

## 黄表紙画像の独立、先行性について

Haruko G. Iwasaki

日本文化の大きな特色の一つに視覚性の強さがあげられるが、文学の領域においても早くから各種の画文共存ジャンルが生まれ、絵巻物をはじめ挿絵入りの詩歌、物語りなど、画と文のいろいろな組み合わせが試みられてきた。中でも木版技術が非常な発展をとげた江戸時代後期には、狂歌刷り物、絵俳書などの混交ジャンルが百花撩乱の様を呈して文壇をにぎわせた。

この画文芸術の最盛期にあたってイメージ対テキストの関係にもっとも興味深い発展を示したのは、安永天明期戯作の主要ジャンル、黄表紙である。このジャンルでは、絵が文と同じスペースを占め、文と互角の表現力を確保したばかりではない。優れた浮世絵師の手になるこれら画像は、「挿絵」という概念をはるかに越えた自律性をもって活動し、時には作品の形成過程そのものに深く関わったのである。例えば、(1) 画像がテキストに先んじて物語りを生むとか、(2) 画像が初出のテキストを離れて独り歩きをはじめるとか、(3) 遂には画像の破片が一種の視覚言語 (visual vocabulary) となって、多くの他作品に再生する——といった離れ業をやってみせたのである。黄表紙画像のこの驚くべき生命力は、視覚優位の日本文化においても珍しい現象であり、言語優先の伝統に立つ西欧の文化では<sup>①</sup>これに類する例はさらに希有ではないかと思われる。この小論では、この「跳梁する画像」の様相を有名作品数編について検討し、この特殊な現象を作り出した文化的要因や、他分野における類似現象の有無などをあわせて考えてみたい。

まず、画像が物語のテキストに先行したもっとも顕著な例としては黄表紙ジャンルの初作、恋川春町の『金々先生栄花夢』（安永四年、1775）がある。出世をもとめて江戸に出てきた若者が夢の中で長者の跡取りに迎えられ、遊蕩でたちまち身代を傾け勘当された所で目がさめる、という筋は言うまでもなく謡曲『邯鄲』をなぞった簡単なもの。しかし登場人物の当世風の姿や会話が、大受けしてたちまちベストセラーとなった事は周知の通りである。

ところで早くから指摘されている通り、この作品の成立にはやや異例な事情が存在していた。『金々先生』の出版は安永四年（1775）の夏か秋とされるが<sup>②</sup>、主人公・金々先生の姿形、小物などのイメージは、その二年前に出版された絵入り洒落本、『当世風俗通』に既に登場していたのである。作者には各説あるが<sup>③</sup>、挿絵は明らかに春町とわかる。内容は殿方用のお洒落指南書で、先ず漢文序で高踏的ポーズをとる一方、江戸のジェントルマンたるものが身に着けるべき衣類、ヘアスタイル、アクセサリーから仕立てのコツまで伝授するという親切さ。その上ヤングメンを地位によって四級にわけ、その身分なりのお洒落ができるように仕組んである（図1、2）。もっとも春町画のヤングメンはいずれも卵に目鼻の無表情で、あまり区別がつけてない。というのも彼等はずっとファッションを展示するマネキンで、上流、中流、と分けたショーウインドーに並んで立ち尽くしているだけなのだ。ここには横並びの空間だけがあって、時間は凍りついている。

このマネキンの群れが二年後、ひとりの若者、金々先生として生まれ変わることになる。極上、上、中、下流のスタイルをあらわす人形達は、時間の軸にそって並びかえられ、一人の若者が放蕩によって極上から中、下の身分までしだいに転落して行く姿の一こま一こまとなる（図3、4）。つまり作者は、既存の画像群を一人の若者の物語りに融合することによって、それに命を吹き込んだわけである。この時、マネキンの各体がまとったファッションの細部は、若者の落魄の各段階を生き活きと物語る視覚言語となった。



