

虫の声と絵画

「大和絵」と「浮世絵」を結ぶ

永田 雄次郎

はじめに

源豊宗氏が「日本民族固有の芸術精神を、最も濃やかに發揮した画風」^①と定義づける大和絵は平安時代に成立して以来、日本美術史上、一つの絵画的伝統として後世の中に存在する。また、各々の時代を代表する趣味と相俟って展開する姿をも同時に認識できよう。ことに、大和絵の近世的展開の相として浮世絵を想定するという態度は、浮世絵研究者のみならず家永三郎氏のような大和絵研究者の中にも見られることは重要である^②。

筆者もこの点に注目し、特に「源氏物語絵巻」の画中画と、歌川広重の「東海道五十三次（保永堂版）」に描かれる風景表現の比較を通して、その絵画的特質の共通性を考察した^③。本稿はその続編ともいふべきもので、今回は虫の声およびそれに関連した風俗を中心に、浮世絵の中に存する大和絵的表現を探究し、大和絵の近世的展開の姿としての浮世絵の意味をより明確にしようとするものである。

(一)

鈴虫や松虫などの声に興味を示し、その声の美しさに季節の風情を感じるのは東洋人の特質の一つであるとも言及されることが多い。『和漢朗詠集』には蝉や虫に関する項があり、その声に触発された気分を詠じた漢詩、和歌が掲載されている。ただし、中国に比べ日本では、その声のやかましさは夏の暑さを増加させるなどといった理由で、蠅などの例外を除いて蝉は松虫や鈴虫の声よりも賞翫されることは少なかったのではないかと思うのは穿ち過ぎなのであらうか。

東洋人に比して西洋人の耳には虫の声は妙なる響きではなく雑音と感じられたのであろう。このことに関して、音楽評論家であった高城重躬氏から、かつて氏の家を訪問したハンガリーのヴァイオリニストの話をつかかったことがある（と記憶する）。高城氏は、「私は虫の声が好きだ」と客人が述べたのに対し、さすが東洋との関わりを持つハンガリー人の感性であると思った途端、「蜂のブンブンという音も好きです」と続けた発言に、東洋人の聴覚との隔りを感じたとのことである。これとても、西洋人の聴覚を物語るものである。虫の声に東洋人以上とも思える興味を示した西洋人はラフカディオ・ハーンであった。彼の「虫の音楽家たち Insect Musicians」や「蝉 Semi」などのエッセイにそのことが詳しく論じられている。

日本人の虫への愛好を、まず『枕草子』⁽⁴⁾に求めてみよう。

虫は、鈴虫。茅蚬。蝶。松虫。蟋蟀。促織。(四〇段)

夜鳴くもの、なにもなにも、めでたし。(三八段)

鳴く虫、特に夜鳴く虫の声の美しさは、とりわけ秋の虫、つまり鈴虫、松虫、蟋蟀、促織の声への賞翫につながって

いと解することができる。だが、次のような記事も見える。

筆策はいとかしがましく、秋の虫をいはは、轡虫などの心ちして、うたて、け近くきかまほしからず。(二〇四段)

秋の夜長に鳴く虫にしても、その趣き深き情緒を醸し出す風情に欠ける騒々しい轡虫の声への評価が筆策の音色に言づけてなされている。これは『源氏物語』⁽⁵⁾鈴虫における、「秋のむしの声、いづれとなき中に、松虫なむすぐれたる」の見解とも一致しているよう。

このような秋に鳴く虫への愛好の姿勢は、平安時代においては、嘉保二年(一〇九五)「嵯峨野に向て、虫をとりたてまつるべきよし、みことのりありて」⁽⁶⁾古今著聞集』⁽⁶⁾という行為(撰虫)や、天禄三年(九七二)⁽⁷⁾『薄・蘭・紫苑・草香・女郎花・萩などをうへさせ給て、松虫をはなせ給けり』(同)「や、「この野に、虫ども放たせ給ひて、風すこし涼しくなり行く夕暮に、わたり給ひつづ、虫の音をきき給ふやうにて」⁽⁸⁾源氏物語』⁽⁸⁾といった行動(放虫)として記されており、「虫合」という遊びにまでさえなっていた。

