

『徒然草』の版本挿絵にみる中国逸話の絵画化

村 木 桂 子

はじめに

『徒然草』は、現代においても人気のある古典の名著である。中世の隠者文学の代表作として、『方丈記』とともに位置づけられているが、後世の人々にとっては、隠遁者の思想のみならず、現実的な視点が注がれた人生訓や処世術が強く支持されている。全二四四段にわたる内容は、有職故実、和歌、仏教、老荘思想など多岐にわたるジャンルを取り上げており、兼好法師（一二八三頃―一三五三以降）の学識の広さを示すとともに、シニカルで率直な意見や、人間味あふれるユニークな人となりが感じられる。これらの逸話は、先の見えぬ不安な世を生きる者にとって、人生の羅針盤ともなり得るものであったようで、今なお色褪せず多くの読者を引きつけている。

しかしながら、この『徒然草』が、誰もが知る古典の名著となつたのは、兼好法師の執筆後、二五〇年以上を経た江戸時代にな

つてからのことであった。兼好の没後、世の中から忘れ去られていた『徒然草』は、室町時代に歌人正徹（一三八一―一四五九）によつて見いだされ、ごく一部の教養人にも知られる程度であつた。

それが、江戸時代初期の古典文学および王朝文化復興の気運により、雅の領域では、公家や儒学者らによる研究が盛んになり、慶長十八年（一六一三）に烏丸光広（一五七九―一六三八）による注釈本の出版を嚆矢として、後世の版本に大きな影響を与えた。¹⁾このような出版文化の隆盛は、俗の領域においても『徒然草』が敷衍する重要な要因となった。貞享、元禄期（一六八四―一七〇二）には絵入り版本を含む十五点あまりが京都の著名な書肆から上梓され、町人が古典文学に親しむ端緒となり、次いで大坂、江戸で重版され、全国的に好評を博し、町人階層のための教養書として愛好されていった。²⁾なかでも初学者の町人が、これまで馴染みのない王朝文化、中国文学、仏教、老荘思想などの種々の逸話を理解するためには、版本の挿絵の存在は極めて重要であつたこ

とは想像に難くない。

これまで、『徒然草』の挿絵について、中野雅之は『なぐさみ草』の挿絵が奈良絵のイメージの源泉になっていることを指摘し、絵画化される章段の選択や図様の定型化について論じた³⁾。さらにこの研究を踏まえて塩出貴美子は、富美文庫や蓬左文庫所蔵の奈良絵本の図様と『なぐさみ草』の挿絵との密接な関連を立証した⁴⁾。また、近年では、柴田雅生、山本陽子らによって、明星大学所蔵の絵入り和本についての研究が行われ、同大学所蔵の『徒然草』が『なぐさみ草』の挿絵と不可分の関係にあることを論じている⁵⁾。このように先行研究では、『なぐさみ草』との関連に着目して論じた個別研究が中心である。

そこで本稿では、前号で指摘した元禄期を画期とした絵入り版本の系譜と挿絵の特質についての考察を踏まえて、初学者の理解の一助となるために、挿絵はどのような機能を果たしていたのかについて考察したい。江戸時代に爆発的に普及した『徒然草』の読者について、横田冬彦は、『徒然草諸抄大成』などの注釈書研究を享受する読者と、『徒然草』の簡便化や容易化、世俗化、俗流化によって「拡大した読者」に二分され、それらは切り離されたまま存在していたことを指摘している⁷⁾。本稿で対象とする初学者とは、もちろん後者の世俗化した読み物やパロディ本を愛好した「拡大した読者」を指す。具体的に言えば、堺の夷島で近松門左衛門（一六五二—一七二五）が語る『徒然草』の辻講釈に夢中になり、

さらには貞享・元禄期に盛行した絵入り版本によって、初めて『徒然草』のテキストとイメージに触れた町人を想定している。このような初学者にとつて、馴染みの薄い中国文学、中国哲学に関する逸話を引用した章段は、どのような場面を絵画化しているのか、その図様の源泉は何か、また挿絵に施された工夫には、いかなる出版意図があったのかという問題について考察することにする。

それらを明らかにするために第一章では、元禄期を中心に十八世紀前半までに制作された絵入り版本のうち十点を概観し、『徒然草』の挿絵の体裁、絵画化された場面など諸本の特徴を明らかにする。第二章では、第一章で取り上げた特徴を踏まえて、中国由来の逸話を絵画化した場面を確認し、構図、図様、風俗表現について分析する。おわりに、これらの分析を通して、江戸時代前期から中期において、書肆が『徒然草』を出版するにあたり、読者の教養の向上に寄与し、また、新たな読者を獲得するために行った制作意図について言及する。

一 版本の挿絵について

『徒然草』の挿絵について言えば、先行研究でも指摘されているように、松永貞徳（一五七一—一六五四）の絵入り注釈書『なぐさみ草』（慶安五年・一六五二跋）が、後続する奈良絵本や版本の絵画化や図様の様相に多大な影響を与え、図像の源泉となったことは極めて意義深い⁹⁾。

表一は、『徒然草』の絵入り版本のうち、慶安五年（一六五二）から寛延三年（一七五〇）の期間に出版された主要な版本AからGまで十点を一覧にしたものである。この表に即して、諸本の書型、テキストおよび挿絵の構成、絵画化された場面を簡潔に概観する。

