

耳鳥齋の版本挿絵における作風展開

中谷 伸生

はじめに

耳鳥齋は、宝暦元年（一七五一）以前に生まれた可能性が高く、安永年間から享和年間にかけて活動し、享和二年（一八〇二）あるいは享和三年（一八〇三）頃に死去したと推測され、寛政年間に円熟期を迎えた戯画作者であることが判明している。

耳鳥齋が関わった版本（絵本）については、肥田皓三氏の研究があるが、それらの中で、耳鳥齋の著書六点と耳鳥齋が挿絵を入れた版本について簡潔に記した論考として、伊丹市立美術館編『笑いの奇才 耳鳥齋―近世大坂の戯画』（二〇〇五年）に収載された論文「耳鳥齋の版本作品について」が知られている^①。

『洒落本大成』（中央公論社）他、耳鳥齋が関わった版本の多くには、詳細な書誌的記述が付けられたものがあることから、本論ではそれらを簡潔な情報としてまとめるとし、これまであまり研究がなされていない作風の特徴を中心に論を進めたいと考え

ている。耳鳥齋は生前に四点の著書を刊行し、没後まもなく二点の版本を刊行した。その他にも種々の版本のために挿絵を描いており、本稿では肥田氏の解説を道案内にして、耳鳥齋の版本における挿絵の展開に言及する。この研究によって、耳鳥齋の制作活動における時期的な変化が明らかになり、肉筆画との関係にも理解が深まることになろう。

また、これまで耳鳥齋による戯画の誕生については、鳥羽絵、鳥羽僧正覚猶、英一蝶、古礪明譽、与謝蕪村らの影響が指摘されているが、とりわけ蕪村の影響については注意深い検討が必要であろう^②。しかし、耳鳥齋の肉筆画を見る限り、蕪村の影響を指摘するのは困難である。ただし、耳鳥齋によって編集された墨摺りの版本には、蕪村の描く俳画に登場する略筆の人物描写と類似するものが見出されることから、版本の検討は重要だと思われる。蕪村の影響については、耳鳥齋の版本との関係が取りざたされたのかもしれない。いずれにしても、耳鳥齋の版本の人物描写は、

制作年代や作風展開の足跡など、肉筆画の成立の状況とその背景にも示唆を与えてくれる基本的な作風となっており、耳鳥齋の全貌を解明するためにも、決定的な意味をもつ。ここでは江戸時代の戯画作者の中でも特異な耳鳥齋の作風の変遷に焦点を絞って論じてみたい。

一 『絵本水や空』（安永九年・一七八〇年）

最初の著書は、安永九年（一七八〇）に刊行された『絵本水や空』（三巻三冊・木版墨刷・各縦二三・五、横一六・五センチメートル）（図1、2、3）である。ここでは舞台で演じる大坂、京、江



〔図1〕『絵本水や空』（表紙） 関西大学図書館蔵

戸の歌舞伎役者の姿が素朴な描写で表現されている。肥田氏が指摘するところでは、「もともとこの年の大坂角の芝居と京の春狂言・江戸の初春興行に出演した人気役者四十三名の当り役を写しとったニュース性と特報性に価値のある作品であった。」³⁾という。『絵本水や空』が世間に大きな驚きを与え、耳鳥齋の名前を広げる



〔図2〕『絵本水や空』

ために重要な役割を果たしたらしい。その結果、『絵本水や空』は、日本の漫画史における貴重な作品として有名になった。

「水や空」の書名について肥田氏は、古歌の「水や空空や水とも見えわかずかよいてすめる秋の夜の月」に典故があると指摘し、空とも水面とも見分けのつかぬ情景を意味することから、何とも



〔図3〕『絵本水や空』

捉え所のない内容を示しているという⁴⁾。加えて、肥田氏によると、描かれた役者の風貌が、「まことの姿か、かりの姿かみわけがつかぬ⁵⁾」という諷意も書名に関わっているらしい。『絵本水や空』の跋文は銅脈山人（銅脈先生・畠中頼母）が執筆しており、「狩野派でもなく、土佐派でもなく、鳥羽僧正の流れでもない、捉え所のない流儀の画、それで書名を水や空と云う」と述べている。すなわち、流派による工房中心の絵画制作が行われていた江戸時代において、一匹狼の耳鳥齋は、いずれの流派にもはまらない特異な絵画を描いたということになる。ついでながら、この跋文において、「鳥羽僧正の流れでもない」という説明があるが、耳鳥齋と鳥



〔図4〕『絵本水や空』



〔図5〕宮尾しげを編『繪本水也空』（表紙）

羽僧正覚猶とはしばしば影響関係について言及されるものの、両者の関係については、今なお不明な点が多い。

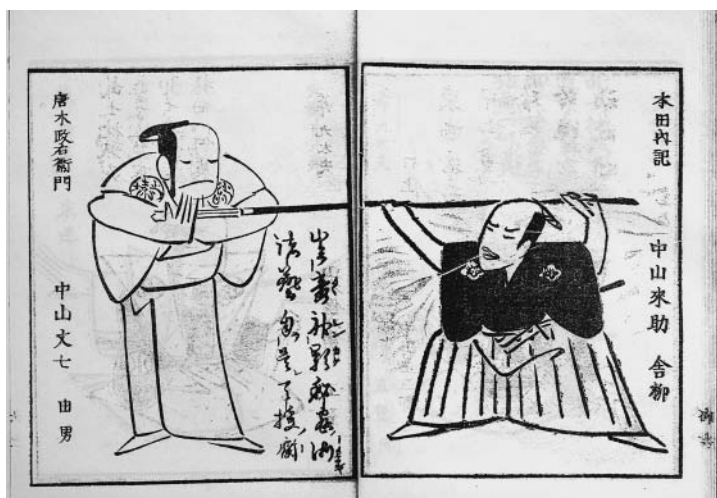
人物描写はきわめて素朴で、身体の平面的な描写を基本にして、手足の簡潔素朴な形態描写は、後年の耳鳥齋の描写とは大きく異なって、独特の味わいを示している。口上を述べる中川正五郎（図4）の身体描写は、直線を基本にした素朴な線描で形づくられており、身体の立体感（厚み）はほとんど見られない。巻紙を持ち右手の描写も、写生とはかなり距離があり、酒造業から戯画作者へと転身した耳鳥齋という戯画作者の出発点（原点）を明らかにしている、大変興味深い。こうした人物描写を、単純に稚拙だと



〔図6〕『繪本水也空』

考えてはならないが、確かに、「写実的なもの」、「写生的なもの」を熟練の指標と考えるなら、この段階の耳鳥齋は、未だ描写技術の習得途上であるといつてよい。しかし、鼻を省略して、目と口のみをほとんど点描によって描く簡潔な顔貌の表現など、すでに非常に魅力的な形態描写を実現しており、初期の耳鳥齋の魅力

遺憾なく發揮する絵画である。それぞれの役者の手足の描写はまことに素朴で、直線を基本にした半ば抽象的な形態となっている。こうした表現からは、画業の全容が不明である耳鳥齋の初期時代がいかなるものであったかを推測させ、耳鳥齋がどのような雰囲気の中、戯画作者として出発したかを想像させる。

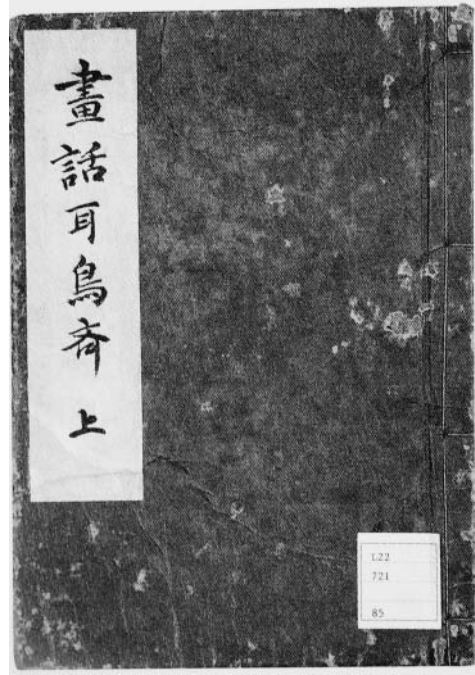


〔図7〕『繪本水也空』

『繪本水や空』の精神を引き継ぐものとして、岡本一平による『新水や空』が昭和五年（一九三〇）に出版され、その絵本には、昭和の舞台に立つ名優たちの姿が紹介された。『新水や空』には耳鳥齋を継承する意味があったからであろう。また同年に、宮尾しげが原本を小型に縮小した複製本の新版『繪本水也空』（奥付は「水也空」〔図5、6、7〕を素描社から刊行し、末尾に「耳鳥齋について」という解題を付けている。さらに、昭和九年（一九三四）には、原本に忠実に従った複製本も稀書複製会から出版されている。原本は遺存数の少ない珍品で、関西大学本も欠け本である。

