

浮世絵における「見立て」操作の特徴 一昭 和期の作品を中心にー

朱, 美臻

(出版者 / Publisher)

法政大学大学院

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

大学院紀要 = Bulletin of graduate studies / 大学院紀要 = Bulletin of graduate studies

(巻 / Volume)

65

(開始ページ / Start Page)

125

(終了ページ / End Page)

139

(発行年 / Year)

2010-10-31

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00006999>

浮世絵における「見立て」操作の特徴 明和期の作品を中心に

社会学研究科 社会学専攻
国際日本学インスティテュート
博士後期課程1年 朱 美 臻

1. はじめに

浮世絵には、「見立て」と題名に付けられた作品が数多く存在し、「見立絵」という便利な言葉も、日本の研究者たちに度々使用されている。

しかし、見立絵のことに外国語で説明するのは、非常に困難なことである。例えば、西洋文化圏では、発音の通りに「Mitate-e」とアルファベットで表記され、ひとつの専門語として使われる上、「parody」(パロディ)の一種だと、一般的に解釈されている。また、同じく漢字を使う中国において、「見立絵」の文字表記は変わっていないが、その意味がとても伝わりにくいため、「典故」、「指洪」(古典を用いり、アリュージョンの手法)など中国の文化に存在する芸術技法と同一視されている。これをソシユールの言語学で考えれば、対応の能記をみつけられない原因は、この能記に意味されているもの(所記)が存在していないことである。つまり、見立絵はある意味独自の表現力を持っているというのである。

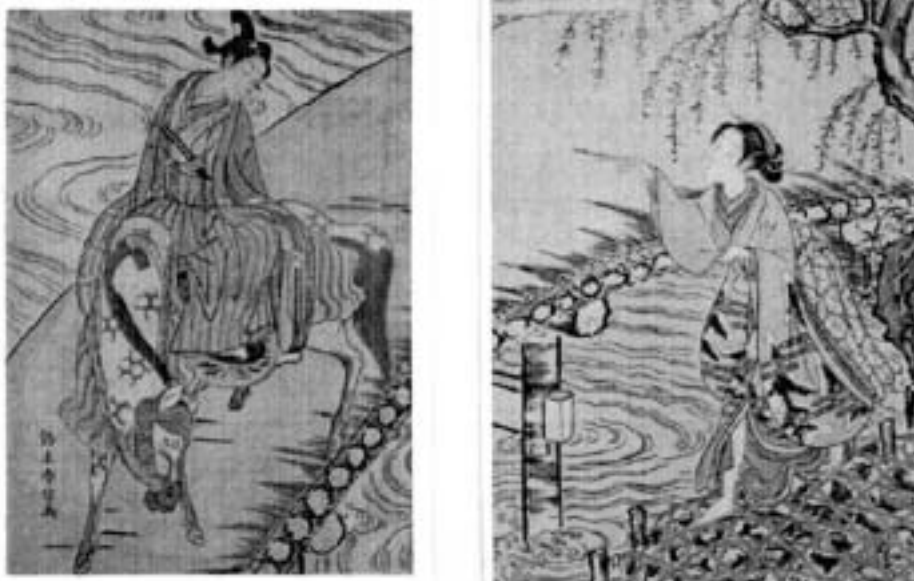
本論は、見立ての操作が文学の俳諧から視覚的な浮世絵まで浸透した転化時期である明和年間の作品に注目し、非言語表現の芸術ジャンル(浮世絵)における「見立て」の特徴を、構造、類型、効果などの方面から把握しようとする。

2. 明和年間の「見立絵」 『見立黄石公張良』をめぐって

明和2年(1765)多色摺り版画技術の完成は、江戸の俳諧グループによる絵暦作りの狂熱に繋がっている。当時に作られた絵暦には、俳諧の趣味に相応しい、伝統の画題を当代風俗へ見立てるという意匠が体现されている。翌年、「吾妻錦絵」と名前付けられた多色摺り版画の流布とともに、見立ての愛好は、絵暦連の小グループに限らず、一般庶民まで範囲が広まった。

そのなかで、大英博物館(The British Museum)には、春信のある作品が保存されている(図2-1)¹。この論文を、まずこの一枚の分析から始めようと思う。

画面左には、馬に乗って橋を渡る少年がいる。弛んでいる手綱や、馬の足と頭の姿勢を見れば、少年は馬の



(図2-1)

足を止めて、立ったまま、何かを待っていると判断できる。袖と足の間に隠れている彼の左手は、一通の手紙を握っている。彼の視線に沿って、右下にある少女に注目しよう。

外からこの画面に突入したような少女は、右手に扇子を挙げ持ち、両足を拡げ、少年に向かって走って来た。扇子の柄を自分の手に握っているのではなく、相手に指し出しているのだから、これは少年の扇子のはずだ。よく見ると、少女の足元は裸になっている。落した扇子を拾うため、足袋や下駄を脱いで川に入ったのである。早く返したいという思いが、その身体の形から読み取れる。

川、橋、堤の柳、扇子、恋文、少年と少女の恋の出会いがここで演出されている。

ちなみに、横向きになっているこの二枚組みの作品を見ると、私は無意識に左から右へ行く方向に沿って解読をした。これは、もう一つの面白い問題を引き出した。それは他の章において改めて論じようと思う。

さて、この詩的な恋物語に、『見立黄石公張良』の題名を付けたとすれば、鑑賞者はどう思うか。錦絵期に作られた図2-1には、丹絵による先行作品が存在した(図2-2)²。



(図2-2)



(図2-3)

このシーンを見ることができるのは、能の『張良』においてである。能は江戸時代では、城や大名屋敷や能役者の家や神社などにあり、歌舞伎のように開放的なものでも、常時上演されるものでもなかったが、祭の時や勸進能が開催されるときには、庶民も入場料を払って見ることができた。また、能は江戸時代の武士たちの必須の教養であり、多くの武士が謡曲や仕舞の稽古をしていた。それにならって、裕福な町人や庄屋たちも、習い事としておこなっていた。丹絵は大々判、二枚続の作品であり、謡曲の内容を忠実に表現し、ポスターの役割を果たしているともいえる。

黄石公張良の逸話は、『史記』や『漢書』(巻四十「張良傳」)、『蒙求』(「子房取履」、張良の字は子房)などに記されている。『漢書』や『蒙求』は、『史記』より年代がおそいので、その記事が『史記』に拠るものであると考えられる。司馬遷の『史記』巻五十五・留侯世家・第二十五³によると、出世するまえ若い頃の張良は、祖国(戦国時代の「韓」、現在中国の河南省、山西省)と家族を滅ぼされ、秦の始皇帝の暗殺が失敗に終わり、偽名を使って下邳(現在中国の江蘇省徐州の東の邳州市)に隠れた。ある日、橋の袂を通りかかると、汚い服を着た老人が自分の靴を橋の下に放り投げ、張良に向かって「小僧、取って来い」と言いつけた。張良は相手が老人なので我慢して靴を取り、それを老人に履かせた。このように、張良が何回も老人の試練に耐えたあと、兵法の書ももらった。ひまさえあればそれを誦読し、老人の予言した通り、漢の名臣になって天下のために役立てた。老人は、済北の山の下にある黄石が自分であると言ったので、黄石公と呼ばれている。この話は「張良取履」の典故になって、後世の民間に流传している。

江戸時代の日本においては、この物語は、謡曲や幸若舞で広く知られていた。例えば謡曲『張良』は、室町中・後期を代表する能作者観世小次郎信光(1435~1516)が制作した唐能である。そのあらすじは原話と変わっていない。物語は漢の高祖の臣下張良が、ある夜、不思議な夢を見るところから始まる。その夢の中で、張良が下邳の土橋で休んでいると、一人の馬に乗っている老人が現れる。張良がその老人、すなわち黄石公の川

