

〈研究ノート〉

近世における絵合の展開の一面について

アダム・ベドゥナルチク

はじめに

『本朝文粹』巻第六所収の天徳二年小野道風申文の中に「大嘗會之寶祚、兩度黷畫圖之屏風」¹⁾とあることから、遅くとも朱雀・村上兩天皇の時には屏風絵に名筆が揮毫したことは確実であるが、実際は絵と漢詩文や和歌との結び付きは、平安初期の文徳天皇の治世に流行しはじまり、屏風絵の隆盛は寛平・延長に当たると考えられる²⁾。平安朝期に画と詞との相関関係を理想的に具体化していたのは、殊に歌絵であり、この絵画のジャンルは当時に行われた絵合³⁾の出品としても用いられた。絵合とは、王朝貴族の間で催しはじめた物合の一種で、左右の二組に分かれて判者を定め、互いに持ち寄った絵を出し合い、その優劣を競った遊戯であるが、絵と詩歌との結び付きを表明するものを絵合に出陳するのは、江戸時代に至ってもなお登場していることが窺える。近世において絵合の伝統を受け継ぐものは、中世の書画の「不即不離」を表現する「書画一致」の思想に関わってくる。このような画と詞の間の相互関連に関して、大枝流芳は『雅游漫録』巻之五に「畫圖」を論じた時、「古人琴碁書畫を樂の最上ともせり、雅人賢士の樂、多くは是をもてあそぶなり、…書と畫とは股肱なり、其用を云時は、書は畫にまされり、…古人畫を以て、無聲の詩とし、詩を以て有聲の畫と云、繪は其形をあらはし、詩は其情、其様を述たり」⁴⁾と記した。「書画一致」の流行は、特に近世頃、様々な表現形式で表わされ、文人画の基となり、さらに十八世紀の画と雑俳の結合にも反映している。浪華一九も「書画一致」を借り、「諸君子の描き給ふ名画や、古人の詞に、詩は声あるの画、画はかたちあるの詩といへるをうちあはせ、声もかたちもおかしもまじえて、画はなしと名付たるもの也けり。当世あたらしき事の最第一ならずや」⁵⁾と言い換えつつ新機軸として「絵咄」を

提示したが、これは以前に行われた絵口合の様式に倣ったものである。なお、日本文化における画と詞との関連の問題点は多岐にわたるが、その結び付きの一つの側面は、それらを遊戯化したことでもある。この遊戯化の一例は書画の結合を呈するものが絵合の対象となるのである。しかしながら、画一詞との繋がりが世紀にわたって変わってくることに同じに、古代中世の「絵合」の有り様と近世のそれとは少し異なる。書画をもって行われた絵合を叙述するものには、近世の絵合のイメージに関する不明な点が多いが、その書画と絵合との関係を明らかにする試みは、江戸時代における絵合の展開の一つの側面を把握させると考えられる。そこで、本稿では、近世に出てくる絵合の出品として用いられた、画と詞との関係を表すものを中心として、絵合の展開の一面を明らかにしたい。

一、俳諧画における「書画一致」と許六の「畫樓繪合序」

江戸風の文人画の復興以前、寛永期に京都で歌人として活躍した松永貞徳が当時の町衆、庶民の間に庶民文学として流行した俳諧を楽しむ集団を結成した。その客をもてなすための床の間の部屋に漢詩や和歌、また親しみ易い俳諧の軸物を掛けて享受する事が始まり、この頃から俳諧好きの町衆達は俳諧画賛類の軸物を求め、床飾りに用いた。中国の南画様式と士大夫階級の文人画の理想⁶⁾に基づく絵画と賛との融合を表わす「書（詩）画一致」⁷⁾という思想に関係があったこのような俳諧画賛は、松永貞徳の高弟として知られていた俳人・雛屋の野々口立圃が考案したものである。立圃は茶道家の南画系の墨画・淡彩画のような草画を滑稽化した戯画風の絵を多数描き、特に七福神等を題材とした俳画風の俳諧画賛の懷紙を残した。また、同時期の西鶴の談林風の俳諧画賛も注目すべきである。西鶴の自画賛は比較的少ないが、その様式は古風を代表する立圃のような独特な俳画とは異なる。つまり、西鶴の作品は日常生活、社会の風俗等を揶揄嘲弄する傾向を窺わせる⁸⁾。同時代には、両者の俳画の他、芭蕉の俳諧画賛がある。古風と談林風に対して、蕉風の俳画は人の心を揺り動かす自然の風景、沸き起こってくる感興、句画一体等を描き出した。しかし、これらは主として狩野派等を主軸として発達した俳画で、前述の祇園南海らが始めた南画によって育成されたものは、天明期の蕪村とその門系である。

芭蕉は第一の「ほろ／＼と」発句画賛を門人森川許六と合作した。許六（五老井・菊阿等の別号）は彦根藩伊井家の武士で、宝永期まで活躍した俳人であり、画人でもある。元々中橋狩野家探幽の弟安信に絵を学び、農耕図・牡丹唐獅子図の龍潭寺方丈襖絵をはじめとして、狩野風の流れを汲むものが多いが、その後、許六は宋元画に接近し、彼の南画・俳画が先駆的存在となる。画技のみならず、俳諧への執心を示した俳許六は初めて季吟と常矩の門に入ったが、父没後漸く『曠野』をはじめ芭蕉の諸集に親しみ、元禄五年に芭蕉庵を訪れ、蕉門十哲の一人となった。芭蕉は江戸を去る許六へ贈った元禄六孟夏末の『許六離別詞』に

