

与謝蕪村筆奥の細道図屏風の解釈

山田 烈

はじめに

山形美術館では、与謝蕪村（二七一六〜一七八三）の代表的作品の一つである《奥の細道図屏風》（重要文化財）のオリジナルまたは複製品を時折展示している。近くには山寺芭蕉記念館もあり、奥の細道関連の作品を鑑賞するにはまことにふさわしい場所である。本作品を何度か眺めるうちに、蕪村という人物に関心を深めるとともに、この作品はこれまでどのように紹介され論じられてきたのか、ということが気になってきた。蕪村と言え、発句のいくつかと「春風馬堤曲」がまず思い浮かぶ。絵画作品も折あるごとに見てはいたが、特に深く考えるということとはなかった。以下は、今回本作品の観察および関連文献を読み進めた結果の粗雑な報告である。本年は折よく大規模な蕪村全集が完結したが、まだそれを充分読みこなすには至っていない。これを機会に引き続き蕪村に親しんで行きたいと思う。

昭和十一年の萩原朔太郎（一八八六〜一九四二）の『郷愁の詩人と謝蕪村』^{註2}は、すでにタイトルに論旨のキーワードを掲げて蕪村の本質の一面を見事にとらえている。正岡子規への批判がやや単純化されているが、ボードレールがポーを発見したとされるように、詩人による詩人の発見の典型的な例であろう。この評論にはポエジイ、ノスタルジアといった用語も使われているが、朔太郎の郷愁論では、彼自身の故郷である前橋への複雑な思いが二重写しとなっていることは明らかである。タンポポの花咲くのどかな淀川べりの風景に対して、荒寥とした空つ風の吹きぬげる赤城山の裾野との対比が、一層その郷愁論の切実さを増している。しかしながら、近代詩人の憂鬱なる思いがそのまま江戸時代の詩人のそれであったかどうかは疑問である。芳賀徹氏の名づける「籠居の

詩人」^{註3}と世紀末に成長し虚無の断崖絶壁に立つ詩人との相違は大きい。郷愁が一方的にセンチメンタリズムに傾くなら、あるいは郷愁を追い求めるといったことが自己目的化してしまうなら、それは蕪村のものとは言えないだろう。もちろん朔太郎における郷愁、『月に吠える』ほかの視覚聴覚両面に働きかける近代詩の誕生、文語詩と郷土風景描写等々の相互に関連する問題は別個に考えるべき課題である。蕪村は何よりも己れの過去を封印した韜晦の姿勢で生涯を貫いたのであり（あるいはそれは服部南郭の生き方に相通するものを見出したのか）、断片的に過去を語ることはあっても、基本的には記憶を対象化し過去を再創造するものとして創作行為を捉えていたのである。

朔太郎の蕪村発見は実に見事な一例であるが、そのみが近代からの蕪村照射とは言えない。たとえば朔太郎と郷里を同じくし一緒に活動した時期もある同世代の詩人山村暮鳥（一八八四〜一九二四）の詩を、最晩年の詩集『雲』（大正十三年）所収の作品から二例挙げよう（行分けは／で示す）。

「春の河」

たつぷりと／春の河は／ながれてゐるのか／ゐないのか／ういてゐる／藁くづのうごくので／それとしられる

「梅」

ほのかな／深い宵闇である／どこかに／どこかに／梅の木がある／どうだい／星がこぼれるやうだ／白梅だらうの／どこに／さいてゐるんだらう

前者は蕪村の発句や絵画のいくつかを鮮明に思い起こさせるし、後者は蕪村への追悼詩であると言つても誰も異論が無いだろう。これは暮鳥が朔太郎のような世紀末的な暗鬱さと無縁な資質の詩人であることを示すのではなく、キリスト教徒という条件はひとまず措いても、苦悩の果てにたどり着いた最晩年の

境地を示しているものと言えよう。とすれば、蕪村の到達した発句や絵画作品の明るさにはやはり幼少から青年期の苦闘が隠されていると考えられるだろう。

蕪村は江戸時代中期の画家俳人だが、画家としては早くも江戸時代後期から常に池大雅（一七二三～一七七六）と並び称せられている。では、ほかにどのような画家たちと同世代だったのだろうか。伊藤若冲（一七二六～一八〇〇）は同年の生まれだが蕪村よりはるかに長命であった。宋紫石（一七一五～一七八六）は前年の生まれだがほぼ同じ期間に活躍した。翌年に生まれた中山高陽（一七一七～一七八〇）もほぼ同じ活躍期である。曾我蕭白（一七三〇～一七八一）は少し後輩だが没年は蕪村より早い。蕪村晩年の画風との比較で興味深い葛蛇玉（一七三五～一七八〇）はさらに後輩だが蕭白よりさらに短命で、蕪村とほぼ同時期に没している。長沢蘆雪は一代以上も離れて登場する。

このようなすぐれた画家が次々と輩出した江戸時代中期に、画家蕪村が描いた最も魅力的な作品の一つである《奥の細道図屏風》について、以下作品観察と先学の研究から見えて来る問題について考えてみよう。なお、拙稿に引用する蕪村書簡の執筆年月日については、原則として最新の『蕪村全集』による。

一 蕉風復興運動および蕪村の多面性

芭蕉（一六四四～一六九四）没後五十年から約半世紀続いた蕉風復興運動についてはすでに多くの論考があり、それと蕪村との関わりについては昨年田中道雄氏が論文集を刊行されている。ここでは都鄙を問わず各地（江戸、名古屋、伊勢、京都、北陸、九州）で展開された文学運動そのものを論ずるのが目的ではないので、詳しくは諸書を参照願いたい。

この運動は、『俳文学大辞典』によれば、全体を十年ごと（？）に五期に分けており、第一期は胎動期で寛保三年（一七四三）芭蕉五十回忌から始まり、第二期は運動の準備期で宝暦三年から、第三期は高揚期で宝暦十三年から、第四期は結実期で安永二年から、第五期は収束期で天明三年から寛政五年（一七九三）の芭

蕉百回忌までとなる。すなわち蕪村は、二十代後半から六十代後半まで、胎動期から結実期の四十年間を生きたことになる。収束期が蕪村の死とともに始まるのは象徴的と言えよう。

芭蕉に対する蕪村の姿勢として、よく知られたものは『芭蕉翁付合集』序（安永三年八月執筆、同五年刊行）の「三日翁の句を唱へざれば、口むばらを生ずべし」であり、また「芭蕉について芭蕉流につかず」は、蕪村の蕉風復興運動に対する態度を簡潔に示している。

蕪村の生涯について改めて特徴的なところを確認すると、生誕地が確定出来ないこと、幼年から青年期にかけての事跡がほとんど不明であること、青年期の関東東北行脚が非常に長くかつ不明の部分が多いこと等が挙げられる。ごく単純な確認に過ぎないが、蕪村全集第九巻の年齢別事項ページ数を見ると、三十歳以前が二十頁、三十歳代が十五頁、四十歳代が十六頁であるのに対して、五十歳代が八十六頁、六十歳代（六十八歳の死去まで）が一五五頁、となっている。また同じく全集第五巻を見ると、蕪村書簡四四六通のうち五十歳以前はわずか五通にとどまる（第五巻刊行後に四通発見されているが、ここではそれに触れない）。

これを見ても、いかに晩年の活動が活発であるかは一目瞭然である。大雅と蕪村がさまざまに比較される中の一つとして、前者の早熟と後者の晩成がある。蕪村もまた大変才能に恵まれてはいたが努力家というイメージが強いのに対して、大雅は神童と呼ばれることさえある。晩成の作家という点では、石川淳は、蕪村の絵画作品について「五十歳以前の作は見るにたらず、みな捨ててよい。もつと性急にいへば、六十歳以前の作はみな捨ててしまつても、かならずしもふかく惜しむほどのことはない。」^註と思ひ切りよく断言している。美術史研究者不要の説とも言えるが、それほどに謝寅時代の作品には傑作が多い。

明治以降に早く蕪村論を発表した沢村専太郎は、「蕪村はかくの如く人間の活動に甚だ興味を有したりといへども、彼自らは之れに捕はれしにあらざる事を忘るべからず。彼は之れに捕はれたるにあらずして之れを捉へたるなり。」^註と、鋭く蕪村の特徴を見抜いている。ここで蕪村の人生観や創作観が窺える彼自身の言葉をいくつか列記してみよう。

人生観あるいは人間観を示すものとして、芭蕉像（逸翁美術館蔵）への賛に「人の短をいふことなかれ己が長をとくことなかれ もの云へは唇寒し秋の風」と『文選』を典拠とする言葉と句を記している。芭蕉の言葉と句であるとともに蕪村自戒の心構えでもあろう。『花鳥篇』（天明二年）には、「古（いにしへ）、市河柏筵、今の中むら慶子などは、よくその道理をわきまへしりて、としぐに優伎のはなやかなるは、まことに堪能の輩と云べし。」とある。年齢と才能とその時に応じての表現について述べる。芝居好きであった蕪村ならではの事例であろう。

