

西川祐信画『絵本常盤草』における

着物表現と姿勢にみる合理性

杉本 優

はじめに

風俗画における着物表現に違和感を覚えることがある。たとえば、衿の重ねかたや表と裏の見えかたが理にかなっていないなどの着衣法、手の所在や裾から見える足のでかたが不自然であるなどの着衣姿、また、総鹿の子絞りの表現と染色技術が合っていないなど、着物の文様についてである。現実をありのままにうつすのみが絵画ではなく、ありえない対象物を絵画化することはありうる。けれども、それらを「絵空事」という言葉でくくってしまうことには疑問符がつく。

井原西鶴の『西鶴織留』（元禄七年刊・一六九四）に、清水寺に奉納の「朝比奈草摺曳図絵馬」について、小林朝比奈の袴に、襷を考慮せず無頓着に鶴が描かれているのを染物屋の下女が見つけ、都中の話題となり、作者である長谷川久蔵は生涯にわたりそのことを悔いたという話をのせる。^①十七世紀後半の観者が画に整合性を求めていた話として興味深い。さらに、時代を写す風俗画ともなれば、着物に求められる役割も大きかった。着物文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「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／＼にわかちて出之者也」とあり、流行に敏感な観者を意識しているのは明らかである。^②着物は文様や技法に加え、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。当時の日常着であった着物は、観者に違和感を覚えさせない表現であったはずである。

以上の疑問をきっかけとし、江戸時代における画家の着物に対する意識を探るため、菱川師宣作画の雛形本『小袖のすがたみ』（天和二年刊・一六八二）をとりあげ、人物の姿勢と着物表現の合理性について考察をこころみた。^③『小袖のすがたみ』をとりあげた最大の理由は、版本かつその中でも天和二年という比較的早い時期の雛形本だからである。肉筆画と比べた場合、観者の数は圧倒的に多く、誰もが共有できる表現が求められる。一方で、彫師や摺師も加わるため、画師の意識が反映されにくいとも考えられる。けれども版本は制作の目的が明確であり、たとえば仮名草子や浮世草子と雛形本では、絵に求められる役割も異なる。画家は版本に適した下絵を描き、その意識は彫師や摺師にも正確に求められたはずである。後刷りの場合は、どこまで反

映されたのか検討を要するものの、当初の刷りに関しては、画家の意向が反映された制作であると推測される。

着物の構造上、歩行の際には右足を出すすと裾がめくれやすい。この表現を中心に考察した結果、人物の姿勢と着物の表現には合理性が認められた。着物は時代のみならず、人物の動きを活写するうえで重要なアイテムであったことを再確認し、画家の着物に対する意識の高さを看取した。また師宣の画は、その後の考証家たちが風俗を考証する際にとりあげられた。当時のさまをよくうつしたという認識があった証左である。菱川師宣と同様に、考証家たちの参考に資する画としてとりあげられたのが西川祐信である。祐信は京都の人で、版本の挿絵を多く手がけた。刊行された年代は、師宣が一六八〇年代を中心とした天和から元禄始めであったのに対し、祐信は一七〇〇年代始めから半ばにかけ、師宣隆盛後の浮世絵師として名を馳せた。江戸中期に大阪で活躍した浮世絵師・月岡雪鼎はその著『金玉画府』巻六（明和八年刊・一七七二）に「土佐光信光実及び浮世又兵衛 近世菱川師宣を近き頃 京師の西川祐信など 和画風流に委し」と、和画風流に通じた近世の画家として菱川師宣と西川祐信を挙げた⁴。時代差はおよそ五十年ほどあり、江戸と京都と拠点にする地域も異なるものの、風俗画の妙手として、後世の画家にも影響を与えた絵師である。

そこで本稿では西川祐信画の版本『絵本常盤草』をとりあげ、着物に対する意識の考察をこころみる。『絵本常盤草』は人物の姿勢も多様であり、代表作の『百人女郎品定』（享保八年刊・一七二三）と年代も近く、画技の確かさも看取できる。また、人物をどのような考えに基づいて描くのか、祐信の作画に対する言葉を知ることができる。版本を選んだのは『小袖のすがたみ』をとりあげた理由と同様である。

まず一章では、人物の座り姿を中心に着物表現の合理性について分析する。二章では室内における器物をとりあげ、女子用往来物との関係から、『絵本常盤草』に描かれた意味を考察する。三章では、上記に触れた表現と作画に対する考え方の関係を明らかにする。

一 衣紋線にみる座法表現

1 どのような場面で座っているか

西川祐信は京都で活躍した浮世絵師で、寛文十一年（一六七二）に生まれた⁵。幼名を庄七郎、また宇右衛門といい、後に右京と称す。ほかに自得斎、自得叟、文華堂などと号す⁶。祖父・祐斎は医術を能くした人物で、兄・三休や長男・祐尹も医術を修め、子孫にも医を生業とした者が数名確認される。父・祐春は近江今津の郷士・饗庭氏であり、祐斎に子がなかったために養子となった。祐春は三男二女をもうけた後、京都に居をうつす。祐春の三男として生まれた祐信は、のちに近江石山千町村の郷士・小野氏から妻を娶り、三男一女をもうける⁷。近江は父・祐春の出身地で縁の深かった土地であった。時期は詳らかでないが、祐信は公家の西園寺致季（一六八三～一七五六）に仕官後、右京と称する。のちに長男の祐尹、さらにその息・祐直と三代にわたる西園寺家に仕えている。西園寺家は藤原北家の一門で、琵琶を家業とした。藤原北家は藤原鎌足の子・不比等の子が四家にわかれたうちのひとつで、房前を祖とする。西川家はその子孫と記される。歿年不詳であったが、大橋乗保氏の過去帳調査により、寛延三年（一七五〇）七月十九日歿であることがわかった⁸。菩提寺は京都市大宮三条の妙泉寺（浄土宗）、法名は徳崇院清翁浄喜居士である⁹。



図2

人物2



図1

人物1

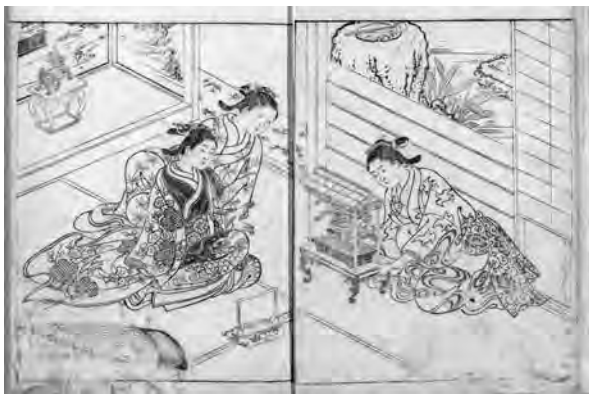


図4

人物4



図3

人物3

『絵本常盤草』は享保一五年（一七三〇）の西川祐信による序を有し、翌一六年に大阪の毛利田庄太郎より刊行された。数種の改竄本が存するが、本稿では初版とされる国立国会図書館本を用いる。¹⁰ 書誌学については、松平進氏による『師宣祐信絵本書誌』（青裳堂書店一九八八年）を参照した。

序文に「貴となく賤となく其風俗のしなじなを書つらねて三の巻となし」とあるように、女性の風俗を貴人から遊女まで見開き二頁にのせる。上中下三巻の扉絵に松、竹、梅を配し、上巻は官女や武家などの貴人、中巻は町女、下巻は京都、大阪、江戸三都の遊女を描く。女性の人物は全部で一四五図あり、三丁裏より十一丁表までの女房装束（十二単）を着用する十図をのぞき、立ち姿七六図、座り姿五七図、横に伏す姿二図となっている。着物表現と姿勢について、ここでは座り姿を中心に考察していく。それは立ち姿よりも下半身における姿勢が複雑で、多様な座法を認められるためである。

五七図の座り姿のうち、屋外の床几などに腰掛ける姿は十二図、室内に座す姿は四五図である。本稿では室内の十九場面四五図のうち、十一場面から一図ずつ、計十一図をとりあげる。

人物1（貴人）（図1）

左を振りかえり、左右の足を畳んで、左足をややうかす。上半身を左にひねり、首を上げ、視線を後ろの女性に向ける。右手に筆を持ち、左手は胸の高さで料紙をもつ。傍らに菊の紋入りの文匣と硯箱を置く。手紙をしたためている様子である。

人物2 (貴人) (図2)

正座をし、掌を自然な姿で大腿部におく。横に座す女性が庭の方をさし、熱心に話すのを聞いている様子である。子供が手にするのは煙草盆である。

人物3 (貴人) (図3)

両足を畳んで座し、上半身をやや前に傾ける。水引をかけた贈答品を前にし、脇息にもたれる女性、隣に座す女性ふたりと語らう様子である。右手の掌を自然な姿で大腿部におく。左手は腕をおろし、掌を床におく。床の間には琴、見台に双紙を置く。部屋の内には煙草盆がみえる。

人物4 (町女) (図4)

右膝頭を上に向け、左足を畳んで座す。上半身はやや前に傾け、台に置く盆栽に視線を向ける。前方の女性二人も熱心に見ている様子である。盆栽には水がはられ、仕掛けが施されているようである。部屋には煙草盆と琴、床の間には香台に獅子香炉を置く。

人物5 (町女) (図5)

両足を畳んで座す。上半身を倒し、前におく箱に右肘をつき、掌にあごをのせ、身体を支える。左手は力を入れず、自然な姿で左大腿部におく。身体をややひねり、視線を琴を奏でる女性に向ける。前方には三味線を弾く女性が座し、音色に聞き入っている様子である。室内には屏風や盃を置き、縁側には料理の盛られた重箱や皿、庭には桜がみえる。

人物6 (町女) (図6)

両足を畳んで座す。首を下に傾け、手にしている着物に視線を向ける。傍らには物指、針箱、針休め、糸巻を置く。向かいの女性も傍らに針箱を置き、ともに裁縫をしている様子である。奥に座す女性は反物をまとめる作業をしている。

人物7 (町女) (図7)

左右の膝頭を上に向けて座す。首をやや下に傾け、手におさめるほおずきに視線を向ける。足元の盆には水をはった椀と袋付きのほおずきを置く。実を柔らかくするため、熱心に揉む様子である。隣に座す女性は実を手にし、傍らに立つ女性に袋付きのほおずきをねだっている。

人物8 (町女) (図8)

両膝をつけ腰を浮かせて座す。上半身をやや倒し、前に位置することたつに左肘をつき、掌にあごをのせて上半身を支える。右手はことたつ上に置く双紙をめくり視線を向ける。左右に座す二人の女性はことたつに足を入れている。庭の竹には雪が積もり、ことたつで暖をとりながら双紙を読んでいる様子である。

人物9 (京都の遊女) (図9)

左側面を下に半身を横たえ、脇息などにもたれて身体を支える。左手先を胸元から出し、煙管をもつ。視線を三味線を手にする女性に向ける。女性は右膝を立て、三味線をかかえ、弦の調整をしている。禿は手にした人形に夢中である。部屋には屏風を飾り、中央には煙草盆、



图6 人物6



图5 人物5



图8 人物8



图7 人物7



图10 人物10



图9 人物9



图11 人物11

奥には酒器を置く。

人物10 (京都の遊女) (図10)

両足を畳んで座す。右手に筭、左手に柄鏡をもち、合わせ鏡にして髪をととのえる。傍らに化粧道具を置く。向かいの女性も鏡を前に髪をすき、身支度をしている様子である。

人物11 (江戸の遊女) (図11)

右足を畳み、左膝頭を上に向けて座す。上半身をひねり、庭のやや上方に視線を向ける。肘をついて伏す女性、向かいに座す三味線をひく女性ともに同じ方向に視線を向ける。横に座す女性の傍らには料紙と硯箱、折り畳んだ手紙を置く。女性は筆と料紙をもち、手紙を書いている様子である。

2 どのように座っているか

十一図の人物は、正座や膝をたてるなどの多様な姿勢で座す。人物がどのように座しているのか、さらに詳しくみるために、衣紋線をなぞり、座法を特定する⁽¹⁾。表現にはないものの、矛盾なく衣紋線につながる部分は点線で表した。順不同となるが、まず人物2からとりあげる。

人物2 (図12)

両足を畳み、揃えて座す。臀部の線は半円状に描く。畳んだ両足の上に臀部をのせて座す「正座」の表現とわかる。

人物3 (図13)

両足を畳んで座す。両足の先に腕をふせたような線を描き、踵を表現する。臀部の線はすべてを描かない。正座の状態から足を左右にはずし、臀部を床につけて座す「割座」の表現とみる。

人物4 (図14)

一方の膝をたて、もう一方の膝を畳んで座す「立膝」をする。踵を表す腕をふせたような線を床より少し上に描く。左の爪先をたて、重心をやや前にかけている。

人物1 (図15)

両足を畳んで座すものの、左足をわずかに浮かす。左の膝頭を上に向けて座す「立膝」の状態から、足先を後方に向け、爪先をたて、膝を内側に倒して座す表現とみる。立膝をくずしたような座法により、「くずし立膝」と呼称する。

人物5 (図16)

