

伝説の記号

——葛飾北斎筆「西瓜図」と七夕

今橋 理子

——とてん逆しまに銀河三千尺

蕪村——

- 一 北斎筆「西瓜図」
- 二 祭事と伝説
 - ① 〈乞巧奠〉から〈七夕〉へ
 - ② 「星合」の図像——「七夕図」という絵画
- 三 伝説の記号

一 北斎筆「西瓜図」

画狂老人こと葛飾北斎（一七六〇～一八四九）晩年の肉筆画の名片に、「西瓜図」〔図1、天保十（一八三九）年、絹本着色、八六・一×二九・九cm、宮内庁三の丸尚蔵館蔵〕と呼ばれる作品が知られている。¹⁾

横割に鋭く切られた西瓜は、現在私たちが通常食べる縦縞のある

西瓜と違い、その実の表皮全体は黒く見えるほどの濃緑で、漆のような艶やかさを見せている。西瓜の半身の表面には、蠅よけと乾きを防ぐためか、一枚の和紙がわずかに赤い果肉部分を残しながら被せられている。その上には大きめの菜切り包丁が一丁、斜めに横たえられているが、包丁の柄の部分は果肉の外に向けられており、微妙なバランスをたもちながらこの刃物が配置されている様^{さま}が描かれている。和紙を透かして見える西瓜の赤い果肉と白い皮の部分。西瓜のたつぷりとした水気が和紙の繊維にしみ込んで、ぴんと張られた和紙が次第に軟化するさまが、微妙な筆致で描かれている。豎長の画面の下部に、印象強く置かれた半割の西瓜。しかしそれ以上に鑑賞者の視線を引きつけるのは、この画面の四分の三以上を占める、縄に吊された二本の、細く長く削られた一風変わった西瓜の皮の

様子である。皮は削られる際に微妙に残された果肉の色が一方が白く、もう一方が赤く見える。縄にたわみをつけながら、皮はS字の曲線を、あるいは細かい螺旋を描きながら、不思議な重みを醸しつつ垂れ下る。それは今にも半割りの実に届きそうなほどである。長く伸びた皮の背景は、よく見ると淡い藍色で画面上方から下方へと濃淡の諧調^{グラデーション}がつけられており、その色合いが、皮の白さや赤さを引き立てている。この青の色は空気や空を意味するものなのか、はたまた闇を示すものなのか——明快な識別はできないが、西瓜の置かれたこの画面の中に、青の色は奥行きを与えてくれている。

北斎晩年の肉筆画の中でも、これまで高い評価を得ている「西瓜図」であるが、その評価は内容というよりも、むしろ絵画技法上の巧みさに由来してきた⁽²⁾。すなわち彼は西洋画法的に輪郭線ぬきで西瓜や包丁を描き、皮を吊した縄には微細に陰影を施している。また西瓜と紙、包丁の鉄と木、果皮と果肉というそれぞれ質感のまったく違う材料を見事に描き分けており、それらを画面に配置させた視覚も非凡である。さらに画面を印象的に構成する奇妙に曲がりくねった長い皮や、鋭利に刃先を前に向けた包丁の様子などは、北斎という飛び抜けた⁽³⁾「奇想」画家の創造力^{イマジネーション}を、何よりもつぶさに物語るものとしてこれまで取りあげられてきたのである。

東洋画の伝統から述べるならば、このような野菜や果物を描いた絵画は、「花鳥画」と言われるジャンルの中に入り、とくに「蔬果図」と呼ばれるものにあたる。しかし日本美術史上「蔬果図」の長き伝統の中で、このような姿の西瓜が描かれた前例は見出されない。「西瓜図」は、この画のうちに使用された西洋画法的な技巧から、明治初期に油絵具のもつ表現の可能性に挑んで「鮭」や「豆

腐」を描いた高橋由一の「静物画」^{スタイル・ライフ}に先行する作品——という位置づけもなされてきたのである⁽⁴⁾。

確かに西洋画を知る現代の私たちにとつて、「西瓜図」に「静物画」というジャンルを与えるのは何のためらいもない。しかしこの作品は、西洋画の理論が完全なものとして近代日本に定着する以前のものである。また北斎自身がオランダ絵画伝来の「静物画」という絵画ジャンルとその意味を、明確に意識していたかどうかについても未詳である。おそらくこうした点はこの作品を一つの鍵として、今後検討されるべき課題の一つであろう。また「西瓜図」の吊された皮が、「蛇のごとくうごめき」⁽⁵⁾とか「生き物めいたよじれ」⁽⁶⁾といった文脈で表現され、それが「奇想」画家の「アニミズム的な自然界での『妖怪発見』である」と語られるのは、この画のうちに「北斎」という画家の署名が発見され得るからで、もしその署名が隠されたならば、同様の文脈がこの画の評価に繰り返されるかどうか、私には疑問に思われる。「西瓜図」においてはまず意外性をねらった素材の配置に注目したい。それと同時に、例えば「牡丹」富貴⁽⁷⁾と言うように、東洋の花鳥画でしばしば、素材が何かの象徴として描かれるという伝統を思い起したい。この画を描いた北斎の意図は、その両方の視点が交錯するなかから、初めて明らかにされるのではないだろうか。

二 祭事と伝説

① 「乞巧奠」から「七夕」へ

北斎には、実はもう一点の「西瓜図」(図2)が知られている。

こちらの作品は北齋自身というよりも、彼の工房においてへ北齋ブランドとして制作され、割合に安価な肉筆画として販売されていた類のものではないかと察せられる。半身にされ、和紙が被せられていることは先の豎幅の「西瓜図」(図1)と変わりはないが、菜切り包丁は西瓜の後方に、ただ横向きに寝かされているにすぎず、縄に吊された皮も描かれていない。こうした作品との比較において、前者の「西瓜図」における垂れ下がる皮や、半身の上にわざわざ置かれた包丁などは、何か強烈な意味を発しているように感じられてくるのである。

漠然とした、けれども止みがたい魅力を秘めた宮内庁蔵の「西瓜図」——。この図像はここ七、八年の間、折あるごとに私の脳裏に写し出され、その意味をつねに問いかけるのだった。それがある時、次のような同時代の別の画家の作品の存在を知ること、その謎の扉が開かれたように思われたのである。

かさゝきのはしで呼な理星の竹

と読める画賛を付したその画は、「抱二画併題」という署名から、江戸琳派の大成者であり、俳人鶯村として知られる酒井抱一(一七六一〜一八二八)の手になるものであることがわかる(図3、紙本墨画淡彩、八五・九×二六・五cm、根津美術館蔵)。豎幅の紙本には、墨で軽妙に一つの角盃が描かれている。盃の中には青の淡彩で水が張った様子が写され、水面には一枚の木の葉が浮かべられている。ちょうど画面の中央部には、縄を意図するものか、勢いよく左から右へと斜めに一筋の墨線が引かれ、それに赤・黄・白・緑・

黒の五色の糸がふんわりと波線を描きながら三重に掛けられている。画面を構成するものはこれらのわずかな題材だけである。

抱一には古くから、新吉原の一カ年の月次風物を、自詠の俳諧と画文一致の体で洒脱に描いた作品が、押絵貼の屏風や巻物などで、いくつかわいられている。ことに「吉原月次図」(旧六曲一双押絵貼屏風)や「花街柳巷図巻」(個人蔵)と呼ばれる有名な画巻の七月の景(図4、5)には、「乞功奠 袖ふるはくるはの軒や星の竹」という句のしたためと、七夕の飾りに用いられる短冊や色紙の図柄があることから、その図は「七夕飾図」とも称されてきた。そしてそうした作品の画賛との比較検証から、前者の角盃の図(図3)もまた「七夕図」と呼称されているのである。しかし画中の水をはった角盃や木の葉、あるいは五色の糸は、現代の私たちが知る七夕飾りとは程遠い。一体これは何を示すものなのだろう——。そこで問題となるのは、「花街柳巷図巻」の「七夕飾図」にあった、きこうでん「正しくは乞巧奠」という言葉である。

〈乞巧奠〉とは陰暦の七月七日の行事のことである。一年間天の川を隔てて会うことのできなかつた牽牛・織女の二星が、この夜願い叶ってようやく会うという伝説があることから、これに肖り、女性たちの願いである裁縫の上達を祈願する、古代中国起源の祭りである。中国では古くから牽牛星(鷲座のアルタイル)は農耕の時を知る基準であり、織女星(琴座のヴェガ)は養蚕や針・糸を司る星と考えられていた。日本でも〈織姫〉〈彦星〉の名で親しまれているこの二星にまつわる物語は、子供から大人までよく知られているところだが、地方によっては多少変形もあるらしい。一般に日本で広まった話として、小泉八雲(ラフカディオ・ハーン)が紹介した