二 『晝話耳鳥齋』（天明二年・一七八二年）

天明二年（一七八二）に刊行された『晝話耳鳥齋』（四卷四冊・木版墨刷・各縦二二〇、横一五・五センチメートル）〔図8、9、10、11、12〕は、耳鳥齋の第二作目の版本で、内容は大坂・京の変り者の奇行を編集している。四つの話を四巻それぞれに計十六収録しており、一つの話ごとに挿画を入れて、本文は耳鳥齋自身が執筆した。江戸時代中期以降、奇行を扱った書籍が次々に出版されており、その観点からいって、『晝話耳鳥齋』はそれらの先駆をなす著書だといってよい。作風は『繪本水や空』を引き継ぐもので、簡潔な線描を駆使して、奇行者の愚行を活写している。肥田氏は適切にも彼らを「あほらしい」奇人という呼び方で、大



〔図8〕『書話耳鳥齋』（表紙） 関西大学図書館蔵

坂文化の基調を的確に解説した。^⑦最初の挿絵として、奉納された「鶯鴻鬻」の絵〔図9〕が登場している。

『絵本水や空』と比べると、線描は丸味を帯びた曲線を多用しており、多くの人物の顔に鼻の描写が付け加えられている。『絵本水や空』からわずか二年の間に、耳鳥齋は作風を変化させたと言えるのだろうか。推測するなら、初期段階の戯画作者においては、実験的な試行錯誤が繰り返されたことは間違いなく、作風の変化については、その展開の速さは当然であったとも考えられる。しかし、人物の手足の描写は、『絵本水や空』のそれとほぼ同様に素朴であって、『書話耳鳥齋』の方がわずかに現実の人物描写に近い



〔図9〕『書話耳鳥齋』（春・左が四才、右が三ウ）

といえるだろう。見逃せない特徴としては、描かれた大腿部〔図11〕であるが、以後の版本挿絵と異なって、それらはかなり太い形態描写となっていることである。さらに注目すべきは、人物相互の情感の表現であって、役者絵とは異なって、談笑する人々の気持ちの交流が絵画化されており、こうした表現は、与謝蕪村の

《奥の細道図巻》などに繋がるものである。

肥田氏は『畫話耳鳥齋』の奥付に触れて、耳鳥齋の住所の特定を行った。つまり、耳鳥齋本人が存命中に記された「画工作者大坂京町堀四丁目松屋平太左衛門」の記述から、耳鳥齋の大坂での住所は、京町堀四丁目だというわけである。⁸⁾ 他の書物には「京町

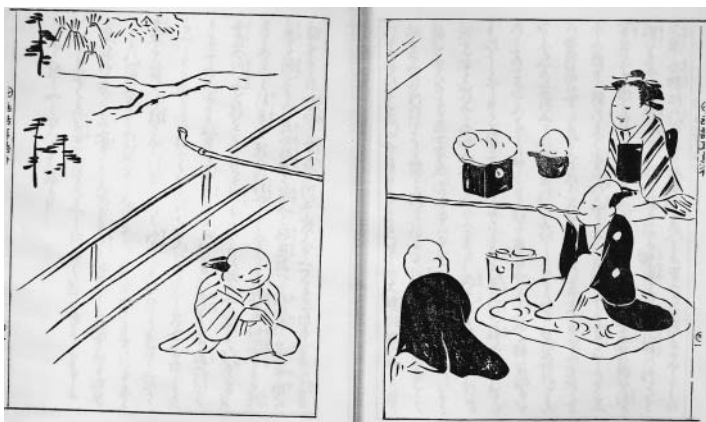
堀三丁目」の記述が多いが、四丁目が正しいという。確かに、これについては、肥田氏の主張するように、京町堀四丁目に暮らしていたのは間違いがないが、一方で、耳鳥齋が酒造業から骨董商に転業、さらに戯画作者として活動するなど、いくつも稼業を変えていることから、生涯一か所で暮らしたとは考え難く、記述の残



〔図10〕『畫話耳鳥齋』（秋・四オ、三ウ）



〔図11〕『畫話耳鳥齋』（秋・六オ、五ウ）



〔図12〕『畫話耳鳥齋』（冬・二オ、一ウ）

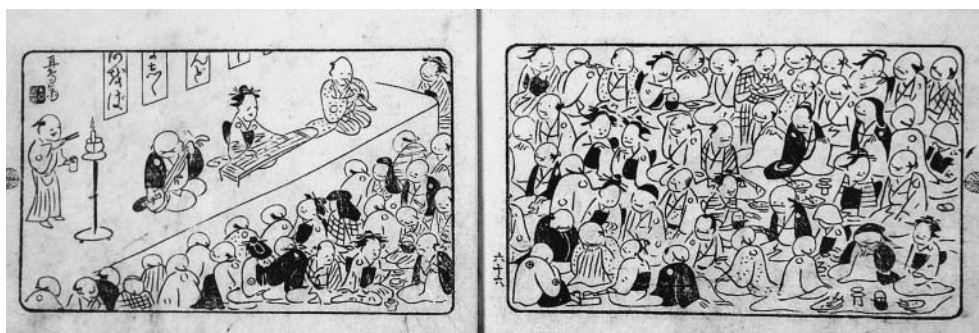
っている京町堀四丁目、京町堀三丁目、あるいは江戸堀辺りの数か所で暮らしていたと考えるのが妥当ではなからうか。

三 流石庵羽積著『歌系図』（天明二年・一七八二年）

『歌系図』（二巻一冊・木版墨刷・縦二・五、横一八・五センチメートル）〔図13〕は、大坂の粹人といわれた流石庵羽積の著書である。流石庵羽積（河村羽積）の生没年は不詳で、天明から寛政にかけての活動を跡づけることができる。姓は河村（川村）という大坂の人である。俳諧で知られ、古銭の蒐集家としても有名であった。『歌系図』は学術的な内容で、そこには大坂の絵師たちによる挿絵が見られるが、耳鳥齋も挿絵一点を描いている。参加した絵師は、吉村周圭、森周峰、流光齋如圭、梅花老人、二斗庵下物、桂宗信、部関月、秀隣齋、大岡嘯川、大岡春山、慶子（初代中村富十郎）、湯何亭主人、香宮技去来、福原五岳らである。

本書は、琴と三味線の演奏に地唄約五百の作詞家と作曲家を収録する人名一覧となっており、耳鳥齋は音曲の演奏会「さらえ講」の場面を描き、関係者が集まって談笑しながら琴や尺八の演奏を鑑賞する様子を描いている。序文は俳人の二斗庵下物が執筆し、耳鳥齋の他に流行齋女圭、福原五岳、吉村周圭、森周峯、部関月から大坂画壇の錚々たる画家たちが挿絵を描いた。変わった挿絵作者では、役者の初代中村富十郎（慶子）が加わっていることである⁹⁾。これらの挿絵は、本文の内容とは無関係の絵画となってい

る。人物の形態描写は、基本的に『畫話耳鳥齋』と同じであるが、多少とも洗練された描写だといえるかもしれない。人物の相貌は、小さな点描二つによる目の描写と、横に真一文字に引かれた口の表現が耳鳥齋らしさを示している。演奏会に集まった群衆を賑やかに描いており、画面の凝縮と構図の見事さからみて、すでに耳鳥齋が描写の洗練を身に付けていることが明らかになる。