図1 「当世風俗通」



図2 「当世風俗通」



図3 恋川春町画作「金々先生栄花夢」  
全盛の金々。



図4 「金々先生栄花夢」尻からげ、  
ぱっち姿で品川通いの金々。

一連のイメージを取り上げて、これを一つの物語りに仕立てるというアイデアは、春町の独創性をよく示すだけでなく、同時に黄表紙における画像の特色を考えさせる例でもあるので、春町がこの転生を思い付くに至った過程をここに推測してみたい。ここで我々の興味をひくのは、『風俗通』出版のおなじく二年後、今度は女性ファッションを考察する『後編風俗通』が、これも春町と推定される挿画入りで出版されていることである。後編の出現は当然初編の好評を意味するから、これに前後して出版された『金々先生』も、初編『風俗通』の成功と、その読者層を強く意識して書かれたものと見るべきだろう。とすれば、春町が最初に心あてにした読者の中心層は、すでに『風俗通』の要領を体得した都会派ボーイズであったと考えられる。彼等は、例えば金々先生が吉原に押し出す場面を見るにも、「きものは黒羽二重づくめ」とあるテキストに「裏は小納戸、フキは狭く」とおぎない、今は落ちぶれて「尻はしよりに桐の柁下駄」の金々先生がはく股引は「絹の小納戸」、とゲーム感覚で読み解く面々だったにちがいない。この意味で『金々先生』も、少なくとも当初は、画像中心のファッション・ブック、ないしはファッション・ゲーム、という性質が強かったのではないかと考えられる。ただ後編の『女風俗通』がファッション・カタログの形式を踏襲したのに対し、『金々先生』の春町は「活きて動くファッション」(fashion in action) という新しい趣向を試み、それにふさわしい筋を選んで画像を文学化した、と考えてよいのではないか。この筋(いわゆる世界)には『風俗通』の四階級をはめこむ必要があったわけだが、これには複数の登場人物を出すか、一人の主人公を下から上、あるいは上から下に移動させるか、の可能性がある。結局選ばれた『邯鄲』は、古典的ストーリーに身分の急激な変化を含み、絵双紙おなじみの夢に当世風俗をもり、同時に雅俗のテンションを生む、等の利点をもって、この作の成功に大きく貢献した。

以上の過程はもちろん推測の域を出ないが、事実関係だけから見ても、少なくとも次の二点は確言できる。一つは、既存の画像が物語りの発想を促したこと。創造の過程でイメージがテキストに先行したのである。もう一つは、金々



先生という主人公が、実はカタログのイメージの寄せ集めから生まれたこと。これを逆に言うと、元来寄せ集めのcomposite portraitである以上、金々先生というキャラクターはコンテキストの変化によって、またバラバラに分解する可逆性を含んでいる、ということでもある。この「画像優先」と「バラしの可能性」ともいう性質の再確認と評価は、春町の知的操作を考える上にも、黄表紙ジャンルにおける画像対テキストの関係を分析する上にも、常に回帰すべき原点ではないだろうか。

さて、黄表紙画像の驚くべき生命力を示すもう一つの例として挙げたいのは、春町と並び称される戯作タレント、山東京伝が天明五年（1785年）に世に送った名作、『江戸生艶気蒲焼』である。天明戯作を代表すると言われるこの黄表紙は、画像が物語の成立に決定的役割を果たしたという点で金々先生と平行し、又、そのイメージが分解、転生するという点では、金々先生に内在する「バラしの可能性」を現実化している。

『江戸生』における決定的画像というのは、言うまでもなく、主人公艶二郎のあの庶民的な丸顔、そのまん中にあぐらをかき、あの天向き鼻である。世に浮き名を流したいと願う金持ちの馬鹿息子が、阿呆のかぎりを尽したあげく世の道理を悟る、というだけの筋だが、この使い古された話が、黄表紙ジャンル不朽の名作となった最大の要因は、実にこの鼻にあった。ところが興味深いことに、艶二郎のこの顔立ちも金々先生と似た過去をもっていた。それは別分野の画像として、『江戸生』出版前に既に登場していたのである。

では『江戸生』とその鼻が成立に至るいきさつを、その数年前の京伝作品にさかのぼって検討して見よう。弱冠二十二歳の京伝が異類合戦の黄表紙、『御存商売物』で大田南畝に認められたのは天明二年のことだが、この時点から『江戸生』刊の天明五年にいたる京伝の活動をたどると、大きく言って二つの傾向が認められる。一つは視覚中心性である。元々浮世絵師、北尾政演としてデビューした京伝としては当然のことだが、彼はこの数年、「新美人合自筆鏡」

