

国芳という戦場（上）

——想像と表象への試論——

阿 部 安 成

「ただあたしにいえることは、心につくりだしたもののこそ、じっさいにあるものよりも、はるかに大切なものに思えるということでき。……あなたのほんとうの世界なんかをうちまかして、うつろなものにしてしまうような、頭のなかの楽しい世界を、こしらえあげることができるのですとも」（C. S. ルイス／瀬田貞二訳『銀のいす』ナルニア国ものがたり④）

I はじめに

II 鯉絵から国芳へ

III 絵のなかの世界 （以上、本号）

IV 絵のある風景 （以下、続く）

V 想像の場所

VI おわりに

I はじめに——絵を問う——

ふつうわたしたちは絵画を「みる」という。国立の美術館や古典名画の教科書をまえにしたとき、わたしたちはそれを「観賞—鑑賞」することが正しい態度なのだと教えられてきた。ナショナル・ミュージアムでの光景を思い浮べてみよう。すこし pedantry なあげつらいをすれば、そこでは展覧会図録を手にして、そのカタログのなかの絵がまちがいなく目のまえにあるそれなのだと確認する多くの観賞者に会える。たとえば、モネの「睡蓮」をみるのではなく、国立西洋美術館が発行した『モネ展』という図録のなかにある「睡蓮」の絵をそこにみるのである。このとき「みる」とはどのような行為なのだろうか。すこしいかえれば、わたしたちは「睡蓮」という絵をみるのではなく、「モネ」

をみるということがしばしばある（鞆を買うのではなく *Agnes d.* を買うというぐあいに）。さてこうしたときモネ（*Agnes d.* も）とはいったいなになのだろうか。このようなわたしたちの身のまわりにもみつけることのできる、図像というテキストをめぐる問いを、この小論では19世紀中葉の江戸をフィールドとして考えてみるとしよう。

Ⅱ 鯰絵から国芳へ——絵を〈読む〉——

鯰絵という1群の図像がある。それは、19世紀中葉の1855年に江戸湾北岸を震源域とするマグニチュード6.9の地震を契機としてつくられた数百種の錦絵版画のことをいう。鹿島の神が要石という呪具をつかって地震を起こす鯰を押さえるという伝承に基づいて画かれた鯰絵は、そのほとんどが地震が起きた10月2日からその年内につくられている。ほんの数ヶ月のあいだに流通した鯰絵とは、地震とその後の事態を寓話としてあらわしたメディアだった。近年いくらか博物館の展示をとおして知られるようになってきた鯰絵だが、それを蒐集し、並べ、その理解にとり組むものたちは「鯰絵を読む」という〔宮田ほか監修1995〕¹⁾。それを「みる」のではなく「読む」というのだ。鯰絵を読むものという——「鯰絵は美術鑑賞に堪えうるという主旨ではなく、大地震の状況を伝達する速報性に重きを置かれた」。だから「みる」のではない。しかしそこには「作者の思想性や構想力」があり、それが「庶民の想像力」とふれあうという「文化」がある。だから鯰絵を「読む」というのだ。

鯰絵はその書誌項目を秘匿するテキストとしてある。絵師も戯作者も版元もその名をテキストのなかであきらかにしていない。そこで現代の鯰絵読みたちは、執拗に作り手の名を知ろうと努めてきたのだった。その結果として、鯰絵のある1枚はその弟子の回顧から魯文（のちに仮名垣を名乗る）の作と確かめられ、あるいはその回顧にみえる「歌川豊国派の直系の絵師が鯰絵に手を染めたという事実」が示されたりして、魯文や歌川派の鯰絵への関与が指摘された

1) 同書第2部の表題。この書は201枚の鯰絵を掲載し、鯰絵についての論考を収録する鯰絵読みのテキストである。

[北原1983, p.92-114]。また「極言だが」という留保をつけながらも、「ある意味では、数百点にのぼる鯰絵の多くの図柄において、画題的にも構図的にも、その原型的なものは、すべてそれまでの国芳の仕事の中に見ることができる」ので、「国芳はいうならば、鯰絵の親王」だったと述べられもした[高田1995, p.45-51]²⁾。

国芳とは初代豊国の教えをうけた歌川派の絵師である（一勇斎とも号した）。同時代でいうと、豊国（3代め。または国貞）の役者絵、国芳の武者絵、広重の名所絵というようにそれぞれの得意とする分野が称賛され、幕末から文明開化期に活躍する芳年や芳幾は国芳の門人であり、またのちの簗木清方や伊東深木もその系譜におかれるという国芳である[飯島1993/1941]。

それほどの売れっ子を「親王」としながら、なぜ鯰絵の制作者は無署名としたのだろうか。無届け出版つまり非合法だからその名が記されることはなかった、というのが現代の鯰絵読みに共有されている理解である。無署名ゆえに鯰絵はこれまで美術や芸術にたずさわるものたちからどのように扱われてきたか。名の知れないものの手によってつくられたという理由で、それらは作品として貶められたりまったく評価されなかったりしてきた——そうした態度をあらためよというのがまた、大方の現代の鯰絵読みに共通している。

