

耳鳥齋による戯画の源泉

中 谷 伸 生

はじめに

耳鳥齋の戯画の源泉は何か。これについては、従来からいくつかの主張がなされてきたが、今なお明確な結論は出ていない。耳鳥齋の戯画の源泉として考えられてきたのは、英一蝶、与謝蕪村、古磔、上田公長、大津絵、鳥羽僧正覚猶、鳥羽絵など多岐にわたり、実のところ、戯画作者としての耳鳥齋の出自は不明である。始めは狩野派の小柴探春齋（守直）に絵画を習ったという伝聞もあるが、これは耳鳥齋の戯画の出自とは無関係であろう。続いて、蕪村との関係では、高安月郊が『上方趣味』（大正十四年・一九二五年）において、耳鳥齋の戯画には蕪村の影響があると指摘している。さらに、明誉古磔との関係でいえば、古磔の数多い「大黒天図」のいささか滑稽な雰囲気、耳鳥齋の戯画と繋がっているように感じられる。暁鐘成は『浪華名家墓所集』附録において、「鳥羽僧正古磔の間を學んで狂畫に達し大に雅致あり」と記している。上田公長については、やはり高安月郊が、公長の影響があると言及しているが、両者の活動期間を考えると、公長は耳鳥齋の次世代の画家であることから、影響関係でいえば逆になる。また、

大津絵との関係については、滑稽な戯画的性格や鬼のモチーフを用いるなど、雰囲気的には類似した作品も見られる。戯画的作品で知られる一蝶との関係は、耳鳥齋筆《祇園一力康楽之図》の画面左に「英一蝶画耳鳥齋写」という墨書の書き込みがあることから、直接の影響関係も指摘できるかもしれない。鳥羽僧正との関連は、《鳥獸人物戯画》に登場する擬人化された動物たちと、耳鳥齋のそれとが類似していることと、暁鐘成の前記の文献に「鳥羽僧正を学ぶ」と記されていることから、かなり昔から両者の関係が取り沙汰されてきた。加えて、大岡春卜周辺で誕生した鳥羽絵との関係については、確かに、その人物描写がよく似ており、耳鳥齋が鳥羽絵の影響下にあつたことを否定するのも難しいが、耳鳥齋自身が、自分の絵を手足の長い鳥羽絵と一緒にしてもらっては困る、と述べていることから、簡単に断定することはできない。ついでながら、耳鳥齋の戯画は、雛屋立圃にも似た所が見られることから、耳鳥齋誕生のきっかけには、大なり小なり多様な作品群が関係していると考えるべきであろう。本稿では、以上の問いに対して、まず蕪村から考察を始めたい。

一 与謝蕪村と耳鳥齋

池大雅と並んで日本の文人画の代表者と目される与謝蕪村は、多くの戯画作品を制作しており、それらの一部には大津絵の学習を見てとることができるかもしれない。よく知られた《又平に》自画賛《逸翁美術館蔵》〔図1〕の画面上部には、「みやこの花のちりかゝるハ光信が胡粉の剥落したるさまなれり」とあり、その左に「又平に逢ふや御室の花ざかり」と墨書されている。すなわち、岩佐又兵衛に擬した架空の画家浮世又兵衛と土佐光信を結びつけた絵画である。これは、いうまでもなく、近松門左衛門作『傾城反魂香』に取材した内容で、蕪村が大津絵に興味を抱いていた決定的な証拠物件となる。蕪村が大津絵に関心を抱き、そこから利用できるものを借用したことは間違いな

