

文化理解を目的とする東洋美術の鑑賞教育（3）

—メディアの観点による浮世絵版画へのアプローチ—

新井 義史

北海道教育大学岩見沢校絵画研究室

Appreciation education of the Orient art to understand culture (3)

—Approach to Japanese print by viewpoint of media—

ARAI Yoshifumi

Department of Art Education, Iwamizawa Campus, Hokkaido University of Education

概要

本稿では、浮世絵版画が制作された当時の文化的背景ならびに大衆による受容状況を考察し、加えて2点の鑑賞事例を検討した。「1.大衆文化の中の美術とメディア」では、庶民向け商品としての展開が始まった江戸期の美術状況について述べた。「2.江戸期の出版と印刷技術」では、錦絵制作の背景となった当時の出版状況と印刷技術を扱った。これらの考察を通じて、浮世絵版画は大衆文化の中で発生し、そして大衆の嗜好に合わせて制作販売された実用品であり、今日のジャーナリズムの活動にきわめて近いものであることを指摘した。「3.鑑賞事例」では、浮世絵版画の生産と受容に触れうる鑑賞指導の具体例を提示する目的で、内容の読み取り例を示した。

はじめに

浮世絵版画は、日本を代表する美術分野のひとつである。今の私たちは、通常の絵画作品を鑑賞するのと同様に、浮世絵版画も美術館で額縁に入れられた状態で目にする場合がほとんどである。現在では、浮世絵版画が「芸術作品」であることを疑う人はほとんどいないだろう。

しかし、それが生産された当時には、制作目的や美的内容はかなり特殊なものであった。江戸の人々にとっての浮世絵版画は、庶民のために大量生産された「商品」であり、今でいえばポスター・チラシ・パンフレットのような日常生活の消耗品であった。したがって、美術作品である以前に、

関心ある情報を伝えるためのメディアであったといえる。

通常の「美術の造型」すなわち一般的な絵画作品として、浮世絵版画を鑑賞することはもちろん可能である。しかし、そうした鑑賞の仕方のみでは文化史的な位置づけからいえば偏向した理解の仕方であるともいえる。

これまで浮世絵版画の鑑賞では、ほとんどコミュニケーションの問題としての扱いがなされてこなかった。メディアとしての観点から浮世絵版画にアプローチすることは、当時の文化と、そこに生きる人々の生活を垣間みることを可能にする。さらにその視点からは、海外でも評価され活況を呈している我が国のポップカルチャー（アニメ、マンガ、ゲーム）との間に、多くの共通点を見い

だすことが可能である。

メディアの観点による浮世絵版画へのアプローチは、日本の伝統文化理解のための教育方法の一つであると同時に、現代日本の大衆文化のルーツ理解のための手法にもなりうるものと考えられる。

本稿では、まず芸術の大衆化傾向の中で、作品が量産化され店頭で販売されるようになった江戸時代の状況について述べた。ついで、当時最先端の情報メディアであった出版の状況と浮世絵版画の制作システムの特殊性について述べた。その後、鑑賞事例として、錦絵の制作過程および絵草紙屋の店頭を描いた2点の浮世絵作品からの読み取りを行った。これらの作品は、浮世絵版画が生み出され、大衆によって消費されていた当時の状況をリアルに物語るものである。これはメディアの観点からの鑑賞教育の場においても実際に活用できる作品であろう。

1. 大衆文化の中の美術とメディア

(1) 需要者層の変化

絵画は長く、公家および上級武士が独占的に享受してきたものであった。市民の新興諸勢力の登場以前には、絵画の需要者は社会の上流階級の僧侶・貴族・武家であった。彼らは知識階級であり学問や教養があり、彼らにとっての絵画は、信仰のためあるいは精神を高めるためのものであった。

室町後期以後、都市の商工人が経済力と教養を身につけ始めることにより、絵画の需要層が拡大した。しかし、高踏な学問の素養を欠く江戸の町民階級が欲していたものは、学問や教養を必要とせず、本能や感覚で直ぐに理解できる簡単で美しいものであった。ましてや社会の汚い部分や暗い側面を採り上げることは無く、人々の夢を楽しく美しく視覚化して喜ばせる必要が、商品としての錦絵に求められていた。

浮世絵版画は、芝居と遊里を主題とするその享楽性および秘戯画の量産などにより、好色性・退廃性を本質とみる傾向もある。しかし、絢爛たる高価な錦絵から、ごく廉価な安絵に至るまで、商品としての種類も多く、あらゆる段階の町人たち

の需要に応じてきた。

応仁・文明の乱以後、商工業により富を蓄えた「町衆」による独特な文化の形成から、その後、大都市の「町人階級」を担い手として発展した、江戸時代の「大量消費」の「大衆社会」に向けては、美術品に関しても「大量生産」が求められることになった。

以下、近世の「大衆化現象」の中で、そのあり方を変化させていった美術品の状況に関して述べる。

(2) 庶民アート＝民画

西洋美術史の解説では、その多くの部分が油彩を中心とした「絵画」のジャンルで占められている。それに対して日本美術史では、造型ジャンルが絵画以外にも多様なことが特徴的である。西洋美術史に親しむ者にとっては、この点が日本美術を理解し難く感じられる理由でもある。

屏風絵や水墨画は室内調度品であり鑑賞画でもあった。陶芸や石庭にしても茶道や禅と結びつき、かつては生活の一部であった。こうした日本美術史の諸造型ジャンルに共通しているのは、そのほとんどが「実用」に即した造形であるという点である。

日本美術史を「用」の観点から捉え直す試みを行った中で、水尾は次のように述べている。

「およそ人間の物を作る行為は『用』に発する、そして現実の生活の『用』に即するものとして生活の造形が営まれ、宗教的生活の『用』に即して宗教の造形が行われ、それらの『用』から離れたものとして美術の造型が生じる。」¹⁾

