

採  
Siren  
蓮

第六号

No.6

目次  
Contents

採蓮のいわれ	4
The Implication of Siren	5
鈴木春信と娘評判 田辺昌子	7
Suzuki Harunobu and the Popularity of Wholesome Beauties Toshiyuki M.	7
春信画の版元 浅野秀剛	17
Publishers of the Prints of Suzuki Harunobu Amano Shiroo	24
聖なる現代芸術の可能性 半田滋男	26
The Possibility of Contemporary Sacred Art Handa Shiroo	32

## The Implication of “Siren”

The lotus has been the theme of painting, and there many master works which delineate it. Its flower is pure and innocent, and gives the feeling of loneliness and silence after it is withered. Chiba is where ancient lotus was discovered and its life was reinstated. Coincidentally, the Chiba City Museum of Art is located on a street made by reclaiming the lotus field called Lotus Pond(Hasu-ike) in ancient times. Siren has same phonetic expression as Siren in Greek mythology who lured mariners to their destruction. The name of the bulletin was decided with the intention to weave the beautiaes of both present and ancient times as if harvesting the lotus and to discuss the arts which lure us like a siren

Chiba City Museum of Art

## 採蓮のいわれ

蓮は古来の画題でありそれを描いた名画が多い。その花は清浄無垢、また枯れては寂寥の情をもたらす。千葉は古代蓮の種が発掘され現代に命を復活した町であり、奇しくも千葉市美術館は古には蓮池（はすいけ）と呼ばれ蓮の漂う池を埋立てたといういわれの繁華街に位置する。音通するハスコは美声をして船乗りを誘惑し難破させるギリシャ神話の海の精である。蓮を採るが如く古今の美を紡ぎ、妖精の如く人を魅惑する芸術に就いて論ずべく本誌の題を定めた。

千葉市美術館

## 鈴木春信と娘評判

田辺昌子

鈴木春信(一七二五?~一七〇)は、活躍期の後半にあたる明和五年から没する七年にかけて、江戸市井に実在した評判の美しい娘たちを多く錦絵に描いている。

別表(15頁)は、現段階で春信が評判娘を描いたと考えられる作品を挙げたもので、その数は六〇点余を数え、従来の指摘どおりそのほとんどが鍵屋お仙、次に本柳屋お藤、さらに他にも何人かの娘が描かれていることを確認することができる。

一方で同じ時期に、娘評判記や随筆、川柳、また歌舞伎評判記に至るまで、お仙をはじめとした江戸の町娘たちを話題とした文献も多く著されているが、この中には春信関係の研究では紹介される機会のなかった資料もまだ多くある。本稿ではこれらの文献資料を中心に扱い、描かれた評判娘の特定と、作品の制作時期について特に留意しながら、明和期の評判娘ブームの状況と春信作品との関わりを具体的に考えていきたいと思う。

### 鍵屋お仙

春信が最も多く描いた谷中笠森稲荷の水茶屋鍵屋のお仙は、当時の文献資料によってもその人気ぶりは別格である。清純な感じの美人であったようでは例えば『評判娘名寄草』(写本 一冊 大東急文庫所蔵・洒落本大成 第四巻)所収 一九七九年 中央公論社)では、「極上上吉 笠森お泉」として「…きよけなるみめかたちすくればな筋をしとおりゑりまわりきれいに生れつき。たゞ細腰にすぎとをるなんといへる斗にてさして命を掛けておもはざるたぐいこそ女の本意とはいふまじけれ」と、春信描く美人画のイメージにも通じる風情で評される。水茶屋の様子、笠森稲荷の鳥居、また別表のとおりほとんどの図で表される蔦の紋などを、お仙を特定する記号として、春信は次々とこの評判娘を描き出したのである(表30、図1)。

春信関係資料としても紹介される大田南畝『半日閑話 卷十二』(『大田南畝全集 第十一卷』所収 一九八八年 岩波書店)明和六年二月「笠森お仙、お藤」の項には、「谷中笠森稲荷地内 十八歳

千、美也とて皆人見に行。家名は銚屋五兵衛也。錦絵一枚絵、絵草紙、双六、よみ売等にいづる。手拭に染る。飯田町中坂世継稲荷開帳七日の時、人形に作りて奉納す。明和五年五月堺町にて中島三甫蔵がせりふに云、采女が原に若葉、笠森いなりに水茶やお千と。是より評判有。其秋七月森田座にて中村松江おせんと成る」と述べられる。

明和六年当時十八歳のお仙は、錦絵、絵草紙、双



図1 春信「お仙と若侍」

六、読売、手拭、人形にまでなる江戸の人気アイドルとなっていた。歌舞伎の世界ではその前年、明和五年五月中村座で中島三甫蔵のせりふに取り入れられたり、同年七月森田座で中村松江がお仙に扮したことでの評判が高まったこともわかる。その他の記録<sup>註1)</sup>では、その後も明和六年二月市村座で吾妻藤蔵、同年三月市村座で中村松江、七年正月中村座で瀬川菊之丞といったいずれも人気の若女形がお仙役を演じている。

しかしさらに少し前、明和五年三月の歌舞伎評判記「役者言葉花」(『歌舞伎評判記集成 第二期 第九巻』所収 一九九〇年 岩波書店)の序文は、すでにお仙の評判が衆知のものであることを前提としている点で注目される。お仙をモデルにしたらしい谷中笠森稲荷の水茶屋の娘おきつと人気役者坂東彦三郎の夢物語で、実際ここに書かれた「…采女の原の若紫、新地のかるわざ、是程成ル評判は又有まいと思ひしに、谷中笠森稲荷の水茶やに、おきつという娘有、父は元熊谷の百姓にて弥惣左衛門と云けるが…」が、南畝が記録した明和五年五月中村座(堺町)の中島三甫蔵のせりふに取り入れられた可能性は高い。

そして明和五年七月森田座で、中村松江によつて初めてお仙役が演じられたことは、大衆がお仙を江戸のアイドルとして強く意識した出来事の一つであろう。この木の下の楊枝見せお藤も又評判あり。いてう娘と称す。錦絵、絵草紙、手拭等に出、よみうり歌にも出る。是より所々娘評判甚しく、浅草地内大和茶屋女蔦屋およし、堺屋おそで、一枚絵に出る。童謡へなんぼ笠森おせんでも、いてう娘にかなやしよまい。実は笠森の方美なりどよりでかばちやが唐茄子だ、といふ詞はやる。」と記している。

ここで南畝自身が書き込んだ「実は笠森の方美なり」との見解は、明和六年四月に風来山人(平賀源内)の序と春信の挿絵を得て著した『売館土平伝』の巻末付録の「阿仙阿藤優劣弁」で展開され、派手好みのお藤より清純派のお仙の美しさを評価して大いに弁ぜられるのである。また南畝の自筆の識語も確認されるといふ先の『評判娘名寄草』のお仙の項には「…さて又歯磨やら楊枝屋などは。いちよふの木にて今様の評にのせるにたらず…」とあって、ここでもお藤に厳しく、項目さえ設けられていない。

このようにお仙とお藤を較べたり、二人をライバル同士として話の種とすることは、当時江戸の人々の楽しみでもあったのであろう。春信はお仙とお藤が一緒にいる図(表10)も制作しているが、これも実際にそのような光景があったというわけではないであろう。また「浮世美人寄花 楊枝屋婦 菫菜」(表08)では、本柳屋の店先で粋な若衆がお藤にお仙を

つたらしい。浅野秀剛氏の指摘によれば、お仙に扮した中村松江を描く無款の細判作品が東京国立博物館に所蔵され<sup>註2)</sup>、その図ではお仙の紋が鶯であることを殊更に示している。

明和六年『江戸評判娘揃』(写本 一冊 東京都立中央図書館 加賀文庫・『洒落本大成 第四巻』所収)の「巻頭大極上上吉○鑑屋おせん笠森座」の項には「…先ひやうばんのおこりは、年向町で中村松江が狂言であてたゆへひやうばんがつめたをかきもりにかゝつてすこのころはうぬぼに見へます…」という一節があり、中村松江のお仙役がお仙人気に火をつけた一因であったことが、この記述でも確認される。

またこの文の続きには春信の名も出てきて、「**イキ色男**いやはやそふいへば砂糖みそも闇で搦めは牛の糞かあいそうに去年の春信から又ぐつと評判つみてたれしらぬものはござりませぬ…」とある。さらに、同書の序文では「…笠森にて日暮ぬ。なる程世間の評判大和絵師に錢儲をさせしも。此娘の連のとくならんと…」という春信のことをさしているらしい一文があり、その目録部分では「壺入のはつむかしは 去年の春信からおもひつかれた大和絵の仕出し茶」と、ここでも「去年の春信」が繰り返される。

すなわちこの文章が書かれた前年の明和五年、歌

描いた春信の錦絵を見ているという内容になっている。この図などはお藤のライバル心を想像したり、二人の優劣を考えたりするという鑑賞者の心理を刺激したものであろう。

さてこれまで紹介した資料の中では、お仙が明和五年、お藤が明和六年二月十八日から六月八日の浅草寺開帳半ばより<sup>註3)</sup>江戸のトップアイドルとなつたことが確認される。しかし春信の作品の中では、少数ながらそれより早い時期に描かれたと考えられるお仙やお藤の作品がある。

例えば画風や見立の内容から明和四年頃の作品と考えられる「雨の夜詣(見立蟻通)」(表23、図2)



図2 春信「雨の夜詣(見立蟻通)」 東京国立博物館

舞伎における中村松江のお仙役と同様に、お仙人気に拍車をかけたのは春信の錦絵であった。実際お仙らの評判娘を描いた作品では、それ以前の作品に比して摺の荒れた版を目にすることが多く、相当に摺り出されたであろうことが察せられる。また中判錦絵より安価で普及的な作品でもあった柱絵や小判での制作も目に付く。明和二、四年頃には、裕福な趣味人の注文に応じた絵曆などの摺物、主題内容としても高尚で、高価に売られたらしい錦絵を中心に手がけていた春信が、明和五年に至り大衆のために評判娘のお仙という主題を選び、錦絵に描き始めた。そして見事にこの企画は成功し、この年お仙のみならず春信自身が、実質的に時代の寵児に押し上げられたのである。

