

## 論 文

## 役者絵の機能

## —豊原国周作『開化廿四好』の分析を通じて—

加藤 征治

## はじめに

豊原国周<sup>(1)</sup>によって作成された『開化廿四好』は、表題に記された「開化」の2文字を文字どおりに解釈すれば、そこには開化絵が描かれていることになる。開化絵は、明治になって西洋よりもたらされた文物や習俗を紹介する錦絵のことである。しかし、画中には役者絵が大きく描かれている。開化絵が主題であるはずの『開化廿四好』に、なぜ江戸時代以来の伝統的な役者絵がそこに描かれなくてはならないのか。

本稿は、この点をあきらかにするために、『開化廿四好』の内容を検討し、その上で役者絵の機能をみていくことにする。

## 1 『開化廿四好』の概要

『開化廿四好』は24枚で構成されている。24作品の内容は〈表1〉に掲示したとおりである。24枚あるのは中国の説話『二十四孝』に由来する。『二十四孝』は寺子屋で多く用いられていた教科書的な書物である。『開化廿四好』の「好」は『二十四孝』の「孝」を書き換えたものである。

次に、『開化廿四好』の構図をみていく。

1. 表題の部分下方に、西洋由来の文物や習俗にまつわる各作品の主題があわせて記されている。
2. 各作品の主題を表象する素材が駒絵に描かれている<sup>(2)</sup>。
3. 画中の大部分には、役者と役者の扮する登場人物が強調するように描かれている。
4. 枠外に「豊原国周筆（年玉印）」と落款印章のあることから、作者は国周である。
5. 「通四丁四バンチ武川清吉板」とあることから、板元は武川清吉<sup>(3)</sup>である。
6. 「彫工銀」とあることから、彫師は石川銀次郎<sup>(4)</sup>である。

1 豊原国周の人物像や来歴については、森銃三著『新編明治人物夜話』（〈岩波文庫、2001.8〉）小出晶洋編。240-261頁。「国周とその生活」、『最後の浮世絵師豊原国周展』（〈野田市郷土博物館、1993.10〉）41-47頁。「伝えられた国周の肖像」、『役者絵の極み—豊原国周の世界』（〈中野区教育委員会、1996.10〉）41-44頁。「豊原国周の生涯とその作品」などが、明治期の『読売新聞』に掲載された国周の記事をもとに記している。また国周の作品・作風に関しては、樋口弘『幕末・明治開化期の錦絵版画』（〈味灯書屋、1933.1〉）14頁。「第三章 幕末、明治開化期に活躍した浮世絵師たち」、続浮世絵大家集成（4）所収『国周・周延』（〈大鳳閣書房、1933.7〉）坂戸弥一郎編。1-10頁。井上和雄『国周・一景・国輝・周延』、原色浮世絵大百科事典第9巻『作品四 広重—清親』（〈銀河社、1981.8〉）原色浮世絵大百科事典編集委員会編。72-75頁。「豊原国周」などが解説している。

2 駒絵のいくつかには「松山」という名前が記されている。松山とは、河鍋暁斎門人早川松山（徳之助）のことか。

絵師：豊原国周 / 板元：武川清吉 / 彫師：石川銀次郎

作品番号	主 題	役者名	配 役	届年月日
1	牛	初代市川左団治	市原野鬼童丸	明治10年1月20日
2	じょうき	9代目市川団十郎	毛曾利九右エ門	明治10年1月20日
3	雷信	4代目中村芝翫	石川五右衛門	明治10年1月24日
4	椅子	4代目中村芝翫	野晒五助	明治10年1月20日
5	郵便	5代目坂東彦三郎	八重桐	明治10年1月20日?
6	めがねばし	9代目市川団十郎	石橋	明治10年1月29日
7	瓦灯	5代目尾上菊五郎	白井権八	明治10年1月25日
8	西洋床	2代目沢村訥升	光秀妻みさほ	明治10年1月29日
9	沓	2代目沢村訥升	漢の調龍	明治10年1月20日
10	人力車	8代目岩井半四郎	てるて姫	明治10年1月29日
11	天長節之旗	5代目尾上菊五郎	若菜姫	明治10年1月20日
12	温泉	2代目沢村訥升	小栗判官	明治10年1月29日
13	真写	4代目中村芝	浦嶋太郎	明治10年1月25日
14	かうもり傘	初代市川左団治	暁星五郎	明治10年1月29日
15	石鯨	8代目岩井半四郎	洗ひ小町	明治10年1月20日
16	学校	5代目坂東彦三郎	菅相丞	明治10年1月29日
17	新聞	5代目尾上菊五郎	御所之五郎蔵	明治10年1月29日
18	貸坐敷	8代目岩井半四郎	桂木	明治10年1月29日
19	馬車	初代市川左団治	深草少将	明治10年1月29日
20				
21	唧筒	8代目岩井半四郎	八百屋於七	明治10年1月29日
22	時計	5代目尾上菊五郎	岩藤	明治10年1月25日
23	寒暖計	9代目市川団十郎	源義経	明治10年1月29日
24				
※	しやつぽ	4代目中村芝翫	八重垣姫	明治10年1月25日
※	かめ	9代目市川団十郎	里見義実	明治10年1月29日

