

浮世絵の終焉

——研究者の眼、学生の想い——

はじめに

永田雄次郎

誰が始めたのか、記憶は定かではない。筆者が教員となり、講義科目を担当して、かなりの時が過ぎた。講義中に出席カードを配り、出席を確認することは今に至っている。ある時、そのカードの裏に講義の内容について質問を書いた受講者がいた。次の講義の冒頭に、その質問について回答したところ、この時間に配付した出席カードには複数の質問が寄せられた。感想も書いてくる。次回の講義には、それらに対する私なりの答えを用意するということになり、これが現在にまで続くのである。

講義終了後、質問や感想（時には施設改善の要望もある）は出席カードの裏に書くのであるから、質問者は特定されるし、自らの立場を表明してもいるので、彼ら彼女らの真剣な態度がそこに見える。あの無記名の無責任な発言はない。その質問や感想の内容は、記入者個人への回答に終わってしまうにはあまりにも惜しいものも多い。そこで、講義時の初めに、受講者全員に対して、筆者が重要な前回の質問や感想を選び、それらに対する回答を与え、その問題を全員で考えることにしている。以前は質問者の名を挙げていたが、記入者から「それは止めて下さい」との

申し出があり、それ以降は名を伏せている。

これら質問、感想に対する回答の時間を肯定的に捉えている学生は多いが、反対に、講義時間の短縮につながり無駄な時間を消費しているとカードの裏に書く学生が存在することも事実である。筆者は、講義中のこのような回答時間の設定は、近年、殊更に声高に語られるFD (Faculty Development) にさほど強く関係しているとは思ってもない。だが、それは前回講義の内容確認ともなり、個人の質問や感想は受講者全員の疑問に基づくものであると考え、その時間の持つ意味を説明する。時には、次回予定している講義内容より重要な指摘が為される場合もあり、その質問の回答が一つの講義となることすらある。(もともと、それは自らの講義がいかに未完成であることを露呈していることでもあるが)

以上のことにより、本稿は、昨年行なった講義科目を例にして、受講者の質問や感想の内容がその講義のみならず、学問研究にいかに関連しているのかを論じようとするものである。

(一)

最近、浮世絵の歴史について講義する機会が多くなってきた。源豊宗が「日本民族固有の芸術精神を、最も濃やかに発揮した画風」⁽¹⁾と定義する、平安時代に成立した大和絵の流れを汲む絵画として、江戸時代、江戸の地の庶民が楽しんだ浮世絵もそれに該当すると筆者は考えている。このような流れを認識し、日本の絵画史を貫く美的性格を浮世絵に認めることを目的として、二〇〇五年秋学期の講義科目「芸術史(日本)」「二年生以上が受講対象」が開講された。そこでは、歌川広重(一七九七—一八五八)の「東海道五十三次(保永堂版)」を中心に、風景版画の意味を問うことにした。受講者は三五一名(その内三〇五名が定期試験を受けた)であり、毎回二〇件以上の質問あるいは

感想が寄せられた。その統計的分析は本稿の主たる目的ではないので省略する。

浮世絵の講義は、浮世絵の定義およびその流れを論じることから始めるのがもっとも一般的であろう。本講義もそれに従い、まず、浮世絵の歴史を「浮世絵の祖」とも呼ばれる菱川師宣（生年不詳―一六九四）の肉筆画「見返り美人図」（図1）に始まり、鈴木春信（一七二五―一七七〇）、喜多川歌麿（一七五三―一八〇六）、葛飾北斎（一七六〇―一八四九）、広重と続き、小林清親（一八四七―一九二五）や楊洲周延（一八三八―一九二二）あたりの明治時代の錦絵作品までをスライドを用いて追っていくことにした。早速、質問や感想が出席カードの裏に書かれる。代表的なものを四例提示しよう。

