

## Abstracts

### Guts and Tears: Kinpira Jōruri and Its Textual Transformations

—Janice Shizue KANEMITSU, *Cornell University*

In seventeenth century Japan, performed narratives were not only commodified, secularized, and geographically fixed to theaters—they were also textualized to a greater degree than ever before through the technology of woodblock printing. *Kinpira jōruri*, a form of puppet theater named after the fictional character Sakata no Kinpira, offers a vivid illustration of what happens to theater when a new media comes of age. Puppet theater plays have been conventionally (retrospectively) divided into *shin-jōruri* and *ko-jōruri*, with the 1685 *Shusse Kagekiyo* (Kagekiyo Victorious) by Chikamatsu Monzaemon (1653-1725) demarcating the new from the old. While forming a subgenre of *ko-jōruri*, however, Kinpira jōruri triggered wide-reaching cultural transformations of its own before Chikamatsu appeared on the scene.

During a five-year period from Meireki 3 to Kanbun 2 (1657-1662) in the city of Edo, the jōruri chanter Izumi dayū and his playwright Oka Seibei Shigetoshi unveiled a series of puppet plays about Heian-period Minamoto generals and the quartet of fiercely loyal retainers who fought for them. Chanters in Edo and Kamigata joined in to perform a parade of prequels and sequels starring these same protagonists, while innovatively expanding the genealogical range of the cast and instigating a cross-generational sequelmania. Publication—that is, the circulation of Kinpira jōruri plays as printed texts—encouraged a trans-regional hybridization of this theatrical genre. A newly thriving print culture formed a catalyst that affected the orality of Kinpira pieces and also brought the playbook publishers into a process of transmission that transcended artistic lineages and space.

---

「武勇と涙——金平浄瑠璃の文字化による変容——」

ジャニス・シズエ・カネミツ（コーネル大学）

17世紀日本における語り物は、商品化と世俗化が進み、芝居小屋という固定化された建築物と地理的に密接に結びついていただけでなく、木版技術の浸透により、それまでよりもはるかに文字化が進んでいた。金平浄瑠璃は、

架空の登場人物「坂田の金平」にちなんで名付けられた人形浄瑠璃の一種で、出版という新しいメディアが出現した時代に演劇界に起こった現象を明白に例示している。浄瑠璃は（適及的にはあるが）一般的に、新浄瑠璃と古浄瑠璃に分類される。1685年の近松門左衛門の作品『出世景清』を境とし、浄瑠璃の流れは変わる。金平浄瑠璃は古浄瑠璃に属するものの、近松が出現する前段階で広範囲に及ぶ文化的変容を引き起こすきっかけとなった。

明暦3年（1657）から寛文2年（1662）までの5年間、江戸の町で、浄瑠璃語り手の和泉太夫と浄瑠璃作者の岡清兵衛は、平安時代を舞台とし、源氏の大將および彼らに忠誠を誓い勇敢に闘った4人の家臣を題材にした一連の浄瑠璃を上演した。江戸や上方の太夫は、後の世代の人物を登場させ、数世代にわたる空想的な後日談を語るといった革新的な手法を用い、同じ登場人物をめぐるその前後譚を競って演じ始めた。金平浄瑠璃が出版され金平本として世間に広まると、更に新たな金平浄瑠璃が生み出されることになった。盛んになりつつあった出版文化は金平浄瑠璃の口承性に変化をもたらし、金平本の出版元が、太夫の系譜や地域性を超える書承としてこの芸術の伝承過程に参画することになったのだ。

Unfolding Chūjōhime Lore: Following Leads from the *Painted Life of Chūjōhime* at the Taima Temple Nakanobō Cloister  
—HIOKI Atsuko, *Kinjō Gakuin Daigaku*

*Chūjōhime gyōjōki* (The Life of Chūjōhime, hereafter *Gyōjōki*), published in Kyōhō 15 (1730), is a didactic Buddhist compendium of contemporary Chūjōhime lore compiled and edited by a monk named Shikyō, the “Hermit of San’yō,” from tales and legends circulating in his day. *Gyōjōki* came to exercise a profound influence on the composition of Chūjōhime stories, both in Shikyō’s own and later times, including some pictorial biographies (*eden*) in the possession of temples and shrines. The 1767 *Chūjōhime eden* in the possession of the Taima Inner Temple (Okunoin), for example, as well as the mid-nineteenth-century *Chūjōhime eden* in the possession of the Taima Nakanobō, are particularly closely related to *Gyōjōki*. Tanaka Mie and Torii Fumiko have explored the early-modern evolution of Chūjōhime tales in significant depth, and building upon their research, I seek to consider the development of Chūjōhime stories primarily through an analysis of the *Chūjōhime eden*. Specifically, I will examine the ways in which the two aforementioned pictorial biographies—especially the Nakanobō paintings—draw

upon *Gyōjōki*. The Nakanobō *eden* is unusual insofar as it contains a visual representation of the story of Chūjōhime's stepmother's serpent transformation, which is likewise depicted in the eighteenth-century *aobon* (bluebook) *Chūjōhime* and in the *sekkyō-jōruri Chūjōhime no go-honji* (Chūjōhime in Her Original Form). A further characteristic of the Nakanobō *eden* that sets it apart from other biographies is its omission of the iconic scene of Amida Buddha's *etoki* picture-explication of the Taima Mandala, as well as the scene of Chūjōhime's Pure Land rebirth. By also probing the connections between the *Chūjōhime eden* and other literary works in addition to *Gyōjōji*, I hope to illuminate a facet of the reception history of Chūjōhime tales.

