

# 社会文化誌試論—(下)—

## — 民衆の表現活動と了解の方法 —

### A Seeking for the Methodology of Sociography

#### —On the Interpretive Approach to the Expressive Actions among Grass Roots—

米 田 頼 司

YONEDA Yoritsugu

2005年10月12日受理

#### 〔目次〕

1. はじめに
2. 事実性と事実調査
  - 1) 題名
  - 2) 事象
  - 3) 作者

(以上、前号)

-----  
(以下、本号)

3. 表現された世界
4. 再現性と想起性
5. 結語—社会文化誌とその方法について—

#### 3. 表現された世界

本稿の研究対象である「和歌御祭礼渡物之内餅搗踊之図」は、すでに前号で述べたように、スペンサーコレクションを構成する一巻の絵巻物として、現在ニューヨークパブリックライブラリ（以下、NYPLとする）に所蔵されている<sup>(註1)</sup>。

私たちは、前号での検討を経て、いま「和歌御祭礼渡物之内餅搗踊之図」に描かれた世界へ分け入るための入り口にいる。本稿では、2005年8月下旬に行ったNYPLにおける実物調査から得られた情報と知見を踏まえて、この一巻の絵巻物となっている近世風俗画に描かれた世界へと歩を進めることとする。そこには何がどのように描かれているのであろうか、描かれた事象は描き手にはどのような意味をもつものであったのか、あるいは描くことの意味とは何であったのか、本稿において問いすめられねばならない課題である。卷子状になっている現在の図像の展開に即して、その前半に描かれている「餅搗踊之図」から検討を始めよう。

#### 1) 「餅搗踊之図」

##### ①和歌祭と「餅搗踊」の再興

「餅搗踊之図」に描かれた事象は、それが雑賀踊と並んで和歌祭の代表的練り物としてよく知られた餅搗踊であるという限りにおいては、極めて明瞭なものである。ただ、そこに描かれた世界の意味了解へと踏み込もうとすれば、多くの明かされるべき問題群が立ち現れてくる。

まず何よりも私たちは、和歌祭及び餅搗踊に関することをどれくらい知っているであろうか。和歌祭に関しては、幾つかの研究がなされているが、餅搗踊とその再興に関わる議論はまだなされていない。「餅搗踊之図」に描かれた世界に分け入るためにまずなされるべきことは、ここでもまた、そこに描かれている事象に関する事実調査である。描かれた図像と表現を造形的に評価しようとする視点だけでは、描かれた世界の意味了解を果たすことはできないというのが、本稿における社会文化誌の立場である。

まず、和歌祭についてであるが、和歌祭の成立事情とその性格については、高橋修氏の次のような見解がある。

「戦国期、惣国・惣庄を主導していた土豪たちの多

くは、戦乱の渦中に没落していった。また庄・村規模の結合の場である宮座がいとなまれていた神社の多くは、兵火により失われてしまった。このような“荒廃”を前提に、この地（元雑賀惣庄：筆者）に臨んだ統一権力は、住民の地域的結合の中核となっていた社壇を復興することにより、その祭祀体系まで含めた、イデオロギー面での支配を強めていったのである。その過程で成立した和歌祭は、中世、この地（元雑賀惣庄：筆者）一帯の宮座等で行われていた民間神事・芸能を集大成した祭典、すなわちカーニバルとしての意味を担うことになった。」（文献：高橋修 1990年 87頁下段）

紀州、とりわけ「元雑賀惣庄」のイデオロギー状況、あるいは社会文化状況に即して和歌祭の成立を考え、和歌祭の性格を見てゆこうとするこの見解は、一般に地方史研究の立脚のともなる研究視点とも重ね合わせて、今後とも傾聴されるべきものである。しかし、和歌祭の成立とその性格を考える場合、祭礼行列の全体構成及び個々の練り物に即して子細に検討してみると、この見解では把握しきれない事実、即ち当時の紀州あるいは「元雑賀惣庄」という限られた時空間に据えられた視野では把握しきれない事実が次々と明らかになってくる。

和歌祭の行列構成を、最初の祭礼行列のものである元和8年（1622年）の行列次第書でみると、すでに指摘されて来たとおり、行列は「先の渡り」、「後の渡り」とされる神事に直接関わる行列（神幸行列）と、その間に挟まれる「練り物」という大きく二つの部分から構成されていることが分かる。更にまた、「練り物」の先頭部の大幌などは、商業を営むとは言え事実上紀州徳川家の重臣である茶屋小四郎が出し、最後尾の「面掛ケ、御ほこ、御剣、武具六具よろい」も紀州徳川家にゆかりのある者あるいは家臣相当乃至それに準ずる者たちによって担当されていたと思われ、町中から出される練り物はこれらの間に挟まれるような格好になっていることも分かる。練り物部分が更に入れ子構造のようになっていたのである（以上、後掲の表[和歌祭渡御行列一覧]参照）。

「先の渡り」の中には田楽法師たちがいる。彼らは職業的田楽法師で、元々は「比叡山之麓江州坂本村」に在住した「本座十三人新座十三人都合二十六人」の内の六人である<sup>(註2)</sup>。彼らは、渡御前の東照宮及びお旅所における神事で田楽の芸を奉仕するのであるが、「東照社縁起絵巻」（以下「縁起」とする）では、行列に供奉しているところと御旅所で刀玉（曲芸）などを奉納している姿が描かれている。また、寛政元年の上覧相撲の際に17代吉田追風が北町奉行所に提出した由緒書には、「十四代追風朝廷御相撲之式相勤申候 元和五年於紀州和歌山東照宮御祭礼御相撲之式依御頼御祭礼奉行朝比奈惣左衛門殿と諸事申談相勤申候依之御刀一腰拝戴仕候」<sup>(註3)</sup>とあり、「本朝相撲之司吉田家」の14代吉

田追風も職業的芸能者として和歌祭において重要な役割を担っていたことが分かる。伶人については定かではないが、日光東照宮や尾張東照宮の祭礼では、宮中から派遣されていた例もあるので、宮中からの派遣ということも考えられる。また、慶安3年（1650年）以降ではあるが、和歌祭挙行に際しては、京、大阪で活躍していた当代一流の狂言座や人形浄瑠璃座が招かれて、和歌浦で興行していたこと、並びに祭礼行列には練り物の最後尾の方に参加していたことも明らかになっている<sup>(註4)</sup>。以上のようなことは、和歌祭の成立とその性格を、「元雑賀惣庄」という地域的に限定された範囲ではなく、京、大阪における文化状況をも視野に入れたより大きな広がりの中で考えねばならないことを示しているであろう。

町中から出される「練り物」については、元和8年の最初の和歌祭では、各種の山車、仮装、踊りが渾然とした風流よりゆうの行列で練り出されている様子が見られる。その後「縁起」では、練り物部分の再構成がなされ、雑賀踊（前方）を先頭に各種の山車、仮装、踊りが続き、最後を雑賀踊（後方）が締めるという一定の構成が作られるようになってはいるが（後掲の表参照）、山車はいずれも謡曲や能・狂言で演ぜられるような故事などを題材にした「つくりもの風流」であり、仮装も唐人など代表的な風流の趣向である。踊りについても、念仏踊を風流化したものとみることができ、雑賀踊、汐汲み踊、餅花踊、順礼踊なども、趣向を凝らした風流踊そのものと言って間違いのないであろう。

和歌祭が紀州の農村、漁村で行われていた農耕予祝などの地域の生業と関わる民俗祭祀を母体としこれらを吸収・集大成したものであるとの、先の高橋修氏の見解は、仮説としながらも「さきらすりの部分は、もともと雑賀惣庄の鎮守矢ノ宮神前で行われていたであろう、庄民の農耕予祝の神事の流れをひくものではないか。」として、このような把握を他の練り物・演目にも敷衍することで導き出されるものになっている。しかし、正保3年（1645年）の和歌祭を描いたと考えられる「縁起」に描かれている雑賀踊の雛子方の所作・演技の様子は、元和・寛永期に江戸で流行したとされる泡齋念仏など、念仏踊のそれとよく似ている（後掲図1）。最近の三尾功氏の論文（文献：三尾功 2003年A 35頁）には、寛永12年（1635年）に雑賀踊が將軍家光の上覧に供されていることを示す文書が紹介されているが、文書では、雑賀踊は「風流之踊」と考えられている。寛文5年（1665年）の和歌祭を描いたと考えられる和歌祭礼図屏風（海善寺蔵）では、雛子方で鉦打つ者の姿は時宗系の念仏聖を思わせる僧衣を身に着けており、時期的にはその少し前の和歌祭が描かれたものと考えられる絵巻（わかまつり絵巻）では僧衣に花笠を被ったものになっている（後掲図2）。この僧衣に花笠を被り鉦を打つ姿は、その後の絵巻などでも引き続き

描かれているものである。矢ノ宮神社に伝わる伝説では、片足を上げて踊躍するささらすりの所作は、天正5年の信長の紀州攻めを撃退した際に、足に傷を負っていた雑賀孫一が歓喜のあまり踊ったことに由来するということになっており、元雑賀惣庄を支配した雑賀衆、あるいは門徒との特別な結びつきによって成立した踊りであるとの解釈も成り立つ。しかし、空也に始まるとされる踊念仏やそれが風流化した念仏踊においては、地面を足で踏みつけ、踊躍する所作は、むしろごく一般的なものである。また、ささらすりは放下や念仏聖の芸能でもある。後方のささらすりの一団が頭につけている角も恐らくは鹿の角であろうと考えられる。もしそうだとすれば、鹿の角は空也のシンボルでもあり、雑賀踊は念仏踊が風流化したもの、即ち念仏踊に趣向が凝らされ新たに風流として創案されたものと考えられる。確かに、風流化した念仏踊は室町末期には京に限らず各地に広まり、17世紀初期には、「元の雑賀惣庄の地」においても「民俗祭礼」に定着していた可能性もあり、その限りでは、「庄民の農耕予祝の神事の流をひくもの」との把握も成り立つ。しかし、雑賀踊が「風流踊」として、しかも町衆から出される風流行列の前と後を締める形で“二色”も練り物として出されているということであれば、そうした雑賀踊の性格を把握するためには、「元の雑賀惣庄の地」を越えた時空間において成立している風流という著しい社会文化事象に対する視野が不可欠なものとなる<sup>(註5)</sup>(文献：小笠原恭子 1977年)。

以上に見られるような和歌祭の様相は、京という当時の文化的高地からその裾野に広がる社会文化の大状況とその動向に対応した、あたかも“風流づくし”の一大ページェントとしてのそれである。「(元の雑賀惣庄の地) 一帯の宮座等で行われていた民間神事・芸能を集大成した祭典」というものではなく、都市的な、華やかに演出された雅やかで絢爛たる祭礼行列のそれである。それは、御三家の一つとして紀州徳川家が、当時のなお流動的な統治状況の中で仕掛けた戦略的な意義を有する“風流づくし”の一大祭典であつたらう<sup>(註6)</sup>。和歌祭の挙行に当たって、城下の町中、周辺の領民には、日光東照宮の祭礼においても見られるように、練り物、供奉、警固などに関わる諸役が課せられていたものと考えられるのであるが(文献：日光市1990年A, 倉地克直 1988年, 久留島浩 1986年)、家康を東照大権現として祀る官祭としての和歌祭に領民を動員し奉仕させるという、祭礼実施のための仕組みは、畿内の政治情勢をも視野にいたした君臣領民総参加の“風流づくし”の祭礼という全体構図の中に埋め込まれたものであつたらう。風流は、京という文化的高地を中心にして、当時の祭礼、更には社会文化状況全体を支配していた気分であり、祝祭を生きる民衆の心性に根付いたものであつた。民衆の祝祭気分とそれに基

づく参加は、風流ということにおいてのみ真に実現可能なものであつた。風流であればこそ民衆もその心性にそむくことなく参加することができたのである。和歌祭の成立は、このような民衆の心性に深く根付いた風流の気分を抜きにはあり得なかつたであろう。この意味で風流こそは、君臣領民総参加の和歌祭を可能にし、それを性格づけたものと言えよう。

