

彦根屏風模本 羽川珍重筆

一幅
紙本著色

縦一〇四・三浬 横四七・一浬

延享二年（一七四五）

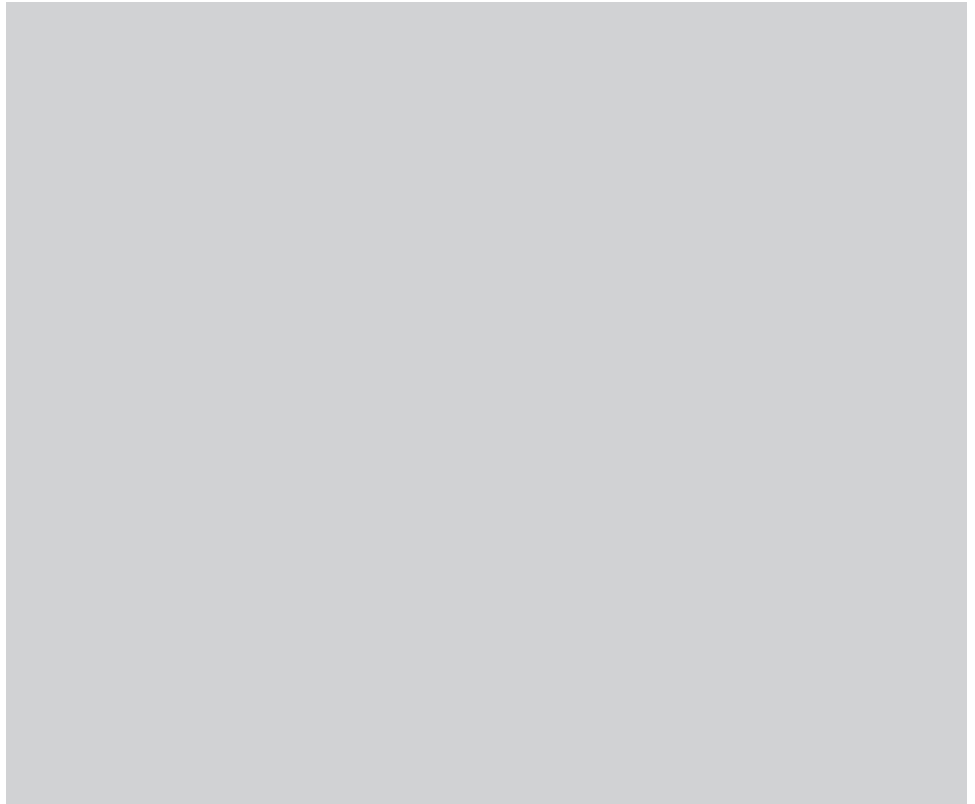
世の中に通称で呼ばれている風俗図屏風がある。本誌八号の拙稿『邸内遊楽図』の成立過程に関する試論』において取りあげた徳川黎明会蔵「遊楽図」六曲屏風一双が、それを愛蔵した人の名を冠して「相応寺屏風」と呼ばれる（このことについては、近時、異論もある）がごときである。これと似通った事情にあるのが、数ある洛中洛外図の中で四大傑作の「町田屏風」（国立歴史民俗博物館蔵）・「上杉屏風」（米沢・上杉家蔵）・「舟木屏風」（東京国立博物館および「池田屏風」（林原美術館蔵）。洛中洛外図屏風においては、国内外を合せると類品が百点になろうとするのだから、通称（愛称といふべきか）が付いているというのは、いかにも便利この上ない。

また「猿鳥屏風」と呼ばれる作品がある。滋賀県のN家の所蔵する六曲一双の屏風で、片隻に日吉山王祭の船祭、片隻に賀茂競馬の光景が、いわゆる（岩佐 又兵衛風の賑やかな筆致・構想で描きこまれたものである。その不思議な通称は何やら謎めいた感じさえただよわせるが、事実は日吉山王祭が旧暦四月の申まるの日、賀茂競馬が同じく五月の酉とちの日に挙行されるところに由来しているに過ぎない。

