

与謝蕪村筆「牛若丸弁慶凶自画賛」(逸翁美術館蔵)の
解釈に関する一試論

安 永 拓 世

はじめに

江戸時代中期を代表する俳諧師であり、画家でもあつた与謝蕪村(一七一六〜八三)については、すでに、文学・絵画の両分野から多くの研究の蓄積があり、文学における絵画からの影響や、絵画における文学からの影響が論じられてきた。私自身、こうした蕪村の芸術における文学と絵画の関係について興味を持っており、「絵画と文学の双方に精通していた蕪村であればこそ、逆に、絵画でしか表現できないこと、または文学でしか表現できないことを、強く認識していたのではなかったか」という観点から、いくつかの絵画作例における俳諧的趣向について私見を述べた経緯がある。⁽¹⁾その際、問題提起したのは「蕪村が文学で表現できないことをどのように絵画化し、反対に絵画で表現できないことをいかにして文学に置き換えていったのか」という問題を明らかにし、その

うえで文学と絵画との単純な影響関係のみならず、むしろどのようなプロセスで両者が影響を与えあったのかという問題を検証していく作業が必要となってくるだろう」というものだった。とりわけ、蕪村の俳画作品は、句と絵との絶妙なバランスによって成り立っており、何を句にし、何を文字にし、何を絵にしたかを比較すること、蕪村芸術における文学と絵画との相関関係をより明確に示してくれるといえよう。

本稿も、こうした視点に基づきつつ、蕪村の作品におけるテキストとイメージの往還のあり方、および、その手法やプロセスを説明することを目的に、蕪村の俳画作品の一つとして、「牛若丸弁慶図自画賛」（紙本淡彩、掛軸装、一幅、縦四八・七センチ、横二六・一センチ、逸翁美術館蔵、図1、以下、本図と略す）を取り上げたい。

一 作品紹介

まずは、本図の図様と表現について叙述することから始めよう。

画面右下には、牛若丸（源義経、一一五九〜八九、以下、義経の表記で統一する）が描かれ、その左に、義経よりもやや大きく、弁慶（？〜一一八九）が配される。義経は、向かって右へと歩みを進め、弁慶は、その義経の後に付き従うかのようだ。

義経は、直垂姿（実質、能装束の長絹あるいは法被に、大口か）で、尻鞆のついた太刀を左腰に佩き、頭には飾りのついた折烏帽子（侍烏帽子）を被る。足は足袋に草履履きだろうか。表情は、小さな顔の中に、目や口の線が短く横長に引かれ、鼻はやや鋭く、楚々とした中に幼さを残して、どこか愛らしい。彩色は、顔を肌色とす

るほか、首まわりから覗く內衣は赤色、上に羽織る衣は黄色、内側から二枚目の衣と袴は、紙地のまま無彩色で白色をあらわしている。

一方の弁慶は、大袖のある胴丸を着用し、左の腰に太刀と脇指を身につけて、右手で小田原提灯を取り、左手で持った薙刀を左肩に担ぐ。薙刀の石突近くには、高下駄がくくりつけられており、背中には、袖絡、刺股、木槌、鋸など、「七つ道具」と思しきものを背負っている。頭には鉢巻を巻き、脛には脛当をつけて、足は草鞋履きといういでたちだ。顔は大きく、堂々たる表情で、口元には長い口ひげがあるものの、大きく見開いた目や、丸い団子鼻は、どこかユーモラスで、親しみやすい剽軽な感じも受けるだろう。彩色は、顔や手に肌色、首まわりや脛当に黄色、大袖や草摺に淡緑色、袖や袴には淡墨を施し、胴や足は、紙の白地を残した無彩色とする。胴の胸前に、輪宝らしき円形の文様が赤色であらわされるのも印象的だ。

筆線は、全体に流麗で、飄々とした筆致ながら、衣紋線からうかがえる人体の描写は的確で、墨の濃淡やかすれを活かしつつ、烏帽子や、薙刀、衣の質感までも表現していることがわかる。また、弁慶の草摺などにみられる墨と彩色の滲みからは、迷いなく短時間で即興的に制作されたこともうかがえよう。

画面右上に記された賛は、ほぼ義経の絵の上部におさまっており、「雪月花／つるに三世／の／ちきり／かな／は改行を示す。以下同」の句と、「紫狐菴／写」の署名があり、「趙」「大居」（白文連印）の印が捺される。

書風について見ると、冒頭部分の墨つきが強いのは当然なのだが、「雪月花」の三文字は特に墨が濃く、一文字一文字に独立した存在感があり、「雪」の文字などは、あたかも人の顔のようだ。

ちなみに、紫狐庵号の使用は、安永元年（一七七二）から同六年（一七七七）とされるため、蕪村五十七歳から六十二歳ごろの作とも想定されるが、年紀などは記されておらず、具体的な制作時期については不明である。

なお、本図の類品としては、弁慶を描いた俳画がいくつか知られ、『蕪村全集 第六卷 絵画・遺墨』の〈俳画〉の「20「弁慶」自画賛」と「21「弁慶」自画賛」⁽²⁾などが挙げられるが、いずれも別の蕪村の句「花す、きひと夜はなびげ武蔵坊」を記したもので、弁慶の図様にはわずかな共通性がみられるものの、本図との関わりは薄い。

加えて、本図と同図様の作例は、現段階では知られておらず、また、義経と弁慶をともに描いた蕪村の類品も、今のところ確認できない。また、本図に書かれている句替も、同様に本図のみによって知られる句であり、句集や書簡などへは未掲載である。すなわち、本図の絵と句は、ともに、本図によってしか分析・解釈できないということとなる。

とりわけ、本図に書かれた句が、季語をもたない「雑」の句であるのも印象的で、『蕪村全集 第一卷 発句』⁽³⁾では、蕪村の約二九〇〇句のうち「雑」の句が八句、『蕪村全句集』⁽⁴⁾では五句と、当然ながら少ない。そうした「雑」の句が、なぜ本図の賛とされたのかも、本図の成り立ちや解釈を考えるうえでは、検討すべき課題である。そこで、本図に記された句の文学的な解釈を手がかりとしながら、本図が絵画と文学で、何を表現しようとしたのかについて、考察を進めていきたい。

二 先行研究に挙げられた文学的典拠

試みに、『蕪村全集 第一卷 発句』(以下、『蕪村全集』と略す)に掲載されている語注と解釈を、全文紹介し

ておこう。

雪月花（雑） 白樂天「雪月花時最憶君」（白氏長慶集卷8）の詩句により四季の自然美を愛する風流をいう。

○三世のちぎり 主従の縁。過去・現在・未来にわたる。「これ又三世の奇縁の始め、今より後は主従ぞと」（謡曲・橋弁慶）。▼四季の風流の遊びをともにするうちに、ついに主従の約を結ぶことになった。絵は「牛若・弁慶図」。あるいは几童が俳諧を解する熊三を僕に得たことを賀したものか。⁽⁵⁾

