

九代目団十郎における絵画の影響

——「復古大和絵派」と「江戸琳派」——

神 山 彰

九代目市川団十郎が、ある世代の人々に対して与えた魅力とは何だったのだろうか。

それは現代において極めて理解し難い性質のものであるように思われる。

例えば、団菊と併称される五代目尾上菊五郎が初演した河竹黙阿弥の生世話物の多くは現在でも歌舞伎の主要なレパートリーであり、それを演じた五代目菊五郎が当時の観客を捕えた魅力もともかくも想像することができ。また、五代目菊五郎が残した自伝や芸談は、自分の仕事に尽きざる愛着を持ち、その対象を疑うことなく多様な工夫を重ねたいかにも歌舞伎役者らしい挿話に充ちている。

一方、九代目団十郎（以下「九代目」と略記）が初演した活歴物の多くは現在は上演されず、時折り採りあげ

られる作品もおよそ退屈で感興に乏しい。また、九代目の芸談には自分の仕事への限らない疑いがあり、当時の演劇の文脈において見るならば、およそ奇怪で不可思議な発想に充ちている。

それらを、九代目の高尚趣味や改良運動の所産として断罪してしまうことはいと易い。しかし、重要なのは、それにも拘らず、九代目が広範な観客に対して、言葉に尽くし難いほどの強烈な印象を与えたことである。様々な回想や追憶を残している作家や画家や学者はもちろん、梨園の古老や市井の芝居好きにまで、九代目は生涯忘れ得ぬほどの感銘を残した。今日あるような批判は当時から夥しくあったし、九代目の活歴物の退屈さには定評があった。だが、肝腎なのは、そういう批判を存分に浴びせ、欠点を充分に承知したうえで、彼らは

九代目の舞台から受けた圧倒的な存在感に比類ない独自性を感じ、その舞台に接したことを生涯の歓びとして、飽くことなくその思い出を語り続けたことである。

例えば、正宗白鳥にとつて、備前岡山から上京した目的の一つは内村鑑三の演説をじかに聴くことであり、もう一つは九代目の舞台にじかに接することだった。この二つの取り合わせはどこか奇妙であるというより、背馳するもののように思われる。しかし、白鳥にとつて両者には通底する何かがあり、ある意味では両者は等価であったとさえいえる。白鳥は九代目の舞台に、単なる「慰みごと」でない性質のものを感じ、そこに一種の求道精神を——あるいは宗教性をすら感じていたのかもしれない。

また、坪内逍遙は、九代目の持っていた「時代精神」ともいべきものや「国家的」で「武人的」な印象について語っている。

それでは、大塩平八郎の乱の翌年に生まれ、日露戦争勃発の前年に死んだ一俳優が、梨園という極めて限定された世界に生きながら、いかにしてそういう強度の魅力を持ち、独自の感受性を形成するに至ったのだろうか。

この小論では、九代目が少年期から親しんだという絵画を通して、それが彼の演劇観や演技観に与えた影響を探

ることにより、その魅力の一端を探ってみたいと考える。

1

九代目は、幼時よりよく絵を好んだと語っている。

三世歌川豊国の「七代目市川團十郎家集う一族」という版画は、筆を執って白扇に何やら描こうとする七代目團十郎を中心にした構図の家族団欒図である。そこでは、助六の絵を描きおえんとする八代目團十郎や短冊や扇子に何やらしたためている兄弟とともに、まだ前髪姿で養子先の河原崎家の紋付きの羽織を着た九代目（当時権十郎）が、白扇に牡丹らしき花を描いている。この嘉永五年（一八五二）刊の版画のなかで、背を丸めて一心に彩色している十五歳の前髪の少年の姿は極めて印象深い。のちに「劇聖」とまで称されたこの少年は、当時は角宝結びの紋付きで明示されているように、河原崎家の人間であり、将来團十郎の名を襲う後継者ではなかった。伝記類によると、七代目團十郎を実父と知ったのは十四歳の頃という証言もあるから、彼はようやくそれを知り得た頃かも知れない。

運命的に完結した時点から考えると、この「絵を書く少年」が九代目であることを自明の前提のように考えが

のだが、その頃は七代目一族はもちろん、江戸中の誰もこの少年が市川家の総帥になるとは思っていなかった。

早く父より団十郎の名を譲られた八代目は、文政五年（一八二二）生まれで、九代目の十六歳年長の異母兄である。一般に八代目団十郎の名は、切られ与三郎や児雷也の芝居絵や白袴の死絵などで印象深い面長の江戸の二枚目として記憶されているが、世代的には文化十三年（一八一六）に生まれ明治二十六年（一八九三）に死んだ河竹黙阿弥より六歳も年下であるから、自死せずに長寿を全うしたとすれば、明治三十年代まで存命して洋服を着て生活してもおかしくはない人間だった。それはともかく、この熱心に「絵を書く少年」の姿を見ると、九代目が後年語った次のような追憶が想起される。

演劇を改良して見やうと思立たのは私が十三の頃でしたが、其念の起つたのは土佐風の絵を習ったので、絵巻物を見たり、また自分でも画で見たりした所から、切望かう云う形に衣裳でも何でも拵へて演じて見たい、当時の演劇で仕て居るのは皆嘘だと、恠考へは起したものの、此時代では逆も行はれ無い……

幼少年期に偶然に接した一枚の絵画が忘れ難い印象を

残し、その人間の感受性に影響を与えたり、極端な場合には人生を決定したりしてしまふことは格別に珍しいことではない。そして、九代目の場合にも、絵画の趣味や素養がその演劇観や芸質に大きく作用したことは指摘されている。だが、それが具体的にどのような系統の絵画であり、それがいかに九代目の美意識を培ったかについては殆んど触れられていない。それでは、幕末期の芝居の太夫元の養子の少年をして、「切望かう云う形に」「演じて見たい、当時の演劇で仕て居るのは皆嘘だ」とまで思わせしめるほど強烈な印象を与えた絵画とはどんなものだったのだろうか。

2

今日、福島隣春の名を知る人は少ない。もとより隣春は、絵画史に名を留めることなどない町絵師にすぎない。しかし、九代目の伝記や芸談類を読むとき、隣春の名は一度は目に触れる筈である。