まず、諸本の書型は、当時、「物の本」と呼ばれた和漢の古典籍類に用いられた、美濃判紙を二つ折りにした大本という判型である^⑩。この「物の本」は、嵯峨本などの豪華本を愛好した公家や上層の武家、富裕な上層町衆などが主たる読者層であったことから、初期の『徒然草』の読者もこうした階層の人物であったことは想像に難くないだろう。

次に、テキストの構成について確認すると、本文と詳細な注釈を付けるものは、Aの『なぐさみ草』で、半丁の下三分の二に本文を記し、その上三分の一に語句を詳解し、関連する和漢、古今の逸話を頭注として十二行で記すという体裁で充実している。さらに、各章段の終わりには、松永貞徳自身の総評を記した大意が付随し、本文、注釈、大意の部構成となっており、諸本の中で出色の出来映えである^⑪。

Bの『大字絵入つれ草』は、貞徳本をもとに開板したものであるが、注釈部分を欠き、半丁に十三行で本文を記している。このほか、C以降については、Dの『徒然草吟和抄録』、Eの『改正頭書つれ草絵抄』を除いて、本文のみを半丁に十二から十

五行で記している。このように時代が降るにしたがって、注釈の割合が減少、あるいは消滅していく。その代わり、冒頭に卜部氏系図や禁裏の見取り図、公家、門跡寺院の名鑑を付すなど、文字から口絵に置き換えることによって、読者にとって馴染みのない情報を簡潔に、かつわかりやすく整理して提供する工夫がなされている。このような工夫は、『徒然草』が古典文学の見識を深めるための研究書としての性格から、はじめて古典に触れる町人のための教育書としての性格を有するものへと変容していったと言えるだろう。

さらに、挿絵の体裁については、四つに分類することができる。半丁に一図を描くもの、半丁を二分割して二図を描くもの、半丁の上部の頭注部分に小画面を描くもの、半丁二枚分を左右見開きにして一図を描くもの、である。

半丁に一図を描くものは、Aの『なぐさみ草』、Bの『大字絵入つれ草』、Cの『絵入徒然草』、Dの『徒然草吟和抄録』、Hの元文二年（一七三七）版『徒然草』である。このうちDについては、挿絵全体の二割に左右見開き図を含む混合型である。半丁を二分割して二図を描くものは、Gの『新板絵入つれ草』である。画面中央を雲霞や岩で分割し、上下に独立する二図を配している。Eの『改正頭書つれ草絵抄』は、頭注部分に挿絵を配するが、半丁の四分の一ほどの横長の小画面に、各段の情景を時系列順に一から三図を用いて描写している。小画面ながら、画中

に人物や建造物、器物などの名称を書き入れたり、状況を説明する文言を付け加えたりするなど、他の諸本では例にない体裁で、さながら注釈の文字情報を絵画情報に置き換えた感がある。半丁二枚分を左右見開きにするものは、Fの『女訓徒然草』、Iの『絵本徒然草』、Jの『絵本垣衣草』である。Hの『絵本徒然草』は、元文五年（一七四〇）に西川祐信（一六七一一一七五〇）が序と挿絵を著し、評判となったもので、十年後の寛延三年（一七五〇）に続編のI『絵本垣衣草』が出版された。左右見開きに描いた挿絵の余白に、本文の一節をダイジェストとして記したもので、他の諸本とはまったく体裁を異にしている。

また、絵画化された場面を見ると、序および二四三段の全二四四段のうち概ね一段を一図に収まるように描いている。ただし、唯一の例外は、元禄四年（一六九一）に出版されたEの『改正頭書つれづれ草絵抄』である。前述したとおり、頭注部分の小画面に二一段分、三二〇図におよぶ挿絵を付し、注釈の図示という特徴が垣間見える。

挿絵の数を見ると、Aは一五八図、Bは二十図、Cは二十四図、Dは三十三図、Fは十五図、Gは三十二図、Iは五十二図、Jは三十二図と、AからJまでのおよそ百年間で、絵画化される場面が二、三十図ほどに集約されていく傾向にある。表一では、次の十四の章段が共通して選択され、当時人口に膾炙した情景であったことが見て取れる。

第八段	世の人の心惑はず事
第十一図	神無月の頃
第五一段	龜山殿の御池に
第六八段	筑紫に、なにがしの押領使
第八七段	下部に酒飲まする事
第一二九段	顔回は
第一三七段	花は盛りに
第一五四段	此の人、東寺の門に
第一七一図	貝を覆ふ人の
第一八八段	或者、子を法師になして
第一九五段	或人久我繩手を
第二一四段	想夫恋といふ葉は
第二三六段	丹波に出雲といふ所
第二一八段	狐は人に

このうち、中国の逸話を引用している段は、第一二九段の「顔回は」と第二一四段の「想夫恋といふ葉は」の二点のみである。

二 中国逸話の絵画化

『徒然草』の各章段では、老荘思想、古代中国の文人や隠者の逸話を随所に引用して、論を展開している。これらの逸話は、近世に相次いで出版された『徒然草』の注釈書類においても丁寧な解

説されており、注釈書の読者が、兼好の意図を正確に理解しようと腐心していたことが看取できる。ところが、絵入り版本においては、これら中国逸話が絵画化される場面はごく僅かである。このような傾向は、先に横田冬彦が指摘したとおり、『徒然草』の読者層が、注釈書研究を享受する層と、世俗化、俗流化した版本に親しんだ新興読者層に分離していたことと関連があるだろう。¹²⁾

