



図1 重要文化財 本多平八郎姿絵屏風 徳川美術館蔵



図2 若衆 刀装部分



図3 葵紋小袖の女 部分



図4 若衆 部分



図5 文を持つ女 部分



図6 三味線の女 部分



図7 立兵庫の女 部分



図8 結び文の少女 部分



図9 葵紋小袖の女 左目 部分



図10 三味線の女 左目 部分



図11 文を持つ女 右目 部分



図12 立兵庫の女 左目 部分



図13 若衆 右目 部分



図14 結び文の少女 左目 部分



図15 若衆 口部分



図16 葵紋小袖の女 口部分

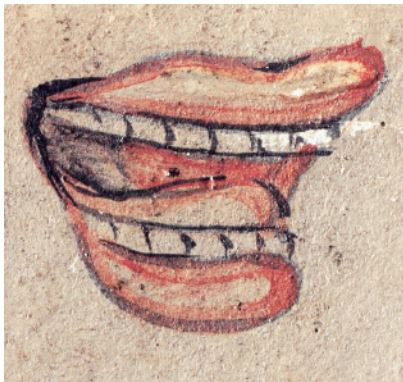


図17 彦根屏風
刀にもたれる男 口部分



図18 彦根屏風
双六の女 口部分



図19 葵紋小袖 部分

「本多平八郎姿絵屏風」の像主について

吉川 美穂

はじめに

- 一 本図の概要
 - 二 像主をめぐる先行研究
 - 三 本図の風俗表現
 - 四 像主の検討
- おわりに

はじめに

徳川美術館に所蔵される重要文化財「本多平八郎姿絵屏風」二曲一隻（図1 以下、「本図」と略称する）は、無背景の画面に美しい小袖をまとった六人の男女を描き出した近世初期風俗画を代表する名品である。多くの風俗画が、作者や製作年代を示す落款がなく、伝来も不明であるという状況のなかで、本図は江戸時代後期には尾張徳川家（以下、「尾張家」と略称する）で所蔵され、また「本多平八郎姿絵（マ）」の名が冠せられていたことが記録から明確

「本多平八郎姿絵屏風」の像主について

に裏付けられる点でも貴重な作例である。加えて、絵の中には、徳川家の紋章である葵紋があらわされた小袖の女性が描かれ、また表具には葵紋が織り出された裂が用いられており、徳川一門と何らかの関係を持つことが想定される点でも稀有な作例といえよう。

六人の男女のうち、若衆を屏風の伝承名の「本多平八郎」から、伊勢桑名藩本多家二代（のち、播磨姫路藩本多家初代）本多忠政の嫡男であった本多忠刻（一五九六―一六二六）、葵紋を散らした小袖の美女を二代將軍徳川秀忠の長女で、忠刻の正室となった千姫（一五九七―一六六六）とみて、二人の恋物語を描いたとする説が早くから提示されている。しかし、現状では、これを積極的に認める見解と、本図に見受けられる卑俗的な要素から二人に仮託した当時流行の風俗画「文使い図」とみなす見解とに分かれており、像主をめぐる問題はいまだ決着をみていないといえよう。果たして、この二人は本当に本多忠刻と千姫なのだろうか。あるいは、高貴な身分の男女に擬えた、名もなき人物にすぎないのだろうか。

近年、近世初期風俗画において、その描写内容から発注者を特定し、政

治的な製作意図を見いだそうとする試みも多く行われている⁽¹⁾。本図においても、徳川一門をあらわす「葵紋」は無視できない標章であり、製作背景に政治的な意図があったとしても不思議ではない。

なお、本図は平成二十二年(二〇一〇)に東京文化財研究所との共同研究により、高精細デジタル画像の撮影を行っている。この共同研究の成果として、筆者は「本多平八郎姿絵屏風の表現について」と題し、本図の人物描写のうち特に顔貌表現について、当時の化粧や風習から、葵紋の小袖を着た女性は遊女ではなく高貴な身分に属す女性で、千姫の可能性が高いことを発表した⁽²⁾。また、令和元年(二〇一九)六月にサントリ―美術館にて開催された「遊びの流儀 遊楽図の系譜」展図録に、「遊楽図二題——遊楽図屏風(相応寺屏風)」と「本多平八郎姿絵屏風」と題して、東京文化財研究所における口頭発表の内容をもとにエッセイを寄稿した⁽³⁾。しかし、紙幅の都合もあり、本多忠刻と目される若衆については、別の人物である可能性を示唆するに留まり、十分に言及しきれていなかった。

令和元年七月七日には、徳川美術館の第七十五回定期研究発表会において「本多平八郎姿絵屏風を読み解く」と題し、これまでの研究成果に新知見を加え、口頭発表を行った。本稿では、この内容に基づき、本図の風俗表現に改めて注目し、当時の武家の風習や史料により描かれた人物の身分や年齢を明らかにすることで、像主の特定を試み、その製作背景についても考察を行うこととする。

一 本図の概要

描写内容

本図は、縦約七二糎・横約七八糎(詳細な法量は後述する)のほぼ正方形に近い二枚の図を各扇の金箔地に貼り込んだ二曲一隻屏風で、屏風としてはかなり変則的な形式を示す。

二つの画面のうち、右扇には四人の女性が描かれている。左からみていくと、左手に文^{ふみ}を持った女性が、何かを語るように、右手の人差し指を立て、文を指し示している。その隣の女性は、差し出された文を見て恥じらうように首を傾け、右手は文を手にとろうかとするまいか迷いながらも襟元に置き、左手は帯に差し込み、体をわずかにくねらせている。さらに、その隣では立兵庫^{たちひろうご}の髪型の女性が、長煙管^{ながきせる}で煙草を吸いつつ、左手は懷手^{わかくらで}にし、文のやりとりを冷静な面持ちで眺めている。そして、その背後には片側に煙草盆を載せた牀几^{しょうぎ}に右脚を組んで座り、文のやりとりに注意を払いつつも、三味線を弾く女性が描かれる。女性たちは、いずれも個性豊かな美しい小袖に身を包んでおり、なかでも中央の女性は、能面の小面のような整った顔立ちに、いかにも豪華な総鹿子絞りに葵紋散らしの小袖を身につけ、ひときわ目を引く⁽⁴⁾。文を持つ女性は、肩で桃色と浅葱に染め分けた小袖に藤の花をあらわした小袖、立兵庫の女性は、黒地に水車の図柄を大胆にあらわした小袖、三味線を弾く女性は、紗綾形^{さやがた}の地紋^{じもん}があることから、紗綾形^{さやがた}縹子^{りんす}と思しき紅地に鉄線の模様をあらわした小袖である(以下、四人の女性をそれぞれ「文を持つ女」「葵紋小袖の女」「立兵庫の女」「三味線の女」と略称する。挿図1)。小袖の下には間着^{あいぎ}と下着を重ねており、文を持つ女



挿図1 画中人物略名称

と三味線の女は鹿子絞りの間着、立兵庫の女は鹿子絞りの帯と、全体に鹿子絞りが多いことが指摘される。⁽⁵⁾

対して左扇には、菊の花束を左手に持ち、右手で結び文を手渡そうとする少女と、それに応えて振り向く若衆の二人のみが描かれる。少女は、雲取模様の紺地の小袖に、紅の名古屋帯を結び、前髪を眉で切り揃えた髪型である(以下、それぞれ「結び文の少女」と「若衆」と略称する。挿図1)。若衆は、左脚を一步踏み出したところで振り向き、左手の指先を少し出して小袖の袖口をつかみ、右手は畳んだ扇を摘まんで垂らすという独特の所作をとる。頭頂部のみを剃った中剃りに、若さの象徴である前髪を立ち上げ、黒地に黄・白・赤・緑の七つ、ないしは八つの点を小花状にした小紋を横縞状に配した粋な小袖を身につける。腰には金蒔絵の印籠と袋物を下げ、紅・藍・白と染め分けした華やかな色合いの細帯に、刀・脇差のいわゆる大小を二本差しとする(図2)。通常、刀拵と脇差拵の外装は揃いとするところ、鐔の形も拵の塗りもそれぞれ異なっており、刀拵は金の角鐔に金霰・鯨皮と青漆塗を片身替わりとした鞘、脇差拵は金の十字形の鐔に青漆海老巻鞘である。下緒も、刀拵は紅と白の染め分け、脇差拵は紅であり、黒や茶が多い男性の下緒としては派手な印象がある。衣服に比べれば、刀装の描写はとりわけ入念で、刀拵の金鯨皮および脇指拵の海老巻は胡粉盛り上げをし、立体感を持たせた上に彩色を施してある。また鐔もよく見れば、金地に鱧目と思しき朱の斜線が細かく引かれている。

六人の小袖のうち、文を持つ女、結び文の少女の小袖のみ袖に振りがつき、結び文の少女はもちろんのこと、文を持つ女も年若いことがわかる。全体に小袖の身幅は広く、また身幅に比べ袖幅が小さいため、腕が肘の辺りまで出て、また裾廻りは広く波打つように描かれている。また帯はすべ

て細い。六人のうち小袖の襟先が確認できる葵紋小袖の女、文を持つ女、若衆の小袖は、いずれも膝の辺りに襟先があり、後世の小袖に比べ、立衽が短い。こうした特徴は、桃山小袖の名残を留めている一方で、総鹿子紋りや蔓草文様の多用などから、本図の服飾表現は寛永期（一六二四～四四）の特徴を示すとの指摘がある。⁽⁷⁾ また若衆と結び文の少女の小袖の意匠が、国宝「風俗図（彦根屏風）」（滋賀・彦根城博物館蔵、以下、「彦根屏風」と略称する）に登場する十五人の男女のうち、双六を打つ男性の小袖とその隣に座る女性の小袖に近似することが早くから指摘されている。⁽⁸⁾

