

与謝蕪村筆「奥の細道図巻及び屏風」の挿画について

猪瀬 あゆみ

Yosa Buson's Scrolls and Screen Painting Based on *The Narrow Road to the Deep North*

INOSE Ayumi

This study deals with the works of *The Narrow Road to the Deep North* by Yosa Buson (1716-1783). Three scrolls and one folding screen are extant. Buson completed these works based on the famous work by Matsuo Basho (1644-1694) *The Narrow Road to the Deep North*, during the late 18th century, when the revival movement of Basho's poetic style was flourishing. It can be surmised that these works were in demand, as several copies exist. In every case, Buson copied the entire *The Narrow Road to the Deep North* and painted several scenes between the handwritten poems.

This research delineates how their style and formats changed, and how Buson painted Basho's expressions by comparing the paintings in each work. The paper also examines how Buson's depictions in his art reflected Basho's haikai. The paintings and haiku are subtly intertwined in a style called *nioizuke* (a *Shofu*-style technique) that Buson is generally thought to have established. This paper discusses the interaction in concrete terms and compares Buson's work with those related to *The Narrow Road to the Deep North* depicted by other artists.

In the conclusion, the reasons Buson selected certain screens from Basho's work to illustrate, and how Buson's paintings resonate with Basho's haikai, are clarified.

Keywords: 与謝蕪村, 奥の細道, 松尾芭蕉, 俳画, 匂いづけ

はじめに

本研究は、与謝蕪村（1716-1783年）が描いた「奥の細道図」について論じるものである。現在画卷が3点、屏風が1点遺っており、松尾芭蕉（1644-1694年）著『おくのほそ道』（1702年刊）に基づいた絵画作品「奥の細道図」は、蕉風復興運動が盛行した安永後期に制作された。また、これらの作品に関する模本も存在することから、当時需要のある作品だったことがわかる。蕪村は、どの作品にも『おくのほそ道』の全文を写し、いくつかの場面を文章の間に略筆で描いた。

蕪村の代表作として挙げられるこの作品は、「長期にわたる絵画制作の集大成¹⁾」などと述べられてお

1) 石田佳也『生誕三百年 同じ年の天才絵師 若冲と蕪村』読売新聞社、2015年、287頁。

り、彼の絵画史のなかでも重要な作品となっている。しかし、この作品について、各現存作品の比較や、芭蕉著『おくのほそ道』の場面と蕪村の挿画の具体的な関係については、あまり詳細な研究が行われていない。この研究では、各作品の描かれた挿画を比較することによって、年代によって少しずつ構図が変化することや、蕪村の写した文字と挿画の関係、そして蕪村が芭蕉の俳諧を挿画の中でどう表現したのかを明らかにしたい。

蕪村が「奥の細道図」に描いた絵画について、先行研究では「挿図」、「挿絵」という言葉で表現されていることが多い。しかし、俳諧師でもあり、画家でもあった蕪村の「奥の細道図」については、蕪村の写した文字だけでなく絵画にも需要があったはずである。また、蕪村の俳画は文字（俳諧）と絵画が見事に調和しているといわれている²⁾。そのため、「俳諧」と「絵画」の立場は対等であるにもかかわらず、「挿図」・「挿絵」という言葉では文章に絵画が添えられた印象を与え、「絵画」の立場が「俳諧」よりも下に位置すると捉えられかねない。本研究では、「俳諧」と「絵画」が対等であるということを明確に示すため、「挿画」という言葉を使用し、蕪村の「奥の細道図」に描かれた絵画について考察していくことにする。

また、混同をさけるため松尾芭蕉の作品を述べるときは『おくのほそ道』（芭蕉が原稿の清書の表紙中央に『おくのほそ道』と題したことより）とし、蕪村筆の作品を述べるときは「奥の細道図」（作品の奥書が漢字で書かれているため）とする。また「奥の細道図」のなかでも、画卷について述べるときは《奥の細道図巻》とし、屏風については《奥の細道図屏風》とする。

一、「奥の細道図」及び屏風の構図について

この章では、蕪村の「奥の細道図」について紹介していきたい。これらの作品における現存作品、模本については以下のとおりである³⁾。

図1，《奥の細道図巻》，紙本墨画淡彩，一卷，28.7×1843.0cm，安永7年6月，海の見える杜美術館蔵，以下「海杜本」

図2，《奥の細道図巻》，紙本墨画淡彩，上下二巻，（上巻）32.0×955.0cm・（下巻）31.0×711.0cm，安永7年11月，京都国立博物館蔵，以下「京博本」

図3，《奥の細道図屏風》，紙本墨画淡彩，六曲一隻，139.3×350.0cm，安永8年秋，山形美術館蔵，以下「山形本」

図4，《奥の細道図巻》，紙本墨画淡彩，上下二巻，（上巻）28.0×925.7cm・（下巻）28.0×1092.7cm，安永8年10月，逸翁美術館蔵，以下「逸翁本」