ものを見ておこう。

天空の大帝に「たなばたつめ」「織姫」という美しい娘があったが、この姫は日ごろ、父なる大神の召す衣装を織って過ごしていた。姫はこの機織りの仕事がうれしくて、およそ機を織るほど楽しいことはないと思っていた。ところがある日、天上界にある住居の門口で機に向かっていると、美しい農民の若者「彦星」が牛を牽いて通りがかるのを見て、若者に恋してしまった。父なる大神は姫の胸に秘めた思いを見抜いて、その若者を夫にしてやった。が、恋する二人は結婚すると、互いに夢中になったあまり、天帝に対する自分らの務めをついおろそかにしだした。箴の音はもはや聞こえなくなり、牛は顧みられず、天上の野原をうろつきまわるといふ始末で、これには天帝も機嫌をそこねて、ついに二人の仲を裂いてしまった。今後二人は「天の川」を中に隔て、離れ離れに住むよう申し渡された。ただし年に一度だけ七月七日の夜に、互いに会うことを許されたのである。その夜にもし大空が晴れていれば、天の鳥たちが翼と軀とで天の川に橋を架け渡す。その橋をよすがに恋人同志は会うことができる。しかし雨になれば、「天の川」は水嵩が増して川幅が広くなるので、橋をかけられない。そこで、この夫婦は七月七日の夜にも必ず会えるというわけではない。天気の良いために、三、四年の間一度も会えないこともある。それでも二人の愛は永遠に朽ちず、永久に変わることがない。かくて、二人はまた来る年の七月七日の宵に会えることを楽しみに待ちながら、毎日それぞれ別の務めを落度なく果たし続けている。

るのである⁽¹¹⁾。

旧暦の七月七日の夜は上弦の月で、その明るさは満月時の8%しかないという。そのため一等星であるアルタイルやヴェガはきわだって美しい。北天一のヴェガ(織姫)は、天の川をはさんでアルタイル(彦星)と並び、さらに白鳥座の一等星デネブと大三角形を作って、人々の頭上に見事に輝くのである(図6)。一般に「七夕伝説」と呼ばれる織女(織姫)・牽牛(彦星)の恋物語——小泉八雲はこれを「天の川伝説」the Romance of the Milky Wayと名付けたが——は、こうした時節の星空の美しさが人々に、「天空のロマンス」という想像を掻き立てたのだと思われる。

さて中国梁時代(六世紀前半)、宗懐撰の『荆楚歲時記』によれば、七月七日の「乞巧奠」の儀式は次のように行なわれたという。この日婦女は綵縷を結び、針に七つの孔をあけ、また金・銀・鍮石で針をつくる。そして庭に供物を並べ、裁縫が上手になるようにと二つの星に祈りを捧げる。もしその時蜘蛛が供え物の瓜の上に網をかければ、願いが叶った印とした。このように中国の乞巧奠は、星占いの風習と結びついてきたが、日本では古来七月七日が、盆行事に先立つ「禊の行事」(「棚機」(七夕)の日であったため、どうやらそれとも結び付いていったらしい。

祖先の霊を祭る前の禊の神事(「棚機」)は、人里離れた水辺の機屋に、神の嫁となるべき処女が神を祀って一夜を過ごし、翌日神が帰ってゆくのを送るとき、穢れを神に託して持ち去ってもらう祓禊の行事である。「七夕」の語源は、この処女(「棚機津女」の名に由来する。こうした神と乙女の行き逢いが、中国起源の牽牛・織女の伝説

に重ねられたとする見解もある⁽¹⁵⁾。いずれにしても日本における「乞巧奠」は、古代中国のそれを完全に直移入したのではなく、「七月七日」という日をめぐって日本古来より存在した風習とあいまって、日本式の「乞巧奠」行事が成立したことがわかる。

わが国の乞巧奠は、天平勝宝七年（七五五）に最初の祭りが行なわれたと『公事根源』に伝えられ、以来宮中で執り行われたが、時代により少しずつその様式を変化させたようで、江戸時代後期の宮中では、おおむね次の様に催されたという。

「御座所の庭に枝付の竹（長さ七〜八尺、太さ約五寸）を二間四方に立て、上に小繩を四方に引き、御前に面する側の繩に絹糸をかけ、竹に囲まれた内には薦をしき、高机を置く。この上に針糸・扇・笛、また皮が赤く円いあこだ瓜の輪切りを七つの土器に入れ、さらにそれぞれに塩鮑を切ったものを盛り合わす。台の上にはこのほかに、梶の葉、瓠の葉も敷き、そこに蓮の花の花びらをむしってのせる。御殿の縁側には薦をしいて角盃に水を入れ、七つの御灯も点じる。卓の上には懐紙がのせてあり、天皇はここで歌を詠じられる」〔文久元年（一八六一）筆写『禁中近代年中行事』⁽¹⁶⁾〕。また江戸幕府では「七夕」を五節句の一つと定め、正式な式日としていた。各大名は六日に七夕の祝儀として鯖代を献上し、当日は城中に出仕して祝儀を述べた。また大奥では、白木の台を御座の縁側に据え、瓜・西瓜・桃・菓子（山盛り）にし、その四隅に葉竹を立て注連をめぐらし、燈明を点じる。御台所は短冊に歌をしたため、一枚だけを休息の間に供える。御側の女中たちは、七夕にまつわる歌を色紙に書き、葉竹に結びつけ、翌朝供物を品川の海に流したという⁽¹⁷⁾。

こうした上層階級の行事は、形を変えつつ次第に江戸市中の庶民

へと波及した。人々は笹竹を立て、そこに願いごとを書いた五色の短冊やほおずき、そして紙製の切り網・吹き流し・筆や算盤・大福帳・西瓜・ひょうたんなど沢山の飾り物をしたのである。現代の私たちが知る「七夕祭」の原型である。屋根高く江戸の空に林立したその見事なさまは、例えば『守貞漫稿』などに記載されるところであり、⁽¹⁸⁾ 絵画では歌川広重の「名所江戸百景・市中繁栄七夕祭図」（図7）に活写されている。

そうした文化背景の中、先の酒井抱一は、宮中五節句の行事絵「五節句図」五幅対（大倉文化財団蔵）を描いた。そのうちの一つに「乞巧奠図」も含まれる。五幅と共に伝存した抱一自身の書簡から、彼は有職故実などを十分に研究し、これらを描いたらしい⁽¹⁹⁾。抱一晚年のこの力作は、そのまま弟子たちに模倣され、同構成の作品が今日いくつも知られている。（例・酒井鶯蒲筆「乞巧奠図」⁽⁸⁾）。これら抱一によって構成された乞巧奠の様子は、先に挙げた幕末期の宮中でのそれと完全に一致するものではない。が、高机に設えられた七つの硯や梶の葉は、室町期以来行なわれていた座の供えと一致している⁽²⁰⁾。また薦の上の水を入れた角盃や、葉竹の間にわたされた赤と白の糸、燈明などは、前掲の『禁中近代年中行事』の記載に極めてよく通じていると言えるだろう。

つまりこうして見てくると、先の「かさゝぎの……」の句を付した抱一の「七夕図」（図3）は乞巧奠という祭事の、最も象徴的な部分を抽出していることがわかる。すなわち繩にかけた五色の糸は、古代中国以来の針仕事の上達を願う代表的な供物であり、水の入った角盃はその願いを叶える二つの星——牽牛と織女を水面に映し出すためのものに、実はほかならないのである。

繩にかけた「糸」と「角盥」。このたった二つの素材による画面構成——その造型は、私の脳裏に焼きついていたあの北斎筆「西瓜図」と、理屈を越えてオーバー・ラップした。そして、もしや「西瓜図」は何らかに〈乞巧奠〉と関係があるのではないだろうか——という予感が芽生えたのである。だがそれを確かめるためには、〈七夕〉をめぐって東洋の人々が培ってきた文化の、その永く、広大な記憶を今に掘り起こし、検証する必要がある。

② 「星合」の図像——「七夕図」という絵画

小泉八雲は明治三十八年（一九〇五）当時、〈七夕〉の祭りがすでに、首都東京を中心に日本人の中から忘れられかけていることを指摘した。そしてこの祭りが中国起源の伝説に由来し、わが国でもその伝承が形を変えて各地に存在することや、日本では天平勝宝七年（七五五）に最初の祭りが行なわれたこと、宮中での乞巧奠の詳細、そして現代の私たちが知る青竹に飾り物をする〈七夕〉が徳川時代に風習となったことなど、つづぎにしかも正確に述べている『天の川縁起——その他』*The Romance of the Milky Way and Other Studies and Stories*, 1905⁽²¹⁾。

そうした八雲の民俗学的情報収集の広範さは、今日まったく驚かされるばかりなのであるが、彼の記述に触れてさらに私たちが衝撃を受けることは、古びとが営んだ〈七夕〉という祭事が、単に「儀礼」として繰り返されるに終わらず、天上界の恋物語という「伝説」を絶えず人々に喚起し、かつその「伝説」世界に彼らを誘い続けた——という点である。八雲は、〈七夕〉にちなみ万葉びとが詠じた歌を数々取り上げる。それらを見れば、どの歌も二つの星が無

事結ばれるようにと祈る歌ばかりである。それは二つの星のロマンスに我が身を仮託する、詩人たちの心情でもあった。この伝説は万葉集以降も、連綿と受け継がれてゆく。

彦星と織女と 今夜逢ふ

天の川門に 波立つなゆめ
〔万葉集〕二〇四〇

織女にかしつる糸のうちはへて

年のをながくこひやわたらむ
〔古今和歌集〕一八〇

七夕や逢はぬ心や雨中天 芭蕉

我や来むひと夜よし原天の川 嵐雪

電燈など無く、夜は月か星明かりを求めた時代に、星で満たされた夜空は現代よりも明るく、人々に親しい存在であった。おそらく七夕伝説はまた江戸びとにとっても、美しく懐かしい天空の〈伝説〉であり続けていたに違いない。

