

はじめに

江戸庶民文化の華といわれる浮世絵には、様々な衣裳が描かれている。浮世絵版画の半数以上を占めるといわれる役者絵には、歌舞伎役者のゆかりの模様をはじめ、その役柄にふさわしい模様の衣裳が多く描かれている。現行の衣裳とは全く趣の異なる柄もみられ、衣裳にも流行や役者の工夫があったことを読み取ることができる。また、ファッション誌の役割を果たした美人画には、女性の流行のよそおいが描かれており、中には異国風の模様を確認することもできる。本稿では、こうした点に注目し、江戸時代の文様の流行を視覚的に検証してみたい。

1. 役者絵にみる模様・色彩

歌舞伎には様々な役柄があり、立役、敵役、女方などそれぞれが芝居の中で大事な役割を果たしている。歌舞伎の衣裳には色彩によるイメージも大きく関わっており、例えば黒は『仮名手本忠臣蔵』の高師直、『東海道四谷怪談』の民谷伊右衛門など悪役の衣裳に用いられる一方で、『助六由縁江戸桜』の助六のように粋な姿を表現する際にも用いられる。歌舞伎の化粧や衣裳にしばしば用いられる赤という色は、悪いものをはねのける力があるとして荒事の隈取にも用いられるが、女方の三姫のように娘らしい美しさを示すためにも用いられる。

ここでは、歌舞伎の衣裳の中でも特徴のある衣裳を取り上げ、役者絵をもとにその特質について考察する。江戸時代の歌舞伎の衣裳を知るために、役者絵を確認するのは有効な手段である。役者絵は芝居の上演を待たずに刊行されることも多く、実際の舞台の様子を正確に反映しているといいたいがたい面もあるが、「この役者ならこういう衣裳がふさわしい」「この役柄の雰囲気合っている」など当時のイメージを知る、大きな手掛かりとなる。

①役柄を象徴する模様—『京鹿子娘道成寺』を例に

歌舞伎の役柄の中には、動物の精や幽霊、妖怪など特殊なものもあり、衣裳にも工夫が必要となるが、中でも衣裳を華やかに変化させていく『京鹿子娘道成寺』は注目される演目である。

宝暦3年(1753)3月江戸中村座初演、初代中村富十郎による長唄の舞踊劇である本作は、女の情念の深さを象徴する仏教説話として流布した「道成寺伝説」をもとにしている。『大日本法華経縁起』では、紀伊国牟婁郡の寡婦が熊野詣の若僧に懸想し、その執念が大毒蛇と化して鐘もろとも若僧を焼き殺すが、法力によって解脱する物語となっている。能『道成寺』では、主人公が寡婦からまなごの莊司の娘に変わるが、同じく蛇体となり道成寺の鐘楼に隠れていた熊野詣での山伏を焼き殺す。その娘の執心が白拍子にとり憑き、再興された撞鐘供養の場に現れ、乱拍子を舞ううちに愛着が募り、恨みの鐘の内に飛び入って鬼女と化すが、僧の祈りによって退散させられる。

これらをふまえた歌舞伎では、道成寺の鐘供養に訪れた白拍子花子が衣裳を変えながら娘の恋心を演じ、鐘への執着を見せるところで幕が下りる。歌舞伎に限らず、日本の伝統芸能では、その人物の本性が見た目により示されることが大事であり、『京鹿子娘道成寺』の主人公が鐘入りの場面で蛇の本性を

あらかず際には鱗模様の衣裳が用いられる。二代目嵐雛次による鐘入りを描いた【図1】にも、その様子を確認することができる。鱗模様は、古くは弥生時代中期頃の土器にすでに見られる。三角の文様は、古くから魔物や病を示すものとされ、古墳の壁画や装飾にあえて描くことで忌み嫌うものを追い払おうとしたともいわれる。死者を悪霊から守り、近親者を守護する願いを込めて埋葬品などに用いられたほか、呪術的効果を持つとされる鏡にも使用された。悪霊を退けるため三角の紙冠をつけて死者を吊る習慣も生じ、江戸時代には三角の白布を額につけた幽霊の描写などもしばしばみられるようになった。

蛇には様々なイメージがあり、脱皮を繰り返すことから生命力が強く、再生のイメージがあることから鱗模様は吉祥模様としても認識された。だが、蛇は細長く四肢を持たない独特の体、蛇行して進む姿が不安感を与えることも多く、生命力の強さから執念深さや女性の男性に対する執着の強さを示す動物としても認識される。その「執着」こそが道成寺伝説の要となる部分であり、蛇の本性を示す衣裳として鱗模様は不可欠のものといえよう。鱗模様は女性の執着を象徴するものとして、能『葵上』の六条御息所の衣裳としても使用されている。

この鱗模様は鋸歯紋とも呼ばれ、日本に限らず古くから存在している。トルキスタン、アナウ遺跡出土の彩陶（紀元前4000年頃）にもすでにみられるという。世界に共通するこの文様が、芸能の衣裳としても継承されている点は興味深い。

