

浮世絵版画における中国民間版画の影響

——鈴木春信を中心に——

清 川 敦 子

The Influence of Chinese Woodblock Prints in Ukiyo-e Prints

KIYOKAWA Atsuko

Many art historians stated the influential facts on ukiyo-e from Chinese woodblock prints. During the Edo period the woodcuts of Suzhou (soshu-hanga) were imported into Japan at Nagasaki trade and they played very important role for the development of ukiyo-e. In this paper I look into few important phenomena how Chinese woodblock prints influenced ukiyo-e prints from the views of the pioneer nishiki-e artist, Suzuki Harunobu. He may have had the opportunity to see the woodcuts of Suzhou because he was in the environment which Hiraga Gennai and other professionals had accepted new cultures from abroad. This paper discusses the similarities between Harunobu's works and the woodcuts of Suzhou, and the possibilities which Harunobu had created his works by taking hints from Chinese woodblock prints as he was one of the internationally influenced artists.

キーワード：錦絵 蘇州版画 鈴木春信

はじめに

江戸時代に始まる日本の浮世絵版画が、19世紀のパリ万博をきっかけにヨーロッパに紹介され、絵画に新たな可能性を追求していたモネ、ルノアール、ファン・ゴッホなど後に印象派あるいは後期印象派と呼ばれる若い画家たちに影響を与えたことは広く認知され、研究もさかんに行われてきた。しかし中国民間版画が浮世絵版画の展開に影響を与えたことはあまり取り上げられていない。というのも、浮世絵版画は、日本の伝統的な美術として国内で独自の発展を遂げたものととらえられてきたからである。しかし、浮世絵版画と中国民間版画の関係は、古くは藤懸静也氏（「支那版画と浮世絵版画」『国華』459号、1929年）や黒田源次氏（『支那古版画図録』、1932年）、近年では、成瀬不二雄氏（「蘇州版画試論」『大和文華』第58号、1973年）、河野実氏（「年画と近世風俗版画」『月刊しにか』、1998年）などによって指摘されており、特に樋口弘氏（『中国版画集成』1967年）の研究は非常に網羅的で、重要な示唆を含むものである。また2000年には太田記念美術館において錦絵の創出と中国の一枚摺り版画の関係に注目し

た展覧会「錦絵と中国版画展——錦絵はこうして生まれた——」が開催されている。

これらの先行する研究では、浮世絵版画に中国民間版画が与えた影響として、図様の類似性や共通する技法が取り上げられているが、ひとりの浮世絵師の画業について中国版画の影響という面から検討することはいまだ試みられていない。そこで小論では、先行する研究によって得られた知見を手がかりに、錦絵の創始者である鈴木春信に焦点を当て、春信の版画作品に見られる中国民間版画の影響を考察する。

一. 江戸時代の錦絵創出と鈴木春信

1) 絵暦交換会の流行

鈴木春信は、江戸時代中期の浮世絵師である。春信以前の浮世絵版画は、2、3色の色版を用いた紅摺絵が主流であったが、明和2年（1765）に多くの色版を重ねて摺る錦絵が誕生し、春信はこの版画技術の大きな転換期に中心的な役割を果たしたことから錦絵の創始者として広く知られることになる。この春信の版画作品のうち、中国民間版画である蘇州版画と類似する図があることは、すでに成瀬不二雄氏¹⁾や田中優子氏の論考²⁾で取り上げられており、これらの論考では、春信の《機織り》(図1)と蘇州版画の《二美人唐子図》(図2)などの類似が指摘されている。《機織り》では、《二美人唐子図》の籠を持ち桑の葉を採っている女性は描かれていないが、機を織る女性と足元で遊ぶ子供の動作に類似する点が見受けられる。はたして春信は、こうした蘇州版画のような中国民間版画を目にして、それらから得た着想を自身の制作に反映したのだろうか。ここではまず、錦絵創出の経緯と、当時春信が置かれていた環境について中国文化との接触という視点から述べてみたい。

浮世絵は、日本の伝統的な技法による木版画であり、江戸の庶民文化の爛熟とともに国内で発展したと考えられてきた。しかし中国では、日本で木版多色摺り技法が成立するはるか以前に刊行された『十竹斎書画譜』にすでに木版による多色摺りが見られ、また清代には彩色版画絵手本である『芥子園画伝』が刊行されている。これらの画譜は、江戸時代の鎖国政策下でも長崎貿易によって日本にもたらされ、画譜から摂取した版画技術は、大岡春卜が延享3年（1746）に刊行した日本で最初の彩色画譜である『明朝紫硯』へ引き継がれた。また、『芥子園画伝』は延享5年（1748）に日本で翻刻されており、こうして蓄積された多色摺り版画の技術が、明和2年（1765）における大小絵暦の交換会の熱狂的な流行がきっかけとなって浮世絵版画に用いられた。

