

相撲博物館所蔵《釈迦ヶ嶽雲右衛門等身大像》について

大久保 範 子

はじめに

相撲博物館には、作者不詳とされる《釈迦ヶ嶽雲右衛門等身大像》と題された大掛軸が所蔵されている(図1)。明和期に活躍した巨人力士、釈迦ヶ嶽雲右衛門(一七四九―一七七五)の立ち姿を描いた全身像であり、これと同様の作例が、市川市の安国院に、釈迦ヶ嶽の没後登場した巨人力士、生月鯨太左衛門(一八二七―一八五〇)を描いたもう一幅と共に伝えられている。さらに、現在ではすでに所在が不明になってしまっているもう一点を合わせ、釈迦ヶ嶽の大掛軸は少なくとも計三点の存在が知られている⁽¹⁾。

幕末期には、巨人力士を題材とする肉筆の等身大図像が数点描かれているものの、巨人力士の登場が相次いだ明和

期は、錦絵と称される色刷り木版画が創始され、隆盛を極めてゆく時代に当たる。量産が可能な錦絵により、力士の姿が大量に描かれるようになった状況下において、肉筆画・大掛軸の等身大図像は相撲絵の中でも特殊な存在として映る。また、釈迦ヶ嶽は錦絵にも取り上げられており、それまで力士の表情や体格などの身体的特徴を示した描き分けが特に行われてこなかった相撲絵の歴史の中で、初めて個人を特定しうる描写がなされた力士としても特筆される。ゆえに釈迦ヶ嶽をモデルとする作品は、その後の本格的な相撲絵の展開を探る上でも重要な作例と考えられ、本大掛軸もまた、相撲絵の大部分を占める錦絵とは異なる形式によって制作されているという点からも、再考されるべき作品として挙げられるのである。

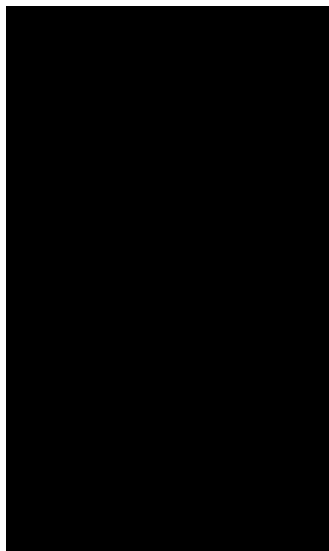


図1 相撲博物館蔵
《釈迦ヶ嶽雲右衛門等身大像》

本稿では、相撲博物館所蔵《釈迦ヶ嶽雲右衛門等身大像》の制作者と制作時期に焦点を当て考察を行う。それとともに、錦絵の誕生と登場時期が重なる、釈迦ヶ嶽を題材とした作品を検証することで、従来あまり積極的に論じられてこなかった相撲絵の展開を探る一助としたい。一章では相撲博物館本の現状と画題について、二章では釈迦ヶ嶽をモデルとする錦絵の作例との比較、三章では他の等身大図像との比較を行い本作の位置付けを試みる。

第一章 作品の概要

一 《釈迦ヶ嶽雲右衛門等身大像》の概観

本作は、縦二五七・〇センチメートル、横一四五・八センチメートル（共に表具込の外寸）の大掛軸に、江戸時代の巨人力士として名を馳せた釈迦ヶ嶽雲右衛門を等身大で描いたとする作品である。掛軸の形式ではあるが表具は非常に簡素であり、天、地、風帯、一文字を持たず、本紙の大きさをゆえか、中廻し、柱の部分は極端に狭い。作品は紙本著色であり、三枚の紙を継いで描かれている。紙本右上にある墨書、「釋迦嶽雲右衛門 七尺一寸六分」は別の料紙に書いたものを切り取り貼り付けたものである。画面右下の落款は墨書にて「探齋武一傳模」、その下にやや角に丸みを帯びた朱文長方印「探齋」とある。制作時期、来歴を示す款記はみられない。

本図の筆致は、頭部、手足および扇子、刀、草履部分は細く細やかな筆づかいで描写されており、着物部分は簡略化された太く力強い線で描かれているが、いずれも運筆に強弱はつけられておらず、筆線は一定の太さを保っている。人物のポーズや表情は硬く、彩色に濃淡がほとんど認めら



図2 相撲博物館蔵《釈迦ヶ嶽雲右衛門等身大像》現状図

れないこともあり、全体として立体感に乏しく平面的な印象を受ける。一方で、顔部や扇子の牡丹、刀の柄等の細部の描写は精緻かつ丁寧であり、絵師の技量がうかがえる。本図の余白部分は極めて少なく、背景には何も描かれていない。

本作の現状(図2)は、画面の欠失は見られないものの、経年による退色および顔料の摩耗が作品全体に認められ、余白部分は変色している。画面には横に走る巻皺が本紙下半分に集中して多数見られ、作品の大きな傷みにつながる可能性がある。作品右下の縁部分は、細かい巻皺と変色が起きており、本紙右上に貼られている墨書の縁にも全体に変色が認められる。また、本図の上から四分の一くらいの所と、丁度中程の所に画面を上下に分ける継ぎ目があり、後者は巻皺のために全体が浮き上がっている。大きな虫喰いは見当たらないが、所々に補修痕があり、本紙上部の人物の頭部を除く右側半分にその形跡が散見される。顔料の退色は顔部が顕著である他、釈迦ヶ嶽の着る黒い羽織の袖部分に、摩耗痕のような画面の擦れが広がっており、白い線のように見える。羽織の肩にある三本線の白抜き紋は、左右ともに顔料の欠失による退色が著しい。

二 画題について

本作のモデルとなった釈迦ヶ嶽雲右衛門は、本名を天野久富といい、寛延二年に雲州能義郡大塚村、現在の島根県安来市に生まれた⁽²⁾。十七歳の春には身長がすでに七尺⁽³⁾(約二二センチメートル)に達していたという⁽⁴⁾。同郷の力士、雷電為五郎の弟子となり⁽⁵⁾、松江藩のお抱え力士として、明和五年(一七六八)十月の大阪相撲に「大鳥居雲右衛門」として大関付け出しで登場した⁽⁶⁾。のちに江戸へ移り、明和七年十一月に市ヶ谷左内坂長龍寺で催された江戸勧進相撲において、釈迦ヶ嶽と名を改め東方の看板大関として番付に載るが⁽⁷⁾、このときの身長が七尺三寸五歩⁽⁸⁾とも七尺一寸六分⁽⁹⁾とも七尺八寸⁽¹⁰⁾とも言われている⁽¹¹⁾。ちなみに江戸相撲での釈迦ヶ嶽は、翌明和八年の三月に深川三十三間堂、安永元年十一月に両国回向院、安永二年閏三月に深川八幡宮、同十月に本所一ツ目八幡宮、そして安永三年四月に再び深川八幡宮で場所をつとめたことが記録に残っている⁽¹²⁾。

看板大関とは、いわゆる土俵入り専門の力士のことです。相撲興行において人々の注目を集めるための見せ物的役割を担う力士である。ゆえに実際の取り組みをする者は稀で

あったが、釈迦ヶ嶽は江戸での最初の場所、幕内力士相手に六勝一預かり一休み、後の名横綱谷風（当時のしこ名は達ヶ関）さえも破るといふ⁽¹³⁾ 本物の大関にも全くひけをとらない、看板大関としては例外的な実力を見せた。その後、安永元年の番付では西方関脇の地位に下るものの⁽¹⁴⁾、江戸では計六場所土俵を務め、通算二三勝三敗一預一分の堂々たる成績を残している⁽¹⁵⁾。しかし、安永四年の二月、数え年二七歳のとき郷里の松江にて現役のまま病没した。

