

江戸絵画における「聖」と「俗」

早川 聞多

国際日本文化研究センター

日本美術の長い変遷の中で、江戸時代の絵画ほど多様で複雑な展開を見せた時代はない。それは単に多様な様式や流派が次つぎに誕生したといふだけでなく、絵師の出身階層の多様化、また絵画の享受階層の多様化などが重なつての結果である。その複雑な様相を呈する江戸絵画を「聖」と「俗」といふ観点から分析すると、江戸絵画および江戸文化の一つ大きな特質が浮かび上がってくるのではないかといふのが、本稿の要点である。

なほ、ここで「聖なるもの」といふ場合、単に宗教的な意味合に限定せず、「この世を超えた非日常的で尊く高貴なもの」といふ意味で用ゐるので、所謂「雅なるもの」もその内に含むものとする。一方、「俗なるもの」といふ場合は、「この世の日常的でありふれたもの」といふ意味合で用ゐる。

一般的にある文化の発展過程あるいは価値体系を見渡すと、概ね「俗なるもの」から「聖なるもの」へといふ方向性が見られ、やがて「聖なるもの」と「俗なるもの」とが峻別されて、より「聖なるもの」に重きが置かれるやうになるといへよう。江戸時代の絵画史の内でも、「俗なるもの」を描いた絵画(風俗画や浮世絵)や「見えるがまま」を描かんとした絵画(写生派や洋風画)なども広く隆盛したが、一般には伝統的に「聖なるもの」または「雅なるもの」を描くことを任務とした狩野派や土佐派の絵画、また儒学の高尚な理念に基づいて描くことを理想とした文人画などが価値の高いものと見做されてゐた。しかしそれは表向きのことであり、それぞれの内実を詳しく見て行くと、江戸絵画では様式や流派によつて「聖」と「俗」が厳しく峻別されてゐたわけではなく、逆に表向きは「聖なるもの」を描きつつ、要求に応じて「俗なるもの」も描き、また「俗なるもの」の内に「聖なるもの」を重ね合はせるといふ表現が随所に見出せるのである。その多彩な現象を各流派または各様式ごとに代表例をもつて示してみたい。

「聖」なる主題と「俗」なる主題の描き分け

(1) 幕府や各藩に仕へた狩野派の絵師たちは、表向きは武家にとつて意義のある主題を描くことを任務とした。例へば二条城の二之丸御殿のために描かれた狩野探幽(1602~74)筆の「松に鷹図襖」(図1)は、単に松に鷹が留まつてゐる情景を描いたものではなく、「松」は千年の長寿すなはち徳川政権の永久を願ふ意味合を表し、「鷹」は古くから猛き鳥として武士に要求される勇猛の象徴として、また伶俐な性格の鳥として支配者に要求される賢明の象徴とされてゐた。狩野派が表向きに描く絵画の多くには、このやうな理念的な「聖」なる意味合が込められてゐた。ところが一方、京都の様ざまな階層の当世風俗を詳細に描いた「洛中洛外図屏風」の中には、上杉本のやうに狩野派の絵師の手になると推定されるものがある。かうした狩野派の絵師による

風俗画の代表例としては、彦根井伊家旧蔵の通称「彦根屏風」(図2)が挙げられる。本図は妓楼の男女の艶めかしい様子を描いたものであるが、その精緻な人物描写や画中画の山水図屏風の描写から、狩野派の絵師の手になるものと推定されてゐる。画中の三味線・双六・恋文・山水図屏風の四要素が、暗に中国文人の伝統的な風流事である琴棋書画に見立てられてゐることも面白い。さらに本屏風が彦根の井伊家に伝来したことから推測されるやうに、本屏風は高位の武家の注文に応へて描かれたものと推測されるのである。すなはち、狩野派の画家は注文に応じて「聖なるもの」と「俗なるもの」を描き分けてゐたのである。

なほ参考までに、狩野派の画論書兼技法書として広く伝播した『画筌』(林守篤^{ぐわんもん}著・1721刊)には、伝統的な「聖なるもの」(聖人・尊者・仙人や山水)の描法が説かれてゐると共に、「俗中の俗」ともいへる春画の描き方が記されてゐる。