（一）、浮世絵をこんなにくさん見たのは初めてで面白かったです。もっとたくさん見たいと思いました。

（二）、明治時代の浮世絵というのをはじめて知った。浮世絵というと写楽とか広重だと思っていた。どちらかといえば、初期のものの方がシンプルで私の好みに合っている。

（三）、西洋画の影響を受けたという影のある明治に入ってからの絵が、これも浮世絵だといわれるとすごく違和感を感じました。今いち定義が分からなくなりました。

（四）、最後の方の女の人がピアノの前に座って、男の人がフルートを吹いている姿が気に入りました。

これらの質問や感想は、浮世絵の展開に対する驚きや戸惑いから発せられたものであると思われる。浮世絵といえば、写楽、広重あるいは歌麿、北斎などの麗しい錦絵を示すと思っていたのだが、明治時代の西洋文化との交わりの中に見る浮世絵が存在するとの新たな認識がそこに見える。次回の講義の前に、「そのような大きな流れを見ることができたこと、浮世絵は江戸時代の江戸の地を中心に成立したという定義に疑問を抱いたことはすばらしい」とまず回答した。

興味深いのは、浮世絵の中でもっとも技術的に完成度の高い錦絵の豊麗な色彩に眼を奪われることなく、丹絵、紅

絵、漆絵などのシンプルな色合いによる表現を好む受講者が存在する点である。石川豊信（一七二一—一七八五）の漆絵「花下美人図」（図2）などを紹介したのであるが、それらの作品を好ましく思ったのであろう。単なる個人的な嗜好に留まることなく、シンプルかつやや古風ではあるが、しなやかで品の良い浮世絵は、日本絵画史の主流を形成していると考えられる大和絵の系譜の中にたしかに位置づけられていることを物語っている。錦絵登場以前の丹絵や漆絵などの作品について、今後、さらに講義で扱う必要性が感じられよう。

反対に、明治時代の作例に対する関心が高いことを見逃してはならないと、もう一度指摘しておこう。浮世絵における影の描写にあつては、幕末期の歌川国芳（一七九七—一八六二）の「忠臣蔵十二段目 夜討之図」（図3）の人物にもすで見えているが、それにも増して、（二）の質問者には、清親「今戸夏月」（図4）などの和、洋の雰囲気織りなす美しさへの違和感であつたのだろうか。

質問（四）を記した受講者には、周延「欧洲管絃楽合奏之図」（図5）が、自らのイメージする浮世絵の色調とは異なり、あまりにも鮮やかな色彩の中に見える西洋文化の実現と見えたことへの驚きの声をあげたに間違いないと考えるのは、講義担当者の思い過ごしなのか。

ここで、浮世絵に関する一つの大きな問題が生じていることを知る。それは、浮世絵とは江戸時代の絵画であるといった一般的認識に対して、明治時代にも技術的にさほど相違ない浮世絵が存在するという事実を認めるか否かとの問いかけを意味しよう。江戸時代の浮世絵と明治時代の浮世絵は、同じ範疇に入れるべきか区別すべきかとの思いである。浮世絵は、江戸絵とも称されることにより、江戸の地が東京となった明治時代のそれは浮世絵と呼ぶことを矯らう気持ちも生じる。江戸時代は浮世絵、明治時代の作品は錦絵と区別することは、はたして適切なのかどうなのか。さらに、この思いは、浮世絵がいつ消え去ったのかという問題に広がりを見せてくる。



図2 豊信「花下美人図」



図1 師宣「見返り美人図」



図4 清親「江戸夏月」



図3 国芳「忠臣蔵十一段目 夜討之図」



図6 芳年「新柳二十四時 午前三時」



図5 周延「欧洲管絃楽合奏之図」



図 8 自笑斎「和漢諸色大角力」(部分)



図 7 北斎「神奈川沖浪裏」(「富嶽三十六景」より)



