

「武蔵野図屏風」図様の成立と展開
——江戸東京博物館所蔵甲本を中心に——

春木 晶子*

目次

はじめに

一、「武蔵野図屏風」前史

(一) 武蔵野Ⅱ秋という観念

(二) 武蔵野Ⅱ薄野原に月というイメージ

二、「武蔵野図屏風」の成立と展開

(一) 「武蔵野図屏風」の分類

(二) 「武蔵野図屏風」図様の成立と展開

三、《武蔵野図屏風》(江戸東京博物館所蔵甲本)の

成立

(一) 富士筑波の伝統

(二) 筑波山

(三) 月の移動

結び

キーワード 日本美術史 近世絵画 屏風絵 大和絵 秋草図

日図 日月屏風

はじめに

武蔵野は月の入るべき山もなし草より出でて草にこそ入れ

茫漠たる東国武蔵野の風景を詠むこの和歌は、『続古今集』所載の和歌を本歌とした詠み人知らずの歌であり、江戸時代の随筆や浄瑠璃に散見され、人口に膾炙したものである¹⁾。この歌意をあらわす図、すなわち一面に広がる薄野原とそこに埋もれるように沈む月などをあらわす「武蔵野図」は、障子や扇面、蒔絵や小袖雛形など、多様な美術工芸品にあらわされてきた。なかでもよく知られるものは、屏風にそれをあらわした「武蔵野図屏風」である。

武蔵野図屏風と聞けば、少なからぬ人が、漠然とでもその図様を思い描けるだろう。しかし、この武蔵野図屏風の名を冠する作品が数多くつくられ、多様な図様が今日に伝えられることは、あまり知られていない。例えば江戸東京博物館は、二件の異なる図様の《武蔵野図屏風》を所蔵している。薄野原と月、そして富士山を描く一件(口絵4、以下、江戸東京博物館所蔵甲本と称す)と、富士を描かず、画面が金雲と薄野原で埋め尽くされる一件(口絵5、以下、江戸東京博物館所蔵乙本と称す)である。甲本は、典型的な武蔵野図屏風として、書籍や展覧会などで頻繁に紹介されてきたが、乙本はほとんど知られていない。

本稿は、当館所蔵の二件を含む現存する武蔵野図屏風群を、その図様

* 東京都江戸東京博物館学芸員

によって分類し、図様の変遷を検討したうえで、当館所蔵の二件をその変遷史のなかに位置づけようとするものである。とりわけ、これまで頻繁にとりあげられてきた甲本の図様が、その変遷史の終着点に位置づけられ、江戸を中心とする新たな武蔵野観を提示するものであったことを明らかにする。

第一章では武蔵野図屏風の成立前史を概観し、第二章では現存する武蔵野図屏風群を分類し、図様の変遷を考察する。これを踏まえて第三章では、江戸東京博物館所蔵甲本の意義を、江戸における富士筑波という対概念の形成を踏まえて考察する。

一、「武蔵野図屏風」前史

（一）武蔵野Ⅱ秋という観念

『江戸名所図会』第三卷（一八三四年刊行）によれば「武蔵野」は、「南は多磨川、北は荒川、東は隅田川、西は大嶽・秩父根を限りとして、多磨・橘樹・都筑・荏原・豊島・足立・新座・高麗・比企・入間等すべて十郡に跨る」といい、江戸時代には、ある限られた範囲を指していた。しかし、元来の「武蔵野」、すなわち『万葉集』以来和歌などの文学に詠まれた名所「武蔵野」は、特定の範囲や地域を指すものではなく、上方からはるか遠い東国の荒野を漠然と指すものであった。武蔵野と薄野原、秋草、月という結びつきの端緒は、それら古代の文学にある²。

武蔵野といえ、すなわち秋を喚起する。しかし、古代の文学は、必ずしもそれを秋という季節に限定して扱っていたわけではない。例えば、『伊勢物語』で武蔵野が舞台となる十二段で女が詠む歌、「むさし野はけふなやきそわかくさのつまもこもれりわれもこもれり」は、若草の萌える春の季節をあらわす。承元元年（一二〇七）の「最勝四天王院障子和歌」³でもまた、「武蔵野」を詠む和歌十首はいずれも、春の霞

や若草を詠む⁴。加えて、家永三郎によれば、天徳二年（九五八）の「御屏風」には「冬むさし野にたび人あり」（歌仙歌集本忠見集）、永延三年（九八九）三月二十四日「藤原兼家賀四尺屏風六帖」には「むさしのきりたちたりまくひきてたび人おほくみゆ」（西本願寺本能宣集）との詞書があり、冬枯の武蔵野が描かれていたと推測できるといふ⁵。

他方で、仲町啓子や大原由佳子の指摘によれば、武蔵野と秋との結びつきを定着させたものに、「西行物語絵」がある。歌僧西行の発心、修行、往生を物語に仕立てた『西行物語』を絵画化したもので、例えば、明応九年（一五〇〇）に海田采女が手がけた『西行物語絵巻』の模写本では、武蔵野に暮らす老僧の庵に覆いかぶさるように、萩や女郎花などの秋草が、大きく華やかに描かれる（図1）。武蔵野と秋草の結びつきを視覚

図1 《西行法師行状絵巻》部分、寛永7年（1630）模写、
センチュリーミュージアム所蔵

原本：海田采女筆《西行法師行状絵巻》明応9年（1500）

的に示すこうしたイメージが、写本や版本などで流布していったと考え⁶。仲町が指摘するように、室町時代後期以降の『伊勢物語』を描く絵(図2)の多くが、詞章に従えば春の景で描くべき武蔵野を、秋草を添えて秋の景であらわすことから、武蔵野といえは秋という觀念が、室町時代後期には定着していたと考える⁷。

図2 《伊勢物語絵巻》部分、江戸時代中期、鉄心斎文庫所蔵

(二) 武蔵野Ⅱ薄野原に月というイメージ
室町時代美術工芸品、例えば

徳川家康の側室相応院の遺愛品と伝えられる《芒に月蒔絵貝桶》(図3、徳川美術館所蔵)の意匠はのちの武蔵野図屏風の図様に通じており、金蒔絵であらわされた薄が桶の表面を覆い、その薄に埋もれるように、銀色の満月が配される。

また並木誠士は、やはり室町時代末に制作された高津古文化会館所蔵の《扇面草子貼交屏風》の扇面画に、「武蔵野図屏風」に通じる図様を指摘する⁸。屏風内の総計三十六枚の扇面それぞれの周囲には、各扇面画に対応する和歌が書かれる。そのうちのひとつ、『新古今集』所載の藤原良経の和歌「行末は空もひとつの武蔵野に草の原より出づる月かげ」を伴う扇面(図4)は、上下を金箔による雲で縁取られた中央に、胡粉による白い満月が、薄野原と水流の上に大きく描かれ、背景には群青と緑青で山々が配されるという。並木は、のちに定型化する武蔵野図の発想の源泉に、この扇面画に類する図様があり、これが屏風へと発展