蕪村が自己を語らず、というより過去を封印したことは先に述べたが、まさに青年期の関東東北行脚についてはほとんど語っていない。芭蕉が旅行のたびに紀行文を著わしたのとまことに対照的である。『涼しさに自画賛』（月夜卯兵衛画賛）、『新花摘』（安永六年）の文章途中でのたまたまのような思い出、そして『夜半翁終焉記』の天明三年十二月二十二、二十三日の記事における臨終の言葉、すなわち「この両夜、特にうめいているので、几童が顔をうかがいつつ、遺言のことほめかして聞く。すると、来し方を思えば、野総・奥羽の旅では辛き目にも逢ったが、京に安居してからは、云々」などである。

創作観あるいは著作観としては、師の早野巴人の教えである「師の句法に泥むべからず」に早くから徹底し、それが後年には、『も、すも、』序（安永九年）の「俳諧の活達なるや、実に流行ありて実に流行なし。」や最晩年の『俳題正名』序（天明二年）の「俳諧は活物也、時に臨て其法を背くも又法とす。」などのように、付和雷同せず、しかも柔軟自在の立場を貫く姿勢が窺える。著作については、『新花摘』（安永六年）の「発句集は出さずともあれなど覚ゆれ。」と著作刊行に拘りを持たず、しかも大魯遺句集の『蘆陰句選』序（安永八年）の「遺稿は出さずもあらなん、いにしへより作者のきこえあるもの、遺稿出て還て、生前の声誉を減ずるものすくなからず。（中略）取てその草稿を閲す。予嘆じて曰く、遺稿出すべし、遺稿出て人いよくその完璧をしるべし。」のように、拘りを持たないことにも執着しない。

要するに蕪村は、自己の客観視、客体化を見事に実践したがために、蕉風復興運動各派の動向と作風に敏感に対応しつつ、時には蕉風を時には反蕉風の句

を自在に作ったが、決して自己を見失うことがなかった。それは俳諧ばかりではなく、絵画制作においても同様で、さまざまな様式の描き分けが同時並行で可能であったようだ。もっとも漢画とやまと絵、北宗画と南宗画、と多くの様式を描き分けることは古来日本絵画史上の多くの画家の必須課題であった。江戸時代においてはそれが一層著しい。それにしても謝寅時代に入つての画作における自信を表明する安永七年十二月七日付近藤求馬・大野屋嘉兵衛宛書簡の一節は、大変印象的である。それは、蕪村が長い関東東北行脚後、京都に上つた宝暦元年（一七五一）刊行の彭城百川の『元明画人考』に対する明確な反応でもあろう。「愚画近来画三月画力超乗いたし、専ら市俗ノ氣を脱却して、ただち二元・明諸公の赤幟を奪はんと欲するに至り候。」

江戸文化を見る時に避けて通れないのは雅俗論^語であるが、芭蕉から蕪村へという問題においても、「俗」に対する両者の考え方を確認しなければならない。本来俗文学である俳諧において、俗の世界を高い境地に導くのは、言葉の上では矛盾するようではあるが、それは芸術一般の成り行きであろう。芭蕉の言う「高悟帰俗」、つまり「古人が到達した芸術の高みを通俗的な俳諧の表現の中に再生する」（『俳文学大辞典』）ことと蕪村の『春泥句集』序（安永六年）の「俳諧は俗語を用て俗を離るゝを尚ぶ。俗を離れて俗を用ゆ、離俗ノ法最かたし。」は、結局同一の表現であろう。芭蕉は「俳諧の益は俗語を正す也。つねにものおろそかにすべからず。」とも言っている。ここでは蕪村の離俗論には深く触れずに先に進みたい。

二 奥の細道図の制作

芭蕉の『奥の細道』の成立過程については、すでに諸書に詳しいので、細部には触れない。芭蕉は、門人曾良を伴い、元禄二年（一六八九）三月末から九月まで行程六百里の旅を終えた。その後『奥の細道』をただちに執筆したのではなく、元禄三年から特に六年に集中的に執筆し、何度も推敲を重ね、没年の最後の大坂への旅にも素龍清書本（西村本）を携行した。文字通り、死去の直

前までその完成に努めたものである。芭蕉の自筆本は近年発見され公刊されているが、没後の版本としては、『国書総目録』や『古典籍総合目録』および雲英末雄氏ほかによれば、素龍清書本（西村本）により元禄十五（異説もある）、明和七、寛政元、文化十二、文政五、天保十四、安政五年に刊行されている。少なくとも七回刊行されており、蕪村生前には二回で、奥の細道図制作にあたっては、明和七年（一七七〇）の蝶夢による刊本を利用したものでろうとされている。蝶夢（一七三二〜一七九五）は京都の人で、芭蕉の墓参、追善供養、芭蕉の著作刊行などに努め、蕉風復興運動に大きく寄与した。

『奥の細道』のテキスト研究については、『万葉集』や『源氏物語』同様、日本文学史の大きな課題の一つとしてこれまで多くの研究がなされている。とは言うものの、その構成や内容、字句の解釈に至るまで、近年の『おくのほそ道解釈事典』^註を見て、実に不明の部分が多いことに驚く。芭蕉は古来の歌枕の地を訪ね、風雅の心を探り、さらに旅中に不易流行の考えを固めて行く。またこの奥州行脚は古代からの日本文学に見られる東下りの様相も帯びる。文章全体は、前後二部構成、あるいは三分法、四分法の説も出される。いずれにせよ、松島、平泉、出羽三山、象潟がテキスト全体の核となっている。

一方、いわゆる俳画の歴史という点では、多くの俳人が手すさびにあるいは狩野派などの本格的画法を身につけ、画筆を持つことは早くから行われ、芭蕉自身による俳画もあり、芭蕉没後は俳人による芭蕉顕彰の作品が多数描かれる。蕪村の「奥の細道図」は、すでに岡田利兵衛氏ほかが述べられるように、書簡その他の文献により少なくとも十点ほど描かれたとされている。現存するのは安永七年と八年に各二点ずつと制作年不明の掛幅《奥の細道出立見送り図》と市振の遊女を描いた扇面との計六点である。ほかにも扇面は複数あるようだが、とりあえず『蕪村事典』^註による。安永七年と翌年に集中的に描かれているが、これはその時期のみ描いたということではない。安永六年の「奥の細道」全文書幅など、これまでの研究を確認すると、関連作品の制作時期は少なくとも五年間ほどに広げて見る必要がある。

また安永年間後期は、最晩年の謝寅落款使用開始とも重なっている。この使用開始時期については、安永三年の《福祿寿》書幅が紹介されているが、絵画

作品では安永七年七月の《山水図》（『蕪村事典』ほか）、最近では安永六年の《叡山図》（全集第九巻）が初出とされている。ここではそれらの真偽を含めた作品論には触れないが、いずれにせよ、現存する奥の細道図が謝寅時代のものであることは、その作風を見る上で重要である。新しい落款の使用は、それなりの理由が考えられるが、複数の動機が重なることも当然ある。制作における心機一転や自信の表れもあるうが、蕪村自身が書簡で触れた安永五年の大雅の死去、あるいは翌年の一周忌がその動機の一つとは考えられないだろうか。

藤原定家が『古今和歌集』を少なくとも十六回書写したとされるように、蕪村にとつては芭蕉の『奥の細道』のテキスト全文を繰り返し書写することは、格別の意味があつたに違いない。しかもそれに自らの絵画を添えるということは特別の合作の気持ちがあつたのであろう。この『奥の細道』の文章に挿図を添えるという発案と蕪村の作画態度を考えるための貴重な資料として、安永六年八月の季遊宛書簡がある。

「しかれば先達御もとめのおくのほそみち之巻、出来仕候に付呈覽仕候。御ものずき甚よろしく候て、した、め候にもこゝろよく大慶之至に候。一、ケ様の巻物之画は随分洒落に無之候ては、いやしく候て見られぬ物に候。それ故随分と風流洒落を第一に揮毫仕候。」

