

國學院大學學術情報リポジトリ

2020年度国際研究フォーラム「見えざるものたちと日本人」報告書

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2025-05-16 キーワード (Ja): NDC8:302.1 キーワード (En): 作成者: 國學院大學研究開発推進機構日本文化研究所 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.57529/0002001625

勸化本における地獄極楽と現世 —『孝子善之丞感得伝』を中心に—

遠藤 美織
(江戸東京博物館)

はじめに

出版文化が隆盛した江戸時代、庶民に仏教の教えを説き、信仰を奨励することが、版本によっても可能となった。これに用いられた書籍のことを勸化本と言う。現存する勸化本の中には、高僧の一代記や説話集、經典の講釈等、専門性の高いものもある一方で、庶民が好む通俗的な要素を含むものも散見される。

特に天明2年(1782)に刊行された『孝子善之丞感得伝』(直往談、厭求記、林丹治画。以下、『感得伝』と略称する)は、本文の元となった『孝感冥祥録』が一万部以上刷りだされたとされ¹、勸化本の中でも知名度が高い作品であったことが推測される。また、その挿絵は地獄極楽や現世の「見えざるもの」が豊富に描かれており、挿絵から影響を受けて制作された資料も全国各地に見られ²、幅広い層に受け入れられたことが見て取れる。

本稿は『感得伝』を主要な資料に、その挿絵の異界表現と展開について、若干の私見を述べるものである。

1、『孝子善之丞感得伝』とは

本論に入る前に、『感得伝』のあらすじを簡便に纏めておきたい。

奥州伊達郡南半田村田町に、松野善之丞という正直で孝行者の少年がいた。その父親の善四郎は、仏教を誹謗した罰で病を患う。享保元年(1716)、15歳となった善之丞は、父の病氣平癒を祈り、鎮守八幡宮へ毎晩参詣する。そこで八幡大菩薩の天啓を受け、これに加えて桑折の薬師如来、万勝寺村の観世音の三ヶ所に毎晩参詣した。数々の靈験の後、「汝に父が病由を見すべし」と言う地藏菩薩に導かれ、地獄極楽の有様を見て回る。その後現世に戻った善之丞は、家族と共に当時東北地方で熱心な布教活動を行っていた浄土宗の念仏聖・無能に帰依する。作中では、無能は地藏菩薩の化身であることが明かされる。善之丞は最終的に出家して直往と名乗り、36歳で往生を遂げた。

つまり、『感得伝』は実在の善之丞という人物が経験した地獄極楽巡りやその後の生涯を、本人の口述や周囲の人物の補足を含めて纏めたものである。このあらすじからも分かるように、『感得伝』は神仏や念仏の功德を示す靈験譚、善之丞の経験した地獄極楽巡り譚、孝子説話、善之丞の一代記等、様々な要素を併せ持つ。

無能は捨世派念仏聖として深く信仰され、彼の元には信者の奇瑞・靈験譚が多数寄せら

れたほか、無能の存命中から、仏、特に地蔵菩薩の化身と見做されるような体験が周囲で起き、信仰を集める例が複数確認されている³。また、信者のみならず無能自身も亡くなる前に極楽を見たと言証しており⁴、靈驗譚や地獄極楽巡り譚の構成の背景には、善之丞が信奉していた無能とその念仏集団の影響があったことが分かる。

2、『孝子善之丞感得伝』の異界表現

『感得伝』初版本は目録を除くと上巻52丁、下巻41丁あるが、挿絵はそれぞれ上巻に25丁分、下巻に10丁分ある。上下巻併せると、現世の様子を描いた挿絵は16丁分、地獄の挿絵は14丁半分、極楽の挿絵は4丁半分ある。この挿絵について、幾つかの特徴に分けて整理する⁵。

①全体

まず全体の特徴として、『感得伝』は挿絵が全35丁分あるなかで、約半分の挿絵を割いて地獄極楽の様相を描いており、また現世の挿絵部分でも、鬼や化物のような存在や、神仏の功德を示す場面を多く描いていることが挙げられる。

当初、『感得伝』のもととなった『孝感冥祥録』では、挿絵は口絵に1丁あるのみだった。その口絵も、善之丞が地蔵菩薩に連れられ、地獄極楽巡りに出発する場面と、善之丞が僧形八幡神に助けられて参詣する場面のみで、『感得伝』の挿絵ほど、異界、あるいは「見えざるもの」の表現に焦点を当てていない。また、『孝感冥祥録』と『感得伝』はほぼ同様の本文であるが、前者は本文の間に宝洲という学僧が多数評注を入れており、より専門的である。一方、『感得伝』は刊行するにあたり、跋文で婦女子向けに改めたことが読みとれる⁶。

近世は「熊野観心十界曼荼羅」の絵解きや、初期仏教怪異小説から始まり、絵入『往生要集』が何度も再版されたように、異界表現が庶民の身近かつ様々な場面で取り扱われ、定着していった時代であった。仏書に限らずとも、安永年間頃の鳥山石燕の「画図百鬼夜行」シリーズは様々な妖怪を描き、後世に影響を与えている。今井秀和氏は、このうち『今昔画図続百鬼』で描かれた妖怪「片輪車」は、地獄絵の「火車」という獄卒が火のついた車に亡者をのせている図像からモチーフを転用していることを指摘しており⁷、当時の異界表現の柔軟性が示されると共に、異界表現への関心の寄せ方が変化していることが見て取れる。

『孝感冥祥録』と『感得伝』は、同じ京都の版元・麗澤堂澤田吉左衛門から出ている。版元としても、一万部以上刷りだした書籍を新たに刊行するにあたり、より売れるよう工夫を凝らそうとしたことは想像出来るため、このような背景が相まって、挿絵が増えたのだと推測される。

②地獄

『感得伝』の本文で登場する地獄は、経典等で登場する罪状・呵責に加えて、読者や聞き

手として想定される庶民層が自覚しやすい身近な罪を多く採り上げている。例えば、作中には善之丞が閻魔王の御前で浄玻璃鏡を見る場面がある【図1】。ここでは、善之丞が以前隣人の畑から青大豆を盗んだ場面が映り、自省を促している。他にも、人が悪事を働くのを喜ぶ者が墮ちる地獄、親に楯突いた者が墮ちる地獄、我が子に対し周囲の迷惑を顧みず愛情を注ぐ者と妻妾を荒々しく叱り奪った者が落ちる地獄等、非常に具体的かつ身近な行いの罪とその地獄を描いている。