#### お仙とお藤

浅草境内の楊枝屋本柳屋のお藤は、お仙に遅れて知られるようになった娘であるらしい。『平日閑話』明和六年二月「浅草寺開帳・浅草名物」の項の中に「銀杏娘 本竹屋仁平次娘、名はお藤。開帳半より出づ。熊谷いなり前いてうの木の下の楊枝屋娘なり」とあり、この資料に従えば、明和六年二月十八日より六月八日まであったという浅草寺開帳の半ばより店に出て評判となった娘であったことになる。さらに先にあげた「笠森お仙、お藤」の項で、「浅草観音堂の後、いて

は、激しい雨、鳥居、傘、提灯から謡曲「蟻通」の見立絵であることが理解されるが<sup>註4)</sup>、さらに提灯に入れられた蔦の紋がお仙を示すことから、笠森稲荷の鳥居をくぐろうとするお仙の図としても鑑賞できる。文字はなく、絵だけで主題を推理しなければならぬ見立の高尚さ、さらにお仙を暗示する手法は、ひそやかに用意された趣向を読む知識のある人々へのみ向けられた作品であることを意味する。それはまさに春信の錦絵期前半の作品の特徴であり、ある限られた裕福で教養ある人々のための高級品としての性格が明らかである<sup>註5)</sup>。

実際、明和五年を待たず、お仙については早くよりある程度話題にはのぼっていたらしく、佐藤要人氏の指摘<sup>註6)</sup>により知られるところでは、明和元年の川柳「かきまりのだんご七日母がうり」は、当時十三歳のお仙のことと考えられ、彼女の月経の間は母親が店に出たというように解釈される。そして「雨の夜詣」のような作品の存在から、そのお仙をいち早く錦絵に描き出そうというアイデアが、春信周辺の限られた集団の中で起こっていると予測されることは興味深いところである。

お藤に関しては、浅草寺開帳半ばという南畝の記録に先行して、明和五年正月刊 北尾重政の『絵本あつまの花』にお藤の図が見出されるのが早い例で

あろう。また明和六年正月村座で瀬川菊之丞がお藤役を演じているし、文献でも明和六年三月の歌舞伎評判記「役者花鼎」(歌舞伎評判記集成 第二期 第九巻)所収の序文がお藤をモデルとした話となっている。そこには「…銀杏の本トにひやうばんの小藤がみせに、年シのころ十八九あまりなる、さもうつくしき角髪がべつたりと腰打かけ、桃の若衆に桜の娘、花の盛や恋ざかり、金かん見るよりもこりや面白し、彼春信が画しは是ならんと、高欄にもたれかゝり、さも羨しげによだれをながし道に春の永き鼻の下、日のくるゝをも忘れ、余念なく打ながめある所に、娘と若衆は段々そぼへ寄り添…」とある。この中の「彼春信が画しは是ならんと」の意からすると、やはり明和六年より早く春信はお藤を描いていたということであろう。

「風流江戸八景 浅草晴嵐」(表19、図3)は、お藤を主人公とした作品であるが、同シリーズ中の「兩國橋夕照」と「真乳山の暮雪」は、明和五年四月六日に吉原が全焼した時隅田川沿いで営業した仮宅での遊女を題材とした可能性が指摘されている。その年の九月には吉原へ戻ったらしいが、これらの図の出版が仮宅営業の期間中か、遠くない時期に行われている可能性は最も高い。画風からいっても「浅草晴嵐」はこれらの図とほぼ同時期に出版されたものと思え、明和五年中に描かれた可能性は高い

が、ボストン美術館に所蔵されている。画中に見える手紙の宛名がお芳となっているのかもしれないが、店の構造や前帯にしている女性の姿などは、後述する林屋お筆の特徴にもよく通じており、残念ながら実見していないため判断できない。店の名は「つたや」であるが娘の名が「おりん」となっている春信の水茶屋の図(表63)もあるが、お芳の店と関係があるのかどうかはわからない。先の歌舞伎評判記「役者花鼎」(明和六年三月)では、「…井軒の花香も時めく計り、中にも堺屋の袖にめで、おりんがひでやうじの色にうつるひ…」というように浅草仲見世の二十軒茶屋の一つであったらしい堺屋おそでと、おりんは楊枝屋の娘であるように記述される。

堺屋お袖については、細判一点(表01、図4)、婚礼をテーマとした七枚揃のうちの見合の図で「さかいや」とある横中判の作品(表42)、そして小判の作品が一点(表63)あり、計三点が確認できる。

『半日閑話』は、他の娘評判記とは別に、錦絵になつた娘を中心に記述している傾向がある。明和六年二月の「湯島えびす開帳」の項に、「四日より湯島天神社内におみて泉州石津大社笑姿開帳有、群衆多し。神楽堂にて二人の乙女神楽を奏す。名をお波おはつと云。振袖の上に千早を着たり。容貌うるわしくして参詣の人心を動かす。凡開帳ごとく神楽巫

であろう。

このように春信は、その評判が一般大衆に広まるかなり早い段階で、お仙やお藤を主題として取り上げたことが確認される。当然の結果として、当時のメディアを代表して錦絵が評判娘という流行を先導したのである。豪華な色摺版画技法が確立して間もないこの頃のことであれば、その効果もまた絶大であっただろう。

### その他の評判娘

『半日閑話』の「是より所々娘評判甚しく、浅草地内大和茶屋女葛屋およし、堺屋おそで、一枚絵に出る。」という先述の記事にあるように、お仙お藤に続いてきた所の娘たちが評判にのぼった。多く



図3 春信「風流江戸八景 浅草晴嵐」東京国立博物館

子の美をゑらぶ事、是なん備を作りけらし。錦絵等にいづる」とある。春信の作品では、表33、34(図5)、51の作品がこの美しい巫女お波・お初を題材としている。桐と沢瀉の紋がそれぞれのマークであったようだが、どちらがどちらの紋を使っていたのかはわからない。



図4 春信「堺屋お袖」ホノルル美術館



図5 春信「神楽舞」シカゴ美術館

の娘評判記が書かれ、南畝も「やつし御詠歌 楊枝屋大和茶屋、この女を三十三番とす」というその類らしき書物を浅草寺開帳の折に蔵したと書いている(「浅草寺開帳・浅草名物」の項)。

当然のように当局は評判娘ブームをよくは思わなかった。『半日閑話』明和六年六月「娘評判記」の項に「此節娘評判甚しく、評判記など写本にて出る。よみ売歌仙などにしてうりあるく。公よりはを禁ず。」とあり、娘評判記は禁じられてしまったのである。しかしだからといってこの町娘ブームそのものがすぐに終息に向かうことはなかったと見える。なぜならば春信、あるいは一筆斎文調といった同時期の絵師の評判娘を描いた錦絵は、明和六、七年に最も盛んに制作されたらしいからである。

『江戸評判娘揃』にも名を連ねる葛屋お芳であるが、現時点で春信がお芳を描いたと確信される作品はない。「大和茶」の看板を掲げる店先の娘を描いた作品(表32)がお芳であるとされることもあるが、大和茶は固有名ではないので証拠にはならないであろう。画風としても明和二、三年頃の作品と思え、特定の娘を描いたものであるかどうかとも判断としない。ただ帯を前で結んでいることや、店の作りからすれば、この娘はお仙として描かれたものでもないだろう。

また菊川秀信の細判で葛屋お芳とされている作品

お波・お初の登場は一回きりであったのか、一年後の『半日閑話』明和七年三月には「十一日より湯島天神開帳、神楽堂去年のごとく但巫子は去年の巫子にあらず、少女二人也…」とその登場がなかったことを残念がっているようにも推測される記述で、この年は巫女の名も記されない。おそらくはお波・お初を描いた図の制作も、まだ評判さめやらぬ明和六年前半中に行われた可能性が高いであろう。

評判娘の記述ではないが、『半日閑話』明和六年二月、先の「浅草寺開帳・浅草名物」の項には、やはり春信の錦絵に描かれている永楽庵について「馬道の方に京二軒茶屋のうつつし、永楽庵の祇園豆腐出来る。近所の者に忘れ、久しからずして廃る。○五月十七日より元雷門前に又々出来る。祇園豆腐の図にしき絵に出る」とある。春信は、この京都祇園の二軒茶屋の出店である永楽庵を四種(表24、25、26、27(図6))の作品に描いている。店の宣伝物としての性格も強い出版であったとも想像されて興味深い。この四図に共通して髪型や衣裳の同じ女性(仲居)の姿があることは、特定の娘を示す可能性がある。この念のため記しておきたい。但し、この仲居の着物に確認される桐の紋は店自体のマークでもあったらしい。

『半日閑話』には記述がないが、春信の作品の中でさらに特定したいのが、露考おみち(つ)と呼ばれ



図6 春信「永楽屋店先」シカゴ美術館

た娘である。明和六年『当世評判娘』(写本 一冊 大東急文庫所蔵)では「名代娘六花撰」と題して「谷中 笠森茶屋、深川 仲町呼び出し、伊世町 松井雲子、神田 紺屋町煙草や、通町 今川橋角、浅草くわん音地内」の評判娘、すなわち「笠森おせん、尾花屋おきよ、楽焼おとわ、露考おみち、御座屋おいと、柳屋おふじ」が挙げられている<sup>註3</sup>。このうちの紺屋町煙草屋の露考おみちというのが、春信の「浮世美人寄花 路(露)考娘 罌粟」(表07、図7)に描かれた露考娘と呼ばれた娘と推定される。画風からいって、制作時期もこの評判記の出た明和六年頃である可能性が最も高いであろう。

