

764
98



始



364-98

浮

世

繪

美術叢書 第八編

大正
6. 9. 13
内交

美術叢書刊行會贊助員

(いはる順)

伊東忠太 大村西崖 川合玉堂 田島志一 高桑駒吉 中川忠順 黒田清輝 寺崎廣業 木村武山 下村觀山

岩村透 和田萬吉 横山大觀 高村光雲 中村不折 上田萬年 正木直彦 笹川臨風 三上參次

序

浮世繪は江戸文明の産物であつて、日本の繪畫界に特殊の新機軸を出したものである。而してその版畫は又肉筆以外の新趣味を加へ今や世界的美術として認識されて居るのである。然るに此の本邦獨特の繪畫に對し、一般世人にその特殊の趣味を説きその發達變遷を述べ、浮世繪鑑賞の便に供すべき通俗梗概の書籍無きを遺憾とし、今回文學士藤懸靜也先生に乞ひて、以上の綱領に就き口述を煩はし之を編修せるもの即ち本書一部を爲した所以である。

然れば本書は所謂浮世繪に就き、その梗概を解説せるのみであるが、併し本書に由つて浮世繪に對する鑑賞、趣味、その價值等の標準を知り、特殊の發達及び推移の跡を知悉し得べきを信じ、敢えて

江湖に英ひるものである。若し特に浮世繪を攷究せんとする者は、曩に藤懸文學士の大著「浮世繪大家畫集」の刊行せられたるもの有り、精巧なる色彩摺木版畫數十葉を附し、且つ寫真銅版百餘圖を加へ併せて浮世繪版畫史を詳述せられて居るから、同書に就き攷究せられん事を望む次第である。

大正六年六月二十日

小林壽一識

挿畫目次

美 彦 根 屏 風	人(肉筆)	岩佐又兵衛	年 賀 の 人	勝川春好
演劇角田川(肉筆)		菱川師宣	紅 葉 狩	勝川春章
大江山退治			海岸の茶店	鈴木春信
富士の牧狩			浮繪義仲粟津合戦	歌川豊春
朝比奈経引		鳥居清倍	女風俗十寸鏡	鳥居清長
美 人		鳥居派	風俗美人時計	喜多川歌麿
石破の伴左衛門		鳥居清倍	樂屋の俳優	勝川春章
劇場樂屋(肉筆)		宮川長春	江戸名物錦繪耕作	喜多川歌麿
市川團十郎		奥村政信	美 人	歌川豊國
芳澤あやめ澤村春五郎		鳥居清倍	井 筒	細田榮之
挿畫目次			美 人(肉筆)	北尾重政

挿畫目次

松	助	東湖齋寫樂
大和	茶	賣
高島	おひさ	歌川豊國
七段	目見立	勝川春章
室	町	勝川春湖
初瀬	路	喜多川歌麿
角	玉	屋
美	人(肉筆寫)	喜多川歌麿
劇	場	歌川豊國
勢州	二見浦	昇亭北斎
相州	大山道田村渡	一勇齋國芳
隠田	の水車	北齋
庄	野	廣重
長	久	保廣重

彌生しのゝめ繪 五渡亭國貞

目次終



岩佐又兵衛筆 美人(肉筆畫)



風 屏 根 彦



(筆肉) 川田陽劇演

筆宣師川葵



鳥居清信筆 朝比奈鉦引



大江山退治



富士の牧狩



鳥居派筆 美人圖



不破乃作左衛門

鳥居清信筆



鳥居清倍
芳澤あめ 澤村春五郎



奥村政信 市川團十郎

(肉筆) 劇場樂屋



宮川長春筆



店茶の岸海

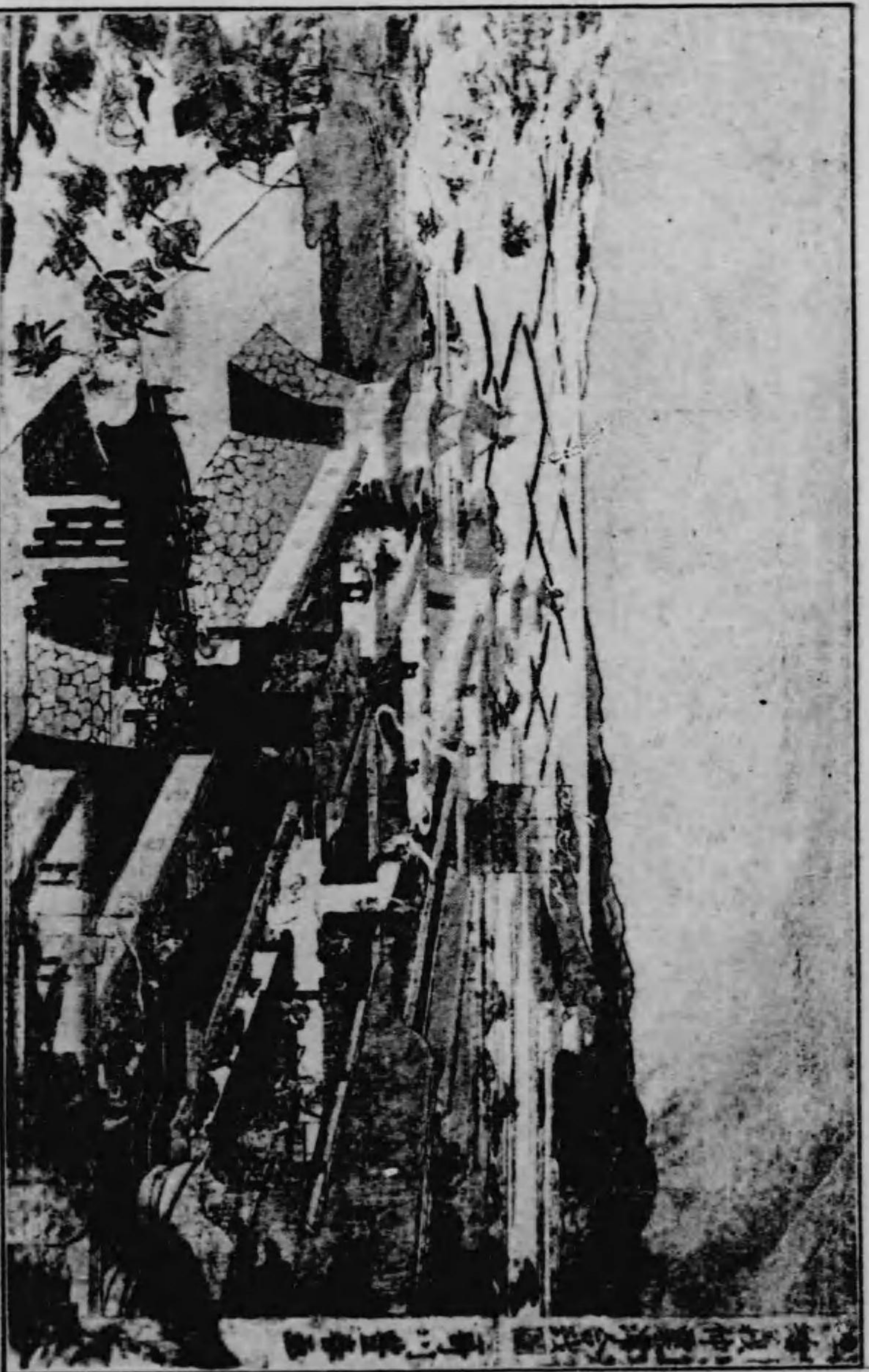
筆信春木鈴



狩葉紅 筆章春川勝



人の賀年 筆好春川勝



圖戰合津粟仲義繪淨

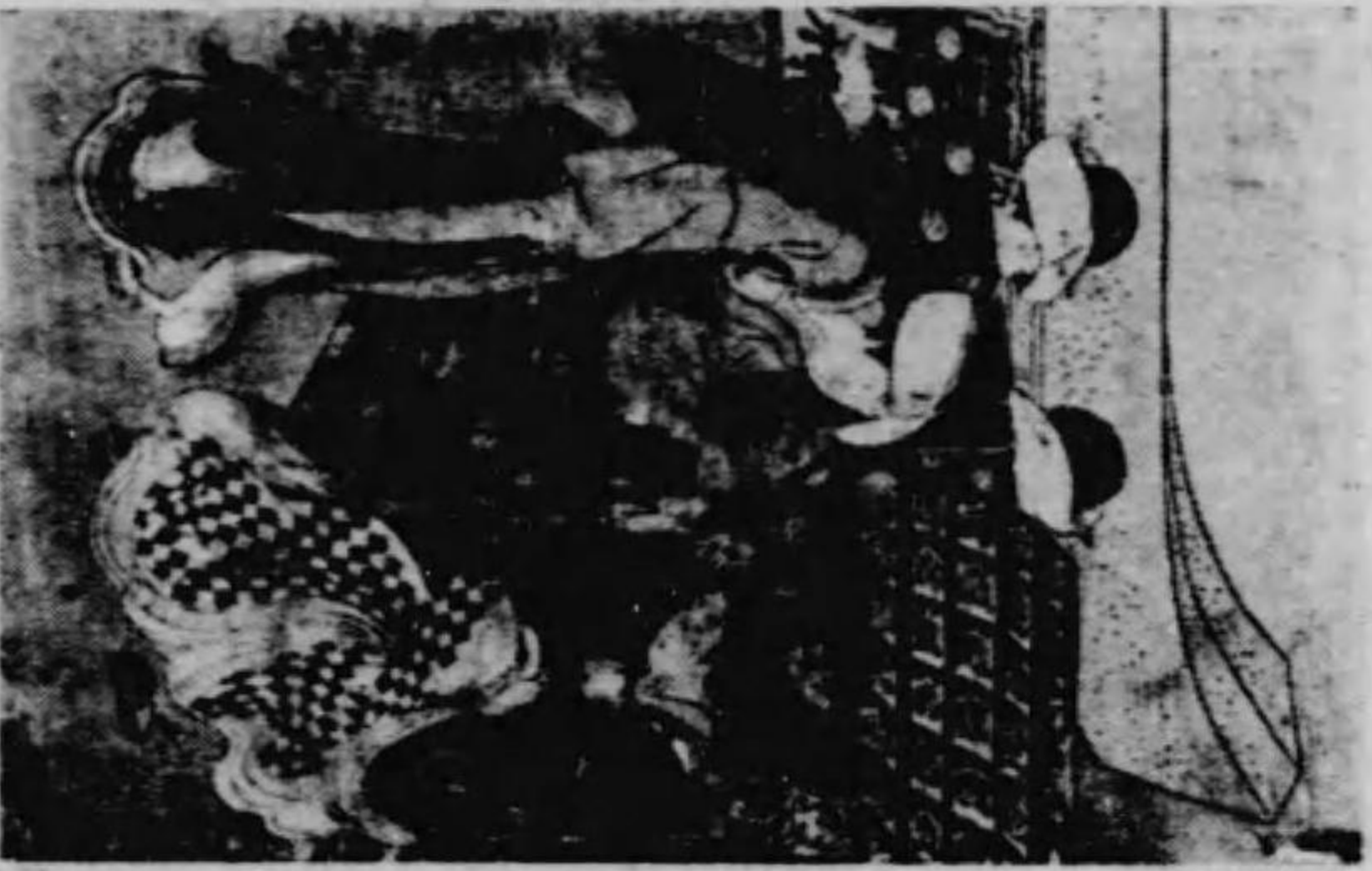
筆春豐川歌



計時人美俗風 筆磨歌川多喜



鏡寸十俗風女 筆長清居鳥



筆國豊川歌
人美



筆鷹歌川多喜
作耕繪錦物名月江



筆章春川勝
優俳の屋樂



筒井

筆三榮田細



北尾重政筆美人(肉筆畫)



