

「邸内遊楽図」の成立過程に関する試論

狩野博幸

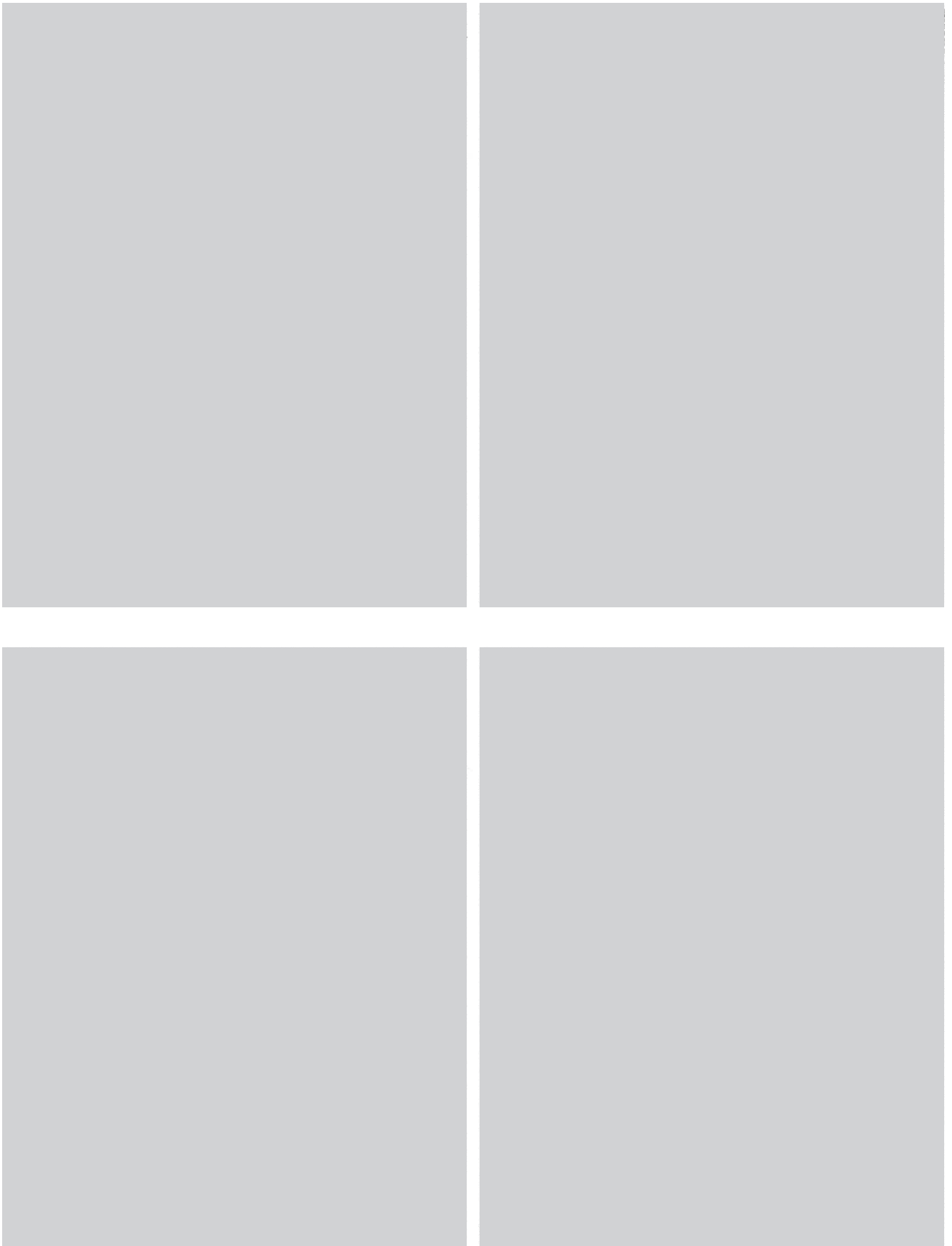
1

近世初期風俗画には「洛中洛外図」を初めとして様々な種類の主題が含まれているが、「邸内遊楽図」と呼ばれる一群の作品もひとつの領域を形づくった。武田恒夫氏は、「邸内遊楽図」の表現意識としての様式論の立場から、それを「野外遊楽図」と「室内遊楽図」のあいだに位置するものと考えておられる。「邸内遊楽図」のうちでもっとも古様で、もっとも原初的な表現意欲を示す作品は、有名な徳川黎明会の蔵する「遊楽図」八曲一双の屏風(挿図1)である。その片隻には画面いっぱいに豪華な邸宅とそこに遊ぶ男女が、いま一方の隻には能の興行とその前に連なる茶店などが、精細にして流麗な筆致でとらえられている。能興行を描いた隻は、先の「野外遊楽図」として捉えられるべき表現主題であるから、この屏風のペアの組み合わせ方自体が、「邸内遊楽図」の成立の過程を無言のうちに語っているといえよう。つまり、屏風一双に「邸内遊楽」の様を描き込むというようになるためには、右のごとき組み合わせの過程が必ず必

