

# 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——

福田 ア ジ オ

FUKUTA Ajiō

(事業推進担当者)

## I 図像資料と『常民生活絵引』

1970年代後半以降、日本の歴史研究にフランスのアナール学派の社会史が大きな影響を与えるようになった。長期波動、心性、日常性を特色とする社会史は、それまでの変革と変動を重視する政治史中心の歴史を大きく塗り替えることとなったが、その影響は根拠として求める資料の範囲をも大きく拡大し、新たな資料の存在形態が注目されることとなった。

1980年代以降に書店の店頭に並べられたヨーロッパ社会史研究の多くの翻訳書は、いずれも多数の図版を挿入していた。むしろ、図版が中心という印象を与える程の書物も少なくなかった。それ以前は文字資料のみが歴史研究の資料であった。歴史書に図版として挿入された絵、地図、記号、文様などはすべて挿絵として副次的に置かれており、歴史の記述の基本資料ではなく、参考材料であった。歴史像の形成は基本的に文字資料によってなされるべきものであった。その形成された歴史像をイメージ化するために挿絵が挿入された。それが逆転したのである。歴史像を専ら非文字資料によって描き出し、それを補強するために文字資料も採用するという方法的転換が図られた。次第に特定に時代の同時代資料として図像を位置づけ、それを読み取り、解析することで、歴史像を描き出すことが歴史研究の方法としても認められるようになり、その研究成果も少なからず提出されてきた。

以上の経過によって、図像を歴史研究の資料として活用することは、日本においてはフランスのアナール学派の影響によって始まったという印象が強い。確かに、アナール学派の影響によって、中世史を中心に図像資料の活用が多くなったが、しかしそこから図像による歴史研究が始まったというのは正しくない。日本にはその前に少なからずの蓄積があることを忘れてはならない。その代表が日本常民文化研究所編の『絵巻物による日本常民生活絵引』(渋沢 1965～1968)である。古代・中世の絵巻物から歴史的世界を読み取るための基礎データを絵引きという方式で広く学界に提供した。それは今では広く知られ、また座右に置いて活用している研究者も少なくないであろう。しかし、初版刊行当時には全く売れなかったという(網野 1992)。字引に対して、絵を窓口にして事項を調べる絵引きを作るという発想の独創性は高く、世界的に類例を見ないものであった。しかも利用する図は辞書用にわざわざ描き出した図像ではない。辞書の1種類として、図を描いてそれに名称を付するという方式は、日本だけでなく、世界的に語学の辞書を中心に多くの例を見ることができ、それらは必要な事物のみを辞書用にスケッチ風に描いているものである。過去に他の目的で描かれた図像から読み取るというものではない。『絵巻物による日本常民生活絵引』が評価されるようになったのは、新版

が出された1984年以降のことである(神奈川県日本常民文化研究所編1984)。

『絵巻物による日本常民生活絵引』(以下『常民生活絵引』と略称する)は全部で5巻であるが、そこに利用されているのは全て古代・中世の絵巻物である。各絵巻物の場面から特定の範囲を抜き取り、そこに描かれた事物のなかの中心的なものによって主題を示しつつも、その他の描かれた事物も含めてそれを示す言葉(単語)を表示すると共に、場面から読み取れる内容を解説するものであった。『常民生活絵引』の大きな特色は、個別の事物のみを示す絵ではなく、場面の中での個別の事物の相互関連を示し、解説するところにあった。絵巻物に描かれた図像から個別の事物を分離して取り出すことは、その事物の具体的な生活場面での位置を不明にするものという認識が恐らく編さん者にはあったのであろう。事物の相互関係、特に人間と事物との関係を重視することが、描かれた場面を無視しないという絵引き編さんになったものと思われる。むしろ、それはそれまでにすでに作られていた図解辞書への批判の意図が込められていたと考えても良いであろう。もちろん、『常民生活絵引』は絵巻物の図をそのまま用いていない。『常民生活絵引』は画家による模写を経て、絵引きの原図が作成されており、模写に際しては絵巻物の対象部分から主題を決め、その部分を明確にするために生活に関わらないような周辺の描写は省略している。そうであっても、単体の事物のみを取り出して絵引きとするのではない点が重要である。

『常民生活絵引』に利用された絵巻も近世以降に絵入りで解説された辞書に挿入された絵も、そして現在図像資料として利用が期待されている多くの絵画も、その大部分はいわゆるプロが描いたものである。従来図像資料として想定されてきたものはほとんどすべて画工、絵師、画家などと呼ばれる絵を描くことを生業としていた人々の作品である。その意味では、最初から人々の鑑賞を意識し、鑑賞されることを目標にして描かれたものである。プロと言っても職業的にそれで生計を立てているとは限らない。しかし、絵画を描くための訓練あるいは修行を経て、一定の約束事にしたがって絵画を描くことを継続的にしていれば、プロと言ってよいであろう。近世には文人画というジャンルがあり、文人たちによって味わい深い絵が多く描かれ、人々の鑑賞の対象としてもはやされた。文人たちはもちろんそれを職業としているのではない。

プロが描いた図像のもっとも基本的な形態は美術作品であろう。屏風画、絵巻物などの手書きの絵画、さらに大量に制作された浮世絵、錦絵などである。しかし、プロが描いた図像は美術作品だけではない。各種書籍に挿入された挿絵もプロの描いたものである。図像資料としては地誌、名所図会に必ずのように挿入されている多くの図を忘れてはならない。対象とする名所旧跡を描くものであるが、対象をやや高いところに視点を置いて鳥瞰的に描いており、景観、建造物、行事などを全体的に把握できるだけでなく、時にはそこには行き来する人々や暮らしぶりも知ることができる。また図像を多く提供してくれるものに農書をはじめ近世に盛んに刊行された技術書がある。そこには作業の様相が描かれると共に、用いられる工具、用具が特出して描き出されていることが多い。細かいところまで注意した絵が見られる。さらに多くの小説類に付された挿絵も図像資料として無視できない。近世の小説は必ずのように図が添えられているし、種類によっては図像中心というべきものも少なくない。近代にもその形式は継続され、新聞小説には必ず挿し絵が入れられ、また近代の多くの雑誌に掲載された小説類にも必ずのように挿絵が入れられている。

