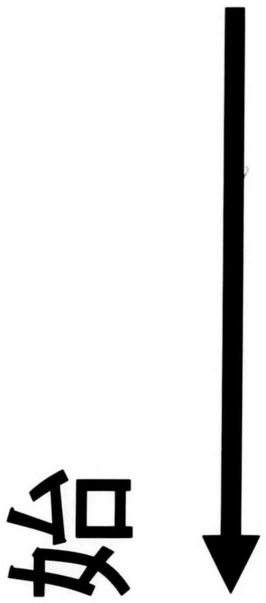


浮世猫大鏡

浮世繪大鏡目次

一、『寶永頃美人風俗』　大判丹繪　鳥居清信
二、『島原太夫風俗圖』　細漆繪　鳥居清倍
三、『寶曆時代名優三人立圖』　細紅繪　鳥居清信
四、『緣側二美人圖』　大判紅摺　鳥居清廣
五、『涅槃』　大判紅摺　西村重長
六、『市川八百藏舞臺姿』　細紅繪　鳥居清滿
七、『浮繪新吉原之圖』　大錦　鳥居清滿
八、『美人湯上りの圖』　紅繪大判　石川豐信
九、『浮繪京都三十三軒堂』　大錦　歌川豐春
一〇、『雪月花青樓雪』　中判　鈴木春重
一一、『當世美人遊里合南驛』　大錦　鳥居清長
一二、『茶亭三美人圖』　大錦　鳥居清長
一三、『風俗東之錦三美人夏姿』　大錦　鳥居清長
一四、『美人大首』　大錦　喜多川歌麿
一五、『名物見立三美人』　大錦　喜多川歌麿
一六、『風流七小町關寺圖』　大錦　喜多川歌麿
一七、『青樓美撰合』　大錦　鳥文齋榮之
一八、『五代目市川團十郎』　大錦　東洲齋寫樂
一九、『大谷鬼次』　大錦　東洲齋寫樂
二〇、『中山富三郎、市川高麗藏道行二人立』　大錦　東洲齋寫樂
二一、『女形松本米三郎舞臺姿』　大錦　歌川豐國
二二、『富士三十六景之內快晴之富士』　大錦　葛飾北齋
二三、『富士三十六景神奈川沖の富士』　大錦　葛飾北齋
二四、『太夫素顏繪圖』　大錦　榮松齋長喜
二五、『茶屋遊興之圖』　大錦　間牛齋圓志
二六、『美人大首』　大錦　鳥高齋榮昌
二七、『扇屋內花扇』　大錦　一樂亭榮水
二八、『市川八百藏舞臺大首』　大錦　歌川國政
二九、『東都兩國之風景』　大錦　昇亭北壽
三〇、『京都名所嵐山滿花』　大錦　一立齋廣重

『寶永頃美人風俗』

大版丹畫

鳥居清信（初代）（一六六四——一七二九）

浮世畫派初期にあつて、眞の大家と稱してよいのは鳥居清信である。彼の作中最も優れてゐると思はれるのは、初期に描かれた墨繪丹畫に多いが、本圖なぞその好標本とも云ふべきもので、殊に線の雄健にして、布置の力あるところは、そゞろに師宣、懐月堂を思はしむるところがある。然しその生氣と妙想の點では、清信はその二先輩をしのぐものがある。

圖中の黑色のみは板木をもつてし、丹と黃とは、手の彩色をもつてなされてゐる。即ちこの清信の佳作によつて、寶永、正德頃に行はれた丹畫の眞義を知ることが出來よう。黑色の配置と朱の調和は、燦として人目を惹き、豪壯潤達の感じは、元祿時代より引きつゞいての當時の好尚がしのばれる。

鳥居家の初代清信は、寛文四年に大阪役者鳥居清元を父として生れ、幼にして江戸に移り（貞享四年の春）菱川師宣の畫風に私淑したが、父が演劇に關してゐるので、自分も芝居繪をかくやうになり、自已獨特の畫風を創めた。彼は享保十四年に六十六歳の高齡にて歿した。（清信には二代目があることが、その遺作の研究によつて、近頃發見された。詳細は後に掲ぐる二代清信の解說を參照）


大和安


大和華品畫回島吾清信


大和繪畫師鳥居清信

『島原太夫風俗圖』

細漆畫

鳥井清倍

（一六七九——一七六三）

丹畫が發達して、漆畫といふ技法が生れた。墨摺繪に、筆彩色をば、丹畫と同じように施したもので、例へば本圖の女の着衣の一部——黒色の部分のように目立つた個所を選んで、黒色を强調するために、黒漆をその部分に塗つて强い光澤を見せたのである。（然し普通には、漆の代りに膠を墨に交ぜて用ひてゐる）かように畫面の一部分に、强い黒色をつくるので、他の色もこれと調和するように、極めて强烈な透明色を以てし、色澤を出さうと努めるようになつた。

鳥居家の特色たる剛壯な手法は、鳥居家の二世清倍に至つて益々熟して來たが、また一方では、この圖の如き婉柔流麗なる風姿を描いてもゐる。本圖の女子の結髪が、初代清信の風と異り、長い平いな髷風に變つたのは、時代風俗の經過を示す考證となるものである。

清倍は普通の說では、清信の子或は弟であるとされてゐるが、近頃の研究の結果は、清信の場合と同樣に、清倍にも初代と二代とあり、正德頃（一七一〇年）より以後の作は二代清倍のものであると見られてゐる。もしこの說が確證されるとしたら、この作こそは二代清倍の作と見られるものである。清倍の畫筆の及んだ範圍は、丹畫、漆畫をはじめ、繪本草紙類に及び、晩年には紅繪（二色摺）にまで及んでゐる。彼は當時の畫界に傑出した外に、文筆の方にも才能を示してゐる。


吉野屋内侍
一文字屋花扇
元板屋秋鱗
合作鳥居清倍筆

「寶曆時代名優三人立圖」

紅細繪

鳥居清信（二代）

（寶曆—一七五一年—頃）

前揭の二圖に解說した如き、筆彩色の繪が可なり長く行はれた後、色摺版畫のうちでの最も簡單なるものが發明された。即ち紅繪といはれるものである。前の圖に較べれば、線は稍々細くはなつたが、未だ古致の趣を脫してゐない。僅か二色、それを實物と違つた彩色をもちながら、矛盾した感じを、見るものに起さないで、かへつて快い感じを與へて、效果を收めてゐるところを注意すべきである。

畫材となつたものは、當時の名優三人が、男立に扮したところである。作者二代清信の筆致を初代に較べると、剛健な趣は失せてゐるが、優麗なる態の著しいところに氣付くのである。彼は往々初代と混同されてゐるが、紅畫に署名のあるものはみな二代清信と見て差支へない。（初代の在世時分には、色摺版畫は未だ發明されてなかつた）

二代清信は初代の甥であるといふ說と、子であるといふ說とがあつて明かではないが、初代と同人でないことは確かである。いまのところ彼の生年月日の判然としたところは知り難いのである。


市川海老蔵
大谷廣治
中村助五郎
鳥居清信筆

「縁側二美人圖」

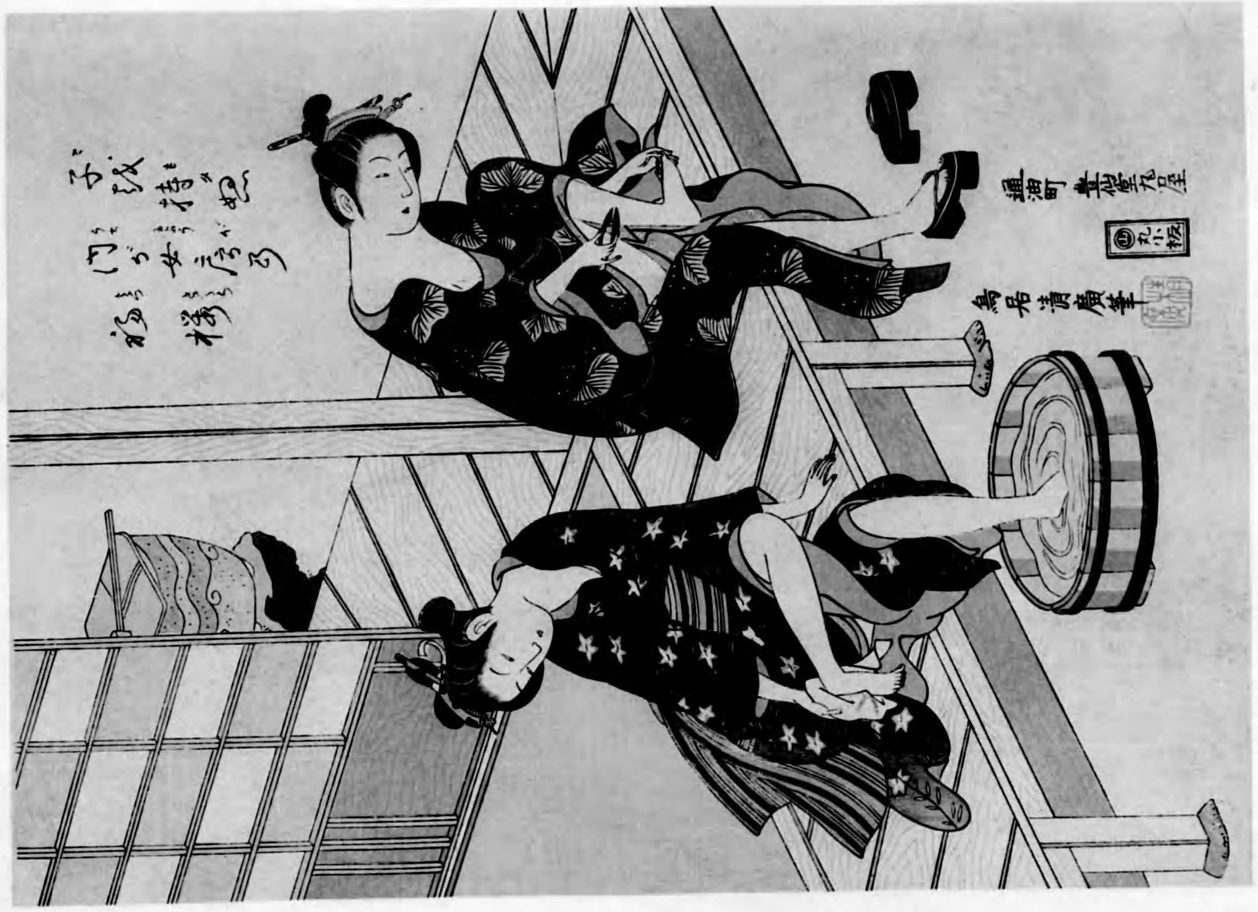
大判紅繪

鳥居清廣

（寶暦頃——一七五〇年代）

清廣は清信(二代)の門人ではないかと云ふ説があるが明かでない。フェノロサは、彼は清滿(鳥居家三世)の弟であると想像してゐるが、これもたゞ推定にすぎない。紅畫作家としては次に掲げた清滿と共に、最も注目すべき作家で、技量では清滿の上にあると云つてよい。彼の作品は、殆んど紅繪であるが、晩年には、可なり錦繪に近い四色摺位の版畫を出してゐる。

