

死絵と画中画

—肖像としての死絵

伊藤紫織

一 はじめに

江戸時代後期から明治期にかけて、歌舞伎役者が世を去ると、その姿を表して死去を報じる「死絵」が盛んに出版された。死者の姿を表すので縁起が悪い、としてあまり取り上げられてこなかったが、役者絵の重要な一環として、また葬送儀礼を表すものとして近年注目されつつある¹⁾。死絵は役者絵としてもさまざまな情報を含み、歌舞伎研究の上でも有用である。

死絵は現代日本文化の底辺を形作る江戸時代後期における死者の表象である。スターの死は最後の晴れ姿として表され、その死の受けとめられ方をも読み取ることができる。対象はほぼ歌舞伎役者に限定されるものの、死について豊富なイメージを提供する、死生学にうつつけの対象である。

筆者は絵画としての死絵の面白さに魅せられ、死絵によく見られるパターンのうち涅槃図仕立ての構成を取

り上げて考察を試みたことがある。² その考察の過程で、やはり死絵に頻出するパターンである画中画構造が死絵の肖像としての性格に密接につながりそうな手ごたえを感じた。肖像を「特定の人物を表す絵画・彫刻・写真」と定義すれば役者絵は間違いなく肖像であるものの、日本美術史の研究において、浮世絵の役者絵は肖像とは通常見なされない。しかし、死絵は死者の姿を表すというその性格上、一般的な役者絵よりも肖像としての要素が強く表れる。そのなかでも特に画中画構造を持つ死絵では、しばしば画中画として像主の姿が表され、その画中画が肖像のあるべき形式を踏襲しているため、肖像としての性格をいつそう露わにする。単に特殊な役者絵というだけではない、死絵の内包する意味の一端を解明するため、ここでは画中画構造を持つものに注目したい。なお、本稿では、歌舞伎役者の死絵について述べるものとし、当時の用例の検討は行わず「死絵」という呼び名を用いる。肉筆の作品については言及せず、版画形式のもののみを扱う。

二 肖像としての死絵

肖像を「特定の人物を表す絵画・彫刻・写真」と定義すれば死絵を含む役者絵も肖像であるはずだ。時には肖像性を問わず、肖像と見なされる場合もある。しかし浮世絵の役者絵は似顔で表されているにもかかわらず通常肖像画とは見なされない。役者絵が肖像と見なされないのはなぜか。まず現状を見てみよう。

肖像画として役者絵が言及されることは極めて希であるが、少ない例を挙げておこう。宮島新一氏は浮世絵師の肖像画に言及するが、「写楽の役者絵は肖像画という言葉にはふさわしくない」と付け加えている。³ その一方「写楽の場合でも相撲取りや芝居小屋の楽屋頭取篠塚浦右衛門の画像は肖像画に含めることができる」とする。⁴

松原茂氏は「浮世絵版画の役者絵も広い意味では肖像画の範疇に入れて考えるべきものだと思う」と述べ、浮世絵師を像主とする死絵を中心に何点かの死絵を肖像画として紹介した。ここでも「広い意味では」とあり、狭義においては役者絵が肖像画ではないことを前提としている。

大阪市立美術館がかつて開催された、画賛を持つ肖像画の展覧会「肖像画賛」において、一〇余点の死絵と《七代目市川團十郎自画像》（群馬県立近代美術館戸方庵井上コレクション）が展示された。死絵を肖像画に含める理由は特に示されていないが、死絵は肖像と見なするという見解を示しているのだろう。東京国立博物館でも特集陳列「肖像画」において浮世絵師を像主とする死絵を含む死絵が数点展示されたことがある。死絵を肖像画に含めている例である。

肖像について語られるとき、役者絵はあまり言及されされない。言及されなかったため、役者絵を肖像と見なさない理由について語られることも希である。宮島新一氏は写楽の役者絵（図1）が肖像画にふさわしくない理由として「まず、当人は素顔ではないし、日常的、あるいは儀礼的服装ではない。そのうえになんらかの所作や表情をもたっている。別人を演じている姿をもって肖像画とすることはできない」とする。宮島氏の見解には、肖像というものをどう考えるかという前提が見え隠れしている。前提は、肖像画の像主は素顔で、日常的または儀礼的服装をしている、とい



図1 東洲斎写楽《三代目大谷鬼次の江戸兵衛》
（千葉市美術館）

うことだろう。また、成瀬不二雄氏の著書に「写楽は肖像画家か——不毛の写楽論争——」の章がある。成瀬氏は「写楽の大首絵は評価が高く、勝れた肖像画だと考えられてきた。しかし彼は歌舞伎という芝居のある一瞬に現われる役者の特殊な表情を巧みに捉えていても、それを一般的な肖像表現と同列に論じてよいものかどうか」と疑問を示している。成瀬氏が写楽の大首絵を肖像と見なさない前提はつきり読み取れないが、両者とも、役を演じている像主が描かれていることを肖像画として見なせない理由としている。どちらも写楽の役者絵（ということは肉筆画ではなく版画である）を取り上げているが、この写楽の役者絵を肖像画と見なさない理由を役者絵全体に拡張してもかまわないだろう。

筆者は、役を演じている状態を肖像として最適の状況ではないものの、たとえそうであっても肖像として考える余地があると考え。特に、死絵にも表れる、当たり芸の役に扮した状態の場合、観者はその役を像主に重ね合わせている。また歌舞伎は役を演じている舞台を鑑賞しながらも役者自身に大きな関心が向けられたものであり、その点からいっても、役を演じている状態を肖像と見なすことは可能であるはずだ。