視点を引いて両扇の二つの図を見渡すと、振り向いた若衆の視線は、結び文の少女ではなく、右扇の葵紋小袖の女に向けられていることがわかる。二人はちょうど同じ目線の高さに配置されており、別々の場面を描きながらも、二人が互いに思いを交わし合う相手となることを鑑賞者に暗示するような構成となっているのである。二つの図に共通するのは、男女の間で寄せる思いを込めたと思われる文のやりとりであることから、本図の主題は寛永期に流行した「文使い」であり、また人物の描写に主眼をおいた遊楽人物図の優品とみなされてきた。⁽⁹⁾ ただし、本図においては、「文使い」といっても、男女ともに文を渡される側であり、どちらから先に文を渡したかは絵からは判然としないことを、ここでは指摘しておきたい。

六人は、白や茶の革と思われる足袋をつけ、草履を履くことから、野外の情景とわかるが、背景にはわずかに金泥が掃かれるのみである。人物の姿は、画面に対して比較的大きく捉えられ、また無背景であるがゆえに、人物そのものの姿態や衣装の美しさが際立つ。このため、本図と同様、無背景の金地に十五人の男女を配置し、遊里の情景を描いた寛永期の風俗画の優品とされる「彦根屏風」と比較して論じられることが多い。「彦根屏

風」と本図は筆者を同じくするという見方もあるが、高精細画像で細部の表現を比較したところ、両者には目や鹿子絞りの表現やモチーフの輪郭線などに「彩色工程や技法だけでなく、表現の志向する方向性」に違いがみられることが江村知子氏によって指摘されており、その可能性は低いとみられる。⁽¹⁰⁾

筆者については、多くの風俗画と同様、無款であるものの、菅沼貞三氏が狩野長信筆と推定されたのをはじめ、本図の人物表現が重要文化財「遊楽図屏風（相応寺屏風）」（徳川美術館蔵、以下、「相応寺屏風」と略称する）に近似することを指摘し、これらが同一工房もしくは同一筆者によって製作され、その絵師の候補として狩野長信を挙げる黒田泰三氏の見解がある。⁽¹¹⁾ また、奥平俊六氏は本図と「相応寺屏風」に強い類縁関係を認めつつも、本図の方が一段優れていると述べられている。⁽¹²⁾ 現段階では、筆者は特定できないまでも狩野派の絵師とすることで、大方の意見は一致しているといえよう。

修理報告

本図は、大正四年（一九一五）十二月に仕立て換えと修理を行った記録があり、また近年では平成二十四年度（二〇一二）に国庫補助金による修理事業により、本格的な保存修理を行った。紙本著色の本紙二枚を金箔地に貼り込み、周囲に黒繻子地葵紋金欄の裂を廻らせた二曲一隻屏風という体裁は大きく変わらないものの、修理における仕様や変更箇所、修理過程で判明した点などを次に述べておきたい。

修理前は全体が汚れ、擦れや虫害によって、本紙料紙の表層のみが欠失している箇所や、また本紙料紙に破れや欠失が確認された。過去の補修箇

所には異質な補修紙の使用があり、旧補修紙及び本紙に後補と思われる補彩が認められた。また絵具層に剝落や、細かい鱗状の剝離が多数あり、台紙より本紙が糊離れしている箇所も確認された。

修理では屏風装を解体し、肌裏紙以下の下地や金箔押し台紙を取り替え、欠失箇所には補紙を施し、絵具の剝落止め等の処置を行った。修理に伴う紙質検査の結果、本紙は雁皮であることが判明した。

修理前の縁裂は黒縹子地葵紋金襴、小縁裂が赤地畔織浪文錦であったが、とりわけ縁裂は鉄媒染が原因とみられる劣化が進行して粉状化や欠失等の損傷が著しく、再使用に耐えられる状態ではないことから、小縁裂とともに新調することとした。ただし、葵紋の縁裂は作品の伝来を物語る貴重な証左と考えられることから、修理前と近い仕様で復元新調し、また小縁裂は似寄りの白茶地角龍文金襴に替えた。なお、旧縁裂では上下左右で家紋の向きがそれぞれ異なっており、数箇所では裂が切り継ぎ使用されていたが、協議の結果、修復後は屏風上下左右で家紋を正体して用いることとした。また、襲木も修復前と同様、春慶塗の襲木を新調したが、飾金具の松文彫隅金物と梅花形鉾、屏風裏面の桐文唐紙は元使いとした。

修復前・修復後の法量は左記のとおりである。

修復前 本紙 右扇 縦七二・二糎 横七八・四糎

左扇 縦七二・三糎 横七八・二糎

総高九四・四糎 各扇総幅九〇・六糎

修復後 本紙 右扇 縦七二・二糎 横七八・四糎

左扇 縦七二・三糎 横七八・二糎

総高九四・六糎 各扇総幅九〇・五糎

「本多平八郎姿絵屏風」の像主について

伝来

本図の伝来については、尾張家初代義直の生母・相応院（一五七六～一六四二）の遺愛品の説が唱えられたことがあったが、高橋敦子氏が江戸時代後期に成立したとみられる尾張家の蔵帳「御側御道具帳」五（什器旧原簿第三号）を検証・紹介された上で、相応院の遺愛品説には根拠はなく、記録としての上限は天保十四年（一八四三）であることを明らかにされている。¹⁶ 本稿では「御側御道具帳」五の記録の確認も含めて再検証し、補足を加えておくこととしたい。

本図は、「御側御道具帳」五のうち「御本丸納御屏風」の項の八番目に次のように記載される（挿図2）。

① 御側江上ル 天保十四年卯七月 磯野主膳取扱

箱入

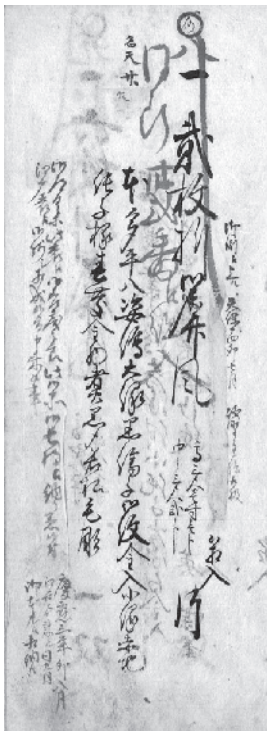
八 一 貳枚折御屏風（高三尺壹寸壹分／巾三尺貳分）片

同断 廿貳番江組入

名天廿

本多平八郎姿繪大縁黒縹子御紋金入小縁赤地

純子様春慶金物煮黒メ若松毛彫



挿図2 「御側御道具帳」五
本図該当箇所

② 御道具等此表江御差戻之節此御品御長持江納り兼候付

江戸表江御残シ相成候旨申来候事

③ 慶應三年卯八月／江戸へ来ル日九月／御本丸江相納哉

(ゴシックは朱字を示す、数字は筆者による)

この記録により、本図は遅くとも江戸時代後期には二曲一隻屏風の形式で、法量は縦三尺一寸一分(九四・二糎)、各扇総幅三尺式分九一・五糎)で、表具ともに修復を経た現状とほぼ変わらない体裁をとっており、また「本多平八姿絵」の名が冠せられていたことが確認される。

小さく書き込まれた朱字は、本図の取り扱いに伴う記録である。朱字①にみえる「磯野主膳」は、尾張家十二代^{なりたか}齊荘(一八一〇～四五)の「御小納戸役」を務めた江戸詰めの尾張藩士である。天保十四年七月は、同十年に尾張家の家督を継いだばかりの齊荘が、折しも尾張へ初入国を果たした時期に当たる。「尾州御小納戸日記」(徳川林政史研究所蔵)には、七月十一日に名古屋城本丸内に収蔵されていた「長久手長篠古陣之図」をはじめとする屏風を齊荘が展覧したところ、新しい虫損があったため残念に思い、毎年二双ずつ繕いを施すよう指示を出したことが記されている。同日記のなかに、本図の記事はないものの、このとき本図が齊荘の目に留まり、その「御側」すなわち私的所有を意味する「御側御道具」として磯野主膳の取り扱いによって江戸へ移管されたと考えられる。

続く朱字②は、年号の記載はないものの、おそらく齊荘が逝去した弘化二年(一八四五)後のことであろう。齊荘の「御側」として江戸へ移された本図が、齊荘の「御側」から「江戸表」(尾張家の江戸の役所)へ戻され、さ

らに江戸から国許の尾張へ戻そうとしたが、長持に納まりきらなかったため、そのまま江戸に留め置いたと理解される。

また朱字③からは、慶應三年(一八六七)八月になって江戸から尾張に戻され、九月になって元の「御本丸納御屏風」の一つとして名古屋城本丸内に収蔵されたとみられていたことがわかる。

しかし、いずれの朱字も後世の追記にすぎない。「天保十四年」が記録の一応の上限ではあるが、「御側御道具帳」そのものは先々代の十代^{なりとも}齊朝(二七九三～一八五〇)の代にまとめられたと考えられることから、齊朝の在職期(二八〇〇～二七)には、尾張家に収蔵されていたとみなすことができるよう。

管見の限りでは本図のこれ以前の記録は見当たらない。徳川美術館には、近世初期風俗画の優品「歌舞伎図巻」・「相応寺屏風」が所蔵されるが、いずれも江戸時代に尾張家に伝来したことが確認されるものの、製作当初まで来歴を遡ることはできない⁽¹⁹⁾。伝来した家の名を冠して「松浦屏風」と通称されてきた国宝「婦女遊楽図屏風」(奈良・大和文華館蔵)と、同じく「彦根屏風」の風俗画二件が、江戸時代初期ではなく、幕末になってそれぞれ平戸松浦家と彦根井伊家に入ったことが報告されている⁽²⁰⁾。同様に尾張家でも「江戸御小納戸御日記」(徳川林政史研究所蔵)の寛政四年(一七九二)七月十五日条に当時姻戚関係にあった「上杉越前守」すなわち米沢上杉家九代治憲(鷹山)から、風俗画と思われる「屏風 一双 浮世画」が「群書治要」の返礼として尾張家九代宗睦に贈られた記録がある⁽²¹⁾。この「浮世画」は「一双」であることから、本図には該当しないが、風俗画の例に限らず、室内調度品である屏風は、購入や贈答、形見分けによって入手される例が意外に多い。現段階では、尾張家に伝来したことを理由に、尾張家で

