

採 蓮

Siren

第
十
一
号

No.11

鳥居清長——描かれた芸者風俗と出版事情

田辺昌子

千葉市美術館において開催された展覧会「鳥居清長——江戸のヴィーナス誕生」(会期・平成十九年四月二十八日―六月十日)は、これまでにない規模の総合的な鳥居清長(一七五二―一八一五)の回顧展として、その画業を見直すよい契機となったものと思う。この展覧会図録の中で筆者は、「清長の美人画——商品としての視点から」と題して、清長が当時

人気の岡場所の芸者を多く描いていることなど、現実の江戸をいきいきと取り入れた主題選択や、当時は高級品であったと思われる大判錦絵の位置づけ、また版元のことなどを述べて清長の美人画を考察したが、本論ではその後得た知見を含めて、この内容を補足していきたいと思う。

岡場所風俗と清長の美人画

清長が、官許の吉原よりもむしろ岡場所などの芸者遊女を主要な美人画の題材としていたことは、例えば天明(一七八一―一八九)前期に制作された代表作「当世遊里美人合」(大判錦絵揃物)の主題構成によって示される。二十一図のシリーズであるが、その

内、副題より知られる遊里の場所は、吉原がたった一図、橋町六図(このうち一図には副題がないが風俗で判断されている)、深川(辰巳三図、中洲(又江)四図、土手二図、品川一図、副題が記されず場所の特定されない四図という構成で、この割合はそのままこの作品の購買者の興味の在処を反映しているとも言えるであろう。

筆者は先の展覧会図録の中で、岡場所には場所ごとに特徴的な風俗があり、清長はそれを積極に描き分けることで、現実的でいきいきとした感覚を作品に込めたことについて述べた。そのことを前提とすれば、たとえ文字による主題情報がなくても、どの場所のどのような立場の女を描いているのか、清長の作品は具体的に伝えてくれるのである。しかし岡場所風俗については不明な点も多く、その絵画的検討も本格的に行われたことがない。

本論ではまず試みに、清長がよく題材として取り上げた橋町及び深川の芸者について、三田村鳶魚が大正十五年に書いた「江戸芸者の研究」^{註1}において挙げる文献等を中心に、作品の内容と照らし合わせながら、清長時代をめぐる芸者風俗の動向を考察

していきたいと思う。

橋町周辺の芸者は、伝統的に「踊子」と呼ばれる十代半ばの若い娘が中心であった。『武野俗談』(宝暦六年序)には、「元文の頃、江戸中に踊子といふ女ありて、橋町、なにはてう、村松町を第一として、所々にあり、素人の娘を三味線浄るりをおしへ込、歴々の慰とし、御屋敷方、御留守居^{おるすよりあり}寄合茶屋^{あひちや}などへ遣し、芸者のようにして、其の母と称して付添い出入り仕りけり」^{註2}とあり、三味線や浄瑠璃を教え込まれた素人娘が、武家の屋敷や御留守居役の寄合に呼ばれて行き、宴席を盛り上げたものらしい。そこに「母と称して付添い出入り仕りけり」と記された習慣は、清長が描く橋町の芸者の図、例えば「当世遊里美人合 橋中妓」にも描かれる(挿図1)。さらにこの図で踊子が相合傘をしている日傘は、「青傘」と呼ばれており、この『武野俗談』には、元文の初めに三五七組の衛門、千歳組のおてゐる、大助組のおえんという人気の衛門が、菅笠では髪型がくずれることを嫌って用いるようになり、それが一般にも流行したことが記述されている。以

挿図1 鳥居清長「当世遊里美人合 橋中妓」 大判錦絵 天明前期
平木浮世絵財団蔵



来、橋町の踊子を象徴する風俗として認識されてきたことは、清長の作品等において一種の記号のように青傘を描き、彼女たちが橋町辺の踊子であることを示していることでも理解される。

また大田南畝の『奴風』(文化七年頃)には、「天明の頃まで、橋町、葉研堀の芸者、座敷へ出るに振袖を着て来り、留袖に着かへ、又帰る時は必振袖を着しが、今振袖を着るものなし」(三田村)とあり、橋町や近くの葉研堀の芸者は行き帰りに振袖で、座敷では留袖に着替えるという習慣があったようである、挿図1でも供をしている母親役はその着替の風呂敷包を持っているらしいことがわかる。

踊子に対しては、幕府の取り締まりが度々行われたが、『鄙雑俎』には「宝暦ノ始ニハ橋丁ニ少ハ出

来シトナリ、乍去如前ノ様成ニハ非ズ、芸舞モナク、只ニ三味線少シ鳴スバカリノ由、船遊ビノ興モ永ク絶タリ、今モ船ハ出レ共、舞芸ノ踊子ニハ非ズ、船数モ過半余ニ些、花火已ニ成タリ、変易ハ難計物ナリ」(三田村)とあり、取締りの後、橋町には少しは踊子がいたものの、以前のようなではなく芸のない娘たちで、踊子が呼ばれて行くことも多かつた豪華な屋形船も規制され、船遊の興も求められなくなつてしまつたことを嘆いている。芸を売るはずの踊子は、いつか遊女化して春をひさぐ者も増えていた。

宝暦五年『栄花遊二代男』では、さらに芸より性を売り物とする傾向が増しているようで、「こゝに踊子とて横山町橋町の辺に全盛なる娘、京都の舞子と同じ、切を定めて情を売る内に二品あり、親元まづしくして踊を仕込む事もならねば、三味線の芸ばかりにて渡世をたつるもあり、又情を次にして踊をおどり、人の気をいさめ、色といふに仕かけて、親の知らぬ分にて情を売るあり、閑時は二人来て、ひとりの客には費にて、其上きりもあれば、高きものゝやうなれど」(三田村)という状況が語られる。

