

氏名	大野 玲 (材ノアキ)	
学位の種類	博士 (芸術)	
学位記番号	甲第 40 号	
学位授与日	平成 23 年 3 月 23 日	
学位授与の要件	学位規則第 4 条第 1 項該当	
論文題目	<b>近世初期の遊楽図についての研究</b> <b>—多様な「性」を読む—</b>	
審査委員	主査 教授	島 尾 新
	副査 教授	諸 川 春 樹
	副査 美術史家	小 川 知 二

## 内 容 の 要 旨

一般に「近世初期風俗画」と呼ばれる、桃山時代から江戸初期にかけて多数制作された一群の風俗画がある。なかでも、邸内遊楽図、野外遊楽図、四条河原遊楽図、遊里図などの遊楽図には、戦乱の終結とともに現われた「黄金の弥勒の世」「浮き世」を謳歌する人々の豪華な遊びが描かれている。そこには、「かぶき者」と呼ばれる者たち、時代のトップモードを走る若衆や遊女らが、画中の華として多数描き込まれている。しかし、よくみると、なぜか男か女か区別が判然としない例が意外と多い。実際、若衆なのか遊女なのか、研究者により意見の分かれる作例もある。本論は、このような「性」の描かれ方の問題を近世初期の遊楽図の特徴と捉え、これまでの性別判断の議論を批判的に検証し、男女の二性に還元することなく、多様な「性」の表現として読む試みである。

性別が判然としない理由のひとつに、男装遊女の存在がある。阿国歌舞伎の人気以来、男装した遊女が舞台にあがる遊女歌舞伎が流行していた。また同時期には、若衆が演じる若衆歌舞伎も男色を背景にそのセクシャルな魅力で熱狂的に支持されていた。男装遊女像と若衆像はともに、これまでの研究では「中性的」「倒錯的」「妖しい性」などの言葉でその魅力が語られてきた。しかし、それはひと括りにされるような、同質のものだったのだろうか。絵師は男装遊女と若衆のそれぞれの魅力、セックスアピールを表現し、人々はそれを絵から読み取っていたはずだ。男女の二元では語れない、それぞれに独特の「性」のイメージ化、造形化を読み取ることで、近世初期の遊楽図の豊かな表現世界を知り、楽しみ味わう一助としたい。

序章ではまず本論の問題の所在と議論の範囲について整理する。特に、「多様な「性」を読む」とはどういうことか、描かれた「性」つまりイメージとしての「性」を問題とす

ることを論じる。また「近世初期風俗画」という用語概念の問題、そして描かれた「かぶき」について、本論の全体を通し議論の中心的視点となるものとして確認する。

第Ⅰ章では次章以後の「多様性」を考察する基盤を得るために、まず「女／男」の二性の描かれ方について論じる。そして近世初期風俗画の発展のなかで性別を描き分けようとする意識が次第に強まっていたこと、そして男女の表現様式が確立していく様相を述べる。

第Ⅱ章では若衆像を扱う。まず近世初期の社会・文化における「若衆」について確認した後、それが如何にイメージ化されたのかを論じる。なかでも前髪表現に着目し、これが若衆固有の「性」の表現であることを述べる。また若衆像の「女性性」を揚げ、男女の性差表現が様式化するなか「女」イメージが付与されたことを述べる。

第Ⅲ章では男装遊女像について論じる。男装とは正確には「若衆」装であり、また「かぶき者」の真似でもある。そこで阿国歌舞伎以来の遊女歌舞伎の発展を文献等から確認し「男装遊女」とは何かを述べる。そうすることで始めて、絵師が描き観者が期待した「男装遊女」イメージについて論じることができよう。続けてそれぞれの作例について具体的に造形に即して考察、若衆とは違う男装遊女という「性」ならではの表現をみていく。

第Ⅳ章は多様な「性」を読む作品論とし、寛永期の代表的作例のひとつ《桜狩遊楽図屏風》について論じる。本図にはいまだ男女の区別が研究者により分かれたままになっている人物像がある。なかでも小林忠氏の「男女いずれにも解される（解すべき）」という解釈に示唆を受け、性別を判断するだけでは理解できない本図の意味、絵師が描き観者が読んだその表現内容について分析する。この「男装遊女」像の「性」の表現がいかにかぶき二性に回収されえないものとして意図されているか、いかにそれが「かぶいて」いるかを論じ、そのうえで一方では「男」として描かれた若衆像が存在することに着目、これを「かぶいた」女たちの強烈な個性競演がテーマである画中世界を、視線の主体となって治めるために「付加された男」であることを分析する。観者は濃厚な「かぶき」を知るものであり、しかしそれを他者として「見る」側に立つことを保障する若衆像をも必要とした。それは、江戸幕府による近世封建社会が確立する過渡期において、「かぶき」と封建秩序の間で揺れる観者の眼差しを示している。観者は絵に向かい会うたび、自身の強い「かぶき」を認識させられ、同時に他者としてその「かぶき」から距離をとらされるのだ。封建秩序を内面化した新たな支配者層へと自己変革が成されるなか、揺れる価値観の「交渉」が受容の場における本図の意味機能であると結論づける。

## 審査結果の要旨

本論文は「桜狩遊楽図屏風」（ブルックリン美術館・個人）を主要な対象としながら、多くの近世初期風俗画を取り上げ、それらに見られる性差表現を詳細に分析して、そこに

何が見られたのかを読み解こうとするものである。

序章「近世初期の遊楽図—多様な「性」の表現」は、議論の前提の確認である。基本的な立脚点として「桜狩遊楽図屏風」に描かれた男とも女ともつかない人物についての研究史が点検され、男女の二元論では捉えきれない、絵画に描かれた多様な性に注目すべきであることが主張される。また「近世初期風俗画」という用語のもつ問題点が指摘され、さらに近世初期を覆った「かぶき」への論及の上で、守屋毅の「絵は「かぶき」を描いたのではなく、絵が「かぶき」によって描かれたのであった」という立場を援用することが宣言される。

