

日本の追悼絵画について

― 浮世絵・絵馬に見る供養の諸相 ―

三宅 翔士



《図1》 勝川春童「二代目市川八百蔵死絵」
安永6(1777)年
チェスタービーティー図書館蔵



《図2》 山口草平「初代中村鴈治郎死絵」
昭和10(1935)年
国立歴史民俗博物館蔵



《図3》 作者不詳「初代坂東志うか死絵」
安政2(1855)年頃
国立歴史民俗博物館蔵



《図4》 歌川国芳「八代目市川団十郎死絵」
嘉永7(1854)年
早稲田大学演劇博物館蔵



《図5》 作者不詳「八代目市川団十郎・初代坂東志うか死絵」(極楽道中図)
安政2(1855)年頃
国立歴史民俗博物館蔵

はじめに

近年、冠婚葬祭の場ではデジタルサイネージを用いて、人生を振り返る演出が盛んに行われる。それは恰も、アルバムを繰る作業を想起させる。鶴見良行は記念写真について、そこには事実や行動ではなく記念すべき時間が写されており、特定の歴史的時間が留められている点で写されることにも意義はあるが、後から眺め返すことにこそ価値があると強調する。

こうした「記念すべき時間」はどのように表象されて来たのだろうか。本稿は日本の追悼絵画に着目し、幕末から明治期にかけて江戸で流行した死絵と、岩手県に展開した供養絵額を中心に、死者をめぐる視覚文化の位相を考察する。

死絵

死絵とは、主に歌舞伎役者の死に際して没年月日や戒名等を書き添え、売り出された浮世絵の一種である。とりわけ、十九世紀中頃の人気役者・八代目市川団十郎(一八二三〜一八五四)の割腹自殺は世間に大きな衝撃を与え、数百種とも言われる死絵が版行された²⁾。現存する最古の死絵は二代目市川八百蔵(一七三五〜一七七七)《図1》で、煙の中に死者の姿が浮かび上がる反魂香の趣向である。大正期にはほとんど廃れ、初代中村鴈治郎(一八六〇〜一九三五)《図2》を最後に写真へと移行して行く。

死絵という呼称が定着した時期は不明であるが、『守貞漫稿』(喜田川守貞筆、一八三〇〜一八四四・天保年間記述、一八七〇・明治三年成稿)には「死画」、八代目団十郎の追善本『忠臣蔵文句口合』(一八五四・安政元年)には「死絵」という表記が見える。また、『花江都歌舞伎年代記続編』(一八五九・安政六年)には「追善の錦絵」「俳優追善の画」などと記されている。

原道生によれば、「(筆者註…歌舞伎は元禄期に)最初の隆盛期を迎えて活気に富む展開を示していたが、他方では、それを築き上げてきた初代の役者たちが次第に他界してゆく時期にも差しかかることとなり、そうした彼らを惜しむ人々の手によって『追善歌謡』『最期物語』などと呼ばれる当て込みの際物作品が多数生み出されるようになっていった」という。たとえば、八百蔵には『中凋花小車』『江戸鼯鼠八百八町』『中車光陰』という三種の追善草双紙が現存

しており、全て没後間もない一七七七(安永六)年に刊行されている³⁾。

十八世紀後半の明和期(一七六四〜一七七二)頃には多色摺の作品を量産することが可能となり、鳥居派を中心とする類型的な似顔表現の影響を脱し、写実を基調とする新様式が出現する。勝川春章と一筆斎文調の共著『絵本舞台扇』(二七七〇・明和七年)は扇面形の枠内に役者の似顔絵を配しており、その先駆的な作例の一つに数えることができる。

役者絵は、舞台で魅せる華々しい姿だけではなく、私的な素顔をも覗いてみたいという大衆の欲望に応じる形で広く普及した。浮世絵は身近な情報源にして消耗品であつたが、肖似性と様式美を兼ね備えた一個のプロマイドとして、愛蔵されたのである。

