

近世期の画像資料にみる門破り図像の受容と展開

松葉涼子

はじめに

「朝比奈門破り」などとして知られる門破りの図様は、『看聞御記』（二四一―四八）にすでに記述があるなど、古くから絵画の主題となっていた。門を破るといふ構図が剛力をみせる場面の典型となつて、近世では武者絵本や武者絵の画題として描かれており、能、歌舞伎、浄瑠璃といった演劇にも好んで取り入れられた。場面が定着するにしたがつて、門を破るのは朝比奈だけでなく他の剛力武者たちの場合もあれば、女武者の場合もあった。浄瑠璃、歌舞伎ともに演じられている「和田合戦女舞鶴」では朝比奈の役を女性の板額に置き換えて門破りの場面が演じられている。それぞれが物語展開や登場人物の性格の類似点を介して交渉していきながら、門破りの図像は近世を通して画像資料に描き続けられていった。その中でも特に「樊噲門破り」図様の成立は、他の主題との類似点が図像の解釈にどのような影響を与えるかをよく説明し得るものである。

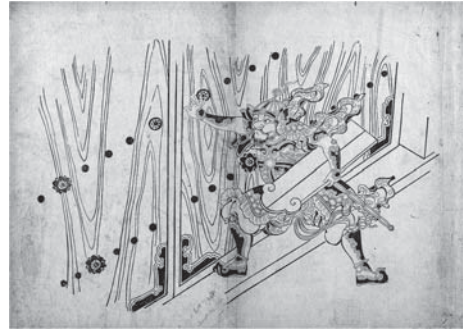
漢初の功臣で、高祖・劉邦の臣下であつた樊噲は、鴻門の会にて項羽に見え、危機にあつた主君劉邦を助けるために門扉を押し破つて敵方の宴席に乱入する。それは「鴻門の会樊噲門破り」として特に武者絵の題材に好んで採られるようになった。しかしながら、中国の原典には鴻門の会に樊噲が門を破つたという記述はなく、挿絵にも描かれていない。

ではなぜ日本の絵画資料では鴻門の会の場面に樊噲門破りの図様を描くようになったのか。

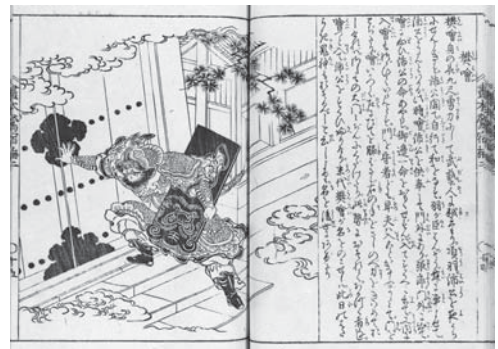
本論では、第一に樊噲門破り図の成立過程について説明し、第二に朝比奈の図様と樊噲の図像との交流を浮世絵師北斎が描いた図様から読み解く。第三に、演劇における板額門破りを取り上げ、その演出の特徴をみる。以上から門破り図の用例を近世期の版本、浮世絵などから辿りその受容と変容とを指摘することで、共通する背景をもつた図様同士の影響関係について論じる。武者絵、漢画題、演劇と異なる領域にまたがつて共通する「門破り」の図像に注目し、それぞれの分野の要素が交流していく様相を捉えてみたいと思う。

一、樊噲門破り図の成立

【図1】は大森善清の元禄十五（一七〇二）年「あやね竹」のうちの一例である。樊噲の門破りを描いたもので、本図より先に出版された初印本^①にはタイトル「樊会」と記されている。盾を左手に挟み、門を押開こうとする樊噲の図像がこの構図の特徴であり、それは絵画の画題となつて多くの絵師に描かれるようになった。例えば、狩野派の絵師、橘守国の絵手本で元文五年（一七四〇）年刊の『絵本鶯宿梅』【図2】。本文中に



【図1】元禄15(1702)年『あやね竹』
大森善清 大英博物館蔵 (XBL082)
©The Trustees of the British Museum



【図2】元文5(1740)年『絵本鶯宿梅』
橋守国 大英博物館蔵 (JIB.461)
©The Trustees of the British Museum

は「喰いかつて。左にたてを脇ばさみ。右の手をさしのべ。力をきはめておしければ、さしもの大門みぢんにくだけたり。」とある。先ほどの善清の絵本も同様の構図であって、左手にたてを挟み、右の手で門を押す構図がこの場面の定型となっていることがわかる。

だが、すでに近世期よりさまざま文人たちによってこの図像についての疑問が呈されていた。『甲子夜話』第六十三では中国の『史記』に大門を押し破る記述はないと指摘している。

世に鴻門会、樊噲の門破りと云伝へて、稗史は論なし。狩野家の輩も皆、盾を脇挟て大門を推毀る体を描く。是を見れば、噲は誠に力量なる哉。去れど『史記』を見れば、大門を推し毀りしには非ず。画工の文を読誤りたるにや。

(文政四〜天保十二(一八二一—四一)年成立『甲子夜話』第六十三)