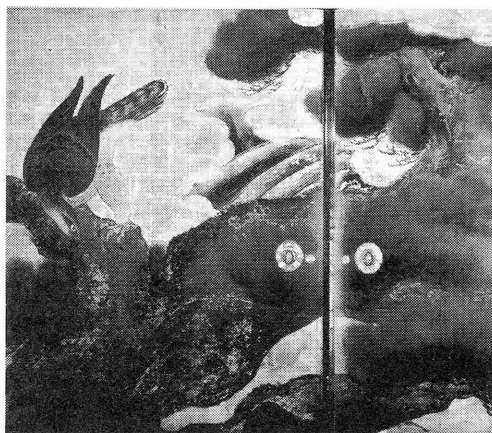


図1「松に鷹図襖」 狩野探幽筆
17世紀中期 京都・二条城二之丸御殿



図2「遊楽図屏風」(通称彦根屏風)
17世紀前期 滋賀・彦根美術館

(2) 公家に仕へた土佐派や住吉派の絵師たちは、表向きは公家にとって尊ばれるべき古歌や古典の世界(源氏物語や伊勢物語など)を主題にした絵画を多く描いてゐた。例へば土佐光起^{みつおき}(1617~91)筆の「秋郊鳴鶉図」(図3)も単に秋の野の鶉を写生したわけではなく、伊勢物語(123)の

野とならばうづらとなりて鳴きをらん狩にだにやは君は来ざらむ
といふ歌や慈円(1155~1225)の歌

秋をへてあはれも露も深草の里とふ物はうづらなりけり
といった古雅の世界を背景として描かれてゐるのである。

かうした土佐派や住吉派の絵師たちも狩野派と同様、一方では住吉具慶^{ぐけい}(1631~1705)筆の「都鄙図巻」(図4)のやうに、当世の生活風俗を生き活きと描いてゐる。



図3「秋郊鳴鶴図」
土佐光起筆 17世紀前期
東京国立博物館

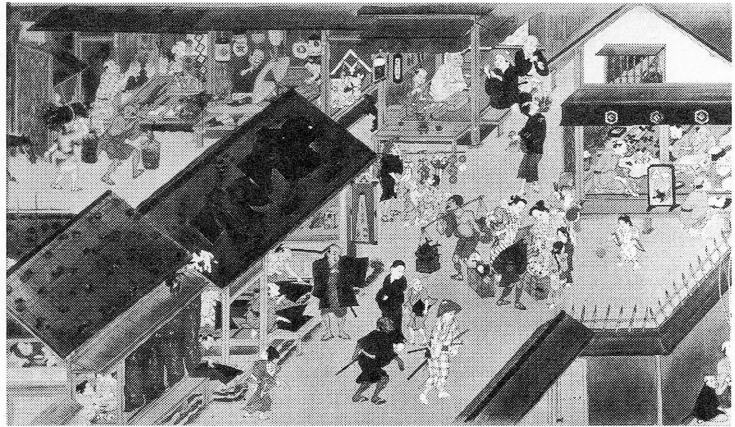


図4「都鄙図巻」 住吉具慶筆
17世紀前期 奈良・興福院

「聖なるもの」と「俗なるもの」の重ね合せ

(3) 江戸初期から中期にかけて隆盛をみた肉筆風俗画は、主題を「川口遊郭図屏風」(図5)や「化粧美人図」(図6)のやうに当世の享楽的な風俗や人物とし、多くは無名の町絵師たちによつて描かれ、町衆たちに人気を博した絵画であるが、やがてさうした絵画の中に伝統的な「雅なるもの」の形を巧妙に採り入れ、「雅」と「俗」を重ね合はせる所謂「見立て」といふ特有の表現様式を生み出した。例へば「縄暖簾図屏風」(図7)は、一見遊女が縄暖簾から顔を出して黒い子犬を見てゐるだけの図柄のやうに見えるが、この図柄には「源氏物語」『若菜』の巻の女三宮と柏木の出会いの場面が見立てられてゐる。また一見当世風美人の立ち姿を描いてゐるだけのやうに見える「縁先美人図」(図8)も『伊勢物語』23段の「河内通」の女房の立ち姿が見立てられてゐるのである。これらは町絵師たちが生み出したものといふよりも、経済的実力をつけた町衆たちの現世生活に対する自信と共に古典世界への憧憬が成さしめた独特の表現形式といへよう。