図 10 清親「東京新大橋雨中図」



図 9 周延「真美人 十四パラソル」



図 12 清親「南山之役図」



図 11 松亭「向两国」

浮世絵はいつ終焉を迎えたのか。藤懸静也は次のように記す。

浮世絵はもともと江戸庶民の芸術として、江戸趣味の下に興つたものであるから、江戸幕府が滅亡し、江戸が東京にかはれば、大変化をうけて、浮世絵も亦その終焉を告ぐべき性質のものである。正に幕末から明治にかけての浮世絵は、江戸幕府の盛時に作られたものとは、全く一変して、芸術的には全くその価値を落したのである。⁽²⁾ 浮世絵は別名「江戸絵」と称されることもあるが、この「江戸」とは江戸の地であるとともに、江戸時代という特定の時間を意識していくべきことを藤懸の論述は示唆している。さらに、明治時代の作品の芸術的価値の下落の理由を、「趣致乏しく技巧拙く、使用された顔料も紙も、粗悪であつて」⁽³⁾と統ける。そして、それらの作品群を藤懸は、「欧米文化輸入に急なるの時、昔日の浮世絵版画は文明開化の様相を写さんがために、全く変貌したのである。されば吾人はその変貌を以てやがて、大正昭和に於ける新しい版画発展の過渡期と見んと欲する」⁽⁴⁾と結論づける。以上の理由から、藤懸の浮世絵史は広重をもつて閉じられる。江戸の浮世絵と、大正、昭和の創作版画運動や新版画運動などの名の許に生み出された近代性を漂わせた「美術」作品の間の過渡期的作例として、幕末、明治時代の浮世絵を、そのいづれからも分離させている。

藤懸は幕末、明治の浮世絵の芸術的低下の一つの理由として顔料の粗悪さを指摘したが、その点をより強調したのが石井研堂であった。

錦絵印刷用の絵の具は、植物性あり鉱物性あり、其品類中々に多い、錦絵の発達進歩の跡を概観すれば、原始時代には、僅三四色の外に出でなかつたものが、近代の爛熟期に及んでは、十数種を算するに至り、種々の使用

法さへ発明された、(中略) 但明治以後の錦絵に用いられた、コール性色料類は、一切之を省略する。⁽⁵⁾

明治時代の浮世絵を特徴づけるものとして、鮮やかな、あまりに鮮やかな(人によっては毒々しい、あくどいと評する)色彩の使用が掲げられよう。新着の鉱物顔料、化学染料である。あの洋紅と呼ばれる赤、それに妖しく反応するかのようなムラコを使った紫色、その間で中間色的に配されることも多いローダミンによるピンクの色合いである。周延「欧洲管絃楽合奏之図」の世界である。石井は、その顔料について多くを語ることを拒否した。幕末期よりこの色調は浮世絵の中に見ることができるのであるが、明治時代に入って顕著になってくる。この点で、藤懸、石井による江戸時代と明治時代の浮世絵(石井流には錦絵)を区別し、浮世絵の終焉は幕末期にあるという見解が出現する。たとえば、周延作品より色彩的に強烈な、明治一三年(一八八〇)制作の月岡芳年(一八三九—一八九二)の「新柳二十四時 午前三時」(図6)あたりが江戸時代と明確に分けられるべき作品であるのかも知れない。しかし、化学染料に関しては、ペロ藍(ペロリン藍)について触れないわけにはいかない。天保二年(一八三二)頃制作の北斎「富嶽三十六景」を特徴づける青色は、化学染料ペロ藍の持つ味わいなのである。「神奈川沖浪裏」(図7)のダイナミックな表現を可能にする青である。

本邦従来の植物藍に比すれば、其色概して鮮美である、化学的の色料ながら、錦絵に使用すること古いので、こゝに挙げた。(中略) 又地本問屋の永寿堂では、前北斎の富士三十六景を、同じく摺立て、売出し、何れも非常の高評を博してからは、益々ペロリン摺の大流行となつて、其後の錦絵は、日本藍よりペロリンに一変したといふ。⁽⁶⁾

石井も化学染料のすべてを否定したのではない。洪々の肯定であるのかも知れないが、「黒ずんだ日本藍と、冴えたペロ藍」⁽⁷⁾とも論じ、ペロ藍に対しては、かなり積極的な評価を下しているようにも思われる。文政一二年(一八二九)に使用され始めた、この化学染料の発色の良さは、明治時代の同じく舶来かつ安価なムラコやローダミンの重

