

初期浮世絵と歌舞伎 貳

歌舞伎興行からみた初期浮世絵版画の研究

武藤 純子



初期浮世絵と歌舞伎 弐

歌舞伎興行からみた初期浮世絵版画の研究

武藤 純子



# 初期浮世絵と歌舞伎 式 目次

第二章 版元篇	119
第一節 初期浮世絵版画の彩色	119
一 はじめに	119
二 初期浮世絵版画の彩色	119
三 紅絵と漆絵	120
四 おわりに	124
第二節 享保の改革と版元印	125
一 はじめに	125
二 落款・版元印の変化	125
三 帯型表記の版元と期間	129
四 帯型表記と享保七年の出版令	133
五 おわりに	134
図版	
第三節 初期一枚摺の版元	139
一 はじめに	139
二 初期一枚摺の版元	139
三 版元と絵師	143
四 おわりに	146
資料 版元の確立と発展	147
図 紅絵・漆絵の版元 紅摺絵の版元 初期浮世絵版画の版元	
第四節 奥村屋の浮世絵出版	151
一 はじめに	151
二 奥村屋の変遷と版元活動	151
三 奥村屋と周辺版元	154
四 奥村屋の一枚絵出版	157
五 奥村屋の工房制作	159
六 おわりに	162
資料 奥村屋と周辺版元	
奥村派と奥村屋の商品	
奥村利信の一枚絵と版元	
奥村屋の一枚絵と絵師	



第三章 芝居・役者絵篇 ..... 163

第一節 役者評判記挿絵考 ..... 163

- 一 はじめに 163
- 二 「舞台絵」としての挿絵の定着 163
- 三 『役者三世相』江戸の巻の挿絵 166
- 四 「調査」絵入狂言本と評判記の挿絵 167
- 五 評判記の挿絵 170
- 六 おわりに 171

表 役者評判記と絵入狂言本の挿絵比較

図版

第二節 江戸歌舞伎の絵看板 ..... 175

- 一 はじめに 175
- 二 初期鳥居派の画業と絵看板 175
- 三 絵看板の名称と形態 177
- 四 看板の配列と絵看板の位置 179
- 五 おわりに 182

図版

第三節 初期鳥居派の役者似顔 ..... 187

- 一 はじめに 187
- 二 鳥居清重の作画時期と役者絵の特色 187
- 三 初期鳥居派の役者似顔 192
- 四 おわりに 194

表 鳥居清重役者絵一覧

表 鳥居清広丸屋（山本）版発句画賛役者絵

図版

第四節 初期浮世絵における女方絵 ..... 201

- 一 はじめに 201
- 二 初期の女方役者絵 202
- 三 中期以降の女方役者絵 203
- 四 おわりに 204

図版



第五節 『風流絵本 四方屏風』考 …………… 205

- 一 はじめに 205
- 二 上の巻の役者絵 206
- 三 下の巻の役者絵 210
- 四 おわりに 214
- 表 『四方屏風』役者異同対照表
- 表 『四方屏風』役者絵解説一覧

図版

第六節 初代市川団十郎における家の確立 …………… 219

- 一 はじめに 219
- 二 初代団十郎の不動 219
- 三 団十郎から九蔵への芸譲り 221
- 四 団十郎、九蔵の一对の演劇活動 223
- 五 市川一門役者の拡大 224
- 六 役者の「家」の確立 226
- 七 おわりに 229
- 表 市川一門役者
- 図 市川一門

図版

第七節 元禄歌舞伎以降の荒事 …………… 233

- 一 はじめに 233
- 二 宝永期以降の荒事の継承 233
- 三 「荒実事」と荒事・実事 236
- 四 市川流荒事の伝承 238
- 五 おわりに 242
- 表 荒事役者
- 表 実事役者



第八節 初期浮世絵の役者絵	245
一 はじめに	245
二 役者絵制作の様相	245
三 座と役者絵	247
四 役者と役者絵	248
五 役者絵の競作	250

第九節 初期浮世絵にみる「聴く」芝居情報	253
一 はじめに	253
二 薄物正本・せりふ本などが描かれている一枚絵	254
三 浄瑠璃詞章が描かれている一枚絵	254
四 長せりふが描かれている一枚絵	257
五 一枚絵と薄物正本・せりふ本の表紙	259
六 元禄歌舞伎の役者絵	261
七 おわりに	263
表 薄物正本・せりふ本などが描かれている一枚絵	
表 浄瑠璃詞章が描かれている一枚絵	
表 長せりふが描かれている一枚絵	
表 一枚絵と薄物正本の出版の一例	
図版	

掲載論文初出一覧	269
あとがき	271



第二章 版元篇



## 第二章 版元篇

### 第一節 初期浮世絵版画の彩色

#### 一 はじめに

初期浮世絵版画彩色の変遷は、墨摺、丹絵、紅絵、漆絵、紅摺絵である。『浮世絵の鑑賞基礎知識』（小林忠／大久保純一、至文堂、一九九四年）より少し抜粋してみる。

丹絵（略）元禄期後半（一六八八～一七〇四）から始まる最初期の彩色版画は、鈹物質の「丹」（酸化鉛）を主調色に用いたため「丹絵」と呼ばれ、その時代が五十年ほど続いた。（略）

紅絵 さらに享保年間に入ると、浮世絵版画の主流は丹の代わりに植物性の紅を主色に用いた「紅絵」に移行していく。（略）紅絵の遺品はそう多くなく、近年は紅絵にやや遅れて登場した「漆絵」と一括して扱われる。

漆絵 紅絵登場からほどなく、紅絵で墨を用いた箇所を多く含む「漆墨」を用い、あたかも漆を塗ったような光沢を楽しんだ「漆絵」が製作されるようになった。（略）

紅摺絵 浮世絵版画における色彩への意識が高まるにつれ、それまでの妥協的な筆彩から版画としてより完成度の高い版彩へと移行していった。「紅摺絵」は読んで字のごとく版で色を摺ったもので、紅と草色（赤と緑）といった補色にあたる二色を主色とした。（略）紅摺絵は、当時それまでの筆彩版画と同じ「紅絵」の名称でも呼ばれたが、今日では混同を避けこの名称に統一されている。（略）

初期浮世絵版画は墨摺絵から始まり、色彩に対する興味の高まりから、元禄後半、丹絵が作られる。次に、享保年間に紅絵、少し遅れて漆絵も制作される。延享元年以降、紅摺絵が主流になっていく。彩色の年代の変遷と名称などについて確認してみる。

#### 二 初期浮世絵版画の彩色

初期浮世絵版画の彩色について、データの集計を参考に変遷をみてみる（\*『資料集』表二―四「元号別彩色集計表」参照）。

丹絵は、役者絵では元禄十一年（一六九八）から享保四年頃までである。次の紅絵が創始されると急速に丹絵はみられなくなる。

紅絵は、役者絵では享保三年（一七一八）から寛延二年頃までである。特に多く確認できるのは享保年間であった。

漆絵は、役者絵では正徳三年（一七一二）から宝暦六年までである。上限は、推定年代を含めると宝永期一図、正徳期四図を確認できるが、版元印が欠けているものがあり、再版の折の彩色と考えた方がいい。年代が確定し、落款も版元印も揃っている細判役者絵では、享保三年以降みられた。そしてもっとも多く確認できるのも享保年間である。一方下限は、宝暦六年までとはいうものの、寛延期以降は無款のものや幅広柱絵判が多く、年代が確定する有落款の細判役者絵では、延享三年までであった。漆絵は紅摺絵が世に出回るといわれるとすぐに、彩色の主流ではなくなっていく。いつまで旧式の彩色が使われていたかは興味深い視点と考えていたが、予想していたよりも早く下火になっている。いかに紅摺絵の人氣が高かったかということであろう。

紅摺絵は、役者絵では寛保二年（一七四二）から明和八年頃までである。紅摺絵が一番多くみられるのは、宝暦期であった。一筆斎文調、勝川春章らによる中期役者絵が明和五年以降出回ると、初期浮世絵版画は急速に下火になる。やはり新しい商品が出回ると、古い商品は急速に市場から姿を消していったようだ。

今回データとして入力した役者絵一六六六図の彩色内訳は、丹絵一三二図、紅絵六六図、漆絵五七六図、紅摺絵七五八図、錦絵一八図、その他未詳一一七図で、大きな割合を占めているのが紅絵十漆絵四二パーセント、紅摺絵五七パーセントであった。

初期浮世絵版画の彩色は、紅絵・漆絵と紅摺絵が大半ということになる。

### 三 紅絵と漆絵

まず紅絵・漆絵を版行する版元とその期間をあげてみる。

なお、①は紅絵・漆絵の時期、②は初期一枚摺の時期をあらわしている。

和泉屋権四郎	① 享保三〜八年頃	② 享保三〜八年頃
相模屋与兵衛	① 享保三年前後	② 享保一〜四年頃
小松屋伝七郎	① 享保三〜十七年頃	② 宝永七〜享保十七年頃
江見屋（上村）吉右衛門	① 享保三〜十八年頃	② 正徳四〜安永初年
伊勢屋金兵衛	① 享保三〜十八年頃	② 享保二〜明和初年
伊賀屋勘右衛門	① 享保三〜元文五年頃	② 宝永期〜明和一年頃
大塚屋	① 享保四年	② 享保四年
木下甚右衛門	① 享保四〜五年頃	② 享保四〜五年頃
上総屋	① 享保五年頃	② 享保五年頃
升（舛）屋	① 享保五〜元文三年頃	② 享保五〜元文三年頃
奥村屋源六	① 享保五〜寛保三年頃	② 享保五〜安永四年頃



相州屋

- ① 享保七〜十一年頃
- ② 享保七〜十一年頃

井筒屋忠左衛門

- ① 享保七〜元文二年頃
- ② 享保七〜宝曆期

近江屋九兵衛

- ① 享保八〜十六年頃
- ② 享保八〜十六年頃

岩井屋

- ① 享保八〜元文初年
- ② 享保八〜元文初年

鶴屋喜右衛門

- ① 享保十年前後〜元文二年頃
- ② 享保期〜宝曆一年頃

中嶋屋伊左衛門

- ① 享保十〜元文五年頃
- ② 正徳期〜宝曆四年頃

村田屋治郎兵衛

- ① 享保十三〜寛保二年頃
- ② 享保十一〜宝曆十二年頃

鱗形屋孫兵衛

- ① 享保十三〜寛保三年頃
- ② 享保十三〜安永二年頃

丸屋九左(右) 衛門

- ① 享保十四〜元文二年頃
- ② 享保十四〜元文二年頃

平野屋小八

- ① 享保十七〜元文三年頃
- ② 享保十七〜元文三年頃

小川(屋) 「七」

- ① 享保十前後
- ② 享保期〜宝曆一年頃

三川(河) 屋

- ① 享保二十年頃
- ② 享保二十〜宝曆七年頃

西村(西村屋と別)

- ① 元文一年頃
- ② 元文一年頃

富村屋

- ① 元文二年
- ② 元文二年

山本九左(右) 衛門

- ① 元文五〜延享二年
- ② 元文五〜明和四年頃

藤田

- ① 寛保二〜三年頃
- ② 寛保二〜三年頃

正新

- ① 延享一年
- ② 延享一年

このうち、紅絵の商品を多く版行し、特徴のある版元は伊賀屋、江見屋、和泉屋、奥村屋、村田屋、鱗形屋、西村屋である。

和泉屋は、享保三〜八年頃に一枚摺(の役者絵)を手掛けていた。出版全体では享保〜安永期まで活動しているが、一枚摺の制作は短く、紅絵の初期の時期に集中していたと思われる。和泉屋の版元印は図版に示した通り、壺形で特徴的である。そして、そのなかには、和泉屋がいかにかに紅絵に力を入れていたかをしめす「べにゑ」の文字が入っている。

「べにゑこんげん」「べにゑしだし」の文字をそのままとって、紅絵の元祖的版元とそのまま理解することは避けたほうがよいだろうが、和泉屋の一番の商品であったことは間違いないであろう。絵師は、鳥居清忠、清倍(2)、奥村利信、源六、西村重長らである。役者絵、美人画、花鳥画のほか、三幅対の浮世絵や針箱用源氏絵(五四枚)も紅絵の商品である。絵師では鳥居清忠と奥村利信が数量的に多い。

次に「紅絵」と「漆絵」の名称について、私見を述べてみたい。

紅絵は「植物性の紅」、つまり紅花を原料とする顔料で主に彩色された浮世絵をいう。紅絵は手元の資料では、享保初年、判型が細判中心になった時期とほぼ同時に、一般的な彩色方法になっていく。紅絵はそののち約二十五年の間、浮世絵の主流であった。初期浮世絵においては、もっとも一般的な、そしてよく流布した彩色方法である。

享保期の新しい商品であったことは、版元が強調する「紅絵」の文字からも判断できる。一枚絵にも紅絵の文字が記されている。特に、それが特徴的であるのは、和泉屋権四郎

板の浮世絵である（\*図版次頁参照）。和泉屋の版元印には「壺印」に「べにゑ」や源氏絵に「日本べにゑこんげんはんもとるいなし」あるいは「べにゑこんげんはりばこゑるいなし」の文字がみられる。

元文三年正月刊『役者年徳棚』江戸の巻、三芝居惣役者目録には、「●見たて江戸名物揃左のごとし」という役者紹介の趣向がとられている。そこで、若女形上上白半吉、袖崎菊太郎は、「紅絵」に見立てられている。興味深い記述があるので引用してみる。

▲若女形之部

上上白半吉

袖崎菊太郎

川原崎座

芸はともあれぶたい顔うつくしいべに絵

本文の芸評に、「色のよい菊さま、ア、うつくしい花のかほばせ」という一文があり、菊太郎の美しさの見立てとして紅絵が用いられていることがわかる。若女形↓口紅↓紅花↓紅絵という連想があるが、中心は「紅絵||美しい」という発想であろう。

この評判記は元文三年の刊行で、紅絵が用いられ始める享保初年からは二十年も経っている。この記述によつて、元文期にも「紅絵」という名称が江戸名物として持ち出されるほど流行していたことになるだろう。もちろん、江戸の読者にはすぐに理解できる見立てであつたろうし、京都や大坂の読者にも理解できる有名な江戸名物であつたにちがいない。

また、「神田の生姜」「深川の鰻」「柳屋のお藤」など、さまざまな江戸名物が登場するものの、その中には「漆絵」は含まれていない。今回、彩色別にデータ一六六六図を集計してみたところ、紅絵六六四図、漆絵五七六図と、紅絵よりも漆絵の方がだいぶ多かった。漆絵とは、墨にニカワを混ぜた漆墨の彩色で、衣類の帯びや羽織など、黒の色を強調させる彩色の部分に用いられる。こうした彩色が享保期から、紅絵とほぼ同じ時期に使用されていたのは、現存する浮世絵からも確かだが、この彩色の絵を当時「漆絵」と呼んでいたかについては疑問がおこる。

『増補浮世絵類考』には「享保のはじめ、同朋町和泉屋権四郎といふもの紅彩色の絵を売はじめ、これを紅絵といふ、それより色に工夫してすみの上にかわを塗り、金泥などを用いてうるし絵といつて大に行はる」とある。だが、享保当時の和泉屋版には、商標に「べにゑこんげん」や「べにゑしだし」の文字はみられるが、漆墨や黄銅粉が使用されたものに、「うるしゑこんげん」の文字はない。


先に示した資料と重複するが、当時の「紅絵」の用例は次の通りである。紅絵の商品があらわれると同時に「紅絵」の名称も流行し、すぐに流布、定着していったようだ。

①和泉屋権四郎の一枚摺浮世絵（享保二〇八年頃）

商標「壺印」、「べにゑ」、「べにゑこんげん」、「べにゑしだしこんげん」などの文字

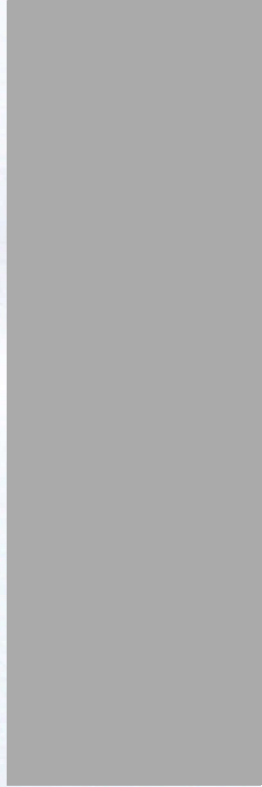
②奥村屋源六の一枚摺浮世絵（享保八〇十年頃）

商標「赤い瓢箪」、「絵間屋べにゑさうしおろし」、「べにゑといや」などの文字

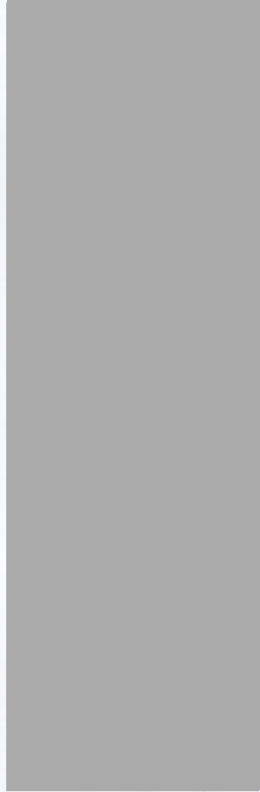


享保 8 年  
市川 門之助 ( 髮結新七 )  
嵐和歌野 ( 人丸姫 )  
ボストン美術館蔵

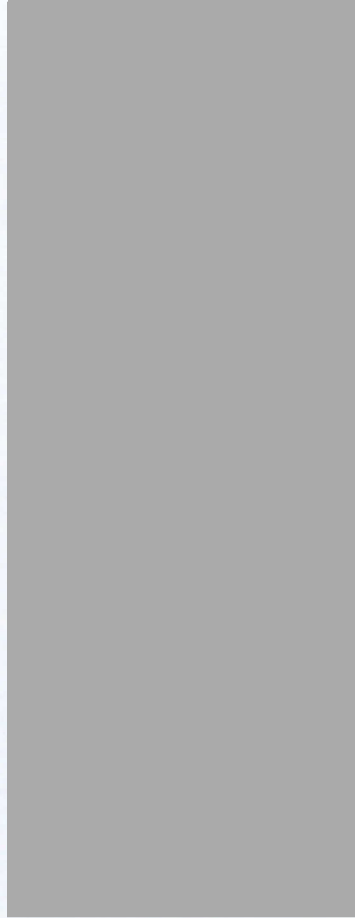




享保中頃  
げんじ五十四まいのうち第十八番  
ボストン美術館蔵



享保中頃  
げんじ五十四まいのうち第廿七番  
ボストン美術館蔵



享保8年  
市川門之助(髪結新七)  
嵐和歌野(人丸姫)  
ボストン美術館蔵

③随筆『本朝世事談綺』四・文房門（享保十九年刊、菊岡沾涼著）

紅絵、浅草御門同朋町和泉屋権四郎と云者版行の浮世絵役者絵を、紅彩色して、享保の初め頃よりこれを売る

④役者評判記『役者年徳棚』江戸の巻（元文三年正月刊、八文字屋・鶴屋・正本屋）、三芝居惣役者目録

●見たて江戸名物揃左のごとし

▲若女形之部

上上白半吉

袖崎菊太郎

川原崎座

芸はともあれぶたい顔うつくしいべに絵

一方「漆絵」という名称は、いつから使われているのだろうか。だいたい後の評判記であるが、寛延四年正月刊『役者枕言葉』江戸の巻、三芝居惣役者目録に、「○見立絵によする事左のごとし」として、次のような絵が挙がっている。

打付ケ書、墨絵、ぬきゑ、西川風、さいしきゑ、武者ゑ、席書、下地ゑ、絵馬、一筆書、光琳風、唐絵、地ごゑ、箔書、我流、両めんゑ、かげゑ、一蝶風、袋ゑ、鳥羽ゑ、わらひゑ、おどけゑ、高まきゑ、宗達ゑ、極ざいしき、いしようゑ、うすざいしき、うきゑ、のぼりゑ、うきよゑ、ほとけゑ、中ざいしき、泥書ゑ、扇ゑ、おしゑ、もじゑ、図式ゑ、漆ゑ、すかしゑ

この中に確かに「漆ゑ」がある。しかし、この「漆ゑ」は注意を要するように思う。太夫本上上吉、市村亀蔵に関する見立てで、次のように表現されている。

大夫元の名はいつ迄もはげまい漆ゑ

ここでいう「漆ゑ」は、「はげまい」という表現から、本当の漆の絵、つまり蒔絵のことのように思われる。「見立絵」のなかには「うきよゑ」がある。となると浮世絵の漆絵ではなく、蒔絵のことであろう。結局「漆絵」の用例を確認できるのは、後の資料となる。

①随筆『寛保延享風俗志』（寛政四年跋記、原本未確認、『浮世絵』一九二八年「昭和三年」四月より）

一枚絵は丈長厚紙にて多く武者絵彩色砂箔置、黒き所は漆絵とて黒光也。芝居役者絵の絵は稀なる事

②俳諧『くろねぎ』（寛政九年刊）

漆絵もいろいろ合器のへたて紙（長翠）

③随筆『嬉遊笑覧』（文政十三年自序、喜多村信節著）

漆絵は紅粉絵に色々工夫して墨の上に膠をぬり、金泥などを用ひて漆絵と云ひ大に行はる

「紅絵」「漆絵」の二つの名称は、初期浮世絵の理解には有効であるが、当時の資料には「紅絵」の名称しか確認できない。現在確認できる図版でも、漆墨を帯の部分に使用し

ているものがあるかと思えば、同じ図柄なのに帯ではなく羽織に漆墨を使用しているものもある。漆絵は紅絵と別の商品ではなく、紅絵のバリエーションとして生まれたもののように思われる。本稿では「紅絵・漆絵」と並列して記すことにする。

#### 四 おわりに

最後に「紅摺絵」についても触れておく。紅摺絵は延享元年（一七四四）芝神明前の江見屋（上村吉左衛門）が見当を版木につけることよって紅摺絵を発明したと伝えられるが、中嶋屋の役者絵に寛保二年の早い例がある（『秘蔵浮世絵大観 パリ国立図書館』図七二、清倍画、『浮世絵聚花 ポストン美術館Ⅰ』図八四、清信画）（\*図版次頁参照）。こうした例があるからといって、中嶋屋が発明したとはいえないが、延享元年説は、江見屋が言い出した店の宣伝と考えるべきかもしれない。

はじめは墨摺の主版に紅と草色の二色であったが、宝暦後半より三色を補色とするものや、「風流江戸絵五色墨元祖」を標榜する西村屋与八の浮絵もあらわれるなど、墨摺も含めると五色の紅摺絵が作られていたものと思う。享保の改革の終わりに、紅摺絵は制作されはじめ、色に対するこだわりを強めていく。なお、紅摺絵の名称は鳥居清広作品に一例あるが、一般に広まっていた状況は見当たらない。





寛保2年7月  
保村宗十郎(名古屋山三郎) 佐野川市松(まま田甚之介)  
ボストン美術館蔵

## 第二節 享保の改革と版元印

### 一 はじめに

浮世絵版面には――無落款、無版元印のものは別であるが――、落款と版元印がある。絵師の画号や画名を記した落款と、版元名や商標を記した版元印は、それぞれ独立して、別の位置に摺り込まれるのが一般的だ。落款・版元印セパレート型といったところである。落款は同じ絵師であっても、時期によって、あるいは画題、判型によって多少異なるし、版元印も時期によって絵柄によって、文字だけのもの、商標の中に版元名を記すもの、文字と商標の両方が記されるものなど、さまざまである。

初期鳥居派の考証においても、両者が重要であることはいうまでもない。版元印の形によって年代を狭め、次に、落款の微妙な文字の変化で年代を確定する。役者絵であれば、役者の同座や芝居の情報から年代や年月を割り出す。落款も、版元印も作画期を考証する多くの情報をもっている。この方法は浮世絵全般に通じる有効な方法であろう。

### 二 落款・版元印の変化

享保中頃になると、清信（2）、清倍（2）作品などの浮世絵版面のなかに、新しい体裁の落款と版元印が目につくようになる。表記は版元によっても、時期によっても多少異なるが、多くは細判の下方に細長い枠を設け、そのなかに、中央に版元の商標、その両脇に絵師名と版元名を示す。この形式および類するものを、仮に「帯型表記」と名付け、これ以降使用する。

どの版元がいつからこの表記を使用していたのか、具体的に図版を用いて説明してみた。題名は次のような基準で示す。図版などで使用されている一般的な表記を用いる場合には「」を、役名・役者名などの摺り込みを用いる場合には《》を、今回新たに題名をつけた場合には（）を付して記す。（\*図版は節末参照）

まず、享保八年から十二年頃のもので、異なる帯型表記の例をあげる。

#### 1 《嵐わか》 市川團十郎 大谷廣次

享保八年正月中村座「曾我曆開」嵐和歌野の少将、市川團十郎の五郎、大谷広次の朝比奈

役者は役者紋と摺り込みの《嵐わか》 市川團十郎 大谷廣次から確定する。芝居は團十郎の衣裳の山型に木瓜と角前髪のヘアースタイル、広次の鶴の丸と顎の釜髭から、五郎と朝比奈が活躍する曾我狂言と見当がつき、三人の同座（享保七年十一月から翌年の

秋)から、八年正月「曾我曆開」が浮かび上がる。享保八年三月刊『役者知 振舞』の記述とも、団十郎の曾我五郎、広次の朝比奈三郎、和歌野の化粧坂少将が一致する。

図1の細判下方に目をやると、二重の枠のなか、中央に小松屋の商標、右側に「浮世繪版元繪双紙問屋」、左側に「湯島天神女坂下小松屋版元」となっている。落款は枠のなかに記されており、少し上部に「鳥居清信筆」と独立している。今問題としている帯形表記とは厳密にいうと異なるが、初期の形式を示すものかと考え、加えておく。このような体裁の小松屋版は現在本図一図であった。

## 2 《市川団十郎 大谷廣次》

享保八年正月中村座「曾我曆開」市川団十郎の五郎、大谷広次の朝比奈

衣裳の山型に木瓜の紋と角前髪から団十郎の役は曾我五郎、釜髭と力紙から広次の役は朝比奈と推定される。二人の同座は享保八、十三、二十一年と何度もあるが、このうち五郎と朝比奈の役が確認できるのは、八、十三、十八年の正月狂言であった。図1と見比べた時、清信、清倍の違いがあるにも関わらず、類似した五郎、朝比奈の姿であり、帯型表記も落款が独立した体裁であるので、図1と同時期の制作と考えられる。先にあげた三つの年代のうち、享保八年が最有力である。

下の枠には、岩井屋の商標を挟んで、右に「うき世多地本多そうし問屋」、左に「天神男坂丁岩いや」と示し、落款は「鳥居清倍筆」と上部にある。これも一枚しか確認できていない。

## 3 《女はちの木 大坂下り 山下金作》

享保八年十一月中村座「鉢木御教書」山下金作の難波津

摺り込みから、山下金作が江戸下りをしたおりの「女鉢木」の芝居が予想される。享保八年十一月中村座に下った金作は「鉢木御教書」で難波津を演じている。享保九年正月刊『役者辰曆藝品定』には、

顔みせ女御教書に、さのゝ源左衛門女房難波津のお役目、(略)ふり袖ぬぎて道中姿のけいせい風、あつはれ見事く、是も氣いらぬとかぶりふらるゝによつて、梅ノ花のゑだを大小ニして、大坂嵐三右風の丹前六法、それも氣ニにいらぬとかぶりふらるゝ、

とあり、本図の梅の枝を大小に見立てての六法姿と一致する。

近江屋から出された清信作品で、商標を挟んで「板」の文字、右に「長谷川町近江屋九兵衛板」、左に「晝工鳥居清信筆本問や」の文字が記されている。図1、図2では落款が独立していたが、本図では落款、版元印合体の帯型表記となる。

## 4 《出来嶋大助 すゑ廣お国かぶき》

享保十二年七月「末広お国歌舞妓」出来嶋大助のお国

遊女の足元にある羽織の紋から、大助の共演は江戸七太夫であったことがわかる。七太夫は享保十年十一月から大芝居に出演するようになり、大助と十一、十三、十五年に森田座で同座するが、この間には「すゑ廣お国かぶき」を見い出せない。『歌舞伎年表』によると、十二年七月森田座で「お国歌舞伎」が上演されている。二人の出演は記されていないが、大助は森田座出演、七太夫は上京の予定だったが何かの都合で結局とりやめた空白の年なので、七月に森田座に出演していてもおかしくはない。この芝居の可能性が高いであろう。

図3と同じ近江屋で、絵師は清倍である。商標を中央に、右に「畫工鳥居清倍筆」、左に「横山町近江屋板」と記されている。版元の場所が長谷川町から横山町に変わっていることから、この間に場所の移転があったものと考えられる。

5 《めいどの小八 鎌倉長九郎 大いそノとら 松嶋兵太郎》

享保十年正月市村座「曾我」の狂言、鎌倉長九郎の冥途小八と松嶋兵太郎の虎兵太郎は享保九年十一月江戸に下り、一年間だけ市村座で長九郎と同座する。十年正月の曾我狂言と考えて差支えないと思うが、評判記が残されていないので、詳細はわからない。

丸屋の清倍作品で、二重の枠のなか、中央に白抜き丸屋の商標、右に「版元大傳馬三町目丸屋」、左に「ゑし鳥居清倍筆」と示されている。

6 《大坂下り 山本花里》

享保十年十一月中村座「小栗長生殿」山本花里の照手の前摺り込みから、山本花里の江戸下りの時期がポイントとなる。花里はもと大坂で都川花里という若い役者であったが、享保十年十一月、江戸の舞台で心機一転をはかろうと、名前と紋を変えて望む。中村座の顔見せ狂言「小栗長生殿」では、初下りの優遇からか、ヒロインの照手の前を演じる。享保十一年正月刊『役者正月詞』には、

此度長生殿にてるての前のお役、竹馬を持って出られ、ならひの通りの所作事、あぢをやらせられたり、坂はてるくの一ふしおもしろしとあり、本図の竹馬の所作と一致する。

村田屋から出された清信作品で、商標はないが、右から「画工鳥居清信通油町村田版元」と一列に並ぶ。

7 《萩野伊三良》

《嵐和歌野》

享保十一年十一月市村座「雛常磐源氏」



## 萩野伊三郎の荒岡源太

### 嵐和歌野の仏御前

和歌野は享保十一年十一月江戸下りをし、二年間伊三郎と同座する。伊三郎の着物に「荒」の字が入っていて荒岡源太の役と見当がつくが、この二年間で源太が登場するのは「難常磐源氏」であつた。享保十二年正月刊『役者袖香爐』、伊三郎評には

當顔みせときは源氏に、あら岡源氏のお役。(略)わか野殿とぬれごと、此風な藝を見ましたかつたに、ねがひがかなふてうれしし、新勝殿の上りの文句に氣をつけ、すそ引切てあら事、物いはずに思入至極

和歌野評には

此君當顔見せ、市村座へ新下りの初ぶたい、ときは源氏の狂言に、佛御前のお役とあるが、本図と一致する箇所は見当たらない。

伊三郎と和歌野のぬれの場面はあつたようだが、伊三郎の髪には力紙がついているので、早川新勝との演技でみせた荒事の場ではないかと思われる。

新勝評には、

當顔見せときは源氏に、妓女のお役。(略)あら岡に、子共をつれて立のけと、上りのもんくにて、しらさるゝ思入、上りり大ぶんの當り

と、子供をめぐる場があり、和歌野の腕にも子供が抱かれていることから、この浄瑠璃の場面を描いたものと思われる。

図6と同じ村田屋のもので、絵師は清信である。比べると「画工」が「絵師」と変えられているものの、商標は記されず、一列に「繪師鳥居清信筆通油町村田版元」と記されるなど、この時期の村田屋に共通する体裁がみてとれる。

本図は組物として一緒に保存されている。帯型表記の文字および文字間隔が左右酷似していることから、この部分は一方の文字を写すような形で、制作されたのではないかと思われる。

しかし、二枚の組物であつたかについては疑問が残る。評判記を参考にすると、この場には新勝扮する妓女も重要な役割を果たしている。「萩野伊三郎」の名前が左側に記されているのは、右横に「早川新勝」と入った役者絵が配されていたからではないだろうか。三枚一組の絵であつた可能性が考えられる。

以上帯型表記がある享保八年から十二年頃の、小松屋、岩戸屋、近江屋、丸屋、村田屋のものを説明した。帯型表記は近江屋、村田屋の例にみられるように、同じ版元であつても、絵師によつて、時期によつて異なる表記をとることがあつた。

また、帯型表記といつても、小松屋、岩戸屋のものなど、落款が独立しているものも少数みられた。同様のものは、ほかに伊賀屋と三川屋にもあり、前者では、中央に伊賀屋の商標、右に「うき世ゑさうしろくおろし」、左に「江戸もとはま町いが屋はんも」と、上部に独立して「鳥居清信筆」という落款、後者では、中央に三川屋の商標、右に

「うき世ゑ地本ゑそうしとい屋」、左に「新大坂町三川屋版元」、上部に「鳥居清信筆」という落款があった。

四つの版元のうち小松屋、岩井屋、三川屋では浮世絵版元絵草紙問屋とか浮世絵地本絵草紙問屋と、問屋の文字が記されていて、問屋とこの表記が関係していたことが窺われる。

帯型表記の開始時期については、享保八年以降と考えられる。というのは、享保七年以前には確認できなかったからだ。何らかの理由で、享保八年以降使用されはじめたのではないだろうか。享保八年頃の図1、図2に落款が独立した帯型表記がみられるのも、それ以前の落款・版元印セパレート型の名残を示すものと考ええる。

初め落款が独立した帯型表記がいくつかの版元で使用され、次に別の版元が落款・版元印合体の帯型表記を使用するようになったのではないだろうか。

### 三 帯型表記の版元と期間

帯型表記はどんな版元が使用していたのだろうか。また、いつまで使用されていたのだろうか。これらについて検討してみる。

#### 8 《扇恵方曾我 沢村亀三良》

《市川升五良》

享保十四年正月中村座「扇恵方曾我」

沢村亀三郎の祐若

市川升五郎の時若

亀三郎と升五郎の衣装にある千鳥と蝶々の模様から、一見、十郎と五郎と思われるが、「扇恵方曾我」では、市川団十郎が五郎、沢村宗十郎が十郎であった。享保十四年三月刊『役者二和櫻』升五郎評をみると、

升五郎殿は時若のお役なれ共、三番め出ねば、藝おつとし

とあり、升五郎が五郎時宗の芝居上の息子時若を演じる予定であったことがわかる。升五郎評は掲載されていないが、千鳥の模様から十郎祐経の息子祐若と推定される。当時二大名優であった宗十郎と団十郎が息子たちと親子の役で共演する趣向であった。「三番め出ねば」の記述や、升五郎の出座が確認できないことから、上演されまま終わった場で、本図は上演前の制作販売ということになる。

鱗形屋から出された細判二枚統で、現在も裁断さぬ状態で保存されている。絵師は清信であるが、清信作品とよく似た帯形表記となっている。

#### 9 《五郎 団十郎》

享保十四年正月中村座「扇恵方曾我」市川団十郎の五郎

『役者二和櫻』団十郎評には次のようにある。

當春狂言の五郎時宗のお役、又近年の當りと正月早々かた大入、はしがりの亭にて、矢の根をといで、主膳大夫が上るりに合せての仕内、無類の大當り

座元はこの大当りによって「矢の根藏」と呼ばれる藏を建てたという。

図8と同じ「扇恵方曾我」に取材する清信の役者絵であるが、版元は丸屋である。帯型表記は中央に商標、右に「版元大傳馬三町目丸屋」、左に「繪師鳥居清信筆」となっている。図5の丸屋のものとは、商標と落款の部分が異なっている。

#### 10 〈亀屋十治郎の曾我十郎〉

元文二年正月中村座「曜舞鶴曾我」亀屋十治郎の十郎

着物の膝にある紋から役者は亀屋十治郎と判明する。十治郎は元文元年十一月江戸に下り、翌年の正月十郎を勤めた。評判記が残されていないため、詳しいことはわからないが、摺り込みの《そがの十郎とら 二あいせうぎのこまにてあてこといふ所 此所第二ばんめ大でけ》から、その場が想像される。

ここで新たな題名を（ ）で記したのは、本図が従来「市村亀藏の淀辰五郎実は介若将基当話」とされているからだ「註1」。この考証が誤っていることは、すでに鈴木重三氏が『浮世絵聚花 第一巻 シカゴ美術館I』図八六の解説で指摘されている。

帯形表記は、今までの清信作品と共通する部分が多いが、よくみると「繪」「鳥」「形」など文字が楷書体にならっている。

#### 11 《大いそのとら 瀬川菊之丞 十郎介なり 亀屋十治良》

元文二年正月中村座「曜舞鶴曾我」亀屋十治郎の十郎と瀬川菊之丞の虎

図13 と同じ芝居、同じ場面を描いた清信作品である。図13、図14 の十治郎のポーズが似ていることについて、鈴木氏は前掲解説のなかで、「この演出が一般に受け、異なる絵師により異なる版元から出版されるに至ったわけである。この際、十郎のポーズは、清信清信倍いずれが早く発表し、いずれが模倣したかは見当がつかない。あるいは、両者とともに模倣できるような、パターン作品の共通の控えが鳥居家にあつて、それによつたものかもしれない。ともあれ、初期浮世絵の性格の一面を知る好資料である」とある。

中央に中嶋屋の商標と「はんもと」の文字、右に「鳥居清信筆」、左に「堺町中嶋屋」となっている。

#### 12 《瀬川菊之丞》

#### 13 《瀬川菊之丞》

#### 14 《瀬川菊之丞 川津ごけみづへ御ぜん》

延享二年十一月中村座「扇伊豆日記」瀬川菊之丞の川津後家みづえ御前

図19 は鱗形屋、図20 は伊勢屋、図12 は村田屋版である。図19、図20の解説では「瀬川菊之丞の松風」となっており、図18については宝暦十年秋中村座「倭仮名在原系図」と考証されている〔註2〕。汐汲みの姿は松風と考えて当然と思うが、類似する図19には「みづえ御前」と記されている。これを手掛かりとすると、延享二年十一月「扇伊豆日記」となる。延享三年正月刊『役者三叶和』挿絵には、松の木に縛られた姿が描かれ、本図と共通すると考えられる松の木があるが、汐汲みの記述はない。

だが、帯形表記が宝暦期には見当たらないこと、よく似た構図の絵に「みづへ御前」と記されていることから、先の二図も同狂言に取材するものと考えた。

鱗形屋における二重の枠の表記は、延享二年頃までみられ、延享三〜四年頃は再び一重の枠に戻り、その後鱗形屋の帯型表記みられなくなる。一般的な落款、版元印の表記に戻っている。

伊勢屋版は商標を中央に「鳥居清信筆」、「通油町伊勢屋」、村田屋版も商標を中央に「鳥居清信筆」、「通油町村田」となっている。

寛延期にも、鱗形屋ではないが、丸屋（山本）版に帯型表記がみられる。《かん平女ばう 佐野川市松 ゆらの介 坂東彦三良 おの九太夫 中村介五良》の摺り込みから、寛延二年五月市村座「忠臣蔵」の七段目と考証できる絵である。山本の商標を挟んで、右に「欠字」馬三町目山本」、左に「繪師鳥居清信筆」とある。これが、確認できた下限である。

最後に、帯型表記の例外について触れておく。先に延享二年までと言ったが、実は類似するものがその後も一時期だけみられる。明和四年（一七六七）から六年頃、西村永寿堂から出された鳥居清満作品である〔註3〕。一図だけ例としてあげる。

#### 15 《かくはん 市川團藏》

明和四年七月市村座「義経千本桜」市川團藏の覚範

中央の商標を挟む形で「西村」、右に「馬喰町」左に「式丁目版元」と、西村に関する情報だけが記され、落款は上部に「鳥居清満画」と独立している。

落款の独立した帯型は、享保八年頃にもわずかにみられたが、享保八年からは四十四年、寛延二年からは十八年とずいぶん年月が隔たっていること、この時期の西村版の清満作品にだけにみられることなど、帯型表記の延長線上のものとは考えにくい。三代目清満の時代になって、版木の流用やデザインの借用から、用いたにすぎないのではないと考へ、例外として扱った。

マニー・L・ヒックマン氏は、『浮世絵聚花 第一巻 ポストン美術館I』の近江屋に関する解説で、「落款と版元印を兼ねたこういう枠形は、享保期少数の細判作品に見られるが、絵師は清信、清倍、清重などの鳥居派に限らず、奥村利信の名が入ったものもある。（略）」「註4」と述べている。

絵師に関しては、氏の指摘通り、鳥居派絵師に限ったものではない。普見に入ったものだけでも、奥村政信、奥村利信、西村孫三郎、西村重信、田村貞信、近藤勝信作品にも認めることができた。享保頃の浮世絵全般に関わる現象といえる。

「享保期少数の細判作品に見られる」というのはたぶん近江屋に限定しての見解であったのだろう。調べてみると、享保期以降にも認められた。手元にあるデータで、確認できる年代が早い版元からその時期を示してみる。横に括弧で示したのは、版元の確認できる上限と下限の年代である。

- ① 小松屋 享保八年 (宝永七年～享保八年)
- ② 岩井屋 享保八年 (享保八年)
- ③ 伊賀屋 享保八ないし十二年～十四年 (宝永頃～延享二年)
- ④ 近江屋 享保八年～十六年 (享保八年～十六年)
- ⑤ 中嶋屋 享保九ないし十四年～元文五年 (宝永二年頃～延享四年)
- ⑥ 丸屋 享保十年～十六年 (享保十年～十六年)
- ⑦ 村田屋 享保十年～延享三年 (享保十年～延享三年)
- ⑧ 鱗形屋 享保十三年～延享四年 (享保十三年～宝曆七年)
- ⑨ 奥村 享保十七年頃 (享保十七年～元文一年頃)
- ⑩ 平野屋 享保十八年～元文三年 (享保十八年～元文三年)
- ⑪ 三川屋 享保十九年～元文三年頃 (享保十九年～宝曆一年)
- ⑫ 升屋 元文三年 (元文三年)
- ⑬ 鶴屋 元文四年～延享二年 (享保九年頃～寛延二年)
- ⑭ 山本 元文五年～寛延二年 (元文五年～寛延二年)
- ⑮ 上村 寛保三年 (寛保三年～宝曆九年)
- ⑯ 伊勢屋 延享二年 (享保二年～寛延一年)
- ⑰ 小川 延享二年 (享保三年頃～宝曆三年)
- ⑱ 江見屋 延享四年 (正徳頃～延享四年)

年代は手元のデータで確認できたもので、この年からこの年まで帯型表記が使用されていたと断定する資料ではない。それを断った上で傾向を述べると、④近江屋、⑥丸屋は確認できるすべてが帯型表記、⑦村田屋、⑩平野屋は少し従来のもものが含まれているが、おおかたが帯型表記であった。しかし⑮上村、⑯伊勢屋、⑰小川、⑱江見屋などは、長期間版元の存在が確認できるものの、帯型表記は一図しか確認できなかった。

たった一枚しか確認できない版元もあるし、長期間確認できる版元もある。図版には示さなかったが、帯型表記がある役者絵と同主題であっても、従来落款・版元印を摺り込んである版元もある。

享保八年から寛延二年の間にみられたとはいうものの、浮世絵の出版界全体に行き渡った変化とはいえないようである。



#### 四 帯型表記と享保七年の出版令

帯型表記はなぜ生まれたのだろうか。単なる新しいデザインの一時的な流行としてとらえればよいのだろうか。ここで背景について考えてみる。

従来の落款・版元印と帯型表記を比較してみると、後者の方が絵師と版元を見極めやすい。落款と版元印を離して記すよりも、一カ所に、それも「画工……」「絵師……」とか、「版元……」「……屋版元」と記した方が、浮世絵の所在が明確である。絵師と版元を明記したのは、浮世絵の所在を明らかにさせようという版元側の意図があったからではないだろうか。管理しやすい表記といい、出版に関する法令が影響しているように思う。

江戸時代、浮世絵の制作販売は、幕府によって干渉され、さまざまな規制や罰則が課せられた。特に、松平定信政権による寛政の改革、水野忠邦政権による天保の改革にともなう出版の規制は、さまざまな影響があった。

享保の中頃といえば、享保の改革の最中である。この時期出された出版に関する法令で、江戸時代の出版の基本となったのは、享保七年十一月の出版令であろう。参考のため条文を載せてみる「註5」。

##### 新板書物之儀ニ付町触

- 一 自今新板書物之儀儒書仏書医書歌書都 而書物類其筋一通リ之事者格別猥り成儀異説等を取交出シ候儀堅可為無用事
- 一 唯今迄有来候版行物之内好色本之類ハ風俗之為ニも不宣儀ニ候間段々相改絶板可申付候事
- 一 人之家筋先祖之事杯を彼是相違之儀共新作之書物ニ書頭シ世上致流布候儀有之候右之段自今御停止候若右之類有之其子孫より於訴出ハ急度吟味有之筈ニ候事
- 一 何書物よらず此後新板之物作者並版元実名奥書為致可申事
- 一 権現様之御儀者勿論惣而御当家之御事版行書キ本自今無用ニ可仕候無據子細も有之ハ奉行所江訴出差図請可申候事

右之趣を以自今新作之書物出候共遂吟味可致売買候若右定ニ背キ候者有之ハ奉行所江可訴出候経数年相知候共其版元之間屋共江急度可申付候仲間致吟味違犯無之様可相心得候（略）

この法令では好色本の禁止や小説類の風俗矯正なども規制に加えられた。しかし、法令には規制力はなく、官許を得なければならぬというものではなく、この時設立が許された書物問屋、および絵草紙問屋の組合が、自己検閲をするという形であったという。当初は取締り方針を尊重したが、しだいに曖昧になってしまったとの指摘もある「註6」。

先に記した五つの条文のなかには、直接浮世絵に及ぶ内容は含まれていない。もちろ

ん、浮世絵の落款と版元印に触れる部分もない。

しかし、四つめの新版の書物には作者と版元を実名で奥書にのせなければならぬという一文は気にかかる。書物に関する規制であるが、一枚摺浮世絵にも及んでいたとするならば、そうでなくとも、絵草紙問屋が自主的に版本に準じるかたちで浮世絵の表記も考えていたとするならば、新版の浮世絵には絵師と版元を実名でのせるということになるのではないだろうか。

帯型表記の初期のものには、「浮世絵版元絵双紙問屋」（小松屋）、「浮世絵地本絵草子問屋」（岩井屋・三川屋）、「本問屋」（近江屋）など、問屋の文字がある。これは、享保七年の法令とともに設立が許可された問屋組合の存在を示すものではないかと思う。

享保の出版令は規制力がなく、曖昧なものだったというが、帯型表記も享保八年から寛延二年の間、浮世絵の版元全体が使用していたわけではなかった。版元によっても、時期によっても、曖昧な状況である。

吉宗は享保一年から延享二年十一月まで在位し、延享二年に引退、宝暦元年に死亡している。吉宗の引退あるいは死亡時には帯型表記はみられなくなるのも、享保の改革と関係があるからではないだろうか。帯型表記は享保七年十一月の出版令の直接、あるいは間接的な影響で生まれたものと考ええる。

## 五 おわりに

版元はいつの時代でも浮世絵制作をリードしてきた。寛政の改革や天保の改革においても、版元は厳しい取締りに苦しめられながらも、法令の網をくぐり抜け、結局は売上を伸ばしていった。帯型表記が享保の出版令に関するものであるならば、この時も版元はプラス面にうまく転化させて、売上を伸ばしていったのではないだろうか。

帯型表記の形式上の特徴は、落款と版元名が一つの枠のなかに示されている点だ。この形は版元にとっては、他の版元による異版制作を防ぐ効果を果たしたと考えられる。落款と版元印が離された従来の浮世絵では、版元印を削ってしまうだけで、流用することが可能であったが、帯型表記では、版元の部分だけ削ると不自然さが残り、埋め木をしたとしても、バランスの悪い表記が目立つ結果となる。版元にとっては、願ってもない異版制作防止となっただろう。

もう一つ、帯型表記の形式上の特徴は、企画統一された形であるということだ。企画統一された形は、大量生産に適した形である。判型が細判になった時にも、大量生産を可能にしたと思われるが、帯型表記を用いると、さらにそれを推し進めることができたのではないだろうか。

一般的には浮世絵は、ほかの絵画同様、絵師が一枚ごとに落款を記するのが常識であろう。だが、帯型表記の落款をみると、一度記した落款を写しているのではないかと思われる。

る酷似したものがある。それは筆跡だけでなく、文字間隔にまで及ぶ。一度記した絵師の落款を、なんらかの方法で複数使用していたからではないだろうか。

新藤茂氏の御教示によれば、この場合かぶせ彫が考えられるという。つまり、版元は一度記した絵師の落款を写し取り、別の版にも再利用していたと考えられる。帯型表記のように、落款が入る位置が定型化されたものでは、簡単にかぶせ彫ができたはずだ。まして、二枚続、三枚続の場合には、当然利用したのであろう。

享保という時代は、多色摺の錦絵誕生以前である。二、三色の紅摺絵さえまだ始められていない。漆絵・紅絵という手彩色の時代に、大量生産を願うとすれば、企画統一された商品を作ることが近道であつただろう。かぶせ彫をした帯型表記では、絵師自身が落款を一枚ずつ入れる手間が省かれるとともに、版元にとつても、手間と時間の節約になる。帯型表記は絵師にとつても、版元にとつても、浮世絵制作の方法を少なからず変える結果となつただろう。

この大量生産可能な帯型表記を最大限に利用した版元が鱗形屋であつた。鱗形屋は少し遅れて浮世絵制作に加わつたと考えられ、だからこそ、一般的な落款・版元印にかかわることなく、当時流行していた帯型表記を長い間トレードマークのように使用し続けた。

以上、享保八年以降みられる絵師・版元合体の表記と享保の出版令との関連について述べてきた。初期浮世絵全体に関わる一側面を、新たに指摘できたものと思う。

【図版】

- 図1 平木浮世絵美術館蔵。
- 図2 ポストン美術館蔵。『浮世絵聚花 第一巻 ポストン美術館I』（小学館、以下省略）図九八。
- 図3 ポストン美術館蔵。『浮世絵聚花 第一巻 ポストン美術館I』図七三。
- 図4 東京国立博物館蔵。
- 図5 アッヘンバック版画財団蔵。『浮世絵聚花 第九巻 ミネアポリス美術館・ポートランド美術館』図一一五。
- 図6 MOA美術館蔵。
- 図7 東京国立博物館蔵。
- 図8 『浮世絵大成 第二巻』（一九三二年、大鳳閣書房）図一〇五。
- 図9 東京国立博物館蔵。
- 図10 太田記念美術館蔵。
- 図11 ポストン美術館蔵。『浮世絵聚花 第一巻 ポストン美術館I』図一〇〇。
- 図12 太田記念美術館蔵。
- 図13 東京国立博物館蔵。
- 図14 シカゴ美術館蔵。『浮世絵聚花 第四巻 シカゴ美術館I』図八六。
- 図15 ホノルル美術館蔵。ハワード・リンク著『Primitive Ukiyo』（一九八〇年）清倍（2）図一一。
- 図16 東京国立博物館蔵。
- 図17 ホノルル美術館蔵。『浮世絵聚花 第十巻 ホノルル美術館』図五八。
- 図18 売立て目録『JAPANESE PRINTS, DRAWINGS AND PAINTINGS』（一九六七年）図二。
- 図19 セオドア・シャイベール蔵。『浮世絵大系I 宣師』（一九七六年、集英社）図二二八。
- 図20 シカゴ美術館蔵。樋口弘編『初期浮世絵』（一九七七年、味燈書屋版）清倍II図七三。
- 図21 大英博物館蔵。『大英博物館所蔵 浮世絵名作展』（一九八五年）図一一。
- 図22 『浮世絵大成 四巻』（一九三一年、東方書院）図三三八。

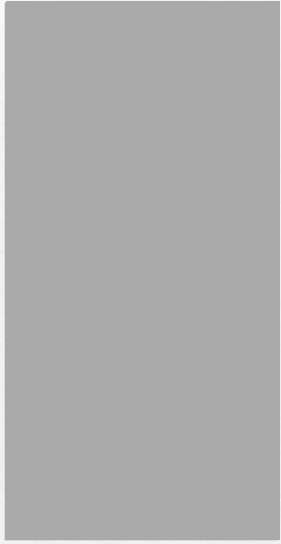
〔註〕

- 註1 赤間亮「江戸歌舞伎の絵看板と鳥居派の活動―附り絵看板と草双紙の絵題簽―」  
 (『歌舞伎 研究と批評』一四、一九九四年十二月)。
- 註2 「景観年代」という言い方は屏風絵や風俗画での表現で、役者絵においては適切とは思われないが、「制作年代」との違いを明確にするためにここでは使用する。
- 註3 拙稿「『風流絵本 四方屏風』考―初期鳥居派の役者絵について―」(『浮世絵芸術』一〇二号、一九九四年七月)。
- 註4 拙稿「初世鳥居清倍考―役者絵を通しての一考察―」(『浮世絵芸術』一〇六号、一九九二年十一月)。
- 註5 絵看板については本稿ではふれないが、拙稿「江戸歌舞伎の絵看板―正徳期に注目して―」(『歌舞伎 研究と批評』一七、一九九六年六月)ですすでに扱った。註1の赤間亮氏の論文でも、詳しい考察がある。
- 註6 享保十二年(一七二七)二月刊『役者評判一の富』。同文が享保十八年(一七三三)二月刊『役者ちくち車』にも流用されている。評判記の引用はすべて『歌舞伎評判記集成』第一期、第二期(岩波書店)による。
- 註7 井上隆明著『日本書誌学大系 一四 近世書林板 元總覽』(一九八一年、青裳堂書店)。
- 註8 『浮世絵聚花 第一巻 ポストン美術館I』 図七三、鳥居清重「初世山下金作の女はちの木」解説。
- 註9 拙稿「初代市川団十郎における家の確立―芸譲りと一門の拡大を中心にして―」  
 (『日本文学 研究大成 歌舞伎・浄瑠璃』一九九三年、国書刊行会)において、市川家の芸譲りの様子を述べた。
- 註10 「享保十九年江戸・大坂評判記」は原表紙の破損のため、題名がわからなくなっているが、『歌舞伎評判記集成』の解題によると、本書は『役者珍花見』という書名であったと推測されている。
- 註11 『浮世絵全集』第一巻(一九五七年、河出書房新書) 図九九、『東京国立博物館図版目録 浮世絵版画篇(上)』(一九七七年)清倍七三解説では、市村亀蔵になっている。
- 註12 『鳥居派の役者絵』(一九七一年、平木浮世絵財団・リツカー美術館) 図五〇解説では、宝暦十年中村座「倭仮名在原系図」とし、この絵を清倍(2)の現存最後の作品としている。
- 註13 図版で示した以外の作品
- ① 《佐藤忠信 市村羽左衛門》明和四年七月市村座「義経千本桜」(『鳥居派三百年と九代目清光展』図六二)。

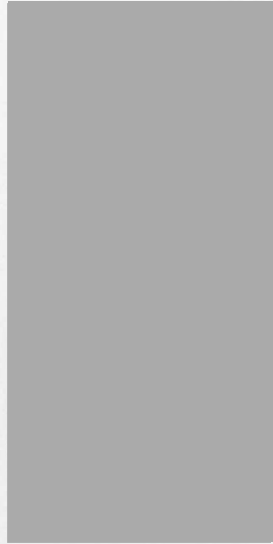
- ② 《「欠字」瀬川菊之丞》明和四年七月市村座「義経千本桜」（『初期浮世絵』清満図四六）。
- ③ 《しだの左衛門 大谷廣治》明和六年正月市村座「江戸花陽向曾我」（『浮世絵大成四卷』図三四三）。
- ④ 《清はる 市川高麗蔵 櫻ひめ あらし難治》明和六年正月の三月中村座「曾我もよう愛護若」の跡狂言（『浮世絵大成 四卷』図三七〇）。
- ⑤ 《四郎兵衛 大谷廣治 おまん 中村松江》明和六年三月市村座「道行由縁の初桜」（『期浮世絵』清満図四五）。
- ⑥ 《市川高麗蔵》明和一年以降（『秘蔵浮世絵大観 第六卷 ギメ美術館』図単一四）など。

註14 『徳川禁令考』（一九三二年、吉川弘文館）。なお、旧漢字は新漢字に改めた。

註15 『徳川幕府時代書籍考』解説、弥吉光長（一九七六年、ゆまに書房）や、『江戸文学』一六（一九九六年十月）の特集「江戸の出版Ⅱ」を参考にした。また、木村八重子氏「天理図書館の赤小本・雑本」（『びぶりあ』一〇五号、一九九六年）には、享保七年の出版令がしだいに曖昧になっていくとの指摘があった。



☒  
3



☒  
2



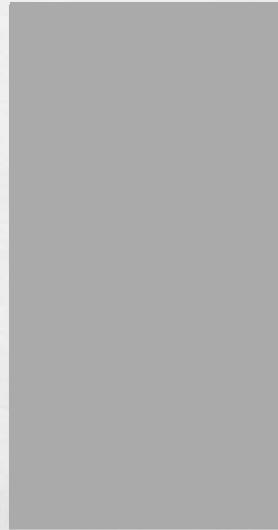
☒  
1



☒  
6



☒  
5



☒  
4





☒  
8



☒  
7



☒  
11



☒  
10



☒  
9



☒  
14



☒  
13



☒  
12



☒  
18



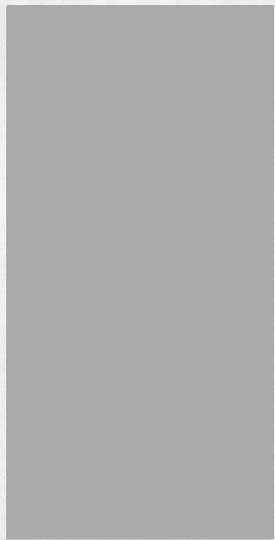
☒  
17



☒  
16



☒  
15



☒  
22



☒  
21



☒  
20



☒  
19

### 第三節 初期一枚摺の版元

#### 一 はじめに

浮世絵版面において、版元が果たした役割はいかに大きかったか計り知れない。歌麿の美人画にしろ、広重の風景画にしろ、絵師の力だけでは、あれだけの作品を後世に残すことはできなかった。版元研究なくしては、浮世絵制作の全貌を明らかにすることはできない。本研究は、版元の存在から浮世絵制作を見直そうとするものである。

初期浮世絵では、範囲を元禄から明和前後とした。彩色の技術でいう、墨摺絵、丹絵、紅絵・漆絵、紅摺絵の時代である。これらの作品を調査分析することによって、版元からみた初期浮世絵の一面を明らかにしてみる。

#### 二 初期一枚摺の版元

初期浮世絵の時代にはどんな版元があつたのか。また、その版元はいつ一枚絵に力を入れていたのか、役者絵中心に版元の上限と下限を調べ、判型・彩色を考慮して四期に分けてみた。なお版元名が商標以外に分からない場合には商標を「」で、また二期以降継続して確認できる版元には\*印を付した。(『資料集』二―「版元別年代順一覧」も参照)。

特記すべき版元

初期浮世絵の大手版元

問屋加入が確認できた版元

第一期 元禄〜正徳期 (大々判、丹絵中心時代)

七郎兵衛・伊賀屋・小松屋・竹田・江見屋・菊屋・中嶋屋・須藤・吉村・山に

〔吉〕

第二期 享保〜寛保期 (細判紅絵・漆絵中心時代)

伊賀屋・\*小松屋・\*江見屋・\*中嶋屋・相模屋・伊勢屋・和泉屋・大塚屋・木下・  
升屋・奥村屋・井筒屋・上総屋・相州屋・近江屋・岩井屋・さかいや・村田屋・鱗形  
+鶴屋合板・鱗形屋・丸屋・平野屋・鶴屋・小川〔七〕・三川〔河〕屋・西村・富村  
屋・山本・藤田・出静堂・〔伊〕・〔本〕

第三期 延享〜宝暦期 (細判紅摺絵中心時代、他に幅広細判・大判・柱絵)

\*伊賀屋・\*江見屋・\*中嶋屋・\*伊勢屋・\*奥村屋・\*井筒屋・\*村田屋・鱗形  
屋・\*鶴屋・\*小川〔七〕・\*三川〔河〕屋・\*山本・吉沢・正新・大嶋屋・永久

堂・駿河屋・桐屋・丸小・西村屋・平野・堺屋・小川「十」・山城屋・上田・松村・丸甚・竹屋・鶴新・西村与八・扇屋・西宮・富田・岩戸屋・江浪・鈴木・小川・

「鱗」・「泉」・「京一」

#### 第四期 明和期以降（錦絵誕生以降の細判紅摺絵中心時代）

\*鱗形屋\*奥村屋・\*山本・\*駿河屋・\*丸小・\*山城屋・\*西村与八・\*江浪・丸に「尾」・牛与・播磨屋・「松」・「善」・松治・宮地・伊勢治・山平・山形に「一」・井桁に「上」・入り山形に「村」

特筆すべき版元に考察を加えていく。第一期では、まず七郎兵衛である。七郎兵衛は新和泉町にあった「板木屋七郎兵衛」のことで、京都の菊屋七郎兵衛の江戸出店として、延宝から元禄にかけて「板木屋」と「菊屋」を屋号に用いていた（註3）。「板木屋」と記す版元は珍しいが、版元は延宝、貞享、元禄には浄瑠璃屋、板木屋と呼ばれていたという指摘もあるので（註4）、ごく初期の版元を暗示する表記ととらえておく。今回の調査で活動開始の早い版元は、七郎兵衛が元禄十一〜十四年頃、伊賀屋が宝永期〜明和一年頃、小松屋が宝永七〜享保十七年頃であった。七郎兵衛が突出して早く一枚摺を手掛けていたことになる。この版元は鳥居清信（一）の有名な絵本『風流絵本 四方屏風』（元禄十三年三月刊）も版行している上に、一枚摺浮世絵では、清信（一）の大々判と無落款の細判を版行している。その無落款の作品も清信（一）風の画風であることから、清信と密接な関係にあった版元であり、かつ、江戸におけるごく初期の版元と思われる。