発注・製作されたとは必ずしも言い切れないことを付言しておきたい。

二 像主をめぐる先行研究

本図は、前章で確認した通り、江戸時代後期にはすでに「御側御道具帳」に「本多平八姿絵」と記載されていた。「平八」は正しくは「平八郎」で、本多平八郎は本多忠勝家系の嫡男が名乗る通称である。なかでも徳川家康の四天王の一人で、本多忠刻の祖父に当たる本多平八郎忠勝（二五四八～一六二〇）が有名である。大正五年（一九一六）の『國華』第三〇八号では、「徳川家康の配下に剛勇無双の誉高き本多平八郎なりと称すれども、これを史傳に徴するに、未だ據に首肯し得ざるものあり。」と、平八郎を本多忠勝と解釈し、伝承に疑問を發している。そして葵紋小袖の女については「其の衣服に三つ葉の紋章を付け、態度の寛裕尊貴なるに觀れば、徳川家の姫君を表はしたるにあらざるか」と、千姫とは断定していない⁽²²⁾。

この後、昭和三年（一九二八）にいたって、田中喜作氏により、像主は次のように推定された。⁽²³⁾

由来本多家には平八郎を称したものは、忠勝一人ではなく、忠勝の孫、中務大輔忠刻も亦平八郎を称したのであるから、若し本図によつて千姫を想像するとすれば、その相手役は寛永三年五月七日に、三十一歳で病歿した忠刻でなければならぬ。

ここにおいて、本図の名称にある「本多平八」は本多忠刻のことであり、一方、葵紋の女が千姫である可能性が初めてそろつて指摘され、以降この説が定着したとされる⁽²⁴⁾。しかし、田中氏が同論文中に、「要するに何等の確證があるわけがなく、本圖の圖様を浪漫化せんとする鑑賞的遊戲と見るべ

「本多平八郎姿絵屏風」の像主について

きであろう」と説いているように、二人の男女を本多忠刻と千姫とすることは「浪漫化」すなわち見立てであり、以降、こうした否定的な見方が主流となる。たとえば、中村孝也氏は昭和四十一年の『千姫眞實傳』において「美術価値の高いとは別にして、描かれた人物は、いずれも頹廢気分のただよう市井の庶民であり、戦場の勇士、奥殿の貴女としては扱われていない。徳川氏に対していただける反感が、ここに鬱憤の捌け口を求めたのである」と述べられ、描かれたのは市井の庶民とされている⁽²⁵⁾。また、武田恒夫氏は『日本屏風絵集成』において「三つ葉葵の紋から、これを千姫、彼方の若衆を本多平八郎と見立てる俗説が古くからあるが、長信筆の花下遊楽図同様、時世粧を追った遊楽図とみてよく、寛永期流行の文使い図の一つとみなされる」と述べられている⁽²⁶⁾。このように、本図は江戸時代から「本多平八（郎）」と名づけられているものの、それはあくまで伝承であり、本多忠刻と千姫の二人のロマンスに仮託した付会にすぎないとされてきた。

「本多平八郎」の名称を、俗説もしくは付会とする説の根拠は、本図の風俗表現にある。右扇の立兵庫の女の髪型は、唐輪髻^{からわまげ}とともに歌舞伎や遊女の間で広まったとされる髪型である。また三味線は、のちに大名家でも箏・胡弓と並び、「三曲」の一つに数えられる楽器となるが、江戸時代初期には、遊女に張見世式の歌舞を舞台で演じさせる遊女歌舞伎において伴奏の楽器として取り入れられたことから、女性と三味線の組み合わせは遊女歌舞伎を想起させる。そして喫煙具は、これもまた後に大名婚礼調度の一つに加えられるようになるが、『慶長日記』慶長十四年四月条には荊組・皮袴組などのいわゆるかぶき者が横行し、「きせるを大にして、腰にさして人にもたせ」とあるように⁽²⁷⁾、喫煙を通じて徒党をなしたとして検

束されたことが知られる。いわば長煙管はかぶき者のトレードマークであった。

さらに左扇の若衆の小袖は、先述したように、「彦根屏風」に登場する一人の男性の小袖に近い意匠であり、当時の流行を思わせるが、かたや「彦根屏風」は遊里の情景を描いたと考えられている⁽²⁸⁾。また、腰に差しした刀や脇指の斬新な塗の鞘や鐔は、寛永十年（一六三三）九月十五日に出された尾張家の家中定書に、「一 刀脇指之鞘朱青漆黄漆白檀大鐔角鐔停止之事⁽²⁹⁾」として、かぶき者の象徴とされる大刀・大脇指や大額・大剃り下げなどとともに禁止の対象とされており、当時、規制の対象となるような傾いた風俗だったことが窺える。若衆の扇を片手につまんで垂らすポーズもまた、女歌舞伎を描いた「歌舞伎図巻」や「彦根屏風」に同様のポーズを見出すことができ、かぶき者特有の仕種といえる⁽³⁰⁾。

このように本図には遊女、かぶき者を思わせる卑俗的な要素が多分にあり、多くの遊楽人物図で描かれる対象が遊女であることから、若衆を本多忠刻、葵紋小袖の女を千姫とする伝承はあくまで伝承として、二人のロマンスに仮託した付会にすぎないという見解が生まれたのだと思われる。

一方で、小袖の葵紋を根拠として、葵紋小袖の女を千姫、若衆を本多忠刻とみる菅沼貞三氏をはじめ、千姫と特定しないまでも、徳川家の女性、もしくは相応の貴顕の女性とみる見解も根強く残っている。例えば、小林忠氏は、本図を含め、画中に葵紋があらわされた風俗画について「空想をたくましくすれば、江戸時代初期の高貴の婦人たちの間で、みずから風俗画中の主役人物に置き据え、身近にそれを鑑賞する楽しみが流行したのかもしれない」と述べておられる⁽³¹⁾。このほか、高橋敦子氏が葵紋の標章性を積極的に認め、本図の像主のみならず、発注者も含めて、葵紋の使用が

可能な家になんらかの形で関わったとする見解を提示されている⁽³²⁾。

三 本図の風俗表現

前章でみたように、本図をめぐる像主問題では、遊女やかぶき者を思わせる立兵庫や煙草といった卑俗的な要素、もしくは徳川一門の紋章である葵紋、そのどちらに重点を置くかによって、像主問題が左右されてきたといえる。ここでは、まず本図の人物表現を詳細に確認し、六人の男女がどのような年齢、社会的身分を想定して描かれているかを検討してみたい。

本図の人物描写のなかでも目元の表現はとりわけ入念であり、目は薄墨で輪郭をとった後、濃墨でアクセントを入れており、瞳はやや下寄りの位置に描き込む特徴がある（図5・14）。若衆と結び文の少女は二重瞼をあらわす墨線が淡墨で引かれ、また若衆と三味線の女は眼孔に薄紅が入れられるのに対し（図13・14）、立兵庫の女は目の上にうっすらと薄墨で、加齢によるとみられる眼孔のくぼみがあらわされている（図12）。つまり、立兵庫の女は他の女性たちにくらべ年嵩であることを示しており、年齢による描き分けがされていることがわかる。

口元の表現では、右扇の四人の唇は紅を差しているのか、鮮やかな赤であるのに対し（図15）、左扇の若衆（図16）と結び文の少女の唇は自然のままの色を意識したのか、ややくすんだ赤となっている。さらに、六人ともすべて口元から覗く前歯は黒く塗られ、お歯黒をしているように見える。「彦根屏風」と比較してみると、「彦根屏風」では女性の口元には、両唇の境にお歯黒を思わせる太い墨線が引かれるものの、歯先は白く歯列をあらわす描き込みがある（図17）。男性にいたっては、太い墨線はなく、すべて白

齒であり(図18)、本図においては、たまたま墨で塗りつぶしてしまったというのではなく、齒は意図的に黒く描いているとみなされる。

なかでも注目したいのは、女性の眉の表現である。右扇の四人のうち、文を持つ女のみ三日月型の眉が描かれ、ほかの三人には眉がない。さらにはよく見ると、葵紋小袖の女のみ額に描眉として小さな黒点が二つ置かれている(図3)。この黒点は目視でも確認できるが、高精細画像でみると、汚れなどではなく、意識的に目の上に二つ置かれていることがはっきりと確認できる⁽³³⁾。一方、「彦根屏風」では、眉を落とした者はなく、すべての女性に地毛とみられる眉が描かれている。また「相応寺屏風」左隻の妓楼内の女性たちは、老婆を除いて、すべてに眉がある一方、右隻の市中の町屋の女性には眉がない者が見受けられる。

江戸時代にはお齒黒や眉化粧は年齢や未婚・既婚の区別、階級などをあらわす身分標識であった。齒黒染をし、眉を剃ることは、いずれも成人の証しであるが、時代や身分・地域によって、それをいつ行うかには違いがある。江戸時代後期の史料だが、喜多川守貞『守貞謄稿』巻之十「女扮齒黒⁽³⁴⁾」に、女性の齒黒染と眉剃り、曲⁽³⁵⁾について詳細に述べられているので、次に要約してみたい。

民間において女性は齒黒染をして嫁ぐ慣わしだが、江戸や京都では未婚でも齒黒染を行う者が多い。京坂では未婚・既婚にかかわらず二十一、二歳で齒黒染をし、髪は島田髷のままである。江戸では傾城も同様に島田髷で齒を染める。京坂では、結婚後、妊娠して五ヶ月が経つと、大体の者が髷を丸髷に改め、眉を剃る。江戸では、未婚・既婚にかかわらず、齒黒染をする者は髪は丸髷として眉を剃る。