『甲子夜話』と同時期の『海録』においても同様の見解であった。

今樊噲門やぶりとて、楯を持ちて門をやぶるの図を画く事は、もと蒙求より謬りしものなり、門を破りしは樊噲排闥とて、高祖の病める時に、戸者に詔て群臣を入ざらしむる故に、排闥(師古云、闥宮中小門)、直に入たりし也、鴻門の会に、事急なりと聞て楯を持って入たるにて、これは野陣なれば、幕など張れる位の事なるべし、この二條を蒙求に連ねいへるをもて、世に訛り伝へしなり、かゝる事世にはいと多かるものぞ

(文政三〜天保八(一八二〇—三七)年『海録』「樊噲排闥」)

右の二書の記載は共通して樊噲門破りの図は誤りであると述べ、『海録』ではその原因となったのが中国の『蒙求』で、異なる二つの場面をあわせて記述したことに拠るといふ。また、鴻門の会の門は戦における陣門を意味し、幕などを張って簡易に拵えた門であるとも記しており、絵画に描かれた頑強な門の構造も原拠にあわないことを述べる。海録作者が指摘するように、次にあげる『蒙求』では、『史記』の中の樊噲が登場する二つの場面を、同じ項目に列挙していることがわかる。

十二 樊噲闥を排し、辛毗裾を引く

(略) 帝嘗て病み、人を見るを悪む。禁中に臥し、戸者に詔し、群臣を入ることを得る無からしむ。群臣絳・灌等、敢えて入る莫きこと十余日。①噲乃ち闥を排し直ちに入る。大臣之に随う。(…中略…) 亜父范増、項莊をして劍を抜きて舞わしめ、帝を撃たんと欲す。項伯常に之を屏蔽す。②噲、事の急なるを聞き、盾を持し直ちに入り、怒ること甚だし。

(七百四十六年成立『蒙求』^②)

※傍線は執筆者による。以下同じ。

① 噲乃千闔ヲ排シ直ニ入ル（樊鄴滕灌列傳）

② 噲即チ劍ヲ帶シ盾ヲ擁シテ軍門ニ入ル（項羽本紀）

（紀元前九十一年頃成立『史記』^③）

傍線部①「闔を排す」というのは、宮中の扉を押し開けるといいう意で、病に伏した帝の部屋に樊噲が押し入る場面を述べている。傍線部②は鴻門の会で樊噲が劍と盾を持って軍門に進入する場面をそれぞれ説明しており、樊噲が扉を押し開けるといいう場面は、傍線部①の場面であって、②の鴻門の会にあたる場面ではないということが確認できる。次にあげるのは明、清代に刊行された『西漢演義伝』である。本書は後日本で、元禄七（一六九四）年に『通俗漢楚軍談』として翻訳、出版された中国小説である。

○賀亡秦鴻門設宴

樊噲至寨門

劍擁盾経入

樊噲力大将把門軍士都撞倒直進

（十四〜十七世紀頃成立清刊本『西漢演義伝』^④巻二）

右の本文中、簡易に作られた門という意味で「寨門」と記しており、挿絵には陣中を囲む柵の中に簡略に作られた門が描かれている。また、樊噲が進入していく場面は門に入るとせず、劍と盾を持ち添えた樊噲が門を守る番卒を突き倒して進入していったと述べる。

以上みてきたところで、『孟求』『史記』『西漢演義伝』など、中国の書には、鴻門の会において樊噲が門破りをする場面はなく、また、門の描写も日本で定着した樊噲門破りの図とは異なるものであったことがわ

かる。

黒石陽子氏^⑤は、草双紙における漢楚軍談の受容を考察し、樊噲門破りの変容について、朝比奈門破りとして知られ、また金平浄瑠璃でも語られた門破りのイメージが勇力の武者という共通点を介して「樊噲門破り」の図像に流入したと指摘している。日本において、樊噲鴻門の会の故事は『太平記』や『源平盛衰記』軍記ものなどにひかれて、伝えられていた。

樊噲大きに怒つて、その楯を身に横たへ門の関の木七、八本押し折つて、内へつと走り入れば、倒るる扉に打ち倒され、鉄の楯につき倒されて、交戦の衛士五百人地に臥して皆起きあがらず。

（十四世紀頃成立『太平記』^⑥）

樊噲大ニ驚テ、門ヲ入ニ、守門ノ兵禦レ之ケレバ、楯ヲ先立テ破入ヌ。

（十三世紀頃成立『源平盛衰記』^⑦）

演劇では、荒々しく力強い作風を特徴とする金平浄瑠璃の中に、樊噲の門破りが取られている。元禄元（一六八八）年頃の「はんくはいいかづちどり」^⑧には

所へくだんの万りき、くろがねのたてをわきばさみ。しよ人にすぐれ立出。さあらは某いくさははじめに、門をやぶりて、かた／＼にはたらかせんと。

とあり、万力という登場人物が樊噲に模して鉄の楯を脇に挟み、その楯を門に押しあてて押し破るといふ描写がなされている。以上のような

場面も原拠とは異なる日本の解釈であって、絵画同様に軍記物や演劇などにも鴻門の会の樊噲門破りが取り込まれていたのである。

日本では古くから朝比奈の門破りが知られており、また古浄瑠璃の金平の門破りも同時によく知られた場面であった。

其時義秀遁すまじと。同へく。御門を既に。破らんとするを。御所の兵。扉の内に。大勢集り。か、へけれ共。朝比奈は聞ゆる大力ヲなれば。ゑいやくとおすとぞ見えしが。忽ち御門を押倒し。多くの兵を。打しゐで。見方の陣にぞ帰りける。