注 ただし、作品番号20および24は空欄にして、最後尾(※印を付す)に「しやつぽ」および「かめ」の2作品を掲示した。これは、2作品とも丸漢数字がなく、作品番号が管見の範囲では判断できなかったためである。

〈表1〉『開化廿四好』作品一覧

7. 丸に漢数字は、各作品の作品番号と理解される。

8. 届の日付から明治10年1月に草稿が提出<sup>(5)</sup>されている。

『開化廿四好』では、作品の主題を説明するために、役者絵と「二十四孝の世界」が用いられている。表題（および作品の主題）・役者絵・二十四孝は、それぞれにどのような関係性を有しているのか。2章においては、これらの関係性を具体的にみていく。

- 3 「通二丁目四番地出版人小林鉄次郎」と板元名が記された作品もある。おそらく、小林鉄次郎板は武川清吉から板木を得て出板した後摺りとみられる。小林鉄次郎板を後摺りと考えるのは、武川板にみられる彫工石川銀次郎をさす「彫工銀」の文字が画中から削除されているためである。
- 4 小林鉄次郎板では、削除されている。
- 5 『開化廿四好』は、梓外の日付記載から、1月10日・24日・25日・27日・29日の5日にわけて出版申請されている。ただし、作品番号の順と届の日付順との間に、順序は一致しない。これは明治8年(1875)出版条令第28条「雕画ノ類ハ出版スル毎ニ届ケ出ルコト第一條ニ依ルヘシ」(明治8年〈1875〉9月3日太政官第135号布告(輪廓附)。法令全書第10冊〈明治8年〉)にしたがって、『開化廿四好』は作成されたためと理解する。すなわち、作品リストは板元武川清吉が作成するものの、草稿(下絵)の作成順番は絵師国周に一任されていたため、作品番号と届の日付が一致しないのであろう。

## 2 『開化廿四好』に描かれた内容

ここでは、『開化廿四好』に込められた内容を特徴的にあらわれしているものの一例として、次の3作品を取り上げる。

作品番号1「牛<sup>(6)</sup>」(図1)

作品番号3「雷信<sup>(7)</sup>」(図2)

作品番号5「郵便<sup>(8)</sup>」(図3)

なかでも、各作品に描かれている役者絵の部分は、次の3傾向がみとめられる。

1. 役者と役者の扮する登場人物が単体で描かれているもの(作品番号1「牛」)。
2. 役者と役者の扮する登場人物のほかに、小道具などが描き込まれているもの(作品番号3「雷信」)。
3. 役者と役者の扮する登場人物のほかに、文字情報が描き込まれているもの(作品番号5「郵便」)。

『開化廿四好』24作品は、上記の3傾向いずれかに当てはまると理解する。

また、『開化廿四好』は、表題が示すように『二十四孝』の世界に設定されている。ただし、これは間接的に表現されている。

それでは、3作品について、内容を具体的にみていくこととしたいが、その際、各作品とも構図の内容を(a)駒絵、(b)役者絵、(c)駒絵と役者の関係、(d)『二十四孝』の世界の順番にみていくこととする。

### 作品番号1 「牛(初代市川左団次 市原鬼童丸)」

#### (a) 駒絵

作品番号1「牛」(以下、作品番号1と略す。)は、表題の文明開化による舶来文化として、右上の駒絵に、牛鍋料理店の特徴である朱色の文字で「牛肉」としたためた行灯を描いている。また、後方には支柱とはためく旗の一部とおぼしきものも描いている。