こうした『蕪村全集』の解釈は、尾形仿氏の研究成果に基づいたもので、『蕪村全句集』でも、『蕪村全集』とほぼ同様の語注を挙げたのち、「四季の風流にとともに遊び、ついに三世のちぎりを結ぶことになった。心を通じさせる自然美の代表三つと三世のちぎりの照応。牛若・弁慶図の自画賛句。あるいは几童が俳諧をよくする熊三を下僕に得たことを祝したものか。」との解説がなされているのだが、句の解釈、あるいは、本図の理解として、はたして、それだけで十分なのだろうか。

以下、『蕪村全集』の記述と重複するものの、一つ一つの語句の典拠と解釈を確認していきたい。

まず、「雪月花」については、『蕪村全集』に挙げられるとおり、白居易（七七二〜八四六）の「寄殷協律」中の「雪月花時最憶君」という文言に依拠したものである。詩の全文は、次のとおり。

寄殷協律

五歲優遊同過日

一朝消散似浮雲

琴詩酒伴皆拋我

雪月花時最憶君

幾度聽雞歌白日

亦曾騎馬詠紅裙

吳娘暮雨蕭蕭曲

自別江南更不聞

殷協律に寄す

五歲優遊して同じく日を過ごす

一朝消散浮雲に似たり

琴詩酒の伴は皆我を抛てり

雪月花の時最も君を憶ふ

幾度か雞を聴き白日を歌へる

亦た曾て馬に騎る紅裙を詠じき

吳娘暮雨に蕭蕭たる曲

江南に別れてより更に聞かず⁽⁸⁾

「雪・月・花の時、最も懐かしく思い出すのは君のことだ」という意味からは、当然ながら、「四季の自然美を愛する風流」が感じられる。しかし、同時に「雪月花」の語は、「最憶君」と連想関係にあり、『和漢朗詠集』の交友の条に挙げられる通り、白居易が最も親しみを感じた部下でもあり友でもある殷堯藩に対する深い思いも、想起させることになったはずだ。そうした親しい部下との関係への連想が、これに続く「三世のちぎり」への流れをスムーズに導くとも考えられよう。

その「三世のちぎり」とは、「親子は一世の契り、夫婦は二世の契り、主従は三世の契り」ということわざにちなんだもので、「親子はこの世（現世）だけの縁、夫婦はこの世とあの世（来世）の縁、主従は前世・現世・来世との三世の縁」との意から、主従関係が親子や夫婦の縁よりも深いことを物語る文言とみなせる。すなわち、この「三世」から連想されたのが、「これ又三世の奇縁の始め、今より後は主従ぞと」という、謡曲「橋弁慶」の詞章なのである。

三 描かれた場面と蕪村の俳画観

さて、『蕪村全集』の語注は、ここまでしか挙げていないが、もう一つ、この句の中で見逃せない語がある。それが、「つゐに」ではなかるうか。「橋弁慶」において、五条の橋の上で出会った義経と弁慶は、まさしく「三世

の奇縁の始め」であり、二人の出会いと始まりのシーンといえよう。だが、その直前にある「つゝめに」の文言は、文字通り、二人の終わりをイメージさせる。

義経と弁慶の終わりの場面といえば、『義経記』の「衣河合戦の事」がいかにも有名で、二人が、衣川の合戦で討ち死にするとき、弁慶が「六道の道のちまたに待てよ君 遅れ先立つ習ひありとも」との和歌を詠んだのに対し、義経が「後の世もまた後の世もめぐりあへ 染む紫の雲の上まで」と返歌したエピソードとともによく知られている。「つゝめに三世のちぎりかな」という文言は、こうした二人の最期の場面を思い起こさせたに違いない。

しかし、改めて本図の図様を見ると、興味深いことに気づく。すなわち、衣川の合戦の場面を描いてはいないのである。では、描かれているのは、何の場面なのだろうか。

ここで注目したいのは、弁慶が右手に持つ小田原提灯と、弁慶の薙刀に結びつけられた高下駄である。小田原提灯自体は、弁慶の時代には、まだ存在しなかった照明具のだが、重要なのは、この場面が提灯をつけねばならないような夜であることを示している点だ。一方の高下駄は、一見すると弁慶の所用品にも見えるし、高下駄を履いた弁慶の図様はしばしば描かれるものの、その下駄の大きさや、夜の場面であることを考えると、五条の橋の欄干を高下駄で飛び跳ねる義経の所用品と考える方が、むしろ妥当だろう。たしかに、「橋弁慶」と同様に五条の橋での義経と弁慶の対決の場面に取材した浄瑠璃である『鬼一法眼三略巻』の「五条橋の段」でも、義経の姿として「傘のしぶきも高足駄、橋板とゞろと踏み鳴らし、行き交ふ人を待ち給ふ、御有様ぞ不敵なる」と記されており、高下駄が義経の所用品であることを裏づける。

すなわち、本図は、五条の橋で出会った二人が対決し、弁慶が義経に敗北して、主従関係を結んだ直後の場面を絵画化したものと想像されるのである。小田原提灯は、弁慶が持ってきたもので、一方の高下駄は、義経の持

ち物であったものを、主従の証しとして、弁慶が持っているということになるか。義経が先を歩き、弁慶が後に従うという二人の位置も、そうした両者の関係性をよく示している。

要するに、蕪村は句に登場する「つるに」の語から、鑑賞者に弁慶と義経の最期の場面を想像させつつも、句に添えた俳画では、あえて両者が出会った「橋弁慶」の場面を描いているのである。⁽⁹⁾ ならば蕪村は、なぜ「橋弁慶」の場面を描いたのだろうか。いやむしろ、なぜ衣川の合戦の場面を描かなかったのだろうか。ここには、蕪村の俳画観がよくあらわれているとみなせよう。

蕪村自身が語った俳画観としてよく知られているのは、次に挙げる安永三年（一七七四）に書かれたと想定されている乙総（生没年未詳）宛書簡で、蕪村は、俳画における句と絵の配し方について、門弟の松村月溪（のちの呉春、一七五三―一八一）を指導したことを述懐する。