図5，《奥の細道図巻》（模本），一卷，天保4年5月了川模写（安永6年8月蕪村筆），柿衛文庫蔵，以

2) 岡田利兵衛「蕪村の俳画」『生誕250年記念 蕪村展 その芸術と創造』毎日新聞社，1966年，24頁。

3) (図1-4)の図版は、逸翁美術館・柿衛文庫編『没後220年 蕪村』（思文閣出版，2003年），(図5)は尾形侑・佐々木丞平・岡田彰子編著『蕪村全集 第六巻 絵画・遺墨』（講談社，2008年），(図7)は「芭蕉展」実行委員会編『芭蕉一広がる世界、深まる心』（「芭蕉展」実行委員会，2012年）より引用。画卷類は全て「飯塚の里」の場面を抜粋（図7のみ「旅立ち」）。

下「了川本」

図6, 《奥の細道図巻》(海杜本模本) 上下二巻, (上巻) 26.0×597.5cm・(下巻) 26.0×1258.5cm, 徳川美術館蔵, 以下「徳川本」⁴⁾

図7, 《奥の細道図巻》(京博本模本⁵⁾), 一巻, 横井金谷模写, 17~18世紀, 京都国立博物館蔵, 以下「金谷本」

その他, 蕪村は画卷・屏風以外でも、『おくのほそ道』に関連する作品を描いていることがわかっており⁶⁾, 制作年は現存作品による安永7-8年だけでなく, もう少し広げて見る必要があることは既に指摘されている⁷⁾。また模本ではないが「丹後蕪村」と呼ばれたといわれる玄化堂甫尺筆《奥の細道図屏風》も存在するが⁸⁾, 後で紹介することにする。作品の依頼者は, 関連する書簡によって, おおよそ推定されている(表1⁹⁾)。依頼者は俳諧をたしなむ裕福な商人がほとんどであり, 蕪村自身も高値で取り引きされることを期待するような書簡が遺っている。これには, 蕪村の作品を所有することが, 当時の資産家たちの間で一種のステータスであったことも考えられる。また, 模本が制作されていたことや, 蕪村の『おくのほそ道』関連作品が存在することから当時需要がある画題であったことは間違いないだろう。

これらの作品が制作されるようになった背景には, 蕉風復興運動の盛行が大きく関わっていたことは以前から指摘されている。作品の制作年より少し前になる安永2年(1773), 芭蕉八十回忌前後に芭蕉回帰を唱える俳諧師の活躍が全国化していき, 芭蕉伝や作品集そして注釈俳論書の類があいついで出版され, また芭蕉著『おくのほそ道』の版本も手に入りやすい状況であった¹⁰⁾。蕪村自身も明和7年(1770)に夜半亭を継ぎ, 天明元年(1781)には『洛東芭蕉庵再興記』を金福寺へ寄進した。また, 画家としては, 明和5年(1768)3月・安永4年(1775)11月・天明2年(1782)7月の『平安人物志』画家の部に掲載されるようになり, 画用で忙しいというような内容が書簡にも増えていく。このような状況のなかで, 俳諧師としても画家としても円熟期を迎えた蕪村によって, 蕉風復興運動がきっかけとなり制作

4) 加藤祥平「新出の与謝蕪村筆『奥の細道図巻』模本について」(『金鯨叢書』第42輯, 2015年, 55-66頁)により, 海杜本の精密な模本と指摘されている。図版もここから引用した。

5) 藤田真一『蕪村余響—そののちいまだ年くれず』(岩波書店, 2011年, 314頁)のなかで, 京博本を忠実に写したものととして挙げられている。

6) 松尾靖秋ほか編『蕪村事典』(桜楓社, 1990年, 391-392頁), メトロポリタン美術館「Collection」データベースより。

7) 山田烈「与謝蕪村筆奥の細道図屏風の解釈」(『東北芸術工科大学紀要』17号, 2010年)のなかで, 安永7年と翌年に集中的に描かれているが, 関連作品の制作時期は少なくとも5年間ほどに広げて見る必要がある, という指摘がある。

8) 渡部浩二「(資料紹介) 玄化堂甫尺筆『奥の細道図屏風』」(『新潟県立歴史博物館研究紀要』, 第18号, 2017年, 92-108頁)。

9) 大谷篤蔵ほか校注『蕪村集 全 古典俳文学大系12』(集英社, 1972年), 岡田彰子「蕪村筆奥の細道画卷について」(『サピエンチア』, 22号, 英知大学論叢, 1988年), 尾形功・中野沙恵校注『蕪村全集 第五巻 書簡』(講談社, 2008年)を参考にして作成した。

10) 谷地快一『与謝蕪村の俳景—太祇を軸として—』(新典社, 2005年, 11-20頁), 藤田真一「芭蕉像と奥の細道絵巻」『与謝蕪村 画俳ふたつの道の俳人(別冊太陽)』(平凡社, 2012年, 77頁)。