露考(路考)は当代きつての人気女形二代目瀬川菊

やはり山下のお筆のことなのである。佐藤要人氏は、明和六年秋の吉原細見には座敷持ちの高位の遊女として大隅の名があり、七年春の細見ではその名がないことから明和六年一杯で吉原を出たのではないかと推測されている<sup>註4</sup>。

このお筆を描いた作品については浅野秀剛氏が詳しく考証されており<sup>註5</sup>、北尾重政が描いた「林屋お筆」の図(図8)から導き出せるお筆を特定するマークが、三つ茶の実の紋と一つ結びの前帯であることを指摘されている。そして中判の三点(表17、21、37)と、デヴィッド・ウォーターハウス氏の指摘<sup>註6</sup>のように画中の手紙の宛名にお筆の名がある柱絵一点(表52)の計四点を挙げておられる。さらにこれらの図から、葦簀を張り巡らせた店の様子という特徴も導き出すことができ、紋はつきり確認されないが、葦簀を張った店で女性が前帯を結ぼうとしている図であり、少女が「とんだ茶釜」と書かれた水茶屋の娘を描いた錦絵を示していることから表49(図9)のような作品もお筆である可能性が高く、いずれも明和七年前半頃に制作されていることになる。『浮世絵』第一号(大正四年 浮世絵社)などに紹介されている流行唄の「飛んだ茶釜」の摺物(表66)に描かれた水茶屋の娘なども、一見お仙と思われるが、三つ茶の実の紋と前帯の特徴からすると、やはりお筆を描いていることがわかる。

之丞のことであり、この菊之丞に似た美しい娘を路考娘と呼び、たとえば芸者を女形役者になぞらえた評判記『あづまの花』(版本、国立国会図書館他蔵)では、「たちばな町 路考娘」として菊之丞にいきうつしの芸者について記している。春信の図は、煙草の葉の絵が一部見える看板を立てかけ、各種煙草の入った箱を陳列した煙草屋の店先で、菊之丞を示す結綿紋の帯をした娘のところに、扇売りの若い男が訪れたところである。作品の中にその名は記されないが、煙草屋の路考娘といえ、当時はすぐおみちが想起されたものであろう。おみちは『評判娘名寄草』の記すところでは、「上上吉 紺屋町 おみつ」として「露考か。うしろ姿生きうつし何かわいとなつかし」と評されている。



図7 春信「浮世美人寄花 露考娘 罌粟」ボストン美術館



図8 北尾重政「林屋お筆」\*サワーズコレクション/浮世絵即売会図録(一九八五)より転写



図9 春信「お仙茶屋」とされていた作品

### 結語

明和七年六月十五日(一説に十四日)、春信は急逝する。同年二月のお仙の不在に続いて、春信の死は明和の評判娘ブームの終息に決定的な出来事となった。春信の同時期には一筆斎文調もお仙、お藤、お波・お初といった評判娘、また永楽庵などの店シリーズを描いているが、そのブームを続けるにはいかなかった。そして「とんだ茶釜」のお筆も他の娘も、お仙やお藤の人気を引き継ぐことはできなかったようだ。ブームは去ったが、とりわけお仙はその

明和七年に、お仙は忽然と店から姿を消す。実は倉地政之助という武士<sup>註7</sup>に嫁したのだが、事情の知れないお仙ファンはずいぶんがっかりもし、また様々な憶測を呼んだのである。浅野秀剛氏のご教示により知りえた「鶴に連れ去られる笠森お仙」(表38)、また「お仙のかけ落ち」(表45)などは納得できないその事件をパロディー的に取り上げた作品である。

『半日閑話』明和七年二月「とんだ茶釜」の項には「此頃、とんだ茶ががが茶釜と化たと云ことばはやる。按に、笠森いなり水茶屋のおせん他に走りて、跡に老父居るゆへのははぶれ事とかや。上野山下の茶屋女林屋お筆、もとは吉原四つ目屋大隅といへる妓なるよし。人みな見に行。名づけて茶がま女と云。錦絵に出る。」とある。つまりお仙の後に、吉原四つ目屋の大隅と呼ばれた遊女であった林屋お筆が現れ、再び人々は色めき立った。「茶がま女」と通称されたのも、お仙に代わるアイドルとしても期待された存在だったからであろう。

明和七年六月の歌舞伎評判記「役者色艶起」で、「又はやり言葉のおかしき今専らと云フは。飛んだ茶釜は川東より出たる事にして一ツ向がてんの行ぬ詞なり。營る事にも用ひそしる事にもいへり。さらにわからぬ事なり。既に山下に飛だ茶釜が出たといへるは水茶屋に茶釜とはるんあり」とあるのは、

美しさを懐かしむ存在として人々の心に残つたらしい。南敵は万感の想いを込めて『四方のあか』(日くらしのにき(日記))、『太田南敵全集 第一巻(所収)』の中にお仙を懐古する狂詩を著している。そして大衆が彼女たちを懐かしむ気持ちは端唄などにも残されて引き継がれたのである。「向横町のお桶荷さんへ、一銭あげて、ちよつとおがんでおせんお茶屋に、腰を掛たら洪茶を出した、洪茶よこく横目で見たら、土の団子かお米の団子か、まずく一貫かしまアした、せんそうせん」<sup>註8</sup>とは、近代まで一般に唱われた手鞠唄である。

註1 三田村鳶魚「笠森桶荷及びお仙茶屋」によれば、芝居番付により明和六年二月市村座「一曲花形見」で吾妻藤蔵が、明和七年正月市村座「馴初万年草」で瀬川菊之丞がお仙役を演じたことがわかる(『三田村鳶魚全集 第八巻』所収 一九七五年 中央公論社)。明和六年三月市村座「道行由縁の初桜」の中村松江によるお仙役については「歌舞伎年表 第四巻」(一九五九年 岩波書店)による。

註2 浅野秀剛「錦絵にみる江戸風俗」『日本の美術館 東京』(一九八七年 ぎょうせい)。  
註3 三田村鳶魚の説では南敵の記録とはまったく反対に、この浅草寺開帳の半ばから姿が見えなくなつたとしている。鳶魚の「水茶屋の女」(『三田村鳶魚全集 第十一巻』所収)等による。  
註4 『原色 浮世絵大百科事典 第四巻 画題』説話・伝説・戯曲(一九八一年 大修館書店)「蟻通」の項、鈴木重三氏解説参照。

註5 浅野秀剛「錦絵にみる江戸風俗」『日本の美術館 東京』(一九八七年 ぎょうせい)。  
註6 『原色 浮世絵大百科事典 第四巻 画題』説話・伝説・戯曲(一九八一年 大修館書店)「蟻通」の項、鈴木重三氏解説参照。

During the latter part of his career, from Meiwa 5 to his death in Meiwa 7, Suzuki Harunobu (1725?-70) created a number of *nishiki-e* of celebrated beauties who were actually living in Edo at the time. There are now believed to be around 60 works that feature these young women. As has been previously pointed out, the majority depicts Osen of the Kagiya, with the next greatest number portraying Ofuji of the Yanagiya. It is also possible, however, to identify several others from the group of young beauties.

There are a number of documents published from the time that deal with Osen and other beauties dwelling in the city of Edo. These materials include critiques (*hyōbanki*) and essays on the young ladies and *senryū* poetry; mention is made of them also in *hyōbanki* on *kabuki* actors. Among the materials are many related to the research of Harunobu that have not yet been introduced. This essay focuses on those materials, paying particular attention to identifying the young women portrayed and determining when the works were produced. Investigated here is the relationship between Harunobu's works and the boom during the Meiwa era in the popularity of these young bourgeois beauties.

(Translated by Carol Morland)

## 春信画の版元

浅野秀剛

### 一、版元・播磨屋新七

播磨屋新七の商標は△である。播磨屋新七は春信にとって重要な版元とはおそらく言えないであろう。もしかしたら唾棄すべき版元であつたかもしれない。二〇〇二年に千葉市美術館と山口県立萩美術館・浦上記念館で開催した「鈴木春信」展の図録収載の小論「春信の役者絵」の中で、筆者は、明和三年(一七六六)七月の中村座に取材した、中村松江の八百屋お七は、鳥居清満の作品をそっくり写したものであり、写したのは春信ではないであろうという旨のことを述べた。その「春信画」の作品が播磨屋新七版なのである。その後まもなく、その版元の面白い細判作品を偶然目にする事ができた。そのことに言及する前に、播磨屋新七について概要を述べておきたい。

△という版元印が播磨屋新七の商標であることが知られるようになったのは、つい最近のことである。勝川春章画「江都両国橋日本無双之賑夕納涼之風景」(大奉書全紙判錦絵、註)に、「△版元播磨屋新七」と記されていることによるが、他に商標と版

元名の両方が記されている例を知らない。住所は『俳優鱚』によると本銀町三丁目である。

活躍期は、宝暦(一七五一〜一七六四)後期から文化(一八〇四〜一八)宝暦後期の春信や鳥居清満の紅摺絵に見出されるのが管見では最も早いものである。春信の作品では「芳沢五郎市のけさ御せん」(細判紅摺絵 ポストン美術館蔵 宝暦二年一月 中村座顔見世「柳葉伊豆貌観」に取材)が年代を確定できる早いものである。春信では、細判紅摺絵・細判水絵次いで柱絵判錦絵に作例が多い。紅摺絵・水絵については、他の版元の版元印も画面に表示されているので、播磨屋の版元印があつても格別不自然ではないが、柱絵判の錦絵については少々疑問がある。というのは、春信の錦絵には柱絵に限らず基本的に版元印がないのである。これについては、包紙に入れられて売られたと考えれば納得がいく。春信の包紙は現在、二種の「坐(座)鋪八景」、それに「風流五色墨」「風流四季の花」の四種(註)しか確認されていない。四種とも揃物の包紙であり、一枚物も包紙に入れられて販売されていたかどうか

