

論文

上方浮世絵にみるほりものの発露

——梅国と北州の「夏祭浪花鑑」より——

大貫 菜穂*

序

歌舞伎「夏祭浪花鑑」は、大坂竹本座で延享二年七月（1745年8月）に初演を迎えた浄瑠璃が、間もなくして歌舞伎化されたものである。以来、今日に至るまで幾度となく興行されている人気の演目で、七段目「長町裏の場」（通称：泥場）は、多く上演されている場面のひとつである。ここでの泥に塗れつつ主人公の団七が舅殺しをする際に見せるほりものが印象的であることは周知のとおりである。

この演目とほりものの関係性について先行研究を参照すると、服部幸雄は「天保二年五月、中村座、四代目中村歌右衛門の創始とされる¹⁾」と述べている。四代目中村歌右衛門（二代目中村芝翫）は、天保四年中村座九月狂言「手向山紅葉御幣」において、「芝翫名残り狂言何れも大出来大々当りくりから太郎にて腕に倶梨伽羅龍の入れほくろせしなり此節歌川国芳画にて水滸伝豪傑のにしき画大に流行して東都使者彫ものにせし也是によりて芝翫如是にして看官の眼をよるこばせしなり²⁾」と評されるように、ほりものと縁が深い人物であることは、間違いないと言えるであろう。

だが、その先行研究に対して、他の資料では、「夏祭浪花鑑」とほりものの関係性をより早い段階で見ることができ。それが、本論で考察の中心として取り扱う二点の浮世絵、春好齋北州（生没年不詳）の《団七九郎兵衛・中村歌右衛門》（文政六年、1823）と、豊川梅国（生没年不詳）の《団七九郎兵衛・中村歌右エ門》（文政六年、1823）である。この二つの浮世絵は、共に上方の絵師によってえがかれ、文政六年（1823）四月二十日に大阪角座で上演された「夏祭浪花鑑」に取材した作品である。この時の団七を演じたのは、三代目中村歌右衛門（初代中村芝翫）であり、先述の四代目中村歌右衛門の先代にあたる人物である。

では、北州と梅国のこの浮世絵と作中のほりものには、一体どのような特徴が見られ、特にそのほりものには、どのような意味が付されていると見なせるのであろうか。ここでまずは前提として、この作品を取り扱う意義を述べておきたい。ほりものうち、特に色鮮やかに彩色され、入り組んだ構図やモチーフを持つものを論じるにおいて、その流行の発端として最もよく取り上げられるのが、文政十年（1827）頃より加賀屋より版行された歌川国芳の錦絵《通俗水滸伝豪傑百八人之一個》である。国芳の描いたようなカラフルなほりものを有する錦絵は、管見の限りでは、この国芳の作品群以前には見ることが出来ない。だが、本論で取り上げる北州と梅国の作品は、国芳の作品が版行された四年前にえがかれたものとして存在する。よって、北州と梅国の作品の重要性とは、多色で複雑な構図のほりものが初めて見られる作品であるということにある。ほりものの嚆矢として石燕や北齋が『水滸伝』翻案の読本挿絵でえがいた白黒ほりものと多色のほりもの間に、どのような発展過程があるのかは未だに判明していない。また、その解明に更なる時間を要することは確実であろう。本論の課題は、北州と梅国の浮世絵を考察すること、少しでも何らかの情報が隠されていないを検討することである。この彩色されたほりものによって、何が狙われ、どのような意図でえがかれたのかということ可能な限り言及したい。

キーワード：ほりもの、北州、梅国、上方浮世絵、夏祭浪花鑑

* 立命館大学大学院先端総合学術研究科 2005年度入学 表象領域

第一章 北州のえがく「団七九郎兵衛」とその特色—文政六年の二作品について—

第一章 第一節 文政六年（1823）における北州の《団七九郎兵衛・中村歌右衛門》

第一章では、北州がえがいた三代目中村歌右衛門（初代中村芝翫^{しかん}）（以下、三代目歌右衛門）の役者絵に迫る。文政六年（1823）四月二十日に大阪角座で上演された「夏祭浪花鑑」における三代目歌右衛門演ずる団七九郎兵衛を北州がえがいたものは、現在のところ四点確認でき、そのうちの三点にほりものを見ることができる（うち〔図2〕を含む二点は図案的に重複）。

まず、〔図1-i〕全体の特徴としては、「涼しさを舞て見せけりうき人形 芝翫（印）」と三代目歌右衛門自身が詠んだと思しき歌が画中に刷られており、背景は場面を切り取った様子ではなく格子となっている。人物の構図は、役者は正面からとらえられ、プロマイド色がより強い役者絵といえるであろう。