この繪は、清廣のうちでも傑作として考へられるもので、人物描寫が、從來の古拙の域を脱して、感覺的になり、したがつて濃麗の感じを見るものに與へる。僅か四色の配置によつて、色目並びに濃淡の變化を現し、肉線のデリカシイは、人物の表情骨格筋肉を明晰ならしむることに成功を遂げてゐる。圖の上に、讃とも思はれる俳句を書き入れたのは、筆彩色の時代には見受けなかつたことで、當時の浮世繪師と文學者との接近により、畫家の中にも、文學詩歌に嗜あるものが輩出するようになつたことの一端を示すものと見られる。


通油町 蔦屋重三郎
鳥居清長筆

『涅槃（Nirvana）』

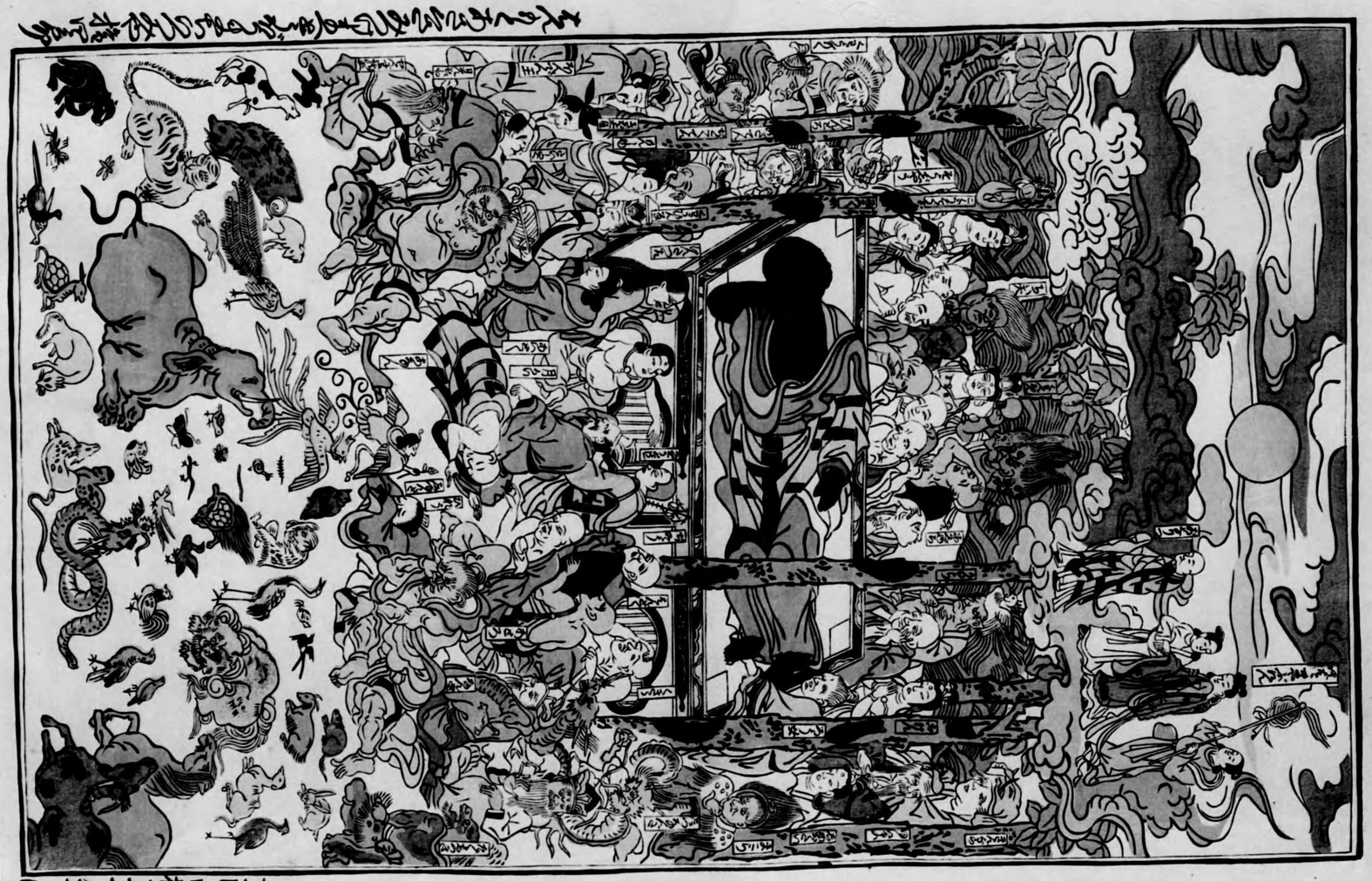
大版紅繪

西村重長
（一六九七——一七五六）

重長は元祿十年に生れて、初め淸信（初代）の影響を受け、次で奥村政信の樣式を學んだと云はれてゐる。彼が畫題とした取材は多樣にして、美人又は役者、風景、花鳥、動物にまで及んでゐる。政信とは時代を同うして、漆繪を專ら作つたが、なほ紅繪時代にまで作品がある。

東西兩洋の何れを問はず、版畫の起原を訊ねて見ると、何れも聖地靈場への巡禮のかはりに、敬虔な繪畫を僅少な勞力で、澤山に製作する必要上から迫られて起つたものであるといふ意味をザイドリッツは云つてゐるが、その意味からして、重長の如き浮世繪初期の作家の手になる本圖は、當時の浮世繪の社會的地位を物語る資料として、極めて稀有なるものゝ一つである。「涅槃圖」は、日本の宗教畫のうちでも、最も廣く取扱はれてゐる題材ではあるが、しかしこれほど古典的題材を民衆的に表現した繪畫は少ない。

繪にみなぎる空氣は、不幸といふよりは、古拙の筆から來る一種のユウモアと、樂天的の涅槃であつて、構圖色彩ともに、一見して支那の古代版畫を思はしむるところがある。色彩は紅繪の二色（綠と紅）の上に新しく更に四色を加へることによつて、燦然たる效果を計つてゐるが、眞の錦畫の完成は、彼の門下春信の出現にまたなくてはならない。（因に重長こそは、浮世繪版畫の背景に、風景を描かうとした最初の畫家であると云はれて居る）



「市川八百藏舞臺姿」

細紅繪

鳥居清滿

（一七三五——一七八五）

奥村政信の描寫法が、重長によつて傳へられてゐる間に、鳥居家では、清滿が三代を名乘り、清信、清倍の畫風を繼承したのである。一般には、彼は清倍の二男であると云はれてゐるが、フェノロサの美術史的見解に基くと、清信の後繼者と認めるものが穩當と云へよう。

清滿の版畫で注意すべきところは、鳥居流獨特の役者繪から、美人畫に轉じて、舊來の畫風に一大變革を與へた點である。浮世畫に於ける最も完全無缺の畫家といはれる美人畫の大家清長は、實に彼の門より出たのであることを思へば、彼は來たるべき清長の素地を作つたと云ふことが出來よう。ザイドリッツは、清滿の作を評して斯う云てゐる。「彼の圖案は豪放であるが、彼の先祖のように優美ではない。構圖は完全で、充實したところがある。描かれた容貌は一般に細長く、頭は小さく、姿も小さい。寛かな衣裳を身體につけても、どちらかといふと身體にぴつたりとついてゐる」また清滿の功績とし擧げるべきところは、重長と並んで紅繪の技法を完成した點で、從來の紅と綠の二色摺に、更に青色を加へて、三色の和聲的色階に効果をあげてゐる。

『浮繪新吉原之圖』

鳥居清滿

（一七三五——一七八五）

清滿の多方面に渉る精力的の製作は、彼をして寶暦年間の浮世繪界の主勢力たらしめた觀がある。前頁に說いたごとく、彼が鳥居家獨特の役者繪から轉じて、美人繪に新世面を開いたことは、後に來たる春信、清長の美人畫に影響するところが多かつたが、また一面にはそれが爲に彼は鳥居流の役者繪の殿將とならなければならなかつた。（その後の役者繪の主勢力は、勝川春章を祖とする一派の方に移つたのである）

本圖の標題にある浮繪とは、當時和蘭より長崎に傳へられた、西洋の遠近法を、誇張して應用したもので、最初浮世繪にこれをとり入れたのは、奥村政信の一派であるとされてゐる。本圖を、後に揭げる豐春のものなどに較べると、極めて幼稚なる方法をもつてなされてゐるに過ぎない。其故これなどは、風景畫といふよりは、むしろ一つの風俗繪として描かれたものと見るべきである。

清滿の穩和なる線を見ると、豐信の美人畫を思はせるものがあり、その裸體畫（その多くは湯上り美人）の描線の優婉の感じは、次に來たる春信を產む作家たることを思はせる。この點では、祖先清信の粗豪に近い曲線よりは、寧ろ政信あたりの感化の存在することが認められる。


浮繪 新吉原之圖
大門口
鳥居清滿畫
板元 西村屋
風流江戸繪の始原元祖 永壽堂見野閑

『東人語ふ人の言』

証　書　大　阪

石　田　春　佳
（一九二一―一九六六）

数日前の晩方のことである。私は或る人の家に招かれて、その人の妻と二人で、その人の帰りを待ちながら、ぼんやりと、ストーブの前に坐っていた。その人の妻は、ちょうど、その日、郷里から、届いたばかりの、ある、新聞を、ひろげて、ときどき、ふと、その、新聞の、ある、ページに、目を、落として、ひとり、ごとを、言っていた。