福島隣春（一八一一—一八八二）は、文化八年の生まれ、浅草花川戸で質屋を営んでいたが、幼時より絵を好み、のちに破産して絵師となったという。通称、伊勢屋佐平、字は吉人。花所、雨廼屋とも号す。能楽に詳しく能の画をよくし、市川家とは七代目団十郎が「石田局」

を演じた時にその顧問格となった由縁があったという。九代目は、河原崎長十郎を名乗っていた少年期に浅草猿若町に住んでいたこともあり、近所の隣春の門に入って絵を学んだ。

そこで隣春が教え、九代目が眼を開かれたのは、どういう性質の絵画だったのだろうか。安政六年版『書画薈粹』二編による、福島隣春（左平）についての記述は左の通りである。

江戸ノ人浅草花川戸ニ生ル幼ヨリ画ヲ好ミ古土佐風ヲシタヒシガ近年又変シテ又平ノ画風ヲ愛シテコレヲ画クニ筆刀ノ妙ナル事世ニ知ル所ナリ中ンヅク能ノ画ヲヨクス又和歌ヲモヨクス翁常ニ雷ヲ恐ルル事甚ク故ニ雷鳴中ニトヒクル人アレバ大悦拝ナラス雷シツマリテ後一紙ヲ出シ画ヲカキテアフトトキケリ実ニ是風流ノ一才子ナリ⁽²⁾

人名録等によると、隣春は当初、高島千春に学び、のちには京都より東下した復古大和絵の宇喜多（浮田）一蕙に仕えた。隣春の名は、師・千春の名に由来すると思われる。

高島千春（一七七七〜一八五九）は大阪の人で後に江

戸に出たが、画家としての出自は明らかでないらしい。

『扶桑画人伝』や藤岡作太郎『近世絵画史』では復古大和絵の画家に列せられており、『日本人名大事典』の相見香雨の記述によると、復古大和絵の祖である「田中訥言」に関係があったと思われる」とある。「浪華擷芳譜」にある高島千春の風俗画は、飄逸ななかに大和絵風の雰囲気を感じられる⁽³⁾。また、千春は宇喜多一蕙とも交際があり、一蕙の千春宛書簡が存在したという⁽⁴⁾。

つまり、隣春は千春と一蕙に学んだ、訥言の孫弟子にあたるのである。九代目が「土佐風の絵」と語っているのは、官廷御用の権威を誇った土佐派の絵ではなく、古土佐―復古大和絵派の系譜だったことになる。そして、この系譜を、九代目が理想とした演劇や演技観と比較して考えるのは興味深い。

田中訥言と復古大和絵派の画風について、小林忠氏はこう書いている。

復古大和絵運動の先駆者として知られる田中訥言（一七六七〜一八二三）は、京都に生まれ、はじめ京狩野鶴沢派の石田幽汀に学び、さらに土佐光貞について大和絵への関心を深めていった。しかし、当時の大和絵本流を自認する土佐派がもはや救いようのない形

式主義に陥り、生新の氣を失っていることを不満として、みずから絵巻物などから直接に白描や着色の技術を学び、平安・鎌倉時代の大和絵の伝統を改めて復興させようと献身、努力した。⁽⁵⁾

また、小林氏は別のところで、訥言は「空洞化したアカデミズムの象徴ともいえる両派（狩野派と土佐派―引用者）を渡り歩き、その粉本主義に深刻な幻滅感を推積させたことが、かえって古典大和絵に寄せる思慕の念をいっそうつものらせ」たと述べている。⁽⁶⁾

訥言は「画家にして言せば、むしろ死するに如かずと。憐むべし、晩年眼を病んで明を失す。訥言憤悶措かず、食を断つこと数日、生命未だ尽きず、則ち舌を嚙んで死す」と伝えられる。その弟子・一蕙は更に激越な資質を持った人間で、隣春の師でもあったわけだが、安政の大獄の際には息子と共に捕えられその際に得た病が元で、出獄後すぐに死去。また、訥言の後継と目された岡田（冷泉）為恭は、幕府の内偵と疑われて勤皇派の浪士に暗殺された画家である。

そういう暗い運命を担ったこの派に共通するのは、有職故実の研究を重んじること、古画の模写を重視することだという。事実、訥言は「古画の模写に異常なほどの

努力」をしたし、為恭に至っては、訥言がかつて模写して感銘した「伴大訥言絵詞」を自らの手で模写したいという思いに憑かれて酒井家へ足繁く出入りしたことから嫌疑を受け、一命を落した程だった。千春も当然ながら有職故実に詳しく、古画の模写をよくしたし、その門弟隣春もその教えを守った。それはのちに一蕙東下の際、直接教えを受け、一層強まったと思われる。

彼らは形式的な粉本主義や「旧来の権威が教える古典解釈を根本から疑い」、それは「王朝贅美の浪漫的な主題に向けて用いられるばかりでなく、身近な花鳥風月の景物にも及んでい」たのである。⁽⁸⁾

そして、これらの主張や発想は、九代目の伝記や芸談にしばしば見られるものと軌を一にしている。実物の武器を買ひ込んで周囲から「気が変だ」といわれ、有職故実への関心を「病氣」と嘲笑されたという九代目にもつわる挿話までが、復古大和絵の画家たちの気質と呼応するのである。

無論、九代目は直接、訥言にも一蕙にも言及してはいない。また、隣春も、河原崎座の座元の養子に向って、改めて自分の画脈を説明することも、やがては王政復古の政治運動に関わり自滅するに至ったような傾向を持つ自派の画風について語ることもなかったであろう。隣春

は、元來商家の人間であり、一蕙や為恭のようなフアナティックな氣質を持つ人間でもなかったであろう。しかし、言葉には出さずとも、少年期に学んだ師の背景にある氣風とでもいうものは、九代目のような勘の鋭い少年には直観的に感じられたと思われる。

隣春が九代目に手ほどきを始めた嘉永初年頃の成立と推測される『隣春集』（別名『雑集』）という貼込帳が残されている。この頃隣春は四十歳近い年齢になっているが、そこには相当量の寺院の古鐘、雲板、墓碑等の写生や碑文の写しとともに、「集古会」「考古会」「尚古会」等の案内書・通知書類も貼付されている。それらの趣旨にある「考古正今」の意志は、復古大和絵派の世俗化された系譜を思わせるものがある。そこに写された武器や鎧兜のスケッチを目にしたかもしれない前髪の少年は、それだけで失われた時代への夢想をかきたてられたにちがいない。そうした少年期の夢想が、成人してからの武器の収集や骨董趣味に継がり、「演劇改良」の思いに憑かれ、やがては「求古会」を起こすに至る動機となったことは疑い得ないだろう。