扇絵、団扇絵、大津絵、泥絵、絵馬など、民衆の生活の装飾や娯楽や信仰の用に供するために、民衆みずからの手で生み出した絵画は、「民画」と呼ばれる。民間の職人的な画工により、不特定多数の一般大衆を顧客として制作され、広範な層の共感を求めて描かれて、しかも生活人が自ら身銭を切って買い求めるようなタイプの造型が民画の特徴でもある。

水尾はそこで、庶民的な民画の典型的な例として浮世絵を取り上げているのであるが、それは、上層階級のために奉仕する絵画や、天才画家の個

性発現のために描かれる絵画と異なり、著しく工芸的な性格を持っていると指摘する 2)。

庶民がその需要者になり、出来事・事件などを取材し、広く公表・伝達した浮世絵版画の作者は職人＝画工であった。浮世絵版画は絵画による表現でありながらも、民衆への情報提供を目的に多量に描かれ、しかも安価で売られたメディアであった。

(3)「師宣工房」による肉筆浮世絵の量産

浮世絵は桃山時代の洛中洛外図等の風俗画に源を持つ。たくましい姿態を備えたいわゆる寛永風俗画のほとんどは、貴族や武家の注文であったと考えられる。しかし、それらは次第に同一図様のものが多数描かれるようになり、しかも小形屏風が増加するようになった。そのことは鑑賞者が武家のみではなく、一般庶民の内富豪者にも拡大されてきたことを意味している。それがさらには注文者の比率が逆転し、やがて肉筆風俗画は町人の独占物になった。

17世紀半ばには、「寛文美人」と呼ばれている美人像の掛軸画が流行した。この美人画は、無背景のひとり立ちを特徴としている。のびやかに描かれた寛文美人はその後の浮世絵の前史にあたとされている。

肉筆美人画の流行に応えたのが「菱川工房」であった。菱川師宣は、自身が主宰する工房において「菱川師宣ブランド」の大量の肉筆画を世に送り出してこの需要に応じた。さらには大量生産が可能な木版画という表現手段により、単価の低い浮世絵版画を作成し販売することを可能にした。

師宣は、肉筆浮世絵、絵本挿絵から一枚摺りの大判の版画まで描き、さらに丹絵(墨摺版画に鉱物性で赤色の丹で手彩色した)を開発するなど、流派としての菱川派を形成すると共にこれに続く浮世絵師たちの活動を呼び起こした。師宣の死後、「漆絵」を経て改良を加えられ黄・紫・緑などの絵の具を用いて手彩色した「紅絵」は、一日に二百枚程刷り上がり、若衆たちを売り子として売りさばかれたという 3)。

(4)「見世＝店」による既製美術品販売

「美術品」に関して人々が店で買い物をしている実態

が、史料の上から具体的に確認出来るのは、室町時代に入ってからとされる 4)。

京や堺などの町中にある「見世＝店」で買い求められる商品としての屏風や扇は「町物」と呼ばれた。屏風屋、扇屋はそれぞれを専門に扱う見世である。このような見世では扇絵や貝絵、掛幅や屏風などの実用的美術品を一種のレディメイド(既製品)として制作・販売していた。その多くは、複雑な知識を必要としない画題が選択された 5)。

ところで、これら既成美術品の「町物」の購入品に対して、「下品(かひん)」なる価値付けを行った記述が散見される。「下品」と呼ばれる品々は高級品(＝上品)ではなく、安価なものであるということを言っているわけであり、絵画でいえば宮廷の絵所絵師の作るような「上品」の対概念であり、一般庶民の需要も満たすような品々であった。

(5)「仕込み絵」の特徴

江戸時代に入り、宮廷や寺社に所属していた御用絵師たちには変化が生じた。所属の絵所が解散縮小する中で、多くの絵師が町絵師として民間に流出していかなければならなかった。大都市の市中には小規模の民間絵画工房が誕生し、不特定多数の顧客を相手に絵を商品として商う「絵屋」(新興の美術店)という名の新しい職種が誕生した。

絵屋とは、特定の客の注文を待たず、一定量の既製品としての絵画作品をあらかじめ用意しておかねばならない。そのためには、売れ行きの良いさうな絵の作画を町絵師に大量に依頼する必要がある。そうした作品は「仕込み絵」、「仕入れ絵」と呼ばれた。

特定の鑑賞者を予期せずして制作されるような絵画というものは、従来はほとんど考えられなかった。したがって、「仕込み絵」には従来の絵画とは異なる幾つの特徴が見られる。小林忠は、江戸時代の庶民向け絵画＝仕込み絵の特徴を以下のようにまとめている 6)。

1) 通俗的な主題への偏向

人々の関心と欲求の最大公約数的な題材を採り上げることで、身近に触れうる通俗的な題材に限定されがちであった。とりわけ享乐的、好色的な歓楽として遊

里と芝居町という当時の二大悪所取材する傾きが強かった。流行現象に極めて敏感に反応する。高位の遊女や人気役者など、彼らによって先導される最新の服飾、デザイン、髪型、化粧法などが早急に紹介された。

2) 廉価にするために

第一に廉価であることが優先され、その上で内容への努力が加えられた。当初は肉筆画の量産が図られ、版画という複製手段の利用へと進んだ。そこでは図の代用にとどまらず、独自の美術特質が自覚された。

3) 趣向の変化

奥村政信の始めた「浮絵」(西洋画法の摂取応用)、常套的な表現を避ける機知的な「見立て」「略(やつし)」「誰もが知る有名な故事や逸話を原点に選び、当世風俗の情景に翻案)など、常に新鮮なスタイルの変化が要求された。