『京鹿子娘道成寺』の鱗模様以外の衣裳についても、役者絵によって確認したい。

びり帽子に振袖姿で登場する白拍子は、金冠を着けた舞姿へと変わり、乱拍子をみせる。その後、花笠や手拭い、鞆鼓、鈴太鼓などの小道具を用いて演じ分ける部分では、引抜きなどの演出により衣裳もどんどん変化させていく。現行の演出では、黒地に狂言紋尽し模様の帯、衣裳には枝垂桜という共通するデザインが施されているが、着物の色味を変えることによって心情の変化を表現している。

江戸時代の役者絵を確認すると、現在と同じく桜模様の衣裳で描かれることが多いが、その役者らしい模様を取り合わせている例も確認できる。

【図2】は、天明3年（1783）江戸中村座上演の舞台に取材し、金冠をいただいて舞う人気の女方、三代目瀬川菊之丞を描いたものである。桜模様の振袖の片袖を脱いでおり、菊之丞にちなんだ菊模様の衣裳が確認できる。黒地の帯は現行の衣裳とは異なっている。この作品は出語り図（姿を見せて語る浄瑠璃の太夫や演奏者を描く役者絵）になっており、背後に描かれる長唄連中の袴に、三角の鱗模様が配されていることも注目される。白拍子がみせる大事な乱拍子の踊りの場面で、その本性を暗示する仕掛けが施されているのは、心憎い描写である。

現行の衣裳で、帯に用いられる狂言尽し紋に注目しよう。この文様は能『道成寺』で後仕手の腰巻に施されているもので、多くの役者絵や歌舞伎の番付等でも共通して描かれるが、この模様の帯が定着するのは江戸後期からのようだ。

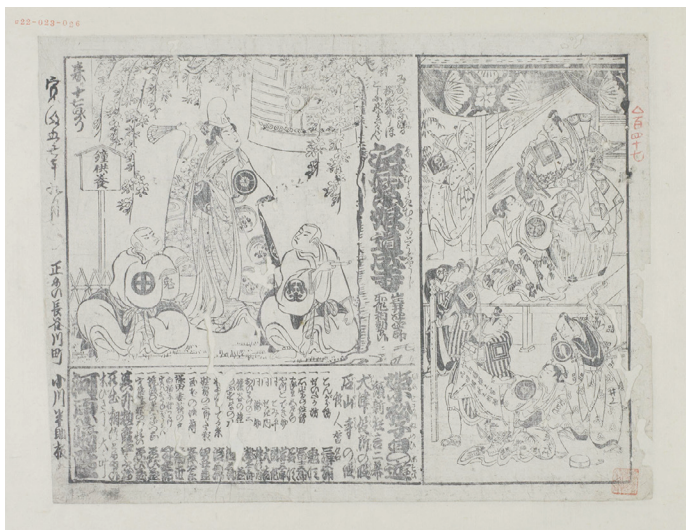
管見の限りでは、黒地の狂言尽し紋の帯が描かれる早い例として、寛政5年（1793）9月江戸河原崎座上演「江戸紫娘道成寺」の辻番付【図3】の挿絵が挙げられる。四代目岩井半四郎が白拍子をつとめた芝居のものである。歌舞伎の番付は四種類あり、辻番付は芝居の十日ほど前に作



【図1】 勝川春章画「二代目嵐雛次の道成寺」安永元年（1772）頃 シカゴ美術館蔵



【図2】 鳥居清長画「三代目瀬川菊之丞の白拍子」天明3年（1783）シカゴ美術館蔵



【図3】寛政5年（1793）9月江戸河原崎座「姫小松子日の遊／江戸紫娘道成寺」辻番付 ロ22-00023-026
早稲田大学演劇博物館蔵



【図4】勝川春英画「二代目中村野塩の白拍子」寛政8年（1796）東京国立博物館蔵 出典：ColBase (<https://colbase.nich.go.jp/>)

成され、町の辻に貼りだされる、ポスターの役割を果たすものである。この上演を描いたと思われる役者絵は未見であるが、この3年後、寛政8年（1796）4月江戸都座上演『京鹿子娘道成寺』における二代目中村野塩の白拍子を描いた役者絵【図4】には、明確に狂言尽し紋を施した帯が明確に表現されている。

このように、現行の拵えのような桜の模様の着付けに黒地の狂言尽し紋の帯が定着していく様子が役者絵から確認できるが、【図2】のように個々の役者にちなんだ工夫が施される例も散見される。