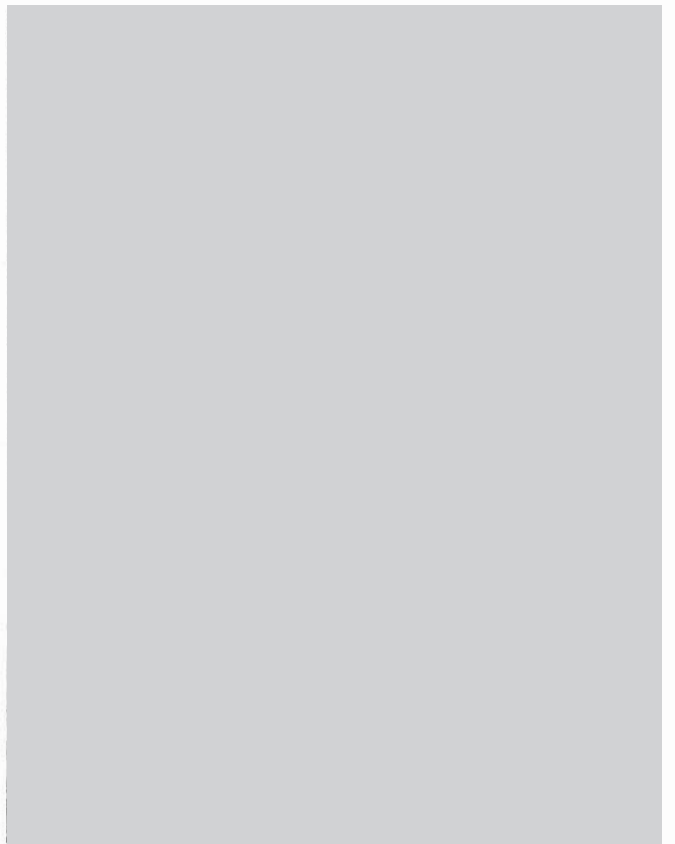
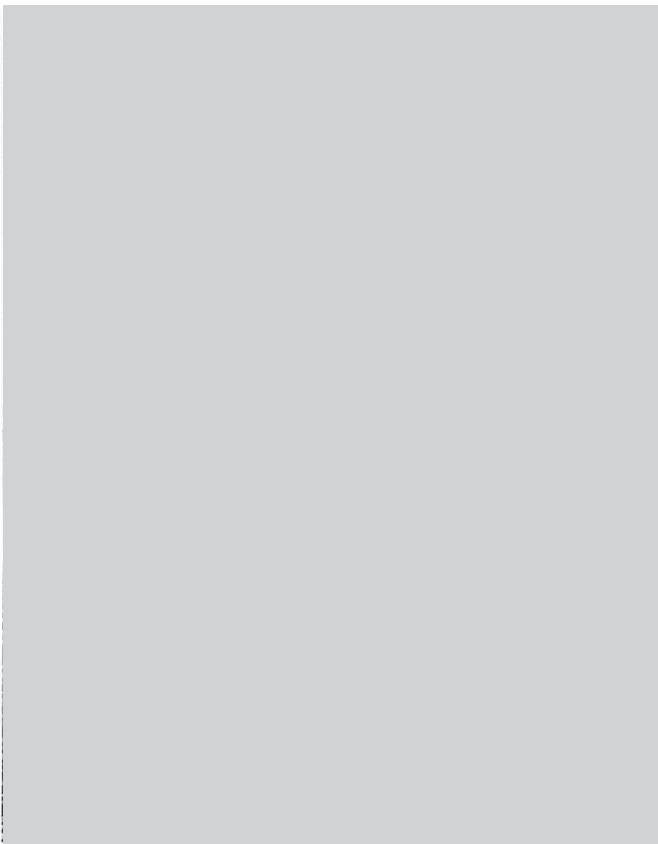
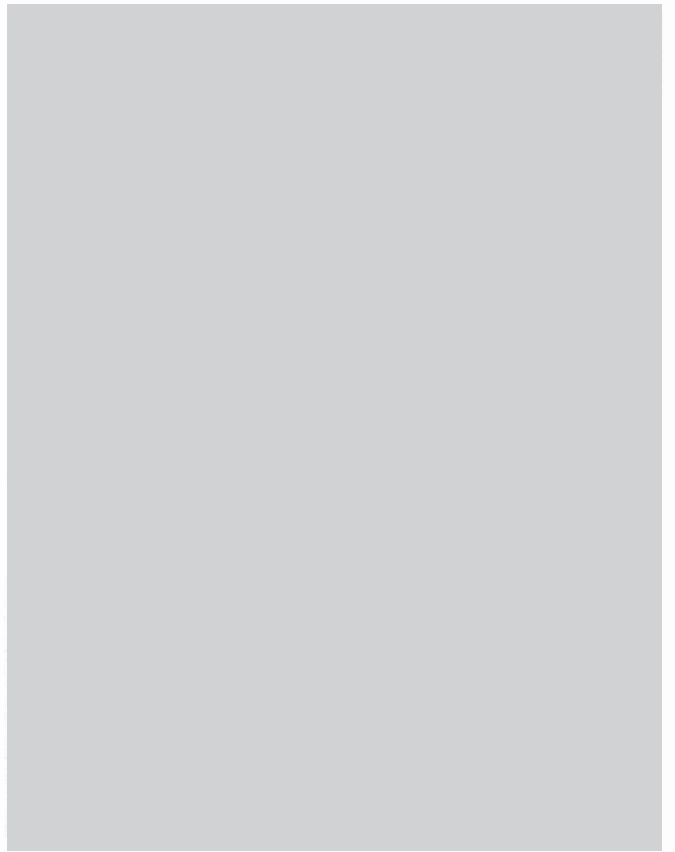
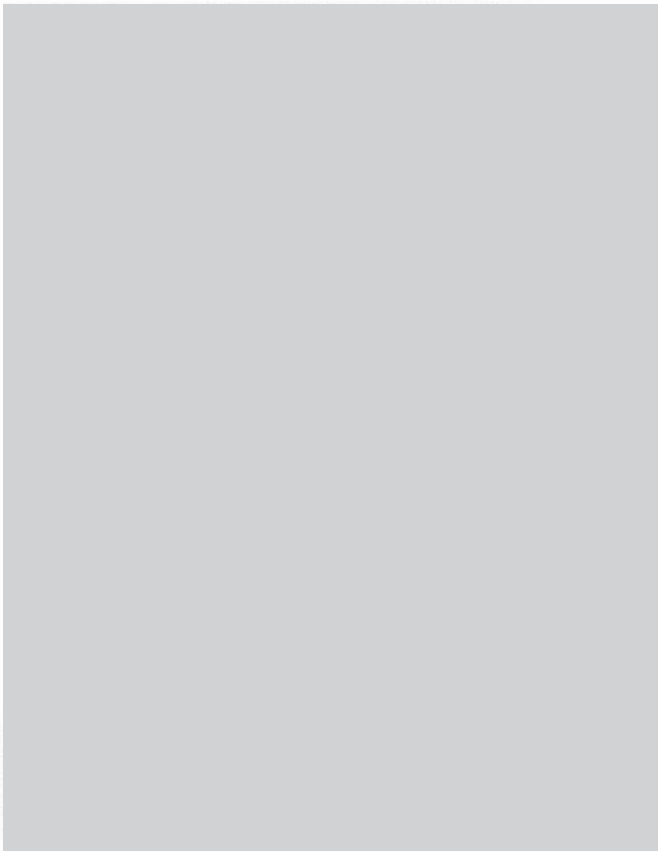
要であった。「野外遊楽図」は狩野秀頼筆「高尾観楓図」六曲一双屏風の例が示すように、その成立はずっと早い。

なお、ちなみに黎明会蔵「遊楽図」は「相応寺屏風」と呼ばれることが多いが、この相応寺は尾張徳川家の藩祖・義直の生母、相応院の菩提を弔う寺で、この屏風が相応院の遺愛品と伝えられるところから、名づけられたものである。相応院は寛永十九年(一六四二)に没しているから、この伝承が正しいとするならば、この屏風の制作の下限を寛永十九年とすることが可能となる。

「相応寺屏風」を祖型として、その「野外遊楽図」を省略して邸内遊楽のみを屏風一双あるいは一隻に展開した作品としては、個人蔵六曲一隻、個人蔵六曲一双、MOA美術館蔵六曲一双、サントリー美術館蔵六曲一隻、フリア美術館蔵六曲一隻、ロイヤル・オンタリオ美術館保管六曲一隻等がある。これらの屏風に描かれた邸宅を遊里と見ることに問題はないであろう。内藤昌氏が『角屋』の付録『角屋の研究』の中で指摘している、祇園や円山あたりにあった茶屋なども、遊女たちがそこ出張しているわけだからこの「遊里」に含めてよいかと思われる。「相応寺屏風」の邸宅の余りの豪壮さにとま



挿図1 「相応寺屏風」 8曲1双 徳川黎明会蔵



どって、その場所を特定することをためらうことが多い中で、内藤氏が東山の斜面を利用すれば簡単だと提言されたのは有益であった。

それとはやや視点を變えて、「邸内遊楽図」の成立を示唆する作品について述べてみよう。それはボストン美術館蔵「遊里図」六曲一双屏風で、片隻はまさしく「邸内遊楽図」の形をなし、今一方の隻には格子が連なる遊廓の張見世の様子が描かれている。その画風は静嘉堂および堂本家が蔵するところの「四条河原遊楽図」屏風のそれと酷似しており、同一工房の作品と考えてよく、制作時期も同様に寛永期と見てよいであろう。ここで「邸内遊楽図」と「張見世図」がペアになっていることによつて、その邸なるものが遊里の建物であることがはっきりと示されているのである。さらに、本屏風から導かれるのは、「邸内遊楽図」という主題が「相応寺屏風」を祖型にもつばかりではなく、六曲一双の「遊里図」の片隻が独自に発展したものと推測も成り立ち得るということである。

