

徳川美術館蔵「豊国祭礼図屏風」の注文主

― 棧敷に坐る武士の姿と蜂須賀家政の肖像画 ―

はじめに

- 一 舟木本「洛中洛外図屏風」読解の「補遺」
- 二 徳川美術館本の「かぶき者」の喧嘩と大坂夏の陣
- 三 注文主・画家・製作年代
- 四 左隻の中心の棧敷とそこに坐っている武士の姿
- 五 棧敷の中年の武士と蜂須賀家政の肖像画
むすび

はじめに

平成二十五年（二〇一三）に、拙著『豊国祭礼図を読む』を出した。^①主として豊国神社本・妙法院本・徳川美術館本という三つの「豊国祭礼図屏風」の相互関係を明らかにし、各屏風はどのような作品なのかを示したのであるが、徳川美術館本についての記述は不十分であった。つまり、徳川美術館蔵「豊国祭礼図屏風」以下では、「徳川美術館本」と称する）についての読

徳川美術館蔵「豊国祭礼図屏風」の注文主

解は「未完成」だったのである。

何故か？ 十数年以前から、私は、徳川美術館本の左隻第四扇中央に描かれた棧敷とそこに坐っている武士の姿こそ、核心的な表現に相違ないと目星をつけていたのだが、同書を書き下ろす時点では、それを解釈することが出来なかった。折角、徳川美術館本の最重要と思われる表現に気付きながら、それを読み解けないのは何とも情けないことであり、絶対に解決したいと思い続けてきたのである。

このたび徳川美術館から平成三十年九月十六日の特別講演を依頼されたことは、だから僥倖であった。「豊国祭礼図屏風」の核心に再挑戦する絶好の機会を与えられたのだと受け止め、読解に取り組んだ。そして何とか成案を得ることが出来たように思う。この新たな読解による「仮説」を提示すること、それが本稿の主題である。

ところで、私は平成二十七年に凸版印刷文化事業推進本部の中村直靖氏と知り合い、同社が製作された舟木本「洛中洛外図屏風」の4K高精細のVR（バーチャルリアリティ）画像を熟視する機会を得た。その後、同社が徳

黒田日出男

川美術館蔵「豊国祭礼図屏風」もVRにされたので、その画像も熟視することが出来たのであった。徳川美術館本のVR画像は圧倒的な迫力があり、ディテールが目焼き付いた。同本を見直すことによって新たな知見が得られたので、それを示したい。これが本稿の第二主題である。

実は、このVRの元になったデジタル・データは、私が研究代表者となつて得た科学研究費補助金(平成十七・二十一年度基盤研究(S)課題番号一七二〇二〇〇一「中近世風俗画の高精細デジタル画像化と絵画史料学的研究」と徳川美術館の特別のご厚意によって実現した「豊国祭礼図屏風」の撮影(8×10カラーフィルム三十六枚)による成果である。

科学研究費補助金による研究の大目標の一つは、研究成果を市民に還元することであろう。徳川美術館の講堂において、このVRによって「豊国祭礼図屏風」のディテールをスクリーン一杯に映し出しつつ、新たな仮説を語った。本当に貴重な機会を与えられたと思う。同館と凸版印刷のスタッフの皆さんに、深甚の感謝を申し上げる次第である。

一 舟木本「洛中洛外図屏風」読解の「補遺」

まずは、舟木本「洛中洛外図屏風」(東京国立博物館蔵)を見ることから本稿の読解作業を始めることにしたい。

というのは、この屏風についても、拙著『洛中洛外図・舟木本を読む』を書き下ろした⁽²⁾。上杉本と共に最高の「洛中洛外図屏風」である舟木本は、岩佐又兵衛が中心となつて製作されたことが確実な作品であり、徳川美術館本「豊国祭礼図屏風」とは兄弟のような関係にある。両作品を一緒に読み続け、二冊の小著に結実させた。したがって、この両書は不可分な

のである。

拙著『洛中洛外図・舟木本を読む』は、舟木本のディテールを徹底的に読み解いた研究成果であり、誰が又兵衛に舟木本の製作を依頼したのか、つまり注文主のところにまで辿り着いたのであった。もちろん、舟木本の豊かな表現の一部を読解したに過ぎないので、今後もより多面的な読解を続けていくつもりだが、この本での舟木本の読解については、今のところ書き換える必要はないだろう。

但し、一点だけ「補遺」として書いておきたい知見が生じた。それは何か。『洛中洛外図・舟木本を読む』の執筆段階ではまだまだ見落としがあった。そのうちで一番重要なのは、舟木本の右隻第二扇に描かれた喧嘩の場面についての「見落とし」であった。徳川美術館本の読解にも繋がっている点なので、これだけは本稿に記しておきたい。

舟木本右隻に描かれているのは、豊国廟から祇園社に至る洛東の一部だ。第一扇には、上から豊国社・豊国定舞台・三十三間堂、第二扇には妙法院・方広寺大仏殿、第三扇には清水寺・六波羅蜜寺・五条通・七条河原、第四扇には祇園社・建仁寺、第五扇には知恩院・五条大橋、そして第六扇には三条大橋・四条河原・五条寺町・六条三筋町といった具合である。私としては虱潰しに見たつもりなのに、重要な見落としがあったのだ。

それは、第二扇の上部、方広寺大仏殿の上、妙法院の前で「かぶき者」らしき男たちが喧嘩を始めている場面についてである(挿図1)。二年前に出した拙著『豊国祭礼図を読む』では、徳川美術館本の右隻第五・第六扇の喧嘩の場面に、「かぶき者」に見立てられた豊臣秀頼の姿を見出したというのに、この舟木本の喧嘩の場面については、肝心のディテールを「見落とし」てしまったのである。



挿図1 妙法院門前の喧嘩 舟木本「洛中洛外図屏風」右隻第二扇 東京国立博物館蔵



挿図2 喧嘩する男の背中「卍紋」 舟木本「洛中洛外図屏風」右隻第二扇

家紋を見落としたのだ。挿図1の喧嘩の場面を見てみよう。妙法院と照高院の門前で喧嘩が始まっている。双方六人ずつ、武器は鎧・薙刀と刀である。巻き込まれまいと、周囲の者たちは慌てて逃げている。『洛中洛外図大観 舟木家旧蔵本』⁽³⁾では、次のように解説されている(一五三頁)。

東山の妙法院と照高院の門前で、武士同士の喧嘩が起こっている。武士といっても、足輕階級辺りの下郎の喧嘩で、血相を変えた者たちが、長刀や槍を交えての争い。この喧嘩に驚き、逃げまどう小者や金蒔絵の鞍を乗せた馬。必死で馬を制する轡取りたち。妙法院の下僧たちは、六尺棒を持ち、高見の見物がてらしける。戦国気風のまだ残る寸景。

近世初期風俗画にはしばしばこうした喧嘩の寸景が描かれているから、普通は、このように読まれるだけだ(但し、妙法院の僧はけしかけたりしていない)。

この妙法院と照高院の門前の喧嘩は何を意味しているのか? それを物語るのが、右側の男の背中に描かれている家紋であったのだ。この男を拡大して示そう(挿図2)。すると、男の茶色の短い羽織の背中には、「丸に卍紋」が大きく描かれているのではないか。

「丸に卍紋」は阿波の蜂須賀氏の家紋である。⁽⁴⁾妙法院・照高院の門前に描かれている

のは下郎ないし「かぶき者」の喧嘩であるが、この家紋は、それが大きな戦いの「見立て」であることを示唆している。

慶長十九年（一六一四）十月からの「大坂冬の陣」において、とくに目立った軍勢は阿波の蜂須賀勢（蜂須賀隊）であった。大坂の陣については、岡本良一『図説 大坂の陣』、二木謙一『大坂の陣―証言・史上最大の攻防戦』、笠谷和比古『関ヶ原合戦と大坂の陣』や渡邊大門『大坂落城 戦国終焉の舞台』などを参照するとしよう。

