

博士学位論文審査要旨

2009年7月1日

論文題目： 上方浮世絵史再考——北斎様式の「選択」を手がかりに——

学位申請者： 中野志保

審査委員：

主査： 文学研究科 教授 岸 文和

副査： 文学研究科 教授 太田孝彦

副査： 大和文華館 館長 浅野秀剛

要 旨：

本論文の課題は、上方浮世絵の歴史を、6000点に及ぶ役者絵を中心に再構成することにある。従来、その歴史は、「甘さ」「皮肉」といった「上方固有」の美的質が江戸絵（勝川派、葛飾派、歌川派）からの「影響」を受けて、徐々に「変質」という受動的な様式史が支配的であった。それに対して論者は、近年、松平進が究明した役者絵の特殊な出版状況（鼯鼠連中による趣味的出版）を参照し、その様式的変化を、江戸絵の意図的な選択の結果として物語ることを試みた。手がかりは葛飾北斎との関係である。というのも、江戸絵の3つの流派のうち、葛飾派はほとんど役者絵を描かなかったにもかかわらず、上方役者絵に影響を与えたとされてきたからである。

本論文は次のように進行する。第1章で、北斎受容前の役者絵が、勝川派の形式で、役者の容貌と表情を強調する似顔を、ゆったりとして穏やかな様式で描くことを指摘する。第2章では、北斎の読本挿絵が、文化2年（1805）刊『新編水滸画伝』以降、漢画的描法と幾何学的構図によって、人体をダイナミックに表現し始めることを明らかにする。第3章では、上方絵師の芦国が、文化4年（1807）刊『蟹猿奇談』以降、読本挿絵の領域において、北斎様式を採用し始めることを指摘する。第4章では、当時の上方歌舞伎界を概観し、見せ場だけを上演する見取り狂言が優勢となって、江戸読本を脚本とする読本歌舞伎が流行し、トップスターも、上方根生の立役で、感情表現を得意とする初代嵐吉三郎から、江戸帰りの「兼ねる」役者で、身体の動きを魅せる三代目中村歌右衛門へ交代することを確認する。第5章では、旧スターを旧様式で描いていた春好が、文政元年（1818）、北斎の弟子となって北洲と改名し、新スターである歌右衛門の躍動的な演技を表現するために、北斎のダイナミックな様式を意図的に採用したことを明らかにする。

本論文は、次の3点において実証的かつ独創的である。第1に、膨大な数の上方読本・絵入根本・役者絵本・役者絵と、北斎の読本挿絵の様式的変化を丹念に検証した点、第2に、役者評判記を分析して演技の質的变化を立証した点、第3に、一元的・受動的な変化の物語となりがちな様式史を、歌舞伎や出版のコンテクストを参照することによって、多元的・能動的に解釈する可能性を示した点である。核となっている論文はすべて、査読を経て学会誌に掲載されたもので、本論文は博士（芸術学）（同志社大学）の学位を授与するにふさわしいものと認められる。

総合試験結果の要旨

2009年7月1日

論文題目： 上方浮世絵史再考——北斎様式の「選択」を手がかりに——

学位申請者： 中野志保

審査委員：

主査： 文学研究科 教授 岸 文和

副査： 文学研究科 教授 太田孝彦

副査： 大和文華館 館長 浅野秀剛

要 旨：

上記の審査委員3名は、2009年6月24日午後4時から2時間にわたって、学位申請者に対して口頭試問を行った。申請者は、提出論文への質疑に対して、的確かつ詳細な応答を行うことによって、本論文の学術的価値を実証するとともに、日本美術史、演劇史、視覚文化論に関しても広く深い学識を有することを示した。また、外国語（英語・中国語）についても、十分な能力を有していることを確認した。よって、総合試験の結果は合格であると認める。

博士學位論文要旨

論文題目： 上方浮世絵史再考——北斎様式の「選択」を手がかりに——
氏名： 中野 志保

要 旨：

「浮世絵」といえば、江戸のものというイメージが一般的であるが、上方、すなわち現在の京阪地方においても生産されていた。江戸の浮世絵を「江戸絵」と呼ぶのに対して、「上方絵」あるいは「上方浮世絵」と呼ばれているものが、それである。その上方浮世絵のなかでは、長らく版本の挿絵が、「浮き世」を描く中心的なメディアであったのに対して、一枚絵の錦絵は、寛政三年（一七九一）の役者絵から、ようやく版行が確認され始める。それは、江戸で「錦絵」が始まる明和二年（一七六五）から、約三十年の年月を経てのことであった。この上方絵の主題は、練物行列を描いた美人画、名所絵、珍しいところでは絵暦などがあるが、これらは現存作例を全てあわせても二百点に満たない。けれども、役者絵だけは、現在、六千点程度が発見されており、上方の一枚絵のなかでは、圧倒的多数を占めている。