「邸内遊楽図」が絵画のメカニズムのゆえに、その視点を遊廓の中に潜入させて行き、「彦根屏風」を代表とする「室内遊楽図」へと結実した過程の推論は、すでに多くの先学によつてなされて来た。この論考は、右記部分に新しい解釈をほどこそうとするものではない。そこが遊里であるにしろないにしろ「邸内遊楽図」という主題自体が、いったい何を母胎にして生まれたのかを探ろうとするのが目的である。

2

風俗画はある日突然に発生したのではなかった。たとえば近世初期風俗画のいわば胎盤とも位置づけられる「洛中洛外図」は、中世に嘗々として制り続けられた「四季絵」や「月次絵」の「口調」を借用する形をとつて成立し、そこからついに新しい絵画の領域を作りあげたことを想起しよう。あるいはまた、通称「彦根屏風」を代表的作品に含む「室内遊楽図」が、その構想を、漢画系の画人によつて数多く描かれてきた「琴棋書画図」に依拠したことを思い浮べるのもいいだろう。いずれの場合でも、近世初期風俗画は、「伝統の口調」を真似ぶという「擬態」にも似た方法を取りながら、次第にそろそろと蛇が鎌首をもたげるようにしてみずからを主張して行くのである。「室内遊楽図」で、初めにはあつた「琴棋書画」——「琴」は三味線に、「棋」は双六に変えられていた——という記号の意味が段々と希薄になつて行き、しまいに遊女のただの舞姿に変貌してしまう過程が、そのことをよく示しているだろう。

「邸内遊楽図」でも事情は同じとみて差支えあるまい。確かに「邸内遊楽図」のうちで最も初発性の豊かな「相応寺屏風」においても、琴（三味線）・棋（双六）・書（文を書く姿）・画（障屏画・掛幅画）の伝統的記号が、嬌声のこだまするなかに描き込まれている。それ以降の「邸内遊楽図」の作品群（先述）は、この伝統的記号（「口調」）の形骸化の過程を示す証拠品といつてよいだろう。

だが、これらのことは既に多くの人々によつて語られてきたことである。「邸内遊楽図」も「琴棋書画図」の「口調」を取り入れてい

挿図2 「邸内遊楽図」 6曲1隻 富山K氏

ることが明らかになつたいま、我々が探つて行かなければならないのは、「邸内遊楽図」という主題の成立のために決定的な影響を与えたものということになる。「相応寺屏風」の舞台が妓楼であるかないかにかかわらず、かかる当世的な描写を展開させることに逡巡を必要としないような、ある原型があつたのではないだろうか。そのゆえにこそ、「相応寺屏風」は思うさま潑刺たる表現世界を開陳できたのではないか。

ここに四扇からなる屏風（挿図2）がある（富山・K氏蔵）。現在は六曲に仕立て直されているが、右から第一扇および第六扇は金箔が貼りつめられており、しかも画面の金箔よりかなり時代が下るので、のちの仕立て直しと知られる。そして画面がこの四扇分で完結していて、さらに左右につながって行くものでないことは、後述する論考に

よつて明らかであることを予め記して置く。

描かれている内容を記すと、

（向つて右から第一扇）（図版I）供の者たちが門前でたむろしている。駕籠が二基、馬が三頭。話に打ち興じている者、欠伸をし眠りかけている者、火縄で煙草に火をつけている者など。供待ちの姿の典型的な例で、絵巻などにもよく見える光景である。

（同右第二扇）（図版II）下部に右図の続き。槍や長刀を塀に立てかけて、ここでも昏々と眠っている者がいる。塀の内側、庭に南蛮屏風などにも描かれている洋犬が三匹。座敷では「秋草鶉図」屏風の前で籠の中の小鳥に餌をやる。縁側には盆栽様のものが置かれる。

（同右第三扇）（図版III）武士・僧侶・稚児などが床のある座敷で碁・将棋・双六を娛しんでいる。傍らで鼓を鳴らし、三味線を弾く。床には硯と書物が置いてある。

（同右第四扇）（図版IV）前の第三扇の左端で喫茶の態が描かれているが、その続きで、「柳図」屏風を背後に茶道具が並ぶ。壁を隔てて台所のシーン。魚を捌く人、酒をつぐ人、味噌を播る人。煮炊きをする人もいれば、柿を三方に盛る僧侶もいる。いぎたなく酒をねだる男の姿も描かれる。下方には、水を汲む女と彼女に声を掛ける男。そして、鴨の羽をむしる人の横から水を掛けている女、その胸には幼な児がむしゃぶりついている。

画風としてはやまと絵的な表現が強く、土佐派の周辺の画人が想定できるだろう。制作時期は寛永最末期か、それからさほど降らぬ頃と思われる。金雲の形は十七世紀後半に入らぬことを示しており、上手とはいえないが、なお土佐風の人物表現としては活々としたところが希薄になつていないからである。

もう一度この屏風を眺めていただきたい。武家と僧侶がある邸に集い、料理の準備が始められており、門前では侍の人々が待ちくたびれている。要するにこの屏風の主要なモチーフは以上に尽きるのである。ではこれを我々のいう「邸内遊楽図」の基本形をなしたとされる「相応寺屏風」の、「邸内遊楽」の場面と比較してみよう。両者の内容で最も異なるのは、一方が武家・僧侶の遊楽、他方が男女遊楽の場面になっている点である。つまり、前者になくて後者にあるものは「享乐的雰囲気」だけであって、邸内の遊楽を描くという姿勢に何ら変るところはないということになる。「相応寺屏風」の「邸内遊楽図」の場合も、向って右から第一扇の中央部に駕籠と馬が待つており、同じように眠りこけている人物が描かれる。第二扇のそれに続く場面では、やはり同様に槍や長刀が塀に立てかけられ、その下に待つ人がある。料理方は第三扇の真ん中やや上方に配され、第六扇の一階床の近くで茶の準備がなされている。こういう風に見てくると、「相応寺屏風」の方に描かれている門前の風流踊、邸の奥の風呂の場面は、いわば「相応寺屏風」の主旋律である「享乐的雰囲気」のダメ押し以上の意味をもたないようにすら思われるほどだ。

ということになれば、「相応寺屏風」以下の先述した「邸内遊楽図」の作品群と同じく、ここに示した屏風もまた「邸内遊楽図」と呼ばれる資格を有するわけである。それどころか、「相応寺屏風」が料理方、門前の侍の場面を描いているのに対し、これ以外の「邸内遊楽図」においてはそれらがいつさい欠落している事実からも、当該「邸内遊楽図」と「相応寺屏風」との関連は、極めて重大なものになつてくるのだ。

ここに到つて予想される反論は、当該「邸内遊楽図」は筆者の制

作時期推定によつても寛永末を遡ることはあり得ず、「相応寺屏風」が相応院没の寛永末を降ることがないのだから、そこに何らかの深い関連があつたとしても、「相応寺屏風」が祖元的存在であることは動かないだろう、というものである。つまり、享楽性の乏しい当該「邸内遊楽図」も先述の一群の「邸内遊楽図」と同様、「相応寺屏風」のヴァリエーションのひとつに過ぎない、という意見は制作時期推定からも妥当といえるだろう。

