

狂言の絵画資料の収集 その三

——徳川家光自筆狂言絵および池田綱政自筆能絵について

藤 岡 道 子

1 はじめに

近年、能狂言の演出研究のために近世の絵画資料を収集考察する作業に継続して取り組んできた。能狂言の演出に関する一次資料としては無論その舞台を目の当たりに鑑賞観察することによって得られる情報がある。しかしそれとても正面からと脇正面からでは得られる情報の範囲が違い、見巧者と初心者とでもまたちがってくる。同じ作品を同じ役者が同じ型付によって演じて微妙にまたときには大きく違うこともある。舞台芸能はいきものであり、固定的また確定的な実像は捉えにくく、その意味で一次資料はあるようでない、ということもできる。

というわけで能狂言の演出を考える場合、すべての資料が二次資料となるといえる。その二次資料のなかでも有力なものが上演記録であり、役者の談話であり、鑑賞者の鑑賞記録であり、台本であり、型付である。そして今日ではそこに写真や音声や映像の記録が加わる。能楽の歴史の初頭より、演技演出はそのような資料によって語られてきた。世阿弥(1363～1443?)は子息元能に当時の田楽新座の名人喜阿弥を見た感想をこのように語っている。〔『申楽談儀』—引用は岩波文庫。表章校註〕

すみやきの能に、をのつけがみ、いたゞきにおりかへしてゆ(いて)、今ぞう阿きるぜうのめんを、一色にさいすき、ねりぬきに水衣、たまだすきあげ、たきゞおひ、つえつゐて、はしなかにてしはぶき一し、「あれ

なるやま人はにがかるきか、家ぢにいそぐか、あらしのさむさにとくゆくか、同じ山にすま(ば)をなじかざしの木をきれとこそいふに、とくゆくか。かさなる山の木ずゑより」と一せい(に)うつりし、くせ物也。ことうのものをみるやうなりし也。

今日では散逸した作品である「炭焼の能」の一場で、喜阿弥がどのような演出でどのような演技をしたかがありありと描写され、世阿弥の批評が添えられている。冒頭の扮装を記す部分(傍線部)と作品詞章の部分(「」部分)は略し、この段を読むと、喜阿弥は橋掛かりの中ほどでごほんとかをひとつして、一声の謡を謡い出した。それを「くせ物也(妙手である、うまいものだ)」「ことうのもの(ことうとは当時珍重された古銅の飾り物をさすらしく、ここでは喜阿弥の古色をおびた滋味のある芸をいうらしい)をみるやうなりし也」と評するのである。そのころから声を痛めていたらしい喜阿弥の寂びさびとした名人芸がよく推察できる名文とされる箇所である。世阿弥の眼前にあった喜阿弥の芸への感動が時間を越えて伝えられてあますところがない。しかしこれはやはり喜阿弥の能の、第一級ではあっても二次資料なのである。

近世になると先に列挙した有力な二次資料群に絵画資料が加わる。能狂言の舞台の絵画資料は江戸のかなり初期に「洛中洛外図」画中の一景として現れる。そののち舞台図として、当時新画題として熱狂的に愛好されたらしい歌舞伎舞台図とはまったく別の様式で、描かれるようになり、その形式が踏襲されて近世後期まで描き継がれてゆく。浮世絵の画題が「洛中洛外図」という大画面から独立し拡大して、たとえば遊君の一人立ち図が成立していく(浮世絵の画題の成立の道筋は「洛中洛外図」からの一筋だけではむろんないが)ように、能狂言という画題の成立があったのかは、美術史研究からも未解決の課題である。というのは能狂言の絵画は美術史研究においてはほとんど研究の俎上にのぼることがなかったため、その理由として、能狂言の絵画には歌舞伎や遊郭を描く人気の高い近世初期絵画とは違った需要と制作動機があったらしいこと、圧倒的な民衆の支持からは無縁で、時代を論ずるに足る絵画の主流とは考えられてこなかったこと、が考えられる。その「不人気」の絵画資料を美術品としてではなく能