牛鍋料理店の目印は、墨黒で「官許」と分かち書きをし、朱色で「牛



007-2551 早稲田大学演劇博物館所蔵 開化廿四好 牛

6 早稲田大学演劇博物館所蔵 (007-2551 開化廿四好 牛)。

7 早稲田大学演劇博物館所蔵 (007-2554 開化廿四好 雷信)。

8 早稲田大学演劇博物館所蔵 (007-2541 開化廿四好 郵便)。

肉」としたためることが定番であった。このことは、明治7年(1874)刊行『東京開化繁昌誌』初編巻之下<sup>(9)</sup>のなかで、次のように記している。

吹散したる開化の光景、阡陌街衢軒を比べて、西洋造作の玻璃尽しに押立たる大旗一流、朱を以て牛肉と大字に書し、上に官許と分書せり。

萩原乙彦の『東京開化繁昌誌』によれば、大旗に牛肉の文字を朱書してあることになっている。作品番号1も駒絵をみれば、店の脇に支柱があり、旗とおぼしきもの一部がはためいている。布地部分には朱のほどこしをみてとれる。この朱色は「牛肉」としたためられた文字の一部と理解する<sup>(10)</sup>。

### (b) 役者絵

主題に呼応させた役者絵は、役者が初代市川左団次であり、彼が扮する芝居の登場人物は市原(野)鬼童丸である。

鬼童丸(鬼同丸)は、源頼光の命を狙う鬼である。芝居では、「前太平記の世界<sup>(11)</sup>」に設定した「市原野」などの演目がある。鬼童丸が頼光の命を狙う場面を『前太平記』巻第21<sup>(12)</sup>は、次のように記している。

頼光朝臣、四天王を召し具し、鞍馬へ詣で給ひ、市原野を通り給ふ時、(中略)斯かる処に、多くの牛の中に死したる牛の有りけるを、渡部何心なく見たりしに、正しく死したる牛の、時々揺く様に見へたるを、奇しく思ひ、馬を留どめ能く能く見るに、何様にも意得難く覚へければ、我が心の疑ひもやと、尚も目を放たず守り居たるに、兎角意に落ちざりければ、(中略)弓と矢取り寄せ、打ち番ひ、能つ引き、丁と放つ。其矢、彼死したる牛の太腹に、羽ぶくらせめ立つたりしに、此牛むくと起き上がり、立つぞと見へしが、腹の中より鬼同、つと現れ出で、(中略)

源頼光と部下の(頼光)四天王が、鞍馬参詣の折、通り過ぎようとした市原野で鬼童丸の待ち伏せにあう。その際、鬼童丸は、(殺した)牛の腹に入って、頼光暗殺の機をうかがっていた。四天王のひとり渡辺綱は、この異変に気づき、死んだ牛へ矢を射かけたところ、鬼童丸が牛の腹からあらわれた。

国周はこの場面を作品番号1のなかで役者絵として描いたのである。もっといえば、鬼童丸に対するこの演出は、江戸時代以来、役者絵において定番のものであった。

### (c) 駒絵と役者絵の関係

江戸時代にあつては、芝居のなかで、または読み物のなかで、鬼が被り物として利用する畜類というイメージであった牛は、文明開化のもと、庶民のあいだで、一食材として利用されるようになったとする隠喩がほどこされているものと考えられる。

9 明治文化全集第19巻『風俗篇』所収(日本評論社、1928.2)196頁(「牛店繁昌」)。

10 また、服部誠一によれば、牛鍋料理店は「肉店三等あり、旗章を楼頭に飄へすものは上等なり。招灯を檐角に掲ぐるは中等なり。障戸を以て招牌に当つるは下等なり」と三等に等級をわかっていたという(『東京新繁昌記』〈聚芳閣、1925.12〉91頁。「牛肉店」)。このことを踏まえると、本作品の駒絵に描かれた牛鍋料理店は、後方に旗とおぼしきものが描いてあることから、上等な牛鍋料理店の店先である。

11 江戸時代の歌舞伎において「前太平記の世界」とよぶ場合、源頼光が主役である。

12 叢書江戸文庫4所収『前太平記』下(〈国書刊行会、1989.5〉板垣俊一校訂)22頁(「頼光朝臣狡童誅戮事」)。

(d) 『二十四孝』の世界

作品番号1に設定された『二十四孝』の世界は「剡子<sup>(13)</sup>」と理解される。

父母老て共に両眼を煩し程に、眼の薬になるとて、鹿の乳を望めり。剡子もとより孝なる者なれば、親の望をかなへたく思ひ、すなはち鹿の皮を着て、あまたむらがりたる鹿の中へまぎれ入侍れば、獵人これを見て、実の鹿ぞと心得て、弓を射んとしけり。(下略)