〔図13〕耳鳥齋《さらえ講》（流石庵羽積著『歌系図』）

四 西村定雅著『徒然酔か川』（天明三年・一七八三年）

天明三年（一七八三）に、西村定雅（粹川子あるいは酔川子）の戯画小説『徒然酔か川』（五巻五冊・木版墨刷・各縦二二・八横一五・八センチメートル）〔図14、15、16〕が刊行されたが、耳鳥齋はこの小説のために十点の挿絵を描いている。一之巻冒頭には、兼好法師の『徒然草』に倣って、「つれくくなるまゝ、に其日くらしの巨燧にあたりて、心のうつりゆくよしあしごとを。そここゝとなくかきつゞれば。阿房らしうこそものをかしれ。」と綴られている。



〔図14〕『徒然酔か川』（表紙） 京都大学文学研究科蔵

耳鳥齋の版本挿絵における作風展開

粹川子（一七四四—一八二六）は京都の洒落本作家にして俳諧師である。京都の和針店「みすや針」の卸商の家に生まれるが、財産を蕩尽したという。蕪村門の俳人と親しく、狂歌も詠んだ。『徒然酔か川』に収録された耳鳥齋による十点の挿絵中の五面が見開きの図で、題材は京都祇園の茶屋遊びの風俗を『畫話耳鳥齋』



〔図15〕『徒然酔か川』（一巻・左が八才、右が七ウ）

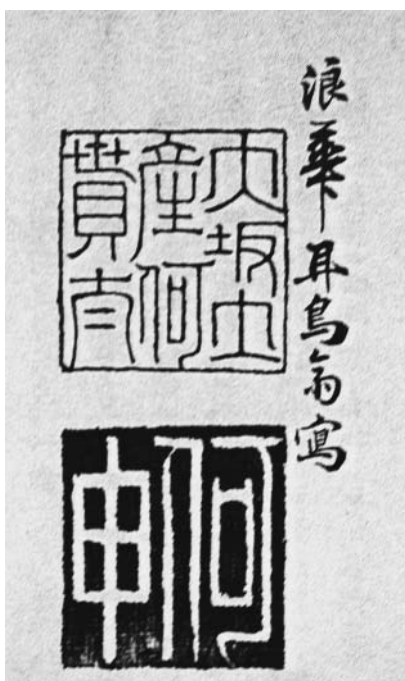
とほぼ同様の作風で描いており、ユーモア溢れる人物描写は、色町の風情を生き活きと伝えていて素晴らしい。祇園遊里の練り物行事の楽屋の情景、米相場の旗振り、稽古屋の乱表札、スッポンの調理など、いわゆる「おかしい」風俗描写によって、茶屋遊びの粋と不粋を対照的に表現している。人物の顔には鼻を描かず、



〔図16〕『徒然草か川』（四巻・九才、八ウ）

きわめて素朴な作風であるが、男が五人連れ立って茶屋に向かう場面〔図16〕はとりわけ秀抜で、右から左へと下る斜線が構図を決定しており、こうした画面構成は『かつらかさね』にも見出される。簡潔な輪郭線で描かれた男たちの姿勢は、均衡がとれて洗練されていて、すでに耳鳥齋の技術の高さを確認することができるであろう。

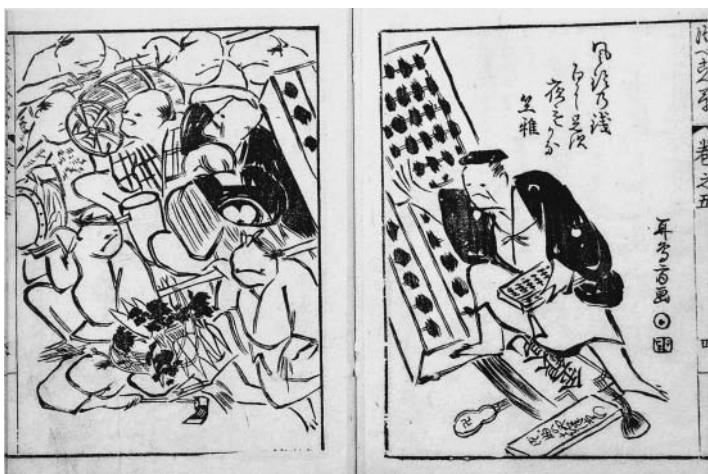
最後の丁には「浪華耳鳥齋寫」の署名と大きな二顆の印章がある。一つは「大坂土産何貫太」（大坂土産に何を貰った）という俗謡を刻したもので、もう一つは「何申」（何と申し）の流行語を刻している〔図17〕。それらは当時の大坂で流行した可笑しみのある文言である。つまり、耳鳥齋一流のふざけた款記印章となっている¹⁰。



〔図17〕

五 廬橋庵著『つべこべ草』(天明六年・一七八六)

天明六(一七八六)に刊行された廬橋庵(生年不詳—一八一五)こと田宮仲宣の小説『つべこべ草』(五巻五冊・木版墨刷、各縦二二・〇、横一五・五センチメートル)([図18])には、大坂の画家たち



[図18] 耳鳥齋《商い》(仮題) (廬橋庵著『つべこべ草』)

が競うように挿絵を描いているが、耳鳥齋も巻五に一点の挿絵を描いた。廬橋庵は洒落本作家で通称が和泉屋太助、号を廬橋庵という。京都の富裕な呉服商の家に生まれ、幼少より儒学を学んだが、二十三歳のときに放蕩によって破産となり、以後は放浪生活に入る。天明五年(一七八五)から大坂で暮らすようになり、文筆業で身を立てた。

『つべこべ草』に挿入された耳鳥齋の挿絵については、肥田氏の評価によれば、「絵の出来はさしたることなく、特色に乏しい。」とある。しかし、左手に小さな算盤を持ち、両脚を広げて立ちながら、大きな算盤を右手ではじく商人の姿は、後年の秀抜な『かつらかさね』をも想起させる嫌みのない直線を駆使した線描を特色としており、耳鳥齋の絵画修業が実を結びつつあることを仄めかす。確かに、向かって左頁に配置された米俵や野菜などを担ぐ人々は、『かつらかさね』に登場する人物と比べると、未だ形姿のまとまりが鈍く、粗削りの印象を免れない。けれども、それらの線描には耳鳥齋らしい簡潔な筆運びの巧さが認められ、画面全体として爽快である。人物の手足に見られる鋭い「角」を見せる線描の心地よさは、もはや耳鳥齋が単なる素人画家だという判断を覆すに足りない。とりわけ、人物の輪郭線がところどころで二重に引かれているあたり、耳鳥齋のセンスの良さを片鱗を垣間見せる。

六 鉄格子波丸著『戯動大丈夫』（寛政六年・一七九五）及び『通者茶話太郎』（寛政七年・一七九五）

寛政六年（一七九五）に刊行された鉄格子波丸の『戯動大丈夫』及び寛政七年（一七九五）に刊行された『通者茶話太郎』（五巻五冊・木版墨刷、各縦二二・五、横一五・八センチメートル）には、序文の次に耳鳥齋による河内屋太郎兵衛の肖像画が一点挿入されている（図19、20）。他には流光齋如圭の挿絵が見られる。画面には「河伯先生像」と記されており、大坂において奇行でよく知られた人物の河内屋太郎兵衛を描いている。通称「かわたる」をモ



〔図19〕 鉄格子波丸著『通者茶話太郎』

デルにした小説である。傍らに小刀を置き、袴姿で顎に左手をやる太郎兵衛は、しっかりとした明快な輪郭線で描かれるとともに、手先の表現などは多少とも繊細な描写といえるかも知れない。

一点の挿図から多くを推測することは難澁をきわめるが、『絵本水や空』の人物描写と比較すると、人物の形姿の表現は、かなり



〔図20〕 耳鳥齋《河伯先生像》（鉄格子波丸著『通者茶話太郎』）

洗練されてきたといつてよい。つまり、技術の熟達が進んでいるということになる。この肖像画は、まず滑稽本『戯動大丈夫』に挿入されたもので、『通者茶話太郎』ではその人物像を再度用いている。