狂言の側から読み解こうというのがこの研究の主題である。

絵画資料が歴史事象の解説に有効であることは日本史や日本文学の研究において30年以上も前から提唱があり、近年はその分野ではますます活発にすぐれた論考の刊行が相次いでいる。しかし能狂言においてはほとんど手付かずであったので、ここ10余年ほどを資料発掘と考察の作業に費やしてきた。残存資料が少ないために、あるいは所蔵者の非公開によって発掘の手だてがないために、作業の進捗は遅々たるものだったが、近世を通しての概観はほぼできてきたといえる状況にある。その現状において能狂言絵画資料研究の問題点も明確になってきている。ここにそれを記し、次に本稿の話題に入っていくことにしたい。

問題点は一に資料の精度である。現在、先行研究、藤岡の収集作業をあわせて100点におよぶ能狂言資料が確認されているが、そのどれにおいても次の諸点において不明確さを残している。

依頼主の不明

筆者の不明

伝来の不明

このことによって当の絵画資料を能狂言の演出演技の参考に使おうとするとき、二次資料どころか三次、四次資料として扱わなければならないはめになるのである。宇和島伊達家蔵『能絵鑑』や東京国立博物館蔵『能狂言絵巻』のような由緒ある、保存状況のきわめて良好な作品でも、さきあげた3点、依頼主、筆者、伝来が文献によって確実に明らかにされてはいない。昨年、国立能楽堂が購入して話題の『百万絵巻』にしても（内部徴証から追及はされつつあるが）この3点に関してはまったく不明である。

本稿で今回とりあげるのは徳川家光直筆の狂言絵（1点）、池田綱政直筆の能絵（3点）である。藤岡のこれまでの情報収集作品の中で筆者が確定していた最初期の作品は英一蝶（1652～1724）の『狂言絵巻』2巻のみ。英一蝶がこの筆名を名乗るのは1706年以降なので、この作品は江戸中期の作品であるということになる。本稿で取り上げる徳川家光（1604～1651）筆の作品は能狂言絵画としてはこれに比してかなり早い時期のものとなる。池田綱政（1638～1714）筆の作品

(104)

の制作年、用途、伝来の詳細については不明であるが、中国地方の大藩の藩主の直筆として伝来された作品の存在の意味は大きい。徳川家光筆の狂言絵は現在日光市の輪王寺に収蔵されており、池田綱政筆の能絵は岡山市の林原美術館の所蔵となっている。

2 徳川家光の狂言絵

徳川家光に直筆の狂言絵があったことは驚くべきことだった。狂言研究の橋本朝生氏よりご教示を得て『日光山と徳川四〇〇年の文化』(輪王寺宝物殿特別展図録。2004)にてその絵の写真を見、また驚いた。徳川将軍が狂言を写生していたとは。

ここにその絵を同図録から引用掲載する。(図1)



図1

同図録からその解説を引用する。(同図録 p.118)

63 狂言図「福之神」徳川家光筆 一幅

紙本淡彩 縦十九.四 横三二.六 輪王寺

三代将軍家光が、狂言「福の神」を描いた図。「福の神」では、二人の男が福天に参詣すると福の神が出現し、神酒を受けた後、富貴になる心得を謡い舞う。福の神は、袋を背負い小槌を持つという、大黒天のような姿で描かれている。

63は同図録の掲載番号。以下、同様である。この絵は狂言「福の神」ではなく「禰宜山伏」であるが、それはさておき、いくつも興味深い点が指摘できる。

その前に同図録に掲載された家光筆の諸作品をすべて挙げ解説を引用してみたい。

61 松図 和歌「きくやいかに」徳川家光筆 一幅

紙本墨画墨書 縦四一.八 横三三.一 輪王寺

三代将軍家光が、松の絵とともに『新古今和歌集』卷第十三に所収される宮内卿の和歌を書写している。家光は、この古歌を最も好んで筆にしたらしく、他に何幅か同じ歌を書いた掛幅が伝来している。

きくやいかにうはの空なる風たにも

松におとするならひありとは

62 李白観瀑図 徳川家光筆 一幅

紙本墨画 縦三一.三 横四四.七 輪王寺

三代将軍家光自筆の画である。家光は幕府の御用絵師狩野探幽を用い、絵画の指南を受けたといわれる。「観瀑」「吟行」など多く画題に取り入れられている李白(701～762)は、杜甫と併称される盛唐の詩人、酒を好み奇行多く、最後は酔って水中の月を捕えようとして溺死したと伝えられる。