以上のように、日本においては中世以降、近代にいたるまでプロの描いた図像が様々な形態で豊富

に残されており、そこから知ることができる歴史像も豊かなものであることは間違いない。

## II 計画記録・偶然記録、そして採集記録

柳田国男は、歴史資料を把握する際に、計画記録と偶然記録そして採集記録という3種類に区分し、旧来の計画記録依存から偶然記録へ資料の拡張が行われてきたことを指摘し、さらにその先に積極的に資料を獲得する採集記録への拡大を提唱し、採集記録に依拠する学問として民俗学を提唱した。柳田によれば、計画記録は後世に残すために書かれた記録であり、偶然記録は「文字を筆者の計画した以外の、別の問題を明らかにするために援用すること」（柳田 1935:24）である。言い換えれば「記録には必ず計画がある。これを他の目的に利用すればすなわち我々のいう偶然記録となるのである」ということになる（柳田 1934:352）。そして採集記録は「わが個々の郷土には、坐ながらにして自ら我が世の過去を明らかにする途がある」（柳田 1935:30）という認識で、実際に行われている民俗を調査し記録したものである。

この柳田国男の3分類に対応して図像資料を考えれば、いわば画工、絵師、画家の描いた図像は計画記録である。意図的に人に見せるために制作され後世に残されたものである。したがって、作者の手許に秘蔵されるのではなく、鑑賞者の手に渡り、さらに版画や活版印刷によって大量に作られ、多くの人々の目に触れることが前提になっている。そして、図像資料としてそれを利用するときには、その絵を描いた作者の意図に沿って読み取ることが原則である。絵入り辞書を読むことがその典型である。また、近年では『洛中洛外図屏風』（黒田 1996;水藤 1999）や『江戸図屏風』（水藤・加藤 2000）を読み取る試みが盛んに行われているが、これらは屏風に描かれた内容そのものできるだけ詳細に読み取り、作者の伝えようとした意図、描こうとした世界を把握しようとするものである。近年ベルリンから日本へ里帰りしてその存在が話題となっている『熙代勝覧』のような19世紀初頭の江戸日本橋を中心とした街の賑わいを描いた図像の読みも同じである（江戸東京博物館 2003;浅野・吉田 2003）。作者が何を描こうとしたかを忠実に追うことで江戸の賑わいを把握する。中国であれば、有名な『清明上河図』が開封の街の賑わいを描いているのを、できるだけ詳細に読み取り、当時の街の様相を把握しようとする努力がされてきている（伊原 2003）。いずれも作者の制作意図を読み取り、作者の描いた主題に即して把握するというものである。図像は計画記録に相当する。もちろん、その場合でも作者・制作者の意図とは関係なく、描かれた図像から独自の内容を読み取ることも付加的に行われてきた。

計画記録として図像を読み取るというのはごく自然な態度であり、今までの多くの図像研究の態度である。決してそれは間違っていない。図像を描いた制作者の意図を理解し、その描かれた内容を理解することは当然行うべきことである。それは図像の主題が読み取ろうとする目的そのものであるときは不可欠である。京都の町並みを把握することを目的に『洛中洛外図屏風』を読むことは、『洛中洛外図屏風』が描き出そうとした主題そのものである（今谷 1988;瀬田 1994）。制作者の意図に沿って図像を読み、逆にその制作者の意図から来る限界を知らねばならない。『江戸図屏風』についても同様である。将軍権力の偉大なことを示すために、江戸城はじめ様々な情景が配置されているのであり、江戸の町や近郊がありのまま描かれているのではない。その制作意図や主題を知って、その意図

に沿って読み取ることが、計画記録の読み方と言える。この点は、やはり近年盛んに研究されてきた四季農耕図研究での読み取りも同様である。中国の「耕織図」の模倣から脱して独自の構図で日本の農耕の姿を描くようになってきたことが明らかにされると共に、そこに作者が描いた農耕の様相を精確に読み取って、歴史あるいは民俗資料として活用しようとする（冷泉他 1996；佐川 2002；河野 2001, 2002, 2004）。

図像を中心に制作された書物も少なくないが、その場合も図像がその書物に入れられている意図を理解して読まねばならないことは言うまでもない。大蔵永常が著した新しい農業生産を説くいくつもの書物は、近世後期の多くの作物や農具を描いていて大変参考になるが、それらを描いた意図を著作目的との関連で理解した上で図像を読まねばならない。近世には日本各地で多種多様な農書が著されたが、そこには少なからずの絵が挿絵として入っており、文章を理解させるための補助となっている。これも計画記録である。

従来の図像を読む歴史研究の大部分は、計画記録としての図像を読むことである。それに対して、『常民生活絵引』の図像の読み方は、偶然記録としての図像資料の読みである。絵巻物に描かれた主題やストーリーを問題とせず、たまたま舞台装置として描かれた生活の場面に注目し、当時の生活に関わる事物を読み取るのである。絵巻物の作者は、『常民生活絵引』のような読み方を予想せずに、描かれた内容に相応しい環境とか条件を制作者の生活経験を基礎に描いているに過ぎない。そこに価値を発見し、絵引きとして利用することを渋沢敬三が構想した。柳田が偶然記録を説明するのに「筆者の計画した以外の別の問題を明らかにするために援用すること」と説明しているが、『常民生活絵引』の編さんはそれに該当する。文字資料ではなく、図像資料における偶然記録ということになる。

絵巻物を描いたのは絵師であり、絵巻物は一定の約束事に基づいて、美術作品として制作されており、描写はその時代の制約を受けつつも、的確であり、具体的であるといえる。そこから偶然に描き出された事物を取り出し、資料とすることは、文字での説明を遥かに超える具体性を備えている。『常民生活絵引』を構想した渋沢敬三は、字引ではなく絵引きをと考え、絵を窓口にして過去の特定の時代や状況における生活事象やそれに関わる事物を絵画の中から取り出すことを考えたが、その際絵画の主題やストーリーに基づいて絵画から取り出すのではなく、たまたま背景として描かれたり、舞台装置として描かれた絵のなかに資料的価値を発見した。彼の表現に従えば、「古代絵巻、例えば『信貴山絵巻』『餓鬼草紙』『絵師草紙』『石山寺縁起』『北野天神絵巻』等の複製を見ているうちに、画家が苦心して描いている主題に沿って当時の民俗的事象が極めて自然の裡にかなりの量と種目を以て偶然記録されていることに気がついた」（渋沢 1954：142）という。そこで「絵引が作れぬものか考えた」（渋沢 1954：142）のであるが、それを見事に実現させたのが『常民生活絵引』である。