このように文学の世界では主題としての長き伝統を誇る七夕伝説であるが、翻って美術の世界ではどうであったかを探ってみると、近世以前の絵画では、意外にもあまり見つからない。そして、すなわちそれは〈日・月〉の主題とは異なっており、〈星〉の輝きそれ自体を美術の題材とする伝統が、日本にはあまり無かったことをも意味している。

〈七夕〉が題材として取り込まれている絵画の例としては、お伽

草子「天稚彦草紙」(ベルリン東洋美術館蔵)のような室町時代の物語絵巻が存在するぐらいで、多くの例を見ない²²⁾。またこれらの〈物語絵〉に取り込まれた七夕伝説は、様々な変型が加わっているために、いわゆる牽牛・織女の恋物語は断片的にしか見られない。江戸時代には、牽牛・織女の二人を配した人物画的な構成の絵画(例・月岡雪鼎筆「牽牛織女図」、図9、今西コレクション)が多く制作されたと見えるが、七夕伝説をそのままに絵画化した〈物語絵〉の作例はやはり見つからない。いずれにしても〈七夕〉そのものが、絵画の題材として独立した位置を占めるようになったのは、江戸時代になってからではないかと推察されるのである。

では一方〈乞巧奠〉の祭はどのように描かれてきたのだろうか。〈乞巧奠〉は先にも述べたように、宮中においては中世以来、重要な儀式と認識されていたために、いわゆる〈年中行事絵〉のなかに取り入れられ、〈七月〉の景を示すものとされている。つまり〈風俗画〉の画題として扱われているのである。〈年中行事絵〉——すなわち正月から歳末十二月に至る、月々の宮中行事を描いた絵画を指し示すこの言葉に対して、市井で営まれた十二カ月の行事に、その季節感や風物感を織り混ぜた絵画は〈月次風俗画〉とか〈十二カ月風俗画〉、あるいは〈月次景物画〉と現在では呼ばれる。そして厳密には〈年中行事絵〉とは別の趣向として区別されるのだが、七月の〈七夕〉や〈乞巧奠〉の祭をめぐっては、面白いことに不可分な状況を描いた〈月次風俗画〉や浮世絵版画の作品が見出せる。例えば奥村政信(一六八六—一七六四)の丹絵「七夕祭図」(図10)は、その絵の内容から正確には「乞巧奠図」と称しても良い作品であろう。

画面上部、天上界を示す雲の波の上には、牽牛・織女の天の川を隔てての逢瀬を描き、その下には、琴をつま弾く若い娘のたおやかな姿を描いてみせる。問題なのは、この娘の背後に設えられた飾りである。左右に立てられた葉竹には幾筋もの糸がわたされ、枝葉には色紙や短冊が、そして一枝には小袖が掛けられている。高机の上には燈明が置かれ、ほかに糸や楸(あるいは梶)の葉、何かの食物と思しき供物も置かれている。娘のまわりには琴のほかに鼓や笙、琵琶などの楽器も置かれ、これらが技芸の上達を願う印であることを示している。

乞巧奠の設え——これを通称で〈星の座〉とも呼んでいたようだが——に楽器を供える習慣は、少なくとも平安期にはすでに存在していたようで、『知信朝臣記』に所載された天承二年(一一三二)の乞巧奠の設え(図11)²³⁾を見ると、琴は星の座の中央に置かれている。おそらく江戸時代に至ってもその風習が残っていたものと考えられるが、政信画の乞巧奠の星の座は、宮中のそれをもっと簡略化していることが窺われる。もともと市井の画家が、宮中行事の細部を見知することは難しかったはずである。政信はどのように乞巧奠の星の座を描いたのだろうか——。

偶然のことであつたが、私は『和漢三才図会』(寺島良安編、正徳三年(一一七三)刊)の中に所載された乞巧奠の図(図12)が、政信画と似通っていることに気付いた。さらに井原西鶴『好色五人女』巻二に、七月七日には井戸さらいをして井戸神を祭り、そこに仕立ておろしの小袖を笹の枝に掛け、梶の葉に歌を書くという風習が記載されていることも見逃せない²⁴⁾。

つまり政信は「七夕祭図」を描くにあたって、市中に出回った

『和漢三才図会』のような版本を参考にしつつ、当世風の風習も加え描いたのではないかと想像されてくる。²⁵政信の描いた乞巧奠の星の座が、宮中のそれと良く似通いつつも決定的に相違しているのは、立てられた葉竹に短冊や色紙を結びつける風習が、宮中のそれには無い点である。あるいはこの風習は、先にもあげた江戸城大奥でのものが流れ込んできているのかもしれない。いずれにしても政信は、ロマンティックな天上界の物語に思いを馳せながら琴を奏する乙女と、〈乞巧奠〉の美しい星の座の様相を同時に写し得ているのである。そしておそらく宮中の乞巧奠の儀式は、こうした版画を通じて、広く江戸庶民へと伝えられるところとなったのであろう。

乞巧奠の様式が取り込まれている、江戸庶民の風俗を写した作品としては、勝川春章（一七一六〜一七九二）筆「婦女風俗十二月・七月」の図（図13、MOA美術館蔵）があげられる。

三人の町屋の若き女房や娘たちは、裁縫道具を持ち寄って、七夕さまのお祭に夢中になっている。細長い画面上方には、笹竹に結び付けられた短冊や色紙が霞のあいだからのぞき見え、端的にこの画の状況を物語っている。中央に立つ若い娘の背後をよく見ると、幕のように見えるのは片輪車と蔦をあしらった意匠デザインの小袖で、これはおそらく例の〈仕立ておろしの小袖〉なのであろう。小袖の下方には弦を張った琴の様子もわずかに垣間見えている。さてこの画で目を引きつけられるのは、左手前のしゃがみ込んだ若女房が、何やら真剣に針に糸を通そうとしているところである。糸を口に含んでいる右側の女性も、おそらくこれと同じことをしようとしているのであり、針刺しを手にした若い娘の視線は、今にも糸を通さんとする左手前の女の手元に集中している。しかも、よく見ればその女性

の手元は、地面に置かれた漆塗りの盥の、その真上に位置し、盥の中には明らかに水が張られている――。

ここで思い出されるのが、中世日本の宮中で、乞巧奠の際に行なわれていた〈星占〉である。女房たちは水盥に映る星明りをたよりに、針に糸を通そうとした。そして首尾よく糸が通れば、その運は「吉」なのである。²⁶つまり春章はこの七夕図で、当世風の婦女の七夕祭を描いているのだが、実はそこには王朝的なロマンティズムも同時に巧みに重ね合わされているらしい。実際江戸の街なかで、当時七夕祭にこの〈星占〉が行なわれていたと見られる他の絵画資料（勝川春潮画『絵本紅葉橋』所載、図14）もあり、私は春章の描いたこの七夕図が、〈見立乞巧奠〉図となっていると考えたい。

ところで、春章画で描かれた盥の水面をよく見ると、四つの丸い点が浮かんでいることに気づく（図15）。この水盥はほかでもない、牽牛・織女の二星を映すために用いられたものである。この丸い点は〈星〉それ自体を意味するものであると思われる。

先にも述べたように、〈七夕〉を絵画の主題とした作品は、近世・江戸期に至るまで多くの例を見ないのだが、ましてや牽牛・織女の二星の輝きそれ自体を明らかに描いた作品など、江戸時代以前の作例に見出すことは極めて難しい。なぜ夜空を彩る、あの美しい星々を日本の画家たちが絵画の題材としなかったのか――この茫漠とした疑問について、ここで解答をすぐに求めることはとても不可能なことである。しかし〈七夕〉||〈牽牛・織女星〉という普遍的な図式から江戸絵画を見直せば、春章画と同様に、私たちは二つの〈星〉の輝きをほかにも見つけられるのではないだろうか。

春章が描いた先の「婦女十二ヵ月風俗図」は、言い換えれば「月次風俗図」である。「月次風俗図」で「七月」が絵画化されるとき、題材とされる祭礼は普通「七夕」か「盂蘭盆会」である。「月次絵」でしかも「七夕」を取材した絵画の中に、二つの星は絵画化されるのだろうか——。そこで幾つかの月次絵をひもといてみた。

例えば、狩野惟信筆「富嶽十二ヵ月図巻」(天明一〜六年、静岡県立美術館蔵)は、富士山の十二ヵ月の変貌の様子を、富士を臨むさまざまな場所の、その四季風物を織り込みながら描くという、実に洒脱な出来栄となっている。この画卷の「七月」の景(図16)を見れば、富士山を高く仰ぐ、そのふもとの民家の屋根は、飾り付けられた笹竹の間に見えている。そして夜空を見上げれば、何と天の川が富士の嶺高く、弧線を描きながら長く引き伸びている。薄墨の色で、紙の地色を白く残して描かれた富士の山に対して、淡い藍の色で掃いた夜空の中に、天の川は一筋白く色を抜いて伸びるが、ほとんど漠然たるイメージで描写されている。問題なのはこの天の川ではない。天の川の白き流れを左右に挟んで存在する、三つの黒き点の、二つの集合体である(図17)。

