

《第7回国際シンポジウム報告6》

「菊人形の文化誌」

川 井 ゆ う*

1. はじめに

本稿は、2005年7月9日に行われた、第七回国際日本学シンポジウム 比較日本学の試みⅡ セッションⅡ「キツチュ／キラキラの文化誌」において発表した内容について、発表までの経緯、および当日行われた討議もふまえて報告するものである。

当日の私の発表は約50分であり、1. 菊人形のご紹介、2. 略史、3. 菊人形のさまざまな魅力―歩んだ道のりから―、4. 菊人形の正しい理解、の四部構成で特に三番目に重点を置いて半分の時間を費やし、「自分のたどった研究の経緯」を話した。次章に各部の意図および要約を記す。

2. 研究発表の内容

2-1. 菊人形のご紹介

菊人形という造形及び菊人形という娯楽について、紹介した。

菊人形とはヒトと同じ大きさの等身大の人形であり、衣裳の部分が菊でできている造形である。一体の菊人形は菊師・胴殻師・栽培師・人形師という職人がかかわっている。栽培師は「人形菊」を栽培する。生きた人形菊の根を水苔で巻いて「根巻き」して「玉」をつくる。胴殻師（現在は菊師が兼務）は殻組みをする（竹ひごを藁で包み糸で巻いた「巻藁」でつくる）。菊

師は菊付けをする（胴殻に玉を突っ込み、茎をほぼ180度に曲げて付ける）。人形師は頭と手足などを製作する。

生きた菊で衣裳をつくることは不可能なことにもかかわらず、緻密な製作過程があり、さまざまな工夫をしてホンモノの衣裳に「見立て」ている。そのうえ生きた植物のために毎日水やりをしても一週間から十日しかもたない。菊人形展が一ヶ月間など長期に及ぶ場合、菊師は開催中つきっきりで「着せ替え」をする。菊は日々刻々と変化し、また花の種類も時期によって変わるため、ひとときとして同じ状態がない。リピーターを飽きさせない娯楽である。

2-2. 略 史

ここでは、文献から得られる情報とともに、菊人形に関心をもてば容易に得られる情報を「略史」として発表した。つまり、この情報は、おおよそにおいて、私の研究を開始したころに得られたものである。

菊人形は歴史的に見ると「菊細工」、「籠細工」、「等身大の人形」が登場した後に合体してできたものと考えられる。

文献によれば、菊栽培は江戸時代になって庶民にひろがった。文化年間（1804-1818）に植木屋や、個人の栽培家が、単なる菊栽培では飽き足らず、菊を寄せ集めたり、菊を変形させるなどして、別のものに見立てる「菊細工」が登場した。この時点で菊人形と同様の、菊を別のものに「見立て」る行為が現れた。しかしこの時点ではまだ菊人形のような、人形師による頭

* 武庫川女子大学非常勤講師

や手足の「部品」はついていない。

文政年間（1818－1830）に見世物において籠細工が流行した。巨大なものが好まれた。籠細工が飽きられたのは、同時に巨大な細工に飽きられたということでもあった。籠細工の技術は、胴殻という、等身大の菊人形の下地として利用される。竹ひごにさらに藁が巻かれて補強され、また菊を保護する役割も担った。

等身大の人形は天保年間（1830－1844）に見世物で盛んに見せられるようになった。

菊の見立て、籠細工、等身大の人形が合体し、天保末年に巢鴨霊会院会式で菊「人形」が登場して注目された。中心は団子坂（文京区千駄木）へ移る。その後入場料をとるようになって「興行化」するが、その際、菊師・胴殻師・栽培師・人形師以外にも大道具師・小道具師・美術装置師・照明技師という職人が加わる。東京府の許可を得て「正式」に興行化するのは明治9年（1876）のことである。菊人形の「見せ方」には「見流し」（見物客が歩いて場面を「見て流す」と「段返し」（見物客はその場において、舞台が動いて場面が変わる）がある。

団子坂の菊人形展が滅亡するのは明治45年で、明治42年に両国の国技館で菊人形展が興行された影響による。「小屋掛け」の団子坂は常設の国技館の大規模な菊人形展に太刀打ちできなかった（注1）。