図5「川口遊郭図屏風」
17世紀中期



図6「化粧美人図」 西川祐信筆
18世紀前期 静岡・MOA美術館



図7「縹暖簾図屏風」
17世紀中期 東京・原美術館



図8「縁先美人図」
17世紀中期 東京国立博物館

(4) 江戸でおほいに流行した浮世絵は、江戸絵画の中で最も庶民的な絵で当時の「俗なる」風俗のみを描いたやうに見做されがちであるが、錦絵の創始者である鈴木春信(1725?~70)は、京都で起こった風俗画の「見立て」の趣向をさらに発展させ、「俗なるもの」の内に「^{はるのぶ}聖なるもの」あるいは「雅なるもの」を重ね合はせて見せる「見立絵」といふ独特の様式を生み出し、錦絵の華麗な画面効果と共にその「雅俗融合」の感覚が一世を風靡した。春信の「見立絵」は実に多様であるが、ここでは代表的な三例を紹介しよう。

①「大黒・恵比須見立」(図9)

この二枚は揃ひで年始の挨拶に配られたものであるが、登場人物は共に当世風の装ひをした若い男女である。黒地に宝尽し模様の着物を着た娘は、米俵に腰掛け大袋を背負ひ小槌を手にしてゐることから、大黒様の見立てと容易に解せられる。一方頬髷りに振袖姿の人物は一見娘に見えるが、



図9「大黒・恵比須見立」 鈴木春信筆 18世紀中期

これは当時の若衆姿であり、竹の釣竿の先に玩具の鯛が繋がつてゐることから、恵比須様の見立てと解る。大黒・恵比須は共におめでたい神様であり、正月の贈り物としては相応しいであらう。ただ両図は共に「大小の月」の文字を隠した暦絵でもあつたことは、浮世絵の多様な機能を考へる上で興味深いことである。

②「^{とかいだるま}渡海達磨見立」(図10)

本図の図柄は一見して不自然である。^{べにぞめ}総紅染の派手な着物を身に付けた女性が葦の一茎に乗って水面に立つてをり、本図を見た者は即座にこれが何かの見立てであることに気付くであらう。そこで「渡海達磨」の伝説、すなはち印度の達磨が中国の梁の始祖武帝に招聘されて、一茎の葦に乗って一夜の内に海を渡つて中国にやつて来たといふ伝説を知る者は、即座にこの総紅染の着物の女性が朱の僧衣の達磨の見立てであると察するであらう。本図のやうな見立ては、一見単に赤い衣を身に付けてゐるといふ共通点によつて何の関係もない聖僧達磨と当世風美人が強引に結び付けられてゐるだけのやうに見えるが、もし見る者がこの女性の艶つばい姿から閨房の女性の姿態を想像するならば、両者が一夜の内に「奇跡」を起こすといふ意味合で暗に結び付けられてゐるやうに思へてこよう。このやうに見立絵の真髓は、外見上の共通点を手がかりに画面の意味的解釈によつて、「聖なるもの」と「俗なるもの」がそこはかとなく融合する感覚を楽しむところにあるといへよう。



図10「渡海達磨見立」
鈴木春信筆 18世紀中期

③「^{かんざんじつとく}寒山拾得見立」(図11)

本図は前の二図と違つて何気ない町家の日常の情景を描いてゐるやうに見える。しかしこの図柄も「聖なるもの」の形を見立てに用ゐてゐる。すなはち巻物の手紙を読んでゐる娘と座敷簀を手にした女が並んで立つてゐる形態は、伝統的な仏画の主題である「寒山拾得」の二僧を見立てたものである。

「寒山拾得」伝説とは、唐の時代に^{てんたいざん}天台山の^{こくせいじ}国清寺にゐた寒山と拾得といふ僧の話である。寒山と拾得は国清寺の正式な学僧ではなかつた。拾得はその名の示すごとく国清寺の^{ぶかん}豊干禪師に拾はれてきた男で、厨房の手伝ひや庭掃除をしてゐた寺男であつた。寒山もその名の示すごとく国清寺の近くの寒巖といふ石窟に住みつゐてゐた貧士で、詩を独り愛唱してゐた変はり者であつた。寒山は時どき国清寺にやつて来ては拾得から残飯をもらひ、やがて二人が庭で談笑したり戯れたりする姿が見られるやうになつた。この二人が伝説の人物となつたのは決してその学問的業績に因るものではなく、^{もんじゅぼさつ}豊干禪師が寒山を文殊菩薩の、^{ふげんぼさつ}拾得を普賢菩薩の化身だと言つたことに因る。