天の川を挟む点——すなわちそれが牽牛・織女の二星を示すものであることは、ことさら詳細に説明する必要はないであろう。だがなぜ三つの点の集合体なのか——それについては、現代と古びとの間にある、「牽牛星」〈織女星〉に対する認識の相違を述べておかなければならない。

東西両洋にわたる、星や星座の民俗学的研究を行なった野尻抱影氏によれば、かつて織女星は、「織女三星」と呼ばれ、漢代孝堂山の画像石には、機を織っている女性の上に、星の白まるを「へ」の

字に結んだ形が刻まれているという⁽²⁷⁾。また野尻氏が調査した昭和二十年代当時の日本でも、いわゆる一等星である織姫星(琴座のヴェガ)と各辺二度の正三角形を描く二つの五角星の小さな星を、「タナバタノコドモ」と称して、織女の連れる二人の子供と理解し、これら三つの星をひとまとまりのものと見做す地方があることを報告している(図18)⁽²⁸⁾。一方小泉八雲も、牽牛・織女の二星を単体で認識するのは誤りであることを、「日本の古い書物では」と前置きしてから次のように引用し述べている。

「牽牛」は天の川の西側に位置し、三星一列に連なるさま、さながらその形状、人の牛を牽くに似たり。〈織女〉は天の川の東側に位置し、三星の並ぶさま、婦女の機に座せる姿に見ゆ。⁽²⁹⁾

つまり狩野惟信の描いた三つの点の、二つの集合体は、まさしく牽牛・織女星にはかならない。八雲の引用した文献記述と合わせて見れば、天の川を挟んだ右側の星——「へ」の字に並んだその姿は、〈織女三星〉に違いない。そしてもう一方の三つ星は、確かに〈牽牛星〉で、ほぼ一列に連なって牛を引いているではないか——。漠然と描写されている天の川のイメージから、これほど理に叶って牽牛・織女の星が描写されていたとは、思いもよらぬ発見であるが、この天体上の普遍性は、他の画家によっても次のように着実に描写されている。

月岡雪鼎(一七二〇〜一七八六)は、十八世紀後半に大阪で活躍した浮世絵師であるが、彼の「十二ヵ月図」(琵琶湖文化館蔵)と

呼ばれる月次絵の、七月の景を見てみよう。この月次風俗図に登場する人物たちは、いずれも王朝風の姿や情景の中に描かれている(図19)。

寛の水で静かに回る水車からは、さらに水が絶え間なく落ち、豊かな遣り水を形作っている。その水辺に扇などをもつて佇む二人の女性は、涼を求めてか、打衣をそっと両肩から脱ぎ、腰のあたりで優雅にたくし上げている。ひざまづき水の面を見つめる、横向きの女性の両の手は、明らかに流れる水に触れようとしている。上弦の三日月のぼり、萩の花が咲きほころびた情景は、初秋であることが告げ、さらに月より高く目をやれば、あの「織女三星」が闇の空の中に、ほのかに明るく描写されている(図20)。

袖ひちてわが手にむすぶ水の面に

天つ星合ほしあひの空を見るかな

(『新古今和歌集』三一六・藤原長能)

年を経て住むべき宿の池水は

星合ほしあひの影も面おもなれやせん (『同』三二五・権大納言長家)

江戸時代の代表的な百科事典の一つである『古今要覧稿』(文化十一〜天保十二年)において、編著者の屋代弘賢やしろうかた(一七五八〜一八四一)は「七夕たなばた」の名の由来について記述し、「星合ほしあひの空」とか「星合のかげ」と言った言葉で、かつて「七夕」は表現されていたと述べている。また弘賢が引用した和歌は、先の『新古今和歌集』(一二〇五年成立)所載の二首であるが、「花山院御時かざん(九八四〜九

八五)、七夕の歌つかうまつりけるに」という前書きを持つ藤原長能の歌以前には、「星合」の言葉を使用した七夕歌が存在しないとも彼は述べている。しかしそれ以後「星合」の言葉を使つては、「星合ほしあひの夜よ」とか「星合ほしあひの濱」など詠む歌が、数限りなくあるという。⁽³⁰⁾

「星合ほしあひ」——すなわち牽牛・織女の二星が天の川を越えて相逢う、その様さまの歌語である。長能の「袖ひちて……」の歌は、『古今和歌集』春上・紀貫之の「袖ひちてむすびし水の凍れるを春立つ今日の風や解くらむ」の有名な一首を本歌取りしていることは言うまでもない。「……袖を濡らして私の手ですくう水の面に、牽牛・織女の「星合」の空を見ることよ」と詠んだ長能の歌は、古歌のイメージを初秋に借りつつ、納涼を楽しむわが手の水に何と七夕の星空が映っていた——と、驚きを優雅に描写している。

このように「星合ほしあひ」の歌語の存在を知れば、前掲の狩野惟信の「富嶽十二ヵ月図巻・七月」の景(図16)や月岡雪鼎の描いた図様(図19)の意図は、容易に明らかになる。つまり画中の女性が水の面を見つめるその意味は、まさしく長能の詠んだ「星合」歌の世界の絵画化と言えよう。雪鼎は月次風俗画を描きつつ、同時に古典的詩歌の図像化にも成功したのである。

加えて、月次絵における歌語「星合」との関連については、さらに時代を遡って藤原定家を思い出さねばならない。

七月

秋ならで誰もあひみぬ女おみなえし郎花

契りやをしき星合のそら

ながき夜にはねをならぶるちぎりとして

秋まち渡るかさゝぎのはし (藤原定家『拾遺愚草』)

『明月記』建保二年(二二一四)二月三十日の条に、藤原定家が御室仁和寺へ参じ、先日來仰せつかつていたへ月次花鳥歌二十四首を詠進した記述が見える。その時の歌は定家の『拾遺愚草』の中に「詠花鳥倭歌 各十二首 参議藤原」のタイトルのもとに収められ、花と鳥に分け、十二ヵ月各月にふさわしい景物を組み合わせて取り上げられた。七月は「女郎花」の花と鳥は「鶺鴒」である。そして詠まれた歌の中に「星合のそら」とか「かさゝぎのはし」とあることから、明らかにこれら二首が七夕歌であることは疑う余地はない。

定家によって定められた十二ヵ月の花鳥の組み合わせは、絵画化されるにあたって「定家詠月次花鳥歌絵」と呼ばれ、近世期に至って伝統的な画題として定着したといわれている⁽³¹⁾。江戸時代に制作された多くの「定家詠月次花鳥歌絵」を見てみると、それらの各月の図様に、定型化された図様が見出されることが知られている(例・住吉具慶筆「定家詠十二ヵ月花鳥図屏風・七月」図、図21)。へ七月では、水が流れ、そこに架けられた橋には鶺鴒が羽を休め、近くにはかならず女郎花の繁みが描き添えられることになる。こうした図像は流派を越えて、粉本化されて広まったと考えられているが、元禄四年(一六九一)刊の名数和歌集『鳴の羽搔』(筆者不明)は、そうした粉本の存在を明らかにする例証として、従来取り上げられ

ている。興味深いのは、この版本に示された七月の景(図22)である。

画面の上下が区切られて、上部には先の定家詠の七夕歌二首がしたためられ、下部に「鶺鴒に橋」「女郎花」の定型的図像が描かれている。だがこれまではどうも見落とされてきたようだが、鶺鴒の振り仰ぐ天——天は霞のつらなりによって表されているが、その霞の中(画面右隅)に三つ丸と四つ丸の、二つの星の集合体を示すと思われる図様が描き入れられている(図23)。私はこれらの二つの集合体のうち、左側の三つ星を牽牛に、右側の四つ星を織女と見た。というのも、かつて織女星は地方によっては子供が「二人」とも「三人」とも見做されていたからである⁽³²⁾。

繰り返すまでもなく、定家の詠んだ七月の花鳥歌は明らかに「星合」歌であった。『鳴の羽搔』の筆者は、定家の歌の景物——「花と鳥」を描くにとどまらず、歌の意図——「星合」をも図像化しているのである。これは前掲の雪鼎や惟信に先立って、「星合」そのものを図像化する意識が、すでに十七世紀末には存在していたことを示すものであり、またいわゆる「定家詠月次花鳥歌絵」が、自然の景物——花と鳥の組み合わせによる月次絵ではあるが、それは単なる「花鳥」画の意識だけではなく、とくに七月については、七夕という月次「行事」画の意識も、同時に読み解くことができると言えよう。

ここでもう一度勝川春章が描いた、盥の水に映った星影(図15)を思い出してみたい。おそらく水面に映された四つの星は、織女と三人の子供であろう。いずれにしても天空に、はたまた水の面に、揺らめきつつ輝いた牽牛・織女の二星を、絵画の中に図像化したの

は、第一には古代からの〈星占〉という呪術的意味合いであり、第二には、月岡雪鼎の画や『鴨の羽搔』の図像で明らかに読めたように、古典的な詩歌の中に詠まれた「星合」のイメージを、鑑賞者に想起させる仕掛けが多分に含まれていたのである。