また、地獄における象徴的な存在に閻魔王が挙げられるが、こちらも他の作品と比較すると特徴的な描かれ方をしている。出版文化が確立される以前、地獄極楽を描いた作例は、主に寺社で所蔵された六道絵等の掛幅、卷子に限られていた。加えて、閻魔王や獄卒は、地獄を描くうえで必須の存在と言えるため、『感得伝』刊行以前の先例も非常に多い。

読本ではあるが、例として都賀庭鐘の『古今奇談英草紙』（寛延2年〈1749〉）第三巻の「紀任重陰司に至り滞獄を断くる話」【図2】では、閻魔王宮が挿絵として描かれている。一般的に閻魔王宮の構成と言えば、閻魔王の横に浄玻璃鏡や檀茶幢があり、周囲に冥官や獄卒が控えるというのが典型例である。『感得伝』も構成は上記と同様であるが、閻魔王の描かれ方にその特徴が見られる。『古今奇談英草紙』等も、閻魔王の体格は余人と比べて大きい。『感得伝』は見開きの挿絵の中で、半丁の大半を割いており、大首絵のように胸元から顔までの上半身を大きく印象的に描いている【図3】。

元々、中近世に描かれた地獄絵でも、閻魔王は人間よりも大きく描かれていたが、掛幅や卷子という広く長い画面を持つ性質上、他の場面を描くこともあり、画面に占める割合は必然的に小さかった。一方、『感得伝』の刊行前には、役者絵・美人画等の領域で新たに大首絵が見られるようになり、同書が刊行された天明年間には勝川派等が活躍したという時代背景がある。本来、大首絵は画題となる登場人物を間近で鑑賞したいという考えに応じて生み出された表現と言われているが、『感得伝』では閻魔王という地獄の象徴的な存在の描き方にこれに近い表現を使用することで、その威容を示し、読者の関心をひこうとしたのだと考えられる。版本という資料の性質ならではの表現と言えるだろう。

③極楽

『感得伝』は挿絵が全35丁分あるなかで、極楽を描くのは僅か4丁半分と、その割合は多くない。また、『感得伝』では善之丞が出家後、当麻曼荼羅が極楽の様子に非常に似ていると証言する場面があるが、実際の挿絵においても極楽を描いた5場面のうち3場面が、当麻曼荼羅と非常に類似している。

さらに言えば、筆者は『感得伝』に描かれる極楽の様相は、同書刊行の8年前の安永3年（1774）の序を持つ『当麻曼荼羅搜玄疏図本』【図4】という当麻曼荼羅の挿絵付き解説書からの影響があったのではないかと推測する。同書は同じ版元の澤田吉左衛門が協同出版したものであり、当麻曼荼羅の各場面や事物を細かく描いている。一例として、『感得伝』の宝池に浮かぶ船の様子は『当麻曼荼羅搜玄疏図本』の図様を踏襲して描いていることが見て取れる【図5】。地獄の挿絵は豊富で多様な表現で表される一方、極楽の表象はやや硬直気味であることが分かる。

3、表象の展開

このような特質を持つ『感得伝』であるが、初版本刊行以降、影響を受けて描かれた関連作品は、どのような特徴を持ち、その形式や性質によって描かれ方がどのように変わるのか。『感得伝』の影響を受けて制作された作品は、再版本⁸の他に、像、錦絵⁹、肉筆画等の形態に分けられるが、本稿では紙面の都合上、錦絵と肉筆画の一部に焦点を当てたい。

①錦絵

錦絵は管見の限り、歌川国芳の「本朝廿四孝 信濃国善之丞」【図6】と、月岡芳年の「皇国二十四功 信濃国孝子善之丞」【図7】の2点の作例がある。何れも幕末から明治期の作で、『感得伝』初版刊行から60年から100年もの時を経ており、舞台となる国名の表記に誤りはあるものの、その知名度が一定程度保たれていたことが分かる。

描かれる場面は、共に善之丞が浄玻璃の鏡を前にして獄卒らに囲まれる場面で、構図は互いを鏡合わせに反転させたように類似している。『感得伝』の挿絵とは異なる構図であるが、芳年は国芳の門弟だった時期もあるため、師の作品を意識していたという可能性も考えられよう。

また、「皇国二十四功 信濃国孝子善之丞」は「本朝廿四孝 信濃国善之丞」と違い、冥官とは明らかに容貌の異なる閻魔王が描かれている。「皇国二十四功 信濃国孝子善之丞」の閻魔王は、『感得伝』で描かれる閻魔王と比較すると、その体格や迫力等が異なり、人間と大差ない容姿であることが見て取れる。元来、仏画に描かれる閻魔王は、地獄への恐怖心、忌避心、ひいては仏教への信仰心を高めるため、威厳や迫力のある姿で描かれた。一方、「皇国二十四功 信濃国孝子善之丞」は仏画ではなく、また絵師自身も異界を描くのは戯画や死絵等、絵師の独創性や想像力を発揮させる作例が多かったため、描き方に違いが生じたのだろう。

加えて、両作は「孝」や「功」を主題としていることもあり、画賛では物語の大半を割いて展開する地獄極楽巡りでも、霊験譚や善之丞の一代記でもなく、父親のために寺社に参詣した結果、父の病が治ったという「孝」の部分に重点を置いている¹⁰。そのため、強調されるのは閻魔王や地獄の呵責ではなく、孝子・善之丞が父親の悪業を浄玻璃鏡で知り¹¹、それにより父親が快復するという展開なのだろう。描かれている場面が地獄であっても、作品の見方により、強調して描かれる事物や重視される内容が変わり、それが人物や情景の描写として影響を与えている。

②肉筆画

『感得伝』の挿絵に影響を受けて描かれた肉筆画の作品は、絵心のある寺院の関係者による制作かつ、絵解きに用いたと思われる、寺院伝来のものが多い。例えば、「孝子善之丞幽冥感見之曼陀羅」を所蔵する福島県伊達郡桑折町の観音寺は、善之丞が地獄極楽巡りの旅に出発する舞台となった寺院である。ほか、長野県上田市の常楽寺で所蔵される「孝子善之丞曼荼羅図」は、絵師による作であるが、場面一つ一つに短冊が設けてあり、盂蘭盆会