確かに初代鳥居清信以前にも、菱川師宣や杉村治兵衛などが一枚摺の浮世絵を手掛けている。しかし、これらには版元印は確認できない。鳥居派の時代になって、一枚摺の版元が生まれた可能性が高い。それも板木屋七郎兵衛のように、京の出店が江戸の初期の出版に力を貸していただろうことは想像に難くない。現時点では七郎兵衛は江戸最古の一枚摺の版元である。ほかに注目すべき版元は伊賀屋、小松屋、江見屋で、これらは浮世絵の現存数が多い。

第二期を中心とする紅絵・漆絵の版元で役者絵図版が多いのは、鱗形屋、奥村屋、伊賀屋、村田屋、江見屋などであった（\*図「紅絵・漆絵の版元」節末参照）。特に多いのは鱗形屋と奥村屋であった。鱗形屋は版本を古くから出版していたが、江戸で一枚絵出版は意外に遅く、享保十二、十三年頃からであった。だが鱗形屋は、商品の種類や企画の豊富さにおいては格段に豊かであった。一方奥村屋は、享保四年以降活発な出版を続ける。

第二期―特に享保期―は版元研究においても、絵師研究においても、見逃せない時期である。浮世絵の判型が大々判から細判中心に、彩色が丹絵から紅絵・漆絵へ移行する。絵師では、初代鳥居清信は次の第二世代に家と画風を継承させ、奥村政信は自分の版元を開店させ、西村重長は活動を開始する。才能ある多くの絵師が多出する時期である。享保期は初期浮世絵の移行の時期といえる。

そして、何よりも一枚摺の版元が急増する。新興の版元の増加が享保期の一つの特徴であろう。こうした状況のなか、享保六年七月には、書物問屋及び絵草紙問屋組合の設立が認められるようになる(註6)。

享保の絵草紙問屋組合の仲間については、わからないことが多い。そこで、一枚絵の版元から、少し推測してみようと思う。方法は、享保中頃から目につくようになる、新しい版元印の文字情報の整理である。表記は版元によっても、時期によっても多少異なるが、多くは細判の下方に細長い枠を設け、そのなかに、中央に版元の商標、その両脇に絵師名と版元名を示す。この形式および類するものを、仮に「帯型表記」と名付け、これ以降使用する(註7)。この帯型表記のなかに、「問屋」の存在を示すものがある。

・《嵐わかの 市川団十郎 大谷廣次》

享保八年正月中村座「曾我曆開」嵐和歌野の少将、市川団十郎の五郎、大谷広次の朝比奈。

細判の下の方に目をやると、二重の枠のなか、中央に小松屋の商標、右側に「浮世繪版元繪双紙問屋」、左側に「湯島天神女坂下小松屋版元」となっている。

・《市川団十郎 大谷廣次》

享保八年正月中村座「曾我曆開」市川団十郎の五郎、大谷広次の朝比奈。

下の枠には、岩井屋の商標を挟んで、右に「うき世ゑ地本ゑそうし問屋」、左に「天神男坂丁岩いや」とある。

・《女はちの木 大坂下り山下金作》

享保八年十一月中村座「鉢木御教書」山下金作の難波津。

商標を挟んで「板」の文字、右に「長谷川町近江屋九兵衛板」、左に「畫工鳥居清信筆本問や」の文字が記されている。

文字情報が入っている表記はさほど多くないが、版元別に整理してみる。

小松屋 絵草子問屋 鳥居清信(2)作品ほか「浮世繪版元繪双紙問屋」

地本絵草子問屋 奥村利信作品ほか「うき世ゑ地本ゑそうしとい屋」

絵草子問屋 奥村利信作品「ゑそうしとい屋」「繪そうし問屋」

相模屋 地本問屋 長谷川義重作品「地本問や」

和泉屋 絵草子問屋 西村重長作品ほか「ゑさうしといや」

奥村屋 絵問屋 奥村政信作品「繪問屋」「商標」べにゑゑさうしおろし」

絵本問屋 奥村政信作品「絵本といや」

絵草子問屋 奥村政信作品ほか「ゑさうしといや」

地本絵草子問屋 奥村政信作品「地本ゑさうしといや」

近江屋 本問屋 鳥居清信(2)作品ほか「本問や」

岩井屋 本絵草子問屋 鳥居清信(2)作品「うき世ゑ地本ゑそうし問屋」

村田屋 紅絵問屋 田村吉信作品「べにゑといや」

三川屋 地本絵草子問屋 鳥居清信〈2〉作品「うき世ゑ地本ゑそうしとい屋」

以上は享保八年から元文二年頃、「絵問屋」「紅絵問屋」「本問屋」「地本問屋」「絵草子問屋」「地本絵草子問屋」の文字が、常にとりわけではないが、示された例である。少なくともこの八つの版元は、享保六年に発足した地本問屋組合に加盟していたと考えてよいであろう。

「問屋」の文字が示されている浮世絵の絵師は、鳥居清信〈2〉、清倍〈2〉、清忠、奥村政信、利信、西村重長など享保期の人気絵師も入っているが、意外にもマイナーな絵師も多い。勝川輝重、田村吉信、長谷川義重、羽川和元らである。

次に、制作時期を示してみる。「」で下に記した年代は、『原色浮世絵百科大辞典第三巻』に記された年代で、一枚絵に限らない出版全般の時期と思われる。

小松屋	宝永七〜享保十七年頃	「享保」
相模屋	享保一〜四年頃	「享保」
和泉屋	享保三〜八年頃	「享保〜安永」
奥村屋	享保五〜安永四年頃	「享保〜天明」
近江屋	享保八〜十六年頃	「元禄〜文化」
岩井屋	享保八〜元文初年	「享保・元文」
村田屋	享保十一〜宝暦十二年	「享保〜文政」
三川屋	享保二十〜宝暦七年頃	「享保〜宝暦」

小松屋、相模屋、岩井屋は活動期間が特に短い。和泉屋、近江屋は版元の活動期間は短くはないが、一枚絵の制作は短い。全般的に現存数が少なく、小さな版元で活動期間も短い。奥村屋だけは現存数も多く、版元の活動時期も比較的長い。寛政期の地本問屋に繋がる版元が一つもない。

問屋加入は版元にとって何らかの利点が期待されていたはずだが、結果は思惑を外れていたようだ。小松屋、相模屋、岩井屋は問屋に加入したものの、商売があまりうまくいかず短期間で消滅していく。和泉屋と近江屋は、ほかの出版では長く活動するが、一枚絵制作は早々に切り上げる。奥村屋だけは問屋加入のマイナス面もなく、比較的長期間、大量に一枚絵を制作している。問屋仲間に加わった版元のなかでも奥村屋は特別な存在である。

木村八重子氏によると(註8)、この時期の地本問屋仲間は機能せず、やがて曖昧になってしまったとの指摘もある。一枚絵の版元印に記された「問屋」の文字からも、木村氏の指摘と同様の結論が導かれよう。問屋加盟の基準は全くわからないが、問屋加入の版元に、京都の出店の様な形で江戸での活動を始めた鱗形屋や鶴屋が入っていないことと、マイナーな絵師が筆をとっていることから、享保の問屋仲間は、上方出身の大手版元ではなく、江戸生まれの新興版元中心であったのではないだろうか。結果、当時としては弱小版元の集団となり、あまり有効に機能することがなかった。江戸生まれの版元は、自分たち



の権威付けのために結成したものの、実質的には利点も利益もほとんど見い出せぬまましばらくすると、解散同様の状況になっていったようだ。

第三期を中心とする紅摺絵の版元で役者絵図版が多いのは、鱗形屋、丸小（丸屋小兵衛）、山本、奥村屋、西村屋などであった（\*図「紅摺絵の版元」節末参照）。奥村屋が少し後退し、新たに丸小と丸屋が進出してくる。

第四期は、錦絵が創作された後、鳥居派絵師たちが関係していた版元である。一筆斎文調や勝川春章らの作画は入っていない。錦絵の美人画や役者似顔絵に押され、作品数は減少するが、その中では、播磨屋新七が新興の版元として目をひく。

最後に初期一枚摺役者絵の版元集計を示してみる（\*図「初期浮世絵版画の版元」節末参照）。

一、鱗形屋	一九四図
二、奥村屋	一四七図
三、伊賀屋	一四二図
四、山本	八八図
五、中嶋屋	七九図
六、丸小（丸屋小兵衛）	七四図
七、西村屋	六一図
八、村田屋	四七図

一枚絵の多い版元がそのまま出版全般の多い版元とはいえない。全般的に出版をとらえた場合、鱗形屋、鶴屋、山本（丸屋）などが大手といえよう。鱗形屋は一枚絵においても、出版全般においても大きな商いをしていた。が、ほかはさほど大きな版元であったとはいえない。特に、奥村屋は一枚絵以外の出版が少なく、中堅といったところであろう。この点においても、奥村屋は特異な版元として注目される。

### 三 版元と絵師

ここで、版元と絵師と提携関係を考えてみたい。初期においても、萬屋重三郎と東洲斎写楽のような特別な提携関係にあった版元が存在していたのだろうか。特定の絵師の作画が多い版元を示してみる。

▲ ほぼ特定の関係

◎ 著名な複数の絵師との継続的な関係

七郎兵衛（元禄十一～十四年頃）

▲ 鳥居清信（一）

和泉屋（享保三～八年頃）

▲ 奥村利信・鳥居清忠

木下（享保四～五年頃）

▲ 西村重長

相州屋（享保七～十一年頃）

▲ 奥村利信

近江屋 (享保八、十六年頃) 奥村利信

伊賀屋 (宝永期、明和一年頃) 鳥居清倍 (2) ・清倍 (1) ・西村重長 ◎

江見屋 (正徳四、明和初年) 鳥居清倍 (2) ・清信 (2) ・奥村利信

中嶋屋 (正徳期、宝暦四年頃) 鳥居清信 (2)

村田屋 (享保十一、宝暦十二年頃) 鳥居清信 (2)

鱗形屋 (享保十三、安永二年頃) 鳥居清倍 (2) ・石川豊信・鳥居清満 ◎

平野屋 (享保十七、元文三年頃) 鳥居清倍 (2)

山本 (元文五、明和四年頃) 鳥居清満・鳥居清広・鳥居清重

丸小 (延享四、明和九年頃) 鳥居清広・鳥居清満・石川豊信

西村屋 (宝暦十一、明和六年頃) 鳥居清満 ▲

岩戸屋 (宝暦十三、明和二年頃) 鳥居清満 ▲

播磨屋 (明和三、安永三年頃) 鳥居清満

奥村屋 (享保四、安永四年頃) 奥村政信・鳥居清満

それぞれの版元には特定の絵師の作品が多い。ただ、その結果がすべて版元と絵師との専属関係といえるかどうかは、今後さらに検討しなければならない。現時点での考えを述べていく。

一人の絵師と専属関係であったと思われるのは七郎兵衛である。先にも述べたように、七郎兵衛は鳥居清信 (1) 作品と清信風の無落款作品を版行していることから、清信と専属関係にあった版元といえる。清信売り出しと役者絵売り出しに一役買った版元と考えるとよいだろう。

和泉屋、木下、相州屋、近江屋は短期間に少数の一枚絵を制作している弱小版元で、絵師は弟子筋の二番手が多い。奥村利信、鳥居清忠や、絵を描き始めたばかりの西村重長である。木下は、土佐浄瑠璃の版元木下甚右衛門で土佐座興行の宣伝のおり、まだほとんど無名の西村重長に作画を依頼したようだ。相州屋は短期間、利信の役者絵を版行している。木下と相州屋は一人の絵師と専属関係にあった版元と思われる。和泉屋と近江屋は地本問屋組合に加入した版元であるが、先にも触れたように、二番手の絵師との専属関係がみられる。このように、一枚絵にあまり力を入れていない、あるいは力を入れることのできない版元は、著名な絵師との専属関係は難しかったようだ。

伊賀屋、江見屋、中嶋屋、村田屋、鱗形屋、平野屋、山本、丸小、西村屋、岩戸屋、播磨屋は大手の版元といえよう。その資金力に物をいわせて、鳥居派二代、三代らの当主や西村重長、石川豊信らと専属関係を結んでいる。大手版元は人気絵師に依頼していたということになる。十一版元の中で特に大手の版元になるのは、伊賀屋と鱗形屋である。

伊賀屋は宝永期から一枚絵を手掛け、幕末まで版元の老舗として活動を続ける。作品数の多い絵師は、鳥居清倍 (2)、清倍 (1)、西村重長であるが、懐月堂派の絵師も伊賀屋から版行している。浅野秀剛氏の考察によると (註9)、安知が八図、度繁が一二図、

度辰が三図、合計二三図が現存し、ほぼ専属関係で結ばれていたとする。

安知 伊賀屋・丸屋・版元未詳

度繁 伊賀屋・版元未詳

度辰 中屋

こうした例をみても、伊賀屋が懐月堂派、鳥居派、西村派など、当時人気の絵師と複数専属関係を結んでいた様子がわかる。

次に、絵師別に版元との関係の変遷を推測してみる。

これは清信（1）（2）の役者絵を版行した版元を、年代年代順に示したもので、年代が確定する役者絵が一枚でも確認できた時は実線で結び、確認できない年は開けてある。元禄〜宝永期は七郎兵衛板とだけ、提携を結んでいたようだが、享保以降は同時に複数の版元の仕事を請け負っていたようだ。しかしその中では村田屋や中嶋屋が親密な関係であったように思われる。

同様に清倍（1）（2）と版元の様子をみると、清信（1）が七郎兵衛の売り出しで成功したあと、清倍（1）は伊賀屋や小松屋などと提携して、売り出しに力を入れていた。清倍の場合、正徳期にもいくつかの版元が確認できるが、やはり享保期以降、版元が増えている。特に注目すべき版元は鱗形屋との関係である。享保十三年頃から宝暦二年頃までは毎年複数の作品を確認することができる。

鱗形屋は鳥居清倍（2）、石川豊信、鳥居清満の作品が特に多い。先にも述べたように、鱗形屋はもともと大手の版元で、享保十三年頃から清倍（2）との関係が認められ、宝暦二年頃まで続く。京の出店の存在から江戸の浮世絵の版元として新たに事業を広げようとする鱗形屋は、新しい鳥居家の当主清倍（2）に期待をかけ提携を結び、新たな商売の戦略をたてた。その後も清満との関係が続き、結局、鳥居派二代、三代の確立発展に寄与することになる。

版元は、すでに大きくなっている清信の名前に魅力を感じ、清信（2）に依頼するか、鳥居家の二代目になって今後が期待される清倍に懸けるか、迷うところだろうが、浮世絵の版元として新たに事業を広げようとする鱗形屋は、新しい鳥居家の当主清倍（2）に期待をかけ、彼と提携を結び販売促進に力を入れていたのではないだろうか。鱗形屋は鳥居派だけではなく、石川豊信との関係も親しい。豊信作品の大半が鱗形屋である。ほぼ独占的に人気絵師を抱えていたことになる。初期出版界最大の版元であり、かつ一枚絵においても最大の版元である鱗形屋は、その資金力によって当時人気の絵師たちをほぼ独占的に抱えることができたようだ。

このように、大手版元は資金力から著名な絵師との提携が可能であった。著名な絵師を永続的にかつ安定して確保できた版元が、一枚絵を長く版行できた。一枚絵制作においては、絵師の確保が最重要課題である。逆にいうと、絵師は、大手版元と提携した方が安定したよい仕事とよい収入を得ることができたはずだ。こうした環境にあったのが、鳥居派

の第一、第二、第三世代の清信（1）、清倍（1）、清信（2）、清倍（2）らであっただろう。

鳥居派絵師による大手版元との専属関係が結ばれつつあった享保初年、初期一枚摺浮世絵最大規模の版元奥村屋が営業を開始する。奥村屋は政信の息子、源六が営む版元であるが、質的な実力者は奥村政信であったと思われる。政信の作画は、元禄十四年の絵本制作から認められるが、享保期、鳥居派風から自己の画風を確立し、自ら版元経営にもものりだす。その時期は今回の調査では、享保四年頃からであった。

享保初年は、版元も絵師も多くなり、競争が激しくなる時期である。鳥居清信（1）よりも遅れて登場した政信は、自分の版元を作り、版行するよりほかに太刀打ちができないと考えたからではないだろうか。

政信は、画才のほか、商才にも長けていた。「風流大和絵師」「東武大和絵師」など、肩書きを落款に付して、宣伝効果を狙った。また、「浮絵」「柱絵」「三幅対もの」などの新企画、新商品も多く制作した。また、版元の活動早々、問屋仲間にも加わり、權威付けも狙った。ほかの仲間はその思惑とは反対に商売を発展させることはできなかったが、奥村屋だけは、問屋加入の利点を利用したというわけでないだろうが、絵師の確保の苦勞が最初からなかったためと、新企画、新商品の創始によって、商売を発展させることができた。奥村屋は政信のための版元として機能することにより成功をおさめたのだ。さらに一枚絵以外の出版にあまり手を出さなかったことも、成功した理由であろう。

政信の一枚絵の作画は宝暦六年頃までであるが、それ以降は鳥居清満との関係が見られるようになる。お抱え絵師を失った奥村屋は、鳥居派三代の清満と専属関係を結んでいく。草双紙の版行は天明期までみられるが、一枚絵の制作は安永四年頃で終わったものと思われる。代表的な初期版元の一つが、初期浮世絵の終焉とともに消えていく。

#### 四 おわりに

初期はいかに鳥居派中心の時代であり、役者絵中心の時代であったかを、数量的に確認した。そうした状況のなかで、奥村政信は、美人画中心の商法で成功をおさめた注目すべき絵師であった。

次に、享保期を境に、版元の数が増加し、江戸の版元が確立発展していく様子を確認した。そのなかでは、鱗形屋と奥村屋が大きな版元であったが、鱗形屋は出版全般に広く携わっていた版元であり、奥村屋は一枚絵に特に力を入れていた版元という特色があった。

また、絵草子問屋の存在に目を向け、享保期の問屋仲間の弱体ぶりを、一枚絵の文字資料から読みとって見たが、その問屋仲間の版元のなかでも、奥村屋は長く活動を続けることができた例外的な版元であった。

版元と絵師の関係では、著名な絵師と鱗形屋、伊賀屋などの大手版元、二番手の絵師と

弱小版元の専属関係がみられたが、奥村屋が奥村政信のための版元として機能していた点は画期的な関係であった。このように、初期浮世絵において、奥村屋と奥村政信は非常に興味深い存在である。

今後の初期浮世絵研究においては、鳥居派に注目することは当然であるが、その考察に奥村屋と奥村政信の存在を考慮することが、一つのポイントとなるであろう。この視点をもって、さらに研究を進めていきたい。

### 資料 版元の確立と発展

確定した役者絵の年代によって、版元の一枚絵出版の期間を示してみる（\*『資料集』表二—「版元別年代順一覧」参照）。ただし確定年代がない場合には（\*）で示す。順番は五十音である。「」の年代は『原色浮世絵大百科事典』で示されている浮世絵全体の出版期間である。

- ・伊賀屋勘右衛門 元禄十六〜安永二年 [享保〜嘉永]
- ・伊勢屋金兵衛 享保三〜明和六年 [享保〜宝暦]
- ・伊勢屋治（次）助 明和六年〜安永一年 [明和〜文政]
- ・泉（\*宝暦十年） [元禄〜宝暦]
- ・井筒屋忠左衛門 享保七〜宝暦十二年 [享保〜安永]
- ・和泉屋権四郎 享保三〜十四年 [享保〜安永]
- ・入村（\*明和四年） [享保・元文]
- ・岩井屋 享保六〜元文六年 [宝暦〜文化]
- ・岩戸屋源八 宝暦八〜明和二年 [宝暦]\*
- ・上田（\*宝暦四年） [万治〜享和]
- ・牛与（\*宝暦十一年） [宝暦〜寛政]
- ・鱗形屋孫兵衛（三左衛門） 享保十二〜安永二年頃 [元禄〜文政]
- ・鱗形・鶴屋相版（推定享保七〜十年頃） [宝暦・明和頃]
- ・永久堂 延享三年 [元禄〜文化]
- ・江浪 宝暦十三〜安永初年 [元禄〜文政]
- ・江見屋吉右衛門「吉」（上村を含）正徳四〜安永初 [宝暦・明和頃]
- ・扇屋「扇の商標」 宝暦十一〜十二年 [元禄〜文化]
- ・大嶋屋（\*延享二年頃） [元禄〜文化]
- ・大塚屋 享保四年 [元禄〜文化]
- ・近江屋九兵衛 享保八〜十二年 [元禄〜文化]

- ・小川(屋) 享保十九、宝曆三年 [享保、延享]
- ・奥村(屋) 源六 享保四、安永四年 [享保、天明]
- ・上総屋 享保五年頃 [享保]\*
- ・菊屋 正徳五年 [正徳、享保]
- ・桐屋 延享四年 [延享]
- ・小松屋伝七郎(伝四郎) 宝永七、享保十四年 [享保]
- ・堺屋九郎兵衛 延享四、明和一年 [宝曆、天明]
- ・相模屋与兵衛 享保一、四年頃 [享保]
- ・正新板 寛保四年 [宝曆後期]
- ・鈴木 宝曆十、十一年 [宝曆後期]
- ・駿河屋 延享三、安永二年 [延享、安永]
- ・相州屋 享保八、九年 [享保]
- ・竹屋 宝曆十一年 [宝曆]
- ・鶴新 宝曆十一、明和一年 [宝曆、明和]
- ・鶴屋喜右衛門 (\*享保九) 寛延 [寛文、明治]
- ・富田(屋) 宝曆十二、明和六年 [宝曆後期]
- ・中嶋屋伊左衛門 正徳期、宝曆四年頃 [寛文、嘉永]
- ・西宮新六 宝曆十二、十四年 [宝曆、文政]
- ・西村 元文一年 [宝曆、慶応]
- ・西村屋与八 寛延二、安永五年 [宝曆、慶応]
- ・播磨屋 宝曆十二、安永三年 [延宝、文化]
- ・板木屋七郎兵衛(菊屋) 元禄十一、正徳五年 [元禄、宝永頃]
- ・板木屋新助 宝永四年 [正徳、元文]
- ・平野屋小八 享保十六、元文三年 [享保]
- ・藤田 (\*寛保二、三年頃) [享保]
- ・升(舛)屋 享保五年 [享保]
- ・松治 (\*安永七年) [明和、安永頃]
- ・松村弥兵衛 宝曆六、十三年頃 [寛文、安永]
- ・丸屋(山本) 九左(右) 衛門 享保九、安永二年 [寛延、天明]
- ・丸屋小兵衛 延享三、明和九年 [宝曆、明治]
- ・丸屋甚八 宝曆九、十三年頃 [享保、文政]
- ・村田屋治(次) 郎兵衛 享保十、宝曆十三年 [享保、宝曆]
- ・三川(河)屋 享保十五、宝曆十三年 [宝曆、明和]
- ・官地 (\*明和四年) [宝曆、明和]
- ・山城屋 宝曆五、宝曆十一年 [宝曆、明和]

・大和屋  
・山ノ内  
・山平  
・吉沢

享保九ノ十二年  
（\*明和七年）  
安永二年  
（\*寛保三年頃）

〔享保〕  
〔明和・安永〕  
〔寛延頃〕



〔図版〕

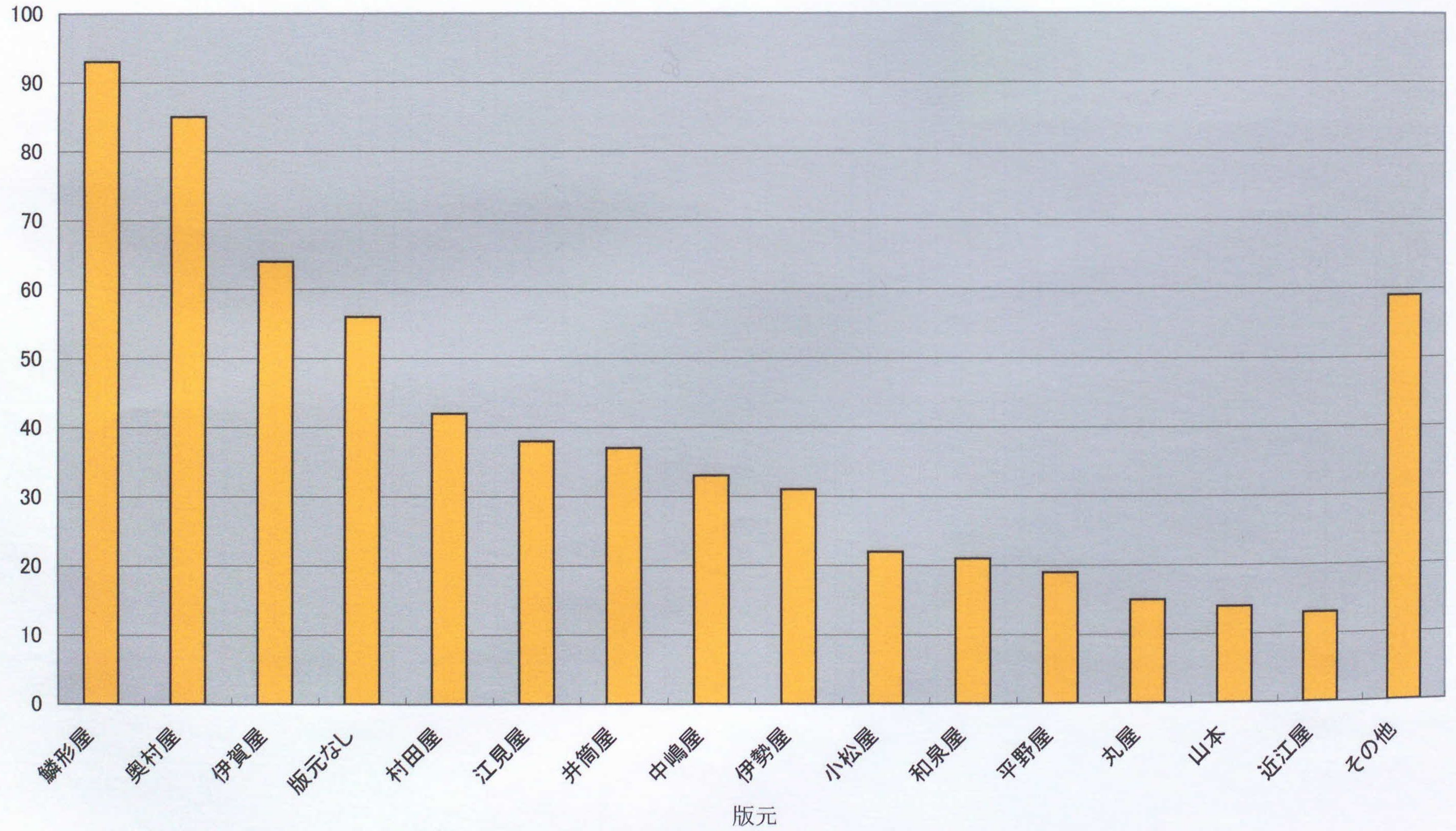
- 図1 平木浮世絵美術館蔵。『平木浮世絵美術館開館記念 ドイツ・バイエルン州立美術館帰朝記念・浮世絵名品展』（財・平木浮世絵美術館）図八。  
図2 ポストン美術館蔵。『浮世絵聚花 第一巻 ポストン美術館Ⅰ』（小学館、以下省略）図九八。  
図3 ポストン美術館蔵。『浮世絵聚花 第一巻 ポストン美術館Ⅰ』図七三。

〔註〕

- 註1 鳥居清信、清倍には複数絵師が確認できるので、初代鳥居清信を鳥居清信（1）、二人めの清信を清信（2）と記した。同様に清倍の場合も記す。  
註2 西村孫三郎、孫二郎、重信は同人説があるが、本稿では別人として扱う。  
註3 井上隆明著『日本書誌學大系 一四 近世書林版元總覽』一九八一年、青裳堂書店。  
註4 樋口弘編著『初期浮世絵』一九七七年、味燈書屋  
註5 山東京伝著『近世奇跡考』文化一年序（『日本隨筆大成 第二期第三回』所収）。「江戸眞砂」原本未詳。  
註6 弥吉光長解説『徳川幕府時代書籍考』一九七六年、ゆまに書房。  
註7 拙稿「初期鳥居派と享保七年の出版令―清信・清倍を中心にして―」（『浮世絵芸術』一二三号、一九九七年三月）  
註8 木村八重子「天理図書館の赤小本・雑本」『びぶりあ』一〇五号、一九九六年。  
註9 浅野秀剛「寛文から宝暦期の肉筆浮世絵」『日本の美術』二四八号、一九八七年一月

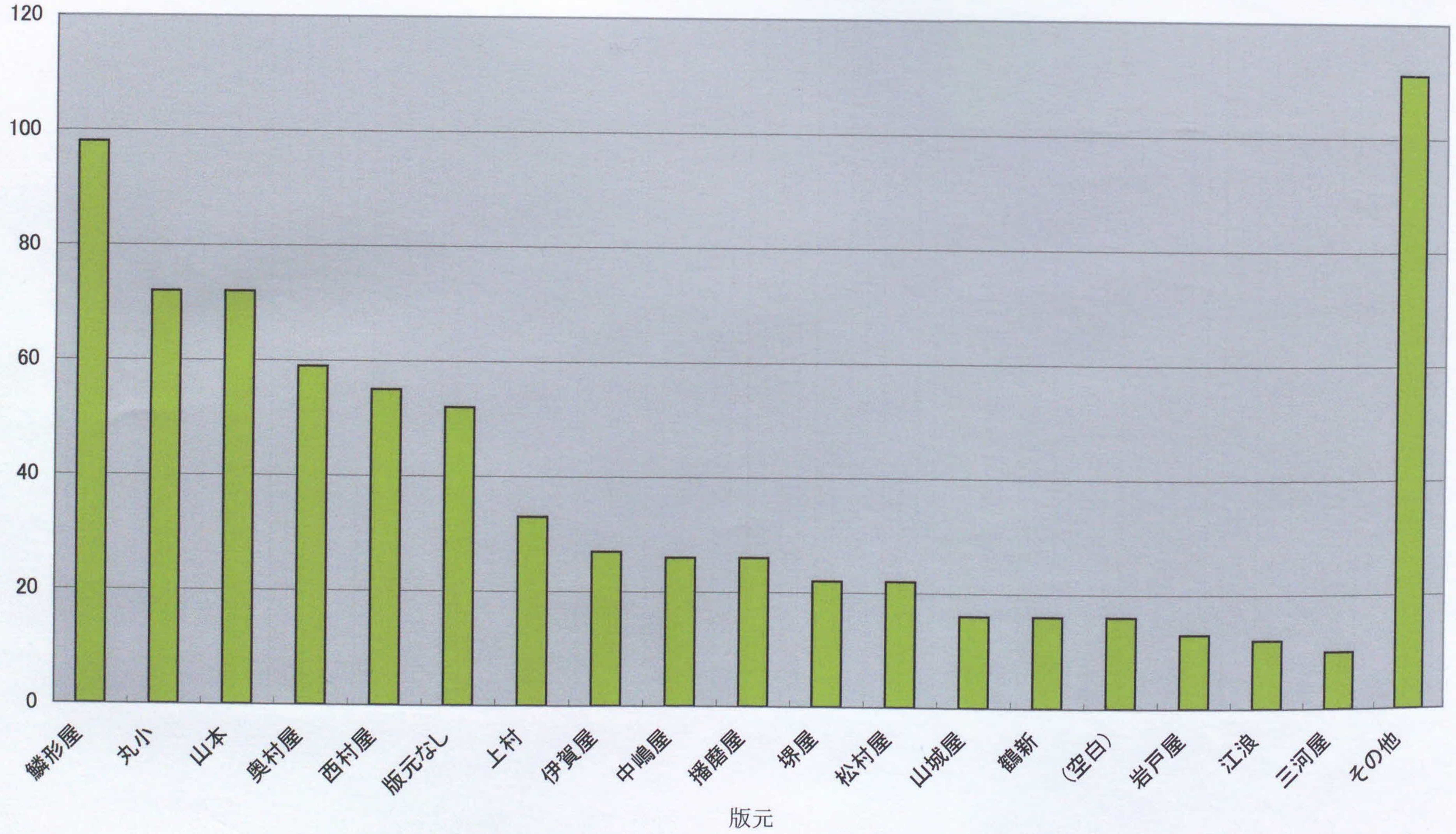


# 紅絵・漆絵の版元



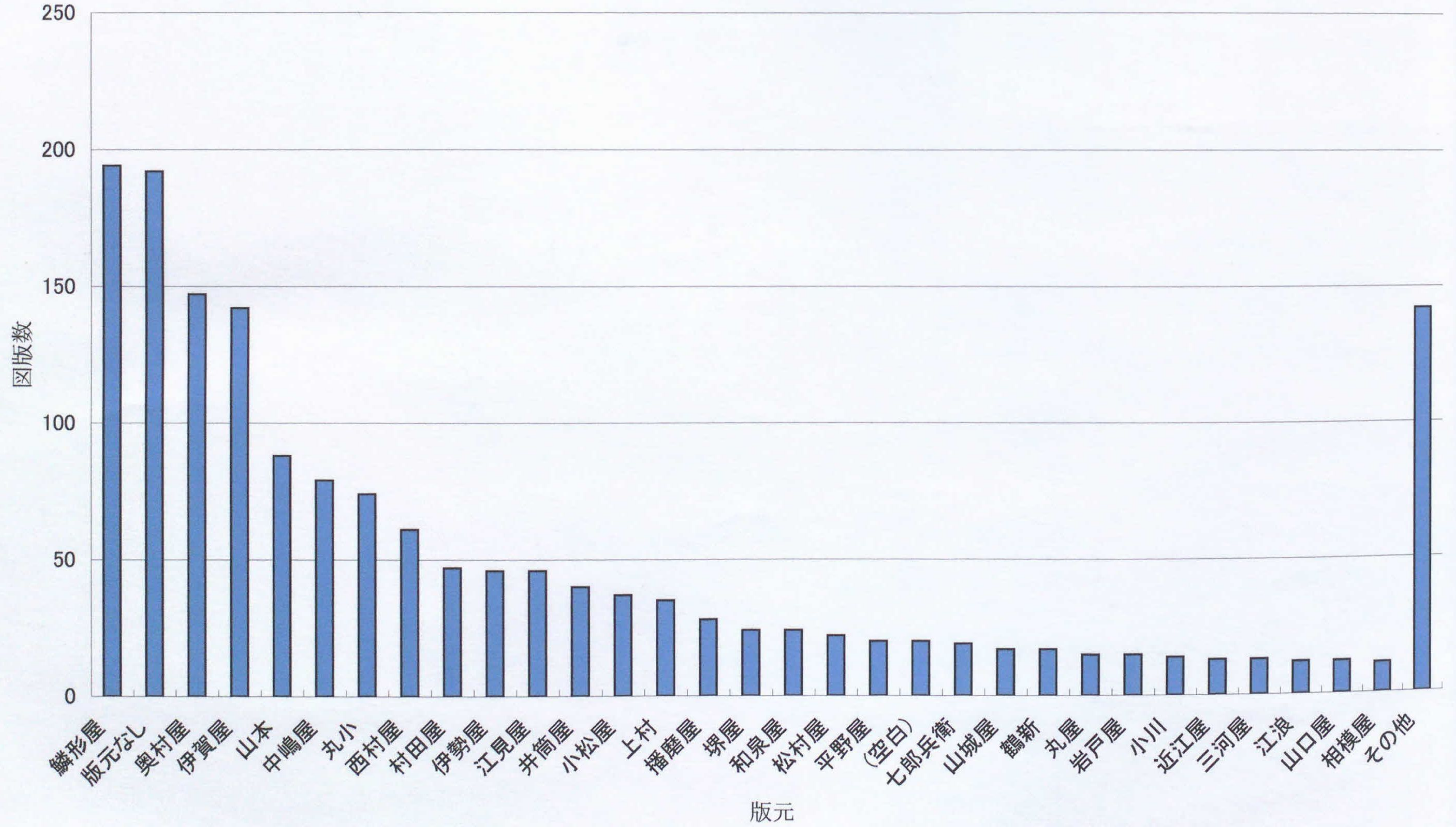


# 紅摺絵の版元





# 初期浮世絵版画の版元





## 第四節 奥村屋の浮世絵出版

### 一 はじめに

初代鳥居清信に私淑したと伝えられる奥村政信は、清信の絵本を模倣した『娼妓画牒（仮題）』を元禄十四年（一七〇一）八月、栗原長右衛門から刊行し、その名をあらわし始める。絵師としての才能に恵まれ、菱川師宣、懐月堂安度ら美人絵師のあと、頭角をあらわし、次代の石川豊信、鈴木春信らが活躍するまでの間、精力的な活動を展開し、上方の西川祐信と肩を並べるほどの実力者となっていく。美しいばかりでなく、斬新な発想の浮世絵を生み出した彼は、初期浮世絵で、よく売れる商品を作り続けた絵師であったろう。その活発な出版を支えたのが、自らが経営する版元であった。

それが、「奥村屋」あるいは「奥村」と呼ばれる版元である。奥村政信、源六二代が、江戸通塩町で経営した。政信は、ある時期まで版元と絵師を兼業し、両面に才能を発揮する。

これまでの研究は、絵師としての政信を検討するものが中心で、版元経営者としての政信を考えるものはほとんどなかった。本稿では奥村派絵師の一枚絵と奥村屋の一枚絵に注目し、奥村屋の特色を明らかにしていきたい。

### 二 奥村屋の変遷と版元活動

奥村屋の変遷と出版活動ということで、注目すべき年代をおさえてみる。まず、奥村屋がいつから版元としての活動を開始したのかである。その方法として、奥村屋の版元印に目を向けてみた。

奥村屋から出版された一枚絵を見渡すと、時代や絵師によって、版元印が変化している。初期の多くは「奥村」か「奥村屋」であるのに、なかには、円印に「根元／奥村政信／通塩町／板本」と、版元を「奥村政信」とするものがある。初期の役者絵、武者絵、花鳥絵などわずかにみられるが、年代がわかるのは役者絵である。

図録で「藤の茶屋」と題された浮世絵は、初代佐野川万菊の役者絵で、享保四年度の中村座の芝居に取材している。上方出身の万菊は、享保四～五年度と、十五～十六年度江戸下りをするが、版元印が円印で、しかも表記が「根元／奥村政信／通塩町／板本」であることから、享保四～五年度が適当である。さらに、万菊が手にする茶碗と帯に三升紋が描かれていることから、二代目市川団十郎と共演した享保四年度に狭まれる。ちなみにこの頃、三升紋を使用する他の市川役者との共演は見当たらない。狂言は未詳であるが、藤棚

の掛行灯に「浅草／藤のちや屋／名物」とあり、三月十八日から五月二十八日に浅草寺で開帳が行われていることから、これに関連して四月頃上演の、浅草の茶屋の場面ではないかと思う。

この図は、政信役者絵の上限である。ほかの画題をみても、ほかの絵師の作画をみても、これより早い制作のものは今のところ見当たらない。つまり、享保四年は、奥村屋での政信の制作開始時期であるとともに、奥村屋の一枚絵開始時期の可能性も考えられる。

しかし開版の時期が、そのまま奥村屋の開店の時期と考えるのは早急であろう。開版以前に、卸しや小売りで商売を初めていたと考える方が自然である。ただ、政信は奥村屋を興してからは、他版元からの一枚絵出版を控えている傾向がみられるので、その考えで見ると、相州屋から出された細判漆絵「八百屋お七」の美人絵は、享保三年正月市村座「七種福貴曾我」での三條勘太郎のお七役大当りの影響で作られた商品であろうから、相州屋版もそのころの出版とまず考えられ、それと享保四年の奥村屋開版までとは一年未満しかない。よって、奥村屋の開版と開店は、ほぼ同時であったことになる。

現時点では、享保四年が政信役者絵の上限であるとともに、奥村屋開版の上限ということになるであろう。

次に、奥村屋当主の変更時期についてである。版元印には、先にも触れた通り、「奥村」「奥村屋」「奥村政信」のほか、後期には「奥村源六」と記されたものがある。これによっても、奥村屋が政信、源六によって経営されていたことになる。ただ、政信と源六の間柄は、養子を含み親子かと想像するが、不明である。

ところで、いつから源六が版元になったのかは、今まではつきりしていない。先学の指摘では、浮絵の版元が奥村源六と記されたものが多いことから、寛保頃に源六が版元になったのではと考えられてきた。

だが、二代目市川団十郎の個人的な評判記である、享保十三年正月刊、『役者諸藝 金之揮』（近藤清春画）に、「通塩丁奥村源六板元」の奥付がある。これによって源六は、早くも享保十三年には版元であったことになる。が、いつ版元になったかは、これより先の資料も見いだせず、わからない。想像の域を出ないが、奥村屋が享保四年に版元を開いたとすると、十三年は十年目になるので、このころ版元を譲つても不思議はない。その記念碑的な仕事は、二代目市川団十郎の評判記出版だったとしたら、それは奥村屋の新しい当主としても申し分はないだろう。

また、源六は版元になる前に、奥村源六として筆をとっていた。版元と絵師の源六は同一人物と考えられている。源六の絵師としての活動時期は、少ない資料からの考証となるが、享保三年から四年（十三年までの可能性を含む）である。このなかには、市川門之助の役者絵とよく似た、荻野伊三郎の図があり、後者は図様の流用と考えられる。門之助は享保十四年に死亡し、その前年も舞台は休んでいることから、このころ役者絵としては、もう出版することのない門之助の図を同じ若衆の伊三郎の図として流用したものと思う。

そして、これ以降の源六の作画は認められなくなる。享保十三年は、源六の作画下限とほぼ一致し、この年が彼の版元としての初仕事の可能性が高くなる。

一応、享保十三年に版元が政信から源六になったとして、なぜこの時期だったのだろうか。一つには、政信の絵師としての仕事が多くなって、版元を兼業できなくなってきたということも考えられるだろう。しかし、実際の版元の仕事はともかく、名義を政信のままにしておくことは可能であったはずだ。それなのに、名義を変えたのは、版元と職人の職分を明確にしたからではないだろうか。つまり、版元と絵師が同じ人物では問題があつたからではないだろうか。

時は比較的自由な出版状況であつた五代將軍徳川綱吉の時代が終わり、六代家宣、七代家継と、風俗や出版の取締りが行われ、風俗絵本などの版本類の出版が減っていく。そしてついに八代吉宗の享保の改革へ向かう。奥村屋の開版は、享保の改革当初のことである。そして、享保七年には好色本の禁止などを含む出版令が出される。奥村屋の出版で都合が生じた場合、政信が版元を兼ねていると、政信が罰せられ、絵師としての活動も危うくなる可能性が高い。奥村屋も奥村政信も一緒に処分されてしまう。しかし、販売を総括する版元と、作画をする職人との職分をわけておけば、何か不祥事があつた場合でも、これは版元の求めに応じた「応需」であるとの言い訳もでき、絵師政信は罰を免れることができるかもしれない。享保十三年頃、政信が版元を辞した理由は、享保の出版令に対する一つの対処法だつたのではないだろうか。

政信は、享保四年に奥村版を開版し、享保十三年頃に、源六に版元を譲り、このあと宝暦六年頃まで職人として活動していく。この間の、奥村屋の大きな動きは、延享元年頃（一七四四）から、青本・黒本、続いて安永四年（一七七五）から黄表紙の出版と、草双紙に参入していくことである。草双紙は、政信亡きあとを支える奥村屋の主要な商品となる。

草双紙研究は近年活発に進められている。先学の草双紙研究を参考にして、奥村屋の草双紙出版を考えてみる。

奥村屋の草双紙出版は、赤本ではほんのわずかであつたが、延享元年以降、青本・黒本の時代になると、鱗形屋、鶴屋、山本九右衛門（丸屋）に次いで四番目の出版量になっている。また、安永四年以降の黄表紙の時代になつても、一年間に七、八冊を出版するほどの盛況さである。絵師は、赤本では名前が現れないが、青本・黒本では、富川吟雪（房信）が多く、黄表紙では鳥居清長、北尾政美らである。また、安永九年には松村屋との相版の『役者夏の富士』が、勝川春章の筆によつて描かれる。奥村屋の草双紙や絵本の絵師は、他派の絵師たちが中心となつていく。ただ、青本・黒本ではあまり数は多くないが、奥村利信、政房らも筆をとっている。

このように、延享元年以降、奥村派以外の絵師を中心として進められていた草双紙の出版であつたが、天明六年刊の『懐中しわみの紐』『御承知猫与杓子』『心鞭走生孫』『善

『悪正札附』ほかを最後に、出版がぱたりと途絶えてしまう。

なぜ天明六年で奥村屋が絶版になったのか、その理由にはつきりしないが、享保十三年には奥村屋の版元になっていた源六のこの時の年齢を、仮に十六歳と仮定しても、天明七年には七十八歳に達するので、健康面での問題が関わっていたのではないかと想像される。

ただ、天明七年以降出版が認められない奥村屋ではあるが、すぐに閉店したわけではない。西宮版の享和二年（一八〇二）刊『稗史億説年代記』に、「草さうし相休の版元」として、「通塩町 奥村源六」に印がつけられているからだ。奥村屋は、天明七年以降の出版はしていないものの、流通、販売の部門では存続していたと考えるべきであろう。

この流通、販売の部門が、奥村屋の長い出版を根本で支えていたのではないだろうか。一枚絵に集中した奥村屋の出版が、なぜ稼業として成立し得たかといえば、それは自版元の商品を他版元に卸し、また、他版元の商品を卸してもらい販売するという、流通の機構が整っていたからではないかと思う。流通のいう視点で、周辺版元を探ってみたい。

### 三 奥村屋と周辺版元

奥村屋が開始した享保初年は、江戸の版元がしだいに一枚絵出版に参入していく時期であった。そして、多くの版元が紅絵を商品化する。どんな版元がいつから参入していったのか、それを確認するために、図録などから紅絵・漆絵作品の収集し、役者絵を中心に年代考証を試み、享保期に確かに一枚絵を出版していた版元をまとめてみた。「資料 奥村屋と周辺版元」である。表では、一枚絵にかかわらず、出版全体の時期を考慮し、およそ出版開始の早い順に並べ、三つのグループにわけた。

Aグループは、万治／寛文期（一六五八／七三）と、享保期よりもずっと前に出版を開始している版元で、老舗の部類に入る。浄瑠璃本を古くから出版していた鱗形屋、鶴屋、丸屋（山本）、土佐浄瑠璃の正本や抜本を専門に出版していた木下、芝居関係のもの専門に出版していた中嶋屋がある。上方の版元の支店として浄瑠璃本などを出版した版元が多く、場所も大伝馬町を中心とした問屋街周辺が多く、老舗の大手版元といえる。しかし、これらの版元は大手とはいえないものの、のちの新興の版元が多く一枚絵を扱うのを見計らってから、参入していったかのようなのである。奥村屋と比べて、参入はさほど早くない。Bグループは、元禄／正徳期（一六八八／一七一六）出版を開始している版元で、江戸の版元としては早くから出版に携わった、中堅といった部類である。伊賀屋、近江屋、平野屋、江見屋、井筒屋、西村屋をあげることができる。

これらの版元は、Aグループと違って、場所は芝居町や門前町にあった。芝居町にあることから、芝居関係の出版物を扱う専門の版元として、出版するだけでなく芝居帰りの人々に販売することも、目的としていただろう。門前町にあった版元もまた、出版するだ



けでなく参詣帰りの人々への販売を意図していただろう。小売りということを意識しての、版元の場所であったのだろう。

Cグループは、奥村屋と同じ享保期（一七一六―三五）開版の新興版元である。村木屋、小川、藤田、三川（河）屋、伊勢屋、大塚屋、（富村屋）、大和屋、升屋、和泉屋、小松屋、相模屋、岩井屋、相州屋、上総屋まで（十六版元）である。これらのうち、奥村屋より後まで出版を続けるのは、村木屋だけであった。そのほかの版元も、流通販売で版元は存続していたのかもしれないが、一枚絵に關しては比較的短期で撤退している。享保期には、多くの版元が一枚絵出版に参入していったとはいうものの、開版を続けることは、簡単ではなかったようだ。

奥村屋が、ほかの版元と違う点は、人気絵師の確保が容易であったという点であろう。奥村屋にはつねに政信が専属であった。ほかの版元と比べて長期一枚絵出版が可能であったのは、政信の版元であったからであろう。ほかの版元は、鳥居派絵師を抱えることが多いが、それにも限度がある。一枚絵出版からの撤退を余儀なくされる場合もあっただろう。

次に、周辺版元のなかで、奥村屋と近い関係の版元探ってみる。方法として、利信の浮世絵を出版している版元、奥村屋の商品で宣伝している版元、版元印に「卸し」の表記をしている版元、同じく「問屋」の表記をしている版元、以上四項目を調べてみた。

はじめに、政信の門弟である可能性が高い利信の浮世絵を出版している版元の調査である。政信は奥村屋を開いたあとには、他版元からの一枚絵出版を控えている。他版元が政信の下絵を求めると、よく似た画風の利信を抱えることになる。二人が師弟関係であるとすると客観的な証拠はないが、通説通り、門弟であるならば、利信の浮世絵を出版した版元は、奥村屋が好意的につきあっていた版元ということになるだろう。7 近江屋、8 江見屋、9 井筒屋、17 伊勢屋、22 和泉屋、23 小松屋、24 相模屋などがそれに該当する。

二番目に、奥村屋が宣伝した他版元の調査である。図版に示したように、享保八年頃と推定される「萩野伊三郎」の着物には、浄瑠璃の抜き本が模様のように描かれていて、その抜き本に伊賀屋、中嶋屋などの版元が示されている。また、享保十二年の《市川団十郎》は、享保十二年七月中村座「賑鞍馬源氏」に取材した役者絵で、二代目市川団十郎が飴売りのせりふを披露するところである。その団十郎の着物に、中嶋屋、和泉屋、近江屋、伊勢屋などの商標が示されている。これらは、せりふ本も出版している版元なので、その宣伝のために示されたものである。5 中嶋屋、6 伊賀屋、7 近江屋、8 江見屋、9 井筒屋、17 伊勢屋、22 和泉屋、24 相模屋などは、奥村屋が好意的に付き合っていた版元ということになるだろう。

三番目に、奥村屋と同じ「卸し」の仲間の調査である。奥村屋の版元印にはよく「おろし」の文字がある。この「おろし」の表記を入れている版元を調査し、一度でも確認できたものを拾い揚げた。奥村屋以外では、7 近江屋、8 江見屋、9 井筒屋、13 村田

屋、20 大和屋、22 和泉屋、24 相模屋であった。これらの版元は商品を小売り業者に卸すとともに、おろしの仲間間でも、流通販売させていたのではないだろうか。

四番目に、奥村屋と同じ「問屋仲間」の調査である。「おろし」の調査同様、版元印に「といや」の文字が一度でも確認できた版元を拾いあげてみた。すると、奥村屋以外では、7 近江屋、13 村田屋、17 伊勢屋、22 和泉屋、23 小松屋、24 相模屋、25 岩井屋である。

実はこの版元は、幕府が認めた問屋仲間だったのではないかと考えている。問屋仲間には、権利や利益を守るために、享保六年（一七二一）七月、幕府が書物問屋及び絵草紙問屋の組合（株仲間）設立を許可したものである。具体的には類版および重版などによって版元がうける損害を防ごうとするものであった。この時結成された版元がどこであったのか、資料の紛失で今日では不明だが、西村屋と八版の『富士野往来』の天明四年版奥付に、「御江戸地本九軒問屋 元祖 西村屋傳兵衛」と記された部分があることから、先の八版元に、今回の調査では「といや」の文字は確認できなかったが、11 西村屋を加え、これが享保六年に結成された「御江戸地本九軒問屋」だったのではないだろうか。

問屋の文字が問屋仲間を示すものとは断言できないが、問屋を使用しない版元も多く、またこの問屋の文字の使用が、享保八年から十四年頃に特に多く、問屋仲間結成の当初の時期と一致するように思われる。一番長く頻繁に問屋の文字を使用したのは奥村屋である。下限は奥村屋の紅絵の浮絵で、紅摺絵時代の使用はみられない。つまり、紅絵・漆絵時代のものである。奥村屋の一枚絵は、紅摺絵もあるが、紅絵・漆絵がその中心であった。

奥村屋は、享保六年以前に開版をしていること、開版をするとすぐに重版、類版の被害にあっていること、版元印に「問屋」を示し執拗に主張していることなどである。問屋の表記は、享保八年から十三年頃の奥村屋の帯状印には、「日本畫工奥村政信正筆通塩町繪問屋「商標」べにゑさうしおろしあかきひやうたんめじるし仕候奥村（屋）」、「日本畫工浮世繪一流奥村親妙るい「商標」なし政信正筆通塩町ゑさうしといやあかきひやうたん印奥村屋」、「浮世繪一流根元奥村政信正筆「商標」あかきひやうたん印通塩町繪本といや」、「浮世繪日本画工奥村政信正筆「商標」とほりしほ町べにゑといやゑさうしおろしあかきひやうたんめじるしいたし候おくむら」と、享保十二年から寛保期の瓢箪印では「地本／ゑさうし問や／通塩町／おく村」と、問屋が強調されている。

問屋仲間が結成されても、実際には奥村屋の利信のあぶな絵と類似する、村田屋の田村貞信のあぶな絵、奥村屋の政信の役者絵と類似する、鱗形屋の清信の役者絵、奥村屋の政信の役者絵に類似する中嶋屋の鳥居清広の役者絵など、類版の例もみられ、期待通りの結果は得られなかったようだが、結成当初は仲間意識が強かったのではないだろうか。

先の「おろし」と「問屋」の表記を使用する版元は、新興版元が多い。新興版元は、絵師の確保も難しかっただろう。奥村屋は政信、利信がいたが、ほかの版元で「問屋」の文

字を示しているのは、二代鳥居清倍、二代清信、清忠、西村重長、羽川和元のほかに、勝川輝重、田村吉信、長谷川義重らなど、無名に近い絵師も多い。問屋の文字を示す版元が、新興の版元で、抱える絵師が若い絵師や無名に近い絵師が多かったことを示しているであろう。問屋仲間は、上方出身の大手版元ではなく、江戸の地で誕生した新しい版元が、自分たちの利益を守るために組織したものであったからだ。

こうしてみてみると、奥村屋は、鱗形屋や鶴屋など老舗の大手とは関係が薄く、新興の版元との関係が深い。また、芝居町周辺にあって、番付、薄物正本、せりふ本を出版していた井筒屋、和泉屋、相模屋との近い関係が想像される。

芝居関係の出版物を扱ったのは、芝居町周辺に居を構えた版元であった。伊賀屋は芝居町に近い元浜町の版元で、鳥居派役者絵の制作、芝居のせりふ本や薄物正本の出版していた。中嶋屋はやはり芝居町に近い堺町の版元で、中村、市村座の出版物を専門に制作していた特別な版元である。一枚絵も多く、鳥居派絵師との関係が深い。近江屋、和泉屋、小松屋、相模屋、岩井屋は一枚絵制作を早々に切り上げ、せりふ本や薄物正本の出版に移行していく。奥村屋は一中節の薄物正本の出版が一点確認できているが、定期的に出版していた版元ではない。

奥村屋は、新興の版元や芝居関係の出版物を扱う版元と親しい関係を作り、流通機構を組織していった。版元は、出版（生産）、流通、販売の機構を整備し、流通、販売部門の充実によって、「政信ブランド」とでもいうべき一枚絵を奥村屋の主要商品としていった。政信の一枚絵を卸し、彼らからは芝居の番付、せりふ本、薄物正本など、芝居関係の出版物を卸してもらった。版元の出版・販売で重ならないような関係を作り、周辺の版元とうまく付き合っていく、その営業方針が奥村屋の経済を支えていたのではないだろうか。一枚絵がほぼ唯一の商品であった奥村屋の不安定とも思われる商売が、稼業として成立したのも、浮絵、大判の浮世絵、紅摺絵、没骨法など資金のかかる出版に逸早く挑戦できたのも、流通機構の充実にはかならなかっただろう。

#### 四 奥村屋の一枚絵出版

先に見てきたように、奥村屋の出版物は、一枚絵と版本が中心であったが、享保四年から寛保三年までは、一枚絵の制作販売が奥村屋の屋台骨であった。この時期は、まさに紅絵・漆絵の流行期そのものである。奥村屋は紅絵制作とともに確立発展し、その終焉とともに、草双紙中心の経営に移行していった。

ここで、奥村屋の一枚絵出版の特徴をみてみる。奥村屋版浮世絵が確認できた絵師をあげてみると、奥村政信、利信のほかに、二代鳥居清信、二代清倍、清広、清重、清満、清経、谷川房信、鈴木春信、一筆斎文調、勝川春章、北尾政演らが確認できた。

奥村屋開版以前の政信は、伊賀屋、菊屋、小松屋などの美人絵の一枚絵、栗原長右衛

門、須藤権兵衛など書林から浮世草子の挿絵や、風流絵本など版本の挿絵や春画を担当していた。自らの版元奥村屋を開いてからは、版本の挿絵への作画はほとんどみられなくなり、一枚絵中心となる。その一枚絵も、それまではほとんど手を広げていなかった役者絵に大きな比重をかける制作状況になっていく。細判役者絵だけみても、享保八年から十二年までは毎年複数例が確認できるほど、大量に制作している。ほぼ毎興行出版していたのではないかと思われる。政信はそれまでの他版元との関係を絶ち、享保四年（一七一九）から宝暦六年（一七五六）頃、奥村屋の専属絵師として筆をとる。版元印は円印、帯状印、瓢箪印、無版元印と移行する。

利信は、他版元との関係を絶ち、享保十四年頃より奥村屋の専属となる。版元印は帯状印と瓢箪印の時期がある。政信の作画を邪魔せず補うような形で、おもに役者絵とあぶな絵を担当していた。元文ないし寛保期以降、作画が激減し、再び政信の作画が減った頃、わずかではあるが、その名がみられるようになる。

奥村屋の役者絵は、政信、利信共に共通しているところだが、芝居が特定できないようなブロマイド的なものが多い。また、立役二枚目、若衆方、若女方など、美しく人気のある役者ばかりを役者絵に仕立てていたように思われる。美人絵的性格の役者絵ともいえる。つまり、芝居の興行中だけでなく、興行後も販売できるような、また売れ残らず、かつ長く売れるような配慮がされていたと考えられる。

政信の作画が見られなくなる宝暦七年以降、今度は鳥居派絵師が目につくようになる。鳥居清広、清重、清満、清経ら鳥居派第三世代の絵師たちで、一番多いのは清満である。奥村屋は、若い鳥居派三代目当主清満の人氣で、政信亡きあとの一枚絵出版を支えようとしたのであろう。ただ、清満は奥村屋と専属関係にあったわけではなく、西村屋、鱗形屋、丸小こと丸屋小兵衛、山本（丸屋）九左衛門、播磨屋とも親密な関係であった。この後、清満らは一枚絵から遠のき、鳥居派の稼業である絵看板や顔見世番付、あるいは草双紙の作画中心になっていく。

次に、谷川房信、富川房信、鈴木春信の役者絵は見当たらず、春信は、再版の折に奥村屋版となったとの指摘もすでにあり、両者の奥村屋での作画時期は版元印と形態から宝暦末とは推測されるが、はっきりはわからない。

錦絵の時代になり、役者似顔が興隆してくる明和六年（一七六九）頃より、一筆斎文調や勝川春章の絵に、小さな瓢箪印が示されたものがわずかにみられる。ただ、この時期は版元印を示さないものが多く、瓢箪印も色版で入っていたり、墨線だけが入っていたりと、初版からそれが入っていたのか疑問が残る。そして安永九年（一七八〇）頃には、北尾政演の役者絵が認められる。かつてのような盛況さは認められず、一枚絵出版に陰りが深まっていく。

一枚絵出版は、政信亡きあと、先細りの傾向であったが、役者絵は、錦絵時代になってからも、文調、春章、政演らの出版が続いた。ただ、美人絵の方は、役者絵よりも早く低

迷っていた。美人絵を得意としていた石川豊信、鈴木春信、磯田湖龍齋、鳥居清長らの作品が見当たらないことから、奥村屋では、彼らの絵を出版することができなかったのではないかと思われる。また、奥村屋「こんげん」と宣伝した浮絵や柱絵も、紅摺絵および錦絵時代には、西村屋与八の主要商品に変わって行く。奥村屋の専属絵師と呼べるのは、政信一人で、それが奥村屋の浮世絵出版最大の特徴であるが、それ故に、政信の絶筆と共に、しだいに主要商品から脇の存在に移らざるを得なくなったのであった。

## 五 奥村屋の工房制作

さらに、奥村屋の奥村派絵師による一枚絵出版を分析し、奥村屋の初期出版の仕組みを考えてみる。奥村派という言い方は、後世の言い方であるが、便宜上使用する。政信門弟であったとする客観的な資料は乏しいが、奥村の画姓を名乗っている絵師には、政信以外に、利信、源六、信房、政利、政房がいる。政信、源六に関しては、奥村は本姓でもある可能性があるが、ここではそこまで踏み入らない。

政信は、享保四年（一七一九）から宝暦六年（一七五六）までの間、役者絵、美人絵、花鳥絵、また幅広柱絵や浮絵などを手掛けている。紅絵から紅摺絵までの、長い作画期といい、大量の作画量といい、正しく奥村屋の看板絵師といえる。