三 伝説の記号

そうした〈七夕〉図の、江戸時代における系譜の一端をたどつてくると、私たちは酒井抱一の「かさ、ぎの……」の句を付した「七夕図」(図3)の、革新性が改めて見えてくる。彼は〈乞巧奠〉の中から、「糸」と「盃」という抽象的な事物を抽出した訳であるが、何よりも「盃」は、「星合」を意味するものであった。だが再びこの画をよく見れば、角盃の水面には、わざわざ一枚の木の葉が浮かべられている——これは何を意味するのだろうか。

水の面に浮かべられたこの木の葉、それは「梶の葉」である。「梶」の葉は平安時代以来、その葉に歌を書き手向ける、乞巧奠における代表的供物であった。こうぞの一種である梶は、その皮から紙や木綿を作る材料とされたので、手向けに用いられたのはそこからかと推察される。

一方古来より織女は、日本では「蜘蛛姫」とか「桃子姫」、また「朝顔姫」とか「梶の葉姫」と呼ばれていた。また『万葉集』の歌の中では、「梶」の言葉は、織女(あるいは牽牛)が舟で天の川を渡る際に用いる「楫」(櫂)に通じている。

天の川 梶の音聞こゆ

彦星と織女と 今夜逢ふらしも (『万葉集』二〇二九)

この掛け詞は以来、常套的に文学の世界で使われていくことになる。

天の川とわたる舟のかぢの葉に

思ふことも書き付くるかな

『後拾遺和歌集』(一〇八六年成立) 二四二・上総乳母

「かくて春すぎ夏たけぬ。秋の初風吹きぬれば、星合の空をながめつつ、あまのとわたるかぢの葉におもふ事かく比なれや……」

『平家物語』巻一(十四世紀半ば校訂)

おそらく織女の「梶の葉姫」の別名は、こうした事とも無関係ではないだろう。

つまり抱一の盃に浮かべられた梶の葉は水面に映される二つの星の見立てとみなせるのである。実際現代の冷泉家に伝わる乞巧奠の〈星の座〉の様子を見ると、この梶の葉の角盃の設えがあり(図24)³³、上層武士階級出身であった抱一が、何らかに公家たちの様式化した祭事の細部を見知っていたことがわかる。だが何よりも興味深いことは、抱一が乞巧奠の〈星の座〉からとくにこの角盃を抽出した意味が、もとの伝説や様々な古歌を繙くことにより明らかにされる点である。つまりこの祭を彩る伝説のクライマックス——二つの星の再会——「星合」を、最も抽象化した事物——それが梶の

葉の角盥なのである。角盥はこの時すでに、七夕という「伝説」の「記号」として表出していると言えよう。

では、あの北斎の「西瓜図」はどのようなのか——。私の脳裏で、抱一の「糸」や「角盥」の図像と、完全にだぶって見えたあの不思議な図像も、「記号」の眼差しで再び眺めて見れば、作者の驚くべき巧妙な仕掛けが立ち現われてくる。

すなわち——北斎画で縄に吊された奇妙な皮は、赤と白の二色である。抱一が描いた「五節句・乞巧奠図」(図8)の中で女官が掛けた葉竹の糸も、赤・白の二色であった。皮の下に置かれた半割の西瓜は、赤い果肉を紙に透かして見せ、それがもつ豊潤な水分を示している。アフリカ原産で、中国を通じて日本に伝えられたとされる西瓜は、みすうり「水瓜」とも呼称されていた。そして古来より、中国でも日本でも、瓜類は乞巧奠における重要な供物の一つとされ、江戸時代では西瓜は七夕における風物詩となっていた。⁽³⁴⁾ そのことは例えば前掲の歌川広重「名所江戸百景・市中繁栄七夕祭」の図を見ても明らかである。

つまり北斎画の、葉竹の糸に見立てられた西瓜の皮も、果実そのものも、七夕と深く結びついているのである。しかも半身にされた西瓜水瓜は、満々と水をたたえた「盥」なのである。さらにその上に置かれた包丁——包丁の柄は「盥」である西瓜から外に飛び出している。それはおそらく「盥」が「角盥」であることの暗示であろう。では包丁の刃と和紙は何か。私はこれを「梶の葉」と見たい。確かな裏付けは取れないが、前述のように梶は和紙の原料であった。そして鉄の刃は、梶の葉に掛けた洒落であろう。何とここに

は、そのようにこの画を読んでもおかしくない、多くの隠喩の形象が揃っている。北斎筆「西瓜図」は、実は「見立乞巧奠図」であったのだ。

従来「西瓜図」は、特にその吊された皮の奇妙な形態から、北斎特有の奇想性を窺い知ることのできる格好の例証として取り上げられてきた。だが第一にその皮が、へ乞巧奠の葉竹に渡された紅白の糸であるという、まったく別の意味に気づくとき、私たちはこの画に注ぐ視線を変更せざるを得なくなる。北斎の「西瓜図」は、西瓜という蔬果図の表情をまっすぐにこちらに呈しながら、実は七夕という実には長き歴史をもつ伝説を語るへ物語絵であり、また同時に乞巧奠という祭事を示すへ風俗画でもあるのである。そうした意味において「西瓜図」は、北斎によって巧みに仕掛けられた、しかも抱一も、春章も成し得なかった、まことに機知に富む「浮世」の画であったと言えるだろう。

それにしても北斎は、宮中行事であるへ乞巧奠という、きわめて一部の人々のみが知る儀式の細部を、どうしてこれほどに見知っていたのか——という疑問が最後まで私たちにつきまとう。それを明らかにする直接の資料は見つからないのだが、私は、これには北斎の並々ならぬへ星への関心が関わっているものと考えている。北斎の「北斎辰政」の号が、彼の妙見信仰から発したものであることは、専門家の間では従来たびたび指摘されてきたところである。この妙見妙見菩薩はへ北斗七星やへ北極星を神格化したものである。彼の「戴斗」北斗七星を戴く、という画号も同様な由来をもつものと考えられており、⁽³⁵⁾ おそらく北斎は、そうした自らの信仰のもとに、へ星に関する知識を深めていたに違いない。へ七夕

の祭は、一名「星祭」^{ほしまつり}とも言われる。こうしたことから、星占とも関わりの深かった「乞巧奠」の儀式に、北斎が関心を寄せなかつたとは考えにくい。また北斎は『北斎漫画』第十三編に「北斗七星図」(図25)を描いており、一方肉筆画でも「文昌星図」(図26、河鍋晩斎旧蔵)のように、北斗星に因む作品を残している。北斗星と同様に、北天を彩る織女・牽牛の二星は、当然天を仰ぎ見る北斎の瞳の中にも映つたであろう。「西瓜」に置き替えられた「盃」の水——紙を透かしてほのかに見える西瓜の種が、見えているうちに次第に、水に映されたであろう満天の星々にイメージされてくるのも、「星」と北斎のこのような深い結びつきを知ってこそ、鑑賞者に許される遊び心である。

吉田暎二氏によれば、かつて「西瓜図」は光格天皇(在位一七七九—一八一七)に御覧に入れたという(『北斎』日本経済新聞社、昭和四七年)。この史実の詳細はわからないが、七夕伝説とその祭事の様子をよく見知る人々に、「西瓜図」は心楽しくその謎解きを、語りかけたに違いない。だが大政奉還のち明治六年(一八七三)、宮中において「乞巧奠」は完全廃止となった。それにより、その祭事の「様式」や「作法」、そしてそれにまつわる「意味」や「言説」は急速に、人々のなかから忘れ去られていったのである。

江戸絵画——ことに幕末期の浮世絵師たちによって描かれた花鳥画には、鑑賞者にこのような謎掛けする作品が、ほかにも多く存在する。⁽³⁶⁾しかし時が経ち、伝承や言葉の消失、あるいは習慣・儀礼の忘却により、その時代には誰もが難なく認識できた事柄が、現代ではまったくの了解不能な事へと変貌していることが少なくない。北斎筆「西瓜図」は、絵画が題材の形象それ自体で成立するものであ

ることを示しながら、その奥で、長き歴史の中で人々が共有した「伝承」や「文学」そして「慣習」や「儀礼」というあらゆる「知」を集集させ、絵画の上でそれらを見事に形象化し、「記号」化するまでに至る可能性を鮮やかに提示している作品なのである。

註

- (1) 本稿は左記の論文にもとづき大幅に加筆訂正を行なった。拙稿「江戸絵画と〈伝説〉——葛飾北斎筆『西瓜図』の謎」(『國文学』第四一巻四号、学燈社、平成八年三月)。
- (2) 北斎筆「西瓜図」に関しては、管見では単独に主題として扱った論考を見ない。多くは後掲の文献のように、画集や展覧会図録の作品解説として書かれたものである。
- (3) 神谷浩「西瓜図」(作品解説)(『北斎——不屈の画人魂』展図録、名古屋博物館、平成三年)二二四頁。
- (4) 辻惟雄「西瓜図」(作品解説)(『皇室の至宝2 御物 絵画II』毎日新聞社、平成三年)二三五—二三六頁。
- (5) 辻惟雄「日本美術の表情——「をこ絵」から北斎まで」(角川書店、昭和六一年)二三一—二三二頁。
- (6) 小林忠「西瓜図」(作品解説)(『日本美術全集第二〇巻 浮世絵』講談社、平成三年)二一八頁。
- (7) 註(4) 辻前掲解説。
- (8) 二つの「西瓜図」の相違は、断面とされた果肉部分の種の配列についても言える。すなわち宮内庁本の図像では種は不規則に並び、編目のようなすじも認められるのに対し、紙本の「西瓜図」(図2)では、種はきわめて規則的に並び描かれている。この相違が何であるかについては私は一つの「実験」を行なった。現在私たちは通常スイカを、へたからしりにかけて「縦切り」するが、これをあえてへた・しりを上下として「横切り」してみた(図27)。すると「縦切り」では規則的に並ぶ種が、見事に不規則な状態で現わ