老なりし鵜飼ことしは見えぬかな 紫狐庵（花押）

すべて賛の絵をかく事、画者のこゝろえ有べき事也。右の句に此画はとり合はず候。此画にて右の句のあはれを失ひ、むげのことにて候。か様の句には、只篝などをたきすてたる光景、しかるべく候。

これは門人月溪に申たることを、直ニ其席にて書つけまいらせ候。かゝる心得は万事にわたることにて候。⁽¹⁰⁾

この書簡は、月溪が、先の鵜飼の句の左下に魚籠と二尾の鮎の絵を描いた俳画の画賛として書きつけたものであるが、蕪村の主張によると、月溪の絵のように鵜飼の句に魚籠や鮎を描いたのでは、句の「あはれ」が失われるのだという。逆に、こうした句には、焚き捨てられた篝火などを描くのがよく、同様の心得は、「万事にわた

る」ものだと述べている。つまり、句の情景をそのまま描くのではなく、絵と句とが相互に情景を補い合い、イメージを共有できるように配することを、蕪村は俳画で目指していたと思しい。句に書かれた場面を、あえて描かず、むしろ、そのイメージのふくらみや余韻を描くことを、絵画表現では大切にしているようなのだ。

であるならば、本図についても、蕪村は同様の趣向を施しているに違いない。その意味で、本図は、はたして、「橋弁慶」の場面を描いただけなのだろうか。次章では、絵画表現として、本図の図様に、どのような典拠があるのかについて、若干の検証を加えてみたい。

四 図様の典拠

まず、本図の図樣的な典拠を考える際に、一つのヒントになるのは、弁慶が背中に背負う武器類である。本図では、袖絡、刺股、木槌、鋸とみられる四種ほどしか確認できないが、おそらく弁慶の「七つ道具」をあらわしたものと想像されよう。弁慶が持つ武器について、『義経記』では、大刀、刀、鉞、薙鎌、熊手、櫟の木を鉄伏せにしたり棒（撮棒）が挙げられているが、より具体的なレベルでの弁慶の「七つ道具」の成立は、江戸時代に入ってからとみられ、『鬼一法眼三略巻』の「五条橋の段」にも、「出で立つ鎧は黒革緘、好む所の道具には、熊手、ない鎌、鉄の棒、さい槌、鋸、鉞、さす股、さすまゝに、権現より賜はつたる大薙刀、真ん中取つて打ちかづき」として「七つ道具」と大薙刀を持った姿で叙述されている。すなわち、『鬼一法眼三略巻』によれば、五条橋で義経と対決した際、弁慶は「七つ道具」を身につけていたとみなされていたらしく、その意味で、本図の描写は「橋

弁慶」の場面として理解できよう。

しかし、実は、弁慶が「七つ道具」を背負って描かれる例としては、衣川の合戦における弁慶の立ち往生の場面を描いたとされるものも知られている。それが、大津絵の「長刀弁慶」(図2)である。こうした大津絵の「長刀弁慶」の図様を見てみると、画面向かって右上を向き、両手で握った薙刀を地面に垂直に突き立てて、杖のようにして寄りかかっている。背中には、鎌、刺股、鉞、熊手、木槌、鋸といった「七つ道具」を背負い、身体には鎧を身につけ、頭に鉢巻を締めて、左腰に太刀を佩く。もちろん、本図とは薙刀の持ち方などが異なるものの、そのいでたちや、略筆で描く筆致、弁慶のユーモラスな表情などには、両者に共通性も見いだせよう。

そもそも蕪村が描く俳画には、しばしば大津絵からの影響が看取され、軽妙な筆致のみならず、主題選択という点でも、蕪村が大津絵に大きな触発を受けたことは明らかだ。その最も顕著な例として、ここでは「又平図自画賛」(逸翁美術館蔵)を挙げておきたい。たとえば、「又平図自画賛」の主人公である浮世又平は、近松門左衛門の浄瑠璃『傾城反魂香』に登場する絵師で、まさに大津絵を売って暮らしているし、蕪村の俳画に描かれた又平の描写は、「酒飲み奴」や「瓢箪鯨」や「座頭」といった大津絵の図様を部分的に引用し、パロディー化したものと思しいからである。⁽¹¹⁾ そのほか、「天狗図自画賛」(個人蔵)も、『大津追和気』という絵俳書に登場する大津絵の主題である「牛若丸と天狗」に基づくものであろうし、「鬼三味線自画賛」⁽¹²⁾のような、明らかに大津絵の「鬼の念仏」の主題に着想を得た作例も存在する。同様に、蕪村の作例の中で、弁慶のみを主題とした俳画もいくつか確認されるが、これらの多くも、大津絵の「長刀弁慶」を図樣的な典拠としたものだろう。

当然ながら、こうした大津絵を典拠とした作例には、松尾芭蕉(一六四四〜九四)が詠んだ「大津絵の筆のはじめは何仏」という句のイメージがあったわけで、大津絵という主題自体が、芭蕉の句と密接に結びついていた

ことには、注意を喚起しておく必要がある。

その意味で、かかる蕪村の俳画における大津絵字習のあり方を勘案するならば、本図の弁慶の描写には、「長刀弁慶」だけではなく、同じく大津絵の「釣鐘弁慶」(図3)の図様も視野に入れておいた方がよいかもしいない。「ひゑい山」という文字の上に、ずっしと立ちはだかり、頭上高くに釣鐘を持ち上げる「釣鐘弁慶」は、延暦寺と園城寺の対立の際に、延暦寺の僧兵であった弁慶が、園城寺から釣鐘を奪って延暦寺まで持ち帰ってきたという逸話にちなむ主題である。一見すると、「釣鐘弁慶」の弁慶は、薙刀も持っていないし、「七つ道具」も背負っていないため、本図との共通性は少ないように見えるのだが、注目したいのは、着用している鎧の胸前にあらわされている文様が輪宝文であるという点だ。本図における、この鎧の輪宝文の描写は印象的であるだけに、「長刀弁慶」のみならず、「釣鐘弁慶」も蕪村が参照した可能性は、考慮しておくべきではなからうか。

さて、次に、もう一つ、義経の烏帽子の周囲に描かれた、左右に張り出した髭のような飾りについて考えてみたい。この烏帽子の飾り、どこまで厳密に描かれているのかわからないため、検討には十分な注意が必要だが、本図の図様を見る限り、描かれている烏帽子は、どうやら長小結の烏帽子に近い印象を受ける。長小結の烏帽子とは、折烏帽子(侍烏帽子)の一種で、小結と呼ばれる部分の結び余りを、左右に長く出したものを指し、元服したての少年が着用した。

