

# 浮世絵版画の研究

天 野 茂 時

## 目 次

- 一、はじめに
- 二、浮世絵の意義
- 三、浮世絵全盛期と時代相
- 四、浮世絵版画の発達と終熄
- 五、おわりに

## 一、はじめに

常に生き生きと流動して、生そのものを烈しい批判により三百余年の間庶民の支持を受けて表現し続けてきた絵画、それが「浮世絵」である。

庶民の間に生れ、支持を受けたということは、一つに、大衆の好む歌舞伎、あこがれの評判ある美女、遊女、遊里、そして又遊山行楽の名所風景、さては男女の恋愛、其他市井のあらゆる生活を描いたことにある。

このことは、言葉を代えていえば、庶民、町人の世界、万民が好愛し、そして一見すれば、すぐ分かる生活を描いていることである。

これを卑俗といい、官能にのみ流れて卑しい絵と思う人があるが、しかし江戸時代に於て庶民に許された享楽こそは上述のものであるから、その享楽の天地を描いたことは当然である。

だが浮世絵は、江戸時代の庶民、町人の生活の甘美なる只単なる外面ではなく、内面をも捉らえて描いていることを忘れてはならぬ。それは一女性を描いても、その女性の生活があり、雰囲気はもちろん、風情があり、人間としての女性の美しさ、みにくさ、悲しさ、悩しさ、優しさ、淫蕩さ、あわれさ等が一枚の版画の内に描き出されている。

生活の美しさを描くということは、第二義的な芸術であるかも知れないが、しかし人間の持つ情感の究極は、あらゆる芸術に於て一つである。

浮世絵の優れた作品が、各々の生活を描いて、しかもその情感に徹しているところにこそその価値があると云えるのである。

こうした浮世絵に、興味と関心をもつにいたつたのは、一つに日本美術史のさゝやかな研究の中途に於て、「浮世絵」が、吾が国独自の美術であるということを知つたからである。

吾が国の美術を史的に見れば、大部分は大陸の強い影響のもとに発達している。古代の仏教美術が朝鮮、支那の影響を受け、中世の水墨画が支那に、そして現代の絵画が西洋の影響のもとに発達していることは明らかである。しかるに浮世絵こそは、江戸期に於ける吾が国独得の創造によるものである。

そして浮世絵は、江戸時代の庶民が、人間的な生活を要求し、感情の自由と、人間性の解放を求めて、自らみて感じるところを、自らの手によつて表現した、民衆の声を聞くことのできる美術であることに強く引かれたからである。

吾が国の美術は、古くから貴族階級の独占であつて、浮世絵の出現を見るまでは、もろもろの美術は、あまりにも優美であり、典雅であり、華麗であり、且つ枯淡であつて、一般庶民とは、隔絶された、よそよしいものがあつて、手の出ないものであつた。従つて浮世絵とは異なる、人間的な温か味や、親和さというべきものが感じられなかつたように思われる。

尙数十年前から版画の自作に興味を有していた矢先き、今から五年前、即ち昭和二十七年十月に、たまたま京都市の美術館に於て催された「歌麿生誕二百年記念」の浮世絵展覧會に於て、初期浮世絵から現代版画に至る、数百点の浮世絵作品を数日間見学して、直接指導を受け、強く引きつけられたことと共に、その全国から集められた展観作品中に、我が郷土の故桑原羊次郎先生の秘蔵のものの中から数十点の出品を目のあたり見て、近くに權威ある指導者と浮世絵の蒐集の數多くあることを知つて、この浮世絵の研究に一層の関心をもつていたつ

た。ところが、其後浮世絵の權威者檜崎宗重博士の來松を得て、又一段と拍車がかげられたのである。

以上が浮世絵に対する研究への興味と関心をもつていたつた動機である。

従来、浮世絵の研究者は、浮世絵版画と肉筆画との関連に於て、浮世絵を説明してきているが、肉筆画には、以前として伝統ある狩野派、土佐派等の流派が流れており、所謂庶民の絵画ではないと考えられるので、この肉筆画を排除して、本研究では、江戸時代の庶民芸術としての特質を有する「浮世絵版画」について述べることにした。