役者絵はその大半が版画である。版画であることも役者絵を積極的に肖像と見なすにはマイナスの要素であろう。版で刷られた肖像もないわけではない。例えば仏教の宗派の開祖の御影を版刻したものが流布していた。しかしその場合、原本があつて、それぞれの版画はその複製である。複数ある版画を通して原本を思い描くことができる。浮世絵版画の役者絵は原本がなく、複数の同一図様の版画が存在する。もともと、肖像は特定の人物を表してその代用になるものである。例えば禅宗の肖像彫刻は、像主の保存屍体の代用品、あるいは生きている像主の代用品として機能していたという。原本に対するコピーではなく、同じ姿かたちが複数あつて、しかも複数あることが自明であるのは、現代人にとって役者絵を肖像と考えることを妨げる。¹⁰

死絵は特殊な役者絵である。像主の死を広く伝えるという機能は、肖像の一般的な機能ではない。しかし死

者の姿を表すというそのありかたは、不在の人の姿を表すという肖像のありかたとよく一致する。死絵は役者絵一般よりも肖像としての要素が強くあらわれている。

死絵が肖像として考えうることを検証してきた。特に死絵の肖像としての性格があらわれる例として、像主が画中画として表される例を見ていきたい。像主が画中画として表されるとき、像主は坐像の掛軸(肖像の形式として版画よりも一般的であつたろう)にしばしば表されているのである。

三 画中画の構造を持つ死絵

死者を水袴姿みずがしましで描き、俗名、戒名、死亡の年月日などの情報を書き記す。¹¹これが死絵の最も基本的な構成である。最初期の死絵である勝川春童《二代目市川八百蔵の死絵》(チェスター・ビーティ美術館、安永六年(一七七七)没)がすでに反魂香の趣向で表されていたが、その後多くの死絵が出版される中でさまざまな趣向の作品が出てくる。¹²反魂香と矛盾しない複数の趣向を重ね合わせることも多い。ここでは画中画の構成を持つものを取り上げ、死絵における画中画の構造を分析する。

涅槃図のパターンを持つ死絵にも画中画の要素を含むものがあつた。¹³《四代目中村歌右衛門の死絵》(早稲田大学演劇博物館〇一四一〇一六六〇一四一〇一六七、図2)は、釈迦が往生するときに周りに生えていた沙羅双樹がわりの竹を屏風に描かれた画中画として示し、歌右衛門の似顔の出身釈迦の掛軸が含まれる。竹は、歌右衛門の俳名翫雀の雀に竹がつきものであることから描かれたものであろう。似顔で描かれた出身釈迦の掛軸は、歌右衛門がこれから悟りを開く、つまり仏になるという意味とされる。《八代目市川団十郎の死絵》(千葉市美術館二〇三三一〇五)では死絵や死去を報じる瓦版が画中に描きこまれ、死絵の中に死絵があつた。四代

鳥居清忠《五代目尾上菊五郎の死絵》（早稲田大学演劇博物館二〇一〇・五二二）は画面の中に描かれた額で涅槃図の部分縁取られ、その外から雲が降りてくるという画中画の構造を持っている。浮世絵版画では画面内に別途枠を作って添えられる、中心の絵と関連を持つ「こま絵」という画中画の形式が発達していた。通常のコま絵は中心の絵に対して意味のつながりはあるが切り離された別の画面である。《四代目中村歌右衛門の死絵》の下山釈迦図は、画面が釈迦入滅の涅槃図であることを示しているとすれば（その場合は、画面の中心の入滅、つまり死去に先立つ事象を表すということになる）、こま絵としての役割も果たしている。

死絵における画中画をこま絵から見ていこう。歌川国貞《極楽の初顔見世（三代目坂東三津五郎の死絵）》（千葉市美術館二〇三三〇四四、図三）は天保二年（一八三二）没の三津五郎をほつけ（法華）長兵衛、こま絵に文政七年（一八二四）



図2 《四代目中村歌右衛門の死絵》（早稲田大学演劇博物館 014-0166・014-0167）

没の三代目市川門之助を白井権八として描いたものである。人を切り捨てた権八に長兵衛が声をかける鈴ヶ森の場面は旅の道中での出会いの名場面として舞台での名コンビを描いた死絵によく取り上げられる題材である、もともととは権八が人に取り囲まれてはいるはずだが、ここでは六道の辻というところで人を鬼に変えている。また鬼に囲まれているのは権八でなく長兵衛である。こま絵の中に描かれた権八の門之助と長兵衛の三津五郎が視線を交している。

こま絵の中と外で人物が見つめ合い、画中の世界がつながっている例は死絵に多く見られる。《初代坂東しうかの死絵》(千葉市美術館 二〇三三一二八)の円窓のこま絵の中は八代目市川團十郎の顔で、立ち姿のしうかと視線が交錯している。しうかの表情はうれしそうで團十郎はやや困ったような顔をしている。三代歌川豊国《四代目尾上菊五郎の死絵》(千葉市美術館 二〇三三一五三、図4)は四代目菊五郎とその後



図3(右) 歌川国貞《極楽の初顔見世(三代目坂東三津五郎の死絵)》(千葉市美術館 2033044)

図4(左) 三代歌川豊国《四代目尾上菊五郎の死絵》(千葉市美術館 2033153)