また、虫の声を和歌に詠むことは、『家持集』に見えるように少なくとも八世紀から後世にまで続けられていることは文献より明らかである。それらは、虫の声(虫の音)という総体を示したものととも、松虫、鈴虫など個別の音の声を詠んだ例がある。さらに、虫の声そのもののみを意味するのではなく、松虫は「待つ」、鈴虫は「振る」などの言葉に結びつけられた和歌独自の表現を見ることがもできる。

注目されるべきは、虫の声が野と結合し、嵯峨野や武蔵野など特定の地における虫の声を聴くという態度が見られる点である。

百首歌中に野をよめる

さまびまに 心ぞとまる宮城野の 花の色々虫のこゑこゑ 『散木奇歌集』⁽⁸⁾

武蔵野

涙さへぬれそふ袖に虫の音も　みだれてしげむさしの原

嵯峨野

野へ寒み　秋のさがなる山風に　ならばぬ事かむしの鳴なる　『内裏名所百首』⁽⁹⁾

これは、文学と絵画（特に大和絵）の関係を考察する時に重要な意味を持つ。そのことは次章で明らかにされるであろう。

ただし、和歌の中にのみ虫の声を愛する表現が登場するのではない。『和漢朗詠集』⁽¹⁰⁾の「虫」の項には、「切々暗窓下　嚶々深草中　秋天思婦心　雨夜愁人耳」という白居易の五言絶句や源順の詩作が掲載され、東洋人に共通する虫の声への興味、愛好が窺える。この姿勢が日本において秋という季節や嵯峨野などの名所に結びついて、より大きく展開していったと考えることはできないのだろうか。

(一)

松虫、鈴虫などの声は秋という季節と結びつけられ、虫の声（一種の秋の景物）を聴く名所が特定されるという詩歌の表現は、平安時代の和絵の一つの重要な特質を示す、四季絵、景物画、名所絵と深い関係を持っていると思われる。これは、大和絵研究の中に虫の声を画題とする絵画の存在を考察する道が開けることを意味してもいよう。

平安時代には屏風絵が数多く制作された。当時の屏風絵は現存しないが、その形態を推測できる屏風歌および詞書が、ある程度の絵画の内容を理解させる手がかりとなる。ここで二つの例を提示し、虫の声に関する屏風絵の内容を考察することにしよう。

馬、車に乗りて、人おほく野に出でたり。さまざまの花咲きまじりけり

秋くれば 機織る虫のあるなへに 唐錦にも見ゆる野辺かな 『貫之集』⁽¹⁾（承平七年 右大臣殿屏風の歌）

御障子の絵に前裁つ糸させておとこをんなのみたる所、とのの御前の

ほりうぶる 草はにむしの音をそへて 千代の秋まで声を聞かさん 『赤染衛門集』⁽²⁾

この二つの屏風の画面には虫が描かれていたのであるうか。野の花の中に虫の声を聴くことを連想させる画面は視覚と聴覚の融合した気分に満たされてはいるが、そこあまりに小さい虫を描くことは可能であるのか。このほかも虫の声を連想させる屏風歌も存在し、それに基づくと屏風絵も研究の対象となるが、その場合も画面に虫は登場するのであるうか。

ここで、秋の野が描かれている屏風の絵画に対し、虫の声を和歌（屏風歌）に含ませておけば、その絵画の中に虫の音が観者に聴えるという解釈が成立しないであろうか。和歌の中に鹿の声を聴くとあれば、その音が画面に響くことにもなる。さらに、嵯峨野など特定の野を描写した屏風絵には自ずと虫の音が聴こえるという効果が生じる。と展開させることもできよう。単なる視覚性に限定されない大和絵としての屏風絵の鑑賞法がそこに存在することにもなる。聴覚のみならず触覚、嗅覚に基づく要素もその画面に実現されるのかも知れない。

他方、画面に虫が描かれることもある。小画面形式の絵巻の中には虫を見出すことも可能である。代表的かつ最古の例として「源氏物語絵巻」の「鈴虫（一）」、源氏の邸内の庭中の「すすむし」という書き込みがあげられる。場面は鈴虫を放つということが重要な内容になっており、その声も大きな役割を担っていると思われるところから、おそらく鈴虫が描かれていたのであるう。ただし、現在、その姿を本絵巻に見ることはできない。