助 松 筆 樂 寫 齋 湖 東



筆喜長
屋玉角



筆巖歌川多喜
路瀨初



筆湖春川勝
町室



筆章春川勝
立見目段七



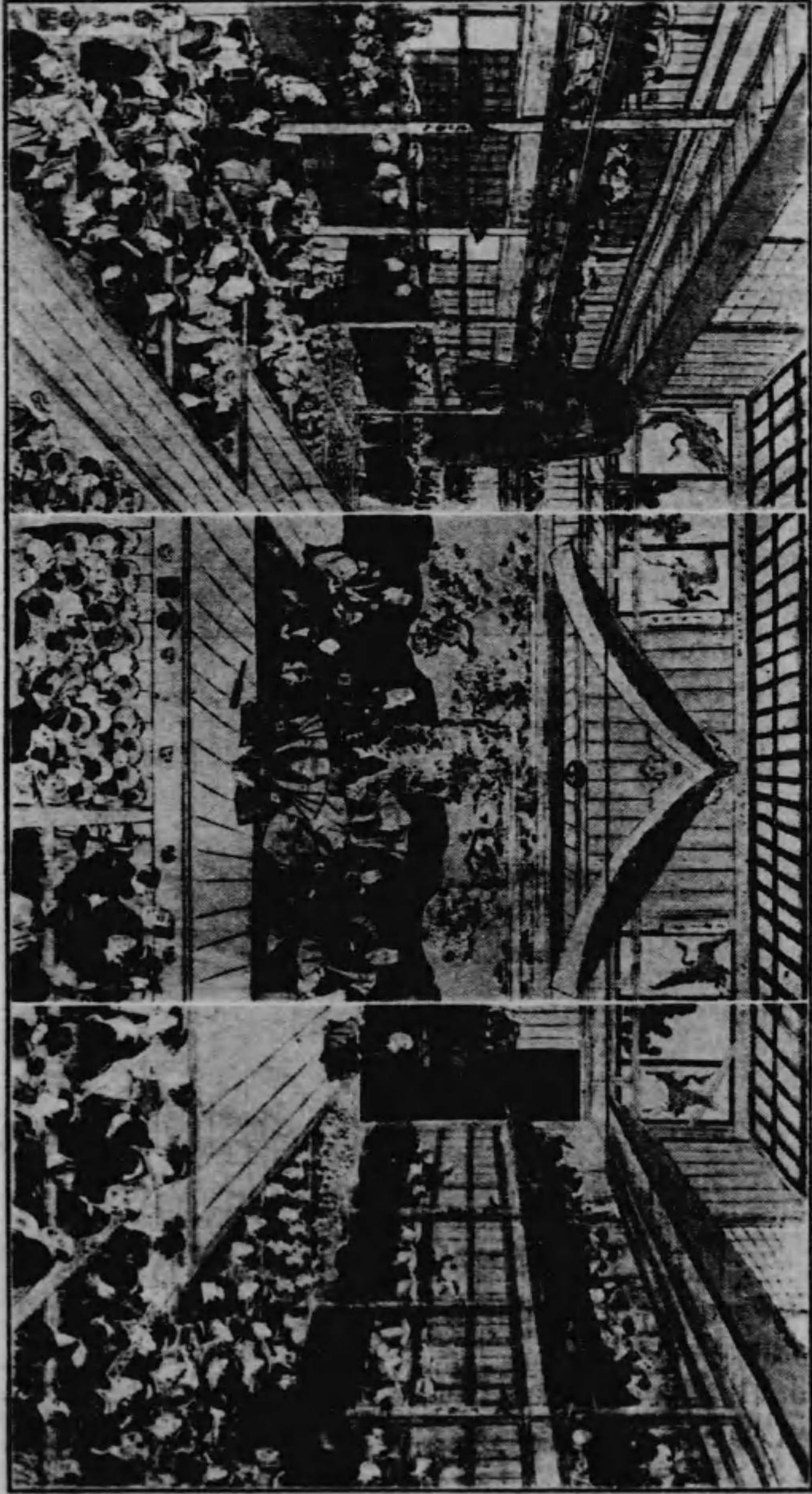
筆國豐川歌
さひお嶋高



筆齋龍湖田磯
賣茶和大

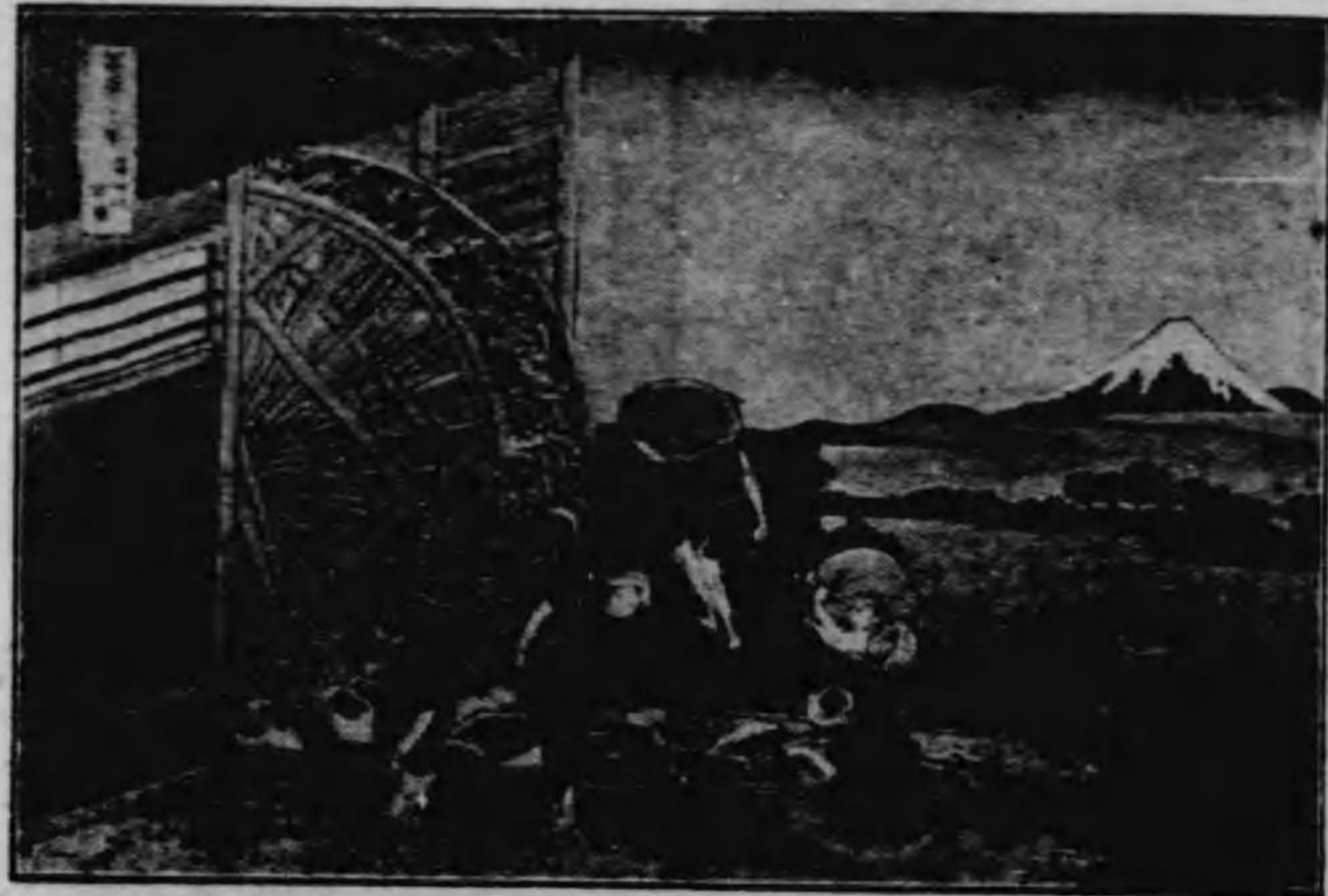


喜多川歌麿筆美人(肉筆畫)



劇場圖

歌川豐國筆



北齋筆 隠田の水車



廣重筆 庄野



胸重筆 長久保



浦見二州勢 筆壽北亭昇



渡村田道山大州相 筆芳國齋勇一



養ひ、のま生癩

筆貞國亭渡五

浮世繪目次

第一章 『浮世繪』略説……………一

浮世繪の意味……………肉筆と版畫……………浮世繪は平民の爲に起つたものでは無い……………師宣の版畫が浮世繪を平民のものとした……………肉筆が版畫に壓倒された時代肉筆と版畫の比較……………版畫の線の特殊な表現……………版畫の色彩の特殊な情調……………三つの特色が版畫の生命……………浮世繪の衰頹と其復活……………

第二章 浮世繪の萌芽時代……………二四

大和繪の復活……………和漢融合の時期……………時代に適合した永徳の繪……………慶長年間の風俗畫……………岩佐又兵衛の畫と其眞價……………又兵衛の有名になつた理由……………

目次

第三章 浮世繪の大成時代……………二四

浮世繪の大成者……………師宣の新様式……………江戸對京阪の浮世繪……………浮世繪の流派……………

第四章 木版畫の發達……………三三

日本中古の木版畫……………徳川初期の木版畫……………木版畫の一大飛躍……………特殊な事情有る版畫發達の初期……………丹繪と漆繪……………

第五章 色摺版畫の進歩……………四一

紅繪の起源……………紅繪の創始者……………紅繪の作者……………錦繪の新興……………紅繪と錦繪の差……………錦繪の種類と大さ及び用紙……………

第六章 錦繪の發展時代……………五一

錦繪の價値……………錦繪の内容……………春信の美人……………春信の異彩……………春章の役者繪……………

三

……浮繪の發達……

第七章 錦繪の黄金時代……六〇

當時の社會狀態……青春時代の作家……
：青春作家の題材……鳥居清長と其作
風……喜多川歌麿の特技……寫樂の特
色ある役者繪……浮世繪に表はれたる
花鳥動物蟲魚等……黄金時代の終末期
……版畫の進歩に逆比例した肉筆……
第八章 文化文政時代……七五
木版技術の極盛期……摺物の賞玩……
役者の似顔繪……豐國の作品……豐國
の畫法……國貞の似顔繪……北齋の歴
史畫……北齋の風景畫……紀行文の影
響……國芳の風景畫……廣重の風景畫
……廣重の作品……草雙紙の類……戲
作者と浮世繪師……

第九章 天保以後の浮世繪 九七

版畫衰亡の誘因……衰亡期の概観……
繪師と版元との關係……版畫の賣行と
濫作……版畫界掉尾の偉觀……幕府の
倒壞と浮世繪の滅亡……

第十章 明治以後及び大正の新

浮世繪 一〇六
新興の時運と版畫の衰滅……明治以後
の肉筆……江戸趣味の復興……一派の
月並浮世繪……新浮世繪の行くべき道
……現代及び將來の新版畫……

目次終

浮世繪

美術叢書刊行會編

浮世繪の意味

第一章 『浮世繪』略記

世の中を憂き世といふ意味と、『泡沫の夢の浮世』といふやうな寓意と合さつて、『浮世』といへば、現在の世の中、即ち現代とか當世とかいふ意味で、浮世繪とは現代畫若くば當世畫といふことである。そして浮世繪といへば、現代の風俗を題材にしたものを指すのであるが、吾人はその意味を更らに廣くとつて、浮世繪を一つの繪の流派と見、浮世繪師の描いたものは、總てこれを浮世繪といふ名稱の中に入れて了ふ。たとへば歌麿の花鳥や貝づくしでも、廣重の山水でも、單

に花鳥や山水は浮世繪の題材ではないけれども、筆者が浮世繪師であるから、夫等を總て浮世繪の中に入れて了ふ。即ち浮世繪の本來の意味は現代の風俗畫であるが、それを一層廣義に取るのである。

肉筆と版畫

浮世繪は他の繪畫と違つて、肉筆と版畫との二つに區別して考へなければならぬ。他の繪畫は勿論肉筆でなければ本來の價値を失ふのであるが、浮世繪にはその發達の徑路に於て特殊の事情を生じ、肉筆と版畫と截然區別されるのである。浮世繪は足利末桃山時代から徳川時代の初期に初まつて、其の中頃までは總て肉筆であつたが、その以後は版畫といふ特殊の技術が發達して來たので、時代の上からも二つに分つことが便宜であり、又肉筆の優れてゐた時期には版畫がまだ拙劣であつたし、版畫が優れて來た時期には反對に肉筆が極めて拙劣になるといふ事情があるので。肉筆と版畫とは相提携して進まなかつた。

此點からも亦二に區別せねばならぬ關係がある。

浮世繪は平民のためには起つたのではない

又、浮世繪は平民的繪畫であるといふが、浮世繪の起源は決して平民的繪畫として起つたものではない。却つてそれと反對に新興の貴族の賞翫物として、その嗜好に投ずべく描き初められたものである。浮世繪の萌芽した桃山時代の直ぐ前は即ち戰國時代で、四方の豪傑並び起り、互に生命を賭けて一國一城を争うた結果、その成功者は今日でいへば所謂成金、成上り者である。殊に一命を賭して成功した極端な成上り者であるから、その功成り名遂げた曉の嗜好趣味は極めて豪奢なものであつた。そして彼等の中の第一の成上り者は、尾張中村の百姓の子に産れたものが、位人臣を極めて太閤殿下となつてゐる。桃山時代は即ち太閤を初めとして大小の差こそあれ多くは彼等成上り者の豪奢時代である。此時に於て彼等の趣味性を満足せしむべき繪畫は、足利

時代、宋、元の流派を傳へた幽玄古淡な水墨畫では満足されない。且つ彼等は何れも豪傑性の天真爛漫で、その欲するところは極めて濃厚な色彩と、鑑賞に面倒のない現代風俗を題材にしたものであつた。そして彼等の趣味に投合するために當時の畫家は所謂浮世繪を作り出したので、當時の浮世繪の今日残つて居るものを見ると、屏風にしろ掛物にしろ、皆極めて華美な贅澤なもので、決して平民の賞翫として出來たものではなく、浮世繪の性質は平民的賞翫に適するものであるにしても、その起りは全く當時成上り者の賞翫に供されたものである。そして浮世繪が眞に平民のものとなつたのは、元祿に近づいたとき、師宣が出て更に一新様式を立てたからである。

その新様式が浮世繪を平民の賞翫に適するやうにした初めで、肉筆に於ても既に平民的賞翫物となつたのであるが、師宣の版畫はこれを更に

一層平民的賞翫物として普及したのである。

師宣の版畫が
浮世繪を平民
のものとした

師宣の版畫は特徴を持つてゐる。それは版畫を無意味に作つてゐないので、廣く一般の平民階級に繪畫趣味を普及し賞翫

せしめんための努力であつた。師宣の版畫は、全く版畫の初期であつたにも拘らず、形が頗る大きく、額面として、掛物として、また畫帖としての版畫であつた。此の三つの試みは師宣の版畫を起した眞意が、平民の賞翫を主としたものである事を證してゐる。その何れも墨一度刷ではあるが、誠に古雅掬すべきものが多い。併しその時代には一方に肉筆の需要も衰ひぬので、師宣は肉筆も書き版畫も作つたのである。其後、宮川長春、西川祐信等が出て盛んに肉筆を描いてゐるが、一方には版畫が次第に發達しつゝ、あつたのである。

肉筆が版畫に壓倒された時代

一方に肉筆が書かれ一方に版畫が作られ、肉筆と版畫と相伴つてゐたのが、寛保延享頃から漸次版畫の勢力を増した。それは従來の版畫が墨一度刷の疎末なものであつたのに、色板を用ゐて、色彩に富む版畫が考案されたからで、版畫の最も盛んになつたのは、錦繪といふ名稱を得た明和元年以後で、天明、寛政の黄金時代を經、文化文政時代も猶ほ版畫の聲價は衰へぬのであつたが、天保年間に這入つてから衰頹し初めたのである。實際版畫隆盛時代に於いては肉筆に見るべきものは絶無といつて好い。今日版畫が賞翫せられるのは、事實肉筆よりも優れたものが多いので、例へば同じ繪師の描いたものでも、その版畫の出來ばえに比べると肉筆は到底拙劣見るに足らぬものなのである。かういふ肉筆と版畫の優劣はどうして起るものであるかを、次ぎに説明してみやう。

肉筆と版畫の比較

今、肉筆と版畫とを比べて見ると、繪の内容に大差がある、また繪師がそれを描出する態度にも相違がある。肉筆を描く時は、その繪を鑑賞する相手を、依頼者のみと見て、その嗜好とか注文に應ずるだけで済まされぬ事も無いが、版畫は一般公衆を相手にして普く批判を仰ぐといふ繪師の覺悟があるから、その構圖に努力する事は非常なものである。また肉筆である場合は、描く面積即ち畫面は大きいが重に一人立の美人が最も多く描かれてゐる。之に反して版畫は大錦おほにしきにしても僅かに一尺二寸に過ぎぬが、その肉筆に比べて極めて小面積の中に多數の人物を取扱ひ、之に一々の動作を與へ、一つの事件を表はさうと試みるので、恰度普通の屏風に描くべき内容の肉筆畫を、版畫なれば錦繪の三枚續きに納めるといふやりかたであるから、その内容から考へても肉筆の貧弱なものと、版畫の充實した面白味とは到底比較にならぬ。

そのうへ三枚續きの版畫はこれを一枚々に引離して見ても、一つの繪として整つてゐるやうに構圖したもので、又これを三枚續きにしても同じく整つてゐるやうに描いたのであるから其間に繪師としての構圖の苦心は肉筆に比して著しいものがある。例へば口繪に示した榮之の三枚續きについて見ればこれを全體としても、一枚々に引離して見ても整つてゐる如きものである、序でにいふが、古い屏風の繪は、屏風全體としても整つた構圖であるし、これを曲折しても、その一折々に立派に一つの構圖を爲してゐるので、今日文部省美術展覽會に見る如き屏風全體としていなければ、一つの整つた繪にならぬやうな事はなかつたのである。で、版畫は構圖に非常な苦心を用ゐた結果と、之に加ふるに肉筆に見る事の出来ぬ特殊の面白味がある事とに由つて、肉筆に比してその特徴が勝れて著しいのである。

版畫の線の特殊な表現

版畫の特殊な面白味といふのは、版畫の線の表現と色彩の妙とから生じる。元來近世の日本畫には描線に特別の性質があつて、その線が色彩の代りにもなれば、形もそれによつて作つて行くといふ風に自由に用ゐられたもので、此の描線は特殊の修練を積まねば表はされぬのである。然るに、浮世畫師は版畫が盛んに行はれて、これに全力を盡す事となつてから全く線の修練を怠つて了つた。版畫のために唯形を主として忠實に版下畫を描けばよいので、彼等が線の修練を懈つたのは無理もないのであるが、同時に線の修練を積まぬ者の描いた肉筆畫の拙劣なのは又當然の結果であつて、即ち版畫が盛んになつてからの肉筆の拙劣な所以は此處にあるのである。然るに斯く線に修練を積まぬ浮世繪師の版下畫も、それが一朝版畫になると非常に好い線が出る。これは彫師ほりしの刀によつて、潤色されて好くなる關係もあるが、更に刷に

かけて、紙の裏からバレンで強く押し擦るので一種の力を生じ、版畫の線には肉筆に出せないものが出て来る、肉筆では伸びない線が版畫では伸びる、肉筆では拙劣なものが、版畫になると見違へるやうになる、肉筆の醜婦が版畫になると美人に生れるといふ譯だ。で、かうした肉筆と版畫の関係があつて、版畫の線には肉筆では到底出ない特殊な線の表現が見られる事になるのである。

版畫の色彩の特異な情調

版畫隆盛期の浮世繪の肉筆では、その色彩は濃厚で美しく、その手法は拙劣である、これは他の畫家が浮世繪師の悪口に、『繪の具の溶きやうも知らぬ、』といつた位で、實際技術が拙い。絹地に濃厚な色を塗る場合などはいつも不透明色を用ゐ、透明色には胡粉を混ぜてわざ／＼不透明にして色彩を強く出さうといふ風であるが、手法が拙いために思ふ通りの光澤や色調が出ない。

然るに版畫になると肉筆の場合とはまるで變つた特殊な色の調子が出て恰も肉筆の拙い線が版畫になつて特殊な表現をすると同様に、特殊なものとなるのである。色刷版畫の場合には、繪師が『差上』といふものを作つて刷師に渡すと、刷師はその『差上』通りに色の調子を考へ、配合を工風して刷にかゝる。用紙は奉書で地肌が嫩かく、水分を引き易いから繪の具の乗りが好い、それをバレンで押し擦つて刷上るのであるから、かうして版畫に出る色彩の調子といふものは到底肉筆には見られない特殊なものが出来るのである。

三つの特色が版畫の生命

以上肉筆と版畫とを比べて見ると、版畫はその構圖と、描線と色彩との上に三つの特色をもつて居り、それが何も肉筆に於て企及する事の出来ぬ優れた特色であつて、即ち此等の特色が版畫の生命を爲すものである。版畫は決して單に肉筆の複製の如きものでなく

版畫としての獨立の地位を占め、肉筆とは違つた別個の天地を有し、そして其處に版畫の價值があるのである。然るに明治以後の版畫は徒らに肉筆の複製になつて、雜誌の口繪に見るやうな單に肉筆を模してゐるといふだけのものになり、版畫の生命を失ひ價值を無くしてしまつた。然し肉筆の風俗畫は非常なる進歩を遂げた。これは版畫衰へ、第一流の畫家が版下繪を畫かなくなつたから、肉筆が優れて來たのである。版畫の盛んな時代、版畫が獨立的地位を有した時代には、肉筆は到底版畫と兩立出來ないほど拙劣なものであつた。浮世繪師が版下繪を書いてゐると肉筆には修熟を缺くので、宛も今日の雜誌新聞のコマ繪書きには大作が出來難いと同じやうに、肉筆の浮世繪は見るに足らなかつた。