この『常民生活絵引』の偶然記録としての把握については、渋沢敬三はじめ編さん当事者は十分認識し、そのことを表明していたが、『常民生活絵引』に接する研究者側は必ずしもこの重要な特徴を認識してきたとは思われない。偶然記録としての価値に注目して『常民生活絵引』を利用しようとした成果は必ずしも出されていないように思える。多くの中世史研究者や民俗学研究者の座右に、あるいは研究室に置かれていると思われる『常民生活絵引』であるが、これを偶然記録として活用して研究した成果はないと断言できるほどである。

図像資料における計画記録、偶然記録は、いずれも原則としてプロが描いたものである。職業的画

工、絵師、画家である。それらのプロに対してアマチュアが対置されるが、この境界は非常に曖昧である。プロとは、図像を描くことについて専門的に訓練を受けた人物で、しかもそれを生業としているということが必要十分条件であろう。もちろん絵を描くこと、図を描くことについて専門的な訓練を受けていたとしても、生業とはしない人々も少なからずいた。特に、近世に文人画というジャンルがあり、文人画の作者は職業的には絵師とか画家ではない。あくまでも余暇を利用して絵を描いていた。しかし、その絵を描く技能は程度の差はあれ学んでおり、また訓練を受けていた。しかも、文人たちも他人の鑑賞を想定して描いており、作品は広く流通した。したがって、文人画もプロの絵ということになる。

### III 素人絵

ここで問題とするのは、柳田国男がいう採集記録に相当する図像である。対象となるのは、作者がそれを後世に残すとか他人の鑑賞を意図することなく描いた図像である。言い換えれば、自分の心覚えのために図像に描いたものである。したがって、公開を意図しておらず、また公開される機会がほとんどない。それを採し求めて資料として利用すれば、それが図像の採集記録である。採集記録としての図像は、その作者から見れば、アマチュア作品であることは言うまでもない。一定の訓練も修練も受けておらず、自己流に自分の心覚えのために図像を描いて保存していたものである。

プロが描いた絵画に対して、アマチュアの描いた絵画を、熟さない言葉であるが、ここでは素人絵と呼ぶことにしたい。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描かれていないところに特色がある。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実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、対象に即して豊か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、感動や驚きが描かれた内容に示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活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である。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。

制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。もちろん絵師や画工の真似をして、業界の一定の約束事にしたがっ

て描いた素人絵も少なくない。武士，また地主や商家の主人が趣味として描いた絵画も素人絵とは言えるが，それらはプロの模倣であり，擬似的なプロの絵画である。それらは花鳥風月を描き，また山水を描いているが，それらは観察の結果ではない。そのような絵画はここで言う素人絵からは排除する。素人絵は，自らの観察・経験に依拠して描く絵画と言うことに限定する。

プロの描いた絵画は必ずしも対象とする事物の存在を前提にせず，約束にしたがって，そこに存在しなくても，必要な事物を他の作品や手本から取り込んで描いてしまうことが少なくなかった。時には，別の絵画を教科書にして練習のために同じような図柄の絵画を描くことも多かった。中国の絵画を見本にして描いた絵画も多い。それらを日本を描いたものと即断することもあったが，近年ではその危険性は注意されるようになった。これはいわゆる粉本の問題である。もちろん素人絵であってもその危険性は存在するが，しかし経験したり観察したりしたことを是非とも絵画に描き出したいという衝動によって描かれた絵画には粉本はない。

経験，観察を自ら絵という方法で記録することは，もちろんアルタミラやラスコーの洞窟に描かれた絵画に示されるように，原始時代の人類から始まっている。しかし，現在に連続する素人絵という絵画表現は，筆で字を書くようになった後に，それに伴って始まったと言えるであろう。最初は文字で書いているところの余白に描いたり，筆で書くことができる壁や扉にいたずら書きとして書かれことから始まったと考えられる。その後，筆で経験や観察を記録する際に，文字では表現できない事柄を補助的に図像化して表現して，文字の間に差し入れたり，文章に添えたりすることが行われた。したがって，本格的な素人絵は文字の使用の中で副次的に始まったと言ってよいであろう。文字で示すことが困難な事象を図像にすることは古代の貴族の日記ですでに始まっていた。例えば，儀式の座配や席次は図示化する形で日記のなかに挿入されている。またときには絵画的表現も採用されることがあった。

#### IV 採集記録としての素人絵

素人絵は，自己の心覚えのために描いたものが基本であり，他人への公開を予測しない図像であると言える。図像を描き残すことは，メモとしての性格が強かった。古代・中世の貴族や僧侶が日記のなかに挿入した座配や儀礼場面の図などは，文字で表現できないからやむを得ず図示化したものである。日記そのものは公開されていても，そこに挿入された図はその文章の中から探し出さねばならない。この探し出す行為を伴い，図像を隠された存在から公開された存在に転換する行為を行うことで資料化されるのが，採集記録としての図像である。素人絵は基本的に個人が自己の心覚えや記念のために描いた図像であり，それは個人的にどこかにしまわれている存在である。個人が毎日書いていた日記の中に，文字では表現できないので図像で記すということを行った場合，その日記は自分が読み返す，見返すためのものであり，他人に見せることを普通は予測しない。図像も当然他人が見ることはない。

それらの採集記録としての図像は二つの性格の作業を媒介にすることで登場する。一つは，個別資料の文字の中に分け入って探し出すという行為が必要なことである。そして，もう一つは，資料群の中から図像を描いた個別資料を探し出すという行為である。公開性を持たない素人絵を探し出すこと

で、図像資料となる。たまたま、大量の文字資料のなかに紛れ込んで、図像を多く描いた日記や道中記、あるいは体験記が残されていることがある。それらは、文字資料と区別されておらず、文書整理の過程で内容確認をしてはじめて図像が描かれていることを知るのである。

民俗学はフィールドワークによって実際に人々が行っている行為を把握し、また知識を入手する。フィールドワークの対象は現実に生きて暮らしている人々であり、地域である。このフィールドワークを、かつて柳田国男は採集と呼んだ。調査に際して持参する調査項目を記載したフィールドノートを『採集手帖』と呼んだ。採集とはフィールドワークのことであり、その結果として獲得される資料が採集記録であった。それに対して、図像資料における採集記録は、フィールドワークの対象が異なる。生きて暮らしている人々ではなく、すでに過去に固定化している記録の世界である。その大部分がいわゆる文書記録である。その文字世界に分け入って文字で残された材料を資料化する行為がフィールドワークである。過去に固定され残された資料群のなかに入って行く行為が、文献史学とも呼ばれる歴史研究のフィールドワークということになる。素人絵は、このような文字の世界に対するフィールドワークの中から取り出すことができるものである。