鉄格子波丸（生年不詳―一八一―）は、狂歌と滑稽本の作者で、通称は木津屋周蔵、号が鉄格子波丸などである。大坂立売堀二丁目で鉄問屋を営み、家の格子を鉄で作ったことに因んで鉄格子の号を付けたという。

七 『あらし小六過去物語』（寛政九年・一七九七）

寛政九年に刊行された『あらし小六過去物語』（三冊・木版墨刷・各縦二二・五、横一五・八センチメートル）〔図21、22、23、24〕は、前年の寛政八年に亡くなった歌舞伎役者の三代目嵐小六（初代嵐雛助）の荒唐無稽というべき架空の物語で、上中下の三巻からなっている。内容は亡くなった小六の地獄めぐりを扱っている。嵐小六は舞台初日の前に急死したが、その死の場面とその後、冥土での物語を浄瑠璃仕立てにした小六追善の戯作である。序文は「光陰は黏の如し 世態を自棄すれば月日も長く 馴し巨燵に隙やれば去年に名残をおしみたる桜のさくにおもひ出で 嵐小六が一さしの扇にのこす筐歌」で始められる。物語は、地獄に落とされた小六が、三途の川に向かう途中で、いろんな知り合いに会い喜ぶ場面が展開し、やがて閻魔の前でさばきを受けることになる。

耳鳥齋の版本挿絵における作風展開

いう荒唐無稽の筋書きである。地獄の物語ではあるが、滑稽味があり、深刻さはみられない。

十六点の挿絵のみならず、物語の本文も耳鳥齋が執筆しており、形式内容共に異色の絵本となっている。肥田皓三氏も指摘されているように、この時期から顔に鼻が描かれることになる。「鼻」というモチーフから、肉筆画のゆるやかな制作時期を推測することができて重要である。また、肥田氏が指摘するように、第二場面「がこう髻」の人物が登場しているのも興味深い。

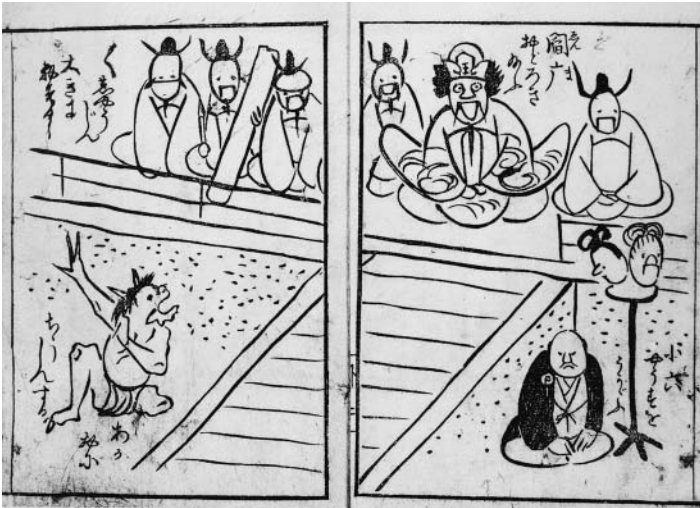
これらの絵画の出来具合は、「やや粗雑である」と評されるように、確かに、太い線描を用いた人物の形姿は、少々潤いに欠ける



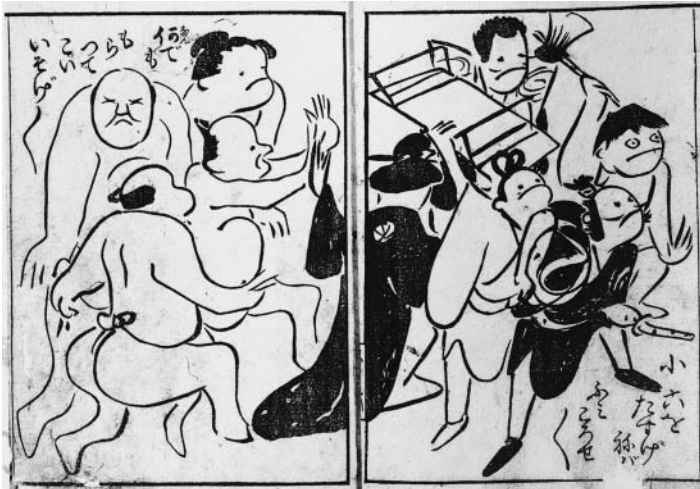
〔図21〕『あらし小六過去物語』（表紙）



〔図22〕『あらし小六過去物語』（上巻・左が七オ、右が六ウ）



〔図23〕『あらし小六過去物語』（下巻・三オ、二ウ）



〔図24〕『あらし小六過去物語』（下巻・七オ、六ウ）

といつてよいかも知れない。たとえば、直線と曲線をバランスよく組み合わせさせた『つべこべ草』の単純素朴な形態描写は、高く評価されねばならないし、それと比べると『あらし小六過去物語』は、いささか鈍重な印象を与えるもので、その意味では、これらの挿図は耳鳥齋の過渡的な実験的作品だといえるかも知れない。

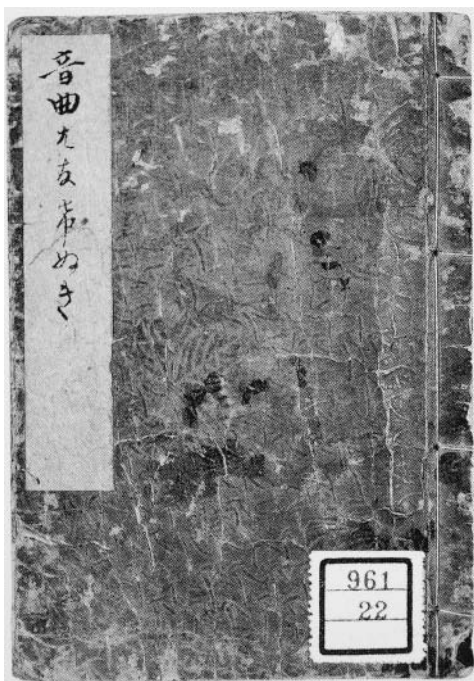
『あらし小六過去物語』は、享和元年に『嵐雛助過去物語』と改題されて再版されることになったが、荒唐無稽の空想の物語は、ある意味で耳鳥齋の特質の一面面を端的に表明していることから、非常に人気が出た絵本であったと推測される。

八 『音曲波奈希奴畿』（寛政三年・一七九一） および

『音曲鼻毛ぬき』（寛政九年・一七九七）

寛政三年に出版された『音曲波奈希奴畿』は、寛政九年七月に太瓶楽居編『音曲鼻毛ぬき』（一冊・木版墨刷・縦一五・七、横一〇センチメートル）〔図25、26〕として出版された。初心者のための稽古心得としての音曲指南書で、素人浄瑠璃の名手であった耳鳥齋が執筆したものである。太瓶楽居の生涯についてはほとんど不明で、天明から寛政期頃に活動したと推測される。

『音曲鼻毛ぬき』には耳鳥齋の挿絵三点が入っており、肥田氏に



〔図25〕『音曲鼻毛ぬき』

よれば、「浄瑠璃を語るには風儀正しくありたしと、全篇のいたる所でしきりに述べ、耳鳥齋の手柄が真面目な人だったことをうかがわせる。」²³⁾この記述から、荒唐無稽で人を煙に巻くかのような戯画を描いた耳鳥齋が、実はまことに生真面目な人物だったと推測される。耳鳥齋の人物像をうかがわせる数少ない証拠資料だとい



〔図26〕耳鳥齋《やじる》（仮題）（『音曲鼻毛ぬき』）

つてよい。名人の松平と名づけられて、義大夫節のチャリの語り
を得意とした耳鳥齋の本格的な著作である。なお、『音曲鼻毛ぬ
き』は寛政十年（一七九八）にも刊行され、文政九年（二八二六）
には『浄瑠璃早合点』と改題されて再版が出た。