に掛けられていたと伝わる。

これらの肉筆画の作品も、単に『感得伝』の挿絵を模倣している訳ではなく、何らかの形で創意工夫が凝らされている例が見られる。例えば、千葉県円蔵律寺旧蔵「地獄極楽図」の第3幅【図8】では、『感得伝』本文では善之丞が極楽を巡った際、阿弥陀如来の胸より上は見えなかったと述べているのに反し、阿弥陀如来と脇侍菩薩の全容を描くことで、極楽の荘厳を強調している。下降しながら展開する地獄の責め苦を描いた後【図9】、最後の第3幅で下から上昇し、阿弥陀三尊の威容を強調して描くことで、自身の罪障と地獄の恐ろしさを自覚させ、浄土への往生を求めさせる方向へ、説教の流れや聴衆の気持ちを運ぶ意図があったのだろう。

また、長野県上中町公会堂蔵の「孝子善之丞感得御絵伝」は、基本的に『感得伝』挿絵と同様の図が展開されるが、第4幅で『感得伝』の内容が終わった後に「五趣生死輪図」が組み込まれている【図10】。「五趣生死輪図」とは、無常大鬼という鬼が持つ中心の円に仏、更にもその周囲の輪に仏教における輪廻転生の先、即ち五趣を描き、円の周りに12の因縁と18の図を描いたものである。天保3年（1832）に西教寺の僧・慧海潮音によって印刻された図版が日本で広く流布したと言われる。本作も本紙部分に刷物が貼りつけられており、制作年からこれを着色して貼り付けたことが分かる。本作も『感得伝』の内容を説明した後に、仏教の教えを解説しやすい「五趣生死輪図」を組み込むことで、絵解きを効果的に行う目的があったと推測される。

なお、前述の常楽寺蔵「孝子善之丞感得御絵伝」も、全2幅共に上部に極楽、その下に現世、下部に地獄を描いており、一般的な掛幅のように単純な上から下への展開で留まらない構成となっている。

肉筆画の作品は、『感得伝』の挿絵を踏襲しつつも、より効果的に絵解きを行い、人々を教化するため創意工夫された傾向にある。堤邦彦氏は地方における『孝感冥祥録』受容の背景について、地獄語りに対して都市部と地方で受容に温度差があったことを絡めて説明しているが¹²、肉筆画の作品の傾向や、作例が地方寺院に多い背景も、同様の理由であろう。

おわりに

本稿では、天明2年（1782）に刊行された『感得伝』という勸化本を一つの事例に、挿絵の特徴や、関連作品等でその後の表象の展開を見た。『感得伝』は宗教、道徳といった内容を扱った堅実な作品ではあるが、挿絵はそれまでの作例と比較しても豊かな表現で異界を描いている。また、その影響を受けて描かれた作品共に、先例となる表現を継承するだけに留まらず、人々の創意工夫が加えられていることから、当時の異界や「見えざるもの」への関心の高さが伺える。『感得伝』は異界表現が豊かになっていく、その過渡期にある作品の一例と言えるだろう。

※本稿は、國學院大學研究開発推進機構日本文化研究所主催の令和2年度国際研究フォーラム「見えざるものたちと日本人」のワークショップ「見えざるものをエガク」（2020年

12月10日、Zoomによるオンライン開催)における口頭発表の内容を加筆修正したものです。國學院大學の平藤喜久子先生、星野靖二先生をはじめ、ご指導いただきました藤澤紫先生と研究室の皆様にご挨拶申し上げます。

【注】

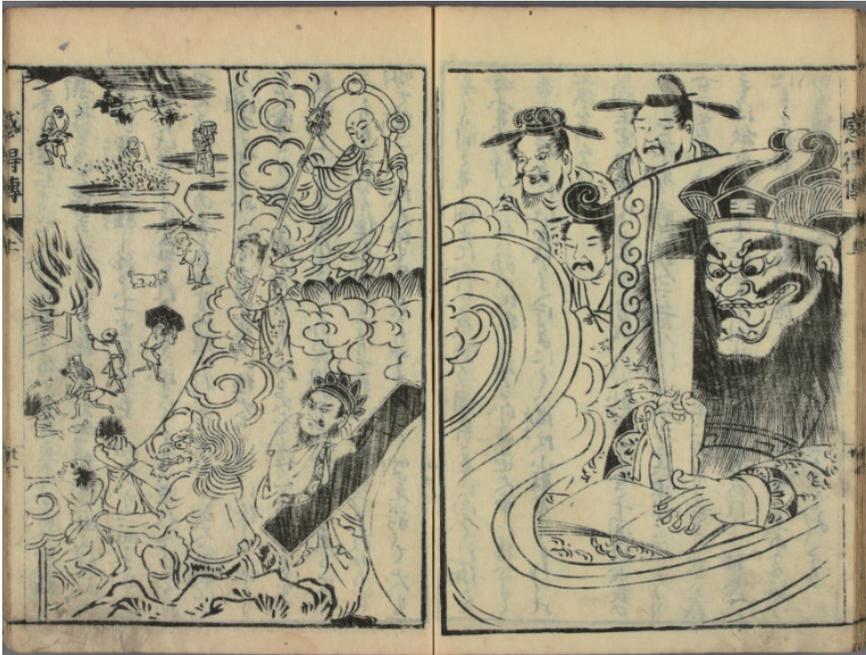
- 1 伝阿『女人愛執恠異録』序(高田衛、原道生編「叢書江戸文庫」44巻、西田耕三校訂『仏教説話集成』2巻、国書刊行会、1998年)、448頁
京師獅子谷の僧、或時孝感の奇特を書たる草案と愛執の報応を記せる漢文とを携へ来て云、浄業のいとま訂正し玉へかしと。我つら／＼是を見るに古今の珍事なり。此故に日課のいとまに固陋をかえりみず書綴りて一本は孝感冥祥録と名て彼僧方へ遣しければ、京師の書林澤田氏乞請て版行しけるに都鄙の人、思ひの外にもはやし、今に至ては壹万余部摺出せるとかや
- 2 詳細は管見の限り以下の通り。
 - ① 「地獄図屏風」(六曲一隻、無款、江戸時代中期(18世紀)頃、ライデン国立民族学博物館蔵)
 - ② 「地獄極楽図」(全3幅、無款、江戸時代後期頃、千葉県いすみ市円蔵律寺旧蔵、いすみ市郷土資料館寄託)
 - ③ 「直往孝感冥祥録絵図」(全2幅、無款、江戸時代後期頃、愛知県岡崎市鴨田町九品院蔵)未見。なお、九品院は無能上人と同じく捨世派のうち、徳本流の中心捨世地である。九品院の浅岡氏によると、軸箱には「直往孝感冥祥録絵図」、添付された内題には「孝子善之丞」とある。
 - ④ 「孝子善之丞幽冥感見之曼陀羅」(全2幅、良喜画、文化元年(1804)、福島県伊達郡桑折町万正寺坂町観音寺蔵)
 - ⑤ 「孝子善之丞感得図絵」(全8幅、鈴木猪兵衛画、文政12年(1829)、愛知県豊田市千足町観音院蔵)
 - ⑥ 「孝子善之丞感得御絵伝」(全4幅、願主開道、天保12年(1841)、長野県須坂市上中町公会堂(旧法然堂)蔵)
 - ⑦ 「孝子善之丞曼茶羅図」(全2幅、月嶋画、嘉永元年(1848)、長野県上田市別所温泉常楽寺蔵)
 - ⑧ 「孝子善之丞感得絵伝」(全2幅、安政7年/万延元年(1860)寄進、長野県飯田市上郷黒田光福寺蔵)未見。
 - ⑨ 「孝子善之丞画讃」(全1幅、江戸時代、福島県伊達郡桑折町無能寺蔵)無能寺編『三百会期記念 無能上人と無能寺』(2018年)所収。
 - ⑩ 「孝感地藏尊像」(厨子入、江戸時代、福島県伊達郡桑折町無能寺蔵)前掲無能寺編『三百会期記念 無能上人と無能寺』所収。
 - ⑪ 「本朝廿四孝 信濃国善之丞」(一枚刷、歌川国芳画、天保14~弘化4年(1843~1847)頃、大英博物館蔵)(https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_2008-3037-17225) (最終閲覧日:2021年8月31日)
 - ⑫ 「皇国二十四功 信濃国の孝子善之丞」(一枚刷、柳亭種彦記、月岡芳年画、明治20年(1887)、国立国会図書館蔵)(<https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1312654?tocOpened=1>) (最終閲覧日:2021年8月31日)
 - ⑬ 『孝子善之丞感得伝』(上下2巻、天明5年(1785)再版本、版元京都澤田吉左衛門・東都山崎金兵衛、武蔵野文化協会蔵・江戸東京博物館寄託等複数所蔵先あり)
 - ⑭ 『孝子善之丞感得伝』(上下2巻、刊記不明、版元永田調兵衛、國學院大學蔵等複数所蔵先あり)
 - ⑮ 『孝子善之丞感得伝』(上下2巻、明治29年(1896)版、版元西村九郎衛門、横山邦治氏蔵)(<https://kotenseki.nijl.ac.jp/biblio/100252499/viewer/1>) (最終閲覧日:2021年8月31日)
 - ⑯ 『孝子善之丞感得伝』(上下2巻、明治36年(1903)、版元梶田勘助、國學院大學蔵)
- 3 長谷川匡俊『近世の念仏聖無能と民衆』(吉川弘文館、2003年)、91-95頁
- 4 後小路薫氏「近世勸化本の極楽譚—善之丞の地獄極楽巡りの背景—」(『国文学—解釈と鑑賞—』55巻8

