

# 浮世絵に見る 「子どもが発見」

2009年度山本ゼミ共同研究報告書

慶應義塾大学文学部教育学専攻山本研究会

## はじめに

「教育とは優れて近代的な営為である」とする理解がある。もちろん、他者からの援助なしに生存・成長することは不可能、という人間存在の生物的属性を踏まえれば、教育と呼び得る営為は人類の誕生とともに存在していたという見方もできる。だが、この意味での教育とは歴史を貫いて長らく共同体の維持のために行われたものであり、共同体の秩序と価値を次代の成員に伝授することに主眼が置かれたものであった。それに対し、子どもの存在自体に固有の価値を認め、その価値を前提に子どもの成長を援助する必要が認識されるようになったのが、まさに近代以降のことだといわれる。こうして近代以降において展開されるようになった、単なる無意図的な習俗としてではなく、意図的な子どもへの援助として自覚化された営為こそが、教育の基本形と理解されるようになったのである。

教育の近代的性格に着目するこのような理解が、ルソー (J.J.Rousseau,1712-78) の『エミール』を重要な契機として促進されたことはよく知られている (これは教育史上における「子どもの発見」と称せられている)。だが、ルソーの「子どもの発見」とはあくまでも思想 (あるべき教育像) として説かれたものであり、彼自身が近代における「子どもの発見」を歴史実証的に論証したわけではなかった。「子どもの発見」という歴史動向を、新しい歴史研究の枠組みを通して解明したのがまさに社会史家アリエス (P.Aries,1914-84) の功績であった。

すなわちアリエスは、その著『<子ども>の誕生』において近代以降の家族の肖像画に注目し (もちろん、これ以外にも社会史的関心から様々な生活資源を吟味しているが)、そこで描かれる子どもの姿が徐々に「小さな大人」から「大人とは異なる独自の存在としての子ども」へと変化するようになること、あるいは、肖像画が徐々に子どもを中心とする構図を採用する傾向を示すようになること、などを論証することで、子どもに対する特別な眼差しの成立が、中世的共同体の変容と崩壊の過程と重なり合うことを明らかにした。こうして、冒頭で紹介した「教育とは優れて近代的な営為である」とする理解が、アリエス以後、教育学の世界での「常識」を形成するに至ったのである。

だが、教育を近代的営為とする理解や「子どもの発見」という歴史動向は、あくまでも西洋社会を自明の前提として説かれていることに過ぎない。日本という地域を主要な対象として教育学を研究する私たちにとって、上述のような西洋教育史の動向は、あくまでも日本との交渉の閉ざされていた外部世界での出来事である。それゆえ、西洋での事例に基づく知見を無批判に受け入れて、「教育は近代社会の産物である」だとか「子ども自体に価値を認める特別な眼差しは近代以後に成立した」というような認識は日本にも妥当する、と安易に了解するわけにはいかないはずである。

こうして、今年度の共同研究は、西洋教育史にいわゆる「子どもの発見」が日本の歴史の中にも認められ得るのか否か、を探ることをテーマとして展開された。本書はその研究成果報告である。

本研究において私たちは、先ず、アリエスがいかなるアプローチに基づいて「子ども (期)

の発見」を説くに至ったのかの要旨を整理し、そのアプローチから日本の事例に視線を投ずることの可能性と妥当性を探った（序章）。次いで、アリエスが家族の肖像画に一つの着眼点を置いたことを踏まえながら、私たちの研究対象を日本近世社会の代表的絵画である浮世絵に絞り込むことにし、その概要を歴史的に辿った（第一章）。さらに、浮世絵に描かれた子どもの姿をどのような視点からとらえようとするのか、についての方法論的枠組みを吟味した（第二章）。その上で、代表的な浮世絵絵師たちの作品に子どもの姿がどのように描かれているのかを分析し（第三章）、その主要な動向を歴史的に跡づけた（第四章）。そして最後に、これらの作業を総括し、日本の近世社会において「子どもの発見」に相当する動向を確認することが可能か否か、もし可能だとすれば「発見」を促した歴史・社会的背景にどのような事象を認めることができるのか、について論考を加えた（終章）。

もちろん、浮世絵の推移を概観するだけで「子どもの発見」を論ずることが乱暴な作業であることはいうまでもない。アリエスとて「肖像画」のみをもってこの問題を追究したわけではなかった。だが、これまで日本の歴史の中に事例を求めながら「教育の近代的性格」に論考を加えようとする研究がほとんど認められない傾向にあって、その試みを大胆に推し進めた学生たちの熱意には率直に敬意を表したいと思う。

もとより学部学生の論文に、学術的観点から内容上・形式上の不備が生ずることは避けられない。しかし、本共同研究では敢えて、学生たちから提出された完成原稿をそのまま掲載することにした（形式上の表記については、統一をはかるため若干の修正を施した）。学生たちに、現時点での自分自身の学問的力量・態度について何が不足しているのか、を自覚してもらうことを意図してのことである。その意味で、本共同研究が学生たちの今後の学問的成長を反省的に促す契機となることを期待してやまない。