利信は、奥村屋出版の顕著に示唆する絵師と思われるので、最後にまわし、源六から補足していく。

源六は、後に奥村屋の版元となる人物で、享保三年から十三年頃（流用の図）の、江見屋と和泉屋版の一枚絵がわずかに認められるが、奥村屋版は認められない。信房は、版元未詳の、年中行事に取材した十二枚の組絵の一部が認められるのみである。政利は、井上和雄著『浮世絵師伝』にあげられている絵師であるが、現在作画は確認できない。政房は、延享年間の奥村屋版草双紙（黒本・青本）にその名があり、政信門人を主張する「文角門人文志政房畫」などの署名をしているが、一枚絵は認められない。このように、奥村の画姓を名乗る源六、信房、政利、政房らの奥村屋版一枚絵は、今日確認できていない。

最後に利信である。彼には一枚絵と草双紙ともに、奥村屋版が認められる。一枚絵は、細判紅絵・漆絵がほとんどで、紅摺絵はほんのわずかだけだ。役者絵が多いのと、反対に一般的な美人絵がみられず、かわりに「あぶな絵」がみられる。また、政信が得意とした浮絵、柱絵、石摺絵も見当たらない。これらが、利信の奥村屋版の特徴であろう。

役者絵は、芝居に則した役者絵というよりも、立役二枚目、若衆方、若女方など、人気のある役者を選んで制作していったのではないかと思われる。

あぶな絵は、版元印が瓢箪であることから、享保中期から元文期頃と思われる。奥村政信、鳥居清満、石川豊信らのあぶな絵は、宝暦期頃の紅摺絵であるから、それらと比べても、かなり早い時期の制作となる。あぶな絵は春画と異なるので、享保七年に出された好

色本之類の絶版に触れるものではないが、好色本の禁止によって、反対に商品としては購買者の要求を満たす商品となる。美人絵を得意とした政信が手掛ける方がより販売促進が期待できるが、しかし、当時「好色」の文字にも規制が行われていたので、不祥時が生じた場合、奥村屋の看板絵師政信に傷がつくことを恐れ、利信に描かせることにしたのではないだろうか。

さらに、利信の作画を版元との関係を通して分析してみる。「資料 奥村利信の浮世絵と版元」は、利信浮世絵の画代と版元を整理したものである。利信が手掛けている画題は、数量の多い役者絵や美人絵のほかに、花鳥絵、武者絵、浄瑠璃・物語絵、四季の絵、涅槃絵などもある。版元も、江見屋、和泉屋など広範囲である。ただ、奥村屋と他版元の場合では、作画状況と作画時期が異なっていたように思われる。奥村屋での作画状況は先にも述べたように、役者絵とあぶな絵で、一般的な美人絵は見当たらない。

作画期は、役者絵を中心に考証してみると、和泉屋版は享保四〇七年頃、江見屋版は享保五〇一年頃、相州屋版は享保七〇一年頃、小松屋版は享保九〇十四年頃（十七年の図があるが落款が例外的）、奥村屋版は享保十四年〇宝曆期などと、他版元での作画は、ほぼ奥村屋での作画以前である。そして、奥村屋で筆をとってからは他版元との関係をほぼ絶っている。

奥村の画姓を名乗る絵師たちは数人いるが、源六、信房、政利、政房らは、奥村屋版一枚絵が確認できなかった。利信の場合は、奥村屋版が多く確認できるが、他版元では美人絵を出版していたのに、奥村屋版には認められず、また奥村屋版では政信が得意とした美人絵、浮絵、柱絵などの領域を侵さないように、一方、出版令に関わる可能性があるあぶな絵は利信が手掛けるなど、一門の絵師たちが陰で支えるような形で作画しているように思われる。

これは、奥村屋が工房制作をしていたと考えてよいのではないだろうか。政信の名で制作されていた奥村屋版一枚絵を、利信を中心とした工房制作で支えていた。そう考えると、政信の活発な作画状況と、それに反して利信の見え隠れするような作画状況、門弟絵師たちの作品数の少なさなども納得できる。

しかし、こうした工房制作は奥村派だけの特色ではなく、鳥居派にあっても同様であったろう。徒弟制度が一般的な絵師の世界では、親方のために弟子たちが下働きをするのは当然のことである。ただ、特徴的であるのが、利信の存在であっただろう。鳥居派が清信、清倍という二人のスター絵師を誕生させ、両者にそれぞれ後継者を誕生させているのに対して、奥村派では、利信に、おそらくその力量がありながらも、影の存在に徹させ、二代目も、またライバルも誕生させなかったところである。政信は絵師の系譜としての奥村ではなく、版元と系譜としての奥村を優先させたからであろう。奥村は画姓であるとともに、本姓でもあり、また屋号ともなっていた。政信は、屋号としての奥村を選択したのであろう。

さらに、時期的な問題をもう一度整理し、考え直してみる。利信が、奥村屋の専属となつたのは、享保十四年頃からであった。この前後の奥村屋の動きとして注目されるのは、先に指摘したように、政信から源六へと版元の譲りが行われ、奥村屋の体制が本格的に始動した時期ともとらえられる。

その時期とほぼ同じ時期、もう一つの異変がおこる。それは政信が版元をやめ、絵師としての仕事に専念する享保十三年頃、それまで盛んであった政信の役者絵が減少することである。その代わりに、先にも述べたように、利信の奥村屋での役者絵制作が始まる。

なぜ、この時期に奥村屋の役者絵に異変がおきたのか。その一つの原因は、大馬町三町目にあつた鱗形屋の一枚絵参入ではなかつたのだろうか。鱗形屋の役者絵を資料に使つた一枚絵の上限は、清倍（2）の享保十三年（正月中村座「曾我蓬萊山」に取材した《市川升五郎 きりなみおのへ 市川團十郎》）であつた。ちなみに享保十二年と推定できる清倍（2）の役者絵もあるが、この頃より毎年数図の一枚絵を確認できるようになる。

享保十三年という年は、初代鳥居清信が死亡したと伝えられる前年で、鳥居派絵師は二代清倍を次のスタール絵師として売り込む時期である。二代清倍を積極的に抱えたのが、大手版元鱗形屋であつた。

そもそも鱗形屋は上方の出店として、万治年間より浄瑠璃本を出版し、享保期当時は江戸の老舗の版元となつていた。浄瑠璃本、吉原細見、薄物正本、草双紙など手広く出版・販売していたのである。その鱗形屋が一枚絵出版に参入したのは、意外に遅く、鶴屋との相版の時期を経て、享保十三年頃からであつた。鱗形屋だけではなく、老舗の版元、鶴屋や山本（丸屋）も一枚絵参入は遅く、ほぼ鱗形屋と同じ頃からである。

鱗形屋の一枚絵に下絵を描いた絵師は、二代清倍、二代清信、清満、西村重信、石川豊信らがあり、当時の人気絵師を多く使つていたことになる。言葉を変えると、政信および奥村派絵師以外の名をなした絵師は、ほとんど鱗形屋の仕事を受けていたことになる。

奥村屋と鱗形屋は一枚絵に限つていうと、初期浮世絵界で一、二の出版量を競うほどの大きな版元である。しかし、享保期は鱗形屋の経済力は各段に大きかつた。

万治・寛文期間版の老舗で、すでに大手となつていた版元、鱗形屋、鶴屋、山本が、享保半ばに一枚絵に参入し、二代鳥居清信、清倍ら鳥居派絵師と密接な関係を持ち、精力的に役者絵出版を始めた享保十二、十三年頃、奥村屋は役者絵制作から一步退いていく。政信はこれで役者絵出版から撤退したわけではなく、柱絵や浮絵を創始し、そこで、新しい役者絵の制作をする。柱絵判役者絵は役者が描かれておはいえ、役人替名がなく、上演中も上演後も販売ができる。浮絵もまた舞台面だけを入れ木すれば、何度でも再版することができるといふ。こうした商品は普通の細判役者絵よりも経済性が高い商品となつた。

奥村屋は大手版元の役者絵制作と張り合うことを避け、別の路線に活路を見いだしていった。

## 六 おわりに

奥村屋の開店から閉店までの変遷を、絵師、商品、版元の三方向から考え直してみた。奥村屋は、享保四年から天明六年まで、江戸通塩町で出版活動を続けた。その間、享保十三年頃、政信から源六への版元の代替わりがあった。

政信の一枚絵は、奥村屋の目玉商品で、初期奥村屋の経営を支えるほぼ唯一の商品であった。享保四年から宝暦六年頃まで制作された。版元のなかで、一人の絵師作品をこんなに長く出版していた例がほかにあるのだろうか。おそらくないだろう。

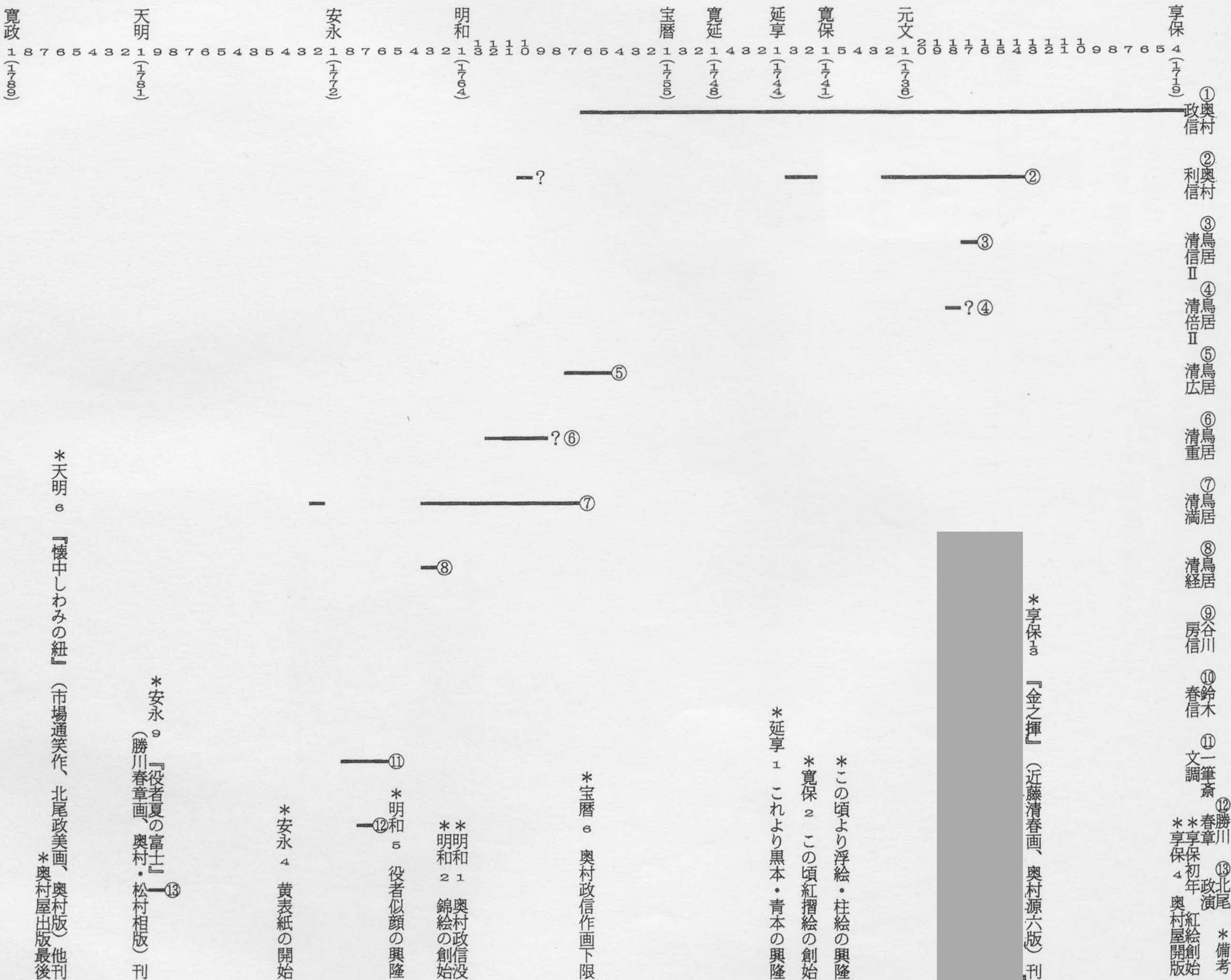
版元にとって最重要課題である絵師の確保ができていた奥村屋は、恵まれた環境の中、工房制作で「政信」浮世絵を制作し、出版販売していた。政信の一枚絵出版に頼った初期経営が滞らなかつたのは、政信の絵の魅力が一番であろうが、ほかに奥村屋が周辺版元との流通機構を整えていたからではないだろうか。奥村屋が扱っていない商品をうまく調達、販売することによって、政信の一枚絵出版も円滑に進めることができたのであろう。







資料 奥村屋の一枚絵と絵師



\*備考



資料 奥村派と奥村屋の商品

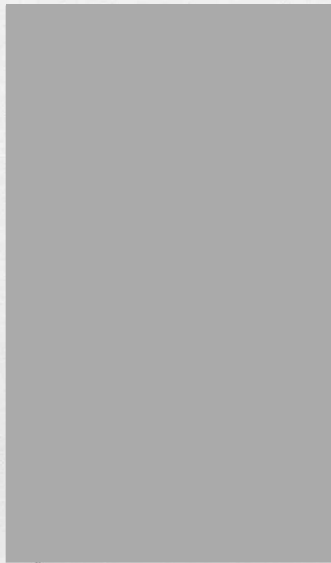
奥村屋の主な出版物	一枚絵	紅絵・漆絵	役者絵 美人絵 (あぶな絵)	政信	奥村派絵師	源六	信房	政利	政房
	浮世摺絵 柱摺絵 石摺絵 紅摺絵 草双紙	草双紙 (黒本青本)・絵本							

\*●印は奥村版が確認できたもの

資料 奥村利信の一枚絵と版元

8	7	6	5	4	3	2	1	画題	版元
渾針	浄武	花鳥	あぶな	美人	美人	美人	美人	美人	和泉屋
摺絵	摺絵	摺絵	摺絵	摺絵	摺絵	摺絵	摺絵	摺絵	江見屋
									近江屋
									井筒屋
									小松屋
									中嶋屋
									伊賀屋
									相州屋
									上総屋
									伊勢屋
									升屋
									丸屋
									奥村屋

\*●印は出版が確認できたもの



図版 享保後期～元文期

第三章 芝居・役者絵篇

## 第三章 芝居・役者絵篇

### 第一節 役者評判記挿絵考

#### 一 はじめに

幕末まで続く役者評判記の型は、元禄十二年（一六九九）三月刊行の『役者口三味線』に始まる。京都の版元八文字屋はそれ以前の評判記の型を一新し、三都を三巻に配し、目錄、役者惣目録、開口、合評形式による役者評、跋といった形式に整える。この時点では、狂言に関する挿絵は挿入されていなかったが、その後、舞台の様子を僅かながら示す挿絵も加えられるようになり、文字と絵による評判記が定型となる。

役者評判記は歌舞伎研究に欠かすことのできない貴重な資料で、今日では明和期まで翻刻された『歌舞伎評判記集成』を目にすることができ、開口部、目錄、役者評を資料として使用した演劇研究も進んでいる。挿絵に関しても、すでに池上文男氏が「『役者色将某大全綱目』の挿絵」（註1）という論文を発表され、その評判記の特異性を述べ、演劇資料として使用する際の注意を促されておられた。最近になり、加藤次直氏（註2）や神楽岡幼子氏（註3）によって、安永期以降の評判記の挿絵についての考察が進められ、絵尽しとの関係も明らかにされつつある。こうした折、元禄から享保期、つまり絵入狂言本が刊行されている期間の挿絵についても総括的にまとめておく必要がある。評判記と狂言本の挿絵に注目しながら、元禄から享保期における両者の挿絵の関係および当時の出版事情の一面を考察してみたい。

#### 二 「舞台絵」としての挿絵の定着

元禄十二年三月刊『役者口三味線』から享保九年三月刊『役者三友会』までの評判記（註4）において、①歌舞伎狂言に関する各座一葉の挿絵があるかどうか、②挿絵に舞台の板目が描いてあるかどうか、③挿絵に雲形などの区切りがあるかどうかというチェックポイントを確認しながら、挿絵の形態を調べてみた。下限を享保九年としたのは、のちに比較の対象とする狂言本の挿絵がこの頃から絵尽し風のものに近くなり、別個に考察すべきものと考えたからだ。

まず、評判記にいつ頃から狂言に関する舞台絵が添えられていったかを確認しておく。ここでいう「舞台絵」とは、舞台の板目が描かれ、十名前後の役者が雲形などの区切りがない一面に異なる時間の場面で、かつ、いくつかの見せ場を含みながら、描かれているものを仮にそう規定する。元禄十二年三月刊『役者口三味線』や同十三年正月屋刊『役者談合衝』には、三都とも狂言を示す挿絵は挿入されていない。同年八文字屋刊『役者万年曆』になると、役者一人ずつの姿絵は収められているものの、舞台絵の体裁にはなっていない。同十四年三月八文字屋刊『役者略請状』や同十五年三月八文字屋刊『役者二挺三味線』の大坂の巻になると、初めて立役や若女方一、二名が描かれた舞台絵が収められるようになる。しかし、人数や構図の面で先に規定した舞台絵とはまだ異なる。

元禄十五年から宝永二年にかけて、今度は舞台の板目がなくて、雲形による区切れのある挿絵が続く。元禄十五年三月刊行と推定されている『江戸櫻』江戸の巻（版元未詳）、同十六年三月正本屋刊『役者御前歌舞妓』三都、宝永元年四月正本屋刊『役者舞扇子』三都、同二年四月八文字屋刊『役者三世相』大坂の巻・江戸の巻、同四年三月八文字屋刊『役者友吟味』江戸の巻である。うち八文字屋の『役者三世相』と『役者友吟味』は、その後の定型とほぼ同時期でありながら、異なる挿絵ということで、八文字屋挿絵の変遷のなかでも注目に値する。

なぜこの時期にこうした挿絵があるのだろうか。現存している評判記では、元禄十五年刊『役者二挺三味線』の後、同十六年、十七年と八文字屋の評判記は確認できないが、同時期には『役者御前歌舞妓』と『役者舞扇子』と正本屋の板目がなく区切りのある挿絵が続く。この「板目なし雲形あり」の挿絵とは、多少の例外はあるとはいっても、一般的には絵入狂言本風といつてよい挿絵であろう。つまり、絵入狂言本のスタイルに影響された挿絵が流行していたことになる。評判記の挿絵に近しい歌舞伎関係の挿絵といえれば絵入狂言本であろうから、それを参考にするのは当然のことではあるが、のちに評判記特有の舞台絵に定着する状況を考えると、当時は狂言本の挿絵自体に、評判記の挿絵として利用するに足る十分な魅力や効果が温存されていたのではないかと思う。「板目なし雲形あり」の挿絵は、京の巻に二例、大坂の巻に三例、江戸の巻に五例と、京都の版元から遠い江戸の巻にその例が多い。情報の入りにくい土地ほど狂言本を利用していったということがあるだろう、それはまた、挿絵は三都共通に作成されていたわけではないことを示している。江戸の場合、本文だけではなく挿絵の下絵も江戸の地で作られた後、京に送られているのだらう。そして、元禄十五年から宝永二年という時期は、たとえ京、大坂とスタイルが異なっても、絵入狂言本風であることを全面に打ち出した時期であったのではないだろうか。それは、絵入狂言本自体の作成、刊行状況にも関わっているように思われる。

江戸版絵入狂言本の丁数の変化を版元別に示してみる（註5）。

・かいふ屋（中村座） 元禄十年代↓ 十四、十五丁・十一年代↓ 九カ、十二丁・

十四年代↓ 九丁半、十一丁

○和泉屋（市村座）

元禄十六年代↓ 十丁

○中嶋屋（中村・市村座）

宝永二年代↓ 十丁・三年〜四年代↓ 九丁半・

五年代↓ 七丁半〜十丁

○正本屋（森田座）

元禄十二年代↓ 十三丁・十三年代↓ 十二〜十三丁・

十四年代↓ 十一〜十一丁半・十六年代↓ 十一丁半・

宝永二年代↓ 十一丁半カ・三代代↓ 十一丁・

五年代↓ 十丁半・七〜八年代↓ 九丁

○繪草子屋（山村座）

元禄十二年代↓ 十二〜十三丁半・

十三年代↓ 十二〜十三丁・十四年代↓ 十二〜十四丁・

十五年代↓ 十丁半〜十一丁半

十六年代↓ 十丁半〜十一丁・宝永一年代↓ 十一〜十二丁・

二年代↓ 十丁半カ・三代代↓ 十一丁カ・

四年代↓ 九〜十丁・六年代↓ 十丁・七年代↓ 九丁

版元の特徴ではなく、どの狂言本も現存最後の刊行に向かって丁数を僅かながら減少させている。現存する江戸の狂言本は宝永八年までだが、たとえその時期に絶版したのでなくとも、宝永中頃からはだいたい丁数が減り始め、評判記が参考にするには頼り無い状態となりつつあった。こうした江戸版狂言本の出版事情が、絵入狂言本風の挿絵離れにつながり、江戸も上方と同様の舞台絵に落ち着いていったと考えられる。逆にいうならば、元禄十五年から宝永二年という時期は、江戸版絵入狂言本が衰退する一歩手前の時期で、評判記の版元にしても、まだ絵入狂言本風の挿絵を収めることが効果的であったといえよう。

ところで、八文字屋の『役者三世相』と『役者友吟味』にしても、三都共通の挿絵があるわけではなく、前者の場合、京では舞台に関する挿絵はなく、大坂は板目なし雲形ありの絵入狂言本風の挿絵とはいえないもの、嵐座の挿絵には一部だけ舞台の板目が描かれているし、後者でも京、大坂では定型の挿絵とはいえないもの、江戸においては中村、市村、森田、山村座の四座とも一画面中の一区切りだけ舞台の板目が描かれている。一部に板目を描く意図は、舞台での演技、特に橋掛りでの演技を強調したものかと思われるが、一方こうした折衷的な挿絵は、舞台絵の変遷の中で、絵入狂言本風の挿絵から評判記型の挿絵に移る過渡期的性格を示している。

こうしてみていくと、今日残っている資料で定型の舞台絵が入るのは、上方では宝永四年三月八文字屋刊『役者友吟味』以降、江戸では翌五年閏正月八文字屋刊『役者稽古三味線』以降といえる。その後は多少の例外はあるものの、先に規定した条件を満たす評判記特有の挿絵に定着している。つまり、評判記特有の挿絵は、絵入狂言本風や過渡期的性格のものを経て、宝永四〜五年頃、板目を描くことによって絵入狂言本の挿絵とは異なる「舞台絵」としての性質に落ち着いていった。

挿絵に舞台の板目を描く第一の目的は、絵空事でない実際の舞台という主張であろう。

それはまた、評者が実際にその舞台を見物してきた、あるいは、筆者が見て書いているという、評判記作成側のささやかな主張のあらわれではないだろうか。絵入狂言本の場合、一般的には舞台の板目は描かれない。しかし、上本では板目は描かれているものがある。上本とは上演中または上演後、つまり並本より遅れて刊行された上下二冊の内容の詳しい本で、見開き七丁分くらいの挿絵が収められている。ものによっては挿絵の上に初演当時の芸評が載せられているものもある。上本の挿絵すべてに板目が描かれているわけではないが、元禄六年（カ）早雲座「面向不背の玉」（八文字屋刊）（註6）、元禄十一年正月早雲座「けいせい浅間嶽」（八文字屋刊）（註7）、元禄十二年二の替布袋座「なごや山三」（註8）（版元未詳）などには板目が描かれている。こうした上本の表現を借りて、実際の舞台を主張する評判記の挿絵が出来上がったのではないかと思う。

### 二 『役者三世相』江戸の巻の挿絵

元禄から享保期というと、絵入狂言本が刊行されている時期にも当たる。上方では享保から元文期頃、江戸では宝永期頃まで刊行されていたと思われるが、宝永二年四月刊『役者三世相』江戸の巻には、狂言本の挿絵と比較できるものが二画ある。宝永二年春森田座「白髪金時出世後妻」（註9）と同年二の替市村座「早咲隅田川」である。

図版1—A評判記挿絵の「白髪金時出世後妻」は、雲形で三齣に区切られ、六番続き狂言の第二番目（右）、四番目（中央）、五番目（左）の内容を表している。それは右から左にそれぞれ狂言本B—1、2、3に対応する。Aの右およびB—1は路上の場面で、藤壺（藤本花桐）が鬼女となり金時（山中平九郎）金平（森田勘弥）に襲いかかるところ、Aの中央およびB—2は金時の館の場面で、金時の癩病を本復させるために幼子を殺し、綱夫婦（村山十平次・松本勘太郎）や広綱女房（岩井辰三郎）が愁嘆しているところ、Aの左およびB—3は墓場の場面で、蘇生した金時が母親の山姥（哥村十次郎）に対面しているところと、おろちの王子（猿若山左衛門）が仇をなそうとしているところである。

図版2—A評判記挿絵の「早咲隅田川」は、四番続き狂言の第二番目（右）、三番目（中央二齣）、四番目（左）の内容を表している。これも右から左に狂言本のB—1、2、3、4に対応する。Aの右およびB—1は庄司の館の場面で、御台の身代わりとして娘染衣を殺した庄司（坂東又九郎）が狂乱の体となり、一方、許嫁の都の丞（勝山又五郎）が嘆いているところ、Aの右から二齣目およびB—2は揚屋の場面で、粟津の女房（生嶋大吉）が若衆姿で現れたところ、Aの右から三齣目およびB—3は山田の家の場面で、金に目が眩んだ山田（富沢半三郎）が梅若を殺し、次に松若（市村竹之丞）が兄の敵山田を討とうとしているところ、Aの左およびB—4は隅田川の場面で、梅若の母班女（津川半太夫）が狂女の姿で隅田川に辿り着き、船頭（坂東又九郎）が大念仏の理由を語るるところである。



評判記では位付けの低い役者が描かれることも、また、二度同じ役者が描かれることも稀であるので、絵入狂言本中の人数より少なくなっている。また、ここでは京都の評判記と江戸の狂言本ということで、絵師は別人と考えられるので筆遣いも違う。しかし二組共全体的に類似していることは認められると思う。評判記の本文にしても、慣れた筆者であれば狂言本から役者評を書くことは可能であり、また、実際参考に行っているだろうと思われるほど照応している。狂言本の「白髪金時出世後妻」は江戸の正本屋、「早咲隅田川」は江戸の中嶋屋が版元で、『役者三世相』の京都の八文字屋と直接関係があるとは思えない。関係はないが、元禄十三年三月刊『役者万年曆』京の巻開口に「されば近來の評判、京大坂の事はくわしくて、堺町木挽町の評判は、多く江戸の狂言本にたよりて、すいりやうをくわへ評せらるゝ」とあり、『役者三世相』の場合は、本文ばかりでなく挿絵も絵入狂言本を流用した例ではないかと推測される。

さらに「早咲隅田川」において、狂言本の役人替名と『役者三世相』の挿絵の役者名を比較してみると、面白いことに気付く。「吉田少将」に扮した役者名が、狂言本役人替名では「吉川多門」、同挿絵では「多門」、評判記役者評本文では「多門庄左衛門」、同挿絵では「よし川たもん」である。もちろん、吉川多門と多門庄左衛門は同一人物であるが、評判記本文において多門庄左衛門と記しながら、その挿絵では吉川多門としたのは、挿絵を作成するのに参考にした絵入狂言本での名前「吉川多門」に引きずられた結果ではないだろうか。こうしたところからも『役者三世相』の挿絵は、狂言本を流用していた可能性が高い。

また、同評判記の江戸の巻に収められている中村座の「中将姫三の車」と山村座の「源氏繁昌しのだ妻」の挿絵も、先の二狂言と同様の図柄であり、絵入狂言本は確認されていないものの、やはりそれを頼りに作成されていたのではないかと思う。

#### 四 「調査」絵入狂言本と評判記の挿絵

『役者三世相』の例は特別の事なのか、それとも江戸に限らず三都で行われていた事なのか、評判記の挿絵とそれに該当する狂言本の挿絵を、以下凡例に示す三つの視点で比較調査し六種に分け、記号を用いてその程度を表に示してみた（\*表節末参照）。それらは便宜上分けたもので、相対的に主観で判断したところもある。尚、評判記は正月あるいは三月の刊行が一般的で、当然それに含まれる挿絵は、顔見世、正月、二の替といったものが中心になっている。

##### 【凡例】

- 一、×印＝似ていない挿絵（①衣裳、②場面、③ポーズのいずれも満たさないもの）
- 二、△印＝やや似ている挿絵（①②③のいずれか一つを満たすもの）
- 三、▲印＝少し似ている挿絵（①②③のうち一つが欠けているもの）

四、○印Ⅱ一部に似ている所がある挿絵（挿絵の一齣に①②③が似ている所があるの）  
五、●印Ⅱ全体的に似ている挿絵（①衣裳、②場面、③ポーズが全体的に似ているの）  
六、◎印Ⅱ透き写しの挿絵（①②③とも透き写しのような挿絵があるもの）

\*二〇五については一組だけ参考として、図版3・4・5・6に示す。Aが役者評判記、Bが絵入狂言本である（\*図版節末参照）。

第一に「似ていない」挿絵についてである。元禄十四年正月「傾城王昭君」・「傾城三鱗形」と『役者略請状』、同十五年二の替「けいせい壬生大念仏」・「けいせい在原寺」と『役者一挺鼓』、宝永五年正月「傾城嵐曾我」・「帰陳十二段」と『役者色将某大全綱目』の六組である。これらの挿絵には衣裳、場面、ポーズのいずれにも類似点が見られず、絵入狂言本と評判記の挿絵における影響関係は認められない。

第二に「やや似ている」挿絵についてである。一例として、元禄十五年二の替大坂岩井座「けいせい夫妻池」を図版3に示す。図版3—Aの評判記の挿絵は三番続き狂言の上の巻と中の巻の内容で、外題の看板を境に、右が上の巻、左が中の巻を表している。Aの『役者二挺三味線』（八文字屋）とBの狂言本（正本屋）を比べると、評判記の中央部の場面とほぼ同一と考えられる箇所が狂言本にもある。この場面は京極みふの丞（松永六郎左衛門）がてかけみつ（西川岡之介）を釣瓶縄で絞め殺しているところであるが、衣裳とポーズは異なっているし、またその他の場面は類似の箇所を見い出せない。同様の分類に入れたものは、元禄十三年正月「景政雷問答」・「傾城浅間獄」と『役者万年曆』、同十四年二の替「けいせい富士見る里」と『役者略請状』、同十五年二の替「日本嫁鏡」と『役者二挺三味線』、宝永七年顔見世「稻荷長者代継丸」と『役者大福帳』、正徳四年顔見世「万代幸福蔵」と『役者懐世帯』、同五年顔見世「万宝千年松」・「千代重菊新盃」と『役者願紐解』、享保四年二の替「けいせい艶夜床」と『役者舞台小袖』、同四年顔見世「大和大路陰陽泉」と『役者三蓋笠』、同六年顔見世「大和歌伝授富蔵」と『役者芸品定』、同七年顔見世「相生大嶋台」と『役者春空酒』である。

第三に「少し似ている」挿絵についてである。一例として、元禄十六年二の替京早雲座の「けいせい三の車」を図版4に示す。図版4—Aの『役者御前歌舞妓』（正本屋）の雲形で三つに区切られている挿絵は、狂言本（八文字屋）の上の巻（右と中央）と中の巻（左）の内容を表す。Aの右とB—1は人数の面でだいぶ異なるが、乳守の廓で、善介（大森辰右衛門）、台右衛門（山村哥左衛門）、草履取元八（小野川宇源次）らが詰めひらきをしているところ、Aの中央とB—2は縫之介（大和屋甚兵衛）と許嫁さつ姫（筒井吉十郎）が国遠して身を隠そうとすると、非業の死をした傾城野風（浅尾十次郎）が現れ恨みをいうところである。両者を比較すると、ポーズは異なるが、衣裳・場面は良く似ている。同様の分類に入れたものは、元禄十三年二の替「けいせいぐぜいの舟」・「けいせい善のつな」と『役者万年曆』、宝永五年二の替「けいせい多賀大麻」と『役者稽古三味線』、正徳三年二の替「傾城柏の大黒天」と『役者座振舞』、享保四年二の替「けいせい

艶夜床」と『役者五重相伝』、同年顔見世「蓬萊山比翼鶴亀」と『役者三蓋笠』、同五年二の替「けいせい八万日」と『役者三名物』、同六年二の替「けいせい遠山松」・「けいせい来満舎」と『役者噂風呂』、同八年二の替「けいせい小塩山」・「けいせい袖振山」と『役者氣有振舞』、同九年二の替「けいせい二上山」と『役者三友会』である。

第四に「一部に似ている所がある」の挿絵についてである。一例として、宝永元年三の替京万太夫座「夕ぎり」を図版5に示す。Aの『役者舞扇子』（正本屋）の雲形で区切られた右と中央は狂言本（八文字屋）の上の巻を、左は中の巻の内容を表している。Aの右およびB-1は、藤屋に伝兵衛（三笠城右衛門）が主家横領を企て現れるが、九左衛門（柴崎林左衛門）の働きで悪事が露見するところ、Aの左およびB-2は井筒屋で伊兵衛（藤川武左衛門）が伊左衛門（坂田藤十郎）や清左衛門（中村四郎五郎）の取り成しをしているところである。Aの右とB-1を比較すると、羽織に黒・白の逆の色使いがあるといふものの、ほぼ衣裳・場面とも同じで、ポーズだけが異なっている。しかし、Aの左とB-2を比較すると、役者の人数は違うものの、衣裳・場面・ポーズ共ほぼ同じである。評判記の一部に衣裳・場面・ポーズ共同じ所があったので、「少し似ている」とは区別し、「一部が類似」とした。同様の分類に入れたものは、宝永四年二の替「けいせい石山寺」と『役者友吟味』、同五年正月「閏正月吉書始」と『役者稽古三味線』、正徳四年顔見世「万代幸福蔵」と『役者返魂香』、同五年顔見世「万宝千年松」・「千代重菊新盃」と『役者我身宝』、同年顔見世「蓬萊山比翼鶴亀」・「大和大路陰陽泉」と『役者惣箭数』である。

第五に「全体的に似ている」挿絵についてである。一例として、宝永四年二の替京早雲座の「石山寺誓の湖」を図版6に示す。Aの『役者友吟味』（八文字屋）は、右から六人目までが狂言本（八文字屋）の上の巻、左の親子三人が中の巻の内容を表している。評判記を右から左へ見ていくと、狂言本のB-1、2、3、4の箇所と対応する。まず、Aの右寄り三人の男がB-1に、次の二人の男がB-2、次の一人の女形がB-3に、最後の左寄りの女形と子供二人がB-4に対応する。挿絵が示す内容は始めが弥太夫（竹嶋幸十郎）が金を持ち帰ろうとするのを権太左衛門（福田園右衛門）が取り押さえるところ、次が久介（坂田藤十郎）が百太郎（大和山甚左衛門）に紙子を譲っているところ、傾城高橋が怨霊となって現れるところ、最後がおとめ（中村千弥）が子供たちを抱え嘆いているところである。同様の分類に入れたものは、同五年二の替京亀屋座「けいせい暁の鐘」と『役者稽古三味線』、同七年二の替京夷屋座「けいせい竹生嶋」と『役者謀火燧』がある。この二組には、衣裳やポーズに多少の違いは認められるものの、やはりよく対応する。つまり、この三組の八文字屋の評判記と絵入狂言本の間では、衣裳・場面・ポーズともよく似ている。

第六に「透き写し」の挿絵で、これは宝永五年正月京早雲座「閏正月吉書始」と『役者色将某大全綱目』のみである。この挿絵については先にも述べたとおり、すでに池上文男

氏の考察があり、この評判記のような狂言本と同種の絵があるのは、版元の柏屋に専属またはそれに類する絵師が得られなかったためではないかと推測されている。

## 五 評判記の挿絵

表の作品を先の六つの視点で調査すると、次のような結果になった。

- 一、似ていない挿絵、六組。
- 二、やや似ている挿絵、十三組。
- 三、少し似ている挿絵、十三組。
- 四、一部に似ている所がある挿絵、八組。
- 五、全体的に似ている挿絵、五組。
- 六、透き写しの挿絵、一組。

つまり、少しでも絵入狂言本の挿絵との類似を見い出せる評判記の挿絵は、四十六組四十組、約八七パーセントである。さらに、似ていない六組のうち二組「傾城嵐曾我」と「帰陳十二段」は、挿絵において類似点がないものの、狂言本の小名題の利用は確認でき、全的に狂言との類似を否定することはできない。狂言本と評判記の挿絵の間には、大方は版元が同一であるか否かに関わりなく、なんらかの類似性がみられる。当時の評判記は大半が絵入狂言本を利用しているといえる。しかし、なんらかの類似性はあるものの、限られた紙面に収めるために、ポーズ、構図は変えてあるものが多い。そうした中で「石山寺誓の湖」の人数は違うものの衣装・ポーズ・場面までまったく同じである。これは八文字屋の評判記と狂言本で、かつ、狂言本が上本であるということが関係しそうである。表の中では、「日本嫁鏡」「けいせい壬生大念仏」「石山寺誓の湖」「けいせい晁の鐘」「けいせい竹生嶋」などが、評判記の挿絵と比較できる上本であるが、評判記と狂言本が同じ八文字屋同士の「石山寺誓の湖」はそっくりの絵、また「けいせい晁の鐘」「けいせい竹生嶋」は、ほぼ全体的にそっくりな絵となっている。そして、評判記で描き分けられた、いくつかの場面は、すべて狂言本の挿絵と照応することができる。

上方でも、八文字屋の評判記と絵入狂言本の間では、上本に限り狂言本の挿絵の衣装、ポーズ、場面を評判記に流用した場合があったようだ。それは上本と評判記の刊行時期が、ほぼ同時期であったことを示していると思う。挿絵の制作もほぼ同時期であったので、一つの下絵を流用したと考えられる。

以上のように、『役者三世相』江戸の巻の「白髪金時出世後妻」と「早咲隅田川」のような例は、上方では八文字屋の上本を流用した八文字屋の評判記以外には見当たらなかった。江戸では上本の存在は確認されておらず、「白髪金時出世後妻」や「早咲隅田川」も八文字屋以外の並本であるので、やはり『役者三世相』の二つの挿絵は特別ということになる。しかし、これだけが例外と断定することはできない。かといって、江戸の評判記す

べてが信用できないという訳ではもちろんない。評判記や絵入狂言本が歌舞伎研究において、第一の資料であることは変りないし、また、挿絵が絵入狂言本を参考にしているからといって、評判記本文も狂言本だけで済ませていたと結論するつもりもない。大抵の場合、評判記作者は実際の舞台を見た上で、座右の書である狂言本も参考にしていたと考えべきであろう。しかし、当時「白髪金時出世後妻」や「早咲隅田川」のような例があることは、頭の隅に置く必要があるのではないだろうか。

## 六 おわりに

評判記の挿絵は狂言本からの流用が中心であったと思うが、その他にも芝居関係のあらゆる挿絵を利用してたと想像し得るので、これからの課題という意味を含めて、絵番付からの流用、絵看板からの流用状況の一例を挙げておく。まず絵番付との関係で、元禄十五年二の替大坂松本座「日本嫁鏡」の絵入狂言本（版元未詳）と絵番付（いとや版）（註10）を比較すると、よく類似している。先にこの作品は絵入狂言本と「やや似ている」としたが、正確には狂言本と絵番付の両方を考慮に入れなければならない。絵番付も評判記より先に刊行されていただろうから、絵番付を参考に評判記の挿絵を作成した場合もあったと考えられる。絵番付と絵入狂言本との類似を確認できたのは、この一作品であったが、たぶんこうした例はほかにもあっただろう。

次に、絵看板からの流用の例である。享保三年正月刊『役者三幅対』江戸の巻、山下かるも評に、

戊の顔みせ森田座の勤。白たへの前と狂言番付に見へたれ共。二番め迄見へず。三番め伏見にて団十殿と出合の所。絵かんばんに見へる。それゆへゑにもあらはし置ました

とあり、挿絵には、まだ出演していない山下かるもの姿が「しろたへニ山下かるも 三番目出ず」の説明と共に描かれている。山下かるもは当時若女方「上上土」で、役者総目録では若女方の八枚目、森田座の若女方としては三枚目に位置している。森田座の挿絵には、かるもより下位の水木菊三郎まで描かれ、全部で四名の若女方が載せられている。こうした例から、評判記の挿絵は実際の舞台を想起させるだけのものではなく、ある程度の位にある役者を並列に並べ、公平に披露するための場であったと考えられる。そして、役者評が狂言一作品についてだけでなく、過去の回想やその他の興行についても触れるように、挿絵も一作品だけではなく一年間の評価のある程度示していることになる。それ故に、出演していない山下かるもを舞台絵に載せる必要があったのだろう。

このように、評判記の挿絵は狂言本の挿絵以外にも絵看板や番付を流用している場合がある。また、享保の末期になっても、絵入狂言本からの流用は常套手段になっている。

以上、絵入狂言本と比較できる元禄から享保期の評判記の挿絵についてまとめてみる。

- 一、評判記特有の「舞台絵」は上方では宝永四年、江戸では五年頃定着したと思われる。
- 二、挿絵に描く舞台の板目は、上本の狂言本の様式を借りて成立し、実際の舞台を反映していることを、評判記作成側が主張していると考えられる。
- 三、評判記の挿絵は、同一空間に異なる時間の場面を、およそ右から左へ時間順に描きわけている。
- 四、評判記の挿絵は独自と思われる挿絵を収めている例は少なく、大てい並本の狂言本の挿絵を利用し、ポーズ、構図を変えるなどして再構成し直したと思われるものが多い。
- 五、評判記の挿絵は狂言本以外のもの、たとえば絵看板、絵番付等からの流用の例も僅かながら見られ、先行する他の芝居関係作品も流用していたと考えられる。
- 六、上方では、八文字屋同士の評判記と上本の狂言本の間で、衣裳・場面・ポーズとよく似た挿絵があり、刊行時期がごく近いと思われる。
- 七、江戸では、宝永二年四月刊『役者三世相』中の「白髪金時出世後妻」と「早咲隅田川」に狂言本からの流用が見られ、この評判記を資料として使用する際注意を要する。

最後に、少し横道にそれるが、同じ狂言を示した挿絵でありながら、版元によって絵入狂言本との類似の程度が異なる場合があるという点について触れておく。評判記の挿絵は、『役者口三味線』以降西川祐信が関わっていたとされ、宝永七年以降の其碩と自笑の確執期にも祐信は八文字屋に付いたらしい。この期の挿絵を見ると、たとえば正徳四年顔見世「万代幸福蔵」では、八文字屋刊『役者懐世帯』と江嶋屋版と思われる『役者返魂香』とでは、江嶋屋版のほうが狂言本との類似点が多くある。松平進氏は『歌舞伎評判記集成』第十巻の月報の「評判記の挿絵と西川祐信」の中で、「こうして八文字屋は、この繪師との緊密な結びつきを内外に明示し、以後確執期を通じて、徹底して祐信で賣りまくったらしい。(略)八文字屋側の評判記所載の廣告に頻出する「西川筆」「畫工西川祐信筆」などの句は、その宣傳價値の増大する様をうかがわせてくれる。これに對して江嶋屋側には、特に賣るべき繪師はいなかったらしい」と述べている。絵入狂言本との類似の程度の違いからも、同様のことがいえるのではないかと思う。つまり、江嶋屋は力のある繪師がいなかったので、安易に狂言本からの流用をせざるを得ない状況であり、反對に八文字屋はこの時とばかりに評判記の挿絵にも力を注ぎ、絵の充実感からも優位をアピールしていたのではないだろうか。それは享保四年以降の八文字屋・江嶋屋相版元の評判記とそれ以外の評判記にも同じことがいえそうである。また、二種の評判記の挿絵を照応することによって、今日残っていない狂言本の刊行を推測することができるのではないかと思う。というのは、二種の挿絵に共通する衣裳の模様・場面・ポーズが少しでもある時、それは舞台を写したから共通点があると考えるよりも、絵入狂言本を媒介にして再構成した結果と考えられるからだ。たとえば、正徳三年顔見世京万太夫座「十楽八百万代」は「歌

舞伎狂言本解題」(『演劇史研究』Ⅲ)や『歌舞伎年表』の掲載により、実際に上演され、かつ刊行されていたであろうことは推測できるが、確認することはできない。しかし、正徳四年二月八文字屋刊『役者色系図』と正徳四年正月江嶋屋刊『役者目利講』の二種の挿絵を比較すると、衣裳の模様に類似がみられ、両者が参考にしていたであろう絵入狂言本の存在が確かに想起される。

こうした書肆のちがいによる挿絵の比較、一枚絵と役者評判記挿絵の比較などについては今後の課題としたい。

〔図版〕

- 図1 1～6のAはすべて『歌舞伎評判記集成』。  
図1 B 天理大学図書館蔵。  
図2 B 『元禄歌舞伎傑集』上巻。  
図3 B 古典文庫第二〇五冊『上方狂言本』三。  
図4 B 『近松歌舞伎狂集』下巻。  
図5 B 東京都立中央図書館、加賀文庫蔵。  
図6 B 古典文庫第三七二冊『上方狂言本』六。

〔註〕

- 註1 池上文男「『役者色将基大全綱目』の挿絵」『芸能』一九六七年八月。  
註2 加藤次直「役者評判記の挿し絵を「読む」―その論理と意味―」『学習院大学国語国文学会誌』三六号、一九九三年三月。  
註3 神楽岡幼子「役者評判記の挿絵―安永期の場合―」『歌舞伎 研究と批評』五号、一九九〇年六月。  
註4 『歌舞伎評判記集成』第二巻く第八巻、および別巻、一九七三年く一九七七年（岩波書店）。  
註5 たとえば「元禄十年代」とは元禄十年正月から顔見せ狂言で、その期間に刊行された狂言本の最少から最多の丁数を示した。丁数は小名題・役人替名を含む墨付き丁数であるが、欠丁等で正確な数が掴めない時は、その年代前後の刊行様式に従って推測し、「カ」の文字を付して記した。  
註6 高野辰之・黒木勘蔵校訂『元禄歌舞伎傑作集』下、一九二五年（大正十四）早稲田大学部。  
註7 註6に同じ。  
註8 早稲田大学図書館蔵。  
註9 狂言名の表記は評判記では「白髪金時出世後妻」、絵入狂言本では「しらが金時出世後妻」であったが、論文中では「白髪」の方に統一して使用する。なお、狂言本は墨付き十一丁半で、うち見開き五丁分の挿絵が入っているが、二丁表の本文と裏の挿絵は四丁表と裏を後の人が書き写したものであるので、内容の上では一丁分が欠けていることになる。  
註10 『元禄歌舞伎小唄番附集』（稀書複製会刊行稀書第二編）。





図版 1 白髮金時出世後妻

A



B-1



B-2



B-3



図版 3 けいせい夫妻池

A



B



図版 2 早咲隅田川

A



B-1



B-3



B-2

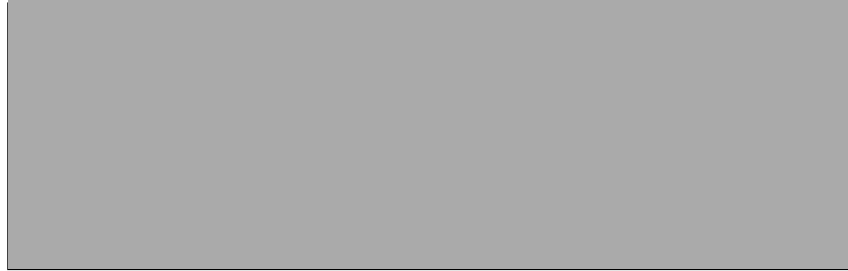


B-4



図版 4 けいせい三の車

A



A

B-2

B-1



図版 5 タざり

A



A

B-2

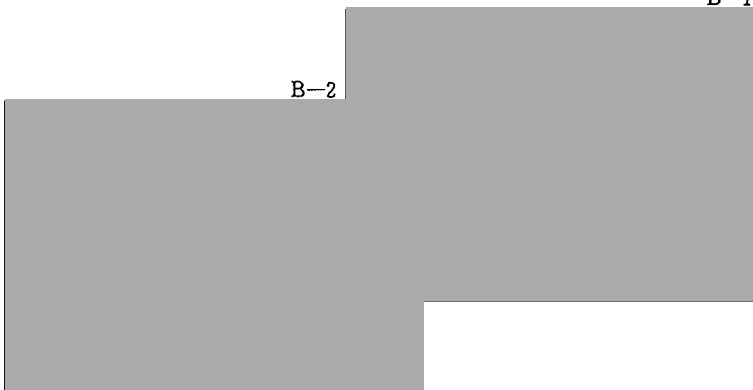
B-1



図版 6 石山寺誓の湖

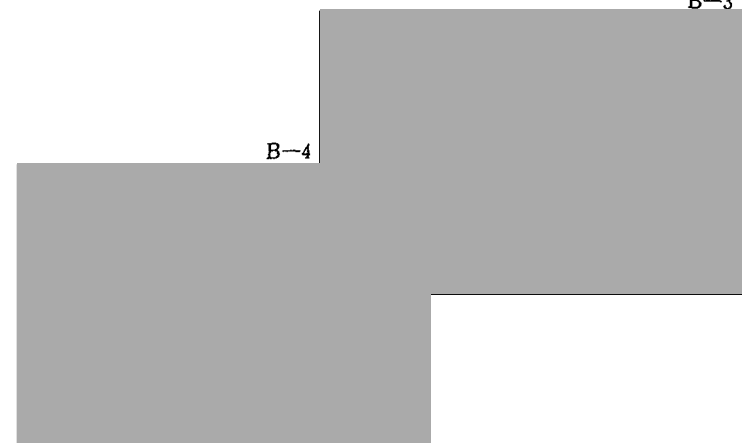


A



B-1

B-2



B-3

B-4

## 第二節 江戸歌舞伎の絵看板

### 一 はじめに

歌舞伎の絵看板についての最新の研究は、『歌舞伎 研究と批評』一四号に掲載された赤間亮氏の「江戸歌舞伎の絵看板と鳥居派の活動」（註1）である。氏が論文の補記で「絵看板について武藤氏とは、極めて遺憾ながら、重複する部分が多い（略）武藤氏には別途発表の用意がある」と記しているのは、私の日本浮世絵協会での発表「初期鳥居派の画業と絵看板」（註2）のことである。話合いの結果、氏が先に原稿化することになったが、論文を拝読すると、歴史的な考察の部分は重なるところが多く、その上、目の行き届いた考察であった。

そこで、本稿では当初の論旨を変え、正徳期（一七一―一七一五）前後を再検討することによって、江戸歌舞伎における絵看板の飾られる位置とその意味について考えてみたい。

### 二 初期鳥居派の画業と絵看板

江戸の絵看板は代々の鳥居派の絵師によって描かれてきた。幕末の資料である三升屋二三治の『賀久屋寿々免』（弘化二年成立）の「鳥居代々」の項にも、「大昔ヨリ江戸三芝居看板の絵師ハ此家に限て、今に代風を残す。画風江戸の花といふ。」（註3）とある。

では、いつから鳥居派は江戸の絵看板を手掛けていたのだろうか。鳥居家に伝わる言い伝えでは、「元禄三年（一六九〇）に葺屋町市村座の看板を描いた」（註4）とある。これは、七代鳥居清忠の囀をうけた兼子伴雨の『劇雅集』開祖清元項（大正九年発行）の記述で、初代鳥居清信の父清元が元禄三年市村座の看板を描いたと記している。しかし、これは後世のもので、今のところ、この事実を証明する同時代資料は見つかっていない。

ただ、資料に出てこないからといって、絵看板を描いていなかったとはいえない。鳥居派のほかの画業を中心に、いつごろから絵看板を多く手掛けるようになったのか推察してみる。ごく初期の鳥居派は、浮世絵版画と絵本の挿絵にその存在を確認できる。

初代清信は絵本の挿絵を貞享頃から担当し、元禄十年頃から一枚摺役者絵も手掛けている。十三年三月には、彼の代表作である絵本『四方屏風』を版行する。調べてみると、四十三図に描かれた役者は、元禄八年十一月以降江戸で活躍した者である（註5）。このことから、この時期清信と江戸歌舞伎の新たな関係がはじまったと、間接的ながら判断でき

る。ついで、絵入狂言本の挿絵も、一嚴密には無款で清信作品とはいえないのだが一元禄十年から宝永八年（一正徳一年）まで大方担当したと思われる。

一方、清倍は清信よりも遅れて活躍を始めたと思われる。確かに、元禄十年五月中村座「兵根元曾我」に取材した役者絵「竹抜き五郎」がある。だが、同じ「鳥居氏清倍図」の落款と「伊賀屋」の印をもつほかの役者絵をグループでみた場合、清倍落款を用いての制作は宝永以降と判断できる。彼は享保初年には作画をやめているので、「清倍」落款を用いての制作は、正徳年間を中心とする十年弱ということになるだろう（註6）。

ところで、この頃には鳥居派が絵看板を描いていたと判断できる記述がある。宝永六年正月刊『風流鏡か池』である。

鳥井は恋しき人をも幾度かかんばんニ書そめてしゆかうもあれはこれにやせんかれにやせんたかひに相続落つかぬ（註7）

宝永五年（一七〇八）に死亡した元禄歌舞伎の名優中村七三郎を忍んでの浮世草子の一文で、「鳥井」とは初代清信、「恋しき人」とは七三郎をさす。七三郎に恋していた女が彼の面影を清信に描かせるか、奥村政信に描かせるか、思案してしているところで、鳥居は以前に何度か七三郎を絵看板に描いたと言っている。言葉尻をそのままとると、「幾度か」であつて、「幾度も」ではない。七三郎は元禄期山村座、宝永期中村座に在籍する。立役者なので絵看板に描かれることが多かったはずだ。それなのに、幾度かと記したのは、七三郎の出演する座が鳥居以外の絵師を採用していたか、あるいは絵看板が飾られたり飾られなかったりという時期であつたということであろう。

正徳五年（一七一五）以降になると、清信と清倍が同じ芝居を別の構図で描いた作品も見いだせる。一つの好例は、中村座の正月狂言「坂東一寿曾我」の「七草の段」に取材した役者絵で、清信は肉筆画「図1」、清倍は版画「図2」で、それぞれ構図を変えて描いている。ほかに、正徳五年中村座「鳴神上人」、十一月市村座「万歳女鉢木」、享保元年二月中村座「式例和曾我」などにも二人の競作がみられる。彼らが鳥居派の絵師として持ち味を發揮し、幅のある活躍している様子がうかがわれる。

また、正徳五年正月には清倍が江戸三座の辻番付を描いている。三座とも同じ企画で、中村座「図3」の辻番付にみられるように、各場の見せ場を四コマに描いている。中村座の右上の一コマは先の「図1、2」と同じ「七草の段」の様子である。三座の辻番付が定期的なものか、特別なものか客観的な判断は下せないが、同様の辻番付がほかに見当たらないことから、正徳五年に何かの事情があつて、特別に作られたものではないだろうか。

正徳五年は、劇界との関係で鳥居派が活発な活動をみせる注目すべき時である。その背景には、清倍が一人前の絵師として力を發揮し、清信との提携がうまくいったということも考えられるし、元禄十年から宝永八年まで刊行されていた絵入狂言本が消滅し、狂言本の挿絵の仕事がなくなつたため、ほかの仕事に専念できたとも考えられる。

浅野秀剛氏は「評判記にみる初期鳥居派の様相」の中で、鳥居派が江戸三座の絵看板、

顔見世番付を独占するようになるのは従来の説よりかなり遅く、元文頃（一七三六）四一）ではないかと述べている（註8）。文化十四年三月に書かれた式亭三馬の識語のなかに、「享保末の頃迄、中村座絵看板は近藤清春に限れるよし聞り」と、あるからだそう

だ。確かに、完全に独占するのは元文期かもしれない。しかし「ほぼ」という柔らかい限定をつけるなら、その時期はもう少し早まるだろう。たとえば、元禄年間の地誌類では一度として浮世絵師の中に名を連ねることができなかった鳥居派が、享保十二年刊『役者評判一の富』では、

○江戸ゑのめいぶつ・御そんじのとりい（註9）

と、「江戸絵」の名物として評価されている。ほかに、享保六年刊の『役者若咲酒』

に、  
當顔みせ太平記にかつ田次郎の役め、鳥居清信と云絵師になつての出端、かほみせ口上しやんとして、長々しからぬは御功者だけと申しながら、ちとすげなく存る（註10）

と、享保五年十一月中村座「陸奥太平記」で、清信役の富沢半三郎が顔みせで口上を述べている。中村座の絵看板や番付を描くにあたって挨拶をする設定ではなかったか。断定はできないが、いずれにしても、この時期清信は中村座と特別な関係があったようだ。

鳥居派の江戸歌舞伎への直接的関係は元禄九年前後から役者絵制作を通じてはじまり、独占的ではないが、しだいに絵看板も担当するようになった。宝永頃から清信を中心とする一種の工房制作が営まれ、大量の商品の需要にも対応することが可能になり、正徳五年には、辻番付の制作にみられるように、三座との提携がもたれるまでになっていた。この時期ならば、客観的な資料は見い出せないが、三座の絵看板をほぼ独占的に担当することが可能であったはずだ。その人材と信用が築かれていたのが、正徳年間であろう。

### 三 絵看板の名称と形態

役者評判記に絵看板の文字が初めてみられるのは、享保三年刊『役者三幅対』である。同時期（享保二〜三年）「かんばんの絵」「大かんばん」などの言い方も併用されている。

・当顔みせ奥州金に、あべの貞任（略）三番目のお役は黒塚の所かんばんの絵に儘に見ゆれ共いまだいたされず（註11）

・当戊の顔見せ、金花山鎧開に、鳥の海弥三郎と成（略）爰に一つわすれた事あり、国性爺の時、ごさんけいと和藤内、水の内にてくさずり引仕ておめにかけませふと口上にもものべ、大かんばんにもあらはし、終にせず其所を致ておめにかけふ

（註12）



・戌の顔みせ森田座の勤、白たへの前と狂言番付に見へたれ共、二番め迄見へず、三番め伏見にて団十殿と出合の所、絵かんばんに見へる（註13）

記述は上演中のアクシデントに関連して記されたもので、絵看板の始まりを示すものではない。

浅野氏は前掲論文のなかで、絵看板は正徳期には少なくともあつたと指摘する。享保五年二月刊『役者三名物』開口に「中村伝九郎が絵看板に残る奴丹前」の記事があり、「初代中村伝九郎の歿するのは正徳三年十月二十五日であるから、それ以前に絵看板が作られていたことはほぼ確実となる」（註14）と、述べている。

しかし、はつきりと形態が確認できるのは享保十六年（一七三一）以降である。一つは十五年十一月中村座「入船蛭小嶋」の景観を描きこむ川又常行筆の六曲一双の屏風（部分）（竹内竜次氏所蔵）「図4」。櫓の下に絵巻風の絵看板、左に大名題看板と絵入の小名題看板がある。もう一つは、十六年正月中村座「福引名護屋」を描く奥村政信筆の六曲一双の屏風（部分）（出光美術館蔵）「図5」。櫓の右に二枚の絵看板、左に絵入の名題看板がある。中村座の顔見せと正月興行の両方に絵看板が描かれているのは、常に飾られる時期に入っていることを示していると思われる。

両者には体裁の異なる絵看板や絵入の名題看板が描かれている。赤間氏は前掲論文のなかで「絵看板を大名題看板の上部の絵とするか、独立した横型の絵とするかは、ここでは問題にしない」としていた。しかし、一般的には独立した横型の絵が絵看板である。絵看板の成立当時、人々がどれだけ両者を区別していたかはともかくとして、看板の変遷をみる上では、この区別は問題にする必要がある。仮に大名題看板（時には小名題看板）の上部の絵を「A型絵看板」、独立した長方形の絵を「B型絵看板」と規定し、これ以後使用する。

赤間氏は、絵画資料でも宝永五年頃まで溯れると指摘した。宝永六年正月刊『風流鏡か池』の挿絵に、宝永五年正月中村座「傾城嵐曾我」を示すA型絵看板があるからだ。氏は『風流鏡か池』のA型と絵入狂言本「傾城嵐曾我」の絵題簽が一致することを指摘した。そして、絵題簽の存在が確認できる時期まで溯り、「画証や文献資料では宝永五・六年ころまでしか溯れないものの、すくなくとも元禄十年にはやはり絵看板の存在を認めるのが妥当であると思うのである」と。さらに、絵看板が中村座よりも市村座が先であるという『金之揮』の記述により、「少なくとも元禄九年、さらに八年あたりまで溯らせることを許されるのではなからうか」と推測された。

私自身も絵題簽は絵看板を写していると、基本的には考えている。ただ、いつも写していたかは疑問である。それは江戸版絵入狂言本の刊行期である元禄十年から宝永八年に絵看板が常に飾られていたとは考えにくいからだ。

すでにみてきた通り、江戸の絵看板はA型でさえ宝永期まで確認できない。さらに、名称は役者評判記において享保三年まででてこない。この隔たりはどう考えたらよいのだから

うか。

上方の場合、元禄十一年の「金子一高の日記」に「カンバンの絵」や「大外代ノ絵」（註15）という表現がみられる。しかし、上方の評判記で「看板の絵」や「絵看板」が確認できるのは、享保十三年三月刊『役者色紙子』の「花見女中と絵看板は見物」以降である。日記は役者金子吉左衛門のもので、座付作者近松門左衛門とのやり取りを記す特別なものであるといつても、三十年もの隔たりがあるのは腑に落ちない。