左大腿部から膝頭、脛につながる線、膝の裏からふくらはぎに沿う短い線、また着物の皺から踵につながる線で足の形状をかたどる。袖に隠れて見えない部分(点線部分)も、矛盾なく大腿部から膝につながり、整合性をもって描いたとわかる。足を畳み、上半身を台にあずけバランスをとって座す。

人物6 (図17)

両足を畳んで座す。足の先の腕をふせたような線で踵を表現する。



图 14 人物 4



图 12 人物 2



图 15 人物 1

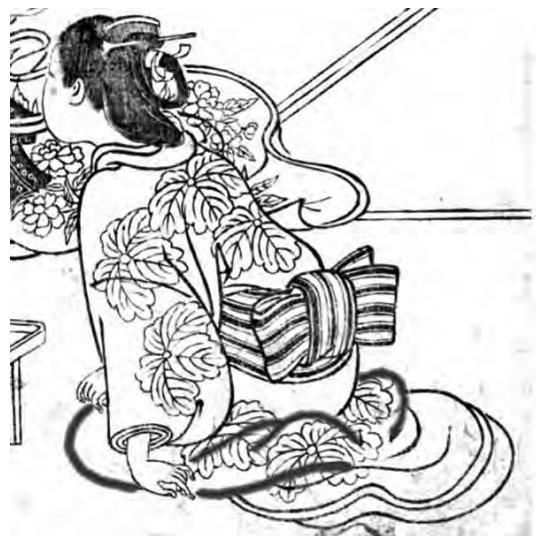


图 13 人物 3



图 16 人物 5

臀部の線はすべてを描かず、床に座すとわかる。「割座」の表現とみる。

人物7 (図18)

裾から右足がのぞく。右膝頭より下に向かう線は足首のあたりでとまるが、裾からのぞく右足に自然な形でつながる。両膝頭を上に向け、臀部を床につけて座す「両立膝」の表現とみる。

人物8 (図19)

足先に腕をふせたような山型の線を描き、踵を表現するとわかる。両足を畳み爪先を立て、踵の上に臀部をのせて座す「踵座」から、やや腰をうかせ、こたつに重心をかけ、バランスをとって座す。臀部から大腿部につながる線、脛に沿う線、山型の線により足の形状をかたどる。

人物9 (図20)

左臀部から大腿部側面を床につける。右足を交差させて左足の前におき、足先を床につけて下半身を支える。右手は着物の下に隠れるが、右肩につながる紗綾形の表着にひく線により、手先を腰のあたりにおくとみる。左肘を曲げて脇息などにおき、上半身を支えて座す。脛から右膝頭に向かう線は腰の付け根、ふくらはぎに沿う線は膝裏から足の付け根につながり、足の形状がわかる。

人物10 (図21)

両足を畳んで座す。膝頭から爪先へむかう脛に沿うやや上向きの線は足首でとまる。臀部の線は床につかず、畳んだ足の上になる。つま

先は着物に隠れて見えないが、臀部の位置が高く、左脛に沿うやや上向きの線により、つま先をたて臀部を踵の上ののせて座す「踵座」の表現とみる。

人物11 (図22)

右足を畳んで左足を立てる「立膝」で座す。右臀部の線を床に接地して描く。上半身を右にひねることにより、重心が右半分による表現とみる。

十一図の座法は、次の六種類とその他にわけられる。

①正座

膝を畳んで揃えて座す。

②踵座

正座の状態からつま先立ちにし、踵の上に座す。

③立膝

左右の一方の膝を立て、もう一方の膝を畳んで座す。

④両立膝

両膝を立て、臀部を床につけて座す。

⑤割座

正座の状態から足を左右にはずして臀部を床につけて座す。

⑥くずし立膝

立膝をし、立てた方の一方の足を内向きに寝かせて座す。

⑦その他

重心をなにかにかけ、身体を支えて座す。



图 18

人物 7



图 17

人物 6



图 20

人物 9



图 19

人物 8

姿勢を決定するのは、どの部分がどのように曲がっているのかということであり、描く際には関節を意識する必要がある。姿勢をそこなわないよう関節を意識して引いた線は、足の形状を詳細にとらえる。特に踵を表現する曲線の有無は、正座、割座、爪先を立てているかなど、微妙な座法の相違を表す。図23～25は着座図のデッサンである。正座をする図23、24は畳んだ足の上に座するため、臀部の線を描く一方、踵は表現しない。図25は足をやや外側へはずして座するため、膝から下のふくらはぎや踵を表す線を描く。祐信は以上の相違を着姿で表現した。身体に即して着物を描き、衣紋線をなぞれば姿勢は容易に明らかとなる。矛盾のない表現とするために、衣紋線を描かない部分も考慮し、前後の線をひく。身体に即した着物表現に、衣紋線は重要な線であったことがみてとれる。祐信の描法は、数種の座法表現を可能とし、観者の意識をさまざまにたげることなく、複雑な姿勢を様々な場面で自然に表した。

では、このような女性の座法は、伝統的にどのような場面で描かれてきたのか。一六〇〇年代の挿絵を有する版本に加え、祐信画の版本のうち『絵本常盤草』刊行以前のものを中心にみていく。ただし、場面の想定をしやすい仮名草子や往来物を選び、人物に焦点をあてて描く遊女評判記は省いた。参考にしたのは以下の版本となる。^⑬なお、『絵本常盤草』は「本書」と記して述べる。

『仁勢物語』	作者不詳	寛永年間
『他我身のうへ』	山岡元隣撰	明暦三年・一六五七年刊行
『女鏡秘伝書』	作者不詳	万治二年・一六五九年刊行
『おんな仁義物語』	作者不詳	万治二年・一六五九年刊行

『女式目』	最登波留作	万治三年・一六六〇年刊行
『うらみのすけ』	作者不詳	寛文四年・一六六四年刊行
『よたれかけ』	榎条軒作	寛文五年・一六六五年刊行
『伽婢子』	浅井了意作	寛文六年・一六六六年刊行
『好色一代男』	井原西鶴作	天和二年・一六八二年刊行
『好色一代男』	井原西鶴作	貞享元年・一六八四年刊行
『和国百女』	菱川師宣作	元禄八年・一六九五年刊行
『姿絵百人一首』	菱川師房作	元禄八年・一六九五年刊行
『けいせい色三味線』	江島其磧作	元禄一四年・一七〇一年刊行
『新堪忍記』	白梅園鷺水作	宝永五年・一七〇八年刊行
『和漢遊女容気』	江島其磧作	享保元年・一七一六年刊
『百人女郎品定』	西川祐信作	享保八年・一七二三年刊行

①正座

江戸時代の国語辞書『倭訓栞』は、両膝を地につけ臀部を足につける座法を「かしこまる」と記しており、正座を意味することがわかる。^⑭有職故実書の『貞丈雑記』（天保一四年刊・一八四三）をひき、貴人を畏れ敬い、かしこまる心をもって座するための呼称とする。^⑮『女式目』祝言の場面では、くずし立膝の女性以外は正座をする（図26）。本書には、室内で語らう人物2のほか、琴を弾ずる姿（図27）、三味線をひく姿（図28）など、貴人から遊女にいたる座法と認められる。また『百人女郎品定』においては、わたつみや組紐を製作する人物もみられ（図29、30）、同座する相手に敬意を表す場面の一方、作業中の人物など一般的な座法としても描く。



图 22

人物 11



图 21

人物 10

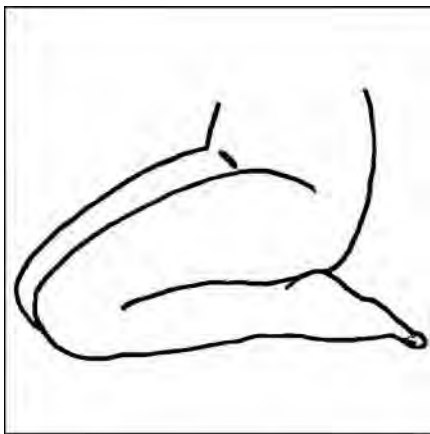


图 25

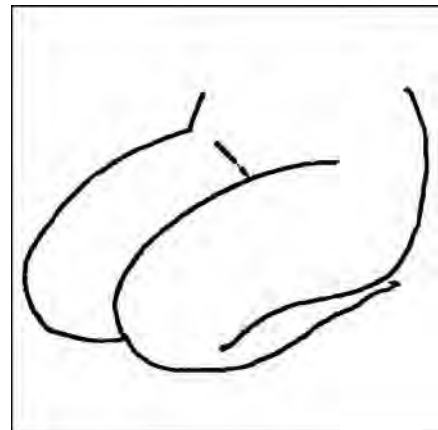


图 23

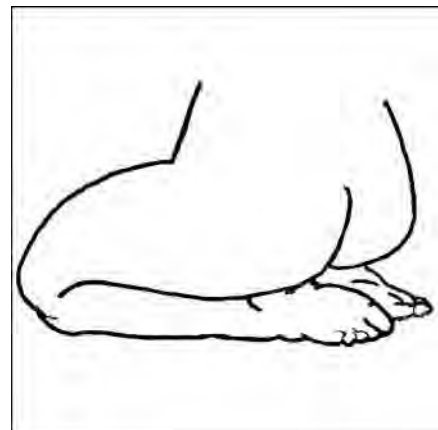


图 24



図 28



図 27



図 26 『女式目』 上巻八



図 31 『他我身のうへ』 巻六



図 30 『百人女郎品定』



図 29 『百人女郎品定』

② 踵座

踵座は正座をし、つま先をたてた状態で座す。次の動作へとうつりやすいため、給仕をする人物(図31)や、作業をする場面(図32)において描く。着物を短めにし、つま先の立つ状態を見えるように描き、正座と区別して表現しているとわかる。本書では身支度をする人物10(図10)として描き、場面に適した座法と認められる。

③ 立膝

左右どちらか一方の足を畳み、一方の膝頭を上に向けて座す立膝は、語らう(図33)、双紙を読む(図34)、琴を弾ずる(図35)などの様々な場面でみられ、一般的な座法として描いたとわかる。本書でも、三味線を弾ずる(図36)、室内で語らう(図2、3)、鏡の前で髪をすく(図37)、手紙を書く(図38)など、貴人から遊女の姿に認められる。

④ 両立膝

両膝をたて臀部を床につけて座す両立膝は、『好色一代男』天和二年刊本に室内で寛く人物が認められる(図39)。本書では、ほおずき遊びに興じる人物7のほか、両足を立て、膝から下をこたつに入れて双紙を読む姿(図40)として描き、年若い女性たちの寛いだ雰囲気を出す。

⑤ 割座

正座の状態から足を左右にはずし、臀部を床につけて座す割座は、臀部の線を描ききらず、踵をあらわす山型の曲線により表現する。本書には、室内で語らう人物3のほか、裁縫をする人物6、ほおずき遊



図34 『女式目』下巻一



図33 『仁勢物語』上巻



図32 『好色一代男』巻四
(1682年刊)



図37



図36



図35 『うらみのすけ』上巻



図40



図39 『好色一代男』巻八
(1682年刊)



図38



図 41



図 42



図 43 『けいせい色三味線』京之巻

びに興じる姿（図41）、三味線をひく姿（図42）など、緊張感の和らいだ場面で描く。『けいせい色三味線』には、三味線をひく人物を反転させた姿（図43）、また『和漢遊女容気』には、重心をやや前におき、左手を脇におろし、後ろ向きに座す人物3（図44）とほぼ同じ姿勢の人物が認められる（図45）。両版本ともに江島其碩（一六六六～一七三五）による浮世草子で、前者は京都の八文字屋から、後者は京都の谷村清兵衛により出版された。奥付はないが『和漢遊女容気』の挿絵は西川祐信と伝えられる。江島其碩（一六六六～一七三五）は京都の浮世草子作家で、八文字屋から多くの本を出版し、人気を博した。祐信は八文字屋自笑と幼い頃からの知友で、江島其碩作の版本に挿絵をした作品も多い。割座をする人物の表現からも、祐信による挿絵と判断できる。

⑥くずし立膝

両膝を畳み、どちらか一方を浮かせたような状態で描く。立膝をし、立てた方の膝頭を内向きに倒し、足先を後方にして座す表現と解せる。

手紙を書く人物1のほか、室内で語らう場面においても描く（図46）。『百人女郎品定』では、双紙を読んだり、裁縫をする場面において認められる（図47、48）。一六〇〇年代の版本には少ないものの、『女鏡秘伝書』の宴席の場面（図49）、『姿絵百人一首』の貴人によりそう姿にみられる（図50）。祐信はくずし立膝の人物を『新堪忍記』において描く。笹の葉文様を左右の足の姿勢に合わせ、姿勢と着物文様の整合性を考えて表現する（図51）。七年前に刊行された『けいせい色三味線』にも、くずし立膝が認められる（図52）。『けいせい色三味線』は京都の書誌・八文字屋自笑による出版で江島其碩の作である。奥付はないものの、祐信筆とされる『けいせい色三味線』は、⑤で記したように割座の表現も認められることから、祐信の挿絵と判断できる^⑤。祐信はその後もくずし立膝の人物を貴人から遊女に至るまで描いており、一つの姿勢として確立したといえる。

安西雲煙著『近世名家書画談 二編卷二』（天保十五年刊・一八四四）は、西川祐信風、菱川師宣風、月岡雪鼎風と称する人物図を掲載する（図53、54）。祐信は立ち姿、師宣は足を伸ばして座す姿、雪鼎は一方