本論の目的は、この役者絵に焦点を合わせて、上方浮世絵の歴史を再考することである。「再考する」というのも、上方絵については、すでに確固とした歴史観が流通しているように思われるからである。その嚆矢が、黒田源次の『上方絵一覽』（佐藤章太郎商店、一九二九年）である。そのなかで、黒田は、上方役者絵の歴史を以下のように語る。すなわち、創始期を担う流光斎（作画期：一七七七～一八〇九）の作品は、江戸役者絵の一流派である勝川派の感化を受けながらも、「甘さ」「柔らかさ」「皮肉さ」「執拗さ」という「上方に固有な」質が最も強く見られる。しかし、その後、時代を経るごとに、勝川派以後の江戸絵を支配した流派である葛飾派や歌川派の影響が強くなり、流光斎にあった上方絵独特の「質」は減少していく。こうした黒田の上方浮世絵史観は、後続の研究者たちの見方を方向付ける強い力を持った。つまり、先行研究において、上方浮世絵の歴史は、江戸絵、すなわち勝川派、葛飾派、歌川派からの「影響」によって、上方独特の「質」が減少していく物語として語られてきたのである。このような上方浮世絵の物語＝歴史の語り方には、どこか、上方に固有の様式が外からの刺激を受けて、受動的に「変質」したかのような消極的・偶然的ニュアンスがある。しかし、松平進が明らかにした上方役者絵を取り巻く状況を鑑みれば、こうした様式観のみを用いることは、上方浮世絵史の特質を語るために、必ずしも十全であるとは思われない。というのも、上方役者絵は、役者の最前連中というどちらかといえば狭い人間関係のあいだで、趣味的に——営利を目的とせず——生産され、流通し、受容されたように思われるからである。このようなコンテクストを考慮するならば、上方役者絵の様式的変化は、むしろ、江戸絵を積極的・意図的に「選択」し、上方固有の様式と融合した結果として捉える方が妥当なのではないだろうか。そのような意味において、本論の目標は、様式の戦略的受容という視点から、上方浮世絵の様式史を再考することに他ならない。

そのために、本論では、先行研究において上方役者絵に影響を与えたとされている江戸絵の三つの流派、すなわち勝川派、葛飾派、歌川派のなかでも、葛飾派の祖である葛飾北斎（一七六〇～一八四九）と上方浮世絵との関係に焦点をあてることにする。というのも、北斎を筆頭とする葛飾派の絵師たちは、役者絵をほとんど描かず、江戸の役者絵にも影響を与えた形跡はないにも関わらず、先行研究において、上方の役者絵に影響を与えたとされており、この一見したところ奇妙な現象を詳しく検証することによって、上方役者絵に固有の様式選択の論理が浮かび上がると予想されるからである。本論の具体的な課題は、したがって、上方の役者絵は、いつ、どのような経緯を経て、北斎の様式を取り入れたのか、そして、なぜ、北斎の様式を取り入れる必要

があったのかを考察し、上方における北斎受容の全容を明らかにすることによって、上方役者絵の歴史を、江戸の様式の意図的な「選択」の歴史として記述することである。

その具体的な手続きとして、第一章では、一枚絵の役者絵と読本の挿絵に焦点を合わせ、北斎を受容する以前の役者絵は、勝川派の形式——細判に全身像の似顔絵あるいは大首絵を描く——を選択し、役者の顔貌の特徴や演技の表情を迫真的に伝える「似顔」を、ゆったりとした穏やかな様式で描いていたことを明らかにし、他方、読本の挿絵は、物語の事柄を淡々と、そしてわずかな可笑味を交えて描く、平明な様式であったことを指摘する。

第二章では、北斎が上方浮世絵に影響を与えたとされる時期に作画の中心としていた読本挿絵を観察し、文化二年（一八〇五）刊行の『新編水滸画伝』以降、漢画的な描法——肥瘦を強調する描線、細かく震える描線、鋭角的で奇矯な肢体のフォルム——を用い始めること、また、幾何学的構図のなかに身体を配置することで、人体にダイナミックな躍動感を与えるようになったことを明らかにする。さらに、このような北斎の力強い躍動的な様式が、歌川豊国や葛飾派の手になる江戸読本に大きな影響を与えたことを確認する。