北州がえがいた団七九郎兵衛の胸元のほりもの〔図1-i〕〔図1-ii〕については、着物の合わせ目から覗く胸から腹にかけて、入道らしき大首が見られる。その口からは火炎が吐かれており、その炎が朱であること、ほりもの自体の色彩が藍であることから、それまでの墨色の起請彫りとは様子を異にしていることが分かるであろう。また、捲り上げた着物の袖口より出ている左右の腕（上腕から肘にかけて）にも、ほりものが彫られており、入道の色合いと同じく藍色で、左腕には鱗の様な柄が、右腕にも藍色の何らかの柄が確認される。これらの図案と構図を鑑みると、ほりものの図案が腹から腕にかけて一続きになることを予見させるものであろう。

〔図2-i〕では、〔図1-i〕と全く同様の作者・日時・演目・役者であり、えがかれ方も〔図1-i〕と比較して類似性が認められる。しかし、ほりものに関しては、〔図1-i〕および〔図1-ii〕とは違う構成を見ることが出来る。図中の句は、「名人じやさかいて味飛みところのある鯛は是おまへ一枚 戯咲園^{ぎしやうえん}」となっているため、恐らくは「戯咲園」という名のひいきのうちの一人の狂歌と思われる。この役者絵におけるほりもの〔図2-ii〕は、〔図1-ii〕とは異なり、墨色の線のみ、すなわちヌキ彫りでえがかれている。また、このほりもの自身が持つ起請という意味と上向きの剣という図案より、モチーフは俱利伽羅剣と考えられる。よって、この俱利伽羅剣は伝統的なイレズミの系譜に見られる俱利伽羅竜王ないしは不動明王の寓意であり、竜王を表現することで破邪のイメージが付与されていることとなる。さらには、この団七九郎兵衛が魚を売る姿を鑑みると、水辺で働く者と、水神としての竜というつながりが見いだし、そこからの魔除けのイメージがこの作品で表現されているとも捉えられるであろう。

そこで、〔図1-ii〕を振り返ると、ある一つの仮説が立つ。それは、〔図1-ii〕で見られるモチーフもまた、不動明王ではないかということである。この〔図1-i〕〔図2-i〕は、先述の通り同じ絵師による、全く同じ年・日時・場所・演目・役者をえがいたものである。そのようなことを考慮し、この二作品を仮に作者北州がある程度の関連性を持たせたとするならば、〔図1-ii〕は、険しい顔貌表現と火炎という要素から不動明王をモチーフとしたものであるという可能性が示唆できるように思う。

第一章 第二節 北州の制作の背景と北斎の影響

では、北州の浮世絵制作とはどのようなものであり、これらのほりものないしイレズミはどのような背景で付加されたのであろうか。

春好齋北州は、化政期（1804-1829）の上方浮世絵隆盛の立役者として知られている。北州は、制作初期には「春好」「春好齋」と名乗り、上方の似顔絵師である松好齋半兵衛（生没年不詳）に師事していた。その後、文政元年（1818）より江戸の浮世絵師の巨匠、葛飾北斎（1760-1849）に入門したことや、作品の様式を変化させたことが松平進³や中野志保⁴らの先行研究で明らかになっている。

それらの先行研究、特に中野の論文に基づいて、北州の役者絵の制作技法における北斎の影響を示すのに有効とされる要素を挙げてゆく。第一に、文化二年（1805）の『新編水滸画伝』中で最初に使って以降〔図5〕、北斎の版本の挿絵の特徴となった震えた描線を、北州が取り入れていることが挙げられる。この、引っかかるような滑らかな線は、〔図1-i〕〔図2-i〕において、団七の衣装の特徴でもある着物の内側に覗く赤い腰巻の描線に表れている。第二には、着物の輪郭線における肥瘦と打ち込みを意識した線の採用である。これは、北斎の春朗期

の役者絵〔図6〕より見られる、幅が均質ではなく筆をおろした時の打ち込みの跡を強調するかのように細い部分と太い部分に差をつけた描写方法であり、読本挿絵においてはより一層誇張されることとなったものである。この線のえがき方は、北州の役者絵でもとりあげられており、〔図1-i〕〔図2-i〕の、特に縦縞の着物の肩から袖にかけて顕著に見られる。また、第三に、見得を切る際の足のかたちとして、文化四年（1807）『新累解脱物語』〔図7〕より採用され、文化五年（1808）以降の北斎の作品で増加する、尖った指先と大きな爪、付け根から極端に曲がる指の表現も、北州の作品で採用されている。この特徴も〔図1-i〕〔図2-i〕それぞれにおいて、共に決して足に力を入れるポーズでなくとも見られるものである。特に、〔図2-i〕では、見得を切るポーズでなく、草履を履いた姿であるにもかかわらず確実にこの特徴を取り入れている点より、北州における北斎の模倣が明確となっているであろう。さらに、この二つの作品では、上記のような北斎に影響を受けた描線やフォルムのみではなく、体全体のポーズにおいても、北州が北斎に師事した以降に身に付けた特色を反映している。それは、人体の足先・腰・肩の線がそれぞれ平行に近い関係になるのではなく、体を斜めの視点より捉え、平行感をなくすことによって人体の奥行の演出をすることである。

