

菊池容斎・柴田是真・鈴木守一・加納夏雄合作『小塚原図』の趣向  
―松本楓湖筆『小塚原図』との比較を通して―

春木 晶子\*

目次

はじめに

一 菊池容斎・柴田是真・鈴木守一・加納夏雄合作『小塚原図』

(一) 菊池容斎筆「小塚原図」

(二) 柴田是真筆「地獄変相図」

(三) 鈴木守一筆「楽器図」「睡蓮図」

(四) 加納夏雄鉄彫「善悪」

(五) 来歴、箱書き、付属資料

(六) 作者略歴

二 松本楓湖筆『小塚原図』

三 小塚原をめぐる性と死

(一) 小塚原と骨

(二) 犬と髑髏と小野小町

(三) 「艶色を戒むる」

結び

キーワード 日本美術史 近世絵画 小塚原刑場 九相図 小野小町

善玉悪玉

はじめに

獄門ハ、即チ梟首<sup>きよしゆ</sup>ナリ、徳川氏ノ時ニハ、獄舎ノ門前ニ懸クルコトナクシテ、大抵淺草小塚原ト、品川鈴木森トノ刑場ニ於テ之ヲ行ヘリ

『古事類苑』法律部三十四下編上 獄門  
小塚原刑場<sup>こづかはら</sup>は、鈴木森と並ぶ江戸の二大仕置場<sup>しおきば</sup>である。明治初年の廃止まで約二〇万人がそこで処刑されたという。正保―慶安(一六四四―一五二)の頃には、浅草・下谷近辺の各寺院の火葬場が小塚原一所に移転されたといい、一帯は江戸の一大火葬場でもあった。

寛文七年(一六六七)には刑に処された者の霊を供養する回向院<sup>えこう</sup>が両国回向院の別院として建てられ、寛保元年(一七四一)には刑死者を弔うための高さ一丈余の地藏菩薩像―今日、延命寺の首切地藏と知られる―が建立された。明和八年(一七七二)には、杉田玄白、前野良沢らが刑死体の腑分けを実見して蘭書の解剖書、通称「ターヘル・アナトミア」の正確さを確認し、その翻訳書『解體新書』(一七七四年刊)刊行を決意する舞台ともなる。

『江戸砂子』(一七三二年刊)によれば、「小塚原」という地名は、この地の鎮守の飛鳥明神社境内に神の降臨を伝える瑞光を発した石があ

\* 東京都江戸東京博物館学芸員

り、その小塚に由来するという。「こつかつばら」あるいは「こづかつばら」とも読み、古塚原（『風土記稿』）とも記された。加えて、先の玄白は『蘭学事始』（二八一五年刊）に「骨ヶ原」と記している。今日では、荒川区南千住の「コツ通り」に、その地名の名残がある。

江戸東京博物館は、この地名を作品名とする絵画を二点所蔵している。ひとつは、幕末から明治にかけて活動した絵師、菊池容斎（一七八八—一八七八）他による《小塚原図》（口絵4）【図1】、資料番号・九一二〇〇〇五）である。地蔵が佇む荒野に浮かび上がる円窓、そこには遊女の姿がある。箱書きや付属資料に「小塚原」との記載があり、本作の荒野が首切地蔵の佇む小塚原の景であることを伝える。地誌や地図を除き、江戸時代に小塚原を描いたものは稀であり、定番の画題ではない。

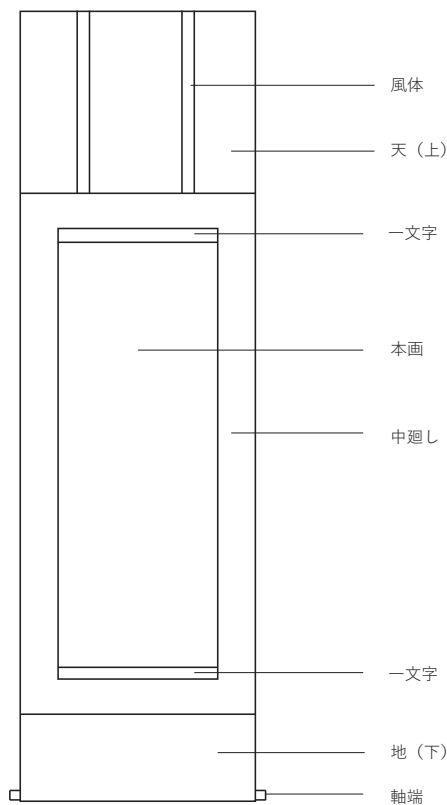
本作は描表装の掛軸である。本画の周囲、すなわち通常では裂地の織やそれによる紋様を見せる掛軸の表装部分（天・地・中廻しなど。【図2】参照）に、絵師が絵を施すものを描表装（描表具）と称す。容斎による本画を柴田是真（一八〇七—一八九一）による「地獄変相図」の中廻しが囲み、その上下すなわち天地に鈴木守一（一八二三—一八九九）がそれぞれ「楽器図」と「睡蓮図」を付す。さらに、軸端には加納夏雄（二八二八—一八九八）による彫金で「善」「悪」の文字が陽刻される。本作の箱書きには、本作が四人の絵師と工芸家による合作であることを示す「四名家合作」あるいは「四大家合作」の記載がある。画題、描表装という仕立て、四名の合作という制作形態、いずれの面でも特異な作品である。

いまひとつの《小塚原図》（【図3】、資料番号・九一二〇〇〇六）は、容斎の弟子、松本楓湖（一八四〇—一九二三）による掛軸である。容斎による「小塚原図」と絵の一部が一致し、写しの一種とされる。

いずれの《小塚原図》も、発注主や制作目的、制作経緯は不明である。



【図1】《小塚原図》



【図2】掛軸各部の名称

ただし合作の《小塚原図》に対してはこれまで、安政の大地震で亡くなった遊女を弔うものという解釈が示されている<sup>3)</sup>。しかし、江戸開府以来の大地震といわれ、吉原の遊女の甚大な被害が知られる安政江戸地震があったのは安政二年（一八五五）旧暦十月二日のことで、容斎による《小塚原図》の画中の年紀「乙卯肇夏」が示す制作年月、安政二年（一八五五）旧暦四月は、地震に先立つものである。

本稿は、二幅の《小塚原図》の比較から、それぞれの趣向を説き明かそうとするものだ。合作の《小塚原図》に通底するのは、「艶色を戒める」という教訓であり、四者が機知に富んだ発想でそれを表現したことを明らかにする。とりわけ、絵画の画題とはなり得なかった小塚原という地

一 菊池容齋・柴田是真・鈴木守一・加納夏雄合作《小塚原図》  
 作者の担当箇所別に、本作の概要を確認する。

を、文学や絵画の伝統と結びつけた容齋の創意を紐解いてく。



【図3】松本楓湖筆《小塚原図》



【図5】  
「小塚原図」部分



【図4】  
菊池容齋筆「小塚原図」

(二) 菊池容齋筆「小塚原図」【図4】

本画は、縦一〇八・五cm横四〇・一cm、絹本着色である。ただし、彩色されるのは円窓内の遊女と禿のみで、荒れ野の景は墨のみで描かれる。画面左下にある落款は、墨による「乙卯肇夏／容齋老人」の署名に続き「雲笠行者」<sup>4</sup>朱文方印を捺す【図5】。すなわち落款は先述の通り、安政二年（一八五五）旧暦四月に、菊池容齋がこれを描いたことを伝える。「容齋老人」の署名は、本作の他、安政五年（一八五八）から文久二年（二八六二）制作の三点<sup>5</sup>に使用が確認される。

画面全体に水墨で荒れ野の景を描き、塗り残しで白い円窓を浮かび上がらせる。円窓のなかには艶やかな衣装に身を包む二人の姿が見える。荒れ野を詳しく見ていこう。茅あるいは薄が茂り、煙雲が立ちこめる。画面の下方左側では、白い犬が茂みにうずくまっているように見えるが、犬の姿は不鮮明である。不明瞭であるためただちに首肯しかねるが、この犬は人骨を啜えているという指摘がある。しかしむしろその頭部は、

この犬自身が骨になりつつある様を描いているように見える。犬のすぐ脇の薄暗がりには、犬と呼応するように同形で、岩と思しきものを配す。この犬と岩からやや離れた画面右下には、白い塗り残しでなにかの破片のようなものが見える。

画面の半ば、すなわち犬のはるか後方の草の茂みに浮かび上がるように、地藏菩薩のシルエットを描く。蓮台に座し、右手に錫杖を持ち左手に宝珠を乗せる像容は、今日も南千住の駅近くに佇む首切地藏と違わぬものだ。全身のシルエットを描く墨よりもやや濃い墨で、蓮台の花弁や持物、微笑を思わせる口角などを、少ないながらも的確な線であらわす。