このような和歌祭の在り方は、元和8年(1622年)に始まり寛文5年(1665年)まで続く。この時期の和歌祭を初期のものとするれば、初期の和歌祭は、寛文6年以降大きくその性格を変えることになる。寛文5年は、家康の50回忌に当たり、この年を最後に町中から出されている練り物の整理・縮小が行われたのである。

練り物全体としては、茶屋小四郎などの家臣相当乃至それに準ずるものから出されていたと思われる長刀振、赤幌、白幌、れんじゃく、山伏、猿引き、面掛、鎧武者はほぼそのままに残されたものの、元和8年以来、町衆から出されてきた練り物は、雑賀踊“一色”と唐船と鶴の傘鉾のみとなり、一気に整理・縮小されてしまうのである。元文10年(1738年)に書かれた全長の『和歌浦物語』には、縮小・整理後の祭礼行列の行列次第(後掲表)が記されているが、山車と踊りと仮装で華やかに彩られた“風流づくし”の祭礼行列は、日光東照宮の祭礼行列(千人武者行列)風のものに変容してしまっていることが分かる。

ではこのような転換は、どのような経過や意図の下になされたものであろうか。寛文5年9月11日の「御用番留帳」には、練り物の縮小・整理について次のような記録が残されている。

「当四月、五十年忌之御神事、思召儘ニ御勤被成候ニ付、来年よりは軽ク可被遊との義ニ而、御祭礼之時、当町中より出し候ねり物、古より御国ニ有之さいかおとり一色と、具足着、面かぶり、此三色計出し候、残ルねり物ハ無用と被仰出候」<sup>(註7)</sup>

藩主頼宣より、五十年忌を機に町中から出される練り物は、「雑賀踊“一色”と具足着、面かぶり」の三つで宜しいという指示が出されたのである。実際には、上述の如く「雑賀踊“一色”と具足着、面かぶり」以外にも練り物が出されており、指示どおりにはなっていない。次の「雲蓋院文書」は、先の「御用番留帳」と同じ日付が付けられているが、内容的には、この間の事情を伝えているものと考えられる。

「当四月、五十年忌之、御神事首尾能御勤被為成、御本望ニ被為思召候、殿様御病者之御事ニ御座候へハ、別而御大慶ニ被思召候、左候へハ和歌御祭礼数年無恙、当町中之者相勤、御機嫌ニ被思召候、最早従来年ハ軽可被遊と被思召候間、立願者格別、町中より御供ニ出候ねり物、是迄之十分一ニ可被仰付候間、左様相心得可申候、右十分一之積者、古より御国のおとり先年大猷院様(三代將軍家光：筆者)上覧ニも被為入候事

御座候間、此一色と具足着、面かぶり等を十分一之と  
ころへ積合可相定、立願之面々ニも右ニ随、御様子随  
分輕可仕候、以上」(註8)

この文書には、とくに願出のあったものは別扱い  
するとして、「ねり物は十分の一に縮小・整理する」、  
ただその内訳は「十分の一に雑賀踊“一色”と具足着、  
面かぶり”を加えたもの」にすること、「願出た面々  
もこうした縮小の趣旨に従うように」ということが記  
されている。縮小・整理後の練り物の構成は、この文  
書に記されていることに矛盾しないものになっており、  
内容的には寛文5年9月11日の「御用番留帳」に  
記されている指示が出されてからの経過が踏まえられ  
たものであると考えられる。とすれば、練り物の縮小・  
整理に関わる経過と事情は、その大筋でかなり明らか  
なものになる。50回忌を機に、藩主から「古より御国  
ニ有之さいかおとり一色と、具足着、面かぶり、此三  
色計出し、残ルねり物ハ無用」との、練り物の縮小・  
整理の指示がだされ、これに対して継続して出したい  
と願出するものがあり、そうしたものの願出にも配慮  
して、先の「雲蓋院文書」に記されている決定がなさ  
れたのである。結果として、寛文6年以降には全長の  
『和歌浦物語』に記述されているような武者行列風の  
祭礼行列になった、というように考えられるのである。

それでは練り物の大幅な縮小・整理の指示を出した  
頼宣の意図は、どのようなものであったのか。先の寛  
文5年9月11日の「御用番留帳」や「雲蓋院文書」で  
は、練り物を出している町中に対する負担軽減という  
ことになっている(文献：倉地克直 1988年)。ただ、こ  
うした配慮がなされる状況があったという想定も可能  
であるが、多分に名目的なものということも考えられ  
る。頼宣の縮小・整理の指示に対しては、やはり高橋  
修氏のこれまで有力視されてきた解釈として、「(和歌  
祭は)次第に膨張し、やがて主催者である藩側の意図  
をはるかに超える盛況さを呈するようになった」(文  
献：高橋修 1990年 88頁)からであるというものがある。  
確かに、縮小・整理に関して上述したような経過  
があったとすれば、頼宣の当初の指示と比べてより多  
くの練り物が残されることになっており、こうした解  
釈のよりどころの一つとすることも出来るかもしれない。  
しかし、こうした解釈を採用することはできない  
であろう。初期の和歌祭の祭礼行列の動向を残されて  
いる資料で辿って見ても、「膨張」という事実はみられ  
ない。元和8年(1622年)の祭礼次第書と「縁起」(正  
保3年 1645年)とを比較してみると、確かに雑賀踊  
“二色”が加わるようになってきているが、こうするこ  
とで町中から出されていた練り物が、当初の渾然とし  
た状態のものから、雑賀踊を先頭と後尾(最後尾は鶴の  
傘鉾である)とする一定の構成を有するものへと形を  
整えられたと考えられるのであって、練り物の数をみ  
てもこの間に練り物が「膨張」しているというよう

状況は見られない。むしろ仮装と思われる練り物は大  
幅に減ってさえいる。その後、寛文5年まで町中から  
出されている練り物の構成に大きな変化はない。山車  
については、「縁起」では、唐船、高砂、富士、唐子、  
山路、草刈、餅搗踊の餅搗臼台、釜掘が描かれてい  
るが、和歌祭礼図屏風には富士と唐子が描かれていな  
い代わりに鷲山と石引きが描かれている、という程度  
の違いでほぼ同じである。また、踊りについても、し  
おくり踊、雑賀踊“二色”、餅花踊、順礼などで、ほ  
ぼ同じものが描かれている。仮装も大きな違いはない。  
後掲の表でみると和歌祭礼図屏風に描かれた寛文5年  
の祭礼行列では、「縁起」に描かれているものと比べて、  
町中から出される練り物の最後尾に置かれる鶴の傘鉾  
の後に多くの練り物が加わっているが、いずれも町衆  
から出されたものではないと考えられる。立花踊と「天  
下一出羽」の駕籠は、1650年以降和歌浦で祭礼に合  
わせて藩主催の興行が行われるようになる狂言一座及び  
浄瑠璃一座のもので、町衆から出された練り物では  
ない。以上のようなことから、当初渾然としていた町衆  
から出される練り物に一定の形が付けられて、「風流づ  
くし」としての和歌祭の行列構成が整えられ、そうし  
たものが定着していったというように考えられるので  
ある。成立当初の風流を極めた気分は、縮小・整理さ  
れる以前にすでに相当に定形化しコントロールされた  
ものになっていたものと考えられる。

もともと「先の渡り」と「後の渡り」は日光東照宮  
の祭礼行列(千人武者行列)に類似しており、また、  
練り物の内、家臣相当乃至それに準ずると思われるも  
のから出されてきた面掛、鎧武者、山伏、猿引きは、  
日光東照宮の祭礼行列にも出されているものである。  
寛文6年以降は、こうしたものが残される一方で、町  
中から出されていた殆どの練り物(風流)が縮小・整  
理されてしまったために、和歌祭は、日光東照宮の祭  
礼行列に近い構成のものになってしまったのである。  
日光東照宮の祭礼行列は、久能山から日光への家康の  
改葬行列を元にしており、徳川政権の価値観や秩序感  
覚、あるいはイデオロギーを最も忠実に  
体現したものと考えることができる。和歌祭は、徳川  
政権の強力な軍事的支配体制の下で確立された政治  
的統治システムに、より親和的なものへとその性格を  
変貌させられることになったのである。和歌祭が始め  
られる17世紀前半期とは違って、寛文期には徳川家を  
頂点とした軍事的・政治的体制及びこれと一体化した  
厳格な身分制支配体制が構築されており、家康の50  
回忌を契機にこうした近世的統治システムとそれに見  
合うイデオロギーに、より適合的な祭礼行列へと再編  
成されたと考えられる。

このような祭礼行列の性格の変貌は、寛文6年以降  
の練り物が整理・縮小された後の和歌祭を描いた二つ  
の絵巻物における描写と表現からも窺い知ることがで

きる。一つは、縮小・再編後それほど年数を経っていない元禄(あるいはその前後)期の和歌祭が描かれたと思われる絵巻である。順に白幌、赤幌、連尺、長刀振、猿引き、鶴傘鉾、乗馬雲蓋院僧正、山王神輿、東照権現神輿、曼荼羅神神輿、乗馬神主、雑賀踊が描かれているが、繰り出し順が大きく異なっていることや当然あるはずの唐船や面掛けなども描かれておらず、相当の欠落と錯簡がみられることから、この絵巻では、練り物縮小後の祭礼行列の全体をみることは出来ない。しかし、この絵巻からは、祭礼行列の全体的雰囲気を読み取ることはできる。町中から出されていた練り物でわずかに残されることになった雑賀踊の場面では、太鼓打ちは野郎髷にだり帯という当時の人気歌舞伎役者さながらの扮装であり、風流の気分が引き継がれ残されたものになっているのであるが(後掲図3)、行列参加者や警固の表情・仕草は皆一様に厳めしく描かれており、趣向を凝らした華やかな“風流づくし”の行列が描かれている「縁起」に比べて、厳粛な祭礼行列の様子が表現されるものになっている(後掲図4)。

もう一つの天明3年(1783年)の和歌祭を描いたと考えられる和歌祭行列之図は、行列全体が詳細に描かれており、その全体構成を把握することができる。後掲の表は、描かれている渡りものと練り物を一覧に書き出したものであるが、全長の『和歌浦物語』(1738年)における記述とほぼ一致する。行列構成には、この間に大きな変化がなかったことを示している。この絵巻に描かれた行列参加者や警固の表情と仕草には先の絵巻と共通するものがみられ、やはり堅苦しく、厳粛な武者行列風の祭礼行列を表現するものになっている(後掲図5)。こうしたことは、寛文5年をもってなされた練り物の縮小・整理が、単なる練り物の縮小・整理というのではなく、日光東照宮の祭礼行列に類似した厳粛な武者行列風のものへとその性格を大きく変貌させるものであったことを示しているであろう。

このような日光東照宮の祭礼行列と類似した武者行列風の和歌祭に再び華やかな風流を呼び戻すものになったのが、寛政12年(1800年)に高市志友によって再興された餅搗踊である。当時の和歌祭で、当初から町衆によって担われている雑賀踊、唐船、鶴の傘鉾以外に、幌や面掛けなどの練り物も町衆が担うようになっていたかどうかは不明であるが、いずれにしても寛文5年をもって整理された餅搗踊が町衆によって再興されたことは、文字通り画期的な出来事であったろう。初期の和歌祭では、餅荷い、餅花、烏帽子着、餅搗踊(杵持ち、白引き、手合せ)、囃子方(笛、太鼓、鼓)、餅花傘鉾が一つのまとまった練り物として出されていたものと考えられ、餅搗踊は、多種の演目が複合的に構成された練り物という点で雑賀踊に匹敵するものであった。高市志友が「其旧を正し、新たに一二の作手をくはへ、これを再興」(文献：高市志友他 1996年 第

