



Title	鏑木清方と歌舞伎：「道成寺」を描く作品を中心に
Author(s)	花田, 珠可子
Citation	若手研究者フォーラム要旨集. 2024, 9, p. 55-58
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/94717
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

鏑木清方と歌舞伎

—「道成寺」を描く作品を中心に—

日本東洋美術史 博士前期課程 1 年

花田 珠可子

はじめに

近代を代表する美人画家の鏑木清方(1878～1972)は、父の條野採菊が戯作者・劇評家であり、母も芝居好きであったため、幼い頃から芝居を観て育った。明治 24 年(1891 年)に『やまと新聞』で挿絵を担当していた水野年方(1866～1908)に 13 歳で入門し、歌川国芳、歌川芳年、水野年方に続く浮世絵の系譜を継いでいる。はじめは挿絵画家として活動していたが、文部省美術展覧会(文展)が開設されると、本画を制作するようになり、様々な展覧会に出品し、授賞を重ねた。

清方は芝居を題材にした作品を多数制作しており、そのなかでも雑誌『歌舞伎』に舞台スケッチを描き、演劇評を執筆し、舞台意匠を手掛けるなど、特に歌舞伎との関わりが深かった。今回は、清方が好んだ歌舞伎舞踊『京鹿子娘道成寺』を描いた作品を取り上げる。道成寺物は浮世絵においても好画題であり多くの作例があるため、清方の作品と浮世絵とを比較し、着物の文様や背景などから清方が描く「道成寺」作品の特徴について考える。また、江戸時代以降に例のある舞踊図の流れのなかで、清方の芝居絵が持つ特徴を検討する。

1. 「道成寺」を題材とした清方の作品について

歌舞伎舞踊『京鹿子娘道成寺』は、紀州の道成寺に伝わる伝説が能に取り入れられ、さらに歌舞伎の所作事となり、様々な衣装を身にまとい、恋心を踊る演目である。「道成寺伝説」とは、思いを寄せる安珍に逃げられた清姫が蛇体となって追いかけて、安珍の逃げ込んだ鐘に巻き付いて鐘とともに焼き殺すというもので、能『道成寺』ではその後日談が描かれる。焼失した鐘が道成寺に再建され、その供養を行う日に一人の白拍子が現れ、所化に求められて舞を披露するうちに、鐘への執念を見せ始める、というものである。歌舞伎はその枠組みを借りており、さらに娘たちの普遍的な恋心を踊り分けるといった趣向を取り入れた。道成寺物は元禄年間(1688～1704)から演じられており、その集大成ともいわれる『京鹿子娘道成寺』を、宝暦 3 年(1753)に初代中村富十郎が中村座で初演している。一人の女形が踊り続ける演目で、初演されてから人気となり、女形舞踊の最高峰と称される。

宮崎徹氏¹によると清方の芝居絵のなかで道成寺物を題材としたものは15%を占めるという。また、渡辺保氏²は、清方の写生と本画との違いは、女形が現実的な女性として描かれている点だと指摘している。角田拓朗氏³は、日本画家で日本舞踊の師範でもあった中千尋氏との実験で、清方が制作した「道成寺」の女性の姿にどのような工夫があるのか、実際に踊りと比較して確認し、清方の絵に描かれた仕草を再現しようとする、同じ姿勢を表現し、維持することは難しいことがわかったという。清方は「最も描きたい一瞬、美を感じた一瞬を捉えたのだ」⁴と指摘されている。

清方が「道成寺」を題材にした最初の作品は、肉筆回覧誌「研究畫林 卷之壺」の内《道成寺》(明治29年)である。白拍子は赤地に枝垂桜の振袖、黒地に紋尽しの帯で、背景には「女人禁制」と書かれた立札や紅白の幔幕、桜が描かれている。この人物の顔は、師の水野年方が描く女性と似ており、国立国会図書館「水野年方新聞小説挿絵69」(年代不明)の「道成寺」を見ると、通った鼻筋や小さめで吊り上がった目などの描写を学んでいることがわかる。立札や紅白の幔幕は説明的な描写とも考えられ、これ以降の作品には見られず、背景を簡略に描くものが多く確認できる。