制作年	依頼者	職業・流派	員数	関連書簡	現所蔵者
安永6年 (1777) 8月	佐々木季遊	京都の阿波藩御用達桔梗屋主人・嘯山門	一卷	①安永6年9月4日 季遊宛 ②安永6年9月17日 几董宛	柿衛文庫(了川本)
安永7年 (1778) 6月	北風来屯	京都の豪商(廻船問屋)・嘯山門	一卷	③安永7年7月5日 来屯宛	海の見える杜美術館(海杜本)
安永7年 (1778) 11月	(宰馬又は牛窓)	名古屋の豪商・暁台門	上下二巻	④安永7年10月11日 暁台・士朗宛 ⑤安永7年12月16日 蕪村宛暁台	京都国立博物館(京博本)
安永8年 (1779) 秋	(土川)	兵庫の酒造家・蕪村門	六曲一隻	⑥安永7年 2日 無宛名 (存疑の可能性もあり) ⑦安永9年5月23日 几董宛	山形美術館(山形本)
安永8年 (1779) 10月	黒柳維駒	京都の俳人・蕪村門	上下二巻	⑦安永9年5月23日 几董宛	逸翁美術館(逸翁本)
(安永7年)	不明 (不明)	不明 (不明)	一卷 (一卷)	⑥安永7年 2日 無宛名 (存疑の可能性もあり)	不明
(安永9年)		不明	一卷	⑦安永9年5月23日 几董宛	不明

(表1)

されたのが「奥の細道図」であった。

次に《奥の細道図屏風》について、画卷とは異なる屏風形式であり、文字の配置など特徴ある構図のためここで言及しておきたい。「奥の細道図」は、主に画卷と屏風の2種類の形態に分かれて制作されているが、形態によって鑑賞の方法が異なることは明らかである。画卷は、実際に作品を両手で掴んで次々と画面を開いて進めていき、一度に全画面を見ることは難しい反面、最後までどのように話が展開していくのか分からない鑑賞の楽しさもある。畑靖紀氏によると、「眼で見る『視覚』や手で触る『触覚』などの五感に加え、物語の展開を想像する『第六感』も駆使することがあります。¹¹⁾」という要素を持った作品形態なのである。また屏風は、一度開いてしまえば、鑑賞者が複数いても同時に全体像を把握することができ、その部屋の空間を非日常的に変化させ、美しく飾り立てる役割も担う。これに対し、画卷はより個人的な空間で視覚と触感を使い、視線の動きが右から左へと進んでいく鑑賞方法となる。このような形態の違いを含めて、《奥の細道図屏風》と《奥の細道図画卷》について考察していく必要がある。本研究では、屏風の構図について考察し、屏風と画卷の描き方の比較は、別の研究で論述したい。

まずは屏風について、文字から書いたのか、それとも挿画から描いたのかという問題から考えたい。先行研究では、藤懸静也・星野鈴・古谷稔・山田烈氏等によって、この屏風について研究が行われているが、絵を先に描き文章を後で書いた意見で一致している¹²⁾。特に山田烈氏は詳細な研究を行い、一扇ごとに挿画・文章の順序で制作したことを指摘している。この意見を参考にしながら、具体的に屏風についてみていきたい。

はじめに、「酒田」と「大垣」の挿画を見てみると、「酒田」の長山重行と「大垣」の路通の図が非常

11) 畑靖紀「絵巻をひらく—鑑賞の方法」(『国宝 大絵巻展』九州国立博物館, 2008年, 36-37頁) から引用し, 同氏「展示方法の意図について 絵巻の表装と鑑賞との関わりから」(同書, 30-35頁) も参考にした。

12) 藤懸静也「蕪村書畫奥細道竝に野晒紀行に就て」(『国華』, 594・550号, 国華社, 1936年), 星野鈴『日本屏風絵集成 第3巻』(講談社, 1982年), 古谷稔「与謝蕪村筆『奥の細道図屏風』」(『茶道の研究』, 大日本茶道学会, 2000年), 前掲論文7・山田烈。

に文字と接している（図8・9¹³⁾）。もし文字から先に書いたのであれば、後に描く挿画の人物を少し文字から離して描くはずである。先に挿画を描いてから文字を書き、文字を書くときに、挿画から間隔を離すと上の文字との位置がずれてしまうことを避けたため、このように非常に間隔が狭い部分ができたとと思われる。「飯塚の里」の右の女武者木像が持つ弓も文字と接しているため、同じことが言える（図10）。また「尾花沢」の挿画においては人物と人物の間に、文字が書かれるという特徴ある構図に仕上がっている（図3・4扇目）。この文字構成をあらかじめ書いているとは考えにくく、先に挿画を描いて文字構成を考えた際に、蕪村がこの構図を決めたと思われる。

そして（表2）は、屏風各面における場面の文字構成と挿画を示している。この表を見ると、後半になるにつれ文字で書いた場面数が増えていくことがわかる。これは文字を書く際、後になるにつれ余裕がなくなったために、このような構成になったと考えることもできる。しかし、屏風各面から次の面へと移るとき、ほぼきりのいいところで次の面へと移動していることを考えるとその可能性は低い。蕪村はこの屏風を制作するとき、挿画から先ず描き、その後ある程度文字構成を決めて書いていったと思われる。そのため、前掲の山田氏の意見を考えると、一扇ごとの順序で進めていったとあるが、もしそのように制作していたならば、このようにきりのいいところで次の場面へ移動できないのではないだろうか。画卷に関しては、紙継ができるが、屏風は最初から描く画面の範囲が決まっている。屏風を何度も描いたことのある蕪村は形態についてよく理解しているはずで、全体の構成を決めてから制作したと考えられる。