1巻 315頁)した餅搗踊も、烏帽子着を先頭に、団扇太鼓(初期の和歌祭では巡礼踊として独立して出されていたものをアレンジしたものと考えられる)<sup>(註9)</sup>、餅花踊、「餅搗踊(白曳、杵持ち、手合せ)」(以下では、多種の演目の複合的構成を有する餅搗踊の中の一つの演目としての餅搗踊という場合には、「餅搗踊」と表記する)、囃子方(笛、太鼓、鼓、摺り鉦)、餅花傘鉾という多種目の演目が複合的に構成されたもので、その再興は縮小されていた和歌祭の練り物部分(とくに元々町衆によって出されてきたもの)の雰囲気を一変させるものであったと思われる。囃子方がまだ振袖姿で描かれている点からみて餅搗踊の再興後間もなく作成されたと考えられる着色の刷物(後掲図6)があり、それには雑賀踊と餅搗踊の二つの練り物だけが上下に描かれているが、再興された餅搗踊に対する高い注目度を示すものであろう。

餅搗踊が再興されて以降の“消息”を窺わせる興味深いエピソードが、川合小梅の日記に記されている。日付は、嘉永4年4月18日で、再興後50年を経ている。

「…板メのじゅばん着ておどりあるく者、女の子どもかけて十四五人有。女がた二人、是はきのふ和歌御祭礼に餅つき踊りに出たる者のよし。かの男ら踊る者紫のちりめんの手拭にて顔はつゝみ、目計出し有之、誰とも不知。主人夕方北野へ行し道にて大鈴木の門にて踊り居て、かの者しき(指揮)して、よく〜見れば是は表具師のよし也。此度は賑やかにせよと上よりの内々御すゝめゆへ、高なしにて足袋のまゝ座敷へあがりくるよし也。御殿の女中等棍取へ参り居て、此よし一位様へ申上るとの事ゆへ、皆々大にはづみ、手習子らまでじゅばん(襦袢)にぬいやら色々りっば(立派)にして揃ひ行よし。一人まへ至てけんやくしても一両より下にては上らぬよし。家のひん(貧)福により力一ぱいはづみ出す。…」(『小梅日記』東洋文庫 第一分冊 54頁)

新しいお旅所が建てられ、不老橋が架けられた年の和歌祭の翌日の事である。「此度は賑やかにせよと上よりの内々御すゝめ」があり、恐らくは例年にも増して賑わしく華やいた和歌祭の祝祭的雰囲気と興奮が翌日まで続いていたのであろう。そして、その華やぎの渦中には餅搗踊があったということである。幕末に至っても餅搗踊は、その風流の華やかさと気分を失っておらず、民衆の関心の的となっていたと思われる。

餅搗踊の再興当時、高市志友は、総田屋平右衛門と並んで急速に拡大する和歌山城下の出版事業の中心人物の一人になっていた(文献：須山高明 2003年)。また、歌舞伎を興行するなど城下における文化事業のプロデューサーの役割をも果たしていたと思われる。1796年(寛政8年)には、1780年代に始まる各地の名所図会刊行の流れにも大きなインパクトを与え、後世、名所図会の白眉と評価されることになる『紀伊国名所図会』

出版の官許を得ており、餅搗踊の再興が図られていた時期にはその編述作業に取り掛かっていたと考えられる。「郷里に勧請するところの神祠といえども、一村の生土神とするものは、其来由および四季の祭祀等に至るまで、くはしく是を載す」(文献：高市志友 1996年)という徹底した調査研究を旨とする編述方針に従って、和歌祭に関しても精力的な調査研究を行ったであろうことは想像に難くない。そのような調査研究の過程で、今は途絶えている餅搗踊が、かつては彼が居住している広瀬から出されていた練り物であることは当然の如く知りえたであろうし、また餅搗踊が初期の和歌祭ではどのような構成の練り物であったかも知りえたであろう。高市志友をもってすれば、餅搗踊の再興は、十分に可能な事であったと言えよう。

ただ、寛文5年(1665年)をもって廃絶され、しかも複合的な構成を有する華やかな練り物が、藩祭としてより厳粛化されたものになっていた和歌祭に再興されるのは容易ではなかったはずである。やはり再興を可能にした背景をも見なければならぬ。即ち、開かれて以降およそ200年間における城下町としての経済的発展、この発展を担ってきた町衆が生み出す新たな都市的文化とその成熟、こうした城下200年間の社会的・文化的状況における歴史的展開をその背景としてみておかねばならないであろう。餅搗踊の再興は、和歌山城下200年の経済的・社会的・文化的発展と変容を象徴的に示す出来事であったと考えられるのである。

寛政12年(1800年)に高市志友によって餅搗踊が再興されることで、和歌祭に再び華やかな風流の気分がもたらされるところとなったが、これを画期とすれば、寛文6年以降餅搗踊が再興されるまでの和歌祭を中期の和歌祭とし、餅搗踊再興後幕末まで続く和歌祭を後期の和歌祭と位置づけることも出来る。維新で中断し、明治以降引き継がれることになるのは、この後期の和歌祭である。

餅搗踊の再興が以上のような和歌祭の歴史的変容と和歌山城下の歴史的発展を背景として把握されるものであるとすれば、「餅搗踊之図」が何らかの事情で餅搗踊の再興を記念すべく描かれたものであろうこと、言はば「餅搗踊之図」は描かれるべくして描かれたものであること、こうしたことが自ずと了解されてくるのである。初期の和歌祭とは全く異なる状況下で再興された餅搗踊は、これを実際に演じた民衆にはどのような意味を有するものであったのか、あるいはこれを描いた者の心意とはどのようなものであったのか、こうした問いへの解答が、「餅搗踊之図」に表現された意味世界の読解の課題ということになる。

## ②「餅搗踊之図」に描かれた世界

「餅搗踊之図」(後掲図B)の読解が試みられる場合に、まず注目すべき全体的な表現上の特徴は、餅搗の図と餅搗踊歌という文字とが一体のものとなって画面が構成されているということである。文字の部分は、右から左に見てゆくことになる。まず最初に見ることになるのは、次の「餅搗踊哥」である。

若松の枝葉しげりて  
 栄ふるは実太平の  
 時なれや弓は袋に  
 太刀は箱をさまる  
 御代のしるしとて  
 神の恵みをすゞしめの  
 きねがつゞみも  
 拍子よく扱も揃ふた  
 よい子の子いつか  
 おなかに子もち月  
 や、うむ事も  
 安らかにいわるの  
 もちはつくとも  
 尽じエイサッサ  
 親うむ子うむ  
 エイサッサ孫うむ  
 彦うむエイサッサ  
 末廣かりて万々歳  
 松のさかえそ  
 めてたけれ

天下泰平、子孫繁栄が始め五七調でその後は七五調で弾むように歌い上げられた祝歌である。天下泰平をもたらし東照大権現家康と徳川家に対する型どおりの賛美であるが、絶えることのない新生と現世の生の永続化が謳歌されている。誠に目度ぬ民衆の祝歌である。この祝歌に更に歌が続く。

わかのうちらや  
 あし辺のたづの  
 こゑはかり  
 浪にきこえて  
 立かすみ哉

この歌は、最後の勅撰和歌集である統新古今集に採られている元参議行忠の詠んだものであるが<sup>(註10)</sup>、このような歌の引用は、作者が相当の教養人であることを示している。歌は、赤人の万葉歌の本歌どりで、図像としては描かれていない背景の景観描写が行われていることになる。祭礼行列が渡御・還御する場所が東照宮の神聖な境内であると同時に、餅搗踊が演ぜられ

るのは、赤人の万葉歌に詠まれた和歌の浦であることを、効果的に示しているであろう。

続いて、丁度餅搗踊が演ぜられている図の上部に、図に対応する内容の短歌が二首配置されている。言葉が弾む、調子のよい歌である。

ゆふだすき

かけつ、もちを  
つくきねの  
音もよいから  
米をかしわ手

人こゝろ

只丸かれと  
つくもちの  
神のかゝみも  
きねか習はし

文字は、上代様を思わせる書体で、伸びやかな筆致で記されている(後掲図B参照)。こうした書体、筆致、歌の内容には調和を見ることができるが、描写されている図像とも響きあうものになっている。

図像は、右から左に行進するものになっている。描かれている図像は、注意深くみると、恐らくは時を経てかすれてきていたのであろう、描線が何者かによってなぞり書きされているところが多々見出される。絵のオリジナルな表現は少なからず損傷を被っているが、幸いにもオリジナルの絵が失われてしまう程のものにはなっていない。

行列の先頭には、その周りを餅花踊の踊りたちが踊ることになる傘鉦とその持ち手が、こちら側を向いて立ち止まった姿で描かれている。続いて再興された餅搗踊を先導する烏帽子着とそれに続く「団扇太鼓」と餅花踊の一団が描かれている。烏帽子着と一団の「団扇太鼓」や餅花踊の取り合わせは、風流化した念仏踊を思わせるが、先導する烏帽子着は元服した者であることをも表す。実際、町の若い衆で元服した男子がこの役を勤めているものと思われる。「団扇太鼓」の5人は、正面を向いた同じ踊りの所作で描かれている。花笠に揃いの花柄模様の振袖姿は、幾分小柄で初々しい。餅花踊の5人は、団扇太鼓の5人と相対する格好で後ろ向きに、やはり同じ踊りの所作で描かれている。餅花をかざし、花笠を被り揃いの振袖に青色の入った花柄の帯の後姿は実に可愛らしい。烏帽子着に先導された「団扇太鼓」と餅花踊の一団は、元服前の町の女装した少年たちであろうか。

次は、画面の丁度中央部に描かれている「餅搗踊」である。餅搗の白と二人の手合わせを乗せた台車を引く6人の白引は、大柄の楓の染め模様のある揃いの半襦袢で、引き綱を力強く引く仕草に描かれている。台

車を取り囲むように8人の杵搗は、鮮やかな赤い頭巾に縦じまの揃いの着流しの出で立ちで、杵を構えるいなせで凛々しい姿に描かれている。二人の手合わせが、白引と杵搗に取り囲まれて中央の台車に乗っている。高島田に髪を結び上げて簪と櫛を飾り、縦じまの着物に鮮やかな赤い前掛けをつけている。両肩脱ぎにした上半身は花柄と縞柄の襦袢姿といういでたちで、手ぶりも艶やかに踊っている。高市志友は、『紀伊国名所図会』の中で「嬋娟たる鬢づら、拗柳たる黛にはあらねど、ふつ々かならざる美男子に、紅粉の粧を借り、是を手合の婦として」と言っているが、女装の二人の手合いのすらしとした立ち姿は、さながらに垢抜けした歌舞伎役者のそれである(後掲図7)。揃いの縦じまの着流し姿で台車と杵搗の後に続くのは、笛、摺鉦、太鼓、鼓の囃子方である。この図像上部に書き記された餅搗踊歌の唱和がお囃子とともに聞こえてくるような図である。

不自然な誇張なしに、また技巧を弄せずに描き分けられた踊り手たちのきりりと引き締まった表情には、それぞれに自ずと自負や誇りが漂っている。民衆の日常の生活臭は消え失せ、集合的気分によって生み出される趣向が屈託なく演じきられている。演技には微塵も緩みや照れが見られない。「餅搗踊之図」に描きだされているのは、新しい生によって現世の生の永続化が図られる風流の時空間である。演技が非日常として生きられることで、新たな生が生まれる。生を一回性のものとして生きる風流の精神は、演技が非日常として演じ切られるところに発現するものであろう。「餅搗踊之図」における演ずるものに対する曇りのない表現は、風流を洗練された芸能として生きる民衆の心性を見事に描出している。民衆によって再興された餅搗踊は、民衆によってなによりも洗練された芸能として生きられている。「餅搗踊之図」に描かれた図像と表現は、そうした民衆の生きられた風流の世界を開示している。