当時の暦は太陰暦で、ひと月が30日ある大の月と29日しかない小の月からできており、大小月の順番は毎年変わって一定しなかったため、月の大小を記した暦が必要だった。これを絵画的に表現し、木版の摺物にして互いに交換し、美を競う品評会が江戸の好事家や上級町人の間で盛んに行われた。会の主催は、旗本であり俳諧師であった大久保忠舒（俳名巨川）と阿部正寛（俳名莎鷄）で、彼らは版画制作にあたって浮世絵界の専門技工の参加と協力を求めた。他より優れた版画の開発に熱意を注いだ彼らは、資金的な援助も惜しむことがなかったため、今まで零細な版元資金のもとに停滞していた一枚摺り版画

1) 成瀬不二雄「蘇州版画試論」(『大和文華』第58号、1973年)、31頁。

2) 田中優子「錦絵創出の現場に蘇州年画はなかったか」(『月刊中国図書』、1986年)、10頁。

における木版多色摺り技術はここに急速な進化を遂げ、紅摺絵期には2、3色の色版しか用いることができなかつたものが、7色、8色と多くの色版を重ねることに成功し、錦絵の誕生へとつながった。この絵暦の絵師として最も活躍したのが春信である。宝暦年間（1751-1764）の末に独自の様式を確立し、注目されはじめていた春信は、大久保忠舒に認められ会の中心人物となっていった。春信は主に巨川連の好事家に依頼され、木版多色摺り技術を効果的に利用したすぐれた絵暦作品を多く制作した。また、巨川をはじめ依頼者の好事家たちは、俳諧師としての嗜好から古典的主題の見立絵の作画を春信に多く依頼し、この絵暦期に俳諧師との接触で促された見立の学習は、錦絵期の春信様式の確立に大きく貢献することになる。

こうして絵暦交換会の熱狂は翌年収束し、その後版木を買い取った版元は、それらを改版しこぞって多色摺りの版画を売り出した。これは当時輸入されていた中国の織物、蜀江錦のように美しいことから「東錦絵」と呼ばれ、春信は一躍人気絵師の座を獲得することになる。紅摺絵と違って錦絵は固有色を表現することができるようになったため、絵師には多くの色を重ねて画面を構成する力が求められるようになった。春信は、この色彩感覚に非常に優れていた。つまり、どの色彩をどう配置すれば、自身の抒情的な世界観が表現できるかを感覚的に理解していたのだ。こうして明和年間（1764-1772）の浮世絵界は春信画風が一世を風靡するのである。

2) 春信と18世紀の文化人

春信が活躍した18世紀は、江戸という都市が最も江戸らしくなった時期である。学問の世界では、蘭学が興り、文学方面では、黄表紙、洒落本の口語体による大衆小説が盛んになり、歌舞伎においては、江戸生まれの最初の女形、二代目瀬川菊之丞が絶大な人気を集めていた。とりわけ錦絵が誕生した明和年間（1764-1772）は、享保年間（1716-1735）に行われた五代將軍吉宗の施策によって流入した西洋や中国の文化が与えた影響がさまざまな形で顕現しはじめる時期で、それまで將軍のお膝元とはいえ、上方との文化的落差に劣等感を抱いていた江戸の人々は、江戸で初めて多色摺りに成功した東錦絵や、二代目瀬川菊之丞の活躍に熱狂し、このような江戸生え抜きの文化の誕生を喜んだ。「江戸っ子」という言葉が文献に初めて登場するのは明和8年（1772）であり、³⁾ 彼らは、誇りを持ってみずからを「江戸っ子」と称した。

こうした文化形成の中心には、本草学者、蘭学者、発明家などさまざまな顔を持ち、戯作者としては風来山人、また福内鬼外の筆名を用いて浄瑠璃作家としても活躍した異才の人、平賀源内の存在があった。源内は讃岐に生まれて高松藩に仕え、儒学や俳諧、本草学を学んだのち25歳で長崎に遊学し、のちに藩仕の退職を願い出て、29歳で大坂を経て江戸へ出て、江戸日本橋白壁町（現・千代田区神田鍛冶町）に住むことになる。二世風来山人を名乗った源内の門人である万象亭こと森島中良は、その著書『反古籠』で春信について、