しかし、武家の場合は、婚嫁後、齒を染めて髷を改めても、眉を剃るの

「本多平八郎姿絵屏風」の像主について

は二十三、四歳になってからである。なお、京都では、婚嫁後、妊娠しなくとも二十一、二歳で眉を剃る。齒黒染をし、眉を剃ることを京坂では「顔を直す」というのに対し、江戸では「元服」するといい、さらに齒黒染だけで、眉を剃っていない状態を「半元服」という。加えて武家の勝婢^{ようひ}(女中)は夫がなくとも(結婚せずとも)、大体十六、七歳以上になると、必ず齒黒染をし、眉を剃った。これに対し、京坂の遊女は芸子ともに齒黒染をするが、眉を剃らない。年長といえども、眉は剃らず、髷も改めず、芸子は十一、二歳でいち早く齒黒染を行うことを誇りとしたという。

元長ではあるが、眉の有無に焦点を絞れば、民間や武家では眉を剃ることで「元服」すなわち成人とみなされたが、遊女は年長となっても眉を剃らないことがわかる。眉の有無は、いわば遊女か否かを見極める要素の一つであった。したがって「彦根屏風」や「相応寺屏風」左隻の女性はすべて眉があることから遊女と判断される⁽³⁵⁾。翻って、本図右扇の女性たちは、文を持つ女以外の三人はすべて眉を剃っていることから、たとえ立兵庫に結っていたとしても、少なくとも遊女の身分ではないと解される。

遡って室町時代の武家故実書『大上臈御名事』⁽³⁶⁾には、武家女性の化粧法に触れている。この書によれば、武家の女性は未婚・既婚にかかわらず、九歳で鉄漿^{かね}(お齒黒)をつけたという。十五、六歳で「しきのまゆ」すなわち眉を剃って描眉としたが、「げす(下衆)はまゆつくらず」ともあり、眉を描くのは上流階級に限られていたとある。

武家において、お齒黒をつけ始める鉄漿始^{かねはじめ}の通過儀礼や眉を剃る年齢は次第に上がっていったとみえ、越前松平家十六代慶永(春嶽)による『幕儀参考』⁽³⁷⁾によれば、江戸時代の將軍家や御三家・御三卿・諸侯の娘は十三歳頃に初めて齒黒染をする鉄漿始を経て「半元服」とし、また結婚後、懐妊

して五ヶ月目に行う着帯ちやくたいの祝儀を境に眉を剃り、ここではじめて「本元服」⁽³⁸⁾とみなされ、懐妊の機会がない場合には二十一、二歳で眉を剃る風習があったとある。眉を描くのは、基本的に正月三が日や五節供、式日(朔日・十五日・二十八日)のいわゆる晴れの日であった。実際、尾張家では、江戸時代初期の頃より『幕儀参考』に示された年齢では違わず、各種の通過儀礼が行われており、⁽³⁹⁾將軍家をはじめ他の大名家においても、同様に行われていたと考えられる。

齒黒染や眉剃りの年齢は、時代や身分、個人の事情によって左右されるものの、こうした視点で右扇の四人の女を眺めてみると、葵紋小袖の女を含め右の三人は眉を剃り、齒を黒く染めていることから「本元服」、左の文を持つ女は齒のみ黒く染めていることから「半元服」と描き分けられていることがわかる。また小袖も半元服の女のみ袖に振りがつけられているが、右の三人は脇を留めたいわゆる留袖である。武家では女性は着帯もしくは出産の後に行われる「袖留」⁽⁴⁰⁾の祝いの後、もしくは相応の年齢で留袖となったから、右の三人はやはり「本元服」した成人女性を描いたとみて矛盾はない。

さらに葵紋小袖の女は、先述したように一人だけ額に描眉をしていることから、なかでも高い身分であることが見て取れる。加えて、小袖に散らされた葵紋は、徳川家康の葵紋散らしの小袖(挿図3)を例に挙げるまでもなく、徳川家の標章である。慶長八年の家康の將軍宣下以降、葵紋を使用していた一般諸氏は徳川家に遠慮して別の紋に改めたので、葵紋は徳川家の独占となり、一門以外の使用を禁止するに至ったとい(41)、すでに多くの指摘があるように、葵紋小袖の女は徳川一門に属する女性と解されるのである。

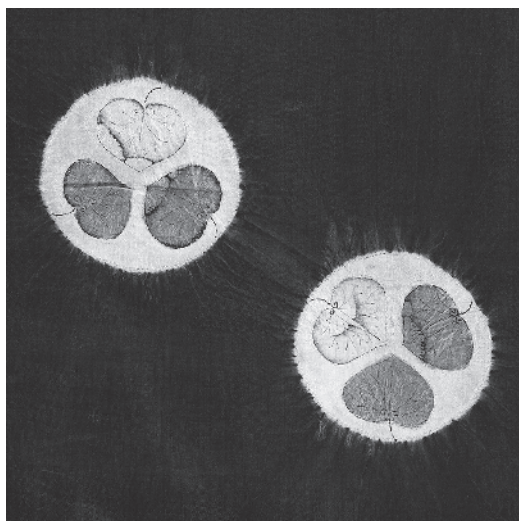


挿図3 徳川家康着用 浅葱地葵紋散辻ヶ花染小袖

小袖にあらわされた葵紋に注目すれば、江戸時代のごく初頭にみられる葵紋の特徴を示していることが特筆される。葵紋には、絵画・染織・漆工・金工の分野を問わず共通した時代様式の変遷があり、製作年代を判定する一つの基準となる。⁽⁴²⁾本図の葵紋小袖に散らされた葵紋は、葵の葉の先端が曲線を描いた形状をとり、葉柄が細く長い。また紋の縁線が細く、葉が小形で円内の空間が広いという特徴をもつ(図19)。江戸時代中期以降にみられる葵紋ほどには様式化が進んでおらず、写実的な形態を留める葵紋は、江戸時代初期の様式を示すといえる。また、葵紋は通常、三つ葉のうち一枚を上、二枚を下に置いて正体とするが、本図の小袖の葵紋は上下



挿図4 徳川家康着用 紺地葵紋散槍梅文辻ヶ花染小袖



挿図5 紺地葵紋散槍梅文辻ヶ花染小袖 葵紋部分



挿図6 徳川家康所用 桑木地葵紋散蒔絵湯婆

を逆転させたり斜めに傾けたりし、さらに二つの葵紋を重ねた表現も見受けられる。葵紋のこうした自由な表現は、「紫地桐・葵紋刺繍付陣幕」、重要文化財「紺地葵紋付葵紋散槍梅文辻ヶ花染小袖」(挿図4・5)、「桑木地葵紋散蒔絵湯婆」(挿図6)以上、すべて徳川美術館蔵と、いずれも徳川家康の所用品や着用用品のなかでも、ごく一部の作品のみに限定され、家康在世期に遡る表現であるとみなされる。一方、絵画では徳川家光が夢に見た祖父家康の姿を絵師の狩野探幽に描かせた一連の「東照大権現像(霊夢像)」(東京・徳川記念財団蔵、栃木・日光山輪王寺蔵)⁽⁴³⁾や狩野養信筆「東照大権現像(霊夢像)」(晴川院模本)「天保八年「一八三七」、徳川記念財団蔵、そして「徳川秀忠像(模本)」(東京大学史料編纂所蔵)の幔幕や衣服に、自由な向きで配された葵紋をわずかに見出すことができる。一連の「東照大権現像(霊夢像)」は、裏

面の銘文により寛永十六年(一六三九)から正保四年(一六四七)までに描かれたことが判明するが、榊原悟氏が指摘するように、徳川家光(一六〇四～五二)と狩野探幽(一六〇二～七四)の年齢から、すでにあった「家康画像」やその下絵(紙形)をもとにイメージを膨らませ描かれたと考えるならば、その原本は家康在世中もしくは死後まもなくまで遡る可能性がある。葵紋の編年については、さらなる検討が必要だが、自由な向きで配される葵紋は、葵紋の形式が整理しきれていない江戸時代初期に限定され、一連の「東照大権現像(霊夢像)」を考慮に入れても十七世紀前半の範疇に留まることは間違いないといえるだろう。

では、若衆の年齢や身分は、風俗表現からどのように解されるだろうか。若衆は刀・脇指の二本差であることから、武家の男性とみられるもの

の、葵紋のように、家を特定できる家紋のような標章に乏しい。本多忠刻であるとすれば、本多家の家紋は立葵だが、立葵の標章を本図に見出すことはできない。

若衆の姿において、女性と同様、武家の通過儀礼の観点からみれば、注目されるのは前髪⁽⁴⁵⁾の表現であろう。安永七年（一七七八）の伊勢貞丈『四季草』には、武家男子の元服について次のように述べられている⁽⁴⁵⁾。

古代の人は、皆さかいきを剃る事なくして総髪也、童子も中剃さる事なく、髻を結て、うしろへ長く垂て置たり、（中略）今世の元服といふは、童子の額の両方の毛を剃りて、すみを入、ふり袖の服をぬぎて、とめ袖の服を着す、これを半元服と云、其後二三年も過て、前髪を落し、さかいきを大に剃り、野郎あたまにするを本元服といふ也

江戸時代の武家では、「元服」は家督相続等の諸事情により早まる場合もあったが基本的に十五歳前後で行われ、その後まもなく「袖留」の祝儀を経て着物も留袖とした。しかし、「元服」といっても、これはあくまで「半元服」であり、十七歳前後に前髪を落とす「前髪執^{まえがみとり}」を行って、はじめて「本元服」すなわち実質的な成人とみなされた。尾張家の例でいえば、「元服」はかなりのばらつきがあるものの、「前髪執」はほぼ十七歳前後で行われている⁽⁴⁶⁾。

こうした武家の通過儀礼に照らし合わせてみると、本図の若衆はその髪型から、前髪執が行われる十七歳以前のいわゆる「半元服」の姿と解される。しかし、かたや葵紋小袖の女は「本元服」後の姿である。眉を剃り、留袖であることから、既婚で出産を経験、あるいは少なくとも二十一、二