- 号、129-134 頁、至文堂、1990 年)、133-134 頁
- 5 『感得伝』挿絵の表象の詳細と再版本の展開については、拙稿「『孝子善之丞感得伝』研究—絵入勸化本における地獄の表象と版本上の展開—」(東京都歴史文化財団東京都江戸東京博物館『紀要』第 11 号、2021 年、45-80 頁) でより詳細に扱った。
 - 6 北城伸子校訂『孝子善之丞感得伝』(堤邦彦・杉本好伸編『近世民間異聞怪談集成』、991-1052 頁、国書刊行会、2003 年)、1051 頁

しかるに今此『感得伝』は、辭がきの所々に其ありさまを絵がけるふみを、あやしほごの中より求
 いたしたりしを、かくしても捨おかば蠹魚てふ虫のすみかともなりなんもいと口おし。またおろかな
 るわらわべ女等の、つの文字ふたつもじのあかちもしらざらんものゝ、此有様を見て釈土をいと乞、
 じょうどを願ふのたつきよならめやは。
 - 7 今井秀和「日本の妖怪と神仏—妖怪文化にみる日本人の宗教意識—」(総本山智積院別院真福寺智山教化センター「第 35 回愛宕薬師フォーラム報告」より)(<https://chisan.or.jp/shinpukuji/center/workshop/forum/%E6%97%A5%E6%9C%AC%E3%81%AE%E5%A6%96%E6%80%AA%E3%81%A8%E7%A5%9E%E4%BB%8F%E2%80%95%E5%A6%96%E6%80%AA%E6%96%87%E5%8C%96%E3%81%AB%E3%81%BF%E3%82%8B%E6%97%A5%E6%9C%AC%E4%BA%BA%E3%81%AE%E5%AE%97%E6%95%99/>)(最終閲覧日:2021 年 8 月 29 日)
 - 8 前掲拙稿「『孝子善之丞感得伝』研究—絵入勸化本における地獄の表象と版本上の展開—」参照
 - 9 本稿で論じた錦絵については、拙稿「資料紹介:『孝子善之丞感得伝』と浮世絵—「本朝二十四孝」の「信濃国善之丞」と「皇国二十四孝」の「信濃国の孝子善之丞」—」(藤澤紫ほか『浮世絵にみる文明開化—子ども文化の変遷と教育ツールとしての玩具絵—』「平成 30 年度~令和 2 年度科学研究費助成事業基盤研究(C)中間報告書(平成 30 年 4 月~令和 2 年 2 月)」、2020 年、105-112 頁) でより詳細に扱った。
 - 10 それぞれ下記のように記されている。

「本朝廿四孝 信濃国善之丞」画賛
 父善右エ門邪見によつて悪病をわづらひ之を患ひ地藏堂に籠りたんせいをこらせしに地藏苜現れみ
 ひ目前地獄のさまをみせしめ父の悪業を示したまふされども是孝心によつて父のあく病をひとたび
 ふんぶくなす