64 鳳凰図 徳川家光筆 一幅

紙本墨画 縦四四.〇 横三〇.七 徳川記念財団

三代将軍家光による鳳凰の図。鳳凰は古代中国で瑞鳥として尊ばれた想像上の鳥である。竹の実を食し、醴泉の水を飲んで、聖天子出生の瑞兆として出現すると伝えられた。

65 月雁図 徳川家光筆 一幅

絹本墨画 縦八三.八 横二六.五 輪王寺

(解説無し)

以上、5点が徳川家光筆として同図録において公開されたものである。家光筆の絵としては他に次の1点が『徳川将軍家展—江戸開府四〇〇年記念』図録(2003)に公開されている。作品名と解説を引用する。

60 架鷹図屏風

伝徳川家光筆 沢庵宗彭賛 徳川記念財団 六曲一双
 江戸時代 一七世紀 紙本着彩 一扇各縦一二六.〇
 横五三.二

折紙に「各真蹟無疑者也」とあり、家光筆として伝えられ徳川家では大切に扱われてきた。各扇の下方に「橋本」の印があるため、一般に「長兵衛鷹」として知られる橋本長兵衛一派の作品と推察出来る。賛をしている沢庵宗彭(1573～1645)は、臨済宗大徳寺の僧で、家光の信頼も厚かった。将軍家では鷹狩りが催され、家光も鷹狩りを好んだ一人である。

60は同図録掲載番号。この1点は解説にあるように筆者は家光ではないが、家光筆として伝来したもので、ここでの考察の対象とした。

『日光山と徳川四〇〇年の文化』の作品61、62、64、65からは家光の文芸にこめた心、いわば精神世界が読み取れるようで興味深い。『徳川将軍家展—江戸開府四〇〇年記念』の作品60も直筆ではないにもかかわらず筆者として伝承されたのはこの絵が家光にふさわしい画題を扱っていると信じられてきたからであって、残された絵は筆者の心の位相を読み解く重要かつ魅力的な鍵であると考えられてきたことを示唆している。

と考察した上で、以下、さきの63「狂言図」の考察に入りたいと思う。

(徳川家光は高位の武家の例に洩れず、書画をたしなみ、作品をのこしている。将軍という立場から優れた古典作品を入手また閲覧、臨模でき、そのうえに当代一流の芸術家の指導助言を受けられたわけで、家光がこのような作品を残していることは当然といえらる。家光の作品については以上の2図録のほか『聖地 日光の至宝』展図録(2000)、『大徳川展』図録(2007)を参照した。この後者2図録には家光筆の絵画作品の公開は無い。

また管見では家光のこれらの絵画作品が美術研究また日本史研究で特に取り上げられ論じられたことはないようである。)

3 徳川家光の狂言絵「禰宜山伏」

『日光山と徳川四〇〇年の文化』63「狂言図」は狂言「禰宜山伏」を描いたものである。狂言「禰宜山伏」は次のような内容の狂言である。

檀那廻りに出た伊勢の禰宜がなじみの茶屋で休んでいる。そこへ大峯・葛城帰りの羽黒山の山伏が入って来、出した茶に熱いのぬるいのと難癖をつけ（イ・御師を引き退けた床几に自分がすわってまた茶を飲み）、威張りちらして帰りかけるが、また戻って来ると、禰宜に晩の泊まりまで肩箱を持って行けという。茶屋が仲裁に入っても山伏はいつの一方なので、亭主は守り神の大黒天を祈って、その影響した方を勝ちにすることを提案し、大黒天を連れて出る。まず祝詞を上げさせると、大黒天は禰宜の方を向き、拍子に乗って浮かれ始める。ところが、山伏の祈祷にはそっぽを向き、無理に自分のほうを向かせようとすると、手にした槌で打つ。次に相祈りにするが、大黒天は禰宜に向いて浮き、しつこく向きを変えにくる山伏を槌で追い込む。あとから禰宜たちも約束通り御幣を持って行けと追い込む。