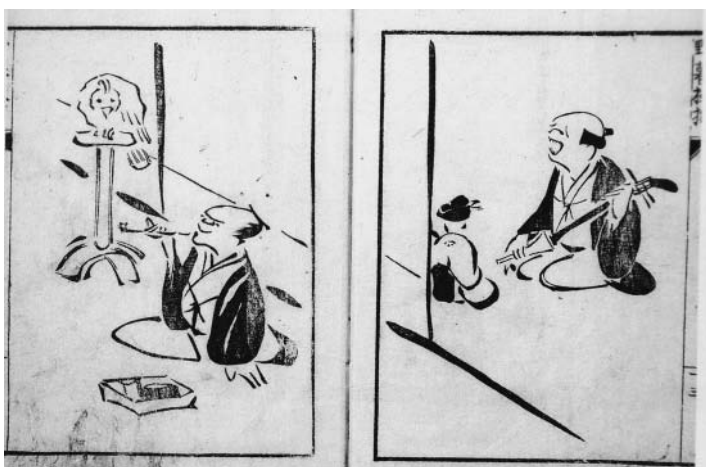
ここに挿図として入れられた耳鳥齋の三図の中、「道楽息子の音曲稽古」では、音曲の稽古をする道楽息子と、彼を批判する観客
とを、幅広い板状にされた濃い外壁によって分断するという斬新
な画面構成をとっており、その奇抜さは観者の眼を惹く。片膝を
立てて、右手で幕を巻き上げる道楽息子は、外に押し寄せて来た
観客としての群衆に槍の刃を向けられ、「下手な浄瑠璃に槍を入れ
る（やじる）所」という趣向になっている。野次られた男は、大
きな口を空けて驚いているようにも見える。単純ではあるが、力
強い線描を用いて無駄なく描かれた人物描写は、肥田氏も指摘す
るように、「単純な筆の描写の中に機智あり、出来がよい」といえ
るだろう。注目すべきは、突き出された鋭い刃をもつ十数本の槍
の描写である。並行に並ぶ槍は、面白く独特の形態モチーフと
なっており、この形態と画面構成は、耳鳥齋の十八番、あるいは
ライトモチーフとでもいべきもので、リズムカルで際立った
滑稽味を醸し出す。耳鳥齋の才能の片鱗を垣間見せる一点だとい
つてよ。

九 若井時成著『野暮の枝折』（寛政十一年・一七九九）

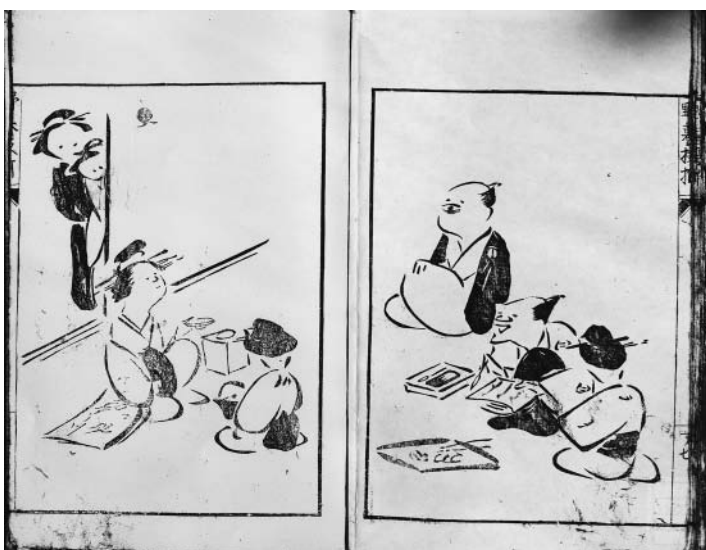
寛政十一年に出版された若井時成による洒落本『野暮の枝折』
（一冊・木版墨刷・縦二二・五×横一五・五センチメートル）〔図27、
28、29、30〕は、大坂花街の庶民生活における粹と野暮を論じた
もので、耳鳥齋による八点の挿絵を収録している。飼っている鶺鴒
が、耳にした隣家の粹な話を喋り続けるという筋書きで、主人
公が鶺鴒と一緒に山中に飛び、人々に粹の奥儀を語るといふ滑稽
な内容である。若井時成の生没年は不詳であるが、『野暮の枝折』
と同年の寛政十一年（一七九九）に『粹学問』を刊行しているこ
とから、耳鳥齋と同時期に活動した戯作者だと分かる。姓が衣八



〔図27〕 若井時成著『野暮の枝折』



〔図28〕 耳鳥齋挿絵（一卷・左が四オ、右が三ウ）（『野暮の枝折』）



〔図29〕 耳鳥齋挿絵（一卷・八オ、七ウ）（『野暮の枝折』）



〔図30〕 耳鳥齋挿絵（四卷・九オ、八ウ）（『野暮の枝折』）

で通称は清蔵、号を若井時成という。大坂宗是町に暮らし、洒落本や滑稽本の作者であった。
肥田氏は、『野暮の枝折』に収録された耳鳥齋による八点の絵画が、『晝話耳鳥齋』（天明二年・一七八二）や『徒然醉か川』（天明三年・一七八三）の挿絵とはかなり異なることに注意を促してい

る。¹⁶確かに、人物の顔貌に鼻を描かなかった『晝話耳鳥齋』の挿絵とは異なって、登場人物には鼻が描かれ、その点では『音曲鼻毛ぬき』（寛政九年・一七九七）に近い。¹⁷また、鶯鴻齋をした人物が登場していることも興味を惹く。十五年ほどの間に耳鳥齋は大きく画風を変えたことになるが、酒造業から転じて骨董商になり、

戯画作者として出発した耳鳥齋という、いわば素人画家にとつては、画風の変化はむしろ当然であつたと思われる。一蝶や蕪村らの手本があつたにしろ、流派に属さず、見よう見まねで戯画に取り組んだ耳鳥齋は、自己の画風の確立に辛苦したと推測されるが、そうした画家にとつては、十五年という歳月は決定的な意味をもつ。つまり、若い時期に円山派などの既成の流派で訓練を受けた画家とは異なつて、もともと縛りのない立場であるため、画風の変化は急速だつたと考えられる。ついでながら、大阪府立中之島図書館本の見返しに貼付された袋の表には、オランダ東印度会社のマークが文様として用いられている。¹⁸⁾ こうしたマークといい、鸚鵡といい、肉筆画に捺された「卍盃」の朱文ギヤマン型の印章など、耳鳥齋の戯画には、長崎から全国に広がった舶来趣味の一端を仄めかす小道具が随所に散見される。

『野暮の枝折』の挿絵は、耳鳥齋生前最後の制作で、人物の輪郭線はしっかりとした線描となつており、厚みのある身体の立体感には、『絵本水や空』（安永九年・一七八〇）の線的で平板な描写とは大きく異なつている。没後に出版された『畫本古鳥圖賀比』（文化二年・一八〇五）の熟練した人物描写を予感させる作風だといつてよい。大きな特徴は、耳鳥齋による挿絵が、場面によつて少しずつ人物の表現を変えていることであろう。その中の一場面には、奇妙に細長くて高い鼻の人物が登場するが、これまた奇抜な略画を連発する耳鳥齋の本領発揮ということにならう。

十 『かつらかさね』（享和三年・一八〇三）および『耳鳥齋画譜』（享和三年以降）

耳鳥齋没後の享和三年（一八〇三）に風来散人（武内確斎一七七〇—一八二六）によつて編集された『かつらかさね』（二冊、木版色刷、縦二五・五×横一八・〇センチメートル）（図31、33、34、35、36、ただし、33、36は宮武外骨改題の『歳時滅法戒』の復刻挿絵。）は、耳鳥齋の秀抜な挿絵の入つた代表作である。最初は『絵本月賀佐祿』と題されたが、「かつらかさね」と改称されて刊



〔図31〕『かつらかさね』



〔図32〕『耳鳥齋画譜』

行された。肥田氏は「書名は月の桂をかさねる、十二ヶ月の月日を重ねるの意味であろう」と述べている。『かつらかさね』には「風来散人」の序文が付けられているが、風来散人こと武内確齋は、平賀源内の号である「風来山人」にかけて記したものである。確齋は漢詩人かつ読本の作者で、通称を丹波屋西左衛門といひ、確齋は号である。大坂の儒者篠崎三島（一七三六—一八二三）が起こした梅花社に参加して詩文をつくる。書や篆刻でも有名で、寛政九年（一七九七）から享和二年（一八〇二）にかけて刊行された『絵本太閤記』（全七編八十四冊・岡田玉山による挿絵）の作者として知られている。