【図5】は天保11年（1840）11月に江戸市村座で上演された「道成寺二人鐘入」に取材したもので、二名の役者が白拍子を演じる「二人道成寺」の演出を描いたものである。両名とも帯は黒地に狂言尽し紋、桜模様の振袖の袖に役者ゆかりの模様をあしらった姿となっている。右図の市村家橘（十二代目市村羽左衛門）は橘、左図の中村翫雀（四代目中村歌右衛門）は裏梅の意匠もプラスされている。実際に着用した衣裳と合致しているかの確証は得られないが、こうした役者模様が衣裳のデザインとして描かれる役者絵は多く存在する。華やかな衣裳の模様にも、それぞれの役者の個性を際立たせる効果を上げる「役者模様」の使用は重要な役割を果たしている。

②役者模様の果たす役割

【図5】の二人道成寺の役者絵で紹介した裏梅や橘などをはじめ、歌舞伎役者には家ごとの家紋やゆかりの模様がある。例えばこれから取り上げる市川團十郎の場合、家紋は三升、ゆかりの模様としては百花の王とされる牡丹、蝙蝠、寿の字海老などおめでたい模様が挙げられる。この役者模様に注目して話を進めてみたい。

歌舞伎十八番の『毛抜』の主人公、糸寺弾正の現行の衣裳は、江戸時代の役者絵をもとにしていることが知られる。この演目は、二代目市川團十郎により寛保2年（1742）正月大坂佐渡嶋座初演『鳴神不動北山桜』の外題で初演され



【図5】初代歌川国貞画「道成寺二人鐘入」天保11年（1840）東京都立中央図書館東京誌料文庫蔵

た。江戸の役者である團十郎が寛保元年11月の顔見世で大坂に上り『外郎売』を演じて人気を博したが、翌年正月の曾我狂言が不入りで、巻き返しをはかるべく上演されたのが、この演目である。お家芸であり、後に歌舞伎十八番に制定される『鳴神』『不動』といった荒事に、当時京阪で話題だった吸い付き石（磁石）の趣向を取り入れて大当たりし（この場面が『毛抜』として独立）、正月から7月まで160日に及ぶ大ヒットとなった。主人公の糸寺弾正が、銀製のキセルは動かないのに、鉄製の毛抜や小柄がひとりでに起き上がるのを見て、磁石のせいだと気づくという、推理ドラマのような筋が展開する。

『毛抜』は上演回数が多くないため、明確に判断することが難しいが、文化9年（1812）6月市村座上演「京詣雷神桜」に取材した初代歌川豊国の役者絵をはじめ、糸寺弾正が鯉の滝登りの衣裳で描かれる例が複数確認できる。だが、幕末に刊行された見立絵「十八番 鑷 糸寺弾正」【図6】には、鯉の滝登りではなく、亀甲に杏葉牡丹の着付け、寿の字海老の袴など團十郎にゆかりの模様の衣裳が確認される。実はこの模様は現行の衣裳にも用いられており、十一代目團十郎が復活上演の際に三代歌川豊国（1786～1864、初代歌川国貞）による役者絵【図6】を参考にしたといわれている。牡丹や寿の字海老など、團十郎を象徴するような模様は、大らかな糸寺弾正のキャラクターにもよく合っているといえよう。現在では、市川宗家以外の役者が糸寺弾正をつとめる際は碁盤模様の袴を着用することが定番となっており、これは明治42年（1909）に二代目市川左團次が上演した際の衣裳をもとにしている。なお、二代目左團次は浮世絵をもとに踊る毛抜を見た弾正の見得を復元したといい、江戸時代の演出や衣裳を確認する上で、浮世絵が大きな役割を果たしていることが実感される。

こうした個々の役者にちなんだ衣裳は歌舞伎ファンにとっても楽しいものであっただろう。三代豊国の美人画には、女性の衣裳に團十郎の役者模様が描かれる例があり、『毛抜』の衣裳と同じく寿の字海老が配される「卯の花月」、寿の字蝙蝠の浴衣を身につける湯屋の女性を描いた「陸月わか湯の図」などの作例があり、役者模様が人々の身近なものになっていたことがうかがえる。

③役者模様の活用法

『毛抜』のように衣裳にちりばめられた役者模様は、役柄と役者を結び付ける役割を果たすが、役者絵の中には作品の背景描写のデザインとして取り入れられている例が多数確認できる。

歌舞伎『児雷也豪傑譚話』に取材した役者絵【図7】を見てみよう。右図には児雷也に扮する八代目市川團十郎、左図には児雷也の妻となる綱手姫に扮する三代目岩井糸三郎が描かれている。團十郎は三筋格子、糸三郎は麻の葉の衣裳で、ともにゆかりの模様である。また背景の上部にはそれぞれの家紋にちなんだ模様が交互に示されており、芝居の一場面というよりは、役者模様をデザイン的に散りばめて洒落たポスターのような表現になっている点も興味深い。

