

「姿絵」異聞

永田雄次郎

はじめに

江戸時代最大の流派、歌川派を築き上げた浮世絵師、歌川豊国（一七六九—一八二五）は、寛政六年（一七九四）から翌々年頃にかけて役者の全身像を描いたシリーズを刊行する。数十点におよぶこれらの作品群には、一つの共通した題名の許に、各々の屋号が書き入れられている。共通した名称、「役者舞台之姿絵」である。この名が良い。作品を手にするものにとっては、誰がその役者であり、役柄は何かを知ることができたとと思われる。役者の容貌も、その人物を特定するに充分な手がかりになったであろう。

だが、そうなれば役者似顔絵といわれかねない。あくまでも「役者舞台之姿絵」と称することを忘れてはならない。「姿絵」とは、実に綺麗で見事な表現である。役者が観客に自らをもっともアピールする舞台上の有様、役者の醍醐味であろう。思わず、「高麗屋」などと大向から声が響いてくるようでもある。

本稿は、この姿絵の意味を追い求めることを目的としている。そのためには「姿」とは何か、日本の芸術、文化の中に問いかけることから論を始める必要がある。姿の理解から姿絵なる言葉の持つ意味深さ、浮世絵にあつて重要な用語への展開の可能性を考えることの端緒にでもなれば幸いであるとも思ってみたりしている。

筆者は以前、「遊女の姿絵」の言葉の意味するもの⁽¹⁾と題する拙文を認めたが、本稿はその続編であろうか。どのようなことであつてもよい、何か興味ある事象が引き出されたらよいのであろうが、さほどの自信はない。大いなる不安を抱えた旅立ちとの逡巡が存している。

(一)

「姿」なる言葉を文学に求めてみることにしたい。鴨長明『無名抄』を繕いてみよう。

すべて哥姿は心得にくき事にこそ。古き口傳・髓腦などにも、難き事どもをば手に取りて教ふばかりに尺したれども、姿に至りては確かに見えたる事なし。いはむや幽玄の躰、まづ名を聞くより惑ひぬべし。自らもいと心得ぬ事なれば、定かに「いかに」申すべし共覺え侍らねど、よく境に入れる人々の申されし趣は、詮はたゞ詞に現れぬ餘情、姿に見えぬ景氣なるべし⁽²⁾

この部分を安田章生は明確に現代文に翻訳している。

すべて、歌の姿というものは、理解しにくいものである。奥義を伝えた古い書などにも、むつかしいことなどは手に取つて教えるばかりに説明してあるけれども、姿ということに至つては、明確に説いていることがない。ましてや幽玄の体ということになると、まずその名を聞くからして、まどうにちがいない。自分も十分に理解していないのであるから、どのように説明したらいいか、はつきりとはわからないことであるが、高い境地に到達している人びとがいわれた趣意は、つまるところは言葉に直接には表現されていない余情、姿にはつきりと出ていない景氣（かすかな様子、趣というような意味であるが、とくにイメージとして浮かんでくることをいうと見られる）であるということになる⁽³⁾。

鴨長明は、歌には姿があるとしている。しかし、その姿は把握することはなかなかむづかしく、古来より明瞭な定義づけがなされていないと指摘する。ただし、幽玄の「躰」はそれ以上の高度な様式概念であり、「姿に見えぬ景気」と記す。安田は、「姿にはつきりと出ていない景気」と解釈し、姿とは趣、イメージの美しさより、やや外面的、つまり外に向かう具体性と捉える態度が認められるようにも思われてこよう。

天つ風 雲の通ひ路 吹きとぢよ をとめのすがた しばし止めむ (良岑宗貞)⁽⁴⁾

天武天皇の時、吉野宮に下ってきた天女の麗しい舞に由来する豊明節会の五節の舞の「をとめのすがた」が描かれている。程なく天に帰るので眼前の舞う女性を客観的に見るのではなく、「天つ風 雲の通ひ路 吹きとぢよ」との表現を用いて、今暫しその姿を留めて置きたいとの願いが舞姿に託されている。良岑宗貞(僧正遍昭)の美しい内なる心情が滲み出ている。決して舞姿は視覚に委ねられた具体性に終始するものではない。姿の理解にも自らの鋭敏な感性と豊かな経験を合わせた高い境地が必要であると鴨長明は『無名抄』に記しているのであろうか。