採集記録としての図像は素人絵であり、生活の実態を観察と経験に基づいて描き出していることが多い。それを文字資料の山の中から探し出すのが採集である。しかし、文字資料に興味関心を抱き、いわゆる文書調査をおこなう研究者は、文字に価値を置き、図像に対する関心は弱く、それを上げたり、文字資料の中に図像が含まれているかどうかを確認することはほとんどしてこなかった。なかには資料に対する解説では、「重要な出来ごとをメモに子供に書き残した備忘録に近い形態ではあるが、達筆でしかも上手な絵まで書き添えられ、現在の絵日記のようである」としながら、それを翻刻するに際しては絵を省略し、文字のみを取り上げている例もある（坂井 1976:74）。従来はこのように文字資料群のなかに含まれる図像に対する関心は弱かった。採集記録としての図像は、そのことを意識して行わなければ資料としての姿を示さないのである。

## V 素人絵の諸形態

経験・観察を図像として表現することが一般化したのは、基本的には近世以降である。人々が筆を持って自ら文章を書き記すことが広く行われるようになったのは、近世中期以降のことと考えて良いであろう。そして、文字による文章表現の補助手段として絵画的描写も少しずつ採用されるようになり、文章の間に挿入されることが行われ始めた。当初は文字で表現できない事項に限られたが、次第にその描く対象が増加していった。以下に素人絵が描かれた資料を幾つか紹介しつつ、その種類を概観しておこう。

### 1 日記

近世後期には百姓や町人も日記を書くということが次第に行われるようになった。もちろん日記は文字で記されるものであるから、すでに文字で書くことが身に付いている人物にのみ可能なことであり、百姓や町人一般ではなく、村役人や地主あるいは商家の主人などに限られていたが、19世紀に入る頃から各地で日記が書かれ出した（高木 2004）。その日記の中にはわずかであるが図像が含まれ

ている。

また当時の日記を書く目的の一つに、その日記を届けることで、生活状況を知らせる、あるいは報告するということがあった。やむを得ず離れて暮らす親や妻あるいは子供に知らせるための日記である。遠方に赴任した息子と孫を預かった父との間の親子交換日記ともいべき『桑名日記・柏崎日記』はその代表例である（堀田編 1971）。この日記にもごくわずかであるがスケッチ画が書き入れられている。また、特異な状況下で家族と引き離された人物が、恐らく家族にその生活を知らせるために書いたと思われる『島もの語り』という日記などもある。『島もの語り』は近世後期の加賀藩士寺島蔵人が能登の能登島に島流しになったときの配流先での生活を日々綴って金沢の家族に送ったものと考えられている。この『島もの語り』には文章中に絵が挿入されている（金沢近世史料研究会編 1982）。作者は武士であるが、絵心があった。文章で表現できない事項を絵に描き挿入しているのである。例えば、「けふの天気ニ周助もらいための肴を此様ニしてほしい申候、とんひのおとし、七夕様のやうなり」と記し、図を挿入している（図1参照）。また、塩田の様子についても文章を書き、そこに各種道具をスケッチのように描いている（図2参照）。



図1 貰った魚を干す（出典 金沢近世史料研究会編 1982: 101）

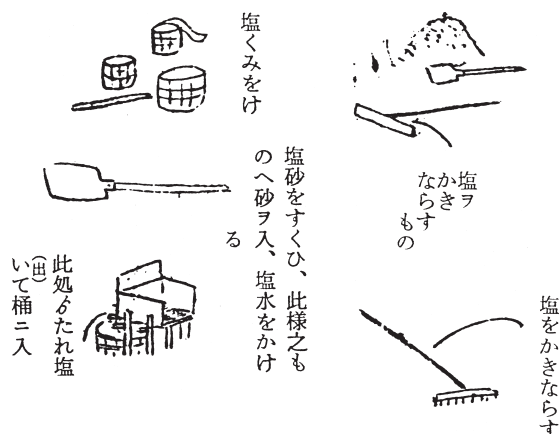


図2 塩田の道具（出典 金沢近世史料研究会編 1982: 159-160）

神奈川県相模原市橋本の豪農相沢菊太郎が1885年（明治18）から1962年（昭和37）まで78年間にわたって記した日記のうち明治年間のもので『相沢菊太郎日記』として刊行されている。日記としては大部分は文字で記されており、図や絵はわずかであるが、所々に挿入されている（相沢編 1965, 1966, 1967）。

静岡県沼津市に住んでいた佐々木古桜の『画日記』は、第2次大戦末期の1944年（昭和19）9月から1945年8月10日までの1年間の絵日記である（沼津市史編集委員会編 1994）。絵日記といっても、文章が主体で、絵は脇役である。その絵は大部分が想像で描いた戦争や空襲の様子である。それでも、時には絵や図によって具体的な生活を示した日もある。地震からの復興の様子を描いた1945年2月13日の絵、あるいは4月11日の沼津への空襲の被害状況を示した図などは文字では得られないイメージを与えてくれる。なお、作者の佐々木古桜は日本画を学び、多くの絵を描いており、完全に素人とは言えないが、日記に描かれている図像は観察や経験に基づく絵も含まれており、素人絵に近いと言ってよいであろう。

このように、文章では表現できない事物を図像に描いて挿入することが早くから行われてきたが、



ついにはその比重が逆転して、絵画や図が主体で、文字が副次的というもので生み出されるにいたった。これは、近代に入ってから、学校教育の普及も関係し、絵を描く機会が増え、それを自分の生活記録の中で活用することが行われるようになったものと判断して良いであろう。一例を静岡県駿東郡富岡村御宿（現裾野市御宿）の勝又半次郎の絵日記に求めてみよう。この日記は製糸業を兼ねる農家の主人である勝又半次郎が残した1895年（明治28）から1901年（明治34）にかけての10冊の日記である。各ページに1日分の記事が簡単に文字で記されているが、そのページの大半はその日の出来事のなかから選んだ一つの主題を示す絵が描かれている（図3参照）。絵は書かれた文章と対応している。記事はときには1ページで2日分書かれているので、必ず毎日の出来事が絵に描かれている訳ではない。絵は彩色されており、本格的に絵を描いたように思えるが、描く技法は稚拙と言ってよい。素人絵に属することは明らかである。しかし、その日に見たり経験したことを描いており、非常に具体的である。この日記は1995年までその存在は全く知られていなかったものであり、たまたま民俗調査で訪れた際に家人からその存在を知らされ、裾野市史編さん室によって1897年（明治30）と1900年（明治33）の2年分が文章と絵をあわせて翻刻された（裾野市史編さん室編1995）。まさに採集記録としての図像資料と言えよう。