4) 様式の混交

高い世評の作家の様式を他から取り入れたり、注目を集めた傾向にいつせいになびく。剽窃や模倣も頻繁に行われた。その結果、流行はきわめて短期サイクルで回転した。

(6) 市場原理に基づく情報の流通・発展

浮世絵版画の歴史は、時代ごとに横に切ってその断層を積み重ねるように成立している。一人の人気作家が現れると、その人気作家に様式が統一されてしまったという。享保年間には政信一人の様式に統一され、明和年間には春信、寛政年間には歌麿一人に塗りつぶされてしまった。

人気作家のスタイルは直ぐに他の浮世絵作家に模倣され、流行のスタイルとして同時期を埋め尽くした。とりわけ浮世絵版画を、実用的な文化の観点から見た場合には、商業ベースに乗った大衆文化そのものであったといえる。

浮世絵版画は絵師の芸術性を自由に発露するような代物ではなかった。浮世絵版画が採り上げた題材は、文学・演劇・音曲とも密接に関連し、庶民・町人・都市生活者といった大衆の嗜好に合わせて制作する必要があった。

どのような内容のものが売れる物であるのか、商品として売り上げが見込める物であるのかは、版元が社会

情勢から読み取り、絵師に制作を依頼した。売れそうにないものを制作することはまず無く、あえて損が見込まれるようなものには手を出さなかった。

浮世絵版画が常に人気作家の様式に統一されてしまったことの裏には、売れ筋のブームに乗っかることが最も安全な選択であるという、版元にとっての商業的な理由があった。

こうした事情は、現代のマンガ界・歌謡界・大衆小説の世界などと通じ合うものがある。マス文化に特有な現象として理解してよいだろう。

2、江戸期の出版と印刷技術

(1) 営利出版の開始

「印刷」という行為は、「販売」という経済的活動を伴って社会に供給する「出版」という形態へと発展していく。日本において、出版事業が初めて登場したのは、寛永年間(1622～1644)京都においてであった。この頃までは、そもそも当時の社会の中で書物に接するのは貴族や知識層だけであり、一般的な書物は写本を行うことで充分とされており印刷本は一段下に見られていた。主に印刷を行っているのは文化人や寺社といったところであり、どちらかといえば社会事業という意識が抱かれており、営利性は薄かったと考えられる。その後、出版の中心は大阪に移り、さらには文化の中心地となった江戸に移った。

都市人口の増加、商業の発達と現金を所有する庶民の急増などにより、江戸における大衆消費文化が発生した。多くの人々が豊かな食文化や観劇を楽しむようになり、現在につながるいわゆる日本の大衆文化が発見されたのもこの時代であった。

吉宗時代から普及し始めていた寺子屋の普及により、文学に縁遠かった中流以下の武家や町人階級も読み書き出来るようになった。庶民の識字率の急上昇に合わせて、出版物も急増し、出版業を中心とした情報メディア・マスコミ世界が形作られてきた。

それまではもっぱら手書の本(写本)であったものが、商業的印刷出版の始まりにより、多くの部数を複製された図書が生み出されるようになった。かつてはほとんどが漢字で表記された「物之本」であったものが、元禄期へと至る間に庶民文学が隆盛し、ひらがなを主体と

した挿絵入の小説本や随筆本の「仮名草紙」が出版されるようになった。井原西鶴や近松門左衛門などの人気作家が登場し「好色一代男」以降の一連の作品を、それまでの仮名草紙と区別して浮世草紙と呼ぶようになった。浮世には世間一般という意味と、色事、好色といった意味がある。

(2) 江戸地本としての草双紙

西鶴が没した頃から、浮世草紙に代わって出版文化のリーダーシップをとったのが、江戸の生んだ独自の出版物「地本」の「草双紙」であった。「草双紙」は、寛文年間(十七世紀後半)、「赤本」に始まり、時代が下るにつれて「黒本」、「青本」に、そして大ブームをおこした「黄表紙」およびその合本形式である「合巻」へと発展した、大衆向け出版物の総称である。

草双紙は、絵が主体で文は付け足しのないいわば大人の絵本である。本文と挿絵が同一のページの中で同時進行する。もともとは子ども向けに作られた短編集で、次第に大人も楽しめる読み物へと発展した。絵がストーリー同様に大切に、別名を「絵双紙」と言われ今日の「マンガ」に近い。浮世絵師の多くが草双紙の挿絵を描いている。

江戸地本には、この他に「洒落本」(遊里を舞台にした江戸小説本。60~80 ページの中に略画風挿絵が2~10 図入る)、「人情本」(江戸町人の恋愛話で48 ページものも多く安価。口絵に登場人物をあしらった錦絵が2~3 枚入り、本文には墨一色の挿絵入)、「滑稽本」(絵は巻頭に1~2 枚。本文は文字がぎっしり詰まった読本)、「読本」(仇討や御家騒動、英雄伝説などを扱った文主体の読み物)などがあつた。これらは草双紙とは呼ばない。

(3) 草双紙から浮世絵版画へ

草双紙は、近世期全般を通じて、もっとも広く大勢の読者に読み継がれてきた文芸ジャンルであった。近世小説の一ジャンルとして異例な息の長さを保った理由は、継続的な需要に支えられた商品価値を維持すべく、時世の流行に合わせて体裁と内容とを変化させ続けたからにほかならない。

やがて、これらの挿絵が庶民の人気を呼ぶようになる。

純粹に絵を楽しみたいという庶民の願いに応え、版元は挿絵を、本の一部としてではなく「一枚絵」として木版印刷し、出版するようになった。そして、庶民の日常生活を描いた一枚絵はいつしか「浮世絵」と呼ばれるようになった。