(二)

「姿絵」とは何かといきなり問いかけるのはあまりにも唐突であろう。やはり、姿なる言葉により近づく必要がある。「姿(すがた)」について思いを巡らせる時、「型(かた)」、「形(かたち)」という言葉が頭に浮かぶことは至極当然のことかも知れない。『角川古語大辞典(第一〜五巻)』で、それらの言葉を調べてみることにした。

元来は「かたち」が具体的な現れで、「かた」は抽象的なものを表した区別があったが、後に混同された⁽⁵⁾。

(「かた」の項)

(かたちは)「かた」に対して、価値評価を伴った外観を表し、その点で内容との関連が密接である⁽⁶⁾。(「かた

ち」の項)

(すがたは)「かた」「かたち」が容貌のことをいうことが多いのに対して、体全体の外見のようす。もともと人についていうことが多いが、物についても用いるようになる⁽⁷⁾。「すがた」の項)

物事の形勢。状勢。全体的な趣⁽⁸⁾。「すがた」の項)

思いつくままに抜き出してみた。字義のみを示す辞書の中で本書は、その三つの言葉を関連させて解釈まで掲載しているのが面白い。本来、型は抽象的であるのに対し、形は価値評価を伴った具体的な外観、さらに、姿は全体の外見上の様子、趣とまとめられるのであろうか。ただ、少しく抽象論に成り過ぎていて感否めない。具体的な事例を用いて比較してみよう。相撲の世界に注目する。

不世出の大横綱、双葉山定次(一九二二—一九六八)は次のように語っている。

むかしから相撲には、「基本の型」というものがあって、とられた手をぬくときはどうか、転ぶときはどうかの準備運動はどうかとか、といった具合に、そのなかにはそれぞれ長いあいだの歴史的な経験が、しかと結晶しているわけです。怪我はたいいて「型はずれ」の動きをした場合に起こりがちなことで、「型」に則りさえすれば、相撲ほど怪我の少ない安全なスポーツはないと思われるくらいです⁽⁹⁾。

双葉山は、長い長い相撲の歴史的な経験に基づき、その中で培われ明白なものとして練り上げられた「基本の型」を十分に認識している。その型は、『角川古語大辞典』の「その目的のために最も合理的、あるいは効果的な身のこなし。完成された型があって、上手について学んで得る」⁽¹⁰⁾に該当しようか。相撲の主たる目的である強い力士養成へ導くとともに、その実践は、双葉山が日本の武道である相撲をスポーツと称していることに多大の興味を持ちつつ、スポーツの世界において避け難くもある怪我などの危機の回避をも目指すことでもあったろう。そこに歴史の語る重味がある。

型と強い力士の關係について、大相撲の先代玉ノ井親方（元関脇栃東）は、「自分も（2代目）栃東も型を持って強くなった。型を持つ、個性あるお相撲さんを育ててほしい」と述べている。型自体は歴史の中から生み出された普遍性を持つものであると考えると、「型を持つ、個性あるお相撲さん」とはどのような存在を指し示すのであろうか。普遍性と個性の並存は矛盾することはないのか。普遍性を基本とした中に自分を表現するとはいかなる意味を持つものであろうか。

「型」とは代々伝わった大切な財産です。しかし、その中に細い隙間もあります。その隙間に自分の表現を入れるのです。それが「形」でしょうか¹²。

最近、筆者は本学客員教授の二代目中村吉右衛門先生に、型、形、姿について質問する機会を得た。吉右衛門先生は、おおよそ右のようなことを語られたと理解したのであるが、歴史的な偉大な型を継承することを認め、その基盤の中の小さな自己表現、この意識の中でこそ形が出来るのであるとの答えに、心から納得させられ、強く感銘を受けたのである。

自己の芸風を、大きな型という歴史的に打ち立てられた存在の小さな細い隙間の内に形を達成させるといふ謙遜な態度、それこそが、名歌舞伎役者、二代目中村吉右衛門の「姿」なのではないだろうか。心の奥より滲み出た滋味に満たされた心情が溢れ出す。先代玉ノ井親方の「型を持つ、個性あるお相撲さん」の言葉も、歌舞伎、相撲と異なる道の中とは思えず、同様に「形」の定まった、美しく謙虚な、なおかつ個性に満ちた自己主張の「姿」なのであろう。再び、双葉山の語るところに耳を傾けることにする。