さて現存する安永七および八年の四点は以下のとおりである（所蔵者、材質形状、員数、寸法、款記）。

〈海の見える杜美術館〉^註

紙本墨画淡彩 一巻 三〇・三×一八七二・〇 右応北風来屯需画且書于時安永戊戌夏六月 夜半翁蕪村

〈京都国立博物館〉

紙本墨画淡彩 二巻 上巻三二・〇×九五五・〇 下巻三一・〇×七一・〇 安永戊戌冬十一月写於平安城南夜半亭且画 六十三翁蕪村

〈山形美術館 長谷川コレクション〉

紙本淡彩 六曲一隻屏風 一三九・三×三五〇 安永己亥秋 平安夜半亭蕪村写

《逸翁美術館》

紙本淡彩 二卷 上巻二八・〇×九二・五・七糎 下巻二八・〇×一〇九二・七糎 右奥細道上下二巻応維駒子之霑写於洛下夜半亭閑窓 于時安永己亥冬十月 六十四翁蕪村

すべて「謝長庚」印と「謝春星」印（ともに白文方印）、ただし逸翁美術館本のみ「謝春星」印ではなく「春星氏」印である。

なお天保四年（一八三三）の了川による写本については、以下のとおり。
《柿衛文庫》

安永丁酉秋八月応佐々木季遊之霑書於平安城南夜半亭中 六十二翁蕪村

謝翁書画不凡尤可宝重也 寛政丙辰之初冬 呉春識

天保癸巳夏五月写於緑紅軒中 了川

藤田真一氏は、「四作のなかでも、一作ごとに趣向をこらし、あるいは新規に得た情報を加えるという努力を怠らなかつた。それは注文主・購入先に対するサービスピ精神のあらわれであるともいえる。」と述べているが、個々の挿図を見れば、単に変化させているだけではなく実際に次第に充実した描写となっていることがわかる。

蕪村の奥の細道図各作品に取り上げられた場面と蕪村による文章の書風については、岡田彰子氏および藤田真一氏により詳しく検討されている^註。それを参照願うこととし、ここでは気づいた点をいくつか記しておきたい。

描くべき場面の選択については、旅立ちと帰着は印象的な場面なので取り上げられるのは当然のように思われるが、そのほかもすべて旅中の人物交流の場面となっている。《野ざらし紀行図屏風》（元画巻）では人物の対話する場面がわずかに二つであるのと比べて非常に目立つ。コトではなくモノを描く唯一の例は佐藤庄司の嫁の像二体であるが、これも人物の一種と考えればすべて人事に関することになる。全場面のうち関東東北の比率については、海の見える杜美術館本が十三図のうち九図、京都国立博物館本が十四図のうち十一図、山形美術館本は九図のうち七図、逸翁美術館本が十五図のうち九図で、非常に大きい。これは何を意味するのだろうか。かつての自己の関東東北行脚という実地体験

が場面選択に影響したものでしょうか。

一般に絵画作品が、描かれた当時の受容者にどのように受け止められたかについては資料が少ない。蕪村の奥の細道図に関する受容者の反応の貴重な事例が、安永七年十二月十六日付蕪村宛晩台書簡に見える。

「蜀道の画図二幀、おくの細道二巻、いささか無故障相届、（中略）さて、ほそ道の淡しきことぐ、をかしきは臍をか、へ、悲しきは傷る、夫が中にも離れの堪能に至ては人を泣しむ（る）例し少からず、画をもてさせるもの、いまだ不知、始而貴叟の筆力には、我も泣、人も泣く、真画よく其場を得たるか、爰をよのつねに淡しく図とらん貴叟を、常の親仁とせむ、すかさぬ親仁、嗚呼、画仙と可称ッ、」

これは、現在の京都国立博物館本に関するものだろう。長く親交ある者からの褒め言葉は割り引いて見るとしても、蕪村が画筆により人間交流のさまざまな場面における感動の創出に成功していることを伝えている。

蕪村は、安永二年の芭蕉八十回忌追福像ほか、奥の細道図と並んで芭蕉の肖像画も多数描いている。『蕪村事典』は十一点掲載しているが、制作年の明らかなのは安永八年三点、天明元年二点、天明二年一点である。芭蕉像については、蕪村自ら書簡の中で述べている。安永七年十一月二十六日付子謙宛がそれで、翁の肖像画法として、「都而肖像之画法は、年を寄せ候が能候、（中略）翁などのごとき風流洒落二而、脱俗塵たる像は只寒骨相二而、寂しき方を貴び申事二候、（中略）杉風・許六二画ノ内、いづれが真ニせまり候や。」と言う。そうした発言を踏まえて、礼拝像としての芭蕉像を見ることが必要だが、それと同時に奥の細道図の中の芭蕉像にも注目すべきだろう。そこには旅中の、つまり人生という舞台のさまざまな場面の生きた芭蕉像を見ることが出来る。

三 山形美術館蔵《奥の細道図屏風》

山形美術館蔵《奥の細道図屏風》は、これまでにはしばしば紹介され、数ある

蕪村関係の画集にはほとんど掲載され、展覧会にも出品されている^註。その伝来については、早く藤懸静也氏により、近年では長谷川吉茂氏により詳しく述べられている^註。それによると、当初は本屏風の裏面に多くの俳人（蕪村およびその周辺の俳人の作品を中心に、十七世紀中期から十九世紀初期に及ぶ）の色紙短冊等が貼り付けられていたが、昭和十五年に長崎の橋本家から屏風を入手した東京の本山竹荘が裏面から外して別の六曲一隻屏風に仕立て直した。ちなみに昭和十六年三月刊の美術研究第一一一号での本作品解説では、所蔵者は「東京橋本辰二郎氏旧蔵」（長谷川氏は辰次郎と辰二郎の二通り書かれる）となっている^註。昭和十七年に長谷川吉三郎の所蔵となり、第二次世界大戦後の同二十九年に重要文化財に指定、同四十二年の吉三郎死去後、翌年に長男の長谷川吉郎氏により長谷川コレクションの一点として山形美術館に寄贈された。

この裏面の俳諧資料の中に蕪村門人である灘の酒道家松岡土川の書簡二通があることから、奥の細道図は土川の依頼により描かれ、文政頃に土川またはそれに近い者によってこれらの資料が裏貼りされたと考えられている。あるいは、土川の生前か没後に兵庫の豪商で俳人の北風来屯本人か子孫の所蔵になったという見方も出来る^註とされている。

山形美術館本は、朱あるいは代赭、緑、藍、胡粉などによる淡彩画であるが、それらの色彩が画面に明るく映えている。特に晩年の蕪村作品には、その描写力はもちろん洗練された色彩が非常に美しい。あわせて本作品では、衣服の墨面の塗り残し、線描における途切れ、渴筆、にじみなどの水墨技法が人物の生命を生き生きと再現するのに役立つ。奥の細道図を多数描いた後のまことに無駄な線描が一本も無い作品と言える。本屏風と逸翁美術館本の安永八年の二作品は、数ある奥の細道図作品の集大成と思える。ちなみに後者には前者に無い忘れ難い場面、すなわち琵琶法師の聴衆、等栽の家を訪ねる芭蕉、大垣での旅の疲れを癒す芭蕉への肩たたきなどがある。

ここで屏風全体の構成、テキスト書写の特徴を確認し、さらに挿図について考えよう。「画像とテキストの関係」という美術史上の大きな問題について考える用意は無く、先学の指摘を確認しつつ、あくまで本屏風について表面的に観察し得る事項を列挙しておきたい。

テキストは、およそ大中小三通りの文字の大きさと墨の濃淡で書風に変化をもたせている。おおよその文字数を見ると、第一扇は一一二〇字、第二扇は一七九〇字、第三扇は一五一〇字、第四扇は一九三〇字、第五扇は二六四〇字、第六扇は二七五〇字で、文中の句を独立した一行とするとさらに紙面の文字スペースが必要となる。これで見ると、最後の二扇は第一扇の倍以上の文字数となっている。第一扇はゆったりと書き始め、第二扇は少し書き込み、第三扇は少しペースを戻した形、第四扇は再び書き込み、第五・六扇はかなり詰め込む状態となっている。挿図は画面上段に二図、中段に一図、下段に六図適宜各扇に配置されている。一隻屏風という条件が注文者から与えられたかどうかは不明だが、文章量と挿図の大きさと数から見れば、あるいは一雙屏風の形で作品を見たかという思いもある。とにかく蕪村は課せられた制約の中で本作品を完成させた。画卷と屏風の相違を考えると、前者は文章と図との途中での区切りや文章を一定の紙幅に納めるという制約、さらに図の数を決めるといのが容易であるのに対して、後者は最後の第六扇に至るまで文章と挿図とのやりくりに苦労する。複数の挿図が入れば、あらかじめ各扇の文字数を決めておくのは難しい。後者の利点と云えば、画卷よりやや大きな人物像が描けるといことである。実際に、挿図の人物は海の見える杜美術館本、京都国立博物館本、逸翁美術館本と次第に大きくかつ精細になっている。姿や表情、衣服の文様まで明確に把握出来れば、鑑賞者側はより感動するに違いない。そうやって蕪村の四作品を見ると、挿図から次第に絵画作品としての自立性を高めていることがはつきりわかる。芭蕉のテキストと蕪村の書写との字句の異同については、諸氏により指摘されている。蕪村の性格によるものか、細部の異同は数多くあり、時には不注意のためか文章が欠落している部分もある。この点については、ここでは取り上げない。第二扇冒頭が「あらたうと青葉若葉の日の光」の句から始まっていること、第四扇の壺の碑（本図については藤田真一氏による詳細な論文がある^註）、平泉の「三代の栄耀」、第五扇の「山形領に立石寺」、第六扇の丸岡「天龍寺」、そして最後の文章数行と款記のところが大字または濃墨で書かれているのは、蕪村自身の意図があつたことと思われる。