その首切地藏の頭頂部に重なるように、白抜きのパノラマを配す。闇夜に浮かびあがる月を思わせるその円の中に、禿を従える遊女を描く。巨大な櫛くしと笄うきが、多数の簪かんざしを髪にさし、幅の広い派手な帯を前で結ぶさまは、花魁と呼ばれた高位の遊女の出で立ちである。紅をさした唇からは黒い口元がのぞく。市井では既婚女性の風習であった鉄漿おはぐろは、遊郭では一人前の証であった。青海波の地紋の帯には、「誘ふ水あらは去」と、文字が散らされる。後に詳述するがこれは古今和歌集(九〇五—九一四年)に載る小野小町の歌「わびぬれば身をうき草のねをたえてさそふ水あらばいなんとぞ思ふ」を導くものだ。

以上のように容斎による本画は、荒涼たる小塚原の景と艶やかな遊女の姿の対比を見せるものと言える。

## (二) 柴田是真筆「地獄変相図」

本画を囲む中廻しには、「地獄変相図」が描かれる。縦一三四・四cm横五三・七cm、絹本金彩である。中廻し左下の落款も同じく金で、「對柳居柴是真寫」の署名に、「真」金文方印を捺す【図6】。

著名な蒔絵師でありながら絵もよくした柴田是真は、天保四年(一八三三)に絵の師である鈴木南嶺より「是真」の号を授かる。同時

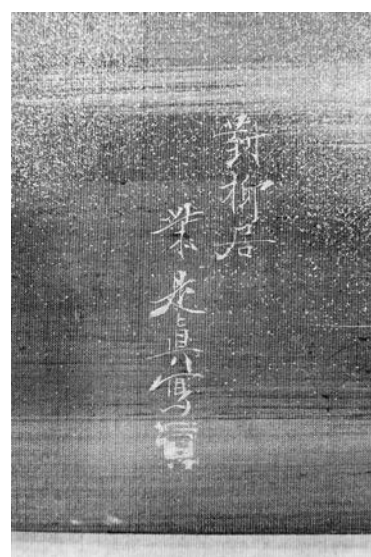
期に、浅草上平右衛門十一番地の神田川の河岸に居を構えた。対岸にみごとな柳の並木があることからその居所を「對柳居」と称したとい

う<sup>7</sup>。地獄あるいは六道の様相を、極細い金の線であらわす。餡色の裂地に金が映える。金の粉を膠で溶いた金泥は扱いが難しいという。是真はそれを極めて細く幾重にもひき、中廻しといえども決して小さくない画面に展開し充実させている。各場面のあいだを縫うように、金砂子で金雲を刷く。蒔絵細工で培った技術が遺憾なく発揮された画面である。

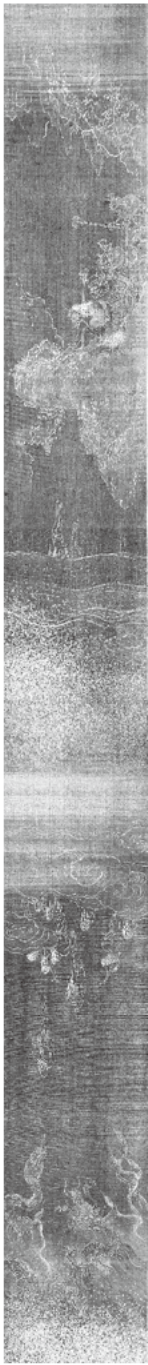
この「地獄変相図」は十一場面から成る。各場面は本画の下から反時計回りに展開するように配置されており、順に、「三途の川を渡る亡者」【図7-1】、「奪衣婆」【図7-2】、「等活地獄の釜」【図7-3】、「業の秤にかけられる亡者」【図7-4】、「閻魔王宮と浄玻璃の鏡」【図7-5】、「獄卒の火車」【図7-6】、「冥官と人・天部に昇る亡者」【図7-7】、「針の山」【図7-8】、「畜生道」【図7-9】、「餓鬼道」【図7-10】、「阿鼻地獄に落ちる亡者」【図7-11】である<sup>8</sup>。

小塚原を描く本画に対し、中廻しの画題に「地獄変相図」を描くのは何故か。第一に考えられるのは、本画で小塚原のランドマークに用いられる地藏菩薩に由来する着想である。

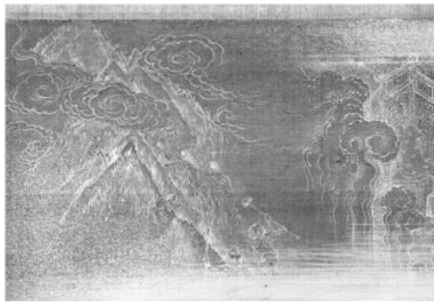
地藏菩薩は、釈迦なきあと弥勒下生までの五六億七千万年の間の無仏時代に、六道の衆生を済度すると信じられ、特に地獄における救済の仏



【図6】「地獄変相図」部分



【図7-11】  
「阿鼻地獄に  
落ちる亡者」



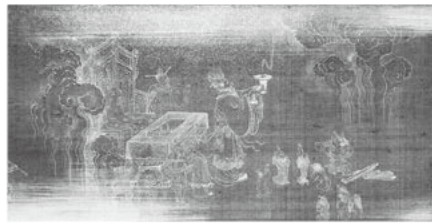
【図7-8】「針の山」



【図7-9】  
「畜生道」



【図7-10】  
「餓鬼道」



【図7-7】「冥官と人・天部に昇る亡者」



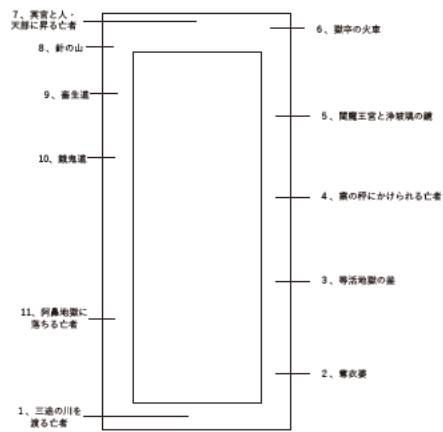
【図7-5】  
「閻魔王宮と  
浄玻璃の鏡」



【図7-6】  
「獄卒の火車」



【図7-3】  
「等活地獄の釜」



【図7】「地獄变相図」各場面配置



【図7-4】  
「業の秤にか  
けられる亡者」



【図7-2】  
「奪衣婆」



【図7-1】「三途の川を渡る亡者」

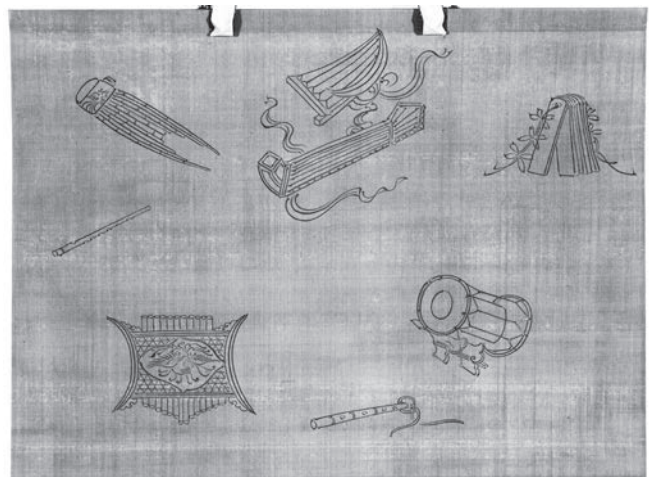
として信仰された。そのため、地獄を描く絵画に地藏菩薩は頻繁に登場する。例えば十三世紀後半に描かれた《禅林寺本十界図》（禅林寺所蔵、重要文化財）の二幅のうち一幅は地藏幅と称される。それは、地藏を中心に、亡者を裁く十王と六道の諸場面を配すものである。また、《出光美術館本六道十王図》（十四世紀、出光美術館所蔵）には、地獄の責め苦から亡者を救済する地藏菩薩が描かれる。容斎や是真と同時期に活動した河鍋曉斎（一八三一—一八八九）による《地獄極楽図》（東京国立博物館所蔵）にも亡者を救済する地藏菩薩が描かれていることから、本作制作期にも、地藏菩薩が地獄からの救済者であるという認識は定着していたと考える。

是真は、亡者が死んでから地獄を訪れる時系列に留意しつつ、画面上部に高さを示す山や上昇するもの（針山、人・天部に昇る亡者）を、下部に下降するものや水辺（怪物が水中で待ち受ける阿鼻地獄とそこに落ちる亡者、三途の川）を配す。

この配置は、中廻しに隣接する掛軸の部位「天地」という名称およびそこに描かれる絵と連関する。中廻しの上部に描かれる「冥官と人・天部に昇る亡者」の図は、掛軸の「天」と称する部位と接する。他方で、中廻しの下部に描かれる阿鼻地獄や三途の川の水は、掛軸の「地」に描かれる、睡蓮を浮かべる水へと連なる。