(謡曲『朝比奈』)

是程の門一つ、やぶりてみせんとして、さうの手をかけ、ゑいとおせば、やつとたもつ、ゑいやくとおす程に、なんなく門のおしやぶり

(寛文元(一六六一)年「公平花だんやぶり」)

樊噲の門破りの図像が変容したのは、中国で伝わっていた伝説が享受される時に、それまでの日本の武者たちの門破りとの場面設定の類似点から両者が重ね合わされてしまったことは十分に考え得る。樊噲と朝比奈をはじめとする、門破りの場面の主人公に描かれた武者たちは同様に勇力の猛者であり、さらにその力で門を破って中に押し入るといふ物語展開を共有していた。黒石氏が指摘するように樊噲門破りが原拠のものと異なるのは先行する門破りのイメージに引き寄せられてしまったことの結果であるといえる。

だが、『太平記』、『源平盛衰記』、金平ものの『はんくはいいかづちおどり』では、楯をもつ樊噲のイメージを強調し、楯を門につきたてて破るといった描写がなされているが、「盾で突き倒す」という情景描写は、

前にあげた『絵本鶯宿梅』が説明するような「右の手をさしのべて力をきはめておす」という構図には反映されていない。絵画資料で、楯を門につきたてる描写が定着せず、盾を脇に挟んで片手で押すという図像が典型的な樊噲門破りのイメージとして成立した理由の一つには、前述の『海録』の樊噲排闥の説明にもあるように中国原典の別の場面が混同されている。

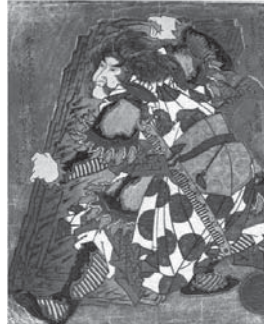
次にあげる『通俗漢楚軍談』は中国の小説『西漢演義伝』を原拠とし、日本で刊行された翻訳小説である。

鴻門会樊噲排闥

樊噲は鐵の盾を腋に挟み、劍を帶して陣門に至り、大音揚げて呼ばりけるは、今日鴻門の会に相従う者、早朝より来て外にあれども、すべて一滴の酒を賜らず、我自ら魯公に見えて酒を賜らんとて進みければ、丁公、擁齒等曲者なり、通すなとて、急に門を閉ぢけるを、樊噲こととせず、力を出して門の闥を推すに、陣門地に倒して、番の士卒壓し殺さるゝ者数を知す。

(元禄七(一六九四)年刊『通俗漢楚軍談』)

この書における「鴻門の会」の場面をみると、まず見出しに「鴻門会樊噲排闥」と記され、文中においても、排闥の文字を用いて傍線部「門の闥を推す」と書かれていることがわかる。しかしながら「排闥」は鴻門の会の場面では元来用いられていない。『通俗漢楚軍談』が原拠としている『西漢演義伝』の見出しや本文がなく、『蒙求』や『史記』で確認したところの、病に伏す帝に樊噲が面会する場面が使われたものであり、明らかに異なる場面の混同が見られる。このときまでに、すでに樊噲の門破りが演劇や軍記物などにも取り込まれており、物語展開としてもよ



【図3】文政10(1827)年「排闥三番」岳亭
ボストン美術館蔵 (No.11. 20489, 11. 20491, 11. 20493 ※1)

く知られており、絵画においても「門の扉を押す」という焚噺のイメージができてきたが、本来別の場面で使われていたはずの「排闥」というタイトルが鴻門の会の部分に用いられるようになってしまったと考えられる。『蒙求』や『史記』では別であった焚噺が登場する場面が、イメージが先行したことにより両者の混動に拍車をかけた。【図3】は岳亭の「排闥三番」と題された三枚続きの浮世絵摺物である。本図には朝比奈と焚噺と天の岩戸の伝説に登場する手力男尊が描かれて

おり「扉をひらく」という意を介して三者の共通点を介して描かれたものであるが、タイトルの「排闥」は鴻門の会の焚噺門破りから想起せられたものであることは間違いない。

中国から伝わった鴻門の会のお話は、日本において従来伝えられてきた朝比奈や演劇では金平ものの門破りのイメージと共通性を持ち、次第に両者のイメージが近親性をもって表現され、軍記ものや演劇にも反映されていったことで変容した。そうして鴻門の会において焚噺が門を破るというストーリーが固定化されていき「門を押し破る」という焚噺像が形成されたことを受けて、中国原典では別の場面で用いられた「門の扉を押す」という意の「排闥」という熟語が『通俗漢楚軍談』では「鴻門の会」のタイトルに