たとえば、鯰絵は「民衆絵の文化運動」にほかならないのだから、それを浮世絵一般の制作状況とかかわらせることにより、江戸時代における「大衆情報文化の成立」を確認できるだろうとねらいをつける（高田）。鯰絵読みたちはよく鯰絵を「民衆絵」や「民衆絵画」と呼ぶ。民衆といい庶民といい、それらはひとまず鯰絵などのメディアの作り手とは分けられるのだが、それならばなぜ鯰絵を「民衆」の名を冠して呼びうるのか、作り手の思想的性や構想力と民衆の想像力とはどのようにふれあうのか、またそれはどのように確かめられるのか、についてはほとんど論議されないままに、鯰絵は「民衆絵」などと呼び慣

2) 北原が典拠とした『仮名反古』（野崎城雄，1895年，非売品）は「しばらくのそと寝」という1葉の鯰絵は戯文が魯文で「歌川豊国の筆なり」（p.30）と書いた。また高田は「その鯰絵のブームを、実際に仕かけ、拡大し、運動化し、かつ自らも制作にあたったプロデューサーが、実は版元でもなんでもない一人の芸術家、国芳であった」とまでいう。

わされてしまう。

その一方で、読み手である「民衆」と読まれる鯰絵とのあいだに直截のつながりをみいだすことに慎重な考察もある。鯰絵などの読売（瓦版）にみえる批判や諷刺は「民衆そのものの創造」した行為ではなく、したがってそこに「民衆のエネルギー」をとらえてしまうと、「かわら版の作者達の生きていた世界をわたしたちの視界から消してしまうことになる」——だから、できるだけその作者を明らかにすることで、「作り手の論理」が買い手である「民衆」とどのようにちがうのかを考えようと勧められる（北原）³⁾。

とはいえいずれにしても、だれがつくったのか、鯰絵はだれが画いたのかが重要な問題としてあることにはわりはないのだろう。いわば鯰絵の復権をはかるためには、その作り手の名をあきらかにしなくてはならないというわけだ。しかしその作り手の名を知るとはどういうことなのだろうか。作者がだれかわかるとその絵はよく読めるようになるのか。ある作品を十分に読むとき作り手の名はそのための不可欠な要件なのだろうか。

「民衆」と鯰絵とはどのようにつなげるのか、作品と作者とのつながりとはなにか、といった面倒な論議を展開するよりは、書誌項目の秘匿、なかでも作者の匿名という空欄を埋めることが最重要事項であるかのような関心が躍動して、そのすえに歌川派、とくに国芳がみつけれられたのである。たしかに国芳作の錦絵と鯰絵のあるものとの構図はよく似ている。ひと目でそれとわかる相似はわたしたちの目に映るだけでなく当時のひとびとにとってもそうであったとすれば、類似というその属性は鯰絵がどのように読まれたのかを考える手がかりとなる。そしてまた鯰絵読みも作者探しにばかり汲汲としていたのではなかつ

3) たとえば歌川豊国作の鯰絵が知られていてもそれが3代めか4代めかでは「絵師としての評価では……雲泥の差」があるので、作者の確定は「鯰絵の評価を左右するほどのものであるかもしれない」と北原はいう。片言をあげつらえば泥でいどの絵師の手になる鯰絵ならばその評価は低くてもかまわないということだろうか。

4) 国芳の「長寿命づくし」（1850年ころ）と鯰絵の「平の建舞」は似た絵柄といえるし、なにより国芳の「大漁鯨のにぎわい」（1847-1852年）と鯰絵の「大鯰江戸の賑ひ」とは絵柄にくわえて表題もつうじている〔宮田ほか監修1995, p. 46〕。また「瓢箪鯰の化物」を画いた鯰絵と国芳の「欲といふ獣」（年不祥）は寄せ絵という手法で共通している（この国芳の絵は〔渋谷区立松濤美術館編1998, p. 16〕でみられる）。

た。鯨絵が数百種あることはよく知られているがその多種多様という機能が考察され、すなわち鯨絵には「多彩な現実を包む無限のヴァリエーションがあるから」「それを見る者を豊かな想像力の世界に引き込む」と考えられた〔北原1983, p.169〕。こうしてようやく鯨絵はどのように読めるのか、それを「読む」ことはなにを考慮することになるのか、といった問いの始まりに立ったはずの鯨絵読みは、しかし現実世界の反映としての「災害ユートピア」（北原）を鯨絵のなかに読みとり、あるいは「癒しとしての情報」〔北原1995〕⁵⁾を発信する鯨絵という読み方をしてしまう。

鯨絵がそれをみるものをそのなかに引き込み、それを読むものが鯨絵の世界に誘われるのも、日々の生活のくりかえしを断ってしまったとてつもなく凄まじい出来事を体験したひとびとが、それを理解しなんとか得心したいからなのだとはわたしは考える。地震という現実をさまざまにとらえかえてみせる世界が鯨絵のなかに展開している。それを手にするものは自分が生きる世界が意味に満ちていることを知る手がかりにふれたのであり、それゆえにまた鯨絵はさまざまなひとの手にとられるのである。⁶⁾だから鯨絵のなかに画かれた「ユートピア」も「癒し」もそこに展開する1つの相にすぎない。それなのにそこに鯨絵への「読み」を集中するならば、ユートピアや癒しを鯨絵に読むそのことの意味がまた問われなくてはならないだろう。そう読む鯢絵読みとはいったいなののかということだ。災害に打ち拉がれたものがその痛みを癒すために画かれたユートピアを手にする、というところやさしい鯢絵読みはだれにもで納得されやすく、ひとというものの本質を穿つようにみえるが、その一方でいえばそれは歴史性のない読み方であり、痛苦に苛まれたものは癒されたいと願うのだというだけではあたりまえのことをいっているにすぎない。

