

菱川師宣画『小袖のすがたみ』における

着物表現と姿勢にみる合理性

杉 本 優

はじめに

風俗画にみる人物の着物に違和感を覚えることがある。着衣法や着衣姿、着物の形式についてである。たとえば、着物の重ね方が上半身と下半身で異なり統一がみられない、表と裏の見えかたが理になっていないなど、どのように着ているのかわからない表現、あるいは、裾から見える足の出かたが不自然である、手の所在があいまいであるなど、どのような姿か判別しづらい表現である。また、広袖（袖口が広く開いた形式）の振袖や同色同柄の着物を重ね着する、下に着用する着物の袖が袖口から大幅に見える、総鹿の子絞りの表現と染色技術が合っていないなど、着物の形式について疑問が生じる表現もある。

そこに意識が向くのは、筆者は十年にわたり着付の講師を務め、着物が日常の中にあつたからである。もちろん当時と現在ではその着かたや着物の仕立てかたなどの違いはある。けれども基本的に着物の形式が同じである以上、構造において矛盾した着衣法を指摘することは可能である。では、なぜ理になっていない着衣法で描かれているのか。想定される理由は以下の二つである。

①着物に精通していないために描法を誤った。

②着物に精通しているが、こだわらずに誤りを承知で描いた。

まず①について、画家が精通していない対象物を想像をまじえながら描くことはある。幽霊や妖怪、龍や鳳凰などの瑞獣、地獄や極楽など、画家は実際には見たことのない対象物を描いている。この場合、誤りかどうかの確認はできないものの、鑑賞者のイメージと離れすぎると誤りと認識される。また虎は実在するものの、日本には生息しないため、描かれた古画や毛皮を参考にしたり、あるいは猫を踏まえて描いた。それでは着物はどうか。江戸時代以前の画家が、日常着であつた着物に精通していないことなどあり得ない。描かれた時代と画家との間に年代差があれば、その年数を埋めるべく何かを参考にしたり想像力が必要とするが、基本的に対象物は身近にあつた。

次に②について、画家が対象物に精通しているにもかかわらず、こだわらないという理由で誤りを直さないことはあり得る。印文を刻み間違えたにもかかわらず、あえて改めなかった池大雅の故事は、

大らかな性格を示す例として語られる。一方、風俗画の範疇において、着物が重要な表現要素のひとつであることは論を俟たない。着物模様の見本帳である雛形本『新板小袖御ひいなかた』（延宝五年刊・一六七七）の奥書には「当代の風俗にたかへるゆへに 今亦当世の風様をあらため 老たる若きそれ／＼にわかつて出之者也」とある。¹流行に敏感な鑑賞者を意識しているのは明らかである。雛形本の出版は時々の流行を反映あるいは牽引し、十七世紀半ばより十九世紀前半まで続く。着物は模様や技法、着かたや身のこなしかたを含む「ファッション」であり、風俗画においても時代を活写するという意味での重要度は高かった。そこにこだわらないのであれば、果たして何を表現しようとしたのかという疑問が生じる。

では、そのように「あやまり」を承知で描いたとするなら、想定される可能性はどのようなものか。たとえば、物語におけるストーリー性の重視、華やかさや見栄えのよさの強調、それらしい姿の演出などが挙げられよう。これらはいずれも対象物があるがままではなく、別の意図を優先して描いた結果とみられる。ただし、着物に不整合が生じれば観者の意識も乱れ、鑑賞の妨げにつながり、批判を招くこともあったと考えられる。清水寺に奉納された長谷川久蔵による「朝比奈草摺曳図絵馬」という作品がある。曾我五郎の草摺りを小林朝比奈がつかむ草摺引の場面で、『都絵馬鑑』（速水春暁斎 文政二年序・一八一九）にも掲載されるほど、人口に膾炙していた。²ただし、井原西鶴の『西鶴織留』（元禄七年刊・一六九四）には以下の話が記される。³朝比奈の袴に、無頓着にも襷を考慮せず鶴の紋所が描かれているのを、染物屋の下女が見つけた。その指摘が都中の話題となり、久蔵はそのことを生涯にわたって悔いたという。実際、筆致のたしかさ

は伝わるものの、襷の折れが鶴の中心を通して描かれる（図1）。染物屋の下女の指摘でさえ、「洛中は沙汰になり」との状況を生み出し、その汚名が久蔵に生涯付いて回った。西鶴が、「絵馬は多くの人の目にふれるので、かりそめであっても大事である」としている事実からは、元禄七年頃であっても、観者が画に求めた合理性は、相当に高いものであったとわかる。鑑賞を妨げるような表現はリスクをとまう可能性が高く、仮にそのような状況を認めるのであれば、着物の表現における矛盾点を見極めた上で、それより何を優先させたのか画家の意図を明らかにし、その表現の「妙」を説明する必要がある。現実にはありえない表現や誇張した表現を「絵空事」というが、それにも理由はあるはずである。

そこでその理由を探るためにも、風俗画を描いた画家がどれぐらい着物に精通していたのかを考察し、着物に対する意識を継続的に明らかにしていきたい。まずはその第一弾として、菱川師宣筆の雛形本『小袖のすがたみ』（天和二年刊・一六八二）をとりあげ、そこに描かれた人物の動きと着物の表現を分析する。

最初に『小袖のすがたみ』をとりあげた最大の理由は、版本であるということである。肉筆画と比べた場合、圧倒的に多くの人の目にふれる性質をもち、批判にさらされるリスクも高くなることから、誰しもが共有できる表現が求められる。一方で彫師や摺師の手も加わるため、画家の意識が反映しにくいとも考えられている。けれども版本は主題にともなう表現内容が明らかであり、画家はそれに適した下絵を描く。画が主要な役目を果たすものであれば、その意識は彫師や摺師にも正確に求められるはずである。後刷りの場合、その意識がどこまで共有されたか、制作状況を考慮する必要があるものの、当初の刷り



図1 『都絵馬鑑』長谷川久蔵「朝比奈草摺曳図絵馬」

に関しては、画家の意向が反映された制作であると推定される。したがって、複数の手からなる版本における画家の意識については、単独の手になる肉筆画を考える以前に、まずは明らかにしておくべき問題と考える。また別の理由として人物表現が豊かな菱川師宣の筆になること、天和二年という比較的早い時期に刊行された雛形本であること、人物が半丁に一人ないしは二人と大きく描かれていることが挙げられる。

まず一章では『小袖のすがたみ』の書誌を整理し異同を確認する。そして二章において前提を共有するため、着物の構成について述べ、三章で人物と着物における表現の合理性を分析していく。四章では本書との関係においてみる筆者・菱川師宣の位置付けについて述べる。なお、本稿でとりあげる着物の形式は「小袖」であるが、ここでの表記は「着物」で統一する。

一 雛形本『小袖のすがたみ』について

天和二年（一六八二）に刊行された『小袖のすがたみ』は着衣姿の人物と背面の小袖を組み合わせた墨摺の雛形本である。見開き右頁（丁裏）に人物、左頁（丁表）に小袖、余白に文章を配す。文章はほぼ右頁に記載され、内容は左頁の小袖の地色や模様の加工法となっている。異同のある数本が現存するため、まずは『師宣祐信絵本書誌』（日本書誌学体系五十七 松平進 青裳堂書店 一九八八年）をもとに整理をしておく。なお、『国書総目録』は天理図書館と東京藝術大学の所蔵をあげる。天理図書館本は『天理図書館稀書目録和漢書之部 第三』（天理大学出版部 一九六〇年）において所蔵がみとめられ、現在に