は不明である。しかし、春信画『絵本青楼美人合』の第二巻の「名山」の図に、「鈴木春信筆 東にしきゑ」と書かれた包紙が置かれ、「丁子やうちてう山」の錦絵を見る名山が描かれているのをみても、一枚物の錦絵も包紙に入れて売られていた可能性が大きい。だからこそ、版元印も、時には春信の署名まで画から省かれたと考えるべきであろう。版元名(印)などは包紙に記したのである。

ところが、播磨屋は、版元印を画の中に入れた。それは、包紙を省略し、安価に販売するためではなかったかと推測される。春信の柱絵判錦絵において、播磨屋の版元印に限って画中に印が刻されている理由をそのように考えてみたい。

その後、播磨屋の版元印を連続して目にするようになるのは、寛政(一七八九〜一八〇二)期である。歌麿に、おそらく無理無理頼んだのであろう。「難波屋おきた」と「高島おひさ」の二枚の両面摺の細判錦絵を刊行する。寛政五年春頃である。ほぼ同じ頃、袴を着した人気役者六人を劇場前に並べた「役者六家選」(細判錦絵三枚続)も刊行する。この作品



は、当該期の歌麿の唯一の役者絵といえるもので、播磨屋の卓技な企画力というか、換言すれば、際物狙いの山師的体質を露呈するものといえるかもしれない(註5)。

そんな播磨屋ではあるが、比較的連続的にきちんと取り組んだのが、勝川春英や勝川春朗・勝川春鶴・歌川豊国の細判役者絵である。寛政はじめから同八年頃までの間に数十枚は刊行されているであろう。

播磨屋版の版画で、確認できる最も遅い作品は、管見の限り文化(一八〇四)・八(一)期の二代歌麿の作品である。文化五年五月の改印を待つ大判作品に「当世美人十二時計 辰ノ刻」というのが東京国立博物館に所蔵されている(図1)。未見ではあるが、やはり東京国立博物館に、文化六年三月の改印を有する、「仲之町紋日夕景之図 扇屋内滝川」も所蔵



図1 代歌麿 「浮世美人十二時計 辰ノ刻」 東京国立博物館

播磨屋の版元印を有する一枚は、保存が非常に良いこともあって、色が更に鮮やかである。そればかりではなく、遊女の小袖の青紫の色版が他の遺品と異なる。この播磨屋版は版元印のない無款作品よりさらに遅い摺刷と考えられる。

「風流やつし七小町」の第一版と第二版が播磨屋新七版かどうかは解らない。しかし、ある時点で版木を手に入れた播磨屋は、版面に直に版元印を入れ、包紙入りで販売するのを止めたものと推察される。その折、何らか理由で青紫の色版を新たに彫り直したものであろう。それがいつ頃であるかを推定するのは難しいが、色調の強さから考えて、安永(一七七二)・八(一)期以降ではないであろうか。

細判の「風流やつし七小町」は相当評判となったとみえ、春信は、中判・柱絵判・団扇絵判でも同様の作品を刊行している。そのうち柱絵判は、「風流七小町やつし しみづ」しか確認できていず、七図全部出されたかどうか疑問視されているシリーズであるが、これにも今の版元印を有する作品がボストン美術館に所蔵されている(註6)。この場合も、版元印のない作品がはじめに制作刊行され、後に版元印を入れて刊行されたという事情は細判と同様であろう。

播磨屋新七は版元ではないが、ちょっと面白い版元であったようである。

されているという(註5)。版本では、享和二年(一八〇三)刊、歌川豊国画『俳優』を堀野屋仁兵衛と合梓しているのを知るのである。

播磨屋新七の版元印(商標)は、最初に述べたように今であるが、春信画「小督・仲国」(倍細判紅摺絵シカゴ美術館蔵)に刻されている版元印(図2)も播磨屋新七ではないかと考えられる。同様の例は他に見出していない。

さて、最近目にするのができた版画というのは、今印を有する「風流やつし七小町 かよひ」(細判錦絵 図3)である。この図の下方には播磨屋新七の版元印が紅で摺り込まれている。この七枚揃のシリーズで、版元印のある作例の報告は未だないと思われる。

「風流やつし七小町」は、現在砂子の里資料館が所蔵する紅摺絵七枚揃が、最も早い標準作と考えられている。刊行は、錦絵誕生も直前の宝暦末頃と推定される。その七枚にはすべて春信の署名があるが、版元印はない。紅摺絵と水絵は版元印があるのが普通であり、それがないということは、包紙付きでセットで販売されたものかもしれない。版元はわからないが、播磨屋版であった可能性もある。七枚のうちすべてについて、無款の作品も確認されている。それらは署名のある作品よりやや強い色調で

## 二. 版元・西村屋与八

春信の錦絵の揃物で画中に版元印のあるのは一点もない。しかし、版元を推定させる情報が画の中から得られることはある。中判の揃物「風流江戸八景」の中の「真乳山の暮雪」に道中双六が描かれている。それが「するかや板」となっていることから、そのシリーズの版元が駿河屋と推定されていることなどがその例である。他には、この項で論じる西村屋与八がある。

西村屋与八(永寿堂。以下「西与」と略称する)は、浮世絵版画の大版元として著名であるが、大版元としての風格を具えてくるのは天明(一七八一)・八九頃からである。創業ははっきりしないが、遺品に徴すれば宝暦期と考えられる。したがって、春信の活躍期には新進の版元ということになる。

創業期の西与に版本の出版があまりないことから、初めは版画の出版に力点を置いていたらしい。西与の宝暦期刊行の版画に紅摺絵の浮絵がある。浮絵は、版面が大きいこともあって、細判が紅摺絵に移行して後も十年以上筆彩色が続いていた。紅摺絵の浮絵の出現は宝暦期に入ってからとなる。考証できるその上限は、鳥居清広画「大芝居狂言浮絵図」(横大判 堺屋九郎兵衛版 註7。図4)であろう。舞台上手に「染手綱初午曾我 市村座」と記された看板が掛かっていて、宝暦七年二月の市村座に取材した



図2 春信 「小督」 シカゴ美術館



図3 春信 「風流やつし七小町 かよひ」(細判錦絵)

摺られているものが多い。中には色版が増えているものもある。したがって、無款作品は錦絵時代に入ってから摺刷販売されたものと考えられる。

ものと考証できる。清広は同じ堺屋から「御大名行 烈品川之風景」(横大判紅摺絵 太田記念美術館・神戸市立博物館蔵)も刊行しており、これも同じ頃とみてよいであろう。

堺屋と同じ頃から紅摺の浮絵を刊行したと推定されるのが西与である。西与から刊行された横大判紅摺絵の浮絵は、左辺枠外に「風流江戸絵五色墨元祖」と記されているのが特徴的であり、管見では、鳥居清満画五図、鳥居清経画一図、西村重長画一図を確認している(註8)。その様式の浮絵の刊行時期を絞り込むのは難しいが、重長や清経も担当していることから、宝暦から明和初期とすることは許容され

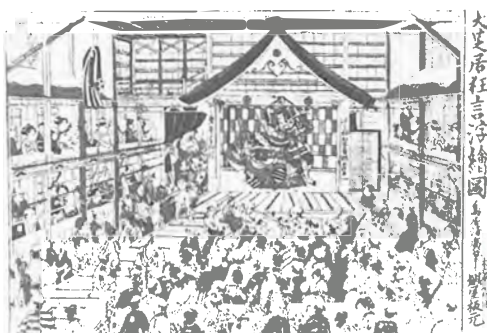


図4 鳥居清広 「大芝居狂言浮絵図」

るであろう。歌川豊春は、明和中期には浮絵を作画し刊行している、それに繋がるのが西与の浮絵群といえることができる。ところで、西与は何故「風流江戸絵五色墨元祖」と表記したのであるか。紅摺絵は寛保(一七四一〜四四)期から奥村政信らによって刊行されているので、紅摺絵を創製したことの表明と取ることはできない。とすれば、浮絵の紅摺絵を創製した意と取るしかなさそうである。

春信画にも「風流五色墨」と題する中判錦絵のシリーズがある。五つの図のほか、包紙と、小川破笠画「芭蕉翁図」が付いていたと思われる揃物である<sup>註5)</sup>。その版元は解らないが、「五色墨」の関連から西与ではないかと考えている。ただ、今のところは憶測にすぎない。磯田湖龍齋にも、春信の影響を受けた「風流五色墨」の中判錦絵のシリーズがあるが、これも西与かもしれないと考えている。

紅摺絵期の春信と西与の繋がりは今のところ浮んでこないが、春信が西与から錦絵を刊行しているのはほぼ確実である。春信画の「百人一首」の連作中に「蟬丸」という作品がある。その画中、店頭に掲げられた笠に「西与」と読める文字が入っているが、これを何げない版元表示とみることは十分可能であろう。このことから、「百人一首」のシリーズは西与版としてよいと思われる。

明和七年春刊と考定されている錦絵摺枕絵帖に

与版であることは注目されてよい。遺存しているのは、おそらく氷山の一角であろう。錦絵時代の春信はかなりのシリーズを西与から刊行したのではないであろうか。

春信の最晩年の横大判錦絵「見立三夕」(ポートランド美術館蔵)に丸屋甚八の版元印が捺されている。春信画の人判には他にも丸屋甚八版があるので、丸甚も春信の錦絵の版元であるのは疑いないであろう。

#### 版元・山城屋

宝暦期の紅摺絵の版元に山城屋がいる。短期間で出版活動を止めたようで、明和期以降の足跡をたどることのできない版元である。唐突ではあるが、山城屋版の紅摺絵(一部紅絵)をいくつか例示してみたい。

○清経「縁先の文読む娘と若衆」細判 シカゴ美術館蔵。「馬喰町一丁目 舎山城板」

○清経「てるまさ妹かとりひめ 瀬川菊之丞」細判ブリュッセル王立美術歴史博物館蔵、「舎山城」

宝暦一年八月市村座「鹿大和文章」に取材。

○清広「二代日瀬川菊之丞」柱絵判 ホノルル美術館蔵。「馬喰町一丁目松鶴堂」「山城板元」(方印)