を追うように同じ日に息を引き取った女房お蝶を描く。円窓のこま絵の中の菊五郎は驚いて腕を振り上げている。旅姿のお蝶の顔は満足そうに菊五郎を見上げている。こま絵の画面空間は窓の向こうのようだ。

窓のようなこま絵のはたらきがよく表れているのが《四代目中村歌右衛門の死絵》(千葉市美術館二〇三三〇七一、図5)である。こま絵の中に描かれるのは五代目市村竹之丞で、歌右衛門の死絵にしばしば描かれている。歌右衛門の江戸での最後の出演が竹之丞が座元を務める市村座であること、大坂へ行くことになっていた竹之丞が急死したとき歌右衛門は大坂にいたことなどがその理由らしい。歌右衛門の死絵における竹之丞との結びつきは非常に強い。それを示すかのように、水袴の袴を付けようとする歌右衛門をこま絵の枠から半身を乗り出して竹之丞が手伝っている。

歌川国芳《祇王・祇女・仏御前(五代目岩井



図5(右) 《四代目中村歌右衛門の死絵》(千葉市美術館 2033071)

図6(左) 歌川国芳《祇王・祇女・仏御前(五代目岩井半四郎(初代岩井杜若)の死絵》(千葉市美術館 2033064)

半四郎（初代岩井杜若）の死絵》（千葉市美術館二〇三三〇六四、図6）を見よう。¹⁵こま絵の中の仏御前の五代目半四郎と、外側にいる祇王の六代目半四郎は見つめ合っている。五代目半四郎には同じく女方となった息子が二人いて六代目半四郎、七代目半四郎となったが、二人とも父に先立って世を去った。先に出家した祇王・祇女を追って仏御前も出家するその順番になぞらえられる。

二枚続の《雲野当麻之助・鳴神尼・白雪尼（初代坂東しうかの死絵）》（国立劇場）はしうかの死に際して、しうかを鳴神尼、五代目市川竹之丞を白雪尼、八代目市川團十郎を雲野当麻之助として描いたもの。¹⁶こま絵の円窓内は十一代目森田勘弥で、ここでは円窓内が生者で、自分より年の若いものが先立つのを見送っているであろう。死者の三人と勘弥の視線は交わらないが、勘弥は三人を見つめているように見える。しうかと勘弥は共に三代目坂東三津五郎の養子なので義兄弟ということになる。

死絵においてこま絵の内部と外側の画面は意味的につながっている。こま絵の中の人物のほうが先になくなっている場合が多いが、歌川国芳《祇王・祇女・仏御前（五代目岩井半四郎（初代岩井杜若）の死絵）》のようにこま絵の中の人物のほうがあとから死亡した場合、《雲野当麻之助・鳴神尼・白雪尼（初代坂東しうかの死絵）》のようにこま絵内の人物が生者の場合もある。共通するのは時間的に異なる世界を描くのにこま絵を用いていることである。こま絵が時空を超えた窓のように用いられている。

死者の肖像でもある死絵においては、こま絵だけでなく別の画中画の構造も見ることができている。死絵は肉筆画の形式、特に掛軸を模して描かれる場合がある。¹⁷

《三代目尾上菊五郎（初代大川橋蔵）の死絵》（千葉市美術館二〇三三〇五四、図7）は大判の画面が掛軸の一部に見立てられていて、表具を模した外枠の中、掛軸の本紙にあたる部分に、像主が水袴を付けて座った姿で描かれている。追悼句が画賛のように表されている。「眞頂」としたあと「連中」を朱印風に示して、署

名と印章のように見える。「眞眞」の追悼句が入る点が共通する《五代目市村竹之丞の死絵》(千葉市美術館二〇三三〇六一、図8)には表装の布に竹之丞ゆかりの渦巻紋があり、本紙相当箇所に死亡年月日や戒名、行年、墓所のデータが入っている。この二点は像主の体の部分の墨版が同じで、菊五郎の死絵の版木を流用して竹之丞の死絵が出版されたものだろう。《四代目中村歌右衛門の死絵》(千葉市美術館二〇三三〇六五、図9)も画面全体が掛軸であるが、戒名などのデータは表装部分に区画を作って記されている。表装の布には歌右衛門の用いた祇園守と裏梅の紋が市松模様の中に配されている。《八代目中村歌右衛門の死絵》(千葉市美術館二〇三三〇八四)も掛軸仕立てである。¹⁸《三代目尾上菊五郎(初代大川橋蔵)の死絵》(千葉市美術館二〇三三〇五三)は軸頭まで描いて掛軸の形式であることを更にはつきり示している。「四代目中村歌右衛門の死絵」(千葉市美術館二〇三三〇六六、図10)は平清盛に扮した



図7(右) 《三代目尾上菊五郎(初代大川橋蔵)の死絵》(千葉市美術館 2033054)



図8(左) 《五代目市村竹之丞の死絵》(千葉市美術館 2033061)

歌右衛門を掛軸の中に描いたもので、死亡年月日などのデータは色紙形に書いて貼ったように記し、表装部分には裏梅の紋を散らし、軸頭まで表している。

《夢空旅寝枕（八代目市川団十郎の死絵）》（早稲田大学演劇博物館一四一〇一〇一、図11）では掛軸として団十郎の姿を表し、掛軸の本紙にあたる部分に死亡年月、戒名、行年を記す。その右側には芝居の看板のような形式で、題を「夢空旅寝枕」と記し、その出演者として家族関係を付けて市川団十郎家の人々の名を挙げている。左側は高札の形をとって、団十郎の死の原因とうわさされた、父海老蔵の妾ため成田三非道女房（市川団十郎家ゆかりの成田山不動明王のもじり）とあてこすっている。