2010年1月30日 山本 正身

## 目 次

はじめに	2 頁
序 章 研究の視角と方法	6 頁
第一章 浮世絵史の概観	
第一節 浮世絵の歴史	11 頁
第二節 浮世絵の種類と主な浮世絵師	18 頁
第二章 浮世絵の中の「子ども」	
第一節 子ども絵の誕生と展開	22 頁
第二節 浮世絵と「子どもらしさ」	28 頁
第三章 浮世絵の発展と「子どもの姿」	
第一節 菱川師宣	33 頁
第二節 鳥居清信・鳥居清倍	39 頁
第三節 西川祐信、奥村政信	45 頁
第四節 鈴木春信	51 頁
第五節 鳥居清長	57 頁
第六節 喜多川歌麿	64 頁
第七節 歌川國貞<三代：豊国>	73 頁
第八節 菊川英山	78 頁
第九節 歌川国芳	85 頁
第十節 河鍋暁斎	92 頁
第四章 子ども像の展開	
第一節 歴史的推移と子ども像	99 頁
第二節 浮世絵のジャンルと子ども像	103 頁
終 章	106 頁

### <執筆者一覧>

- ・序 章 : 白岩 沙季 (教育学専攻 3年)
- ・第一章第一節 : 池田 奈央 (教育学専攻 3年)
- ・第一章第二節 : 四元 綾加 (教育学専攻 3年)
- ・第二章第一節 : 萩原 正太 (教育学専攻 4年)
- ・第二章第二節 : 高崎 雅人 (教育学専攻 4年)
- ・第三章第一節 : 石崎 聖広 (教育学専攻 3年)
- ・第三章第二節 : 松丸 睦 (教育学専攻 3年)
- ・第三章第三節 : 田中紫央里 (教育学専攻 3年)
- ・第三章第四節 : 高谷 瞳 (教育学専攻 3年)
- ・第三章第五節 : 鈴木 仁美 (教育学専攻 3年)
- ・第三章第六節 : 萩原 夏季 (教育学専攻 4年)
- ・第三章第七節 : 岩浪 里佳 (教育学専攻 3年)
- ・第三章第八節 : 但野 彩子 (教育学専攻 3年)
- ・第三章第九節 : 福川 明希 (教育学専攻 3年)
- ・第三章第十節 : 黒崎 裕太 (教育学専攻 3年)
- ・第四章第一節 : 野口 博史 (教育学専攻 4年)
- ・第四章第二節 : 友末 成美 (教育学専攻 4年)
- ・終 章 : 桜井 大祐 (教育学専攻 4年)

## 序章 研究の視角と方法

本研究を始めるにあたって、序章ではフィリップ・アリエスの『〈子供〉の誕生』（主に第1部第2章）に基づき、西洋における「子どもの発見」に関する学説を紹介するとともに、その方法論に基づいて日本における事例を読み解くことの意味を説明する。

教育学において「子どもの発見」は非常に重要である。しかしこれまで「子どもの発見」については西洋における研究しか存在せず、日本においてこのような研究を行った事例はない。そこで本研究では、絵画に描かれた子どもに着目したアリエスの手法に倣って、浮世絵に描かれた子どもを見ることにより、日本における「子どもの発見」に関する考察を行う。でははじめに、先行研究である西洋における「子どもの発見」の過程を説明しよう。

ほぼ17世紀までの中世芸術では、「子ども」という存在は認められておらず、子どもを描くことが試みられたこともなかった<sup>(1)</sup>。しかしそれは単に中世芸術の技術的な問題なのであろうか。いやそうではない。中世ヨーロッパにおいて、「人生を子どもとして過ごす時期」（以下、「子ども期」とする）の存在が認識されていなかったと考えるべきである。だが17世紀までの間まったく変化がなかったのだろうか。いくつかの時期に区分して見ていこう<sup>(2)</sup>。

第一の区分として11世紀から13世紀を挙げる。この時期に描かれた絵画中の子どもの特徴は、まさしく「小さな大人」である。いくつか例を挙げよう。11世紀のフランスの細密画には聖ニコラが蘇らせた三人の子どもが、大人より小さな背丈で描かれているが、他の表現や特徴では大人と何ら変わるところがない<sup>(3)</sup>。13世紀までこの作風は踏襲され、ルイ聖王の説話聖書の中の挿絵の中で、子どもたちの姿は一層頻繁に描かれるようになるが、この子どもたちも常にその背丈以外には子供の特徴を有していない<sup>(4)</sup>。すなわち子どもは縮小した大人の姿で描かれていたのだ。このことから、この時期の人々にとって「子ども」は関心を引くものではなく、また「子ども期」のイメージを持っていなかったと考えられる。

次に13世紀末葉から15世紀にかけての変化を見ていく。13世紀末葉になると、近代的な感覚にやや近いいくつかの類型の子どもが出現する。第一の類型は、幼い少年の外観をとって表現された天使である<sup>(5)</sup>。これは聖歌隊の少年を表したものであるが、先に述べた子どもの特徴とは異なっている。それは丸みを帯び、優美で、若干女性化されている点に見受けられる。このタイプの天使の像は14世紀になると非常に数を増し、さらには15世紀のイタリア・ルネサンスの終焉まで存続することになる<sup>(6)</sup>。第二の類型は、幼子イエスないし幼少のマリア像である<sup>(7)</sup>。イエスも以前は「小さな大人」として描かれていたが、この時期になると、写実的かつ感性的に子どもらしく描かれるようになる。その傍らには聖母マリアがおり、イエスが無邪気に甘える姿が描かれていることから、母性の存在も認められるだろう。だがこれは少なくとも14世紀までは幼子イエスに限定される

に留まっていた<sup>(8)</sup>。第三の類型はゴシック期に出現する裸体の子どもである。しかしこれはあくまで、中世の芸術において魂は裸体の幼児によって表現されるという習慣があったためである。代表的な作品は「最後の審判」である<sup>(9)</sup>。そこに子ども期の発見は直接見出すことは出来ないが、後にこれが発展していくこととなるので、そこでまた述べることにする。この時期を考察すると、前の時期区分に比べれば意識的に子どもを子どもらしく描こうとしており、実際等身や体格も変化した。しかし宗教的な側面が色濃く出ており、世俗的な側面はほとんどない。すなわち子どもは宗教的シンボルのようにとらえられており、私たちの思うような「子ども」の認識はまだ未成熟だったといえよう。だが宗教画に描かれる子ども期は徐々にそして確実に増え、その対象もイエスに留まらなくなっていった。