### （三）鈴木守一筆「楽器図」【図8】「睡蓮図」【図9】

掛軸の天地には、鈴木守一により楽器と睡蓮が描かれる。天は縦三九・八cm横五三・七cm、絹本銀彩。地は縦十七・七cm横五三・七cm、絹本彩色である。地の右下に落款があり、墨による「静々守一」の署名に続き、「祝琳斎」朱文瓢印を捺す【図10】。なお一文字と風体には紫地に雲文が金泥で描かれる。作者不明ながら、運筆から守一の筆と思われる。天には種々の楽器が、銀泥の輪郭線であらわされる。上右から拍板、



【図8】「楽器図」



【図9】「睡蓮図」

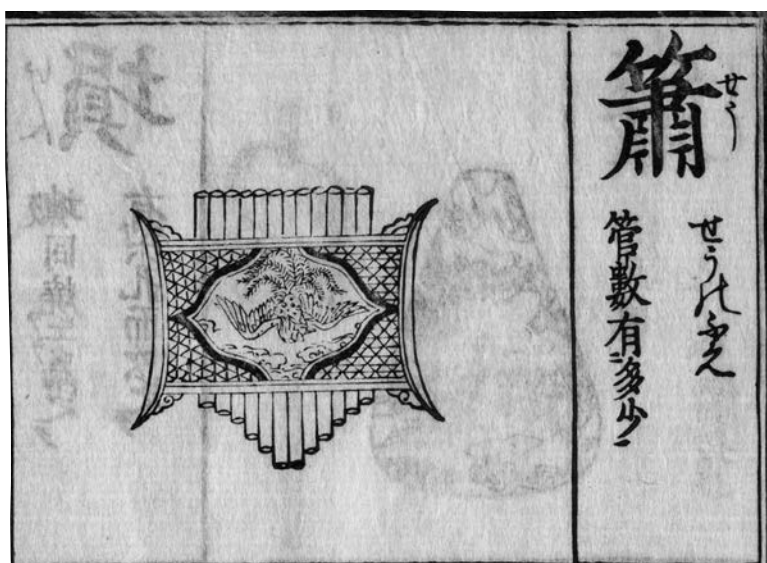
箏篋、笙、篋、下右から鞆鼓、洞簫、簫である。描かれる楽器図は、『訓蒙図彙』（一六六六年刊）【図11】や『倭漢三才図会』（一七二二年序）といった図入りの事典類に掲載される図と非常に似ている。これら図譜の挿図が制作にあたり参照されたようだ。

平安時代に盛んに描かれた種々の来迎図（西方浄土の極楽から阿弥陀如来が人間世界に人を迎えに来る様を描く）では、阿弥陀如来が従える菩薩達がこれらの楽器を携え、奏楽する。すなわち楽器は極楽浄土をあらわす。中廻しが是真による金の地獄であるのに対し、天は銀の極楽という、対の趣向を看取できる。

天地の表具の地色は一見同じように見えるが、異なる。同系の浅葱色



【図10】「睡蓮図」部分



【図11】『訓蒙図彙』卷第八

の効果を生かすこの技法を、江戸琳派は草花の葉や花卉、木の幹などの彩色に多用した。葉の葉脈を金で描くのも華やかな江戸琳派の草花図の

でありながら、

天が濃く暗いのに対し地は薄く明るい。地には、水浅葱と称すべきその地色に二茎の睡蓮を配す。その地色は水をあらわすものであった。白い花を開く右の一茎はその根が水中に消えゆき、蕾のままの左の一茎は、その葉が水に沈みぼやけている。守一はここで、

彼が属する江戸琳派のお家芸であるたらし込み技法を用いる。彩色のまだ乾かぬうちに他の色を垂らしにじみ

特徴である。

小塚原の首切地藏が蓮の台座に乗ることにも見えるように、蓮は極楽浄土に咲く花とされ、楽器と同じく極楽浄土の象徴である。守一は《白衣観音図》(個人所蔵)の描表具で、地から中廻しと一文字をまたいで本画にまで茎を伸ばす堂々たる蓮を描いている。酒井抱一による《白蓮図》(細見美術館所蔵)の系譜を継ぐその蓮の姿は、仏画をよくした江戸琳派を特徴づけるモチーフである。

それら、垂直に茎を長く伸ばし、大きな葉と花を掲げる蓮に対し、本作の睡蓮は随分控えめである。蓮と睡蓮は似て非なる花だ。睡蓮の花は蓮よりもずっと小さく、茎が水面から伸びることはない。今日睡蓮と呼ばれる花の多くは明治以降に輸入されたものといい、日本の在来種は一種のみで、「未草」とも呼ばれた。伊藤若冲の画刻による白黒の版画帖『玄圃瑤華』(一七六八年)に「未草」と称される一図があり、酒井抱一がこれをもとにした彩色画が《絵手鑑》(静嘉堂文庫美術館)に収められている。抱一画には見えないが、若冲の図には、「出泥濯蓮」の文字がある。北宋の儒学者周茂叔の『愛蓮説』のうち「予独愛蓮之出淤泥而不染、濯清漣而不妖(予独り蓮の汚泥より出でて染まらず、清漣に濯はれて妖ならず)」に基づくものである。「泥より出て泥に染まらず」という、古来より蓮に与えられた「清廉」のイメージが、睡蓮にも適用されていたようだ。

葉の形状が鋸葉であることを除けば、水に浮かぶその姿形にもっとも近いのは睡蓮である。しかし、本作の箱書きや付属文書には「浮草」あるいは「萍」と記される。これはおそらく、本画の遊女の帯の文字模様「誘ふ水あらは去」に所以する記述であろう。文字模様が導く小野小町の和歌「わびぬれば身をうき草のねをたえてさそふ水あらばいなんとぞ思ふ」に、「浮草」が読みこまれているためだ。



【図14】軸「悪」



【図13】軸「悪」



【図12】軸「善」

（四）加納夏雄鉄彫「善悪」

軸は直径二・六cmの金属製である。軸端の円形部分には、向かって右に「善」【図12】、左に「悪」【図13】の文字が掘り起こされ、金で彩色される。「悪」の文字のある軸端近くに、「此君園」金文方印を金象嵌で付す【図14】。幕末から明治に活動した彫金工芸家、加納夏雄の印である。中廻しと天地が地獄と極楽浄土をあらわすとすれば、軸に彫られる「善悪」もまた仏教的意味を有すると考えるべきだろうか。

（五）来歴、箱書き、付属資料

『真偽評価書画鑑定指針 容斎派』（吉岡班嶺編著、帝国絵画協会、一九二八年）は、大正年間に売り立てられた容斎作品およそ二〇〇点の売立年月日と価格、売主を掲載する。このなかに「小塚原絹」という件名が二点ある。いずれも同寸（巾一尺三寸三分、長三尺六寸）で、ひとつは、大正八年（一九一九）十一月二四日に売主「郷男爵」から一二、九〇〇円で、いまひとつは大正十四年（一九二五）二月二三日に売主「田中海一」から六、〇〇〇円で売り立てられている。

江戸東京博物館が所蔵する容斎ほか合作の《小塚原図》は、前者の「郷男爵」すなわち幕臣から明治政府の高官となった郷純造（一八二五—一九一〇）の旧蔵品である。先の『真偽評価書画鑑定指針』には、田中海一から売り立てられた「小塚原図」の図版が掲載されているが、それは描表装ではない。二つの「小塚原図」の売り立て価格に二倍以上の開きがあるのはこのためであろう。

郷純造旧蔵、江戸東京博物館所蔵の合作《小塚原図》は現在、後に詳述する松本楓湖による《小塚原図》とともに漆塗の箱に収められている。合作の《小塚原図》にはさらに外箱と中箱がある。そのほか、郷家の売り立て時の落ち札、さらには昭和十五年（一九四〇）の「柴田是真五十年記念追善會」に関する書き付けなどが付随する。それぞれの記載内容を確認しておく。

まず、二軸を納める漆塗箱の側面には「容斎筆／有無常図／是真守一／書表装／夏雄作／象嵌入軸／楓湖寫像」と書かれた紙が貼られる。外箱には紙蓋が付随する【図15】。損傷が激しく部分的に文字が確認できないが、「直無情之圖 家原 容斎画」と読める。先の漆塗箱の記載を踏まえると、「小塚原有情無情之図」と書かれていたと推測される。外箱の蓋表には「四名家合作 巻幅」の墨書き、短辺の両側面の一方には「小塚／原」と「ほ／百五十二」、他方には「廿六号」、「四大家／合作／小塚原／夜景」と書かれた付票が貼られる。

中箱の蓋表には「小塚原之図 容斎老人画」と書かれ、蓋裏には柴田是真の門人、綾岡有真（一八四六—一九一〇）による長文の箱書きがある【図16】。四人の作者別に、画題と説明を一行ずつ計四行記す。全文は次の通りである。