聖職者でも出家や山伏は風刺や戯画の対象として描かれることが多いが、神職はほとんど現れてこない。本曲はまれな例。近世初期にはおもに類曲の「犬山伏」が上演されている^Aが、近年は本曲の上演されることが多い。大黒天は普通子方が演ずる^B。（『狂言辞典 事項篇』）

この演出は現行大蔵流のもので、文中括弧のイとある箇所は和泉流の演出である。この項には鶯流に記述がないが鶯流もほぼ同じ演出である。『狂言辞典』では「江戸初期にはおもに類曲の「犬山伏」が上演されている」（傍線部^A）とあるが、江戸初期能番組七種からの調査でもそれは裏づけられる（『能楽研究』能楽研究所紀要 18, 19, 24号）。この記録の調査で「禰宜山伏」が登場するのは明暦元年（1655）の記録からである。また『狂言辞典』で「大黒天は普通子方が演ずる。」（傍線部^B）とあるが、大蔵、鶯、和泉流の最古台本からはその演出であったかどうかは記述がないので不明である。

(108)

さて家光はなぜ狂言という画題、伝統的な文人好みからはずれた画題を選んで描いたのか。そして家光はどのようにこの狂言「禰宜山伏」の絵を描いたのか。この2点について考えていきたい。

家光があえて伝統的画題の枠外の狂言を描いたのはなぜか。これについてはまったく先行研究はなく推測を重ねなくてはならない。歴史資料にはそれを語るものはないがここに江戸初期の狂言に関する狂言師による資料がある。『わらんべ草』は狂言師大蔵弥右衛門虎明（1592～1662）の万治3年（1660）成立の狂言伝書であるがそこに数箇所、太猷院家光の記事が登場する。まず47段中に次の記事がある。（『わらんべ草』本文は『国語国文学研究史大成8 謡曲狂言』による）

太猷院様、御瘡瘡御煩の内、狂言度々御上覧被成、墨塗予に被仰付し時、御前に、御年寄衆、柳生殿などに墨付候へと、御意にて、喜左衛門、女方にて、御老中に付し也。

家光が瘡瘡を患っていたとき狂言をしばしば上演させたことがあった。狂言「墨塗」を上演したとき、嘘泣きをして目に水を塗っている女に男が水と墨を入れ替えて笑いものにするのだが、気づいて怒った女が男にその墨を塗りつける場面で、家光の命令で、女が、観客席の年寄衆、柳生但馬守宗矩、老中、といった観客にまで墨を付けたというのである。このようなはめをはずした上演は家康、秀忠の時代にもあったと『わらんべ草』には記される。

また89段に次の記事がある。

太猷院様御代、寛永十二年三月晦日 二の御丸にて御能有しに、道倫、仁右衛門に、宗論御所望にて、狂言、過、楽屋へ入けるを 太猷院様、御直に御呼返しなされ、太田備中殿、御面を持参有て、道倫には家の面と御聞及ひ有し程に、似たりの面を下さるゝ。仁右衛門には作の面を下さるゝとて、賢徳、作は赤鶴、中より二つに割れたるヲ継ぎし面を下され、御白洲にて頂き申さるゝ時、御詞に、其面を着て似合ひたるめでたき事を舞へとの直の 御意也。二人、面を着るうちに思案出ざりしに、仁右衛門、一天四海浪をと謡ひ出されし時、似合はぬ事なれば、予福の神の

謡を謡ひ出しければ、二人ながら慶舞はれしに、奇特に早くめでたき事を謡ひ出したると、直に御感に與りし。

江戸城二の丸にて御能のあった寛永12年(1635)3月、『わらんべ草』の著者虎明の父虎清と鷺仁右衛門に狂言「宗論」の所望が家光からあり、上演後、ふたりに白蔵主の面(「似たりの面」と赤鶴作の賢徳の面をそれぞれ下賜された。そしてその面でなにかふさわしいめでたい舞を舞えというご下命があった。ふたりはなかなか考え付かず、鷺仁右衛門はふさわしくない舞を舞ったので、虎明は「福の神」を謡って二人を舞わせ、その機転を家光からじかにほめられた、という。