「二品」いずれにしても踊子は性を売る芸者となり、親の知らぬ間に客をとる娘も多くなつたようだが、それはそれで「全盛なる娘」には違いなかつ

た。豪華な屋形船こそ減つたものの、明和期(一七六四〜七二)には小型の屋根舟が盛んとなり、再び橋町の芸者も川上での遊興に活躍をはじめたらしい。

鈴木春信(一七二五?〜七〇)の明和期の作品で、「舟から降りる芸者」(挿図2)や「舟に乗る娘」(中判錦絵 明和四年頃)と呼ばれてきた作品なども、橋町あたりの踊子と見るべきなのだろう。これらの図では、「閑時は二人来て」との『栄花遊二代男』の記述とも一致して、二人の振袖の娘が屋根舟から降りるところであり、一人の娘は手に青傘を持っている。

そして舟の発達は、芸者の活動域を広げさせたようだ。春信の「風流江戸八景 駒形の秋月」(中判錦絵 明和五年頃)は、駒形堂近くで振袖の娘が舟を降りるところであり、三味線の長箱を抱えた若衆が娘に手を貸している。

花咲一男氏が『江戸の出合茶屋』(三樹書房 一九九六年)の中で紹介されている中村仲蔵(一七三六〜九〇)の随筆『月雪花叢物語』に、「近年、踊子はやり申候。深川へ参りたく候らへども」とあるのは、花咲氏の解釈のように、「両国 橋町」あたりの踊子連れて深川へ行きたいが」という意味であろう。橋町辺の踊子が大川(隅田川)を渡って深川の座敷へ呼ばれて行くこともあったらしいことがわかる。

さらに安永十年刊の洒落本『東西南北 突当富魂短』(『洒落本大成第十一巻』所収)では、女郎の台詞に「たしか此中山の松本に江戸けいしやをつれて来ておくの座敷にさわいで居なさった」とあり、深川仲町の二軒茶屋のうち松本に、江戸芸者すなわち『守貞漫稿』に「町芸者 江戸芸者とも云ふは 吉原及び深川より市中を指て云ふ言也 両国柳橋辺 葎町甚左衛門町辺 堀江町辺 京橋辺多し」(三田村)と説明される地域の芸者たちが、深川へも呼ばれていったことがわかる。

明和五年頃の春信の作品「大門屋木戸口」(挿図3)では、「かし座敷 大門屋」の立て看板のある垣根の入口で(註3)、盆を持った仲居が外をのぞき、外では娘が奴に足袋を直してもらっている様子が描かれる。大門屋とは、深川洲崎の当時人気の料理茶屋であるが、地面に殊更に置かれた青傘はただ一般的な風俗として描き込んだものと思われず、この娘が橋町あたりの踊子であることを示唆しているのだろう。奴は踊子を呼んだ客が武士であることを暗示しているのかもしれない。

安永期(一七七二―一七八一)を経て、清長が最も評価される天明期に入ると、芸者はさらに芸の道から離れていくように思える。この時代の芸者を語る資料の一つに、森山孝盛(一七三八―一八一五)の『蟹の焼藻の記』(註4)がある。天明七年頃の記述には、

「女芸者と云者、殊の外時花て、下町山の手いづくと差別なく、少しもみめよき娘は皆芸者にしたてたり。三味線とても少し計覚えたる計にて、琴引は稀なり。只淫楽の友とするのみなり」(三田村)とある。

どうやら清長活躍の絶頂にあった天明期は、少しでも容姿がよければ芸者になった時代であつたらしい。ところが芸の方は一層疎かになり、専ら性を売る芸者と化した者が多くなったようでもある。先述の春信の作品で、三味線の長箱の見える「舟から降りる芸者」(挿図2)や「風流江戸八景 駒形の秋月」、北尾重政の『絵本吾妻の花』(明和五年刊)(挿図4)のように、明和期には三味線を携えることが多かった振袖の踊子芸者が、清長の作品の中では三味線と共に描かれることがほとんどなくなった。

明和六、七年頃の役者の号になぞらえた芸者の評判記『あずまの花』では、「橋町 路考娘」と題される芸者が、路考すなわち瀬川菊之丞に生き写しの美しさとともに、「義太夫の大めいじん長うたさみせんおどりの上手」と芸の素晴らしさを讃えられているように、評判の芸者もいるのだが、清長の時代には、どうも違う面が強調される。踊子は、田沼政治において重用されたという御留守居役の寄合酒宴には欠くことの出来ない存在であつたが、「踊子におどれと留守居むりをいい」(天明二年『誹風柳多

留』)とは、芸のない踊子に踊れと無理を言う留守居役を詠んだ川柳らしく、まだ江戸に慣れない地方出身の留守居役の無粋さも皮肉つているのであろう。

清長が描いた橋町の踊子の典型的な姿とは、挿図1に示されたように、主に振袖姿の二人連れ、青傘の相合傘、あるいは手を繋いで表される場合も多く、また底の平らな塗下駄という風俗にも特徴がある。ひとたび踊子の風俗の特徴をおぼえたと、清長の作品には頻繁に橋町の踊子が描かれていることがわかってくる。そして天明期においても、踊子は引き続き屋根舟と呼ばれ、また舟で移動して座敷へ向かった。

「茶見世十景 両国」(挿図5)では、川に面した水茶屋の前から舟に乗り込もうとする二人の振袖姿の芸者が描かれている。場所が橋町に近い両国とされていることや、底の平らな薄い下駄、一人が青傘を持つていることから、橋町の踊子であると察せられる。極端に長い画面のせいもあり、柱絵の図柄(挿図6)はもつと象徴的で、杭につかまり足を舟にかける振袖姿の娘、やはり下駄は同様で、これもまた橋町辺の踊子と見てよいのであろう。

