

## 講演4

# 死絵における死のイメージ

国立歴史民俗博物館 山田 慎也

## 1. 死と身体イメージ

人格は身体を通して発現するものである。身体を通して声や仕草、振る舞い、雰囲気などが作り上げられ、その人らしさは身体と不可分の関係にあるといえる。しかし、死はひとの存在様態を大きく変える現象であり、人格を発現させる従来の身体が機能しなくなり、やがて消滅、隠蔽されていく。よって、死者の人格は、残された生者の記憶をもとに新たに形成されていくこととなる(山田 2011 138)。

しかし、実際の身体が消滅した後も、やはり死者の人格は身体と容易には分離するものではなく、身体イメージを付着させながら、あらたな死者の表象が形成されていくことが多い。肖像など、死者の似姿を描いた画像も、死者に対するイメージや残された生者の様々な思いを描き込んでいくことで、死者を社会的な存在として死後も認識されていくこととなる。

こうした死者が描かれたもののなかで、近世末期から近代初頭にかけて花開いていった死絵と呼ぶ錦絵がある。その名称からはなにか恐ろしいような強烈な印象を受けるが、実際には淡い彩色の柔らかな世界である。今回はその死絵を取り上げ、死絵の描く死者の世界の様相について考えていきたい。

## 2. 死絵とは

「死絵」とは、おもに人気のある歌舞伎役者が亡くなった際、訃報と追善を兼ねて刊行された錦絵である。さらに歌舞伎役者だけでなく、歌舞伎に関連する浮世絵師や義太夫の太夫、囃子方などの死絵も作られた(藤澤 2003 42)。その特徴は、役者の似顔絵に没年月日や戒名、埋葬された寺院などを添え、また仏事や死を表象するものが描き加えられていることで、単に舞台上ではなく、また舞台を離れた日常の姿でもない(小林・大久保 1994 63)、死後の姿という独特の構成となっている。

今のところ、最古の死絵は安永6(1777)年に没した二代目市川八百蔵のものとして、幕末から明治にかけてもっとも盛んに刊行された。大正期にはほぼなくなるが、1935(昭和10)年の初九代中村翫治郎のもので最後となる。

「死絵」という用語は、嘉永7(1854)年頃の八代目市川団十郎に関する刷物「思ひ当り狂言大江戸名残忠臣蔵文句口合」のなかで確認できる。また『守貞謄稿』でも「死画」とある。それ以前には「追善の錦絵」、「追善の画像」、「追善の画」等といわれていたのであり(原 2003 298-301)、死絵に追悼の意識があったことがうかがえる。

### 3. 死に関する姿

死絵として特徴的なのは、死に関する装束が多くみられる。典型的なものは袴姿であり、なかでも水袴と呼ばれる水浅葱の袴姿が多く見られる。初期の死絵では、単色で特に色刷りになっていない袴もみられるが、次第に浅葱の水袴が多くなっている。また袴は別の色でも、水浅葱色が小袖や衣、裾などに多用されるようになる。ちなみに水袴は切腹の際の死装束として用いられたり、白袴、水袴とも葬儀の喪服として男性遺族が着用するものであった。

出家姿は男女ともあり、とくに女形は袴よりも袈裟を着け切髪の出家姿となることが多い。出家姿は歌舞伎の演目とも関連しており、刈萱道心や熊谷陣屋などの出家に見立てられることもある。その他にも小袖の模様に「南無阿弥陀仏」と文字が散らしてあったり、阿弥陀如来の種字が描かれたりと、何らかの葬儀や仏事に関する衣装となっていることもある。

### 4. 葬儀や仏事の小物

さらに衣装だけでなく葬儀や仏事に関するさまざまな小物を登場させることで、より死のイメージを喚起することとなる。特に檜は葉の付き方が蓮華に似て芳香があることから、仏前に供えられる常緑樹である。常緑ゆえに四季にわたり調達できるので、葬儀には竹筒等に挿して供花となった。判官切腹の場を見立てた絵などでも四方に置かれている。そこで死絵では、竹筒に挿したものが添えられたり、さらに檜の枝を腰に差したり、手に持ったりとしている点も特徴的である。

蓮華もよく登場するモチーフである。檜が実際に多様されたのに対し、寺院などでは造花の蓮華がよく用いられている。死絵では、手桶に活けた蓮華や、また手に蓮花を持つものもある。なかでも嵐橋三郎の死絵では、「頼政鶴物語」上演中に亡くなったことから、額の中では戦装束に矢を持った橋三郎が、白装束姿に蓮華を手を持って抜け出ている様子が描かれ、成仏したことを表現している。さらに天から蓮華が降っている様子もある。仏が歎息した時に蓮華が降るといわれ、法要の一環として儀礼となり、浄めるためにも行われる。こうした点から死者のおかれる場としてはふさわしいのである。