笠谷氏の『関ヶ原合戦と大坂の陣』には、次のような記述がある（二二頁）。

……大坂冬の陣の本格的な戦いは、これら木津川河口一帯の砦の攻防をめぐって開始された。その主役をなしたのは阿波一八万石の大名、蜂須賀至鎮の部隊であった。大坂冬の陣における蜂須賀隊の奮戦ぶりには目覚ましいものがあった。そしてそれは、この大坂の陣において蜂須賀家が置かれていた緊張感に満ちた立場の反映であったと言うことができる。

十一月十九日、大坂方の木津川の砦を、蜂須賀至鎮・浅野長晟・池田忠雄の三者で攻めることになったが、蜂須賀至鎮は抜け駆けして、砦を陥落させたのであった。次に蜂須賀勢が著しい戦果を挙げたのは、同月二十九日の未明に、薄田隼人の守っていた博労ヶ淵の砦を攻撃し、砦を奪取した。また逆に、十二月十六日の深更に、蜂須賀勢の陣地は、大坂方の塙団右衛門らによって夜襲をかけられてもいる。

笠谷氏は同書で、この蜂須賀勢の活躍とその結果を次のように記している（二二七頁）。

この蜂須賀隊による木津川口砦の攻略と、それに続く博労ヶ崎の勝

利が与えた戦術面、心理面における効果は絶大であった。豊臣恩顧の大名家の代表格とも見なされている蜂須賀が、徳川方のために大戦果を挙げたということは家康と秀忠をいたく喜ばせ、……至鎮に対しては戦後、淡路国七万石が恩賞として加封されるという殊遇を得たほどである。……

すなわち、大坂冬の陣における蜂須賀勢の攻防・活躍はとくに顕著であり、世間でよく知られたことだったのである。

他方、「大坂夏の陣」での蜂須賀軍はどうだったか。『新訂寛政重修諸家譜』第六の記述によって示そう（二四三頁）。

のち大坂の兵ふた、びおこるにより、四月二十四日出船するところ、波濤穏ならざりしかば、領国川口に船をとめて順風をまち、このむね本多正純をもつて上聞に達しければ、すなはち奉書を賜ふ。二十七日淡路国沼鳴にをしわたり、二十九日和泉国田川に着船すといへども、このごろ分国船数少きにより、雑兵等をひく渡海するをまち、このよし又本多正信によりて言上しければ、尤におぼしめさる、のむね奉書もておほせ下さる。

荒れた海が蜂須賀軍の参陣を阻んだのだった。ようやく和泉国田川に着船すると、浅野長晟の封地紀伊国で一揆が蜂起し、隣国である和泉国の田川や在々でも一揆の企てがあったので、それらの対処に追われてしまった。そして、長晟から一揆平定の知らせを受けて、五月七日に大坂へ兵を進めたところ、炎上する大坂城が見えた。夜通し進軍して、八日の朝に住吉に着陣し、茶臼山と岡山の陣営にいつて家康と秀忠に拝謁したのであった。要するに蜂須賀軍は、荒れた海と紀伊の一揆のために、夏の陣の決戦に間に合わなかったのである。

したがって、「かぶき者」の背中に描かれた「丸に卍紋」は、大坂冬の陣における蜂須賀勢を意味する。この場面は、大坂冬の陣における戦いを「かぶき者」たちの喧嘩に見立てたものだったのである。

この見立ての表現によって、舟木本の製作は慶長十九年の大坂冬の陣にまで続いていたことが判明した。その製作は恐らく慶長十九年の夏以降に始まり、完成したのは慶長十九年末～同二十年初頭頃だったのであろう。

以上のように読むと、舟木本の右隻第二扇の喧嘩は、徳川美術館本の右隻第五・六扇上部に描かれた「かぶき者」の喧嘩の場面と繋がる。蜂須賀氏の「卍紋」が両作品を繋いでいることに奇妙な因縁を感じるのは、私だけではないまい。

二 徳川美術館本の「かぶき者」の喧嘩と大坂夏の陣

本題の徳川美術館本「豊国祭礼図屏風」についての検討・読解に入るとしよう。

先著『豊国祭礼図を読む』では、徳川美術館本の全面的な読解を行うスペース的余裕がなかったので、次の二点の検討に絞って記述を行っている。

A 徳川美術館本の伝来と注文主の特定、そして製作年代の推定を行い、次のような仮説を提示した。すなわち、この「豊国祭礼図屏風」の注文主は蜂須賀家政（蓬庵）である。隠居した家政は、阿波に豊国大明神を勧請し、慶長十九年八月に、自分の隠居所に程近い地に社殿を建立したが、その際、同社に奉納する「豊国祭礼図屏風」の製作を、画家岩佐又兵衛に依頼した。製作年代は慶長十九年～同二十年頃であろう。また、徳川美術館本の伝来については、高野山光明院と蜂須賀氏の密接な関係を指摘

し、恐らく蜂須賀家政の死去に際して、彼の遺物として光明院に奉納されたのではないかと推測した。それらの推論と論拠の詳細については、同書の参照をお願いする（二三〇～二四八頁）。

B 徳川美術館本の最も興味深い場面として、右隻第五・第六扇に描かれている有名な「かぶき者」たちの喧嘩の場面を取り上げ、左側の上半身裸の大柄な若者は、大坂夏の陣の豊臣秀頼の「見立て」なのだと指摘した（二四九～二六七頁）。この挿図3の喧嘩の場面についての読解を少々詳しく記述すると、次のようになる。

左側の大柄な、上半身裸の若者が差している大太刀の朱鞘には「いきす



挿図3 「かぶき者」の喧嘩
徳川美術館蔵「豊国祭礼図屏風」右隻第六扇・中

ざたりや廿三 八まん ひけはとるまい」と書かれている。この朱鞘の文句は以前からよく知られていたのだが、誰も「廿三」には注目しなかったのだ。

しかし、「かぶき者」たちの場合、生き過ぎた年齢は「廿五」である。「かぶき者」の棟梁、大鳥一兵衛の場合は「廿五」だし、他の例でも同様である。「かぶき者」たちにとって、二十五歳が定番なのだ。それなのに、この若者は「廿三」である。

なぜ二十三歳なのか？ それを解く鍵（コード）が、豊臣秀頼の死歿年齢である。秀頼は大坂夏の陣において、二十三歳で「自死」した。この「かぶき」者は豊臣秀頼であったのだ。徳川美術館本は、秀頼を「かぶき者」の若者として描き、大坂夏の陣を「かぶき」者たちの喧嘩に見立てたのである。

喧嘩相手（右側）の武士たちにも着目すると、その先頭にいる中年の武士は、右手で指差して左側の大柄な若者（豊臣秀頼）に難癖をつけており、太刀を何時でも抜けるように身構えている。將軍徳川秀忠だ。流石に三つ葉葵は描かれない。秀忠は、「かぶき者」の豊臣秀頼と対峙し、今にも太刀を抜こうとしている。

注目すべきは、喧嘩を止めようとしている武士がいることだ。黒い羽織には、緑色で描かれた「卍紋」と「梅鉢紋」がちりばめられている。また、秀忠の背後の太刀に手をかけている武士の黒い短衣には「鷹羽紋」がある。これらの家紋はコードであり、「卍紋」は蜂須賀氏、「梅鉢紋」は前田氏、「鷹羽紋」は浅野氏である。いずれも秀吉恩顧の大名たちだ。徳川美術館本の注文主は、これらの家紋の人物と無関係ではあるまい。

黒い羽織に「卍紋」と「梅鉢紋」の二つの家紋が描かれている武士に注

目しよう。彼は喧嘩（戦い）を止めようとしている。但し、秀忠に対してではなく、その背後に続く武士たちを制止している。この武士は、蜂須賀氏と前田氏のいずれでもあり得るけれど、恐らく梅鉢紋は「目くらまし」であって、卍紋の蜂須賀氏である可能性が高いだろう。徳川美術館本の注文主を絞り込む際に、手がかりの一つとなるに違いない。

それに対して、小袖に鷹羽紋が描かれている武士（浅野氏）はいきり立って太刀を抜こうとして、背後の梅鉢紋の武士（前田氏）が引きとめている。浅野氏の姿勢が蜂須賀・前田両氏と異なっていた可能性を示唆している表現である。