图 46



图 45 『和漢遊女容気』 卷三



图 44



图 49 『女鏡秘伝書』 下卷



图 48 『百人女郎品定』



图 47 『百人女郎品定』



图 52 『けいせい色三味線』
京之卷



图 51 『新堪忍記』 卷五



图 50 『姿絵百人一首』

の足を浮かせて座す姿とする。雪鼎風とする姿は、くずし立膝である。祐信は描かれることの少なかったくずし立膝を積極的にとり入れ、一つの姿勢として確立した。雪鼎はその姿をうつし、雪鼎風と称されるほど人口に膾炙したとみえる。雪鼎と同時代の江戸の浮世絵師・鈴木春信や石川豊信の画にも認められ、祐信の影響が江戸の画家にも及んだことを示す。

⑦その他の座法

その他の座法として、人物5、7、8、9（図16、18、19、20）をあげた。一六〇〇年代半ば頃までの版本においては、主に正座、踵座、立膝に加え、一部にのみ、くずし立膝が認められる。彫師や摺師も含め、技術的に困難さが伴い、表現しづらかったためと推測する。両立膝を描く『好色一代男』（図39）をはじめ、『和国百女』や『姿絵百人一首』には、人物8、9（図19、20）に類する座法も認められる。



図53 『近世名家書画談』



図54 『近世名家書画談』

『女中風俗玉鏡』は江島其磧による女性の風俗を記した版本で、祐信の挿絵になる。享保一七年（一七三二）に京都で出版された。その中で座法について、床柱などにもたれ、人の前に足を投げ出して座す姿を「太夫職の風」といい、女性のぞんざいな行儀であるため、「上つかた」にはかりにもなき風俗なり」と述べる¹⁶。菱川師宣の作と伝える『和国百女』では、それに近い座法をする女性を描く。後ろ姿で、右手を床につき、一方の足は描かないものの、両足ともに前に投げ出しているようにみえる（図55）。『近世名家書画談』の菱川師宣風の人物も、右足の膝をやや曲げるが、両足を前にして座す姿である（図56）。「上つかた」にはなき風俗とはいふものの、『和国百女』では町女の座法としても描いている。一方、『絵本常盤草』においては、貴人と町女の巻には認められず、遊女が横に伏したような姿勢で寛ぐ場面のみ描く（図20）。「上つかた」が高い身分を意味するのか、上方地方をさすのか判然としない。ただ祐信は、同座法を女性の立場や性質をあらわす風俗そのものとしてとらえていた。

各座法を描く場面にはそれぞれ共通性があり、座法は何らかの意味を有する。観者にもその意味は共有され、状況を説明するための重要な要素となる。『絵本常盤草』の描く座法は従来の版本よりも種類が多く、より詳細な場面を設定する。それを可能としたのは姿勢に即して描かれた着物表現であり、衣紋線であった。

3 着物の文様と髪型

人物は様々な文様の着物を着す。祐信は文様の見本帳である雛形本も手がけている。衣装の取り合わせや文様は、姿だけではなく、心の優雅さや気品も表すと述べ、世の中に流行している「風流（おもしろ

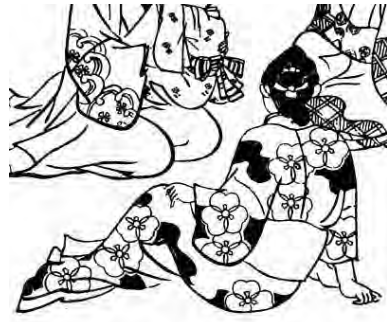


図 55 『和国百女』



図 56 『近世名家書画談』

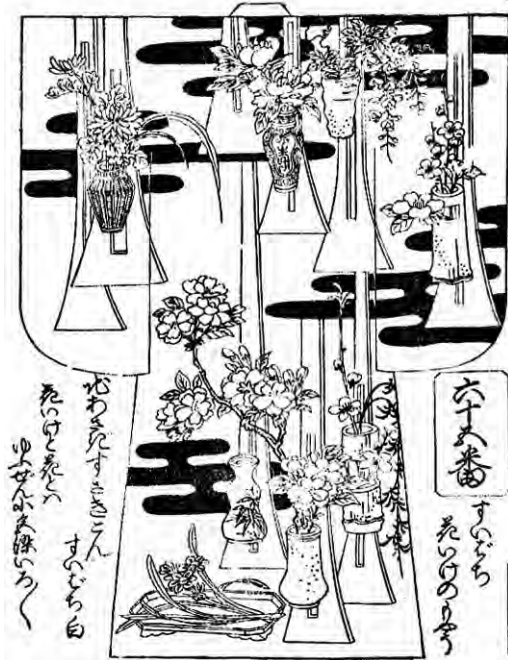


図 57 『西川ひな形』

き) 模様」をうつしたと記す¹⁷⁾。風俗を表す上で、着物の文様は重要な要素であったといえる。

『絵本常盤草』序文に「其風俗のしなじなを書つらね」とあるように、着物のみならず、髪型も詳細にうつし、女性たちの様々な結髪を確認できる。それらの風俗がどのようにうつされているのか、次に十一図の着物文様と髪型について記す。髪型の基本となる構成は、まず核となる根を頭頂にとる。前髪、びん(左右の横の部分)、たぼ(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、根を土台にしてその他の部分をまとめて髷(まげ)を構成する¹⁸⁾。着物の文様は祐信筆の雛形本『西川ひな形』『正徳雛形』『享保雛形』¹⁹⁾を参考に記す²⁰⁾。

人物 1 (図 15)

間着は波の丸、表着は洲崎に桜文様の小袖を着用する。『西川ひな形』(図 57) では洲崎は紺、花を友禪染とし、同様の指定と推測する。友禪染は糊防染の技術を用い、扇や色紙の形にかたどられた白地の部分に、彩り豊かに草花などを表す。京都の宮崎友禪により考案され、貞享頃より京都を中心に人気を博した。草花をたわめた初期的な丸文様とともに、白地に型染めや色を挿して細画を施す文様は、友禪文様や友禪染として定着する²¹⁾。間着に施された波の文様は、人物 1 のほか、くずし立膝をする人物が着す膝頭の目立つ部分に配される(図 58、59)。『西川ひな形』のくずし立膝をする女性の着物も膝頭に波の文様を施し(図 60)、姿勢に合わせて、波の動きを表す。髪型は、髷を下へたわめ、笄にからませて留める「下げ下地」とする(図 61)。髪飾りは櫛と笄である。主に二、三歳以後の貴人の結髪で、眉を剃るあるいは抜いた引眉の表現とともに、年代や立場を表している。

人物2 (図12)

若松に折鶴文様の小袖を着用する。『西川ひな形』に「亀甲に折鶴」として描かれ、鶴の文様は糊で伏せて白く残す「白上」、又は鶴のふちを糊で伏せて白く残し、内側に色をさす「わりせきだし」の指示がなされる。文様をはっきりと出す意図がみてとれ、同様の指定と推測する(図62)。髪型は「吹き輪」、あるいは「片外し」とみる(図63)。元結で結んだ髪を上へたわめ、筥にからませて鬘を構成する。鬘が中央に位置する「吹き輪」に対し、「片外し」はやや左による。「下げ下地」と同様に貴人の結髪とされるものの、引眉をしない、やや年少の層も含まれる。髪飾りは籠甲の櫛と筥である。

人物3 (図13)

鳶の葉文様の小袖を着用する。髪型は鬘がやや左に偏る「片外し」で、櫛と筥で髪を飾る(図64)。「片外し」、「吹き輪」、「下げ下地」は筥を外せば簡単に髪をおろせる「筥鬘」の系統で、公の場においては「垂髪」という慣例下で過ごす貴人に多くみられる。

人物4 (図14)

流水に千鳥の小袖を着用する。髪型は「島田鬘」、櫛と簪で髪を飾る(図65)。「島田鬘」は鬘を途中でつぶすように結ぶ。上に耳かきを有し、下が二股になっている筥は、初期的には「簪」とよばれ、使われ始めたのは享保頃とされる⁽²²⁾。

人物5 (図16)

紗綾形地に竹文様の小袖を着用する。地文の紗綾形は姿勢に伴い、

向きなどを考慮して正確に施す。竹は節も丁寧に描く。雛形本には白地に草花や山水、人物などの文様に墨絵や本絵の指定がなされている。節や葉の絵画的な表現から竹も墨絵と推測する。髪型は「下げ下地」で、籠甲の櫛と筥をさす(図66)。

人物6 (図17)

渦水にやり梅文様の小袖を着用する。髪型は「兵庫鬘」で、櫛と簪で髪を飾る(図67)。「兵庫鬘」は鬘を頭頂に有するのを特徴とするが、後頭部に作る「根下がり兵庫」の人物もみられる(図68)。簪は人物4と同様に、『近世女風俗考』で享保中の古製として紹介される黄銅製二股足の簪である(図69)。

人物7 (図18)

松皮菱に様々な文様を配す振袖を着用する。『西川ひな形』には「松皮菱に松の模様」として、地を紫に染め、松皮菱を白く染め残し、松は友禪染の指定がされる(図70)。人物7の着物も同様の指定と推測する。松皮菱の内は梅、若松、笹や千鳥など様々に彩られる。『西川ひな形』では、二重線で描く千鳥を「かうりん染」と記す(図71)。千鳥のほか桐、梅、松(図72)もみられる。また『正徳雛形』や『享保雛形』にも桐、梅、けしの花、もみじなど、「光琳」を冠して呼称する文様を載せる(図73、74)。光琳文様は、京都の画家・尾形光琳(一六五八―一七二六)の意匠性が反映した文様で、特徴の一つは、抑揚のある太めの輪郭線によりかたどられる表現である⁽²³⁾。人物7の千鳥も二重線で描かれ(図75)、光琳文様とわかる。『絵本常盤草』においては、町女の人物7のほか、京都の遊女に光琳桐がみられるものの、



図 60 『西川ひな形』



図 59



図 58



図 63



図 61



図 62 『西川ひな形』



図 66



図 65



図 64

貴人の着物には認められない。『正徳雛形』は光琳文様を傾城風として掲載する。特徴的な光琳文様は、粹さを好む気質の女性に好まれたとみられる。髪型は「奴島田」で、櫛で飾る(図76)。

人物8 (図19)

松文様の小袖を着用する。松は根も描き、葉は上向きに表現する。姿勢を考慮し、踵の部分は松の葉を横向きに配す。髪型は「勝山」である(図77)。根に集めた髪を上にしたわめて輪をつくり、先を根にくくり鬘を構成する。遊女勝山がはじめたといい、その人柄は遊女ながらも浮わつたところのない、しとやかな女性であったと伝わる。髪飾りは櫛と笄である。

人物9 (図20)

芦に千鳥の間着に紗綾形地の小袖を打ち掛ける。千鳥はかのこ文様で表す。布地の縦方向に対し、四角いかのこ文の角を上下にむくように描く。技法にかなった表現である。ほかの着物に配されるかのこ文様も同様である(図78、79)。髪型は「島田」、櫛をさす(図80)。

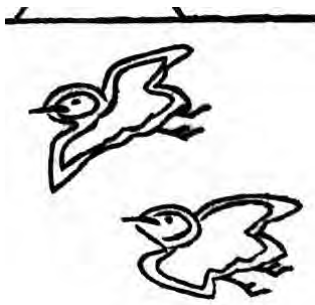


図71 『西川ひな形』



図72 『西川ひな形』

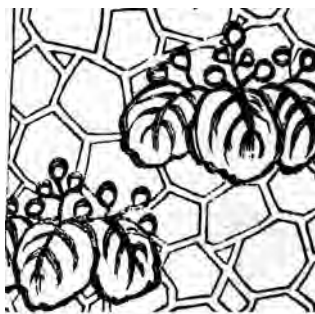


図73 『正徳雛形』

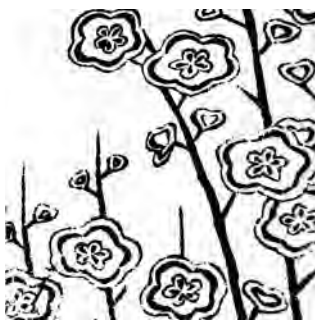


図74 『正徳雛形』

人物10 (図21)

格子文様の小袖を着用する。「島田」を結び、櫛をさし、笄で鬘をととのえる(図81)。

人物11 (図22)

松皮菱に若松、波、梅文様の振袖を着す。『西川ひな形』(図70)には松皮菱に松の模様として、地を紫に染め、松皮菱の内を白く残し、友禅染で松を配す。髪型は「勝山」、髪飾りは櫛である(図82)。

着物は雛形本に近い文様を有し、当時の流行をうつし、技術の指定も納得できるほど正確に描いているとわかる。姿勢に伴って文様を配し、精緻で矛盾のない表現となっている。様々な姿勢の着衣姿、着物文様、髪型を正確に写そうとする意識がみてとれる。

祐信にとって「風俗」をうつすとは、何を活写することだったのか。『女中風俗玉鏡』は衣装の取り合わせだけでなく、着こなしについて、衿合わせは窮屈すぎず、緩め過ぎないよう適切に着すように記す。さ