いが、それを具体的に指摘するのは意外にも難しい。

ところで、高安月郊によれば、耳鳥齋の戯画には蕪村の影響がある、と指摘されている¹⁾。文人画の代表者といわれる与謝蕪村の戯画的作品は、耳鳥齋の戯画と多少とも似たところがある。耳鳥齋は寛政五年（一七九三）に《地獄図巻》（熊本県立美術館蔵）〔図2〕を描き、同年に同主題の《地獄図巻》（大阪歴史博物館蔵）を制作している。またその頃に、同じく地獄を扱った図巻の《別世界巻》（関西大学図書館蔵）を描いている。これら三種の画巻は、当世地獄を描いたもので、同じ図様が多少とも形態描写を変化させつつも繰り返し登場する。すべての場面に鬼が登場するわけであるが、大津絵の図様と共通する耳鳥齋の「鬼」のモチーフは、たとえば、蕪村筆《神変大菩薩像》（北村美術館蔵）〔図3〕にも登場し、画面上部に役行者（神変大菩薩像）、その下に二人の鬼神が描かれている。役行者は葛城山中に籠り苦行三〇年、ついに超人的な幻術を会得し、鬼神を下僕のように使ったと伝えられる。画面において役行者は、錫杖を右手に持ち、高下駄を履いている。星野鈴氏も指摘するように、あたかも役行者は、岩の上に立つというよりも空中に浮いているように見える²⁾。一人の鬼神は、両手で水差しを大事そうに持ち、まさに従順な使用人さながらである。もう一人の鬼神は、手に持つまさかりを肩にかけ、こちらも役行者の指示を待っている様子である。三人の顔つきは恐ろしいというよりも滑稽味にあふれており、とりわけ水差しを持つ鬼神は、耳鳥齋や大津絵に登場する鬼の姿に酷似する。蕪村は大津絵の表現を採り入れたのであろうか。肥瘦の線描をじくざくに走らせ、多少とも「うるさい」と見える線描の束は、大津絵の作風とはかなり異なるが、鬼神の表情などは、確かに大津絵のそれに近い。

耳鳥齋は、こうした蕪村の形態モチーフを用いているのかどうか不明であるが、確かに、両者にはよく似たモチーフが見受けられる。高安月郊が、耳鳥齋には蕪村の影響がある、と記したのも、そうした類似関係に基づくもの

であろう。耳鳥齋は独特の個性を示す戯画を描き、蕪村は画題や作風の幅を広げ、日本・中国のさまざまな絵画に取材して、多様な作品を遺している。蕪村筆《奥の細道図巻》（安永八年・一七七九・逸翁美術館蔵）などの戯画・俳画と耳鳥齋の戯画では多少とも趣が異なっているが、それでも両者の略画風の人物描写は似通っている。蕪村筆《神変大菩薩像》は、多くの山水図や人物図、また花卉図や動物図などを制作した蕪村の作品群の中でも、牛若丸と弁慶の姿をユーモアあふれる姿で描いた《雪月花》自画賛（逸翁美術館蔵）（図4）や大胆な肥瘦の線描を駆使した《萬歳図》（個人蔵）などを扱った戯画的絵画とともに、蕪村の俳画と戯画の特質を明示する佳品である。

大津絵との関係に言及すると、単なる仮説にすぎないが、耳鳥齋や蕪村は、自己の絵画世界を追及する過程で、新しい創造的世界を開拓するために、ときどきは通常の世界から脱出したくなり、大津絵に關心を抱いて実験的絵画を描いたのではなからうか。そうすると、両者の似通った作品に介入する大津絵の存在があつたのかもしれない。

要するに、耳鳥齋と蕪村の「大津絵的なもの」は、江戸絵画史上、通常はあまり表には出ず、見え隠れしながら、ときどき浮上してくるというわけである。こうした耳鳥齋と蕪村の大津絵に寄せる關心は、蕪村では、丹後時代の秀拔な《田楽茶屋図屏風》（図5）において、すでにその萌芽を見ることができるよう思われる。この屏風は、これまで英一蝶や大津絵から影響を受けていると言われてきた。近年の研究では、ドイツのリンデン民族博物館所蔵の一蝶筆《古事人物図巻》の中の「田楽を買い食いする奴たち」において、蕪村の描いた「田楽を焼く女」、「田楽を頬張る男」と同じポーズの人物が見出されるという。また、この屏風の右端で「扇を振る男」についても、フリーア美術館の一蝶筆《田園風俗図屏風》に酷似する人物が描かれている、と指摘されている。⁽³⁾ ということは、ゆるやかに大津絵との関連も否定できないかもしれないが、決定打はなく、それよりも一蝶の影響ということになる。おそらく、大津絵の影響があると言われたのは、一見、素朴簡略と見える人物描写に基づくものと思われる。



