當代に於ける佛教信仰の低調は、その精神表現を固化して徒にその表面のみを嚴飾し、信仰對象の彫刻としては所謂末期的なものとなつてゐる。併し當代の彫刻には一種の閑雅な表現を示すものが多く、前代の如く豪放な表現を求めて餘りに誇張に過ぎたものに比しては、寧ろ洗練された感覺を有するものと云へる。又禪宗關係の彫像には可成り寫實のすぐれたものが多い。卽ち當代の彫刻は概して形式的に固く、精神内容は極めて貧しいものであるが、その壯麗な表面裝飾と洒落な表現とは見逃すことが出來ない特色である。その莊麗な表面裝飾とは本體の寶冠・瓔珞及び彩色等はもとより、天蓋・光背・臺座・厨子・須彌壇等の莊嚴一切に對する工藝的な裝飾を云ふもので、この嚴飾の傾向は既に前代中葉から見られたものであるが、その最も著しいのは當代である。これはその佛像を安置する堂塔の建築裝飾にも對應するものであるが、又當代の工藝技術の發達にも據るもので、帝室博物館藏蒔繪の佛像の如きはその著しい一例である。當代彫刻の閑雅・洒落な表現とは、同樣式系統にある前代と區別される顯著な特色で、これは當代の枯淡穩雅な好尚に基づくものである。從つてその作例には活動的な天部神將にも溫和な形相を示すものが多く、その點却つて前代よりは藤原時代に一脈の類似を見出すのである。

當代の佛師として名の傳へられたものは、七條佛所系統に、康成・寬慶・慶俊・慶秀・舜慶・成慶・慶實・集慶・春慶・康忠等あり、七條大宮佛所及び三條佛所系統に堯圓・院廣・憲圓・惠圓・院勝・院朝・覺藏等あり、その他のものに乘賢・朝宗・淸玄・周文及び好尊等があり、それらの作例も遺存してゐる。そのうち前期の康成の作には建武元年の原邦造氏藏地藏菩薩立像（木造彩色）があり、前代の安阿彌樣を傳へて典麗な樣式を示し、又彩色などもすぐれてゐる。寬慶には文和四年に順慶・幸禪等と共に作つた法隆寺上堂四天王立像（木造彩色）があり、洗練された手法に可成り豪放な表現をなしてゐる。淸玄には應安六年の東大寺法華堂不動三尊像（木造彩色）があり、自由濶闊な樣式手法に精神表現もすぐれた當代の佳作である。これら前期の作例はすべて前代の樣式手法を享けたものであるが、この頃にも當代の特色を明らかにするものがあり、正平六年頃の瑞泉寺夢窓國師坐像（木造彩色）・應安三年の普濟寺物外和尙坐像（木造彩色、朝宗作）及び建德三年の寶戒寺惟賢和尙坐像（木造彩色）等はその好例である。これらは禪家の頂相で、その衣皺などには形式的な固さも看取されるが、その面貌の寫實と洒落な表現とは見逃すことが出來ない。

これに對して中期以降の作例には、應永二年の唐招提寺大悲菩薩坐像（木造彩色、春慶作）及び文明十三年の酬恩庵一休禪師坐像（木造彩色、成慶作）、長祿三年の法隆寺寶珠院文殊菩薩坐像（木造彩色）等があり、よく當代の特色を表すものである。唐招提寺の大悲菩薩像は寫實にすぐれた肖像であり、法隆寺の文殊菩薩像は多少前代の餘風を傳へてゐるが、その整つた溫和な樣式に特色があり、酬恩庵の一休禪師像は又禪家の頂相として寫實の妙を表してゐる。

これらの作例とは異る意義を持つものに、天文三年の足利聖堂の孔子坐像（木造彩色）がある。手法固く作技も充分なものではないが、我が國に於ける儒教關係の最古の遺品として注意すべきものである。

當代の假面には前代からの舞樂行道面も多少作られ、眞淸田神社崑崙八仙面（延文五年銘）・敎王護國寺赤面（應永十五年銘）・法隆寺散手面（永享二年銘）及び春日神社貴德鯉口面（天文六年銘）等が知られてゐるが、その最も著しいものは能面である。殊に當代に於ける能樂の流行は必然的に能面の製作を盛ならしめて、十作・六作などゝ稱される能面製作の名手を出すに至つた。赤鶴吉成（一透齋）・越智吉舟・福來石王兵衞正友（石齋）・石川龍右衞門重政・千秋丹波守賴定（夜叉）・福原文藏・小牛淸光・德若忠政・千種・增阿彌久次・日氷宗忠・春若忠次・寶來及び千秋三光坊滿慶寺等である。これらの作者は各獨自の特色を持つて能面の諸々の形式を創作してその基本的な典型を作り出した。從つて能面の最も優れた諸作例は殆ど彼等の手に成つてゐる。例へば激しい表情の惡尉・癋見等の面は赤鶴・文藏等に、淋しい瘦形の女面は越智・夜叉・增阿彌等に、靜かな美しい喝食・小面等の面は龍右衞門に、又弱々しい哀れな瘦男・靈女等の面は日氷によつて創作せられ、能樂の持つ幽寂さや感情の深さ、激しさをよく發揮したものとされてゐる。又三光坊は越前出目、近

江井關及び大野出目等の能面作家の中心をなす三大流派の基を開いたものとして名高い。（第九二圖—第九五圖）

第四節　工藝

當代に於ける禪宗文化と宋元文化との影響は、又この工藝の上にも著しい影響を齎し、近世工藝の發達の因をなすに至つた。殊に遣明船の齎せる珍器奇物は、時人の珍襲鑑賞すること頗る篤く、唐物謳歌の狀は君台觀左右帳記に錄する柳營蒐藏の品目によく窺ひ得るが、かゝる異國工藝への隨喜は、また我が工藝を刺戟發達せしめることゝなつた。一方茶の湯趣味の勃興は、國人の趣味を開發陶冶して、日本的な工藝美を新しく發見せしめ、その後代に與へた影響には甚大なものがあつた。かくの如く室町時代は工藝に於ても亦近世工藝の搖籃期と云ふべきであつた。

金　工

當代の金工を窺ふに、佛器佛具の製作引續いて行はれたが、佛教文化の殷盛既に過ぎ去つた後に於ては、殊更新しい發展は求め得べくもなかつた。當代遺品として注目すべきものには要法寺藏金銅透經筥があり、又作成時の知られるものとしては、明德元年足利義滿の寄進にかゝる熊野速玉神社藏神輿に附屬する金銅獅子牡丹の飾板、應永十二年の西明寺藏の錫杖、應永二十年の成相寺の孔雀文磬、應永二十五年の百濟寺の孔雀文磬等があり、又梵鐘・鰐口の類に於て作成時の知られるものも尠くないが、いづれも前代の技法を踏襲しつゝ近世的卑俗趣味に墮落の傾向を示して來た。これに反し新時代の鑑賞を得てその手技に發達を示したのは、裝劍小道具と茶の湯釜とであつた。

刀劍の外裝に於ける金工の發達に就ては、既に前代に於て述べたところであるが、當代に入りて帶刀の風に變化を生じ、打刀なる指料が重用されて上下に流行を見るや、前代に於ける總金具の外裝とは異れる裝劍の形式を生じ、工人に

も分業化を見るに至つた。卽ち小道具中目貫・小柄・笄等は三所物と稱して最も重きを置き、後世これを腰元彫と稱し、鍔は專ら鍔師と稱する專門工に依りて作らるゝところとなつた。

而して當代の彫金家としてその名を擅にしたものは後藤祐乘であつた。彼は永正九年七十三歲で歿したと傳へられ、彼の遺作として諸家に珍藏せられる三所物も尠くない。その著名なるものを擧ぐれば侯爵前田利爲氏の藏する秋田城之介所持の來歷ある龍三所揃、織田信長所持と傳ふる布袋三所揃、加藤清正所持の由緒ある濡れ烏三所揃があり、又子爵稻垣氏の藏する三番叟三所揃が祐乘の作と傳へられる。併しいづれも後代の鑑識に據るものであつて明證ある遺品ではない。併し今暫くこれらの遺品を基礎として考ふれば、鏨技の更に秀美なるものは既に前代遺品中に幾多あり、彼が高名を贏ち得たのは、必ずしもその手技にのみよるのではなかつたことが知られる。寧ろ祐乘の彫金史上に於ける功績は、從前の形式化せる裝劍意匠を打破し、時代の好みを汲んで人物禽獸等を自在に捉へて巧みに意匠化した新しい着想と、それにより裝劍彫金に自由なる分野を齎した點にあつて、彼が裝劍彫金の始祖と仰がれてゐるのは、これらの功績とその子孫連綿十數代を重ねたるが故と考へられる。事實彼出でゝ後古來の太刀の裝飾とは別途に、打刀に目貫及び小柄の據文の簡素な彫刻を施し、在來のものとは全く趣を異にした方面に發展を遂げた。かくして後代彫金の諸流彼の門流より出でたものが多く、その狀恰も近世繪畫史上の狩野家の如くであつた。而して斯派は武門の厚い庇護を受け、近世裝劍の開拓者として明治初年まで十七代に亙り專ら三所物を作り、その家格の高きを以て世に尊重せられたのである。當代に於ける後藤派の作家としては祐乘の子に二代目宗乘出で穩雅なる作風を示し、その子乘眞は三代目を繼ぎ勁健なる作技を振つたが、永祿五年に戰歿したと傳へられる。

又刀匠師或は甲冑師の手に作られた鍔も、時代の趣風を映じて鍛鐵の剛健さに雅趣ある意匠を加へ、味ふべき作技を示すに至つた。卽ち從來の輪廓簡にして地文なく僅かな小透しを有するに過ぎなかつた鍔も、外形の複雜化を求めると

共に、透文愈〻巧緻となり、京透しと呼ばるゝ瀟洒なる形式を生み、又一方鋤下彫と稱する鍔面に於ける圖樣の彫出も企てられ、更に外國の影響を受けたらしい象嵌鍔さへ出で、急激に多彩なる樣相を展示するに至り、やがて次期桃山時代の豪華な風尚の興ると共に愈〻その發達を遂ぐるに至つた。當代の遺品多く明證を缺き、その發展の狀を詳になし得ないが、傳へらるゝ當代の主なる名工を擧ぐれば、三條小鍛冶宗近の末孫にして將軍義滿に仕へたと云ふ重吉があり、更に宗近十九代の孫に當り、稱光天皇應永二十三年勅により梅多田を埋忠と改姓せりと傳ふ埋忠重宗があり、又明德の頃には長州萩鍔の祖と稱する中井光恒があり、高彫に象嵌を配する所謂伏見象嵌鍔の手法を創案したと傳ふる初代金家等があつた。金家は山城國伏見住とその作品に見えてゐる。甲冑師は既に前代より諸國に分布して居り、明珍家の如きも山城より關東に移り、更に全國に發展しつゝあつたが、當代に於ける明珍家十七代信家には名作が多く、その豪壯なる作風は世の賞讃を博したと傳へる。もとより彼は甲冑師を本業とするものであり、甲冑に於ける遺作も乏しくないが、その造鍔に於ける技術は諸國の明珍派への影響深かつたものとして注目に値する。

茶の湯釜は當代に於て著しい發達を遂げたが、我が國に於ける鑄鐵の鍋釜の製作を辿れば遡ること遙かに古い。眞形釜と稱する形式のものは既に早く湯釜として製作されて居たが、茶道の興隆と共にその鑑賞にのぼり、茶器として用ひらるゝに至つた。筑前蘆屋釜の濫觴を或は後鳥羽天皇の御代に、或は土御門天皇の御世に置かんとするのも亦この故に他ならない。併し一度び茶家愛翫の對象となるや、在來の湯釜は茶の湯的趣好を反映して、從來の長所を益〻發揮すると共に更に洗練を加へて、その形體・意匠・地肌等に頗る雅味ある發達を示すに至つた。應永より約百年の間筑前蘆屋にて作られるもの頗る雅致がありこれを古蘆屋と稱し、文龜・永正の頃より約百年に亙つて作られたものを後蘆屋と云ひ、越前國で製作されたものを越前蘆屋と云ふ。又この頃下野天命より出すものは古天命と呼んで珍翫された。かくの如く鐵肌の雅致が鍔や釜に於て鑑賞されたことは、蓋し當代の新しい趣味を反映してゐるのである。

尙この他作成の年記を存して、當代金工の趣風を窺はしめるものとして燈籠の遺品あるを看過し難い。その主なるものを擧ぐれば、文明二年の作にかゝる吉野金峯山藏王堂前の銅燈籠、天文十四年の上野富岡觀音堂の青銅松竹梅透釣燈籠、同十八年の帝室博物館に藏する下總千葉寺愛染堂の青銅梅竹透釣燈籠等で、いづれも當代の趣好を掬ましめるものである。殊に後記二基の釣燈籠はその鑄技の巧妙な點に於て賞すべきである。

漆　工

當代は殆ど亂世のうちに終始したが蒔繪螺鈿の愛好は些かも衰へず、却つて幾多の新技法を生み、更に將軍義政の美術工藝愛好と茶の湯趣味の勃興とに導かれ、所謂東山時代物を遺すに至つた。殊に蒔繪に於ては漢畫の感化を受けて、圖樣・表現・技法の上にも甚しく新樣を示し、又元明の影響も著しく加へられ、彼の盛なる堆朱・堆黑・沈金等の移入は、やがてこれらの模倣を出現せしめ　沈金・木彫漆の類が作出された。又その反面に於て明は宣德頃に漆工を我が國に送り泥金畫漆法を傳習せしめた事もあり、或は蒔繪漆器が贈物及び交易品に盛用せられる等、彼我の間に於ける漆技の交流は頗る密であつた。而して當代の終に至り都門兵亂の巷と化するや、作家は地方に避難し豪族の下に保護を求めるに至り、各種の技術は汎く國中に弘布し、加ふるに外國品の流入傳播があり、當代の漆技は極めて複雜化するに至つた。

先づ注目すべきは當代に至り高蒔繪を完成せることである。これは宋元畫法の感化により筆力を尙ぶに至つたが從來の平蒔繪にては表現充分ならず、岩石・遠山・土坡・雲霞に錆上を以て高低を作り立體感を現さんとせるもので、これは和漢兩樣の蒔繪に應用された。これに伴なひ金粉の製造も急速に進歩し、平目粉・丸粉共に大小種々の形態のものが作られ、金銀截金の製造と共に蒔繪は益〻變化を加へ妙技を發揮するに至つた。

高肉蒔繪の代表作としては子爵土屋尹直氏藏鹽山蒔繪硯箱を擧げる事が出來る。（第九六圖）　意匠は鹽の山の古歌を葦手繪に表したもので、岩石は錆上にて高く肉取りせられ、浪は反對に研出で施し、岩上の歌字は銀平文により、土坡雲

霞には金蒔に切金を加へ、群千鳥には蒔繪と銀板とを交へ、總じて剛健なる趣向の中に雅味ある効果を現してゐるのは當代蒔繪の一特色と云へる。

熊野速玉神社藏蒔繪手箱十二合は、明德元年の神寶目錄に詳細に記されてゐる。目錄中に「浴掛地蒔繪銀螺」と記せるは金沃懸地に銀平文を嵌入し蒔繪を施せるもの、「梨地蒔繪螺鈿」とは金梨地に螺鈿を嵌入し蒔繪を施せるもの、「厚梨地蒔繪銀螺」とは金厚梨地に銀平文を嵌し蒔繪を施せるものを指し、現品に對照してもこの三種に附合する。手箱十二合の文樣は、大和繪系統に寫生風を加味したものに牡丹・橘・桐・松雞冠木・栁・架菊・松・椿等の手箱があり、文樣風のものに桐唐草と唐花唐草の手箱がある。それらは樹幹・岩石を肉合とし、金銀の切金を適所に置き、銀板・彫金具を嵌め、花葉に銀平文・螺鈿を嵌入し、蒔繪に針刻を使用する等當時の複雜なる蒔繪の技法を示してゐる。帝室博物館藏男山蒔繪硯箱・同鹽山蒔繪硯箱・同扇散蒔繪手箱・大島雅太郎氏藏嵯峨山蒔繪硯箱・根津嘉一郎氏藏春日山蒔繪硯箱等も當代の代表的作品に擧げ得る。

又男爵益田太郎氏藏住吉蒔繪辛櫃は、海邊に松に鷺・雲間に太陽を圖し、研出・平蒔繪に銀平文と貝とを嵌した溫麗なる蒔繪で、御物濱松蒔繪文臺と同一系統に屬し、その側面に銀平文、櫃底に金蒔と朱漆にて施せる銘記により、正平十二年に沙彌藝阿が住吉大神宮に奉納せるもので、蒔繪大工沙彌空覺・貝師沙彌本阿・同平宗清・金工平光守・同明守・番匠大工平光家等がその製作に與つた由が知られる。（第九八圖）　百濟寺藏の輪寶を蒔繪し針刻を施せる經箱には、蓋裏に「應永十六年」の銘があり、有尾佐治氏藏柳燕蒔繪鞍及び東京美術學校藏月夜千鳥蒔繪沈箱には、「永正」の銘があつて共に作製時の明らかなのが貴重である。

當代末期の作は次第に剛健性を失ひ、やがて絢爛たる桃山時代出現の兆を現し、圖樣は豐麗を加味し肉上は大まかに蒔繪は簡明となつた。武藤金太氏藏櫻山鵲蒔繪硯箱は幸阿彌四世宗伯の作と傳へられるもので、蓋表に高蒔繪を以て櫻

に山鵲を圖し、錫の切金・青貝等をこれに交へ、蓋裏と筆舟とには若松に梅を畫き、その技巧は敢て精緻とは云ひ難いが、構圖の巧みさと筆致の妙とを示してゐる。（第九七圖）　小坂順造氏藏初瀨山蒔繪硯箱は、表には櫻花爛漫たる初瀨山を高肉で施してゐるが、蓋裏には猿猴捉月圖を筆錆を以て描き、蒔繪に對する漢畫の影響を示し、共に次代技風の先驅をなしてゐる。

平文は前述の如く熊野速玉神社の手箱や男爵益田太郎氏藏の唐櫃の如く蒔繪に併用されたが、男爵團伊能氏藏櫻枝硯箱、前田簾造氏藏牡丹獅子文鞍及び伯爵上杉憲章氏藏龍膽馬文鞍等は平文の遺品として擧げる事が出來る。

堆朱・堆黑・沈金の輸入は、外國品に對する憧憬と、その簡朴にして雅致ある點等により當時の趣向とも合致し、唐物と稱して頗る珍重せられたため、本邦に於ても堆朱・堆黑・沈金等の製作が興り、門入なる工人は文明の頃堆漆器を初めて製したと傳へられてゐる。本邦製沈金には帝室博物館藏屋臺人物手箱、神照寺藏筆箪箱があり、雅味掬すべきものである。この他鎌倉彫と稱さるゝ木彫漆塗の螺漆器も前代に續いて盛行し、朱綠を用ひて塗り上げた美麗なる前卓・笈等の遺品が尠くない。

當代の作家としては幸阿彌家一門が著名である。初代道長は義政の近習にて蒔繪を作り、下繪を土佐光信に受け高蒔繪・研出の技に秀で、二代道清・三代宗全・四代宗正・五代宗伯等何れも當代にその職を繼ぎ、前述櫻山鵲蒔繪硯箱は宗伯の製作である。

五十嵐信齋は義政に仕へた蒔繪師であり、秀次は茶器の名工にして紹鷗のために多くの棗を製作したと傳へ、塗工には羽田五郎が名を得た。

陶瓷

室町時代初葉の製陶概況は前代末と大同小異にて、著名な產地も肥前・備前・山城・近江・伊賀・尾張であり、製陶

技法の如きも亦以前と大差なかつた。然るに當代の特殊な經濟政策から支那朝鮮との貿易が次第に頻繁となり、諸物と共に種々なる陶瓷の輸入があつて、將軍家を始め大名等は貴族的な茶道と座敷飾等の形式に託して、かの洗練せられた支那陶瓷器の使用鑑賞を試みた。而して東山時代は外貨の本格的鑑賞の完成期であり、それは後世の模範となるに至つた。即ちその多くの舶載窯藝品の刺戟によつて、當時本邦第一の窯業地たる瀨戸地方に於て茶器の製作が始められた。

さてこれら瀨戸製茶器殊にその茶入を見るに、肩衝・文琳・茄子・大海等各樣式は凡て具はり、整美なもの、奔放なもの、古雅なもの、瓢逸なもの、黑褐色より黃褐色に至る釉調の變化も千種萬樣に亙り、就中所謂大瀨戸茶入の如き蒼古幽寂にしてその氣宇の雄大なること、本場唐物のそれすら一籌を輸するのである。而してこれらは特に轆轤成形に最も勝れた技法を示し、その精妙な技術は實に驚異に價するものであるが、これは一に永い歷史の裡にたゆみなく培はれて來た琢磨と洗練とによるもので、數世紀に亙る瀨戸陶工の精進はこゝに始めて見事な實を結んだと云ふべきである。

なほこの期の陶瓷史上最も重大な事件は、所謂佗茶の勃興と共に陶瓷鑑賞に新らしい視野が開けて來た事である。即ち朝鮮陶瓷の輸入と備前・信樂・伊賀等の地方窯の發見とである。從來茶器としての陶瓷は、その供給を專ら輸入の唐物に仰いでゐたのであるが、恰も佗茶興隆と時を同じくして朝鮮との交通大いに開け、こゝに朝鮮の陶瓷、主として茶盌の輸入が始つた。これらは一般に高麗茶盌と呼ばれてゐるが、高麗時代の所産に限らず寧ろ大部分は李朝の所産であり、雲鶴・三嶋・刷毛目・熊川・井戸・斗々屋・伊羅保等と稱せられるものである。元來茶器の蒐集とその鑑賞とは茶人生活に附隨したもので、從つて佗寂を第一義とする佗茶に於ては、當然その茶器に佗の美が要求された。この氣運は直に茶人の眼を從來の唐物以外の陶瓷に向けしめ、これがやがて朝鮮陶瓷の輸入となり、又我が國古來の備前・信樂・伊賀等の美しさを發見せしめたものと考へられる。而してこの氣運は既に佗茶の祖珠光の時代に醞釀してゐたが、これが如實に現れ始めたのは次の紹鷗以來の事に屬する。

さてこれら新しく茶器として採用された陶瓷は、その美的特徵に於てかの唐物とは全く趣を異にしたものであり、唐物が青瓷と云ひ白瓷といひ亦天目と云ひ、總べて工人の琢磨を經て鮮麗清美の色調と整然たる規矩とを具へたもので、その表現には高度の鑑賞目的が意識されてゐるのに對し、備前・信樂・伊賀乃至は高麗茶盌等の所謂佗物は、總べて農民或は一般民衆の日用雜器であり、製陶技術は甚しく幼稚である。從つてその造形的表現は一般には粗笨重厚と云つてよい。而もこれらは常に多少の歪みと窯變或は窯疵を伴なつてゐるが、これが却つて特異な美的效果を齎してゐる場合が多い。唐物とは對蹠的な稚拙美とも稱すべき妙味は、人工と云ふより寧ろ天工に負ふもので、こゝに獨特の陶瓷美があり、それ自身重大な意義を持つと同時に、これによつて爾後の我が國陶瓷の發展に新しい飛躍が遂げられた事は看過出來ない。

桃山時代末期から江戸時代初期へかけての茶人の記錄よりすれば、瀨戸以外の地方雜器窯で古い茶人に採り上げられたものは、先づ備前と信樂とであり、この兩窯は既に述べた如く、共に陶器窯として古い傳統を持つものであつた。これが單なる地方農民の雜器窯に轉化したのは平安時代後期以後と思はれ、爾來その原始的な窯は何の刺戟も受けず、從つて技術的には何等の進歩もなかつたが、靜穩な環境の裡に健やかに育つた手技は、後世「古備前」「古信樂」と稱して賞美され雅趣を宿すものを作つてゐた。

なほ當代、この兩者と同種類の地方雜器窯には、伊賀・丹波・常滑・唐津等の諸窯がある。但し唐津のみは朝鮮系であつたが、就中伊賀窯は信樂に隣接しその作は信樂と全く同質のもので、この頃の伊賀の雜器は所謂「古信樂」の中に包含されてゐたと見てよい。兎に角、備前・信樂の發見を契機として、爾後これらの地方諸窯が次第に世に顯れて來たことは想像に難くない。而して所謂「茶人好み」なる風潮が、やがてこれら諸窯の陶瓷製作に反映して、そこに茶器としての新らしい樣式が現れて來ることは、蓋し當然であらねばならぬ。併しかゝる現象は實は次の桃山時代の事に屬す

る。（第一〇〇圖―一〇二圖）

染　織

當代の染織も對明貿易の殷盛に伴なひ特殊な發達を示すに至つた。卽ち元明製の高級織物は夥しく舶載せられ時人に珍重せられると共に、やがて明人技術家の招聘となつてその技術をも移入するに至つた。

殊にこれらの舶載染織品は、當世風流者に珍玩せられた唐物の包袋或は表裝に用ひられ、それらは後代に名物裂として珍重される源をつくつたものであるが、かくの如き支那染織品の極盛時代とも見られる宋・元・明の名裂を鑑賞愛用した事は、當時の染織業者に多大の刺戟を與へ技の發達を齎すに至つた。又當代初期幕府の保護を受けた觀世父子の偉才に依り發達を遂げた能樂に於ては、幽玄のうちに華やかさを求めて金襴・唐織・縫箔等の華麗なる能裝束の製作があり、當代の染織技術に飛躍的な發達を促すに至つた。又これらと共に當代の染織に刺戟を齎したものは、葡萄牙・西班牙等の貿易船が舶載した染織品であつた。それらは西歐諸國の製作にかゝるものゝみならず、東洋・南洋の各植民地に於けるものをも舶載した。卽ち更紗・歐羅巴製繻珍・紗天・モール・ビロード・鹿比丹縞・天竺縞の類より、印度製サントメ縞・占城縞・ベンガラ縞・セイラス・ジヤガタラ縞等の染織品及びインデヤ革・ハルシヤ革・アマ革・ルソン革などゝ稱する染革・繪革の類も亦傳へられ國人珍賞の資となつたことは、我が國の染織技術に多大の影響を與へ次代の發達を促すに至つた。

一方我が國の機業界を見るに、注目すべきは大內氏の保護せる山口の機業であつた。正平年間に周防の大內氏は京師より職工を招いて山口に機業を興さしめ一時盛況を見たが、大內氏が堺を領してその地に機業を移すや、堺は明德應永の頃より羅紗・綾等の精巧なるものを織出すに至つた。かくて山口の機業衰へ京都また兵亂に振はず、たゞ堺のみは大內氏の保護下に明の織法を傳へ得て機業の盛況を示すに至つた。

第五節　建　築

當代は大體に於て前代の繼承で、急激なる變化を見なかつたが、唐樣の流行は建築界全般に影響を與へ、和樣新派の十分なる發達を促し、また邸宅建築への感化も尠くない。一般にこの時代の建築が枯淡瀟洒の風を帶びてゐるのは、禪宗の影響によるところが多い。併しその一面に於ては、細部手法は纖細となり、また繪樣彫刻が盛に應用され、自ら技巧を弄する傾も現れてゐる。

寺院建築の中心をなすものは禪宗伽藍で、前代の風を繼承して大成の域に進んだ。當時禪刹の建立されるもの愈〻多く、南禪・相國・建仁・天龍等枚擧に遑もない。今日に於て禪刹規模の完備してゐるものには、大德寺や妙心寺があり、三門・佛殿・法堂・方丈以下の諸建築を整然と布置し、よくその伽藍配置を窺はしめるが、當代唐樣建築の遺構としては、永保寺開山堂・安樂寺八角塔・東福寺三門等が特に知られてゐる。東福寺三門は禪宗三門最古の遺構であり、その樣式は唐樣であるが、垂木は和樣の平行棰を用ひ、斗栱は天竺樣挿肘木を併用し、唐樣が他派の手法を取入れてゐる實例として注目に値する。（第一〇四圖）

和樣新派は唐樣の流行に伴なひ愈〻盛となり、遂に和樣唐樣が內容的に融合し、間々天竺樣の細部をも交へ、渾然たる一派を完成するに至つた。鶴林寺本堂の如きはその代表例の一で、かの觀心寺本堂に於ける折衷式を更に進展せしめ、和樣を主體としそれに唐樣の手法を自在に驅使し渾然たる調和を保ち、奇巧にして嶄新なる意匠を示してゐる。かくの如く各種の手法を折衷して新味を出すのは當代の一特徵で、この傾向は次代に於ては愈〻顯著となる。

かゝる折衷式の盛行せる一方、僅か乍ら純和樣の建築が見られるのは深い興味を覺える。應永再建の興福寺五重塔・

同東金堂が卽ちその一例で、その形式も木割もよく古制を保ち頗る雄大なる風格を具へてゐる。當時に於ては奈良時代以來の古い樣式が克明に保存されてゐるためである。永享再建の法觀寺五重塔も又純和樣を踏襲してゐるが、これを興福寺五重塔に較べると、その表現に餘程の差異が見られるのは、周圍の事情に基づくのである。

神社建築に於ては、全般的の變化は先づなかつたが、局部的には特殊なものが創出され、現に珍らしい遺稱が見られる。一例を示せば吉備津神社本殿の如きは、內陣を中陣及び外陣にて圍み、比翼入母屋造の屋根を葺き、腰には天竺樣挿肘木で支へられる勾欄を具へる等、寺院建築の手法を自在に應用し、全く從來の神社建築の舊套を脫してゐる。また土佐神社は入母屋造の本殿の前面に幣殿・拜殿・左右翼廊・拜の出等を設け非常に複雜な平面を示し、且つそれらの細部は奇拔なる彫刻や濃厚なる色彩で裝飾され一新機軸を出してゐるのは、桃山時代の神社建築の先驅をなすものとして注目すべきである。

當代は政治の中心が鎌倉より京都へ移された關係上、武家の生活は次第に公卿化する事ともなり、邸宅建築なども再び寢殿造風のものに接近する傾向をもち、かの義滿の室町第の如きは、寢殿造系と武家造系との混合せるものであつた。中期以後に於ては書院造なる一種の形式を生じたが、この造は武家造の主殿が更に佛家の書院や公卿住宅の影響を受けて變化したもので、その間取も必要に應じて適宜連結したゝめ平面は益々不規則なものとなり、その主室には、床・棚等を設け、床の近くには必す附書院を構へてゐる。これは當代より桃山時代へかけてのころ大成され、江戸時代を通じて廣く行はれ、今日の住宅建築の基礎となつてゐる。書院の最古の遺構と見るべきは吉水神社の義經の間と呼ばれてゐるもので、よく當初の形式を殘し、その床・棚・書院の配置には古風なところがある。靈雲院書院は前者より年代は降るが、その構造は更に古制を保存し書院及び書院造發達の經路を知る上に於て貴重である。

當代邸宅建築に屬する特殊な遺構としては金閣及び銀閣がある。前者は義滿の北山別業中に建てられた一種の庭園建築である。苑池に臨む寶形造三層の建物で、初層及び中層は寢殿造風の手法が見られ、上層は唐樣の要素を含み頗る意匠の變化に富んでゐる。木割細く輕快洒脫の趣があり、周圍の林泉と相俟つて一段の美しさを呈してゐる。（第一〇三圖）銀閣は義政が東山山莊中に建てた二層の寶形造、金閣よりは簡素であるが、その庭園と共に、見るべきところも尠くない。なほ銀閣の近くには義政の持佛堂であつた東求堂がある。入母屋造檜皮葺の小さい乍ら住宅風の氣の利いたもので、內部は書院風であり、またその四疊半に爐が切つてあるのは茶室の先驅として名高い。

第八章　桃山時代

第一節　時代概說

前代に於ける武門の安逸は所謂東山文化を醸生せしむる一要素ともなつたが、累代の秕政は應仁・文明の大亂を招き、やがて各地に群雄を割據抗爭せしめ、遂に天下を騷亂に陷らしむるに至つた。この下は上を剋す亂世の要望するところほ、自ら統一と統一を實行する強き力の出現とであつた。かゝる狀勢のもとに現れた強者は、皇室を中心として天下の統一を志した織田信長であり、信長の歿後その業を繼いだ豐臣秀吉であつた。こゝに桃山時代と稱するのは、信長・秀吉の覇業を中心とした僅々四十年に亙る間であるが、その文化は既存文化の解體と近世文化の動向とを定めたものとして、極めて意義深いものであつた。

信長は天下統一の志頗る熾盛にして、方策に常に新機軸を示すと共に、統一事業を阻害するものは古き傳統に據るものと雖もこれを滅して顧みなかつた。兵器に火器を重用し、叡山を初め多くの堂塔を灰燼に歸せしめたが如きはその例である。秀吉は身を匹夫より起したが、俊敏よく諸豪を壓して信長の後繼者となり、天下を統御したる餘威は海外にまで伸びるに至つた。その政策は信長のそれを追ふところ多かつたが、信長より更に建設的であり、或は佛寺の復興に力を致し、或は商工業の發達に努め、又その豪壯なる性格を反映せる大阪城・聚樂第・伏見城等の大造營を次ぎ次ぎと起し、それらの時代の風潮に及ぼした影響は頗る甚大であつた。

繼つて世上を見れば新に統一せられたる社會に於ては、嘗つて富貴を誇つた名門の族も、強臣奴僕と地位を換ふるものがあり、又商工業の發達に伴なふ豪商の擡頭があり、最早格式傳統は重きをなさず世は實力の時代となつた。從つて當代美術は、新興の武士階級の好尚を反映して雄壯な表現を喜び、禪風に化せられた前代文化に於ける隱逸的藝術から脫して、積極性に富む藝術へと移つた。當代が豪奢な裝飾藝術に生彩を發揮したのもこの爲である。又傳統打破の時代精神は、藝風に極めて進取的にして自由潑剌たるものを齎した。併しこの傳統の打破は傳統の形式の打破であり、形式の打破によつて却つて本來の精神に復歸する點もあつた。當代新興藝術に傳統の殼を破りつゝ、その生命を傳へるもの多いのもこの故である。云はゞ當代の藝術は世相の一變に應じて既成形式を打開し、内在せる精神に新しい生命を與へたものであつた。その間に於て一層大衆性を帶びるに至つたことは、その世態より見て當然のことであり、次代に於ける藝術蔚興の基また玆に發生したのである。