又他の原因を考へて見ると、浮世繪師の盛んに腕を揮ふ年齢は、二十歳前後からまづ三十歳内外で四十歳となるともう下り坂になるので、版

下繪の出來榮えが不評になつて、已むを得ず肉筆を書き初めるといふ事情があつたので彼等の肉筆が拙劣である事は當然の歸着なのであつた。殊に浮世繪は多く美人を取扱ふから、繪師の年齢の若い二十歳前後が最も情熱が籠り總ての取扱方が浮世繪情調を表はすに適合してゐるのであるが、畫家の情熱が冷えて來て而も版下繪が不評になつて已むを得ず書いた肉筆の如きは、又その拙いのが當然の結果でもあつた。

浮世繪の
衰頹
と其復活

浮世繪は桃山時代から徳川の初期にかけて起り、元祿から起つて天明、寛政の黄金時代を經、文化文政時代は猶ほ聲價を保つてゐたが、天保年間から漸次に衰頹の傾向を表はし、徳川幕府の倒壊と共に殆ど滅亡したのである。元來浮世繪は江戸趣味の上に立つたもので、江戸趣味の衰亡と同時に浮世繪趣味の忘れられたのは已むを得ない。明治

以後は殊に浮世繪の樞軸を爲した版畫の妙味が皆無になつたので、浮世繪の滅亡と見るより外はなかつた。併し大正の新時代には新たなる版畫を起すべきであり、且つ既に版畫復活の曙光が認められてゐる。即ち自畫自刻がそれで、これが十分に發達すれば、畫家は自刻を廢めて彫師の手に渡す事になり、宛かも版畫興隆期に盛んに自畫自刻を試み、遂に版畫の新天地を開拓したやうに、今日以後版畫の復活が認められて來るであらう。

第二章 浮世繪の萌芽時代

大和繪の復活

前述の如く浮世繪は、桃山、徳川の新時代の要求に應じて起つたものであるが、併し突然起つたものではなく、その淵源は遠く鎌倉期の大和繪に關係したものである。元來大和繪は藤原、鎌倉期に大成されて、多くの繪卷物に當時の風俗を寫したものがいくらもあ

るから、宋、元の支那趣味を排し、純日本趣味の繪畫を起さうとした、桃山、徳川初期の畫家が、鎌倉期の繪卷物を參考として、新らしき試みを爲したと云ふことは、最も適當な又伶俐な手段であつた。浮世繪は即ち大和繪の復活と見るべく、純日本趣味の繪畫を代表して起つたものである。

和漢融合の時期

されば、この新らしい試みに應じて立つべき畫家は、即ち大和繪の流儀を傳へた土佐派でなければならぬ。然るに土佐派は足利中期後には全く墮落して了つて、新時代の要求に應ずべき勢力を失つてゐた。そして支那畫の系統を傳へた狩野家が、土佐派に取つて變つたといふ事は、頗る注目すべく、吾人の興味深く感ずる所である。元信が狩野家の中堅であるにも拘らず、土佐光信と姻戚を結び、土佐の流儀を自家に攝取して、土佐派と狩野家、即ち和漢の流儀の融合を試みた

事は元信の偉才であるが、當時支那畫と日本畫との融合を來すべき時期に達してゐた時代の要求にも因る。即ち新時代の貴族は頻りに日本趣味の繪畫を要求してゐるが、舊時代の隋力で支那趣味の繪畫にも未だ權威もあり價值もあつたので、此の和漢を打つて一丸とすべき試みが、支那系統の狩野家によつて企てられたと云ふ事は、當時時代の要求が如何に支那趣味より日本趣味へと推移してゐたかを證するものである。而して此の新時代の要求に應じて卓越して表はれたものが狩野永徳であつた。

時代に適合した
永徳繪

永徳の畫は豪宕不羈の筆法を有し、これに莊重華麗の色彩を施して、新しい時代精神に全く適合する畫を作つてゐる。

織田信長が安土に築いた七層の天主閣中の繪は永徳が描いたもので、金の襖に極彩色に描き、此の豪壯な城廓建築と調和すべく、信長の好みに應じて描いたものである。惜しいかな安土城は信長の死と共に灰燼に歸

して、今日では、この繪の寫しも傳はらず、僅かにその描いた題目だけが解つて居るに過ぎないが、秀吉の好みによつて描いたものや、其他永徳の繪の残つてゐるものから考へて見ると、彼の繪には如何に豪華な強烈な戰國時代の時代精神が溢れてゐたかといふ事を想像するに難くない。秀吉は信長にも増して豪華な生活を爲し、桃山建築なる特殊の時期を作つた位であるから、繪畫もその影響を受けて益々華美になつた。その題材となつたものには、花鳥あり、山水あり、道釋人物あり、其間に風俗畫も交つて描かれてゐた。そして秀吉の時代には永徳、山樂が腕を揮つて當時の畫家中に卓然名聲を博してゐた。

慶長年間
の風俗畫

當時の風俗畫の残つてゐるものは尠くない、その名高いものは今の名古屋離宮の壁障に描かれた繪である。名古屋城は慶長十五年の建築であるが、その中の書院に床とが、壁とか襖とか、それ

から障子の腰板等に繪がある。題目は京都吉田の祭や民間の生活状態とを寫したもので、其他當時城中の奥深くにはかうした風俗畫が數多あつたらうと考へられる。又當時の風俗畫として今日残つてゐるもので時代の判明してゐるものは、豊國大明神の臨時祭の屏風一雙で、これは蜂須賀侯爵家に在る。この豊國神社臨時祭は、秀吉の七年忌に行はれたもので八月の十二日から命日めいじちの十八日迄一週間に亙つて行はれたものであるが、屏風にはそのうち十四日十五日と二日の祭禮の態が仔細に描かれ、畫中の人物は千を以て數ふべき夥しいものである。又これと同じ様な臨時祭の圖の屏風が豊國神社にもある、此には落款があつて、狩野内膳筆とある。内膳は一翁とも號し、名は重郷といつた。臨時祭は慶長九年に行はれたのであるから、その紀念的意味をもつて描かれた此の屏風は少くとも翌十年中には出來上つたであらう。で、名古屋城中の繪や此二屏風

の如きは、慶長年間の風俗繪を知るために最も良い標本なのである。かうした風俗畫の初期のものを見ると何れも狩野家の筆で、彼の有名な彦根屏風の如きも亦狩野家の筆であり、前の名古屋城にあるものや豊國廟臨時祭の繪と全く近い時代の作である事が繪の上でわかる。此の彦根屏風は明治三十年前後までは岩佐又兵衛の筆と傳へられ、又兵衛物の試金石として又兵衛の畫風の標準をそれに置いてゐたのであるが、併しそれは全く誤謬である事が解つたのである。

岩佐又兵衛の畫と其眞價

岩佐又兵衛は約三百年の間、五里霧中の人物であつて一向に判然するところが無かつたのであるが、又兵衛の眞蹟として疑ひ無いものが明かにされた事から今日では明瞭になつた。それは武州川越喜多院の東照宮拜殿の中にある三十六歌仙の額で、その中の柿本人麿を描いた裏に落款があり、『寛永十七庚辰年六月十七日繪師土佐光信

末流岩佐又兵衛尉勝以圖』とある。即ちこれによつてその三十六歌仙は又兵衛の眞蹟である事が解り、又その土佐派から出てゐる事も解り、且つ自ら光信末流と稱してゐる、それから又兵衛の名は勝以といふ事も解つた。さて勝以と落款した繪が外にあるかと探して見ると、東京帝室博物館にあつて、墨繪の人物畫に、勝以畫之とあり、「碧勝宮圖」といふ印が押してある。で、此によつて又兵衛は斯ういふ印を用ゐた事も解つた。又、嘗つて一雙の屏風であつて、今ではそれが十二幅の掛物になつて居るものには、此の「碧勝宮圖」の印が押してあり、又丸形に勝以（以は古字）と表はした印もあり、道蘊といふ印を用ゐたものもある。夫等の繪を見ると、用筆に皆一致點があり、落款と印とで動かぬ所であるが、猶ほ人物の形にも似た所があり、其他作品の上から見て全く同一人の筆であることが解る。そこで、又兵衛の様式を考へて、從來徳川初

期の風俗畫で又兵衛の筆と傳へられてゐたもの、中からその様式に合つたものを除いてみると、其他は又兵衛の筆で無い事が解るのである。例へば大阪の上野理一氏所藏の堀江物語と題するものや、越前福井の樫尾長左衛門氏所藏の又兵衛の自畫像及び達磨の繪は、何れも又兵衛の眞蹟に相違無いといふやうに、その様式から考へて眞偽が判明するのである。斯う又兵衛が明瞭になつて來ると、又兵衛の眞價は世人が徒らに又兵衛の名に眩惑されてゐたのと違つて、その名聲に比しては稍劣つて居る、即ち又兵衛の筆として傳へられてゐた彦根屏風の如きは又兵衛より以上の名手の筆になつてゐるのである。それであるから落款のあるものは別として、落款も無く様式も疑はしくて眞偽の解らぬものに、好い加減な筆者の名を附けるのは無益な事である。但、夫等のものを土佐系と狩野系に分つ事は出來るので、二派に分けて見ると狩野系が土佐系よ

り遙かに働いてゐる事が解る。

又兵衛の
有名にな
つた理由

岩佐勝重を又兵衛と誤つた事もあるが、勝重は又兵衛即ち勝以の子であつた。さて又兵衛は後世盛に評判され、宛然浮世繪の獨舞臺を脊負つて立つといふ有様であるのは何故であるかといふに元來又兵衛は當時有數な風俗畫家であつた事は確かで、それは將軍家光の女、千代姫が尾張大納言に嫁する場合に、その調度類に又兵衛をして描かしめたといふ一事を以てするも、當時の名手に數へられたことは明かである。それから當時の風俗畫には無落款のものが多い。落款は貴族の需めに對しては無いのが禮であるけれども、其外に有力な理由は、狩野家の水墨畫を主とすべき畫家が、風俗畫を描く事は何となく自家を卑めることのやうに考へて特に落款をせずに置いたのであるが、又兵衛の筆で残つてゐるものには勝以の落款をしたものが多い。で、又兵衛は狩

野系の畫家が無落款にしてゐる間に堂々と落款をしてゐるのであるから此事なども後世又兵衛を名高くし、又當時多くの無落款の繪を又兵衛のものとして了つた一つの理由であらう。それに又兵衛の名高くなるに従つて又兵衛を名乗る者も出て來たらう、彼の大津繪の又平は偶然に又兵衛の字音に合つたものかも知らぬが、又平の大津繪は當時街道筋の陸上交通の要衝に於いてなるべく人目を引くやうに描き乍ら賣つてゐたので、又平の繪が評判されるに従ひ、遂に又平と又兵衛を混同して却つて又兵衛を名高くした關係もあらう。吃の又平などに至つて講談師が叩き扇から叩き出して、又兵衛を吃咄にしてまで吹聴してゐる。

又兵衛の後は子の勝重が繼いでゐるが、後永續せず終つて、菱川師宣が起るに至り初めて浮世繪は大成されたのである。故に若し浮世繪の起原を究ぬれば、足利の末から桃山、徳川の初期に起り、又兵衛はその

中で名高い一人であるが、浮世繪を平民的にしたものは師宣である、即ち浮世繪の大成者は師宣でなければならぬのである。

第三章 浮世繪の大成時代

浮世繪の大成者

吾人は浮世繪の意味を當世畫と解し、『浮世繪は當世畫なり』と定義を與へてゐるのであるが、此意味に適應した作品を出してゐるのは、又兵衛では無く師宣である。勿論又兵衛は多くの當世畫を描いて居る。然しその得意としたものは古い時代の人物を取扱ふことで、例へば平安朝の人物とか、遠く支那の人物を題材にしてゐる。そして自ら土佐派の末流と稱してゐるのであるから、當時新派として起つた浮世繪の元祖といふやうな事は、又兵衛自身の全く自覺せぬところであつた。然るに師宣に於ては、その題材を上げ王侯貴人の生活から下は平民階級全般に亙り、普く市井の間に求めて日常茶飯事に至るまで悉く

描出した。その上師宣の落款には、『大和繪師菱川師宣』或は『大和畫工菱川師宣』と署名し、堂々乎として純日本繪師たるを標榜し自覺して居る。またその作品から見てもその思想から云つても眞の浮世繪師であり且つ師宣の事業を後世から稽へて見れば、全く浮世繪の大成者、開祖の位置にあるのである。

猶これを様式の上からいへば、師宣は浮世繪なる新様式を創作してゐるので、師宣以前のもものは浮世繪といふ事が出来ても、狩野家或ひは土佐派の何れかに、その系統が區別されるのであるが、師宣はその何れにも屬せず、全く特殊な新様式を以つて一流を創めてゐる。それは題材が他と選を異にするばかりで無く、様式の上に最も明かに彼の大才が認められるのである。

師宣の新様式

師宣は純日本繪師を以て自覺してゐる。そしてその自覺を以て彼の捉へた題材を如何に自分のものとして表現すべきかに苦心した。即ち此處に初めて師宣の見た社會が、彼の新様式に由つて表はされたのである。その様式は描線に於て最も自由を極め、所謂狩野とか土佐とかの在來の型から全く離脱し、人物を描くにしても、獨特の思想を表現するために、至極便宜であり、その出來上つた作品は在來のものとは全く違つたものである。又た色彩に於ても特殊の方法と模様を出す事に成功してゐる、是は師宣の父が房州保田ほせに縫箔刺繡を業とし、彼も亦幼時から家業を補けてゐた關係から、さうした家業の影響が、獨特の色彩と模様とを考案せしむる一助を爲したかも知れない。又師宣の描いた人物には特徴があつて、身長が低く、顔が圓く、腰を蹲かかめてゐる。これは所有する形を寫生的に集めたのではなく、自然に師宣の型が出來てゐるので、それだけに一流を大成してゐる譯である。で、菱川の流は師房師永及び門弟數人が傳へてゐるが、此流も永續せずに、聽て他の新しい流派が勃興して來るのであつた。當時一方には英一蝶はじの創めた一蝶風が歓迎されて來る、懷月堂安度の創めた流が表はれる、一蝶は例の飄逸な畫風、安度は濃麗な筆で名高く、主として一人立の美人を描き一種の畫風を爲した。

江戸對京阪の浮世繪

江戸にありては前に述べた如き有様であつたが、當時京大阪の形勢はどうかといへば、元來浮世繪は江戸の産物ではあるが、一度び近松の世話淨瑠璃が表はれるに至つて浪華の地にも芽をふいたのである。そして雛屋立圃が當時關西浮世繪の重鎮であるが、江戸に師宣が盛名を馳せてゐる頃、浪華には吉田半兵衛が名を爲してゐる。近松物は多くこの半兵衛が挿繪を描いてゐるが、その中で好評を得たものは、

江戸に於て、師宣が半兵衛の再版物を描いたといふほどに、京阪の浮世繪も盛んであつた。併し最も優れてゐたのは、後に至つて西川祐信で、これが京阪に於ける隨一の名手であつた。肉筆も描いたが、殊に夥多の繪本を描いてゐる。

浪華の橘守國は、眞の意味で浮世繪とはいはれぬが、やはり祐信のやうに澤山の繪本を出してゐるから、平民の賞鑑のために貢獻する所は尠くない。

以上は京阪に於ける一般であるが、浮世繪は江戸の特産物であるから綜合して比較すれば關西の貧弱である事は已むを得ない。江戸では菱川の後に名聲を博した者が、宮川長春である。長春は特に肉筆畫に秀で、版畫を少しも作つて居らぬが、これは當時の版畫が未だ幼稚なものであつたから、それを卑んで書かなかつたのでもあらう。長春の彩色は獨特

のものがあつて、日光廟の修繕に選ばれた事などもある。

此外に江戸で世襲的に特技を傳へた鳥居氏は注目すべきもので、これは劇場の繪看板を描き、他の流派は世襲的に永續せぬ中に獨り鳥居氏のみがその畫風を世襲した。それには劇場といふ特殊な保護者があつたからで、鳥居清元が祖を爲し、その子清信、清信の子清倍は最も有名である。鳥居の畫には蚯蚓描、瓢箪足といふ特技があつて、高所に掛けて仰ぎ見る芝居看板として最も適應したものであつた。

上述の如く師宣に於て大成された浮世繪は、次ぎ／＼と新傾向、新機軸が表はれて、一蝶風、鳥居風、懷月堂風、長春風といふやうに、何れもその特技を發揮し競争して、肉筆界の浮世繪は延享、寶曆に及ぶまで頗る盛觀を呈したのである。そして延享、寶曆に至つて一頓挫を來したのは、名人巧手の凋落に由るので又已むを得ない運命であつた。