---

「中将姫説話の展開——当麻寺中之坊蔵『中将姫絵伝』を端緒として——」

日沖敦子（金城学院大学）

享保 15 年（1730）に刊行された『中将姫行状記』（以下『行状記』）は、「山陽ノ隠士」と名乗る致敬という人物が、当時流布していた中将姫の説話・伝承を集めて編纂したとされる勸化本であり、当時の中将姫説話の集大成として位置づけられるものである。『行状記』は、同時代、或いは後の時代の中将姫説話に大きな影響を与えており、その影響は寺社が所蔵する絵伝にも及んでいる。当麻寺奥院所蔵『中将姫絵伝』（明和 4 年〈1767〉成立）と当麻寺中之坊所蔵『中将姫絵伝』（江戸時代末期成立、以下中之坊本）は、特に、『行状記』と関わりの深い絵伝として注目できる。近世の中将姫説話の展開については、田中美絵氏、鳥居フミ子氏の研究に詳しいが、両氏の研究に導かれつつも、本論文では、主に『中将姫絵伝』を切り口として中将姫説話の展開について考えてみたい。先に述べた二種類の絵伝が、どのように『行状記』を踏まえているかを確認し、今回は、特に中之坊本の特徴について検討する。中之坊本には、蛇身となった継母の話が絡められており、青本『中将ひめ』、さらに、説経浄瑠璃『中将姫御本地』に繋がる一場面を絵画化している。また、他の伝本に見られる曼荼羅絵解きと中将姫往生の場面が確認できない点も中之坊本の特徴として認められよう。絵伝の持つ特徴が『行状記』以外の文芸とどのような繋がりをもっているか検討し、中将姫説話享受の一端について考えてみたい。

Kabuki Knowledge: Professional Manuscripts and Commercial  
Texts on the Art of Kabuki

—Katherine SALTZMAN-LI, *University of California, Santa Barbara*

The craze for kabuki in the Edo Period, and the interpenetration of kabuki into many cultural fields, led to a large variety of written materials that addressed kabuki from many angles and for many purposes. Drawing on the work of Akama Ryō, this paper first addresses the variety of kabuki-related materials produced during the Edo Period. Some were written for the sole use of theater insiders, and others were for publication and purchase. The purpose of the former was primarily to aid stage production, and some were also written to help perpetuate successful production methods and techniques by contributing to the training of actors and other theater personnel. The purpose of the published materials was to present the kabuki experience for commercial and fan-support objectives. While scripts used in the theater were not published, many of the published materials prepared for outside dissemination were based on the script, re-presenting performance on the page for outside enjoyment and re-creation. Other published materials presented information on kabuki through chronologies, encyclopedias, and treatises on various topics, offering knowledge of kabuki to fan-consumers.

The focus here is to compare the practitioner/insider materials (professional manuscripts) with the fan/outsider-oriented materials (commercial texts). While these broad categories help us understand the great number of extant materials with which scholars work to reconstruct Edo-period kabuki, this paper suggests that not all works fit neatly on one side of the dividing line between insider and outsider-oriented materials. In particular, some Edo-period publishers produced works with mixed characteristics, most likely in an effort to appeal to the purchasing public. One such treatise is discussed in order to both clarify and blur the boundaries between the insider/outsider categories.

---

「歌舞伎の知識——歌舞伎における専門家向け文書と  
一般向け文書——」

キャサリン・サルツマン＝リー（カリフォルニア大学サンタバーバラ校）

江戸時代の歌舞伎熱、そして幅広い文化領域に浸透した歌舞伎の影響は、この芸術を多方面から、また様々な目的で叙述する多種類の文献を生み出すことになった。本論文では、赤間亮氏の研究成果を踏まえ、まず江戸時代に出版された歌舞伎に関する様々な劇書類を紹介する。こういった劇書に関し

ては、劇場内部者だけのために書かれたもの（幕内資料）もあれば、一般向けに出版、販売されたもの（幕外資料）もある。前者は演劇上演のために書かれたもの、もしくは成功した演出方法や技術を後世に伝え、役者や劇場関係者の育成に役立てようとするものである。一方、一般向けの劇書は、愛好家を歌舞伎に繋ぎとめるという商業的目的を果たしている。劇場内部者向けの台帳は出版されなかったとはいえ、外部者に配布するために作られた文書の多くは台帳に基づき、劇場外でも演技を書面で再現し、楽しめるようになっている。それ以外にも、年代記や事典類、趣向本などの出版物があり、これらは広く歌舞伎の知識を観客に提供する役割を担っていた。