「東人語ふ人の言」

証書大阪

石田春佳（一九二一―一九六六）

数日前の晩方のことである。私は或る人の家に招かれて、その人の妻と二人で、その人の帰りを待ちながら、ぼんやりと、ストーブの前に坐っていた。その人の妻は、ちょうど、その日、郷里から、届いたばかりの、ある、新聞を、ひろげて、ときどき、ふと、その、新聞の、ある、ページに、目を、落として、ひとり、ごとを、言っていた。


石川秀葩豊信画

『浮繪京都三拾三軒堂』

大錦

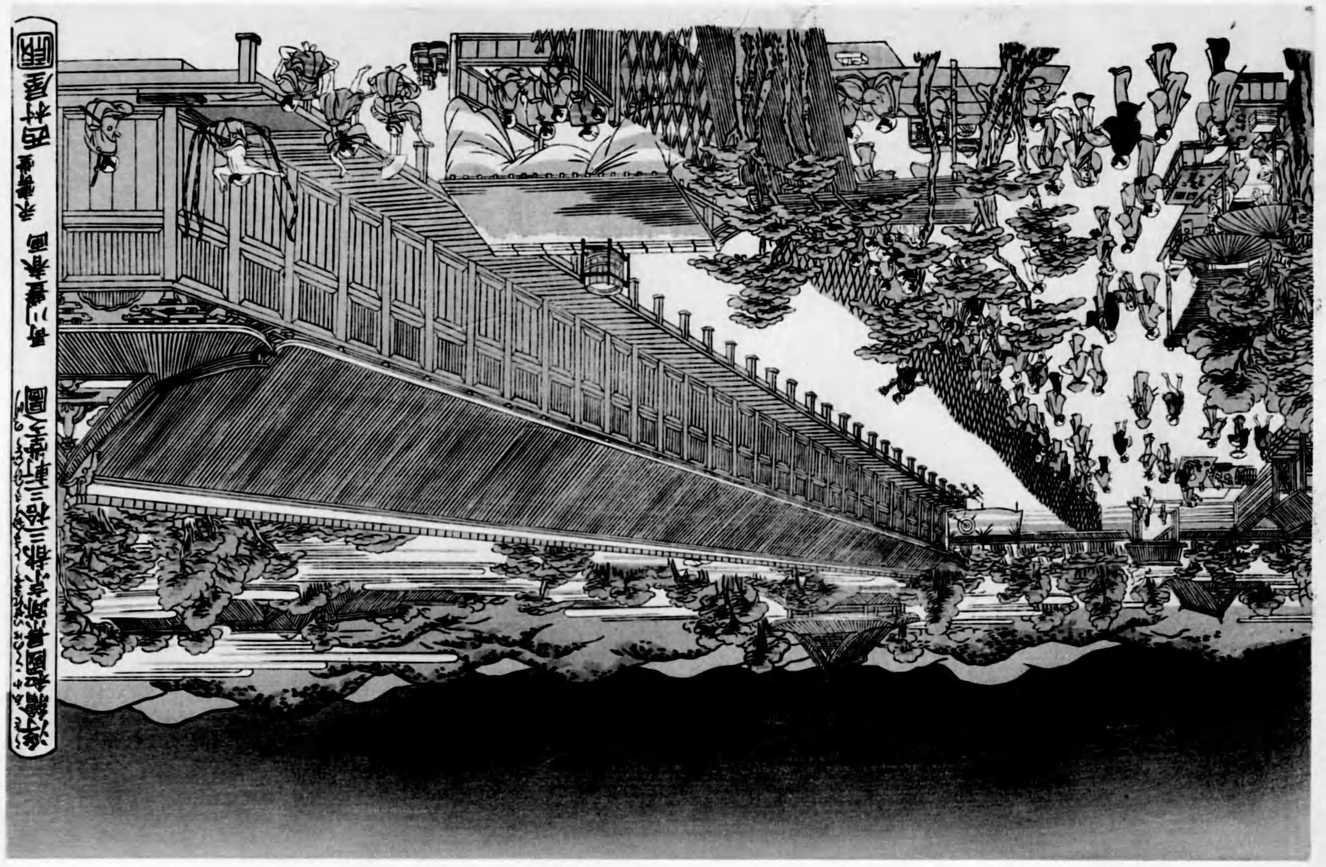
歌川豊春

（一七三〇―一八一四）

西洋畫が、日本畫に影響したのは、可なり古いことではあるが、流派の樣式の上に固い典型の出來た狩野や土佐派のような流派のものには、西洋畫を見ても、その長所をとり入れるだけの融通が出來なかつた。しかし當時新興の藝術である浮世繪は、その點で最も自由な流派であつたから、樣式の如何にかゝはらず、他の特長を取り入れることが出來た。それ故、早く西洋畫の影響をうけ入れたことは怪しむには足らない。

西洋畫の影響のうちで、最も著しいのは、西洋の遠近法を用ひたことである。それを浮繪と云つて居る。浮畫とは浮き出したように見えるからつけた名である。（遠近法の日本輸入のことは、新村出博士著「南蠻廣記」に詳し）奥村政信の繪には、浮繪根元と署名したものがあるのを見ると、浮繪の創始者は、政信であるかも知れない。しかし浮繪の作家として、最も多くを作つたのは、こゝに掲ける歌川豊春である。同じ浮繪でも、清藩のものに較べると、距離の觀念が、稍々明確に現れて、とにかく人物を主とした風俗畫といふよりは、一種の風景畫としての興味を示してゐるところは見るべきである。

豊春は歌川派の始祖として著名であるが、作品の上から推すと、石川豊信の影響が特に著しく肉筆では狩野派風の作品が多い。因に、彼は號を一龍齋と云つて、江戸の產、石川豊信の門人であると云はれてゐるが、それは尚ほ尋ねて見た上でなくては確定されない。彼の弟子には初代豊國はじめ高名のものが、數多く輩出してゐる。


全宇宙の一つの国異邦式蒸気船三隻浦賀へ来航之図
歌川豊春画 永寿堂 西村屋版

「雪月花青樓雪」

中版

鈴木春重

（一七四八——一八一八）

明和二年——西暦一七六五年——は、浮世繪の歴史上、最も重要な時期であるとフエノロサは云つてゐる。それは、寶永以後、浮世繪は、二つの獨立した流派に分れてきたからである。即ち師宣より宮川長春の流を汲んだ肉筆畫家の一派と、清信を鼻祖とした役者繪の版畫家の一派とで、ことに後者の場合では、春水の弟子の春章が、鳥居派より役者繪の畑を奪ひ、一方前者の場合では、重長の弟子で當時（明和二年頃）清滿の競爭者である鈴木春信が、從來のものと全然異つた新奇な版畫を出し、役者繪を廢して、自ら大和繪師と稱したのである。この明和の一大轉期を、技巧の上から見ると、春信の天才は、板木の數や、色の選擇に、全然束縛なく、自由な色摺版畫を出したのである。即ち所謂「錦畫」なるものを作つたのである。また繪の後景を應用して、これに狩野風の山水畫をば加へ、以て畫面に完全なる空氣の効果さへ顯さうとしたことも注意すべきである。

春信の名聲は、當時の畫界を風靡したことは、想像するに難くない。この畫——すつかりと春信風を眞似した——の作家春重も、當時名聲嘖々たる春信の門に參じた一人である。

春重の才筆は、巧みに師匠春信の風を模して、「自分は春信の贋物を描いた」と彼の自著の中で云つてゐるが、暫時にして、浮世繪を棄て、新方面を開拓するために、長崎に遊學して和蘭の畫法を學んだ、畫家司馬江漢と號して、銅版畫に名を上げたことは周知のことである。


雪月花
青梅雪内
春重画

「當世美人遊里合南驛」

大錦

鳥居清長

（一七四二――一八一五）

明和の初年、春信によつてその創成を見た錦繪は、前代のものである紅繪とは比較にならぬ速さで、著しい進歩をして、天明の初めから寛政の末に至る二十年間（一七八一――一八〇〇）に、その發達の頂點に達した。その間にあつて、藝術的價値の豐かな作品が非常に多く作られたので、この期間を目して、錦繪黃金時代の名稱を附すとも、それは決して誇張ではない。もし當時の名手のうち、最大の作家三人を選ぶならば、誰しも清長、歌麿、榮之の名をあげることには異存があるまい。

中でも、丁度子午線に達した太陽のやうに、中天に堂々と君臨する浮世繪師こそ、こゝにあげた清長である。清長の畫風の力はこの圖に明であるやうに、線は遒勁にして剛健、三人の人物は、その布置のよろしきを得て、幅狹い畫面に於ても、猶多くの餘地をもつてゐることが解る。また着色の美しく、簡潔なところは、模樣の裝飾美とよく調和し、人物の肉附の强健にして完全なる健康美を示したところは、他の浮世繪師の追從を許さない。もし彼の肉體美に匹適するものを無理に求めるとしたら、十七世紀のフランダアーの畫家ルウベンスあるのみである。

清長は、鳥居家の四世を名乘つてゐるが、鳥居家に生れた人ではない。相洲浦賀の產で、江戶に出て書店を營んでゐた。鳥居清滿について畫技を學んだが師家の畫風と違つて、美人畫に妙を得た。天明五年、師清滿が死んだときに師匠の女婿が成人して、家業をつぐまで、中繼養子となつて師家の爲に盡したといふ美しい話さへ傳へられてゐる。


南驛景
清長画

「茶亭三美人圖」

大錦

鳥居清長
（一七四二——一八一五）

清長の美人繪の特色は、春信、文調、湖龍齋などの眠る夢幻的なのとは違つて、堅實な寫實にあることとは、彼の數多い傑作を見ると解る。英國の詩家ビニヨンは「きやしやな女性を描いた春信と、健康そのもの丶ような立派な身體をもつた女性を描いた清長との間は、僅か十年ほど離れてゐるだけであるが、兩者の特徴の差の如何に大なることか」と驚いてゐるが、それはもつともである。とにかくこゝにあげた三つの圖を見ても解るように、美人の肢體は、他の作家には見られないほどに、精確になされてゐる。これを以て、彼を極端な寫實主義の作家といふのはあたつてゐない。といふのは、清長の寫實には、彼の幻想の見地に立つての、理想化が至るところになされてゐるからである。