また、「かぶき者」の「鎌〇怒（かまわぬ）」紋があることにも気付く（挿図4）。



挿図4 「かぶき者」の「鎌〇怒（かまわぬ）」紋
徳川美術館蔵「豊国祭礼図屏風」右隻第六扇・中

この紋は、従来、幡随院長兵衛の頃に生まれたとされてきたが、慶長期の「かぶき者」がすでに使用していた紋であったことは、これで明らかにした。このような判じ物的な趣向は、江戸中期にまで下らず、慶長期の「かぶき者」たちがすでに好んでいたものだったのだ。⁽⁹⁾

左側の「かぶき者」の若者(豊臣秀頼)と、右側の中年武士(徳川秀忠)の間にあって、後者に対して手を合わせて謝っているのは、方広寺の梵鐘の「国家安康」の入った銘文を草した禅僧清韓文英であろう。また、傍らの倒れ掛かった乗物(駕籠)から、女の手が突き出ている。この乗物に鏤められているさまざまな家紋の殆どは「目くらまし」であり、豊臣氏の「桐紋」がある。乗っているのは淀殿なのだ。そして、この乗物を担いでいる揃いの短衣を着た駕籠かき二人は、大野治長・治房兄弟であろう。

乗物の向こう側、すぐ脇に後家尼の老女がいて、破れ傘をもったまま慌てて飛び退いている。後家尼の姿だから、これは高台院(秀吉の妻おね・北政所)である。背後の首に赤布を巻いている女は、高台院に仕えていた女房(孝藏主?)なのではあるまいか。

さらに上の方には、侍女に傘をさしかけられた、被衣姿の貴女がいる。喧嘩の騒ぎを眺めているようだ。今のところ確かな論拠は示せないのだけれども、大坂城から脱出した千姫の姿が描かれているように思われる。

こうして徳川美術館本の右隻の一角には、大坂夏の陣の豊臣秀頼と徳川秀忠の戦いが「かぶき者」たちの喧嘩に見立てて描かれていたのであった。それは、この屏風の注文主にとって必須(あるいは必要)な表現であり、しかも、徳川方の者が見ても気付かれにくい「見立て」の表現だったのである。

三 注文主・画家・製作年代

次に、Aについての検討に進もう。

小稿では、研究史を詳細に辿ることは不可能だから、徳川美術館本「豊国祭礼図屏風」をめぐる見解の相違点を示すことにとどめる。すなわち、徳川美術館本の注文主・画家・製作年代そして伝来関係については、大きく分けて二つの見解(仮説)が出されている。

一方の見解は、①徳川美術館本の注文主を阿波の蜂須賀家政、②画家を岩佐又兵衛とし、③製作年代を慶長末年とする。そして、④伝来は高野山光明院と蜂須賀家の深い関係のなかで考えている。美術史家では、福井県立美術館の戸田浩之氏、文化庁文化財部美術学芸課の筒井忠仁氏、徳川美術館の四辻秀紀氏などが代表的な論者である。戸田氏の小論「徳川美術館蔵「豊国祭礼図屏風」の研究」¹⁰⁾で示されたものが、最もバランスの取れた見解であろう。この仮説の特徴を製作年代で代表させて、慶長末年製作説と呼ぶことにしよう。

絵画史料論者としての私の仮説は、この美術史家たちの説と近いが、少し前進した。蜂須賀家政が岩佐又兵衛に屏風の製作を依頼したのは慶長十九年の夏頃であろうが、前述した右隻第五・第六扇の喧嘩の場面の「かぶき者」の太刀の鞘に描かれた「廿三」の解釈によって、徳川美術館本が完成した時期は、大坂夏の陣の終結後(七月十三日の元和改元の前夜)となる。これで良ければ、慶長末年製作説は慶長二十(元和元)年完成説と称するのが適切なのではあるまいか。

但し、筒井氏だけは、注文主と製作目的などについて独自の推測を行っ

ている。すなわち、同氏の博士論文「『岩佐又兵衛の研究』の要旨がネット上に公開されていて、第三章「風俗画作品の研究―徳川黎明会所蔵『豊国祭礼図屏風』について―」には、次のような記述がなされている。¹¹⁾

・・・大坂の陣を迎えるにあたって、蜂須賀家を味方につけるべく、豊臣家が蜂須賀家に贈ったのが本屏風（徳川美術館本のこと。筆者註）ではないかと推測した。様式的には、舟木本「洛中洛外図」と類似しており、製作背景から考えても、製作年代は慶長末年にさかのぼりうると思われる。

この徳川美術館本の注文主を豊臣家とし、蜂須賀家を味方に付けるために贈ったのではとする推測はユニークだが、確たる論拠（ないし証拠）があるとは思えない。拙著『豊国祭礼図を読む』が示した「かぶき者」の喧嘩についての解釈（前述）とも矛盾する。どのような説明をされているのか、是非とも知りたい。筒井氏の著書の刊行を俟つとしよう。

もう一方の見解は、①徳川美術館本の注文主について松平忠直の可能性を想定し、②画家は岩佐又兵衛の作というより、又兵衛工房作であると判断する。③製作年代については、元和末年～寛永初年と推定している。そして④伝来は、毛利家が高野山光明院の檀那であるとの宮島新一氏の指摘に依拠している。この仮説を主張する美術史家は、東京大学名誉教授の辻惟雄氏、東京大学の佐藤康宏氏、出光美術館の廣海伸彦氏（宮島新一氏も加えるべきかも知れない）などである。こちらの仮説も製作年代で代表させて元和～寛永初年製作説と呼ぶことにする。

ここでは、代表的な論者である佐藤氏の仮説の変遷を紹介して、二、三の批判的検討を行うことにしよう。

佐藤氏は、まず論文「又兵衛風諸作品の再検討」¹²⁾において、辻氏の驥尾

に付いて舟木本「洛中洛外図屏風」と徳川美術館本「豊国祭礼図屏風」の前後関係を論じ、次のような指摘をしている（三八三頁）。

・・・a 一方は馬、一方は牛が騒いだのに驚いて逃げ出す編笠の男を描いているが、舟木本の方がつまづいて転ぶ人物を誇張しながらも自然な動作として描写しているのに対し、徳川本は、右腕がなくなり天秤棒を顔の向こうでかついているなど、不自然な写し崩れが目立つ。b 私もまた舟木本の同じ場面からもう一例を追加しよう（挿図11・12）。こちらも暴れ馬に驚いて転びかけている男を描いているのだが、舟木本と較べるとき、徳川本が舟木本の図像をもとに人体の構造を無視するほど崩れ歪んだ形を作り出していることがはっきりする。徳川本の方が後に生まれた派生的な性格を持つのであって、その逆は考えられない。c 徳川本を慶長年間の作と見る意見は依然根強いのだが、舟木本が一六一四年かその直後ころの作と推定される以上、それより徳川本が先行するというのは無理がある。私自身は、徳川本は舟木本と違って又兵衛自身が仕上げる筆を執っておらず、又兵衛の下絵をもとに又兵衛工房が元和年間に製作したものと考える。（「a」～「c」は筆者による）

この引用した箇所は、舟木本と徳川美術館本の前後関係の判断の仕方を語ってくれているので、実に有難い文章なのである。

a から批判しよう。問題の挿図5を御覧いただく。佐藤氏は、これは「不自然な写し崩れ」であるとする。しかし、これは佐藤氏の見間違いだ。この男は担いでいるのは外居（行器）であり、食物が入っているのだ。上に柄杓があるから、汁物も入っているかも知れない。それをひっくり返さないために、慌てて杓（天秤棒）を肩からおろし、両手で前に支え持った



挿図5 天秤棒をかついでいる男(杓で外居を運んでいる男)
徳川美術館蔵「豊国祭礼図屏風」右隻第五扇・中



挿図6 転びかけている男
徳川美術館蔵「豊国祭礼図屏風」右隻第三扇・下

状態が描かれているのである。右手が身体で隠されてしまっているので、一寸見には不自然に見えるけれど、断じて「写し崩れ」ではない。佐藤氏の誤解なのであった。

bの「転びかけている男」の姿勢の比較についても問題がある。岩佐又兵衛と彼の影響下にある絵師たちは、挿図6のような「転びかけている男」をしばしば(好んで)描いている。又兵衛風絵巻群を見よ。この「転びかけている男」こそは、又兵衛が生み出した動的な人物の「かたち」(の一つ)であり、このような過剰に不自然な姿勢こそが、又兵衛の躍動的な身体表現の真骨頂なのである。「崩れ歪んだ形」云々としてしまつては身も