5) この北原の論考が収められた『鯢絵』というテキストはその全体が1995年1月17日地震にうながされて、それをどのようにうけとめ、それにどのようにむきあうのか、といった構えをとっている大切な仕事ではある。

6) わたしの鯢絵の読み方については〔阿部1997, 2000〕を参照。なお〔阿部1997〕について宮地正人〔1998〕から「読み手論」を志すならば「鯢絵という錦絵の特殊ジャンルが安政地震に関し刊行された多くの摺物の中でどのような位置と特殊機能を果たしたか」を論じなくてはならないという「不満」が寄せられた。この小論は地震の摺りものから離れて国芳を対象においたが宮地の教示をふまえたいわば応用問題への答案のつもりである。

鯨絵読みたちが鯨絵のなかから読みとった想像力の世界とは、それは被災した民を抱擁する「癒し」としてしかはたらかないのだろうか。そもそも想像するとはどういうことなのだろうか、世相をなにかに見立てるといふ表現はいったいなんだろうか。この問いを、鯨絵読みたちが鯨絵との関連でいわば再発見した国芳に即いてみるのが、わたしのこの小論の主題である。

20世紀後半の鯨絵読みたちによって国芳がふたたび発見されたと述べたが、それはまずは画題や構図といった絵の構成というテキストの表層をめぐるだった。

さて国芳（1797年生-1861年没）である。同時代の俊秀のなかでは武者絵の絵師として讃えられ、また名所絵の画き手としても北斎の「富嶽三十六景」や広重の「東海道五十三次」と並んでその「東都名所」も数えあげられたという国芳について、現代のいくつかの書は、その表題に「奇想」や「反骨」の語を挿し入れて彼を論じる。また国芳の愉快にして皮肉の強いという「漫画」が好んでとりあげられたりもした。生誕200年を記念して開かれた国芳展の図録〔鈴木監修1996〕をみると、そこでは国芳の作品を「初期の諸相」「武者絵」「歴史説話」「役者絵」「美人画」「風景画」「動植物・静物」「摺物」「戯画・風刺画」「風俗娯楽」「挿絵本」「資料」と多分野に分かつた⁷⁾。武者絵や名所絵にとどまらない旺盛な活動の一斑がこうした図録の構成からもよくわかるだろう。そうしたなかで彼が「反骨」と評されるのは、その作品のなかに批判や諷刺が濃厚に籠められた数葉があり、国芳が「当局から、かなり睨まれていた様子が窺える」からだった⁸⁾（鈴木）。

国芳が1840年代から1850年代にかけて諷刺画を作成したとなると、これが鯨絵をふくむ1840年代末から1860年代初めにかけての「風刺画ブームの前史」に

7) さて国芳の春画はどこに分類されるのだろうか。当然のことのようにそれは図録に掲載されていないし、おそらく展示もされなかったのだろう。性や裸体それ自体ではなく、それらが隠蔽され公領域から排除されるとき猥褻があらわれるというとき〔上野1998〕、この生誕200年記念の国芳展もまた褻衣という蔽いの装置なのだった。この小論の主題とはずれるが国芳の扱いをめぐる現代が明瞭にあらわれている出来事としておもしろい。

8) ただしそうした作品（のちにみる「又平」）は「造形性よりも、まつわる問題性で知られる」というように国芳を評するには付けたりの扱いでしかない。

おかれたのである〔富沢1996〕。つまり、国芳の絵と鯰絵とはたんに表層の相似にとどまらず、そこに批判や諷刺を籠めそれが読みとられるというように精神や知の発受において、しかも政治や時代への諷刺や批判において通底していたというのだ。国芳には「理不尽な奢侈統制に対する怒りを大量出版物である錦絵に込めて世に出す、といった反骨精神も見受けられ」、彼の作品は「摘発寸前の危険を冒して描かれた錦絵」だというように悲壮な反骨者という国芳像がつくれ、しかも錦絵などが「過去の人々の意識の深層を物語る史料」〔富沢1998〕であると自明視され、図像というテキストとはなにかと問われるまでもないかのようなのである。

くりかえせば、鯰絵とは一義に鹿島の神が要石で地震鯰を押さえるという伝承の描出であり、激昂した政治批判や鋭利な社会諷刺といった毒気にはとほしい、とわたしは読む。鯰絵には、せいぜいが持てる富者にむけての揶揄や嘲笑や戒告が籠められるくらいで、幕府を直截に糾弾する文言もそれを思わせる絵柄も1つもない。だから、政治や社会への批判や諷刺を軸に国芳から鯰絵へという幕末の世相の展開をみるのは適切ではない。しかも鯰絵とちがって国芳の絵については、それをどう判じたか、どう扱ったのかについていくつものテキストが書き残されている。ならば、国芳の画いたあの錦絵が、またとてもよく売れているというあの錦絵が、あるいは摘発されそうだと噂される・処罰にあったといわれるあの錦絵が、どのように言語に置き換えられ、すなわち〈読まれた〉のかをていねいにたどり、そうすることで、絵（とそれをめぐるテキスト）と秩序と想像の世界とがどのような時空をつくりあげているのかを、わたしは読んでみたいのである。よく知られた国芳の錦絵——いずれにも「国芳」の署名がある「源頼光公館土蜘蛛妖怪図」（1843年）、「きたいな名医難病療治」（1850年）、「浮世又平名画奇特」（1853年）——順に「妖怪」「名医」「又平」と略す——わずか3葉ではあるが、これらの絵をとりあげてさきに掲げたいわば三題断を述べてみよう。