図3 《芒に月蒔絵貝桶》、徳川美術館所蔵

図4 《扇面草子貼交屏風》部分、高津古文化会館所蔵

していったと推測する。

他方で、その大画面の屏風の方では、武蔵野図屏風に先行して、十五世紀前後には「秋草図」が盛行したという。明応六年（一四九七）制作の伝土佐光信筆《石山寺縁起絵巻》第四巻の画中には、薄や秋草に覆われた画面に三日月が浮かぶ「秋草図屏風」が描かれる（図5）。山根有三によれば、土佐光信周辺ではこうした「秋草図屏風」や「薄図屏風」が盛んにつくられたという⁹。加えて、武蔵野屏風に見られる銀の満月という意匠には、中世以降複数制作された「日月図屏風」との関連が指摘されてもいる¹⁰。

以上に見てきたような室町時代前後の工芸品や扇面の意匠と、種々の屏風の意匠とが、混ざり合い、武蔵野図屏風成立の土壌を形成していったと考える。

図5 伝土佐光信《石山寺縁起絵巻》第四巻部分、明応6年(1497)、石山寺所蔵、重要文化財

二、「武蔵野図屏風」の成立と展開

（一）「武蔵野図屏風」の分類

以下、現存する武蔵野屏風を分類し整理したのち、図様の変遷を考察する。

まず、飯田真や大原由佳子による先行研究¹¹を踏まえて、現存する武蔵野図屏風群を分類する。本稿がとりあげる武蔵野図屏風は、桃山から江戸時代に描かれたと推定されるもので、薄や秋草とともに月を描き、かつその月を画面の下部に配すなどして、地面に埋もれるようにあらわすものに限る（つまり、大原が挙げる、「月に秋草図」系の作品は除外する）。

薄、秋草、月に加えて、あるものはそこに富士を、さらにあるものは、特定できない山々を、あるいは月に加えて日（太陽）を描く。こうした画面を構成する要素に基づき、屏風群をⅠからⅤに分類した。なお、一隻のみ伝わるものは分類不可のため、Ⅵに分類した。分類を表1に示す。

【Ⅰ類】薄野原・秋草・月・金雲・富士の組み合わせ（八件）

武蔵野図屏風の典型図様として広く知られる組み合わせである。いずれも、画面の最下部に緑青で帯状の地面をあらわし、その上にやはり水平方向に展開する薄野原、さらにその上に横に棚引く金雲を配し、層をなすように、画面を構成する。群生する薄野原の背後に、そこに埋もれるように、種々の秋草と銀の満月を配す。左隻の金雲の上部には、山頂部を白く彩る円錐形の山——典型的な富士の山容を配す。以上の特徴を共有する作例が八件あり、それらはさらに次の三つに細分できる。

- A 富士以外の遠山はなし、月と富士を別の隻に描く（四件）
- B 富士に加え遠山を描く、月と富士を別の隻に描く（二件）
- C 富士に加え遠山を描く、月と富士を同じ隻に描く（二件）

表1 (著者作成)

分類	構成要素	番号	名称	所蔵	時代	材質	形状	法量 (cm)	典拠
I	薄野原 秋草 月 金雲 富士	A 遠山なし							
		1	武蔵野図屏風	静岡県立美術館	江戸時代初期 (17世紀)	紙本金地着色	六曲一双	右隻155.6×356.8 左隻155.6×354.8	『名所の世界』展図録 (静岡県立美術館/2007)・飯田論文・大原論文
		2	武蔵野図屏風	サントリー美術館	江戸時代初期 (17世紀)	紙本金地着色	六曲一双	各155.5×362.5	『日本屏風絵集成 第9巻 景物画・四季景物』(講談社/1977)・飯田論文・大原論文
		3	武蔵野図屏風	ニュー・サウス・ウェールズ州立美術館	江戸時代 (17-18世紀)	紙本金地着色	六曲一双	各156.0×360.2	所蔵館ウェブサイト、大原論文
		4	武蔵野図屏風	南オーストラリア州立美術館	江戸時代	紙本金地着色	六曲一双	各170.0×370.0	所蔵館ウェブサイト、大原論文
		B 遠山あり・富士と月が別隻							
		5	武蔵野図屏風	東京国立博物館	江戸時代	紙本着色	六曲一双	各154.5×361.5	『日本屏風絵集成 第9巻 景物画・四季景物』(講談社/1977)・『日本の心 富士山の美』展図録 (NHK名古屋放送局/1998)・飯田論文・大原論文
		6	武蔵野図屏風	東京富士美術館	江戸時代	紙本着色	六曲一双	各140.0×330.0	『日本の心 富士山の美』展図録 (NHK名古屋放送局/1998)・飯田論文・大原論文
		C 遠山あり・富士と月が同隻							
II	薄 秋草 月 富士	7	武蔵野図屏風	江戸東京博物館	江戸時代	紙本着色	六曲一双	各153.5×356.0	『日本屏風絵集成 第9巻 景物画・四季景物』(講談社/1977)・『日本の心 富士山の美』展図録 (NHK名古屋放送局/1998)・飯田論文・大原論文
		8	武蔵野図屏風	島根県立美術館	江戸時代中期	紙本着色	六曲一双	各155.5×358.0	『島根県立美術館コレクション選』(島根県立美術館/1999)・飯田論文・大原論文
III	薄野原 秋草 月 金雲	9	武蔵野図屏風	島根県立石見美術館	桃山～江戸時代初期	紙本金地着色	六曲一双	各165.8×367.0	水尾比呂志「作品解説・武蔵野図屏風」『国華』1280号 (国華社/2002)・『島根県立石見美術館コレクション選』(島根県立石見美術館/2005)・飯田論文・大原論文
		10	武蔵野図屏風	旧萩野美術館	江戸時代前期	紙本金地着色	六曲一双	各95.5×366.5	『日本屏風絵集成 第9巻 景物画・四季景物』(講談社/1977)・安達啓子「作品解説・武蔵野図屏風」『国華』953号 (国華社/1972)・『花鳥画の世界 第五巻 瀟灑な装飾美江戸初期の花鳥』(学習研究社/1981)・『萩野美術館名品選』(萩野美術館/1991)・飯田論文・大原論文
		11	武蔵野図屏風	江戸東京博物館	江戸時代前期	紙本金地着色	六曲一双	各106.5×284.9	当館ウェブサイト・大原論文
IV	薄 秋草 日月 (金雲)	12	武蔵野図屏風	石川県立美術館	桃山～江戸時代初期 (17世紀)	紙本金地着色	六曲一双	各151.0×356.4	『開館10周年記念特別展 日本美の心』図録 (石川県立美術館/1993)・飯田論文・大原論文
		13	日月秋草図屏風	藤田美術館	江戸時代	紙本金地着色	六曲一双	各153.0×332.5	『日本屏風絵集成 第9巻 景物画・四季景物』(講談社/1977)・大原論文
		14	日月武蔵野図屏風	シカゴ美術館	江戸時代前期	紙本金地着色	六曲一双	各154.8×358.0	『日本の意匠 12 花鳥風月』(京都書院/1986)・飯田論文・大原論文
V	薄野原 秋草 月 金雲 家屋・舟	15	武蔵野図屏風	根津美術館	江戸時代	紙本金地着色	六曲一双	各147.9×331.8	『根津美術館蔵品選・書画編』(根津美術館/2001)・飯田論文・大原論文
		16	武蔵野図屏風 (田家秋景)	東京富士美術館	江戸時代 (17世紀)	紙本金地着色	六曲一双	各159.0×339.0	所蔵館ウェブサイト・飯田論文・大原論文
VI	一隻のみ 分類不可	17	武蔵野図屏風 (秋草・満月)	福岡・善導寺	江戸時代前期	紙本金地着色	六曲一隻	148.1×353.4	『日本の意匠 12 花鳥風月』(京都書院/1986)・飯田論文・大原論文
		18	武蔵野図屏風 (秋草・満月)	メトロポリタン美術館	江戸時代	紙本金地着色	六曲一隻	152.6×355.6	所蔵館ウェブサイト・大原論文
		19	草花・満月図 (秋草・満月)	フリア美術館	江戸時代	紙本銀地着色	四曲一隻	153.5×354.5	『日本屏風絵集成 第7巻 花鳥画・四季草花』
		20	武蔵野図屏風 (秋草・日)	個人	江戸時代	紙本金地着色	二曲一隻	138.5×176.5	『日本屏風絵集成 第9巻 景物画・四季景物』(講談社/1977)・大原論文