しかし、以下に提起する問題は右のような反論に対して、さらなる反論を仕掛けるものとなるに相違ない。というのは、当該「邸内遊楽図」がモチーフの基とした作品が、「相応寺屏風」よりもはるかに古いものであることを以下に実証しようとするからである。そして、その結果、当該「邸内遊楽図」に享楽性が乏しいことの眞の理由が判明し、「相応寺屏風」はむしろその「口調」を借りて成立したこと、もつといえ、当該「邸内遊楽図」を含む作品系列のヴァリエーションとして「相応寺屏風」以下の「邸内遊楽図」が展開された可能性のあることが、指摘されるであろう。

3

「大上戸の造酒正糟屋朝臣長持と最下戸の飯室律師好飯および酒も小つけも好む中戸の中左衛門大夫中原仲成との三者が口論をした。長持が、酒の徳を挙げて年中行事に酒の必要なことを縷々と語り、(中略)好飯も、酒ゆえの粗相を挙げてその醜態に嫌悪を示す一方、四季の飯餅を讃え、(中略)仲成は、大上戸の悪態も下戸の興覚めをも嫌うものの、祝事や遊びに、また夏冬の気つけにと適量の飯

挿図3-① 「酒飯論」 三時知恩寺蔵

酒を讀え、諸事
に關して中程を
重んじる」

以上は、室町
時代に成立した
とされる御伽草
子『酒飯論』の
梗概である(岩
波書店『日本古典
文学大辞典』三卷
の秋谷治氏の解
説)。「酒食論」

「下戸上戸絵詞」
「三戸論」等の別
称があるが、要
するに上戸と下
戸の他愛のない
論争を念仏宗、
法華宗そしてそ
れを仲裁する天
台宗の教義にか
こつけて物語と
したもの。長持
が武門、好飯が
仏門、仲成が公

卿に当てられているが、このことにさほどの意味を求めめることはし
なくてよいだろう。

秋谷氏の解説にあるごとく、伝本は数多いがいずれも近世の模本
のみが遺っている(室町期の制作と考えられるものが管見に入っているが、
これについては諸般の事情により、後日を期す)。最も人口に膾炙している
『酒飯論』として三時知恩寺本があり、本稿ではこれを用いることと
する。

絵は四段からなり、第一段は長持・好飯・仲成の三人が揃って上
戸・下戸論を始めようとするところ。第二段は上戸の長持が話す酒
の効用を示す場面で、第三段の好飯による酒の害の話と対応してい
る。第四段で仲成によつて示される適量の飯酒こそ最良ということ
を描いている。

さて、ここでは『酒飯論』の物語自体を問題にする必要はない。
差当つて気に留めて貰いたいのは、その個々の場面の描き方である。

巻を開いて行くと発端の文章の次に現われるのは(挿図3-①)、門
の前で馬を押えて待ち続けている従者たち。物語の筋とはまったく
関係のないこれらの人物たちの登場からこの絵巻は始まるのであ
る。そしてその門を入ると、邸にただちに視点が移動するのではな
く、もう一つの扉があり、そこに五人の従者と二人の稚児がいる。
稚児たちはおはじきをして遊んでいる。こうして、松の生えた庭を
通つて邸に入つて行くのだが、すぐに長持(後ろ姿の人物)・好飯・仲
成が鼎談の様子。いよいよ物語が動き始めんとするかと思いきや、
場面はさらに連続して、「柳図」の描かれた杉戸の前で碁に興ずる
人々が描かれている。僧と喝食であろうか。以下、二段・三段で上
戸と下戸の論争を絵画化した場面がある。

もはや気づかれた人もあるだろう。当該「邸内遊楽図」とこの「酒飯論」との関係は、想像以上に密接なものがあるということに。当該「邸内遊楽図」の向って右から第一・二・三扇の主要なモチーフが『酒飯論』の第一段の絵に含まれていることが知られるのであるが、もつと重要で、しかも根本的な関連が両者において見出せるのである。それは当該「邸内遊楽図」と「相応寺屏風」とで著しい相違を示している部分であつて、享楽性の有無、すなわち前者が武士・僧侶の遊楽を描くのに対して、後者は男女(遊女)遊楽の場面を主題にしている。つまり、当該「邸内遊楽図」の「口調」のもとは決して「相応寺屏風」ではなく、この「酒飯論」絵巻こそルートにしているといえる。

ところで、ここでまた反論

が出るだろう。武士・僧侶だけの遊楽、門前で待つ従者たち、碁(双六、将棋が加えられている)に興ずる僧・稚児たち、というモチーフそれ自体は、「酒飯論」にも共通するものであることは認めるが、それだけでは当該「邸内遊楽図」と「酒飯論」絵巻の図との直接的関係は云々出来ないのではないかと。

しかし、実はこれはいえるのである。

『酒飯論』絵巻の第四段(挿図3-②)を見ることにしよう。「山水図」の掛けられた床の前での食事の場面。それに続く部屋では、三方に柿を盛りあげている僧、酒を注ぐ人が描かれており、次の間の台所では、鴨と魚を捌いている料理人、煮炊きをする人、そして鴨の羽をむしる人とその横から水をかけている女がおり、そしてその女のはだけた胸には幼な児がむしやぶりつく。その姿勢はいずれも当該「邸内遊楽図」の場合とほとんど寸分違わないものである。

これでも疑う人のために、さらに眼をこらしてこの場面を比較してみようか。羽をむしる男の傍ら、桶に素裸の鴨が入れているが、窮屈に押し込まれた鴨の肢体も同様の姿を呈している。これは偶然のことだろうか。さらになお、柿を三方に盛る僧侶、これは先に盛った鉢が横に置いてあるのも同じなら、残っている柿が三つであることも違わない。いやそれよりも、当該「邸内遊楽図」が春の桜の季節に統一されているにもかかわらず、そこに柿が描かれているという齟齬(そご)自体が、この屏風にタネ本があることを逆証明するのであり、こうして「酒飯論」絵巻と当該「邸内遊楽図」は、疑うべくもなく密接な関係を示すことになるのである。蛇足を恐れずにあと一つだけ挙げてみよう。いぎたなく酒をねだる男。屏風では、酒を注いでいる男に向ってねだっているように描かれているが、絵巻では

酒をそそぐ男は別の部屋におり、近くの呆れたような困った顔をした人物にねだっているように描かれている。勿論、この方が自然であって、屏風の場合、酒をそそぐ男とねだる男との有機的なつながりは認められない。屏風ではこの困惑した顔の人物が省かれているから、ねだる男がやや唐突な感じで存在することにな

ったのである。そして、この唐突さこそが当該「邸内遊楽図」が「酒飯論」絵巻に図様を負っていることを明かしているわけで、このねだる男の足先からすべてがまったく相似しているばかりでなく、この男とそのうしろの煮炊きをする男との重なり具合いまでもが一致していることを指摘すれば、もはや反論の余地を見出すことは難しい。

ちなみに、「酒飯論」絵巻は羽をむしる男と傍らの女の場面で終わっている。当該「邸内遊楽図」が現状の四面のみで完結したものであったと推定した理由はこれによるのである。この屏風は、画面のつながりからみて四面連続しているもので、中に欠失したところは無い。とすれば、「酒飯論」絵巻の「口調」に拠りながら、当世化を果たし（人物の姿、喫茶、三味線、煙草）、上戸・下戸優劣論の場面をいっさい捨象して出来あがったものであった。