Ⅲ 絵のなかの世界——読む〈国芳を〉——

まず国芳の絵をみることから始めよう。いや、正確にいえば、国芳の絵がどのように読まれたのかを読むのである。

江戸は外神田で古本屋を営む須藤由蔵は、膨大にして広範な出来事とそれについての風聞や見聞などの記録を書きとどめ、それが『藤岡屋日記』として現在に伝わっている。上州藤岡出身の彼は藤岡屋由蔵あるいは本由と呼ばれた。さきにあげた国芳の3作品すべてが由蔵の記録にみえる。由蔵は国芳の浮世絵をどのように書き記したのだろうか。

まず「妖怪」（3枚続）は「源頼光土蜘蛛の画之事」と題された書き出しで、「哥川国芳の画、蜘蛛の巣の中に薄墨にて百鬼夜行を書」いたこれは「はんじ物」なのだと、由蔵は報せる〔日記2,413〕。「評判」となったこの大判の錦絵に蠢く百鬼とは、「其節御仕置に相なりし南蔵院・堂前の店頭・堺町名主・中山知泉院・隠売女・女浄るり・女髪ゆいなぞの化もの」である。さらに主役の頼光は「親玉」、彼にしたがう四天王は「御役人」なのだと「江戸中大評判」になったという。

この絵は右上から左下に斜めに走る軸線で画面が大きく二分され、その左上に夜行する百鬼が、右に上から頼光そして四天王が、頼光の背後に土蜘蛛が画かれている。画かれたそれぞれは実在のなにかを見立てた判じものであり、それがなになのかをかんたんに報せてくれるが、しかしどのような謎がこのなかにあるのか、評判とはなぜ・どこがおもしろがられたのかについて由蔵はあまり詳しく書いていない。仕置きという処罰をくだされたものたちが化けて出て百鬼夜行をなすというにすぎない。

ついで「名医」（3枚続）も由蔵は「一勇斎国芳筆をふるい書候はんじもの、百鬼夜行の類ひならんか」と紹介した〔日記4,134-135〕。絵柄はというと、20代なかばの「女医師」（いたって美人という）の名は「凧」、「藪医竹斎の娘」といってしまえば美形と賞められながらも藪医者ではしょうがない。「希代の名医」とは嫌味なのだった。彼女は画面中央にでんと座り、そして「惣髪」す

がたの4人の弟子が「美しき女のびつこ・御殿女中の大しり・一寸ぼし・人面瘡・癩瘡」や「ろくろ首、むしば……／……りん病」ほかの「難病人」を治療するという光景である。これもまた「御殿女中の大尻ハ御守護のしり迄つめるとはんじ候よし」のように謎解きの仕掛けが籠められているとみられ、「近眼ハ阿部」つまり老中首座の正弘にほかならず、「鼻の先計見へ、遠くが見へぬと云事なるよし」と腐され、あるいは「一寸ぼしハ牧野」つまり老中の忠雅のことで、「万事が小サキとの事なるよし」と貶されたのだった。絵のなかの文字をおうと、たとえば「イヤサセつしやなどハすこしきんがんでござる、きんかんと申してみかんのちいさいのでハござりませんがちかめでこまり升所へ、こちらで百まなこへとうめがねをはめてかけろとのおさしつ、なかへぼんぷわぎでハござりません」や、「おれハ一寸ぼしでこまるからおたのミ申しましたら、高いあしだをはいてながひきものをきてあるけとおつしやつたが、しごくめうでござります、とう見ても一寸ぼしにハ見へますめへ」とみえる。それぞれ近眼の阿部だから先行きがみとおせないのだ、一寸法師の牧野のやることすべてが小さいのは当然のこと、と絵のなかでからかわれ、なぶられ、もてあそばれているのである。細々と文字が書き連ねられているために、この1葉は文字どおり読みやすかったことだろう。

ひと目みたかぎりでは、これがさきの「妖怪」とおなじ百鬼夜行のたぐいにはとうてい思えないのだが、しかし幕閣の中樞にいるものたちが名指されずに民から揶揄されるとき、舌鋒がむけられたものたちは、民にとってはそうされなくてはならないほどにおぞましい百鬼といえるかもしれない。あるいは由蔵のもとに届いたのは風聞だけで、「名医」をみていないがしかし「妖怪」のことがいまだ脳裏にあざやかな由蔵にとってみれば、お上をめぐる判じものには化物が画かれたと想像されたのかもしれない。「妖怪」のときとちがうのは、政治の実権を握るものが阿部にかわったと思われたこと、そして政治の争点がその改革からそれを揺るがすかもしれない対外問題へと移りつつあることといえよう。またこの「名医」が出るまえ数年の出来事をあげると、疱瘡の流行と種痘の実施、あるいは蘭方が制限され医学書の出版が許可制になるなど、医も