図2 耳鳥齋《地獄図巻》



図1 蕪村《「又平に」自画賛》



図4 蕪村《雪月花》



図3 蕪村《神変大菩薩像》

つまり、ここでもまた、耳鳥齋と蕪村の間に別の画家、すなわちここでは一蝶が見え隠れすることになる。最後にもう一点、蕪村筆《井上士朗・加藤暁台あて書簡》（名古屋博物館蔵）の末尾に添えられた略画（図6）を紹介しておく。この手紙は、安永七年（一七七八）に認められたもので、蕪村が京都国立博物館本の《奥の細道図巻》を完成させ、これから暁台に送るという内容である。手紙の最後に添えられた略画風の人物図は、頭の上に手をやって、滑稽な姿で踊る二人の男とその前の男女二人を描いているが、こうした略画風の人物が、多少とも耳鳥齋の《仮名手本忠臣蔵》（三段目・足利館之図・早野勘平）（個人蔵）〔図7〕や絵巻の《戯画巻》（福岡市博物館蔵）〔図8〕に見られる人物描写とどこかで重なって見える。両者は酷似しているわけではないが、問題は、耳鳥齋の描く勘平や戯画卷に登場する人物の形態描写が、蕪村の学習から生まれたのではないか、という推論である。単純に似ている、似ていないという議論を超えて、耳鳥齋の源泉を考えるに際して、見逃してはならない留意点だといえるであろう。

二 耳鳥齋と大津絵

さて、耳鳥齋（一七五一以前—一八〇二／一八〇三）の戯画には、江戸時代の大津絵の影響があるのでは、という議論は、これまであまり行われたことはないが、それについては、鬼のモチーフを用いていることや、略画風に崩した形態描写、滑稽で諷刺的な特質など、雰囲気的に大津絵と耳鳥齋には共通項があり、何となく関係があるのでは、ということである。しかし、実証的な研究はなされておらず、曖昧なまま積み残されて今日に至っている。そこでまず、大津絵が江戸時代において果たした役割について考察すると、さまざまな流派にとって、いわゆる既成の流派には入らない庶民の芸術、いや愛玩物とでもいべき大津絵は、決して大向こうを唸らせる絵画ではなく、庶民の信仰と関わる大衆的な絵といべきもので、江戸時代の画家たちが、自らの発想が枯渇しかかったときに、作品制作のヒ



図6 蕪村《井上士朗・加藤暁台あて書簡》



図5 蕪村《田楽茶屋凶屏風》



図7 耳鳥齋《仮名手本忠臣蔵》
早野勘平



図8 耳鳥齋《戯画卷》

ントとなるものは何か、と探した挙句に見出された対象であったように思われる。要するに、江戸絵画史上に見え隠れする大津絵の図様は、さまざま画家たちが、束縛に縛られ、枯渇した自らの想像力を、生き生きとした源泉に還そうとしたわけで、そこに大津絵が見出されたのではなからうか。平たく言えば、画家の想像力が枯渇したときに、最後に選ぶ存在、それが大津絵ではなからうか。岡倉天心(覚三)は、徳川政権下の規則主義について、琳派に言及しつつ、「琳派は」不幸、徳川体制の水のごとき因襲主義に屈して、その偉大な未来性を蕾のうちに摘み取られてしまった」(『東洋の理想』)と批判したが、大津絵が誕生したのは、鳥原の乱が起こった寛永十四年(一六三七)頃で、キリシタン禁制に対する自己防衛のためのお札としての役割を果たしたのではないかという解釈も出ている。ともかく、大津絵が全盛期を迎えたのは、徳川幕府が支配体制を堅固に築いた時代においてである。つまり、耳鳥齋らの戯画作者にとって、大津絵は、自己の作画活動に新たなヒントを得るための役割を担ったのではなからうか。