わたしは若いころから、いわゆる「ケレン」のない相撲を志してきたものですが、そのこともやはりいまのべた「基本の型」という問題に深いつながりのあることです。「基本の型」をたんに頭に描くだけではなく、これをしっかりと身につけて、それがいつ、なんどきでも、場所の土俵の上にあらわれるようになったとき、いわゆ

る「ケレン」のない相撲ぶりも表現されてくるわけですよ⁽¹³⁾。

双葉山は「ケレン」のない相撲の中に自らの完成を願っていた。「外連（ケレン）」とは、歌舞伎によく用いられ、正統性を少しく外して、一般受けを狙った所作、演技、演出などを意味する。芸術において、銜いを含んだ気分である「匠気」ともつながっていく。このケレン、匠気を双葉山は排除し、「基本の型」に基づく正統的な相撲を理想とした。ここに型の偉大さが示されている。

彼はその型を認識し、身につけた上で、「いつ、どんなとき」でも、土俵と言う力士にとっては神聖なる舞台で個性ある相撲、双葉山の理想とする相撲を展開しようとする。それこそが双葉山の相撲の「形」である。型を基本に、少しの自己表現を交えた形をつくり、「ケレン」のない美しく風格のある「姿」に自己を実現した時、それが他者にも伝わった時、「型」から「形」、さらに「姿」への連続性が明らかにされてはこないのだろうか。「姿絵」の意味もうつすらと見え始めたようである。

相撲錦絵と呼ばれるジャンルの浮世絵が数多く遺されている。二人の力士の取組を描き出した作品も存在するが、化粧廻しをつけた力士の一人立ちの浮世絵を見ることもできる。一人の力士の力強く立つ様は、単なるプロマイドではなく、美しく、ひたすら強くあれと精進した結果の「姿絵」であるように思われてくる。

(三)

「姿」は芸術のみで使用される言葉ではなく、相撲という武道あるいはスポーツの中でも重要な意味を持つ。日本文化の中で、常に生き生きとした生命力を宿した言葉なのであるか。この言葉は、古くから日本で楽しまれている遊戯（ゲーム）である将棋の中にも見られる。十五世名人、大山康晴（一九三三—一九九二）は、将棋には「姿がよ

い、「姿が悪い」という表現があることを語っている。

プロは、いつも「姿がよい」ということを大事に見る。基本に忠実で、駒の連携がうまくいっていると、盤上の駒の並びは見た目にも美しい¹⁴⁾。

駒の組合せが悪いのを、私たちは「姿が悪い」といつてきらう。人の対局を見ても、姿が悪いと、「ああ、不利だな」と思う。ひと目見て、そう思う¹⁵⁾。

将棋は、盤上の四〇枚の駒が絡み合って、究極的には相手の王将を自らが手にする時、勝負が決することを基本とするゲームである。しかし、そこには美しさが求められている。美しさを導き出す将棋の姿の良さは、定跡と呼ばれる、「過去の対局などから最善とされる決まった指し方、手順」¹⁶⁾による基本的な「型」の理解を契機とする。その上で、多彩かつ合理的な見通し、さらに、「画の六法」の第一である「氣韻生動」とも関わっているかのような、双方の棋士の指し継ぐ生命の動きを持った連続性の中であって、静止した局面の美しい緊張の漲る配置が出現する。ジャン・コクトーが相撲の立ち合いを「バランスの奇跡」と評したことに一致しようか。

逆に、姿が悪いと、勝負の帰趨までもが決していると盤面を見る者にまで感じさせる気配が漂う。「型」を重んじ、それを基本に己が個性を発揮しつつ、互いに連携を取り合った「形」をつくり上げる優れた棋士の能力は、新たな手順の綾の瑞々しさを味わいながらも勝負に勝とうとする美しい風格ある勝負師の「姿」を出現させる。相撲と同様である。十五世名人は続ける。