## 二、浮世絵の意義

「浮世」「浮世絵」の意義については、諸説多く、その定説は定められないが「日本美術辞典」によれば、

**浮世絵** 日本絵画の一流派の名称、浮世の絵所謂時世粧の絵をいふ。特に江戸時代初期から興つた新形式の風俗画の流派をかく呼んだ。……

とある。しかし浮世絵の意義は、時代を経るに従つて、その意味にも相違がある。

先づ「浮世」について従来の資料を挙げると、柳亭種彦は早く己に柳亭記中考証して「浮世と云うに二つあり。一は憂世の中、それは誰々も知る如く歌に詠みて古き詞なり、一つの浮世は今様と云うに通へり」と云い、文明十二年太田持資の平安紀行に見る、

みるたびにおもしろければふじの根の雪はうき世の姿なりけり。

の歌を挙げて「うき世の姿、是則今様の姿なり文明の頃よりは、たしかに一方の浮世の詞なり」と、此の用語例の早きものであることを説き、又附説して散木奇歌集の

とりつなげみかきが原のはなれ駒浮世に あれて跡もとゞめず  
とある。を此の語例の一つと認めている。他に山東京伝、太田南

畝、喜多村信節等の考証があるが何れも大同小異のものである。

いうまでもなく、浮世は、莊子の「其生如夢」とある如く、憂き生の義で、其処に厭世的意義があつたのが、室町時代に至つて今様又は世間の意に使用されるようになってきたのである。「連集良材」に、  
花さけば浮世の人になりはてて

宗 祇

「新撰菟玖波集」に

春はただ芳野のおくもうき世にて

参議基綱

等、その一例を見ることが出来る。徳川時代に入つては、漸次当代又は世間の意をこめ、更に厭世的な思想は幾分残つていても、其処に享樂的な浮世という意が濃厚となつてきた。「そぞろ物語」に、

今様の一ふしかや夢の浮世にたゞ狂へ心さま優にやさしき女房ども  
湯よ茶よといひて持ち来り、たはぶれ浮世語りをなす。

等を見て首肯できるであろう。かくて浮世という語を用い、浮世袋、浮世ごと、浮世帽子等と、新たな器財の名称を造るに至り、新案とか当世風とかの語意になつたことを知ることが出来る。

浮世絵の語が発見されたのは、天和二年「好色一代女」に「扇も十二本祐善の浮世絵」とあるのを最初に見る。唯寛文期の画家に浮世正歳という人があり、浮世人物の絵という程の意で用いられてであるとす

れば、寛文期に於て、此の新しき器財に用いられたと同じ時代に行われていたとも見ることが出来るのである。その点文献的には、未だ確証は得られないが、一考すべきことであろうと思う。延宝以降版刻の絵本が盛んとなつては、浮世絵の語は全く、一般化されるに至つたのである。

従つて「浮世」即ち「浮」とは「憂き」であつたのが、この意が段々となくなつて「現実の世界」というようになり、即ち「現世」、「この世」ということになつた。

この意味に用いられると、江戸時代の前時代である桃山時代は「生」が否定されていたが、江戸時代になると、浮世が一番「うきうき」した歓樂の世界であるということの意味し、其の歓樂の世界で最も「うきうき」した世界は、遊里（廓）を意味した。当時の遊里は現代の遊里よりは、余程のどかな所であつたらしい。歓樂の世界を描く、そのことは一種の風俗画となり、従つて「浮世絵」とは、風俗画と同意義に解されて来たのである。

これは狭義の浮世絵ということ、後には風俗画のみとは限らないで、浮世絵にも、風景画も、花鳥画も浮世絵の中に入れて、広義に解するにいたつたのである。

### 三、浮世絵全盛期と時代相

浮世絵が江戸時代の後期である寛政期に於て、その黄金期と称せられるに至つたことについては、決して偶然ではなく、その時代即ち社会の必要的要求があつたと思われる。この時代相を明にするのが、本

章の主眼であるが、紙数の関係上所謂黄金期を将来した時代相について述べたい。

浮世絵の黄金期は、日本美術史上からすれば、一七八一年から一八〇四年迄の二十年間を指摘することができて、其の間に力作を発表した。浮世絵師には、北尾重政（一七三九—一八二〇）があり、北尾派の元祖となり、彼の門下からは、政演（一七六一—一八二四）等があり、着実、重厚な色調と描線は彼の画風の特徴である。