文化文政期(一八〇四〜一八三〇)には、江戸を中心に豊かな町人文化が花開き、四世鶴屋南北(一七五五〜一八二九)や河竹黙阿弥(一八一六〜一八九三)らを筆頭に、地獄・冥土・幽霊・亡者といったテーマに義理人情が絡む娯楽作品が大流行する。死絵は、こうした世相にあつて育まれた文化の所産であると言える。

《図3》は、画中画の形式を取る死絵の一例である。初代坂東志うか(一八一三〜一八五五)の描かれた掛軸の前に、羽織姿の男性が顔を埋めて号泣している。この男性は鼯鼠筋か世話人、或いは共演者など、志うかと近い関係にあらた人物であろう。咽び泣く男性の姿に自らの心情を投影し、哀惜の念を深めた人々は大勢いたに違いない。

死絵には、このように死別に伴う悲嘆を主題とする一方で、数珠を持った水袴姿《図4》といった、一切の情趣を排し、厳然たる死の事実を強調する図像も存在する。それは、死絵が亡き人を追悼する遺影であり、他ジャンルの浮世絵と同様、あくまでも商品であつたためである。だが、どの役者にあつても生前得意とした役柄や演目を彷彿とさせる図像があり、それこそが役者に対する最大の饒であるとの理解が絵師と観者、双方に共有されていたと考えられる。

《図5》は、八代目団十郎と志うかの死絵である。二人は生前から共演する機会が多く、いわゆる夫婦役者として知られた。志うかは団十郎の後を追うように没したため、いっそう様々な趣向を凝らした図像が出回った。本図において、それぞれ旅装束に身を包んで従者を引き連れ、死出の旅に赴こうとしている。雲上には、五代目澤村宗十郎(一八〇二〜一八五三)を始め、先に没した役者たちが控えている。

服部幸雄が指摘するように『西方の芝居へ行かれました』というのが、当時の亡くなった役者に対する常套的な挨拶で、必ずそういつて極楽往生を願つたのである。それとともに、鼯鼠自身、西方浄土に芝居があり、役者はそこでいまも芝居を演じていると考えて安心したのである⁴⁾。

ただし、当時の人々の関心はたとえ役に扮している最中であっても、平常の役者その人に向けられていたはずである。彼らは役柄を演じる「虚」像に私人としての「実」像を重ね合わせ、在りし日の面影を偲んだことであろう。死絵は、一介の商品でありながら他に代えることのできない遺影として大衆の需要を獲得し、近代までその命脈を保ち続けた。

こうした図像が幕末の江戸を席捲した現象は、地方の供養習俗にも少なからず影響を与えたものと思われる。その事例の一つに、供養絵額が挙げられる。

供養絵額

供養絵額とは岩手県中央部、現在の遠野・花巻地域の寺院に見られる扁額形式の絵画で、死者が出ると故人を追悼するため、親族や友人など縁者が菩提寺に奉納した。主に室内で寛ぐ様子が描かれ《図6》、一見すると風俗画のようであるが、掛軸やその他の余白に戒名や没年が記され、その人物が死者であることが判明する。二〇〇一年に遠野市立博物館が開催した企画展「供養絵額―残された家族の願い」で、県内の分布状況と絵柄の特色が明らかとなった。柳田國男は、一九二〇（大正九）年に東北沿岸部を訪れた際に、これらの絵画について次のように書き留めている。⁷

鵜住居の浄楽寺は陰鬱なる口碑に富んだ寺ださうなが、自分は偶然其本堂の前に立つて、しをらしい此土地の風習を見た。村で玉環珞と呼んでいるモスリンを三角に縫った棺の装飾、又は小児の野辺送りに用ゐたらしい紅い洋傘、其他色々の記念品にまじつて、新旧の肖像画の額が隙間も無く掲げてある。其中には戦死した青年や大黒帽の生徒などの、多勢で撮った写真の中から、切放し引延ばしたものもあるが、他の大部分は江戸絵風の彩色画であつた。不思議なことには近頃のもの迄、男は髷があり女房や娘は夜着のやうな衣物を着て居る。独で茶を飲んで居る処もあり、三人五人と一家団欒の態を描いた画も多い。後者は海嘯（筆者註…一八九六・明治二十七年の明治三陸津波）で死んだ人たちと謂つたが、さうで無くとも一度に溜めて置いて額にする例もあるといふ。立派にさへ描いてやれば、よく似て居ると謂つて悦ぶものださうである。斯うして寺に持つて来て、不幸なる人々は其記憶を、新たにもすれば又美しくもした。誠に人間らしい悲しみやうである。