表一で中国の逸話を絵画化した場面を確認すると、十点のうち四点が、中国由来の逸話を全く絵画化していないことに気付く。それらは、Cの寛文十二年（一六七二）版『絵入り徒然草』、Gの元禄十六年（一七〇三）版『新板絵入りつれづれ草』、Hの元文二年（一七三七）版『つれづれ草』、Jの寛延三年（一七五〇）版『絵本垣衣草』である。これらは、作者不明なものも含めて、やまと絵の伝統的な技法が確認できる。例えば、引目鉤鼻の面貌、有職故実に基づいた王朝風俗の描写、枝を四方に広げた笠松やなどらかな土坡の特徴的な描写などである。しかも貴賤の老若男女の風俗や図様は、中世の絵巻物を髣髴させるもので、版本の名もなき絵師のやまと絵学習の成果が見て取れる。なおかつ、Gは冒頭に禁裏の見取り図である「當時禁中圖説」を付けていることから、王朝文化へ傾注する姿勢も感じられる。

また、Jの前編であるIの元文五年（一七四〇）版『絵本徒然草』では、唯一、第十八段の「人は己をつづまやかにし」の孫辰と許由の故事のうち、許由のみを中国風俗で描いている。その描

法は狩野派の描く中国人物と比べても遜色のない出来映えである。ところが、中国人物を描くものは、これ一図のみである。第一二九段の「顔回は」では、通常諸本で絵画化されている、韋誕が凌雲観に掲げられた扁額の文字を書いたという情景ではなく、江戸風俗の人物が車座になって、顔回の記事に聞き入るといふ情景に置き換えられているのである。このような例に鑑みると、表一の十点のうち、ほぼ半数はやまと絵志向の作品として制作され、中国逸話および中国風俗の絵画化は等閑視されていたと言うべきだろう。元禄期を過ぎる頃からこの傾向は顕著になっていくように見える。

版元に注目すると、H、I、Jは、ともに京寺町通松原下ルの菊屋喜兵衛によって出版されている。Jの『絵本垣衣草』の西川祐信の序文によれば、「絵本つれづれ草世にひろまりぬるとて又も書林の需しきりなれば」とあり、前編のI『絵本徒然草』の好評を当て込んだ書林の求めによって執筆した旨を語っている。菊屋喜兵衛はこうした書林の一人であった。また、菊屋のほか、菱屋治兵衛による求板本も確認できる。¹⁴⁾西川画には、やまと絵の優美な王朝風俗のみならず、つぶし島田に鶴鶴髯という当時大流行した髪型に、『雛形都風俗』（一七一一）に掲載された最新の小袖を身に纏った女性が描かれている。さしずめ王朝の雅と当世の粋を車輪の両輪のように配しているようである。¹⁵⁾このような古今の嗜雅やかな風俗描写は、太平の世を謳歌していた元禄期の町人の嗜

好になつたものであつたようで、おそらく、菊屋、菱屋などの書林は、流行に敏感な女性読者を念頭において、西川画のようなやまと絵系の挿絵の出版を目睹したと考えられる。

1. 描かれた中国逸話

次は、表一で取り上げた十点のうち、中国由来の逸話を絵画化したものの一覧である。絵画化された場面は次の十段である。

- 第十八段 人は己をつづまやかにし（孫農・許由の故事）
A、B、D、E、J 5点
- 第二十一段 よろづのことは月見るに（嵇康、水鳥・魚を見る）
A、E、F 3点
- 第三十八段 名利につかはれて（金は山に捨て、玉は淵に投ぐ）
A、E、F 3点
- 第一〇八段 寸暇を惜しむ人なし（白蓮社、慧遠の故事）
A、D 2点
- 第二二〇段 唐の物は（唐土船）
A、C、E、J 4点
- 第二二一段 養い飼ふ物には（王子猷が鳥を愛す）
A、D、E 3点
- 第二二九段 顔回は（韋誕、凌雲觀扁額を揮毫する）
A、C、E 3点

第一七〇段 さしたる事なくて（阮籍青眼の故事）

E 1点

第二二一段 よろづの事は（孔子、顔回が不遇であつた故事）

E 1点

第二二四段 想夫恋といふ楽は（晋の王儉が蓮を愛した故事）

A、B、C、D、E 5点

この十段分のなかで、最も多く絵画化されているのは、Eの『改正頭書つれづれ草艸絵抄』の九段で、ついでA『なぐさみ草』が八段を絵画化している。先行研究で指摘されているように、『なぐさみ草』の図様が、後続する奈良絵本や版本の挿絵の源泉となつたことは、よく知られている¹⁶。さらに、図様を踏襲するのみならず、構図を左右反転させたり、人物の数や仕草を変更したりするなど、若干の調整を加えて図様を利用しているのである¹⁷。このような図像の踏襲や改変は、全二二一段を三二〇図にわたり絵画化している、Eにおいても確認できる。Eの挿絵は、仮名草紙の作者としても知られている、艸田齋三徑こと苗村丈伯（一六七四―一七四八）であるが、Cの『絵入徒然草』の図様を採用して、人物を左右反転させたものや、人物に新たな持物を加えている。このように、先行する版本の挿絵を踏襲、あるいは参照する例は近世初期においては珍しくなかつたようで、『徒然草』の挿絵においても先行作例と後続作例の間に不可分の関係が認められる。

2. 孫晨と許由の画像

それでは、当時の制作者（絵師）や読者にとって馴染みの薄かったであろう、中国逸話の絵画化においては、どのように図様が制作されていったのかを、第十八段「人は己をつづまやかにし」を例に挙げて見ていくこととする。

第十八段「人は己をつづまやかにし」では、A、B、D、E、Jの五点が絵画化している。文中では、許由と孫晨の二人の隠者の例を挙げて、清貧を尊び、節儉の徳を説いている。まず許由の逸話は次の通りである。