剡子は、両親のために、眼の薬となる鹿の乳をもとめて、鹿の皮をかぶり鹿の群れに近づいたことがわかる。そこを獵人に射かけられている。これに対して、鬼童丸は牛皮をかぶって、渡辺綱に射かけられた。まさに剡子と鬼童丸とは同じ行動をとっているのである。もっとも、剡子は孝子=善であるのに対して、鬼童丸は邪鬼=悪という善悪の対比を含ませたのは国周の遊び心であろう。

作品番号3 「雷信（4代目中村芝翫 石川五右衛門）」

(a) 駒絵

作品番号3「雷信」（以下、作品番号3と略す。）は、表題の文明開化による舶来文化として、右上の駒絵に、電信柱と電信線を描いている。さらにその後ろへ屋根の連なりを描くことで、手前に描いてある電信柱の高さを強調している。

電信線は、明治2年（1869）に東京一横浜間が開通した。その後、東京における電信線は、電信局の増設とともに延伸した。前掲の『東京開化繁昌誌』初編卷之上<sup>(14)</sup>には、電信局と電信線について、次のように記している。

橋南に相接して煉化石を累築したる百尺突建一美観あり。正面は兌に対して、高く匾額を掲ぐ、大書して電信局とあり。(中略) 茲に懸たる電信線、東西南北四維十方へ、引建ばさざる地も無ければ、縦横稠密の屋上に、機糸を掛たる似く、(中略) 煉化石屋一様たる、高閣銀舗の電信局、是他諸所に築造あり、就中華構なるは築地に一字、両国橋の西畔に一字、浅草大悲閣前に一字、共に伝線を互引す。

電信線は、日本橋南詰の電信局を中心にして、屋根の高さのところへ



007-2554 早稲田大学演劇博物館所蔵 開化廿四好 雷信

13 日本古典文学大系38『御伽草子』所収（〈岩波書店、1958.7〉市古貞次校注）257頁。

14 明治文化全集第19巻（前掲注9）188-189頁（「電信機」）。

十方に引かれ、さながら機織りの糸のように編みこまれた様子であった。作品番号3でも駒絵には電信線が連なる屋根とあわせて描かれており、『東京開化繁昌誌』の述べる様子をうかがえる<sup>(15)</sup>。

### (b) 役者絵

主題に呼応させた役者絵は、役者が4代目中村芝翫であり、彼が扮する芝居の登場人物は石川五右衛門である。画面左上には、石川五右衛門と関係して、飛来する鷹が赤い字でしたためられた書状をつかんでいる様子を描いている。

石川五右衛門は『金門五山桐<sup>(16)</sup>』の主人公である。ここに描かれている場面は、二幕目「大炊之助館の場」から「南禅寺山門の場」にかかる一連の部分である。すなわち、此村大炊之助こと宋蘇卿が、真柴久次を利用して天下を獲ろうと考えていたところを、久次に裏をかかれて自滅するにあたって思案しているうちに、掛物の鷹が正身の鷹として画中より出てくる。宋蘇卿は、画中よりあらわれた鷹に遺書をしたため託す場面である（「大炊之助館の場<sup>(17)</sup>」）。

そして、飛び立った鷹の行き着いた先が、石川五右衛門こと実は息子宋蘇友のいる南禅寺山門上である（「南禅寺山門の場」）。

春の詠めを価千金とは小さい譬へ。五右衛門が為には此価万両。もはや日も西に傾き、まことに春の夕暮の桜も、一入々々。ハテ、麗かな、詠めぢやなア。（中略）ハテ、心得ぬ。われを恐れず、此鷹の羽を休めるは。（トとつくり見て）此鳥は正しく画ける名画の筆勢。しかも白斑。殊に、羽表に記せし文字は、（トこなしあつて、鷹を拳にすゑ、読み下し）こりや、これ、慥か此村大炊之助が手跡。

石川五右衛門が、南禅寺山門楼上において眼下の桜をながめていると、そこへ白斑の鷹が飛来して五右衛門に隠することなくその羽を休める。怪訝に思った五右衛門が、まじまじと白斑の鷹をみると大炊之助の手跡があるところをみつけた。五右衛門は鷹羽にしたためられた文面から大炊之助と親子であったことを知るという場面である<sup>(18)</sup>。ただし、『開化廿四好』の画中では、鷹の羽に宋蘇卿の遺書をしたためられているのではなく、鷹が宋蘇卿のしたためた遺書をつかんで五右衛門の前にあらわれるという構図になっている<sup>(19)</sup>。