用につながる。この色調の大きな変化などにより、江戸時代とは異なる幕末、明治時代の浮世絵が登場して、江戸の浮世絵が終焉を迎える一つの要因となったと結論づけてよいのであるか。筆者は、本来の浮世絵とは別物の作品を受講者に紹介し、違和感を与えることになってしまっていたのであろうか。

(三)

明治時代になり、江戸の地は東京と改名された。政治、文化の中心地としての東京において、旧時代の江戸で親しまれた浮世絵は江戸絵の意味を失い、ここにその存在は姿を消したと考えるべきなのであろうか。

薩長の指導によって新しい政府が樹立され、東京という都市も形成されて行く。洋装の政府要人が町を闊歩している。しかし、その様子を見守る東京の多くの人々、それは、江戸時代に江戸の地で生きた庶民ではなかったのか。その服装も江戸時代のままであることも多い。彰義隊を誉め称し、新たな明治の御代を「治まる明」と揶揄したのもそれらの人々であったのだろう。

制度が改まり、西洋から文物が数多く輸入され、風俗にも変化が見え出す。その直前、幕末期の終りも終り、慶応三年（一八六七）、自笑斎の浮世絵「和漢諸色大角力」は、従来日本で使用された文物と、新しく外国から入ってきたものとの対比的に、相撲の形で描いている。その作品の中に、何と錦絵本人が写真に食い付いた体勢で取り組んでいる部分（図8）が見える。浮世絵の版画技法が写真技術に取って代われようとする様子を描いたものであるが、はたして、この相撲によって錦絵は写真に力づくで土俵に搦じ伏せられたのであろうか。そうではないだろう。その遺された作品の数の多さが、東京になっても、江戸時代生まれの江戸っ子には浮世絵は、依然楽しまれたことを物語っている。

ここで、それらが、藤懸の論じる「大正昭和の新しい版画発展の過渡期」⁽⁸⁾的作品群として、江戸時代の浮世絵と明確に区分できるのか否か、もう一度考えることにしよう。

菅原眞弓は、「粗製濫造の観」⁽⁹⁾があり、「外来染料による一種毒々しい色彩の導入によって、現在の私たちの視点で觀賞するかぎりにおいては、美の基準を逸脱してしまう作品も多くのこされている」⁽¹⁰⁾と、藤懸や石井が評したのと同様に、幕末、明治時代の浮世絵の多くが有する技術的側面および一種の美的特質より、この時代の作品への低い評価を肯定している。だが、その一方で、菅原は次のようにも記す。

浮世絵は本来、時代の風俗を映し出す「浮世」の絵である。幕末浮世絵がもった「浮世」―時代の様相―とは、異国の脅威とそれに伴う社会構造の激変であった。幕末浮世絵は、その様相を忠実に映し出す。従来、退廃期、終焉期とされてきたこの時期の浮世絵にこそ、時代の風を如実に反映した「浮世」の絵という評価を改めて与えることができそうである。⁽¹¹⁾

幕末浮世絵の代表的なジャンルとして、万延元年（一八六〇）の横浜開港に関連した、横浜市街地や外国人の風俗などを描いた「横浜絵」があげられよう。まさに、「異国の脅威とそれに伴う社会構造の激変」⁽¹²⁾の姿そのものを描写している。菅原は、この立場で、幕末浮世絵の再評価を促しているが、そこに留まることなく、明治時代の「開化絵」、それ以上に明治の世相を映し出した明治時代の浮世絵にまで広がりを持たせているようにも思われる。

時世粧の表われという浮世絵本来の性格において、明治の浮世絵は、まさしく明治時代の東京の人々の暮らしぶりを描き出している。目新しい西洋の文明に驚きつつも、それらを旺盛に自らの生活の中に取り込み、たくましく当世を生き抜こうとしたのは、繰り返すが、江戸生まれの庶民であった。その楽しみの方向は、江戸時代とはさほど隔たりはなからう。薩長指導の新政府の都、東京に展開する日常にあって、新奇な文物に少し消化不良を起こしながらも、心にはさほどの動揺もないのかも知れない。