松虫、鈴虫が絵巻中に描かれる例としては、十三世紀後半から十四世紀前半に制作されたと推定される「伊勢物語絵巻」（久保惣記念美術館）第一段があげられる。『伊勢物語』第二段の秋の夜か、第三段高安の里を描写したも

図 1 「男衾三郎絵詞」〔第四段〕(部分)
(東京国立博物館)

図 2 「男衾三郎絵詞」〔第四段〕(部分)

図 3 「男衾三郎絵詞」〔第五段〕(部分)

図 4 鈴木春信「虫籠持ち美人」

図 5 喜多川歌麿「虫籠」

図 6 勝川春潮「忍が岡月夜の納涼」

図 7 「道灌山聴虫（『江戸名所図会』）」

図 8 歌川広重「東都名所 道灌山虫聞之図」

のではないかと考えられるが、画面に、「おそらく体色の黒い方がスズムシ、茶褐色のものがマツムシと描き分けられている」⁽¹³⁾数多くの虫たちを見ることが出来る。河田昌之氏は、「この虫に限らずかたつむり、蓑虫、土筆などを「物語とは直接に関係のなり点景の描写に意をそそぎ」⁽¹⁴⁾と記し、それらは一つの「装飾表現」⁽¹⁵⁾と解されている。主題とはあまり関係なく、秋という季節感とともに田舎のイメージを醸し出す手段ではなかったのかとも思われてくる。

河田氏は同様の例として、十三世紀末の「男衾三郎絵詞」、十四世紀の「豊明絵草子」における鈴虫をあげている⁽¹⁶⁾。「男衾三郎絵詞」第四段(図1・図2)は、家綱が浄見閣で観音菩薩の示現に出会う場面であるが、ここに描かれる浄見寺境内の秋の風情を表現する手段の一つに鈴虫(あるいは松虫なのか不明ではあるが)の登場がある。小松茂美氏は、「絵筆の運びには、ありありと宋画の影響がうかがわれる」⁽¹⁷⁾としながらも、「典雅な大和絵世界をくり広げている」⁽¹⁸⁾とされる。その上、鈴虫の姿が大きく描かれることも注目に値する。これは、その鳴く声の強調でもある。以下の絵巻においても、鈴虫あるいは松虫が大きく描写されることも指摘しておきたい。

同絵巻第五段、家綱が吉見二郎の留守邸に悲報をもたらす画面に同様の形態の虫が登場する(図3)。小松氏はそれを鈴虫とされるが、この鈴虫の声も前段と同じく秋の風情を漂わす要素に終始しているのであろうか。

本段は悲劇的な場面である。鈴虫の声は小松氏の述べるように、「秋の下葉に鳴く鈴虫の音が、哀れを誘う」⁽¹⁹⁾のであれば描かれる鈴虫は単なる添景ではない。秋の景の中の悲しい場面を演出する効果を持つものであり、それは視覚的な絵画の中に存在する聴覚的な悲しみの表現ともなる。「豊明絵草子」第五段、山荘に隠棲し念仏三昧に暮らす主人公の許に息子が訪れ、幼い末子の死を告げる場面も同様である。画面に大きく描かれた虫が松虫であれば、「便り待つ」という効果とともにその悲しみを増加させることを聴覚的に実現することにもなる。

十二世紀末(この制作年代には問題が存している)の作とも推察される「葉月物語絵巻」第五段、秋の夜の御遊では、奏楽と競い合う姿として前栽の松虫が大きく描かれている。これも音楽的效果を視覚化するもので、単なる場面

の添景ではない。

和歌の世界と深く結びついた秋に鳴く虫の声は、大和絵にあつて大画面の屏風絵においては、平安時代の現存作品はないので推論にすぎないが、あまりにも小さなモチーフゆえ、強烈な視覚性を持った存在として画面に描くことは困難であつたかも知れない。ただし、嵯峨野など特定される場合も含めて、秋の野が描かれた時は、その景の中に虫の声を聞き取ることが可能ではなかつたのかと思われる。平安時代の和絵が絵画として視覚性だけに依存することなく、和歌による文学的情趣性に関係した聴覚をも満足させるといつた総合的鑑賞を要求することの良き証しとなる。