以上、北州の文政六年の「夏祭浪花鑑」の二作品における北斎の手法の導入について述べてきた。そもそも、北州が真似た北斎の技法は、彼の寛政・享和期の絵本における柔らかな表現から転換し、躍動的な表現を生み出すのに大きく寄与したものである。文化・文政期といえば、中国白話小説に触発されて発生した読本が流行し、勧善懲悪のヒーローが盛んに受容された時期でもある。北斎が読本において採用した描写技法は恐らくその動向と関連したものであろう。そして、この滑らかさが演出する優しさとは逆の、緊張感のある俊敏そうな尖った表現は、本論における、上方の絵師・北州がえがく上方の義侠・団七九郎兵衛にも受け継がれた。ひいては、その技法によって典雅な上方像とは違った動的で硬質な上方役者絵が演出され、ことにほりものという江戸らしささえも、江戸の錦絵より早期に包含することとなったのである。特に、このほりものという観点から見た、北州における江戸風の発露の背景に関しては、北州が北斎の技法を受容したことに加えて現在のところ二つ考えられる要素がある。それは、読本の版元が大阪に多く存在していたという読本制作と受容における地盤の問題と、第三章で述べる三代目歌右衛門と江戸歌舞伎の影響があることである。

第二章 梅国のえがく「団七九郎兵衛」とその特色—文政六年の作品について—

第二章 第一節 文政六年（1823）における梅国の《団七九郎兵衛・中村歌右エ門》

第二章では、第一章で述べた北州と全く同じ芝居・役者をえがいた梅国の役者絵を考察対象として取り上げる。この作品〔図3-i〕は、文政六年（1823）四月二十日に大阪角座で上演された「夏祭浪花鑑」における三代目歌右衛門演ずる団七九郎兵衛をえがいた大判二枚続きの錦絵である。

この作品におけるほりもの〔図3-ii〕は、背に釣鐘、左脇腹から釣鐘の背後を通り左肩に向かって龍（蛇）の腹、右肩に雲、左肩から上腕に桜と雲、左腕手首から肘に向かい波間より突き出る剣という構成になっている。色彩は薄墨もしくは薄い紺色が広範囲に面で使用され、龍（蛇）の腹と桜に朱が使用されている。これらの要素を鑑み、かつ、〔図3-ii〕の全体像を見ると、このほりものが現代まで続く彩色されたほりものの様相と大差がないことが伺える。

では、梅国のこの役者絵のほりものが表すものは一体何であろうか。これには二つの解釈が可能である。第一には、腕の波間より出でる剣と、脇腹から肩へうねる龍と思しき腹部からの着想による解釈である。北州の〔図2-ii〕の説明にて述べたように、上向きの剣は俱利伽羅剣と捉えることができ、それが示すのは俱利伽羅竜王、もしくは不動明王となる。よってこの図の、背一面から腕にかけてのほりものにおいては、一連の竜王表現に属するものと考えられる。そして、このほりものの図案は、現代のほりものでも重視される、体全体で表現されるつながり・物語性の発露と捉えられるとともに、起請彫より受け継がれる魔除けの意味を色濃く反映していると推察できる。

第二は、背の蛇腹を蛇のものと仮定し、背中の釣鐘と左肩の桜と併せて見た場合の解釈である。この作品の題材となった文政六年四月の「夏祭浪花鑑」に先駆け、文化十四年（1817）三月には、ほりものを取り入れた歌舞伎「桜姫東文章」が江戸河原崎座にて上演され、人気を博していた。「桜姫東文章」は、四世鶴屋南北の出世作ともされる

作品であり、その内容は、以前より歌舞伎などで知られていた「清玄桜姫」と「隅田川」を綯交ぜにし、悪党釣鐘権助と、女郎へと墮ちる桜姫、幽霊に身をやつした高僧清玄の因果の物語である。そして、この演目で重要なモチーフとして使用されたものこそは、釣鐘権助とそれを真似た桜姫の腕に彫り入れられた「桜に鐘」の起請彫なのである。この「鐘に桜」というモチーフは、言うまでもなく権助と桜姫を象徴するモチーフであるが、さらに読み解くと、この鐘と桜の取り合わせは、道成寺もの見立てして成立してするのだという⁵。よって、これは、「道成寺」や安珍・清姫伝説に見られるような、恨みから女性が蛇に変容する程の男女の愛欲を示す図案と考えられるのである。

ここから、梅国のえがいた団七九郎兵衛のほりものは、権助と桜姫から道成寺、安珍・清姫という二重の見立てという構造になっていると推察できる。「桜姫東文章」は、上方ではなく江戸歌舞伎の演目ではあるが、作者である南北の知名度、江戸から上方へ情報が伝わる十分な時間を加味すると、梅国が「桜姫東文章」に取材した可能性は否定できないように思われる。何よりも、梅国が、「夏祭浪花鑑」の演目の雰囲気や、ほりもの自体が持つ意味合いとは全く異なる「桜と鐘」と蛇という道成寺の表現をほりものへ直接的に取り入れる動機が不明な現状において、図案が指し示す情報は看過できない。まして有名ではない絵師・梅国が、ほりもの表現を取り入れたことには、なんらかの流行に乗ったことが考えられ、この間をつなぐものとしての「桜姫東文章」の起請彫があるのではないだろうか。