本論文では、演じる側、内部者向けの劇書（専門家向けの写本）と愛好家、外部者向けの劇書（商業出版物）の比較に焦点を当てる。幕内、幕外という概念は当時の歌舞伎を再現しうる膨大な資料の理解に大変有効ではあるが、本稿では特に、その分類基準に対して微妙な位置を占める書物に注目する。江戸時代の版元は、消費者の要望に応え、両者の性質を備えた書物を出版している。一点の具体例を挙げ、そこから劇場内部者と外部者という領域の特徴、またその境界の不確かさを検証する。

### Kabuki in Late Nineteenth-Century European and American Publications

—YAMASHITA Takumi, *Tokyo Seitoku College*

Edward Sylvester Morse, hired as the first foreign specialist of Zoology at Tokyo University, recorded and illustrated in detail the vestiges of the Edo Period remaining in Japanese customs and culture in his *Japan Day by Day* (Boston, 1917). In an entry for May 7<sup>th</sup>, 1878 he writes:

It is difficult to realize that less than ten years ago the Shogun was in power, and that this yashiki and other yashikis in the city were filled with houses in which the retainers, artisans, and servants were quartered, and that at six o'clock everybody had to be within the gates. No foreigner was allowed to live in Yedo, nor could he ever visit it unless he was a high official of some foreign Government, and here we are roaming round the city unguarded and unmolested.

In 1639, the Tokugawa shogunate enforced the national isolation policy, restricting cultural exchange with foreign countries. In 1858, however, toward the end of the Tokugawa period, the shogunate entered into the Treaty of Amity and Commerce (*Shukō tsushō jōyaku*) with America, Holland, Russia, England, and France, and later with other principle European powers. Finally,

with the Meiji Restoration in 1868, the 270-year-old Edo shogunate came to an end.

After the opening of the country at the end of the Tokugawa period, many Europeans and Americans arrived in Japan. While restrictions were placed upon the freedoms and mobility of most foreigners, those who were relatively free from Tokugawa government control due to their social status recorded and published texts on Japanese manners and customs that they found to be novel. My paper analyzes the way kabuki is represented in these texts from the end of the Tokugawa period to the Meiji period.

---

「19世紀末欧米出版物の中の歌舞伎」

山下琢巳（東京成徳短期大学）

東京大学の「お雇い外国人」として初代動物学教授を勤めたエドワード・シルベスター・モースは、江戸時代の面影を色濃く残す日本の風俗や文化の様子を *Japan Day by Day* (Boston, 1917) にイラストを入れて克明に記録した。モースは、この書の1878年5月7日の項に、次のように記している。

It is difficult to realize that less than ten years ago the Shogun was in power, and that this yashiki and other yashikis in the city were filled with houses in which the retainers, artisans, and servants were quartered, and that at six o'clock everybody had to be within the gates. No foreigner was allowed to live in Yedo, nor could he ever visit it unless he was a high official of some foreign Government, and here we are roaming round the city unguarded and unmolested.

江戸幕府は、1639年に、いわゆる鎖国政策を実施し、海外との交流を制限した。しかし、幕末の1858年、アメリカをはじめとしてオランダ、ロシア、イギリス、フランスと修好通商条約を結び、その後、ヨーロッパの主要国とも条約を結んでいく。そして、その十年後の1868年には、明治維新を迎え、およそ270年続いた江戸幕府は瓦解する。

幕末の開国以降、多くの欧米人が来日する。しかし、ほとんどの外国人にとって自由行動の範囲は限られていた。そのような状況のなか、彼らにとって新奇であった日本の風物や風俗などが、立場上、幕府の規制から比較的自由であった人達によって記録され出版されていく。本論文では、これらの出版物のうちに、幕末から明治にかけての歌舞伎が、どのように描かれているかを探っていく。

Publishing Illustrated Edo Actor Books  
—MATSUBA Ryōko, *Nanzan University*

*Edo yakusha ehon* (Edo actor picture books) were created by *ukiyo-e* artists of the Torii, Katsukawa, and Utagawa schools. The pioneering book in this genre, *Fūryū shihō byōbu*, was published in Genroku 13 (1700). Further examples continued to be produced to the end of the Edo period.

The British Museum possesses a large and important collection of wood-block-printed illustrated books. Some examples of *yakusha ehon* in the British Museum are Katsukawa Shunshō and Ippitsusai Bunchō's *Ehon butai ōgi* (1770) and *Yakusha natsu no Fuji* (1780); Utagawa Toyokuni I's *Yakusha gakuya tsū* (1799), *Yakusha sangai kyō* (1801), *Yakusha awase kagami* (1804), and *Yakusha nigao hayageiko* (1817); and Utagawa Kunisada's *Yakusha sanjūrokkasen* (1835).