4

「邸内遊楽図」が「洛中洛外図」の部分の拡大によって成立したであろうことを、筆者は否定するものではない。しかし、一般に風俗画が「伝統の口調」を借りる形で生成されることは、「洛中洛外図」の場合からみても容認されるのであるから、「相応寺屏風」を生み出したものが既に成熟した風俗画である必要はかならずしもないように思われるのである。

既に見て来たように、「相応寺屏風」と当該「邸内遊楽図」の画面構成は基本的に一致しており、後者のルーツを室町時代御伽草子の「酒飯論」絵巻に求めることができたので、「邸内遊楽図」の主題が通常考えられるようなコースで成立した可能性と同時に、いまひとつの可能性も考えられるようになった。すなわち、いきなり享楽性の高い描写から始まるのではなく、「伝統の口調」を出来るだけ忠実に守りながらわずかに当世化を果たし、そして次第に「地声」を強めて行くという筋道である。

当該「邸内遊楽図」はこれだけが単独に孤立して制られたとは考えられず、「相応寺屏風」が生まれる以前から描かれてきた作品系列のなかに含まれるものであろう。そしてその系列の最初に位置する幻の「邸内遊楽図」は、恐らく六曲一双の結構をそなえており、あの酒をねだる男も自然な形で描かれていたに相違ない。柿の実の問題も、向って左隻にあてられた秋の季節によって齟齬を生じないようになっただろう。

何度も繰返して来たように、風俗画の発展史的観点に立つならば、

「相応寺屏風」以下の享樂的雰囲氣が濃厚な「邸内遊樂図」は、そのあとに来るものといわざるを得ないのである。当該「邸内遊樂図」の制作時期が「相応寺屏風」よりも遅れるという推定があつても、このことは動かない。というより、むしろそうであれば却つて自説は補強されるのである。というのは、たとえば「洛中洛外図」の場合、その初期的段階では「四季絵」「月次絵」といった中世絵画の「口調」がかなり前面に押し出されており、次の段階になるとそれが稀薄になつて遊樂的雰囲氣が極めて濃厚になるとともに四季の配分なども曖昧になつてしまう。ところが、寛永期を過ぎ、世上の安定とともに、激しく移り変わる時代相に敏感に反応して来た「洛中洛外図」の絵画的生命が漸く終ろうとする頃、四季や月次の行事を細かに描く「洛中洛外図」が描かれるようになる（京都M家本、フリア美術館本など）。これは、絵画がもつている本能的なメカニズムであつて、おのが領域が衰退しようとするやと決つて「先祖がえり」を行うことで局面の打開をはかるのである。これによつてその領域がさらなる飛躍をみせる場合と、そうはならない場合とがある。「洛中洛外図」の場合は残念なことに後者であつた。

「先祖がえり」だとすれば「先祖」があることになる。当該「邸内遊樂図」が「相応寺屏風」より遅れるものであつても、既述の仮説は崩れ去りはしないのである。

ここでいまひとつの「邸内遊樂図」を紹介しようと思う。享樂的「邸内遊樂図」が全盛を迎えているちょうどその頃、当該屏風と同様に享樂的雰囲氣の薄い作品が描かれていたことを示す資料である。

京都角屋蔵のこの屏風（図版V）は、現在二曲一隻の押絵貼の体裁をとつており、見てもわかるように二枚の画面は直接に続いて行か

ないが、筆法・賦彩および人物表現の特徴が完全に一致しているのが、六曲ないし四曲屏風の二扇分が遺つたものとみて差支えないだろう。画面は、どちらかといえばやまと絵の流れをくむ画人の手になるように思われるが、前出の屏風よりもはるかに風俗画に習練を積んだひとを予想させる。その顔貌表現には「相応寺屏風」にもつながつて行く特徴が見出せる。この屏風の筆者も恐らく当時流行していた享樂的雰囲氣の「邸内遊樂図」を数多く制つていたであろうことは、若衆の手慣れた描き方から想像できるのである。

画面を眺めてみよう。現在は向つて左側に貼られている画面。二階屋になつていて、階上では宗匠風の人物の前にふたりの若衆がいて、何やら教授の最中である。若衆の膝の前にある冊子本から謡の練習中と考えてよいだろう。階下の若衆たちも教えを受ける前の予習に余念がないといったところ。傍に鼓が置いてある。この画面だけを見ると、遊女との遊樂が若衆とのそれに置き換えられているだけで、本質的にはいわゆる「邸内遊樂図」と何の変りもない。

眼を右側の面に転じると、さてここには何が描かれているだろうか。松の植えられた庭を前に、座敷では車座になつて何やら行なわれている様子。金地に竹を描いた床壁貼付に掛けられているのは、剝落があつて分明ではないが渡唐天神像のように見える。ならばこの場面、連歌の会席ということになる。床には香が焚かれ、梅が活けられているのも会席の定式に従っている。連衆を前に扇を膝に立て何か申し述べているのが一座の宗匠。その隣り、文台の上に硯が置かれ、展げられた懐紙を前に裱姿の若い男が、連衆の句を書き留める執筆である。執筆は会席の重要な役割を担っているが、年かきの者に限られることはなく、将来の期待される若者でも構わないこ

とになつてゐる。執筆の横の僧と前髪立の男は立膝で今しも苦吟の態。決して居眠りではない。宗祇の会席二十五禁によつて「あくび眠等」はきびしく禁止されている。床に続く芦雁図壁貼付の上部に掛けられているのが連歌懐紙であつて、これによつて既に二百韻が詠み終えられたことが知られる。

以上がこの画面に描かれている内容である。左の画面の謡の稽古は、先述したようにそれだけ見ればあたかも享樂的「邸内遊楽図」の一部分であるかのようなのだが、この連歌会席の景と組み合わせる考へると、ある一つのパターンがある。つまり、謡曲や連歌を若い男に教え込む年かさの人物、というパターンである。連歌会席の連衆の姿恰好も定式に叶つたものであつて、単なる座興的一幕といった性質のものでないことが指摘できる。遊楽図につきものの酒食の雰囲気描写が慎重に排除されていることも、本屏風の制作意図に沿つた結果であらう。

この屏風は江戸初期の連歌会席の画証資料としても注目されるが、本稿で考へてきた「邸内遊楽図」の成立過程に關しての問題にも重要な示唆を与えている。たとへ右記したときパターンをもつとしても、それでもなお本屏風には時世粧の表現がそれとなく添加されている（謡の稽古の場面における若衆風俗、連歌会席の場面の右上隅に見える居眠りをする禿の姿など）。「邸内遊楽図」とあえて呼ぶゆゑんである。

「相応寺屏風」のもつてゐる豊かな表現的初発性にはまことに愕くべきものがあるが、私見では、その初発性は「邸内遊楽図」に關わるということよりは、それに続く「妓樓遊楽図」への途を拓いたという点での初発性の意味に捉へた方が良いのではないかと思う。「邸

内遊楽図」という主題は、他の風俗画の諸ジャンルと同様に、ゆつくりと醸成されながら当世化を強めて行く過程を辿つたと考へるのが自然である。「相応寺屏風」の位置は、ちょうど「洛中洛外図」における「舟木本」のそれとまったく同じであり、それまで次第に（ある意味で怖ず怖ずと）続けられてきた「邸内遊楽図」の当世化の作業を横目にして、一気に当世化を極めた作品だつたといえる。