《八代目市川団十郎の死絵》（千葉市美術館二〇三三〇九一）は画中画の掛軸の本紙にあたる部分に像主と画賛風の追悼の狂歌を表して、データの死亡年月日と戒名は画面内の掛軸の外側に記



図9（右）《四代目中村歌右衛門の死絵》（千葉市美術館 2033065）

図10（左）《四代目中村歌右衛門の死絵》（千葉市美術館 2033066）

している。掛軸部分が画中画であることを明示しているといえる。《四代目中村歌右衛門の死絵》（千葉市美術館 二〇三三〇七〇、図 12）も、画面内の掛軸に役の扮装をした歌右衛門と画賛風の追悼句があつて、外側にデータがあるというよく似た構成である。ここでは一匹の蝶があるというよく似た構成である。ここでも一匹の蝶が掛軸の疑似本紙内にあつて、それに向かつて歌右衛門が刀を抜こうとしている。もう一匹は掛軸の外を飛んでいる。この二匹の蝶は大きさも描写もほぼ同じである。一方が画中画の中の蝶で、もう一匹がその外側の絵にいる蝶というのではなく、外側の世界と内側の画中世界が連続することを示しているのだろう。

《しうかなごり文（初代坂東しうかの死絵）》（千葉市美術館 二〇三三一一一、図 13）は画面の中の掛軸にしうかの顔と辞世の句があり、その前に煙が立ち上がる香炉と脇に花生けがある。題の「しうかなごり文」は花生けのかかる柱に記されている。掛軸内の辞世の句は画賛のように表されている。掛軸の外側に死亡年月日・戒名・行年といったデータが付される。データ部分と花生けのかかった柱に題が記されることを除けば、しうかの肖



図 11 《夢空旅寝枕（八代目市川團十郎の死絵）》（早稲田大学演劇博物館 114-0101）

像の掛軸を飾った室内空間とも見ることができ
三代歌川豊国《八代目市川团十郎の死絵》（早稲
田大学演劇博物館一四〇〇七〇）も画面に対
して斜めに、つまり掛軸であることがよくわかる
ように掛軸が配され、座った团十郎の姿を描いて
いる。三代豊国の署名は面中画にあり、画面は豊
国の描いた团十郎の肖像画のある室内空間でもあ
るわけだ。像主の肖像を飾った室内空間を表した
死絵は文化九年（一八一二）没の《四代目沢村宗
十郎の死絵》（国立劇場）が早い。画面内の宗十
郎の姿を描いた掛軸の手前に煙たなびく蝋燭と菊
の花を配している。この場合も宗十郎の肖像を遺
影のように飾っているのだろう。しかも宗十郎は
自分のいる絵の外側にある菊の花をみている。宗
十郎の肖像の掛軸を飾った室内空間であり、かつ
面中画とその外側の世界が通じている。

死者の肖像を掛軸で表し、その前にゆかりの
人物を描く構成も死絵には多い。《三代目尾上
菊五郎（初代大川橋蔵）の死絵》（千葉市美術館



図 12 (右) 《四代目村歌右衛門の死絵》(千葉市美術館 2033070)



図 13 (左) 《しうかなごり文(初代坂東しうかの死絵)》(千葉市美術館 2033131)

二〇三三〇五五、図14)の画中の掛軸は三代目菊五郎の肖像で、その前で娘婿の四代目梅幸(のちの四代目菊五郎)が菊を一輪手向けて水を注いでいる。菊は菊五郎にちなみ、尾上菊五郎という名跡とその芸を受け継いでいくという認識が死絵を描く人にも死絵を見る人にも共有されていたのだろう。画中画の菊五郎の視線は梅幸に向けられていて、まだ生きていたかのようなのである。《五代目岩井半四郎(初代岩井杜若)の死絵》(千葉市美術館二〇三三〇三〇、図15)は、掛軸内が五代目半四郎、その前に座って見上げるのは孫の三代目岩井糸三郎(後の八代目岩井半四郎)である。¹⁹半四郎にはその名を継いだ息子が二人いたが、どちらも先に死んでいるのでこの時点での跡継ぎは七代目半四郎の息子の糸三郎だった。掛軸内に死者が描かれ、その前に後継者がいるという構成は嘉永六年(一八五三)一月一日没の《五代目沢村宗十郎(三代目助高屋高助)の死絵》²⁰(国立劇場)、《五代目市川海老蔵の死絵》²¹(国



図14(右) 《三代目尾上菊五郎(初代大川橋蔵)の死絵》(千葉市美術館 2033055)



図15(左) 《五代目岩井半四郎(初代岩井杜若)の死絵》(千葉市美術館 2033130)

立劇場)にも見られる。若年で死亡した場合は掛軸内の死者に対して目上の関係者が描かれることもある。《八代目市川團十郎の死絵》(千葉市美術館二〇三三〇八三、図16)では、青ざめた顔の団十郎が父五代目市川海老蔵を恨めしげに見つめている。慶応三年(一八六七)没の豊原国周《初代河原崎国太郎の死絵》(千葉市美術館二〇三三一五八、図17)で掛軸の前で死を悲しむのは十三代目市村羽左衛門(後の五代目尾上菊五郎)で、これは国太郎の名残の舞台が市村座であつたため座元の羽左衛門を描いたのだろう。死者と生者は視線を交錯させ、両者の間にコミュニケーションが成立しているようだ。同じ像主の《初代河原崎国太郎の死絵》(国立劇場)では父六代目河原崎権之助と初代河原崎権十郎(後の九代目市川團十郎、河原崎家の養子として国太郎の兄にあたる)が描かれ、権十郎が河原崎国太郎になむ撫子の花を供えている。死者と生者はコミュニケーションが成立しているように見えても、静