清長の功績の一つとしてあげ得ることは、表面の内容が、複雜になり、充實擴大されたことで、二枚續から三枚續まで、實にその質量に於ては、六曲屛風の大畫面にかゝれたものと同じ内容を有してゐる。また背景と人物とが、ピツタリとして調和してゐることも注意すべきところである。斯のフェノロサは云ふ。「清長は、後景に富饒なる風景を描くのを好んだ。この點に關して、歌麿は、彼に追隨した作家の中でも最も著しいものであつた」本圖は、何枚かの續物のうちの一枚であるが、この一枚を他から離して見ても、立派な獨立の構圖をなしてゐるところは、さすが完全なる藝家清長の筆なることを思はせる。


清長画

「風俗東之錦三美人夏姿」

大錦

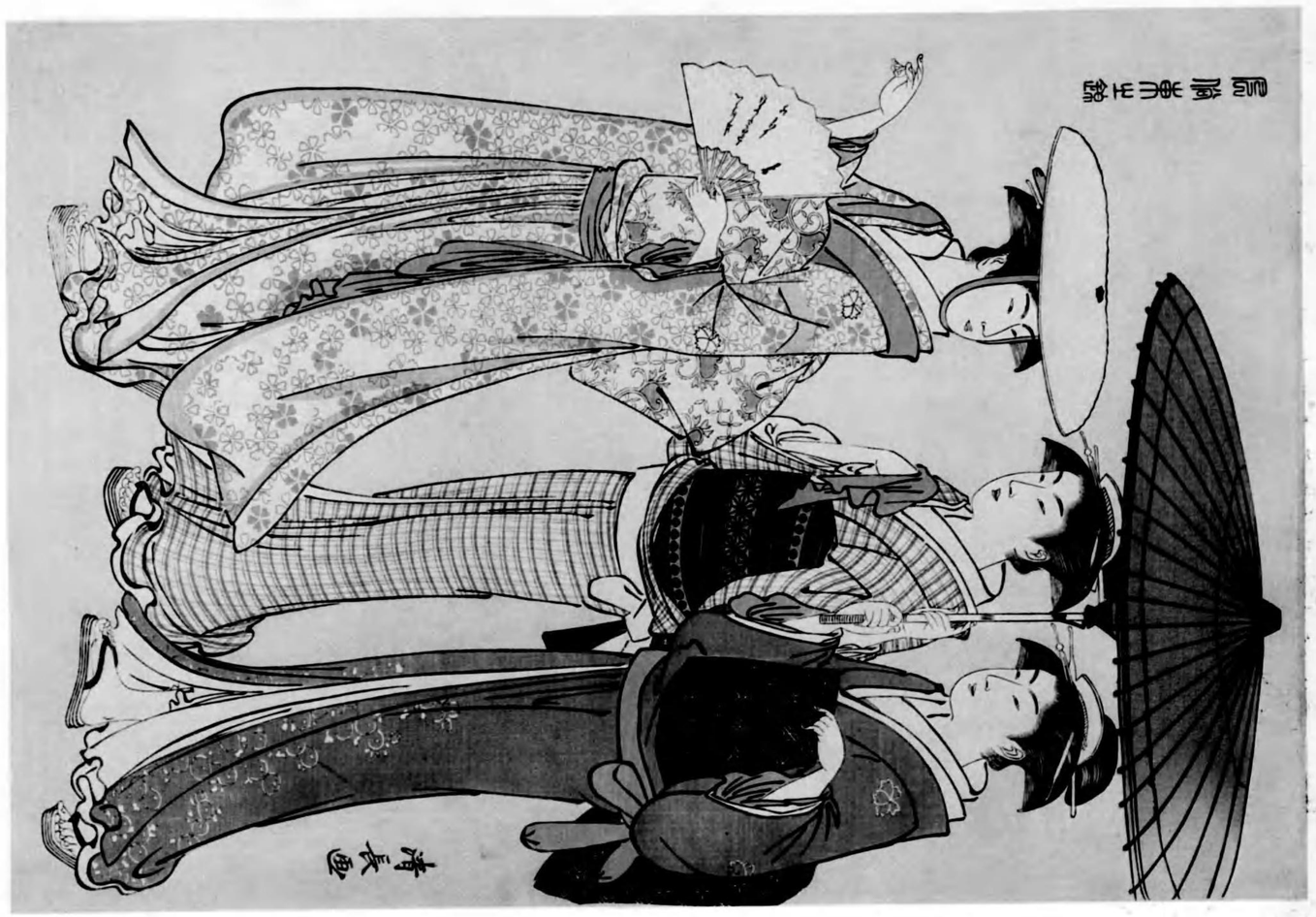
鳥居清長

（一七四二—一八一五）

清長の版畫の數は、非常に多いが、その何れもが完全なることは、他の畫家に見ることが出來ない（この點寫樂の作畫に於ける態度を思はせる）數ある作品の中で、彼がある題目の下に、幾枚かの揃物として、幾組かの組物（シリイズ）を出してゐるが、何れもとり〲に面白いものである。前に掲げた當世遊里美人合、またこゝにあける風俗東之錦などは、最も名高いものである

浮世繪版畫も、明和以後の錦繪時代に入つて、色板の使用が巧みになると共に、春信でも、春章、文調でも、色彩の効果を、十分にあらはさうとして、描線を極めて細く、目ざはりのないようにしてゐるが彼等の後に來た清長となると、色彩ばかりではなく、描線の味ひをもあらはさうと努めてゐる。それ故、描かれた美人は、春信のように、夢幻の境にある處女ではなく、描線のしつかりとした、現實味を帶びた女である。したがつて色彩は、割合に單純な効果を的つたのであるが、色をも線をも、共にいかして用ひようとして、よくその目的を達したところは見事である。

清長の美人の結髮の法は、また春信のころと違ひ、天明年代の風俗にしたがつたもので、この繪など藝術的感興を起す以外に、風俗畫としても、天明寛政頃の格式を完全に後世に傳へるものとしても、實に貴重なる資料となるものである。



見渡せば柳桜をまぜて

『美人大首』

大錦

喜多川歌麿

（一七五三――一八〇六）

歌麿は、鳥山石燕の門より出で、初め豊章と名乗り、美人畫ばかりではなく、役者花鳥の類まで描いてゐたが、後には美人風俗、殊に遊里の女を畫くのを主とするようになつた。歌麿が版畫を描いて、その獨創らしいひらめきを示し出したのは、安永の初年（一七七二頃）からで、はじめは當時の版畫界に君臨した清長、春章の影響を多分に受けてゐる。彼の時代は、江戸の爛熟期ともいふべき時代で、世態の甚しく奢移遊惰に傾いた際である。彼の全盛期（寛政、享和の頃）の作には、その時代の廢頽的性質がたゞよふつてゐるが、歌麿の偉大さと大膽さは、美と壯麗の美人畫を生んだのである。

本圖のように、首を主として畫面一溢に大きく描いたものは、おそらく寛政のころからはじまつたものらしい。（歌麿はこの方法を、寫樂の役者畫から得たと、ビニヨンは云つてゐるが、それは後からの考證をまたなくてはならない）また背景を、一つの色彩で塗りつぶす方法も、彼や寫樂などが、よく用ひたところの技法である。歌麿の藝術の基調は、明らかに一個の壯大な性的感であることは否めない。彼はこれに據らせるに、彼一流の美的情緒を以て、性的快感の陶酔と淨化を示してゐる。曾つてドラ・アムゼン女史が、「歌麿は、理想主義である。賣春婦を女神に進化せしむるものである」と云つたが、宜なりと思はれる。


哥麿筆
江崎屋

『名物見立三美人』

大錦

喜多川歌麿

（一七五三――一八〇六）

歌麿の時代を想像すると、まことに皮肉である。彼の時代は、徳川幕府が、綱紀弛廢の極に達した時で、ゴンクウルの所謂『青樓の畫家歌麿』とは反對な、教訓を以て一般人心の華美と驕奢を、嚴重に抑壓しようとした時代である。歌麿の藝術の爛熟期、完成期がかへつてそこにあつたことは驚異に價する。そのためか、この偉大なる藝術家は、晩年幕吏の鐵鎖を受けたことさへある。（彼はそのため病を得て、その後暫くして世を去つた）

春信によつて新に開かれた版畫の技法は、清長を經て、歌麿に至り、種々な新しい意匠がつけ加へられた。（その間、寫樂も彼に影響するところ頗る大であつたに違ひない）本圖の如きは、歌麿の技巧家としての功績――それは復雜を極めて、しかもその效果に成功したことを示す資料となるものである。黒雲母の背景と、最中の女の衣服の表現など、彼の前人未倒の自由を極めた技法を示すのによい例となるものである。

歌麿には、清長に見る如き、描線の確さがないし、また清長の寫實から來る成型的の美がないかはりに、著しい獨創と、典型美がある。この面長な、首の細い、艶冶な姿態こそは、歌麿の理想といふものを隔てゝ見た女である。しかし物を限る描線を破つて、歌麿の女の靈と肉は、人間を耽美の世界に引きづつて行く。


東名所
御干菓子

「風流七小町關寺圖」

大錦

喜多川歌麿

（一七五三——一八〇六）

歌麿の色彩の法は、不透明な色を、濃厚に塗るのが好きであつたが、爛熟期のものには、清楚なることピュヴアス・シャバンヌの畫面の如き淡白なる味ひのものもあるが、晩年に至ると、濃厚の度と、色彩の撰擇が稍々放縦に走つた傾向がある。 とにかく歌麿こそは、寫樂、長喜などと竝んで浮世繪師中の色彩家である。 彼の色彩の感じが、清長のものなどに較べてやはらかなのは、一つは描線のはたらきを輕減して、背景を應用して、人物を浮出させ、一つの新しい雅致を示さうとしたからである。

歌麿も清長と同じように、多くの組物の作品を出してゐる。 本圖も七枚の組物のうちの一枚であつて、彼としては、稍々晩年期にあたるものであらう。 人物の構圖、色彩など、如何にもよく手に入つてゐるが、どことなく典型的にとらはれてゐるのはその爲であらう。 然し題材人物の表情の妙味に至つては、にくいほど巧に表はされてゐる。