むかしから、名局といわれるものは、盤上四十枚の駒のうち、三十五枚以上が動いている。一局指すうち、駒が二十枚ぐらいいしか動かなかつたら、どんなに好勝負に見えても名局とはいえない¹⁷⁾。

自由かつ多彩で合理的な駒の動きが欠如すれば、将棋本来の目的である勝ち負けを競うスリルは一応存在しても、名局と呼ぶことはできないと判断する根拠の中に姿の持つ重さが語られている。「名局のなかに、将棋のところが宿

っている」⁽¹⁸⁾と大山は結論づけるが、「こころ」は姿と深い関係を有していることは自明であろう。

将棋史に、江戸時代の七世名人、三代伊藤宗看（一七〇六—一七六二）の名が見える。彼について、橋仙斎が『将棋當中日記』で十一代大橋宗桂（一八〇四—一八七四）の談話として、「将棋のすがたと云ひ第一の名人の由」⁽¹⁹⁾、「宗看の将棋はすがたいかにも位高きといへり」⁽²⁰⁾の言葉が遺されている。特定の棋士に対し、姿の語をもって評することは注目される。「すがたいかにも位高き」とは、いかなる意味を有するのであろうか。基本に忠実で、駒のつながらの良い棋風の高評価を下しているのではないだろう。その対局に臨む姿を含んだ態度までも「位高き」と思わせたことと推し測られる。姿には、外見の様子をも超えて、冒し難い品性と趣を持ち合わせた味わいが要求されるのかも知れない。

(四)

型から形、さらに姿への必然的な流れを認めつつ、論の歩みを、再び文学に戻すことにしたい。鴨長明の「哥姿」といえば、『古今和歌集』仮名序に立ち帰ってくる。紀貫之のあまりにも高名な歌論である。

やまと歌は、人の心を種として、よろづの言の葉とぞなれりける。世の中にある人、ことわざ繁きものなれば、心に思ふことを、見るもの聞くものにつけて、言ひ出せるなり。花に鳴く鶯、水にすむ蛙の声を聞けば、生きとし生けるもの、いづれか歌をよまざりける。力をも入れずして天地を動かし、目に見えぬ鬼神をもあはれと思わせ、男女の中をもやはらげ、猛きもののふの心をも慰むるは歌なり⁽²¹⁾。

日本人は、自らの心を揺るがす感動を五七五七七の音数の型に表現すべき術を知っており、また、そうせざるを得ない行動の結果が和歌であることも理解している。この型は、単なる感動を基本とすることに留まることなく、春や

秋などの季節感を尊び、そのことを享受できる景物の組み合わせが醸し出す雰囲気の見事さに満たされる時、趣深い形として完成される。

とりわけ優れた和歌は、「天の神や地の神を感動させ、目に見えない鬼神をもあはれだと思わせ、男と女の仲をもむつまじくさせ、勇猛な武士の心をも慰める」²²⁾という効用を、「力を入れずして」可能成らしめるのであれば、それは、日本の歌の姿そのものの存在意義を、高らかに、かつ、しなやかに語っているのではないのだろうか。歴史に遺る名歌の味わい深さは、そこにあるともいえよう。これも姿の持つ風格と呼ぶことができる。

型、形、姿と順に展開させる過程に『古今和歌集』仮名序を位置づけると、鴨長明が「心得にくき事」と記した歌の姿が少し明らかにされる道が開けてきそうな感じがする。

村雨の露もまだひぬ榎の葉に 霧立ちのぼる秋の夕ぐれ (寂蓮法師)²³⁾

『新古今和歌集』(巻第五秋歌下)に見える和歌で、三夕の歌、『小倉百人一首』にも選ばれた人口に膾炙した名歌である。あらためて解釈する必要がないくらい平易で優しい言葉が五七五七七の型に並べられる。歌意は私たちにも自然と伝わる。だが、それゆえに凡庸な和歌であるのかと問えば、答は、即座に否であろう。時は秋の夕暮、村雨がほんの少し前まで降っていたことがわかる榎(杉や松とも解される)の葉にのこされた露、そこに霧が立つ様が美しい形として描出される。