○重長「剣を持つ鐘馗」柱絵判紅絵 ホノルル美術館蔵、「馬喰町一丁目松鶴堂 舎山城」「藤」(方

『風流艶色真似るもん』(二帖二四図)がある。その第一七図に「永寿堂のすすめにまかせ……」の書き入れがあること、最終の第二四図に「永公が日」の書き入れがあることなどから、この画帖は西与が版元であることが以前から指摘されている。中判錦絵において、春信と西与が結びつくのは今のところそれだけと思われるが、小型の版画をチェックしてみると、春信は晩年、西与と相当親密であったようだ。今、春信の晩年の様式を有する横細判半裁の作品を抽出してみる。

①年中行事「正月」から「十二月」まで一枚に二カットを图示。計一二枚。三井コレクシヨン(『浮世絵芸術』26号 一九七〇年、による。以下同)に全図あり。一部署名あり。「十二月」の図に、永寿堂の店頭図が描かれているので西与版と判明する。また、画中の大福帳に「明和七年」の年紀がある由であるから春信の最晩年の作と認定してよいと思われる。

②「おせん おふじ」おそで おりん。無款、版元印なし。三井コレクシヨン。春信作としてよいと思われる。

③子供人形。各図横細判を縦に三分したものか。計八図知られている(『浮世絵芸術』26号及び『浮世絵聚花 ポストン美術館補巻2』第五二二図のウォーターハウスの解説参照)。一図に「春信

印)

○清満「しのた五郎 坂東彦三郎」細判 東京国立博物館蔵「山城新版」(方印) 宝暦九年正月市村座「二十山蓬菜會我」に取材。版元印は前記の清

○清満「工藤左衛門祐経妹 中村富十郎」細判 東京国立博物館蔵「橘町一丁目 山城板」 宝暦九年正月市村座「二十山蓬菜會我」に取材。

○清満「文を奪いあう男女」細判 東京国立博物館蔵「馬喰町馬場 山城板」

○清広「佐野川市松の扇売」細判 個人蔵(鳥居家八代浮世絵展)一九七四年、所載「橘町一丁目 山城板」。画中に中村富十郎・山下金作・瀬川菊之丞・尾上菊五郎などの定紋が描かれているので、金作・富十郎が相次いで江戸を離れる前、すなわち宝暦八年以前の刊行と考定される。

こうしてみると、馬喰町一丁目(馬喰町馬場)の山城屋(「山城」と記されることがほとんどであるが、ここでは山城屋とする)と橘町一丁目の山城屋(同前)は刊行時期が重なるので、とりあえず別版元と考えざるをえない。しかし、子持野内に横に「山城板」と記す版元印が似ているので両者は何らかの繋がりがあると考えたほうがよい。

春信の紅摺絵の中に山城屋版はいまのところ確認されていない。錦絵にもないが、平木浮世絵財団所

画」。版元印なし。三組九図で完揃いか。春信画としてよい。

④子供の四季。(年礼(火鉢)のみ三井コレクシヨンにあり。上部に和歌。「春信画」。版元印なし。春重(江漢)の作か。

⑤座敷八景。(行燈夕照(鏡台秋月(時計晚鐘)(塗桶暮雪)の四図が三井コレクシヨンにあり(『浮世絵芸術』26号、第四六〜四九図)。上部に狂歌。「春信画」あるいは「鈴木春信画」。版元印なし。春重の作か。

⑥江戸八景。「函国の夕照・吉原の暮雪」「三めぐり落雁・深川の晴嵐」の二枚のみ三井コレクシヨンにあり。「春信画」。版元印なし。春重の作か。

⑦「近江八景」。「三井寺晚鐘」「八橋帰帆」「堅田落雁」の三図確認されている。「春信画」。西村屋与八版。個人蔵。春重の作か。

⑧(大黒と美人)(恵比寿と美人)。三井コレクシヨン。「春信画」。西村屋与八版。春重の作か。

⑨洲浜型枠シリーズ。全部で六図知られているが、いくつかのグループに別れるであろう。「春信画」。西村屋与八版。ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館蔵。春重の作か。

これらの作品が春信の作か否かについてはここでは言及しない(いずれにしても明和期の作であることは動かない)。以上九種のうち少なくとも四種が西

有の「座鋪八景」の包紙に「松齋堂」と記され、「横山町版元□□屋」と読める朱文方印が捺されているのが気になってしかたがない。松齋堂という堂号は一致するものの、馬喰町一丁目と横山町は、すぐ近くではあるが別の住所である。とりあえずは、馬喰町一丁目の山城屋が、横山町に移り、「座鋪八景」の八枚を巨川から譲り受けて刊行した可能性がある。ことだけを指摘しておきたい。

その後の山城屋は不明であるが、一九世紀初頭から精力的な出版活動を展開する地本問屋・山城屋藤右衛門(馬喰町一丁目)が、何か関係があるのかもしれない。

#### 四・版元・讃岐屋藤兵衛

讃岐屋藤兵衛は、MOA美術館所蔵の「新版 風流四季の花」と表に記された錦絵の包紙の裏にみえる版元である。裏には「目録」と画工・彫工の名もあり、その次に「日光堂 讃岐屋藤兵衛板」と刻されている<sup>註6)</sup>。中に入っていた四枚の錦絵も備わっていて、シカゴ美術館の「坐鋪八景」と平木浮世絵財団の「座鋪八景」と共に、揃物が完全な形態で残っている稀有な例である。ところが、残念なことには、讃岐屋なる版元の情報は他に全くない。

目録と中の錦絵の対応は、「春 にほふ花」が「猫を抱く母とそれをせがむ娘」(画中の衝立に「い

つくとも春のひかりはわかなくてまだみよし野の山は雪降る」という三十六歌仙の凡河内躬恒の歌が記されている。「春信画」、「夏 かほよ華」が「浴後縁先美人」(風呂下、縁先で浴衣姿で涼む女。庭には鉢植の撫子、池には杜若。「鈴木春信画」、「秋いろそふ花」が「座鋪八景 手拭かけ帰帆」(無款)、「冬 むつの花」が「座鋪八景 ぬり桶の暮雪」(無款)となるらしい。「猫を抱く母とそれをせがむ娘」は、春信の錦絵中最大のシリーズと目されている「三十六歌仙」<sup>註10</sup>に属する可能性のある図で、歌賛のない「浴後縁先美人」とは構成が異なる。「座鋪八景」は、巨川の私家版を後に一般売りした無款作品(前章参照)のうちの二図で、平木浮世絵財団所蔵の松鶴堂版とほぼ同一の摺刷である。

したがって、「風流四季の花」には三種類の作品が混在していることになる。換言すれば、三種の四図を集めてひとつのシリーズとして売り出したか、二種三図の作品に夏に相当する「浴後縁先美人」を新たに加えて新シリーズとしたかのどちらかということになるであろう。また、一般的には、「座鋪八景」の版木(及び版権)が松鶴堂から全部あるいは一部が讃岐屋に移ったと考えるのが普通であるが、果たしてそうであろうか。

もしかして讃岐屋は、摺刷された版画だけを松鶴堂その他から仕入れ(あるいは版木を借りて摺刷さ

せ)、独自に組み合せて「新板 風流四季の花」を刊行したのではないであろうか。その場合、「彫工 遠藤松五郎」はどういうふうにかえたらよいのであろうか。ともあれ、この揃物は、讃岐屋がゼロから春信に版下絵を依頼し、彫摺を経て刊行したものでないことだけは確実である。

錦絵黎明期は、版元の問題だけに限ってみてもいろいろ興味深い事象がおきていたことは確かである。<sup>註1</sup> 洛東遺芳館・リートベルグ美術館蔵 安永末、天明初め頃。左下に「彫工 吉田柳骨」とある。当時としては達例の大きな附載図。

<sup>註2</sup> 「鈴木春信」展図録 一九〇頁参照。  
<sup>註3</sup> 「役者六家選」の三枚統は、ボストン美術館に所蔵されている。右図から、瀬川菊之丞と市川門之助、沢村宗十郎と岩井半四郎、市川高麗蔵と中山富三郎の六人が描かれている。また、右図には「松木幸四郎」「市川八百蔵」「市川蝦蔵」の文字看板があり、幕のデザインは、右から、市村座・中村座・河原崎座の櫓紋(推定を含む)となっている。興行記録からこれらの条件をすべて満たす時期を捜すと、寛政四年一月の顔見世から翌五年の春までとなるので、この三枚統は寛政五年春頃の刊行と考定することができる。しかし、『浮世絵芸術』第一号(一九三二年浮世絵芸術社)に掲載されている三枚統の右の一枚は、ボストン美術館蔵品とは櫓紋が異なり、都座と河原崎座となっている(図5)。これは寛政五年一月に、江戸三座がすべて都座・桐座・河原崎座という控櫓に代わったことによる措置と考えられる。すなわち、寛政六年春に播磨屋は紋を改刻して再版したことになる。こういうところ