(4) 出版物の多様性

①「版本」

江戸期の印刷・出版物の呼称には説明が必要だろう。一般的に木版で印刷された書物などは「版本」と呼ばれた。また、手書きによる写本に対応する用語としては「刊本(かんぼん)」がある。これは印刷本の総称であり、意味としては版本と同様である。

②「一枚摺」

それに対して、浮世絵版画のように、一枚で独立して鑑賞するための印刷物は「一枚摺」または「一枚絵」と呼んだ。また、版本の挿絵などを指す場合もある。丹絵、紅絵、紅摺絵、錦絵などはこの一枚摺に含まれる。二枚・三枚と画面が続く物もこの中に含める。「揃物」はシリーズ化したものを指している。

③「墨摺絵」(すみずりえ)

浮世絵版画初期の様式で墨一色だけを用いて摺られたもの。寛文・延宝期(1661~81)に江戸で始まった。

④「錦絵」

一枚摺の市販木版画が完全な多色摺りの段階を迎えた以後のものを指す。多色刷りの際の色ズレは「見当」の完成により解消した。明和2年(1765)の好事家や趣味人の中の絵暦(絵入りの暦で新年の挨拶に配ったもの)発行ブームを契機として作られた多色摺版画は、錦のように美しいという意味で、その名を呼ばれることとなった。

⑤「摺物」

用途からの呼称としては「摺物」がある。これは木版で複数摺ったものであり、非売品の一枚物を指す。個人出版物で新年の挨拶用や催し物案内、役者の襲名披露などに用いられた。絵暦もこの類である。個人出版のため取り締まりを恐れ、費用も度外視しているために贅を尽くした摺りを行うものが多かった。

⑥「引札」

商店が開店の挨拶や大安売りの時に宣伝のために配ったもので、現在のチラシ(広告)にあたる。越後屋(三越の前身)が、天和3年(1683)、日本橋駿河町に開店した折りに出したものがよく知られている。一般に江戸では引札(ひきふだ)、上方では散(ちらし)と称された。明治初期頃までは、一色か二色で刷り上げた粗雑なチラシであったが、明治十年ごろから、多色石版による広告ポスターの影響を受けて、きらびやかな錦絵の技術を引札に応用し始め、近代の商業広告デザインへと引き継がれた。

⑦「掛物絵」

大判錦絵を上下2枚つないだ掛軸の代用品とした版画。絵草子屋に注文することによって簡単な表装仕立てをした。

⑧その他

「団扇絵」

団扇に貼るために作られた版画で、役者絵や美人画のものが主流。季節物であるが、生活用品であったため、人気の役者やその年の大当りした芝居の一場面、これから大入を狙う芝居の一場面が描かれて売出されたりした。改印も団扇絵独自のもので、一般の浮世絵とは、流通経路が異なっていた。

「玩具絵」

子供の遊戯用・鑑賞用に作られた玩具としての浮世絵のこと。芝居の一場面をプラモデルのように組立てる組上絵(立版古)、切り離して着せ替え人形のようにして遊ぶきせかえ絵、色々な姿の女性の裏表両面を描き、これを切り抜いたものを貼りあわせて遊ぶ姉様絵などの細工絵や、動物を題材にした擬人絵、絵双六、絵加留多など、その種類は多様である。

(5) 木版印刷の利便性

西洋では活字を用いた「活版印刷」が発達し、日本では手彫りによる「木版印刷」が発達した。このことが浮世絵版の誕生には大きく関係したとされる。

活版印刷は、一文字だけが彫られた凸版を並べていくことにより、1ページ分の版を作る方法であり、活字組版や活字版とも呼ばれる。近代的活版印刷技術は1440年頃ドイツで発明され、グーテンベルグ(ドイツ)によってまとめられ西洋の三大発明の一つとなっている。

日本でも江戸時代の初期に一時、活版印刷が行われたが、すぐに姿を消し、木版印刷だけになった。かなと漢字による日本語の印刷には、膨大な数の活字が必要である。少ない字数のアルファベットとは異なり、日本語の活版印刷はあまりにも大変だったというのがその大きな理由であった。

さらに、活字印刷の場合には一旦印刷した後は版組を解いていることから、増刷時に再度新しく活字を組み直さなくてはならない。本の需要が増した時代になると逆に不便さが増加し、結局のところ版木に直接彫る方式の「整版」にとって代られるようになった。

整版技術は奈良朝時代に中国から伝来したものである。整版の方法は、薄い紙に本文を清書して版下を作り、それを裏向きに板に貼り付けて上から彫刻し、その版木に墨をつけ、上から紙をあてて馬棟でこすって印刷した。寛永以降、古活字版に代わって再び盛んになり、江戸時代を通じて広く行われた。

この技術により挿絵が簡単に入るようにもなった。寛永末期頃(1640頃)には伝統的な整版が復活し、以降、幕末に至るまで木版印刷が主流となり江戸の出版文化を支えてきた。

木版印刷の最大の特徴は、レイアウトが自在であることだろう。平安時代から絵巻物が作られていた日本では、画面には絵と文字が同居するのが当たり前であり、活版印刷では対処の仕様がなかったことだろう。

日本人には、安価で早く出来て修正も可能な木版印刷が適していたのであろう。江戸時代の出版物のほとんどは木版印刷である。色を重ねた多色摺に加えて、仮名、漢字さらにルビ付き文字まで自在に彫ることが出来る上、再版が可能であった。木版印刷は活字印刷と比べて利便性と経済性が高かったといえる。

(6) 多色刷りの工夫

師宣による、独立した一枚絵のいわゆる浮世絵版画が登場して以来、鳥居派や奥村政信や西村重長などの巨匠たちは、黒一色の墨摺絵から少しでも美しい表現を目指し、丹絵・紅摺絵等の工夫をこらしてきた。しかし、いずれも多色刷の木版技術を開発するまでには至らなかった。