小塚原夜景之圖

菊池容斎老人六拾八齡之筆圓窓中の美人描法丹青頗麗艶なるまた窓外の輕妙老人一家の意匠他





【図15】 合作《小塚原図》  
外箱紙蓋



【図16】 合作《小塚原図》  
中箱蓋裏

の不及處

中 地獄変相之圖

對柳居是真四十八歳之筆位置巧妙にして金泥描  
緻密の内に運筆正しく麗色なる翁描金に長すれ  
はなり毎遍一見感あり

上 下 楽器萍之圖

静々守一四十三歳之筆楽器に天上の快樂を示し  
浮草に河□□思情を表す趣向至れり尽せり運筆  
彩色の優美一流の妙

軸 鐵彫善悪對字

加納夏雄三十九歳之作篆畫の風韻彫刻の精妙非  
凡にして最佳なり

應需

對柳居門生綾丘有真書【綾岡有真】白文方印】

有真は、本作制作時の四人の作者の年齢を記しており、容齋六八歳、  
是真四八歳、守一四三歳、夏雄三九歳とある。他方で、今日伝わる四者

の経歴によれば、本画の制作年である安政二年（一八五五）には、容齋  
六八歳、是真四九歳、守一三三歳、夏雄二八歳である。是真の一歳違い  
を誤差と許容したとしても、守一と夏雄の年齢に十歳前後の開きがある。  
有真の箱書きが正しいとすれば、容齋の本画に是真が中廻しをつけてか  
ら約十年後に、守一と夏雄が天地と軸を手がけたことになる。

箱に加えて、「一七五 容齋小塚原／金壺万式千九百円 本山」と記載さ  
れた札がある。『郷男爵家御藏品入札目録』には、本作が一七五番で掲  
載されている。記載価格も『真偽評価書画鑑定指針 容齋派』が伝える  
落札価格と一致することから、この札は郷家の売り立て時に使われたも  
のだとわかる。札に記載された「本山」は入札に参加した美術商である。

また、先の目録には「一七五 容齋 小塚原 共箱綾岡箱 幅一尺三寸三分」  
「表装 中是真畫表具、上下守一畫表具、軸夏雄作」の記載に加えて、  
本作の図版と中箱の蓋表の図版が掲載されている。有真による箱書きが  
郷男爵家の売り立て以  
前に為されていたこと  
がわかる。

さらに本作は、昭和  
十五年（一九四〇）開  
催の柴田是真の追善会  
に出品された。その目  
録と出品札、出品者へ  
の礼状が、本作に付随  
する。「柴田 是真  
五十年記念  
追善會展別  
遺作目録」と  
題された冊子によれ  
ば、この追善会は是真  
の三男で蒔絵師の梅澤



【図17】「会場第一席の一部」『柴田是真  
五十年記念追善會展別遺作目録』

隆真が催主となり昭和十五年（一九四〇）七月十三日に築地八百善で開催された。目録には本作が「池戸宗三郎家／繪畫 容斎筆 小塚原圖 壺軸中／表具中廻 地獄變相圖 守一上下繪表具、夏雄軸」と記載され、大阪の美術商池戸宗三郎から出品されたことがわかる。また同目録には会場の風景写真が掲載されており、「會場第一席の一部」と題された写真に本作が映っている【図17】。目録に加えて、「池戸宗三郎家／地獄變相圖／四大家合作之内／絹本着色」と書かれた出品札、梅澤隆真から池戸宗三郎に宛てた出品の礼状、作者と作品名を列記した書き付けがある。書き付けの記載は有真による箱書きに基づくもので、次の通りである。

小塚原夜景之圖

菊池容斎

安政二乙卯夏

年六十八之畫

中

地獄之圖

柴田是真

上下

樂器ニ浮草圖

静々守一

軸

四十三歳之時

鑄鉄善惡篆字

高彫立名

加納夏雄

年三十九齡

以上の付属資料の情報をまとめると、次のことがわかる。まず、本画の呼称には「小塚原之図」に加えて、「小塚原夜景之圖」「有無常圖」、

加えておそらくは「小塚原有情無情之図」があった。中廻しは「地獄變相之圖」あるいは「地獄之圖」、天地は「樂器萍之圖」あるいは「樂器ニ浮草圖」、軸は「鐵彫善惡對字」「鑄鉄善惡篆字」と称された。

本画と中廻しを、安政二年（一八五五）に容斎（六八歳）と是真（四八歳）が手がけ、天地と軸は慶応元年から二年（一八六五—六六）頃に守一（四三歳）と夏雄（三九歳）が仕立てた。その後、正確な時期は不明であるが、綾岡有真による箱書きがその没年である明治四三年（一九一〇）までに記された。やはり正確な時期は不明であるが絵は郷純造の所蔵となり、大正八年（一九一九）の売り立てで郷家から出る。そして池戸宗三郎の手に渡り、昭和十五年（一九四〇）の柴田是真五十回忌追善会に出品された。

外箱の「四名家合作」「四大家合作」の記載は、この追善会の出品札「地獄變相圖／四大家合作之内」に基づくものと考えられる。是真の追善会での出品にあたり主催者は、本来脇役であるはずの是真の中廻しを、主役であるはずの容斎による本画に匹敵するものとするために、「合作」を強調したのではないか。「合作」の記載がある外箱がつくられたのは、この時ではないか。さらにその後、時期はわからないが松本楓湖の《小塚原図》と組み合わせる二幅用の箱に収納されるようになり、平成三年（一九九一）に江戸東京博物館の所蔵となる。

(六) 作者略歴

「四大家」の略歴を確認しておく。

菊池容斎（二七八八—一八七八）は幕府西丸の御徒おかち河原専蔵武吉の次男で、江戸下谷長者町に生まれた。父を継ぎ幕府の御徒をつとめる一方、十八歳で狩野派の絵師高田円乗について絵を学んだのち、さまざま流派の画法を摂取した。ことに西洋絵画を好み、写生を重視したという。文政八年（一八二五）には御徒を退き、以降画業に専念したとされる。

歌人や儒者、国学者、僧侶や医師など多彩な文化人たちと交遊した。こゝに著名なその事蹟は、明治元年（一八六八）に版行完結した『前賢故実』である。神代から南北朝時代に至る五七一人の公家・貴族・僧・武士・女房らの小伝に図をつけたもので、このために京畿を漫遊して古刹を訪ね、名家の図書や古記を写生して歩いたという。本書は明治天皇に献上され、容斎は「日本画士」の称号を拝命する。これが後世容斎が勤王画家と評される一因となったと指摘される。明治以降の「歴史画」という用語や概念の形成に、容斎が果たした役割は少なくないと考えられる。松本楓湖や渡辺省亭などの門人を輩出した。

蒔絵師柴田是真（一八〇七—一八九一）は、江戸両国橋町に生まれた。十一歳で古満寛哉に蒔絵を学び、十六歳で円山四条派の鈴木南嶺のち岡本豊彦に絵を学んだ。青海波塗を復活させたほか、青銅塗、石目塗などの新たな漆塗法を工夫した。明治初年には和紙に彩漆で絵を描く漆絵を試み、油絵のような効果を生む作品を多数遺している。奇抜な趣向の器形と意匠で評判を得た。明治六年（一八七三）にはウィーン万国博覧会へ出品して進歩賞牌を受け、明治二三年（一八九〇）には帝室技芸員となる。

鈴木守一（一八二三—一八九九）は、江戸琳派の祖・酒井抱一の高弟鈴木其一の長男で、江戸下谷金杉町の石川屋敷に生まれる。描表装の作品を多数手がけた父を引き継ぎ、守一も描表装をよくした。例えば父其一との合作《月に秋草図》（岡田美術館所蔵）では、一群の草花が本画と中廻しと地とにまたがり、表具から絵が飛び出してくるような演出を施している。天保十三年（一八四二）に、二〇歳で父其一の跡目を継いで一家を成したという。江戸琳派第三世代の有力者であり、本作の制作時には同派を代表する絵師と名を馳せていたと想像される。明治維新後もウィーン万国博覧会へ花鳥画を出品するなどして活躍した。

加納夏雄（一八二八—一八九八）は、幕末から明治に活動した彫金工

芸家である。京都で町彫師につき弘化三年（一八四六）頃同地で金工を開業したのち、安政元年（一八五四）江戸神田永富町御玉ヶ池に移り、夏雄と号した。翌安政二年十月の大地震により、神田佐久間町に移る。幕末は刀装制作を中心とし、刀装の下絵の教養のために中島来章について絵を学んでもいる。因襲的な刀装の制約から脱して新鮮味のある意匠で評判を呼び、受注生産は活況を呈し、数名の職人を抱える細工所を営んだという。明治維新後は、明治二年（一八六九）に設置された大蔵省造幣寮で貨幣の図案制作や鑄造にあたる。その後、造幣の仕事で西欧文化に接した経験を活かし、金工作品をたびたび博覧会に出品し高い評価を受け、帝室技芸員および東京美術学校の金工の教授となる。