3) 西山松之助氏によれば、「江戸っ子」という言葉が初めて文献に表れるのは、明和8年の「江戸っ子のわらんじをはくらんがしさ」という川柳である。

神田白壁町の戸主にて画工なり、画は西川を学ぶ、風来先生と同所にて常に往来す、錦絵は翁の工夫なりといふ

と書いており、源内と春信が同じ町内に居住し、常に行き来する昵懇の仲であったことを証言している。また、『反古籠』の記述は、源内が錦絵創出のきっかけとなった絵暦交換会に定期的に参加していたことも伝えており、木版での多色摺りを工夫する過程で、源内の助言があったと推測されている⁴⁾。木版多色摺りの技法は、錦絵以前に中国画譜などの翻刻によって蓄積されていたが、明和2年(1765)錦絵が誕生したとき、そこに現れた技法は、それまで画譜類に用いられたものを凌駕する完成度であった。こうした中国版画から摂取した技法をさらに発展させて、彫師、摺師に技術的なアドバイスをしたのが源内であったのだろう。

また本草学者として日本で初めての全国的な物産博覧会である「東都薬品会」を主催し、発明家として石綿から火流布を創製するなど精力的に活動する源内は、当時第一線で活躍するさまざまな文化人たちと交流があった。

大田南畝は、幕臣でありながら狂歌を得意とした文人で、蜀山人と号し、狂名を四方赤良と名乗った。明和4年(1767)、19歳で『寝惚先生文集』を出版して江戸の狂歌ブームを作ったといわれ、以降、新興文芸界で活躍した。この南畝の明和6年(1769)刊『売船土平伝』に南畝の才能を推薦するべく序を寄せたのが源内であり、挿絵を描いたのが当時人気絵師であった春信である。弱冠21歳の若者の本に、人気絵師が挿絵を描くという異例の待遇は源内の采配であったと思われ、⁵⁾ こうしたきっかけで南畝は青年期に一時、春信と交流を持ち、のちに随筆『半日閑話』に春信の死について書き留めている。

また、天明3年(1783)に《三囲景》で、日本ではじめて銅版画の制作に成功する司馬江漢も源内と交流のあった人物である。江漢は15歳で狩野派に入門し、明和の中頃から宋紫石のもとで南蘋派の画法を学んだ後、春信に影響を受け浮世絵を学んだ。浮世絵では、鈴木春重と号し、春信の署名を書き入れた偽作も描いており、そのことをのちに『春波楼筆記』で告白している。最初に狩野派を学んだことは確かだが、その後師事した順番には諸説あり、はっきりわかっていない⁶⁾。しかし、源内と交流があり⁷⁾、その師弟関係にあった秋田蘭画の小田野直武に学んで、のちに多くの油絵を描くに至る。江漢のような異国への強い憧れを持つ青年を、紫石や春信に接触させたのもまた源内だったと考えられる。

春信の活躍した宝暦から明和(1751-1772)は、ちょうど長崎から上方を経て江戸に南蘋派が入り、流行した時期と重なる。享保16年(1731)、五代将軍吉宗の施策で、清朝の宮廷画家である沈南蘋が日本に招聘された。彼の精緻で写実的な絵画は当時の画壇に大きな影響を与え、熊斐などの弟子たちが形成した南蘋派の絵画は大いに流行した。この南蘋派を江戸に持ち帰り、定着させたのが宋紫石である。紫石もまた源内と交流があり、その確かな写生の技量をかわれて源内が宝暦13年(1763)に刊行した本草学

4) 中村真一郎・小林忠(対談)「春信、江戸の夢」(『春信 美人画と艶本』、1992年)、33頁。

5) 小林忠「青い空——春信とその周辺」(『春信 美人画と艶本』、1992年)、67頁。

6) 細野正信編「美人画家春重」(『日本の美術』第232号、1985年)、24頁。

7) 細野正信編「平賀源内の周辺」(『日本の美術』第232号、1985年)、22頁。

啓蒙の書『物類品隲』の挿絵に起用された。現在のところ春信と紫石の交流を裏付ける直接の資料はないが、春信最晩年の作である明和7年（1770）刊『絵本青楼美人合』には、絵にいそしむ遊女の傍らに明和2年（1765）に刊行された『宋紫石画譜』が置かれており、（図3、4）春信が紫石の絵画に親しんでいたことがわかる⁸⁾。また、春信の日中の戸外に景をおく図様の背地は、ほとんどがツユクサの藍を用いた淡青色で摺られている。小林忠氏は、これは大気や空を淡い青で表現したもので、このように大気に色を与えて背地に青みをかけることは、当時紫石が長崎から持ち帰った最新の南蘋画法であったと指摘されており⁹⁾、春信と紫石の間に交流があった可能性は高いと思われる。