Although based on materials in the British Museum, this paper also draws upon materials in other collections in order to present an overview of *yakusha ehon* publications. I investigate the reception of these books, the purpose of the books as explained in their prefaces, the relationship between the artists who created the illustrations and the main kabuki theaters, and conclude by comparing the book illustrations with contemporary actor prints.

Identifiable portraits of actors (*nigao-e*) first began to appear in single-sheet prints designed by artists of the Torii school in the 1760s. The conventions for actor portraits were fully established by the time *Ehon butai ōgi* was published in 1780. Portraiture took a further step forward with the development of *ōkubi* (close-up) portraits. In addition, Shunshō depicted actors in ordinary life in *Yakusha natsu no Fuji* of 1780. Ichikawa Danjūrō V, one of the great actors of the period, wrote a postscript for the book. Artists used *nigao* (identifiable portraits) to depict actors in response to the popular desire to see favorite actors out of role, behind the scenes. The production of such designs demonstrates the strong connection between publishers, the theatrical world, and artists.

---

「江戸役者絵本の出版」

松葉涼子（南山大学）

江戸の役者絵本は元禄 13 年 (1700) 刊『風流四方屏風』をその嚆矢として、鳥居派、勝川派、歌川派など複数の絵師によって描かれ、幕末までの作例がある。大英博物館には、大きくわけて四種類の版本コレクションがあるが、そのうちの事例をざっと示すと、明和 7 年 (1770) 刊『絵本舞台扇』、安永 9 年 (1780) 刊『役者夏の富士』、寛政 11 年 (1799) 『俳優楽室通』、寛政 13 年 (1801) 『俳

優三階興』、享和 4 年 (1804) 『俳優相貌鏡』、文化 14 年 (1817) 『役者似顔画早稽古』、天保 6 年 (1835) 『俳優三十六花撰』 などがある。

本論文では、以上のコレクションを中心としながら他の作例も踏まえつつ、役者絵本の出版事情を整理する。また、序文にみられる出版意図、絵師と役者との関係、他の一枚摺役者絵との比較検討によって、役者絵本が江戸期を通して、どのような形で享受されてきたかを検討することを目的としている。

特に、鳥居派の一枚摺版画にすでに萌芽していた「肖像画」の意識は、勝川春章、一筆斎文調による役者絵本『絵本舞台扇』によって完成され、その後も大首絵として発展をみせている。また、『役者夏の富士』では役者の素顔を描いており、五代目団十郎自身が跋文を認めている。似顔とよばれる特定の役者を示唆する手法をもって、役者の日常図を描かれることは、舞台裏がみたいという轟員の要望に応えるものであると同時に、版元、劇界、絵師との強固な繋がりを示すものであるといえる。

以上の観点を手がかりとし、役者絵本を通して、江戸の劇場と出版との関連、江戸役者錦絵の変遷についても考えてみたいと思う。

### Late Edo-Period Formulations of Actor Mitate Prints: The Case of *Portraits of the Thirty-six Poetic Geniuses*

—YAMASHITA Noriko, *National Institute of Japanese Literature*

The actor-print compendium *Portraits of the Thirty-six Poetic Geniuses* (*Mitate sanjūrokkasen*), with images by Utagawa Toyokuni III and censor seals from the ninth, tenth, and eleventh months of Kaei 5 (1852), was published by Iseya Kanekichi of Edo. The work playfully applies the poems of the Thirty-six Poetic Geniuses (a group of outstanding poets selected by Fujiwara no Kintō in the early eleventh century) to particular characters in kabuki and fiction. In addition to the necessity of understanding the poems, knowledge of kabuki and fiction are required to make sense of the associations. Furthermore, the characters identified with the poems are also identified with the kabuki actors deemed to be most appropriate to play their roles.

Of the kabuki actors portrayed in the work, approximately 50% were active in 1852, when the compendium was compiled; the remaining 50% were already dead. Additionally, in 30% of the prints, the character associated with a particular actor was actually played by a different actor on the stage. Thus, even in the case of dead kabuki actors, *Portraits of the Thirty-six Poetic Geniuses* is less concerned with actual kabuki performance than it is with connecting characters to the actors imagined to be most suited to their parts.



Insofar as *Portraits of the Thirty-six Poetic Geniuses* superimposes the classical world of *waka* poetry upon Edo-period kabuki and fiction, it also references actor idiosyncrasies and theater gossip from the mid-Edo period onward. Because its playful associations (*mitate*) are based upon the traditions of mid-to-late Edo-period commoner culture—in particular, on a detailed knowledge of kabuki—they allow for the pleasure of unraveling their puzzle-like identifications.