図 69



図 67



図 68



図 70 『西川ひな形』



図 75



図 77



図 76

らに、歩行の際に緋色の下紐や白い脛が見えるほどとなるのは慎むよう、「蹴出しあゆみ」や「歩行振（あるきぶり）」という語を用いて戒める。また、女性の髪型は結び方を第一とし、武家は「片鬘」、町女は「島田鬘」や「笄鬘」など、立場に相応であることを重視する。現代にはない風習であるお歯黒についても、「歯さきの白くはげたるは五十年の恋もさむるもの也」と、手入れを怠ることに厳しい。天性の美人は稀であり、心がけ次第で自然と備わるものであるから、本書を玉鏡とするよう出版の意義を記す。祐信の挿絵はその内容をよく伝えるものであり、活写したのは身嗜みや立ち居振る舞いなどの「風紀」を含めた「風俗」とわかる（図83）。一年後に出版された『女中風俗玉鏡』と同様に『絵本常盤草』が「風俗」をとらえたとすれば、本書は身嗜みや立ち居振る舞いという意味での「風紀」をどのように描いたのか。次章で『絵本常盤草』にみられる器物との関係から考えてみたい。

二 器物と女子用往来物

江戸時代後期には考証の風潮が高まり、女性風俗もその対象となった。その際、考証家たちの参考としたのは浮世絵師・菱川師宣や西川祐信の画であった。たとえば生川春明著『近世女風俗考』では、祐信画版本の人物図をあげ、笄を用いるのは町人のみで、寛延年間（一七四八〜一七五一）以後に遊女にも認められるようになると指摘する。また『絵本常盤草』の人物をのせ、女性の挿す簪は宝永の頃から江戸においてはみられるものの、京都や大阪では珍しいと述べる。²⁶挿絵は『絵本常盤草』下巻の江戸の遊女（図84）であり、本文の記す

内容と一致する。山東京伝は『骨董集』において、宝永七年（一七一〇）以降の祐信画版本を多くみたものの、肴を盛る器に重箱は見られず、硯蓋のみであることをあげ、重箱に盛ることは元禄の頃にすたれたのではないかとの見解を示す。さらに『女中風俗玉鏡』に掲載される雛壇の挿絵をあげ、雛飾りの考察を行なう。²⁷人物のみならず器物をも考察の対象とし、祐信の画に正確さを認めていた証左となる。

『絵本常盤草』では、多様な姿で過ごす女性たちの身近に、様々な調度品や器物を描く。双紙や見台、硯箱に墨筆や料紙、針箱や糸巻き、物指などの裁縫道具、三味線や琴、鏡や鏡かけ、煙草盆など、女性にとっては身近な日用品である。あるいは屏風や掛軸、香炉や花器など、室内装飾の調度品も多い。これらは、女子用往来物の『女用訓蒙図彙』（貞享四年刊・一六八七）²⁸や日常生活のマニユアル本である『女重宝記』（元禄五年刊・一六九二）において、「女器財（をんなのうつはもの）」と記される。²⁹『女用訓蒙図彙』は女子教育のための往来物である。往来物とは寺子屋で子女教育のために用いられた教材であり、往来する手紙の形式を嚆矢とすることから、その呼称が生じた。手紙の定型を学ぶことに始まり、躰、礼儀、道徳、教養と内容自体も豊富になり、子女教育の書として役割を担った。一六〇〇年代に入ると女性のための往来物が登場し、盛んに出版されるようになる。³⁰

では、『絵本常盤草』に描かれた「女器財」には、どのような意味があるのか。女子用往来物に記される内容に沿ってみていきたい。

『女文林宝袋』は、祐信が挿絵を手がけた往来物で、元文三年（一七三三）に京都の銭屋庄兵衛より出版された。手紙を書く際に必要な用例集のほか、「文字の由来」「女教訓身持鑑」「香の聞やう」など女性に必要な教養を記す。その中で、「女之四藝」として「書筆」「裁縫」

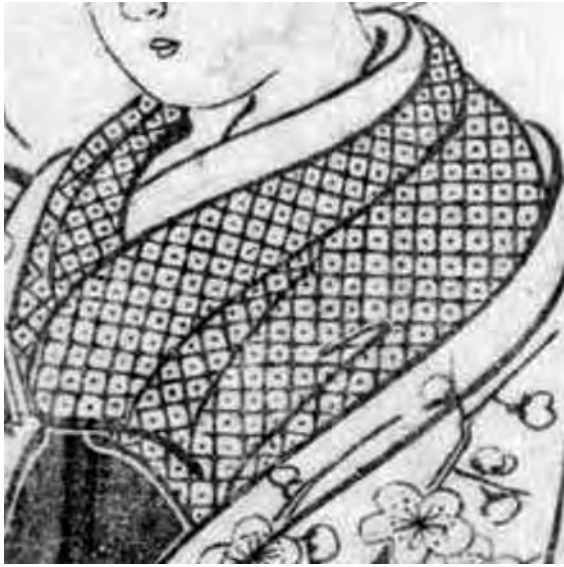


图 79



图 78



图 82



图 81



图 80



图 84



图 83 『女中風俗玉鑑』

「詠歌」「弹琴」の四つの項目をたて、それぞれの徳について述べる。⁽³¹⁾

まず、「書筆」については女性の道、善悪の道理、いにしえの事、忠孝貞節や育児の道、すべてにおける元は「読み書き」であるという。赴任中の夫に手紙を書く際、内向きの事柄が外に伝わらないよう、内容に留意するよう促すなど、具体的な記述もあり興味深い。「読み書き」を重視する考え方は、女子用往来物としては早い時期の刊行になる『女式目』（万治三年刊・一六六〇）に認められる。⁽³²⁾女性の行うべきこととして、まず「手習い」をあげ、自分の貴賤をとわず、文字の読み書きが不十分であれば、生涯、物の善悪をわきまえることもできず、趣も解せず、慰みも得られないとする。教材として「源氏物語」「栄花物語」「伊勢物語」を挙げ、作者である紫式部、赤染衛門、伊勢守繼蔭の女房についても記す。また、『女孝経』の著者と伝えられる唐の陳邈（ちんぱく）の妻・鄭氏を挙げる。⁽³³⁾天下に名の知られるこれらの女性たちには及ばずとも、せめて物を書き、歌の道を嗜み、学問への心がけとするよう喚起する。すべての基礎は「読み書き」であり、「読み書き」の先に、和歌の道、学問を位置付ける。蔵の宝はいずれ朽ちるが、身につけたものはいつまでも朽ちるものではないと、一朝一夕には身に付かない手習い稽古の大切さを説き、「読み書き」を単なる技ではなく、精進すべき「道」ととらえている。

次に、「裁縫」は夫の衣装をととのえるために、女性のなすべき第一のつとめであるとする。唐・文王の皇后が機を織り、裁縫をしていたことを述べ、身分にかかわらず会得すべき技であるという。『女式目』には記されない項目であるものの、『女誡』には女性の常に行うべき三つの技の一つにあげられる。『女誡』は女性の日常生活の心得を説いた中国後漢の儒家書で、『漢書』を著した班固の妹・曹大家の撰と

伝えられる。日本においては明暦二年（一六五六）に刊行された『女四書』におさめられ、のちの女子用往来物に影響を与えた。その第一章に「卑弱」の心、女性のもつべき謙虚さと柔らかな心について述べる。三つの技の一つを「うみ、つむぎ、ぬいはりのわざ」とし、麻や綿、繭を紡いで糸を製し、機を織り、裁縫をして衣装をととのえるのは、女性にとって大切な仕事であり、幼い時より心がけるべき事柄とする。⁽³⁴⁾裁縫と女性の結びつきは古く、中国の荆楚地方の年中行事を記した『荆楚歲時記』（南朝梁時代・宋懷著）に、牽牛と織女が会す七月七日夜に、女性が裁縫の上達を祈り、五色の糸を七本の針に通し、酒肴や瓜果などの供え物をした内容が記される。⁽³⁵⁾日本でも五節句の一つ、乞巧奠として宮中で行われていたものが民間に伝わり、江戸時代には庶民にも親しまれる行事となる。祐信画『絵本十寸鏡』（延享五年刊・一七四五）は「七夕祭は夫婦の道をまもりといひ うみつむぎを第一となし給ふゆへに（中略）星さへ機をおらせ給へば女の道すこしもおこたるべからず」と、七夕祭を女性の道としての裁縫と結びつけて記す。

三つ目の「詠歌」では、心と詞のやさしさを備えるために歌道を学ぶことを説く。恐ろしい猪も「ふすひの床」といえば、優しく聞こえるものである。歌は人の心を和らげる力があるので、歌を学べば、言葉も自然とやさしくなり、心の品性も高まる。『女式目』では『古今和歌集』の序をひき、天地を動かし、目に見えぬ鬼神、猛き武士の心、夫婦の仲をも和らげるものとし、読み書きの学習を前提とした上で、和歌の道を説く。⁽³⁶⁾

最後に糸竹の道、「弹琴」は単なる慰めではなく、琴の音色に有する調和の力が家をよく治めるとする。アメノウズメが弓を七張ならべ

て琴を作って弾き、仏神も感応したという。古来より中国では、琴は
琴棋書画の一つとして、為政者の嗜むべき教養であり、人心を穏やか
にするものとして、儒教において重要視された。「弾琴」で女性に求
められたのも、仏神も感応したという琴を奏で、歌により学んだ言葉
とともに、家人の心を和らげ、家をおさめることであった。

『女文林宝袋』は、四芸を行う女性たちの姿を、双紙、墨筆、料紙、
硯箱、反物、裁縫道具、琴などとともに描写する。『絵本常盤草』に
おいても、読書をする姿、裁縫をする姿、歌を詠む姿、琴や三味線を
弾くなど「女の四芸」の姿をうつす。また、琴や見台に双紙などを室
内装飾として描き、生活の中で親しんでいる様子を描写する。室内に
おけるこれらの器物は、日常の風景として、あるいは四芸を嗜む女性
のあるべき姿を活写している。

さらに、香炉や香盆、鏡や鏡かけなどの「女器財」も描く。『女重宝記』
(元禄五年刊・一六九二)は、女性の嗜むべき十七の芸を記し、手習
いや詠歌、裁縫や琴を弾ずるといふ四芸のほか、香をきくこと、髪
の結い方や化粧の方法を知ることなどを挙げる。これらもまた、女性の
嗜むべき事柄であった。そのほか、盆栽を愛でる姿(図4)、ほおず
き遊びに興じる姿(図7)、三味線を弾く姿(図5・9・11)をそれぞ
れの器物とともに描く。盆栽はからくりが仕掛けられているのであ
るか、同室の女性たちも熱心に見ている様子である。ほおずき遊びは、
熟した実を選び、中の実や種を取り除く。音を鳴らしたり、空気を吹
き込み、風船にして遊ぶ。実をもんで柔らかくする姿を愛らしく、時
節の風物詩として描く。

三味線は歌舞音曲と関わりの深い楽器で、心を騒がしくするという
理由から、積極的にはすすめない³⁸⁾。芸能の流行に伴い、庶民にも広が

りをみせ、『絵本常盤草』においても町女と遊女の巻に描かれる。一方、
貴人の巻に描かれる楽器は琴のみであり、身分に適した器物を描いて
いる。

『絵本常盤草』に認められる器物の多くは女子用往来物に描かれ、「四
芸」をはじめとした女性の嗜むべきことがらを示唆し、鑑戒的な内容
な要素であったとわかる。一方、遊びに興じたり、月見や三味線を楽
しむ姿など、往来物の求める女性像とは異なる営みもうつす。序文に
記す、身分の別なく書つらねた「其風俗のしるし」とは、身嗜みや立
ち居振る舞い、さらに風紀も含めた女性たちの日常を、寛いだ様子と
ともにとらえた姿であった。

『浮世絵類考』は祐信を「中興刻本仕女大和絵の祖と云へし」と記
す³⁹⁾。「仕女図」は宮廷などに仕える女性を描く、中国絵画の伝統的な
画題である。琴を弾いたり裁縫をする姿、鏡に向かつて身をととのえ
る女性を描く。日本の女子用往来物にも影響を与えた中国の『女誡』
には、女性の道として、柔和な心をもつことや学問をすること、裁縫
をしたり、身をととのえることなどが記される。「仕女図」に描かれ
たのはその範となる女性であった。祐信は享保年間以降、女性が教養
を身につけるための版本や往来物の挿絵を手がけている。それらの版
本類は「中興刻本仕女大和絵」と認識され、祐信はその祖として扱わ
れてきたと判明する。

三 作画に対する思想

身体と着物の整合性を踏まえて描いた祐信は、作画についての思想

や方法を『繪本倭比事』に附す画論『画法彩色法』に記す。『画法彩色法』は、元文三年（一七三八）の祐信の序を有する伴祐佐編『繪本倭比事』九卷の附卷として、寛保二年（一七四二）に京都と大阪において出版された。一卷から九卷までは和歌や故事にちなんだ日本の景勝地を紹介する内容で、挿絵は祐信による。附卷は「画図稽古事」「筆勢応物事」「画図運動之事」「可守古法事」「墨絵草筆の事」「大画小画差異之事」「人形絵面跡書用之秘伝」「和画の事」「画図俗事を去る可し」「画図広可画類事」の十項目からなる。人物の顔を描く際にどの部分から描くべきかなどの作画方法から、絵を描くには俗を去ることが肝要であるという思想にまで至ることから、祐信の作画における考え方が知られる。『繪本常盤草』は、その出版をさかのぼること十一年前の享保十六年（一七三一）に刊行された。自序のほか、上巻に「画図指南」、中巻「絵風書様」、下巻「絵書用指南」の項目をたて、人物を描く際の方法や注意点を記す。そこで祐信の作画姿勢と思想を『繪本常盤草』「序文」「画図指南」「絵風書様」「絵書用指南」を中心に、『画法彩色法』と合わせてみていくこととする。