このように、春信の周囲には、源内を中心として当時の文壇、画壇などにおける第一級の文化人で構成されたネットワークが存在し、春信もそのネットワークを構成する一人であった。明和2年（1765）の絵暦交換会の背景には、好事家の資金援助や、当時の一流の彫師、摺師の参加、そして色彩感覚に優れた鈴木春信という絵師と、平賀源内という強力なアドバイザーの存在があり、こうした状況のなかで錦絵の創出が成功したのである。また先鋭的な文化人であった彼らのもとでは、中国などの異国の文化についてのさまざまな情報が手に入ったであろうと思われる。春信の作品が、日本の古典的な情緒を感じさせる一方で、それだけにとどまらず、新鮮なエキゾチズムを漂わせているのは、彼を取り巻く文化人ネットワークから受ける影響が大きかったのだろう。

二. 清代中国における民間版画の隆盛

1) 明末から清代の中国版画の流れ

次に、蘇州版画という中国民間版画のなかでも特殊な版画が登場する文化的な背景について見てみたい。中国では明代に入ると、民間の文学が隆盛し、戯曲本や通俗小説、また実用書などさまざまな大衆の出版物に精巧な挿絵が用いられた。その版行地も伝統ある福建省の建安のほか、安徽省の徽州、江蘇省の金陵すなわち南京や蘇州、浙江省の杭州、呉興などに拡大し、なかでも徽州は、新安商人の経済力を背景として早くから版刻技術が発展しており、この地の刻工は各地を移動して北方から南方までのほとんどの版画に名前を残している。それまでは刻工が挿絵に名前を記すことはなかったが、彼らの登場によって名工と呼ばれる刻工の署名が書物に記されるようになり、挿絵の芸術性は高まったといわれる。また、明末には絵画の大衆化も進み、絵画教本や複製名画集としての画譜の出版がさかんになり、分版分色による多色の重ね摺り技法でフルカラー図版を可能にした『十竹斎書画譜』や『十竹斎箋譜』、『羅軒変古箋譜』などの版画史に残る画譜が制作され、この時期より中国版画史は黄金期を迎えた。

清朝の入関以後、明末に盛んであった通俗文学の挿絵制作は、すべて消えることはなかったものの激減する。その背景には復興を図る明の遺民を弾圧するための徹底した言論統制があった。自由恋愛を謳う小説や戯曲の部類は国政を乱すものとされ、そうした小説・戯曲本は発禁となり、明末以降、版画芸術発展の重要部分を占めていた通俗文学の挿絵制作は大きな打撃を被った。こうして民間の出版は統制

8) 中村真一郎・小林忠（対談）「春信、江戸の夢」（『春信 美人画と艶本』、1992年）、35頁。

9) 小林忠「青い空——春信とその周辺」（『春信 美人画と艶本』、1992年）、70頁。

されたが、国家事業ともいえる宮廷主体の『四庫全書』や『古今圖書集成』などの出版は大いに進められた。そして康熙帝の時代には、西洋文化を率先して導入し、イタリア人のイエズス会宣教師カステリオーネ（郎世寧）らが伝道の傍ら宮廷画家として活躍した。彼らの画風は、中国画法に西洋風の陰影法や遠近法を加味した折衷様式で、中国人宮廷画家の焦秉貞もそれにならって折衷画を描いた。殿版とよばれる宮廷での官刻本がこの時期から乾隆期にかけて盛況をみるが、この殿版の代表的なものに、銅版画などを通じて学んだと思われる西洋画の遠近法を用いた焦秉貞画の『耕職図』がある。

また、清代版画の特徴として注目すべきは、蘇州の桃花塢や天津の楊柳青、山東省楊家埠、陝西省鳳翔、四川省綿竹などでの年画制作など民間の版画の流行である。中国では古くから正月や婚礼など、めでたい慶事のはじまりにさまざまな神像図や吉祥図、教訓図、風俗図などを門扉や室内に貼る風習がある。これが年画とよばれ、主に長寿や豊穰、多子などを願ってその年ごとに貼り替えたもので、こうした風習は現在でもわずかに残っている。その起源は明瞭ではないが、漢代に遡るともいわれ、はじめは肉筆による簡単な絵画だったと思われる。しかし、それは次第に広く普及するにしたがって、木版による印刷へ代わっていき、明代には各地でさかんに年画が制作され、清代に黄金期を迎える。明末に小説・戯曲本の出版に従事していた多くの職人は、清朝の出版統制によって転職を余儀なくされたが、それらの職人の中には、地方に流出して技術を転用できる年画制作に携わった者もいたと思われ、民間版画の技術が向上する下地は整っていた。特に蘇州桃花塢地方で制作された蘇州版画は、民間版画としての伝統に、明末の挿絵版画の技術を応用した精密な版刻と多色摺り、さらに西洋の銅版画から得た新しい技法を備えた、ほかの地域の年画とは趣を異にするもので、その鑑賞性の高さは、日本に舶載されて浮世絵版画に影響を与えた。