【I類】A群

1 《武蔵野図屏風》静岡県立美術館所蔵

2 《武蔵野図屏風》サントリー美術館所蔵

3 《武蔵野図屏風》ニュー・サウス・ウェールズ州立美術館所蔵

4 《武蔵野図屏風》南オーストラリア州立美術館所蔵

（A群）

作品番号1から4にかけて、薄や秋草の描写が次第に画一化する。例えば飯田は、2（サントリー美術館所蔵）では秋草がほぼ等間隔に配置され、おしなべてV字型に左右に広がる形態で描かれるのに対し、1（静岡県立美術館所蔵）は配置が不規則で、形態も大小のV字や垂直に伸びる様子など多様であると指摘する。その画一化は、3と4ではさらに進行することから1から4にかけて、制作年が下るものと推測する。

草花の画一化とともに、富士と月の位置にも変化が見られる。1では左隻第三扇にあった富士の山頂が、2～4では左に移動し、左隻第四扇に描かれる。またそれとは逆に、1と2で右隻第四扇にあった満月は右に移動し、3と4では第三扇に描かれる。右隻と左隻のメインモチーフが、それぞれ右と左へ動くことで、左右の「対」が強調されていく。

【I類】B群

5 《武蔵野図屏風》東京国立博物館所蔵

6 《武蔵野図屏風》東京富士美術館所蔵

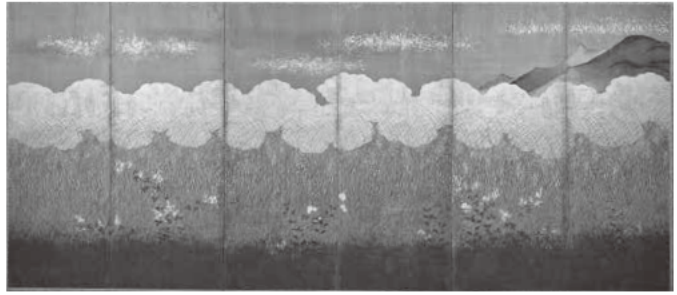
(B群)

富士のほかに複数の遠山を左右両隻に描く。A群と同様に、秋草の描写の画一化の傾向から、5が6に先行すると推定する。

富士と月の左右位置にも、A群と同様の变化の傾向が確認できる。すなわち富士の山頂は、いずれも同じ左隻第三扇にありながら、6では若干左へと移動しており、四扇寄りに配される。そして、5で右隻第四扇にあった月は、右へ移動し、6では第三扇に配される。

A群と同様に、中間に寄っていたモチーフが左右へと離れていく傾向が確認できる。

【I類】C群



7 《武蔵野図屏風》江戸東京博物館所蔵甲本

8 《武蔵野図屏風》島根県立美術館所蔵

（C群）

B群と同じく、富士のほかに遠山を描くものであるが、富士と遠山、そして月の位置に、A・B群とは大きく違う特徴がある。まず、A・B群で左隻中央に位置していた富士は、左隻左端に寄せられる。そしてそれと対をなすように、遠山の一群が、右隻右端に配される。これだけを見れば、A・B群で見た、モチーフが左右に離れていく傾向を突き詰めた結果と理解しうるが、問題は月の位置である。A・B群で右隻にあった月は、富士と同じ左隻に配される。この月の位置の変化は、のちに考察する。

【Ⅱ類】

右隻

左隻

9 《武蔵野図屏風》 島根県立石見美術館所蔵

【Ⅱ類】 薄・秋草・月・富士の組み合わせ（一件）

I類に近い組み合わせであるが、金雲と群生する薄野原を描かず、層をなす画面構成を持たないことからI類と区別する。島根県立石見美術館が所蔵する一件のみ、作例が知られる。本作の作者は、水尾比呂志が長谷川等伯の娘婿の等学を、大原が等伯と同時代の長谷川派の絵師を提示しており、いずれも、その制作年代を慶長年間（一五九六～一六一五）と推測する^{12）}。武蔵野図屏風群のなかで、作者と制作年代が提示される唯一の作例である。

地形を設定しない総金地の画面に、薄を含む種々の草花が、重なりを避けて配列される。月と富士の位置（右隻の中央下部に月、左隻の中央上部に富士の山頂を配す）はI類A・B群と似る。しかし、月は満月ではなく三日月であり、富士は彩色されず、銀泥による稜線でその裾野までも描いており、いずれもI類の描写からはかけ離れている。大原が指摘する通り、I類に先行する図様と考える。

【Ⅲ類】

10 《武蔵野図屏風》旧萩野美術館所蔵



11 《武蔵野図屏風》江戸東京博物館所蔵乙本



12 《武蔵野図屏風》石川県立美術館所蔵

【Ⅲ類】薄野原・秋草・月・金雲の組み合わせ(三件)