其の器、画を好、風雅を愛す。予、こころみにとふ事有。「画は何の為好や」、「風雅の為好」といへり。「風雅は何為愛すや」、「画の為愛」といへり。其まなぶ事二にして、用をなす事一なり。まことや、「君子は多能を恥」と云れば、品ふたつにして用一なる事、可感にや。画はとつて予が師とし、風雅はをしへて予が弟子となす。されども、師が画は精神微に入、筆端妙をふるふ。其幽遠なる所、予が見る所にあらず⁹⁾

とあることから、「君子は多能を恥」等と勵りながらも、「師が画は精神微に入、筆端妙をふるふ。其幽遠なる所、予が見る所にあらず。」と絶賛し、彼を絵の師とし、許六は芭蕉を俳諧の師としたと述べている。

許六の画の中には狩野風の範疇に入る物が多いが、自画賛の作品も制作した。許六画賛の真骨頂を発揮するのは、狩野風を踏襲する中国の湘瀟八景を描く伝統的な「八景もの」ではなく、独創性に強く画と風雅とが素晴らしく融合した傑作の「百華賦」である。専門画師の技術と比べて明白に劣るが、この作品は、許六が掲げる「俳諧と画との一致」が体现されたものと言える¹⁰⁾。また、許六が理解した詩画一致を表明したことについては彼の著書に論じられている¹¹⁾。前掲の芭蕉が記した『許六離別詞』の「其の器、画を好、風雅を愛す。…」でも許六の俳画に対する姿勢が叙述されている。

なお、元禄十五年に許六は念願の画楼を造営した後、そこで詩画一致に沿う絵合を開催した。五老井は画楼を画塾として弟子の六人に画を教え、競わせたので

あろう。そのような模様を『風俗文選』の「畫樓繪合序」として記載した。それを具体的に挙げてみよう。

…今年の春、頓に畫樓を造る、おほきさ方丈夫餘、東西の牕は、薄暮雲霧のくらきを扶て、北に書齋あり、半日は齋にこもる、ひと來り、はや遅々の罪を責む、予が隣家にすむ人、一生畫かく事をしらず、一生遅々の罪をうけず、我たま／＼繪なりて、求に應ず、遅しといへども、隣人にははやし、三年過る日は、五年目なり、五年終る時は、七年の月日なり、これ成就の時節としるべし、樓なりて、門弟子六人、題を探て、人物山水花禽をうつす、各一軸を懷にして、左右に列なり、すでに勝負を爭ふ、此撰にもる門人すくなからず、これを畫樓の繪合といふ、樓主五老井許六子、自序作つて、ふける鄭公が、樗散にして、老畫師と稱するのみ、于時元禄壬午冬十一月日書之¹²⁾

ここには引用しないが、許六は絵を描く日が少なかったことを嘆き、画樓の建設への長い道を細かに説明している。しかし、許六が描写した絵合は、どのようなものであったか。「門弟子六人」によって見れば、許六開催の絵合に参加した者の大部分は、彼の弟子たちであった¹³⁾。画の主題が決められた後、皆が「人物山水花禽」、すなわち花鳥風月を素材とした画を描いた。そして、完成した作品は、それぞれの「一軸を懷にして、左右に列なり」とあったことが知られる。その時から始まった勝負の争いを、樓主・許六は「畫樓の繪合」と名付けた。最後に、許六が記録したように、彼は自序をさらに作った。

その上、「ふける鄭公が、樗散にして、老畫師と稱する」¹⁴⁾とある。ここでは、許六が杜甫の詩に準えて、自らを誇らしげに「老画師」と呼んでいる。そのような杜甫文学への言及によつては、許六の文人画論の尚古主義を重んじたことが示されている。「古」は価値、「画」に「古法」という文人画の考え方の特徴の一つは、許六が行なった絵合で明確に出てくる。また、もう一つの特徴として列挙される画と文学の関係の把握、すなわち詩画一致については、上記において具体的に述べられていない。とはいえ、文人意識を持った許六は、自らの絵合の時に、

「俳諧と画との一致」と表わす俳画の優劣を競わせたと推測される。

元禄十五年の『花見車』には「京大坂江戸並諸国宗匠」という見出しで、三都と諸国の宗匠が列記されている。その中には、「勝名並編集之作者」の一人として、許六が挙げられている。許六の宗匠ということは、「畫樓繪合ノ序」から知られる。許六が記録したように、画樓を建てられてから、「門弟子六人」に画の勝負を争わせたのである。従って、この場面などにおいては、江戸初期に発展していた師弟関係の一例がある。宗匠と門人との登場は、その頃に成立した、流行していた家元制度と関係があることである。近世前半、諸師の所は、弟子達が様々な芸が学べ、また表現形式や技巧などが実施できていた場であった。要するに、教養的な役割を果たしていたと言える。

画才および俳諧に秀でた許六は、画の宗匠だけでなく、俳諧師としても活躍していたと推知できる。さらに、文人意識の強い許六は、「詩画一致」を尊重したので、一体としての画と俳文を教育していた可能性が高い。『風俗文選』の「畫樓繪合ノ序」において記述された催し物は、王朝風の遊戯性を持っても、ここでは、許六の「俳諧と画との一致」に従う俳画の実施方法の一つとして機能したと考えられる。この視点から見られる絵合は、逆に言えば、上記に描かれたイベントの主たる的とならない。これは、許六が陶冶した俳画一体という思想の実践や表明の手段として見なすべきではないかと思う。