その他、浮世絵の傑作を製作し、また機知あふれる遊びのデザインなどにも手を広げる。黄表紙のジャンルでも、天明三、四年の京伝は、主に目で見えるユーモア、例えば異類合戦、異国物、歌舞伎や浄瑠璃のアダブテーションといった手法に頼っている。この期のもう一つの傾向は吉原志向で、京伝自らが身も心も捧げた吉原を、浮世絵のみならず黄表紙の中心主題にすえようとする努力である。ただしこれらの作品は、吉原テーマを異類合戦などにかぶせて、チグハグな絵と文で笑いを誘うというだけのものが多かった。

ところが、これら初期京伝の吉原黄表紙の中にただ一作、この手法から外れた作品がある。天明三年刊の『客人女郎』という妙な題の作品で、前年に『御存商売物』でヒットした京伝の作としては意外なほど出来が悪い。しかし、天明初めの京伝が、わずか数年で『江戸生』の作者に成長するまでの足どりを理解するには、この妙な作品が大きな助けとなってくれるのである。筋は、これ又どこかで聞いたような夢物語。江戸の文化にあこがれる大和絵師の白後が、異形の神々から千両箱をめぐまれて江戸に下り、吉原で大いに羽を伸ばしてみるのが、千両箱はたちまち空になって夢がさめる、というもの。

この変わりばえもせぬ筋にもかかわらず、京伝はここで確かに新しい方向を模索し始めている。吉原文化に耽溺する一人の若者の姿を、異類や異国の物語りではなく、ある上方人の江戸遍歴としてリアルに描こうとしているのだ。問題はしかし、黄表紙という形式にあった。子供向き絵双紙の形態を利用した黄表紙は、まづ機知とユーモアに満ちた挿絵によって読者の目をひき、次いでテキストの言語によるユーモアで楽しませる。だが『客人女郎』の京伝は、テキストの方では白後の上方弁や太鼓持ち五通の饒舌にいくらかのユーモアを出しながら、挿絵に視覚的ユーモアを盛り込む努力はまったく忘れていたようだ。その結果が、冴えない洒落本に浮世絵の下絵を割り込ませたような、この中途半端な作品なのである。

この主に視覚にかかわる問題の最も大きな原因は、主人公白後の人物設定にある。京伝は、作品の腹案をねる段階から筆をおく瞬間まで、白後をどんな人

物にするか恐らく決めかねていた。貧しい絵師が、新しい画風にあこがれて旅に出るという冒頭の設定は、明らかに春町の初期作、『其返報怪談』（安永五年、1776）をなぞったもので、主人公があばら家に寝そべっている冒頭の場面などは、春町の絵組をそのまま取り込んでいる。しかし、春町の主人公が、春町斎恋川という画名と下がり眉のイメージによって、作者自身の戯画であることを明示しているのに対して（図5）、京伝の白後は作者のためらいを反映してか、せんべい布団に顔を埋めた切りである（図6）。次の場面からようやく見える顔だちには何の特色もなく、袖の「白」印とセリフなしでは、たいこ持の五通とさえ区別がつかない（図7）。これではせっかく黄表紙に仕立てた意味がない。さすがに売れ行きが悪かったと見え、現在確認されたコピーは遠い平戸にただ一冊と伝えられる。しかし、聡明な京伝がこの作を経て学習した結果は、二年後の『江戸生』に余すところなく活かされることになる。