ところで、この長小結の烏帽子と義経との関わりで想起されるのは、「烏帽子折」という謡曲だろう。「烏帽子折」は、奥州へ追手から逃げる義経が、狙われているのは稚児姿の人物であることを知ったため、急いで元服して烏帽子を着用するという物語。前半は、鏡宿の烏帽子折の家で元服して烏帽子を与えられ、後半は、盗賊の熊坂長範を迎え討つ。この曲目で、子方役の義経が元服した際に着用する烏帽子が、実は、長小結の烏帽子なので

ある。

つまり、五條橋で弁慶と対決した際、義経は物語上ではまだ元服していないこととなり、本図に見られる長小結の烏帽子の描写は、「橋弁慶」の場面ではなく、「烏帽子折」の場面をオーバーラップさせているともみなされよう。

以上のように、本図は、一見、「橋弁慶」の直後の場面だけを描いているように見えるのだが、実は、大津絵の「長刀弁慶」や「釣鐘弁慶」、さらには、謡曲の「烏帽子折」など、弁慶や義経にまつわるさまざまなイメージが、重層的に投影されている可能性が高いのである。その際、「長刀弁慶」も「烏帽子折」も、義経の奥州下りのイメージと密接に結びついており、義経と弁慶の最期、すなわち衣川の合戦への連想を呼び起こすものでもあったという点は、強調しておいてもよいかもしれない。

ただ、本図の解釈において、こうした図様のな典拠を確認していく作業は、もちろん不可欠なのだが、むしろそれ以上に重要なのは、本図に書かれている「雪月花」の蕪村の句の意味を、より深く理解することでもあるだろう。次章では、その点について考察を進めてみたい。

五 「奥の細道」への視座

あらためて述べるまでもないことだが、衣川の合戦で、弁慶と義経が亡くなったのは、高館という場所である。この高館、芭蕉が「奥の細道」において、ある名句を詠んだ地としてもよく知られている。その名句こそ、「夏草

や兵どもが夢の跡」だ。ただ、芭蕉は「奥の細道」の本文で、この「夏草や」の句の直前に「国破れて山河あり城春にして草青みたりと笠うち敷て時のうつるまで泪を落し侍りぬ」として、杜甫（七二二―七七〇）の「春望」なる詩の一節を引用した。

ここで思い出すべきは、本図に書かれている蕪村の句の「雪月花」が、白居易の詩に基づくという点だろう。本図の句の内容によって、義経と弁慶の最期から、高館へ、そして「夏草や」の芭蕉の句へと連想が及ぶのであれば、当然、「奥の細道」における杜甫の「春望」の前書も想起されてしかるべきだ。要するに、蕪村の「雪月花」の句が、白居易の詩に基づくという構造のあり方自体、杜甫の「春望」に応じた芭蕉の「夏草や」の句の構造を、強く意識したものではなからうか。

同様に、「奥の細道」の本文というレベルでは、芭蕉の「夏草や」の句に続けて、「卯の花に兼房見ゆる白毛かな」という河合曾良（二六四九―一七一〇）の句が記されている点も見逃せない。この曾良の句にある兼房とは、『義経記』に登場する十郎権頭兼房のことで、義経の正室である郷御前（北の方、一一六八―八九）の守り役として義経の奥州下りに同行した老武将を指す。兼房は、義経の最期に際し、郷御前とその息子・娘を自害させ、義経の死を見届けた後、獅子奮迅の戦いをして討死した。

かかる兼房の活躍を念頭に置くならば、曾良の句は、卯の花の白い花を、義経の最期を見届けた老武将の白髪にたとえて詠んだものと理解できる。と同時に、この曾良の句が、先に芭蕉が引用していた杜甫の「春望」にある「白頭搔けば更に短く、渾て簪に勝えざらんと欲す」の一節を受けていることも重要だろう。つまり、曾良の句も、杜甫の「春望」の一節をふまえつつ、義経と兼房の主従が大きなテーマとなっているのである。その意味では、蕪村の「雪月花」の句も、義経と弁慶の主従を題材とするのであれば、当然ながら、曾良の「卯の花に」

の句を意識したものであったはずだ。

ところで、「奥の細道」において、同じく義経への主従と忠義をテーマとし、かつ、蕪村の絵画表現とも密接に関わる部分として興味深いのが、佐藤庄司の旧跡を訪ねる「飯塚の里」の段であるといえよう。ここに登場する佐藤家は、奥州藤原氏の家臣で、とくに佐藤継信（？～一一八五）と忠信（？～一一八六）は藤原秀衡（一一二二～八七）の命で義経に従い、源平合戦やその後の戦いで義経に忠義を尽くし、悲運の戦死を遂げた兄弟として知られている。実は蕪村は、一連の「奥の細道図」で、「飯塚の里」の段を絵画化するにあたり、佐藤継信・忠信兄弟の妻の木像を必ず描いているのである。

そもそも、蕪村が、二人の妻の木像を描いた背景には、「奥の細道」の本文に「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」として、佐藤継信・忠信兄弟のことではなく、「二人の嫁がしるし」としか記されていないかったという問題があったからと思しい。この「二人の嫁がしるし」の解釈については、二人の妻の墓標だとする説もあるようだが、現在も定説をみていないという⁽¹³⁾。ただ、蕪村の同時代には、佐藤兄弟の妻の木像を指すという見解が有力で、事実、戦死した兄弟を見ることができない母親を慰めるために、兄弟の妻女が代わりに甲冑を身につけて母親に見せたという伝承にちなむ木像が遺されていたようなのだ。

蕪村は、寛保三年（一七四三）、蕪村二十八歳のときに訪れた奥州行脚の際に、どうやらこの木像を実見したらしく、安永六年（一七七七）九月四日付の季遊宛書簡にある「奥の細道図巻」に関する次のような記述は、そうした状況をうかがわせてくれる。

卷中ニ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ニ古寺有之候。其寺ニ次信・忠信兩人之内室ノ像有之候。則甲冑を着し、一人は弓箭を取、一人は劔を按じ居申候。先年愚老松嶋行脚之節見置候。甚懐旧之情ニ堪ぬ所ニて候。それ故右之婦人の像をした、め候。是又卷中の模様ニ相成候。蕉翁此所之発句は五月五日之発句故、右之女武者を、かぶと人形ニ而五月ニかざるものと御見違被成候而はいかゞ、と存候ニ付くわしく書付候。⁽¹⁴⁾

かかる蕪村の語り口には、もちろん「奥の細道図巻」の魅力や、芭蕉の句の内容を解説する意味もあっただろうが、同時に、蕪村自身が松島行脚の折に実見したことをアピールし、現地でしか見られなかったものが画巻の中に描きこまれているという点において、蕪村の「奥の細道図」を売り込む際の、一つの宣伝文句にもなったかもしれない。若い頃、実際に東北を行脚した経験があった蕪村であればこそ、こうした図様が描けたわけで、そこには、まさしく蕪村の自負をも読み取るべきだろう。

