

能・狂言と絵画：描かれた能・狂言の系譜

MIYAMOTO, Keizo / 宮本, 圭造

(出版者 / Publisher)

法政大学能楽研究所 / The Nogami Memorial Noh Theatre Research Institute
of Hosei University

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

NOGAKU KENKYU : Journal of the Institute of Nogaku Studies / 能楽研究：
能楽研究所紀要

(巻 / Volume)

37

(開始ページ / Start Page)

49

(終了ページ / End Page)

110

(発行年 / Year)

2013-03

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00008778>

能・狂言と絵画

— 描かれた能・狂言の系譜 —

宮 本 圭 造

はじめに

シェイクスピアが活躍した十七世紀初頭のロンドン。テムズ川南岸にはいくつもの劇場が建ち並び、演劇文化が大きな華を開かせた。しかし、その劇場の内部で演じられた芝居の様子を描いた絵は、ほとんど残されていない。たまたまロンドンを旅していた一人のオランダ人が知人に送った手紙の中に、ロンドンで見物したスワン座の芝居風景を描きとめているのが唯一の画証であり、その他には、シェイクスピア時代の劇場の内部構造を伝える絵画資料は全く知られていない。それに引き替え、日本の演劇史は数多くの絵画資料で彩られている。宗教画や肖像画を中心とするヨーロッパ絵画に対し、日本の美術では風俗画の伝統が脈々と受け継がれているためであろう。エリザベス朝演劇よりも遙かに成立が遡る能・狂言についても、十六世紀に遡る画証が多く残されている。しかしながら、能楽研究の分野において、こうした絵画資料を用いた研究は、必ずしも盛んに行われてきたわけではなかった。歌舞伎の分野では、諏訪春雄『歌舞伎の画証史的研究』（昭和四十九年。飛鳥書房）をはじめとして、実に数多くの研究蓄積があり、人形

浄瑠璃の分野でも、舞台構造に注目した「人形浄瑠璃舞台史」（平成三年。八木書店）など、絵画資料に基づく優れた研究が多くなされているが、それとは対照的に、能・狂言の研究者は、絵画資料の利用には必ずしも積極的に取り組んではこなかったのである。歌舞伎や人形浄瑠璃と違って、能の場合、十六世紀後半になるとほぼ現行と同じ演出が定着しており、絵画資料に描かれた演能の場面が、すでに現行の能とほとんど変わらないという点が理由の一つとして挙げられよう。現在は演じられてないお国のかぶき踊りを克明に描いた絵画資料とは、画証としての重要度が異なるのは当然である。そのため、従来はもっぱら、能舞台の変遷や、能興行の具体的な様子を窺う資料として絵画が用いられてきたに過ぎなかった。しかし、能・狂言と絵画との関わりは、これにとどまらない多様な広がりを持っている。例えば、能の物語世界を絵画化した絵巻・絵本の類が多く残されており、演劇としての能と物語絵との関わりを考える上で実に興味深い問題を含んでいることは、小林健二「中世劇文学の研究」（平成十三年。三弥井書店）が夙に指摘するところである。また、能に比べて台本や演出の固定化が遅れた狂言の場合、江戸期の絵画資料も画証としての価値を十二分に有しており、永井猛「若衆狂言から若衆歌舞伎へ」（「狂言変遷考」〔平成十四年。三弥井書店〕、藤岡道子「描かれた狂言」（聖母女学院短期大学「研究紀要」30。平成十三年）などの論考が備わる。近年も、西野春雄によって、江戸前期の狂言図を多く収めた「狂言後素古画帖」という注目すべき資料が紹介されるなど（「新出資料「古狂言後素帖」について」〔国立能楽堂調査研究〕6〔平成二十四年。日本芸術文化振興会〕）、新出資料の紹介が相次いでおり、今後も大きな成果が期待できる分野であろう。こうした最近の研究動向を踏まえ、平成二十四年五月の能楽学会大会は「能・狂言と絵画資料」をテーマに法政大学で行われた。同年に創立六十周年を迎える法政大学能楽研究所と能楽学会との共催による企画で、それに合わせてポアソナードタワー十四階の博物館展示室において「能・狂言を描く」と題する展示も行い、能楽研究所が所蔵する様々な絵画資料を展示した。本稿はその展示におけるキャ

ブションをもとに再構成したものである。なお、平成二十五年二月から三月にかけて国立能楽堂展示室で行われた「収蔵資料展」のキャブションも一部加えている。この展示も同じく能楽研究所の創立六十周年を記念した企画であり、能楽研究所と国立能楽堂が所蔵する二本の「能絵鑑」を中心に、多くの絵画資料が陳列されたことを付言しておく。

一、芸を伝えるための絵画

能・狂言と絵画といった場合、そこにはどのような絵が含まれるのであろうか。まずは、その概要を示すことから始めたい。能・狂言と関わる絵画には、おおむね次のような種類のものが存在する。

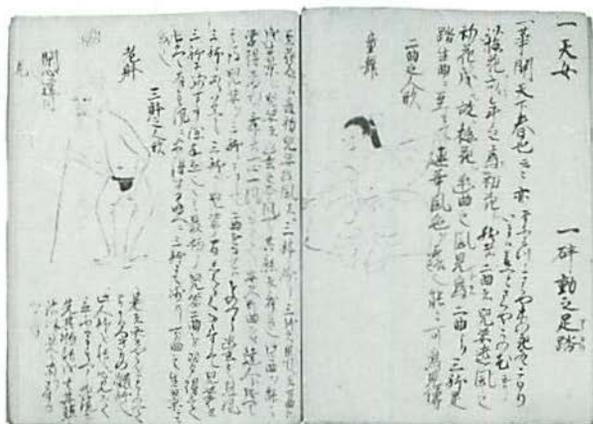
- A 芸を伝えるための絵画
- B 役者の面影を記憶する絵画
- C 風景の一つとして演能を描く絵画
- D 能・狂言の舞台を描く絵画
- E 能の興行を記録する絵画
- F 能の物語を描く絵画

それぞれがどのような作品であるかについては、以下に個別に取り上げるが、右は概ねこれらの絵画が登場してき

た時代順に並んでいる。すなわち、能を描いた絵画として最も古い資料は、世阿弥の「二曲三体人形図」である。これは「芸を伝えるための絵画」に分類されるものであり、そこには絵によって、老人・女人・武士・鬼を演ずる際の体の構えが示されている。舞台上の人物の動きや体の構えなど、言葉によって表現することが難しい所作を絵によって図示する方法は、伝える側にそれなりの絵画的センスがなければ叶わぬことではあるが、芸を後代に伝える有効な手段の一つであろう。「二曲三体人形図」以降にも、これと同じく体の構えを図示した絵がいくつか残されており、江戸初期の「八帖本花伝書」や真嶋宴庵の「実鑑抄」系伝書などに、「二曲三体人形図」同様、裸絵による人物図が見られる。しかし、これらはいずれも体の構えを示したものであり、舞台上の人物の動きを絵に描くという手法は、能では殆ど用いられなかった。能の動きそのものが非常にシンプルで、型付として言語化することが比較的容易であったためであろう。その型付に舞台上の人物の絵が描かれることもきわめて少ない。黒川能下座の大夫である上野家に伝わる卷子の能伝書に、シテやワキの姿が型付とともに描かれているのがその数少ない例外だが、そこに描かれる人物の絵姿と型付の内容とは一致しない点が多々あり、「桶ハ不持ガヨキ也、但シ車ノナキ時は可持也」（松風）、
「正尊ハ長太刀也、ホコ悪シ」（正尊）、「屋体ノ上ノヤネハナシ」（三輪）など、描写の不正確さを指摘する文言が一々書き込まれている。その点から見ても、当初から、絵入り型付として書かれたものではないらしく、能における所作の伝承に、絵はさほど重視されていなかったと言えるだろう。一方、作り物に関しては、下間少進筆「舞台之図」をはじめ、多くの絵画資料が残されており、物着方の資料にも、着付けの方法などを図示するものが散見する。

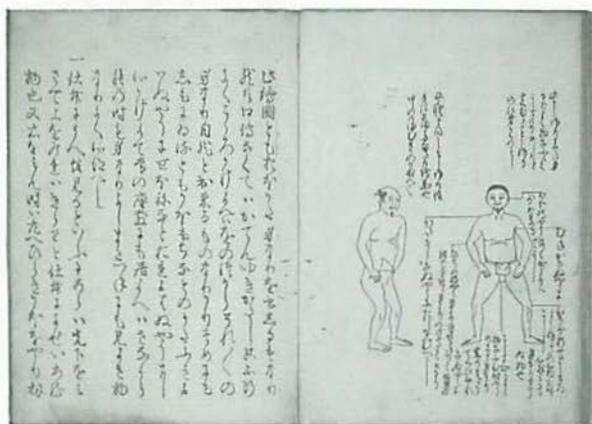
No.1 二曲三体人形図(能楽研究所蔵)

応永二十八年(一四二二)の奥書を有する世阿弥伝書。能の演技の基本となる「二曲三体」すなわち、舞・歌二曲と、老体・女体・軍体三体の習得についての論。人体の絵図を示すところに特色がある。二曲の表象として「童舞」の姿を図示し、三体についてはそれぞれ「裸絵」により体の構えを示すとともに、その要点を「開心遠目」「体心捨力」「体力砕心」のように四字熟語で表現する。世阿弥の自筆本は現存せず、能楽研究所蔵の金春禪竹(世阿弥の娘婿)による転写本が最古の伝本。薄紙により原本を忠実に透き写したものでらしく、世阿弥が描いた絵の雰囲気をもっともよく伝えている。



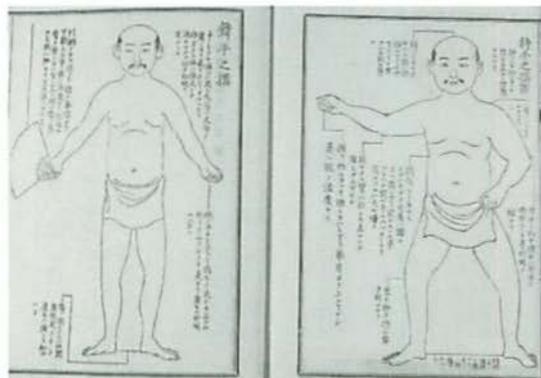
No. 2 八帖本花伝書(鴻山文庫蔵)

近世初頭成立の能伝書。全八巻。原書名は「花伝書」であるが、同名の他書と区別するために「八帖本花伝書」と通称される。世阿弥伝書や戦国期成立のさまざまな能伝書を集成・編集したものである。その巻五では、体の構えを、女・鬼・男・老人・老女・盲目・幽霊など、キャラクターごとに図解する。「二曲三体人形図」と同じく、裸形により人体を表現しているが、両者の記述内容には相違点が多く、直接の影響関係はないようである。本書以前に同内容の伝書が存在したかは不明。実際の演技に則した具体的な記述が多い。



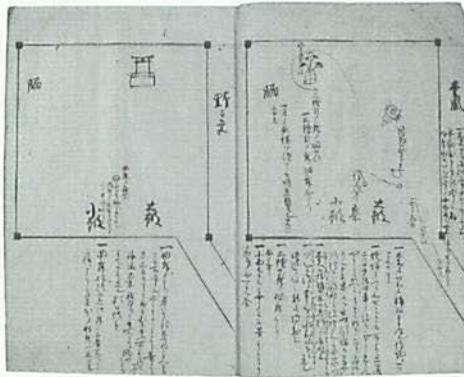
No 3 能楽蘊奥集(能楽研究所蔵)

幕末から明治・大正にかけて活躍した観世流シテ方、木下敬賢が出版した能伝書。明治二十三年(一八九〇)刊。全六卷。本書は、観世流の型付をはじめ、種々の伝書から成るが、その巻一に、「男女老鬼、三立・四居躰格之事並図」「付手・直手・着手・持手・舞手、五構之事」として、能の演技の基本となる体の構えを図示する箇所がある。前者は演者の立ち姿、居姿を、男・女・老人・鬼役それぞれに示したもの、後者は手の構え方を五つに分類して示したもので、いずれも体の動きがよく見えるよう、裸体で表現されている。この部分は、江戸前期、多くの能伝書を編纂した真嶋宴庵の「観世音御太夫伝書」に基づくもので、そこに描かれる絵図をそのまま用いる。

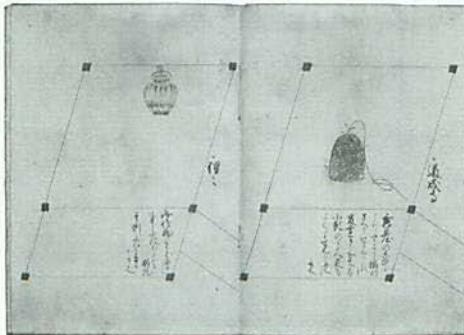


No 4 炭蓮江間日記(能楽研究所蔵)

本願寺の坊官で、金春流の素人役者としても活躍した下間少進(二五五一〜一六一六)筆の能伝書。少進が師匠の金春大夫炭蓮から相伝を受けた内容を書き留めたもので、少進三十二歳の天正十年(二五八二)から書き始められている。曲ごとに、面・装束付、型付、演能上の心得などを、能舞台の輪郭図の余白を中心に、びつしりと書き込む。舞台輪郭図の中には、作り物の形状や置き所、演者の立ち位置、舞の動線などを、絵図によって示す。