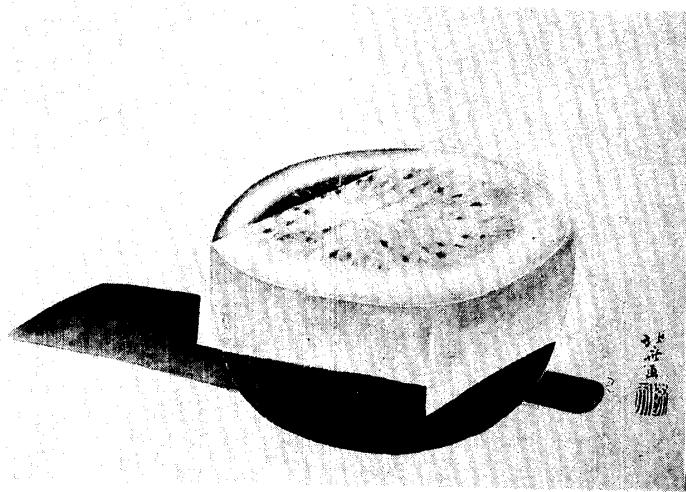


图2 伝葛飾北斎筆「西瓜図」

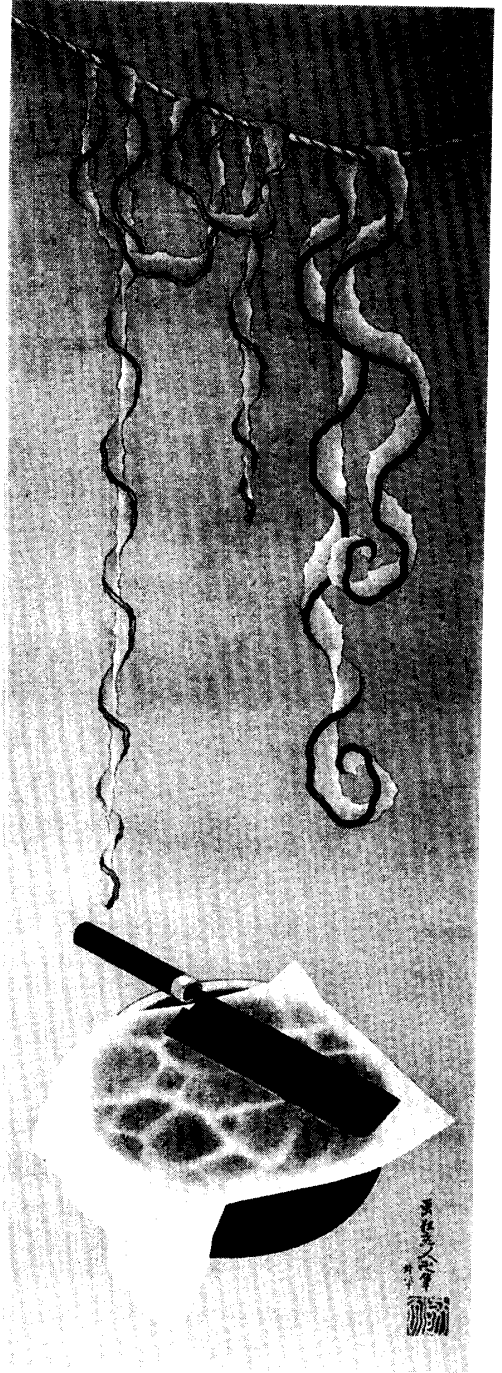


图1 葛飾北斎筆「西瓜図」

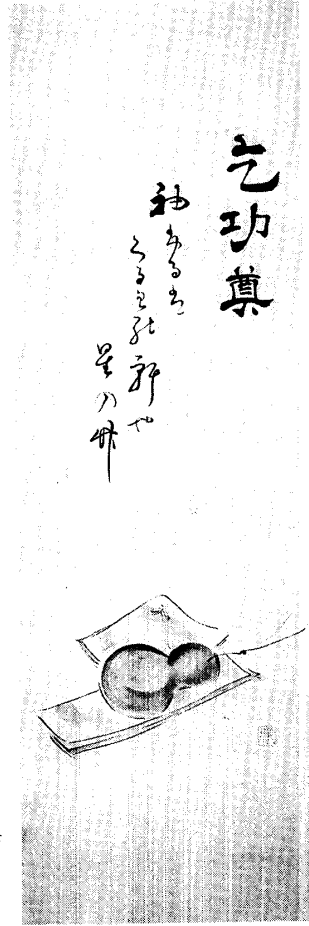


図4 酒井抱一筆「吉原月次図・七月の景」

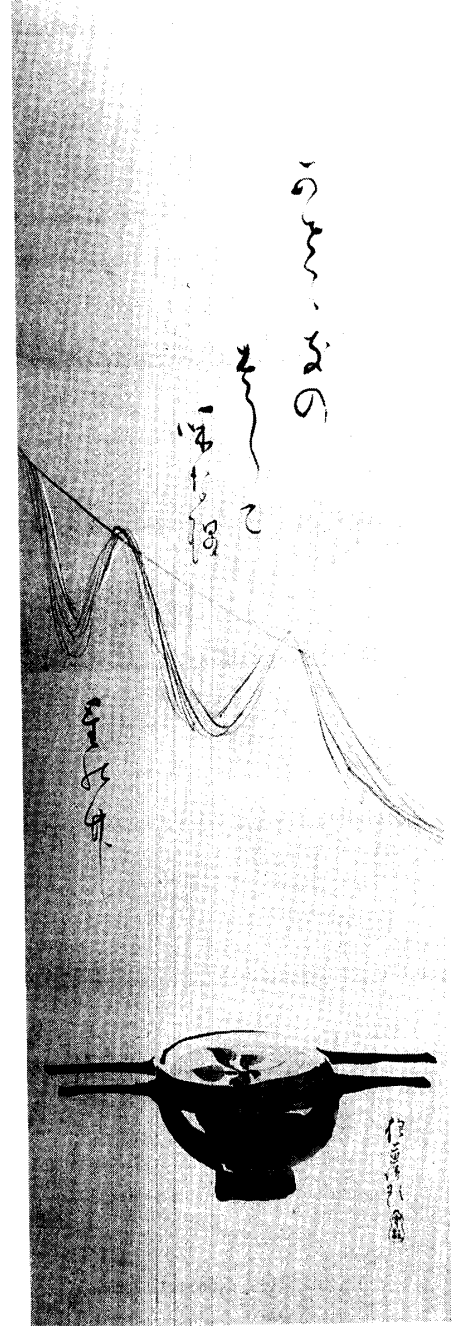


図3 酒井抱一筆「七夕図」

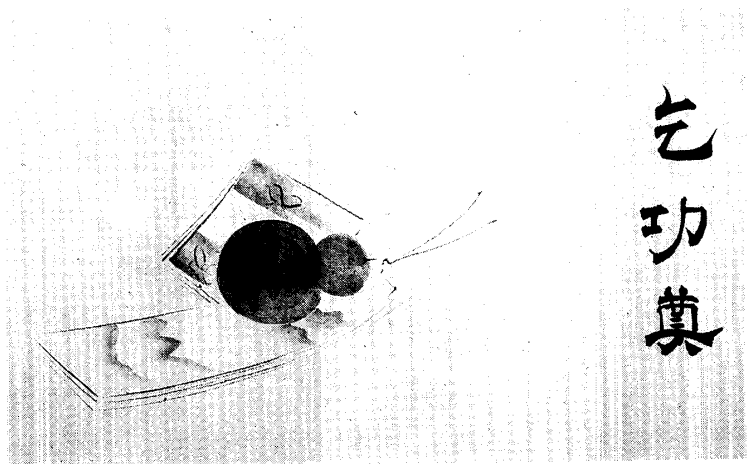


図5 酒井抱一筆「花街柳巷図巻・七月景」(部分)