釈迦ヶ嶽以降も巨人力士は登場するが、彼の評判は江戸時代を通じて長く続き、「釈迦ヶ嶽」といえば大男の代名詞だったという⁽¹⁶⁾。また、釈迦ヶ嶽は美男だったらしく、『翁草』には、「出雲より釋迦嶽と云大前髪出る、美童にして器量骨柄唯ならず、七尺有餘の童子なり」⁽¹⁷⁾とある。女性が相撲興行を見られなかった当時、釈迦ヶ嶽を見るために相撲の打ち出し時刻を確認する女性もあったという⁽¹⁸⁾。かなりの人氣といえる。一方で、釈迦ヶ嶽は大人しく内向的な性格の持ち主だったらしく、『相撲今昔物語』には、「性質殊外小氣にて、芝居其外人立の場所へは、行事を嫌ふとなり、（中略）ある人いふ、元来釈迦ヶ嶽は病人なり、平生面色悪敷、眼中とみて鳩目のごとし、其上余形体

長大なれば、諸事不自由にて、鬱氣がちなり」⁽¹⁹⁾とあり、『甲子夜話』には、「或人より聞く。この男、長大には似ぬ小量者にて、常に人中に出ることを厭ひゐれど、かく巨貌ゆゑ、出れば人とり囲て堵をなす。かくすれば都下は住がたし。一日も早く帰国したし杯言て、涕泣するぞ。」⁽²⁰⁾、

さらに、「又この巨人、氣の弱きことは珍しきばかり也。人前にて物を喫することを厭ひ、第一は手をつき首を俯れ、恐入てのみあるを、やうやうすかして安坐せしむ。とかく途中にて人に観らるゝを甚嫌ひ、成たけ外出せず。大家より伝来るとき主人の命にて強て出門する体のことと。又附添の者なくしては、一人にては何かなる席へも出かぬとぞ。我が宅へは彼藩の儒官野坂源助、従来我が門人なれば附添ひて来れり。迺我諄順々と、人に恥べきのわけ無きことを説聞かせ、この後は誇り顔に人前に出よと諭せし連大笑しき。古への防風氏なれども存外に小心の人なりしか連又笑ひし。」⁽²¹⁾とあり、人並み外れた巨体を人前にさらす羞恥心からか、非常に引っ込み思案になっていたことがうかがえる。

釈迦ヶ嶽が江戸相撲に登場した明和期は、錦絵と呼ばれる多色刷り浮世絵版画の誕生・隆盛期でもあった。これに

乗じ、釈迦ヶ嶽も浮世絵版画にあらわされているが、当時の作品と本図とを比較すると、表情が異なるように思われる。この点については後の第二・三章で詳しく検討したい。

三 勸進相撲と相撲絵

相撲の起源は古いが、相撲を生業とする力士が誕生するに至ったのは江戸時代のことである。幕府による政権が一応の安定期を迎えると、中世から続く専門的相撲人⁽²²⁾に失業武士たちを交えた職業力士団が各地に発生し、京都・大阪・江戸を中心に次第に組織化されていった⁽²³⁾。勸進相撲は、後に名目化してしまうものの、もとは寺院の改修費を工面する目的で行われており⁽²⁴⁾、のちに諸大名お抱えの力士らによって定期的な興業が行われ、番付も編成されるようになった。『相撲大全』によると、「江戸勸進ずまふの始は、人皇百十代明正院の御宇、寛永元子⁽²⁵⁾のとし、明石志賀之助といへるもの、初て寄相撲と號、四ッ谷鹽町において、晴天六日興業いたせしが最初なり…」⁽²⁶⁾とあることから、勸進相撲のはじまりを寛永元年（一六二四）とするのが通説であるようだが、他にも諸説がありいずれも明確な証拠はない。

初期の勸進相撲は、治安・風俗上の観点から幕府によりたびたび禁止されており⁽²⁶⁾、再び脚光を浴びるようになった貞享元年（一六八四）以降⁽²⁷⁾、元禄期になると頻繁に開催されるようになる。江戸では、宝暦以後、基本的に三月と十月に定期の本場所とする例が固まり⁽²⁸⁾、安永二年、「土井遠江守殿御渡」⁽²⁹⁾をもって制度が確立される。

幕府によって勸進相撲興業制度が定められたことにより、相撲を生業とする力士以外の草相撲、辻相撲などで料金をとることが一切禁じられ、職業力士の生活は安定することになった。ちなみに、今日相撲とのつながりが深いと捉えられている両国回向院は、明和五年から使われるようになり、寛政期以後はほぼそこで固定され、明治の末まで使用されることになる⁽³⁰⁾。

相撲絵の創始についてであるが、相撲を絵画に表すという試みは《鳥獸戯画》の蛙と兎の取り組みに見られるように、古来より度々行われてきたと推されるものの、江戸期以前の作品は伝存例を見る限り数は決して多くない。文献に残る記録では、『近世奇跡孝』巻之三に記された《古画相撲図縮図》⁽³¹⁾や『好古小録』上の《相撲人図》⁽³²⁾があるが、いずれも原本が伝世するの可否かは不明である。現存

する中で古いものは、近世初期風俗画に見られ、慶長年間の作とみられる《相撲図屏風》⁽³³⁾や、近世初期に大阪の住吉大社境内で行われている相撲の風景を描いたとされる⁽³⁴⁾《住吉祭礼・賀茂競馬図屏風》などが挙げられる。版画による相撲絵がいつ出現したのかは現在も明らかでないが、延享年間頃の作とされる二代鳥居清信による紅摺絵などは、伝存作を概観する限り初期のものに当たると思われる。

初期の相撲絵に関しては、描かれ方も個々の力士の描き分けや取り組みの妙に焦点が当てられているとはいい難く、記録としての絵画化というより庶民風俗の一題材として捉えられていたようである。また、一般的に初期の浮世絵は、多くが絵師による肉筆画で、庶民には手の届かない存在であり、ゆえに相撲絵も一部の上流階級のみによって鑑賞されるものであった。

延享頃になると、浮世絵は肉筆に代わって版画も用いられるようになった。そのごく初期段階の墨摺絵と呼ばれる墨一色の版画作品が、鳥居派の絵師らによって描かれるようになり、相撲絵を享受する層が上流階級から町民へと広がりはじめた。しかし、力士の描かれ方は依然として既存の形式に則った肖似性を欠くものであり、この傾向は宝暦期

まで続いた。浮世絵版画の世界に大きな転機が訪れたのは、明和期に入ってからのことである。明和二年（二七六五）正月に大小絵暦交換会が行われたことに端を発し、色刷りの浮世絵版画である錦絵が誕生すると⁽³⁵⁾、ほどなく錦絵は名物の江戸土産となり、町の様子を描いた作品や歌舞伎の役者絵、美人画と並び、相撲絵も人気を博すようになった⁽³⁶⁾のである。

しかし、錦絵の創始から間もないためか、安永以前の相撲絵は稀であり、釈迦ヶ嶽の活躍期に描かれた相撲絵は磯田湖龍斎、一筆斎文調の錦絵程度にとどまる。天明期に入ると、さらなる勸進相撲の活気を受け、勝川派、歌川派の絵師たちが多数の作品を遺した。特にこの安永、天明、寛政期には後世にも伝えられるような名力士が輩出し、相撲絵は美人画、役者絵と並び人気の画題となっている。中でも勝川派の相撲絵の数は群を抜くが、寛政期の勝川春英やその弟子春好は多くの優れた相撲絵を描いている。また、大童山文五郎は、写楽、初代豊国らの人気浮世絵師によって度々描かれ、以降相撲絵人気は確固たるものとなった。文化・文政年間から幕末にかけては歌川派による相撲絵が増加するが、この時代になると、力士の描かれ方も類型化

し、似顔絵よりもごく概念的な描写に移行していく観があり、浮世絵としての相撲絵は斜陽を迎えるに至る。

第二章 画題としての釈迦ヶ嶽と巨人力士

一 錦絵による作例

版画による浮世絵作品に、巨人力士は度々題材として取り上げられた。作品が多く残るのは、釈迦ヶ嶽の後に登場した大空武左衛門（一七九六一一八三二）と、生月鯨太左衛門である。武左衛門は、生をまたぐほどの巨人ということから別名「牛股」と呼ばれ、歌川国安による浮世絵作品が多い。生月も、幼少時の数々の武勇伝を絵草紙にまとめた『生月草子』（二代立川馬馬作、三代豊国画）をはじめ、脚色された巨人譚を絵画化したものが三代豊国（国貞）らによって多数描かれた。