いたるまで収蔵される。また東京藝術大学本は、『師宣祐信絵本書誌』の調査の段階において、すでに確認できないとされている。

① 稀書複製会本

体裁…半紙本 一冊 袋綴

表紙…改表紙

法量…二十三・五センチメートル×十六・五センチメートル

題箋…表紙左に「新板 小袖のすがたみ」

内題…なし

丁数…十二丁半

柱刻…板心上方に「小袖姿」、中程に「▲」

丁付…板心下方に「一」・「十三」

序文…初丁表「小袖のすがたみ／ひいなかた絵本つくしこのみ／のものすきに／して正にならひ得し師なしあるひは唐おり／我朝の染殿しやむろ正平にいたるまで古風／よろしからずとときならぬもみち冬がれの野／に花をさかせあれたる山もにこ／笑ひ生類を／かきてはさなからはたらくやうにみえしも作意を／以て五色のわかちを工夫して仕やう模様をこのみ給へ／とてあらましひいなかたを絵にしてこそでのすかたみと名付のみ」

奥書…なし

前半一丁から十三丁表の十二丁半をおさめる。

『師宣祐信絵本書誌』によれば「稀書複製会本」の底本であった「果園文庫本」とは、すなわち「天理図書館本」であるとする。以下に「果園文庫本」と「天理図書館本」の書誌を記す。

果園文庫本

『果園文庫蔵書目録』（臨川書店 一九三七年）による。

表紙…縹地に毘沙門格子龍紋模様

法量…二十二・八センチメートル×十六センチメートル

題箋…なし

内題…「小袖のすがたみ」

丁数…十二丁半

天理図書館本

表紙…薄青色地に毘沙門格子龍紋模様

法量…二十二・七センチメートル×十五・九センチメートル

題箋…なし

内題…「小袖のすがたみ」

丁数…十二丁半

柱刻…板心下方に「小袖姿」、中程に「▲」

丁付…板心下方に「一」・「十二」・「一」（不明）

奥書…なし

備考…「兎角庵」の角印

「果園文庫本」と「天理図書館本」の法量はほぼ同寸であり、表紙や丁数も一致する。ただ、丁付などには違いが認められ、同一本であるかについてはさらなる検討を要する。

②フリア美術館ゲルハルト・プルヴェラーコレクション本

ドイツ人蒐集家ゲルハルト・プルヴェラー氏の蔵書である。一九七〇年代より蒐集された同コレクションのうち、二〇〇七年にフリア美術館が木版本九五〇タイトル、一五八六冊を購入した。内容は江戸から明治時代にかけての版本や浮世絵などである。

『秘蔵浮世絵大観 プルヴェラー・コレクション』（植崎宗重 講談社 一九九二年）によれば、同本は『師宣祐信絵本書誌』に掲載のケンファー・コレクション本である。以下、『師宣祐信絵本書誌』とフリア美術館ホームページにより書誌をかがけておく。

体裁…半紙本 一冊 袋綴

表紙…改表紙

法量…二十二・六センチメートル×十五・九センチメートル

題箋…表紙中央に後補墨書題簽「小袖姿見（美川絵 天和二年版）」

内題…なし

丁数…十二丁

柱刻…板心下方に「小袖姿」、中程に「▲」

丁付…板心下方に「井」・「卅一」

序文…なし

奥書…終丁裏「右此小袖すがたみはもやうのこのみくにて相応不／相応有しによつて小袖のひいなかたに其女らう／のかたちを書大小きりやう様子ふうく／に心をつけ／給へかしと令板行者也／大和絵師菱川画之／天和二年戊三月上旬／大伝馬町三町目うろこかたや開板」。

備考…「雀室散人」「林忠正」「けんふる」印、プルヴェラー氏小印

後半二十丁から三十一丁の十二丁をおさめる。

「林忠正」は林忠正（一八五三～一九〇六）の蔵書印である。富山出身の美術商で欧州において日本美術、特に浮世絵の普及につとめた。「けんふる」はオランダの日本美術研究家であるハインツ・ケンペル（一九〇四～一九八六）の蔵書印である。⁵⁾

③ボストン美術館本

ボストン美術館ホームページにより書誌をかがけておく。

体裁…半紙本 一冊 袋綴

表紙…改表紙

法量…二十一・二センチメートル×十五・二センチメートル

題箋…なし 直書きで「絵本小袖姿 師宣」

内題…なし

丁数…十五丁

序文…なし

奥書…終丁裏「右此小袖すがたみはもやうのこのみくにて相応不／相応有しによつて小袖のひいなかたに其女らう／のかたちを書大小きりやう様子ふうく／に心をつけ／給へかしと令板行者也／大和絵師菱川画之／天和二年戊三月上旬／大伝馬町三町目うろこかたや開板」。

ホームページに掲載する同書は右頁の文章と左頁の小袖の内容が一致せず、丁付もほぼ判別できない。一方、順序は異なるものの内容をほぼ同じくするプルヴェラー本において、右の文章は左の小袖を正確に説明している。よってプルヴェラー本を参考に順序を変更した結果、

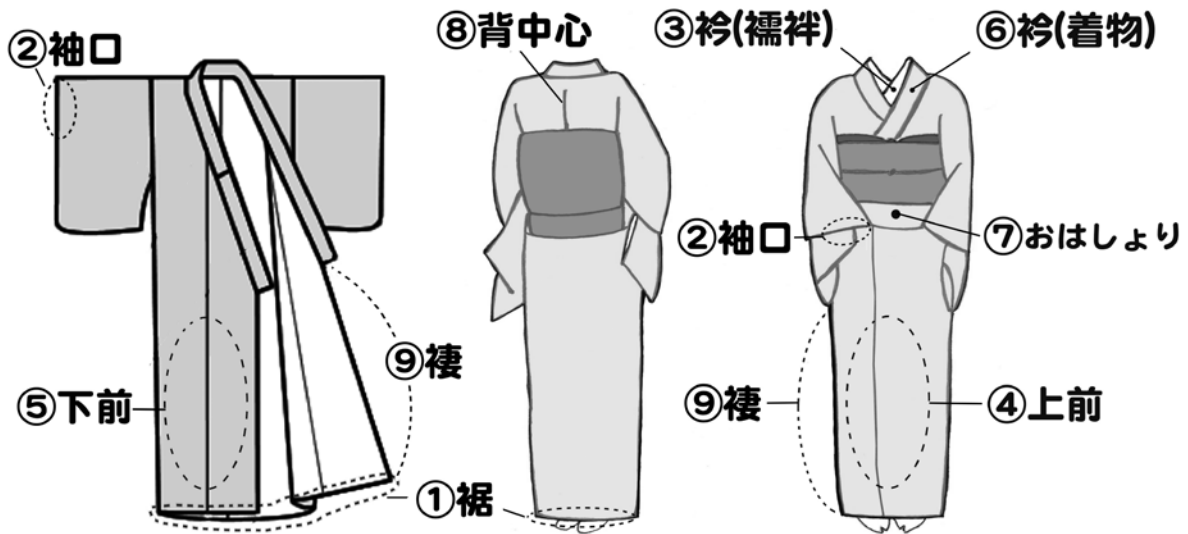


図2 現代着物の部分名称

後半十九丁から三十一丁の十三丁と、丁数不明の二丁、計十五丁をおさめると判明した。丁数不明の二丁は十三丁裏から十八丁にあたりとみられる。

『師宣祐信絵本書誌』における天理図書館本、ケンファア本、③をとりあげた調査をふまえ、①②③を合わせ考えると、当初の完本は一丁から三十一丁を有し、このうち十三丁裏から十八丁の五丁半が失われていると判明する。さらに三本の異同を整理した時、③については②を参照すれば当初の順序を推測することができ、③の丁数不明の二丁は当初の完本における十三丁裏から十八丁のいずれかに相当するとみられる。本稿では①②③を使用し、一丁から三十一丁（十三丁裏から十八丁は省く）、と丁数不明の二丁（十三丁裏から十八丁のいずれかに相当するとみられる）に描かれる人物を分析し論をすすめていきたい。