〔図33〕『歳時滅法戒』（『かつらかさね』改題）（左が五オ、右が四ウ）

『かつらかさね』の序文には次のような興味深い内容が書かれており、資料の少ない耳鳥齋の人となりを理解するのに貴重である。

序 耳鳥先生夙に虚無を尚び、常に滅法戒を修す。嘗て人に告げて曰く。世界是一つの大戯場にして、萬物は悉く皆狂言綺



〔図34〕『歳時滅法戒』（『かつらかさね』改題）（二十オ、十九ウ）



〔図35〕『歳時滅法戒』（『かつらかさね』改題）（二十九オ、二十八ウ）



〔図36〕『歳時滅法戒』（『かつらかさね』改題）（三十一オ、三十ウ）

語也。ここに於いて大いに瑠璃楽を唱うる。其の堂に昇り室に入れるもの、又少なしとせず。四国大夫の徒の如きに至つては其の最も魁也。是を以て海内先生の虚無と滅法戒とを知らざるなし。自ら印に刻して曰く我嘘有妙と。実に故有る哉。蓋し先生の畫における又、之を畫虚言と取る。此の故に鼻無く眼無く

口無く、耳無き人を描き、以て虚無を示す。鶯頭の鬢の三間の權の如くなる谷風の足四斗樽の如く写して、以て滅法戒を示す。是れ其先生虚無と滅法戒とを世に処しおるを以てか、一も虚無と滅法戒とにあらざる事なし。嗚呼南無三宝、今や則ち亡きかと。其の虚無と滅法戒との所以を人に伝ふるは、もと畫の存す

るを以て也。茲に書肆某等、歳時の図なる者を刻し、梓し成て序を予に請ふ。余請ふて見れば、之則ち先生の筆にして所謂虚無氣烈々なる者也。余故先生と虚無の交わりを為す。是に於いて感なきこと能はず。終に滅法戒を識して以て序と為す。時享和三癸亥七月下院、樗樸樓中にて書す。鳥羽江 風来散人撰。
(原文は漢文、読み下しは筆者)。

『かつらかさね』の内容は、上方の年中行事を絵画化したもので、正月万歳、初釜、初午、曲水の宴、韓信の股くぐり、端午、夕立、盆踊、秋の彼岸、菊見、十五夜、お火たき、顔見世、歳暮の餅つきなどの二十四図を収録し、与謝蕪村、高井几董、大伴大江丸、大田南畝(蜀山人)、井上士朗、畠中頼母(銅脈先生)らの賛を添える豪華な絵本となっている。肥田氏の研究では、「享保以後大阪出版書籍目録」によると、この書物は享和三年五月に『月かさね』作者丹波屋西左衛門として出版の出版願がされている。丹波屋西左衛門は風流儒者の武内確斎のことで、この遺作が確斎の肝煎で世に出たことがわかる。出版された時に書名は『かつらかさね』となった⁽²⁰⁾。と言及されている。

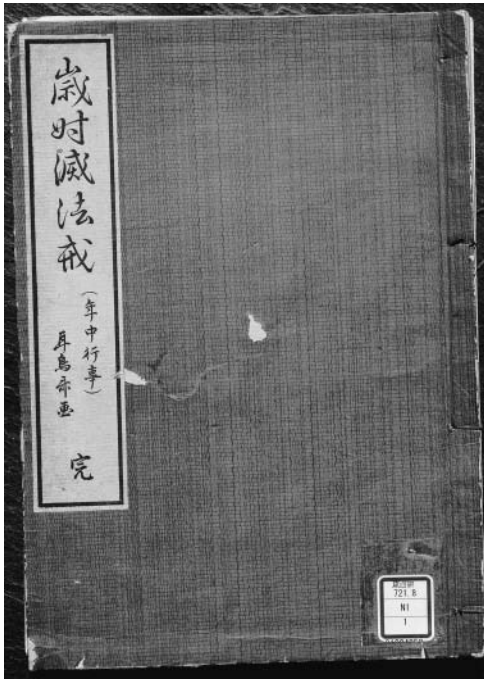
本書は『畫本古鳥図賀比』と並ぶ耳鳥齋晩年の代表作だといつてよいが、美術的に評価を行うと、この『かつらかさね』の方が絵画としては一層優れていると判断すべきであろう。挿絵の作風を検討すると、四方山人(大田南畝)の「猫賦」の文章に対応

する挿絵(図33)では、二重、三重にされた美しい輪郭線が縦横に用いられ、右から左へと傾斜する男女と、二匹の猫がいる屋根の形態モチーフは、リズムカルな運動感を示している見事という他はない。この挿絵は『かつらかさね』の全挿絵中の白眉というべき出来栄であるが、それはまた、耳鳥齋のすべての版本挿絵の中でも傑出した作品だといふべきである。また、「歳暮の餅つき」(図36)では、左側で餅をつく男たちに対して、もろぶた(麴蓋)を前に、ついた餅に粉をまぶす女たちが作業を行う様子が描かれているが、人物や白などの輪郭線が意図的に二重、三重に誇張された人物描写やその配置なども、よく均衡がとれており、構図全体としてまったく隙がない。

『かつらかさね』に収録された挿絵は見事であるが、この線描は天明六年(一七八六)の『つべこべ草』に酷似する。ただし、それよりは一層典雅なものになっている。人物の顔に鼻が付いていないことから、もしかすると、『かつらかさね』の絵画(挿絵)は、『つべこべ草』と同時期で、それより少し後の制作で、『つべこべ草』を洗練させたもの、と考えたくなるほどである。推測すると、天明六年(一七八六)以降、寛政初期(一七九〇年頃)頃の制作ということになる。ということは、享和三年(一八〇三)出版ではあるものの、耳鳥齋がこの絵画(挿絵)を描いたのは天明期だということになる。耳鳥齋没後にその絵画(挿絵)が編集され、

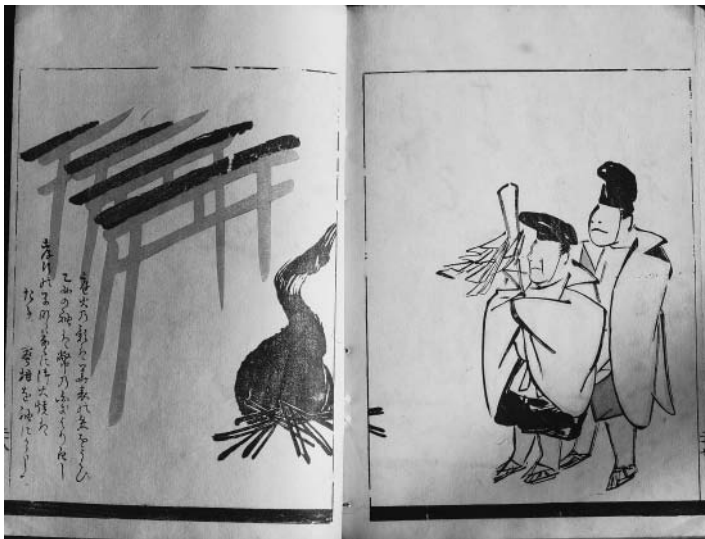
出版をみたという考え方も否定できない。資料不足から、この問題にはこれ以上深入りできない。しかし、このことは、耳鳥齋の版本と挿絵の制作時期を推測する際に、見逃すことなくおさえておかねばならない重大な問題である。

明治四十四年（一九一）に宮武外骨が『歳時減法戒』〔図37、38〕として再版復刻を試みたのは、「耳鳥齋の筆畫本中最も傑出せるものなり」（外骨²¹）という評価によるものであった。『歳時減法戒』の題名は、風来散人の序文の言葉を引用して付けられた。外骨の回想によれば、「大阪の書肆田村九兵衛、往年此『歳時減法戒』の版木を蔵し居りて、彩色なき墨摺一度のものを製し、『耳鳥



