朗詠集』に収載されている。心に秘めても溢れ出てしまう恋心を蛍から発せられる光に擬えている。漢詩は元稹の作で「蛍光乱れ飛んで、秋已に近し、辰星早く没して夜初めて長し」という晩夏の蛍を詠むものである。

水辺の蛍や納涼は和歌の季語であり、古典を淵源とするモティーフである。祐信の肉筆画

では当世風俗の美人画として描かれるが、水辺をめぐる美人図を構成するモティーフを解釈すると、古典世界との親しさが浮かんでくるのである。

『絵本寝覚種』（図26）などの祐信絵本を見ると、緩急さまざまな水流の姿や表情が描き分けられている。絵本では抽象化された水流だけが描かれるわけではない。詩歌の内容が絵に影響するためか、多くのモティーフが描き込まれて、絵本ではいささか説明的な描写となる。しかし肉筆画の場合、説明的に描写するばかりでは絵として成立しない。独立した一枚の絵画として鑑賞に堪えるだけの完成度が求められる。そのためにはモティーフを絞り、それを効果的に配置する構成力が問われてくる。祐信の描く肉筆画の水辺の美人図はモティーフが絞られており、余計なものを描かない簡潔さがある。抽象化された水流表現も、肉筆画としての視覚効果を狙って選択されたかたちなのだろう。祐信絵本に見られる水流表現と肉筆画のそれとを照らし合わせると、媒体の違いが絵としての表現の違いとなって表れてくることを、改めて感じるのである。

●上／図 25：西川祐信筆「美人蛍狩図」（太田記念美術館蔵）
●下／図 26：西川祐信画『絵本寝覚種』（国立国会図書館蔵）

③ 秋と水流

「茸狩（たけが）り」に繰り出した美人が、年かさの女性に水流で足を洗わせる場面を描く祐信作品がある（図27）。水流はなだらかにうねり、岸辺にも岩や点苔が描かれるなど、祐信のほかの作品に較べると水辺の表情が豊かである。

「茸狩り」をめぐる文脈は秋の季語に辿れる。『古今和歌集』（秋歌下、歌番号三〇九）に「北山に僧正遍照と茸がりにまかれりけるによめる」という詞書に続いて、「もみじ葉は袖にこきいれてもていでなむ　秋は限りと見む人のため」という素性法師の詠歌がある。茸狩りで入った山中の紅葉がとても美しいので、秋はもう過ぎたと思っている人のために袖に入れて持ち帰ろう、という内容である。あるいは「まつかねのたけかりゆけばもみぢはをそでこきいるる山おろしの風」という鎌倉時代初期の歌僧・寂蓮の詠歌もある。

「茸狩り」は古典世界に季語を辿れるが、「若菜摘み」のような和歌に詠まれる典型的な題ではなく、類題和歌集の『題林愚抄』にも歌題としての掲載はない。むしろ当世的な行楽画面のなかに「茸狩り」が描かれることが多いようである。

例えば四季折々の行楽を描いた当世風俗の祐信肉筆画巻のなかに、秋の行楽として「茸狩り」の場面が描かれている（図28）。また祐信の『絵本礒馴松』（元文三年〈一七三八〉）は「小町業平歌問答」を当世風俗に絵本化したもので、優劣を競う業平の問いに対して、小町が歌で返答するという内容をもつが、そのなかに「茸狩り」の画面がある（図29）。「桜狩と野遊びとは、いずれがすぐれけるぞ」という問いに対して、「桜がりこころのかよふ深山より　千種の花のまじる野あそひ」という小町の返答歌が詠まれる。絵では桜狩りを楽しむ人々と、野遊び（茸狩り）を楽しむ人々とが描かれている。本来、野遊びは「若菜摘み」と同様に春の季語であるが、祐信は「桜

●右／図 27：西川祐信筆「茸狩り図」（MOA 美術館蔵）
●上／図 28：西川祐信筆「四季行楽図巻」部分（千葉市美術館蔵）
●下／図 29：西川祐信画『絵本礒馴松』（国立国会図書館蔵）

狩り」と「茸狩り」とを対の行楽として描いている。この問答は後世の偽書ではあるが、小野小町と業平の歌問答という古典世界を背景に「茸狩り」という秋の行楽が捉えられている。

また公家文化のなかにあった「茸狩り」の行事を画題とする例もある。幕末の復古やまと絵を牽引した絵師・冷泉為恭（一八二三〜六四）による安政四年（一八五七）に完成した大樹寺の障壁画は、三条実房（一一四七〜一二二五）の「茸狩り」を描くことで知られる。公卿たちが野辺で茸狩りをする様子が、広大な襖絵十六面のなかにパノラマのように捉えられている。