二 着物の構成

着物は日本の伝統的な衣装であり、長い間、日常着として着用されてきたが、現代では行事をのぞき、見たり触れたりする機会も少なくなっている。そこでまずは着物について着衣法や名称などを説明しておきたい（図2）。

- 1 襦袢（じゅばん）を着用する。襦袢は下着の扱いで肌着の上に着用し、着物より短い。それゆえ裾①や袖口②から、はみでなように着用する。衿③のみが見える。

2 着物を重ねる。身長よりもやや長い^②ため、引きずらないように腰のあたりで持ち上げ、身体を包むように前を合わせる。その部分を紐で固定する。その際、向かつて右が上になるように着用する(右衽着装法(うじんちゃくそうほう))。上側を上前(うわまえ)④、下側を下前(したまえ)⑤という。

3 向かつて右の衿⑥が上になるように合わせ、胸のあたりを紐で固定する。

4 「おはしより」⑦を整える。2で引きずらないように持ち上げた分を「おはしより」といい、帯の下から見える部分をきれいに整える。

5 帯を巻いて後ろで結ぶ。背中心⑧が中央に位置するように左右対称に着用する。

『小袖のすがたみ』においても基本的にこの構成は変わらない。ただ、いくつかの相違点もあるため、次に説明していく。

A 着物の裾から襦袢が見えることもある。

B 前を合わせる時はゆとりをもたせ、ゆるやかに重ねる。「おはしより」はつくらずに長いまま着用する。そのため歩きやすいように手で棲(つま)⑨をとったり(図3、図5)、引き上げた分を紐で結ぶ(図6)などした。

C 着物を重ねて着用する時がある。上の着物の裾が汚れないように下の着物を長めに着る。打ち掛ける着かたも認められる(図3)。たとえば三枚重ねて着用する場合、下から「下着」中着「上着」と称する^⑦。この場合の「下着」が現在でいう「襦袢」に相当するとみられるが、ここでは理解しやすいように「襦袢」の

語を用いる。当時は肌着としての意味合いが強いものの、衿は外から見えることもあり、色や素材にこだわりもみられる^⑧。

おおむね、「おはしより」をつくらず、ゆとりをもたせて着用する以外、現在と大きく変わるところはない。通常、下前の模様が見えることはないが、動いた折などに上前はめくれる。また、動きやすいよう、あらかじめ外側に襷を折り返して着る場合には下前が見える。時代が下ると確認できる着衣法で、現在でも舞を舞う時や舞妓や芸妓はそのように着用するが、本書にそのような着かたは認められない。図2で確認すると、上前の襷⑨の位置は向かつて左、右足あたりに位置する。上前と下前はホックなどで止めるのではなく、ただ合わせているだけであり、上前は動きによって揺れたりめくれたりする。歩行の際には、襷が右足あたりに位置するため、基本的に右足を前に出した時にはめくれ、左足を出せば元に戻る。速度が遅ければめくれない場合もあるが、早ければ大きくめくれる。

三 人物表現にみる合理性

1 基本姿勢の上前表現

『小袖のすがたみ』に描かれる人物は全三十四図(半身を除く)である。座している五図をのぞき、立ち姿は二十九図で、主に四つの姿勢に分けられる。進行方向が右と左、さらにそれぞれに前を向く姿勢と振り返る姿である。以下、各姿勢に名前をつけて呼称する。なお、左右の進行は斜め四十五度の視点を基本とし、真横を向く姿勢は「真横右」、「真横左」と記す。

右への進行
…「上手」^{かみて}

右への進行＋振り返り
…「ふりかえり」

左への進行
…「下手」^{しもて}

左への進行＋振り返り
…「ささやき」

主となる四つの姿勢は二十一図あり、「上手」二図、「ふりかえり」九図、「下手」六図、「ささやき」四図となる。残り八図は正面や真横を向いたり、背面を見せるなど、これにはあてはまらない。四つの姿勢の上半身を見ると、袖をとり口元を覆うもの、手を広げるもの、袂をとるもの、袂を上にはきあげ紐で結ぶものなどに分かれ、模様の見えかたは姿勢によつて異なる。手を広げれば前袖の模様、口もとを覆えば後袖の模様といった具合である。下半身を見ていくと、右へ進む「上手」と「ふりかえり」は下前、左へ進む「下手」と「ささやき」は上前がよく見える。

二章で確認したように、歩行の際は右足を出すと上前がめくれる。右を向く「上手」と「ふりかえり」は十一図すべてが右足を出し、上前がめくれる。左を向く「下手」と「ささやき」は十図すべてが左足を出し、上前がめくれないのが六図、めくれるのは四図である（人物1、11、15、25）。では、なぜ後者の四図は左足を出しているのにもかわらず、上前がめくれるのか。

人物1「下手」(図3)

左にすすむ。衿合わせの表現から判断すると、四枚着用しているとわかる。打ち掛けた着物の上前と下前の袂を、右手でまとめて引き上

げる。このため、両方がめくれた表現となる。

人物11「ささやき」(図4)

左にすすむ。衿合わせの表現から、二枚ないしは三枚を着用すると判断できる。左方向に身体をひねり、後ろの小児に向かう。左手を口元にあて、なにやらささやいている様子である。後ろを振り向いた際の動きをとらえるため、上前がめくれる。

人物15「ささやき」(図5)

左にすすむ。衿合わせの表現から二枚着用、裾の表現ではあるいは三枚とも見える。左方向に身体をひねり、後ろに視線を向ける。人物11よりも視線をおとし、上体を低くする。右手で袂をとり、左手は身体のねじれにともない自然な形で開く。袂をとり、身体をひねった動きをとらえるため、上前がめくれる。

人物25「下手」(図6)

左にすすむ。衿合わせと裾、袖の表現から三枚または四枚着用していると判断できる。左右の袖は力なく下がり、衿元が膨らんでいることから、懷に手を入れた表現とわかる。描かれてはいないが、着物を引き上げた分を紐で結んでいる。上前がめくれているのはこのための表現である。

以上、人物の姿勢と上前のめくれ方をまとめたのが巻末の表であり、そのほかに袖と髪型についての項目もたてた。さらに人物1、11、15、25の四図について、袖と髪型についての説明を加える⁽⁹⁾。



図4 人物11(左)



図3 人物1(右)



図6 人物25



図5 人物15(右) 人物16(左)