以上の二つの考察より、梅国の《団七九郎兵衛・中村歌右エ門》では、俱利伽羅竜王、「桜姫東文章」と道成寺ものといった三つのメタファーが見られると結論付けられる。〔図3-i〕〔図3-ii〕においては、梅国が北州と同様に、起請彫の破邪の役割を引き継いだほりもの表現をしたという共通の行為を見ることができる。しかし、梅国は同時に北州とは違った、見立てとしての役割をほりものに担わせたのである。これは、浮世絵の伝統を引き継いだ手法を梅国が採用し、また、ほりものが具象的で精緻な図案である故に、可能な表現であったと言えるであろう。よって、ここでは起請というほりもの自身の本来的な役割と、見立てという浮世絵の手法に準じたほりもの利用という、浮世絵における二重のほりものえがかれ方が見出せるのである。

第二章 第二節 梅国における《団七九郎兵衛・中村歌右エ門》の特徴

では、第一章での北州の作品に見られる性質の説明と同様に、先行研究と照らし合わせると、〔図3-i〕〔図3-ii〕の梅国の作品では全体像としてどのような特徴が見えてくるのであろうか。

梅国は、『総稿日本浮世絵類考』によると「画系・よし国門人 作画期・文政 大阪の人、豊川を称す、四季亭・寿暁堂と号す、役者絵あり」⁶とされているが、この梅国という絵師について、現在のところ専門的な調査をしたものは、管見の限り存在しない。

では、実際に作品の特徴を、先に挙げた北州における北齋表現受容による特色と対比して述べたい。第一に特筆すべき点は、北州における〔図1-i〕〔図2-i〕と同じように、赤い腰巻に震えた描線らしきものが採用されているところである。ただし、腰巻の薄くサラサラした生地質感を凹凸に富んだ表現で表しているものの、北州の作品のように細かな震えの表現にまでは至っていない。そして第二に、着物の肥瘦と打ち込みを意識した線の表現が意識されている点がある。寧ろ、この描線の肥瘦という面は、赤い腰巻という北州が震えた線で表現した部分でも僅かながら意識されているように思われる。第三の足の指のそり方や爪先と爪のかたちや大きさについても、指先の尖りや指の形状を見る限り、北齋風を意識していると考えられる。しかし、これらの要素全てにおいて、北州と比較すると厳密な北齋風には至っていない。よって、この線描を中心とした要素での、北齋の門人となった北州との比較より見えることは、梅国が上方の芦国やベテラン絵師の玉山らが文化年間になって取り入れた北齋風という時代的・文化的状況からくる影響のみで作画したということだと思われる。

さらに、梅国の作品と北州の作品の決定的な相違点として挙げられるのは、北州が役者を端的に装飾した背景でほぼ直立の像で描いていることに対し、梅国は「夏祭浪花鑑」中、最も有名な「長町裏の場」（通称泥場）において団七が見得を切るシーンを作品に仕立てているところである。この〔図3-i〕では、糸瓜と思われる植物の夏の演出や、この場面の夕闇に包まれる時間帯を表現しており、実際の歌舞伎「夏祭浪花鑑」の場面を強く感じさせるものとなっている。団七の髪型や服装も、北州の作品ではほりものを見せる場面と関係ないものが採用されており鬘もきちんと結ってある状態であることに対して、梅国のこの作品では「夏祭浪花鑑」のシーンに取材した、諸肌

脱ぎの格好・格子の着物・ザンバラに乱れた髪などの再現性に富んだ要素が多く見られる。

以上の梅国の特徴と、北州の〔図1-i〕〔図2-i〕を併せて考えるならば、まず、北州の作品においては、制作面でほりものの発展に寄与したと考えられる北斎との直接的なつながりがあるものの、彩色され、複雑な構図を持ったほりもの描写は北斎のこの時代の作品には見られないため、北州の独自のものと仮定できる。また、梅国の作品そのものには北斎の直接的な関与の可能性は低く、制作において北斎風を取り入れているものの、ほりもの描写には独自性が認められる。さらに、北州〔図1-i〕〔図2-i〕と梅国の作品〔図3-i〕を比較すると、場面描写に忠実か否かという要素に関係なくほりものは描写されたということが指摘できる。では、これらのほりものの独自性やほりものをえがくという行為は、いったい何を意味しているのであろうか。次章では、この点についてのいくつかの仮説の提示を試みたい。

第三章 北州・梅国の「夏祭浪花鑑」浮世絵に見る背景

第三章 第一節 北州・梅国の「夏祭浪花鑑」浮世絵と俱利伽羅剣の問題

第一章・第二章を通して、北州と梅国の手による三点の浮世絵を参照し、その内容を考察してきた。ここでは、まず、それらを総合的に見て、共通性の有無や、共通性があるならばそれがどのようなものであるのかということの考察を試みたい。