に落とした靴を拾って履かせ、そして黄石公が五日後の朝に再会し、兵法の伝えることを約束している。そして当日には、張良が約束の場所に行くと、この霊夢が現実になる。

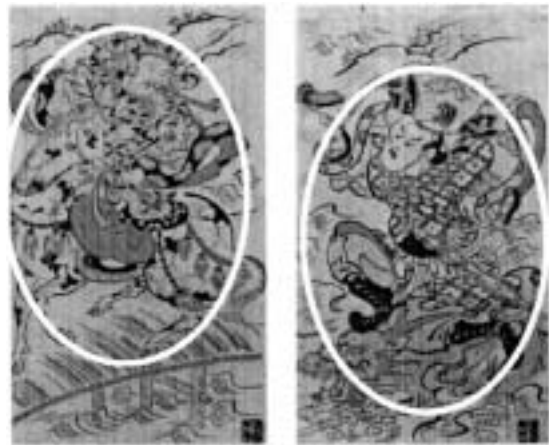
丹絵『張良と黄石公』は、この話の中の、張良が黄石公と現実中に会うとき、川から沓を取って、黄石公に返す場面を描いている。

地「ふしぎや川浪立ち歸り、ふしぎや川浪立ち歸り、俄に川霧たち暗がつて、浪間に出づる蛇體の勢、紅の舌をふりたて、紅の舌をふりたて、張良を目がけてかゝりけるが、流るゝ沓をおつとり上げて、面もふらずかゝりけり。ワキ「張良騒がず劍を抜き持ち、地「張良さわがず劍を抜き持ち、蛇體にかゝれば、大蛇は劍の光りに恐れ、持つたる沓をさしいだせば、沓をおつ取り劍を収め、又川岸にえいやとあがり、さて彼沓を取りいだし、石公にはかせ奉れば、シテ「石公馬より静におりたち、地「石公馬より静におりたち、さるにても汝、善哉々々と、彼一巻を取り出だし、張良にあたへ給ひしかば、すなはち披き、悉く拜見し、秘曲口傳を残さずつたへ、また彼大蛇は觀音の再誕、汝が心を見ん爲なれば、今より後は守護神となるべしと、大蛇は雲井に攀ぢ上れば、石公はるかの高山にあがり、金色の光りを虚空に放し、忽ち姿を黄石と顯し、残り給ふぞ有り難き。⁴

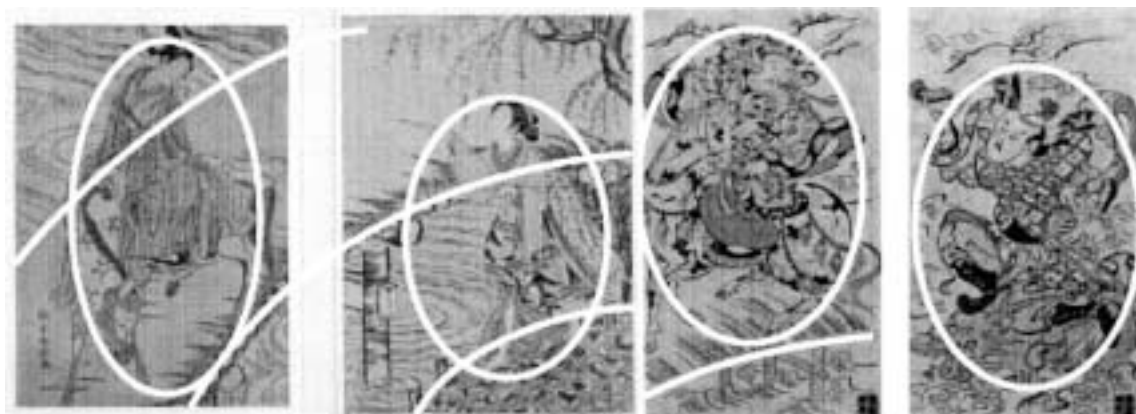
謡曲『張良』は、こうして原話にない張良と大蛇の対決という山場を加え、物語を盛り上げて、一層劇的にした。

しかし、大蛇対決という演劇の一番見どころは視覚的な表現力が高い、最も観衆の印象に残るシーンであるにもかかわらず、丹絵『張良と黄石公』がこのシーンを再現していないのである。台本の流れから考えれば、張良が沓を黄石公に履かせると、黄石公が馬より静に降り立つ。であるから、丹絵『張良と黄石公』は、その前の瞬間を切り取っている。大蛇を降伏した張良が、取った沓を挙げ持ち、黄石公に向かって返そうとしている。一方馬に乗っている黄石公が、試練に耐えてきた張良の戻りを待っており、一巻の兵法を握っている。

一見すると平淡な構想だが、よく考えると絵師の工夫が味わえる。まず画面が、張良と黄石公をそれぞれに中心として、明らかに二つのグループに分かれている。川、大蛇、張良、沓、劍、そして橋、馬、黄石公、兵法話の全体構造がこれで一目瞭然である。また、物語に登場する人物や道具が全てこの瞬間に揃っているだけでなく、前後の事件展開もこの節点によって、繋げられている。たとえば大蛇対決のシーンを切り取った場合、黄石公グループの素材が画面に入れるとしても、やはり張良が主役を奪い、張、黄二人の人物関係は物語本来の設定から逸れてしまう。また、そのあとの沓を履かせ、兵法を渡す部分を表現すれば、人物や道具がうまく配置できる上、物語の内容も十分に要約できる。しかしそうすると、画面は全体的に静止する状態になり、視覚的な表象として鑑賞者の心を引きつけるパワーが不足する。比較すれば、丹絵『張良と黄石公』には、二つのグループに分かれている人物や大蛇、馬などの互いに呼応する姿勢によって、黄石公から張良への試練、張良から黄石公への沓返し、そしてまた黄石公から張良への兵法伝授など、一往一來の動きが自然に活きている。つまり、大蛇対決や兵法伝授のような一つの見どころを再現することより、むしろ一連のプロットを引き出せる承前啓後の時点を切り取っている。



ここで、ふたたび春信の作品(図2-1)を見てほしい。図像の表面イメージを見れば、橋の下に徘徊しているその柔らかない川の水や、そばに依依としているその柳の姿は、少年と少女の恋心に他ならない。張良と黄石公の話に繋がっていると判断することが難しいのである。しかし中心人物の少年と少女は、黄石公と張良の配置と同じように、画面の左右に分かれて呼応している。したがって、図像の表面イメージを取り除き、二つの作品の構図を比較してみよう。



両作品の基本構成は、ほぼ同じであることがこれで分かる。さらに構図によって、二つの作品に表現されている要素を整理し、以下のような対応関係に帰納できる。

	左グループ				内容	右グループ			
図 1-1	少年	馬	恋文	橋	恋の出会い	少女	蛇籠	扇子	川
図 1-2	黄石公	馬	兵法	橋	謡曲『張良』	張良	大蛇	脊	川

春信の作品は、丹絵『張良と黄石公』と同じ時点を切り取り、同じ川と橋の自然環境の中に、同じようなシーンを作り上げ、少年と少女の恋の出会いという新しい内容を表現しているのである。その上、丹絵に遠景として描かれている山は、春信の作品において堤の柳に変えられた以外、両作品の人物や道具も全て対応していることが明らかになる。

こうして、この春信の錦絵は、丹絵『張良と黄石公』と重なっている。だが、その題名は、「見立丹絵『張良と黄石公』」ではなく、『見立黄石公張良』なのである。すなわち、この作品は張良と黄石公の話を見立てている、ということになる。