人物1

袖の形式は小袖である。袖口が広く開いた広袖に対し、詰まった袖を小袖という。本書においては、付根の部分から袂（たもと）にかけて丸くゆるやかな小袖となっている（図7）。袖口下方の曲線形により、「そぎ袖」や「なぎ袖」と称する。

髪型は御所風である（図9）。その構成は頭頂に核となる根をとり、前髪、びん（左右の横の部分）、たば（後ろの部分。「つと」ともいう）を含めて全部で五つのパートにわけける。根を基にしてその他の部分をまとめて髷（まげ）を構成する。根の位置により、髷の高さが変わる。御所風は集めた髪を根と一緒に元結で結び、残りを根に巻きつけるスタイルである。簡単に髪を下ろせるのを特徴とする。

人物11

袖は小袖、髪型は玉結びである（図10）。玉結びは下ろした髪の中ほどで毛先を戻して結ぶ。

人物15

袖は振袖、髪型は玉結びである。振りのついた小袖を振袖という（図8）。本書に見る袖の形は小袖と振袖の二種である。振袖については人物6で詳述する。

人物25

袖は振袖、髪型は玉結びである。ただし、前髪は結ばず左右に振り分ける。

そのほか兵庫髷、島田髷、下髪、若衆髷などの髪型がみえる。兵庫髷は集めた髪を根で結んで頭頂に髷を作り、残りの毛を巻きつける。これにより、根元が何段か巻きあげたようになる（図11）。人物5および6は髷の形がわずかに異なるものの、以上の特徴を有することから、兵庫髷と判断する。島田髷は髷の途中で輪をつぶすように結ぶ。人物2の髷先は大きいため、大島田と称する（図12）。下髪は根に集めた前髪、髷（びん）、髷（たば）と一緒に結び、髷を作らずたらししておく（図13）。若衆髷は前髪を残し、中剃りをして髷を結ぶ（図14）。元服前の男子の髪型である。

2 その他の姿勢

その他の姿勢は八図あり、それぞれ真横、背面、正面を向く。そのうち背面を見せる人物6、16と、真横を向く17を取り上げる。

人物6「背面」（図15）

後ろ姿で身体を斜め右後に向ける。本来、背中心は背中中央に位置するが、向きに合わせてやや左に寄る。両膝を少し曲げ、右足を前へ出す。上前の棲は前へ動き、裏が見える。視線は袖模様を見るかのようにやや右下へ向ける。右手は肘を軽く曲げ、肩より少し下におろし、袖口をもつ。左手は四十五度におろす。後袖から背中、後ろ身頃の模様がしやすい姿勢である。脇の下に切れ目がみえるが、これを「身八つ口」とよぶ。一方、袖の空いている部分を「振り八つ口」という。「八つ口」は「わきあけ」とも呼ばれていた^⑩。現在の女性着物も「わきあけ」のある仕立てである。天和の頃にはいまだ一般的でなかったもの



図8 振袖



図7 小袖



図11 兵庫髷



図10 玉結び



図9 御所風



図14 若衆髷



図13 下髪



図12 大島田



図 16 人物 17



図 15 人物 6 ①身八つ口 ②振り八つ口



図 17 - 2 模型による再現



図 17 - 1 人物 1 (右)

の、小児用としてはすでに着用されていた⁽¹⁾。それらの小袖は、「わきあけ」によって袖丈を長くすることを可能としたため、万治頃には長さが一尺五寸（約五十七cm）となっていた。前後左右合わせて六尺になることから「六尺袖」ともよばれ、振り動くほどに長くなったとして「振袖」の呼称が生じた。さらに貞享頃には二尺、享保頃には二尺四五寸と次第に長くなっていく⁽²⁾。人物6の袖は、肩から腰のあたりまでの一尺五寸ほど、「六尺袖」の長さである。「わきあけ」特に「身八つ口」を描く表現は本書の他の人物には認められず、袂が丸くゆるやかな「振袖」の初期的形態をあらわすといえる⁽³⁾。

歳の頃は十五歳前後であろうか。あたかも新調の着物に初めて手を通したかのように、袖を広げて模様を眺める様子は、いまにも動き出しそうな喜びが伝わってくる。模様も中型の愛らしい梅文を散らしており、髪型も鬘を少し上にとり若々しい。鬘で輪を作り、残りは根元で数段巻き上げるが、根の位置に元結で結んだ表現が認められないことから、兵庫鬘の一種とみられる。「わきあけ」の表現、嬉々とした姿勢とともに「振袖」を着用する年頃の女性を丁寧に描いている。

人物16「背面」(図5)

左を向き左足は一步前へ、右ひねりに振り返る。背中心を左寄りに描くため、上半身は九十度以上ひねった姿勢となる。下半身は腰回りの膨らみが背中心の下にきておらず、上半身ほどのひねりは認められない。左手は肘を曲げて掌を肩のあたりへ、右手は上半身のひねりとともに、身体に沿って背中の方へまわす。着物の模様は若松に梅小紋である。中型の若松五本を全て端に配して、半分のみを見せ、残りに梅小紋を散らす。袖は小袖、髪型は御所風である。

人物17「真横左」(図16)

左を向き、左足を一步前へ出す。袖は力なくさがる。お腹のあたりにふくらみがあることから、掌を置いているとわかる。着物の重みで上着は少し脱げかかるが、背中心が中央に位置することから左右対称であり、乱れた印象は受けない。真横を向くことにより、前袖から後ろ身頃にかけて花の模様がつながっているかに見える。袖は振袖、髪型は玉結びである。

3 身体の合理性について

本書にみる姿勢は、着物を華やかに見せるように工夫している。さらに着物を着用した時に身体がきれいに見える姿であり、さながら舞の型のようなものである。美しく見せるためには、重心が安定し、理にかなった姿が必要となる。たとえば、絵画表現に合理性を求めた江戸中期の画家、円山応挙（一七三三―九五）は着衣姿の人物を描く際、自然に近い姿勢を描くため裸体を基本としたという。そこで模型を使って人物の姿勢をより明らかにし、着衣姿が理にかなっているかを検証する。とりあげるのは主な四姿勢のうち、人物1「下手」(図17)、3「上手」(図18)、7「ふりかえり」(図19)、11「ささやき」(図20)に加え、その他のポーズのうち背面を見せる6(図21)と14(図22)とする。

人物1「下手」(図17)

左にすすみ左足を出す。本書にみる人物の足は素足、足袋の双方ともに親指を上げて表現する。右手は打ち掛けた着物の袂をとり、左手で袖口をもつ。肘を少し曲げ、四十五度におろすため、左肩から前袖



図 18 - 2 模型による再現



図 18 - 1 人物 3



図 19 - 2 模型による再現



図 19 - 1 人物 7



図 20 - 2 模型による再現



図 20 - 1 人物 11 (左)



図 21 - 2 模型による再現



図 21 - 1 人物 6



図 22 - 2 模型による再現



図 22 - 1 人物 14

にかけての模様がよく見える。

人物 3 「上手」 (図 18)

右にすすみ右足を出す。右手で褙をとり、左手は肘を曲げ掌を袖の中に入れて口元を覆う。左右の後ろ袖の模様と下前の模様が見える。

人物 7 「ふりかえり」 (図 19)

右を向き右足を出す。上半身を右へひねり、さらに首を後ろに向け。右手は肘を軽く曲げ肩の位置まであげる。左手は曲げた肘をおろし掌を帯のあたりにおく。右袖の後ろから下前の模様がみえる。