浮世繪
の諸流

浮世繪が發達するに従ひて種々の流風を生じた。これを人によると菱川派とか宮川派とか奥村派、勝川派、或は北川派、歌川派といふやうに分類するが、併し是等は狩野派とか土佐派等の流派關係とはその事情を異にしてゐるのであるから、嚴肅な意味で全く異なつた各一派一派と分たずに一つの浮世繪の範圍の中に浮世繪師によりて種々の流儀畫風を生じたと見るべきで、菱川派、宮川派等と云はず菱川流、宮川流、若くは菱川風、宮川風等と名くべきものである。それは何故かといへば、浮世繪には一つの様式が永續する事は無いので、絶えず自由競争を爲し、初めの優れたものに次の優れたものが忽ち取つて代るといふ風に、常に優勝劣敗を繰り返して止まない。

又た一方には時代が封建制度の世で總ての流派の如きも、世襲的に傳へられたものであるが、浮世繪にはこの世襲的關係が無い。藝術を世襲

にすれば墮落するのは當然で、狩野家が探幽、尙信、安信、常信等に名聲を止めて其以後はいふに足らぬ如く、又た恰も文學に於いて林家は羅山、鶯峰、鳳岡の三人が學者として林家の聲價を保ちその後は取るに足らぬと同様、世襲の土佐家にありても、光起の名聲徒らに高く而も實力は伴はないといふやうに、其他圓山派でも四條派でも南畫に於いても、何れも封建制度の餘習を受け、徒らに師の風を傳へ行くをもつて能事とし又それが社會道德のやうに思はれてゐたので、批評家も師の風を失はずとか家風を繼承すとかいつて却つて賞讃辭と爲したのである。

然るに浮世繪は夫等と全く事情を異にし、元祿以後は主として平民の賞鑑物を以て任じ、舊來の世襲畫家が自家の桎梏に囚はれ繫縛に蹙つてゐる如き弊竇に墮せず、常に自由討究と、清新の氣力をもつて、何れも新機軸を出さん事に努め其作品には潑瀾たる精神を籠めた。で、彼等の

優秀な者に名聲が集まり、その門には後進が蝟集するといふ有様でも、門下後進が忽ちまた新機軸を出すといふ風に、昨日の新派は今日の舊派、今日の新派は、明日の舊派と絶えず新陳代謝する有様で、その變化の急な事は他の畫風に見るべからざるものであつた。

斯く特殊な事情によつて、浮世繪の諸流は何れも一流として永續せず多くは孫弟子にも及ばずに變轉してゐるのである。併し特別な保護者があれば世襲になるので、即ち鳥居氏の流が只一つの例外であつた。これは劇場の看板番附面の畫を描く事が、自家の特技であり、又た演劇社會には特殊な因習があつて鳥居以外の畫家では納まらなかつた關係もあるのだ、今日までも鳥居氏のみで世襲して傳はつたのである。以上述べた如く浮世繪の諸流の間には、他の繪畫に於ける諸流關係と全く異なつた事情のある事に注意を要するのである。

第四章 木版畫の發達

日本中古
の木版畫

我國に於ける版畫は、その淵源極めて古く、今に残つて居るものでは、文字を摺刷したものに神護景雲四年に作つた百萬塔の陀羅尼がある繪畫の方も古くから版刻されてゐたに相違無く、記録には可なり古い時代に版刻された事が記載されてゐるが、現存してゐるものにはさうした極めて古いものは残つてゐない。併し今に残つてゐるもので、大阪四天王寺法隆寺其他にある扇面古寫經の下繪は、吾人の研究に多大の資料を供してゐる。これは藤原末期に屬し畫面は頗る精巧麗な色彩が施されてゐるので、從來これを版刻と見るのは是非に就き學者の議論が沸騰したのであるが、精査した結果、全く下繪が版刻である事が明かになつた。

それは下繪が大體版であつて、その上に極めて濃麗な色彩を施してあ

るから、一見しては、否、如何に仔細に見ても外觀ではどうしても肉筆に見えるのであるが、一部分に色彩の剝落した個所を發見するに至り、下繪の版である事が判明したのである。此時代の版畫といふべきものは下繪の線書きの上を、不透明色で塗沫し、肉筆の艶美な色彩を施し、吾々の専門語でいふ「描起かきおこしの法」を用ゐてゐるから、外觀では全く肉筆としか思はれない。その寫經は法華經である。で、この扇面古寫經の下繪が現存してゐる版畫の最も古いものに屬し、次ぎに應永二十一年頃の「融通念佛緣起」で、これも下繪が版で起されてゐる事は確實なのである。それから以後、足利期を経て行はれ、特に徳川の初期に及んで大いに版刻が用ゐられて來たけれども、その多くは佛教に關して、例へば來迎佛の圖とか、寺々の本尊の御影札といふ類に用ゐられてゐた。

徳川初期
の木版畫

然るに徳川初期に至つては、佛教にのみ偏して用ゐられてゐた版刻が、一般的のものとなつた、それは幕府が、文教普及の政策を執り一般世人に通俗教育を奨励した影響を受けて、民間に假名草紙の如き版行が出來たからである。假名草紙は假名書きにした物語類歴史小説に數葉の挿繪を加へたもので、即ち通俗的な讀み物に挿繪を加へたものであるから、版畫はこれが爲めに著しく進歩を促がされた。假名草紙は前述の如く平氏の通俗的のものであるが、當時貴族階級に奈良本といふものが行はれて居た。奈良本は、これまで貴族の賞鑑に屬してゐた繪卷物、畫帖の變形として、取扱ひ方と展覽との便を計り、繪卷物を折本にした如き形で、繪には餘り精巧で無い色彩を施したたものであつた。

此奈良本が平民化し通俗化して版刻の假名草紙の挿繪に簡單な色を筆彩

したものが出来て、その彩色が丹と緑とそれに黄色を加へた位に過ぎぬので、これを丹緑本たんりよくほんといつた。そして此等草紙の挿繪の二頁を引離したやうなものが一枚繪で亞いで繪本が出来た順序なのである。

木版畫の
一大飛躍

徳川初期の版畫は未だ頗る幼稚なものであつて、此を描く繪師は狩野とか土佐とか一流一派に屬せず、その中間に居つて描法も拙く、版も刷も亦拙劣であつた。假令その間に古拙風雅な味があるにしても、それは一種骨董的の賞鑑に適するもので、既に時代は諸般の文物興隆して、此の時代人心に適應すべくもない。殊に當時浮世繪にあつては肉筆の盛觀を極めてゐたのであるから、古拙な版畫が一層甚だしく見劣りのしたのである事はいふまでもない。而して此時に當り版畫に肉を付け血を通じ生命を與へたのが、菱川師宣の偉勳である。師宣の版畫はこれまでの古拙な版畫とは全く格段な相違があつて、師宣に由り

忽ち一大飛躍を遂げ此處に初めて當時の風俗が表はれ、人情の機微を穿ち、實人世の生活をそのまゝ、畫面に躍動させる事が出来たのである。そして版繪の一枚刷になつたものは、師宣以前からあつたにしても、これを全く獨立せしめ、一枚繪を以て當世の賞鑑に價せしめたものは一つに師宣の才力に俟つたのである。師宣の一枚繪が世に出でから、非常に好評を受けたので、一枚繪は夥しく出版され、今に残つて居るものが尠くない。で、それ等をば殆ど師宣の筆として傳へてゐるが、これは恰も初期の肉筆浮世繪が多くは又兵衛の筆として傳へられたと同様に、勿論師宣一人の手に成つてゐるのでは無い。

特殊な事情
ある版畫發
達の初期

師宣は更に版畫を進めて掛物、掛額畫帖にまで工風してゐる併し此時代の版畫は從來のものに比し一大飛躍を遂げてはゐるが、後のものに對しては極めて粗笨であり、疎雑であり、線が太く出来

て版刻が如何にも拙い。これは版畫發達の初期であるから、總てが幼稚であるには相違無いが、此處に版畫を考へるに面白い關係があつて、それは繪師が殊更らに筆を抜き、描法を加減して、謂はゞ故意とザツに描いてゐる事である。肉筆では精巧な作品を出してゐる繪師が、當時の版畫には特に拙く描いてゐた。殊に筆者は師宣の名手であるに拘らず同人の版下繪はなるべく古拙な趣に書いてゐる。

何故さういふ事をしたかといへば、繪師の筆に、彫師の刀が伴はなかつたからで、幼稚な彫師の技倆に無理のないやうに繪師は適度の手加減を加へて描いたものである。故に彫師の技倆が進んで來ると、漸々巧みなものが出て來たのである。當時の版畫が粗笨であつた他の理由の一つには、價を安く一般平民の需要に應ずるためには精巧なものは作り得なかつた事情もある。即ち版木にしても文字通りの所謂上梓じやうしで、梓もつさを用ゐ

てゐたので版木の適材として櫻板を用ゐたのは後の事である。斯ういふ風に一枚繪の墨刷が行はれたが、これに色彩を加へる事になつて、それも簡單な、丹、緑、黄くらの色を塗つた。勿論前から奈良本、丹緑本が行はれて居り、且つ遙かに古く應永年間の融通念佛緣起、又それよりも古く藤原末期の扇面古寫經の如く素描の繪を版刻した上に精巧な筆彩を施したのもあるが、浮世繪版畫は平民の賞翫たらしむる目的であり、價を安く賣るために色彩を極めて單純に、丹緑黄の二三色に止めたので、此の乏しい色彩によつて寫實的氣分を表すためには特殊の彩色法が創意されてゐる。

それは實物を象徴化して、寫實的氣分を表はさうとしたので、實物通りの所謂寫實ではないが而かも寫實的氣分が巧みに表はされるのである例へば衣服と肉體との境界を明瞭にするために、襟や裾に丹を塗るとか

或は物と人との境界を區別するとが彩色法に苦心してゐるのである。そして此方法はかなり永く用ゐられて、色板を用ゐる色版畫の出るまで、此の筆彩色の法が行はれてゐた。

丹繪
漆繪

筆彩色の版畫が色板を用ゐるまでには、かなりの時を経、種々の變化があるが、その種類は丹繪と漆繪で代表させることが出来る。丹繪は丹を主色として彩色したもので、緑、黄等の彩色を加へてもやはり丹繪と稱してゐる、丹繪は掛物用又は屏風の張り交ぜ繪として作られたので、形が大きく長さ一尺八寸幅一尺の形が多い。その用紙は今日の仙花のやうなもので、下方から四五寸位の所、即ち全形の約四分の一の所で継ぎ合せてゐる。筆者は師宣、懷月堂、清信、清倍、政信等で、菱川の末流師房、師重、師政等及び近藤清信、羽川珍重、元信等も亦これに筆を染めた。そして丹繪は元祿の稍以前から寶永、正徳年

間まで行はれて居る。

次ぎに漆繪は丹繪の更らに發達したもので、畫面の一部を黒で調子を取り、黒を最も濃く表はすために漆を用ゐ、從來の丹繪の彩色に加ふるに漆を主色としたのである。後には技術が發達して、金粉、雲母等をも用ゐるに至つた。併し漆繪は眞の漆を使用すれば頗る手数を要し、また價も高いので、更らに簡易な方法を講じ、墨に多量の膠を混ぜて、漆を塗ると同様の効果を擧げた。で、此の膠を代用したのも、やはり漆繪と稱してゐる。

漆繪の形は丹繪とは稍異り、掛物繪は丈長く幅狭く、長さ二尺三寸幅七八寸でこれを幅廣柱繪といひ、普通に行はれたものは豎一尺五分、横五寸三分で細繪といつた。中には豎一尺五寸、横二尺二寸位の横繪もあり、又た豎六尺五寸横三尺に及ぶものもあつて、是等は小版木刷を幾枚

も継ぎ合せて大きな形にしたもので、鍾馗を描き端午の幟に代用した。漆繪の作家は鳥居流、奥村流、西村流より出で、鳥居流には清信、清倍、清忠、清朝、清春、奥村流には政信、利信、西村流には重信、石川豊信等が盛んに書いてゐる。

第五章 色摺版畫の進歩

紅の繪
起原

從來は筆彩色であつた版畫が、色板を使用して重ね摺の工風が案出され、茲に色摺版畫が生れた。色摺版畫の初期は主として紅を用ゐたから、これを紅繪といつたので、紅繪が前後二十年間に互り漸次に進歩して後の錦繪の精緻なものに發達したのである。

○紅繪の起源に就いては古來種々の説があつて、曲亭馬琴はその著「燕石雜誌」に錦繪は明和二年の頃、唐山の彩色摺に習ひて、版木師金六といふ者板摺某甲を語りひ、板木へ見當を付くる事を工夫して、始めて四

五遍の彩色摺を製出せしが、程なく所々に摺出すことになりぬと、金六自らいへり。明和以前はみな筆にて彩色したり、これを丹繪といひ、又紅繪といへり。」と稱してゐるが、蜀山人は「一話一言」中にこの説を否定して、「見當は延享元年、江見屋上村吉右衛門が工夫にて、今に見當のことを上村といふ。」といつて居る。また「江戸圖鑑綱目」に依れば、「地本屋長谷川町松會三四郎版錦繪を以て始とす。」といひ、「文藝類纂」には關根新兵衛なる者の創意ともいつてゐる。併し以上の諸説のうち稍信ずるに足るものは蜀山人の「一話一言」中に延享元年とした説で、それは現存せる紅繪の古いものに、鳥居清信の筆で、寛保四年と年號を明記したものがあり、寛保四年は延享元年と改元した年であるから、此繪は寛保三年の末には製作されたに相違無く、且つ巧みに見當をつけてあるのを見れば紅繪の創始はそれより少し以前に當るべく、寛保四年即ち延享元年説

は稍その當を得て居るのである。

藤岡博士の「近世繪畫史」には鳥居清信の落款ある紅繪があり、清信は享保十四年に歿したのであるから、紅繪は享保の半頃から行はれてゐるといつて居るが、これは實物研究の疎漏から起つた誤謬で、初代清信と二代清信とを混同して居るのである。で、享保十四年に歿した初代清信には紅繪の作は無く、二代清信の作を誤つたものである。

紅繪の創始者

次ぎに紅繪の創始者に就いて考へて見ると、紅繪は彫師と摺師との協力によつて工風されたものに相違無く蜀山人が上村吉右衛門の考案といつてゐる事も直ちに否定する可きではない。然し紅繪をして大いに世人の好評を博し、その發展に貢獻したのは奥村政信である。政信は書店を業とし且つ浮世繪師を兼ねてゐるので、紅繪の創始せられるや、大いにその發展を試み、紅繪の作品が頗る多く、又た盛ん

に世人の歡迎を受けた。政信の名高くなるに従ひ、遂にその偽版を生ずるほどになつたので、政信は自ら「浮世繪流根元奥村政信正筆」と署名し或は「正名奥村繪」とか「赤き瓢箪印に注意せよ」と、斷つてゐる事を見ても、政信の紅繪の流行が想像されるので、又た政信自身も自家の專賣のやうに考へてゐた様である。故に政信は紅繪の發展に多大の貢獻を爲し假令紅繪の創始は彫師摺師の協力の考案に成つたにしても政信を紅繪創始者の意味に見ても甚しく不當ではないのである。

紅繪の作者

紅繪は寛保年間から寶曆年間に至る約二十年の間行はれ、漸次に進歩して錦繪の時代に移つたのであるが、頗る久しきに亙つてその進歩著しからず、特に大發展を遂げ得なかつたのは、種々の理由がある事で、その一は幕府に八代將軍の如き明君を出し幕政は改善され諸政の紀綱張り、勤儉尙武の風を世に鼓吹した時代の影響があり、

その一つは技術上の困難で色板の重ね摺を巧みに扱ふ事は頗る摺刷の技術に熟達を要し板木に見當けんとうといふものを附けて技術上に便法を案出するやうになつても、併し猶ほ主として熟達せる技術に俟たねばならず、其他紅繪の發展を阻害した事情は二三に止らないのであつた。

斯くて紅繪發達の順序から考へてみると、初めは二色三色の色板を使用し、漸次進歩して四色五色を用ゐるやうになつたので、これを二期に分つ事が出来る。そして「第一期即ち二色及び三色を用ゐた時期の重なる作者は、奥村政信、鳥居清倍、西村重長、石川豊信、二代清信等で、第二期の四色五色を用ゐた時期には、鳥居清満、清廣、清經、北尾重政、富川吟雪、鈴木春信等が重なる作者である。紅繪に用ゐた色は重に紅黃藍であるが、其他綠紫をも加へた。併し今日現存せるものは紅が變色して皆黄色になつて居り、これが紅繪かと思はれるほどに變化してゐる。

又紅繪の形は長さ一尺餘、幅五寸のものが多い。

新錦繪の興

漸次進歩して來た紅繪は、寶曆の中頃から餘程精巧になつて繪本なども巧みに出來た。寶曆十二年出版の繪本「海の幸うみ」の如きは特に摺師彫師の技術上の發達を見るべく、此繪本には彫工關口甚四郎、摺師同藤吉と明記してあるので、彫師摺師に技術上の自覺と自信とが出來た事が想見される。