以上のように、菊人形は人形浄瑠璃や歌舞伎と同じ江戸時代にはじまり現在につづく伝統的娯楽であり、また菊人形「興行」には菊師・胴殻師・栽培師・人形師以外にさらに大道具師・小道具師・美術装置師・照明技師というさまざまな分野の専門家がかかわる「総合技芸」である。

2-3. 菊人形のさまざまな魅力—歩んだ道のりから—

ここに重点を置き、「自分のたどった研究の

経緯」を話しながら、菊人形研究の多様なアプローチの可能性を示した（つもりである）。

研究をはじめたばかりのころ、私は菊人形に対して「キッチュ」であるというイメージをもち、当初はそのイメージのまま研究が終わるであろうと考えていた。研究をはじめたばかりのころには菊人形について「キッチュ」ばかりではなく、さまざまな別のイメージももっていた。そのイメージをもとに研究を行う。しかし「違和感」が残る。「このイメージで菊人形を解釈してはいけないのではないか」と自問自答する。「違和感」が次なる研究課題を決定する。この「違和感」により、研究は継続され、その結果、菊人形は想像以上に奥が深く、一五年近く経た現在でも課題は山積している。つまり、私の場合、研究をはじめたときに系統だてて進路を決めて行ったのではなく、「違和感」を頼りに、しかしその「違和感」のために紆余曲折し、結果的に多様なアプローチとなった。残念ながら、菊人形を対象とする他の「継続的」研究者がいないため（菊細工についてはその限りではない）、比較することはできないが、他の研究者ならまったく異なったアプローチがあるだろうということである。

私のこれまでの研究の経緯は、菊人形をどの視点から見ていたかという点から大きくみつに分けることができる。1.「日本服飾史」から。菊人形を服飾にとつての「キッチュ」ととらえ分析しようとした。2.「日本文化史」から。調査方法として①フィールドワーク、②現地の資料収集、③江戸・東京を中心とした文献収集、④絵ハガキによる分析を行った（後述）。3.「文化史」から。日本文化史の観点における調査と平行して、菊人形と外国の影響関係を調べるため欧米の状況を調査した。そして現在にいたっている。

2-3-1. 「日本服飾史」から

菊人形を服飾にとつての「キツチュ」ととらえようとした。菊の衣裳というニセモノとホンモノの衣裳との共通点と相違点をあきらかにし、日本の服飾界になんらかの刺激になればと考えていた。ホンモノの衣裳をとりあげずニセモノを選んだのは私の個人的事情がある。私は大学院から初めて被服学を専攻したため、日本服飾史に関して研究の蓄積がなく、また「日本」服飾史というのも生来不器用で小心者のため、「日本が語れないのに世界は決して語れない」と自らを戒め、菊人形を研究対象と選んだ際は「ひとつのことに専念しよう」と決意したのだった。

この時点で、菊人形以外にも、頭と手足が人形部品で衣裳の部分がせとものという菊人形と同類の「せともの人形」や同様の「乾物人形」をみつけて当惑したものの、それなりに衣裳における「にょい」「ズームアップ」などの視点をみつけてホンモノの衣裳と比較したり、菊人形が「見世物」であるということから現代のファッションショーと仮設の見世物との比較研究などを行った（注2）。実際、着物の研究家が菊師にインタビューをしたということも聞いて、これでよいと思っていた。

2-3-2. 「日本文化史」から

日本服飾史からより大きな枠組みで考えようとしたのは、菊師との出会いによる。私の転換点となったのは、私の出身地である大阪府枚方市にあるひらかたパークの菊人形製作者に最初に聞き取りを行った際、菊師が大阪の人ではなく、三河の出身者であったこと。そして菊人形展は全国にあると菊師に教えてもらったことである。

これらが私に最初の「違和感」を与えた。2-2で記したように、文献では全国の菊人形のことに言及されたものがほとんどない。つまり文献は江戸・東京が中心であること、そして明