全ての史家の示すところによると、歌麿の畫に、奇異なるところ——そこに彼の偉大がある——が失せて、俗的な典型的美人を示すようになつたのは、一八〇〇年からその死ぬ年までの六年間であるといはれてゐる。 しかし彼のおち入つたマンネリヅムには、往年の生氣はなく、あれとこれとは較べるべくもない。 その拙いものと思はれる畫には、二世歌麿（初代の弟子）の筆になるものが多いのである。


風流七小町
哥麿筆

『青樓美撰合』

大錦

鳥文斎榮之

（一七四六――一八二九）

大低の浮世繪師が町人の出であるのに、榮之は、幕府の勘定奉行細田丹波守の三世の裔である彈正時行を父とする武家の出であることは、たしかに一の異例である。 はじめ狩野榮川といふ貴族畫家の弟子となつて、將軍家治（十代）に仕へてゐたが、天明年間に浮世繪師となつた。 當時の他の畫家がさうであつたように、清長の感化を蒙り、その天明年間のものにはことに善いものがある。 俗に『紅ぎらひ』と云つて、黄紫黒だけを用ふる着色法は、榮之の獨創であるといはれてゐる。

この畫の主材となつた吉原の遊女瀧川は、當時の全盛の太夫であつたらしく、多くの浮世繪師も、その繪姿を描いてゐる。 この畫は、彼の全盛期のもので、色彩の上品にして、雅かなるは、清長、春潮といへども彼に較べると劣つたるところがある。 人物姿勢の極端に長いのは、享和頃の彼が作品によく見るところのもので、この風は當時の美人畫家の流行となつたものである。（歌麿もこの樣風へ極端に走つたが、榮之の線病的女性にくらべれば、歌麿の描く女性はもつと生氣に滿ちてゐる）

師宣以來の浮世繪の有した描線の緊緻なところは、この圖には發見することは困難である。 しかし色彩の諧の混合によつて剛健なところよりも優美なる雅致を的つてゐることは察しられる。 誰か本圖を遊女の像と呼ぶものがあらうか、これはむしろ貞淑なる某奥方の繪姿とも呼ぶのに相應しいものである。


青樓美擽合
初賞座敷之圖
扇屋 瀧川

『五代目市川團十郎』

大錦

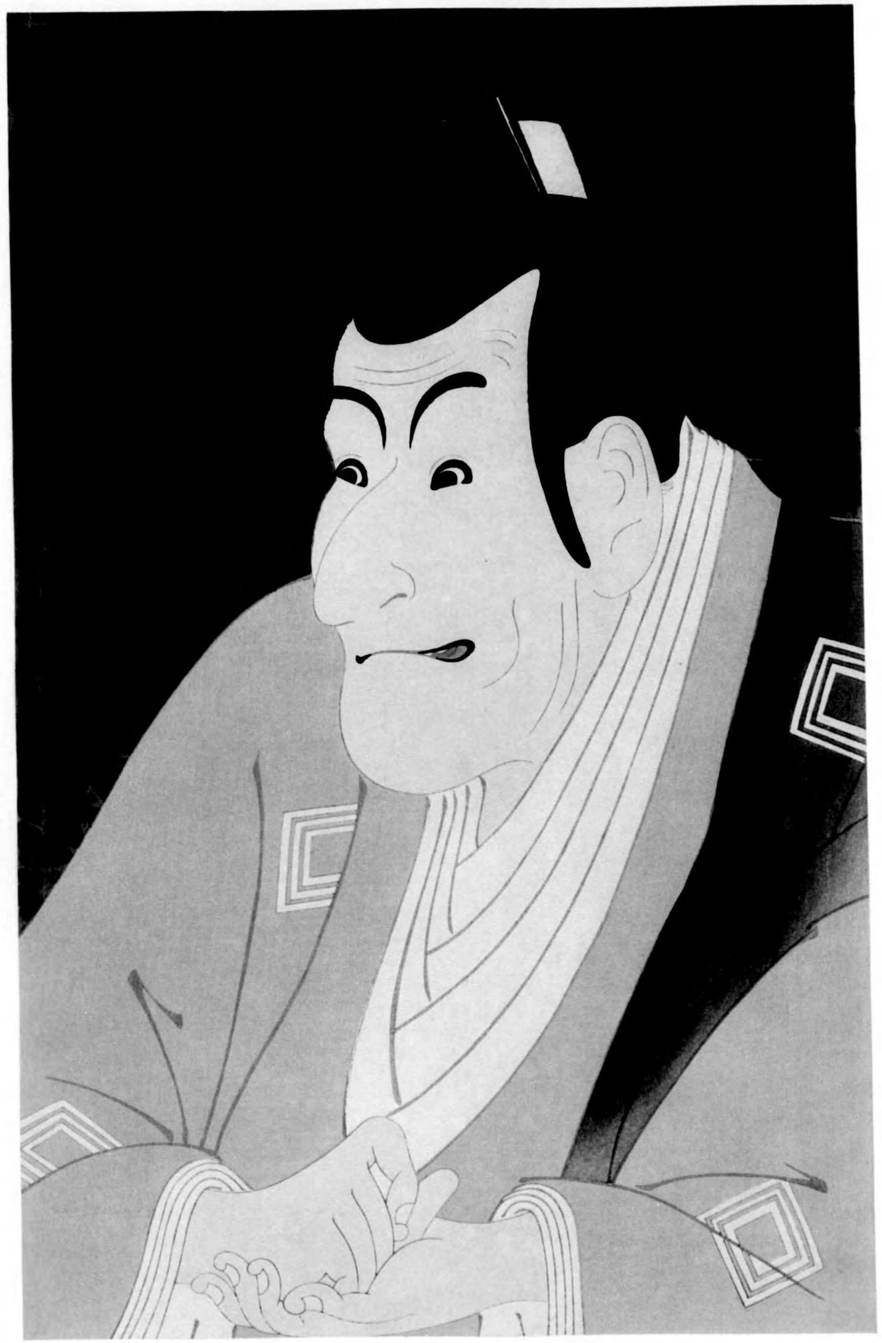
東洲齋寫樂

（作畫時代　一七九四—九五）

こゝに寫樂が描いた繪は、五代目團十郎の扮した高師直である。誇張にしたやうな髷と、猶太人式の大きな出しやばつた鼻、それに小さいまん圓い眼の工合と云ひ總てが生きてゐる——しかし今まで見てきた繪と較べると、如何にも奇怪千萬である。丁度レンブラントの描いたアムステダムの市民達の肖像のやうに、この寫樂の半身像の眼は、口は、額は、手は生きてゐる。さうして人の心に話しかける。

普通、批評家に云はせると、寫樂の役者畫は春章と春英に負ふところが大いさうであるが、寫樂は單の摸倣家でない。如何なる春章の傑作と云へど、寫樂の傍に並べれば、印象の力はうすらいで見える。米國のフイツケの言に從ふと、寫樂にとつて美なるものゝ意味は、甘美とか優雅とかいふものでなく、生氣の溢れたことであつた。彼は春信のやうに、夢幻的調和を畫面に表さうとしなかつた、むしろ渦まく人生に自らを投じて、その波動を感じ、そのありのまゝを傳へてゐる。そこにはギリシヤ悲劇のおもかげがある。清長でも、春信でも、我々から見ると、その藝術は神々の國のものである。しかし寫樂のものこそは、神々に反抗して、あへてそれに戰さへいどむタイタンの姿を傳へてゐる。

彼の生涯のことは、まるで知られてゐないと云つてよいほどで、浮世繪類考でも、三四行書かれてあるきりである。しかし寫樂のやうに大きくなると、なまじ事蹟が少し位殘つてゐるよりは、煙滅してゐる方が、かへつて幸ひであるかも知れない。



天谷東天

大會

東京帝國大學
（法學士　ヒガシ・ヤスヒト）

[illegible]


鬼

「中山富三郎、市川高麗藏道行二人立」

大錦

東洲齋寫樂

（作畫時代　一七九四—九五）

寫樂の大首繪は印象的である。それだけに誰でも一層素晴しい全身像の他にあることを忘れる。全身の像を描いたものは、細繪に多いが、四枚ほどは、本圖に見るような大錦版である。これらのものになると、大首繪とはちがつた、寫樂の抒情的方面がよく現れてゐるところに甚だ興味がある。これは梅川忠兵衞の道行姿であらうか、とにかくこゝでは惡魔的な活動をもつた表情や、皮肉さを第二として、全體の空氣は靜止して、可成り甘美である。中山富三郎の立姿には、女性らしい優美がある。悲劇は悲劇でも、これは稍々美化された悲劇である

寫樂の偉大の半面ともいふべき審美的天才は、決して他の清長、歌麿の如き大家にまさるとも劣つてゐない。外面的表現の騷々しさと不安とを一枚剝いで捨てると、彼の藝術の靜寂が内部に流れてゐる。實際寫樂が『發見』せられてから間もない今日では、どうも人は寫樂を正當に價値づけるには興奮すぎてゐる。もし人が『發見』の興奮から靜まつたときには、寫樂の審美的方面の天才は、一層尊重されるにちがひない。その時には、細繪や、この大首繪以外の大錦などに、新しい多くの美のあることを發見するであらう。

過去に於て、誇るべき浮世繪派を有する我々は、寫樂といふ天才のあることによつてその世界美術史上に、一層大なる地位を要求する權利がある。それほど寫樂には著しい天才があつた。