明和の巨人と言われる釈迦ヶ嶽雲右衛門は、その人気も手伝って、草創期の錦絵にもあらわされた。しかし、他の著名力士よりも活躍時期が先んじているためか、釈迦ヶ嶽に関する図像は多くない。その中で、おそらくは明和から安永にかけての時期に、釈迦ヶ嶽をモデルにした浮世絵版

画の作品が、磯田湖龍斎、一筆斎文調によって描かれており、これらの作品は絵師の活躍期による時代考証から、管窺の限り力士個人を特定しうる最も初期の作例と目されている³⁷⁾。また、これらの錦絵作品に描かれた釈迦ヶ嶽の表情その他の特徴を『釈迦ヶ嶽雲右衛門等身大像』と比較するとかなり異なっている印象を受けるため、詳細な検討が必要だと思われる。

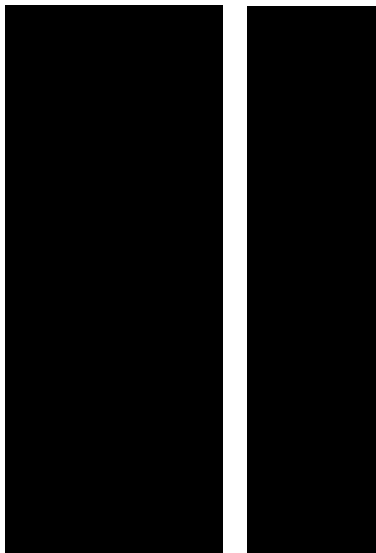
ここでは、磯田湖龍斎筆『釈迦ヶ嶽雲右衛門と女』、および一筆斎文調筆『釈迦ヶ嶽雲右衛門』について、その描法を中心に考察する。

磯田湖龍斎筆『釈迦ヶ嶽雲右衛門と女』

この作品は、柱絵の形式による紅刷り絵の作品であり、釈迦ヶ嶽雲右衛門が、左手の人差し指のみで女性をぶら下げているユニークな場面を描いている（図3）。制作年は記されていないが、左上の余白部分には、「身丈六尺八寸 掌九寸五分 足裏壹尺三寸 力五人増り 目方三拾八貫目余 一度二飯三外ヲ食」と釈迦ヶ嶽の紹介がなされている。

柱絵とは判型形式の浮世絵版画であるが、一般的に丈長奉書を四つ切りにしたもので、一般的な浮世絵の縦横の比

率、または軸物形式の作品と比較しても、柱絵の縦へと伸びる画面比は突出している⁽³⁸⁾。湖龍齋はこの柱絵を得意とし、縦長の画面を効果的に用いた構図の作品を意欲的に制作した。しかし、主な遺作は女性像や花鳥画であり、力士を題材にした作例はこの《釈迦ヶ嶽雲右衛門と女》以外知られていないことから、本図は極めて珍しい作といえる。また、繊細な線による人物・衣紋描写のほかに、彩色に紅を用いるなど、初期の浮世絵版画にみられる特徴を多く備えた作例である。



右：図3
磯田湖龍齋《釈迦ヶ嶽雲右衛門と女》
左：図4

この作品には、湖龍齋ならではの鋭い構図感覚が見られ、春信風の華奢な女性と当代一の巨人力士を対比させることで釈迦ヶ嶽の巨人ぶりを表現している。例えば、身体に比してわざと必要以上に小さく女性の手を描いて釈迦ヶ嶽の手と組ませたり、女性の足が釈迦ヶ嶽の裾からのぞく巨大な足先にも及ばない小ささであることを暗示するべく、鑑賞者の目が向く場所に配置したりするといった具合である。女性の着物の隙間からは、内腿がわずかにのぞいており、いわゆる「あぶな絵⁽³⁹⁾」としての要素も秘めていることがうかがえる。釈迦ヶ嶽は、幅の狭い画面のために、右肩から先が描かれていない。しかし、その頭部および足先は縦長の紙内に収められており、釈迦ヶ嶽と女性双方の全身像が見て取れる。やや前屈みの釈迦ヶ嶽は、体を「く」の字に曲げる女性と向かい合う方向になるように、体をゆるやかにカーブさせて、女性を包括するような立ち姿になっている。すなわち、本図の描写から推される釈迦ヶ嶽の左肩から先の体躯のカーブは、作品で省かれている部分を考慮に入れると、頭部から右足先にかけて大きな弧を描いており、反対に、釈迦ヶ嶽の左襟から、女性のかかとをつなぐ小さな弧は、彼女の手や頭部、着物を通り、大きな弧の中

に収められているのである(図4)。本作に背景はなく、構成要素は二人の人物のみであるが、この人物配置と衣服の繊細な表現、かつ釈迦ヶ嶽の堅固な足元のデッサンのためか、単調な平面性にはとどまらない存在感を放ち、無駄のない簡潔な構成は緊張感すら漂わせている。また、女性の顔が春信の作品に代表される明和調とでもいふべきこの時代典型のスタイルに則って描かれているのに対し、釈迦ヶ嶽の表情は、大きな鼻や下がり眉、細い目など人物の特徴を伝える描写がされていることは注目に値する。一般的には、勝川春章や次に挙げる一筆斎文調が似顔絵を始めたといわれている⁽⁴⁰⁾が、同時期に活躍した湖龍斎もまた、人物表現に肖似性を取り入れていたことを示すという作例として、この《釈迦ヶ雲右衛門と女》は特筆されよう。

湖龍斎は、名を正勝、または春広といい、通称は庄兵衛といった⁽⁴¹⁾。西村重長(一に勝川春章)の門で絵を学んだというが未詳であり⁽⁴²⁾、作画期はおおよそ明和年間から天明年間とされる⁽⁴³⁾。江戸川小町土屋家の浪人で、絵師となつた後は両国の葉研堀に居住し⁽⁴⁴⁾、勧進相撲が行われていた両国・深川の寺社周辺に至近であつた。鈴木春信とは同門で、その画風を慕い非常に似た女性像を描いたが、春信

没後の安永年間に美人画家の代表格となり、多数の作品を遺している。生没年は不明で、現在では没年を安永の末年頃か、天明の中頃ではないかとする見方があり⁽⁴⁵⁾、晩年は浮世絵師としてはめずらしく法橋に叙せられている⁽⁴⁶⁾。また、春信の没年を境とする頃から、湖龍斎が作品に扱う題材は、美人画から風景、昆虫に至るなど広がりを見せ始め、これらの伝存する作品からは湖龍斎の広範な関心がうかがえる。

作品中には制作年を特定しうる判断材料となるものが見当たらないが、画風から察するに、おそらく明和末年から安永初期頃にかけての、釈迦ヶ嶽が江戸勧進相撲で活躍していた時代に、その人気を当て込んで制作されたものだろう。現代におけるプロマイドやポスターのようなものだったと考えられる。

一筆斎文調筆《釈迦ヶ嶽雲右衛門》

湖龍斎と同時期に活躍した一筆斎文調による作品で、その形式は、柱絵とは異なる一般的な錦絵のスタイルである。彩色は植物染料の淡い紅と緑を用いたいわゆる紅摺絵の様式であり、寺の境内で子供と戯れる釈迦ヶ嶽の姿を描いている(図5)。