治時代以降の記述がほとんどないのであった。

そこで、①フィールドワーク（日本全国を訪れて聞き取り調査）、②現地の図書館における新聞等の現地の資料収集、③江戸・東京を中心とした文献収集、④明治時代以降盛んに発行された絵ハガキによる分析、を行うにいった。発表時にフロアから質問があったため、④について補足しておく。絵ハガキは明治時代の末から現在まで各開催地でつくられることが多い。現在であれば写真等の別の視覚的資料も見出せるが、明治時代や大正時代の菊人形の視覚的資料としては絵ハガキが非常に有効である。そのためその絵ハガキが何年にどこで出されたものかの時代考証を行い、資料に加えるのである。手がかりはふたつある。ひとつめは絵ハガキ表面の通信文と住所を区切る線が三分の一に引かれているか二分の一かである。前者なら、明治40年から大正7年2月まで。後者なら大正7年3月以降である（注3）。ふたつめは絵ハガキ裏面の写真がなんの場面かということである。菊人形の服装やしぐさ、もしくはキャプションか、あるいは絵はがき内に書かれた文字より特定ができれば、②の資料との比較によって何年のどこの絵ハガキかをあきらかにできるのである。

「違和感」以外にも個人的な思いがあった。菊師に聞き取りを行った際に私が強く感じたことを説明しよう。菊人形は秋の風物詩として毎秋一度や二度はテレビやラジオ、新聞などに取材される。菊師がインタビューされることも多い。しかし取材者は一度訪れれば担当者が変わり、翌年にはまた「別の」取材者が訪れる。つまりベテランの菊師は何十年も同じ質問を尋ねられて同じことを答えていた。私が訪れたときも「どうせこの年で来なくなるのだろう」と思われた。当然である。そこにはあきらめの気持ちを感じられた。日本服飾史には研究者がたくさんいる。しかし驚いたことに近・現代の菊人

形の研究者がいない。あまりにも微力ではあるが、それならば私が「目の前の菊師さんたちのお役に立てば」と思った。

調査の結果、名古屋の黄花園の奥村伊三郎、三河の製作者、岐阜の菊楽園の浅野善吉が菊人形展を全国に知らしめたことがあきらかとなった（注4）。

2-2の略史で、「小屋掛け」の団子坂は常設の国技館の大規模な菊人形展に太刀打ちできなかったと記したが、実は国技館の興行を行ったのは名古屋の黄花園の奥村伊三郎であった。つまり小屋掛けの「東京」の団子坂は、常設の「名古屋」の国技館に負けたわけである。奥村は三河の人を製作陣に加えて菊人形展を全国に広めた。奥村と知り合いだったといわれる岐阜の浅野が各地で後を引き継いで定着させたのである。

興行主のおおまかな推移を記しておく。最初は植木屋や菊好きの人が行い、その菊人形展で技術を培った菊人形製作者が後に興行主となった。明治時代の終わりには、関西において、菊人形展を旅客誘致目的として営業開始間もない鉄道会社が手がけた。菊人形展が一般の人々に広く認められた昭和時代に入ると再び鉄道会社がこぞって興行を行った。このときは全国の私鉄会社が手がけている（注5）。私鉄会社の興行と重なる部分もあるが、昭和30年代には市町村の催しがみられるようになり現在にいたっている。これは営利目的というよりも、各市町村の活性化、イベントづくり、また緑の街づくりといった目的が大きい（注6）。菊人形を展示した実績のある開催地はこれまでに軽く100箇所を超える。

②と④の調査によって、現在の人々が考えているのとはまったく異なる、菊人形の娯楽以外の「役割」があきらかになった。菊人形の場面に、(匿名の)「美人」、(名まえの知られた)「芸妓」、(三面記事や天災などの)「事件」、(近・現代の)「戦争」がとりいれられたのである。「事

件」や「戦争」については事態が起こってすぐに公開され、また刻々と変化する戦争の場面を菊人形で現したことさえあった。つまりテレビやラジオのない時代に菊人形が「視覚」情報を提供する役割を担っていたということである（注7）。これは菊人形を「キッチュ」ととらえては理解できない役割である。菊人形はかつては「キッチュ」では「決して」なかった。また発表時のコメンテーターからの指摘のように、それ以外にも人々は菊人形に見たいと思う歴史的場面というものがあり(たとえば忠臣蔵)、視覚情報を提供しながら、人々の好みの場面を繰り返し見せた。このことから菊人形が人々の生活に重きをなしている娯楽であることがわかる。