（序文）

其絵図の用たる事、児童これを弄してただ目をよろこばしむるのみにあらず、舟筏のわづらひなふして万里の遠景を見、一覽のおよび難きを尺寸のうちに畳み、文辞の尽さざるを只一点の筆跡に模写してよくさとしやすからしむる事、絵にあらざして何ぞや、所謂素を後にして五彩を以て文をなす事、好む所に応ず、蓋本朝絵をもつて世に鳴者幾多ぞや、さはあれど、ただ水墨を以て筆勢の幽妙を事とするのみ、中比、土佐光信最倭画に長じて能細密を致すといへども、そのかみ永亭の

風俗にして当時と異なる事あり、よつて卑俗のやつがり敏からぬ筆して新に絵法を發して日東り、是を翫ぶ事年あり、一日浪華書誌来りて当時所見の艷容を図して梓にせば、絵法初心の一助をもらんとひたすら乞求る事のいなひがたく、且遠境より来る事、亦樂しまざるにしもあらねば、こころの趣にまかせ貴となく賤となく其風俗のしるしを書つらねて三の巻となし、やがて其はしに物する事、しかなりけらし

（序文・訳）

絵図は児童が遊び、ただ目を喜ばせるためだけにあるのではない。わざわざ舟筏で赴くことなく彼方の風景を見、一望しがたい景色をほんのわずかな紙や絹の空間におさめ、言葉で尽くせぬありさまを、ただ一点の筆墨で模写し、よくわかるように導くのは絵をにおいてほかにない。好む所に応じて、五彩により素地に文をなすようなものである。我が国で絵をもつて世に名をなす者は多い。けれども、ただ水墨の筆勢が奥深くすばらしいというだけである。中頃、土佐光信は最も倭画に長じて、細密な絵をよくするというが、むかしの風俗を描き、現在とは異なるので、品もなく俗な自分が、拙い筆により新たに絵法を生じ、一日中これを弄んで過こしていた。ある日、浪華の書誌が訪れて、女性のでやかな姿を図して出版すれば、絵法の入門書ともなるうかと、ひたすら乞い求めるのを断りがたく、また遠方からの訪問を楽しんでいないわけでもなかったもので、心の趣にまかせ、身分の貴賤なくその風俗のありようを書きつらねて三卷とし、やがて上梓されることになったのはご覽のとおりである。

画を単なる玩弄の対象ととらえず、実際に見聞しがたく、言葉で伝えきれない様子も、画によって理解が深まるものとする。観者の理解



図 86 『画史会要』 卷四土佐之部



図 85 大岡春卜著『画史会要』 卷四土佐之部



図 88 『和漢名画苑』 卷二土佐流之部



図 87 大岡春卜著『和漢名画苑』 卷二土佐流之部

では、土佐派や浮世又兵衛の描く「雑体の大和絵」とは、どのような画と認識していたのであろうか。一七〇〇年代より、大阪を中心に絵手本となる版本が次々と出版された。その中で、「土佐派」や「浮世又兵衛」として掲載される多くは祭礼図や風流図である(図85～90)。あるいは画題の項目に「土佐絵」として、女性の舞姿や後ろ姿、三味線を弾く若衆などを掲載する(図91～94)。土佐派の浮世人物は、雑人形、雑人物、武者人形、大和人形と呼ばれ、土佐派や又兵衛の「雑体の大和絵」は、祭礼図や風流図、またそこに描かれる人物図と解されていた。これらの風俗図を見本とはするものの、「当流の絵は時代の風体を第一とす、故にさいしき絵具等も異なる所あり、是又一流に

を促すのが画であるとの位置づけとすれば、そこに描くべきは、現実や確かな知識に基づいた内容となる。名を馳せた画家に対しても、「ただ水墨を以て筆勢の幽妙を事とするのみ」と、厳しい評価を与える理由でもある。それに対し、大和絵に優れ、細密画に長じた画家として土佐光信を挙げて評価する。光信は室町時代後期の土佐派中興の画家で、文明元年(一四六九)宮廷の絵所預となり、室町幕府の御用絵師もつとめた。⁴³⁾

一方で、描くところはいにしへの風俗で、現在と異なるため、新たな絵法で筆をとったのが自身が『絵本常盤草』を上梓する契機につながったとする。光信については、『画法彩色法』『和画の事』においても「雑体の大和絵、古人の有様は鳥羽僧正寛猷、土佐光信及浮世又兵衛尤名手をふるへり、是等の趣を以て書べし、衣装の彩色も昔の風俗を能く弁へてすべし」と、鳥羽僧正(一〇五三～一一四〇)や浮世又兵衛(不詳)とともに、大和絵の名手として、古人を描く際の見本とすべきであると述べる。



图90 『和漢名画苑』
卷二土佐流之部



图89 『画史会要』卷四土佐之部



图92 『和漢名笔画英』卷六土佐舞子



图91 吉村周山著『和漢名笔画英』
卷六土佐歌舞伎



图94 『画宝』
卷六土佐絵



图93 吉村周山著『画宝』
卷六土佐絵

して猶其品々口伝多し、世にあらはす所なれば考へ知るべきなり」(『画法彩色法』「和画の事」とし、土佐派の絵は時代の情趣をうつすことが第一だとみていた。そのうえで、彩色や絵の具も一流で口伝で伝わるものも多く、描く際にはよく考える必要があると述べる。では、土佐派や又兵衛の画を参考にしつつ、祐信が産み出した新たな「絵法」とはどのようなものであったのか。

(画図指南)

凡官女をゑがくはもつばら古法を用ゆ、土佐光信等能図せり、細画には小鼻をかかず、頤の筆を引捨るなど尤其委からざる所におゐて甚美なる所の妙を写せり、今も其法を用ゆといへども、当時萬に物の委き事を好めり、いにしへは画図を大にする時は委く小なる時はこれを略して絵がくといへども、今はただ大小によらず、多くは委き事をすけり、然共猶古法を捨べからず、たとひ委く書といへども、其用捨有事を能心得て書べき事肝要也、彩色も又かくの如し、たとへば五つの衣のかさねは五色の物なれども是又古法にしたがひ、一色のうんけん彩色尤よろし、今様に事好む事にはあらね共、時の筆によつて一向にはあるべからず、それ能おもへ、かしこ

(画図指南・訳)

官女を写す際にはもつばら古法を用いる。土佐光信等を能く学ぶのがよい。細密に描く時には人物の小鼻を描かず、頤の線も簡単にすること、もつともその委しく描ききらない所において、甚だ美しい所の妙を写すのである。今も其の法を用いるとはいえ、現在はずべてにおいて委しい事が好まれる。昔は画図の大きい時には委しく、小さい時に

はこれを略して描いたものだが、今はただ大小によらず、多くは委しい事が好まれる。けれども、なお古法を捨てるべきではない。たとえ委く描く時でも、取捨選択をよく心得ておくのが肝要である。彩色もまた同様である。たとえば五つ衣の襲は五色であるはずだが、これまた古法にしたがい、一色の濃淡であらわすのが最もよい。今風の好みではないけれど、時々により一様であるものではない。それをよくよく考えるべきである。

ここでは、いにしへの風俗を描く際に留意する点を挙げる。学ぶべきは、序文においても挙げていた土佐光信である。江戸時代の画人伝は、光信が人物に長じ、仏像にも精しかったと伝える。身体や衣服、男性の鬢や女性の髪型に意を向け、必ず細筆を用い、画風は美しく繊細で彩色が潤しかったという。また、光信が鹿谷へ遊行した際、戯れに地面を掘ったところ、地中から彩具を得、これにより彩色が他を越えて秀潤となったとの話を伝える^④。伝承であっても、顔料のもととなる鉱物を採取していたとすれば興味深い話である。光信について、画人伝は彩色に長じた点を挙げるが、『絵本常盤草』では、小鼻を描かず、頤の線も簡単にするなど、委しく描ききらないところに美しさの妙があると称える。すべてにおいて細部にいたるまで委しく描くことを好む当時の風潮を踏まえ、取捨選択をし、「古法」を尊重することを説く。「古法」とは、雪中の芭蕉や四季の草花を一つの画面におさめて描くことをさす。あるいは女房装束の五つ衣の襲を、五色ではなく、一色の濃淡で表すことも相応する。これらは絵空事ではあるが、俗におちいるのを避け、画法を乱さないために必要であるとする(『画法彩色法』「古法を守る可き事」^④)。

(絵風書様)

当世町女の風俗を画くにはいかにも委しく書てよし、いしやうの着なしも、成程身に能そひまとひ着てとりなりを第一と引つくるふ、故にこれを悉がくにも其心得第一なるべし、衣装の上より能惣体の肉^しおきをあらはし、品かたちをなすといへども只品形の第一にかかんとて、かならず骨肉の刻をうしなふ事多し、これに心を付て骨肉をそこなはざるやうに、まづ其姿の骨を究め、跡に其品を付風流を書べき事や、彩色の仕様も時はやり物、具容の分際、相応に心を付て図する時はおのづから其風情の写る事、ここに記すに不及、故に省略す

(絵風書様・訳)

今の町女の風俗を描くには実に委しく写すのがよい。衣装の着こなしも納得のいくように身体によく沿いまとうように着し、身なりを第一と考え美しく装うので、これを描くにもその心得が大事である。衣装の上から全体の肉づきをあらわし、身体の様子を形づくるとはいえ、ただ形だけを第一に描こうとすれば、必ず骨肉の刻、すなわち関節がどのように曲がっているかということをおろそかにしてしまう。これに意識を向けて、身体の道理をそこなはないように、まずその姿の骨をきわめ、あとから形をつけて風流を描いていくのがよい。彩色についても、その時に流行しているものや色の程度に心を配って描けば、自然と風情もそなわることには記すに及ばないので省略する。

『絵本常盤草』三巻のうち、中巻は町女の風俗について記す。町女は委しく描くのがよいという。「古法」を守ることが肝要であるとした官女の風俗画法とは対照的である。では、委しく描く対象とは何で

あるのか。もちろん風俗を写すことから、人物の姿や着物であるのはいうまでもない。けれども、祐信は「衣装の上より能惣体の肉^しおきをあらはし品かたちをなすといへども只品形の第一にかかんとてかならず骨肉の刻をうしなふ事多し」と、着物を身につけたまま姿形をとらえることに注意を促す。「肉おき」「骨肉の刻」という語が認められるが、『画法彩色法』「人形絵面體書用之秘伝」においても「人物を描く時は、まづ鼻より書はじめ次に両眼を書なり、是鼻は面體の中央なれば、是より書始る時は、顔の肉おき能定るなり」とあり、顔を描く際には、まず中央に位置する鼻を描けば顔の形が定まると、同様に「肉おき」の語を用いている。では「骨肉の刻」とはどのような意味か。「刻」は区切りをいう語であることから、骨肉の区切り、すなわち関節と解積できる。骨肉をそこなわれないよう関節に心を配り、まず骨をきわめてから形、風流に意をむけるという順序をふむ。表面的に見える部分のみならず、見えない要素をいかに意識して描くかということについては、「陰」「陽」の語を用いて述べる。

草木にても、人物にても、すべて絵に陰陽といふ事あり、能々此理を弁え知るべし、たとえば草木の葉のあまた実りたる体を描くに、表へ見えたるを陽と心え、下になりたるを陰と思ふべし、木にても岩にても是に同じ、人物に至りても衣装の衣紋に陰陽ある事なり、もつとも弁え知るべし(『画法彩色法』「画図稽古事」)

絵にはすべて「陰」「陽」があるとし、よくこの道理を会得するのが大事である。たとえば草木の繁茂する様子が見える部分を「陽」、重なって見えない下となる部分を「陰」ととらえる。木や岩について

も同様であり、さらに人物については着物の衣紋に陰陽のあることを述べる。着物を数枚重ねて着用した際、下になり見えない襦袢などを「陰」、表着の見える部分を「陽」とみる。あるいは姿勢や動きに伴い、「陰」である裏地が返り表となり、見える「陽」の部分となる。姿勢や動きが複雑になれば、「陰」「陽」の構成も複雑になり、表現は難しくなる。「直線裁ち」からなる着物は、直立した姿勢であれば基本的にシワがよることはない。身体の姿勢にそって襷やシワができ、逆にいえば、襷やシワのでき方により、衣装の下の身体の姿勢も推測できる。襷やシワは絵画においては衣紋線として描かれ、「陰」である身体の姿勢は、「陽」である衣紋線によって表現される。そして姿勢をとらえる上で大切なのは、『絵本常盤草』の中で述べているように、「骨肉の刻」をうしなわないうよう、「骨」をきわめることとなる。現在のデッサンにも通じる非常に合理的な態度であり、祐信の作画において重要な要素といえる。⁴⁷ 祐信の身体のとらえ方は、月岡雪鼎の『金玉画府』（明和八年刊・一七七二）に受け継がれる。月岡雪鼎（一七二六～一七八六）は近江日野出身の画家で、同郷の高田敬輔（一六七四～一七五六）に学んだ。⁴⁸ のち、西川祐信の影響を受けた浮世絵を描く。面部より手足まで骨度の考肝要なり、灰筆を用ひて先裸形をとくと画てさて衣服と付べし、さなき時は面貌手足支躰屈伸等備はらず、屈伸備はらざれば衣服の衣紋齋ととのひがたし、躰備わらず、衣紋乱るく時は自ら全體不具にして精神そなはる事なし、骨度は銘々身體を備ふれば考知るべし、臂の短きはいやしく見ゆるもの也、手は伸る時は股もの半に至ると心得べし