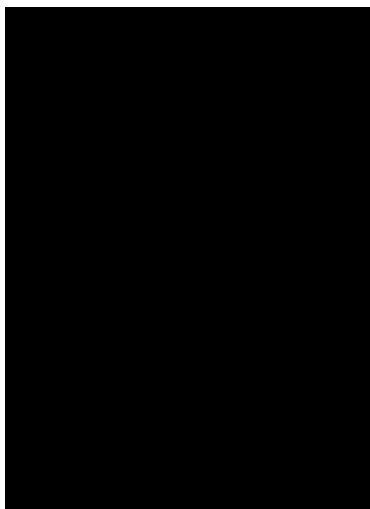
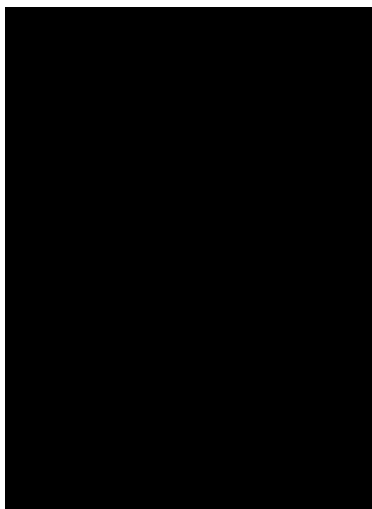


図 6

図 5 一筆斎文調
《釈迦ヶ嶽雲右衛門》

この作品では、釈迦ヶ嶽と一緒に画面に登場する人物が、子供と女性との違いはあるものの、大男が小さな子供を片手で宙にぶら下げている点、双方の足の大きさを対比させるがごとく、釈迦ヶ嶽の高下駄に素足の子供が乗っている点などが湖龍斎の作品との類似点として挙げられる。二つの作品の影響関係は明らかでないが、文調と湖龍斎は安永七年に『市川五粒追善記』、翌安永八年に『三歳繰珠數暫』、そして天明元年に『肉筆人物畫』で版画版本の合作又は共作を試みていることから⁽⁴⁷⁾両者の間には交友関係があったことが知られており、この釈迦ヶ嶽をめぐる錦絵作品についても注文主等の制作の背景に何らかの関わりがあった可能性が考えられる。中でも、『肉筆人物畫』は湖龍斎、文調に加えて勝川春章も制作に携わっており⁽⁴⁸⁾、先述の湖龍斎の作品に認められる肖似性を検討する上でも重要な資料といえるだろう。

作品の構図に目を向けると人物がピラミッド型に配置されていることが見て取れ、綿密な構成の下に描かれていることがうかがえる。例えば釈迦ヶ嶽の頭部と画面左隅をつないで見ると、その直線に沿うように人物配置がなされているのである(図6)。つまり、釈迦ヶ嶽の右手とそこにぶ

ら下がる子供の手を通り、童の顔の中心線、さらにはその右足からもう一人の子供の体の中央を通って高下駄の角とを一直線につないでいるのである。別の直線は釈迦ヶ嶽の左肩と刀の柄を結んでおり、これら二本の斜線は、釈迦ヶ嶽の顎先と着物の左右の合わせとをつなぐ体の中心を通る頭上で交差している。これらの構図上の配慮が、背景の境内描写などの描き込みが少なくない本作に散漫な印象に陥ることのない安定感をもたらしているのである。

釈迦ヶ嶽は桐の紋付きに二本差しの正装であり、胴回りの細い体躯で一見力士には見えない。子供の一方が乗る巨大な高下駄は釈迦ヶ嶽のものであろうか。しかし、先述の湖龍斎筆の作とは違い、ここでは身長に比して特別釈迦ヶ嶽の手足を大きく描いてはいないため、彼の草履と下駄の大きさが大幅に異なる点が面白い。

画面上部には雲のような区切りが設けられ、その中に「ほととぎす ゆきあたるべき すがたかな」との讃が添えられている。「釈迦嶽雲右衛門」の名の右には、その身長が「六尺七寸七分」とあり、先に挙げた文献などに残る記録と比べると、若干低く記されている。また境内の提灯には「開帳」の文字が認められることから、勧進相撲の開帳が

行われていることが分かる。釈迦ヶ嶽は明和七年の十一月に市ヶ谷左内坂長龍寺で相撲興行をしており⁽⁴⁹⁾、本図はおそらくそれ以降に描かれたものだと考えられる。

文調の経歴は謎に包まれており、石川幸元の門人と伝えられている⁽⁵⁰⁾。以外は詳しい記録がなく、作画期は、明和元年に描いた絵馬の存在から、明和から安永にかけてのわずか十年あまりと考えられている⁽⁵¹⁾。彼もまた鈴木春信の画風に影響を受けた絵師のひとりであり、作品は肉筆・版画双方にわたるが、役者絵の評価が高く、役者の似顔絵を描いた絵師の先駆けとして勝川春章と並び称されている。生没年は明らかでないが、柳橋で営まれた文調の七回忌を伝える刷物に記された参列者から、没年を寛永初年とする説がある⁽⁵²⁾。しかし、天明期に入ると作品が残されておらず、先述の作画期を終えると、絵筆を折ってしまったのかもしれない。

このように、釈迦ヶ嶽が看板大関として人々の話題をさらった明和から安永年間に、湖龍斎、文調両者の作画期は合致しており、また文調の居住地とされる亀井⁽⁵³⁾ ないし柳橋周辺も、勧進相撲の行われていた寺社に近接していたことから、文調もまた実際の釈迦ヶ嶽を目にしていた可能性

は極めて高いと考えられるのではないだろうか。

二 《釈迦ヶ嶽雲右衛門等身大像》との人物描写の比較

湖龍斎・文調の錦絵と、等身大図像の釈迦ヶ嶽を比較すると、顔立ちがかなり異なる印象を受ける。等身大図像の表情が、太い眉に丸い瞳の凛々しい表情であるのに対し、錦絵二作品の釈迦ヶ嶽は、どこことなく頼りなげである。目尻にかけて下がった眉、気弱そうな細いつり目、長く大きな鼻、小さな口などは、前掲の『相撲今昔物語』ないし『甲子夜話』にあるような、生前の釈迦ヶ嶽の様子を評する「鳩目」や、内向的性格を伝える記述を想起させるものであり、よって湖龍斎・文調による錦絵は、作品自体に釈迦ヶ嶽の似顔絵としての機能が備わっていたことをうかがわせる。文調が役者絵の第一人者であった点を鑑みても、この二人の絵師が実際に釈迦ヶ嶽を目にし、その特徴を作品に表現したことは十分に考えられることである。湖龍斎および文調による釈迦ヶ嶽の表情が似通っていることは、釈迦ヶ嶽等身大像一連の作品の人物描写を検討する上で重要な点であるといえよう。

また、湖龍斎・文調の作と比べた場合、等身大図像の釈

迦ヶ嶽は、頭部の大きさと全身のバランスが明らかにデフォルメされており、本人を目の前にして描いた作とは考えにくい。画面構成の点でも、人物配置を隅々まで計算した前者に比して、後者は単に人物を紙面に収めただけの観があり、衣服の描線や形態の簡略化など処理方法からも、ある一定の形式に則って制作されたことが想像される。本作の描き方は、釈迦ヶ嶽存命中の明和期・安永期にみられる浮世絵の絵画様式とは明らかに異なるもので、顔の中段から描き始められる幅広いのいかり肩を持ち、直線的な筆致で衣服を描く作品は、時代が下った文政期以降の歌川派の錦絵に近似するものである。例えば、歌川国英による生月鯨太左衛門の錦絵（図7）は、釈迦ヶ嶽像の構図と羽織の形、扇子を持っている点、絵のタッチ、顔と全身のバランス等

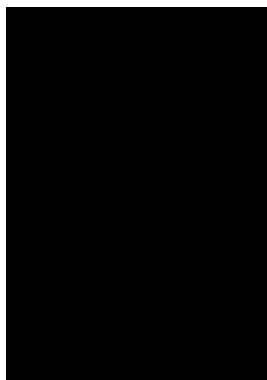


図7 歌川国英による
生月鯨太左衛門の作品

について、非常に似ていることが指摘できる。国英は初代歌川豊国の門人で、生没年は不明ながら、伝存する作品からうかがえる作画期は、およそ文政期から嘉永期にかけてのようである。歌川派による力士絵は、姿絵に關してこのような誇張、硬直化した描き方の定型を持っていることから、本図が釈迦ヶ嶽亡き後、歌川派の錦絵に倣い描かれたものである可能性が考えられる。