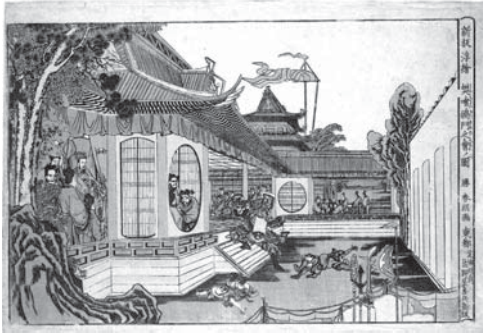
あてられてしまっている。さらにいえば、「扉を開く」という意の排闥があてられたことで守国の絵手本が説明したような盾を脇挟み、片手で扉を押す、というような焚噺門破り図が絵画資料の中でその後も描き続けられていく結果となったのだといえる。絵画資料をみていくと、日本化された焚噺の門破りの図像が何度も描き続けられ、日本絵画の画題としてしっかりと根付いていることがわかる。焚噺の門破りが絵画として定着したことが、原典の解釈の誤りも含めた、日本的な場面解釈をそれそのものとして決定づけたのだといえよう。

二、北斎の門破り図

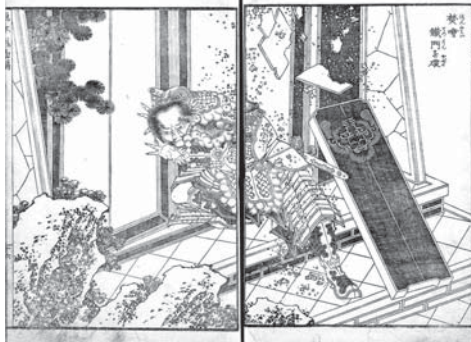
朝比奈三郎義秀は和田義盛の三男で、勇猛の武者として知られた武将である。「和田合戦」として知られるが、建保元(一二二二)年に父義盛が乱をおこし、兵をあげて幕府に迫ると、義秀は幕府の惣門を破るなどの勇力をみせた。その伝説が早くから絵画に取り入れられて、「朝比奈門破り」として知られるようになった。他にも数々の伝説が生まれ、「草摺引」、「朝比奈島廻り」などとしても絵画の題材にとられている。

朝比奈の門破り図は多くは【図4】の師宣絵本にあげたように朝比奈が両手で門をぐらぐらと押すところが描かれる。つづく【図5】の大岡道信の武者絵本や、【図6】のような草双紙の挿絵、【図7】のような武者絵にも同一の構図が描かれている。中には鉄棒を携えて描かれるものもあるが、【図4~7】のように、門を両手で押す、というのが定型である。

【図8】は春本『漢楚艶談』の挿絵である。これは、『通俗漢楚軍談』をもじって春本にしたもので、挿絵のタイトルには「焚噺鴻門の会に鉄の楯を脇挟陣門破り」とある。グロテスクな場面だが、女性が組み伏せ



【図10】天明～寛政前期（1779-1793）「新板浮絵 焚噲鴻門之会ノ図」勝春朗 大英博物館蔵 1949, 0409,0.60 ©The Trustees of the British Museum



【図11】天保7（1836）年『絵本魁』北斎 大英博物館蔵（JIB. 225）©The Trustees of the British Museum

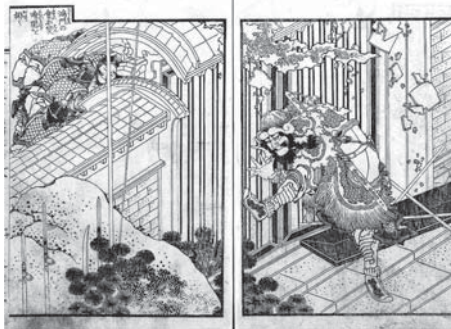
近世期の画像資料にみる門破り図像の受容と展開

という構図で描いていたのに対して、中国原拠の物語展開に沿って描いていることが注目される。前章でみたように、この浮絵が描かれる以前に、すでに大森善清や、橘守国は「焚噲門破り」として盾を脇挟み片手で門を押し破る構図を描いている。北斎のこの図は今までの図像をそのまま写したのではなく、原拠にある「鴻門の会」の物語を忠実に再現している。

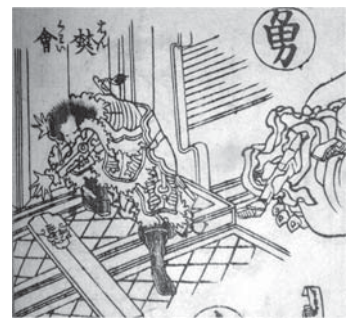
ところが、後年の北斎の作品で、【図11】の『絵本魁』では「焚噲鉄門を破る図」として、焚噲が両腕で門を押し開く描写がなされている。盾は焚噲の腕には挟まれず、門前に立てかけられている。この図は先ほどの【図10】の浮絵の場合と異なっており、他の絵師同様に日本化したイメージの「鴻門の会」を描いていながらも、他の絵師とは異なる構図がとられている。この両腕で押し破るという図像は、前掲の「朝比奈門破り」の構図に近い。この場面を描写する北斎の姿勢は一貫しており、他には【図12】の『絵本武者部類』や、『通俗漢楚軍談』を絵本化した【図13】の『絵本漢楚軍談』の挿絵「鴻門の会に焚噲闔を排く」でも同様で