ここで考えられるのは、評判記の書き手が「看板の絵」や「大外代の絵」を絵看板と認識していなかったのではないかということだ。試みに、評判記に記された看板の文字を宝暦期まで拾ってみた。一、櫓下に飾る看板（時に、名代看板、櫓看板、一枚看板、四枚看板、八枚看板、九枚看板）、二、その他の役者の看板（時に、立役看板、横看板）、三、名題や小名題の看板、四、役者の情報を示す看板（時に、庵看板、辻看板）、五、役者の紋などを示す看板（時に橋看板）、六、絵であらわす看板（絵看板）などがあつた。これらは「看板」の二字で表現されることもあつた。予想通り、評判記では絵看板をはじめいろいろな看板を「看板」とだけ記すことが多かつた。

宝暦十二年（一七六二）刊『歌舞伎事始』の「外題看板」には、

昔ハ看板老枚板なり。今京ハ縁を拵へ、大形にする事近年の事也。むかしハ勿論絵かく事なし。表さびしけれバ、一枚紙に絵がき上にはりし也。是今の榊山小四郎初たり。それよりしていつとなく看板に絵がく事になれり（註16）

とある。初めは文字だけの外題看板であつたが、のちに絵を貼るようになり、いつしか直接看板に描くようになったと記す。

上方の記事であるが、江戸においても、看板の従属物の絵から始まつたA型絵看板であつたからこそ、長い間独立した名称が使用されなかつた。ところが、ある時期が到来すると、B型の独立した大きな絵看板があらわれ、「絵看板」という名称も一般的に使用される。評判記の初出の頃、「大かんばん」という言い方がみられたのは、大名題看板上部の小型の絵から独立した大型の絵になつたからであろう。

以上のように、絵看板という名称が実態よりも遅れて一般的になつたのは、大名題の上のA型絵看板を「看板」あるいは「看板の絵」「大外題の絵」と認識し、その後あらわれたB型絵看板を「絵看板」と認識することが多かつたからと考える。

#### 四 看板の配列と絵看板の位置

歌舞伎の芝居小屋の風景には看板がつきもので、江戸初期の絵画資料をみても、劇場正面には何枚かの看板が掲げられている。のちに看板の種類は増えていくが、実はある秩序をもって配列されている。看板の変遷をおいながら、大きな変化をおさえてみる。

まず、絵看板が存在しない時期。仮に第一期と名付ける。櫓を中心に左右対称に看板が

並べられる。櫓の下には三枚看板、その両脇には役者付を載せる横看板、前の方には外題看板が立てかけられている。

次に、B型絵看板が十二枚掲げられる時期。第二期とする。櫓を中心にして、右にB型絵看板、左に大小名題看板、役者付の横看板。省略するものもあるが、絵看板が櫓の下あるいは右に飾られる。享保十五、六年の芝居を描く「図4、5」などである。

さらに、数種の絵看板が並べて掲げられる第三期。何種類かのB型絵看板があるが、並ぶ順番は第二期と同じである。たとえば、延享二年（一七四五）伝奥村政信画「堺街葺屋街芝居小屋の賑わい」（部分）「図6」。中村座、市村座の正面には、櫓の右側に四枚のB型絵看板、左側に大小名題とA型絵看板がある。

同時期（寛保二年から宝暦五年）、この華やかな絵看板の様子は評判記の目録にも記される。

・上野の初桜 色も一入深い 大看板の絵尽（註17）

・大看板の絵組は 立者衆の出あいを 書ならべて 大飾の掛鯛（註18）

・上野の初花盛 色よい一枚を切り落しの賑ひ吉原通の三枚肩 甲乙のない櫓したの

絵看板 浅草寺の願絵馬 芝居繁昌を祈りぐはん文（註19）

・やぐら下のかんばんは 末社の掛絵 ちようちよと見て通る芝居宮廻り（註20）

宝暦五年刊『役者伊勢参』江戸の巻挿絵には、初めて絵看板が示されている。B型絵看板である。いかに絵看板が注目されていたかがうかがわれる。「江戸の花」としての絵看板が完成された時期で、鳥居家はすでに三代清満の時代になる。

仮に三期に分けたが、本稿で重要なのは一期から二期への移行である。外題看板が立て看板から掛け看板へと変化する。さらに、看板の並びが櫓を中心に左右対称型から一直線型（右から絵看板、大名題看板、小名題看板、役者付）へと変化する。

後者はあるものと一致する。絵入狂言本の体裁―絵題簽、大名題、小名題、役人替名―である。すでに指摘のあることだが、これは絵入狂言本をはじめとする江戸の演劇書が、看板写しの方法を取り入れているからである（註21）。古くは元禄八年から九年の番付にもみられる。これらは、上方の絵入狂言本にはみられない、江戸の特徴である。

江戸歌舞伎の演劇書は古くから劇場正面を再現していた。絵題簽の絵も絵看板の絵を写していると考えられる。ただここで気になるのは、絵題簽の形態が統一されていないことである。江戸版絵入狂言本は、今日絵題簽が剥がれているものもあるが、本来はすべてにあったと思われる。

元禄十年二月刊（上演は正月）『参会名護屋』の場合は、左の題簽の上に鍾馗が描かれている。十六年七月刊『小栗鹿目石』や『小栗十二段』の場合は、中央ではあるが幅広の題簽の上に絵題簽がある。そのほかは十年五月刊『兵根元曾我』のように、右側に分離して方形の絵題簽となる「図7」。

先に絵看板をA型、B型に分けたが、絵題簽も同様の考え方で、A型絵題簽、B型絵題

簽とわけてみる。『参会名護屋』『小栗鹿目石』『小栗十二段』はA型、『兵根元曾我』をはじめとするそれ以外はB型である。これらは実際の看板の変化か、それとも絵入狂言本上の変化なのだろうか。

元禄十年代にはB型絵看板の実態も文字も確認できないのに、絵入狂言本ではB型絵題簽が多くあること、宝永五年刊『傾城嵐曾我』ではA型絵看板なのに、絵入狂言本ではB型絵題簽であることなどを考え合わせると、絵題簽は絵看板の図柄は写していても、A型、B型の形態までは反映しているとはいえない。

絵題簽の変化には別の原因がありそうだ。絵題簽に対する興味の高まり、つまり役者絵に対する興味である。

元禄十年に出版された『参会名護屋』には、「右此本は座中惣子供立役拍子方不殘淨瑠璃説経せりふことば所作直之正本を寫し一字一点無相違令版行者也」（註22）とある。新しい企画のもとに制作された狂言本で、合計六丁の挿絵が挿入されている。市川団十郎扮する鍾馗大臣は最後の一丁に描かれ、その鍾馗の姿は絵題簽にもなっている。

『近世奇跡考』（山東京伝著、文化元年序）のなかに、  
○「江戸眞砂」に云、「寛延中写本なり」

元禄中、勘三郎にて、団十郎荒園の役、切り狂言に、鍾馗大臣に成て、大当りせし  
が、その姿をゑがき、鍾馗大臣団十郎とよびて、ちまたを売ありく。（略）それより  
やゝ外の役者絵はやりいでぬ云々（註23）。

団十郎の鍾馗の当りが役者絵の流行を作り、絵に対する興味の高まりから、絵入狂言本の版元も絵題簽を大きくしていったのではないだろうか。

初期の『参会名護屋』と『兵根元曾我』の絵題簽をよくみると、四隅に額などを留める金具が描かれている。絵題簽には特別必要でない金具を描いたのは、この絵題簽が額縁を写していることを示しているであろう。

そして、ここには絵馬の連想も加わっていたのではないだろうか。武蔵で絵馬を専門とする絵師について、元禄十年の『国花万葉記』には「大和絵師 菱川吉兵衛、吉左衛門、作之丞」の次に、「絵馬屋 大坂屋 浅草かや丁一丁メ 太田屋 右同所」（註24）とある。鳥居派においても、一族に絵馬屋があったと過去帳にあるそうだし（註25）、実際鳥居清信も多くの絵馬を手掛けている。今日確認できるものには、正徳頃と推定される「大江山図」（福島田村神社）や、宝暦四年の海老蔵の「矢の根」（西大寺）などのほか、実物は確認できないが、『式亭雜記』の「本堂の左の方なる稻荷の社、地主神のよし、正面より右の方に、中村吉兵衛が奉納したりし丹前狂言の額あり、絵師は元祖鳥居清信の筆」（註26）という文と挿絵があることから、正徳六年にも描いていたことがわかる。

また、宝永六年刊『風流鏡か池』には次のようにある。

鳥井清高は老筆のめつらかにも風流なりし秘伝の事。その門弟二庄兵衛（略）近代芝居のすかたゑは。とこの絵馬の関にもあるか中にもあるやしるに。中村源太郎がむら

さきや小源になりしおもかけにて。恋させ給ふ七様ニうらみの数をふくみける。そのおもさしを書たりし（註27）

清信が宝永一年から四年頃、中村七三郎と中村源太郎の役者絵馬を描いていたことを記している。

以上のように、宝永期以降清信は多くの役者絵馬を手掛けている。

さらに、鳥居派ではないが、元禄期に役者絵馬が盛行していた様子がうかがえる記述もある。元禄十五年頃刊『江戸櫻』に次のようにある。

はいでんにのぼれば、誠に社人の申ごとく、むかし役者繪馬より、當年の顔見せ春狂言二のかはりのあらましまでをかきてかけ奉るを見れば、江戸の舞臺にて見しに、

少しにちかはず、申せばおそれ多けれども、此御神と我も同腹中じやと、其夜はよもすがら、繪馬と引あはせてひやうばんし（註28）

浅野氏は前掲論文中で、「絵看板の出現に芝居絵馬が果たした役割を考えることもできるであろう」（註29）と、興味深い意見を述べている。

役者絵馬は役者絵や絵看板を流用して作られた場合が多かった。しかしそれとは逆の発想で、武者絵などの絵馬をヒントに絵看板が成立したと考えるのは無理であろうか。絵馬の画題には草摺引、竹抜き五郎（註30）などの武者絵が多く、絵題簽の凶柄とも共通するものも多い。掲げる場所の違いはあるが、役者絵馬と絵看板はほぼ同じ形態を示し、さらに、機能も共通するものがあつたのではないだろうか。絵馬が人間から神へのメッセージとして奉納されたように、絵看板は座元から神に捧げられた芝居繁盛の祈願もあつたのではないだろうか。

## 五 おわりに

絵看板は江戸の歌舞伎だけでなく、上方歌舞伎でも、また浄瑠璃や見せ物小屋でも飾られていた。ところが、享保期以降確認できる絵画資料では、江戸の絵看板は向かって右の方に位置する。これはどういうことであろうか。右とは上手で、上座を意味する。江戸の歌舞伎は絵看板に呪術的な意味を認め、それ故に上座に掲げようとしたのではあるまいか。

もしも呪術的な意味を絵看板に認めることが許されるのならば、それを必要としたのは、正徳四年春におきた江島生島事件直後であろう。奥女中江島は遠島、彼女の相手をした生島新五郎やそのほかの関係者も処罰。それだけではなく、江戸四座の一つ山村座が廃絶となった。さらに、劇場や役者に対する取締が厳しくなり、劇場は三階まであつたものを一階にする、棧敷は見通しよくする、役者の衣装は質素にするなど、建物や役者の贅沢まで事細かに干渉した。華やかな元禄歌舞伎の終焉である。

芝居に華やかな光が消えそうになった時、絵看板を劇場の表に飾り、華やかさを演出す

るとともに、芝居の安泰と繁盛を祈願したのではなかったか。

正徳五年正月に版行された中村座の辻番付「図3」をもう一度よくみてみる。四コマの絵の隅にはやはり金具のようなものが描かれている。これも額縁の絵を写したことを示しているのだろう。同様の辻番付は市村座、森田座にもある。これらは正徳五年正月に、三座とも四枚のA型絵看板を飾ったことを示しているのではないだろうか。そして今までの調査によると、その時にはB型絵看板も飾られる。

正徳五年正月は、A型とB型の絵看板が三座とも飾られた時であったと思う。それ故絵看板を写したような辻番付が制作され、さらに享保初年より役者評判記に「絵看板」の文字も記されるようになる。

独立した絵看板は、正徳五年春以降、飾られるようになったものと考えられる。そして絵看板制作を家業とする鳥居派の活動も、さらに多忙を極めるようになる。

〔図版〕

- 図1 『浮世絵聚花 第一六巻 フリーア美術館』図一五。  
 図2 ボストン美術館蔵。ボストン美術館マニー・ヒックマン氏の御好意による。  
 図3 『歌舞伎図説』（『守随憲治著作集 別巻』笠間書院）図三八。写真の左に「元禄六酉年」とあるが後の書き入れで誤り。市村座の辻番付は江戸東京博物館蔵、森田座の辻番付はMOA美術館蔵。  
 図4 『歌舞伎開花』（諏訪春雄、角川書店）図六四。  
 図5 『歌舞伎開花』（諏訪春雄、角川書店）図六五。  
 図6 『浮世絵聚花 第一巻 ボストン美術館I』図一二一。  
 図7 東京芸術大学図書館蔵。

〔註〕

- 註1 赤間亮「江戸歌舞伎の絵看板と鳥居派の活動―附り絵看板と草双紙の絵題簽について―」『歌舞伎 研究と批評』一四号、一九九四年十二月。  
 註2 日本浮世絵協会第十二回研究会発表、一九九四年四月二十二日。  
 註3 『日本庶民文化史料集成 第六巻』所収、一九七三年、三一書房。  
 註4 《浮世絵文献・翻刻》「『劇画集』より鳥居家代々の伝記」『季刊浮世絵』六四、一九七六年一月。  
 註5 拙稿「『風流絵本 四方屏風』考―初期鳥居派の役者絵について―」『浮世絵芸術』一一二号、一九九四年七月。  
 註6 拙稿「初世鳥居清倍考―役者絵を通しての一考察―」『浮世絵芸術』一〇二号、一九九二年十一月。  
 註7 『風流鏡か池』（宝永六年正月刊）梅吟作、京都大学図書館蔵。  
 註8 『鳥居派三百年と九代目清光展』図録、一九九〇年。  
 註9 評判記の引用は『歌舞伎評判記集成』岩波書店。  
 註10 『役者若咲酒』（享保六年正月刊）。  
 註11 『役者色茶湯』（享保二年正月刊）。  
 註12 『野傾髪透油』（享保二年四月刊）。  
 註13 『役者三幅対』（享保三年正月刊）。  
 註14 註8に同じ。  
 註15 『歌舞伎の狂言―言語表現の追究―』所収、一九九二年、八木書店。「（六月六日）日中前二起 信盛来り カンバンノ絵ノ談合 直ニアツラエニ行カル」と、「（七月五日）早天ニ信盛来り 盆狂言大外代ノ絵ノ下書ヲ持参シテ見セル」

- 註 16 註 3 に同じ。
- 註 17 『役者披顔桜』(寛保二年三月刊)。
- 註 18 『役者和歌水』(寛保三年正月刊)。
- 註 19 『役者紋二色』(延享二年三月刊)。
- 註 20 『役者伊勢参』(宝暦五年三月刊)。
- 註 21 和田修「元禄八、九年土森田座役割番付考証ノート(付、影印)『演劇研究』一六号、一九九二年。
- 註 22 『元禄歌舞伎傑作集 上』所収、一九二五年、早稲田大学出版部。
- 註 23 「近世奇跡考」(文化一年序)、『日本随筆大成第二期第三回』所収。「江戸眞砂」原本未詳。なお『日本古書通信』(一九八八年十二月)にこの記述は「竹爪子という著者未詳の随筆にかくあり」とある。
- 註 24 『国花万葉記』元禄十年版、加賀文庫蔵。
- 註 25 『浮世絵大系 一 師宣』(集英社) 榎崎宗重の解説に「その一族の絵馬屋(延享五年六月十一日没絵馬や庄兵衛)があつたことが、鳥居家の過去帳に記されている」とある。
- 註 26 『式亭雜記』(式亭三馬、文化七、八年)、『続燕石十種』卷一 所収。
- 註 27 註 7 に同じ。
- 註 28 『江戸櫻』(元禄一五年三月頃刊)。
- 註 29 註 8 に同じ。
- 註 30 凶録『歌舞伎絵馬』演劇博物館編、一九八六年。







图2 鳥居清信作品 正徳5年正月



图1 鳥居清信作品 正徳5年正月



图5 享保16年正月 中村座



图4 享保15年11月 中村座

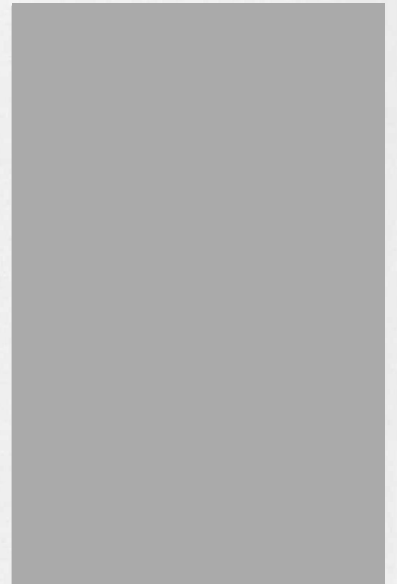


图3 正德5年正月 中村座辻番付



図7 元禄10年5月 中村座「兵根元曾我」



図6 延享2年 中村座・市村座

### 第三節 初期鳥居派の役者似顔

#### 一 はじめに

初期鳥居派の役者絵は、似顔表現を用いず、理想化あるいは象徴化された類型表現をとるのが一般的である。元禄十三（一七〇〇）年刊、初代鳥居清信（1）の代表作『風流絵本 四方屏風』にも、その描法をみることができ、同時代の清倍（1）、第二世代の二代目清倍（2）、清信（2）なども師風を守っている。概して、初期浮世絵全般に通じる主なる手法が、類型表現であったと考えてよい。

こうした鳥居派の継承のなかにあって、少し注目したい絵師がいる。初世鳥居清重である。清重もまた類型的表現をとっている。しかし、現存する作品を集めてみると、個性的ともいえる少し異質な表現を見出しうる。こうした見方と通ずる指摘は、今までにも事典や図録で、断片的になされることはあった。たとえば、吉田暎二氏は『浮世絵事典』で次のように記す「註1」。

役者絵美人絵ともに非常に特色のある筆致を見せている。大まかで、思い切った大胆な描法は、同期のほかの鳥居派画家と比較して、まさに特異な存在であったといえる。

また、榎崎宗重氏は『浮世絵大系』の「暫」の図の解説で「註2」、次のように記す。

鳥居派を根底にもちながら類型をはなれて、自家の性格的なものをあらわそうと苦心していたことが、その肖似性に認められる。

こうした印象は、初期鳥居派全般をながめたことのある者なら、同様に思うことなのかもしれない。今までも、清重が特異な絵師であることは囁かれていたが、清重の画業全般をとらえようとする研究は見当たらない。

本稿は、清重の作品をたどることによって、曖昧な点が多かった画業をおい、彼の個人的な表現の意義と背景について、指摘しようとするものである。

#### 二 鳥居清重の作画時期と特色

清重について知る同時代資料は、ほかの絵師同様見当たらない。事典類をみても、詳しい記述はなく、たとえば作画時期についても、『浮世絵事典』では「享保十四、五年から宝暦にいたる間」、「原色浮世絵大百科事典」では「享保く宝暦」「享保末頃より美人画と役者絵に作画」といった程度だ。現時点では、彼の作品を調査研究することが、作画時期と画業を推測する有効な方法といえる。

管見に入った肉筆と版画浮世絵には、役者絵、美人画、武者絵などがあつたが、本論で

は年代考証が試みやすい版面役者絵を取り上げる。とはいえ、初期浮世絵は年代を断定する資料があまりに少ない。清重も例外ではないので、初期浮世絵全般を視野に入れ、ほかの絵師データも随時傍証資料として取り入れながら考証してみた。

それらをまとめたものが「表 鳥居清重役者絵一覧」である（\*節末参照）。題名は図版などで使用されている一般的な表記、あるいはそれを補足した表記を用いた場合に「」を、役名、役者名などの摺り込みがある場合に《》を、今回新たな表記を仮称として用いた場合に（）を付して区別した。一枚摺役者絵の作画時期は享保八（一七二二）ないし十三年から宝暦十三年（一七六三）頃、およそ四十年間で「註9」、紅絵・漆絵「註10」と紅摺絵時代に該当する。判型はごく標準的な細判のほかに、幅広細判「註11」、幅広柱絵判「註12」、大判、大細判「註13」などさまざまな型がみられる。これらを考慮してA～Dにグループ分けしてみた。

#### A No. 1～8 「標準的な細判役者絵」

期間：享保八ないし十三年～元文二年頃（一七二三～一七三七）

判型：細判（およそ縦三三cm×横一五cm「註14」）

彩色：紅絵・漆絵

落款：鳥居清重筆ほか

版元：伊賀屋、中嶋屋、丸屋、近江屋、平野屋、鱗形屋

#### B No. 9～19 「柱絵の役者絵ほか」

期間：寛保二年～寛延二年頃（一七四二～一七四九）

判型：幅広柱絵判（およそ縦七二cm×横一七cm）

幅広細判（およそ縦五一cm×横二四cm）・大判（およそ縦四三cm×横三九・五cm）

彩色：紅絵・漆絵

落款：鳥居清重筆「印章・清重」ほか

版元：鱗形屋、村田屋

#### C No. 20～37 「発句画賛の役者絵」

期間：宝暦初年～十三年（一七五一～一七六三）

判型：大細判（およそ縦三九cm×横一七cm）・細判（およそ縦三三cm×横一五cm）

彩色：紅摺絵

落款：鳥居清重「印章・清重」、鳥居清重画「印章・清重」

鳥居清重筆、鳥居清重画

版元：丸屋（九左衛門）、小川、伊賀屋、西村屋

#### D No. 38～41 「標準的な細判役者絵」

期間：寛延一年～宝暦十三年頃（一七四八～一七六三）

判型：細判（およそ縦三三cm×横一五cm）

彩色：紅摺絵

落款：鳥居清重筆ほか

版元：伊勢屋、堺屋、西村屋、西宮

Aグループの範囲は、上限がNo.1「初代嵐和歌野」〔註15〕の、享保八年ないし十三年である。「小」の字の紋をつけた、上方出身の初代嵐和歌野は享保六年十一月江戸に下る。最初の享保七年度は若衆方、翌年より十三年度は若女方として評判記に位付られて、その後は姿が見られなくなる。『秘蔵浮世絵大観』解説では「註16」、享保八年正月中村座「曾我曆開」の化粧坂の少将と推定されている。確かに年代的には可能であるが、少将ならば帯の結び方は前帯が一般的であろうし、「曾我曆開」の少将と考証できる鳥居清信（1）の《嵐わか》の市川團十郎 大谷廣次を見て「註17」、前帯であるのに、No.1「初代嵐和歌野」は娘風の後ろ結びである。また、次に確認できるNo.2《市村竹之丞 萩野伊三郎》〔註18〕の年代が享保十四年であることを考え合わせると、No.1は享保八年ないし十三年の範囲とはいうものの、十二、十三年頃を想定した方がよいように思う。現時点では、享保八年の少将とは断定せずに、八年から十三年の範囲に止めておく。下限はNo.8《せうく》山下かめ松 はこわう おぎ野伊三郎》〔註19〕の、享保十九年正月（中村座「奈時勢曾我」）が明確であるが〔註20〕、No.6《大谷廣次 菊次郎》が、享保十七ないし元文二年と特定できないため、下限は元文二年までと幅をもたせた。

Aグループは、細判紅絵・漆絵で、背景が描かれ、一人立だけでなく複数の役者との共演も描かれるなど、当時の標準的な役者絵である。

Bグループの範囲は、上限が図1-3に示したNo.9《隠れ蓑をもつ初代沢村宗十郎》〔註21〕、No.10《宝蔵の鍵をもつ初代坂東彦三郎》〔註22〕、No.11《宝の小槌をもつ初代大谷広治》〔註23〕の、寛保二年頃である。これまで三枚は揃い物とは考証されていないが、三人が手にしている「隠れ蓑」「宝蔵の鍵」「宝の小槌」という宝物から三枚揃いと考え、改めて考証をし直してみた。図録ではNo.9の沢村宗十郎を二代目としているものがあるが〔註24〕、二代目を考えた場合、宝暦三年以降となり、彦三郎も広治も二代目となる。二代目宗十郎は宝暦五年以降実悪に替わるし、彦三郎は六年まで子役であるし、広治は七年に没する。二代目の三人ではこのような立派な三枚揃いにはなりそうもない。となると、初代の三人を想定すべきであろう。しかし、初代三人の共演は見当たらず、ある種の見立ての趣向と考えられる。この視点で考証を進めると、宝暦しのためたい趣向はそれまで江戸最上位だった市川海老蔵が上坂し、そのため新しいスターが登場した時期、つまり、立役「江戸巻頭三幅対」（『役者柱伊達』寛保二年正月刊）として三人が位付けられた寛保二年ではないかという考えに至った。『役者披顔桜』（寛保二年正月刊）では、「和実」の宗十郎、「荒実」の広次、「本実」の彦三郎と実事師三幅対として評されている。宝物を手にする三人の立派な姿といい、幅広細判という大きなごく稀な判型といい、また特に丁寧な彩色の具合といい、座元などのもとに於いて特別に制作された商品

ではなかったかと思われる。下限はNo.18 《天川屋義平 大谷廣治》「註25」の、寛延二年五月（市村座「忠臣蔵」）である。寛延元年に初演された人形浄瑠璃「仮名手本忠臣蔵」は、翌年五月市村座で歌舞伎上演され、二代目広治は天川屋義平で当りをとった「註26」。

Bグループの役柄をみると、現存するものに限つてのことだが、若女方が見当たらず、立役が多い。彼が得意とする役者絵を垣間見たような思いだ。彩色は、A同様紅絵・漆絵時代であるが、漆墨を塗るいわゆる漆絵はみられない。判型は幅広細判、幅広柱絵判、大判などと、これまでほとんど見当たらない大きなサイズばかりである。当時の新商品といつてよいだろう。しかし、柱絵は清重の生み出したものではない。奥村屋の柱絵の中には、「はしらゑ根元」と記されているものもあり、この表記をそのまま鵜呑みにできないまでも、こうしたコピーが奥村屋以外には見当たらないことから、政信、引いては奥村屋がこの新商品の販売促進に強く関わっていたことがうかがわれる。奥村屋の商売に刺激を受けた村田屋や鱗形屋が、同様のものを清重に依頼したというのが実情ではないだろうか。

版元村田屋は享保十年頃から、鱗形屋は十三年頃から一枚絵を手掛け「註27」、この時期大手の版元として成長している。大きな判型の浮世絵は、大手版元らしい商品といえよう。しかし反面、大ききゆえの高値から、商品の流通は滞る場合も考えられる。版元は絵師に芝居上演後も販売できるような画面を依頼する。背景のない画面といい、一人立の構図といい、内容が特定しにくい分、商品としては長い期間販売することが可能である。

落款をみると、ほぼすべてに印章が添えられている。印章をつける署名は、それまでの浮世絵版画では元禄から正徳期頃にみられた大々判である。幅広柱絵や幅広細判の印章は、大々判にみられた掛け物絵を意識したものであろう。また、一方では発句の添えられている柱絵もあることから、短冊をも意識した商品ではなかったかと思われる。Bは特別品とまではいえないが、Aの細判役者絵よりも高級感漂う、肉筆画的雰囲気を残した商品といえよう。

Cグループの範囲は、上限が図版4に示したNo.20 《市川八百蔵 花定》の寛延三年五月ないし宝暦七年正月である。衣装には「山型に木瓜」と「蝶」が描かれ、曾我五郎の役を示す。八百蔵時代の五郎は寛延三年から宝暦九年まで八回ある「註28」。発句の《咲わけやもと松嶋の花躑躅》の「もと松嶋」は、松島八百蔵から市川八百蔵に改名したことを仄めかしているのであろうから、襲名の寛延二年十一月からさほど歳月を隔てない時期の五郎がまず考えられる。その視点では、寛延三年五月中村座「重忠狩場日記」や宝暦二年五月中村座「曲輪商曾我」であるが、同じ構図、落款をもつものが宝暦七年頃までみられるので下限としてその年を加えた。図版4と同様のものに、図版5、図版6に示したNo.23

《中村助五郎 魚樂》（発句《夕霞引ぬも伊達か鳳巾》）や、No.27 《市川團十郎 三升》（発句《影清き水に下卑なし山ざくら》）などがある。下限はNo.37 《寝姿の庄左衛門 市



川團十郎 三升」〔註29〕の宝暦十三年二月（中村座「百千鳥大磯通」）である。

Cグループもまた若女方の役者絵が含まれていない。立役、実悪、敵役、若衆の姿である。清重は個性的で悪の強い役者を写すのが得意であったのではないかと思われる。判型は大細判と細判、彩色は紅摺絵、特徴は発句の賛が添えられている点だ。落款は鳥居清重、鳥居清重画、鳥居清重筆と三種みられるが、印章「清重」が記されているものが多いのが特徴的だ。B同様、肉筆画的、あるいは掛け物絵的な雰囲気を残しながら制作された紅摺絵の新商品である。文人画の肖像画、絵俳書の構図などにも間接的な影響をうけた商品であろう。大細判とは中期以降の「大短冊」と呼ばれる判型とほぼ同じ大きさである。初期のものは大細判という言い方が図録で一般的なもので本稿もそれに従ったが、発句を載せる構図といい、その文字の綴り方が図版4のように色紙の文字散らしを模したような構図であることといい、大細判というよりも大短冊といった方がイメージしやすいように思う。

宝暦期に営業していた浮世絵の版元はすべてといていいほど、この発句の賛を添える構図を取り入れている。丸屋のものが役者名、俳名、発句の形式であるのに対して、西村屋のものは、これ以前に丸屋（小兵衛）にあるものを模しているのか、さらに役名も加え、発句が丈阿の作であることを示す印まで記している。それぞれ版元による工夫があったようだ。鳥居清満、清広、石川豊信らも、こうした商品を制作し続け、長い間のヒット商品となる。この背景には、江戸座俳諧の流行と役者との交流が考えられるが、それについては別稿に譲ることとする。

Dグループの範囲は上限がNo.38《五郎 さの川市松 十郎 嵐小六》〔註30〕の、寛延元年正月（市村座「紋尽名護屋曾我」）、下限はNo.41《しゆ人忠義 坂田半五郎》〔註31〕の、宝暦十二年十一月（中村座「椰葉伊豆形貌観」）である。

Dは一図を除き、背景や共演者が描かれ、落款も「鳥居清重筆」と、ごく標準的な役者絵である。Aでは紅絵・漆絵という手彩色であったものが、この時期には色板を重ねる紅摺絵に変わっている。

以上、四つのグループの時期と特徴について簡単に述べた。AとDは享保期以降の伝統的、標準的細判役者絵であるが、今回の調査では、その間に十一年のブランクがあった。四十年もの作画が臆気ながら確認できるのに、その間に四一図とはあまりに少なく、たとえ今日確認できなくとも、また、その間は数量が減少していたとしても、継続的に制作されていたとみる方が適当ではないかと思う。清重は享保十年前から宝暦十三年まで、AからDの順で伝統的な役者絵を手掛ける一方、寛保期頃からはそれと平行して、B、Cに属する柱絵や発句の賛のある役者絵を精力的に手掛けていった。清重は鳥居派においても、初期浮世絵全般においても、実力のある絵師であり、また新商品を生み出す新しい気運がおこった時代に、その実力を発揮できる地位と立場にあった絵師であったと思う。

### 三 初期鳥居派の役者似顔

ところで、清重の役者絵で注目したいのは、B、Cに属する役者絵である。このグループの絵には最初に引用した「思い切った大胆な描写」、あるいは「肖似性」とも評される、清重の実力が特に発揮されている。それまでの鳥居派にはみられなかった、役者の個性描写、役者の描き分け、あるいは横向きの構図が見られる。これらの中には、役者似顔としてとらえても差支えないものが含まれているように思う。

こうした見方は今まで全くなかったわけではない。古くは一九一六年（大正五）に東叡隠士氏が「役者似顔絵師系譜」として「註32」、「○菱川師宣・○鳥居清重・○勝川春章（以下省略）」と清重の名を挙げている。これは『浮世絵類考』の「市川海老蔵似顔能く書也」「註33」という記述をふまえたものである。また、最近では、岩田秀行氏が「特に、鳥居清重は文調・春章に先立って、ほとんど似顔と称してよい絵を多く残している。似顔の始まりについては、なお考えるべき点も多い。」「註34」と述べている。

一般的に役者似顔の確立といえば、明和七年（一七七〇）一筆斎文調、勝川春章合作の『繪本舞台扇』であるが、それ以前の役者似顔について、もう少し考察を加える必要がありそうだ。

役者似顔とは何か。人によつて見解が異なる。萌芽という言い方をして木村仙秀のように、初代鳥居清信まで含める説もある「註35」。また、清信（2）が役者似顔を試みていたとする間接的な記述もある。『歌舞伎年表』が記す一文で、寛延元年正月中村座「鰐鰯鎧曾我」の景清に扮した市川海老蔵を似顔で描いたとし、それを役者似顔の始まりとしている「註36」。この記述の出典も役者絵も確認できず、また清信（2）作品を全般的に見渡しても、明確な似顔表現は見出しえないが、早くもこの頃から鳥居派内の変化が起こっていた可能性があることは注目すべきだ。鳥居清満、清広らも宝暦期に一部変化をみせる。役者似顔とは規定していないが、「それまでの鳥居派様式の象徴的な人物描写からの脱皮を試みていた」「註37」とする指摘もある。確かに清重、清広、清満、清経らの役者絵の一部に役者似顔に近い変化がおきる。清広の一枚絵は、手元の資料では宝暦三年から八年頃、清満は宝暦六年から安永七年頃、清経はさらに遅い。

彼らの中で、少し注目したいのは清広である。清広は清重よりも作画開始が遅く、かつ作画期間が短い、二代目清倍から三代目清満への過渡期を清重とともに支えた絵師であったのではないかと思う。宝暦期、この二人に競作と受けとれるものがある。「表 鳥清清重役者絵一覽」No.20と26と同じ体裁、落款、版元印のもので、「表 鳥居清広丸屋発句画賛の役者絵（一部）」として示してみた。丸屋（山本）の商品で、落款は「鳥居清重」「印章・清重」あるいは「鳥居清広」「印章・清広」、版元印は「丸に山」の商標に「本板」を続ける形、画面には一人立の役者、右には役者名と俳名、そして関連する発句を四行ほどに散らし書きする構図のものである。両者が描いた役者の役柄を比較すると、清重は若衆

方、立役、実悪、清広は若女方、若衆方を手掛けている。清広には清重ほどの個性的表現は見られない。二人はそれぞれ得意、不得意があり、その長所を生かして丸屋のある一時期（宝暦四く七年頃）の商品を担当していたのではないかと推測が成り立つ。宝暦期前後の鳥居派には、役者似顔に近い表現を試みている。絵師は数名いたが、豊かな表現の面では、立役や実悪を得意とする清重にその冴えがみえる。

これ以降、役者似顔という視点で、清重作品をもう一度見直してみる。清重作品と『繪本舞台扇』では、何名か比較可能な役者がいる。その中で、一見して共通点を見出し得るのは、四代目市川団十郎である。彼は宝暦四年十一月二代目松本幸四郎から四代目団十郎を改名する。四代目の似顔の特徴については、岩田秀行氏の「黄表紙『明牟七変目景清』攷」で「註38」、すでに端的な指摘がなされている。まず、四代目のトレードマークは二重險であること、また老齢に至った顔立ちを表現するために目尻の二本皺があることである。清重が写す四代目の容貌も、二重險が描かれているものが多い。目尻の皺に関してはほとんどないが、老齢の時期でないことを考えれば問題にしないでよいだろう。

清重が描く四代目団十郎（二代目松本幸四郎）は、No. 18、22、27、30、36、37であるが、このうち二重險によって、似顔を描こうと試みているものは、No. 18、27、30、36で、その上限は図版7に示したNo. 18「二代目松本幸四郎の不破伴左衛門」（発句《不破の関真わたに針よばらの花》）の寛延元年正月（市村座「紋尽名護屋曾我」）である。四代目数え三十八歳の姿となる。実は、幸四郎の不破はこのほかにも、寛保二年七月中村座「女夫星福名古屋」、延享元年十一月森田座「万代移徒」があげられるが、図版5の目尻の下がった表情は、「此人実悪の時は眼尻さがりて」（『役者独案内』宝暦二年三月刊）の評が記す実悪の不破と思われる。「辰ノ春狂言・市村座紋づくしなごや曾我に、致されし時の伴左衛門は実悪なりしが」（『役者真盡鋸』宝暦七年正月刊）の評によって、「紋尽名護屋曾我」での不破は実悪であり、また役者評判記の挿絵（『役者文相撲』延享五年三月刊）によって、その時の髪形は惣髪であったことがわかる。これらにより、惣髪の髪形で目尻の下がった実悪の不破は、寛延元年の可能性が一番高いだろう。

二重險の団十郎は、すでに図版6に示したNo. 27《市川団十郎 三升》（発句《影清き水に下卑なし山ざくら》）の宝暦七年頃である。この年代は毎年のように（宝暦七く十年、十三年、明和一く二年、四く七年）演じる景清のうち、最初の年を想定し、次に清重の落款からそれで矛盾がないと判断した。図版8に示したNo. 30《市川団十郎 三升》（発句《山々に勝りて富士の霞かな》）は、発句の内容と清重の落款「く画」から、団十郎が極上上吉に位付けられる宝暦十年前後かと考えた。No. 36《白酒売北条四郎時政 市川団十郎》（発句《三升 業平もふりむく霞名題酒》）は「註39」、宝暦十一年三月（市村座「助六所縁江戸桜」）である。「ほうどう丸に対面の時北条四郎時政の実名をなのる迄、しつかりとしてよいぞく、早く白酒売が見たいと、江戸中の評判く、三月節句を待まするぞ」（『役者一向一心』宝暦十一年三月）とあり、正月狂言が三月まで続き、三月か

ら登場する白酒売の場を描いたものと判断できる。

以上、図版6〜8の団十郎の表情を、図版9に示した『繪本舞台扇』の一筆斎文調描く四代目団十郎と比較してみたい。肖像画ではないので異なる点はあるというものの、鼻が高く、目が二重瞼であるという特徴は一致する。少なくとも、団十郎に関しては『繪本舞台扇』刊行以前に、役者似顔を目指していたと判断してよいのではないだろうか。そして、その時期は寛延元年と極めて早い時期からということになる。

では、ほかの役者に関してはどうだろうか。図版10はNo.32《沢村喜十郎 亀音》（発句《頼もしや藝八分ンに後の月》、図版11は『繪本舞台扇』の文調描く沢村喜十郎である。「喜長形チよく肥てたくまし」（『役者籤笥』宝暦十三年正月刊）という体格や敵役の風貌を両者ともよく写している。図版12は『繪本舞台扇』の春章描く二代目中村助五郎である。この図を先の図版5と見比べてみると、清重の絵と類似する特徴がみられる。しかし、清重の絵は初代助五郎なので、同一人物ではない。初代の実子である二代目は「魚楽丈親御に其まゝよい男つき」（『役者裏彩色』明和七年九月）、「扱もよう似ました其まゝの魚楽」と評される初代によく似た子供であった。親子とはいえ、清重の初代助五郎と春章の二代目には共通する特徴がみられ、逆に春章は清重の助五郎を踏まえて描いたのではないかという想像まで浮かんてしまう。

丸屋の発句画賛の役者絵は、清重、清広の競作らしき商品がみられた。二人は得意とする役柄を分担していたように思われる。役者似顔の手法も一部取り入れられ、役者名、俳優名も記す。これは『繪本舞台扇』において、文調、春章の合作で、文調が若女方や若衆方、春章が実悪や敵役を多く分担していたことも通じる「註40」。役者似顔を用い、役者名、俳優名を記すことも似ている。『繪本舞台扇』には発句はなく、扇型の中に半身像を描くのが新しい試みであった。しかしこの構図も、岩田秀行氏の指摘にもあるように「註41」、すでに丸屋の鳥居清信（2）の役者絵にみられる。宝暦三年正月中村座、市村座に取材した役者九人を、扇型の中に一人ずつ半身像で描いている。こうした関係を示したからといって、丸屋（山本）の役者絵の影響で『繪本舞台扇』が誕生したというわけではない。ただ、宝暦期前後の鳥居派絵師の役者似顔や半身像の試みの延長線上に、『繪本舞台扇』は刊行されたという視点は据えるべきであろう。

#### 四 おわりに

なぜ清重は柱絵判や大細判の発句画賛の構図に似顔表現を取り入れたのだろうか。世の中の役者似顔の流行と関係があるのではないだろうか。役者似顔創始説をあげてみる。

①古山師政説……市川海老蔵そのほかの役者似顔の名人で、似顔絵の始まりとする。

『浮世絵類考』「註42」。

②鳥山石燕説……宝暦初め頃、絵馬に描いた中村喜代三郎の似顔を始まりとする。『塵

塚談』〔註43〕。

③ 豊水説：…宝曆九年中村座「初買和田宴」の名優と名高い孤児など二十二名を描いた絵巻を似顔の始まりとする。島田筑波「役者似顔画と元祖大場豊水」〔註44〕。

④ 春章説：…明和五年四月中村座の五人男の芝居に取材した嵐音八の似顔の出版を始まりとする。『寛天見聞記』〔註45〕。

⑤ 柳文朝説：…明和の末、天王祭礼の行燈に描いた役者の顔を始まりとする。『増補浮世絵類考』〔註46〕。

役者似顔の創始説はさまざまあるし、時期も相当古いところまで溯ることができる。①⑤をみて思うことは、『絵本舞台扇』刊行より遙か以前から役者似顔は意識され、鳥居派以外でも試みられていたこと、その多くは肉筆画において試みられ、そこに役者似顔の始まりという規定がされているものが多いことだ。肉筆という一点物、特別品において、役者似顔が取り入れられ、評判を得て、次第に版画浮世絵にも取り入れられていった。こうした変遷がよみとれる。

清重の場合もそうであったのではないか。彼は肉筆で似顔が取り入れられているのを知り、肉筆的な雰囲気を残す大きな版画、つまり柱絵や大細判において、役者似顔を試みた。署名には印章も添える。それはそのことよって肉筆的な雰囲気をより出す効果があったからだろう。発句画賛の構図も、文人画の賛を模したところもある。それまでの、伝統的、標準的役者絵ではないゆえに、鳥居派絵師であっても新しい試みをすることが可能であったとは考えられないだろうか。さらに、清重が鳥居派の二代目、三代目と派の当主でなかったことも幸いしたのではないかと思う。清重は初代清信（一）の弟子で、第一世代から第三世代まで活躍する。直系からは外れた存在であったので、初代の没後、享保十四年以降は比較的自由な立場となったことが想像されるからである。

今までも、鳥居派の中に個性的な表現があったことは囁かれていた。しかし、それを役者似顔とは規定せず、慎重な表現にとどめる態度がとられていた。本稿では、清重にずっと注目してきた。彼の場合、若女方には明確な似顔は確認できない。その点では文調、春章と並び称することはできないかもしれない。現時点ではそのことは断っておくべきと思うが、立役、実悪などの清重の役者絵には文調、春章と共通する類似点もみられた。清重は役者似顔を試みていたと結論付けてよいのではないだろうか。

役者絵版画の変遷のなかでは、今まで通り記念碑的存在は明和七年刊の『絵本舞台扇』である。文調と春章が成した功績も今まで通り評価すべきである。ただ、役者似顔の研究には、鳥居清重の存在を明確に考慮しつつ進めていくべきと考える。



〔図版〕

- 図1 東京国立博物館蔵。
- 図2 所蔵未詳。『季刊浮世絵』五七号「新発見の初期版画名品特集」図版より転載。
- 図3 東京国立博物館蔵。
- 図4 ホノルル美術館蔵。『鳥居派の役者絵』（一九七一年、平木浮世絵財団・リツカー美術館）図六八より転載。
- 図5 所蔵未詳。『浮世絵大成』第三卷（一九三一年、東方書院）図五五より転載。
- 図6 グラブホーン・コレクション。『グラブホーン・コレクション浮世絵名品展』（一九九五年）図二〇より転載。
- 図7 シカゴ美術館蔵。『浮世絵聚花 第四卷 シカゴ美術館I』（一九七九年、小学館）図三四より転載。
- 図8 青木哲雄氏蔵。『浮世絵大系』第一卷〈師宣〉（一九七六年、集英社）図四八より転載。
- 図9 国会図書館蔵。『絵本舞台鏡』／別五―六四―九。
- 図10 ヴィンツイガー・コレクション。『浮世絵大系』第一卷〈師宣〉（前掲）図一七より転載。
- 図11 国会図書館蔵。『絵本舞台鏡』／別五―六四―九。
- 図12 国会図書館蔵。『絵本舞台鏡』／別五―六四―九。

【註】

註1 初期鳥居派の範囲は、錦絵誕生以前にあたる初代清信から三代清満までの期間とする。

註2 鳥居派役者絵の類型的手法について、小林忠氏は「役者の個性的や容貌とは無関係に理想化して描く作風」（「役者絵の変遷」『図説日本の古典二〇 歌舞伎十八番』一九七九年、集英社）と、岡本祐美氏は「象徴的人物描写」（「文調と春章」『芝居絵に歌舞伎をみる』一九九〇年、麻布美術工芸館）と述べておられる。

註3 清信、清倍にはそれぞれ同名を名乗る絵師が二人いるとされているので、区別するために、画名のあとには初世の場合は〈1〉、二世の場合は〈2〉を加える。

註4 『風流四方屏風』については、拙稿『風流絵本 四方屏風』考―初期鳥居派の役者絵について―（『浮世絵芸術』一一二号、一九九四年七月）で論じた。

註5 吉田暎二著『浮世絵事典』一九六五年、緑園書房。本文では「役者、絵美人絵ともに」となっていたが、「役者絵美人絵ともに」に直して記した。

註6 『浮世絵大系』第一巻〈師宣〉一九七六年、集英社。図一三七「市川海老蔵の暫」の解説による。

註7 註5に同じ。

註8 『原色浮世絵大百科事典』第十一巻、一九八二年、大修館書店。

註9 作画時期については、黒本・青本の挿絵についても考慮しなければならない。『国書総目録』をみると、『風流日高川』明和八年成立、安永二年版があるが、この一本の年代だけが特別離れて存在している。その他は明和元年刊行、つまり宝暦十三年までの制作の範囲である。『風流日高川』の成立には何か事情があるものと推測されるが、今後の課題とする。

註10 植物性の紅を主色とした彩色を「紅絵」、それに漆墨や黄銅粉を塗ったものを「漆絵」と今日では呼んでいるようだが、当時は「漆絵」の名称は見当たらない。また、「紅絵」と一見見られるものでも、上に透明の液を塗っているように思われるものもあり、それも「漆絵」としている。現時点では「紅絵」「漆絵」の区分は不明瞭な点があるため、本稿では「紅絵・漆絵」と併記の表現をとることにした。

註11 図録によつては長大判、ラージ大判と記しているものもあった。

註12 当時はただの「柱絵」と呼ばれていたが、宝暦期以降に制作される幅の狭いものを今日では柱絵と呼ぶので、それと区別するために「幅広柱絵判」を使用した。

註13 図録によつては大短冊、細判と記しているものもあった。

註14 判型のサイズは実際に計測したものではなく図版の記載による。しかし、図版によつては、実数値が載せられていないものもあるので、類推した場合もある。また、同じ版の絵でもサイズが異なるものも多い。幅広柱絵の場合、縦六五〇六六×横一五〇一六cm、

縦七〇×七一cm×横一四・五×一七cm、縦七一・四×横二四・七cmなど裁断されたためか、異なるものが多くみられる。すべてのサイズはおよその値で、目安として記した。

註15 『秘蔵浮世絵大観 プルヴェラー・コレクション』（一九九〇年、講談社）図四に掲載。

註16 註15に同じ。図四「鳥居清重 初代嵐和歌野の化粧坂の少将」の松平進氏の解説による。

註17 平木浮世絵美術館蔵。『鳥居派の役者絵』（一九七七年、平木浮世絵財団・リツカ―美術館）図九に掲載。

註18 『チューリッヒ・リートベルク美術館 浮世絵名品展』（一九九三年、奈良県立美術館）図八に掲載。

註19 『初期浮世絵』（一九七七年、味燈書屋）清重図二〇に掲載。

註20 『享保十九年江戸・大坂評判記』の「此度五郎ノ役（略）後ニ少将ニほれられ、めいわくがらるゝ所おかし」（荻野伊三郎評）、「少將の役五郎とふうふニならん為、新四殿をごくもんにして、五郎ヲ留、れんぼの所よし」（山下亀松評）の記述より、享保十九年正月中村座「姿時勢曾我」初代山下亀松の化粧坂の少将、初代荻野伊三郎の箱王と特定できる。なお、役者評判記の引用はすべて『歌舞伎評判記集成』（岩波書店）第一期、第二期の江戸の巻による。

註21 『原色浮世絵大百科事典』第十一卷（前掲）清重の項目では「隠蓑を捧げる沢村宗十郎」、『特別展浮世絵―旧松方コレクションを中心として―』（一九八四年）図一〇七では「二世沢村宗十郎・かくれ蓑置物持てる男」としている。

註22 『季刊浮世絵』五七号「新発見の初期版画名品特集」図一では、「役者絵」とだけ記している。

註23 『特別展浮世絵―旧松方コレクションを中心として―』図一〇八では「大谷広次の小槌置物持ちたる男」としている。

註24 注21の『特別展浮世絵―旧松方コレクションを中心として―』図一〇七解説による。

註25 『浮世絵三〇〇年の名作展』（一九七九年、日本経済新聞社）図三六に掲載。

註26 『役者新詠合』（寛延三年正月刊）に、「去年忠臣蔵の天川屋義兵への出来は見なんだか」、彼の天川屋義兵衛の当りを仄めかした記述が載せられている。

註27 版元の一枚摺浮世絵上限は、手元にあるデータによった。村田屋は《大坂下り 山本花里》（『浮世絵版画』一九八五年、MOA美術館）図三により、享保十年十一月（中村座「小栗長生殿」山本花里の照手の前）、鱗形屋は《市川升五郎 きりなみおのへ 市川團十郎》（『浮世絵大成 第二』（前掲）図一〇五により、享保十三年正月（中村座

「曾我蓬萊山」市川升五郎の通力坊、霧波尾上の少将、市川團十郎の五郎）が、現時点で確認できた上限である。

- 註28 ①寛延三年五月中村座「重忠狩場日記」、②宝曆二年正月小村座「曲輪商曾我」、③宝曆三年正月小村座「男伊達初買曾我」、④宝曆三年五月中村座「師恩ノ轡」、⑤宝曆四年春市村座「臯需曾我橋」、⑥宝曆五年正月小村座「若緑錦曾我」、⑦宝曆六年二月中村座「寿三升曾我」、⑧宝曆九年正月小村座「初買和田ノ宴」。
- 註29 『初期浮世絵』清重(前掲) 図一九に掲載。
- 註30 東京国立博物館蔵。『特別展浮世絵―旧松方コレクションを中止として―』(前掲) 図一〇九に掲載。
- 註31 『浮世絵聚花』第七卷 ニューヨーク公立図書館(一九七九年、小学館) 図二〇九に掲載。
- 註32 東叡隠士「役者似顔絵師系譜」『浮世絵』第十三号、一九一六年「大正五」。
- 註33 『浮世絵類考』寛政十二年成立(『岩波文庫』一九四一年)。
- 註34 岩田秀行「役者絵の系譜―似顔絵および半身像を中心に―」『写楽デビュー二〇〇年記念 写楽と歌麿 江戸の浮世絵展』一九九四年。
- 註35 木村仙秀「新発見の色摺絵本番附と鳥居清経」『木村仙秀』第五卷(『日本書誌学大系』三十一―五)一九八四年、青裳堂書店。
- 註36 『歌舞伎年表』(岩波書店) 寛延元年正月小村座「鏝鍛鎧曾我」の条、「當供養場を、清信筆にて、重忠ゑぼし素袍、大将大刀、陣中幕をあげ、景清法師武者、長刀を横たへ、横向きの圖大に行はる。是似顔繪の最初也。」とある。
- 註37 註2に同じ。岡本祐美「文調と春草」(前掲)。
- 註38 岩田秀行「黄表紙『明牟七変目景清』攷―「景清が目姿」をめぐる―」『近世文芸』第五十二号、一九九〇年六月。
- 註39 ホノルル美術館蔵。『鳥居派の役者絵』(前掲) 図六八に掲載。
- 註40 服部幸雄「『絵本舞台扇』の役者たち」『江戸の芝居絵を読む』一九九三年、講談社。
- 註41 岩田秀行「役者絵の系譜―似顔絵および半身像を中心に―」(前掲)に指摘がある。その図は『初期浮世絵』(前掲) 清倍Ⅱ 図七二、あるいは一九二五年(大正十四) 入札目録に掲載。
- 註42 註33に同じ。
- 註43 『塵塚談』あるいは『江戸塵塚談』文化十一年成立。『燕石十種』(中央公論社) 第一卷所収。
- 註44 島田筑波「役者似顔面の元祖大場豊水」『島田筑波集』上卷(『日本書誌学大系』四十九―一) 一九八六年、青裳堂書店。
- 註45 「寛天見聞記」刊年未詳。『燕石十種』(中央公論社) 第三卷所収。本文では「元禄十三年四月」とあるが、これは明和五年四月(小村座「男作五ツ雁金」)の誤りである。

註46 『増補浮世絵類考』弘化元年成立、斉藤月岑著。『温知叢書』（博文館）第四卷所収。

〔付記〕

本研究はメトロポリタン東洋美術研究センター平成十年度研究助成の一部成果をまとめたものである。



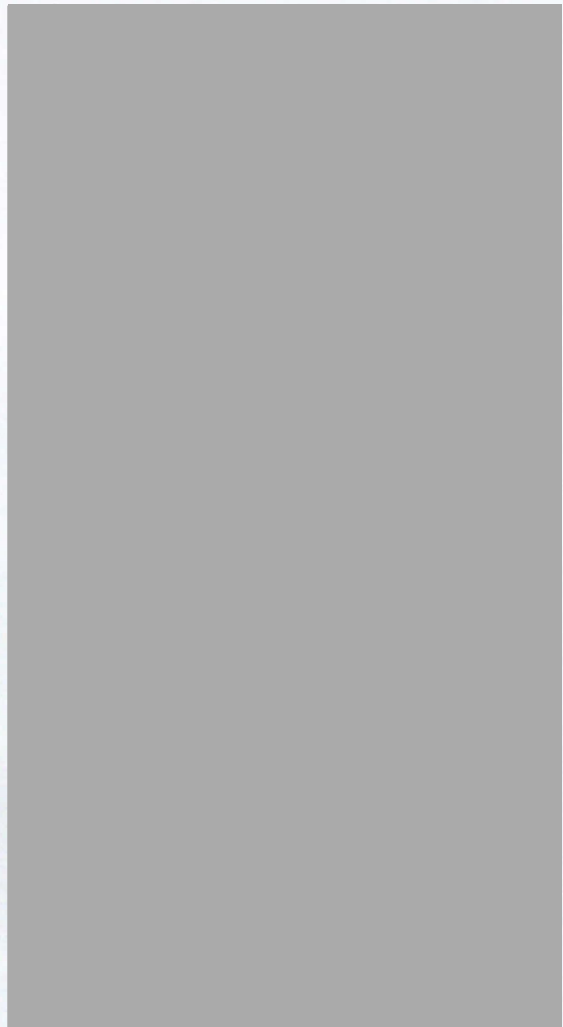
表 鳥居清重役者絵一覽

No.	題名	落款・印章	版元	判型・彩色	年代	所蔵(未詳の場合には掲載本)
1	Aグループ 「初代風和歌野」	鳥居清重筆	伊賀屋	細判 紅絵漆絵	享保8〜13年	ブルヴェラー・コレクション
2	「市村竹之丞 萩野伊三郎」	鳥居清重筆	中嶋屋	細判 紅絵漆絵	享保14年1月	チューリッヒ・リートベルグ美術館
3	「さの川まんぎく」	繪師鳥居清重筆	丸屋	細判 紅絵漆絵	享保15〜16年	シカゴ美術館
4	「二代目市川團十郎の不破伴左衛門・大谷広次の名古屋三郎左衛門」	鳥居清重筆	丸屋	細判 紅絵漆絵	享保16年1月	MOA美術館
5	「傾情かつらき 三條かん太郎」	畫工鳥居清重筆	近江屋	細判 紅絵漆絵	享保15〜16年頃か	「浮世絵大成」三、図202
6	「大谷廣次 菊次郎」	鳥居清重筆	平野屋	細判 紅絵漆絵	享保17〜元文2年	ロイヤル・オンタリオ美術館
7	「沢村宗十郎」	鳥居清重筆	鱗形屋	細判 紅絵漆絵	享保17年1月か	シカゴ美術館
8	「せうく 山下かめ松 はこわう おぎ野伊三郎」	鳥居清重筆	鱗形屋	細判 紅絵漆絵	享保19年1月	「浮世絵大成」二、図180
9	Bグループ 「隠れ蓑をもつ初代沢村宗十郎」	鳥居清重筆	鱗形屋	幅広細判 紅絵漆絵	寛保2年頃	東京国立博物館
10	「宝蔵の鍵をもつ初代坂東彦三郎」	鳥居清重筆	鱗形屋	幅広細判 紅絵漆絵	寛保2年頃	「季刊浮世絵」五七号
11	「宝の小籠をもつ初代大谷広治」	鳥居清重筆	鱗形屋	幅広細判 紅絵漆絵	寛保2年頃	東京国立博物館
12	「初代佐野川市松の若衆姿」	鳥居清重筆	鱗形屋	幅広柱絵 紅絵漆絵	寛保2〜宝暦3年頃	シカゴ、ホノルル美術館
13	「二代目市川海老蔵の景清」	鳥居清重筆	鱗形屋	幅広柱絵 紅絵漆絵	延享2〜寛延3年頃	「歌舞伎図説」図41
14	「初代尾上菊五郎の若衆姿」	大判師鳥居清重筆	鱗形屋	幅広柱絵 紅絵漆絵	寛延1年頃	ギメ美術館
15	「二代目市川海老蔵の僧姿」	畫師鳥居清重筆	鱗形屋	幅広柱絵 紅絵漆絵	寛延期か	大英博物館
16	「二代目市川海老蔵の暫」	鳥居清重筆	鱗形屋	幅広柱絵 紅絵漆絵	寛延1年11月以降	東京国立博物館
17	「二代目市川海老蔵の暫」	鳥居清重筆	鱗形屋	幅広柱絵 紅絵漆絵	寛延1年11月以降	「浮世絵大成」一、図137
18	「二代目松本幸四郎の不破伴左衛門」	鳥居清重筆	村田屋	幅広柱絵 紅絵漆絵	寛延1年1月	シカゴ美術館
19	「天川屋義平 大谷廣治」	鳥居清重筆	村田屋	幅広柱絵 紅絵漆絵	寛延2年5月	青木哲雄氏
20	Cグループ (役柄) 「市川八百藏 花定」 *若衆方 「咲わけやもと松馬の花隠」 *若衆方 「市川升藏 柏車」 *若衆方	鳥居清重筆	丸屋	大細判 紅摺絵	寛延3年5月 宝暦7年1月	ホノルル美術館 大正十四年入札目録
21	「市川升藏 柏車」 *若衆方 「紅彩彫彩色分たり弟子五郎」	鳥居清重筆	丸屋	大細判 紅摺絵	宝暦4年春	「浮世絵大成」三、図54
22	「市川團十郎 三升」 *立役 「しほくの蟹や待乳のほとぎす」	鳥居清重筆	丸屋	大細判 紅摺絵	宝暦4年11月	「歌舞伎図説」図42
23	「坂東彦三郎 薪水」 *若衆方 「當の鬼子てはなしほとぎす」	鳥居清重筆	丸屋	大細判 紅摺絵	宝暦7年〜11年	平木浮世絵美術館
24	「澤村宗十郎 隠山」 *実態 「梅にさえ南枝北枝の二三いろ」	鳥居清重筆	丸屋	大細判 紅摺絵	宝暦7年1月	「浮世絵大成」三、図52