蓋もない。

つまり、a・b共に不適切であり、もつと良い例を示して自説を裏付ける必要があると私は判断している。そして、cに関しては後述することにしよう。

なお、同論文の直後に出された『祭礼図』¹³では、徳川美術館本は、「上瑠璃」などと同様に越前藩主松平忠直のために製作された作品と想定できるとし、宮島新一氏の仮説を元に、徳川美術館本は「不仲であった祖父(徳川家康、黒田注)の死を記念して又兵衛に発注し、構想についても指示したのが徳川本『豊国祭礼図』ではなからうか。・・・豊臣の霊廟は破却を命じておきながら、実はそれとよく似た霊廟に東照大権現はおわします。この矛盾した二番煎じをいかにもそれらしく徹底的なパロディとして表現するのが、徳川本の眼目と見える」(六七・六八頁)としている。

この「パロディ」としての『豊国祭礼図』説については、その前提である宮島仮説がすでに否定されているし、忠直は祖父家康と不仲ではない。前述の「かぶき者」を豊臣秀頼の見立てとする私見も提示してあるので、改めて批判する必要はないだろう。

佐藤氏の最新見解としては、論文「浮世又兵衛行状記」¹⁴がある。近年の徳川美術館本に関する美術史研究を紹介しつつ、自身の見解を示したものだ(八四～八六頁)。但し、いずれもクリアーな仮説とはなっていないと思われるので、これらも敢えて批判するには及ぶまい。

ところで、徳川美術館本の製作年代について佐藤氏は、「元和元年（二六一五）ころよりも後に製作したものであろう」としている（八四頁）。このような書きっぷりだと、もはや元和・寛永初年製作説とは言っても、戸田氏らの慶長末年製作説や黒田の慶長二十（元和元年）完成説と連続している。もはや時期的な違いはなくなってしまっているように思われるのだが、如何であろうか。

結局、美術史家たちにとつての問題は、徳川美術館本の製作に岩佐又兵衛がどれだけ関わったかの判断であり、その点についての見解の相違に帰着する。私の考え方・見解を示そう。

第一点。慶長十九年八月前後に、蜂須賀家政（蓬庵）は、「豊国祭礼図屏風」の製作を岩佐又兵衛に注文した。阿波小松島に建立した豊国社に奉納するためだ。阿波・淡路の二か国を領する大名家からの特別注文であり、屏風は阿波豊国社へ奉納されるための作品なのである。このような屏風の製作を依頼された岩佐又兵衛が、肝心の仕上げの筆を執っていないなどということが果たして有り得るのだろうか。通常は考えられない。

佐藤氏が見解を維持するには、大名家から特別注文された屏風の製作にあたって、工房の主たる岩佐又兵衛が仕上げの筆を執らなかったのはどうしてなのかを説明するか、あるいは、又兵衛以外の誰が仕上げの筆を執ったのかを示す必要があるのではなからうか。

絵画史料論者である私は、画家の線・色彩や「かたち」について、美術史家のような論じ方をするつもりはない。私の主張は、このような大名からの注文による重大な仕事には、必ず岩佐又兵衛の深い関与があった筈だ、と言うものだ。おそらく、注文主と又兵衛の間では屏風製作についての相談がなされたであろう。下図を前にしての両者の「やりとり」もあつ

たに相違あるまい。そして、又兵衛は「仕上げ」をした筈である。小稿の第四章と第五章は、徳川美術館本のなかに、そうした表現を探す試みの一つでもある。

第二点。舟木本「洛中洛外図屏風」と徳川美術館本「豊国祭礼図屏風」を較べて、後者には「写し崩れ」があるとするような比較では、研究の深化は期待出来ないと思う。

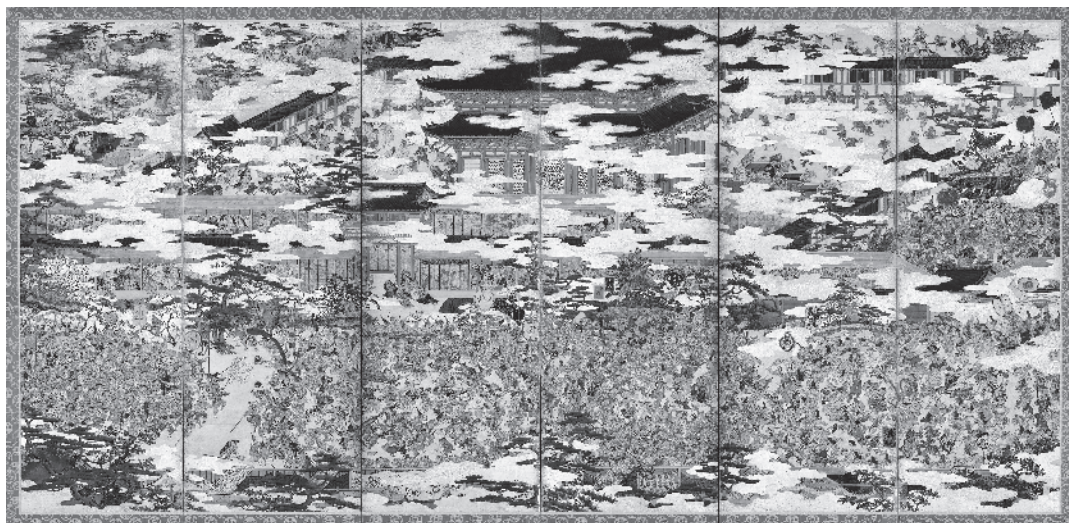
舟木本と徳川美術館本では、画家の製作姿勢がまず違う。それだけではなく、注文主（大名家と下京の上層町人）も、費用と材料（料紙や絵具その他）も、機能（日常的な使用と神社への奉納）も異なっている。それらが、舟木本の筆致や色遣いその他と、徳川美術館本のそれの大きな相違を生み出しているのだ。徳川美術館本の筆致や彩色が、舟木本のそれと大きく違うのは至極当然なのであり、単純な比較は問題の解明を遠ざけるだけであろう。

もしも私が美術史家であつたなら、舟木本と徳川美術館本の諸表現や筆致・彩色・かたちなどを綿密に比較・検討して、慶長末年時点での岩佐又兵衛の絵画製作がどのような表現の幅（広がり）や作域を持っていたかを解明しようとするだろう。

四 左隻の中心の棧敷とそこに坐っている武士の姿

さて、これでいよいよ本題に入る。「はじめに」で記したように、私は十数年前に、左隻第四扇中央に描かれた棧敷とそこに坐っている中年の武士の姿こそが、徳川美術館本「豊国祭礼図屏風」の核心的表現（の一つ）であると考えた。その読解を本章と次章で果たそうと思う。

最初に徳川美術館本の左隻の全図を示そう（挿図7）。



挿図7 「豊国祭礼図屏風」左隻全図 徳川美術館蔵

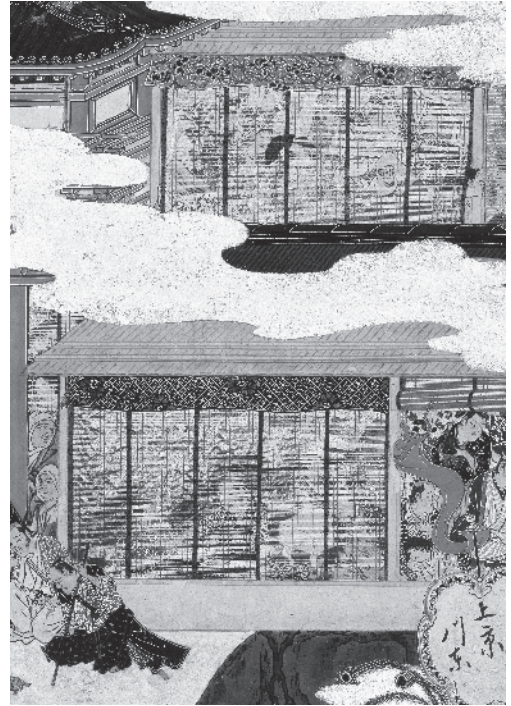
この左隻には、八月十五日に行われた豊国躍りと非人施行が描かれている。上半分には、金雲に包まれた方広寺大仏殿があり、その境内には、施しを受けようと「非人」たちが集まってきている。その中には、美術史家は朝鮮通信使と誤認してしまったけれども、朝鮮の芸能民たちの姿もあった。