炭蓮江間日記



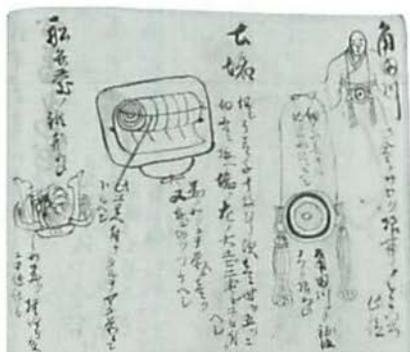
舞台之図

No 5 舞台之図(鴻山文庫蔵)

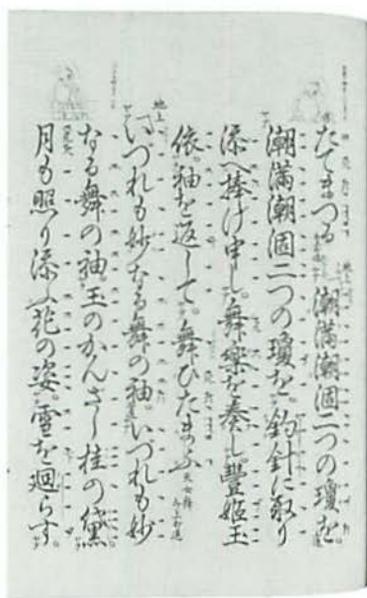
右と同じく下間少進の能伝書。四十種の作り物について、形状や置き所を図示する。とりわけ、多彩な色で描かれた作り物の詳細な描写が目を引く。慶長元年(二五九六)の奥書を有する少進の能伝書『童舞抄』と装幀が同一で、それと同じ頃の成立らしい。No 4・5はともに下間家伝来の少進自筆本。江戸初期には、『舞台之図』に基づく版本も出版された。

No 6 要源抄(鴻山文庫蔵)

仙台藩お抱えの物着せがまとめた着付けに関する伝書。内容はあまり整理されておらず、雑多な覚え書きといった性格の書である。帽子の被せ方、着付けの際の紐の結び方などを、絵図によって具体的に示している点が興味深い。江戸末期の成立。仙台藩では喜多流・大藏流の役者が共に抱えられていたため、両流の着付けの相異にも言及する。



要源抄



観世流大成版謡本

No 7 観世流大成版謡本(鴻山文庫蔵)

昭和六年から昭和九年にかけて刊行された観世宗家正本の謡本。いわゆる昭和版。謡曲のためのテキストである謡本の欄外に、能の舞台姿のスケッチを挿絵として入れた画期的な本。絵は月岡耕漁門下の能画家、松野奏風が描いた。所作の動きを視覚的に示し、絵によって芸の伝承を試みた恰好の事例といえそうだが、凡例には、「謡曲の位を知らんと欲せば能を知らざるべからず」、「好謡家並びに観能家の要望に添はんとするものなり」とあり、「芸を伝えるため」というよりは、「能を鑑賞するため」の目的で描かれたもの、と見るべきであろう。

二、役者の面影を記憶する絵画

肖像画は、その人物のイメージを決定付ける重要な要素である。例えば、近衛家に仕える儒医・山科道安の随筆『槐記』に、後水尾天皇の生母・中和門院の肖像画に関するこんな逸話が載っている。後水尾院は中和門院の肖像画を複数描かせ、そのうち一番美しく見えるものを選んだ。それに対し周りの女中が「ソレハ一チ似モヤラズ、是コソ能似タリ」と別の一枚を指さすと、後水尾院は、百年後には誰も顔を知っている人もいないだろうから、このように美しい女性だったと思われた方がよからう、と行って、最初の一枚を取り上げたという。

世阿弥の肖像画が残っていれば、我々の世阿弥に対するイメージは、その肖像画に大きく縛られることになったに違いない。幸にしてか、不幸にしてか、世阿弥の肖像画は現存しない。また、世阿弥の肖像画が実際に描かれたかどうかも現時点では不明であるが、同時代に活躍した能役者の中には、増阿弥や音阿弥のように、肖像画の存在を示すいくつかの資料が残されている例もある(天野文雄「御用役者増阿弥をとりまく環境」『能苑道遥(下) 能の歴史を歩く』〔平成二十二年。大阪大学出版会〕)。もともと、これらは肖像画としては現存せず、禪僧の詩文集に収められている画像賛によって、その存在が確認されるに過ぎない。室町後期から戦国期にかけての能役者の肖像画についても同様であり、景徐周麟の『翰林葫蘆集』に見える観世小次郎信光画像賛、月舟寿桂の『幻雲文集』に見える観世大夫画像賛、金春与五郎寿像賛が、賛のみの形で伝わっている。後者のうち、観世大夫画像賛は観世三郎(元広)の画像に付されたもの、金春与五郎寿像は、その賛によれば、金春座小鼓方・与五郎吉久美濃権守の弟子、一若源三郎(越前猿楽)が、吉久の指導を受けて共が上達したことを記念して制作した肖像画であり、後掲の宮増弥左衛門画像と同

じく、その制作に弟子が関わっている点が興味深い。宮増弥左衛門画像が葛桶に腰を掛け、まさに小鼓を打とうとする様を描くのに対し、金春与五郎寿像は、『幻雲文集』に「傍有鼓」と注記があることから、金春与五郎の傍らに鼓を描く像容であったことが知られる。

江戸期に入ると、現存する能役者の肖像画は大幅に増加する。喜多七大夫長能・喜多十大夫長景・喜多七大夫古能の肖像画(喜多家蔵)をはじめ、葛野九郎兵衛定之以下の歴代(葛野家蔵)、下川丹波守重次・藤田清兵衛重政(藤田家蔵)、平岩加兵衛親重(平岩家蔵)、観世左近元章(観世家蔵)、森田庄兵衛光広(能楽研究所蔵)、宝生紫雪(前田家蔵)などの肖像画がそれである。近代になると、写真の登場によって、こうした肖像画はほとんど描かれなくなる。「役者の面影を記憶する」手段は、やがて写真に取って代わられることになるのである。

No 8 宮増弥左衛門画像(観世新九郎家文庫蔵)

戦国期に活躍した能役者、宮増弥左衛門親賢が小鼓を打つ姿を描く。能役者の現存する肖像画としては最古の遺品。宮増は小鼓諸流の芸祖的役者と位置付けられ、天文頃(一五三三―一五五)に若狭で亡くなっている。本画像は、その若狭の守護大名武田氏の被官で、宮増の小鼓の弟子でもあった西村与三右衛門の依頼により制作されたもの。絵師は大永(天文期に京都や若狭で活躍した窪田統泰で、窪田は素人の謡役者としても知られる。天文頃の制作か。画像の上部に記された賛は英甫水雄(雄長老)の手になり、永雄の詩集『羽弓集』によれば、絵の制作期より五十年ほど後の慶長四年(一五九九)に書かれたものという。





No.10 森田庄兵衛光広画像(能楽研究所蔵)

江戸後期の笛役者、森田庄兵衛光広最晩年の肖像画。光広は笛方森田家の六世。親世座笛方として、享保から寛政にかけて江戸城での能に活躍した。本画像は文化元年(一八〇四)、光広七十八歳の肖像を息子の森田長蔵光浮が描かせたもの。絵師不明。光広は当時すでに江戸城での能の舞台からは遠ざかっていたが、この画には、右手に笛をしっかりと持ち、背筋をすつと伸ばした姿で描かれ、八十歳を目前にしてなお頑健であった様子が窺われる。上部の空白を大きくとっているのは贅を記す予定であったためか。

三、風景の一つとして演能を描く絵画

十六世紀になると、能の上演の様子を描いた絵画資料が登場する。その絵画資料は大きく二つのグループに分けられる。すなわち、一つは寺社参詣曼荼羅と呼ばれる、寺社の境内を描く作品群であり、もう一つは洛中洛外図、四条河原遊楽図など、都市の景観を描く作品群である。いずれも、寺社や都市を彩る風景の一つとして能の舞台を描く点が共通するが、制作年代や絵師の系統など、制作背景がある程度明らかにされている後者に対し、寺社参詣曼荼羅はその制作時期や絵師を特定しうる作品がほとんどない。

寺社参詣曼荼羅のうち、能の上演場面を描くのは、多賀参詣曼荼羅と伊勢参詣曼荼羅の二つである。多賀参詣曼荼羅は、多賀大社蔵の二本がいずれも、拜殿前に置かれた舞車での演能場面を描き(一本は〈翁〉、一本は化粧裁のため演目不明)、個人蔵の一本が舞車のみを描く。多賀大社では正月と六月に神事能が行われており、戦国期までは近江猿楽が、近世には多賀社の禰宜が演能した。その様子を描いたものと考えられるが、多賀社の神事能が舞車上で行われたことを示す記録は知られておらず、舞車の数少ない画証としても貴重。伊勢参詣曼荼羅は、神宮徴古館蔵、三井文庫蔵、アメリカ・パワーズ氏蔵、東京・個人蔵の四本が知られており、このうち演能場面を描くのは、三井文庫本とパワーズ本の二本である。前者は内宮一の鳥居前、外宮一の鳥居前における演能場面を、パワーズ本は内宮での演能のみを描く。伊勢猿楽による正月の両宮への奉納、あるいは四月の御衣祭にともなう神事能の様子を描くものと考えられているが、外宮での演能の場所は正月の奉納場所とは異なり、四月の神事能の場所とほぼ一致するから、後者の可能性がより高いといえよう。これらの参詣曼荼羅はそれぞれ類似の描写を持ち、同じ個所に同じモチーフを描くという類型表現が認められる。社頭での演能図も、諸本に共通するモチーフの一つといえよう。そうした点を踏まえ

るなら、従来あまり注目されてこなかった個人蔵伊勢参詣曼茶羅の社頭の光景があらためて注目される。その表現は、三井文庫本やパワーズ本と大きく異なり、より古雅な印象を与えるが、モチーフの共通という傾向は確認され、例えば、三井文庫本・パワーズ本がともに内宮一の鳥居前における巫女神楽の舞台を描くのに対し、個人蔵伊勢参詣曼茶羅にも、ほぼ同じ位置に、巫女が神楽を奏する場面が描かれる(建物はなく、地面上で神楽が奏される)。注目されるのは、その下の方に、金烏帽子を着け、袖を大きくかざす人物とともに、笛役者と思しき人物や、観衆と見られる人物の姿が見えることである。三井文庫本・パワーズ本には、これと同じ位置に神事能の場面が見え、個人蔵伊勢参詣曼茶羅もこれと同様に神事能の様子を描いている可能性があるので、はなからうか。

参詣曼茶羅で演能場面を描くのは、多賀参詣曼茶羅と伊勢参詣曼茶羅のみであるが、その系譜に連なるのが、播磨惣社三ツ山祭礼図屏風(兵庫県立歴史博物館蔵)、長崎諏訪神社遊楽図屏風(国立歴史民俗博物館蔵)など、江戸初期から前期にかけて制作された祭礼図屏風である。これらの作品の中にも神事能の場景を描くものがあり、神事能の賑わいを伝える貴重な史料となっている。

都市の景観を描く近世風俗屏風にも、能の絵画資料として有用な作品が多い。洛中洛外図の現存最古の作例で、大永二年(一五二五)の景観を描くとされる町田家本洛中外国(国立歴史民俗博物館蔵)にも、京都郊外での勧進能の様子が描かれており、これは能の上演場面を描く最も古い画証である。以後、江戸初期にかけて制作された洛中洛外国や四条河原遊楽図でも、風景の一コマとしてしばしば能の上演場面が取り上げられる。舟木家本洛中洛外国(東京国立博物館蔵)、四条河原遊楽図(ポストン美術館蔵)、四条河原図屏風(細見美術館蔵)などがそれである。初期の作品では京都の町を彩る一つの風景として演能図を描くに過ぎなかったが、時代が下るに従って、町全体を描くものから、四条河原の芝居町の様子を描くものへと描かれる対象は次第に狭められ、やがて、相応寺屏風(徳川黎明会蔵)、邸内

遊楽図(日本浮世絵博物館蔵)のように、能の舞台を画面の中央に据え、これをクローズアップして描く絵画作品も生まれてくる。その延長線上に、「能絵」という新たなジャンルが成立する。ここでは、能が演じられる舞台をも画面から消し去り、舞台上の登場人物のみが描かれることになるのである。

四、能・狂言の舞台を描く

千宗且が東福門院から拝領したと伝わる一幅の縫絵がある(不審庵蔵)。能「氷室」の後場を描いたもので、画面右上部には東福門院御製を示す「御作」の文字(宗且筆)が見える。これは縫絵という特殊な技法を用いたものであるが、一畳台上のシテの姿を画面左上部に描き、脇座に居並ぶワキの姿を右下部に描く構図は、後述の「能絵鑑」と同一の手法であり、いわゆる「能絵」の作例として、最も初期に属するものといえよう。しかも、その制作に高貴な女性が関わっていたことを示す点でも注目すべき作例であり、「能絵」の制作背景、あるいは享受層を考える上で、重要な示唆を与えている。