以下改めて第一扇から順にテキスト書写の様子を概観しよう。第一扇は、ま

ず中くらいの大きさの文字で書き始め、次にやや大きくして変化をもたせ、最後は最初よりも小さく文字を詰めている。第二扇は、整然と中くらいの文字で通し、最後だけ第一扇同様小さい文字となる。第三扇は、中・小・中という構成で、変則的二段組みとなっている。文字のスペースにやや不安を持ち始めたのだろうか。文章を書き進めて画面下の挿図の端あたりで何故かそのまま横に書き続け、途中で上段に移動する。そこでの始まりを下段に合わせるため空白部分を設けている。この開始部分で「岩沼に宿る」の五文字が欠落している。

上段が書き終わると、先ほどの下段に戻り少し行あけして書いていく。変則的と言ったのは、そのためである。第四扇は、大・中・小と次第に文字を小さくして、かつ二段組みとしている。画面下部の「尿前の関」の挿図は、文章では次の第五扇の六行ほどのところにずれ込んでいく。複数の人物の間を文章が割り込んでしまっているのは、文字スペースが少しでも欲しいことからであろうが、蕪村のほかの作品では《大極負薪図》で画面の真真中に樹木を置き、人物を分断している例がある。第五扇は、小・中・小と文字が詰まった状態だが、画面の縦いっぱいを使用して整然と文章を書き進めているところが見事である。途中で数行だけ二段組みに書いている。その理由はわからない。最後は画像の左横に文章がはみ出している。第六扇は、小・中と第五扇の状態を続け、最後が見えてきたところで、ゆったりと大きめの文字で締めくくる。ただし三段組みで、全体にかなり速筆でもある。

本作品の解説では、通常文字と挿図の組み合わせの面白さを述べるが、画家の制作順序について触れたものはほとんど無い。かつて藤懸静也氏がわずかに言及し、星野鈴氏が「まずいくつかの挿絵にする部分を決め、それを画面にわりつけてから文章を書いたものらしく」と述べたように、画面を見ると明らかに画が先で文章が後になっている。それについてももう少し考えると、挿図のスペースをあらかじめ確保して文章を書いたのか、あるいは挿図そのものを描いた後、文章を書いたのか、さらにそれは一扇ごとに進行状況を見ながら描いていったのか、それとも挿図はすべて最初から描いてしまったのか、それらについてはどう見ればよいのだろうか。おおよそ文章は挿図を避けるように書かれているが、一部はスペースの確保のみに見えないこともない。またどの

場面を挿図にするかのプランはあらかじめあつたろうが、第一扇から六扇まで最初にすべて挿図を描いてしまうというよりは、一扇ごとに挿図・文章の順序で進めたのではないか。屏風全体が一つの画面となっているのではなく、各扇各図が独立しているのだから、一扇ごとに制作して行くことで全く支障が無いと思われる。また画卷の場合の文章と挿図の交互に繰り返す方法に従っているとも考えられる。それにしても現存唯一の本屏風においては、蕪村の考えながら書き描いて行くパフォーマンスぶりが窺える。

さらに注目しておきたいのは、文章部分を含めた屏風の画面の枠取りである。画面の上端下端には淡墨のフリーハンドで枠取りがされている。それはフリーハンドなので当然不規則であり味わいがある。ただし第一・二扇では人物の足の位置に沿って地面を表すかのように見え（丹後時代の作とされる《田楽茶屋図屏風》では人物の足元の墨面ははつきり地面を表している）、ここまで画面に進入してくると単に枠取りとは言いにくい面もある。ともかくこの枠取りについてはもう一度後に触れたい。

文学も絵画も作品は本来常にフィクションであるが、『奥の細道』の場合には曾良の随行日記が公表されて、その問題が一層明らかとなった。それまでは作品の推敲、強調あるいは誇張その他のレトリックは自明のこととして、旅程や足跡、個々の場所の状況について、ことさら疑問は提出されなかった。というより疑問は提出されようが無かったと思える。完成された紀行文学作品として、もっぱら内容の味読に努められたということになる。しかしながら、櫻井武次郎氏が述べたように、曾良日記の公刊後もそれと芭蕉のテキストとの関係については、ほとんど取り上げられなかったようである。

そこで、ここでは改めて蕪村の本屏風に取り上げられた挿図の各場面に当たる『奥の細道』と『曾良日記』テキストの該当部分を示しておきたい（前者をA、後者をBとする）。その後に挿図の意味を考えたい。

「旅立ち」

(A) 弥生も末の七日、明ぼの、空朧々として、月ハ在明にて光おさまれる物から、不二の峯幽にみえて、上野・谷中の花の梢、又いつかはと心ぼそし。むつまじきかぎりは宵よりつどひて、舟に乗りて送る。(中略) 人々は

途中に立ならびて、後かけのみゆる迄はと見送るなるべし。

(B) 巳三月廿日、同出、深川出船。巳ノ下尅、千住ニ揚ル。

芭蕉のテキストの「人々は」以下の最後の文章が挿図の描写となっている。また『日記』から曾良が先発し千住に待機していたことがわかる。蕪村は、見送る人物を描くに当たり、画卷とは違つて多くの人物を描かず画面右端の人物の体半分から描いて多くの人数を暗示する。

「那須」

(A) 農夫の家に一夜をかりて、明れば又野中を行。そこに野飼の馬あり。草刈おのこになげきよれば、野夫といへどもさすがに情しらぬには非ず。「いかゞすべきや。されども此野は縦横にわかれて、うるく敷旅人の道ふみたがえん。あやしう侍れば、此馬のとゞまる所にて馬を返し給へ」と、かし侍ぬ。ちいさき者ふたり、馬の跡したひてはしる。独は小姫にて、名を「かさね」と云。

(B) 同三日快晴。辰上尅、玉入ヲ立。鷹内へ二リ八丁。鷹内ヨリヤイタへ沓リニ近シ。ヤイタヨリ沢村へ沓リ。沢村ヨリ太田原へ二リ八丁。太田原ヨリ黒羽根へ三リト云ドモ二リ余也。

この場面は芭蕉の創作とされている。曾良の日記には単に行程が記されるのみである。安永七年八月に刊行された注釈書『奥細道菅菰抄』によれば、道中に馬を借りることは、中国の故事「管中随馬」にあり、齊の管中が大雪で道に迷つた時、「老馬ノ智用フベシ」と言つて馬を放ち道を得たといふ。ただし、『賀重』という俳文によれば奥州行脚の途次にかさねという女児に出逢つて名前にひかれたことは事実という。蕪村は、芭蕉の文章の「ちいさきもの」以降から挿図としているが、馬に乗る芭蕉と曾良と童児二人の構成は見事で深く印象に残り、本図のみでも奥の細道を代表するものと言えよう。蕪村は、沈南蘋に学ぶ作品ほか馬を多数描いているが、ここでの画面奥に向かう馬の軽やかな足取りはすばらしい。また童児二人も、画卷において手をつないだり離したり上げたり下げたり、棒を左右に持ちかえたり、いろいろと工夫している。その表情も屈託が無い。寛政五年（一七九三）に刊行された『芭蕉翁絵詞伝』でのたぶんに文学的ロマンティックに描きこまれた「那

須」の場面よりも、蕪村作品の方が芭蕉のテキストを見事に再現していることは言うまでもない。

「須賀川」

(A) 此宿の傍に、大きな栗の木陰をたのみて、世をいとふ僧有。椽ひろふ太山もかくやと、間に覺られて、ものに書付侍る。

(B) 廿二日須か川、乍単齋宿、俳有。廿三日同所滞留。晩方へ可伸二遊、帰二寺々八幡ヲ拜。

曾良はさりげなく一言記しているだけだが、芭蕉はここで西行の佛とのダブル・イメージを図っている。そして本屏風では例外的に自然を描いているが、栗の木の描写は『鶯鴉図』（北村美術館蔵）の前者の風に揺れる樹木のそれに極めて近い。

「佐藤庄司が旧跡」

(A) 是庄司が旧館也。麓に大手の跡など、人の教ゆるにまかせて泪を落し、又かたはらの古寺に一家の石碑を残す。中にも二人の嫁がしるし、先哀也。女なれどもかひくしき名の世に聞えつる物かなと、袂をぬらしぬ。(中略) 笈も太刀も五月にかざれ昏幟 五月朔日の事也。

(B) 瀬ノ上ヨリ佐場野へ行。佐藤庄司ノ寺有。寺ノ門へ不入、西ノ方へ行。堂有。堂ノ後ノ方ニ庄司夫婦ノ石塔有。(中略) 寺ニハ判官殿笈、弁慶書シ經ナド有由。(中略) さい川ヨリ十町程前ニ、万ギ沼・万ギ山有。ソノ下ノ道、アブミコワシト云岩有。二町程下リテ右ノ方ニ次(継) 信・忠信ガ妻ノ御影堂有。