人物 11 「ささやき」 (図 20)

左を向き左足を出す。上半身を左方向にひねり、首をさらに傾け後ろの少女に向ける。右手は肘を軽く曲げ掌を帯の中心におく。左手も肘を曲げ掌は袖の中に入れて口元を覆う。

人物 6 「背面」 (図 21)

前節において詳述したため、省略する。

人物 14 「背面」 (図 22)

背面を見せる。首をやや右へ傾け、視線は雪輪模様の着物に向ける。両膝を少し曲げ、左足が裾からのぞく。右手は肘を曲げて身体にひきつけ、掌は肩より少し下におく。左手は肘を曲げて前方へ向け、腕は体の後ろへまわす。掌はともに袖口から見えない。基本的に肘の向きと袖の振りは同じ方を向くため、複雑な形ではあるが、腕の動きがよ



図 23 - 2 『女用訓蒙図彙 卷三』 から松に琴



図 23 - 1 人物 24



図 24 - 2 『女用訓蒙図彙 卷三』 雪の梅に鶯若松



図 24 - 1 人物 21



図 25 - 2 『女用訓蒙図彙 卷三』 瀧に鯉



図 25 - 1 人物 6

くわかる。髪型は玉結びである。着物は霞に中型の梅鉢紋散らし模様で、右の後袖と左の前袖、後見頃の模様が見える。

模型を用いて姿勢をより明瞭にすると、それぞれの人物は自然で無理のない姿であると確認できる。さらに肘や膝を曲げて左右でずらしたり、上体をひねって動きをあらわす。それらは舞の型のように美しく、着物も華やかにみえる姿である。

このような姿勢は着物の模様とも密接に関係する。本書は右頁に着衣姿の人物、左頁に背面小袖を配し、前者は中型や小型の小紋柄が多く、後者は大柄を描く。背面小袖は、背中から裾にかけての大柄や絵羽模様を見せるにはふさわしい一方、小紋柄を見せるには単調になりやすい。小紋柄を着用する人物は、姿勢の制約を受けにくく、より自由な動きをとり、模様を華やかに見せるのを可能とする。

試みに大柄の着物を着用する人物を描く『女用訓蒙図彙』（奥田松柏軒 吉田半兵衛画 貞享四年刊・一六八七⁽⁴⁾）の中から、本書と近い姿勢の三図を比較してみる（図 23、25）。『女用訓蒙図彙』では、琴や梅、瀧の模様を絵のように見せるため、肩の位置がずれ、肘が不自然な位置で曲がる。あるいは肩から肘、腕の長さが長く、実際の身体の比率とは異なる。着物の模様を絵のように見せるため、姿勢が制約され、不自然な表現であるとわかる。それに比べて本書は、模様が小さいためにそのように表現する必要がなく、より自然で多様な姿勢で描いている。

四 『小袖のすがたみ』とその筆者・菱川師宣

本書を手がけた菱川師宣（？～一六九四）は通称を吉兵衛、晩年に剃髪して友竹と号した。房州平群保田町（現・鋸南町保田）の人で、縫箔師を業とし、父吉左衛門の技は精妙をきわめたという。師宣は若い頃に江戸に移り住み、縫箔の上絵を描くために画を学んだが、むしろ絵事を好んで土佐派の画風を慕い、岩佐又兵衛の筆意に倣って一家をなした。のちに「浮世絵の妙手」、「板下画の始祖」と評される⁽¹⁵⁾。縫箔師の家に生まれた師宣にとり、当然ながら着物は身近であった。画をならい始めたのは上絵を描くためであり、風俗画家となったのも着物に端を発している。

師宣は、当時のありさま、「時世粧」を写すのにすぐれたように⁽¹⁶⁾、たしかにその版本は、のちに風俗の考証資料として、しばしば参照されている。戯作者で考証家としても知られる山東京山（一七六九～一八五八）の『歴世女装考』は、「古画に描かれた湯女が遊女か否か」と問われたことに端を発し、鏡や櫛、髪油などの女装に関する究明のため古書古画を資料として考証した。中でも、いつ頃から櫛が髪飾りとして使用されたかについて、延宝から元禄までの三十年間に出版された師宣の絵本は多いものの、遊女に髪飾りは認められず、書物には稀に櫛をさしているのが見られるが、肉筆画には見えないと指摘している。また、むかしは今のようにならず櫛をさすわけではなく、師宣が櫛をさす女性を版本や肉筆に描かなかった一方、正徳（一七一～一七一六）に活躍した西川祐信の画にはしばしば認められることなどをあげる。師宣の版本や肉筆画には髪飾りとしての櫛が認められない

との指摘は重要である⁽¹⁷⁾。

さらに国学者・生川春明（一八〇五～一八九〇）の著した『近世女風俗考』においても、古画や版本を参照して女性の風俗を考証する中で、師宣の版本を多く取り上げる。興味深いことに、

（弁髪） 中年の女に此風多し。「和国百女」といへる絵本に所載にして、画工は菱川師宣と奥書にあれども、おそらくは師宣の二字は入木なるべし。師宣にハ筆力やや拙なり。おもふに此冊子ハ元禄八九年より後の風俗にて、師宣の長子師房の筆なるべし。

とし、髪型の考証に元禄八年（一六九五）刊行の『和国百女』を挙げ、同書には師宣の奥書があるものの、筆力がやや拙いうえ、「師宣」の二字は入木されており、さらに元禄八九年より後の風俗であることから、師宣の長子師房の筆であろうと述べている⁽¹⁸⁾。

師宣の描く雅俗の美人は艶態柔情で、一見してよく人心を動かした。画風は洒落にして品位も高く、のちの宮川長春も及ばなかったという。また似顔絵の名人との認識もあつた⁽¹⁹⁾。縫箔業を営み、着物の身近で育まれた師宣は、それを着用する雅俗の美人を魅力的に描くとともに、当時のありさま「時世粧」をあらわした絵師であつた。考証学が盛んに行われた江戸後期において、しばしば師宣の画が参照された事实は、当時の風俗をよくうつしているという認識があつた証左となろう。

師宣は自ら「大和絵師」と名乗っており、その意味するところは日本の風俗や文化をうつすという自負のあらわれといえる。画人伝等に見る「浮世絵の妙手」、「版下画の始祖」との評価は、まさにその語に裏打ちされているとみて良いだろう。

おわりに

『小袖のすがたみ』が目指したのは、人物の着物姿を自然かつ美しく見えるように表現することであった。人物と着物が合致した表現には合理性が求められ、まずは着物に精通していることが第一条件となる。さらに着衣法のみならず、「時世粧」を真摯に写しとうとの意識も看取できる。このような表現力の高さに反し、一方では現実的でない着衣法を有する作品について、しょせんは「絵空事」の表現にすぎないとして、この時代の画家を過小評価する向きもある。このように現在では、現実にはあり得ない表現として「絵空事」を用いるが、果たして当時はどのような内容を意味したのか。