### (c) 駒絵と役者絵の関係

宋蘇卿と石川五右衛門の場合は、鷹をもちいて危急の連絡をとった。ただし、鷹を用いての連絡方法は、確実に相手へ届くという保証はない<sup>(20)</sup>。しかし、明治になって電信局が開設され、電信線が張りめぐるとなると、鷹の飛来する速度などおおよもしない、雷のごとき速さで

15 なお、『開化廿四好』の作品主題は「雷信」としてある。これは駒絵に描かれた電信線のことをさす。しかし、「雷」信は、単純に「電」信の誤記というよりも、当時の電信に対するイメージとみたい。それというのも『東京開化繁昌誌』（前掲注9）の電信線に関する説明に「伝信は一須臾に、千里の外へ信を伝ふ。即ち伝信なるべきを、電信とは其迅速、雷光に異ならず」（188頁）とあり、雷に電信のイメージを付託している。したがって、本作品の主題が「雷」信と記すのは、『東京開化繁昌誌』の説明にもあるように、雷に電信のイメージを付託していると理解する。

16 安永7年（1778）4月、大坂中の芝居初演。並木五瓶作。

17 坪内雄蔵・渥美清太郎編纂『歌舞伎脚本傑作集』第3巻（春陽堂、1921.6）424-426頁。

18 『歌舞伎脚本傑作集』第3巻（前掲注17）430-431頁。

19 鷹が五右衛門のところへ宋蘇卿の遺書をつかんで（もしくは、ついばんで）飛来する演出は、今日でもおこなわれている型である。

20 「大炊之助館の場」において、宋蘇卿は「石川が在所われは知らねど、都のうち、霊魂伝はる名誉の鷹、早く達して望みを叶へよ」と、鷹が所在のわからない五右衛門のもとへ無事に到着することを望んでいる（『歌舞伎脚本傑作集』第3巻〈前掲注17〉426頁）。

連絡を取り合えるようになった。また、鷹とは違って、確実に相手へ届くものであるとする隠喩がほどこされているものとする。

(d) 『二十四孝』の世界

作品番号3に設定された『二十四孝』の世界は「曾参<sup>(21)</sup>」であると理解される。

曾参ある時山中へ、薪を取に行侍り。母留守にみたりけるに、親しき友来れり。これをもてなしたく思へども、曾参は内にあらず、もとより家貧しければかなはず、曾参が帰れかして、自ら指をかめり。曾参山に薪を拾ひみたるが、にはかに胸騒ぎしける程に、急ぎ家に帰りたいれば、母ありすがたをつぶさに語り侍り。(下略)

曾参の母が喫緊の連絡に指を噛むという手段を用いると、息子の曾参へ本能的もしくは直感的につたわった。手段に程度の差こそあるが、曾参親子と五右衛門親子との間に、より速く伝達させるもの(=手段)という点は共通しているといえる。

作品番号5 「郵便(5代目坂東彦三郎 八重桐)」

(a) 駒絵

作品番号5「郵便」(以下、作品番号5と略す。)は、表題の文明開化による舶来文化として、右上の駒絵に、橋詰に設置された緑色の郵便柱箱および郵便外務員とおぼしき人物を描いている。

書状集箱は、明治3年(1870)11月の民部省達案<sup>(22)</sup>が東京府に提案されたことにはじまる。東京における書状集箱設置提案場所は、虎御門外・両国橋・筋違御門外・浅草観音前・牛込御門外・赤坂御門外・京橋・芝神明前・赤羽根橋・四ツ谷御門外・永代橋の11ヶ所であった<sup>(23)</sup>。その後、明治5年(1872)に、緑色の郵便箱(明治5年型〈緑色〉郵便箱)が東京の広い地域に設置される<sup>(24)</sup>。