鳥居派にては、四代の清長（一七五二—一八一五）があり、役者絵よりも美人画家として、歌麿、栄之と共に美人画家の三巨匠として有名であり、特に清長は大錦判の二枚絵、三枚絵といった大画面を創始して、美人の群集を描いたことは、彼の功績である。

#### 歌麿、ふみ見図（大判錦絵）

歌麿の全作品中、特色があり問題をもつ作品である。先づ、衣服が無線刷である。そして歌麿自慢の賛文があり、彼の性格を知る一端ともなる



問題を提示している。

特に線を基本として成立する木版面に於て、線を放棄し、色彩主義の確立は版画史上最も意義ある仕事である。

喜多川歌麿（一七五三—一八〇六）彼は世界の歌麿であつて、寛政期に於ける

作品は、已に清長を脱皮した彼本然の画風を示し、女性の真の美しさを描いている。しかも背色に雲母摺（きらずり）や黄摺（きらずり）を利用して、画面に効果を上げたのも、彼の天稟を示したものである。しかし喜多川派は歌麿の存在があまりにも偉大なるためか、これを継承するだけの傑作が出なかつた。

鳥文斎細田栄之（一七五六—一八一五）は、細田派の祖で、歌麿と共に寛政時代に於ける浮世絵美人画家である。彼の特異なところは、武家であつて町絵師となつたことである。その描く美人は、清麗、清楚、高尚優雅であつて、歌麿の肉感的な迫力に対して、どこまでも優しい女性の姿態、しかも清浄美を描いて妙である。

栄之の弟子に、栄昌、栄里が知られている。

歌川豊春（一七三三—一八一四）、歌川派の祖として、肉筆画の美人画に長じ、版画では、多く江戸名所を描いた浮絵を残している。彼の門下から豊広（一七七三—一八二五）、豊国（一七六九—一八二五）の二人が出ている。

勝川春好（一七四三—一八二二）勝川派の祖春章の最高弟にして、勝川派の画風を伝え、役者絵を写實的に、しかも「大首絵」と称する画面一杯に描いて有名である。天明七、八年頃に中風となり、左手をもつて、自ら左筆と称して画作をなした。他に勝川春英（一七六二—一八一九）、勝川春潮（十八世紀後）があり、特色ある浮世絵が多くある。

東洲斎写楽（不明）忽然と出現し、九ヶ月の間に、百四十種の商品を残した天才画家であつて、歌麿と共にその名は世界的である。

彼の絵は、主観的なるもので、内に美を求めたというべきで、歌舞伎役者の肖像画は、あまりにも有名である。

以上、極めて概括的に、浮世絵黄金時代の作者についてあげたが、こうした黄金時代を招来したことは、その前期からの大きい時代相の影響のあることは論を俟つまでもない。

日本美術史における時代区分にては、この浮世絵黄金時代は、江戸時代の後期にあたる寛政時代(一七三〇)である。その前期を寛文時代(一七二〇)と称す。

先づ寛文時代の時代相を考えると、本時代は所謂武家至上主義の結果が、秩序的 세계観となり、世襲的階級制度は、ついに封建制度を形成して来た時代である。このことは勿論徳川氏の安泰を願つた制度ではあるが、この制度から、かの御法度を考えて見る。

御法度とは、禁止を意味するもので、人間の意欲を禁止する制度であつて、これによつて、手も足も出ないという状態となり、この制度に従つて、秩序的世界観、即ち秩序性というものが生起している。一 元来御法度ということとは、あるべきことと云うことではあるが以上のような、時代相によつて、一般庶民は、安分的なる消極的精神となり、激情的、意欲的な生態度は極度に制せられて来たのであつて、美術にも、その影響は甚だ大きいものがある。

彼の狩野派が代を重ねるに従つて、生氣を失つて来て、たゞ伝統的流派に陥つた事実を省みても首肯のできることである。

しかし、こうした事實は、永く続くものではなく、こゝに寛政時代となり、武士階級に対する町人階級の出現が大きく浮び出たのである。

この町人階級を考えてみると、彼等は極めて実証主義に立つていて、これは現実を重じるもので、換言すれば、所謂功利主義的存在である。このことは勿論町人が前述の如く現実を重じ、確実性を重じるところから生れ出るものである。しかも町人階級に於て、忘れることのできないものは、彼等の世界が、計算の世界であるということである。