本章で着目したいのは、〔図1-i〕〔図2-i〕〔図3-i〕に共通するものとしての、俱利伽羅剣の表現、つまり、不動明王の表現である。ここで、〔図4-i〕〔図4-ii〕の文政八年（1825）の「堺大寺芝居におゐて」「いがみノ権太 中村歌右衛門」〔図4-i〕という作品を参照したい。これは、北州が九月に堺大寺にて上演された「義経千本桜」に取材して、いがみの権太を演じる三代目歌右衛門をえがいた役者絵である。そして、この作品ではいがみの権太が腕に俱利伽羅剣と牡丹のほりもの〔図4-ii〕をしていることが伺える。

現在のところ、〔図4-i〕の作品が、「義経千本桜」における三代目歌右衛門の彩色されたほりものの発露のように思われるが、「義経千本桜」においていがみの権太を三代目歌右衛門が演じる際にほりものが登場したのは、この文政八年の作品より以前のことであった。それは、文化五年（1822）江戸中村座の「義経千本桜」の評判について記した『役者大学』（文化六年（1823）正月刊行）における記述から明らかになる。その評判記において、三代目歌右衛門のいがみの権太に関して、「体の入れほくろも場受はきつい者じゃ」⁷という評判が見られることから、文化五年の時点で既に入れほくろ＝一種のほりものが導入されていたことが分かっている。ただし、文化五年の「義経千本桜」が話題の舞台であったにもかかわらず、この入れほくろは役者絵や絵本番付といった視覚的表現には登場していない。三代目歌右衛門のいがみの権太のほりものの視覚化に関しては、上記の文政八年北州の作品〔図4-i〕まで待たなければならなかったのだ。この〔図4-i〕は、〔図1-i〕〔図2-i〕〔図3-i〕と併せて三代目歌右衛門がほりものを入れている上方浮世絵として重要な資料であるとともに、役柄が団七でなくとも三代目歌右衛門にほりものが入っているという事実を示唆している。また、それと同時に、『役者大学』において、上方の役者・三代目歌右衛門のほりものに関する記述が、〔図4-i〕より早期に江戸においてされているということにも注意が必要である。

さて、この作品と〔図1-i〕〔図2-i〕〔図3-i〕を照らし合わせると、全てに共通しているものが俱利伽羅剣のほりものである。従って、論者の調査の範囲では、ほりものが彩色され、より一層顕在化してきた浮世絵において、俱利伽羅剣の表現が重要視されたのではないかという仮説が導き出される。服部幸雄は、歌舞伎とほりもの関係性に触れ、次のように述べている。「身体全体にあざやかな刺青を施すことは、肉体そのものを異風に「装う」ことにほかならず、それは顔に化粧を施し、日常ならざる衣装を着飾って自分の姿を他のモノに変えようとする心情——変身願望——の充足の究極の表現であるともいえる。（中略）古来はこの国には「変身」することを「めでたい」とする感覚があった。」⁸。この引用が指し示すことは、ほりものが歌舞伎の祭祀性の一環として存在することである。変身ということが担うめでたさとは、同様に服部が歌舞伎役者について論ずるところの、役者の立役の芸における神仏の化身の出現に他ならない。特に重要な点は、そこに付随する化粧が、神や不動明王をはじめ各種の神仏を象徴するものでもあったということである⁹。

ここで、ほりものの倶利伽羅剣についていえることは、第一に、本論で取り上げた役者絵のほりものが、歌舞伎自体が持つ神性を表現しているのではないかということである。周知のとおり、ほりものそのものが、吉祥や魔除けの機能がある。だが、ここでは、役者が演じる役柄にとっての吉祥／魔除けとしてほりものが機能しているのみでなく、大阪の夏を彩る演目として有名な演目の役者そのものが、倶利伽羅剣、つまり不動明王を担うことによって神仏へと変身していると解釈が可能となる。更にいうと、夏の「歌舞伎＝祭祀の系譜のあるもの」として人気を博した「夏祭浪花鑑」に、上方の絵師や役者の三代目歌右衛門がより一層祭祀的な意味をこめて、ほりものによる表現を行ったと考えられる。

第三章 第二節 三代目歌右衛門とほりものの関係性における仮説

次に、ほりものを入れて表現された役者・三代目歌右衛門に着目し、本論で取り上げた上方浮世絵において、彩色されたほりもの表現がなぜ行われたのかを考えてみたい。先述したように、歌舞伎と化粧やほりものとの関係は不可分のように思われる。では、何故上方において、三代目歌右衛門の作品に早期に彩色されたほりものが見られたのであろうか。