形は単純に視覚的に把握されるのみでもない。「雨の後に立ち上る秋の夕暮の中から、深い針葉樹の葉の匂いも立ち上ってくるでしょう」²⁴⁾と橋本治が解釈するような嗅覚も働く。露はその場所に居る人物の皮膚に触覚的冷たさをもたらし、村雨の音が止んだ時の、以前にも増して訪れる静けさを導き出す。触覚、聴覚による和歌の世界の理解を可能にする。

さびしさも、そして人間のかなしさも、そこにひとつにとけあつて、音もなく消化していくのかとさえ思え

る。まさしくこれは、自然の中にふかぶかと身を入れて、わが身の肌と、心とで直接に感じとつたもののみの詠じ得る実感の世界と言ふべきであろう^四。

このような心象風景までを描いたと解釈は拡大しよう。本歌の形に見る風情は、まさに歌の姿そのものでもある。長谷川等伯（一五三九—一六一〇）の名作「松林図屏風」（東京国立博物館）を思い浮かべてみたくもなる。何かしら、寂蓮法師の和歌に似た風情と思われてならない。歌の姿の絵画化された世界が「松林図屏風」であったならば、それも「姿絵」に深く関係しているかのような作品かも知れないと感ずるのは筆者だけなのであろうか。

(五)

朧気ながら、「姿絵」の景気が伝わり出してきたとの思いが湧き上がったようである。ただし、日本美術史を飾る名作の数点にあらためて「姿絵」の名を冠することが目的ではない。「役者舞台之姿絵」なる画題、「遊女の姿絵」との表記に関連する浮世絵を中心に論じなければ本稿の冒頭の記述と辻褃が合わなくなる。ついこの間、興味深い浮世絵に関する記事が眼に入ってきた。

吉原の情景を詠んだ過去の歌と、遊女の美しさを描いた現在の姿絵を重ね合わせた一枚である^四。

日野原健司の手になる勝川春章（一七二六—一七九三）「青楼古今発句合 闇の夜は」の解説文の一部である。画面は、「闇の夜は よし原ばかり 月夜かな」の句と、禿を伴なった吉原の大夫が伸びやかに描かれている。筆者は以前、遊女の姿絵を「顔かたち、ポーズ、着物が織りなす複合的な美しさ」^四と記したが、まさにそれに該当するとき遊女の表現である。発句が過去、描かれた遊女が現代であることを区別し、遊女の姿絵の意味するものの中に現代性をも読み解いたのは、偏に日野原の炯眼のなせる技であらう。

『浮世絵類考』の細田栄之（一七五六—一八二八）の項に、「遊女の姿絵を写す事妙なり」²⁸との評があるが、歌川豊国は「風流七小町略姿絵」の名称でシリーズを刊行し、画題を絵画中に書き込んだ。伝説の美人、小野小町の生涯にまつわる俗談の七小町に因んで、豊国にとって現代の女性をそこにあてはめて、見立絵にした。浮世絵のジャンルでは美人画に属するものであるが、「あらひ小まち」（図1）の浴衣をたくし上げるしぐさ、「雨乞小まち」（図2）の風雨に少し乱れた裾の艶めかしいポーズなどは個性を露わにはしない。しかし、凛とした顔つきは姿の美しさが画面を覆っていることから、「姿絵」という言葉にふさわしい女性像であると思える。

芸者の型に生かされた、しなやかなポーズの形、その結果、決して厚ぼったくなく、脂粉の香りすらうつつらとしか感じさせないような清涼感さえも漂わせる美麗な趣の姿を鑑賞することを可能にする作品である。

「姿絵」異聞



図1 歌川豊国
「風流七小町略姿絵・あらひ小まち」



図2 歌川豊国
「風流七小町略姿絵・雨乞小まち」

加えて、豊国は「役者舞台之姿絵」と名づけた作品を次々と世に送り出した。これらのシリーズは役者絵と考えられるべきものである。「鳥居流の絵は江戸大芝居看板番附を画きて一派とせり」^②とされるように、歌舞伎の看板絵を基本とした鳥居清信（一六六四—一七二九）、清倍（生没年不詳）の役者絵の系統の役者の全身像と考えることができようか。