祐信が描く「茸狩り」を題材とする水辺の美人図（図27）は、美人が脛をのぞかせて足を洗う意味深長な姿をとる。その意味する内容はなお検討を要する。ただ「茸狩り」は和歌に詠まれ、単なる世俗の行楽ではない雅趣を含んでいたことは確かであろう。

水流と美人とを取り合わせる図像の背景を読み解くと、季語を介して古典和歌の世界との親近性が見えてくる。紹介した祐信の「六月祓図」も夏の行事、夏の季語である。季節感がなく古典和歌の世界とは異質な文脈を引く作品が「遊女と茶筅図」であり、また「久米仙人」の故事を主題とする祐信の「高士と美人図」[16]なども中国故事に由来し系統を違える。

四．水辺と人物

① 水辺の男

最後に人物が物思いにふける様子で水辺に臨む図像の淵源に視野を広げてみたい。はじめに水辺の男性像、次に女性像を見てゆく。

「六月祓図」の図像が収載されていた祐信の『絵本筑波山』（享保十五年〈一七三〇〉）には、四季折々の題詠和歌が収載される。そのなかに源師頼（一〇六八〜一一三九）の「夏の日もいづみの水にことよせて　かたへ涼しき風ぞ吹きける」の歌意絵がある。「泉」という題で詠まれたこの和歌に対して、水辺に佇む詠者と思われる男性（師頼）が描かれる（図30）。水辺の柳の枝は風になびき、画中の男性も風を避けるように左手を頭にかざす。夏の季語である「泉」の題詠和歌を絵にするとき、祐信は水流とその畔に佇む男性を描く。

同じく『絵本筑波山』には「初冬」を題とする藤原公実（一〇五三〜一一〇七）の和歌「きのふこそ秋はくれしかいつのまに　岩間の水のうすこほるなん」の歌意絵もある。岩間の水の流れを見つめるように畔に佇む男性、おそらく詠者・公実自身の姿が投影されているのだろう。

*16 「江戸の人物画」展覧会図録（府中市美術館、二〇一一年、図七八）に収載。

祐信の『絵本有礒海』（享保二十一年〈一七三六〉）も歌意絵集であるが、西行の歌「風吹ば花のしら波岩こへて　わたりわづらふ山河の水」の場面では「花の白波」つまり桜の花びらが流れる水流と、水辺で渡りあぐねている西行の姿がある（図31）。

祐信絵本を見ると水辺に立つ男性像というのは水辺と関わる和歌に関連し、詠者の姿を画中の人物に重ねる。歌の内容を反映した場面であることが多いようである。しかしそれは版本のみで、祐信の肉筆画には水辺の男性を描く作品は現在のところ見当たらない。

題詠和歌とは異なる文脈であるが、水辺に関わる画題に「曲水の宴」がある。この行事は中国に由来するが、『日本書紀』に記録があるなど、古く日本の宮廷行事に取り入れられた。江戸時代には過去の行事となっていたが、十八世紀末以降「曲水の宴」が活発に絵画化される。その背景として国学の興隆との関連が指摘されている[17]。十八世紀前半期に活躍する祐信に関しては「曲水の宴」との関連は薄く、管見の限り肉筆画や版本に積極的に取り上げる例を目にしない。

また『伊勢物語』第六十五段に、在原業平が恋心を断ち切るために、御手洗川の畔で禊の儀式をする場面がある。業平は「恋せじとみたらし河にせしみそぎ　神はうけずもなりにけるかな」と歌を詠む。嵯峨本（慶長十三年〈一六〇八〉再刊甲種本）では、蛇行する水流とその畔に祓の具が並べられ、二人の男が儀式を行っている場面が描かれる（図32）。この場面は後に光琳が描いて、その図様が琳派の絵師に継承されたことでも知られている。祐信は『改正伊勢物語』（延享四年〈一七四七〉）でこの場面を絵にするが（図33）、嵯峨本の図様を踏襲することが指摘されている[18]。画面では抽象化された蛇行する水流と、その畔に業平をはじめとする三人の人物を配する。水流を部分で断ち切り、その畔に人物を描く構図は、祐信の「六月祓図」などの図様と通じる。

同じく『伊勢物語』第百六段では、龍田川の畔で「ちはやふる神代も聞かず龍田河からくれなゐに水くくるとは」と男が歌を詠む場面がある。嵯峨本では川面に浮かぶ紅葉とその畔に立つ男たち

●上／図 30：西川祐信画『絵本筑波山』（国立国会図書館蔵）
●下／図 31：西川祐信画『絵本有礒海』（国立国会図書館蔵）

が描かれる。

漢画の画題に目を向ければ、水流に臨む男性像は別の文脈も浮かび上がってくるだろう。しかしひとつの文脈として、水辺の男性像は古典世界と親密な関係にあり、物語絵、歌意絵のなかで培われた図像と考えられそうである。