『傍廂 後編』「絵そらごと」の項には、「世に絵そらごとといへれど、絵には真あり、偽あり。一樣ならず」とあり、鳳凰と孔雀のどちらが描きやすいかという二人の絵師の話をのせる。一人は現実に存在しない鳳凰はどのようにでも描ける一方、現実に存在する孔雀は羽翼の彩色がたいへん難しいと述べる。もう一人は現実に存在する孔雀はいくらでも見て描けるのに対し、存在しない鳳凰は古人の画を参考にするといっても頼りなく、心のままに描くこともできないので難しいと語ったという。⁽²⁰⁾ここでは想像上の動物である鳳凰に対して「絵空事」との認識がなされている。また浮世絵師・西川祐信（一六七一—一七五〇）による『画法彩色法』⁽²¹⁾には、

古法を守る可き事 凡万物出生の道理を考へ能写すといへども、あながち生にのみ偏事有べからず、ひたすら写生を好めば俗にな

る事多し、諺にも絵空事といふ事あり、すべてそらごとを書にはあらねど、古へよりの画法に、或は四季を一紙に図し、王摩詰が雪中に芭蕉をゑがきし類ひ、丹青の暈の色を緑青にて塗来りたるなど、皆法則となりて是を改めざるのい又多し、されば専ら古例を考へ、生にかたよりて画法を乱しあやまる事なかれとなり

とある。要約すると次のように解釈できる。

万物の道理を考えて写すといっても、写生だけに偏るのはよくない。ひたすら写生を好めば俗になる事が多い。ことわざにも「絵空事」というのがあるが、すべて空言を描くわけではないけれども、古えからの画法においては、四季を一紙上に描いたり、王摩詰のように雪中に芭蕉を描いたり、彩色の暈の色を緑青で塗るなど、みな法則となつてこれをわざわざ改めないことも多い。そうであれば、古の例をよくよく考え、写生にかたよつて画法を乱し誤ることをなくすべきである。

ここでいう「空言」とは四季を一画面上に描いたり、芭蕉を雪中に描くなど、現実にはない状況をさす。ただし、それはあくまでも俗に陥らないための方法であり、古法にならうことの重要性を説いている。鳳凰も想像上の動物とはいえ、見る側にもイメージのしやすい対象であり、画家の勝手な創作をさして言うのではない。「絵空事」とはいえ、画家と鑑賞者の間で容易に共有できる世界、違和感のない世界でなければならず、無法放逸を言うのではない。

菱川師宣の描く風俗画は、『画法彩色法』の言葉をかりれば、「万物の道理を考えよく写す」とはいえ、古来の画法を逸脱することはなかつ

のために俗には堕さなかった。師宣が「浮世絵の妙手」といわれたのはこの両者のバランスを保って描いたからであり、江戸後期の考証家たちにも風俗資料として十分に耐えうるものとして、その価値が認められたのである。その師宣同様、考証家たちによく参照にされたのが西川祐信の版本である。前述の『画法彩色法』を著した西川祐信は京都を中心に活躍し、のちの風俗画家にも影響を与えた。江戸中期に大阪を拠点として活躍した浮世絵師・月岡雪鼎は「土佐光信光実及び浮世又兵衛 近世菱川吉兵衛 なを近き頃 京師の西川祐信など 和画風流に委し」(『金玉画府』明和八年刊行・一七六四)⁽²⁾と、土佐派や岩佐又兵衛につづき、「和画風流」に通じた画家として菱川師宣と西川祐信を挙げる。そこには師宣以後に隆盛した懷月堂派や鳥居派、鈴木春信の名は見出せない。また、江戸後期の武士・渡辺華山(一七九三―一八四一)は『一掃百態』の序(文政元年 一八一八)において「近ごろ、岩佐、菱川、古山、石川、相村、宮川、の若きは、俗流と雖も、甚だ当時の質素簡朴、以て奢る者を抑へるに足るを観る。」と、岩佐又兵衛や菱川師宣の画を、俗流とはいえ素直でかざりけがなく、奢れる者を戒めると評価する。⁽³⁾ 師宣らの画に鑑戒画の意義を見出していた点は興味深く、華山が風俗画に求めた思想は、風俗画とは何なのか、というテーマを考える上でも重要である。

風俗画を描いた画家がどれぐらい着物に精通していたのか、着物に対する意識はどのようなものであったのか、本稿では菱川師宣の筆になる版本『小袖のすがたみ』をとりあげて考察した。風俗画において、「時代」のみならず「人物の動き」を活写する上で、着物は重要な要素であることを確認した。そこで、ほかの師宣による版本との比較を通し、それぞれの版本の目指したものを継続して考察するとともに、

次稿においては西川祐信の版本をとりあげ、今回と同様に着物表現と姿勢を中心に考察を加える予定である。

註

- (1) 山辺知行監 上野佐江子編『小袖模様雛形本集成 壹』(学習研究社 一九七四年)、所収。
- (2) 早稲田大学本を参照した。
- (3) 『日本古典文学体系 西鶴集 下』(岩波書店 一九六〇年)、所収。
惣じて絵馬は万人の目にか、れば、かりそめながら大事な物なり。都の清水に、長谷川長蔵が筆にて、吾郎朝比奈が力くらべを書り。此袴のまちのひだ折たる上に、心もなく舞鶴の紋がら書たる所、猪熊の染物屋の下女が見出して、洛中足沙汰になり、長蔵一生、是をわづらひけるとなり。
解説に「長蔵」は「久蔵」の誤りであるとする。
- (4) 『稀書複製会叢書 三十五卷』(臨川書店 一九九一年)、所収。
- (5) 国文学研究資料館蔵書印データベースを参照した。
- (6) 打掛で着用する着物を打掛または掻取(かいどり)という。
- (7) 喜田川守貞『守貞謄稿 卷之十六女服』(嘉永六年・一八五三年)、『近世風俗志 三』岩波書店 一九九九年、所収。
小袖召模様の事 小袖をめすにはしたよりは(衣服三領着時、下着を云ふなり。中着、中よりと云ふなり。今は「あひぎと云ふ。間着なり。上着と下着の間の服なり。守貞加注)、しろきをかんとす。
さらに図6の着衣法は上着と中着を二枚重ねて着用し、衿も一緒に合わせているので「二つ衿」という。
- 『守貞謄稿 卷之十八雑服付雑事』。
衣服二領あるひは三領を重服して二領三領ともに各別に合せず、二領三領ともに一つに左右を合はすを二つあり、三つ衿と云ふ。昔は専ら二領三領ともに各別にあはすなり。まづ下着の左右を合せ、次に中着の左右、次に表服の左右と別々に合すなり。
- (8) 『守貞謄稿 卷之十六女服』
今嘉永中、京坂婦人襦袢衿、地黒縮緬に胸の両辺、外より見ゆる所に最小の絞りあるを流布とす。昔の鹿子のごとく散絞りなり。また稚女・処女には緋縮緬の印金を流布す。

今世の婦女は礼服晴服の時長襦袢を着す。襦袢は肌着なり男子および御殿女中、必ず半身なり。市中婦女のみ長襦袢あり。半身本なるべし。し

かれども今、晴には長、褻には半身なり。

また、襦袢について御殿女中には決まりごとがあった。

御殿女中、襦袢は必ず半身のみ。緋・紫縮緬の類なり。また衿なり。襟は必ず白絹なり。袖半幅にするなり。袖口より襦袢の見ゆるを非礼とす。

(9) 服飾、髪型については、金沢康隆『江戸服飾史』（青蛙房 一九六二年）、

神谷栄子編『日本の美術六十七 小袖』（至文堂 一九七一年）、草間みち子「女子衣服変遷に見る袖の形態について」（『東京家政大学生生活科学研究報告三卷』東京家政大学 一九八〇年）、長崎巖『日本の染織4 小袖』（京都書院美術双書 一九九三年）、切畑健編『日本の女性風俗史』（京都書院 一九九七年）、金沢康隆『江戸結髪史』（青蛙房 一九六一年）、橋本澄子編『日本の美術二十三 結髪と髪飾』（至文堂 一九六八年）、南ちゑ『日本の髪型』（紫紅社 一九八一年）、橋本澄子『日本の髪型と髪飾りの歴史』（源流社 一九九八年）を参照した。