さらにこんな例もある。藤井永観文庫蔵の「婦女遊楽図」押絵貼二曲屏風一隻。この作品は通常「加賀屏風」と称されているが、その由来は、画面右上に置かれた衣桁に梅鉢の紋が入れられており、ために衣桁の前で脇息を肘に坐っている女性を加賀宰相・前田利家侯の夫人と見たことに存する。しかし、この屏風の通称に関する問題は、実はここにはないのである。「加賀屏風」を論じる時、かならずこの「伝承」のことがうんぬんされるのだが、その「伝承」の吟味はなされたことがない。また筆者のいう「伝承の吟味」とは、彼女が果して前田利家夫人かどうかというようなことすら意味してはいないのである。所蔵者（すでに故人）の奥様に直接聞いたところによれば、梅鉢の紋↓前田利家夫人↓「加賀屏風」という思考経路を辿ったのは、何と所蔵者自身なのであった。つまり、我々がこの屏風を論じる時に用いる「伝承」という言葉は、この屏風に関しては事実と反するといわざるを得ない。筆者は美術作品における「伝承」の有効性について恐らく他の誰よりも寛容な人間と確信を持つ者であるが、同時に、「伝承」の概念規定については沈着でありたいと考える立場をとる。勿論、このことはこの屏風の主人公が前田利家夫人であるか否かという問いかけ自体の有効性を阻害しない。と、ここまでいえば、本稿が資料紹介の形を借りて実際は何をいおうとしているのか、おおよその察しのつく人もあるだろうか。

「松浦屏風」と「彦根屏風」（挿図二）。前者は六曲一双からなる本間屏風で、後者は六曲一隻の中屏風という違いはあるが、いずれも総金箔背地の風俗図で国宝に指定されている。正式な指定名称はどちらも「風俗図」となっているが、周知のごとく両屏風とも上記の通称が人口に膾炙している。

「松浦屏風」とは、肥前平戸の松浦家に所蔵されて来たことからついた通称である。昭和初期まで同家にあつたが、その後新潟の個人蔵となり、現在は大和文華館が所蔵する。研究者はともかく、一般の人が「松浦家に代々伝えられて来たため松浦屏風と呼ぶ」という



挿図1 国宝風俗図（彦根屏風）

説明を聞くと、何がなし相当古くからこの屏風が松浦家の所蔵であつたかのように思うだろう。ところが、本当のところは松浦家の屏風目録に「金屏風遊女一双、岩佐又兵衛二代筆、静山公時代京都にて買入」とあつて（大和文華館『特別展国宝・松浦屏風』所収、成瀬不二雄「松浦屏風と寛永期の風俗画」、この記述を信ずる限り、本屏風が松浦家に入つたのは江戸時代後期の松浦静山（一七六〇—一八四二）の代であつたと知られるのである。松浦静山の『甲子夜話』を読むと、駕籠の中から道具屋に目欲しいものを見つけて、そのまま買った、といった記述がある。この屏風の場合においても、京都でそんなことがあつたかも知れない。それはともかく、一般に「松浦屏風」と呼ばれる本屏風が松浦家に入つたのは、我々の何がなしの思いとは別して、意外に江戸時代も終りの頃であつた、ということを確認しておきたい。（ちなみに、先の屏風目録における「岩佐又兵衛二代筆」という記事は、看過すべからざる内容を含んでいる。又兵衛二代の筆という比定が、その屏風に予めついていた伝承であるのか、また静山の鑑定であるのか、あるいは別の理由によるのか、判然としないが、この屏風の制作年代に関して重要な示唆を与えていることは間違いない。岩佐又兵衛勝以の子・勝重の画風とは全く相容れないものであることは明白であるにもかかわらず、本屏風の制作時期について従来ややもすれば曖昧な判定になりがちだった傾向に対し、江戸時代側からの有力な証言がなされたように思われるのである。あるいは、有力な証言を見落としていた、というべきか。）

さて、「彦根屏風」に論点を絞ろう。この通称の由来は「松浦屏風」と似たもので、「彦根藩主井伊家に代々伝えられて来た」ことによつてかく呼ばれる。ここでもまた、その通称ゆえに、この屏風があたかもかなり古くから井伊家に伝えられて来たかのような錯覚を我々