本作の発注主や制作目的、四者が合作するに至った経緯は不明である。四人の作者の接点や共通点のうち、注目すべき記事を挙げる。

岡田梅邨「渡辺省亭の逸事」（『書画骨董雑誌』二四四号、一九二八年）によれば、渡辺省亭が十六歳で是真に入門しようとしたところ、持参した省亭の画を見て是真は弟子入りするなら菊池容斎の方がいいだろうと、自ら容斎のもとに連れていき省亭の容斎入門を助けたという。

また『絵画叢誌』二二四号（一九〇五年）によれば、本作の制作年と同じ安政二年（一八五五）容斎は、神田佐久間町の神田祭での山車の四方見送り幕の下図に八頭蛇を描くが、それは不評を買って未完となったという。同年夏雄も安政地震による被災のため、神田佐久間町に移っている。

明治十四年（一八八一）開催の第二回内国勸業博覧会出品目録によれば、是真と夏雄は、ほかに三浦乾也、旭玉山、橋本市蔵、芝山惣七、増田猪之助というメンバーと合作で用筆筒を制作している。日本橋の囊物商丸利の主人・丸屋利兵衛（出品時は廃業後）から出品されたものである。

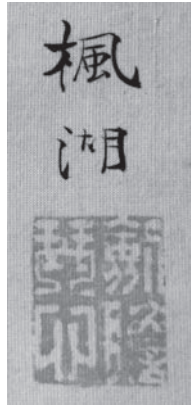
## 二 松本楓湖筆《小塚原図》（前掲【図4】）

松本楓湖（一八四〇—一九二三）は、常陸国河内郡寺内村に生まれ、嘉永六年（一八五三）江戸へ出て鳥取藩の御用絵師沖一峨に学び洋画と号した。一峨没後の翌安政三年（一八五六）谷文晁の高弟で彦根藩御用絵師の佐竹永海の画塾に入り、画号を永峨と改める。この頃幕末尊王派の志士に加わり剣術を修めるなど奔走して後、『前賢故実』を契機に容斎に入門、画号を楓湖に改めたという。本作の制作は、明治元年（一八六八）の容斎入門後であろう。

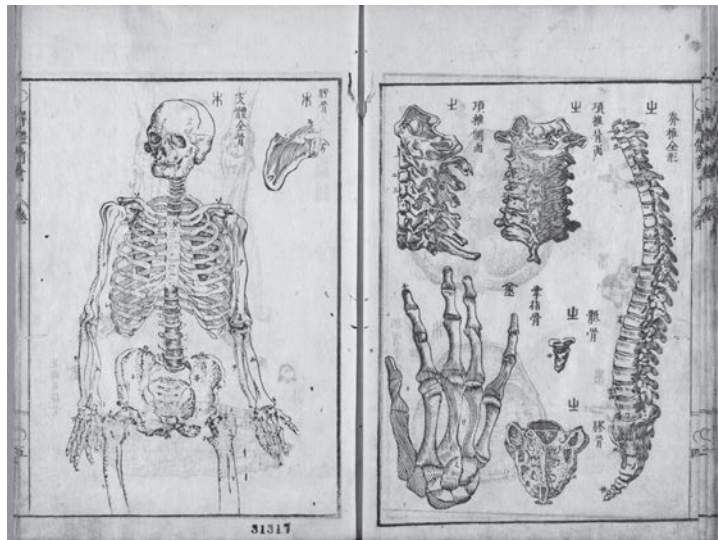
楓湖は『前賢故実』に依拠した歴史人物画を複数手がけるとともに、容斎作品に基づく作品を複数遺している。例えば、明治二八年（一八八五）と明治三三年（一九〇〇）に手がけた三点の《蒙古襲来之図》（静嘉堂文庫美術館、茨城県立歴史館、個人所蔵）は、容斎による同名の作品に基づき再構成したものである。また《宮廷飼熊図》（茨城県立歴史館）や《伊賀局渡橋図》（川崎市立博物館）は、容斎画の中心部分を丹念に写し周囲は省略ないし短縮して描くという特徴が指摘されている<sup>10</sup>。

先に確認した漆塗箱に「楓湖寫像」と記される通り、本作もまた容斎画の写しの一種とみなされる。容斎画と同様に画面全体に水墨で荒れ野の景を描き、一部を白く塗り残し円窓を浮かび上げさせ、その中に遊女と禿を着色で描く。画面右下に墨による楓湖の署名と白文方印を捺す【図18】。

円窓の中の遊女は、その円窓に対する大きさや、衣装の彩色や文様に若干の違いはあるものの、容斎画に倣っていると見える。しかしながら荒れ野の景は、随分と異なるものになっている。容斎画と同じ



【図18】《小塚原図》部分



【図19】『解體新書』序図

く、煙雲が立ちこめ、茅あるいは薄の茂みが描かれるものの、容斎画にあった地藏菩薩のシルエットとうづくまる白い犬が描かれない。草の茂みに配されるのは、野晒しの人骨である。画面左下に配された人骨と、画面右上に配された円窓の中の遊女が、対角に配され対をなす。

十八世紀後半から、人骨は日本の絵画や出版物に頻繁に登場するようになる。円山応挙の《波上白骨坐禅図》（十八世紀後半、大乘寺所蔵）、歌川国芳の《相馬の古内裏》（一八四五—四六年頃）、河鍋曉斎の《風俗鳥獸画帖》（一八六九—七〇年）の「髑髏と蜥蜴」や《地獄大夫と一休》（二八七一年以降、福富太郎コレクション、資料室所蔵）、『暁斎画談』（二八七七年刊）などからは、絵師たちが西洋の医学書や解剖書、あるいはその翻訳書

【図19】を参照して人骨を描いたことがうかがえる。

楓湖が本作に描く人骨も、骨の部位を認識できる形状であり、頭蓋骨を中心に、右に上腕骨、左に骨盤と思しき形状の骨を配す。上腕はあたくも円窓の遊女に向かつて伸びており、風になびく草の傾きや茂みの配置も、骨から遊女

へと視線を誘導する。これにより想起されるのは、遊女へ未練を残したまま迎えた男の死である。

そもそも楓湖画《小塚原図》には、それが小塚原であると特定できるランドマークの役目を果たす地藏菩薩が描かれていない。本作を小塚原という地と結びつけられるのは、それが合作《小塚原図》と類似するため、だけである。なぜ楓湖は、合作《小塚原図》から小塚原を指し示すものを抜き取ってしまったのか。先に推測した通り、本作が遊女への未練を残した者の死であるとすれば、それは合作《小塚原図》とどのように関わるのか。

この楓湖による改変を踏まえて、先に概観した合作《小塚原図》を改めて検討する。先にわたしたちは、そこに描かれるうずくまる犬が不明瞭な描かれ方であること、遊女の帯に小野小町の和歌が描かれていることを確認した。それらは、首切地藏によって特定される江戸随一の仕置場小塚原と、いかにつながるのだろうか。

### 三 小塚原をめぐる性と死

#### (一) 小塚原と骨

合作《小塚原図》に描かれた白い犬が、楓湖画では人骨に変わっている。そう言えるのは、つまり疑いなく両者を比較すべきモチーフと見なすのは、両者の配置がともに画面左下にあるためである。加えて合作《小塚原図》の犬もまた骨を思わせる、あるいは、それ自身が骨に成りつつある様を描いているように見えるためでもある。

合作《小塚原図》に描かれた白い犬は、犬であると言い切れない、不明瞭な姿形である。またその、うずくまる三角形の姿態は隣接する薄墨で描かれた岩と呼応するものであった。加えて画面右下には、やはり不明瞭ではあるが、白抜きでなにかの破片が散らばっている様が表現され

ていた。そこが首切地藏によって小塚原であると示されている限り、その破片が導くものは、打ち捨てられた人間の骨である。

寛保元年(一七四一)に建立された首切地藏は、茫漠たる原っぱであった小塚原にあつて一際目をひく存在で、小塚原の仕置場周辺の日光道中を描く絵図に決まって描かれるものであった<sup>11)</sup>。また、鶴屋南北による「当種八幡祭」(一八一〇年初演)の「小塚原の場」をはじめ、小塚原の仕置場を舞台とする歌舞伎でも、この首切地藏が舞台装置となったという<sup>12)</sup>。

小塚原の仕置場では、斬罪や獄門、火罪、磔などの刑罰の執行が行われた。仕置場の刑罰は生命の剥奪のみならず、その遺体を広く公衆に晒すことで、見せしめとして辱めることをも目的とした。加えてこの地は、牢死、死罪、行倒れ、寄場人足などの埋葬地でもあり、そうした「無縁」者の遺体が、試し切りや解剖(腑分け)に利用されることもあった。こうした「無縁」の供養を担ったのが仕置場に隣接した回向院や法華庵であり、埋葬を担ったのが「非人小屋頭」市兵衛であった。市兵衛に遣わされた遺体は、土をかける程度の埋葬が施されたという。これは繰り返し埋葬のある土地特有の方法であり、野犬やカラスが群がる荒涼とした光景を生んだ<sup>13)</sup>。