同様に、川又常正⁵の肉筆絵『見立黄石公張良図』(図 2-3)⁶がある。人物の配置は掛軸によって上下になっているが、内容やシーンの作り方などが春信の作品と類似している。創作年代は宝暦年間(1751~64)と想定されているから、春信の作品より先行しているのであろう。

ところで、張良と黄石公の話に繋がるこの三枚の作品(丹絵『張良と黄石公』、肉筆絵『見立黄石公張良図』、錦絵『見立黄石公張良』)は、年代の変遷や表面イメージの置換にもかかわらず、同じ時点のシーンを切り取って、同じような構成で作りに上げている。確かに、丹絵『張良と黄石公』は先行作品であり、後世の見立て絵の参考になる可能性が高い。一方、張良黄石公の話に絵に表す手法が、遅くとも丹絵期までは、既にこのような様式に定着したとも考えられる。後世の絵師は、この既成様式に新しい表面イメージを入れ換えて、前作を踏まえた上で、当世の物語を引き出したのだ。

ちなみに江戸中期に作られたこの新「黄石公張良」は、今風の少年と少女が演じる恋の出会いである。春信の絵には、黄石公を馬に乗って橋を渡る少年に、張良を蛇籠に立って扇子を返す少女に、脊取りの試練を少年のわざと扇子を落として少女の気持ちを測ることに、見立てている。もともと『史記』に記されている黄石公は、汚い服を着た老人であり、歩いて来たのであった。それに張良は、大蛇と対決したこともない。黄石公が馬に乗って登場する設定や、また張良が大蛇と対決する場面は、和漢の書物をもとに舞台化された中世の芸能に見られ、日本に定着した黄石公と張良像である。江戸時代の絵画は、中世の伝統に沿って、目新しさを加えて作られたのである。

3. 「見立絵」とは何か

3.1 「見立て」の操作

ここで、やはりその根源である「見立て」という表現に注目する。簡単に辞書を調べれば、「見立て」ということは、多様な意味と用法を包括し、遊里、俳諧、小説、歌舞伎、医術など、さまざまな分野で使用されて

いることが分かる。そのなか、浮世絵に用いられる「見立て」の操作についてどう理解すべきかが、問題なのである。

「於其嶋天降坐而、見立天之御柱、見立八尋殿」と、『古事記』⁷上巻には記している。イザナキとイザナミの二神が「その島に天降り、天の御柱を見立て、八尋の御殿を見立てたまひき」という。ここで「見立」というのは、どういう行為を意味するのだろうか。

本居宣長(1730~1801)の『古事記伝』⁸は、「見立」の「見」を、「其の事を身に受けて、己が任として、知り行ふ」としている。また、小学館『日本国語大辞典』の「しっかり見定めて立てる」の意味によれば、二神が柱を見定めて立て、そして御殿を造ったという解釈になる。しかし、塩水が固まったおのころ島にはまだ、樹木も生えていないはずである。二神の手作業では、「柱」も「殿」も立てられはしない。これにたいし、折口信夫氏が「やしろ = 社、家代(屋代)」についての古代人の思考形態から考え、ここの「みたてると言うことは、柱にみなして立てる」、「仮に、見立てるのである」⁹とされる。なぜなら、古代の日本人にとって、「しろは、材料といふことであるから、家そのものではなく、家に当るもの、家と見做すべきものといふことである」¹⁰のだ。天の御柱と、八尋の御殿を「見立てる」のは、後世の日本文化に広く使われる「見立て」手法と別物であるが、物を連想的、比喩的に見る伝統がここに表れているだろう。

文学における「見立て」の手法は、一つの対象を、それと共通点のある別のものとして表すことである。古くから『万葉集』には「梅花」を「雪」に見立てるなどの例がみられ、古今集まで非常に発達してきたと言われる。しかし、「紅葉」を「錦」に、「桜」を「雲」に置き換えるような見立ては、「いわば比喩に近いものであって、近世的な見立てと質が違うもの」と、服部幸雄氏が指摘している¹¹。

「近世的な見立て」というのは、おそらく江戸時代に庶民の間に広がる様々な見立ての操作を指している。例えば、歌舞伎の『仮名手本忠臣蔵』の七段目、大星由良之助が祇園の一方茶屋で遊興する場面には、遊びとしての「見立て」の定着した形がみえる¹²。人間の頭を箸でつまんで、梅干しに見立てる。身边にある道具を使い、目の前にないものをイメージして、面白みになる。これは遊びであり、パロディーに通じる精神である。歌舞伎や浮世絵などにみられる近世的な見立てが、「即興性や意外性そのものを知的に楽しもう」という特徴を持つから、古典文学の「桜」を「雲」に置き換えるような「比喩に近い」見立てと、服部氏は区別したのである¹³。

だが、これによれば、前者は言語表現の例(「紅葉」を「錦」に、「桜」を「雲」に見立てる)を取り上げ、レトリックの表現分類から「比喩に近いもの」と判断する一方、後者は非言語表現の見立て(歌舞伎、浮世絵の見立て)に注目し、その精神的な本質を区分の基準とすることになる。前後の比較対象が同種ではない上に、評価の視点も違うのである。それぞれの使用例からみると、確かに操作の差異が感じられるが、一体どこにあるのだろうか。

この問いに答えるために、まず前者の見立ては「比喩に近いもの」という判断の意味が明らかでなければならない。比喩とは、ある対象を別の「何か」に喩えて表現することである。比喩の言語表現には、類似性に基づく直喩、隠喩、及び関係性に基づく換喩、提喩という四種類がある。「紅葉」を「錦」に、「桜」を「雲」に見立てるのが、両者の類似性に基づく同一化の操作であり、「AはBである」という隠喩の基本構造を持っており、隠喩そのものであると言ってもいい。ただし、この程度の「見立て」は、「~ようだ」などの指標をもたないにもかかわらず、AとBを直接的に対比し、類似性を示すことによって、両者を疑似的にイコールとする類比的な操作だ。これは最も基本的な比喩表現すなわち直喩(「AはBに似ている」と同じである。「比喩に近い見立て」というのは、この点を指しているのではないだろう。

このような古典文学における伝統的な見立て表現に対し、江戸時代からの見立て操作は、言語より、浮世絵や歌舞伎など非言語表現の芸術ジャンルが代表的な存在になっており、庶民文化の隅々までに拡大されている。本論の2で論じた鈴木春信の『見立黄石公張良』は、その例である。描かれた内容は、今風の「少年と少女の恋の出会い」であるが、「黄石公と張良」の画題として見られるのである。表面イメージの「少年と少女の恋の出会い」(A)は、「黄石公(老人)と張良(武将)の逸話」(B)と、類似点が全く見つからないが、画面の構成や道具などいくつかのヒントによって、鑑賞者の連想を引き起こし、両者が結ばれることができる。「近世的な見立て」は、「AをBとして見なす」(目の前に表わされたAを、「ここ」に見えないBに見立てる)という構造

になっている。これは、浮世絵のみならず、歌舞伎、挿絵、遊戯などのジャンルにも共通する。

「AをBとして見なす」という構造は、隠喩の変形と同じように見えるが、「近世的な見立て」には三つの特徴が鮮明である。

一つ目は、隠喩はAとBの類似性に基づく操作であるが、見立ては必ずしも対象の類似性に基づく、或いは類似性を強調するとは限らない。言語表現における「AをBとして見なす」の構造は、「AはBである」という隠喩の基本構造の組み替え、すなわち「AがBに対して、Xにおいて類似していると見做す」である。この点で、隠喩は「見立て」とも言える（逆は成立しない）。AとBの重なる特徴（X）を取り出して強調し、類似が成り立つ。一方、見立ては、一見似ても似つかないものを結び、見立てるものと見立てられるものが、かなりかけ離れているという特徴をもっており、両者の比較を通じて類似点を強調することを操作の目的としない。