---

「幕末役者見立絵の見立て——『見立三十六歌撰』について——」

山下則子 (国文学研究資料館)

揃物役者絵『見立三十六歌撰』は、嘉永5年(1852)9月、10月、11月改印で、三代目歌川豊国画、板元は江戸、伊勢屋兼吉である。その内容は、三十六歌仙の和歌を、歌舞伎や小説に登場する人物に見立てたもので、その見立てを解説するには、和歌の内容を理解した上で、見立てられた歌舞伎や小説も理解している必要がある。更に和歌に見立てられた人物は、その人物に最も相応しいと思われる歌舞伎役者に見立てられてもいる。

見立てられた歌舞伎役者は、浮世絵が作成された1852年に活躍中の役者である場合が約50%、既に死んでしまっている役者の場合が約50%である。また、歌舞伎では違う役者とその役を演じている場合(約30%)もある。つまり『見立三十六歌撰』では実際の上演とは別に、または既に死んでいる歌舞伎役者でも、最もその役に相応しいと思われる役者が見立てられているのである。

『見立三十六歌撰』は古典的な和歌の世界を、江戸時代の歌舞伎や小説に見立てるにあたり、江戸時代中期以降の歌舞伎役者の特徴や噂話なども利用している。『見立三十六歌撰』の見立ては、江戸時代中期～幕末の庶民文化の伝統、特に歌舞伎に関する様々な知識を用いて、パズルのように解く楽しみを味わうことができる。

Capturing the Body: Ryūkōsai's Notes on "Realism" in Representing Actors on Stage

—Akiko YANO, SOAS, University of London

Ryūkōsai Jokei (active: 1776-1809) is renowned as the first artist in Kamigata to produce full color woodblock actor likeness prints. The term "likeness" may suggest a connotation of "realism" or realistic representation, but, in fact, the actor's likeness, which first developed in Edo in the late

eighteenth century, was rather an impression of an actor which emphasized/idealized his recognizable facial features. However, Ryūkōsai pushed actors' likenesses further, and endeavored to capture actors' facial characteristics as well as body movements more realistically.

*Ryūkōsai ikō*, which was re-discovered in 2010 after disappearing for almost eighty years, outlines Ryūkōsai's ideas on and methods of capturing the actor's body on stage. This is a manuscript of Ryūkōsai's notes and sketches cut-and-pasted into a book format, perhaps in preparation for publication. It is a kind of manual for depicting actors. The most striking line is, "when depicting a figure, draw first a naked body, and then put clothes on it according to the character." And Ryūkōsai actually shows naked actors, including *onnagata* female-role specialists, performing in various roles in only a loincloth.

However, this instruction was not totally Ryūkōsai's original idea, but can be similarly found in the remarks of other Kamigata artists—both past and contemporary—including such Japanese-style artists as Nishikawa Sukenobu and Tsukioka Settei, and others such as Maruyama Ōkyo, who had great interest in Western-style painting and anatomy. Ryūkōsai was apparently an amateur artist who owned a business besides being an artist. He did not produce enough work to be considered a commercial artist, which helps us understand his eclectic and experimental attitude toward representing actors. Presumably he was one of the typical Osaka wealthy and cultured merchants who was an enthusiast of poetry, art, and kabuki, and pursued amateurism throughout his career as an artist.

---

「役者の身体を捉える——流光斎如圭『流光斎遺稿』に見る  
役者表現の特質——」

矢野明子（ロンドン大学アジア・アフリカ研究学院）

流光斎如圭（活躍期：1776-1809）は上方で初めて役者似顔絵の錦絵を出版した人物として知られる。「似顔絵」というと、自ずから写実的な表現であるかのように聞こえるかもしれないが、実際、18世紀後半に江戸で発達した役者似顔絵は、顔の特徴的な部分を強調あるいは理想化して識別可能にした表現であり、いわゆる「写実」とは別物である。しかしながら、江戸の役者絵をも学んだ流光斎は、役者の似顔ならびに身体の動きの、より臨場感溢れる表現に腐心した。

『流光斎遺稿』は、流光斎自筆のスケッチや人物を描くための簡略な教えを切り貼りして一書に仕立てた写本で、1931年の春山武松氏の論文で紹介されて以

来長らく行方知れずとなっていたが、2010年、再び所在が確認された。本書は役者絵の手本として出版する予定で編纂されたが、ついに出版されずじまいになったものと目されている。中でも最も印象的なくだりは「凡人物を画せんとせば、先其心さす所の人形を裸にして（中略）其風俗によってよろづのいししょう着べし」で、禪ひとつの役者がさまざまな役を演じる姿が添えられている。

しかしこのような人物画論は全く流光齋独自のものというわけではない。近似する内容が、西川祐信や月岡雪鼎、円山応挙など、流光齋に先行する、あるいは同時代の上方の絵師たちによって述べられている。流光齋は職業絵師ではなく、主たる生業を他に持っていた素人絵師と考えられるが、そのような立場にあったからこそ、広く画を学び、それをある種実験的とも見える役者絵の手本にまとめようと試みたのではないだろうか。流光齋は歌舞伎や文芸を愛好し、素人であることを良しとした、典型的な大坂文化人のひとりであった。