【図8】の役者絵も同様に、色鮮やかな役者模様



【図6】三代歌川豊国画「十八番 鑷 糸寺弾正」嘉永5年（1852）国立国会図書館蔵



【図7】三代歌川豊国「蝦蟆のようじゆつおろちの怪 異児雷也がうけつものがたり 児雷也ノ変身」嘉永5年（1852）山口県立萩美術館・浦上記念館蔵

が背景にほどこされている。『義経腰越状』の登場人物、五斗兵衛に扮する四代目中村芝翫を描いた役者絵である。四代目芝翫は姿の良いことで知られ、絵師が頑張っても本人のように描くことができないと嘆くほどであったという。小説家で劇作家の岡本綺堂も、古風な歌舞伎を演じる顔と芸を持った役者だと絶賛した。五斗兵衛は芝翫の当り役の一つであり、背景には芝翫が好んだ「イ菱」模様が赤、緑、藍の三色で描かれている。芝翫ならではの作品となっている。

④髭の意休の衣裳の変遷と更紗文様

歌舞伎十八番に数えられ、現在でも人気を集める『助六由縁江戸桜』は、正徳3年(1713)4月江戸山村座「花館愛護桜」にて二代目市川團十郎が初演したもので、正徳6年正月上演「式例和曾我」二代目團十郎が助六を演じた際に曾我物と結びついた。主人公の花川戸助六は、実は曾我五郎時致。父の仇討ちを画策し、源氏の宝刀「友切丸」を詮議しており、助六の恋人である遊女の三浦屋揚巻に言い寄る髭の意休がその刀を持つと考えている。

助六は杏葉牡丹紋の黒緇子・紅絹の裏地の着付け、紫の若衆鉢巻きに蛇の

目傘など、江戸時代から現代まで、ほぼ同じ形で継承されている。幕末の作品になるが、文久2年(1862)上演の芝居における該当場面を描いた【図9】に描かれる、初代市川権十郎(のちの九代目市川團十郎)扮する助六の拵えはまさにその様子である。この役者絵には権十郎の背景に河原崎家の家紋、左図の四代目芝翫扮する白酒売りの背後に芝翫の用いた祇園守の紋も配されている。なお白酒売りの現行の衣裳(黒の飛鳥の模様)は江戸時代の役者絵にも確認できるが、明確に定着していなかったようだ。【図9】の芝翫の衣裳には、提灯や笠の意匠の雀が描かれている。芝翫は俳名を

「児雀」といい、その「雀」にちなんだ衣裳だと考えられる。同じ芝居に取材した別の役者絵にも同様の模様が描かれており、実際に芝翫が舞台上で着用した衣裳に用いられた可能性は高いだろう。

ここで、敵役である髭の意休の衣裳に注目したい。意休は平家の残党・伊賀平内左衛門という設定で、敵役であるが助六をいさめる面も持ち合わせる。意休の拵えは、助六と対照的に古風な出たちのイメージがあり、現在では「黒緇子の地に金糸で亀甲模様を縫い取りにした広袖の揃いの伊達羽織に伊達小袖、本金錦の帯。白足袋に焼き桐の三つ歯の下駄を履き、鳩杖を突いて出る」というのが定番となっている¹⁾。

具体的には、四神文(古代中国で四つの方角、季節をそれぞれ守る聖獣を文様化したもの。青龍、白虎、朱雀、玄武)が施されている場合が多い。江戸時代の浮世絵をみると、粋な助六とは対称的に龍や稲妻などの男性らしい衣裳が多く確認されるが、役者絵や歌舞伎の番付の挿絵を調査すると、非常に華やかな衣裳で描かれる例がある。

例えば、明和8年(1771)3月江戸中村座上演「助六由縁江戸桜」に取材した【図10】(初代中村蔵の意休)、天明4年(1784)3月江戸中村座上演「助六曲輪名取草」に取材した【図11】(五代目市川團十郎扮の意休)などの役者絵には、大柄な草花模様があしらわれている。これらの役者絵の意匠は現在の髭の意休のイメージにはそぐわないようにも感じられるが、同様の衣裳はこの時期の番付にも確認



【図8】三代歌川豊国「五斗兵衛盛次」中村芝翫 万延元年(1860) 山口県立萩美術館・浦上記念館蔵



【図9】三代歌川豊国画「助六由縁江戸桜」文久2年(1862) 筆者蔵

できることは興味深い。【図 11】の役者絵が取材した、天明 4 年上演の「助六曲輪名取草」の辻番付の挿絵【図 12】にも、唐花文様のようなデザインを確認することができる。先に述べたように、現行の意休のイメージは、古風でどちらかというと野暮ったい印象を受けるが、この時期の意休の衣裳は洒落たものが目立つ。実はこれらの作例が確認できる 1770~80 年代にかけては、海外から伝わった更紗のデザインを紹介する本が刊行された時期とも重なっており、着物のデザインに異国風、更紗風のものが入り入れられる素地があったと考えられる。更紗模様の流行については後述するが、こうした流行が歌舞伎の衣裳に反映された可能性は考えられるのではないだろうか。管見の限りでは、日本に当時伝わっていた更紗模様と意休の衣裳が明確に合致する例を確認できていないが、異国風、更紗風ともいえる草花文様が役者絵や番付の挿絵に複数認められる。これらの豪華で贅沢な印象の模様は、吉原の大尽である意休に相応しいとされたのではないだろうか。意休の衣裳は次第に龍や雷などの衣裳へと移行していくが、こうした変遷をたどることで、役柄の持つイメージの変化を推測する手掛かりになるのである。