〔図37〕『歳時減法戒』（『かつらかさね』改題）
（表紙）

齋畫譜」と改題して発賣したりとあり、其後此版木轉賣されて、近頃終に予の所有となりたり、因て今回享和三年の原本に拠り、新に彩色版を加えて發賣すること、せり。²²と記されている。要するに、享和三年（一八〇三）以降に、そしておそらく幕末までに、この版木の所有者で、大坂船場いなるの宮北ノ門前に店を構えて



〔図38〕『歳時減法戒』（『かつらかさね』改題）（二十八オ、二十七ウ）

いた書肆の藤屋（田村九兵衛）が、『耳鳥齋画譜』と改題して墨摺のみで再版を世に出したということである。享和三年（一八〇三）に刊行された初版『かつらかさね』は色刷りであるが、田村久兵衛がその版木を手に入れて、墨による単色刷りの『耳鳥齋画譜』を出版した。おそらく、明治初年の刊行だと推測されるが、単純



〔図39〕『耳鳥齋画譜』（『かつらかさね』改題）（二十八オ、二十七ウ）

に色彩を省いたため、二十八丁の焚火の図では、赤のみで刷られていた鳥居の形が消えて、何の図様かわからなくなるといふ雑な摺りとなっている〔図39〕。

十一 『書本古鳥圖賀比』（上中下巻二冊、文化二年・一八〇五）

『書本古鳥圖賀比』（上中下巻二冊、木版色刷、縦二四・八×横一七・三センチメートル）は〔図40、41、42〕、文化二年の耳鳥齋没後に出版された木版刷りの版画集である。本絵本には多色の色刷本と墨のみの墨摺本との二種類が遺存しているが、いずれにせよ、



〔図40〕『書本古鳥圖賀比』（表紙）

入手できる多くのものは明治に刊行された絵本である。

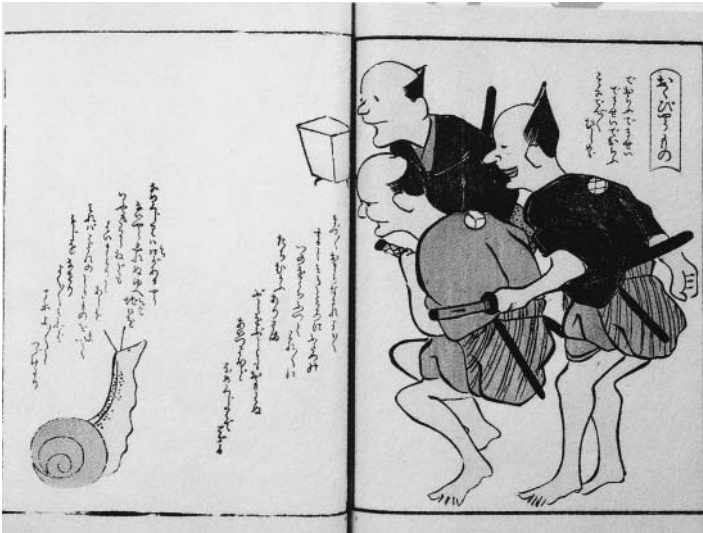
上巻では、祝儀、不祝儀、頑丈、不頑丈、養生、不養生の四つの場面、中巻は、さらへ講、鉦講、大胆者、臆病者の四つの場面、下巻は、太夫職、杓子かけ、知者、念者のやはり四つの場面によって、人々の姿が奇抜な描写で登場する。各頁には、奇妙な姿と



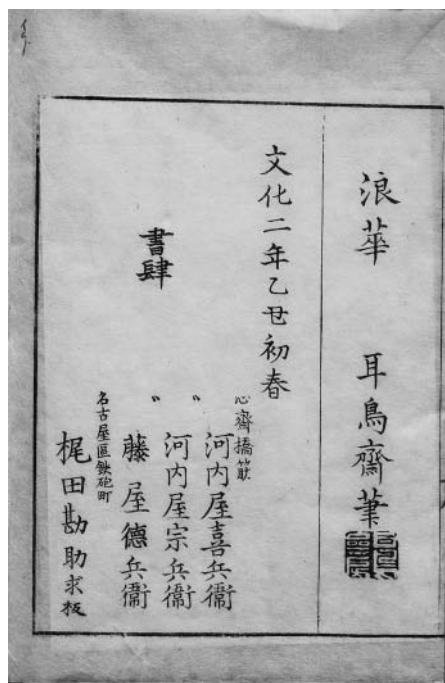
〔図41〕『畫本古鳥圖賀比』（巻之上・左が七〇、右が六ウ）

のどかさを本領とする心理描写が対照的に組み合わせられ、機知とユーモアが溢れる戯画の集大成となっている。

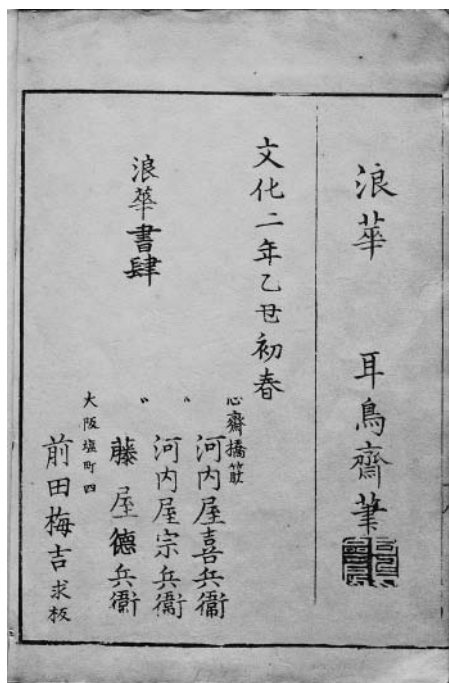
表紙と奥付を見ると、二種類があり、一つは扉表紙に「耳鳥齋 畫本古鳥圖賀比 浪華書肆 文進堂藏」、奥付には「浪華書肆 河内屋喜兵衛 河内屋宗兵衛 藤屋徳兵衛 大阪塩町四 前田梅



〔図42〕『畫本古鳥圖賀比』（巻之中・二十オ、十九ウ）



〔図44〕『畫本古鳥圖賀比』奥付（名古屋版）



〔図43〕『畫本古鳥圖賀比』奥付（大阪版）

吉求板」〔図43〕と記されており、もう一つは、扉表紙に「耳鳥齋畫 畫本古鳥圖賀比 尾陽書肆 文光堂藏」、奥付には「書肆 河内屋喜兵衛 河内屋宗兵衛 藤屋徳兵衛 名古屋区鉄砲町 梶田勘助求板」と記されている〔図44〕。後者は名古屋の書肆に板を求められたもので、明治期には耳鳥齋の戯画が大阪のみならず、名古屋地域にまで広がっていたことが理解できて貴重である。名古屋の梶田勘助求板については、多色の色刷本と墨のみの墨摺本との二種類が遺存しており、それらは明治期に刊行されたものと推測できる。なお、名古屋版は色彩が生々しくて汚く、質の落ちるものだけといってよい。

題名は通常「えほんことりつかい」と読むが、「えほんふるいちようつかい」と読むことも可能である。というのも、序文に「耳鳥がものを番へるや」と記されており、左右を対照（対称）させる蝶番の形式による絵本だと考えられるからである。なお、「ことりつかい」とは、古代の官職名で、防人を手配する役職者、あるいは、相撲の節会のために、相撲取りを呼び集める責任者のことをいう。つまり、二つ（二人）を競い合わせるという意味になる。

内容の一例を紹介しておく、大胆者と臆病者を組み合わせた計六頁の中の見開き二頁分に「おくびようもの（臆病者）」の場面〔図42〕がある。行灯を持ち、刀を差した三人の武士たちが、一匹の蝸牛（この版本では「なめくじ」と記す）を前にして、たじろ