第一章「「性」は描かれる—男女の区別」では、性差表現を分析する基本的な手法と、その具体的な適用例、およびその結果としての大まかな時代区分が提示される。性差の表現には、「画面全体による性差表現」「人物像の造形による性差表現」「性差記号による性差表現」の三つがあり、それぞれ画面の構図・構成によって、体格・顔立ちや描線の性格などによって、服飾・髪型・持物などによって男女を描き分けるとする。

これを、図様が極めて近い二つの「花下遊楽図屏風」（慶長期末の神戸市立博物館本と、時代の下るサントリー美術館本）に適用すると、前者よりも後者において男女の差異がより明瞭を描き分けられていることが明らかとなる。また「高雄観楓図屏風」や堂本家本・静嘉堂本・ポストン本の「四条河原遊楽図屏風」などの比較から、寛永期中頃までに前記の三つの性差表現を駆使しての「女／男イメージ」の類型化・様式化が進んだとする。

そこで注目されるのは、このようにして確立していた性差表現の様式を利用し、意図的に性差を明示しないように表現されたものの存在である。例えば寛永中期の《彦根屏風》第五扇に描かれた三味線を弾く遊女は若衆のように見える。これは意図的に性差を曖昧にし、男女いずれとも解されるよう周到に描かれたのだという。

第二章「若衆像」と第三章「男装遊女像」では、前章で見たような表現の存在を踏まえて、男女の表現のヴァリエーションが分析される。第二章では、寛永期中頃に「女」イメージを取り入れた若衆像が現われるが、これは若衆という第三のジェンダーの造形ではなく、造形上「女」に組み込まれた若衆像であり、二極化されたジェンダーを前提とした上でのトランスジェンダーとして若衆の表象であるという。そしてこれは、「女のよう」であることが若衆の魅力となり、また若衆歌舞伎が禁止されて女形が「女としての」美しさを表現するようになることと対応して現れた事象であるとする。

第三章では、男装遊女を初めとした多様な女の表現が分析される。男装遊女については、それが「男」を演じる女ではなく、舞台上で「かぶき者」「若衆」を演じる遊女のイメージであり、時に風呂上りの姿などで特殊な性の魅力がイメージ化されているという。女として描かれた女についても、未だ「美人」の定型のないなかで、「かぶき」の美意識を反映した多様な女性像が描かれていることが指摘され、従来注目されなかったものとして女同士が肌に触れ合うシーンが紹介される。

第四章「「桜狩遊楽図屏風」についての一考察」では、前章までの議論を踏まえて、本

論文の主題である「桜狩遊楽図屏風」の分析へと進む。まずこの作品における男装遊女像の性別が分かりづらい理由を、遊女歌舞伎を連想させる設定・構成がなく、人物像の体型や着衣に矩形など直線的なかたちを用いた「男」を示す表現が採用されており、性差記号が「中剃りがない」など女（男装遊女）である可能性を示すに過ぎないものとなっていること、すなわち第一章で提起した性差表現の三つの方法のすべてにおいて、性差が明示されていないからだとする。そのような表現は、前章までに見た「彦根屏風」と同様に、画師の周到な計算に基づく意図的なもので、その特徴は「性差不問」にあり、そこには濃厚な「かぶき」の発露を見出せるとする。

その上で全体の主題の分析に入る。左右各隻の女性像は、それぞれ異質な「かぶき女」の集団で、左隻には個々に気ままに過ごす多様な女が描かれ、右隻には統率のとれたやや上品にみえる一団が描かれる。両者の間には、一触即発の緊張感が表現されており、この両者の衝突というシーンのなかに、遊女の多様な魅力、そのヴァリエーションを揃えて見せることが本図の主題だったと結論づける。

最後に、そのなかに描かれた若衆の役割について分析する。若衆は「男」イメージを強調して表現されており、好色的な視線の対象としての性の魅力を発揮するものとはなっていない。彼らの機能は「見られるもの」として絵の主題の一端を担うよりは、観者の視線を画中で代弁すること、要するに「かぶき女」たちを眺め楽しむ眼差しを保障することにあるのだという。そしてこのような表現を出現させたのは、確立しつつある徳川政権による支配体制と、そのなかで過去のものになりつつあった「かぶき」との間の矛盾と緊張感であり、それは寛永中期という時期だからこそ起きた事象であるとの結論に至る。

筆者の言を引けば「この絵の観者は、「かぶき」と封建秩序の矛盾に揺れており、絵は観者に「かぶき」の美意識・価値観を持つものとして自己認識させると同時に、それを「他者」として眺めさせ、距離をとらせる。本図が迫る答えに対し、反発したり納得したり、説得されたりする。二つの価値観に対し肯定と否定が繰り返されるそのような交渉・取引こそ、受容の場で生成された本図の意味機能なのである」と結論づけるのである。

本論文は、性差表現の詳細な分析から近世初期風俗画を論じた初めての試みである。徹底してこの点にしばった横断的な分析から、従来は見逃されていた細かな描法上・表現上の差異が、画師の立場・興味や表現意図、観者が絵画に期待したものを読み取るための情報となることを示し、またそれが時代による変化を見る根拠ともなり得ることを示すなど、この手法の有効性を明らかにしたことは評価できる。ジェンダー論などを援用した論理に詰め甘さは見られるが、大きく見れば論述の枠組みも認められるべきものであり、近世初期風俗画研究への問題提起として意味あるものと考えられる。以上の諸点を総合して学位を授与するに相応しいものと結論した。