挿図7の柱絵には「平六で聞けと船から呼びにやり」(安永五年『誹風柳多留』より)の川柳が記される。平六、すなわち大坂屋平六は橋町三丁目の菓種商で(註5)、橋町の踊子の動向に詳しく、実質的にそ



挿図5 鳥居清長「茶見世十景 両国」
中判錦絵 天明3、4年頃



挿図3 鈴木春信「大門屋木戸口」中判錦絵
明和5、6年頃 木 世絵財団蔵



挿図2 鈴木春信「舟から降りる芸者」
中判錦絵 明和4年頃



挿図7 鳥居清長「日傘を持つ踊子」柱絵判錦絵
木 世絵財団蔵 天明初期



挿図6 鳥居清長「舟に乗る芸者」柱絵判錦絵
天明初期



挿図4 北尾重政『絵本吾妻の花』 明和5年刊



挿図10 鈴木春信「坐舗八景 扇の晴嵐」
中判錦絵 明和3年頃



挿図9 鈴木春信「とみよしや前」
細判紅摺絵 宝暦末期
木 世絵財団蔵



挿図8 鈴木春信「松本屋店先」中判錦絵
明和4、5年頃

の手配をしていたことで有名であった。他にも「平六が向ふうらかとるす居聞」(安永四年『誹風柳多留』)とは、その平六の場所を聞く江戸に不案内な留守居役を詠んだ川柳である。

さて特に橋町辺の踊子のことを言う場合が多いように思うが、芸者が芸ではなく性を売ることを、当時俗語で「ころぶ」と言った。やはり安永期頃からよく使われる俗語となったようで、「ころぶおれやいとおるす居大ふぎけ」、「ころぶ子に着替を親がしよつて行」、「ころぶは上手上手おどるはお下手」(いずれも安永六年『誹風柳多留』)などの川柳は、おそらくすべて橋町辺の踊子のことを言っているのだろう。

清長の春画『貝合浮戯枕』(天明三年頃刊)では、夜の両国橋の上か、振袖姿の芸者に荷物を持っていた供の男が「おきとさんおめエこのごろむやみにころぶそうだがそうしてくれちやアどうもきまつい」との台詞。芸者は「八さんおめエとこうしてうらざしきへでるがいやでどうもならねへ どうぞしじう女ほうにしてくんなよ」と答えている。

花咲一男氏が『岡場所遊女百姿』(三樹書房 一九九二年)の中で、「おどり子の内」と題した面白い図を紹介されている。刊年等は書いていないが、髪型などから安永後期頃の作であろう。図は、娘が炬燵で眠ってしまい、母親は食事を持つて来たところ

で、父親が土間で下駄を直している。母親の台詞には「みつ ゾうすいができたにおきてたべやれよ此子は夕べのつかれでねむひさふな ばんにはれいのおやしきへゆかずばなるまい」とあり、夜の疲れで眠っているが、今晚またいつもの屋敷へ呼ばれているという「みつ」という娘に雑炊を食べさせようと氣遣っている。父親の方は「おらがむすめをせけんはころぶころぶといふが げたのはがかけたからころぶはつだ」と言っている。両親は娘が芸で売っているものと信じており、父親は自分の娘が「ころぶ」と言われるのを俗語として理解していない。父親が直している娘の下駄は欠けているように見え、ただ普通の二枚歯の高さのある塗下駄に見え、底を平らに薄く切ろうとしているところのように描かれている。花咲氏はそこまでの解釈をしてはいないのだが、当時踊子が主に底の平らな薄い下駄を履いていたという風俗をひそませて、滑稽さを増しているのだろう。

江戸の中心から辰巳の方向に位置し、辰巳と呼ばれた岡場所深川では、橋町の踊子とは対照的に大人の女を演出した。清長の「風流深川八景」の中の辰巳の図(小判錦絵揃物 安永中期)、「当世遊里美人合」など、主題や副題から深川を描いたことが確実な作品から導き出される風俗の特徴は、紫や鼠色、

茶などの渋い色合いで、小紋などの地味な模様の着物に、幅広の帯を締め、高さのある駒下駄(ぼつくり駒下駄)を履いているといった点にある。

深川では芸者と女郎の一応の区別はあっても、曖昧な立場の芸者も多く、芸ばかりでなく性を売る芸者が多かったらしいことは橋町と同様であった。吉原が最もライバル視した岡場所であり、度々の取り締まりで、深川の女たちは吉原に送られて芸者や遊女を勤め、そして三年ほどすると深川にまた戻るということもあったようだ。「仲町にのゝ字を入れて三年往」(安永五年『誹風柳多留』)とは、深川の仲町と吉原の仲の町をかけて詠んだ川柳らしい。

春信の時代から見ていくと、明和四、五年頃の作品に「松本屋店先」(挿図8)がある。深川の二軒茶屋と言われた有名料理店「松もとや」の前に行くのは、三味線箱を持つ仲居を連れた芸者である。風俗は清長時代のような渋く粋な大人っぽさを演出したものではなく、振袖ではないものの紅色の蝶の模様の入った着物は、若い娘の風情である。

この構図の前身は宝暦末期の「とみよしや前」(挿図9)であり、三田村氏が、その芸者おいは、湯上がり姿の櫛巻で知られたと記述する深川仲町の富吉屋の前を、振袖姿の踊子らしい風俗の娘と、供の仲居が通る様子を描いたものである。『深川珍者録』(宝暦十一年序)に「遊里はやぐら下踊子等、日