またその段に続いて、正保2年(1645)の夏のころ、江戸城で御能があったとき、呼ばれて、お使いを通して「虎明は親虎清よりはるかにうまい。こどもたちの教育も立派だ」と老中たちの前で家光のほめことばが伝えられた、と記す。

いずれも狂言師側の発言であるが、家光が狂言に関心を持ち、愛好していたことはうかがえる。家光の尊崇する祖父家康は前田利家と狂言を演じた記録があるが、家光自身はどうであったか。歴代将軍は能を稽古し自身舞うこともあったから、記録がなくとも狂言を演じたこともありえたであろう。ともかく狂言は家光にとって親しい遊芸であったことはまちがいない。当時の文人の描く画題としては破格であったが、そうした環境の中で家光の狂言絵は描かれたのだと考えたい。ただしこれが誰も思いつかなかった独創であったかどうか、すなわち家光の独創から狂言が描かれるようになったかどうかについてはもう少し他の資料の発掘を待って考えねばならないかと思う。

次に家光はどのように狂言「禰宜山伏」を描いたのか、について考察を試みたい。

通常、当時の絵画制作は絵手本をおいて写すという制作法をとっていた。さきの『日光山と徳川四〇〇年の文化』所収61、62、64、65はすべて伝統的画題で、家光の手元には優良な手鑑や一流の絵師の作画が手本としてあったものと考えられる。しかし、狂言絵の伝統はなく、手本とすべき作が手元にあったはずはない。そこで、専門の絵師が作画の学習と資料集積のためにしていた写生を家

光自身が試みたものと思われる。この絵が完成品ではないことは、彩色が部分的であったり、人物描写に精疎の差があることからうかがわれる。完成品とすべき下絵だったか、手遊びでこれで完了だったかは知ることはできないが、このような状態であったため、家光の狂言「禰宜山伏」に対する興味の有りが読めるようで面白い。

場面は山伏が祈り、大黒天が怒って槌を振り上げているところである。右が禰宜で御幣を差し出しているところ。後方に立っている茶色い長袴の男は茶屋である。ここで二つのことに注目がされる。一つは役者の顔貌表現、もう一つは大黒天の描き方である。

まず役者の顔貌表現であるが、それまでに描かれた人物の定型的な、あるいは古典的な顔貌とはちがっていかにもリアルである。当代の人物表現、たとえば「洛中洛外図」の街路にあふれている人物たち、「歌舞伎図」の芝居にくつろぐ観客たちの顔貌とも違うリアルさである。しいて類似の顔貌表現をさがせば幕末期制作、筆者不明の『観世座能狂言写生帖』(国立能楽堂蔵)の役者直面にそれを見出すことができる。『観世座能狂言写生帖』では上演年月日と役者名が記されており、リアルタイムの写生である。本図「禰宜山伏」も時間はおおいに隔たっているが、この写生帖にちかい表現意識が読み取れるように思う。(『観世座能狂言写生帖』の役者顔は豊頬豊満な形が多く本図3人の役者顔は長細く削げた顎であるのも面白い。江戸初期と江戸末期の役者の相貌の違いを讀んでしまいたくなるほどである)

さて写生であるとすればこれはいつの誰の上演図か、ということになる。前述したように江戸初期の能番組から將軍家光周辺での「禰宜山伏」上演は検出できず(「犬山伏」「柿山伏」は家光の前で上演されている記録は多々ある)特定することはできない。この3人の直面役者のひとりが『わらんべ草』に名のあがった鷲仁右衛門であるのか、大蔵虎清であるのか、大蔵虎明であるのか、特定できれば狂言史的に画期的だと思われるが。

3人の顔貌は、しかし、かなり明確である。濃い眉、切れ長の美しい目、通った鼻筋、表情豊かな口元。衣服に比べ精密に描かれているところから家光が3人の顔貌を注視していたことをうかがうことができる。肖像画の専門家でもあつ

た徳川将軍家御用絵師狩野探幽は家康はじめ徳川将軍家の人々の肖像画を描いている。下絵→伺下絵（注文主の好みで描き直した下絵）→完成肖像画という製作過程は十分に家光も認知していたはずで、本図「禰宜山伏」の制作にも探幽の顔貌表現に関する指導助言があったかもしれない。