に抱かせるのだが、実際には幕末の大老・井伊直弼の時代に入ったものといわれる。これについての確かな記録はないが、それを傍証することはできる。つまり、この「彦根屏風」は幕末以前に井伊家以外のところにあつたこと、そしてそのことはこの屏風がそれを前において「彦根屏風」と呼ばれたはずがなかったことを明らかにするだろう。

幕末から明治にかけて活躍した絵師兼漆工家の柴田是真(一八〇七―一九二)の数点の「風俗人物図」屏風。これらはいずれも当該「彦根屏風」をもとに是真の変奏が加えられたものであることは周知のことと属するが、是真はそれらに「倣古図」と款記しており、「古図」がいわゆる「彦根屏風」を指しているのは明らかである。ところで是真はその屏風を井伊家において見たのであろうか。井伊家の「大震火災残存御家宝略目録」という記録に「屏風 一、彦根屏風 但めくり六枚 中黒塗三重外春慶塗桐箱入」とあるから、「彦根屏風」は彦根の井伊家ではなく、東京(江戸)の井伊家に置かれていたと考えるのが妥当であろうから、京都でも修業した是真が彦根において拝見する必要はなく、彼の活躍地の江戸(東京)で見た可能性の方が高い。是真は、だが井伊家においてそれを見たのではなかった。是真研究の第一人者の郷家忠臣氏はその著『柴田是真名品集』(学研)の中で、当該屏風を是真が見たのは井伊家ではなく、さる豪商の家においてであつたことを確言しておられる(同書二一―ページ)。これが何を意味するかといえば、やはり直弼の時代に井伊家に入ったという所伝の蓋然性が極めて高くなつたということ、是真が見たのは「彦根屏風」ではなかったということ。それゆえに是真は「倣古図」と自分のオリジナルでないことを正直に告白しながらも、しご

くアツサリ款記している理由が呑みこめるのである。もう一府繰返しておこう。「彦根屏風」は幕末のある時期以前には「彦根屏風」ではなかったのである。

そしてここにいま一つの「彦根屏風」写しの作品を紹介しておこう(挿図二)。

紙本著色の掛幅仕立てで、「彦根屏風」の向つて第二扇の傾き者と第三扇の禿を組み合せて一図としたもの。作者は浜世絵師の羽川珍重(一六七九?―一七五四)。珍重の伝記については、曲亭馬琴の『燕石雑志』に詳しい。ちなみに次に抄記しておく。

羽川珍重は武蔵国埼玉郡川口村の人也。(略)弱冠より江戸に來たりて画をまなび(割註)元祖鳥井清信を師とし、後に羽川に更たる歟。(中略)只画をもて旦暮に給し、享保に至りて、ますます行はる。(略)珍重既に老衰して、みづから三同宜觀居士と法号し、宝曆四年七月廿二日川津間の郷藤浪氏の家に病死す。辞世。

挿図2 彦根屏風模本
羽川珍重筆(部分)