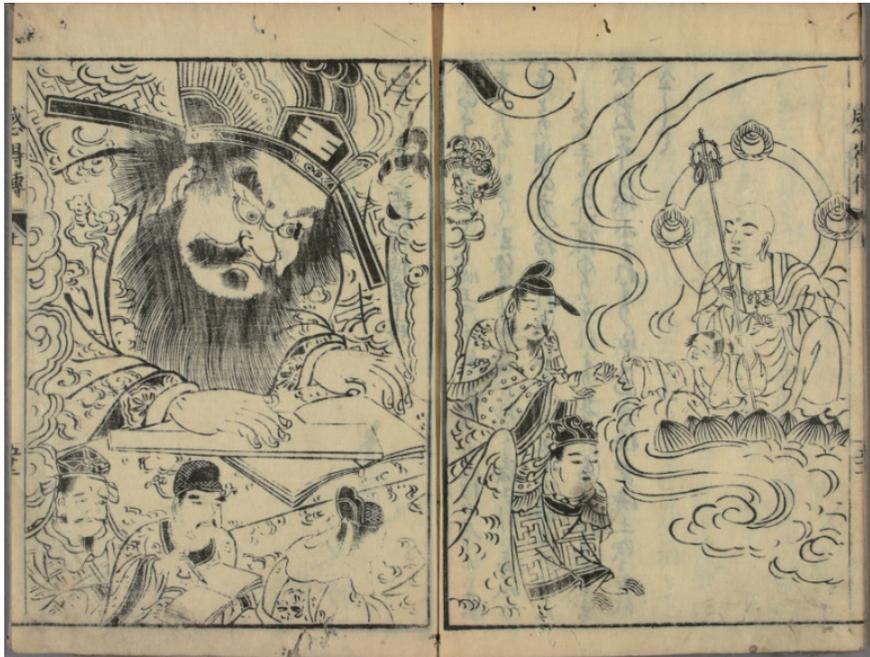
「皇国二十四功 信濃国孝子善之丞」画賛
 信濃国の孝子善之丞。孟蘭盆に施餓鬼を執行する濫觴ハ。釈迦の御弟子目連尊者が。母の罪障消滅せ
 ずして。地獄に墮しを深く歎き。親く冥土へ趣きて餓鬼道の苦限を目視し。諸仏に百味五菓を供へ
 て。母に食を得させしとある。説教の意に髣髴たる。善右衛門が長男善之丞ハ。父が難病を癒さん
 と。地藏堂に通夜せし時。善右エ門が前生に作りし罪を夢に見て。仏に祈詫ければ。諸天善神感応あ
 りて。父が危篤の大病の一度全治に及びしハ。実に奇特の善童子なる哉。
 - 11 なお、『感得伝』では本来浄玻璃鏡で見るのは善之丞自身の罪であり、地獄で善之丞の父親が登場するのは呵責を受ける場面であるため、画賛の内容は物語と異なっている。舞台となった国名の表記も共通して誤っていることから、不正確な内容で流布していた可能性も考えられる。
 - 12 堤邦彦『近世仏教説話の研究—唱導と文芸—』(翰林書房、1996 年)、68 頁