2) 日本に輸入された蘇州版画

明代に金陵と称して栄えた南京の文化は、清代に入ると蘇州へ移動した。当時、水路を生かした塩の商いなどで商業都市として栄えていた蘇州は、南京から流入した印刷文化を得て、経済的、文化的にも首都北京を凌ぐ都市になっていった。この蘇州の桃花塢地方という地域に工房が集中したことから、蘇州版画とは、この地で制作された版画の総称となり、そこでは、年画をはじめ当時の庶民生活に必要なとされるあらゆる図像を用いた印刷物が制作されていた。

雍正から乾隆（1722-1795）にかけて蘇州版画は全盛期を迎えるが、この時期の風景画や美人画に見られる特徴として、鋭い硬質な線をもって陰影を表す技法、消失点をもつ透視画法的遠近法をふまえた画面構成があげられる。これらは、西洋の油絵や銅版画から得た新しい技術である。（図5）

また蘇州は、長崎貿易における最終出帆地である浙江省嘉興府平湖縣の乍浦に近い。乍浦から長崎に向かう中国の貿易船すなわち唐船によって蘇州版画は日本に輸入されて好事家の蒐集の対象になっていった。長崎で落札した輸入品を輸送し、販売するまでの取引方法、商業慣習をはじめ、長崎貿易に関する事項を手控の形式で叙述した『明安調方記』には、輸入品の目録の中に「巻物折本石摺軸物」という項があり、蘇州版画もそこに含まれていたと思われる¹⁰⁾。これらの日本向けの蘇州版画は、陸路や海路で

10) 樋口弘『中国版画集成』解説（1967年）、70頁。

京都や大坂、江戸へわたって、大名や旗本、富裕な町人などに愛好され、蒐集された。蘇州版画は、中国では太平天国の乱などの度重なる戦禍や、性質上長く保存される対象ではなかったことから、ほとんど失われてしまったが、日本では大切に保存され、多くの作品が残っている。

こうして日本に輸入された蘇州版画は、浮世絵界では浮絵の成立に影響を与えたといわれる。浮絵とは、一点透視法を用いて遠近感を表した浮世絵版画で、浮き出すように見えるので浮絵と呼ばれた。浮絵は元文頃（1730年代）から描かれ、その画題には、舞台を正面にした劇場内部を描いたものや、妓楼の大広間を描いたものが多い。浮絵作品中に「浮絵根元」と書いてその創始者を自称した奥村政信は、《唐人館之図（無題）》に室内の中国風俗を描いており、蘇州版画からの学習が指摘されている¹¹⁾。（図6）政信をはじめとする初期の浮絵を描いた浮世絵師たちが学んだ西洋の透視画法的遠近法は、西洋画からの直接の受容ではなく、蘇州版画のような西洋画法を取り込んだ中国民間版画を経由した受容であったことが明らかになる。

三．春信の版画と蘇州版画の類似性

浮世絵版画が、商品として生産・流通していたものである以上、浮世絵師は享受者の需要を前提として作品を制作しており、当時流行していた画風を模倣し、図様を借用することは多くの浮世絵師に見られた。春信もまた初期の紅摺絵期から晩年の『絵本青楼美人合』までほぼ全制作期間にわたって先行する絵師の図様あるいは形態モチーフの借用¹²⁾を行っている。これについては、田辺昌子氏が論文「鈴木春信の図柄借用——見立ての趣向としての再評価」の中で図様あるいは形態モチーフを借用している春信作品の一覧表を作成されており、詳しく網羅されている¹³⁾。表によると、春信が多大な影響を受けたとする西川祐信の絵本からの借用が多く、そのほか奥村政信、石川豊信、橘守国など先行するさまざまな絵師から借用を行ったことがわかる。小林忠氏は、春信の制作活動について、春信は自家培養のイメージを自発的な図様の構成により絵画化する才能が乏しかったと指摘されており、¹⁴⁾ 春信が作画する上で、着想を他の作品に求めることは常套であったと思われる。これらの点を踏まえて、春信の版画作品と蘇州版画を比較してみよう。