たましひのちり際も今一葉かな

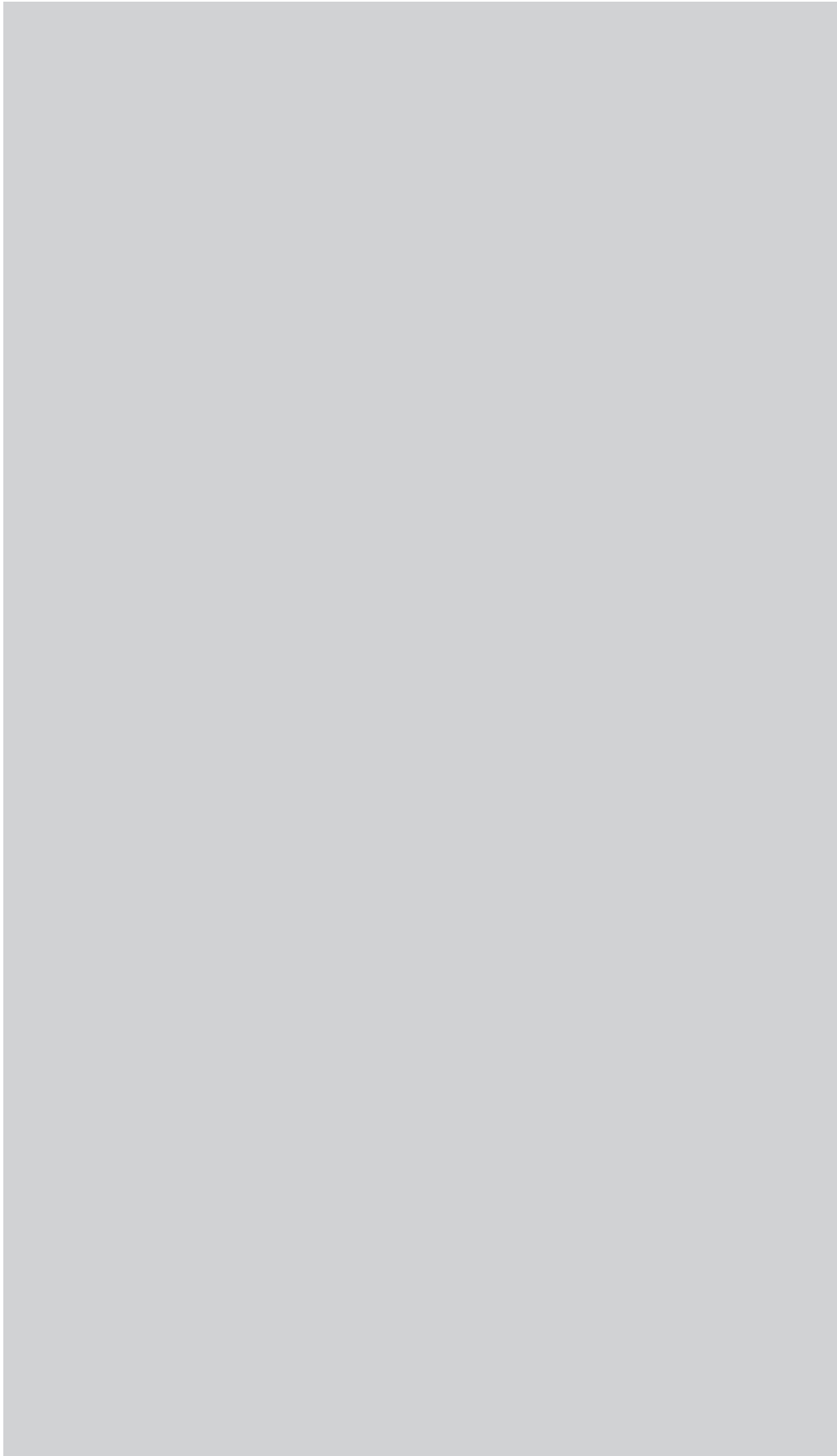
享年七十歳、江戸下谷池の端東圓禪寺に葬りぬ。

珍重は、ではあの『彦根屏風』をどこで見ただろうか。款記には「延享乙丑式年葉月 江戸下谷住羽川珍重 冲信写之」とあるだけで確認はできないが、一介の浮世絵師の大名屋敷を拝見したと考えるのは無理である。ことに本図の著色は当該屏風をかなり念入りに見てのことであるのは確かで、この点でもまず如上の推測は不可能といえる。要するにこの時点においても『彦根屏風』が町家にあつたと考えてさしつかえない。もちろん、その町家が、是真が見たという町家と同一であつたかどうかは不明というほかない。

このことだけはいま確認しておきたい。いわゆる「彦根屏風」は幕末のある時点以前においては『彦根屏風』ではなかつたということ、そして、それは京都でも大坂でも彦根でもなく、江戸の町家に蔵されていたこと。さらにその所蔵の状況がどうやら延享二年（一七四五）八月まで遡らせることができるということである。

羽川珍重のそれこそ珍重すべき肉筆作品である以上に、この作品はいわゆる通称屏風というものに対する貴重な示唆を与えてくれる作品ということになる。

（狩野博幸）



1 彦根屏風模本 羽川珍重筆



2 彦根屏風模本 羽川珍重筆（部分）