佐藤庄司の旧跡は福島県飯坂温泉近くの医王寺にあり、二人の嫁の像は宮城県白石市の田村神社脇の甲冑堂にある。後者は明治八年に全焼し、昭和十四年再建されている。坂上田村麻呂にちなむ古社である。佐藤庄司ほかの武士と源頼朝の奥州征伐をめぐる史実は、その後にさまざまに脚色され、『義経記』や謡曲、浄瑠璃、室町時代の幸若舞曲など、多くの文学に描かれている。二人の嫁の甲冑姿による両親への慰めは民衆の創作とも言われる。この場面については、『奥細道菅菰抄』にもやや詳しく述べられている。芭蕉は、二箇所を混同したか、あえて一つにして創作したか、どちらかはわからない。

蕪村は、ここで人形二体のみ、緻密に描いている。それは蕪村の実見した記憶が鮮明であったことを物語っている。それについて、蕪村自ら安永六年八月の季遊宛書簡において述べている。

「巻中に女武者之像二人有之候。是は文章中有之候通、しのぶの郡鑑摺と申所に古寺有之候。其寺に次信・忠信兩人之内室の像有之候。則甲冑を着し、一人は弓箭を取、一人は剣を按じ居申候。先年愚老松島行脚之節見置候。甚懐旧之情に堪ぬ所にて候。それ故右之婦人の像をした、め候。是又巻中の模様相成候。蕉翁此所之発句は五月五日之発句故、右之女武者を、かぶと人形にて五月にかざるものと御見違被成候てはいかゞと存候に付、くわしく書付候。

右之段々とくと御一覽可被下候。此巻は愚老も一卷ほしく候。」

こうしたコメントは、書簡ばかりでなく画巻の該当箇所にも例外としてわざわざ書き込んでいる。

「末の松山」

(A) 其夜目盲法師の琵琶をならして、輿上るりと云ものをかたる。平家にもあらず、舞にもあらず、ひなびたる調子うち上て、枕ちかうかしましけれど、さすがに辺土の遺風忘れざるものから、殊勝に覚らる。

(B) 宿、治兵へ。法蓮寺門前。加衛門状添。銭湯有二入。

これも芭蕉の創作と言われる。少なくとも曾良には全く記述が無い。蕪村が画巻の場合と異なり琵琶法師一人のみで聴き手を描かないのは、一つは文章のスペースを得るため、もう一つは芭蕉のテキスト自体に芭蕉以外聴衆が全く書かれず、言わばテキストを読む者がすべて聴き手となることが出来るということもあるだろうか。だが画巻に比べてやや寂しい感はある。

「尿前の関」

(A) あるじの云、是より出羽の国に、大山を隔て、道さだかならざれば、道しるべの人を頼て越べきよしを申。さらばと云て、人を頼侍れば、究竟の若者、反脇差をよこたへ、檜の杖を携て、我、が先に立て行。

(B) 堺田ヨリ案内者二荷持セ越也。市野、五六丁行テ関有。最上御代官所也。百姓番也。関ナニトヤラ云村也。

文章からはごく普通の場面とも取れるが、蕪村はここを芝居の一場面のように、見えを切るような姿、芭蕉と曾良の姿をややユーモラスに描いている。画巻は屏風よりそれが強調されている。

「酒田」

(A) 羽黒を立て、鶴が岡の城下、長山氏重行と云物のふの家に向かへられて、誹諧一卷有。

(B) 申ノ刻、鶴ヶ岡長山五良右衛門宅ニ至ル。粥ヲ望、終テ眠休シテ、夜二入テ発句出テ一巡終ル。十一日(中略)俳有。(中略)十二日(中略)俳、歌仙終ル。

蕪村は、俳諧の席を設けたという事実を伝えるのみの文章から、自身の句会などの体験を踏まえて場面を描き出している。画巻と屏風では三人の位置関係を変えて工夫している。

「市振」

(A) 今日、親しらず子しらず・犬もどり・駒返しなど云北国一の難所を越て、つかれ侍れば、枕引よせて寐たるに、一間隔て面の方に、若き女の声二人計ときこゆ。年老たるおのこの声も交て、物語するをきけば、越後の国新潟と云所の遊女成し、伊勢参宮するとて、此関までおのこの送りて、あすは古郷にかへす文した、めて、はかなき言伝などしやる也。白浪のよする汀に身をはふらかし、あまのこの世をあさましよう下りて、定めなき契、日々の業因、いかにつたなしと物云をきく／＼寐入て(下略)

(B) 申ノ中魁、市振二着、宿。十三日市振立。虹立。

『奥の細道』の中で最も著名な場面の一つだが、ここは芭蕉が後に推敲中に加えた創作とされている。曾良には全く記述が無い。芭蕉とは別の部屋での遊女二人と旅の途中までの付添いの男との別れの言葉のやりとりは、まさに物語の一節のようであるが、蕪村はそれを実際にそうであったかの如く、動作も表情も巧みに描いている。

「大垣」

(A) 露通も此みなとまで出むかひて、みの、国へと伴ふ。駒にたすけられて大垣の庄に入ば、曾良も伊勢より来り合、越人も馬をとばせて、如行が

家に入集る。

(B) 三日辰ノ尅、立。乍行春老へ寄、及夕、大垣二着。天気吉。此夜、木因に会。

音楽でのフィナーレ同様、最後は畳み掛けるような芭蕉の文章は事実を集約して一挙に門人たちが集まる雰囲気効果的に伝える創作とされているようである。蕪村は、ここでは芭蕉・曾良・路通三者の会合する場面としている。人物の配置は、第五扇と第六扇でやや鏡像関係のようになっていて、

以上の芭蕉と曾良のテキストについて、確認しておきたいのは曾良が書かなかったことはすべて実際にも無かったということは証明出来ないということである。芭蕉はもちろん奥州行脚の記録を書こうとしたのではない。同時に曾良は芭蕉の旅中のすべての行動を記録するつもりは無かつたろう。それを考慮した上で、その記述の相違について考えねばならない。そして蕪村はと言えば、自分も作家の立場から作品の虚構性については深く認識していた。その上で一連の奥の細道図制作においては、芭蕉の「創作」(テキスト)に対して蕪村の「創作」(画)を以て応えたと見えよう。虚構に遊ぶという蕪村の姿勢は、木下長宏氏の最新刊の著書にも述べられている。^註

なお些細な事であるが、第六扇の最下段の人物に例外的に曾良と路通の名前が記されている(芭蕉は普通の露通と書き、蕪村は正しく路通と書いている)。第五扇と第六扇はよく似た人物配置となっているが、第五扇で芭蕉と曾良とのペアを見ているので、その二人については見間違はずはないのに何故わざわざ第六扇の挿図に曾良と路通の名前を書かなければならないのか。何か意図があるのか。単なる蕪村の気まぐれなのか。俳仙図あるいは師弟交友図(たとえば『其雪影』、几董編・蕪村序・明和九年刊など)での名前の書き入れに従ったに過ぎないのか。はつきりした理由はわからないが、一応ここで曾良と路通について少し述べておきたい。曾良(二六四九〜一七一〇)は、信州諏訪の人、その人柄と執筆における誠実さ、芭蕉への敬服は諸書に記されている。路通(二六四九〜一七三八)は、出身地不明、やや破天荒な曲折を経た生涯を送った人で、それは竹内玄玄一の『俳家奇人談』(文化十三年刊、続編は天保三年刊、該当記事は前者に掲載)にも述べられている。^註 やや長い引用になるが、両者に

ついでの記事は以下のとおりである。

まず曾良については北陸路での芭蕉との別れに際して、「師弟の離状思ひやるべし。しかるをあるひはこの人北越の山中にて師の氣にたがひ、引別れたりといへるは、大いなる誤りなり。若緑集に、翁塚にての吟にも、をかみ伏して紅しぼる汗拭と、これらにてもその志の程しらる。」と曾良の人柄を述べている。

路通については、以下の通りである。「内は本書の校注者によれば、左右両振仮名のこと。「若かりし頃放逸のあまり、すでに人の下に臥したりしを、蕉翁近江行脚の道のかたはらに物いひ、ふと風流の談」におよび、路通の歌に接して、「汝われに従うて来るべしと、師弟の憐れみふかく、それより路通の名をばあたへられ」たという。そして、「後志に違ふ事ありて、しばらく師弟の仲絶えたり。しかれども翁終焉の頃は、またその罪を許さる。この事蕉翁行状記に、通がみづから書ける所なり。しかるにある書に義仲寺にて亡師追悼の時、この子大津の俠客(をとこだて)を誘ひ、その席を妨ぐといひ、また伊丹の鬼貫同心して、あらぬ邪曲「わること」なせしと記せるは、大いなる誤りなり」とし、また芭蕉が路通の還俗を聞いて、「とても西行、能因の真似は成るまじく候へば、平生の人にて候、常の人が常の事をなすに、なんの不審かあるべくや、拙者において不通仕るまじく候。俗になり候ても、風雅の助けにもなり候はんは、むかしの乞食よりは勝り申すべく候」と曲水宛書簡に述べたとある。これは元禄五年二月十八日付の書簡である。なお、曲水(？〜一七一七)は菅沼氏、膳所藩本多侯の重臣、同僚の非を咎めた後自ら命を絶つ、享年六十余歳と言われる。芭蕉はその人格の高潔さを慕い晩年親交があった。文中の『蕉翁行状記』はもちろん『芭蕉翁行状記』のこと、元禄八年(一六九五)、寛延四年(一七五二)に刊行された。