図5 恋川春町画作『其返報怪談』  
主人公の絵師春町斎恋川。



図6 山東京伝画作『客人女郎』  
主人公の絵師白後。

『客人女郎』から『江戸生』に至る道のりには、しかし一つの重要な中継地点があった。『客人女郎』に手を焼いたであろう京伝は、翌天明四年正月版の黄表紙ではひとまず、異類合戦、異国物の安全地帯に退いて、目にも賑やかな数作で読者を楽しませる。ところが、その夏六月に催された機知のデザイン・コンテスト、「手拭合」の集まりで、黄表紙作家京伝にとって決定的出会いが起こったものらしい。らしい、と言うのは、事実関係にはっきりしない点があるため、一応わかっている事実を推測でつなぎあわせて見ると、次のようになる。この会に出品された手拭のデザインは京伝画による記録『手拭合』とになって出版されているが、その中に「鴨鞭蔭」作として、丸顔、天向き鼻の若者が、歌舞伎の揚げ幕のすきまから切り土間をのぞく姿を染め出した一枚がある(図8)。京伝はこの面相をそのころ取りかかっていた黄表紙の主人公にそのまま取り入れて、不朽のコミックヒーロー、仇気屋艶二郎を生み出した、と言うわけである。



図7 『客人女郎』  
白後(右)と太鼓持ち五通

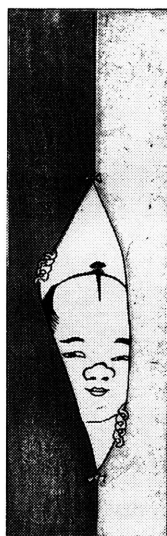


図8 『手拭合』  
鴨鞭蔭出品の手拭

ここで一寸問題となるのは、この手拭の出品者の身元である。狂歌戯作文壇にかかわるグループの集まりだったから、たいていの参加者は、ほかの記録から身元が知れるが、「鴨鞭蔭」は数首の狂歌が狂歌集数種に散見されるだけで詳細は不明である。誰か常連の仮の名と推測する専門家もあり、京伝自身と断ずる向きもあるが、確証はない。ところが、この問題を頭において『客人女郎』の絵組を見直してみると、面白いディテールが目につく。先ほど白後の顔を、「何の特色もない」と評したが、実はこの顔には場面によって僅かな揺れが見られるのである。京風のおとなしい顔、おデコで受け口、細面のカギ鼻、または丸顔、などが、京伝のためらいを示すように意味もなくいれかわる。しかし、中で作者の意図をかなりはっきり示す顔が二度あらわれる。ひとつは、五通の指南で当世風になりを変えた白後が大川端の料亭でくつろぐ場面である。髪形が流行の本多になったのは勿論のこと、顔も鼻筋の通った端麗な細面となっている（図9）。これと明らかな対照を見せるのが、最後のページ。元のきたない部屋で夢からさめた白後が、地道な画道に精進しようと悟る場面である（図



図9 『客人女郎』通に変身した白後。



図10 『客人女郎』の結末  
現実に目覚めた白後。

10)。せんべい布団の枕元に座りなおした全身が、中心を少し避け、やや斜から描かれている。しがたない絵師の現実にもどったその顔は、幅広の丸顔に二重あご、細い目と目の間がひどく離れた下がり眉、鼻はまぎれもない団子鼻に描かれている。細面の画像と比べるといっそうはっきりするこれらの特徴は、京伝がプレイボーイ戯画化の方向に向かっていることを推察させる。又この、目の間がはなれた下がり眉を見ると、カリカチュアのお手本もやはり春町ではなかったか、とも思われる。

ここで、春町齋恋川から白後の肖像をもう一度たどり、その後で手拭の若者を眺め直して見よう。特に細面の顔をコントラストにおいた場合、現実にかえった白後(図11)と手拭のイメージ(図8)の根本的相似はかなり明らかに見える。しかし念のため、手拭の鼻(つまり艶二郎型の豚鼻)を白後の顔にはりつけてみると(図11)、手拭(そして艶二郎の顔)が白後の延長線上にある事が一層はっきりする。つまり、手拭の鼻が、京伝の中ですでに起こっていた戯画化のプロセスを完成させたのである。これで、この手拭も京伝作であったか、あるいは鴨鞭蔭のアイデアを京伝が自分の心中のイメージを使って具象化したかと言うような可能性が強くなってくる。