六扇目	五扇目	四扇目	三扇目	二扇目	一扇目
「市振」 「金沢中」 「越中」 「発途中まで」 挿画⑧ 「市振」	「平泉」 「尾花沢」 「立石寺」 「最上川」 「途中まで」 「最上川」 「続きから」 「出羽三山」 「途中まで」 「越後路」 「発前まで」 挿画⑦ 「酒田」	「妻の隣」 「碓文から」 挿画⑤ 「末の松山・塩籠」 「途中まで」 「末の松山・塩籠」 「松島」 「碓文」 「石の巻」 「平泉」 「途中まで」 挿画⑥ 「尾花沢」	「宮城野」 「発途中まで」 挿画④ 「飯塚の里」 「遠賀山・信夫の里」 「飯塚の里」 「宮城野」 「続きから」 「笠島」 挿画③ 「須賀川」	「日光」 「発途中から」 「那須野」 「黒羽」 「雲殿寺」 「殺生石・遊行」 「白川の関」 「須賀川」 挿画② 「那須野」	「発途中」 「早加」 「室の八島」 挿画① 「旅立ち」

（表2）

またこの屏風は3扇目あたりから、まるで短冊を貼り付けたかのような文字構成がとられるようにな

13) (図8~10)の図版は、前掲書3(図1-4分)より引用。

る。ところどころ間隔を空け、文字をある程度のかたまりごとに配置して書くという構図は、見る者にも動きがともない退屈させない。この構図は安永4年筆《徒然草・宇治拾遺物語図屏風》(図11¹⁴⁾)にも似たような傾向が見られる。蕪村は《奥の細道図屏風》で初めてこのような構図で文字を書いたのではなく、制作される前からこのような構図をとっていたことがわかる。《徒然草・宇治拾遺物語図屏風》の挿画はとてもユーモアたっぷりに描かれていて、左隻の女性の描き方など、「奥の細道図」を予感させるような作品である。《奥の細道図屏風》は先程述べたように均等に文字が配置されていない構図であるが、この均等でない動きのある構図が、非常にまとまりを持って仕上がっている。屏風を眺めていると、蕪村は文字をまるで絵画のように捉えているのではないかと、という印象さえ受ける。ある程度の量の文字を一つのかたまりとして考え、バランスよく配置しようとする蕪村の試みが垣間見える。また屏風の中で書風も変化させていて、これも画面を単調にさせない効果を持っている。例えば最後の「大垣」の場面の濃く太い文字は屏風全体をひきしめている。これは屏風のように自由に文字を配置できない画卷においても、同じような書風の変化がみられるが、文字については後の章で言及していくこととする。

もう一点、全体の構成について考えられることについて紹介したい。屏風の三扇目と四扇目の間を真ん中で区切って作品を鑑賞すると、それぞれの扇で、一番端に位置する挿画の人物において視線の交わりがみられる。一扇目「旅立ち」と三扇目の「飯塚の里」をみると、「旅立ち」の見送る友人たちは左を向き、「飯塚の里」の女武者は右を向いて、視線の向きが交わっている。また四扇目「末の松山・塩竈」の琵琶法師と「尾花沢」の芭蕉・曾良は右の向き、六扇目の「市振」・「大垣」の年老いた男・路道が共に左を向いて、やはり視線の向きが交わっている。また一扇目と二扇目の挿画の人物同士、三・四扇目においてはその扇内での挿画の人物同士、五扇目と六扇目の挿画の人物同士は、視線の方向が逆となり交わるようになっている。また二・五・六扇目においては、人物同士が向き合い一つの場面上で視線が交わっている。本来、屏風は配置するとき、真っ直ぐに置くのではなく、ジグザクに折れ曲がる状態で飾られる。そのため、この屏風を見るとき、このジグザクとした配置方法を想定して挿画を考えると、この視線の交わりによって、画面が相対し安定した構図が完成する。このような構図をとることによって、屏風全体にまとまりを与え、鑑賞者にとっても視線の運びに違和感を与えないような効果が得られることがわかる。このことから、一扇ごとに順序というよりは、全体の構成を考えてから描いていったと考えられる。一扇ごととなると、後から不自然な挿画や文字構成になる可能性もあり、このようなまとまりを与える構図になりにくいのではなかろうか。以上のことから、蕪村は実に趣向を凝らして、この作品を制作したことがわかった。

この章では、「奥の細道図」の概要と、《奥の細道図屏風》の構成について言及したが、次は各挿画を比較し、芭蕉の俳諧を蕪村がどのように描いているのか考察していきたい。

14) (図11) 紙本墨画淡彩、六曲一双、各156.4×371.4cm、安永4年、野村美術館蔵。図版は、MIHO MUSEUM 編『与謝蕪村 翔けめぐる創意』(MIHO MUSEUM, 2008年)より引用。

二、挿画について

「奥の細道図」の挿画について考えるとき、蕪村が芭蕉の『おくのほそ道』の数ある場面から、どのような理由で場面選定を行ったのかを考察することは非常に重要である。なぜなら、蕪村は俳画において、絵画と俳句が微妙に触れ合い、別の世界を想像する「匂いづけ¹⁵⁾」を確立させたといわれているが、その場面を描くことにより、蕪村がどのような効果を狙っていたのかを具体的に言及することで、どのように「匂いづけ」しているのかを明らかにできるからである。この論文では、全ての場面について紹介することはできないが、いくつかの特徴的な場面を例に挙げて考えていきたい。