続いて、以上に従えば、許六主催の絵合は、遊戯的な役割より教化的な機能を果たす遊芸¹⁵⁾であったと考えてよいだろう。しかも、ここで提出した許六の記述において、また一つ注目し値する箇所が見られる。つまり、画樓の絵合の時には、門人たちが「人物山水花禽をうつす、各一軸を懷にして、左右に列なり」云々と叙述されている。画自体であるか、または画賛であるかについては詳述されていない。文人意識の強い許六を見れば、画賛の形で制作された作品であったかもしれない。俳諧作品集は、すでに十七世紀前半に流行した。明暦二年の北村季吟の『いなこ』は、俳壇史上初の絵入の発句集となる。この上下二冊の発句画集は、「上」は春と夏の画賛で、「下」は秋と冬の画賛を収める。また、延宝三年に刊行された菅野谷高政の『絵合』(『俳諧絵合』)がある。『俳諧絵合』は、連句各作者の作を和漢の知名画人の絵になぞらえたものであり、各々絵を合せたものである。

許六による「畫樓繪合」の記録を考察すると、その絵合の成果として撰集を作る計画もあっただろうと推測できる。これを判明する二つの箇所があるかもしれない。第一は「此撰にもる門人すくなからず」(この撰〔集のための絵の制作〕で落伍する門人はかなり多い)という件で、第二は「樓主五老井許六子、自序作って」という記述であると考えられる。その絵合に際して、画題は催しの前に選ばれたため、この題に従わない、技巧上の下手な作品の場合に、「撰」に入っていなかったであろう。さらに、その「撰」のために許六が作った「自序」は、その頃のほとんど作品集において、しばしば登場する要素であったことが見られる。

ここで論じた「撰」が出来たかどうかを別にして、許六が記録した絵合は、今まで、近世以前に見られない役割を果たしたものと思わせる。中世には、絵合が遊びとして一義的に見なされていた。このような絵合は、行なわれるきっかけの点で異なっていたが、これらの機能は、ほとんどいつも娯楽をもたらすことであった。許六が催した絵合の場合には、絵合が自らの遊戯的な性質を失っていないが、この機能が違っているだろう。

二、俳画と「何曾」

元禄の末年頃より流行っていた「洒落俳諧」は芭蕉の好むところとは全く背馳したものであったことが知られている。許六等門人達に引き継がれた蕉風は発展するが、庶民化と共に蕩然として俗臭紛々たるものとなった。遊戯的・享樂的な気分を横溢させた都市俳諧の「作意(趣向)」性と、排他的な地方俳諧の実景実感尊重の「平明」性とに二極分化した俳諧には、寛保三年、芭蕉の五十回忌を迎える頃から、都市俳諧の浅薄、難解さ及び田舎俳諧の卑俗、平板への反省から、芭蕉への回帰を求める気運が高まる¹⁶⁾。この中興運動の宣揚者の一人は、南画から俳画を、漢詩から俳句へと日本好みの新しい詩画の分野を開拓した与謝蕪村である。蕪村の活躍は、狩野派から新興の南画に転じた天明南画・俳画の草分けである百川に動かされ、滑稽味のある絵に句が添えられた「俳諧ものの草画」¹⁷⁾、即ち「俳画」と呼ばれるジャンルの新展開の一助となった。蕪村らが活躍した天明期は俳画史において最も精彩を放つ時代である。

当時の俳画と画合に関しては、天保頃の濱松歌國著の『攝陽奇観』第三十巻の

宝暦五年の条に以下のように記されている。

宝暦五乙亥 (…)

晝合といふもの初而流行ス

其後明和安永の頃昌んに行はれ後世風體はかはり行共文化文政の頃に至
りても流行ス 安永四年諧諧晝合おろの鏡といふ小本出版ス^(註)¹⁸⁾

上記に挙げられた「晝合」については、宝暦・明和・安永に旺盛に行われ、
「諧諧晝合おろの鏡といふ小本」は、安永四年に出来たこと等が分かる。『攝陽奇
観』の記録の内容に関しては、文化十年板『故事附古新話』三巻に、

…古しへの謎は如此一重なり、然ルに二重一連となりしはいつの頃より
敷、其年暦を知らず。二重一連といふは、たとへば

来年の暦とかけて くづのはの出立晴ととく こころは 亥のとしのだ
いしやう

右のことく二重一聯に作りなせしを、享保のころ唐もの町なる人南艸入^{たばこ}
に画書^{ゑがく}とはんじものとなる。それより画俳諧となり、高田先生是を評せ
られしより、麦隣下物馬肴^{ばくりん かぶつばいう}に至て大ひに流行す。天明の頃、おろの鏡と
畏怖^{マモ}本より、今絵合は少し意味そごすといふ其画合を咄しとなしてそ
の絵を記す。惣而、絵に題のあるは絵合なりと御らんせ¹⁹⁾

とある。この未翻刻の笑話本『故事附古新話』の著者は、浪華一九という人物で
あるが、自作品で謎の技巧を挙例するのに加えて、言葉遊びや滑稽の流れを知る
ために古作等にある謎の考証や注解も同時期に行っていた。上文に「二重一連と
いふ」もの、即ち三段謎がどのようにして行われ出したかについて説明している。
八代將軍徳川吉宗の時代、二段謎（問と答から出来た古来謎形式）から三段謎へ
変わり、特にこのような「〜とカケテ、〜とトク、ココロは〜」という三段から
成る複式謎（所謂三重謎または二重一連の謎）には注目すべき発展が見られる。
上記の引用からは、鈴木²⁰⁾によれば、享保期に「二重一聯」を絵にした絵合の