② 水辺の女

祐信の『絵本筑波山』には「水辺菊」と題される為道女の和歌が収載されている。「たえず行く谷の下水そこすみて　千世のかげ見るしら菊のはな」と詠歌があり、菊が咲き乱れる水辺に為道女とおぼしき女が侍女と佇む（図34）。水辺の菊を題とする歌意絵である。

●上／図 32：『伊勢物語』（嵯峨本再刊甲種本、鉄心斎文庫蔵）
●下／図 33：西川祐信画『改正伊勢物語』（関西大学図書館蔵）

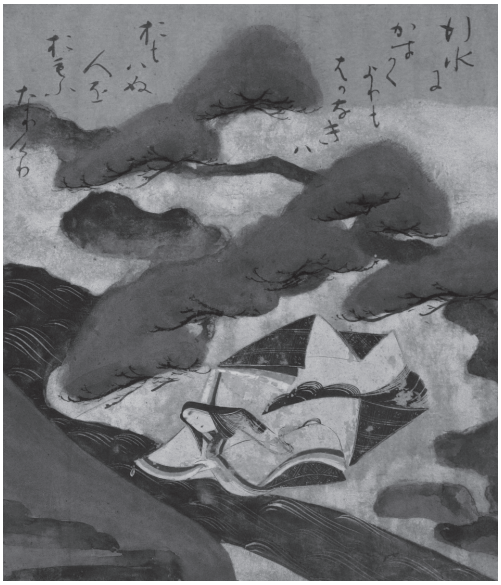
また和歌を典拠とするだけでなく、謡曲絵や物語絵のなかで水辺の女を描く例もある。謡曲「桜川」は世阿弥作の狂女物で、貧しさから身を売った桜子が、常陸の桜川で、子を探して狂女となった母と再会する物語である。母は桜川に流れる桜花を網で掬い上げて狂い興じるが、僧が母だと悟り桜子と引き合わせる。母が水辺で桜を網で掬う場面が絵画化されており、元禄期の杉村治兵衛作とされる墨摺絵がある（図35）[19]。また祐信も艶本『好色一代能』（正徳六年〈一七一六〉）で、横本の見開き画面に、桜が流れる水流とその畔で男と戯れる母を描いている（図36）。母は持物の網を脇に置いての交合である。これは謡曲を主題とする水流モティーフの変奏である。

*17　亀田和子「風俗〈曲水宴図〉の思想と変容—月岡雪斎と窪俊満を例として」（『風俗絵画の文化学』二〇〇九年、思文閣出版）
*18　前掲注十七（亀田氏論文）
*19　『秘蔵浮世絵大観　第三巻　大英博物館Ⅲ』（講談社、一九八八年、二〇五頁）

物語絵のなかで水辺の女を描く例としては、やはり『伊勢物語』が著名であろう。第五十段「鳥の子」は、お互いに浮気性でいながら相手こそが浮気性なのだと言い争う男女のことを述べた段である。女が「ゆく水に数かくよりもはかなきは　思はぬ人をおもふなりけり」と相手の男に歌を返す。

俵屋宗達（？～一六四〇年頃）の伊勢物語絵では、この歌意を絵にしている（図37）。女は手に筆を持って水流に数を書く。「遊女と茶筅図」で禿が茶筅を水流に浸す仕草をしていたが（図4）、水流に手に持った何かを浸して、その場面を絵にするという発想は、「鳥の子」あたりが先例に想定される可能性もあろう。水流に文字を書く場面は、長らく版本の『伊勢物語』の挿絵として描き継がれてきた[20]。

例えば嵯峨本では水辺に寄って、筆を手にして水に文字を書くひとりの女が描かれている（図38）。師宣の『新板伊勢物語頭書抄』（延宝七年〈一六七九〉）では、蛇行する水流の畔で文字を書こうと佇む女を描く（図39）。女はひとりの侍女とともに水辺に立つ。大坂の絵師・寺井重房（生没年不詳、祐信門人カ）の『伊勢物語大成』（宝暦三年〈一七五三〉）では、女はひとりの侍女とともに、蛇行する水流の畔に腰を下ろして文字を書こうとする（図40）。抽象化された水流のかたちと人物の配置など、祐信の描く水辺に佇む美人図と通じる。京都の絵師・下河辺拾水（？～一八〇一年頃）の『新板伊勢物語』（明和四年〈一七六七〉）では、「鳥の子」の場面が古典風俗から当



●右／図 34：西川祐信画『絵本筑波山』（国立国会図書館蔵）
●上／図 35：「風流絵尽」（大英博物館蔵）
●中／図 36：西川祐信画『好色一代能』（国際日本文化研究センター蔵）
●下／図 37：俵屋宗達筆「伊勢物語図色紙」