I類と同様に、緑青の地面、群生する薄野原、金雲が層をなす構成をとる。薄野原に埋もれる銀の満月を描く点も同様である。ただし、富士を描かない。冒頭に挙げた、「武蔵野は月の入るべき山もなし草より出でて草にこそ入れ」の歌意に忠実な構成要素であり、武蔵野図屏風群の原初的な図様と推測される。とりわけ10は、他の武蔵野図屏風では描かれない山百合のような植物や、草花のあいだを縫うような金雲の配置から、定型化する以前の、初発性の高い描写であると評される¹³。他方で、11、12では、上半分が金雲、下半分が薄野原と秋草という区分が明確となる。10、11では、薄野原に比べて、他の秋草が前景化する。12ではそれが逆転し、秋草が薄野原に覆われ、その背後に隠れるように描かれる。この12の秋草と薄野原の関係が、I類と同様である。10、11は、武蔵野図屏風の定型化、すなわちI類の成立の前段階を示す図様であるのに対し、12の図様は、I類の構図の整理を経た図様といえる。このことから10、11、12の順に、制作年代が下ると推定する。

そうであるとするばまたしても月の位置が、I類と同様に変遷する。月の位置は、10での右隻第四扇から、11での第三扇へと右に移動した後、12では左隻へと移る。

【Ⅳ類】

13 《日月秋草図屏風》藤田美術館所蔵

14 《日月武蔵野図屏風》シカゴ美術館所蔵

15 《武蔵野図屏風》根津美術館所蔵

【Ⅳ類】薄・秋草・日月の組み合わせ（三件）
Ⅲ類の水平方向に広がり層をなす薄野原と金雲を欠き、月に加えて日（太陽）を描く。画面の下部に緑青で帯状の地面を配し、そこに埋められるように月を配す点は、Ⅰ・Ⅲ類と同様である。しかし、小ぶりの薄や秋草を控えめに配した画面は、Ⅰ・Ⅲ類の鬱蒼とした画面とは趣を異にする。

三件いずれも、朱の日輪と、銀泥あるいは胡粉による月輪を各隻に配す。13と14は、左右隻を入れ替えても緑青による地形の高さが揃い、どちらでも鑑賞可能であるが、日月を描く屏風の伝統から鑑みれば、右隻に日、左隻に月を配するのが定型である。

13では背の低い秋草が乱れ咲くのに対し、14と15では秋草や薄の背が高く、とりわけ14はその配置が規則的となり、Ⅰ・Ⅲ類との接近を感じさせる。よって13は他二件に先行するものと推測する。また、13・14で中央寄りに配される日月が、15では左右端に位置し、日月の対を強調する。Ⅰ・Ⅲ類と同様の変化の傾向を見せるものと言える。加えて、15の中央には、他図には見られない水景が配される。本稿では詳しく論じないが、Ⅴ類とともにその水景の意義は検討すべき課題と考える。

【V類】薄野原・秋草・月・家屋・舟の組み合わせ（一例）

東京富士美術館所蔵の一件で、他図とは異なり、前景、中景に薄野原と水辺の景を俯瞰して描き、後景に遠山や土坡を配す。Ⅰ・Ⅲ類で水平に展開していた薄野原や金雲は分断され、前景、中景、後景に分散して配され、薄の群生の中に秋草が姿を見せる。右隻の水景と釣屋、左隻の農家の屋根は、他図には見られない要素である。銀の月は、半月であり、また右隻の上部に配される点でも他図と異なるが、薄の群生よりも低く、その背後に重なるように描かれており、薄野原に沈む月という趣意は失われていない。

【VI類】一隻のため分類不可のもの
一 双であった可能性があり、その構成要素に言及できないため、Ⅰ・Ⅴには分類しないが、現状は、上述のいずれかと近接すると推測できる。17は、画面上部が金地、画面下部が薄野原で、そこに埋もれる銀の満月を配しており、Ⅲ類の12に近い。18も同様にⅢ類に近接するものの、

【VI類】

16 《武蔵野図屏風（田家秋景）》東京富士美術館所蔵

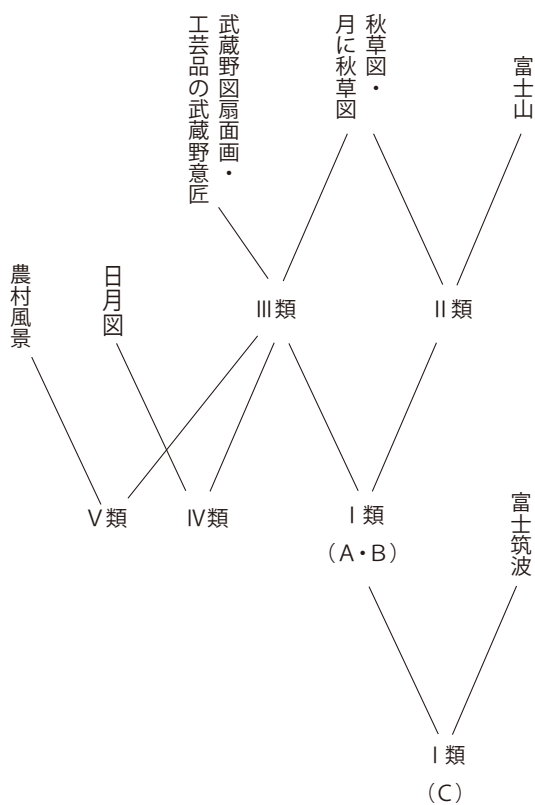
薄野原がまばらに描かれることから、Ⅳ類との近接も指摘できる。19、20は、薄の群生が描かれず、秋草と地面に沈む月、あるいは日を描いており、Ⅳ類に位置づけるべき作と推定できる。

（二）「武蔵野図屏風」図様の成立と展開

以上の分類を元に、先行研究の指摘を踏まえて、武蔵野図屏風の図様の成立と展開を考察する。

先述のとおり、十五世紀前後には秋草図屏風が盛行した。秋草図屏風を継承する十七世紀の作例には、地形を設定せず、金地に秋草と月のみを描く《月に秋草図屏風》（出光美術館所蔵）がある。そこを出発点として図様の変遷を示したものが図表1である。

秋草図屏風や、月に秋草図屏風などの、月と秋草を組み合わせた屏風が、富士山を取り込んで成ったものが、Ⅱ類であろう。大原によればⅡ



図表1 （著者作成）

類9は、月に秋草と富士とを取り合わせた嚙矢となる作品である。その指摘どおり、武蔵野図屏風が定型化される前、すなわちⅠ類に先行する図様であると考え¹⁴。

十七世紀初期の制作と推定されるこの屏風で、秋草と富士とが結びついた背景には、飯田の指摘する通り、富士山周辺の往来の増加や信仰の高まりとともに、富士山を絵画で鑑賞する機会が増えていった状況があるだろう¹⁵。例えば、江戸時代初期の土佐派の絵師土佐光起（一六一七～一六九一）による《富士三保松原図屏風》（個人蔵）は、左隻に富士の山容、右隻に三保松原と雲から顔を覗かせる月を描いており、左隻に富士、右隻に月という取り合わせと配置が9と共通する。また成瀬不二雄によれば、江戸時代初期には、『西行物語』にちなむ「富士見西行」という新画題が登場した¹⁶。例えば、狩野尚信は《富士見西行・大原御幸図屏風》（板橋区立美術館）を手がけている。武蔵野図と秋草との結びつきを定着させた『西行物語』が、近世に入り、その富士との結びつきを強調した結果、武蔵野―秋草―富士、という組み合わせもまた、定着していったのではないか。