下半分を中心に、上・下京の町人の五つの輪が躍っている。第一扇の上方には上京の「西陣組」・「小川組」、第一扇から第二扇にかけては下京の「うしとら組」、第二扇から第三扇には上京の「一条組」・「中筋組」・「下立売」、第四扇から第五扇には上京の「新在家組」・「川西川東」、そして第五扇から第六扇には下京の「中の組」・「川西」が描かれている。これらの集団の「一つ物」や躍っている人々の姿は、その気になれば際限なく読み解くことができるのだが、それは本稿の課題ではない。

私が着目したのは棧敷だ。見物する人々が坐っている棧敷は、左隻で一番奇抜な表現になっているといっても良からう。棧敷が二階建てのように描かれているからだ。より実際にちかい表現の豊国神社本「豊国祭礼図屏風」の左隻では、石垣上に設けられた棧敷は全て平屋である。つまり、徳川美術館本の二階建ての棧敷はあくまで絵画上の表現なのだ。そして、この現実離れをした棧敷群の中心に描かれているのが、第四扇中央、楼門の右側に設けられた挿図8の二つの棧敷であった。

この徳川美術館本左隻第四扇の棧敷についての読解に入る前に、豊国神社本と徳川美術館本の棧敷の比較を示しておこう。

まず右隻についてだが、豊国神社本の右隻では、①棧敷は高床式で、下部には幕が張られており、従者らが顔を覗かせている。屋根は板葺である。②楼門の左(北)側と右(南)側にある棧敷は特別で、下に張られている



挿図8 中心に描かれている上・下の特別な棧敷
徳川美術館蔵「豊国祭礼図屏風」左隻
第四扇・中

幕に菊紋と桐紋があるから、豊臣家の棧敷であることが分かる。この左右の棧敷には御簾が下がって内部は描かれない。上部には水引暖簾が張られている。そして左側の棧敷だけが切妻の屋根であり、水引暖簾・御簾だけでなく、帳（とばり）もある。ここには高台院（北政所、秀吉の正妻おね）がいたのである。③それ以外の棧敷にも、御簾・水引暖簾そして幕などが描かれており、水引暖簾と幕の表現が目立つ。

それに対して徳川美術館本の右隻は、①高床式の棧敷と下部の幕そして板葺きの屋根も、豊国神社本と同様であり、同本の表現を踏襲していることが明白である。②楼門の左（北）側と右（南）側にある特別な棧敷の表現も豊国神社本と同様であり、下に張られた幕には、菊紋と桐紋が描かれている。③棧敷の表現は、御簾がかけられているのが基本であり、水引暖簾がかかっている棧敷は楼門の左右ともう一か所の合計三か所しかない。水引

暖簾がある棧敷は特別なのだ。そして帳のある棧敷は皆無である。

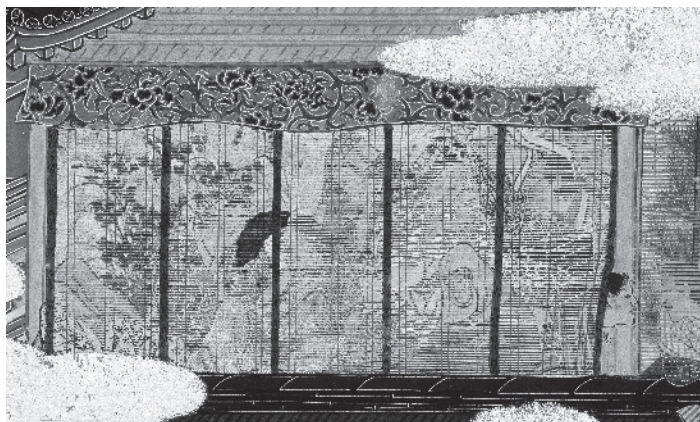
次に左隻の方だが、豊国神社本では、(1)棧敷は石垣の上に設けられ、板や襖などを屋根替わりにした簡単な構造であって、全て平屋（一階建て）である。石垣などの上に敷物を敷いただけであり、床下に右隻のような幕はない。(2)御簾・幕・水引暖簾のない棧敷が多く、幕の張られている棧敷が三つ、御簾のある棧敷は一つだけである。

それに対して徳川美術館本の左隻では、(1)棧敷がまるで二階建てであるかのように描かれている。(2)ほとんどの棧敷に御簾が描かれている（異国人のいる棧敷だけを例外として）。御簾の下がっている棧敷についても、中の人々が透けて見えるように描いている。(3)棧敷群の中心となっているのは、第四扇の真ん中に描かれた楼門右側の上・下に描かれた棧敷である（挿図8）。この二つの棧敷にだけ御簾以外に水引暖簾も張られており、特別な棧敷であることが示されている。そして、この第四扇中央の二つの棧敷は、左隻の表現全体のほぼ中央に位置していることも明瞭である。

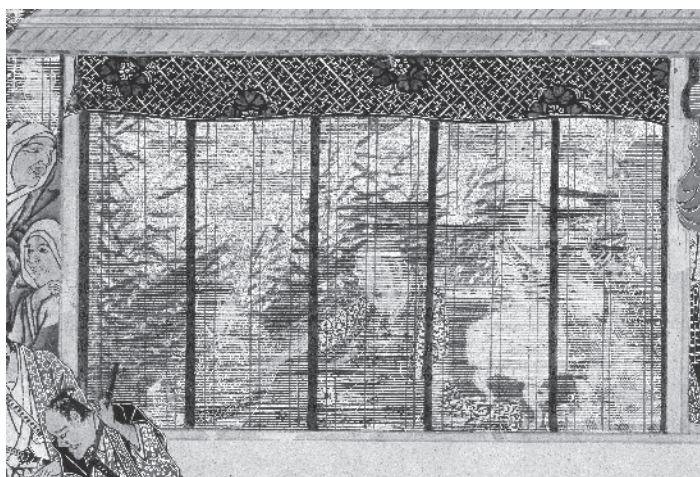
この特別な二つの棧敷を拡大して、上の棧敷は挿図9、下の棧敷は挿図10として示そう。

挿図9の上の棧敷には女たちが八人いる。その中心にいて、片膝を立てて、左腰に重心をおいて坐っている貴女が棧敷の主人公であろう。右手に持っているらしい「黒い扇」も目立つが、この貴女が何者か直ぐには分からない。

そこで次に挿図10の下の棧敷の表現を見ると、この棧敷にいる大人は中年の武士一人だけである。あとは武士の前にいる童（子ども）一人と、背後の小姓と思われる前髪姿の少年が二人いるだけだ。そこに老僧が顔を覗かせているのである。



挿図9 上に描かれている特別な棧敷(拡大)
徳川美術館蔵「豊国祭礼図屏風」左隻第四扇・中



挿図10 下に描かれている特別な棧敷(拡大)
徳川美術館蔵「豊国祭礼図屏風」左隻第四扇・中

姿勢で坐っている。彼の表情も、その坐り方も実に気になるところなのである。

この武士は、一体、何者として描かれているのだろうか。十数年前から調べ始めた。豊臣秀吉と深い関係の人物が描かれていることは間違いないので、例えば、候補者として結城秀康などを挙げて調べてみたが、どれも見事な空振りとなった。また、水引暖簾にある家紋らしき文様も検討したが、これは「家紋もどき」でしかなかった。こうして時間がいたずらに経過し、結局、拙著『豊国祭礼図を読む』では、挿図10の棧敷の武士については全く触れることが出来なかったのである。