さて、大坂の戯画作者の耳鳥齋は、鳥羽絵を源泉にして作画したとも言われるが、耳鳥齋本人は、それを否定している。鳥羽絵はともかく、耳鳥齋の戯画の中には、明らかに大津絵から形態モチーフや図様を借用したと思われる作品が幾つか遺されている。木村兼葭堂が著した『兼葭堂雑録』巻三には「狂画師耳鳥齋ハ浪花の産にて京町堀三丁目に住し、俗称松屋平三郎と云其始酒造家なりしが後骨董舗を業とし狂画を得て世に名高し」と記されている。耳鳥齋の戯画の中でも大津絵を想起させる作品は、当世地獄を鬼の世界に譬えて滑稽に描く寛政五年(一七九三)作の《地獄図巻》(熊本県立美術館蔵) および《地獄図巻》(大阪歴史博物館蔵)、また、その頃に描かれたと推定される《別世界巻》(関西大学図書館蔵) など、大津絵の精神に近い基調を示している。また、近松によって創作された大津絵の始祖の浮世又平の姿が、安永九年(一七八〇)に出版された耳鳥齋の『絵本水也空』最終場面〔図9〕に登場する。そこでは、自殺を決意し、石製の手水鉢に自画像を描く又平が描かれた。この場面から、耳鳥齋が大津絵を強く意識

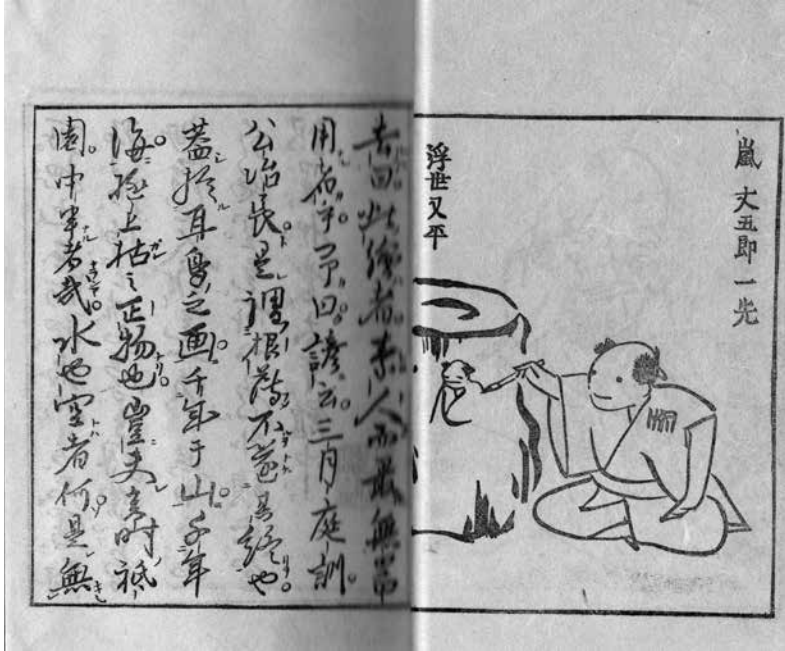


図9 耳鳥齋《繪本水也空》



図11 耳鳥齋《別世界巻》



図10 鬼の三味線弾き

していたことが明らかになる。

さて、耳鳥齋と大津絵をめぐるつては、江戸時代後期の大津絵に登場すると推測される《鬼の三味線弾き》〔図10〕が、耳鳥齋《別世界巻》に含まれる「芸子法師の地獄」〔図11〕と重なり合う⁵⁾。耳鳥齋が描く老婆の姿をした鬼は、三味線にされた哀れな男を爪弾いているが、本来は恐ろしい鬼の世界であるはずの地獄が、おもしろおかしく戯画化されている。こうした図様は、まさしく大津絵に見られる精神を露わに示しており、制作年代から推測すると、やはり大津絵の方が古い。戯画作者の耳鳥齋は、間違いなく大津絵の「鬼」を知っていたはずである。大津絵の「鬼の三味線」の画題は、古くからあったらしく、大津絵ではよく知られている。文化元年（一八〇四）に刊行された山口素絢（一七五九—一八一八）著『倭人物画譜』後編には、絵画の手本として「藤娘」などの画題と共に採り上げられている。素絢は円山派の画家で、平明な写生の山水図を得意とする傍ら、滑稽味を滲ませる人物図でも知られるが、その源泉の一部分に大津絵が存在したのかもしれない。画題「鬼の三味線」の意味は、酒や音曲に惑わされやすい男性に対する警告であるという。ついでながら、山東京伝による「鬼の三味線と藤娘」という画題の団扇絵が遺存しているが、これもまた、大津絵の人気画題を合併したもので、京伝は大津絵古画考証を『骨董集』で展開した。