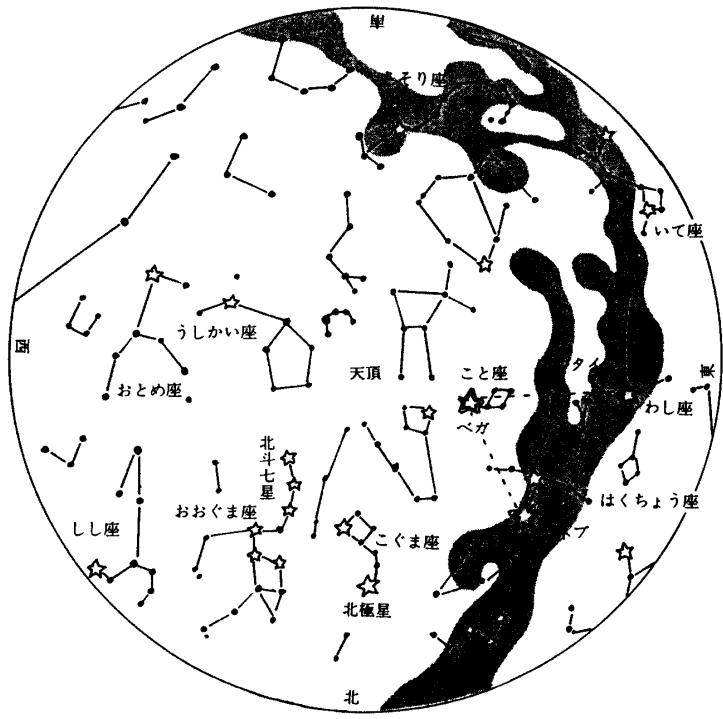
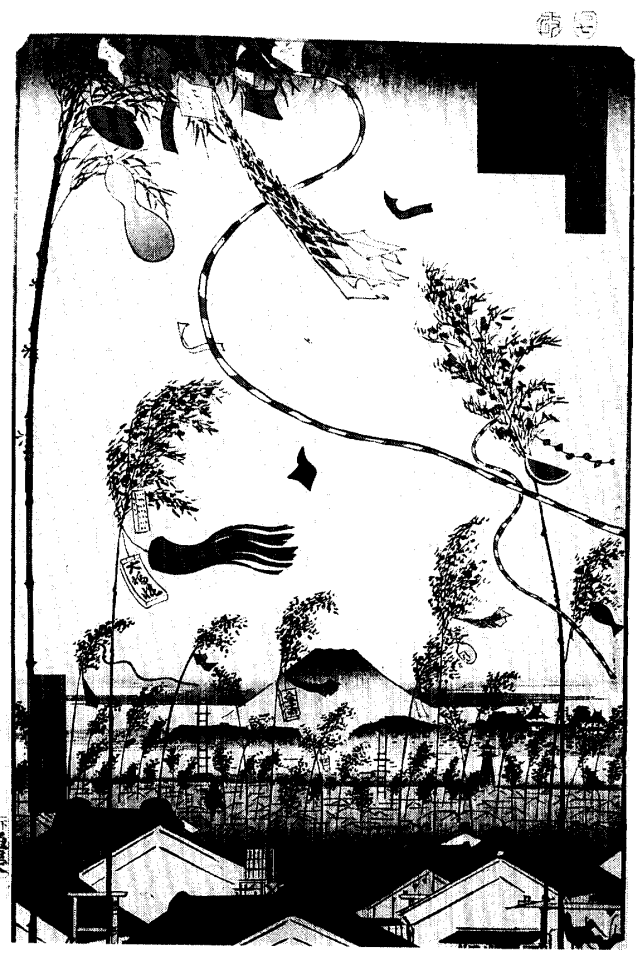


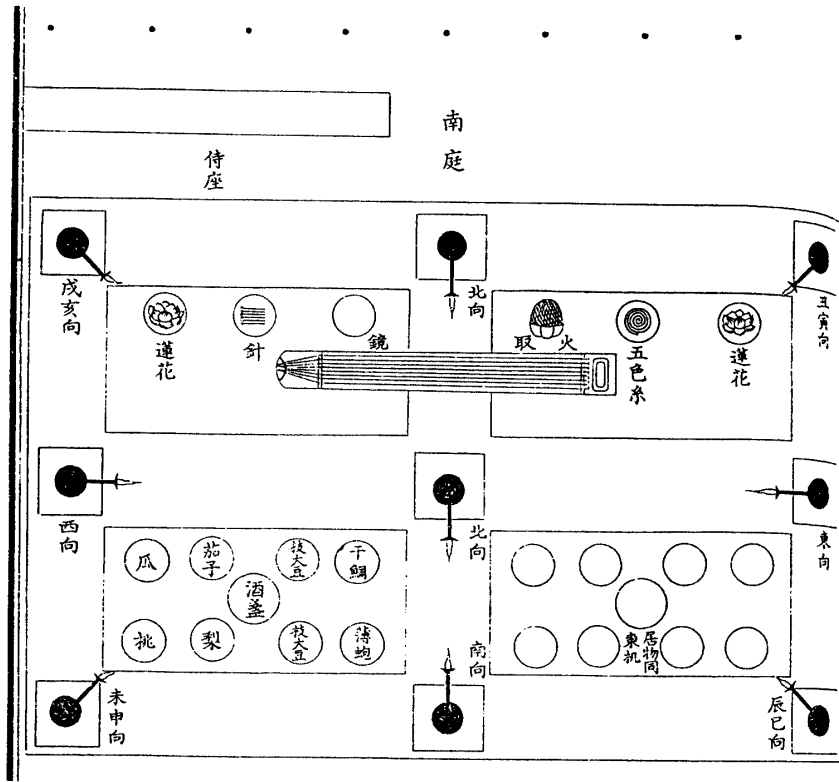
図6 旧暦七月七日の星座

図7 歌川広重画「名所江戸百景・市中繁栄七夕祭図」





- ⑨ ⑧ 図8 酒井鶯蒲筆「乞巧奠図」
 ⑩ 図9 月岡雪鼎筆「牽牛織女図」
 図10 奥村政信画「七夕祭図」



七夕

七月七日祭河鼓織女二星謂之乞巧星
荆楚歲時記云二星為未妻隔天河宿七月七日夜通織
女渡天河逢牽牛淮南子云鳥鵲填河而渡織女
博物志云天河與海通有人浮槎木實一羊腹至一處見
婦人織丈夫牽牛渚頭飲之此人問何鬼丈夫曰可詣
嚴君平問之君平曰某年月客星犯牛斗正是此人到天
河時也
わろろよの川ゆきまよふ事とて乞巧のりや
樽香詣記云桂陽成武丁有仙道忽謂其弟曰七月七日
織女當渡河暫詣牽牛
風土記云此夜酒席中庭祀几筵設酒饌二星相會於夜

⑪ 図11 『知信朝臣記』所載・乞巧奠の設え
⑬|⑫ 図12 『和漢三才図会』所載・乞巧奠の設え
図13 勝川春章筆「婦女十二ヶ月・七月図」



図14 勝川春潮画『絵本紅葉橋』より 七夕図



図17 狩野惟信筆「富嶽十二ヶ月図巻・七月図」(部分)

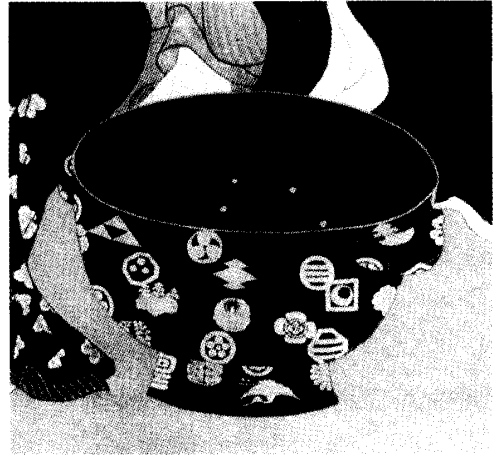
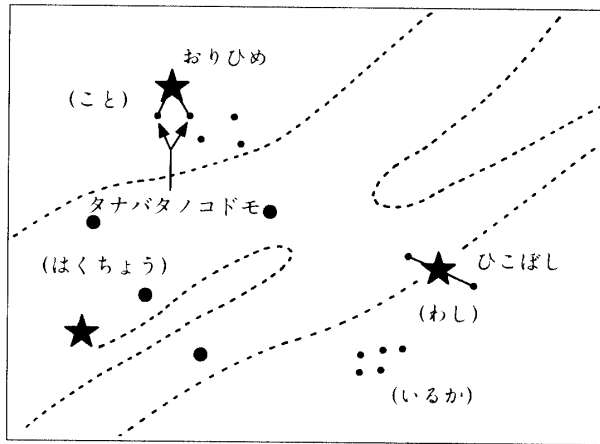


図15 勝川春章筆「婦女十二ヶ月・七月図」(部分)



図16 狩野惟信筆「富嶽十二ヶ月図巻・七月図」



- ⑱ | ⑱ 図18 織姫星と「タナバタノコドモ」
 ⑲ | ⑲ 図19 月岡雪鼎筆「十二ヶ月図・七月」
 ⑲ | ⑲ 図20 月岡雪鼎筆「十二ヶ月図・七月」
 ⑲ | ⑲ (部分)
 ⑲ | ⑲ 図21 住吉具慶筆「定家詠十二ヶ月花
 鳥図屏風・七月」



図23 筆者不明『鳴の羽搔』より
七月の景(部分)



図22 筆者不明『鳴の羽搔』より 七月の景



図24 現代の冷泉家における乞巧奠の〈星の座〉



图26 葛飾北齋筆「文昌星図」



图25 『北齋漫画』第十三編・北斗七星図

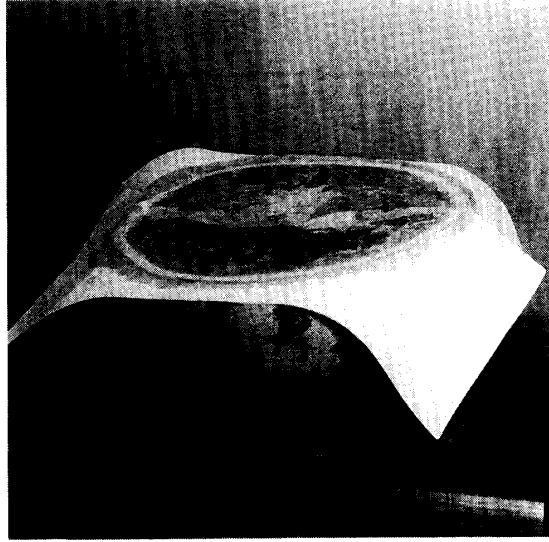


図27



図28



図29
(和紙を被せたところ)