そして15～16世紀にかけては本格的に西洋における「子どもの発見」が準備される段階と位置付けることができるだろう。この時期に、ついに子ども期を描いた宗教画の図像記述から世俗的図像記述が分離していくのである<sup>(10)</sup>。しかし、それは子どもだけを描いたのではない。この時期の風俗画は、子ども期だけを専ら表現しようとしたものではなく、大概は子どもたちを主要な、あるいは副次的な人物たちの中に一緒に入れているのである<sup>(11)</sup>。

しかしながら風俗画における子どもの出現は、人々が子どもを描くことに惹きつけられるようになったことを示し、子ども期についての近代的な意識を告げるものと言えよう。また15世紀には肖像画および裸体の幼児（putto）という、二つの新しい類型の子ども期の描写が出現する<sup>(12)</sup>。

まず肖像画であるが、ここで最初に注目すべきは墓碑肖像である。というのもこの時期以前、子どもの死亡率は非常に高く、幼くして死んでいった子どもが多かった。子どもを多数もうけて幾人が生き残れば良いとされていたため<sup>(13)</sup>、子どもは「匿名状態」に置かれていたと考えられる。すなわち、一つの人格として尊重されることはなかったのだ。ところが16世紀になると、死んだ子どもの肖像画が出現する<sup>(14)</sup>。これは、生き残りうるかどうかの脆弱な状態に置かれていた匿名状態から子どもたちが抜け出したことを示している。だが決して16世紀の人口学的な条件がそれほど有利だったというわけではなく、依然として子どもの死亡率は高かった<sup>(15)</sup>。したがって肖像画によって死んだ子どもを思い出に残そうとするこの時期に始まった行為は、感性の歴史において重要な位置を占めていると考えられるだろう。

次に、ピュット（putto）と呼ばれる幼児の裸体像に着目しよう。ピュットは、聖なる子どもあるいは魂の寓意表現、あるいはまた天使的存在であった中世の幼児と同じく、15世紀においても16世紀においても実在の幼児ではなかった<sup>(16)</sup>。この時期の肖像画に出てくる実在する子どもたちは全裸であることはなく、その点において区別されていたといえる。そしてこのピュットの裸体形式が幼児の肖像画へと応用されることこそが、幼児の図像記述の最後の段階なのである<sup>(17)</sup>。ここに子どものありのままの姿を描くという姿勢が

見られるのだ。

さて肖像画とピュットについて述べたが、これらは融合する形で、17世紀以降子どもの肖像はきわめて一般的になっていくのであり、子ども期の束の間の姿を芸術によって保存するという慣習を確立していく。それは子ども自身のために描かれるものとなったことを示すと同時に、子どもが好んで描かれるようになったことも示す。その例は、ルーベンス、ヴァン・ダイク、フランツ・ハルス、ル・ナン、フィリップ・ド・シャンパーニュなどの有名な画家たちの絵に豊富に見られる<sup>(18)</sup>。ここに描かれる子どもはそれ以前とは違って実在する子どもであり、私たちの思うところの「子ども」と見てとれるだろう。また家族の肖像画が、子ども中心の構図をとる傾向を見せるのもこの時期である<sup>(19)</sup>。またこの時期に風俗画も、子どもたちに対して特別な地位を与えた。それは、読み方の学習や音楽の稽古をし、本を読み、絵を描き、演奏をする子どもたちを描くようになったことに見られる<sup>(20)</sup>。これはより日常的な場面における、子どもへの関心を示すのではないだろうか。

この時期になると、貴族であれブルジョワであれ、少なくとも上流階級の子どもは、大人と同じ格好はさせられていない<sup>(21)</sup>。しかしそれ以前は服装に違いはなかった。これは子ども期に特有の服装が現れたことを示す。つまり外観を意識的に大人と区別する動きが始まったと考えられる。

ここまで述べてきたところから、どうやら中世ヨーロッパにおける「子どもの発見」を考える上で17世紀が非常に重要だということがわかる。13世紀末葉に端を発した「子どもの発見」は、15～16世紀に進化してきた。そして17世紀にその進化は大きく広がりを見せていったのである。その大人たちの感情の変化に対する証言として、幼児の物腰や片言に対して当時示された関心が挙げられるだろう。ここで一つセヴィニエ夫人(1626-96)<sup>(22)</sup>の例をあげよう。彼女は自分の愛娘についてこう語っている。

「あの子は面白い仕方で話をします。ティトタ、テティタ、イ・トタタなどというふうに。」

「あの子は私に対し接吻し、私を見つめ、笑いかけ、私のことをママンと呼びます。」

「……あの子は肩をすぼめたり、踊ったり、そっと触ったり、あごをつかんだりします。とにかくこの子はとても可愛いのです。……」<sup>(23)</sup>

文学の中でのこれらの子どもの情景は、同時代の風俗を描いた絵画に対応している<sup>(24)</sup>。すなわちここであげたセヴィニエ夫人の例はこうした母親の感情が一般的になってきたことを示し、子どもに対する愛情が確実なものとなったと考えるに充分であろう。ここに子どもの身体、その習性、舌の回らない喋り方を含めて「子ども期」というものが発見されたのである。すなわち17世紀に「子どもの発見」が最終段階に達したと言えるだろう。そしてこれ以降18～19世紀産業革命を経て社会が豊かになるとさらに子どもに対する意識は高まっていく。そして「子ども」に対する認識は今日に至るものになるのだ。