それにしても「餅搗踊之図」における描写と表現は、単純にして素朴である。表情の表現には、さほどのバリエーションがあるわけではない。目を幾分吊り上げた表情、力を入れ踏ん張っている表情、どこか楽しげな表情、これらがごく単純な描線で描かれているのみである。台車や鼓などの物の描写は、人物のそれと比べれば、拙劣でさえある。描写力は職業的絵師の技量にはるかに及ばないであろう。優れた職業的絵師の技術とそれに裏打ちされた表現力をもってすれば、造形的にははるかに優れた作品に仕上げることも可能であったろう。純粹に造形的な視点で見ると、卓越した作品と評価できるものではない。しかし、「餅搗踊之図」に見られる表現は、野卑なところがなく上品で、それでいて親しみのあるものになっている。こうした表現が成り立つのは、描く者の技量と感受性という個人的資質を抜きにしては考えられないにしても、むしろ

ろそれ以上に描く者と描かれる者との相互に交感し合える関係性が見事に反映してのことであろう。不自然な誇張なしに、また技巧を弄せずあるがままに描き分けられた餅搗踊を生きる人々の姿と表情は、唯一無二のかけがえのないものとして見事に表現されている。自分たちの仲間により再興された餅搗踊を踊り、またこれを自分たちのこととして見ることのできる民衆によってのみ生み出しうる表現であり、これを傍観する他者によっては決して生み出しえないものに思われる。描く者が描く対象を“我がこと”としてそれに一体化しうること、こうした関係性が存在するところで初めて可能となる表現であろう。

勿論、町には本来の町衆というべき家持ちもあれば借家人もある。商家の主もあれば奉公人もあろう。出入りの職人もいたであろう。風流は、こうした階層化された現実から人々の意識を解き放ち、一体化した共同感情を生み出しているのである。「餅搗踊之図」には、町の人々の日常が写し取られているわけではなく、そうした意味では美化された幻想の世界、即ち理想化された風流の世界が描かれているともいえる。しかし、「餅搗踊之図」には、実際にこのような非日常が風流として、“ひととき”生きられているのであり、その限りない“風流のひととき”が描かれ、一つの図像となっているのである。民衆が唯一無二のものとして生きる風流は、こうした二元化された世界においてはじめて現実的なものになっているのである。決して同時には生きられることのない日常性と非日常性に二元化された世界が現実のものとして生きられるところに、図像の意味世界が広がっているのである。描き手自身によっても恐らく完全には意識化され自明化されてはいないであろう表現の世界にこそ、唯一無二の“ひととき”に限りある現世の生を生き尽くそうとする民衆の情念の世界が開示されるのである。ここには、日常を支配する身分制や階層化された“憂き世”から解放された、生の永続を謳歌する民衆の生きられた姿が、開示されているのである。

## 2) 「砂持之図」

### ① 享和元年の「砂持」

「和歌御祭礼渡物之内餅搗踊之図」の後半部に描かれている「砂持之図」(後掲図A)は、前号で確認した通り、享和元年(1801年)に行われた日前宮の砂持を描いているものである。この砂持について日前宮砂持絵図の冒頭に記されているところから従えば、「日前宮道作りとて、瓦町の東より秋月村の入口迄道作り砂持所有之」ということで、大橋から日前宮に至る道で瓦町の東より秋月村の入口までのおよそ1kmほどの道普請が行われ、これに対して砂持が行われたというのである。大

橋から日前宮に至る道は龍神街道ということで道自体はあったわけで、おそらくは拡幅工事が行われたものと思われる。大橋東詰は和歌川、内川使つての輸送における物資の集積地になっており、道普請が行われた当時は、『紀伊国名所図会』によれば、「橋の東詰には、朝には未明より多くの菜蔬をになひ集い、萬町の市に積みおくれれば、早午時のころにいたるに、瓦町の瓦これまた爰にあつめて、諸国に運送す。夕気にむかへば、西南の郷中より、茄子・瓜・西瓜、すべての蔓物、高野山領の西郡柿、其余の菓物積み下つて、田中町の問丸に積み込むほどに、終日仲衆が水揚のこゑたゆることなく、其嘔啞しきこと、あたかも樂戸の善才、ひとしく合せ奏するににて、誠に繁華の地といふべし」(文献：高市志友 1996年 第1巻 43~44頁)という状況であり、道普請は、日前宮への参拝者や荷車や荷を乗せた馬などによる混雑を解消するためのものであったろうと考えられる。このような道普請に用いられた砂は船で運ばれてきて大橋東詰に山のように積み上げられたとあることから、和歌川や内川の浚渫土が当てられたものと思われる。物資輸送ルートの大橋・確保という点では一石二鳥のような土木工事であった。砂持に参加している町は30以上に上るが、前号で見たとおり、和歌川や内川を物資輸送ルートとして利用していたと思われる商人たちがいたところである。これまでのところ藩の関与を示す資料は見つかっておらず、この土木事業は、物資輸送ルートを直接・間接に利用している商人たちによって企画された、町衆による公共事業であったと考えられる。砂持世話人は大橋東詰に近い東田中町の山家屋太郎兵衛が勤めており、この地の有力商人の一人であったろうと思われる。砂持は、「町々の人々思々に、荷持、或ハ段尻、砂引車ニ而、笛、太鼓、三味線ニ囃子立、男女中とはす砂持いたし候事、古今珍敷人数賑ふ事限り無シ」(日前宮砂持絵図の序言)という次第であったが、風流が行われるのは、地霊を鎮め工事の安泰を図るための呪術的な意味合いからとされ、砂持ちが祝祭気分の中で行われることは異例のことではなかった(文献：岩井広實 1987年)。和歌山城下では享保5年(1720年)に鷲之森別院の地つきが風流を極めたものとして記録に残されている(文献：鈴木雲溪 1929年)。京、大阪では、風流を極めた砂持が多く行われたことが知られている。とくに、川の浚渫と浚渫土砂を使つての普請には、こうした土木工事には風流はつき物であった(文献：福原俊雄 1985年及び1991年、谷川健一他 1970年)。

### ② 「砂持絵図」に描かれた世界

「砂持絵図」には、榊を先頭に8つの山車が描かれているが、前号で見たようにその殆どは大橋東詰乃至近接する町のものである。図は右から左に砂が運ばれ



る様子を描いており、現在の巻子の状態では、「餅搗踊之図」に続いて「砂持絵図」の後ろの方から図像を辿ることになる。このような仕方では図像を辿ることができるが、本稿においては、「餅搗踊之図」において図像を辿ったように、砂持の先頭部分から、従って左から右に図像を辿るものとする。

「砂持絵図」の特徴は、「餅搗踊之図」の場合には図像と餅搗踊歌を記した文字とが一体のものとなって画面が構成されていたのに対して、砂を運ぶ山車や人々と背景として描かれている山や集落とが一体のものとなる画面構成がなされている点にある。

まず、背景を左から右に見てゆこう。大日山とそれに連なる山々、福飯ヶ峰とその周辺の山々、名草山などが、順に描かれている。これらの山々は、連なる山々とその山容が巧みな筆遣いで表現されている。これらの山々の前面には一面の水田が描かれ、山すそなどの所々に集落が描かれている。この約90度で展開されるパノラマは、豊穡な生産の場であり、生活の営まれる空間であるとともに、太古の神話の世界へも連なっている。前面に広がる豊かな水田には古代の条里制の遺構が残り、かつてここは日前宮領でもあった。福飯ヶ峰の麓近くには津秦天満宮が描かれ、その後方には描かれてはいないが竈山神社が位置し、福飯ヶ峰の背後には伊太祁曾神社が鎮座している。このパノラマはまさに神話的景観である。このうまし景観に親しんでいたであろう人々にはこの「砂持絵図」の背景として描かれている景観の有している意味はしかるべく了解され得るものであったろう。

背景から砂を運ぶ山車や人々に目を転じてみよう。山車行列の先頭は沢山の提灯をぶら下げた筐を載せた台で、揃いの上着をもち肩脱ぎにした襦袢の四人がこれを担いでいる。この後には、大きな風流笠を取り付けた提灯台車(茶屋町)、赤い鯛の作り物の台車(新式丁目)、前髪の若衆たちがひしめき合うようにして引いている、やはり大きな風流笠を取り付けた太鼓櫓を載せた大きな竜船台車、神官姿の男たちに引かれる短冊を沢山つけた櫓を取り付けた台車(新富町)、「砂持」・「すなもち」と書いた5本の幟、竜船に幟を取り付けた太鼓櫓を載せた大きな台車(橋向町)、砂持丸と大書された帆を揚げた宝船台車(東瓦町)、色紙を沢山つけた植木を桶の作り物に乗せた台車(茶屋町)、最後に風流傘を取り付けた白搗台車(新町)、これらが右から左へと威勢よく引かれている。これらの台車の前後に狐、福祿寿、唐人などに仮装した者たち、獅子や長刀振りが、それぞれに所作をしながら、入り乱れるようにして行進している。更に一番手前側(画面では下のところ)には、それぞれにもっこや板でかがいしく砂を運ぶ者たちがある。その中には、小さな子供たちの姿も見える。

台車を連ね、のぼりを立て、仮装した者たちのこの

行列は、恐らくは竣工前日となる4月10日に繰り出されたものと思われ、大橋東詰及び隣接する町々(町組)の活躍が描かれているものと考えられる。とくに若衆鬘姿の活躍ぶりが目に止まるが、若衆たちの活躍ぶりは祝祭性の現われでもあろう。この祝祭としての砂持は、初期の和歌祭の“風流づくし”の祭礼行列と共通する気分で満ちている。その行列には、民衆の間に根強く残る風流の心性が宿っている。「餅搗踊之図」の洗練され芸能化された風流に対して、「砂持絵図」では原初の風流が生きられているということができよう。

しかし、この原初の風流行列でひしめき合い、あるいは群がるようにして台車を引く人々、幟を立て、仮装する者たちの顔をよく見ると、皆、何者かにその元の描線をなぞられて、そのオリジナルの表情は失われてしまっている。その多くは貶められ無残なものに成り果てている(後掲図8)。NYPLでの実物調査の折に、絵全体から受ける印象が「餅搗踊之図」とは違い、ポスターカラーでベツタリと着色されたようにみえたのも、均一でくっきりとしているように見えたのも、元の描線が乱暴になぞられていることによるものであったのだ<sup>(註11)</sup>。拙劣で乱暴ななぞりのために、オリジナルの表現は失われて別の絵のようになってしまっている。描線がなぞられるなど、絵に手が入られることは決して珍しいことではないが、銘も記されず、落款が押されることもない民衆の絵は、作者の手を離れるとその表現をまっとうすることが極めて困難なのである。この「砂持絵図」の辿った運命は、そうしたことを如実に物語っている。私たちが、「砂持絵図」に描かれた世界へと分け入るためには、心無い描線のなぞりを免れて辛うじて残されているオリジナルの表現を探し出し、これを手がかりとして「砂持絵図」に描かれていたであろう、オリジナルの図像を手繰り寄せる以外にないのである。

よく見ると幸いにも、群衆の中に奇跡的にもとの姿と表情を失っていない者がいる。沢山の短冊で飾られた櫓を取り付けた台車を引く神官姿の男たちに注目してみよう(後掲図9)。画面の向こう側、一番手前で引き綱を手にしている男は、誇張や技巧のないおおらかな描線で、神々しいまでの姿で描かれているのではない。技量という点では職業的絵師のそれに及ばないものの、このような単純でいてどこか上品な表現は、注意深く視線を凝らすと、他にも見出すことができる。これらの断片化した表現を掘り出し、手繰り寄せることで見えてくるのは、下卑ることなく嬉々として集合し屈託なく砂を運ぶ民衆のおおらかな姿である。「砂持之図」は、このような民衆の躍動する姿を神話的景観の下に展開させているのである。こうした図像から立ち上がってくるのは、太古から連綿として受け継がれてきた豊穡な生産と生活の場に対するおおらかな謳歌であり、それを領有する者たちの屈折のない喜びの表

現である。いまだ呪術の磁場の圏内にあって始原の風流を生きるものの表現である。敢えて言うならば、民衆による“国生み”の図とも言えよう。描いた者にそのような自覚があったかどうかは別として、民衆によって描かれた現世謳歌の宗教画とも言うことができるかもしれない。