Creating Celebrity: Poetry in Osaka Actor *Surimono* and Prints  
—Andrew GERSTLE, SOAS, *University of London*

Kabuki was, to be sure, commercial theater, and therefore publicity was a key element of the business of getting people to buy tickets to see the shows and in getting patrons to be financial backers of productions. The power of the graphic was recognized early in the eighteenth century, particularly in Edo, as a way of promoting actors' images as superstars. Actor prints came increasingly to be a powerful tool for the creation of celebrity and fame. In Kamigata (Kyoto/Osaka), however, it was not until the early nineteenth century that actor prints were produced to a commercial level, and even then, not with the professionalization of Edo. This is an intriguing phenomenon because kabuki was just as popular in Kyoto/Osaka as in Edo. In Kyoto and Osaka, actors regularly interacted with their fans and patrons through fan clubs and poetry or other art salons, to a greater degree, it seems, than in Edo, where fan clubs were less developed.

Did the anti-commercialism ethic so evident in Kamigata literati circles also influence kabuki actors? I use the rivalry of two Kamigata actors: Arashi Kichisaburō II (Rikan, 1769-1821), who never performed in Edo, and Nakamura Utaemon III (Shikan, 1778-1838), who made three extensive tours to Edo, to examine how poetry was used on actor prints and *surimono* to promote their fame. In these two leaders of Kamigata kabuki, I argue, we see a very different attitude to the use of poetry in the “public” realm of actor prints, which were sold commercially, compared to the “private” realm of *surimono*,

which were issued and distributed privately. I posit that this difference helps us understand how Kamigata actors tried to project themselves as cultural icons and not just as players on the stage.

---

「人気役者を創るまで——上方歌舞伎の摺物と役者絵に見られる俳諧・狂歌の役割——」

アンドリュー・ガーストル（ロンドン大学アジア・アフリカ研究学院）

歌舞伎が商業舞台芸術であったことは明白であるが、そういった事業においては、人々に観劇の切符（木札）を買ってもらい財政援助をする鼯鼠（又は銀主、金主）となってもらうための宣伝は欠かせなかった。18世紀の初め、特に江戸においては、役者を大スターに仕立て上げ売り込みに利用する上で、視覚芸術が大きな効力を発揮するようになった。役者絵は、歌舞伎役者を人気者にし名声を与える上で、次第に効果的な手段となったのである。しかし京都・大坂を中心とする上方では、役者絵が商業的なレベルで作られるようになったのは19世紀初頭のことであり、またその時点ですら、江戸のように専門化された作られ方ではなかった。これは大変興味深い事実である。というのは上方での歌舞伎の人気は、江戸にひけをとらなかつたからである。京都や大坂では歌舞伎役者は、鼯鼠連や俳諧や狂歌座を通し、頻繁に顧客と定期的な交流を持っていたようだ。一方、江戸ではそういった鼯鼠連は比較的発達していなかつたようである。上方の文人の間で広まっていた反商業的な倫理観が、歌舞伎役者にも影響を及ぼしていたためだろうか。本論文では、役者絵や摺物に添えられた俳諧・狂歌がどのように役者の人気を高めるために貢献したかを検証する目的で、ライバル同士であった二人の上方歌舞伎役者を取り上げる。江戸での興行は一度も行わなかつた二代目嵐吉三郎（俳名：璃寛、1769～1821）と三度の長期にわたる江戸での興行を行った三代目中村歌右衛門（俳名：芝翫、1778～1838）である。上方歌舞伎を代表するこの二人の役者では、個人的に製作され贈り物として配られた「私的な」摺物に対し、商業的に販売され「公的な」ものであつた役者絵に添えられた狂歌の使い方に大きな相違点があることに注目したい。この違いは、上方役者が単なる舞台役者ではなく文化的アイコンとしての自身をどう投影していたかを理解する助けとなると考えられる。

Kabuki Plays on Page—and Comicbook Pictures on Stage—in  
Edo-Period Japan

—Adam KERN, *University of Wisconsin, Madison*

What little scholarship that exists addressing the relationship between kabuki stage and woodblock-printed page has tended to operate according to a reflection hypothesis of sorts, evaluating dramatic texts (*gekisho*), actor likenesses (*nigao-e*), and even comicbooks (*kusazōshi*) in terms of how accurately these works mirror kabuki, either in its transcribed or performed aspects. One problem with this hypothesis, however, is that in emphasizing fidelity, material either unrelated to or at odds with the stage is disregarded, effectively subordinating page to stage. More recently, scholarship has begun to pursue the obverse—what might be termed a constructionist hypothesis, arguing that these printed works helped to construct the stage by advertising, celebrating, memorializing, even parodying (thereby reifying) its various aspects. One problem with this hypothesis, however, is that the reverse proposition seems equally valid: that it was, for instance, the stage that was really advertising the page.