養父の河原崎権之助は、芸事の修得にはことのほか厳しく、様子を伺いに行った実父の七代目が心配する程だった。もっとも、よその子と遊ぶのを好まず、三味線を

嫌い、黒の羽織に一本差しで稽古事に通ったというこの役者の子としてはおよそ変わった絵好きの少年に、養父はつねに統を用意してやるのを怠らなかつた。

九代目夫人の堀越ますの話によると、九代目は三十歳位まで隣春の指導を受けていたという。天保九年（一八三八）生まれの九代目が三十歳というとき、正に江戸という時代の終る頃にあたる。すると、九代目より二十七歳年長である隣春は、嘉永・安政から元治・慶応に至る文字通りの幕末の時代に九代目の絵の師匠だったのである。そして、古土佐の画風を慕った隣春にとって、意識するしないに拘らず、「幕末」の意味は少なくなかつた。

とりわけ、隣春四十三歳の嘉永六年（一八五三）に東下した、宇喜多一蕙に直接師事したことは、彼にとつて画期的なことだったのであろう。そのことは、一蕙の画談聞き書である隣春著『昔男画語』によつて知ることができる。この書については、久保田満明（米斎）「宇喜多一蕙斎の研究（二）」（『中央美術』昭和九年六月号）で触れられているが、現在でも国立国会図書館に所蔵されている。同書の内容は、絵画教本といつてもよく、人物・動物・自然現象等にわたつて、筆法・彩色等の細々とした注意が具体的に絵入りで記されている。そして、なかに「訥翁聞書」「豊臣可為先生諸聞書」という、訥言・

一蕙という復古大和絵の画家の絵画観・写生観が語られている。ここには何よりも、そのまま九代目の演劇観に置換し得るような発想や教えが見受けられるのが甚だ興味深い。

紙を画ハ紙の意にて画へし板ハ板の心にて画へし故画ハ皆其意之内

すべて筆意ヲミスル所ハ一人の人物の内ニケ所モアルベシヒタ毎に筆意ヲ見セント画たるサツ画になりてサワガシクミユル也此サヘツヲシラズ筆アレハヨキ事に心得画たる画ハトモニ引立無たださわかしくミユルの

訥翁真写をよくす常人ハ花の形を写翁ハ多く其物の情をうつす形ちハ不似様にて情を写事カソ用なり高論なれハ常人ハ先形を写す事つとむべし志せんと情の写る様になるべし

彩色ハすへて墨書ヲする心にてヌル事

人物ハ大かた画巻物によりて画ときハ能動ク也たた人形をならへたる如くミゆるハ忌顔も兄弟の様に何人画ても同じ様なるわろし画巻ハ大勢画たる所杯ひとり

顔ハ兎角筆拍子あるハ賤しき也おたやかに筆勢はけし

からずおちつきたるよし⁽¹⁰⁾

これらの絵画観が、いちいち照合するまでもなく、後年の九代目の芸談に明らかに反映していることは否定し難いと思われる。

一蕙は門弟に画を教えるに当たっては、必ず孝経を論じ、自ら暗誦するほどだったという。

常ニ門生ニ謂フテ曰ク、画ハ小技ト雖モ、ソノ教ニ関スルヤ大ナリ矣。古ヘハ工ニ芸事ヲ執テ以テ君ヲ諫ム。彼ノ徒ヲニ花鳥ヲ粉飾シテ以テ俗目ヲ悦バシムル者ハ我徒ニ非ルナリ⁽¹¹⁾

別のところでは「画は小技と雖も半ば教に關す徒に美花錦鳥を画て俗眼を慰するは我徒に非るなり」となっているが、意味に変りはない。ここにある、絵画は単に慰みものではなく、ただ目を悦ばせるものであってはならぬという九代目に通じる異常な使命感を、「慷慨にして氣節あり」という一蕙の性質に帰してしまふことは易しい。それは、自ら「教師」と名乗った九代目の演劇観を、その上昇志向や高尚癖に帰して済ませてしまふことと等しい。

だが、一蕙が東下して大川のほとりに住み隣春が『昔男語』を筆記していた嘉永六年は、ペリーの黒船が浦賀に来航し、ブチャーチンの露船が長崎を訪れた年である。時代は既に、押せば動くような気配を見せていた。一蕙はそれ以降、反幕的政治活動に身を入れ、やがて安政の大獄に関わり一命を落とすに至る。そして、九代目はそういう時代に青春を送り、感性を育んだ人間だった。無論、彼は梨園という別世界の住人であり、ましてや「政治的関心」を持ってはいたわけもない。しかし、彼の生涯は明瞭すぎるほどに時代の刻印を帯びており、彼の残した芸談の多くは、従来の演劇や演技の文脈を逸脱している。彼はいわば、慰みごとを超えた「国家的使命感」に憑かれていた。

仮令一口に狂言綺語と申すものの、巾着切や盗賊よりは、国の為めとか、忠義の為めとかいふ高尚な事を遣つて見たいと私は心掛けました。尤も遣つて見ますと、巾着切や盗賊の狂言で評判を得ましたよりは、国の為めとか、忠義の為めといふ、御覧になりましたも実のある方が遣つて居る私も心持が宜う御座ります⁽¹²⁾。

ここに、先に引用した一蕙の教えに呼応するものを感

じずに済ませるのは難しい。それは、幕末という転換期を生きた人間特有の「時代精神」として、他の分野では共鳴する人々を多く見出すことができる。だが、梨園の世界でその役どころを引受けたのは九代目だけだった。代々の名優は、いわば「俗目ヲ悦バ」せ「俗眼を慰める」ために、自分の芸に限りない愛着をもって数々の工夫をこらし、表現してきた。九代目の実父七代目のように上昇志向と高尚癖のある役者でさえも、当然ながら「国の為め」という意識はありようがなかった。そして、十四歳頃まで七代目を実父と知らず、最高に洗練された「慰み」と「悦び」を与える世界に育った人間に、そういう時代精神を芽生えさせたのは、上述したような復古大和絵の画家たちの絵画だったといえないだろうか。