さて、前置きが少し長くなったが、もし蕪村が本図の句や俳画の中に、以上のような「奥の細道」を念頭に置いた表現をちりばめたと解釈できるのであれば、あるいは、この佐藤兄弟の妻の木像と同様の現象が、本図の弁慶図にもあてはまる可能性を指摘してみてもよいのかもしれない。というのも、実は平泉の「弁慶堂」には、江戸時代中期ごろの制作とみられる「弁慶木像(大)」(図4)が安置されているからだ。

この「弁慶木像(大)」を見てみると、像高は等身大よりもやや大きい一八〇センチほど。身体には当世具足風の胴を身につけ、背中には、鎌、刺股、木槌、鉞、棍棒、熊手など、「七つ道具」と思しき武器を背負い、左腰には太刀を佩き、脇指を帯びている。頭に鉢巻を巻き、地面に垂直に突き立てた薙刀の柄を両手で握って身体を支

える姿は、大津絵の「長刀弁慶」と同じく、まさしく弁慶立ち往生の場面を造形化したものと見える。さらに興味深いのは、この「弁慶木像」が身につける胴の胸前に、輪宝文があらわされていることである。また、古い絵葉書の古写真(図5)にも、同じ「弁慶木像(大)」が掲載されており、それを見ると、肩にはかつて大袖があり、頭部には立烏帽子がかぶせられていたらしい。

いかにも立ち往生の様子を表現したかのような「弁慶木像(大)」の険しい表情は、本図の弁慶の剽軽な表情とは異なるものの、「七つ道具」、大袖、輪宝文などの部分は共通するといえよう。さらに、剽軽な表情の弁慶像という点では、弁慶堂には、もう一体、弁慶自作と伝称のある小ぶりの「弁慶木像(小)」(図6)が安置されており、むしろ、そちらの表情の方が、本図の弁慶には近いとみなせるかもしれない。では、蕪村は、これらの「弁慶木像」を、奥州行脚の折に、実見し得たのだろうか。

ちなみに現在「弁慶木像」を安置する弁慶堂は、明治の神仏分離令以降の呼称で、それ以前は「愛宕社」と呼ばれていたという。なお、現在の弁慶堂は、文政十年(一八二七)に再建されたもので、現状の堂の正面にある欄干擬宝珠に「奉造立／愛宕宮 御宝前／磐井郡／関山 中尊寺／東谷 釈秀榮／大工／小野寺 源大夫／文政十 丁亥星／六月 大吉辰」の銘文があるのも、そうした経緯を物語っている。

とはいえ、江戸時代の平泉の記録類から、「愛宕社」に関連しそうな部分を見てみると、たとえば、宝暦十年(一七六〇)の『平泉旧蹟志』には、「愛宕堂」の項に「弁慶像六尺二分。衣川討死の像なり。正徳年中造立なり。弁慶堂昔は中尊寺山下にあり。頽破の後此堂内に移せり堂趾松有り。」¹⁵⁾とあり、「弁慶木像(大)」に相当するとみられる「弁慶像六尺二分」が、正徳年間(一七一―一五)の造立で、かつての弁慶堂は中尊寺山下にあったとの記録が確認される。また、安永元年(一七七二)の『封内風土記』では、「愛宕神社」の項に「社中有弁慶像」

と見えるほか、安永四年（一七七五）の「磐井郡西磐井中尊寺弘台寿院書出」の「愛宕之宮」の項にも「弁慶木像、一体、立像、長〔欠〕、弁慶自作之由申伝候事。弁慶木像、一体、立像、長六尺式分、但作者相知不申候。」⁽¹⁶⁾と二体の「弁慶木像」の記載がある。前者の「弁慶自作之由申伝候事」の方が、「弁慶木像（小）」で、後者の「長六尺式分」の方が、「弁慶木像（大）」であると推定されよう。いずれにせよ、現在の弁慶堂が再建される文政十年（一八二七）以前から、少なくとも宝暦十年（一七六〇）には、「愛宕堂」に「弁慶木像」が伝えられていたことが判明するのである。

ただ、かかる江戸時代の記録類の中にも、実は「弁慶堂」が登場し、現在の弁慶堂の位置とは異なっていたものの、どうやら「弁慶像」が安置されていたようなのだ。まず、享保四年（一七一九）の『奥羽観蹟聞老志』⁽¹⁷⁾には「弁慶堂 在衣関以西山頭往昔有一堂藏武藏坊弁慶像其堂今荒廢遺像在大日堂或曰此地乃重家墓所也」とあり、弁慶堂に弁慶像があつたが、今は堂が荒廢して、弁慶像は大日堂に移されているという。さらに、享保十九年（一七三四）の『奥羽平泉名所記』でも、「弁慶堂 弁慶之像有り」と記している。これらの弁慶像が、現状の「弁慶木像」かどうか内容からは判断できないが、文化八年（一八一二）の『囊塵埃捨録』では、「弁慶堂」のやや詳しい記述があり、示唆に富む。それによると「北上川端に、西塔の武藏坊弁慶が住たりし莊構跡に一堂あり。是を弁慶堂と云。弁慶は高館没落の時、太守泰衡が大軍を防支て、勇を顕し戦死すると云。或人云く、義経の供奉して蝦夷国へ渡ると云ども分明ならず。此屋敷の乾の隅に、弁慶が木像を収めたる堂あり。法師武者の身の長六尺二寸、烏帽子鎧直垂太刀を横帯、鉄把・刺杯・鋸・斧・鉄塔・鳶髯等、の七つ道具を背負て、薙刀を持たり。誠に無双の骨柄にて、顔面活生がごとし。」⁽¹⁸⁾と記されており、「長六尺二寸」という寸法や、「烏帽子鎧直垂太刀」「七つ道具」のいでたちから、現状の「弁慶木像（大）」に相当する可能性が高そうだ。