ここまで西洋における「子どもの発見」の過程を見てきたが、特に大きな変化のあった17世紀における興味深い社会的背景を紹介する。それは17世紀後半から、教育の手段として学校が徒弟制度にとって代わったことである<sup>(25)</sup>。それは子どもが大人たちの中から隔離されたことを意味する。この隔離が家庭内の意識の変化につながったと考えられている。すなわち過程は親子間の愛情の場であるにとらえられるようになったのだ。

以上が西洋における「子どもの発見」であるが、ここから日本の事例を読み解く意味を考える。

西洋において、「子どもの発見」に至るまでにはいくつかの時期の区分があったことは先に述べた。これは「小さな大人」から「子ども」になるまでには段階的な変化を伴っていたことを意味する。それは日本の浮世絵における「子どもの発見」の重要な手掛かりとなることを示すだろう。しかし西洋においてはキリスト教という宗教的側面が絵画に大きく影響を与えていたということに留意しなければならない。たとえ外観が子どもらしく描かれていても、それが実在する子どもではなく、イエスや天使、魂の寓意表現であったことがその例である。本研究で意味する「子ども」は、そういった象徴的存在の子どもではない。したがって浮世絵に描かれた子どもを見る上では、単に子どもの描き方を基準に当てはめるだけでは足りず、その浮世絵のテーマに留意しなければならないのである。つまり、子どもが中心としてとらえられているのか、子どもが何をしているところを描いているのかなどということにも目を配らなければならないだろう。また「子どもの発見」が達成されたとする時期において、その社会的背景にも目を向ける必要がある。西洋において学校が果たした役割の大きさを鑑みると、日本においても寺子屋の出現と関係がある可能性もあるのではないだろうか。また西洋においては産業革命も大きく影響していることから、経済状況などを考える必要もある。

このように西洋における事例の方法論に基づき、浮世絵から「子どもの発見」を読み解いていくことは、その時期を特定するに留まらず、時代的・社会的背景との相関関係を見出す可能性を持っている。その仮説を立てることができれば本研究は大きな意味を持つだろう。

#### 〔註〕

- (1) フィリップ・アリエス『〈子供〉の誕生』みすず書房、1980年、35頁。
- (2) ここでは『〈子供〉の誕生』に述べられている11～17世紀の絵画について、その特徴に着目した時期区分を基に記す。
- (3) 前掲『〈子供〉の誕生』、35頁。
- (4) 同上。
- (5) 同上、36頁。

- (6) 同上、36～37 頁。
- (7) 同上、37 頁。
- (8) 同上。
- (9) 同上。
- (10) 同上、38 頁。
- (11) 同上、39 頁。
- (12) 同上。
- (13) 同上、40 頁。
- (14) 同上。
- (15) 同上。
- (16) 同上、45 頁。
- (17) 同上。
- (18) 同上、43 頁。
- (19) 同上、45 頁。
- (20) 同上、47 頁。
- (21) 同上、51 頁。
- (22) フランスの書簡文学で有名な古典作家。
- (23) 前掲『〈子供〉の誕生』、49 頁。なお、このセリフは『セヴィニエ夫人手紙抄』から抜粋したもの。
- (24) 同上、3 頁。
- (25) 同上。

# 第一章 浮世絵史の概観

## 第一節 浮世絵の歴史

浮世絵とは江戸時代に流行した絵画一般を指す。一般に連想されやすいのは木版画である錦絵であるが、もともとの意味合いとしては、現実世相や風俗を反映した絵画、ということになる<sup>(1)</sup>。

石版画や大量印刷技術による新聞雑誌などの新しい媒体に押されながら衰退する明治時代終期まで人々に親しまれた浮世絵は、現在でも日本が世界に誇る芸術である。

この節では浮世絵の歴史的展開をまとめ、その流れを概観していく。

### 1. 浮世絵とは

浮世絵の発展を述べる前にまず、浮世絵とはどのような絵画なのかについて説明を記したい。

「浮世」という言葉に含まれる意味については諸説ある。山口は、まず、現実世界を極楽浄土に比して、穢土・苦の娑婆と観ずる「憂世」の思想が生まれ、これは特に応仁の乱以降の戦いに巻き込まれた人々に強くあったとしている。だが、信長がその戦乱を終結に導き、焼けた京都を再建したことで、「憂世」は一変して心のはずむ浮き浮きした歓楽の「浮世」へ転じ、この生活感情が当世の思想となった<sup>(2)</sup>。「浮世」という言葉は二つの意味で使用され、一つは苦しみの多い現世としての「憂世」の意味、もう一つは今様という意味であったと山口は述べている<sup>(3)</sup>。

一方瀬木は、「浮世」の意味を、田中喜作の『浮世絵概説』における記述を再解釈して、(1) 彼岸に対する此岸、(2) 現世無常の観念のそれ自身への反動としての現世肯定、(3) 現世賛美に発する現代性の強調、(4) 現代性強調の極限における享楽主義、と記している<sup>(4)</sup>。また、「うき世」の表記、意味が時代によって以下に変化しようとも、基底にある語義は、この世を無常と見る「憂世」の見方であるとしている<sup>(5)</sup>。瀬木は「世」の意味についても、平安期には男女関係を示したという折口信夫の論による「世」の解釈と、仏教観から来る「憂世」の「世」の解釈とが対極的であることに触れている。室町後期あたりから「憂世」が「浮世」と交錯し、様相が転換した経緯において、人々は「憂」より「浮」を選ぶのと同時に、「世」の意味についても平安的語義を復活させることで、仏教の呪縛からの解放を望み、ひいては「浮世狂い」ともいえるエピキュリアニズム<sup>(6)</sup>を実現させようとしたのではないかと瀬木は述べている<sup>(7)</sup>。