加えて、俵屋宗達（生没年不詳）による色紙や、慶長年間（一五九六～一六一五）に刊行された「嵯峨本」（図6）をはじめ、近世初期に流布した『伊勢物語』の絵画もまた、武蔵野と富士の結びつきを強化したと考える。それらの多くが、第九段の富士山を仰ぐ在原業平、同段での隅田川の舟渡り、第十二段の武蔵野（先述の通り詞章に反して秋草を描く）、三図を連続して絵画化するためである。『伊勢物語』は、富士山、隅田川、武蔵野を、一連のものとして結びつけつつ、流布していった。

再び図表1に戻ると、秋草図屏風は、一方では、そうした富士山の絵画を反映してⅡ類へと展開し、他方では工芸品や扇面画の意匠と結びつき、Ⅲ類を生んだのではないか。先述の通り、絵巻等によって定着した武蔵野―秋草という観念を背景に、秋草図屏風は武蔵野のイメージと結



十二段「武蔵野」



九段（四）「隅田川」



九段（三）「富士山」

図6 嵯峨本『伊勢物語』慶長13年（1608）刊行、国立国会図書館所蔵

びついたに違いない。同時に、室町時代の工芸品や扇面画では、武蔵野を主題として、薄野原と巨大な満月を描く大胆な意匠が登場した。この両者が結びつき、屏風へと展開したものがⅢ類であると考えられる。

つまり、十五世紀の秋草図屏風は、富士山と結びつきⅡ類を、扇面画や工芸品の武蔵野意匠と結びつきⅢ類を生み、Ⅱ類とⅢ類が結びついた結果、誕生したのがⅠ類と考える。Ⅲ類はさらに、日月意匠と結びつきⅣ類を、農村風景と結びつきⅤ類を生んだと推測する。

図表1に示した以上の推測の詳細な検証は今後の課題とし、本稿では、この変遷を仮定したうえで、Ⅰ類のA群からC群への変遷、とりわけ、江戸東京博物館所蔵甲本を含むC群の成立を考察したい。

武蔵野図屏風の典型図様の源流の一つと考えられる扇面画が、山々を背景に巨大な満月を描いた意匠であったことを思い起こせば、A群に富士以外の遠山を加えたB群は、扇面画の意匠により忠実な図様であるともみせる。しかし、C群はどうか。C群はB群の構成要素を踏まえて、富士と遠山を両端に、右隻の月を左隻に移動して成った。その移動の背景には、どのような事情があったのだろうか。この事情は、右隻の山が何かという問題と関わる。次章では、その山と月の移動の事情を検討する。

三、《武蔵野図屏風》（江戸東京博物館所蔵甲本）の成立

（一）富士筑波の伝統

結論から言えば、右隻の山は、筑波山と考えざるを得ない。筑波山には、富士と対をなして絵に描かれてきた伝統がある。以下、近世文学研究者の井田太郎による「富士筑波という型の成立と展開」¹⁷をもとに、富士筑波の対概念が、江戸の文芸や絵画で定着していった様子を概観する。

井田によれば、富士筑波の取り合わせは、江戸時代の文学、演劇、絵

画に頻出する。そうした江戸時代の文芸に先駆けて富士筑波を詠んだのは、室町時代の学僧たちであった。井田が挙げるそのひとつも古い例は、臨済宗の僧、万里集九（一四二八～？）の詩文集『梅花無尽蔵』に収められる詩である。文明十七年（一四八五）十月に太田道灌（一四三二～一四八六）の招きで江戸に下った集九は、翌十八年（一四八六）春に催された隅田川船上での詩歌会で、「開窓則隅田河在東。筑波山在北。富士出諸峯。」と、北の筑波と富士がともに見える様子を詠んだ。また同じ十八年（一四八六）二月に隅田川のほとりに滞在した天台宗の僧堯恵（一四二八～？）は、北ではなく、東の筑波と西の富士を対比して「筑波、蒼穹の東にあたり、富士碧落の西に有て」（『北国紀行』）と詠む。さらに、徳川家康に招かれて江戸に赴いた藤原惺窩（一五六一～一六一九）もまた、「土峯・武野・隅田・筑波の四景」を詠んだという。両山と隅田川、さらには武蔵野を組み合わせる觀念や、東の筑波、西の富士という対比が、室町時代から桃山時代にかけて、江戸に下った上方の知識人たちによって形成されていったことがわかる。

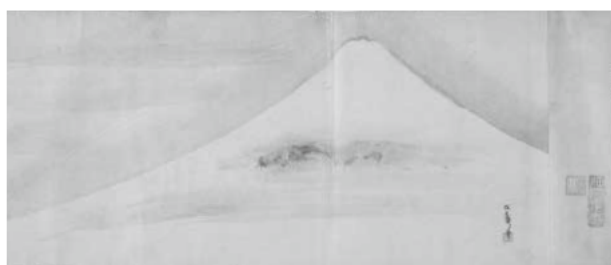
連歌や俳諧などの江戸の文学は、こうした富士筑波の対概念を継承した。例えば、安永四年（一七七五）序の『名所方学集』では、「両国橋眺望の筑波」の項で富士筑波を詠む歌が複数挙げられる。また天明五年（一七八五）刊行の『徳和歌後万載集』には、狂歌師浜辺黒人（一七一七～一七九〇）による著名な歌「ほと、ぎす 富士と筑波の天秤に 両国橋をかけたかとなく」が載る。このように、富士と筑波の対概念は、十八世紀半ばには、江戸の人々のあいだに定着していたと考える。

他方で、絵画で両山を描く最初の作例は、慶安元年（一六四八）制作の《武州州学十二景図巻》（江戸東京博物館所蔵）である。儒学者林羅山（一五八三～一六五七）が上野忍ヶ丘に開いた林家の私塾弘文院（州学）内の先聖殿（孔子廟）から望まれる十二景を詠んだ十二の詩に応じた十二図からなる画巻で、第九図が「筑波茂陰」、第十図が「隅田長流」、

第十二図が「土峯晴山」と題される。画卷は、幕府御用絵師狩野家の狩野探幽・尚信・安信・益信による合作で、狩野家筆頭の探幽が、第一図「神廟風杉」とともに筑波と富士を担当しており、両山の図（図7）が、とりわけ重視されたことがわかる。