【図14】文化13（1816）年『北斎漫画』第四編 北斎 大英博物館蔵（JH. 428）©The Trustees of the British Museum



【図13】天保14（1843）年『絵本漢楚軍談』北斎「鴻門の会に焚噲闔を排く」大英博物館蔵（JH.460）©The Trustees of the British Museum



【図12】天保12（1841）年『絵本武者部類』北斎 個人蔵

一九五

あった。また、【図14】『北斎漫画』では同じ頁の挿絵の上部に鉄棒をおいて両腕で門を押し朝比奈を描き、その下にどっしりと座った焚噲を描いている。焚噲は門破りをしていない。『北斎漫画』ではそれぞれの図のテーマは独立して描かれることもあるが、同じ図面にある図のテーマは連想的にまとめられている場合も多く、意識的に朝比奈と焚噲とを同じページにまとめた可能性はあるとはいえるが、いずれにせよ北斎は朝比奈門破りと焚噲門破りはそれぞれ区別している。だが、それぞれを共通して焚噲門破り図を両腕で押すという構図で描いているところに他の絵師との違いがある。

弟子のためにも数々の絵手本、画譜を描き、絵画の画題を広く取り上げていた北斎が他の絵師たちの構図を参照しなかったということは考えにくい。また、北斎は【図10】のように中国原典の描写に忠実に鴻門の会

の場面を描いてみせている。その図像のアイデアが、北斎自身の知識によるものか、北斎をとりまく文化圏からの影響であるかは断定できないが、いずれにせよ北斎は、日本的解釈によってゆがめられていた「焚燗門破り図」とオリジナルとの内容の違いに気づいていた可能性はある。前述したように本来「鴻門の会」は門を押し破る場面はない。また、原典で焚燗が門を押し開く場面では、盾を脇挟んだ焚燗は存在しない。その両者が混同されたことが、これまでの日本絵画における「焚燗門破り」図の特徴である。焚燗が門を押し開く場面と、盾を抱える場面とは、本来別々のものであったのだ。北斎が意図する構図が原典を知った上での図像の理解であったとするのであれば、朝比奈門破り図を代表とする日本で描き続けられてきた門破りの図像をあえて焚燗門破り図にあてはめたのであるともいえよう。とすると北斎の解釈から、焚燗門破り図の成立過程に他の門破り図との交渉があったことがあらためて確認できるのである。

三、演劇におけるイメージの利用ー女門破り

門破りの場面はすでに金平浄瑠璃など演劇の荒事に取り入れられ、演じられていたことについては前に触れたが、歌舞伎も同様であった。例えば、歌舞伎の荒事の場面に門破りが演じられていたことを次の評判記の記述によって確認することができる。

以前よりあらごとのかいさん、或は金平、朝比奈、焚燗などになられ、大盃で、軍半に、酒を呑ふだり、門を破り、虎を引さくたくびよく、其上男一道の手づよき所作

(元禄十三(一七〇〇)年三月刊『役者談合衝』市川団十郎評)

次に朝比奈かけつけて、門をあけんとするを、内より戸ををさへてのつめひらきよし。

(…中略…) 扱兩人共にぎしみ合、門をしやぶらる、荒事、いさみ有つてよし。

(元禄十五(一七〇三)年三月頃『江戸桜』生嶋新五郎評、元禄十五(一七〇三)年正月江戸山村座「祭礼鎧曾我」の演出について)

後にもんやぶりのあら事閑脇とはみへます

(宝永二(一七〇五)年四月刊『役者三世相(江)』市川團四郎評、宝永二(一七〇五)年正月 江戸山村座「源氏繁昌信太妻」の演出について)

當かほ見せ女龍虎二頭に権五郎景政となられ。実めいた出端よし(…中略…) 次に漢の高祖の引事よりもちこんでかほどの所にはんくわいなふてはかなふまじと。是よりあら事にうつり門やぶりのていをまなび

(正徳五(一七二五)年『役者返魂香(江)』大谷広次評、正徳四(一七二四)年十一月江戸森田座「女竜虎二つ頭」の演出について)

初代団十郎を代表とする手強い芸が得意であった役者によって、金平や、朝比奈、焚燗の門破りが演じられていたことが評されている。また、正徳頃の鳥居派が描いた浮世絵^①にも門破りの場面を描いたものがある。門破りの演出は元禄歌舞伎の頃よりすでに荒事の芸として歌舞伎、浄瑠璃で演じられていたことになる。一方で、特に歌舞伎では「女暫」など「女」といい、男の手強さをみせる演技をわざと女形が演じるところが見所となる演出がある。例えば、元禄十四(一七〇二)年の「和国女焚燗」では、女形の歌村才次郎演じる白玉が女焚燗と称して門破りをするとい

う演出があった。

後に大ぜいに取まかれし時、白玉門をやぶり来りし時、さいぜんのうらみを云わけせらるゝ所、大ぜいをおいのけらるゝ、ていきつとしてよし。

(元禄十四(一七〇二)年三月刊『役者略請状(江)』小野山宇治右衛門評、元禄十四(一七〇二)年正月「和国女樊噲」の演出について)