もちろん、こうした文字情報のみから、現状の「弁慶木像」の記録かどうかを判断するには十分な注意を要するのだが、その意味で、現存する「弁慶木像」との同定というレベルにおいて、きわめて貴重な情報を提供してくれるのが、寛政六年（一七九四）八月十日から二十四日にかけて松島を訪れた谷文晁（一七六三～一八四〇）が書いた「松島日記」であるといえよう。文晁は、八月二十一日に平泉を訪れ、「愛宕宮」の項の左に、まさしく「弁慶木像（大）」の挿絵（図7）を描き、その左に「平泉置弁慶堂／武蔵坊像 長六尺二分」と記してかれている。この文晁の記録からは、寛政六年（一七九四）当時、愛宕宮と同じ堂であったかは不明ながら、「弁慶堂」と呼ばれる堂があり、そこに現在の「弁慶木像（大）」が安置され、その寸法が「長六尺二分」であったことが明らかとなる。であるならば、他の記録類に登場する「六尺二分」あるいは「六尺二寸」と記される像は、おそらく「弁慶木像（大）」と見て間違いないはずだ。

話を蕪村に戻そう。蕪村が奥州旅行をしたのは、寛保三年（一七四三）、蕪村二十八歳のときと考えられており、この年は、まさしく芭蕉五十回忌に相当した。¹⁹その当時、この二つの「弁慶木像」がどこにあったのか、以上の記録類からは確定できないが、『平泉旧蹟志』には、「弁慶像六尺二分」が、正徳年間（一七一一～一六）の造立であることを記しているし、「弁慶像」の記録は、享保年間（一七一六～一六）から確認できる。大日堂か、愛宕堂か、弁慶堂かはわからないもの、おそらく蕪村が奥州旅行をした際に、これらの「弁慶木像」をいづれかの場所で実見できたのではなかったか。鑑摺で佐藤兄弟の妻の木像を実見し、それを「奥の細道図」に繰り返し描いた蕪村であれば、「弁慶木像」にも何らかの興味を示したと想像されよう。奇しくも、「松島日記」で「弁慶木像（大）」をスケッチした文晁も、同じ「松島日記」の八月十三日条に、蕪村が実見した佐藤兄弟の妻の木像も描いているのであるから。義経と弁慶の最期を想起させる「雪月花」の句で、高館から芭蕉の「夏草や」の句

への連想を促すのであれば、蕪村の脳裏に、あるいは若き日にみた「弁慶木像」の姿が去来していても不思議はない。

おわりに

以上、十分な論証を示せなかった点も一部残ったが、本図の絵画的な図様や表現と、文学的な典拠を、できるだけ細かく見ていくことで、本図の絵と句の解釈について、いくつかの可能性を指摘できたのではなからうか。ここまで、あたかも連想ゲームのように説明を重ね、順序が煩雑となった部分もあるため、最後にそれらを少しまとめておこう。

まず、句にある「雪月花」は白居易の詩に基づく「四季の自然美を愛する風流」であるが、「雪月花」という三つのモチーフからは「三世」が連想され、そこから生み出された「三世のちぎり」からは「主従」が連想される。そして、「三世のちぎり」と「主従」から「義経」と「弁慶」の関係がイメージされることとなる。ゆえに絵には「義経」と「弁慶」が描かれるのだが、描かれているのは一見すると義経と弁慶が出会った「橋弁慶」の場面のように見える。しかし、実際には、大津絵の「長刀弁慶」や、謡曲の「烏帽子折」のイメージも絵の表現の中にそれとなく投影されており、義経の奥州下りの物語が、まるで伏線のように目立たなく仕込まれているのだ。それを決定的にするのが、句にある「つゐに」の文言である。すなわち、「つゐに」という言葉から、「義経」と「弁慶」の最期のシーンが想起されることとなり、連想は二人の最期の場である「高館」へ、そして高館で詠まれ

た芭蕉の「夏草や」の句と、曾良の「卯の花に」の句へと広がっていく。この「夏草や」への連想では、当然、その直前に引用された杜甫の「春望」へも思い至り、翻って、白居易に基づく「雪月花」の語の選択も、芭蕉の「夏草や」が杜甫の「春望」をふまえたのと同じ構造であることに気づくはずだ。芭蕉の「奥の細道」に登場する義経との主従関係といえ、あるいは佐藤兄弟を思い出すかもしれないし、事実、蕪村は「奥の細道図」で佐藤兄弟の妻の木像を描いていた。また、蕪村が実見し得たかどうかは確証を得られないものの、平泉の弁慶堂には「弁慶木像」があり、本図の弁慶図とはいくつかの類似点も見いだせる。

蕪村が何をどこまでオーバーラップさせたのか、その真相はわからないが、少なくとも、本図の句が芭蕉の「奥の細道」を強く意識していた可能性は高そうだ。冒頭で白居易の漢詩の語をそのまま引用するあり方は、やはり芭蕉の「夏草や」の手法に基づくものだろうし、そこに「主従」というイメージを持ち込んだのも、曾良の「卯の花に」の句が念頭にあったからに違いない。おそらく、「雪月花つゐに三世のちぎりかな」の句は、芭蕉の「夏草や」の句と、曾良の「卯の花に」の句をふまえた、蕪村のアンサーソングであったのではなからうか。すでに蕪村の中には、芭蕉の句と曾良の句のイメージがあったのだから、義経と弁慶の姿は、そもそも脳裏を去来していた。ゆえに、まずは「三世のちぎり」という言葉が出てきたはずだ。そこに、杜甫の「春望」にも匹敵する白居易の「寄殷協律」へと思いついたとき、まさしく「雪月花」の語が見事にはまり、この句は「成就」したのである。かかる本図の成り立ちは、芭蕉と向井去来（一六五一〜一七〇四）の両方の句に基づく「鳶・鴉図」（北村美術館蔵）と似たような構想の中にあるともいえよう。²⁰ただ、ここで強調したいのは、蕪村がそうした構想を句だけで実現したのではなく、句と絵をともに駆使して実現し得たという点だ。

『蕪村全集』の解釈にあったように、本図の句のみから、「奥の細道」や「夏草や」の句のイメージを想起させ

ることは難しい。しかし、そこに義経と弁慶の仲睦まじい主従関係を絵で描くことによって、逆に最期を想起させる「つるに」の語が生きてくる。ゆえに、鑑賞者の連想を、高館まで飛ばすことができるのだ。同様に、本図の絵だけでは、「橋弁慶」の帰りの場面でしかないだろう。「長刀弁慶」や「烏帽子折」の伏線はあるものの、それらは描かれた二人の姿を眺めているだけでは、十分に意識されてこない。「つるに」や「三世のちぎり」という言葉や語句があつてこそ、前世、現世、来世という「死後」の「来世」が浮かび上がり、二人の最期が思い起こされてくるのである。すなわち、本図は、句と絵が両方そろって初めて成立しうる作品であり、だからこそ、句も絵も、類品が存在しないのかもしれない。