第二節　繪畫

前代に於て既に近代繪畫の萌芽ともいふべきもの〻發生を見たが、戰國の兵亂治まつて當代に入るや、これらは一陽來復の春に會ひし如くに開花し百花繚亂の盛觀を示すに至つた。殊に鐵砲の渡來に基づく戰術の變革と、巨人崛起して亂世統一の業成りし當世の英雄主義的時代相とは、こゝに規模宏壯なる城郭建築を發達せしめたが、この新建築は裝飾的な障壁畫を要求すること頗る熾盛であつた。かくて畫人達は次から次へと夫〻特色ある畫技を振ふに至つたが、前代以來修練せられた漢畫の遒勁なる筆技は今や大畫面を得て縱橫に驅使され、又漢畫中に攝取されつゝあつた大和繪の濃彩はこの大畫面を飾つて頗る絢爛たらしめ、未曾有の障壁畫時代を出現せしめた。もとよりかゝる大畫製作は技を粗笨

に導き、英雄主義的誇示性はやゝもすれば外觀美に傾かしめたが、和漢兩畫技に渾融の機會を與へ、雄渾なる畫技を修練せしめたものとして、當代は日本繪畫史上極めて重要なる時代であつた。

狩野派の覇業——當代畫壇の主流をなすものは狩野派である。狩野派は前代既に純粹に武家の畫家として獨立し、元信に於ては和漢兩樣を統一して獨自の畫風を確立し、かつ又その子秀賴に至つては既に當時風俗畫にも筆を染める等、由來この派は時勢に先立つの明があつたが、當代に於ても永德が信長の下に逸早く金碧障壁畫に快腕を振ひ、所謂障壁畫時代の先鞭をつけ、畫壇は狩野派の後を追從するが如き觀を呈した。

當代に於ける狩野派の中心をなすものは狩野永德及び山樂である。永德は元信の孫、松榮直信の嫡子として、生れながら當代畫壇の中心となるべき位置に置かれたが、當代を蔽ふ英雄主義的な時代の風潮は、彼の畫技を父祖に優る豪壯華麗なものたらしめた。かの天正四年信長の安土城造營に當つては、三十三歲にして一門の頭梁として活躍し、以後秀吉の下に於ても大阪城・聚樂第等當時盛なりし幾多の大造營に活躍し、これら障壁畫製作の體驗は、その畫格の本質的雄大さを愈〻顯著ならしめ、やがて本朝畫史の所說の如き獨自の大畫の風を完成するに至つたのであらう。現在その傳稱乃至畫史の說く所等よりして伯爵上杉憲章氏藏洛中洛外圖屏風・大德寺聚光院藏花鳥圖襖・御物獅子圖屏風・帝室博物館藏檜圖屏風等は彼の遺作として最も信據さるべきものである。

洛中洛外圖屏風は上杉家文書に據れば、天正二年織田信長が永德に描かしめ、上杉謙信に贈りしものと傳へる。その描法は全般的には漢畫の骨法を和化したる溫潤なる描法を見るも、部分的には隨所に峻銳潑剌たる筆勢を示して居り、後年の大畫の風を暗示するところが多い。聚光院襖は永祿九年三好義繼が父長慶の冥福の爲建立したものでありその襖繪は諸誌に永德筆と傳へる。方丈三間の障壁畫中・室中及び下間のそれが彼の筆と傳ふるものであり、この傳稱を信ずれば正に永德二十四歲の筆作である。室中三方十六面の襖に水墨にて四季花鳥圖を畫けるもの優れ、その畫風は元信以來の北宗風の描法を基調とするも、運筆は一層自由に墨致は遙に滋潤である。巨松・梅樹を畫くに劃筆の遒勁なる筆線を以てし、畫史が說く如き蘗筆を用ひて優れたる立體感を描出してゐる。而して聚光院襖は禪家の方丈として華麗な彩色を避け水墨の淡雅なるを追つたものと思はれ、かの總見記等に據りても安土城の障壁畫中に墨畫の描かれたるものあるを知ることが出來るが、然し彼の特色を華々しく發揮したのは、金碧に濃彩を施せる所謂濃繪にあつたと云はざるを得ない。獅子圖屏風・檜圖屏風等はこの種彼の筆技を偲ばしめるものであらう。兩者共金碧上に焦墨の雄渾なる輪廓線と濃麗なる岩繪具の賦彩とを以て、極めて豪壯華麗なる趣を現出してゐるが、その主題を畫面中央に强調する大膽なる構圖、部分的には岩皺の雄健なる描法或は蘗筆の巧なる使用等は、それらを聚光院襖繪と聯關して考ふるも多くの共通點を見、金碧障壁畫作者としての彼の作風を傳ふるものとして注目すべきである。而してこれらを通觀するに永德畫の特質は、水墨・著色を問はず、畫風は雄渾・勁拔に、對象を忠實に寫しつゝ未だ形式化の迹なく、且つその巨大なる構圖には正に時の英雄主義を反映せる新時代の藝術たるにふさはしき氣慨を示してゐるのである。

永德の後狩野宗家を繼いだその子光信に就ては、辨玉集に文祿六年七月秀吉名護屋出陣に當つて、その旅館の障壁に筆を振つたことを傳へてゐるが、現在彼の遺作として首肯し得べきは僅かに勸學院障壁畫のみであらう。彼の室は土佐家の女であり、彼と土佐派との關係の淺からざる事を知ることが出來るが、畫風は父に比し著しく溫和である。光信の弟孝信は次代狩野の畫運を支配すべき守信・尙信・安信等の父として著名であるが遺作の確實なるものを見ない。

永德歿後の狩野の畫運を背負ひて桃山時代後半期の畫壇に光輝あらしめたのは狩野光賴である。光賴は後年山樂と號したが幼にして永德に師事し、又父子の義を約し、永德の歿後宗家にその人なき折、狩野の畫運を導いて遂に京狩野の基を築いた。當代の障壁畫の遺作と云へば永德筆に非ざれば山樂筆と云はれる程彼の畫名は高い。それ等の中最も信據さるべきものとしては先づ西村重郎兵衞氏藏鷲鳥圖屏風を擧ぐべきであらう。素地の面に水墨を以て描かれたこの圖は

元信より永德に傳へた古狩野の柔潤なる筆致を示し、その構圖は聚光院襖に見る如き奔放の趣少きも筆致には未だ形式化のあと尠く颯爽たる氣力を示してゐる。他方當代の特質たる金碧障壁畫に就て見るに、その遺作としては從來大覺寺襖繪・妙心寺天球院襖繪等が著名である。大覺寺には山樂筆と傳ふる大宸殿襖繪の他、これと略畫趣を同じくする小宸殿の襖繪がある。大宸殿は牡丹の間と紅梅の間より成り、牡丹の間は三方十八面の金壁を盡く牡丹を以て埋めてゐるが、かく一室を一題材を以て埋むるが如き構圖は彼に依りて代表さるゝ當代後期障壁畫の特質をなすものである。その構圖は溫和にして、描寫は精細となると共に畫趣はやゝ平板に、當代前期のものに見られる如き重厚躍動の趣に乏しい。紅梅の間小宸殿の襖等また同趣のものであり、殊に小宸殿の水墨鷲鳥圖は前述の鷲鳥圖屏風と圖樣筆致を等しくするものである。又天球院は寬永七年より十二年の間に池田光政により建立されたものであるが、その襖も亦山樂筆と傳稱され、その年次よりすれば正に彼の晩年の作である。同院方丈襖繪中、山樂筆と傳稱されるものは、上間二ノ間・室中及び下間二ノ間の襖繪であり、これらはその主題よりみれば上間は雛に牽牛花を、室中には竹虎を、下間は紅白梅に雉子を描いたものである。上間雛に鐵線牽牛花圖は前述の大覺寺牡丹の間等と趣好を等しくするものであるが、前者に比し描寫の清新さは失せて著しく形式化されてゐるのが見られる。畫趣は極めて典雅優麗となり、專ら整美を旨とし金地の面を多く殘して、それを巧みに裝飾的に利用してゐる。この極度に裝飾性を考慮する畫風は他の二間にも見られ、室中の竹虎圖などその主題の壯快さを却つて裝飾的に利用し、聊かも觀者を威壓するものなく、又下間梅樹雉子圖はその主題より見れば聚光院室中の襖とも共通するものであるが、かの秀爽なる畫致に比すればこの艷麗さは正に隔世の觀がある。この兩者は當代障壁畫が永德に依りて代表される初期の豪壯なるものより、後期山樂等の典雅なるものへと移行する樣を語るものである。これら諸作の他、公爵九條道秀氏藏源氏物語車爭圖も山樂筆と傳稱されるものであり、これらに見る大和繪的主題と描法とは、近年發見されたる山樂始め狩野諸家の手になる鬪斗勝一氏藏當麻寺緣起等と共に、

當代この種のものも亦斯派に委ねられなければならなかつた畫壇の趨勢を知らしめるものである。

併しながら當代に於けるかゝる熾烈なる障壁畫の要求は、獨り永德・山樂等を中心とせる狩野派のみに依りて充たされてゐたものではない。卽ち前代以來の枯淡なる漢畫の骨法を繼承し、或は自ら梁楷・牧溪等に傾倒し、夫〻獨自の一派を樹て、堂々狩野派に對立した海北友松・長谷川等伯・雲谷等顏・曾我直庵等の優れた畫人達があつた。

海北友松はもと江州の大守淺井氏の臣であつたが、早く東福寺に入つて僧となり、元信に就て畫技を修得したと傳へられる。彼の筆致の勁拔なるは心根に徹せる武人的氣慨と修禪による淸徹さとの反映とも云ふべく、又梁楷に傾倒して畫風に枯淡味をも加へ墨畫に優れた遺作を傳へてゐる。かの建仁寺舊方丈の襖繪及び同寺塔頭禪居庵の松竹梅圖襖繪はその代表的作例であるが、その筆力は雄健に自由に且つ稜々たる焦墨破筆の骨法を中心とし或は濃抹或は淡掃せる墨色の配合は一種蕭疏枯淡な畫致をさへ現してゐる。他面その大膽なる構圖と縱橫なる筆致とは前代墨畫には見られぬ奔放豪壯なる畫趣を現出し、室町墨畫の當代に於ける新なる發展を示すものである。又時尙に從ふ金碧の著色畫としては、妙心寺に藏する牡丹梅花圖屏風・三酸及び寒山拾得圖屏風・琴棋書畫圖屏風等がある。これらを通觀するに、かゝる著色畫に於てすら常に稜々たる墨氣全畫面を統制し、彼獨自の淸爽なる畫趣を現してゐる。而もなほ、牡丹梅花圖の如きは、構圖巧に自然の生趣をよく把へ寫してゐる。以上の諸作の他、注目すべきものに桂宮御傳來の御物網干圖屏風及び濱松圖屏風或は帝室博物館藏山水圖屏風等がある。殊に山水圖屏風には「慶長七年十一月友松書之」の款記があり、彼の遺作中唯一の年紀あるものとして注意すべきである。

長谷川等伯も亦當代に於ける異色ある作家である。彼も等しく狩野派について畫技を修得したと傳へられてゐるが、等伯自身はその師として讀州の畫人等春に學んだ事を記してゐる。後雪舟に私淑し更に牧溪に深く傾倒し、この方面に於ける作品に獨自の面目を發揮した。

彼の遺作中兩足院藏商山四皓圖襖・眞珠庵藏竹林七賢圖襖の如きは雪舟流を追ふものであり、彼の牧溪への深き傾倒を示すものとしては、龍泉院藏猿猴圖・子爵福岡孝紹氏藏松林圖屏風・相國寺藏竹林圖屏風等がある。猿猴圖はもと屏風たりしもの、明らかに大德寺の牧溪筆猿猴圖より著想を得たものである。畫面を對角線的に截る老木は正筆側筆樣々の筆致を以て濃淡縱橫に揮寫され、樹上に戲れる猿猴の姿態極めて活趣に富み、その颯爽の氣に至つては當代その比を みない。又松林圖屏風はその墨致よく薄暮松林の趣を現し、相國寺の竹林圖屏風又同趣のもの、これらを通觀するに、等伯は友松と等しく前代以來の墨畫に新なる生命を賦與せるものと云ふべきであらう。而して既に早く都林泉名勝圖會が等伯筆なる事を傳へるものに、智積院の金碧障壁畫がある。同寺大書院の障壁畫は、その豪華壯麗の趣に於て當代この種遺品中の白眉とも稱す可く、すべて四季の草花を以て埋められ、殊に二之間・三之間は、櫻・楓の巨樹を中心として畫面狹しと山吹・蒲公英の春草或は萩・菊・鷄頭の秋草等を配し、その鮮麗なる賦彩と寫實的な描法とは恰も自然の錦繡に接するが如き心地を抱かしめる。これを從來の狩野派のこの種の作品と比較すれば、畫趣は遙に生新に形式化の迹なく筆致にも狩野派の粘りあるものと異り一種齒切れのよさを感ぜしめる。而してその構圖を始め岩石の細勁なる皺法等は他の等伯畫に共通するもの多く、これを等伯筆とする傳稱は信ずべきに近い。（第一〇七圖）

雲谷等顏も始めは狩野派に學んだと云ふが、毛利輝元に仕へ雪舟の山水長卷を授けられてより深く雪舟に私淑し、山口の雲谷庵を再興し姓も雲谷と改めた。彼は雪舟の畫風を繼承しつゝ一の典型を作り、この畫風は雲谷派の名稱の下に以後京狩野等にも影響する所が多かつた。

彼の遺作も等しく障壁の大畫面が多いが、併しこの滔々たる金碧著色畫全盛の時代にあつて彼はよく雪舟の淡雅なる性格を忘れず、多く水墨の勁直なる筆致に祖風を追つてゐる。その遺作たる大德寺黃梅院藏の障壁畫や數多い山水圖屏風等を見るに、その構圖にも描法にも雪舟ほどの雄偉なる趣を見ないが、なほ瀟散古蒼なる室町漢畫の面影が看取される。然るに早川家藏の山水圖襖繪となればその形式化の傾向は著しく、畫面に壓縮されたるが如き山水は、その峯巒屋樹を問はず殆ど圖案化とまで見られる程に硬化してゐる。併し彼が當代畫壇に於ける狩野派の形式主義に對し新動向を示す作家の一人であつたことを證するものとして、藤瀨新一郎氏藏春夏山水圖屏風・侯爵黑田長禮氏藏梅樹鳥圖襖繪等の如きがある。前者に於けるその寫實的態度、後者に見る傲膽なる構圖等は、さすがに當代畫人特有の警拔なる構想と新なる感覺とを示すものである。

以上の三家の他曾我派の裔と傳へ、謹密勁直なる筆致を以て高野山寶龜院藏鷄圖屏風・帝室博物館藏花鳥圖屏風等の尤品を遺したものに曾我直庵があるが、これらの諸家は當代畫壇の主流たる狩野派と相並んで、獨自の嶄新壯拔なる畫風を以てこの障壁畫時代を光輝あらしめたものとしてその史的意義は極めて重大である。

大和繪——大和繪は前代既にその傳統の中に凝固して生命を失つたが、その妍麗なる彩色が狩野派等の漢畫に採り入れられ、當代に見るが如き華麗なる畫風を生むに至つた事に依つて、僅かにその甦生を見たとも云ひ得る。而して元來この大和繪は時世粧を對象とする風俗畫として興つたものであれば、後述の如き當代に於ける風俗畫の盛行は、又この大和繪の精神がこゝに復活せるものとも考へ得られる。

而してかゝる意味に於ける大和繪の甦生は別として、從來この畫風の中心となるべき土佐派は、前代光信以後著しく衰へ、當代に於ける斯派の畫人としては、その初頭に於て光元・光吉等を見、次いで光則の出現ともなるのであるが、彼等は多くは極度の細密畫に僅かに斯派の傳統を傳へたるに過ぎないのは既述の如くである。併し又反面當代に於ける澎湃たる英雄主義的時代思潮、延いては壯麗なる金碧障壁畫の全盛時代に斯派の畫人が、單にかゝる細密畫の中にのみ安住せるものとは思はれない。かの帝室博物館藏日月山水圖屏風或は公爵毛利元道氏藏濱松圖屏風等は、この派の畫人の手になるものと想像され、又土佐家文書に據れば當代に於ける斯派の屏風製作の事も知られるが、今遺品に於て徵す

へきものなく、全般的には狩野派等漢畫の壓倒的瀰蔓に蔽はれて、畫壇の一隅に跼蹐せるものと見るが至當であらう。

かゝる中にあつて、かの本阿彌光悦は、その多方面に亙る才能を以て、繪畫に於ても大和繪の優れたる意匠性に着眼し、且つ當時の壯麗を好む時代思潮をも反映して、自家獨特の豪放なる筆格と斬新なる意匠とを創出するに至つた。現在その作風を傳ふるものとしては、所謂光悦紙の下繪等にそれを見る事が出來るが、その流麗洒脫なる大和繪の意匠化の風は、やがて次代宗達の畫風を興起せしめる原因ともなつた。

風俗畫——當代畫壇は上述の如く主として濃彩妍爛たる金碧の障壁畫に依つて代表されるが、他面に又その一特質をなすものとして當時の時世粧を對象とする風俗畫の盛行がある。既に前代に於ても、秀賴筆の觀楓圖の如き優れたる作品を遺してゐるが、本時代に入りてはこの傾向は益〻顯著となり、主として狩野派の畫人が競つてこれを筆にするに至つた。かゝる風俗畫の盛行は、當代全般を蔽ふ自由にして進歩的な風潮の中に、藝術一般も前代の貴族趣味より汎く通俗化せんとする傾向に原因するのであるが、他方當代に於ける庶民階級が確乎たる社會的勢力を占むるに至つた事にも依るのである。

これらは等しく時世粧を對象とするものと云ふも、その中には庶民の日常生活或は祭禮行樂の有樣・年中行事・職人盡等が含まれてをり、既述の永德筆洛中洛外圖屏風もその一つと見られ、安土城内に畫かれた三國名所圖會も亦かゝる風俗畫に近きものたりし事は想像される。先にこの種のものは主として狩野派の畫人に依りて畫かれた事を記したが、現在殘る作品の多くも亦この派の人々の手になるものである。著名なる圓滿院宸殿の住吉社頭の狀景を畫いたものは當代風俗畫中一頭地を拔くものである。作者の明確なるものとしては喜多院藏の狩野吉信筆職人盡圖・豐國神社藏の狩野内膳筆豐國祭圖屏風等があり、かの永德の弟休伯長信筆の原邦造氏藏花下遊樂圖屏風は當代の趣好にも似ず、濃彩の徒なる塗抹を避けて、素地の面に程よき賦彩と流麗なる墨線とを以て人物を活寫し、優雅なる畫趣を醸出してゐる。（第一

〇六圖）慶長十九年に完成せる名古屋城對面所の襖繪は、賀茂競馬等の年中行事を始め庶民雜業の樣を描いたもので、これ亦狩野派の筆作になり規模最も宏大である。かくして當代に於て打續く泰平と庶民文化の著しい進展に依り、純粹なる町人文化としての浮世繪が誕生する前提ともなるのである。

第三節　彫　刻

前代以來低調に赴いた佛教文化は當代に入りて益〻衰微し、殊にその精神内容には殆ど見るべきものがない。この時代風潮はその崇信の對象たるべき佛像彫刻に最もよく反映し、その樣式は概して前代と同じく鎌倉樣式の亞流を追つて可成り整美したものを示してゐるが、その精神表現は極めて貧しいものになつてゐる。併しこれに施される表面上の嚴飾は却つて華麗を極めて、その工藝的な價値を認めしむるものが多い。

この當代に於ける造像の最も代表的な事蹟は方廣寺大佛像の造顯である。これは最初天正十四年五月に豐臣秀吉の發願により德善院玄以が總奉行となり、東大寺大佛像に倣うて計畫されたものであるが、その銅像の造立容易ならざるを以て、改めて大佛師法印宗貞・法眼宗印等をして高六丈の木造盧舍那佛像を造らしめたが、文祿五年閏七月の大地震により大佛殿が破損したので、新に秀賴の發願により片桐且元の奉行の下に金銅釋迦如來像が鑄造された。而してその後もなほ二三の變遷があり、遂に寛政十年七月雷火に罹つて燒失してしまつたものであるが、當代としては注目すべき造像事業であつた。併し當代に於ける一般造像は、秀吉・秀賴二代に亙る熱心な佛教信仰によつて可成り盛行してゐたもので、その作例の現存してゐるものは多い。又片桐且元を奉行とする秀賴の修理事業は、京畿諸寺院の古像を更生せしむる事多く、その功績は彫刻史上にも逸することが出來ない。

當代の作例として造顯年次の明らかなるものには、永祿七年の藥師寺地藏菩薩立像及び天正十九年頃の舊祥雲寺豐臣棄丸坐像（隣華院藏）等がある。その中祥雲寺豐臣棄丸坐像（木造彩色）は、秀吉が愛子棄丸の夭折を悼んでその菩提のために造つたものである。身に白地菊桐文様の衣を着した可憐な童形の肖像で、洒落な手法によく寫實的な表現を示した佳品である。

能面製作者は前代の創作期の後を享けて漸くその基礎を定め、千秋三光坊滿廣の甥二郎左衞門滿照は越前出目家を開き、その派から名手古源助秀滿を出した。又三光坊の弟子上總介親信は近江井關家を、大幸坊幸賢の弟子是閑吉滿は大野出目家を起して各〻榮えた。殊に是閑はその堅實な技巧と秀吉の知遇とによつて當代の最も有名な作者となり、天下一の名號は彼に始まると傳へられてゐる。

尙當代彫刻の作例に建築裝飾がある。建築の欄間・墓股・虹梁・木鼻・懸魚及び扉等の細部に施された裝飾彫刻で、勿論それらは純粹な彫刻ではなく多分に工藝的な意義を有するものであるが、當代には或は高肉彫或は透彫の手法の精巧な作例が多く見出される。當代の如く彫刻を建築裝飾として應用せることの旺なるは他の時代にはなく、意匠彫技に頗る潑剌たるものを示したが、これを繼承した江戸時代のそれは形式化し。且つ俗惡となつたものが多かつた。

第四節　工藝

天下の統一なり武將各〻居城を構へて豪奢なる生活を求めた當代は、工藝の部門に於ても亦著しき發展を示すに至つた。それらの技法の如きは多く前代のそれを繼承したものであつたが、何等傳統に束縛されることなく、自由大膽なる新技法も幾多案出せられ、規模宏壯、外觀華麗なる傾向を招致し、又それ等に對する諸侯の保護も旺にして地方的にもよく分布するに至つた。

金　工

當代金工に於ける技法・意匠の萌芽は既に前代に發生して居たが、織田・豐臣の二英傑の性格を反映せる當時の豪壯なる氣風は、金工の上にも亦反映して特色ある發展を遂ぐるに至つた。殊に當代の遺品中、燈籠・梵鐘等には年紀の明らかなるもの尠からず、それらによるも豪放磊落なる趣風はよく窺ひうる。

又かゝる豪放なる趣致は金工を徒らに方寸の世界にとぢまらしむることなく、建築裝飾の中に拉し來つて、その自由なる手腕を振はしめた。卽ち當代の遺構に見る京都醍醐寺三寶院・同豐國神社唐門・近江園城寺勸學院客殿・吉野水分神社等に見る裝飾金具の如きは、金工の新世界への發展を示すと共に、又當期建築樣式の特色ともなり、次期へ繼承されて愈〻その發達を續けた。蓋しこの建築裝飾金具は、鎌倉時代に見えた神輿等の家形飾師の分業が盛大になつたことを物語るものである。

併し從來の技巧もこの時代的風潮を受けて華やかさを加ふるに至つたことは云ふまでもなかつた。例へば春日神社に藏する織田信長奉納と傳ふる柏之目貫、或は妙心寺に傳ふる豐太閤の長子棄丸の遺品と云ふ倶利伽羅龍守刀の如きは時代の豪華な趣致を汲ましめるものである。

又これを後藤家の作風に見るも、家格の高きにあつて主として家彫作風を繼承して行つたとは云へ、意匠に變化と華やかさが加へられて行つた。殊に當代の後藤家は乘眞の子光乘四代目となり上三代の技を集大成し、光乘の子五代目德乘は豐公の庇護を享け又金象嵌に長じて益〻門地を張り、その子六代目榮乘は家風を發揮して諸大名に好遇され、後藤家は愈〻斯界に重きをなすに至り、又德乘の門人野村正時が阿波彫の祖となれるが如く、地方的にも影響を及ぼすに至つた。

併しながら後藤家がかく傳統に制せられてゐたのに比し、更に時代の趣致をよく吸收して多様な豪壯華美な裝飾趣味を現出したのは埋忠一派であつた。斯派に於ては埋忠明壽重吉をその偉才となし、岡田家を興せる埋忠正知・烏銅の細透を特色とする所謂小田原鍔卽ち伊藤家の祖をなす正次の如きも明壽の門より出でたと傳へ、埋忠一派の後代鍔工に及ぼした感化は尠くなかつた。

又甲冑工としての明珍一派は後藤家の如く斯界の宗家として諸地に分派し、甲冑のみならず鍔工に於ても亦巧技を示したが、當代に於ては明珍宗家は宗信が家門を繼ぎ、同じく甲冑工たる早乙女派には家忠・家貞が出でて關東にその技を振つた。

これらの他當代金工に於て注目すべきは茶の湯の影響を受け、鑄釜に名匠を輩出し釜師・釜大工の呼稱が生れるに至つたことである。茶道に蘆屋・天明の作つた釜が重んぜられたことは既に前代に於て述べたが、茶事の盛行はその需要を激增せしめると共に、新しい時代の茶事は閑雅の上に更に都ぶりの洗練をも要求し、優雅なる京作の一派を興すに至つたのである。

卽ち鑄師として前代よりの家系を誇つてゐた名越家には、彌阿彌より四代目の彌七郎善正が信長に仕へ茶人紹鷗の釜師であつたと傳へられる。又その子彌右衞門三昌は釜のみならず、鑄技に頗る秀で、慶長十九年には豐臣秀賴の命を受けて方廣寺大佛殿の巨鐘をも鑄造し、後、淨味と號し子孫その號を踏襲するに至つた。

又彌七郎と共に紹鷗の釜師と傳へる西村道仁も當代の秀工として幾多の名釜を世に送つたが、その技作釜のみにとゞまらず、梵鐘・燈籠の如き大作の遺品をも傳へてゐる。この道仁に習へる辻與次郎は千利休に愛せられ、彌四郎・藤右衞門と共に、その好みによつて丸釜・阿彌陀堂釜・雲龍釜・四方釜等を作り、當代の名工として知られ、又大作の遺品も諸地に傳存して居り、それらによつて慶長末年までの活躍が知られる。これらの諸名工によつて作られた所謂京作釜は風致に於て優雅、技術に於て洗練を加へたもので、その變移は又豐公治下の茶道の趣味でもあつた。

又紐鏡の製作はこの時代に入つて全く衰へたが、それに代つて柄鏡が作られることゝなつた。慶長頃京都に木瀨淨阿彌があつて、專ら柄鏡を作り、荒き砂地に桐文或は花卉文を現すことを得意とした。

漆　工

當代の漆工はその初期に於ては騷亂の世の影響を蒙つて自ら粗製濫造に流れたが、秀吉の天下統一成るや四方に離散せる技術者は次第に京都に復歸し、蒔繪も破壞後の建設時代にふさはしく簡易なる技巧が興り、その規模も統者の豪放なる氣風を受けて雄大となつた。又その意匠も自由を求めたが、新しきを求めると同時に古典を採り入れ、圖樣も漢畫風が廢つて和樣の優婉なるものが再び擡頭し、かく新舊趣味を消化した點は當代漆藝の特色であつた。先づ當代蒔繪の特技を擧げると、上梨地の法があり、梨地の繪樣への應用があり、又金粉の蒔放しがあり、精巧な針刻の流行があり、或は金銀の薄金具を貼布した極付法の發達等があつた。その他、割貝・蒔貝等も現出し、朱漆塗の器物に蒔繪を施す事も行はれ、技法頗る新規にして多樣さを示した。

次に當代遺品を見るに、慶長十年秀吉の夫人高臺院が秀吉の冥福を祈るために建立した高臺寺の靈廟の內陣須彌壇には花筏・厨子には松竹の極めて豪宕華麗な蒔繪の裝飾が施され、又同寺に遺されてゐる太閤及び夫人所用の蒔繪調度數十點にも、描法簡明であるが文樣は多く花卉を主とし菊桐紋を配し、飽くまで豐麗な趣致を示し後世これらを高臺寺蒔繪と呼ぶに至つた。この種の遺作としては、かの伏見城の餘材を集めて建立せるものと傳へる都久夫須麻神社社殿內に施せる蒔繪裝飾がある。その意匠は草花・雲霞・鳥・貝等に配するに菊桐紋を施し、技法は高臺寺とほゞ同樣で豪華を極め、草花圖には狩野永德一派の感化を、貝類には明風の異調を認めることが出來、當代城堡建築に施した蒔繪の一端をも知ることが出來る。かく當時建築に蒔繪が盛に應用せられたことは、なほこの他に大覺寺正寢殿に桐竹蒔繪があ

り、三寶院に伏見城遺物の秋草蒔繪床框が遺されてゐてこれを偲ぶことが出來る。

その他著名な作例としては、太閤所用と傳へる高臺寺藏蘆邊蒔繪膳及び豐公夫人の遺品と稱へる秋草蒔繪歌書箪笥があり、又仁和寺藏住吉蒔繪机は豐公より後陽成天皇に獻じた調度と傳へ、豪放な筆致を鑑賞せしめる。帝室博物館藏葦穗蒔繪鞍は、文安の銘があり狩野永德の下圖と傳へる。同秋草蒔繪八脚机は絢爛たる秋草圖を暢麗に描き、（第一〇八圖）侯爵前田利爲氏藏鹽屋蒔繪硯箱・伯爵伊達興宗氏藏菊桐蒔繪短刀箱・安田靱彥氏藏柳櫻蒔繪小箪笥・妙法院藏桐鳳凰蒔繪角赤手箱等もよく當代の特色を示してゐる。嚴島神社藏蔦蒔繪唐櫃は記銘に依り福島正則が平家納經の外箱として慶長七年に寄進したもので、大膽な構圖で描かれた蔦は金蒔放で仕上げられ頗る豐麗である。（第一〇九圖）

當代の蒔繪師としては幸阿彌・五十嵐兩家が繼續し、幸阿彌家七代長晏は父長清と共に秀吉に仕へ、後陽成天皇御卽位の御調度製作に奉仕し、五十嵐道甫も亦名工として知られた。

當代に於て特異な趣向を示したのは南蠻文樣の蒔繪である。天文十二年種子島に漂着した葡萄牙船に端を發して以來、葡萄牙人・西班牙人の貿易或は基督教布教の目的を以て來朝する者繁く、彼等により船載された文物風俗は時人の好奇をそゝり、彼の南蠻屛風の流行と共に南蠻切支丹文樣を施した蒔繪が興つた。而してこれらの蒔繪は一般的には當代初期より島原亂に至る約一世紀の間の漆工に現れた。それを大別すれば基督教關係の蒔繪・基督教文樣蒔繪・南蠻人文樣の蒔繪並びにこれらの影響ある文樣の蒔繪である。表現技法には朝鮮風の螺鈿・油彩・色漆を使用し、蒔繪には錫粉・銀梨地・金銀平粉等、從來多く見られない技法を用ひてゐる。文樣は南蠻人・鐵砲・クルス・耶蘇記號・加留多等多く、火藥入・合子・鞍・硯箱・皷胴・曲彔・文庫等に應用された。遺品としては、南蠻人文樣蒔繪に前田青邨氏藏硯箱・山村耕花氏藏鞍（慶長九年在銘）・瑞光寺藏曲彔・帝室博物館藏火藥入には蒔繪と共に赤・黃・綠の三色漆を使つてゐる。基督教關係には東慶寺藏合子が秀で、長野草風氏藏花クルス螺鈿文庫は朝鮮樣式である。

かゝる異國趣致に出づる蒔繪横行の世に出で、漆藝に一新生面を開拓し異彩を放つたのは本阿彌光悅であつた。彼の豪宕な表現は當代の風潮を代表するものであるが、その典雅な趣風は通曉せる古典美術の精神を復活せしめたものである。帝室博物館藏舟橋蒔繪硯箱は光悅の傑作と云はれ、「東路のさの〳〵船橋かけてのみ思ひわたるを知る人そなき」の古歌の意を圖案したもので、山形の器は總金地となし、鉛の橋に金高蒔繪の船を配し、歌の文字は高く銀板を切透して嵌入してゐる。その豪勁にして自由なる構想と高雅にして簡明なる技法とは、遺憾なく光悅藝術の眞骨頂を發露したものである。（第一一八圖）この他に光悅作として人口に膾炙されてゐるものに、原富太郎氏藏樵夫蒔繪硯箱・同鹿螺鈿蒔繪笛筒・男爵山本達雄氏藏忍草蒔繪硯箱・子爵土屋尹直氏藏蘆舟千鳥蒔繪硯箱等がある。いづれも蒔繪中に貝・鉛・錫等を應用し、融化の妙を示してゐる。かゝる手法に倣へるものを一般に光悅蒔繪と稱へ、尾形光琳もこの手法を繼承したのであつた。

なほ當代の漆藝の多樣性は漆繪及び油繪の發達を促した。これらは永德・山樂の彩畫の感化と支那の密陀繪法の影響とによるもので、三色妍爛たる美しさを示し各地で製作されただが、就中慶長頃畑次五衞門に依つて創められたと傳へる城端の油繪及び三色漆と金薄・針刻を交へた淨法寺漆器とが著名であつた。

又一面茶道の影響を受けて茶器にすぐれたものが作られ、棗塗師盛阿彌・二代秀次等は豐公の愛顧を受け、遂に秀吉より天下一の名を得るに至つた。

陶瓷

桃山時代の窯藝は信長、秀吉はじめ諸大名等の保護奬勵によつて各地の窯業俄然勃興し、急速の發達を見たのであるが、それは窯業の單なる發達に止らず、前代より當代に亙つて現はれた大茶人等の創見に係る陶瓷の特異性を、極度に發展せしめたところに劃期的な重要性を示してゐる。