第三章 相撲博物館本の位置付け

小島貞二氏によれば、等身大の釈迦ヶ嶽像は、相撲博物館所蔵（以下相撲博物館本と略記）のほかに千葉県市川市にある安国院所蔵のもの（以下安国院本と略記・図8）と、かつて大阪のあるコレクターが所有していた作品の、少なくとも三点が存在することが分かっている。この個人蔵の釈迦ヶ嶽図像については、昭和五年の段階で海外に渡った可能性があるらしく⁵⁴、現在の所在は不明であることが悔やまれる。ここでは、相撲博物館本と安国院本との比較を通して、相撲博物館本の作者と制作年代、制作に関する背景についての考察を試みたい。

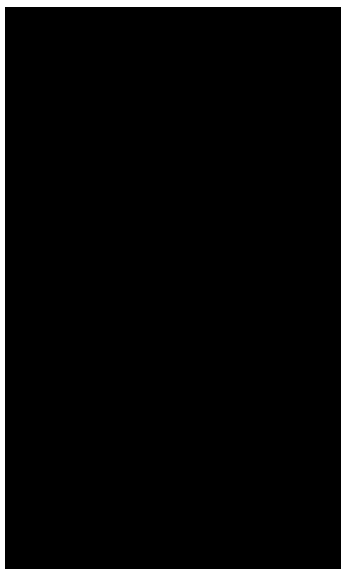


図8 安国院蔵
《釈迦ヶ嶽雲右衛門真像》

一 相撲博物館本と安国院本との比較

相撲博物館本と安国院本は、ともに紙本着色である。画面の状態、顔料の退色状況等を見ると、後者の方が後に制作されたものと思われる。相撲博物館本には画面右下に「探齋武一傳模」、安国院本には同じく画面左下に「明治貳拾三年正月再寫」との文字があり、双方の作品ともに模写であることが分かる。安国院本はこの墨書から明治二三年に描かれたものであることが明らかな一方で、相撲博物館本には制作年が記されていない。相撲博物館本には、画面右上に「釋迦嶽雲右衛門 七尺一寸六分」との墨書による料紙が貼られている。安国院本は、画面右上に「鳥居權太夫七代 玉垣額之助門人 雲州森之産 釋迦ヶ嶽雲右衛門

真像」と書かれている。

相撲博物館本、安国院本ともに全体的な構図や配色は共通している。両足を対称に開き、身体を緩やかに左側へ向けている全身立像である。視線はやや左上方向に向けられ、右手で顔の下に牡丹柄の赤い扇子を広げ、その手の上に重なるように刀の柄があり、羽織の裾から赤い鞆がのぞく。顔、手足、扇子や刀は細い線で描かれているが、羽織や着物の描線は太く、歌川派の役者絵にも通じる筆勢の使い分けである。

衣紋の皺や扇子に描かれる牡丹、手足等のバランスもかなり細かい点まで共通しており、同一の作品をもとにした図像だと認められる一方で、異なる点もある。相撲博物館本の釈迦ヶ嶽の着物は縦縞模様が描かれているが、安国院本は二種類の濃淡を用いた紺色による着彩が施されており、相撲博物館本は、羽織の袖からほとんど着物はのぞかぬものの、安国院本では左右の袖から着物の薄い紺色がみえる。帯は二点とも同じく亀甲文様であるが、腰に結ばれた紐の色は、相撲博物館本が白っぽく、安国院本は濃淡がつけられた朱に近い赤であり、草履の鼻緒の色も相撲博物館本が赤、安国院本は薄い朱と、細部の配色はやや異なるものと

なっている。

二 相撲博物館本の制作者と制作年代について

相撲博物館本の釈迦ヶ嶽像には、画面右下に落款が認められる(図9)。まず墨書にて「探齋武一傳模」、その下に方形朱印で「探齋」とあり、この作品を描いた絵師の名前であることがうかがえる。

江戸期に「探齋」の号を用いた絵師は、狩野派を含め数名存在するが、その後に記されている「武一」に着目して調査を進めた結果、二代喜多武一という絵師に行き着いた。彼は、谷文晁に学び、狩野守信に私淑したことで知られる絵師、喜多武清の養子である。『日本書画人名辞典』には、「武一 喜多氏、武清の養子となり武一の歿するや武清乃ち人の子を養うて嗣ぐとなし亦武一と稱し探齋と號す明治初年歿す」とある⁵⁵⁾。ただし没年に関しては、養父武清とともに眠る、清林寺の墓石に記された明治二〇年(一八八七)八月六日とみるのが妥当であろう。二代武一を名乗る以前の名は明らかでなく、作画活動がいつ頃から行われ始めたのかは不明であるものの、伝存する資料を概観する限り、記録に残るような一人前の絵師としては、初代武一が亡く

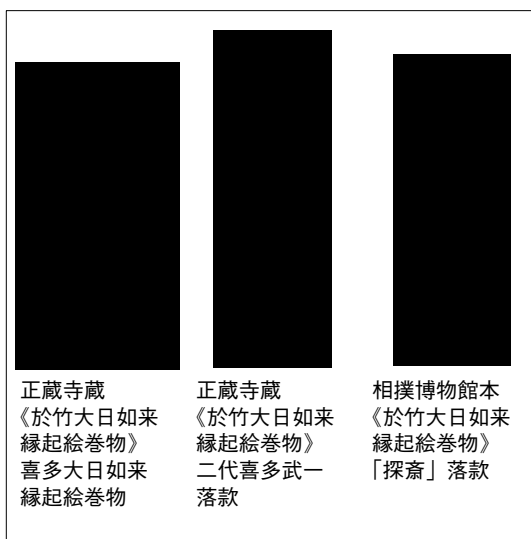


図9

なった後、本格的に制作をしたとみられる⁽⁵⁶⁾。

二代武一に関しての記録や作品は極めて少なく、養父の喜多武清に画を学んだ⁽⁵⁷⁾といわれる以外は、その作風や作品歴などの多くが謎に包まれている。その中で、二代武一の筆とされる《於竹大日如来縁起絵巻》に書かれた落款に注目したい。《於竹大日如来縁起絵巻》は、羽黒山修験道本道場羽黒山荒沢寺正善院に伝わる三巻からなる絵巻で、同

院境内に祀られているお竹大日堂の由来を説いたものである⁽⁵⁸⁾。絵巻の箱書には「嘉永二年（一八四九）重修」とあり、第三巻末にこの絵巻を制作するに至った経緯と、関わった絵師の名前が記されている⁽⁵⁹⁾。この奥書によると、絵巻の挿絵九枚は旧挿絵をもとに描いたとあり、筆をとった九名の絵師の中に、喜多武一とその父喜多武清が含まれ⁽⁶⁰⁾、絵巻下巻第二段の図には、墨書による「探斎武一筆」の文字と、「探斎」の朱の鼎印がある。この鼎印は、相撲博物館本の落款と比較すると異なるものが用いられており、墨書の筆跡は、釈迦ヶ嶽像にみられる楷書に近い字体と比べると崩して書かれている。「探」、「武」の字は筆勢、形とも類似しているが、絵巻の「斎」の字は草書体に崩されており、また「一」もかなり短い線で書かれている。このように、落款全体の印象としては同一と言いが、特筆すべきは「武」の字体である。書体の崩し方が多様を極めた江戸期においても、「武」の草体の一番下にある横画を二点に作るのは他に類例を見ず、この形は、武一とその養父、武清の落款特有に認められるものである。よってこの「武」の書体は、二代武一の作か否かを探る上である一定の判断基準となりうるものだと考えられ、今後新たに二代武一の商品