ぐ姿を表わしている。三人の困惑した表情と怯えた様子が印象深い。画面の余白部分に、「おくびょうもの」、「でおらふでませいでませいでおらふ、ここにでんでんむしめが」、「まづまずおまちなされよくよく、すかしみるところにふたつのつのをうちふつて、われわれにたちむかふありさま、ぶしをぶしとおもわぬ、あいつよほど、なめくじらでござる」、「なめくじらは口があるやうないやうしれぬゆへ、地口をいふもわからねどもはいまわりしあとをみれば、よだれのごときものを以てもじをなせり、よくよくみればアホよアホよとつづけたり」と説明が添えられた²⁶。この頁の前には見開き四頁で、「だいたんもの（大胆者）」が描かれており、両者は対の構成である。なお、『畫本古鳥圖賀比』に収録された四分の一ほどの場面（図様）が、耳鳥齋によって寛政五年（一七九三）前後に制作されたと推測される巻子の《世態聯画》（紙本墨画、二三・〇×七四・〇）に描かれていることから、これらの場面は耳鳥齋によって繰り返し描かれたものかもしれない。

『畫本古鳥圖賀比』の作風は、かなり写生的な人物描写を特徴としており、耳鳥齋が晩年、とくに寛政期以後に技術的に大きく腕を上げたことが理解できるであろう。たとえば、「ふようじょう」の場面など、滑稽な仕草をみせる五人の男たちは、力強く柔軟な輪郭線によって形づくられており、腕、肩、足などは絶妙に曲がりくねった巧みな線描によって描かれている。縦横に引かれた線描は、まさに円熟期の戯画作者の力量を証明するものだとといっ

てよい。人物の形態描写は、正確な素描力を示すのみならず、起伏のある身体の立体感（厚み）を実現しており、すでに耳鳥齋が素人画家ではないことを明かしている。版本全体を貫く特徴はいえば、大きく口を開けた人物の横顔であろう。

耳鳥齋の戯画を近代漫画の源流だといつてよいかどうかは難しいが、コマ漫画や、見開き四から六頁での一図の独創的な構成、また漫画のふき出しを用いたような場面は、近代漫画の原点を仄めかす。

おわりに

耳鳥齋の版本は、制作年不明の作品が多い肉筆画の制作時期を推定するための貴重な資料ではあるが、『かつらかさね』の挿絵のように、没後の出版の場合、何時制作された挿絵を編集したのかは分からない。『かつらかさね』の挿絵は、出版年から考えて、耳鳥齋が没する時期の享和二年（一八〇二）あるいは享和三年（一八〇三）に描かれたと思われるが、作風を検討すると、刊行年の近い文化二年（一八〇五）の『畫本古鳥圖賀比』に見られる人物描写とは様式的にかなり距離がある。一方、二十年ほど昔の天明六年（一七八六）刊行の『つべこべ草』の人物描写に酷似することから、そしてまた、『つべこべ草』よりも形態描写が洗練されていることから、天明六年以後、それほど遠くない時期に制作され、それから二十年近く経った耳鳥齋没後に編集出版されたといっ

も考えられる。

要するに、耳鳥齋による『絵本水や空』（安永九年・一七八〇年）から『畫本古鳥圖賀比』（文化二年・一八〇五）までのすべての版本を年代順に検討すると、全体としては、だいたい絵本の刊行年に従って、挿絵の制作年を確定することが可能だと思われるが、詳細に検討すると、必ずしも刊行年通りに挿絵が制作されたとは限らないことが明らかになる。つまり、耳鳥齋によって挿絵が描かれた制作年と、それらが版本として編集された刊行年とにタイムラグがあるからである。しかし、耳鳥齋の肉筆画の多くが制作年不明であることから、挿絵の制作年をある程度示唆する絵本の刊行年は、耳鳥齋の肉筆画の制作年を推定するために大いに役立つことと、戯画作者としての耳鳥齋の歩みをゆるやかに跡付けることができることから、きわめて貴重な資料だといってよい。また、耳鳥齋の版本は、明治期になっても人気を衰えず、大阪のみならず、名古屋でも広がっていたことが裏付けられた。

ここで採り上げた耳鳥齋の絵本の中では、最初に刊行された『絵本水や空』（安永九年）のみずみずしい作風も素晴らしいが、宮武外骨が指摘するように、「耳鳥齋の筆畫本中最も傑出せるもの」⁽²⁷⁾は『かつらかさね』（享和三年）だといってよい。

注

(1) 肥田皓三「耳鳥齋の版本作品について」、『笑いの奇才耳鳥齋！近

世大坂の戯画」、伊丹市立美術館編、平成十七年（二〇〇五）九〇―九三頁。

(2) 高安月郊「上方の浮世絵―大阪の人々」、『上方趣味』、大正十四年（一九二五）、五頁。

(3) 前掲書、肥田皓三「耳鳥齋の版本作品について」、九〇頁。

(4) 同書、九〇頁。

(5) 同書、九〇頁。

(6) 宮尾しげを『絵本水也空』、素描社、昭和五年（一九三〇）。

(7) 前掲書、肥田皓三「耳鳥齋の版本作品について」、九二頁。

(8) 同書、九二頁。

(9) 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館、大阪歴史博物館編『日英交流大坂画壇歌舞伎展―上方役者絵と都市文化―』、平成十七年（二〇〇五）、七二頁。

(10) 前掲書、肥田皓三「耳鳥齋の版本作品について」、九二頁。

(11) 同書、九二頁。

(12) 同書、九二頁。

(13) 同書、九二頁。

(14) 同書、九二頁。

(15) 同書、九二頁。

(16) 同書、九二頁。

(17) 肥田皓三「がこう齋研究」、絵入本学会発表レジュメ、平成二十四年（二〇一三）十二月八日。

(18) 水野稔編『洒落本大成』第十八巻、中央公論社、昭和五十八年（一九八三）、三七五頁。

(19) 前掲書、肥田皓三「耳鳥齋の版本作品について」、九三頁。

(20) 同書、九三頁。

(21) 宮武外骨再版『歳時滅法戒』の「首書」、雅俗文庫、明治四十四年。

(22) 同書の「首書」。

(23) 日野龍夫編『京都大学蔵大惣本稀書集成』第十二巻、臨川書店、平

成七年（一九九五）、四七七頁。

(24) 名古屋版の収集については、松浦章氏のご教示を得た。

(25) 細木原青起「日本漫画略史」、日本漫画会『漫画講座 第二卷』、建設社、昭和九年（一九三四）二〇頁。

(26) 中谷伸生「耳鳥齋『画本古鳥図賀比』（上中下巻）一冊」（資料紹介）、『美術フォーラム21』二十四号、美術フォーラム21刊行会、平成二十三年（二〇一一）、一五〇頁。

(27) 前掲書、宮武外骨『歳時減法戒』の「首書」。

〔付記〕本研究は文部科学省科学研究費による私立大学戦略的研究基盤形成支援事業「東アジア文化資料のアーカイヴズ構築と活用の研究拠点形成（アジア文化研究センター代表・松浦章）および基盤研究（C）」「耳鳥齋の戯画と近代漫画の比較研究―マンガ・アニメーションの源流としての江戸時代の戯画―」（代表・中谷伸生）の成果の一部である。

Development of Style in the Book Illustrations of Nichosai

NAKATANI Nobuo

Nichosai was a painter of *giga* (humorous pictures) probably born before 1751 (Horeki 1), active during the Annei (1772–81) and the Kyowa (1801–04) periods, and thought to have died in either 1802 (Kyowa 2) or 1803 (Kyowa 3). His artistry had matured by the Kansei period (1789–1801).

The *hanpon* (woodblock-printed illustrated books) Nichosai was involved with have been the subject of previous research by Hida Kozo, yet his research was comparatively brief. In this paper, the author discusses the illustrations Nichosai made for these books, a topic that has as yet received little attention from scholars, focusing on the unique characteristics of his style.

Nichosai published four works of *hanpon* while he was alive, and two more were published immediately after his death. In addition, he drew occasional illustrations for various other books, and with Hida's introduction to work as a guide, this paper will touch briefly on the development of Nichosai's book illustrations. This will help elucidate the development of Nichosai's style as a book illustrator, and deepen our understanding of its relationship to his *giga*.