本が判じ物の一種として流行したことが分かるのである。「謎の本」の例である
為、三段謎自体の流行について叙述するところがなく、鈴木は「絵に描いたとい
うのは、後世の願人坊主の判じ物や、ナゾ・トキ・ココロの三図をコマ絵にした
三段ナゾの本の先蹤といえる」と述べている。続いて三段謎の嚆矢に関しては、
「其年暦を知らず」とし、「三段ナゾの古いころの物と思われる幾つかの本が享保
年間の刻本と目されている事実から、このころ出版の方でも三段ナゾの出現が、
仮に元禄ごろまで溯り得るものとしても、これが盛んに行われるようになったの
は、享保に入ってからと見るべき²¹⁾」と論じる。ところで、謎に対する感心を持
つ人はかつてにも見られるが、江戸時代に入って、近世俳諧の祖と言われる前述
の松永貞徳の寛文刊行『謎の本』などをはじめとして、また享保期の謎が登場す
る西川派の絵本などを見ると、江戸初期に謎に対する流行は相変わらず続してい
たのである。謎の一世風靡は、とりわけ願人坊主の判じ物や、絵にした三段謎の
本が出現したことによって、さらに強化されたと考えられる。

判じ物の一種として流行した絵合の本に関する上述の鈴木の見解は、矛盾する
箇所はないが、『故事附古新話』に描かれた話をやや詳しく考察してみれば、十
八世紀前半の絵合についての詳細が知り得られる。つまり、「南艸入に画書」な
どのような判じ物として製作されたものは画俳諧となり、絵合の際と考えられる
出品として偉い先生達に評価されたのであつただろう。そうであるならば、こ
うした判じ物の俳画は、結局は絵合の本に集めていたと推知できる。

三、画賛の心を持つ画口合・画咄の会

近世初期頃、多くの三段謎は洒落を使った。蕉風への回帰を求める中興運動の
発生以前、俳諧の卑俗化に附随して起こった謎としての洒落な句が出現していた
ことは明らかであろう。このようなものは、三段謎を絵にした絵合の本に入っ
たかもしれないが、まず濱松が記録した俳諧画合の本を扱ってみよう。上に引いた
ように、濱松は「安永四年俳諧晝合おろの鏡といふ小本出版」について述べ、ま
た浪華一九は「天明の頃おろの鏡と畏怖^{マモ}本」を挙げている。この「おろの鏡」の
伝存は不詳であるが、本作は画合に大きく影響したものと思われる。濱松が強調
したように、「おろの鏡」が刊行された以降、絵合の意味が少し齟齬をきたした

であろう。したがって、「おろの鏡」は新たな絵合を開拓したならば、その奇抜さは何のため評価されたのであろうか。この問題は、おそらく安永明和頃に絵合の出現に関係があると推測される。安永六年に刊行された『時勢話大全』巻五の四オ「小夜嵐」にて橘香亭瓶吾は、

ねんぶつ くりき ごくらくしやうど はんしやう さん ま
念佛の功力にて、極楽浄土の繁昌に、焰魔王宮、次第におとろへ、牛頭
馬頭なども淋敷て、何かな御なくさミと有中に、絵合や咄会初り、集元
ハ扇東軒、評者ハ名おふ対山翁。焰王の御案者ハ並木正三。其外冥官俱
生神、赤青の鬼の目にさへ見落しの趣向もあらバと、レイノ見る目が首
延し大坂の写りを取つて、焰王へひそかの注進御聞有つて、かしこを入
かへ、こゝへつなげ、はめよたゝけと工夫の案紙。筆取の十王もいる思
案の最中へ、見ル眼申上ます。焰王何事ぞ。見ル眼日本の咄会五席目を、
対山追善とて、門人対寿が評の内。扱能イ咄しを大分討殺しました。焰
王ホイ、夫ハマアあつたらもの、たんと有ふ。おいしい事じやにナア。能
イハ。俣よ、追付こゝへ来ふ²²⁾

と記している。この機知に富んだ話は、作り事について述べているのが明白だが、ここに絵合と咄会は、別に行われた遊戯として列挙され、十八世紀中期前後、特に滑稽な俳画あるいは謎を絵にしたものを中心として行われた絵合が流行していたと考えられる。また、他の笑話集、安永五年から『年忘嘶角力』巻四において、

なにはの冬 人徳
はんくはの大坂、絵合のさかんなるを、田舎大じん、新町で聞付ケ、なんでも案して見すべしと、揚屋にてたばこ入四五十持帰り、問屋の手代、せんだうなど相手にしてあんずれど、一つも趣向出ず、ほつとしている所へ、絵合の趣向賣ましよいと、ヤレ賣て来た。ソレよべと、とりよせ見れば、取合せの趣かう十本つゝ、一わにとはねて有を、やう／＼直がなつて、しゆかうに落ハないかと、うらの方をみたれば、ミな故事であつた²³⁾

とあるのによって、この記述に叙述された絵合も、前述の話に見られる絵合と同じように、安永明和頃、別個に催されたイベントであつたと思われる。また、この推定を次の文献がさらに信証している。天明頃に刊行された『寒暖寐言』は、『年忘嘶角力』と同様に興味深い記述を包含するが、その中で盧橘庵田宮仲宣は、