高見沢茂の『東京開化繁昌誌』2編<sup>(25)</sup>は、郵便柱箱の形容を次のように記している。



007-2541 早稲田大学演劇博物館所蔵 開化廿四好 郵便

21 日本古典文学大系38(前掲注13)246-247頁。

22 郵政省郵政研究所附属資料館研究調査報告書3『正院本省郵便決議簿』第壹号(郵政省郵政研究所附属資料館、1991.3)41頁下段2面。

23 なお、四日市の郵便役所前に設置されたものを含めると12ヶ所となる。

24 郵便柱箱の変遷については、星名定雄「郵便ポストの変遷について」(『郵便史研究』25号〈2008.4〉37-46頁)を参照のこと。

府下便宜ノ為メニ供スル一箱ヲ製造シ、区々至ル処ニ之ヲ樹ツ、〔小便無用〕箱ノ長約三尺許、塗ルニ綠色ヲ以テス（下略）

『東京開化繁昌誌』は、郵便箱の形容を高さ3尺くらいの緑色に塗ったものであるといい、本文と一緒に四角すい型屋根を載せた郵便柱箱の絵を添えている。作品番号5の駒絵に描かれている郵便柱箱は、形容からみて、『東京開化繁昌誌』の述べる郵便箱と同型のものとする。

#### (b) 役者絵

主題と呼応させた役者絵は、役者が5代目坂東彦三郎であり、彼が扮する芝居の登場人物は八重桐である。八重桐の衣装には、いたるところにさまざまな文字が記されている。そのなかに、「大入叶八重きりさん」「坂東しん水」とあることから、仮に画中へ役者名や芝居の登場人物名が記されていなかったとしても、衣装の文字情報から、役者は「坂東彦三郎（しん水〈薪水〉は彦三郎の俳名）」であり、芝居の登場人物は「八重桐」であることが理解できる。

八重桐は『姫山姥<sup>(26)</sup>』に登場する元高級遊女である。画中の八重桐は、紙子衣装に風呂敷包みを背負っている。これは『姫山姥』の二段目「八重桐廓嘶」兼冬館の場における八重桐の容姿である<sup>(27)</sup>。芝居において紙子衣装は、元ある身分や職種から、理由があって零落したことを意味している。

『姫山姥』の二段目は、零落した八重桐の行動を次のように記している。

行く先は。知らぬ旅路にとほとほと。築地のかげに休らへば。めずらしき三味線。（中略）車寄せより立ち聞けば。ふしぎやあの小哥は。我が身廓に有りし時坂田の蔵人時行殿になれそめ。作り出だせし替へ唱歌。かの人ならで誰が伝へたなつかしや。どうぞ入りこみ見たい物ちやと出放題に声をはり上げ。是は難波の遊女町に。たれしらぬ者もない傾城の右筆。（中略）ちょこちょこちょこと奥座敷へ。何の遠慮も並みみたる。大裡女郎に場うてせぬ。いづれそれ者と見えにけり。たばこ売の源七も何心なくそば近く。顔と顔とを見合すれば。離別せし女房南無三宝とこがくれの。

兼冬館の場（前半）は高級遊女の八重桐が、身をやつし、一時夫婦となった坂田時行を探し歩いていると、兼冬館から八重桐と時行の馴初めを唄っているのを耳にする。そこで八重桐は遊女の祐筆を騙って、沢潟姫の住まう兼冬館にとおしてもらおうと煙草屋源七実は坂田時行とめぐり合えたという場面である<sup>(28)</sup>。

#### (c) 駒絵と役者絵の関係

八重桐の騙った祐（右）筆は、差出人にかわって手紙をしたためるひとのことである。とくに高貴な女性の場合は、祐筆に恋文などをしたためさせたようである。「姫山姥」のなかでも、沢潟姫の女中が八重を館に呼び入れたのは、姫のために「ちわ文書かせてお慰み<sup>(29)</sup>」させるためであった。

25 高見沢著『東京開化繁昌誌』（大和屋喜兵衛、1874.5官許）33ウ—34オ（近代日本地誌叢書東京編①『改正区分町鑑／改正区分鑑／東京区分町鑑（全）／改正東京町鑑（十五区六郡）／東京開化繁昌誌（一～四編）』（龍溪書舎、1992.7）所収）。

26 正徳2年（1712）7月、大坂竹本座初演。近松門左衛門作。

27 『姫山姥』第二に「紙子の袖に。おく露と。ともに離れし妹背の中。あはれ昔の全盛の。松の位も冬がれし。風呂敷づゝみ。」（日本古典文学大系50『近松浄瑠璃集』下〈岩波書店、1959.8〉191-192頁。守随憲治・大久保忠国校注。）と八重桐の容姿を記している。