図3 焼米をつく（出典 裾野市史編さん室編1995：440）

専ら絵画として描き出し、それに必要最小限の情報を文字で添えるという方式は、人々の意識の大きな転換であった。図像そのものによって生活を示し、自らの記憶に残すということであり、図像を見ることで頭の中に再び光景がよみがえる。その作用を知った人々によって観察や体験を図像化することが頻繁に行われるようになった。しかし、その前提は筆を使用することであった。絵筆ではなく、文字を書くための筆で便宜的に描くのが普通の方法であったが、なかには勝又半次郎のように、絵筆を使い、絵の具を用いて色まで付けるようになった。

絵を挿入した日記、さらに絵日記ともいべき描き方をした日記は、各地に残されているものと思われる。今後の採集によってまだまだ発見される可能性は大きい。それらは、実際に起こったことや経験したことを描いており、生活実感を伴い、生活絵引きの資料としての価値は大きいと言えよう。

## 2 道中記・旅日記・紀行

日常生活を日記という形式で記録することよりも、旅に出るという非日常的な時間と空間のなかで見たこと、経験したことを記すことの方がはるかに多かったものと思われる。異なる世界に身を置き、見るもの、聞くものが珍しく、また不思議に思えるときに、それを記録して持ち帰ろうとする衝動は

大きく働いた。紀行文とか道中日記、旅日記という性格の記録は古くは平安時代の『土左日記』や『更級日記』などをはじめ多く残されているが、それらはやはり文字で感動を記すものであった。そこに見たことをスケッチして挿入することは近世になってから始まったことと言える。

道中記・旅日記・紀行文（以下では旅日記と総称する）の類はすでに多くが知られた存在となり古くから印刷刊行されている。それらは最初から文学作品として公開されることを予想したり、期待して書かれたものも多い。しかし、あくまでも自分の心覚えのために日々の見聞を記した道中記も少なくない。近年それらが翻刻されて次第に知られるようになってきた。そのような道中記を見ると、少なからず図像が挿入されている。

渡辺崋山は三河田原藩の武士であるが、同時に文人として多くの絵画も残している。その彼が1831年（天保2）に相模国厚木まで旅をした際に記録した旅日記が『游相

日記』であるが、そこには多くの絵が挿入されている。日記帳であるが、スケッチブックを兼ねていたものと推測される（高瀬1969:220）。さすがに文人画家として活躍していた崋山の描いたものであり、素人絵とは言えないが、旅日記という性格から、見たことをそのまま描いていて、絵画描法の約束事に従っていない点で、素人絵と共通するものである。しかも絵だけでなく、訪ねた村の家屋配置図まで描いているのである。図像資料としての旅日記ということができる（渡辺1831）。

富本節を語る芸人であった藤原衆秀の旅日記は『筆満可勢』と題して残されているが、その1巻と2巻は1828年（文政11）から1831年（天保2）の奥羽と越後を旅した際の日記であり、5巻は1835年（天保6）から翌年にかけての京坂の旅日記である。筆者についてはほとんど何も分かっていないが、芸人であり絵師ではなかった。その彼が日記に絵を描いて挿入している。たとえば、奥羽のあちこちに見られる雪そりの図を描き、新潟の女子の髪型をスケッチし、また越後の七不思議の一つであ