で、斯く技術上の進歩により、一躍して錦繪の時代に這入り、明和元年を以て截然錦繪の新天地が開かれたのである。これは前述の如く彫師摺師の技術の進歩と、一方に繪師が版畫の線と色彩とを如何に利用すべきかを考察し、彫師摺師を最も巧みに操縦してその技倆を遺憾無く發揮せしめたからで、從來の紅繪と新たに出來上つた版畫との間には、一大軒輊があり格段なる相違があつて、その美なること錦の如しと評判され

たので、即ち錦繪といふ名稱が附せられた。而して此錦繪を大成した者は、實に鈴木春信なのである。

紅繪と錦繪の差

紅繪と錦繪とは前述の如き關係を有し、兩者の間には格段の相違があるけれども、紅繪も錦繪も共に色刷であつて、紅繪の中にも數度摺などがあるから、單に色摺の度數では區別されない。唯實物に就いて兩者を一見すれば、直ちに判明するのであるが、其相違を擧げて見れば、第一に材料が違ふ。紅繪に用ゐた紙は紙質が薄く粗惡なものであつたが、錦繪には、大廣奉書四ツ切を使用し、形も紅繪が長方形であると違ひ稍正方形の大形中判といふものが出來た。又紅繪の色は單色が多いが、錦繪には混色で、例へば淡墨に唐土を加へて鼠色を出すとか、藍を用ゐて空色を巧に出すとか、草に紅を加へて茶褐色を作り紅と藍を合せて紫色を出すといふやうに、自由に活用してゐる。

それから當時は好事家が版畫に興味をもつて、道樂に摺物を作り、摺物繪の交換會などを催し、又繪曆ゑにゃまが流行して干支えとに因んで嶄新な意匠を施したものの杯が盛んに行はれた。此等好事家の道樂は營利を目的とするものと違ひ、出來榮えを樂んで費用を惜しまなかつたから紙質、顏料の外に板木をも適材を選んだ。従來は梓もつぎを用ゐてゐたものが、これより先き適材の櫻を使用するに至り、版木が櫻であるとわざ／＼斷つてゐる者さへあつた。其他紅繪と錦繪との差は、實物を一見すれば容易に解るので、それほど兩者の間には顯著な相違があり、錦繪は紅繪に比べて眞に錦の如き華麗なものなのである。

錦繪の種類と大き及び用紙

錦繪が明和元年を以て、截然一時期を劃してゐることは、繪曆ゑにゃまに、明和二年と明記したものが甚だ多く、又普通の摺物にも明和二年と表はしたものが多いので、これは何れも前年に製作し、翌年

初春即ち正月を以て賣り出したものであるから、明和元年が錦繪の創始時代である事が、證據立てられるのである。又紙質の上からいつでも、紅繪時代は多くは柎、若しくは仙花と稱するものを用ゐたが、明和に入つて頓に精良品を用ゐてゐる。で、次ぎに錦繪の種類と大きさ及び用紙を擧げてみれば、

- 大形中判 大廣奉書四ツ切 竪九寸五分横七寸
- 中判 奉書四ツ切 竪八寸七分横六寸三分
- 大錦 奉書二ツ切 竪一尺二寸五分横八寸五分
- 大錦倍判 奉書全判 竪一尺七寸五分横一尺二寸五分
- 大錦竪二枚綴(大錦判を長く二枚繋ぎ合せて摺刷す) 竪二尺三寸餘横八寸五分
- 或は大形掛物繪
- 短冊形 柎紙を竪目に切る 竪一尺二寸横二寸乃至三寸

- 柱繪(或は長繪)たけながかみ 丈長紙横目四ツ切 竪二尺三寸横四寸乃至四寸五分
- 間錦あひにしき 小奉書二ツ切 竪一尺一寸横七寸五分
- 細繪 小奉書三ツ切 竪一尺強横五寸
- 大形細繪 奉書三ツ切 竪一尺二寸五分横五寸八分
- 小判 小奉書四ツ切 竪七寸横五寸位

(其以下の小形の物まで總稱す)

色紙判 角判摺物の大きさ 竪七寸弱横六寸強

以上の外に大形中判、中判、大錦、小判等には横繪も作られ、又用紙は純良な奉書の代りに柎紙をも使用してゐる。

第六章 錦繪の發展時代

錦繪の價値

錦繪の發展時代とは、明和元年から安永末年に至る十數年間をいふので、此時期に於て浮世繪は特殊な發展を遂げたので

ある。從來浮世繪は平民のために賞翫され保護されたのであるが、色刷版畫が精巧を極むるまでは、一幅の浮世繪もこれを畫かすにも、多額の金を要したので經濟關係から浮世繪の賞翫は大名旗下の奥向きを始め町家にあつても生活に餘裕ある中流以上の階級に限られてゐた。然るに印刷術の精巧を極る、色刷畫の進歩するに従ひ、價も亦低廉であるから需要者は一般世人に普く、上は幕府諸侯の奥向より下は町家の女子供に至るまでこれを賞翫し、東錦繪の名稱を生ずるに至つた。而して此錦繪こそ美術上の價值最も高さもので、我國版畫界に於て空前の發達を遂げ歐米人をして早くも此の版畫に着目せしめ、日本の特技として世界に賞讚されたのである。故に錦繪は我が國木版彫刻をして、世界に唯一獨歩のものとして盛名を馳せしめたのであるから、特に此事を矜持とせねばならぬ。

錦繪の内容

錦繪は前章に擧げたやうにその畫面が紅繪時代と全く違つて大きくなり、且つ彫摺の技術が進歩したから、その内容も亦以前のものとは一變した。即ち前には重に一人立或は二人立の美人を單純に取扱つたのであるが、錦繪に至つては之に反して内容が豊富になり畫面に複雑した光景を表はす事となつた。そして錦繪の畫家に美人繪若しくは役者繪の何れかを畫くやうになり、美人繪を専ら描いた者には春信、湖龍齋、豊春、重政等があり、美人繪と役者繪と共に描いた者には相文調、春章及び鳥居氏の人々がある。しかも特に此技術進歩の時期と相俟ち、その偉才を發揮して、浮世繪版畫に、新生面を開き、錦繪を大成したものは即ち鈴木春信の功なのである。從來の畫家は版畫に特殊の面白味を加へ、畫中の人物に表情を表はす等の技巧を缺いてゐたのであるが春信に至つて全くその舊套を脱し、新機軸を出し、茲に春信の美人と

いふものが表はれたのである。

春信の美人

春信は美人を取扱ふ上に、その内部生活を直感し凝視して描いてゐる。即ち美人そのものを徒らに客観美に描出せず、自己の理解を加へ、全く自己に消化してから描き出してゐる。故に必ずしも寫眞を以てせずして、而も寫眞以上の氣分を表はし、表情を籠めてゐる。その描いた美人は極めて長身瘦軀の、如何にも不自然のものであるにも拘らず、その圖形から表情が表はれて、紙上の美人に生命を與へてゐる。

春信の美人はその手にしても口にしても、所謂白魚を竝べたやうな指であり、櫻の花弁のやうな不自然に小さい口であつてもやはり全體として活きた美人が彷彿するのである。即ち春信の美人は、春信によつて象徴された美人であつて、氣分を主として描いてゐる、一例をとれば口繪に示

した春信の「海岸の茶店」の如きものである。で、從來未だ手をつけてゐない美人の内的生活が表現される事となり、之に加ふに紙の幅員の大きくなつた事、紙質の精良、従つて刷の色彩の美しくしさを加へ、錦繪は愈其の好評を博した。殊に春信の美人畫は、構圖の上に於て、當時の畫家に一大刺戟を與へ、浮世繪師は滔々相率ゐて春信の美人を模するに至り、春信の名聲は斯界を風靡したのである。

春信の異彩

春信の趣味ある畫風に當時の浮世繪界を席捲してゐるので、多くの僞筆さへ表はれた。彼の司馬江漢の前身、春重の如きは、その「春波樓筆記」の中に自ら春信の僞筆を作つてゐるがそれを見分けける事は出来まいといつて却つて誇つてゐる位で、其他にも僞筆を畫いた者が多いのである。斯くの如く春信が世に行はれてからは、單にその圖形を真似るばかりで無く、その表現法をも模する者が多くなり、浮世繪

の内容を進歩せしめた事は、從來のものに比す可くもないのであつた。春信の傑作として傳へられてゐる「鷺娘」の如き、白と黒との色の對照に微妙な新手法を用ひ、又夜景を表はすために背景を墨で黒々と塗り、その中に美人を截然浮き立たせてゐるといふ風に、春信の新意匠は皆精彩を放つてゐる。春信は明和七年に没してゐるが、その影響は、湖龍齋、文調、豊春、重政等に及び、何れもその感化を受けてゐる。その頃江戸評判の美人に、笠森おせん、柳屋おふぢの二人があるが、この二美人は春信ばかりでなく、文調、重政等も題材にして盛んに畫いたものである。當時春信の名聲が如何に盛んであつたかは、蜀山人の「寢惚文集」に、
 忽自吾妻錦繪移。一枚紅繪不沾時。
 鳥居何敢勝春信。男女寫出當世姿。
 と諷してある事でも解る。併し蜀山人が「一枚の紅繪沾れざるの時、鳥居

何ぞ敢えて春信に勝はんといつてゐる如く、錦繪の勃興してゐる一方に紅繪も全くその後を絶つたのでは無く、鳥居は猶ほ専ら役者繪を描いてゐたが、又紅繪にも筆を染めてゐたのである。

春章の役者繪

鳥居氏は清信以來役者繪に勢望を有したが遂に單なる鳥居風の一種の型が出来て、唯芝居の所作を描き、役者の名を附して扮装者の誰であるかを聯想させるに過ぎぬものとなつた。然るに此時に當り役者繪に卓然名聲を擧げた者は勝川春章であつた。春章は役者本位の寫生畫を作り、役者の個性、藝風の刹那の表現を擱んで、畫面に役者を活躍せしめ全く新機軸を出してゐる。明和七年に出版した色摺大本「繪本舞臺扇」三冊は、文調が女形の役者を、春章が男役の役者を描き分け、江戸大阪の俳優を網羅してゐるものであるが、特に春章の似顔繪がその技倆を發揮してゐる。

で、鳥居は勝川に壓倒され、勝川流には春好、春童、春英等の門下數多輩出して、役者似顔繪に獨特の位置を占め、後ちに歌川豊國が役者繪に一新生面を開くまで、名聲を持続したのである。春章は役者繪のみでなく、春信の様式に倣つて美人畫をも畫いた。然るに春信の没後、安永年間に迄入ると、浮世繪には從來普通の美人を題材としてゐたものが一轉して、主として當時の遊女を描く風を生じた。安永五年に春章、重政合作の「青樓美人合姿鏡」三冊の如きは多數の遊女を寫し出してゐる。

浮世繪の發達

次ぎに當時逸すべからざるは浮世繪の發達である。浮世繪とは繪が實景のやうに浮き出で、見えるといふ意味で名けられたもので、西洋畫の遠近法を採つてゐるのである。元來西洋畫の遠近法は日本畫に影響を與へた事が尠くないが、最も露骨に採用したのは浮世繪である。他の狩野とか土佐とかには家風を失はざる底の拘束があるので、

西洋畫を應用すべき餘地が無いが、浮世繪は自由自在に他の畫風を採る事が出来るから、遠近法の如きも宛然鶉呑みにして西洋畫を摸倣した。で、例へば奥深い御殿の廻廊を表はし、また奥庭の泉水樹木庭石の配置まで見渡すとか、或は室内にあつて屋外の景色を見晴らす圖景の類を好んで描いたのである。

浮世繪といふ言葉は古くからあつて、近松の淨瑠璃の中にも、浮世繪のやうに上總房州を一目に見るといふやうな文句があるから、既に徳川初期に西洋畫の影響を受けて一種の浮世繪が行はれたるに相違無い。そして奥村政信に至つては版畫に試みたのであるが、まだ精巧の域には入らず、一度び衰頹し此期に於て、歌川豊春と北尾重政の二人によつて復興され、風景畫に遠近法を用ゐ、空に色彩を加へ、霞の棚曳く様などを表はし、人物に風景との配合も宜く、豊春の筆になれる深川八幡、中洲、大川端、

淺草觀音、不忍池等の風景の實寫はかなり精巧に表はされてゐるが、併し眞に浮繪の發達を遂げたのは、後ちに北齋、北壽、廣重等の卓拔な技倆に依つてゐる。

第七章 錦繪の黄金時代

當時の社會狀態

吾人が錦繪の黄金時代といふのは、天明の初めから寛政の末に至る約二十年間をいふので、日本版畫の空前絶後の大發展を爲した時期であり、浮世繪の最高潮に達した期間なのである。當時の社會は幕政に田沼父子が横暴を極め、安永・天明年間にはその極に達し、政治の紀綱弛廢して、風俗の頹敗益甚しくなつた。然るに風俗の頹敗は、却つて版畫興隆の縁となつて、假令天明七年に松平定信の幕政改革が行はれたにしても、年來の積弊は急速に改まらず、寛政初年に至るまで世の風俗は猶舊狀を維持したので、浮世繪師も此間にその活動を阻止され

なかつたのである。

青春時代の作家

而して當時名聲を馳せた浮世繪師は、大抵田沼父子の專横時代に生れ、世態人情の頹敗を極めた世の中に成長したのであるから、彼等の性行は皆放縱自恣に流れ、それがまた浮世繪師としての資格を作る便宜にもなつた。之に加ふるに何れも年齢が若く、天明元年に清長は三十歳、歌麿は二十八歳、榮之、俊滿、北齋、政演(京傳)等は何れも三十歳以下で、新進氣鋭の輩であつたから、彼等の青春燃ゆるが如き情緒に映つた當世の淫卑享樂の時代風俗は、最も彼等の技を揮ふに適したものであつた。即ち彼等は情熱を湛へた若い眼を擧げて、當世社會の表裏を奔放に視察し、清新な試みを以て、所謂油の乗つた若い力の籠つた腕を揮つて、新らしい自由な畫風を成すに至つた。で、浮世繪の初期から末期まで、その全期を通じて最も傑出した作家を殆んど此期間

に網羅してゐる事も偶然では無い。當時の世態と時勢の風潮とが、彼等名家を輩出せしめた因縁を成してゐるのである。

青春作家の題材

此期の青春氣鋭の作家が、その題材として着目したのは等しく美人繪と役者繪とであつた、そして圖様の清新と綿密とに苦心し、彫摺の技術に周到な用意を加へたから、錦繪は著しく發展し、長足の進歩を遂げたのである。その中にあつて美人を主として題材とした清長、榮之、歌麿の三人は最も、傑出して居つて、彼等の青春の血に燃え立つ情緒は、その筆に表はれ、美人に對する畫家の態度が潑刺としてゐるのであるから、その繪には青春の戀の囁きが現はれ、又彼等の深刻な觀察は、種々の方面から人情の機微を穿ち來り燃え立つほどの若い情熱を唆り立つるに適したものであるから、當時の享樂に耽つた人心に最も適應したものであつた。

又、當時は俗文學が隆盛を極めて、所謂黄表紙などが盛んに行はれ、繪師はその挿繪に忙殺されるほどであつた。その上一方には川柳、狂歌の類が流行し、狂歌の如きは、好事家が道樂に出版して、版元に費用を補助してまで、善美を盡すものを出し、繪畫は名手を選び、彫摺にも費用を惜しまず名工に托してゐるから、繪本に狂歌を加へた如き體裁のものとなり、これが延いて錦繪の發達に著しい影響を與へてゐる。

鳥居清長と其作風

美人畫に於て此期の先頭に立つものは鳥居清長である。清長は初め紅繪も畫いたのであるが、錦繪美人畫に傑出し、他の名家に比して最も早く大成した人である。湖龍齋と共に畫いた揃ひ物、「雛形若菜初模様」に見ても、壯時から先輩を凌ぐ技倆があつた事が解る。その筆力充實するに及び、「當世遊里美人合」「風流東之錦」「十體畫風俗」「美南見十二侯」等の揃ひ物、續物には傑作が多い。清長の特徴は

美人の實寫で、人物の形、描線の上に無理がなく、その畫ける美人をして假りに着物を脱せしめても、決して不自然な裸體が暴露する事はあるまいと思はれ、且つ容貌が豊艶で、描線は流麗、色彩は穩雅といふやうに、從來の美人畫に見ざる特色を發揮してゐる。殊に注目すべきは背景を極めて巧みに調和させた事で、從來美人畫の背景は不調和を極め、その如何に爲す可きかは未解決の問題なのであつた。彼の師宣にしても、長春にしても、人物は浮世繪の題材であるがその背景は土佐風或ひは狩野風であつて、全く調和を缺いたのであるが、清長はこれを自己の浮世繪としての背景に作つてゐる。殊に浮繪に應用した西洋畫の遠近法を、巧みに採り入れて、浮繪の如き西洋畫遠近法の直譯でなく、自己のものとして全く消化してゐるのである。その六郷渡船、三圍夕立、江島詣、茶亭觀月、隅田川渡船、隅田川夕涼等は清長の傑作で、三枚續きの一畫