第三章では、このような後期江戸読本の全国的な流行を踏まえたうえで、上方の絵師である青陽齋芦国（作画期？～一八一九）が、文化四年（一八〇七）刊行の『蟹猿奇談』以降、北斎の躍動的な人体様式だけでなく、モチーフ等においても忠実に北斎を学習するとともに、その様式を絵入根本や一枚絵の役者絵にも援用し始めることを指摘する。一方、芦国以外の上方向挿絵絵師の手になる文化期以降の上方向読本は、芦国ほど忠実ではないとしても、物語の内容や、本の体裁ばかりでなく、挿絵の様式もまた、江戸後期読本——北斎様式あるいは北斎に倣う様式——に倣うようになることを明らかにする。

第四章以下は、読本とは異なる役者絵の領域において、北斎の様式が、いつ、どのように、なぜ受容されたのかを考察するための章であるが、本章では、役者絵をめぐるコンテキストの一部として、寛政期から化政期にかけての上方歌舞伎界を概観する。当時は、中ウ芝居が台頭し、それまで大芝居で演じられてきた一日をかけて鑑賞する通し狂言ではなく、一幕だけを取り出して上演する見取り狂言が増えたこと、そのため、じっくりとした演技で観客に役者の心情を感じさせるのではなく、次第に、短時間で観客を魅了する見せ場が増えたことを確認する。それにともなっていて、歌舞伎界のトップスターが、上方根生いの立役者で、感情表現を重視した演技を得意とする初代嵐吉三郎から、江戸帰りの役者で、身体の動きを魅せる演技を得意とする三代目中村歌右衛門、初代市川鯉十郎へと入れ替わったことを、役者評判記など歌舞伎関係資料の分析によって、明らかにする。

第五章では、こうした歌舞伎界の動向を踏まえた上で、役者絵における北斎受容の実態を解明する。すなわち、まず、文化期後半、北斎が制作の中心を読本挿絵から絵手本へと移行させるとともに、門葉の拡大を狙って名古屋や大坂に門人を増やしたことを確認する。そのうえで、文政元年（一八一八）に北斎の弟子となった絵師、春好齋北洲（作画期一八〇七～三二）に焦点を当て、いつから、どのような点で北斎受容が見られるのかを考察する。具体的な方法として、役者絵における対象・形式・様式の観点から、北洲の作画期を三期に分ける。すなわち、第一期（一八〇二～一七）では、旧世代のスターである二代目嵐吉三郎を、旧来の「似顔」の形式・様式で描いていたが、第二期（一八一三～一七）では、新しい芸風で台頭してきた三代目中村歌右衛門、初代市川鯉十郎を、全身像で、しかし様式上では相変わらず静的でゆったりとした様式で描き、第三期（一八一八～三二）において、はじめて全身像で、さらに北斎のダイナミックな様式を用いて描き始めたことを指摘し、様式の変化が歌舞伎の変化に対応することを明らかにする。さらに、北洲をはじめ上方の役者絵師たちは、江戸の浮世絵師のように版元に従属する職業的画工ではなく、鬮貞連中と呼ばれる役者のファンクラブの一員として自発的に制作をしていたこと、そして、北洲が属していた三代目中村歌右衛門の鬮貞連中が、出版活動に非常に熱心であったことを踏まえて、北洲が役者絵の作画を、自分が「鬮貞にする役者」の魅力を伝えるものと考えており、だ

からこそ、躍動的な演技を得意とする役者達を描くために、北斎の様式を選んだことを指摘し、こうした作画活動の趣味的・兼業的性格こそが、流派に縛られない自由な様式の「選択」を可能にしたことを指摘する。

終章では、その後、北斎様式が、どのような絵師によって、いつ頃まで用いられたのかを追跡する。すなわち芦国と北洲の門下絵師たちは、三代目歌右衛門の最真として、北斎様式を使用し続けていることを確認する。一方、上方に上ってきた江戸役者を多く描く丸丈斎国広など、葛飾派の様式ではなく、歌川派の様式を用いて役者絵を制作する絵師が現れること、さらに、三代目歌右衛門が引退し、江戸育ちの役者である四代目歌右衛門が、その襲名を果たした天保期中盤には、「歌川」の落款とともに、歌川派の様式を用いる絵師が徐々に増えてくることを明らかにする。天保改革による役者絵空白期間を経た後は、三代目歌右衛門最真と考えられる絵師たちはまったく姿を消し、同時に北斎様式も消えていく。上方の浮世絵師たちは、三代目歌右衛門とその追随者によって受け継がれる躍動的な「芸」を描くために、北斎の身体表現を選択して上方の顔貌表現と融合し、その後、四代目歌右衛門が持ち込んだ「芸」——江戸歌舞伎の勇壮さと華やかさ、形式美を備えた——を描くために、歌川派の身体表現の様式を選択した可能性を指摘し、本論の結びとする。