本稿をなすにあたり様々な演目の役者絵を調査したが、意休のように現行の衣裳と大きく離れて異国風の衣裳が確認される例はほかに見つけられなかった。異国風といえば、近松門左衛門作、正徳 5 年（1715）人形浄瑠璃初演の『国性爺合戦』の錦祥女が挙げられるが、こちらは現行の衣裳のように唐草模様を施したものが多かった。鎖国中にもかかわらず、同時代の明国の遺臣、鄭成功（1624~62、鄭成功の父は鄭芝竜、母は日本人）を主人公にすえた本作は、17 か月に及ぶロングラン興行となった。和藤内の異母姉にあたる錦祥女の衣裳に用いられる唐草模様は、様々な役の衣裳にも用いられるが、ここでは中国を



【図 10】勝川春章画「初代中村仲蔵の髭の意休」明和 8 年（1771）シカゴ美術館蔵



【図 11】鳥居清長画「五代目市川團十郎の髭の意休」天明 4 年（1784）シカゴ美術館蔵



【図 12】天明 4 年 3 月江戸中村座「助六曲輪名取草／曾我娘長者」辻番付口 22-00027-030 早稲田大学演劇博物館蔵



【図 12】部分図

象徴する意味合いが強い。役者絵における錦祥女の衣裳では、管見の限りでは更紗風のもの確認できなかった。夫である甘輝の衣裳にも用いられる唐草は、大陸風を象徴する文様として定着したのだろう。

今回の調査では、髷の意休の衣裳に興味深い作例を探すことができた。あくまで、更紗風、異国風という模様であるが、美人画では、ちょうど更紗が流行したという、文化文政期（1804～30）の作品に更紗風の意匠を認めることができる。服飾の流行が、ファッション情報を伝えるメディアである浮世絵に的確に反映されているということであろう。

2. 浮世絵にみる更紗文様

ここからは、江戸時代の更紗模様の流行について考えてみたい。

①日本における更紗

更紗は「佐羅沙」「沙羅沙」「皿紗」「佐良左」などとも表記され、別名紗羅染（しゃむろぞめ）、華布（かふ）、印華布（いんかふ）ともいう。更紗は「日本独特の呼称であり、一六、七世紀以降に外国から齎されてきた模様のある染物、同時にその模倣品として作られた日本の染物全般を指す」とされⁱⁱ、主にインド、ジャワ、ペルシャ、シヤムなどから伝わった、人物、鳥獣、草花など多岐にわたる模様を種々の色で染めた綿布のことをいう。インド更紗が古く、17世紀にはヨーロッパでも人気を博し独自の模様が考案されるなど、世界各地へ広がった。日本でも17～18世紀にかけてもたらされたもの（主にインド製）は「古渡（こわたり）更紗」といって珍重され、その模様はヨーロッパに輸出されたインド更紗とは異なる意匠が多いとされる。

日本にもたらされた更紗については、じゃがたらお春が更紗の小袷紗を日本に送ったことが白石広子氏によって指摘されているⁱⁱⁱ。じゃがたらお春は、江戸初期にヨーロッパ人妻子ら血縁関係者の国外退放の措置にともない、15歳（14歳とも）でバタヴィア（現在のインドネシア）にわたった女性である（現地名をジェロニマ・マリヌスという）。その生涯は現在の研究で明確にされており、白石氏はお春自身が更紗の小袷紗を日本に送ったこと、その更紗が北西インド産と考えられると述べている。西北インド産の更紗は、VOCによってバタヴィアに大量に持ち込まれており、主に庶民用として用いられていたという^{iv}。またお春が「日本とバタヴィアを往復する、唐船・オランダ船を利用して、日本との商業活動を行っていた」ことも指摘されており、当時の外国とのやり取りの様子を知ることができる。

更紗の流行に関しては、17世紀の『誰袖図屏風』（MOA 美術館蔵）、『邸内遊楽図屏風』（サントリー美術館蔵）といった風俗画に更紗模様の衣裳が描かれることが指摘されている。美しい衣裳のみを描き、それを着る美人を想像するという趣向の「誰袖図屏風」は人気を博し、衣桁にかかった小袖や打掛、袴などが配された作品が多く作成された。こうした更紗の人気は次第に拡大するが、その大きな要因に次に挙げる版本の刊行が挙げられるだろう。