図11「寒山拾得見立」
鈴木春信筆 18世紀中期

なほ、本図には画面上部の雲形の内に次のやうな讃が記されてゐる。

中納言朝忠

あふことのたへて^(え)しくは中なかに人をも身^(を)おもうらみざらまし

この藤原朝忠(910~66)の歌は「百人一首」にも取りあげられてゐる有名な恋歌で、その歌意はもしあなたと契りを結ぶことがなかつたなら、あなたがつれなくなつたからといつて、このやうにあなたを恨んだり我が身を嘆くやうなこともないだらうに。

といふものである。ならば娘が立ち読みする手紙は待ちに待つた恋人からの手紙といふことにならう。春信は平安公達の恋歌を種として、恋する町娘の姿をそれに見立てて描いたのである。さて図にもどつてもう一度二人の女性を眺めて見ると、伝統的な「寒山拾得図」を見知つてゐる者には、巻紙を持つた女性が寒山の見立て、座敷帯を持つた女性が拾得の見立てであることがすぐに理解できよう。座敷帯を手にした女はこの家の奉公人であらう。おそらく普段からこの娘の世話をし、恋の悩みの相談相手にもなつてゐたものと思はれる。

一般に見立ての面白さとは、形式的な共通点以外は両者の間にできるだけ隔たりがあり、その一見似ても似つかないものの間に意外な類似性を発見する楽しみにあるが、本図にしても二人の町娘が手にする「恋文と座敷帯」が「寒山と拾得」を暗示するといふ謎解きの面白さと同時に、江戸下町の無名の町娘と唐代の伝説的仏僧「寒山拾得」といふあまりにも異なる境遇の相違によつて、見立ての面白さが増幅されてゐるといへよう。

しかし本図の面白さは単なる謎解きと意外性だけではないやうに思へる。男からの恋文に夢中な娘とその成り行きを心配する下女、さうした仏教教義とはまつたく無縁な町娘の姿の内に、仏僧らしからぬ奇行で知られた寒山拾得の飄逸な姿を重ねることによつて、その外見や境遇の極端な相違とは裏腹に、案外両者の間に本源的な類似性があるやうに思へてこないだらうか。豊干禪師は乞食のごとき寒山の姿に文殊菩薩の顕現を、寺男にすぎない拾得の姿に普賢菩薩の顕現を見たといふ。この説話の勘所も、江戸人に言はせれば立派な「見立て」といふことにならないか。私にはこれこそ「見立て」の妙所を物語つてゐるやうに思へてならない。本図を構想した春信やそれを愛好した江戸人たちは、名もない町娘たちの無邪気な姿の内に、なかば本気で寒山拾得の姿を見てとつて秘かに納得してゐたのではなからうか。

(5) 江戸中期に中国から伝来した文人画は、聖人君子の理想の世界を象徴的に描くことを旨とした理念的な絵画であるが、池大雅(1723~76)と共に日本の文人画の大成者と見做された与謝蕪村(1716~83)は、一見典型的な山水画と見える文人画の内に、人間味あふれる日常的な要素を積極的に盛り込んだりした。その相違は池大雅の「児島湾真景図」(図12)と与謝蕪村の「春景山水図」(図13)を比較するとよく分かる。大雅の画が日本の児島湾の真景図と称しながら、画中に描き込まれた人物が中国風の衣を着し、文人画の原則に従つて目鼻を省略して表情を描かず、山水画の理念に則つて描かれてゐるのに対して、蕪村の画は一見典型的な山水図のやうに見せながら、画中に描かれた人物たちは実に日常的な屋根の葺き替へに携はつてをり、また具体的な表情を有してゐる。また春の花の「雅なる」落花と屋根の葺き替へ作業から生じる「俗なる」切屑が混在して描かれ、それらが混ざりながら小川の中を流れてゆく描写までしてゐる。かうした表現は明らかに「雅俗融合」の意味合を表現してゐるといへよう。