絵馬の発祥については諸説あるが、生きた馬を神に献上する代わりに馬の絵を描き、徐災招福を祈願した板絵が始まりという。各地の絵馬屋が土産物として販売し、多様な画題とともに市井に浸透した。室町期に絵馬堂が誕生すると、浮世絵師が武者絵や神話画、歌舞伎の看板絵など肉筆画を中心に健筆を揮い、やがて彼らは庶民絵画の担い手へと成長して行く。こうして、絵馬の奉納は化政期に最盛期を迎えた。⁸

供養絵額を奉納したのは、主に中流階級以上の商人たちである。現存する作例の大半は、四隅を絵馬額と呼ばれる木枠で囲われた扁額であるが、時代を下るに連れて華美な装飾や家紋を付す額縁が現れる。そして、画面は大型化し情景描写も細密となる。こうした過程で、供養絵額は美術品としての審美的価値を帯びるようになって行つたと考え

られる。

現在、遠野市内に残る供養絵額の内、凡そ三分の一に当たる作品を手がけたのが、外川仕候（一八一〜一八九一）という人物である。遠野南部家の武士であったが、『遠野物語拾遺』の第一九四話に絵を能くした人物として紹介されており、文人画の作品が多く伝わっている。供養絵額には、一八七〇（明治三）年頃から自身の号と年齢を書き入れ始め、以後没するまで年に二、三枚の割合で作画した。⁹

《図7》は仕候が七十七歳の時の作例である。成人男性と女性は兄弟で、画面中央のエジコと呼ばれる子守用具に入つた子どもは、女性の実子である。女性はこの子どもが僅か二才の時に産後の肥立ちが悪く死亡した。男性はそれより三年前に亡くなっており、三者の団欒が実現することはなかったが、成人男女の両親が二子の相次ぐ死を悼み、遺された孫を案じて奉納したのだという。¹⁰

室内には豪華な襖絵や筆筒、卓袱料理を想わせる食膳などが見られる。当時の遠野は盛岡藩有数の繁華な城下町で、諸方から様々な文物が流れ込む交易地でもあった。こうした裕福な暮らしぶりを演出する表現は、文明生活への憧れとともに多少脚色されていたとしても、或る程度当時の中間層の生活事情を反映しているとみられる。

ここでは特に、画面中央の柱に見える西洋式の掛時計に着目したい。我が国で太陽暦に則して一日を二十四時間で表すようになったのは、一八七三（明治六）年に採用された定時法以後のことであるが、来世にまで時間という概念を持ち込んでいる点は注目に値する。

この時計は過去から現在、そして未来へと流れる単線的且つ進行的な時間が流れていることを示しており、生者と死者が同一の空間に居並ぶことを否定する。末本文美士が指摘するように、「死者は平板な時間の中には位置づけられない。むしろ過去・現在・未来という常識的な時間を完全に覆して、破壊する。」「死者は時間に打ち込まれた楔であり、過ぎ去ることがない」。¹¹

死者による時間の断絶は通常、生者との彼我の差をよりいっそう際立たせる。だが、供養絵額には現世をそのまま来世に置換する徹底したリアリズムが一貫しているため、生者と死者は何の違和を生じることなく「同居」する。死者は、死後にあっても生前と何ら変わらない姿で、いつまでも身近に留まっついて欲しいと願う生者の願望に引き付けられて描かれ、常に至福の最中にある。

池見澄隆は、我々の生きている日常・現実の領域を顕界、非日常的で超域的な領域を冥界と規定し、冥界が顕界からは不可視の存在であるにも関わらず、冥界からは顕界が常に見透かされているという眼差しの非対称性が、中近世を通じて底流していると指摘する。¹²