残る登場人物、大黒天もまた写生と考えてよいだろう。今日大黒天は次のような扮装で登場する。

縫箔（唐織にも）・法被・半切（下袴・脚絆にも）・腰帯・大黒頭巾（丸頭巾にも）・大黒の面・扇、左に袋、右に槌を持つ。また壺折でもよい。（『狂言辞典 事項篇』）

大黒頭巾とは同辞典から引用すれば「円く、頂が扁平で、主に金襴の布地で作る」派手な独特の大黒天専用の頭巾である。狂言絵画では古いものと考えられる『狂言古画帖』（国立能楽堂蔵）の「禰宜山伏」では唐織（厚板か）の壺折、狂言袴で、大黒面は黒色（褪色して現状では青黒い）、頭巾は円い扁平の現状の大黒頭巾ではないが、金襴地とおぼしい、いかめしい形の頭巾である。現行の扮装また『狂言古画帖』の大黒天の扮装に比べ、本図「禰宜山伏」の大黒天は軽装に描かれている。水衣（か）に腰帯、下袴か半袴・脚絆、頭巾は丸頭巾でなく金襴地でなく狂言の普通の僧の着る角頭巾のようである。面は大耳が大黒面の特徴を示しているが、黒い大黒相の面には見えない。うまく描けなかった、というところだろうか。袋が朱に彩色されているのはあるいはこれを金襴地に描こうとしたのかもしれない。



図 2

ところで家光の祖父家康に大黒天を描いた絵がある。『徳川将軍家展—江戸開府四〇〇年記念』の図 25「大黒天図」（徳川記念財団蔵）である。ここに引用する。

（図 2）

(112)

この大黒天が狂言「禰宜山伏」の大黒天であるのか、いわゆる福天としての図像であるのかは不明である。現状は掛幅であるが家光はこの絵を見た可能性はあるだろうか。

家康の大黒天は狩衣に腰帯、半袴を括って脚絆をつけている。頭巾は厚地の布製のようにいかめしい形である。狂言の大黒の面は髭を植えたものではなく、この大黒天の顔は福天の素顔と考えられる。これを家光の「禰宜山伏」と比べてみると上着が狩衣と水衣と違い頭巾が強い厚地の頭巾と萎え頭巾とで違う。しかし足の表現また槌と袋を持つ手の表現が近いといえはえる。家光は家康の大黒天図から「禰宜山伏」を思いつき、祖父の絵を参照借用しつつ、実際の舞台の写生図を描いたのではないだろうか。

以上、推測を重ねてきたが、ともかくも家光直筆ということで、この絵は狂言史の中でも重要な位置におかねばならないものであろうと考える。

4 池田綱政の能絵

池田綱政（1638～1714）の能絵をはじめて目にしたのは林原美術館の「企画展 池田綱政 岡山の文化を作り上げた大名」（2007）のチラシだった。たおやかに舞う六条御息所。これまでのどの能絵とも違う雰囲気絵だった。この絵は林原美術館としても未公開だったものようで、このほかの図を閲覧させていたくにもかなり時間をかけねばならなかった。2008年に閲覧と撮影が許可されて収蔵庫の中で作業をさせていただいた。その報告は京都観世会館発行の月刊の小誌「能」通巻605、606、608号（2008～2009）に連載した。

この能絵は小襖に貼られていたものであることが引き手跡から確認できるので、小襖6枚分。署名落款などは無論無いが、箱書に「綱政公玉井野宮花軍一卷」とあり綱政筆とされるものである。絵の内容を「能」606号から引用したい。

「玉井」図は後場「わたづみの宮王 姿は老龍の…尊は御座を 立ち給ひ」のあたり。ワキ立って橋掛りに向かう態。唐冠、赤地金紋の鉢巻、青地金大紋の狩衣、白大口。シテは中央に左膝をつき、龍戴、白頭、白に近い（襦