二つ目は、隠喩は言語表現の技術であり、操作の対象が言葉に限られるが、見立ては言葉の世界から視覚的、感覚的な物事まで拡大し、非言語表現のジャンルに広まっている。言語には文法や言葉の意味など決まっているが、非言語表現のジャンルにはこのような既定の法則が欠けている。そのため、両者の意味伝達の方式が違うのである。例えば、「少年と少女の恋の出会い（A）は黄石公と張良の逸話（B）である」、「少年と少女の恋の出会い（A）を黄石公と張良の逸話（B）として見なす」といっても、ただ意味不明の文章であるしかない。しかし視覚的な見立絵の場合は、「少年と少女」の図像グループが、「黄石公と張良」の画題として見られ、解釈の過程で豊かさが感じられるのである。

三つ目は、言語表現の場合、比較の対象（AとB）が全部揃えなければならないが、非言語表現のジャンルに行われる見立ては、一般的に見立てられるもの（B）が「ここ」に不在であり、見立てるもの（A）しか見えない。そのため、見立ての成立には、鑑賞者の参与が要求されるのである。

したがって、以上の特徴とする「近世的な見立て」は、単なる言語の意味表現の技術（レトリック）としての隠喩と異なると言って間違いはない。「比喻に近いもの」との差異も、ここで明らかになる。

近世からの「見立て」は、芸術的表現の一技法として、一つの対象をそれと疎遠な関係にあるものになぞらえて表すことをいう。この意味で、「見立て」は、比喻を包括している上に、より広闊な表現空間を手に入れ、より豊富な表現効果を可能にしたとも考えられる。さらに、明和から幕末まで、時代の発展とともに、「見立て」の情趣や効果なども変わっている。したがって、「見立て」を簡単に「パロディーの一種」や「古典へのアリュージョン」などだと判断するのは、不十分な理解であり、或いはその一部の特徴しか言及してないのである。

3.2 「見立絵」という術語

浮世絵における見立ての表現は、前述の通り、早くから奥村政信の作品にみられ、絵暦時代の鈴木春信によって様式が定着した、江戸中期（18世紀中期）の出来事である。歴史上の出来事や故事、古典を、同時代の人々が理解しやすい題材に託して描いた。

いうまでもなく、この過程において絵師自身の教養も注文主の趣向も、重要な役割を果たしていたが、その出発点には、仮名草紙に見られる古典の茶化しがあり、俳諧に学んだ古典の今様への変換があった。本来俳諧における「見立て」とは、「俳諧の付合で前句の内容と別なものに解釈しかえて句をつけること」（『広辞苑』）を意味する。俳諧と関わる人が浮世絵の創作に参加すれば、文学的な趣を好み、同じような作法を絵に取り込むはずである。俳諧によせ、浮世絵によせ、古代から継承してきた固定的な観念や思想を、新しい様子に転換させ、新しい生命を吹き込むものである。この精神は、江戸時代の明和年間（1764～1772）から隆盛し、具体的に神聖で不可侵とされるものを日常の「俗物」にするという操作に体现している。

つまり、浮世絵における「見立て」とは、その本質が「転換の操作」であり、具体的に当世風の事物で伝統的な題材を再表現するという手法が行われている。このような特徴の持つ浮世絵が、「見立絵」と呼ばれ、浮世絵の研究者たちに認知されている。

しかし、「見立絵」という用語に関して、岩田秀行氏はその正当性について疑問を挙げている。彼の意見によると、「見立絵」は通常「古典的な題材を当世風の風俗によって描く種類の絵」と理解されているが、こうしたタイプの絵はむしろ「やつし絵」とよぶべきである¹⁴。高貴なものが卑賤なものへ、雅なものが俗なものへ、というマイナス方向のみに行く操作が、「やつし」である。「見立て」とは「本来そうではないものを、まるでそ

うであるかのように仮に見てしまうこと」¹⁵、「やつし」のような方向性がない。「見立て」と「やつし」を異なる概念とみなす必要があると提起した。

確かに、言葉の定義から言えば、そのような区別がある。また当時の絵に、「風流」、「今様」、「やつし」など題名を付ける例がたくさんみられる。これにたいし、小林忠氏、諏訪春雄氏を代表としての研究者たちが、「見立絵」という言葉は、作品における具体的な操作技法を示すより、むしろ一つの術語として同類の作品系列を総称すると主張している。共通の立脚点があるため、浮世絵の研究者たちは知的に交流することもできる。

術語として定着していることを別にしても、絵画においてそのような操作を区別することも不可能である。見立てということば自体の意味の複雑さに対応して、浮世絵にも多岐な用法が包括されているというのである。見立絵と呼ばれる作品を概覧すれば、その構成技法の多様性が分かる。また、実際に芸術を創作するとき、ひとつの技法しかを使わないという考え方もするはずはない。できるだけ作品の表情を豊かにするために、絵師の感情を伝えるために、使えば何でも取り込むだろう。であるので、「見立て」というか、「やつし」というか、一つに決めること自体は、意味がない。

4．明和期見立絵の特徴

4.1 主要な操作パターン 春信の作品を例として

本論において特に注目したい明和年間の見立絵は、見立ての操作が文学の俳諧から視覚的な浮世絵まで浸透した転化の時期にあり、絵画的な表現力も高い。見立ての愛好は、絵暦連の小グループに限らず、その後一般庶民まで範囲が広まった。この見立絵は、見立てるものと見立てられるものとされる対象によって、いくつかの操作パターンがあり、当時代代表的な春信の作品を例として分析してみよう。

類型

芦葉の上に立って、川を渡る紅衣の少女（A）が、達磨（B）として見られる。春信の作品には『見立芦葉達磨』（図4-1）¹⁶という見立絵がある。その画面は、「達磨一葦渡江」の伝説に由来する。

禅宗の初祖達磨が梁武帝を辞したあと、ある夜、静かに長江を渡り、北に向かった。そのとき達磨が乗っていた交通工具は、「一葦」というものと言われている。「一葦」とは、一束の芦草で作られた筏を意味する使用例が『詩経』にあり、また「小舟」の提喩として中国の古文によく使われているのである。にもかかわらず、神化された達磨が法力によって、ただ一枚の芦葉で川を渡るという伝説は、宋の時代から中国の民間に広がってきた。夜風に衣をなびかせ、芦の葉に乗って長江を渡る外国僧姿の達磨が、「一葦渡江」という画題の様式として定着したのである。

春信の『見立芦葉達磨』は、少女の衣裳が達磨の朱衣を暗示し、芦葉に立って夜の川を渡るというシーンが伝統的な図柄に従う。こうして目の前に描かれた紅衣の少女（A）が、画面に見えない達磨の姿（B）と重なることになっている。

ここで行われている操作が、画題の伝統的な構成を変えず、登場人物の姿だけを置き換えるということである。同じような操作手法は、『見立恵比寿』、『見立大黒天』、『見立小野道風』など、数多くの春信の見立絵作品にも見られる。これらの見立絵は、対象人物の性別、身分、年齢などの固定イメージに関わらず、ほとんど当世風の少女に見立てる。しかし、登場人物の姿を更新する以外、画題における人物の動作や環境、道具などの定型を守り、原典の内容をその通りに再現するのである。また、このような操作特徴は、登場人物が二人以上である『見立芥川』や『見立竹林七賢』などの作品にも共通する。