能絵の現存作例はかなり多い。それらは、絵巻物の体裁をとるもの、折本の形をとるもの、貼交の屏風絵として伝わるものなど様々で、その筆者も、狩野派や土佐派の絵師、英一蝶門人の脇役者・福王雪岑、備前岡山藩主・池田綱政、あるいは素姓不明の町絵師など、多岐にわたっている。能絵が画題の一つとして定着し、江戸期を通じて幅広く享受されていた様相を示している。その中でもとりわけ豪華絢爛で知られるのが「能絵鑑」と呼ばれる一群の作品である。

「能絵鑑」は現在、国立能楽堂本・能楽研究所本・宇和島伊達本(宇和島伊達家蔵)の三本が知られている。国立能

楽堂本は五十図、能研本と宇和島伊達本はそれぞれ百五十図を収める。宇和島伊達本には修復補修の手が入り、一部江戸後期に新調された能絵が含まれるなど、原状を大きく損ねているが、国立能楽堂本と能楽研究所本はほぼ原装をとどめており、「能御絵鏡」あるいは「能御絵鑑」と金泥書のある木箱も制作当初のものらしい。これら三本はそれぞれきわめて類似する図柄で能の一場面を描く。構図が全く一致する曲も少なくなく、同一の工房、あるいは系統を同じくする絵師の手で制作されたことを示しているよう。もともと、三本間には若干の画風の相違も見取れる。それは面を付けないワキの表情に顕著にあらわれており、能楽研究所本に見えるワキの表情はそれぞれがきわめて個性的に描き分けられているのに対し（図版1）、国立能楽堂本には一部、個性的な表情のワキも混じるものの、能研本ほどに多様ではなく（図版2）、また宇和島伊達本にいたっては、より一層、没個性的で画一的な描写がなされているのである。さらに、他の二本がいずれも横長長方形の地紙を用いるのに対し、宇和



図版 2



図版 1

鳥伊達本のみ、地紙を円形や扇形に切り抜いたものをまじえ、画面に変化を持たせている。これは前述の修復補修に際しての処置かとも思われるが、三本はそれぞれきわめて近い関係にありながら、必ずしも同時期に同一工房で制作されたものではなく、その制作時期や制作者に若干の異同があることを物語っている。そこで問題となるのが三本の先後関係であるが、他の二本は紙本着色であるのに、国立能楽堂本のみ絹本着色で、しかも曲目を示す題簽が付され、描かれた場面を示す詞章を書き込むという最上級の仕様で制作されていることが注目される。また、所収曲目も、他の二本が百五十図であるのに対し、その三分の一の五十図にとどまっている。百五十図の中から五十図を選んで一帖にしたとも解しうるが、最初から百五十図に及ぶ大部な能絵鑑を制作したと見るよりは、当初制作されたのは五十図の能絵鑑であり、それを増補して百五十図の能絵鑑が出来た、と見る方がより現実的なものではあるまいか。三本の中で、国立能楽堂本が最も手の込んだつくりがなされていることも、そうした考えを支持しよう。すなわち、国立能楽堂本の制作時期が最も早く、他の二本については、宇和島伊達本の人物描写がやや平板であることから、能研本よりも若干下る時期の制作かとの推測を示しておきたい。

このように「能絵鑑」の三本はそれぞれ異なる特徴を持っているのであるが、その制作時期は、江戸中期の特定の時期に限定することが可能であろう。すなわち、三本のうち宇和島伊達本は、六代將軍徳川家宣に側用人として仕えた間部詮房が將軍家より拝領した品と伝えられている。宇和島伊達本に付属の明治十六年「間部家答申書」に、「文昭院殿 有章院殿ノ御兩代ヨリ御拝領ニハ相違無之、於御奥御内拝領ノ趣ニ口碑ニ申伝へ候」とあり、文昭院は六代家宣、有章院は七代家継であるから、この伝承を信ずれば、およそ宝永・正徳年間の制作ということになる。また、能研本には近衛家伝来とする貼紙があり、当初のものと思われる木箱に、狩野春湖（稲荷橋狩野家の祖。享保十一年没）の筆であることを示す「春湖筆」の金泥書がある。能研本が近衛家旧蔵であることは、大正七年六月の「近衛公

爵御蔵器第巻回入札目録』に「春湖 能御絵手鑑 式帖」として、この能絵鑑の写真が挙がっていることから、確実視される。六代家宣の妻、天英院熙子は近衛基熙の長女、すなわち、近衛基熙は家宣の岳父にあたる。基熙は、家宣が將軍に就任した後の宝永七年から翌年にかけて江戸城に滞在、しばしば奥に出入りして、歌書の講義を行ったほか、有職故実についても様々質問を受けたという。能研本「能絵鑑」は、そうした際に、將軍家より近衛家に贈られたものなのかも知れない。能研本の筆者、狩野春湖は、家宣の甲府藩主時代からのお抱え絵師でもあり(分限帳「甲府臣下録」に「高拾人扶持」の「御絵師」として狩野春湖の名が見える)、「能絵鑑」の制作には、將軍家宣の影が見え隠れする。国立能楽堂本については、紀伊徳川藩附家老、水野家の末裔である水野男爵が所蔵したとの伝承があるのみで、家宣との関わりは特に見出だせないが、やはり、同じような環境で制作された可能性が高いのではあるまいか。家宣は喜多流の能を学び、江戸城中奥において、間部詮房らの近臣とともに頻繁に演能に興じていた。「能絵鑑」の所収曲目は当時の喜多流のレパートリーと重なり(宇和島伊達本のうち、新調された凶の中には「千引」のように宝生流のレパートリーが含まれるが、それは宇和島伊達本の修復補修が、宝生流全盛期の幕末になされたことを示唆している)、またそこに描かれた演出も喜多流のそれと一致する。例えば、上掛りでは(高砂)のシテがさらえを手にするのに対し、喜多流をはじめとする下掛りでは杉箒を持ち、また、(天鼓)の鞆鼓台を置く一畳台を出すのも、喜多・金春の二流のみ、といった具合である。このような演出上に見られる喜多色も、家宣の周辺で「能絵鑑」が制作されたことを物語るものであろう。

その傍証として、田安德川家の記録「田藩事実」(国文学研究資料館蔵)の記事を挙げておきたい。元文六年(一七四一)、天英院熙子(家宣の妻)が亡くなった後、彼女の遺品が次々に田安家に送られてきた。その遺品の中に「能御絵鑑」があったことが、元文六年(一七四一)四月六日条に次のように見える(該当箇所をゴシックで示した)。

天英院様御遺物之外ニ相廻リ候品々、今日左之通来

後伏見院宸筆

一、御製百首

一卷

近衛基熙公御筆

一、御掛物

一幅

近衛准后御筆

一、御掛物

一幅

養朴筆

一、三幅対御掛物

一箱

靈鑑寺宮宗栄筆

一、源氏物語

一箱

忠家卿俊忠卿

一、歌合御軸物

一箱

為相脚御筆

一、統古今集

一部

一、能御繪鑑

一、唐絵御手鑑

一、右之八仙人

一、御屏風狩野秀信筆

一双

六哥仙

一、御風呂先御屏風 片

法眼水真筆

一、御屏風 一双

唐縫花鳥

一、翠簾御屏風 一双

一、硝子御屏風 一双

周信筆

一、御衝立 一脚

一、御台子梨地 一飾

一、御火鉢 一

此後追々、雪村花鳥、常信琴碁書画之御屏風等、靈芝一箱、「記式通入、一通者漢文、一通者和文」、御刀掛類、其外御盥等迄茂相廻ル。

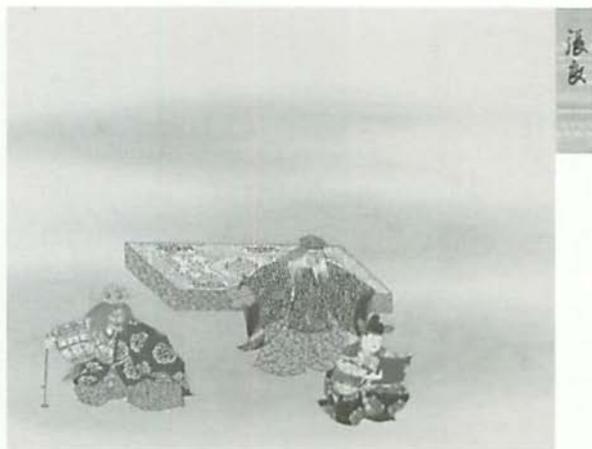
右に「天英院様御遺物之外」とあるのは、「天英院の遺品以外の品」の謂いではなく、「天英院のその他の遺品」の意である。「田藩事実」の前日(四月五日)条によれば、この日、「天英院様御遺物」として、二条為家筆「伊勢物語」、狩野探幽筆「花鳥押絵御屏風」などが田安家に届けられており、翌日、その他の遺品として追加で送られてきたのが、右の品々なのであった。この記事は、田安家にもかつて「能絵鑑」が所蔵されていたことを伝えている。それは能研本とはまた別の「能絵鑑」であつたろう。「田藩事実」は、天英院の遺品のうち、絵師の名が明らかなものについて、これを明記している。能研本は木箱の金泥書によれば狩野春湖の筆であり、もし天英院遺品の「能絵鑑」が能研

本と同一であれば、そこにも春湖筆の注記があったと思われるからである。「田藩事実」によれば、田安家に届けられた天英院の遺品のうち、近衛基熙や後水尾院筆の掛物など、いくつかは田安家中の武士が拝領している。田安家に伝わった天英院遺品の「能絵鑑」も、後に紀伊藩附家老の水野家が拝領し、同家に襲蔵されるにいたったというケースも、あるいは考えられるかも知れない。しかし、田安家もと紀伊徳川家の分家筋にあたるという以上に、水野家と田安家との関わりを見出せず、その可能性は低いように思われる。むしろ、現在知られている三本のほかに、田安家にもまた別の「能絵鑑」が伝わっていたと見た方がよいかと思われるが、「田藩事実」の右の記事で何より注目されるのは、その「能絵鑑」が天英院の旧藏品であったという事実である。天英院熙子は近衛基熙の娘として京都にいた幼少期から、母の常子内親王や兄弟とともに、しばしば囃子や浄瑠璃を見物しており（「常子内親王日記」、將軍御台所として江戸城に入った後も、大奥に舞妓を召すことが度々あった（「徳川実紀」。宮川長春筆「風俗図巻」〔東京国立博物館蔵〕はその様子を描くものか）。家宣没後、落飾して天英院を名乗ってからも、御能見物のために、しばしば江戸城の二丸や西丸を訪れたことが「田藩事実」に見える。その御能の場で、田安宗武が徳川家重の名代として（難波（鶴飼）の能を舞い、天英院の御覧に入れたこともあった。このように能を深く愛した天英院熙子の存在も、「能絵鑑」の制作を促した一つの要因であったのではなからうか。家宣が天英院をはじめとする近親者のために、御用絵師らに命じて作らせたのが「能絵鑑」の諸本であった可能性を指摘しておきたい。

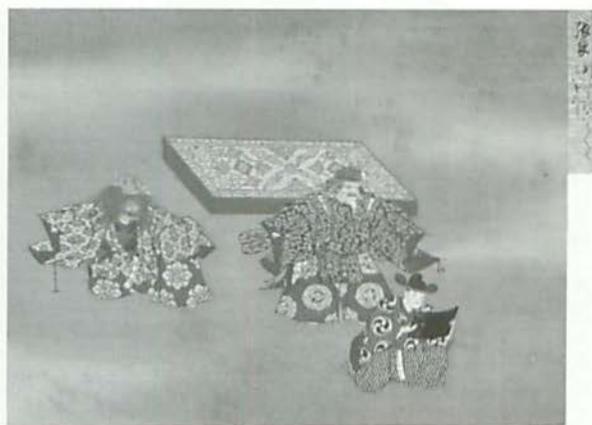
現存する三本の「能絵鑑」は、先述のごとく、それぞれ同一曲については、ほとんど同じ構図で描かれている（図版3・4）。こうした現象は、粉本に基づく能絵の制作においては、しばしば見られるところであり、「能絵鑑」の制作に際しても、共通する下絵が用いられた可能性を示唆してよい。しかし、「能絵鑑」以前の作品に、これと同一の構図の能絵を見出すことは出来ない。そのことは、「能絵鑑」が、先行する能絵の粉本に基づいて描かれたもので

はないことを示している。さらに、「能鑑」の三本の図様を比較すると、構図はほとんど同じながら、登場人物の動きが微妙に異なる例が多く見られることに気付く。左に掲げたのは、能研本と国立能楽堂本との間に見られる「唐船」図である(図版5・6)。

両図とも、船の作り物やワキの描き方は酷似しているが、能研本が、引き留めようとする日本の子と連れ帰ろうとする唐の子との間で祖慶官人が板挟みになる場面を描くのに対し、国立能楽堂本はその後の、親子五人打ち揃って舟に乗り、唐土に帰国する場面を描いている。同様の事例は、宇和島伊達本との間にも認められるところであり、「能絵鑑」制作における複数の下絵の存在を物語っている。ここに、能研本・国立能楽堂本・宇和島伊達本の三本に共通する四十八図につき、その構図の異同の有無を