②江戸時代における更紗に関する書籍

日本における更紗の受容については、18世紀後半に刊行された書籍によって知ることができる。

安永7年（1778）、日本初の本格的な手描き更紗の指南書といえる『佐羅紗便覧』が刊行された。著者は蓬萊山人帰橋、書肆は出雲寺和泉掾である。インド更紗の図案をもとにしたものに加え、日本古来の文様数点を含む、39図の文様見本が掲載されている。この書の大きな特徴として、実際に布を染めるための指南書として刊行されたことが挙げられる。図案の中に染める際の色の指定が書き込まれており、臙脂色、藍色、黄色など染料の作り方についても記載されている。

『佐羅紗便覧』をもとに、安永10年（1781）には華布師久須美孫左衛門による『増補華布便覧』、天明5年（1785）には『更紗図譜』が出版されるなど、影響力が大きい。日本でも京都、堺、長崎、鍋島などで更紗の生産が行われ、文化文政期（1804～30）に最盛期を迎えた。

一例として、天明5年(1785)刊行の『更紗図譜』【図13】を掲載しよう。「菊垣手」「栗鼠手」などの模様が示されている。先に挙げた、髭の意休の衣裳に異国風、更紗風の模様が確認できるのも、ちょうどこの版本の刊行の時期に重なっている。これら版本の影響については、重要な意味を持つといえよう。

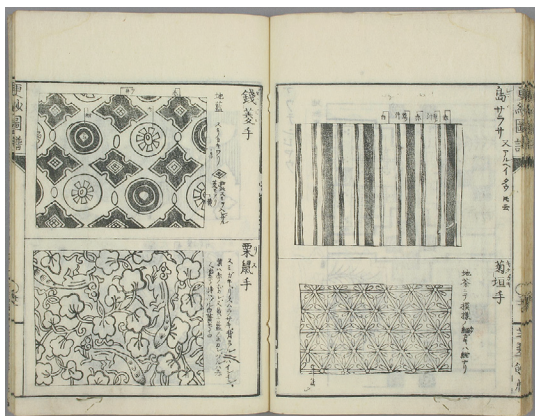
③江戸後期の更紗人気

更紗は文化文政期(1804~30)に特に流行したといわれており、例えば浮世絵師が挿絵を担当する小説の分野でも、墨川亭雪麿作・歌川国丸画『糸皿山更紗団扇』(文政11年=1828)、やや時代は下るが、墨川亭雪麿作・初代歌川国貞画『人形手新図更紗』(天保9年=1838)など「更紗」の名を冠した作品も確認される。

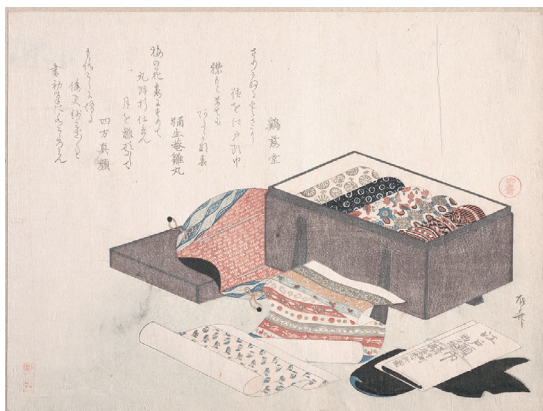
また、浮世絵師が作画した狂歌摺物と称される分野でも更紗模様が用いられる例が認められる。一例として、柳々居辰斎による摺物【図14】を紹介しよう。本図の右手には「江戸頭巾 西久保茸手町 萬屋忠兵衛」と書かれた包み紙が確認できる。西久保茸手町は現在の東京都港区虎ノ門あたりで、同所にあった江戸頭巾の萬屋にちなみ、頭巾に用いると思しき布には唐花模様や小花模様など様々な更紗風の模様が配されており、視覚的にも楽しい一図となっている。また、上部に記される四方真顔(鹿津部真顔、1753~1829)の狂歌には「もろこしに増る倭更紗わざわざと 書初筆に水こゝろみん」とあることは注目したい。和更紗がもろこし、つまり中国から渡来した更紗にまさるものだ、という表現には、海外からもたらされた品物の多くが中国経由でできたことが反映されていると思われるが、こうした狂歌からも、更紗の人気ぶりをうかがうことができる。辰斎は寛政(1789~1800)から文政前期に活躍した絵師であり、その作品にはほかにも更紗風を意識したと思われる描写が認められる。

文化文政期の美人画には、更紗風の衣裳が複数確認できる。江戸後期の浮世絵界を牽引し、役者絵や美人画に長じた初代歌川国貞(三代歌川豊国)には、更紗を意識した衣裳が複数確認できる。

文化12年(1815)ごろの作とされる「新板錦絵当世美人合 秀佳きどり」【図15】は美人画に歌舞伎の要素を加えたシリーズ物の一図で、秀佳は舞踊の名手であった三代目坂東三津五郎の俳名である。この図については、鈴木重三氏により「芝居の書抜に見立てた仮綴じほんの拍子に題名を記した当揃物は、副題にあるように花形役者をきどった各階層の美人風俗画」であり、「丸めた本の方にはせりふがあり、描かれた女性が気どる役者の口跡を真似してしゃべるようになっているらしい。顔立ちも似せてあり、その役者の芸風や気風、役柄や