事実がいずれであったにせよ、艶二郎となるべき顔がまず手拭として登場した事情は何だったろうか。京伝が艶二郎の顔にどれだけ苦心したかは、白後についての迷い方を見てもわかる。もし鴨鞭蔭のデザインまたはアイデアにたまたまこの豚鼻が含まれていたとすれば、京伝はそれに飛びついたらちがいない。それが京伝のアイデアであった場合は、何枚も試みた『江戸生』の下絵の中で、自信のある一枚を手拭コンテストに使って反応を見たのかもしれない。それとも、既にほとんど完成していた艶二郎の画像を、手拭パーティの仲間内にそれとなく披露したものか。そうとすれば、揚げ幕をわずかにかかげて観客席をのぞくこの若者には、いま世に送ろうとする会心作への反応をジッと見つめる作者の心持が託されているようにも思われてくる。

翌春刊行された『江戸生浮気蒲焼』にはしかし、こうした不安は一掃されて



図11 図10の白後の鼻を豚鼻にとりかえると……

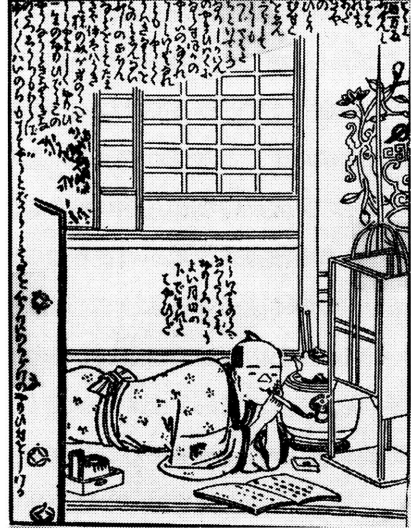


図12 山東京伝画作  
『江戸生艶気樺焼』  
ゆうゆう寝そべる艶二郎。



図13 『江戸生艶気樺焼』  
艶二郎ハダカの道行。

いる。その冒頭ページの絵組は、再び春町の『其返報怪談』を踏襲している(図12)。しかし、そのページのまん中に寝そべった主人公艶二郎は、白後のように顔をかくすどころではない、自信に満ちた丸顔をまっすぐこちらに向けて、読者をにんまりとみつめている。そのユニークな鼻が、以下に仕掛けられたコメディの発火点になり、その丸まるした体がさいごの道行きパロディの爆笑点となることを確信するかのよう(図13)。こうして京伝は、艶二郎の肉体を通し、そのイメージを通して、洒落本の黄表紙化を見事に完成したのである。

『江戸生』の大成功によってその追従作がつぎつぎと現れ、そのキー・ワード「艶二郎」とキー・イメージの「艶二郎鼻」は、江戸の言語的、視覚的語彙となって、ひろく流通することとなったが、その経緯は、すでにある多くの研究にゆずる。ただ興味深いのは、おなじ「うぬぼれ」を意味した名前とイメージを比べると、スラングの「艶二郎」の流通がかぎられていたのに対し、「鼻」のイメージは、江戸後期戯作につぎつぎ登場しただけではなく、あるいは京伝自身のIDとなり、あるいは他の作者の戯作的姿勢を意味するシンボルとして、長く転生を続けたことである。これは、江戸文化における視覚言語の強靱さをしめす好例として注目に値する。

以上、黄表紙における画像の独立性と、ストーリー創造過程における積極的役割について概観したが、「挿絵」の役割をはるかにこえるイメージのこれらの活動が、日本、ことに江戸時代に起こった理由についての研究はまだ十分とは言えない。黄表紙ジャンルがもともと絵双紙からはじまったこと、代表的作家、春町や京伝等がはじめに作画に手をそめていたことは当然最初にあげられる。また、画像の一部が、後の作品にリサイクルされる現象——特に見立てのテクニック——が遠く和歌の本歌取りの伝統に遡ることも論じられている。しかし、後期江戸文芸の研究が本格化して来た今、望まれるのは、江戸ポピュラーカルチャーのもっとも重要な基底をなした俳諧、殊に江戸座俳諧との比較研究である。