「女形松本米三郎舞臺姿」

大錦

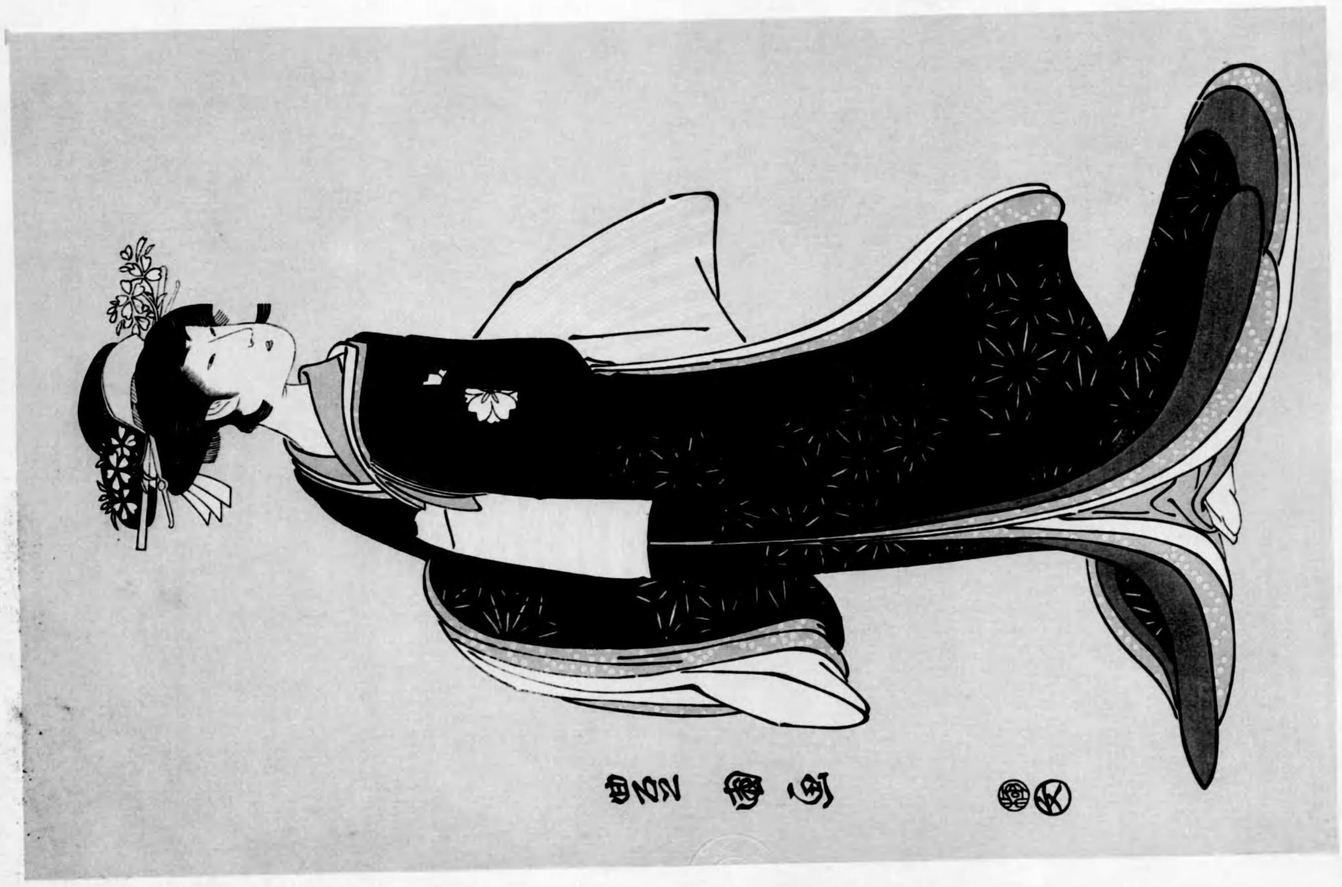
歌川豐國

（一七六九――一八二五）

豐國には商賣人根性が多分にあつた。彼は當時に受けのよかつた大家の樣式をそのまゝ、器用に眞似してゐる。然し役者繪となると、豐國のよいところを見出さずには居られない。單なる模倣者でなく、寫樂や、春英のように、幻想（ヴイジヨン）をもつた立派な畫家である。役者繪では、豐國はこの二人の影響を多分に受けてゐる彼の美人畫に見る器用さや、表面的の華麗が、役者繪の出來のよいものに於ては、その姿をかくして、天才の筆でなくては描けないような凄味のある描線と、地味な色彩の階調とが見出される。

この繪の題材となつたのは、美人でなく女形の舞臺姿である。江戸時代の演劇を外面から見ると、瞬間々々が一つの繪畫であつたと云へる。豐國はその一つ〳〵の姿態（ポーズ）を忠實に傳へたのである。淸長も、寫樂も、役者の姿を寫實に描いたが、豐國とはその行き方が違ふ豐國こそは最もよく戲曲的感情を理解した畫家である。演劇趣味の畫家としては、彼は春章の理想主義に近づいてゐる。

繪の背景は、單純な灰色――豐國の最も好んだ色である――を以てし、人物着衣の色彩と、正確なる描線を浮出させてゐる。この姿態と顏の表情から受ける美は、舞臺上の抒情詩である。こゝには、寫樂に見る如き、人間的な悲劇と、皮肉な觀察がない。そのかはりに、江戸時代の演劇のみに見る美しさがある。



『富士三十六景之内快晴之の富士』

大錦

葛飾北齋

（一七六〇――一八四九）

富士三十六景は、北齋の最も油がのつた頃（一八二三――一八二九）に世に出されたもので彩色は、單純なる青色を基調として、これに黄と綠、また稀に紅がらと紅とを加へて變化を與へて居る。（三十六景とあるが、實際には四十六枚の組物である）。

北齋の富士を好んだ動機は知らないが、彼があらゆる自然界の變化――快晴、風、霧、大浪――の内に、或は人間界の變化の内に、この靜かな聖山を描きこむでゐる。それを見る者は、誰でもある大きな感じに打たれずには居られない。こゝに於ては、人がよく北齋に非難する粗雜な寫實主義は見られない。總ての細部はあげて、綜合的に印象を强めようとしてゐる。誰かこの快晴の蒼容にそゝり立つ、この聖山の偉大さに打たれないものがあらうか。側面を走る山の傾斜の感じは、この畫面の全てを支配してゐるように見える。色彩は單純にして、各々明かな團魂をかたづくつて、極めて印象的である。この大膽きはまる裝飾的意圖は世界にも類を見ない頗る稀有なる出來である。

北齋は、幕府御用達の鏡師の子で、はじめ春章の門に入つて浮世繪を學んだのがその振出しである。それ以後、彼は度々師をかへたが、一つの流派に沒頭することは出來ず、獨立して各派の長所を咀嚼して、ついに自分の世界を形づくつた。彼が九十才の高齡で歿するまでの、精力絶倫な生活は、彼を目して世界最大の畫家と爲すものゝある所因である。


富嶽三十六景
凱風快晴

『富士三十六景神奈川沖の富士』

大　錦

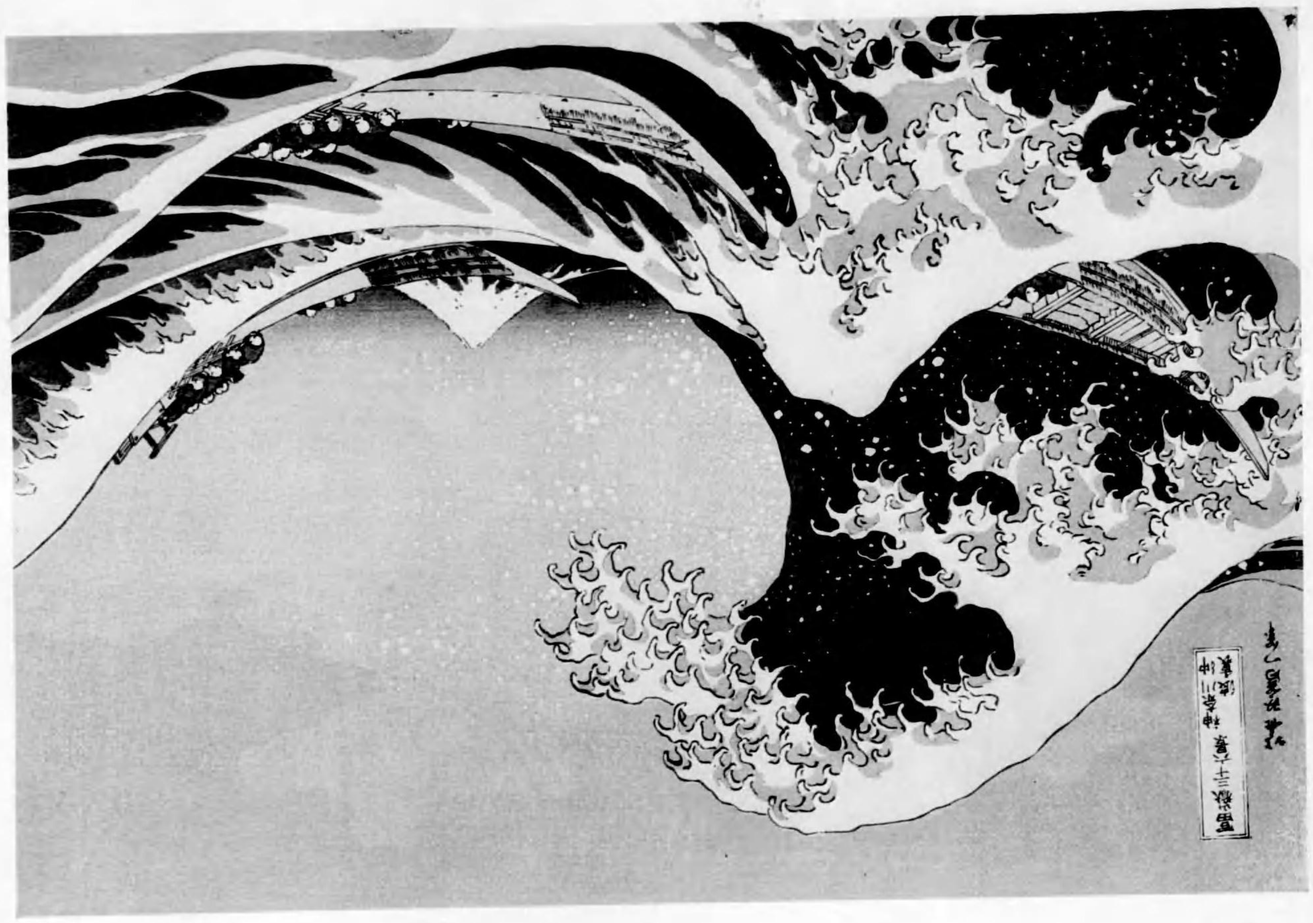
葛飾北齋

（一七六〇——一八四九）

このような自然界の現象を、雄渾に現した繪を見ると、北齋の戯曲的天才、また廣重の抒情的なところと對照した英雄詩（エピツク）的天才の方面が判然とする。これなど決して寫實とは云へない。むしろ想像を以て描いたものであつて、何萬といふ北齋の記憶が、彼の頭の中に入つて醗酵した後に成つたものである。これは一つの意想（アイデア）の世界である。宇宙には、我々の想像を超へた驚異が埋れてゐる。その源を示してくれたのは北齋である。このような境地は、外界に無暗にころがつてゐるものでない。我々自ら探つて、その源となる力を發見するように努めなくてはならない。