武家階級の高踏主義、即ち精神主義の非利己主義と実上好対象である。だがしかし、武士階級も、徳川の泰平になれて、逐次生の墮落を生じてきて、本時代よりこの両階級の思想的背景の混乱を生じ、社会共同体の意識が弱つて来て、自我を開放する精神となつてきたのである。しかし自我開放とは現代の自我開放とは違つて、東洋的な隠遁的である自我を開放したものである。

こうして、町人階級は、富を獲得し、自己の力を自覚したので、自己と彼等の生活も余裕を生じてきた、従つて生を楽しみ、遂に封建制によつて抑圧されて、埋れていた創造が芽生えて、これを大いに發揮することとなつて、「みやび」即ち風流が浮びあがつたのである。

今もその面影を伝えているものに、歌舞、音曲、それに使用した華美な意匠があることは、よく知られることである。

尙、町人階級が、自由と享樂を求め、人間としての生活を要求した結果としての興隆したものに、歌舞伎芝居に加えて遊女町のあることである。いまこゝに、歌舞伎芝居や遊女町について、述べる紙数は少ないが、歌舞伎芝居の始めとして、出雲の巫女お国が、慶長八年(一六〇三)京都北野で、念仏踊を興業してから、女歌舞伎となり、若衆歌

舞伎、野郎歌舞伎と代つてついに、元祿歌舞伎と華々しい発達をもたらしたことを附加しておく。

又遊女町として町人階級と最も深い關係にあつたものは、江戸、京都、大阪三都の遊女町であつて、湯女の存在も忘れられないものである。

浮世絵版画に、これらが中心主題として描写されたのも当然の現象である。

以上のような時代相によつて、庶民の芸術として浮世絵の誕生したことは、必然的であると考えられる。

そして、この浮世絵（肉筆画）が版画となつたことは、その源流を、お伽草紙に求めることが出来る。この小説物語を庶民のなかへとりいれる手段を室町時代の町人から考えられて、従来の絵巻物風を冊子とし、絵画を挿入する手段を講じた。しかし肉筆画ではとうてい一般庶民の需要に応じることが出来ず、そこで短時間のうちに数多く安価に制作する方法を工夫せねばならない。こゝに木版技術を利用し、木版による挿絵（即ち木版絵）入本を以て、古字本に代える方法がとられたのである。この木版絵入本こそ、浮世絵版画の源流である。

そして、庶民的職人画系のもが多く刊行され、これが発展して民衆画家菱川師宣によつて大成され、こゝに浮世絵版画の基礎が確立されたのである。

#### 四、浮世絵版画の発達と終熄

浮世絵版画の始祖としては、菱川師宣を挙げることは異論のないと

ころであるが、師宣の版画は始め版木に黒線のみを彫り、是を刷つた黒一色のものであつた。これを一枚の紙に摺つたものが一校絵と云われ、師宣等によつて墨摺大判絵として描かれたものである。

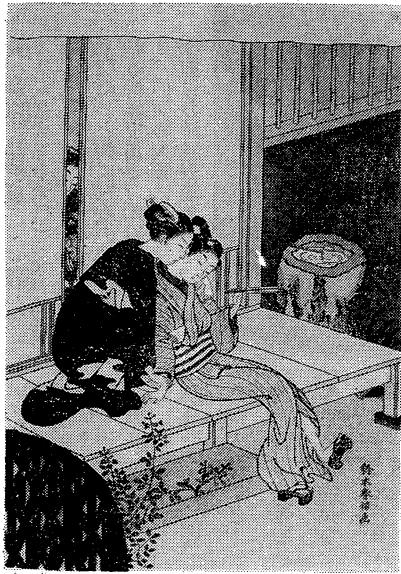
次いで、この墨摺絵が発展して、墨絵に筆によつて彩色を施した。この方法は平安時代から行われていたが、浮世絵版画には、極めて簡単に墨摺絵に、丹を主とし、それに草色、黄色など後には淡藍や紅などを用いて、極く大まかに手彩色（又は筆彩色）した丹絵に発展した、丹絵は勿論物其物の色は出すが出来ぬが、簡素な面白味を見せ、思わぬ配合の面白さも現われ、墨摺よりも一段と進展したものとなつた。