安永天明の戯作界につどった多彩な人々の多くが江戸座俳諧に親しんでいたことはよく知られている。狂歌、戯作、浮世絵などの隆盛を蔭からささえた大名や、幕府、藩の高官、御用商人から、名だたる茶屋の主人、役者、絵師、出版者などがこぞって俳諧の座に連なっている。黄表紙の作者でも、朋誠堂喜三二が江戸座俳諧のベテランであったことは早くから伝えられていたが、これに恋川春町に関する加藤定彦氏のより最近の発見が加わった<sup>④</sup>。黄表紙創始者自身が十代から俳諧に加わった事実を立証する同氏の論文は、黄表紙における俳諧研究の必要性を決定的に示している。この事実で春町と喜三二を結ぶ関係が一層はっきりしたことは勿論だが、それ以上に黄表紙（ひろくは江戸文芸）の本質に関わる問題が提起されるからである。若年から受けた俳諧付合いの訓練が、他の分野における創造的発想のパターンにどのような影響をおよぼしたか、という問題である。この小論で扱った黄表紙画像のおどろくべき変身と活力は、江戸座俳諧の付合いとの比較研究による成果が特に期待される分野であろう。

図版は以下文献の影印を使用。

図1, 2. 『当世風俗通』：『洒落本大成6』、中央公論社、1979。（原本、大東急記念文庫所蔵）

図3, 4. 『金々先生栄花夢』：『日本古典文学全集 46、黄表紙・川柳・狂歌』、小学館、1971。（原本、東京都立中央図書館加賀文庫所蔵）

図5. 『其返報怪談』：『古典文庫 黄表紙集1』古典文庫、1969。（原本、東京都立中央図書館東京誌料文庫所蔵）

図6, 7, 9, 10, 11. 『客人女郎』：濱田義一郎、「山東京伝の天明三年の黄表紙」、『大妻女子大学文学部紀要4号』（1972.3）。（原本、松浦史料博物館所蔵）

図8. 『手拭合』：国文学研究資料館蔵本。

図12, 13. 『江戸生艶気樺焼』：『日本古典文学全集 46、黄表紙・川柳・狂歌』、小学館、1979。（原本、松浦史料博物館所蔵）

【注】

- ①新約聖書「ヨハネ書」のプロローグは、次の文ではじまる。

In the beginning was the Word:

The Word was with God

And the Word was God.

- ②濱田儀一郎「江戸文学雑記帳」『江戸芸芸』348頁。  
③朋誠堂喜三二説が有力だが、恋川春町説もある。「当世風俗通」『洒落本大成6』解説。  
④加藤定彦「若き日の恋川春町」『俳諧の近世史』。

**\* 討議要旨**

小池正胤氏は、京伝の鼻は「トカゲの尻尾」というよりもっと大事なもので、それ自体が作品の全てを語っている、むしろ「頭」と言えるのではないかと尋ね、発表者は、確かにどこに持っていても生きている強靱な生命力があり、DNAというのがふさわしい、そういうことを西洋で紹介したい、と答えた。

Joshua Mostow氏は、発表者からの問いかけに答えて、Visual Vocabulary（視覚的単語）は（西洋の図像学で言う）Iconと呼んでもいい、ただしIconもまだ辞書は作られていない、と発言した。

Sandy Kita氏は、日本絵画史の中では、貼り交ぜ帳や浮世絵において、一つの画像がもともとのコンテキストから切り離され、別の場所に入れられることによって意味が変わってくる、という、画像の単語化が起きることがある、また、一定の画像が繰り返し使われるうちに、独立した固有の意味付けをされることやま絵（春秋図など）にはある、と指摘し、発表者は、絵画だけの世界と、文学作品の世界では違う面もある、と答えた。さらに、Kita氏は、伝統的なものとその場だけのものとの区別が必要ではないか、と指摘した。

山下則子氏は、京伝鼻は、作品中に述べられる、主人公を批評する世間の人のことばと対応しているところが面白い、と述べた後、最近では、草双紙の登場人物の顔を歌舞伎役者の似顔絵にすることにより、その役者が得意とする役柄を登場人物の性格として暗示する、という手法についての研究が進み、場合によっては役者の紋や印だけでそれを暗示することもある、と指摘し、発表者は、日本では日常的に様々な画像に意味がある、アメリカではそうではない、と答えた。山下氏は、しかし黄表紙の画像は現代日本人には読み取れない、やはり辞書が必要である、と述べ、発表者も同意した。

座長の木越治氏は、民俗学などでは「絵引き」という画像辞書があり、そういう動きは着実に広まっている、とまとめた。