ここで、三代目歌右衛門と江戸歌舞伎の関係を見てゆきたい。この三代目歌右衛門は上方の役者であったが、生涯において三度の江戸下りをしている。一度目は、文化五年(1808)三月から文化九年(1812)九月、二度目は、文化十一年(1814)五月から文化十二年(1815)十月、三度目は文政元年(1818)二月から文政二年(1819)八月である。北川博子の論文¹⁰にあるように、三代目歌右衛門は江戸においても人気を得、役者として成功するが、本稿では、三代目歌右衛門が浮世絵に与えた影響も考察したい。

前出の中野の論文では、北州の役者絵が大きく変化した文化十年度は、初めて三代歌右衛門が江戸へ行幸し、帰ってきた年代と重複すると述べている。具体的には、判型が細判から大判へと変化した、それまでの大首絵の形式から全身像に変容したこと、最も良くえがいた役者も嵐吉三郎から三代目歌右衛門もしくは市川鯉十郎へと移り変わったことが挙げられている。また、前掲の松平の著書においては、北州が三代目歌右衛門の知られたひいき筋で、文化十二年(1815)刊行の『中村芝翫鼠戻花実地』という歌右衛門びいきの熱心さを位付けした記録で、北州が頭取のひとりとして挙げられていることが示されている。

要するに、北州は三代目歌右衛門びいきであるがゆえに、歌右衛門が江戸より持って帰ってきたほりものを役者絵にえがいたのではないかということである。上方の浮世絵師は、江戸の浮世絵師のような職業絵師ではなく、役者のファンクラブともいえるひいき筋の人間が副業として絵を制作していたというのは周知の事実である。上方においてひいき筋は役者の近くにいる存在であり、役者と絵師の交流も充分にあったと考えられる。

本論では梅国の「夏祭浪花鑑」についても言及しているが、第二章で述べたとおり北州に対して梅国は場面の描写により一層忠実な作風であり、名の売れたひいき筋の絵師でなくとも、三代目歌右衛門のほりものを写実として趣向を凝らしてえがいたとも解釈できる。ここで、これまでの論考を整理して述べると、三代目歌右衛門は『役者大学』に見られるように、浮世絵にほりものが見られるようになる時期よりかなり早期に、入れほくろというイレズミの一種を江戸にて取り入れていた。しかし、浮世絵にほりものが見られるのは、文政六年以降であり、「義経千本桜」いがみの権太のほりものが最初に見られるのは、文政八年である。それは、上方の役者において三代目歌右衛門がイレズミを早期に取り入れた点や、浮世絵へのほりものの導入の先駆けとしての、三代目歌右衛門の影響が提示できるのではないだろうか。ことに文政六年の作品のうちいくつか【図1-i】【図3-i】や、文政八年の作品【図4-i】では、江戸で国芳の《通俗水滸伝》によってほりものの流行が囁かれるようになるよりも早く、完全にほりものと見なせる図案が完成しているのである。ここからは、北州や梅国がかきとめようと思うまでに、三代目歌右衛門のイレズミないしはほりものが明確化されていたことを示すと仮定できるのである。

更に、興味深い指摘として、三代目歌右衛門の芸の質の変化と北州の北齋学習、そして北齋の大坂来訪の関係性について述べたものがある¹¹。先述のとおり、北州は三代目歌右衛門が江戸より大坂へ帰ってきた直後に役者絵のえがき方や形式を大幅に変えている。これは、三代目歌右衛門の芸の質が躍動的なものへと変化した、それに対応するための転換であると実証されているが、それだけではなく、北齋が大坂を訪れたことが北州が北齋の門人となった動機であると指摘しているのである。北齋の大坂来訪は、『葛飾北齋伝』(明治二十六年、蓬枢閣)などで記載さ

れているが、それが北州の北斎門への入門と関与しているのではないか、ということである。また、北斎の大坂来訪の際には、三代目歌右衛門に関連する版元や役者、ひいき連中らが、役者の演技をえがく役者絵の新たな表現を模索する北州を北斎と繋げたのではないとも指摘している。これらの考察からは、上方役者絵の動的な「江戸風」表現への欲求と、その欲求を満たすべく具体的に版元・役者・ひいきが行動を起こしたことを明らかになっている。後に江戸で大流行するほりものを入れた武者における「江戸らしさ」を考えると、このことは、文政以降の上方役者絵の新たな表現手段のひとつとしてのほりものという可能性を想像させる。

最後に、江戸歌舞伎の特色として挙げられる「荒事」との関係は密接にあるように思うということを述べておきたい。荒事は、不動明王や愛染明王といった尊像に従って型が決められ、見得をきるといった動作で、それらの神仏を模したと考えられる。この江戸の荒事を上方へ持ってきたのは他ならぬ三代目中村歌右衛門であった。そのような芸の背景とと彩色されたほりものは連動して上方に出現したのではないだろうか。

結

以上、上方の浮世絵師、春好齋北州（生没年不詳）の《団七九郎兵衛・中村歌右衛門》（文政六年, 1823）と、豊川梅国（生没年不詳）の《団七九郎兵衛・中村歌右エ門》（文政六年, 1823）というそれぞれの作品をきっかけに、上方浮世絵におけるほりものの出現について考察してきた。