中世において、神仏は死者を浄土へ導く絶対的な救済者と想定されていたが、社会の世俗化とともに次第にリアリ



《図6》作者不詳
明治28(1896)年頃 善明寺蔵(筆者撮影)
菓子屋の娘。画面左側に屋号、金平糖や饅頭など商品が見える。



《図7》外川仕候
嘉永7(1854)年 善明寺蔵(筆者撮影)



ティを失う。代わって、死者は身近な縁者による懇ろな供養を経て成仏し、先祖となって子孫を見守る個別的な存在へと転換して行く。こうした近代仏教の特質をよく示す上で、供養絵額は日本の追悼絵画の中でも特異な位置を占めている。

ムカサリ絵馬

日本絵画史における追悼絵画の研究は少なく、不明な部分が多い¹³。本稿で扱う浮世絵や絵馬など庶民絵画に着目すると、肉親の供養を目的とする絵馬奉納の事例はすでに中世に見られるが、寺院と奉納者の関係に目を配ると、祈願寺と参詣者という関係が主であって、菩提寺と檀家すなわち寺壇関係はほとんど見られないという¹⁴。祈願寺は檀家を持たず、在来の信仰を基盤とする霊場として、諸方から寄進を受けながら存立して来た。こうした祈願寺における供養絵馬の一つに、山形県村山地方のムカサリ絵馬が挙げられる。未婚のまま亡くなった死者と伴侶の絵姿を描き、奉納する風習として知られる《図8》。

ムカサリ絵馬は、夭折者や不慮の事故等による死者を主たる供養の対象とする。しばしば死者の崇りという語り口が採用され、これを媒介するオナカマという巫者が制作と奉納に密に関わる場合もあった。これに対し、供養絵額には寺僧を除く宗教者の介在は一切認められない。

小田島建己は、ムカサリ絵馬のように死者の冥福に特化した絵馬を「後生絵馬」という造語を用いて整理するが¹⁵、供養絵額もこれに含まれると考えられる。しかし、ムカサリ絵馬が死者の没後何年かを経て、両親を始めとする親族らが考える所の「適齢期」に到達した時点で、その年齢に相応しい容貌で描き表されるのに対し、供養絵額は同一の人物が繰り返し描かれることがあっても、彼らは常に没した当時の姿を留めている。

すなわち、ムカサリ絵馬奉納の背景には死後も魂が成長し続けるという確固たる信念があり、そこには直線的な時間感覚が認められる。そしてまた、この習俗が万人に開かれた霊場という空間で展開した点が重要である。奉納者は、無数の婚礼の場面が広がる情景に同じ苦悩を抱える他者を発見し、その痛みを共有したことだろう¹⁶。

一方、供養絵額は仏教の世俗化、および檀家制度の確立を背景に、循環的且つ回帰的な時間感覚のもとで死者を弔い、イエの永続性を保障する装置として機能して来た。個人の死は一回限りの現象であるが、各々の死者は寺という集合的な追悼空間に包摂され、先祖へと昇華して行く。こうした死のコスモロジーを表象する絵画は他に類例を見ない。ムカサリ絵馬との相違点は、時間感覚に認められる。



《図8》作者不詳
昭和51(1976)年頃 中性院蔵



《図9》河鍋曉斎「地獄極楽めぐり図」より「五代目尾上菊五郎の保名」
明治2～5(1869～71)年 静嘉堂文庫美術館蔵



《図10》河鍋曉斎「地獄極楽めぐり図」より「大宴会図」
明治2～5(1869～71)年 静嘉堂文庫美術館蔵

河鍋曉斎画《地獄極楽めぐり図》

最後に、ムカサリ絵馬における冥婚を主題とする河鍋曉斎《地獄極楽めぐり図》に着目したい。一八六九(明治三)年三月十日、東京・日本橋大伝馬町で問屋を営む勝田五兵衛の娘・田鶴が僅か十四歳で夭折した。その死を深く悲しんだ五兵衛が、兼ねてより懇意にしていた曉斎に、亡き娘を追善供養する作品の制作を依頼する。こうして誕生したのが《地獄極楽めぐり図》である。