図版 3



図版 4

示すと次のようになる。
 なお、人物の微細な動きの差異については特に異同とは認めず、明らかに構図や人物の動きが異なるもののみを異同として取り上げた。また、装束については構図が同一であつても、文様まで一致する例がほとんどなく、共通する下絵を用いながらも、あえて異なる文様の装束を描くことで、画面に変化を持たせているように見受けられる。そのため、装束の文様の相違についても、異同の例には加えなかった。

(A) 三本とも構図が同一のもの(18曲)

高砂・嵐山・賀茂・和布刈・田村・頼政・東北・松風・湯谷・江口・葵上・春日龍神・杜若・芦刈・融・



図版 5



図版 6

天鼓・安宅・七騎落

(B) 能研本のみ構図が異なるもの(11曲)

難波・弓八幡・老松・氷室・忠度・実盛・野々宮・野守・西行桜・海士・橋弁慶

(C) 国立能楽堂本のみ構図が異なるもの(6曲)

白髭・小鍛冶・邯鄲・自然居士・放下僧・狸々

(D) 宇和島伊達本のみ構図が異なるもの(8曲)

箴・八嶋・是界・舍利・山姥・張良・羽衣・桜川

(E) 三本ともそれぞれ構図が異なるもの(5曲)

舟弁慶・道成寺・三輪・唐船・葛城

右に見るように、「能絵鑑」の三本は、その多くが同一の構図で描かれているが、その一方で、構図を異にするケースも少なくない。また、構図はほとんど同じながら、登場人物の動きが微妙に異なり、数秒前あるいは数秒後の場面を描く例も散見する。このことは、実際の舞台の写生に基づいて、複数の下絵が作られたことを物語っている。その下絵を適宜取捨選択して、「能絵鑑」の諸本が制作されたのだと考えられる。すなわち、先行する能絵の粉本に頼ることなく、写生による下絵から始めて、いわば描き下ろしのような形で、五十図、さらに百五十図にも及ぶ膨大な能絵の作品が完成されたことになる。そのためには多大な労力と時間を要したであろう。当時こうした一大プロジェクトを推進することが可能であった人物は、家宣以外に考え難い。家宣は五代將軍綱吉をも越える能狂いとして知られるが、「能絵鑑」もまた、その能狂いを伝える資料の一つといえるのではなからうか。

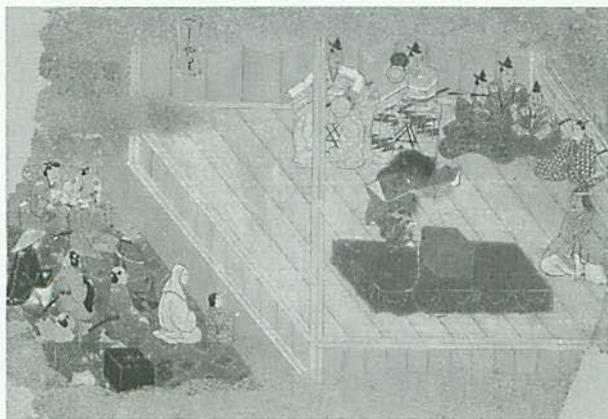
江戸中期以後、他にも「能絵鑑」と同じ構図を持つ作品がいくつか作られている。国立能楽堂蔵「御能狂言図巻」は、能六図・狂言五図を収める江戸中期制作と見られる絵巻であるが、そのうち、「八嶋」を除く能五図が、「能絵鑑」とほぼ同じ図様で、その影響関係が顕著に窺われる作品である。「能絵鑑」三本のうち、特に国立能楽堂本と近い関係にあり、「白髭」「猩々」の二図は、国立能楽堂本と構図の一致をみる。図様が全く異なる「八嶋」図については、「能絵鑑」三本が揃って前場を描くのに対し、本絵巻のみ後場を描く。あるいは、「八嶋」の後場を描く「能絵鑑」が別に存在し、それに基づく粉本を利用したのかも知れない。あるいは、「能絵鑑」に採用されなかった後場の下絵に拠って描かれた可能性もあろう。いずれにせよ、本絵巻が「能絵鑑」の影響下にある作品であることは疑いない。「能絵鑑」とほぼ同じ構図で描かれている「百万」図のワキが、僧ではなく男となっているのも、注文主などとの関係で、上掛りの演出の形に改変された結果なのであろう。

また、近年紹介された下田家蔵能絵貼交屏風にも、「能絵鑑」と構図を同じくする能絵が見られる(保田紹雲氏御示教)。同屏風の所収図は、高砂・老松・氷室・田村・融・松風・三輪・西行桜・道成寺・邯鄲・舟弁慶・善界・橋弁慶・張良・不明曲の十五図。いずれも扇面画で、画面上部に金砂子が散らされている。これらの図が「能絵鑑」と深い関係にあることは、両者の図様が酷似することから明らかであるが、右の「御能狂言図巻」の例とは異なり、「能絵鑑」三本との関係は必ずしも一様ではない。すなわち、老松・氷室・西行桜・三輪・舟弁慶の五図は能研本、道成寺・邯鄲の二図は国立能楽堂本と構図が一致し、張良の図は「能絵鑑」三本のいずれとも別の構図になっている。この下田本能絵貼交屏風、そして先の「御能狂言図巻」と「能絵鑑」との関係が、粉本を通じての構図の一致なのか、それとも、共通の下絵の利用によるのかは、現時点では判断としないが、「能絵鑑」の図様が後代の能絵に大きな影響を及ぼしていたことを示す作例として、大いに注目される。

江戸期に制作された能絵の多くは、先行の構図を踏襲し、それを繰り返し用いることで量産された。No.19の能楽図譜は、能絵制作の際に用いられた粉本の集成であるが、その中にも「能絵鑑」に基づく能絵の粉本が含まれる。しかし、粉本による制作が普通であった江戸期にも、写生に基づく能絵の制作は盛んに行われた。数は多くないが、「散楽之図」「幕末京都能写生図巻」「観世座能狂言写生帖」（ともに国立能楽堂蔵）など、いくつかの作品を挙げることが出来る。「散楽之図」は文化年間の大坂難波常舞台などでの演能図、「幕末京都能写生図巻」（仮題）は幕末の京都竹内舞台などでの演能図、「観世座能狂言写生帖」は幕末の弓町舞台などでの観世座衆の演能を写生したものである。絵師は不明だが、狩野派・土佐派などの正系の絵師の手になるものではなく、その多くは町絵師や素人の手になるものと考えられ、「散楽之図」については、大坂の浮世絵師・流光斎如圭の息子、多賀子健の筆である可能性を指摘したことがある（宮本圭造「国立能楽堂蔵『散楽之図』」「国立能楽堂調査研究」1〔平成十九年。日本芸術文化振興会〕）。

現存作例はいずれも江戸後期から幕末にかけてのもので、この時期、伝統的手法によらない新たな能絵の世界が開拓されつつあった様相を窺うことが出来る。

江戸期には、能絵の流行とともに、狂言絵だけを集めた画帖や巻物も多く作られた。狂言への関心が高まり、狂言尽くしの興行が度々行われていたことの反映であろう。江戸初期の狂言図の諸作品は、狂言作品研究の重要な材料ともなっており、すでに多くの研究があることは、先述の通りである。能絵と同じく、狂言絵の分野でも江戸中期には粉本に基づく制作が一般的となり、さほど目立った展開を示していないが、幕末になると、伊勢門水、河鍋暁斎、森川杜園など、自ら狂言師として舞台にも立った個性派の絵師が現れて、狂言独特の軽妙な動きを生き生きと描くことになる。

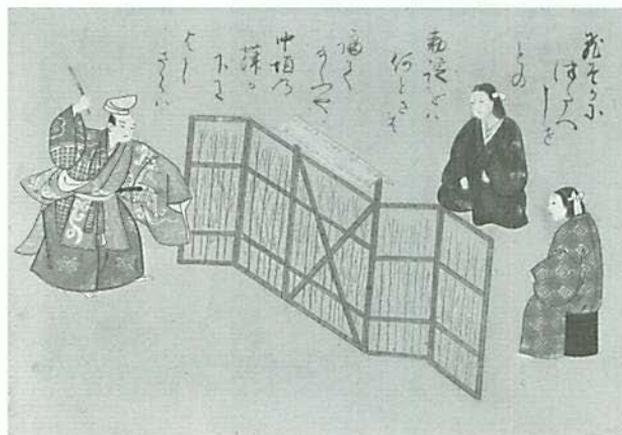


舍利



唐船

No. 11 江戸初期古能狂言之図(国立能楽堂蔵) 江戸時代初期
 能・狂言の上演場面を描いた絵画。一枚に一曲の能ないし狂言の図を描く。能七図、狂言十三図の計二十枚を国立能楽堂が所蔵するほか、早稲田大学演劇博物館にもこれとものと一具の絵がまとまって所蔵される。舞台にはいずれも地謡座がなく、鏡板も白木であるなど、江戸初期の能舞台の特徴が見取れ、その頃の制作らしい。各図に毛氈や敷布の上で見物する庶民の観客の姿が描かれ、その描写も四条河原遊楽図などの近世初期風俗画との共通性を思わせる。「能絵」が成立する以前の、過渡的な作例として貴重。



小督



遊行柳

No.12 能狂言図巻(能楽研究所蔵)

能画七図、狂言画八図を収める巻物。制作時期や絵師は不明だが、江戸前期頃の町絵師の作か。能絵の画中に詞章の一部を書き込む点が珍しく、装束などの彩色に金箔を多用していることも注目される。あるいは奈良絵本工房の作か。能絵の所収曲目は「雲林院」「小督」「遊行柳」「黒塚」「阿漕」「錦木」「景清」。ここには「高砂」「道成寺」といった代表的な演目がほとんど含まれておらず、もとはさらに多くの画が存在したのかもしれない。

No 13 能楽図帖(国立能楽堂蔵)

二十四曲の能絵を収める折帖。長年空気に触れていたためか、全体に黒ずんでおり、一部、紙の破損も見られる。もともと貼交屏風であったものを改装したのであろう。古雅で素朴な描写が印象的な作品で、曲によってワキやツレを一部省略するなど、画面の簡素化がはかられている。筆者・制作時期は不明ながら、その画風から江戸前期の筆と推定され、「能絵鑑」に先行する能絵の遺品と位置付けられる。



安宅



道成寺



安宅

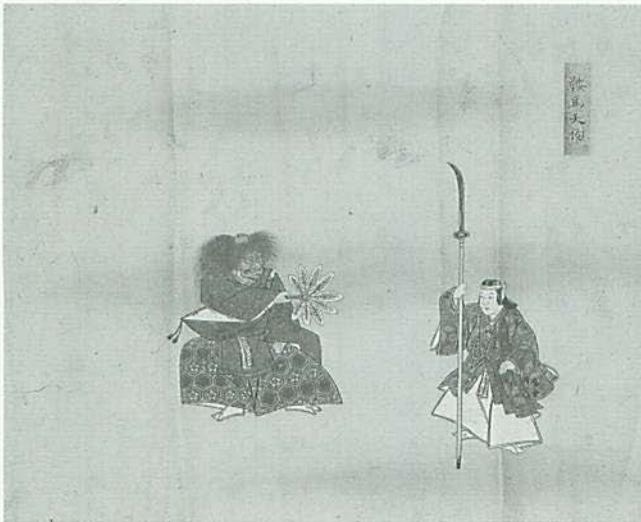


鞍馬天狗

No 14 能楽図帖(国立能楽堂蔵)
 岡山藩主池田家伝来の折帖。表紙に池田家の紋である備前蝶をあしらう。全二十図所収。No 13、15は、いずれも共通する構図で能の一場面を描く作品群であり、同一(あるいは同系統)の粉本に基づいて描かれたものと推察される。画中に能の詞章を書き込むのが珍しく、そのために、曲によっては粉本の人物の配置を若干変更するほか、ワキを省略するなどの処置がなされている。



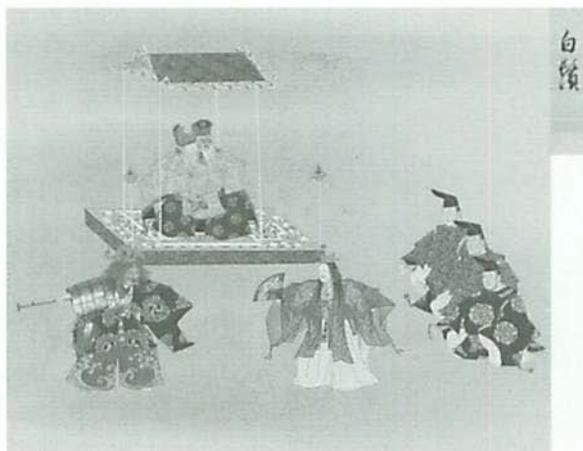
道成寺



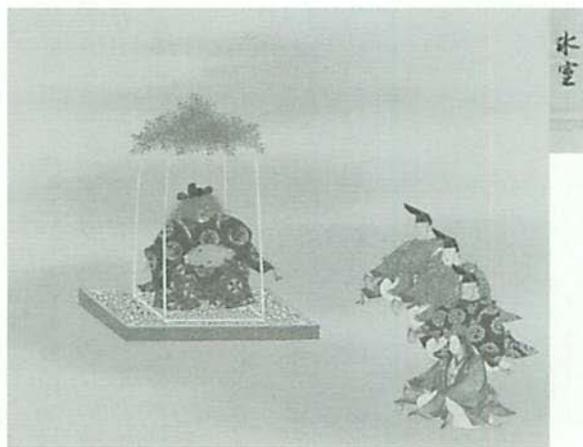
鞍馬天狗

No 15 能之図(国立能楽堂蔵)