一方、絵巻という小画面では、より具体的に秋草の中に虫を大きく描くことによつて物語場面の添景としてのみではなく、場面の重要な役割を担うことがあることも理解されるであろう。以上のように平安・鎌倉時代の和絵において、松虫や鈴虫の声や姿は絵画の主題とはならずとも、絵画表現上注目されるべきであることは充分に認識されよう。

(三)

松虫や鈴虫が平安時代以降大和絵という絵画に登場する機会は、たしかに、あまり多くない。しかし、日本人の鳴く虫の声に対する興味は、古代より絶ることなく現代まで継承されていることも自明であろう。これらの虫およびその声に対する愛好を私たちに絵画として身近に示した例を江戸時代の浮世絵に求めることはできないのだろうか。それは大和絵と浮世絵の関連を考察する時、重要な意味を持つと思われるのである。冒頭に述べたように、虫の声を中心に大和絵の近世的展開の姿として浮世絵を論じることにもなる。

浮世絵に描かれた松虫や鈴虫などおよびその声を愛でる姿を三つに分類してみよう。

- (a)、虫の声を鑑賞する姿を描いたもの
- (b)、虫売り(虫屋)を描いたもの
- (c)、聴虫の様子を描いたもの

(a)として鈴木春信(一七二五—一七七〇)が明和四年(一七六七)か翌年に制作した「虫籠持ち美人」(図4)をあげてみる。残暑の日か、縁側に浴衣姿で立つ女性が虫籠を掲げ、傍らの子供が女性の帯を引いている。女性の右手の団扇には「切々晴窓下 嚶々深草裏」とある。すでに記した白居易の五言絶句の前半部(一部異なるが)であり、原文では「暗い窓辺の下、深いくさむらの中で、秋の虫が命のかぎりあわれふかく鳴いています」²⁰⁾となるが、「晴窓」ではその虫籠には夜鳴く松虫か鈴虫が入っているのか不明となる。だが、この白居易の漢詩より導き出される情趣は古典文学と密なる関わりを見せる画面をつくり出している。浮世絵には当世風俗に則した現世的表現を特色とした作品が多い中で、王朝風口マンティシズムを色濃く漂わせた春信の個性的な作風を示したものの一つであろう。

春信には「虫愛する宵」という作品も存在する。若い男女が微かに吹く秋風の宵に、萩の中で虫の声を聴こうとしている。いや、手前の虫籠にそれを捕えようとしているのであるうか。この風情は、当世風の恋する男女の姿が醸し出す艶なる雰囲気でもあるが、その行為は『源氏物語』の世界を江戸時代に移し換えたかの如き口マンティシズムの横溢した情景である。これまた春信の描く浮世絵の世界そのものである。ただし、この二点の春信の作品のような鳴く虫は平安時代の和絵では決してこれほどまでに強調された画題とはならなかったであろう。そこに江戸時代の浮世絵の新鮮さが存している。

喜多川歌麿(一七五三—一八〇六)の浮世絵は古典的情趣性に満ちた春信の世界とは大きく異なっている。歌麿の作品「虫籠」(図5)では、鳴く虫ではなく螢が入った虫籠を持つ女性が描かれているが、そこでは虫籠を見ている

顔の艶めかしさ、髪の実際の繊細さなど、女性の細やかな表情に興味が向けられている。春信の古典文学への憧憬はほとんど認められず、まさに当世風俗の世界を描出した、私たちのイメージする浮世絵である。それは、とりもなおさず歌麿の世界そのものでもあろう。これらの点から春信の作品の方が、より大和絵との関係の強さを持つ浮世絵であるとも思われよう。

(四)