冒頭でも述べたような春信の作品と蘇州版画の類似については、《機織り》（図1）と《二美人唐子図》（図2）のほかに、《ほにほろ》（図7）と《麒麟送子図》（図8）などの類似が指摘されている¹⁵⁾。「麒麟送子」は、中国年画の伝統的な画題であり、麒麟は古代伝説中の瑞獣で、聖人と出会うときや平和繁栄のときに現れると伝えられた。そのため麒麟が天界から運んだ子は神童であり、科挙試験に首席で合格するというので、人々は子供の出世を願ってこの図を門扉や室内に貼りつけた。《ほにほろ》は、子供が

11) 岡泰正『めがね絵新考』（1992年）、67頁。

12) 田辺昌子氏の論文によると、「図柄借用」となっているが、小論では、図全体の体裁を「図様」、図様を構成する個々のモチーフを「形態モチーフ」とする。

13) 田辺昌子「鈴木春信の図柄借用——見立ての趣向としての再評価」（『美術史』127、1995年）、82頁。

14) 小林忠「春信芸術へのアプローチ」（『浮世絵芸術』13号、1966年）、22頁。

15) 註1、2参照。

「ほにほろ」と呼ばれる張子の腰付馬で遊び、後ろから母親が日傘を差している様子が描かれている。春信が《麒麟送子図》を見て《ほにほろ》を制作したとするならば、「麒麟に乗る唐子」から、「張子の腰付馬で遊ぶ子供」を連想して描いたと考えられるが、ここでは、《麒麟送子図》の吉祥性は取り除かれて、表面的な図様のみの受容となっている。しかし、双方には子供を見守る母親の優しさや、母と子の明るいほのぼのとした情感が通底して感じられる。

また、蘇州版画の《洞房相愛図》(図9)は、春画の一種と考えられ、寝台の上で抱き合う男女の姿とそれを後ろから窺う女性の姿が描かれている。この図様と類似する春信の作品に《縁先物語》(図10)があり、この2図の類似は田中優子氏によって指摘されている¹⁶⁾。春信によって中国の寝台は日本の縁側に、柱の陰から窺う女性は障子の隙間から窺う少女へ変換された。また、筆者は未見であるが《洞房相愛図》と同種の左右逆の構図で、背後から窺う女性が老婆になった蘇州版画も存在する¹⁷⁾。楊柳青年画にも《洞房相愛図》と同種の《男女同楽図》(図11)が存在するが、この図の中央に描かれた男女の形態モチーフはほぼ《洞房相愛図》と同様で、ふたりを背後から窺う存在が描かれていない。状況設定に若干の違いはあるものの、男女が寝台で抱き合い、お互いの顔をぴったり寄せて、一つの盃をふたりで持っている点、背後に燭台と注ぎ口がついた土瓶のような道具が描きこまれている点が共通している。このことから、現在は失われてしまったが、当時は、中央の男女の形態モチーフが共通で、状況設定や小道具などに変化をつけた同種の図様が数多く描かれていたと推測され、中国民間版画の春画ではポピュラーな図であったと考えられる。

ここで、《縁先物語》のほかに《洞房相愛図》に類似する図様を持つ春信の作品に注目すると、《ささやき》(図12)や《風流やつし七小町 逢夢》(図13)があげられる。《ささやき》には、背後から窺う人物は描かれていないが、ふたりの人物と柱の配置に共通性が見られる。《風流やつし七小町 逢夢》は、紅摺絵期の作品で、ここにあげた春信の3図のなかではもっとも早く制作されたものだが、《縁先物語》と《ささやき》には、向かって左の人物が横顔で描かれているのに対し、《風流やつし七小町 逢夢》はぴったり寄せた顔の向きが、《洞房相愛図》に酷似しており、また遊女が禿に文を渡す動作は、男女がふたりで盃を持つ動作に類似している。

前述の田辺昌子氏の図様あるいは形態モチーフを借用している春信作品の表によると、《風流やつし七小町 逢夢》は、奥村政信の《結文》(図14)からの図様借用を指摘されている。そこで、この2図を比較してみると、禿に文を託す遊女の形態モチーフは、縁台に座っているか、衝立の前に立っているかの違いだけで、ほぼ同様である。では、春信の着想源は、蘇州版画の《洞房相愛図》ではなく、政信の《結文》だったのだろうか。筆者はここで、春信の《風流やつし七小町 逢夢》に描かれた衝立の鸚鵡に注目したい。政信の《結文》には、ふたりを背後から窺う人物などは描かれていないが、春信の《風流やつし七小町 逢夢》をよく見ると、衝立に描かれた鸚鵡が遊女と禿を窺っている。《洞房相愛図》の男女の背後に立って窺う女性の役割を、春信は衝立の鸚鵡に託したに違いない。さらに、3図を比較すると政信が《洞房相愛図》と同種の蘇州版画から図様の着想を得て《結文》を描いた可能性も推測され