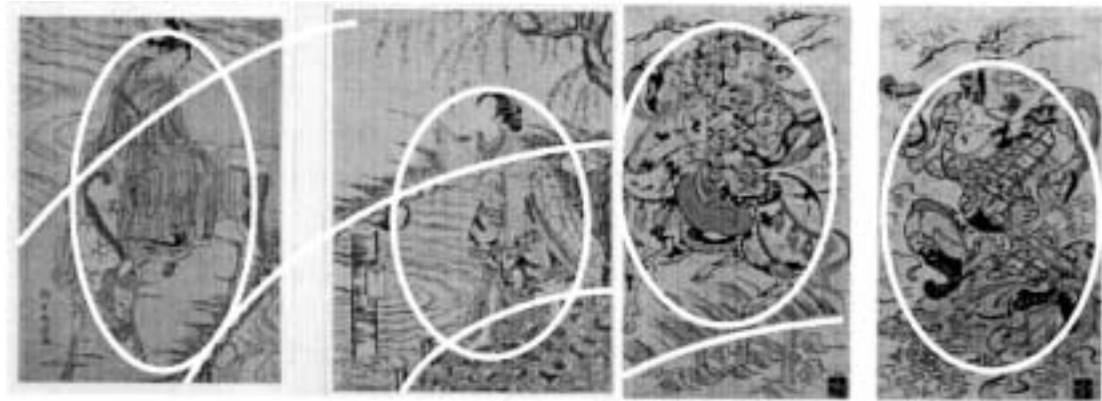
つまり、類型一は、ある画題において、原典の内容及び画面の構成を変えず、登場人物の姿だけを当世風の少女（少年と少女）に置き換えるという操作パターンである。このパターンは、目の前に描かれたAを「ここ」に見えないBに見立てるといった見立絵の構造を、表した最も基本的な形式と認識すべきである。



(図4-1)

類型 二

第一章では、「黄石公張良」という画題をめぐって、春信の『見立黄石公張良』（2、図2-1）の成立について議論した。『見立黄石公張良』の操作パターンは、一見類型一に属するべきだが、一つの重要な特徴がその区別点になる。解明するために、2で作った『見立黄石公張良』と先行作品の構図の比較図と要素の対照表が役立つであろう。



	左グループ				内容	右グループ			
図 1-1	少年	馬	恋文	橋	恋の出会い	少女	蛇籠	扇子	川
図 1-2	黄石公	馬	兵法	橋	謡曲『張良』	張良	大蛇	杓	川

確かに、春信の『見立黄石公張良』は、先行作品の構図とほぼ同じであり、時点、環境、道具なども対応している。しかし、原典と繋がる「兵法と杓」という解読の鍵を「恋文と扇子」に変えることによって、少年と少女の恋の出会いという新しい内容を表現している。さらに、画面の要素を配合するために、それまでの作品に原典に沿って描かれている遠景の「山」を削除し、恋という主題にふさわしい「堤の柳」を加えた。かけ離れている二つのシーンは、構図や環境などの重畳によって結ばれるようになって、黄石公と張良の間にあった一往一来の経過が、少年から少女への恋の試練を暗示している。『見立黄石公張良』における操作が、ただ人物の姿を置き換えることではなく、「少年と少女の恋の出会い」という場面（A）を「黄石公と張良」という物語のシーン（B）に見立てるのである。

こうすることで、見立ての操作は、単なる個体（人物）に限らず、複雑な記号グループ（物語のシーンなど）にも適用できるという。『見立黄石公張良』の場合は、画面全体の構図と環境が、画題「黄石公と張良」の伝統的な図柄とほぼ同じであり、類型一と区別しにくいかもしれないので、類型二の特徴を分かりやすくするため、他の例も挙げて説明しよう。

春信の作品には、「羽衣伝説」の見立絵と思われる、明和4年（1767）に作られた一枚の錦絵（図4-2）¹⁷がある。

羽衣伝説は、日本の各地に広く存在する伝説であり、その内容を踏まえて作られた、謡曲や芝居、浄瑠璃などの作品が数多くのである。そのなか代表的な謡曲『羽衣』は、駿河の三保の松原に天降り、羽衣を漁夫に隠されて困った天女が、その漁夫に乞ひて、舞を披露することで羽衣を返してもらい、天に飛び返って行くという話である。『見立羽衣』と題名を付けられたこの作品は、絵に描かれている遊女の白い衣やかんざしの白い飾りが、天女の衣裳と天冠を暗示する。また、目立つ存在であり、背景としても見える大きい屏風は、富士山と松原の様子が描かれており、「天の羽衣浦風に、たなびきたなびく三保の松原、うき島が雲の、あしたか山や富士の高嶺」¹⁸という謡曲文に一致している。

一方、絵の表面イメージは、独自の話としても読み取れる。ここに描かれ



(図4-2)

ているのは、遊女の寝室で起こっている後朝の場景である。羽織のひもを結んでいる男性の客が、その羽織をつまんで引き留める遊女と向き合っており、二人は何かを話していると想像できる。環境や人物の動作など新たに設定し、「羽衣伝説」と全く違う「後朝」の内容を作り上げた。

この例は、「羽衣伝説」における天女が天に返し、漁夫が残されるという構成（伝統的な記号グループ）を、日常に見える遊客と遊女の離れ場景（当世の日常的な記号グループ）に移し入れていた。「後朝」の一幕（A）を「羽衣伝説」のシーン（B）に見立てるのである。「羽衣伝説」に出ている天女が漁夫に乞うプロットや、天女の「いや疑ひは人間にあり。天に偽りなき物を」¹⁹という印象的なセリフが、目の前に描かれている遊女と遊客の会話に投影され、現実的な一場面に特別な味をしみこませた。

『見立黄石公張良』や『見立羽衣』などのような、伝統的な物語に基づき、日常的なシーンで新たな物語を作って、その二つの内容を重ねる見立絵は、類型二において、代表的な存在である。類型一の人物だけの置き換えより、操作の対象が広がってきた。転換の操作が人物に限らず、物語にも行われるというのである。この特徴は同時に、言語的なジャンルにもみられる。一つの伝説や物語を換骨奪胎し、現代風にする。謡曲『江口』を江戸の民間伝承「お竹説」に変えるのは、その例である²⁰。しかし、絵における転換の操作はここまでにとどまらず、複雑な記号グループも見立てるようになった。ここで、あまりに名の高い、春信の「坐鋪八景」シリーズに目を向けてみよう。

「坐鋪八景」という主題は、中国伝来の伝統的な画題「瀟湘八景」の見立てである。「瀟湘八景」とは、もともと中国湖南省の瀟水と湘水、及洞庭湖地域の景色が季節や気候によって変化することを指し、確定されている八つの自然景観ではない。古来景勝の地として名を有し、多くの文人墨客が訪れてその景を詩画の主題としたのである。絵画の「瀟湘八景」が記載された最も早期の例は、北宋時代沈括（1031～1095）の『夢溪筆談』の書画の巻であり、八景の各題名がそれによって定型したのである²¹。宋、元の山水画「瀟湘八景」は、日本にもたらされ、画題としてさまざまな絵師によって描かれ続けている。

春信の「坐鋪八景」シリーズは、山水画の「瀟湘八景」を日常生活に見える八つの場面に代えたものである。早川閻多氏の考証によって、各図の画題は以下のように対応している²²。

一、山市晴嵐	扇の晴嵐	二、瀟湘夜雨	台子の夜雨
三、洞庭秋月	鏡台の秋月	四、平沙落雁	琴路の落雁
五、漁村夕照	行燈の夕照	六、遠浦帰帆	手拭掛の帰帆
七、烟寺晚鐘	時計の晚鐘	八、江天暮雪	塗桶の暮雪

つまり、「八景」の全体構造を見立てる上に、各図の内容を先行である山水画のそれぞれの風景に見立てるのである。例えば、『琴路の落雁』（図4-3）²³が「平沙落雁」になぞらえて描かれたことである。