だが、その流れだけでは「役者舞台之姿絵」とはならなかった。「明和安永天明の頃歌舞伎役者の似顔を書き大いに世に行る」^③勝川春章の「役者似顔絵」と合わせると豊国の「役者舞台之姿絵」の面目が施される。型の中に見られる役者の似顔で判断できる個性を表現する形、そのような美しい品格のある舞台の姿の全身像こそが、画題にふさわしい浮世絵なのである。この絶妙なバランスに江戸の人々は拍手喝采をした。

豊国の浮世絵は、「画法劣るといへども、流俗の眼を悦しむるに妙を得たり（秋錦本）」^④との痛烈な批判を受けることもある。しかし、「流俗の眼」と江戸の庶民の鑑賞眼を低く評価するよりも、彼ら彼女らの鋭い眼差しこそが美しい「姿絵」を心より楽しんだと認める方がより自然ではないのか。「役者舞台之姿絵」それ自体が雄弁に語っている。江戸庶民、サイレント・マジョリティーの眼力侮るべからず。「役者舞台之姿絵・高らいや」（図3）の舞台に大向から一声かけたのはそのような人々なのである。

他方、「当時歌舞伎役者似顔の上手」^⑤との豊国



図3 歌川豊国
「役者舞台之姿絵・高らいや」

への賞賛は、役者の個別性を巧みに絵画化したことに留まらず、役者の真の姿の艶やかさを描き切ったとの、一步踏み込んだ解釈の上に達成されるのである。

(六)

豊国は、美人画、役者絵と分類される浮世絵の部門において、「風流七小町略姿絵」、「役者舞台之姿絵」のシリーズに、「姿絵」の含蓄ある意味を付与して、それぞれの作品の持つ豊かな表現を江戸の人々に知らしめた。ところが、七小町と役者には、それぞれの容貌に大きな相違をもたらせている。七小町は人物を特定でき得る個性を所持していないのに対し、歌舞伎役者は個性を強調してもいる。それぞれ姿の美しさを描くことを最終的な目的としても、違いは明白である。

絵に、描き劣りするもの。

瞿麦、菖蒲、桜。

物語に「めでたし」といひたる、男・女の容貌。(『枕草子』一一一段)³³⁾

「引目鉤鼻」式人物画法を嚆矢とするかのような、鑑賞者の心に委ねる美男、美女像に基づく、美しい女性の不明瞭な顔面描写は、日本美術史を貫く一つの伝統を形づくっており、豊国の女性表現にまで及んでいるのであろうか。

反対に、歌舞伎役者は芝居の役柄を表わすとともに、その役柄を引き出す自分という役者の個性(形)を画面に写し出すことも大切である。個性を持つ役者の風格ある姿を描こうと試る時、当然、顔面描写における個別性が不可欠である。「役者似顔絵」であることも要求される。このように女性、歌舞伎役者の姿を巧妙に豊国は描き分け、大衆に問いかけた。江戸庶民の多くはそれを支持し、豊国を見事に当代随一の人気浮世絵師に押し上げた。

「役者似顔絵」で思い出される浮世絵師がいる。もちろん、東洲斎写楽（生没年不詳 活躍期は寛政六年頃）、その人である。

歌舞妓役者の似顔を写せしが、あまりに真を画んとてあらぬさまに書きなせしかば長く世に行れず一兩年にして止む。⁶⁴

豊国の活躍期とも重なる浮世絵師、写楽の作品は、役者の強烈な個性描写を特色とする。全身像の役者絵も存在するが、今日、世評の高いものは役者大首絵であることは衆目の一致するところである。彼の描く人物は、誇張にまで発展するかのような冷徹な写実主義を基本としている。

仔細に見れば、役者は役柄の型を重んじ、演ずる男性の役者、特に、「中山富三郎の宮城野」（図4）のように女性の場合でも男性が演じる女性として形を示し、大きな身振りを示唆する姿がクローズアップされた役者の顔に凝縮され、画面全体が密度の濃さを保有している。そこに近代的なりアリズム精神を是認するのは吝かではない。今日的には高度な「姿絵」と称するべきなのか。

ただし、写楽の役者似顔絵は生み出されるのに時代が早すぎた。江戸時代の人々には一種の不気味な絵画と、そのリアリズムに当惑させられ、「あらぬさま」と感じたことは想像に難くない。豊国の健康的で穏健な「舞台役者之姿絵」に比べ、写楽の役者絵は、当時、決して美しい「姿