が発見されれば、その朱印の検証と併せて、二代武一についての詳細が明らかになってくるのではないかと期待できる。

相撲博物館本の絵師がこの二代武一という絵師だとすると、これが描かれた時期は幕末から明治期まで下がり、すでに釈迦ヶ嶽亡き後に描かれたものであるということが分かる。先述の通り、探斎という号を用いた二代武一は、喜多武清の実子、武一亡きあとすぐに同名を引き継ぎ養子となっている。探斎と名乗り始めた時期が武清の養子となる以前からのものである可能性も考えられるが、初代武一は、嘉永中に五〇歳あまりで没したとされており⁽⁶¹⁾、また二代武一の活躍期を文久年間とする説もある⁽⁶²⁾ことから、《於竹大日如来絵巻》の制作年である嘉永二年は、二代武一がおそらくは絵師として表舞台で活躍し始めた最初期のものであるうと考えられる。以上のことから、相撲博物館本の作画期は嘉永年間から明治二〇年にかけてだと推察される。

また、相撲博物館本、安国院本ともに模写であるため、現時点で釈迦ヶ嶽の等身大図像が最初に描かれたのがいつごろなのかは分からない。しかし、この二作品より以前に釈迦ヶ嶽の大掛軸が人々の知られる所だったことを示す、三代豊国作の釈迦ヶ嶽と生月鯨太左衛門を描いた浮世絵版

画が残されている(図10)。これは、釈迦ヶ嶽と生月が首に紐をかけて引き合っている場面が描かれた三枚続きの作品である。実際には生月鯨太左衛門が生まれる以前に釈迦ヶ嶽は他界しており、この作品は一種の戯画といえる。肝心の釈迦ヶ嶽の顔はどのように描かれたのかというと、画中に「釈迦ヶ嶽ハ玉垣所蔵の似顔大掛物の図をうつす」との記があり、この「玉垣所蔵の似顔大掛物の図」が釈迦ヶ嶽等身大図像の中で最初に描かれた作品であるのかは別としても、この作品が制作された時点で釈迦ヶ嶽の等身大図像は存在し、それを年寄玉垣額之助が所蔵していたことが裏付けられる。三代豊国の作画期は長い⁽⁶³⁾が、二代豊国を襲名したのが天保十五年であり、弘化二年には剃髪して肖像と名を改めている⁽⁶⁴⁾。弘化二年は、初代武一が没した嘉永年間より二年ほど遡るものであり、この戯画が二代豊国時代の作であることを鑑みると、「顔を写した」ともとなる作品は少なくとも弘化年間以前に存在していたと考えられる。よって現状では、玉垣額之助⁽⁶⁵⁾が所蔵していたとされる釈迦ヶ嶽等身大図が一番古い作品である可能性が指摘できる。

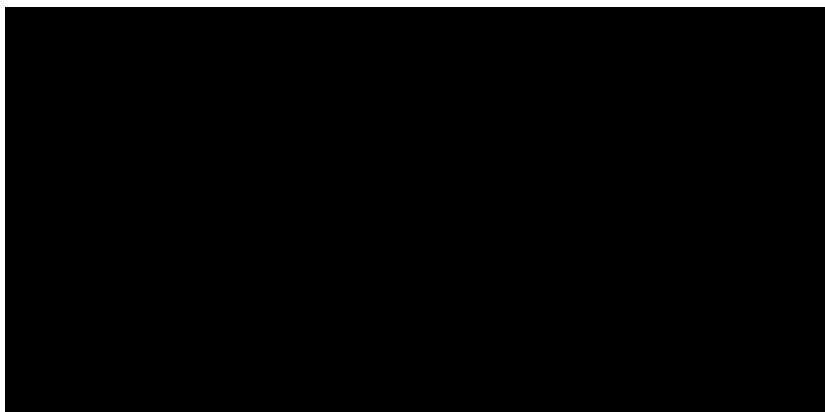


図10：三代豊国による釈迦ヶ嶽と生月の劇画

三 幕末期における巨人力士等身大図像の他の作例

釈迦ヶ嶽をはじめとする巨人力士の等身大図像は、軸装すると縦の長さだけでも三メートル近くになり、伝存作は少数である。さらに、等身大図像に関しては相撲絵の中でもあまり研究がなされていないため、関連する資料がほとんどないのが現状である。作品の多くは幕末期に制作されたものと推されるが、明治の開国により、伝統的な美術作品が日本国内では前時代的なものとして顧みられなくなってしまった時代背景を反映し、海外へと流出してしまった作品も少なくないであろう。ここでは寡見の中ではあるが、《釈迦ヶ嶽雲右衛門等身大像》を論じるにあたり、その制作方法・制作年代を検討する上で重要と思われる、同様の大掛軸形式で描かれた巨人力士の等身大図像に関して作品を取り上げることとする。

安国院所蔵《生月鯨太左衛門真像》

安国院には、釈迦ヶ嶽の等身大図像のほかに、これと同様の体裁を持つ生月の等身大画像（図11）が伝世しており、これらの図像の来歴については記録が残されている⁶⁶。このとき清正堂と一緒に安国院が譲り受けたものの中に、玉

垣代々の位牌や刀剣類に混じって二つの巨人力士像があったのだという。釈迦ヶ嶽、生月両力士は、時代は違えどともに玉垣部屋の力士であつたことから、部屋の関係者が絵師に頼んでその勇姿を残したもののらしい。しかし、現在では注文主、絵師の詳細を伝える資料は残されていない。

生月像も、釈迦ヶ嶽像と同じ時に描かれたものらしく、画面左下に「明治貳拾三年正月再寫」とある。画面右上にも釈迦ヶ嶽像と同様の讀があるが、画面左上には「弘化三年正月寫」と、粉本とした作品の制作年が記されている点が異なる。弘化三年といえ、生月が実際に土俵入り力士として活躍していた時期で、この大掛軸のもととなった作品は、実際に生月をモデルとして描いたことが考えられる。すでに伝説化していた釈迦ヶ嶽に、当代の巨人力士を比して鑑賞の対象にしていたのであろう。また、この弘化三年は嘉永元年の前年であり、相撲博物館本の制作年代と推定される二代武一の制作時期とはほぼ合致する。安国院本釈迦ヶ嶽像は、その体裁から安国院生月像と同時に模写されたと推されるため、その粉本となった作品も同時期頃に描かれていた可能性が指摘できる。相撲博物館本の模写は、原本の制作時からあまり時間を置かず描かれたものであつた

のかもしれない。

とはいえ、同時期に写された安国院所蔵の釈迦ヶ嶽、および生月の両軸の粉本が同じ絵師による作品とは考えにくい。というのも、衣服の描き方ひとつとっても、極力描線の数を抑え、直線的な筆勢を用いた釈迦ヶ嶽像に対し、生月の方は丸みを帯びた柔らかな筆致で描かれるなど、筆遣いが異なるからである。加えて、同じ絵師の作ならば、同時期に共通した様式を持つと思われる手の表現においても、釈迦ヶ嶽の方が爪や指について大ぶり・肉感的な形態を持ち、簡潔に絞られた線であらわされている一方で、生月の指は小ぶりではっきりとしており、やや強弱を用いた描線で描かれている。以上のような違いから、安国院蔵の釈迦ヶ嶽、生月の両軸は、粉本の時点で表現の特徴に差異があつたと考えられ、ゆえに粉本の絵師も異なると推察できるのである。

渡辺華山筆 クリーヴランド美術館所蔵《大空武左衛門像》

華山筆とされる大空武左衛門の等身大図像とその模写は、現在確認されているものでアメリカ、クリーヴランド

美術館所蔵の作品（以下クリーヴランド本と略記・図12）と個人蔵による作品、それに国立国会図書館蔵である筆者不詳の写本『名人図像』に収められた三点がある。このうち『名人図像』のものは、クリーヴランド本の模写であることが分かっている⁽⁶⁷⁾。