唐土に許由といひつる人は、さらに身にしがへるたくはへもなく、水をも手してさゝげて飲けるを見て、なりひさごといふ物を人のえさせたりければ、或る時木の枝にかけたりけるが、風にふかれてなりけるを、かしがましとれすてつ。また手にむすびてぞ水ものみける。いかばかり心のうち涼しかりけん。

許由とは、古代の堯帝が天下を譲ろうとしたのを厭い、箕山に隠棲したという高士である。『徒然草』には、『蒙求』の標題の「許由一瓢」、あるいは『高士伝』の「許由掛瓢」として知られる逸話が引用されている。¹⁹ 許由が箕山に隠れていた時に、杯器がなく、川の水を手で掬って飲んでいた。ある人が、気の毒に思って、許

由に瓢を与えた。ある時、この瓢を傍らの木の枝に掛けていたところ、風に吹かれて瓢が鳴るのをやかましく思い、瓢を棄ててしまった。それから許由は、また手で水を掬って飲んでいたというものである。兼好法師は、許由の何もかも棄て去った清貧な姿にいたく共感したようで、どんなにその心の中はすがすがしかっただろうと述べている。続いて兼好は、もう一人の隠逸の士、孫晨の逸話を語っている。

孫晨は、冬の月に衾なくて、藁一束ありけるを、夕には是れにふし、朝にはをさめけり。もろこしの人はこれをいみじとおもへばこそ、しるしとめて世にもつたへけめ、これらの人は、かたりもつたふべからず。

これも『蒙求』の標題の「孫晨藁席」からの引用である。²⁰ 孫晨は冬の寒い時期に夜具がなかった。一束の藁があったのを、夜には寝具として用い、朝になると片付けたという故事である。兼好は、中国の人は、このような生活を立派だと思ふからこそ、書き留めて後世に伝えたのだろうが、我が国の人はそんな事実があったとしても、書物に書きとどめるどころか、語り継ぐはずもないと記している。

富倉徳次郎は、「無一物の孫晨・許由は、兼好が考え得る最高次の人間像」であったといい、単なる中国崇拜ではなく、我が国の



図2 奈良絵本『徒然草』孫農と許由



図1 『なぐさみ草』孫農と許由

古代文献がこのような求道者の伝記を全く持っていない事への非難であると指摘している。⁽²¹⁾ このような見解は、『徒然草』の古注、新注ともに注釈書と同じくするものである。⁽²²⁾

挿絵をみると、Aの『なぐさみ草』図1では、半丁の中央に霞や雲で画面を上下に二分割し、上に孫農、下に許由を描いている。許由は、川に向かって座り、勢いよく流れる水の中に手を入れて、今まさに水を飲もうとする仕草で描かれている。許由の背後には、葉を落とした樹木があり、枝には半分に割った瓢が掛かっている。

一方、孫農は、粗末な茅葺きの東屋に藁を敷いて、寝衣もない姿で、頬杖をつきながら、冬の冴え渡る満月を眺めている。孫農と許由は画面の対角線上にバランスよく配されており、岩や樹木、人物の描き方には、狩野派の特徴が看取できる。この挿絵からは、本文の情報を正確に汲み取り、可能な限り忠実に絵画化しようとする、絵師の姿勢が感じられる。例えば、許由の枝に掛かり、風が吹くたびにカラコロと鳴る「なりひさご」、手で水を掬う仕草、孫農の冬の月、藁の床などのモチーフは、この逸話を構成する上で不可欠のものであることを、絵師はよく理解している。

この図様は、B『大字絵入つれづれ草』や、同時代に制作された豪華な奈良絵本においても採用されている。図2の彩色された奈良絵本では、版本では抜け落ちたか、割愛したであろう描写が確認できる。許由の背後や孫農の視線の先の樹木は、枯木ではなく、赤く色づいた紅葉のよう目で目を楽しませてくれる。ただし、

奈良絵本と版本を比較すると、版本では、「なりひさこ」は、許由の顔近くに大きく描かれ、また水を掬う仕草では、許由は川に身を乗り出すように体を傾け、川の水に手を浸しているかのように描くなど、版本挿絵では、逸話の重要なモチーフを強調し、テキストの内容を忠実に、わかりやすく視覚化することに注力している。このように『なぐさみ草』の図様は一つの規範となっていたのである。

ところが、Dの『頭書徒然草絵抄』では、『なぐさみ草』とは岩山、樹木、人物の面貌など描法は異なるものの、画面を霞で上下に分割し、上に孫晨、下に許由を描く点、両者を対角線上に配する点は共通している。



図3 『頭書徒然草絵抄』許由

ここで注目すべきは、挿絵を見る限り、必要不可欠なモチーフを描かないなど、テキストの解釈が異なっている点である。例えば、図3の許由の姿は、川に頭を突っ込んでいるかのように、上体が大きく前傾している点が目を引く。この許由の不自然な姿勢と傍らに小

さな滝が見えることから、許由のもう一つの著名な逸話、「許由洗耳」を想起することができる。すなわち、堯帝が許由に天下を譲ろうとしたことを聞いた許由が汚れた事を聞いたとして、潁川で耳を洗ったという故事である。この逸話を描いた作品に、狩野永徳筆《許由巢父図》(双幅、東京国立博物館) 図4がある。永徳は、深山の滝の傍らに立つ許由を描く。許由は左手で耳に触れ、流れ落ちる滝水に右手を差し入れ、耳を洗おうとしている。この逸話を記した文献を見ると、「臨池洗耳」、「臨川洗耳」、「洗耳」とあるが、滝の文字は見えない。おそらく許由と滝を結びつけたのは、元信以来の狩野派の画囊によるものと推察できる。Dの許由は、狩野派の伝統的な画題である「許由巢父図」を参照した可能性が考えられ、逸話の内容と図様が合致しない結果となっている。