こゝでも、前の圖と同じように、色彩を團魂として取扱つたのを見ることが出來る。灰色の雲塞の上には、薄紅の鈍い光りがもれてゐる。それは一層にこの繪をして無氣味たらしめてゐる。岩のような大浪と、これと戰ふ漁船との對照には非現實にしてきことなく實在の感が強くする。浪と戰ふ人間を現すには、これほどの誇張を必要とするのであらう。大浪の右手はるかに、小さく富士が光つてゐる。これらの各部の對比に思ひ及ぶとき、この繪が風景畫としてよりも、むしろ一篇の英雄詩であることに氣づくであらう。

この繪など見ると、北齋の好奇心の盛んなことを思はずには居られない。全ての存在は、彼の心を蕩ばした。（この點、ホイツトマンの詩境を思はせる）。さうしてそれを紙に書き止めたくなる。しばしば彼が觀察と表現との間に熟慮を缺くのは、北齋の熱情があまりに一本氣であつたからである。



「天夫子面繪卷」

大綱

宍倉佐敏
（宮内庁書陵部 レファレンス室）

天夫子面繪卷は、平安時代末期の成立と推定される、天夫子面を主題とした一巻の絵巻である。本稿では、この絵巻の概要を紹介し、その成立背景と、当時の宮廷文化における位置づけを考察する。

本巻は、縦二十五センチ、横三百五十センチの料紙に、墨と淡彩で描かれた絵と、その絵の内容を説明する詞書とが、交互に配されている。全体で十二の場面からなり、末尾に奥書を伴う。奥書には、「天夫子面繪卷」という題名が明記されており、これが本巻の正式な題名であると考えられる。

本巻の特徴は、天夫子の顔を、人間の顔ではなく、鳥の嘴と、鹿の角とを備えた、一種の神獣として描いている点である。この表現は、同時期の他の絵巻には見られない、独自の造型であり、作者の想像力の豊かさを示している。

詞書は、和歌を含まず、散文のみで構成されている。文体は、平安時代末期の和文であり、漢語の使用は、ごく限られている。これは、この絵巻が、宮廷の女性を主な読者として、制作されたことを、強く示唆している。

奥書には、「建久三年、絵師、藤原の為光、これを作る」と、明確な年紀が記されている。為光は、他の作品としては、『春日宮曼荼羅』の一部を、共同で制作したことが、知られている。

本巻の、現存する最古の伝来は、江戸時代、寛永年間、徳川家光の、上洛に際して、献上されたものである。それ以前の、伝来は、不明である。

本巻は、現在、宮内庁書陵部に、収蔵されている。


す顔
長喜画

『茶屋遊興之圖』

大錦

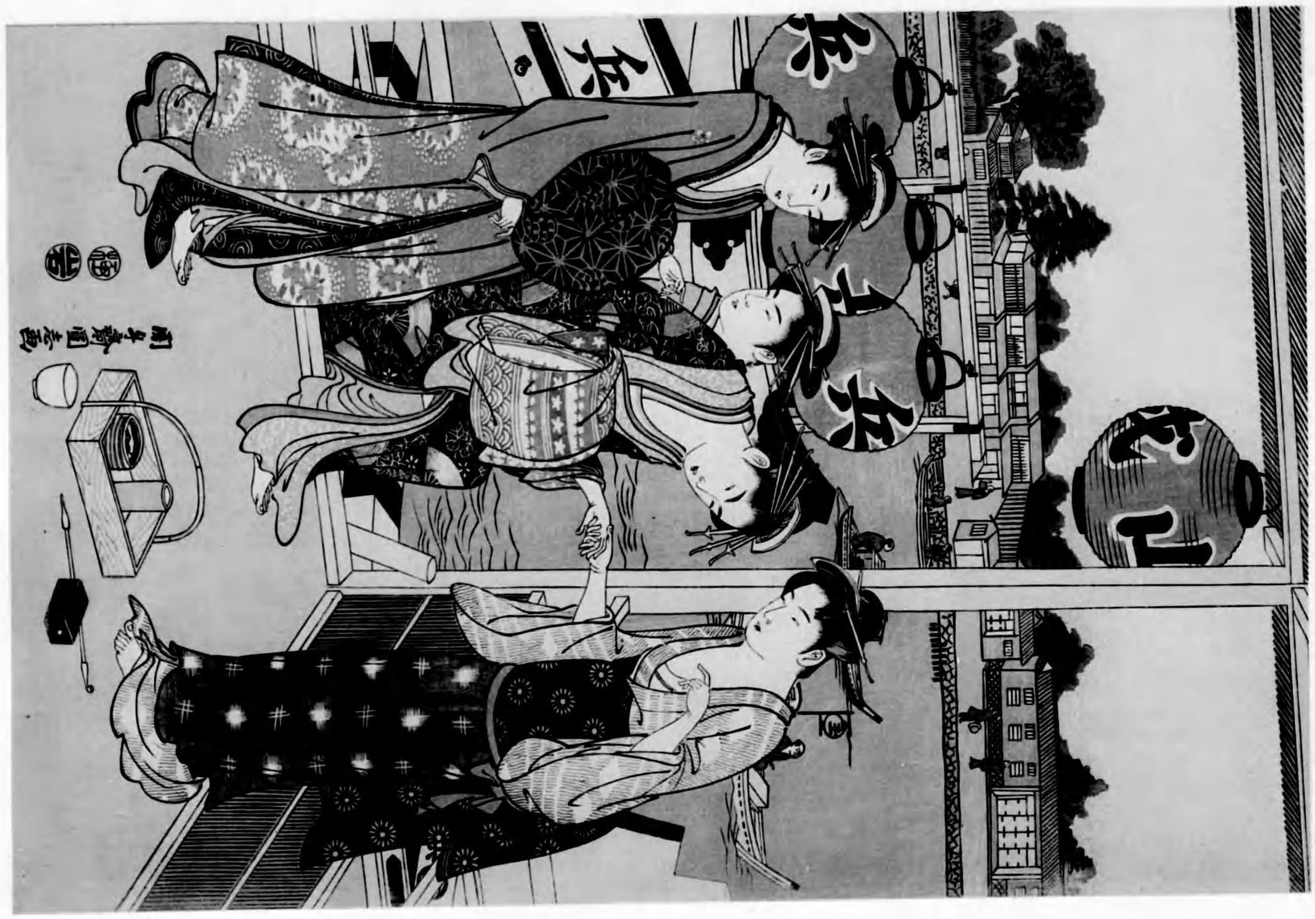
闇牛齋圓志

（作畫時代　一八〇〇年頃）

何れの時代でも、相當の手腕を有した畫家でありながら、そのわりに名の出なかつたものがある。例へば文藝復興のアンドレア・デル・サルト、また十九世紀のモンチセエリイの如きがそれで、この繪の畫家闇牛齋圓志の如きも、その實力の割に、人に知られてゐない。圓志の閲歴は明かでないが、その畫風から云ふと、勝川派の畫家で、清長と榮之の影響を受けた畫家であることは確かである。

この繪は二枚續のうちの左の一枚で、全體の景色は、大川端の茶屋の涼臺の遊興を現したもので、いま船より上つてきた太夫は、花扇といふ當時有名な太夫である。他の一枚には、一段高き涼臺の上に、彼女を迎へる客の一群が描かれてゐる。この一枚を見ても、彩色の美しさ——右手の茶屋のお神の銀鼠色の衣服と、中心に立つ太夫の紫色と、左手の取卷きらしい女の紅色との對照の如き重厚にして、燦爛たる効果は、清長、榮之の三枚續の華をますものと云へる。

その描線（デツサン）には、清長、春潮の完全さ、また榮之の鋭さがないとは云へ、稍々幼稚ではあるが眞摯にして、清新なる表情の表現がある。總ての附屬物は極めて丁寧に描かれてゐるので、構圖の複雜なるに割合して、よく整つてゐる。とにかく二枚續としての成功を遂げた作品として注意すべきものであらう。



「美人大首」

大錦

鳥高齋榮昌

（作畫時代　一七九五年頃）

榮之には、多数の門人があつたが、そのうちで最も卓絶した技倆をもつたのは、鳥高齋榮昌(或は昌榮堂とも云ふ)である。榮昌は、師の榮之のほかに、はじめ清長、のちには歌麿の影響の下に制作をしてゐる。ことに榮之の遺風は、可成りによく傳へてゐるが、榮之に見るような貴族的の氣品に乏しい。そのかはり、獨自の個性をよく發揮して、榮之よりもつと伸び〳〵とした、如何にも愉快な、多血質女性のを描くことを好んでゐる。

この繪の動機には、歌麿の享和時代の風の感化の著しいものがある。しかし歌麿の作品に見る靈と肉との渾然と統一した氣分はない。たゞあるのは靈なく肉のみの遊女である。當時の浮世繪界の全體に渉る頽廢の氣分が濃くたゞよふてゐる。總ての美術に於て、畫風の一標準を保持する誘力が、何かの機會に一度び分裂すると、美術の妙所といふものは、悉く散落して、技術になる傾向がある。この變化を目して、進歩と呼んでも、その實は頽廢であつて進歩ではないのである。

この繪の表現には、ある因襲した描線が目立つ、即ち生際から結髪の描き方には、柔さがなく、眼の表情には、一種の痴鈍さがある。(これは英山、英泉となると、一層に甚しい)しかし口許から顋へかけての美しい線には、一脈の優雅の感じが現れてゐる。彩色は、金屬的に、明晰にして强固なところがあり、構圖の裝飾的の効果には、この方面に於ける彼が天分の豐さを示すものと云つてよからう。


栄昌画伴

『扇屋内花扇』

大錦

一樂亭榮水

（作畫時代 一八〇〇年頃）

この繪の大體の技法は歌麿式である、色彩の不透明色を薄くかけたところ、衣服の裙の表し方など、よく歌麿をまねてゐる。たゞ榮水の師榮之の俤のあるところは、この繪の女から受ける感じである。しかし榮水は榮之のように、獨創ある畫家ではなかつたが、とにかくよい趣味をもつた作家であつた。この大首は榮水の數少い全作品を通じての傑作と見られるものであつて、薄い黄雲母を以て、背景をうすめて、着衣の薄紫と紅及び團扇の薄綠との淡い調和を示したところなど、充分の成功を收めてゐる。