そして、その時代精神の表現こそが、天保生れという「一身二世」の運命を担った世代特有の零田気や気質を体現した存在として、広範な分野でその世代を知る人々に、いい難い魅力やえもいわれぬ懐しさを感じ続けさせたのかもしれない。

ところで、福島隣春は先に引用した『書画薈粹』（安政六年刊）によると、「近年又変シテ又平ノ画風ヲ愛シ」とあるが、この岩佐又兵衛（浮世又平）を慕った「近年」がいつの頃からか詳らかにしない。しかし、「安政

の大獄」で捕縛された宇喜多一蕙父子が釈放された安政六年六月にも、その釈放を「出迎へた門人、交友中には福島隣春や高島千春などの混つていたことは云ふ迄もなからう」と久保田満明は推測しているから、その画風の「転向」後も、一蕙との師弟関係は保たれていたのだろうか。前述した雷を極度に恐れたという挿話にあるように、隣春は訥言や一蕙のようなエキセントリックな性向とは遠い、商人気質の絵師だと思われるが、それでも復古大和絵派の系譜に継がる「使命感」は秘めていたと思われる。

『近世人名辞典』には隣春の項に「北山著『むかしありしこと』に画きしは本人か」とあり、『国書絵目録』では、平野橋翁著『心学孝行種』の挿絵も担当していることが知られる。この二書はいずれも儒学の教えを啓蒙的に語り説く通俗道徳書である。山本北山は、一蕙と同様に『孝経』を最上位に置く独自の儒学説を唱えた一人であり、『孝経』の尊重は終生の論で居室を孝経楼と号したほど⁽¹⁴⁾だった。『むかしありしこと』は寛政期成立だから、隣春が描いたとしても安政期版である。『心学孝行種』は慶応元年刊だが明治初期の版もあり、ある程度以上に「庶民教化」の任を果たしたようである。

また、隣春は嘉永年間成立とされる『真写』と題する

スケッチ集をも残している⁽¹⁵⁾。ここにも『隣春集』や『昔男画語』と同様に、事物を正確に観察し、精密に写生することによって実用に供し、精神的な功用性や啓蒙性を認めようとする「写実」への意志が感じられる。それは視界を広げれば、規模や水準は違うものの幕末の洋画の世界や同時代の実学にまで共通するような発想に及ぶと思われる。

そして、ここにも、「写神主義」とまでいわれた九代目が求めようとした演劇の性質と通底する心性を認めないわけにはいかない。それは、当時の芝居の「写実」主義の中心だった四世小団次と河竹黙阿弥のコンビの作り出す「迫真」とは全く異質のものとならざるを得なかった。この二人が描いたのは、芝居の約束や類型を自明の前提としたうえでつくりあげた傑作群であるのだが、九代目の理想はその前提を疑うことから出発しているからである。

隣春は明治十五年九月に没したが、その晩年については「後には財産を失くして田原町に貧く暮して死んだ」という説もある。ちなみに、隣春には、画業を継いだ三男・安三郎が居た。

安政六年版『書画薈粹』に「画家」として三番叟の絵が掲載され、名親之、号華岸、福島安三郎とあるのがそ

れである。「江戸ノ人隣春翁三男ナリ画名ノ高キ事人ノ知ル所近頃浅草人形トナツケテ能ノ人物ヲ彫刻スルニ其細工無雙ノ妙ナリ浅草人形トナツケラルノハカノ奈良人形ニ比スルナルベシ」

福島親之(一八三七—一八八二)は、天保八年浅草花川戸の生れ。「絵画を父に学び、また彫刻を善くし根付師として一家を成す。能の人物その他意匠甚だ巧みにして彩色を施した。世人これを浅草人形と称した」とい⁽¹⁶⁾う。しかし、親之は明治十五年七月に四十六歳で没し、息子に先立たれた隣春は僅か二ヶ月後に、あとを追ったことになる。

九代目死後十五年の大正六年に催された『追善記念市川家歌舞伎展覧会図録』には、「木彫矢根五郎の浅草人形」の写真が掲載されている。解説によると「浅草人形と称するは、木彫の名手なる親之の作りものにて、当時浅草に住居せしにより此名称起れり」と記されているだけであり、九代目との由縁はおろか、隣春の子であることも明らかにされていない。

大正六年といえは、江戸の思い出を語り続けた天保老人たちもほとんど既に鬼籍に入ってしまった時代である。この頃、既に、隣春・親之の親子は、九代目の追善とのかね合いでも、ほぼ忘れられた存在にすぎなくな

っていたのであろう。

3

『書画薈粹』には、九代目は当時の芸名である「河原崎権十郎」として、師・隣春とともに「画」の頃に紹介されている。それによると「隣春翁ノ門エ入テ画ヲヨクスル」権十郎は、「今此集ニ加入セル事先祖ヘノ面目ナリトテイト喜コベリ殊勝ナル言葉感ズルニタヘタリ」とされている。このなかの「先祖ヘノ面目ナリ」という表現には、多様なニュアンスが含まれている。

というのは、安政元年(一八五四)に市川家の後継者であった兄・八代目が三十二歳で自死し、その二年後出版の『役者雪月花』では、九代目を継ぐのは権十郎よりなしと推される程の気運になっていたからである。しかも、『書画薈粹』に掲載された安政六年には、実父・七代目(海老蔵)も世を去ってしまった。

のちに「安政の大獄」の名と共に記憶されるこの年、九代目は二十二歳になっていた。七代目の死後、「勸進帳」の弁慶を初役で勤めた際には、俳名を紫扇から三升と改めた。このことはやがて権十郎が九代目を襲うことの伏線と考えられるのは当然である。評判記でも「上々吉」の評価を得たこの頃は、しかしながら、親族の不幸

は相次ぎ、九代目にとっては「是れまで全盛なりし市川家が衰へ行くさまを目のあたりに見たる其の感慨は如何ばかりなりけん⁽¹⁸⁾」という時代でもあった。

そして、時代が明治と変わるまで僅か八年のこの間に、九代目の絵画への嗜好も変化していった様子が伺える。

九代目の絵の師匠としては、少年期の隣春のあと、琳派の中野其明の名があげられる。堀越ます夫人の談話によると「中年には光琳風を慕つて、其明さんに教はりました⁽¹⁹⁾」とあり、養子の市川三升（十世団十郎）によると「市川家に戻り団十郎を襲い、だから光琳風を慕つて鈴木其明を画の友としていた⁽²⁰⁾」となっている。九代目団十郎襲名は、明治七年、三十七歳の時だが、実はそれ以前に既に「光琳風を慕つて」いたのは事実である。