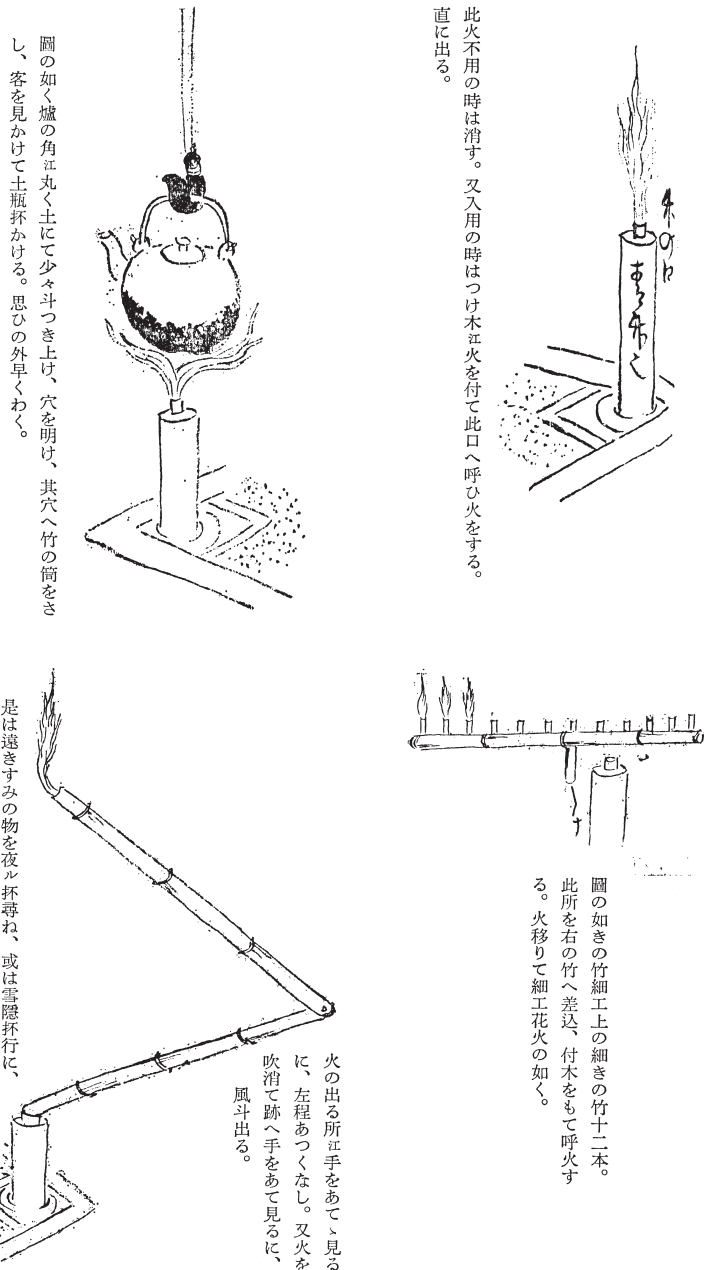


図4 天然ガスを燃す（出典 藤原衆秀：670）

る天然ガスを利用する様子を描いている。絵の数は必ずしも多くないが、いずれも生活の場面からスケッチしている（図4参照）。

絵心もある旅人であれば、渡辺崋山同様に、旅の途次で見て驚いたり珍しく思ったことを絵を描いたものと思われる。それをまとめて改めて紀行文にすることも行われた。越後塩沢の鈴木牧之の『秋山記行』は、1828年（文政11）に当時でも秘境とされた信越国境地帯の秋山を越後側から信州へと旅した際の見聞をのちに紀行文としてまとめたものである。そこには随所にスケッチが挿入されており、全部で18枚に及ぶ。牧之の関心が人々の生活にあったので、描かれた内容も秋山のさまざまな生活場面であった。例えば、村境にしめ縄が張ってある図を描き、村の景観をスケッチし、女性の仕事ぶりを描いたりしている（宮校注1971）。

以上は各種資料集に翻刻された著名な旅日記であるが、従来ほとんど知られていなかった旅日記も近年世に出るようになってきた。そこにも図像を描いて挿入したものがあるし、絵に重点を置いたものも登場した。

### 3 見聞記・見聞録

必ずしも自分自身の体験ではないが、伝聞事項を書き留めたり、他の文献から写したりして残すということが行われた。そのなかには間接情報であるが、貴重な内容を含んでいることも少なくない。

1842年（天保13）に近江で起こった検地反対一揆は野洲川流域の多くの村が参加した大規模な一揆であった。その展開過程や結末がいくつもの見聞録や実記として残されている。それらのなかには図を挿入したものがある。例えば『百足再来記』と題する筆写本は、一揆の展開を物語風に記述したものであり、異本もある。その中に絵入りの『百足再来記』があり、翻刻されている。北脇村（滋賀県甲賀郡水口町北脇）の林仲市が書いたものである。絵は稚拙な描きであるが、種々の場面が示されている。作者である林仲市が現場にいて観察した結果ではないと思われるので、利用には注意を要するが、絵のなかには生活用品も描かれており、近世後期の近江地方の様子を知ることができる（滋賀県地方史研究会連絡会編1993）。

幕末維新の時期に激動激しい横浜に近い村の村役人を勤めていた堤磯右衛門が、折に触れて綴った「懐中覚」が残されている。時期は1860年（万延元年）から1877年（明治10）までの10冊である。

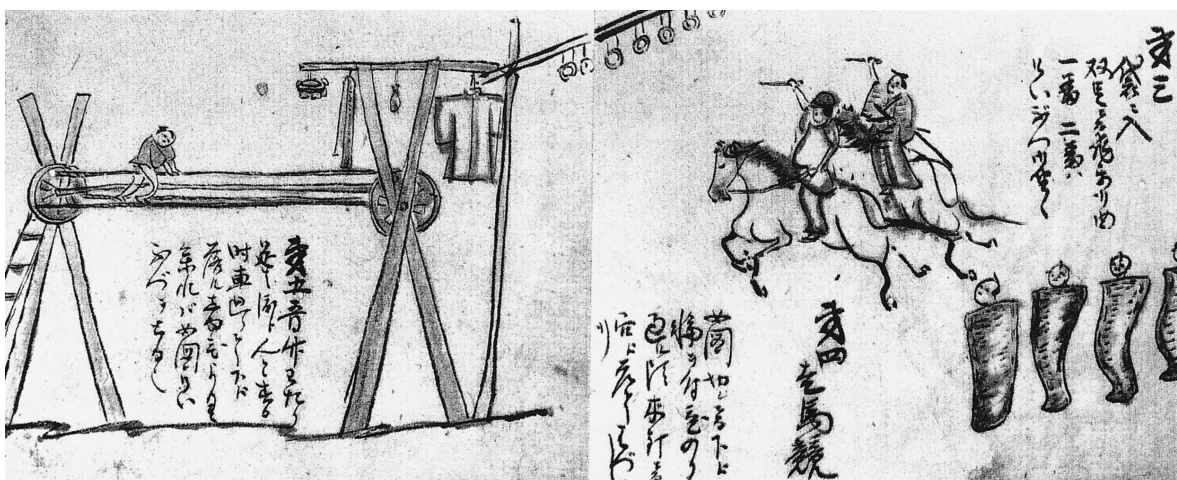


図5 さまざまな競技（出典 横浜開港資料館編1988：巻頭口絵）

「懐中覚」には自ら観察した珍しい事物が描かれ挿入されている。図に描かれた数は多くないが、磯右衛門が興味をもったり、不思議に思ったものが描かれており、興味深い（図5参照）（横浜開港資料館編1988）。

幕末期に八丈島に流刑になって1887年（明治20）に亡くなるまでそこに滞在した近藤富蔵が八丈島の人々の生活を描いた『八丈実記』には、少なからずの絵が挿入されており、観察によって八丈島の草花を描いていることは注目される（近藤富蔵）。同様に八丈島の流人で、島で30年を過ごした鶴窓帰山の『八多化の寝覚草』は、多くの図を描いて、人々の生活を具体的に示している（鶴窓1848）。盆の牛の角突、女性たちによる太鼓打ちや盆踊りなどは、人々の動く様相を描いており、貴重な図像資料となっている。やはり、有名な名越左源太の『南島雑話』も、流刑の人となって5年間滞在した奄美大島の生活を描いたものであるが、そこには絵が挿入されているが、それに加えて続編では専ら図像で構成していることが注目される（名越左源太）。奄美の生活図誌となっているのである。

#### 4 回顧録・体験記

自己が過去に体験したことを後年思い出して絵に描き、絵巻や画帳に仕立てたものが残され、近年それらが翻刻刊行されている。体験や見聞に基づくものであるが、それを経験したときに直ぐさま描いたのではない。時間が経過した後に、過去を振り返って描いたものである。多くは若い頃に経験したことを老人になってから思い出して描くというものである。従って描写における信憑性は低くなるが、対象を直接見たことがあり、また対象の特徴が印象強く記憶として残っていて描いており、その価値は少なくないものと判断できる。特に、海上や坑内の様相は、実際にそこにいて働いた者でなければ描くことができない具体性をもっている。