それなのに、拙著『豊国祭礼図を読む』では、戸田氏らと同様に、徳川美術館本の注文主は蜂須賀家政であるとしている。それは何故か。

一つには、徳川美術館本の伝来関係を調べた結果による。もう一つは、徳川美術館本左隻第二扇の表現のなかに、蜂須賀氏の「卍紋」を見出したからであった。

左隻第二扇にある挿図13の標について、私は次のように書いた(二六八頁)。

……左隻の豊国躍の集団には、秀吉讃仰の標がそこかしこに描かれており、その一つに第二扇の「太」という標がある。この「太」は「太閤」を意味するのであろうが、その上部には、卍紋がしっかり描かれているのである。

他の棧敷を見ると、例えば、挿図11のようにたくさんのお女たちがいるが、挿図12のように男たちがぎっしりと坐っている。男たちだけの棧敷、女たちだけの棧敷、男女が入り混じった棧敷などさまざまであるが、いずれもぎっしりと人が詰まっている。

すなわち、挿図10の棧敷だけは他の棧敷と全く違っている。物憂げな表情をした中年の武士が主人公であり、棧敷を独り占めにしているのだ。この中年の武士は、特別な存在として描かれているとしか考えられない。武士の姿勢は、上の棧敷に描かれた女主人公と同じく、左腰に重心を置いた



挿図11 女たちだけの棧敷(拡大)
徳川美術館蔵「豊国祭礼図屏風」左隻第四扇・中



挿図12 男たちだけの棧敷(拡大)
徳川美術館蔵「豊国祭礼図屏風」左隻第四扇・中



挿図13 「太」(太閤)の標とその竿頭の「卍紋」
徳川美術館蔵「豊国祭礼図屏風」
左隻第二扇・下

徳川美術館本の左隻に繰り広げられている豊国躍には、家紋もどきの文様があふれているのだが、そうしたなかで一か所だけ、このように明瞭な形の卍紋が描かれている。そして卍紋は、光明院がらみで蜂須賀家の家紋となったとされているものである。この「太」とセットで描かれた卍紋こそ、注文主が蜂須賀家であることを意味しているだろう。

では、蜂須賀氏の誰か。蜂須賀家政(蓬庵)しか考えられない。家政は、慶長十九年八月に、阿波に豊国社を建立している。その社に奉納・安置するために、蜂須賀家政が岩佐又兵衛に発注した屏風が徳川美術館本であった可能性が一番高い。豊臣秀頼と淀殿が、慶長十一年八月十三日に「豊国

祭礼図屏風」を京の豊国神社に奉納したのにならったのだ。蜂須賀氏ゆかりの高野山光明院に伝来したのも、寛永十五年十二月末に死去した家政(蓬庵)の「遺物」が光明院に納められたと考えると、整合的な理解ができる。これが拙著での徳川美術館本についての仮説であったが、十分であろうか。否だ。肝心の左隻第四扇の中央の棧敷に坐っている中年の武士の姿について、説明も読解もできていないからである。

五 棧敷の中年の武士と蜂須賀家政の肖像画

かくして、凸版印刷によって製作された徳川美術館本「豊国祭礼図屏

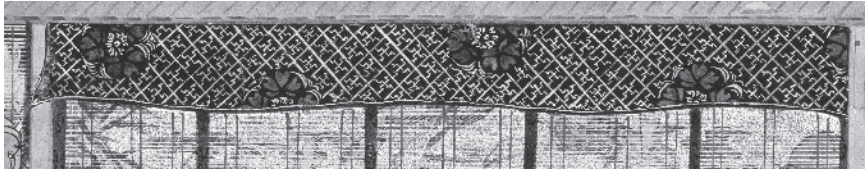
「風」のVRによって左隻の棧敷群を集中的に見直すことにした。一章において舟木本右隻第二扇の喧嘩している男の背中に「丸に卍紋」を見出し、また、二章と四章で家紋などの検討を経て私の関心は「卍紋」にあった。その眼で、左隻第四扇の問題の棧敷を熟視したのである。

すると直ぐに、挿図14の水引暖簾の見え方が逆転した。十数年前には、大きい家紋（家紋もどき）であつたしか見えなかったのだが、今度は違う。

水引暖簾の地となっている格子の連続模様に「卍紋」がぎっしりと詰まっているのが、眼に飛び込んできた。つまり、家紋もどきは言わば騙し絵であり、この棧敷の主人公を指し示しているのは、地の格子の連続模様に描かれた「卍紋」だったのである。

すなわち、この中年の武士は蜂須賀家の人物であり、棧敷群の中心に位置する棧敷を独り占めして豊国躍りを見物していたのであつた。

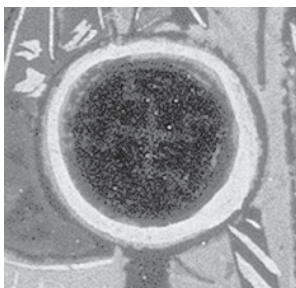
では、挿図9に示した、女主人公のいる棧敷の上部に描かれている水引暖簾の方はどうであろうか。こちらは文様だけで、家紋は見られない。しかし、この挿図9の棧敷は、挿図10の蜂須賀家の棧敷と上下のセットで描かれていて、そこに女主人公らしき貴女がいる。この二つの棧敷の男女二人には強い結びつきがあると解釈すべきであろう。後述することにした。



挿図14 水引暖簾にびっしり描かれた「卍紋」(拡大)
徳川美術館蔵「豊国祭礼図屏風」左隻第四扇・中

ところで、VRで徳川美術館本を熟視された凸版印刷の中村直靖氏が、次の二か所に「卍紋」を発見して知らせてくれた。本当に有難い指摘であつた。

一つは、左隻第一扇中程の左端にある(挿図15-1)。旗の竿頭部の丸の中に、「卍紋」がかすかに見える(挿図15-2)。もう一つは挿図16-1だ。左隻第六扇中程にある旗の竿頭部についている丸い飾りのなかにも「卍



挿図15-2 かすかに見える
「卍紋」(拡大)

挿図15-1 旗の竿頭の○のなかに書かれて
いる「卍紋」
徳川美術館蔵「豊国祭礼図屏風」
左隻第一扇・中

「紋」がある(挿図16-2、少し欠損しているが)。これで合計四か所の「正紋」が判明したのであった。徳川美術館本の製作に蜂須賀家が関与していたことは間違いないまい。

それらの「正紋」の位置関係に着目しよう。すると、新たに見つかった挿図15の「正紋」と挿図16のそれを結んだ直線上の中央部に、水引暖簾に「正紋」がぎっしりと描かれた挿図10の棧敷が見事に乗ったのである。この直線上の位置関係からも、棧敷に坐っている中年の武士が蜂須賀家の人物であることは確言できるだろう。



挿図16-2 少し欠けている
「正紋」(拡大)



挿図16-1 旗の竿頭の○のなかに書かれて
いる「正紋」
徳川美術館蔵「豊国祭礼図屏風」
左隻第六扇・下



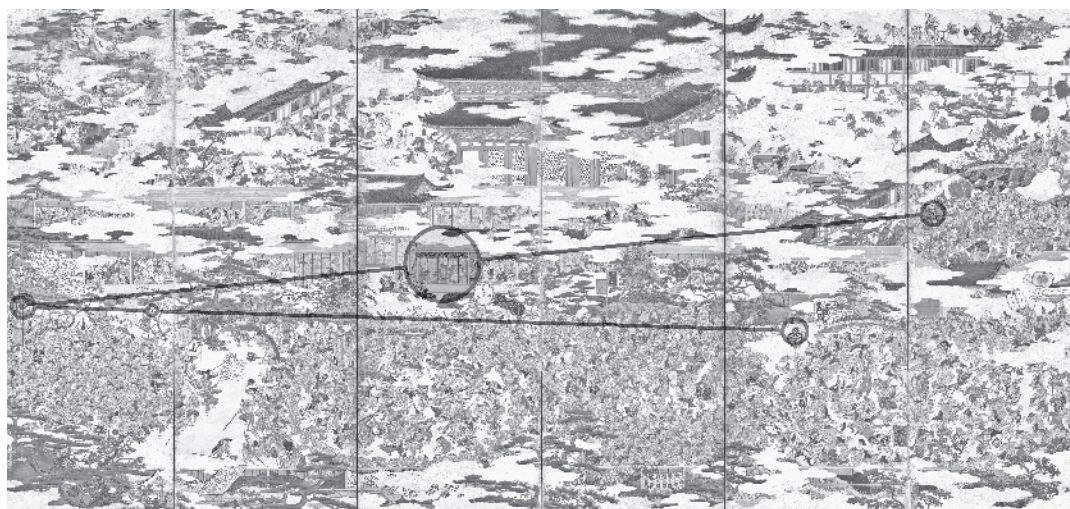
挿図17 「寶光」(豊公)の旗と竿頭の○
徳川美術館蔵「豊国祭礼図屏風」
左隻第六扇・中