また、直接の影響関係の有無を離れて、紀樞亭による《大津絵見立て大野九郎とおかる》〔図12〕と耳鳥齋《仮名手本忠臣蔵（七段目・祇園一力之図）》（天明期頃）〔図13〕との類似も興味深い⁶⁾。耳鳥齋の場面では、手紙を読む大星由良之助（大石内蔵助）と、密偵として縁の下に隠れる斧九太夫（大野九郎兵衛）が描かれている。（おかる）を描くかどうかの違いはあるものの、縦長の画面に描かれたモチーフは共通しており、大星由良之助の笑いの表情には、愉快な滑稽さを見てとることができよう。とりわけ、耳鳥齋が描く由良之助は、舌を見せて笑う、ユーモアあふれる表情を示しており、縁の下に隠れて、丸い尻を見せる斧九太夫の後ろ姿も、簡潔に引かれた円い線によって笑い

を誘う。両者の影響関係は定かではなく、紀楳亭の方はともかく、耳鳥齋が大津絵とどれほど関係があるのかは不明であることから、これらの戯画は、たまたま似通っているのかもしれない。しかし、滑稽という点では、江戸時代という背景から生まれた絵画という共通項が見出され、大津絵と戯画に通底する笑いの広がり指摘することができるであろう。さらに、二階から由良之助を見やる（おかる）の頭部は、しばしば大津絵に登場する福祿寿のように、細長く引き伸ばされた長頭にされており、この形態モチーフは、大津絵《外法の梯子剃》〔図14〕に登場する福祿寿と重なって見える。

《外法の梯子剃》では、大黒天が福祿寿の頭を剃る図様であるが、この図様の由来は正確には分かっていない。後年、大津絵十種の画題の一つになり、比較的数の多い画題だといつてよい。「外法」とは長頭翁の福祿寿を指す。信多純一氏によると、少なくとも、二人の福神が組み合わせられた戯画は、大津絵独自の図様ではなく、元禄五年（一六九二）以前に成立した西鶴の『西鶴独吟自註百韻』に含まれる「宮古（都）の絵馬きのふ見残す」という句に、「清水に福録^{（福）}寿のあたまに階子をかけて、月代を剃所もおかし。」と記されており、こうした画題や図様は、十七世紀には確実に絵馬に描かれていて、その時代、あるいはそれ以前に遡るといえる。いうまでもなく、「月代」とは、戦国の武士たちが、額から頭頂部にかけて髪を剃り上げたものをいう。類似の形態モチーフは、耳鳥齋の《天狗寿老鼻頭くらべ》に描かれた長頭の福祿寿にも見受けられ、こうした図様の成立と展開については、絵馬、大津絵、江戸中期以後の戯画という幅の広いジャンルを考慮しなければならない。^{（8）}

以上、耳鳥齋は、蕪村の戯画あたりから戯画作者として出発したともいわれ、《大石氏祇園一力康楽之図》〔図15〕の画面左に墨書された「英一蝶畫耳鳥齋写」からも、英一蝶とのつながりが指摘されている。^{（9）}少なくとも、大津絵とは無関係に戯画作者として出発し、ある部分で大津絵にヒントを得て制作を行ったようである。耳鳥齋の全体像を見

渡せば、大津絵の役割は大きいとも、小さいとも考えられるが、《別世界巻》を中心に俯瞰的に眺めれば、耳鳥齋の「笑い」の源泉のひとつに大津絵が控えていたことは間違いない。

ところで、耳鳥齋は寛政九年（一七九七）に『あらし小六過去物語』を出版しており、その内容は、歌舞伎役者の三代目嵐小六（初代嵐雛助）の地獄めぐりを扱った荒唐無稽の内容で、本文と挿図ともに耳鳥齋自身の手になるものである。地獄をめぐる嵐小六は、大津絵が描いた「朝比奈と鬼首引き」、つまり、地獄で大暴れして鬼と首引きをする勇猛果敢な朝比奈を多少とも想起させはしないだろうか^⑩。「朝比奈」の戯画については、享和九年（一七二四）に出版された長谷川光信『鳥羽絵筆拍子』に含まれる一場面を挙げておく。