（一九八六・一・一九脱稿）

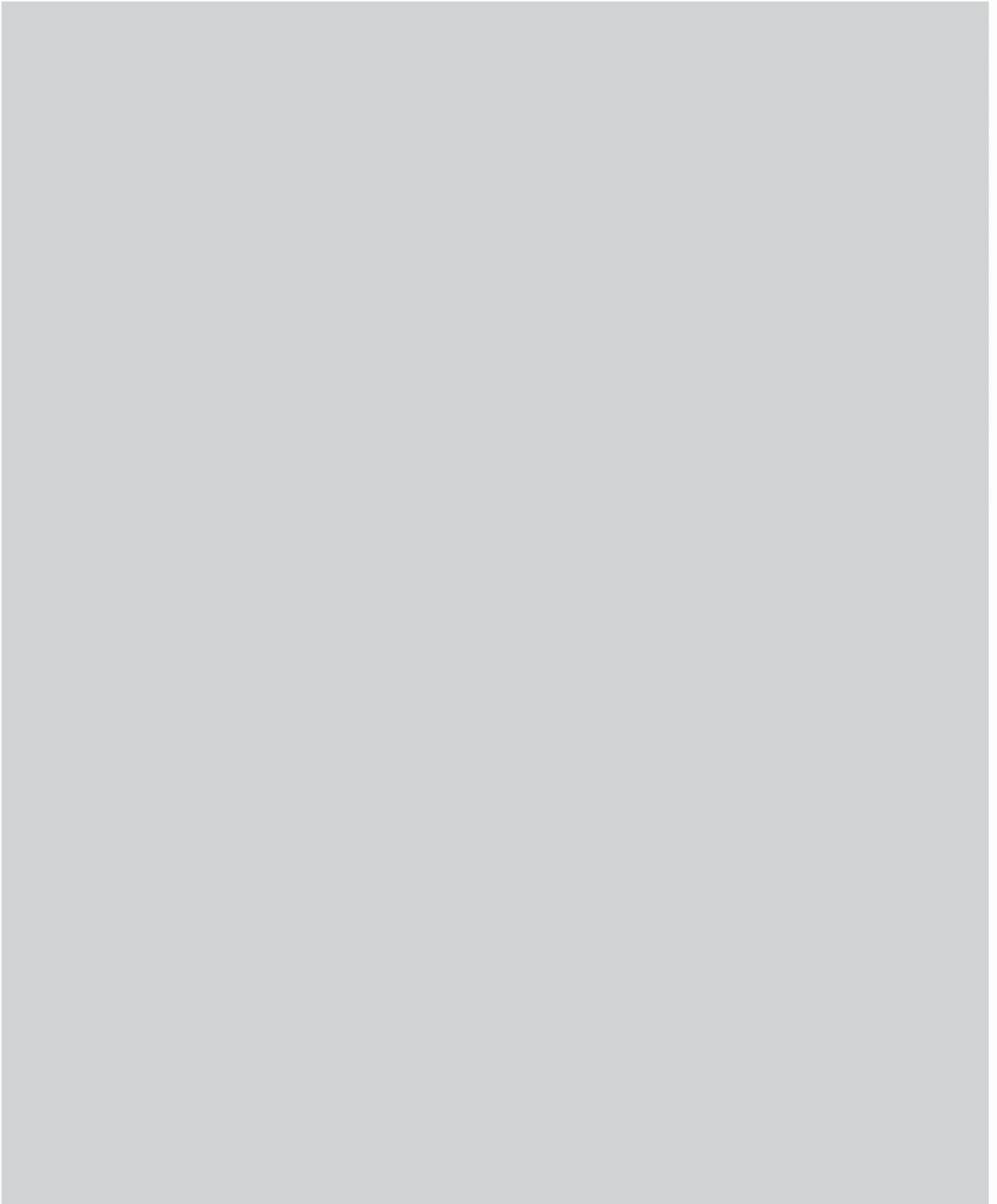


図 I 「邸内遊楽図」 富山K氏本

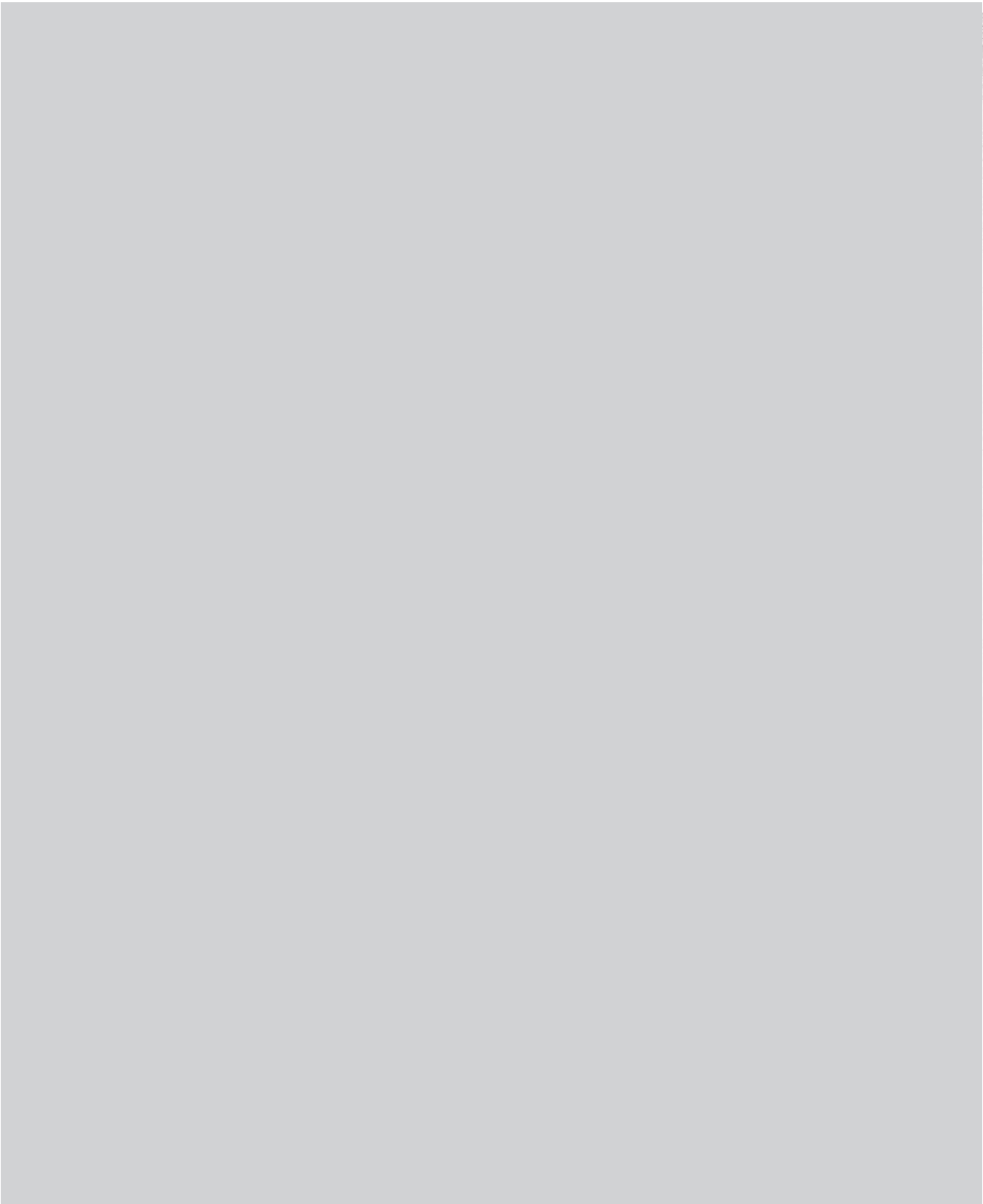