(10) または「人形」という。現在は八つ口のあいていない仕立てを「人形仕立て」という。

『守貞漫稿 卷之十六女服』

江戸は文政前、京坂は弘化前、女袖大路一尺一寸あるひは一寸五分。故に婦は人形と云ふ腋を明けず。今も江戸御殿中は袖大なりといへども、古風を守りて八つ口を明けず

腋あけ、俗に人形・八つ口。古来はこれを空けざる所以は、古製服袖はなはだ細く、帯また広からず。近年、袖はなはだ広く帯また古製に陪す。故に上ける闊腋ならざれば着しやすからず。しかりといへども、御殿女中は今も老少ともに必ずしも之を空けず。坊間専らこれを空く。その空、文化・文政中、二寸。今は袖空三寸五分、身空一寸五分なり。空は即ち闊腋なり

(11) 『守貞漫稿 卷之十六女服』

けだし小児は氣熾（さかん）なるが故に、古来、小児の服は腋を闊けて（今云ふ）わきあけ、京坂に人形と云ひ、江戸に八つくちと云ふ。氣を洩らす。

(12) 『守貞漫稿 卷之十六女服』

腋あけあるが故に、やうやくに袖を長くす。長袖は特に振り動く故にふり袖と云ふ。振袖、長け始めおほむね尺五寸……

生川春明『近世女風俗考』（『日本随筆大成 第一期三卷』吉川弘文館 一九七五年 所収）

振袖の事 女のふり袖むかしはきわめてみじかし 松の葉元禄十六年印本卷之三に門ばしらといへる唱歌に「だんだふれ六尺袖をサのほんへ云々」とあるは万治より以前の唱歌なるべし（中略）六尺袖といふは奇跡考に一尺五寸の振袖なり 一尺五寸四つ合せて六尺なりといひ

男子も女子も十四、五歳までに長き袖をきるに昔は鯨尺の一尺七八寸を極とせしに 貞享の頃より二尺計ばかりになりけるより やうやうますます長くなりて近頃は二尺四五寸なりぬと見ゆ云々とあり

(13) 近松門左衛門『日本振袖始』（武蔵屋叢書閣 一八八九年 国立国会図書館デジタルコレクション）を参照した。

いたたく剣をわき明の袖につつんで衣がへ、太刀を一振あくせしより、わき明（あけ）を振袖とは此時よりぞ始ける

註9の金沢氏は同書を取りあげ、初期の振袖は丸みのある形であったことを指摘されている。

(14) 田中たち子・田中初夫編『家政学文献集成続編 江戸期第八冊』（渡辺書店 一九七〇年）

(15) 菱川師宣の伝記については以下を参照した。

『画師冠字類考』文化文政頃（西尾市岩瀬文庫）

菱川吉兵衛師宣 剃髪して友竹と称す はしめ縫箔を以て業とし上絵といふものより画をかきならひて自ら一家をなせり 天和貞享元禄の比の絵本板刻して考る所を以て左に記す

実子浮世絵始祖 同吉兵衛師宣入道友竹 房州平群保田町産若年ノ時江戸ニ移居ス正徳年中江戸ニ没ス

菱川師宣没年 元禄八年板本師宣之遺墨姿絵百人一首之序跋ヲ以テ再考スルニ元禄七年也

仲田勝之助編校『浮世絵類考』（岩波書店 一九四一年）、竜田舎秋錦編『新增補浮世絵類考』（『日本随筆大成第二期第十一卷 吉川弘文館 一九七四年、所収）

菱川師宣 菱川吉兵衛剃髪して友竹と称す。房州平群郡保田町の産、若年の時江戸に移り居す。始めは縫箔を以て業とし、上絵と云ものより画を書きならひて後一家をなせり。英一蝶と時を同ふすといへども、十とせばかり前立て世に行る。按ずるに、師宣は土佐流の画風を好み、浮世又兵衛の筆意を倣ひて一家をなせり。（中略）師宣自ら印本の板下と云物を画て板刻の絵本甚多し。他国の人江戸絵と称して、板刻の絵を翫ぶ

は此人に起れり。

菱川吉兵衛師宣 大和絵師又日本絵師とも称す 房州の人なり（正保の生、正徳年中歿す、年七十餘）姓藤原（一説）日本絵師菱川師、俗称吉兵衛、後剃髪して友竹と云、安房国平群郡保田町の産なり。

菱川師宣歿年は京伝が再考に曰 元禄八年板本師宣之遺墨姿絵百人一首ノ序跋を以て考れば元禄七年なり。

吉兵衛師宣は若年の時より江戸に移居して、縫箔師を業とす。後画を○門に入て学び後一家をなせり、浮世絵に妙手なり、亦板下画を多くかけり、浮世板下画の始祖と云べし。後剃髪して友竹と云、村松町二丁目に住す。傾城遊女をよく写せり、彫刻の画本多し。

白井華陽著『画乗要略』（『日本絵画論大成 第十卷』ぺりかん社一九九八年、所収）

菱川師宣、通称は長兵衛。善く雅俗の美人を写す、艶態柔情、一見して能く動人心を動かす。

山崎美成『古今名家略伝 卷之三』天保十二年・一八四一年序

菱川吉兵衛師宣は房州保田村の産なり 父を吉左衛門道茂（後剃髪して光竹といへり）といひて世、縫箔を業とせり吉左衛門ことにその技に精妙をきはめたり その子吉兵衛師宣かの縫箔のうはゑをかゝんためにとて画を学びしが生来絵事をこのみ土佐氏の画風をたひ浮世又兵衛が筆意に倣ひて遂に一家をなしその名世に聞こえたり 落款に自大和絵師あるひは日本絵師と称せり 年いまだ弱かりしころ江戸に移り住めり後に剃髪して友竹と号す 享年七十歳にて正徳年間身まかりぬ かつて吉兵衛門橋町に住みて頃その家に性質いと惣卒なる小童あり 常に事をあやまることの多かりしがある年の七月十三日の夕がたにかの小童におふせて門口に迎火を焼せけるにあはたしくはしり入りて精霊様御出といふに吉兵衛打わらひつつまた何をいふぞ精霊様がくるものかおどろくことなかれとさとしけるに小童いふさにあらず白き衣服にて自（みづから）精霊軒幽霊と名のり候といへるに 吉兵衛云軒号のある幽霊こそめづらしけれとて出て見るにつね／＼心志りの友なる俳人高井立志が子の松葉軒立栄といへる人 白地の浴衣にて訪らひ来れるなれば例の小童かわざこそおかしけれとて互ひに打笑ひけり この時の吉兵衛が狂歌に 何といふれいの鹿相か又いで、志やうれうけんのなき、つけ者（略）