この筑波山、隅田川、富士山という組み合わせは、種々の隅田川兩岸図に引き継がれる。江戸時代に盛んに描かれる一連の「隅田川兩岸図絵巻」の初期の作例、狩野休栄による《隅田川兩岸図》（二七五）〜一七七二年頃、大英博物館所蔵）は、上中下巻から成り、その中巻巻末には、薄青く彩られ、二つの峯を見せる筑波山が、下巻巻末には、白い嶺を見せる富士が配される。この対は、鶴岡蘆水筆《隅田川兩岸一覽絵巻》（一七八一年刊行、江戸東京博物館所蔵）ではより明確となり、東岸を描く上巻巻末に筑波山、西岸を描く下巻巻末に富士山が配される（図8）。

隅田川図絵巻における、両山が対をなす構成は、一画面内の中央に隅田川を配し、それを挟んで右／東と左／西に両山を対峙させる定型へと発展する。例えば、歙形蕙斎画の『山水略画式』（一八〇〇

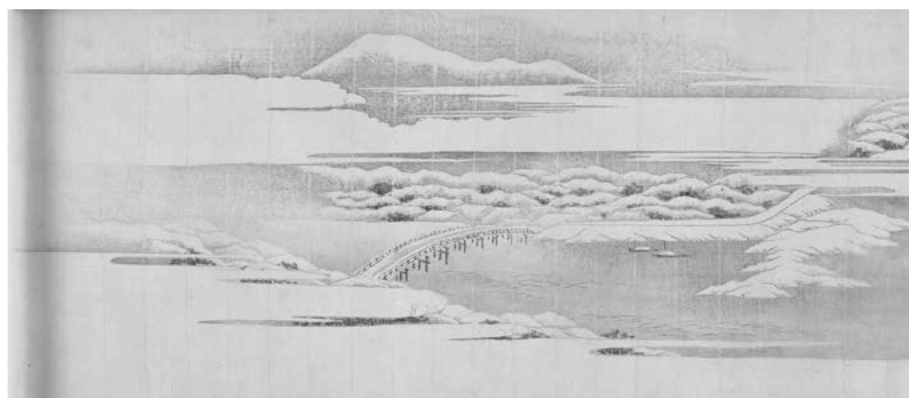


第十二図「土峯晴雪」

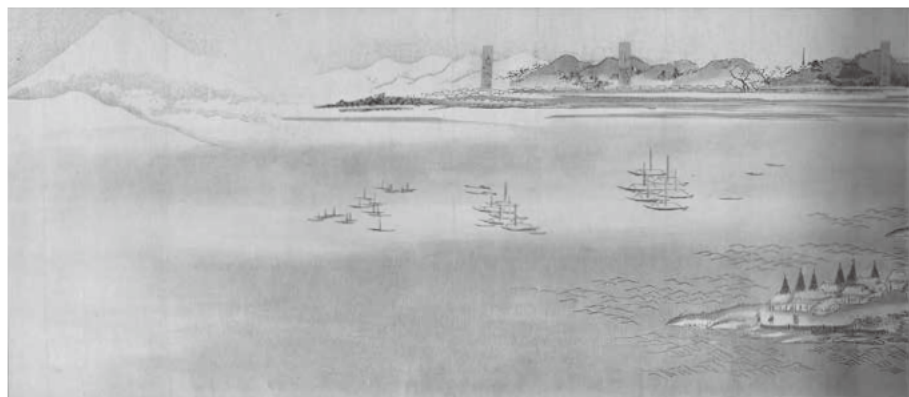


第九図「筑波茂陰」

図7 狩野探幽、尚信、安信、益信《武州州学十二景図巻》慶安元年（1648）、江戸東京博物館所蔵（88200001）



上巻末尾



下巻末尾

図8 鶴岡蘆水《隅田川兩岸一覽絵巻》天明元年（1781）刊行、江戸東京博物館所蔵（83200123～4）

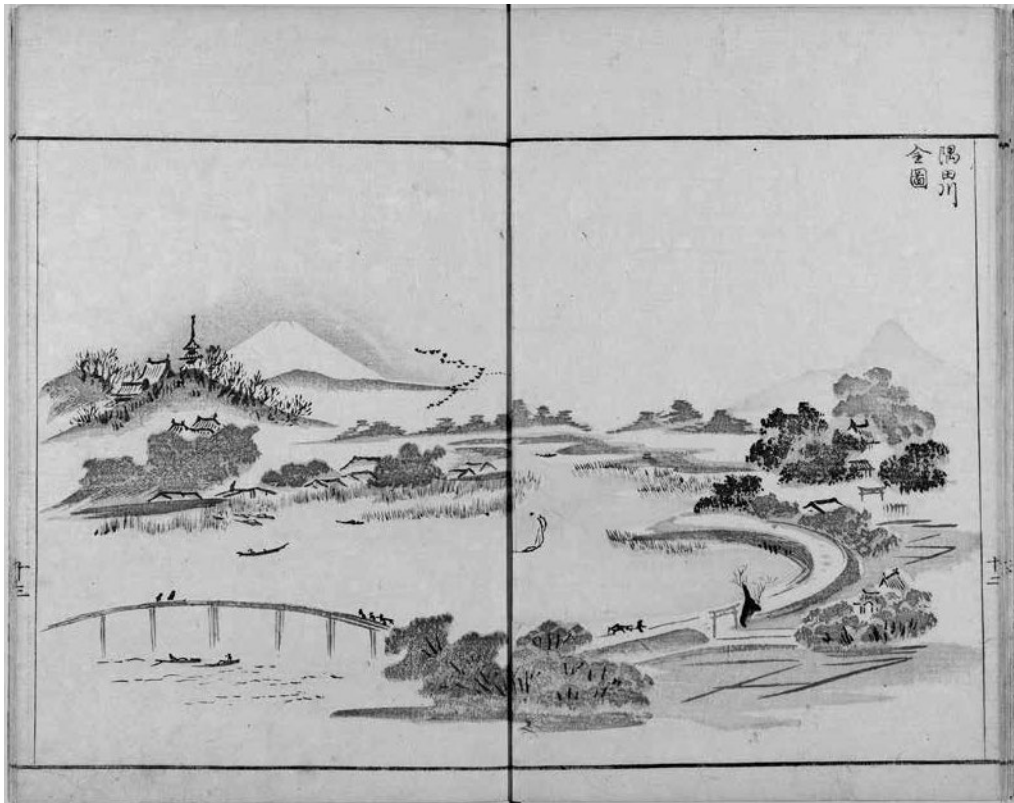


図9 鋏形蕙斎『山水略画式』寛政12年（1800）刊行、国文学研究資料館所蔵

図10 谷文晁《隅田川兩岸図》文政年間（1818-1830）、群馬県立近代美術館所蔵（戸方庵井上コレクション）

図11 鈴木其一《富士筑波山図屏風》天保13年（1842）、石橋財団ブリヂストン美術館所蔵

年刊行)掲載の「隅田川全図」(図9)は、見開きの中央に奥から手前へと蛇行する隅田川を配し、右側に東岸、左側に西岸の景を描くとともに、兩岸を象徴する二つの山——筑波と富士——を右左に配し、対峙させる。この構図を踏まえて、両山の対比をいっそう明確に示すものが、谷文晁による《隅田川兩岸図》(図10、群馬県立近代美術館所蔵)である。両山の位置は右端、左端と、左右対称の位置に置かれ、対の印象を強める。加えて、墨で黒く塗られる筑波山と、隈取りによって白くあらわされる富士という、色彩もまた対をなす。文政年間(一八一八〜一八三〇)制作のこの作品こそ、富士筑波図の一つの到達と言ってよい。この定型が、池田弧邨の《隅田川遠望図》(一八二六年)に引き継がれる。また弧邨とともに、酒井抱一の門弟であった鈴木其一は、一双屏風の各隻いっばいに両山それぞれの山容を描く、《富士筑波山図屏風》(図11、一八四二年、石橋財団ブリヂストン美術館所蔵)を手がけている。ここでもやはり白い富士と緑青の筑波という対比が、彩色によって示される。