物語は、田鶴が臨終を迎え、阿弥陀如来を伴って大往生を遂げる場面まで全四十図で構成される。第二十三図《図9》は、田鶴が最員の役者の演舞を鑑賞する場面である。従来、この役者は八代目市川団十郎であると考えられてきたが¹⁷、近年、役者を様々な似顔、家紋を比較・照合した上で、勝田家が首羽屋を特に最員にしていた事実から描かれているのは五代目尾上菊五郎(一八四四―一九〇三)であり、さらに作中に菊五郎の風貌を模したと思われる天人や、勝田家と菊五郎の両紋が付された難道具が見受けられることから、本作を田鶴と菊五郎の擬似的婚礼をテーマにした物語であるとする見解が示された¹⁸。

五兵衛にとって、自身が特に最員にしている役者と愛娘が結ばれるというのは、至上の喜びではなかったか。現実にはそれが叶わないからこそよりいっそうの哀惜を誘い、亡き娘の形見として大切に守られて来たのであろう。

さらに本作には、随所に戯作的な要素が鑲められている。その気分が最もよく表現されているのが、第二十六図《図10》である。阿弥陀如来や閻魔大王が酒宴を催し、泥酔した不動明王が担ぎ出されている。曉斎は、聖と俗を反転させ、それを民衆的な笑いの元に肯定することで生じる猥雑なイメージを、庶民の生活感覚に近いものとして積極的に取り入れ、表現した。

西山松之助は、このように地獄の世界を戯画化して描く趣向は、『不埒物語』(南啓堂梅翁筆、一七五五・宝暦五年)、『根無志具佐』(平賀源内筆、一七六一・宝暦十一年)など江戸中期の文芸作品に見られるが、曉斎はこれに倣いつつ、地獄・極楽の別なく死後の世界を明るく表現したという¹⁹。

勝田家は日本橋大伝馬町で小間物問屋を営む豪商で、五兵衛は自ら俳諧を嗜むなど当世文化に精通し、文化芸術方面に幅広い人脈を築いた。曉斎は本作が一人五兵衛のみならず、広く当代の文化人に鑑賞される可能性を顧慮したと思われる²⁰。《地獄極楽めぐり図》は勝田家に捧げられた追悼物であり、絵師としての曉斎の魅力が存分に発揮された作品でもあった。

おわりに

本稿は死絵や供養絵額を中心に、近世から近代に至る追悼表現を辿ってきた。「浮(憂)き世」を描く浮世絵は庶

民の日常生活を主題とするが、しばしば現実から遊離した空想や奇想が織り込まれ、大衆の好奇心や憧れを大いに刺激した。

浮世絵にはそうした実と虚の内実を表現する傾向があるが、死絵にあつては生と死の境界が極めて曖昧な他界観が表されている。この点が、現実に謳歌することのできなかった家庭生活、言わばバーチャルアリティを表象する供養絵額の性格と重なり合い、仕侯の作画を契機に普及して行つたのではないだろうか。画面には、現実ではないからこそいっそう生き生きとした死者の姿が在る。供養絵額は、鶴見が指摘する所の「記念すべき時間」を画面に固着したポートレートである。

舞台で艶やかに芝居を演じたり、親族や友人らと寛ぐ様子に見る安寧な死者像の生成には、明らかに現世利益を標榜する近世の大衆文化が影響している。そして、享楽主義的な気風が神仏をも自覺的に茶化す諧謔精神を育み、《地獄極楽めぐり図》のような死者の物語に結実したことも特筆されよう。

東北地方には、供養絵額やムカサリ絵馬以外にも、既成宗教の教学を逸脱するような武骨で荒々しい信仰を物語る濃密な習俗が、各地に分布する。萬鐵五郎や棟方志功を筆頭に、野性的且つ土俗的な作風を示す作家の表現には、アカデミズムでは十分に捉え切れない重層性がある。今後、彼らの表現の核心にある「風土」を多様な宗教、民俗との関連から読み解き、綿密に検証することが求められる。