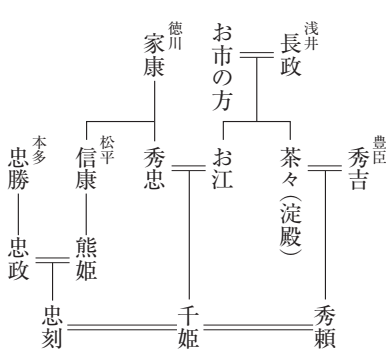
歳を過ぎているとみなされるが、これに対し若衆は「半元服」で年齢的にも十七歳以下とみなされ、文をやりとりするような男女の組み合わせとしてはかなりの違和感がある。

四 像主の検討

本多忠刻と千姫

ここで、若衆と葵紋小袖の女に想定される本多忠刻と千姫の略歴を確認しておきたい（表1）。千姫は、慶長二年（一五九七）徳川秀忠とお江^{お江}（浅井長政の三女）との間に、長女として生まれ、豊臣秀吉の遺言により、同八年にわずか数え七歳で豊臣秀頼に嫁がされた⁽⁴⁷⁾。同二十年の大坂夏の陣で大坂城が落城した際には、秀頼・淀殿親子の助命を期待した大坂方から徳川方に送還され、辛くも難を逃れている。秀頼との間に子はなく、翌元和二年（一六一六）七月には、早くも本多忠刻への再嫁が決まった（系図1）。

系図1



一方、忠刻は当時桑名藩主であった本多忠政の長男であり、母は家康の長男信康の二女熊姫^{くまひめ}、祖父は先述したように徳川家康の「徳川四天王」の一人・本多忠勝である⁽⁴⁸⁾。忠刻は慶長十六年十二月に十六歳で従五位下中務大輔に叙任、同二十年の大坂夏の陣に父忠政とともに出陣し、天王寺の戦いでは手ずから敵の首を得たとい

表1 本多忠刻・千姫関連年表

和暦	西暦	月 日	事 項
文禄2	1593		秀頼(1)、誕生。
慶長元	1596	この年	本多忠刻、誕生(1)。
慶長2	1597	5月10日	千姫、誕生(1)。
		12月14日	松平忠昌、誕生(1)。
慶長8	1603	7月28日	千姫、豊臣秀頼に嫁ぐ(7)。
慶長16	1611	この年	忠刻(16)、従五位下中務大輔に叙任。
元和元	1615	4月	本多忠刻(20)、松平忠昌(19)大坂夏の陣出陣。
		5月7日	大坂城落城、千姫(19)、脱出。
		5月8日	豊臣秀頼(23)と淀殿、自害。
		8月20日	千姫、江戸着。
		この年	前田光高(1)、誕生。
元和2	1616	7月	千姫(20)、伊勢桑名藩主本多家初代忠政嫡子忠刻(21)への再嫁決定。
		9月13日	千姫、江戸発輿。
		9月26日	千姫、桑名著、入輿。
元和3	1617	7月14日	本多忠政の姫路転封に伴い、忠刻(22)へ千姫化粧料として十万石が与えられる(21)。
元和4	1618	この年	千姫、勝姫を出産(22)。
元和5	1619	この年	千姫、幸千代を出産(23)。
元和7	1621	この年	幸千代(3)、死去。
寛永3	1626	5月7日	忠刻(31)、死去。
		11月2日	千姫(30)、姫路出立。
		11月27日	千姫、江戸着。
		12月6日	千姫、落飾して「天樹院」と号す。
寛永5	1628	正月26日	千姫(32)の娘勝姫(11)、池田光政に嫁ぐ。
寛永6	1629	4月23日	前田光高(15)、家光の御前で元服。
		5月19日	千姫(33)、前田光高との縁談。
寛永7	1631	12月17日	千姫(34)、越前藩主松平忠昌(34)との縁談。
寛永9	1632	正月24日	秀忠(54)歿。
		12月23日	前田光高(18)と家光養女大姫(6)の縁組仰せ付けられる。
寛永10	1633	5月20日	家光(30)、完成した竹橋の新邸に千姫(37)を訪ねる。
		12月5日	前田光高(19)、家光養女大姫(7)と婚姻。
寛永14	1637	閏3月5日	家光(34)の長女千代姫(1)が誕生。
明暦3	1657	正月19日	明暦の大火により、千姫(61)の屋敷焼失。
		12月26日	仮住まいの後、竣工した江戸城北の丸の新邸に移徙。
寛文6	1666	2月6日	千姫歿(70)。

()内の数字は数え年を示す。

う。忠刻への再嫁は家康の命とも熊姫の申し出ともされる。千姫の大坂城脱出に功のあった坂崎直盛が千姫を奪取するとの騒動があったものの、元和二年九月に千姫の一行は桑名城へ到着し、無事婚儀が行われた。翌年には忠刻の父忠政の播磨姫路転封に伴い、忠刻にも千姫の化粧料として十万石が加増され、千姫も桑名城から姫路城に移った。千姫は忠刻との間に、元和四年に勝姫と翌年に幸千代の二人をもうけ、幸せな結婚生活を送るかにみえたが、幸千代はわずか三歳で早世した。そして忠刻もまた寛永三年

(一六二六)に三十一歳の若さで死去し、十年に及ぶ結婚生活は幕を閉じた。本図に描かれた二人の姿は出会った当時を描いたとすれば、忠刻が二十一歳、千姫が二十歳前後となろう。千姫は前夫・秀頼との間に子を成したとの記録はないものの、戦国の遺風が残る時代でもあり、室町時代の風習を受け継いで、比較的早く眉を剃って「本元服」後の姿をしていた可能性もある。これに対し、忠刻は本多家の嫡男という立場にあり、前髪執の年齢は不明だが、元服時に官位を得ることが多いことから、慶長十六

年に十六歳で官位を得た時点で、元服(半元服)したとみられる。同二十年には二十歳で初陣を迎えていることから遅くとも前髪執をこの頃までには済ませていたと考えられる。となれば、絵には前髪のない月代姿さかやきで描かれる必要がある。若衆歌舞伎に例をみるように、前髪は性的魅力の象徴でもあったから、理想化して描いたとみることも出来そうだが、だとすれば、忠刻より一歳年下の千姫とされる女の姿も、同様に眉を剃る以前の姿に理想化しなければ辻褄が合わない。

前述したように、葵紋の小袖が「徳川家」を明示する一方、若衆には明確に出自を示す家紋等は見当たらない。むしろ、本図では徳川一門に属する特定の「本元服」後の成人女性を描くことに重点が置かれているとみた方がよい。

ところで、徳川一門において、葵紋小袖の女に想定される女性は、先行研究により本図の製作時期と推定される寛永期にはどれだけいただろうか。女性の場合、婚礼調度に例を見れば、原則として実家の紋をつける風習があることから、葵紋を使用できる女性は、將軍家をはじめ尾張・水戸・紀伊の徳川御三家の娘と養女に限定されていたと考えられる。

二代將軍秀忠は、父・家康の婚姻政策を受け継ぎ、千姫をはじめ、後水

尾天皇の中宮となった和子(東福門院)など五人の娘のほか、近親の娘九人を養女とし、有力大名やその息子と政略結婚させたことで知られる表⁽⁴⁹⁾。驚くべき人数だが、結論からいえば、このうち「本元服」姿で描かれる女性として候補に上がるのは、千姫ただ一人となる。

秀忠は、慶長末年から着々と諸大名と婚姻関係を結んできたが、元和六年の五女・和子の入内以降、寛永五年の千姫の娘で秀忠の孫に当たる勝姫の婚姻まで、八年ほど婚姻の空白期間がある。この時期、徳川一門の婚姻政策が盤石であったかという点、決してそうではない。元和九年に秀忠の跡を継いで三代將軍となった家光は、同年に鷹司孝子(本理院)を正室として迎えたが、孝子とは疎遠で二人の間に子はなかった。また家光自身、病弱であることに加え、衆道好みと噂され、継嗣問題が早くから持ち上がっていた。実際、家光に第一子の千代姫が誕生するのは、結婚から実に十四年経った寛永十四年である。また、秀忠と二十以上も年の離れた弟の義直・頼宣・頼房のいわゆる御三家においては、いづれも寛永初年に娘が誕生したばかりで婚姻の対象となる候補者はいない。⁽⁵⁰⁾つまり、秀忠は他家と婚姻関係を結ぼうにも持ち駒に欠いていた状況にあったと考えられる。

婚姻年	婚姻年齢
天正4年(1576)	17
天正11年(1583)	9
文禄2年(1593)再縁	19
慶長3年(1598)	19
元和2年(1616)再縁	37
天正14年(1586)	14
未詳	未詳
慶長4年(1599)養女	未詳
慶長4年(1599)養女	未詳
慶長16年(1611)再縁	未詳
慶長5年(1600)養女	未詳
未詳	未詳
未詳	
慶長9年(1604)	未詳
慶長17年(1612)再縁	
未詳	未詳
未詳(再縁)	
慶長11年(1606)	12
慶長7年(1602)	21
未詳	未詳
慶長10年(1605)養女	未詳
慶長10年(1605)	11
慶長15年(1610)再縁	16
未詳	未詳
元和2年(1616)再縁	20
慶長4年(1599)	18
慶長5年(1600)	9
慶長8年(1603)	7
元和2年(1616)再縁	20
慶長6年(1601)	3
慶長16年(1611)	11
慶長11年(1606)	5
元和7年(1621)	15
慶長15年(1610)	14
慶長14年(1609)	13
慶長15年(1610)	未詳
元和3年(1617)	11
慶長19年(1614)	13
寛永7年(1630)縁組	未詳
慶長10年(1605)養女	未詳
未詳	未詳
寛永5年(1628)養女	11
寛永16年(1639)	3
寛永10年(1633)	7
寛永9年(1632)	15
慶安2年(1649)	13