本一にして風俗格別しほらしく、ちらりと見たる尻目遣いには人の魂を鼻先へ釣上げ、二軒茶屋の三味線に足本のつまづくをしらず「三田村」とあるように、深川櫓下などには、この紅摺絵が制作された当時には評判の踊子がいたようでもあり、そのような踊子を描いたものと考えられる。そして同様の図柄の春信の代表作「坐鋪八景 あふきの晴嵐」(中判錦絵 明和三年頃)(挿図10)のような作品も、踊子とその着替を持つ仲居ということなのかもしれない。またこの図柄は、先行する鳥居清広の「深川娘三幅対」(紅摺絵 宝暦後期)と題名の記された作品がもたになっていることも指摘されている。

これらの図の供の女の姿は、橘町の踊子に従っていた母親役の姿ではなく、前掛をした仲居の姿であることも、深川らしい風俗ということができるだろう。さらに挿図8だけが三味線箱を携えているが、明和後期頃から深川の図ではあまり踊子が描かれなくなることから、深川では踊子が減っていったのではないかと考えられる。

明和末期頃からは、『辰巳の園』(明和七年刊)など、深川を題材とした戯作本も多くなってくるが、北尾重政の希少な安永期の大判錦絵の作品に「東西南北之美人」の4枚揃(3図のみ確認)がある。深川、堺町、(品川)、吉原の代表的な遊里の芸者遊女を題材とした作品で、画面に芸者の名が記されるこ

とも珍しい。早い時期の本格的な大判錦絵作品であることから、かなり特別な上製の出版物であるのだろう。このうち「東方の美人 仲町」(挿図11)というのが深川であり、そこには二人の芸者とその名「お仲 おしま」の名前が記される。明和八年の『操双紙』に「尾花屋のおなかは娘評判記にものりたれば美なる事しるべし」(三田村)と記される「おなか」その人である可能性もあろう。

黒襟に紫系の渋い留袖の粋な姿で、洒落た帯の幅は広く、華やかに後ろに垂らしたその結び方も特徴的である。この頃から芸者が左棲をとる姿で描かれることが多くなってくるのは、身幅の狭い着物が流行したことにより、裾をおさえて歩くようになったからであろう。ここではすでに清長時代に共通する深川芸者らしい雰囲気が見て取れる。

ただし風俗上で芸者と女郎を分けるのは困難で、実際、先述の洒落本『東西南北 突当富魂短』には、「春は花見し富ヶ岡深川八幡山の境内左右に二軒茶屋のむま事あり、門前にはいきなる茶屋ののきをならべ、恵方参りの駒下駄は、げいしやとも見へ娘とも女郎なりける形すがた」とあり、深川の女たちは芸者なのか娘なのか、それとも女郎なのか当時でも迷われたらしい。

このように、描かれた深川の女が、どのような立場であるのかを見極めるのは難しいが、洒落本『登

美賀遠佳』(天明二年刊 『洒落本大成 第十一巻』所収)などを読むと、深川でも格式の高い仲町では、芸を売る芸者と色を売る女郎の役割は比較的是っきりと分けられているようで、この話でも二人の客に女郎役が「おらい おきよ、三味線長唄は「千丁和吉」という芸者であり、芸を売る芸者はいわゆる権兵衛名を用いている。

また深川の芸者は長く「羽織芸者」という言葉に代表されて語られてきたが、実際に羽織を着る深川芸者が描かれていることはほとんどない。明和八年の『操双紙』に「三絃ひかざるを芸者とし、ひくのを羽織とす、羽織芸者はおり／＼役者をとるかへ、男芸者は時々毛氈をかぶる」(三田村)、とあり、三味線を弾く芸者を「羽織」と呼んでいたようだ。花咲一男氏が『岡場所遊女百姿』で掲載されている安永四年の勝川春章『色道三津傳』の「ふか川」の図では、確かに黒い羽織を着て三味線を弾く羽織芸者の姿が描かれている。ところが安永八年の『竜虎問答』に「羽織芸者は羽おりを略し」との川柳があることから、羽織芸者が羽織を略したのはこの頃からではないかと推察されているように^{註5}、その呼称だけが残り、清長の時代には実際に深川の羽織芸者が羽織を着る事はあまりなかったものと思える。また北尾重政の春画本『十種交合之記』に「おいちさんもはをりでござんしたが、とこげいしやにならん

んした〔三田村〕とある。三味線の芸で売っていた芸者が床芸者、すなわち性を売る芸者になるということもあったらしいのは、いかにもこの時代の芸者らしい話である。

そうなると三味線を持ち歩くのは基本的には芸のある芸者となり、実体はどうあれ、三味線は一つのステータスであった。三田村氏は「吉原芸者は長棹の三味線を長箱で持ち歩くのに、町の芸者は継棹を風呂敷包にするのは、公許されたものではないからだと言われていた。」と書かれている。しかし先述の春信の「松本屋店先」や深川洲崎の二階座敷の遊宴を描いた清長の「深川遊宴」(大判錦絵3枚続 寛政二年頃)においても、ことさらに三味線の長箱が描き込まれていることでもわかるように、吉原芸者ばかりでなく、深川の芸者や、また「美南十二候 七月 夜の送り」(大判錦絵2枚続 天明四年頃)などで見えるように、品川でもまた長箱で往来していたものらしい。

一方で明和期には、先に挙げた春信の「舟から降りる芸者」(挿図2)や「江戸八景 駒形の秋月」に示されるように、橋町辺の江戸芸者も長箱を持っていたのであると思うが、清長の時代には見受けられなくなる。三田村氏の記述のとおり継棹の三味線を用いていたらしく、分解されて箱に入れられ、風呂敷包で持ち歩いたものようだ。「茶見世十景