顔より手足にいたるまで骨格を考慮するのが大切であり、まず、灰筆を用いて裸体を描き、衣服を描くこととする。そうでなければ、顔や手足、身体の屈伸、伸び縮みや曲がり方が正しく描かれず、屈伸が正しくなければ着物の衣紋と調和がとれないという。屈伸、つまり身体の伸び縮みや曲がり方において大切なのは関節であり、姿勢を決定するのは、どの関節がどのように曲がっているかということである。そして着物を着用した場合、身体の屈伸は衣紋線にあらわれる。雪鼎は人物画において、身体の姿勢が正しく描かれなければ、着用の仕方にも乱れ、全体として整合性がとれず、精神の宿ることもないと述べる。祐信は身体の基となる骨の道理の重要性を説いたが、雪鼎にも同様の考え方を認めることができる。骨格を基本とする身体のとらえ方は、祐信が医術に近い立場にあったことに関係するとみられる。また、祐信は春画を得意とし、その画風は『画乗要略』（天保二年序・一八三二）に「賦色賦媚、最も秘戯の図に工みなり。狎昵の状、精妙ならざるは莫し（中略）筆情繊勁、設色精巧、眉睫瑟瑟然として、動かん」と欲すと、動き出すような画風であったと伝える。⁴⁹ 複雑な陸言を写實的に描くには、身体の形状や動きに通じている必要がある。祐信の作画における合理的な態度は、医術に近い立場にあったこと、春画をよくしたことに関係し、画論形成に影響を与えたと推測できる。『金玉画府』を著した月岡雪鼎も医術を業とした家であったとされ、春画もたくみであった。⁵⁰

身体と着物を「陰」「陽」ととらえ、整合性を考えて描くことを意識した祐信は、「陰」「陽」とともに重視する点を、「ひびみ」という語を用いて述べた。

古への諺には影のごとしといへり、いわゆる影とは陰陽の陰にあらず、たとへば草木などの、月の影にてすきうつりたるが、絵を書たる様に見ゆるをいふなり、其影のごとく、草木の枝葉高下前後表裏の体は、ひづみで明らかにみゆるなり、此ひづみを能々心懸て書得る時は、万物おのづから気色風情能こもる物なり、絵の道理といへる事こゝに有、此ひづみと陰陽とをつらく心得ぬれば、万物望のごとく図をなし、自然にはたらし有、諸事心にまかせて模写することやすし（『画法彩色法』「画図運動之事」⁽³⁴⁾）

いにしえに「影のごとし」という諺がある。影とは陰陽の「陰」ではない。たとえば、月に照らされてうつた草木などの影が絵のように見えるのをさす。その影のさまは、草木の枝葉高下前後表裏のゆがみやねじれを明らかにうつす。この「ひづみ」、ゆがみやねじれをよくよく心がけて描けば、万物は自然とそのありさまや趣がこもるものである。これこそが絵の道理なのである。「ひづみ」と「陰」「陽」を心得れば、すべてを望むように描くことができ、自然に活力を得、心のままに模写することもたやすい。

絵画表現において、対象物を立体的にとらえようとする際、技術が伴わなければ平面的な表現に陥りやすい。その問題を解消するため、「陰」「陽」とともに、物のねじれやゆがみを意味する「ひづみ」を意識し、対象物を立体的にとらえることを重視する。枝葉の前後や表裏をあげて「ひづみ」について述べるが、数枚重ねて着用する人物の着物も同様である。動きを伴えば前後の重なりや表裏は複雑となり、ねじれやゆがみなどの構造を考えて描かなければ矛盾をきたす。祐信は

「陰」「陽」や「ひづみ」を意識し、表裏や重なり方を合理的に描くことにより、衣擦れが聞こえるような趣のある着物を表現した（図95、96）。一方、「陰」「陽」や「ひづみ」に意を向けず、風情のこもらない画について、「衣紋等も気ままに書なし、形容のみにかかはりて筆勢もなく、面体手足肉置の割合なく、筆の文もみえざる様に書なしたるは甚あしきなり」と述べ、「凡絵に俗を去といふ事あり、尤も肝要なり」（『画法彩色法』「画事俗を去る可し」と、「俗」として去るべきとする。⁽³⁵⁾）

江戸中期に京都で活躍した円山応挙（一七三三～一七九五）も、人物画を描く際にまず裸体を想定し、そこに衣服を着用させるという描き方を重視した。応挙に画を学んだ近江三井寺の僧・円満院祐常（一七二三～一七七三）の著した『萬誌』には、「人物を画くに先ず骨法を定、次に衣装を付くべし」とあり、骨法を意識することの重要性が記される。⁽³⁶⁾ 応挙の誕生する二年前、『絵本常盤草』を出版した祐信は「骨肉をそこなはざるやうにまづ其姿の骨を究め跡に其品を付風流を書べき事や」と、作画の根本にその思想をおき、人物を描いた。祐

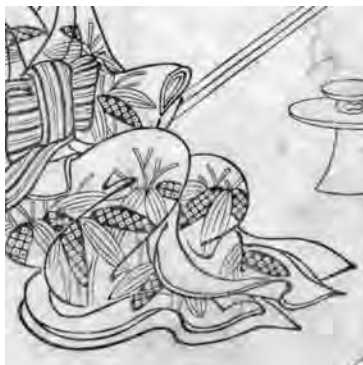


図 95

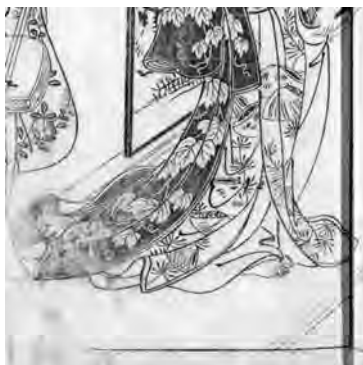


図 96

信にとり、着物は身体と表裏をなし、身体と矛盾する描き方は「俗」として去るべき表現であった。のちの浮世絵師にも影響を与えたものの、合理性に基づく意識と表現がどこまで反映されたのかは検討を要する。

祐信は、風俗を人物の身嗜みや立ち居振る舞いに加え、「風紀」も含めてとらえていたが、『絵本姫小松』の序に次のように述べる。

詠歌大概を世のすがたみに移せば風体とはみめかたちより始めてさまざまかり衣装にいたるまでの本なり たとひ物のこころもちひもよろしく詞つきもよろしくともふりかかりのあしきは其人のこころみおとさるる物なり

姿かたち、仕草や振る舞い、衣装などすべての本となるのは「風体」で、どんなに気立てや言葉つきがよくても、「風情」や「情趣」の感じられない人は、心が見劣りするものであるという。「風体」は和歌や連歌の表現様式で、作品にあらわれる「情趣」をさす。

『絵本常盤草』梅の巻「絵書用指南」には、遊女をうつす際の心得を次のように記す。

(絵書用指南)

其遊女は生質うまれつきの風流を第一として万つくるひなきを専とせり、風俗も衣装の着なしを以てせず、只大やうに着なし紅粉を用ひず帯を引志めずして自然の美色をたしなみ起居進退たちあかまひに位をとりてきやうまんをこととする事地女には各別也、是を絵がくに其心得を以て其風情をあながちにすべし、衣服のもやうもたくみに色をあつめ品の多をこのま

されば丹青をほどこすにも、白りんず緋縮緬おつかどんす志ゆちんの類をうつし染模様もおろかならぬを用ゆる時は身おつか其風情うつる物なり

(絵書用指南・訳)

遊女は生まれつき風流を身につけていることが第一であり、つくろうことのないのがよい。風俗は衣装を着こなすというより、ただゆつたりと着し、化粧もほどほどに、帯もひきしめず、自然の美しさを身にまとう。品のあるさまで傲慢さを装う立ち居振る舞いは、一般の女性とは全く異なる。描く時にはよく心得て、その風情をひたむきにつすべきである。様々な色使いに細かい着物模様は好むところではない。彩色を施すにも、白綸子、緋縮緬緞子、朱珍などをうつし、染め模様も気のきいた着物を着せば、自然と風情が宿るものである。

生まれつきの風流を身につけ、華美な装飾はせずとも、自然の美しさを身にまとった遊女は、祐信にとり女性の理想形であったともいえる。描く際には、「風情」すなわち「情趣」を宿すことが肝要であり、作画を支えるのは、松の巻「画図指南」でいう「古法」や、竹の巻「絵風書用」で述べる身体と着物の合理性であった。祐信が絵画で目指した表現は、合理性に基づいた「情趣」であったととらえることができる。

おわりに

江戸時代の画家の着物に対する意識をさぐるため、西川祐信画『絵本常盤草』をとりあげて考察をこころみた。人物の座り姿を中心にみた結果、衣紋線は多様な座法を的確にとらえ、複雑ながらも矛盾のな

い姿勢をとることが明らかとなった。祐信は作画論において、人物を描く際、着衣姿でうつすことは身体の姿勢をそこなうことにつながるとし、骨をきわめてから姿をとらえることを重視した。身体と着物の関係を「陰」「陽」ととらえており、身体をうつす上で着物の表現を特に重要視した。『絵本常盤草』の人物の着す着物は、姿勢と矛盾がなく合理的で、画論に沿った表現であったといえる。

また、祐信は風紀も含めて風俗をうつし、様々な座法のうち、人の前に足を投げ出して座する姿を「太夫職の風」といい、女性のぞんざいな行儀であるとした。この座法は、三章でとりあげた絵手本に掲載される土佐派や浮世又兵衛の画にもしばしば認められる(図1、7、10)。「太夫職の風」は土佐派や又兵衛がよく描いた姿と認識されていたとわかり、風俗画を考える上で興味深い点である。

祐信の五十年ほど前に江戸の地で活躍した浮世絵師・菱川師宣も、人物の姿勢に即し、合理的な意識に基づいて着物を表現した。着衣姿の人物は、現実と矛盾のない姿勢であったことも、フィギュア人形を使って明らかにした⁽⁵⁾。『嬉遊笑覧』(文政十三年序・一八三〇)に、師宣は画だけでなく、人形を作ることも長けていたという話が伝わり、身体表現に対する関心の強さをみてとれる⁽⁶⁾。

合理的な態度で人物を描写した祐信と師宣は、当然ながら相違点も多々認められる。それは画家の個性によるものであり、背景にあるのは時代や地域、環境による相違である。なかでも今回、特に筆者の関心をひいたのが地域差についてである。地域による表現の差については、本稿を執筆する上で、浮世草子『好色一代男』を参考とした際、上方版と江戸版で、ほぼ同じ場面の挿絵をするものの、様々な表現の

差が看取できた。そこでその表現を比較し、上方と江戸の地域差についての考察をこころみたい。また、祐信と師宣は多くの版本を手がけるが、それぞれの版本においても表現の差が認められる。その比較・考察を次回の課題とする。

註

- (1) 『日本古典文学大系 西鶴集 下』(岩波書店 一九六〇年) 所収。
物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。此袴のまぢのひだ折たる上に、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、浴中是沙汰になり、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。
- (2) 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。
- (3) 拙稿「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」(『日本近世美術研究』第三号 北島古美術研究所 二〇二〇年)。
- (4) 『金玉画府』(国立国会図書館デジタルコレクション)。
- (5) 伝記については過去帳と西川家系図を中心に記した。二資料についての詳細な調査は以下の論文で報告されている。大橋乗保「西川祐信伝研究の二資料」(『京都工芸繊維大学工芸学部研究報告』第一二号 一九六二年)、林美一「浮世絵師・西川祐信の研究 上」(『会本研究』第九号 未刊江戸文学刊行会 一九八一年)、林美一「浮世絵師・西川祐信の研究 中」(『会本研究』第一六号 未刊江戸文学刊行会 一九八三年)。
- (6) 『浮世絵類考』(『日本随筆大成 第二期第一卷』吉川弘文館 一九七五年 所収)。
姓は藤原、俗称右京、初名祐助、号自得斎、一号文章堂、京師に住す。始狩野永納門に入(割註略)て画を学び、後、一家をなして大和画師と称す。世に西川流と云。
- (7) 系図には祐信を「祐春之四男也」と記すが、祐春の項には「生三男二女」とあり、嘉春を長子、三休を次男と記すほか、祐信以外の男子の記載はない。従って本稿では祐信を三男と解釈した。
- (8) 註(5) 大橋氏論文。
- (9) 西川祐信については、主に以下の論考や研究書に多くを負った。宮武外骨『浮世絵鑑 第三卷 西川祐信画譜』(雅俗文庫 一九一一年)、黒川真道編