先に引用した『追善記念市川家歌舞伎展覧会図録』には、こう記されている。

九代目団十郎は絵画を大和画派の花所隣春に学び、後ち南宗画の野口小蘋女史にも師事したることあり、而してまた鈴木其一にも就きたるが如く、『一四』の
出山釈迦図『一五』の関羽図『一六』の花見堂図等には、何れも観一の号を用い、関羽の画には其一先生図

と落款中に見えたり、釈迦の画には慶応戊辰の春云々とあれば、此時代には、光琳風を試みいたるならむ⁽²¹⁾。

この「皿彩記」とある解説文以外には、九代目が「鈴木其一にも就」いたという記述は見られない。

西山松之助氏の『市川団十郎』には、「嘉永二年（一八四九）の春追放中の父海老蔵を訪ねて上坂する節には、最良連中から銭別として豊国・国芳・其一^{きいち}・是心の極彩色の摺物、また吉原連中から、上坂お名残狂言として演じた伊達七役・勸進帳にちなんだ豊国画・隣春画の豪華な狂歌入綴本を送られている⁽²²⁾」とされているが、これも其一と九代目の直接の接触をあきらかにはしない。

鈴木其一（一七九六―一八五八）の父は近江の人だが、江戸に出て紫染を始めた元祖だったといわれる。河野元昭氏の「鈴木其一の畫業」によれば、正確には「元祖」というより「紫染あるいは江戸紫を江戸へ広め、流行させる役割を果たしたのではなかったか」という。しかし、興味深いのは河野氏の指摘にあるように、「其一は出自においても、京都の呉服商雁金屋出身の尾形光琳に連なる画家であった」ことであり、「其一の美意識が助六の伊達鉢巻の色に囲まれて育っていったことは、看過しえない⁽²³⁾」ということである。そういう美意識を持つ

た其一と、助六を十八番とする家系の庶子である九代目とは直接の関わりはなくとも、感受性の面では運命的に呼応しあうものがあつたのかもしれない。

もつとも、其一が六十三歳で没した安政五年（一八五九）には、九代目は既に二十一歳になっている。当時の其一の住所、下谷金杉町と九代目の浅草猿若町とは、近いことも考えれば、直接の接触があつても不思議ではない。

もつとも、其二の師・酒井抱一は七代目団十郎と交際があつたのは有名である。九代目自身、「酒井の御隠居抱一上人杯は『吉原を見ぬ日もありて冬ごもり』など云ふ句を吐きたる程通人なりしかば流石に親父をば愛顧に²⁴なし給ひしかども是も愛顧になされたりと云ふ位の事なりき」と述べている。その「愛顧」や交際の程がどんな様子だつたかは、相見香雨「抱一上人年譜考」にある記述に、具体的に伺うことができる。

ところで、引用した『展覧会図録』の解説にもあるように、図版写真の関羽の絵には、右下に「菁々其一先生図観一三升謹写」と記されているのが読める。「菁々」は、其一が晩年用いた号であり、「三升」は九代目が安政六年に改めた俳名である。しかし、「観一」は、九代目が其一と直接の関係があつて一の字を譲られたのか、

中野其明より与えられた号なのか、あるいは九代目が独断で一種の僭称をしたものかはわからない。もつとも、其明は明治二十五年まで存命している以上、少なくとも其明には許された号なのであろう。

中野其明（一八三四～一八九二）は、今日では『尾形流略印譜』『尾形流百図』の編者として名を残す人だが、天保五年の生れ、其一の門人として師風をよく守つたという。世代的には九代目より四歳年長の同世代人であるが、九代目がいつから其明に就いたかは明確ではない。

しかし、九代目が晩年に至るまで琳派の画風を愛し続けたことは間違いないように思われる。九代目が「牡丹」を題材によく選んだのは、もちろん市川家に由縁の花であるからだだが、其一が得意とした題材のひとつでもあつたからかもしれない。事実、『市川団十郎の代々』の口絵写真にある「九代目団十郎自画牡丹（壮時）」とある軸絵などは、其一の「牡丹花肖柏・牡丹図」や『花信帖』の牡丹図と同一の角度から同じ構図で描かれたものである。また、九代目が晩年に自画自書したという「俳句カルタ」には、同種の牡丹のほか、宗達・光琳以来の琳派のお家芸である風神雷神図があり、其一の「芦に群鶴図」と姿形が類似した鶴も描かれている。なかには、伊藤若沖の「群鷄図」からとつたと思われる鶏が選

ばれているのも興味深い。

しかし、それでは、九代目が正に時代が明治に変わろうとする文字通りの幕末となった中年に及んで、琳派を慕いその画風にならったのは何故だろうか。

一つには、市川家の後継者とならざるを得なくなった運命から、九代目の内部に市川家への帰属意識が強く生じてきたことと関係があるかもしれない。帰属意識という表現が適切か否かはともかく、時期的に市川家へ戻る時期と琳派へ傾斜し始めた時期が一致しているのは事実である。

福島隣春も七代目以来の由縁がある絵師だった。しかし、九代目にしてみれば、実父を「愛顧」してくれた抱一上人につながる系譜の画家に教えを乞いたい気持ちがあったであろう。そして、九代目の権門好きの気質から考えても、酒井雅楽頭家の次男である抱一の直系に連なるのは、一種の名誉にすら思われたかもしれない。其一が死に、宇喜多一蕙が囚獄された安政五年には、九代目は実父・七代目と舞台での初の共演を許されている。評判分類では市川家の後継者と推挙されたりはしているものの、公の舞台でいわば「認知」されたことは、改めて市川家の人間としてのアイデンティティを九代目に感じさせる機会であったと思われる。先に引用した安政六年

刊『書畫叢粹』中の「今此集ニ加入セル事先祖ヘノ面目ナリトテイト喜コベリ」という、「先祖」を引き合いに出した表現には、当時の九代目の内心の動向が滲み出ているように思われる。