仙台藩主伊達家旧蔵の巻物。二卷から成り、全六十図所収。各巻の奥書に「柳雪筆(朱印)」の署名があり、正徳二年(一七一
二)没の狩野派の絵師、狩野柳雪の筆と知られる。作者が明らかな能絵として貴重。No 14・15はいずれも大名家の伝来品であ
り、江戸前期、諸大名家の求めに応じて数多くの能絵が作られていたことを物語っている。



白髭



氷室

白髭

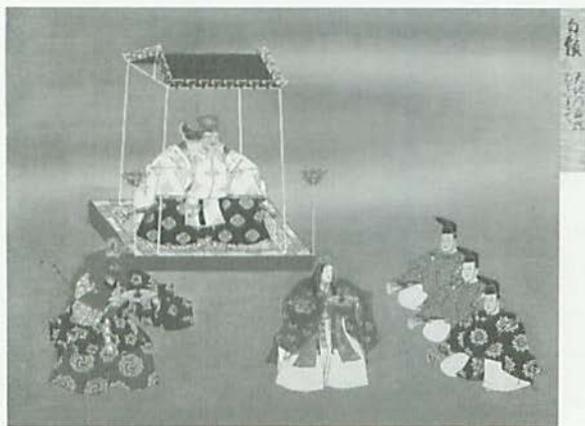
氷室

No 16 能絵鑑(能楽研究所蔵)

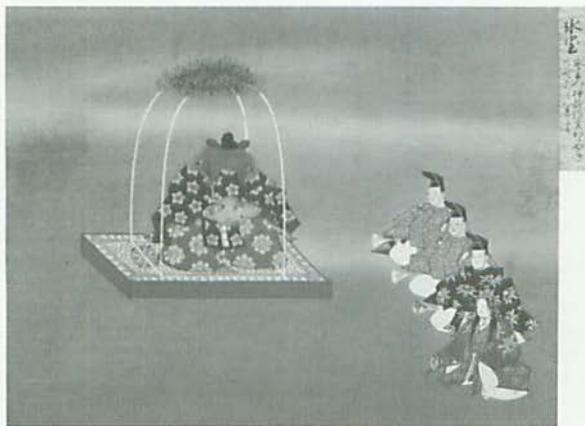
近衛家伝来の豪華な能画帖。全二帖。百五十図を取める。脇能に始まり、修羅能・鬘物と曲柄順に配列。木箱の金泥書によれば、六代將軍・徳川家宣の御用絵師であった狩野春湖(一七二六年没)の筆。収録図の曲目は喜多流のレパートリーと一致する。その収録曲目や伝来などから、喜多流の能を学んだ徳川家宣の周辺で制作され、家宣の妻の実家である近衛家に贈られたものと推察される。面・装束・作り物の描写は精緻を極め、美術品として優れた作品であるのみならず、能の演出史を辿る上でも第一級の資料である。

No 17 能絵鑑(国立能楽堂蔵)

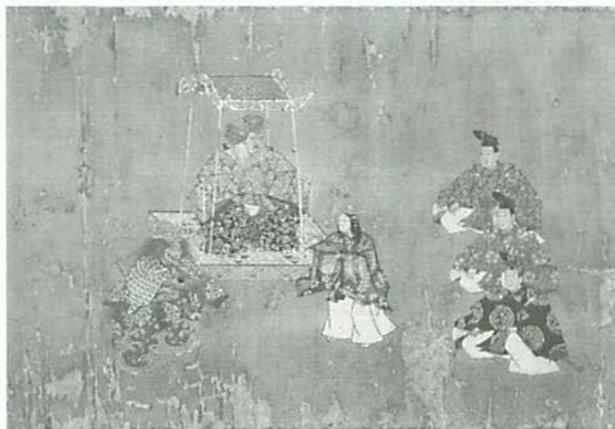
全五十図の能絵を収める能絵鑑。国立能楽堂本・宇和島伊達家本「能絵鑑」がいずれも紙本着色であるのに対し、国立能楽堂本のみ絹本着色であり、豪華さが一層際立つ。曲目を示す題簽に、描かれた場面を示す詞章が書き込まれているのも、国立能楽堂本のみの特徴であり、より手の込んだ制作ぶりが窺える。三本現存する「能絵鑑」の中でも最上級の作品に位置づけられよう。人物の表情の描き方は能研本とはやや異なり、別の絵師の手になるか。住吉如慶の筆とする極め書きが付属するが信じがたい。水野男爵家旧蔵と伝える。



白姫



水室



白髭



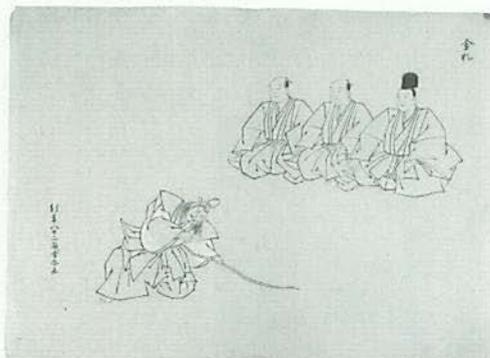
猩々

No 18 御能狂言図巻(国立能楽堂蔵)

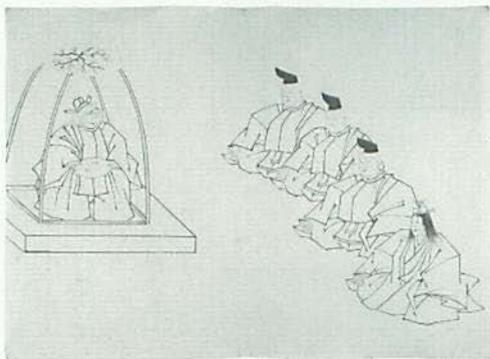
能六図・狂言五図を取める絹本着色の絵巻。脇能「白髭」に始まって、能「猩々」で終わるといふ六番立の番組構成になっており、能と狂言を交互に描く。そのうち「八嶋」の一図を除く全ての能の図が「能絵鑑」とほぼ同じ構図をとり、同一の工房か、あるいは同系統の絵師によって制作されたものと考えられる。とりわけ、国立能楽堂本と近い関係にあり、「白髭」「猩々」の二図は、国立能楽堂本と構図が類似する(能研本・宇和島伊達本とは小異)。

No 19 能楽図譜(能楽研究所蔵)

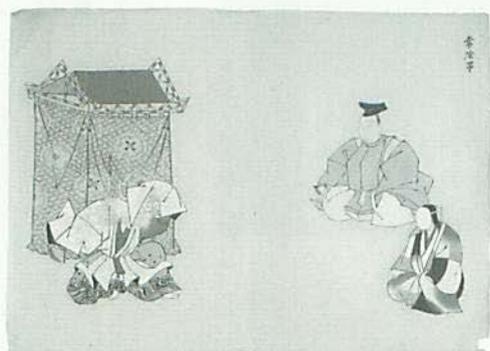
能・狂言絵制作のための粉本・下絵。全五十八枚。一部彩色が施されているものもある。筆致の異なる絵が混在し、複数の絵師の手になるらしい。伝来の経緯や筆写時期は不明ながら、「金札」図中に「行年八十二歳雪岑画」と墨書があり、英一蝶の門人として画業にも堪能であった福王流脇役者、福王茂右衛門(雪岑)筆の能絵の写しも含まれる。能絵の制作過程が窺える貴重な資料。左にはその「金札」と「常陸帯」「氷室」の図を掲げる。「常陸帯」は江戸期、宝生流のみの所演曲であった稀曲。「氷室」図は、能研本「能絵鑑」の「氷室」図(No 16)と同構図で、「能絵鑑」の粉本が後世まで受け継がれていた様相を示している。



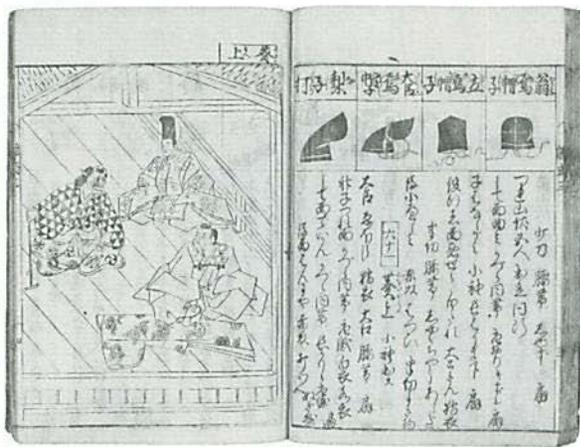
金札



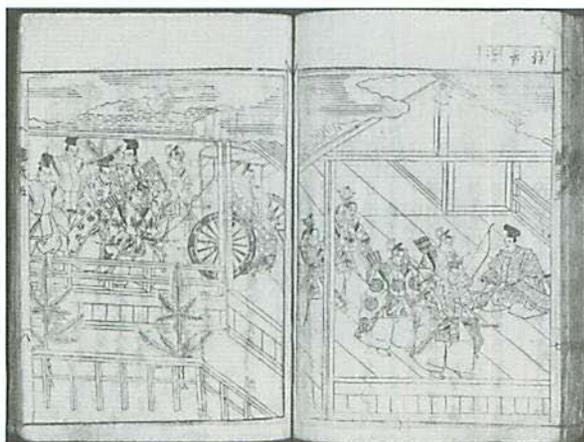
氷室



常陸帯



葵上



住吉詣

No 20 能之図式(能楽研究所蔵)

元禄十年(一六九七)刊の絵入り能楽概説書。能の由来についての解説、舞台・面・衣装・小道具・作り物の図解、謡の曲名目録などを収録する。大部分は貞享四年(一六八七)刊「能之訓蒙図彙」からの転載であるが、図版を大幅に増補するなど、入門書としての性格をより顕著に打ち出している。とりわけ、「高砂」「道成寺」など、二十曲に及ぶ能の舞台図の挿絵を新たに収めているのが注目される。挿絵のいくつかは、No 13、15の各図と人物の構図が酷似し、同系統の粉本を参照するらしい。

No 21 狂言古図「禰宜山伏」(笹野文庫蔵)

笹野堅氏旧蔵。同じく笹野氏の旧蔵であった「狂言古図」(国立能楽堂蔵)、「狂言後素古画帖」(江島博志氏蔵)と団扇の形状・寸法がほぼ同じで、もと一具の離れと見られる。中央の大黒天の部分だけが刳り貫かれ、そこから方形の紙が貼られている。左に禰宜、右に山伏の姿を描く。顔の描写などに、狂言古図・狂言後素古画帖と共通する筆致が見て取れる。現在はメクリの状態で保存されているが、裏に金砂粉が付着しており、もとは屏風に貼り交ぜられていたか。



狂言古図「禰宜山伏」



狂言「首引」図

No 22 狂言「首引」図(能楽研究所蔵)

狂言古図などと同様、団扇型の狂言図であるが、寸法がやや大振りで、別系統の作品らしい。これとほぼ同じ大きさで、筆致もよく似た団扇型の狂言図が他にも現存し、もともと三十枚以上存したことが知られている。一連の狂言古図の作品群よりやや時代が下る時期の制作らしいが、その分描写も洗練され、役者の生き生きとした動きを鮮やかに伝えている。



狂言図巻

No.23 狂言図巻(鴻山文庫蔵)

飛節齋(伝不明)の筆になる全二十二曲の狂言画。卷末の識語によれば、英一蝶筆の狂言画巻を模写したものであるという。江戸中期頃の作。リチャード・P・ゲール氏蔵の英一蝶筆『狂言絵巻』が本巻の原本で、その原本の姿を克明に写している。補修の際の錯簡があり、画中に記載の曲名はその補修後に書き加えられたもので、「米市」「恵比寿毘沙門」の図の一部を「毘沙門連歌」と誤って記入する。写真は、源為朝が鬼と首引き合戦を繰り広げる狂言「首引」の一場面。ユーモラスな鬼の表情が面白い。

No 24 狂言「節分」図(能楽研究所蔵)