鈴木兼平『焼津漁業絵図』は、静岡県焼津でカツオの一本釣りに従事してきた作者が、自らの体験に基づいてかつてのカツオ漁の様相を描いたものである。従って、現在の漁業ではなく、第二次大戦前の漁業の様相であり、体験を記憶から呼び出して、自ら絵筆をとって水彩画に描いたものである（図6参照）。沖合での漁の様子は、そこへ行って従事した者でなければ具体的な様子を知ることはいく言葉で述べようとしても、表現するのは困難である。作者はかつての体験の記憶から

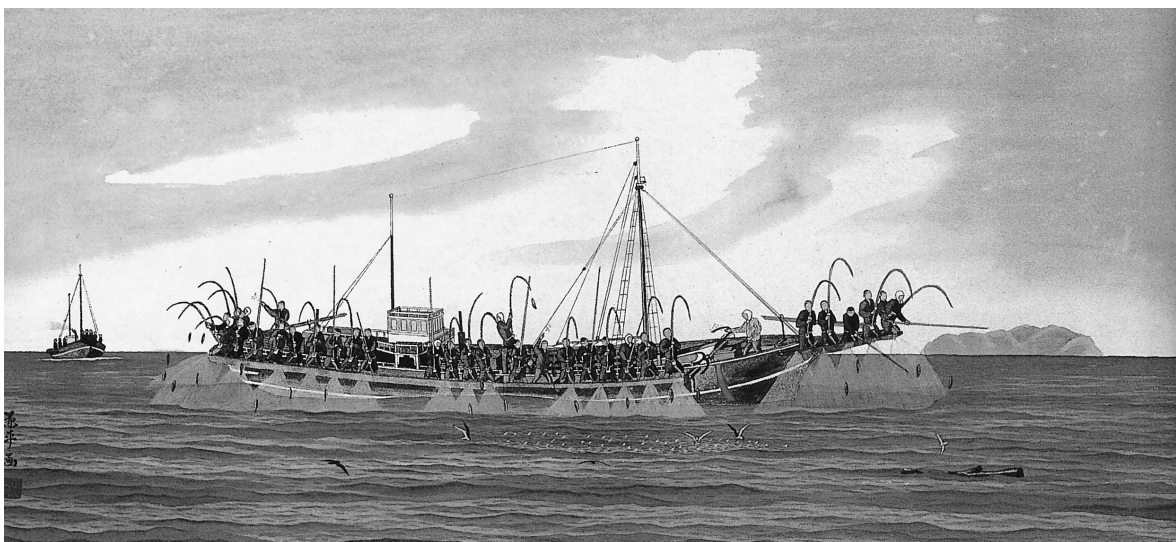


図6 流木に付いたカツオを釣る（出典 鈴木1995:119）

海上での漁の様子を実際の経験者でなければ分からない漁の条件を描き込んで再現しようとしている(鈴木 1995)。

山本作兵衛の『筑豊炭坑絵巻』や『筑豊炭坑絵物語』も、かつて九州の炭坑で働いた作者が、後年その当時の状況を思い出して、ヤマの様子を描いたものである。最初文章で書き残そうとしたが、文章が下手という自覚から、少年時代から好きだった絵で描くことにしたという。炭鉱内の設備はもちろんのこと、そこでの作業が子細に描かれており、写真で見るよりもはるかに具体的でイメージも得られる。絵を中心にしてそれに説明文を添える形式であり、ヤマでの言葉も豊富に記録されている(山本 1973 ; 1998)。

晩年になって若い頃経験したことを絵に書き表して残すということは少なからず行われてきた。特に、戦争体験は絵に描かれることが多かったものと思われる。

## VI 素人絵の価値と可能性

以上のような様々な形態の素人絵は、いずれも稚拙な描き方をしているが、プロの描いた絵画とは異なる特色があるといえよう。それを挙げてみると以下の諸点になるろう。

- 1 経験・体験・見聞を描いていて稚拙であっても具体的である。
- 2 絵画が文字その他の記録と一体となっていることが多く、描かれた状況を把握できる可能性が大きい。
- 3 図像の描かれた場所が示され、また制作者も多くが判明していることから、描かれた地域・地方・時期を確定できる可能性が大きい。
- 4 制作者が自己の生活を描いたものが多く、飾らない日常の生活場面が豊富に描かれている。

これらの特色は、生活絵引き編さんにとって素人絵の有効性の大きいことを示している。生活絵引きは具体的な生活を図像から把握し、理解することである。経験・見聞を描くということは、観察を伴い、描かれた事物は実際に存在したものであり、人々の行為も実際に示されたものである。素人絵のもっとも注目すべき特色は、図像の示す内容が場所と時間を特定できる可能性が大きいことである。日本列島における地域差と時間差を把握できる生活絵引き編さんのためには素人絵の活用は不可欠と断言できる。しかも日常生活の中で観察した結果が描かれることも多く、日本列島に展開してきた生活が直接イメージ化できる。素人絵は稚拙であるから、鑑賞に耐えられないという面があることは否定できないが、しかし生活に関する情報を得る素材としては、プロの描いた図像とは異なる内容において大きな意義を有することは間違いない。

プロの描いた図像と異なり、大部分の素人絵はその所在を明確にしておらず、探し出すという努力が不可欠である。素人絵が図像資料として利用できるようになるには、文字通り採集記録として積極的に探し出し、さらに資料のなから図像を抽出し、資料として提示することが必要であり、苦労が大きい。従って、個人が個別に獲得しようとしても労多く成果は乏しいという状況が出現する。素人絵を発掘して、共有財産とすることは、多くの人々の結集と協力によって網羅的に、系統的に採集を行う必要があるし、それをデータベース化して広く共有財産にしていかなければならないであろう。

生活絵引きの編さんは、職業的な画工・絵師・画家の描いた図像としての計画記録を最大限に利用

しつつ、そこにたまたま描かれたさまざまな生活場面を偶然記録として活用することで進められるのが、今後も基本的な方法であろう。しかし、職業的な画工・絵師・画家が描いた図像は洗練されており、安心して見ることができても、その描いた内容には図像を一定の約束事のもとに描かれることが多く、描き手の頭で組み立てた構図にしたがって事物や人間が配置されていると考えた方がよく、生活の実体を必ずしも示しているとは限らないことに注意する必要がある。それに対して、稚拙な絵であっても、特定の時間に特定の場所で、対象を観察し、また自己の体験に基づいて描いているものが基本となる素人絵は、個別具体的な生活を把握しており、絵引きを編さんするためには不可欠な資料群といわねばならない。