まずは（表3¹⁶⁾）をみると、各作品においてどの場面を描いているのかがわかる。模本も一緒に表として作成したが、特に了川本については（今回詳しく言及しない）、書簡によって制作年が最も初期のものと判明している蕪村作品の模本である。そのため、当時蕪村がどのような場面を描いていたのかがわかる重要な例として今後も注目していきたい。

	了川本 (模本)	徳川本 (模本)	海杜本	京博本	山形本 (屏風)	逸翁本
旅立ち	○	○	○	○	○	○
那須野	○	○	○	○	○	○
須賀川	○	○	○	○	○	○
飯塚の里	○	○	○	○	○	○
飯塚				○		
壺の碑		○	○	○		○
末の松	○	○	○	○	○	○
山・塩竈						
松島		○	○	○		
平泉						○
尿前の関				○		○
尾花沢	○	○	○	○	○	○
酒田	○	○	○	○	○	○
市振	○	○	○	○	○	○
別離		○	○	○		○
全昌寺		○	○			○
福井	○	○	○	○		○
大垣					○	○
計	9	13	13	14	9	15

(表3)

15) 鈴木進『蕪村と俳画』ブック・オブ・ブックス 日本の美術46, 小学館, 1976年。

16) 表は、藤田真一「蕪村の『奥の細道』—『壺碑』のえがき方—」（『國文學』, 89号, 関西大学国文学会, 2005年）を参考に作成し、場面名は『新版おくのほそ道』（頼原退蔵・尾形功訳注, 角川学芸出版, 2003年）を参考にした。表の場面名の太字・網掛け箇所は全作品に共通する場面であり、金谷本については詳細な資料がないため、今回は省いた。また、蕪村は「尿前の関」の場面でも山越えの挿画を描くが、次の「尾花沢」の場面でこの山越えの場面を挿画にしていることが多い。そのため山越えの挿画は、全作品の挿画比較をわかり易くするため「尿前の関」に分類せず「尾花沢」の場面として分類する。よって「尿前の関」の場面は、この論文では関守に怪しまれる場面のことを指す。

蕪村は「奥の細道図」において、共通して描いた場面が8場面（画卷のみでみると現存作品で11場面、模本を含めると9場面）あり、1, 2作品にしか描かれない場面も存在する。また、後期の作品になるにつれて挿画が増加し（屏風除く）、挿画は作品によって、人物の表情や向き、描く人数が少しずつ異なり、全く同じ描き方で制作されていない（図12～15「旅立ち」¹⁷⁾）。特に最も後期に描かれた逸翁本をみると、芭蕉の表情が明確に描き分けられている場面もみられ、別離のように場面によっては略筆とは言いやい難いような表情もみられる（図16「尿前の関」、17「酒田」、18「別離」、19「大垣」）。参考に制作年が前の京博本における同場面の挿画も挙げるが（「大垣」は描かれていない）、比較すると「別離」の場面は少し表情の描き方が異なるが、逸翁本ほど明確に描き分けは感じられない（図20「尿前の関」、21「酒田」、22「別離」）。挿画の変化には、蕪村の「奥の細道図」の挿画が徐々に人気が出てきた可能性（依頼者の意向）、または蕪村自身が作品を描いていくうちに、挿画に変化をつけるような趣向に変わったことが考えられる。そして表1をみてもわかるように、作品の依頼者が同じ門下であるため、蕪村が鳶・からすの画題依頼について、「尤図式はことごとく替候てしたため候へども、おもむきを一見いたしたく候」（安永6年9月17日付几董宛書簡¹⁸⁾）といったように、全く同じ構図にならないよう配慮したこともあるだろう。吉澤忠氏は、画卷について「何点か描いているうちに型にはまって清新さを失っていく」と評価し、《奥の細道図屏風》を「観者をひきつける魅力をもっている」としているが¹⁹⁾、後期になるにつれてみられる、趣向を凝らすような挿画に対する批判かもしれない。描く場面の選定は、依頼者の意向が汲み取られているはずだが、微妙な構図の変化は、どちらかという蕪村の趣向や推敲の結果であろう。

そして蕪村は芭蕉の俳諧をどのように反映して描いたのかを説明したい。この研究では、有名な場面をあまり描かずに、比較的目立たない場面を選んだ理由を、芭蕉の俳諧とからめて考察していく。前述のとおり1, 2作品にしか描かれない場面も存在するが、場面の選定に関しては、当時人気だった場面を描いた可能性や、依頼者の希望であったことが第一に考えられる。目立たない場面の選定に関する先行研究では、藤田真一氏が、「原作中、比較的目立たない場面に図を添える傾向がみられる。例としては『隠棲（須賀川）』『嫁がしるし』『奥浄瑠璃』『鶴岡と酒田』などがある。（中略）5『貧家』、8『松島逍遥』および9『封人の家』は、原作でかならずしも地味な場面とはいえながらもかかわらず、それぞれ二本にしか描かれていない。²⁰⁾」と述べている。藤田氏はその理由として、鶯宿著『鼈頭奥之細道』（1858年刊）を例に挙げ、蕪村の作品を模写したにもかかわらず、場面によっては間違った挿画が配置されていることから、蕪村が他の場面とまぎれかねないという懸念があり描くことを控えたという可能性を指摘した。この意見を参考にして、比較的目立たない場面として挙げられた場面に注目していきたい。また、他の場面とまぎれかねないため、目立たない場面を描いたという意見に関してだが、逸翁本の「平泉」と「別離」の挿画をみると、似たような構図で描かれていて、仮に挿画が交換して配置されていた