昭和26年(1951)の《春宵怨》では、鞆鼓を用いた踊りを描いているが、火焰太鼓の振袖が典型のところを、白地に水煙の模様の振袖にしている。この点について清方は、

「道成寺」の「祈り北山稻荷山」では、白地に火焰太鼓と幕、青楓の肌ぬぎが通例とされているが、この絵をかく前に、薬師寺の宝物その他が三越に展覧された。その中に例の水煙が陳列してあるのを見て、これなるかなと手を打つばかりに悦んだ。私はたびたびこの曲を画にするから、約束の定式からあまり逸脱しない程度で、衣裳や帯には自分の好みで自在な扱い方をしている。⁵

と述べており、「道成寺」の着物の文様の定型を理解しつつも、制作時に興味を抱いたモチーフを取り入れていたことがわかる。

以上をまとめると、「道成寺」を描いた最初の作品は年方の画風で、立札や紅白の幔幕を描くなど説明的な描写だが、背景を簡略、省略し、踊りの姿勢や仕草に焦点を当て、その美しさ、絵として最適な瞬間を描こうとする方向へと進む。その際に実際の舞台衣裳ではなく、清方が追求する絵画表現に応じた振袖や帯を描くようになる。

¹ 宮崎徹「清方の芝居絵」『鏑木清方の芝居絵』(鏑木清方記念美術館叢書12)、2010

² 渡辺保「鏑木清方 二つの世界」『鏑木清方美人画集成』(鎌倉市鏑木清方記念美術館監修)、小学館、2022

³ 角田拓朗「清方美人の工夫—《京鹿子娘道成寺》を踊ってみる」『鏑木清方 市井に生きたまなざし』(別冊太陽 日本のこころ298)、平凡社、2022

⁴ 前掲註3、p.105

⁵ 鏑木清方「自作自解」『清方画集』、「清方画集」刊行会、1957、p.25

2. 舞踊図、浮世絵との比較

次に、舞踊図と浮世絵との比較から、「道成寺」を題材とした清方の作品について考える。

舞踊図は、元和年間から寛永年間にかけて流行した遊楽図から、舞う遊女一人の姿が取り出されて描かれたもので、そこから、寛文美人図という一人立ち美人図が作られていく。清方においても、背景や小道具を描き込むという説明的な描写から、踊りの姿勢に注目した作品を描くようになる。背景を省略、簡略にし、舞う姿に注目していく舞踊図の要素は、清方の「道成寺」作品にも見られるのではないだろうか。

また、浮世絵において、歌舞伎を題材にした作品の多くは役者絵だが、歌川国貞《「今様押絵鏡」初代中村福助 白拍子櫻子》(万延元年)、歌川国芳《初代坂東しうかの白拍子花子 三代目関三十郎のせい高坊 三代目嵐吉三郎のこんがら坊》(嘉永5年)のように、「道成寺」を題材としたものは、白拍子の他に所化(僧)が描かれることもあり、主要モチーフである鐘と、それを桜の木につなぐ紅白の綱、「鐘供養」と書かれた立て札が描かれる場合が多い。先述のように、清方が画業の初期に描いた「道成寺」もこれらの浮世絵と同様のモチーフを描き、説明的である。清方の師・水野年方は浮世絵師・月岡芳年の門人で自身も浮世絵を描き、日本画家としても活動しており、清方もその影響下にあったといえる。