當代の陶瓷を概觀するに、京都に於ける樂燒及び萬右衞門・茂右衞門等の所謂京燒茶入、尾張美濃に於ける瀨戸釉の茶器及び黃瀨戸・志野・織部等の數寄陶器、伊部・丹波・信樂・伊賀・常滑等の雅陶類、其他九州に於ける唐津始め朝鮮系の土物窯を擧げ得る。勿論これらは各窯夫〻の特色を示すものであるが、いづれも當時の茶人の風趣を反映して一脈相通ずるものあり、そこに茶人の考案乃至指導或は陶工のこれらの意匠に對する異常な關心のあつたことが、明らかに看取されるのである。卽ち伊部・信樂等の雜器にみた野性そのまゝの粗朴敦厚な趣は、こゝでは勝れた茶人の鑑賞眼や陶工の熱烈な表現意欲を通じて洗練され、特殊な表出に於て再現され强調されてゐるのである。而してこれら茶道陶器に於ける顯著な特徵は、その成形に轆轤を用ひずして指頭と篦とを以てし、當然塑造的效果を齎して作者の個性を端的に器物に表現するところにあり、從つて轆轤成形によるものまで指壓と篦とを加へて器面に自由な變化を與へ、前者に庶幾い效果を現出するもので、これらは實に本邦窯藝獨特の發達を示すものである。

當代瀨戸及び美濃窯に於ける代表的な陶瓷器は、所謂瀨戸釉茶器及び黃瀨戸・志野・織部等の種類であつた。就中瀨戸釉茶入の燒成はその發達の頂點に達し、釉調の如き千變萬化、形式も亦あらゆる姿態を網羅してゐる。黃瀨戸の一新派ともいふべき所謂砂黃瀨戸乃至志野・織部等の新興窯藝は瀨戸の陶工加藤氏の一族美濃に移住し、此地に開拓せる諸窯に於て特に發達した。黃瀨戸には瀨戸固有の透明な灰釉の瑩澈滋潤なるものと、鐵呈黃色釉の比較的色濃きものを薄く施して俗に油揚肌・砂黃瀨戸等と稱する枯淡なものとがあり、何れも文樣あれば印花と劃花にて、銅綠釉斑あるものが珍重され、往々鐵呈褐色釉を加へたものもある。志野は俗傳に東山時代の香道家志野宗信の創案にかゝり、瀨戸の陶工に命じて作らしめた等と諸說はあるが、今井宗及茶湯日記の天文二十二年十二月に志野茶盌を用ひた記載が初見である。志野燒は普通無地志野・繪志野・鼠志野等に分類され、一は素文、二は鐵繪あり、三は素地に銹釉を打ちて刻文するもの、何れも失透雪白の長石釉を施すところ、獨特の陶器であつて、いかにも萬長けた感の漂ふものである。（第一二三圖）その他別種の志野天目はその製作恐らく前代にあつて、或は志野燒の濫觴と推測される。織部燒は當時茶人和尙といはれた古田織部正の指導によつて生れたことは疑ふ餘地はない。その種類に於て頗る多く甚だ複雜であるが、主なるものは黑織部・靑織部・繪織部等で、その燒成は堅緻なものと比較的軟質のものとがある。黑織部は引出燒の鐵質黑釉にて當時の黑瀨戸と同質のもの、靑織部は黃瀨戸の銅綠釉に關係あるべく、繪織部は繪志野の鐵繪と兄弟であり、又繪瀨戸とこれらとは兄妹に當る。而して繪志野の鐵繪は概して奔放逸脫であり、織部のそれは固より前者と共通性ある

も取材の範圍限りなく、意匠の變化極りない。

なほ當代前田利長の招聘によつて瀨戸の陶工孫市等越中に至り瀨戸系の陶窯を開き、所謂瀨戸釉の陶瓷を燒成した。卽ち世に云ふ越中瀨戸なるものがこれで、此處では瀨戸製に酷似のものが多く作られてゐるが、それらの中に點茶用の頗る勝れた雅陶を見る事が出來る。然しこの窯が眞に活動の時期に入るのは次の江戸時代に屬する。

備前伊部の窯業は上代陶器窯時代より中古一般庶民用の雜器時代を經て當代に及び、遂に秀吉の奬勵するところとなつて幾多の茶事用の雅陶を製出した。これらは常滑乃至丹波窯に見る如き鐵分多き素材を用ひて傳統的な古樣窯で燒成したもので、所謂南蠻古陶にも類似してゐる。而して伊部燒の最も著しい特色は耐火力の極めて强い粘土で形成された陶膚が釉化する程の高熱で燒成し、褐色・紫色から赤色・靑色まで窯變し、地肌・色調の變化限りなく、これを胡麻藥・榎肌・苔・ヌケ・火襷・靑備前等に分類して賞玩され、その素胎の堅硬なること天下無雙といはれる。なほ備前窯に著しき特色として、人物動物等の彫塑的な窯藝の異常な發達を見るのであるが、これは當代の名工三日月六兵衞の功に俟つところが多い。

信樂及び伊賀窯は國境を隔てゝ兩者間に明らかな區別ある如く考へられる懼れなしとしないが、實は二者互に隣村で地理的にも地質的にも密接な關係があり、古來同系同種の陶器が製出せられたのである。これらの窯に於ても久しく農

家用の雜器の燒成が大部分を占めたものであるが、宇治の製茶が盛なるに伴れて信樂窯はその容器の燒造に名を顯はし、遂に茶人に認められ、紹鷗信樂・利休信樂等の傳稱を留めたほど茶人の關心するところとなつた。伊賀窯は天正十二年筒井氏の所領となつてその保護下に俄に特色を發揮し、所謂筒井伊賀・織部伊賀の名陶を產した。次いで藤堂氏これに代り、世に名高い藤堂伊賀を出したのは江戸時代の初頭に當る。伊賀信樂の特色は胎土に現れたる細小の石ハゼ・志野の赤コゲ・備前の火襷等に比すべき素地の火色、就中或は溜り或は頽れたる所謂ビードロ釉は溪流の清潭をみる感がある。而して當時の伊賀窯雅陶に彷彿たるものが美濃窯にもあることは注目に値する。

當時京都に於ては傳統的の土器窯の外に前代永正年間朝鮮又は支那より歸化したと云ふ恐らく製瓦工と思しき阿米夜なる者、一種の低火度燒成の釉陶を創始したが、その子長次郎は利休指導の下に茶盌を製し、又聚樂第築造の際その屋根瓦を製し又茶器をも作つて秀吉より樂字印を賜はり樂窯初代を立てたといふ。樂二代常慶・三代道入（ノンコウ）は共に父祖に恥しからぬ名工であつたが、爾來樂家はかの千家の隨身たる十工の一として永くその傳統を誇つてゐる。元來樂燒は指頭と篦とを以て製作する陶器で、前代後期以來茶器陶窯の最も顯著な特色たる彫塑的要素の淵源は、たゞず茶伯の指導下にあつた樂燒に發するといふも、あながち失當ではあるまい。而して樂窯より發生する所謂樂脇窯に稀世の大藝術家光悅の鷹峰窯が起り、斯藝に萬丈の氣焰を揚げるのは次期初頭にある。

その頃京都にはなほ新兵衞・茂右衞門・萬右衞門・正意その他數工あり、主として瀨戸釉の茶入を作つた。これを一般に京窯と呼ぶ。燒成法は瀨戸窯と全然その軌を一にするが、中央文化の坩堝の中から生れ出でた所謂京窯茶器の特色は各〻個性的で頗る創意豐かなものである。この京窯と當時の地方窯、例へば伊部・丹波・信樂・伊賀・殊に瀨戸及び美濃窯との間には極めて密接な關係が想像され、この頃各地の抹茶系陶瓷の形態の上に共通な特徴のある事も決して偶然ではないのである。

九州地方の陶瓷窯は前代既に肥前地方に李朝系の釉陶、所謂土物窯が移植されたに始まる。卽ち世にいふ唐津燒の萠芽はこゝに胚胎したのであるが、しかし九州諸窯の大多數の起源は、文祿の役後諸將凱旋に際して引率し來り或は踵いで渡來せる半島の陶匠、又は內地の陶工等を督して諸藩競ふて開窯したに始まる。卽ち鍋島氏・松浦氏・大村氏等の肥前諸窯・黑田氏の高取・細川氏の上野・島津氏の帖佐・中國では毛利氏の萩等最も著名である。然しながらこれら諸窯は遂に江戸時代に至つて破天荒の發展と進化を見、やがて大小無數の陶瓷窯が出現するのである。

染　織

前代以來盛に行はれた明をはじめ葡萄牙・西班牙との貿易は、益〻豐富に宋・元・明の高級染織品を舶載し、これらの珍玩愛賞せられたことは云ふを俟たないが、當代はこれら異邦技術を攝取し自らこれを製作するの段階に達した。卽ち前代以來新興の機業中心地となれる堺には、天正年間に樂良元等の織工が來り明の織法を傳へ、こゝに、紗・金紗・綿・縮緬・綸子等を製織するに至り、これらの織技は次いでまた京都に傳へ行はれるに至つた。元來京都にありし織工は亂世に一時四散したが、戰禍治まると共に次第に歸洛し、白雲村に於て復興の緖についたが、水質機業に適せず、天正十六年豐臣氏はこれらを新在家の地に移らしめて保護奬勵を加へ、こゝに機業は著しく活氣を帶び所謂西陣機業發達の因を開いたのである。殊に堺より新しき織技の移されるや頓に技術巧緻となり、天鵞絨・ゴブラン織・唐棧・占城・ベンガラ縞・更紗・海氣・莫臥爾・金巾等の異邦染織技術も漸次傳習され、その製織をも試みるに至つた。

殊に前代に勃興せる茶の湯、能樂は當代に入り一層汎く普及すると共、豪華を好む時代の風尙を受けるに至り、茶の湯に伴なふ名物裂の鑑賞探究は愈〻旺となり、優秀なる摸織の發達を促すに到り、又能衣裳は華美を求めて意匠頗る雄大にして技術極めて精巧なるものが作られるに至つた。（第一二九圖）

第五節　建　築

桃山時代の建築界は、その時勢を最もよく反映して、活氣横溢・意匠縱横、從來の傳統を打破し、各方面に於て斬新なる形式を創造した。和樣唐樣を超越して自由自在に新手法を試み、繪樣彫刻を豐富に使用し、極彩色の文樣を施し、また濶達なる障壁畫等を描き、以て豪放華麗の趣を發揮せるはその顯著なる特徵とするところである。

抑〻日本建築史を通觀してその變遷を辿ると、自ら四大轉期が見出されるであらう。その第一は六朝建築が傳來した飛鳥時代、第二は宋建築を移入した鎌倉時代、第三はこの桃山時代、第四は歐米建築の輸入された明治時代である。而して第一第二及び第四の三者は、いづれも外國文化の刺戟によつて誘發されてゐるのに、ひとりこの桃山時代のみは、何等外國文化の影響を俟たずして、全く自力によつて未曾有の飛躍を遂げ一大時期を劃してゐるのは、日本建築史上特筆すべき事と云はねばならぬ。

當代建築界に於ける他の著しい現象は、前代まで榮えてゐた宗教建築が次第に衰へ、非宗教建築たる城郭及び邸宅等の建築がこれに代つた事である。城郭は時代の要求に應じて急激なる發達を遂げ、忽ちこの時代に於て完成の域にまで達した。城郭の構へは本丸を中心としその周圍に二の丸三の丸以下を適宜配置し、濠渠や石垣等をめぐらして幾重にも防備する。城郭建築中最も重視すべきは本丸に在る天守閣である。一種の櫓で幾層にも組上げ、各層の屋根には巧に變化を與へ、軸部は下見張か或は塗壁とする。甚だ量的の感があり、且つ端嚴豪壯、城郭に大なる美觀を與へ、また城主の威嚴を誇示する。信長の築いた安土城天守は七階にも達し、しかも善美を盡して裝飾され、寔に空前の偉觀を呈し、天守建築上に一新紀元を劃した。現存姫路城は慶長年中の造營に係り、五層の天守は三棟の小天守と聯立し、その防備は極めて堅固であると共に、又優れた建築意匠を示してゐる。（第一一〇圖）　これに較べると名古屋城天守はその意匠が硬化して居り稍〻見劣りするが、また一代表例たるを失はない。これら天守閣の形式は日本の創意によるものと見るべく、その意匠や手法には現代建築界に示唆を與へるところが多い。

邸宅建築の發達も亦著しく、前代以來の書院造を大成し、その大規模なものが續々と造營された。聚樂第・伏見城の殿舍の如きその代表的の例である。伏見城遺構と傳へられる西本願寺書院は、鴻の間・白書院以下の諸室より成る頗る壯大なもので、鴻の間は百六十二疊、その上段には床・棚書院・帳臺構等を完備し、彫刻・彩色・金具等を以て豐かに飾り、また當代名手による障壁畫を施し、實に豪壯華麗を極めてゐる。西本願寺の唐門も伏見城の遺構と云はれ、（第一一一圖）その桃山獨特の豪奢のさまは、聚樂第遺構と傳へられる大德寺唐門と共に世に喧傳されてゐる。かゝる華やかなものが行はれる他面に於て、枯淡にして洒脫な茶室建築が勃興してゐる事は頗る興味がある。當代の豪奢な嗜好に對する一種の反作用としてかゝるものが存在するのは强ち不審ではないが、その趣味は既に室町時代禪家の感化によつて充分醸成されてゐたのである。茶室は俗世間から離れ閑寂な境地を樂しむのが目的で、その建築は粗材を以て簡朴にしかも風流に營むのを要諦とし、その庭も技巧を弄せずして自然の深い味を出すのに努めた。當時利休以下の名手が輩出し多くの名茶室建築を遺して居り、妙喜庵（第一一二圖）・西芳寺・高臺寺等の茶室はその一例である。このごろの茶室建築は日本人の洗練された趣味性を示すものとして中外に誇るに足るが、次の江戸時代になるとその根本精神が忘れられ、遂に一種の型が出來上り、最早退歩するのみであつた。

室町以來能樂の進歩に伴なひ、このごろ能舞臺が形を整へた事は演劇史上看過出來ぬ事である。舞臺は庭上に獨立して設けられ、後座・脇座を具へ、妻を正面に入母屋造の屋根をかけ、また別に長い橋掛を有する。聚樂第遺構と傳へられる西本願寺の能舞臺は、これらの完備した最古の實例として名高い。

神社建築も亦甚だしい變化を示した。既に前代にその萌芽を見せてゐた繪樣彫刻・彩色等を以て社殿を豪華に裝飾する風は、當代に入るに及んで愈〻熾となつたまた。神社形式としては新に權現造が生じた。本殿の前に拜殿を置く事は古くから行はれてゐたが、權現造に於ては本殿と拜殿とを相の間で連結するのがその特色である。阿彌陀峯の豐國廟にこの形式が採用されて以來、桃山・江戸時代を通じて行はれた。大崎八幡は慶長年中の造營に係る現存最古の權現造で、その社殿は漆を塗り、或は金箔を押し、彫刻・金工・彩色等を豐かに用ひて美々しく裝飾して、よく時代の眞面目を發揮してゐる。權現造の一變形に北野神社々殿がある。その拜殿の兩側に樂の間を附加してゐるため屋根の形は愈〻複雜となつてゐる。我が神社建築の形式には種々あるが、その多くは特殊な神社に採用されてゐるに過ぎず、一般的に行はれてゐるのは流造を最として、春日造・權現造等がこれに次ぐ。權現造以後に於ては最早新しい神社形式は現れて來ない。

寺院建築は建築界の中心から追はれたゝめ、大なる發展もなく、たゞ戰國以來兵火によつて荒廢した名寺巨刹が再興或は重修される程度であつた。大德寺三門・相國寺法堂・東寺金堂等はその著名なものである。これらのうちにあつて秀吉の創建した方廣寺大佛殿は特異な存在で、その規模は遙かに奈良時代の東大寺大佛殿を凌駕し、大棟の高さ實に二十丈と傳へられてゐる。慶長燒失後秀賴の再興したものでも正面二十九丈、高さ十六丈に達し、依然として東大寺のより大きかつた。これらは曾て日本に建てられた最大の木造建築物として、また桃山時代の雄大なる氣宇を示す記念物として特筆さるべきものである。

第九章　江戸時代

第一節　時代概說

關ヶ原の大捷に覇權を握つた德川氏は、織豐二氏の統一せる天下を獲得するや幕府を江戸に開き、或は諸侯の配封に苦心し、或は武家諸法度を發し、或は參覲交代の制を敷く等鋭意その守成に努めた。殊に幕府の保護せる儒教は民心を陶冶して愈〻封建社會の基礎を鞏固ならしめ、その鎖國令と共に遂に三百年に近い昌平の世を現出せしめた。この永き靜穩の世は、前代に發現の機を得たる諸文化をして社會の各層に滲潤せしめ、次に來る明治の盛世を招致すべき源泉を涵養したのであつた。

併しながら三百年に垂んとする當代は、等しく幕政の下にあつたとは云へ、自ら時勢に變化あり文化またこれに應じて起伏した。今これを略述すれば、慶長から寬永にかけての開幕時代は、前代の餘風猶行はれて新興の江戸に榮えたる武家文化は、豪華なる趣風を繼承してゐた。併しそれらも明曆の大火を契機として、世は一轉して質實の風を尙ぶに至つたが、やがて元祿の世に近づくや、泰平の世に土風民心共に弛緩し、殊に武家の疲弊に乘じて勃興し來つた商賈は、夫〻巨富を積んで生活を華美ならしむるに至り、この風は世態を化して所謂元祿の華風を生じ、美術も亦絢爛の美を競ふに至つた。八代將軍吉宗の儉約政治は暫くこの世風を抑制したが、折柄上方の優柔なる趣風の流入し來るあり、却つて世は氣慨狹小となり徒に遊惰安逸に耽り、頽廢氣分を漲らすに至つた。松平樂翁の寬政の改革はこの世風を緊張せし

め、文化・文政の文運を昌隆せしめる基礎をなしたものであるが、この文化・文政の世に榮えた文化は一種の華やかさを示したものゝ、封建社會の中に育つて萎縮せるものであり、唯それらが勃興し來る庶民階級の中に滲透して行つたことが注目すべきであつた。幕末に於ては黒船の渡來と幕府無力の暴露とに、世は次第に騒がしくなり、封建制度の危殆に瀕するに及んでは、文化また不振に陷るを免れなかつた。

以上は主として江戸を中心とした當代文化の推移であるが、それはまた當代に於ける一般的な文化推移の姿でもあつた。かゝる時代に生育せる當代の美術は、その封建的な時代意識を反映して流派の分化盛となり徒に門閥を誇るの風を生じたが、然もよくこれらに新味ある發展を遂げしめたのは、擡頭し來る庶民階級の趣致の反映したゝめであつた。

當代初世に於て武家の趣好を體せる美術は、次いで豪商の趣味を反映し、更に續いて勃興せる庶民階級の好尚に應じるに至り、次第に現實主義的傾向をとり、そこに新鮮味を示すと共に、俚俗に親まれ易き民衆性を持つものとなつたのである。

又鎖國の世ながら明清船及び蘭船を通じて齎される異邦文化は、夫々に我が美術を刺戟發達せしめ、前記の國内的狀勢に育成せられたる現實主義的傾向と相俟つて、我が國文化に一層近代的傾向を執らしめる重要なる要素となつた。

第二節　繪畫

前代桃山時代はその期間僅かに四十餘年に過ぎなかつたが、織豐二氏の豪毅なる氣象を反映するかの如く文化は未曾有の豪華さを示し、畫壇また永德・山樂を初めとし、友松・等伯・直菴等の巨擘一時に輩出し、各々その健腕を縱橫に驅使して絢爛たる樣相を展開した。

併し豐臣氏も二代にして滅亡し、豐氏恩顧の諸侯また離散するに至り、新しき覇者たる德川氏は只管尚武質實を旨として覇業の保持を策する有樣であり、畫壇はこゝに庇護者を失ふと共に、一方各派の中心勢力であつた者宿相踵いで世を去るに至り、當代初期の畫壇は一時寂寥たるものがあつた。

この間にあつて狩野派は漸く幕府の御用繪師となり、次第に門閥をつくりて勢威を誇るに至つたが、要するに封建政治下の溫床に空虛なる畫名を唱へたに過ぎず、德川氏三百年に亙り一門繁榮を續けたが、畫道の上に於ては何等新しい發展を示すには至らなかつた。況や京畿に殘留せる京狩野・曾我・長谷川・雲谷・海北の諸派は、暫くは前代の餘勢を受けて畫技やゝ見るべきものもあつたが、また新しく畫道を開拓する何物をも示さなかつた。

勿論それらの中には探幽・二直菴等三四畫乘に名を錄すべきものなくはないが、要するにこの江戸時代は既成畫派にとつては沒落期に過ぎなかつた。

併しながら德川氏によつて維持された幕政鎖國三百年の泰平は、日本文化醞釀の好機會となり、既成畫派の外から幾多の新しい畫派が相踵いで興起し來つて、夫々獨自の畫風を世に問ふに至つた。卽ち光琳派・文人畫派・圓山四條の寫生畫派・風俗畫派等であり、いづれも既成畫派の如く傳統に拘泥することはなく、畫派自ら新興の潑剌さを呈すると共に、これら畫派に屬する畫人の多くも一人一色の個性を示し、その樣相の多種なること從來にその比を見ない盛況を呈すに至つた。

狩野派の繁榮と舊漢畫派の凋落

前代偉材永德出でその豪壯なる畫風と織豐二氏の恩寵とにより、畫壇に覇を唱へた狩野派は、江戸時代に於ても亦德川氏の御用繪師となり、次第に門閥を張り地盤を固め、後日傳統偏重の弊を招き門地繁榮のかげに安逸を貪るに至つたが、然もよく三百年の永きに亙り、恰も宋元時代に於ける畫院の如き位置を占め、江戸畫壇の樞軸的役割を果すに至つ

た。

徳川氏は江戸開幕と共に、永徳の孫なる守信・尚信・安信を江戸に招致して、御用繪師たらしめたのであるが、三人共に幼より父孝信の許を去り伯父光信の門人興以に托せられて畫技を習得してゐた。興以の遺作には帝室博物館に山水圖屏風一雙があり信濃建福寺に觀音龍虎の三幅對があり、また二條離宮白書院にも彼の筆と傳へられる障壁畫があるが、いづれも畫技謹嚴にしてよく古狩野の畫風を傳へるのみならず漢畫の古態への研鑽のほども偲ばれ、蓋し宗家幼嗣の好師範であつた。興以は後この三子育成の功により紀州家に召抱へられたが寛永十三年に歿した。

守信は慶長七年京都に生れ、寛永十三年剃髪して探幽と稱した。彼は慶長十七年十一歳の時駿府に於て家康の知遇を受け、元和三年には御用繪師として江戸に招かれ、屋敷を鍛治橋門外に給せられた。後この一家を鍛治橋狩野と稱するのはこの故である。

彼は爾來或は名古屋城・大阪城・二條城等の障壁畫に、（第一一三圖）或は東照宮緣起御畫に、或は禁裏・仙洞の御繪等に奉仕し、遂に法眼法印と累進し、延寶二年七十三歳を以て歿したが、その間生得の才に不斷の研磨を加へ、畫作頗る夥多にのぼり畫風また多岐に亙つた。遺作は中年以前のものは力作多く畫技も亦秀絶にして、濃彩の障壁畫等の製作も亦概ねこの期に屬し、御用繪師としての面目を遺憾なく發揮した。それらは尚興以の風を脫し得ず、寧ろ桃山畫風の餘勢を傳へたと見られるが、世は武家政治の守成期であり、畫面は自ら前代の如き奔放をゆるされず、題材また儒教主義を反映して名臣賢相の故事が多かつた。併し中年以後に於ては筆意牧溪・雪舟等を慕ひ、遂に獨自の畫風を形成し、漢畫の日本化に於て大きな功績を殘した。漢畫の日本化は夙に正信・元信或は永德等にもその意圖は見られたが未だ充分に實を結ばなかつた。探幽の企圖も亦同じく和漢の調和にあつたが、探幽のそれは足利水墨畫の枯淡味に大和畫の賦色の典雅さを併せ溫雅なる畫風を開拓せるもので、その畫風は遂に後まで一門に繼承せられて所謂江戸狩野の特色となるに至つた。かくしてその名聲の世に喧傳されるや諸侯をはじめ潤筆を請ふもの踵を接し、その晩年に於ては世の求むるまゝに濫作して畫風粗放となるに至つた。併しながら探幽はその古稀を越ゆる長壽に加ふるに、畫作の間また古畫の研鑽を忘らず、その間採るべき畫圖は自ら丹念に縮圖をとり、或は動植物の克明なる寫生を續け、それらを自己の藥籠中のものとせるため彼の畫技は頗る多岐であつた。殊にその豐富なる資料の集積は、狩野家の畫院としての基礎を鞏固ならしめるに與つて力があつた。

探幽の弟尚信は、自適齋と號し、寛永七年幕府の御繪師となつたが、慶安三年齡四十四にて夭折し、加ふるに寡作であつた爲その遺作は多くない。その畫風を見るに探幽の多樣なるに比すればやゝ狹少の感あるも却つて氣韻に深玄なるものを藏し、殊に破墨の妙技に至つては帝室博物館藏の山水圖屏風に於けるが如く彼の得意とするところであり、永く子弟もその風を傳へた。この家系を木挽町狩野と云ふ。

安信は探幽の末弟にして、號を永眞或は牧心齋と云つた。又柳營の畫師となり貞享二年七十三歳に至るまで長生し、その間禁裏・日光廟・江戸城等の作畫に從事したが、畫技兄弟中最も劣り寧ろ畫蹟の鑑識にその長を示し、狩野の宗家を繼ぎ家格の高きを誇るに過ぎなかつた。この家系をその居住の地によつて中橋家と云ふ。

かくの如く狩野派は探幽・尚信・安信相並んで幕府の御用繪師となり、夫〻門閥をかため、上記の鍛治橋・木挽町・中橋、暫らく後れて生れた濱町家の四狩野家は柳營の畫事を獨占し、諸侯また幕府の風を追うて、狩野の繪にあらざれば鑑賞に値せずとなし、幕府の庇護下に高祿を食むこの門流は、遂に十數家に及ぶに至つた。

上揭のうち中橋・鍛冶橋・木挽町・濱町の四家を狩野の奥繪師と稱し相共に幕府の用に應じた。單に狩野派に學んでその苗字を許されたが幕府に仕へないものは、家格また低く町狩野と呼びその數尠くなかつた。

かくの如く當代に於ける狩野派は一門十數流に分岐し、幾數十人の繪師を擁して、法眼法印に敍せられたものも亦尠くないが、日本繪畫史上採りて以て論ずるに値するもの、尙信・安信以後辛じて尙信の子常信を拾ひ得るに過ぎない。その常信も僅かに探幽の法を祖述して何等の新機軸をも示さなかつた。嫡流に於て偉材を育て得なかつたことかくの如く、又門弟に於ても凡庸の工徒に夥多にして、畫史上に名を擧げたものは僅かに探幽門下の久隅守景・鶴澤探山、安信門下の英一蝶、探幽の嫡子探信の弟子木村探元等あるに過ぎない。然も四者中の守景・一蝶が共に師家の規矩に盲從し難く、その門を放たれてゐることは又皮肉と云はざるを得ない。

探幽には守景の外に桃田柳榮・神足常庵・尾形幽元等あり、探幽門下の四天王と稱されたが、就中守景傑出し、その豪放倣古の畫技は狩野の家法を逸して破門の厄に逢ひ、後前田家に仕へて古九谷の下繪を畫いたと傳へる。併しその畫は必ずしも傳ふる如く破格奔放にはあらず、探幽の溫潤なる墨技を繼承しつゝも、よく東山墨畫の氣韻を傳へ、却つて探幽の壘を摩さんとするところ、蓋し探幽門下の駿足たるを失はなかつた。遺作中伯爵牧野伸顯氏藏の夕顏棚納涼圖は、彼の特色をよく發揮せるものとして著名である。

鶴澤探山はその畫風頗る探幽に近く、元祿年中探幽の門下より選ばれて內裏の御用畫を奉仕し、永く留京しその子孫また禁裏の御用畫を承はるに至り、その門下には著名の士尠からず、京阪の地に探幽の畫風を移植したる功績は尠くなかつた。

安信の門に學んだ英一蝶は始め多賀朝湖と稱した。彼は華奢なる元祿の世の生める一個の風流人であり、畫を安信の門に學んだが到底師法を遵守し得ず、遂にその門を追はれて却つて英派なる一派を開くに至つた。その畫風狩野派を根底としこれに土佐の手法を合せ用筆輕妙、題材また機智と諷刺に富み、よく江戶市民の支持を受くるに至つたが、その低級なる趣好への迎合は、彼の末流をして町繪に墮せしむるに至つた。併し彼が彫金工橫谷宗珉・漆工小川破笠に畫技を授け、相結んで江戶藝術に新機軸を齎した功績はまた沒却し難い。

木村探元はまた大貳探元とも云ふ。薩摩に出で始め常信門下の坂元養伯に學んだが、後江戶に出でて探信に師事し、且つ雪舟・探幽に私淑し、規矩に拘泥せざる雅味を長として、當代の地方作家中に於て嶄然と頭角を顯してゐた。明和五年八十九歲の高齡まで長壽し、三曉庵隨筆・白鷺洲・浦の浪等を著し、それらには當代畫壇の消息を窺はしめる資料が尠くない。

靜つて京洛の地に殘存せる旣成畫派を見るに、當代初葉に於てはやゝ活動見るべきものがあつたが、次第に時潮の外に押し出されて、江戶に出で幕府の保護下に一門權勢を張りし狩野派に反し、漸次畫壇よりその姿を沒し去つた。その中にやゝ活躍を見たのは、山樂の後なる所謂京狩野であつた。

山樂は永德門の俊髦としてその名高く、殊に寬永十二年七十七歲に至るまで畫道に精進して古狩野の法を脫化せる畫法を創出し、その養子山雪またよく義父の畫風を繼ぎ、遂に京洛の地に京狩野なる一派を樹立し、幕府の庇護に賴らず特色ある存在を示した。併し山雪の子永納以後には見るべきものなく、畫風また低調に陷るに至つた。永納の如きはその畫技よりも寧ろ本朝畫史の著作に於て、後世に寄與する處が大であつた。

又雲谷派には等顏の子等益が出でたが振はず、長谷川派に於ても久藏信春の畫技にやゝ見るべきものあるに過ぎず、曾我派にありても直庵の子二直庵出で父の技を繼ぎしのみ、やがてこれらの末流はいづれも町繪師と化するに至つた。たゞ海北派に於ては友松の子友雪東福門院の保護を受け、爾來斯派は禁裏の御用繪をつとめ漸く町繪師に低落するを免れた程であつた。

大和繪復興の諸樣相

當代へ大和繪畫風を傳へた土佐派は室町時代以來全く衰微し、土佐の家名は存續せるも、この派の持てる大和繪の長

所は既に前代狩野派畫風中に吸收せられて、寧ろその形骸を當代に傳へたに等しかつた。然し當代に入つて光則の子光起の出づるに及んで土佐畫風に漢畫の描法を折用することにより漸く蘇生するに至り、光元の後中絶してゐた土佐繪所をも再び興すことを得たのである。さはれこの土佐派再興も畢竟一時的の現象に過ぎず、公家の庇護に發達せるこの派は公家の衰微せる當代に於ては所詮その頽勢を挽回すべくもなく、光起の點じた一道の光明も、漸くその餘光をその子光成に傳へたにとゞまり、爾後土佐の家系を繼げるもの徒に陳腐な形式を踏襲するに過ぎなかつた。

光起の遺作世に多いがその著名なるものとしては、北野神社藏の北野天神緣起、石山寺藏の源氏物語末摘花繪卷、子爵福岡孝紹氏藏の粟鶉圖屏風などがある、就中鶉はその得意とせる題材であり、優作がまた多い。その子光成、相繼いで繪所預となつたがその畫技は父業の祖述以上には出でず、その子孫當代の末まで續いたが、遂にまた語るべきものを出さなかつた。かゝる中にあつて却つて光則の弟土佐廣通、江戸に分れて住吉家（住吉派）を立て狩野家と相並んで將軍家に仕へ、その勢土佐の宗家を凌ぐ有樣となつた。彼が住吉氏を名乘つたのは鎌倉時代の繪師住吉慶忍の後を興さんがためと云ふも、要するに封建社會に於ける系圖の粉飾手段に他ならず、何等昔の畫風を再興したものではなかつた。廣通は剃髮して法眼に敍せられ、法名を如慶と稱した。その畫風は極めて細緻、光起が漢畫手法を折衷せるとは異り、力めて大和繪の傳統を守らんとした。如慶の子具慶廣澄また幕府の繪師として暫し住吉家の面目を示したが、以後の住吉派は徒に家名を世襲したに過ぎなかつた。談山神社藏の多武峰緣起・東照宮緣起五卷は如慶・具慶の合作にかゝる遺品であり、帝室博物館藏の堀川夜討繪卷は如慶が未だ住吉を稱せざる壯年時代の作として興味を覺えしめる。同じく帝室博物館に藏する洛中洛外圖卷は具慶の代表作と稱すべく、その半生を過した京洛の自然と生活とを描ける長卷であり、父如慶の畫風に比すれば筆致に生氣を加へ來るも、一方雅致の劣るきらひなしとしない。又安永・天明の頃に住吉派から別に粟田口家なるものが生れた。粟田口家（粟田口派）は粟田口直芳に起るが、直芳はもと浮世繪師であり、畫

才を認められ幕府の繪師の末に列し、改めて住吉廣守の門に入つた。從つて足利時代の粟田口永春や粟田口隆光とは何等の關係なく、たゞ廣守が古姓をとつて直芳に名乘らしめたに過ぎなかつた。この粟田口家と時代を同じくして、住吉廣守の門人板谷廣當より起れる板谷家（板谷派）とは相並んで幕府の繪師を務め、夫々畫法を世襲するに至つたが、兩家共に住吉の末流を汲んだに止り、何等畫道の進展に貢獻する所はなかつた。

以上の如く土佐住吉の兩派當代に出でゝ家名を擧げたるも、所詮門閥跋扈の世に於て社會的地位を摑得したに過ぎず、畫風の上に何等新しきものを加へたものではなかつた。寧ろ大和繪の本領は派外の宗達・光琳等によつて鋭く把握せられ、新しい發展が齎されるに至つた。