17) (図12～17・19～21)の図版は、前掲書3(図1-4分)より、(図18)は、『奥の細道画卷』(便利堂、1989年)より、(図22)は、前掲書14より引用。

18) 前掲書9・『蕪村全集 第5巻』より。

19) 吉澤忠「南画屏風の性格」『日本屏風絵集成 第1巻 屏風絵の成立と展開』講談社、1981年、122頁。

20) 前掲論文16・藤田真一。

としも左程支障はでないと考えられる（図23^{21）}・18）。屏風では藤田氏が指摘した可能性はあるかもしれないが、画卷という形態において考えてみると、鑑賞者は同時に全ての挿画を見ることはない。そのため、まぎれかねないというよりも、どちらかといえば全体の構成を考えるうえで、芭蕉著『おくのほそ道』のなかで似たような印象を与える内容の場面を描かなかった可能性が考えられないだろうか。

挿画の選定に関して一つの考えをあげるとすれば、芭蕉が『おくのほそ道』に込めた想いを、依頼者や蕪村が読み取り、あえてその場面を描くことにより、尊敬する芭蕉への想いを、いうならば自分たちは『おくのほそ道』の内容をよくわかっている、ということを暗に示し、これ以降に挙げるような他の『おくのほそ道』関連作品との差別化を図りたかった可能性もあるのではないだろうか。蕪村と同時期に「奥の細道図」を描いた作品が発見できていないため、論証が弱いかもしれないが、蕪村作品よりも後期の、他の画家が描いた作品は、有名な場面を描き絵解きのような挿画が描かれている（後述で紹介する）。そのため、それらと比較して考えると、目立つ場面を描かなかったという点に、蕪村の考えや依頼者の想いが反映されているように感じる。有名な場面ばかりを描くのは、野暮ったいというような考え、目立たない場面を描くことによって有名な場面だけではなく『おくのほそ道』の全ての内容を理解している、というような一種の優越感のような感情があったのではないだろうか。このことから、有名な場面ばかりを描くのは、洗練されていないと感じる蕪村を含めた当時の知識人たちの趣向を感じ取れるのである。表3をみると、現存する画卷に関しては、京博本まで描かれていた「松島」が、逸翁本では描かれなくなり、かわりに「平泉」が描かれるようになる。「松島」と「平泉」が同時に描かれることはなく、また「松島」と並び景勝地である「象潟」はどの作品にも描かれていない。こうしてみると、場面は全体のバランスをみて、取捨選択されていることがわかる。

次に、他の作品と比較して考察していくと、玄化堂甫尺筆《奥の細道図屏風》においては、有名な場面である「松島」・「平泉」などは他の場面よりも大きく画面をとって描き（図24「松島」・25「平泉」^{22）}）、狩野正栄至信筆《芭蕉翁絵詞伝》においても、「松島」などが描かれている（図26「松島」^{23）}）。しかし前述のとおり、現存する蕪村の「奥の細道図」では1、2作品にしか描かれていない。その反面、蕪村は目立たない場面といわれる「須賀川」の場面はどの作品にも描き（図27～30^{24）}）、蕪村と甫尺の「平泉」の描き方と比較すると、甫尺の作品は人物だけでなく背景も描いており、挿画だけでみると、目立つ場面として仕上がっている。また狩野正栄至信の「松島」では、風景を主にして描かれており、蕪村の挿画とは大きく構図が異なっている（図31・32）。

そして、蕪村が描いた「松島」（図31・32）、「平泉」（図23）、「須賀川」（図27～30）の場面を、芭蕉の俳諧と合わせて考えると、『おくのほそ道』のクライマックスといわれる「平泉」は、芭蕉の俳諧理念「不易流行」（永遠と流行は、根元において一つであるとするもの）の思想を色濃く反映させた場面であ

21) (図23) の図版は、前掲書17 (図18分) より引用。

22) (図24・25) 紙本墨画淡彩、元六曲一双 (現在12枚マクリ)、各約135×58cm、寛政6年、新潟県立歴史博物館蔵。
図版は、前掲書8より引用。

23) (図26) 三巻、寛政4年、義仲寺蔵。図版は、大津市歴史博物館編『芭蕉と近江の門人たち』（大津市歴史博物館、1994年）より引用。

24) (図27～32) の図版は、前掲書3 (図1-4分) より引用。

るが、蕪村の絵画をみると、平泉の戦場跡の前に感慨に浸って泣く曾良と、彼を見守るような芭蕉が描かれているのみで、挿画だけみると一体何の場面を描いているのかわからない。その他、「平泉」と合わせて作品のピークといわれる「松島」においても、躍動感を持った景観描写が注目される場面であるにもかかわらず、蕪村の挿画は松島の景色ではなく、松島を渡った芭蕉の川下りの場面を描いている。甫尺・狩野正栄至信筆の作品と比較すると、芭蕉が川下りしている姿はとて小さく描かれており（至信の作品においては芭蕉かどうかとも判別できない）、松島の景色を中心に描いている。甫尺・至信の作品は、芭蕉の有名な場面を鑑賞者がすぐ想像できるように描いていることに対して、蕪村は単に絵解きのような挿画を描いていないことがわかる。