図4 狩野永徳筆《許由巢父図》部分
許由、東京国立博物館

同様の例は、図5の孫晨の場面においても確認できる。孫晨は、夜具の代わりに藁を体に掛けてうつ伏せになっているため、冬月を眺めることもない。藁の寝床、冬月というモチーフが図から消滅している。こうした重要なモチーフの消失は、とりもなおさず、Dの制作側が、読者に対して、テキストで引用されている重要な逸話について、正確に伝達するという教育的配慮が希薄であったことを示している。

これに対して、テキストの内容を可能な限り正確に伝達しようとする例もある。これが、Eの『改正頭書つれづれ草絵抄』である。半丁の上部三分の一の縦5・8センチメートル、横17センチメートルほどの小画面ながら、図6の許由は、永徳画(図4)を左右反転した図様で、深山で流れ落ちる滝に手をかざす許由を描いている。ただし、許由は永徳画にあるように耳に触れてはいない。さらに、許由の横には「きよゆうといひつる人水を手してさゝげつみける」と

の書き込みがある。また、画中の樹木の枝には半瓢が下げられてあり、「なりひさご」と書き込みが見える。図様こそ永徳由来の「許由洗耳」を連想させるが、これらの文言やモチーフを付加することによって初めて、画中の許由が「許由掛瓢」という画題として成立することができるのである。こうした配慮は、初学者にとっても好ましいものであったことだろう。



図5 『頭書徒然草絵抄』孫晨



図6 『改正頭書つれづれ草絵抄』許由

3. 嵇康の画像

ところで、図様の借用、転用をする際に、内容と図様を混同して誤った図像を掲載したと思われる例がある。第二十一段「よろづのことは、月見るにこそ」の「嵇康も、山沢に遊びて、魚鳥を見れば心楽しぶといへり」という場面の挿絵である。兼好は、竹林の七賢の嵇康が、山野に遊んで、魚や鳥を見て心を楽しませたという、『文選』「与山巨源絶交書（山巨源二与へテ絶交スル書）」の故事を引用して、自然の清麗な美しさに親しむことの大切さを述べている。

図7のA『なぐさみ草』では、中景の岩座に頬杖をついて水面を見つめる嵇康を描く。嵇康の視線の先には、つがいの水鳥、水面で跳ねる双魚、鴛鴦も一羽見える。背後には枝が屈曲した松を描き、放射線状に松葉が広がる、いわゆる車輪松を描いている。遠山の向こうには満月が見える。狩野派が得意とする漢画である。これに対して、図8のF『女訓徒然草』では、図7のA『なぐさみ草』よりやや近接拡大した構図であるが、岩座に座し、頬杖をつきながら水下を眺めるといふ図様は共通している。両者ともに人物の姿態は、近似しているが、足の組み方が異なっている。図7のAは、水面を覗き込むように、前のめりになっているのに対して、図8のFでは上体が開いて、ゆったりとした風情が感じられる。そして、水中から一匹の魚が顔を覗かせている。しかし、よく見ると嵇康の背後の車輪松には、柄の長い柄杓のようなもの



図7 なぐさみ草 嵇康



図8 女訓徒然草 部分 嵇康

がぶらさがっていることに気づく。このことから、第十八段の許由との錯簡の可能性も考えられる。

後世の絵手本であるが、大岡春卜の『和漢名画苑』四巻に、狩野玉楽筆の許由図が掲載されている。その図(図9)を見ると、許由の傍らには柳が強風にあおられ、その枝に掛けられた瓢箪も大きく揺れている。「許由掛瓢」の故事について言えば、瓢を描くことによつて、「許由掛瓢」という画題が初めて成立するのである。それ故、瓢は人物を同定するために必要不可欠な重要なモチーフであつた。とはいえ、改めてFを確認すると、見開きで全十五図の挿絵のなかに、第十八段の挿絵を思わせる図は見当たらない。この図は、第二十一段の文中に挟まれるように配置されていることから、どうやら第二十一段の挿絵、つまりこの人物を嵯康と見なしているのは間違いないだろう。

もう一度、第二十一段(図10)の画中人物をよく見よう。水辺を臨む岩座に座り、頬杖をついて物思いにふける隠者はゆとりが見える。見開き図の画面の右手前に人物と松樹を配し、左側には、画面奥へとなだらかな土坡が広がり、広葉樹が生えている。深山幽谷の景観というよりは、手入れの行き届いた庭園のようにも感じられる。

頬杖をついてまどろむ人物といえ、十七世紀に京都、江戸で活躍した尾形光琳(一六五八―一七一六)の《太公望図》(京都国立博物館)の太公望その人にイメージが重なる。太公望の図像と

いえば、頭全体をすっぱりと覆う頭巾を被り、釣り糸を垂らす図様がよく知られている。ところが、光琳の描いた太公望は、このような伝統的な図様とは一線を画した、新しい図像であるという⁽²³⁾。さらにこの図像は、明より舶載された版本『仙仏奇縁』の仙人を描いた図像を参照したことが指摘されている⁽²⁴⁾。余談ではあるが、光琳が私淑した俵屋宗達は、この『仙仏奇縁』の図像に依拠しながらも、自由に改変して自身の作品を制作したことが知られている⁽²⁵⁾。