しかし、「砂持之図」に描かれた非日常の祝祭の反面には、抑圧的な身分的秩序があり階層化された現実が超えがたい日常として存在している。この絵には、日常を根底から掘り崩し破壊する混沌とした無秩序が描かれているわけではない。町々から繰り出された山車には砂が満載され、掛け声を合わせた民衆によって先へ先へと運ばれている情景は、この始原の風流が町々の町衆によって組織されたものであることを雄弁に物語っている。この絵においておおらかに表現されている非日常は、やがて日常へと回帰することを余儀なくされている自足的で完結された世界でもある。

### 3) 二つの集団肖像画

以上で読解が試みられた「餅搗踊之図」と「砂持之図」は、すでに明らかな通り二つの別々の事象を描いたものであるが、これら二つの絵の関係は、どのように考えればいいのかであろうか。現在、一卷の絵巻になっているが、実物調査では二つの絵が繋ぎ合わされたものであることが明白になっている。「餅搗踊之図」と「砂持之図」とには継ぎ目があり、その継ぎ目が丁度裏打紙の継ぎ目と重なっている。「餅搗踊之図」と「砂持之図」ではそれぞれ裏打紙の状態も異なっている。別々に表装されていたものが、何らかの事情で繋ぎ合わされ一卷の絵巻に仕立てられたのである。従って、「餅搗踊之図」と「砂持之図」は元々別々に描かれたものであり、描かれた時期も異なると考えられるのである。

描き手の特定が困難であることは、すでに前号でも述べたとおりであるが、少なくともこれら二つの絵の描き手は、同一人物と考えてよい。二つの絵におけるオリジナルの描線の描き方や表現に共通するものがあり、両方に記されている文字もその筆致は酷似している。同じ描き手によるものと判断し得る。

描かれた時期については、「砂持之図」は享和元年(1801年)の日前宮の砂持を描いたものであること、従ってまた、ほぼその時期に描かれたであろうということがすでに明らかになっている。それでは、「餅搗踊之図」は、何時頃に描かれたものであろうか。『紀伊国名所図会』には、餅搗踊が再興されたときの和歌祭が描かれていると考えられるが、「餅搗踊之図」には、『紀伊国名所図会』の餅搗踊の図にはない摺り鉦が入っているのと、囃子方の衣装が異なっている点で相違が見られる。摺り鉦は再興された当初の餅搗踊にはなく、その後付け加わるようになったと思われること、また、

囃子方の衣装も再興された年にはまだ振袖であったものが、その後、「餅搗踊之図」に描かれている縦じまの着流しに変わったと思われること、こうしたことから、「餅搗踊之図」は、「砂持之図」のあとに描かれたものと考えられる。ただ、文化10年(1813年)の和歌祭の次第書では、『紀伊国名所図会』にはない音頭が入っているが、「餅搗踊之図」には描かれておらず、こうした点からは「餅搗踊之図」は、文化10年(1813年)より前に描かれたものと考えられる。また手合わせの髪形は、『紀伊国名所図会』の図に描かれているのと同じく高島田に結び上げた特徴のあるもので、寛政から文化の初めあたりのもと考えられることから、「砂持之図」が描かれた1801年以降ではあるが、それからさほど年数を経ない時期に描かれたものと考えられる(\*)。

\* 前号では、「餅搗踊之図」は1800年の再興を記念して描かれたものとの推定から「砂持絵図」より先に描かれたものとの判断がなされていた。本号における記述はその後の調査研究を踏まえて、前号の推定を訂正するものになっている。

以上のことを確認した上で、二つの絵の関係について考察を進めよう。まず「砂持之図」が描かれていて、次いで「餅搗踊之図」が描かれたわけであるが、「砂持之図」は元々卷子状にして保管されていたのではなく、折りたたまれた状態で保管されていたと思われる。「砂持之図」は、縦が約25cm、横が約40cmの和紙を横に8枚繋ぎ合わせたものに描かれている(一番左のところと一番右のところそれぞれ幅が約35cm、約27cmと短くなっているが、一番左のところは、卷子にする際に軸棒に貼り付けた分が短くなっているものと思われる、一番右のところは、「餅搗踊之図」と繋ぎ合わせる際に切り取られことによるものと思われる)。従って7箇所(一番左の紙に継ぎ目がある)であるが、こうした紙の継ぎ目とは別に破損した箇所を修理するために縦に切り取られその上で繋ぎあわされたところ(こうしたところは絵にずれが生じている)が、一定の間隔で8箇所ある。こうした修理跡は、折りたたんだ際の折り目であったと考えられ、「砂持之図」は大体35cm程度のものに折りたたまれた状態で保管されていたものと思われる。これに対して、「餅搗踊之図」は、やはり縦が約25cm、横が約40cmの和紙を横に4枚繋ぎ合わせたものに描かれている(一番右のところは、題を記入するために紙が継ぎ足されている。題の部分の幅は約6cmである)。「餅搗踊之図」の場合にも破損した箇所を修理するために縦に切り取られその上で繋ぎあわされたところが一箇所あり、位置は丁度真ん中辺りである。折り目跡なども考え合わせると「餅搗踊之図」もやはり40cm程度のものに折りたたまれた状態で保管されていたものとおもわれる。「砂持之図」と同じく、はじめ

から巻物にされていたのではないということである。こうした保管状況から考えられるのは、少なくとも贈呈などを目的として描かれたものではなく、当初から手元に置いて見られるべきものとして描かれたものであろう、ということである。しかも二つの絵は対のものとして、二つ並べて見られた可能性がある。

二つの絵は、別々の事象が描かれたものとしてそれぞれ独立性を有しているが、描かれた事象とその意味世界には見事なまでの対照性がみられる。二つの絵は、ともに風流を生きる地縁集団の集団肖像画ともいべきものであるが、一方には享和元年の日前宮の砂持ちに参加した大橋東詰とそれに隣接した新町の地縁集団、他方は寛政12年に再興された餅搗踊を演じる大橋西詰とそれに隣接する古町の地縁集団（広瀬）が描かれている。また、描かれている事象は、「砂持之図」に描かれた砂持ちを“始原の風流”とすれば、「餅搗踊之図」に描かれた餅搗踊りは“洗練された風流”ということになる。描かれた構図という点でも、「砂持之図」がロングの構図であるのに対して、「餅搗踊之図」はアップの構図になっている。こうして二つの絵には、見事なまでの対照性が見られる。二つの絵は、描かれた事象においても、またそこに描かれた意味の世界においても、見事に交響するものになっているのである。これら二つの絵が一对のものとなる時、二つの絵は響きあって一体のものとなる。

現在のように一巻の絵巻に繋ぎ合わされた時期や経過は、現時点では明らかにすべくもないが、すでに述べたように先に描かれていた「砂持之図」がまずあり、その後これと対になる形で「餅搗踊之図」が描かれたとすれば、描き手の意図もまた明白なものになる。二つの集団肖像画は、それが一对のものとなり交響することで新たな民衆共和の集団肖像画となるのである。このような新たな集団肖像画の完成は、二つの地縁集団に新たな紐帯が形成されることを意味しているであろう。このような集団肖像画の完成は、町衆が二つの風流を重層的に生きることによって初めて可能になるものである。描き手も描かれた集団もともに二つの風流を生きたのである。言うまでもなく、このような民衆の風流は、統治者としての藩の意図とは別次元で生きられるものである。民衆は、和歌祭を家康を祀る官祭としてではなく、自らの生を謳歌する祝祭として生き、日前宮の砂持ちを始原の風流として神話的景観の中を生きたのである。

#### 4. 再現性と想起性

##### 1) 表現と再現性

本稿では、「和歌御祭礼渡物之内餅搗踊之図」を社会文化事象としてその読解が試みられてきたわけである

が、「和歌御祭礼渡物之内餅搗踊之図」のような絵画の場合、私たちはそこから何を読み取ることができるのであろうか。描かれた事象の記録性に着眼し、そこに記録された事実あるいは事実性を読み取るとは、近年その重要性が認識されるようになってきている。本稿でもそうしたことの意義は、当然のこととして、議論を進めてきた。

言うまでもなく、記録というものを考える場合、文字情報と図像情報とでは、その特性に応じてその有用性や有効性も違ったものになる。現代の複雑で込み入った法令のような内容は文字で記録されるのでなければそれを理解することも運用することも不可能であろう。が、現代の官僚制化された社会で文字と文書が支配的メディアとなり、公式化された記録が文字で作成されるということと、こうした文字の記録特性とは無関係ではなかろう。しかし、記録性という点では、むしろ図像でなければならないようなものが多くある。大抵の社会文化事象はそうしたものである。本稿で検討されたような祭礼の場合にも、その最も重要な祭祀行為やそれが演ぜられる情景を文字のみで記録するのは、不可能と言っていい。身に纏われた祭礼衣装を文字情報で記録し、その記録のみで再現することは不可能であろう。実物そのもので伝える以外にないが、それができない場合にはせめて図像による例示が必要となろう。社会文化事象の記録が問われる場合には、文字以外の情報、とりわけて図像情報は重要視されねばならないのである<sup>(註12)</sup>。

ところで、社会文化事象の記録が問題となる場合には、その記録が有する事実及び事実性ととも、記録されている事象の意味が問われることになる。社会文化事象に対する意味理解という課題であるが、単に事実に関する究明がなされるだけで、その意味が問われなければ、私たちは如何なる社会文化事象をも決して了解することはできない。本稿の試みに即して言えば、生きられた意味の世界に分け入らない限り、風流というような民衆の祝祭的集団行動に対する理解は不可能であろうということである。このような社会文化事象の意味理解という課題にどのようにして取り組むのかというのが本稿のテーマであったが、私たちは表現という主観的契機に着眼することで議論をすすめてきた。

本稿における社会文化誌の立場は、民衆によって生きられた意味世界の了解は、表現（活動）という主観的契機を通過することなしには如何なる水準においても成し得ないというものであったが、本稿では表現（活動）を通路とすることで、民衆の生きられた意味世界へのアプローチが試みられたわけである。表現（活動）に対する着眼の有効性は、生きられた意味の世界の再現性という点で表現（活動）という認識回路が不可欠なものと考えられる限りにおいては、疑い得ないもの

である。もし、本稿における試みが、民衆の生きられた世界の意味理解という課題に何ら寄与するところのないものであったとすれば、それは表現という主観的契機に着眼し、これを通路として生きられた意味の世界に分け入ろうとした方法自体の過ちではなく、表現という主観的契機の有する意味世界の再現性を有効かつ的確に引き出すことが出来なかったということによるであろう。

## 2) 想起性

それでは、生きられた意味の世界の理解の試みの成否は何によって判断されるのであろうか。それは理解の試みが到達し得たリアリティの水準(深さ)如何ということになるであろう。達成されたリアリティの水準は、社会文化的事象に対する認識視野を規定する。私たちの社会文化的認識視野は、何を事実と考えるかだけでなく、何を現実と考えるかによっても規定される。私たちが社会観や歴史観や人間観、あるいは世界観として問う問題は、つまるところ何を現実と考えるかの問題に帰着する。リアリティの水準(深さ)とは、何を現実と考えるかに対する解答の適切さ・妥当性として問われるものである。

私たちは、表現の世界に分け入ることで社会文化事象としての「和歌御祭礼渡物之内餅搗踊之図」の読解に取り組んだのであるが、この試みで到達し得たリアリティの水準(深さ)が、近世の和歌祭、更には大衆芸能、より一般的には大衆文化の原点と考えられる風流という社会文化事業に対する認識視野を何ほどか拡大・深化させるものになっているのかどうか、ということが問われるのである。この認識視野の拡大と深化をめぐる問題は、想起性に関わる問題とすることができる。

本稿における試みの到達点は、近世の和歌祭に即して言えば、民衆の側からはどのような意味づけがなされ得るものであったのか、即ち民衆によって如何に生きられるものであったのか、こうした生きられた意味世界の理解という課題に答えるものになっているのであろうか。本稿において得られたリアリティの到達水準が何らかの有効な認識視野を提供するものになっているのかどうか。こうした想起性の水準が問われるのである。風流ということに即して言えば、派生的な社会文化事象としてではなく本源的な社会文化事象として、即ち基層文化に位置づく事象の読解として如何なる想起性の水準を用意できているのかが問われるのである。本稿において示されたリアリティの到達水準は、民衆の意味世界では、呪術性から解放されたところの洗練された芸能としても、同時にまた呪術の磁場の圏内にある“始原の風流”としても、風流を重層的に生きることができ、従ってまた、町の祝祭という次元に