次に(b)虫売り(虫屋)である。『守貞漫稿』によると、虫売りは「螢ヲ第一トシ、蟬、松虫、鈴虫、響虫、玉虫、蝸等声ヲ賞スル者ヲ売ル」²¹⁾とある。さらに『絵本江戸風俗往来』には、「五月二十八日不動の染浴衣に茶献上の帯、人気役者の手拭を四つ折にして頭にのせ、役者の紋のついた団扇を持ってゆっくりと売り歩くと、その後から、虫籠をかついだ下男が歩いて行く」²²⁾と記される。なかなか粋な江戸好みの姿である。

虫売りの姿は北尾重政(一七三九—一八二〇)の「四季交加」の七月に虫屋として描かれている。七月という月が明示されているところから季節に結びついた職業であり、その存在自体、江戸時代も秋が中心ではあるが、『絵本江戸風俗往来』の記事に準拠してここではやや季節に幅を持たせて夏の終わりから秋にかけての景物として取り扱うことを可能にさせる。鳥居清長(一七五二—一八一五)の「風流四季の月詣 風待月」にもその姿が同様に描かれるが、そこには若い虫売りに関心を示す女性が描写されることも興味深い。その粋な虫売りは女性の憧れともなっていたのであるうか。

このような虫売りに関係した作品の代表的なものとして勝川春潮(活躍期一七七二—一八〇一)の「忍が岡月夜の納涼」(図6)があげられる。本作品は江戸の風俗の一つでもある納涼の景を描き出したもので虫売り自体を主題と

したものではない。江戸の庶民にとって季節を味わう喜びの場の中に虫売りが存在し、この場所に来た子供がそれに深く興味を示している。縁日に並ぶ屋台に対し、興味津々たる子供の眼が輝いている。虫売りは作品中で中心的存在ではないが納涼という季節感に満ちた場に重要な役割を果たしてもいよう。

同時に、夏の終りから秋にかけての月夜の納涼という行事の中に「忍が岡」という特定の地が設定されてもいる。一つの名所をそこに見るのである。夏の終りから秋にかけての季節、納涼という一種の行事、それに関係する虫売りの姿、忍が岡という名所、これらの結びつきは、四季、景物、名所で基本とする平安時代の和絵が江戸時代に展開した様を思わせる。ただし、登場人物は江戸の庶民である。土佐派の絵画のような王朝の人物は登場しない。しかし、伝統に固執する土佐派の絵画より伸やかな清涼の趣きがそこにはある。まさに、江戸時代に誕生した新しい大和絵であると考えすることは不可能であるのか。

虫売りの姿は歌麿の手にかかると、より密接な男女の仲を描出する。彼の「虫売り」という作品は、虫売りと遊女の心の通いの場面となる。画面に大きくクローズアップされた情に満ち満ちた人間の姿であり、そこに相通じる艶やかな感情が露わになった表現には、夏の終りから秋にかけての季節感はあまり感じることができない。これまた歌麿の世界である。

(五)

夏の末から秋になると郊外に出かけて、そこで虫の声を聴く楽しみが、江戸時代、江戸の地にはあった。(C) 聴虫 (虫聞ともいふ) と呼ばれるものである。これは明治時代まで続けられたもので、明治三年(一八九〇)刊行の『東京百事便』にも九月の項に「聴虫 道灌山、日暮里、向島、広尾等なり」⁽²³⁾と記される。道灌山など特定の場所

(名所)まで明示されている聴虫の様子は、斉藤幸雄・幸孝・幸成(月岑)の三代の手によって完成し、天保七年(一八三六)刊行の『江戸名所図会』⁽²⁴⁾(以下『図会』と称する)にも登場する。同書巻五「玉衡之部」に「道灌山聴虫」として長谷川雪巨(一七七八—一八四三)筆の挿絵入りで紹介されている。(図7)

この挿絵を基本に歌川広重(一七九七—一八五八)は、「東都名所 道灌山虫聞之図」(図8)として、天保一〇年(一八三九)から十三年(一八四二)の間に二つの作品を制作した。図様的には『図会』を模写したといつてよいほどであるとの意見も多いが、広重は単に模写に終始したのであるつか。二つの図様を比較検討してみよう。