その原因として挙げられるのは、浮世絵の出版をあらゆる地本問屋つまり当時の版元の多くが零細な経営であったことに加え、投機的な出版にのみ心血を注いでいた点にある。多色刷という新技術の開発は、多大な経費と手間のかかるため、なおざりにされてきた。

フルカラーの印刷技術を開発したのは「巨泉連」と呼ばれる狂歌のグループである。彼らは、年始に交換し知恵を競い合う「絵暦」を作ることに熱中していた。江戸時代は太陰暦が用いられており、大の月(29日)と小の月(28日)とがあり、どの月が大か小かが分かるカレンダーのようなものが存在した。

絵暦はそれを謎かけにして絵で表したものである。絵暦は、多数と交換する必要があることから、版画による多色摺りの技術が必要だった。美しい絵暦を作るために種々模索し、フルカラー印刷「吾妻錦絵」を生み出したのが「巨泉連」であった。

彼らのメンバーには、絵師である鈴木春信、発明家でもある平賀源内や主催する旗本の「巨泉」こと大久保甚四郎、他に武士、商家、彫師、摺師、そして普通の庶民がいた。エレキテルなど数多くの発明をした平賀源内がメンバーだったことは、多色摺り技術の完成に大きな貢献をしたことだろう。

位置合わせの技法である「見当」の導入により、複数の色版を色ズレなしに印刷することが可能になった。さらにいわゆる錦絵に見られる多色摺のさまざまな技術が工夫された。中間色を出す重ね摺り、盛り上がった感じを出すキメ出し、凹凸による模様を浮き立たせる空刷りなどが考案されて、版画というメディアに技術革新がもたらされた。

(7)大量生産のためのシステム

一枚の浮世絵版画の制作には、絵師および彫師と摺師、そしてこの3者を統括した版元が存在した。北斎など今日よく知られた名前は、浮世絵の「絵」、それも墨の線だけを描いた「絵師」のことを指している。

当時の出版文化の担い手は版元である。版元とは、出版のスポンサーであり、企画立案者であり、販売元であった。現代風に言えば、出版・印刷・販売を一手に扱う「出版社」であろう。

錦絵を出版する全ての主導権は「版元」にあった。版元が人気の出そうなテーマを選定して絵師に作画を依頼する。出来上がった版下絵を彫師が版木に起こし、版元と絵師が摺師の元を訪れ、色校正のための試し摺りを行う。試し摺りが了解されれば、200枚ぐらいの単位で摺師が摺って作品が完成する。版元はその錦絵を宣伝し、店頭で販売する。

当時の大版元といわれているのは、仙鶴堂鶴屋喜右衛門、須原屋茂兵衛、蔦屋重三郎、和泉屋市兵衛である。彼らは文化的な関心が高く、時流を先取りする企画・編集の能力があり、しかも優れた絵師と腕のいい職人達をネットワーク化するだけの資力と経営感覚があったと言われる。

このような版元と絵師の関係は、今日の出版社と漫画家あるいはイラストレーターとの関係に似ている。当時の浮世絵師は、今日の私たちがイメージしている芸術家ではなく、むしろ製品を製造する立場におかれている職人という存在に近いことがわかる。

浮世絵版画の制作プロセスにおいて、絵師の力と彫師・摺師の関係がどのようなものであったのかはいくぶん誤解されているようである。浮世絵師として名を残すことができたのは「絵師」だけであり彫師・摺師たちの多くはその日暮らしの貧しい職人に過ぎなかったのであるが、彼ら彫師・摺師は、単に絵師の描いた原画を忠実に再現するだけの立場にいたわけではなかった。そうした彫師の例を脇本は次のように紹介している。

「春信の美人は封建時代の日本女性のあらゆる好姿とあらゆる美德とを練り合わせて、それに息を通わせたものだが、面白いことにそれは一人の彫師の独特の磨きを春信の原画に加えた場合に限るのだった。春信は彫師を二人(親子)抱えていた。一人は市井の典型的な美人に仕立て上げるのだが、もう一人の方の手になれば退廃色を帯びた墮落的な美人に化すのだった。**7)**」

すなわち、彫師の力の相違により、原画が磨き上げられたり墮落したりしたわけである。これは摺師の場合にも言えることである。色使いの冴えや暈しの入れ方のほとんどは、摺師の技術や力量にかかっていた。彫師は

頭彫と胴彫とに、摺師は色摺師と墨摺師とに分かれている場合もあったという。

彫師や摺り師の名は浮世絵版画の画面に出ていることは少ないが、錦絵が誕生した明和二年（1765）や幕末・明治期にはしばしば名前が彫り込まれていることがある。

浮世絵版画は、墨摺絵の単純な作業から次第に技術を錬磨して複雑なプロセスを経る錦絵へと発展した。これらは、さまざまな技術を持った職人たちに手による分業体制により成し遂げられた技であり商品である。

「創作版画」の流れをくみ、複製品でありながらもオリジナリティを主張する今日の版画作品とは、この点で大きく異なることを理解する必要があるだろう。

（8）「創作版画」との相違

大量生産が可能な木版画という表現手段により浮世絵は単価の引き下げに成功した。しかし、こうして生まれた「浮世絵版画」を理解しようとする際に、今日の我々が考えている「美術品としての版画」と浮世絵版画とは種々相違することに留意したい。

私たちが、通常「版画」と呼び表しているものは、「油彩画」「日本画」に対応する「版画」であり、材料技術的な区別を指すものである。

また、今日の版画制作は、版表現が持っている表現特性を生かして、個人作家の意志を表現する絵画ジャンルの一つとして認知されている。そこには絵画作品の量産化のための手段あるいは印刷技術の一つという意識は薄い。