世風俗に転換されている（図41）。佇む美人は祐信の「六月祓図」の美人と姿がよく似ており、しゃがんで見上げるもうひとりの美人は、「遊女と茶筅図」の禿の姿と重なる。祐信の肉筆画の構図や表現が、祐信後の水流をモティーフとする伊勢物語絵に重ねられてゆくという興味深い展開が見える。

水辺の女の像は男性像と同様に、歌意絵や物語絵、謡曲絵など古典世界に通じる傾向が見えてくる。中国の美人画などは別文脈で水辺の美人図が描かれるが[21]、祐信の美人画を基点として眺めるとき、美人の姿が当世風であろうとも古典世界との親しさが浮かんでくるのである。

●上／図38：『伊勢物語』（嵯峨本再刊甲種本、鉄心斎文庫蔵）
●右／図39：菱川師宣画『新板伊勢物語頭書抄』（鉄心斎文庫蔵）
●中／図40：寺井重房画『伊勢物語大成』（鉄心斎文庫蔵）
●左／図41：下河辺拾水『新板伊勢物語』（関西大学図書館蔵）

おわりに

祐信画にみる水流と美人
――〈大和絵師〉祐信

『正徳雛形』の序文などで「大和絵師」を名乗る祐信は、絵を制作するにあたりどのような要素を大切に守り、自らを「大和絵師」と位置づけてそう名乗ったのか、という疑問が以前からあった。

祐信の故事絵本『絵本倭比事』（寛保二

*20　版本の伊勢物語絵については、山本登朗編『伊勢物語版本集成』（竹林舎、二〇一一年）を参照し大きな示唆を得た。
*21　例えば西施が水辺で薄絹を洗う「西施浣紗図」（円山応挙筆）など。

年〈一七四二〉）の序文には、「・・・吾朝に名ある景地秀歌に聞およびし事、或は堪能の歌人、風雅の故人、ある八世の人口にある、故事ども相集て、和比事と題せるを・・・」とあり、吾朝、つまり日本の故事のみを集めて編纂したことが祐信自身によって主張される。それは『絵本倭比事』以前の故事絵本に取り上げられていた中国の故事を取り上げないことを意味する。題に「倭」と冠することも「漢」に対する「倭＝日本」の意識表明と受け取れる。祐信の日本への拘りを感じさせる一節である。

祐信の作品で水流に人物を添えて描く図像が、古典世界との親しさを内包していることを本稿では指摘してきた。特に水辺の人物像には和歌の情趣を視覚化する歌意絵が版本には多く、歌意絵が肉筆画化された美人画の例（「六月祓図」図1・図3）も紹介した。歌意絵ではないにしろ水流を背景とする祐信の美人画には、和歌の季語が散りばめられていた。和歌の情趣を絵にする、それは月次絵以来のやまと絵の基本的な姿勢のひとつである。やまと絵の心に当世風のかたちを与えるということに、祐信の作画姿勢の一端があったのではないか。さらに抽象化された水流のかたちの源を辿れば、やまと絵の水流表現に行き着いた。祐信にとって水流とは、絵のなかに雅趣をもたらすためのひとつの装置であったと理解したい。

一方で「流れを立てる」という遊女の故事を題材とする肉筆画では、水流に茶筅を浸すというやまと絵の文脈とは異質な要素を介入させる。水流を「流れ」という儚い遊女の身の上を暗示するモティーフに擬えるのである。この故事自体は先に言及したように『曾我物語』巻五に「ながれをたつるあそび者」とあり、物語が成立した中世には少なくとも淵源が辿れる。しかしやまと絵の文脈には与せず、遊女という属性が呼び込んだ異質な文脈である。茶筅と水流との取り合わせは、友禅の扇の意匠に先例のあることが『友禅ひいなかた』（貞享五年〈一六八八〉）や『傾城色三味線』（元禄十四年〈一七〇一〉）から明らかであることを鑑みると、それは十七世紀後半期に友禅を中心とする文化圏で共有された機知なのかもしれない。遊女の意気地を判じ物のように表すその機知が、十八世紀前半期に活躍する祐信にも共有されていることの意味を、継承者として捉えるか、復興者として捉えるか、それは今後の課題としたい。

やまと絵の近世的な変奏のひとつのかたちが祐信の絵画であり、また祐信が生きた時代の新しい感性や意識の流入により変容を遂げるのも、祐信の絵画なのであろう。

※図版は以下の文献から転載した。

・図8「菱川師宣展」展覧会図録（千葉市美術館、二〇〇〇年）

・図13『琳派』第四巻（紫紅社、一九九一年）