ただし、東アジア全体を視野に入れてこの問題を考えれば、それぞれの地域の人々が経験したこと、観察したことを図像に表現することをどのように獲得していったかに相違があるものと思われる。文字の国である中国においては、図像に頼るよりも文字での表現を中心にするのが古くから現在まで続いてきたようにも思える。朝鮮半島や中国においてここでいう素人絵を採集記録として獲得することは、恐らく日本に比すれば非常に困難なことであり、素人絵の存在形態も大きく異なるものと予想される。今後、日本での素人絵の調査発掘を進めると共に、東アジア、さらには世界各地における素人絵の存在形態を確認し、それぞれの地域的特質に応じた資料化を努力しなければならないであろう。

## 参考文献

相沢栄久編

1965『相沢菊太郎日記』（私家版）。

1966『続相沢菊太郎日記』（私家版）。

1977『続々相沢菊太郎日記』（私家版）。

網野善彦

1992「解説渋沢敬三の学問と生き方」『渋沢敬三著作集』第3巻 pp. 556-581, 東京：平凡社。

浅野秀剛・吉田伸之編

2003『大江戸日本橋絵巻——「熙代勝覧」の世界』東京：講談社。

江戸東京博物館編

2003『大江戸八百八町』東京：江戸東京博物館。

藤原衆秀

年次不詳『筆満可勢』宮本常一・谷川健一・原口虎雄編『日本庶民生活史料集成』第2巻（1969）pp. 559-608, 東京：三一書房。

年次不詳『筆満可勢』竹内利美・森嘉兵衛・宮本常一編『日本庶民生活史料集成』第3巻（1969）pp. 597-708, 東京：三一書房。

堀田吉雄編

1971『桑名日記・柏崎日記（抄）』森銃三・鈴木棠三・朝倉治彦編『日本庶民生活史料集成』第15巻 pp. 503-765, 東京：三一書房。

伊原弘編

2003『「清明上河図」をよむ』東京：勉誠出版社。

今谷明

1988『京都・一五四七年——描かれた中世都市』東京：平凡社。

神奈川県日本常民文化研究所編

1984『新版絵巻物による日本常民生活絵引』全5巻 東京：平凡社.

金沢近世史料研究会編

1982『島もの語り——寺島蔵人能登島流刑日記』石川：北国出版社.

近藤富蔵

年次不詳『八丈実記』宮本常一・原口虎雄・比嘉春潮編『日本庶民生活史料集成』第1巻（1968）pp. 711-841, 東京：三一書房.

河野通明

2001「中林湘雲筆『四季耕作図屏風』の基礎的検討」神奈川県日本常民文化研究所『歴史と民俗』17 pp. 59-100, 東京：平凡社.

2002「博物館活動と四季耕作図研究」神奈川県日本常民文化研究所『歴史と民俗』18: pp. 25-56, 東京：平凡社.

2004「長谷川雪旦筆『四季耕作図屏風』の基礎的研究」国立歴史民俗博物館『国立歴史民俗博物館研究報告』117: pp. 269-302.

黒田日出男

1996『謎解き洛中洛外図』東京：岩波書店.

宮栄二校注

1971『秋山記行・夜職草』（東洋文庫186）東京：平凡社.

名越左源太

年次不詳『南島雑話』宮本常一・原口虎雄・比嘉春潮編『日本庶民生活史料集成』第1巻（1968）pp. 5-115, 東京：三一書房.

沼津市史編集委員会編

1994『戦中絵日記』（沼津市史叢書2）沼津市教育委員会.

冷泉為人・河野通明・岩崎竹彦・並木誠士

1996『瑞穂の国・日本——四季耕作図の世界——』東京：淡交社.

佐川和裕

2002「守屋家掛幅と四季耕作図研究」神奈川県日本常民文化研究所『歴史と民俗』18 pp. 79-106, 東京：平凡社.

坂井松見編

1976『福井市の秘境国見嶽山麓』福井：松見文庫.

瀬田勝哉

1994『洛中洛外の群像——失われた中世京都へ』東京：平凡社.

渋沢敬三

1954「絵引は作れぬものか」『渋沢敬三著作集』第3巻（1992）pp. 142-145, 東京：平凡社.

1965~68『絵巻物による日本常民生活絵引』全5巻 東京：角川書店.

滋賀県地方史研究家連絡会編

1993『近江の天保一揆』（近江史料シリーズ8）滋賀：滋賀県立図書館.

水藤真

1999『洛中洛外図屏風を読む』（歴博ブックレット11）千葉：歴史民俗博物館振興会.

水藤真・加藤貴編

2000『江戸図屏風を読む』東京：東京堂出版.

裾野市史編さん室編

1995『勝又半次郎絵日記』（裾野市史資料叢書4）静岡：裾野市.

鈴木兼平

1995『焼津漁業絵図』静岡：近藤和船研究所.

高木俊輔

2004『農民日記に関する史料学的研究』（科研研究成果報告書）.

高瀬慎吾

1969「游相日記解題」『游相日記』竹内利美・森嘉兵衛・宮本常一編『日本庶民生活史料集成』第3巻（1968） pp. 219-220, 東京：三一書房.

鶴窓帰山

1848『八多化の寝覚草』宮本常一・原口虎雄・比嘉春潮編『日本庶民生活史料集成』第1巻（1968） pp. 665-673, 東京：三一書房.

渡辺華山

1831『游相日記』竹内利美・森嘉兵衛・宮本常一編『日本庶民生活史料集成』第3巻（1969） pp. 221-240, 東京：三一書房.

山本作兵衛

1973『筑豊炭坑絵巻』福岡：葦書房.

1998『筑豊炭坑絵物語』福岡：葦書房.

柳田国男

1934『民間伝承論』ちくま文庫版『柳田国男全集』第28巻（1990） pp. 245-506, 東京：筑摩書房.

1935『郷土生活の研究法』ちくま文庫版『柳田国男全集』第28巻（1990） pp. 9-244, 東京：筑摩書房.

横浜開港資料館編

1988『堤磯右衛門幕末維新「懐中覚」』神奈川：横浜開港資料普及協会.