図16(右) 《八代目市川團十郎の死絵》(千葉市美術館 2033083)

図17(左) 豊原国周《初代河原崎国太郎の死絵》(千葉市美術館 2033158)

かな交流であり、画中画の枠を乗り越えるようなことは無いようだ。《初代坂東しうかの死絵》（早稲田大学演劇博物館二〇一五〇六四、図18）で八代目市川団十郎が掛軸の中から身を乗り出してしうかの手をとって引き寄せるのは、二人とも死者であるからこそそのような構成が成立するのだろうか。

画中画の像主が死者で、そのときに現存している関係者もほぼ同じ大ききで描かれることは、天保九年（一八三八）没の《三代目中村歌右衛門（初代中村玉助）の死絵》（国立劇場、図19）あたりから始まるようだ。文化九年（一八一二）一月二十九日没の歌川豊国《四代目瀬川路考（四代目瀬川菊之丞）の死絵》（早稲田大学演劇博物館一一四一〇〇三三、図20）も、肖像が描かれた掛軸の前に関係者がいるという構成は似ているが少し意味合いが異なる²²。掛軸は文化七年（二八一〇）に没した瀬川仙女の肖像が小さく描かれているが、式亭三馬の文章を読むとわかるように、死絵の像



図18(右) 《初代坂東しうかの死絵》(早稲田大学演劇博物館 201-5064)

図19(左) 《三代目中村歌右衛門(初代中村玉助)の死絵》(国立劇場)

主は掛軸の前により大きく描かれている四代目瀬川路考である。芸・名跡の継承という意味合いはもちろんあるが、画中画も外側もすでに死後の世界である。三代目歌右衛門の死絵あたりから出てくる、画中画の肖像で死絵の像主が示され、その外側はその時点の生きていた関係者という構造とは、異なっている。画中画が死絵の像主の場合は、画中画の人物と外側の人物は同じ大きさか画中画の人物のほうがやや大きく描かれる。それに対して画中画の外側の人物が死絵の像主である場合、画中画の人物は小さく表されることが多いようだ。路考のすぐあとに四代目沢村宗十郎が世を去った。その死絵、歌川豊国《四代目沢村宗十郎の死絵》（早稲田大学演劇博物館 一四一〇〇五一）も同様で、三代目宗十郎の肖像が小さく描かれているが死絵の像主はその前にいる四代目宗十郎で、画中画の肖像は明らかに小さい。瓦版では《八代目市川団十郎の死絵》（国立歴史民俗博物館 F 三三〇―三七五）は像主団十郎が画中画の外に描かれ、団十郎家中興の祖である五代目団十郎が「元祖白猿」として画中画の掛軸として表されている。ここでは画中画の人物と外側の人物の大きさに差がない。

画中画の掛軸に死絵の像主の肖像を示し、関係者をその前に描くという画面の構造は、死者の肖像があつた「場」を思わせる。『くまなき影』は興合の連を主催した波月亭花雪の三周忌追善会に参加した人々の影絵の肖像に、花雪追悼の文を添えたものだが、柴田是真の描いた挿図（図



図 20 歌川豊国《四代目瀬川路考（四代目瀬川菊之丞）の死絵》
（早稲田大学演劇博物館 114-0033）

21) に注目しよう。是真が描いた座敷の図には、床の間に花雪の影の肖像が掛けられ、その前に香炉を供え、脇には蓮の瓶花を飾り、追善供養をしている。そこに人の姿はないが、座敷の真ん中には冊子が広げられ、少し前まで人がいたようにみえる。死絵で画中画として描かれた死者の肖像にも、花や香炉が供えられている。花雪の影の肖像は死絵の画中画の掛軸と重ね合わせてみることができる。

《八代目市川團十郎の死絵》(千葉市美術館二〇三三二〇七、図22)では、大きな掛軸の団十郎の肖像の前で女たちが嘆き悲しんでいる。この図柄は確認できているだけで一二枚が現存し、特に人気があったと思われる。また同様の趣向で大きな掛軸に団十郎の胸から上を描き、嘆き悲しむ女たちを描いた《八代目市川團十郎の死絵》(早稲田大学演劇博物館二〇一五〇五九)がある。前者には画との境界を越えて掛軸の中へ入らんばかりの女もいるにはいるが、両作品とも団十郎の視線はどこか遠くを見ているようで、画中画の中と外は別の世界という印象を受ける。嘆き悲しむ女たちの姿は涅槃図仕立ての死絵とよく似ており、団十郎の肖像を掲げた法会のようにも見える。この二種の死絵における団十郎像の使われ方は現在の遺影のありかたと通じる点でも興味深い。