『琴路の落雁』は、貞柳（1654～1734）の『狂歌机の塵』に「琴路落鴈」の題で「ふきいうも草葉のつゆの玉琴を手ならず袖に冥加あらせたまへ」とある出典によって創作された、とされている²⁴。江戸時代において、三味線音楽が遊里との結びつきを持っていて、庶民の楽器として普及したのに対し、箏曲の多くが王朝文学に取材したものなど高雅な精神性を持ち、箏は武家の娘の嗜みとしてもてはやされた。この絵の表面イメージは、二人の少女が和室で箏を楽しむ場景である。庭に咲く萩の花は、歌に雁と取り合わせて詠まれる例が多く、秋の季節を示している。相応に、十三弦を支え並ぶ琴柱が、雁群の飛ぶ姿に見立てられている。箏爪をつけている娘の表着の意匠は、岸辺の村落を模様化したもので、先行である山水画の図柄に通じるものである。

他の七つの作品も同じように、道具や環境などの掛け橋によって、山水画の各画題と対応しているから、ここで逐一分析はしない。「坐鋪八景」シリーズは、人間の日常生活（A）を自然界の景色（B）に見立てたので



(図4-3)

ある。

したがって、類型二とは、ある伝統的な記号グループを当世の日常的な記号グループに移し入れるという操作のパターンである。そのとき、見立絵の趣旨を鑑賞者に伝えるために、定型の構図や環境、道具などいくつかのヒントが要求されるのである。

類型 三

春信の『井手の玉川』(図4-4)²⁵は、馬に乗っている少年が馬子の引導によって、川を渡る場景を描いた。画面の上部に「井手の玉川 駒とめてなほ水飼はむ山吹の花の露添ふ井手の玉川」という『新古今集』の和歌が書かれている。

この作品は、錦絵「六玉川」シリーズの一枚である。「六玉川」は歌枕であり、実際の風景を元に親しまれてきたというより、人の連想を誘う場所とも言える。川を渡る途中、二人の目が逢う瞬間に、美しい恋の音は響いているのであろう。画面に川、駒、花などの要素が描かれ、和歌の文字に対応しているが、絵の全体内容は決して和歌の図解ではない。

(図4-4)

このような、古典の和歌を日常的なワンシーンに配置する操作は、古典和歌の見立てとも考えられる。これは「詩的情趣の見立てであり、見立てられる詩歌と見立て絵との紐帯は、きわめて微妙な糸でつながれている。絵を見るものは、春信が当世風のうちに定着させた抒情を、画面に記される古歌の歌意に照らして増幅し、交響させ、あるいは変奏するという、含蓄に富んだ鑑賞の楽しみを与えられる」²⁶と、小林忠氏が解している。絵暦期以後、錦絵に専念する時期の春信は、和歌入れという個性的な見立絵様式を確立したのである。



要するに、類型三は、見立てるものと見立てられるものが、単なる視覚的なジャンルを超えて、具象的な画面(A)を抽象的な詩歌(B)に見立てるという操作パターンである。ある現実的な場景が古典の文字と融合させ、視覚的な絵画と音楽性を持つ詩歌の配合によって、立体的な芸術効果が伝わるのである。

以上、春信の作品を例として分析し、明和年間における見立絵の主要な操作パターンを挙げた。もう一度要約すると、見立てるものと見立てられるものとされる対象によって、三つの類型に分けている。

- 類型一 ある画題において、原典の内容及び画面の構成を変えず、登場人物の姿(B)だけを当世風の若い男女(A)に置き換える。
- 類型二 ある伝統的な記号グループ(B)を当世の日常的な記号グループに(A)移し入れる。
- 類型三 ある抽象的な古典詩歌(B)を具象的な画面すなわち日常的な場景(A)に融合する。

そのなか、類型一はAをBとして見るという構造の最も基本的な形式であり、類型二は類型一の展開とも言える。目の前に描かれたAを「ここ」に見えないBに見立てるという特徴が、この二種類に共通である。類型三は、視覚的表現な画面Bと言語的表現な詩歌Aを同時に配置し、単一なジャンルを超える操作であり、見立ての変形と考えられる。

ただし、特徴的な類型があるとはいえ、この年代の見立絵あるいは春信の見立絵作品は、必ず一つの類型に属するというはずがない。なぜなら、実際に芸術の創作をするとき、ひとつの技法しかを使わないという考え方をしないのである。作者にとっての見立絵の制作は、総合的な創作過程であると理解すべきだという。彼らは、目の前に限定されて与えられたものを通して、無限に広がる視覚的イメージのネットワーク世界へとつながる通路を、鑑賞者に開こうとしているのである。

4.2 見立ての効果

以上のような作品は、見立絵として成立するため、鑑賞者の能動的な連想がなければならない。目の前に描

かれている即物的な図像（A）と見立てられるもの（B）は、鑑賞者の認知によってどのような位置関係となっているのかが、見立ての効果を左右する鍵である。ここで、最も基本的な操作パターンである類型一から一つの事例を挙げて、見立ての効果を考えてみよう。

白象に乗っている当世風の遊女（A）を、普賢菩薩（B）として見る。「見立普賢菩薩」というモチーフの浮世絵作品がたくさん削除あり、見立絵の好例として屢々挙げられている。

そもそも普賢菩薩と遊女を結び付けるというパターンは、謡曲の『江口』や、長唄の『時雨西行』など、浮世絵より先行するのである。江口の遊女は、旅僧の西行と和歌の贈答をし、最後に普賢菩薩の本地を現して姿を消した。「遊女がその本体は普賢菩薩であったという伝説は、謡曲以前『撰集抄』、『古事談』、『十訓抄』等の説話に載せており、比較的早くから一般に信じられていた」²⁷という。また、普賢菩薩の本地垂迹と類似な、大日如来が江戸の一般下女に降格する「お竹説話」も、江戸の町人生活の中に生まれたのである²⁸。このような経緯によると、「見立普賢菩薩」というモチーフの原点では、仏教の縁起観がはたらいている。つまり、遊女と普賢菩薩がもともと同一体であり、絵に描かれる遊女（A）こそは普賢菩薩（B）人間化の変身、すなわち象徴であるのではないだろうか。

宗教における超越的存在を人間化する操作に関して、ルネサンス美術の宗教画を思い出す。イエスキリストや聖母マリアなど、それまで光背が付けられている神聖な存在は、当時の凡人姿に変えられ、様々な日常生活の場面に移入されるようになった。しかし、絵に描かれる人物の威厳のある姿勢や、超然としている表情から、特別なオーラが感じられる（図3-5）²⁹。このような図像が、教会や礼拝堂の壁に描かれたり、裕福な家庭に擱かれたりして、信仰そのものとして人々の礼拝を受けるのである。その形式は、単に象徴である。「表意」である聖母マリア（B）は、婦人（A）の「うちにほとんど溶け去っている 飲み込まれ、同化され、変容されている」ので、BをAから「区別することは容易でない」³⁰。



(図4-5)



(図4-6)

また、日本と近い中国においても、観音の普門示現（観音が世を救済するために、広く衆生の機根に応じて、種々の形体を現じる）の考え方から、多様多様な観音の別身を派生し、観音が民間の女性に変身する伝説は多い。明の時代から印刷技術の発展につれて、その姿を表現する版画の創作も流行ってきたのである。例えば図4-6³¹のような、「魚籃観音」の伝説に基づいて作られた、清時代（1644～1912）中期の蘇州版画がある。