ところで路通の門人に毛越という人がいた。毛越は、生没年不明、元文から宝暦頃の京都の人、路通に学んだ後、巴人門と交わり、蕪村と親交があった。蕪村は、元文四年(一七三九)頃に京都から江戸に来た雪尾(毛越)と親しく交わり、「莫逆の友」となる。寛延四年(宝暦元年、一七五二)、中山道経由で京都に入った蕪村は、すぐに江戸で親交のあった毛越を訪れている。同年の毛越編『古今短冊集』跋文においても蕪村は毛越と「管鮑の交」と記し、俳壇の

誇りあいを戒め、古今名家の手蹟に風雅の徳を仰ぐべしと述べる。もとより俳人間においても複雑な人間関係があった。はたして蕪村は、毛越からその師である路通について何事か聞いたであろうか。それとも何も知らず、あるいは知らないこととして、芭蕉のテクストにあるとおり、芭蕉・曾良・路通の三人の大垣での巡りあわせを描いたのだろうか。ここでは一切不明とするしかないが、挿図では路通がやや尊大な姿勢で曾良はあまりにかしこまっているように見える。

次に参考まで、奥の細道行脚以降の芭蕉および曾良、路通らの旅程と奥州行脚のその後への影響を櫻井武次郎氏の著書『奥の細道行脚』ほかから摘記しよう。

・元禄二年（一六八九）

九月六日、伊勢に向かう（曾良、路通同行）。十三日、内宮参拝。十四日、外宮参拝（曾良は津および大智院へ）。下旬、伊賀に帰郷。十月八日、（曾良、伊勢で芭蕉と再会後、十日出立、名古屋へ、十一月十三日深川着）。十一月末、奈良へ（路通同行）。

・同三年

（九月までに、路通は奥州行脚、その後江戸へ）。四月、幻住庵へ。

・同四年

四月、嵯峨野落柿舎に入る。（五月、曾良、落柿舎で芭蕉に再会後、八月深川に帰着）。十月、江戸着。

・同五年

（二月から六月、支考は奥州行脚）。

・同七年

五月、素龍清書本（西村本）を持参し上方へ。十月、大坂で客死。

・同九年

（三月から八月、桃隣・如叟は奥州行脚）。

・宝永元年（一七〇四）

（七月から冬、渭北は松島行脚）。

・宝永七年（一七一〇）

曾良、九州で客死。

・正徳六年（一七一六）

（祇空・潭北は松島・象潟行脚）。

このように師弟は、実に目まぐるしく再会と別れを繰り返している。江戸時代の人々の「個」の在処と相互の交流、行動のパターン、「社会」との関係については、ここで的確に説明することが出来ない。

先に画面の枠取りについて述べた。もう一度それに触れよう。その前に順序として蕪村晩年の作品における画面の塗り残しについて述べたい。河野元昭氏によれば、蕪村の絵画制作においては漢詩が触媒の役割を果たしたとされる。林進氏は、その語句と絵画との関係を《峨嵋露頂図》論において精細に分析された。「峨嵋」と「露頂」の題字の多義性についての論の内容にはここでは触れないが、同氏はその論考において画面右端の題字と落款部分および二つの山並みの間の空間の塗り残しにも言及されている。これについてもここでは立ち入らない。また佐藤康宏氏は《夜色楼台図》論において、《新緑杜鵑図》（平木浮世絵財団蔵）《竹林茅屋・柳陰騎驢図》《鳶鴉図》（北村美術館蔵）《富嶽列松図》（愛知県立美術館木村定三コレクション）を挙げてこの問題に言及される。やや長くなるがそのまま引用する。《夜色楼台図》については、「あらためて見れば、この画面は奇妙な縁取りの中にある。題字が書かれた左側に、いかにもぞんざいな感じで墨が塗られて書の空間と区切られ、画が始まる。幅広の画面の上下と左端は、実際の景色をトリミングしたように切られているが、左下隅には墨が塗り残され、胡粉の地下さえ施されていない茶色がかつた紙の素地がのぞいている。」と述べ、さらに註においては「画面に未完成の感じを設けることによつて、描かれた情景が移ろいゆく時の途中をとらえたという実感を与える。」と述べられている。それは、たとえばセザンヌやモネ晩年の「塗り残し」と思合わせると、描く対象と時間の経過と生動感の表現、それらと画家晩年の様式との関係ということを考えさせられる。また絵と賛、絵画の自立性、蕪村の深遠法の表現について、すでに挙げた木下長宏氏の蕪村論にも言及されているので参照願いたい。さらに安永拓世氏は、蕪村論の中で《鳶鴉図》《寒山拾得図》《武陵桃源図》などの作品を取り上げて、画面の塗り残しを論じられ

ている。このように蕪村晩年の作品における塗り残しという水墨技法は大変注目されている。拙論ではそれと本屏風の画面上下の枠取りとの関連について考えてみたい。具体的に作品で確認すれば、『富嶽列松図』の場合には、左右両端の空の部分に淡墨の広い面があり、河野元昭氏はこれを片時雨の表現とされている。また『鳶鴉図』の後者の落款部分は、淡墨で区切られている。『峨嵋露頂図』の題と落款部分も同様な区切りが見られる。『夜色楼台図』の題および落款部分と画面の境界は縦幅いっぱい仕切られている。これら一連の水墨による画面構成上の処理は互いに呼応しており、制作時期が近いことを予測させる。安永八年の『奥の細道図屏風』の画面の上下には、これに似た淡墨によるフリーハンドの画面の枠取りが見られる。ただし、すでに述べたように人物の足元部分ではかなり画面に進入し地面として描く意図が見られる。とりわけ室内の人物ではなく屋外の人物の動きに生動感を持たせるためだろう。『奥の細道』の挿図としては、これらは必須のものとは言えないだろうが、蕪村はこの時期に画面構成上の水墨のフレームの役割に強い関心を持ったのだろう。蕪村は、謝寅落款の作品と「はいかい物の草画」とでは落款も表現技法も変えている。しかしながら、本屏風の画面周縁では謝寅時代の蕪村の水墨技法への関心の一端が同様に見られると考えられよう。

さて、本年秋に『蕪村全集』が完結した。その最終巻である第九巻月報において、読売新聞の平成二十年十二月四日の記事が紹介されている。最後にこれについても少し触れておきたい。この記事は、「夜色楼台雪万家」の新たな出典についてのもので、安永実氏の新聞社への報告により、語句の出典は、李攀龍『国朝七子詩集註解』とされている。月報では、別本が引用されているが、長澤規矩也編『和刻本漢詩集成』総集篇七輯所収の明陳繼儒句解、李士安補註『国朝七子詩集註解』七巻が、延享四年（一七四七）京都で刊行されている。問題の語句は、その第一巻の「懷宗子相 七言律詩」の第六句である。ちなみにこれまで蕪村の出典とされてきた万庵原資の『江陵集』は延享二年に刊行されている。

李攀龍については、蕪村も青荷宛書簡で推敲の大切さを説いて、「李滄溟が詩をねりたる様に有たく候」（全集第五巻、六〇七頁）と、言及している。こ

れについては上記新聞記事および月報でも述べられている。吉川幸次郎氏によれば、十六世紀の「前半における運動の主宰者は、李夢陽、何景明ら「前七子」であり、後半におけるそれは、李攀龍、王世貞ら「後七子」である。「七子」とは、もと三世紀、後漢末、建安の時代における七人の詩人を呼ぶ言葉であるが、その再来として、自負したのである。」とされる。彼らの活動は、古典の模倣が成功せず、典型の固定と単調を見せ、十六世紀の現実反映をおろそかにしたが、その功績は「詩、文学の本質についての議論」を高め、文学を人間至上のいとなみとしたこと、過去の文学に対する評価を示したこと、多くの市民を詩の制作に参加させたこと、とされる。また、「服部南郭が、李攀龍のえらんだという「唐詩選」を覆刻したのは、享保九年、一七二四であり、原書の出現後一世紀半を経ての紹介であるが当時のベスト・セラーとなった。」ともある。なお荻生徂徠（一六六六〜一七二八）は、すでに四十歳頃に李攀龍や王世貞の詩を入手したとされている。