この太公望図を左右反転すると、Fの図様と非常に類似した構図であることがわかる(図11)。左手を頬にあて、膝を立てて座る姿態、頭頂部を覆う小さい頭巾、緩やかな曲線を描く岩の形、穏やかな水面など、構図、モチーフともに重なることに驚く。

光琳画の注文主や明確な制作年、あるいは本図が披露された年は明らかではないが、F『女訓徒然草』の作者、都の錦こと宍戸光風女紫(一六七五―没年未詳)と、尾形光琳の活躍時期はほぼ同時代で、両者が活躍した地域も京都、大坂、江戸と共通する。都の錦も元禄期以降、江戸に進出し、『元禄曾我物語』などを出版したバスター作家となつていった。如才のない人物であつたようで、各地の後援者や有力版元と良好な関係を築いていたことは想像に難くない⁽²⁶⁾。そのような人間関係の中で、都の錦は、尾形光琳の《太公望図》をどこかで見知っていた可能性はないだろうか。あるいは、本画ではなく、版元などから絵手本の類を齎されたかもしれない。



図9 『和漢名画苑』四巻 許由

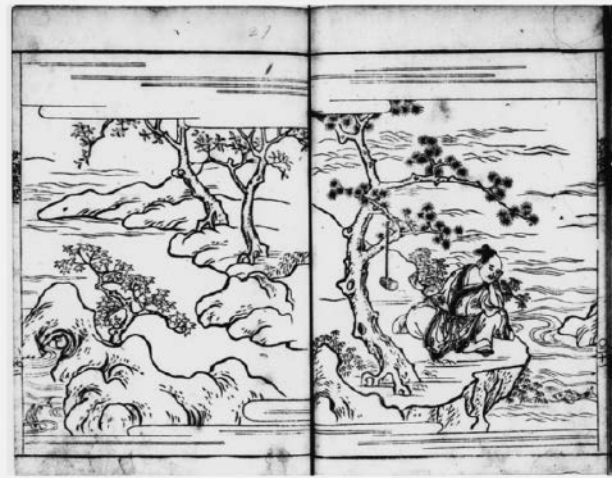


図10 女訓徒然草 嵇康

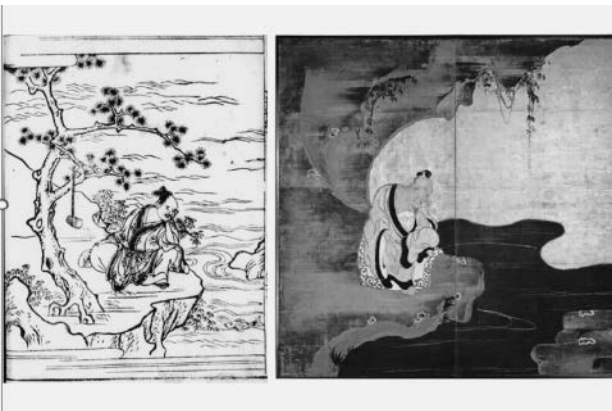


図11 女訓徒然草の嵇康と尾形光琳筆《太公望図》(左右反転)

このような状況を踏まえると、Fの嵇康が、光琳の《太公望図》から何らかの影響を受けていたと仮定して差し支えないだろう。絵画制作において、本来の図像がもつ属性とは無関係に、図様の形態やモチーフを利用することは、決して珍しいことではない。とはいえ、嵇康に太公望の姿態、構図を借用することによって、竹林の七賢の隠逸の士という従来のイメージに、新たなイメージを加味したのだとは言えないだろうか。

太公望も隠逸の士である。もとは渭水のほとりて釣り糸を垂れて日々を過ごしていたが、ある時周の文王に見いだされ、武王を助けて天下を治め、斉の始祖となった人物である。太公望の画題は、在野の賢人が権力者に見いだされ、天下を治めるといふ立身出世の故事が、武家階級に愛好され、狩野派によって絵画化され、当時親しまれた著名な画題であった。

おわりに

以上のとおり、元禄期を中心とする挿絵を概観すると中国由来の逸話を絵画化する際には、Aの《なぐさみ草》の図像を踏襲するばかりではなく、狩野派や尾形光琳の絵画作品などの本画や、絵手本から図様の借用、転用、アレンジが行われていた。絵画制作において、先行作品の図様を踏襲して描き継いでいくことは、決して珍しいことではなかった。『徒然草』の中国逸話の絵画制作に関して言えば、狩野一溪（一五九九—一六六二）が編纂した《後素集》（二六二三）に掲載された中国画題を参照するという、いわば正攻法で臨んだのではなく、本画が描き継がれる過程で、版本に図様が採用され、さらにそれを借用したという、二次利用、三次利用であったと見るべきだろう。しかしながら、Eの『改正頭書つれづれ草絵抄』のように、テキストの流れに従って、時系列で絵画化をし、文字情報を画中に加えるという、丁寧な仕事は、初学者の読解に大いに役立ち、小画面というハンデを補って余りあるものであった。また、Fの『女訓徒然草』は、中国逸話に文中で紹介した光琳作品のほかに、狩野派の屏風作品からも人物を借用している。おそらく、都の錦の愛読者層、すなわち富裕な町人階層の嗜好や、都の錦本人の鑑識眼などと相俟って生まれた版本であろう。