後にゑもんなんぎの時、門をやぶり大ぜいをおいちらさるゝ、あら事、拍子き、故はなぐしくおもしろし。(同上 歌村才次郎評)

また、京や大坂など上方においても同様の演出があった。

「じろうくは者」仰せの通り声はかいなし。御きりやうが飛切りと申すではなし。すぐれて所作がよいと申ではござらず。女はんくはいが門んやぶるやうな所へは、田舎衆に南禅寺豆腐しんぜるやうな物で、京に何もあきはいたさぬが、やはらかなとうふくはさるゝにはこまり申す

(享保十五(一七三〇)年正月刊『役者美男尽(京)』瀬川菊之丞)

右の評では、女樊噲が門を破るような手強い仕打ちはものめづらしく、京都で見るのにはあきないが、やわらかな芸風は困ると評された。「女はんくはいが門んやぶるやうな所」としているように、このときまでにすでに女樊噲の門破りは上方でも知られていたということがわかる。立役の荒事から女形の女武道へと転じる演出は江戸歌舞伎では常套ではあるが、幾度も上演が繰り返されて女の門破りというのも演出の定型となっ

ていたのである。

そうして、女門破りの場面を決定づけたのは、板額の門破りであった。板額門破りは、元文元(一七三六)年浄瑠璃「和田合戦女舞鶴」で演じられたのが初演とされる。正本には

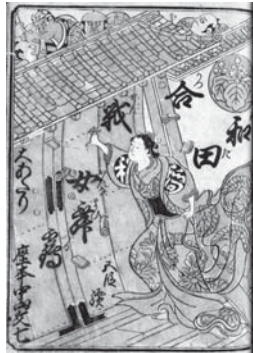
女もここを破らずは夫も我も顔汚し。一世一度の晴業と。惣身の力を両腕に柳の腰も古木となし。揺り立たるけやき門。四十五間の高塀も共に揺られてゆつさく。瓦はらく屋根はふはく。不破の関屋の如くにて。

とあり、浄瑠璃絵尽^⑮の挿絵には荒事風の構えで門を押す板額が描かれている。「和田合戦女舞鶴」は浄瑠璃の初演と同じ年に歌舞伎に脚色されて上方で上演されている。その時板額を演じたのは女武道を得意とする佐野川万菊であった。評判記では「去年の和田合戦の。はながく女の門やぶりもぬるふて」(元文二(一七三七)年正月刊『役者多名卸(京)』佐野川万菊評)というように、演技がぬるいと評されているが、女武道の門破りが見せ場であったはずである。

板額は鎌倉時代の女武者で、その勇力や弓の名手であったことは知られているが、武者絵本などにみる板額の図像は【図15】のように描かれることが多く、門破りで描かれるものはほとんどない。板額門破りの図像は演劇からはじまり、上演に基づいて役者絵などに描かれているものがほとんどである。【図16】は宝暦十三(一七六三)年の大坂角之芝居での上演絵尽の絵表紙であるが、画中の板額の衣裳には舞鶴紋が描かれている。舞鶴紋は歌舞伎で朝比奈役を得意とした中村伝九郎がつけた紋であった、板額の門破りは朝比奈の門破りを下敷きとしており、板額は女朝比奈の門破りとみなされていたのである。



【図17】春章 安永6(1777)年
江戸市村座「和田合戦
女舞鶴」板額 初代中
村富十郎 シカゴ美術
館蔵 (1939. 620 ※2)



【図16】絵尽表紙 宝暦13
(1763)年5月大坂
角之芝居「和田合戦
女舞鶴」早稲田大学
演劇博物館蔵
(口 18-00023-09N)



【図15】寛延2(1749)年『絵本勇武鏡』西川祐
信 京都大学附属図書館蔵

浄瑠璃、上方歌舞伎で上演されて
いた「和田合戦女舞鶴」であるが、
江戸では初代中村富十郎が安永六
(二七七七)年に板額を演じたのが最
初となった。【図17】はその時の富
十郎分する板額を描いたもので、長
刀を抱えて片手で紋を押す図像は
それまでの絵画資料にはない特徴
である。板額の衣裳をみると二つの
紋があることがわかる。一方は、丸
に三つ引きの紋で、これは朝比奈の
紋である。また、もう一

つの巴紋は朝比奈の母巴
御前の紋であった。板額
と同様、勇猛の女武者と
して知られる巴御前で
あったが、長刀は【図18】
の浮世絵にあるように、
巴を象徴する武器であ
る。巴御前と板額とはと
もに勇武の女武者であっ
て、共通するイメージを
持っている。「和田合戦女
舞鶴」初演時には長刀を
もつなど巴の要素は描か
れていないが、朝比奈の



【図19】絵本番付「和田合戦女舞鶴」
文政6(1823)江戸中村座 早
稲田大学演劇博物館蔵(口
23-00002-0090)

合戦女舞鶴」や、明治まで下って【図20】の九代目市川團十郎の板額ま
で、ずっと同じ演出が引き継がれている。またさらに上方役者の初代嵐
雛助の演出について『芝居乗合噺』¹⁵⁾では次のように記す。