芭蕉は、さまざまな表現を、もちろん文学のみで創出したのだが、蕪村は蕪村のやり方で、その答えを導き出した。本当の意味でのオマージュは、蕪村ならではのスタイルで、芭蕉に敬意を示すことでもあつたはずだ。蕪村が「はいかい物之草画」と呼ぶ、いわゆる俳画に並々ならぬ自信を持っていたのは、まさしく蕪村自身が蕪村らしい表現とは何かを、よく理解していたからにほかならない。

芭蕉の「夏草や」の句は、当然ながら、高館の現地で詠まれた臨場感のある句で、戦いの無常感を彷彿とさせる。だが、蕪村の句はどうだろう。「三世」というのだから、当然、死後の来世が念頭にあるわけだが、そうした無常感や悲壮感が前面に出てきてはいない。むしろ、本図の絵の表現とあいまって、来世で会えることを楽しみにしているような、飄々とした軽さすら感じさせる。そこには、臨場感よりも、蕪村の人生の経験値や積み重ねがにじみ出ているかのようだ。蕪村は、晩年になってからも、しばしば若い時期の経験や句を題材に俳画を描いたが、たとえば、本図の弁慶に大津絵のイメージを重ねていく表現などは、若いころの蕪村には十分に果たせなかったはずで、経験値の持つ時間の幅や層の厚みが、結果的に、その場で作った臨場感以上の深みを作品に与え

ることにつながったのかもしれない。

かくして、本図の絵と句の鑑賞の可能性について、縷々述べてきたところだが、これによって本図の句の解釈は、どのような広がりを見せるのだろうか。句が季語のない「雑」の句である点とともに、最後に若干補足しておこう。

まずは、季語の問題から考えたい。単純に見ると、雪が冬、月が秋、花が春の季語だが、当然ながら、これら全てを季語にできないし、また、雪月花は、それぞれ単独の雪、月、花ではなく、四季の自然美を象徴する熟語と理解される。ゆえに、季語のない「雑」の句となるわけだ。しかし、これも当然なのだが、雪月花の中に夏の季語が含まれていないことには、少し注意を要する。というのも、弁慶や義経が亡くなったのは閏四月三十日で、芭蕉が高館を訪れて「夏草や」の句を詠んだのが五月十三日。いずれも夏である。あるいは「雪月花」の語を用いて、夏の季語を外すことで、「夏草や」や夏のイメージが前面に出ることを、あえて避けているとは考えられないか。もう一つ、「雪月花」を用いた興味深い句の先行例として「雪月花一度に見する卯木かな」を挙げよう。これは、松永貞徳（一五七一～一六五三）の句で、「月雪花は一度に眺められず」という、よいことを全部手に入れられないという意味の諺を受けたものだが、「雪」のように白い「花」で、「うつき」という名なので名前の中に「つき（月）」が入っており、「雪月花を一度に見せてくれる」という意になる。加えて、「卯木（卯の花）」は夏の季語でもあるため、季語としては、春夏秋冬が全てそろっているのである。曾良の「卯の花に」の句を意識していたのであれば、蕪村の脳裏には、当然この貞徳の句も浮かんでいたことだろう。今は別に、蕪村の「雪月花」の句に季語があると主張したいわけではない。ここでは、ただ、単純に季語のない「雑」の句になっていくのではなく、句の内容や先行作例から想起される「夏」のイメージが、言葉の上では巧妙にかき消されている可能性を示唆す

るにとどめよう。

では、句の解釈は、どうなのだろう。『蕪村全句集』の解釈では「四季の風流にともに遊び、ついに三世のちぎりを結ぶことになった。心を通じさせる自然美の代表三つと三世のちぎりの照応」となっているが、そもそも「三世のちぎりを結ぶ」主語は、誰なのだろうか。蕪村の俳画観を考えれば、当然ながら、その主語は、絵に描かれた義経でも弁慶でもないはずだし、ましてや芭蕉と曾良でもないはずだ。であるならば、主語は「雪月花」ということとなる。ただ、この「雪月花」を熟語としての「四季の自然美」と解すると、雪月花の「三者」と「三世」の呼応が生きてこない。おそらくは「雪」「月」「花」の三者を、まさしく「雪」「月」「花」の景物と、「冬」「秋」「春」の季節の、両方の意味で擬人化したと、みなすべきではないのか。擬人化というのは意外かもしれないが、「ちぎりを結ぶ」という人事に親和性のある言葉のニュアンスは、景物や季節のままでは十分に含みきれない。「雪」「月」「花」のそれぞれが、景物として、季節の代表として、擬人化されて、「三世のちぎり」を結ぶ。すなわち、「雪」は消え、「月」は欠け、「花」は散る。そうした擬人化された景物の命のうつろいは、同時に、「冬」が去り、「春」が来て、「秋」になる、という季節のうつろいをも、意味するはずである。これらが、過去、現在、未来、ひいては前世、現世、来世という三世の時間のうつろいの中で、まるで輪廻のように繰り返されていく。そこに「夏」がないのは、「夏草や」のイメージをあえて前面に出さないためだが、同時に先の貞徳の「雪月花」の句により、「雪月花」卯木」という暗黙の了解があったからでもあるだろう。「夏」を象徴するはずの「卯木」は、「三」という数字を生かすため、最後まで黒子に徹するのである。また、雪月花に合わせて「冬」「秋」「春」という、ちぐはぐな順に並んだ季節は、まさしく、弁慶の「遅れ先立つ習ひありとも」の言葉を体现することにもなったはずだ。季節がめぐり、季節の景物がうつり変わっていく姿を、まるで主従関係の三世のちぎりの

ごとく、命にたとえて詠んだところに、この句の眼目があるとは解釈できないか。かかる景物の擬人化を理解できてはじめて、白居易の詩句も生きてくるし、尾形氏の指摘にあるような、義経と弁慶の姿に几重と熊三の關係が重ね合わされているという説にも、さらなる深みがでてくるといえよう。

思えば「雪月花」という言葉も、義経と弁慶という絵の主題も、あるいは芭蕉の「夏草や」の句も、いずれも人口に膾炙した、よく知られた主題や文学である。にもかかわらず、それらを取り合わせたところに、意外性のある新しい見方や新しい芸術が立ち現れてくる。先人から学び、これを典拠として用いつつ、その典拠や本歌からいかに離れるか、俳諧とは、そもそもこうした芸術なのだが、蕪村が本図で目指したのも、あるいは、同じようなことだったのではなからうか。

その意味では、本稿で私自身が示した解釈も、意外で突拍子もないものかもしれないが、あくまで、一つの可能性を提示したにすぎない。本稿の解釈が、ではなく、むしろ蕪村の俳画や句を読み解こうとする本稿のプロセス自体が、今後の蕪村研究や、近世絵画や文学の研究の一助となるならば幸いである。