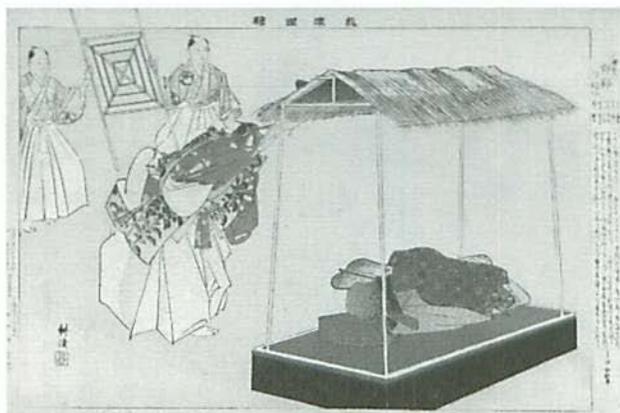
江戸の町絵師、高高谷の筆になる狂言画。高谷は享保十五年(一七三〇)の生まれ、文化元年(二八〇四)の没。画を英一蝶の門人佐脇嵩之に学び、一蝶風の風俗画を得意とした。本軸を収める箱書には「面踊」とあるが、武悪面に糞笠という出で立ちから、狂言「節分」に登場する蓬莱島の鬼の姿を描いたものと知れる。「節分」は節分の夜にやってきた蓬莱島の鬼が、一人で留守をする女に懸想するも、豆によって追い払われるという内容の狂言。本図の鬼の描写は、一蝶筆「十二ヶ月風俗図巻」(現所在不明。模本東京国立博物館蔵)所収の狂言「節分」図に描かれる鬼の姿と酷似し(二部衣装の描写に相違あり)、一蝶の原画に基づく粉本を利用するらしい。なお、大正四年の東京美術倶楽部『某大家所蔵品入札』の目録に「高谷 狂言 双幅」が見え、本軸ももとは双幅で、その片幅に、「節分」のもう一人の登場人物である女の姿が描かれていた可能性があろう。



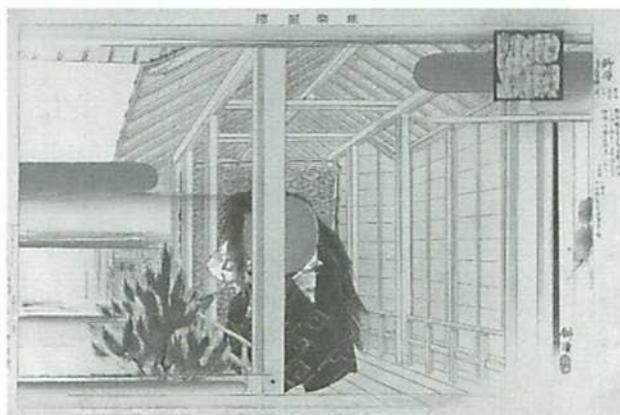
狂言「節分」図

No 25 能楽図絵(能楽研究所蔵)

明治・大正期に活躍し、昭和二年に没した月岡耕漁は、能画というジャンルの確立に多大な功績を果たした人物として知られる。浮世絵師の月岡芳年や尾形月耕らに師事。当初は母の実家の姓である坂巻姓を名乗っていたが、明治末年頃から、月岡芳年と再婚した母の遺言により、月岡耕漁を名乗る。その耕漁畢生の大作ともいべき作品が、明治三十年から三十五年にかけて出版された『能楽図絵』、大正十一年から十四年頃にかけて出版された『能楽百番』であり、斬新な構図と変化に富んだ描写で能画の世界に新境地を開いた。



邯鄲

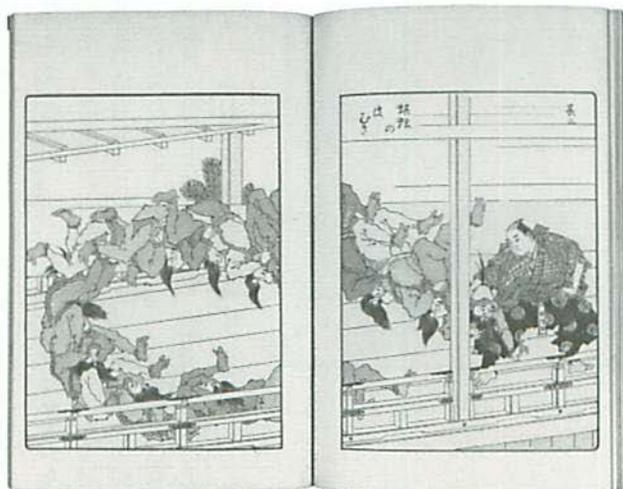
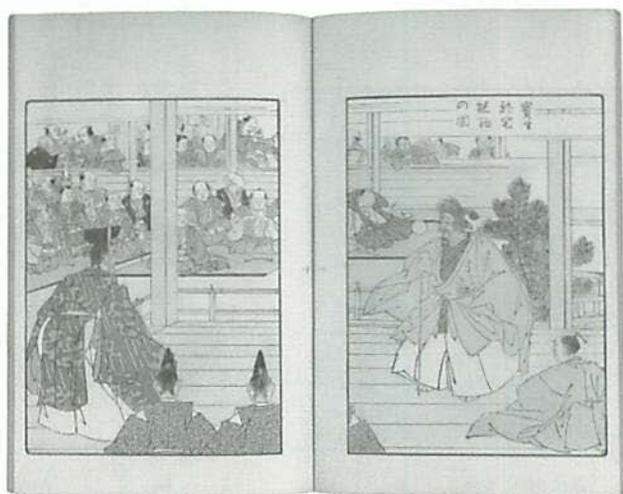


野守

No 26 能画図式(野上文庫蔵)

七歳で歌川国芳に浮世絵を学び、さらに前村洞白について狩野派を学んだ河鍋晚斎は、大藏流の狂言をも嗜むマルチタレントの持ち主であった。晩斎の画題は多岐にわたる。狂言画も多く残しており、その代表作には慶応三年(一八六七)刊行の「能画図式」がある。明治二十三年に下谷御徒町の吉田金兵衛より刊行された本書は、その「能画図式」から狂言画を抜き出して再版したもので、「木六駄」「萩大名」以下、全七十二番の狂言画を収める。その軽妙洒脱な筆致は、躍動感あふれる狂言の動きを余すところなく描写し、晩斎の真骨頂を示している。





No 27 猿楽図式(能楽研究所蔵)

能・狂言の舞台図を描く木版多色刷の絵本。全二十六図を収める。明治四十年の刊行ながら、江戸城での「弓矢立合」や、武士が見所に居並ぶ宝生宅での能初めの図など、幕末の演能の様子を伝える絵図が散見する。河鍋暁斎の作。他の能・狂言の舞台図は曲名と流儀名を併記。狂言の舞台図が最も多く、鶯流の「吼喊」「参宮」などの図は、今は失われた鶯流の演出を伝える資料としても貴重である。写真は、宝生宅での能初の図と、狂言「唐相撲」の図。

No.28 能楽スケッチ(能楽研究所蔵)

戦時中の能(部狂言を含む)のスケッチ。画家は不明だが、連続写真のように動きのの一つ一つを捉えたデッサンからは、画家の確かな技量が窺われる。現存の八冊には「五十一」から「五十八」まで通し番号が付されており、さらに五十冊分が別に存在したらしい。昭和十八年から十九年にかけての、東京大曲の観世会能楽堂での演能が中心。写真は、昭和十九年の海軍記念日に上演された「皇軍艦」、および同年二月六日の観世会定期能で上演された「隅田川」のスケッチ。「皇軍艦」は戦威発揚のために作られた新作能。米英討伐の詔を受けて、南海に艦船を進める艦長・砲術士らの姿を描く。「隅田川」は息子をさらわれた母が狂気となってわが子を探ね、隅田川までやってきた場面を描く。シテはともに六世観世鍔之丞(華雪)がつとめた。



隅田川



皇軍艦

五、能の興行を記録する絵画

江戸末期になると、ある能の催しを、一連の時間的推移とともに、その舞台の裏側も含めて描いた、新たな趣向の能・狂言画が登場する。前節で取り上げた様々な絵画作品が、もっぱら舞台上で演じられる能・狂言そのものを描くのに対し、「能の興行を記録する絵画」は、舞台上での演能のみならず、それを見物する観客の姿、楽屋で出番を待つ役者の姿などにもスポットライトを当て、能の催しの全体像を描くことに主眼をおく。それゆえこの種の絵画は、演能の具体的様子を伝える記録画としての性格を持っており、能楽史料としてもきわめて有用な資料となっている。

その代表例が、弘化勸進能絵巻であろう。江戸の町名主、斎藤月岑の筆になるもので、能楽研究所などに大久保颯雪らの手になる写しが複数所蔵されている。宝生家にも月岑自筆の弘化勸進能絵巻があったが、大正の震災により焼失。しかし、同絵巻に基づく忠実な版本が刊行されており、それによって失われた絵巻の面影を知ることが出来る。

弘化勸進能絵巻は、当時から評判を呼んだらしく、制作直後より多くの写本が作成されたことが、『斎藤月岑日記』の記述から知られる。現存諸本には、演能の舞台図や絵の配列に若干の相違が見られるが、そうした異同は、月岑自ら複数の複本を制作していたことに起因するであろう。その弘化勸進能絵巻の概要を、能楽研究所蔵の大久保葩雪書写本によって示せば、辻札・入場切手の模写、能場全図・棧敷全図の控え、能場の槽図、興行に先立つ触れ太鼓の図、能場の外観図（斎藤月岑日記「嘉永元年二月条にこの下絵が描かれる」）、能場入り口の図、興行前の舞台棧敷の図、御出役方詰所の図、舞台・橋掛りの図、興行中の舞台棧敷の図、裏側より見た棧敷席の図、楽屋の図、場内売り物の模写図、帰途につく見物客の図、十五日間の能番組の模写図等から成っており、勸進能の始まりから終了まで、客席から舞台裏まで、余すところなく描写する。さらには、場内で売られていた様々な弁当・小物の類の模写を

も載せるという周到ぶり、単なる能の絵というよりは(実際、舞台上の演能の図は一図しかない)、勧進能の詳細な記録画というのがふさわしい作品といえよう。江戸の勧進能は、江戸後末期だけでも、寛延、文化、天保、弘化と四度にわたって行われているが、その勧進能の様子をこれほど克明に記録した絵画資料は他にない。渡辺華山筆の「客坐掌記」に、天保三年の親世大夫清長による勧進能の様子を描いた十二図が見えることが知られているが、棧敷席や客席の図も一部含まれるものの、視線はもっぱら舞台上での演能に注がれており、それ以前の能絵の系譜から外れるものではない。では、斎藤月岑はどういったところから弘化勧進能絵巻の制作を思いついたのであろうか。

実は弘化勧進能絵巻以前にも、勧進能の様子を克明に描いた同様の作品が存在する。大野勧進能画巻の名で知られる絵巻がそれで、天保七年、名古屋の大野舞台で行われた能興行の様子を描く作品である。序文により春月亭梅薫の作であることが知られるが、梅薫は伝不明の人物。全体の構成は、書肆における刷番組売弘の図、大野舞台の門前図、楽屋木戸図、舞台全体の外観図、舞台見物棧敷の全景図、能・狂言の舞台図(翁・栗焼・八嶋・道成寺・泣尼・望月・朝猿・乱)、入場切手の模写図、刷番組の模写図から成っており、弘化勧進能と類似する構成をとる。能・狂言の舞台図を八図も収めている点は、それ以前の能・狂言絵の系譜を受け継ぐものといえようが、舞台の入り口や客席の様子を克明に描くのみならず、入場切手や刷番組の模写図までも収めている点は、記録画としての性格を物語るものといえよう。この絵巻は、旧蔵者の江島伊兵衛氏による箱書に基づいて、「大野勧進能画巻」の名で呼ばれている。しかし、当初から絵巻として書かれたものではなく、袋綴冊子本を巻子に改装したものであり、また、その跋文に「猿楽図略」とあることから、原題を「猿楽図略」といったことも知られる。さらに、この大野舞台での能興行はそもそも勧進能を標榜するものではなく、当時名古屋では勧進能が認められていなかったため、三の九天王社への奉納という名目で行われた催しであった。そのため、本絵巻の呼称として「大野勧進能画巻」は適当ではなく、本稿で

は原題に従って「猿楽図略」の書名を用いることにしたい。

『猿楽図略』には春月亭梅薫の自序のほかに、歌月庵、すなわち尾張藩士の小田切春江の跋文が収められている。小田切春江は『名陽見聞図会』の著者として知られる人物で、跋文によれば、著者の春月亭とは「したしき友」であつたという。興味深いのは、その『名陽見聞図会』にも、『猿楽図略』と全く同じ場面の絵が、挿絵として収められていることである。すなわち、『猿楽図略』のうち、舞台全体の外観図を描いた「全図」がそれであり、『名陽見聞図会』の絵には次のような画中詞が記されている(ルビ省略)。

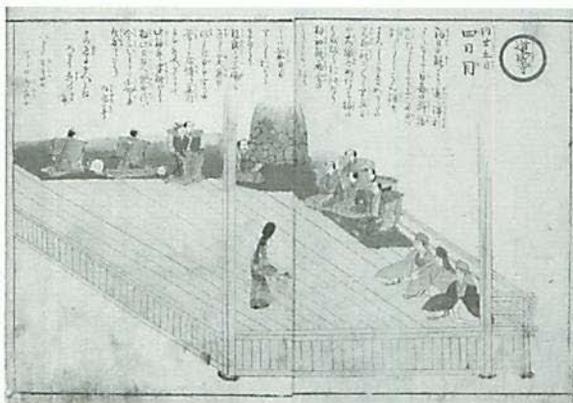
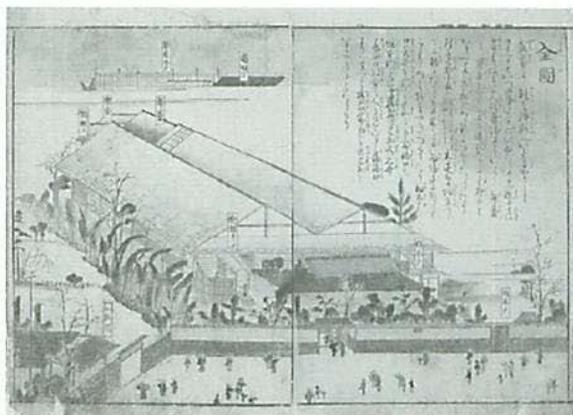
大野氏能興行の図