古人嵐雛助(※初代雛助)、「和田合戦」の狂言にて則雛助板額の役た
りしに、(…中略…)板額にて門にかゝり、長刀をかひこみ其長刀を
かひ込し手にて上着の裾をつまるとる様に持添て、片手は門を押たる
よし、今に／＼思へは、少しの事ながら、門にかゝり押破るに女子
のちからを入る心得にも至て能みへなり。

(寛政十二(一八〇〇)年頃成立『芝居乗合話』)



【図18】明和-安永年間
(1770-1780)重政
「巴御前」アムス
テルダム国立美術
館蔵(RP-P-1977-
101)

間に鼻紙を入れて押す、というやり方であるが、夫の方をみて衣紋を直すなどの工夫は、長刀をもった演出にくらべると女性の柔らかかみを強

近世期の画像資料にみる門破り図像の受容と展開

だが、初代雛助の演じた別の板額の門破りには、もう一つ特徴的なものが残っている。長刀は持たず、門と手の間に紙をはさみ、その腕でぐいぐいと門を押すやり方である。安永七（一七七八）年大坂角之芝居「和田合戦女舞鶴」で板額を演じたのは初代嵐雛助であったが、その時の演出について評判記では次のように評している。

〔芝居好〕ラット待た 門破りの思ひ入も背中中柱をゆるめさせて門を一ト押おして夫トの方を見て衣紋を直しふりかはつて押し所迄はよいが悪口サイノ手のひらにかいしき敷た様に鼻紙を隔に入れて押るにちと思ひ入がはつれた様なぞや

（安永八（一七七九）年正月刊『役者男紫花（坂）』嵐雛助評）



【図20】明治30（1897）年 東京歌舞伎座「和田合戦女舞鶴」板額女 九代目市川團十郎 早稲田大学演劇博物館蔵（100-5097～99）

文章中の上演は「和田合戦女舞鶴」で、初代雛助が板額を演じた時のものである。この時までには雛助は安永七（二七七八）年、天明六（二七八六）年の二回板額を演じている。文中に長刀をかいこんで、片手で門を押す、とあり、その演出について「能きみへ」と評している。これは、前述の【図17】にあげた初代中村富十郎の図様とくらべると、特に長刀を抱え、片手で押すというところに共通点があり、同様の形式をもった演出であったと推察される。



【図21】三代目豊国 嘉永5（1852）年正月 江戸河原崎座「和田合戦女舞鶴」ボストン美術館蔵（11.43765a-b ※3）

調した演出になっている。他に、例えば浮世絵では【図21】の三代目嵐璃寛が演じたものが残っており、この演出は、先の長刀を持ったものとは別の演出パターンであったといえる。雛助は「板額門破り」の演出に、女形の柔らかい風情をみせる演出と、江戸で富十郎も演じていた長刀を持つて力強く押す、どちらかといえば手強い演出の両方を採用しており、そしてそれらはいずれも雛助以外の役者にも伝わって「板額門破り」の演出パターンとして踏襲された。

板額門破りは朝比奈を筆頭とする荒事の「門破り」を「女門破り」に転じ、さらに他の要素を取り入れながら、独自の様式を持つようになっていったのである。女武者という共通点を介して、巴御前など似た登場人物の要素を取り入れ、また、女形ならではの要素を取り入れるなどしてイメージを変容させており、そしてそれらが一度ではなく、複数の役者によって演じられたことで、「板額門破り」の演技演出として新たな舞台イメージが定型化された。絵手本や画譜などで画題の典型が伝えられる絵画ほど演劇では定着した舞台イメージ、演出を守ろうとする必要は無かったはずではあるが、舞台から発生した図像としてある一つの演出が定着するとそのイメージが別の役者にも引き継がれるところは、絵画と共通する発想をもっていたのだといえよう。板額の門破りは、絵画によって伝えられてきた朝比奈、焚燗の門破りのイメージの利用であり、役者、演出者の工夫によって演劇的に展開した新たな門破りの図像でも

あったのである。一つのイメージが何らかの類似したイメージに引き寄せられて、また新たなパターンを生むというところは絵画においても、演劇においても同様のはたらきが認められる。

おわりに

「門破り」は図像と物語の両方とで伝承されている。類似する性質に引き寄せられる場合にも、物語上の共通点と、想起されるイメージとの両方によって異なる素材が交流していく。またそれは、演劇など立体的な役者や人形の動きとも結びつけられるものであった。似たものを引き寄せるといふ発想は、絵画や文学の伝承に重要なはたらきをしている。だが、絵画の場合には、ある一定の「かたち」が定まって、その物語を説明し得る要素が定着し、その要素が繰り返し引き継がれていかないかぎりには、画題としては成立しない。オリジナルから離れた「焚燗門破り」のイメージがある画題として成立したように、物語におけるその場面のイメージを決定づけるのには、絵画の担う役割が大きい。そうしてみると、近世期の豊富な絵画資料、そして演劇における絵画的な演技、演出が、その物語にどのような意味をもたらしたか、また更に考察される余地があるといえよう。