【図1】『孝子善之丞感得伝』上巻（天明2年〈1782〉、早稲田大学図書館蔵）



【図2】『古今奇談英草紙』第3巻（寛延2年〈1749〉、国文学研究資料館蔵、
【ナ4-654-3】、CC BY-SA4.0）「新日本古典籍総合データベース」より



【图3】『孝子善之丞感得伝』上卷（天明2年〈1782〉、早稲田大学図書館蔵）



【图4】『当麻曼茶羅搜玄疏因本』（安永3年〈1774〉序、早稲田大学図書館蔵）



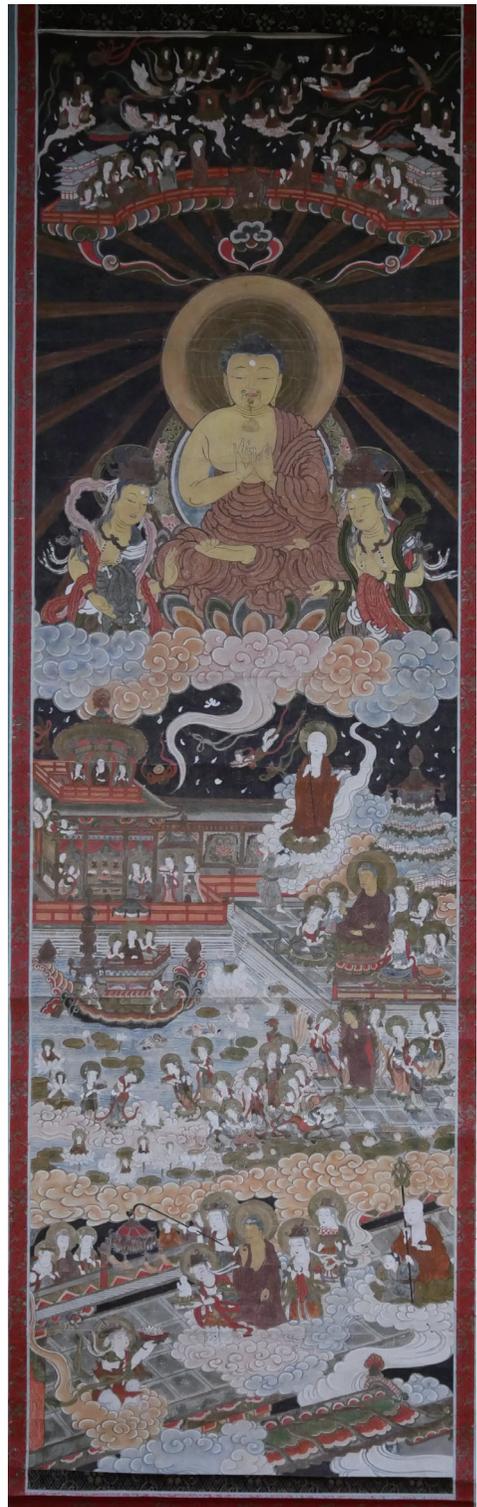
【図5】『孝子善之丞感得伝』下巻（天明2年〈1782〉、早稲田大学図書館蔵）



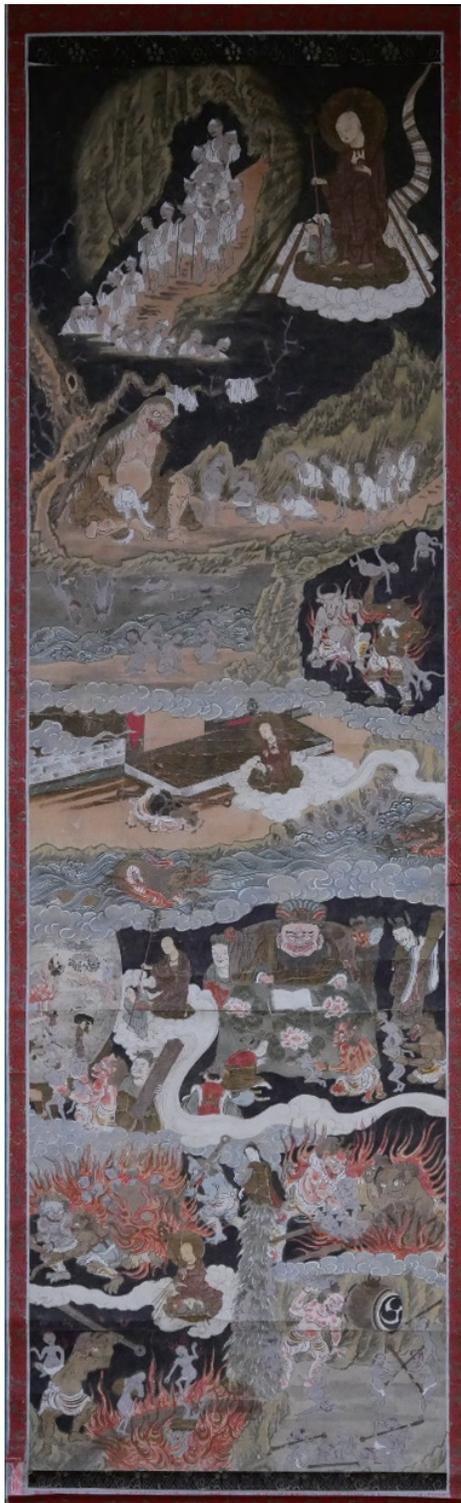
【図6】歌川国芳「本朝廿四孝 信濃国善之丞」（天保14～弘化4年〈1843～1847〉、大英博物館蔵、
©The Trustees of the British Museum. Creative Commons Attribution-Non Commercial-Share Alike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0)）



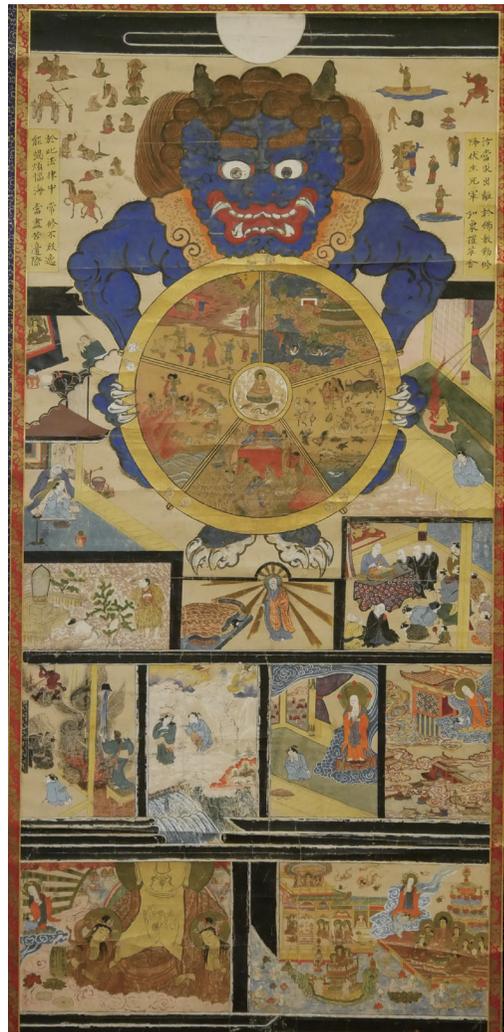
【図7】月岡芳年「皇國二十四功 信濃国の孝子善之丞」（明治20年〈1887〉、国立国会図書館蔵）



【図8】「地獄極楽図」第3幅（江戸時代後期頃、千葉県いすみ市円蔵律寺旧蔵、いすみ市郷土資料館寄託）



【図9】「地獄極楽図」第1幅（江戸時代後期頃、千葉県いすみ市円蔵律寺旧蔵、いすみ市郷土資料館寄託）



【図10】「孝子善之丞感得御絵伝」第4幅（天保12年〈1841〉、長野県須坂市上中町公会堂〈旧法然堂〉蔵）

浮世絵に描かれた〈見えざるもの〉 —「羅生門」の図樣的展開を中心に—

渡邊 晃
(太田記念美術館)

はじめに

2020年12月、国際研究フォーラム「見えざるものたちと日本人」ワークショップにて、「浮世絵における〈見えざるもの〉」というテーマでお話をさせて頂いた。本稿はその内容の一部についてまとめ直した報告書である。

〈見えざるもの〉というテーマで浮世絵の作例を俯瞰すると、浮世絵師たちが実際には見えないモチーフをさまざまな形で題材にしてきたことがうかがえる。その中でまず中心的に描かれてきたのは、化物や幽霊といった異形の存在であろう。鬼や土蜘蛛などをはじめとして、そうした異形のものたちの物語は御伽草子や謡曲によって人口に膾炙し、絵巻物などによって図様が継承され、人々の間で広くイメージを共有されてきた。特に武者絵や読本挿絵といった分野において、浮世絵師たちはこうした伝統的な題材を扱い、想像力を駆使してそれらをアレンジし、時には全く新しい〈見えざるもの〉を生み出して絵画化した。一方で歌舞伎の中で工夫され、可視化された化物や幽霊などが役者絵に描かれて普及するという流れもあった。

今回のワークショップにおいては、上記のような流れを総花的に眺めたが、浮世絵における異形のモチーフの系譜については、先行研究として日野原健司氏による論考「浮世絵版画に描かれた妖怪たち」（『江戸妖怪大図鑑』、太田記念美術館、2014）があり、その全体的な流れについては、すでに十分吟味がなされているように思う。そこで今回の報告書では、発表中に触れた内容の中から、武者絵の伝統的画題における〈見えざるもの〉の図樣的展開について、「羅生門」を例として取り上げ、若干の考察を試みたい。

（1）初期の武者絵と「羅生門」

武者絵に描かれた〈見えざるもの〉について考えたときに、その主要な題材として、江戸時代以前から文学や謡曲、絵巻物などで親しまれてきた伝統的なモチーフがある。酒吞童子や羅生門の鬼に代表される鬼、源頼光の逸話で知られる土蜘蛛、俵藤太に退治される大百足、源頼政に退治される鶴などはその代表的な例と言えよう。ここではそのうち「羅生門」で知られる鬼について一例として取り上げ、浮世絵師たちがその図様をいかに発展させていったのかに焦点を当てて考えてみたい。