蕪村が『江陵集』を読んだことは間違いなく、従来通り『夜色楼台図』の題がそれを出典とすることを確実に否定することは出来ない。だが引用が単純か複雑な方法を選ぶかの問題は残る。『江陵集』であれ李攀龍から直接であれ、いずれにせよ服部南郭（一六八三〜一七五九）関連の出典であることに変わりはない。早川聞多氏が、荻生徂徠の『諷園隨筆』序文を引いて、『峨嵋露頂図』と『富嶽列松図』の制作背景を論じられていることも、蕪村と南郭およびその師との関係を窺わせる。この出典の問題は今後も注目したい。

なお宝暦四年の三宅嘯山の蕪村宛送別詩も思い起こされる。嘯山は儒者で俳人、享和元年没、八十四歳。蕪村と親しかった。その詩の一節に「楼台傍岸深」大
山春雪白」の語句が見える。それに対して二年後の宝暦六年四月六日付嘯山宛の書簡で、蕪村は丹後滞在三年目の望京の思いを述べ、さらに次の詩（全集第四巻三十二頁）「寄宅兼東平安諸子」を添えている。

江西望洛漫漫 聞辺音愛此地難 只有春雲似客意 夜來為雨滿長安
王岩氏は本詩を取り上げ、起句が以下の唐時代詩人岑參の七言絶句「逢入京使」の起句を踏まえて詠んだという高橋博巳氏の説を紹介されている。そして、王岩氏は蕪村が作詩にあたって『三体詩』を読んだであろうとされている。

故園東望路漫漫 双袖龍鐘淚不乾 馬上相逢無紙筆 憑君伝語報平安

以上三つの漢詩には、楼台、春雪、夜、雨、平安、平安城、長安、長安城の語の連想が生じる。《夜色楼台図》は京都東山の描写でもあるとされ、それは西から東を眺望する景観である。ここに挙げた漢詩の語句には「夜」「楼台」「雪」と「京都」の語が揃う。しかも唐詩との重なりが見られる。ただし、ここで筆者は、丹後から京都を、西から東を眺めやつたかつての状況を蕪村が追懐することをもって、この作品制作の直接のきっかけと言おうとするのではない。晩年の傑作にはさらに多くの動機や錯綜した背景があると思われる。ここでは蕪村自作および直接関係する漢詩の内容を確認しておくに過ぎない。もちろん詩人蕪村の文字や詩句の喚起に対する鋭い感覚と記憶というものへの対応のあり方にも注意が必要であろう。晩年の作品研究に対する今後の動向に注目したい。

四 まとめにかえて——「はいかい物の草画」

蕪村は俳文学からまた美術史学からさまざまに論じられている。だが、一人の人格のうちに二つの世界を両立させる蕪村像を一体として捉える試みは、決して容易ではない。それは「俳人蕪村の画、画家蕪村の俳句」を論じることになるが、それが文学と絵画それぞれ個別のものに終わってしまえば真の蕪村像は見えて来ない。この問題は、すでに早く沢村専太郎氏により指摘され、その後近世文学の側からは尾形仍氏、清水孝之氏ほか今日まで多くの研究がなされておき、美術史側からは吉沢忠氏、佐々木丞平氏ほかにより本格的な作品研究が積み重ねられて、その全体像の解明が目指されている。

「はいかい物の草画」を略して後世俳画と一般に呼ぶようになったが、蕪村自身はこれを全く説明していない。したがって、どのような主題、技法の作品をそう呼ぶのかは判然としない。要は、俳諧と草画がセットになったものという極めて広い曖昧な規定となる。沢村専太郎氏によれば、俳画は「単純なる具象物に依て彼等の豊富なる感想を暗示せむ」とするものだが、「この暗示は実に一般東洋絵画の特性」でもあるという。そうした観点からすれば、蕪村自身

は「はいかい物の草画」を海内に並ぶもののない高い品格を備えたものと、必要にせまられてやや曖昧に誇張した感はあるが、奥の細道図の最終的な完成形は水墨の（淡彩も含めて）特に線描による簡潔な人物描写、宋元絵画で言う減筆画の到達した表現を、蕪村が自己の画歴の中から達成したものと考えることも可能だろうか。

蕪村が俳画の系譜への意識にも敏感であったことは、天明元年から三年にかけてとされる楚秋宛書簡でもわかる。蕪村は絵の鑑定をたのまれて、「一蝶の筆意も知らぬ目も当てられぬ物」と評している。特に関東行脚中に一蝶作品への関心が深かったものかと思われる。南宗画は北宗画に比べて俗受けしないと南画家蕪村は別の書簡で述べているが、それを考慮していわゆる俳画の分野においても単なる俳人の俳画ではなく、画家蕪村による俳画という当たり前の観点から作品を見る必要がある。いずれにせよ、蕪村自身により「はいかい物の草画」と規定された奥の細道図の代表的作品の一つである山形美術館蔵の屏風について、おおよその判明する事項と問題点を挙げてみた。これを機会にさらに蕪村作品に関心を持ちたいと思う。

拙論をまとめるにあたり、作品調査および図版掲載に格別のご配慮をいただいた山形美術館長加藤千明氏、同学芸員月本寿彦氏に深く感謝いたします。

註

1 拙論に直接関係する文献は多数あるので、以下主なものを列挙する。

〈伝記〉

田中善信『与謝蕪村』吉川弘文館 一九九六年、藤田真一『蕪村』岩波書店 二〇〇〇年

〈研究書単行本〉

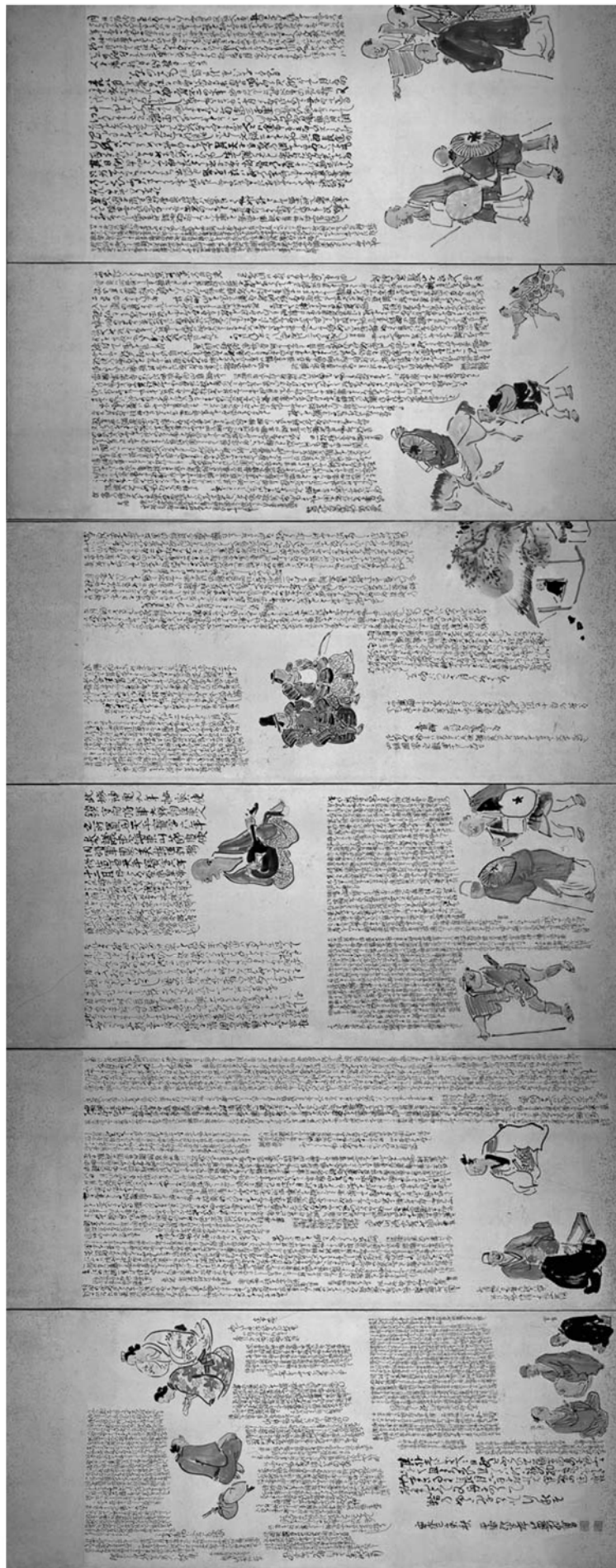
清水孝之『蕪村の藝術』至文堂 一九四七年、日本文学研究資料刊行会編『蕪村・一茶』有精堂 一九七五年、佐々木丞平『與謝蕪村』日本の美術第一〇九号 至文堂 一九七五年、大谷篤蔵『上方の文化 芭蕉観のいろいろ』大阪女子大学国文学研究室 和泉書院 一九九〇年、佐藤康宏『与謝蕪村』週刊アーティスト・ジャパン十六号 同朋舎出版 一九九二年、尾形仍『蕪村の世界』岩波書店 一九九三年、同『芭蕉・蕪村』