三 英一蝶ほかと耳鳥齋

冒頭にも簡潔に記したように、耳鳥齋の出自に関して、始めは狩野派の小柴探春齋に絵画を習ったという伝聞がある。これについては文献が残されておらず、いわゆる言い伝えで、探春齋は大坂生まれ、名を守直、隼人といい、「探」の一字からも京都の狩野派である鶴沢探山の門人であろう。享保年間（一七一六—一七三六）頃に活躍した画家と推測され、宝暦十二年（一七六二）に五十七歳で死去したといわれる。あるいは宝暦十年（一七六〇）死去説もあるが、詳細は不明である。大坂の画家は、探山門が多いため、耳鳥齋も何らかの関連があるのかもしれないが、耳鳥齋に關する狩野派学習云々については、ほとんど無関係だと言っておきたい。というのも、江戸時代の画家たちは、文人画家であれ、写生派の画家であれ、浮世絵師であれ、最初は画塾を開いていた狩野派の画家の門を叩くのが通例だからである。しかし、それは本格的な絵画修業というよりは、半ば形式的な流れであって、それをもって狩野派門人から出発したと言っても間違いにならう。少なくとも、耳鳥齋には狩野派を匂わせる作品は一点もない。

その意味では、耳鳥齋の最初の出发点は、やはり与謝蕪村や英一蝶あたりを考えるのが妥当であろう。とりわけ、耳鳥齋の出自に關しては、一蝶が重要である。というのも、耳鳥齋筆《祇園一力康楽之図》が遺存しており、そこでは忠臣蔵の主人公でもある大石内蔵助が描かれている。作風および落款などの雰囲気から、おそらくこの戯画は、耳鳥齋の初期作品であろう。画面左に「大石氏祇園一力康楽之図 英一蝶画 耳鳥齋写」の墨書による署名などが記されている。一蝶に倣って描いた、ということなので、素直に解釈すれば、耳鳥齋が戯画作者となるにあたって、まず一蝶に私淑したということになる。耳鳥齋自身が一蝶に言及した唯一の作品である。画面奥で踊る太鼓持ちの人物を魚に見立てて、餌の代わりに小判を括り付けた釣り竿を持ちながら、今まさに魚（太鼓持ち）を釣り上げようとする内蔵助を描いている。内蔵助を中心にして、その周囲に座る芸者たちの配置と構図は、たとえばリズミカルな動勢を示す一蝶の《布晒舞図》（遠山記念館蔵）〔図16〕などに類似する。推測するところ、酒造業から離れて骨董商となり、やがて戯画作者になったと伝えられる耳鳥齋は、戯画を描き始めた初期の頃には一蝶に私淑したということになる。耳鳥齋と一蝶に直接係る作品や史料はこの一点、つまり《祇園一力康楽之図》に尽きるといつてよい。なお、総括すれば、耳鳥齋の大津絵風、戯画風の作風は、一蝶と深い結びつきがあると考えられるべきかもしれない。一蝶は《相撲図》に「大津絵に負なん老の流れ足」と書き記し、戯画作者の自分は、大津絵と相撲をとつても勝ち目はないと呟いたという⁽¹⁾。耳鳥齋にも《福神相撲図》（個人蔵）〔図17〕が遺存しているが、この作品は、一蝶というよりは雛屋立圍の相撲図を想起させるにちがいない。

また、曉鐘成（一七九三—一八六〇）は、『浪華名家墓所集』附録において、耳鳥齋に言及し、「鳥羽僧正古禰の間を學んで狂畫に達し大に雅致あり」と述べた。明譽古禰は享保十二年（一七一七）六十五歳で死去している。浄土宗の僧侶として奈良、京都、江戸などの各地で絵画制作を行った。大画面の仏画や社寺縁起絵巻をはじめとして、ユ一