此能興行ありし頃ハ予故ありて見物せず、よりて此図ハ出す事難しと思ひたりしに、幸なるかな、予が画友春月亭のぬし、かのあらましを一冊に編り号て、猿楽図略といふ、されバ彼本の中なる一図を乞得て漸爰に出せしのみ也、委しくハ彼本を見てしり給ふべし

また、本文にも「此事委しくハ予が画友春月亭ぬしが一冊につゞりたれば、彼書にゆづりて爰にはぶく」とあり、大野舞台での能興行については、春月亭の筆になる『猿楽図略』を参照するよう指示している。『猿楽図略』は肉筆本であり、版本のように広く流布した形跡がない。にもかかわらず、『名陽見聞図会』の著者が『猿楽図略』に言及しているのは、『猿楽図略』を容易に披見できる環境にある読者を想定して、右の文が書かれていることを示しているよう。『名陽見聞図会』は現在東洋文庫と名古屋市鶴舞中央図書館に分蔵されているが、もともとは名古屋の貸本屋、大野屋惣八の旧蔵書であつたことが知られている。大野屋惣八は江戸時代最大の貸本屋として知られ、その膨大な蔵書は、明治三十一年から大正六年にかけて漸次売却され、京都大学・東洋文庫・鶴舞中央図書館など、各所に収蔵されることとなつた。とすると、『猿楽図略』も、もとは大惣旧蔵の貸本であつた可能性があるのではなからうか。同

じ大惣の貸本ならば、「名陽見聞図会」の読者が「猿楽図略」を合わせて参照することも、十分に想定されるからである。大惣の蔵書の全容は、早稲田大学図書館に所蔵される大惣蔵書目録によつて窺うことが出来、そこには「謡鈔」「謡曲舞楽大全」など、能関係の蔵書も多く含まれている。また、それとは別に「写本 絵」の項に分類されている書目の中に、「名陽見聞図会」などと並んで、「大野舞台猿楽図誌」が挙つており、これが「猿楽図略」を指す可能性はきわめて高いであろう。以上のごとく、「猿楽図略」が大惣の貸本の一冊であつたとするならば、写本などを介して、斎藤月岑がこれを披見する機会があり、それを参照して弘化勸進能絵巻を制作したことも、十分に考えられるのではなからうか。確証はないが、一つの可能性として提示しておきたい。さらに、名古屋では同様の絵本がこれ以前から盛んに制作されていたことにも注目しておく必要がある。小田切春江の師匠にあたる高力種信、すなわち猿猴庵の筆になる「猿猴庵日記」「北斎大画即書細目」「龍口寺靈宝開帳記」などがそれで、名古屋城下の風俗や様々な芸能興行の様子を、詳細な絵とともに記録する絵入り本である。その中には、名古屋清寿院境内で行われた女能の興行を記録した「女謡曲採要集」のような作品もあり、やはり大惣の蔵書として貸本に供されていた。これらの絵入り本を斎藤月岑が目にする機会があつたかどうかは不明だが、月岑の日記にも、自ら見物に出向いた見世物小屋の様子などを描いた挿絵が散見し、「猿猴庵日記」「名陽見聞図会」との関係が注目されるところである。

その他、楽屋の様子を記録する絵画資料にも言及しておきたい。浮世絵博物館蔵「邸内遊楽図」のように、演能の場面や見物席の様子とともに、舞台裏の楽屋の光景を描く例は江戸前期にもあるが、幕末になると、楽屋での能役者の姿にスポットライトを当てて、舞台裏の様子のみを描く作品群が登場する。能楽研究所蔵「能楽図帖」、国立能楽堂蔵「宇羅乃那賀女」、早稲田大学演劇博物館蔵「大内御能楽屋之図」がそれで、前二者は場所不明だが、後者は幕末頃の禁裏能の楽屋の様子を描く珍しい作品である。

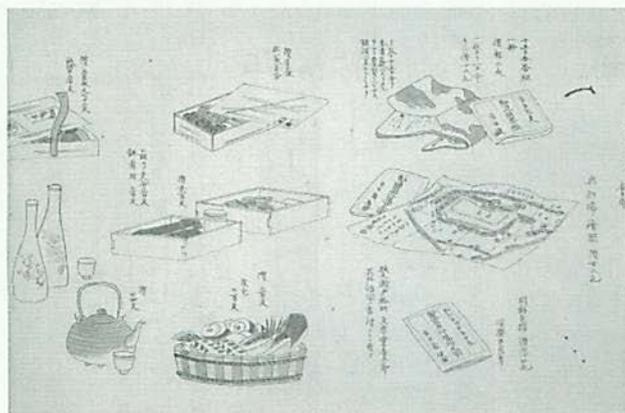
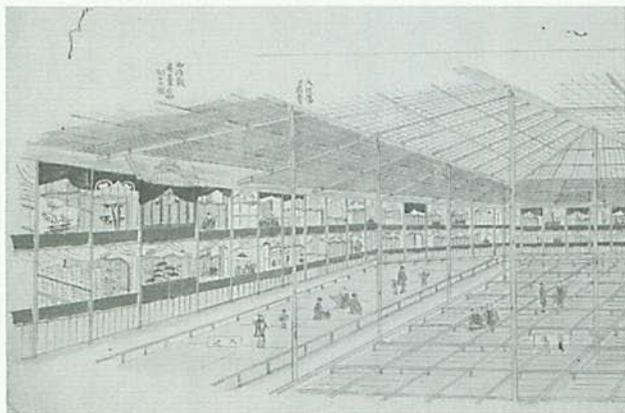


No.29 猿楽図略(鴻山文庫蔵)

天保七年(一八三六)十月に名古屋の大野舞台で行われた大野時太郎(宝生流能大夫)の能興行の様子を描く絵巻。同年十二月春月亭梅薫題(序)。同人画。歌月庵跋。巻末に実際の能番組六日分を貼付する。大野の他、片山真助(親世流・野村三次郎(金剛流)ら、京都の能役者が出演しており、宝生・親世・金剛流入れ込みの催しであったことが知られる。地方における能興行の実態が具体的に窺える好史料。能舞台の屋根の構造や、舞台の周囲に照明の蠟燭を設置して、灯りを採っていた様子がよく分かる。跋文の筆者歌月庵は、絵師として活躍した尾張藩士小田切春江。春月亭梅薫については未詳。原装は袋綴冊子本。

No. 30 弘化勸進能絵巻(鴻山文庫蔵)

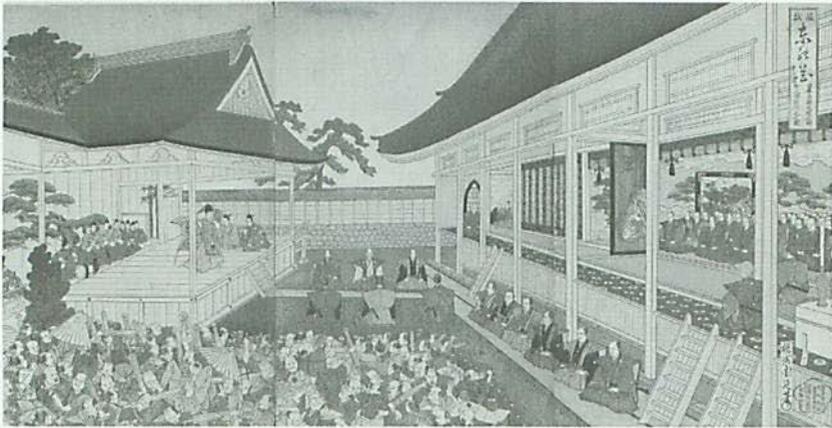
弘化五年(一八四二)に宝生大夫友于が江戸神田筋違橋で興行した勸進能の様子を描いた絵巻。折帖に改装されている。筆者は江戸の町名主で、『江戸名所図会』の著者としても知られる斎藤月岑。観客席の様子、舞台裏の楽屋の情景を臨場感あふれる描写で克明に描く。本絵巻は月岑の生存時から多くの写本が作成されたが、大久保葩雪(無心老樵葩雪。幕末から明治期に活動)の書写になる転写本。能楽研究所は、同じく大久保葩雪書写の識語がある弘化勸進能絵巻をもう一本所蔵する。





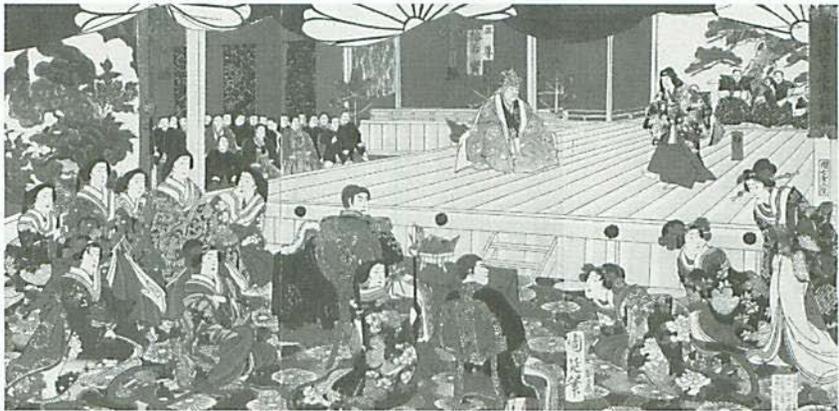
No. 31 能楽画帖(能楽研究所蔵)

能興行の様子を楽屋の側から描くという珍しい趣向の絵。楽屋入りから支度の様子、舞台への登場、演能後の片付け、退出までを一連の流れとして描写する。幕末頃の作か。演能の場所や絵師など、制作背景は不明。幕末明治に活躍した絵師、玉手菊州が明治三年に書き写した、本資料とまったく同内容の画帖が国立能楽堂に現存する。そこには「宇羅乃那賀女」(裏の眺め)の外題があり、それが本資料のもともとの題名らしい。



No. 32 町人御能拝見之図(能楽研究所蔵)

幕末明治の浮世絵師、楊州周延が、江戸城での演能の様子を回顧して描いた明治二十二年の作品。江戸城では將軍宣下祝賀能などの際、江戸の町人にも白州での見物を許した。これを町人能と呼び、露天で見物する町人には雨に備えて傘が支給される慣わしであった。ここに描かれるのは、まさに雨が降り始めようとする場面。立錐の余地もない町人の見物席は、傘を差そうとする人々でごったがえしている。それとは対照的に、何事もなかったように威儀を正して座っている武士の姿が、絶妙の對比を生む。なお、この絵では白洲に座す武士が雨ざらしであったかのように見えるが、文化十二年の東照宮二百年祭の様子を描いた「東照宮二百年祭絵詞」(国立公文書館蔵)によれば、実際には、能舞台と白書院との間にも柿葺の屋根が設けられていたらしい。



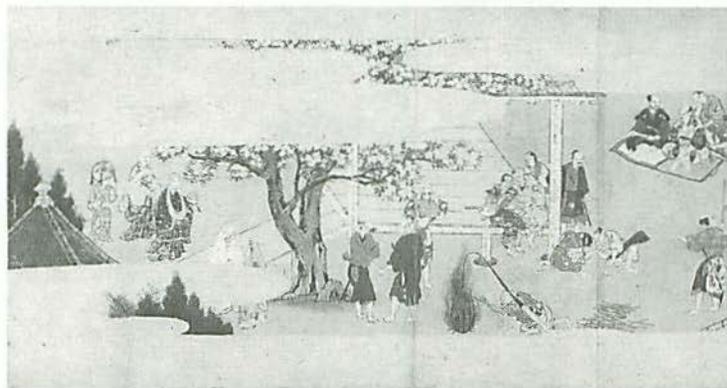
No 33 青山仮皇居御能図(能楽研究所蔵)
 No 32と同じく楊州周延筆の浮世絵。明治十一年七月五日に青山大宮御所能舞台で行われた舞台披き能の様子を描く。周延は「青山仮皇居」とするが、英照皇太后の大宮御所の誤り。当日は宝生九郎の「道成寺」、梅若実の「正尊」などが演じられた。この日出演した梅若実の日記によれば、明治天皇、英照皇太后、伏見宮、有栖川宮ら宮家のほか、女官たちも見物したとある。本図が画面前面に多数の女官の姿を描き込んでいるのは、そうした事実を踏まえるものであるが、美人画を得意とした周延だけに、美人の姿を描かんがためのフィクションであった可能性もある。