鳥井清信（一七二九）が鳥居派の初代となり、江戸の劇場に於ける看板番附は一切鳥居家の仕事となつたが、特に瓢箪足蚯蚓描きを創造して江戸歌舞伎の荒事を写すに最適の描法を発表した。

丹絵は、奥村政信（一七六六）によつて、漆絵に発展した。漆絵は、墨摺絵に筆彩色を施すことは丹絵と同じであるが、女の頭髮とか着衣の一部分とか黒い色の目立つ部分を選んで、その黒色を強調するため、黒漆を塗つて強く光沢を見せたものである。しかし此の漆は事実上用いられたのは少く、普通、漆の代用として多量の膠が用いられたのである。

尚、政信は丹絵の丹に紅を使用して、紅絵をも案出した。又描法の上に斜技影、軸測投影の外に、遠近法による所謂浮絵を創始していることも、浮世絵版画の発達を語るものとして貴重である。

西村重長（一七五六）が出て、細絵の三枚続、石摺絵を案出した。そ



春信、縁先物語  
(中判錦絵)

春信は人物の肉感性を否定し、その情緒性の表現に集中した。その人物は常に可憐で、人形の如く、楚々とした姿である。それはむしろ感傷的できさえる。本図はよくその特質をあらわしている。

の門人石川豊信(一七七一—一七八五)は、手彩色によらず木版によつて色彩が摺り出された初期の色彩版画である紅摺絵を出している。この紅摺絵は後の錦絵出現の前提として意義がある。

詰「紅摺絵は紅絵とも呼ばれるが、事実紅絵は丹絵及漆絵の別名と称するのが妥当らしく、版木による彩色摺の絵を紅摺絵と呼ぶべきであると思う」

又豊信は「あぶな絵」の作品が多い。しかし、このあぶな絵は豊信のみでなく、政信等にも作品があるが、その描かれている露わな女体は、あくまで女性風俗で、女性生活中の姿態美をこゝまで掘り下げたことは、浮世絵版画の性格的前進を意味した発展である。

紅摺絵は工夫が重ねられて、多数の色板いろいたを使用して重ねて印刷をなし、摺り上がった木版画が、描かれた物そのものと同じ色彩を現わすまでに発達した。人々は、これを見て、「錦の如く美しい絵」と称し

錦絵と呼んだ。使用した用紙も、紅摺絵には、仙花、桜等を用いたが錦絵には奉書等の精良のものを用いた。この錦絵こそ、後に世界の讃仰を得た浮世絵版画である。

この錦絵の創始者は、西村重長の門から出た鈴木春信(一七七〇—一七七五)である。勿論錦絵の創始にあつては春信のかけにあつた製作技術者である彫師、摺師の存在を忘れることは出来ない。

錦絵の出現によつて、浮世絵版画の発展は極度に達し、錦絵問屋は続出し競つて錦絵を売出し、こゝに浮世絵の最盛期が出現したわけである。

この最盛期を浮世絵版画の黄金時代と称し、その間に輩出した、絵師は前述した通りであつて、その作画技法として、清長の大錦判、歌麿の雲母摺、黄摺、春好の大首絵等が特記される。

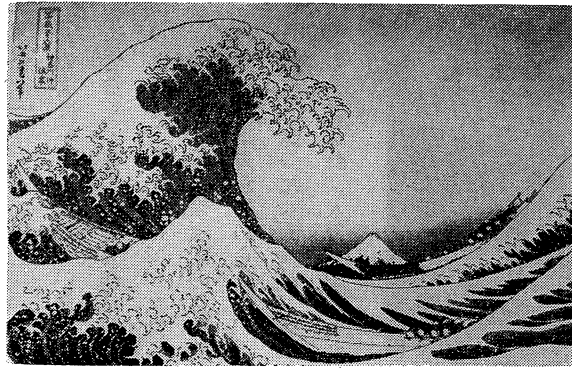
しかし浮世絵も、浮世絵師の芸術的活動が漸く営業体として確立して来た版元の勢力に右左されて、版元の営利的希望の下に製作せざるを得ぬ立場となつて来た。それに天保の改革は、浮世絵にも致命的な弾圧が加えられて、混乱と沈滞に陥つて来た。その時に葛飾北斎(一七六〇—一八四九)、安藤広重(一七九七—一八五八)の輩出によつて、浮世絵風景画が完成されたことは、特筆すべき重要な意義を見出すことができる。