魚籃を持つ民間の女性と子供が描かれているこの作品は、日本において『魚籃観音見立美人』と題名付けられて、当世風の美人を魚籃観音に見立てると認知されているのである。実は、中国で生れた「魚籃観音」の伝説によれば、民間の女性が観音の本地を現したプロットがない、魚籃を持つ民間の女性という姿こそは魚籃観音のイメージ設定であるという。絵画には、元時代の名家趙孟頫（1254～1322）の『魚籃大士』図（大阪市立美術館蔵）に遡り、現代の仏教美術品や年画まで、民間の女性姿の「魚籃観音」が屢々みられるのである。そのとき、伝統的な観音像を当世風の美人に置き換えたというより、むしろ「魚籃観音」の伝説における観音の別身をその通りに描写しているだけにすぎない。一方、この『魚籃観音見立美人』は、伝統的な「魚籃観音」

図柄にない子供を添付することによって、生き生きとした漁家母子の生活的一幕という表面イメージが鑑賞者の目前にあらわれている。この点で、浮世絵の見立てと同様な操作が行われたとも言える。

しかし、清時代の人々が、年画として制作され、購入されたこの版画に求めるのは、「見立て」の趣より「魚籃観音」の神祐である間違いない。このような図像は、信仰的な意味がルネサンス美術の宗教画と同じほど明示してないが、守りや祈りの役割を持つ上で、描かれる女性がただ普通の「一人の女性」ではなく、観音の別身として特定な存在なのである。

これらに対し、江戸人にとっての「見立普賢菩薩」は、性質が違うものである。まず、浮世絵に礼拝を挙げることはしない。見立てられるものの本体がどのような存在であるにもかかわらず、浮世絵は視覚的な娯楽であり、町人たちがそれを鑑賞することを楽しもうとしているのである。次に、絵に描かれている遊女は、特定の人物（例えば「江口の遊女」など）ではなく、ある「一人の遊女」として一般的な存在である。またそのため、「見立普賢菩薩」の浮世絵は、普賢菩薩の本地垂迹についての図解でもない。したがって、絵に描かれる遊女（A）と見立てられる普賢菩薩（B）が、それぞれ独立な存在であり、当時の鑑賞者は遊女（A）を普賢菩薩（B）の象徴として見ることはしないのである。

浮世絵など視覚的なジャンルにおける見立てるもの（A）と見立てられるもの（B）の関係について、服部幸雄氏が以下のように指摘している。

眼前にある「見立て」の形を通して、その奥に「見立てられた」ものの形が二重写しのようになってほの見えることになる。その構造は、いわば二重構造なのであるけれども、バックにある「見立てられたもの」が、強烈に印象に残るようでは成功したとはいえない³²。

つまり、見立てるもの（A）と見立てられるもの（B）は、ある程度のバランスを保って、同時に存在しているというのである。一方、前述の通り、見立ての操作が必ずしも対象の類似性に基づく、或いは類似性を強調するとは限らないという特徴がある。実際に見立絵の作品をみれば、見立てるもの（A）と見立てられるもの（B）は、かなりかけ離れている場合が多い。鑑賞者は、画面に設置されているヒントを読み取り、能動的な連想することによって、自ら謎を解くしかない。

その結果、普通は関連付けない二つ以上のイメージは、謎が解かれる一瞬に、鑑賞者の想像世界において並置されることが実現したのである。それらのイメージは、共通の特徴に拘る意味グループでもなく、一方が他方を頼りとする依存でもなく、平等に並べられている存在にほかならない。これこそは、見立ての効果であるという。意外なイメージ並置によって、詩的、滑稽、風刺など、見立絵は鑑賞者の色々な心情を起こすのである。

宗教における神聖的な存在を、その反対である俗な凡人と並置する、という発想から、江戸の見立てはさらに和漢の古典など広い分野に派生したのである。

5. 視覚的イメージの変容

明和期の見立絵は、鑑賞者の想像世界において、イメージの並置を実現させるという効果があると、前文で述べた。また周知の通り、当世の「俗」を「聖なるもの」に重ねようという動きが、見立絵操作の特徴と言われている。並置されるイメージとしての「聖」と「俗」とは、どのような存在であるか。

『見立大黒天』、『見立恵比寿』、『見立芦葉達磨』、『見立普賢菩薩』などのような、「神仏の像に美女をもって見立てるといふ発想は、あんがい古く正統なものであるかもしれない」³³。総踊りの中央に虎の皮で飾った曲碌に腰をかけて三味線を弾く遊女を禅宗の和尚に見立てる表現は、江戸初期の遊女歌舞伎においてみられる³⁴。また達磨が遊女に浮かべられる芦葉に乗って、川を渡る図柄の浮世絵（図5-1³⁵、5-2³⁶）は、春信の『見立芦葉達磨』（図3-1）より先行である。

中世には謡曲の『江口』や長唄の『時雨西行』などがあり、遊女が普賢菩薩であったという伝説は、広く知られるのである。このような説話があることによって、遊女を和尚に「見立て」よう、遊女を達磨の頼りにしようという心意は、仏教の縁起観に繋がると言われる。しかし、近世的な見立ては、本地垂迹の説話と性質が



(図5-1)



(図5-2)

違い。その遊女が無名であり、「江口の遊女」と同じように普賢菩薩の本地を現して姿を消したこともしない。遊女が風俗の代表として、宗教における超越的存在と並置されるのである。この見立ては、一種のパロディーになっている。これは、「必ずしも『聖』そのものの權威の失墜や墮落を意味するものとは言えない」³⁷。パロディーを演じる神々のことに触れ、「聖なるもの」にたいする畏れを中和する道化の役割を、文明への一里程と見なすという³⁸。

さらに、宗教における神聖な存在を、その正反対である「悪」の風俗と並置する、という発想から、明和の見立ては広い分野に派生してきた。明和期代表的な春信の見立絵作品をみると、当世の生活場景を、伝統的な古典物語の枠組みのなかで描くという方法が発達したのである。それまでの浮世絵が主要な対象とした悪所の風俗から離れ、少年と少女の恋の出会いや女性たちの消閑など、都市に暮らす人々の日常断面を切り取って、絵の内容にする。表面イメージがこのように「風俗」から庶民生活の「通俗」に変わったことに対し、見立てられる対象も宗教的、信仰的な「神聖」から解放され、「和」であり、「漢」である古典的な世界になった。明和の見立絵には、和漢の古典が当世の通俗と並置されているのである。

「和」と「漢」は、現代の日本文化論の視点からみると、比較すべき存在である。これは、「和洋」の二分論と同じように、「洋」や「漢」に対して「和」の伝統の独自性をいおうとするのである。しかし、明和の見立絵は、こうした二分論から抜け落ちる一側面、すなわち同時代の「俗」を取り上げていた。狩野派の橋守国(1679~1748)は、男女の浮かれ姿を描く浮世絵が、源氏や伊勢の描く「大和絵」ではないと批判した。伝統的な源氏や伊勢の理想化した「和」に対し、「漢」からも「和」からも排除された現世の「俗」という領域があることを、言わず語らずに示している。その「俗」は、遊里を中心とした男女の「風俗」であったが、明和の春信から、日常生活の「通俗」に転化してきたのである。つまり、江戸人にとっては、自国の「和」でも、それまで外来して定着した「漢」でも、歴史を持つ「伝統」として同視されている。「漢」に対して「和」をアピールするより、むしろ「伝統」と「現在」の対立に注目しているのである。

時間の流れによって、昔に「現在」であったものは、いつの間に正統化させ、後代にとっての「伝統」になって、不可侵とされる「聖」になっている。江戸人はこれに対し、「転換の操作」を行い、確固とした秩序を解体しようとしていた。宗教や信仰の神聖を悪所の風俗と並置したり、和漢の古典を世俗と並置したりしたのである。石川淳は「江戸人にとっては、思想を分析するよりも、それを俗化する操作のほうが速かったからである」と説明している³⁹。