三十日限の宮地芝居は。壱ヶ年もはづませたり。慶子。小六。登仙して。風四。一路。墮落す。分別ざかりの放蕩家の。党を催し。ひちをはりて。競ひ楽しむものは。糸にあらず竹にあらず。梁塵の道にてもなく。風月の雅遊にも非ず。絵合といゑるもの也。博戯に近くして。乱舞の風を化する能もなく。俳優の下情に達す益もなし。古へを見る二便なく。今を図して後世を惑す。蜀錦を裁。紬素を裂費いくばくぞや。其旨とする処のものは。雑俳のいとこ違にして。杜撰といゑる俣ものなり…²⁴⁾

と記し、「風月の雅遊にも非ず…博戯に近」い催しの場面を描いた。その上、天明期以前に流行した特別な絵合については寛政六年刊行の洒落本『虚実柳巷方言』に、

○咄しは會嘶といふもの専ら流行し續て近世咄し家又出來たりこゝかし
こに咄し會を催し至て能辯なるもの也當時高名の咄し家は
大萬 南彦 一雄 魚樂 しば
○繪合は雑俳の種類にして久しく世に行われしが當時しばらくやみぬ²⁵⁾

と記録された。上記の咄会と絵合は明らかに見分けられているものであるが、これに対するものとして、享和二年上梓の『戲場楽屋圖會拾遺』所収の記載を引用してみよう。

○流行
當当時楽屋で流行ものは 發句 冠附 柳樽 繪合 淨瑠理 三味線等なり²⁶⁾

『虚実柳巷方言』に挙げられた「繪合は雑俳の種類にして」という記述は、実

際の雑俳の一種を意味しないが、前述の判じ物の絵を用いた絵合および絵合の本に関わると考えられる。そして、『戯場楽屋圖會拾遺』の絵合の場合には、詳細は後述するが、絵口合または絵口合の会、後の画合咄会を意味するものであっただろう。両者の記録の解釈に従えば、前者に関する記述において注目されたように、寛政初期頃、絵合がしばらく行なわれなかった理由は、独特な絵合、すなわち判じ物の絵の絵合に関係があり、おそらく濱松が『攝陽奇觀』の宝暦五年の条の中で述べている絵合の風体が変更したことに関わっていると思う。

また、『戯場楽屋圖會拾遺』の記述をみると、当時の絵合は、他の雑俳などのうちに、なおさら雑俳の一種のように、楽屋で流行していたのであることが分かる。近世町人の美的規準としての「洒落」は特別に意義分化を遂げた語であり、それはかつて秀句、即ち地口・口合の類と称されていた。「口合」は、元禄期の上方では極普通に使われていた語で、近松の浄瑠璃に用例も多い。もともと、「口合」は京阪地方を中心に用いられた語で、これに対し、江戸中心では、「地口」という呼称が主に利用された。『皇都午睡』初篇に「東都にて口合を地口と云近世出たる三養雜記に地口は土地の口合と云」とあり、「浪華の口合、畫口合」については、「京攝にて口合を畫口合とて下に繪を書上に文句有て安永天明頃の草紙に有「ほの暗に戸を明て此繪船に振袖を上げて振袖の娘羽子板を持て門松立し門の戸を明るい圖なり此畫にて句の餘情をきかせるは先畫賛の心なり」²⁷⁾と記している。従って、上述の『故事附古新話』の「二重一連といふ」という話の中で触れられている「画合を咄しとなし」の画合と「絵を記す惣而、絵に題のあるは絵合となり」の絵合は同じ物である。絵合・画合に省略された「画合咄し」は、合せられた画を題材とした笑話に関係し、『故事附古新話』を見ると、笑話の題の中で「画合咄し題」「画合題」「絵口合」などが窺える²⁸⁾。

本書の編纂者一九老人は画合咄しなどの「雑俳の点者」であり、彼の略歴について『浪華三十六佳人』（嘉永六年）にて「農人橋二丁目一ツ星九右衛門ハ、生得落し咄し滑稽に長ぜし人也。俄狂言の作意、昔噺の書数多作り出せり。其外繪口冠句雑俳の点者也。此人挑燈を業とす。人來りて對面の毎に、浮世噺に取交へて、何くれとなく噺して、終りハいつにても落しを付り。此を面白がりて問來人たへず。しかれ共業の手を止る事なくして、人に面白くかたりれり」²⁹⁾とあるよ

うに、一九は笑話を噺す事に秀でており、自作品を出版し、また「雑俳の点者」として上方咄の会を始めた後、寛政九年の一九著の『新噺 庚申講』によると、彼は文化期以降の上方咄会の有力者となり、目新しい形式、即ち絵咄創作を提唱した。従って、最初の絵咄本は絵咄会の成果として上梓された³⁰⁾。大坂心齋橋の浪華書林の板元名連記の奥付半丁の自序に一九は「こゝに今宵、諸君子の描き給ふ名画や、古人の詞に、詩は声あるの画、画はかたちあるの詩といへるをうちあはせ、声もかたちもおかしミもまじえて、画はなしと名付たるもの也けり。当世あたらしき事の最第一ならずや」と記し、新機軸として「絵咄」を誇負した³¹⁾。「へまムシ入道」³²⁾等の文字絵の類はあったが、さらに高度化して落咄と絵を巧妙に結合した一九は、まず絵咄を「画と弁舌で話す落噺」と定義づけ、絵咄会で成立した経緯を述べた³³⁾。