また政治の争点としてあったのだった。

そして「又平」(2枚続)、これはM. C. ペリーを司令官とするアメリカ東インド艦隊が来航(6月3日-12日)した癸丑の年に売り出された。「浮世又平大津絵のはんじもの、一勇斎国芳筆をふるひ、大評判に預りましたる次第を御ろうじろ」と書き始められた「又平」については、由蔵はことばに置き換えて絵を記録したにとどまらず、稚拙ではあれ2様にそれを書き写したのだった[日記5, 352-355]。さきの2葉にくらべて構図が単純だからか、あるいはこの絵がとくに気に入ったのか、どこか滑稽な「又平」となんとなくどろどろとした「又平」の2様が由蔵の記録にみえる。国芳の絵は又平が画くところの大津絵から抜け出た主人公たちが踊るという趣向となっている。

ここでもさきの2葉とおなじように、由蔵みずからが解いたのか、あるいは伝わった世評を書きとめたのかはともかくも、この絵のなかの見立てが説きすすめられてゆく。登場人物はまずは「芝居役者ニ見立」てられているという。浮世又平は市川小団次、鬼の念仏は嵐音八、福祿寿に坂東佐十郎、鷹匠の若衆に中村翫太郎、そして猿に鯨が中山文五郎というぐあいである。鷹匠や鬼の念仏に瓢箪鯨は大津絵によくみられる主題である。この見立ては芝居役者にとどまらず、「又平」を読むものはもう1つ「恐多き御方ニ引当、種々様々ニ評を附、判段^(ママ)」しているがゆえに、「如斯大評判」になったというのだ。すなわち、さきの見立てにもう1つをくわえれば順に、「水戸の御隠居」(斉昭)、「十二代の親王」(家慶)、「十三代目」(家定、初めは家祥)、「一ツ橋七郎麿」(慶喜)、「水戸ニアメリカ」⁹⁾となる。

見立てにくわえてさらに由蔵が「評」と書いたところをみると、斉昭には「余り利口過て我儘ニなり、増長」したと非難しつつも、隠居が解かれての再

9) 鷹匠の若衆の袖に書かれた「かん」の文字からこれが「<疍性公方>といわれた將軍家定」というが(たとえば[高田1995, p. 46-47], [浅野ほか編1997, p. 28], など)、由蔵の書いたところでは鷹匠の若衆を慶喜に見立て、家定は福祿寿となっている。鷹匠=家定の見立ては少なくとも三田村鳶魚が幼少のとき祖母から聞いた絵解きにあったという[三田村1915]。また三田村は発禁処分あとに墨摺1枚ものとして出された「又平」があるという。これには「東都名所」と題された小紙片が付され、たとえば「やつこ アカサカ」とは赤坂に邸宅のある紀州侯の謂だという。ただし三田村は「手数のかゝる穿鑿は御免を願ひ」と「又平」の読みにはあまり関心がないようである。

登場には「浮世二又出て、世を平らげる」から浮世又平なのだと、齊昭自身の意欲とそれへのいくぶんかの期待も籠めているようだ。前將軍やその次代候補には懲戒と擲揄と慰撫とが緋い交ぜになったような評がむけられた。6月22日に死んだばかりの家慶は鬼に象られ、「一生の皆行条は敵役／能くいわれずにおわり念仏」とうたわれ、福祿寿の家定は「今迄ハ馬鹿の様ニ思われ、急ニ利口になり、万事行届き過るから、大黒が今からそんなに利口振てハならぬと、頭を押へて居る」とからかわれる。一方で「すこやかな御若衆だ」と鷹匠の慶喜は好評だ。ただし「しじう仕合せだろう」とはいくらかの擲揄にきこえるかもしれない。

水戸にアメリカと喩えられた猿に鯢は、やがて鯢絵にも画かれる組みあわせである（もっともそこでは猿は瓢箪を放り投げて眠りこけるのだが）。うたわれた1首は「穏やかに帰してやるが大兄い／いやとぬかせバ神風が吹」で、さらに「日本国をゆるがす異国の大なまずを、御国の要石で押へて居ル、又申の御事ハ西丸様ニて、日本をゆるがす異国人を瓢箪の大筒ニて押へ、ぬらくらしても瓢箪でなまづだ」との評がある。アメリカ艦隊の来航後に世に出た「又平」では国の内外の政治がつなげて論じられ、そこでは1つに神国日本の攘夷実行が寓話に仕立てられたのである。

国芳の3つの作品をめぐる、由蔵のもとに届いた報せにも由蔵自身の関心にも濃淡や多少や強弱の差があるが、ともかくこの3つの判じものとは政治をめぐるさまざまな読みが可能となる想像の場所だったのである。国芳の絵についてのテキストは、由蔵が記した記録のほかにもいくつかが残っている。

「名医」については、江戸で蘭方を学ぶ学徒から郷里の越中高岡の兄に宛てた手紙にもみえる（8月8日付）[通信, 31-35]¹⁰⁾。自身の勉学にくわえて、物価

10) 「名医」をめぐる『通信』と『日記』を比較した〔岩下1991〕は奇妙な文章にみえる。後者に対して前者の「政治情報」の「正確」さや「具体」性をいい、両者それぞれ「情報源」が異なることを指摘するが、絵をめぐる知の源泉が1つしかないとしたらそこは極限の統制社会である。手紙の書き手自身が述べたように（本文で引用）立場や環境によって対象の理解が異なることは当然なのだ。そして『通信』という史料の存在から「ペリー来航以前に既に日本全国には、江戸と直結した情報チャンネルを持つグループがいくつも存在し、それぞれがさまざまな連絡をとり合って、大きなネットワークが形成されていたのではないか」という課題をえたとまとめたが、それと「名医」をめぐる読みとは