※年齢は数え年

表2 葵紋の女候補

将軍名	子女名	院号	実父	生歿年(和暦)	生歿年(西暦)	享年	夫
家康	亀姫 (森姫、加納殿)	盛徳院		永禄3～寛永2年	1560～1625	66 (68)	奥平信昌
	督姫	良正院		天正3～元和元年	1575～1615	41	北条氏直 池田輝政
	振姫	正(松)清院		天正8～元和3年	1580～1618	38	蒲生秀行 浅野長晟
	女子(養女)	大倫院	本多忠勝	天正元～元和6年	1573～1621	48	真田信之
	女子(養女)	未詳	松平信康	天正4～慶長12年	1576～1607	未詳	小笠原秀政
	女子(養女)	未詳	松平康元	?～寛永6年	?～1629	未詳	岡部長盛
	満天姫(養女)	葉縦院	松平康元	?～寛永15年	?～1638	未詳	福島忠勝 津軽信枚
	栄姫(ねね姫) (養女)	大梁院	保科正直	?～寛永12年	?～1635	未詳	黒田長政
	女子(養女)	久松院	松平康元	?～寛永6年	?～1629	未詳	田中忠政 松平(大給) 成重
	女子(養女)	浄明院	松平康元	?～承応2年	?～1653	未詳	中村忠一 毛利秀元
	女子(養女)	未詳	松平康元	未詳	未詳	未詳	榊原忠政 菅沼定芳
	名阿姫(養女)	光照院	松平定勝	文禄4～寛永9年	1595～1632	38	山内忠義
	連姫(蓮姫)(養女)	長寿院	松平康直	天正10～承応元年	1582～1652	62	有馬豊氏
	女子(養女)	唐梅院	松平康親	?～寛永16年	?～1639	未詳	井伊直政
	女子(養女)	高源院	岡部長盛	天正16～寛文元年	1588～1661	74	鍋島勝茂
	国姫(養女)	栄寿院	本多忠政	文禄4～慶長2年	1595～1597	55	堀忠俊 有馬直純
	女子(養女)	円照院	本多忠政	慶長2～寛永20年	1597～1643	47	小笠原忠脩 小笠原忠政
	女子(養女)	清浄院	水野忠重	天正10～明暦2年	1582～1656	75	加藤清正
	万姫(氏姫)(養女)	敬台院	小笠原秀政	文禄元～寛文6年	1592～1666	75	蜂須賀至鎮
秀忠	千姫	天樹院		慶長2～寛文6年	1597～1666	70	豊臣秀頼 本多忠刻
	子々姫(珠姫)	天徳院		慶長4～元和8年	1599～1622	24	前田利常
	勝姫	天崇院		慶長6～寛文12年	1601～1672	72	松平忠直
	初姫	興安院		慶長7～寛永7年	1602～1630	29	京極忠高
	和子	東福門院		慶長12～延宝6年	1607～1678	72	後水尾天皇
	土佐姫(養女)	龍照院	結城秀康	慶長2～明暦元年	1597～1655	59	毛利秀就
	千代姫(養女)	保寿院	小笠原秀政	慶長2～慶安2年	1597～1649	53	細川忠利
	女子(養女)	雲松院	奥平家昌	?～慶安3年	?～1650	未詳	堀尾忠晴
	振姫(利久姫) (養女)	孝勝院	池田輝政	慶長12～万治2年	1607～1659	53	伊達忠宗
	女子(養女)	未詳	蒲生秀行	慶長7～明暦2年	1602～1656	55	加藤忠広
	亀姫(養女)	宝珠院	松平忠直	元和3～延宝9年	1617～1681	65	高松好仁親王
	女子(養女)	福照(正)院	榊原康政	?～寛文12年	?～1672	未詳	池田利隆
	女子(養女)	梅溪院	松平忠良	?～寛永5年	?～1628	未詳	黒田忠之
	勝姫(養女)	円盛院	本多忠刻	元和4～延宝6年	1618～1678	61	池田光政
家光	千代姫	霊仙院		寛永14～元禄11年	1637～1698	62	尾張徳川光友
	亀姫(鶴姫、大姫) (養女)	清泰院	水戸徳川頼房	寛永4～明暦2年	1627～1656	30	前田光高
	鶴姫(養女)	簾貞院	松平忠直	元和4～寛文11年	1618～1671	54	九条道房
	通姫(輝子)(養女)	靖厳院	池田光政	寛永13～享保2年	1636～1717	82	一条教輔

目の夫になることを縁起でもない、甚だ迷惑がつたという。千姫もまた同様に「御迷惑」と固辞したため、この縁談は結局、取り止めとなった。

しかし、千姫の縁談はこれで終わりになった訳ではなかった。秀忠は翌七年十二月には兄・結城秀康の次男で、越前松平家三代忠昌（一五九七～一六四五）と千姫との縁談を画策している（系図²）⁵⁵。光高と違い、千姫と忠昌とは同い年であったが、この縁談も結局、破断となった。いずれにしても秀忠がいかに寡婦となった千姫を嫁がせることに執着していたかが窺えよう。千姫の幸せを願ってというよりは、戦国の世を生き抜いてきた老獪な秀忠であればこそ、政治的安定を目的とした縁談と考えた方が妥当であろう。

なお、すでに前田家には秀忠の次女・子々姫が、越前松平家には三女・勝姫が嫁いでおり、いずれも將軍家とは姻戚関係にあった家だが、前田家との間を取り持つ子々姫は元和八年（一六二二）に死歿している。一方、越前松平家に嫁いだ勝姫は存命だったものの、元和九年に夫の忠直が改易されて豊後に流された。また、嫡男光長が越後高田に移封されたため、勝姫は藩主生母として江戸の高田屋敷で生活を送っていた。当時、將軍家と前田・越前松平の二家との間が疎遠になりかねない状況にあったことから、千姫の縁談先にこの二家を選ばれたのであろう。ちなみに、前田家については、千姫との破談後、光高は寛永九年に家光の養女となった水戸徳川家初代頼房の長女・大姫（六歳）と縁組し、翌十年に婚儀を挙げている。やはり同家は、徳川將軍家にとって是非でも姻戚関係を結ばなくてはならない家であったのである。余談ながら、光高は美男子だったと伝えられ、衆道好みの家光が殊の外、光高を気に入り、鷹狩の際には手を取り合っていたといった、後年には家光は跡継ぎがなかったため、光高を養子にと考えて

いたことが報じられている。⁵⁶

こうした当時の千姫の状況と徳川將軍家の姻戚政策を鑑みて、本稿では、寛永六年に前田光高との縁談があった際、秀忠もしくはその周辺が千姫に結婚を勧めるために本図を描かせたとする仮説を提示したい。当時光高は十五歳で元服したばかりで、十分に前髪が残る年齢である。若衆の姿も光高ならば、違和感は解消される。おそらく秀忠は縁談話を勧めたものの、病に陥るほどの千姫の激しい拒否を受け、病中の千姫の目を慰めるためと称して、当世風の男女が文のやりとりを行う様子を描いた本図を、二人が出会った頃の本多忠刻と千姫の姿を描いたという名目で贈ったのではないだろうか。立兵庫の女をはじめ遊女風の人物も登場し、当時流行の風俗図にならって描かれてはいるが、描眉に葵紋散らしの小袖を着用した女性の姿は、当事者がみれば千姫とわかり、対して若衆は忠刻といえながらも、前髪が残り、縁談の相手である光高を思わせる姿である。ただ、身分を特定する紋章をはじめとする標章を描かないことで、若き忠刻を描いたとして言い訳のできる余地を残したのではないだろうか。あくまで主体は、葵紋小袖の女すなわち千姫であり、すでに三十三歳を数えた彼女にまだ恋文をやりとりするに十分な若々しさと美しさを保ち、その相手が光高のような若衆でも、決して引けをとることはないとのメッセージを本図に込めたのだと想像される。先述したように、本図の若衆、葵紋小袖の女のいずれもが文を受け取る側として描かれていることも示唆的で、その恋愛を成就させるため両者に働きかける第三者の存在を匂わせる描写といえよう。

本図は、千姫と前田光高という上流武家の男女を、遊里を舞台とした当時流行の文使い図に見立てて描いた図といえる。こうした「見立て」は江

戸の文芸にみられる趣向の一つで、歴史上や古典文学の登場人物などを当世風の若衆や美女に置き換えて、ダブルイメージを付加させ、あるいはその落差を楽しむ。ここでは上流武家の男女をかぶき者や遊女風情に、一見身を落としたように描かれていることから、「やつし」ともいえる。また、若衆は本多忠刻と前田光高の二人を重ね合わせて描かれているとみなされ、非常に高度な表現手法を用いた絵画としても高く評価できると考えられる。

おわりに

本稿では、尾張家に伝来した「本多平八郎姿絵屏風」を取り上げ、本図の風俗表現に注目し、当時の武家の風習や史料により人物の身分や年齢を明らかにすることで、像主の特定を試みた。

本図は、かねてから指摘されてきたように卑俗的な表現が見受けられるものの、葵紋小袖の女については、「葵紋」の紋章はもとより描眉の顔貌表現から、遊女ではなく武家の上流階級に属する「本元服」の女性を描いていることは明らかで、当時の徳川一門の婚姻状況と照合してみても、その候補となるのは徳川の一の姫であった千姫ただ一人である。他方、若衆は家紋のような身分標識に乏しい上に、武家の通過儀礼でいうところの「半元服」の姿で描かれており、千姫の夫であった忠刻とするには、「本元服」姿の千姫との釣り合いが取れない。しかし、忠刻歿後、千姫に二度の縁談が持ち上がったことが判明し、むしろ本図は忠刻と千姫ではなく、寛永六年（一六二九）に縁談のあった前田光高と千姫として描かれたと推測するにいたった。縁談時に光高は元服したばかりの「半元服」姿であっ

たと考えられることから、本図の若衆の風俗表現とも矛盾はなく、秀忠が発注者となり、千姫に縁談をすすめる目的で本図を描かせたとの仮説を提示し、結論とした。⁵⁹ 本図は、本多忠刻と千姫の恋物語を懐古的に描いたとされてきたが、寛永六年の光高との縁談時の方が、当時の將軍家をめぐり政治状況からみても製作の必然性は高い。また寛永六年という年代感、風俗表現や葵紋の様式とも矛盾がなく、本図の製作時期としては穏当であるといえよう。