においても神話的・宇宙論的な次元においても現世の生を謳歌し無条件的に生きることができるといものであるが、こうした到達水準が、現在を生きる私たちにとっても枢要であり興味の尽きることのない著しい社会文化事象である風流に対して、どの程度有効な社会文化的認識視野を提供するものになっているのか、このようなことが想起性の問題として問われるのである。

## 5. 結語—社会文化誌とその方法について—

本稿における議論の出発点は、表現の有する再現性、あるいは表現されたものに対する読解によって喚起されることの想起性に着眼し、表現及び表現されたものを単に事実及び事実性の情報源としてのみ扱うのではなく、また、造形性の観点から事実や事実性の世界から超越したものとして扱うのでもなく、社会文化事象の生きられた意味の理解へと向かう認識回路とするところにあった。こうした地点から、本稿では、美術史や歴史学ではなく社会文化誌の課題として、近世の風俗画である「和歌御祭礼渡物之内餅搗踊之図」の読解が試みられたのである。描かれた図像から事実的資料を回収することで終わるのでもなく、造形的意義に即して美学的・美術史的に評価するのを目的とするのでもなく、本稿において取り組まれたのは、この一巻の近世風俗画をそこにおける表現と表現された世界に即して読解すること、即ち、どのようにすれば描き手と描かれた民衆の世界の意味理解が可能になるのかという、社会文化誌の基本課題として読解が試みられたのである。

本稿において用いられた方法は、表現を認識回路として生きられた意味世界の理解を進めるのに際して、事象の事実及び事実性に関わる解明をまず進めるということであった。要するに、事象に関わる事実と事実性の地盤の上で、表現という主観的契機を認識回路として、事象の生きられた意味世界の理解という課題に取り組むというものであった。このような方法は、ある意味でごく常識的なものであるが、必ずしも方法として自覚化されることのなかったものであろう。生きられた意味の世界の理解という課題に対して、事実という客観的な認識契機と、表現という主観的な認識契機との方法的な結合が試みられたのである。このような試みが多少とも成功しているとすれば、社会文化的事象における生きられた意味世界の理解を課題とする社会文化誌の方法論に一筋の見通しが開けてくるであろう。

ただ、本稿における議論は試論の域をでるものではなく、残された課題は多い。以下では、本稿における議論に即して、残されている課題を提示することとし、もって結語としたい。

事実と事実性に関わることは、その究明が最終の目的ではなく、議論を始めるためのものとして位置づけられたのであるが、このことは言うまでもなく事実と事実性に関わることが、素朴な実証主義的方法で片付けられるとするものではない。むしろ歴史学や民俗学、あるいは社会学などの研究成果が最大限に活かされねばならず、また、理論的水準を反映した究明でなければならぬ。本稿の課題に即して言えば、和歌祭及び和歌山の城下町研究をはじめ、近世城下町の祭礼研究、風流に関する民俗学や芸能史・文化史研究、更に生活学、地域社会研究などの成果を最大限活かしたものであることが求められる訳であるが、もとよりこのような多方面にわたる調査研究が容易ではないことは明らかである。本稿における議論が試論に留まるのもこうした点での制約が大きいからである。こうした点での課題は、個別専門研究としてではなく、敢えて言えば人間と社会の博物学とでもいべき社会文化誌研究を如何に遂行してゆくかという、極めて基本的な研究方法論上の問題として解決されねばならないであろう。

ところで、事実及び事実性に関わっては、戦略的事実ともいべきものがある。例えば、絵画に即して言えばその作者と描かれた時期、あるいは製作動機などがそれである。こうしたことが明らかになっているかどうか、あるいは明らかにすることができるかどうかは、絵画を対象とした社会文化誌研究の展開を大きく規定するであろう。本稿における研究でも、作者の特定は戦略的課題となったが、作者を突き止めることは出来なかった。この間の調査研究で作者として最有力視されてきたのは、高市志友であった。彼は、多くの点で二つの絵の作者に相応しい人物であった。1800年(彼の年齢は53歳)に餅搗踊を再興したのは彼であるし、再興後も餅搗踊の衣装の用意をしている。再興当時、城下の有力書肆として『紀伊国名所図会』刊行の官許を得て、精力的にその編述作業にとりかかる一方で、歌舞伎興行も手掛けるなど、文化事業におけるリーダー的な役割を担っていた。「餅搗踊之図」が描かれたと考えられる時期と彼のこのような活躍の時期とは重なり合っている。「砂持絵図」について言えば、彼は天明期に和歌川の湊に尽力したとの言い伝えがあり、享和元年(1801年)の日前宮の砂持とも密接な関わりもっていたであろうことは十分に想定できるところのものである。また、彼は、餅搗踊を再興した1800年には広瀬の北細工町に在住していたが、その後1802年ころには大橋東詰に隣接する新通2丁目に居を移していること、そして、何よりも彼が描き残している自画像は、彼が「餅搗踊之図」と「砂持之図」を描くのに十分な技量を備えていたことを示している。これらのことは、彼が2枚の絵の作者の最有力候補であることを示しているであろう。しかし、これまでの調査では、「餅搗踊之図」に記された文字の筆跡と彼が書き残し

ている文書の筆跡とは相違していることがほぼ明らかになっている<sup>(註13)</sup>。彼を2枚の絵の作者と見做すことはできないのである。作者と2枚の絵の作者が彼以外の誰かということになれば<sup>(註14)</sup>、前号でも述べた通り、恐らくは彼をリーダー乃至有力メンバーとする町衆仲間の一人であろうと思われる。いずれにしても、今後の調査で作者が明らかになれば、本稿で試みになされた読解は訂正されねばならないものになる可能性が大いに出てくるであろうし、また読解水準ははるかに高い水準へと引き上げられることになろう。

次に、表現をめぐる問題であるが、詰まるところ、表現の読解が問題となる。表現という主観的契機は、そのすべてを客観的契機に移し変えることが原理的に不可能であり、人間の生に関わる独自の精神作用とその結果として客観的契機にすべて移し変えることができないこと、本稿における社会文化誌の立場は、表現をそうした独自の文化意義を有するものとして、従ってまた、生きられた意味世界の了解への認識回路を切り開くものとして着眼してきたのであるが、こうした点での検討課題も多く残されている。本稿における課題に即して言えば、職業的絵師でもなく芸術家でもない、民衆によって描かれた絵、すなわち民衆画<sup>(註15)</sup>における絵画表現の読解ということがテーマになったのであるが、民衆画において表現の構造や文法というようなものを視野にいたした議論が構想できるのかどうか、あるいは美術史における様式のようなものを想定する必要があるのかどうか、これらのことが今後の研究課題として残されている。こうした表現を認識回路とする意味世界の読解とその妥当性をめぐる問題は、広い意味での文化学や解釈学、あるいは現象学のテーマとなってきたものであり、極めて基本的なものである。本稿における試みがこうした問題に関わるものであることは、改めて確認しておきたい。

繰り返しになるが、本稿における試みは、課題とすべきことが多く残されたものであるという点で文字通り試論の域を出るものではない。しかし、民衆の生きられた世界における表現の独自の意義に着眼することの意義を明らかにするという点で、また民衆の表現の精神誌とも言うべきもの、あるいは民衆の表現の博物誌とも言うべきもの、私たちはこれを社会文化誌と考へたいのであるが、こうした知的営為の構想を少しでも前に進めることが出来たとすれば、この試論も全く無駄という訳ではなかったということになる。

〔付記〕：本稿を作成するにあたり、多くの方々に多大のご協力を賜りました。故高市績様、吉備寛様、海善寺様には、貴重な資料の閲覧・利用を許可頂きました。玉置寛様、中西玄匡様、松原時夫様、三尾功先生、近畿大学の村瀬憲夫教授、本学の倉盛三知代教授、藤本清二郎教授には、それぞれ専門的見地からご教授を頂

きました。松井瑛雄様には、興味深いお話をして頂きました。New York Public Libraryのスペンサーコレクションの閲覧・利用について、Professor Collins, Professor Lundmark, Ms. Collins, 柴山紗恵子様にも多大なご協力を頂きました。また、New York Public LibraryのMs. Glover、和歌山県立博物館の前田正明様、和歌山市立博物館の榎本邦雄様には、貴重な資料の閲覧・利用で大変にお世話になりました。以上、記して心よりの御礼とさせていただきます。

## (注)

1. 現在、Wakanoura Gosairei Mochitsuki Odori Gyoretsu Zukan というタイトルでスペンサーコレクションの一作目 (Spencer Coll. Japanese MS. 210) としてNYPLに所蔵されている。所蔵記録には、寸法は、縦巾24.5cm、長さ450cmで、1964年に反町茂雄から購入されたものであることが記されている。実物調査は、閲覧と写真撮影許可を得て、2005年8月の23日、25日、26日の午後に行った。
2. 「田楽法師由来之事」には、次のような記述がある。「毎年四月十七日紀州和歌浦東照権現様御祭礼人数六人罷上田楽相勤申候…」(文献：近藤瓶城 1902年) 6人の田楽法師は、元々は江州坂本村に居住していたが、17世紀後半には紀州藩領の入郷村に移住しており、紀州藩からも保護を受けていたことが分かっている (文献：北山直大 2003年 118ページ)。
3. ここの記述から、朝比奈惣左衛門が祭礼奉行を勤めていたことが分かる。『南紀徳川史』によれば、朝比奈惣左衛門は菊之間詰の年寄りで、3,000石を拝領していた (文献：堀内信 1916年 103頁)。頼宣入部の際は江戸詰めであったが、安藤帯刀との関係が深く (文献：堀内信 1916年)、和歌祭を実施するにあたり呼び寄せられたものと思われる。いずれにしても藩の重臣が和歌祭の実施責任者になっていたわけである。
4. 和歌祭に合わせて、和歌浦で狂言や浄瑠璃が興行されていたことについては、『和歌山市史 第2巻 近世』(1990年和歌山市)、三尾功「和歌祭と『和歌御祭礼図屏風』」(『近世都市和歌山の研究』思文閣出版 1994年 所収 323~332ページ)、宮本圭造「和歌浦東照宮奉納の操り芝居絵馬をめぐって—和歌山における芝居興行の一側面—」(『和歌山県立博物館 研究紀要』和歌山県立博物館 第9号 2003年 所収 11~21頁)。
5. 三尾功氏は、最近の論文「絵画資料にみる和歌祭(1)—「和歌御祭礼渡り物之内餅搗踊之図」の周辺—」(『和歌山地方史研究 45』2003年)では、雑賀踊に関して、「雑賀踊りが和歌御祭礼の渡御行列に参加するようになったことについて、高橋修は、徳川頼宣による雑賀庄『産土神(矢ノ宮)復興の返礼として、宮座の神事であった雑賀踊りを和歌祭に奉納することになったのではなかろうか』と述べて、雑賀踊りが武者行列としての性格と、農耕神事としての性格をあわせ持っている点を指摘している。その見解は大筋で首肯でき、領主権力と民衆との関わりをとらえた新しい視角として評価できる。」(36頁)とされて、高橋氏の説に同意されているが、以前の論文では、風流踊りとしての雑賀踊りという把握をより重視した見解を示されている。「各町から出されたねり物は、田楽や風流踊りとの関連が深いと思われる。山車にしても当時の町人たちの教養・興味・関

心を反映しており、謡曲や『十八史略』に題材を求め、人の目を驚かせる作り物や仮装の趣向は、都を中心に繰り広げられた風流踊りとの関係を抜きにしては理解できないであろう。雑賀踊りの原形である『ささらすり』は、先を細く割った竹と、鋸のようにした木=『ささらこ』を擦り合わせて楽器とし、鬼=悪霊を追い払う踊りであった。それが紀州の歴史と関連づけられて『雑賀踊』の名を付せられたのであろう。」(文献：三尾功 1994年 325ページ)