色して紋様はさだかでない) 狩衣、波頭紋様の半切、かせ杖。ツレ二人はシテの真後ろに座し、天冠、長絹、白大口。囃子方四人の後ろには後見役であろうか侍烏帽子素襖の男と、小結烏帽子素襖の少年。ワキ柱より奥に板一枚分張り出した地謡座に侍烏帽子素襖の地謡が十人居並ぶ。左画面には左あがりに橋掛りが描かれ、手前に二本、後方に一本の若松が立つ。揚幕の裾が見える。

「野宮」は正先に鳥居の作物。僧がワキ座に、シテは鮮やかな金の紋様の紫の長絹、紅大口、左手に中啓を持って舞うところ。大鼓方の右半分が欠けているのは剥がすときに破れたのであろう。シテ柱でうまく隠すように表装されているがこれが本来絵巻のために描かれたものでないことを物語っている。

「花軍」は居並ぶ十二人の地謡の前に四人、橋掛りに四人、手にとりどりの花を持った色白の美少年軍団が対峙している。ワキ座がたの少年四人は多彩な厚板、水衣肩上げ、白大口、半切。橋掛りの四人は牡丹の冠を戴いた少年が鬘桶に掛け、長絹、白大口。二人の少年が水衣、半切。先頭の少年は白大口に厚板壺折で鶏頭を一本長刀のように立てている。舞台中央では緑の葉で屋根を葺いた藁屋の引き回しが下ろされ冠に白菊を挿した、尉面、狩衣、白大口のシテがまさに現れたところである。

「花軍」図地謡座後方の庭のような空間には歌舞伎図によく描かれる棧敷と観客十四人が描かれており、リッチで陽気な観客からは後楽園（当時は後園）に能舞台を作り町方の人々にも鑑賞させた綱政の文化政策の成果をはれやかに誇示する能絵だったことが読み取れる。

「能」には掲載できなかった絵をここで提示したいと思う。



図3 (玉井)



図4 (野宮)



図5 (花軍)

「野宮」は池田家の記録から池田綱政が好んで自身もっとも多く舞ったとされる曲である。「玉井」「花軍」は元禄期の徳川綱吉の能の復曲や稀曲上演の機運にあわせて上演された舞台を描いたものであろう。大がかりで華麗な風流能の面影が眼前に偲ばれる。

江戸前期の岡山藩主池田綱政がこのような能の舞台図を描き、それをおそらく自室の室内意匠（小襖貼絵）としてながめていたことは能の享受史には記憶されてもよい事例であると思う。手本手鑑の無かったであろう画題を、後の『能狂言絵巻』（東京国立博物館蔵。表具等から江戸中期ころ制作された柳営御物と考察されている）の専門絵師の手になった俯瞰図と同じアングルで、舞台全体が見渡せ、かつ最も中心になる場面を華麗に描いた力量。これも徳川家光の狂言絵とおなじように、池田綱政の能へのつよい愛好によって創出されたものだったのであろう。

〈付〉図1について

輪王寺宝物殿収蔵の家光筆「狂言図」が家光自筆である根拠①、「福之神」と伝えられた経緯②について、同宝物殿に問い合わせ、以下の答えがあった。

①（1）徳川家からの伝来品であること。（2）軸上巻部分墨書「大猷院様御筆」、箱書墨書「大猷院様御筆」とある。

②「狂言福之神之絵 三代将軍家光公筆 古筆了仲極札」と書かれた極札の包紙と思われる紙片が箱に納められている。（極札そのものは不明）

との答えであった。

Collection and Research of Kyogen Illustrations III
—Kyogen Illustrations by Tokugawa Iemitsu, Noh
Illustrations by Ikeda Tsunamasa of the Okayama Clan

Michiko Fujioka

This is the third continuation of the article on the “Collection and Research of Kyogen Illustrations”, printed in the *Bulletin of the Institute of Oriental Philosophy*.

This paper will introduce special illustrations by Tokugawa Iemitsu (1604 ~ 1651), the General of the Tokugawa Clan, and Ikeda Tsunamasa (1638 ~ 1714), the Daimyo of the Okayama Clan. From these four illustrations, we can find many useful facts on Kyogen (and Noh) regarding its methods of performance, costumes, masks, the actors’ positions on the stage, and the attitude of the audience, which have not been discovered from actual historical documents.