28 日本古典文学大系50（前掲注27）192頁。

29 日本古典文学大系50（前掲注27）192頁。



しかし、どのような文であっても相手に届かなければ意味をなさない<sup>(30)</sup>。これに対して、祐筆にまかせた恋文であろうとも、遊女のしたためた大量の恋文<sup>(31)</sup>であろうとも、明治になって新しく導入された郵便制度を利用すれば、より早くより確実に相手へ届く。届かない文より届く郵便であるという隠喩がほどこされていると考える。

#### (d) 『二十四孝』の世界

作品番号5に設定された『二十四孝』の世界は「朱寿昌<sup>(32)</sup>」と理解される。

朱寿昌は、七歳の時、父その母を去りけり。(中略)ある時寿昌官人なりといへども、官録を捨てもすて、妻子をもすて、秦といふところへ尋ねに行きけるとて、自ら身より血をいだして、経を書きて、天道へ祈りをかけて、尋ねたれば、志の深き故に、つゝ尋ねあへるとなり。

朱寿昌は、母に会いたい一心で、官録も妻子も捨て、母の行方を尋ね歩く。一方の八重桐も、高級遊女の地位を捨て、坂田時行の行方を求めて探し歩く。そして、一念が天に通じ、朱寿昌と八重桐はともに意中の相手と再会を遂げたのである。

### 小 括

ここで上記3作品の共通点を確認することによって、『開化廿四好』作品全体にわたる構図の特徴を導いておく。

1. 3作品とも表題の『開化廿四好』からもうかがえるとおり、前提条件として「二十四孝の世界」が設定されている。
2. 駒絵には、表題に関係する「文明開化による新しい文化」の姿が描かれている。
3. 役者絵は、江戸時代に成立をみた芝居の場面が描かれている。
4. 「二十四孝の世界」は、芝居の場面に仮託されて表現されている。

以上のことから、『開化廿四好』における作品の主題・役者絵・二十四孝の関係は、開化絵(作品の主題)と役者絵、「二十四孝の世界」と役者絵がそれぞれ関係していると理解される。とくに、開化絵と役者絵の関係は、前者の駒絵が「文明開化による新しい文化(=明治)」であり、後者の役者絵が芝居の場面を利用して「文明開化以前の旧態(=江戸)」とする対比になっている。

それでは、「二十四孝の世界」と開化絵のそれぞれと関係する役者絵は、どのような役割であったのか。3章においては、役者絵が『開化廿四好』に描かれた背景を考えてみたい。

### 3 『開化廿四好』のなかに描かれた役者絵

『開化廿四好』は、表題のみを考えれば、西洋由来の文物など(表題の「開化」に相当する。)を中国の説話『二十四孝』に当てはめたものであると理解できる。しかし、作品の構図をみる

30 兼冬の娘沢渦姫と源頼光は許婚であった。しかし、頼光は右大将高藤の讒言によって、立場を追われて行方をくらましていた(日本古典文学大系50〈前掲注24〉190頁)。

31 遊女八重桐と坂田時行の関係に横恋慕した遊女小田巻は「かの男にゆき付いて毎日百通二百通。書きも書いたりちわ文は大方馬に七駄半。舟につんだら千石舟。車にのせたらえいやらさ」と大量の恋文を送りつけていたことを八重桐は語っている(日本古典文学大系50〈前掲注27〉193頁)。

32 日本古典文学大系38(前掲注13)256-257頁。

に、開化絵にあたる要素は駒絵に描かれていると理解できても、二十四孝の要素は開化絵に反映されていない。すなわち、『開化廿四好』は、駒絵と二十四孝の間に直接的な関連をみない。

役者絵は、この開化絵と二十四孝の世界をつなぐ役割を引き受けている。そこで、役者絵を基軸に据えて、『開化廿四好』の構図について整理してみる。

まず、役者絵と開化絵の関係を整理しておく。

役者絵に描かれた内容は、江戸時代に成立した芝居の場面である。ここに描かれた芝居の登場人物たちは、当然、文明開化によって西洋からもたらされた文物などを知ることはないし、利用もしていない。

これに対して、『開化廿四好』の各作品にあてられた主題を表象するものが駒絵に描かれている。ここに描かれたものは、文明開化によって西洋からもたらされた文物などである。駒絵は、この文物を利用することの便利さや、新しい習俗の斬新さや合理性を強調する役割にあつたと理解する。