25	〔中村助五郎 魚樂〕 *実悲 発句〔夕霞引ぬも伊達か風巾〕	鳥居清重 清重	丸屋	大細判 紅摺絵か	宝暦13年頃 (宝暦7年頃の流用か)	『浮世絵大成』三、図55
26	〔市川海老蔵 栢蓮〕 発句〔うくひすやいつも初音の外郎政〕	鳥居清重 (不明)	丸屋	大細判 紅摺絵か	宝暦1年2月、 或は7年2月	『錦絵』十九号(但し複製品)
27	〔市川團十郎 三升〕 発句〔影清き水に下卑なし山さくら〕	鳥居清重 清重	丸屋	大細判 紅摺絵	宝暦7年1月か	クラブホーン・コレクション
28	〔さきの川市松〕 発句〔我色をみかき出しけり金虫〕	鳥居清重画 清重	丸屋	大細判 紅摺絵	宝暦8年前後か	ホノルル美術館
29	〔尾上菊五郎 梅幸〕 発句〔のつしりと香なら色なら繪旨梅〕	鳥居清重画 清重	丸屋	大細判 紅摺絵	宝暦8年前後か	大英博物館
30	〔市川團十郎 三升〕 発句〔山々に勝りて富士の霞かな〕	鳥居清重画 清重	丸屋	大細判 紅摺絵	宝暦10年前後か	大正十四年入札目録
31	〔沢村惣十郎 鬼音〕 発句〔下駄の歯にふみしれけり鬼剣〕	鳥居清重筆 清重	小川	細判 紅摺絵	宝暦初年	シカゴ美術館
32	〔沢村喜十郎 龜音〕 発句〔頼もしや藝八分んに後の月〕	鳥居清重画	伊賀屋	細判 紅摺絵	宝暦8年前後か	ウィンツイガー・コレクション
33	〔曾我十郎祐成 市村羽左衛門 家橋〕 発句〔破魔弓や能拽兵と大中〕	鳥居清重筆	西村屋	細判 紅摺絵	宝暦13年春 (宝暦2年板の流用か)	『新聚歌舞伎役者絵画集』図17
34	〔曾我五郎時致 市川團藏 市紅〕 発句〔御息所は殿様かみさま三ツの津〕	鳥居清重筆	西村屋	細判 紅摺絵	宝暦13年春 (宝暦2年板の流用か)	『新聚歌舞伎役者絵画集』図18
35	〔総角の助六 市村龜藏 家橋〕 発句〔春の夜を憐や上野か浅柳か〕	鳥居清重画 清重	西村屋	細判 紅摺絵	宝暦11年3月	[KUNST AUS JAPAN]図43
36	〔白酒賢 北条の四郎時政〕 市川團十郎 三升	鳥居清重画 清重	西村屋	細判 紅摺絵	宝暦11年3月	ホノルル美術館
37	発句〔葉平もふりむく護名題酒〕 〔寝姿の庄左衛門 市川團十郎 三升〕 発句〔世に蒸るその寐姿や臥龍梅〕	鳥居清重画	西村屋	細判 紅摺絵	宝暦13年2月	『初期浮世絵』図19
38	Dグループ 〔五郎 さの川市松 十郎 嵐小六〕	鳥居清重筆	伊勢屋	細判 紅摺絵	寛延1年1月	東京国立博物館
39	〔市川海老蔵 分身矢根五郎相つとめ申候〕	鳥居清重画 清重	堺屋	細判 紅摺絵	宝暦4年1月	ボストン美術館
40	〔山田の三郎 市川雷蔵 久米の冬内 坂田半五郎〕	鳥居清重筆	西村屋	細判 紅摺絵	宝暦12、13年	『鳥居派八代浮世絵展』図28
41	〔しゆ人忠義 坂田半五郎〕	鳥居清重筆	西宮	細判 紅摺絵	宝暦12年11月	ニューヨーク公立図書館

表 鳥居清広丸屋（山本）版発句画賛役者絵

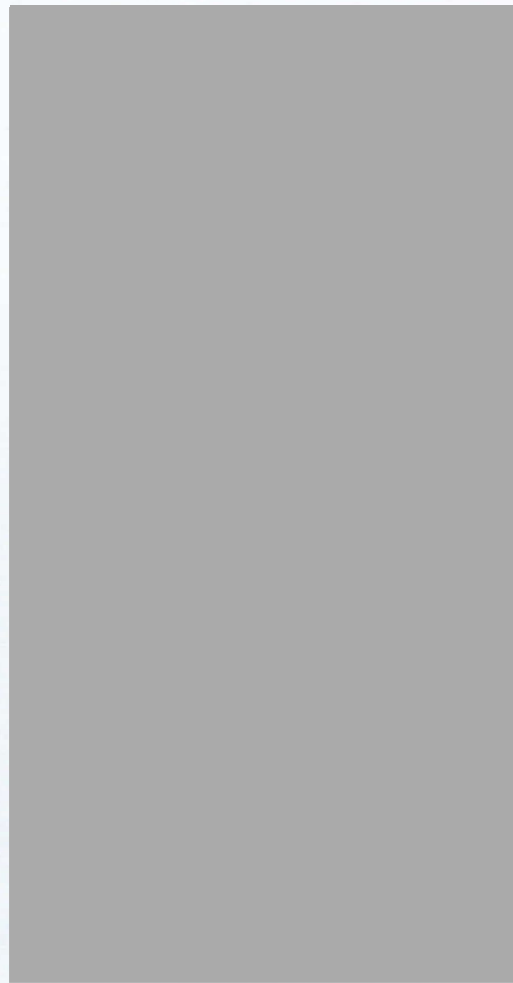
No.	題名	(役柄)	落歌・印章	版元	判型・彩色	年代	所蔵(未詳の場合には掲載本)
A	《佐野川市松 盛府》 発句《鎧と袖は振に飽なし花の山》	*若女方	鳥居清広 清広	丸屋	大細判 紅摺絵	宝暦4年〜12年	シカゴ美術館
B	《中村萬十郎 慶子》 発句《八橋のその名のみかは願よ鳥》	*若女方	鳥居清広 清広	丸屋	大細判 紅摺絵	宝暦7年1月	東京国立博物館
C	《瀬川菊之丞 露考》 発句《御息所は花に並ぶやはて娘》	*若女方	鳥居清広 清広	丸屋	大細判 紅摺絵	宝暦7年2月	『歌舞伎図説』図438
D	《風流之助 三夕》 発句《紫や江戸は馴染の麻の花》	*若女方	鳥居清広 清広	丸屋	大細判 紅摺絵	宝暦7年1月	『浮世絵秀作展』図7
E	《山下金作 里虹》 発句《うぐひすや谷の戸を出て莖屋町》	*若女方	鳥居清広 清広	丸屋	大細判 紅摺絵	宝暦7〜8年	ヴィンツインガーコレクション
F	《松本幸四郎 五柳》 発句《月華を両手に三升三銀杏》	*若衆方	鳥居清広 清広	丸屋	大細判 紅摺絵	宝暦7〜11年	『浮世絵大成』三巻 図56



宝曆7～13年頃  
坂東三八  
メトロポリタン美術館蔵



宝曆7～13年頃  
市川団十郎IV  
クラブホーンコレクション



宝曆7～13年頃  
中村助五郎  
シカゴ美術館蔵



☒ 6

☒ 5

☒ 4



☒ 3

☒ 2

☒ 1

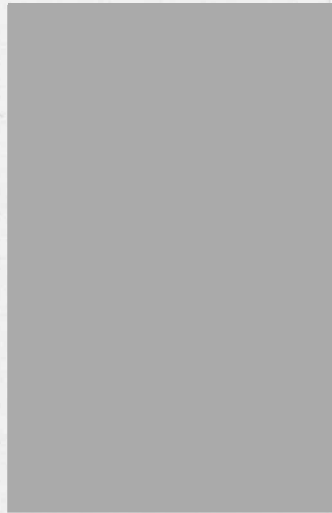




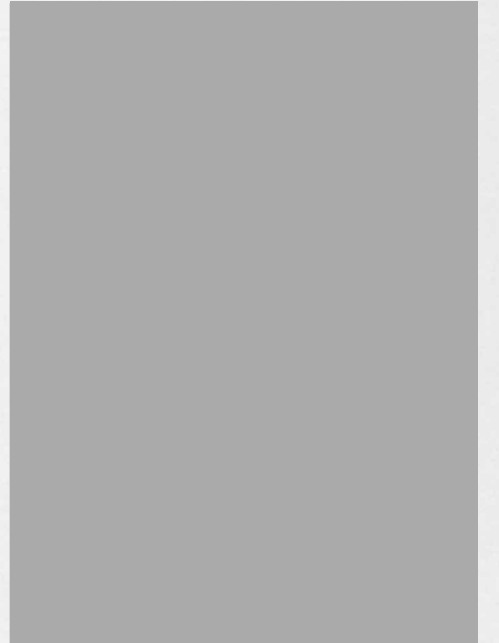
☒ 12

☒ 11

☒ 10



☒ 9



☒ 8

☒ 7

## 第四節 初期浮世絵における女方絵

### 一 はじめに

今日、女性の役を演じる役者を「女形」と記す。元禄歌舞伎の頃は、若い女役がスターだったこともあって、それを「若女方」といった。

若女方は女歌舞伎が寛永六年（一六二九）に禁止されたことよって生まれる。芝居は男だけが出演する若衆歌舞伎興隆期にはいり、女歌舞伎の頃より人気演目であった「茶屋遊び」で、美しく女装した若衆が好演した。若衆鬻は女性の髪型のように見せることができたが、承応元年（一六五二）、若衆歌舞伎が風俗を乱すという理由から禁止されると、「物真似狂言尽し」をすることと、髪型を「野郎頭」にすることを条件に、野郎歌舞伎の時代となった。女役も野郎頭であったので、月代を隠す布が必要となった。そこで野郎帽子が必要となつていった。

江戸時代全般の浮世絵において、女方役者絵と美人面を区別するポイントは「もちろん例外は多くあるのだが」髪形を見ることだと思ふ。頭に野郎帽子を付けていれば役者、そうでなければ遊女や市井の女ということになる。野郎帽子の有無は参考になる。ところが、初期浮世絵では野郎帽子が描かれていない女方絵が非常に多い。これはどういうことなのだろうか。若女方は舞台上で野郎帽子をつけていなかったのだろうか、それとも画面の絵空事なのだろうか。

本稿では一枚絵における若女方の野郎帽子の有無に注目して、初期浮世絵の特色を指摘したい。これは前節で述べた役者似顔とも関連する視点と考える。

### 二 初期の女方役者絵

『役者全書』三 八文舎自笑編、安永三年（『日本庶民文化史料集成』第六巻 歌舞伎）には、次のようにある。

#### ○紫帽子

一、哥無妓にて用ゆぼうしハ、そのかミ鳥居庄七といふ女形はじむ。是びらりとさげてきせたるよし。（略）其後元禄の比、加茂川のしほ・水木辰之助工夫して、ちりめんにて風流にこしらえへ、色ハむらさきに定めたり。

#### ○沢之丞帽子

元禄の始、沢之丞といふ女形かつき始たり。左右に鉛のおもりを付たるよし。よつておもりぼうしともいふ。

#### ○水木帽子

是、水木辰之介はじむ。其比専はやりし也。

○菖蒲帽子

元祖よし沢あやめよりはじむ。

○瀬川帽子

先瀬川菊之丞、享保十九年寅年中村座にて、生肝の狂言の節、屋敷女中の風俗にて切落しより出し時はじめてかぶれり。其比より専はやる。大坂町にて是を製す。今にあり。

萩野沢之丞、水木辰之助、芳沢あやめ、瀬川菊之丞らが流行らせた野郎帽子があつた。これらの記述からも、当時は野郎帽子をつける場合が多かつたことが窺われる。また、役者評判記にも普通は野郎帽子をつけていたことを証明する記述がある。『役者色景圖』江戸の巻（正徳四年二月刊）中村源太郎評である。

顔みせなすの、二柱にわかの前と成、今はお江戸中の女形皆紫ぼうしかけ給ふ。此源太殿計は女かづらきて出は、生の娘と見へて一入うつくし

源太郎一人が帽子をつけないことを記している。評判記挿絵でも、彼だけが野郎帽子をつけていない。この記述により、正徳四年当時も女方の大半は帽子をつけていたようだ。

次に鬘の使用についてであるが、鬘は延宝年間（一六七三〜八一）にはすでに頭全体をはめ込む銅板台の頭形が発明され、ほぼ現代と同様の鬘が作られていたと、『歌舞伎事典』等には記されている。宝暦時代には地髪鬘まで使用されていた。『役者談合膝』（宝暦九年正月刊）瀬川菊之丞評には、次のような記述がある。

地髪かづらとて正真の娘と見へる鬘有、それをかける時はぶたい顔若う見ゆる事女形也

さらに、明和六年刊『明和伎鑑』（『日本庶民文化史料集成 第六巻 歌舞伎』所収）には、女方愛用の鬘が図版で示されている。たとえば瀬川菊之丞の項には、四つの鬘が載せられていて、うち三つには帽子がついている（\*図13節末参照）。ほかに中村松江、芳澤崎之助、吾妻藤蔵、岩井半四郎、尾上松助、嵐雛治にもそれぞれ愛用の鬘が掲載されている。この時代は野郎帽子のついた鬘が一般的であつたようだ。

ここで初期絵画資料における女方の帽子の有無をまとめてみる（\*図版説末参照）。

・元禄〜正徳期 一枚摺浮世絵 大々判

帽子あり

細判（無款）

帽子あり

絵本

『四方屏風』

帽子あり（大方）

挿絵

絵入狂言本

帽子あり（大方）

番付

帽子あり（大方）

役者評判記

帽子あり（大方）

・享保期〜宝暦

一枚摺浮世絵

細判

帽子なし（大方）

挿絵

番付

帽子なし（大方）

『金之揮』

帽子あり

役者評判記

帽子あり

（ただし享保十六〜寛保四年の評判記江戸では帽子なし）

・明和期以降 一枚摺浮世絵 細判 帽子あり（鳥居派系は帽子なし）

絵本 『絵本舞台扇』 帽子あり（大方）

挿絵 役者評判記 帽子あり（大方）

番付 帽子あり（鳥居派系はなし）

初期絵画資料全体では、女方姿には野郎帽子が描かれるのが一般的であった。それは実際の舞台で若女方は野郎帽子をつけて出演していたからである。それなのに、享保初年以降一枚絵では、野郎帽子を描かなくなる。それに影響される形で、それまでは野郎帽子を描いていた役者評判記挿絵も、享保十六年から寛保四年までの江戸の巻では描かなくなる。

初期浮世絵版面のある時期、役者絵には絵空事があったということになる。

### 三 中期以降の女方役者絵

中期浮世絵以降の女方姿を図録（『一筆斎文調』演劇博物館、一九九一年、『芝居絵に歌舞伎をみる』麻布美術工芸館、一九九〇年、『別冊古美術 四 勝川春章とその一門』三彩社、一九八三年、『勝川派の役者絵展』平木浮世絵財団・リッカー美術館、一九九二年、『浮世絵体系 三 春章』集英社、一九七六年など）で検討してみた。

勝川春章や一筆斎文調などの役者絵ではもちろん、江戸後期歌川派の役者絵でも、多くは女方絵に野郎帽子が描かれている。

役者似顔絵の創始といわれる文調と春章の『絵本舞台扇』（プルヴェラー・コレクション）においてもその傾向にある。初版の刊行は、明和七年の春であった。プルヴェラー・コレクションでは、花車方の富沢半三郎を除き、瀬川雄治郎（春章）、瀬川吉松（文調）、姉川新四郎（春章）など十八人中、三名だけが野郎帽子をつけていない。つまり大方の女方は野郎帽子をつけた姿で描かれている。題名『舞台絵本扇』の舞台に象徴されているように、舞台姿を描いたとする本書では、野郎帽子は女方姿に必要だったのである。

明和七年の『舞台絵本扇』を契機にして、一枚絵もまた野郎帽子をつけた姿で描くのが主流になったといえる。

### 四 おわりに

鳥居派をはじめ、奥村派、西村派、石川派の享保期以降の女方絵には、野郎帽子をつけない姿が多く描かれる。野郎帽子は女方の象徴のはずである。それなのにあえて描かないのは、何か理由があったに違いない。

野郎帽子を描かないメリットを考えると、まず画面に美人画的雰囲気漂わせることができることであろう。美人画の代用品ともなる役者絵を制作することができる。また

同じ図を再版する時、役者紋や役人替名を削ってしまえば、美人画的商品を簡単に作る事ができる。版元にとつて経済的手法である。女方の姿に野郎帽子を描かないのは、版元のこうした理由があつたのかもしれない。

しかし、もうひとつ考えられるのは享保の改革との関連である。時期的な重なりがある。今それを裏付ける資料は得ていないが、おそらく改革に関連した版元の方策であつたのではないかと思う。今後さらに検討を加えたい。

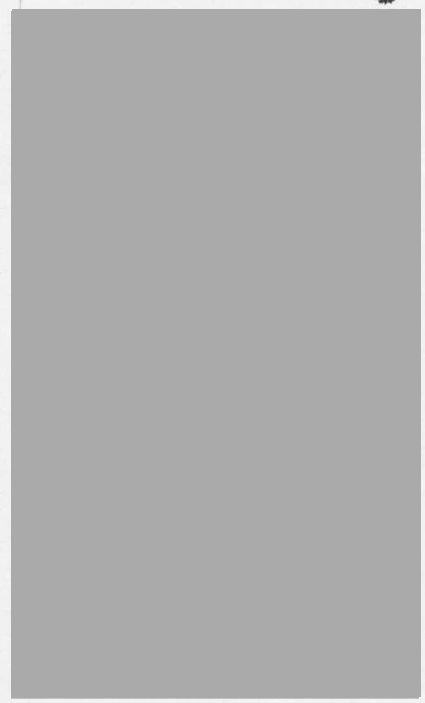
ひとつだけ述べておきたいのは、初期浮世絵の表現に対する今までの評価についてである。初期役者絵は、ごく稀な例を除き、一筆斎文調や勝川春章以降にみられるような似顔表現はとらない。そのかわりに、「役柄の典型」あるいは「役柄の特徴」を描いていると言われてきた。それが今までの通説であつた。が今回の調査によつて、少なくとも女方絵に関しては、役柄の姿を忠実に表現するとはいえない。初期役者絵の特徴を類型表現とするときに、一言女方の絵空事について触れるべきであろう。

明和七年刊『舞台絵本扇』を契機に、中期役者絵は主に似顔表現を採用するとともに、女方絵には野郎帽子を描くようになる。これによつて、絵本の挿絵のような初期役者絵はしだいに消滅していく。役者絵の表現は、集合的な類型表現ではなく、役者の個性を写實的に表現する方向に進む。美人画とは一線を画する役者絵の誕生であろう。

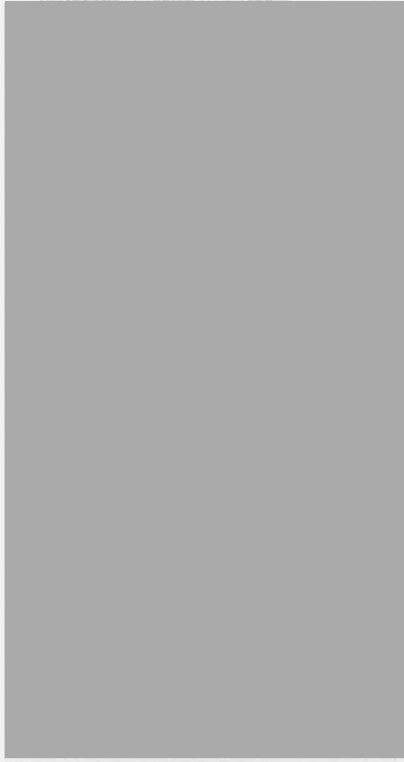
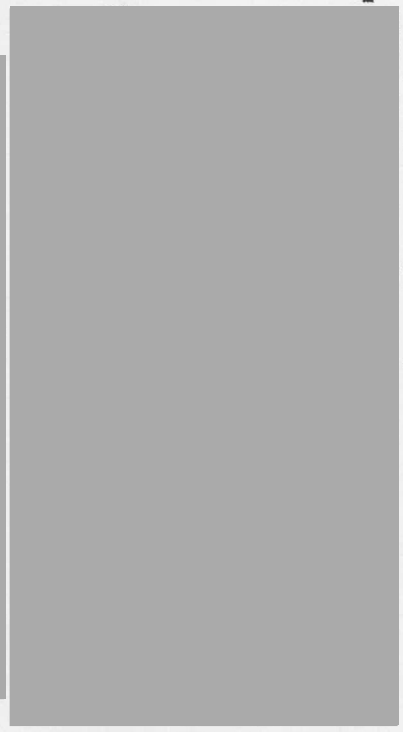


1 元禄十三年十一月(122)

宝永正徳期



享保八年十月(428)



2



絵入能言本辨絵

7

享保九年正月刊  
日役者辰臂芝品定  
白



插繪第三圖

8



山女には津ニ  
山下金作ニ

插繪第四圖

9

享保十七年正月刊  
『役者春子満』



插繪第五圖

13

明知六年刊  
『明知伎鑑』



插繪第六圖

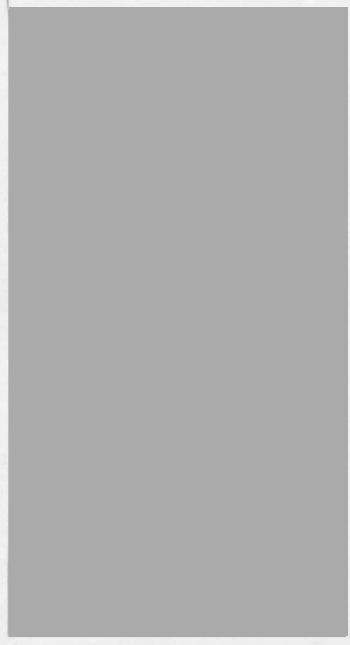
12

天明期



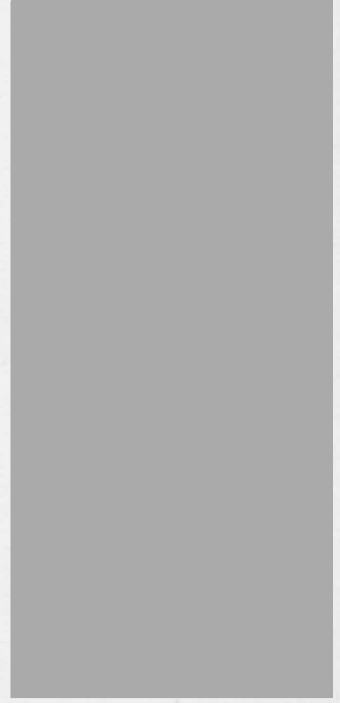
11

延享三ノ宝曆二年



10

享保六年正月



## 第五節 『風流絵本 四方屏風』考

### 一 はじめに

初代鳥居清信の墨摺絵本に『風流四方屏風』という有名な一書がある。本書に対する評価は古くから高い。大正末から昭和四十年代における三人の研究者の評を挙げてみる。

井上和雄氏は次のようにいう。

本書は奥附に見ゆる通り、元禄十三年三月の発行であるが、同年四月には同じ版元によつて、彼れの『娼妓畫蝶』（寸錦雜綴所蔵）が発行された。一方には江戸の俳優を描写し、一方には吉原の遊女を紹介して、多々益々彼れは名声を博した。『風流四方屏風』の名は、彼れにとつて好個の記念となつた訳であり、今日から想見しても、本書を彼れの出世作とするに十分である（『稀書複製会本』解説・一九二二年「大正十一年」）。

次に井上和男氏は次のようにいう。

二種の傑作の第一は『風流四方屏風』であり、第二は『娼妓畫蝶』（仮題、けいせいえほん）である。（略）序末に「和畫工鳥居庄兵衛清信圖 印」といふ堂々たる落款がある。下巻の奥附に「元禄十三歳辰三月知己吉日和泉町板木屋七郎兵衛板」とあつて、此の三月と序文の「四方の花ひらをもとく」とが照応して居る。右は、板木の桜に因む花盛りのみではなく、彼れ清信の芸術上に於ける最盛期を物語るものである。換言すれば、彼れの技倆は元禄十三・四（三十七・八歳）に最盛期に達したと謂へる（「元禄期の鳥居清信」『浮世絵界』一卷三号 一九三六年「昭和十一」五月）。

そして林京平氏は次のようにいう。

代表的画業は元禄十三年に上梓された墨摺の大本『風流四方屏風』（二巻）に示されている。この書の序文に「鳥居氏清信とて絵の名人是を薄紙に書留ル」という一条がみえている。この時期に清信は「名人」といわれる地位を確実なものにしていた証拠である（「鳥居派と江戸劇界」（『清長百六十年記念鳥居派八代浮世絵展』小田急百貨店、一九七四年「昭和四十九」）。

三者とも、元禄十三年頃を清信の充実期ととらえている。先学の研究においても、この本が初代清信の研究において注目すべき一書であることは確認されているが、本稿では、収められている役者絵を再検討することによつて、この絵本の性格と清信の役者絵制作開始時期を検討したい。

『四方屏風』は、元禄十三年（一七〇〇）三月板木屋七郎兵衛から発行された。『四方屏風』の原本は平木浮世絵財団に二本、ポストン美術館に一本の合計三本が確認されてい

る。一方複製は、稀書複製会本と『近世日本風俗絵本集成』がある。平木浮世絵財団の一本は一図ずつ分裁され一枚摺のように保存されているということなのでこれは別として、他の四本は当初の体裁が崩れたため、挿絵の順番が同一ではない。稀書複製会本は故鳥居清忠氏所蔵の写本を、『近世日本風俗絵本集成』は故井上和男氏私案の配列を採用している。参考のために異同対照を表に示す（\*表「『四方屏風』順序異同対照表」節末参照）。

題名は複製本の場合『風流四方屏風』としているが、赤間亮氏の報告によると、平木浮世絵財団に所蔵されている一書に『風流絵本 四方屏風』という原題簽が残っているという「註1」。ポストン美術館本にも原題簽の一部が残っているが、破損がひどいため、「屏風」の文字しか判読できなかった。

読みは、古くは「ふうりゆうよもびようぶ」というのが一般的であったが「註2」、今日では「ふうりゆうしほうびようぶ」とする鈴木重三氏の説もある。「山東京伝の合巻『絲櫻本町文粹』（鳥居清峰画、文化七刊）の一丁表の口絵に、「元禄十三年印本鳥居清信繪本四方屏風といふに此図あり」とあるからだ「註3」。後世の資料なので、断定はできないが、現段階では氏の説が有効であろう。「ふうりゆうしほうびようぶ」、あるいは「ふうりゆうえほんしほうびようぶ」というのが適当だと思う。

絵本の四十三図について、鈴木氏は「描かれた役者は、ほとんどが、本書刊行の元禄十三年に江戸在住の者たちであるが、なかに元禄十年に京へ帰った水木辰之介、十二年に同じく京へ帰った吉川多門などを収めている。ともに江戸で人気のあつた役者であつたからであろう。各優の舞台姿は、もとよりそれぞれの得意芸の姿であろう。」「註4」と、赤間氏は「それぞれの役者の当り役を過去何年かにさかのぼって描いたものである。」「註5」としている。

先覚の研究を踏まえ、年代や演技内容について再検討してみる。各優が示す年代については、元禄十三年三月刊行ということから、下限をその年とし、次に役者の移動・死亡、役柄・紋の変化、評判記の記述などから狭めてみた。番号は稀書複製会本の順である。表に一覧として示す（\*表「『四方屏風』役者絵解説一覧」節末参照）。

## 二 上の巻の役者絵

### 1 《市川団十郎》

元禄十年正月中村座「参会名護屋」不破伴左衛門

「参会名護屋」三番目、村山四郎次扮する名護屋山三との「鞘当」の場面で、絵入狂言本には「扱又ふわのばん左衛門女房ふしがへを若衆の形にして 下人打つれ くはんくはつ成ふぜいにて 是もくるわに来りけり てはあり」「註6」とある。団十郎の寛濶な「出端」の姿である。

本図は団十郎の得意芸と当り役を同時に示している。丹前の演技は「丹前の出立猶見事也（略）」とうせい丹前役者の元祖お江戸におゐてかたをならぶるものあらし」（『野郎役者風流鏡』貞享五年七月）「註7」、不破の役は「不破伴左衛門にて、世上に名をひろめ給ふなれば、伴左衛門をばお家と「出」したきもの也」（『江戸櫻』元禄十五年三月頃）と評されるほどである。

## 2 《岸田小才次》

元禄十二年度

小才次は「去霜月かほみせに御げんなつて」（『役者口三味線』元禄十二年三月）とあるように、元禄十一年十一月江戸中村座に下つたが、翌年死亡している。元禄十二年度の姿を写している。

## 3 《中村伝九郎》

元禄十三年三月以前

年代は確定できない。伝九郎は元禄歌舞伎において、団十郎と並び称せられた荒事師であつたが、「舞ひやうししよさごと、古今ぶそうの上手なり」（『役者大鑑』元禄八年正月）とあるように、所作事、拍子事の名人でもあつた。元禄十一年八月中村座「源平雷伝記」では、伝九郎は「ひとり武者保昌」に扮し、天井から襲つてきた大足を退治する場面があるが、その様子を描いた絵入狂言本の挿絵と類似点を見いだし得る。伝九郎の髪には超人的な力を發揮する時につける「力紙」が結ばれており、単なる所作事、拍子事と考えるより、所作がかりあるいは拍子がかりの荒事、つまり荒事の場面を想定した方がよいと考える。

## 4 《中村勘三郎》

元禄十三年三月以前中村座「猿若」猿若

勘三郎は中村座の座元である。江戸の座には家に伝わる寿狂言があり、中村座は「猿若」という狂言であつた。本図は「猿若」狂言の猿若という道化である。「伝九郎が、りのひやうし事、よほどかうしやに見へて江戸中で、三番とをちぬ上手也」（『役者大鑑』元禄八年正月）、「此人代々の太夫もとひやう（し）事御家のつたわりなれはいふもくだ」（『役者大鑑』元禄十年二月）とあるように、得意の拍子事の姿である。

## 5 《水木辰之介》

元禄八年十一月市村座「四季御所桜」はる姫

「四季御所桜」三番目で猫の所作をする、はる姫の姿である。本趣向は元禄八年正月京早雲座「今源氏六十帖」での当りを江戸下りの折披露したもので、「初狂言は白川の小さいと成て、（略）末に其身おく様に秘蔵せられし三毛の猫じやと云ほどき有て、扱例の猫の所作、蝶にたはふれさまくの所作拍子事、（略）是京にても今源氏にいたされた所作」（『役者二挺三味線』元禄十二年三月）とある。

## 6 《中村七三郎》

元禄十三年正月山村座「傾城浅間嶽」曾我十郎か

七三郎は元禄十年十一月から十二年十まで京に在籍するので、元禄十年十月以前、あるいは十二年十一月以降の姿となる。「初春の名題狂言・けいせいあさまがたけ。(略)十郎祐成となつて。(略)三番めの丹前・いつもながら男つき・いしやうのきこなし・何から何迄・よいでかためた当世男」(『役者万年曆』元禄十三年三月)とある元禄十三年正月山村座「傾城浅間嶽」曾我十郎の出端の姿とまず考えられるが、「いつもながら」の言葉が示すように、丹前の振り出しは名古屋山三や関東小六などの可能性も考えられる。

7 《山中平九郎》

元禄十三年三月以前

平九郎は実悪として有名な役者であるが、本図の役柄は立役である。「此人家老役めに用ひて武道の仁義をのぶること。(略)下手といはれぬ所ありてよし」(『役者大鑑』元禄八年正月)とあり、実悪として名声を確立する前は立役としても活躍していた。元禄十年以前の姿の可能性が高いように思うが、年代は確定できない。

8 《荻野沢之丞》

元禄十年正月中村座「参会名護屋」傾城葛城

絵入狂言本「参会名護屋」挿絵には、沢之丞扮する葛城が梅の木に腰掛けて描かれている。その図との類似によつて、この年と考証した。

9 《勝山又五郎》

元禄十二年度

又五郎は吉川多門、生嶋新五郎と並んで「江戸たんぜんの三ぶく一つい」(『役者口三味線』元禄十二年三月)の一人と称される。元禄十一年十一月女方の勝山みなとから立役の又五郎になり、翌十二年十一月から一年間坂東又五郎の名で大坂上りをする。よつて十二年度の姿である。

10 《生嶋大吉》

元禄十一年度頃

本図で目を引くのは、定紋の鱗形に麻の葉模様が施されている点だ。デザイン化された紋はほかの絵とは異なる。大吉の紋は絵入狂言本や評判記では、元禄十年以前は曲線の鱗形紋、十二年以降は三角形の鱗形紋である。この間に大吉は、「丑(Ⅱ元禄十年)の霜月かほみせより女方に役かへられました」(『役者口三味線』元禄十二年三月)とあるように、十年十一月に若衆方から若女方に役替えをしている。よつてこの頃の姿と考えられる。

11 《村山四郎次》

元禄十二年頃中村座

四郎次は「先は小哥のおもひ入・平生人のうたふ風とはちがひ・中くおもしろし別て御じまんそふな・ちまんもどうりなり。小哥の吟聲よし」(『役者万石船』元禄十四年三



月)と評されるように、小歌を唄いながら三味線を弾く得意の芸返しを写している。

12 《四野宮平八》

元禄九年〜十三年

平八は「江戸近年の出来若衆方、やうく三四のつとめ」(『役者万年暦』元禄十三年三月)とあるので、若衆役者としてデビューした元禄九、十年頃が有効かと思う。

13 《鈴木平左衛門》

元禄十二年頃山村座。

平左衛門は「江戸にて一人当千ふり出しやつしの元祖」(『三国役者舞台鏡』元禄十一年)といわれる江戸の役者であったが、一時期上方に上り、再び元禄十一年十一月江戸山村座に下る。その下りの姿を描いたのではないだろうか。

14 《西川岡之介》

元禄十一〜十二年度中村座

岡之介は「お江戸に二年の春をかさね、去かほみせより難波江の、なじみの地へおかへり」(『役者万年暦』元禄十三年三月)と、元禄十年十一月から二年間、江戸に在籍する。「けいせいと成ては手づからしやみせんをひき、一ふしをうたはるゝゑもの也きゝどり也、されど道中おもはしからず」(『役者口三味線』元禄十二年三月)などと、傾城をよく演じていた。

15 《かもん六三郎》

元禄十二年度市村座

やり手姿の六三郎は「此人お江戸にて、くはしやがたの上手ときゝし」(『役者口三味線』元禄十二年三月)と評される。狂言は確定できないが、江戸でも活躍は元禄十二年度市村座だけである。

16 《しのづか庄松》

元禄九年度

庄松は元禄八年十一月から一年間江戸中村座に在籍し、「追加 大坂下り 名代坊主しの塚庄松」(『野郎にぎりこぶし』元禄九年正月)と記される。本図で気になるのは、画面の下に岩のようなものが描かれていることで、ほかの絵とは異なる表現である。

17 《大谷広右衛門》

元禄十三年三月以前

年代は確定できないが、絵柄は「男ぶりすさまじく、眼大きにして、大音なり、大刀をよこたへ、ひろそでのきる物を、こし切に着なし、ぶたいへかけ出て、(略)悪方の開山」(『役者万石船』)で確認できる。

18 《松本小四郎》

元禄九年〜十二年四月

小四郎は本書刊行当時立役であったが、本図は若衆姿である。ということは『四方屏

風』には、元禄十三年当時ではない姿や役柄が描かれている可能性がある。彼は「卯（＝元禄十二年）の五月より若衆方をやめ立役と成給ひ八ヶ年」（『役者友吟味』宝永四年三月）とあるように、元禄十二年四月以前は若衆であった。また、本図のような役者紋を使用するのは、元禄九年頃からである。よって元禄九年～十二年四月頃と狭められる。

19 《猿若山左衛門》

髪形、扮装、大盃をもつポーズなどから、「諸芸功者にして、得物おほし。中にも白髪金時、けんらう地神は御家の道成寺といへり」（『役者万年曆』元禄十三年三月）とあるお家芸のひとつ「白髪金時」ではないかと思う。また評判記では元禄十一年以降「三左衛門」を使っているので、「山左衛門」の文字を使用するのは十年以前の可能性が高いかと思う。

20 《四野官源八》

元禄十三年三月以前

年代は確定できないが、「とりわけ、ひやうし事はやわざ、かるわさがゑもの」（『役者千石麗』元禄十二年）とあるように、得意の拍子事の姿と思われる。

三 下の巻の役者絵

21 《水木辰之介》

元禄八年十一月市村座「四季御所桜」はる姫

上の巻の5同様、元禄八年十一月市村座「四季御所桜」のはる姫の鎗踊の姿である。鎗踊は大当りをとつたらしく、「とりわけやりおどりにほまれたかく土佐與兵へが版行して江戸中へひろめける（略）やしきがたの奥さまがたまで草紙ひかへてやりおどりの御けいこ」（『役者大鑑』元禄十年二月）などと記されるほどであった。

22 《市川団十郎》

元禄十年五月中村座「兵根元曾我」曾我五郎か

大たぶさに力紙、大太刀の扮装は五郎と思われる。五郎は団十郎のお家芸で、生涯に何度も演じている。特に有名なのは元禄十年五月中村座「兵根元曾我」で、その時の姿と考えても差支えないように思う。絵入狂言本の四番続の見出しに「哥舞人に似たりあらぎやう五郎」とか「哥舞人に似たりくさすり引」などと「哥舞人」（＝兜）があり、五月狂言であることを仄めかしているが、本図の兜の模様も五月狂言の姿と考えれば、「兵根元曾我」の可能性は高くなる。

23 《中村伝九郎》

元禄八年十一月中村座

元禄九年正月刊『野郎にぎりこぶし』には、八年顔見せの挿絵が掲載されており、その絵と類似することから、狂言名は未詳であるが、その時の姿と考える。

24 《山中平九郎》

元禄十三年三月以前

平親王や平清盛などの公家悪が想定され、元禄十年九月中村座「平親王鑑の御所」などが思い浮かぶが、確証はない。

25 《岸田小源次》

元禄十三年頃

小源次は「去冬なを姫と成て、源のなかつなどのぬれ、したゝるくて心地よし」（『役者談合衝』元禄十三年三月）の記事が示すように、元禄十二年十一月中村座「平清盛美人揃」で、なお姫に扮している。これが評判記に記される最初である。同門と考えられる岸田小才次は元禄十二年に中村座で死亡しているので、中村座は小才次を引き継ぐ形で、小源次の売り出しに力を入れたのではないかと考えられる。十三年頃のお姫様事の姿である。

26 《生嶋新五郎》

元禄十三年以前

新五郎が当時脚光を浴びるようになるのは、芸風が類似し、師匠筋にあたる中村七三郎が上京し江戸不在の時期、つまり元禄十年十一月から二年間である。

27 《沢村小伝次》

元禄十一年三月中村座「関東小禄」露の前か

小伝次が若衆方から若女方になり、紋が本図と同じになるのは元禄九年以降である。一方、小伝次の着物にある軍配の模様と、片袖を脱いだその姿は、清信の大々判役者絵「沢村小伝次の露の前」との類似する。この時の姿かと思う。

28 《袖岡政之助》

元禄十二年度

政之助は前帯を締め一見遊女のようなものであるが、髪は鬘を切っている。つまり、後家の姿である。政之助が若女方ではなく花車方に属するのは、「何とて女方の部へはいれずして、くわしやがたのぶへ入らるゝ事ふしん千万。（略）御ふしん御尤なれ共、たゞ今は女方とくはしやがたの上々文字なし、さるによつて此部に入まして上々吉とあがめ奉る」（『役者口三味線』元禄十二年三月）とあるように、元禄十二年度である。この時の姿かと思う。

29 《吉川多門》

元禄九、十二年度

多門は上方の役者であったが、「難波がた、むかしは吉川勘弥といゝて、あらし座の若女方、中比江戸くだり御同名の御名をかり、すぐに吉川多もんとあらたむ。（略）お山ざかりをさらりとやめて、立役く是立役、きりやうよくたんぜん一通り」（『三国役者舞台鏡』元禄十一年十一月）とあるように、元禄八年十一月から十二年度まで、江戸で吉川

多門として活躍する。

30 《西国兵五郎》

元禄十三年三月以前

兵五郎は「此人まくをきつて出るといなや、しよぎくとしたかほつき、うなぎをはすにきつたやうの、まみあい、黒ばなたれたつくりひげ、さながら生のかほつきで、芸を見ぬうちから、おかしうてならぬ」（『役者大鑑』元禄八年正月）とあるように、たれ眉、二本の鼻筋というのが西国流の化粧であった。

複製本には「西国兵五郎」の名があるが、その文字はほかと筆跡が異なっている。ポストン美術館蔵のものには「西国兵五郎」の名前が欠けていた。平木美術館の一本も同様のようである。つまり、本来は役者名が欠けていたことになる。ほかの役者絵との不統一を感じる。

31 《上村吉三郎》

元禄十二年十一月江戸下りの様子、あるいは森田座「当世小国歌舞伎」いくちよ姫吉三郎が江戸下りをした元禄十二年十一月で、森田座顔見世「当世小国歌舞伎」に出演した。評判記には「去かほみせ狂言に義政公のそく女、いくちよ姫と成て、第二番めに出給ひ、よし正より参らせられたる、道中のていをゑがきし屏風にたよりて、道中の名所くくを、すぐに道行まはれし舞ぶり、（略）べつしてから笠おどり大あたり」（『役者万年曆』元禄十三年三月）、絵入狂言本には「さあくびやうぶをおひきなさい、たゞいま御出なさるゝぞ（略）こゝにてあづま下りの道行」（註8）とある。笠と傘の違いはあるが、ともに吉三郎の江戸下りを表現したものと考えられる。なお、本図で目をひくのは、生嶋大吉同様、紋にデザインが施されている点である。

32 《水木染之助》

元禄八年十一月以降

染之助は「亥（元禄八）ノ年か初ふたい」（『役者大鑑』元禄五年二月、八年評を含む）と、元禄八年に初舞台を踏んでいる。そして同姓、同紋の水木辰之介が元禄八年十一月江戸下りをする折、一緒に下り、十四年まで江戸に在籍する。

33 《市川団之丞》

元禄十一年以前

元禄八年の評判記に、「一兩年のうちに、ひきこまれるやう、さきだつて」（『役者大鑑』元禄八年正月）と記されていたが、十一年十一月の記事を最後に歌舞伎界から姿を消す。

34 《横山六郎次》

元禄十三年三月以前

六郎次は敵役者で、「近年めつきりとしあげられたり、第一まなこつきすさまじく、こゑ大をんにてにくさう也」（『役者口三味線』元禄十二年三月）と表される。本図では、

髪に力髪をつけ、片肌を脱いでいるので、敵役の荒事の表現と考えられる。

35 《富沢半三郎》

元禄十三年三月以前「鳥刺し」の所作事

鳥刺(差)しの風俗である。鳥刺しは、鳥をとる姿を舞踊化したもので、今日でも民俗芸能として伝承されている。元禄歌舞伎でも、道化役者の見せ所として奴姿の扮装で仕組まれている。たとえば、元禄十六年四月森田座「成田山分身不動」での西国兵助扮する下人とうすけの鳥刺しの登場があり、絵入狂言本にその姿が写されている。半三郎は「此人もつはら中村伝九郎殿流をまなばるゝ、さるによつて似た所有てよし」(『役者万年暦』元禄十三年三月)と、実質的な伝九郎の一番弟子であった。伝九郎風の鳥刺しの所作であっただろう。

36 《松本兵蔵》

元禄十一年十一月山村座「小栗七福神」和泉式部か

兵蔵は「初て下られし年、いづみしきぶと成て、げいよりはまづうつくしいおかほであつた。長袴をつけた姿から、江戸下りの折の和泉式部と思う。

37 《袖岡村之助》 ↓ 袖崎村之助

元禄十一年十一月初舞台当時

名字は袖崎が正しい「註9」。村之助は「芸のつぼみのお若衆、はやくさかりとしたき此君」(『役者談合衝』元禄十三年三月)と、元禄十一年十一月デビューする。本図の名前が間違っているのは、デビュー当時の混乱のためではなかっただろうか。

38 《若村沢之介》

元禄十二年十一月以降

沢之介は「去冬かほみせより、東のしばゐはじめてなれば」(『役者万年暦』元禄十三年三月)とあり、元禄十二年十一月江戸下りをし、中村座「平清盛美人揃」に出演する。本図は、元禄十二年十一月から十三年の前半の数か月に限定される。

39 《秋田彦四郎》

元禄十年十月〜十三年三月市村座

彦四郎は上方の道化方で、「丑(元禄十年)の十月に江戸へ下られ、そもくかほ見せより大あたりして」(『役者口三味線』元禄十二年三月)とあり、元禄十年十月江戸市村座に下る。衣裳をみると、次当てをした羽織を身に付け、やつし事の場面が想像される。

40 《西村弥平次》

元禄十三年三月以前

「お江戸で、からう役めにもちひては、ならびなき」(『役者大鑑』元禄八年正月)、「おやちがたと立役の間の実事し」(『役者口三味線』元禄十二年三月)とあるように、落ち着いた家老役を得意とした。

41 《山下小才三郎》↓ 山下才三郎

元禄十一年

本図には「山下小才三郎」の名があるが、そうした役者は見当たらない。当時山下才三郎という役者はいる。彼は「江戸にくだりて花をやらんとおもはれしに、おもひの外なる沙汰なし」（『三国役者舞台鏡』元禄十一年十一月）とあるように、元禄十年頃江戸下りをし、「お江戸よりかへられてから」（『役者口三味線』元禄十二年三月）とあるように、元禄十一年十月頃には帰京している。「お江戸にて長く大病になやまされ給へば」とも続いているので、江戸ではさほど活躍はなかったようなので、名前を間違えたのだろうか。

42 《桐山政之助》

元禄十二年以前

政之助は「此君京万太夫座のつとめ末（元禄四年）の年萩野沢之丞と一所に江戸へ下り久々中村座のつとめ」（『役者大鑑』元禄十年二月）とあるように、元禄四年から十二年まで中村座に在籍した。しかし、中村千弥に改名した頃の評判記にも、「お江戸で霧山政之助とて、らちのあかぬこしもと役」（『役者謀火燧』宝永七年三月）と、その頃は当りがなかったことを記している。絵本に収められる理由が今ひとつ見つかからないし、また評判記では若女方に属しているのに、本図は力紙をつけた若衆である。若女方が若衆になる「似せ若衆事」の趣向と考えるとつじつまは合う。

43 《袖崎哥流》

元禄九年十一月森田座「四天王嫁鏡」（二人金時）か、十二年十月森田座「帰花女武道」（歌流暇乞い狂言）

哥流は元禄八年十一月中村座へ下り、十二年まで在籍する。元禄九年十一月森田座「四天王嫁鏡」（二人金時）と、十二年十月森田座「帰花女武道」（歌流暇乞い狂言）で女武道を演じる。

評判記には、「子（元禄九年）ノ霜月より森田座顔みせ四天王嫁鏡に、綱が妹とこよの前と成、十平次殿を相手に取、女武道の開山といはれ、一心工夫の掛物、満仲へいさめの実事大当りして、子丑寅卯四年お江戸にて名を上、卯の十月いどま乞の狂言、帰リ花女武道の狂言・右の一心工夫の掛物いたされ、今にお江戸にしたい居る」（『役者謀火燧』宝永七年三月）と記される。

#### 四 おわりに

本書は、元禄八年十一月以降に江戸に在籍した江戸在住あるいは江戸下りの役者の当り役・得意芸を描いている。役者個人のプロマイドであると同時に、一方では役柄の特徴的ポーズを紹介しているスタイルブックともいえる「註10」。



また本書には、元禄十三年時点の江戸と異なる情報や、統一されない描き方などが含まれている。

一、元禄十三年の刊行でありながら、八年十一月など過去五年に溯る役者の姿が描かれている。十三年の時点で上方に移動していたり、引退していたり、死亡している役者も載せられている。

移動の役者↓ 水木辰之介・西川岡之介・しのづか庄松・吉川多門・山下才三郎・

桐山政之助・袖崎哥流

引退の役者↓ 市川団之丞

死亡の役者↓ 岸田小才次

二、元禄十三年時点と異なる情報がある。

役柄が異なる役者↓ 松本小四郎。

名前の表記が異なる役者↓ 猿若山左衛門

紋の形が異なる役者↓ 生嶋大吉

三、デザイン化された紋が描かれている。

↓ 生嶋大吉・上村吉三郎

四、特別必要を感じない背景を描いている。

↓ しのづか庄松

五、草履を履いている役者とそうでないものがある。

以上の点から、四十三図はこの時一同に描かれたものでなく、なかには、以前一枚摺として制作されたものを流用しているのではないかと思われる。つまり、十三年以前に一枚摺として出されたものを一部流用している可能性が考えられる。それは、清信が一枚摺を元禄八年十一月頃から無款ながら役者絵を制作していたことを示しているのではないだろうか。初期鳥居派の活動時期、状況を考える傍証としても有効であろう。

無落款の鳥居派役者絵は、元禄十年前後からみられる。大々判、細判、横大判などさまざまであるが、圧倒的に細判である。その中には版元印もないものが多いが、あるもので目につくのは、板木屋七郎兵衛、伊賀屋である。これらは清信（一）、清倍（一）の売り出した版元と思われる。板木屋七郎兵衛や伊賀屋の無款役者絵の存在もまた、ごく初期の鳥居派の活動を示す傍証として考えられるだろう。

『近世奇跡考』（山東京伝著、文化元年序）「註11」のなかに、

○「江戸眞砂」に云、「寛延中写本なり」

元禄中、勘三郎にて、団十郎荒園の役、切り狂言に、檀鍾大臣に成て、大当りせしが、その姿をゑがき、檀鍾大臣団十郎とよびて、ちまたを売ありく。おのれ七八才の頃、めづらしく、五文ツツに買ぬ。それよりやゝ外の役者絵はやりいでぬ云々。

とあるが、これが元禄十年正月中村座「参会名護屋」大切の檀鍾大臣とするなら、先に推

考察した鳥居派一枚摺の制作開始時期ともほぼ一致する。

元禄十年前後というのは初期鳥居派にとって重要な年である。十年は「絵師鳥居庄兵衛」と鳥居姓を名乗り始めた年であり、画期的な絵入狂言本『参会名護屋』の挿絵を担当した年でもある。十三年は「清信」名を初めて名乗り『四方屏風』を版行する。

『四方屏風』に描かれた元禄八年十一月以降の役者たちの姿は、間接的ながら、清信の無款時代の活動状況を示しているのではないだろうか。

〔図版〕

図1 稀書複製会本。

〔註〕

註1 赤間亮編著『江戸の演劇書―歌舞伎篇―』演劇博物館、一九九一年。

註2 稀書複製会本では序文に「四方に」というルビがあることから、「よもびようぶ」としている。そして『国書総目録』もこの読みを採用している。

註3 鈴木重三編『近世日本風俗繪本集成』第三回配本解説、臨川書店、一九七九年。

註4 註3に同じ。

註5 註1に同じ。

註6 絵入狂言本「参会名護屋」東京芸術大学図書館蔵。

註7 役者評判記の引用は『歌舞伎評判記集成』（岩波書店）による。

註8 絵入狂言本「当世小国歌舞妓」国会図書館蔵。

註9 註3に同じ。すでに袖岡村之助は袖崎村之助の誤記と見るのが妥当との指摘がある。

註10 鈴木氏は「標準的役者絵姿集の制作を意図したものであろう。」（註3に同じ）としている。私も氏の意見に同感であるが、加えて役柄の代表的な姿を網羅した絵姿集を意図していたのではないかと考えた。

註11 山東京伝著『近世奇跡考』文化元年（一八〇四）序、『日本随筆大成 第二期第三回』所収。「江戸眞砂」原本未詳。

〔付記〕

貴重な資料の閲覧と写真の掲載を御許可下さったポストン美術館マニー・ヒックマン先生に心よりお礼申し上げます。

本研究には、第九回太田記念美術館浮世絵研究助成金が支給された。

〔後註〕

「『風流絵本 四方屏風』考―初期鳥居派の役者絵について―」として、『浮世絵芸術』一一二号に掲載したものに、加筆補綴を施した。当初論文中に記した、上村吉三郎の図柄と類似する一枚絵がポストン美術館にありその前後関係を述べた件は、鈴木重三氏より賜ったご指導により削除した。



表 『四方屏風』 順序異同対照表

①「複製本」稀書複製会本（故島思清忠氏所蔵の写本の配列を採用）  
 ②平木浮世絵財団蔵本（佐藤光信氏 平成1年4月27日、浮世絵協会研究発表資料より）  
 ③ボストン美術館蔵本  
 ④「複製本」『近代日本風俗絵本集成』（故井上和男氏私家採用）  
 ＊1・オ・ウは1丁表裏を示す。ただし、実際には丁付がないので、仮に示す。  
 ＊ボストン美術館本は実際には上下二冊に分かれていない。

◎上巻

1才①②③④序	ウ①②③④序
2才①②③④市川団十郎（六方）	ウ①②③④岸田小才次
3才①②中村伝九郎（長袴）③中村伝九郎（荒武者）	ウ①②③中村勘三郎
4才①②③水木辰之介（猫の所作）	ウ①②③中村七三郎
5才①③山中平九郎（侍）②欠（山中平九郎）	ウ①③荻野沢之丞②欠（荻野沢之丞）
6才①③勝山又五郎	ウ①③生嶋大吉
7才①③村山四郎次	ウ①③四野宮平八
8才①②③鈴木平左衛門	ウ①②③西川岡之介
9才①②③かもん六三郎	ウ①②③しづか庄松
10才①②大谷広右衛門③欠（大谷広右衛門）	ウ①②③松本小四郎③欠（松本小四郎）
11才①②③猿若山左衛門	ウ①②③④四野宮源八

◎下巻

1才①②③④水木辰之介（槍踊）	ウ①②③④市川団十郎（荒武者）
2才①②中村伝九郎（荒武者）	ウ①②③山中平九郎（悪公卿）
3才①②③岸田小源次	ウ①②③生嶋新五郎
4才①②③沢村小伝次	ウ①②③袖岡政之助
5才①②③吉川多門	ウ①②③西国兵五郎②③（西国兵五郎の名欠）
6才①②③上村吉三郎	ウ①②③水木染之助
7才①②③市川団之丞	ウ①②③横山六郎次
8才①②③富沢半三郎	ウ①②③松本兵蔵
9才①②③袖岡村之助	ウ①②③若村沢之介
10才①②③④秋田彦四郎	ウ①②③④西村弥平次
11才①②③④山下小才三郎	ウ①②③④桐山政之助
12才①②③④袖崎哥流	ウ①②③④奥附

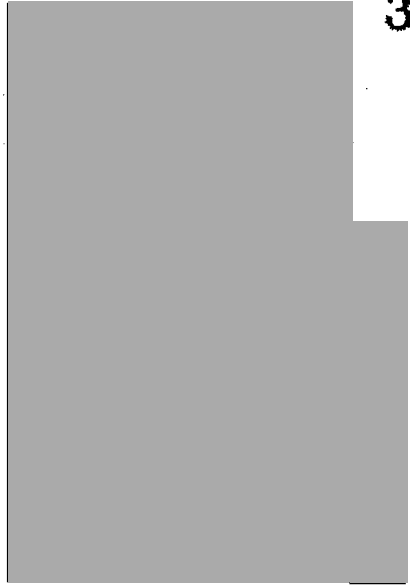
③④中村伝九郎（長袴）  
 ④荻野沢之丞  
 ④村山四郎次  
 ④袖岡政之助  
 ④吉川多門  
 ④四野宮平八  
 ④富沢半三郎  
 ④松本兵蔵  
 ④袖岡村之助  
 ④山中平九郎（悪公卿）  
 ④猿若山左衛門  
 ④水木染之助  
 ④市川団之丞  
 ④西国兵五郎  
 ④上村吉三郎