もっとも、復古大和絵派から琳派への移行というのは、単なる趣味の問題と考へても不自然な流れではないようである。

酒井抱一編『尾形流略印譜』には、光琳の項に「花卉を画き人物に至てはいよく古土佐の風韻を学ぶ当流の逸筆世に知るところなり」とある。⁽²⁵⁾そして、光琳に私淑した抱一もまた、古土佐―復古大和絵派の人々が情熱を燃やした題材である、古典に取材した物語図や人物図を描いている。

辻惟雄氏は、鈴木其一の「足柄山頭秘曲伝授図」を評してこう述べている。

この時期（文政期後半―天保初期―引用者）の其一が京都の復古大和絵派に呼応していわゆる歴史画を試みたものとして興味深いが、土坡も松の描線に独自の奇屈さがあらわれているようである。「供花図」（略）もまた復古大和派的画題だが、細密に描き込まれた供花の妖しい表情に、抱一にない特異な感覚を示す。⁽²⁶⁾

「歴史画」は、一蕙・千春の系統の隣春と其一の弟子・其明との双方から、九代目に与えられた題材だった。実際に九代目は、『展覧会図録』掲載の「新田義貞図」のような「歴史画」を描いた。その図版写真の右端には、「明治十二年一月団州秀筆」とあるのが興味深い。（団州は明治十一年より用い始めた九代目の号であり、秀は本名である）

その前年の明治十一年は、当時最新の機構を誇る新富座が落成し、六月にはその開場式があつて主要俳優や河竹黙阿弥までがフロックコートを着用してそれにのぞんだという忘れ難い出来事であつた年として、演劇史に記憶されているからである。その四年前に団十郎を襲名していた九代目は、この頃には市川家の総帥というのみならず、「俳優の最高位」を極めるといふ形容矛盾のような存在になつていた。この時、九代目は実際には福地桜痴が書いたという、開場に際しての祝辞を読み、そのなかで「演劇もまた果して無益の戯れに非ず」といふ決意を語るまでになつていた。その折上演された河竹黙阿弥作『松榮千代田神徳』における九代目の舞台から受けた印象について、坪内逍遙はこう語っている。

私の団十郎渴仰時代は新富座時代を最とする。其頃受

けた印象は今も尚ほぬけきらない。私の唯一の娯楽、唯一の慰藉は団十郎が主となつて出る劇であつた。（略）活歴式で初めて私の心を動かしたのは、「千代田神徳」の鷹野狩りの家康、仲蔵の老農夫と松並木の応対は、哀れな処でも何でもないのだが、二人の態度といひ、口吻といひ、如何にも自然で、真率で、ひしと心線に触れる所があつたので、覚えざるほろと涙を落したことを憶ひ出す。⁽²⁷⁾

その二年前、県の選拔生として英学を志して出郷してきた十八歳の開成学校の学生をして、ここまで感激せしめたもの、そして功成り名を遂げた五十歳の名士をして、今なお忘れ得ぬ印象を与えたもの——それこそが、他にも多くの人々が語る壮年期の九代目の言い尽くし難い魅力だつたにちがいない。

仮名垣魯文によつて「活歴」の呼称を与えられたこの年、九代目は既に四十の坂を越えていた。かつて「切望^{きつぼう}かう云う形に衣裳でも何でも拵へて演^{あづ}て見たい」と思ひこんだ「絵を書く少年」の夢想は、ようやくかなえられようとしていたのである。

九代目を襲名後、身近に仕えた弟子の市川新十郎は、「師匠の舞台が一番変つたは、赤松満祐（明治十二年）

から渡辺華山（明治十九年）、あの間にずっと変りま
した。つまり、活歴熱がひどうございました」と述べてい
る。⁽²⁸⁾そして、その頃、上昇志向と高尚癖を合わせもつ一
方、釣と絵をこよなく愛し、やたらと動物を飼うことの
好きなこの中年の歌舞伎俳優は、ひとりになると、歴史
画の彩管をふるったのにちがいない。

その歴史画は、少年時から学んだ絵画から得た感受性
の産物であり、本業の舞台で見せた「活歴」とともに少
年期からの夢想の実現だったのであろう。九代目にとつ
て、それらは最早「無益の戯れ」ではなく、「慰みごと」
ではあり得なかつた。福沢諭吉と同世代のこの天保生れ
の俳優にとって、自分が生涯をかけて舞台上で演じ続け
る宿命にある天職は、やはり何らかの形で「お国のた
め」に役立たねば耐えられない性質のものだったかもしれ
ない。制作中の絵筆を切れればそこから血がしたたり落
ちねばならぬと語つたという狩野芳崖が、逍遙の前で、
九代目の演技術や気魄を賞讃したというエピソードも、
そのことを感じさせる。また、事実、九代目は先に引用
した芸談にあるように「国のためとか」いう「高尚な事
を遣つて見たい」と語つていた。

繰り返しいうように、これらの発想の単純さをわらう
ことは易しい。しかし、時代の要請に従い、一国の文運

を担う程の使命感を九代目が貯えてしまつていたこと
と、彼がある世代の人々に比類ない存在感や生涯忘れ得
ぬ幸福感を与えたということの間に、何の関連も見出さ
ずに済ませることは難しいように思われる。そこにはよ
かれあしかれ、独自の「時代精神」が存在したのであり、
それらは当然失われてしまつた感覚である。それは、既
に明治末年の段階で、逍遙が「もはや過去つた時代に属
するものである」と嘆じた程の性質のものだった。失わ
れてしまつたにも拘らずというより、そうであるが故
に、九代目の存在は、多くの人々の思い出のなかだけに
生き続けたのであろう。

4

しかし、九代目はもちろん、歴史画よりも琳派の一般
的イメージである花鳥風月を題材にした絵の方に親しん
だ筈である。

もつとも、少年期の絵の師である福島隣春が学んだ宇
喜多一蕙は「徒ラニ花鳥ヲ扮飾シテ以テ俗目ヲ悦バシム
ル者ハ我徒ニ非ルナリ」と述べたといわれる画家だつ
た。いわば、その孫弟子ともいえる九代目が、琳派特有
の花鳥画の世界に親しむようになったにも様々な理由が
あるだろう。