高騰や天候不順、押込強盗がみられるなかでの「民心不穩」、そして町には「諸役人之批判紛紜」となった様子を報せたうえで、「極々珍画」が世に出た次第を書いた。それがこの「名医」で、発売後3日にして「絶板」処分となったというのが、そこは手慣れた版元ならば「売出ス前ニ数万枚摺置申候由」もきこえ、またそれが差し止めになるという「世上ニ評判高キ様ニ相成」った「名医」だった。するとこの1葉の値があがる。初めは通常の錢60-80文だったのが、200, 300, 500文、そして金2朱, 1分, 1分2朱とあがっていったという。そうしたなかでこの手紙の書き手は都合よく「絵草紙屋ニ知人有之申候故」、安く手に入れることができたので、「一通拝呈仕候。御熟見可被下候」と兄に宛てて「名医」それをも送ったのだった。

「近眼」を「御老中執頭／阿部伊セ守様ナリ」といい、「一寸ぼうし」を「執政牧野備前守様也」というのは由蔵とおなじで、ここでも難病を持つと画かれたひとりひとりがだれなのかが読まれている。「こがらし」という名の女「名医」は^{アヤコウジ}綾小路ト申老女のことで、「当時之大キケ物ニテ役人之／進退等多分ハ此人之指揮ニアリ」と噂される大奥ではばをきかせている腕利き（きけもの）の女性で、いわば影の実権を握る人物というのだ。由蔵が批評は記しながらもそれがだれなのかを書かなかった「大痕痘」^{オ、アバタ}については、これが「当將軍様之事也」といい、「故ニ態と女形ニ作ル。蓋シ女人之間ニ而巳有之故男ニシテ女ナルノ形」との評は、大奥にばかりいると將軍を揶揄しているのだろうか。名医こがらしが中心に居座れば、將軍などあばた顔の治療中でその表情も画かれず、しかももっとも端に追いやられてしまったのだ。画面をみれば、どの配役が舞台の中心にいるのかひと目でわかる絵柄である。

もちろん画かれたそれがだれなのかわからないばあいもある。たとえば「デツシリ 出尻ト云事、癩癩ロクヘビ等ハ皆女中ナリ。才子も夫々役処アレトモ不分明」ではある。それでも画かれたそれには「皆々許多之批評ヲ含メリ」

ゝいったいどうかかわるのだろうか。「情報」をめぐる論点はすでに該史料集の「解説」（宮地正人執筆）にみえるそのくりかえしにすぎない。岩下の文章は「情報ネット」という用語をただ過去に投影してみせた空虚な内容である。また「読み」をめぐる論点は正確か否かしかないのか。これについては次号で論ずる。

と読まれたのだった。

この手紙には、由蔵の記録にある「名医」をめぐる読みとは異なるそれが書かれていた。しかしそうした偏差は当人にもわかっていたことであり、この手紙の書き手は郷里の兄に対して「廟堂之様子諸邸之動静ヲ知ル者ニ非レハ不通解事」があるだろうと断っていたのである。そうした「名医」を高岡ではどう読んだか。それを報せるテキストはない。

江戸の様子を画いた絵がその江戸で売られたが、しかしその江戸の出来事は政治にはかならず、それは江戸という領域に限定されない。そうであるがゆえに、そしてまた政治を土蜘蛛や治療や大津絵といったよく知られた題材や光景や土産ものを象って示したがゆえに、しかも一見すると（またのちに述べる）国芳の名が入った浮世絵であるがゆえに、これらの3葉の錦絵は広範なひとびとの関心を引き立てて、ひとびとを絵のなかの世界へと誘うのである。さきの手紙にいうような、政治や幕閣たちの様子や動静を知るか否かは、「名医」を「通解」するうえで絶対必要な知識とはかならずしもいえないだろう。正確にわかりたいという姿勢と欲望は、医学を学ぶ知識人にこそふさわしいのである。

さて、いずれも売れゆきよかったという国芳の3作品のなかでも、「妖怪」は江戸にとどまらず京都・大坂へも「二千枚つゝ」が流通したという。江戸を離れて大坂に伝わった風聞を『浮世の有様』[集成11, 851-852] からたどると、四天王のひとり卜部季武の「素袍の紋をおもたか」としたのは、その沢瀉紋で「水野越前守」を指しているのだという。由蔵が四天王にみた役人とはただのそれではなく、老中首座である水野忠邦のことだったのだ。また頼光の布団に「青海浪」が画かれたのは、「水野に巻かれて目が見へずといへる心」と読まれた。四天王がだれかをひとりひとり読み解き、化物についてもたとえば「かいる」（蛙）は「百姓なるへし」、「天窓の上にのほり着て髪乱せしは女の髪〔結い——引用者〕なるへし」、「鼻高く画きしは芝居役者市川団十郎なるへし」とあれこれと想像がめぐらされたのだった。「先高入道の晒頭の馬印を建て、人の指を以て作れる采配を以て多の天怪を指揮する有り、これ一方の大將と見ゆ」という化物は、「種々さまへの噂あれ共中野関翁なるへしと思はる」と