やけん掘」(中判錦絵 天明三、四年頃)の茶店「初鷹」の前を通りかかる芸者の後方で青傘を持った供の男が担いでいる風呂敷包みの箱や、「女風俗十寸鏡」(挿図12)の橋町の芸者の典型図とも言える振袖の二人娘の相合傘の後に男が担いでいる同様の荷物は、継棹の三味線箱なのであろう。また先述の清長の春画「貝合浮戯枕」でも、二人の側には同型の箱の上に風呂敷がのせられている。

そして衣裳では区別しにくい深川の女たちは、描き込まれた道具によつてその身分を明らかにしているのである。三味線の長箱は、やはり深川風俗の一つの記号であつたものと思える。三味線箱の一つの記号とするならば、「当世遊里美人合」のうち副題の書き込みがなく場所の特定されなかった「座敷遊宴」(挿図13)も、長箱を持つて来た仲居が描かれることから、深川の茶屋の座敷などを想定した可能性が高いであろう。また同様に、女の風俗も深川の典型といえる「風流十二候 葉月」(挿図14)などの作品も、三味線の長箱を仲居が持つて従っていることから、深川の羽織芸者が想定されてくるようだ。一方で例えば「当世遊里美人合 辰巳艶」(挿図15)は、三味線箱もなく、供の若衆が夜具と銭や火種を入れた火縄箱を持たせていることから、いかにも深川らしい風俗の右側の女は、屋根舟などへ呼ばれる女郎と見るべきであろう。振袖の娘は踊子か、三田

村氏は遊びの興味を募らせるために深川では生娘と出掛けることがあつたと述べる。

中洲は、安永天明期を代表する清長時代ならではの岡場所である。安永中期以降、天明期を通してこの隅田川西岸の新しい埋立地は歓楽街として栄えていたが、洪水の原因になるという理由で寛政期(一七八九—一八〇一)の初めにはすっかり取り払われてしまったという。

この中洲にも固有の芸者はいたらしいが、舟の往来の盛んな時期のこと、浮世絵に描かれた風俗からすると、多くは橋町などの江戸芸者や深川芸者が呼ばれて来たように思える。「当世遊里美人合 又江涼」(挿図16)は、中洲の水茶屋前の往来を描いている。右より三味線の長箱を持つ前掛をして前帯を垂らした仲居、次がその三味線の弾き手の芸者である。長箱、地味な着物にぼつくり駒下駄となれば、深川の芸者とも見える。中央の二人は振袖の娘で、底の平らな下駄を履いているところから、橋町辺の踊子芸者なのだろう。その左の紺の着物の女は、前帯を長くたらしめているが、このような風俗は右端の仲居の姿も同様に、中洲の特徴的な風俗にあたるように思う。主に夏の歓楽地である中洲を描いた図では、このような紺などのカジュアルな柄の着物をゆつたりと着た女が散見される。川岸の中洲には遊船



挿図14 鳥居清長「風流十二候 葉月」
小判錦絵 安永後期



挿図12 鳥居清長「女風俗十寸鏡」
間判錦絵 寛政初期



挿図11 北尾重政「東西南北之美人
東方の美人 仲町」
大判錦絵 安永中期
東京国立博物館蔵



挿図16 鳥居清長「当世遊里美人合 又江涼」 大判錦絵2枚続
天明前期 右:中右瑛氏蔵/左:ホノルル美術館蔵



挿図13 鳥居清長「当世遊里美人合(座敷遊宴)」
大判錦絵2枚続 天明前期



挿図17 鳥居清長『絵本物見聞』 天明5年 千葉市美術館蔵



挿図15 鳥居清長「当世遊里美人合
辰巳艶」 大判錦絵 天明前期
中右瑛氏蔵

の出入りも多かったが、『絵本物見聞』(挿図17)で中洲を背景に、新大橋下で舟の屋根に寄りかかり涼風を楽しむ女は、やはり紺の着物をくつろいだ風に着こなし、前に帯を長く垂らした姿の遊女風である。

さらに挿図16の水茶屋の女の前には、桜草の紋の着物に黒羽織という姿の若衆鬻の子がいる。三田村氏はこのような姿を「深川本多」の例として考えているようであるが、深川を描いた図にこの姿の子が描かれることはないようで、清長の「金龍山八景待乳山」(中判錦絵 天明前期)、「隅田川船遊び」(大判錦絵3枚続 天明中期)、「江都夏十景 なかず」(中判錦絵揃物 天明後期)などにも登場するようになり、むしろ隅田川西岸の地域が活躍の中心であったようだ。

三田村氏は深川本多とは別に、杉田玄白の『後見草』に「富本豊前太夫と云浄るり語り流行、所々の娘子供此ふしをかたり候分は、桜草の紋所をつけ、髪を切て若衆にたばね結び候者数多有之」と書かれていることを紹介されているが、この姿はむしろこの富本を語る若衆姿の娘子供と見るべきだろう。富本豊前太夫は、清長の大判錦絵に描かれるほど人気のあった富本節の語り手で、富本のマークは桜草であった。『後見草』の文からは若衆鬻に結った少女の男装が一般的な流行であったと理解されるが、「又江涼」に描かれたこの少女が、場所柄からも一

般的な流行の姿とは思えず、やはり宴を盛り上げる富本節を語る芸者の類の一人と見るべきであろう。

清長の中洲の図では、場所を示すモチーフも大切である。川面が真近で、茶屋には川側に手すりや梯子があり、軒に吊り下げられた丸い提灯、座敷近くに着する船またはその舳先などもまた、中洲であることを示す記号として重要である。そして「当世遊里美人合 又江涼」(挿図16)に見るような暖簾に提灯もまた一つの記号となっていたものらしい。そうすると挿図18や挿図19のような図柄の情報の少ない柱絵でも、以上に述べた事を前提とすれば、「中洲に来た橋町芸者」、「中洲に来た深川芸者」と具体的な見方が可能になってくるのである。