六、能の物語を描く絵画

舞台上で演じられる能を描く絵画とは異なり、能の物語の場景を自由に膨らませて絵画化した作品を、「能の物語を描く絵画」と分類したい。その一つは能絵巻・能絵本などと呼ばれる、謡本の挿絵にそれぞれの場面を描き込んだ絵入り本である。近世初頭の物語絵巻の流行を背景に、隅田川の草子・松風村雨（スベンサーコレクション蔵）・松風村雨・三井寺絵巻（王舎城美術宝物館蔵）・謡曲松風（大阪女子大学蔵）・熊野絵巻（行興寺蔵）・百万絵巻・絵入り謡本百万（国立能楽堂蔵）・観世流絵入謡本六番（東洋文庫蔵）・道成寺謡絵図（大英図書館蔵）など多くの作品が制作されており、現在、室町末期から寛文・延宝期にいたる約二十点の作例が知られている。一概に能絵巻・能絵本といっても、その様相は実に様々である。「隅田川の草子」のように、実際の舞台の演技をある程度反映した挿絵を描く作例もあれば、「百万絵巻」のように、基本的には実際の舞台を踏まえつつも、参詣客で賑わう嵯峨大念仏会の場面など、随所で写実的な場景描写を行う作例もあり、また「観世流絵入謡本六番」のように、舞台上の演技とは無関係に、能の物語の情景を自由に絵画化した作例もある。詞章の書体も様々で、「百万絵巻」の詞書が御家流の麗筆であるのに対し、「松風村雨」は光悦流の書家の手になる、といった具合である。こうした多様性は、能絵巻・能絵本の制作の場が多岐にわたっていたことを示している。能の絵入り本の中で、具体的な制作背景が知られるのは、「隅田川の草子」のみであるが、その作者は観世座脇方の福王神右衛門盛義で、奥書によれば、江戸詰が長く続き、病気を煩っていた盛義が、形見の品として娘に贈るため、自ら筆を執ったのだという。能の絵入り本の制作に、絵師ならざる人物が関わっていたことを示唆する資料として注目されるだけでなく、その享受層として年若い女性の存在が窺える点で

も興味深い。このような能の絵入り本は、物語絵巻の衰退とともに、江戸中期にはほとんど作られなくなるが、絵入り文学書の出版ブームに乗って、享保二十年には能五十曲の作品の物語絵を挿絵に収めた『謡曲画誌』が刊行されたほか、さらに下って昭和十七年にも、能「拱待」の物語を絵画化した紙芝居「接待」が制作されている。また近年では、子供向けの能の絵本がいくつか出版されており、これも能の物語絵的展開の一例といえよう。

なお、能と絵画との関わりの一つに、「物語の中の演能図」と分類すべき絵画資料もある。室町物語絵巻や、江戸期の絵入り狂言本、浮世草子などの挿絵に描かれる、物語中の演能場面、劇中劇としての演能場面がそれである。物語や劇といったフィクション世界における場景描写であるから、これまで述べてきた諸作品とは大きく性格が異なるが、室町物語絵巻のように、その成立が十六世紀にまで遡る作品の場合、そこに描かれた演能の場景は、画証としてもそれなりに重要な意味を持つていよう。例えば、『古典籍善本展示即売会目録』（平成十五年。一誠堂書店）所載の絵巻「劍卷」（所在不明）は、『太平記』の大森彦七譚に基づく物語絵巻であるが、その中に、邸内の庭に設けられた仮設舞台での演能の場面が描かれている。十六世紀における実際の演能の場景が反映されている可能性が高く、能舞台の構造も当時の古態をとどめている（図版7）。



図版 7

No.34 熊野絵巻(徳田和夫氏蔵)

能「熊野」の詞章に奈良絵本風の絵を書き入れた熊野絵巻の一本。花見の酒宴の場面では、能の詞章には見えない囃子方の人名までいちいち注記する点が珍しい。「熊野」ゆかりの寺、行興寺にも室町末期頃成立の「熊野絵巻」が伝わり、本書はその行興寺本を絵の描写はもとより、字の書体、字間の幅、改行位置にいたるまで忠実に模写したもの。ただし、行興寺本の節付や行間の書き込みは一部省略されている。本絵巻の制作年代は不明ながら、行興寺本は大正三年に裏打を含めた大規模な補修がなされており、その補修の際に模写されたものである可能性も想定されようか。





二人静

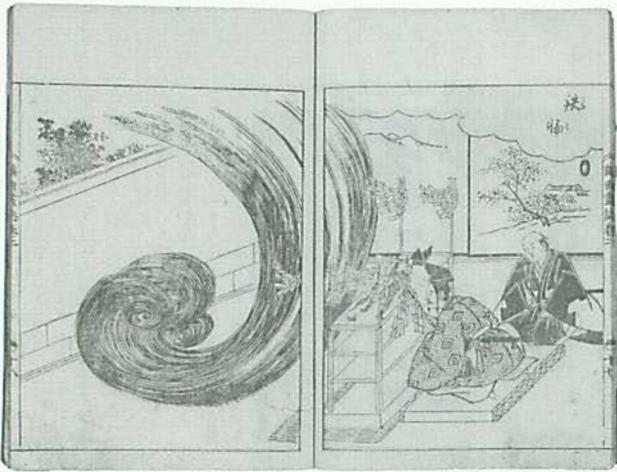


楊貴妃

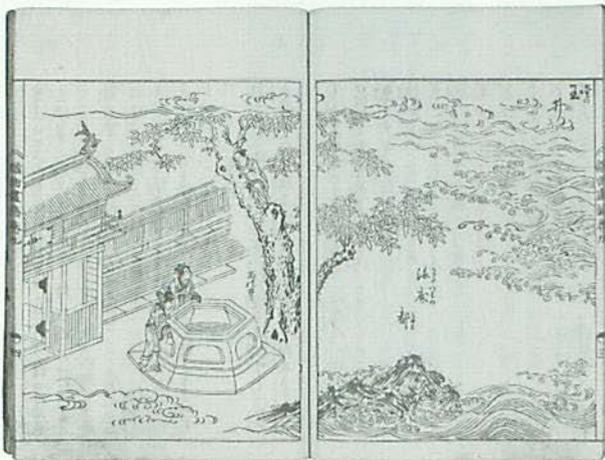
No 35 伝松平伊豆守旧蔵謡本(鴻山文庫蔵)
 松平伊豆守信綱が將軍から拝領したとの伝承を持つ観世流の謡本。全九十八冊。本文・節付から江戸初期、慶長頃の筆と推定される。九色からなるカラフルな表紙に、それぞれの曲の内容を絵画化した金銀泥絵を描く。近世初頭の謡本には同種の表紙絵を伴うものが多いが、その大半は風景描写であり、本謡本のように人物像を大きく描くものは珍しい。能の物語絵の早い事例として注目される。写真は「二人静」「楊貴妃」の表紙。「二人静」の表紙では、静御前の霊が取り憑いた菜摘女の体から、霊体が姿を現す場面の描写が興味深い。

No 36 謡曲画誌(能楽研究所蔵)

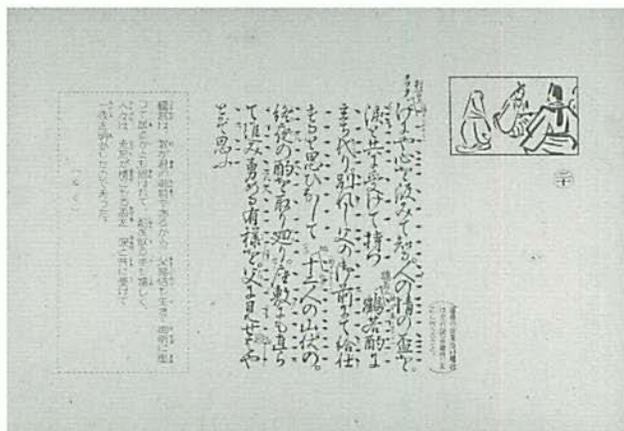
享保二十年(一七三五)に刊行された能の絵入り解説本。編者、中村三近子は京都の人で、元禄から享保にかけて数多くの啓蒙書や絵入り文学書を出版している。絵は大坂の絵師、橋守国(狩野派鶴沢探山門人)の筆。全十巻。各巻に五曲ずつ、計五十曲を収め、それぞれの曲の内容を物語絵風に描く。写真は「鉄輪」と「玉井」の図。「鉄輪」では、男に捨てられて鬼となった女の怨念を大胆な表現で描き、「玉井」では、龍宮の井戸の姿をエキゾチックに描写する。



鉄輪



玉井

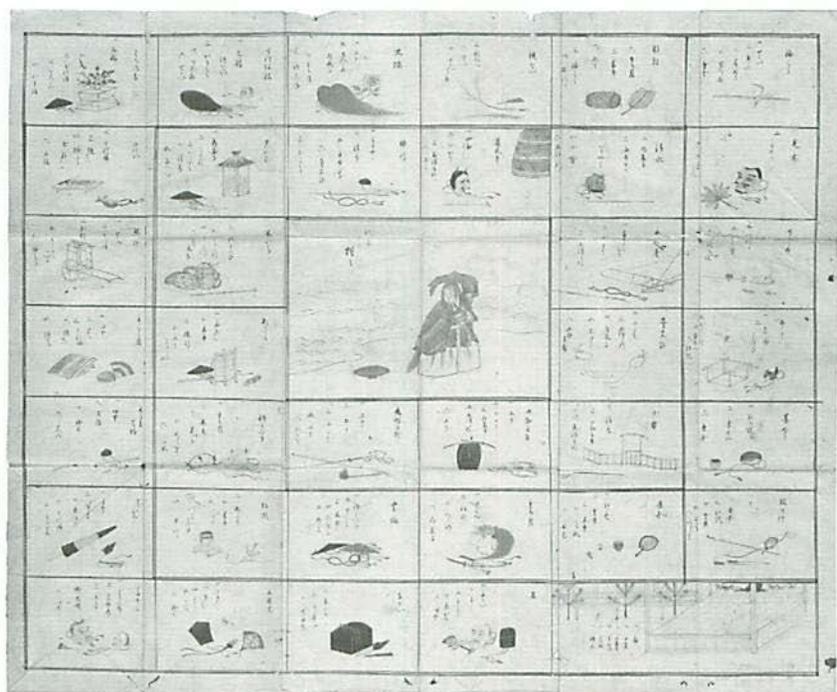


No 37 紙芝居「接待」(能楽研究所蔵)

昭和十七年に日本教育紙芝居協会が制作した能「拱待」の紙芝居。タイトルに「謡曲物語 接待」とあるように、能「拱待」を物語絵として絵画化した作品。全二十四枚。裏面に各場面の説明や登場人物のセリフを現代語で記すが、一部、謡曲の一節を節付けとともに示す箇所もあり、謡の聞かせどころでは演者が自ら謡を披露する、という趣向。能では「拱待」と表記するのが通例だが、本紙芝居は「接待」と表記する。

おわりに

能・狂言と絵画との関わりについて、なるべく全体を俯瞰するように眺めてきた。能・狂言がいかに重層的に絵画と関わっていたか、その一端を示すことは出来たのではないかと思うが、これ以外にも、なお取り上げるべき問題が多く残されている。例えば、能の作品世界の意匠化や見立ての問題がある。能の作品に登場する象徴的景物、すなわち(猩猩々)を暗示する酒の盃、あるいは(羽衣)を暗示する松樹にかかる衣といった作品のモチーフは、様々な絵画・染織・工芸品に意匠として取り込まれ、豊かな広がりを見せている。そうした象徴的景物を用いて能・狂言を絵画化した作品の具体例として、能のカルタや双六が挙げられよう。その多くは大名家や公家の旧藏品で、過半は江戸後期から幕末にかけての制作らしい。能楽研究所にも、江戸後期頃制作の能楽双六が所蔵されているが、ここでは作り物や面・装束などを描いて、曲名を暗示する手法がとられており、能・狂言のピクトグラムの様相を示している。最小限の小道具を象徴的に用いる能・狂言は、そもそも絵画化・意匠化されやすい演劇であった。箒を持つ老人夫婦の姿を描けば、誰もがそれを能(高砂)の絵と認識することが出来るように、象徴的景物が一種の記号として、能・狂言の作品世界を連想させるよう出来ているのである。これまで見てきた多様な絵画的展開も、そのような能・狂言の演劇的性格と密接に関わっている。一方で、能・狂言の絵画資料には、歌舞伎の役者絵のような、特定の役者の舞台姿を描いた作品がほとんど見られない。能面を用いているため、役者の似顔絵を描くのにそもそも適していなかったとも言えるが、面をほとんど用いない狂言の絵画資料についても同様である。そうした点も、能・狂言の絵画の一つの特徴であることを最後に指摘して、本稿を終えることにしたい。



No 38 能楽双六(能楽研究所蔵)

能・狂言に取材した、全三十八マスの双六。振り出しが能舞台で、上りが能「猩々」図。マスの中の数字は賽の目を表す。各マスには、能・狂言に用いられる衣装や小道具などが描かれ、それによって曲目を暗示する。江戸後期頃の作か。同種の能楽双六には、全百三十六マスにも及ぶ本多蔵品館蔵「謡双六」や、国立能楽堂蔵「能楽双六」などがある。

(付記) 本稿をまとめるにあたり、徳田和夫氏・河鍋楠美氏・保田紹雲氏・野口隆行氏に種々御教示を得た。末筆ながら厚く御礼申し上げる。