では、挿図13の「太」(太閤)の上にある「正紋」の方は孤立しているのだろうか。そうではあるまい。この挿図13と第六扇にある挿図16の「正紋」とを結ぶ直線上に、「寶光」(豊公)と書かれた旗の竿頭部の○がちょうど乗っている(挿図17)。この丸の絵具は剥落してしまっているので推測になってしまうのだけれど、そこには「正紋」が描かれていた可能性がある。ともかく、秀吉を讃仰している「太」(太閤)と「寶光」(豊公)を結ぶ直線上に、挿図16の「正紋」は乗っているのである。

この「正紋」を結ぶ二本の直線を示した左隻全図を、挿図18に示しておく。徳川美術館本は、蜂須賀氏の「正紋」を、このような二本の直線上に描きこんでいたのであった。

かくして、挿図10の「正紋」がぎっしりと描きこまれた水引暖簾の棧敷に坐っている中年の武士はいったい誰かという「問い」に戻ろう。

私の解釈では、この武士は蜂須賀家政(蓬庵)である。蜂須賀家のなかに、彼以外に候補となる人物はいない。年齢的にも、蜂須賀家政(一五五八-一六三八)がふさわしい(当時、四十六歳)。



挿図18 「卍紋」を結ぶ2本の直線
徳川美術館蔵「豊国祭礼図屏風」左隻

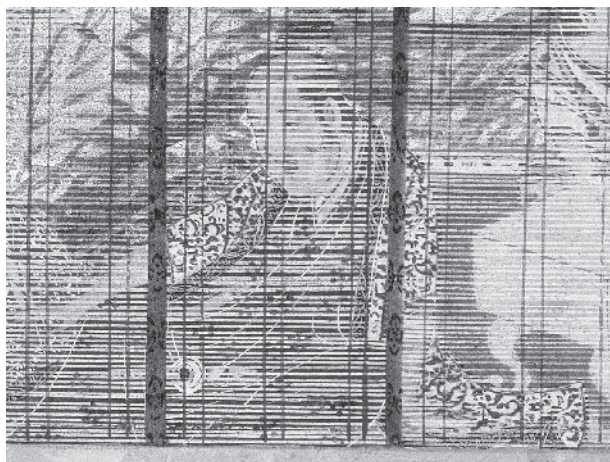
但し、蜂須賀家政は、慶長五（一六〇〇）年の関ヶ原の戦いに際して、剃髪・隠居して蓬庵となっている。そして息子の至鎮に家を継がせ、東軍に参加させたのだった。そうして蜂須賀家存亡の危機を切り抜けたのである。したがって、もしも徳川美術館本の表現が真正直なものであるならば、家政（蓬庵）は坊主頭で描かれたであろう。しかし、素直に坊主頭の家政を描く筈はない、と私は思う。前述した右隻第五・第六扇に描かれた喧嘩で、「かぶき者」に見立てられた上半身裸の若者、豊臣秀頼の姿を思いだしていただきたい。

坊主頭の姿の家政を描いて、万が一、それが徳川方の目に入ったら、絶対に言い逃れはできない。危ないあぶない。だからこそ又兵衛には、中年の武士の姿を描かせたのであろう。どこか物憂げな中年の武士の姿に、である。

私としては、これで十分だと思うのだが、やはり坊主頭でないと納得できない方がいるだろうし、「どうとでも言えるよね」とおっしゃる方もおられるのではないだろうか。もっと絵画史料論的な読解を深めて、この中年の武士を蜂須賀家政と特定できる決定的な読解を試みることにしよう。

では、どのようなアプローチが可能だろうか？ やはり、この中年の武士の姿を熟視して熟考を繰り返すしかあるまい。興味のある方々にも一緒に熟視していただく。

挿図19に中年の武士の姿を拡大して示そう。この武士は姿勢を少し崩し気味である。立膝の右足の上に右手を伸ばしている。左腰のほうに重心があり、左手を立てて上半身を支えているようだ。左手は、御簾の横線に遮られて見えにくい、なんとか分かる。要するに立膝をして、左に少し身体が傾いている姿勢を左手で支えている。そして繰り返すが、私には彼の



挿図19 中年の武士の姿勢と左手の“かたち”
徳川美術館蔵「豊国祭礼図屏風」左隻第四扇・中



挿図20 女主人公の姿勢と左手の“かたち”
徳川美術館蔵「豊国祭礼図屏風」左隻第四扇・中

表情が物憂げに見える。

実は、徳川美術館本には、前述したように、同じ姿勢をしている人物がもう一人描かれている。同じく水引暖簾が張られている棧敷の女主人公である。挿図20に拡大して示そう。この女性も右足を立膝にして坐っており、少し左側に姿勢を崩し、左手を立てて身体を支えている。中年の武士と同じ姿勢であることが分かるだろう。つまり、同じ坐り方で描くことによって、二つの特別な棧敷に坐っている男女の主人公性と関係性が表現されているのだ。このような左手をした二人の姿勢は特別なコードなのである。この二人はたぶん夫婦なのではあるまいか。家政の妻(室)は、豊臣家の家臣生駒八右衛門家長の娘であり、家政の嫡子至鎮の母であった(『新訂

寛政重修諸家譜』第六、二四一頁)。

こうして中年の武士の、左に崩し気味の姿勢とそれを支えている左手の特有な「かたち(向き)」を何十度も熟視し、熟考した結果なのであるが、次のような着想が生まれた。

もしかすると、蜂須賀家政(蓬庵)は、このような姿勢と左手のつき方をよくしていた人物なのではあるまいか、と。家政は、こうした姿勢と左手の「癖」をもった人物なのではないかとの推測(仮説)に行き着いたのであった。

そこで早速、手許にある『国史大辞典』十一巻で「蜂須賀家政」を引いてみた(六〇三頁)。「国史大辞典」の図版はとても役立つ。一番良い肖像画や肖像写真の図版が掲載されている場合がとて多いからだ。する

と、小さな図版の肖像画ではあるけれども、彼の姿勢や左手の描かれ方に、棧敷の中年の武士のそれに近いものがある。そこで二〇〇%の拡大コピーをしてみたところ、その左手は普通の肖像画にはない「かたち(向き)」をしていたのであった。

あとは、徳島城博物館の図録類のなかで一番良い図版を見つければだけであつた。『特別展 蜂須賀三代 正勝・家政・至鎮―二五万石の礎―』に最良の図版があつた¹⁶。それが挿図21の「蜂須賀家政(蓬庵)画像(個人蔵)である。もちろん、他の蜂須賀家政像の図版も可能なかぎり集めて系統立てた検討を行っているが、本稿ではその検討作業の記述は省略する。

私は肖像画研究もずっと続けてきているので、多くの肖像画を見てきた



挿図21 蜂須賀家政像トレース

つもりだが、左手をこうした向きに描いた肖像画は見たことがない。普通の肖像画では、左右の手を向かい合わせにして描く。手を伸ばしたり、握ったり、あるいは数珠をもったり、拳を袖のなかに隠したりと色々だが、このような左手の「かたち(向き)」の肖像は皆無に近いだろう。

唯一、脳裏に浮かぶのは「前田利春(利昌)画像」(長齡寺蔵)の左手と姿勢である。しかし、僧侶姿の前田利春が棚引く雲を見上げている姿であって、右前には羽織姿の武士、左前には肩衣袴姿の小姓が控えている⁽¹⁷⁾。蜂須賀家政(蓬庵)像とは、まったく異なる表現なのである。

蜂須賀家政(蓬庵)は、戦場で怪我をしたためか、生まれつきか、あるいは癖によってか、こうした特徴的な手の向きをよくしていたのだと思われる。恐らく戦場での負傷のせいなのであろう。この挿図21のオリジナルな「蜂須賀家政(蓬庵)画像」には、そうした彼の特徴的な左手と姿勢が描かれていたのである。