クリーヴランド本は墨書で画面右隅に「文政丁亥六月十一日 全樂堂藏本 崋山」と白文方印があり、その左には「身長七尺三分 衣五尺二寸 肩濶二尺二分五寸 袖寛一尺九寸 手裏八寸五分 足裏一尺一寸 外套三尺八寸 身重三十二貫」と記されている。

崋山による制作風景は、曲亭馬琴の『兎園小説餘録』第二に記述が残されており、それによると崋山は武左衛門の肖像を制作するにあたり、蘭鏡（カメラ・オブスキュラ、

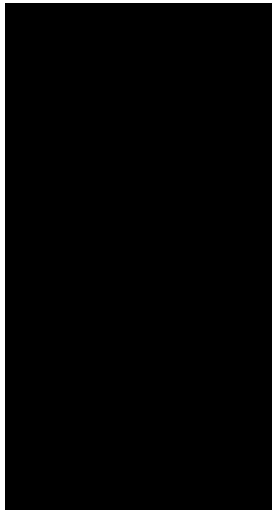


図12 クリーヴランド美術館蔵
渡辺崋山《大武左衛門》

または写真鏡）を用いたそうである⁽⁶⁸⁾。崋山が武左衛門の肖像を描いたのは一回だけではなく、文政十年（二八二七）にも、崋山は私淑する佐藤一斎のもとに武左衛門を伴って訪れ、身体の各部分を写真鏡に映しつつデッサンを試みたという⁽⁶⁹⁾。これらのことから、この等身大図像は、美術としての絵画というよりも詳細な記録化としての側面を持つ作例であり、少なくとも文政期において、巨人力士の等身大図像の制作が行われていたことが分かる。

相撲博物館本および安国院本の釈迦ヶ嶽像、生月像と、実際に人物を目の前にして描いた崋山の武左衛門像とを比較すると、描かれ方が大きく異なるのが分かる。崋山の作は写真鏡に映しながらの制作方法ゆえか、頭部に比して手足が非常に大きく描かれており、身体全体のバランスを若干欠いているという点を差し引いても、浮世絵風の絵画描写とは明らかに一線を画す写実性を帯びている⁽⁷⁰⁾。また、相撲博物館には国安による武左衛門の錦絵（図13）をそのまま拡大して描いたと思われる武左衛門の等身大画像（作者不詳）（図14）が残されており、小品の浮世絵版画から大掛軸への描き直しが行われていたことを示すものとして興味深い。これらのことを鑑みると、巨人力士の等身大図像

の制作方法も一様でなく、実際に本人を目の前にして描くとは限らなかったということが指摘でき、本作の制作背景に関しても重要な示唆を与えるものと考えられる。

おわりに

本稿では、相撲博物館所蔵の《釈迦ヶ嶽雲右衛門等身大像》について、その絵師と制作された背景についての考察を試みた。本作は、かつて玉垣額之助が所蔵していた大掛軸からの模写である可能性があり、制作年代は、款記にある二代喜多武一の活動期から推考するに、釈迦ヶ嶽没後からしばらく経過した嘉永年間から明治初期にかけてだと思われる。また、大空武左衛門の等身大図像の作例にみられるように、先行して制作された錦絵から拡大して大掛軸にあらわされた作例がある点、また文政期から嘉永期の頃に制作された歌川派の相撲絵に、釈迦ヶ嶽と類似する様式が認められた点等を鑑みると、今回取り上げた釈迦ヶ嶽の等身大図像の一連の作品に関しては、その原本が、彼の亡き後描かれた浮世絵版画作品をもとに、等身大図となるように模写されたものである可能性も考えられる。

江戸時代から明治に至るまで、大男として民衆の通念だった⁽⁷⁾という釈迦ヶ嶽は、たしかに巨人力士ではあるものの、身長を伝える記録を概観すると、決して突出して大きい巨人力士というわけではなかった。彼が歴史に語り継が

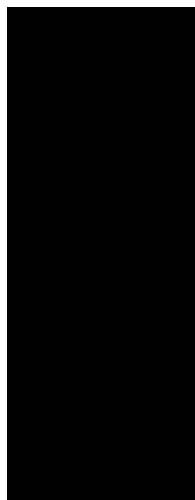


図14 相撲博物館蔵
歌川国安
渡辺華山《大空武左衛門》

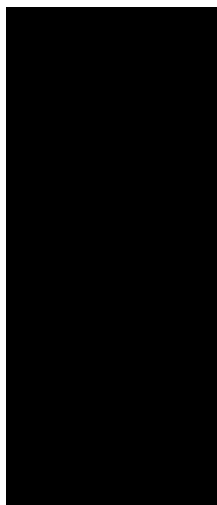


図13 相撲博物館蔵
《大空武左衛門等身大像》

れる存在となり得たのは、その体躯ばかりでなく、相撲の実力と、庶民文化の境目であった錦絵誕生期の活躍があったからであろう。力士の絵画化が流行するなかで、浮世絵の世界にも戯画や絵草子、見立絵などの多様な絵画形態が生み出される時代を迎え、文政期以降の相次ぐ巨人力士の登場により、かつての名巨人力士であった釈迦ヶ嶽が再び思い起こされることになったのだと推察される。また、珍しいものや大胆な発想を好む幕末期特有の気風もあって、大掛軸による巨人力士の等身大図像が流行したのではないだろうか。

註

- 1 小島貞二『大相撲裏面史』、千人社、一九八〇年、一八頁。
- 2 飯田昭一「江戸時代相撲名鑑」、『史料集成 江戸時代相撲名鑑 下』、二〇〇一年、七四三―七四五頁。
- 3 本稿では一尺を約三〇・三センチとする。
- 4 小島貞二『大相撲評判記』、新人物往来社、一九八九年、二〇頁。
- 5 『相撲今昔物語』巻之七（『新燕石十種』第六卷収録、

浮世絵において、以前に描かれた作品をもとに、顔部分ないし絵の一部を別の作品に写すことは今日伝わる作品からも散見される。本作も、先述の通りおそらくはその作例のひとつではないかと考えられるが、それを証明する粉本となった作品は現時点では見出せていない。また、高価な肉筆画による大掛軸の巨人力士像がなぜ幕末期になって複数制作されたのか等、その流行の背景については明らかでない点が多く、これらのことについては今後も引き続いて調査を続けたい。

- 6 中央公論社、一九八一年、七五頁。）
- 7 同前。
- 8 「江戸・東京番付」、『大相撲人物大辞典』、「相撲」編集部編、ベースボール・マガジン社、二〇〇一年、五三四頁。
- 9 前掲註五、七五頁。
- 10 『墨水消夏録』巻之三（『燕石十種』第二卷、中央公論社、一九七九年、二六四頁。）

- 10 『傍廂』後篇卷之中（『日本随筆大成』へ第三期）一、日本随筆大成編輯部編、吉川弘文館、一九七六年、一一頁。）
- 11 前掲『相撲今昔物語』には、「大阪初登り比は、七尺一寸となり」とあり、江戸へ移る間にも身長が伸びていたことを示している。
- 12 前掲註七、五三四―五百三十五頁。
- 13 小島、前掲註四、二〇―二二頁。
- 14 常陸山谷右衛門『相撲大鑑』、民友社、一九〇九年、附録四一頁。
- 15 前掲註七、一〇三頁および五三四―五三三五頁。
- 16 同前、および小島、前掲註一、一四頁。
- 17 神沢貞幹『翁草』卷之百四十一「古角力取」、『近世歴史叢書』収録、歴史図書社、一九七〇年、二二九八頁。
- 18 横田洋一、「作品解説」、『浮世絵名品五〇〇選―春信・清長・歌麿・北斎・広重―』神奈川県立博物館、一九九一年、二二二頁。
- 19 『相撲今昔物語』卷之七、『新燕石十種』第六卷、中央公論社、一九八一年、七五―七六頁。
- 20 松浦静山『甲子夜話』六、東洋文庫三四二、平凡社、一九七七年、三五七頁。
- 21 松浦静山『甲子夜話』続編一、東洋文庫三六〇、平凡社、一九七九年、一一頁。
- 22 新田一郎『相撲の歴史』、山川出版社、一九九四年、一八二頁。
- 23 常陸山、前掲註一四、一〇一頁。
- 24 同前、一〇四頁。
- 25 『古今相撲大全』、京・菊屋安兵衛、長濱屋九郎右衛門、江戸・鱗形屋孫兵衛、大阪・吉文字屋市兵衛、一七七三年、頁付けなし。
- 26 常陸山、前掲註一四、一〇七―一〇八頁。
- 27 古河三樹『江戸時代 大相撲』、雄山閣、一九六八年、一〇三―一〇四頁。
- 28 和歌森太郎『相撲今むかし』、河出書房新社、一九六三年、四六頁。
- 29 常陸山、前掲註一四、一〇九頁。
- 30 三木貞一、『江戸時代の角力』、近世日本文化史研究会、一九二八年、八五頁。
- 31 『近世奇跡考』卷之三より「古画相撲の図」、『日本随筆全集』第十一卷、国民図書、一九三〇年、六九頁。図