身分制度が厳密に定められた江戸時代は、衣服や髪型のみならず、お歯黒や眉化粧などから、その人物がどういった身分階級に属し、年齢、未婚か既婚かがわかったとされる。現代の我々には、もはや江戸時代の身分標識を容易に読み解くことはできないが、江戸時代にあつては、遊里であればまだしも、武家の上流階級に属す元服後の女性と半元服の若衆との恋愛ごとは、かなり奇異に映つたのではないかと想像される。

千姫といえば、「吉田通れば二階から招く、しかも鹿子の振袖で」という俗謡をはじめ、寡婦の千姫が「吉田御殿」に夜な夜な美男を招き入れては殺すという不名誉な伝承が生まれ、浪曲や浮世絵の題材ともされたことが有名である。⁶⁰ 振袖ではないが、本図の葵紋小袖も鹿子（絞）であり、この伝承が生まれた一因に本図の存在があつたのではないかと想像を広げたい。

なお、徳川美術館での定期研究発表後に、いくつかの質問を受けたが、そのうち二つの質問に答える形で稿を閉じることとしたい。まず一つは、若衆を前田光高とすれば、本図の「本多平八郎」という名称は変える必要があるか、との質問である。これについては、秀忠は若衆の姿に前田光高を想定して描かせたが、千姫の固辞を考えれば、あからさまに光高の名を

出すことは憚られ、建前はあくまでも本多忠刻を描いた図として千姫に贈られたと考えたい。その意味では、本図の名称は「本多平八郎姿絵屏風」のままよいと思われる。

また、今一つの質問は、秀忠が発注者であれば、なぜ本図が尾張家に伝来したのかということである。これについては、第一章で述べたように、室内調度品である屏風は、あくまでも、移動可能な動産であり、購入や贈答、形見分けによって入手される例が記録に多く散見されることを指摘しておきたい。本図の場合、天保十四年（一八四三）を遡る記録は未見だが、尾張家に伝来したから、尾張家で発注・製作されたと短絡的に考えることはむしろ危険である。將軍家と尾張家は、徳川一門であるばかりか、三代將軍家光の長女千代姫が尾張家に嫁したのをはじめ、將軍家の娘を正室に迎え、また尾張家からも將軍家へ養女を出し、さらには子沢山で知られる十一代將軍家斉の子供を数代にわたって養子に迎えている。幾重にも関係を結んできた間柄であり、上杉鷹山の例に見るように、何らかの契機に贈答品や形見分けなどとして、本図が將軍家から尾張家に入ったとしても不思議はない。

本図で風俗表現に着目したように、風俗画はやはりその当時の人々の風俗―風習や身なり―を読み解いてはじめて、その醍醐味や面白さが味わえるのではないだろうか。本稿はあくまでその一端を示したにすぎないが、風俗画の解明において、拙稿がその一助となれば幸いである。

註

(1) ・黒田日出男『謎解き 洛中洛外図』（岩波新書435） 岩波書店 平成十五年三月。

・成澤勝嗣「王権への追憶―太閤秀吉と風俗画のあやしい関係―」（『講座日本「本多平八郎姿絵屏風」の像主について

美術史3 図像の意味』 東京大学出版会 平成十七年六月）。

・黒田日出男『江戸図屏風の謎を解く』 角川学芸出版（角川選書） 平成二十二年九月。

・成澤勝嗣「〔御所参内・聚楽第図行幸図屏風〕と太閤追慕の風俗画」（『御所参内・聚楽第行幸図屏風』学術調査報告書） 上越市教育委員会 平成二十四年十月）。

・黒田日出男『豊国祭礼図を読む』 角川学芸出版（角川選書） 平成二十五年十一月など。

(2) 平成二十二年一月二十九日、東京文化財研究所セミナー室において徳川美術館・東京文化財研究所「近世風俗画共同研究調査報告会」歌舞伎図巻・「本多平八郎姿絵屏風」を中心に」において同研究所の江村知子氏とともに口頭発表した。

(3) 吉川美穂「遊楽図二題―「遊楽図屏風（相応寺屏風）」と「本多平八郎姿絵屏風」―」（『遊びの流儀 遊楽図の系譜』サントリー美術館 二〇一九年六月）。

(4) 現状では、地色は茶色に見えるが、顔料ではなく有機染料で塗られているように見え、当初は山邊知行氏が指摘するように紫色か、もしくは臙脂色だった可能性が高いと思われる。山邊知行「本多平八郎姿繪の服飾覺書き」（『大和文華』二十一号 大和文華館 昭和三十一年十月）。

(5) 註(4)前掲論文参照。山邊氏論文では、「匹田紋り」と表現されているが、拙稿では「鹿子紋り」と表記する。

(6) 神谷栄子『日本の美術 第六十七号 小袖』至文堂 昭和四十六年十二月。

(7) 註(4)前掲論文参照。

(8) 註(4)前掲論文参照。

(9) ・武田恒夫氏作品解説（武田恒夫・小林忠・切畑健・松田修・菊池貞夫編『日本屏風絵集成 第十四巻 風俗画 遊楽・誰カ袖』講談社 昭和五十二年九月）。

・奥平俊六「文使い図攷―プリンスストン大学付属美術館所蔵『文使い図』を中心として―」（『原色日本の美術 第二十七巻 在外美術（絵画）』小学館 昭和五十五年十一月）。

- (10) 黒田泰三「相応寺屏風の筆者について」(九州藝術学会誌 デ・アルテ) 第六号 九州藝術学会 平成二年三月、同「彦根屏風の画家―狩野長信の可能性」(講座日本美術史 第一巻 物から言葉へ) 東京大学出版会 平成十七年四月、同「狩野長信の画業について」(出光美術館研究紀要) 十一号 出光美術館 平成十八年一月。
- (11) 江村知子「江戸時代初期風俗画の表現世界」(美術研究) 第四〇五号 東京文化財研究所 平成二十四年一月。「彦根屏風」にみられる蹠うづの描写をはじめ、瞳の左右の白目に白い点を置く表現は、本図には見受けられない。また、鹿子絞りは「彦根屏風」では白絵具を盛り上げた上に、中央に地色と同じ色の点を置いて立体的にあらわすのに対し、本図は白絵具でドーナツ状の丸を描くのみである。「彦根屏風」の人物やモチーフは均質な線描で、輪郭線を塗りよけて彩色する「彫り塗り」であらわされ、画面が緊密に作り上げられているのに対し、本図は打ち込みのある鋭い線描で、おおらかにモチーフが描写されている。
- また、次の論文・図版を参考とした。
 - ・高本文恵「彦根屏風―伝来と研究史―」、江村知子「彦根屏風の表現について」(東京文化財研究所 企画情報部・彦根城博物館編集『国宝 彦根屏風』東京文化財研究所 平成二十年三月)。
 - (12) 菅沼貞三「本多平八郎姿繪」(『大和文華』二十一号 大和文華館 昭和三十一年十月)。
 - (13) 註(10)前掲論文参照。
 - (14) 奥平俊六「風俗図屏風(伝本多平八郎姿絵屏風)」作品解説(日本美術全集 第十七巻 狩野派と風俗画 江戸の絵画Ⅰ) 講談社 平成四年六月、作品番号96。
 - (15) 大正五年一月発行の『國華』第三〇八号の「尾州家所蔵の浮世絵古屏風」の解説中において、「恐らく尾張藩祖義直公の生母、相応院夫人の愛玩せられたるもの、一なるべく」として、一時期、重要文化財「遊楽図(相応寺屏風)」と同様、相応院愛玩品とする説があった。
- (16) 高橋敦子「本多平八郎姿絵」研究(『哲学会誌』第十三号 学習院大学哲学会 一九八九年三月)。
- (17) 『藩士名寄』一―二 いノ上ノ中 徳川林政史研究所蔵。
- (18) 山本泰一「研究ノート 尾張徳川家の幕末期における什宝(收藏品)の種類と数量について(一)」―絵画・書籍編―(『金鯢叢書』第三十一輯 徳川黎明会 平成十六年十二月)。
- (19) 山本泰一「遊楽図屏風(相応寺屏風)の伝来 ―相応院(お亀の方)の遺愛品ではない―」(『金鯢叢書』第十二輯 徳川黎明会 昭和六十年六月)。
- 岩田美穂「徳川美術館蔵「歌舞伎図巻」について」(『金鯢叢書』第二十五輯 徳川黎明会 平成九年八月)。
- (20) 成瀬不二雄「松浦屏風と寛永期の風俗画」(特別展 国宝・松浦屏風―江戸時代寛永期の女性美―) 大和文華館 昭和五十九年十月。
- 狩野博幸「彦根屏風模本 羽川珍重筆」(『学叢』第九号 京都国立博物館 昭和六十二年三月)。
- (21) 尾張家には、これらの風俗画以外に、浮世又平筆とする六曲一双の風俗画が所蔵されていたが、大正十年(一九二二)の売立で、尾張家を離れている。
- (22) 筆者不詳「本多平八郎姿繪屏風」解説(『國華』第三〇八号 國華社 大正十一年一月)。
- (23) 田中喜作「初期浮世繪選集」 初期浮世繪選集刊行会 昭和三年。
- (24) 註(16)前掲論文参照。
- (25) 中村孝也「千姫眞實傳」 国民文化研究会 昭和四十一年七月。
- (26) 武田恒夫「本多平八郎姿絵屏風」作品解説(武田恒夫・小林忠・切畑健・松田修・菊池貞夫編『日本屏風絵集成 第十四巻 風俗画 遊楽・誰力袖』講談社 昭和五十二年九月)。
- (27) 首藤善樹編『慶長日記』(本願寺史料集成) 同朋舎出版 昭和五十五年五月。
- (28) 奥平俊六「絵は語る(10) 彦根屏風―無言劇の演出―」 平凡社 平成八年三月。
- (29) 「事蹟録」寛永十年九月十五日条。徳川林政史研究所蔵。
 - 一 大額大撫付大刺下髭置候儀可為曲事
 - 一 大刀大脇指停止之事刀ハ貳尺七八寸脇指ハ