図5



図6 清経「風流やつし十二段浮絵の図」個人蔵

にも播磨屋の商魂を認めることができるかもしれない。  
<sup>註4</sup> 『浮世絵聚花』ボストン美術館 3 (一九七八年 小学館)所載の「喜多川歌麿作品目録」による。  
<sup>註5</sup> 『浮世絵聚花』ボストン美術館補巻2 (一九八二年 小学館) 第四三六図。印のない作品は、プラハ国立美術館に所蔵されている。ウオーターハウス氏によれば、プリストル市立美術館にも所蔵されているという。  
<sup>註6</sup> 『浮世絵名家版画』(香港 一九七八年一〇月)他所載。  
<sup>註7</sup> 清満は「浮世絵新吉原之図」(神戸市立博物館蔵)、「浮世絵大名江戸入品川風景」(同前)、「浮世絵近江八景園」(同前)、「浮世絵両国涼之図」(ボストン美術館・太田記念美術館蔵)、「浮世絵新吉原紋日図」(個人蔵)、清経画は「風流やつし十二段浮絵の図」(個人蔵 図6)、重長画は「浮世絵御祭礼唐人行烈絵巻」(東京国立博物館蔵)。他に、「風流……」のない「芝居狂言浮絵」もある。これの早い版は、画中に「白夜艸鎌倉往来 中村座」と記された、宝暦一三年七月の舞台に取材した作品(神戸市立博物館蔵)である。  
<sup>註8</sup> 包紙はボストン美術館蔵。「風流五色墨」「芭蕉翁像」「白筆あり」という文字を伴う錦絵である。そこに記された「芭蕉翁像」に相当するのが、バウアー・コレクションの「夢中堂笠翁図」と記された中判錦絵と推定される(これについては「鈴木春信」展図録で田辺昌子氏も指摘している)。  
<sup>註9</sup> MOA美術館編『浮世絵版画』(一九八五)など参照。  
<sup>註10</sup> 中判錦絵で、上部雲形枠内に「三十六歌仙」に属する歌仙名と歌が記されている春信作品は三四図確認されている。残りの二図は、本図と、「和歌の浦に……」という山辺赤人の歌が画中に記されている「鶴図」と思われるが、両図は、歌人名がないのと雲形枠内に歌が記されていない点が異なるので、「三十六歌仙」のシリーズに入らないのではという説もある。

# Publishers of the Prints of Suzuki Harunobu

Asano Shūgo

## 1. Harimaya Shinshichi

It has only recently come to light that the publisher's seal ♪ is the trademark of publisher Harimaya Shinshichi. The seal appears together with the notation "Harimaya Shinshichi, publisher" on Katsukawa Shunshō's *Eto Ryōgokubashi Nihon musō no nigiwai yūsuzumi no fūkei* (*nishiki-e*, or brocade, print of double *ōban* size), though this is the only known work on which both are present. According to the *Haiyū-kei*, Harimaya's address was Honshirogane-chō 3-chōme. The publisher was active from the latter part of the Hōreki era (1751–64) to the Bunka era (1804–18). Works by Harunobu include many examples first of *benizuri-e* (color print with safflower red) in *hosoban* size and *mizu-e* (color print using only washes of color) in *hosoban* size, and then of *nishiki-e* in *hashira-e ban* size. The *hashira-e ban nishiki-e* published by Harimaya and bearing a publisher's seal omitted the wrappers, probably in order to lower the selling price. The Harimaya Shinshichi seal has recently been identified impressed in crimson on the lower part of Harunobu's *Fūryū yatsushi nana-komachi kayōi* (*hosoban benizuri-e*). This print differs significantly from other extant examples not only in the brightness of the color, but also in the block used to print the purplish-blue of the courtesan's *kosode*. Most likely the work represents a third printing, one done later than the unsigned works that do not bear a publisher's seal. It is unclear whether the first and second printings of the *Fūryū yatsushi nana-komachi* series were also done by Harimaya. One can imagine, however, that at some point, Harimaya, having obtained the printing blocks, had the seal carved into the block's surface, and put a stop to selling the prints in wrappers. Perhaps for some reason, the block used for printing purplish-blue was re-carved at that time.

## 2. Nishimuraya Yohachi

The connection of Harunobu's *chūban nishiki-e* series entitled *Fūryū goshiki zumi* to the colors (*goshiki zumi*) used in perspective pictures (*uki-e*) suggests that the publisher of the series was Nishimuraya Yohachi. "Semimaru", one of the prints by Harunobu in his *Hyakunin isshu* series, includes two characters inscribed on a bamboo hat hanging in a shop window. The characters can be read as "Nishi-yo", pointing to Nishimuraya Yohachi as the publisher of this print series. On the seventeenth print in the series *Fūryū enshoku Mane-emon*, believed to have been published in Meiwa 7 (1770), is a marginal note that reads: "The Eijudō recommends that it be done this way..." The Eijudō was a name used by Nishimuraya Yohachi, and from this and other evidence, it has long been believed that the publisher was Nishimuraya. At present, only the *chūban nishiki-e* are thought to indicate a connection between Harunobu and Nishi-yo, but a check of the small size prints suggests that the artist and publisher were on very friendly terms in Harunobu's later years.

## 3. Yamashiroya

The publisher Yamashiroya of Bakuro-chō 1-chōme used the shop name Shōkakudō. No connection has been found between this publisher and any of Harunobu's *benizuri-e*, but there is some intriguing evidence. The inscribed characters "Shōkakudō" and a square relief seal reading "Yokoyama-chō, publisher — ya" appear on the wrapper for *Zashiki hakkei* in the collection of the Hiraki Ukiyo-e Foundation. The first would correspond to the shop name Shōkakudō, and while Bakuro-chō 1-chōme and Yokoyama-chō are separate addresses, they are located next to each other. For now, I would like

to only suggest the possibility that Yamashiroya of Bakuro-chō 1-chōme moved to Yokoyama-chō and took over publication of the eight leaves of *Zashiki hakkei* from Kyosen

## 4. Sanukiya Tōbei

Sanukiya Tōbei is the publisher that appears on the back of the *nishiki-e* wrapper in the collection of MOA Museum of Art, on the front of which is written "*Shinpan* ["New Printing"] *fūryū shiki no hana*". *Fūryū shiki no hana* mixes together four leaves of three different types. It is likely that either these four prints representing three separate types were gathered together and sold as one series, or that a new print appropriate to the summer season, *Yokugo ensaki bijin*, was added to an existing group of three prints of two different types to create a new series. It is also possible that Sanukiya had a stock of prints done by Shōkakudō and others (or alternatively, Sanukiya borrowed the blocks and printed them), and the publisher then put them together in an original way to produce the *Shinpan fūryū shiki no hana*.

(Translated by Carol Morland)

明治維新以来、仏教美術をはじめとする宗教美術は、存在の意義においても低迷の一途を辿るかのようである。その原初的原因としては一八六八年に布告された神仏判然令による廃仏毀釈のダメージがあったことは確かである。しかしその後現代に至るまで新たな宗教芸術は復興し得ず、また仏教以外の神道その他の宗教でも、しかるべき芸術を生み出し得ていないことをどのように考えるべきであろう。

もつとも、視覚美術における宗教的テーマ自体は、近代以降も油絵、日本画、あるいは彫刻において頻繁にみられる。例示するなら絵画では狩野芳崖最晩年の作「悲母観音」(一八八八、東京藝術大学蔵、図1)、あるいは村上華岳が生涯を通じてのテーマとした仏教的主題等、また彫刻の作例をあげればまさに枚挙にいとまない。また、同時代においても各公募団体による展覧会を訪れば、特に仏像を主題とした絵画はなんら珍しいものではない。しかしこれら図像を宗教美術と呼ぶことには大抵の人が抵抗を覚え、実際本来的な意味での宗教芸術とは異質な存

特徴がもたらす緊張感の差違を想起すれば納得できるだろう。

現代日本においては、このような、演劇的空間性を備える本来的な意味での宗教芸術は失われているのである。各科学が発達した現代では、旧来の宗教は存在意義を希薄にし、同時にそれにつわる宗教芸術も非科学的な虚構として、あらたに生み出される必然性をなくしたのであろうか。

宗教組織自体を概観するに、確かに戦後物質文明の発達とともに、生活における祭事の重要度は低下しているが、それでも仏教の一部宗派や教派神道、キリスト教の宗派、さらに新宗教は隆盛の途にある。宗教自体に対する需要は廃れていないと聞く。そしてその現代の宗教も造形を生み出し続けている。その典型は巨像化したランドマーク、あるいはタワーである。これらは示威的なミニュメントではあっても、礼拝の対象、つまり旧来の宗教美術と同一目的のものとは考えがたい。しかし一方で、多くの宗教団体が視覚芸術にただならぬ関心を示し、ミニュメンタルな建築物や、質の高い美術コレクションを誇ることも事実だ。にもかかわらず、本来的な意味での空間性を伴った宗教美術を生み出してはいないのだ。西洋文明でもほぼ同様に、新たに制作された宗教美術が、同時代芸術の批評の俎上にのぼることとはない。本来の意味での、空間を創出する宗教美

在であると考えざるを得ないことも事実である。

なぜなら、本来の宗教美術は、堂宇にせよ個人的空間にせよ、ある空間の中心として設置され、そこからアウラを発するという、礼拝の対象となるための道具立てであり、宗教的空間、すなわち基本的に宗教的体験のための場のなかで、体験を具現化する一連のセレモニーのためのシステムの一部であった。しかし、これら近代以降の図像や彫像の多くは、そもそも空間を想定してはいない一点の像である。その意味で、それら作中の宗教上の存在は、喻えていうなら「竹取物語図」「源頼朝図」などと同種の、歴史画や説話画の範疇に分類可能な性質のものであるだろう。ここにおいて宗教的テーマは来訪者に



図1 狩野芳崖「悲母観音」 一八八八年 東京藝術大学蔵

術は、前述の日本の場合のように作家のモチベーションとして異質なかたちで一部に存在する以外は、新たに生み出されることはなくなっている。

西洋でも印象派以降、あるいはニーチェ以降、神はより象徴的な存在となり、具体的な礼拝対象としての絵画が制作されるケースは減少していった。

しかし、それにかわって、戦後になって登場した、抽象表現主義の作家たちには、宗教的エレメントとの関わりを想起せざるを得ない。特に留意すべきはバーネット・ニューマン、マーク・ロスコ、アド・ラインハートの二人の作家が最終的に行き着いた表現である。この作家達は、具体的イメージとして宗教上の人物や特定の状況を表現したことはなく、その意味で、アイコンにも、歴史画としての宗教画にも与しない。宗教的要素は近代のシャガールやルオーのように具体的に扱う敬虔なイメージではなく、その絵画の状況に見られる。