- 『日本風俗図絵』第四輯（日本風俗図絵刊行会 一九一四年）、仲田勝之助『絵本の研究』（美術出版社 一九五〇年、復刻版 八潮書店 一九七七年）、松平進「評判記の挿絵と西川祐信」（『歌舞伎評判記集成 第一〇巻』岩波書店 一九七六年）、松平進「祐信絵本の版行と普及」（『浮世絵芸術』第五三号 日本浮世絵協会 一九七七年）、赤井達郎「祐信と井特」（『肉筆浮世絵第九巻 祐信 雪鼎』集英社 一九八二年）、大和和雄「絵本常盤草 詞書の解説と解題」（『季刊浮世絵』第九四号 画文堂 一九八三年）、仲町啓子「西川祐信研究序論」（『実践女子大学美学美術史学』第二号 実践女子大学 一九八七年）、仲町啓子「西川祐信研究」（『日本絵画史の研究』吉川弘文館 一九八九年）、田島達也「京の美人画における井特と上龍」（『京の美人画展』京都文化博物館 一九九三年）、松平進「山本卓解題『西川祐信集』上・下巻」（『国文学』七八号 関西大学国文学会編 一九九九年）、京狩野家と西川祐信の関係」（『近世京都の狩野派展』京都文化博物館 二〇〇四年）、山本ゆかり「西川祐信と絵本・往来物―十八世紀前半期の学問史との関係から」（『千葉市美術館紀要 彩蓮』第一〇号 千葉市美術館 二〇〇七年）、山本ゆかり『上方風俗画の研究 西川祐信・月岡雪鼎を中心に』（藝華書院 二〇一〇年）、ゲルナガ・イワノワ「近世の女性読者と古典の大衆化―西川祐信の『画本朝日山』を題材に―」、加茂瑞穂「祐信の服飾衣装とその特徴―風俗絵本と小袖雛形本を手がかりに」（石上阿希編『西川祐信を読む』立命館大学アトリリサーチセンター 二〇一三年）。
- (10) 『絵本常盤草』（国立国会図書館デジタルコレクション）。
- (11) 座法については、入澤達吉「日本人の坐り方に就て」（克誠堂書店 一九二〇年）、山折哲雄『「坐」の文化論』（佼成出版社 一九八一年）、矢田部英正「日本人の坐り方」（集英社新書 二〇一一年）を参照した。
- (12) 『仁勢物語』（早稲田大学図書館古典籍総合データベース 請求記号へ13 04179）、『他我身のうへ』（早稲田大学図書館古典籍総合データベース 請求記号へ13 02004）、『女鏡秘伝書』（国文学研究資料館日本古典籍総合目録データベース 請求記号や51574112）、『女式目』（『仮名草子集成 第一巻』東京堂出版 一九九〇年、所収）、『をんな仁義物語』（早稲田大学図書館古典籍総合データベース 請求記号へ13 01096）、『うらみのすけ』（早稲田大学図書館古典籍総合データベース 請求記号へ13 03267）、『よたれかけ』（早稲田大学図書館古典籍総合データベース 請求記号へ13 04181）、『伽婢子』（早稲田大学図書館古典籍総合データベース 請求記号へ13 01271）、『好色一代男』巻一〜八（早稲田大学図書館古典籍総合データベース 請求記号へ13 01607）、『好色一代男』巻一〜四（早稲田大学図書館古典籍総合データベース 請求記号へ13 04403）、巻五〜七（へ13 04281）※初版は貞享元年刊行だが早稲田本は出版年不明。書誌情報及び画風より菱川師宣画の江戸版と推定し、刊行年を貞享元年と記した。『和国百女』（菱川師宣絵本）貴重本刊行会 一九七四年、所収、『姿絵百人一首』（国立国会図書館デジタルコレクション 請求記号は180）、『けいせい色三味線』（早稲田大学図書館古典籍総合データベース 請求記号へ13 01737）、『新堪忍記』（国文学研究資料館日本古典籍総合目録データベース 請求番号 DIG_HRSM233）、『和漢遊女容気』（国文学研究資料館データベース 請求記号2513613）、『百人女郎品定』（早稲田大学図書館古典籍総合データベース 03117）を参照した。
- (13) 谷川士清編『倭訓栞』（名著刊行会 一九九〇年）
新撰字鏡に倅をかしこむとよめり敬語の意にいひ轉して跪座をいへる皆通せり
正字通に朱子の語を引て両膝を地に着け尻を足に着て安くするを坐といふとぞ是今のかしこまる也
- (14) 伊勢貞丈『貞丈雜記』卷十五言語之部（増訂故実叢書編集部編 吉川弘文館 一九二八年）所収。
かしこまると云はおそる、事也 貴人主人の威勢をおそる、心也 畏の字をかしこまるともおそる、ともよむ也（中略）今世ひざを折りて正しく座するをかしこまるといふはかしこまり座すると云心也 貴人をうやまひおそれて座する也 正座の事をかしこまるとおもふは非なり
- (15) 松平進氏は「円味のある体躯短小な人物、ふっくらした優和繊細な姿態、人物は全て環境の中で捉える行き方で、背景の細部まで画いて且つ煩瑣の感を与えない。」という画風などを根拠に、『役者口三味線』（元禄一二年刊・一六九九）を祐信初作の上限としてあげる。（『浮世絵芸術』第五三号 一九七七年 日本浮世絵協会、『歌舞伎評判記集成 第一〇巻』歌舞伎評判研究会編 昭和五十年）。
- (16) 『女中風俗玉鏡』下巻（早稲田大学図書館データベース）。
打かけ姿のつしりと床柱にもたれかかり人の前へ足なげ出して座するを太夫職の風といへり 是女のぞんざいなる行儀上つかたにはかりにもなき風俗なり
- (17) 『正徳雛形』（正徳三年刊・一七二三）（はくおう社 一九七二年）。
紅粉は白皮を染る花。男女にかきらす身の嗜ふかきを人の風俗鑑といへり。しかはあれど信は莊嚴より益といえるがごとく。貴賤ともに第一は衣装の取あい物好模様にて姿はさらなり。其心はせまてやさしつ艶にしのはるものぞかし。（中略）爰に書林八文字自笑年来是に心を寄て。今

世にもはやせる風流おもしろき模様の品をそれぞれにわかちて。僕に画よとせちにのぞまれ。いなみがたくて才なき腹の中よりあらたなるもやうを因して。正徳雛形と名付梓にちりばめて童女のなくさみ。又は今様の模様をこのまめる人の便ともなりぬべきかと。叶ぬ筆をうごかし其品をわけて如左 大和画師 西川祐信謹序

(18) 髪型については、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 第二三号 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。

(19) 『西河ひな形』「色直」(美術図書発售所 芸艸堂)、『西川ひな形』「物好」(立命館A R C古典籍ポータルデータベース 立命館大学アートリサーチセンター所蔵本)、『正徳ひな形』(はくおう社 一九七二年)、『享保雛形』(立命館A R C古典籍ポータルデータベース The British Museum 所蔵本)を参照した。

(20) 祐信の衣装文様と雛形本の関係についての論考は、小沢直子・伊藤紀之・河村まち子「西川祐信絵本にみられる衣装文様―祐信作「正徳ひな形」とその絵本との対応について―」(『共立女子大学家政学部紀要』第四七号 共立女子大学家政学部 二〇〇一年)、古家愛子「西川祐信の服飾表現について―小袖雛形本を中心に―」(『服飾美学』第四〇号 服飾美学会 二〇〇五年)、小山弓弦葉「描かれた光琳模様小袖―西川祐信を中心に―」(『独立行政法人国立文化財機構監修』日本の美術 第五二四号 光琳模様』至文堂 二〇一〇年)に詳しい。

(21) 友禪染については、北村哲郎『友禪染』(『日本の美術 第一〇六号』至文堂 一九七五年)、切畑健『賑々堂ユニコンカラー双書〇一七 友禪美を生む手と伝統』(賑々堂出版 一九七六年)、丸山伸彦「近世きもの万華鏡」(『国立歴史民俗博物館所蔵 野村コレクション』近世きもの万華鏡―小袖屏風展』国立歴史民俗博物館 一九九四年)、河上繁樹「花洛のモード―きもの時代―」(『花洛のモード』京都国立博物館 二〇〇一年)、杉本欣久「京の町絵師・宮崎友禪の意匠性と友禪文様―江戸時代の京都にみる淡雅の系譜―」(村重寧先生・星山晋也先生古稀記念論文集編集委員会編『日本美術史の杜』竹林舎 二〇〇八年)などを参照した。

(22) 加藤曳尾庵『我衣』(『燕石十種 第二』広谷国書刊行会 一九二七年、所収)。享保頃よりかんざしと名付る物 上耳かき下髪かき銀にて作る。

金沢康隆氏は、二股足の簪が『絵本常盤草』にみられることから、簪の成立を享保年間とする(註(18)『江戸結髪史』)。

(23) 光琳文様については、註(20)の論考のほか、杉本欣久「京の町絵師・尾

形光琳の意匠性と光琳文様―江戸時代の京都にみる淡雅の系譜―」(『古文化研究』第七号 黒川古文化研究所 二〇〇八年)を参照した。光琳文様の特徴を、1白地に墨梅などを大胆にあしらう立木文様 2淡色に濃色の文様をあらわすか濃色の地色に文様を白抜きにしてあらわし、地と文様の対比を強調する 3輪郭線の肥瘦を誇張し濃淡を強調する、とする。

(24) 『近世江戸著聞集』(『燕石十種 第二』広谷国書刊行会 一九二六年、所収)。此勝山は遊女ながらもこゝろざし実にして物ごと浮気なる事なし(中略)髪かみの結髪を一流工夫して世上多く時花りて勝山むすびと名付け其風至極寛ひろにして伊達ならず後は諸侯大夫の室も是をまなび今専ら士農工商の女房娘勝山と云髪を用る事也

(25) 註(16)『女中風俗玉鏡』。旧字体を改め、句読点を加えた。蹴出しあゆみに緋ちりめんの下紐を見せ、脛すねの白きの見ゆるほど裾すそをけかへし、あゆまるるはむげに賤しずく遊女めきて、誰様の奥方とはいひがたし。(上巻)

襟付は、引しめたるはきうくつにみえてわろし。又くつろぎ過て、天柱もとまで見ゆるほどのきて、襟えりのきつ立たるは、さながら首立衣を着せしごとくにて見ぐるし。むかしより柳腰といひつたへて、すくりとしてたよはき風よし。尻しりをふるは見にくきものなり。おはぐるは下地の歯をみがきて付るほど黒くよくつややかにつくものなり。歯はさきの白くはげたるは五十年の恋もさむるもの也。はぐる付たる後は口のまはりよくぬぐひてそのうへにうすく紅べにを付るがよし。(下巻)

三十二相打揃たる天性の美人といふは稀也。只心を付、身嗜みずおろそかならず立ふるまひ風俗を第一に心がけ給へば、自然と美形そなはり、是ぞ女の風俗の瑠璃るりをのべたる玉鑑たまかたみうつして、能品をまなび給ふが女中の肝門たるべし。(下巻)

(26) 『近世女風俗考』(『日本随筆大成 第一期第三卷』吉川弘文館 一九七五年、所収)。百人女郎品定所載 常盤草享保七年印本所載 上下の風俗味ふべし古き画ともを見るに筭はかりしたるは町人のみにて遊女のさせる体はなし遊女の専せんかさりとするは寛延かんえんより以後の事なり 常盤草享保十七年印本所載 此簪江戸に八宝永の頃より見へたり京師及び難波なにわにハ此簪刺せる体いと稀也

(27) 山東京伝『骨董集』(『日本随筆大成 第一期第三卷』吉川弘文館 一九七六年)。

「自笑の草紙 宝永七年板。」の絵には、硯蓋のみありて重箱なし。これより後西川祐信がかける印本の絵などをあまた見るに、硯蓋のみありて

重箱はなし。これ等をもておもふに、重箱に肴を盛ことは、元禄の末にすたれて、硯蓋に盛ことは宝永年中に始りしとおもはる。但硯箱の蓋に菓などを載たる事は、古き記録、或は歌集などに見えたり。

享保十七年印本 女中風俗玉鏡に載る図也 当時はかくのごとくわづかに一段をまうけたり

ただし『絵本常盤草』には重箱に盛る画も見られる。

(28) 『女用訓蒙図彙』(田中ちた子・田中初夫編『家政文献集成』渡辺書店一九七〇年)。

(29) 『女重宝記』(社会思想社、一九九三年)。長持、小袖櫃、挟箱、葛籠、行器、貝桶、荷桶、衣桁屏風、屏風、衣桁、翠簾、黒棚、御厨子、料紙箱、見台、墨筆、硯箱、短冊箱、筆台、文匣、文箱、双紙、哥賀留多、水引、和琴、三味線、双六盤、象戲盤、碁盤、角赤、乱箱、鏡台、手箱、櫛笥、櫛台、みみ盤、手拭掛、角盥、鏡架などが記される。