図12「児島湾真景図」
池大雅筆 18世紀後期



図13「春景山水図」
与謝蕪村筆 18世紀後期

「聖」なる主題を「俗」なる描法で表現

(6) 江戸初期に京都の工藝職人の間から誕生した琳派の絵画は、新興の町衆好み大胆な構図や華麗な彩色を駆使しながら、題材としては古典的な「雅」なる主題を好んで描いた。例へば金地に装飾的で工藝的な彩色を駆使した俵屋宗達筆「松島図屏風」(図14)は、名勝松島の景に託して日本の古信仰である小島信仰を表してゐる。また金地に緑青だけで描かれた実に大胆な構図の「鳶の細道図屏風」(図15)は、『伊勢物語』の「宇津の山」の段を象徴的に描いたものである。かうした趣向の絵は、それまで公家の専有物であつた精巧な工芸品が町衆たちの手のとどく物となり、公家の伝統的世界に憧れを抱いてゐた町衆たちが、自らのエネルギーの発露と同時に伝統的な古典の世界の意匠を合体して生み出したものと考へられる。



図14「松島図屏風」 俵屋宗達筆
17世紀前期 アメリカ・フリーア美術館



図15「鳶の細道図屏風」 伊年印 烏丸光広讀
17世紀前期 大阪・萬野美術館

(7) 江戸時代中期にオランダから伝はつた銅版画や動植物図譜類は、その写実的画風によって多くの日本の画家たちに影響を与へた。その代表的な画家に京都の^{まるやまおうきよ}円山応挙(1733~95)がある。応挙は初め様ざまな動物・草花・昆虫・人物などを精密に写生(図16)すると共に、銅版画の遠近法を模倣した「清水寺図」(図17)などを遺してゐる。しかし応挙はやがて本格的な画を描き出すと、「見えるがまま」といふ現実そのものに重きをおいた絵画ではなく、その写実的描法を用ゐて伝統的な「雅」なる主題を描いたり、琳派の装飾的な画法を併用した「雅俗折衷」の画風に向かった。

^{みつゐ}三井家伝来の「雪松図屏風」(図18)は朝日にかがやく松に積もつた白雪をまことに実在感のある描法で描いてゐるが、その外の描写は金地と琳派風の^{きんすなご}金砂子によって省略してゐる。また^ね根津美術館蔵の「藤花図屏風」(図19)も総金地の背景の内に藤の木のみを描いたものがあるが、花房と葉は写生帖の中から抜き出してきたやうな細密な描法で描きながら、幹と蔓は運筆の面白さを狙つた^{つけたて}付立風の描法で描かれてゐる。このやうな新興の写実的な描写と伝統的な描写の折衷は、おそらく応挙自身の工夫といふよりも、伝統を重んじつつ新奇なものへの好奇心を失はぬ当時の京都の公家や町衆たちの嗜好に呼応した趣向といへよう。