一七〇〇年以降にやまと絵系の挿絵が増加するのは、寺子屋で

の学習と無縁ではないだろう。寺子屋は、十七世紀後半から十八世紀にかけて、京都、大坂、江戸の三大都市を中心に普及し、全国に敷衍していった。²⁷⁾さらに、大都市の寺子屋では、女性の師匠が登場し、女性の安定的な職業として確立した。それにともない、女兒の寺子屋就学率も向上していった。²⁸⁾

都の錦は、『元禄太平記』（元禄十五年）で、「初心のためには『女訓つれづれ』尤重宝也」と自著のF『女訓徒然草』を紹介している。²⁹⁾このほか、「かりそめに見るには」、「深くかんがふるには」といった項目もあり、『徒然草』の学習において、段階的な読書の道筋が形成されていたことが窺える。このような記述から、『徒然草』の絵入り版本の読者は、町人のなかでも、寺子屋に集う女性、子供であった可能性が考えられる。

初学者にとって難解な中国逸話を当世風俗に置き換えるなどの工夫は、時好性に加えて、都の錦が「初心のため」と位置づけた、新しい読者を自然に『徒然草』の世界に誘うための工夫であった。とはいえ、中国逸話の絵画化の減少は、『徒然草』の教養書としての立場から、親しみやすい軽い読み物という位置づけへと変容していったことと決して無関係ではない。

表一 主要な絵入版本

I	H	H	G	F	E	D	C	B	A	書名	出版年	版元	作者・絵師	本文	挿絵
絵本垣衣草	絵本徒然草	徒然草	新板絵入つれづれ草	女訓徒然草	改正頭書つれづれ艸絵抄	徒然草吟和抄録	絵入徒然草	大字絵入つれづれ草	なぐさみ草						
寛延3年(1750)	元文5年(1740)	元文2年(1737)	元禄16年(1703)	元禄15年(1702)	元禄4年(1691)	元禄3年(1690)	寛文12年(1672)	寛文10年(1670)	慶安5年(1652)						
菊屋喜兵衛(京都)	菊屋喜兵衛(京都)	菊屋喜兵衛(京都)	磯田太良兵衛(京都)	岩田屋半七	①林和泉椽(京都) ②萬屋庄兵衛・大文字屋七郎兵衛	①帯屋甚右衛門(大坂) ②川勝五郎右衛門(京都)		①大和田安兵衛 ②森本専助(大坂) ③山本久左衛門(京都)							
西川祐信画	西川祐信画			六戸光風女紫(都の錦)	艸田齋三徑(画)				松永貞徳						
絵本徒然草の続編	絵に徒然草の文言が付く	半丁に15行、ふりがなあり	冒頭に「當時禁中圖説」、本文は半丁に15行、ふりがなあり	本文8行、本文のあと割注あり、ふりがなあり	冒頭に徒然草大意あり 半丁に12行	冒頭に「下部系図」あり、半丁に15行、上三分の一に注釈25行、下三分の二に本文	冒頭一丁分に注釈、解説あり	半丁に14行、句読点、濁点、漢字にはふりがなあり	半丁の上三分の一に注釈18行、下三分の二に本文9行						
見開き36図	見開き52図	半丁12図	32場面を描く	見開きに15図	211段分を310図に 絵画化	33図(うち左右見 開き図は6図)	上 半丁13図、 下 半丁11図	上 半丁10図、 下 半丁10図	半丁158図						