(30) 往来物については、石川松太郎『往来物の成立と展開』(雄松堂出版一九八八年)、小泉吉永編『女子用往来刊本総目録』(大空社、一九九六年)を参照した。

(31) 『女文林宝袋』(国文学研究資料館日本古典籍総合目録データベース 東書文庫本)。
旧字体を改め、句読点を加えた。

女之四芸

書筆 読書の業は万事の元也。善悪の道理をきはめ女の道を知、古の事を覚、忠孝貞節の勤、子を育るの道を知るも皆読書の徳也。詞に夫外国に在時など文をつかはしなどするは、物かかずして人をたのむときは、内證の事共もれ聞てあしき事あり。もつはら心がけてことかかぬやふにあるべし

裁縫 女は夫に衣服をこしらへ着せるものなれば、たちぬいのわざは女子たることの第一のつとめ也。故に唐土文王の後はみづから機織たちぬいをしたまひしと也。たとひ富貴にして人にさするとも、自身にそのわざをしらざれば、吟味する事ならぬ也。まして下々の女子はなをく心がくべきわざなり。

詠歌 女は心詞のやさしきを第一とすなれば歌道を心がくべき事也。歌は人の心をやはらげ、おそろしき猪もふすあの床といへば、やさしく聞ゆれば、歌に心ざす人はをのづから詞もやさしく、心もけたかく成て、文のことばなどいやしからず。かなづかひなどもふつつかならねば、上つかたの女中はとりわきてまなびたまふべき事なり。

弾琴 糸竹の道は和を尊ぶなれば、只慰のみにあらず。和順なれば家よ

く治るよつて、神代のむかしも天宇須女のみこと弓を七張ならべて、和琴を作り弾給ふと也。されば仏神も感応あり。夫のころをもよく和するわざなれば、これまたころがけ給ふべき事なり。

(32) 『女式目』下之卷(『仮名草子集成 第一卷』東京堂出版、一九九〇年、所収)。

一女とりわけ手ならひし給ふべき事 女はたかきくきによらず。いづれの芸をたしなむまじきといふ事はなけれども。中にもまづ手ならひ。物かき給ふべき事なり。此みちにくらければ。その身一生のあいだよき事もしらず。あしき事をもわきまへず。又はおもしろきと思ふ心もなく。なぐさむといふ事はあるまじ。(中略) もろこしの朝散郎陳逸といふ人のつま。鄭氏と申せし女房は女孝教十八章をつくり給ひて。時のみかどへ奏し給ひ。すゑくまでの女のおきてとし給ふ。このゆへに後の世までも其名たかし。是みな物をかきてがくもんし給ふゆへなり。

(33) 『女孝教』は明暦二年刊(二六五六)『女四書』(『仮名草子集成 第四〇卷』東京堂出版、二〇〇六年、所収)におさめられる。『女四書』は『女孝教』のほか、『女論語』『内訓』『女誠』をおさめる。

(34) 『女誠』(『仮名草子集成 第四〇卷』東京堂出版、二〇〇六年、所収)。
卑弱章第一 卑弱といふは。わが身をへりくだり、ひきくして。心、かたち、ものやはらかなるを、いふ也。されば、いにしへのをしへに、女子を。うめば、三つの礼法あり。一つには、生れて後、三日、ゆかの下にふさしめ。二つには、つむをもてあそばしめ。三つには、物いみして。先祖のたまやに参りて。女子を、まうけ侍ることを、つけ奉る也。(中略) 其つむを、もてあそばしむる心は、女は、うみ、つむぎ、ぬいはりのわざを、つとむべき物なれば。その、しわざをならひ。明暮、おこたらず。つとめ、はげませ。くろうを、しらしめん為也。

(35) 『荆楚歲時記』(東洋文庫三三四 平凡社、一九七八年)。
七夕の乞巧 是の夕、人家の婦女、綵縷を結び、七孔の針を穴を穿ち、或いは金・銀・鍮石を以て針を為り、几筵・瓜果を庭中に陳ね、以て巧を乞う。喜子、瓜上に網することあらば、則ち以て符応と為す。

(36) 註(32)『女式目』。
一女とりわけ手ならひし給ふべき事 古今和歌集の序つらゆきのことばにも。花になくうぐひす。水にすむかはづの声をきくに。いきとしいける物いづれか歌をよまざりける。力をもいれずして。兩つちをうごかし。目にみえぬ鬼神をもあわれとおもわせ。たけきもののふの心をなぐさめ。夫婦のなかをもやはらぐるはうたのとくとくなり。

(37) 註(29)『女重宝記』。

一之巻 四 女疵瑕物がたりならびに諸芸の事 女中のたしなみてよき芸、あらし書つけ侍る。手書く事 歌よむ事 歌学する事 源氏・伊勢物語、百人一首、古今・万葉の義理をしる事 裁縫の事 績紡の事 機織る事 絵かき花むすぶ事 琴を弾ずる事 盤上の事 香をさく事 茶の湯する事 連歌俳諧する事 立花する事 綿摘み様しる事 髪結び様しる事 女の躰方をしる事

(38) 註(29)『女重宝記』。

一之巻 四 女疵瑕物がたりならびに諸芸の事 女中しらで苦しからぬ芸算盤 秤り目 料理方 三味線 博奕わざ 小歌「売人の女房は此かぎり」にあらず

(39) 註(6)『浮世絵類考』。

(40) 註(34)『女誠』。

敬慎章第三 それ、陰、陽、をのく、性、ことなるがごとく。男、女のをこなひも、又、おなじからず。陽は、つよく。陰は、やはらなかる物なれば。男は、つよきをたつとみ。女は、やはらかなるをよしとす。婦行章第四 婦行といふは。女のをこなひなり。それ、女に、四つのおこなひあり。(中略)三に、婦容といふは、女のかたちなり。かほかたち、うるはしきをしも、いふにあらず。あかづき、けがれたるいしやうは、はやく、あらひ、す、ぎて、いさぎよくし。そのときよくに。ゆあみ、かみあらふ事を。おこたらずして。身の、けがらはしからざるを、いふなり。四に、婦功といふは。女のなす、しわざなり。そのわざの、たくみなる事。人にすぐれたるをしも、いふにあらず、心にいれて。おりぬふわざを、おこたらず。たはふれ。わらひて。いたづらにあそばず。家のうちのはからひ、おこたらざるを、いふなり。

(41) 国立国会図書館デジタルコレクション、坂崎坦編『日本画談大観』(目白書院 一九一七年、所収)を参照した。なお、編者の伴祐佐が初版版元である大坂の書肆・菅生堂河内屋宇兵衛あることが、註(9) 山本ゆかり氏の『上方風俗画の研究―西川祐信・月岡雪鼎を中心に―』において報告されている。

(42) 句読点は筆者が加えた。「永亭」は室町時代の年号である「永享」の誤りと推測する。

(43) 狩野永納『本朝画史』(延宝六年・一六七八序)(笠井昌明ほか訳 同朋舎出版 一九八五年)所収。

(44) 『無名翁随筆』(『燕石十種 第二』広谷国書刊行会 一九二七年)。岩佐又兵衛の項

土佐流にて浮世の人物をさして雑人形雑人物浮世の人物或は武者人形大和人物なりとの唱へあり

林守篤『画筌』(註(41)『日本画談大観』所収)。

(45) 註(43)『本朝画史』。

其の人物意を用いるは、身体衣冠の姿と男鬢髪髪態ともに在り。其の彩墨質共に皆細筆を用ゆ。

狩野一溪『丹青若木集』(寛文二年・一六六二)(註(41)所収)。

土佐光信 其名絶えて代々に冠する 図絵美細にして伝彩益潤色也 人物に長じて仏像に精し(中略)古人云、光信鹿谷遊行戯地を鑿ち其中より自然に彩具を得 是れ設色秀潤他画を越云々

中山高陽『画譚鷓肋』(註(41)所収)。

(46) 『画法彩色法』(註(41)所収)。

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、すべてえ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

(47) 仲田勝之助氏は、「近世の西洋画法においてモデリングを第一とするのと異なるところのない驚くべき卓見である」と指摘する(註(9)『絵本の研究』)。

(48) 註(6)『浮世絵類考』。

本姓は木田氏、名は昌信、号信天翁、俗称丹下、江州の産、高田敬輔の門人なり。「割註」散甫、号竹陰齋、法眼に叙す。初め画を狩野家に学び、後一家をなす。元江州日野薬店なり。宝曆中歿す。八十歳。後、大坂に住す。春画の上手なり。天明六年十二月歿す。七十七歳。

山本ゆかり氏は註(9)『上方風俗画の研究 西川祐信・月岡雪鼎を中心に』において、仁和寺の寺務記録『御室御記』の僧位推免記録から雪鼎の生年を再考し、享保一年に生まれ、天明六年に六一歳で歿したとの説を提示された。本稿はその説により生年を記した。

(49) 白井華陽『画乘要略』(小林忠・河野元昭監修『日本絵画論大成』第一〇巻 べりかん社 一九九八年)所収。

(50) 滋賀県日野町教育会編『近江日野町志 巻下』(一九三〇年 内外出版印刷株式会社) 第十六編 人物志。

雪鼎家譜に據れば(中略)是より三世を経て木田平四郎友貞に至り医を業として浪華に移る。某子木田丹下昌信幼より画を好み日野高田敬輔の

門に入り出藍の誉あり。住地大谷に月岡山あるを以て姓を月岡と改め雪
鼎と号す。後遂に一家を成し御室御所より法橋を許され後法眼を授けら
れる。天明六年丙午十二月廿五日浪華に於て卒す享年六十五。法名法眼
積昌信居士、其子秀英は月岡雪斎と号す。(上野田 島村勝治郎氏所蔵)
なお、『雪鼎家譜』や雪鼎の伝記については、註(9) 山本ゆかり『上
方風俗画の研究 西川祐信・月岡雪鼎を中心に』に詳しい。

(51) 註(41) 所収。
(52) 註(41) 所収。

凡絵に俗を去といふ事あり、尤も肝要なり、俗といへる事人形の俗体
あらず、たとへば草木を書にも枝をならべて葉を重ねて、打見る所の形
態ばかりにて更に真実の木立花形にあらず、所謂婦人の衣装もやうのご
とくにして無下にいやしく、筆法もぬらめきたる筆つきにして、器物漆
蒔絵のごとく、筆の軽重引かすりもなく、陰陽も分かぬをいふなり、す
べて鳥獣人物もかくのごとし、衣紋等も気ままに書なし、形容のみにか
かはりて筆勢もなく、面体手足肉置の割合なく、筆の文もみへざる様に
書なしたるは甚あしきなり、和画艶色の姿をえがくとも皆々同意なり

(53) 『萬誌』(佐々木 丞平・佐々木正子『円山応挙研究・研究編』一九九六年
中央公論美術出版所収)「円山応挙関係資料「明和五戊子年從正月到七月」。
(54) 『絵本姫小松』(寛保二年序) 国文学研究資料館日本古典籍総合目録データ
ベース)。

(55) 註(3)。
(56) 喜多村信節『嬉遊笑覧』二(日本随筆大成 別巻)吉川弘文館 昭和五四年
所収。

又「色芝居」といふには、菱川は画図に妙あり、又人形を造るにも上手
にて、役者の姿を手づからさざみ舞台衣装そのままに彩色すといえり、
されども彫刻はその工人にさせしにもあるべし。師宣が後には西川祐信
聞えたり。

【図版出典】

- 図1-22、27、28、36-38、40-42、44、46、58、59、61、63-68、75-82、84『繪
本常盤草』国立国会図書館デジタルコレクション
- 図26、34『女式目』往來者俱樂部提供
- 図29、30、47、48『百人女郎品定』早稲田大学図書館古典籍総合データベース
- 図31『他我身のうへ』早稲田大学図書館古典籍総合データベース
- 図32『好色一代男』(1682年刊) 早稲田大学図書館古典籍総合データベース
- 図33『仁勢物語』早稲田大学図書館古典籍総合データベース
- 図35『うらみのすけ』早稲田大学図書館古典籍総合データベース
- 図39『好色一代男』早稲田大学図書館古典籍総合データベース
- 図43、52『けいせい色三味線』早稲田大学図書館古典籍総合データベース
- 図45『和漢遊女容気』国文学研究資料館日本古典籍総合目録データベース
- 図49『女鏡秘伝書』国文学研究資料館日本古典籍総合目録データベース
- 図50『姿絵百人一首』国立国会図書館デジタルコレクション
- 図51『新堪忍記』国文学研究資料館日本古典籍総合目録データベース
- 図53、54、56『近世名家書画談』
- 図55『和国百女』(菱川師宣絵本) 貴重本刊行会 1974年
- 図57、60、62『西川ひな形』立命館大学図書館ポータルデータベース
- 図70-72『西川ひな形』(芸艸堂)
- 図73、74『正徳雛形』(はくおう社 1971年)
- 図69『近世女風俗考』(日本随筆大成 第一期第三卷) 吉川弘文館 1979年
- 図83、95、96『女中風俗玉鑑』早稲田大学図書館古典籍総合データベース
- 図85、86、89『画史会要』早稲田大学図書館古典籍総合データベース
- 図87、88、90『和漢名画苑』早稲田大学図書館古典籍総合データベース
- 図91、92『和漢名筆画英』国文学研究資料館日本古典籍総合目録データベース
- 図93、94『画寶』早稲田大学図書館古典籍総合データベース