Both of these hypotheses place kabuki at center stage, often to the detriment of other major cultural forms. Granted, it has long been realized that kabuki must be understood in terms of its larger context of visual, popular, literary, commercial, and other cultures. But in privileging kabuki, other texts get distorted in a way that prevents further understanding of kabuki itself. Thus, this paper seeks to momentarily decenter kabuki in order to step back and examine how stage and page worked in tandem as part of a larger pop-culture *gestalt* so that something new can be learned about kabuki itself. To this end, although I touch on a wide range of illustrated texts (*kyōgen ezukushi*, *ehon banzuke*, *e'iri kyōgenbon*), comicbooks (*akabon*, *kurohon*, *aobon*, *gōkan*), and even ephemera like illustrated board games (*e-sugoroku*), I focus on the *kibyōshi*, since, as arguably the most popular form of comicbook during this period, it provided another center of popular culture.

---

「江戸時代の紙面による歌舞伎、舞台における草双紙」

アダム・カーン（ウイスコンシン大学マディソン校）

歌舞伎と木版による印刷物の関係を研究する学問分野は、書き起こされた側面であれ、演じられた側面であれ、劇書、似顔絵、そして草双紙などがどれほど忠実に歌舞伎を再現しているかを評価するという一種の反映仮説に基づく傾向がある。しかしこの仮説の問題点は、舞台の影響を重視するあまり、舞台

と無関係な内容は無視され、事実上、印刷物を舞台に従属するものとして捉えてしまうことである。また最近では、構築主義的仮説とでも呼べるような、逆の立場からの研究もある。これは、印刷物が歌舞伎の様々な側面を宣伝し、賞賛し、回顧し、時にはもじる（つまり具象化する）ことで、舞台自体を構築する助けとなったと主張するものだ。しかしながら、この仮説の問題点は、逆の前提も同じくらい有効だと考えられることだ。例えば、実は舞台の方が印刷物を宣伝したのではないか、というように。

これら両方の仮説は歌舞伎を中心に据えるあまり、他の主要な文化形態を損ないかねない。確かに、歌舞伎は視覚的文化、庶民文化、商業的文化などといった、より大きな文脈の中で理解されるべきだと、長く認識されてきた。しかし歌舞伎だけに重点を置くと、それ以外のテキストは歪曲され、歌舞伎そのものの理解も妨げることになる。そこで、この論文では一時的に歌舞伎を中心からはずし、一歩下がって全体を見つめ、舞台と紙面が大きな文脈の大衆文化全体図の中で、どう相互に影響しあったかを検証したい。そうすることで歌舞伎の新しい面が見えてくるのではないだろうか。この目的に沿い、この論文では幅広い絵入り本（狂言絵尽くし、絵本番付、絵入り狂言本）、草双紙（赤本、黒本、青本、合巻）、それに絵双六のような絵入り盤ゲームに触れるが、中でも特に黄表紙に焦点を絞りたい。おそらくこれがこの時代において最も人気を集めた草双紙であり、大衆文化のもうひとつの中心となったからである。

Publishing Kabukiland: Late Edo Culture and Kyokutei Bakin's  
*Yakusha meisho zue*

—Robert GOREE, *Harvard University*

In 1780, the publication of an illustrated catalogue of Kyoto's famous places (*meisho*) titled *Miyako meisho zue* met with immediate commercial and popular success, starting a boom in the production of similar multi-volume encyclopedic accounts of culturally rich geographies around the Japanese archipelago. The publishing sensation culminated with the twenty-volume *Edo meisho zue* in 1838, which took three generations of a family in Edo to compile over the course of forty years. In 1800, between the publication of these two well-known examples of *meisho zue*, the prominent writer Kyokutei Bakin made his own parodic contribution to the genre with *Yakusha meisho zue*. Illustrated by Utagawa Toyokuni, the book does not guide the reader through a wide topical range of sites in an actual topography, as would conventional *meisho zue*, but instead offers a focused portrayal of theatrical

performance, particularly kabuki. But instead of offering faithfully accurate renderings of famous places related to the stage, the book transforms the theater—its actors, architecture, and accoutrements—into a fantastic natural landscape containing, for example, mountain ranges made up of actors' wigs. My presentation asks how and why Bakin parodied large-format popular geographies in such a sustained and baroque *mitate* fashion? To provide an answer to these questions and offer a perspective about how the agents of nineteenth-century print culture commodified various aspects of the theatrical world, I analyze the clever play of words and images in *Yakusha meisbo zue*, then offer an interpretation about the bizarre landscape it brings to life on the page and what it might tell us about the relationship between performance and print in early modern Japan.