挿図18 鳥居清長 「水茶屋前の踊子」 柱絵判錦絵 天明初期



挿図19 鳥居清長 「芸者と女箱屋」 柱絵判錦絵 天明初期



版元高津屋伊助

清長の代表作は天明期の大判錦絵作品に集中して

いるが、実は安永期に遡る清長の大判の作品は確認されていない。天明期に入っても、特にその前半期においては、まだはるかに中判で出版されることの方が多く、大判はその絵具の上質さと摺重ねる色版の数の多さ^{註9)}からしても、高級品として出版されたものと想像される。現存の清長の大判錦絵については、後摺でも線などを見ると版の荒れがさほど目立たないことから、大量に摺られていたわけではなさそうだ。逆に中判はより版の荒れたものを見ることが多く、大量に摺られていたと考えられるが、概して大判作品の方が1図あたりの現存率が高いのは、上製の作品であるだけに高価な商品であり、大切にされたためであろう。

清長が八頭身、九頭身という長身の美人を創作したのも、ある意味では大判というこれまでポピュラーではなかった広い画面を印象づけるための演出でもあったと思われる。同時期中判との比較(挿図20)によっても、そのプロポーションの違いは明らかである。紙のサイズによっても柔軟に人物のプロポーションを変化させて、作品としての見応えを演出していたのだらう。一方で清長らしい西洋的なバランスのとれたプロポーションは、西洋画からの影響も指摘されている^{註9)}。

筆者が展覧会図録においても述べたように、天明前期の大判錦絵には版元印が入っているものは少な

挿図20 鳥居清長の判の美人と中判の美人のプロポーションの比較
(右：大判、左：中判)



く、一方で中判は版元印が入っている方が多数派で、その版元印の多くは、明和期の錦絵創始期に版元として活躍していたと考えられる西村屋与八のものである。そして現時点では、版元印のない清長の天明期の大判錦絵作品が、西村屋版である可能性は最も高く指摘されるであろう。

天明前期の清長の判の美人画で版元印があるのは、「雛形若菜の初模様」というシリーズが唯一であるが、これは安永中期から磯田湖龍斎が手掛け、順次西村屋から版行していたシリーズを、湖龍斎が錦絵から基本的に手を引いたのを機に、清長が引き継いだという事情がある。さらにこのシリーズは、当初西村屋と葛屋重三郎共版で出版されているが、葛屋が錦絵の一枚絵を本格的に扱いはじめめるの

は天明後期からのことで、清長の版元印のない天明前期の名品の版元とは想定しにくい。「雛形若菜の初模様」は、葛屋にとつては例外的な仕事で、この時には吉原に店を構えていた葛屋が、西村屋と吉原との仲立ちの役割を担っていたと考えられ^{註10}、さらに吉原の出資もあつての豪華な大判錦絵作品であつたと想像される。

しかし天明期の版元印のない大判錦絵作品について捨てきれないもう一つの可能性は、慶雲堂こと高津屋伊助が出版したのではないかと、ということである。清長の天明期の作品には、いくつか「慶雲堂」の印が捺されているものがある。通常浮世絵版画では、版元印を版で摺る方が圧倒的に普通であるのは衆知のとおりだが、この例外的に摺り上がった後で捺されている「慶雲堂」印が確認される作品には左記のものがある。

- (1)「六郷の渡し」大判錦絵2枚続 天明四年頃
- (2)「大川端の夕涼」大判錦絵2枚続 天明四年頃
- (3)「官女」大判錦絵5枚揃 天明中期
- (4)「菖蒲の池」大判錦絵2枚続 天明中期
- (5)「吾妻橋下の涼船」大判錦絵三枚続 天明中後期

その後「真崎の渡し舟」(大判錦絵三枚続 天明後期)などからは、摺によって版元印が入るようになるが^{註11}、大判錦絵、それも本格的な続絵の出版で

は最初期段階に、清長の続絵の代表作を生み出していたことは見逃せない。

この「慶雲堂」印は必ずしも初摺に捺されているわけではない。代表作「大川端の夕涼」もその一つで、シカゴ美術館に所蔵される版のような、水面などを露草の青(ほとんどは退色している)で摺った透明感のある色合いの初摺にはこの印が捺された版を知らないが、これを本藍を加えて濃い青風色に摺った後摺の一群があり、そこに「慶雲堂」の印を捺したのを見ることがある。これについては版元直営の本店を離れて、小売の絵草紙屋などに卸す際にこのような版元印を捺したものではないだろうか、とも想像しているのだが、詳細は不明である。

その高津屋については、元禄十二年から続く日本橋の乾物を商う老舗、現在の株式会社じんべんの高津伊兵衛氏に資料をご提供いただいたので紹介したい。それによれば高津屋伊助は店の繁栄を導いた三代目伊兵衛(屋号は伊勢屋、通称にんべん)の四女の婿にあたるという。版元の初代伏見屋善六、通称「伏善」の三男善蔵がその人であり、後に伊助と改名している。地本絵草紙問屋となつた二代伏見屋善六版で出された清長の判の役者絵(出語り図)も2図が確認されているが、生家から版元としての素養を得ていた善蔵もまた新たに版元となつて活躍をはじめたらしい。しかし寛政三年(一七九二)に若く、

三十三歳の頃に亡くなったと考えられるそうである^{註2}。天明四年（一七八四）頃の「大川端の夕涼」の制作時には、高津屋はまだ二十歳代半ばの若さであったことになり、老舗で清長の作品を安永期から多く手掛けた西村屋と八より三十歳ほど年下の若手であった。