日本において版画が、純粋な美術作品として価値づけられるようになったのは、明治40年（1907）に山本鼎らにより始められた「創作版画」の活動が一般にも認知されるようになって以後のことである。今日の版画作品は、一人の作家が「自画・自刻・自摺」するものであり、その面では、純粋美術の絵画制作と同質に理解されている。

しかしながら、浮世絵版画は絵師が版下絵から彫り・摺りまでを一人で手がけるのではない。出

版資本である地本問屋が、絵師に版下絵の制作を依頼し、それをもとに彫師が版木を彫り、摺師が摺り出すという分業の課程を経て生み出される商品であった。

錦絵の制作と流通に関して、大久保は次のように述べている。「原則的には錦絵は版元が利潤追求のために生産する商品である。この点を忘れて、錦絵に対して芸術第一主義的な見地のみから解釈をほどこすと、本質を大きく見誤るおそれがある。出資者の意向により、主題のみならず、ときには図様もでも左右される例があることを考えるならば、錦絵を読み解く際の姿勢には、そうした背景事情をも念頭においた柔軟さが要求されることになる⁸⁾」

（9）絵師の位置づけ

錦絵の絵師たちの多くは専門的絵描きなどではなく、職人としての町絵師であった。彼らの浮世絵師としての作家生命は、庶民の人気に左右され、人気を失った絵師はまたたくまに消え失せてしまう存在だった。それは今日のマスコミの世界における人気作家と同様の存在であった。

しかし、歌麿や北斎、広重など、その中でも抜きん出た者が個性的な創造力を発揮して歴史に残った。彼らの表現は、大衆が求める写実の要求に充分応えるものであった。しかしながら、その背後に横たわる、過去の貴族文化の「雅」の美につながる敏感なる精神性を働かせ得た者であるがゆえに、今日に至っても芸術としての位置を占めているのだということも出来るだろう。

3、鑑賞事例（錦絵の制作と流通）

浮世絵版画は「版元」から「絵師」への注文により制作され、絵双紙屋の店先で「販売」された。これらは主に「町人」と呼ばれた社会階層により消費された。家庭に持ち帰られた浮世絵版画は、見られた後は反古紙のごとくに扱われたとも言われる。

こうした当時の人々の浮世絵版画の受容状況を感じ取り、あわせて浮世絵版画の制作現場にも触れうるような理解のあり方として、以下に2点の鑑賞事例（内容の読み取り例）を示した⁹⁾。



図1 喜多川歌麿「江戸名物錦画耕作」(絵師・版木師・どうさ引) 1803年頃



図2 歌川豊国(3代)「今様見立士農工商・職人」1857年頃



図3 右図拡大



図4 歌川豊国(3代)「今様見立士農工商・商人」1857年頃



図7 左図拡大



図6 中図拡大



図5 改印・絵師名・版元印

(1)「江戸名物錦画耕作」(錦絵の制作)

錦絵の制作プロセスを描いたものとして良く知られているのは、歌麿の「江戸名物錦画耕作」(図1)および豊国「今様見立て土農工商・職人」(図2)である。これらは美人画風に描いた3枚続きの大判錦絵である。ただし、人物の姿の多くが共通しており、歌麿の図を豊国がコピーしたものであることは明白である。

ところが、この両者には場面の扱いに違いがある。歌麿の右図が絵師による版下絵描きの場面であるのに対し、豊国の右図は、板木師による版の彫刻の場面である。また、歌麿の左図はドウサ引の場面であるのに、豊国の左図は刷場の場面となっている。彫りとドウサ引の場面は2者に共通しているのだが、版下描きと摺りの場面は、いずれか一方にしかないのである。

3枚続絵のためにこのような場面選択になったとも推測されるが、2者の画面を併せて見ることによって、錦絵の制作プロセスを完結させることが出来る。ここでは、歌麿「江戸名物錦画耕作」3枚に、豊国の左図を付け加えて読み取っていききたい。

①右図

本図には3人の人物がいる。筆を握った右手で頬杖をついているのが絵師である。絵師の背後には芥子園画伝が収蔵されている木箱が置かれている。絵師の手前で版下図を手に見入っている者と、絵師に茶を運んできた女中が描かれており、まさに今、絵師が版下絵を仕上げたばかりであるような雰囲気が感じられる(図3)。

版下は、墨の線だけで明瞭に描かれており、着物の模様などは描かれていない。版下は、彫刻のための直接原稿で、板に直接張り込まれる。細部に関しては彫師の技量に委ねられていることもあり、あまり細部までは書き込むことはしなかったようである。

版下は、この時点で出版規制の一環として定められた「改印」チェックを受けた。「改印」は、自主規制であり、問屋仲間である版元の中から選任された行事と呼ばれる立場の者により行われた。

②中図

中図には、版木に版下を貼り付けたところと、木槌を振り上げた彫りの最中の様子、および彫刻刀を研いでいる3人の姿が描かれている。

出版許可印の改印を捺してもらった版下絵が、彫り師に渡されると彫り師は裏返して版木に糊付けする。版下絵は薄紙に描かれているために反転した状態で透けて見える。本図では、その透けた状態が描かれている。彫り師がこれを彫ったものが主版(墨版)である。この時点で絵師が描いた原画は消滅する。

主版を渡された摺師が主版の墨摺を10数枚摺る。これが「校合摺(校正用の刷りのこと)」と呼ばれる色版彫刻用の版下になるもので、一旦絵師のもとへ戻される。絵師は校合摺に対して版木別の「色ざし(色指定)」を行う。この時に着物の模様などを描き込む場合もある。