野村宗達は姓を喜多川或は俵屋と傳へ、伊年又は對青軒の號を用ひ、法橋に叙せられた。その出地能登と云ひ、加賀と云ひ或は京都西陣と云ふも確かではない。晩年加州金澤に移り住み寛永二十年の頃卒すと傳へるが、その生涯の大部分は京洛の地に過された。殊に一世の風雅者光悦とは夙に緣戚の關係にあり、又當時能筆を世に謳はれた烏丸光廣卿に眷顧さるゝこと頗る篤く、これらの薫化が彼の畫風形成に與つて力ありしこと大であり、大和繪の濃麗なる賦彩、溫雅なる風致を採りて、古典味豐かに然も斬新なる裝飾畫を創始し、偉大なる功績を繪畫史に遺した。併し彼の畫風の本領は大和繪の新しき理解にあり、殊にその重厚なる賦彩、簡略なる形象、飄逸なる描線等は大畫面に於てその至妙を發揮したところであり、又拮屈なる漢畫技法の達し得ざる所である。御物保元平治物語圖屏風及び男爵岩崎小彌太氏藏源氏物語圖屏風の如きは彼の代表作であり、その非凡なる構想豐かなる色彩感覺等味へば興趣頗る深い。又彼は古くより草花畫に名を傳へられ、草花を描いて頗る溫雅の致を出だせるも、又その輕妙の筆致は物語繪の人物描寫に於て生彩を發揮し、公爵毛利元道氏及び伯爵渡邊昭氏の藏する西行物語繪卷はよくこれらの特色を示してゐる。

宗達の後に宗雪がある。また相說とも云ふ。遺作は草花畫多きもこれを宗達の畫技に比すれば、生彩を欠くものが多い。宗達の畫風を繼承しその裝飾化に於て、更に一步を進めたものは元祿の世の光琳であつた。

光琳の姓は尾形、澗聲・伊亮・寂明等の諸號を用ふ。光琳は生來豐なる藝術的天分を備へたるも、多藝に秀でたる光悅を生める本阿彌家とは姻戚の關係にあつてその感化尠からず、殊に家庭の裕福と元祿の世の華奢とは相俟つて彼の天分を助長し、嘗に畫道のみならず多方面に亙つてその非凡なる手腕を發揮せしめる事となつた。その繪は初め狩野派を學びたるも後宗達を慕ひて畫風を變化し遂に畫壇に異彩を放つに至つた。根津嘉一郎氏藏燕子花圖屏風は彼の最大傑作と稱すべく、金地一雙に紺青と綠青とをもつて數十株の燕子花を描出せるその手法の大膽、畫趣の豪華、彼が畫技の面目躍如たりと云ふべきである。伯爵津輕義孝氏藏の紅白梅圖屏風の大膽なる裝飾化またこれに劣らず、更に大和繪と漢畫の巧みなる融合を示して然も裝飾的效果を達せるものとしては、小倉房藏氏藏の太公望圖の如きがあり、この他洒脫輕妙の墨技を示す作品も尠くない。これを旣成畫派の規矩を墨守せるに比すれば、畫技の自由にして潑剌たること恰も天馬空を行くの慨があり、よく元祿の豪奢逸妙の趣を表し得たものと云ふべきである。

この光琳畫風を追へるもの又尠からず、先づ擧ぐべきは光琳の弟乾山である。彼は紫翠或は深省と號し、製陶を本領として非凡なる技を示したが、その畫は光琳の風を傳へつゝも亦別個の畫趣を示した。もとよりその畫は餘技であり、從つて大作尠くまた寡作でもあつたが、その人風を移して畫致頗る高雅閑寂、却つて光琳に越ゆるものあるを感ぜしめる。西鄕春子氏藏花籠圖の如きはその代表作となすべきである。

光琳の弟子中名を遺せるものは渡邊始興・立林何帛である。始興は近衞豫樂院の家士、始め狩野派に學べるも、後光琳の門に入つてより畫風を一變した。何帛は加州の藩醫、光琳に學んで遂に畫家として立つに至つた。併し兩者の畫技共に光琳の豪宕不羈に比すべくもなく、光琳畫風は却つて文化・文政の世に降つて酒井抱一なるよき後繼者を得た。

抱一は播州姬路の藩主酒井忠仰の二男に生れ、權門に人と爲れるも、生來洒脫の風流士にして畫家・文人・俳人等と自由に交り、遂に三十七歲の時格式の羈絆を避けて剃髮得度し、後江戶に移り雨華庵を結び風流三昧に終始した。彼は光琳の風に私淑し名をなすに至つたが、その畫歷は夙に狩野・浮世繪・南畫・圓山四條等の諸派に及び、最後に光琳に到達し、よく光琳の趣風を傳へ、又光琳の百年忌を營む等淺からざる傾倒を示した。その技光琳に比すれば化政期の風潮を反映して一層輕妙なる洒脫味を加へたるも用筆構想に氣魄の縮少を免れなかつた。遺作中の逸作と見るべきは帝室博物館藏の四季草花畫卷及び伯爵德川達道氏藏の光琳筆風神雷神圖屏風の裏面の銀地に畫ける秋草圖である。前者は細緻なる寫生のあとを掬ましめ、後者は風神雷神の意に應じて秋草の風雨に靡ける狀を畫き、その意匠彼が風格を偲ばしめ、畫技また侮り難い。

抱一のあとを追ふものに養嗣の鷺浦があり、家扶であり且つ門弟とも云ふべき鈴木蠣潭・鈴木其一等があり、いづれもよく師法を祖述した。

以上の如く當代に於ける大和繪は諸樣相を展示し來つたが、既述の諸派とはまた別個に復古大和繪と稱すべき一派が存在した。この派は大和繪の古典に傾倒すると共に、畫題畫技共に古典の大和繪を復興せんとしたものであつた。それは土佐・住吉の兩派が土佐派化せる大和繪を繼承せるものとは異り、また琳派が大和繪の趣風を裝飾的畫面に再生せしめたるとは異り、只管に古典大和繪を復興せんと努めたもので、その點よく古の大和繪の姿を復し得、やがて歷史畫の流行を興すに至り、又復古思潮に目醒めたるこれら作家等をして、畫面に王朝回想の夢を結ばしめたのであつた。この復古を唱へたのは田中訥言であり、次いで宇喜多一蕙・岡田爲恭出で夫々名をなすに至つた。

田中訥言は名古屋の人、もと延曆寺の僧であつたが還俗し名古屋及び京都に住した。その繪は初め石田幽汀の門に學び後土佐光貞に就いたが、近世に於ける土佐畫風の萎微せるにあきたらず、自ら古土佐の畫風を研鑽しその典雅遒勁な

る筆意を慕ひ、大和繪の復古を唱へるに至つた。その門に宇喜多一蕙・渡邊清を出し、その風を追ふものに岡田爲恭があつた。訥言が遺作中には年中行事繪卷・伴大納言繪詞或は平等院壁畫等の古畫を摸寫せるもの多く、又琳派風の傳彩、狩野派風の筆致を示せるものもあり、これらは彼の畫歷を語るものとして注目すべきである。

宇喜多一蕙は京師の人、訥言に學べる傍自ら古畫を究め一家をなしたが、復古の熱情は畫布の上のみに止らず、時世の上にも發して尊皇攘夷を唱へ、遂に安政の獄に會して投獄さるゝに至つた。一蕙の門に出でたる高隆古は、もと文晁の風を學べるも中年より大和繪の風を喜び、畫風を變じ江戸に於て名を得た。

これら復古大和繪派の中に於て活躍の最も著れたものは岡田爲恭であつた。彼は京都の狩野派の家に生れ、中ごろ外戚冷泉氏を冒し、後藏人所衆岡田家に養はれ近江守に進んだ。幼より畫事を好みしも家風を喜ばず、古の大和繪に私淑し、訥言の摸寫せる伴大納言繪詞に傾倒すること深く遂にその筆意を得るに至つた。彼が古畫に對する親炙は頗る深きものがあり、知恩院の法然上人四十八卷傳の如きは摸寫すること數回に及んだと云ふ。又春日權現驗記繪卷二十卷を摸寫せるもの今帝室博物館に藏するが、これらはその精根の絕倫と古畫への追慕の熾盛とを語るものである。爲恭が畫くところ、これら古畫の影響頗る多いが、彼が清冽なる筆致又よくこれと調和し、大和繪を復して更に新爽の感を添へしめた。嘗つて假寓せる大樹寺の襖繪に遺せる畫は彼が畢生の大作とも云ふべきである。

以上の如く大和繪の復古を志した諸家が何等權勢に支持さるゝことなく、孤潔の境を往きながらよくその業を成し遂げたのは、熾烈に擡頭しつゝあつた幕末復古精神の然らしめたものと云ふべく、この時代的風潮は江戸に於ても歷史畫を流行せしめ、菊池容齋の如き有職故實に造詣深き畫人を生み、狩野派中にも歷史畫を畫くものを出したが、彼等は單に題材を歷史の上に求めたるに過ぎず、復古大和繪派の諸家とは異なる別個の途を進んだ。

明清畫の影響と文人畫の隆盛

當代に於て新鮮なる畫風を以て勃興し來つた文人畫は、明清畫風の影響と文運の昌隆に伴ふ文人の輩出とに據るところ大であつた。江戸幕府は修身治國を說く儒學を保護奬勵したゝめ、儒學を中心に學問勃興し、又泰平久しき世に於ては武人としての立身の機會とて尠く學者謳歌の世相を示した。併しこの儒者、學者の道もまた封建化して後進にその門を閉すに至るや、こゝに文事を好んで自適する知識人を輩出せしめ、彼等は權勢に超然として自由なる行動に終始した。この當代文人に影響するところ深かつたのは大陸の文人高士の行藏であつた。殊にその餘技に起つた高踏的な南宗畫風を追ふ明清の畫趣また我が國に流入せられて、文人者に好愛せられ、彼等も亦この畫風による餘技を娛むに至つた。彼等はその初めには舶載せられた畫蹟畫譜によつて學んだが、やがて明清畫家の來朝するもの多く、畫技を開發されるところ尠くなく、先づ明清文化流入の關門であつた長崎に、明清畫風を追へる所謂長崎派が起つた。

長崎派——江戸時代に於ける明畫傳達の先驅とも云ふべき逸然は正保二年來朝、長崎に於ける明人の祈願寺たる興福寺に住し、修禪の餘技として畫ける北宗風の畫風は、著しく當時の九州畫壇を刺戟して、遂に長崎派と稱せらるゝ畫派を生むに至つた。卽ち逸然の門下に渡邊秀石、河村若芝が出で、各〻渡邊派河村派を稱し、亦河村派に小原慶山出で小原派を稱し、これらの門流は江戸時代の末期まで續いた。かくの如く逸然の渡來によつて明清畫風興隆の氣運は逸早く長崎に齎されたが、逸然の畫風は所謂北宗の末流であり、あくまで修禪の餘技として畫題も人物・佛像などに限られ、後に渡來せる沈南蘋、伊孚九ほどの影響を我が畫壇に與へる事は出來なかつた。

南蘋は享保十六年渡來し滯留僅かに三年に滿たなかつたが、華やかな設色と精緻を極めたる寫生に基づく花鳥畫風を齎すや、我が花鳥畫をして急激に寫實主義的傾向をとらしめた。その門流に熊代熊斐・黑川龜玉・宋紫石等出でゝこの南蘋風は先づ長崎に榮えやがて江戸へ延び、遂に全國的に傳播されるに至り、その描寫に於ける寫生的傾向はやがて圓山四條派等の寫生派の出現を促す原因ともなつた。而してこれらと共に我が國文人畫の發生に力あつたのは當時に於け

る黄檗禪門と伊孚九の渡來とであつた。

明末亂を避けて渡來せる禪僧は極めて多く、中には隱元隆琦の如き傑僧あり、宇治に黄檗山萬福寺を建立するに至つたが、彼等の中には餘技ながら卽非の羅漢・大鵬の墨竹・陳賢の佛畫等侮り難い畫技を示すものが多かつた。同時に彼等に依りて齎された明清畫はその數甚だ多く、殊に明清は支那古今の學問の集成期にして盛に典籍畫譜が刊行され、それらはまた黄檗僧の齎すところとなり、我が國文人に影響するところ頗る大であつた。その他明清貿易の殷盛と共に明清の典籍畫譜にして商賈の手を通じて舶載されたものも尠くなかつた。

我が國文人畫の先覺者として注目すべき祇南海・服南郭・彭百川等も、初めは主としてこれら舶載の畫蹟・畫譜・畫論に依り自ら修業自得したのであつた。卽ち祇南海は目標を黄檗諸師の書畫においてゐたと云はれ、又服南郭は津逮祕書を盛に推した。又祇南海・彭百川等の蕭尺木の太平三山畫譜或は芥子園畫傳等に對する傾倒は既に世に著名である。

祇南海は紀伊藩の儒者であり、詩文をよくし、傍ら畫を作り、雅致に富む山水圖或は草草の墨竹などの作品あり、遺作はその高名の割に少いが、繪畫史上に於ては文人畫の開拓者たると同時に、蕭尺木の畫譜を授けて後述の池大雅を啓蒙したる點に於て永久に記憶さる可きであらう。併し南海の畫技は畢竟餘技の範圍を出でないものであり、本格的の文人畫の始祖は彭城百川を推すべきであらう。

彭城百川は尾張の人で、始め狩野派を學んだが、後南宗畫に轉じ遂に日本南畫の基礎を築いたが、當時南宗畫に於ては師とすべき人もなく、前述の如くその技法の修練は八種畫譜や芥子園畫傳等に依るのみであつて、百川の初期の作品には支那畫摸倣風のもの多く、その披麻皴描法の如きも版刻畫譜の影響多き點が看取される。百川は又俳人でもあつたので行脚癖もあり、その豐かな行脚こそ彼の畫技に多くのものを齎した。從つて晩年の約十年間は百川の畫技も相當に熟し、明清風の描法も漸く手に入りすぐれた作品を遺してゐる。

以上の諸家は主として山水を描いてゐるが、こゝに文人畫風の墨畫も描きながら主として設色の花卉を描いて優れた作品を遺したるものに柳澤淇園がある。

淇園は郡山柳澤家の一門であり、柳里恭の名に依つて有名であるがその明清風をうけた濃彩の花卉の密畫は高き氣品を藏し、その設色の法は明末の歸化人朱舜水先づ祇南海に傳へ、南海これを淇園に傳へ、更に大雅等に傳へたと云はれる。又彼の畫いた著色の風景人物畫には、著しく明の仇英一派の感化の窺はれるものもあり、當代明清風の先覺者として注目すべき畫人である。

上述の如き一群の先覺者の時代を過ぎて、我が南宗文人畫も愈〻明和・安永の池大雅・與謝蕪村等に依る大成期に入るのであるが、それに先立ちて注意すべきは伊孚九の渡來であつた。先にも述べた如く、我が南宗文人畫の先覺者には直接の師とてはなく、從つてそれらは主として舶載の畫譜・畫論によれるもので、その作品に自然生硬の觀あるを免がれなかつたが、享保五年伊孚九の渡來は、この意味に於て寔に我が畫壇に對して早天の慈雨であつた。伊孚九の畫は約言すれば、その手法極めて柔潤にして筆致簡潔に、空白を巧みに生かしたる典型的なる南宗文人畫と云ふべく、實に彼の渡來は、我が文人畫壇の大成に大きな力を與へたものと云ふべきであつた。

池大雅は始め八種畫譜を手本とし、後柳里恭に就いて設色の法を學び、又祇南海に法を問ひ殊に南海よりは蕭尺木の大平三山畫譜を授けられた。この大平三山畫譜は蕭尺木が宋元諸家の畫風を倣古的に畫いたもので、大雅もこの畫譜を通じて董北苑・巨然や元朝の四大家等の諸畫風を學ぶところがあつた。又後には伊孚九に私淑したと云はれるも、併し大雅畫風の本領はその超俗的にして、且つ韻致に富む詩的表現にあり、それらは勿論前述の諸先人に負ふ所尠からざるも、亦天衣無縫なる性格に據るものが多い。殊にその煙霞癖はよく自然の間を巡遊して山水畫の眞諦を確保し、形式に拘泥せざる獨特の畫風を樹つるに至つた。尚寶曆元年白隱禪師の京師に駐錫するに當り參禪せる悟入は、愈〻大雅の畫

に幽玄味を與へる事ともなつた。今大雅の畫風を省みるに、その初期のものは中野忠太郎氏藏白雲紅樹圖の如く布置も穩雅、筆致も緊密なるものが多く、後年の逸筆飛墨・行散自在にして逸脫の趣多きもの等と比ぶれば別人の如き感がある。又彼が好んで用ひた指頭描の如きは、彼の氣格を寫してよく生彩を放つに至つた。かゝに中にあつて明和八年後述の與謝蕪村と共に製作せる桝谷晴弘氏藏十便十宜圖は、その豐な詩情と溫雅なる畫致とに於て、正に大雅遺作中の尤品とも稱すべきものである。（第一一五圖）

大雅と並んで南畫壇の大成者の位置にあるものは與謝蕪村である。蕪村の畫の師匠はまた大雅に於けると同樣明らかでない。或は彭城百川に就いて學んだとも云はれるが、彼自身「我に師なし古今の名畫を以て師となす」と云つてゐる如く、恐らく元明名家の畫蹟に依る自得であつたであらう。又蕪村は俳諧に於て元祿以後の蕉門に於ける主觀的表現より脫して平明なる客觀的表現を完成せしめたが、彼の畫風も亦從來の南宗畫に比し著しく寫生的となつた。從つてこの元來形似を問はない南宗畫に於けるこの客觀的態度は、間々風韻を傳へる點に於て患ひする所また免れなかつたが、又それだけに他の畫人には見られない描寫の確かさを示した。而して蕪村の作品がこの寫生的態度を持しつゝも、他面に溢るゝばかりの詩境を常に漲らせてゐた事は、彼の俳句・繪畫のいづれにも見られる所であり、この點に又文人畫家蕪村の眞面目が窺はれる。蕪村の南畫壇に於ける位置を特色づける他の一面は、彼に依つて南宗畫が著しく日本化されたる點である。元來文人畫なるものが支那直傳のものであり、我が文人畫家も徒に支那風物を追ふに過ぎなかつたが、蕪村は山水畫に於て彼の觸目、親近したる我が國の山村邊邑の景を畫いて、南宗畫に日本趣味を注入したる事は南宗畫史上注目すべき點である。又彼が俳畫を創始して獨自の洒脫なる詩境を開拓した點も忘れ難い。

南宗文人畫はその特質とせる個性的・主觀性の故に、他の諸派の如くに流派化する事はその本旨とするところではなかつたが、大雅・蕪村の如き巨匠の出づるに及んでは追隨者また起るを免れず、支那清代に於ける文人畫の流派化と同樣に、我が國に於ても亦大雅派・蕪村派の出現を見るに至つた。卽ち大雅の弟子には僧月峯・餘夙夜・福原五岳・野呂介石等がある。月峯は大雅歿後も東山の師堂を守り、餘夙夜は伊勢の人なるも京に住みて師の飄逸なる風には似ず精緻嫻麗なる畫を作り、福原五岳は大阪に住みて大雅風の用墨淋漓たる作を遺し大雅風を大阪に擴めた。野呂介石は紀伊の人で始め大雅の門に學び、後伊孚九の法を參酌して一家をなし、その畫風大雅の如く奔放ならざるも疎逸にして高淡、實に我が國文人畫家中の一名手であつた。蕪村の門下には紀梅亭・横井金谷等があつたが、兩人とも蕪村の法を墨守するに過ぎなかつた。

云ふまでもなく、文人畫は筆墨に依り雲烟の間に遊び、塵外の淸情を傳へんとしたものであり、この文人畫の自由性とも云ふべき傾向は文人畫をして普遍化せしむる因ともなつたが、同時に文人畫家の諸國巡遊は畫風の傳播となり、遂に化政の頃この派の全盛時代を現出し、大阪・京都・江戸・長崎等を中心としてこの派は盛行を見るに至つた。先づ阪府に於ける文人畫の發展をみるに、福原五岳が大阪に大雅の法を傳へた事は既に說いたが、大阪は元來西國往來の要津であり九州からも文人畫が又こゝに傳播された。加ふるに當時富裕なる財力を有してゐた大阪の町人の中には、又自ら學問詩文に志すもの多く、中にも兼葭堂木村巽齋の如きはその代表的なるものであつた。彼は始め黃檗僧鶴亭に就き花鳥畫を學び、後大雅につき山水畫を學んだが、その好古の癖は廣く內外の書畫典籍を蒐集し、その交遊の文人を啓發した所甚大であつた。巽齋に前後して大阪に於て文人畫に名を得たるものに、十時梅崖・岡田米山人などがある。十時梅崖は洪園・大雅等に交りて畫をよくし、岡田米山人はその師匠を明らかにしないが、その一見奔放粗笨なる畫風の中にも所謂「拙にして古、疎に似て厚」なる味ひを示す優れた作品を遺してゐる。時代下つて文政以後には、森川竹窓・八木巽所・金子雪操等が出たが、岡田米山人の子半江は文人畫家として當代卓拔の觀があり、溫秀なる風格を示し、米點山水を得意とした。

京都は當時圓山・四條派等寫生畫派の根據地であり、從つて大雅・玉澗の歿後は僅かに月峯が東山に師堂を守り居たのみであるが、年を經るに從ひ賴山陽に依る斯道の鼓吹あり文人畫家のこの地に集るもの多く、化政以後は浦上玉堂・同春琴・中林竹洞・小田海僊・貫名海屋・日根對山・中西耕石等出で、やがて圓山四條派とその盛衰全く處を換へるに至つた。

浦上玉堂は備前新田藩の人、中年家を嗣子に讓り二子春琴・秋琴と共に京に移つた。その畫は用筆蕪雜と見らるゝもすべて天心より發して微塵の匠氣を示さず高韻を尙ばしめた。玉堂の子春琴は又畫を父に學び、名山勝景を遊覽し自得する所多く、その畫風は父の獨創的なるに比し極めて常識的であり、山水は穠麗豐潤に花鳥は纖麗にして寧ろ花鳥畫家として名が高い。

中林竹洞は尾張の人、後京都に出で貧困の中に苦學して一家をなすに至り、その畫は山水を得意とし、傍ら花鳥もよくしたが、又畫事に關する著書も尠からず遺した。山本梅逸も亦尾張の人で後京都に出でこゝに留つた。主として花鳥畫をよくし、殊に明の周之冕に深く私淑して沒骨の花鳥畫を描き、行筆自在なれど才氣あるに任せて往々市氣の露出するを免れなかつた。

小田海僊は長門の人で京に出でゝ始め松村呉春の門に入つたが、後山陽と交り南宗畫に轉じ、以後元明の諸名家を追ひ、又山陽と共に九州に遊んで五年間、技大いに熟したと云はれる。その遺せる畫譜に海僊畫譜・離騷九歌圖等がある。その門に出でたる中西耕石、また一時京都文人畫壇にその名を擅にするに至つた。

貫名海屋は又京都に住し、儒者としても一家をなし、書を最も得意としたが、傍ら畫をもよくした。始め彼は狩野の著色法を學んだが後、明の錢穀の畫風を見るに及んで飜然としてその風を變へたと云はれ、又好んで觸目の眞景を描き獨自の清新さを示した。海屋の門に出でた日根對山は和泉堺の人で、京に來り海屋の門に入つたが、畫風は渾厚にして和熟、海屋を摩する畫技を示した。

これら專門文人畫家とも見るべき人々に對して、餘技として文人畫を描きつゝもその天性の文人的資質の故に偉大なる足跡を遺したものは、賴山陽及び陶工青木木米であつた。山陽は尊皇儒者として有名であり、その畫技はもとより餘技に出づるものなるも蕭疎淡逸なる一家の風をなし、かの耶馬溪圖卷はその尤なるものと云ふべきである。

木米又陶工として不滅の名を傳へてゐるが、彼の善書と善畫とは當時の專門文人畫家に對して山陽と共に一敵國をなす觀があつた。彼の畫に大雅風の極めて多い點、恐らく大雅の親友高芙蓉より傳へられたるものと思はれるも、又明清の陶畫に影響されたものも少くない。併し彼の畫は大雅と似つゝも、一見大雅との關係を思はせぬ程個性的な韻致を示すもの多く、男爵藤田平太郎氏藏山水圖の如きはその代表作である。

かくの如く南宗文人畫は先づ京阪の地に振起せられたるも、その畫風は次第に全國に及んで諸名家を輩出するに至つた。かの明清文化流入の門戶長崎を控へたる九州の地にあつては初め明清畫中の北宗畫風を學べる所謂長崎派を起し、南宗文人畫風は稍〻遲れたるも、肥前の釧雲泉出づるに及んで、この地にまた文人畫風大いに榮えるに至つた。

雲泉は夙に長崎に出で、倪雲林・董北苑・王麓臺等の筆意に私淑し、緻密渾厚なる南宗山水畫を描いて頗る高雅の趣を示した。後諸國を漫歷し、又京攝・江戶にあつて文人畫人との交遊久しく、文化八年遂に越後に於て歿したが、その半生の遊歷は文人畫の弘布に及ぼせる功績頗る大なるものがあつた。

この雲泉の後に出で、九州畫壇に永く榮光を齎したのは實に田能村竹田であつた。竹田名は孝憲、豐後竹田の人、その鄕名を採つて號とした。その家は岡藩の侍醫にして、彼また幼より文事を好み學を以て岡藩に仕へたが、三十八歲仕を辭して後はその半生を風雅の道に委ねた。その間京攝の地に遊んで、賴山陽・青木木米・篠崎小竹・同鄕の僧雲華等との交遊頗る厚く所謂文墨の盟を結び、互ひに研磨して文人高士の面目を發揮した。その畫は初め鄕關に於ける南宗文

人畫の祖とも云ふべき渡邊蓬島・淵野眞齋に就き、後江戸に出で谷文晁の門に學んだが慊らず、更に明清畫はもとより土佐・狩野に至るまで博く究め、遂に自らの畫風を確立するに至つた。その一點一劃頗る精細にして些も浮薄の感なく、畫致あくまで溫雅清潤なるは恐らくその性行の反映と見るべきであらう。その遺作には中村準策氏藏復亦一樂帖・水原金兵衞氏藏船窓小戲帖・長尾欽彌氏藏松巒古寺圖等尤作が多いが、彼に於ける文人的性格の完成と和漢の南宗畫とを混化せるその畫風とは、我が國文人畫の頂點を示せるものと云ふべきであらう。又これらの畫技以外、著述尠からず、それらは我が南宗文人畫の發展を知る上の貴重なる資料として重要である。

竹田の義子直入は明治に入つても長く畫技を振つてゐたが、活躍の地は京洛に置くに至り、豐後には竹田の門より高橋草坪・帆足杏雨・杜秋艇等出で、畫致の高韻師には及ばなかつたが夫〻畫名を得、九州に於ける文人畫の一中心をなすに至つた。

同じくこの九州にあつて文人畫の中心をなしたのは長崎であつた。この地は文人畫の發展に於ても頗る關係深く、初め伊孚九等の來舶畫人の風を傳ふるものもあり、石崎融思の如きを出せるも、畫趣陳腐たるを免れず、曩に述べたる釧雲泉の如きまたこの地に出でたるもその感化は寧ろ三都にあり、この古風に墮ちて不振の狀にあつた長崎文人畫壇に新鮮の氣を齎したのは文化年中に來た清人畫家江稼圃であつた。江稼圃は山水に長じ筆力遒俊、融思門下の鐵翁・木下逸雲・三浦梧門等その風を追うて畫名を擧ぐるに至り、この地の文人畫一時大いに振興せられたが、遠く都と隔り且つ外來文化に刺戟を求めたる地理的環境は、やがて清末文化の凋衰をも反映してよき繼承の士を見出し得なかつた。

一方江戸に於ける南宗畫の發達を見るに、先づ高陽山人・釧雲泉等來つてその風を傳へたが、文化・文政の世谷文晁出づるに及んで頓にその盛行を招致するに至つた。

文晁は初め加藤文麗に就いて狩野派を學び、次いで漢畫派の渡邊玄對・馬子淵・鈴木芙蓉等につき、更に四條派の渡邊南岳の江戸に來るやその風を攝り又洋風畫法をも修め、その旺盛なる好學心は所謂八宗を兼學せしめ南北合流歸一を志さしめ、所謂文晁流を生むに至つた。從つて彼が畫風頗る多面的であり、若壯年期の南宗風のものに既に秀技を示したが、晩年は多く北宗畫風によりその多作は畫技をして覇氣奔放に傾かしむるに至つた。併し彼の八宗を兼學せる畫技と非凡なる才幹と松平樂翁侯の庇護とは、相俟つて江戸畫壇に彼の名を高からしめ、その畫塾寫山樓は門生百を越ゆるの盛觀を致し、門下より渡邊崋山・高久靄厓・春木南湖・同南溟・金子金陵・依田竹石・松本交山・大西圭齋・立原杏所等が出で、田能村竹田の如きも亦嘗つて彼に師事した事があつた。

崋山は初め文晁の高足金子金陵に學び、後文晁に師事し傍ら元明の畫蹟を臨摹し、又清の王翬の山水、惲南田の花卉畫に私淑して得るところあり、男爵岩崎小彌太氏藏月下鳴機圖・原邦造氏藏魯生邯鄲夢裏圖等の秀作を遺したが、これらには彼の高潔なる人格の反映と北宗畫の手法を加味せる南宗畫體の秀拔なる畫技を見ることが出來る。彼は又一掃百態・目黑詣等の匆々たる卽興畫に妙技を示したが、殊に肖像畫に於ては蘭學と共に學べる洋畫風を採用し更に解剖學の造詣をも加味し、鷹見泉石・佐藤一齋・市河米庵像等に見る如き肖像畫に一新機軸を齎すに至つた。(第一一六圖)この崋山に師事して名をなしたのは椿椿山・福田半香・岡本秋暉等である。椿山は崋山の歿後その遺子小崋を守り一家をなさしめ、淡雅清麗なる花鳥畫に秀技を示し、半香は山水に、秋暉は花鳥にその名を得た。

文晁門下の高久靄厓は初め雪耕山人に學び後文晁の門に入りたるも大雅・伊孚九に私淑し、加ふるに沈石田・梅道人への傾倒は、江戸に純粹な文人畫風を振起するに力あつた。立原杏所は崋山に似て文晁に於ける南畫的一面を繼承せるもので、その畫は俊銳な筆裡に清澄の氣を掬せしめるものが多い。

この他仙臺に出でた南宗畫人菅井梅關も嘗つて文晁に學んだのであつたが、文晁が晩年北宗畫風に偏せるを好まず、長崎に來朝せる清人江稼圃に就いてその畫技を進めたと云ふ。

寫生主義と圓山四條の發生

上述の諸派夫〻當代に於て新しき發展の姿を示したるも、換言すればその多くは古典的畫風を新時代に適應させて甦生せしめたに他ならず、かの文人畫派の如きも範を大陸畫風にとりて、これを我が國に發展せしめたに過ぎなかつた。併しこゝに舊來の傳統に執せず眼を身邊の自然にそゝぎ、その忠實な觀照によつて新しい畫風を開拓するものが出でた。卽ち圓山應擧である。

應擧は丹波國桑田郡穴太村に生れ、のち京都に出でゝ狩野派の石田幽汀の門に學んだが、天成の大器は狩野の覊絆のうちに跼蹐し得ず、好んで元明の畫風に親炙した。彼は壯時、雪汀・一嘯・夏雲・僊嶺・憶齋等と號したが、その應擧と號し字を仲選と稱するに至つたのは、彼が私淑するところ深かつた元初の畫人錢舜擧の名、選を襲へるものと云ふ。事實應擧は舜擧の緻密なる觀照、克明なる描寫に啓發さるゝところ多く、彼の眼は注意深く自然界に向けられるに至り、その傾向に於て近き琳派の渡邊始興の畫風を慕ひ一時頗る相似た筆致を示すに至つたが、その寫生的傾向を更に助長したものは、當時長崎に渡來した沈南蘋の寫生的な花鳥畫の影響であり、又泰西畫風の寫實的な描法の感化であつた。かくして彼は自然の萬象を師範とし、寫生を以て畫技の道場となし、殊に側筆を盛に用ひたる暢達なる描法を創始し、輕快なる筆裡に自然の眞を寫すの妙諦を得た。この清新迫眞の畫風一度世に現るゝや名聲は忽ちに都鄙を風靡するに至つたが、その聲譽の影に誹謗の言を放つものあるを免れなかつた。曰く卑俗、曰く淺薄、併し彼は飽くまでも寫生派の旗幟を鮮明にして逡巡せず、大小粗細を選ばず又山水花鳥を問はず、寬政七年六十三歲を以て歿するまで縱橫に健腕を揮へるため圓山派の名聲は一世に高く門下に俊髦を集めるに至つた。

今に傳はる彼の遺作甚だ世に多いが、西村總左衞門氏藏保津川圖・觀智院藏雲龍圖の如きは、彼の本領の躍如たるものであり、知遇を得て逗留久しかつた三井寺圓滿院には彼が壯年時の優れた作を多く遺して居り、讃岐金刀比羅宮・但

馬大乘寺・鄕里の金剛寺等にはいづれも襖繪の大作を傳へてゐる。（第一一七圖）

次に應擧の門に學んで名をなしたものを擧ぐれば、吳月溪・長澤蘆雪・駒井源琦・山口素絢・奥文鳴・西村楠亭・吉村孝敬・渡邊南岳・大西椿年等であり、吳月溪は後節に敍するが、應擧門中の逸材であり別に四條派なる一派を樹つるに至つた。彼に次ぐ俊足たる蘆雪は不羈の畫才を藏してその畫粗奔の難を免れないが、圓山派を學んで異色あるものを示した。爾餘の門生は多く師風繼承の外に出でず、圓山派は應擧の子孫近世まで畫事を以て後を繼いだが、應擧の歿後はその華やかなる光芒も暫らく殘つたに過ぎず、聲望は却つて四條派に集まるに至つた。

圓山派の興れるは固より應擧の偉材に俟つべきも、又時勢の力の然らしめたものと云ふべく、他にも寫生を以て特技となす畫人を發生せしめた。森狙仙・白井直賢である。狙仙は猿鹿を畫くに巧であり、直賢は畫虱に長じたが、その寫生は特殊の題材にのみ限定され遂に一派をなすに至らず、狙仙の義子徹山は却つて應擧に學び圓山派を大阪に擴めるに力あり、その義子に一鳳・寬齋が出でた。

圓山派より出でゝ更にこれに新意を加へその壘を摩するの勢を示したものは、月溪、卽ち吳春の率ひた四條派であつた。

吳春は姓は松村、名は春、存白又は允白と號した。彼は應擧の門に入るに先立ち既に蕪村について畫を學び、應擧の門を叩ける時も應擧は師たるを辭し共學の友たらんことを奬めたと云ふ。かくして吳春は蕪村の日本的な詩味豐かなる畫風と、應擧の寫生を主とせる畫風とを折衷して一派を開くに至つた。卽ち彼の畫は應擧に乏しかつた韻致を加へ、用筆の圓轉自在さに一步を進むるところはあつたが、それだけに寫生に徹し得ざるところがあり、描技は弄筆に傾いて弊を遺すに至つた。併しながらこの畫風も、當時にあつては圓山派を一新せるものとして、世はその居地に托して四條派と稱して迎へるに至り、盛名圓山派を凌駕し門生も亦多く集つた。門下に名を爲したものを擧ぐれば、岡本豐彥・松村