実父・七代目が酒井抱一に鼻眞にされたのはもちろん、異母兄の八代目も、牡丹・飄箏・蝙蝠等を題材にした花鳥画を琳派風の構図で残しており、市川家の号の一つという「夜雨菴」などは抱一の根岸の住居「雨華菴」やその作風を連想させる程である。九代目にしてみれば、前述したような市川家への帰属意識や特有の権威志向の性質を別にしても、父や兄の思い出に継がる懐しい生活の匂いを感じさせるものが、琳派の花鳥画にはあったにちがいない。

また、役者という職業柄、人に求められて描く性質上、花鳥画がふさわしいという実用的な意味あいもあったかもしれない。

だが、そうした個人的要請や必要性とは別に、時代背景としてあった園芸趣味も関係はしているだろう。宝暦・明和期の本草学や博物学への関心以来盛んになった江戸市民の園芸熱は、文化・文政期を経て異常に高まり、天保・嘉永期まで続いていた。それはやがて、異種交配を続けて作りあげた珍種や奇種をよるこぶ風潮が高まり、一種のモノマニャックな気質を感じさせる幕末の世相にふさわしい趣味になっていったという。その過程は、琳派の展開のうえでも、武家出の抱一の持つ独自の気品や優雅から、町人出の其一の持つ、師とは異質の「偏執

的な視覚」や「野性的視覚」というものと対応させて考えられるようである。辻惟雄氏や河野元昭氏の指摘にある、其一の晩年の作品に見られる、無気味なほどに「偏執狂的画質が異常増殖を見せたような」⁽²⁹⁾「迫真性への執着は、細部の故実に拘わるあまり「病氣」といわれ「気が変だ」と蔭口を叩かれたほどの九代目の心性と共通するものを感じさせるほどである。

しかしながら、九代目が求めたのは、所謂琳派のイメージにふさわしい清冽にして優雅な品位ある花鳥画であったであろう。

それは必ずしも、九代目が上品な高尚趣味のスノッブだったからというのではない。むしろ誰もが指摘する九代目のそういう性癖は、自分の内部にあるモノマニャックな気質を、無意識であるにせよ隠蔽しようという一種の習性だったようにすら思われる。

幕末の歌舞伎界に、独特のあぶな絵的な趣味や極端な残酷好みの芝居が流行したことは多くの人が指摘している。坪内逍遙は「我爛熟期の歌舞伎」の観客が、「今ならば、目も当てられないといつてよい残忍野蠻を極めた殺傷劇を——而も昔は一日十二時間の開演中に、大抵少くとも一寸したのが三、四回、最も甚しいのが、一、二回は必ずあつたのに——それを主な最も愉快な観どころ

のやうにして熱狂して観ていた」と書いている。⁽³⁰⁾ 絵画の方でも、血みどろ絵や怪奇趣味や煽情的な描写が流行したことは言うまでもない。

そんな時代風潮のなかで、復古大和絵派や琳派の歴史画を学び、優雅な花鳥画を描いていた九代目の嗜好を、救い難い高尚趣味と見たりするのは、些か公平を失しているように思われる。なぜなら、市川家の後継者にとつて、自分の家系を顧み、その運命に想到するとき、「血みどろ」芝居や「殺傷劇」を到底時流に乗じて喜んで上演する気持ちにならないのは当然でありすぎるからである。周知のように、団十郎家の元祖（初代）は舞台の上で刺殺されており、二代目こそ天寿を全うしたが養子の三代目に先立たれる不幸に会った。その三代目は二十二歳で早逝。四代目は六十六歳の時、楽屋で突如剃髪して引退。五代目も息子の六代目に先立たれており、四代目同様、役者という生業への嫌厭感と屈辱感を山東京山に訴えた有名な挿話で知られる。六代目も二十二歳で早逝。そして七代目は、ともかくも江戸十里四方追放の科を受けた「罪人」であり、その息子、八代目は三十二歳で自殺した。他殺と自殺によって前後を挟まれ、その間に二人の天逝者と剃髪者と「罪人」が続く不幸な系図は、ある意味ではかえって名譽といえないわけではない

が、一般的には、というより、その家系のなかで生まれ育つことを宿命づけられた人間にとつては耐え難く暗鬱なものであるにちがいない。しかも、その上、養父の河原崎権之助までも明治初年に何者かによって刺殺されている。この時には、当時権十郎だった九代目は、二階に隠れていて始終の様子を聞いていた。養父が刺殺される際の呻き声が耳に残っていた九代目は、のちに『湯殿の長兵衛』を演じた際には、それを真似て「写実」的に表現したという芸談まで用意されている。権之助は結局出血多量で絶命したわけだが、「息を引取るまでも気分は確かなもので、玄関に流れて居る血は検視が来るまで決して拭くなど言置いて死んだ」という。⁽³¹⁾

もちろん、役者が舞台に流れる虚構の血に耽溺することも、観客がそこに歌舞伎独自の美を見出して楽しむことも自由である。しかし、九代目は自分の家系のなかに現実に流される血を実感し、しかも、自分の眼でそれを見てしまった人間だった。そういう人間が、舞台の贗物の血に酔い、流血の惨劇を好んで上演するとしたら、それはよほど鈍感であるか、極端な自虐趣味がなければならぬだろう。だが、九代目はそれほどの悪趣味はなかったし、また逆にいえば、舞台上に溢れる血を見て興奮するほど健康でも善良でもなかった。九代目は、自分の家

系のなかにあるもつとす黒い血脈を、いかなれば必死に恐れていたように思われる。

九代目はのちに新歌舞伎十八番に選んだ『高時』の本名題を、河竹黙阿弥が市川家の九代の流れに擬して『北条九代名家功』としたのを大いに気に入っていた。しかし、ある人から、実説の北条家が九代で滅んだことを聞くと「急に嫌気になつて」⁽³²⁾名題を改めたという。このエピソードを、役者らしく縁起をかついだにすぎないといえよそれまでだが、それ以上に九代目が、その内部に秘めていた自分の暗い家系への「嫌気」が瞥見されるようにすら思えるのである。

九代目が琳派の花鳥画を慕い、晩年に至るまでその清冽で叙情的な世界を愛したというのは、そういう文脈においてみると、理解できるように思われる。九代目は当然市川家の総帥であり、その矜持を隠そうとしない権高な人間であったであろうが、同時にその暗い家系からのいわば脱出願望とでもいうものも持っていたにちがいない。そしてそれは、九代目の感受性や演劇観に複雑で微妙な陰影を落としている。