※1 【図3】 ホストン美術館蔵… (No. 11. 20489, 11. 20491, 11. 20493) Yashima Gakutei, Japanese, 1786?-1868. Asahina no Saburū, from the series A Set of Three Broken Doors (Haitatsu sanban), Japanese, Edo period, 1827. Woodblock print (nishiki-e); ink and color on paper. Shikishiban; 21.7 x 18.6 cm (8 9/16 x 7 5/16 in.) Museum of Fine Arts, Boston William Sturgis Bigelow Collection, 11.20489, 11.20491,

11.20493. Photograph © 2013 Museum of Fine Arts, Boston.

※2 【図17】 シカゴ美術館蔵…Katsukawa Shunshōm, Japanese, 1726-1792The Actor Nakamura Tomijuro I as Hangaku Gozen Breaking Down the Gate in the Play Wada-gassen Onna Maizuru (The Wada Conflict: A Woman's "Maizuru"), Performed at the Nakamura Theater from the Twenty-fifth Day of the Seventh Month, 1777, c. 1777. Color woodblock print; hosoban, 30.5 x 14.4 cm (12 x 5 11/16 in.), Frederick W. Gookin Collection, 1939.620.

※3 【図21】 ホストン美術館蔵… (No. 11.43765a-b) Artist Utagawa Kunisada I (Toyokuni III), Japanese, 1786-1864. Hangaku-jo (R) and Ichikawa Danjūrō VIII as Asari no Yoichi (L), Edo period, 1852. Woodblock print (nishiki-e); ink and color on paper. Vertical oban diptych; 35.8 x 50.2 cm (14 1/8 x 19 3/4 in.). Museum of Fine Arts, Boston William Sturgis Bigelow Collection, 11.43765a-b. Photograph © 2013 Museum of Fine Arts, Boston.

註

① 浅野秀剛「京の絵師、大森善清」(『菱川師宣と浮世絵の黎明』、東京大学出版会、二〇〇八年、二百七十頁)によると「あやね竹」の初印本の完本は大阪府立大学蔵のものだとする。同改題中に、大英博物館本の画中の文字は「焚燗」のみ削除されたものについてはなく、繪であるために訂正の意図があったか、と述べている。

② 『蒙求』(『鑑賞中国の古典 蒙求』一九八九年、角川書店)。

③ 『史記』(北京・中華書局、一九七五年)。

④ 清刊本『西漢演義伝』卷二(『対訳中国歴史小説選集』三、一九八三年、

ゆまに書房)。

- ⑤ 黒石陽子「草双紙と通俗軍談物の諸相(『黒本・青本の研究と用語索引』一九九二年、国書刊行会)。
- ⑥ 新潮日本古典集成『太平記』第四卷 一九八五年、新潮社。
- ⑦ 『源平盛衰記』五節夜闇打(『源平盛衰記』第一卷、一九九一年、三弥井書店)。
- ⑧ 『金平浄瑠璃正本集』第三、一九六九年、角川書店。
- ⑨ 田中允編『未刊謡曲集』第一卷、古典文庫一九四、一九六三年。
- ⑩ 『金平浄瑠璃正本集』第五、一九六六年、角川書店。
- ⑪ 展覧会図録『リッカー美術館所蔵浮世絵300年の名品展』(一九九一年)、樋口弘『初期浮世絵』一九七七年、味燈書屋にそれぞれ一図ずつ事例がある。
- ⑫ 『豊竹座浄瑠璃集』第二卷(一九九〇年、国書刊行会) 翻刻を参照した。
- ⑬ 『豊竹座浄瑠璃集』第二卷(一九九〇年、国書刊行会) 影印を参照した。
- ⑭ 巴御前の門破りも歌舞伎では女武道として上演されていた。例えば江戸で「和田合戦女舞鶴」が上演される以前の安永二(一七七三)年市村座の「掃木曾樹毎初物」では、嵐三五郎分する巴が門破りをする場面があった。次の評判記に加えて、天理図書館蔵の絵本番付の挿絵には巴の門破りの場面が描かれている。

此度より当座へかへられめづらしき女形の役、巴ごぜんにて大ふりそで文字大夫上るりにて大夫元相手所作事(…中略…)上るりのうちにせきちがひの所よし、次に門やぶりの立は見事く(安永三(一七七四)年正月刊『役者有難(江)』嵐三五郎評)

- ⑮ 『日本庶民文化史料集成』第六卷、一九七九年、三一書房。

〔付記〕

本論は、文部科学省グローバルCOEプログラム「日本文化デジタル・ヒューマニティーズ拠点」(立命館大学)での「日本版画・版本」研究プロジェクト、また、春画プロジェクト(立命館大学、ロンドン大学SOAS、国際日本文化研究センター)、科学研究費補助金(特別研究員奨励費・課題番号23・6697)の研究成果の一部である。内容は、2010 AAS (The Association For Asian Studies) Annual Meeting (二〇一〇年三月)、第十二回国際浮世絵学会(二〇一〇年六月)における口頭発表に基づき一部訂正を加えた。席上で、貴重なご意見をいただきました先生方、資料の掲載を許可いただいた諸機関に厚く御礼申し上げます。

(日本学術振興会特別研究員PD)