ちなみに、『攝陽奇觀』所収の宝暦五年の条に戻ると、濱松は「畫合といふもの初而流行ス其後明和安永の頃昌んに行はれ」と記録した。他の記録に即して、前述の判じ物の絵を用いた絵合というが、それはもう一つの重要なことと結び付いているかもしれない。画合咄会が出現する前に、『皇都午睡』によれば、「安永天明頃の草紙に有「…畫にて句の餘情をきかせるは先畫賛の心」を表すものがあるが、当時に流行していた他のものに重なり合うと思われる。安永頃から、娯楽性が強く、言葉や絵の端々に仕組まれた遊びの要素を読み解くことを楽しませる絵草紙が盛んになり、判じ物の絵を使ったものにある影響を与えたと考えられる。

四、絵馬の画合

大阪における口合は天明以降、絵口合の名称で流行していた。上述のように、絵口合とは絵に対して口合の句が画賛の形を成す物である。寛政・享和年間に絵口合は隆盛を極めた。その上、『攝陽奇觀』巻之四十二の中に寛政年間の「葦手畫口合流行」についての条には、

撰者酒屋鄰堀田馬宥秀逸之部を繪馬とし座摩の社へ奉納せしより追々流行ニ及び所々の神社佛閣街上の地藏堂などへ畫馬を懸る然るに後々は口合の句の勝劣をかけものゝ勝負にせし故御指止被仰付候而撰物馬宥も暫

らく町内へ御預ケと相成候ゆへ其後止ミたり其頃の秀逸と聞えしは
 河津ひんだく高やくら
 紅梅鷺に烏
 天人願人の戸を開けて
 いね積床コの橋の際
 蔦卷た竹の窓
 關羽變慕無體の好色
 鉦チャン鷹持ふづくるへ³⁴⁾

とある。鈴木は「御指止云々は、口合が博奕的興事に傾いて禁止されたことをいう。この禁止のため、文化年間の口合の結社が大阪に生まれる。このことは、後の『絵口合種ふくべ』(天保九年刊)に、「秀砂社の人々、文化の頃より絵口合を弄び、月ごとに噺会せられしが此道の中興となり」と述べているので明らかである。この秀砂社は、京都の『鸚鵡石』『麓の塵』の連中になった結社組織をつくり、賭博化した自由投稿の口合興行から健全化を遂げたものであろう³⁵⁾としてゐる。また、「撰者酒屋鄰堀田馬宥」は『故事附古新話』の「それより画俳諧となり、高田〔敬甫〕先生是を評せられしより、麦隣〔中川乙由〕・〔山川〕下物・馬宥に至て大ひに流行す」とある馬宥と同人物であり、「神社佛閣街上の地藏堂などへ畫馬を懸る然るに後々は」絵馬を合せて「口合の句の勝劣をかけものゝ勝負」をしたと考えられる。寛政頃に安永につぐ第二の口合流行が起こり、多様化した結果、文化の「畫嘶」の絵・葦手絵・絵馬絵と結び付いたものと見なされる。

文化十一年に浪華一九の編纂で五卷五冊本の『花競二卷嘶』が出版された。この笑話本は二世嵐吉三郎(初代嵐橘三郎/俳名、璃寛、李冠)と、三世中村歌右衛門(俳名、梅玉、芝翫)を題材にした作品で、璃寛・芝翫を知る芝居資料の一つとして知られている。書名の「花競」は二人の役者の芸の花を競べ、「二卷嘶」は芝翫(梅の巻)と璃寛(桜の巻)を二冊の二巻に掛けたものである。桜巻の十二の「切穴のはなし」には、

りくわんさん³⁶⁾ 李冠様あなたは画合をなされますが高津の絵馬にございます。其気に成ッてナ物といふのに切穴から大工が出ている画はとふいふ心でございます。ハテ出来上った工合をみるのにモウ其気になつてゐるといふ付方上手のした。画合じや。アノ切穴が工合もので。上ると下るを一リン違ふてもどふもならぬ ハテ南だけじや北でなら。上ると下ると。二リン五毛か定まりじや³⁶⁾

云々と記載されている。璃寛の笑話に出現する画合は、同作において、一九が論じた『花競二卷嘶』の梅の巻、桜の巻の口絵の謎の他、『故事附古新話』の口絵に謎を置いたことにも深く関わる箇所である。「切穴のはなし」の画合は、画合に略された「画合咄し」の際、合せられた画を題材とした笑話の会と関係があったと思える。一方では、「李冠様あなたは画合をなされますが高津の絵馬にございます」とある。「高津の絵馬」とは、浪速の伝統文化に因んだ行事が多く行われていた大阪高津宮にある絵馬を示し、従って、李冠の画合は、前述のように高津宮の絵馬を題材とした画合咄会というものであろう。いずれにせよ、『皇都午睡』の「所俳諧」の項に「前に云冠附を始時々はやり物の惣名を江南にては所俳諧と云て他國の耳には通ぜぬ心なり是に各高手有て點を定る予幼き頃しれた物盡しと云を聞し事有「井戸堀は段々天に遠くなる此餘に一二句もきゝたれど外は忘れたり又角の芝居の横手西側に地藏尊有て其寶前に奉納の額に畫口合書有しを思ひ出すに³⁷⁾詞の題管原詞の種忠臣蔵にて凡廿句計り有て句者の名もしるしありし³⁷⁾」と記されており、「奉納の額」即ち絵馬には「畫口合書」があったことが窺える。絵馬絵が「画合」の対象となったのは、あるいは絵馬の「口合化」は、近世における絵馬の画題の複雑化にも関わり、また「奉納者や絵師が自らの好尚を反映する結果でもあり、絵馬の奉納形式をとりながら、次第に鑑賞画へ推移する趨勢を示している³⁸⁾」と考えられる。