16) 註13参照。田中氏の論文では、《洞房相愛図》は《麗人貴公子歛盃図》とされている。

17) 喜多祐士『蘇州版画——中国年画の源流』(1992年)、170頁。

る。政信の《結文》の縁台と柱の描き方は《洞房相愛図》の寝台と柱の描き方と非常に類似しており、また《結文》の左の人物の背後、つまり《洞房相愛図》の背景に描きこまれた土瓶とほぼ同様の位置には、似た形態の酒器が描かれている。政信といえ、浮絵の創始者であり、版元・奥村屋の経営にも関わっていた。すでに述べたように初期の浮絵が西洋画法を取り込んだ蘇州版画から影響を受けて成立したとすると、政信は蘇州版画を目にして研究していたはずであり、版元という職業柄、いろいろな種類の中国版画を見る機会をもったと思われる。この政信の《結文》を目にした春信は、遊女と禿の形態モチーフを《結文》から借用し、さらに原図である《洞房相愛図》と同種の蘇州版画に描かれた背後から窺う女性の存在を衝立の鸚鵡に変換して描き足し、《風流やつし七小町 逢夢》の図様を構成したと考える。

田辺昌子氏は、前掲論文において、¹⁸⁾ 春信の図様借用は、それ自体が見立の意識に支持されていたと指摘されている。田辺氏は、当時の江戸座俳諧では、前句付、すなわち点者が出題した前句に対して、付句をして別の内容に解釈しなおし、原典のイメージを通した趣を楽しむ見立が行われており、図様借用に置き換えて考えると、前句にあたる祐信の絵本などの図柄に、春信が付句として自分なりの図様を加えて新しい解釈を行い、その趣向を楽しむという意識があったと述べられている。筆者も春信の作画の発端には、先行する作品を見てイメージを「連想する」ことが必要だったと考える。そして春信は、連想から得たイメージを絵にするため、時に原図から図様あるいは形態モチーフを借用し、時に状況設定や小道具を自らのイメージに沿う別のもに交換して構図を再構成した。しかし作画の着想を他の作品に頼っても、春信の絵が単なる剽窃に終わらないのは、卓越した色彩感覚や画面の構成力、人物の小さな所作に感情を宿す表現力など補って余りある画才によるものであろう。

また錦絵期に入ると春信は、衝立の鸚鵡や、障子から覗く少女のような秘め事をこっそり窺うモチーフを好んで描くことになる。ここで取り上げた《風流やつし七小町 逢夢》や《縁先物語》に《洞房相愛図》と同種の蘇州版画の影響があるとすると、春信の「背後から窺う存在」のルーツに《洞房相愛図》のような中国民間版画の春画があった可能性も考えられる。

おわりに

江戸時代の明和年間（1764-1771）に浮世絵界を席卷した春信の作品には、蘇州版画の影響が看取される。すでに述べたように、春信が活躍したこの時期は、宋紫石の活躍した時期と重なり、江戸で南蘋派が流行して中国への憧れが高まっている時期である。こうした状況の中、錦絵の創出という大きな転換期を迎えた浮世絵が、中国の影響を受けずに発展したとは考えにくい。

また春信の図様借用について付言すると、春信は、ただ受容者に求められるままに当時流行した図様を用いて自らの絵を構成したわけではない。江戸時代に成立した『浮世絵類考』に、春信は一生役者絵を描かなかったという記述がある。この記述は、宝暦年間（1751-1764）に春信によって描かれた役者絵

18) 註10参照。74頁。

が存在することで誤りだとされているが、林美一氏が指摘されるように¹⁹⁾、この「役者絵」が、勝川春章と一筆斎文調が描いて人気を集めた「役者似顔絵」を指すものだとすると、『浮世絵類考』の記述通り、役者の姿形に似せた絵は描かなかったことになる。明和7年(1770)正月に春章と文調の『絵本舞台扇』が刊行され、流行の兆しをみせる「役者似顔絵」に、春信は迎合することなく、同じく明和7年(1770)急逝する直前に『絵本青楼美人合』を刊行したように、最後まで自らが得意とする抒情的な美人画を描き続けた。このように、春信は自己の確固たる審美眼を持ち、またそれに基づいて着想の原典にする絵を選択して制作を行ったのである。そして、源内を中心とする文化人ネットワークの周辺で蘇州版画などの中国民間版画を目にする機会があったとすれば、それが春信の琴線に触れて着想源のひとつとなった可能性は十分考えられる。