しかしその西村屋に負けないどころか、確実に代表作のいくつかを手掛け、当時主流であった中判の出版には興味を示さずに、大判の、しかも続絵の先駆的な仕事を行っていたというのは、新進の版元として通常とは思えない。作品への意欲とアイデア、そして多くの浮世絵版画がそうであるような薄利多売の商売法とは違う企みのできる立場でなければ、若い版元としてのこれだけの出版は叶わなかったであろう。

井上和雄氏の「地本問屋伏見屋善六（上）（下）」（『浮世絵』二四号、二六号 大正六年 浮世絵社）によれば、伏見屋善六とにんべんの関係は、初代伏見屋善六（宝暦十一年没）の時代から続いていた。井上氏の紹介する三代目の妻が七八歳の明治四年に書いた「聞伝書」によれば、初代は京都の伏見屋、植村藤右衛門（玉枝軒）に奉公していたが、分家して江戸（本）石町に店を持ち成功した。その次男は美男で、にんべんの娘の養子になって、小柳町に伊勢屋太兵衛として店を構えたという。ところが二代目善

六（文政五年に七四歳で没）、つまり年齢からすると高津屋伊助の兄は、商売に疎く、天明の頃に上野池之端に移って絵草紙の店を開いたという。

また初代の次男が養子に出てより、伏見屋では代々男子をにんべんに丁稚奉公させて商人としての躰をもらって、後に地本問屋の仕事をする事になったという事、また錦絵を出版する時には必ずその初摺をにんべんの家に贈ったという伝聞や、『国華』三二一号（大正五年）の中で「第十回茶話会」の三月十八日開催の展覧品に、「錦絵帖三冊外錦絵摺物等」が、当時のにんべんの当主高津伊兵衛氏により出品されていることなどが紹介されており、伏見屋とにんべんの深い関係が伝えられて興味深い。初代伏見屋の三男で婿となった高津屋伊助が、にんべんに支えられて出版活動を行っていたという状況は容易に想像できるだろう。

高津屋は天明後期に至っても、手掛けたのは清長の大判錦絵が中心で、他の絵師の作品はほとんどない。しかし数少ない清長関連以外の出版の中でも興味深いのは、橘岷江の美しい吹きぼかしを用いた合羽摺の著名な絵本『彩画職人部類』（明和七年）の後摺本を、天明四年に高津屋が手掛けていることである。初版の橘岷江の序と春江亭普成跋は、後版では四方赤良の序と朱葉菅江の跋に変更されている。

明和七年初版の奥付には「畫者 玉樹軒 橘岷江

彫工 岡本松魚 明和七 庚寅歲臘月 東都書舖

本石町三丁目 植村藤三郎 鉄砲町 澤伊助」、そして再版の奥付では画家と彫師の名前が消えており、「天明四年甲辰正月日 再刻 東都書肆 下谷池之端仲町 植村善六 高津伊助」とある。ここで偶然とも思えないのは、両版の版元の記載のうち「植村」と「伊助」という部分が共通していることである。伏見屋善六は井上氏の記述を参考にすれば植村姓を用いていたはずであり、天明四年版が善六・伊助兄弟の共版によることは間違いないだろう。そして明和七年版もまた、当時は本石町に店のあった若い二代目伏見屋その人が植村藤三郎と名乗って版元であった可能性は高い。澤伊助を高津伊助と見るにはまだ若すぎかもしれないが、いずれにしろ縁の深い人物であろう。しかも江戸では珍しい精度の高い合羽摺の名作を手掛けていたというのは、非常にユニークで面白い。採算としてはどうかと思うが、それこそ「商売に疎い」と評された二代目伏見屋ならではの名品ということなのかもしれない（その二代目も天明期以降の錦絵出版では成功を収めたように思える）。合羽摺が長く上方で行われた技法であること、初代善六の奉公した植村藤右衛門の号玉枝軒が橘岷江の号玉樹軒に似ていることも気になるところである。

またこの天明四年版に附された「慶雲堂蔵板目

録」では、この『彩画職人部類』の他、「窪俊満筆狂歌讃 彩色摺 真菜譜 箱入全部二冊」「窪俊満筆彩画 桃李園 箱入全部二冊」「文談 四方赤良中古 窪俊満 当世 北尾花藍 両子筆 今昔雙子山 箱入巻物」「深川親孝書 五篆千字文 全」、「四方赤良・朱楽菅江著 無学狂歌式」、「四方連中著狂歌はなし 袋掃除」、「北尾花藍筆 彩色絵本 紅翠漫画 箱入三冊」、「北尾花藍筆 吟朝名妃園 全部三冊」が挙げられるが、これらの本類の存在は確認することができなかった。計画段階で終わってしまったものか不明であるが、「箱入」とある出版が多いことから、比較的高級品の出版を目指していたらしいこと、また天明三年に狂歌書の出版が多くなった時流にのって、高津屋も狂歌関係の書を扱おうとしていたことがわかるが、結局その方向には進まずに、興味は大判錦絵の世界へと向かったのかもしれない。

結語

通常では考えられない新進の版元高津屋からの贅沢な清長の大判錦絵出版は、恵まれた環境と共に、どこか一般的な版元と絵師の商売関係を越え、新しいものを創作しようという二人の親しい結びつきを想像させる。さらには三井家の注文により日本橋駿

河町の江戸を代表する大店越後屋を清長が描いている事実などからは¹³⁾、日本橋界限の旦那衆、武士、版元、芸能関係者、芸者といった人々に信頼され、個人的なつながりから誕生した作品も多かったのではないかと想像をふくらませることができだろう。大判錦絵、またその続絵という当時としては最高の出版物を手掛ける機会を得て、現実にある江戸の事象を詳細に取材する新感覚の作品が生まれ、新たな時代を築いたのである。飢饉など、歴史の中で語られる天明期は決して印象のよい時代ではないが、清長の浮世絵を見る限り、自由で平和な遊興の気分が溢れている。本格的な寛政の改革を迎える少し前、田沼意次の時代とその余韻のあるうちに才能を開花させ、市井を活写できたことは、この絵師にとつての幸運であつただろう。