の割注がつけられている。

ここにいう中野（碩翁または石翁）とは幕臣で、その養女が大御所家斉（11代将軍）に愛でられたのをきっかけに彼に侍ったものの、家斉の死後には肅正された人物である。大坂にいてもそうした幕府政治の動向について知ることはできただろうが、絵に画かれた化物（しかもひとの指でできた采配をうち振るおどろおどろしいそれ）が実在のどれかなどという噂を得ていたとなると、さすがにこの『浮世の有様』の書き手はなかなかの事情通といえよう。しかしそうではあっても、「種々の化物あれ共悉くは解しかたし」とすべての化物がなにであるかを判別するのはむづかしかったのだ。化物の1つ1つがなにかしとはわからなくても、とにかく「何れも水野が為に産を破られ命を失ひし者共のおん念」であることにはまちがいないと判じられたのである。

『浮世の有様』の書き手はほかにも、この「妖怪」についての風聞を得ていた。「或人の方へ申来りしとて、予に見せ」られた国芳の「錦絵の訳」、あるいは「或人の方へ、江戸より来りし」という「註解」である。前者によると、由蔵が親王とみた頼光は「将軍」そのひとで、「水野に巻れ余念なき姿のよし」をあらわしたという。原典である謡曲の「土蜘蛛」でも頼光は病臥に伏しているように、「妖怪」のなかでも頼光は蒲団にくるまっている。それは後者の註釈では「一切の事を知らぬ故、うまくねふりて居る」との謂なのだ。そして水野は「将軍の御側をはなれずして、我意を放にする有様也とぞ」[集成11, 851・854]というように、この「妖怪」という錦絵を介して、絵から読みとれる将軍と老中の関係をめぐる訳解が口伝えに飛びかったのだった。「親王」がだれかをしかと書かなくともそれは将軍なのだといろく知られたことだろう。ひとびとは、将軍と名指さずにそれを揶揄する「妖怪」が世にあらわれたとみたのである。

由蔵はこの「妖怪」が「卯ノ八月」に出たというのだから、それは1843年の夏のこと、水野が老中罷免となる直前のことだった。ならばこの絵から読まれた先述の「仕置」とは水野のすすめる改革（いわゆる天保改革）による処断を指し、それを害としたものたちの怨念が化物となって姿をあらわしたとこの1

葉が読まれたのである。由蔵が百鬼にあげたもののうち堺町名主、中山知泉院、隠売女、女髪結いは『浮世の有様』に書きとめられた風聞にもみえる——「鼻高親父 堺丁名主大塚屋といへる人」「白髪の鼻高きは堺丁名主大塚親父」
「かいるは夜たかのぎゆうの化物」「ゑんまは地ごとと云女郎也」
「天窓の上にて乱髪の女」「あたまをくゝられて居るは、女髪結の法度也」と、堺町の名主についてはよくわからないが、隠売女も夜鷹も女髪結いも改革で禁止となったものたちである。そして中山知泉院とは画かれた「天上眉有」る化物にかかわる。すなわち、「大御所を自由にせし中山法華寺の女にて、中野石翁の養女」、べつにいうには「大御所の御愛妾おみのゝ方〔おみよ〕と云、中山法華寺の隠し子にて中野関翁か養女也」と、この化物はさきにもみた將軍の寵愛をうけたみよとその実父である僧日啓を指すという。指弾するにしてもその生まれの素性が悪いのだと悪罵を投げつけるのは民の性根でもある。ほかにも將軍の愛妾が画かれたと読まれる。「鼻なき女」とは「大御所の御愛妾瘡毒にてはな落し」だが、落した鼻が黒く画かれたその化物顔は「鼻の黒き女」ともみられもするがやはり「大御所様の妾也、疾にて鼻落」たといえおなじである。あるいはべつな読みでいうと、「中山」とは「上総の中山村智泉院の日尚、守玄院日啓の兩人が、女犯の廉で遠島された」ことを指すともいう〔石井1926, p. 244〕。

こうした見立ての読みときのテキストも、「妖怪」についてはまだある。たとえば『天保雑記』は「土蜘蛛妖怪図解／錦絵聞書」を掲げ、「妖怪」をめぐる風聞などを聞き書きして、「九ツの骸骨の馬印ハ 苦界にて女郎屋也」「歯のなきハ おはなし売」とことば遊びで見立てを読み、それを文字で記した解説となっている〔史籍34, 341〕。あるいは「妖怪」それ自体に付箋が貼られ、画かれた化物がなにかを報せるばあいもある。ろくろ首に貼られた「咄し家」、目¹¹⁾

11) 石井によると「妖怪」に貼られた付箋は彼が1911年に銀座で買った版（「中山」「南蔵院」など36枚）と、上野図書館（当時。現国立国会図書館）所蔵版（「咄し家」「砂村」などここでも36枚だが前者とは異なるという）にみえるという。石井は1910-1920年代の世相を彷彿とさせる国芳のこの「妖怪」に「興味」を感じ、この絵を「真に註解し、考証する時は、一編の水越改革録を成すべきものである」と『天保改革鬼譚』という一書を書いた。おもしろいことにこの書は折り込みの口絵だけでなく本の装丁にも「妖怪」があしらわれている。まるごと「妖怪」に促されての上梓となったこの書はいうならば、「妖怪」がメ

鼻口のある西瓜に「砂村」と付箋が貼られてある。水野の政治改革では、寄席の数が減らされ演目も制限されたのでそれを怨む咄家がいる、また初物売りが禁止されると青物の産地である江戸川沿いの砂村のひとつとはそれを怨む、ということなのだろう〔石井1926, p. 249-250〕。しかしなぜ咄家がろくろ首なのか。もういちど『浮世の有様』をみれば、「歯なく口を明きて下に亀あり、江戸の咄しゝの師家喜蝶といへるもの也、御改革に付て蔽敷御咎蒙りしとなり」というぐあいに、1つには絵のなかの化物の画かれ方（歯なし=咄）と市井の様子とを結びつけて読まれたのだった〔集成11, 854〕。『天保雜記』では「轆轤首」はどういうわけか「娘／子供」だった〔史籍34, 341〕。このように、おなじ化物がいくつにも読まれうる様相が複数のテキストからよくわかるのである。