明治時代も半ばを過ぎた明治三〇年（一八九七）制作の周延「真美人 十四パラスル」（図9）は、洋装の女性を描き、髪形、パラスルなど西洋文化と深く関わっているが、構図、画面から受ける雰囲気は、江戸時代の歌麿、国貞につながる美人画であることを明らかにする。色彩は、化学染料を用いるが毒々しくもない。菅原の「時代の風を如実に反映した『浮世』の絵」¹³⁾の記述そのものといった、このような品の良い作品を明治時代の浮世絵として江戸時代のそれを区別することは射的を射ているのだろうか。

明治九年（一八七六）の清親「東京新大橋雨中図」（図10）は、より色濃く江戸時代の味わいを伝える風景版画である。後年、清親を「明治の広重」と称する所以はこの作品にも充分窺える。清親を広重になぞらえる見方は、明治の浮世絵を直接的に江戸の浮世絵に結びつける姿勢そのものであろう。清親がそのような情緒的な作品を制作しなくなった明治一四年（一八八一）以降も、弟子の井上安治（一八六四—一八八九）にその画風は継承され、明治の人々の間で人気が増えることはなかった。

再度、浮世絵の終焉の問題に戻ろう。

「浮世」の事件を伝える時事報道画としての浮世絵は、なおも日露戦争までその命脈をかりうじて保つことになるが、浮世絵における新たな創造性の獲得という視点でみるならば、月岡芳年の死（一八九二）をもって浮世絵の終焉とするのが正しいだろう。芳年の死後、浮世絵はいわゆる日本画へ、そして版画へとその姿を変容させていく。¹⁴⁾

菅原のこの記述が、浮世絵の終焉に関する一般的な見解であろう。明治時代後期の山本鼎（一八八二—一九四六）の創作版画運動、渡辺庄三郎の新版画運動などにより、新たな版画作品の創作の道が模索される。橋口五葉（一八八〇—一九二二）の作品は西洋版画への接近を示した女性像が多く、国芳の流れを汲む鏗木清方（一八七八—一九七二）は、日本画家として活躍する。

しかし、個性的な歴史画を描いた月岡芳年の死をもって浮世絵がまったく消滅したのではないだろう。すでに示した周延「真美人 十四バラソル」は明治三〇年の浮世絵であり、明治から大正、昭和時代に、懐かしくも美しい風景を描いた高橋松亭（一八七一—一九四五）の作品も江戸時代の風景版画の余光に満ちている。それは、「向阿国」（図11）などに明らかであろう。また、新たな創造性とは何を指すのかも考察の対象となろう。明治の浮世絵の中には新しい創造性は見られないのか。

結論的に述べれば、明治時代の新しい美術教育の普及に則して、明治時代の末年に至る浮世絵師の死の連なるの中に、静かに一つまた一つと浮世絵は消えて行つたと考えるべきであろうか。筆者は、明治時代の流れる時にあつて、その静かな終焉の足音を聴き取りつつ明治時代の作品も江戸時代の浮世絵と連続して受講者に紹介する必要性を感じている。このような浮世絵の存在を知るとは、明治時代の雰囲気をより身近に味わう道へと導いて行く。ここで、受講者は、やや戸惑いながらも、新しい浮世絵として明治時代の名品を、それなりに評価する。決して、大正、昭和の版画への過度的作品などではない。

（四）

明治時代の浮世絵について語る時、忘れてはならない事項がある、それは、明治時代の人々が同時代の浮世絵について、どのように評しているのかを見るといふ視点についての考究を意味する。明治三年（一八九〇）に来日、死の時まで日本で生活し、日本の研究に没頭、その成果を海外で紹介し続けたラフカディオ・ハーン（一八五〇—一九〇四）に、同じ時間を生きた人物として浮世絵に抱いた思いを、今、新たに問いかけることも可能なのである。