図14 大津絵《外法の梯子剃》



図13 耳鳥齋《仮名手本忠臣蔵》七段目



図15 耳鳥齋《祇園一力康楽之図》



図12 紀楳亭《大津絵見立て大野九郎とおかる》

モアあふれる略画風草体の「大黒天図」〔図18〕を数多く描き、そうした作風が耳鳥齋の戯画と関連するというのが従来の説である。古磔の出自については不明な点が多く、明治期以後に、師は狩野永納だという説が広がるが、近年では狩野洞雪と海北友雪に師事したという説が出ている。¹²⁾ 嘉永三年（一八五〇）に刊行された『古画備考』によれば、「古磔、名明譽和州郡山西岸寺ニ住ス、画法前軌ヲ脱メ、行筆超凡好テ人物ヲ画キ、多ク大黒ヲ写ス、又大画ニ於テ、豪放益見ル、書画一覽」とあり、奈良郡山の西岸寺を出発地として画僧の道を歩むことになったという。耳鳥齋との関連でいえば、夥しい数の古磔筆「大黒天図」の作風が、耳鳥齋の戯画人物図に似るといふことであるが、それ以上のことは、鐘成の記述以外に知ることはできない。

また、大坂生まれで紀州候に仕えた上田公長（一七八八—一八五〇）の影響云々については、高安月郊によって「耳鳥齋の戯画には蕪村と上田公長の影響がある」と指摘があるが、公長は天明八年（一七八八）に生まれ、嘉永三年（一八五〇）に没していることから、耳鳥齋の次世代にあたる画家で、耳鳥齋が亡くなった享和二年（一八〇二）あるいは享和三年（一八〇三）に公長はまだ十五歳ということなので、影響関係からいえば、むしろ逆である。公長は蕪村の俳画の影響下にあり、その点では耳鳥齋と同様だと考えられる。

さらに、鳥羽僧正覚猶と耳鳥齋との関係について述べておくと、鐘成の記述に基づいてなのかは不明であるが、かつて耳鳥齋は絵巻《鳥獣人物戯画》を描いたと言われた鳥羽僧正覚猶の影響を受けて戯画を描いたという説が出た。確かに、兎や蛙の姿で擬人化された《鳥獣人物戯画》に登場する動物たちのモチーフは、耳鳥齋のそれと共通するものがないわけではない。江戸時代を通じてこの戯画絵巻は有名で、耳鳥齋もこの絵巻を見た可能性を捨て切れない。しかし、これについては、明快な確証を与えることができない。要するに、耳鳥齋研究が未だ進展しない中、蕪村や一蝶というよりは、《鳥獣人物戯画》の方が戯画としては目立つ存在であったことから、そうした説が流布すること



图16 英一蝶《布晒舞図》

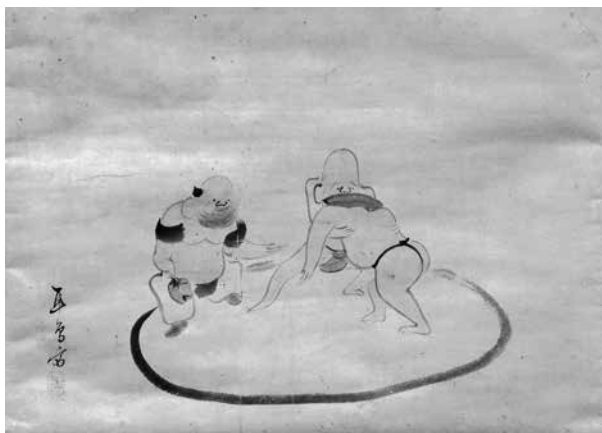


图17 耳鳥齋《福神相撲》



图18 古礪《大黒天図》

になったのではなからうか。

最後に、鳥羽絵との関係でいえば、確かに、耳鳥齋の人物描写は鳥羽絵のそれに似ていると言っても大きな間違いはない。享和二年（一八〇二）刊の『浪華なまり』には「耳鳥齋の戯画ハ鳥羽の僧正もはだしにて」と記され、両者の関係を匂わせているが、しかし、耳鳥齋自身が「予の圖する所の流儀を鳥羽繪とのみ心得し人世に多かりき、恐るべし、鳥羽の僧正の畫き玉ひし人物は面正直にして今世にいふ手足長き人物に非ず（中略）これを誤り鳥羽繪は手足長きものと心得し人ありと見えたり、予はこれに同じからず」（宮尾しげ蔵耳鳥齋繪卷摸本）と反論している。