中図では、右の女が主版を担当し、左の女が色板を彫っているところを表している。色版の彫りは大胆に浚う部分が多いことから、大きめの鑿を使用する場面が多い。

③左図

摺りの際の下準備として、ドウサを引いている者、それを吊して干している者とが描かれている。木版画の多色刷りが可能になった背景には、複数回の刷りに耐えられる丈夫な和紙が大量生産されるようになったことがあげられる。

錦絵には、一般的には奉書紙が使用された。奉書紙は楮を原料とした紙肌のきめが細かく軟らかくしかも強靱で厚味もある純白の和紙である。室町末期(十六世紀)から儀式用紙として、武家や公家用に愛用されたことからこの名がつけられた(10)。

④豊国の左図

本図には摺りに用いる道具類が詳しく描写されている。向こうに向かって傾斜している摺台、馬連、刷毛、絵の具皿などが、どのような配置で使用されたのかが良く分かる。

西洋では早くから油性インクによるプレス機印刷が発達した。しかし、日本においては馬連による手摺りの技法が近代まで出版の主力として存続した。

摺りは錦絵制作において極めて重要な役割を占めている。とりわけ、一文字ぼかし当てなしぼかし、拭きぼかしなど、ぼかしの技法は空間性に深みを持たせ、しかもデリケートな味わいをもたらした。用紙ならびに版をも湿らせることから、正確に複数の色を合わせて印刷するためには高度の技と熟練を必要とした。摺りの技術の進歩は錦絵の芸術性を飛躍的に高めたと言って良いだろう。

(2)「今様見立士農工商・商人」(販売)

「今様見立士農工商・商人」(図4)は、下谷にあった地本問屋の店頭を描いたもので、大判錦絵三枚続の極彩色の錦絵である。本図は、三代豊国の安政四年(1857)作であり、「今様見立士農工商・職人」と同じ揃物に属す。印刷図部分のサイズは縦35×横25センチである。

「魚栄」は魚谷栄吉の略で、実際に下谷新黒門町上野広小路に存在した。魚栄は、広重の「名所江戸百景」を出版した版元としても知られおり、同時に店先で小売りも行っていた。人物はすべてが女性で描かれたており、タイトルに「今様見立」とあるように、一種の「見立絵」である(11)。

① 右図

本図の背景には一枚物の藍染めの長暖簾が掛けられ、大きく「東錦絵」と白抜きされている。浮世絵という言葉の方が一般化したのは明治以降であり、当時は東錦絵と呼ばれていた。東錦絵は江戸の特産品として地方へのお土産にうってつけの名産であった。

暖簾の左右には「新板そうし品々」「けい古本」と書かれている。「新板そうし」は「新版草双紙」で新発売の絵双紙という意味であろう。したがって、魚栄で扱っている商品が錦絵をはじめ草双紙、浄瑠璃や長唄などの稽古本を取り扱っていることが分かる。

画面右下隅には、赤地に絵師の名前を示す「豊国画」とあり、その右下に「下谷魚栄」の版元名が記されている。また、左側の白地の二つの円には「極」の略字と「巳八」らしき字が読み取れる(図5)。これは錦絵が自主検閲の検問を経て、内容に問題が無いことを示す「改印(あらため印)」である。「巳八」印は干支の文字と月を表す数字とで構成されている。

本図は3枚続絵であるが、改印は3図のいずれにも入れられている。なお、中図には「横川彫竹」も記されている。彫竹は当時最も有名な彫師の一人であり、「名所江戸百景」などの広重のものを多く手がけた人物であった。

暖簾の前には町人の女が立ち話をしている。右の女は胸に幼子を抱きかかえ、左の女は背中に幼女(赤衣着物であることから)をおぶっている。手に持った丸めた筒は、今買ったばかりの錦絵であろうか。錦絵が町民の子女にとっても身近な存在であったことが読み取れよう。

② 中図

中図と左図からは、店内の様子を詳しく知ることができる。二人の客と三人の店員とが見える。

左図の店先には、武家の姫君であろうか、赤い長振袖をまとった子女が役者絵に見入っている(図6)。浮世絵版画は、店頭で手にとり間近に眺めて選んで買う物であったことが分かる。

女性の着物に比べ帯の巨大さに驚かされる。帯は、桃山の紐状から次第に広さを加え、寛文頃には10センチ、元禄頃に20センチ幅へと広がり、安永・天明期には40センチにもなった。この女性の結びは「やなぎ」という二重に回して残りの長い部分を二つ折りにして下げる形であろう。

店内にいる二人については、大久保氏の記述を参考にしたい。

「長火鉢の前に煙管を手に入すのは魚栄のおかみであろうか。その傍らには美麗な色摺の袋に入った新版の合巻が束になって積み上げられている。女が袋から合巻を出しておかみに見せており、その傍らの解かれた風呂敷包みには板に挟まれた分厚い紙の束が入っているが、これは新版の錦絵に違いない。女はおかみに商品の説明をしているように見えるが、彼女は実は別の版元からの遣いであり『本替え』と呼ばれる版元同士の商品の交換のために訪れたとみなされている。

(12)」

「本替え」は版元同士が商品を交換し合うもので品揃えを増やしたり在庫整理のためでもあった。本図の背景には「妙々車」「豪傑譚」と読める札が下がっている。それぞれ「童謡妙々車」「兎雷也豪傑譚」のことである

が、いずれも魚栄が版元ではない。

② 左図

本図には奥女中らしき客に店員が対応している場面が描かれている。店の奥には色鮮やかな錦絵がところ狭しと並べられている。竹バサミを使って上下二段に吊し、さらにその下には傾斜した板を用いて並べられている。武者絵(上段右3枚)、役者絵、名所絵などが並べられている。左端の壁には、「(広重筆)名所江戸百景」、「(一陽斎豊国画一世一代)源氏後集余情(極彩色大錦画二枚続)」という錦絵の揃物の宣伝コピーが見える(13)。