まず、北州の《団七九郎兵衛・中村歌右衛門》については、二つの作品のイレズミイメージを探ることにより、俱利伽羅剣から連想される俱利伽羅竜王の寓意が判明し、伝統的な起請彫イメージと、竜王を表現することで破邪のイメージ、もしくは竜=水神というほりものにおいて代表的なモチーフが表現されていることが判明した。

次に、梅国の《団七九郎兵衛・中村歌右衛門》については、ひとつの絵柄に三つの見立てがあることを見出した。第一には、北州の作品と同じく俱利伽羅竜王、もしくは不動明王の表現である。そして、第二、第三の表現として作品の題材となった文政六年四月の「夏祭浪花鑑」に先駆けてイレズミを取り入れた歌舞伎「桜姫東文章」における釣鐘権助と桜姫の「桜に鐘」の起請彫に取材したことを示すと共に、鐘と桜の取り合わせは道成寺もの見立てしての可能性を提示した。

そしてそれらの作品の背景と、北州の文政八年（1825）の「堺大寺芝居におゐて」「いがみノ権太 中村歌右衛門」という浮世絵をもとに、俱利伽羅剣もしくは不動明王の表現という共通項を認識し、歌舞伎における祭祀性を引き継いだ形で本論で取り上げた上方浮世絵が描かれた可能性を示唆した。そして、その上で、三代目歌右衛門とほりもの、北州ら上方絵師の意図的なほりものによる演出が、どのような時期に、何と連動して発生したのかを考察した。

本論で提示した仮説は、あくまで仮説の段階は出ておらず、ほりものの図案の構造の源がどこにあるのか、といったことは現状では触れられないままである。しかし、《通俗水滸伝》より早期に発生した上方の浮世絵におけるイレズミ／ほりものを考察すること自体がこれまでされてこなかった現状を踏まえると、上方におけるほりもの描写の解明と、その受容形態を考えることは、ほりものという図案の発生状況を考察することに対して必ずや寄与できるといえる。

注

- 1 服部幸雄『江戸歌舞伎の美意識』平凡社, 1996, pp.68-69
- 2 立川焉馬著, 石塚豊芥子編『花江都歌舞妓年代記続編』鳳出版, 1976, p.244
- 3 松平進「春好齋北州——上方の役者絵（一）」（『梅花女子大学文学部紀要（国語・国文）』四号, 梅花女子大学文学部, 1967）, 松平進「北斎と上方浮世絵」（『北斎研究』二十一号, 東洋書院, 1996）, 松平進『上方浮世絵の再発見』講談社, 1999 等
- 4 中野志保「上方浮世絵と北斎——その影響を讀本挿絵と役者絵から検証する」（『浮世絵芸術』百五号, 国際浮世絵学会, 2005）, 中野志保「上方「似顔絵師」北州の北斎学習について——相貌から身体へ——」（『美術史』第百六十四冊, 美術史學會, 2008）
- 5 三浦広子「歌舞伎における見立て「桜姫東文章」の場合」（日本の美学編集委員会編『日本の美学』第二四号, ペリかん社, 1996, pp.104-120）参照。
- 6 由良哲次『総稿日本浮世絵類考』画文堂, 1979, p.228

- 7 早稲田大学演劇博物館編『早稲田大学坪内博士記念演劇博物館所蔵役者評判記』(マイクロフィルム資料), 雄松堂, 1997-1998。翻刻は、神楽岡幼子「役者絵と役者評判記——三代目中村歌右衛門を例に——」(『藝能史研究』第一七六号, 藝能史研究会, 2007, pp.42-56)を参考にした。
- 8 服部幸雄『江戸歌舞伎の美意識』平凡社, 1996, pp.68-69
- 9 服部幸雄「化粧の画像学」(『江戸歌舞伎論』法政大学出版局, 1980)
- 10 北川博子「上方の名優・三代目中村歌右衛門」(『大阪女子大学上方文化研究センター研究年報』第二号, 大阪女子大学上方文化研究センター, 2001, pp.7-24)
- 11 中野志保「上方「似顔絵師」北州の北齋学習について——相貌から身体へ——」(『美術史』第百六十四冊, 美術史學會, 2008)



〔図1-i〕春好齋北州
《団七九郎兵衛・中村歌右衛門》
(文政六年, 1823)



〔図2-i〕春好齋北州
《団七九郎兵衛・中村歌右衛門》
(文政六年, 1823)



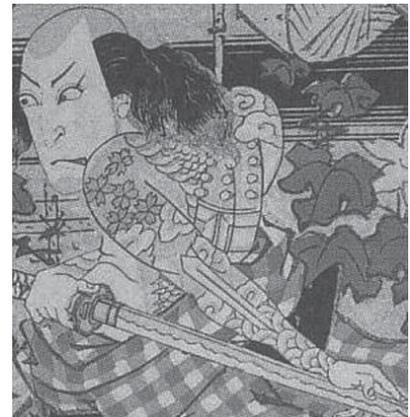
〔図3-i〕梅国
《団七九郎兵衛・中村歌右衛門》
(文政六年, 1823)