景文・柴田義董・長山孔寅であるが、豐彥・景文よく師風を受けて京洛にその名を高め、景文の門下よりは橫山清暉、豐彥の門には田中日華・鹽川文麟・柴田是眞等を出した。

かく京洛畫壇は一時圓山四條派の風靡するところとなつたが、傳統打破、個性發揮の時勢は、この間に於ても個性著しき幾多の畫人を輩出せしめた。岸岸駒・原在中・伊藤若冲の如きがそれである。

岸駒は應擧と同じく明清畫に私淑して寫生の法を倣つたが、剛頑なる性格は自ら畫面に發して一格をなし、京洛の地にあつて應擧・吳春に相對峙して讓らず、彼等歿後なほ久しく世にあつて九十の長壽を保ち畫技を振つたが、年と共に畫面は奇激を加ふるに至つた。門生に於て秀でたものは岸連山でありのち師の養子となつたが、師法を繼承しながら次第にその奇矯の風を棄てるに至つた。

原在中また京に出で應擧に學んだが、傍ら明清畫風を學んで一格を示した。その畫風精緻に過ぎて生氣乏しきを感ぜしめるも、子孫相繼いで畫技をもつて立ち京洛に一派をなすに至つた。

伊藤若冲も亦京洛にあり、蔬菜を賈ぐを業とせるも畫を好んで顧みず、後黃檗の伯珣に參禪して深草に閑居し專ら畫事に耽り、その生涯は頗る奇行に富んだ。從つて彼の畫また極めて個性的にして怪異の感に溢れる。彼また元明の畫に倣ふところあり、光琳の設色法に享るところあり、それらを折衷し獨自の風を開き、好んで花鳥・佛畫等を描いたが、世俗に媚びるを潔しとせず、その孤高に過ぎたる畫風は終に門生を得ず、彼一個人の藝術として特異な存在性を示したに過ぎなかつた。

風俗畫及び版畫の流行

多彩なる樣相を展開した江戸時代繪畫史上更に特筆すべきものは、當代の現世享樂に對する謳歌と、勃興せる市民階級の眞率なる趣好とを反映せる、浮世繪と稱せられる風俗畫の發達である。現實的な世態描寫は既に前代に於て發露せられたが、當代に入るや庶民生活の向上と遊里歌舞伎の隆昌とは、更にこれに新しい發展を遂げしむるに至り、又版畫の發達もこれが助長に與つて力あるものであつた。我が國の木版技は可成り古く遡り得るが、技巧幼稚を免れず、假名草子本・古淨瑠璃本等世に行はれるや、版刻畫は插繪藝術として漸く重視さるゝに至つた。併しながら假名草子本の內容は多く古典的物語或は歷史譚乃至宗教的のものであり、版刻なほ生硬未熟を脫せず、刻出せられたる人體描寫にも生氣の乏しさを感ぜしめた。この版刻術を向上せしめ版畫をして純粹なる繪畫として鑑賞に値するものとなさしめたのは實に菱川師宣であつた。

師宣が江戸版畫の創始者として考へられるのは、彼が豐かなる畫才巧みに京阪版刻術の粹を捉へると共に、從來文學に從屬せるに過ぎなかつた版畫插繪をして、それのみにて獨立鑑賞し得る純繪本にまで發展せしめたゝめである。而してこの純繪本に扱はれた題材は、當時の享樂的社會の風潮を反映して遊里閨房の場面が多く、彼の畫風もまた自然に濃麗な寫實主義に轉じ、その艶美なる畫面は愈〻世に迎へられ江戸版畫隆昌の基をつくるに至つた。かくの如く京阪に於ける版畫は師宣によつて江戸に移され、その溫床を見出し急速に成長しつゝあつたが、京阪に於ては舊套依然として文學書插畫の域を出でず、西鶴・吉田半兵衞・蒔繪師源三郎の如き、浮世草子の插畫を製作し續けたに過ぎず、終に西川祐信の出現するまで、繪畫的に獨立せる一冊の繪本も一枚の版畫をも持ち得なかつたのは、古典藝術に慣れた京阪人の保守性に基づくものと云へよう。

然るに一方師宣によつて開拓せられた江戸に於ける浮世繪は、やがて文化爛熟の元祿の世を迎へると共に、百花の一時に開けるが如き絢爛さを示し、衰頹に瀕しつゝあつた初期肉筆風俗畫も、時と所を變じ江戸庶民の前に肉筆浮世繪としての華やかな甦生の姿を示した。卽ち懷月堂安度一派と宮川長春一派とであり、彼等は師宣の造り上げた艶麗なる寫實主義の影響を交へつゝ豐麗な美人畫を描いた。殊に彼等の一人立ちの美人畫は、肉附よき偉大な姿體を持ち美しき衣

裳に飾られ、理想化されたる形式美にその特色を發揮した。併しこの元祿期の肉筆浮世繪も版畫の發達に壓せられて再び衰頽し、暫にして終焉を告げた。而して奥村政信・石川豐信等次期の作者に依て、この誇張的な形式美と理想美とは版畫の上に再生の途を見出したが、明和二年鈴木春信の出現を見るまで飛躍的な樣式上の發展もなく繼承せられた。

一方版畫の推移を見るに、師宣に始められた繪本形式は、いつしか獨立せる一枚繪として版刻されるに至つた。即ち墨摺一枚繪であるが、この黑白二色の畫面はやがて色彩を要求して、丹・綠・黃を版畫の上に簡單に筆彩せる所謂丹繪を生じ、次いで衣服その他に墨色を強調するため墨漆或は膠を混じた墨を以てする漆繪を出だすに至つた。丹繪の製作は元祿期以降享保の初年に亙り菱川師宣・鳥居清信・同清倍・懷月堂派の畫人達によつて試みられた。墨摺より丹繪・漆繪と進展せる版畫技術は、寬保の頃には紅を主調として綠、黃を用ひた僅々數枚の色板による彩色摺繪、即ち紅摺繪の出現となり、明和二年には錦繪と稱しその名の示す如き多彩なる摺刷が可能となるに至つた。この錦繪の創始には版畫材料の改良に俟つところ大であり、その作畫の任にあたつたのは鈴木春信であつた。即ち春信はその交遊する俳諧師達に助成せられて版畫の上に種々なる新趣向を試み、その技巧の發達に資するところ大であつたが、彼はまた美人畫樣式の上にも一新機軸を齎した。人體の周圍に背景を添加した春信の美人畫は、姿態に對する官能的な感興よりも、その周圍との間に釀し出される情趣の描出に重きを置けるもので極めて抒情詩的な畫面を形成した。かく當世の美人畫は春信によつて新味を加へたが、相踵いで輩出した美人畫作家達によつて各樣の發達を示した。卽ち安永・天明期に活躍せる北尾重政・磯田湖龍齋・勝川春章・鳥居清長等は、春信の畫面に於ける詩情をこそ失つたとは云へ、眼に映つる現實世態の忠實なる描寫に夫々の特色を發揮した。就中清長は健康なる女の形態美を、線を以て畫かんとしこれに成功した。この清長の美人畫樣式に、薄墨と紫とを主調とせる滋味ある色彩を配したものに、鳥文齋榮之・窪俊滿及び北尾派の畫家があり、清長の影響を受けながら、彼に缺けたる女のなまめかしき觸覺美を描出し得たものに喜多川歌麿があつた。歌麿に至つては線と共に色彩が極めて重要性を持つに至り、又彼の女の肉體に對する感覺的描寫は、全身よりもその半身を、半身よりもその顏面を好題材として數多の優れた大首繪を遺した。併し彼の追隨者は歌麿に於ける美の理想化を繼承せず、徒に肉感美の表出のみを追うて、或は凄艶に或は蟲惑に墮し、却つてその藝術的價値を低下するに至つた。

江戸市民の歡樂街であつた遊里の殷盛は、以上の如き美人畫の發展を招致したが、遊里と共に同じく江戸市民の遊樂場であつた歌舞伎の隆昌は、役者繪に著しき發達を遂げしめ、その進展は恰も美人畫のそれに呼應するかの觀を呈してゐる。

かの鳥居清信及びその後繼者によつて示された役者繪は、在來の劇場或は舞臺の景觀描寫より、俳優の動作美の表現に進んだものであつたが、その樣式は極めて誇張的且形式的であり、未だ個性描寫にまでは進まず、俳優の名を記入することによつてその人を辨ぜしめ、その役者繪は寧ろその俳優の當り狂言の紹介の觀を呈した。この役者繪に個性描寫を齎し且つ藝術的價値を加へたのは、勝川春章一派であつた。卽ち明和年間錦繪の出現と共に、春章は美人畫の他に又役者繪を描いたが、彼の畫家としての舞臺觀察とその忠實なる寫實的な描寫とは、在來の役者繪を一變しこゝに役者の似顏繪を發生せしめ、歌川豐國及びその弟子達に依て繼承されて行つたが、この間似顏繪は東洲齋寫樂に依て更に飛躍的な發展を遂げた。寫樂は俳優演技の瞬間に於ける個性的な動作美を銳く捉へ、これを誇張的に表現したもので、俳優の個性的表情を寫して遺憾なきと共に、また實に歌舞伎の本質的な美を描破したものであつた。かゝる把握と表現とは寫樂一人の感覺の俊敏さに據るもので、彼は劃期的な功績を役者繪の上に遺したが、遂に一の流派を生み出すには至らなかつた。

以上の如く浮世繪は、美人畫及び役者繪に黃金時代を現出したが、享和の頃よりは畫くべきものを畫き盡して、所謂

末期頽廢的傾向を示すに至り、浮世繪はその本來の立場を離れて、新しい題材を風景・花鳥の上に求める樣になつた。風景畫は曩に奥村政信が洋畫の遠近法を應用し、劇場大厦の室内描寫を試み所謂浮繪なる樣式を案出し、次いで歌川豐春の好んで畫くところとなつた。又鈴木春信も夙にその背景描寫に自然への注意を喚起し、清長・榮之・俊滿等も風景に對する愛着を示すに至つたが、自然を眞に藝術の對象として扱へる風景畫の出現は、葛飾北齋・安藤廣重の功績であつた。北齋は自然を具に觀察し、そこに生起する諸現象に潜む精神的なものを把え表さうとしたもので、その風景描寫は自ら主觀的傾向を示した。彼の冨嶽三十六景圖の如きは、その熾盛なる自然觀察と強烈な主觀化の迹を告げるものである。これに對し廣重の畫いた自然は、あるがまゝの素朴な姿であつたが、その旅人の寄するが如き自然への溫き愛情は、畫面に滲み出でゝ豐かな詩情を掬ましめた。又當時この廣重と名を競つた歌川國芳は洋畫の陰影法や遠近法を應用して嶄新な風景畫風を樹てたが、彼の畫作は美人畫・役者繪・武者繪・諷刺畫等の汎きに亙つた。版畫による花鳥畫も亦北齋・廣重等によつて試みられ、在來の花鳥畫に見られぬ一種の興趣を持つ畫作を遺してゐる。

かくして幕末に於ける版畫は、技巧は精緻となり需要は增加したが益〻頽廢的傾向を辿り、殊に騷然たる世相は、版畫をして或は時事問題、或は諷刺的畫材、或は殺伐な武者繪等を扱はしめ、愈〻その藝術味を低落せしめるに至つた。

西洋畫風の影響

前代以來の耶蘇教の傳播及び西歐諸國との接觸は、また我が國繪畫に西洋畫風を齎すに至つた。今その流傳の迹を顧みるに、前代耶蘇教は傳導の隆昌に伴なひ禮拜用の宗教畫を盛に舶載せしのみならず、耶蘇教學林及び僧院に於ては繪畫をも教へ又描寫をも行はしめた。當時の遺品としてはマリア十五玄義圖・フランシスザビエル聖人圖・セントミカエル大天使圖等があるが、禮拜用に作れるもので極めて敬虔な作風を示し、又細畫を摸寫したあとも偲ばれる。この宗教畫に誕生した我が洋畫は、やがて西歐風俗に對する好奇の昂まると共に、子爵松平保男氏藏の泰西王侯騎馬圖や侯爵細川護立氏藏の洋人奏樂圖の如き西歐風俗を畫くものを生んだ。共に範を舶載畫に求めたものであるが、在來の日本畫の材料を用ひてよく洋畫的効果を出すに成功してゐる。これらの初期洋畫人として山田右衞門作の名高く、又生島三郎左、野澤久右等あり、慶長前後には信方なる印を殘してゐる作家もゐた。

以上の初期洋畫と殆ど併行して、世に南蠻人渡來圖と呼ばれ、飽くまでも在來の日本畫の樣式技法によつて、當時の貿易港の狀景を畫いたものが流行した。もとより初期洋畫と同一に論じ得ないが、西歐文化流入盛なりし、當代初葉の世態を反映したものとして併せてこゝに附記して置く。

かくの如く我が初期洋畫は耶蘇教の信仰的要求に發し、異國風俗への憧憬に助長せられ、かゝる世相は一方に南蠻人渡來圖屏風の如きものをも發生せしめたが、未だ洋畫技法を以て我が國の自然風物を描く迄には至らなかつた。これ鎖國政策、耶蘇教の彈壓等が相俟つて洋畫の順調なる成育を中斷したと云ふべきであつて、洋畫は一時衰運を呈したが、享保五年將軍蘭書輸入の禁を弛めてより急激に勃興したる蘭學の隆昌は、また我が洋畫に再生の道を歩ましめるに至つた。卽ちこの洋畫再生に大なる影響を與へたのは、舶載蘭書に於ける銅版插畫であつた。蘭書の解譯に苦難を嘗めつゝあつた當時の蘭學者にとつて、その插畫のみは萬人共通の文字として彼等を渇仰せしめると共に、插畫に對する關心を深甚ならしめた。殊に蘭書の飜刻に伴なふ插圖の摸刻の必要は、愈〻銅版插畫の樣式技法の研鑽に拍車を加へしめるに至つた。

西洋銅版畫の技法は、既に初期洋畫時代一時傳へられ、慶長年間の耶蘇教書の扉繪及び宗教畫の印刷等に用ひられたのであつたが、宗門の禁壓と共にその技も絶えるに至り、蘭書の指導によつて復活するに至つたもので、その復活にはドドニウス本草書・ヨンストン動物圖說・デサルキユウス透視畫法等の插圖の貢獻は頗る大なるものであつた。

卽ち蘭書の插畫に對する渴仰は先づその研鑽を銅版插畫の製作技法に向けしめたが、やがて洋畫理論の把握へと進ま

しめて、こゝに第二期の洋畫は、單に外表的な形似を求めた初期洋畫とは趣を異にせる發達の路を辿らしめた。蘭學者の洋畫理論把握のあとは、大槻玄澤の蘭學階梯・森島中良の紅毛雜話・司馬江漢の西洋畫談の中に、夫〻洋畫の特質を語つてゐるのに依ても察し得るところである。彼等の洋畫觀がその實用性の重視に偏せるは、蘭書の插畫にその發達を誘導された過程より見ればまた止むを得ない。而してその實用性の謳歌は必然的に寫實的傾向を生み、その技法として學ばれた遠近法と陰影法とは巧に我が國人に依つて驅使されると共に、在來の日本畫の上にも大きな感化を與へるに至つた。

この第二期洋畫勃興に當り、先驅者として功績の大きかつたのは平賀源内である。彼は元來本草學者であるが頗る博學多才、洋畫技法の如き何人より教へられたか詳かではないが、寶曆十三年刊行の物類品隲中には、繪具に關する精密な記述を錄して居り、後に司馬江漢・佐竹曙山等の說ける洋畫理論も、彼の抱懷せる理論の踏襲と稱せらるゝ程でありまた彼自らも畫筆を振つた。殊に多數洋畫作家を薫育せる功績には頗る大なるものがあり、彼を以て第二期洋畫の鼻祖と稱するも敢て過言ではない。卽ち源内は安永二年秋田藩佐竹曙山に聘せられ暫し秋田に旅裝を解くや、小田野直武・荻津勝孝に洋畫技法を授け、直武はその城主曙山及び角館城代佐竹義躬嘯月亭に更にその法を傳授し、こゝに秋田派と稱すべき一洋畫圈を作つた。又江戸に於て活躍せし司馬江漢も源内の薫陶を受けた一人で、泥繪風の洋畫的表現を得意として人物・風景等を多く畫いたのみならず、銅版畫に於ては東北の僻地須賀川より出でたる亞歐堂田善は、松平樂翁侯の保護と森島中良等蘭學者の指導とを得て、獨得なる銅鐫技法を創始し、好んで江戸風景の銅版畫を作り一個の風格ある畫技を示した。江戸にはこの他新井令恭・安田雷州、岡田春燈齋・井上九皐等相踵いで洋畫技法を振ふに至つた。

又當時外邦文化の流入地であつた長崎に於ける洋畫にも、頗る注目すべきものがあつた。舶載洋畫に接する機會の多かつたこの地に、洋畫の逸早く勃興せるは當然であり、山田右衞門作・生島三郎左・野澤久右の如きも、夙にこの地に出でたのであつたが、明曆頃に出でたる喜多元規も洋畫技法をよくし、ことに長崎に於ては洋畫の寫實的技法と沈南蘋の寫實的描法の感化とを相合した一種の畫風を生じ、荒木元融・石崎融思・川原慶賀・城義隣の如きを出し、又一方に荒木如元・若杉磯八の如く油繪にて蘭畫を忠實に摸寫するが如き輩をも生んだ。

かくの如く洋畫技法を以て立ちし作家を多く輩出したが、これを日本畫壇に比すれば傑出して拮抗するものなく、畫家としての社會的地位また低きを免れなかつた。併しながら新しき洋畫技法は、次第に在來の日本畫法のうちに攝取せられ、その畫技に新鮮さと自由味とを加へしめるに至つた。圓山應擧・渡邊崋山に於ける洋畫技法の攝取の如きはその著しい例であり、又浮世繪版畫に與へた影響にも大なるものがあり、北齋派や國芳や廣重の藝術の糧をなし、當代畫壇は洋畫の刺戟を受けつゝ次第に近代的畫風へとその步を運んだのであつた。

第三節　彫　刻

當代に於ける造像事業はその泰平の久しきと一般信仰の隆昌に伴なつて可成り盛大を致し、江戸幕府を始め各地諸大名等の菩提寺造營に伴ふ造像は全國各所に及び、殊に五代將軍綱吉の母桂昌院の擁護には著しいものがあつた。

併し室町時代以降その本質的な意義を失ひ、一途に衰退を辿つた佛像彫刻は、比較的美術の榮えた當代に於ても殆ど何等の清新な表現を示し得ず、徒らに先蹤を墨守して唯外見上の巧緻をのみ競ふ狀態であつた。故に當代の彫刻には樣式的に見る可きものなく、唯その手法に於ける彫鏤の巧さが著しい特色として擧げられる。殊に前代より發達した天蓋・光背及び臺座等の莊嚴具に於ける工藝的な彫鏤は、益〻精緻を盡して華麗なものが造られてゐる。

當代の佛師には七條佛所に康猶があり、前代の康正に次いで東寺木佛師職を勤め、京畿及び江戸諸寺の造像に從事して家系殷盛を極め、康音・康知等各〻幕府關係の造像に活躍し、それらの遺作の今日まで傳へられるものも少くない。併しそれらは唯形式の傳承を事として精神内容の空虚なものが多く、彫刻としての生命は殆ど失はれてゐる。

これらの專門佛師に對して注目すべき活躍をなし、當代彫刻に生氣を與へたのは大和寶山寺の僧湛海である。彼の造像も固より當代の形式的な樣式を脫してゐるものではないが、その烈々たる氣魄には見る可きものがあり、殊に忿怒形像に優れた作例を遺してゐる。元祿十四年の寶山寺五大明王像（木造彩色）及び唐招提寺不動明王坐像（木造彩色）・法隆寺西圓堂不動明王坐像（木造彩色）等はその代表作である。而して彼の門下から名手清水隆慶を出してゐる。

尙當代の佛師としてその名の傳へられてゐる者に、松雲・高橋寶山・高橋鳳雲・松本良山等があり、各〻寫實的な羅漢像に長じて異彩を放ち、當代彫刻に獨特な特色を加へてゐる。

能面作家には越前出目家に古元休滿永があり、その門から兒玉家を開いた近江滿昌及び弟子出目家（元利家）を創めた古元利榮滿の二名手が出で、更に滿昌の弟子に宮田筑後があつて各〻特色ある作風を示してゐる。又近江井關家には河内大掾家重・大宮大和眞盛、大野出目家には友閑滿庸・洞白滿喬・洞水滿矩及び友水康久等があり、各〻その流派を守つてゐるが、當代の能面は概して創意に乏しく、多く古面を摸作するに止つてゐる。

前代以來著しく發達した建築の裝飾彫刻は當代に入つて寺院・靈廟等の築造が頻りに營なまれるにつれて益〻旺となり、孰れも精緻を誇り、寧ろ形式的な佛像或は能面等に比して活氣ある變化を示してゐるが、その表現は弱く所詮その裝飾的効果以上に評價さるべきものではない。この裝飾彫刻の宮彫師として有名なのは、岸山甚五郎左義信（左甚五郎）・甲良宗廣・後藤三四郎・石川藤吉及び島村文治郎俊準等である。

當代の彫刻として最も特色のあるのは根付である。尤も根付は寛永の頃本阿彌光悦及び雛屋立圃等によつて作り始められたと傳ふる如く、當初は工藝美術家の餘技として創められたもので、工藝的な要素を多分に持つて、寧ろ彫刻と云ふよりも細工物と稱さるべきものであるが、その需要の增加するにつれ佛師・宮彫師・面打師等もその製作に從事し、その意匠や彫法には見るべきものが尠くない。併し專門の根付師を生じたのは明和・安永の頃で、吉村周山・樋口舟月・小笠原一齋等の名が知られてゐる。

尙當代には人形彫刻があり、同じく工藝的なものであるが、子女の賞玩を受けて大いに行はれた。その主なるものに奈良人形・嵯峨人形・加茂人形・淺草人形等があり、或は簡素な一刀彫に淡彩を施し、或は精巧な仕上げに濃彩を加へて夫〻風雅な趣をなしてゐる。岡野保伯・森川杜園等は奈良人形の名工である。

第四節　工藝

當代の工藝は鎖國の平穩なる世に育成せられたゝめ規模に宏壯を失ひ、又封建的社會に於ては諸事に格式を嚴重ならしめたゝめ、自ら一定の形式内に跼蹐するに至つたが、一方には技巧を極度に分化せしめた。又工人達は夫〻門流に據つて傳統を誇つたが、他面には世襲により技に習熟を重ね、その分業組織は著しく發達するに至つた。

殊に當代は大衆的な庶民の勃興せる時であり、民衆の工藝に親しめることは他のいづれの時代にもその比を見ず、從つて作家が民衆への反應を熱意を以て考慮したことは、この時代の大なる特質となつた。故に當代の工藝は形式的には萎縮し技巧的には末技に走れるものも見られるが、日本の工藝としては幾多の新しい特色を發見開拓したものとして注目せられるのである。

金工

第一章　江戸時代

當代の金工に於て最も顯著な進歩を遂げたものは、裝劍具の發達に伴ふ彫金工及び鍔工であつた。武家政治の下に三百年の泰平を招致した當代は、いつしか武士をして刀身の利鈍はとまれその裝飾に意を用ひしむるに至り、又諸侯夫〻祿を給してこれら工人を保護しその作技を助長したゝめ、これらの技術は前代に比儔なき精美を示すに至つた。殊に寛文・元祿の華奢の風は、緣・頭・目貫・鐺・小柄・笄等の裝劍意匠に自由味を齎すと共に、恰もこの時橫谷宗珉出でゝ後藤家によつて代表される在來の家彫の技法を打破し、畫の筆意を傳へる繪風を創め、專ら民間の需要に應じて町彫を起すあり、又奈良風彫と稱し太き鑿を用ひ風趣ある圖樣を施す彫法の起るあり、これらの新しき趣味と技法とは彫金界に極めて多彩な發達を齎すに至つた。題材の如きも頗る廣汎となり、家風の傳統的な題材を繼承せるは勿論當代武家治下の儒敎趣味を反映せる和漢の人物、畫壇の傾向に呼應せる山水花鳥乃至巷間の風俗にまで及んでゐる。又その技巧は愈〻細密となり、殊に色相を異にする種々の合金を配して彩畫的效果を狙へる色繪の技は遂にその極に達した。

併しながらこの彫金工の間に於て門地高く宗家的な位置を占めたのは、前代以來の後藤家の家系で、當代に於ては七代目顯乘・八代目卽乘・九代目程乘・十代目廉乘・十一代目通乘・十二代目壽乘・十三代目延乘・十四代目桂乘・十五代目眞乘と相續き、その傳統的な家風の裝劍具は、武家の儀式用のものとして或は武家間の進物又は引手物として重用されたので、後藤家はよくその宗家的位置を保持し、祐乘の子孫は今や分れて十六支家の多きに達した。これらを同苗家或は脇後藤と云ひ、脇後藤また幾多の支派を分出した。

後藤宗家の七代目となれる顯乘は、榮乘の弟にして武者を得意として中興の祖と稱せられ、卽乘は榮乘の男、非凡の技を有したが夭折した。元來後藤家の鏨法は裝劍具の長い間の磨滅を考慮し、鏨も僅かに造鏨・滑剔及透鏨の三種を用ひ堅實な作風を特色とし、一時的な密技に傾くのを卑しむものであつたが、橫谷派の繪風の新技法世に迎へられるやまた裝劍の實用性を離れて裝飾を主とするに至り、十代目の廉乘は家風に繪風を交へ、通乘の頃には橫谷派の作風は家

風を壓倒するの勢を示すに至つた。後藤派は玆に於てその傳統的作風を一變し繪風を折衷することによつて、斯界に於ける自家の立場を維持せんとした。かく移り行く時代の趣好は、宗家後藤の家風をすら變更するの餘儀なきに至らしめたのである。當代末期の作家ではあるが、京後藤の一乘の如きは完全に家彫の傳統を破つて專ら繪畫的な取材により、橫谷派に萌芽した自由主義的傾向の極致を示し、爾後の新傾向の源をなした。殊にその門人としては船田一琴その他があり、明治時代の彫金界に與へた影響は尠くない。

かくの如き繪風流行時代を招致した橫谷宗珉も亦後藤の分派に出でたもので、業を以て幕府に仕へたが病によつて辭し專ら民間の需に應じた。その自由なる立場にありて新しき時代の趣好を捉へ、これを繪風なる嶄新な彫技に示せるため、その作風は忽ち斯界を風靡するに至つた。後藤の家彫に對し彼の作風を町彫と呼ぶ。又彼は片切彫の筆線に似たる肥痩ある彫痕に妙技を示し、世人は彼をその創始者の如く目するに至つた。宗珉は享保十八年に歿し、その門下に柳川直政・大森英昌・古川元珍・岩本昆寬等の名手があり、夫〻出でゝ一派をなし、その支派は更に支派を生み、その工人は全國に及び、江戸市中の名ある家のみにても三十餘戸を算するに至つた。

別に通乘の門に學び更に獨特の技法を以て宗家に對抗した者に津尋甫がある。彼は家系なき孤立的な作家ながら柔剛いづれにもよく他に匹儔の少ない名人であつた。

橫谷派と共に家彫に對し特色ある作風を示したのは、奈良家及び濱野家であつた。奈良家は奈良利輝を祖とし、その作風は鏨太く圖樣古雅にして一種の風格を示し寬永元年には幕府に召されその用を仰付けられるに至つた。この派に於ては奈良利壽・杉浦乘意・土屋安親等がすぐれ、奈良家の三作と稱す。奈良利壽は人物花鳥總て妙を得、鏨技強く圖樣の豪快なるを以て聞え、杉浦乘意は圖樣を多く唐畫にとり、好んで肉合彫を用ひた。肉各彫と稱するのは、圖樣の周圍を削りとりて半肉彫の感じを持たしむるものである。土屋安親は奈良家の門流に學んだが、別に刀法を創意して一家を

立て、その彫風は光琳に似た雅趣を示した。又濱野家は奈良利壽の門人濱野政隨を祖とし、鑿彫の勢ひ強く頗る活氣に滿てる作風を特色とし、彫刀の利き鋭くして多少品に於て下る傾きを示したが、政隨の弟子矩隨はよくその缺を補ひ緩急の兩面を備へて濱野派の盛運を啓き、その門下に多くの名工を出した。

以上は當代彫金界の大勢を概觀したるに過ぎず、水戸派の如き或は加賀後藤の如き夫〻諸侯に庇護養成せられ、意匠技法共に千差萬別の多彩さを示したが、泰平の世風は技をして末梢に拘泥せしむるを免れなかつた。

後藤家に發する絢爛たる彫金の一方には、前代より甲冑師などに系統をひく鐔鐵による刀裝具も行はれたが、この時代に入つては殊に鐵鍔は著しく發達し、鍔專門の作家を生み、或は高肉彫を或は象嵌を用ひ、又透鍔の如きは透意匠に新と奇とを競ふに至つた。

作家としては埋忠家は、慶長年中より主として鐔技を以て幕府に仕へ、明壽の門下にはその子重義を始め名工を多く生み、地方にも埋忠家の流れを汲む多くの秀工を出した。又別に地方的な鐵鍔作者が輩出し、就中肥後・長州・萩・屋張・江戸赤坂等では鐵鍔が多く造られ、夫〻獨特の技法を以て名あるものであるが、肥後の透彫、尾張の鐵味はその著しいもので、堅實なる作技に雅趣を加へて世に迎へられた。前代末葉に出でた小田原の正次は細透しを以て聞え、その子孫も業を繼いだ。

その他鍔工以外の彫金家の手に作られたものも多く、前出の後藤一乘の如きは好んで鐵鍔を作り鐵鍔に一新面を拓いた。

甲冑工は當代に於てもその傳統を存し、明珍の宗家以外に享保の頃江戸に名をなした明珍宗祭、元祿の頃出で越前侯に抱へられた明珍吉久等があつたが、實用性を失へる甲冑工は徒に技巧の末に工夫凝らす弊に陷ちた。

又村上如竹は明和の頃に出でて鐙の象嵌に秀技を示したが、後には主として刀裝具を作り種々新工夫を示し、特に素銅を好んで用ひた。二女如鐵・如水業を繼ぎ、門人如雫また技にすぐれ後養子となつた。

この他金具工に名をなせるものに中川紹益がある。初め越後高田にて武具を作つてゐたが、天正年間京師に移り千家茶道具の鐵銅器を製し、子孫世々その業を傳へた。

當代の鑄工はまた前代の如く、茶の湯釜・燈籠・梵鐘・佛器等の製作に從ひ、夫〻工夫經營して技を進めたが、時代は鑄技の實用性の普及を求めてその藝術性を望まず、偶〻彼等の前に齎されて刺戟を與へたる明清の舶載品も、既に作技の低調に墮せるもので、寧ろ却つて惡結果を與へるものであつた。從つて當代の鑄工は需要旺盛にして活況を呈せるも、作技に藝術性の乏しさを啣たしむるものを多く出す結果となつた。この間に於て比較的に藝術味を保持したものは茶の湯釜であつた。元來茶の湯釜は風流の雅器、殊にその製作に當つては、釜師は茶家と相結んで雅致の表出に工夫せるため、他の鑄技に比し格調の高きを保ち、京作・關東作の如き夫〻優雅なる趣致を示し、名越家の他に西村家・大西家、又江戸の名越・堀家の如き或は加賀の宮崎の如き、鑄工の諸名家を生ずるに至つた。

名越家には當代に入りて善正の男彌右衞門三昌淨味あり、慶長十九年には京都大佛の鐘の如き巨作にも從事した。その子孫京都にありて業を繼ぐもの代々淨味と稱せるため、彼を古淨味と呼ぶ。三昌淨味の弟家昌は江戸に召されて幕府御用釜師となり、江戸名越家の端を開き子孫家業を繼いで繁榮した。就中家昌の子正信は、茶人小堀遠州、片桐石州等に愛顧せられた。又三昌淨味の次子彌助淨榮は堀山城と稱し、別に江戸に下つて幕府の用を勤めて堀家を興すに至り、名越家は東西にわかれて夫〻斯界の名家となつた。

又大西家は初代淨林に次ぎて五郎左衞門淨清出で、その子定林が江戸に移れるため、この家系も京都と江戸とに分れて夫〻名を擧ぐるに至つた。

宮崎寒雉は加州侯に聘せられ金澤に移り、子孫その業を傳へて加賀藩の名物となつた。

尙當代には西村道仁の後と稱する彌一郎道彌京都にあり、その子孫は千家の釜師となつて技を振つたが、道鈴の後はその位置を大西家に讓つて衰微した。

この他釜師由緒に據れば、當代初期の名工として安見與兵衞・飯田助左衞門・湯淺嘉右衞門等の名を見るが傳記審かならず、遺作は他の作家の名に依りて通行したものか何れも不明である。

釜師以外當代に名をなした鑄工を求むるに、銅器の着色に新意を出した金谷五郎三郎がある。蠟型鑄造を以て名ある者には、和泉堺に久兵衞があり、京都に鍋龍があり、又長崎の地には明清の鑄技を傳へ、龜女は香爐の作を以て名を得、江戸の村田整珉は文化文政の頃龜の精巧な鑄技を示し、その門人栗原貞乘及び木村渡雲は師風を享けて鑄淺着色に妙を得、また京都には四方安平・龍文堂と號して文人趣味の作品を示し、その門下より周漢の倣古的作技に長ぜる秦藏六を出し、越後及び佐渡には原得齋・本間琢齋の如きが、文房具及び煎茶具等の古雅なる作品を示す等、地方的作家もまた尠くなかつた。

柄鏡は前代から引つゞき作られ、實用的要求に應じて多量に製出され商品化せられた。初期には圖樣の閑雅愛すべきものを見たが、天和・貞享頃より繁縟蕪雜なものとなつた。鏡師は京都に最も多く居住し、江戸これに次ぎ、その數三百以上に達した。