2-3-3. 「文化史」から

「日本が語れないのに世界は決して語れない」と自らを戒めていたにもかかわらず、自分の意志に反して外国の事例が私の元にとびこんできた。

枚方市役所に派遣されていたオーストラリア、クイーンズランド州、ギンビーの人が菊人形を見て「故郷の造形と似ている」と言ったことが、こともあろうに新聞記事になり、知人がその記事をもってきてくれたのである。実際にギンビーに行き、チェルシー・フローラル・フェスティバルに展示される人形を見たが、菊人形とは似て非なるものであることを確認した。しかしそこで気になったのが、「チェルシー」という名称だった。ギンビーの現地の図書館で新聞を中心として資料収集を行ったが、「チェルシー」はロンドン郊外の地名で、ロンドンでも「チェルシー・フラワー・ショウ」が行われており、ギンビーはロンドンのフラワーショウを真似てできたのだという。

そこで今度はロンドンを訪れ、チェルシー・フラワー・ショウを見に行った。このショウは

王立園芸協会の催しだが、協会の起源は菊細工が登場したと同じ文化年間であった。王立園芸協会の図書館を訪れ資料収集を行った。万延元年(1860)にはプラント・ハンター(植物採集家)が団子坂に訪れて菊人形を見たことを、感動を交えて記しており、それは本としてもまとめられていた。つまりギンピーの造形は似て非なるものでありながら、まったく菊人形と関係ないわけではない可能性が浮上したのである(注8)。

また私は気づかなかったが、先のコメンテーターの別のアドバイスのように、時代的にもジャポニズムと重なっていることもあり、日本が大きくとりあげられる時代だったからこそ菊人形の与えた影響は大きかったととらえることも可能かもしれない。

そのためガーデニングと蠟人形(これも菊人形に関連するが、発表時には内容は割愛した)の日本との影響関係調査のため欧米を回った。私が多言語を駆使できないため、調査方法といえるようなものではなく、わかるものはなんでも収集した。こうして現在にいたっている。

日本だけで済ませよう、ひとつの事象だけに専念しようと決意していたはずの調査は結局日本以外の地域での調査にまで広がってしまい、もはや「日本文化史」とも言えなくなった。現在は「文化史」という、あってないような枠組みだけがかりうじて残っている。もともと家政学研究科被服学専攻からはじまった研究は、日本の大学の分類する枠組みからはずれ、私自身も「専攻」を尋ねられても答えられなくなってしまった。

本発表を機会に考えたことは、私の研究はモノ(菊人形)中心のアプローチであったということである。大学の分類する枠組みから私の研究経緯を見れば破綻しているだろう。時代・分野による区分がない。しかし菊人形を中心に考えればすぐに整理ができる。「菊人形学」の範

疇で、「いつ」「だれが」「なにを」「どこで」「なぜ」「どのように」行ったのかということこれまで研究してきただけのことなのである。また、菊人形と同じ時代に誕生した造形であったり、また同じ職人の製作であったために調査することになり、「ひとつのことに専念しよう」と自らを戒めたはずの私も結果的に江戸時代以降と限定したうえでも、関連する等身大人形は人体模型・装具(義手・義足)・小町人形・せともの人形・変死人形・菊人形・活人形・吉浜細工人形・彫刻・陳列人形・花人形・マネキン・蠟人形と多岐にわたるものを確認してしまった(注9)。

2-4. 菊人形の正しい理解

「現在の日本の特定の人」(後述)は菊人形を「色物」、「際物」、「キツチュ／キラキラ」と思っているようである。しかし既述のように、菊人形という娯楽は、100年以上の間人々を魅了してきたのであり、テレビやラジオのない時代には貴重な視覚情報の収集源であったのであり、決してキツチュなものではなかった。セッションⅡの後半でご講演された津金澤聰廣先生が提示されたように、かつて少女歌劇は「生きた菊人形」と宣伝されたことから想像されよう。

実際、100年以上の間、外国でも高い評価を受け続けている。日本の製作者を外国に招聘して製作されることも何度もあった。似た造形もつくられた。しかし高度な技術を必要とする菊人形とまったく同系のものはこれまで外国で独自には製作されていない。私はそれだけ製作の難易性が起因していると考えている。それにもかかわらず、なぜ菊人形を「色物」、「際物」、「キツチュ／キラキラ」と「現在の日本の特定の人」が考えているのか。なぜ理解されないのか。いくつかの理由が考えられる。