江戸時代寛永期(1624-44)は、稀に見る高度経済成長期であった。また、明暦の大火(1657)からの復興過程で「新しい江戸」への意識が高揚すると同時に、大火後の物価上昇が庶民に富をもたらし、彼らを文化の担い手にした。

こうした環境の中で誕生したのが、「今様」で、絶えず変化する庶民の嗜好や欲求を積極的に取り入れて変化する、「浮世」を描いた風俗画、「浮世絵」であった<sup>(8)</sup>。

一般に浮世絵として木版画がよく連想される理由も、この浮世絵の成立背景と関連する。一度に大量生産できる木版画では、「仕込絵」と呼ばれる作り置き作品がその多くを占めていた。庶民が安価な値段で楽しんだのもこれらの作品である。一方、一枚一枚肉筆で制作される肉筆画は作り置きという形でなく、受注生産による「注文絵」と呼ばれる制作形態がほとんどだった。これらの作品は必然的に高価なものとなり、庶民が気軽に購入できるものでないことが多かった。こういった事情から木版画ばかりが目される傾向があることは否めない。しかし、版画作品が下絵を描く絵師の作が意図や技量が彫師・摺師の力量によって左右された一方、肉筆画では絵師自身の作画意図がストレートに表現され、複雑で精巧な彩色も可能であった<sup>(9)</sup>。版技術発展により版画は浮世絵の主流となっていたのは大衆絵画の性質から当然であったものの、それは肉筆画独自の発展と衝突するものではなかった<sup>(10)</sup>。

以下、浮世絵の歴史を稲垣の編著書<sup>(11)</sup>に従い 5 つの時期に区分し、その概要について述べたい。

## 2. 前史——室町時代末期～江戸時代初期——

応仁の乱が終わって中世社会が解体された頃、文化の中心は新興の武士や商人に移る。そして「憂き世」は「浮世」の現世となり、ここに「近世初期風俗画」と呼ばれる絵画が興る。そこでの主役はそれまで添え物程度にしか描かれなかった市井の人々であり、人間の



「月次風俗図屏風」(作者不詳)  
東京国立博物館ホームページより転載

の喜びや町の賑わいを強調する表現とともに彼らが生き生きと描かれた作品が多く制作された。この、室町時代末期から菱川師宣登場より前までの間を、前史とする。

現実世界を描いた先駆けとして有名なのは、大和絵師による「月次風俗図屏風」である。これは風俗行事について月を追って描いたもので、人々を身分の差にかかわらず同じ比重で描いた点で画期的である<sup>(12)</sup>。さらに、屏風と言うひとつの大画面に京の景色・世界を収め表現する「洛中洛外図屏風」という形式が考案され、土佐光信による「京中図屏風」や狩野永徳作と伝えられる上杉家本「洛中洛外図屏風」などが制作された。これらの屏風絵は当然のことながら貴族や武士、裕福な商人だけのもので、絵

の中では躍動的に表現される庶民自身がこれらを楽しむことはなかった<sup>(13)</sup>。この点が、浮世絵とは決定的に異なる。

江戸時代の寛永期（1624-44）になるとより部分をクローズ・アップした作品が見たい



上杉家本 「洛中洛外図屏風」 /狩野永徳  
稲垣進一編『図説 浮世絵入門』より転載

という欲求から、祭りや歌舞伎を主題とした作品が屏風に描かれ、寛文期（1661-73）には「寛文美人図」と呼ばれる肉筆による掛幅が量産された。しかしこれらのいずれも未だ高価であり、限られた富裕層のみが楽しむに過ぎないものであった<sup>(14)</sup>。

明暦3年（1657）、本郷丸山の本妙寺から出火し、最終的に江戸の六割を丸焼けにしてしまった明暦の大火で、幕府は莫大な復興費用出費を

強いられる。この放出金が経済活動を活発化し、庶民の懐を潤した。当時、外から江戸へ入って富をつかもうとした者もいたほどであったという。また、まっさらになった土地を再建していく過程で、それまでの京のまねごとのような文化から江戸独自の文化を作り出そうという気運が高まり、人々は活気づく。こうして浮世絵誕生のための下準備が整ったのである。



「寛文美人図」（作者不詳）  
稲垣進一編『図説 浮世絵入門』より転載

### 3. 初期——延宝（1673-81）頃～宝暦（1751-64）頃——

上方からの移入から脱却し、天真爛漫で明るい江戸文化が築かれ出した寛文12年（1672）に、初めて絵師の名が記された絵入り本が出版された。この絵師が、菱川師宣である。この菱川の登場から奥村政信の死（1764年）までのおよそ100年間を、初期とする。

人気を博した菱川が次々刊行した絵入本から挿絵が独立し、墨一色印刷の安価な大量生産品・黒摺絵として親しまれるようになったのが、浮世絵の始まりであると考えられてい

る。彼は菱川派を形成し、遊女や芝居小屋も描くようになった。それまで無署名であった木版挿絵に自らの画名を明確に記し、門人を複数抱えて肉筆画を量産する工房を運営するという彼の活動は、多くの絵師を刺激した<sup>(15)</sup>。