漆　工

江戸時代三百年に及ぶ泰平の世は各種文藝を發達せしめたが、又漆工に於ても空前の發達を遂げしめた。その特色の主なるものを見るに、封建治下に於ては諸般のこと制式を嚴重ならしめ、意匠は形式化して自由を缺くに至つたが、技法頗る多種となり、又從來主として京都を中心とせる漆技が、江戸を初めとし地方の諸藩に傳つて、夫〻に發達を示したことである。

即ち當代の初め京都の漆藝家の一部は江戸に集り、幸阿彌長善・同長法・古滿休意・梶川彥兵衞等は召されて幕府の御抱となり、これに依り江戸にも蒔繪が起り京都に對する事となつた。又金澤に於ても藩主前田利家が五十嵐道甫を召し抱へて加賀蒔繪を發達せしめた。この他武家の保護を受けて漆技に從事した工人は數多く、何れも特色ある蒔繪漆器を作り、又各藩の參覲交代は江戸工藝を地方に傳播する機會を作つた。

蒔繪は初期に於ては、桃山の遺風を繼ぎ豪華な趣があつたが技巧は更に精巧緻密となり、高蒔繪・研出・梨地・截金の使用法等益〻精熟し完成の域に達した。殊に高蒔繪と研出とを併用する肉合研出の法の他、彫金・珊瑚・彫貝等を蒔繪に嵌入する方法等も考案され、遂に寬永時代の壯觀を示すに至つた。侯爵德川義親氏藏初音蒔繪三棚並に附屬品は、江戸前期の代表作と云ふべく、寬永十四年將軍家光の長女千代姬が尾州侯へ婚嫁の際携へた調度で、幸阿彌長重に命じ三ヶ年を經て完成せしめたものである。意匠を源氏物語初音の卷にとり總濃梨地に金銀を嵌し、山水の肉合巧麗で、盡く截金を黏じ配色の妙は云ふまでもなく穩雅の趣致をも現し、しかも堅實細巧なること眼を驚かすばかりである。幸阿彌長重は幸阿彌家十代にして京都と江戸とに往來し、御所の御用を勤める傍ら德川家の製作もし、一門は何れも幕府の扶持を受けた。帝室博物館藏初音蒔繪手箱及び根津嘉一郎氏藏石山寺蒔繪源氏簞笥等も製作技法を同じくした優品である。中野忠太郎氏藏及び大倉集古館藏の山水樓閣蒔繪料紙箱及び硯箱は、贅と技巧の極致とを盡した豪奢な蒔繪で、金の使用量の多き事この期を以て最高とする。

寬永から寬文頃までの作家を擧げると、古滿家の祖たる古滿休意は家光に召されて蒔繪を作り、その子休伯も綱吉に仕へ連綿として十一代に至るまで幕府に仕へた。帝室博物館藏蔦蒔繪硯箱は休意作と傳へる。又山本春正には帝室博物館藏の瞿麥蒔繪硯箱があり、田付長兵衞には伯爵津輕義孝氏藏の蔦細道硯箱文臺と帝室博物館藏の角田河蒔繪硯箱文臺とがある。印籠の名工には梶川久次郎があつて幕府に抱へられ、金澤蒔繪では清水九兵衞があり、加賀印籠の名工に椎原

市太夫があた。建築に應用された蒔繪としては、芝臺德院廟厨子・金剛峯寺藥師堂厨子須彌壇等が優作として有名である。

當代の中期に至り、天下泰平と元祿の派手好みとは蒔繪に華麗緻密の度を加へ、刑部梨地の發明も成り、技巧を勞することその極に達し、所謂常憲院時代を現出した。かゝる時に於て獨り異彩を放つたものは尾形光琳である。

光琳は光悅・宗達の畫風を傳へると共に、蒔繪の技にも長じ自作の他光悅の摸造をも遺した。光琳の蒔繪は毫も時代の惡風に染まず材料技巧に束縛されること無く、自由な意匠に個性を打ち込み思ふまゝに奇才を揮つた。その大膽な構圖や、貝・鉛・金屬板等の應用や、その溫麗な表現や洒脫な趣好等は、幾多の摸倣者を生み光琳蒔繪の名を後世に遺すに至つた。帝室博物館藏八橋蒔繪硯箱はその傑作と云はれ、岩崎小彌太氏藏住江蒔繪硯箱・林忠正氏藏三輪蒔繪硯箱等も彼の遺作と稱へられてゐる。

小川破笠は伊勢の人で後江戸に至り俳人にして繪畫・陶器・漆技に長じ、彼の作る漆器は陶器・牙角・竹木・貝・七寶・堆朱等を蒔繪と共に應用し、その構想奇拔にして技巧精妙、しかも雅味深く多分に明淸趣味を加へたもので、この新技術は當時の好尙に投じて破笠細工と呼ばれ大いに賞玩された。伯爵津輕義孝氏藏柏木兎圖料紙箱・横河民輔氏藏蛇籠圖硯箱・帝室博物館藏古墨圖硯箱等はその代表作と云はれる。

當代に於て特色ある漆工は印籠である。佩刀と同樣互に意匠と技とを競ふに至り、名工相踵いで現れ、驚く可き精巧細密なる技巧と各種の工夫が考案され、實に千差萬別にして當時の漆工の縮圖の感がある。印籠師として有名なるは梶川一派、山田常嘉一派で、鹽見政誠・飯塚桃葉等も名工であつた。又鞘塗も印籠と並んで發達し、その螺漆法は數百種に及んだ。

桃山時代に再興した色漆・油畫（密陀繪）は從來の文樣以外浮世繪の流行に應じ、その華麗なる三色漆や五彩の密陀繪具を以て浮世繪人物を器物に施すに至つたが、これは幾許もなくして蒔繪に壓倒せられた。支那の沈金・堆朱・存星・青貝等の摸擬的漆器も益〻旺盛となり、中には美術的價値ある名工を生み、又今日の地方漆器の起原をなしたものもあり、京都に於ては茶器に名工が輩出した。

山田常嘉は天和三年德川氏に仕へ世々その業を維ぎ、伯爵伊達興宗氏藏海浦蒔繪丸硯箱は堅實な寫實的蒔繪で初代の作と傳へられ、鹽見政誠は寶永・享保頃の京都の蒔繪師で研出に妙を得、帝室博物館藏琵琶湖蒔繪硯箱に依りその技を窺ふ事が出來る。飯塚桃葉は明和頃の工人、阿州侯に仕へその子孫觀松齋を襲名し、御物宇治川螢蒔繪料紙箱及び硯箱はその代表作と云はれる。古滿休伯・永田友冶・山本利兵衞・青海勘七等は天和より明和頃までの名工である。

又當時江戸城內には工場を設け御小屋場又は御細工場と稱し、工人を集めて諸道具を製作せしめてゐた。諸大名の道具類は殆どこの處の調製に係り優品も作出された。併し享保以後になつて、贈遣賞賜等に蒔繪が多く使用さるゝに至り需要激增せるも、多くは一定せる儀式的調度の製作なる故、圖樣も形態も千變一律のものを多量に製出するに至り、從つて下地漆の質を低下しその工程を略し、蒔繪も手數を省略せるため金銀の薄金具を貼布し、金銀粉も少量にて大部分に使用され得る平極粉の使用が盛となり、遂に美術的價値を失ふに至つた。京都の蒔繪は概して古典を守つてゐたが時代の趨勢には抗すべくも無く、江戸と同樣輕薄粗製となりこれを上方仕入物と稱した。かく大都會の蒔繪が粗惡に流れたゝめ却つて地方漆器は盛となり、自給自足的に各地に於て新製品が考案されその特色を發揮した。後期に於て著名なる作家は、蒔繪に原羊遊齋・古滿寬哉があり、二宮桃亭は沈金に秀で、玉楮象谷は高松で竹籃塗彫漆器を作り、山本正令は名古屋に住し蒔繪に從事した。

天保以後は幕府の權勢も漸次衰微し、國情また動搖せるを以て、器物を愛翫しその趣味を鑑賞する暇もなく、僅かに中山胡民・柴田是眞を殘して、さしも隆盛を極めた當代の漆工も終りを告げるに至つた。

陶　瓷

前代茶道の隆盛に際し陶瓷は新趣を加へ、又征韓の役に九州の諸侯多く朝鮮の陶工を伴なひ歸り、各〻その封土に窯を開かしむる等、陶藝發展の基は既に前代に開けてゐたが、偃武以來三百年・陶瓷工藝は絢爛たる江戸文化の諸相を反映しつゝ泰平の氣運に乘じて空前の發展を遂げるに至つた。卽ちこの間或は傳統的諸窯の發達變遷あり、或は新興諸窯の隆替あり、或は亦名工の輩出あり、その多樣な變化は正に百花妍を競ふ華麗な窯藝文化を現出してゐる。

併し先づ當代初頭の各種陶瓷は桃山時代の作風を尙殆どその儘傳承したものであつて、大體元和以後寬文前後までは桃山時代の延長期と見られる。而してその劈頭を飾るものは京都の光悅・樂三代道入（ノンコウ）及び仁清、九州の所謂朝鮮系土物窯、肥前磁器窯に於ける柿右衞門、加賀の所謂古九谷等であらう。

本阿彌光悅は家藝の外に多能多藝の巨匠であつて、經世家として亦識見高き達人であつた。茶道は古織門下出藍の眞の大茶人であり、樂燒に於ては明らかに自信を以て任じてゐる。元來繊部の遺鉢を受けてしかも獨自の創見を加へ、燒成上では常慶・道入を師友とするも、創作上ではこれらを指導したものと思はれる。その樂茶盌は豪放にして逸脫、巧に徹して匠氣なく斯藝中の神品と稱して憚らない。（第一二二圖）而して彼の才能は桃山乃至江戸初期に於ける窯藝その他各種工藝に大なる影響を及して、顯著な特色を有つ一時期を劃するのである。因にその血流に名工空中生れ、巨匠乾山が出てゐる。

光悅に續いて樂家三代道入は俗にノンカウといふ樂家世代中最も異彩を放つた巨匠であつて、父祖二代は固より光悅宗旦の感化亦甚大なりしとはいへ、彼が天賦の才能の如何に豐富であつたかはその遺作の示すところによつて瞭らかである。その茶盌に於ては個々變化多く、その他作品の種類は香爐・香合・花入・食器に及び、異常な彫塑的創作能力を發揮してゐる。而して爾後輩出する無數の樂燒工は殆ど彼の範疇を出てゐない。

仁清は江戸初期にあつて、鐵銹釉を用ひて精巧無比な轆轤成形の茶入を作つた。これは瀨戸系の所謂京窯が極度に洗練されたもので、時の宗匠遠州、宗和等の影響も想像される。而して仁清窯の最も大なる特色は金銀五彩陶器の完成にある。その溫雅な開片釉は瀨戸白手燒のそれに類し、鮮麗な上繪の彩釉は恐らく柿右衞門傳であらうが金銀燒付に至つては或は彼の創案に成つたものゝやうである。而して仁清の色繪陶器はさすがに華洛の地に生育せる名陶だけに、その洗練された形態と曲面の美しさ限りなく、溫順典雅な釉陶・桃山期裝飾畫さながらの豪華豐麗な上繪付、夫〻相調和して間然するところがない（口繪）。爾來、仁清の遺風は粟田、清水或はその他京都諸窯に於て常に繰返し再現せられ、京燒の主要な一特色となつて居り、亦讃岐高松燒、土佐尾戸燒その他の地方窯にも顯著な影響を與へてゐる。この意味に於て名工仁清は京燒盛大の基を開いたのみならず、亦彼の作品は當代新興窯藝の特色を示すべき重要な要素となつてゐるのである。

なほこの頃音羽・錦光山・清閑寺その他があり、類似の色繪陶器を燒成してゐる。

次に濃尾地方の傳統的陶窯に於てはこの期なほ黃瀨戸・志野・織部の盛行を見、なほそれらから脫化した所謂繪瀨戸の燒造も盛となつてゐるが、大體に於てその作風は前代遺風の傳承に止まつた觀がある。而して當時、瀨戸窯の支流たる所謂越中瀨戸の發展は見逃すことが出來ない。この窯の主なる製品は瀨戸・美濃・信樂窯等に近似したものが多く、中には京燒の如く洗練されたものもあつて前田家領內の古窯中後に興る小杉燒及び埴生燒と共に最も注目すべきものと言はねばならぬ。備前・信樂・伊賀の諸窯も前代の作風そのまゝと稱してよく、たゞ備前に於ける三日月六兵衞系統の彫塑陶瓷の發達と伊賀に於ける所謂藤堂伊賀の出現とは注目に値する。前者は爾後の備前窯に大きな特色を與へたものであり、後者は前代の筒井伊賀に代つたもので、その作風は筒井伊賀を更に洗練しその特色をより强調したものといへる。なほ九州の所謂土物窯及び長州萩燒等前代末以來の朝鮮系各窯があり、これらは何れも茶家の好尙に適合する陶

窯として素朴敦厚の妙趣を發揮してゐるが、こゝにかの小堀遠州の出現を看過する事は出來ない。彼は獨り傑出せる大宗匠として當時の美術界に君臨した指導者で、當時の窯藝亦彼の提撕に負ふところ頗る大であつた。卽ち彼が撰擇した中興名物或は彼が指導したと傳へられる所謂遠州七窯（山城の朝日燒、大和の赤膚燒、攝津の古曾部燒、筑前の高取燒、豐前の上野燒、近江の膳所燒、遠江の志戸呂燒）の如きその好例であつて、こゝに桃山遺風の存在が明示されてゐる事はいふ迄もないが、而もなほ遠州獨自の貴族的乃至室町への復古的好尙が顯著に提示されてゐる事に留意せねばならぬ。この他、東北地方に岩代の本郷燒・磐城の相馬燒の起源がある。

さてこの期柿右衞門（慶長——寬文ノ頃）は我が國磁器上繪付の創始者として劃期的な地位を占めてゐる。彼初代柿右衞門の苦心によつて明代彩花磁系統の上繪付が成功して以來、肥前磁器窯は目覺しい躍進を示し、その技術は續々地方諸國窯にも傳播して、或は豪華、絢爛、或は優美、華麗な窯藝文化を現出せしめた功績は又偉大なりといはねばならぬ。而して初代柿右衞門の子孫は又代々柿右衞門を稱して現在に至つて居り、彼等の作品は總べて「柿右衞門手」の名を以て呼ばれてゐる。（第一二五圖）然し乍ら初代柿右衞門は明五彩の法を習得した筈で、この所謂「柿右衞門手」はその意匠に於て日本風の好尙を充分具へてゐるが、その根底に於ては明らかに清朝康熙官窯の彩磁を範としてゐる事が看取されるのである。初代以下數代の初期柿右衞門窯の作品は必ず明風のものでなければならぬ。卽ち世上の所謂柿右衞門手は大略元祿以降の作品と稱すべく、それらの中には初期柿右衞門窯の作品は認められない事になるのであるが、果して然らば初期柿右衞門窯の作品は何處に求められるか。それは實に世に謂ふ「古九谷」の中に誤られて混入されてゐるものと考へられるのである。

所謂古九谷の開窯は大體正保より萬治に至る間と思はれる。卽ち加賀大聖寺藩士後藤才次郎なる者藩主前田利治の命を受けて肥前に至り、秘かに磁器上繪付の法を習得し歸り、江沼郡九谷村に開窯、元祿初年廢窯の止むなきに至つたと傳へられてゐる。古九谷とは卽ちこの間の作品を指すのであつて、世上、古九谷と稱するものはかなり多數に上るが、その作風の基調は明らかに明代彩磁を範として居り、華麗雄勁豪宕の氣に富むものが多い。又間〻純日本風の意匠圖案を持つものもあり、此等の中にあつて例へば本館藏の蝶牡丹文皿（第一二六圖）の如き恰も桃山障屏畫の筆色を想はせる力作を見る事が出來る。而して玆に注目すべきはこれら古九谷の中、意匠圖案とその筆致乃至品質に所謂柿右衞門手のそれの先驅と認められるものが尠からずあるが、恐らくこれらの中に初期柿右衞門窯の作品及び明代五彩も多少含まれてゐるものと考へてよい。

なほ備後に姬谷燒があり、この窯では靑瓷・染付・天目及び初期柿右衞門に彷彿たる色繪磁器を製してゐるが、これらは當時のこの種磁器窯中極めて優秀なもので、その色繪磁器も亦所謂古九谷中に混交されてゐる。

さて次に江戶文化の第一次爛熟期たる元祿に至り、文化の諸方面に所謂江戶風の好尙が現れて來た。陶瓷工藝亦當然この風潮を反映して、桃山の剛宕豪華な特徵は漸く消え去り、江戶風の華麗な趣が頓に顯著となつて、ともすれば纖細な技巧に趨る傾向が現れてゐる。又この頃より諸國各藩競つて窯業の保護奬勵に努め、新窯の勃興、新技術の究明、技法の進步等、陶瓷工藝は一方工藝美術として、又他方生產工業として飛躍的な發展を示した事は留意すべきである。

先づ京都に於ては光悅の後繼窒中去つてその血族光琳の弟乾山出でゝ陶瓷意匠に新生面を開くの他、仁淸の系統は粟田、淸水の二流に分れて妍を競ひ所謂京燒の絢爛な時期を現出してゐる。殊に乾山は粟田、淸水の京燒主流の外にあつて萬丈の氣を吐くもので、その琳派の秀拔なる意匠と新工夫になる軟質陶とは遂にひろく京都諸作家の摸倣するところとなり、やがて京燒の一特色となるに至つた。（第一二七圖）又その後伊勢に興つた古萬古燒は乾山に師事したといふ沼波弄山の開窯に係り、尾張の犬山燒・夜寒燒等は乾山の遺風を慕つたものである。而して江戶末期に至つては乾山の直流にして且これが有終の美を濟す江戶の名匠乾也の出現がある。

濃尾地方の窯業殊に傳統的茶器窯は茶道の通俗化と共にこの頃より質的な低下を示してゐる。特に藩の保護政策に伴ふ峻嚴な干渉は却つて瀬戸窯に全面的な衰退を齎し、從來我が國窯業の中心地であつた瀬戸はその獨占的地位を京都・肥前の新興諸窯に讓つた觀がある。唯この間名古屋城内に瀬戸の名工等を召集して新設せる御庭燒即ち御深井窯あり、これは明の遺民元賛の指導もあつたといはれる窯であるが、この窯の特色たる黄瀬戸釉系統の所謂御深井釉に呉須或は鐵繪を施す一種清新の意匠は頗る創意に富むもので、志野・織部その他各種の江戸時代瀬戸窯の標準的陶瓷は殆どこの窯から燒出されて居り、爾後の瀬戸窯は寧ろこの窯に指導されたのである。

備前に於てはこの頃藩窯閑谷燒起り、こゝでは既に桃山風の彫塑瓷は一變して極端に精巧となり所謂宮彫の形式に更に一層彫琢を加へたものを生んでゐる。なほ別の藩窯後樂園燒は矢張り極度に精巧な彫塑陶瓷であつて、これは素燒の表面に顔料を以て極彩色の賦彩を施すもので、これ亦この期備前窯の一特色を發揮せるものであるが、これらは又實に當時泰平の世相をその儘窯藝に反映せるものであつて、肥前の大川内・三川内・筑前の高取等に於ても等しく纖細な彫塑的窯藝が發達したのである。

九州の所謂土物窯はこの頃既にその影をひそめ、李朝系の陶技から脱化した所謂椀目唐津が肥前一帶の雜器窯を風靡して居り、その他當時著名な窯としては肥前の木原及び現川、肥後の八代、筑前の高取、薩摩の竪野・苗代川等の諸窯を擧げ得べく、何れも時代好尚の變化を受けて李朝風或は桃山風を脱し、都會風に洗練された蕭洒端麗な容姿を具へるに至つてゐる。なほこの頃萩燒の支流として出雲に出雲燒の興起を見るが、これは主として李朝風の抹茶器を製してゐる。

肥前磁器窯の發展は元祿以後亦顯著な飛躍を示し、所謂柿右衛門手に、色鍋島に、或は平戸燒に絢爛と精巧を誇つたが、當時支那にあつては恰も清朝官窯の黄金時代に當り、かの康熙雍正の精磁が一世を風靡した頃で肥前磁器窯がこれらの影響を受けた事は疑ふべくもない。鍋島藩窯は元祿頃岩屋川内より大川内に轉窯して以來、組織漸く完備し規模も一層大きくなり、享保頃に至つてこの窯を代表する精美な所謂色鍋島が完成したのである。而して柿右衛門手が康熙官窯の彩磁に倣つたに對し、色鍋島は雍正官窯の彩磁に範をとつて居り、從つて自ら夫〻技法上の特色が發揮されてゐる。色鍋島の過半は一定の形式を具へた皿によつて占められ、材料の精選、精巧な技法、優雅な色彩の調和は他に比類なく、殊に總べて純日本風の意匠文様を現せるところに最も大なる特色がある。これらの主なる圖案は謂はゞ當時の本邦染織のそれと軌を一にするもので、これが陶瓷意匠として獨特の效果を至してゐるのである。色鍋島の優雅典麗は柿右衛門の絢爛蕭洒、古九谷の雄勁華麗と共に我が國色繪磁器の最高水準を示すものであり、同時に最も特異なもの〻一に數へらるべきであらう。（第一二四圖）次に三川内なる平戸藩窯即ち平戸燒は他の肥前古窯と等しく前代所謂土物窯として朝鮮よりの歸化陶工によつて開けたのがこの頃に至つて磁器窯に轉化し、初めは明末磁器に倣ひ後清朝官窯風の精磁を出すに至つたもので、極めて纖細而も頗る清楚な特色は一にこの窯が天草の磁礦を使用せる結果といふべきである。

かくて世は所謂田沼時代、窯藝に於ては一の過渡期に入るのであるが、玆に於て陶瓷の上に一種の特色が現出する。それは當時新しく輸入された西歐文物の刺戟影響を受けたもので、歐風意匠を陶瓷に採り入れた謂はゞ異國趣味の流行これである。京燒では既に乾山にその萌しを見たが、この頃に至つて粟田・清水に於て西歐風の意匠を摸した所謂「京オランダ」と稱する異國味豊かな陶瓷が現れ、乾山の流れを汲む萬古・安東の新興窯では殊にこの傾向が著しい。萬古は元文の頃沼波弄山が桑名の近郊小向村に開いた窯で世に之を古萬古といふ。製品の種類は頗る多岐に亙り、且自ら獨特の風趣を具へて數ある京燒系諸窯中最も異彩を發揮してゐる。例へば外邦陶瓷の意匠はもとより繪畫圖案殊に更紗文様の應用の如きこれを明示するものである。安東燒は弄山の弟子瑞牙が安東に開いた萬古直系の窯で、これも亦俗に古安東といふその特徴は古萬古と同巧異曲とにふべきもので多くの名陶を出してゐる。この他、平賀源内の創始せる讃岐

志度燒の軟陶、瀨戸の名工春丹の歐風陶瓷、或は和蘭船や紅毛人の風俗を描寫した所謂伊萬里の五艘船手、薩摩の十錦手等は代表的な好例である。

かくして江戸文化の掉尾を飾る所謂化政時代に入るのであるが、こゝに各地窯業の繁榮亦愈〻目覺しく、相踵ぐ新窯の勃興、名工の輩出、各地諸窯の交流等、相俟つて當代窯藝は多彩華麗の限りを盡した。そしてこの期の陶瓷を特色づけたものは支那風煎茶趣味の流行であつた。これは當時漢文學の興隆に伴つて天下を風靡した所謂文人趣味の一の現れであつて、いふまでもなくかの文人畫の流行と軌を同じくするものである。從つて京都がこの種陶藝の中心となつた事は亦當然といはねばならぬ。

既に粟田・清水の二主流確立せる京燒の發展はこの期に至つて遂に幾多の名工を生み、宛ら名工氾濫の盛觀を呈した。卽ち粟田系に於ては錦光山・寶山・帶山・曉山・丹山等傳統を誇る諸名家の他、岡田久太・眞葛長造等の名工あり、清水系にあつては清水六兵衛・高橋道八・和氣龜亭・清風與平等の名門互に妍を競ひ、この間惑星奥田穎川出づるに及んでその門に木米・仁阿彌（二代高橋道八）・龜祐等の名工を生み、又この二流の外に永樂了全・保全・和全は傳統の土風爐師の域を脫して純然たる陶工に轉向する等京燒の黄金時代を現出する。これらの中、木米と仁阿彌はこの期京燒を代表する双璧である。かの識字陶工木米は元來多藝多能の鬼才であつて文人畫に於ても已に異常の天分を發揮してゐるけれども、就中陶技はその本領であり最も得意とするところであつた。彼は傳統的京燒の製作にも巧であつたが、殊に外邦諸陶を摹するに絶妙の技能を有ち、豊かな含蓄と非凡の個性を隨處に示して遺憾なく、而も專ら煎茶器の製作に終始したところ文人木米の面目といへやう。（第一二〇圖）なほ木米は紀州・藩の御庭窯、加賀の春日山窯に足跡を遺してゐる。仁阿彌は能く和漢古今の磁瓷を摸して不可なく、而もその縱横の才に旺な個性を發揮して居り、特に彼が好んで製した彫塑陶瓷に卓拔な特色を窺ふ事が出來る。彼は又嵯峨一方堂窯に巨歩を印する他、四國讃窯その他をも開拓して居り、晩は洛南桃山に遁れて桃山燒にその餘世を送つてゐる。

京燒の盛大に伴つて京都諸窯乃至名工と地方諸窯との交渉が新に緊密且頻繁となつた事は看過出來ない。例へば紀州の陶瓷窯には木米・仁阿彌・了全・保全・旦入等の出入があり、加賀春日山窯は先づ木米によつて開かれて九谷燒再興の端緒となつて居り、四國の讃窯は仁阿彌父子の開窯に負ふところが多い。その他攝津三田燒と龜祐、淡路燒の瑕平と周平、備前虫明燒と道八及び眞葛、或は近江の湖南・湖東、姫路の東山、出雲の樂山、肥前の白石、薩摩の磯御庭燒等京燒を範とする窯は頗る多數に上つて居り、京燒は宛然當期陶藝の中心をなす觀があつた。

京燒の殷盛に對して肥前磁器窯の隆替亦見るべきものあり、その秀れた磁器燒成法はこの期に至つて更に京都・加賀・瀨戸に傳はり、清水燒・再興九谷諸窯、或は瀨戸新製燒の興隆に大なる寄與をなしてゐる。而して當時長崎を中心とする文人趣味の盛なる流行に沿つて、肥前磁器諸窯にも煎茶陶瓷が新しく生れた事はいふまでもない。それらの中では文人畫染付に特異の風格を示す長崎の龜山燒は生彩を放つものである。

次に九谷燒は元祿の頃廢窯の後暫く中絶してゐたの、が文化年間に至つて漸く再興の氣運が開けた。卽ち京都より木米を聘して金澤に春日山窯を設けたのを嚆矢とする。爾後この窯よりは名工民山・庄米等が出て、この窯を契機として大聖寺藩に若杉・吉田屋以下の諸窯が相踵いで興り、飯田屋・粟生屋・九谷庄三等の陶工の他更に肥前の陶工貞吉・勇次郎・京都の和全等をも加へて再興九谷諸窯は日に盛大に赴いた。これらの中には古九谷の風趣を追つたものも無論あるが、併し大半は寧ろ新しい細密な繪付に特色を有つてゐる。

なほ江戸中期以降衰運を示した瀨戸窯もこの頃に至り肥前磁器の技法を探り得て初めて染付磁器の製作に成功し、漸く回生の時機に際會した。これは一に陶工民吉の苦心によるもので、爾來瀨戸に於てはこの染付磁器を新製燒と稱し、舊陶器を本業燒と呼び兩窯區別して製作したが、この新製燒は獨り瀨戸に止らず直ちに美濃多治見に及び、遂には美濃

東部一帶に磁器窯の勃興を促すに至つた。かくて新製燒の盛況に應じて本業燒の復興亦著しくなり、恰も當代瀨戸窯の最後を飾る名工春偕の出づるあり、その新奇警拔な意匠と多岐に亙る瀨戸傳來の陶技とは傳統瀨戸の名聲を一氣に恢復したのである。

染　織

桃山時代の豪華なる風趣なほ消えやらぬ當代初世に於ては、染織は縫箔・摺箔等に金銀を惜しまず燦爛さを示したが、寛文の禁制に抑壓されるや、材料よりも寧ろ意匠に大模樣の壯麗さを求めるに至つた。併しながら華風橫溢の元祿の頃に及んで巨富を擁する町人が擡頭し、衣裳に華美を競ふ風が起り、染織は壯麗なる模樣に、金紗縫及び惣鹿子に贅を盡し、一方に友禪染及び吉長染を初めとする色染模樣の發達を加へ、衣裳の華美はその極に達した。それもやがて吉宗の節約政策により粗服を奬勵せられるや、染織は外面的な華麗さよりも、實質性を重視するに至つた。併しこの質實の風も時と共に弛緩し、役者藝人等の風態が世人に好まれるやうになるや再び華奢の風趣を生じ、又粹客遊人の輩出と共に、「粹好み」や「澁好み」と稱すべき趣致を染織の上にも出すに至つた。

かくの如く當代の染織は興味ある發展過程を辿つたが、染織の精巧を誇る機業中心地は京都西陣であつた。西陣に於ては逐年技に進歩を示し、明樣を初め歐風織法の摸織に成功せるのみならず緞子織よりは七絲織を、綸子織よりは紋繻子をも織出し、慶安年中天鵞絨にも虎斑天鵞絨・和奈天鵞絨・柳條天鵞絨等變化あるものを出し、天和年間には綾織に紋紗綾・綾唐織・加女綾・八反掛・柳條綾を出し、繻子綾より柳條繻子を出し、又琥珀織をはじめ紋琥珀並に精巧なる茶宇をも織出し、又縮緬にも紋縮緬・柳條縮緬等を出し、その織法の精巧さは明製をも凌ぐに至つた。又染技・纐技も習熟を重ね、禁裡御用を初め將軍家・諸大名・各寺院の用ひる高級品の製作は殆ど西陣が獨占してゐた。

併しながら當代は地方機業の發達にも亦見るべきものが尠くなかつた。それらは西陣技法の流傳と、藩主の殖産奬勵に俟つものが多かつた。その著名なるものを擧げれば、古くより機業地として知られた關東の桐生に於ては、元文三年西陣の職工が移住して織法を傳へてより著しく進歩し、遂に文政年間には支那製織物の摸造をも企て、又糸錦・琥珀龍紋等と稱する高級なるものも作るに至つた。又足利・秩父・結城等も夫々特色ある絹布を製した。この他奥羽地方に於ては、伊達政宗が招致した西陣織工小松彌右衞門によりて織技興り、遂に仙臺平を特產とするに至り、米澤・川俣等にも亦機業が榮えた。

中部・近畿・中國に於ては各地に絹・綿・麻の機業が年と共に殷盛となり、九州に於ても博多織が再興せられ、黒田長政の入國と共に織師は藩附となり大いに振ふに至つた。

かくの如く當代は各地に機業興り夫々特色ある織技を示し、これら織技の振興に伴なひ染技また著しく進歩し、傳統的なる染色染料の復興を見たのみならず、新樣の染色染法が續出したが、就中有名なのは茶屋染と友禪染とであつた。茶屋染は寛永から享保の頃までの約百年間に專ら行はれた。技法は麻布地の上に染料又は顏料で模樣を描くか、防染糊を以て模樣を置き、その間に染料を塗り、又は差し染めにて染出された模樣の雅味ある筆致が賞美せられた。時代が下ると共に模樣を藍地に白く染め拔き、その間に鹿の子絞りや刺繡を配した。

友禪染は天和より元祿の頃、宮崎友禪齋が創始したものと傳へる。併しその技法は必ずしも新しいものではなく、茶屋染と何等異るものではない。たゞ友禪染は茶屋染の如く生地を麻布に限らず縮緬その他のものにも施し、在來の模樣染の技法を集大成せしのみならず、その意匠頗る自由にして何等從來の模樣形式に拘束されることなく、花鳥、物語的題材等を平明に便化して模樣とせるもので、友禪の功績もこの點にあると考へられる。この新鮮な技法は一世に流行し、又加賀友禪をも興すに至つた。

絞染も大いに行はれ、鹿子絞は當代前後を通じて愛用せられたところであるが、殊に元祿の頃には手技を凝した總鹿子の豪華なものが賞され、安永・天明の頃には緋鹿子が流行した。又慶長年間に尾張知多郡有松村の竹田庄九郎の創製せる木綿絞も大いに用ひられ、有松絞として知られるに至つた。

その他染色も新意による工夫を生むと共に、時代により夫〻流行に變化を示したが、それらには歌舞伎役者の影響に出づるものが多かつた。三井親和の篆書から出た親和染、瀬川菊之丞に因める菊壽染を初め憲法染・堆朱染・伊豫染・扇屋染等特殊なものが流行した。千彌染・傳九郎染の如きも中村千彌・中村傳九郎の名を冠したものである。又手綱染、石疊模様の如きも役者によりて新しく流行するや在來の名稱を失ひ、小六染と云ひ、市松染と呼ばれた程である。

一方縞物も武士に着用を許されるや、需要上下に亙り各地より夫〻特色あるものを製出するに至つた。

第五節　建　築

江戸時代の初期は前代を繼承して桃山風の手法を示してゐたが、次第に意匠は獨創力を失ひ、技巧は煩瑣に陷り、また木割法を墨守して、遂に救ふべからざるものになつてしまつた。元來木割法は建築計畫の或る基準を示すものであるにも拘らず、江戸時代に於ては無意味にこれを嚴守したゝめ、建物は千變一律全く類型的のものとなるに至つた。それと共にその效果を考慮せず妄りに繪樣彫刻色彩等を亂用した結果、その風格は愈〻卑俗に陷るのみであつた。

中心建築は前代と同じく非宗教建築であつた。平安大內裏は數度の炎上を重ね、皇居は諸處に移されたが、遂に現在の京都御所が正式の皇宮となるに至つた。今の建物は安政年中略〻舊規に則つて再建されたもので、紫宸殿・清涼殿以下大體平安時代の古雅な形式を傳へて居り、これらによつて平安宮內裏の一斑を窺ひ得るのは幸である。二條離宮は舊