現在のところ春信が蘇州版画などの中国民間版画を目にしたという記述は残っておらず、浮世絵版画における中国版画の影響を裏付ける直接の資料は存在しない。しかし、春信の作品からは、中国民間版画の影響を確かに感じ取ることができるに違いない。今後は中国版画と浮世絵版画における東アジアの文化を背景とした図様の共通性について、より幅広く比較する研究が必要になるはずである。

19) 林美一『艶本研究 春信』研究篇(1964年)、78頁。



図1 鈴木春信《機織り》



図2 《二美人唐子図》(蘇州版画)



図3 鈴木春信『絵本青楼美人合』(部分)

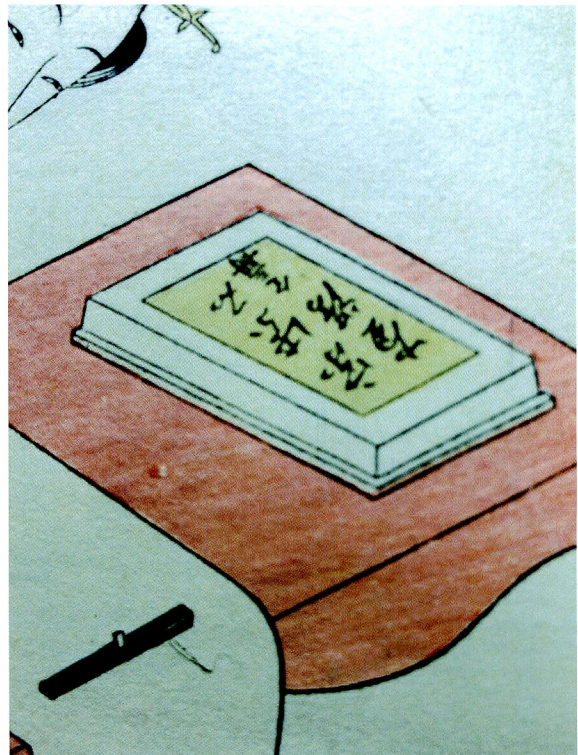


図4 図3の拡大画像

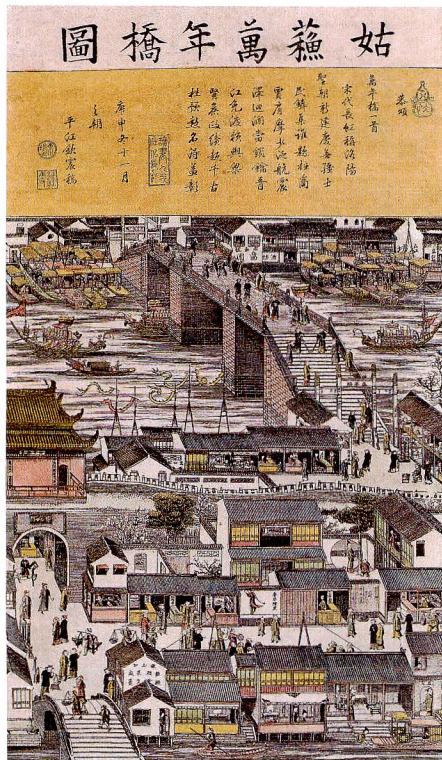


图5 《姑蘇萬年橋圖》(蘇州版画)

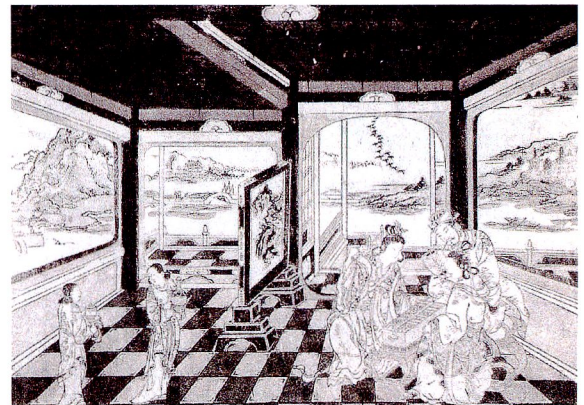


图6 奥村政信《唐人館之圖(無題)》



图7 鈴木春信《ほにほろ》



图8 《麒麟送子圖》(蘇州版画)



図9 《洞房相愛図》（蘇州版画）



図10 鈴木春信《縁先物語》



図11 《男女同楽図》（楊柳青年画）



図12 鈴木春信《ささやき》



図13 鈴木春信《風流やつし七小町 逢夢》



図14 奥村政信《結文》