そうした光景を描写したものに例えば、文化年間(一八〇四—一八一七)の通行人の記録がある。「平原只草茫茫として、路傍にハ死刑のもの、捨札横たわり、西の方にハ牛馬の死骸にや、死刑の支体にや、数千の鳥むらがりて、啄喰ふその容体嘆息するに堪たり」<sup>14)</sup>。また、寺門静軒が著した『江戸繁盛記』(一八三二—三六年刊)の第五篇「千住」では、千住宿の遊女が客を引き留めるのに、「尚ほ早し。請ふ、且く徐々せよ。恐怕す、那の小塚原の犬(まだ早いですから、どうか少しの間ゆっくりしていただくさい。あの小塚原の犬が心配なんです)」<sup>15)</sup>と言う。小塚原刑場付近の犬は犯罪者の肉をむさぼりくうので甚だ凶暴であった

という<sup>15</sup>。

以上のことから合作《小塚原図》に描かれる首切地蔵と犬は、江戸の人々にとつては小塚原、すなわち野晒しの人骨が散らばる荒れ野を導くものであった。よって画面右下の白抜ききの物体を、江戸の人々はただちに人骨の破片と見なしたのであろう。

犬の傍の岩の形状を改めて見る。横たわる三角形の塊の左端が、奇妙な形状に抉（え）れている。この形状は、楓湖画に描かれた骨盤と思しき部位を想起させる。これを踏まえると、白い犬の両肩の暗く陰った窪みもまた、暗く落ち窪んだ頭蓋骨の眼窩に見えてくる。容斎は、こうしたダブレイメージの効果を狙って、敢えて犬を不明瞭な姿形で描いたのではないか。

というのは、犬と髑髏の組み合わせには、小塚原という地を抜きにしても結びつく、文学的背景があるためだ。

## （二）犬と髑髏と小野小町

俳諧の手引書『毛吹草』（松江重頼編、一六四五年刊）は、「犬」の語の付合のひとつに「死骸」を挙げる<sup>16</sup>。また俳諧の付合語集の梅盛著『俳諧類船集』（二六七六年刊）は、「墓原」を挙げる。俳諧において、犬は人の死と結びつくものであった。

その結びつきをあらわす絵のひとつに、長澤蘆雪筆《幽霊・仔犬に髑髏・白蔵主図》（藤田美術館所蔵）の三幅対がある。中幅に女の幽霊、左幅に僧侶姿の狐、そして右幅に髑髏とそれに寄り添う仔犬を描いたものだ。描表装で、本画と表具にまたがって描かれたモチーフが絵から抜け出してこちらにやってくるような印象を与える。今橋理子は、本図の詳細な検討を通して、犬と髑髏の結びつきの文学的伝統を解き明かす<sup>17</sup>。なかでも本稿に関わるのは、謡曲『通小町』への言及である。『通小町』は、小野小町伝説を下敷きとする謡曲で、古作を観阿弥（一一三三三—

一三八四）が改作したと伝えられる。次のような内容である。

山城国八瀬の里で夏安居（陰暦四月一六日から七月一五日までの禁足修行）の修行をしている僧の所へ、毎日薪や木の実を届ける老女がいた。今日もやって来たので名を尋ねると、「小野とは言はじ、薄生たる、市原野辺に住む姥ぞ」と言いかけて消える。（中人）僧は小野小町に関する次の話を思い出した。

在原業平が陸奥国八十島に宿った夜、野の中に「秋風のふくにつけてもあなめく（秋風が吹くたびに目が痛い痛い）」と上の句を詠む声を聴いた。しかし人の姿はなく、ただ死人の髑髏があるのみであった。明くる朝これを見ると、髑髏の目の穴から薄が一本生えている。不思議に思つて人にこのことを聞くとその人は、かつて小野小町がこの国に行き着いてここで死んだ、これはその髑髏であると言う。業平は哀れに悲しく思い「小野とはいはじ薄生ひけり（この髑髏を小野小町の成れの果てとは言まい、ただ薄が生い茂っているだけ）」と下の句を付けた。

僧が市原野に向向いて弔うと小町の霊が現れて弔いを喜ぶ。しかしそのあとを追ってやつれ果てた面ざしの深草の四位少将の霊が現れ、小町を引き留めてその成仏を妨げようとする。かつて少将は、小町に恋をし「百夜通へ」と言う小町の言葉に従い通い続けたが、あと一夜を残して死んでしまい、思いを果たせず死後も地獄で苦しんでいるのだ。僧が「懺悔に罪を滅ぼし給へ（過去を懺悔することによって罪を消滅せしめなさい）」と勧めると、少将の霊は百夜通いの最後の晩を思い起こし、小町との祝言の酒が月のように美しい盃にそがれた酒であっても、仏の戒めならば控えようと瞬間的に決心したことで全ての罪が消え、小町も少将も成仏することができた<sup>18</sup>。

今橋はこの謡曲で、少将の霊が小町の成仏を執拗に阻む場面の次の台詞に注目する。

女(小町の霊へ)

人の心は白雲の、われは曇らじ心の月、出て御僧に弔はれむと、薄押し分け出ければ

(少将の心はどうあるうとも、受戒を願う私の決心に変わりはありません。戒を授けて頂きたいと、このように薄を押し分けて出てきたのです)

シテ(深草の少将の霊へ)

包めども我も穂に出て、尾花招かば止まれかし

(これまでは姿やこの恋心を隠していたが、今は私に心も薄の穂の中から姿を現し、薄が招くようにこうして招いて引き止めているからには、受戒を思い止まってもらいたい)

地へ

思ひは山の鹿にて、招くとさらに止まるまじ

(小町の思いを代わって謡い) 私の悟りを願う心は、つないでも留まらぬ、山の鹿のようなもの。いくら招いても止まりはしない)

シテへ

さらば煩惱の犬となって、討ると離れじ

(それならば私は私は煩惱の犬となって、飼犬のようにつきまとい、打たれても離れまい)<sup>19</sup>

深草の少将の霊は、小町への断ち切れぬ思いと怨みを抱える我が身を「煩惱の犬」に例える。蘆雪の「仔犬に髑髏」図で、小町の髑髏に寄り添う子犬はまさに、対象への執心をあらわす「煩惱の犬」そのものだと今橋は看破する。

合作《小塚原図》の遊女の帯の文字模様は、小野小町の和歌を導くものであった。

小野小町もまた、髑髏あるいは白骨と結びつくことを、今橋は「九相詩絵巻」に言及しつつ説く。「九相詩」とは、中国宋代の詩人蘇東坡による、人間の遺体が死んでから火葬に至るまでに経過する九つの様態を「九相観」として示したものだ。脹相(死体が膨張するさま)、壊相(腐乱して壊れゆくさま)、血塗相(腐敗が進み脂血が滲み出るさま)、膿爛相(完全に腐敗が進んださま)、青相(遺体が濃い藍色となったさま)、噉相(鳥獣に喰い荒らされてバラバラになったさま)、散相(さらに散乱したさま)、骨相(血や肉がなくなり骨だけとなったさま)、焼相(火葬されて灰となったさま)という九つの段階を観ずることで、肉体に対する執心から離れることを詠じる。

鎌倉中期の作と伝えられる旧寂光院所蔵の《九相詩絵巻》をはじめ、今日現存する同系列の多くの作品群の遺体はみな女性である。そしてそのほとんどは小野小町に比定され、「小野小町九相図」などの別称で絵解きに用いられたという。

蘇東坡が詠じた時にはこと女性と結びつくものではなかった「九相詩」が、日本では女性(小町)と結びつきながら伝えられてきた。これは仏教修行者が女色を禁じ、その執心を不浄観によって取り去るという教えに関わると、細川涼一は指摘する<sup>20</sup>。この指摘を踏まえて今橋は、髑髏のモチーフが、男性による「女性の肉体への執心」という仏教に説かれる煩惱を、死の恐怖や女性の不浄とともに具現化するものであったと結論づける。

合作《小塚原図》が導く、小町の和歌は次のような内容であった。

わびぬれば 身をうき草の 根をたえて ささう水あらば いなんとぞ思ふ

(生活の糧を失った身ですので、誘ってくれる方があれば何処へでも参ってしまうでしょう)

栄華を極めた小町が落ちぶれて天涯孤独となつてさすらう哀しみを詠ずるこの和歌は、まさしく髑髏へと向かう小町の行く末をほのめかす。この和歌とともに中世広まった小町落魄説話には、「身寄りのない单身者として存在した女性に対する、蔑視感を伴った思想をみてとることができる」と、細川は指摘する<sup>21)</sup>。これに伴い、小町をもとより周縁者すなわち遊女とする説話が生まれたという。