註

- (1) 安永拓世「蕪村筆「鳶・鴉図」をめぐる――蕉風復興運動と南蘋画風――」〔『美術史』一五五、美術史学会、二〇〇三年〕、安永拓世「与謝蕪村の絵画表現における俳諧的趣向―重なり合い、補い合う、絵画と文学―」(楠元六男編『江戸文学からの架橋―茶・書・美術・仏教―』竹林舎、二〇〇九年)、安永拓世「蕪村の絵画表現に見る時代性と独自性―大雅・若冲とのかかわりを中心に」〔『聚美』一四、聚美社、二〇一五年〕を参照。与謝蕪村の絵画と文学に関する主要な研究史については、「与謝蕪村の絵画表現における俳諧的趣向―重なり合い、補い合う、絵画と文学―」論文の注2に詳しい。

- (2) 尾形仿・佐々木丞平・岡田彰子編『蕪村全集 第六卷 絵画・遺墨』（講談社、一九九八年）三九二～三九三頁を参照。
- (3) 尾形仿・森田蘭編『蕪村全集 第一卷 発句』（講談社、一九九二年）を参照。
- (4) 藤田真一・清登典子編『蕪村全句集』（おうふう、二〇〇〇年）を参照。
- (5) 前掲註(3)『蕪村全集 第一卷 発句』二二七頁を参照。
- (6) 尾形仿「蕪村俳画を読む―絵画と文学―」（『大和文華』七八、大和文華館、一九八七年）を参照。
- (7) 前掲註(4)『蕪村全句集』五六四頁を参照。
- (8) 白居易の漢詩の書き下しは、岡村繁『白氏文集 九 新釈漢文大系 第105巻』（明治書院、二〇〇五年）を参照。
- (9) 逸翁美術館の本図を紹介したウェブサイト (<https://museum-u.com/museum/82/collection/423>) でも、「このように本作では、句が表すのは別離の場面、画に描くのは出会いの場面と、物語の時間の起点と終点とを取り合わせている」として、義経と弁慶の出会いと別離を主題とする点を指摘している。
- (10) 尾形仿・中野沙恵編『蕪村全集 第五卷 書簡』（講談社、二〇〇八年）一二二頁を参照。
- (11) 「又平図自画賛」については、前掲註(1)「与謝蕪村の絵画表現における俳諧的趣向―重なり合い、補い合う、絵画と文学―」論文を参照。
- (12) 前掲註(2)『蕪村全集 第六卷 絵画・遺墨』三九七頁〈俳画〉の「31「鬼三味線」自画賛」と「32「鬼三味線」自画賛」を参照。
- (13) 蕪村の「奥の細道図」における佐藤兄弟の妻の木像との関係については、藤田真一「蕪村余響―そののちいまだ年くれず」（岩波書店、二〇一一年）の「蕪村筆「奥の細道絵巻」―「風流洒落を第一に揮毫仕候」二八一～三二四頁が詳しい。このほか、猪瀬あゆみ「与謝蕪村筆「奥の細道図」の場面構成」（『文化交渉 東アジア文化研究科院生論集』九、関西大学大学院東アジア文化研究科、二〇一九年）を参照。

- (14) 前掲註(10) 『蕪村全集 第五卷 書簡』二四八～二四九頁を参照。
- (15) 『仙臺叢書 第一卷』(仙臺叢書刊行会、一九二二年)を参照。
- (16) 佐々木博康 『平泉と東北古代史―第四編 平泉地名・遺跡名索引―』(岩手出版、一九九一年)二七頁を参照。
- (17) 『仙臺叢書 第十五卷』(仙臺叢書刊行会、一九二八年)を参照。
- (18) 『仙臺叢書 第七卷』(仙臺叢書刊行会、一九二四年)を参照。
- (19) 尾形仿編 『蕪村全集 第九卷 年譜・資料』(講談社、二〇〇九年)二五～二六頁を参照。
- (20) 前掲註(1) 『蕪村筆「鶯・鴉図」をめぐって―蕉風復興運動と南蘋画風―』を参照。
- (21) 前掲註(10) 『蕪村全集 第五卷 書簡』一八七～一八八頁の安永五年(二七七六)八月十一日付几董宛書簡を参照。蕪村の俳画への自負については、前掲註(6) 『蕪村俳画を読む―絵画と文学―』、前掲註(1) 『与謝蕪村の絵画表現における俳諧的趣向―重なり合い、補い合う、絵画と文学―』などを参照。

〔図版出典〕

- 図1 所蔵者の許可を得て、執筆者が撮影
- 図2・図3 『企画展 大津絵の世界』(大津市歴史博物館、二〇〇六年)より転載
- 図4・図6 執筆者が撮影
- 図7 東京文化財研究所より提供

〔付記〕

本稿の執筆に際しては、各資料のご所蔵者のほか、仙海義之氏(逸翁美術館上席学芸顧問)、月村紀乃氏



図1 与謝蕪村筆「牛若丸弁慶図白画賛」
(逸翁美術館蔵)

(東京文化財研究所研究員)、寺澤慎吾氏(仙台市博物館学芸員)、古川文字子氏(岡山県立美術館学芸員)より、多くのご教示とご高配を賜りました。記してここに感謝の意を表します。また、本稿は、成城大学特別研究助成「与謝蕪村の絵画表現の受容に関する基礎的調査研究」(二〇二四～二〇二五年度)の研究成果の一部です。



図3 「釣鐘弁慶」(個人蔵)

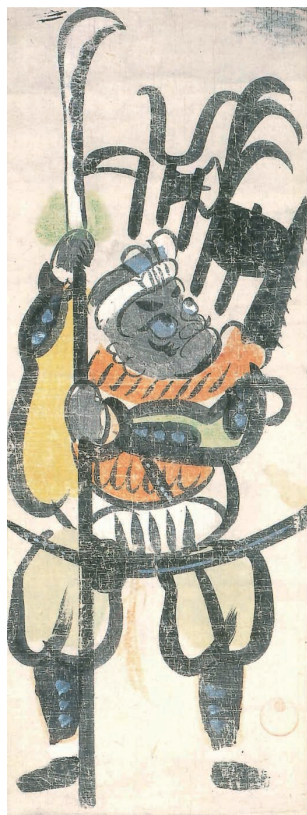


図2 「長刀弁慶」
(大津市歴史博物館蔵)



图5 「弁慶木像」繪葉書（個人藏）



图4 「弁慶木像（大）」（弁慶堂藏）