〔図1-ii〕春好齋北州
《団七九郎兵衛・中村歌右衛門》
(文政六年, 1823) 部分



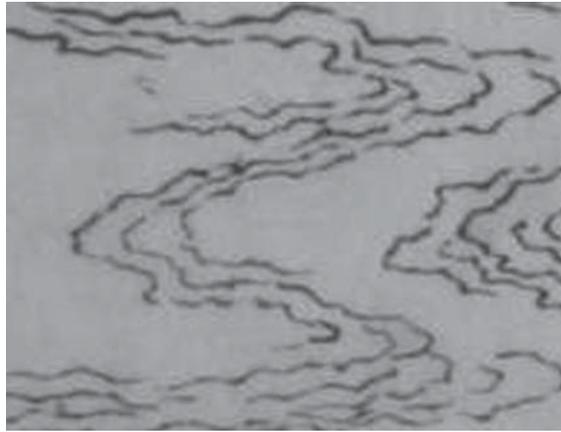
〔図2-ii〕春好齋北州
《団七九郎兵衛・中村歌右衛門》
(文政六年, 1823) 部分



〔図3-ii〕梅国
《団七九郎兵衛・中村歌右衛門》
(文政六年, 1823) 部分



〔図4-i〕春好齋北州《「堺大寺芝居におゐて」「いのみノ権太 中村歌右衛門」》(文政八年, 1825)



〔図5〕曲亭馬琴作, 葛飾北斎挿絵『新編水滸画伝』初編前帙 卷之三より部分抜粋, 早稲田大学図書館蔵



〔図4-ii〕春好齋北州《「堺大寺芝居におゐて」「いのみノ権太 中村歌右衛門」》(文政八年, 1825) 部分



〔図6〕春朗《三代目坂田半五郎の旅 僧実は鎮西八朗為朝》(寛政三年, 1791), 東京国立博物館



〔図7〕曲亭馬琴作, 葛飾北斎挿絵『新累解脱物語』卷之一より抜粋, 早稲田大学図書館蔵

Horimono in Kamigata Ukiyo-e: Yakusha-e in Natsumatsuri Naniwa Kagami by Umekuni and Hokushū

OHNUKI Naho

Abstract:

This paper focuses on the fact that *horimono* were represented in *Kamigata Ukiyo-e* at an early stage by Syunkōsai Hokushū (dates unknown) and Toyokawa Umekuni (dates unknown). These *ukiyo-e* were published in 1823 and were based on the kabuki play *Natsumatsuri Naniwa Kagami*, in which Nakamura Utaemon III (1778-1838) played as the main actor. *Horimono* appeared in these works by Hokushū and Umekuni before they appeared in *Tsūzoku Suikoden Gōketsu Hyakuhachinin no Hitori* by Utagawa Kuniyoshi, which had been believed in previous studies to be the first *ukiyo-e* with *horimono*. In this paper, first, I analyze and consider their works, and the motifs and composition of their *horimono*, in order to decipher the meaning and the origins of *horimono*. Second, I study the influence of Edo on Nakamura Utaemon III and the situation surrounding *Kamigata Ukiyo-e*. From this study, I prove that *horimono* was represented in *Kamigata Ukiyo-e* before *Tsūzoku Suikoden Gōketsu Hyakuhachinin no Hitori*, and present a hypothesis on how *horimono* came to be represented in *Kamigata Ukiyo-e*.

Keywords: tattoo, *Kamigata Ukiyo-e*, Hokushū, Umekuni, *Natsumatsuri Naniwa Kagami*

上方浮世絵にみるほりものの発露 ——梅国と北州の「夏祭浪花鑑」より——

大貫 菜穂

要旨：

本論文では、《通俗水滸伝》のほりものへの影響を視野に入れつつ、上方の浮世絵師、春好齋北州（生没年不詳）の《団七九郎兵衛・中村歌右衛門》（文政六年、1823）と、豊川梅国（生没年不詳）の《団七九郎兵衛・中村歌右エ門》（文政六年、1823）というそれぞれの作品を通してほりものを考察するものである。北州と梅国の作品は錦絵においてほりものが初めて登場した作品である。

論者は、先行研究にて看過されているこの二作品を取り上げることにより、未だ解決されないほりものの発生要因の解明の糸口の発見に寄与することを目指す。具体的には、まず、この二点の作品と作品中のほりものについて先行研究を踏まえた分析・考察を行い、それぞれの絵柄や構図がどこから取り込まれたのかを考察する。そして、その上でそれらを通して見える上方浮世絵全般に通ずる様相を考慮に入れたうえで、浮世絵における最初のほりもの表現がどこから来たのかを考えるための仮説を構築することが目標である。