ニューマンの場合は、表現以前に崇高性に関する言説で既に宗教的空間に関する関心を露呈していた。しかし彼の一枚の絵画は特定の宗教に奉仕するためのものではなく、一九四八年の「ワンメント」以降の作品は具体的イメージを一切もたないが、崇高性の実践を通じて神話にわかるものを追い求めた過程であり、そのための方法の一つとして、時には幅六メートルを超える特に巨大な画面を用

とつての体験である以上に、それが如何に真摯なものであろうとも作家の側のモチベーションの問題であって、想定されている客体は礼拝者ではなく鑑賞者である。

ここで現代的な宗教主題画と本来の宗教美術のもたらす空間の一般の特徴を確認したい。宗教美術においては、アイコン像は中心的存在として求心性を具わしつつも空間的演出を要し、演出は、必然的に時間性を伴い、そこへ至るまでの導線を伴って演劇的に呈示される。この、いわば総合芸術的な演出は、空間で過ごされる時間の密度、心理的な浄化作用が問われ、期待される空間である。多くの場合、宗教美術は空間的体験へと発達し、つまり場を発生している。偶像を容認しない宗教でも、シナゴグ或いはモスクという形態での特定の空間場を必要としている。そして更に多くの場合、そこにアイコンが設置されるならそれは聖障の向こう側、祭壇上、御簾の内等、ある一線の向こう側に、彼岸を象徴する方法によって、境界のあちら側の存在として演出される。それは例えば宗教建築と一般家屋の内装の

い、鑑賞者と対峙するのではなく、包括する空間を創出していることは既に多くの指摘を受けている。もつとも典型的な例は、現ワシントン・ナショナル・ギャラリー蔵の「ザ・ステーション・オブ・ザ・クロス」。これは制作途上で、四枚による構成と主題が決定されたもので、作者の一連の大画面のなかでは大きさを特筆すべき作品ではないが、一切の偶像によらぬ一連の抽象的畫面は、しかるべき展示に委ねられることで鑑賞者を包み込む包括的空間を創出する。そしてその空間の内部に包含された人は状況として敬虔な気持ちが高まるのである。

マーク・ロスコの最終的な作品はダーク・ペインティングにあるが、その端緒でありながら最も象徴的な作例はヒューストンのロスコ・チャペルの壁画に見られる(図2)。作者はそれまでも美術館が彼の作品一点のみを購入することを拒否していたが、それは巨大な画面があくまで空間創出のためのものであり、複数性によって、包括的空間の完成度が高まるからに他ならない。チャペルでは、自然光によるライティングまで考慮に入れられた、無宗教的な宗教的空間の創出に成功している。

それらの壁画がもたらした空間に人はしばしば滞在し、それが特定の信仰心とは別のものであろうとも高密度な省察的時間を過ごすことになる。

ニューマンが「十字架の道」を選び、さらに晩年

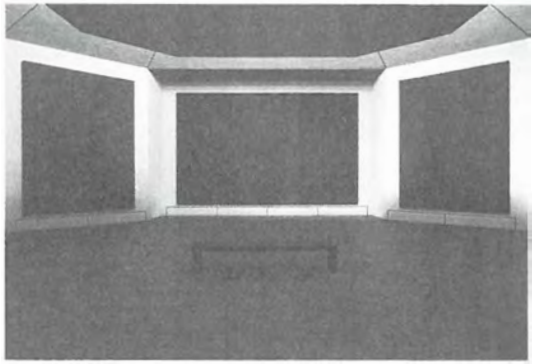


図2 マーク・ロスコ「無題」1965、6(ロスコ・チャペル壁画) ヒューストン

にはシナゴグの設計をはかり、ロスコが無宗教的な性格のチャペルに託したものは、ある特殊な空間、言い換えれば「場」である。

ここにおいて、かつて宗教美術が担ってきた役割を、あらたな時代の抽象絵画があらたな方法によって受け継いでいるのを見ることが出来る。巨大画面の作り出す場、包括的空間の内部で、鑑賞者が時間を費やして得る体験は、その状況全体が、本来の宗教空間のシステムに拠っているのである。

しかし、アド・ラインハートの場合はどうだろうか。ラインハートの展開の最終的局面とは、数層に問題となる。識別をうながす村上の手法は、紙上の作品「時霧集」「ピエタ」等で、より顕著になる。紙を支持体として鉛筆、ドライポイントなどを用いたその画面中央部に慎重に、細かい格子状に縦横に乗せられた顔料の部分は、遠くからは認識されずに全くの白紙に見え、鑑賞距離が近づくにつれ、僅かに淡い矩形が少しずつ現れてくる。更に適切な鑑賞距離に至ると、その矩形が縦横に手でひかれた線の集積であることに気づく。注意深い鑑賞者のみを感じとることが出来る柔らかな表情である。気づくことと、気づかぬこととの間には大きな間隙があり、その間隙を跨ぎ通過することは、鑑賞に要する時間と知覚の問題である。主題をもち数枚から十数枚で構成される作品の場合、さらに複数(「ピエタ」は一、二枚(一九九二年 千葉市美術館蔵 図3)、「時霧集」三枚、「十字架の道」は、四枚)によって小規模ながら空間を作り上げて、来訪者に時間を要して停ませる効果を看過することは出来ない。

村上で既に六〇年代初頭には見られたこの方法の追随者は国内に現れなかったが、そこに見られた間隙を跨ぐ知覚を要求する制作は、近年になって頻見されるようだ。例えば宮島達男の数字を発生するLEDのモジュール、ガジェットはどうだろうか。「地の天」一九九六年 千葉市美術館蔵 図4)。

塗り重ね得られた黒の顔料の僅かばかりの色相の差異のみが視覚のよすがとなる、実に微妙な画面である。その差異は一点の絵画のなかに内在するものによってストーリー性を有する包括的な空間をかたちづくる目論見を明らかに見取ることは出来ない。微弱な光線の下や、均一でない光線の下では、鑑賞者が読み取ることが可能なものは何らのイメージでもなく、画面への光線の反射の状態を如何に感知するか、というかなり即物的な現象であり、これは、人間の知覚機能にたち戻る問題と考えることが出来る。ライティングの状態にもよるが、ここでは注意深く、然るべき時間を要して熟視した鑑賞者のみがある瞬間以降にその画面の持つニュアンスを感じ取ることが出来るのである。視覚の側面のみから考えると、それは、不注意な鑑賞者を排していることでもあり、同時に微妙な差違は、それを感じ取る、発見する、凝視、そしてその末の「発見」が鑑賞行為を形成している。ニューマンやロスコは場を創出し、そこに時間を要する演劇的空間を設定したが、ラインハートは画面に時間を包含している。

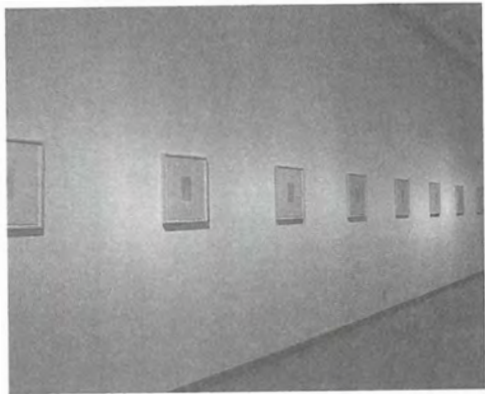


図3 村上友晴「ピエタ」12枚 1992年 千葉市美術館蔵

は包括的空間性を明確に意識した可能性はダン・フレイヴィンを除いてはなかっただろう。日本ではラインハートとの外見的な類似がしばしば指摘され、現代に敬虔なテーマを持つ作家として、村上友晴が活動を続けている。その描く油絵は、パレットナイフで小単位の絵の具をカンヴァス上に押さえつける黒一色による制作で、表面の処理に変化をつけながら、基本的に同じ方法の制作を二〇年間以上継続している。ちなみに作者自身長年のカトリック信者である。作品は、最大で一〇〇号だからさほど大型ではないが、一枚の制作に数年を要する例もあるという。これもまた数枚で空間を形成する意図が明らかでないが、筆致にあたる顔料の押さえつけられ方が一点ずつ細部で異なり、その微かな差違を読み取ることも鑑賞行為である比較的平滑であった八〇年代初頭の作品からすると、徐々に表面の仕上がりが表情を帯び、近年ではアスファルトのような質感をみせている。鑑賞の本質は全体的な均一性ではなく、逆に表情を看破することに意味があることに思い至れば、時に誤解されるようにミニマル・アートとの外形的な類似を云々することは無意味である。作者にとって、日夜繰り返される制作は修行にもあたることとはしばしば言及されている。そして鑑賞者サイドからは、その一枚のなかの、微かなニュアンスの識別という知覚の側面が

ガジェットはその表示する数字の変化を確認したければ、数十分単位の長時間の滞在を要するものがあり、その間は鑑賞というよりは演出された空間での自省の時間であり、その変化の瞬間は新たな発見の心持ちを抱かせるものである。

また内藤礼の作品にも留意したい。現時点までで数種の展開があり、テントで覆われた空間内部に細かなオブジェをちりばめた「地上にひとつの場所を」(図5)に代表される作品、またそれが家屋の内部でかたちをとった「このことを」等、場を創出する事例が代表作であるが、それと平行して制作されている紙を支持体とした作品「Namentos/Licht」では



図4 宮島達男「地の天」 1996年 千葉市美術館蔵

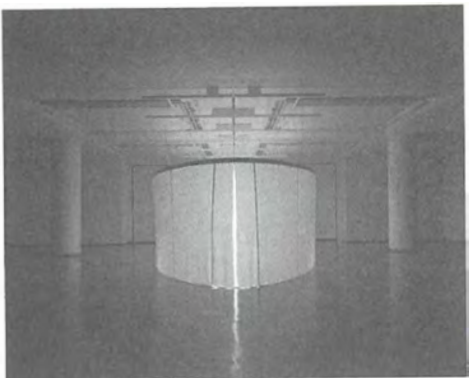


図5 内藤礼「地上にひとつの場所を」 1991年-

村上に見た「微かさ」 見えない から、見える への、閻魔の超越が より鮮明な現象として体験できる。平面は空間のイリュージョンとしての絵画的平面ではなく、場を創出するためのビュアな平面である。