鬼はもともと民間伝承や仏教における空想上の怪物であるが、御伽草子や謡曲によって物語が古くから親しまれ、絵巻物などによってその図様も江戸時代以前から普及してきた。例えば酒吞童子については古くから「酒吞童子絵巻」の諸本があり、浮世絵では菱川師宣

が古浄瑠璃の「酒呑童子」をもとにした延宝8年(1680)刊の墨摺絵による組物「酒呑童子」(横大判墨摺絵、東京国立博物館蔵)(図1)を手掛けている。同じく鬼が登場する「羅生門」については『平家物語』剣巻に伝えられる、一条戻橋での渡辺綱の鬼退治がその原型とされ、謡曲「羅生門」では物語の場所が羅生門に移され、また寛永から寛文頃にかけて、鬼の名として「茨木童子」が普及したという(川鍋仁美「茨木童子研究」『日本文学』108巻、東京女子大学、2012)。



図1 菱川師宣「大江山酒呑童子図」より「羅生門」東京国立博物館蔵
出典：ColBase (<https://colbase.nich.go.jp/>)

浮世絵に描かれた古い例を見てみると、先述の菱川師宣による組物「酒呑童子」の中には、原拠となった古浄瑠璃「酒呑童子」にも含まれる「羅生門」のエピソードを描いた図があり、また同じく延宝8年頃の墨摺絵本「武者絵づくし」(個人蔵)の中でも、酒呑童子とともに羅生門の鬼が題材となった。これらの作品の中で、師宣は謡曲「羅生門」にも描写される激しい風雨を簡潔な描線で表現しており、これは羅生門の鬼を描いた以降の浮世絵でも定番のモチーフとなっている。絵巻物などとは違って版画という複製出版物の形態で制作されたこれらの作例は、図様の普及という点でも大きな意味を持ったものと思われ、師宣以降、この画題は鳥居清倍ら鳥居派など他の絵師に手がけられていく。



図2 無款(鳥居清倍)「羅生門」東京国立博物館蔵
出典：ColBase (<https://colbase.nich.go.jp/>)

ここでは師宣に続く作品として、初代鳥居清倍による作品を見てみたい。宝永～正徳(1704～16)頃の作と思われる「羅生門」(横中判墨摺絵、東京国立博物館蔵)(図2)では、羅生門の柱の影から渡辺綱の兜を掴もうとする鬼の姿が描かれる。鬼の体軀は鳥居派の役者絵に見られる、いわゆる「瓢箪足蚯蚓描」に近い肥瘦に富んだ線で描写される。画面上部には師宣の例と同じく風雨の描写が見られる

が、渦巻きのような曲線で表され、記号的かつ簡素な表現となっている。また奥村政信が手掛けた、正徳（1711～16）頃の作とされる組物「武者絵尽」（横大判墨摺絵、千葉市美術館ほか蔵）のうちにも「羅生門」を描いた一図がある。本作では、雷雲と風雨の表現は菱川師宣の先例を踏襲しつつも、鬼が後ろ姿で柱の後ろに隠れている様を表現するのがユニークである。また武者の相貌などは鳥居派などの先例に近いが、鬼や馬など、全体的な描写は鳥居派の作例と比べてやや細密であり、表現の進歩を感じさせる。とは言え、鳥居清倍や奥村政信らの作例は、基本的に菱川師宣の作例の影響下にあるといっても良いであろう。

（2）勝川春章・北尾重政と新たな「羅生門」のイメージ

時代は下って、画中の書き込みから安永6年（1777）に勝川春章が描いたと考えられる作品に「羅生門」（中判錦絵、東京国立博物館蔵）（図3）がある。柱にしがみついて渡辺綱に手をのばす鬼の描写、その手を掴み、刀に手をかける渡辺綱の人体描写と両者の立ち回りの躍動感、画面左上から細密な描線で処理される風雨の描写など、一見して菱川師宣や鳥居派、奥村政信らの作例とは大きく異なる描写の細密さや、写実性を感じさせる作例となっている。春章は本作に先立ち、落款や様式から明和7年（1770）頃と思われる「羅生門」（中判錦絵、シカゴ美術館蔵）（図4）を描いており、安永に描かれた作ほどではないにしろ、やはり錦絵以前の作例とは一線を画する、細密な画風で同場面を描いている。また近い時期の作として明和6～安永元年頃とされる一筆斎文調「渡辺綱」（細判錦絵、ボストン美術館）や、安永頃の作例と



図3 勝川春章「羅生門」
東京国立博物館蔵
出典：ColBase (<https://colbase.nich.go.jp/>)

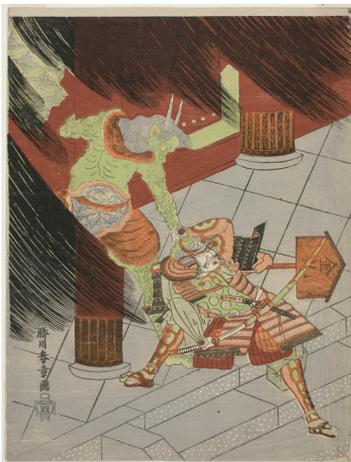


図4 勝川春章「羅生門」シカゴ美術館蔵 1967.642

される磯田湖龍齋「羅生門」（柱絵判錦絵）などもある。これらも風雨や鬼、渡辺綱などが精緻に描かれており、やはり錦絵以前の初期浮世絵時代の作例とは大きく異なる表現となっている。錦絵の技法が草創された明和年間以降、武者絵全体で表現の大きな発展があったことは、岩切友里子氏らの先行研究によってすでに概観されてきたことであるが（岩切友里子「浮世絵武者絵の流れ」『大武者絵展』、町田市立国際版画美術館、2000）、そうした発展は〈みえざるもの〉を描くという流れにおいても大きく寄与していることがうかがわれる。

錦絵草創期以降の武者絵における、従来とは異なる先鋭的な表現において、春章とともに大きな役割を果たし

た絵師が北尾重政である。重政は明和前期から武者絵本を精力的に手掛けており、例えば明和8年(1771)刊行の墨摺絵本『絵本勲功草』「源頼光 金臣渡辺綱」(図5)には、羅生門で渡辺綱が鬼の腕を斬り落とした場面が収められている。先述の春章による明和7年頃に描かれた「羅生門」の図と近い時期の作で、渡辺綱の人物描写における写実性もさることながら、特に印象的なのは細密な直線を集中的に重ねて激しい