まず広重は、『図会』の挿絵から「文月の末を最中にして、とりわき名にしおふ虫塚の辺を奇絶とす。(以下略)」という説明と、「まくり手にせずむしさがす浅茅かな」という其角の句を消し去っている。これは本図の絵画的効果を高めるためであろうし、他の「東都名所図」にも画面に説明文などの書き込みが見られないところから、本シリーズとしての統一を保つ意味も持っていよう。天保後期に刊行された彼の「狂歌入東海道」のシリーズには各画面に狂歌が入っているが、その繁雑さゆえにあまり絵画的効果が高まっていないという例もある。

『図会』と広重作の図様を比較すれば、まず大きく描かれる木の位置が違っている。『図会』では右側に大きく木を描き、道をふさぎ、その周辺に岩と草むらをつくることによって道の細さと、その道の存在をわかりにくく表出している。広重の場合はやや中央に大きな木を描き、その右側に少し遠く小さく新たな木を加えることによって画面に遠近感を生じさせ、木々の中の道を明確化している。道を中心とした構図では広重の方が平明で単純化されてもいるが、その遠近感によって画面に「自然さ」を与えてもいる。

右上に遠方を眺める三人の男性は両図ともほぼ同じにも見えるかも知れない。しかし、中央と左側の男性の目線は広重の作では同一方向を見ていることで統一感があるし、遠くやや下方を見ることによって画面にある種の流れを生じさせている。

山上に対し画面左側の遠景（家屋および田圃）、つまり地平線を広重は『図会』より低くとっている。こうすることによって山の高さ、垂直な断崖の高さが強調され、結果、より自然な広がりを持つ遠景が現われることになった。この遠景を低くすることは、天保二年（一八三一）から翌年制作の彼の「江戸十二景 道灌山下」においても見るこゝとができる。实景に基づいたとも考えることが可能な地平線を低くとった本作品において、道灌山はその高さが強調され、横長の画面の風景がより自然なものとなった。広重は『図会』の図様を基本としながらも、この「江戸十二景」の構図を「東都名所」の中に採用したと考えられはしないだろうか。

さらに、広重作品は浮世絵版画として彩色が施され、『図会』の挿絵的表現が絵画的表現にまで高められ、見る者にとって面白味が増大したものと受け取られることであろうと思われる。

広重はよく他者の図様を意識しながらも、それを彼自身の芸術的手法でその原図以上の絵画的効果を持つ作品をつくり上げた。この「東都名所 道灌山中聞之図」もまさにそれに該当する作品である。そこには自然らしさを伴わせ、彼の芸術的気質に基づき四季的趣きをも明白にした温和な情趣性に満ちた、いわゆる大和絵的世界が浮び上がってくるのである。

このことは歌川広景（活躍期一八五四—一八六七）の手による安政から慶応年間に制作された「江戸名所遺外盡 十道灌山中聞」との比較でも理解される。広重の作品が情趣性に満ち、構図として伸びやかな広がりを見せるのに対し、広景のそれは道灌山の地に楽しむ人々の姿のおもしろさに興味を絞って込んだ風俗画的なものとなっている。広景作より浮世絵的現世表現であるとも解されようが、大和絵的雰囲気は乏しくなっているのも事実である。この点でも大和絵を継承した広重の優れた芸術性があらためて評価されるのである。

広重の「東都名所 道灌山中聞之図」には、平安時代の大画面形式の大和絵同様に鳴く虫の姿は描かれてはいない。だが、その虫を聞く場所を特定し、その様子を主題として独立させ、情趣性豊かに表現した浮世絵版画に、新し

い大和絵の到来を感じるのである。家永三郎氏は、「人間生活とその環境をなす自然とをつねに一体不可分のものとして把握し、自然の中における人間、人間生活の背景としての自然を表現するというやまと絵のいちばん大きな特色は、浮世絵、ここに江戸末期の安藤広重に代表される風景画などに、もっとも典型的に再現されているのである」と論じられた。その時、広重の風景画の例として掲載された作品は「東都名所 道灌山中聞之図」であった。

おわりに

江戸時代以前、松虫や鈴虫に代表される虫およびその声、それが醸し出す情趣性は文学では重要視されたが、平安時代に始まる四季、景物、名所が関係し合った大和絵では中心的画題となることはなかった。絵巻の一部に実物より大きくそれらの虫が描かれるのを除いて、あまりにも画面に描くには小さ過ぎた。人々は、聴覚を鋭く研ぎ澄まして、画面の中にその声を心の内に聴き取ろうとしていた。