私は、この三尾氏の見解を取りたいと思う。高橋氏の見解に盲点があるとすれば、それは、雑賀踊りの原形となる「雑賀庄の農耕予祝神事(ささらすり)」の具体相が明らかになっていないというところにあるように思われる。雑賀踊りに関しては、和歌祭における代表的な風流踊りであり、また、何時の頃のものであるかは慎重な議論が必要になるとしても明らかに門徒との関係を考える必要があるなど、その成立経過や成立後の城下町衆との関わりなどをめぐる問題は、和歌祭の性格やその変容を考える場合にも重要な検討課題になるものであるが、詳細な検討については、後日を期したい。

6. 河内将芳は、『中世京都の民衆と社会』(「第2章 『町衆』の風流踊—都市における権力と民衆の交流をめぐって—」思文閣出版 2000年)のなかで、権力によって仕掛けられた風流に関する論点を、慶長9年(1604年)の豊田秀吉七回忌の豊国臨時祭をめぐる議論において、より明解なものにしている。
7. ここの引用は、『近世都市和歌山の研究』(1994年 思文閣出版) 所収の「和歌祭と『和歌御祭礼図屏風』」(330ページ)に引用されているものを元にしたものである。
8. この引用は、「絵画資料にみる和歌祭(1)—「和歌御祭礼渡り物之内餅搗踊之図」の周辺—」(『和歌山地方史研究 45』2003年 34ページ)に引用されているものを元にしての。
9. 現在この演目の株を保持しておられる松井瑛雄さんのお話では、「紀州初代藩主の頼宣の母であるお万の方が日蓮宗であったので、その霊を慰めるための練り物であった」という言い伝えがあるとのことである。
10. この短歌は、町衆でも入手ができたと思われる出版物では、『紀州名所和歌集 三』、『紀伊国名所図会』、『紀伊続風土記』に採録されている。「餅搗踊之図」では「わかこのうらや」となっているが、元は「わかこのうら」が正しく、書き間違っている。記憶していたものを引用したのであろうか。
11. こうした印象の違いが何によるかは、NYPLにおける実物調査の折には不明であった。写真撮影した資料を画家の玉置寛氏にみて頂いたところ、玉置寛氏の見立てにより、何者かによって描線がなぞられて著しく元の絵が損なわれていることが明らかとなったのである。
12. 本稿における議論との関係では、黒田日出男氏の次のような指摘に目を留めておきたい。「近世の〈祭り〉を調べるのに、従来は随筆類などの記述が活用されてきた。しかし、最も重要な史料になるのは祭礼絵巻などの絵画史料と祭礼番付である。…中世の〈祭り〉を知るには、『洛中洛外図屏風』などの絵画史料が最も頼りになることが明らかだが、近世の〈祭り〉についても同様で、祭礼絵巻などが一番の手掛となる。わたしの調査はまだ不十分なものだが、それでも、東日本を中心に挙げると、弘前・盛岡・仙台・水戸・土浦・川越・江戸・前橋・名古屋・津・高岡…等々といった近世諸都市の〈祭り〉には、大抵、祭礼絵巻が作られていることが分かっている。全国的にも、かなりの数の祭礼絵巻を見出すことが出来るのである。それらの祭礼絵巻などの分析

から、どのような近世の〈祭り〉論が述べられるかも、全てこれからの研究にかかっている。」(文献：黒田日出男 1993年 52頁)

13. 書家の中西玄匡氏に筆跡を見て頂いたところ、字の“打ち込み”などの癖が相違し、更に書体も違うことから同一人物のものとは考えにくいということであった。
14. 三尾功氏から、駿河町の糸源は「徳川斉順行列図」や「天保年代物売集」などの絵画を残しており、候補の一人になり得るとのご指摘を頂き、早速検討してみたが、残念ながら絵の描き方が異なり字も異なることから、作者とはすることはできなかった。
15. 福田アジオは、プロが描いた絵画に対して、アマチュアの描いた絵画を素人絵と呼び、その図像資料として価値を論じているが、素人画について、次のように述べている。  
「素人絵は、基本的に絵画技法について特別な訓練を受けていなかったり、修練を積んでいない人物が描いた絵画である。したがって、美術作品としての一定の約束にしたがってえがかれていないところに特徴がある。絵画には一定の事物を画面に配置すべき位置があり、花鳥や山水を描くには決まった描き方がある。素人絵は、いわゆる筆遣いにおいても洗練されておらず、文字通り稚拙な描き方をした絵画ということになる。描く対象を観察していたとしても、それを明確に描き出す技法を持っていない人間が描いたものである。例えば描いた線は太く、曲線や直線もきれいな線を示さない。事物の大小を絵画として示すことや、遠近関係を的確に表現することができていない、また、人物や動物の姿が写真からほど遠いことが多い絵画である。特に動いている事物を動的に把握して描くことができないことが多く、動きのない硬い事物として表現される。逆に、素人絵はプロが縛られている約束事から自由であるために、対象に即して豊に表現していることも多い。たとえ技法としては稚拙であっても、対象を自らの目で確認し、観察した結果、あるいは体験したことを自分の筆で描くのであり、その間にプロの絵師や画工がもつ表現上の約束事が介在しないことが多いだけに、感動や驚きがあがられた内容にしみされることも少なくない。また、描き手が何を見たのか、何に注目したのかが生事象に即して知ることができる。この点に素人絵の大きな特質があり、プロの描く絵画と大きく異なる点がある。自分の目による観察結果を直接絵画に表現することが多いと言える。製作者が自らの体験や見聞を絵画に表現するのが素人絵である。プロが観察を経ずに描くことができるのに対し、素人絵は原則として経験や観察によって描くのであり、また経験や観察の結果しか描けないのが素人絵とも言えよう。」(文献：福田アジオ 2002年 2頁)

〔文献〕

- ・飯田道夫 1999年：『田楽考—田楽舞の源流—』臨川書店
- ・大森恵子 1999年：「信仰のなかの芸能—踊念仏と風流—」『講座日本の伝承文学』天野文雄他編三 弥井書店 第6巻 所収 259～275頁
- ・小笠原恭子 1977年：「風流盛衰」『近世風俗図譜』第9巻 祭礼(2) 125～133頁 所収
- ・岩井広史實 1987年：『地域社会の民俗学的研究』法政大学出版局

- ・黒田日出男 1993年：「〈祭り〉の時代としての近世」『にぎわいの時間—城下町の祭礼とその系譜—』土浦市立博物館 所収 52頁
- ・河内将芳 2000年：「第2章 『町衆』の風流踊—都市における権力と民衆の交流をめぐる—」『中世京都の民衆と社会』思文閣出版 所収
- ・北山直大 2003年：「九度山町に残る能・田楽の資料」『和歌山地方史研究 46』所収118ページ
- ・倉地克直 1988年：「東照宮祭礼と民衆」『日本思想史研究会会報』第7号 1～3頁
- ・久留島浩 1989年：「祭礼の空間構造」『日本都市史入門 I 空間』高橋康夫他編 東京大学出版 107～130頁
- ・久留島浩 1986年：「近世における祭りの『周辺』」『歴史評論』439 12～24頁
- ・五来重 1988年：『踊り念仏』平凡社
- ・近藤瓶城 1902年：『改定史籍集覧』第16冊別記類 第218～279 編集 527頁
- ・鈴木雲溪 1929年：「享保の砂持図に就いて」『紀伊史談』4号 15～17頁
- ・須山高明 2003年：「城下町和歌山の出版と書商の営業形態」『城下町和歌山の木屋さん—『紀伊国名所図会』を中心に—』(和歌山市博物館 96～99頁)
- ・高市志友他 1996年：『紀伊国名所図会』(初・二編) 臨川書店 版本地誌大系9
- ・高橋修 1990年：『特別展図録「紀州東照宮の歴史」』編集発行 和歌山県立博物館 87～88
- ・谷川健一他編集 1970年：『日本庶民生活史料集成』第11巻 世相 1 557頁
- ・日光市 1990年A：『日光市史 中巻』
- ・日光市 1990年B：『日光市史 下巻』
- ・福田アジオ 2002年：「図像資料としての素人絵—生活絵引き編さん資料としての可能性—」『年報 人類文化研究のための非文字資料の体系化』神奈川大学第2号 所収 2頁
- ・福原敏雄 1985年：「寛政元年玉造稻荷社砂持一件—『英々集』を中心に—」『歴史手帖』名著出版 第13巻 6号 19～25頁
- ・福原敏雄 1991年：「普請・砂持ちの風流—京都の事例を中心に—」『国立歴史民俗学博物館研究報告』国立歴史民俗学博物館第33集 193～226頁 所収
- ・堀内信 1916年：『南紀徳川史』富山房
- ・三尾功 1994年：『近世都市和歌山の研究』思文閣出版 「和歌祭と『和歌御祭礼図屏風』」323～332ページ
- ・三尾功 2003年A：「絵画資料にみる和歌祭(1)—「和歌御祭礼渡り物之内餅搗踊之図」の周辺—」『和歌山地方史研究 45』34ページ
- ・三尾功 2003年B：「絵画資料にみる和歌祭(2)—「和歌御祭礼渡り物之内餅搗踊之図」の周辺—」『和歌山地方史研究 45』36ページ
- ・宮本圭造 2003年：「和歌浦東照宮奉納の操り芝居絵馬をめぐる—和歌山における芝居興行の一側面—」『和歌山県立博物館 研究紀要』第9号 和歌山県立博物館 11～21頁
- ・山路興造 1990年：『翁の座—芸能民たちの中世—』平凡社
- ・和歌山市役所編 1920年：『和歌山市要』250頁
- ・和歌山市 1990年：『和歌山市史 第2巻 近世』

表 「和歌祭渡御行列一覧」における注

- 注1 絵図の場合、和歌まつり絵巻、御祭礼図（『紀伊国名所図会』）、四月十七日和歌御祭行列次第では、渡り物、練り物の名称が記入されているので、それを書き出した。東照社縁起、和歌祭礼図屏風（海善寺）、和歌祭行列之図（天明三年）については名称の記入はない。表に記載されている渡り物、練り物の名称は絵図から読み取られたものである。東照社縁起、和歌祭祭礼図屏風（海善寺）は、高橋修「紀州東照宮の創建と和歌浦」『特別展図録 紀州東照宮の歴史』（和歌山県立博物館 1990年）に掲載されている表を元としている。
- 注2 和歌祭絵巻に描かれている和歌祭については、寛政年間の和歌祭を描いたものとの見方もあるが、行列の構成からみて初期のものと考えられる。正確な時期は特定できないが、練り物に登場している人々の衣装や髪型などから判断して和歌祭礼図屏風に描かれている和歌祭の少し前のものと考えられる。
- 注3 この文書の包み紙には、「和歌御祭礼 御増書 寛政十二年申五月十七日」とあるが、内容的には初期のものと考えられる。練り物の中に和歌祭礼図屏風に描かれている狂言座と浄瑠璃座の記載があり、和歌祭礼図屏風に描かれた行列の式次第である可能性もある。但し、唐船が雑賀踊よりも前に記載されている点など和歌祭礼図屏風との相違もある。記載の仕方には不明な点や疑問点もあるが、貴重な文書であり、今後の詳細な検討が必要になっている。
- 注4 全長著『和歌浦物語』（天文3年 1738年）より。