図5 北尾重政『絵本勲功草』より「源頼光 金臣渡辺綱」
大英博物館蔵 JIB.74A_05

雷雨を表した描写である。これは春章や湖竜齋らが羅生門を描いた作例にも通じるもので、錦絵以前の先例にはみられなかった表現であると言えよう。

このような表現に影響を与えた存在として想起されるのが、橘守国などによる上方の武者絵本である。『古画備考』の北尾重政の項には江川八左衛門の話として「其頃ノ草双紙ノ画、アマリニ拙シトテ、上方ノ何某ガ画ケル本、当地ニ下ル毎ニ、称美シテ其画風ヲ慕ヒ初テ草双紙ヲ画シガ」とあり、檜山担斎の注記によるとその絵師は橘守国であると言う。この逸話にあるように重政は当時の江戸の草双紙の挿絵を拙いと見ていたようで、橘守国に限らず、積極的に上方の作例を学習していた可能性が岩切氏によって指摘されている(前掲「浮世絵武者絵の流れ」)。

この流れを「羅生門」という題材の中で確認してみると、例えば正徳4年(1714)刊の橘守国による武者絵本『絵本故事談』の「渡辺綱」の項には「羅生門」の逸話が、また享保5年(1720)刊の『絵本写宝袋』二之巻「渡辺綱」(大英博物館蔵) (図6)の項には、「羅生門」の原拠となった一条戻橋で綱が鬼女の腕を斬り落とした逸話が取り上げられている。両者ともに、江



図6 橘守国『絵本写宝袋』二之巻より「渡辺綱」
大英博物館蔵 JIB.456-2_22

戸の初期浮世絵の絵師たちが描いた「羅生門」の図とは異なる、緻密な描写で鬼や人物が描かれているのが印象に残る。また特に後者で綱の背後に描かれた、曲線を集中的に重ねた迫力ある風雨の表現は、師宣、政信らの図には見られなかったもので、重政や春章の作例への強い影響を感じさせるものではなかろうか。異形のものと同様の表現という組み合わせを考えてみると、同書三之巻の「兵庫頭源頼政」の図にも、鶴を組み伏せる猪早太の背後に、やはり曲線を細密に重ねた描写による黒雲を見いだせる。『平家物語』巻四における、鶴とともに現れる黒雲を表現したもので、「羅生門」の風雨と同様に異形のもの迫力や、場面の説得力を高める重要な演出ともなっているのではなかろうか。このように、重政や春章らによる〈みえざるもの〉の図様の発展の背景の一つとして、上方の武者絵本からの図様の学習があったものと推測される。

なお岩切友里子氏は、当期に重政が役者絵本を、春章が錦絵の武者絵を多く描いており、お互いに逆は少ないことに触れ、両者の間に意識的な作画の分担があったものかと推測している（前掲、岩切友里子「浮世絵武者絵の流れ」）。両者を中心として、錦絵と版本の双方で、絵師たちが相互に影響しながら、新しい画風を創出していったものと思われる。春章の「渡辺綱 羅生門」（安永6年頃、中判錦絵）は、そうしたさまざまな流れが結実した秀作といえ、すでに指摘されるように、その図様は歌川国芳「本朝武者鏡 渡辺綱」（大判錦絵、辻岡屋文助版）や、月岡芳年「羅城門渡邊綱鬼腕斬之図」へと継承されていくのである（前掲、日野原健司「浮世絵版画に描かれた妖怪たち」）。

（3）勝川派の役者絵に見る風雨の表現

さて、こうした武者絵の流れの一方で想起されるのは、勝川春章が役者絵の分野において発展させた役者似顔の流れである。役者絵においても、それまでの鳥居派に比して、勝川春章や一筆斎文調らの作品が役者の似顔を写實的に捉え、また人体や背景の描写においても細緻な画面を創出させたことはよく知られている。

先に羅生門の風雨の表現について述べたが、春章は明和7年頃の「羅生門」（図4）とほぼ同時期にあたる明和7年4月森田座の上演に取材した「二代目山下金作の女鳴神」（細判錦絵、シカゴ美術館蔵）（図7）においても、「羅生門」と類似の風雨の表現を描いている。歌舞伎の「鳴神」は謡曲の「一角仙人」などを元にしたもので、どちらも仙人が龍神を封じ込めるが、美女の色香によって通力を破られるという筋。〈みえざるもの〉とは言えないかも知れないが、人間を超越した存在とともに雷雨を描くという点では「羅生門」などとも通じる。両図を描く際には、春章の中で共通する作画意識があったものと推



図7 勝川春章
「二代目山下金作の女鳴神」
シカゴ美術館蔵 1932.995



図8 勝川春好
「二代目中村十蔵の渡辺綱」
立命館大学 ARC 所蔵
arcUP3151

測される。

また役者絵における同様の風雨の表現として、春章門下の春好が描いた作例も紹介しておきたい。天明5年(1785)11月桐座「男山娘源氏」に取材した「二代目中村十蔵の渡辺綱」(細判錦絵、立命館大学 ARC 蔵)(図8)がそれで、渡辺綱が鬼に髻を掴まれる場面を描く。師匠である春章が武者絵で用いた、細密な曲線を重ねて風雨を表現する手法を、春好も役者絵において採用している。このような例を見ると、春章やその門下において、武者絵と役者絵というジャンルはお互いに不可侵のものではなく、どちらかのジャンルで用いた表現を、他方で応用するという制作の流れは珍しくなかったものと思われる。

おわりに

以上、武者絵に描かれた伝統的なモチーフである「羅生門」の図様を中心に、その変遷を眺めてみた。言うまでもなくこうした図様上の発展は、錦絵という技術革新も背景とした、武者絵全体に及ぶものであり、また3章で見たように役者絵なども含む浮世絵全体の流れとも軌を一にしていたと言えるだろう。その中で、絵師たちにとってこれらのモチーフを描く際に〈みえざるもの〉を描く、つまり無から何かを生み出すという特別な意識は

あまりなく、通常の武者絵の画題と同じく、先例をもとに少しずつ図様に工夫を重ね、イメージを発展させていったものと思われる。

とは言え、そうした流れの中で当期に生み出された〈みえざるもの〉の図様に着目すると、その写実性や細密さ、迫力は特筆すべきものであり、以降の武者絵においてそれらの題材が描かれる際に強い影響を与えることとなった。当期の図樣的発展を礎として、すでに広く指摘されている通り、勝川春亭らを経て、幕末には歌川国芳やその門下により〈みえざるもの〉たちの図様がさらに豊かな広がりを見せるのである。