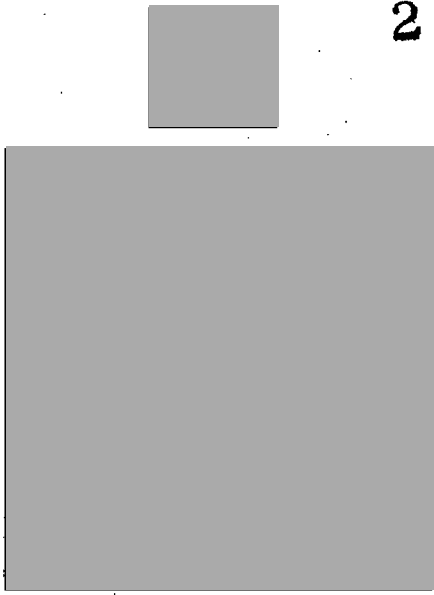




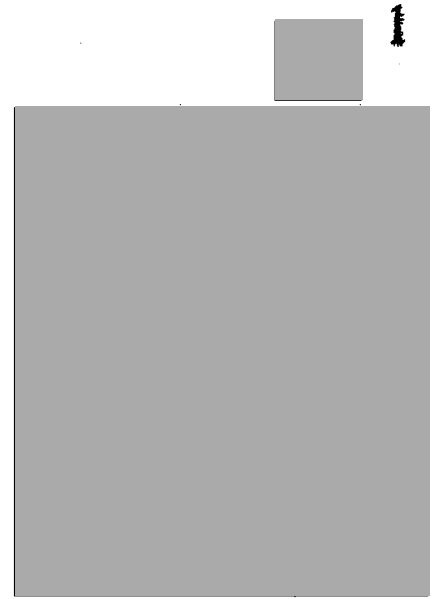
4



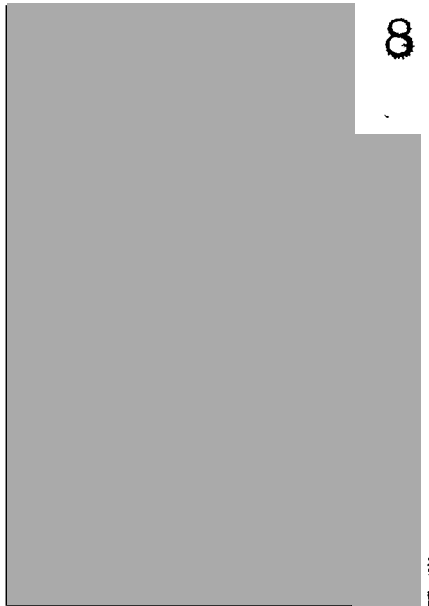
3



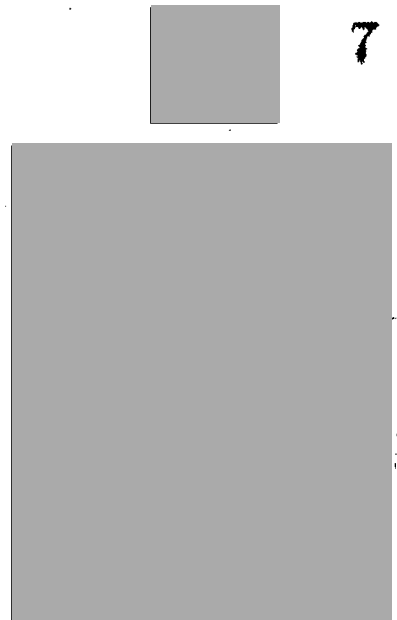
2



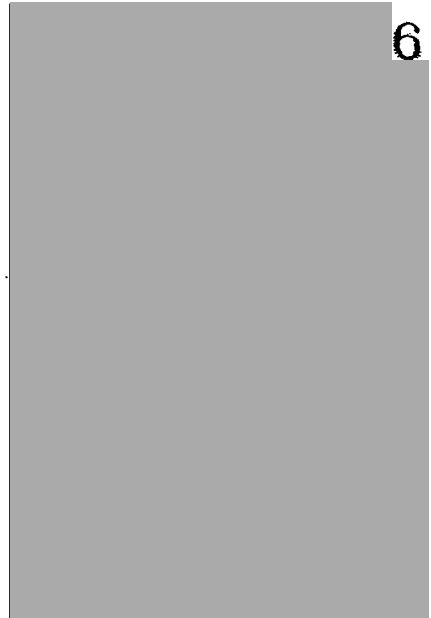
1



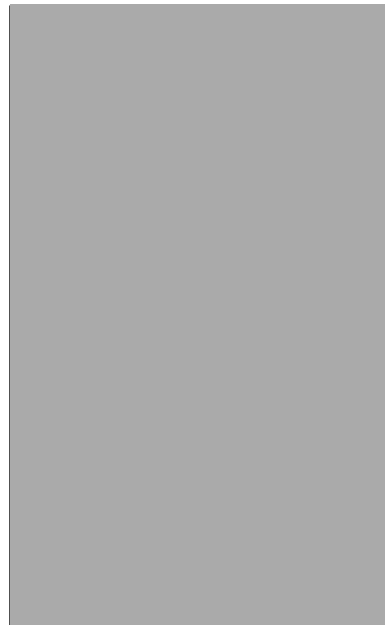
8



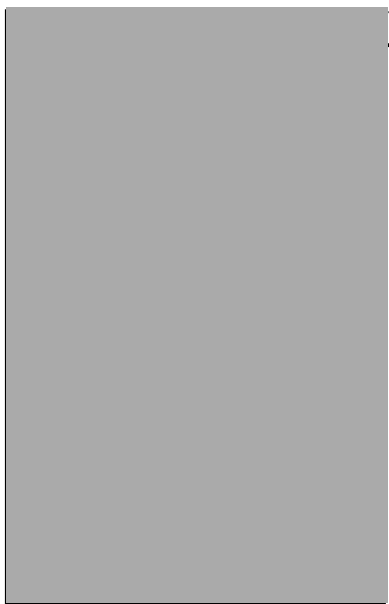
7



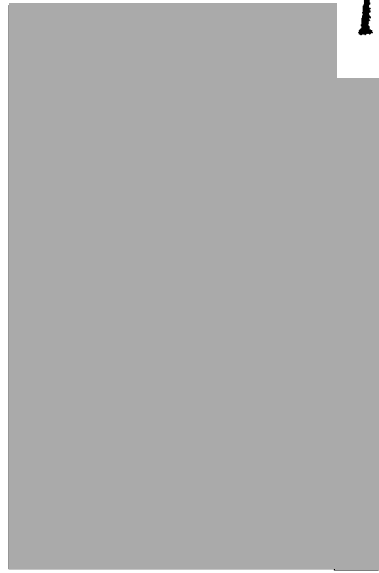
6



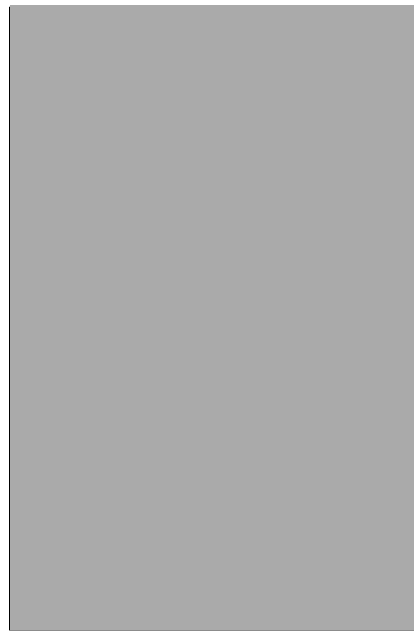
5



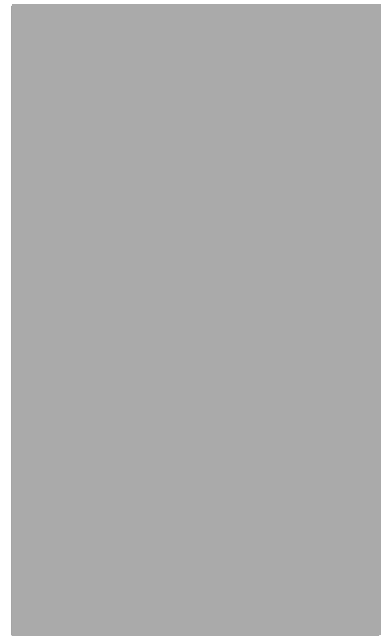
12



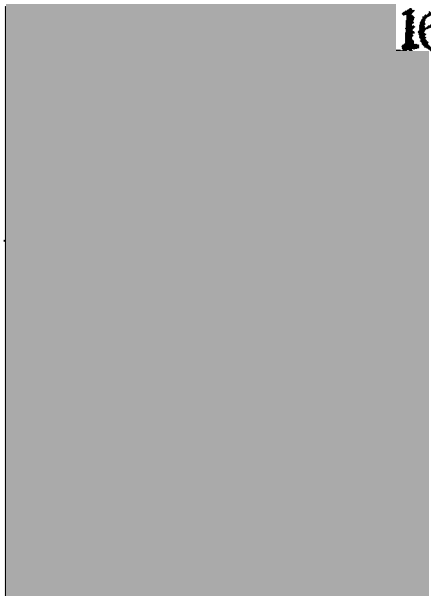
11



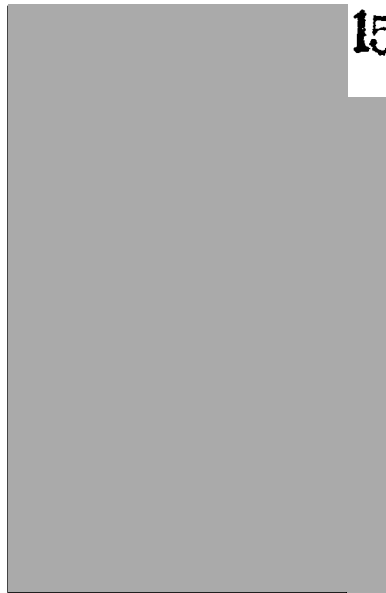
10



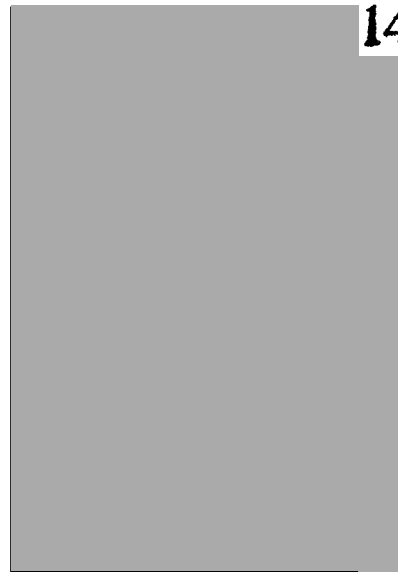
9



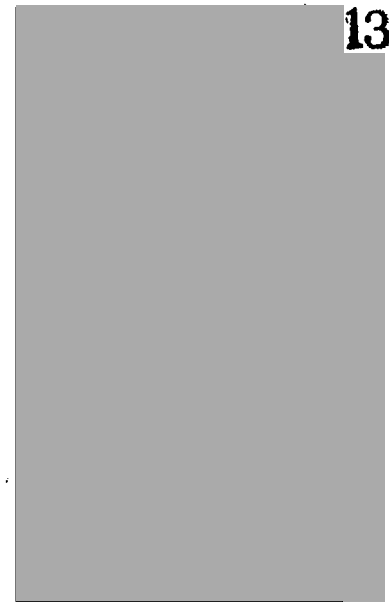
16



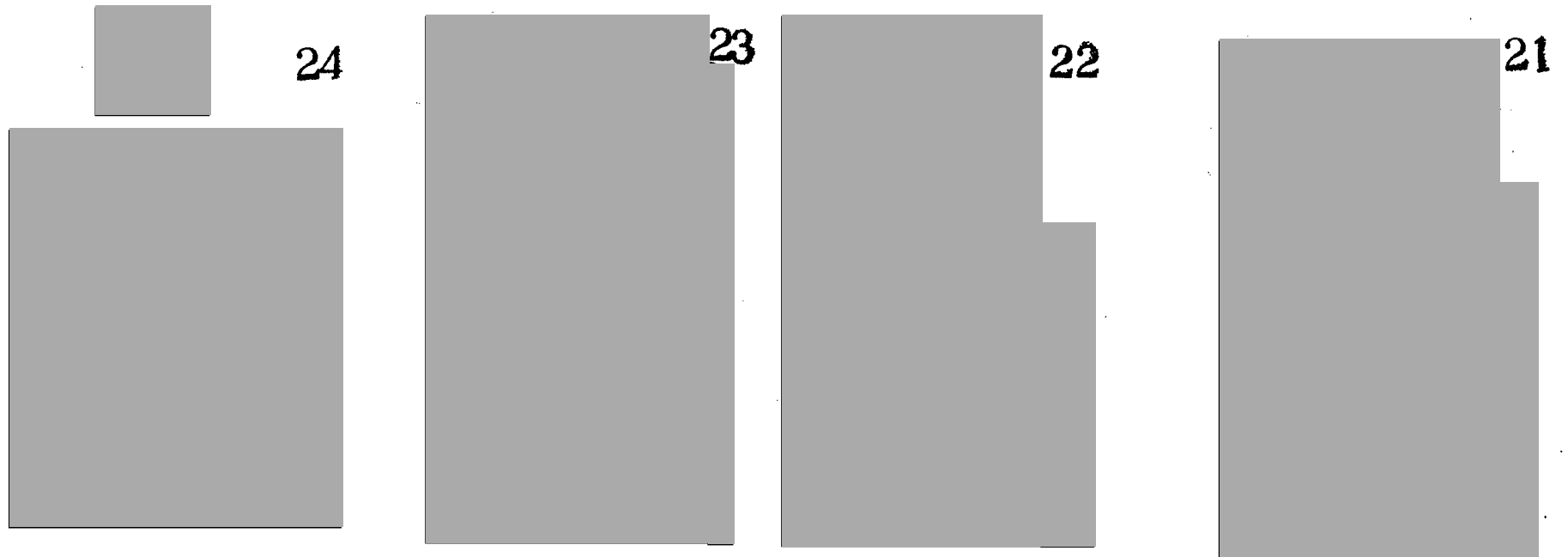
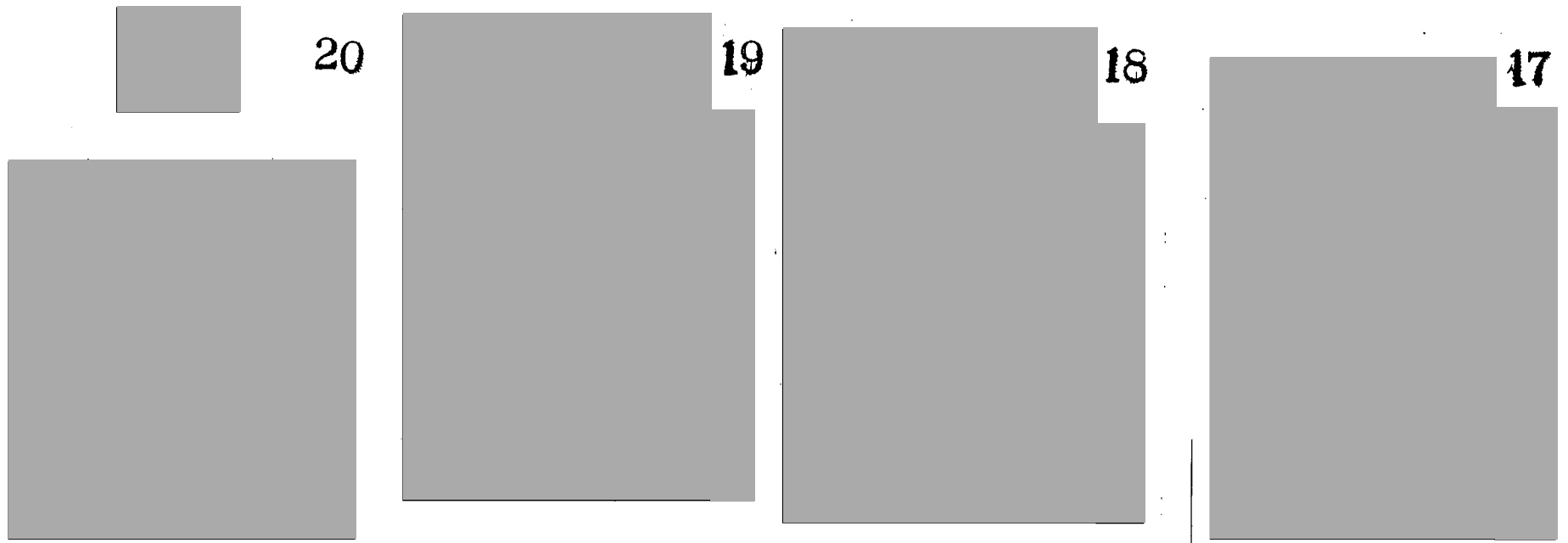
15

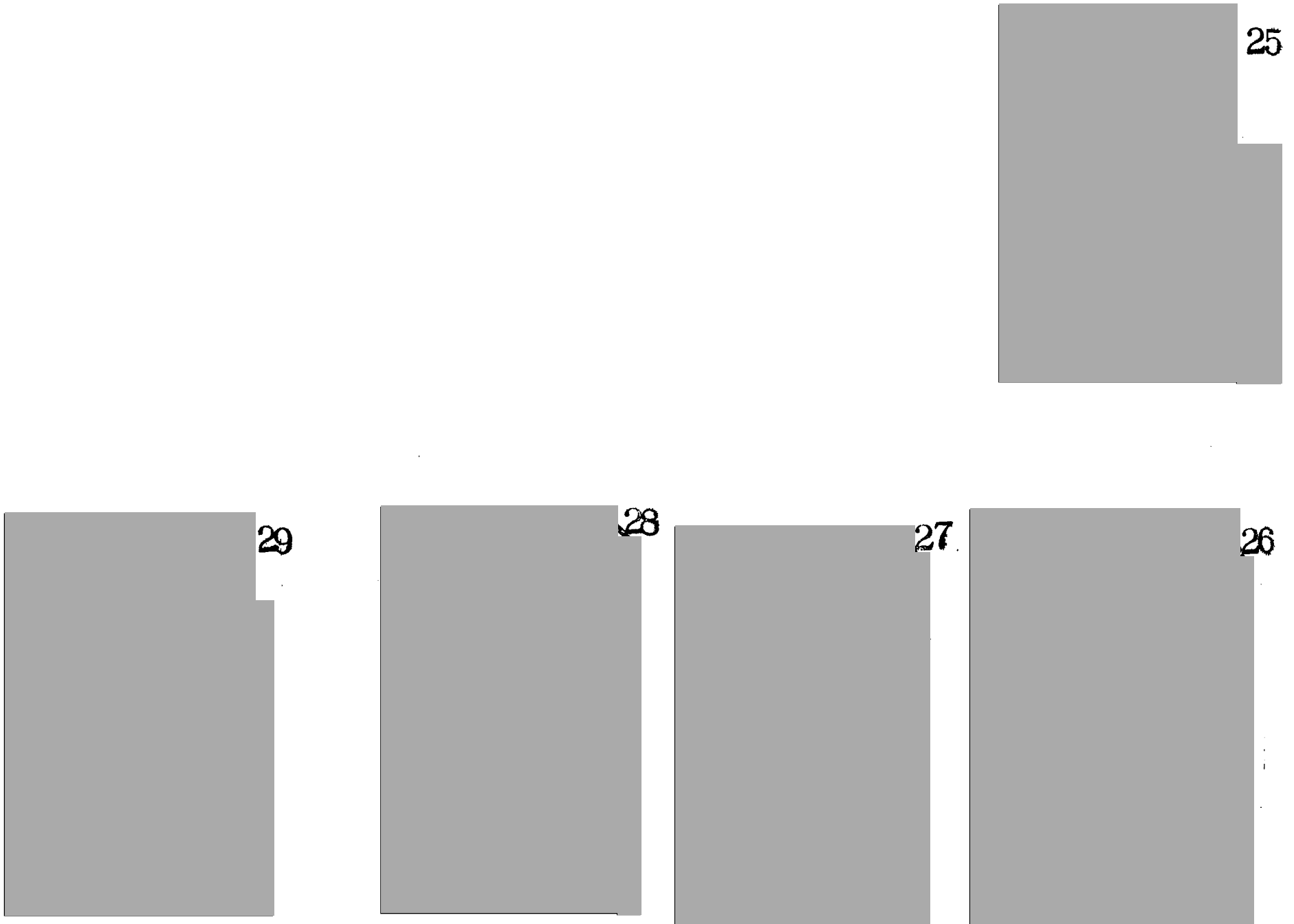


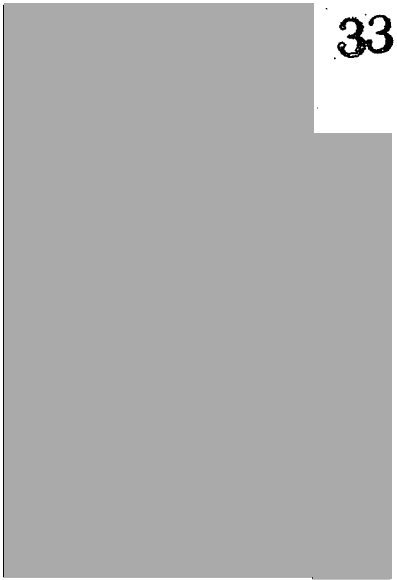
14



13







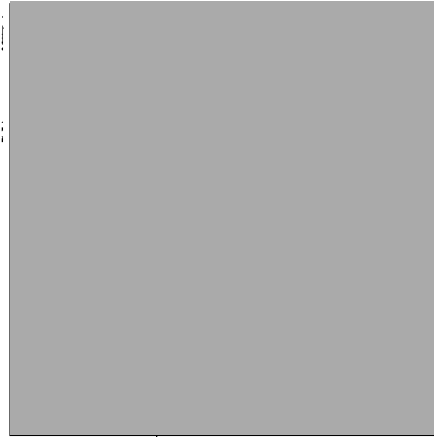
33



32



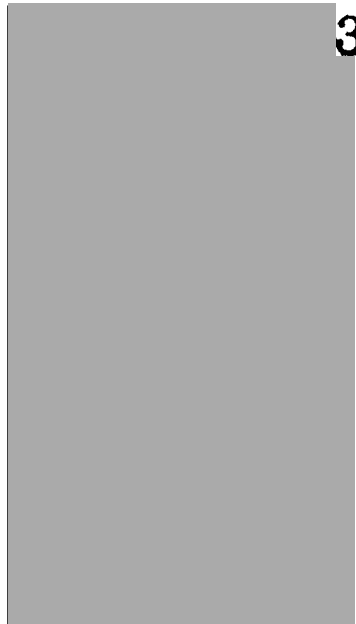
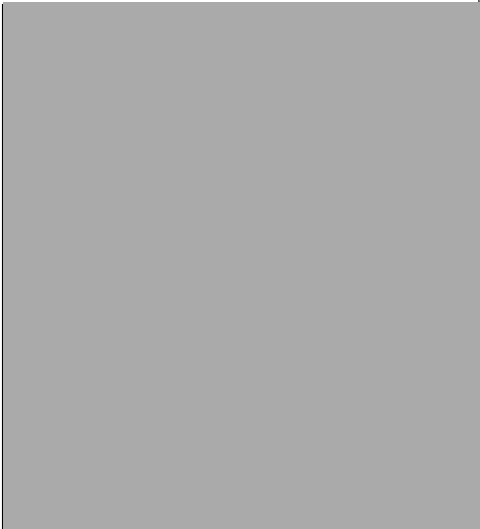
31



30



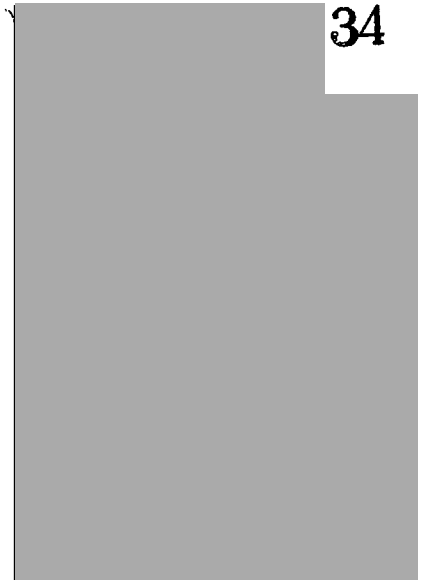
37



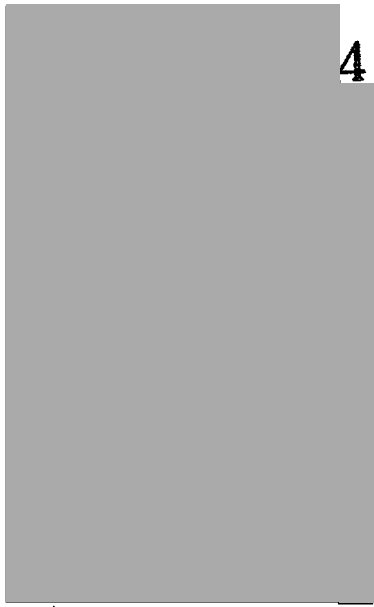
36



35



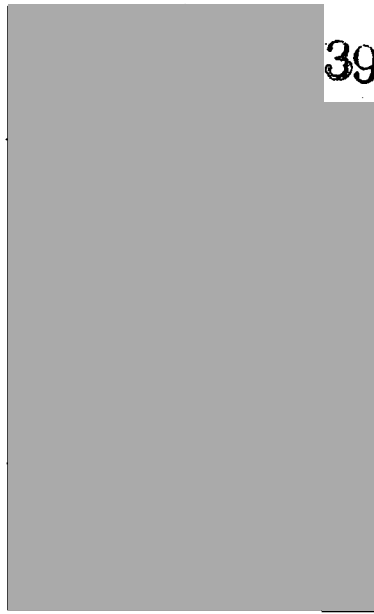
34



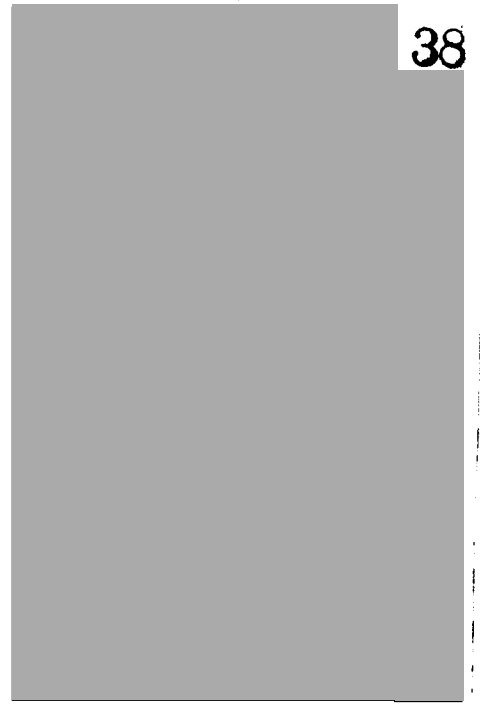
41



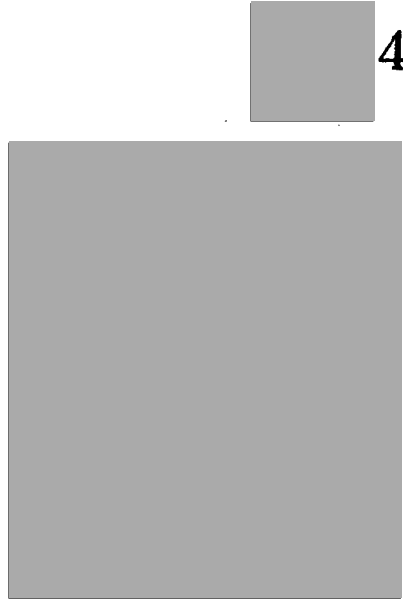
40



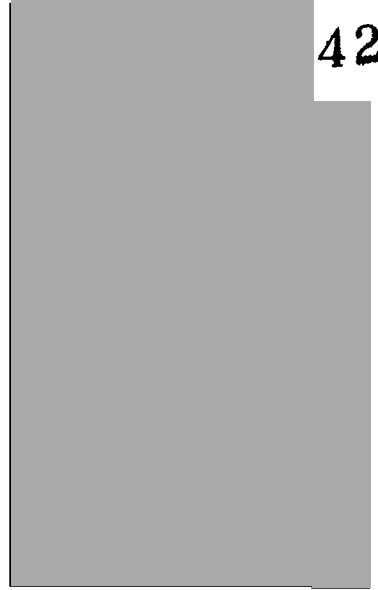
39



38



43



42



## 第六節 初代市川団十郎における家の確立

### 一 はじめに

荒事を考える上でも、元禄期の江戸歌舞伎を考える上でも、まず念頭に置かなければならないのは、初代市川団十郎である。当時の評判記を見ると、不破伴左衛門、坂田金平、曾我五郎などの役や、荒事、非道の恋慕、文字の割くだきなどの演技や台詞を得意としていたと記されている(註1)。また、自ら作者として名を記す絵入狂言本には、力強い所作や働きを示す挿絵や記述が随所に見られる。どちらからも自信に満ちた団十郎が浮かび上がる。ところが団十郎の「願文」に目を通すと、神経質で小心なところや、出世欲、金銭欲が強い意外な一面も感じざるを得ない。「元禄六年願文」(註2)には次のようである。

・誠に過しまでは諸人にすぐれ、運つよく、それがし役者の鑑といわれし身の、今更かう(功)なりな(名)とげたるおもいなくて、是にてかざらんこと口おしきこと。此上、江戸にても三百両も四百両も取、幾々(行くく)座本にも、または京大坂へも登り、所の一といわれしものにもおとらず、たか金を望心ざし今なるに、かゝる仕合こそあるまじけれ

・すでに、それがし今よりおもひ立も、何とぞ一度一家の主ともあり、前後役者の鏡とも名をたかく、又は武藏にては難成とも、京大坂にてあつばれ芝居の主ともなり、こゝん(古今)の座本ともいわれ、倅九藏に太夫の名をつがせ、世にあらせんねがひ

願文に記された二か所の記述によつて高金を願い、役者として大成することだけでなく、将来上方の地であっても良いから座本になり、倅九藏にその跡を継がせることを切望している。この願いは、現実には元禄六、七年の京村山座での不評によつて第一歩を拒まれ、また宝永元年二月の突然の横死によつて完全に夢に終わったのであるが、実は形を変え、生涯ある意図を持って活動していたのではないだろうか。本稿では、元禄十年前後、団十郎が意図したであろうと考えられる市川の「家」の確立の過程と「家」の性格について述べてみたい。

### 二 初代団十郎の不動

初代団十郎の長男九藏(後の二代目団十郎)が初舞台を踏んだのは、元禄十年(一六九七)五月中村座「兵根元曾我」(第二番目)の時である。市川団之丞引き合わせによる初舞台の口上が済んだ九藏は(註3)、初め通力坊という小山伏姿で現れる。

ときむねは大はらのかたちとなり せきだんにあがりけり 団十郎しよさ あらぎや  
うこそはおそろしや(略) 所につうりきほう 道市行川有九蔵 さはんのしよもふと  
云 三郎いて、ちいさきぼうす とつからきた 此内いろくとうけ有 五郎見て  
こさいかくらしいぼうすかなつかみころさん といへはたちまちきへてなかりけり  
後に五郎と朝比奈の争いを止めるために、

いかに兩人かまへてあらそふことなけれ ときむねはふるうにいのるそのしるしかた  
きにあふまではみきはまさりの大ちから そがとみうらはいつけのこと まことはふ  
とうみやうわうなり まことのかたちこれみよ(註4)

と、真の姿をあらわす。曾我五郎の世界を基軸にしたこの狂言では、団十郎扮する五郎、  
村山四郎次扮する十郎、中村伝九郎扮する朝比奈らの活躍が中心であるが、殊の外、九蔵  
の役が印象的であるのは、「通力坊、実は不動明王」という神霊示現の体裁をとっている  
からであろう。

この「不動」の趣向は、今日でも市川宗家歌舞伎十八番の一つとして伝承され、その初  
演は「兵根元曾我」であると『元禄歌舞伎傑作集』上巻(註5)解説には記されている  
が、元禄七年三月京村山座「清水清玄」(註6)、八年七月江戸山村座「一心二河白道」  
(註7)と、これ以前にも同様の趣向を指摘することができる。

・一とせ京都にて、清水せいぜんになられ(略)不動に成ての働よし(『役者談衝』)  
・盆十四日よりは一心二河白道、五番續、五番目に不動有り(「元禄九年願文」『團十  
郎の芝居』所収)

ここで注目したいのは、この趣向が上方の舞台で披露されていることで、当然それ以前  
に江戸で当りを取り、自信のあるものであった筈だろう。すでに諏訪春雄氏が「初代市川  
団十郎年譜」(註8)で、「彼の得意芸を列挙したものとと思われる」として、『古今四場  
居色競百人一首』(元禄六年)の「日本人よつていき不動仙人あら仁王開帳せしむる物な  
り」を指摘しておられるが、同評判記中の市川団四郎評にも「若手の内名人不動せんん  
の跡つぎは是也」とある。「跡つぎ」は団十郎の跡継ぎということであろうから、これ以  
前に団十郎の不動は確立されていなければならぬ。このように、九蔵が演じる前に団十  
郎の「不動」があるのだから、九蔵は父の演技を踏襲したものと考えてよいだろう。子が  
親の演技を真似る、あるいは子役が立役勝りの演技をする。これは古今を問わず観客の目  
を喜ばすに違いないが、神霊示現の趣向を数多く持つ元禄期の江戸歌舞伎においても、子  
役が神霊に扮する例は九蔵以外にはほとんどない(註9)。わずか十歳の少年が荒神の一  
つである不動に扮したのであるから、観客の驚きは一入であっただろう。また、狂言作者  
兼立役者の団十郎が、年齢による受けを初めから考えていたとするのも無理な推測ではな  
いであろう。しかし、彼が意図したのはそれだけだったのだろうか。

元禄期に団十郎親子が演じた神霊事は、次の通りである。

元禄六年以前

(外題未詳)

不動・仁王 団十郎

七年三月	「清水清玄」	不動	団十郎
八年七月	「一心二河白道」	不動	団十郎
九年四月	「鳴神上人三世相絶間の中將姫」	鍾馗	団十郎
十年一月	「参会名護屋」	鍾馗	団十郎
十年五月	「兵根元曾我」	不動	九蔵
十年十一月	「小栗判官」	不動	団十郎
十一年九月	「源平雷伝記」	別雷の神	団十郎
十三年一月	「景政雷問答」	廣毘沙門天	団十郎
十四年一月	「傾城王昭君」	稻荷の神霊	団十郎

十四年三月	「出世隅田川」	龍神	団十郎
十四年七月	「当世酒呑童子」	毘沙門天	九蔵
十六年四月	「成田山分身不動」	不動	団十郎・九蔵

これによると、団十郎は元禄十年頃から不動に扮するよりも、別雷の神、稻荷の神霊、龍神と新たな神霊に扮している。ところが、当時の歌舞伎界では「不動」の趣向が衰退した訳ではなく、元禄九年六月山村座「小栗袖日記」で山村長太夫、十年二月森田座「岩屋不動」で坂東又太郎、十二年八月山村座仮題「名古屋山三」で中村伝九郎、十四年三月山村座「愛護十二段」で生嶋大吉が扮している。なぜ団十郎は不動の演技を控えていたのだろうか。彼は不動のあと、鍾馗を創案している。特に元禄十年正月「参会名護屋」でのそれは、中村七三郎と同座していた山村座を離れ、中村座に移つての初興行であるから当然力の入れようも一入であつたと思われる。ここで、鍾馗の演技に自信をつけた団十郎は、同年の五月、九蔵に「不動」を演じる事を許したのでないだろうか。つまり、「不動」の芸を譲つたと考えられる。

### 三 団十郎から九蔵への芸譲り

ここで、「ゆずり」という言葉について確認しておきたい。評判記中では、親や師匠が名字、紋、地位(座本等)、物品、芸などを譲っているが、「芸を譲る」に関しては、若手役者に見せ場を譲ると、相伝するの両義がみられる(註10)。これより、両義の芸を譲るを仮に「芸譲り」と規定して使用することにする。当時の「芸譲り」として最も有名なものは、宝永四年二の替京早雲座「石山寺誓湖」での、坂田藤十郎が大和山甚左衛門に傾城買を指南した「紙子ゆずり」である。傾城買の演技を譲るのに、紙子羽織を小道具として用い、象徴的な場に仕立てている。この背景には、年齢を重ね上位の役者は、自分の引き回しの若手役者に見せ場を譲るのが美德であるという考えがあつたからであろう。

団十郎の場合は、元禄十年の「不動」以外にどのような「芸譲り」がなされていたのだ

ろうか。その一つに「引合事」があると思われる。元禄期の江戸かぶきでは、草摺を引き合ったり、虎を引き裂いたりする、草摺引、虎引といった趣向が多く見られ、当時の荒事の特色を示している(註11)。団十郎と九蔵が関係するものだけを挙げると、次のようになる。

元禄十年五月 「兵根元曾我」 草摺引 立役 団十郎・立役 伝九郎  
十一年九月 「源平雷伝記」 卒塔婆引 立役 団十郎・敵役 平九郎・  
子役 九蔵

十三年 「大日本鉄界仙人」 馬引 立役 団四郎・子役 九蔵  
十三年十一月 「公平六条通」 釣鐘引 立役 団十郎・若女 小伝次  
十四年一月 「傾城王昭君」 岩戸引 実悪 平九郎・子役 九蔵  
十五年十一月 「天地人筒守」 兜引 立役 小四郎・子役 九蔵  
十六年七月 「小栗十二段」 鬼鹿毛引 立役 団十郎・子役 九蔵  
十六年十一月 「源氏六十帖」 虎引 立役 団十郎・子役 九蔵

引合事の用例を見ると、立役同士、あるいは立役と敵役の場合が多いが、元禄十一年以降の団十郎には、立役や敵役とのそれが見られず、九蔵には多く見られるのである。これは団十郎が九蔵に引合事を譲ったためではないだろうか。九蔵が初めて演じる元禄十一年九月中村座「源平雷伝記」での卒塔婆引。絵入狂言本には、

公時いまはこらゑかねそは成とうばおつ取 たがい竹若と引あふ 此内さつまけき  
上るり ふしぎや上人誠の形をあらわしついにそとばを引きりたり(註12)

と記され、団十郎と平九郎が引き合う挿絵Aが添えられている(\*図版節末参照)。ところが、二代目団十郎の活躍を中心に記す『金之揮』(享保十三年刊)では、

親父なるかみが一ねんとり付 つげごへにて平九郎そとは引 外記上るりにてのいき  
をい(註13)

と記され、団十郎(鳴神上人)が見守る中、九蔵と平九郎が引き合う挿絵Bが添えられている。

二種の資料を総合して考えると、はじめ団十郎のつけ声によって九蔵と平九郎が引き合っている、次いで団十郎と平九郎が引き合うという二重構造になっていた。つまり、挿絵はB  
↓ Aに眺めるとその流れが把握しやすい。これは、九蔵がまず引合事を披露し、次に団十郎が模範演技とも言える引合事を見せるという、伝授の場に相当するのではないだろうか。このような形で「芸譲り」がなされていたと考えられる。

次に、「暫」の趣向と共によく仕組まれる「大福帳の文字の割くだき」でも、同様なことが考えられる。大福帳の文字の割くだきとは、「参会名護屋」の「先だい 万物のかしらおつて外なきをたいとよませ 一をかき人をくはへて天ちけんこんぞうひよう 是たいとす(略)」(註14)といった風なもので、仏典で難しい言葉を説く方法と似ている。

この趣向は、「不動」同様、上京以前に江戸劇壇で当りをとり、上京の折披露した団十郎

の得意芸で（註15）、その後元禄十年「参会名護屋」、十三年「景政雷問答」にも取り入れられており、またこの格を用いた「筒守」（十三年「天地人筒守」）や、「分銅」（十六年「源氏六十帖」）の文字の割くだきも創案されている。団十郎が九蔵に芸譲りをしたのではないかと考えられるのは、元禄十四年正月中村座「傾城王昭君」中である。夢中で団十郎扮する黄石公が九蔵扮する八王に会い三略の巻物を授ける。そして夢が覚めると、ふたをしひらき中よりも大福帳を取出し八王に相つたゆる。爰に大ふく帳の三字三徳て次弟をつたゆる（註16）

とあるように、団十郎扮する父山上源内左衛門が、子息八王に「大福帳の三字三徳」の意味を教えている。この場面はその他にも二つの意義があるように思われる。一つは黄石公が張良に軍法を伝授した伝説を夢中劇として取り入れることよって、大切りの悪人（曾我入鹿）退治を九蔵に譲る手続きをしている点、第二は団十郎が九蔵に大福帳のつらねを舞台で相伝している点である。

元禄期には大切りで鬼と化した大悪人を神霊として示現した立役者が退治する趣向がよく見られるが、やはり子役がこうした場面を受け持つことは稀で、普通なら団十郎扮する山上が、敵役平九郎扮する入鹿を退治するところを、ことさらに子役がその役を担っているのは、団十郎が九蔵に見せ場を譲つたためと考えざるをえない。その手続きとして黄石公を夢中に登場させ、団十郎から九蔵への軍法伝授の場を設けたと考えられるのである。

次に「大福帳のつらね」であるが、先の「不動」や「引合事」は役者の動作を主体とする所作であって、年若な役者にも可能な演技であるのに対し、これは弁舌術であるから、ある程度の年齢に達しなければ難しい。この時九蔵は十四歳、前年の元禄十三年十一月「金平六条通」において弁舌術の開花があったことを、『金之揮』の「ごぼんの上にてのつめ合 ながく敷せりふ是より今団十郎せりふの初也」の記述が示している。「せりふ」とは「せりふ事」を示す語であると思われるので、顔見世で九蔵の台詞に確信を持った団十郎が、次の正月狂言で「文字の割くだき」を相伝したのではあるまいか。二年後の元禄十六年四月森田座「成田山分身不動」で空海に扮した九蔵が、「いろはと申わてうのたからともなるへきかなもんじ いろはにほへと、ちりぬるをわがよたれぞ、つねならむ、うるのおくやま、けふこえてあさきゆめみしゑひもせず（略）」（註17）などといった仮名文字のつらね台詞を述べる。漢字の割くだきを子供用に書き替えたのは、見せ場を子息に譲るための親団十郎の配慮といつてよいだろう。

九蔵は二代目団十郎になった後、艾売や白酒売のせりふ等で当りをとり、弁舌術に秀でた役者と成長するが、その根底には「大福帳の文字」の相伝があつたのではないだろうか。

#### 四 団十郎、九蔵の一对の演劇活動

ところで、団十郎、九蔵の一对の演劇活動には、「分身」のイメージが強く感じられるものがある。元禄十三年森田座「大日本鉄界仙人」がその一つである。この狂言は三種の評判記に取り上げられているが（註18）、『役者略請状』には、「其外分身曾我の御親父の付ごゑに、身ぶりをうつさるゝうつりのよさ」とあるので、九蔵は団十郎の付け声によって、父の身振りを似せたのであろう（註19）。これは、「分身」という演出をとることによって、伴九蔵に「五郎」の芸譲りをしたのではないだろうか。この時、団十郎四十一歳。九蔵十三歳。団十郎の心の中に「もう五郎でもない」という気持ちがあったのか、これ以後団十郎の五郎は見られない。一方、九蔵は二代目になった後、しばしば五郎役を勤めているが、初代の十三年忌にあたる享保五年の「樸根元曾我」でも五郎に扮している。「ゆずりは」の言葉には、「二代目」としての五郎、との意味が暗示されていたに違いない。

次に、元禄十六年四月森田座「成田山分身不動」であるが、この外題は成田山新勝寺の不動明王開帳を織り込んでいて、外題の示す「分身」は、「衆生を導くために、仮作され分かれたた仏の身」（『仏教語大辞典』）というのが本義であろう。この狂言で団十郎と九蔵は、大伴黒主と空海に扮するが、大詰で胎蔵界と金剛界の不動明王として示現する。彼らは成田不動の分身として舞台に立っているのだが、ここでも団十郎の不動をうつした九蔵扮する「分身不動」という意味が込められていたと考えるのは無理であろうか。『書言字考節用集』（元禄十一年成立）には、「𧰨 本一朝 俗一字」と記されているし、『和漢三才図会』（正徳二年成立）には、「𧰨 父稱レ子ヲ曰レ𧰨ト」とある。つまり、「分身」の熟語は一字にまとめると「𧰨」となり、伴の意味になる。逆にいうと、「𧰨」の文字の割くだきをする、「分身」になるのである。先の分身五郎も同様、団十郎にとって「分身」の演出とは、何よりも𧰨にスポットを当てるためのものであったと考えられる。彼は親子一对の構図を浮かび上がらせる方法として「分身」の演出をとり、芸の跡継ぎであることを主張したかったのではないだろうか。

団十郎親子はこの興行の後、九蔵金五両、団十郎・九蔵大桃灯式張、鏡一面を新勝寺に寄進している（註20）。九蔵は子供でありながら、団十郎以上に寄進したかのように記されている。これも、団十郎が九蔵を前面に出そうとするあらわれであろう。あるいは、九蔵を座本における若太夫に見立ててのことではなかったか。まさに団十郎親子にとって力の入った興行であったことは確かであろう。これを契機に神霊事の一つであった「不動」が、神霊事の代表として市川の家に着したと思われる。

## 五 市川一門役者の拡大

お家確立の二つめの過程として、市川一門の拡大を取り上げてみたい。まず当時の歌舞伎界における「一門」意識を見てみると、江戸では中村家、森田・坂東家、生嶋家など、



座本を兼ねた家には当然その意識があったと考えられる(註21)。座本となり得なかった市川家の場合はどうであつたらう。享保十三年刊行の『金之揮』には、「其外市川門弟は親父の名字をゆづらるゝ名代の人々書とゞむ」と断つた後、市川団四郎以下十二名の名前が挙げられている。ここに一門意識を認めることができると思われる。

「市川一門」を、仮に市川の姓を名乗り、三升の紋を付けた役者と規定した場合、いつ頃からのような規模で確立発展していったのだろうか。元禄一(貞享五)年から正徳一(宝永八)年までを期間として、評判記(『歌舞伎評判記集成』所収のもの、『役者三所世躰』(註22)、『金之揮』)と江戸版絵入狂言本五十七本から該当する役者を拾ってみると、一門の拡大、発展状況については、第一期、元禄元年から九年まで、第二期、元禄十年(九歳の初舞台)から宝永元年(初代団十郎の死)まで、第三期、宝永二年から正徳元年までと、三期に分けて考えることができる。なおこれ以降の説明には、節末「表市川一門役者」(註23)を参照していただきたい。

第一期は、一門最古参の弟子は立役の団四郎である。彼は貞享五年七月刊『野郎役者風流鏡』に、「あたたら若ての役者を久々見出しなきこそほいなければれとも一兩年木挽町山村へ御出有ほまれを取給ひ」と記され、これより十二年前にも舞台を踏んでいたことがわかる。元禄期は団十郎引き回しにより、荒事役者としての活躍が見られるが、初代が亡くなってからは、目覚ましい活躍がなく、宝永五年頃仏門に入ってしまう。もう一人古参の弟子として、森田座の頭取松本四郎三郎の子息で、元禄六年にはすでに子役段之助の幼名が確認できる、立役の団蔵を挙げることができる。その後「寅(元禄十一年)ノ顔見せより団蔵に成られ」(『役者略請状』)、若衆のちに立役となり、初代の没後も忠実な市川の芸の踏襲役者として活躍する。彼らのほかに、ある程度の活躍がみられるのは、元禄五、六年頃からの弟子と思われる若衆方の団之丞、団次郎で、この期は少なくとも四名の一門役者を確認することができる。

第二期は九蔵が初舞台を踏んでから初代団十郎が没するまでである。この期になると、新たに十八名の名前が加わり、第一期からの役者を含めると二十二名以上の弟子が確認できる。注目に値する役者を補足すると、まず元禄十年の九蔵の初舞台に次いで、十一年に舞台を踏む、次男千弥である。団十郎にとつては血縁の弟子が二人できたわけであるが、千弥は二年後の十三年三月に幼くして没している。元禄十二年以降ずっと山村座に在籍を続ける又三郎は、小詰程度の位の低い役者であるが、師匠団十郎と共に移動しない市川役者として興味深い。資料では元禄十二年以降確認できるが、実際の弟子入りは、団十郎が山村座に出演していた同八、九年頃ではないかと推測される。元禄十三年にその名が見られる九郎右衛門は、『役者三所世躰』に「京名 小倉友八」と記され、江戸で団十郎と同座の折だけ市川を名乗っていたことがうかがわれる。また、同年に名を連ねる式部は、「去年より袖崎を改め、市川と名字をかへて若衆方になられての」(『役者略請状』)と記される通り、当時若女方上上袖崎歌流からの鞍替えであつた。歌流は同十三年以降上方

で活躍しているので、式部としても新たな師匠を求める他になかったであろう。同様な例は宝永元年初出の大次郎で、「森田座にては大和川才三郎と名のり、勘三郎座にては上村才三郎、此度竹之丞座にては團十郎弟子分に成、名も名字もさりと改て、市川大次郎」(『役者舞扇子』)と記されている。二度目の姓上村の師は、若女方の吉三郎か井筒であろうが、共に元禄十五、六年頃江戸を離れている。彼らのほかに善次郎、喜世三郎がいるが、前者は頭取の子、後者は座本の抱え子からの弟子入りである(註24)。彼らの移動は当時の団十郎の権威を顕著に示すものである。

第三期では『金之揮』でしかその名を認めることができない役者もあるのだが、少なくとも七名の新たな役者が確認できる。しかし、彼らの内六名は、資料に現れるのは初代の没後であっても、実際は若年の二代目団十郎の弟子と考えるよりも、初代が健在な時分にすでに弟子入りしていたと考える方が適当と思われる。当時二代目の弟子と考えられるのは、正徳元年に確認できる新蔵一人である。彼は「西村彌平次殿御息、若衆方女形の時は生嶋新蔵と云し、此度新五郎殿指図にて市川殿の弟子と成」(『役者大福帳』)とあるように、そろそろ立役上上吉になろうかという二代目が、自分を引き回してくれた生嶋新五郎より譲り受けた門弟であった。二代目自身の弟子の登場である。

以上、初代の弟子と考えられる者は、(のちに団蔵と改名する段之助、二代目自身の弟子新蔵を除くと)二十七名となる。また、紋の確認できなかった市川役者をも加えると四十名にもなる。確立の時期は、人数の増加が目につく元禄十三年から宝永元頃と考えられるが、資料に使った評判記や狂言本の伝存数が年によって片寄っているために、厳密な時期は押さえにくい。団十郎と同座する門弟を見ると、元禄十三年森田座七名、十四年中村座七名、一五年同座三名、十六年森田座七名で、それは、絵入狂言本の挿絵に市川役者が多く描かれていることにも反映している(註25)。団十郎が何人もの門弟を引き連れて舞台に臨んだり、あるいは、狂言本の役人替名や挿絵に名が記されたりすることは、対外的にも市川一門の確立、拡大を顕示することになり、市川の「家」も自ら意識されることになったに違いない。

## 六 役者の「家」の確立

団十郎に一門役者が多数いたことは明らかであったが、こうした状況は当時特別だったのだろうか。評判記のみを資料として元禄期の三都を比較してみた。

上方では京都の坂田藤十郎、山下半左衛門、大坂の嵐三右衛門が多いが、やはり市川を凌ぐ程ではない(註26)。ただ、上方の場合いずれも座本を兼ねる役者であることは注目したい。

団十郎以外の江戸の役者はどうであろうか。団十郎と巻頭を競った中村七三郎、荒事を競った中村伝九郎を調べてみた。

七三郎一門の場合、中村を名乗り、二つ釘抜の紋を付けた役者と規定すると、元禄十年に立役五郎四郎がまず加わる。「丑ノ正月二日より、七三郎殿にかしづきて、中村五郎四郎と名をかへ給へ男つき大てい」（『役者略請状』）とあるが、紋については以前の中島のものをつけている時もある（註27）。次に宝永元年顔見世から加わるのは立役新三郎で、「去年迄森田彌三郎殿・顔みせより七三郎弟子と成、名字名をかへられたり」（『役者三世相』）と記されている。彼らの他にも、二つ釘抜を付けた役者に瀧井助五郎や山村七十郎が存在し、浅からぬ関係を想像し得るが（註28）、同姓同紋と規定すると、結局門弟は先の二名だけになる。

伝九郎の場合も、中村を名乗り中車の紋を付ける門弟は少ない。元禄十二年に立役伝次郎、十六年に立役伝八郎であるが、この二人は当初立役とは言うものの、道化的な役が多く、宝永期になると、評判記の役柄でも道外方に変わる。その後宝永七年に若衆方小次郎の名が加わり、やっと三名となる。

以上のように、同じ資料による同姓同紋の門弟の比較は、団十郎が二七名、七三郎が二名、伝九郎が三名ということになる。七三郎も伝九郎も団十郎ほど大きな一門ではなかった。しかし、見方を変えると、彼らは姓や紋に固執することも、未熟な役者を形だけ弟子にすることも望まなかったのではないかという気がする。彼らには姓や紋に拘らない何かがあったのではないだろうか。まず姓や紋に固執しない門弟という点では、七三郎には生嶋新五郎、伝九郎には富沢半三郎という真の意味での芸の踏襲者があった。

生嶋新五郎は、七三郎から二つ釘抜紋の一つの釘抜を譲り受ける。資料の上では宝永二年四月刊『役者三世相』以降変わっているが、『役者二挺三味線』には、「扱見物へ向て新五郎殿引合せ（略）もはや御家のぬれ事取置給ひ、新五郎殿へゆづり」とあり、元禄十四年顔見世に芸譲りがあったように思われる。その後も次にあげるような評が続き、七三郎の芸の踏襲者としての評価がなされている。

① 諸芸はせん七三郎殿にいきうつし（『役者評判色三味線』）

② 次にいろは出てとがめし時色々云まはすうつりのよき、七三は木挽町にゐらるゝが、こゝへ来臨かと思はるゝ程也（『役者御前歌舞妓』）

③ いきかた七三流そなはり、一入吉（『役者舞扇子』）

一方、富沢半三郎は姓も紋も伝九郎とは関係ないが、「此人もつはら中村傳九郎殿流をまなばるゝ」（『役者万年曆』）とか、「傳九郎殿弟分にてお引廻し、それゆへいとびん男」（『役者箱伝受』）などと評される実質的な一番弟子であった。特に伝九郎の得意芸「朝比奈」を演じることが多くなると、二人の関係はより深いものになったらしく、伝九郎が亡くなった年、正徳三年十一月山村座「磊那須野両柱」で、「私義も兄中村傳九郎、十月廿五日の朝、急病と申参り早速かけつけましたれ共、はや取つめまして末期の水さへあたへず、残念ニ存ます（略）」（『役者目利講』）と口上を述べている。

このように、七三郎にも伝九郎にも芸を譲ることのできる門弟はあった。彼らには自分

の芸の跡継ぎがあれば、それ以上に一門役者を積極的に増やそうという気はなかったかのようである。彼らは七三郎一門、伝九郎一門というより、もっと大きな何かを持っていたからではないだろうか。伝九郎は改めて述べるまでもなく、中村座の座本を兼ねたこともある、中村座直系の役者である。七三郎は中村座と極めて近い間柄の役者天津七郎右衛門を父に持ち、しかも中村座直系の女を妻にしていたという中村座の縁者である（註29）。また「元禄九年願文」には、「七三は家の風を吹し、今更太夫本同前の役者」とあり、団十郎にとつては太夫本同前の存在だったのである。七三郎も伝九郎も同じ中村家の一員で、個々の「家」の後ろには、中村座という大きな「家」が存在している。中村勘三郎を中心とした中村一門を考えると団十郎一門以上の大きな「家」が見えてくる。

では、団十郎が芸譲りと一門の拡大によつて確立しようとした「家」とは、どのような性格のものであったのだろうか（\*「表 市川一門役者」節末参照）。

市川の家は団十郎を基軸とする大ぜいの役者で構成されていたとはいふものの、中心は子息九蔵と位付けの高い団四郎や団蔵らで、そのほかの多くの門弟達は団十郎の芸を学ぶとか、引く継ぐとか、市川の家を守り立てるといふのではなくて、団十郎の権威に縋つての弟子入りであろう。たとえば「近年市川の名字を預りしにより、大夫本も團十郎の前をかね、よい役目をあてがはるゝ」（『役者舞扇子』市川竹之助評）とあるように、団十郎に付くと引回しが良くなつたり、良い役目にありついたりする現実が語られている。当時の団十郎は狂言作者を兼ねる立役者であるから新参者の引き回しの場を設けるくらいやすくに違いない。若い役者にとつては誰よりも魅力的な親分であろう。しかし若い役者の立身出世の願いだけが、結果的に一門を大きくしたとは思えない。団十郎自身にも、「家」を確立するために一門を大きくしようとする意志が働いていたにちがいない。その意志をさらに強めさせたのが、元禄七年に出された法令ではないだろうか。

元禄七年戊七月廿八日被仰渡

前々被仰付候通り狂言座野良子供之儀一座に貳拾人づゝ野良下地之子供拾人づゝ座元計抱可申旨被仰付候通向後役者共方に野良井野良下地子供壹人に抱させ申間敷候（註30）

役者が野郎を抱えることを禁止し、座本には野郎子供二十名、野郎下地子供十名と人数を制限して許したのである。林公子氏によると、座本に権力や経済力を集中させると同時に、その責任をも大きなものにするものであった（註31）。この法令が実際に効力を発したのかどうかかわからないが、団十郎の場合抱子を持ったという記述はなく、他の役者についてもこれ以後稀になる。自分が願文にまで書いた座本願望は果たされず、抱子を持つことまで座本の特権になっていく。ますます自分と座本との差は広がるばかりである。団十郎の心の中に「対座本」意識が強まっても不思議はない。そして、それは思いとして止まることなく、団十郎の「家」の性格にも反映しているように思われる。市川の家を市川座と考えた時、団十郎が座本、九蔵が若太夫、他の一門役者たちは座本が抱える役者や抱子

たち、そして芸譲りを通じて九蔵に伝えた得意芸は、座に伝わる家の狂言である（註32）。あたかも団十郎は座本気取りになっていたかのようである。座本になりたいとい願いは果たせなかったものの、その思いは芸や「家」を確立する原動力となり、江戸随一の役者の家を確立するに至ったのであろう。

## 七 おわりに

以上、初代団十郎が意図したであろうと思われる「家」の確立の過程として、芸譲りと一門の拡大について述べた。団十郎は九蔵の初舞台以来、親と子が同座するとか、親子の役を演じるとかいう一対の関係に留まることなく、分身の演出を用いたり、自分の見せ場を譲ったり、伝授の場を設けたりして、不動、引合事、大福帳のつらね、大切の悪人退治、曾我五郎などの「芸譲り」を繰り返していた。また、若手役者を積極的に一門に加えることによって、対外的にも一家というものを明らかにしていったと思われる。団十郎はこうした方策を通して、当時の歌舞伎界において、最大の役者の「家」を確保したのである。それは役者としては恵まれた才能を持ちながらも、役者の家としては伝統もなく、座本とも縁が薄く、強い座本願望を持ちながらも果たすことができない男が考え出した唯一の方策だったのかもしれない。

〔註〕

註1 『役者二挺三味線』（『歌舞伎評判記集成』三卷二一九頁）『江戸櫻』（別巻一七二頁）、『役者談合衝』（二卷四二〇頁）、『役者二挺三味線』（三卷二二一頁）、『役者略請状』（三卷六二頁）などに不破、金平、五郎、荒事、非道の恋慕、文字の割く大ききが得意芸であったと記されている。

註2 伊原青々園著『團十郎の芝居』所収。

註3 『役者諸芸 金之揮』に「二番目の切に五郎あら 行の所へつうりき坊山伏にて出は しよさ事有て市川団之丞引合の口上 是御なじみも市川団十郎世倅九蔵ト申まするとそれより段々の長口上」とある。立教大学近世文学研究会編『資料集成 二世市川團十郎』所収。

註4 東京芸術大学図書館蔵。

註5 高野辰之・黒木勘蔵校訂『元禄歌舞伎傑作集』上巻 早稲田大学出版部（一九二五年）「大正十四」六月。

註6 『役者談合衝』に「一とせ京都にて、清水 せいぜんになられ（略）不動に成ての働よし」とある。

註7 「元禄九年願文」に「盆十四日より一心二河白道、五番續、五番目に不動有り」とある。『團十郎の芝居』所収（前出）。

註8 『元禄歌舞伎の研究』笠間書院（一九六七年十月）。

註9 拙稿「荒事考—元禄江戸かぶきを中心にして—」（『武蔵大学人文学会雑誌』一九八四年十二月。「日本文学研究資料新集」九『歌舞伎の世界』再録）参照。

註10 若手役者に見せ場を譲る例としては「もはや御家のぬれ事取置給ひ、新五郎殿へゆづり、此度は實一とをりの役義をつとめられたがよいはづ（『役者二挺三味線』中村七三郎評）と「只いつ迄も地狂言をして、所作ごとは吉三殿にゆづり、ご隠居なさるゝ」『役者御前歌舞伎』芳沢あやめ評）があり、相伝する例としては「去々年顔見せに名代を請取、げんぶく有ての立役、親のゆづりとて、道行しよさ事拍子事あつはれく」（『役者略請状』森田勘弥評）」などがある。

註11 前出（註9）。

註12 東京芸術大学図書館蔵。

註13 前出（註3）。

註14 東京芸術大学図書館蔵。

註15 『役者万年曆』に「此人権五郎景政と成ツて、序に大福帳を持って出てのせりふ、一とせ都村山座にて、あさいとなつて初狂言にあてられし」とある。

註16 稀書複製会本。

註17 東京芸術大学図書館蔵。



註18 『役者略請状』（三巻九六頁・『役者御前歌舞妓』三巻四二尾四頁・『金之揮』。

註19 松崎仁「評判記語彙考」（山田忠雄編『國語史學の為に』一九八六年五月）参照。

註20 『成田市史 近世編資料集五下 門前町II』（一九八〇年三月）所収。

註21 「去顔見せより歸参して、御一門の寄合」（『役者舞扇子』中村清五郎評）、「當顔みせより生立の森田坂東の家へ歸り給へば、御情出され父程に名を上給へ」（『役者謀火燵』坂東又太郎評）、「御親父半六殿短氣な事なされ、一門ちりくりに成給ひしが、申の霜月より森田座お」（『役者友吟味』生嶋善次郎評）。

註22 鳥越文蔵「翻刻元禄十三年庚辰役者三所世躰」（『日本演劇学会紀要』一九八三年三月）

註23 市川一門役者（役者評判記か絵入狂言本で出演が確認できた年に○印を付け、その年の所屬がわかる場合には、中村座の中、市村座の市、森田座の森、山村座の山を記した。またその年の以前以降に市川役者として認められた時は、その間も同様であろうと推測して線で結んだ。なお、一門役者を姓と紋に規定したが、管見に入った資料中で紋の不明な役者については、印を付した上で加えた。彼らについては一門役者でない可能性もある。表は節末参照。

註24 善次郎は「半六殿御子息とは、お江戸中御存知の事、當顔見せより團十郎殿引廻しにて、市川とならるゝ」（『役者舞扇子』）とあり、「市むら座の頭取」（『野郎役者 風流鏡』）を兼ねたことのある半六からの、また喜世三郎は「出来嶋喜世三郎とて、又九郎かゝへにて」（『役者舞扇子』）とあり、森田座の座本坂東又九郎からの鞍替えであった。

註25 絵入狂言本の挿絵に描かれた市川役者の延べ人数は、元禄十二年十一月「当世小歌舞妓」八名、十三年一月「景政雷問答」十四名、同三月「和国御翠殿」十三名、十四年一月「傾城王昭君」九名、同三月「出世隅田川」六名、十六年四月「成田山分身不動」十五名、同七月「小栗十二段」二十一名であった。しかしこの人数は版元、つまりかいふ屋と正本屋の描き方の違いと関わり、改めて考え直さねばならない課題である。

註26 役者評判記のみを資料とした場合の一門役者数は以下の通りである。（最初の数字は同姓同紋の役者、後の数字は紋の未確認の役者をも含む。）市川團十郎（江戸）十七・二十八名、山下京右衛門（京）十・十九名、嵐三右衛門（大坂）十・十八名、坂田藤十郎（京）九・十一名。

註27 『役者談合衝』では中島家の紋。

註28 瀧井助五郎は『金之揮』に「親中村七三郎弟子と也瀧井介五郎 未の年より市川介十郎と也」とある。また、山村七十郎については、飯島満「初世中村七三郎の去就をめぐる一―中村・山村両座における地位―」（『近世文藝』一九八八年十一月）参照。

註29 飯島満「初世中村七三郎の出自」（『明治大学院紀要』一九八八年二月）参照。

註30 「芝居町江御觸書」（『燕石十種』第三巻所収）。

註31 「江戸の座元―四座の興行機構の形成をめぐる―」（『藝能史研究』一九八五年一月）。

註32 中村座「猿若」「新発意太鼓」、市村座「海道下り」、森田座「仏舍利」（『三座家狂言并由緒書』）。

〔補注〕団十郎一門に関する評

①市川竹之助

・当初狂言より出。上村を引かへて市川と改めらる（『役者略請状』）  
・飢村の名字をひきかへ。市川になられて、お引まはしがよい。諸げい去々年と。今はくゝり頭巾と。みそ桶ほどのちがひ（『役者御前歌舞妓』）  
・近年市川の名字を預りしにより。大夫本も団十郎の前をかね。よい役目をあてがはるゝ。それ共に下地ふきようならばさも有まじけれ共。上村竹之助の時分より。きようはだ成芸故。どこぞではあがらふと。諸見物うはさ申たがいか様人のめは九分十分。ようは申た其ごとくめつきりと仕上（『役者舞扇子』）

②市川式部

・去年より袖崎を改め。市川と名字をかへて若衆方になられて勒（『役者略請状』）

③市川助十郎

・瀧井助五郎を改め。市川殿にかしづき。十郎をもらふて。助十郎と云（『役者御前歌舞妓』）

④市川万太夫

・当年より又々親方と。御一所のおつとめ（『役者御前歌舞妓』）

⑤市川善次郎

・半六殿御子息とは。お江戸中御存知の事。当顔見せより団十郎殿引廻しにて。市川とならるゝ（『役者舞扇子』）

⑥市川大次郎

・森田座にては大和川才三郎と名のり。勘三郎座にては上村才三郎。此度竹之丞座にては団十郎弟子分に成。名も名字もさらりと改て。市川大次郎。しかし諸芸は大和川の時  
も。上村の時も。今市川の水筋もおなじ事（『役者舞扇子』）

⑦市川喜世太郎

・出来嶋喜世三郎とて。又九郎かゝへにて。辰の春より当十月迄。森田座を勒給ひ。団十郎弟子と成。市川喜世太郎と名のり。竹之丞座の勒めでたし（『役者舞扇子』）





挿絵(B) (金之揮) (東京大学総合図書館所蔵)



挿絵(A) (絵入狂言本) (東京芸術大学附属図書館所蔵)



## 第七節 元禄歌舞伎以降の荒事

### 一 はじめに

元禄江戸歌舞伎に名を残した初代市川団十郎は、宝永元年（一七〇四）二月十九日江戸市村座「移徒十二段」の興行中、生嶋半六に刺され、四十六歳で没する。この突然の事件によつて、彼個人の芸は永遠に見ることができなくなったわけだが、彼が確立した荒事芸はそこで途絶えることなく、二代目、三代目、四代目へと受け継がれていく。市川の家芸としての荒事の伝承は、団十郎の名を持つ役者の当然の権利と義務であつたかのように思われる。しかし、享保二十一年に江戸惣巻軸極上上吉市川海老蔵という揺るぎない地位を確保する二代目でさえ、襲名当時は「立役中ノ上上」（『役者三世相』宝永二年四月）と、立役巻頭の中村七三郎から数えると十八枚目で、最初から確固たる地位を確保されていたわけではなかつた。当然、荒事の継承もスムーズに行われたわけではない。