数珠も頻出し、手に持たせたり首に掛けたりする。これは死者に持たせるものとしてもまた出家者が持つものとしても重要である。また経机を前において経巻を置いたり、手にとって読んでいる姿もある。さらに香炉は香炉台とともによく見られ、香が焚かれていることも多い。また反魂香の趣向で、役者があらわれたりする表現がある。ときには先に死んだ役者が煙からあらわれるといった趣向もある。

### 5. 葬具の登場

さきの檜の竹筒もそうだが、また当時の葬送で使用された葬具もしばしば登場する。細やかな表現であるが、亡くなった故人への水向けがある。八代目市川團十郎は人気があり、また32歳で

自刃したことで数百の死絵が出されたという。その中の一つに、屏風の前で遺書を書き終えた団十郎の死絵がある。前に湯飲みがあり、これだけならお茶を飲むためのものであるが、よく見ると湯飲みには櫛のような葉が浮いており、これによって死者への水向けとなる。こうした細かい演出のなかで何気ない湯飲みも重要な役割を果たし、団十郎がすでに死んでいることを表現している。

白木位牌もしばしば登場する道具である。位牌の中に戒名を書き入れている図はよくあるが、絵の中にも白木位牌が登場する。五代目市村竹之丞の死絵では、雲首形の白木位牌を経机に置き香を焚いており、また曾我兄弟と曾我増江の見立てた五代目市川海老蔵と猿蔵、八代目団十郎の場合には、二つの白木位牌を並べた経机の前に海老蔵が座っており、二人の子を見送ったことがよくわかる。さらに七日前に亡くなった親の位牌を手にもった白袈裟の中村飛鶴の死絵もある。特に飛鶴の場合、木版でありながら石版のような写実的な描写で白木位牌を持つ姿は迫力がある。

天蓋や陰灯籠といった、葬列で用いる道具もさりげなく絵の中にあたり、また詞書きや追悼の歌句の中に逆さ草鞋といった死者に履かせる草鞋や棺に掛ける掛無垢等も巧みに表現されている。さらに刷物ではあるが、四十九日の満中陰のお膳の献立に見立てて、それぞれの料理に橘三郎の評判をかけている「嵐橘三郎五十日献立」などは、わざわざ「満中陰志」という付箋もあり、四十九日の配り物の形式となっている。

## 6. 旅の表現と他界の表象

死出の旅路の表現として、役者の旅姿はよく見られる。そこには芝居の道行として表現している場合もある。通常の旅姿でありながら、八代目市川団十郎と初代坂東しうかの死絵「極楽道中図」は、阿弥陀如来や聖衆が出迎えているが、それも先亡の三代目助高屋高助であるなど、阿弥陀の来迎に先亡を重ねている。現世と来世との境界としての三途の川と賽の河原において、それを単に道しるべだけで表現するなど、簡易ながらも死絵としての意味を構成するものもある。

こうした旅の到着点として、極楽はその内部よりも、たどり着く過程として描かれおり、いわゆる入口である楼門と宮殿や塔の屋根などの建物群が雲間に遠くに見える光景が多い。とくに極楽は西方十万億土と言われることから、そこにはいるための「東門切手」を持って登場する五代目松本幸四郎の死絵も興味深い。

一方で地獄の表象として、地獄そのものではなく、閻魔や獄卒である鬼、奪衣婆などが登場する。これも追善という側面からすれば、地獄に落ちる表現は適切ではないことから当然であろう。特に八代目市川団十郎の場合には、鬼が団十郎を連れていこうとするところを、鼯鼠の女性達が一七押しとどめようとする場面があるが、一応女性の範疇に入る奪衣婆や女の幽霊までもが必死にとどめており、惜別の強さが表れている。

背景を黒くする表現は特に上方での死絵でいくつか特徴的なものがあり、なかには闇の彼方に極楽らしき宮殿を描いたものや鬼をねじ伏せているものなどが、初代尾上卯三郎や初代実川延若、初代中村宗十郎の死絵で見られ、来世の定まらない中陰の不確定な時間を連想させるものもある。