村上や内藤に見た微かさとは、光量の極めて少ない条件のなかで、物体の存在を認識する行為と同様、知覚に至るまでに時間を要するものであり、鑑賞において知覚に至るまでの時間が重要な作品成立にとつての重要な要因となる。「の場合知覚は、明るみへの出現、あらたな発見である。」

しかしなぜ知覚が浄化作用を生むのか それは知覚自体ではなく、それに伴う省察的時間、空白的時間、秘密があるだろう。研ぎ澄まされたように、知覚するためだけに集中、その間は魂が純白な状態のままにすることが出来るのである。

ロスコで形成された、作品にともなう空間は、その純粋な体験のための時間を孕んだ空間と考えることもできる。この、体験のための空間とは、宗教的空間が目指すものと照応している。よつて時間を直接的に目的としたより演劇的な作品も可能であり、典型的な作例が 内省的な時間を直接的に孕む渡辺好明の蠟燭の燃焼を使った諸作「光ではかられた時」(「ジ・エッセンシャル」二〇〇二 千葉市美術館 図6)に見られる。この作品は壁面に設置される場

合と、床面におかれる場合があるが 数千から一万本以上の蠟燭が床のオーナメントに沿つて、あるいは新たに設けられた直線を含む幾何学的形状に従い設置され、先ずその端部の一点に点火される。ロウの芯は隣接する蠟燭に引火するようにあらかじめ傾けられているから、火は一本隣へと燃え移つてゆく。そこを訪れた人は、押し黙つたように暫し熟視の時間を過ごす。ロウの燃焼という化学反応自体が目的ではなく、物質を超越して「場」を創出する作品であり、またそこで過ごされた「時」を共有することが作品である。これは既成の空間に設置する作品だが、空間を通じて熟視が時をつくり出し、また時を費やす。

彼岸については、物質的偶像によりアイコンを具現しようという作品は特に今日では珍しくないが、現象として彼岸を具現化した作品としては大塚聡の登場をあげたい(「無題」「ジ・エッセンシャル」二〇〇二 千葉市美術館 図7)。

その作品は、理想的な状態では建築空間に既に組み込まれているのだが、窓枠状のフレームの中に数枚のガラス、反射率の異なるハーフミラー数枚と全面反射の鏡が組み合わされて組み込まれ、その奥に設けられた点状の光源から一筋の光が差す作品である。ただし光はハーフミラーによつて、往復し、その痕跡が手前からは粒のようにみえる。鑑賞者から

は表面しか見えないから、鏡面の向こう側へ、無限に延びる光である。彼方に、無限に対して想念を抱かせる、圧倒的な求心性を兼ね備えている。発見の前と後、空間の内と外は、此岸に対する彼岸と対応させて考えることができる。その彼岸を呈示することが宗教性の一部なら、物体のかたちをとることのできるフィギュアのアイコンとしてはなく、彼岸は手をのばしても届かぬまさに彼方の現象であることを表現せしめた作例である。

これまでここに挙げた作品はいずれも彼岸、場、時といった原初的な人間の感覚に抛り所をおいている。抽象表現主義の話題にたち戻れば、その後、知覚の問題は続くミニマリスタの一人であるD・フレイヴィンでも光の問題として扱われ、その後もR・アーウィン、J・タレル等の作家にとつての課題となつてはいるのだが、そこでもなお特殊な場が創出されていることが確認出来るのである。

場と、一般的な意味での宗教的要素との関連について、ニューマンの場合は制作上で十字架の主題が想起されたが、現代日本のアーティストでは更に意識的な場合もある。少なくとも近世初期までは互助的な関係にあつた宗教と芸術は、日本のモダニズムの中でも一旦乖離したかに見えたが、杉本博司が直島で護王神社を再興し作品化した「Appropriate Proportion」(アプロプリエイト プロポーション)」

(二〇〇二 直島・家プロジェクト 護王神社 図8)のように、長らく意識の下では忌避されてきた宗教的空間を、積極的に表沙汰にする制作も現れている。杉本のその空間中では、光学ガラス素材も多用され、自然光線の変化は主題の一つである。現代美術においては、いかなる宗教との結びつきも、信仰の昂揚も、直接的に作品の質に影響し、結果することはなかったが、特定の宗教に奉仕しない、ここに挙げたような作品に、宗教的空間の機能の復興、そこに伴う共通感覚を確認することが出来るのである。そしてさらに実作品を通じた、美的体験的な視点からの、知覚と鑑賞行為との関連は開かれた課題として残されている。

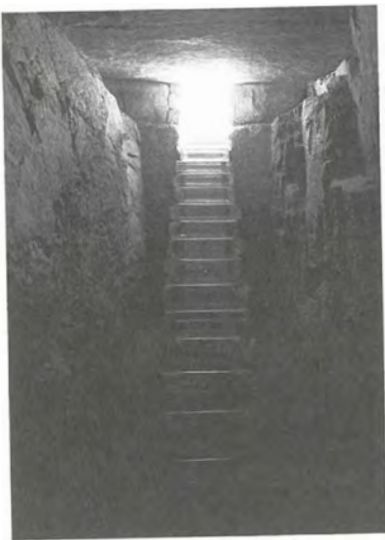


図8 杉本博司「Appropriate Proportion」 2002 直島・家プロジェクト 護王神社

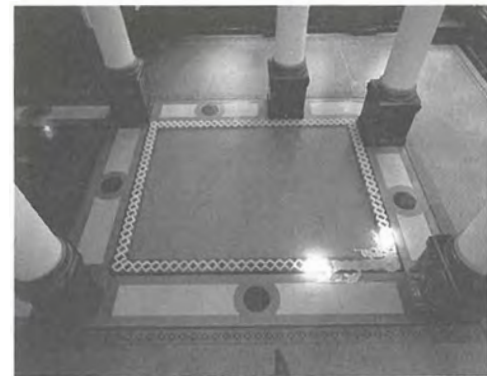


図6 渡辺好明「光ではかられた時」(部分) (「ジ・エッセンシャル」2002 千葉市美術館)

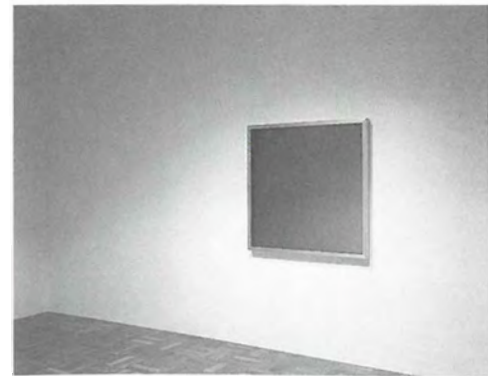


図7 大塚聡「無題」(「ジ・エッセンシャル」2002 千葉市美術館)

# The Possibility of Contemporary Sacred Art

Handa Shigeo

Since the Meiji Restoration, religious art in the traditional sense has been increasingly viewed as non-essential and has garnered little awareness or appreciation. Recently, however, works that employ elements of what was formerly considered religious art have begun to attract attention. Religious art is distinguished by the dramatic presentation of a central icon/figure through a process in which the worshipper is led through a carefully designed space, a process in which time is also an important element. In most cases, religious art develops in the experience of this space — or, one could say, it lies in the coming into being of the site.

At a time when religious art was losing its authority in America, post-war artists such as the abstract expressionists Barnett Newman and Mark Rothko created in their multiple, large-scale paintings a space evocative of the sacred. Likewise, Ad Reinhardt has produced works whose subtle modulations of color require discernment — meaning time enough to fully appreciate the delicate changes in tone. These synthetic artistic presentations involve an anticipated space in which arise questions of how the passage of time through this space achieves a sense of tension and the psychological cathartic effect of viewing the works. A concern with these issues has become a striking trend in contemporary Japanese art. The oil paintings of Murakami Tomoharu follow Reinhardt in the way in which their expressive power is carried by an all-black surface. One of Murakami's works on paper entitled *Jitōshū* [?] features a faint, barely discernable design on a white ground. Time in which to fully perceive this work becomes a major factor in its realization. This is a type of perception in which new discoveries are brought to light

Why, however, would perception have a cathartic effect? What we are talking about here is not perception itself; rather, the secret lies in the introspective interval, the blank time that accompanies the act of perceiving. When, with heightened sensitivity, one concentrates only on one's perceptions, one enters a state in which the mind, or spirit, is crystal clear. This process can be seen in the work *Namenlos/Licht* by Naito Rei. There are also artists such as Watanabe Yoshiaki who present time as a phenomenon of immediacy.

These works are located according to *higan*, site, and time — all of which involve primordial sensations. Looking again at Abstract Expressionism, one finds in the works of the later Minimalist D. Flavin issues of perception and site treated in terms of light. This theme was taken up afterwards by artists such as Irwin and Turrell. Here, too, one can identify the creation of a special site

The relationship between religion, in the general sense, and site brings to mind Newman's series on the Stations of the Cross, but for the contemporary Japanese artist, making a connection between the two requires deliberate effort. Art and religion, which enjoyed a symbiotic relationship at least until the beginning of the modern period, were at one time estranged in Japanese Modernism. However, in works such as *Appropriate Proportion* (2002) by Sugimoto Hiroshi, in which the rebuilding of the Go'o Shrine in Naoshima provided the occasion for creating a work of art, one sees the type of religious space that has long been avoided effectively brought into the public arena. One element of Sugimoto's space is the transformation of a natural beam of light.

Even if in contemporary art there is a connection to religion, or religious belief is promoted, there is little direct effect on the essence of the work. Though they may not serve a specific religion, the works discussed here have the ability to revive the function of religious space and, along with this, to validate a common feeling. (Translated by Carol Morland)

Bulletin of Chiba City Museum of Art  
Siren No.6

March 31, 2003

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