江戸時代を迎え、鳴く虫は浮世絵の中に、たとえその姿が画面に描かれることはなくても、江戸の風俗（特に庶民の生活）に根ざした画題として成立した。そこには、季節感とそれに伴う情趣性に満たされた雰囲気も存在している。古典的な世界を江戸時代の風俗の中に展開させた春信、新しい名所である道灌山の虫聞の風情を描いた広重がここにいる。まさに、彼らの浮世絵は大和絵の近世的展開そのものではないのだろうか。ここに、大和絵と浮世絵は結ばれる。否、浮世絵は大和絵の中に存在すると論じるのが正しいのかも知れない。

虫の声に対する関心は当時の音楽においても高く、十代目杵屋六左衛門が弘化二年（一八四五）に作曲した「秋色種」の中に「虫の合方」という間奏が入り、そこに松虫の声を模した音楽を聞く。そのみではなく、江戸時代には上島鬼貫（一六六一—一七三八）の次の句が存在するではないか。

行水の すてどころなき むしのこゑ

謝辞

本稿は二〇〇一年七月二十八日、日本風俗史学会関西支部における講演「『大和絵』と『浮世絵』を結ぶもの」として、「」を基本としている。 虫の声を中心

本稿の成るにあたっては、本学文学部高木和子専任講師、和泉市久保惣記念美術館学芸員河田昌之氏のお二人からさまざまなご助言、「示教をいただいた。文献の整理等で本学大学院文学研究科の後藤健一郎さん、塚本美加さんの多大な助けをいただいた。末筆になってしまったが、これらの方々に深く感謝したく思っている。

註

- (1) 源 豊宗『大和絵の研究』(一九七六年 角川書店)
- (2) 家永三郎『上代倭絵全史 改訂版』(一九六六年 墨水書房)
- (3) 拙稿『大和絵』と『浮世絵』研究序説 『源氏物語絵巻』と歌川広重『東海道五十三次』(保永堂版)の比較を中心に
 〔関西学院創立111周年文学部記念論文集〕
- (4) 萩谷朴校注『枕草子 上』(一九七七年 新潮社)
- (5) 山岸徳平校注『源氏物語 四』(一九六二年 岩波書店)
- (6) 永積安明 島田勇雄校注『古今著聞集』(一九六六年 岩波書店)
- (7) 一説には天延三年(九七五年)
- (8) 和歌史研究会編『私家集大成 中古』(一九七五年 明治書院)本を使用
- (9) 『群書類従』本を使用
- (10) 川口久雄 志田延義校注『和漢朗詠集梁塵秘抄』(一九六五年 岩波書店)
- (11) 木村正中校注『土佐日記 貫之集』(一九八八年 新潮社)
- (12) 『私家集大成 中古』本を使用
- (13) 秋山光和『久保惣記念美術館蔵 伊勢物語絵巻解説』(一九八四年 財団法人日本古典文学会)

- (14) 河田昌之『和泉市久保惣記念美術館蔵品選集』（一九九〇年 和泉市久保惣記念美術館）「伊勢物語絵巻」解説
- (15) 同右
- (16) 同右
- (17) 小松茂美編集・解説『男衾三郎絵詞 伊勢新名所歌合』（一九九二年 中央公論社）
- (18) 同右
- (19) 同右
- (20) 川口久雄全訳注『和漢朗詠集』（一九八二年 講談社（講談社学術文庫））
- (21) 朝倉治彦 柏川修一校訂編集『守貞漫稿』第一卷（一九九四年 東京堂）
- (22) 菊池貴一郎『絵本江戸風俗往来』（一九六五年 平凡社（鈴木堂三編 東洋文庫））
- (23) 『東京百事便』第二編（一九九〇年三三文房（一九九九年 フジミ書房より復刊））
- (24) 市古夏生 鈴木健一校訂『新訂江戸名所図会5』（一九九七年 筑摩書房（ちくま学芸文庫））
- (25) 家永三郎『日本の美術10 やまと絵』（一九六四年 平凡社）

文学部教授