れ、さらに網目状のすじも確認できる(図28)。画家がスイカに被せた様に、和紙を被せた状態でも、この状態は透けて見え(図29)、北斎の表現が決して過剰なものではなく、いわば事実「忠実」であることが裏づけられた。

- (9) 村重寧・小林忠編『琳派五 総合』(紫紅社、平成四年)三〇〇頁。補遺128図として所載。
- (10) 同書、図47、図48として所載。
- (11) 小泉八雲『天の川幻想』(船木裕訳、集英社、平成六年)一〇一―一一頁。
- (12) 永田久『年中行事を「科学」する——暦のなかの文化と知恵』(日本経済新聞社、平成元年)一三〇頁。
- (13) 西角井正慶『年中行事辞典』(東京堂出版、平成四年(初版昭和三年))二四九頁。
- (14) 大隅和雄『日本文化の原型——平安貴族の年中行事』(同氏責任編集『歴史の読み方9 年中行事と民俗』(週刊朝日百科・日本の歴史別冊)、朝日新聞社、平成元年)一九頁。
- (15) 註(13) 西角井前掲書、二五一頁。
- (16) 『古事類苑・天部歳時部』(昭和五一年版)一二三四頁。
- (17) 註(13) 西角井前掲書、二五一頁。
なお葉竹や供物を流す習慣は、棚機津女の禊神事「穢れを御神に託する風習のなごり」として行なわれたものだという。江戸市中で庶民たちが、六日の宵に飾った笹竹を七日に川や海に流したのも同義であった。これを「七夕送り」(「七夕流し」と呼んだ)。
- (18) 朝倉治彦編『守貞漫稿』中巻(東京堂出版、昭和五六年)二〇六頁。
- (19) 大野智子『酒井抱一筆 五節句図』(作品解説)「村重寧編『琳派四 人物』(紫紅社、平成三年)三三九頁。
- (20) 註(13) 西角井前掲書、二五〇頁。
- (21) 註(11) 小泉八雲前掲書。
- (22) 「天稚彦草紙」に関しては、他にいくつかの写本や異本が存在

することが知られており、秋山光和氏によって詳細な研究がなされている「同氏『天稚彦草紙』をめぐる諸問題」(『国華』九八五号、昭和五〇年十二月)」。こうした美術史研究はさておき、草下英明氏によれば、この「天稚彦草紙」は「星」を主題とした数少ない文芸作品の一つとして、日本文化史上特筆されるべき文学であり、また絵画であるという「草下英明『星の文学・美術』(れんが書房、昭和五七年)五四―九六頁」。

- (23) 註(16) 前掲書、一二三四―一二三五頁。
- (24) 暉峻康隆他校注『井原西鶴集 一』(日本古典文学全集三八、小学館、昭和五八年)三二九―三三〇頁。
- (25) 奥村政信は『絵本小倉錦』(元文五―一七四〇)年刊、一編一冊)の中で、庭先で納涼を楽しむ遊女の背景に、丹絵「七夕祭図」とまったく同様の乞巧奠の「星の座」を置き、空には天の川と牽牛・織女の二星を描いている。そして画面見開きの左下隅には、小倉百人一首の安部仲麿「天の原ふりさけ見れば春日なる三笠の山に出し月かも」の歌をもじった、「七夕の契りぞつらし雲間より三笠の山に出し月かも」の狂歌一首を添えている。以上からこの図を判断すれば、当時遊里などでも乞巧奠の「星の座」が実際に設えられたことが想像されるが、それを示す記述資料はまだ見つからないので、今後も探査が必要である。
- (26) 註(11) 小泉八雲前掲書、二〇頁。
- (27) ①野尻抱影『星の神話伝説集成』(恒生社厚生閣、昭和三三年)五〇頁。
②同『星と伝説』(創元社、昭和二七年)七九―八六頁。
- (28) 同書、八三頁。
- (29) 註(11) 小泉八雲前掲書、一二頁。
ただし八雲はここで詳しい書名等をあげていない。
- (30) 註(16) 前掲書、一二一―一二一六頁。
- (31) 月次絵に関する論考は枚挙に暇がないので、以下主だったもののみをあげておく。

西本周子「尾形乾山筆『定家詠十二月花鳥図』について」(『国华』一〇四三号、昭和五六年六月)。

武田桓夫『日本絵画と歳時』(ペリかん社、平成二年)。

『月次絵——十二月の風物詩』展図録(滋賀県立近代美術館、平成七年十月)。

(32) 註(27) — ①野尻前掲書、五〇頁。

(33) 切畑健他著『王朝のあそび』(紫紅社、平成四年)一四〇頁に所載。

(34) 江戸市中を飾った笹竹に、短冊や色紙と同じように、紙で作られた西瓜の飾り物が結び付けられたことは、『守貞漫稿』『世のすがた』『江戸府内絵本風俗往来』など当時の多くの記録から知り得る。「三谷一馬『江戸年中行事図聚』(立風書房、昭和六三年)一六〇—一六一頁」。また『浪花の風』なる書物には「七夕には西瓜を賞玩す……」とあり、供物としてだけでなく、地方によっては風習として賞味することがあったことがわかる[註(16)前掲書、一二二三頁]。

(35) 内藤正人「北斎肉筆画の周辺」[註(3)前掲書所収]二〇〇—二〇一頁。

なお江戸期における妙見信仰については左記の詳細な研究がある。

金指正三『我が国に於ける星の信仰』(森北書店、昭和一八年)。

(36) 浮世絵花鳥版画と文学・伝承・成句などとの関係については、

左記の論考を参照されたい。

拙稿「浮世絵花鳥版画の詩学—俳諧・狂歌文芸の興隆と博物学」

「拙著『江戸の花鳥画——博物学をめぐる文化とその表象』(スカイドア、平成七年)所収」二八二—三九三頁。

Hokusai's *Watermelon* as a Symbol of the Star Festival (Kikkoden) and The Romance of the Milky Way

Imahashi, Riko

During the last years of his life, Katsushika Hokusai (1760-1849), the most well known *ukiyo-e* artist of the late Edo period, left us an original painting entitled *Watermelon*, now in the collection of the Imperial Household Agency. Over the years numerous researchers have assessed the unusual shape and composition of the watermelon in the painting as striking evidence of Hokusai's originality. However, I question whether this repeated assessment would have been made if Hokusai had not included his signature, which is clearly evident in the painting.

Eastern paintings of vegetables and fruit are commonly known as “vegetable drawings” (*sosai-zu*) and are considered as belonging to the broad category of flower-and-bird pictures. With a style far removed from that of traditional vegetable drawings, however, Hokusai's *Watermelon* evokes among viewers a feeling contrary to what they might have expected from such a painting. Eastern flower-and-bird paintings traditionally have something in them that allows a hidden meaning to be drawn out from animals or plants depicted. Similarly, we need to investigate whether or not the watermelon in Hokusai's painting—considering the unexpectedness of its style—is imbued with a hidden meaning.

To corroborate my interpretation of *Watermelon*, I have made use of the painting entitled *Tanabata* by Sakai Hōitsu (1761-1828). Hōitsu's painting is not a portrayal of the modern-day Japanese celebration known as Tanabata, or Star Festival, but rather depicts Tanabata's predecessor, Kikkoden, a ceremony carried out by the imperial court beginning in the eighth century, which in turn had its origins in early China. Kikkoden combined astrology with the romance of the Milky Way—the love story of the Herdsman (in Japanese tradition, the star Altair in the constellation Aquila) and the Weaver (the star Vega in the constellation Lyra).

Japanese paintings entitled *Kikkoden* are usually genre paintings portraying the full year's worth of ceremonies; it was tacitly understood from early times that depictions of the Kikkoden or Tanabata festivals within these paintings would show a scene from the seventh lunar month, when these festivals were held. In Hōitsu's *Tanabata*, however, human figures, ordinarily found in genre paintings, are missing. Only string given in offering and a basin filled with water—two items symbolic of the climax of Kikkoden—are depicted. By extracting these two motifs from Kikkoden, Hōitsu turns them into symbols for the ceremony.

When Hokusai's *Watermelon* is viewed once again, this time in light of this understanding of Hōitsu's work, the congruence between the two paintings is striking. Since watermelons were in early China and Japan an important item

given as an offering during Kikkoden, the watermelon half and the long, thin rind in Hokusai's painting can be seen as corresponding exactly to Hōitsu's basin and string. Further, we can discover of a bit of the romanticism involved in how the Japanese, inheritors of the romance of the Milky Way story from China, have since the time of the *Man'yōshū* "borrowed" the heroes of that story in their own love poetry. Essentially, then, Hokusai's *Watermelon* is a genre painting in which Kikkoden is represented by a watermelon, and is a narrative painting of the romance of the Milky Way.