したがって、見立絵における「聖」と「俗」のイメージは、「伝統」と「現代」の並置であり、「正統」と「非正統」の並置である。人間の平凡な日常を、神聖化される存在と平等な位置に置き、凝視するという行為には、江戸人の強い自己肯定感が表している。これは、馬琴が江戸の誇りとして見当發明の金六説を書いたことにも見られ、そして「吾妻錦絵」という名称そのものになっているのである。

6. まとめ

古典文学における伝統的な見立て表現に対し、江戸時代からの見立て操作は、言語より、浮世絵や歌舞伎など非言語表現の芸術ジャンルが代表的な存在になっており、庶民文化の隅々までに拡大されている。このような「見立て」は、単なる言語の意味表現の技術(レトリック)としての隠喩と違い、独自の表現力をもつのである。

明和年間における見立絵の主要な操作パターンは、見立てるものと見立てられるものとされる対象によって、三つの類型に分けている。最も基本的な形式である人物の置き換えから、複雑な記号グループの移し入れまで展開し、さらに単一なジャンルを超える操作の変形も出てきた。その効果として、普通は関連付けない二つ以上のイメージは、鑑賞者の想像世界において並置されることが実現したのである。

当世の「俗」を「聖なるもの」に重ねろうという動きが、明和の見立絵において、「伝統」と「現代」の並置、「正統」と「非正統」の並置に表現されるのである。人間の平凡な日常を、神聖化される存在と平等な位置に置き、凝視するという行為には、江戸人の強い自己肯定感が表している。

- 1 鈴木春信『見立黄石公張良』。明和3、4年(1766、67)頃、中判錦絵2枚続。イギリス、大英博物館(British Museum)。
- 2 無款(鳥居清信?)『張良と黄石公』。紅摺絵期、大々判丹絵2枚続。東京、個人。
- 3 司馬遷の『史記』卷五十五・留侯世家・第二十五により、黄石公張良の逸話は以下の通りである。「良嘗闲从容步游下邳圯上，有一老父，衣褐，至良所，直堕其履圯下，顾谓良曰：『孺子，下取履！』良鄂然，欲殴之。为其老，强忍，下取履。父曰：『履我！』良业为取履，因长跪履之。父以足受，笑而去。良殊大惊，随目之。父去里所，复还，曰：『孺子可教矣。后五日平明，与我会此。』良因怪之，跪曰：『诺。』五日平明，良往。父已先在，怒曰：『与老人期，后，何也？』去，曰：『后五日早会。』五日鸡鸣，良往。父又先在，复怒曰：『后，何也？』去，曰：『后五日复早来。』五日，良夜未半往。有顷，父亦来，喜曰：『当如是。』出一编书，曰：『读此则为王者师矣。后十年兴。十三年孺子见我济北，谷城山下黄石即我矣。』遂去，无他言，不复见。旦日视其书，乃太公兵法也。良因异之，常习诵读之。」司馬遷『史記』(第六卷、1959、中華書局)。
- 4 芳賀矢一、佐佐木信綱校註『校註謡曲叢書第2巻』(1987、京都：臨川書店)。
- 5 川又常正(生歿年不詳)18世紀前半(1716~1751?)に活躍し、肉筆画を専門に描く川又派の絵師であり、見立ての手法を好む点や、目が離れた、なで肩の華奢な美人を描く点など、主題、様式とも春信に先行する存在として重要である。
- 6 川又常正『見立黄石公張良図』。宝暦(1751~64)頃、肉筆絵。イタリア、キヨッソーネ東洋美術館(Museo D'Arte Orientale Edoardo Chiossone)。
- 7 倉野憲司校註『古事記』(1958、岩波書店)。
- 8 本居宣長撰、倉野憲司校訂『古事記傳』巻一(1940、岩波書店)。
- 9 折口信夫「古代人の思考の基礎」(『折口信夫全集3』、1995、中央公論社、初出『民俗学』1929)。
- 10 同前。
- 11 服部幸雄「見立て考」(『变化論 歌舞伎の精神史』、1975、平凡社)。
- 12 同前。
- 13 同前。
- 14 岩田秀行「『見立絵』に関する疑問」(『江戸文学研究』、1993、新典社)。
- 15 同前。
- 16 鈴木春信『見立芦葉達磨』。明和2年(1765)、中判錦絵。アメリカ、フィラデルフィア美術館(Philadelphia Museum of Art)。
- 17 鈴木春信『見立羽衣』。明和4年(1767)、中判錦絵。アメリカ、フィラデルフィア美術館(Philadelphia Museum of Art)。
- 18 芳賀矢一、佐佐木信綱校註『校註謡曲叢書第3巻』(1987、臨川書店)。
- 19 同前。
- 20 石川淳「江戸人の発想法について」(『石川淳評論選』、1943、筑摩書房)。
- 21 沈括著、梅原郁翻訳『夢溪筆談2』(1978、平凡社)。「度支員外郎の宋迪は画がたくみで、とりわけ平遠山水がうまかった。その得意とするものに、平沙落雁 遠浦帰帆 山市晴嵐 江天暮雪 洞庭秋月 瀟湘夜雨 烟寺晚鐘 漁村夕照 があり、これを八景といった。物めずらしいことの好きな連中は、たいていこれを伝承

している。」

- 22 早川聞多『春信の春、江戸の春』(2002、文芸春秋)。
- 23 鈴木春信『坐鋪八景・琴路の落雁』。明和2年(1765)、中判錦絵。アメリカ、シカゴ美術館(The Art Institute of Chicago)。
- 24 山口桂三郎、浅野秀剛執筆『師宣 春信』(『原色浮世絵大百科事典』原色浮世絵大百科事典編集委員会編、第6巻・作品1、1982、大修館書店)。
- 25 鈴木春信『六玉川・井手の玉川』。明和5年(1768)、中判錦絵。たばこと塩の博物館。
- 26 小林忠『春信』(1970、三彩社)。
- 27 同11。
- 28 同20。
- 29 レオナルド・ダ・ヴィンチ『聖アンナと聖母子』。1508~1510年、168×112cm。フランス、ルーヴル美術館(Musée du Louvre)。
- 30 ヴァージル・C・オールドリッチ、松尾大翻訳「視覚的隠喩」(『創造のレトリック』佐々木健一編、1986、勁草書房)。
- 31 蘇州版画『魚籃観音見立美人』。清時代(1644~1912)中期。王舎城美術宝物館。
- 32 同11。
- 33 同11。
- 34 郡司正勝『かぶき：様式と伝承』(1954、寧楽書房)。
- 35 宮川長亀『葦葉達磨』。享保(1716~36)頃、40.8×69.8cm、絹本着色。
- 36 奥村政信『葦葉達磨』。正徳(1711~16)頃、竪大々判丹絵。
- 37 服部幸雄「見立て考」(『変化論 歌舞伎の精神史』、1975、平凡社)。
- 38 R・カイヨワ著、清水幾太郎、霧生和夫翻訳『遊びと人間』(1970、岩波書店)。
- 39 同20。

図版資料

- 喜多祐士「ほか」『蘇州版画：中国年画の源流』(1992、駸々堂出版)
- 小林忠責任編集『春信：春重・湖竜斎ほか初期浮世絵』(1991、ぎょうせい)
- 小林忠責任編集『浮世絵大系2・春信』(1973、集英社)
- 小林忠「ほか」『青春の浮世絵師鈴木春信 江戸のカラリスト登場』、2002、千葉市美術館、山口県立萩美術館・浦上記念館編集)
- 町田市立国際版画美術館編『名作に見る日本版画：その源流から錦絵の登場まで』(1987、町田市立国際版画美術館)
- 山口桂三郎、浅野秀剛執筆『師宣 春信』(『原色浮世絵大百科事典』原色浮世絵大百科事典編集委員会編、第6巻・作品1、1982、大修館書店)
- 大英博物館データベース