また、目立たない場面といわれている「須賀川」は、俗世間を避けて隠栖する僧・可伸が、芭蕉の憧れの人物・西行（平安後期の歌僧）をイメージする人物として登場する場面であるが、他の場面の挿画では、芭蕉が描かれていることが多いにもかかわらず、この場面ではあえて芭蕉を描かずに、僧・可伸と彼の家を描いている。この場面は、文章を読んだ鑑賞者が、可伸の挿画をみることにより西行を想像し、そこから西行（可伸）のような生き方へ想いを馳せるような構図として仕上がっている。また芭蕉を描かないことにより、可伸の清貧な暮らしに焦点が当たるような効果が得られる。以上のことを考えると、蕪村の作品は、あえて全てを描かずに文字と合わせて鑑賞するよう制作することにより、さらに感慨深い気持ちになるように仕上げていることがわかる。例えば、「松島」や「平泉」においては、感動的な場面は文字にまかせて、挿画をあっさりとして仕上げ、「須賀川」においては、色を添えて前者と比較するとより華やかな場面になるよう描いている。つまり蕪村の「奥の細道図」における「匂いづけ」とは、場面全体に抑揚がつくように、目立つ場面をあえて描かない（文字にまかせる）・あっさりとした挿画ですませる、そして目立たない場面には華やかな挿画で画面上に盛り上がりを見せるというように、文字（俳諧）と絵画が場面によってバランスよく保たれるように制作したことはないだろうか。文字（俳諧）と絵画が同じ画面上、共に目立つように制作されることはないのである。

また、その他にも蕪村による『おくのほそ道』関連作品が、どの場面を描いていたのか紹介したい。《奥の細道出立見送図》（図33²⁵⁾、《奥の細道画賛扇面》（図34²⁶⁾、《奥の細道図扇面》（図35²⁷⁾）は、順に「旅立ち」、「市振」、「須賀川」を描いている。ここでは、作品の真偽問題については触れないが、蕪村の描いた「奥の細道図」のどの場面に需要があったのかが、これらの作品から把握することができる。ここでも「須賀川」が描かれており、蕪村の描くこの場面は人気があったようだ。そして、《奥の細道出立見送図》においては、芭蕉と曾良が描かれずに、見送る人々のみ描かれているのが興味深い。蕪村は芭蕉像も多く描いたが、『おくのほそ道』の関連作品をみると、どれも芭蕉が描かれていない。これらの作品のみで判断するのは早急すぎるかもしれないが、『おくのほそ道』に関しては、芭蕉が描かれた挿画に需要があったわけではなく、場面ありきの画題依頼があったことがここから推測できる。ただし、画卷

25) (図33) 紙本墨画淡彩、一幅、29.0×41.5cm、逸翁美術館蔵。図版は、佐々木丞平編『蕪村 逸翁美術館蔵品目録』（便利堂、1983年）より引用。

26) (図34) 紙本墨画淡彩、一幅、18.0×50.2cm、逸翁美術館蔵。図版は前掲書25より引用。

27) (図35) 紙本墨画淡彩、一幅、22.6×28.4cm、メトロポリタン美術館蔵。図版は、メトロポリタン美術館「Collection」データベース（ライセンス：CC0）より引用。

や屏風においては芭蕉が多く登場するため、小作品のみと言うにとどめる。

次に、蕪村の文字についても考えていきたい。「奥の細道図」の書風の変化については、岡田彰子氏が詳細な研究を行っているが²⁸⁾、改めてどのような効果をもたらされているのかを考察していく。蕪村の書風はところどころ変化して書かれていて、その変化はなだらかで自然である。例えば「壺の碑」（図36～39²⁹⁾）の碑文は濃く太いしっかりした固い文字で荘厳な雰囲気を感じさせ、「市振」（図40～43）の場面では、くねりを持つ文字で写し、遊女自身のおよみや悲しみを読者に伝えている。その他、前述で挙げた「須賀川」の場面では、画卷類をみると「須賀川」の場面では、非常にのびやかな文字で写されており、次の場面の「浅香山・信夫の里」では、より細い文字で写されるようになる（図44～47³⁰⁾）。そして「平泉」では、「壺の碑」のように文字が濃くはっきりと写しており、特に海杜本では「平泉」の一番最後に詠んだ句の「五月雨の降残してや光堂」から繊細な文字に変化していく（図48～51）。京博本では、「尿前の関」の挿画の後から書風の変化がみられるが、逸翁本では、次の場面で書風の変化がみられなくなる。「平泉」の挿画があるためだろうか。また、屏風に関して上記の場面は、全体のバランスを考えたからなのか、画卷ほどの濃淡や書風の変化はみられない。彼の書風の変化は「無意識によってもたらされた、用筆の種類に依るところが大きい³¹⁾」という意見や、「平安期このかた、長い文を書く場合はところどころ書き様を変化させて、単調を破るという指導に従った³²⁾」という見解もある。そのことを踏まえて考えても、蕪村のこの書風の変化は目を見張らせるものがある。書風の変化をつけたといっても、文字がその場面を物語る挿画の役目をしているような印象さえ受ける。こうして考えると、芭蕉の俳諧・蕪村の写した文字・挿画、この3つが相伴ってこの「奥の細道図」が成り立っていることがわかる。俳諧とは、ある対象を象徴的に詠うものであるが、これを絵画で表現するには、写生画などよりも、ある事物に絞って略筆で描く方が画面上に余韻が広がり、非常に情緒ある作品に仕上がる。余白を伴った略筆の絵画であるからこそ俳諧が生きてくるのである。物語を画卷で制作する場合、描かれる絵画は絵解き、つまり場面の説明となることが多い。甫尺らの作品をみても、絵が明らかに場面を説明する構図となっている。蕪村の俳画は、詩（俳諧）・書・画が一体となっていると評価されているが、彼の作品でどれか一つ抜けてしまうと少し味気ないものとなり、全て揃うと絶妙な世界が画面で生み出される。彼の俳画が、絵と俳諧が「響きあう」といわれることもあるが、この「奥の細道図」でも、場面によって書風を変化させ、挿画も単調にならないように描き、文字と絵画が「響きあう」作品を完成しているのである。