(二) 筑波山

以上に概観した富士筑波の伝統に鑑みれば、C群は、この富士筑波の対概念を武蔵野図屏風に取り入れて成ったものと見えてくる。

茨城県西部に位置する筑波山は、主峰女体山とその西の男体山の二峰からなり、二峰が連なる山容がよく知られる。ただし、前章で挙げた作例をはじめ、近世の絵図に見られる筑波山の姿は様ではない。しいて共通する特徴を挙げるとすれば、二つ以上の複数の峯からなり、彩色がある場合は緑青で、墨画の場合は黒で塗りつぶされることが指摘できる。緑青もしくは黒の彩色は、雪に覆われる白い富士に対し、緑の生い茂る筑波の山容をあらわすもので、先に挙げた羅山詩の「筑波茂陰」と「士峯晴雪」という対照に沿う表現と考える。井田によれば、羅山詩の「筑波茂陰」は、「筑波山端山繁山しげけれど思ひ入るにはさはらざりけ

り」(源重之『新古今集』)などの和歌が喚起する、緑の生い茂る筑波のイメージを踏まえるものだという。

《武蔵野図屏風》(江戸東京博物館所蔵甲本)の右隻の山を確認すると、それは三つの山の重なりから成る。手前の山は丸みを帯びたなどらかな山容で、緑青で彩色される。その背後の山は、二つの尖った白い峰と緑の山裾を見せる。さらにその背後には、尖った峰をわずかに見せる灰色がかった青い山がある。左隻の富士の、白い山頂と黒灰色の裾野に対し、右隻の山の鮮やかな緑が対照をなす。複数の峰からなり、緑青を多用した彩色は、先に確認した近世の絵図における筑波山のイメージに沿う。加えて、二つの峰に雪が積る様子は、歌川広重の《名所江戸百景 深川洲崎十萬坪》(一八五七年刊行)に描かれる筑波山の山容と共通する。以上のことから、特定の範を指摘することはできないが、右隻の山は、筑波山を喚起する意図をもって描かれたと考える。

C群の構図——左隻の富士と右隻の筑波を対峙させる構図は、A・B群の定型が、富士筑波を対とする絵画の構図を取り入れて成ったものと考ええる。そうであるとすれば、C群の成立は、富士筑波を対として一図を成す絵画が成立した、文政年間(一八一八〜一八三〇)以降とするのが妥当であろう。

(三) 月の移動

では、右隻に描かれていた月が、左隻へと移動したのは、なぜか。右隻の山が筑波山をあらわすとすれば、その説明が可能となる。これは、中世以来の日月を描く屏風の伝統を踏まえた変更だと考える。

日月意匠史を論究する玉蟲敏子によれば、南北朝から室町時代の作とされる五点の日月屏風は、いずれも一双屏風の形式で、右隻に太陽／日、左隻に月を配す¹⁸。その日月は、金銀箔や金属板で象られ、太陽／日を金、月を銀であらわす。金日と銀月——金色の太陽と銀色の月——は、古代

以来、日本と中国の共通語彙であり¹⁹、十四世紀から十六世紀にかけて日本で作られた種々の器物の日月意匠でも、この組み合わせが引き継がれるという²⁰。図1に掲載した武蔵野図屏風の月のほとんどが、これと同様に銀であらわされており、今日では酸化し変色した黒い姿を見えている。

中世の日月屏風五点のうち四点は、日月と四季景物を組み合わせ、右隻に春夏、左隻に秋冬の景物を配す。日は春、月は秋の景物でもある²¹。五点のうち仏教説話を描く「十界図屏風」（当麻寺奥院所蔵）の日月は、画面に貼付された色紙形の和歌に対応し、金日は「三世のほとのあさひ」を、銀月は「夢さめて西へかたぶく月」を視覚化するという、日の昇る東、月の沈む西という方位にも、それぞれ結びつく²²。この日月と方位の結びつきは、古く七世紀末から八世紀初めにつくられた、キトラ古墳、高松塚古墳にも確認できる。これらの墓室の東西南北の壁には、四方位と結びつく四神（東―青龍、南―朱雀、西―白虎、北―玄武）とともに、東壁（あるいは天井の東斜面）に金箔の日象、西壁（あるいは天井の西斜面）に、銀箔の月象が配される。日月屏風は、この四神と日月の対応―五行説の四方と四季の対応を踏まえる。総じて、次の対応が、日月屏風の定式と言える。

右隻―日―東―春（夏）
左隻―月―西―秋（冬）

先に見た通り、「西の富士、東の筑波」という対概念は、十八世紀半ばには江戸の人々のあいだに定着していた。さらに、文政年間に成立した両山を対とする絵画はいずれも、右／東と左／西に両山を対峙させていた。つまり《武蔵野図屏風》（江戸東京博物館所蔵甲本）での、左隻の富士、右隻の筑波という構図の変化は、その左右対称の位置により両

山の対を明確化するのみならず、屏風の右すなわち東と、屏風の左すなわち西という、東西の方位と両山の結びつきを視覚化する意義をも担っていたのではないか。そうであるとすれば、日月図屏風の伝統を鑑みれば、月は左隻／西に移動しなければならない。分類表のⅣ類の15、秋草とともに日月を描く武蔵野図屏風でも、日は右隻右端／東、月は左隻左端／西にある。

これを踏まえると、武蔵野図屏風Ⅰ類のA・B群からC群への変化は、単なる「見かけ」の変化―構図の整理にとどまらない。A・B群には、屏風内部に東西の対比という概念はない。すなわち、伝統的な東国武蔵野、上方から見たはるか東の荒野をあらわすばかりである。ここに、富士筑波―東西の対比を持ち込んだC群が描くのは、もはや上方から見た東国武蔵野ではない。富士筑波を東西に見晴るかす、江戸を中心とした、新たな武蔵野観が、ここには内包されている。この点から見れば、C群の図様、すなわち《武蔵野図屏風》（江戸東京博物館所蔵甲本）の図様は、江戸という地でしか生み出せない、江戸ならではの図様であったと言える。