本稿では、二代目団十郎による荒事の継承とそれ以外の役者による継承を追いながら、元禄歌舞伎以降の荒事の変遷について考察してみたい。

### 二 宝永期以降の荒事の継承

まず、宝永期以降の荒事役者を確認してみる。役者評判記では荒事を特に得意とする役者に対して、「荒事師」「得物」の荒事、荒事の「名人」、「お家」の荒事、荒事の「開山」と評する。こうした評価を得ている役者をまとめたのが表「荒事役者」（\*節末参照）である。元禄期に活躍した市川団十郎、中村伝九郎、坂東又太郎といった役者の跡を継いで、宝永元年から享保十一年までに八人の踏襲役者が存在するとはいうものの、元禄十六年三月刊『役者御前歌舞妓』から宝永七年三月刊『役者謀火燧』までには、特に荒事師として認められる役者はいない。元禄期の役者たちの跡を継いで、すぐに荒事師たる地位を確保した後継者はいなかつたようだ。ところが、宝永期以降になると、中嶋勘左衛門、市川団蔵、松本幸四郎らが活躍をみせる。この三人こそが、二代目団十郎とは別途に、荒事の継承に関わつた役者と考えられる。

まず中嶋勘左衛門についてである。勘左衛門は元禄年間ほとんど敵役であつた。ところが、宝永四年三月刊『役者友吟味』になると、立役上上に昇格している。同評判記には「近年敵役の上上吉、実悪に仕替酉の年より立役の方おもにして」（註一）とあり、「酉の年」が宝永二年に当たることから、実際には宝永二年から立役になつてゐた。この年

に注目すると、初代団十郎の死後、急遽立役芸に変わったことになる。そして、「いまでは古団十の跡つぎとお江戸中の称美」という見事な評を得るまでになる。初代団十郎との類似点を評している記述は多い。

・去ル みせ森田座へ御出寛闊通小町に深草少将の家老原田安左門時重と成赤顔にすわうにて橋かゝりより出られたるもつたい古団十郎殿にいきうつし（『役者色将某大全 綱目』宝永五年二月）

・酉の霜月市村座での顔みせ蟬丸に、千寿太郎より実方しうたん目付口付、古団十殿にいきうつしにて、（略）当卯の顔みせ花山の院に荒尾の太夫しらがの尉と成、（略）古市川殿果られしゆへ其いきかたをうつし、古団十殿せられし芸で当らるゝ、盆の伴左衛門も市川殿当られし狂言、寅の顔みせも荒川大部しらが役、此度も大部同じ白髪、（略）此度の老人の所は廿一年以前午の初狂言、大吉武士鑑に、古団十殿あら岡源太左衛門と成て、佐々木の似せ首に老人と成大当り（『役者大福帳』宝永八年三月）

新たな荒事師の誕生を評しているが、勘左衛門を団十郎の似せとしてとらえ、結局は勘左衛門の向うに団十郎を見ている。扮した役や趣向をみると、曾我五郎、清水清玄、不破伴左衛門やしばらくの出端、老人の荒事などで、積極的かつ意図的に、団十郎の得意芸を取り入れている。そこには彼自身が得意とする敵役系の役も含まれている上に、年格好まよく似ていたので（註2）、首尾よく真似ることができた。

こうした動きは、座本が団十郎亡き後のかぶき界を危惧し、団十郎路線を温存したためであろうが、他方では、勘左衛門自身が敵役から立役へ転向し、確固たる地位を確保したいと考えたからではないだろうか。「中嶋は当世の荒人神とげだいに迄出されし」（『役者色茶湯』享保二年正月）と記されているように、勘左衛門は「荒人神」を強調していた（註3）。彼は単に芸風や役柄を団十郎に似せるだけでなく、団十郎に抱かれていたであろう荒人神のイメージも継承しようとしていたかのようである。

一方、勘左衛門には勘六という子息がおり、正徳期共演する。

勘左衛門殿御実子、祖父の油殿名を其まゝ、近年田舎勤、当卯ノ顔みせより角前髪力之介と成似せちよくし、宝蔵の鍵を渡せといふ時父が預け置しゆへならぬといわるゝ、物ごし顔つき手つき、勘左殿に其まゝ（『役者大福帳』）

勘六は宝永初年頃田舎芝居に出勤していたが、宝永七年中村座顔見世で元服し、享保元年四月まで父に引き回される。親子の愁嘆や忠臣の親子（註4）が仕組まれた狂言では、勘左衛門に実の演技が要求された。そうした演技を反映してか、正徳三年四月刊『役者座振舞』の目録では「立役上上吉 荒実 中嶋勘左衛門」と評される。荒事ではなく「荒実」という評価である。新たな芸風の誕生のようであるが、立役としての活躍が短かった（註5）上に、初代の模倣の時期が長かったために、観客には彼独自の芸として認識されることもなく終わる。



この時期、同じような荒事傾倒を見せた役者に、早川伝五郎と富沢半三郎がいる。彼らも荒事師不在の折、敵役系（実悪、敵役者）から転向して、荒事傾倒を示すことによつて、一時的ではあるが荒事役者の地位を手に入れた役者であった（註6）。

宝永、正徳期は、荒事の継承過程の中で、敵役系の役者が活躍した時期であった。彼らの荒事は初代団十郎（あるいは中村伝九郎）の似せとしか見なされなかったが、荒事を次の世代に継承する役割を果たすとともに、初期の荒事が、実役者よりも敵役者に踏襲可能なものであったことを、逆説的ながら提示した。

次に市川団蔵である。初代団十郎には一門役者が多くあった（註7）が、初代の芸を踏襲して、「市川流」あるいは「古市川流」と誰よりも称されたのは団蔵であった。彼は子役団之助時代から初代に引き回され、芸歴も二代目団十郎より長く、ある意味では九蔵に代わることのできる唯一の存在であった。

・ 当卯の顔みせ常盤松に、猪の早太と成、まつかい顔三つ髭よろひ武者、三間程な大太刀よこたへ、頼政の供してぬつと出られし有さま、小兵なれ共古団十殿に似る所、今市川殿よりよく似たり（『役者大福帳』宝永八年三月）

・ 古団十殿流義をのみこまれて段々芸二実がのり、荒事所作事は今団十殿よりすぐれたとの評判（『役者噂風呂』享保六年三月）

市川一門最古参の兄弟子市川団四郎が舞台から姿を消す宝永五年の顔見世より立役となり、市川流荒事のスター役者となる。宝永、正徳当時は荒事芸においては二代目団十郎より高く評価されている。

享保八年頃になると、団蔵の演技は古風と評されるようになる。初代が亡くなって二十一年近く経過しているので、当然予想される評価である。享保当時「古風」といわれる荒事については、すでに考察したことがあるが（註8）、重い物を持ち上げたり、草摺や象を引き合ったり、引き裂いたりする、所作がかりの荒事あるいは力技の所作といった演技である。団蔵は「古風」な演技続ける一方、実の演技を取り入れるようになる。享保二年正月刊『役者賭双六』の目録では「評判あら事」と記されながら、本文では「古市川風をよくのみこみ、あら実の御上手、当見せ権五郎かげ正と成」と、「荒実」の評価を得るようになっていく。

時代は享保期を迎え、人形浄瑠璃隆盛の折、歌舞伎も浄瑠璃作品を多く取り入れるようになっていく。筋は複雑になり、登場人物の性格や内面表現も複雑になる。上方の芝居や浄瑠璃との交流は荒事にも微妙な変化を与えたようだ。享保期は荒事が変化を求めた時期で、その変化に一番早くそして深く関わったのが松本幸四郎である。

幸四郎は前名を小四郎と言い、当初はさほど目立つ役者ではなかったが、宝永期になると、「今お江戸若手のき、役者三幅対といふは、生嶋新五郎中嶋勘左衛門扱は此人也」

（『役者友吟味』宝永四年三月）と評されるまでになり、宝永四年には「立役上」に位付けられる。出世の背景には、勘左衛門同様、古団十郎がかりの芸の踏襲もあったが、その

他に、中村伝九郎や坂東又太郎など複数の役者の芸を吸収しているところに特徴がある（註9）。正徳期なると、若手の四天王に数えられ、生嶋新五郎、中嶋勘左衛門、二代目団十郎と並んで、立役上上吉（『役者箱伝受』正徳二年三月）に位付けられる。

享保期になり、小四郎から幸四郎し、位付けも二代目団十郎に次いで立役上上吉の二枚目となると、子息七藏を引き回したり、荒事芸を譲ったりして、松本家確立と思われる動きも見せる。

・お年八才初而の舞台。（略）いとびん三つ髭にて飛出。小哥上るり合せて荒事の身ぶりいき込。其いたいけさ面白さ。幸四殿うしろに居て。親子一所の身ぶり其うつる事どふもく。（『役者五重相伝』享保四年三月）

・御親父幸四郎殿の荒ごとついで。今童の中から。まつかいにぬりまはして。大はだぬぎにて大太刀さし。おやじののられし馬のおに取てのあらごと見ごとく。（『役者若咲酒』享保六年正月）

これらは、初代団十郎による九藏の引き回しを意識してのことではないだろうか。しかし、享保十三年に二代目団十郎の養子升五郎が初舞台を踏むと、七藏は子役から女方に変わる。この変化が七藏の都合によるものか、二代目団十郎側の養子升五郎引き立てによるものか確認できないが、幸四郎親子の一对の演出は享保十三年で終わる。

一方、「お家」と評される得意芸の確立も見られる。

・当春けいせい紫手繩にお家の荒岡源太と成（『役者五重相伝』享保四年三月）

・二の替り名玉隅田川ニ。お家のあはづの三郎にてあてられ（『役者春空酒』享保八年正月）

・此度曾我蓬萊山に。御家の鬼王新左衛門役。（『役者色紙子』享保十三年三月）

荒岡源太左衛門、粟津三郎、鬼王新左衛門が「お家」と評されている。明和六年七月刊『役者角力勝負附』には次のようにある。

御当地の狂言の風として梅若に粟津鉢の木に青砥曾我に鬼王を勤るは別て大役なり

（略）元祖松本幸四良今ヨリ三代前也 鬼王にて木綿のいしやうに小ちやうちんを持つて兄弟のむかひに出てのせりふに工藤殿に百騎二百騎の同勢があれば曾我兄弟に鬼王新左衛門といふ家来がござるなど、工藤とのたて入（略）其頃よち打続鬼王の役は座頭の勤る者のやうに覺て居りまする

これらの役は忠臣で、実の演技が多く要求される。

以上が宝永期以降の荒事の継承状況である。初代団十郎によって確立された荒事は、その後二代目によってすぐに継承されたわけではなく、二代目が名実ともに実力をつける享保期中頃までは、中嶋勘左衛門、市川団蔵、松本幸四郎らによって実質的な継承がなされていた。

### 三 「荒実事」と荒事・実事

「荒実事」あるいは「荒実」という語句が初出するのは、先にも挙げた正徳三年四月刊『役者座振舞』江戸の巻、目録「荒実 中嶋勘左衛門」である。この後、評判記では正徳四年に一例、六年に一例、享保二年に二例、三年に一例、四年に三例、五年に二例、六年に一例、九年に一例、十三年に三例、二十年に二例、元文二年に二例、三年に一例、寛保二年に一例、延享二年に一例見られる。享保期に用例が一番多く、延享二年以降は見当たらなくなるが、顔見世番付では、寛延四年市村座の中に「奴敵 荒実 坂東三八」（註10）を確認することができる。

役者別に整理すると、

〔江戸〕松本幸四郎、七回（享保二、三、四、六、十三年）

市川団藏、五回（享保二、九、二十、元文三年）

大谷広次、二回（享保二、寛保二年）

市川団十郎、二回（正徳六、享保四年）

中嶋勘左衛門、一回（正徳三年）

坂田半五郎、一回（享保四年）

津打門三郎、一回（延享二年）\*上方の評判記

〔上方〕嵐勘四郎、二回（正徳四、享保五年）

片岡小左衛門、二回（享保四、十三年）\*一回は江戸の評判記

春山源七、一回（享保五年）

成川十郎左衛門、一回（享保十三年）\*江戸の評判記

中村宗十郎、一回（享保二十年）

中山新九郎、一回（元文二年）

榊山四郎太郎、一回（元文二年）

となる（註11）。基本的にすべて立役者で、荒事師が多い。つまり、荒実事とは実役者が演じる荒事ではなく、荒事役者が演じる実事ということになる。次に、江戸の方に用例が多く、特に松本幸四郎が注目に値する。江戸では「上上吉」の役者がほとんどであるが、上方では「上上半白吉」と位附けが下がり、「下の見物衆」に当たる芸と評されている場合もある。

「荒実」あるいは「荒実事」の語句を伴っている評を検索してみると、具体的な演技を示す例はなく、目録での用例が多いように、芸風を示す言葉になっている。

次に、荒実と評される役者がその折に扮した役を整理してみた。江戸では、権五郎景政（四例）、青砥左門（二例）、鬼王新左衛門（二例）、朝比奈三郎（二例）が複数例あり、その他に清水清玄と牛使い八藏、遠藤武者、浮嶋弾正、高坂弾正、栗津三郎、河津三郎、大友民部早友、俵藤太、長尾照虎、景清、伊東九郎祐清、女郎やらい人がそれぞれ一例、上方ではまでの丞、高松惣十郎、林ぞうすと岡右衛門、あら砂うん八、奴くわん介実

は関口十内、鶴がす団兵へ、石原十内実は亀代姫家臣御手洗藤蔵が一例ずつである。忠臣の役がほとんどであるが、江戸の方がその傾向はより顕著である。

今度は実事の方から考察してみたい。表「荒事役者」と同様な視点で実事役者を検索してみると、表「実事役者」のようになり（\*節末参照）、宮崎伝吉と村山平右衛門が注目に値する。しかし、伝吉も平右衛門も享保二年、三年と相次いで没している。享保三年以降は彼らに匹敵するような実事師不在の時期であった。つまり、江戸随一と称された実事師が舞台から消えると前後して、荒実事を荒事師が演じるようになる。

評判記での「実事」の用例をみてみる。「くの实事」の用例では「家老、家老の女房など、素頭、異見、忠臣、仲を取て、なだめ、いさめ、詮議、方便、うはべ、おもてむき、せりあい、和談する、心をさぐつて」であり、「実事のく」の用例では「愁嘆、詰開き、せりふ、くぜつ、思入、異見」などであった。

これらの用例を参考に整理してみると、意味は篤実、誠実の「実」と、坂田藤十郎や芳沢あやめが主張した写実の「実」である。役どころは誠実で忠実な家臣の役（忠臣）、具体的な演技要素は（長）口上、諫言、異見、長事、引事、なだめ、いさめ、詮議、せりあいなどであった。諫言、異見、長事、引事など弁舌術が主な要素で、「聞事」という評価をよく得るように、聴覚的な要素が強い。

次に、荒事についてである。すでに元禄期の荒事については考察したことがあるが、当時の荒事の内容は所作がかりの荒事と、拍子がかりの荒事の二系列であった（註12）。これらは「見事」という評価を得るように、視覚的な要素が強い。

改めて荒実事を考えてみると、「荒実事」とは実事の「聞事」と荒事の「見事」が加わった芸と考えられる。それは本来の実事になかったつくりや華やかさ、赤面や誇張された衣裳、荒々しい所作や台詞まわしなどを取り入れた忠臣の芸である。

荒事は多く赤面、裸足、もろ肌で、超人的な存在が相手を諫めたり、退治したりする、一方、実事は多く白面、長袴あるいは上下姿で、人が人に対して言葉によつて諫める。こうした両者の要素を持った荒実事は、人が人に対して行う行為であるが、時には限取した顔、裸足で超人的な力を發揮することがある。その行為はたんなる趣向ではなく、筋の發展解決に関わるはたらきを持っている。

勘左衛門も団蔵も幸四郎も晩年は「荒実」と評されることがあり、忠臣に代表される成熟した大人の役柄を打ち出していた。彼らは実年齢とともに、荒事の派手な衣裳や赤面、あるいは華やかな台詞や立ち振る舞いを、若武者ではなく、分別のある家老役などで發揮した。特に、松本幸四郎の扮する忠臣はお家芸として脚光を浴びる程だったので、その後は座頭級の役者が演じるのが常となり、荒事の不可欠な要素になっていった。

#### 四 市川流荒事の伝承

「市川流」という言葉から確認しておきたい。評判記ではある役者の芸風を評して「流」という記載をよくしているが、『歌舞伎評判記集成』一期（万治三〜享保二十年）における役者の「流」の分布を見ると、三都には山 downstream、嵐流、片岡流など数多くの流が確認できる（註13）ものの、使用される期間とのべ人数、つまり継承流布という視点で見ると、「市川流」だけが特異な位置を占めている。初代、二代目団十郎評はもちろんの事、そのほかの一門役者や踏襲役者評にもよく使用されているからだ。これは「市川流」と称される芸が踏襲するに相応しく、踏襲役者にも恵まれたのはもちろんであるが、何よりも踏襲しやすい芸であったということが関係するのではないかと思う。踏襲しやすいとは、荒事が局面の伝承というよりも、型の伝承に中心があったからではないだろうか。市川流の用例を調べると、初代団十郎の場合、奴、非道の恋慕、武道事、能がかりの所作事なども含まれているが、やはり当時から市川流といえは荒事、荒事といえは市川流が中心であった。

二代目団十郎は襲名当時から、ぬれやつしの芸にも力を入れていたが、享保三年頃から正月や顔見世で荒事を勤め、家の芸の伝承にも力を入れ始めると同時に、この頃から市川家の継承維持のために自分の存命中に次の跡継ぎ、あるいは次の次の跡継ぎを明示しておくというお家の存続の政策を施すようになる。以下、二代目がとった市川流荒事の伝承を挙げてみる（註14）。

① 去年団十殿始てそがの十郎二なられ、大当なされし時、此庄太殿を五郎にして、市川流の指南せられ（享保四年正月）

二代目は享保三年弟子の庄太郎に五郎の演技指導をしている。この五郎は荒事の象徴であるばかりでなく、二代目にとっては、「分身五郎」として初代から譲り受けた（註15）形見の芸と考えられる。五郎は二代目自身であると共に初代の分身でもある。その重要な五郎を芸譲りしたのである。

② 当かほみせ鏝くらべニ三浦のあら次郎と成、ちごかつらニ大紋太刀、車ニ人形のせ三つ升の紋付たる、団十姿の人形を手ニ持、白妙林弥殿なんぎのばへ、暫くのかげ声によつて出らるゝ（略）私義は此度兄団十郎の幼名をもらいまして、九蔵と改ました。去々年のかほみせニつゝまもりのせりふを兄が申ました。それにことよ指南車のせりふを申そふと存ます（『役者金化粧』）

ついで、享保三年十一月、二代目の幼名である九蔵を名乗らせ、自分の分身のごとく市川の芸をほかの座で演じさせている。

③ 当顔みせ万民太平記ニ、畑六郎左衛門の役め、（略）此所へしのづか五郎に半五郎殿とんで出てのあら事、則其所にて半五郎殿を、諸見物へ顔見せの引合せの口上有て（略）扱詰ニ半五郎殿大せいを取てふせ、のりかゝつてのぎせいの時、此人懐より市川流の、ちいさき扇を取出し、半五郎殿ニやられ、其身はあら事せずして、半五殿ニゆづられ、しいて当りを取れぬしかた（『役者三蓋笠』享保五年正月）

享保四年十一月、同座した若手役者坂田半五郎に荒事芸を譲る演出をとっている。ここで扇を譲っているのは、それを象徴とする荒事芸、つまり「つらね」芸（長ぜりふ）を譲るといふことであろう。

当時、二代目は自分の分身として若手役者に荒事を演じさせている。

④ 扱霜月顔みせに狂言に名だい八むね太平記楠正しげの役一子正つらに御子息升五郎江みらい記をゆづらるゝ所狂言とは云ながら我がげいを伝受せらるゝと見物へのみこまさるゝ思ひ付一しほの評判（『金之揮』）

団十郎四十歳頃である享保十二年十一月には、七歳の養子升五郎に初舞台を踏ませ、狂言中で「未来記」を譲る。元禄十四年正月中村座「傾城王昭君」で、二代目が初代から大福帳の文字を伝授された場を思い起こすのは、初代が設けた芸譲りの方法を二代目が意図的に取り入れているからであろう。そしてこの後、敵役早川伝四郎を取り押さえる荒事を披露する。この様子は『金之揮』の最終の一面として示されているばかりでなく、鳥居清信の浮世絵にも描かれている（\* 図版第一章第二節末参照）。

⑤ 此度通力坊となつて六十六部の出、五郎に、銭をもらひ、かねをならしゑかうしほらしし。祖父古団十殿廿五年忌を持こんでの狂言、直に団十殿のひろうにて、升五殿に追善の為、六十六部の箱を、うゐらう売のせり箱として、うゐらう売のせりふ、

（略）是団十殿幼少にて、初ぶたいの時の芸のよし、祖父覚栄追善、（略）扱段々狂言をせられ、五郎が魂入て、五郎兵衛をころさるゝ身ぶり顔つき、親父さまをうつさるゝ（『役者色紙子』享保十三年三月）

ここでは、二代目の得意芸「ういろう売り」を披露させ、次に「分身五郎」を演じさせる。そして、享保二十年十一月四十八歳の時、自分は海老蔵と改名し、升五郎に三代目団十郎を襲名させる。（\* これ以後は「海老蔵」とすべきであるが、便宜上「二代目」を使用する。）こうして三代にわたる市川の家が確立する。

⑥ こちの町の江戸屋の御子息、海老蔵殿の養子、去とはよふなさるゝ、団十郎殿幼名を付、名人の跡つき（略）貢船太平記に正行の役正成より畑六郎方へ、菊一りんを持来り、六郎に太子の未来記を望れそらによまるゝ大当り（『役者大極舞』元文四年正月）

三代目団十郎の誕生によつてもう心配はないようなものであるが、元文三年十一月、二代目はさらに二代目市川升五郎を養子にし、初代升五郎と同様に、未来記のせりふを披露させる。こうした念には念を入れた政策には、二代目の一貫した相伝意識と正月は「分身五郎」、顔見世はせりふ事という相伝パターンが読みとれる。この升五郎は四代目団十郎候補かと思われるが、何か支障があったようで、翌年には和十郎と改名してしまう。ここで二代目の予想もしなかつた事態が起こる。寛保二年二月、三代目団十郎が二十二歳で没したのである。

⑦ 当春茶湯桜に、唐獅子いわほの介役、（略）団蔵殿来ルに、贗茶碗を渡しはるかの谷

へけおとし。唐獅子の子のひきことのせりふいやは(略) 団蔵殿けおとされし子けがなきを見て、あつはれ我子。汝団十郎にも成ルべきものと、狂言にことよせ申さるゝ段、見物嬉しがる。大かた団蔵殿を養子にいたさるゝやうに噂がござる(『役者桃笠酒』寛保三年三月)

突然跡継ぎのいなくなつた二代目は、寛保三年一月今度は三代目市川団蔵を引き回す。四代目団十郎候補のつもりだつたのではないだろうか。しかし、団蔵も延享元年顔見世より上京してしまふ。

⑧当顔見世兵太平記に(略)次に升蔵を見物へ引合せ、あら事五郎のいきごみなど指南おもろし(『役者懐相性』宝暦四年正月)

次に春狂言には五郎の役致さすべしと、柏庭の見物へ引合に付、五郎のにらみけいこの段は、初ぶたいにしてはいかふ見へよし(『役者懐相性』) 今度は、宝暦三年十一月、市川升蔵に初舞台を踏ませる。六十六歳になつた二代目は孫のような升蔵に「五郎」の指南をし、翌年正月には五郎を演じさせる。

このように市川の家と芸の伝承に危惧を感じた二代目は、三代目の没後何人かの若手役者に期待を掛け、芸の伝授をしていたが、期待の人物に出会えず、結局娘婿にあたる松本家に、市川家の伝承を託すことになる。

⑨時に去戌の春狂言中村座、百千鳥艶曾我三ばんめに、三升十三回忌追善を取組、其昔三升致されし虚無僧の所作事、柏庭の孫松本幸蔵相勤(略)次に分身矢の根五郎の仕内(『役者刪家系』宝暦五年正月)

⑩扱此度時いたりて賀の海丸に団十郎の名まへをゆづり、家の物のしばらくの出端を渡されしに、大当りにてさぞや満ン足でござる(『役者刪家系』) 宝暦四年正月、松本幸蔵に三升(三代目)十三回忌の折、虚無僧の所作を勤めさせ、次に、宝暦四年十一月に幸蔵の父、二代目松本幸四郎(娘婿)に四代目団十郎を襲名させる。これによって間接的ではあるが初代松本幸四郎の芸、つまり荒実事も吸収されることになる。

このように、二代目団十郎は享保五年から宝暦四年まで、家と芸を伝承させるために、次々と若手役者を引き回し、後継者にする努力をしていた。袖岡庄太郎に自分の幼名九蔵を譲つたり、坂田藤十郎が大和山甚左衛門に「紙子譲り」をしたように、坂田半五郎に「市川流の小さい扇」を譲つたり、二代目が初代から伝授されたように、市川升五郎に未來記を譲りながら自分の芸を伝授したり、二代目九蔵や升五郎や升蔵に五郎の指南をしたりにしている。二代目は市川の家を伝承させるために、次代候補となるべき若手役者を生前から確保し、荒事の指南を繰り返し舞台で行い、観客にも役者仲間にもその事をアピールすることを忘れなかった。二代目の政策は己の分身を作り、市川流荒事を広く普及へさると共に、確実に次の世代へ伝承させようとしていたと思われる。特に、実子のなかつた二代目は養子を得ることによって、自分が父から伝授された芸を次の代に引き継ごうと一門



役者を中心に探し求めていたようであった。二代目にとっては、単なる荒事の継承ではなく、市川流荒事の伝承、つまり家と芸の両者の次代への伝承こそが、責務であったかのようである。

## 五 おわりに

市川家の荒事は次々演じる団十郎の分身によって常に活性化された。中嶋勘左衛門、市川団蔵、松本幸四郎らは実年齢とともに、荒事芸も大人びていったが、市川家の方は若い力によって再生され、五郎に象徴される若武者のままのイメージでいられた。繰り返される荒事芸は型として固定され、荒事と市川家をより密接なものにしていった。

かつて今尾哲也氏は「荒事芸の成立」で、「延宝から元禄のなかごろにいたる期間に、それは奴系荒事・敵役系荒事・実事系荒事という三つの基本的な形態をとってあらわれ、以後、それぞれが、独自の道をひらいてゆく。そのなかで三者をひとしく媒介しながら、荒事を一個の表現手段からドラマツルギーの領域にまで発展せしめたのが、すなわち、初世市川団十郎であった。」と論じられた(註16)。もともと初代の荒事にも実事の要素は含まれていたと考えられる。それが享保期には実事の要素が特に強くなり、荒実という言葉まで生んだ。しかし、その後、和実のように確立されることもなく、少なくとも用語としての荒実は消えていく。当時の顔見せ番付をみると、荒事の用語はよく使用され、団十郎や市川一門役者を中心に得意芸の一つとして記されているが、その他に、奴荒事、敵荒事という言い方もたまに見られる(註17)。初代中村伝九郎や初代坂東又太郎などの芸風を踏襲した芸である。市川流の荒事の範疇に入らない荒事が存在しているのである。当初存在していた二つの要素が荒実事を通じた荒事にとっては、たんなる荒事としては扱えなくなっている。それは市川流荒事が実事の要素を大きくしてきたからであろう。

二代目団十郎は遠隔操作による市川流荒事の伝承によって、市川Ⅱ荒事という関係をより確固たるものにし、加えて時代の要求に適合した荒実事の内容も自然に吸収していった。享保期中心となった荒事は、元禄時代の所作がかり、拍子がかりの趣向としての荒事とは別に、実がかりのはたらきのある荒事として、その後の荒事にとって不可欠なものになっていった。

【註】

- 註1 引用は『歌舞伎評判記集成』第一期、第二期、岩波書店
- 註2 「お年は伝九殿より少シ上なれ共」（『役者箱伝受』の記述から推測した。
- 註3 「中嶋一流今の世の荒人神と云男」（『役者箱伝受』）という記述もある。
- 註4 「一心親子桜の大きき、夏中義経十番続にも、いつみの三郎、勘六殿同小次郎と成て、七騎落の忠臣親子の狂言で大当り」（『役者色景図』）参照。
- 註5 宝永二年顔見世より立役になり、享保元年四月二十二日に没する。
- 註6 早川伝五郎は「近年の内ニお江戸一番古市川殿ニ成かねぬ人」（『役者座舞』）、富沢半三郎は「去ル顔みせより中村座の御勤実悪をやめ立役」（『役者色将某大全綱目』）とある。
- 註7 拙稿「初代市川団十郎における家の確立―芸譲りと一門の拡大を中心にして―」
- 『学習院大学国語国文学会誌』三三三号、一九九〇年三月。
- 註8 拙稿「荒事考―元禄江戸かぶきを中心にして―」『武蔵大学人文学会雑誌』第一六卷二号、一九八四年一二月。
- 註9 「辰の初狂言に伝九郎殿曾我の五郎となつてせられし格大当り」（『役者友吟味』）、「古団十殿のいきかたと、古坂東又太郎殿をうつさるゝゆへ評判大きによし、此度馬上の出はも、廿ヶ年以前午ノ盆後、勘三郎座にて金平甲論に、古団十殿則金平と成て、八幡参詣の格、又十四年以前子の盆後正門の狂言に、古又太殿大江の万力照秀と成て、熊野参詣馬上の格式、皆御兩人のまね」（『役者謀火燧』）などとある。
- 註10 「顔見世番附」演劇博物館蔵。
- 註11 幸四郎、団十郎、広次の享保四年は「何ニもせよ、中村で団十、森田で幸四、市川広次と、三つ金輪の御立物、あら実のお上手」（『役者金化粧』）という間接的な表現による。
- 註12 註8に同じ。
- 註13 市川（団十郎）流 三一例、山下（半左衛門）流 七例、嵐（三右衛門）流 五例、大谷（広右衛門）流 四例、中嶋（勘左衛門）流 四例、坂田（藤十郎）流 四例、片岡（仁左衛門）流 四例、中村（七三郎）流 三流、中村（伝九郎）流 三例、富沢（半三郎）流 三例、古今（三左衛門）流 三例、大山（義右衛門）流 三例などである。
- 註14 本稿は一九八九年十一月十八日、日本演劇学会大会において指摘したものである。
- 註15 註7に同じ。
- 註16 「荒事芸の成立」『変身思想』一九七〇年、法政大学出版部。
- 註17 註10に同じ。



表 「荒事役者」

凡例

●お家

◎お家の得物

○得物

▲荒事師(荒事司・荒事仕)

△開山(元祖・根元も含む)

☆名人

1・並列の表現も含む。(例「武道荒事得物」)

2・間接的な表現も含む。(例「芝居に一人づゝ荒事仕……それゆへ此座では○〇殿」)

3・他の役者評に載っている表現も含む。

4・女方の評は除く。

役者 評判記	役者名	凡例									
		初・二世 市川 団十郎	坂東 又太郎	中村 伝九郎	市川 団藏	中嶋 勘左衛門	松本(小) 四郎↓ 幸四郎	富沢 半三郎	小川 善五郎	坂田 半五郎	市川 子団次
元禄12・3	口三味線										
13・3	談合衝	△									
13・3	万年曆		○								
14・3	略請状	◎ ☆									
14・3	万石船	▲									
15・3	二挺三味線			▲ ☆							
15・3	頃 江戸櫻	●									
16・3	御前歌舞妓										
17・4	舞扇子										
宝永1・秋	三つ盃										
2・4	三世相										
4・3	友吟味										
5・2	大全綱目										
6・3	胎内搜										
7・3	謀火燧										
8・3	大福帳			▲		△					
正徳2・1	千石通					△					
2・3	箱伝受					△					
3・3	袖景図										
3・4	座振舞										
4・1	目利講					▲					
4・2	色景図	二世 ●									
5・1	懐世帯	▲									
5・1	返魂香			▲							
6・1	願紐解										
6・1	我身宝					●					
6・4	晴小袖										
享保2・1	色茶湯					●					
2・1	賭雙六	△				△					









## 第八節 初期役者絵の制作状況

### 一 はじめに

役者の容姿の美しさや魅力を披露することが眼目であった野郎歌舞伎から、得意とする芸を披露することが眼目になった元禄歌舞伎へ移行すると、その後の歌舞伎に少なからぬ影響を及ぼす名優たちが現れ始める。

上方では、坂田藤十郎が実力、人気ともに当代随一の地位を確立し、江戸では、初代市川団十郎が、徐々にその存在を認められつつあった。文化的水準が高く、歌舞伎においても逸早く確立されていた上方歌舞伎では、話芸によつて表現するやわらかい「和事」と呼ばれる演技術が、坂田藤十郎を筆頭によく演じられた。歌舞伎関係の上方の出版物で目を引くのは、八文字屋から刊行された役者評判記であろう。

一方江戸では、話芸よりも肉体の動きによつて表現する「荒事」と呼ばれる演技術が、初代市川団十郎を筆頭によく演じられた。そして歌舞伎のために書かれた歌舞伎狂言はもちろん、寛延前後からは、人形浄瑠璃のために当初書かれた義太夫狂言も盛んに上演されていく。

歌舞伎に関連する江戸の出版物で目を引くのは、鳥居派の役者絵が諸版元から出版され始めたことであろう。鳥居清信を初代とする鳥居派や、ほぼ同時代の他流の絵師たちは、元禄、宝永、正徳、享保、元文、寛保、延享、寛延、宝暦期と、その時代の名優たちの姿をとらえていく。

安価で大量に制作できる浮世絵版画は、庶民の娯楽である歌舞伎を写すメディアとして最適であった。また、当時の江戸歌舞伎が役者の肉体や所作をみせる荒事、言い換えると、視覚的要素の強い芝居であったので、その姿は視覚文化の浮世絵版画と結びつきやすかった。

こうした時代の初期役者絵の様相についてまとめておきたい。

### 二 役者絵制作の様相

役者絵が流行し始めたのは、元禄半ばである。元禄歌舞伎とともに流布した役者絵は、明和二年の錦絵創始まで、鳥居派を中心として黄金時代を築いていく。浮世絵版画の変遷でとらえると、元禄から正徳期頃の丹絵時代、享保から寛保時代の紅絵・漆絵時代、延享から宝暦時代の紅摺絵時代となる。データとして入力した役者絵一六六六図を分析した結果を記し、考察を加えていく（\*『資料集』表一―「絵師別役者絵一覧表」・表二―三「絵師別版元集計表」・三―三「元号別役者絵集計表」・三―四「座別役者絵集計表」・

表三一五「座別版元集計表」参照。

絵師別に確認できた役者絵図版数を集計してみた。まず鳥居派である。鳥居派絵師の範囲に誰を含ませるかには諸説あるが、ここでは鳥居の画姓を使用する絵師だけに限る。たとえば羽川珍重、和元などは加えないこととする。

鳥居清信（1）五一図、清信（2）一九四図、清倍（1）七一図、清倍（2）二四九図、清満二九三図、清朝一五図、清忠位一五図、清重四四図、清広九八図、清経八七図、清政一図、清升一図、房信一図、清里三図、清久一図、鳥居一図であった。多く確認できるのは、清満二九三図、清倍（2）二四九図、清信（2）一九四図である。清満は鳥居派三代目、清倍は二代目であるので、鳥居派役者絵は二代目、三代目の時代に大量に制作されていた様子が窺われる。次に、鳥居派以外の図版数を示す。

奥村政信一二八図、奥村利信九〇図、奥村源六四図、西村重長二二図、西村重信三二図、石川豊信五三図、羽川珍重二図、羽川和元二図、近藤勝信一図、広瀬重信一図、勝川輝信六図、松寿一図、常川重信一図、長谷川義重一図、田村吉信一図、田村貞信一図、藤川吉信一図、花月堂一図、宮川富信一図、山本義春四図、山本重春二図、山本藤信二図、田中益信五図、富川房信二図、北尾重政八図、鈴木春信二六図、無款一三八図であった。多く確認できるのは、奥村政信、奥村利信、石川豊信、西村重信である。

今日確認できる図版を、鳥居派とそれ以外を比較すると、鳥居派一一三三図、それ以外の他流派四〇四図、無落款ほか一三九図となる。それをおよその割合で示すと、鳥居派が六七パーセント、他流派二四パーセント、無落款八パーセントである。

「江戸ゑのめいぶつ、御そんじとりい」と評するのは、享保十二年二月刊『役者評判一の富』であった。今日確認できる図版を集計しても、この評判記の記述と重なるような結果である。いかに鳥居派中心の役者絵制作であったかが確認できる。それは鳥居派が江戸歌舞伎と密接な関係であったからでもあろう。

役者絵の年代の変遷をおよそとらえるために、図版数を元号別に集計してみた。元禄期五六図、宝永期七三図、正徳期五七図、享保期四九六図、元文期九一図、寛保期六三図、延享期一一三図、寛延期八八図、宝暦期四三六図、明和期一五一図であった。享保期に四九六図、宝暦期が四三六図と、この時期の役者絵数が多い。

享保期は紅絵・漆絵の流行期で、宝暦期は紅摺絵の流行、流布期である。享保期は二十年間、宝暦期は十二年間とほかの元号と比べると期間が長いことがその数の多さとも関係しているのもちろんである。

そこで、年代の変遷を一年にどれだけ残っているかにおよそ換算し直してみる。元禄期（十一年から十六年の六年間）九図、宝永期（七年間）一〇図、正徳期（五年間）一一図、享保期（二十年間）二五図、元文期（五年間）一八図、寛保期（三年間）二二図、延享期（四年間）二八図、寛延期（三年間）二九図、宝暦期（十二年間）三六図、明和期（八年間）一九図となる。この分布を考慮に入れると、紅絵・漆絵は享保、元文、寛保期

とおよそ三十年間、安定した制作を続けていたものと思われる。紅摺絵は、版彩の技術革新により、延享、寛延期はもちろん、宝曆期には更なる制作量を伸ばし、紅絵・漆絵以上の活発な出版状況を呈していたものと推測される。

### 三 座元と役者絵

座元別に役者絵制作状況を推測してみる。初期役者絵で関連する座として確認できたのは、中村、市村、森田、山村、河原崎座の五座であった。一六六六図の内訳図版数は、中村座四四〇図、市村座五〇八図、森田座八二図、山村座九図、河原崎座六図で、そのほかは未詳である。割合を出してみると、中村座二六パーセント、市村座三一パーセント、森田座五パーセント、〇・五パーセント、河原崎座〇・三パーセント、未詳三パーセントとなる。版元が確定できない役者絵も多いのだが、それでも中村座と市村座は圧倒的に多い。森田座、山村座、河原崎座には特殊事情がある。

山村座は、当初江戸四座の一つであった。山村座には初代市川団十郎と実力、人気を二分した中村七三郎や、その芸風を引き継いだ生嶋新五郎が在籍した座で、元禄歌舞伎の頃は人気のあった劇場であったと思われる。人気役者が出演していたので、役者絵も多く作られたのではないかと想像される。確認できた役者絵は、元禄十三年から十四年、宝永四年、七年頃のものである。この後正徳四年春江島生嶋事件が起こり、山村座は廃絶する。正徳四年で劇場がなくなったため、今日確認できる役者絵は極めて少ないのである。

森田座は、格の高い座元とはいえず、また木挽町という地縁の悪さもあって、興行は不安定なことが多かった。確認できた役者絵は、元禄十三年、正徳三年から六年、享保二年から七年、十二年、十五年、そして延享二年、寛延二年から三年、宝曆四年以降である。多少のばらつきはあるが、大きな流れは享保二から享保十五年までの紅絵・漆絵と、延享二年以降の紅摺絵である。森田座は借財に苦しみ、享保十九年で休座になる。享保十六年以降役者絵が確認できないのは、そうした事情を間接的ながら写しているのであろう。そして再び森田座が興行を再開するのは、延享二年からであった。役者絵も延享二年から確認できるようになる。興行が不安定であるばかりでなく、紅絵・漆絵が大量に制作される享保二十年から延享元年まで休座していたので、森田座の狂言に取材した役者絵も少なかったのであろう。

森田座が休座した享保二十年から延享元年までの間、控櫓として興行したのが河原崎座であった。河原崎座も決して役者揃いはよくなかった。役者絵が確認できるのは、享保二十年から元文三年と寛保二年である。役者絵制作も活発だったとはいえない。

中村座は、堺町に位置し、江戸の座の中で一番格の高い版元である。格も高く、財力もあつた中村座は毎年役者の揃いもよかつた。確認できた役者絵は、元禄十一年、宝永一年から二年、そして正徳元年以降はほぼ毎年である。安定した興行に比例するかのような図

版数である。座の格や財力が役者絵制作と関わりがあったのは確かと思うが、直接座元の意向で制作された場合もあったのではないだろうか。

市村座は葺屋町に位置し、中村座に継ぐ格の座元であった。中村座に継ぐ格でありながら、市村座取材の浮世絵は、中村座のものより多く確認できた。これは興味深いことで、その理由を探ってみる必要があるだろう。

確認できる役者絵は、元禄十五年、宝永四年、七年、そして正徳三年以降はほぼ毎年である。安定した役者絵出版の状況が推測される。これは人気役者が出演していることがまず考えられる。そしてもう一つは、市村座の座元や若太夫―市村竹之丞、市村亀蔵、市村満蔵、市村羽左衛門ら―が役者としても出演し、地芸のほかに、所作事をよく演じた。彼らは所作事の名手であった。所作事は役者絵の絶好の取材場面であったので、彼らが描かれる役者絵は描かれることが多い。確立は非常に多い。

市村座の例をみて改めて思うのは、役者絵の企画に座元が関わる場合があったのではないかということだ。もちろん制作は版元中心だろうが、「今度この役者の役者絵を作つてほしい」という座元側の依頼の場合もあったのではないだろうか。財力がある座元は、新たに紹介したい若い役者や、人気役者の役者絵を版元に依頼する。反対に財力がない、不安定な版元はそれができず、その結果、現存する役者絵も少ない結果となっているのではないだろうか。

#### 四 役者と役者絵

初期浮世絵版画の範囲で多く描かれた役者は誰だったのだろうか。一図に複数の役者が描かれている場合はそれぞれの役者の一図として数える。図版で多く確認できた役者を役柄別に挙げてみる。役柄は替わる場合があるが中心的なものを選んだ。

立役	市川団十郎	二一四回
	尾上菊五郎	九〇回
	市村亀蔵	七五回
	大谷広次	七三回
	市村竹之丞	六六回
	市川海老蔵	六五回
	沢村宗十郎	五九回
	市村羽(宇)左衛門	五三回
	中村助五郎	四二回
若女方	瀬川菊之丞	一五四回
	三條勘太郎	九〇回
	中村富十郎	六二回

瀬川菊次郎

五二回

山下金作

三八回

佐野川万菊

三二回（四年享保四〜五年・十五〜十六年度若女

中村竹三郎

三二回

若衆方 佐野川市松

一〇三回（二十二年）寛保一〜宝暦十三年頃若衆若女

坂東彦三郎

九六回

市川門之助

六二回

萩野伊三郎

五三回（二十二年）享保九〜延享四年頃若衆若女立役

役者絵に多く描かれるのは、立役、若女方、若衆方の花形役者である。立役ではなんといつても市川団十郎の露出度が高い。しかしこの名跡は初代から四代目までを含んでいるので、単純に多いとはいえないが、一人当りに換算してもやはり一番多い。次に多いのは初代尾上菊五郎で、初期浮世絵においても「団菊」はライバルであった。団十郎も菊五郎も地芸のうまい立役の名優であった。

若女方では瀬川菊之丞である。瀬川菊次郎とともに女方の「瀬川」の家を確立する。次に多いのは中村富十郎である。瀬川菊之丞も中村富十郎も地芸のほかに、所作の名手であった。役者の人気、実力とともに、所作の名手ということも、役者絵に描かれる回数が多い理由であろう。

ほかに実力者の相手役をする女方もよく役者絵に描かれる。上方出身の佐野川万菊は享保四、五年度に中村座、十五、十六年度市村座に下る。図版で確認できる回数は三二回であったが、江戸在籍は四年間であることを考えると、いかに万菊人気が高く、役者絵が多く制作されていたが窺われる。その理由は団十郎にかわいがられたからである。享保四年正月刊『役者金化粧』には、「扮顔みせ平仮名太平記に、いとや娘さなだいと成諸見物二向・顔みせ一通りの口上あたりました。（略）さいぜん申上ます通り、御ひいきと思召まして、河津殿と出合の節。（略）大坂を出ますから河津殿にあいとう存じまして、道中すがらそればかりあんじゃないまして参りましたと、河津団十殿をたてゝの口上できました〜とある。万菊を立役二代目市川団十郎が引き回している様子が窺われる。中村竹三郎の場合も同様であろう。

若衆方は当時ひとときわ人気がある役柄で、佐野川市松、坂東彦三郎、市川門之助、萩野伊三郎らは一世風靡した若衆である。

萩野伊三郎は享保八年度に江戸下りし、（若女方を兼ねる）花形若衆方（晩年は立役）として活躍し、延享五年二月六日没する。江戸在籍二十二年間、中村座に十一年、市村座に九年、河原崎座に二年、（京阪四年）出演し、その姿が役者絵として写されていたようだ。今日図版で確認できるのはのべ五三回である。絵師は鳥居清信（1）、鳥居清信

（2）、鳥居清信（2）、鳥居清朝、鳥居清忠、鳥居清重、奥村政信、奥村利信、奥村源六、西村重長、羽川和元、無落款、版元は江見屋（上村）、村田屋、鱗形屋、伊賀屋、伊

勢屋、平野屋、丸屋（山本）、中嶋屋、井筒屋、奥村屋、鶴屋、桐屋、和泉屋、小松屋、三河屋に及んでいる。若衆方として美しく人気があった伊三郎の役者絵は、需要があっただろう。

坂東彦三郎は、初期浮世絵の範囲では、初代、二代が関わる。初代彦三郎は、享保十三年度に江戸下りし、（享保二十一年から元文四年度まで帰坂するのを別にして）寛延四年一月一日没するまで、立役者として活躍する十九年間、中村座に一年、市村座に十六年、森田座二年出演する。二代目彦三郎は、宝暦元年十一月二代目を襲名し、明和五年四月日没するまで、（子役時代を経て）若衆方（晩年は立役）として人気を博する。十七年間のうち、中村座に四年、市村座に十二年、森田座に一年と、市村座出演が圧倒的に多い。彼は子役時代から「上上吉」に位付けられる特別な存在であり、また、「梅幸とはのがれぬ縁もあれば、当年ン同座の出勤、カラにも成べし」（『役者真鍮』宝暦七年正月）とあるように「梅幸」こと尾上菊五郎と深い関係で、市村座で同座し、菊五郎に引き回されることが多かった。先に市村座と市村座取材の役者絵について述べたが、市村座の役者絵が多いのは名優坂東彦三郎、尾上菊五郎らの出演とも関係がある。

しかしなんといっても役者絵のトップは佐野川市松である。図版数だけではそうはいえないが、美しさ、人気、評判などを加味すると市松は特別な地位にある。寛保元年に江戸下りし、（若女方を兼ねる）若衆方として、寛保元年度から宝暦十三年度（実際は十二年度）まで活躍し、宝暦十二年十一月十二日に没する。市松は「石畳のもやうは昔からあれ共、塩谷判官故郷錦の狂言、楠正行の役、此時上下ものもやうに、石畳を付られしより、やれ市松く賞翫せらゝ事也」（『役者笑上戸』宝暦七年三月）とあるように、寛保元年十一月中村座での芝居以降、石畳模様を「市松模様」として流行らせた人物である。

江戸在籍二十二年間、中村座に十三年、市村座に八年、森田座に三年、（一年未詳）出演している。彼の役者絵を手掛けた絵師は鳥居清信（2）、鳥居清倍（2）、鳥居清満、鳥居清重、鳥居清広、鳥居清経、奥村政信、西村重信、石川豊信、山本藤信。版元は中嶋屋、山本、伊賀屋、上村、三河（川）屋、鱗形屋、丸小、小川、井筒屋、山城屋、堺屋、岩戸屋、伊勢屋、松村屋、村田屋、松、奥村屋、駿河屋であった。多くの絵師が描き、多くの版元が出版している。

このほかに、一図しか確認できない役者に注目するのも興味深い。さほど実力があるとは思われない役者の役者絵も多数ある。それらの多くは、今日の表現を借りると「アイドル」である。アイドル役者絵がいかに需要が大きかったかを痛感する。

## 五 役者絵の競作

最後に、外題別に役者絵を集計してみた。さらに複数の作例が確認できたものを抜き出し、結果は『資料集』表三一「役者絵の競作（外題別）」として示した。

丹絵時代の競作と思われる作例は少ないが、紅絵・漆絵、さらに紅摺絵時代になると、次第にそうした競作が増えていく。非常に多くの役者絵が毎興行制作販売されていたかが確認できた。歌舞伎と役者絵が江戸の地に根付いていた様子が窺われる。紙面の関係で例を示すにとどめる（\*図版節末参照）。

競作の例として確認できた上限は、元禄十三年三月山村座「薄雪今中将姫」に取材した役者絵二図であった。鳥居清信画「中村七三郎の菌部衛門と中川半三郎の小笹巴之丞」と、無款「中村半三郎の小笹巴之丞」である。前者は「和畫工鳥居庄兵衛」の落款のある大々判丹絵で、役人替名など文字情報はまったくくない。後者は細判丹絵で、《中川半三郎》の役者名が摺り込まれている。版元はともに板木屋七郎兵衛である。

両者が「薄雪今中将姫」の一場面と確定した根拠は、絵入狂言本の本文および挿絵による。五番統中の第三「薄雪」の場で、東山の庵に引き籠もって、内裏から賜った和歌を案じている菌部衛門のもとへ、巴という娘に姿を変えた小笹巴之丞が現れ（図1）、座興に三味線を弾いて戯れていると（図2）と、尋ねてきた薄雪が両人の様子を悟気する（図3）。

清信描く大々判には、立役二枚目の中村七三郎と、娘に扮した若衆方中川半三郎と出会いの瞬間が描かれている。本図の所蔵は未詳で、図版からの研究であることに多少気がかりであるが、魅惑的構図ではある。無款の細判も、単に三味線を弾いている女方の図ではない。半三郎は、美しい娘に姿を変えているが実は若衆の巴之丞である。傍にいるだろう七三郎扮する衛門に、視線を送りながら、三味線を引き小唄を唄っている。若衆方が一番得意とした芸尽しの一場面である。内容を知って画面をみると、ぞくつとするような閑居での濡事が想像されるばかりでなく、半三郎が歌う美しい声や三味線の音までが聞こえてくるような気がする。

役者絵としてのどの場面を採用するか、また、どの役者を採用するのかといった商品企画も想像できるように思う。どの場面を採用するかというと、第一に人気役者の共演の場、それも美しくぞくつとするような色香漂う役者の共演である。第二に役者の登場や出合いの場面である。当時の歌舞伎は、役者の登場の場は特に重要視され、「出端の芸」として一つ見せ場となっていた。第三に楽器の演奏の場面で、これは典型的な「芸尽し」の場面である。本図以外では、楽器の演奏のほか、浄瑠璃所作事や長ぜりふの場面が、「芸尽し」としてとらえられている。

次にどんな役者を役者絵に採用するのかである。第一にこれはどの場面を採用するかと重複する部分があるが、人気役者、それも美しくぞくつとするような色香漂う役者の採用である。第二に移動情報を伝えたい役者である。初舞台、初お目見え、江戸下りなど、新たにその座に新たに出演する人気役者、あるいは売り込みみたい若手役者である。当時の歌舞伎は一年契約で、十一月の顔見せで一座を披露し、およそ十月の暇乞いまでおなじ座組で興行を続ける。役者の移動は、歌舞伎興行にとって重要な情報であり、おそらく役者絵



制作にとつても、大きな位置を占めている画題であつただろう。

こうした考えは図2の存在からも、いろいろと補足される。実は中川半三郎という役者は、元禄九年度頃から江戸中村座での活躍が確認できるが、十三年度に市村座に移動し、同年何か事情があつたのだろう、異例ながら年度半ばで山村座に移動している。その時期は明確ではないが、おそらくその時期が、本図の取材狂言である、十三年三月「薄雪今中将姫」であつただろう。というのは、絵入狂言本の役人替名に中川半三郎の名前が載っていないからだ。第三番目に主役の中村七三郎との共演をみせているにもかかわらず、役人替名に載っていないのは、例外で、そうした不手際が起こつた理由を推測すると、突然の移動の混乱で、載せるのを忘れたか、二人の競演の場を突然挿入したために、手直しすることができなかつたといつたところであろう。二人の場面は、先に記したように、娘に姿を変えた若衆が尋ねてきて濡事と三味線事を見せる場面であるが、妻の薄雪が現れて愠氣されると、「若し奥様、私は女ではござりませぬ。小笹巴之丞と申す新参者でござりませぬ、只今のは皆座興でござります」と言うのである。「新参者」というのは、山村座に年度半ばで初お目見えした事情も織り込んでいたと思われる。

このほかに、清信、清倍、政信、無款絵師たちは異なる版元から関連する役者絵を版行している。元禄、宝永期は、清信作と無款絵師によつて競作されることが多かつた。正徳五年中村座「鳴神上人」以降になると、同じ芝居を清信、清倍が別の構図で描く競作が始まる。

次に紅絵・漆絵、紅摺絵の競作についてである。この時代になると、非常に多くの例を確認することができた。たとえば享保十年春中村座「甕伊豆日記」に取材した伊勢屋版の鳥居清倍画「山下金作と早川初瀬の人形遣い」（シカゴ美術館）と、江見屋版の鳥居清信画「山下金作」（シカゴ美術館蔵）である（\*図版節末参照）。河東節「狂女あら所たしい」での、山下金作と早川初瀬の難人形の出遣い姿である。絵師、版元による違いを確認できる。

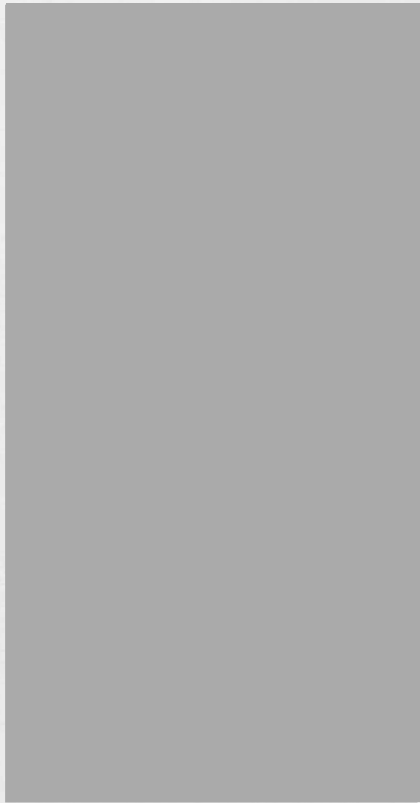
同じく紅絵・漆絵の例としては、享保十二年七月中村座「賑鞍馬源氏」に取材した伊賀屋版の鳥居清倍（2）画「市川団十郎と山下金作」、奥村屋版の奥村政信画《市川団十郎》、版元印欠奥村利信画《山下金作 市川団十郎》である（\*図版節末参照）。飴売りのせりふは大当りをとつた団十郎の芸である。この競作は、当りをとつた狂言に関しては、鳥居派だけでなく奥村派なども参入していた様子を示す好例であろう。

紅摺絵になると、競作の例はさらに増加する。たとえば延享三年（一七四六）市村座「兒桜莠実記」では清信が伊賀屋と中嶋屋から、清倍が鱗形屋から、また延享四年市村座「満月小栗殿」では清信が山本と上村から、清倍が丸小版から、別の図柄を版行している。

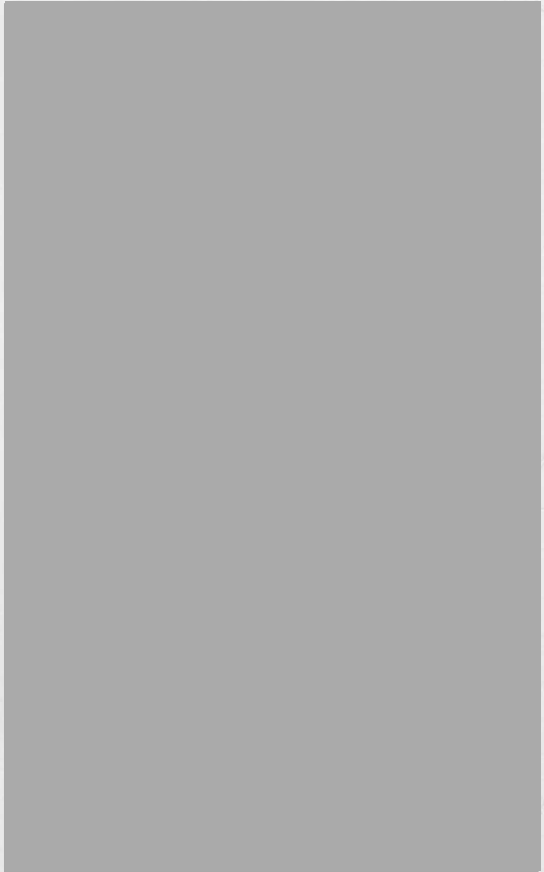
鳥居派全盛の競作状況であろう。



元禄13年3月 山村座  
絵入狂言本『薄雪今中将姫』  
東京芸術大学蔵



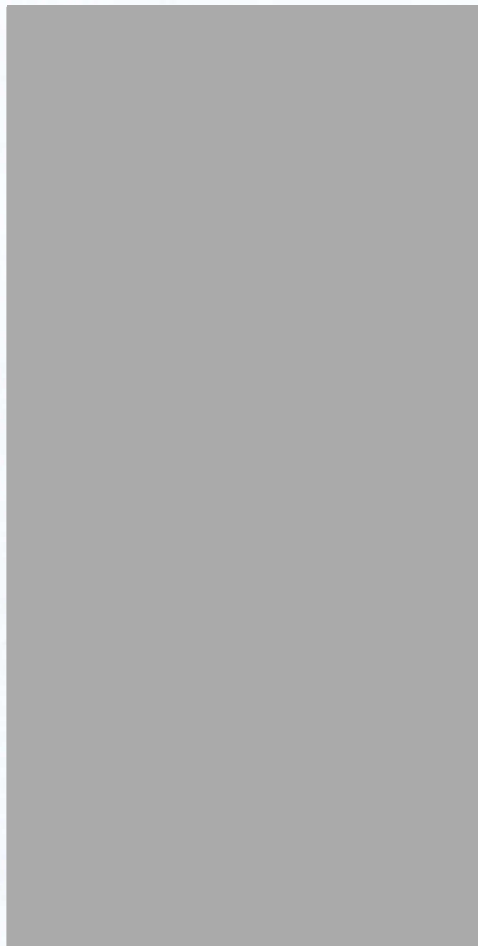
元禄13年3月  
中川半三郎(ともゑ之丞)  
ベルリン東洋美術館蔵



元禄13年3月  
中村七三郎(菌部衛門)  
中川半三郎(ともゑ之丞)  
『浮世絵大成』2巻図27



享保10年春  
山下金作  
シカゴ美術館蔵



享保10年春  
早川初瀬  
山川金作  
シカゴ美術館蔵

享保12年7月  
市川団十郎  
(飴売り 鹿島五兵衛)  
山下金作(遊女)  
中右コレクション

享保12年7月  
市川団十郎  
(飴売り 鹿島五兵衛)  
『浮世絵大成』2巻 図149

享保12年7月  
山下金作(遊女)  
『Master Prints  
of Japan』 図20

享保12年7月  
市川団十郎  
(飴売り 鹿島五兵衛)  
『Master Prints  
of Japan』 図21

## 第九節 初期浮世絵にみる「聴く」芝居情報

### 一 はじめに

初期浮世絵版面を多く手がけた浮世絵師は、鳥居派である。鳥居派は江戸歌舞伎の絵看板を専属的に手掛けていた特別な存在であったため、一枚絵においても役者絵制作が多く、今日図版などで確認できるものも数量的には役者絵が多い。初期浮世絵研究において、役者絵に注目することは重要であろう。が、そこに別の視点を添えてみると、新たな役者絵の見方や解釈が可能になるのではないかと思う。

こうした考えを持つきっかけとなったのは、鈴木重三氏と新藤茂氏の論文を拝読してからのことだ。鈴木氏は「初期版面と古浄瑠璃との接触が意外なほど密である」（註1）という浄瑠璃取材画の一枚絵の重要性を、新藤氏は文政五年（一八二二）の、背景にせりふ等のある役者絵について「国貞は絵から音声を出したかったに違いない」（註2）と、絵から声が聴こえてくる工夫を指摘された。こうした指摘に触発された私は、浄瑠璃取材の浮世絵のほかに、歌舞伎の浄瑠璃所作事の役者絵も加えて考えてみた。すると、視覚文化の浮世絵に、音曲つまり聴覚的な要素が描かれているものが多いことに気付いた。さらに、聴覚的な要素という視点で、歌舞伎のつらね、長せりふ、掛け合いせりふといった弁舌芸に取材した役者絵も加えて、「聴く」芝居情報というテーマを設定してみた。

ここでいう「聴く」とは、単に聞こえるとか、耳に入ってくるということではなく、芸尽しとしての特別な場面での、出演者の声に耳を傾けることだ。主に、劇場音楽としての浄瑠璃、長唄、歌謡などの太夫の声や、つらね、長せりふ、かけ合いせりふ、ほめことばなどのリズムや抑揚のある役者の声のことだ。これらは、元禄（一六八八―一七〇四）から享保期（一七一六―三六）の歌舞伎で確立され、初期役者絵の範囲、つまり元禄十年（一六九七）から明和元年（一七六四）頃までの七十年間弱、丹絵、紅絵・漆絵、紅摺絵に画題を提供している。

一見するだけではよくわからない図柄も、浄瑠璃や長唄を記した薄物正本や、長せりふを記したせりふ本とつき合わせてみると、場面を特定できることがある。本稿の内容は「薄物正本・せりふ本に注目した初期浮世絵研究」であり、また薄物正本やせりふ本は、本来購買者が稽古をするための本であるから、こうした点では「聴く」という表現はそぐわないかと思うが、視覚文化の浮世絵に、聴覚的要素が意識されているという私見を述べるために、先の題名にした。