28) 前掲論文9・岡田彰子。

29) (図36～43)の図版は、前掲書3(図1～4分)より引用。

30) (図44・48)の図版は、前掲書1より、(図45～47, 49～51)の図版は、前掲書3(図5分)より引用。

31) 河東碧梧桐「蕪村奥の細道畫巻に就て」『国華』, 497号, 1932年, 104頁。

32) 『岡田利兵衛著作集Ⅱ 蕪村と俳画』八木書店, 1997年, 107頁(初出:「蕪村俳画 描かれた奥の細道」『太陽』78号, 平凡社, 1969年)。

おわりに

これまでの考察を踏まえると、蕪村は芭蕉の『おくのほそ道』において、「平泉」のような注目される場面をあえて描かないか、あるいは挿画をあっさり描く方法を取り、目立たない場面においては、有名な場面と比較して目立つように背景と共に描いてみたり、また芭蕉を描かないなど、さまざまな趣向を凝らしていることがわかる。これは目立つ・人気のある場面は、絵を控えて文章（文字）を読むことで場면을堪能できるようにし、目立たない場面は絵を描くことにより場面に情緒を与え、作品全体に抑揚がつくように仕上げていたと考えることができる。他の画家作品では、『おくのほそ道』の内容を説明するような絵を描いていることがほとんどであるが、文字と絵画の「匂いづけ」のところで言及したように、蕪村は単純に絵解きするために描いたわけではなく、文章と挿画が相伴って成り立つように制作したことがわかる。前述のとおり「挿図」や「挿絵」という言葉ではなく、「挿画」という言葉を使用する理由は、この「文字（俳諧）」と「絵画」の相伴う関係が蕪村の俳画にみられるからであり、この作品における蕪村の独自性とは、ただの絵解きとして『おくのほそ道』の挿画を描かなかったことである。また、「奥の細道図」は蕪村が芭蕉回帰を目指すことによって制作されたことは以前から指摘されているが、その意欲だけでこの蕪村の代表作が完成したわけではない。もちろん蕉風復興運動も要因ではあるが、《徒然草・宇治拾遺物語図屏風》にみられるように、蕪村がそれまでに多くの作品を描き、修練を積み重ねていく状況も相伴って完成した作品なのである。

今回は主に「松島」、「平泉」、「須賀川」の場面を例に挙げて考察していったが、それ以外の場面を含めた「奥の細道図」の俳諧・絵画・文字の関係におけるさらなる研究を進め、「奥の細道図」だけではなく蕪村の俳画全体について明らかにしていきたい。



(図1)



(図2)



(図4)



(図3)



(図5)



(図6)



(図7)



(図8)



(図9)



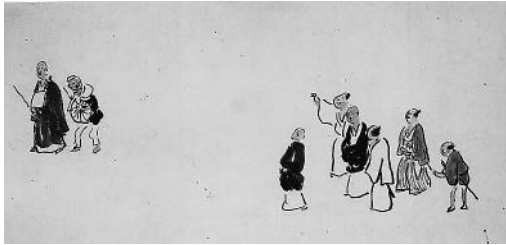
(図10)



(図11・右隻)



(図11・左隻)



「旅立ち」(図12~15・左から左下へ制作順)



(図16)



(図17)



(図18)



(図19)



(図20)



(図21)



(図22)



(図23)



(図24)



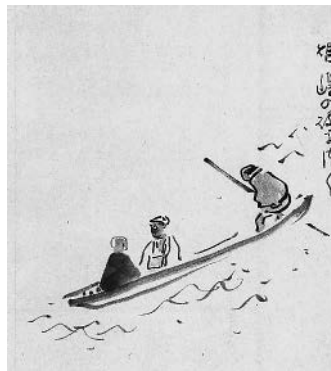
(図25)



(図26)



「須賀川」（図27～30・左から左下へ制作順）



「松島」（図31～32・左から制作順）



（図33）