二條城の遺構であつて、大規模な書院造の典型的作例である。玄關・遠侍・大廣間・黑書院・白書院を雁行狀に配置し、贅を盡して裝飾した室內には、狩野派の諸名手による障壁畫を施し、猶桃山風の豪奢な氣分を十分に殘してゐる。これに對して桂離宮は亦別種の趣を發揮する。この宮は桃山時代の創始に係り三書院のうち古書院はその時の造營で、中書院及び新書院等が當代初期に增築された。それらの簡素乍ら氣品あり雅致に富む殿舍は、見事なる林泉とよく調和し、日本邸宅建築の眞精神を遺憾なく發揮してゐる。（第一三〇圖）聚樂遺構と傳へられる飛雲閣などの系統が、更に洗練され純化されて日本人の生活に浸潤して來たものと云へよう。江戸　面の邸宅は、その當初は萬事簡素であつたが、やがて書院造系の堂々たる邸宅が營まれるやうになり、遂には諸侯その華美を競ふの弊を生じ、幕府より或種の制限を加へられるに至つた。

城郭は幕府の政策により一國一城の制が行はれ、多くの城郭が取毀され、最早特別なもの〻外は全く新造を許さず、江戸城本丸の天守閣の如きものさへ、その炎上後は殊更復興を計らなかつた程である。隨つてこの時代城郭建築の發達は自然停止せざるを得なかつた。茶室建築も初期以後は殆ど發展を見ないが、茶道の流行に伴なひ、自ら優れた茶室も現れてはゐる。桂離宮・修學院離宮・大德寺孤篷庵等の茶室の如きその一例である。

能舞臺はこの時代に於て一定の型が出來上り、最早進歩の餘地を失つた。歌舞伎の舞臺はこの能舞臺等を基として漸次發展したもので、後にはこの舞臺と觀客席とを同一の屋蓋の下に納めた劇場建築が出現する事となつた。森田座・市村座・中村座などの建築はその最も名高いものである。

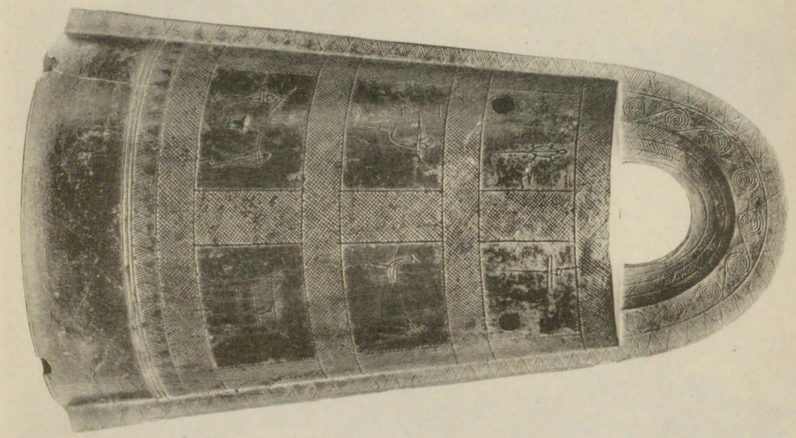
寺院建築の方面に於ては、寬永寺の如き大伽藍の創建もあつたが、大體は前代と同じく再建及び重修をその主なる事とした。東寺五重塔・清水寺本堂・東大寺大佛殿等の如きは近畿に於ける代表的作例で、淺草寺本堂・增上寺三門等は江戸に於ける著名な遺構である。これら東西の作風を比較するに、一般に近畿のものが遙かに優れてゐるのは、その傳

統の然らしめるところである。江戸中葉に輸入された黄檗宗の建築は明代の手法を具へた異色のあるものであつたが、一般には何等の影響をも及ぼさなかつた。現存の萬福寺伽藍はその配置と云ひ手法と云ひよく黄檗特有の制を保ち、異國的の觀を呈してゐる。これと同じく明代の手法を示せるものに文廟建築がある。江戸時代儒教の流行に伴なひ各所に孔子を祀るための文廟が創建された。江戸湯島のものは昭和の再興であるが、肥前多久の文廟は寶永年間の造營に係り、よく明風の手法を示し、佛殿堂宇の內陣に孔子及び四哲の像を安置してゐる。

靈廟建築は當代に發達した特殊なものである。その代表例は日光の東照宮であつて、恰も神社と寺院との中間の性質を具へ社殿の形式は權現造、繪樣彫刻・金具・色彩等を以て極度に裝飾してあるのは他に全く類例がない。就中陽明門の如き、一見極彩色の彫刻を以て組立てたかの如き觀があるのはたゞ驚くのみであるが、その藝術的價値は必ずしも高くはなく、桃山時代の裝飾趣味の行詰めた形を示すものとして興味がある。二代以下はみな佛として祀られてゐるが、その靈廟は大體同形式でたゞすべての點に於て簡略になつてゐる。

神社建築に於ては、權現造が行はれるやうになつたのみで、最早新形式の創造はなかつた。尙この時代に於て出雲大社・春日神社・賀茂御祖神社等が依然としてその舊規に則つて造營されてゐるのは留意すべきである。我が神社建築が一方では新形式を創造しつゝも、他方に於ては連綿としてよく千古の傳統を保持してゐるのは、實に我が國體の然らしめるところであつて、世界建築史上比類なき現象と云はねばならぬ。

圖版



氏郎八橋大　鐸銅　一

寮陵諸　鏡文屋家　二
館物博室帝　鏡文獵狩　三

博物館宝帝　像子女輪埴　六

博物館宝帝　像人武輪埴　五

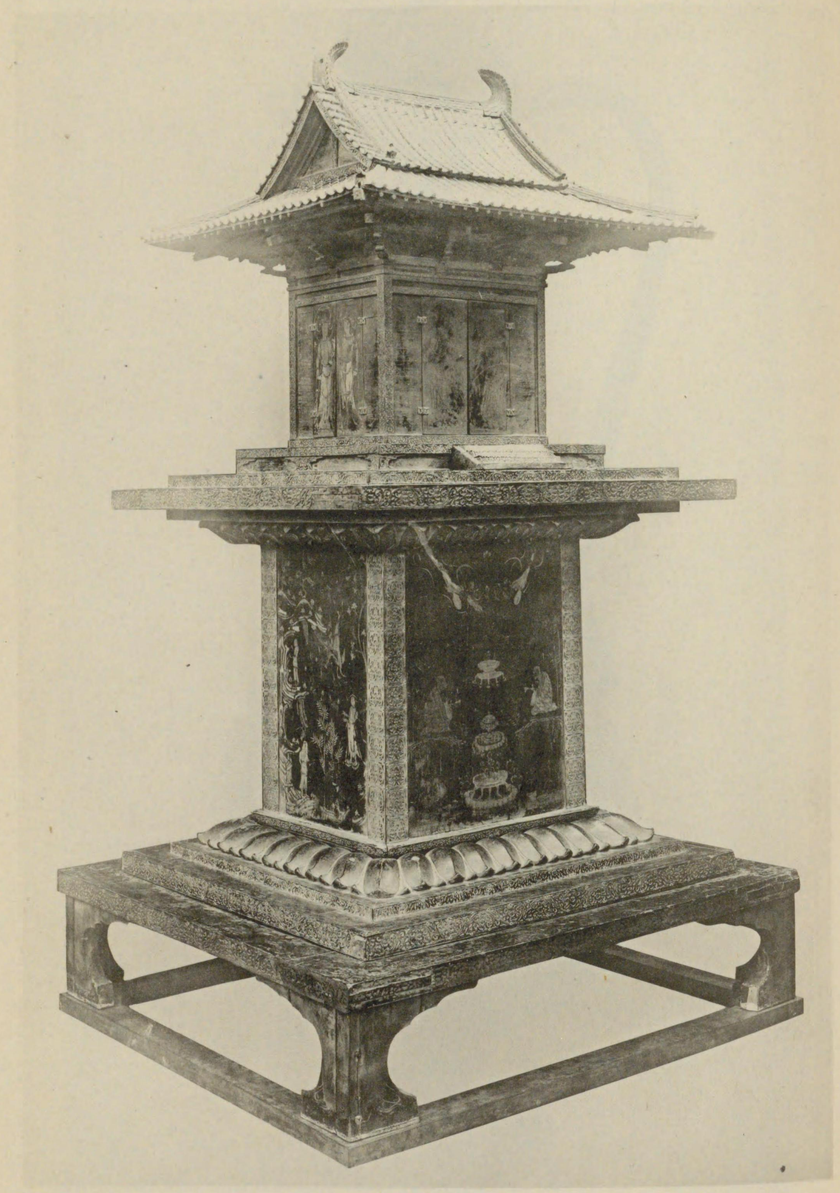
博物館宝帝　像子男輪埴　四

南物博宝帝　四神乃人四環七
他其館物博宝帝　葉香・板鏡轡八

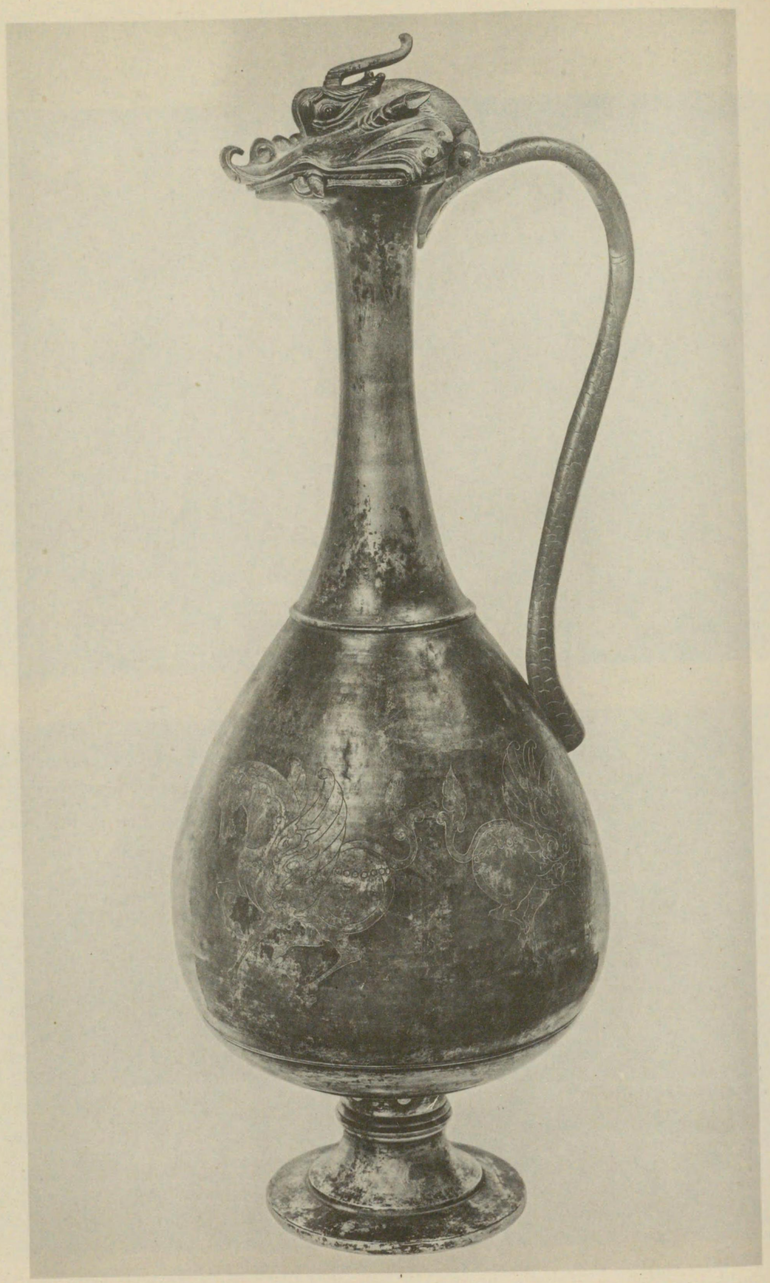
殿正宮神勢伊　九

一〇　釋迦三尊像　　法隆寺

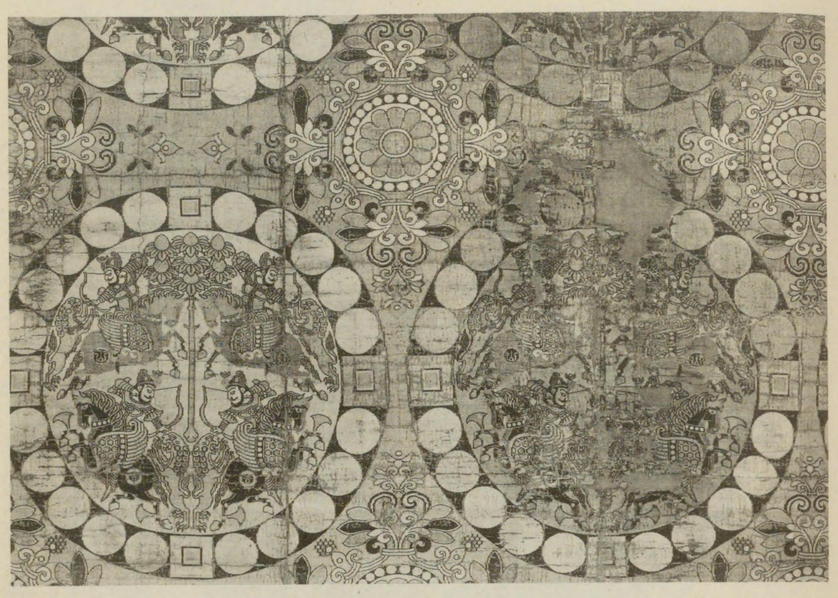
寺隆法　　像薩菩音世觀 ——

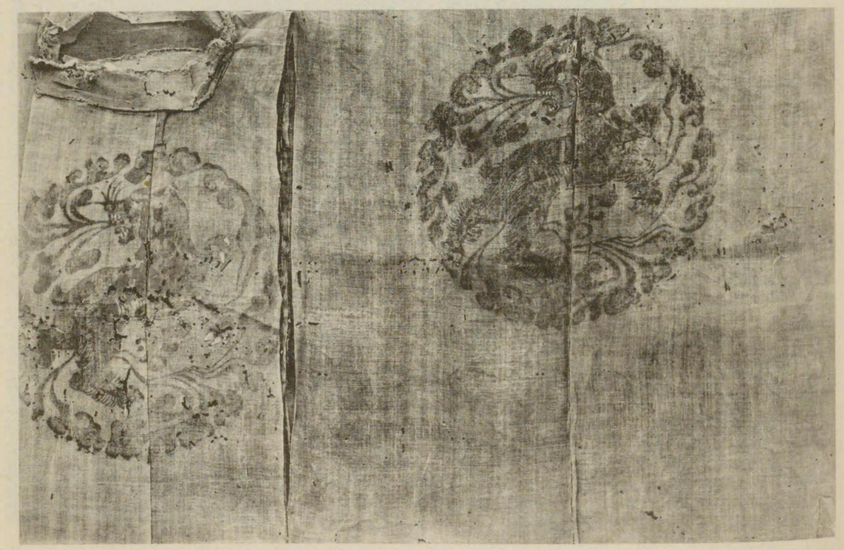


一二 玉蟲厨子　法隆寺



一三　御物　龍首水瓶





一四　獅狩文錦　　法隆寺
一五　蠻繪袍　　教王護國寺

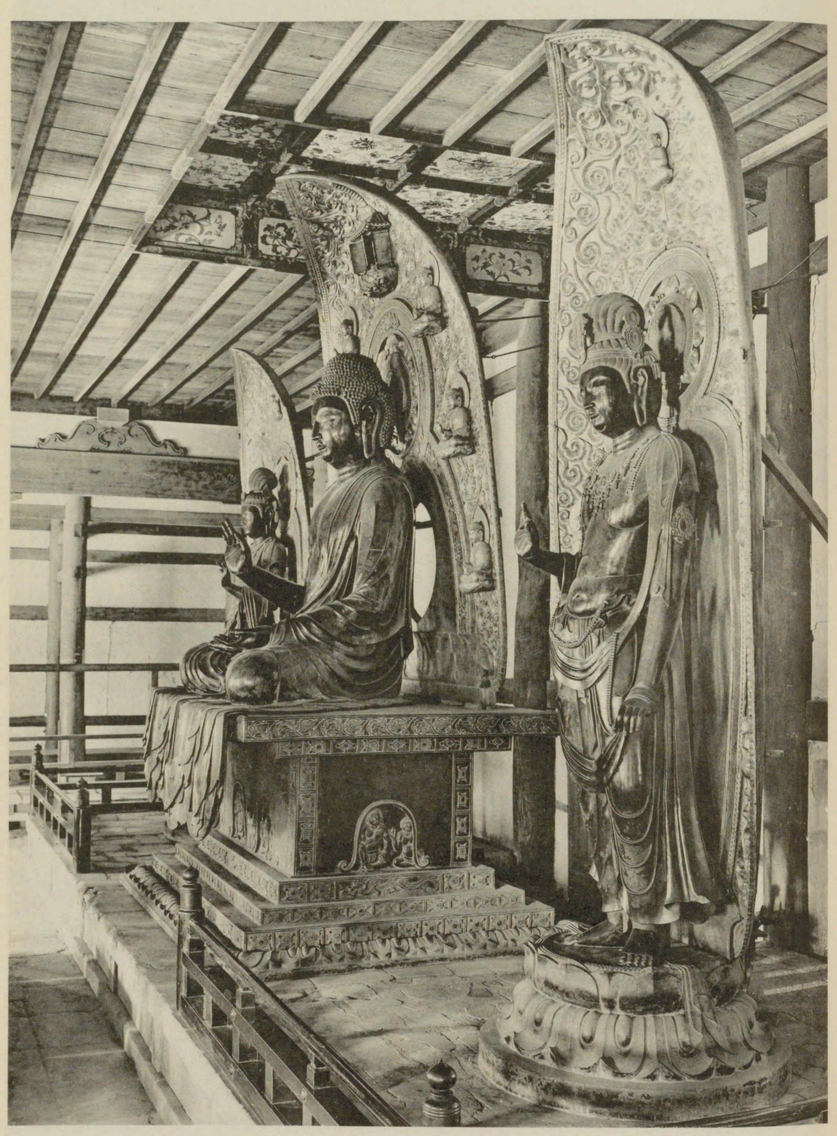
寺崎武　一六一

一七 五重塔　　法隆寺

同中八十一　法隆寺

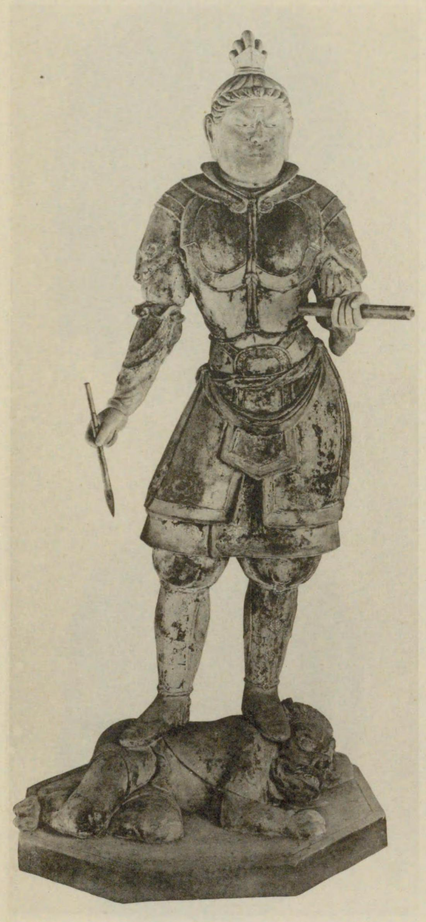
一九　吉祥天像　　藥師寺

二〇　阿彌陀三尊像　　法隆寺

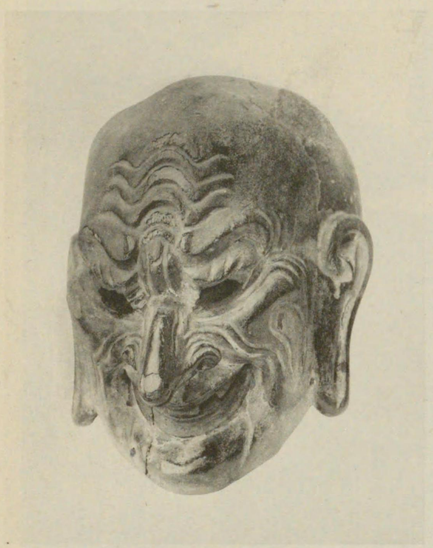


二一　藥師三尊像　　藥師寺

二二　不空絹索觀音像　　東大寺

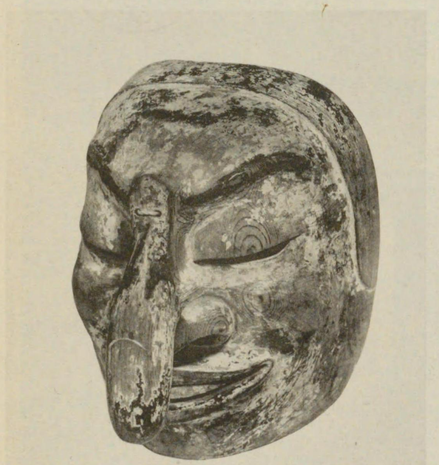


二三　四天王像　　戒壇院



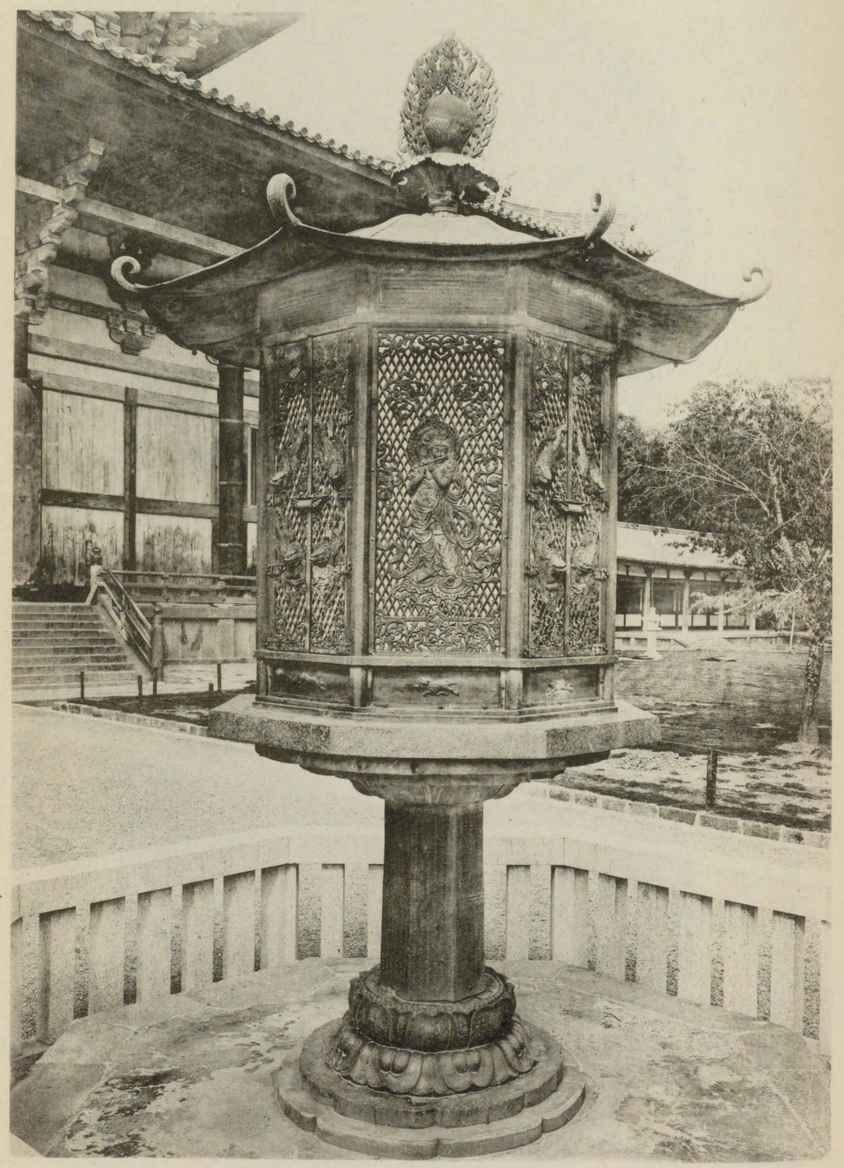
二五 伎樂面　東大寺

二四 御物伎樂面



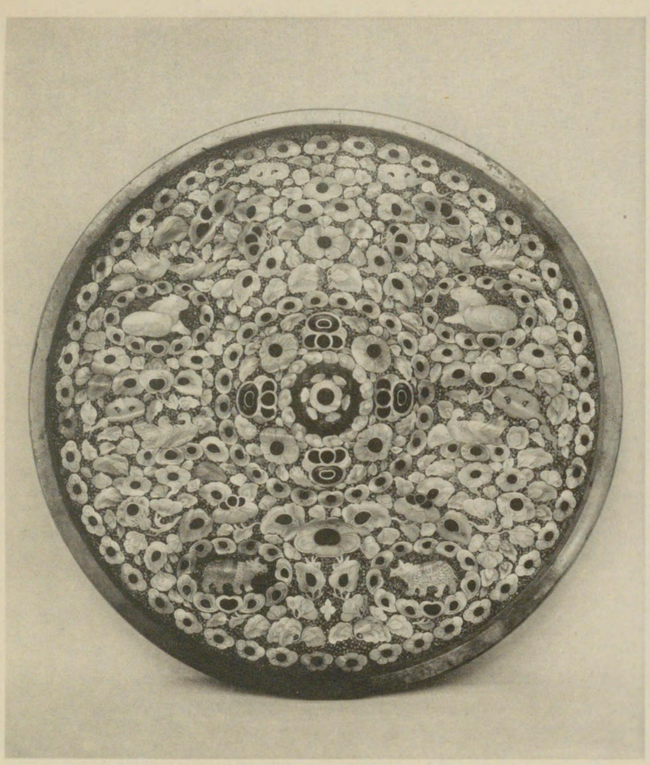
二七 舞樂面（胡德樂）　向山神社手

二六 舞樂面（還城樂）　法隆寺

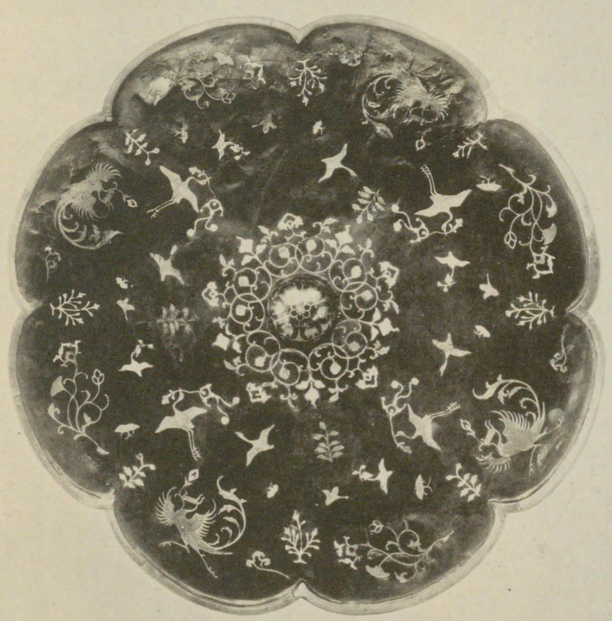


二八　八角燈籠　　東大寺

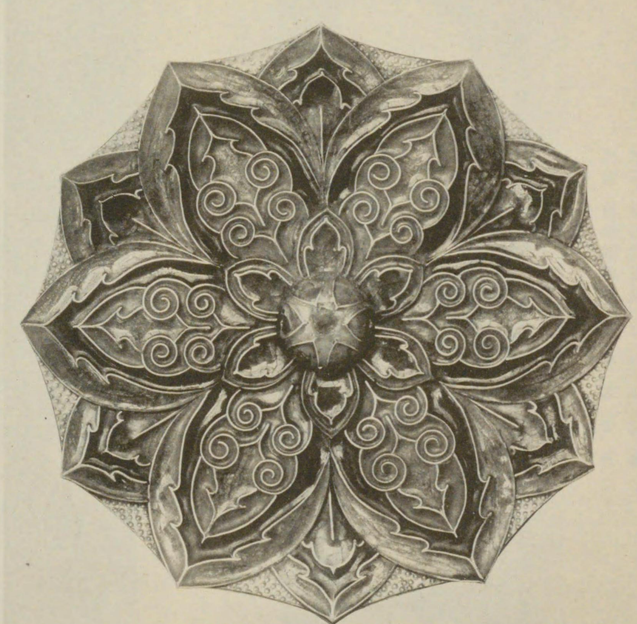
二九　正倉院御物　山水八卦背八角鏡



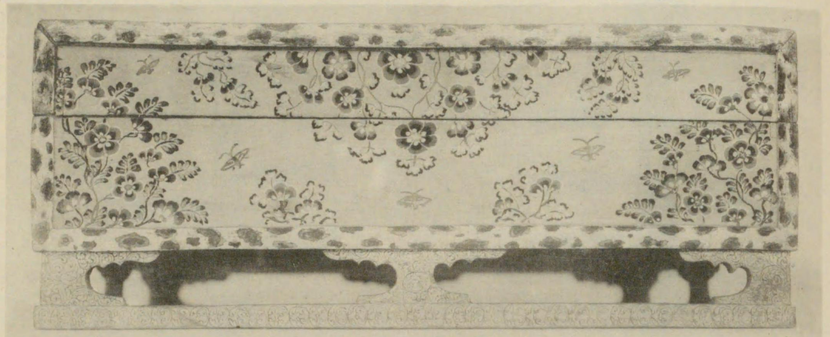
三〇　正倉院御物　平螺鈿背圓鏡

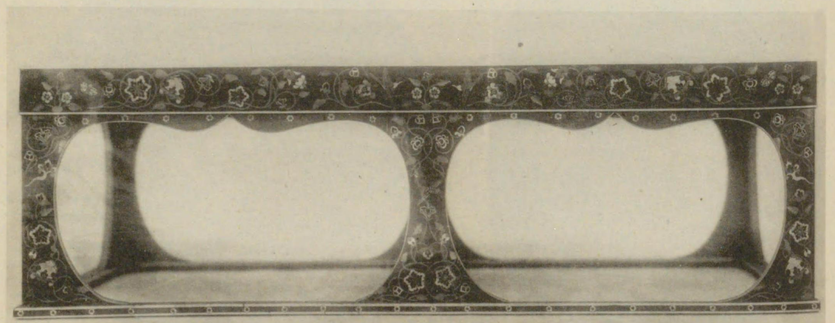


三一　正倉院御物　七寶十二枝鏡

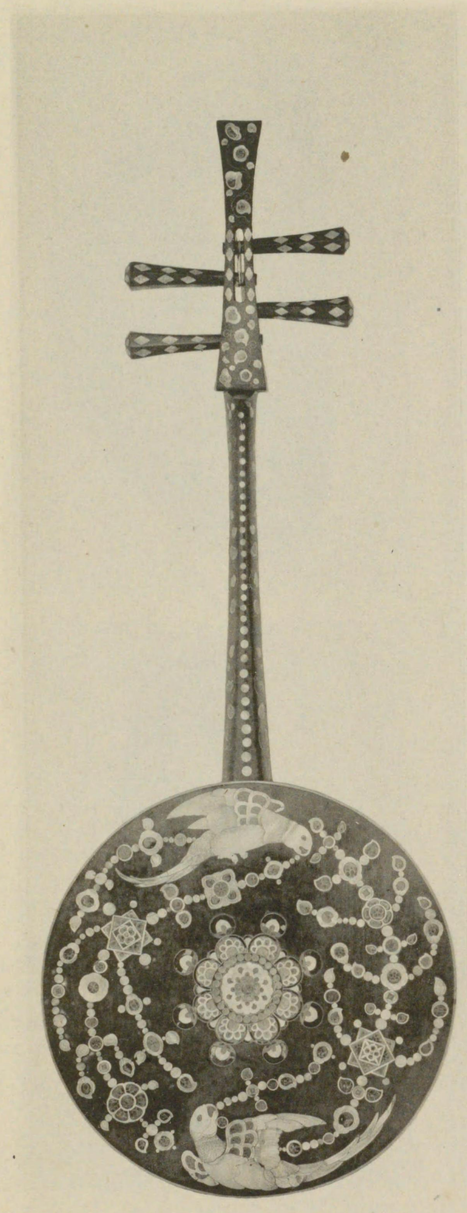


三二　正倉院御物　金銀平脫花鳥背八花鏡

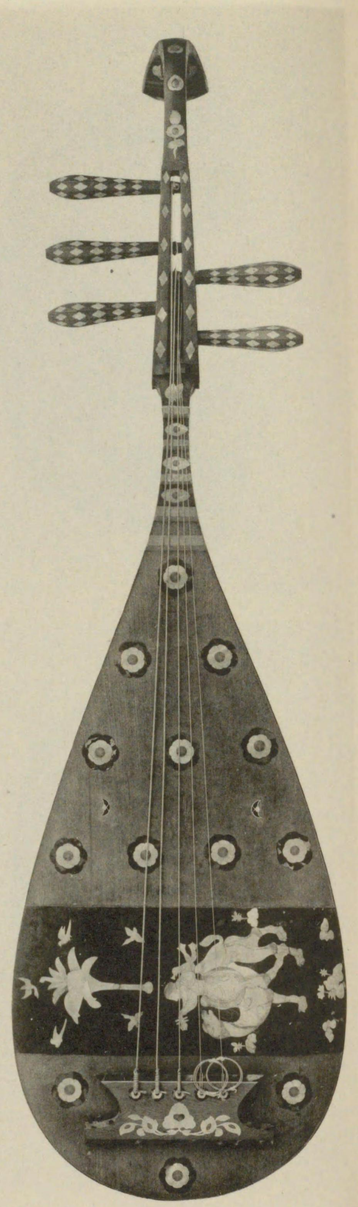




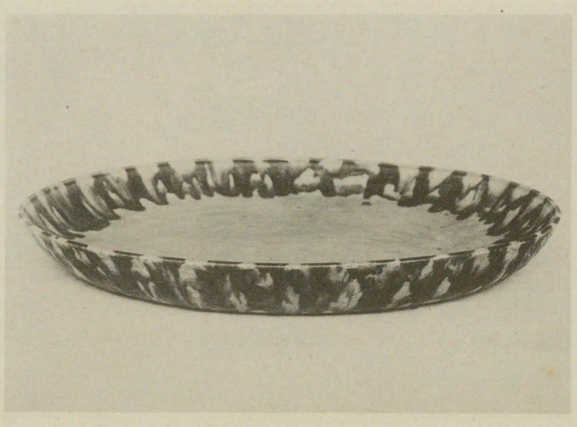
三三　正倉院御物　綠地彩繪箱
三四　正倉院御物　密陀彩繪箱
三五　正倉院御物　木畫紫檀雙六局