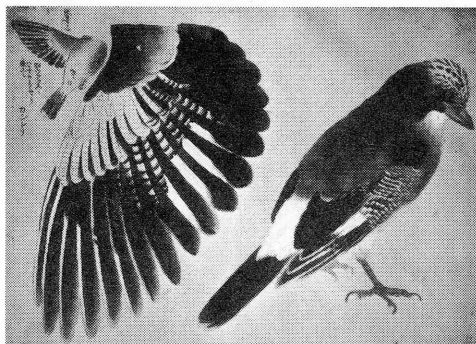


図16「写生帖」 円山応挙筆
18世紀後期 東京国立博物館



図17「清水寺図」 円山応挙筆 18世紀後期

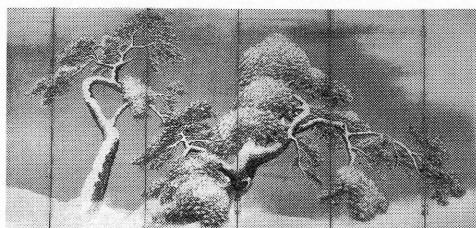


図18「雪松図屏風」 円山応挙筆
18世紀後期 東京・三井文庫

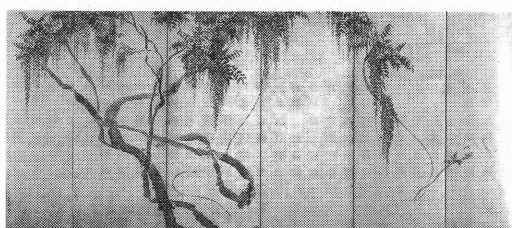


図19「藤花図屏風」 円山応挙筆
18世紀後期 東京・根津美術館

僧侶の描いた絵画

(8) 江戸時代には幾多の個性的な仏僧が現れたが、その中で画僧として有名なのが白隠^{はくいん}(1685～1768)と仙厓^{せんがい}(1750～1837)である。彼等の特質は「聖」なる人である彼等が平俗な風俗を描いたり、伝統的な尊像をまつたく画法や筆法にこだはずに描いたりするところにあつた。例へば臨済僧白隠の「乞食大燈像」(図20)は、大本山大徳寺の開祖である大燈国師の乞食姿をまつたく画法や筆法を無視した筆で描いてゐる。また仙厓の「花見酒宴図」(図21)は実に自在な筆で描かれてをり、画面上部には「楽しみは花の下より鼻の下」といふ川柳まがひの讃があり、花見の幕の内では酒に酔つた男女が唄ひ踊り、飲み過ぎた男が嘔吐してゐる姿まで描かれてゐて、庶民の平俗な風俗をユーモアたつぷりに描き留めてゐる。

仙厓の「豊干図屏風」の讃に「世の画に法有り。厓が画に法無し」とあることから察せられるやうに、「法」を「聖なるもの」と見做すならば、彼等はまさに「非聖非俗」の世界を表現しようとしてゐたと考へられる。



図20「乞食大燈像」 白隠筆
18世紀中期 東京・永青文庫

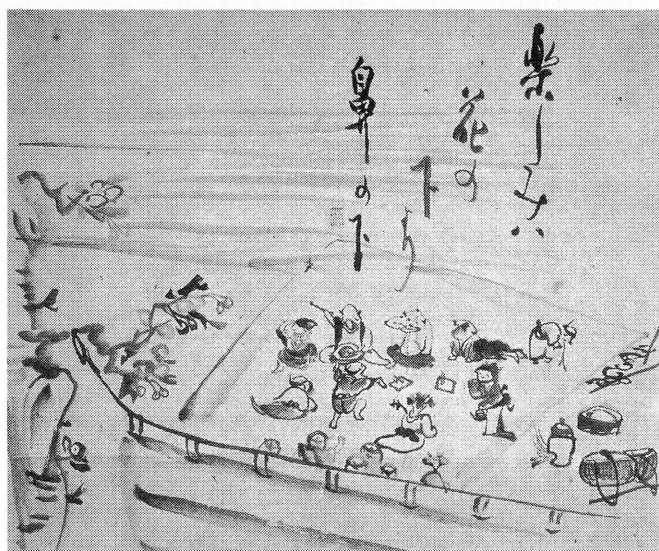


図21「花見酒宴図」 仙厓筆
19世紀前期 東京・永青文庫

以上のやうな江戸絵画の状況を鑑みるに、江戸時代の多くの絵師は表向きは「聖なるもの」と「俗なるもの」を描き分けると同時に、「聖(雅)中の俗」または「俗中の聖(雅)」といった「雅俗融合」(中野三敏氏の言葉)の表現に苦心したと言へよう。しかもさうした表現が作者の単なる気まぐれによつて生じたものではなく、明らかに意識的に行はれてゐたと見受けられるのである。このことは同時に、それらの享受者がさうした表現の意味合を理解し、さうしたものの見方を好んだことを暗示してゐる。すなはち江戸人は「聖俗融合」の感覚こそ、この世の実相あるいは人間世界の真実と感得してゐたと考へられる。かうした世界観あるいは人性観は江戸絵画だけでなく、江戸文化の核心を表してゐるやうに思はれる。

[Abstract]

The “Sacred” and “Profane” in Edo Painting

HAYAKAWA Monta

International Research Center for Japanese Studies

In the long vicissitudes of Japanese art, there is no period that exhibits the varied and complex development one sees in Edo period painting. This is not simply due to the consecutive birth of a diversity of styles and schools, but the result of painters from different classes and backgrounds mingling with diverse classes of patrons. In analyzing the complex circumstances of Edo painting from the viewpoint of sei (sacred) and zoku (profane), or ga (elegant) and zoku (ordinary), a special feature of Edo painting as well as Edo culture emerges, which is the main theme of this paper. In the material I will present here, the meaning of sei naru mono (sacred things) is not limited to just the religious or spiritual, but also embraces the meaning of “something uncommon, otherworldly, that is precious and highly valued.” Ga naru mono (elegant things) are also included in this interpretation.