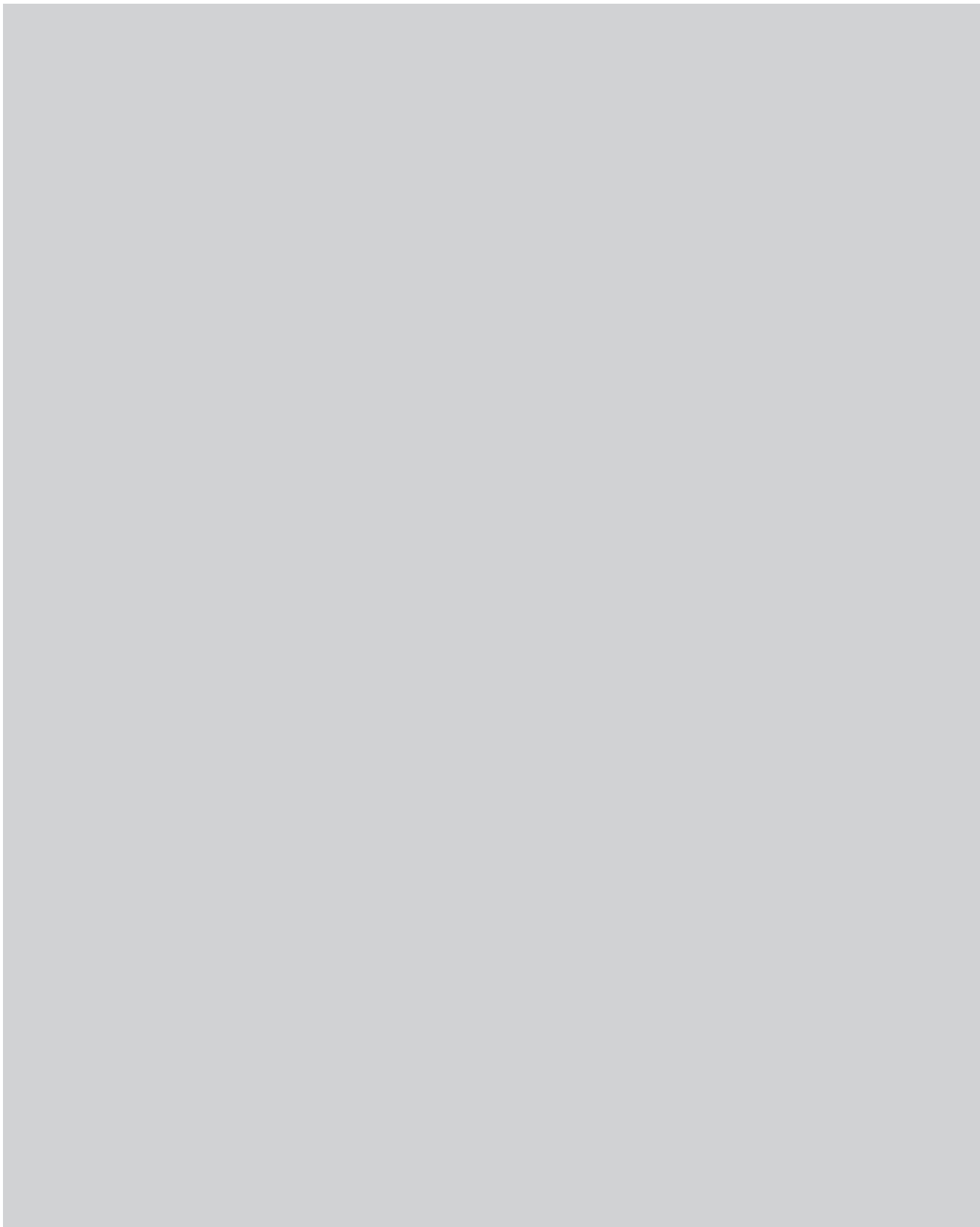
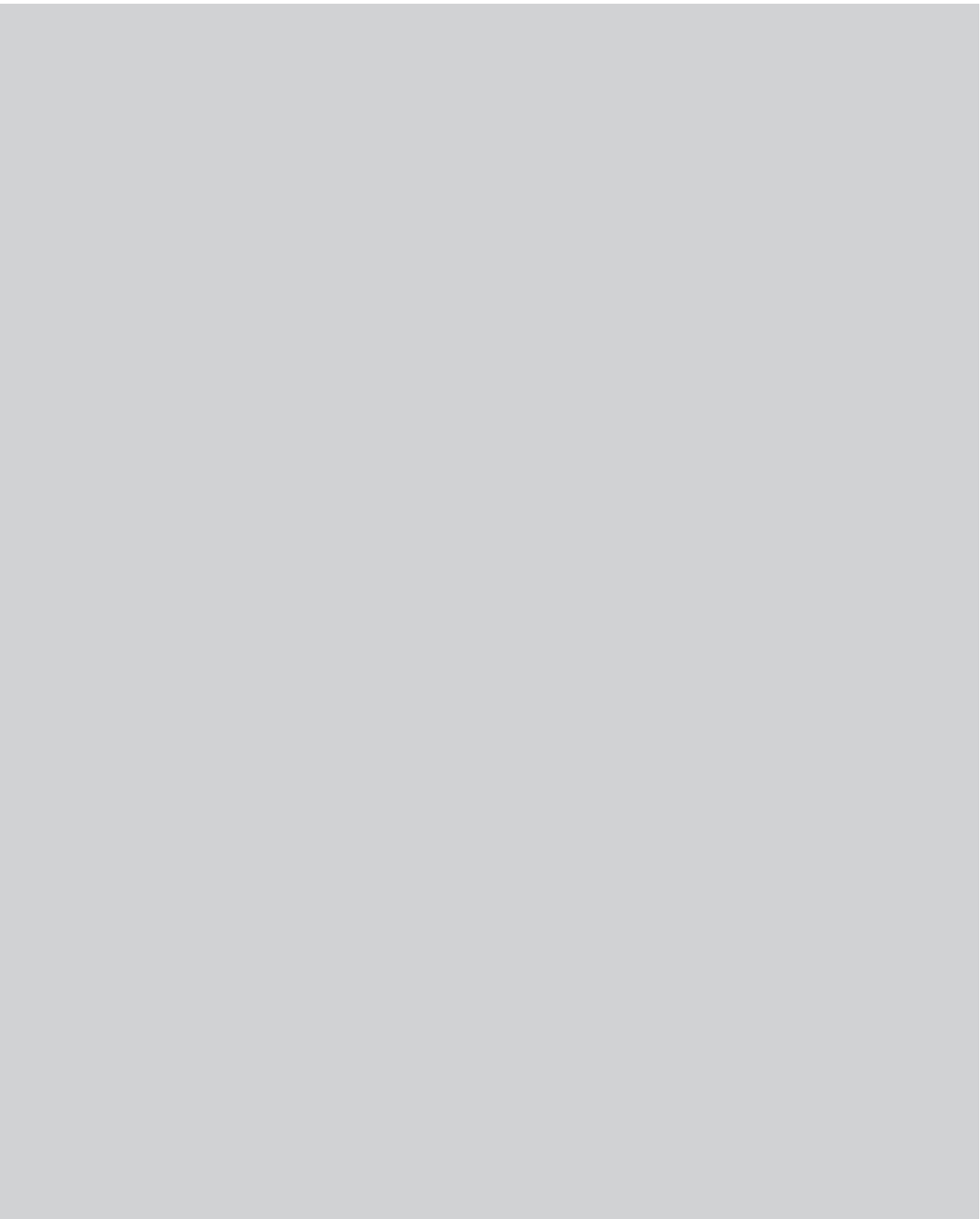