## 7. 肖像画形式

肖像画は基本的にそれを拝礼するために作られることが多いため、死者を拝する形式が死絵にも取り入れられている。一文字や風袋などを着け、掛軸の枠の中に肖像を描くものが基本であるが、軸装の肖像画が拝礼の対象であることを示すため、その前に香炉や三具足などが置かれた画などもある。

さらにまたその肖像画を拝する人々が描かれることもある。それは多くは近親者や弟子などであるが、八代目市川団十郎の場合には鼯鼠の女性達が嘆き悲しむ様子が描かれている。こうした肖像画と拝礼者とともに描くことで、追悼の空間自体を表象する構図となっており、肖像画の使用形式を考える上でも興味深い。

## 8. 仏教的素養と死後の時間軸

故人を釈迦の入滅に見立てた死絵も時代を通じて登場する。涅槃図は釈迦入滅の図であり、各地の寺院で涅槃会はよく行われるため、涅槃図が死の表象として人々に浸透していることを想像できる。その際には、涅槃図の細かい表象、例えば沙羅双樹や嘆き悲しむ釈迦の弟子や動物を、関連する植物に置き換えたり、弟子を関係者などに、動物を歌舞伎に登場する動物や妖怪などにかえている。もとの涅槃図を知っていればこそ、それを見た当時の人々が死絵を受容できたのであった（伊藤 2007）。

また仏菩薩に見立てるものとして、五代目瀬川菊之丞は獅子にのって文殊菩薩となり、六代目岩井半四郎は象にのり普賢菩薩の見立となって、女形の両尊となっている。八代目市川団十郎の場合には、旅姿の団十郎が如来の姿をした先亡の役者達に連れられて蓮華座の上に導かれようとしている。また水浅葱の小袖姿で、蓮華座に座して印相を結び、供物や線香などを供えられ、拝礼されている図もある。まさに成仏した表現として、没後作葬の葬儀の観念と連関している。

さらに「弘誓の船」という蓮池に船を浮かべ故人が乗っている表現もある。図像としては蓮見の遊山的な表現が見られるが、弘誓とは菩薩の誓願、阿弥陀如来の四十八誓願などをいい、衆生救済が船に喩えられ、弘誓の船との表現がある。こうした点をふまえての死絵もまた、その仏教的な素養がないと理解が困難である。

戒名の位置づけも重要で、死絵の場合、刊行を急ぐため、時には戒名が創作される場合もある。捏造してまでも戒名が必要なことがうかがえる。近世期の場合、生前に出家受戒をする場合もあるが、葬儀の基本的形態が没後作僧であることから、死後の名として戒名が重視されていることが理解できよう。

こうした死の表象のあり方は、生前の生活世界の延長ながらも、基本的には死後の姿という時間的方向性は、近代以降の遺影という生前の姿をそのまま使用する死者表象のあり方とは大きく異なる世界である。そして生前の姿の連続性の中で、死後も存在するものとしての死絵は、豊かな想像力を働かせ、死者を悼むことができるものであった。またそれを読み解くだけの仏教的な

知識の浸透がみられ、その見立てを楽しむだけの宗教的素養とそうした当時の宗教観もまた見いだすことができる。

## 参考文献

- 伊藤紫織 2007 「絵画としての死絵—涅槃図仕立ての死絵を中心に」 千葉市美術館研究紀要『彩蓮』10
- 伊藤紫織 2009 「死絵と画中画—肖像としての死絵」『死生学研究』11
- 小林 忠、大久保純一 1994 『浮世絵鑑賞の基礎知識』 至文堂
- 原 道生 1999 「歌舞伎の死絵について」 明治大学人文科学研究科編『生と死の図像学』 風間書房
- 原 道生 2003 「「死絵」について—基礎的事項の確認」 林雅彦編『生と死の図像学—アジアにおける生と死のコスモロジー』 至文堂
- 林 美一 1975a 「死絵考」その上『浮世絵芸術』45
- 林 美一 1975b 「死絵考」その下『浮世絵芸術』46
- 藤澤 茜 2001 「死絵」『歌川派の浮世絵と江戸出版界』改訂版 勉誠出版
- 藤澤 茜 2003 「死絵に見る役者の人気」『浮世絵芸術』146
- 山田慎也 2001 「亡き人を想う—遺影の誕生」 国立歴史民俗博物館編『異界談義』 角川書店
- 山田慎也 2010 「解題」 国立歴史民俗博物館資料図録7『死絵』 国立歴史民俗博物館
- 山田慎也 2011 「遺影と死者の人格—葬儀写真集における肖像写真の扱いを通して」『国立歴史民俗博物館研究報告』169