壹尺七八寸迄不苦鹿狩鷹野之時大脇指

可為各別事

一 刀脇指之鞘朱青漆黃漆白檀大鐔角鐔停止之事

(30) 註(28)前掲書参照。

(31) 小林忠「遊樂人物図(加賀屏風)」作品解説(註(26)前掲書所収)。

(32) 註(16)前掲論文参照。

(33) 本図にみる小さな点二つのような眉は、水嶋ト也著「化粧眉作口傳」の「古法眉」の図に近いといえる。なお、「化粧眉作口傳」は次の写本で確認した。

・『日本の化粧―道具と心模様』(ポーラ文化研究所 一九八九年十二月 掲載本 宮野忠之丞写、宝永五年(一七〇八)。

・早稲田大学図書館蔵本 本間百里写、文化七年(一八一〇)。早稲田大学図書館データベース WZLF で令和二年一月十九日閲覧。

(34) 朝倉治彦・柏川修一編『守貞謄稿』第二巻 東京堂出版 平成四年九月。

今世モ、前に云ル如ク、染レ齒テ始メ嫁スルヲ本トス。然ト雖ドモ、民間ニ至リテハ、京坂ノ女二十歳、江戸ハ二十未滿ノ少女モ、未嫁スシテ齒ヲ染ル者、太ダ多シ。京坂ノ未レ嫁、或ハ既ニ嫁スト雖ドモ、二十二歳以下ハ、齒ヲ黒メテ、髪を改メズ、尚、島田曲等ニ結ブ。江戸モ、吉原ノ傾城ハ同レ之。島田曲ニテ、齒ヲ染ル也。

京坂ノ、既に嫁シテ、齒ヲ染メ、髪ヲ改ザル女モ妊身シテ、大畧五ヶ月頃ニ至リ、始テ鬚ヲ改メ、両輪等ニ結び、眉ヲ剃ル。

江戸ハ、未嫁、既ニ嫁スル女モ、齒ヲ染ル者ハ、専ラ髪ヲ丸曲ニ更メ、眉ヲ剃ル也。江戸モ、武家ノ新婦ハ齒ヲ黒メ、髪ヲ丸曲ニ結ベドモ、眉ヲ剃ズ。二十三才ニ及デ始テ、眉ヲ剃ル。

京坂ノ新婦、若シ二十ニ至リテ、妊ザル者ハ、孕スト雖ドモ、曲ヲ改メ、眉ヲ剃ル。京坂ニテ、齒ヲ染メ、眉ヲ剃ルヲ、顔ヲ直スト云。江戸ニテハ、元服スト云也。又、江戸ニテ齒ヲ黒メテ、眉ヲ剃ザル者ヲ、半元服ト云。

又、武家ノ勝婢ハ、夫ナシト雖ドモ、大略十六七歳以上ノ者ハ、皆必ズ齒を染メ、眉ヲ剃リ、髪ヲ改ル。

京坂ノ游女、及ビ藝子トモニ、専ラ齒ヲ染ル也。蓋、島田曲ニテ、眉ヲ剃ザル

「本多平八郎姿絵屏風」の像主について

也。彼徒ハ、年長ト雖ドモ、眉ヲ剃ズ、曲ヲ改メズ。又、十二歳ノ女ト雖ドモ、藝子ハ疾ク齒ヲ染ルヲ譽トス是其祝レ之コトアリテ、其費ヲ供スル客ヲ得ザレバ、齒ヲ染ルコト難キガ故也。

(35) 近世初期風俗画で、眉の有無が確認できる代表的な作品のうち、重要文化財「湯女図」(MOA美術館蔵)に描かれた女性六人のうち年長とみられる三人には眉がないが、これは湯女という身分によると考えられる。

(36) 「大上臈御名事」(塙保己一『群書類従・第二十三輯 武家部』続群書類従完成会 昭和五年二月)。

一、九ツにてかねをつくるなり。

(中略)

一、ほうまゆのほどほんまゆのけのしたばかりとなるなり。

一、しきのまゆは十五六からつくるなり。

(中略)

一、げすはまゆつくらず。かもじかけず。わきめあるべからず。

(37) 松平慶永「幕儀参考」第二(『松平春嶽全集』(1) 原書房 昭和四十八年四月)。

(38) 名目上の「元服」と区別するために、男子の例に倣い、実質的な元服を「本元服」と表記する。

(39) 註(37)前掲書参照。

吉川美穂「大名家の姫君と通過儀礼と装い―「姫君の華麗なる日々」展によって―」(徳川義宣・山本泰一監修『徳川美術館名品展 姫君の華麗なる日々』朝日新聞社 平成十六年七月)。

(40) 註(39)前掲吉川論文参照。

(41) 鈴木敬三「葵紋」解説(『国史大辞典』第一巻 吉川弘文館 一九七九年一月)。

(42) 四辻秀紀・龍澤彩「資料編2 葵紋の変遷」(徳川美術館編集『尾張の殿様物語』徳川美術館 平成十九年四月)。

(43) 旭充ほか編集『葵 徳川三代展』(NHK・NHKプロモーション 平成二十二年四月)、作品番号1-4。岡崎市美術館博物館編集『家康の肖像と東照宮信仰』

- (岡崎市美術博物館 二〇一七年六月)、作品番号 32・34・38。
- (44) 榊原悟「東照大権現像(霊夢像)」狩野探幽筆 作品解説(註(43)前掲『葵 徳川三代展』)、作品番号 1・4。
- (45) 神宮司廳編『古事類苑 三十七 禮式部一』禮式部十一 元服下 神宮司廳 明治三十二年十一月。
- (46) 並木昌史作成「儀礼表」(『將軍からのおくりもの―儀礼と拝領―』 徳川美術館 平成二十六年四月)。尾張歴代藩主では、六代継友だけが数え二十一歳で前髪執を行っている。継友は三代綱誠の十二男にあたり、綱誠十九男の通温(数え十七歳)と同日に前髪執を行っており、何等かの事情があつて遅れたと考えられる。
- (47) 千姫の略歴については、次の文献を参照した。
- ・「幕府祚胤伝」(斎木一馬・岩沢應彦・戸原純一校訂『徳川諸家系譜』第二統群書類従完成会 昭和四十九年八月)。
 - ・註(25)中村前掲書参照。
 - ・橋本政次『千姫考』 神戸新聞総合出版センター 平成二年四月。
 - ・渋谷葉子「千姫(天樹院)」解説(徳川「大奥」事典) 東京堂出版 平成二十七年一月。
- (48) 本多忠刻については、註(47)前掲書・解説のほか、次の文献を参照した。
- ・高柳公寿・岡山泰四・斎木一馬『新訂 寛政重修諸家譜』第十一 統群書類従完成会 昭和四十年十一月。
- (49) 福田千鶴「家康の婚姻戦略―泰平の世へ」(『別冊歴史読本七八五号 徳川家康 天下人への跳躍』 新人物往来社 二〇〇八年一月)。
- ・竹内誠・深井雅海・松尾美恵子編集『徳川「大奥」事典』 東京堂出版 平成二十七年一月。
 - ・吉川美穂「第3節 將軍姫君の婚姻とその特権―千代姫の生涯をめぐって」(竹内誠・深井雅海・松尾美恵子・藤田英昭編集『論集 大奥人物研究』 東京堂出版 令和元年十月)。
- 尚、表2は「幕府祚胤伝」(註(47)前掲書参照)および高田綾子作成「徳川將軍家子女一覧」(『論集 大奥人物研究』)を参照し、作成した。
- (50) 尾張家では寛永三年に長女・京姫、紀伊徳川家では寛永八年に長女・因幡姫、水戸徳川家では寛永元年に長女・通子が誕生している。
- (51) 註(47)前掲渋谷解説参照。
- ・東京大学史料編纂所『大日本近世史料 細川家史料 九』 東京大学出版会 昭和五十九年三月。以下、同史料を挙げる時は、これを典拠とする。
- (52) 光高の略歴については、次の文献を参照した。
- ・高柳公寿・岡山泰四・斎木一馬『新訂 寛政重修諸家譜』第十七 統群書類従完成会 昭和四十年十一月。
- (53) 黒板勝美編輯『新訂増補 國史体系 徳川實紀 第二篇』 吉川弘文館 昭和五年四月第一刷、平成二年十一月第五刷。
- (54) 「寛永六年」六月廿三日書状案・同年六月廿九日書状案・同年七月三日書状案・同年七月五日書状案。
- (55) 註(51)前掲『細川家史料』のうち「寛永七年」十二月七日書状案。
- (56) 山本博文「遊びをする將軍 踊る大名」 教育出版 平成十四年六月。
- (57) 後年のこととなるが、病氣療養中に「病中の御慰み」として屏風が贈られる例として、尾張家二代光友に狩野常信筆の屏風が贈られた記録(『事蹟録』貞享四年十一月三日条)がある。
- (58) 註(47)前掲渋谷解説参照。
- (59) 前田光高との親密な関係を鑑みれば、家光が発注者であった可能性も否定できない。
- (60) 註(47)橋本前掲書参照。
- 〔付記〕 本稿執筆に際し、東京文化財研究所 江村知子氏・城野誠治氏・鳥光美佳子氏(故人)、サントリー美術館 学芸部長 石田佳也氏、徳川美術館 前学芸部長 四辻秀紀氏には、本図を考察する貴重な機会を与えていただきました。また画像借用については、東京文化財研究所・彦根城博物館にご協力を賜りました。ここに記して深謝申し上げます。
- (徳川美術館 学藝員)

金鯨叢書 第四十七輯 [年一回刊行]

——史学美術史論文集——

令和二年三月三十日 編集
令和二年三月三十日 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

〒171-0031 東京都豊島区目白三ノ八ノ十一
公益財団法人 徳川黎明会
電話(3950)〇一二番(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)〇一二番(代)

〒461-0023 名古屋市東区徳川町一〇一七
徳川美術館

〒600-8805 京都市下京区中堂寺鍵田町二
株式会社 同朋舎
電話(361)九二二番(代)

印刷所

〒600-8805 京都市下京区中堂寺鍵田町二
株式会社 同朋舎
電話(361)九二二番(代)