江戸時代の浮世絵に対するハーンの見解についてはすでに論じたのであるが⁽⁴⁾、ここでは、明治時代の浮世絵につ

いての彼の論述に、少しばかり思いを巡らせることにしよう。ハーンは、明治三十一年（一八九八）に、『異国風物と回想 (Exotics and Retrospectives)』を刊行するが、その中に「永遠の憑きもの (The Eternal Haunter)」⁶⁶とゆう一文がある。そこに、明治の浮世絵（ハーンは錦絵と記す）の記事を見ることが出来る。次のように、そのエッセイは始まる。

今年の東京の色摺り版画―錦絵―はいつになく私にとっては興味深く思われる。それらは初期の大判の色彩の魅力を再現、いやほとんどその近くまで再現している。そして、線描において明らかに上達している。たしかに、今回の最上の作品よりも美しいものは望むべくもないであろう。⁶⁷

具体的には、ハーンは「幽霊もの (weird studies)」のセットを買い求め、それらのあるものは極端に不愉快な感じを抱かせるが、二・三枚の作品は本当に魅力があると述べている。さらに、その中でも桜の木の精を描いた周延の優品は三銭であったと続ける。江戸の文化的環境の表現である江戸時代の浮世絵を高く評価するのは当然であるが、西洋文化の熱に浮かされた明治時代を嫌悪するハーンが明治時代の作品に高評価を与えるのは、一見すると不思議なように思われる。だが、日本の古い怪談が大好きなハーンにとつて、幽霊という主題によつて明治の浮世絵を楽しんだことは想像に難くない。

では、ハーンのいう「今年」とはいつなのであろうか。『異国風物と回想』中の「回想」にあたる一〇編のエッセイは、神戸在住時代に着手して東京へ移り住んだ時期に完成したとすれば⁶⁸、明治二十七年（一八九四）一〇月より、本書書の発行された明治三二年（一八九九）七月までのいずれかになる。その年を解く鍵は、ハーンが三銭で手に入れた、刊行されたばかりの周延作品の主題にあるかもしれない。桜の精が出現し、彼女を見た者すべてが恋に陥ちるといふ少女を描く物語としては、山東京伝『桜姫全伝曙草紙』や舞踊劇「関の扉」などが考えられようか。桜姫伝説に基づいた作例を周延の錦絵目録に求めればよいのだが、手許の資料⁶⁹では、明確に特定できるものが見つからな

い。この点に関しては、稿を改めて考察しようと思っている。

いずれにしても、「今年」とは、明治二七年から明治三二年の間の一年と考えるべきであろう。その作品をハーンが東京の色摺り版画と呼ぶことは、江戸の浮世絵を江戸絵と称したことと関連づけて考えることを可能にする。江戸の浮世絵を江戸絵、明治の浮世絵を東京絵と記すことによって、両者は、江戸、東京の地の風俗を描くという連続性によって語られることになる。ハーンが、この東京の色摺り版画（錦絵）の色彩が浮世絵の初期の大判に匹敵すると論じることも、その連続性を意識することの良き証左となろう。さらに、明治時代の浮世絵にあつて、線描の進歩をも見ている。

ハーンは、「日本美術における顔について (About Faces in Japanese Art)」^⑧の中で、江戸時代の浮世絵の優れた特質を分析し、北斎、広重、国芳、国貞の芸術への深い理解を示している。明治時代後半期を日本で生きたハーンの明治の浮世絵に対する愛好は、文明開化の東京を嫌いながらも、その主題において旧来の日本を思い起こさせるものにやや限定されたとしても、低評価に留まる存在をも認めつつも、彼一人ならず、同時代の東京の庶民を中心にした人々の浮世絵への思い入れの姿でもある。浮世絵は、ハーンの生きた時には、まだドラスティックに終焉を迎えてはいない。

このほか、ハーンの明治時代の浮世絵についての記事として、『天の川綺譚 (The Romance of the Milky Way)』^⑨の「日本だより (A Letter from Japan)」があげられる。明治三七年（一九〇四）八月の日付がある。平井呈一は次のように訳す。