そして頼光と並ぶもう一方の主役である土蜘蛛とはいったいなんだろうか。『浮世の有様』の記すところでは、この絵には「頼光が後に怪げなる蜘蛛を画き、眼の瞳を巴への形になし、右の手に富士山の絶頂を掘み、大に怒れる有様」がみえるといい、またべつにみると土蜘蛛は「美濃部筑前守、御側御用人にて権勢強大勢ひ振ひしが、薨御後〔大御所家斉の〕直に仕くじりし人也、富士山は矢部駿河守にて、美のべが引立にて立身せしと云、夫故富士山の頂を掘で引上しさまを画きしと云」うわけだ〔集成11, 852・854〕。筑前守美濃部茂育とは家斉に侍ったいわゆる「三佞人」のひとりである。その彼がつかみあげたまるで大きなシーツが富士山を象り、その稜線により画面が二分割されている。大御所の家斉没後ただちに美濃部らが罷免されたという出来事は、まさに政治改革の幕開けでもあった。政治の場から排斥された人物が土蜘蛛に化け、そのふるまいが世界を二分するのである。始まりにおかれた怨恨ががつぎつぎと化物をうみだしたというかのようである。このように「妖怪」のなかでは、政治をつかさどるものたちと、彼らにより苦難を味わわされ怨恨を抱いたものたちを、世に出てから80年後にもその註釈書を歴史書として書かせるほどの生命力と魅力を「妖怪」が持っていたことをあらわしていよう。また石井は「妖怪」を画いた国芳に「当時の政治を諷刺」する「真意」があったとしても「成るべく左様見えないやうに画くべき筈で、改革に関係の無い無名のお化をも態とどつさり混じてあるやうだ」という。読みときの正誤を明確にしたり、読みつくすことの無理を示すこの石井の宣言は、「妖怪」というテキストの解釈をめぐる再審の謂である。

画くことで、世界をひとまず大きく二分させてみせたのである。

この「妖怪」は、その彩りも読まれている。1つには「上黒くして下青く画しは 上の政道くらやみにして、諸人困窮甚しく下は一統に青くなると云」い（『浮世の有様』）、いま1つに「四天王の居所置故富士の裾にて青く世界半分黒晴故種々の妖怪出る」、すなわち「絵の大意上か闇き故に下は真青て居ると云」えば、つまりは暗黒の世をもたらし政治への怨嗟と呪咀が満ちているとこの絵は読まれたのだった（『天保雑記』¹²⁾）。もっとも下の青く彩られたところに座るのは下々の民ではなく、四天王に喩えられた為政者なのだが。

「妖怪」「名医」「又平」はいずれも判じものとみなされ、したがって画面のなかの個々のアイテムがなになのかに読むものの関心が集中したのだった。そしてそれは読み手それぞれに多様であり、それが絵から離れてことばだけで口伝えに広まったり、または絵にことばが貼りつけられて手から手へと伝わっていた。そのなかで絵の読みは、1つに確定したり、あるいは依然として解しえなかったりだんだんとわからなくなったりしたのだろう。ほかの読みを排除するいわば決定打としての読みを示せたものが喝采を博したこともあるだろうし、そもそもどう読んでもよいところこそがこうした判じもののおもしろさだったともいえよう。くりかえせば、その〈読み〉は多様であること、そしてそれは読解しつくせないこと、だからこそその3葉の絵は売れに売れおおくのひとの手にわたって、眺められ、読まれ、語られたのだと考えてみよう。そしてこのような展開のなかでは、それはかならずしも国芳の作品である必要はなかったようにみえる。「土蜘蛛妖怪図解／錦絵聞書」も越中高岡に宛てられた私信でも、それが国芳作とはまったくふれられなかったのだった。

現実が画かれるとき、「名医」をのぞいた2葉はすでにある絵の構図や画題や寓話が参照されて、その型になぞらえられて四辺の枠にはまった1葉の絵となった。ところがその絵の見立てはじつに多様におこなわれうるのだった。現実と1葉の絵と多様な見立て——これが同時に存在する世界はいったいどのような

12) この「妖怪」にはすくなくとも青と黒を基調とした版と全体にセピア調の版の2様がある〔鈴木監修1996, p. 180〕。

時空なのだろうか。そしてその3葉の絵はどのように扱われ、それを画いた国芳はどのように処せられたのだろうか。政治改革のさなかに版行された「妖怪」ですでに將軍そのひとの見立てがおこなわれ、それが「名医」「又平」とくりかえされていた。かんたんに述べておくと、「妖怪」は自主回収、「名医」と「又平」は版木没収となった。その3葉の絵は処罰の対象となるいわば風俗紊乱物と扱われたのだった。そうした絵がおかれた政治空間、あるいは絵が画かれ世に出されたことでつくりだされた政治空間とはどのようなものだったのか、をつぎにみるとしよう。(続く)

付記 引用史料の出典や参考文献については『彦根論叢』第330号にまとめて掲げる。