面の中に複雑した事件を表はし、三枚續きでも、これを一枚々に引き別ちて見ると、猶一畫面として纏つた圖様を爲してゐる事は、最も興味深いものである。

そして、清長の繪は全く日本の風景を背景にして日本の美人が嬌態を表はしてゐるので、背景と人物と渾然調和を保つてゐるのである。此の清長の影響を受けたものは非常に多く、榮之、歌麿、春潮、俊滿等は皆清長風で、美人の顔までも同じやうに畫いてゐる。その中榮之は浮世繪師としては珍しい經歷を有し、十代將軍家治の御小納戸役を勤め、早く狩野家の畫風を修めて居り、清長と歌麿との中間に立つて、その間の楔になつて居るやうな關係がある。斯くて歌麿に至つて美人畫は更らに一般の進境を示し、歌麿特有の美人畫を描き出してゐるのである。

喜多川歌麿の特技

歌麿の美人畫は、曩に清長の美人が忠實な生寫であつたものと違ひ、所見の美人を全く歌麿化して表はしたのである。即ち歌麿の構想に攝取された實在の美人が一層銑鍊されて、筆者の想化した眞の美人畫となつたのである。殊に美人の個性を抽象して賞鑑者に味はしむべき圖樣が多く、又たその繊細な動作、嬌艶な姿態を描くに巧みで、好んで日常生活を描寫したものが多し。且つ美人の容貌の美を特に鮮明にするために、半身圖を作り、顔の表情に苦心した作風が、知らず識らず賞鑑者を腦殺する魔力を有した。又た錦繪の特殊なものとして、両面刷が歌麿によつて創案された。これは美人の前後兩面を一枚の繪の表裏に摺出し、その表と裏と少しも喰ひ違はず全く一人の姿を前後から見趣を表はしたもので最も優れた技術を要した事はいふまでもない、歌麿の両面刷の現存するものには難波屋おきた、高島屋おひさの二種だけである。

けである。

斯くの如く歌麿はその才筆を以て種々の特色を發揮し、眞の日本の美人畫を大成したのであるから、その作品が當時盛んに世の好評を受けた事は驚くべきほどで版元は互に競争して出版した結果、彼の作品の版元は八十餘軒の多數を算するに至つた。斯く盛況を呈したので、當時既に多くの僞作を生じたため、歌麿はその作品に正銘歌麿、或は署名の下に本家といふ印を捺して眞贋の混同を免れんとさへ試みたのである。

寫樂の特色ある役者繪

一方役者繪は、春章の系統を引いて當期に入り更らに新らしむ試みを加へて舞臺に於けるもの、外、樂屋に在りて扮装を凝らし或は艶めかしい喜戲の態を描き、又た役者の遊山の如き、其他彼等の特殊な日常生活を描き出してゐる。

即ち初めには演劇を主として書いて居つたものが、漸次俳優本位の題

材を取扱ふ事になつたので、是れは美人畫が當時の男子の愛翫に適した如く、役者繪が當世娘氣質にもてはやされたからである。

そして此役者繪には、大首と稱して、役者の似顔を誇張しその印象を濃厚にするため、特に顔面を大きくした半身畫を描き出した。で、これに傑出したものは東洲齋寫樂である。これまで春章風の役者繪は最も忠實な寫生であつたが、寫樂に至つては寫生の上に更に自己の思想に熔融して表現するものがあり、俳優の個性を印象的に表はし、特に表情を寫す事を主眼として。殊に寫樂の役者繪は舞臺上に演技して居る役者の印象即ち観客が劇中に藝術化された人として見る舞臺上の役者を、そのまま、観客の極く近距離に引き寄せて、役者の顔を観客と互に面を接して見るやうな特殊の感じを描き出してゐるのである。

今日の寫眞の如きは、撮影の際に寫眞機が役者の二三間前に置かれ、

假令役者が巧みに劇中の人物に扮して居つても所謂木地が露骨に表はれて、観客が舞臺上に見るところの藝術化した役者とは甚だ趣を異にし感興を殺ぐものであるが、寫樂の役者繪にはさういふ缺陷が無い。舞臺上に藝術化された役者を直ちに捉へて、そのまま、観客に引き寄せて見せる特殊の肖像畫であつた。

又た寫樂は構圖に秀で、顔の表情と手の位置との照應極めて好く、その間一髪を入る、隙も無く劇中の氣分、役者の緊張した態度、演技の型の刹那的印象等を表はし、藝術化された役者が畫面に躍動してゐる。その他背色に雲母摺を用ゐて、顔を特に浮き出して見せる工風をも凝らす等の特色があり、寛政五六年の頃がその最も圓熟せる時代であつた。

浮世繪に表はれた花鳥動物蟲魚等

浮世繪師は主として美人、役者を描いたばかりでなく、花鳥動物蟲魚等より貝類に至るまで題材としてゐる。そして浮世

繪は主として美人、役者を取扱つてゐる所から、それ等にはどうしても一種の型が出来てゐるのであるが、花鳥畫その他禽獸蟲魚貝類等の新しい題材には、その弊が無く最も面白く描出されてゐる。

寶曆十二年刊行の勝間流水作「繪本海の幸」は忠實に精緻な魚貝の寫生圖であり、又た長谷川光信の「日本山海名物圖會」蔀關月の「山海名物圖會」等があるが最も優れたものは喜多川歌麿の作、天明八年の版行「繪本蟲選」とこれに續いて出版した「潮干のつと」「百千鳥狂歌合」等である。「繪本蟲選」は歌麿が精力を傾けて昆蟲を寫生し、これを草花の中に配置したもので、歌麿が花卉を描出する技倆の如何に優れたるかを發揮してゐる。例へば蛞蝓、蝸牛の如きを寫すにこれに二本の筍と薔薇を添へ、筍の皮の纖維から細毛まで、微に入り細を穿つて實寫し且つ精巧な色彩を加へてゐる。

「潮干のつと」は貝類の寫生で、描畫の巧妙なると共に摺彫に精巧を盡し、雲母を用ゐて貝殼の光澤を表はす等その他頗る贅澤を盡して人目を駭してゐる。又「百千鳥狂歌合」は鳥類の寫生畫で、從來の花鳥畫家の嘗つて試みなかつた方法を用ゐ、羽毛の微に至るまで細心に周到に描出して恰も生けるが如く、小鳥に配せる土筆、董等の草花までも精緻を極めてゐる。

黄金時代の終末期

前述の如く黄金時代は、名家の輩出と、彫摺の技術の進歩とによりて、浮世繪界に空前絶後の大發展を遂げたのであるが斯くの如き極盛期は寛政の半を過ぐるに至つて漸次變調を呈し、遂に榮落盛衰の轉變を免れなかつた。故に吾人は寛政年間を以つて、浮世繪の黄金時代を終末と爲すのであつて、その原因を討ぬれば、幕政の干渉と名家の凋落を擧げねばならぬのである。

從來版畫は錦繪にも繪本にも、精美を盡せるもの陸續として刊行されその極盛期を作つてゐたのであつたが、寛政年間松平定信の幕政改革により、幕府の紀綱は伸張し、當時頹敗せる風俗には嚴重な取締が勵行されて、十數遍摺の錦繪は皆嚴禁せられたので、版畫界は忽ち一頓挫を來したのである。又一方名家の凋落はまた已むを得ぬ時運の推移であつた。即ち春章は寛政四年に歿し、清長は天明の初年より名聲を馳せたが寛政初年にその盛時を終り、歌麿は天明の半より寛政の半まで名聲比ひ無き有様であつたが、晩年の作品は著しく劣つて居る。又榮之の如きも寛政の末を終りとして肉筆に移り、寫樂は寛政五六年頃を以て盛時を止め、俊滿も亦同じく寛政を以てその盛時を終り、北尾政演はその彩筆を棄て、即ち山東京傳の名によつて戲作に轉じ、北尾政美も亦浮世繪界を脱して了つた。

斯く斯界の名手が寛政を以てその盛時を終つた事は注意すべき現象でその盛時を終つたにしても此等の人々の中には、文化文政頃まで長生してゐたものが尠くないのであるが又た昔日の名聲を止めないのであつた以上の關係を以つて吾人は浮世繪の黄金時代は、寛政年間を以て終りとす所以である。

版畫の進歩
に逆比例し
た肉筆

黄金時代の肉筆の有様はどうかといへば、吾人は曩に版下を盛んに書いてゐる場合肉筆は振はないといつたが、此期の状態が全くそれであつた。紅繪時代の政信は版下も肉筆も共に上手であつたが、版畫が上達するに従ひ、これと反比例にその肉筆は下手になつた。又た美人畫に於いて嘖々たる名聲を縦まにした春信の如きも、その肉筆は拙劣見るに足らず、作品も亦甚だ少いのであるが、僅かに殘存するものを見ても、これが春信の筆であるかと人をして容易に信ぜしめぬほど

版畫に比して劣つてゐるのである。

一筆齋文調の肉筆に笠森おせんが遺つて居るが、これもその版畫に比して到底同一人の作とは思はれぬほど拙劣なものである。又た版畫に盛名を馳せた清長にも肉筆は極めて尠く、吾人の知るものでは僅かに二つだけで、その一つは桑原羊次郎氏が所藏されてゐるが、これも同一人の版畫とは比較にならぬものである。他の一つは外國にあつてその寫眞を見ただけであるが、やはりこれも同様である。

只、版畫に知名であつて、且つそれと比較してかなり肉筆を上手に畫いた者は春章である、現存する有名なものでは東京美術學校にある「竹林七妍」松浦伯爵家の「十二個月圖」で、描筆も色彩も好く、浮世繪界の肉筆として傑出したものである。又た榮之は前にも云つたやうに、將軍家治の御小納戸役を勤め、所謂御側繪師として夙に狩野典信に師事し且

つ出藍の譽があつた位だから、浮世繪師に轉しても描筆、色彩共に優れて、その作品には肉筆がかなり多いが、併し何れも晩年の作である。

歌麿は流石に肉筆にも優秀なものがある、原富太郎氏所藏の如きはその一つであるが、その晩年期の作は甚だしく劣つて、これも版畫に比して同一人の筆になるとは思はれぬ程のものがある。以上の如く當時の浮世繪界に於いて、その各頭領株を以て目せらるゝ人々に就いて見るも、肉筆は遠くその版畫に及ばぬのであるから、其他のものは、推して知るべきである。

第八章 文化文政時代

文化文政の浮世繪版畫は、作品の上から云へば前時代より劣つて居るが、木版術は此時期を以つて進歩の最絶頂に達したのである。即ち浮世繪の作品として前代は所謂黄金時代であつたが、木

木版技術
の極盛期

版の技術の進歩は此期に於て著しく、文化文政から猶ほ天保初年に及んで木版術極盛時代といふべきものである。

然しその間にも多少の隆替盛衰を免れ難く、文化年間の前半期には木版術が稍弛緩したのであるが、文化の半頃からは再び勃興して、版畫界に於ける彫摺の技術はその極盛に達したのである、然るに天保八年に大鹽平八郎の亂は、事小なりしと雖も當時太平の惰眠を貪つて居つた世人をも警醒し、且つその頃連年の飢饉は世人を脅かして従來の安逸を貪らしめず、世態がすべて不振の景況となつた所に、搗て加へて天保の改革なる大鐵槌が下つたので、一般藝術にとつて一段落を生じたのであるから、之れを以て極盛時代の終りと見るべく、委しくいへば享和元年から文化、文政を経て、天保の改革に至るまで前後約四十年間を以て一時期と爲すのである。

摺物の
賞の

此期に製作せられたもの、第一に擧ぐべきは、費用と手段とを惜しまなかつた摺物の賞翫である。摺物は好事家の道樂で營利を目的とせぬ事を前にも述べたが、天明に至つて益流行し、意匠を凝らして互に好事家が競争的に自分の物の出來榮えを誇り合ひ、天明の末から寛政にかけては、摺物繪の交換會を開くまでに至つた。

既に明和頃に於てもかうした道樂が行はれて居つたのであるが、それが一層贅澤になり、著しい流行となつて、恰も平民の繪合せとも名くべきものであつた。そして摺物の筆者は當時の堂々たる浮世繪師が多くその重なる者には、春章、重政、歌麿、俊滿、北齋、子興、豊國、豊廣等で、それ等を角摺物といつた。

然るに摺物の一進歩として横長摺物が出來、寛政の初め頃から行はれたもので、奉書横長の二つ折形にして、一方には繪を、一方には文字を

表はし、役者の名弘めの配り物とか、踊りのお濠ひと稱する場合の出し物の番組などに用ゐる、これも亦極めて贅澤なものであつた。これが文化時代に入ると更に進歩して、構圖も緻密に形容も大きく寸法も色紙判に一定し、彫刻印刷の精美を競ふに至り、金銀銅、紺青、群青等を用ゐて費用を多く費やす事も誇りの一つとするほどになつた。

そして畫材は美人はもとより、武者繪風俗を加へ、又風景花鳥動物蟲魚貝類までに及び、殊に器物を多く描寫したことは他に類例が無いのである。又た狂歌を載せるために、色紙判の三枚續き、五枚續き、七枚續き等の揃ひ物といふ、摺物が流行して、これまた精巧を極めたものである。此等は、何れも彫摺の技術を進歩せしめた原因であつて、摺物の盛時は、木版術の極盛期と一致し、文政から天保の中頃まで流行してゐたのである。

役者の似顔繪

江戸の演劇は又た此時代に於いて隆盛を極めその観客は夜の明くるを待ち兼ねて、遠近より、芝居町に押し寄せたのである。そして名優も亦この時代に輩出してゐるのであるから、浮世繪師は役者の似顔繪を閑却するわけにはいかない。そして此似顔繪に天稟の才を發揮したものが、實に歌川豊國であつた。

これまでの役者繪は似顔繪と稱してゐたけれども、春章、寫樂の二人を除いては、所謂役者の似顔をそのまま、眞に迫るまでに描出してゐるものは無い。然るに豊國の似顔繪は、眞に寫眞の妙を得て、俳優の素顔でも、その扮装した舞臺姿でも、自由自在に描き出し、殊に素顔と舞臺顔とを書き分けて、その二つを向ひ合せ、此の素顔が化粧され扮装されて如何にも一方の舞臺面となるといふ事を納得せしめた程、巧妙を極めたものさへある。

で、役者繪にその特色を表はしてゐる春章、寫樂の二人とも全く別趣の似顔繪を作つて居るのである。飯島半十郎著「歌川列傳」には、「豊國の俳優似顔繪を寫すや、其眞をあらはすにあらざ、眞を寫すにあらざして眞に迫らしむるは眞に絶妙とやいはん。」と評してゐるが、全くその通りで、寫實であつて、而も役者の精神をも籠らしめた絶妙の作品なのである。

豊國の作品

豊國は錦繪、繪本等に早く筆を染め、天稟の才を世人に認められ世の賞讃を博した。勿論それ等には俳優演劇の事に關するものが多く、役者舞臺の姿繪の如きは數十種を出して居つて、彼の盛名を成さしめたものである。

繪本には「役者三階興」二冊寛政十三年版、「役者此手嘉志和」二冊享和三年版、「滑稽素人芝居」三冊享和三年版、「劇場訓蒙圖彙」一冊享和三

年版、(全八卷五冊の内四冊は勝川春英、一冊は侶臉部豊國筆)「役者相貌鏡」等が重なるものであるが、文化十四年には「役者似顔早稽古」一冊を出して最も名聲を博し、後ちに俳優似顔繪を畫く者の模範として推賞せらるゝに至つた。

その十返舎一九の序には、「劇場役者の似顔繪と云へるもの、歌川一陽齋一流をかき出してより、専ら人の願となりて、至らぬ隈なく。」云々とあり、又た同書の跋には五返舎半九が「東も春の錦繪に劇場役者の似顔かくには歌川氏の筆にかぎれり」と激賞してゐるに見ても當時豊國の盛名が偲ばれるのである。

豊國の畫法

豊國はその「役者似顔早稽古」の中に役者似顔と題し、似顔をかきて其の上に畫法を記し、「總て面をかくにはまづ鼻より先にし、次は口、次は眼と其順に畫くべし。さある時はおもて面部の恰

好自ら備はりてたとへ繪心なき人にも出来易く、殊に役者似顔はいろいろ故に、少しの氣味合ばかりにて、誰は誰、彼れはかれと一目に知らるるものなれば、其癖を畫くこと肝腎なり。』云々といひ、更らに似顔を畫く心得ともいふべきものを叮嚀に述べてゐるのであるが、流石に役者似顔繪に一新旗幟を翻へした作者だけに、自家の畫法の確立してゐるものがある。