図4 東洲斎写楽
「中山富三郎の宮城野」

絵」などではなかった。

おわりに

歌川豊国は、「姿絵」と銘打った作品を制作した。この画題は、単に美人画、役者絵と区別されがちな作品に、奥深く、趣のある意味を与える大きな力になったと考えられる。

「型」から「形」への展開、それが「姿」に完結される流れは、浮世絵に限らず、文学、スポーツ、遊戯（ゲーム）にも存在している。日本の文化に一貫した一つの思想であると認識することも妥当なりとも思うに至る。この魅力ある流れに身を置く美麗な「姿絵」が江戸時代に花開いている意義、意味を、浮世絵史の頂点に立つ歌川豊国を中心に問いかけたのである。「姿」のみならず、「姿絵」という綺麗な表現、それは将来も遵守すべき誇り高い言葉である。この内側に充実した生命が生動する時、日本文化の輝きは弥増すであることが確信されよう。

註

- (1) 拙稿『遊女の姿絵』の言葉の意味するもの（関西学院アート・インスティテュート、河上繁樹研究代表『江戸時代の小袖に関する復元的研究』平成一五年度～平成一九年度私立大学学院研究高度化推進事業「産学連携研究推進事業」研究成果報告書 二〇〇八年）
 - (2) 鴨長明『無名抄』（久松潜一・西尾實校注『歌論集 能楽論叢集』日本古典文学大系65（一九六一年 岩波書店）に所収）
 - (3) 安田章生『新版日本の芸術論』（一九五七年 東京創元社）
 - (4) 奥村恆哉校注『古今和歌集』新潮日本古典集成（一九七八年 新潮社）
 - (5) 中村幸彦・岡見正雄・阪倉篤義編『角川古語大辞典』（第一巻）（一九八二年 角川書店）
- 同右

- (7) 中村幸彦・岡見正雄・阪倉篤義編『角川古語大辞典』（第三卷）（一九八七年 角川書店）
- (8) 同右
- (9) 双葉山定次『横綱の品格』（二〇〇八年 ベースボール・マガジン社）
- (10) 註(5)に同じ
- (11) 大矢伸一「師匠の挑戦 上」（二〇〇九年九月九日 毎日新聞〔朝刊〕）
- (12) 二〇〇九年一月七日、関西学院大学文学部講義科目「総合G」を二代目中村吉右衛門客員教授が担当された。その講義中の筆者の質問に対する回答である。二代目中村吉右衛門先生に感謝の意を表したい。
- (13) 註(9)に同じ
- (14) 大山康晴『「新装版」勝負のこころ』（二〇〇九年 P H P 研究所）
- (15) 同右
- (16) 原田泰夫監修『日本将棋用語事典』（二〇〇四年 東京堂出版）
- (17) 註(14)に同じ
- (18) 同右
- (19) 伊藤宗看・看寿、門脇芳雄解説『詰むや詰まざるや——将棋無双・将棋図巧』東洋文庫282（一九七五年 平凡社）
- (20) 同右
- (21) 註(4)に同じ
- (22) 註(3)に同じ
- (23) 久松潜一・山崎敏夫・後藤重郎校注『新古今和歌集』日本古典文学大系28（一九五八年 岩波書店）
- (24) 橋本治『桃尻語訳 百人一首』（二〇〇三年 海竜社）
- (25) 三木幸信『解釈と鑑賞 小倉百人一首』（一九六二年 京都書房）
- (26) 慶應義塾『慶應義塾創立一五〇年記念 夢と追憶の江戸——高橋誠一郎浮世絵コレクション名品展——』作品解説（二〇〇九年 慶應義塾）
- (27) 註(1)に同じ
- (28) 由良哲次『総校日本浮世絵類考』（一九七九年 画文堂）

- (29) 同右
 (30) 同右
 (31) 同右
 (32) 同右
 (33) 萩谷朴校注『枕草子 上』新潮日本古典集成（一九七七年 新潮社）
 (34) 註(28)に同じ

図版

図1 図2

鈴木重三『豊国』浮世絵大系9（愛蔵普及版）（一九七六年 集英社）

図3 図4

菊池貞夫『浮世絵』原色日本の美術17（一九六八年 小学館）