【図13】『更紗図譜』天明5年(1785)刊 早稲田大学図書館蔵



【図14】柳々居辰斎画 狂歌摺物(箱入りの飾り布) 1820年代 メトロポリタン美術館蔵



【図15】初代歌川国貞画「新板錦絵当世美人合 秀佳きどり」文化12年(1815)頃 東京都立中央図書館 東京誌料文庫蔵



【図16】三代歌川豊国（初代歌川国貞）画「気的合同子春の楽」安政元年（1854） 国立国会図書館蔵

身振りを写したものらし」との指摘がある⁹。三代目坂東三津五郎を気どるこの遊女は、書拔に「あしたはぜひぜひぜひひきておくなんし きつときつときつとまつてをりまいらせ候 そのあとはなんと書うか いつそもうじれつてへぞ よう引」とあるように、なじみ客へのものなのか、悩みながら手紙をしたためている。その打掛に、更紗風の模様を確認することができる。更紗は基本的に綿が用いられており、遊女が着用する絹の打掛には適さないため、あくまでも打掛のデザインとして更紗風の模様を施して当時の流行を伝えているのであろう。この衣裳とほぼ同じ模様は、三代豊国襲名後の国貞の美人画「気的合同子春の楽」（安政元年=1854）【図16】のこたつ布団に見ることができる。この作品はしめ縄やくす玉などが飾られていることから、正月の様子とわかる。三味線をつま弾いたり、草双紙を楽しんだり、思い思いにくつろぐ女性たちを、更紗風の模様が華やかに彩っている。「和更紗を炬燵の布団皮として使用している」¹⁰との指摘もあるが、管見の限りでは更紗がこたつ布団として使用されていた確証は得られず、こちらも図案として更紗風のものを描いた可能性が高いのではないだろうか。この作例のように、幕末にいたっても更紗を意識した作品が見られることは興味深く、長く楽しまれた模様であることが確認できる。

3. 西洋風の意匠について

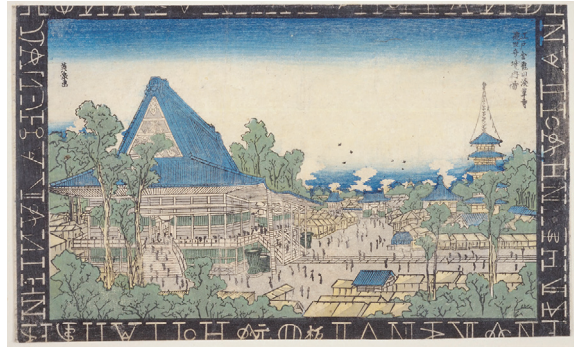
更紗模様の流行した時期は鎖国中であつたが、海外の情報はオランダを介して日本に入ってきていた。文化面での受容の一例として、女性の着物の柄に施される雪華模様が、江戸時代後期、顕微鏡での観察記録をまとめた『雪華図説』の流布により流行し、浮世絵にも描かれたことを拙稿で取り上げることがある¹¹。雪華模様については、美人画だけでなく、粹取りなどのデザインとして用いられた役者絵「大谷紫道のおみわ」（歌川国周画）などもあり¹²、今後も調査を続けたい文様である。

美人画を得意とした国貞には、更紗風の意匠のほかにも、町家の娘の着物にローマ字風の模様を施した「源氏合ノ内 橋姫」などの作例もあり、積極的に異国風を取り入れていたことがうかがえる。

また、文政末期の作とされる「紅毛油画風」、または「紅毛油画名所尽」と題した、それぞれ5枚揃のシリーズ物には、女性を配した風景画の縁取りに異国風の模様を配している。「紅毛」はオランダを指す言葉であり、「洋風」の作品であることがタイトルにも象徴される作品である。「紅毛油画名所尽 錦帯橋」【図17】には、手前に描かれる女性を通して遠景の錦帯橋をのぞむ構図となっている¹³。異国風の描写は、浮世絵版画の中では西洋の遠近法を取り入れた風景画にみられることが多く、これらの作品もその流れの上にあるといえよう。



【図17】初代歌川国貞画「紅毛油画名所尽 錦帯橋」文政（1818～30）末 山口県立萩美術館・浦上記念館蔵



【図18】溪斎英泉画「江戸金竜山浅草寺観世音境内図」天保（1830～44）前期 国立国会図書館蔵

また、同時期の溪斎英泉の風景画「江戸金竜山浅草寺観世音境内図」【図18】には、縁取りにローマ字風の表記を確認することができ、更紗に限らず異国風の作品がもてはやされたことがうかがえよう。