又た豊國が役者似顔に特技を表はした事は、父の倉橋五郎兵衛が人形師として巧手であつた關係から、その子の豊國が役者似顔を好んで畫くといふ間に自ら因縁があつて、豊國が似顔繪に天稟の才を發揮したのは偶然ではない。

豊國の門下には國政が役者繪に秀で、居つたが、文政八年、豊國の歿後、二代豊國を稱した國重が拙く、同門の國貞は後ちに此の國重の二代

豊國を排して、自ら二代豊國（實は三代に當るのだが）と名乗り頗る名聲を博した、

國貞の似顔繪

國貞は豊國門下で早く名を成し、似顔繪に於いては師豊國を凌ぐものがあつた。そして豊國の晩年に至つて技倆が衰へてからは、國貞が似顔繪界に獨り舞臺を踏むの觀があつた。

で、前述の如く二代豊國を名乗り、役者似顔繪の外に錦繪を出版すること夥だしく、今日に於ても豊國の似顔繪錦繪が非常に多く傳はつて居るのは、大抵此の國貞改め二代豊國の筆なのである。殊に役者似顔は劇場の興行毎に必ず五六枚を版行して、その都度世人の賞讃を博したので所謂津々浦々までも國貞の盛名が傳へられ、その作品が廣まつたのである。

國貞の似顔繪は師豊國の長所のみを取つて、更らに又一步を進め、色

彩に西洋繪具を混ぜて濃厚富麗のものとなし、當時の傲奢浮華な人心に適合して、一時にその名聲を高からしめたのであつた。

北齋の歴史畫

此時代に於ては、一方に美人畫、俳優畫の盛んなると同時に一方に歴史風俗を寫すものを出した。そして最も有名な者は葛飾北齋である。北齋は彼の眼に映る森羅萬象を悉く捉へて畫にする底の人で美人畫も描けば山水花鳥も描き、歴史風俗にも及んだのである。

而して彼の捉へた畫材は必ず自己獨特の構圖法によつて表現せねば満足せぬので、その歴史畫に於ては堂々たる自信をもつて描いてゐる。

北齋の自ら信ずる所は、彼の繪本等に特にその意見を述べてある所から要を摘めば、勇猛な活動の人物を畫かん場合には風流古雅の趣を棄てねばならずといひ、又徒らに故實に拘泥して畫の生命を失ふ可きで無く場合によれば一切事實を棄て、人物を活躍させねばならぬといふので、

且つ北齋には所謂故實を無視して畫いたものが多くある。

彼は此の確乎とした自信をもつて、聊かも他の毀譽褒貶に關せず、自分の主義を貫いたのであるから、北齋の歴史畫には獨特の表現が活躍してゐる事も偶然では無い。北齋は嘉永二年に九十歳の高齡をもつて歿したのであるが、彼れは其死に臨んで、猶ほ五年の壽を假さば希くば眞の畫家たるを得んと稱したといふ事で、彼の如き名聲と高齡を以て猶ほ且つ畫の習鍊を死に臨むまで志したといふ事は、嘆賞に耐えぬものである。

北齋の風景畫

北齋は又その天稟の偉才を以て、浮繪の革新に任じ、山水畫に於て新描法を工風した。即ち司馬江漢の法に倣つて木版を以て銅板に見えるものを作り、これをも銅板繪と稱した。此の種の繪はカラクリ眼鏡に應用したもので、江漢の極端に西洋畫に心酔したものと全く越を異にし、極めて巧みに調和させたもので「隅田川兩岸一覽」「東

都勝景一覽」の如き風景と美人とを巧みに配合したものがあつたが、更らに聰明な彼は漢畫に西洋畫に、何れもその長所を執つて、これを自己藥籠中のものとなし、所謂北齋式風景畫を成立したのである。

そして文政末年に出した富嶽三十六景は最も有名なもので、富嶽を各方面から觀察し、彼の靈筆を以て芙蓉峰の靈氣神韻を描出したものである。此の富嶽三十六景は盛に世の賞讃を博し、遂に三十六景に止らず、四十八景を出版するに至つた。其他「琉球八景」八枚、「諸國瀧廻り」八枚、「諸國名橋奇覽」十一枚、「千繪の海」十枚、「詩歌寫眞鏡」十枚等の名高い作品が尠くなつた。

その門下には、昇亭北壽、柳々居辰齋等が傑出して、更らに北齋式風景畫に、異なれる新描法を試みたが、北齋の如く行はれなかつた。

北齋門下には大阪に於て名聲を擧げた五岳があるが、それは京阪の風景を寫し、これに北齋式の活躍せる人物を配して頗る見るべきものがあつた。

紀行文
の影響

風景畫流行の風潮は當時の紀行文流行の影響と相俟つて、名所圖會の如き出版を促して來た。即ち當時の文學者が旅行趣味を鼓吹し、新らしい試みで紀行文に於て企てたのであるが、當時交通の不便は何人をも容易に各地の風景に近づかしめず、その實景を見んとする事は頗る至難の業であつた。然るに此の世人の渴を醫するものは文學と繪畫との力でなければならず、名所圖會の類が歡迎されたのは當然であつた。

で、寛政九年には秋里籬島の「東海道名所圖會」、文化二年には同人作西村中和畫、「木曾街道名所圖會」、等が出て、十返舎一九作「東海道中膝栗毛」八編は享和二年から出版され文化六年に完結して、大いに旅行趣

味を普及し、又文化九年には「續膝栗毛」(木曾街道)出で、同十年に秩父巡禮、越中立山紀行、加州白山參詣等を集めた「方言修行金草鞋」等が出版されて、一般世人の旅行趣味を喚起し、浮世繪師はこれが影響をうけて何れもこの方面に筆を染め、風景畫に急激なる進歩を促したのである。

國芳の風景畫

以上の文學と繪畫と接觸した風潮から、風景畫は盛んに描かれて北齋が一方に雄飛したのであるが、他の浮世繪師も競ふて風景畫に筆を染め、豊國は「名所八景揃」を、國貞は「二見浦」「五月雨」「霧中の山水」等を出した。併し夫等は實寫でなく空想的のもので、北齋の如く世に行はれなかつた。然るに茲に逸すべからざるは國芳の風景畫にある。

國芳は當時浮世繪界の重鎮であつた歌川の流が既に衰頽の氣運に陥つ

た時、嶄然新旗幟を翻へして、廣重とともに斯界の一方に名聲を擧げた者である。而も國芳は非常な勤勉努力を以て、師流歌川の畫法以外に英一蝶の風韻を慕ひ、又土佐、狩野、圓山、四條の諸流を參酌し、進んで西洋畫法にも及び、その所藏の手函中にも洋畫の切拔を夥多存したといふほどである。

殊に國芳の風景畫は、北齋の筆意と西洋畫の描法とを巧みに調和し、司馬江漢の如き洋畫を直譯的に模倣したものと違ひ、能くその長短を取捨して、遠近法を正確にとり、眞に日本の風景畫を描出する事を得たので、北齋に勝り、廣重に先を爲して而も猶一日の長を爲して居るのである。その卓越せる作は品尠くない。「東都名所」の諸國の如きは吾人の推賞措かざるものであつて、其他「富士見三十六景」「高祖一代略圖」の内「佐州塚原雪中」等の如きは特に有名なものである。然るに國芳の風景畫は

少しく時勢に先じたるがため、時人の賞翫に入らず、その技を認められなかつた事は、時勢に因るとはいひ、惜しむべきものであつた。そして斯る徑路を過ぎて發展して來た風俗畫の大成者は安藤廣重である。

廣重の風景畫

廣重の風景畫は純日本的氣分が横溢してゐるものである。實に廣重は浮世繪師中、空前絶後の風景畫家であつて、日本の山水美は廣重によつて始めて浮世繪に納められたものである。浮繪に基づいた風景描寫は早く奥村政信によつて試みられた所であるが、それより種々變轉し漸次進歩して、前述の徑路を過ぎて來たものが、廣重に至つて純然たる風景畫として大成されたのである。

北齋の畫には筆致が狂激に過ぎ、殊に人物を主として風景畫を作つたのであるから、十分に風景畫の趣味を表はし難く、其の晩年の作は、日本的氣分に遠ざかれる所が尠くないが、廣重は全く純日本趣味をもつて

終始一貫し、支那系統の畫法を離れて、日本人としての日本風景を描出してゐる。

廣重の畫風は、南畫と四條派の風に、洋畫の長所を脱體し、これに彼の天稟の特技を加へて大成したもので、その筆致は穩雅にして輕妙、少しもこれに對して嫌惡の感を起さしめず、布置經營に妙を極め、遠近法を誤らず、その描線と賦彩との裡に、所謂音樂的情調まで自ら加へて居る事が解る。加之、斯くの如く用意周到の作に、毫も苦心焦慮の痕を止めてゐない事は、如何にその天稟の偉才ありしかを證するものである。

廣重の作品

廣重の傑作「東海道五十三次」大判横繪五十五枚は天保初年かから畫き初め同五年を以つて完成したもので、その意匠の巧妙なる、一驛毎に取材の方面を異にし、或は山、或は海、又は風雨霜雪、曉色暮靄等を描き、旅人、農夫等をその間に點綴して、構圖に千變萬化

の妙を表はし、その色彩の大膽にして簡素なる深い妙味を漂はしてゐるのである。

特にその中の「庄野の白雨」「鞠子の景」の如きは寔に千古不朽の作品なのである。かく廣重の盛名を馳するや、利に敏き版元は競ふて畫稿を依頼し、その出版せらるゝもの頗る夥しく、江戸及び江戸近郊名所の景だけでも大小六十餘種に及び、一種に數枚乃至十數枚を畫いてゐるのでその總數は夥だしく、東海道五十三次の如きは嘖々たる好評を博したので、更らに二十餘種を作り五十五枚（内に五十四枚と五十六枚一種がある）の揃物であるから、東海道のみでも實に千圖に越えてゐる。

又た諸國名所は四十餘種、戲畫及び雜畫も二十餘種あつて何れも一種に數枚以上を作つて居り、且つ短冊、貼交、團扇繪等は數百枚、繪本と草雙紙とは七十種に及び、其他吾人の知らざるもの頗る多かるべく、廣

重の畫くところは實に數千種に上り、その摺刷された紙數は幾百萬枚に達すべく、その精力の絶倫と、また如何に世人に歓迎せられたかを想像するに難くない。而して廣重は風景畫に秀でたるのみならず、一面花鳥畫の名手でもあつた。

廣重の花鳥は寫生に基き乍らも、風景畫にて圓熟せる柔い氣分に富んだ筆致で、巧みに自然の景趣と花鳥とを調和させてゐる。そして花鳥畫の名作も亦尠くないのである。

草雙紙類

次ぎに草雙紙の類を概述する。初め江戸文學が盛んになるに従ひ、浮世雙紙から所謂西鶴物、八文字屋本が出たが、それ等は一二葉の挿繪を加へたものばかりで、浮世繪とは餘り關係が無かつたが、讀本が寛延寶曆の頃（錦繪勃興の少し以前）に初まり、これは實録物と戲曲物とを合せたのであるが、やはり繪は不足であつた。次ぎに洒

落本が出来て、これは八文字屋本の系統を引き、青樓に漂客の痴話を書いたもので、所謂蒟蒻本こんやくほんといはれたものであるが、寛政三年に幕府が嚴禁して了つた。で、草雙紙は初め假名雙紙、金平本きんぺいほん、お伽雙紙の類が進歩して所謂黄表紙となつて、初めて浮世繪と密接な關係を生じたのである。

黄表紙は一冊五枚から成り、二冊又は三冊物があり、これは挿繪が多く、殆ど挿繪を見て行けば、内容の略筋が解るほどのものであつた。故に此の黄表紙から浮世繪は俗文學に結びついて、遂には繪が主となり文章は從屬的のものとなつた。黄表紙は安永、天明頃に盛んに出版され、安永七八年までは多く鳥居の流で書き、それから天明にかけては北尾の流と勝川の流とが主として書いて居つた。北尾流で多く書いたものは重政、政演(京傳)、政美等、勝川流では春章、春童、春潮、春英、春朗

(北齋)等であつた。

天明二三年以降は歌麿の手になれるもの少くなり、天明の終りから寛政の始めにかけては豊國の作が益々多く出版された。然るに寛政七八年になつて、十返舎一九が、自畫自著で出版し、これが盛んに歡迎されたので、一九は益著作に耽り、寛政七年には僅かに三種を出したに過ぎぬが、同八九年には四十種、同十年には十九種を出し、同十一年には十七種を出版した勢ひであつた。

戯作者と
浮世繪師

北尾政演即ち戯作者として卓然名を成した山東京傳が出て、盛んに自畫自著を初めてから、一九の輩を遙かに凌いだのであるが、一方に政演の敵手として曲亭馬琴が表はれ、その絶倫な精力を以つて著作に従事したので、政演はこれと競争上、自畫をしてゐる餘裕が無く、茲に全く浮世繪師としての政演の生涯を終り、戯作者として山

東京傳の新生涯を開いた。

其頃黄表紙は合巻物となり、歌川の流が全力を盡して、豊國、國貞等が盛んに書いてゐる。で、浮世繪師と作者と互に盛名を競つて、繪師はその畫ける繪を以つて作者の功を奪はんとし、作者はまた自家の作物によつて繪師の功を覆はんとする傾向を生じ、豊國對京傳、三馬、北齋對馬琴までの軋轢を生じてゐる。

馬琴が水滸傳を書いたとき、北齋はその挿繪を畫いてゐたが、以上の如き關係から互に葛藤を生じて、版元は馬琴の代に高井蘭山に執筆を委嘱したが、不評であつたために北齋も後悔したといふ事である。又た京傳は優曇華物語を書いた時に豊國と軋轢を生じ喜多武清の挿繪にしたがそれが非常に不評であつたので京傳も大いに後悔して後の櫻姫全傳の時は豊國に懇囑して畫かせたといふ事である。

此等の關係に見ても合巻ものは繪のために世評を博したものである事が解かるのである。そして文化文政から天保十年頃までは、多く雙紙類人情本の挿繪は溪齋英泉、柳川重信等が盛んに畫き、其他は豊國門下によつて畫かれてゐる。

第九章 天保以後の浮世繪

版畫衰亡の誘因

天保以後から浮世繪の衰亡して行く徑路を通觀すると、これを三期に分けて見る事が便宜である。即ち第一期は文化文政時代の情力によつて浮世繪の名聲を維持してゐた弘化から安政の中頃まで、第二期は安政の半から全くその衰運に沈んで行つた明治維新、幕府の倒壊するまで、第三期は全く衰亡に歸した明治初年の暗黒時代である。以上の三期を概觀して見ると、第一期にありて、所謂天保の改革は、その峻儼なる禁令の期間が永くはなかつたが、併しこの改革以後著しく階

段を作つて衰へた事は、現存して居る作品の上に歴々として表はれてゐる。又たその天保の改革は幕政の失敗に終つたので、その反動が浮世繪界に及んで、俗悪な錦繪が徒らに濫作され、斯界は益墮落の淵に陥つた。そして此期には北齋も九十歳の高齢に達して嘉永二年に歿し、その門下の蹄齋北馬、魚屋北溪、また菊川流の溪齋英泉等も皆相前後して死に去つたのである。只、三世豊國（自らは二代を名乗つてゐる國貞）の美人畫と役者繪とが全盛を極めて他に匹敵する者も無く名聲を馳せ、又た國芳の武者繪、廣重の風景畫も流行して、繪本、合卷等の挿繪が頗る需要を増加し、營利に抜目の無い版元は盛んに出版したから、浮世繪師は皆版下繪に忙殺され、従つて濫作の弊に墮し、版畫を衰亡に導く因を爲した事は、時勢とはいひ憫むべく悲しむべき事であつた。

衰亡期の概観

第二期に於ては、安政五年に一立齋廣重が歿して風景畫の明星落ち、文久元年には歌川國芳逝きて錦繪の天地爲めに闇を深め、獨り三世豊國は元治元年まで長生したが既に七十餘歳に達して、殘月西山に傾く蕭條の情趣であつた。その門下の、二世國貞、貞虎、貞秀、貞景、國周等は世に知られた者であつたが、其他の人々は見る影も無く、國繁は提灯張を職とし、國富は煙草渡世を爲し、國明は押繪を營んで活計を立て、ゐるといふありさま、其の外の末流は一層憐むべきものであつた。國芳の門下に芳虎、芳藤、芳幾、芳年等があり、又た英泉北齋の流を汲むものがあつたが何れも見るに足らぬもので、加ふるに當時の社會は幕府倒壞の前後で、内外騷擾し、人心は恟々たるありさまであるから、錦繪草紙類の題材が變つて時事の諷刺畫となり遂に浮世繪の衰運は挽回すべくもあらず、第三期の明治初年から十年前後にかけて混

沌たる社會状態はすべての藝術を顧る違も無く、浮世繪版畫も亦同じ運命に倒れ、茲に全く其の終滅を遂げたのである。以上は天保以後、浮世繪版畫の衰滅に至る概観であるが、此間猶少しく斯界變遷の狀を略述する事にする。