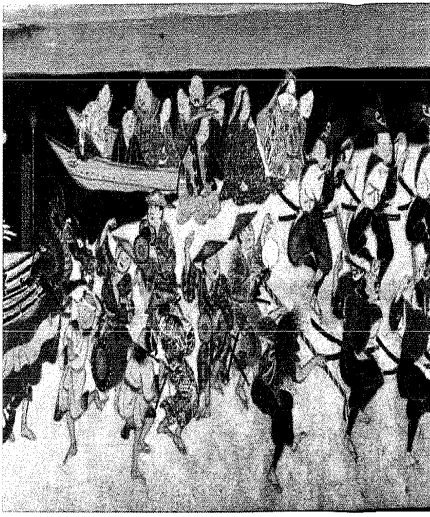


図1「東照社縁起絵巻」より

雑賀踊の拍子方は念仏踊のように輪になって踊っている。



図2「和歌祭礼図展風」より

雑賀踊の拍子方は僧女(念仏聖)になっている。

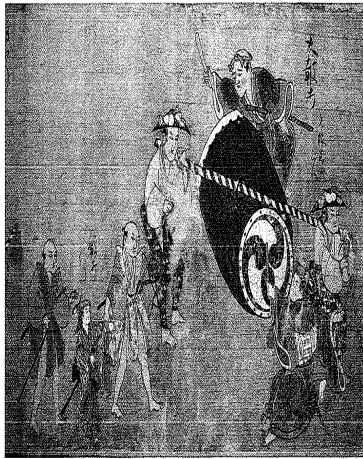


図3「和歌祭行列図絵巻」(和歌山県立博物館蔵)より

雑賀踊の太鼓打ちの衣装は歌舞伎役者風である。

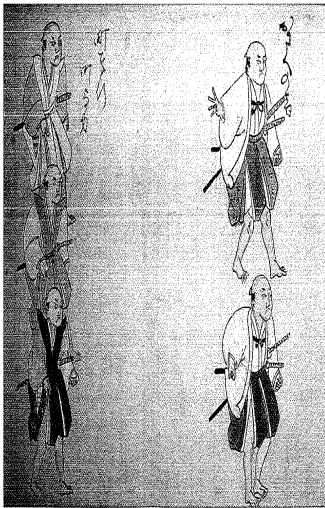


図4「和歌祭行列図絵巻」(和歌山県立博物館蔵)より

警固は厳めしい表情で描かれている。

図5「和歌祭行列之図」より

厳めしい警固の行列

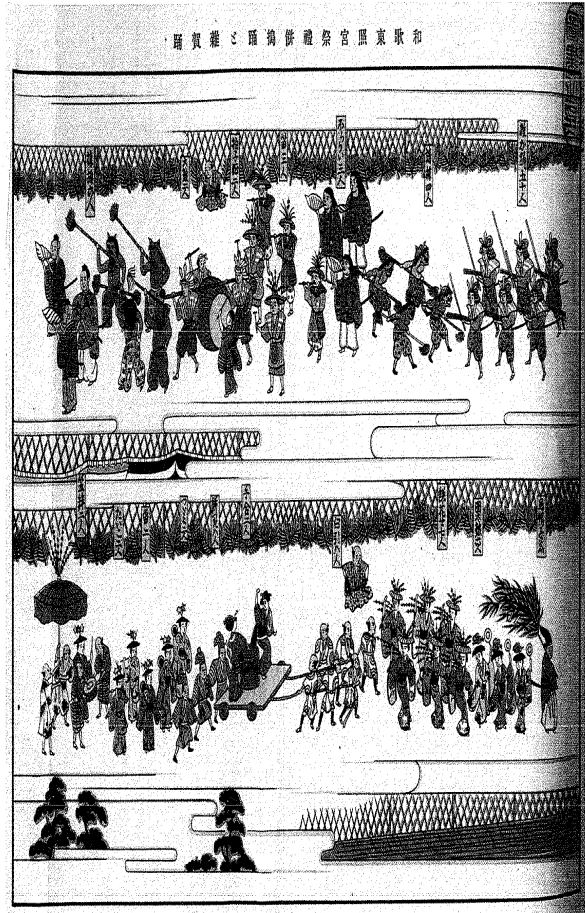
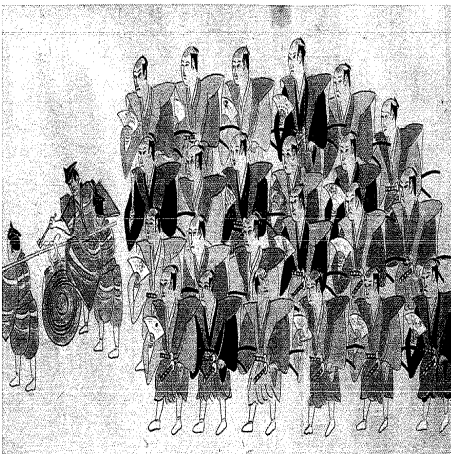


図6  
雑賀踊と餅搗踊を描いた副物(「和歌山市要」より)  
上段に雑賀踊、下段に餅搗踊を配している。

図7「和歌御祭礼渡物之内餅搗踊之図」より

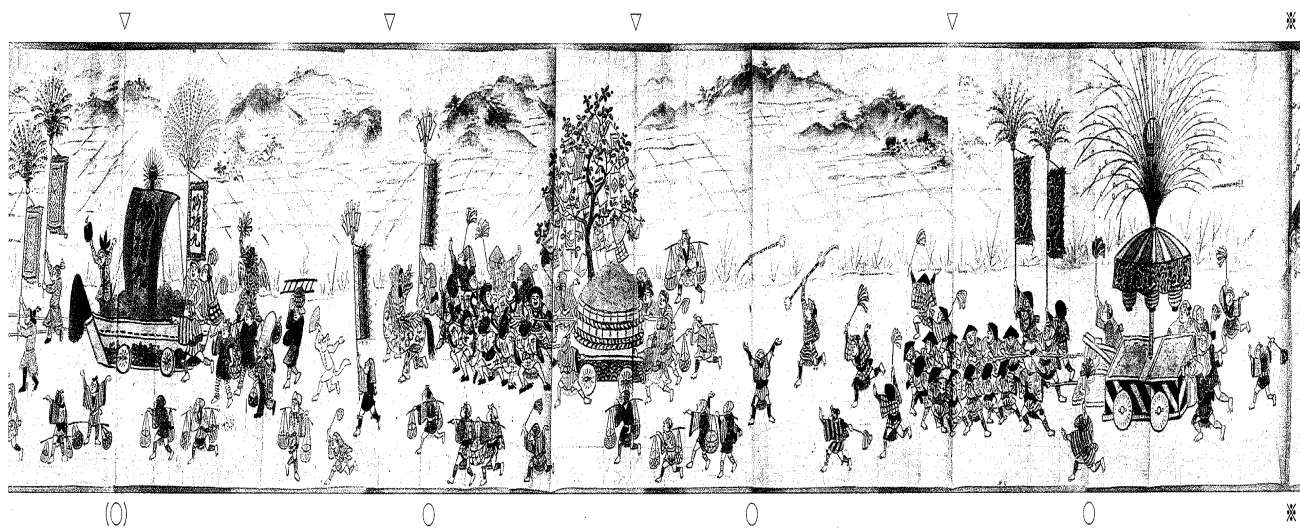
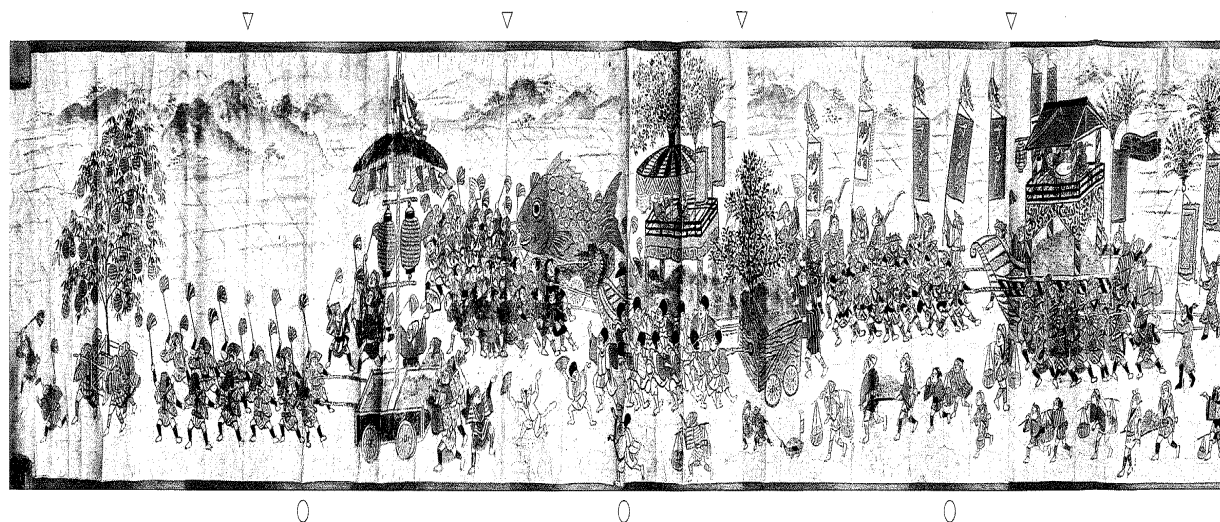


図8  
「和歌御祭礼渡物之内餅搗踊之図」より  
描線が粗雑になぞられて、元の絵の表現が失われてしまっている。

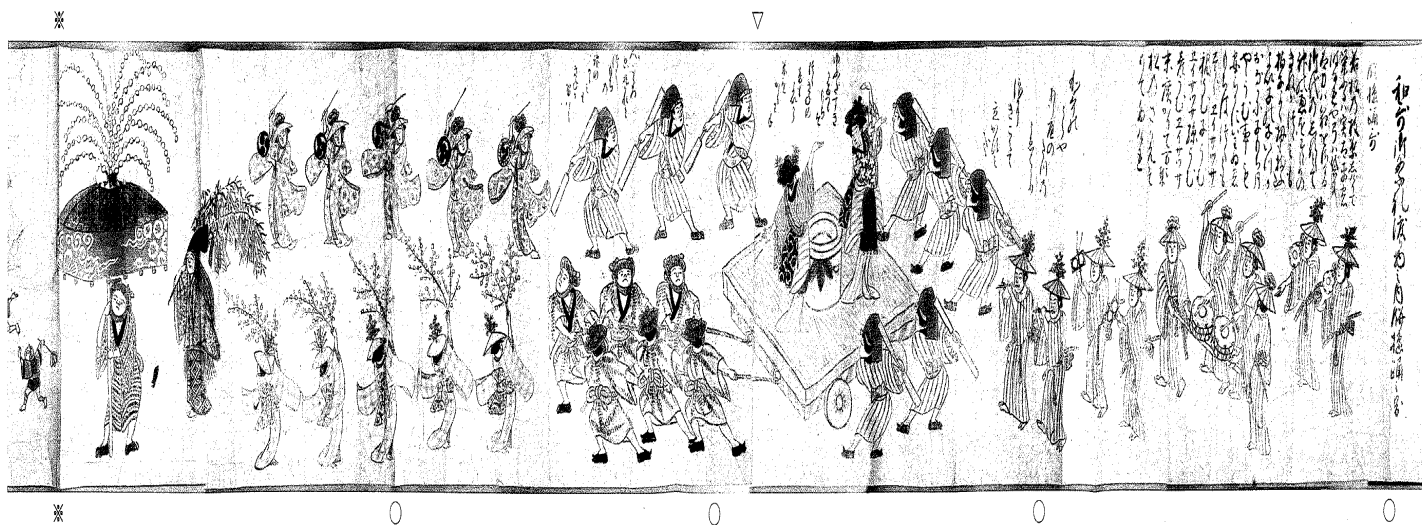


図9  
「和歌御祭礼渡物之内餅搗踊之図」より  
辛うじて残されている元の描線で描かれている人物。図8との対照が著しい。

図A 「和歌御祭礼渡物之内餅搗踊之図」(ニューヨークパブリックライブラリ蔵)のうち「砂持之図」(25.0cm×289.0cm)



図B 「和歌御祭礼渡物之内餅搗踊之図」(ニューヨークパブリックライブラリ蔵)のうち「餅搗踊之図」(25.0cm×163.0cm)



▽: 線状の修理痕 ○: 紙の元々の継目 ※: 「砂持之図」と「餅搗踊之図」の接合部