九代目は、花鳥画を好んだだけでなく、実際の植物や動物を収集することにも熱意を傾けた。「築地の家には難波ばらの生垣を廻らし、枝は伸びて塀の上にかぶ

さつた」し、その築地の家には「鯉・亀・河鹿・雁・蟹・鳶奇抜なものでは雨蛙まで飼つて」おり、一時は猿も飼育し、「歌舞伎座の庭には蛇を飼つて人々を閉口させたこともあつた」更に「動物ばかりではない、植物も好きで、野葡萄とか、眼皮などといふやうな自然趣味のものを好」⁽³³⁾んでいた。

これらの動植物への耽溺には、前述した幕末以来の園芸趣味の余韻という以上に、最大の趣味だった釣りも含めて、九代目の孤独な感受性の一端を垣間見ることができるといふように思われる。そして、そういう動植物を飼育し、それらの動きや細部を観察したりすることは、九代目なりの「写真」への強い関心とも継がっていたであろう。また、宝暦・明和期から始まっていた花鳥画の世界での写真への傾斜と呼応するような実用性への関心とも関連があるだろう。既成の通念にあるものでなく、対象を自分の眼で確実に見、そこにリアルな実体を感じようとする視力——それは九代目の「写真」への強烈な志向と結び付いていたにちがいない。そして、そこには、実体のあるものに真実を感じ、実用性を重んじるという同世代のある種の人々に共通する感受性や心情が濃厚に感じられるのである。

さらに、それは単に趣味の領域にとどまらず、九代目

が考えていた演劇の理想と当然継がっていた。彼は、ともかくも一国の運命と結び付けて己の命運を考える気概を持った、あの転換期を生きた人間であり、「演劇をして無益の戯れに非ず」といわしめたいという国家の要請に従って生きた人間なのだ。それは、今日の視点からみれば、事大主義的発想にすぎない。しかし、それは極東の「後進国」がいずれの分野でも、身をもって誰かが引き上げねばならなかった近代の宿命であり、同時代の芝居の世界で、その役割を受容したのは九代目団十郎しかない。

一方には刻々と変動する社会情勢があり、一方には凄惨な芝居や血みどろ絵に熱狂する人々の住む江戸の一隅で、借財に苦しみつつ琳派の花鳥画に親しんでいた九代目の心情は極めて興味深い。そこには他人の容喙を許さない孤独で官能的な世界があるように思われる。

九代目の芝居は、一般に高尚で上品なだけで著しく官能性が欠如していたような印象を受ける。だが、九代目自身は極めて独自のエロティックな感覚を持っていたのではなからうか。ただ、それは、従来の演劇（歌舞伎）やそれを愛好した人々の持つ官能性とは、著しく文脈の異なる性質のものであっただけなのであろう。そうでなければ、九代目の演技があれほど、ある世代の人々を夢中

にさせ、人生の欲びを感じさせざるほどの快楽を現前させたのかという意味を説明できないからである。

晩年の九代目は、野口小籟に指導を受け、南画に傾倒したという。一時隆盛を極めたにも拘らず、明治二十年代になって急速に衰微したという南画の消長と、晩年の九代目の芸境やその「写真」の位相とをパラレルに考えることも興味深いと思われるが、それについては稿を改めて探ってみたい。

注

- (1) 榎本破笠『桜痴居士と市川団十郎』（一九〇三年、国光社）
- (2) 『書画香粹』については、東京都立中央図書館加賀文庫所蔵本による。
- (3) 『浪華擷芳譜』については、東京都立中央図書館加賀文庫所蔵本による。
- (4) 久保田満明「一蕙齋研究拾遺」、『中央美術』一九三五年一月号、中央美術会。
- (5) 『日本の美術』二二〇号、小林忠編「江戸絵画Ⅱ（後期）」
- (6) 小林忠『江戸絵画史論』（一九八三年、瑠璃書房）
- (7) 藤岡作太郎『近世絵画史』（復刻版、一九八三年、ベリかん社）
- (8) 小林忠『江戸絵画史論』
- (9) 『隣春集』（雑集）については、東京都立中央図書館加賀文庫所蔵本による。

- (10) 『昔男画語』については、国立国会図書館所蔵本による。
- (11) 久保田満明「宇喜多・蕙斎の研究(六)」、『中央美術』(一九三四年十一月号、中央美術会)
- (12) 伊原敏郎『市川団十郎』(一九〇二年、エックス倶楽部)
- (13) 久保田満明「蕙斎研究拾遺」、『中央美術』(一九三五年一月号、中央美術会)
- (14) 『日本古典文学大辞典』第六卷(一九八二年、岩波書店)
- (15) 『真享』については、国立国会図書館所蔵本による。
- (16) 『日本人名大事典』(覆刻版、一九七九年、平凡社)
- (17) 白木屋編『市川家歌舞伎展覧会図録』(一九一八年、国書刊行会)
- (18) 伊原青々園『市川団十郎の代々』(一九一七年、市川宗家)
- (19) 伊原『市川団十郎の代々』
- (20) 市川三升『九代目市川団十郎』(一九五〇年、推古書院)
- (21) 『追善記念歌舞伎展覧会図録』
- (22) 『市川家歌舞伎展覧会図録』
- (23) 西山松之助『市川団十郎』(一九六〇年、吉川弘文館)
- (24) 河野元昭「鈴木其一の畫業」、『鈴木其一書状』(竹谷長二郎・北野克編、一九八四年、青裳堂書店)所収。
- (25) 松居真玄『団州百話』(一九〇三年、金港堂)
- (26) 『尾形流略印譜』については、東京都立中央図書館加賀文庫所蔵本による。
- (27) 辻惟雄「鈴木其一試論」、『琳派絵画全集抱一派』(山根有三編、一九七八年、日本経済新聞社)所収。
- (28) 坪内逍遙「九世団十郎」、『逍遙選集』第十二卷(一九二六年、春陽堂)

- (28) 伊原『市川団十郎の代々』
- (29) 河野「鈴木其一の畫業」
- (30) 坪内逍遙「歌舞伎劇のAブラッディー・シーン」、『東西の煽情的悲劇』(一九三三年、春秋社)
- (31) 伊原『市川団十郎』
- (32) 伊原『市川団十郎』
- (33) 市川三升『九代目市川団十郎』