繪師と版元との關係

水野越前守の極端な天保改革が結局失敗に終り、浮世繪界にはその反動として惡風潮が起つた事は前にも述べた。即ち一時の壓迫から免れた江戸の民衆は、反動的に滔々として腐敗の淵に沈み、浮世繪には閨中祕藏の圖、或は從來の型に倣つた役者似顔繪等が盛んに流行し、版元は只これ世人の嗜好に適せん事を希ひ、營利以外何物をも顧慮するところが無かつたのであるから、優れた作品の表れる筈もなかつた。殊に當時の浮世繪師は殆ど版元に實權を握られて、彫師摺師を監督指揮すべき權能を失ひ、時として版元と繪師の間に睨み合があつたけ

れども、常に版元は繪師を御するに稿料を以つてし、繪師も亦多くは意氣地無く版元に屈從して了つた。従つて繪師は繪の巧拙よりも版元の注文に適應するを以つて先きとし、畫稿の成ると同時に報酬を受け取り、その色差いろさしの如きも唯各部に赤、黄、紫等の色彩を文字にて書き示したのみで、其他總てを版元に任せて了つたのである。そして斯く粗製濫造的な繪師の態度は、繪の構圖に於ても勢ひ何等の苦心を用ゐず、例へば三枚續きなれば一人立の女を三人まで同じ態度に描き、全く千遍一律の構圖を以つて甘んじて、只、それに背景をつけ「柳橋」とか「品川」とか表はしてゐるが、到底錦繪全盛期の構圖に多大の苦心をした俤おもかげをも傳へたものではなかつた。斯くの如く既に構圖が拙い上に、彫摺は版元任せであるから、版元は只管俗惡な世の風潮に媚びて、徒らに強烈な色彩を用ゐ、執拗な色を塗り立て、一意只その賣行の好況ならん事をのみ欲したの

で、版畫は全く一面彼等版元のために墮落せしめられたのである。

版畫の賣行と濫作

版元が一意唯賣行きの多きを希ひ、只管に俗衆に媚びた結果は、版畫の摺刷の數は驚く可き多額に達してゐる。その顧客は柳營の大奥を始めとし諸侯旗下の屋敷、これに亞ぐは所謂江戸ッ兒が主たるものであつた。で、版元の利益は充分であつたから、田舎向きの賣行などは齒牙にかけなかつた程なのであるが、併し版の磨損した劣等品を市内の繪草紙店に卸し賣りして、これが參勤交代の田舎武士、江戸見物の旅人等に盛んに購はれた事も亦莫大なものであつた。斯くして世に頒たれた版畫は夥しいもので、徳川末期の殊に豊國の畫が全國到る處に現存してゐるを見ても、出版數は非常に夥多なものに相違無い。假りに豊國の最も盛んな期間を三十年間として毎月十組位の版下を畫いたものとし一ヶ年百二十組と假定すれば、これが三枚續であるから三百六十

圖となり、一版に約三千枚を刷つたとすれば百八萬枚の多きに達する、三十年かやうに續けたとすると總數實に三千二百四十萬枚の多數に上るのである。初代豊國以來の濫作は三世豊國に至つて最も甚だしいので、現存版畫の半數以上を占めて居る。斯くの如き多作濫作の結果は、決して優れた作品を生ずる理無く、假令その賣行が盛んであつたにしても全く版畫は墮落の淵に沈淪して了つたのである。

版畫界掉尾の偉觀

前述の如く徳川幕府の滅亡期に至つて、版畫の見るに足るべきもの無きに至つた事は、吾人の甚だ遺憾とするところであるが、此の間にありて、僅かに吾人の渴を醫するものは、唯廣重あるのみである。廣重は即ち浮世繪版畫界に掉尾の偉觀を添へたもので、東海道五十三次に續いで名聲のあるのは、安政三年から畫き始めた名所江戸百景、同四年に成つた三枚續きの雪月花になぞらへた木曾、金澤、鳴戸の圖

で最後の傑作である。これ等は所謂版元の好みにもみ任せて顧みなかつたものでなく、廣重が充分に干渉して自分の理想に近い色を出してゐるのである。併し乍ら廣重の版畫と肉筆とを比較すれば、甚だしい相違がある。廣重は北齋と同じく頗る健筆であつたから、肉筆畫の作が少くない。この中で優れたものは、廣重が天童藩主織田侯のために揮毫した幅約一尺二寸、長約三尺五寸の掛物で、これは天童藩で富豪が獻金をした場合に其の返禮として與へたものである。で、同形の作品甚だ多く、構圖上から見れば版畫に大差無く、江戸附近の景を寫したものが多く、其の着色には全く版畫と趣を異にし、淡彩淡墨を使用して極めて幽韻高雅なものである。之に由つて觀れば廣重は版畫と肉筆の間に、能くその趣味の表現を理解し、版畫には版畫の表はす特色を利用して、それに適した色彩を付け、肉筆に於いては、かゝる着色法を理想としたものであつた

に相違無い。然るにその版畫に稍もすると俗惡濃厚に過ぐるものがあつた事は全く當時の事情から版元の強要のために餘義無くされたもので、廣重のために誠に惜しむべき事であつた。

幕府の倒
壊と浮世
繪の滅亡

次に此期の美人畫と武者繪とを見るに、何れも共に墮落の極に達して殆ど見るに耐えぬものである。その原因は既に述べた如く種々の事情が纏綿して居るのであるが、畫風の上からいへば殊に役者繪の惡影響を受けてゐる。世に多く現存する三世豊國及びその門下の美人畫は皆それであつて、また他の風俗畫にありてはその畫く所は演劇的であり、これも表情を誇張した役者繪の惡影響を受けてゐる。着色も舞臺上の俳優の如く、徒らに強烈なものを使用して、確に世俗を眩惑したに過ぎない。斯くの如きは既に版畫の精神を失つたもので、藝術的價值を全く失墜して了つたのである。その美人畫には源氏繪が多く、大

御所時代の大奥の盛観を表はさんために、背景を宛然箱庭式に描き、人物と全く不調和にして、眞の自然も、實在の人も共に滅却されてゐるのである。そしてかゝる俗悪な版畫は團扇繪に用ゐられた。團扇繪には役者美人畫が最も多く、風景花鳥畫並びに戲畫等もあり、世俗の實用としてその需用が激増したのである。

以上の状態にて、安政、萬延を過ぎては版畫の衰運殊に甚だしく、廣重は安政五年に歿し、國芳は文久元年に國貞は元治元年に歿してゐるので、畫家に名手無く、唯僅かに歌川の末流が餘喘を保つてゐたに過ぎない。而して時勢は幕府倒壞の期に迫り、國步艱難、人心恟々、今や世を擧げて悠悠美術品の製作或は鑑賞に耽る餘裕を失ひ、幕府の倒壞と共に浮世繪版畫は全く滅亡して、明治十數年に亙つて、所謂藝術界の暗黒時代の中に葬られて了つたのである。

第十章 明治以後及び大正の新浮世繪

新興の
時版の
木版の
運衰
畫の減

明治十數年に亙つた藝術界の暗黒時代に、漸く新光明を認め得たのは、滔々と輸入された歐米文化の眼まぐるしい輝きであつた。凋落し盡した冬枯野が、熙々たる春の日を迎へて甦つたやうに時勢は世の色彩を一變した。従來の版畫に代つて石版畫が輸入される、西洋木版畫、寫眞銅版畫が表はれるといふ風に、従來の版畫は實用的方面の地位を新來の者に取つて代られて了つた。そして闇から明るみへ、世は長夜の夢から醒めたのであるが、浮世繪界には又た昔日の俤を止めないのであつた。併しその間には版畫は僅に一縷の命脈を繋ぎ、國周等の役者繪に於てそれが保たれて居つたのである。然るに一度び明治二十七八年の日清戰爭に際し、小林清親等により錦繪が流行したけれども、それも東間に止んで、次ぎの三十七八年日露の役に際しては、錦繪を試

みたものがあつたが、全く失敗に終つた。で、徳川幕府三百年、江戸趣味の中に生れた木版畫は漸次にその後を絶つたのである。

明治以後の肉筆

明治以後の肉筆はどうであるかといへば、明治維新によつて覺醒された邦人が、特に日清戦争以後、日本として國家的自覺を生じ、萬般の事に充實した氣分を表はし、延いて我藝術界も茲に日本趣味の旗幟を翻へしたのである。即ち繪畫共進會の開かれた時に、世人の思ひもよらぬ浮世繪が忽然として水野年方によつて出品された。從來世人の氣附かざりし浮世繪肉筆の眞價が、これによつて認められたので、其後續いて年方、富岡永洗、尾形月耕等が盛んに出品するに至り、浮世繪の肉筆畫が他の繪畫と肩を並べて、世の鑑賞を得るに至つたのである。且つ是等が明治の新たなる浮世繪の先驅を爲したもので、畫家にとつては非常の苦心の作品であつた。何故なれば從來は小形の版下畫の

みを畫いてゐた者が、二尺乃至三尺の大きい畫面に肉筆を揮つたのであるから、その努力と苦心とは容易のもので無かつたに相違ない。

江戸趣味の復興

邦人一般に生じた日本の自覺が確立し、繪畫に於ても特に美術奨勵の目的を以つて、文部省美術展覽會の如き開催を見るに至り、歐米文化に一も二も無く驚嘆した世人が、漸く内に顧みて日本固有の尊い國民性を發見して來たと同じく、繪畫界も亦過去を顧みて自信を把持した。此の自覺、自信に起つて畫を作らんとする畫家は何を求めたであらうか、即ち一には日本の繪畫を代表するものは遠く平安朝から鎌倉期の純日本の繪畫で、所謂大和繪である。又た一つは徳川三百年外國と殆んど交通を絶ち純日本的に發達した江戸文明の産んだ浮世繪である。そして世人に最も距離の近いものは徳川の江戸文明であるから、總てに於いて江戸趣味の勃興した事は當然であつた。また江戸時代の元

祿の建設期が、支那の感化から獨立したやうに、明治の建設期にもそれと相一致點があるので、元祿の復興が起つて來た。此の傾向から浮世繪が盛んになり、これを書く畫家は過去の江戸を追想して題材を江戸時代に取り、これを觀る世人も亦同じくそれによつて過去追想の楽しみを味つた。鏑木清方、池田輝方等が今日此の傾向の畫家を代表してゐる。又たこれに反して直ちに距離の近い江戸を顧みず、時代を溯つて藤原鎌倉期に目を注いだのが、大和繪の復興で、これは古い日本畫の系統に出たものである手法の上にも精神の上にも、大和繪の繼承であつて、松岡映丘はこの代表的の人で小堀鞠音はこの派の先達である。

一派の月並浮世繪

江戸時代を題材にして書いて行くことは結構なことであるが、猶注意すべきことがある。吾人は浮世繪を現代畫と定義するものであつて、題材を現代に取り、現代を寫すものでなくては、眞

の意味の浮世繪とは見ないのである。この江戸浮世繪師の糟糠を甜ぶるに過ぎぬものを浮世繪の月並であると名づくる。抑も浮世繪は如何なる時代にも必ずその當代に題材を求め、これを自由に寫し出したからこそ潑瀾なる生氣があるのであり、後代から見ても一層價値を認め得るので、浮世繪師の天職は現代の活寫である。然るに此の生氣潑瀾たる畫を描くべき天職を有する者が、徒らに江戸時代の糟糠を甜ぶる如きは頗る憫むべきもので、血氣の青年が一室に閉ぢ籠りて老人隱居と共に月並運座の催しに加はるが如く寧ろ悲惨なる滑稽である。併し乍ら今日猶ほ此の月並浮世繪多きを知らざる可らず、且つ月並浮世繪師を以て甘んずる青年畫家は速かに發奮興起せねばならぬ事を注意したのである。で、此の月並浮世繪を改めて大正新時代の新浮世繪として發達せしむるためには、今や恰も徳川初期に於ける浮世繪萌芽時代の傾向（本書第三章參

照)を繰り返してゐるのである、彼の師宣の如き大成者の出現を俟つか、或は各人協力して新浮世繪を大成せねばならぬ事である。現代には精巧な寫眞機によつて時代風俗を傳へて行くのであるから、昔の浮世繪の使命の大部分は寫眞がその代用をするのではあるが併し寫眞では到底満足すべきものでない、これは言を俟たぬ。

新浮世繪
の行くべき道

古き浮世繪の賞翫者は柳營の大奥から、諸侯旗下の奥向き、町人の富豪の間、それから下つて町家に及び、兒女の玩びとまで、貴族から平民へ、限られたる圈内から一般民衆の間へ、と發達して來たのであるが、現代及び將來に於ては、さういふ特殊な變遷は無いであらう。そして民衆の階級が漸次に平均し、民衆の教育智識の程度が平均されて來てゐるから、今、浮世繪の肉筆に就いて如何なる程度で進むかといへば、即ち民衆藝術の對象を代表してゐる文部省美術展覽會作

品の程度で行くと見て差支無いであらう。併し將來如何に變化すべきかは元より知るべきでないが、先づ此の程度で穩健に進むならば、江戸時代末期の如き墮落に陥る事は無いであらう。

現代及び
將來の
新
版畫

次に現代及び將來の版畫を考へてみると、前にも云つたやうに木版畫は殆んど滅亡して、今は唯僅かに國華社並びに審美書院に於て發行する書籍に精巧な版畫を印行して頒布してゐるが、これはその技術が優秀であるにしても全く古畫の複製に止るものである。又近時錦繪の價格が驚くばかり上騰したので、錦繪の複製を企つるものが頗る多い。然も多くは粗惡な複製で以て木版畫を盛んならしむる手段とはならぬ。一體明治の藝術暗黒時代以後、版畫は邦人に理解されず、錦繪が歐米人によつて尊重されるところから却つて覺醒されて、漸次に版畫の面白味が解つて來たのであるが、かくして第一に版畫を理解した

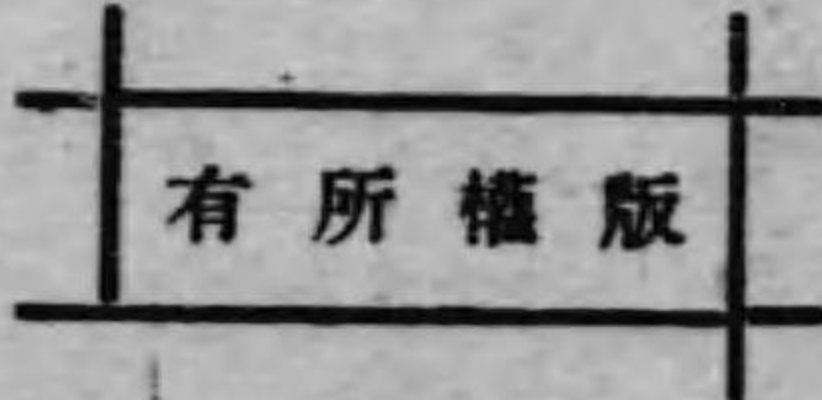
人々は洋畫家で、その人々は自ら版畫を作らうと企てた。これは古畫の複製ではなく、自畫自刻で、版の面白味を利用して版畫を作つたのであるから、かういふ試みが發達して大正時代の新版畫が大成されるであらう。又一方には過去の錦繪の面白味を考へて、古畫の複製では無く、別に新たなる摺刷の技術を以つて新錦繪を作るべく試みてゐる人々がある。で、一方に洋畫家の自畫自刻を試みてゐる者と、一方に新錦繪を印刷して居る者と、此の二者の努力によつて大正の新版畫は多望なる前途に向ひ進みつゝ、ある事を結論し得るものである。(大尾)

大正六年七月五日印刷
大正六年七月十六日發行

(定價金七十錢) (送料六錢)

美術叢書第八編

(繪世浮)



編輯者 兼 東京市神田區五軒町一番地 小林壽一

印刷者 東京市芝區愛宕町三丁目二番地 倉谷鎮夫

發行所 東京市神田區五軒町一番地 美術叢書刊行會

振替東京三三二六七番

賣捌所

東京神田區表神保町 東京堂
東京京橋區元數寄屋町 北隆館
東京日本橋區本石町 至誠堂
京都市上京區寺町通 芸艸堂
大阪市東區平野町 柳屋書店
大阪市東區淡路町 登美屋

美術叢書發行書目大要

宗達と光琳。	圓山應舉。	南宗畫。
池大雅。	文展十年。	現代美術。
鑑賞懺悔。	光悅と乾山。	浮世繪。
雪舟。	吳春と景文。	浮世繪の版畫。
日本の油繪。	繪卷物の話。	北齋と廣重。
蕪村。	浮世繪と美人。	渡邊華山。
桃山時代の繪畫。	狩野派。	足利時代の繪畫。
土佐派。	文晁と其流派。	明治の美術。
支那の美術。		

364
98

終