---

「カブキ国の出版——江戸後期の文化と曲亭馬琴  
『戯子名所図会』——」  
ロバート・ゴリー（ハーバード大学）

1780年発刊の京都の名所を絵にした地誌『都名所図会』は、商業的にも人々の関心を集める上でも即座に成功を収め、日本各地の豊かな文化を幅広く取り上げた類似の地誌ブームの火付け役となった。この「名所図会」出版の波は、1838年に20冊に及ぶ『江戸名所図会』が刊行された時に頂点に達した。これは斎藤幸雄から三代にわたり引き継がれ、江戸で40年かけて制作されたものである。これら二種類の代表的な名所図会が刊行される合間にあった1800年、卓越した作家、曲亭馬琴は『戯子名所図会』でこのジャンルにパロディ的な貢献を果たした。歌川豊国が絵を担当したこの本は、それまでの名所図会のように読者を実在の地域に案内するものではなく、そのかわりに芝居の舞台、とりわけ歌舞伎の世界に読者を誘うのである。しかし演劇作品に関連した名所を忠実に再現するのではなく、この本は役者、演目、小道具を含めた演劇を、例えば役者のかつらでできた山並みがあるような、空想的な自然の風景になぞらえて表現している。馬琴はなぜ、またどのように、一般向けの大本であるこの地誌に一貫して手の込んだ「見立て」を持ち込みパロディーにしたのだろうか、というのがこの論文の論点である。この疑問に答え、また19世紀の浮世絵文化は演劇界の様々な側面をどのように商品化していたかという全体像を提示するため、『戯子名所図会』に用いられている巧みな言葉遊びと絵の分析を行い、この本の紙面に生き生きと表現されている風変わりな風景の解釈を提供し、この本が示唆する近世日本

における演劇と版画の関係について考察しようと思う。

Stage and Spectacle in an Age of Maps: Kabuki and the Cartographic Imagination in Nineteenth-Century Japan

—Jonathan ZWICKER, *University of Michigan*

Across the early decades of the nineteenth century, there was a growth of interest among those who wrote on the history of kabuki to see the theater of their own age along both a temporal and a spatial axis, that is as part of a tradition that reaches back to the distant past, but also as one example of a broader category of “theater” (*shibai*) that could be found in neighboring and in more distant lands. In these same decades, maps and diagrams of all sorts began to appear in theater books and ephemera, and just as theater critics mapped the real spaces of kabuki (stages, theaters, and theater districts) in remarkable detail, authors and publishers likewise fashioned conceptual maps—of actors and their careers, for example, or the history of Edo kabuki as an institution—drawing upon what Marcia Yonemoto has called the powerful “geographic imaginary” of early modern Japan.

By examining a variety of nineteenth-century printed ephemera, this paper aims to explore how theatrical culture emerged as an object of knowledge in relation to a particular kind of historicism by which early nineteenth-century theater historians located, often quite literally mapped, contemporary theatrical practice in both historical and spatial dimensions. My aim is to pose a series of broad questions about how the early modern geographic imaginary worked within an emerging “logic of seriality”—Benedict Anderson’s term for a way of seeing an individual phenomenon as part of a larger series of like phenomena—to provide a way of understanding contemporary theatrical practice within a broadly spatialized conception of history.

---

「地図上の芝居——19世紀日本における歌舞伎と地理的な想像力——」

ジョナサン・ズウィッカー（ミシガン大学）

19世紀初期、数十年にわたり、時間軸、空間軸の両方の観点から、当時の歌舞伎の歴史を記述する動きが広まった。これは、歌舞伎をはるか以前に遡る伝統のひとつとしてとらえると同時に、近隣の、そして遠く離れた地域に見られるような広い範囲での「芝居」の一形式としてとらえるものである。同じころ、あらゆる種類の地図や略図が芝居本や一枚刷り等に出現し始めた。芝居の好事



家が、歌舞伎が上演される場所（舞台、芝居小屋、芝居小屋のある地域）を、驚くほど詳細に地図にした一方、戯作者や版元も同様に概念図——役者やその経歴についての図や、江戸歌舞伎の機構の歴史図といったもの——を作り出した。これらは、マーシャ・ヨネモトが近世日本における力強い「地理的想像力」と呼んだものである。

本論文は、19世紀の印刷物の分析を通し、芝居文化がある特定の歴史主義との関連において、知識の対象としてどのように出現したかを研究するものである。つまり、19世紀初期の演劇史研究者たちが、歴史と空間という両方の次元で同時代の芝居を位置づけし、多くの場合、文字通り地図に記入した歴史主義との関連である。幅広い歴史概念の中で近世舞台芸術の実践を理解する一手段として、当時の「連続性の論理」——ベネディクト・アンダーソンによる、個人的現象をより大きな類似現象の脈絡の中で理解する手段を示す用語——において近世の地理的想像力がどのような役割を果たしたか、幅広く疑問を投げかけたいと思う。