こうして徳川美術館本の左隻第四扇の中心に描かれた中年の武士の姿勢と左手の「かたち」は、寛永十六年(一六三九)四月の蜂須賀家政像のそれと奇跡的に合致した。この中年の武士の姿勢と左手の向きは、蜂須賀家政(蓬庵)を指し示していたのだ。左隻の中心に位置する、「正紋」の連続模様の水引暖簾が懸った棧敷に坐っている中年の武士は、蜂須賀家政その人であるとして良からう。

徳川美術館本は、右隻に「かぶき者」に見立てた豊臣秀頼を描き、左隻には、注文主である蜂須賀家政(蓬庵)の姿を描いた屏風だったのである。このような二つの重要な表現が描きこまれた徳川美術館本は、慶長十一年八月に、豊臣秀頼・淀殿によって京の豊国神社に奉納された豊国神社本にならったと考えられる。豊国神社本と徳川美術館本、この二つの屏風があ

たかも親子のような表現関係なのは当然のことだったのだ。徳川美術館本は、慶長十九年夏頃に蜂須賀家政が岩佐又兵衛に注文し、又兵衛は同二十(元和元)年夏頃にそれを完成させた。その後まもなく蜂須賀家政(蓬庵)は、この屏風を阿波の豊国社に奉納したのであろう。

むすび

徳川美術館本「豊国祭礼図屏風」の左隻第四扇中央に描かれた、「正紋」がぎつしりと描きこまれた水引暖簾のある棧敷、そこに坐っている謎の武士は、その姿勢と左手の「かたち(向き)」によって、蜂須賀家政(蓬庵)であることが判明した。そして、同じく水引暖簾のかかった棧敷に同じ姿勢で坐っているのは彼の妻であろう。家政は、阿波小松島の豊国社に奉納する屏風に、自分と妻の姿を描きこませたのであった。

とすれば、右隻第五・第六扇の、豊臣秀頼と大坂夏の陣の戦いを「かぶき者」の喧嘩に見立てて描いた表現も、注文主蜂須賀家政(蓬庵)と絵師岩佐又兵衛の間でなされた「やりとり」の末に生まれた可能性が浮上する。

では、徳川美術館本は、注文主蜂須賀家政(蓬庵)と絵師岩佐又兵衛の間のどのような「やりとり」(相談)によって構想・製作され、完成に至ったのであろうか。ここから先の考察はどこまで可能になるのか、更なる徳川美術館本の読解と史料探索を続行して、別の機会に論ずることが出来ればと思う。

かくして徳川美術館本「豊国祭礼図屏風」は、狩野内膳筆の豊国神社本「豊国祭礼図屏風」と親子のように結びつき、他方、同じ岩佐又兵衛の作

品である舟木本「洛中洛外図屏風」とも、表現面に大きく異なっているところもあるけれど、ほぼ同時期に生まれた異父兄弟のような関係にある作品だったのだ。すなわち岩佐又兵衛の作品としては、舟木本「洛中洛外図屏風」と徳川美術館本「豊国祭礼図屏風」の両屏風は、慶長二十(元和元)年頃の二つの「基準作」なのである。このような決定的な位置にある徳川美術館本は、真に特別な作品なのであり、その点では、舟木本と並ぶ重要な作品として美術史上に位置付けられる必要があると私は考えている。

また、舟木本「洛中洛外図屏風」と徳川美術館本「豊国祭礼図屏風」の相違・異質性等々については、a 発注者(京の上層町人と豊臣大名)、b 屏風の機能・使用目的(町家での使用と豊国社への奉納)、c 仕様(注文主の財力による画材の相違)、そしてd 岩佐又兵衛の製作姿勢の違いなどの考察を深めることによって十分に説明可能であろう。例えば、徳川美術館本の「形式化した人物描写」や「贅沢な顔料の使用」などは、大名蜂須賀家の注文による、阿波の豊国社へ奉納するための作品であればこその特徴として了解できる。舟木本と近接した時点での製作と判断して一向に齟齬するところはないと思う。

今必要なのは、見る眼と見方を変えることだろう。徳川美術館本と舟木本を新たな視点で比較する時期が到来しているように思う。そうした比較を通して、両作品の美術史研究が一段飛躍することを期待したい。

註

(1) KADOKAWA、二〇一三年十一月。本書と註(2)の本は、科学研究費補助金(平成十七・二十一年度基盤研究(S)課題番号一七二〇二〇〇一「中近世風俗画の高精細デジタル画像化と絵画史科学的研究」)の研究成果の一部である。

(2) KADOKAWA、二〇一五年十一月

- (3) 小学館、一九八七年七月
- (4) 『新訂寛政重修諸家譜』第六(続群書類従完成会、一九六四年十二月)、二二九～二五一頁、『新訂寛政重修諸家譜 家紋(続群書類従完成会、一九九二年二月)八五頁
- (5) 創元社、一九七八年十月
- (6) 中公新書、一九八三年十一月
- (7) 吉川弘文館、二〇〇七年十月
- (8) 角川学芸出版、二〇一二年九月
- (9) 拙稿「岩佐又兵衛の「豊国祭礼図屏風」から歴史を読む」『kotoba』(集英社)三〇号、二〇一八年十二月
- (10) 『鹿島美術研究』年報第二十六号別冊、二〇〇九年十一月
- (11) 京都大学学術情報リポジトリ KURENAT 二〇一八年三月
- (12) 『美術史』一六〇号、二〇〇六年三月
- (13) 『日本の美術』四八四号、至文堂、二〇〇六年八月
- (14) 『岩佐又兵衛全集』研究篇、藝華書院、二〇一三年四月
- (15) 吉川弘文館、一九九〇年九月
- (16) 徳島市立徳島城博物館、二〇一〇年十月、五九頁。「75 蜂須賀蓬庵像」寛永十六年(一六三九)最岳元良画賛 個人蔵
- (17) 『利家とまつ 加賀百万石物語展―前田家と加賀文化―』(NHK・NHKプロモーション・NHK中部ブレインズ、二〇〇二年四月)一七頁

《付記》

舟木本「洛中洛外図屏風」と徳川美術館蔵「豊国祭礼図屏風」の図版については、左記の高精細VR画像データより作成した。

・VR作品「洛中洛外図屏風 舟木本」(監修〓東京国立博物館/制作〓凸版印刷株式会社)

・「徳川美術館所蔵 豊国祭礼図屏風VR」(監修〓徳川美術館/制作〓凸版印刷株式会社/協力〓立正大学) *本VR作品中の「豊国祭礼図屏風(徳川美術館本)」の画像データには、立正大学の研究成果(JSRS-17-01001)を使用した。

《後記》

本論文の仮説は、平成三十年(二〇一八)九月十六日、徳川美術館の講堂において「豊国祭礼図と舟木本洛中洛外図の謎解き―デジタル画像で細部までクローズアップ―」と題する講演を行った際に披露した。本稿は、その際に用意した講演用の原稿を、論文用に改稿したものである。講演の雰囲気は多少残っているように思う。

なお、この蜂須賀家政像の姿勢と左手の「かたち(向き)」については、如意輪観音のそれを連想する方や、維摩居士像との関係が気になる方もおられるだろう。けれども、それらを論ずることは小稿の射程外である。

(東京大学名誉教授)

金 鯨 叢 書 第四十六輯 [年一回刊行]

——史学美術史論文集——

平成三十一年 三月 三十日 編集
平成三十一年 三月 三十日 印刷・発行

編集者

〒171-0031 東京都豊島区目白三ノ八ノ十一
徳川 義 崇 誠

発行者

公益財団法人 徳川黎明会
電話(3950) 〇一一二番(代)

〒171-0031 東京都豊島区目白三ノ八ノ十一

徳川 林 政 史 研 究 所

電話(3950) 〇一一七番(代)

〒461-0023 名古屋市東区徳川町一〇一七

徳川 美 術 館

電話(935) 六二六二番(代)

〒600-8805 京都市下京区中堂寺鍵田町二

印刷所

株式会社 同 朋 舎
電話(361) 九一二二番(代)