鳥居派創始者である鳥居清元は歌舞伎の女形役者だった人物で、大坂から 1678 年に江戸へ移住した後、歌舞伎の劇場と結びついて看板絵を描くようになった。息子の初代清信がこれを役者絵として刊行し、鳥居派の道確立した。鳥居清倍の作品「市川団十郎の虎退治」は一部を絨物質の丹<sup>(16)</sup>で塗った丹絵と呼ばれるものである。この頃、まだ色摺の手法は確立されておらず、着色は一枚一枚手作業で行われていた。しかし享保（1716-36）頃になるにつれ、丹よりも透明感のある植物性の染料を主体とした紅絵や、その黒の部分に膠<sup>(17)</sup>を混ぜた墨を用い、漆のような光沢を出した漆絵が流行するようになった。



「市川団十郎の虎退治」（鳥居清倍）  
千葉市美術館ホームページより転載

肉筆画で名を馳せたのが宮川長春である。彼は享保年間に好まれた抒情的表現を、丁寧で細やかな筆遣いによって実現したが、これらはやはり富裕層のためのものであり、宮川派はその後大衆のための絵を制作することはなかった。

奥村政信は美人画、風俗画で活躍した。彼は自身で版元を経営するとともに、透視図法<sup>(18)</sup>を取り入れた「浮絵」や「柱絵」といった新機軸を提案した。彼の活躍のただ中で、それまで手彩色であった版画が版彩色となる。紅と草色、藍を加えた二、三色刷りが一般化し、紅摺絵と呼ばれるようになった。この技術の開発により量産性は一気に高まる。また、紅摺と同時に多色摺のズレを防ぐための「見当」を彫る技術が生まれたことも忘れてはならないだろう。

4. 中期——明和 2 年（1765）～文化 3 年（1806）——

奥村政信の死の翌年、明和 2 年は浮世絵にとって革命の年である。それまでほんの数色にとどまっていた多色摺が一気に七、八色になったのだ。大小暦<sup>(19)</sup>と呼ばれる暦がその年に限って爆発的な人気となった<sup>(20)</sup>ことで、その美しさを競い合うようになったのがきっかけである。多色摺の浮世絵の美しさは西陣織の錦に例えられ、錦絵（東錦絵）と呼ばれるようになった。この錦絵誕生から喜多川歌麿の死（1806 年）までの間を、中期とする。

鋭敏な色彩感覚を生かし、錦絵で活躍したのが鈴木春信であった。彼の美人画は一世を風靡する。また彼は、見立絵においても有名な作品を残している。

明和7年(1770)に春信が急死、安永元年(1772)に田沼意次が老中に登用された頃、それまでの浪漫的表現<sup>(21)</sup>から写実主義へと流行が移り変わる。これは、安永3年(1774)に『解体新書』が刊行され、天明3年(1783)に日本で初めて精密な銅版画の製作に成功するなど、西欧技術による刺激が影響した結果であるとも言われている。磯田湖龍斎の美人画は、春信の夢幻的な美人画とは異なる実在感のある描写であった。

役者絵では、勝川春章・一筆斎文調が、鳥居派とは異なる、顔の特徴を描き分けた似顔絵を制作し始めた。

歌川豊春は、曖昧な消失点や部分的な透視図法の適用といった浮絵の欠点を銅版画の学習によって修正し、名所絵というジャンルで活躍した。

寛政期(1789-1801)になると、喜多川歌麿が活躍する。彼の美人画は上半身をクローズ・アップしたもので大首絵と呼ばれ、吉原の花魁や町の評判美人の傑作が多く生み出された。彼を世に出したのは天才版元と言われる葛屋重三郎である。

寛政2年(1790)11月、寛政の改革の一環として、新規の出版物に検閲を受けることを義務付ける触書が出され、翌正月からはその証拠として改<sup>あらため</sup>印が刷り込まれるようになる。これよりさまざまな禁令が浮世絵師に影響を及ぼし始める。寛政3年(1791)、葛屋重三郎は洒落本・黄表紙が風紀取締に反するとして過料の処罰を受け、文化元年(1804)には禁令の図柄を描いた歌麿が入牢三日に手鎖五〇日の処罰を受け、その二年後に急死した。

## 5. 後期——文化4年(1807)～安政5年(1858)——

文化・文政期にそれまで以上に幕府は困窮し、その反対に町人階級は経済力をいよいよ増してくる。浮世絵の需要はますます大きくなり、大衆化がいつそう進む。これは、現存する浮世絵の枚数からも明らかである<sup>(22)</sup>。歌麿の死の翌年、菊川英山の登場から歌川広重の死(1858年)までを、後期とする。

文化4年、弱冠19歳で登場した菊川英山は美人画を描き未だ人気衰えない歌麿の後継としてもはやされた。だが文政期(1818-1829)には英山のおっとりとした美人に代わり、溪斎英泉や歌川国貞の官能的な美人が人気となった。

葛飾北斎は天保元年(1830)の「富嶽三十六景」で風景画を確立し、葛飾派を形成した。歌川豊国は役者絵・美人画で人気を博し、多くの門人を養成した。この歌川派から、国貞、国芳と言った優秀な絵師が多く生まれたのである。この二大流派が江戸後期の浮世絵文化を担ったといえる。

天保年間(1830-43)に実施された天保の改革で手の込んだ色摺り絵が禁止<sup>(23)</sup>される。だが嘉永期(1848-54)に入ると、以前にも増して精巧な彫摺がなされるようになる。毛

彫と呼ばれる髪の生え際の表現では、一ミリの幅に三本の毛を彫り残した。また、摺にもさまざまな工夫が凝らされ、それらを組み合わせた精緻な表現が見られるようになる。一方で、それらの技巧に傾倒するあまり、画面が煩雑なものとなったという批判も聞かれる