Generally speaking, in surveying the development of culture and value systems one can often see the tendency of “sacred things” moving in the direction of “secular things.” Distinctions are made between “profane” and “sacred,” with more weight given to “sacred things.” In Edo period painting as well, while paintings depicting the profane world (genre painting and ukiyo-e) and paintings striving to depict reality “exactly as one sees it” (shasei-ha and Western-style painting) flourished, in general it was the paintings by the Kano School and Tosa School depicting “sacred things” (also “elegant things”), along with the idealist painting known as bunjinga that were highly valued. This was the official stance, but when one analyzes the actual conditions of these respective traditions, one finds one cannot strictly make sharp distinctions between “sacred” and “profane” according to the styles and schools of Edo painting. On the contrary, in each area one finds “profane” incorporated into “sacred,” and “sacred” superimposed on “profane.” It is clear that these expressions were not born from inexperience or from sheer caprice, but were intentionally created by the artists. Some examples are discussed below:

1) While officially the Kano School artists patronized by the bakufu and feudal clans and the Tosa School artists serving the court painted “sacred things” (or “elegant things”), at the same time, in response to requests from the same classes—the samurai and court nobility—they produced what are generally called genre paintings. Moreover, in the early Edo period Kano School painting treatise *Gasetsu*, in addition to techniques for traditional “sacred things,” the methods of painting *shunga*, which could be called “profane amid the profane,” were set forth.

2) In the early Edo period, genre painting is thought to have been produced mainly by anonymous atelier artists primarily for well-to-do townspeople. Contemporary people and their amusements became the subject matter of paintings, and before long, the forms of traditional “sacred things” (or “elegant things”) were skillfully incorporated, giving birth to the type of expression characteristic of Edo culture called *mitate*, in which “sacred” and “profane” were layered upon one another.

3) In the early Edo period, a style of painting later known as *Rinpa* was born from among Kyoto

craftsmen. While making abundant use of bold compositions and brilliant colors which appealed to the nouveaux riche townspeople, Rinpa artists took a fancy to using classical “elegant” things as subject matter.

4) Literati painting or bunjinga, which came from China, was originally a kind of “idealist” painting based on the principles symbolically depicting the idealistic world of the sage Confucius. However, the painters Ike Taiga and Yosa Buson, who are recognized for bringing Japanese bunjinga to its maturity, enthusiastically injected ordinary elements brimming over with touches of humanity into that “idealist” tradition.

5) Ukiyo-e, which was exceptionally popular in Edo, was regarded as the most plebeian among the Edo painting traditions because it depicted “vulgar” customs of the day. Suzuki Harunobu, the originator of nishiki-e (literally “brocade prints”) and others further developed the artifice in genre painting called mitate-e, which had arisen in Kyoto, giving birth to a unique form of expression called mitate-e in which “sacred” or “elegant” things could be seen amid the “profane.”

6) The Maruyama School, which was born from the influence of Western painting methods, employed realistic, “true to life” painting methods to traditional “elegant” subject matter, and through the artifice of blending “elegant” and “profane,” opened up a new path in the Kyoto painting world.

7) Buddhist monks, who were supposedly “sacred” people, were humorously depicted in pictures of commoners’ manners and customs, and Buddhist images painted with free brushwork were also enjoyed and appreciated.

In light of the conditions outlined above, in the Edo period, at the same time many painters were officially painting “sacred” and “profane” things separately, one can also see that they worked diligently at creating representations of what has been described by Nakano Mitsutoshi as “elegant-profane fusions” comprising “sacred/elegant amid the profane” and “profane amid the sacred/elegant.” This suggests that their patrons understood the meaning of these works, and took pleasure in that way of seeing things. In other words, by possessing the sensibility of “sacred-profane fusion” and “elegant-profane fusion,” Edo people can be regarded as perceiving the actual circumstances of this world or the reality of human society. I believe that this kind of world view or view of humanity is not just characteristic of Edo painting, but expresses the core of Edo culture.