「名所江戸百景」は魚栄の主力商品である。上段左の2枚がそれにあたる。右が「玉川堤の花」左が「浅草金龍寺」であろう。(図7)

まとめ

「1、大衆文化の中の美術とメディア」では、絵画の需要者層が上流階級から町民階級へと変化したことに伴い、美術品制作はその目的から制作方法に至るまで、相当大きな変化が生じたことを述べた。それは簡略すれば、個人の注文依頼による単品制作から、既製品の大量生産＝商品としての美術品生産への変化であった。

「2、江戸期の出版と印刷技術」では、錦絵制作の背景となった当時の出版状況と印刷技術を扱った。ここでは近世の出版文化の多様化と急速な発展状況の中で、「文字プラス絵」から「絵の独立」そして「錦絵」へと、浮世絵版画が独立するまでの展開を追った。

これらの検討の中で特筆したいことは以下の4点である。

(1) 誕生したばかりの浮世絵版画は単色のプリミティブな表現であった。しかしその後約100年をかけ、彫りおよび摺りの技術が改良され、フルカラーの錦絵へと飛躍的に発展した。

(2) 浮世絵師の作業原理は、まさにグラフィックデザイナーの業務とほとんど変わらない。「見当あわせ」等のデザイナー用語など、江戸時代からの原理、習慣に則っているものも多い。江戸時代に確立された出版の基礎スタイルは、視覚情報の大衆化、マスプロ化の幕開けとなったといえる。

(3) 浮世絵版画は、江戸の庶民にとって関心ある情報を伝達するためのメディアであり、生活の中に浸透していた日常の文化の一部であった。

(4) もともとは人々の間でメディアとして機能していたものが、職人たちの高い技術を集積することにより、美しさや楽しさを味わう対象へと至った。すなわち当初は「メディア」であったものが次第に「アート」へと進化していった姿をそこに見ることができる。

「3、鑑賞事例」では2点の錦絵作品を採り上げ、内容の読み取り例を示した。この作品からは、浮世絵版画の制作現場と、当時の人々の浮世絵版画の受容状況をリアルに感じ取ることが出来る。これは当時の社会状況理解のための読み取りを目的としており、上記の「(3)浮世絵版画は庶民の生活文化の一部であった」ことへの理解を促すものと考えられる。

ところで、視覚文化に関して、現在の日本の文化を見渡した場合には、漫画、コンピューター・ゲーム、アニメ、特撮モノ等、いわゆるサブカルチャーに対する海外からの評価にはきわめて高いものがある。これらはおそらく将来において、浮世絵版画同様に日本を代表する文化となるであろう。

かつてのように、「メディア」と「アート」とは異なるものとする認識はすでに薄れつつある。今日では「メディア・アート」としての新たな領域が認知されつつあるが、その先駆けとなったものが日本においては浮世絵版画であったといえよう。

従来のように、浮世絵版画を造形美の観点からのみ鑑賞することは、作品を歴史から切り離し、判断を鑑賞者個人の主観に委ねてしまうことでもあろう。しかし、浮世絵版画をコミュニケーションの問題やメディアの観点からアプローチすることは、芸術の社会的機能にも着目させることになる。それは、日本の伝統文化理解とりわけ大衆文化理解につながる教育方法の一つになりうるものと考えられる。

註

1) 水尾比呂志、「日本美術史—用と美の造型」、筑摩書房、1970、p.1

2) 同上、p.102

3) 鈴木敏夫、「江戸の本屋(上)」、中央公論社、1980、p.75

4) 中村興二・岸文和編、「美術の流通」『日本美術を学ぶ人のために』、2001、p.146

5) 同上、p.164、清長美人が好まれたということは、18世紀後半の江戸町民は、社会的風俗のありのままの写実、自然な人間描写を好んだといえる。

6) 「江戸庶民の絵画」『日本美術全集 22 風俗画と浮世絵』小林忠・編、学習研究社、1979、pp.115-117

7) 脇本楽之軒、「日本美術随想」、新潮社、1966、p.119-120

8) 大久保純一、「錦絵の制作と流通」『講座日本美術史4』、東京大学出版会、2005、p.347

9) 「錦絵の制作過程」および「錦絵の販売」の図の読み取りに関しては、同上、大久保 PP.328-336を参照した。

10) 浮世絵版画(錦絵)では丈長(77×52cm)、大広(58×44cm)各奉書のほか大奉書(54×39cm)、中奉書(50×36cm)、小奉書(47×33cm)の各サイズ・形状があった。今日では、奉紙は手漉きと機械漉きがあり、それぞれ厚手と薄手がある。

11) 「見立て」は、本来あるべき時や状況を変えて、別な人や事になぞらえて表す主題操作が加わった絵のことであり、「やつし」とも言う

12) 店内にいる二人については、大久保氏の記述を参考にしたい。前掲書 8)、p.336

13) 三代歌川豊国は、江戸時代で最も売れた浮世絵師、50年に渡って人気の先頭を保持した彼の作品数は1万点以上と云われている。1点あたりの発行枚数は平均で500~1000枚ぐらいだろう。最多は1点で7000枚という。

付記

本稿は、平成17~19年度科学研究補助金基盤研究(C)「芸術的アプローチによるメディア教育のモデル開発基礎研究」(課題番号17530626、研究代表者:佐々木幸、研究分担者:新井義史、伊藤隆介、佐々木けいし、三浦啓子)の研究成果の一部である

(岩見沢校 教授)