戦争の錦絵は、こんにちも、あいかわらず続々と板行されているが、最近のものはだいぶ性格が変わつてきている。写真というものももっている、どうにも動かすことのできない真実性、それと従軍記者の書く文章の信憑性、これが画工の想像力を助けて、近頃のは事実の徹底的な生々しさと迫力とをうむようになってきた。^⑩

平井は、「戦争の錦絵」と訳しているが、原文は「戦争の絵画 (the war pictures)」なのである。この平井の翻訳は興味深い。この文章の直前には、当時の多くの戦争画は、安価な「石版画 (lithographs)」で制作されたとある。戦争は、明治三七年から翌年にかけての日露戦争を指し、その時の様子を描写したのが「戦争の絵画」なのである。何故、平井は「錦絵」と訳したのか。それは小林清親をはじめとする絵師によって描かれた日露戦争を題材とした戦争画としての錦絵が数多く存在するのが主たる理由であろう。清親は、時に敏感に反応して、「南山之役図」²³ (図12) を描いた。

優れた絵画表現を有する「戦争の絵画」を「戦争の錦絵」と訳することは、ハーンの記述や現存する作品からも充分妥当であると思われる。つまり、写真と浮世絵が相反することなく、融合することによって、今なお錦絵の活躍の場があるという論が導き出される。菅原が、かろうじて保つという明治時代の浮世絵の命脈は、より高次な浮世絵表現の発展、変化の姿としてハーンの眼には映ったことであろう。このように、明治時代後半は、まだ浮世絵の役割は大きかったといえよう。名訳である。

この時代の浮世絵は、新たな表現技法、写真との接近の中に、江戸時代より続く時世粧を描くことは止めなかった。ハーンの文章はそれらのことを私たちに語り伝えている。たとえそれが、創作版画運動、新版画運動を横目で見ながら、化学染料の毒々しいとも評される色彩の衣装を身にまとい、徐々に舞台から姿を消す道を歩んでいたとしても。

(五)

これまでの論究により、浮世絵の終焉を江戸時代末期とはせず、明治時代のかなりの後期の浮世絵にまで江戸時

代よりの流れが受け継がれているとの認識によって、二〇〇五年秋学期「芸術史（日本）」で、浮世絵の歴史を概観した。その結果、受講者が、従来の浮世絵観に対する揺らぎを見せながらも、明治時代の浮世絵にも興味を示したことはすでに記した。

これを受けて、二〇〇六年秋学期の同科目では、幕末、明治の浮世絵を中心に講じることにした。第一回の講義では従来通り浮世絵の歴史を概観したが、次の講義で、昨年度を受講者の質問、感想を参考に、浮世絵の技法の変遷とともに、顔料の変化について論じることにした。例によって、多くの質問、感想が寄せられたが、顔料に関するものも少なくなかった。

(一)、化学染料の導入で色あいが日本古来のものから、現代的にシフトしてきたのがよくわかった。ただ、庶民の中にそれが浸透することで、日本の古い多様な色彩がうすれて今に至るのではないかと思えて、少し残念だ。

(二)、当時の人たちの中で、化学染料への移行を嫌う人たちはいなかったのですか。あまりに雰囲気が変わるなあと思ったので。

(三)、明治の版画よりも江戸の方が軽やかですてきだと私は思いました。

(四)、先生は、化学染料を使った浮世絵と、初期のような、それを使っていない浮世絵だったら、どっちが好きですか。

江戸時代から明治時代へ連続した流れを感じ、その変化を肯定しつつも、色彩において違和感が生じ、江戸、明治いずれを好むかという好悪判断を生ぜしめていることが明白となった。現代人には、浮世絵のイメージの変化が、江戸時代の多様で軽やかな色彩から、明治時代の重厚でややあくどい色彩への移り変わりという面で捉える傾向があるように見え出した。昨年度と同じく、シンプルで上品な作品に対する愛好は強く存在するが、それは、藤懸、石井の判断に基づく浮世絵の定義の正当性が明らかにされるとの見方が存在するとの思いが再び浮かび上がってきたよう