すなわち合作《小塚原図》の円窓のなかの遊女は、今は美しいその姿がやがて消えゆき、髑髏となる成れの果てを暗示する。先の謡曲では、受戒を願う小町の決心が「曇らじ心の月」と表現されていた。本作の、曇りなき月に浮かび上がる遊女は、哀れな死を迎えながらもなお成仏を願う小町に、うづくまる犬は、小町への執心のために地獄をさまよう煩惱の犬すなわち深草少将を導くものと考ええる。犬を白骨とのダブルイメージにしたとすればそこには、小町と深草少将の物語の基底をなす、小町落魄説話、それを視覚化した九相図のイメージを、含みもたせる狙いがあったのではないか。

容斎による《九相図》(【図20】、ポストン美術館所蔵)と本作との類似が、この推察を裏付ける。絹本着色の掛軸で、画面の下から上に向かつて九相の展開を描くものだ。画面の右下、満開の桜のもとでは、生前の華やかな小町が次第に臥せていくさまを異時同図で描く。対する画面の左上では、画面の下から上へと、死体が朽ち果てるさまがやはり異時同図で描かれる。次第に色を失っていく死体に合わせて、桜から秋草、枯れ薄へと、草花も色を失っていく。画面左上では、薄に埋もれるように、髑髏や細長い骨の断片が散乱する。その後方には五輪塔のシルエツトが浮かび上がる。散乱する白骨と五輪塔、その間を棚引く雲煙の配置

は、合作《小塚原図》の犬と首切地蔵、その間の雲煙の配置と同様である。生前の姿と白骨の成れの果てとを彩色画と水墨画とで対比することも、《小塚原図》の円窓内外での彩色の対比に通じる。

容斎の《九相図》は、その落款から嘉永元年(一八四八)に百城律師のために描かれたものとわかる。百城律師については不詳であるが、容斎が自身の知友四三人の肖像画稿や書簡、詩歌などを貼り付けた「交友人物小屏風」に名を連ねる人物である。

この屏風でもっとも多いのは僧侶であり、容斎は宗派の偏りなく彼らと交流があったとされる。とりわけ福田行誠(一八〇九—一八八)とは親

【図20】《九相図》



密であったといい、遅くとも弘化年間（一八四四—一八四八）までには既知となり、容斎は行誼のため、あるいはその依頼によって《慧澄律師僧》（一八四六年）、《無量寿如来像》（一八四七年）、《五百羅漢図》十五幅（一八六一年）、《観音像》（一八六七年）、《土佐日記絵巻》二巻（一八七四年）といった作品を手がけている<sup>22</sup>。僧侶との親交を通じて容斎は仏画制作の受注や知見を広げていったと考えられる。

《九相図》制作を踏まえてつくられた《小塚原図》もまた、煩惱や執心を取り除くという仏教の説法と無関係ではなかったと考える。

### （三）「艶色を戒むる」

先の蘆雪筆《幽霊・仔犬に鬮・白蔵主図》の三幅はいずれも、「仔犬に鬮」で見た、女に惑うことへの戒めの意味がこめられていると、今橋は説き明かす。「仔犬に鬮」図が小町伝説に基づく絵であるのと同様に、「幽霊図」は武帝の夫人で「傾国の美女」とうたわれる「李夫人」、「白蔵主図」は美女に化ける狐「古塚狐」、いずれも白居易の詩歌に詠まれる、男を惑わす女が隠されているという。

本稿の冒頭で述べた通り、小塚原はかつて古塚原とも記された。とすれば、この「古塚狐」は見逃せない。白居易による「古塚狐 戒」艶色一也（古塚狐 艶色を戒むるなり）と題されたこの詩には、老狐が古塚に棲んでいて、村はずれの人気のない所に「美人」となって現れ、妖しく人を惑わせるとある。狐の化けた美人でさえも人を惑わせるのであるから、本物の美人が人を惑わすことはこれ以上であろうと、人の家を滅ぼし国家を覆した傾国の褒姒や妲己の名を挙げる。

この言説が玉藻前や葛の葉狐など、日本の多様な「化け狐」イメージに発展していったという<sup>23</sup>。『浮世物語』（一六六五年頃）には、「白楽天が古塚狐の詩にも、古塚の狐妖にして人を迷はすと書きたりけるも、皆淫婦の事なり。是を傾城といふ」とあり、古塚狐を遊女に結びつける

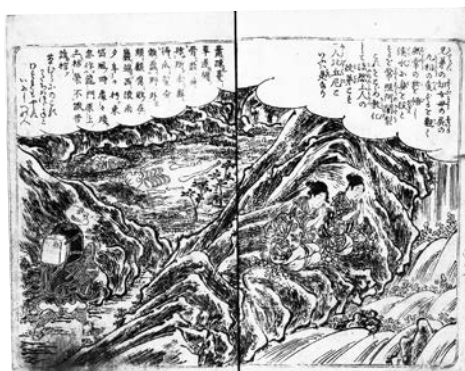
見方があったことがわかる。「古塚」に棲み、村はずれにあらわれては人を惑わせる遊女。ここから導かれるのは、小塚原の遊女たちだ。

刑場と火葬場という死に直結する地でありながら、他方で小塚原一帯は、遊里の賑わいを見せる地でもあった。小塚原は、江戸と日光・奥羽を結ぶ交通の要所であった千住大橋の南詰、すなわち日光街道およびそれに続く奥州街道の街道筋に位置する。寛文元年（一六六一）に日光街道第一番目の宿である千住宿の加宿に組み入れられ、將軍の日光社参や諸大名の参勤交代に伴って都市化が進んだ。とくに私娼である飯盛女を置いた飯盛旅籠は、元禄十五年（一七〇二）には、吉原から遊女取締の訴えが出されるほど繁盛したという（「遊女諸事出入書留」）。

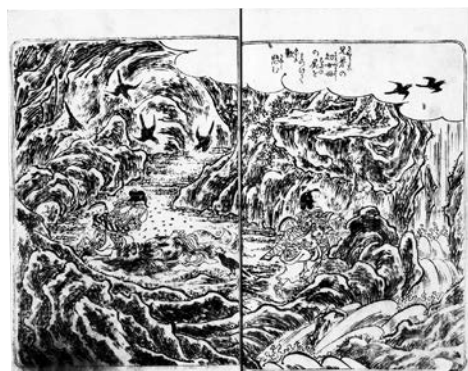
松浦静山による『甲子夜話』（一八二一—一八四一年）に、千住の遊女が客に出した手紙の記事がある。「菜の花も咲き乱れ、はりつも候て人も出、にぎやかに候、ちとお越し候へかし。すなわち近々磔の刑が有つて見物人も多く出るので、是非来てくださいという勧誘である<sup>24</sup>。小塚原とその近辺は、生／性の喜びと死の恐怖が隣り合う場であった。

容斎は、そうした小塚原の地がもつ特性を、生／性の喜びをもとめるがために死に至る物語によって、あらわした。小町の和歌を身にまとう遊女は、その美と栄華がはかないもので、いずれは鬮となる成れの果てを暗示する。「小塚原有情無情之図」との箱書きはこれに基づく記載であろう。うすくまる犬は、小町に執心する深草少将の煩惱を導く。謡曲ではそのために地獄をさまよう少将は、本作では是真が描く地獄を廻っているのではないか。首切地蔵が導く小塚原と遊女の組み合わせから、「古塚狐」を想起したとしても、それが導くのは女に惑い身を滅ぼすことの恐ろしさだ。

他方で、女と骨を組み合わせるイメージは、戯作者山東京伝（一七六一—一八一六）による読本によっても、世間に定着していた。文化二年（二八〇五）刊行の『桜姫全伝曙草紙』では、正妻の嫉妬のために惨殺



【図22】『桜姫全伝曙草紙』三巻



【図21】『桜姫全伝曙草紙』三巻

箱書の「萍」の字は、睡蓮と同様に水に葉を浮かべ花を咲かす萍蓬草を導く。コウホネは、川骨あるいは河骨とも表記された。守一の睡蓮図は、美しい花がやがて川／河（皮）と骨になるという戒めを内包するのではないか。

加えて、夏雄の「善」「悪」の文字は、遊郭での女郎買いを戒める典

された寵妾玉琴の死体が野山に遺棄され朽ち果てるさまが、九相図を踏まえた挿図によってグロテスクに示される【図21、22】。玉琴の死体から生まれ成長して清水寺僧となった清玄が、愛欲の死霊となつて桜姫にまつわりつづけるという本作の物語は、先の謡曲『通小町』に通じるものである。加えて、文化六年（一八〇九）刊行の『本朝酔菩提全伝』では、地獄大夫と称する遊女が一休和尚に、「男女の淫染は臭骸を抱く」と悟される場面がある。同書の冒頭には、「骨かくす皮にハたれも迷ひけり／美人といふも皮のわざなり／一休」の詩文とともに、美人図をめくると骨があらわれる仕掛けの挿絵がある【図23】。