【図18】は揃物として刊行されており、ほかに「江戸日本橋ヨリ富士ヲ見ル図」「江戸高縄之景」「江戸不忍弁天ヨリ東叡山ヲ見ル図」「江戸両国橋ヨリ立川ヲ見ル図」が挙げられる。また、「永代橋」「六郷渡」「隅田川」「相州七里ヶ浜」など「同じ版元から同様の蘭字枠を持つ風景画で、無落款のシリーズがあるが、これは先行する柳々居辰斎の作品を直したものと考えられて」おり⁵、こうした趣向が人氣を博したことが推測される。【図18】の揃物は藍を基調としており、「江戸金竜山浅草寺観世音境内図」においては本来赤色である本堂や五重塔の屋根までも藍で表現する点におもしろさがある。

おわりに

歌舞伎の衣裳から風景画まで、多岐にわたる内容を駆け足でたどってしまったが、絵画資料によって確認できることがいかに多様であるかが実感される。「絵空事」ともいわれるように、浮世絵に描かれたものが現実をそのまま映しているという確証は得られないものの、その模様が描かれる背景を探ることは大きな意味を持つと筆者は考えている。長い江戸時代の歴史の中で、好まれた模様、新しく伝わり浸透した模様など、最新の情報を伝えるメディアとして機能した浮世絵には、様々なものが反映されている。今後も浮世絵における衣裳、デザインについての検討を行っていきたい。

（ふじさわ あかね 研究分担者 神奈川大学国際日本学部准教授）

付記：本稿は、神奈川大学アジア文化研究センターにおける研究班「装飾文様から捉える文化の伝播・交流」での研究成果をもとにしている。

〈主要参考文献〉

- ・ 静嘉堂文庫編集『歌川国貞—美人画を中心に—』静嘉堂文庫 1996年
- ・ 村松英子「浮世絵にみられる服飾表現についての一考察」（山野美容芸術短期大学美容芸術学科『山野研究紀要』5号 1997年3月 p29-37）
- ・ 小笠原小枝監修『更紗』『別冊太陽』平凡社 2005年
- ・ 五島美術館学芸部編集『古渡り更紗——江戸を染めたインドの華』五島美術館 2008年
- ・ 千葉市美術館編集『「浮世絵師 溪斎英泉」展図録』千葉市美術館 2012年
- ・ 吉岡幸雄『更紗』紫紅社 2014年

- ・熊谷博人『和更紗江戸デザイン帳』クレオ 2018年
- ・五島美術館学芸部編集『古裂賞玩』五島美術館 2025年
- ・白石広子著『じゃがたらお春・更紗の時代：17世紀、グローバルな街で生きた日本人女性たち』春風社 2025年

注

- i 「髷の意休」古井戸秀夫氏解説より。河竹登志夫監修『歌舞伎登場人物事典』白水社 2006年。
- ii 小笠原小枝監修『更紗』『別冊太陽』平凡社 2005年。6ページ。
- iii 白石広子著『じゃがたらお春・更紗の時代：17世紀、グローバルな街で生きた日本人女性たち』春風社 2025年。
- iv 同書、118頁。
- v 静嘉堂文庫編集『歌川国貞一美人画を中心に―』1996年、図19～23、鈴木重三氏解説。
- vi 熊谷博人『和更紗江戸デザイン帳』クレオ 2018年、87頁。
- vii 拙稿「浮世絵における西洋文化の受容 ―詞書に注目して」（中林広一編著『アジア圏における文化の生成・受容・変容』神奈川大学アジア研究センター叢書9、2023年）。
- viii 太田記念美術館所蔵。同美術館「浮世絵の雪景色」展に出展。2009年12月。
- ix 山口県立萩美術館・浦上記念館のHP解説には、「異国風の縁取りに、洋風の署名に擬して、右からひらがなで横書きに署した5枚揃いの風景画と美人画を合体させたようなシリーズで、他の4図が江戸の名所地なのに対して、なぜか、この1図だけ遠く離れた錦帯橋を描いている。国貞には同時期に同版元による「紅毛油画風（こうもうあぶらえふう）」と題された同趣向の5枚揃いのシリーズがある。このうち4枚は「永代橋」「亀戸天満宮」「王子権現稲荷両社」「成田山不動」と江戸・関東の場所で、残りの1枚が「安芸の宮島」である。日本三景の宮島はともかく、なぜ錦帯橋が選ばれたのか、どのように江戸の人々の意識のなかにあったのか、興味深い名所地の選択である」との指摘がある。
- x 千葉市美術館編集『「浮世絵師 溪斎英泉」展図録』2012年、88図、田辺昌子氏解説。また同氏により「蘭字枠の部分の版は、シリーズ共通で同じ版木を用いたらしい。そのため、枠の版だけ先に傷みが激しくなったようで、後摺では枠だけ彫り直した版が知られている」とも指摘されている（同書91図解説）。