画中画の構造に注目して死絵を見てきた。こま絵は通常主な絵に対して意味のつながりを持つ、別の小さな

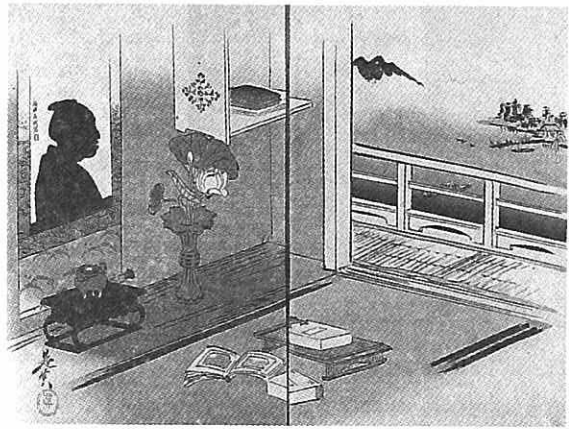


図21 柴田是真《『くまなき影』挿図》(千葉市美術館ラヴィッツ・コレクション)

画面だが、死絵においてはこま絵の中と外側の画面は意味だけでなく、視線を交し合ったりできるような連続性がある。時間的に異なる世界を描くのにこま絵を用いている。接点はあるものの異なる二つの世界をつなぐ窓のような役割を果たしている。時にはこま絵の枠から身を乗り出して接触することさえ可能だ。死絵は掛軸を模して描かれる場合もある。画面全体を掛軸（の一部）として表す場合、更に軸頭まで描いて掛軸形式であることをはっきり示すことがある。掛軸として表された死絵は、死者の肖像という機能を強調している。画中画の掛軸として像主を表す死絵もある。死絵は役者の死を契機に出版される。東アジアにおいて肖像画は供養像として死者を描くことが多く、供養のときに掛ける掛軸の形をとっていた。死絵は掛軸の形をとることによって死者の姿を表すという肖像としての機能を強める。

画中画の構造を用いた死絵では重層的な画面構成が用いられている。この画中画の構造は、幽霊面を描くときに描表装を用いて、幽霊などが画面から「出る」ことを示したりする、画面の枠の自覚的な利用である。ここでも涅槃図形式の場合と同様、作り手が示した複雑なイメージ構造を当時の多くの人々が見て理解して享受していたことがわかる。

死絵の観者として、像主の役者の眞顔を想定するとき、生者である観者は死者の役者を身近に感じることを望んだだろう。死者の像を画中画として、生きている関係者を画中画の外部に



図 22 《八代目市川團十郎の死絵》
(千葉市美術館 2033107)

表すと、画面のうち画中画の外部の部分は観者の世界と連続した生者の領域となる。観者が死絵を見るという行為と、画面内の人物が死者の像を見るところという行為は平行した行為であり、両者は共に生者という点で同列である。観者と画面内の人物は両者とも死者の肖像を見ているのである。画中画の内側を死後の領域、外側を現世という区分を設定しつつ、死者と生者との静かなコミュニケーションを描出することによって、観者も自らを画中の生者になぞらえて、世を去ったお気に入りの役者とかの間の交流を味わうことが可能になる。

死絵において画中画の構造は重層的な画面構成によつて表現範囲を広げるのみならず、肖像としてのはたらしを支えるものでもあった。

四 おわりに

本稿ではまず肖像と死絵の関係を考察した。役者絵は通常肖像とは見なされないが、死者の姿を表す死絵はその性格が肖像のそもそもの成り立ちと共通するため、肖像としての要素が強くあらわれる。特にその肖像としての要素が画中画構造を持つ死絵において顕著にあらわれる。画中画構造の死絵において、像主の姿はしばしば画中画として表され、掛軸や額といった肉筆画の形式を模して描かれ、肖像としての機能が強く意識されている。死絵における画中画の構造は、浮世絵におけるこま絵の構造を反映しながら肖像としての機能を支えるものであった。

死絵が盛んに出版されていたのと同時期、嘉永六年（一八五三）にはすでに死者の姿を描いて奉納した絵額が確認されている。²⁵ このような絵額と同様に死絵も現在普及している写真の遺影につながっていくものである。²⁶ 死絵は情報を速やかに伝達するという役割もあるため、一点一点の絵画としての完成度は必ずしも高くはな

いが、死者を表すという主題に特化した豊富な作例があり、共通した主題におけるさまざまなイメージの取り扱いを見ることが出来る。面中画構造が死者の世界と生者の世界を一面面に表すことを可能にする。面中画構造の死絵では浮世絵における面中画の構成をふまえて肖像としての機能を強く示している。死絵の持つ、絵画としての芳醇な意味世界の一端を解明し、遺影の発生につながっていく視覚の構造的変化の一部を明らかにできたとしたら幸いである。

■註

- 1 現在の死絵研究の到達点を示すのが原道生「歌舞伎の死絵について」（『生と死の図像学』明治大学人文科学研究所編 風間書房 一九九九年）である。なお、ほぼ同じ内容で『死絵』について——基礎的事項の確認——」（『生と死の図像学——アジアにおける生と死のコスモロジー』至文堂 二〇〇三年）として再録されている。
主だった先行研究が藤澤茜「死絵に見る役者の人氣」（『浮世絵芸術』一四六、二〇〇三年）の註一に列記されている。中でも林美一「死絵考（上）・（下）」（『浮世絵芸術』四五・四六、一九七五年）が特に重要である。
また国立歴史民俗博物館では近年積極的に死絵の収集を行い、葬送儀礼を研究する民俗学の資料として活用している。
拙稿「絵画としての死絵——涅槃図仕立ての死絵を中心に」（『千葉市美術館研究紀要 採蓮』一〇、二〇〇七年）
- 2 宮島新一「肖像画の視線 源頼朝像から浮世絵まで」（吉川弘文館、一九九六年）一九九頁。
- 3 宮島、前掲書、二〇〇頁。
- 4 松原茂「画家・文人たちの肖像」（『日本の美術』三八六、一九九八年七月）
- 5 『特別展——人のすがた 人のことば——肖像画賛』展図録（大阪市立美術館、二〇〇〇年一〇月）。なお《七代目市川團十郎自画像》は京都国立博物館編『日本の肖像』（中央公論社、一九八七年九月）にも掲載される。ただし同書にも役者絵についての記述はみられない。
- 6