- 1 『江戸時代のさまぐ』所収(初出は『中央公論』大正十五年五月号掲載)、また『三田村意魚全集 第十巻』所収中央公論社 一九七五年)
- 2 以下、三田村氏の「江戸芸者の研究」に引用されている文献には、「」内の引用文の後に「(三田村)」と記す。また引用文は基本的に三田村氏の表記に従った。
- 3 貸座敷については、花咲一男「江戸の出合茶屋」(『三樹書房 一九九六年』)に詳しい。
- 4 『日本随筆大成』第二期二十二巻所収 吉川弘文館 引用文はこの表記に従った。
- 5 『原色浮世絵大百科事典』第七巻(大修館 一九八〇年)。大坂屋については、花咲一男「川柳 江戸名物図絵」(『三樹書房 一九九四年』)に詳しい。

- 6 朝倉亀三著 花咲一男編集『江戸岡場所図絵(拾遺)』(一九七〇年)
- 7 三田村氏は磯田湖龍斎の作と見ている。ここでは田中優子「芸者と遊び―日本的サロンの盛衰」(学研新書 二〇〇七年)による。
- 8 下山進「清長作品に使用された着色料の非破壊分析調査」『鳥居清長―江戸のヴィーナス誕生』展図録(千葉市美術館 二〇〇七年)
- 9 小林忠「江戸のヴィーナス―八頭身の清長美人」『鳥居清長―江戸のヴィーナス誕生』展図録(千葉市美術館 二〇〇七年)
- 10 萬屋重三郎については、松木寛「萬屋重三郎―江戸芸術の演出者」(日本経済新聞社 一九八八年)、鈴木俊幸「萬屋重三郎」(若草書房 一九九八年)に詳しい。
- 11 浅野秀剛編『清長作品総目録』(鳥居清長―江戸のヴィーナス誕生)展図録の付録(千葉市美術館 二〇〇七年)によれば「慶雲堂」印以外の高津屋版では、天明後期の「真崎の渡し舟」を含め、役者絵を中心とした17点の大判錦絵作品と、中判では、「吾妻夏十景」と「江都夏十景」、小判の「浮世十種宝」の揃物を手掛けていることが確認できる。
- 12 高津氏には、他に、高津屋伊助が神田子栖町に分家していること、戒名は伊助が宝暦八年生(?)―寛政三年没で戒名は「通譽達禅信士」、妻村(後に勝)が明和元年生―天保六年没で戒名が「大安知道禅女」であることなどを資料としてご教示いただいた。記して感謝を申し上げます。西本周子「鳥居清長筆 駿河町越後屋正月風景図」(『国華』一一一四号 一九八八年)
- 13

Torii Kiyonaga: Depicted Geisha Customs and Publishing Circumstances

Masako Tanabe

The TORII-KIYONAGA — Venus in Edo exhibition (April 28 – June 10, 2007) held at the Chiba City Museum of Art was a major retrospective exhibition of the arts of Torii Kiyonaga (1752–1815) that provided an opportunity for a reconsideration of Kiyonaga's oeuvre.

The exhibition catalogue featured an essay entitled *Kiyonaga's Bijin-ga* by the author that examined Kiyonaga's selection of subjects, the positioning of *ôban* sized full-color prints, and their publishers. The essay used these factors to then consider what "product enhancements" were used to sell Kiyonaga's *ôban* prints. This article is based on the knowledge and materials gathered in that essay, as it considers the essay's topics on a more detailed and specific level.

Kiyonaga was active during the Tenmei era (1781–89), a time in which it was said that if one was even slightly better looking than average, one could become a geisha. Indeed, it was a period in which the geisha culture flourished in Japan. Kiyonaga actively sought out the geisha of the pleasure quarters popular during the period and made them the heroes of his works. He then divided his works by the customs of the geisha particular to each pleasure quarters area, whether that of Tachibana-chô or Fukagawa, etc. Kiyonaga set each geisha image against realistic elements of actual Edo scenery at the time, helping the works convey a vivid sense of the real Edo, elements which further heightened the fascination of his works.

This article refers to *Edo Geisha no kenkyû* [Research on the Edo geisha], a book by Mitamura Engyo (1870–1952), and the comic literary and poetic works of the period, along with the works of other ukiyo-e artists active at the time. Using these various tools the essay explores the geisha customs depicted by Kiyonaga, thus providing an all the more detailed interpretation of the works from an all the broader perspective.

The article goes on to consider the publishing circumstances of Kiyonaga's works, particularly surrounding the activities of Nishimuraya Yohachi, a publisher thought to have been actively involved in selling *ôban*-sized full-color woodblock prints, along with the newly prosperous publisher Takatsuya Isuke, whose seal "Keiundô" was impressed on Kiyonaga's early Tenmei era works.

(Translated by Martha J. McClintock)

千葉市美術館研究紀要
採蓮 第十一号

二〇〇八年三月三十一日発行

編集・発行―財団法人千葉市教育振興財団
千葉市美術館

二六〇―八七三 千葉市中央区中央三十一
八
電話〇四三―二二―二三一(代)

制作――印象社

Bulletin of Chiba City Museum of Art
Siren No.11

March 31, 2008

Edited and Published by
Chiba City Museum of Art
3-10-8 Chuo, Chuo-ku, Chiba 260-8733 JAPAN
Phone. 043-221-2311

Produced by
Insho-sha

ISSN 1343-148X