朝岡興禎『増訂古画備考 三十一』（思文閣出版 一九〇四年）、宮武外

骨『浮世絵鑑第一巻 菱川師宣画譜』（雅俗文庫 一九〇九年）、田中喜作『菱川師宣絵本年表』（『書物往来』第二年第四号第十二冊 従吾所好社一九二五年）、榑崎宗重『菱川師宣の歿年について―勝善寺過去帳の発見』（『立正史学 十九号』立正大学史学会 一九五六年）、榑崎宗重『菱川師宣（江戸）と西川祐信（京都） 浮世絵派形成への寄与』（『風俗』第十九号第三・四号通巻六五号 日本風俗誌学会 一九八〇年）、『原色浮世絵大百科事典 第六巻』（日本浮世絵協会編 大脩館書店 一九八二年）、小林忠『日本の美術三六三 師宣と初期浮世絵』（至文堂 一九九六年）、図録『菱川師宣展』（千葉市美術館 二〇〇〇年）、内田欽三『菱川師宣風の研究―版本と肉筆画をめぐる画風変遷―』（『浮世絵芸術』一三七号 国際浮世絵学会 二〇〇〇年）浅野秀剛『菱川師宣と浮世絵の黎明』（東京大学出版会 二〇〇八年）

(16) 中尾樗軒『近世逸人画師』（小林忠・河野元昭監、木村重圭編『日本絵画論大成第十巻』ぺりかん社 一九九八年、所収）

菱川師宣 晩年に号友竹、称吉兵衛。房州小港の人、江戸に寓居す。画を以て活業とす。時世粧、及び春画に工也。其画風、洒落にして其しな尤高し。同時に宮川長春なる者あり。時世粧を専ら画く、其品及ばず。

(17) 『歴世女装考』（日本随筆大成 第一期第六巻 吉川弘文館 一九七六年、所収）

むかしは今のやうに女として必ず櫛をさしたるにはあらじとみて、延宝、天和、貞享、元禄此間廿年ばかりの間、浮世絵師菱川師宣が肉筆にも板本にも女の櫛をさしたるをゑがかず。元禄のち廿年可を歴て正徳にいたりては西川祐信が女絵に櫛をさしたる図往々見ゆ。

延宝、天和、貞享、元禄此間三十四年菱川師宣が絵本あまたあれど遊女すら髪のかざりなし。櫛はさしたる事書にはまれにみへたれど絵にはみえず。

師宣が天和元禄あたりの画などには北廓の遊女すら櫛も筭もかんざしもみえず。

(18) 生川春明『近世女風俗考』（『日本随筆大成第一期 第三巻』吉川弘文館 一九七五年、所収）。句読点は筆者が補った。

宮武外骨氏は『菱川師宣画譜』（註16）において万治から元禄に至る師宣の版本百三十五種の真偽を判別し、『和国百女』を偽としている。松平進氏は『師宣祐信絵本書誌』において宮武氏の説を紹介した上で、「確かに画風

も異り描線も弱い。検討の余地ある本である。」としている。

- (19) 『傍廂 前編』(『日本随筆大成第三期 第一巻』吉川弘文館 一九七六年、所収)

似顔絵は、いと古くよりあり。(中略) 後世にいたりて、菱川師宣、西川祐信など名人なり。

- (20) 『傍廂 後編』

絵そらごと 世に絵そらごとといへれど、絵に真あり、偽あり。一様ならず。(中略) むかしある画師二人物語のついでに、一人の云く、鳳凰は画き安く、孔雀は画きがたし。鳳凰は世になき鳥なれば、いかにも画くべし。孔雀は世にあれば、羽翼の彩色いとむづかしといへり。今一人の云く、我は孔雀は画きやすく、鳳凰は画きがたし。孔雀は世にあれば、幾度も見てかゝんに画得ざる事なし。鳳凰は世になれば、古人の筆ありともたのみがたく、心にすゝみてかゝんとは、思ひかけがたしといひけりとなん。

- (21) 西川祐信『画法彩色法』(坂崎坦編『日本画壇大観』目白書院 一九一七年、所収)。

- (22) 月岡雪鼎『金玉画府 六巻』(国立国会図書館デジタルコレクション)を参照した。

- (23) 鈴木進監修『一掃百態』(田原町華山会 一九六四年)。

【図版出典】

図1…早稲田大学図書館古典籍総合データベース

図3、4、5、7、9、10、11、12、14、15、16、17、18—1、19—1、20—1、21—1、22—1、25—1…

国立国会図書館デジタルコレクション

図6、8、13、23—1、24—1…

The Gerhard Pulverer Collection (フリーア美術館 プルヴェラーコレクション) ホームページ <https://pulverer.siedu>

図23—2、24—2、25—2…

田中たち子・田中初夫編『家政学文献集成続編 江戸期第八冊』(渡辺書店 一九七〇年)

〔表〕

番号	丁	姿 勢	足の出し方	上前のめくれ	袖	髪 型	稀書複製会本	プルヴェラー本	ボストン美本
1	1 右	下手	左	あり	小袖	御所風	○		
2	1 左	ささやき	左	無	振袖	大島田	○		
3	2	上手	右	あり	振袖	御所風	○		
4	3 右	ふりかえり	右	あり	振袖	御所風	○		
5	3 左	上手	右	あり	小袖	兵庫髷	○		
6	4	背面	右	あり	振袖	兵庫髷	○		
7	5 右	ふりかえり	右	あり	小袖	玉結び	○		
8	5 左	座	—	—	振袖	島田	○		
9	6	座	—	—	振袖	玉結び	○		
10	7 右	下手	左	無	振袖	島田	○		
11	7 左	ささやき	左	あり	小袖	玉結び	○		
12	8	ささやき	左	無	小袖	垂髪または玉結び	○		
13	9	下手	左	無	振袖	若衆髷	○		
14	10	背面	—	—	振袖	玉結び	○		
15	11 右	ささやき	左	あり	振袖	垂髪または玉結び	○		
16	11 左	背面	—	—	小袖	御所風	○		
17	12	真横（左）	左	無	振袖	玉結び	○		
18	19 右	ふりかえり	右	あり	小袖	垂髪または玉結び			○
19	19 左	真横（右）	右	あり	振袖	垂髪			○
20	20	下手	左	無	振袖	玉結び		○	○
21	21	ふりかえり	右	あり	小袖	下髪		○	○
22	22	ふりかえり	右	あり	振袖	玉結び		○	○
23	23	ふりかえり	右	あり	振袖	垂髪または玉結び		○	○
24	24	真横（左）	左	無	振袖	玉結び		○	○
25	25	下手	左	あり	振袖	玉結び		○	○
26	26	ふりかえり	右	あり	振袖	若衆髷		○	○
27	27	座	—	—	振袖	玉結び		○	○
28	28	下手	左	無	小袖	御所風		○	○
29	29 右	座	—	—	振袖	玉結び		○	○
30	29 左	座	—	—	小袖	垂髪または玉結び		○	○
31	30	ふりかえり	右	あり	小袖	御所風		○	○
32	不明	正面	—	あり	振袖	垂髪または玉結び			○
33	不明	真横（右）	右	あり	小袖	玉結び			○
34	不明	ふりかえり	右	あり	振袖	垂髪または玉結び			○

※全 35 図のうち、上半身のみの 1 図をのぞいた 34 図を掲載した。

※人物は 1 丁右から通し番号をふった。

※姿勢を詳述した人物には色をつけた。