- 7 東京国立博物館「企画展示 特集陳列『肖像画』」（二〇〇四年九月一日～一〇月一日）。http://www.nnm.go.jp/server/Con?pagelid=B06&processid=00&event_id=810&event_idx=1&displate=2004/08/17
- 8 成瀬不二雄『日本肖像画史——奈良時代から幕末まで、特に近世の女性・幼童像を中心として——』（中央公論美術出版、二〇〇四年）、一〇〇～一〇三頁。
- 9 ヘルムート・プリンカー「禅宗肖像（頂相）」『国際交流美術史研究会第六回シンポジウム 肖像』国際交流美術史研究会、一九九〇年
- 10 現代の我々は前近代（江戸時代、特に死絵が出版された江戸時代後期が前近代かどうかは検討の余地があるが）の肖像画に対して、版画ではなく基本的には掛軸であるべきとの漠然とした認識を共有しているとみる。死絵が出版された時代においても、版画ではなく肉筆で、掛軸の肖像画を正当的な肖像（肖像の概念が現代でいうそれと完全には一致しないとしても）とする認識がある程度あり、それゆえ死絵の画中画において像主を掛軸に描くことがたびたび行われると筆者は考えている。
- また、ここで同時代の人々にとって役者絵は肖像画でありえたかを考察することが望ましいが、江戸時代後期の肖像画についての機能をめぐる包括的な研究が進展しておらず、筆者の手には余る大問題である。限られた例に基づく私見では、役者絵と肖像画はびつたり重なるものではなく、基本的には別のものだが、その外縁は重なりうる。例えば肉筆の歌川豊国『三代目中村歌右衛門』（ポストン美術館）は舞台の外の歌右衛門を描く。大坂から江戸に下って人気を集めていた歌右衛門が、大坂へ戻るにあたって、鼻筋が面影を写させたと考えられるこの絵は、役者を描いたという意味で役者絵であるとともに肖像画ともみなすことができる。役者絵と肖像画の考察については塚原晃氏の示唆によるところが大きい。謝意を表します。
- 11 現在知られる最初の死絵、勝川春童『二代目市川八百蔵の死絵』（チェスター・ビーンティ美術館）は文字情報としては役者名と追善句があるのみで、戒名・行年を書くという形式は寛政二年（一七九九）没の六代目市川団十郎の死絵あたりに整ったようである。最初期の死絵については、浅野秀剛「勝川春童 二代目市川八百蔵の死絵」（作品解説）（『秘蔵浮世絵大観 別巻』講談社、一九九〇年、チェスター・ビーンティ美術館 五四図）参照。また六代目市川

- 12 団十郎の死絵あたりで死絵の形式が整ったことについては、前掲、藤澤論文、四三頁上段参照。藤澤氏が挙げた九パターン、「①立役の役者は水袴、女方は女性の姿で描かれる ②先に没した死者が迎えにくる③旅姿で描かれる ④当り芸を描く ⑤涅槃図に模して描く ⑥袈裟を掛ける・蓮の花の上に座するなど、仏教的要素が盛り込まれる ⑦同じ頃に没した役者とともに描かれる ⑧掛け軸の中に描かれる ⑨反魂香の趣向で描かれる」は死絵に見られる多くの要素を網羅した有益なものである。しかし例えば《八代目市川団十郎の死絵》(千葉市美術館 二〇三三一〇)に見るように、先に没した役者が迎えにきていて(②)、団十郎は旅姿である(③)というふうな複数のパターンに属する作品も少なからずあり、パターンによつて分類して取り扱うことは難しい。
- 13 拙稿、前掲論文参照。
- 14 三代目坂東三津五郎は文政一〇年(一八二七)閏六月河原崎座「獨道中五十三次」で法華長兵衛を務めている。似顔から判断して、仏御前が父五代目岩井半四郎、祇王が兄六代目、祇女が弟七代目である。改印の「吉村」「村松」の組み合わせが見られる時期と五代目半四郎の死期が一致するので、五代目半四郎の死に際して出版された死絵とみられる。なお同じ図柄の作品四点の所蔵が知られる早稲田大学演劇博物館所蔵品のうち、資料番号〇〇五〇〇六〇にのみ歌川国芳の芳桐印がみられる。
- 16 右図のみ千葉市美術館(二〇三三〇九九)にも所蔵。また左右ともに東京都立中央図書館特別文庫(五七二一C〇〇八)にも所蔵される。国立劇場の所蔵品には図版でも右図右下の背地の中の四角い部分に何か字のようなものが見える。千葉市美術館所蔵品では同じ箇所が何か削つたあとのように白い空白部分となっている。ウェブのデータベースで見る限り都立図書館所蔵品も同様に空白となっている。
- 17 掛軸以外に肉筆画の形式を模したものとして、提灯に描かれた絵として表した《四代目尾上菊五郎の死絵》(国立劇場)がある。前掲、国立劇場図録、九二図。
- 18 千葉市美術館所蔵品には三代歌川豊国の署名がないが、早稲田大学演劇博物館の同図柄作品のうち資料番号〇一四〇二二九・同四〇一一〇五七六には署名がある。
- 19 この作品については石橋健一郎氏の図版解説(『浮世絵芸術』一二五、一九九七年)が詳しい。また同じ図柄の早稲