は七〇―七十一頁。

32 『好古小録』上に、「三十六相撲人図―巻画基光及公望

基光子阿闍梨 其図古昔相撲ノ事皆徴スベシ基光ノ画
存スル者此外ニミズ」とある。（『日本随筆全集』第六
巻、国民図書、一九二七年、三七頁。）

33 吉田暎二、『浮世絵辞典』中、画文堂、一一五頁。

34 新田一郎、前掲『相撲の歴史』、一七三頁。

35 小林忠「春信」、『日本の美術』第二二八号、至文堂、

一九八五年、四一―四二頁。

36 吉田、前掲註三三、一一五頁。

37 同前。

38 丈長奉書と呼ばれる横に四つに切った大きさで、縦二

尺三寸（約七六センチメートル）、横四寸（約一三セ
ンチメートル）の大きさである。

39 浮世絵美人画で、秘画ほどではないものの、女性の肌

の一部があらわに描かれた絵を指している。明和・安
永の頃、女性を描いた絵で肌を出したものを「あぶな」
といったとあることから名付けられた。詳細は以下に
詳しい。（吉田暎二、『浮世絵辞典』全三巻の内上巻、
画文堂、一九七二年、二八―三〇頁。）

40 狩野博幸、「清長と錦絵」、『日本の美術』、三六四号、

至文堂、一九九六年、四五頁および五五―五六頁。

41 『書画人・浮世絵師呼称辞典』、国書刊行会、一九九二
年、一二六頁。

42 同前、および「湖龍斎」、『国華』一〇〇号、国華社、
一八九八年、六九頁。

43 日本浮世絵協会編、『原色 浮世絵大百科事典』第二巻

浮世絵師、大修館書店、一九八二年、四三頁。

44 杉原夷山編、『日本書画人名辞典』、日本図書センター、

一九七八年、二〇頁。

45 前掲註四〇、四三頁。

46 前掲註四一、二〇頁。

47 檜崎宗重、「豊春とその門人豊廣・豊國」、『国華』一〇
二一号、国華社、一九七九年、三六頁。

48 同前。

49 同前、および檜崎宗重「二筆齋文調筆 夕涼み圖」、

『国華』八三六号、一九六一年、五二八頁。

50 前掲註七、五三四頁。

51 「二筆齋文調筆笠森稻荷圖」、『国華』二四二号、国華
社、一九一〇年、一四頁。

- 52 檜崎、前掲註四五、五二八―五三一頁。
- 53 同前五二八頁。
- 54 前掲註四七、一四頁。
- 55 小島、前掲註一、一九頁。
- 56 『日本書画人名辞典』、日本図書センター、一九七八年、二五頁。
- 57 前掲註四二、一二七頁、および『日本画家辞典』、人名編、思文閣、一九二七年、五四三頁。
- 58 国際日本文化研究センター『於竹大日如来縁起絵巻データーベース』二〇〇七年十月
 <<http://www.nichibun.ac.jp/graphicversion/dbase/otake/top.html>> 参照。
- 59 同前。
- 60 同前。
- 61 『大日本書画名家大鑑』、伝記上編、第一書房、一九七五年、一一三八頁。
- 62 前掲註五三、五四三頁。
- 63 初代豊国門人で、国貞と称し、歌川を名乗る。天保一五年（一八四四）、一方に二代豊国（本郷豊国）が存在したが、二代を襲名した。二代と区別するため、亀
- 64 吉田漱『浮世絵の基礎知識』、雄山閣、一九七四年、九頁。
- 65 玉垣額之助は、幕末の相撲界に名を馳せた名力士で、引退後も年寄玉垣として角界を牛耳ったといわれる。なお、玉垣額之助を名乗った人物は複数存在し、安国院本の款記にある玉垣とは別人物である。
- 66 安国院にある大正十一年銘の清正堂記念碑には次のようなことが記されている。「明治十年西南戦争が起きると、東京相撲協会の年寄、十二代目玉垣額之助は五十八名の力士を連れて皇軍に従い、熊本府の清正堂で戦いの守護を祈った。その後、一人の負傷者も出なかった靈験に深く感じ入った玉垣は、明治十三年に清正公の尊像を譲り受け、東京本所元原庭の自宅敷地内に堂を建て、これを祀った。しかし玉垣の死後、その土地の持ち主が転々と変わる中で堂が持て余されるようになってしまい、これを憂慮した当時の地主、宮崎三之助氏が、大正七年に移転地を市川の安国院境内とし、

一年近くかけて清正堂をそのまま移築した。」

- 67 岡戸敏幸、「作品解説」、『東洋絵画の精華―クリーヴランド美術館のコレクションから―』、サントリー美術館、一九九八年、一六九頁。

- 68 『兎園小説余録』第二(『新燕石十種』第六卷、中央公論社、一九八一年、三九〇頁。)

69 同前。

- 70 尤も、『兎園小説余録』第二には、武左衛門を評して、「全身瘦身にて頭小さく、帯より下いと長く見ゆ」とあり、多少の誇張はあるにしても、彼の頭部は小さかったことがうかがえる。(同前、三八九頁。)

- 71 小島、前掲書註一、一四頁。

図版典拠

- 1 筆者撮影 相撲博物館協力
- 2 筆者撮影および画像加工 相撲博物館協力
- 3 筆者撮影 相撲博物館協力
- 4 筆者撮影および画像加工 相撲博物館協力
- 5 『浮世絵名品展五〇〇選―春信・清長・歌麿・北斎・広重―』神奈川県立博物館、一九九一年、三二頁
- 6 同前、筆者画像加工
- 7 ジョージ石黒『相撲錦絵蒐集譚』、西田書店、一九九四年、一〇〇頁
- 8 筆者撮影 安国院協力
- 9 筆者撮影 相撲博物館協力
- 10 筆者撮影 相撲博物館協力
および国際日本文化研究センター『於竹大日如来縁起絵巻データベース』、二〇〇七年十月
〈<http://www.nichibun.ac.jp/graphicversion/dbase/otake/top.html>〉参照
- 11 筆者撮影 安国院協力
- 12 『東洋絵画の精華―クリーヴランド美術館のコレクションから―』サントリー美術館、一九九八年、一三九頁
- 13 筆者撮影 相撲博物館協力
- 14 筆者撮影 相撲博物館協力

（付記） 本稿執筆にあたり、相撲博物館館長納谷幸喜氏、同館研究員中村史彦氏、および安国院住職中山寛孝氏より多くの資料のご提供をはじめとして、様々なご高配を賜りました。また、本画の落款の読みに関しては、筑波大学大学院人間総合科学研究科の下田章平氏より、崋山筆の大家武左衛門像の所在については筑波大学人間総合科学研究科の伊藤加奈子氏よりご教示を賜りました。ここに記して深謝申し上げます。

（おおくば のりこ）