ひとつめは、文京ふるさと歴史館の学芸員の方からのアドバイスにより気づいたことだが、

現在の人々の語彙の用い方である。菊師や人形師などの玄人がつくりあげた人形を「菊人形」と呼ぶのが正式だが、たとえば素人が花だけを貼ってつくった人形でもその花が「菊」であれば「菊の人形」と呼ぶべきところを「菊人形」と呼んでしまう。すると、菊人形が玄人のつくりあげたものであるとの認識が薄れてしまう。

ふたつめは、約160年の歴史があり、したがって生まれる前から存在する造形のために、逆にあるのが当然と思われ、その存在が軽視されてきた。

みつめは、秋にしか行われなため、通年の娯楽に比べると記憶に残りにくい。一体の菊人形でさえつかの間の造形である。枯れば消えるという興行の性格を非常によく現した造形である。見世物にふさわしい興行的価値がある。それこそ江戸時代以来の伝統的娯楽の最たるものであるにもかかわらず、それが逆に現在では理解されないらしい。

よっつめは、菊人形は職人芸の粋であることが、個人の名前を前面に押し出すアーティストと異なり、評価を下けていること。実は欧米の蠟人形に対する批評に似ているところがある。また、菊人形が主役であり職人があくまで縁の下の力持ちであるということは、人形浄瑠璃・歌舞伎には生きた「演者」という主役がいるのと比較すると、菊人形より生きた主役のほうに気持ちが傾きやすいことも想像できる。

いつつめは、発表時に明確には提示しなかったが、これまでに述べたように、テレビやラジオの登場により、視覚情報源としての役割を奪われ、また洋装化によって、リピーターを飽きさせない緻密な製作過程をもっている側が見る側が理解できないという時代になったということが挙げられるであろう。

以上をはじめとするさまざまな理由により、「現在の日本の特定の人」は菊人形を「色物」、「際物」、「キッチュ／キラキラ」と見るように

なった。このままでは誤ったイメージのままに菊人形が世の中から消えていくしかない。

今や私は「目の前の菊師さんたちのお役に立てば」ではなく「(今のうちに) 目の前にある菊人形を、日本の総合技芸である伝統的娯楽として正しく伝えなければ」という思いに変化している。そのためには菊人形の価値を正しく理解することが必要である。職人のレベルとまではいなくても職人並みにそれぞれの製作過程など後世に正しく残す義務があると思っている。

3. 大衆文化研究における菊人形研究

私は担当者より、①大衆文化研究の魅力を紹介すること、②「色物」「際物」と考えられやすい研究対象を「真面目に」学問すること、③「大衆文化研究」の多様なアプローチの可能性を示し、「大衆文化」をめぐる社会的・文化的位置づけを確認すること、④大衆文化史における「キッチュ／キラキラ」の系譜を具体的にたどることを、私の研究対象である「菊人形」を用いて行うことを依頼された。

このとき、①と③においては、菊人形を「大衆文化」とすることに疑問はなく、「大衆文化研究」と大きく結べるか否かはともかく、菊人形の魅力は示せるだろう、また、「菊人形研究」におけるアプローチも私なりにおそらく伝えられるだろう、同様に菊人形の社会的・文化的位置づけは提示できるだろうと予想することは可能だった。

しかし②果たして菊人形という娯楽は「色物」「際物」なのか、④菊人形における「キッチュ／キラキラ」の系譜とはいったいなにを意味するのか、という疑問が生じた。

疑問に対する「私のこたえ」から先に記すと、「色物」、「際物」、「キッチュ／キラキラ」という感覚は、時代によって、また可能性として地域によっても非常に格差が大きいということで

ある。つまり「菊人形」がたとえば「キッチン」であるという見方は、菊人形が日常の生活に存在「しない」地域における、「現在の日本の特定の人」による見解に過ぎないということである。そしてその特定の人が増えていく。しかし菊人形を見て感動したある外国人は「教育的効果もある」と記している（注10）。そこに「キッチン」の感覚は感じられない。既述のように明治時代の人にとっても菊人形は「キッチン」ではない。また現代の人でも菊人形が日常に「在る」環境に育った人々なら異なった感想をもつだろうということである。