おわりに

耳鳥齋の戯画の源泉について、与謝蕪村、大津絵、英一蝶、明誉古磔、鳥羽僧正覚猶、鳥羽絵との関係について採り上げて論じてきた。結論として、一匹狼的な戯画作者の耳鳥齋は、自らの新たな発想を生み出すために、そして、戯画の滑稽性、諷刺性、諧謔性をさらに徹底して追及するために蕪村の戯画や大津絵、一蝶の戯画や古磔の戯画風絵画などから形態描写やモチーフを借用したようである。つまり、耳鳥齋の作品に「見え隠れ」する江戸時代の戯画、俳画、略画は、耳鳥齋の戯画作品に少しずつ浸透したわけである。しかし、部分的であったにせよ、耳鳥齋は、新機軸の戯画を生み出すために、あるいは創作の解決策を蕪村や一蝶らの作風に求めようとしたにちがいない。大津絵は、徳川時代の民衆文化を基底として、日本美術にしばしば見え隠れする諧謔的な性格の民画だといってよい。これについては、かつて柳宗悦が大津絵の意義を「諷刺的諧謔」¹⁴と呼んだことが知られている。耳鳥齋もまた鋭い諷刺と滑稽な諧謔趣味を表明した。さらに、耳鳥齋自身は否定したにせよ、一世を風靡した鳥羽絵の存在を無視することはできない。つまり、耳鳥齋の戯画においては、鳥羽絵の影響を完全に否定することはできないように思えるのである。

耳鳥齋の戯画の源泉をめぐるては、さまざまイメージが交錯する江戸時代の美術および文化の諸相を多面的に追及しなければならぬ。それがなされて初めて、耳鳥齋の戯画の眞の源泉が明らかになる。以上に述べてきたように、今のところ、蕪村と一蝶、そして大津絵を軸にして、耳鳥齋の戯画の源泉を思いめぐらすのが妥当であろう。

注

- (1) 高安月郊「上方の浮世絵―大坂の人々」、『上方趣味』(大正十四年楊柳の巻)、大正十四年(一九二五)。
- (2) 星野鈴「神変大菩薩像解説」、吉沢忠「与謝蕪村」(日本美術絵画全集第十九卷)所収、集英社、昭和五十六年(一九八二)、一四二頁。
- (3) 池田美美「田楽茶屋図屏風解説」、サントリ―美術館編『生誕三百年 同い年の天才絵師 若冲と蕪村』所収、読売新聞社、平成二十七年(二〇一五)、三〇〇頁。
- (4) 岡倉天心『東洋の理想』、講談社学術文庫、昭和六十一年(一九八六)、一七〇頁。
- (5) 大津市歴史博物館編『大津絵の世界―ユーモアと風刺のキャラクター』、大津市歴史博物館、平成十八年三月、四〇頁、八〇頁、一二二頁。拙著『耳鳥齋アーカイヴズ―近世における大坂の戯画』、関西大学出版、平成二十七年(二〇一五)、三六頁、一八〇頁。
- (6) 前掲書、『大津絵の世界』、八七頁。
- (7) 信多純一『祈りの文化―大津絵模様・絵馬模様』、思文閣出版、平成二十二年(二〇〇九)六月、一四七―一四八頁。
- (8) 前掲書、『大津絵の世界』、四四―四五頁。前掲書『耳鳥齋アーカイヴズ』、二二―二三頁。
- (9) 同書『耳鳥齋アーカイヴズ』、一六七―一六八頁。
- (10) 前掲書、信多純一『祈りの文化』二九―三〇頁。『耳鳥齋アーカイヴズ』、一五〇―一五二頁。
- (11) 『柳宗悦全集』第十三卷、筑摩書房、昭和五十七年(一九八二)、九三―九四頁。
- (12) 大谷哲英「画僧・古稠の生涯」、大和文華館編『特別展 没後三〇〇年 画僧古稠』、一三八頁。
- (13) 前掲書、高安月郊「上方の浮世絵」。

(14) 前掲書、『柳宗悦全集』第十三巻、八四頁。

耳鳥齋による戯画の源泉（中谷）