注

- (1) 永積安明校注・訳『徒然草』解説〔方丈記／徒然草／正法眼蔵随聞記／歎異抄〕新編日本古典文学全集四四、小学館、一九九五年、三〇二～三〇三頁)によると、慶長十八年(一六一三)に刊行された『徒然草』は、後陽成天皇(一五七二―一六一七)、後水尾院に『徒然草』進講した経歴をもつ儒者の三宅寄齋(一五八〇―一六四九)の講義録を鳥丸光広(一五七九―一六三八)が校訂を加えて出版したものであるという。
- (2) 拙稿「元禄期における『徒然草』の版本挿絵」、『関西大学東西学術研究所紀要』第五十六輯、二〇一三年、六十二頁
- (3) 中野雅之「金沢文庫と徒然草―金沢文庫の『徒然草』関係資料を中心に(特集徒然草―新たな読みの可能性を探る)―」(『徒然草の世界』)、『国文学解釈と鑑賞』六二号、一九九七年、八四～八八頁
- (4) 塩出貴美子「『なぐさみ草』の挿絵について―『徒然草』の絵画化」、『奈良大学大学院研究年報』一九号、二〇一四年、一八一～二〇頁、同「富美文庫蔵『徒然草』考―挿絵の比較を中心に」、『奈良大学紀要』三八号、二〇一〇年、一三四～二〇八頁
- (5) 柴田雅生、山本陽子、勝又基、矢吹道郎「明星大学蔵絵入り和本の基礎的研究とWEB公開、教育実践への応用」(明星大学平成二二年度特別研究費(共同研究助成費)研究成果報告書、二〇一二年
(<http://ehon-emakimisei-u.ac.jp/report/h22rep.pdf>))
- (6) 注2前掲、拙稿「元禄期における『徒然草』の版本挿絵」、『関西大学東西学術研究所紀要』第五十六輯、二〇一三年
- (7) 横田冬彦「『徒然草』は江戸文学か?―書物史における読者の立場―」、『身体・メディアと教育』(論集現代日本の教育史7)、(株)日本図書センター、二〇一四年、二七五頁
- (8) 河竹繁俊「近松門左衛門」(人物叢書二二二)、吉川弘文館、一九八八年、二十二頁
- (9) 注3前掲中野論文、注4前掲塩出論文、注5前掲柴田、山本論文参照
- (10) 中野三敏「書誌学談義 江戸の板本」岩波書店、一九九五年参照。近世初期の書型については、そのジャンルによって明確に区別されていた。すなわち、大本は、和漢の思想や文芸などの典籍類に、それより小さい中本は、通俗的な読み物である草子類で採用された。
- (11) 「なぐさみ草」については、以下の文献を参照した。日本古典文学会編、堤精二・小高道子解説、松永貞徳著「なぐさみ草」上、下(日本古典文学影印叢刊二八～二九)、貴重本刊行会、一九八四年、小高敏郎「松永貞徳の研究」正篇、臨川書店、一九八八年
- (12) 注7前掲、横田冬彦「『徒然草』は江戸文学か?―書物史における読者の立場―」、『身体・メディアと教育』(論集現代日本の教育史7)、(株)日本図書センター、二〇一四年、二七五頁
- (13) 佐藤悟「挿絵から見た近世小説史」、『十九世紀の文学』(岩波講座日本文学史第二〇巻)、岩波書店、一九九六年、一八二～一八七頁
- (14) 松平進「師宣祐信絵本書誌」、青裳堂書店、一九八八年
- (15) 注2前掲、拙稿「元禄期における『徒然草』の版本挿絵」、『関西大学東西学術研究所紀要』第五十六輯、二〇一三年、六六～六七頁
- (16) 注4前掲、塩出貴美子「『なぐさみ草』の挿絵について―『徒然草』の絵画化」、『奈良大学大学院研究年報』一九号、二〇一四年、一八一～二一〇頁
- (17) 注5前掲、山本論文参照。柴田雅生、山本陽子、勝又基、矢吹道郎「明星大学蔵絵入り和本の基礎的研究とWEB公開、教育実践への応用」(明星大学平成二二年度特別研究費(共同研究助成費)研究成果報告書、二〇一二年
- (18) 徳田和夫「お伽草子研究」、三弥井書店、一九九八年参照
- (19) 三谷榮一、峯村文人編「増補徒然草解釈大成」、有精堂、一九八六年、一七一～一七五頁
- (20) 注15前掲、三谷榮一、峯村文人編「増補徒然草解釈大成」、有精堂、一九八六年、一七一～一七五頁

- (21) 富倉徳次郎『類纂評釈徒然草』開文社、一九五七年参照
- (22) 注15前掲、三谷榮一、峯村文人編『増補徒然草解釈大成』、有精堂、一九八六年、一七一〜一七五頁
- (23) 古明地樹「絵本通宝志」にみる橘守国の作画法 第五上「太公望」を中心に
- (24) 五十嵐公一「依屋宗達と仙仏奇踪」、『聚美』七号、二〇一三年、五〇〜六一頁
- (25) 注24前掲、五十嵐公一「依屋宗達と仙仏奇踪」、『聚美』七号、二〇一三年、六〇頁
- (26) 藤原英城「獄前の都の錦——書肆川勝五郎右衛門をめぐる——」、『近世文藝』七六号、二〇〇二年、四七〜四九頁
- (27) 石川松太郎「寺子屋」、ジャパンナレッジ『国史大辞典』二〇二三年一月四日アクセス
- (28) 注25前掲、石川松太郎「寺子屋」、ジャパンナレッジ『国史大辞典』二〇二三年一月四日アクセス
- (29) 『叢書江戸文庫六 都の錦集』国書刊行会、一九八九年

Illustrations for a Printed Edition of *Tsurezuregusa* in the Genroku Period (1688-1704):

Focusing on Pictorialization of Chinese Anecdotes

MURAKI Keiko

Tsurezuregusa (Essays in Idleness) is a collection of essays written by Yoshida Kenko (ca. 1283-1352) during the late Kamakura period. During the revival of the classical literature of the early Edo period (1603-1868), *Tsurezuregusa* came to be studied and annotated by court nobles and other educated people participating in the cultural salons that were presided over by the Gomizunoo (1559-1680), a cloistered emperor. As publishing culture arose and grew, these annotations were taken as source material for several later-printed editions, which resulted in numerous books and annotations. During the Jokyō and Genroku periods (1684-1702) in particular, more than 13 editions of *Tsurezuregusa*, including illustrated editions, were published, and it acquired popularity among the townspeople, becoming a classic treatise known to all.

Previous studies have noted instances wherein the illustrations for *Nagusami-gusa* (1652), a printed edition of *Tsurezuregusa*, became a source of illustrations for Nara-ehon; hence, it is extremely important to focus on the illustrations of printed editions of *Tsurezuregusa*.

This paper analyzes the illustrated woodblock prints that were produced during the Genroku period (1688-1704) up to the first half of the 18th century, examining the scenes that were illustrated, the source of the illustrations, and the kind of readers they had. The analysis of the text, annotations, style of illustrations, and painted scenes reveals that *Tsurezuregusa* changed from a scholarly or didactic book to an entertaining read over time. The various innovations in the illustrations suggest that the publishers aimed to attract new readers, such as women, children, and novice students who gathered at *terakoya* (temple schools). During the Genroku period, the literature, culture, and rituals fostered by the court nobles brought a cultural epoch to the samurai and merchant classes. In response to the needs of the times, new readers enjoyed the refined culture of the imperial court through the classical text *Tsurezuregusa*.

キーワード：徒然草 (“*Tsurezuregusa*”)、

版本挿絵 (Illustrations for the printed edition)、

元禄期 (Genroku period [1688-1704])