実はこの解釈は、私が15年ほど調査していながらもごく最近気づいたことである。したがって、「現在の日本の特定の人」が菊人形を見て「色物」、「際物」、「キッチン／キラキラ」と感じることを否定するものではない。すでに述べたように実際私も菊人形を「キッチン」と見ていたところがあった。しかし今の私は「菊人形は色物、際物、キッチン、キラキラとして誕生し発展したのではない」と言うことができる。

なぜそう言うことができるようになったのか。それはすでに述べた「違和感」のおかげである。

しかし菊人形が、そうでなかったにもかかわらず、「キッチン」と見られるようになったのなら、その経緯こそが大衆文化研究において重要なのではないか。このことをあきらかにしようとするとき、系統立った分析よりも、実際に私が菊人形はキッチンではなかったことに気づいたという、「自分のたどった研究の経緯」を伝えたほうがわかりやすいのではないか。

「研究発表」という「場」に「私的」研究経緯を披露することはふさわしくないという「常識」があるとしても、私のたどった研究の経緯をあえて話すことが結果的に「大衆文化研究の多様なアプローチの可能性を示」せるのではないかと考えるにいたった。そうして過日の発表内容となった。また本稿においても、「筆者」

ではなく「私」と敢えて記しているのはそのためである。

本稿では「現在の日本の特定の人」と記した。わかりにくい表現ではある。しかしこのように書いたのは、理由がある。フロアからも次のようなふたつの質問があった。まず、すでに菊人形に対する評価が欧米の蠟人形に対する評価に似ていると述べたことに對し、どういう共通点があるのかという質問。もうひとつは、現代の菊人形の受け手はどのような人たちなのかという質問である。それらの質問に對し、私は次のような事実を話した。マダム・タッソーの蠟人形館は世界じゅうにあり、毎年何百万人という人たちが訪れているという事実。そして菊人形展も、現在でこそ規模が縮小されたが、全国の菊人形展に毎年少なくとも延べ100万人は訪れているという事実。そしていずれも長い歴史をもっているのだから、実に多くの人々がふたつの人形を見ている計算になる。ところが、蠟人形館に對しても菊人形館に對しても、「文字」を媒体として伝える人たちはそれらに低い評価を与えているということなのである（注11）。「現在の日本の特定の人」でない大勢の人々は現在も菊人形見物を楽しんでいる。

註

1. 発表時は「仮設」としていたが、発表後のフロアからのアドバイスにより、「仮設」をやめ、「小屋掛け」に修正した。
2. 「服飾における「視点」について—一人形のまとう素材を手がかりに—」、『デザイン理論』35号、意匠学会、1996年、pp. 29-42。
3. 小泉賢治氏のご教示による。
4. 「尾張・三河と菊人形興行」、『郷土文化』第59巻第2・3号通巻200号博覧会特集号、名古屋郷土文化会、2005年、pp. 41-66。など。
5. 発表時には二回目の鉄道会社の経営では菊人形展を営利目的で行ったとしたが、一概には言えないとの指摘を受けたため割愛している。
6. 「菊人形の興行化と展開—旅する技の軌跡—」、『旅の文化研究所研究報告』6号、旅の文化研究

- 所、1998年、pp.95-116. など。
7. 「花を衣裳になぞらえるということー変化する菊人形の見立て」、『日本研究』第11集、国際日本文化研究センター、1994年、pp.135-154. など。
8. 「菊人形とフラワーショウ」、『現代風俗学研究』編集委員会編『現代風俗学研究』第6号、社団法人現代風俗研究会東京の会、2000年、pp.18-26. など。
9. 「服飾を支える肢体ー第二次世界大戦までの日本における「マネキン」についてー」、『風俗』第35巻第3号（127号）、日本風俗史学会、1996年、pp.51-75. / 「「せともの人形」の成立と展開」、『かたち・あそび』Vol.10、日本人形玩具学会、1999年、pp.60-71. / 「江戸時代から現代において人形師はどんな等身大人形を作ったのか」、『デザイン理論』38号、意匠学会、1999年、pp.15-28. など。
10. ERSKINE, William Hugh M.A., Japanese Festival and Calendar Lore, Kyo Bun Kwan Tokyo 1933, p.125.
11. 『迫真の境地ー実物どおりに着彩された等身大の人形の歴史〈欧米篇〉ー』、ふみづき舎、2004年、pp.1-477.