(註) ※雑誌名等の表記は、現代の仮名遣いに統一した。

- 1 鶴見良行「家庭アルバムの原型」『思想の科学』、三十四号、一九六五年、四三―五〇頁。
2 藤澤茜「死絵に見る役者の人気」『浮世絵芸術』、一四六号、二〇〇三年、四十二頁。
3 林美一「死絵考(上)―死絵の発生期とその展開―」『浮世絵芸術』、四十五号、一九七五年、五―六頁。
4 原道生「歌舞伎の死絵について」『生と死の図像学』、風間書房、一九九九年、三二四―三二五頁より引用。
5 高橋則子「初期追善草双紙考 二代目市川八百蔵の死をめぐって」『江戸文学』、十九号、ベリかん社、一九九八年、一三五頁。
6 服部幸雄「極楽の芝居と盛り場の幻想」『暁斎』、四十二号、一九九〇年、六十六頁より引用。
7 柳田國男「豆手帖から」『柳田國男全集三巻』、筑摩書房、一九九七(一九二〇)年、七〇四頁より引用。
8 『旅と伝説』、三十四号、三元社、一九三〇年。および岩井宏實『絵馬』、法政大学出版社、一九七四年などを参照。
9 『企画展 供養絵額―残された家族の願い― 遠野市立博物館、二〇〇一年、十五頁。
10 『遠野今昔』、十三集、遠野市老人クラブ連合会編、二〇〇〇年、一一九―一二〇頁。成人女性の孫に当たる女性が、遠威の男性を通じて肉親の描かれた供養絵額の存在を知り、祖母と「再会」した喜びを綴っている。供養絵額が、百年以上の時を隔てて親族との精神的な紐帯を取り結ぶ遺影として機能したことを示す具体的な記録・証言として、貴重である。
11 末木文美士『冥顯の哲学―死者と菩薩の倫理学』、ぶねうま舎、二〇一八年、一一六頁より引用。
12 池見澄隆編著『冥顯論―日本人の精神史』、法藏館、二〇一二年、八頁。
13 日本・東洋美術史において像主の死後に作られる遺像は、禅宗における頂相や琉球王朝の御後絵などが知られるが、それらは悉く高

- 位の人物を偲ぶ儀礼的な性格が強い。親族間の率直な情愛を示す画像の魁は子どもであるが、公家や武家の子女が中心であり、世俗の様相がいかなるものであったか窺い知ることとはできない。
14 坪井利剛「中・近世における供養絵馬」『日本歴史』、六一九号、一九九九年、六十八―七十頁。
15 小田島建己「奉納のエコノミー―《死者の結婚》をプロモートするもの」『東北文化研究室紀要』五十一号、二〇〇九年、十七―三十七頁。および同『《死者の結婚》を表す絵馬や人形―視覚化された「冥福」と人々の信仰』、東北大学文学研究科宗教教学研究室博士論文(未公刊)、二〇一二年を参照。
16 小嶋独観「現在進行形の習俗としてのムカサリ絵馬」『ムカサリ絵馬』展く描かれた使者の結婚式く、東北大学附属図書館、二〇一〇年、五十二頁。
17 服部氏前掲論文、六十四頁より引用。
18 曾田めぐみ「河鍋暁斎筆『地獄極楽めぐり図』と勝田家菩提寺」『待兼山論叢』四十六号、二〇一二年、二十九―五十三頁。および同「河鍋暁斎筆『地獄極楽めぐり図』再考―幕末明治の表象と追善供養のかたち」『美術史』、六十三号、二〇一三年、五十三―六十七頁を参照。
19 西山松之助「地獄極楽と少女追福」『暁斎』四十二号、五十七頁。
20 岡戸敏幸「『影』と肖像」『日本の美学』、二十一号、ベリかん社、一九九四年、一四三頁より引用。