## 二 薄物正本・せりふ本などが描かれている一枚絵

浄瑠璃の薄物正本、抜き本、稽古本、歌舞伎のせりふ本などが（註3）、図版のどこかに描き込まれている一枚絵である。「表 薄物正本・せりふ本などが描かれている一枚絵」はそうした図柄をまとめたもので、画名に『』≧≦『』の三種類のかつこを使用している。これは図録によって題名が異なる場合があるため、画面に題名がある場合には『』を、役名・役者名などの摺り込みがある場合には≧≦を、図録の題名を採用した場合には「」をつけた。

まず人形浄瑠璃の土佐座に関する情報である。1西村重長画『千ねんうり』は、すでに鈴木重三氏によって紹介された図で、本稿を考えるきっかけとなった図でもある。画面右上に駒絵のように、土佐節「千年うり」の抜き本が描かれている。氏は「浮世絵初期版画への対処」のなかで（註4）、類似作品に『木やりのおんど』『すみよしおどり』があるとし、さらに「土佐節の抜本を作った際、版元木下は、その報道か或いは抜本を求めた人に、さらに興味をひかせるためにか、抜本と呼ぶ絵の制作を絵師に求めたのではあるまいか」と指摘された。今回、新たに5『御らいかうり』を加え、類似作品は五図確認できたことになる。作品群の制作年代は、土佐座の興行期間と絵師西村重長の作画開始時期の推測から、享保四、五年と考える（註5）。

次に、歌舞伎劇場音楽としての薄物正本、稽古本が描かれている一枚絵である。6から8は河東節、9から14は義太夫節、15は歌祭文、16は一中節、17、18は複数の薄物正本とせりふ本、19から22は寛延から宝暦期（一七四八〜六三）と少し後のものであるが、常磐津節の稽古本が、画面の人物の手元や着物に示されている。

こうした体裁の一枚絵がかなりの数確認できるのは、芸能の人気を物語ると同時に、一枚絵と薄物正本およびせりふ本の出版が密接な関係にあることを物語っているのである。

## 三 浄瑠璃詞章が描かれている一枚絵

浄瑠璃詞章が役者の背景に描かれている一枚絵の検討に移る。「表 浄瑠璃詞章が描かれている一枚絵」に示したもののうち、三図に解説を加えてみる。

図1に示した、1鳥居清倍画『かみすき十郎』は、曾我十郎役の勝山又五郎と大磯の虎役の藤村半太夫である（註6）。『曾我物語』巻六「曾我にて虎が名残おしみし事」をふまえた髪梳の場面は話題になり、「過にしとら御前のやく（中略）かみすきしよさ勝山殿とのぬれ、今もおもしろさをわすれませぬ」（『役者我見宝』藤村半太夫評）と評されるほどであった。年代は確定できないが、大々判丹絵ということと、二人が同座する宝永七

年（一七一〇）から享保元年（一七一六）の期間から、正徳期と考えてよいだろう。二人の背景に摺り込まれた文章の、冒頭部分を引用する。

かみすき十郎

なにのつとめに ひまをなみ つけのをくしも さゝてやと とりちらしたる 玉くしけ すきかへしぬる かずくにはまのまさこや そらのほし よむともつきぬたはふれの ことのはくさの つゆふかく いつのころより みちのくの せきの下ひも うちつけに とけてみたれて もとゆひの（略）

これを、河東節『かみすきそが』の詞章と比較すると（註7）、題名と表記に多少の違いはあるものの、内容はほぼ一致する。こちらにも冒頭部分を引用してみる。

かみすきそが

なにのつとめに。ひまをなみ。つげのをぐしも。さゝてやと。とりちらしたる。たましくしげ。すきかへしぬる。かずくにはまの。まさこやそらのほし。よむともつきぬたわふれの。ことのはくさの。つゆふかくいつのころより。みちのくの。せきのしたひも。うちつけに。とけて。みだれて。もとゆひの。（略）

鳥居清倍の一枚絵に摺られた『かみすき十郎』の文字は、河東節『かみすき曾我』の詞章で、場面は河東節の浄瑠璃所作事ということになる。ただ、半太夫節の太夫として活躍していた江戸河東が、河東節を成立させたのは、享保二年（一七一七）二月「松の内」以降と考えられているので（註8）、正徳期は江戸河東が語る半太夫節としてとらえた方がよいだろう。

図2に示したのは、3奥村政信画《ねやはん女 あふぎ八景》で、享保九年二の替中村座「入船角田川」の、山下金作扮する班女である。金作の背景に記された詞章が河東節であることは、題名の上に示された江戸河東の紋から判明するし、享保八年八月刊『にほとり万葉集』（鱗形屋、別に和泉屋版もある）にも、「あふぎ八けい」の題名で収められている。

本図と類似するものに、図3に示した、鳥居清倍画《はんちよ 山下金作》がある。図3だけで年代考証をするのは少し難しいが、先の奥村屋版の一図を合わせ見ると、年代は確定する。能の「班女」をふまえた本図ゆえに、かつて契りを結んだ吉田少将の形見である烏帽子、狩衣、扇が描き込まれているのはもちろんであるが、この芝居が二の替狂言であることを知った上で、背後の藤の花を見ると、その季節感も納得できる。おそらく四月頃の上演であっただろう。

ほかに、時代は下るが宮古路節、常磐津節、富本節といった豊後系浄瑠璃の詞章が描かれた一枚絵もある。特に多いのは常磐津節で、その例として、図4に示した、13鳥居清信画『おきく幸助 ひよくのかぐもん』をあげてみた。宝暦元年（一七五一）七月市村座「藤戸日記」二番目で、中村喜世三郎扮する加賀のお菊と市村亀藏扮する幸助が、道行の果て最後の時を慈しんでいる姿である。常磐津文字太夫が情感豊かに語った常磐津節「比



翼加賀紋」の詞章が、二人の背後に摺り込まれている。

ここで、歌舞伎の劇場音楽としての浄瑠璃や長唄の盛況ぶりについて補足しておく。歌舞伎は「かぶき躍」と呼ばれたその誕生をみてもわかるように、踊りつまり所作事が一つの大きな見せ場として構成されている。役者が踊る場面では、各種の浄瑠璃や長唄がその音曲を支えていた。一枚絵との関係で、話題になった流派や太夫の活躍をあげてみる。

まず河東節についてである。先にも述べたように、河東節は享保二年以降半太夫節とは別個に扱うが、注目されるのは享保二年二月市村座「傾城富士高根」での「松の内」や、享保三年正月市村座「七種福貴曾我」での「心中江戸桜」である。前者の正本が描き込まれている例は、「表 薄物正本・せりふ本などが描かれている一枚」8無款「藤村半太夫の八橋」や、18奥村利信画「市川門之助の扇売り」、また後者の例は6鳥居清倍画「三條勘太郎の八百屋お七」である。

次に一中節である。小俣喜久雄氏の指摘によると(註9)、都の太夫一中が江戸市村座に出演したのは、正徳五年十一月、六年二月、享保三年十一月、四年正月のことであった。芝居に取材した一枚絵を確認することはできなかったが、16勝川輝重画「三味線をひく女」には、一中節「すけ六心中」の正本が描き込まれている。

次に、豊後系の浄瑠璃、とくに常磐津節である(註10)。常磐津節の成立は、先学の研究によると、文字太夫が姓を官古路から常磐津に改めた、延享四年(一七四七)のことである。それ以前は師匠の宮古路節として扱う。

19から22石川豊信の一枚絵には、常磐津の稽古本が描かれている。10石川豊信画「有名な四人の役者」では「恋のひざくら」と題された稽古本を、11石川豊信画「常磐津本をもつ女」では「浮名のもうせん」と題された稽古本を、画面の人物が手にしている。こうした一枚絵の制作は、常磐津節の人気というよりも、それを語った文字太夫個人の人気であった。

シカゴ美術館に所蔵されている、鳥居清信画《市村かめ蔵 中村喜代三郎 市村羽左衛門》には、常磐津文字太夫、ワキの志妻太夫、進酒太夫、三味線の佐々木市蔵の姿が背景に描かれている。寛延三年(一七五〇)七月市村座「貢物入船名護屋」二番目「三重襲柁船」での、文字太夫の出語り姿である。出語り図というと、天明期(一七八一〜八九)の鳥居清長の図が有名であるが、初期にも文字太夫の出語り図を三図確認することができた(註11)。

またポストン美術館には、鳥居清倍画『三重襲柁船 常磐津文字太夫直傳』(堺屋)と題される中村喜世三郎の役者絵があり、詞章が摺り込まれている。これはこの時刊行された二種類の絵表紙正本が影響しているのだろう(註12)。根岸正海氏の指摘によると、この正本が最古の常磐津絵表紙正本であるという(註13)。

最後に、長唄である(註14)。享保期以降、女方の所作事を発展させたのが長唄で、原則として囃子とともに演奏される。なかで最も注目されるのが、享保十六年(一七三一)

二月中村座「傾城福引名護屋」の「傾城無間の鐘」である。「めりやす」の初めとされるこの場を踊ったのは、上方出身の名女方瀬川菊之丞であり、唄ったのは菊之丞が上方から連れて来た名人坂田兵四郎であった。「表2」10鳥居清倍『無間鐘の段』は時代が下るが、長唄に取材した一枚絵である。

以上のように、江戸歌舞伎では享保期に河東節（半太夫節）、一中節、長唄、延享期以降に常磐津節の活発な動きがあり、それが一枚絵に画題を提供していた。一枚絵を手にした購買者のなかには、自分で語ってみた者もいただろうし、画面を眺めながら太夫の声や三味線の音を思い起こした者もいただろう。

#### 四 長せりふが描かれている一枚絵

歌舞伎の長せりふ、掛け合いせりふ、つらねなどの文句が描かれている一枚絵である。歌舞伎における弁舌芸は「せりふ事」（あるいは「長事」ともいわれる（註15）。この「せりふ」とは単なる台詞ではなく、役者の芸尽しとしての長せりふである。野郎歌舞伎の頃から、ほめことばや六方言葉などの弁舌芸が演じられ、元祿歌舞伎の頃には、「文字の割り碎き」などのつらねが、「暫」の見せ場として定着していた。初代市川団十郎によって初演され、二代目団十郎以降にも継承され、市川の家芸として伝承されていた。

伝統ある長せりふだが、その流行を世話場でさらに発展させたのが、宝永六年（一七一〇）七月山村座「傾情雲雀山」での、二代目団十郎の「艾売りのせりふ」であった。これについては、『金之揮』（享保十三年刊）の記述が参考になる（註16）。

丑ノ年七月盆狂言中せう姫の時けいせいひばり山 くめの八郎の役もくさうりのやつし 団十郎もぐさのせりふ大にはやりて此時より又せりふはやり出 其後あさをが枕うり 三升やがあぶら売にて人にかたらん桜花くれないわそのふにうへてもかくれなしと段々せりふはやり出 白酒うり かはらけうり あふぎ売 ひや水うり ちやわんはち物みやげところてん火打かますし売 其外あきんどつわ物の出はのせりふ 何れの芝居にても立物役つらねし也

「艾売りのせりふ」はその後も再演され、正徳五年七月中村座「三ます名古屋」でも、二代目が言い立てている。その時に出版されたせりふ本が、今日早稲田大学演劇博物館に所蔵されていて、赤間亮氏の指摘によると（註17）、この『市川団十郎せりふ』が絵表紙せりふ本の現存最古のものであるという。とするならば、正徳五年頃より、せりふ本に絵の表紙がつけられるようになった可能性があり、そうすると一枚絵出版が盛んになる享保期と連動する動きとなる。両者の出版は、密接な影響関係にあったのではないだろうか。

「表 長せりふが描かれている一枚絵」に示したのは、長せりふが描かれている一枚絵である。1鳥居清倍画『市川団十郎あふきうり』は、正徳四年七月森田座「金花山大友眞鳥」に取材した二代目市川団十郎、三條勘太郎、大西森右衛門らの役者絵である（註

18)。評判記に「盆狂言大友の眞鳥に、兼道と成扇賣のやつし」(『役者懐世帯』市川団十郎評)と記されているように、画面には「お江戸八百や町、しはの、はてから」云々という扇売り清吉のせりふが摺り込まれている。

二代目団十郎に関しては、3無款「市川団十郎の与二郎兵衛」(享保六年正月森田座「賑末広曾我」曾我五郎が笠人形与二(次)郎兵衛にやつしてのせりふ事)、4鳥居清朝画「懐中こよみとし八卦せりふ」(享保八年正月中村座「曾我曆開」曾我五郎が曆売りにやつしてのせりふ事)、5鳥居清朝画「市川団十郎すの字づくしせりふ」(狂言未詳)などが続く。

図5に示した、11鳥居清倍画『太刀賣せりふ』は、享保十二年五月中村座「本領佐々木鑑」で、二代目団十郎扮する荒岡源太が菖蒲刀売りにやつした姿である。『金之揮』には、「五月は本りやうさゝ木かゞみの狂言にあら岡源太の役にてせうぶかたな売と也てのせりふよし」とあり、本図に類似する挿絵も添えられている。

以上は、二代目団十郎が二番目の世話場で披露した、やつし芸の定番演出であった。二代目は芸人としての才能に恵まれた人物で、初代より芸譲りされた弁舌芸を更に工夫し、「し尽しのせりふ」「し売りのせりふ」で姿と口跡の良さを披露していた(註19)。今日確認できるものも、二代目団十郎(のちの海老蔵時代を含む)が多く、養子でのちに三代目団十郎を襲名する升五郎も、年若ながらせりふ事の演技が多い。升五郎の役者絵は12鳥居清信画「楠正つらせりふ」や、14鳥居清倍画「地口かけ合」(二代目団十郎と升五郎の共演)などである。

ただ、せりふ事は市川一門だけに許された演技でも立役だけに許された演技でもない。6鳥居清倍画「ういらう売せりふ」の市川門之助や、9鳥居清倍画「梅の木和中散せりふ」の萩野伊三郎、あるいは7鳥居清倍画『ほうじ茶うりせりふ』の山下金作、図6に示した、8羽川和元画『懐中鉄漿うりせりふ』の山下金作、13鳥居清信画「小間物売せりふ」の佐野川万菊のように、美しい若衆方、若女方の場合も多い。

せりふ事は、長い歌舞伎狂言の歴史の中で、常に取り入れられた趣向であり、18鳥居清広画『江戸名物蕎麦尽』のように、宝暦五年十一月の例もあるが、一枚絵との関係で特に注目されるのは享保期である。せりふ事の流行と、それに伴うせりふ本の活発な出版が想像される(註20)。

その傍証になるかと思うが、早稲田大学演劇博物館には、表紙、本文ともに手写しのせりふ本が残されている。「こもそうせりふ入」「おりものそろへ」「福寿海あふみげんしせりふ」「かぶとのせりふ」「石山源太せりふ」「小倉山けだものつくしせりふ」「めいしゆづくしせりふ」「ときむねやくはらい」「はしつくしせりふ」「いろは古状そろへほめ詞」「すぐなる物つくし」「かさうりせりふ」と、享保前期上演の狂言で披露された長ぜりふである。原本は不明とのことなので、資料としての掲載は思いとどめたが、初期役者絵研究としては貴重である。考証の結果、新たに年代が確定した一枚絵もあったが、こ

れらについては別稿に譲ることにする。

## 五 一枚絵と薄物正本・せりふ本の表紙

ところで、多くの版元が一枚絵に参入してくるのは享保期以降である(註21)。また、薄物正本やせりふ本出版が盛んになるのも享保期以降である(註22)。

「表4」に、一枚絵と薄物正本の出版の一例として、享保八年正月村座、十四年正月村座、十八年正月市村座に関連して出版されたものうち、今日確認することができるものをあげてみた。芝居上演に伴って、数種類の出版物が商品化されていたことが推測できる。初期役者絵研究にも、こうした周辺の出版物を考慮することが不可欠であろう(註23)。

これまで、人形浄瑠璃、歌舞伎浄瑠璃所作事、役者のせりふ事に関連していることが明確な一枚絵について論じてきたが、今度は、一見するだけではよくわからないものの検討に移る。薄物正本やせりふ本と比較することによって、場面が特定できる例が数多くある。紙面の関係で享保期を中心に指摘する。

まず、享保八年正月村座「曾我曆開」に取材した一枚絵である。図7に示したのは、鳥居清信画「曾我の帯引 嵐わか の 二代目市川團十郎 大谷廣次」(《嵐わか の 市川團十郎 大谷廣次》)で、嵐和歌野扮する化粧坂少将、市川團十郎扮する曾我五郎、大谷広次扮する朝比奈三郎である。三人の同座と、團十郎衣装の山形に木瓜や、広次衣装の鶴の丸から享保八年正月曾我狂言と確定するが、具体的な場面を想像することは難しい。

ところが図8に示した、江戸太夫河東の絵表紙正本と見比べてみると、役者の位置が反転しているというものの、絵柄はよく似ていて、同じ場面とわかる。絵表紙には「曾我曆開喜 二番目 中村座 突出の紋日帯曳男結」と河東節の浄瑠璃名がある(註24)。少し長くなるが、詞章を部分的に引用してみる(註25)。

時宗も。むかふまさりの大ちから。おせともひけどもゆるがばこそ。よもやぬけしのかなめ石。ならくのそこへとつく立たる。ひざは古木の力こぶ。すつくと足をふみしめしは。石に成たる。楠に桜の咲しごとくにて。綿帽子取て八方をにらみ付ける分野は身のけもよだつ斗也。少将は灯をもち二人が中へつとより本に座興も余りぞや喧嘩にならぬ其さきに中直りの酒ひとつきこしめせと立よれば時宗も朝比奈も目と目をきつと見合て。せりふ狂言有(略)両方めいよの大力にてどろくくと引出せば。きりくくと振もどす。やつてはひかへ引てはゆるめ。げにくろがねのくさりにて。大ぞうをひくちから声。せりふアリ。両はうあうんの力わざ。息を次ずもみ合しが二重の打帯ふつときれ。朝比奈の三良はしりみにどうとみたりけり。(略)

この詞章を確認したあと、図7をもう一度眺めると、五郎と朝比奈が睨み合うところへ、少将が灯を持って間に入るが、二人は力比べを続ける場面とはつきりわかる。いわゆ

る、「帯引」の場面である。

版元は両者とも小松屋である。小松屋は、多くの河東節の正本を出版していた版元であるので、この時一枚絵を手がけたのは、正本の宣伝であろうが、そこには享保七年十一年の出版令とともに設立が許された問屋組合加入も関係しているのではないだろうか。一枚絵の版元印にも「浮世繪版元繪双番問屋」、薄物正本にも「ゑさうし問屋 小松屋」と、絵双紙問屋であることを謳っている。このあと小松屋版一枚絵はあまり確認できないので、一枚絵制作の参入はうまくいかなかったようだが、享保八年の時点では、新たな展開を目論んだ商品であったのかもしれない。

二番目は、享保十年春中村座「艇伊豆日記」に取材した一枚絵である。図9に示したが、鳥居清倍画「山下金作と早川初瀬の人形遣い」であり、類似したものに鳥居清信画「山下金作」（シカゴ美術館蔵）もある。これらの参考になるのが、河東節「狂女あら所たい」である（註26）。表紙に描かれている雛人形の図だけではよくわからないが、本文を読むと、「山下金作・早川初瀬 出端ひなの出つかひ」とあることから、一枚絵の場面が確定する。

三番目は、享保十二年正月中村座「楳根元曾我」に取材した一枚絵である。図10に示したのが、鳥居清倍画《曾我十郎 沢村宗十良》、図11に示したのが、奥村政信画「市川団十郎のそがの五郎」（《そがの五郎 市川團十郎》）である。本来、両者にはそれぞれ対になるもう一枚があったに違いない。「表3」10常川重信画『鳥柴のせりふ』も、沢村宗十郎の同じ姿を描いたもので、先と同様市川団十郎と組の二枚続であったと思われる。これらの参考になるせりふ本が、図12に示した「鳥柴のせりふ」である。鳥柴とは、鷹狩で得た鳥を人に送るときに結びつけた木で、本図では雉子を結びつけた梅の枝になっている。せりふ本の存在によって、場面とその内容が具体的にわかってくる。

四番目は、享保十二年七月中村座「賑鞍馬源氏」に取材した一枚絵である。図13に示したのが、鳥居清倍画「市川団十郎と山下金作」である。扇を持ってポーズする姿がきまっている。本図には、類似する一枚絵が二種類ある。奥村政信画《市川団十郎》と、奥村利信画《山下金作 市川だん十郎》である（註27）。これらは『金之揮』が記す「七月よりにぎわいくらま源氏 あめ売かしま五兵衛と也てのせりふよし」の場面である。ケンブリッジ大学図書館蔵のせりふ本は、表紙が欠丁なので図柄の比較はできないが、この場で披露された「あめ売りのせりふ」は確認することができる。

五番目は、享保十四年正月中村座「扇恵方曾我」に取材した一枚絵である。図14に示した、鳥居清倍画《沢村宗十郎》は、沢村宗十郎扮する曾我十郎である。本図も一枚絵だけで考証するのは難しいが、図15に示した、せりふ本「ゑひすまいのせりふ」を参考にすると、恵比寿舞のせりふとその場面が明確になる。一枚絵とは少し異なり、せりふ本では腰に恵比寿面、左手に棹、右手に扇を持っている。

六番目は、元文元年盆市村座「東海道湯汲車」に取材した一枚絵である。図16に示し

た、鳥居清信画《市川海老蔵》は海老蔵扮する後藤左衛門で、左手に虫籠、右手に扇を持つている。村田屋の一枚絵は、図17に示した和泉屋のせりふ本「虫草花づくしかけあいせりふ」の半分と類似している。おそらく、当初は市村竹之丞扮する小栗判官と組になる二枚続であったのだろう。実はこれ以外にも関連する一枚絵がある。中嶋屋版の《おぐりのはんくわん 市村竹之丞》（ポストン美術館蔵）である。中嶋屋版の方も、当初は海老蔵扮する後藤左衛門との二枚続であったと思う。

これまでも、本来二枚続と考えられる図が多くあったが、これらは役者の掛け合いせりふを意識して作られた商品だったのではないだろうか。二枚続は三幅対とは違う発想の商品であったように思う。

一見するだけではせりふ事の場面とわからない一枚絵を、せりふ本表紙と比較検討していくと、そうした絵にひとつの記号があることに気付く。それはせりふ事の主人公たちは、手に扇を持っているということだ。主人公によっては、それが団扇の場合も、中啓の場合もある。弁舌芸の一つの型になっている扇を、絵の主人公に持たせることによって、その場がせりふ事であることを表現している。逆に言うと、扇を持って品を作っている役者は、たとえせりふの摺り込みがなくても、長せりふを言い立てている場面と考えてほぼ間違いないだろう。

なお、これ以降も薄物正本やせりふ本の表紙と類似する一枚絵が、初期浮世絵の範囲で多く確認できる。紙面の関係で詳しくは述べないが、『資料集』表三―二「役者絵とせりふ本」としてまとめた。

## 六 元禄歌舞伎の役者絵

今までは薄物の出版が盛んになる享保期を中心にみてきたが、それ以前はどうだったのだろうか。元禄歌舞伎のものを少しみてみる。

落款、版元が明確である一枚絵で、現在上限と考えられるのが、有名な鳥居清信画「沢村小伝次の露の前」である（註28）。元禄十一月三月中村座「関東小六」に取材するもので、笠をかぶり、腰帯をしめ、手には笹をもってのことから、狂乱の姿での道行と想像される。道行といえば浄瑠璃所作事となり、絵入狂言本でこの場面を確認すると、薩摩外記が出演していることがわかる。つまり、元禄歌舞伎の一枚絵も聴覚的な場面を採用している可能性が高い。当時は、古浄瑠璃、たとえば中村座では薩摩外記、山村座では虎屋喜元・豊島源太夫らが出演していたとの指摘もあり（註29）、そうした太夫の語る場面が絵として採用されたのだろう。

最後に、正徳三年七月から享保二年五月頃の、鳥居清倍の横大判墨摺絵の組絵についてである。すでにこれらの図の大半は考証したことがあるので（註30）、今回は細かい考証は省略し、聴く芝居情報と言う視点で再検討してみる。

組絵は伊賀屋版と小松屋版があり、それぞれに版元印の多少異なる二種類がある。伊賀屋の一組は、『浮世うちわうり』『なゝくさ』『曾我五郎と化粧坂の少将』『もんじこもそう』『浮世なるかみ』『星合なごや』『あげまきの助六』『枕もんどろ』といった役者絵と、役者紋が見当たらない『かたぎり弥七』がある。

伊賀屋のもう一組は、『少将恋の尺八』『いの子もちつき』『風流かみゆひ』『かみすき』『その助六』『奥州小かね』『揚屋大かま』『竹ぬき五郎』『こくせんやわとうない』である。

また小松屋の一組は、『くわいらいし』『ぬれがみ長蔵』『肴うりてこさます』『きれうり』『不破の伴左衛門』『もぐさうり』といった役者絵のほか、役者紋のない『ゑもんさくら』『草刈さんろ』『石山寺の紫式部』がある。小松屋のもう一組は、『かみすき』と題する役者絵と、役者紋のない『遊君さぎのはし』である。

もう一度、伊賀屋、小松屋両者の絵を別の視点で眺めてみる。たとえば、図18に示した、『少将恋の尺八』は、「二ばんめにこも僧の出は トラやが上るり」（『金之揮』）の記述が示すように、正徳五年正月中村座「坂東一寿曾我」での、虎屋寿徳（虎屋永閑の弟子）が語った古浄瑠璃の所作事の場面である。

図19に示した、『その助六』は「出はにからかさしての身ぶり江戸吉太夫上るりに合今に町中にて此はちまきはすぎしころと半太夫ふしをもつはらかたる也」（『金之揮』）の記述が示すように、享保元年二月中村座「式例和曾我」での、江戸吉太夫（江戸半太夫の弟子）が語った半太夫節の所作事の場面である。

図20に示した、『肴うりてこさます』は、「下谷より出るいとびんにてしら聲の肴賣をうつして肴のいひたて。身ぶりのにせやう去年中のできもの。ことの外の大あたり」（『役者返魂香』大谷広次評）の記述が示すように、正徳四年中村座（狂言未詳）での、大谷広次の「肴売り」のせりふ事の場面である。

この視点を応用して、先の組絵を分類してみると、人形浄瑠璃、浄瑠璃所作事、せりふ事の三種類になるのではないかと思う。

人形浄瑠璃取材のものは、役者紋がないもので、『かたぎり弥七』『ゑもんさくら』『草刈さんろ』『石山寺の紫式部』『遊君さぎのはし』などであろう。

浄瑠璃所作事は、「曾我五郎と化粧坂の少将』『もんじこもそう』『星合なごや』『あげまきの助六』『枕もんどろ』『不破の伴左衛門』『かみすき』を、一応考える。具体的使用された浄瑠璃は、虎屋、外記節、大薩摩（などの古浄瑠璃）、半太夫節、河東節、一中節などである。

せりふ事は、『浮世うちわうり』『肴うりてこさます』『きれうり』『もぐさうり』『なゝくさ』『浮世なるかみ』の、団扇、肴、布、艾売りのせりふや、曾我五郎と工藤祐経のせめぎ合いのせりふ、雲の絶間姫の仕方話かと思う。

つまり、見る芝居情報だけでなく、「聴く」芝居情報も描き込んだ商品である。当時の



版元の側にも、そうした商品発想があつたと考える。それは一枚絵と薄物正本・せりふ本が近い商品であつたからである。

## 七 おわりに

一枚絵には、浄瑠璃所作事やせりふ事に取材するものが多い。それは、考証するまでもないことだが、浄瑠璃を語る太夫、および所作事を踊る役者の人気や活躍を反映している。

一枚絵には、画面から太夫や役者の声が聞こえてくるようなものが多く確認できる。これも改めていうまでもないことだが、歌舞伎の見せ場が、筋の展開よりも役者の芸尽くしに眼目があり、役者絵も役者の魅力が発揮されているその場面を絵にするからである。ただ、その場でどういう浄瑠璃が語られたのか、どういう長ぜりふが言い立てられたかを、検討することは重要であろう。

今後の課題としては、こうした聴覚的視点を役者絵以外に広げることが可能かどうかだ。たとえば、初期名所絵にみられる「吉原八景」や「鎌倉八景」などは、河東節との関係で論じることができるように思うし、また奥村利信や西村重長の物売りの図は、長ぜりふとの関係で論じられるものではないだろうか。

初期浮世絵に秘められている情報性をさらに検討するとともに、研究の新たな視点も探っていくきたい。

【図版】

- 図1 平木浮世絵美術館蔵。
- 図2 所蔵未詳。オークションカタロズ (KEGAN PAUL, TRENCH TRUBNER & Co.) 1967 より転載。
- 図3 ホノルル美術館蔵。『Primitive Ukiyo-e』Kiyomasu II no. 1。
- 図4 シカゴ美術館蔵。『THE CLARENCE BUCKINGHAM COLLECTION OF JAPANESE PRINTS』(1995, THE ART INSTITUTE OF CHICAGO) Kiyomasu II no. 45 より転載。
- 図5 所蔵未詳。『Early Masters: Ukiyo-e Prints and paintings from 1680 to 1750』(Japan Society Gallery 1991) p. 93 より転載。
- 図6 シカゴ美術館蔵。『浮世絵聚花 第四卷 シカゴ美術館Ⅰ』(一九七九年、小学館) 図一八より転載。
- 図7 平木浮世絵美術館蔵。
- 図8 東京芸術大学蔵。
- 図9 シカゴ美術館蔵。『THE CLARENCE BUCKINGHAM COLLECTION OF JAPANESE PRINTS』Kiyomasu II 4 より転載。
- 図10 千葉市美術館蔵。
- 図11 平木浮世絵美術館蔵。
- 図12 ケンブリッジ大学図書館蔵。
- 図13 Grunwald Graphic Arts Foundation, University of California 蔵。『MASTER PRINTS OF JAPAN』no. 20, 21 より転載。
- 図14 シカゴ美術館蔵。『THE CLARENCE BUCKINGHAM COLLECTION OF JAPANESE PRINTS』Kiyomasu II no. 7 より転載。
- 図15 ケンブリッジ大学図書館蔵。
- 図16 シカゴ美術館蔵。『THE CLARENCE BUCKINGHAM COLLECTION OF JAPANESE PRINTS』(Kiyomasu II no. 20 より転載。
- 図17 ケンブリッジ大学図書館蔵。
- 図18 ギメ美術館蔵。『秘蔵浮世絵大観 第六巻 ギメ美術館Ⅰ』(講談社) 単色図八より転載。
- 図19 大英博物館蔵。『秘蔵浮世絵大観 第二巻 大英博物館Ⅱ』(講談社) 単色図六より転載。
- 図20 チェスダー・ビーティ美術館蔵。『秘蔵浮世絵大観 別巻 チェスダー・ビーティ／ケルン／アムステルダム』(講談社) 図二より転載。

〔註〕

- 註1 鈴木重三「浮世絵初期版画の制作姿勢」(『浮世絵聚花 第四巻 シカゴ美術館 I』一九七九年、小学館)。同様の指摘は左記にもある。「浮世絵初期版画私考―題材解釈の問題を中心に―」『開館記念名作に見る日本版画』一九八七年、町田市立国際版画美術館)
- 註2 新藤茂「世歌山匠佛」(『五渡亭国貞』一九八九年、平木浮世絵財団・リツカー美術館)
- 註3 薄物正本、抜き本、稽古本、せりふ本については、赤間亮『江戸の演劇書―歌舞伎篇―』(一九九一年、演劇博物館)や、鹿倉秀典「近世歌謡詞章と戯作」(『江戸文学』二〇号、一九九九年六月)などを参照した。本稿でいう、「薄物正本」は本文と同じ紙の絵表紙がついた二丁ほどの正本、「抜き本」は道行や景事のみを抜き出した正本、「稽古本」は常磐津節などの稽古用の本で黒色の文字表紙がついている正本、「せりふ本」は長ぜりふや掛け合いぜりふの本文と同じ紙の絵表紙がついた二丁ほどの本をいう。
- 註4 鈴木重三「浮世絵初期版画への対処」(『国華』一〇二一号、一九七九年三月)
- 註5 本図については、『浮世絵芸術』一二七号(一九九八年三月)の表紙図版解説として述べたことがある。土佐座が享保七年四月の休座より数年前堺町で櫓を上げていたとする鳥居フミ子氏の指摘(『近世芸能の研究―土佐浄瑠璃の世界―』一九八九年、武蔵野書院)や、絵師西村重長の役者絵の上限が、個人的な調査では享保三年であることなどから、制作年代は享保四、五年頃と考えた。
- 註6 本図については、拙稿「初世鳥居清倍考―役者絵を通しての一考察―」(『浮世絵芸術』一〇六号、一九九二年十一月)で考証した。
- 註7 『古版河東節正本集』所収、東京芸術大学蔵。
- 註8 河東節、半太夫節については、竹内道敬『河東節二百五十年』(一九六七年、河東節二百五十年刊行会)、竹内道敬『近世芸能史の研究』一九八二年、南窓社)などを参照した。
- 註9 一中節については、小俣喜久雄「初世都太夫一中の活動」(『歌舞伎 研究と批評』二五号、二〇〇〇年六月)を参照した。
- 註10 常磐津節については、安田文吉「常磐津節板元伊賀屋勘右衛門」(『南山国文論集』一二集、一九八八年三月)、根岸正海「豊後系浄瑠璃正本版元考」(『音楽研究所年報』九集、国立音楽大学音楽研究所、一九九二年三月)などを参照した。
- 註11 初期の出語り図については、すでに浅野秀剛氏の指摘(『秘蔵浮世絵大観 第十三巻 ベルリン美術館』講談社)がある。先覚の指摘を含め、鳥居清信画・中嶋屋版《けいせいさくら木 中村富十郎 いま川なかあき 沢村宗十郎》(ホノルル美術館蔵)、鳥居清信画・中嶋屋版《くも井のまへ 嵐富之介 らいごうあじやり 市村亀蔵》(ベルリン東洋美術館蔵)、鳥居清信画・伊賀屋版《市村かめ蔵 中村喜代三郎 市村羽左衛門》

(シカゴ美術館蔵)などに、出語りの様子が描かれていることが確認できた。

註12 伊賀屋版「三重襲桙」上・下と、和泉屋版「三重襲桙」上・下の二種類が刊行され、前者は東京芸術大学に、後者は都立中央図書館加賀文庫に所蔵されている。

註13 根岸正海「豊後系浄瑠璃正本版元考」(『音楽研究所年報』九集、一九九二年三月、国立音楽大学音楽研究所)。

註14 長唄については、木村捨三「長唄本表紙絵の変遷に就て」(『浮世絵志』一卷四号、一九三六年六月)、木村捨三編『長唄原本集成』一九三六〜三九年、長唄原本集成刊行会)、長唄正本研究会「長唄正本研究」(『邦楽と舞踊』三三卷九号)掲載中、一九八二年(掲載中)などを参照した。

註15 「せりふ事」については、「惣じてせりふ事、しばいの中ほどより手まへにて其わけ聞へず」(『役者大鑑合彩』嵐三右衛門評)、「長事」については、「せりふに成て何程長事をいはれてもつまづきなく」(『役者二挺三味線』浅尾十次郎評)といった表現が役者評判記にみられる。なお、「せりふ事」は「せりふ」だけで、同様の意味の場合が多い。

註16 『金之揮』(享保十三年正月、奥村源六刊)、『資料集成 二世市川團十郎』(立教大学近世文学研究会編、一九八八年、和泉書院)所収。

註17 赤間亮『江戸の演劇書—歌舞伎篇—』一九九一年、演劇博物館。

註18 註6に同じ。

註19 弁舌芸の芸譲りについては、拙稿「初代市川團十郎における家の確立—芸譲りと一門の拡大を中心にして—」(『学習院大学国語国文学会誌』三三号、一九九〇年三月)の中で論じた。

註20 せりふ本の出版とその所在については、広瀬千紗子「享保以後せりふ本目録稿」(『演劇研究会会報』一〇号、一九八四年六月)、「享保以後せりふ本目録稿・補遺」(『演劇研究会会報』一一号、一九八五年六月)を参照した。

註21 版元の一枚絵参入については、拙稿「初期鳥居派と享保七年の出版令—清信・清倍を中心にして—」(『浮世絵芸術』一二三号、一九九七年三月)でふれた。

註22 薄物出版については、吉野雪子・根岸正海・松下晴子・宮田繁幸「正本による近世邦楽年表(稿)—享保から享和—」(『音楽研究所年報』九集、一九九二年三月、国立音楽大学音楽研究所)を、せりふ本の出版については、註20に記した広瀬千紗子「享保以後せりふ本目録稿」、「享保以後せりふ本目録稿・補遺」(『演劇研究会会報』一〇号、一号)を参照した。

註23 『早稲田大学演劇博物館所蔵 芝居絵図録—一筆齋文調』(一九九一年、早稲田大学出版部)において、考証に薄物正本及びせりふ本を用いている。

註24 題名は普通「曾我曆開」とされているが、河東節薄物正本では「曾我曆開喜」の五字に読める。

註 25 註 7 に同じ。

註 26 註 7 に同じ。

註 27 『浮世絵芸術』一二七号（一九九八年三月）見返し解説で説明したことがある。

註 28 鳥居庄兵衛画「沢村小伝次の露の前」（大々判丹絵、七郎兵衛版）、ウーンスター美術館蔵。

註 29 和田修「江戸板絵入狂言本における浄るり詞章」（『演劇学』二八号、一九八七年三月）に、浄瑠璃太夫の出勤年表がある。

註 30 註 6 に同じ。

#### 〔付記〕

本稿は、二〇〇〇年十月十五日、国際浮世絵学会第五回国際浮世絵大会での口頭発表「初期浮世絵にみる「聞く」芝居情報―浄瑠璃と長ぜりふの場面に注目して―」の一部をまとめ直したものである。

ケンブリッジ大学図書館蔵のせりふ本は、鳥越文蔵氏がかつて調査研究されたものを資料として拝見させていただき、また論文資料としての掲載もお許しいただいた。

なお、浮世絵調査のために閲覧を御許可下さったシカゴ美術館、および直接お世話下さったベルンド・イエッセ氏に、特に感謝申し上げます。







表 浄瑠璃詞章が描かれている一枚絵

No	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	
絵師	鳥居清倍	鳥居清倍	奥村政信	無款	無款	鳥居清忠	鳥居清倍	奥村政信	奥村政信	鳥居清倍	鳥居清倍	鳥居清倍	鳥居清倍	鳥居清信	鳥居清信	鳥居清信	鳥居清満	鳥居清満	鳥居清満
種類	半太夫	河東	河東	未詳	歌祭文	歌祭文	歌謡	歌謡	歌謡	長唄	宮古路	宮古路	宮古路	常磐津	常磐津	常磐津	常磐津	常磐津	富本
版元	中嶋屋	小松屋	奥村屋	版元欠	村田	版元欠	小松屋	奥村屋	奥村屋	丸小	三川屋	三川屋	三川屋	塚屋	伊賀屋	上村	塚屋	塚屋	扇屋
年代	正徳期	享保一年二月	享保九年二月	正徳期か	享保前期	享保四年頃	享保二年	享保十年	享保十二年十一月	延享三年	延享一年春	延享二年三月	寛延三年七月	宝暦一年七月	宝暦一年七月	宝暦七年十一月	宝暦十二年二月	宝暦十二年秋	
画名	『かみすき十郎』	『こもそう市川団十郎』	『あふき八景 山下金作』	『けいせいなよせ』	『八百屋お七と小姓吉三』	『油やおそめ三かつさいもん』	『文七ふし』	『よしはらはやりうた』	『おどり子染弥 松本七蔵』	『三間鐘の段』	『誰袖泪の山』	『列染幸曾我 第七番目』	『三重襲捲松』	『ひよくのかゝもん』	『ひよくの加賀紋』	『松似候男姿』	『垣衣草千鳥紋日』	『富本豊前掾』	
所蔵 (未詳の場合は掲載本)	平水浮世絵美術館 ホストン美術館	ホストン美術館	オークションカタログ (KEGAN PAUL, FRENCH TRUBNER & Co.) 1967	『初期浮世絵』政信図11	シカゴ美術館	ホノルル美術館	『初期浮世絵』清倍I 47	ベルリン東洋美術館	フィラデルフィア美術館	東京国立博物館	シカゴ美術館	ホノルル美術館	ホストン美術館	シカゴ美術館	ホストン美術館	『原色浮世絵大百科事典』6	ホノルル美術館	東京国立博物館	

表 長ぜりふが描かれている一枚絵

No.	絵師	版元	年代	画名	所蔵 (未詳の場合は掲載本)
1	鳥居清倍	江見屋	正徳四年七月	『市川団十郎あふきうり』	『初期浮世絵』清倍I 12
2	鳥居清倍	版元欠	正徳期か	『市村竹之丞うちほうりせりふ』	『初期浮世絵』清倍I 14
3	無款	版元欠	享保六年正月	『市川団十郎の与二郎兵衛』	大英博物館
4	鳥居清朝	伊賀屋	享保八年正月	『懐中こよみとし八卦せりふ』(市川団十郎)	シカゴ美術館
5	鳥居清朝	伊賀屋	享保前期	『市川団十郎すの字づくしせりふ』	日本浮世絵博物館
6	鳥居清倍	江見屋	享保中期	『ういらう売せりふ』(市川門之助)	ホストン美術館
7	鳥居清倍	丸屋	享保九〜十四年	『ほうじ茶うりせりふ』(山下金作)	オークションカタログ (クリスティーズ) 1986
8	羽川和元	村田屋	享保九〜十四年	『懐中鉄漿うりせりふ』(山下金作)	シカゴ美術館
9	鳥居清倍	丸屋	享保十一年頃	『梅の木和中散せりふ』(荻野伊三郎)	『Early Masters』(Japan Society Gallery) 1991
10	常川重信	大和屋	享保十二年正月	『鳥柴のせりふ』(沢村宗十郎)	『浮世絵大成』二図 III
11	鳥居清倍	近江屋	享保十二年五月	『太刀賣せりふ』(市川団十郎)	『Early Masters』(Japan Society Gallery) 1991
12	鳥居清信	伊勢屋	享保十二年十一月	『楠正つらせりふ』(市川升五郎)	『初期浮世絵』清信II 1
13	鳥居清信	鱗形屋	享保十五年頃	『小間物賣せりふ』(佐野川万菊)	0・リーゼ・コレクション
14	鳥居清倍	伊賀屋	享保十八年正月	『地口かけ合』(市川団十郎・升五郎)	『浮世絵大家集成』図 99
15	鳥居清倍	中嶋屋	寛保一年十一月	『ういらう売せりふ』(市川海老蔵)	ホストン美術館
16	鳥居清倍	丸小	宝暦一年正月	『ういらう売せりふ』(市川海老蔵)	ギメ美術館
17	鳥居清信	丸小	宝暦一年七月	『酢売せりふ』(大谷広次)	ホストン美術館
18	鳥居清広	丸小	宝暦五年十一月	『江戸名物蕎麦尽』(市村亀蔵・佐野川市松)	シカゴ美術館

表 一枚絵と薄物正本の出版の一例

\* A一枚絵、B薄物正本・せりふ本

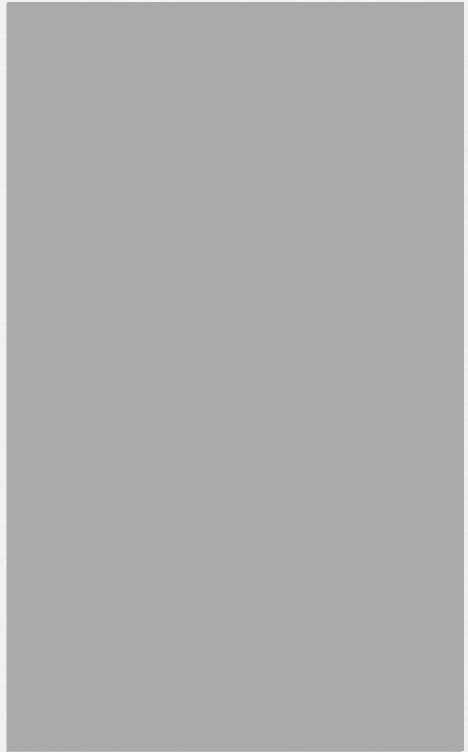
	所 蔵 (未詳の場合は掲載本)
<p>I 享保八年正月中村座「曾我曆開」</p> <p>A 伊賀屋／鳥居清朝〈懐中こよみとし八卦せりふ〉                      B 升屋／江戸河東「水上蝶の羽番」(文字表紙)                      A 小松屋／鳥居清信〈嵐わかの 市川団十郎 大谷廣次〉                      B 小松屋／江戸河東「突出の紋日 帯曳男結」                      B 小松屋／江戸河東「帯曳男結」(文字表紙)</p>	<p>シカゴ美術館                      東京芸術大学                      平木浮世絵美術館                      東京芸術大学                      東京芸術大学</p>
<p>II 享保十四年正月中村座「扇恵方曾我」</p> <p>A 江見屋／鳥居清倍〈団十郎〉                      A 伊賀屋／鳥居清倍〈ゆづりはやのね五郎〉                      A 丸屋／鳥居清信〈五郎 団十郎〉                      B 相模屋／大薩摩「ゆづりは五郎せりふ大薩摩主膳太夫上るりかけ合」                      A 丸屋／鳥居清倍〈沢村宗十郎〉                      B 伊賀屋／せりふ本「えひすまいのせりふ」(沢村宗十郎)                      B 中嶋屋／せりふ本「荒五郎茂兵衛町つくしせりふ」(市川団十郎)                      B 中嶋屋／せりふ本「曾我荒五郎男立せりふ」(市川団十郎)                      B 伊賀屋／せりふ本「くろふね忠右衛門男だて大坂町つくしせりふ」(大谷広次)                      B 中嶋屋／せりふ本「丸一ついせんもんづくしかけ合せりふ」(市川団十郎・鶴屋南北)                      B 中嶋屋／せりふ本「丸一油賣せりふ」(鶴屋南北)                      B 中嶋屋／せりふ本「すまひ物がたりかけ合せり」(神崎いせの・三條勘太郎・沢村宗十郎)                      A 鱗形屋／鳥居清信〈扇恵方曾我 沢村龜三郎〉〈市川升五郎〉                      B 中嶋屋／せりふ本「大内裏つらね(沢村龜三郎)」                      「佛鬼軍のせりふ」(市川升五郎)</p>	<p>日本浮世絵博物館                      『初期浮世絵』清倍II 12                      太田記念美術館                      『役者錦絵集成』図55                      シカゴ美術館                      ケンブリッジ大学図書館                      ケンブリッジ大学図書館                      ケンブリッジ大学図書館                      ケンブリッジ大学図書館                      ケンブリッジ大学図書館                      ケンブリッジ大学図書館                      ケンブリッジ大学図書館                      東京国立博物館                      ケンブリッジ大学図書館</p>
<p>III 享保十八年正月市村座「栄分身曾我」</p> <p>B 和泉屋／せりふ本「さかおもだかよろいのせりふ(市村竹之丞)」                      B 和泉屋／せりふ本「たいめん兄弟かけ合せりふ(市川団十郎・市村竹之丞)」                      A 伊賀屋／鳥居清倍〈市川團十郎 市川升五郎 地口かけ合せりふ〉                      B 中嶋屋／せりふ本「ぢぐちかけ合せりふ(市川団十郎・市村升五郎)」                      B 伊勢屋／せりふ本「橋つくしほめことば(市川団十郎)」</p>	<p>ケンブリッジ大学図書館                      ケンブリッジ大学図書館                      『役者錦絵集成』図32                      ケンブリッジ大学図書館                      ケンブリッジ大学図書館</p>



☒ 3



☒ 2



☒ 1

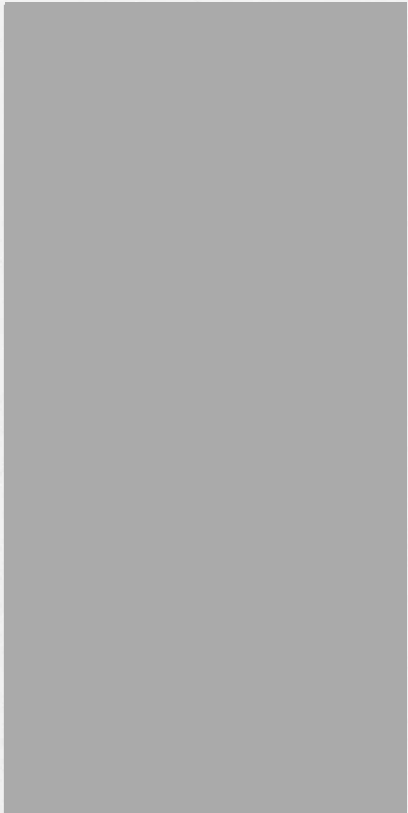
☒  
6



☒  
5



☒  
4

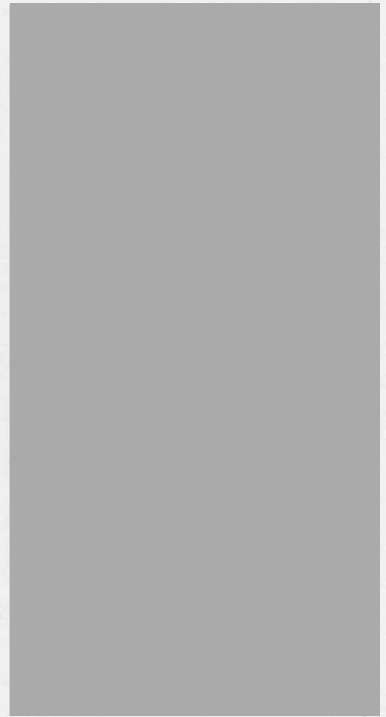




☒ 9



☒ 8



☒ 7

享保10年春中村座  
薄物正本  
「狂女あら所たい」  
「ふなだま伊豆日記」  
東京芸術大学蔵

享保10年春  
山下金作  
シカゴ美術館蔵

享保10年春  
早川初瀬  
山川金作  
シカゴ美術館蔵



图12



图11

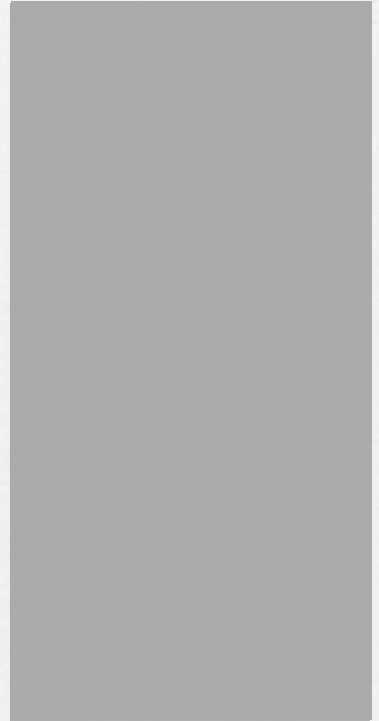
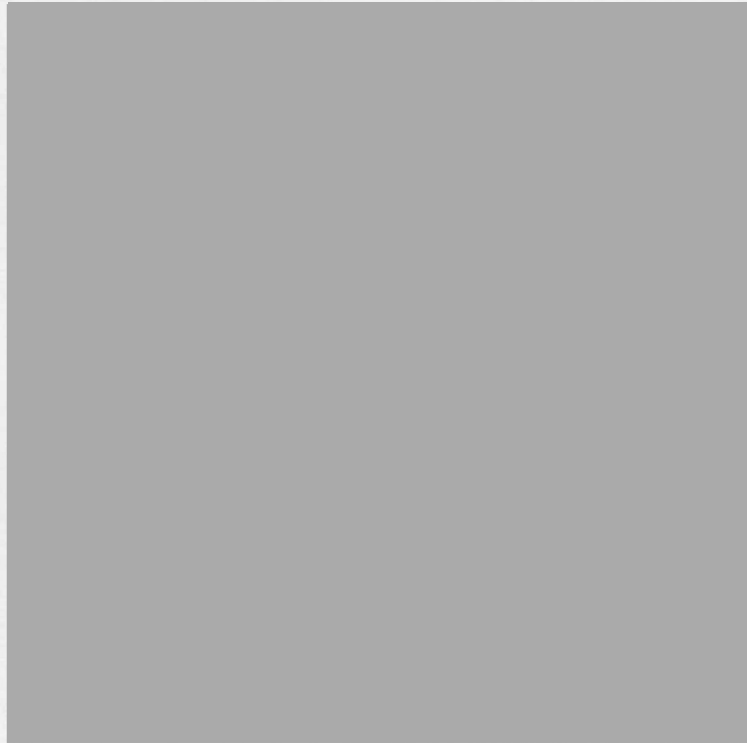
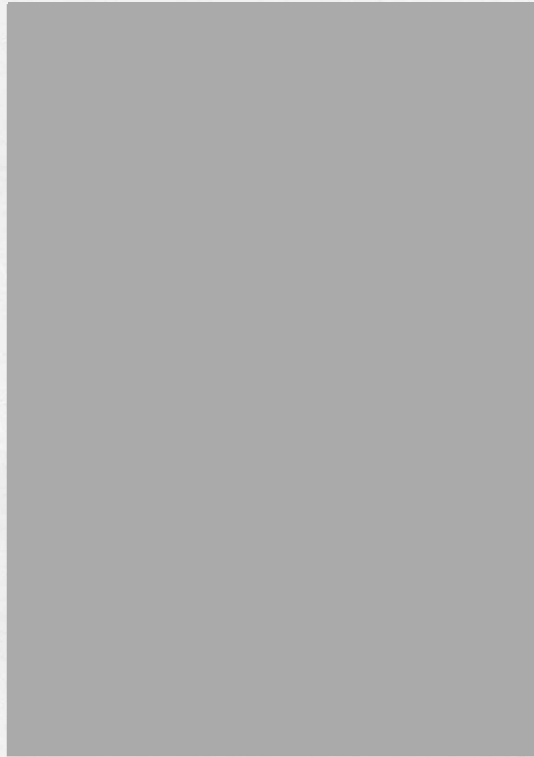


图10

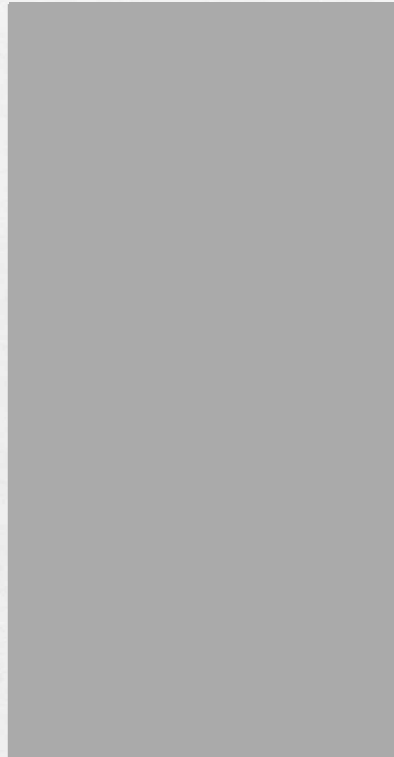




☒ 13



☒15



☒14



☒17



☒16

☒  
19



☒  
18



☒  
20



## 【掲載論文初出一覧】

序章 初期浮世絵版画総論——一九九九年（平成十一）四月「初期役者絵の展開」『江戸の華 歌舞伎絵展』、東武美術館

### 第一章 絵師篇

- 第一節 初期鳥居派概説——新稿
- 第二節 鳥居清信（1）（2）——新稿
- 第三節 鳥居清倍（1）（2）——新稿、うち「鳥居清倍（1）の役者絵」の部分は、一九九二年（平成四）十一月「初世鳥居清倍考―役者絵を通しての一考察―」『浮世絵芸術』（二〇六号）日本浮世絵協会
- 第四節 鳥居清朝——新稿
- 第五節 鳥居清忠——新稿
- 第六節 鳥居清重——一九九九年（平成十一）三月「鳥居派の役者似顔―鳥居清重に注目して―」『浮世絵の現在』勉強出版の一部
- 第七節 鳥居清広——新稿
- 第八節 鳥居清満——新稿
- 第九節 奥村政信——一九九九年（平成十一）十月「奥村政信の役者絵 ―作画時期と制作状況を中心に―」『浮世絵芸術』（一三三号）国際浮世絵学会
- 第十節 奥村利信——新稿
- 第十一節 西村重長・西村重信・石川豊信・その他絵師——新稿
- 第十二節 初期鳥居派の工房制作——新稿

### 第二章 版元篇

- 第一節 初期浮世絵版画の彩色——新稿
- 第二節 享保の改革と版元印——一九九七年（平成九）三月「初期鳥居派と享保七年の出版令―清信・清倍を中心に―」『浮世絵芸術』（一二三号）日本浮世絵協会初期浮世絵版画の彩色——新稿
- 第三節 初期一枚摺の版元——新稿
- 第四節 奥村屋の浮世絵出版——新稿

### 第三章 芝居・役者絵篇

- 第一節 役者評判記挿絵考——一九九一年（平成三）五月「役者評判記挿絵考―絵入狂言本との関係を中心にして―」『論集近世文学』勉誠社
- 第二節 江戸歌舞伎の絵看板——一九九六年（平成八）六月「江戸の絵看板―正徳年間に注目して―」『歌舞伎 研究と批評』（一七号）歌舞伎学会
- 第三節 初期鳥居派の役者似顔——一九九九年（平成十一）三月「鳥居派の役者似顔―鳥居清重に注目して―」『浮世絵の現在』勉誠出版の一部
- 第四節 初期浮世絵における女方役者絵——新稿
- 第五節 『風流絵本 四方屏風』考——一九九四年（平成六）八月「『風流絵本四方屏風考―初期鳥居派の役者絵について―』『浮世絵芸術』（一一二号）日本浮世絵協会
- 第六節 初代市川団十郎における家の確立——一九九〇年（平成二）三月「初代市川団十郎における家の確立―芸譲りと一門の拡大を中心にして―」『学習院大學國語國文學會誌』（三三三号）学習院大学
- 第七節 元禄歌舞伎以降の荒事——一九九二年（平成四）三月「元禄かぶき以降の荒事―「荒実事」の出現と荒事への吸収―」『演劇研究』（一五号）早稲田大學演劇博物館
- 第八節 初期浮世絵の役者絵——新稿
- 第九節 初期浮世絵にみる「聴く」芝居情報——二〇〇一年（平成十三）三月「初期浮世絵にみる聴く芝居情報―一枚絵と薄物正本に注目して―」、『浮世絵芸術』（一三九号）国際浮世絵学会

## あとがき

研究も論文執筆も「出会い」だと思う。学習院大学大学院で諏訪春雄先生との出会いがあった。ここから私の研究は少しずつではあるが、大きく変わっていった。先生が歌舞伎、浄瑠璃、芸能と広くご研究をされていることは存じ上げていたが、ほかに浮世絵にも力を入れておられることを知った。その頃、「写楽研究会」が月一度学習院大学百周年記念会館で行われていて、私は浮世絵のことはほとんど知らなかったが、お茶汲みを兼ねて出席するようになった。学外の研究会に参加することの多くなかった私にとっては貴重な体験で、浮世絵や日本美術関係の多くの先生方とお知り合いになる機会を得た。あれから少しずつ浮世絵研究へ傾倒していったように思う。

学位論文をまとめるのに、長い歳月が過ぎてしまった。諏訪春雄先生からは、もうずいぶん前に、「学位論文を書きなさい」、「これからは学位を持っていなければ」とのご助言をいただいていたが、本格的にとりかかるきっかけと、それに集中する時間がもてなかった。

今年四月に諏訪先生にご相談に伺い、急遽学位論文としてまとめる作業にとりかかった。しかし、図版のデータベース化に膨大な時間がかかった。そして分析・執筆の時間が足りなくなった。頭の中で構想されていた内容を、実際にまとめようとしても、思うとおりに筆が進まなかった。もう少し時間をかけてまとめたと反省している。しかし、論文というのは等身大の自分を、今の自分の実力を、そのまま写すものだとも思う。時間が足りなかったのではなく、この内容が紛れもなく今の自分自身なのである。

博士後期過程を終了し、研究者のほかに、指導者としての道を歩み始めたのが、一九九二年（平成四）の学習院大学非常勤講師からであった。それから今日まで、跡見学園女子大学、清泉女子大学、玉川大学、玉川女子短期大学とも、ご縁をもち、非常勤講師を勤めた。今年は二〇〇一年。二十一世紀を迎え、講師としての経歴も、いつのまにか十年の歳月が過ぎていた。

今、私はロンドンへ出発する直前である。英国セインズベリー日本芸術研究所ハンダフエロウシップを受けることがかない、研究員として一年間海外研究させていただく。初期浮世絵の調査研究に励むとともに、日本芸術研究の促進と普及のために努力していきたい。また、幸運にもこの秋より、大英博物館では「初期浮世絵展」が開催されるそうだ。翌年二月には、それに関するシンポジウムも予定されている。ぜひその場でも研究成果を口頭発表したい。

研究者としても指導者としても、新たな十年を迎えるために、新たな挑戦をしていきたい。先学から多くを学び、現在の学会や研究会で多くを教えていただいた。海外国内の調

査の機会にも恵まれ、多くの初期浮世絵版画を閲覧してきた。不遜にもそのデータと研究成果をまとめ、更なる研究を重ねるとともに、私個人では解明できない初期浮世絵の諸問題を、ほかの研究者にも引き継いでもらいたいと思う。そのためにも基礎研究をまとめた  
いと思った。

自分自身の第一歩のためにも、初期浮世絵研究の第一歩のためにも……。