- 岩波書店二〇〇〇年、雲英末雄『芭蕉の孤高 蕪村の自在』草思社 二〇〇五年
 〈画集・展覧会カタログ〉
- 『俳人の書画美術』第五十二巻 集英社 一九八〇年、山本健吉・早川聞多編『蕪村画譜』毎日新聞社 一九八四年、『奥の細道への軌跡展図録』国文学研究資料館 一九九九年、逸翁美術館・柿衛文庫編『没後二二〇年 蕪村』思文閣出版 二〇〇三年、『与謝蕪村 翔けめぐる創意』MIHO MUSEUM 二〇〇八年（辻惟雄・藤田真一・佐藤康宏・早川聞多・狩野博幸・安永拓世各氏の論考がある）、その他『原色日本の美術』、『水墨美術大系』、『日本屏風絵集成』、『日本美術絵画全集』ほか
- 萩原朔太郎『郷愁の詩人と謝蕪村』岩波書店 一九八八年
 芳賀徹『与謝蕪村の小さな世界』中央公論社 一九八六年
 4 『山村暮鳥全集』第一巻 彌生書房 一九六一年
 5 『蕪村全集』全九巻 講談社 一九九二〜二〇〇九年
 6 田中道雄『蕉風復興運動と蕪村』岩波書店 二〇〇八年
 7 『俳文学大辞典』角川書店 一九九八年
 8 石川淳『蕪村風雅』『石川淳全集』第十四巻所収（初出は『俳句』一九六〇年三月号）一九九〇年
 9 沢村専太郎『蕪村論』『日本絵画史の研究』所収（初出は国華第二三六〜二三八、二四一、一九〇九〜一九一〇年）一九九一年
 10 『中村幸彦著述集』中央公論社 一九八二〜一九八九年、中野三敏『十八世紀の江戸文芸』雅と俗の成熟』岩波書店 一九九九年
 11 雲英末雄『奥の細道』の版本について』国文学研究資料館編『芭蕉と元政』所収 臨川書店 二〇〇一年
 12 堀切実『おくのほそ道解釈事典』東京堂出版 二〇〇三年
 13 岡田利兵衛『俳人の書画美術』第五巻 集英社 一九七八年、同『蕪村と俳画』岡田利兵衛著作集Ⅱ 八木書店 一九九七年
 14 松尾靖秋ほか『蕪村事典』桜楓社 一九九〇年
 15 河野元昭『與謝蕪村筆 奥の細道図巻』国華第二三四五号 二〇〇七年
 16 岡田彰子『蕪村筆「奥の細道図巻」について』英知大学論叢サピエンチア第二十二号 一九八八年、同『蕪村筆蹟の研究』和泉書院 一九九五年、藤田真一『蕪村筆「奥の細道図」本文対照』大阪俳文学研究会会報三十八号 二〇〇四年（藤田氏論文は筆者未見）
 17 奥の細道図作品の昭和二十年以前の紹介・解説の主なもの以下のとおりである。
 国華第四八九号 一九三一年、同第四九二号 一九三一年（いずれも京都国立博物館本）、河東碧梧桐『蕪村奥の細道画巻に就て』国華第四九七号 一九三二年、藤懸静也『蕪村書画奥細道並に野晒紀行に就て』国華第五四九・五五〇号 一九三六年、美術研究第一一〇号 一九四一年
 18 長谷川吉茂『与謝蕪村筆「奥の細道図屏風」の伝来について』山寺芭蕉記念館紀要第六号 二〇〇一年
 19 註17文献参照
- 20 藤田真一『蕪村の「奥の細道」―「壺碑」のえがき方―』国文学第八十九号 関西大学国文学会 二〇〇五年
 21 『日本屏風絵集成』第三巻 講談社 一九八二年
 22 杉浦正一郎校註『芭蕉 おくのほそ道』岩波書店 一九五七年、萩原恭男校註『芭蕉おくのほそ道』岩波書店 一九七九年
 23 註22の萩原恭男校註本所収
 24 横井博『ふくしま奥の細道』ふくしま文庫18 FCTサーブス出版部 一九七五年、『白石市史』三の（二）特別史（下）の一 一九八四年、田口恵子『おくのほそ道を歩く』歴春ふくしま文庫89 歴史春秋社 二〇〇三年
 25 木下長宏『與謝蕪村 不用意という方法』『美を生きるための26章 芸術思想史の試み』所収 みずす書房 二〇〇九年
 26 註7文献および『総合芭蕉事典』雄山閣出版 一九八二年、尾形仍『芭蕉・蕪村』岩波書店 二〇〇〇年、久富哲雄『芭蕉 曾良 等躬―資料と考察』笠間書院 二〇〇四年、櫻井武次郎『奥の細道行脚』岩波書店 二〇〇六年
 27 竹内玄玄一『俳家奇人談』（雲英末雄校註）岩波書店 一九八七年
 28 註26文献参照
 29 河野元昭『与謝蕪村』新潮美術文庫9 新潮社 一九九六年
 30 林進『蕪村の峨帽露頂図』について』美術史第一二二号 一九八七年、同『日本近世絵画の図像学』所収（前記論文の改訂版）八木書店 二〇〇〇年、島尾新『絵画作品のリスト処理に関する基礎的な問題』『美とカタチ』所収 東信堂 一九八九年
 31 佐藤康宏『雅俗の都市像―与謝蕪村「夜色楼台図」』講座日本美術史―物から言葉へ』東京大学出版会 二〇〇四年
 32 安永拓世『蕪村筆「鷲・鴉図」をめぐって―蕉風復興運動と南嶺画風―』美術史第一五五号 二〇〇三年、同『蕪村画に見る素材への感応』註1の『与謝蕪村 翔けめぐる創意』所収 二〇〇八年
 33 『蕪村全集』第九巻月報 講談社 二〇〇九年
 34 長澤規矩也編『和刻本漢詩集成』総集篇七輯 汲古書院 一九七九年
 35 吉川幸次郎『元明詩概説』岩波書店 二〇〇六年、『中国詩人選集』二集第二巻 一九六三年
 36 早川聞多『与謝蕪村筆夜色楼台図』『絵を読む』第十二巻 平凡社 一九九四年
 37 王岩『与謝蕪村の日中比較文学的研究』和泉書院 二〇〇六年
 38 高橋博巳『京都藝苑のネットワーク』ペリカン社 一九八八年
 39 註30の林進氏論文参照
 40 註25の文献参照
 41 註9の文献参照
 42 佐々木丞平『画と俳諧のあいだ』国文学解釈と鑑賞第四十三巻第三号（通巻第五五二号）至文堂 一九七八年
 43 註1の尾形仍氏著書、雲英末雄氏著書参照

44 狩野博幸「芭蕉体験の側面―英一蝶の場合」白石梯三ほか編『図説日本の古典14 芭蕉・蕪村』所収 集英社 一九七八年、『御赦免三〇〇年記念 英一蝶展』カタログ 板橋区立美術館 二〇〇九年

執筆者

山田 烈 芸術学部 美術史・文化財保存修復学科
YAMADA Isao School of Art/Department of Art History and Conservation
非常勤講師
Part-time Lecturer



図版 1 与 齋無村《奥の細道図屏風》 山形美術館 長谷川コレクション 重要文化財



図版3 与謝蕪村《奥の細道図屏風》
(部分)



図版2 与謝蕪村《奥の細道図屏風》(部分)



図版4 与謝蕪村《奥の細道図屏風》(部分)

An Explication of Narrow Road to the Far North (Okuno-Hosomichi) Screen Painting by Yosa Buson

YAMADA Isao

Japanese Nanga school Painting (or Bunjinga, literati painting) was developed from the first half of the 18th century to the latter half of the 19th century.

Buson is one of the most greatest haiku poets and painters of Nanga school or literati painting in the Edo period.

Yosa Buson (1716-1783) as a haiku poet admired Matsuo Bashō (1644-1694). In the world of haiku the revival movement of Bashō style has started after the fiftieth anniversary of Bashō's death during fifty years in 18th century.

Buson completed many scrolls and folding screens from Bashō's text of Narrow Road to the Far North during this movement.

Today four works of this theme, that is, three scrolls (Umi-no-mieru-Mori Museum, Kyoto National Museum, Itsuō Museum) and one folding screen (Yamagata Museum of Art) could be found.

We considerate Buson's handwriting, technique and style of its illustrations of screen painting, dating the work of Anei 8 (1779) in the Yamagata Museum of Art, Hasegawa collection.

Now we know Buson's many unique masterpieces of so-called Shain period in his later years after Anei period at the close of the 18th century.

We will attend furthermore to the frame of ink painting in his screen of Narrow Road to the Far North.

We can understand the special features and new attempts of Buson, together with accomplishments of Nanga school painting.

Furthermore, we can also discover here the artistic styles, completion of Haiga (painting of haiku) and his ideas during the total life in the particular complicated circumstances of his masters and same generations in Kantō district and Kyoto.