一方で、役者絵と異なる性格を持つ浮世絵も見られる。鳥居清長の《三代目瀬川菊之丞の娘道成寺》(天明3年)は、菊之丞の似顔を描くという役者絵の性格を持ちつつ、美しさを表そうとしていると指摘され⁶、勝川春章《大小の舞図》(天明3～7年頃)は、「役者絵と美人画の両性格を備えた」⁷図であると述べられている。勝川春英《「おしゑ形」枕獅子》(寛政4～6年頃)は、役者に似せるのではなく「春英の理想とする面貌表現や、所作事の動きを躍動的に表すことに関心が置かれている」⁸との指摘がある。喜多川歌麿《当世踊子揃 道成寺》(寛政5～6年頃)は、「性別を感じさせない、役者絵と美人画の境界線をまたぐ多義的な作品」⁹と指摘され、清方はこの作品の模写を行っている。以上のように、歌舞伎を描いた浮世絵のなかには、役者絵でもあり美人図でもあるといえるものがあり、芝居に関する浮世絵に両義的な性格を持つものがあることが伺える。また、喜多川歌麿《流行模様哥麿形 梅川 忠兵衛》(寛政末～享和)のように、「芝居絵としてではなく、男女の相愛図、すなわち美人画の題材とした」¹⁰点が特徴だと指摘される作品もあり、これらの作品は物語の枠組みを借りて人物を描くことに主眼が置かれ

⁶ 町田市立国際版画美術館『美人画の時代』2019、p. 147

⁷ 前掲註 6、p. 146

⁸ 前掲註 6、p. 148

⁹ 前掲註 6、p. 148

¹⁰ 原色浮世絵大百科事典編集委員会『原色 浮世絵大百科事典 第七巻 作品二 清長一歌麿』大修館書店、1980、p. 106

ているのではないかと考える。

3. 清方の「道成寺」観について

最期に、清方の「道成寺」観について考えてみたい。清方は、歌舞伎舞踊「道成寺」について、「芝居で云ふ「変化もの」は、いつも私を魅了する力を有って」¹¹おり、「菊五郎の道成寺などは、何時見ても美しい繪畫的场景の連續」¹²だと述べ、「道成寺」に絵画としての魅力を見出している。

さらに作品の図様から考えると、蛇体の本性を表す「鐘入」の場面を描いた作品はないという特徴が挙げられる。昭和3年(1928)の《京鹿子娘道成寺》は、「道成寺」の踊りの一連の流れを12幅にわたって描いている。最後は白拍子が鐘を恨めしそうに見上げる場面で終わらせており、白拍子が鐘に乗り、恨みを表す場面は省いている。また、「道成寺」と「鷺娘」が対で描かれた作品がある点も特徴の一つである。清方はこの二つの歌舞伎舞踊について、

変化ものに属するが、どちらも凄艶といふ共通の立場は一つでも、舞台の色彩は陽と陰との二つにはっきり分れて、その対照が双方の美しさを強調するので、いつも興味を新たにする。¹³

と述べている。「道成寺」と「鷺娘」の対照的な色彩によって生まれる美しさに注目し、対にすることで、その美しさを描き出そうとしたのだろう。

おわりに

清方は、浮世絵のように「道成寺」の舞台を再現的に描くことは稀となり、省略した背景のなかで白拍子が舞う姿に焦点をあてる点で、「道成寺」を題材にした作品は、歌舞伎舞台図ではなく舞踊図としての性格を強く示す。歌舞伎の舞台や役者に着想を得ながらも、女形ではなく女性の姿で白拍子を描き、「道成寺」という物語の枠組みを借りて美人を描く点で、役者絵の要素が強い浮世絵的な作品とは異なる。つまり、清方ならではの「道成寺」図は、役者絵と美人図の両義性を持ちつつ、役者絵の要素が薄れ、美人舞踊図として成立したものといえるのではないだろうか。また、清方は「道成寺」に取材する際に、「鐘入」の場面は描かず、「道成寺」と「鷺娘」の対としての魅力にも注目していたのではないかと考えている。

¹¹ 前掲註 5、p. 18

¹² 鏑木清方『風俗画技法』、崇文堂、昭和16年、p. 104

¹³ 前掲註 5、p. 19