にも思えてならない。

以上のように、講義直後、受講者が抱く疑問、感想を講義担当者が知り、それについて次の講義時に回答することで、前回の復習とともに次の講義内容に影響を与え、より深く再構成された講義が実現可能となる。それは、次年度以降、継続的な内容を講義する時の大きな意味を持ち合わせていることは、今述べた例によって明らかではないのだろうか。受講者の疑問、感想はそれほど重要なのである。もって、受講者侮るべからず、畏るべし。

おわりに

講義終了後、出席カードの裏に書かれる、さまざまな受講者の質問、感想は講義担当者に先学の優れた見解を基につくることのできた、ささやかな講義内容を再確認させるとともに、担当者を励ます力を有している。そのことを日々嬉しく思い、本稿では一つの具体的な講義科目を例に、各時間に寄せられる多様な受講者の知性、感性に基づいた質問や感想について、より多くの話題を提供し、それを考察することによって新たな講義を形成する道を探ろうとした。結果は、わずかに講義時間に対するものに終始してしまった。しかし、これは、受講者の疑問やその思いは、担当者にとつても、いかに講義に対して深い思慮を要求する意味を備えているのが明らかであることを教える。多くの研究者の鋭敏な眼を信じつつ、そこから少し離れたところにある一教師たる筆者においては、彼ら彼女らからの、より多くの質問、感想を期待する日々でもある。「皆さん、よろしく願いますよ」と小さな声で呟いている。

註

- (1) 源 豊宗「女絵——大和絵の成立」(源 豊宗『大和絵の研究』一九七六年 角川書店に所収)
- (2) 藤懸静也『浮世絵の研究 下』(一九四三年 雄山閣)
- (3) 同右
- (4) 同右
- (5) 石井研堂『錦絵の彫と摺』(一九九四年 芸艸堂)
- (6) 同右
- (7) 同右
- (8) 註(2)に同じ
- (9) 菅原真弓「浮世絵の残光」(小林 忠監修『浮世絵の歴史』一九九八年 美術出版社に所収)
- (10) 同右
- (11) 同右
- (12) 同右
- (13) 同右
- (14) 同右
- (15) 拙稿「ラフカディオ・ハーンと浮世絵——江戸時代へのあこがれ——」(美学論究 第二十一編)
- (16) The Eternal Haunter の訳は、*ちかやま*に考えられるが、ここでは、『仏の畑に落穂他』(一九七五年 恒文社)の平井呈一の「永遠の憑きもの」を採用した。
- (17) Lafcadio Hearn: Exotics and Retrospectives, Houghton Mifflin Company 版 (1922) (一九八八年 臨川書店より復刻) を使用
- (18) 平川祐弘監修『小泉八雲事典』(二〇〇〇年 恒文社)
- (19) 吉田 漱・千頭 泰編「楊洲周延論・同錦絵目録へ未定稿」(季刊浮世絵43)、同「楊洲周延・錦絵目録へ2」(季刊浮世絵44)
- (20) Lafcadio Hearn: Gleanings in Buddha-Fields, Houghton Mifflin Company 版 (1922) (一九八八年 臨川書店より復刻)

に所収されている

- (21) Lafcadio Hearn: *The Romance of the Milky Way*, Houghton Mifflin Company 版 (1922) (一九八八年 臨川書店より復刻) を使用

- (22) 小泉八雲著、平井呈一訳『怪談・骨董他』(一九七五年 恒文社)

- (23) 画面には「南山之役我軍迅雷風雨に乗じて敵壘を突進す」とあるが、本論では「南山之役図」と称することにした。

(付記)

本稿の成るにあたっては、本学文学部森田雅也教授、同大学院文学研究科博士課程後期課程石田賢司さんより多くのご指導、ご示教をいただいた。末筆になったがお二人に深く感謝したい。

——文学部教授——