題材とされた人物は、當時の名高い扇屋の花扇といふ太夫の繪姿で、ブイツケも云つてゐるやうにこの繪にかぎらず榮水の大首美人には「一寸ぴりつと」した甘美さがある。さうして師の榮之の描線よりも、その曲線に圓味があつて、下品に陷らない程度の華美なところがある。結髮の法外に大きくなつたのは、歌麿晩年期の樣式と共通するところの廢頽的性質のもので、享和より文化（一八〇〇―一八〇五）へかけての一傾向と見られる。これ彿蘭西ルイ王朝末期のロコヽ美術に於ける、フラゴナル一派の畫家の如く、一種の醜惡の域に接近したものである。

榮水は、榮昌と同じく、榮之の門人であるといふことの他、殆んどその事蹟は知られてゐない。たゞその題材に表はれた風俗、樣式の點より推して、歌麿の晩年期に製作に從事した作家であるといふことが知られて居る。


加茂内
花扇
一玉亭
小水画

『市川八百藏舞臺姿』

大錦

歌川國政

（一七八三――一八一〇）

國政は、銅版畫の亞歐堂田善と同國で、會津の生れで、また同業の紺屋から首途をしたことは、面白い對照である。田善の名は、ことに近頃になつて、銅版畫の發明者として人々に膾炙されてゐるが、國政に至つては、餘り世に知られてゐない。國政は歌川豐國(初代)の壯年期の弟子で、專ら俳優の似顏繪を描いた。偶々その畫名は、師の豐國を凌いだことさへあると云はれてゐるが、三十八才の前途ある身でこの世を去つた。一說には、國政は二、三年にして、畫事を廢し、專ら俳優似顏の面を刻つて生業としたとあるが、これは猶他日の考證に讓らなくてはならない）

國政の作品は、數が少ないが、そのうちには偶々寫樂に接近するほどの傑作がある。また一方には、表情があまりに誇張されすぎて、やゝ野鄙なるものもある。この繪など稍々後者の一例となるもので、その畫風の粗慢なところは、寫樂よりも歌舞伎堂艶鏡と共通點（或は感化か）を有してゐる。國政の色彩には、寫樂の重厚さがないかはりに、もつと明るいもので、可成り趣味のあるものである。衣服の襞（ひだ）の描線は、極度に太く、看板繪の如き感じがする。事實この繪を見ると、お面のように表情が固定してゐるのを見る。寫樂などに較べると、顏の皺など極端に書き現してゐるが、印象に於ては、それほど深くない。極端にいへば、役者繪の範圍を出ないで、極めて平凡なるものである。


國政画
福善

『東都兩國之風景』

大錦

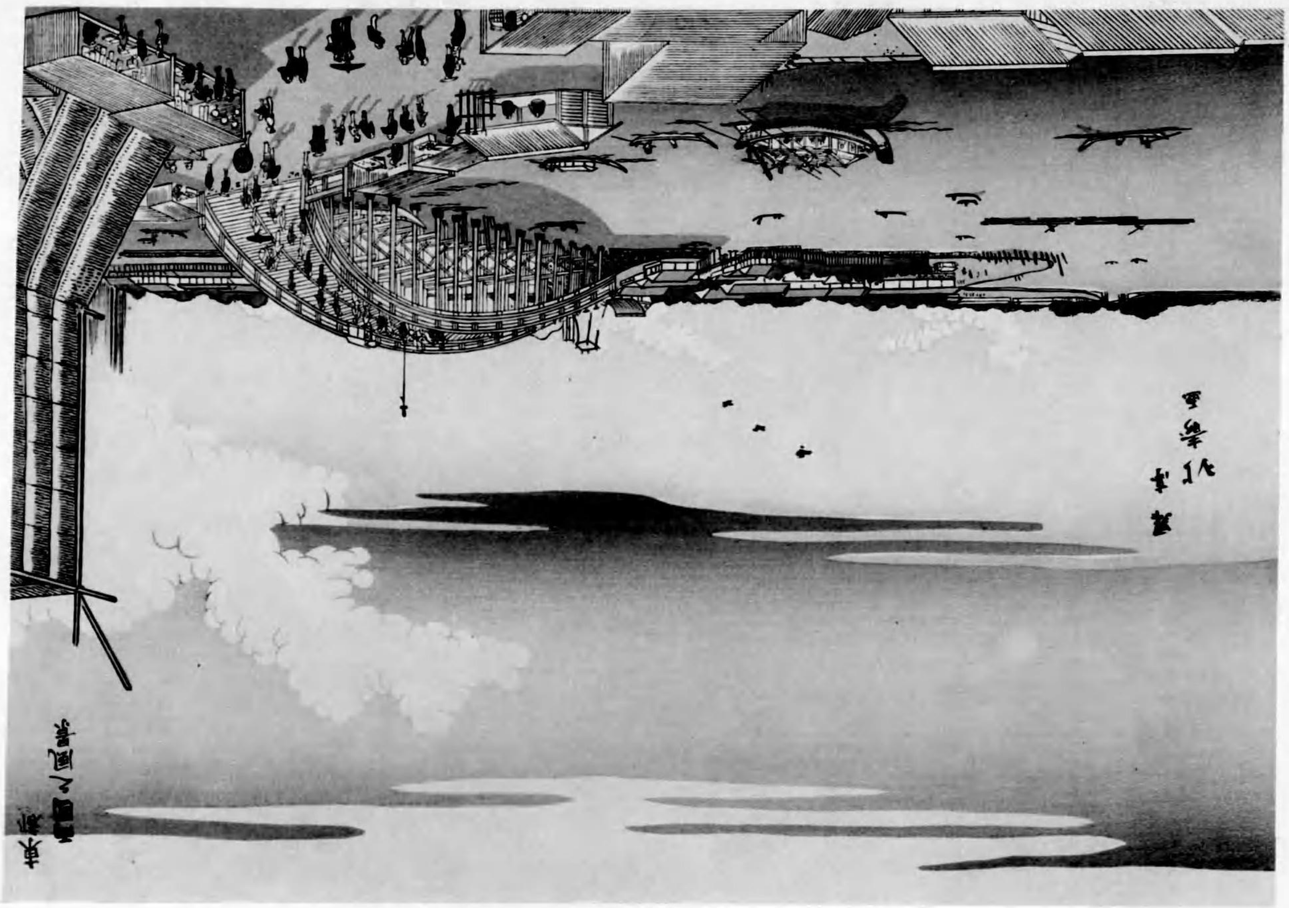
昇亭北壽

（作畫時代　一八〇〇年頃）

北壽、諱は一政、號は昇亭、北齋の門人で、傳記としては、その生歿は勿論、姓氏さへも分つてゐない。武江年表などには、享和年間の流行物を集めた條に、「北壽浮繪上手」云々といふ記事があるのを見ると、その時分から浮繪を以て、師の北齋や、浮畫の祖といはれた豐春一派と比肩してゐたことが解る。

未だ廣重といふ眞の風景畫家の出現を見なかつた享和頃に、遠近や光線を使用して、當時非常に新しい描き方を示したのは北壽である。 彼のものは、近頃南蠻美術研究などと關連して、一般鑑賞家の注意を引くようになつたのは、彼が幼稚な遠近法——それも決して規則正しい遠近法でなく、畫面の必要なところだけに用ゐて、やゝ面倒であるとか、また使はないで濟みさうな所は、どしどしと略してゐる——や、陰影法とを使つて、當時では、これ以上に巧みなことは企て得なかつたと想像されるからである。 さうしてこの稚氣な錯誤多い西洋畫摸倣が、かへつて現在の我々にとつて、ある風趣を感じさせ、北壽の繪に特殊の妙味を出してゐるのである。

光線を現さうとした北壽には、夜景や、雨雪曇天は都合が惡かつた。 彼は晴天の畫家で、それも八月の空のように、大きな入道雲が出てゐるような明確な色調を好んでゐる。 ストレンヂは、この圖をあげて、「北壽は、彼の技術に不適當な方法をやつたので、力及ばずして失望した」と批難してゐるが、我々にはかへつて、彼の正直な技巧に好意をもつとは云へ、彼の繪が科學的に不正確で失敗の作であると云ふことが出來ない。


東都
名所図会
浅草寺
九景亭

『京都名所嵐山滿花』

大錦

一立齋廣重
（一七九六——一八五八）

こゝに我々は、浮世繪の最後を飾るところの、驚くべき人物にして、風景畫版畫の開發に於て、何人よりも最も力あつた豐廣の門人廣重に來たつたのである。彼は、フエノロサも云つたやうに、風景畫の文法（グラムマア）に於ては、世界最大の標本となるべきもので、泰西の美術研究家は、ことに廣重を尊重してゐる。固より雪舟の線と明暗は匹適するものがないとは云へ、廣重を除いて、風景畫の彩色の文法、空の調子、水の色合等の表現を、何處に求めるべきであらうか。

天保元年頃（一八三〇年）廣重は、幕府の御馬進獻の一行に隨つて、東海道を旅行した。それが動機となつて、有名な東海道五十三次（保永堂版）を出し、これによつて一躍廣重の名はあがつた。つゞいて出したのは、この京都名所である。（この組物は十枚を一組としたものである）其故、構圖及び彩色の點では、東海道とよほど似たところがあつて、彼が壯年期の傑作と稱してよいものである。

この繪の構圖は穩かであるが、甚だ要領を得てゐる。色彩は温雅で、柔かな色調には、春とは云へ、稍々淋しさを浮べて、非常に情調にみちてゐる。廣重の抒情的の自然主義（ナチユラリズム）には、佛蘭西十九世紀のバルビゾン一派と共通した一種の親しみがある。人物は、風景の内に小さく表され、周圍と調和して、畫面に牧歌的空氣をつくつてゐる。ねばり氣の足りない、稍々硬きにすぎた描線を以てした、圖の上部に位置する鬱蒼たる樹木と枯木と雜草の表現の自由さを見よ。我々は廣重に於て、はじめて郷土の風景に親しみを感じるのである。

第一章 宇宙船を浮ばす

大正五年十月廿日印刷
大正五年十月廿日發行

印刷者　東京市麻布區三軍町十番地
　　井　澤　定　吉

發行者　東京市麻布區三軍町十番地
　　田　邊　孝　次

發行所　東京市麻布區三軍町十番地
　　文會堂書店

終