北斎は、勝川春章の門に入り、これにあきたらずして狩野・土佐を学び俵屋宗理の風を慕い、司馬江漢の銅版、油絵からはオランダ画の一斑をうかがい且つ支那画も自修して、あらゆる画面法を自己のものとして、「富嶽三十六景」の代表的風景画を製作した。これがフランスの印象派発生に影響したことは有名な事実である。

北斎、神奈川沖浪裏

(富嶽三十六景) (大判錦絵)

北斎の三十六景中「凱風快晴」山下白雨」と共に三枚の中に教えられる傑作である。本図の視点の低さ、前面の大波による遠近法は、彼独自の洋風表現である。



広重も世界的な風俗画家で「東海道五十三次」は彼の代表作である。

しかし江戸末期から明治時代にかけて、浮世絵版画も、純粹な絵画性の低下と、社会的には幕末の対外問題、幕府の混乱、それに勤皇思想の勃興等によつて、庶民階級にも不安を生じ、楽しませてくれた浮世絵は、卑俗となり、刹那的な末梢感覚を刺激するものに移行していった。尙前述した如く、版元の勢力が旺盛となつて、程度の低い浮世絵の粗製、濫作、濫売となり浮世絵の頹廢を生じてきた。

こゝで浮世絵版画自体の性格を考へて見ると、浮世絵版画は、報導性と教化性の二つをもつていたと考へられる。

報導性とは、大衆が自分達の住む世の中の様々の事象の報道を得たことで、有名美人、俳優、力士等の肖像、又風俗、行楽、行事等の社会的事象の絵がそれである。

教化性とは、幕府の文教普及の一役を持つていたことで、絵本は勿

論一枚絵等によつて分かり易く絵解されたのである。

この報道性、教化性の絵は、実に芸術的であつて、報道のため、教化のための作画とは見られなかつたので浮世絵版画の価値も高かつた。しかるに江戸末期から明治時代にかけては、ため、の作画となり芸術性の乏しいものとなつてきた。これは前述の如く、時代相のしからしむるところである、その上舶来印刷術に対しては対抗できず、ついに浮世絵版画の終熄とならざるを得なかつたが、この中に於て歌川国芳の門下大野芳年があり、彼の門人に水野年方、年方の門人に鏑木清方があり、その清方の弟子に伊東深水が健在であるが、深水から後の發展は未知数である。

尙従来の浮世絵の平面描写から脱して遠近法を正しく、光と影の妙を木版画で成就した小林清親(一八四七—一九一五)がある。彼の風景画の情緒的表現は、広重の絵に感じるものを感じさせたが、大正四年彼は六十九才で没したので、浮世絵の終末も大正四年まで延長されたことにもなる。時代の流れは、如何とも出来得ない。しかし現代は又別の視点から、技法から、新しい版画の誕生しつゝあることは、日本特自の木版画に大きい光を見出したもので版画史上欣快に堪えない。

## 五、おわりに

原稿紙数の制限は如何ともしたがたく、記述の割愛は、研究の概説に終つてしまつた。しかし、本論集の第五号に「日本美術史に於ける女性的なる美の根源とその内容について」と題して、藤原時代の美術の考察を発表し、そのあとに、「女性的なる美」の前篇を記したが、本



題の浮世絵版画の研究は、その後編に及ぶ前段階として研究を進めた部分である。

この研究については、関西学院大学教授であり京都大学講師であられた源豊宗先生の御指導によるものが多く、且つ直接間接に、故桑原先生、高井氏の指導と、実物を参観するの期を与えていたことによるものが多いことを感謝せずにはおられない。そして理論的研究に当つて、特に参考とした主なる文献には、

○藤懸 静也氏 浮世絵

○吉田 暎二氏 浮世絵読本

○ 〃 浮世絵の美

○中井宗太郎氏 浮世絵

○河出書房 浮世絵

○河出書房 浮世絵全集

等を挙げる。

以上諸賢の御高教を得れば大幸である。 一九五七、一一、一〇