それにもかかわらず、上述の俳諧画を用いて行われた絵合咄会と、文化文政頃に催されていた絵馬の絵を合せた咄の会という両者とは、いずれも、すでに平安時代に遡る、物合化したものに似通っていると思われる。両方の場合には、絵を合せることによって咄が話されていた。そのような催物は、ある程度、かつての

絵合の伝統を受け継ぐものであると言えるが、合せられる物よりも実質はそれに基づいて作られた咄を聞いて楽しむのは、絵合咄会の主たる的であったと推知できる。

おわりに

以上、本論では、「画賛の心」という関係を表現するものを中心として、近世における絵合の展開の一面を明らかにすることを試みた。詞を絵に付加することもしくは詞を絵画化することは、画と詞との関係を示す二つの主な方法として、平安期に評価の高い倭絵と和歌との結合で熟練して表現された。このような作品は、すでに当時行われた絵合を中心としたものであり、後世にもさらに絵合の精神に倣った行事で用いられたものとなった。古代に出現した画と詞との関係を際立てるものは、とりわけ中世に出現した「書画一致」に従った「無聲の詩とし、詩を以て有聲の畫」という詩画軸で改めて勢力を持ち、近世の俳画などの根拠ともなった。賞翫物のみならず、古代風の遊戯性を持つ絵合の対象として用いられた、「書画一致」の思想と結び付いた画賛の特徴は、絵そのままを鑑賞させるものだけでなく、それと同時に、この絵との調和性を表す讃を享受させたのであった。絵合は、本来そのような「書画一致」を実践する方法の一つと思われ、両芸を同時に鑑賞させる画賛の特色によって、それらを実施する機能が失われても、雑俳画をもって行われたものが現れてきた。また、絵を合せつつその絵をめぐる話を咄して、つまり一九が提唱した「画と弁舌で話す落噺」を中心とした絵合咄会という催物は、上述の画賛の特徴に従い、さらに絵合の精神的な在り方の要素を表明していたのであろう。

要するに、絵合と絡み合った画と詞との結合を表すものは、両者における形式の多様性を示し、文学と芸術あるいは文芸と戯の世界が互いに貫通する様子を明らかにしていることであり、また、そのような「画賛の心」の背景に、江戸時代における絵合の精神を受け継ぐものの一側面を理解させる。今後の研究では、近世に見られる絵合の展開についてさらに考察を加えていきたいと考えている。

(大阪大学大学院博士後期課程)

註

- 1) 『本朝文粹』、新日本古典文学大系27、岩波書店、1992、p.212
- 2) Rodd, Laurel R., *Kokinshū, A Collection of Poems Ancient and Modern*, Princeton U. P., 1984, p.10
- 3) 最も知られている当時の絵合の例は史実上最古の永承五年の麗景殿女御歌絵合である。その行事は、実際は二つの物合から成り、古い歌集の歌を基にする絵画化の優劣の争い及び三題に詠まれた六首の歌合であった。それに関する詳細については、大河内優子「麗景殿女御絵合をめぐる二、三の問題」『美術史』115巻、1号、1983を参照
- 4) 大枝流芳『雅游漫録』、日本藝林叢書5、1870、pp.18-19
- 5) 注31を参照
- 6) 文人画の考え方の特徴をまとめると、第一に画の技術よりも精神的なものの重視（「巧」よりも「拙」を尊ぶ）、第二に伝統や尚古を保持する使命感（「古」は価値、「画」に「古法」）、第三に画と文学の関係の把握（詩画一致）という三点が挙げられる。武田光一「南画家の文人意識」『江戸文学』、第18、特集：文人画と漢詩文Ⅱ、ペリカン社、1997、p.83
- 7) 「詩画一致」は、北宋頃（北宋以前、文人に相応しい最も価値ある芸術として詩・書・画の「三美」または「三絶」が見られ、北宋以降、詩書に対する画の地位の向上という傾向がある）から蘇東坡・黄山谷・郭熙などによって盛んとなった、「画無声詩、詩有声画」という、詩と画を同根、かつ同価値とした文人画論である。元初には画壇を主導した趙孟頫が活躍し、「書画同一」を唱え、また元末に現れた黄公望・呉鎮・倪瓚・王蒙の四大家は、作者の個性と精神を表現する新しい山水画を描き、文人画を革新した。日本では、詩画軸の文人画が室町期に伝えられ、五山文学に胚胎した。詩画軸の流行は、足利義持の治世を頂点として、以降応仁の乱の頃まで続いていた。戦国時代以降、絵画における水墨画（漢画）と着色画（倭画）との混合、所謂「和漢の融合」という現象が見られる。この様式を採用した狩野派は、安土桃山の権力者に仕え、流派の基礎を固め、徳川幕府の御用絵師として画壇に君臨することになるが、「和漢の融合」に従う画風に飽き足らない祇園南海・柳沢淇園・彭城百川を初めとして、江戸期の教養人は、明清の文人画に新鮮味を見出したのである。
- 8) 石川真弘「もてなしの文芸―俳諧画賛―」『ビブリア』、125号、2006、pp.21-36
- 9) 『許六離別の詞（柴門ノ辞）』、「芭蕉の年表・俳句と俳文」、URL：<http://www.intweb.co.jp/basyou/kty/index.htm>、閲覧日：2009.12.10