- 田大学演劇博物館資料番号〇一四〇一〇〇には、掛軸内に五代目半四郎の没年をほのめかした辞世風の句、外側にも句が記されている。
- 20 前掲、国立劇場図録、六五図。
- 21 前掲、国立劇場図録、九〇図。
- 22 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館浮世絵閲覧システムの組解説を参照。
- 23 『くまなき影』と影の肖像については岡戸敏幸「影」と肖像（『日本の美学』二二、一九九四年）参照。岡戸氏も指摘するように、影の肖像は追善と結びつくものである。少し時代はあとになるが、四代鳥居清忠・鏑木清方（窓月梅姿絵（五代目尾上菊五郎三十三回忌追善摺物）（千葉市美術館）は五代目菊五郎の横顔を影絵で表している。死絵で影の肖像で像主を表したものは意外にも見当たらない。あつてもいいようなものだが、役者絵としての死絵は役者の容貌をはつきりと表す必要があり、影絵は不向きなだろう。
- 24 画面の枠の自覚的な利用については、長沢芦雪の作品を例にとつて考察したことがある。拙稿「絵の内と外——長澤蘆雪の場合」（『没後200年記念 長澤蘆雪』展図録、二〇〇〇年）。
- 25 山田慎也「近代における遺影の成立と死者表象——岩手県宮守村長泉寺の絵額・遺影奉納を通して——」（『国立歴史民俗博物館研究報告』一三二、二〇〇六年三月）、二九二〜二九三頁。
- 26 絵額から遺影への流れについては、山田、前掲論文参照。また、佐藤守弘「痕跡と記憶——遺影写真論——」（『藝術論究』二九、二〇〇二年）も死絵を遺影に先立つ追悼像として取り上げている。死絵には直接言及しないが、遺影の成り立ちを考える上で、木下直之「人はなぜ肖像を求めるのか？写真と絵画」（『講演要旨』）（福島県立博物館平成一三年度第二回企画展『肖像に見る福島を築いた人々 顔とすがたの人物誌』記念連続講演会『肖像画研究の現在』シンポジウム『ふくしま その歴史・自然・未来』講演パンフレット』、福島県立博物館、二〇〇一年七月）もまた重要である。

Shini-e Death Prints and “Picture with in the picture”: Focusing on Death Prints as Portraits

Shiori Ito

In the years between c.1780 and c.1905, color woodblock prints commemorating recently deceased kabuki actors were produced in significant numbers by ukiyo-e artists. *Shini-e* may be translated as death pictures, memorial pictures or obituary prints. In addition to a portrait of the deceased actor, *shini-e* include information such as the actor's stage name, his age at the time of his death, his Buddhist burial name and perhaps also his deathbed poem. Sometimes a short obituary is also inscribed on the print. These prints constitute important research material both for the study of kabuki actor prints and for understanding views of life and death as seen in funerary rituals of the period. Some of the imagery encountered in *shini-e* was, however, used exclusively to commemorate deceased kabuki actors.

A portrait is defined as “a painting, sculpture or photograph of a person”. Originally portraits were made to represent an absent person. We usually do not regard kabuki actor prints as portraits, while we see the portraits in *shini-e* as forming part of a printed obituary. The latter is not a function normally associated with portraits. However, the function of portraits, which is to represent someone who is absent, is very similar to the function of *shini-e*. In this respect, *shini-e* images are more like portraits than ordinary actor prints.

A format sometimes encountered in *shini-e* is of “a picture within a picture”. The picture within the picture is usually in hanging scroll (*kakejiku*) format and so functions as a formal portrait. In East Asia memorial portraits were traditionally in

hanging scroll format. Occasionally *shini-e* imitate the hanging scroll format so that the printed portrait appears in the format of a formal, memorial portrait. Using the hanging scroll format in *shini-e* brings them closer to formal portraits. The structure of *shini-e* using 'a picture within a picture' is multi-layered. The artist designing such *shini-e* recalls those ghost paintings in which the ghost appears in a picture within the picture by presenting the likeness of the deceased actor in a picture within the picture.

Kabuki fans bought and contemplated *shini-e*. The living fans wanted to feel that the deceased actor was still close to them. When the artist presented the image of the deceased in a hanging scroll within a scene in which it is surrounded by mourners, the scene of mourning depicted in the print occupies a space that the viewer can enter and share. The two acts of viewing — by the fan who bought the print and by the mourners in the prints — are parallel. The fan and the mourners are alive; together they look upon the portrait of the deceased actor. The structure of these 'picture within a picture' prints allows the living to communicate with the dead. The viewer identifies with the mourners in the print and in that moment of identification is able to communicate with the deceased actor.

In the early 1850s, the golden age of *shini-e* production, a new custom began of dedicating wooden votive tablets painted with portraits of deceased relations at temples. These tablets were similar to funerary portraits and they foreshadowed today's photographic portraits of the deceased.

After the death of an actor there was much competition among publishers to be the first to offer *shini-e* for sale to the public. This was in part in order quickly to disseminate the news of the death, but perhaps more importantly in order to beat competitors and increase profits. Therefore, *shini-e* were produced with great speed. As a result, the quality of the design and of the printing is frequently not particularly high. There was considerable variety in the way that the deceased was presented in *shini-e*. I hope I have clarified the nature of *shini-e* as images.