(24)。



「富嶽三十六景 神奈川沖波裏」(葛飾北斎)  
大久保純一『浮世絵』より転載

天保14年(1813)8月、国芳の「源頼光公館土蜘蛛つちぐも作用妖怪図ようかいをなすず」が天保の改革を諷刺したものだとのおわさが立ち、大人気を博す。これ以後、浮世絵はより報道的な性格を強めるようになり、安政の大地震(1855)を題材とした鯰絵などが描かれた。



「源頼光公館土蜘蛛つちぐも作用妖怪図ようかいをなすず」(歌川国芳)  
大久保純一『浮世絵』より転載

## 6. 終期——安政6年(1859)～明治終焉——

安政6年(1859)の横浜開港から明治の終焉頃までを、終期とする。開国以来、海外から流入した技術との競合を強いられた浮世絵は次第に衰退する。迫真性という点では写真や石版画・銅版画、量産性という点では機械印刷がそれぞれ優っており、それらに太刀打ちできるすべはなかったといえる。絵双紙屋の店頭ではやがて、日露戦争後ブームになったといわれる絵葉書が浮世絵に取って代わる。

一方、新しい時代の波に一時的に乗った作品もあった。横浜絵に描かれたエキゾチックな港町は江戸っ子を魅了し、文明開化の東京を扱った開化絵はみやげものとして評判になった。教育玩具としての玩具絵がいつそう発展したのも明治期である。また、日清戦争時(1894)は報道としての浮世絵が一時的に再び注目される。

しかしその後は目立った新しい動きもなく、浮世絵は急速に衰退するのである。



## 〔註〕

- (1) 吉田漱『浮世絵の基礎知識』雄山閣、1987年、4頁。
- (2) 山口桂三郎『浮世絵の歴史』三一書房、1995年、12頁。
- (3) 同上、13頁。
- (4) 瀬木慎一『浮世絵 江戸美学の再検討』潮出版社、1972年、19頁。
- (5) 同上、37頁。
- (6) 享楽主義、快樂主義のこと。
- (7) 瀬木、前掲書、39頁。
- (8) 山口、前掲書、16頁。
- (9) 同上、22頁。
- (10) 瀬木、前掲書、50頁。
- (11) 稲垣進一編『図説 浮世絵入門』河出書房新社、1990年。
- (12) 同上、8頁。
- (13) 同上、8頁。
- (14) 同上、13頁。
- (15) 大久保純一『浮世絵』岩波書店、2008年、5頁。
- (16) 鉛の酸化物で、明るいオレンジ色をした鉱物。古代より朱色顔料として用いられ、その場合は鉛丹、光明丹とも呼ばれる。鉄の錆止め塗料としても多く使われる。
- (17) 動物の皮や骨を水とともに加熱し、原料に含まれるコラーゲンを加工して製造されるゼラチン。原始的な接着剤として、また絵の具の固定剤として用いられる。日本では主に皮を煮て作ったことから、「にかわ」と呼ばれるようになった。
- (18) 視点のある一転に定め、人間の目に映るのと同じように、遠くを小さく、近くを大きく描く手法。
- (19) 三十日ある月を大の月、二十九日ある月を小の月とし、月の大小に絵が添えられた暦。当時用いられた太陰太陽暦のずれを修正するために、約三年に一度、閏月が挿入された。月末決済の商習慣上月の大小を知ることは重要であったため、大小暦を私製して年始に配りあう習慣があったといわれている。
- (20) 大久保、前掲書、13頁。
- (21) 柔らかな色調・描線による表現。
- (22) 18世紀後期の絵師の版画が、ひとつの作品について世界中で数枚しか残存しないものが多いのに対し、江戸末期の絵師の作品の場合、ある程度の人気があれば数十枚、ものによっては三桁の数が現存している。亡失を考慮に入れてもこの数の差が大きすぎるため、もともとの摺枚数が桁違いに違っており、ひいてはそれが需要の差であったのだろうと大久保は述べている（前掲書、23頁。）。
- (23) 贅沢や風俗の乱れに対する規制の一環として行われた。
- (24) 大久保、前掲書、27頁。

## 第二節 浮世絵の種類と主な浮世絵師

浮世絵における主な<sup>テーマ</sup>画題は何であったか。それらがひとつのジャンルとして確立したのはどのような歴史背景が原因であったか。本節ではそれらを整理しながら、同時に、各ジャンルで名を馳せた主な浮世絵師たちを紹介する。

### 1. 浮世絵三大テーマ

浮世絵の三大テーマは役者絵・美人画・風景画である<sup>(1)</sup>。浮世絵が、当世の風俗を描く絵ともいえることは、先述のとおりだが、その中でも人物を中心にしたものから発達していった。初期の浮世絵が手掛けた画題は、当時の一般庶民が最も興味を引く自分たちの人間社会をテーマにしたことは当然であり、その人間社会とは歌舞伎と遊郭の世界であったからである。庶民はこの劇場と遊里にきびしい封建社会の掟からのがれて、人間性の前回の回復を求め、富を無造作に消費していった。そうした庶民層の嗜好を敏感にとらえた浮世絵師たちは、この歓楽郷の二大テーマ、すなわち、役者と美人を描くことに専念したのである。この二つが浮世絵の最も作品数の多い画題となった<sup>(2)</sup>。