役者絵と開化絵の間には、「江戸（＝文明開化以前の旧態）」と「明治（＝文明開化による新しい文化）」の対比が込められているといえよう。

次に、役者絵と二十四孝の関係を整理しておく。

江戸時代以来、役者絵は何か別のテーマを仮託されることがあった。これを見立<sup>(33)</sup>と呼びならわされている。『開化廿四好』においては、「開化」の部分は駒絵に描かれているため、『二十四孝』が役者絵に込められた別のテーマであるといえる。

それでは、なぜ『二十四孝』は役者絵に仮託されなければならなかったのか。

『二十四孝』は、その教訓性から、江戸時代においては寺子屋などで教科書的に用いられたものである。また、芝居にも取り入れられて、『本朝廿四孝<sup>(34)</sup>』という作品が江戸時代に成立をみている。したがって、江戸時代からそれほど経ていない『開化廿四好』が作成された明治10年当時の人々にとっても、二十四孝の内容は常識のものであった。しかし、『二十四孝』自体は書物であり、文字媒体によって構成されている。文字媒体のものを視角的に表現できる道具が必要となる。そこで、役者絵が二十四孝の内容を仮託できるものとして利用されたわけである。『開化廿四好』の場合は、芝居の場面に仮託させる方法を採用していると理解する。

以上のことから、『開化廿四好』における役者絵の役割は、文明開化による新しい文化の強調（＝開化絵）と中国の説話『二十四孝』という性質のまったく異なるものを組み合わせようとする時、無理なく両者を融合させることができる媒体であると理解できる。

ここであらためて役者絵について考えておく。

役者絵は、役者自身の姿をはじめ、役者が扮する芝居の登場人物、芝居の場面など歌舞伎に関係するもの一切を描いたものである。しかし、役者絵は、歌舞伎を表現しているながら、その歌舞伎の枠に限定されないという性格も有している。すなわち、役者絵には、歌舞伎以外のさまざまな情報をも自由に織り込むことができる媒体の機能を有していると考えられる。このことは、上述した二十四孝との関係をみればあきらかである。

役者絵が、絵画表現に自由性を持たせられるのは、つねに歌舞伎と関わることで発達してきたためである。それというのも、役者絵に素材を提供する歌舞伎自体が、「世界」という演出

33 見立絵については、諏訪春雄が「浮世絵の見立」（『国華』1213号〈国華社、1996.12〉28-33頁）のなかで、近世文芸作品にみられる見立の語法なども援用し、浮世絵の見立を内容に応じて系統分類している。

34 明和3年（1766）1月初演。大坂竹本座。近松半二・三好松洛・竹本因幡・竹田小出・竹本平七・竹本三郎兵衛合作。

手法を用いるようになってから、内容をどのようにも構成できるようになった。そのため、役者絵も自由自在の歌舞伎を表現するためには、さまざまな手法を用いる必要があった。

そこで役者絵は、歌舞伎に関係する絵という一定の規則に則っているならば、その上にさまざまな情報をくわえることを否定しなかった。むしろ、役者絵は積極的にさまざまな情報をくわえ、より複雑な構図を生み出すことを可能にしたものと考えられる。本稿がみてきた『開化廿四好』も役者絵が複雑化した構図の一例とみることができる。その際に、役者と役者が扮する芝居の登場人物のみでは、開化絵と隠喩された「二十四孝の世界」の両方を表現しきれない場合、役者絵に小道具を描きくわえ、舞台衣装に文字情報を記載するなどをして、表題の『開化廿四好』に即した構図を成立させているのである。

このように、役者絵は、媒体の機能を有しているため、さまざまな要求に対して、柔軟に対応し、どのようにでも変化させることができる。それゆえに、『開化廿四好』も役者絵を用いることで、西洋由来の文物と中国の孝子にまつわる話という性質のまったく異なるものを、ひとつの画面上に融合させることができたわけである。したがって、『開化廿四好』における役者絵の役割はきわめて重要であると考ええる。

## おわりに

以上の観点からみていくと、『開化廿四好』は作成するにあたって画中に役者絵を描かれることが必要不可欠であった。役者絵がなくては、文明開化による新しい文化と『二十四孝』の両方をひとつの画面上に表現することは容易なことではなかったはずである。そこで、『開化廿四好』を作成するにあたっては、役者絵に熟達している絵師が必要であった。明治10年時点において、この要求に応えられるだけの技量を持った絵師は国周しかいない。国周が描く役者絵によって『開化廿四好』は表題にこめられた意図を遺憾なく発揮することができたわけである。

(かとう せいじ 早稲田大学エクステンションセンター講師)