これらを踏まえると、守一の「睡蓮図」も別の意味を帯びる。

結び

歌に詠まれ絵に描かれる名所では決してない、江戸の仕置場小塚原。



【図24】『心学早染艸』



【図23】『本朝酔菩提全伝』首巻

型的なモチーフ「善玉」「悪玉」と無縁でないだろう。これは、「善」「悪」の文字を丸囲みした面をつけたキャラクターで、寛政の改革期の寛政二年（一七九〇）やはり山東京伝が著した黄表紙『心学早染艸』に登場し人気を博した【図24】。理太郎というまじめな男が悪玉に取り憑かれ、吉原に連れていかれて遊女の虜となってしまう。多数の悪玉が登場し、あるときは善玉と戦い、またあるときは吉原でどんちゃん騒ぎを繰り広げる。本書の刊行から幕末にかけて、この趣向が後続の版本や浮世絵で繰り返し利用され、歌舞伎芝居にも取り入れられた。

以上のことから、「艶色を戒むる」という警句こそが合作の趣向であると解せる。

容齋は、その茫漠たる荒野に文学的背景を与えるとともに、性と死が隣り合いほとばしる、小塚原が独自にもつ異様な力を画面に定着せしめたとと言える。

楓湖はそこから、それが小塚原という特定の地を離れても有効に働く部分を取り出した。楓湖が独自に描いた白骨はやはり、女に未練を残した男と見てよい。小町の歌を身にまとう遊女に手をのばすそれは、小町への思いを断ち切れない深草少将と見るべきだろう。すなわち本作は小塚原からは独立しており、「通小町伝説図」とでも呼ぶのが適当だろう。合作では、容齋の本画が一見軽妙な筆で教訓的な内容を含むものに対し、守一と夏雄は逆に、一見仏教的な固い画題でありながらも、容齋の趣向に洒落を利かせて応えていると言える。

しかし、是真の「地獄変想図」には、そうした趣向や洒落とは異なる、切実な想いがあつたかもしれない。是真は本作制作の前年、安政元年（一八五四）八月に老母ますを、同年十月には妻すまを亡くしている<sup>25</sup>。母ますは、結婚前に一家の困窮を救うために一時芸妓になったことがある<sup>26</sup>、是真は母親孝行であつたという<sup>27</sup>。

冒頭で、本作には従来、安政の大地震で被災した遊女を弔うものという指摘があると述べた。制作時期が前後するために、その説には首肯しかねるが、本作に女の成仏を願う意図があつたことは否定しきれない。本稿で見えてきたのは、色香で男を迷わせた小野小町や地獄大夫の救済の物語でもあつた。遊女あるいは市井の女が死後に救われるという物語をも、本作には見出すことができよう。

本稿では、合作に至った経緯や注文主に関する検討には及ばなかった。制作背景として第一に検討すべきは、容齋と親交のあつた福田行誠である。行誠は、慶応二年（一八六六）に両国回向院住職となつている。冒頭で述べた通り、小塚原刑場での刑死者の供養にあつたのは、別院の小塚原回向院である。そこは吉原の遊女が多数遺棄されたために投込

寺の異名をもつ浄閑寺からも遠くない。容齋の交友関係から制作背景を調査した上で、本稿での考察を再考したい。

【註】

- 1 晒首はくしゅにすること。古代から中世にかけて行われ、江戸時代には獄門と称した。
- 2 小塚原については、「小塚原」新版 角川日本地名大辞典『JapanKnowledge』<https://japanknowledge.com/>（参照 2021-01-13）、および「杉田玄白と小塚原の仕置場」展図録、荒川区教育委員会、荒川区立荒川ふるさと文化館、二〇〇七年、を参照した。
- 3 熊谷紀子「安政の大地震 犠牲者弔う―小塚原図―東京都江戸東京博物館監修、齋藤慎一責任編集『江戸東京歴史探検 第二巻 江戸の町を歩いてみる』、中央公論社、二〇〇二年、九八―九九頁。
- 4 本印章は結城素明「勤王画家菊池容齋の研究」『雙杉會誌』一卷三号（雙杉俱樂部事務所、一九三五年）ほかの印譜に見られないものである。「菊池容齋と明治の美術」展図録（二〇一八年、練馬区立美術館）は、この印章の後半を判読不明とし「雲笠□□」と記す。他方で、本印章の字形は、泉屋博古館所蔵の菊池容齋筆《桜図》と同形である。野地耕一郎「菊池容齋筆 桜図」『國華』第一四九号（二〇一七年、朝日新聞出版）および野地耕一郎「菊池容齋筆「桜図」」『泉屋博古館紀要』第三四号（二〇一八年、泉屋博古館）はこれを「雲水无盡庵」と記すが、本印章の字形をこのように判読することは不可能であり、誤りだろう。「雲笠」は容齋の号で、容齋の印譜に複数確認できる。相澤正彦「飯田家所蔵の菊池容齋書画類」『神奈川県立博物館研究報告』十三号（一九八七年）によれば、容齋は「雲笠行者」とも号したという。『漢篆千字文』（一七九六年刊）と『偏類六書通』（一八三七年序）の「行」と「者」の項目に本印章と同様の字形を確認したため、「雲笠行者」と判読する。
- 5 『禪宗六祖像』（一八五八年、奈良県立美術館所蔵）、《向島花見図》（一八五九年、個人所蔵）、《蒙古襲来之図》（一八六二年、静岡県立美術館所蔵）の三点である。
- 6 氏家幹人『大江戸残酷物語』、洋泉社、二〇〇二年、二二頁。
- 7 郷家忠臣『日本の美術 九三 柴田是真』、至文堂、一九七四年、二七頁。
- 8 「江戸ものづくり列伝―ニッポンの美は職人の技と心に宿る―」展図録、公益財団法人東京都歴史文化財団江戸東京博物館、二〇二〇年、九四―九七頁の表

- 9 貝原益軒編『天和本草』(二七〇九年刊)に次のようにある。  
 睡蓮ヒツジグサハ京都ノ方言ナリ、此花ヒツジノ時ヨリツボム、苜蓿ノ葉ニ似  
 タリ、酉陽雜俎及本草綱目萍蓬草ノ下ニ、唐ノ段公路北戸録ヲ引ケリ、夏秋花  
 サク、花白クシテ數重ナリ、蓮ニ似小ナリ、其葉如苜蓿、其花夜ハツボミテ水中  
 ニカクル、晝ハ又水面ニウカブ故ニ睡蓮ト云、北戸録ニ所云ト相同、他花ニコ  
 トナル物也、蓴菜苜蓿ノ類ナリ、畿内江州西土處々ニ多シ、他州ニモ多シ。  
 10 「菊池容斎と明治の美術」展図録、練馬区立美術館、二〇一八年、八四頁、《宮  
 廷飼熊図》解説(野木耕一郎)。  
 11 「杉田玄白と小塚原の仕置場」展図録、荒川区教育委員会、荒川区立荒川ふる  
 さと文化館、二〇〇七年、六四頁。  
 12 註11前掲書、六四頁。  
 13 註11前掲書、七一八頁。  
 14 大島建彦ほか編『遊歴雜記』第四冊、一九九五年。  
 15 『江戸繁昌記』三、朝倉治彦・安藤菊二校注、平凡社、一九七六年、一六五—  
 一六七頁。  
 16 今橋理子『江戸の動物画—近世美術と文化の考古学—』、東京大学出版会、  
 二〇〇四年、三三五頁。  
 17 註16今橋前掲書、二〇七—三三五頁。  
 18 西野春雄校注『謡曲百番』、新日本古典文学大系五十七、岩波書店、一九九八年、  
 一五五—一五九頁および註16今橋前掲書、二七一—二八五頁を参照。  
 19 註18西野前掲書、一五七—一五八頁および註16今橋前掲書、二〇〇四年、  
 二八六頁を参照。  
 20 細川涼一『女の中世—小野小町・巴・その他』、日本エディタースクール出版部、  
 一九八九年、二四一頁。  
 21 註20細川前掲書、二二六頁。  
 22 佐藤道信『日本の美術 三二五 河鍋曉斎と菊池容斎』、至文堂、一九九三年、  
 五五—五七頁。  
 23 註16今橋前掲書、二〇七—三三五頁。  
 24 松浦静山『甲子夜話』、東洋文庫三一四、中村幸彦・中野三敏校訂、平凡社、  
 一九七七年、三四頁。  
 25 註22佐藤前掲書、三二頁。

- 26 註22佐藤前掲書、一九頁。  
 27 註22佐藤前掲書、四二頁。

【図版出典】

- 【図2・7】…著者作成  
 【図11・19・25】…国立国会図書館デジタルコレクション  
 【図20】…ポストン美術館提供  
 【図23・24】…日本古典籍データセット(人文学オープンデータ共同利用センター提供)