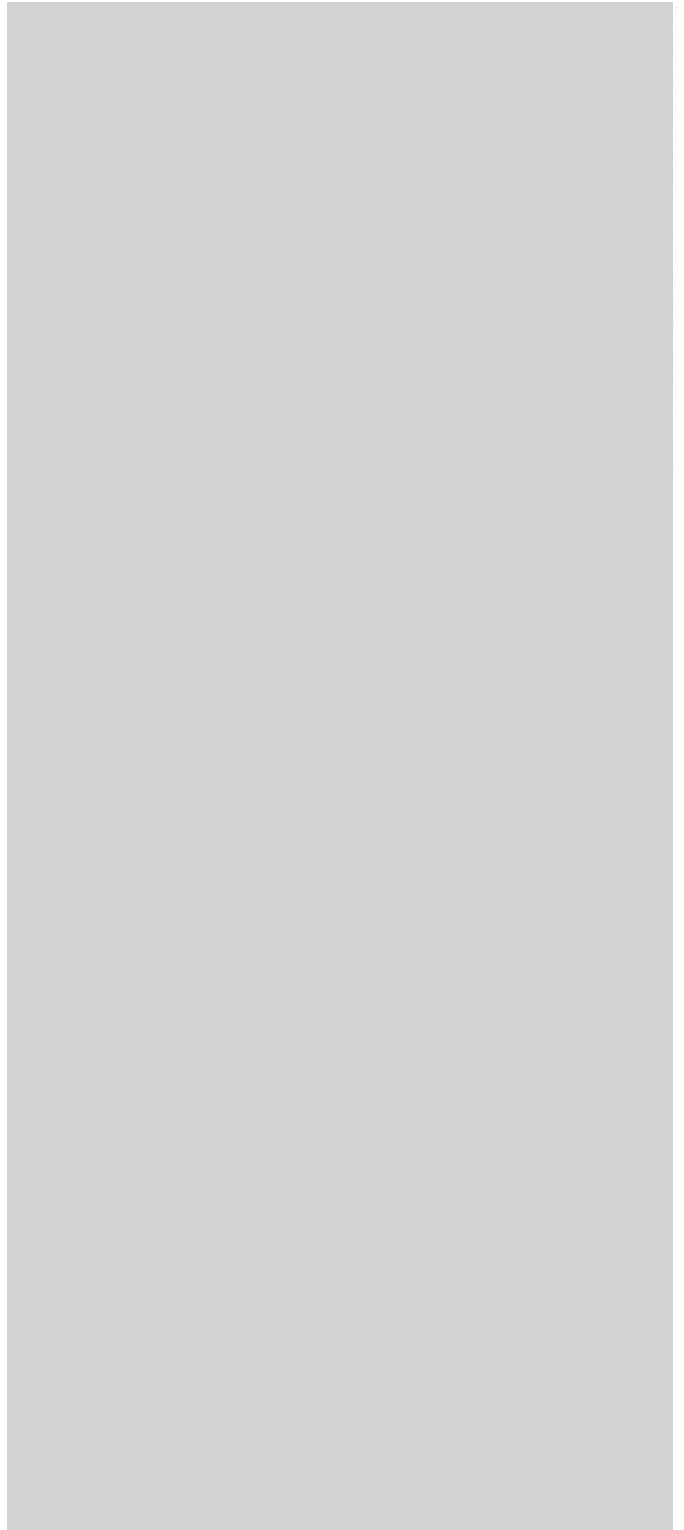
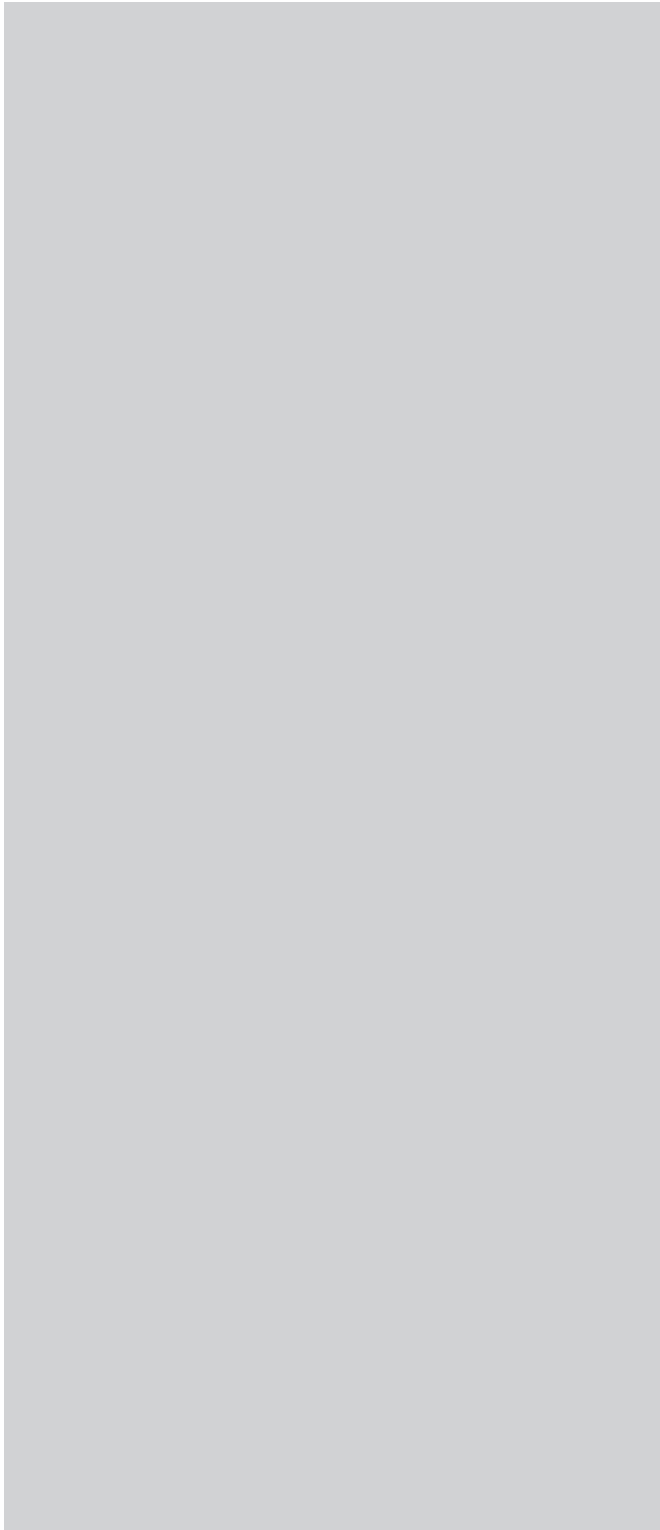
图 II 同



图III 同



☒IV 同



図V 「邸内遊樂図」 京都角屋本