結び

本稿では、現存する武蔵野図屏風群の分類・整理を行い、その変遷を考察し、《武蔵野図屏風》（江戸東京博物館所蔵甲本）が、その変遷の終局に位置付けられることを確認した。次に、江戸の文芸や絵画における富士筑波の対概念を概観し、《武蔵野図屏風》（江戸東京博物館所蔵甲本）の図様が、その対概念を取り入れて、構図を変化させた結果成立したものであることを示した。つまり《武蔵野図屏風》（江戸東京博物館所蔵甲本）は、富士筑波を東西に見晴るかす、江戸を中心とした、新たな武蔵野観を提示したものであり、その制作は、富士筑波図の成立した文政

年間以降と考える。

《武蔵野図屏風》（江戸東京博物館所蔵甲本）の制作はこれまで、江戸時代前半と推定されてきた。よって、これを文政年間以降とする本稿の主張は、その制作年代を大幅に下らせることとなる。本稿では、専ら画面の図様構成に絞って論をすすめ、配置される秋草の選択や描写、画材や技法による検証を欠いている。そうした観点を含めて、本稿の論を検証していくことが、今後の課題である。

加えて、本稿で詳しく論じられなかった問題に、武蔵野図屏風と水景の関わりがある。武蔵野図屏風の源流にあると見た、《石山寺縁起絵巻》第四巻に描かれた「秋草図屏風」（図5）や、高津古文化会館の扇面画（図4）、そして、図1で示した分類の、Ⅳ類のうち15、Ⅴ類16には、水景が配される。これは『江戸名所図会』に武蔵野の景物と記される「逃げ水」あるいは、本稿でたびたび言及した隅田川との関わりを想起させる。第二章で述べた通り、『伊勢物語』での武蔵野は、富士山、隅田川のもとに登場し、江戸で定着した富士筑波の対概念の背景にも、隅田川あるいは両国橋から東西を眺めるといふ文脈があった。以上のことから、武蔵野図屏風の背後には、たとえ画面にそれが描かれていなくとも、隅田川が脈々と流れていたと考えられる。武蔵野図屏風における水景を、隅田川との結びつきを視野に入れて検討することもまた、次なる課題である。

【註】

- 1 安達啓子「日月屏風と武蔵野図屏風―金剛寺本日月山水図屏風を中心に―」『日本屏風絵集成 第九巻 景物画―四季景物』（講談社、一九七七、一四三頁）。
- 2 仲町啓子「武蔵野図の系譜」『花鳥画の世界 第五巻 瀟洒な装飾美―江戸初期の花鳥』（学習研究社、一九八一年、一二四頁）は次の和歌を挙げる。
女郎花匂へる秋の武蔵野はつねよりも猶むつまじきかな
紀貫之『後撰集』
- 武蔵野は月の入るべき嶺もなし尾花が末にかかる白雲
源通方『続古今集』
- 武蔵野や行けども秋の果ぞなきいかなる風の末に吹くらむ
源通光『新古今集』
- 行末は空もひとつの武蔵野に草の原より出づる月かけ
藤原良経『新古今集』
- 3 新古今集時代の歌人達が、四十六箇所の名所を題に、各十首ずつ詠んだ、計四六〇首の和歌。後鳥羽院が関東調伏のために建立したという最勝四天王院の障子には、四十六の名所絵が描かれており、後鳥羽院は四六〇首の中から名所に一首ずつ、計四十六首を選び、障子に貼らせたという。
註2前掲論文仲町、一二四―一二五頁。
- 4 註2前掲論文仲町、一二四―一二五頁。家永三郎『上代倭絵全史』（高桐書院、一九四六年）。
- 5 古代から中世、近世にかけての「武蔵野」イメージの変遷については、註2前掲論文仲町、及び大原由佳子「武蔵野図屏風の研究―島根県立石見美術館本を中心に―」『名古屋大学人文科学研究』四十三号（名古屋大学、二〇一六年、一―十五頁）が詳しく論じている。
- 6 註2前掲論文仲町、一二四―一二五頁。
- 7 並木誠士「高津古文化会館蔵『扇面草子』について」『MUSEUM』四五二号（東京国立博物館、一九八八年、二五―三四頁）。
- 8 山根有三「秋草図屏風の成立と展開」『日本屏風絵集成 第七巻 花鳥画―四季草花』（講談社、一九七七、一四二―一四八頁）。
- 9 季草花（一四二―一四八頁）。
- 10 註1前掲論文安達、一四三頁。
- 11 飯田真「《武蔵野図屏風》―静岡県立美術館所蔵作品の紹介を中心に―」『静岡県立美術館紀要』第二十五号（静岡県立美術館、二〇〇九年、一九頁）。註6前

掲論文大原。

12 水尾比呂志「武蔵野図屏風」『國華』一二八〇号（國華社、二〇〇六年、二〇一
二十六頁）。註6前掲論文大原、十頁。

13 『日本屏風絵集成 第九巻 景物画—四季景物』（講談社、一九七七）。

14 註6前掲論文大原、十一頁。

15 註11前掲論文飯田、九頁。

16 成瀬不二雄『富士山の絵画史』（中央公論美術出版社、二〇〇五年、六十四頁）。

17 井田太郎「富士筑波という型の成立と展開」『國華』一三一五号、二〇〇五年、
三十九頁。

18 中世の日月屏風五点とは、以下を指す。「十界図屏風」（当麻寺奥院所蔵）、「日
月山水図屏風」（東京国立博物館保管）、「日月花鳥図屏風」（出光美術館所蔵）、「日
月山水図屏風」（金剛寺所蔵）、「日月松鶴図屏風」（三井記念美術館（玉蟲敏子「俵
屋宗達 金銀の〈かざり〉の系譜」、東京大学出版会、二〇一二年、三二二頁―
三二三頁）。本稿では、玉蟲に従い、これらを「日月屏風」と総称する。

19 板倉聖哲「日月と素材の関わりについて—金日・銀月の淵源を求めて」『美術
史叢論』九（東京大学文学部美術史研究室、一九九三年、一三三頁―一四三頁）。
玉蟲敏子「日月のかざり物語—室町時代日月屏風の基盤をもとめて」『日本の
美学』第十四号（日本の美学編集委員会、一九八九年、四頁―二十八頁）。

20 註18前掲書玉蟲、三二五頁。

21 金日は『千載和歌集』巻十九、釈教歌所収の仁和寺後入道法親王の和歌、銀月
は『金葉和歌集』巻十、雑部上所収の選子内親王の和歌を、視覚化するという。
玉蟲によれば、このことは、武田恒夫、有賀祥隆の解釈を踏まえ、河田昌之によっ
て明確に指摘されたという（註18前掲書玉蟲、三三四頁）。