三七　正倉院御物　螺鈿紫檀阮咸



三六　正倉院御物　螺鈿紫檀五絃琵琶

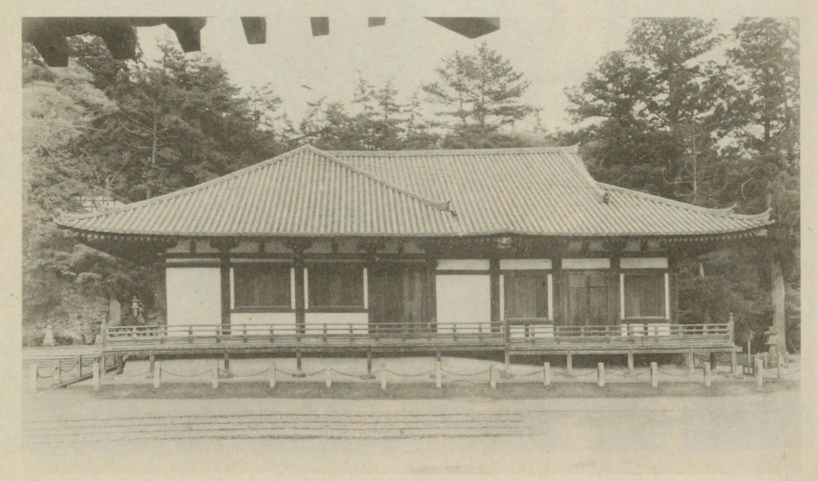


皿　瓷　物御院倉正　八三
皿　瓷　物御院倉正　〇四

皿　瓷　物御院倉正　九三
鉢　瓷　物御院倉正　一四

四二　正倉院御物　鳥木石夾纈屏風殘闕

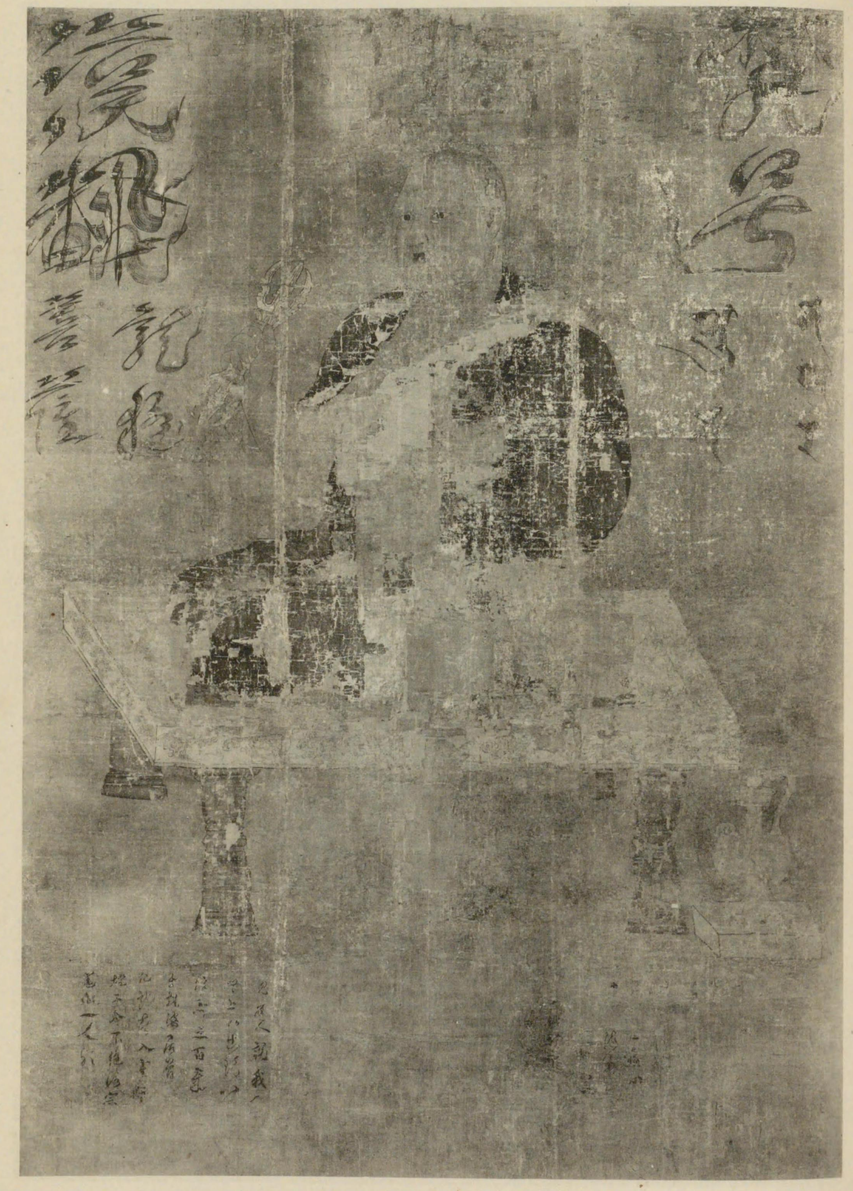
四三　正倉院御物　橡地象木蔓纈屏風殘闕



四四　三重塔　　藥師寺
四五　法華堂　　東大寺

寺建招唐　堂金ノ国

寺隆法　　殿夢　七四

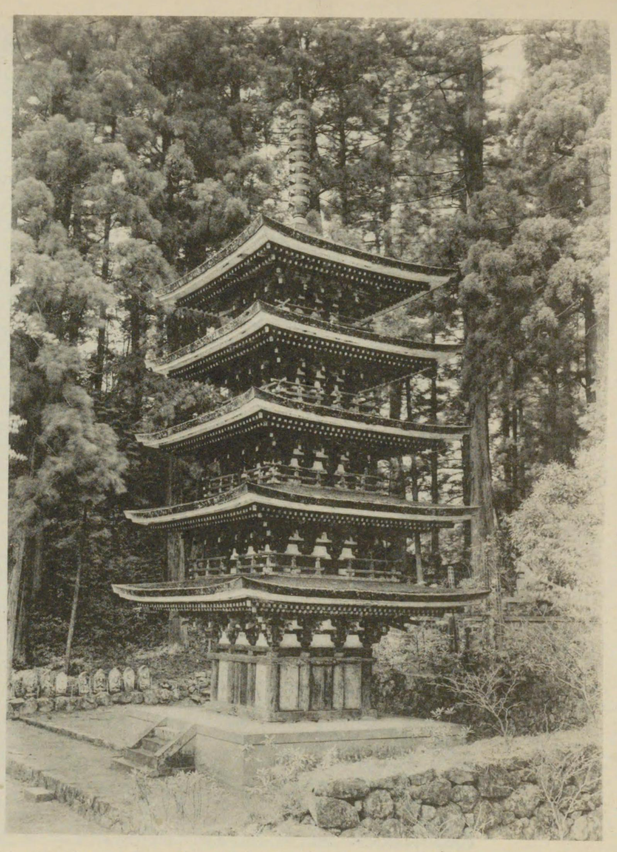


四八　龍猛菩薩像　　教王護國寺

寺華法　　像音觀面一十　九四

寺伽藍　像神　一五

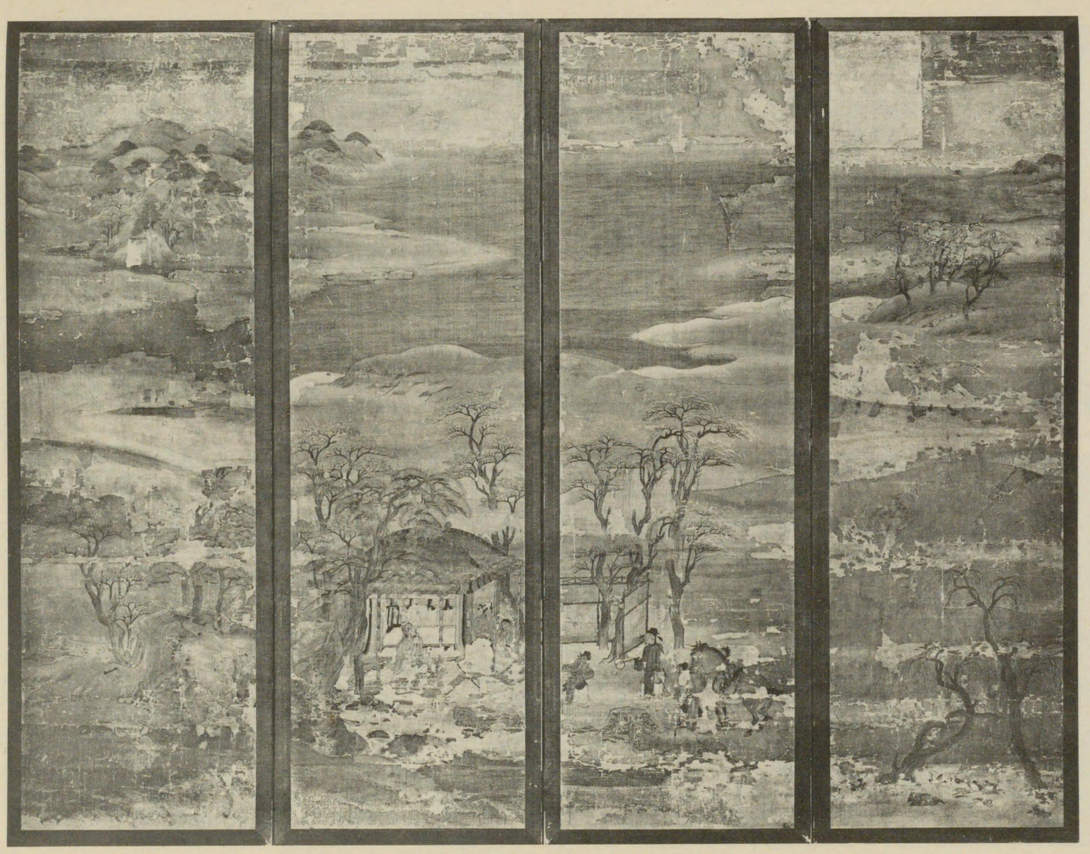
五三　五重塔　醍醐寺



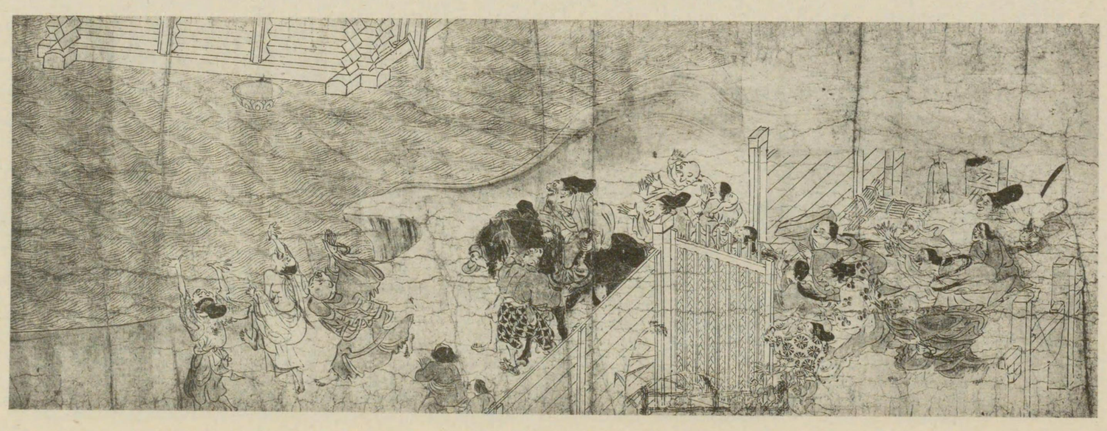
五二　五重塔　室生寺

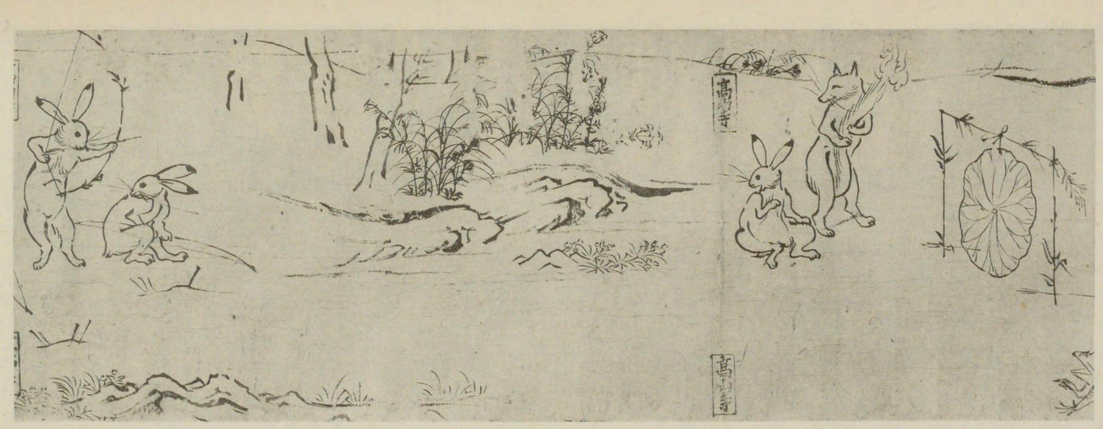
金剛峯寺　　佛涅槃圖　五五

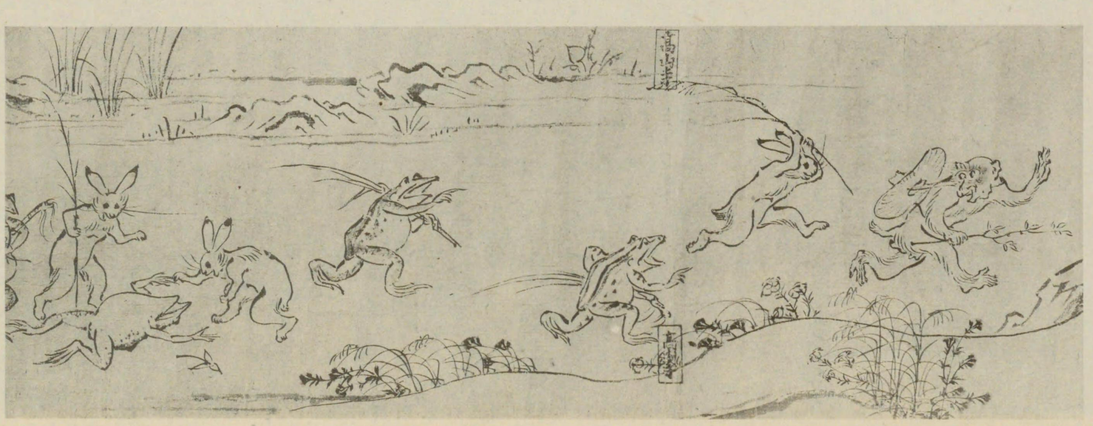
五六　阿彌陀聖衆來迎圖　　大圓院外二十二箇院



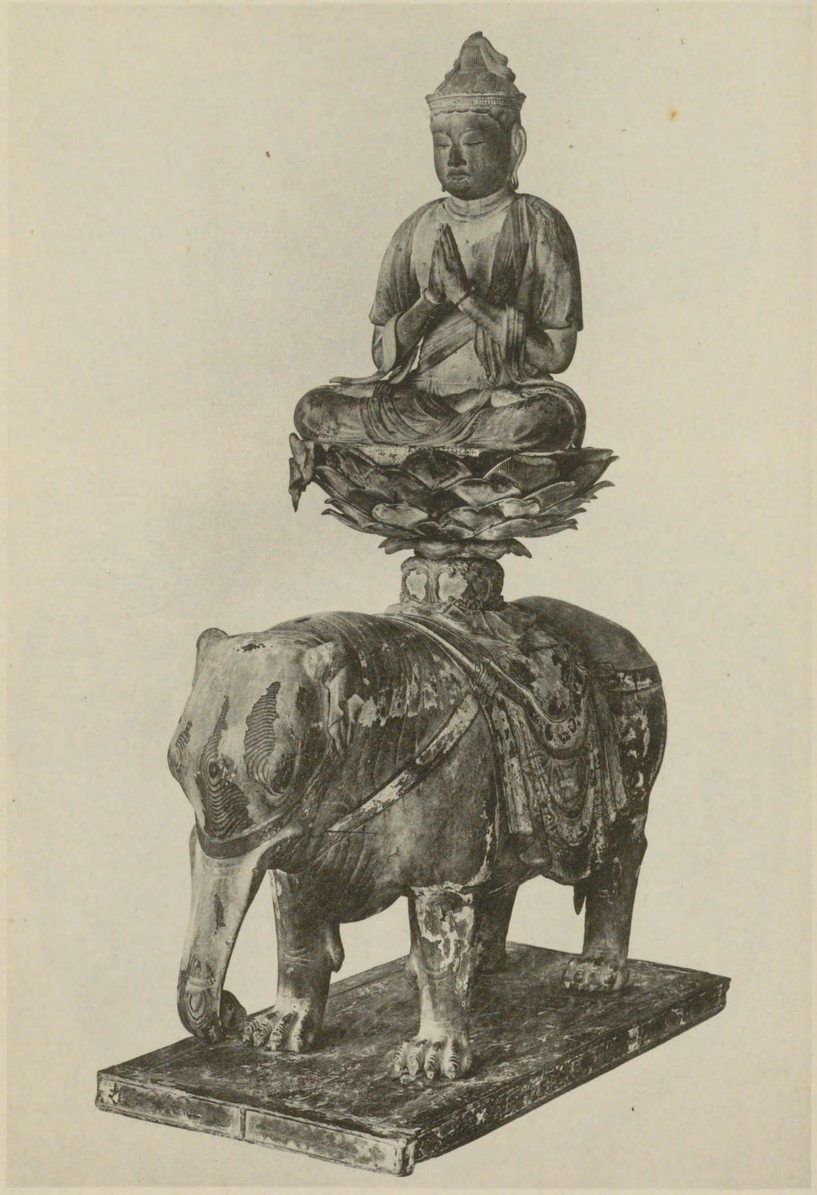
五七　山水屏風　　教王護國寺



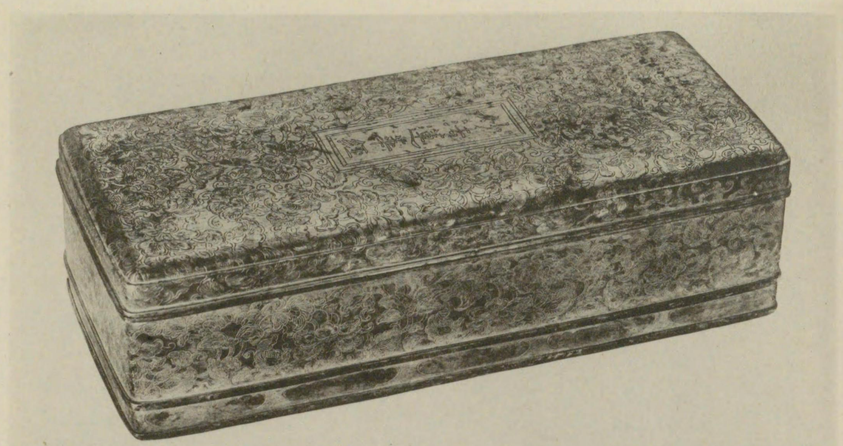


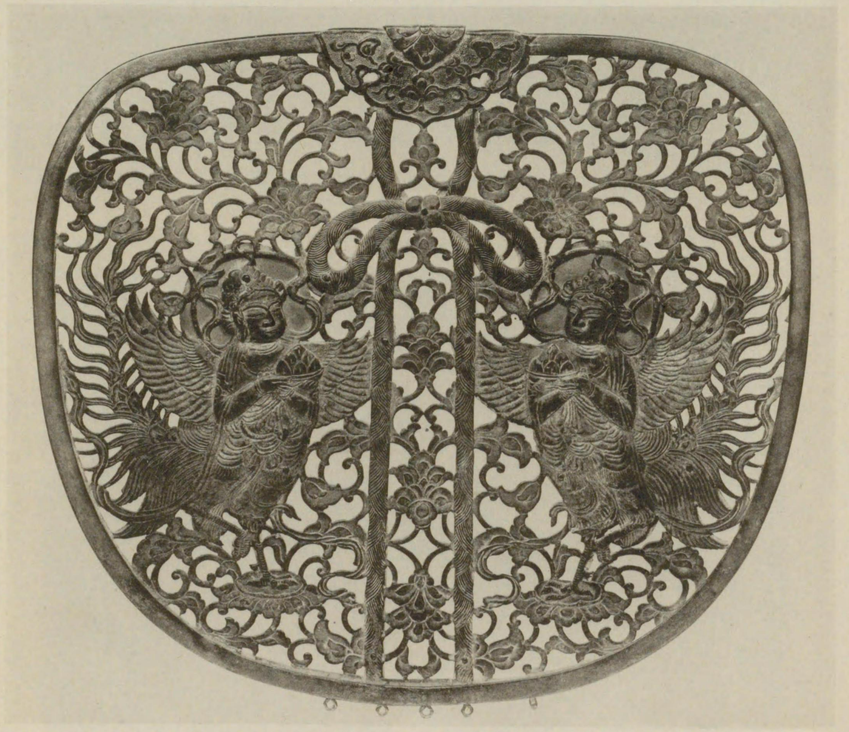


六〇　阿彌陀如來像　平等院

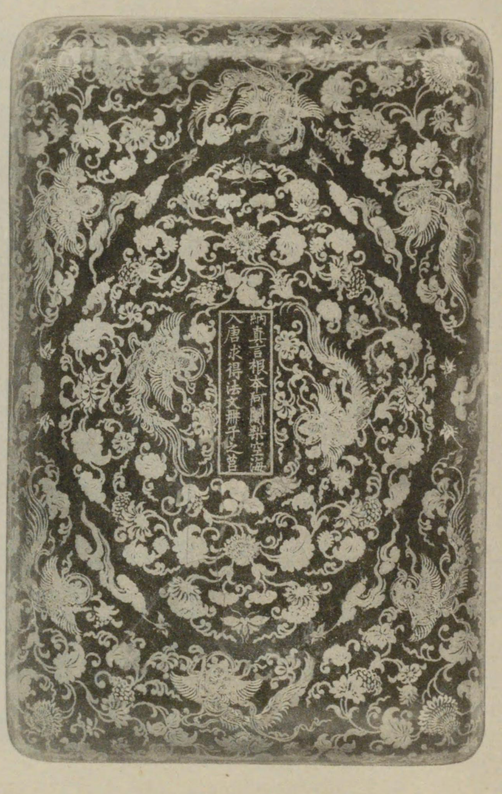


六一　普賢菩薩像　　大倉集古館



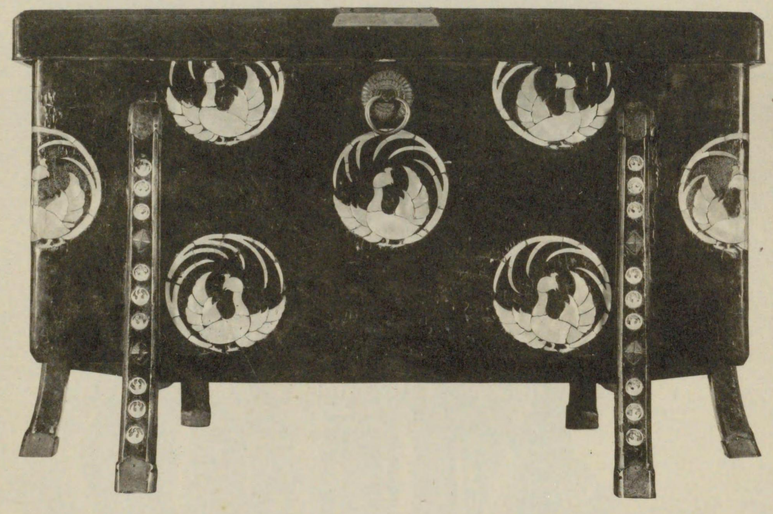


六二　經筒　　延曆寺
六三　華鬘　　中尊寺



六四　三十帖冊子筥　　仁和寺

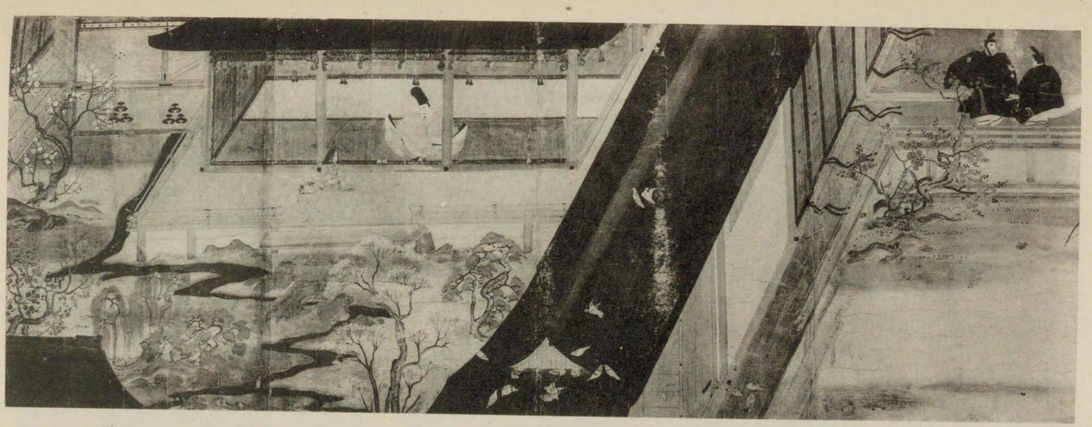
六五　御物　蓬萊山蒔繪袈裟筥

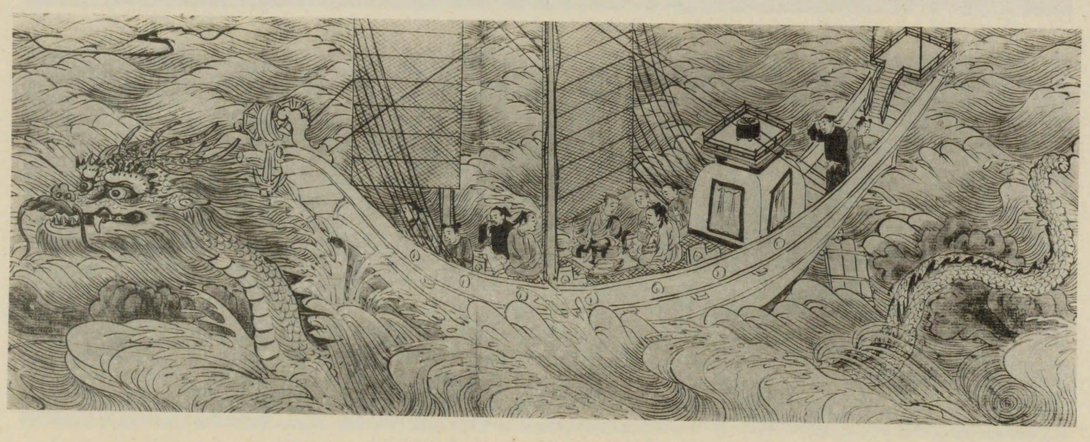


六六　片輪車蒔繪螺鈿手筥　小倉房藏氏
六七　御物　鳳凰文蒔繪螺鈿唐櫃

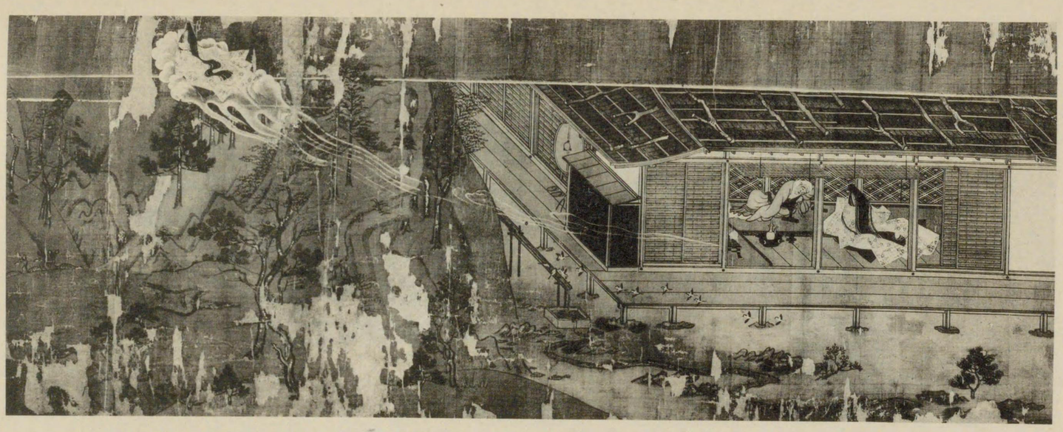
圖參平 寧風園 八六

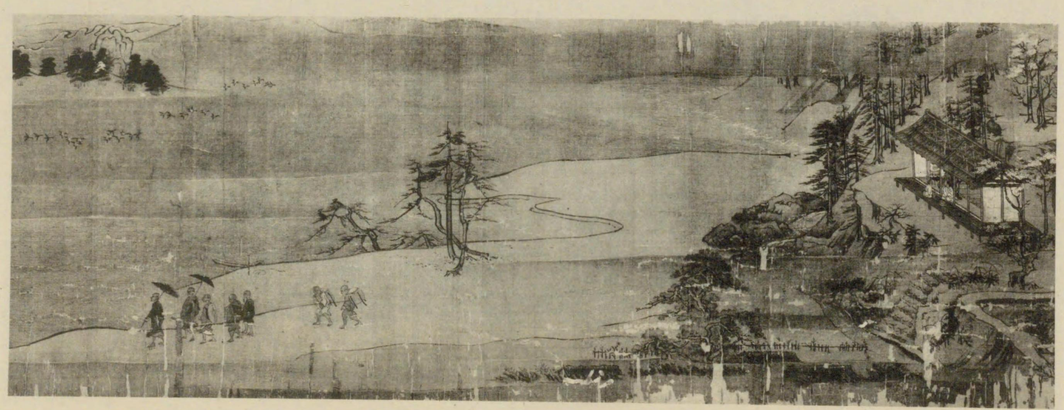
六九　源頼朝像　　神護寺





七〇　北野天神緣起　　北野神社
七一　華嚴緣起　　高山寺





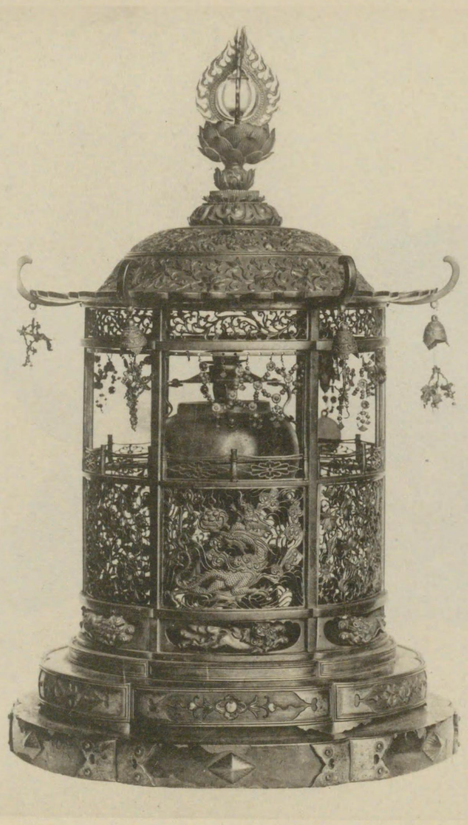
七二 御物 春日權現驗記
七三 一遍上人繪傳　歡喜光寺

七四　五大明王像　　大覺寺

七五　大日如來像　　圓成寺

陰日明

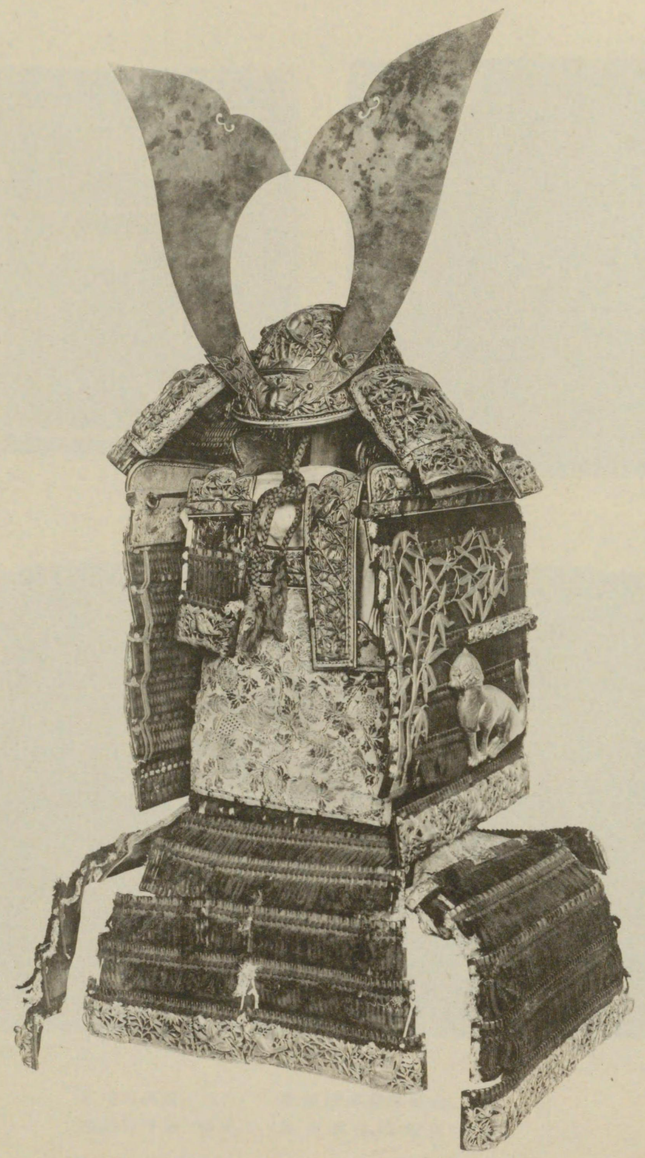
像仿重杉土十七



七八　舍利塔　西大寺

七九　山吹雙鳥鏡　帝室博物館

八〇　牡丹蝶鳥鏡　帝室博物館



八一　赤絲威鎧　　春日神社