- 10) 高木文恵「森川許六と絵画―俳諧と画との関係―」『鹿島美術財団年報』、24号、2006、pp.75-83
- 11) 『風俗文選』所収の「山水ノ譜」に「すべて畫圖をよくせむものは。先風雅をしるべし。古人畫中ノ詩、詩中の畫と云は。此所なるをや。世に料理する者は。魚鳥を切事を知て。喰事をしらず。畫工はゑかく事を知て。面白事をしらず。されば面白事を書ざるは。何のおもしろき事あらんや。」とある、pp.214-215。また「篇突」に「古人も詩中の畫、畫中の詩共いへり。又詩は有聲の畫共かけり。許六が芭蕉庵の障子にゑかく時、師雪中の南天をこのまれたるに、是畫中の詩也と云べし」と記されている、p.57。『許六全集』、大野酒竹校訂、俳諧文庫第五編、博文館、1898を参照
- 12) 同書「画楼絵合序」、pp.236-237
- 13) だれの弟子であったかは詳細に述べられないが、石川によると、許六の六人の弟子の中で画に優れた毛訖（本名、喜多山十蔵正矩）の姿などがあつたとされる。石川終『潺々―芭蕉・五老井の流れ』、朱鳥社、2006、pp.98-99
- 14) 上記は杜甫著の「送鄭十八虔貶台州司戶傷其臨老陷賊之故闕為面別情見於詩」の初めの部分である「鄭公樗散鬢成絲、酒後常稱老畫師（後略）〔鄭公は樗散にして鬢は糸を為し 酒後 常に老画師と称す〕」のパラフレーズである。
- 15) ここでは、西山松之助が定義した言葉を借用している。つまり、遊芸は、貴族文化の伝統に由来し、また、西山によると、一定の法則にしたがって、演じたり、歌ったり、鞠を蹴ったりして遊ぶ芸であるが、その遊びに参加したものは、例外なく自分でその芸を演じる。さらに、遊芸に演者と鑑賞者が存在するので、創造のプロセスと鑑賞のプロセスが同時平行的に進行し、同時に終了するという構造を持っている。西山松之助「近世芸道思想の特質とその展開」『近世芸道論』『芸の思想・道の思想―6』、岩波書店、1996、pp.585-592
- 16) 清登典子「江戸中期の俳諧史」『国文学解釈と鑑賞』、63巻、5号（804）、特集：芭蕉・蕪村そして一茶——近世俳諧への招待、至文堂、1998、pp.98-99
- 17) 『與謝蕪村』日本の美術109、佐々木丞平編、至文堂、1975、p.44
- 18) 濱松歌國『攝陽奇観』、卷之三十、浪速叢書3、船越政一郎編、1927、p.503
- 19) 『ことば遊び辞典』、鈴木棠三編、東京堂出版、1981、p.960
- 20) 同書、同頁
- 21) 同書、同頁
- 22) 橘香亭瓶吾『時勢話大全』、上方咄の会本集成、宮尾與男編、影印篇、和泉書院、2002、

- pp.207-208
- 23) 春要斎『年忘嘶角力』、上方咄の会本集成、前掲書、p.20
- 24) 盧橋庵田宮仲宣『寒暖寐言』、洒落本大成13巻、中央公論社、1981、pp.256-257
- 25) 香具屋主人『虚実柳巷方言』上、「風俗」：浪速叢書14、船越政一郎編、1927、p.148
- 26) 石割松太郎『戯場楽屋圖會拾遺』、卷之上、「演藝」：浪速叢書15、船越政一郎編、1927、p.216
- 27) 『皇都午睡』初篇上の巻、新群書類従、第一、演劇、国書刊行会、1906、pp.482-483。また、宝永頃の紀海音が著した浄瑠璃『梅田中心』上の巻を参照。
- 28) 卷三の（七オ）に「画合題 外道拵へてなもの灸屋の腰かけの待て居る丁初鼻へこより入る絵」、卷三の（八オ）に「画咄し題 千里が嶽に髪ゆる床の絵」、卷四の（七オ）に「絵口合 石は打たねど只用意 武士は喰ねど高楊枝 此画をはなしにこじ付て 咄題 寄算用」等が見られる。宮尾與男「浪華一九の『花競二卷嘶』と『故事附古新話』一笑話本の芝居咄について」『語文』、119巻、2004所収の原文を引用、p.140
- 29) 『日本の古典芸能9 寄席』、平凡社、1971、p.99
- 30) 宮尾、前掲書、p.133
- 31) 武藤禎夫「絵咄本略史」『国語と国文学』、69巻、9号、1992、p.5
- 32) 文字遊戯の一で、片仮名へを頭、マは目、ムを鼻とし、シを口と顎とに当て、草書の「入道」の二字を身体に当てて、全体が頭の禿げた人の肖像となるように書いたもの。これに関して、『皇都午睡』の「畫嘶」にも叙述されている。『皇都午睡』、前掲書、p.490
- 33) 武藤、前掲書、p.14
- 34) 濱松歌國『攝陽奇観』、卷之四十二、浪速叢書5、船越政一郎編、1927、pp.244-245。また、濱松（颯々亭南水）は『南水漫遊』の寛政五年の条に「今年蘆手畫口合流行」と示した。註『南水漫遊』、新群書類従、第二、国書刊行会、1906、p.601
- 35) 『ことば遊び辞典』、前掲書、p.1050
- 36) 浪華一九『花競二卷嘶』、上方役者一代記集、土田衛他編、上方芸文叢刊4、pp.294-295
- 37) 『皇都午睡』、前掲書、1979、p.488
- 38) 『絵馬』、日本の美術92、河田貞遍、至文堂、1974、p.50

<キーワード> 絵合／画合、書画一致、画口合、画咄会

**About an aspect of *eawase's* development in
early modern times**

Adam BEDNARCZYK