**役者絵**は歌舞伎役者を画題にしたものである。歌舞伎の世界では慶長初め頃からの阿国歌舞伎がしだいに発展し、庶民の絶大な人気を獲得し、三都(大阪・京都・江戸)の人々の喝采を一身に受け、演劇的内容の充実とともに名優の排出によって絢爛さをました<sup>(3)</sup>。後述の美人画が、遊里風俗全体を描写していたのに影響をうけ、舞台の上の役者の顔だけでなく、楽屋風景や役者の日常を描いたものなどバリエーションがでてくる。歌舞伎界と深いつながりのあった**鳥居派**に独占されてきた役者絵であったが、版画様式が進歩し、錦絵が刷られるようになると、**勝川春章**や**一筆斎文調**、**東洲斎写楽**が似顔絵によって役者を描くようになる<sup>(4)</sup>。写楽は力士たちを描く**相撲絵**(力士を描いたもの)でも作品を残している。また、**死絵**といって、著名人の死を追悼し報道する絵も流行したが、役者絵を禁じた天保の改革下では絵師名を省いて刊行された<sup>(5)</sup>。文化・文政年間(1804～1830)になると、江戸歌舞伎は爛熟の時代を迎えるが、寛政後期以後は、役者絵は**歌川派**の独占状態になる<sup>(6)</sup>。

**美人画**は、女性の容貌や風俗を描いたものである。初期の美人画では主に遊里の女性たちが描かれていた。**宮川長春**の肉筆画、**懐月堂安度**の版画がそれぞれ一派の始祖となる。時期としては前者が宝永～享保(1704～1736)、後者が宝永～正徳年間(1704～1716)である。絵師でありながら版元でもあり、各種摺法の発展に尽力した**奥村政信**も、美人画を多く描いた。しかし、宝暦末(1751～64)から、明和頃(1764～72)の**鈴木春信**らの活躍により、徐々に庶民の暮らしや市井の評判娘などに取材した作品が増える。また役者絵の一派でありながら**鳥居清長**の美人画はその長身のプロポーションで絶大な人気を博し、不動の地位を築いた。役者絵と並んで伝統的な画題であるため、多くの絵師が美人画を描いているが、寛政年間に活躍した**喜多川歌麿**の美人画は、首から上を描く大首絵の手法を取り入れたこと

でも有名である。歌麿の死後美人画会をひっぱっていったのは**歌川派**であった<sup>(7)</sup>。遊女を画題とした作品には**禿**というかたちで少女が描かれていることが多い。

**風景画**が浮世絵のジャンルとして確立されるのは、天保年間(1830～1844)<sup>(8)</sup>であり幕末期である。前の二つに比べるとやや遅い。歴史背景的理由としては、旅への関心が高まり<sup>(9)</sup>や、名所での行楽の盛行という社会現象のほかに、風景表現の可能性を高めた技術の進歩があった<sup>(10)</sup>。役者絵・美人画から画題が一般市民へも広がってくると、自然と背景が描き込まれるようになる。その中で西洋の透視遠近法<sup>(11)</sup>が取り入れられるようになり、見よう見まねではあるが、徐々に完成してゆくのである。ここでも歌川派の**歌川豊春**が風景画の進展をリードしていく。また、**葛飾北斎**の「富嶽三十六景」や**歌川広重**の「東海道五拾三次之内」、**歌川国芳**の「東都名所」などが有名である。

これらを主題とする浮世絵には子どもが登場しているものが多くなく、本研究の大きな助けにこそならないが、ここでは浮世絵の画題というものがどれだけその当時の人々の嗜好やとらえ方を反映していたか、すなわち研究対象としての浮世絵の価値を確認しておきたい。

## 2. 子どもをテーマにした浮世絵

では本研究の直接の資料となるであろう子ども浮世絵について分類する<sup>(12)</sup>。ひとつには、子どもの姿が描かれた①**子ども絵**がある。それとは別に、子どもが鑑賞して楽しむための②**子ども物語絵**があるが、これに描かれているのは必ずしも子どもではないので、本研究の研究対象としては不十分である。もうひとつ、子どもが遊びに使う実用品となる③**おもちゃ絵**というものがある。内容は「～づくし」といった図鑑的役割を果たすものをはじめとして、凧や人形であったり、着せ替えやかかるた、絵双六など多様にわたり大変かわいらしく興味深いものだが、残念ながらこれらも本研究には活かそうにない。しかし江戸末期から明治にかけて多く存在したもので、そのころには子どもとしての認識は確立されていたはずである。それが子どもの描き方にどのように現れてきたかは、やはり子ども絵、もしくは子どもと大人が描かれている別の風俗画に探るよりほかはない。

では子ども絵をもう少し詳しく分類してみよう。まず大勢の子どもたちがひとつの画面に描かれた**遊びづくし絵**がある。**鈴木春信**が明和頃(1764～71)に描いた絵や、**歌川派**の絵師たちが19世紀に描いた絵が残っている。ただ、中には**溪斎英泉**の「おきな遊日本橋行列之図」のように、**見立絵**と言って、故事歴史などを江戸の子どもの姿で描いたものも多くある。江戸以前の大名や武家の風習を扱う際には細心の注意が必要だったのだ<sup>(13)</sup>。**五節供・年中行事**を題材に子どもを描いた浮世絵も多数ある。子どもたちは若さの象徴でもあったのだろう**歌川国芳**は「雅遊五節供之内」として**揃物**(シリーズ)を描いた。江戸時代には、子どもは神様から授かった宝物、あるいは神に近い存在ともされ、健やかな成長を願ってさまざまな行事が行われたようだ<sup>(14)</sup>。また**鳥居清長**も子ども絵を残している。長身の美人たちとどのように描き分けるのか次章以降で見たい。

もちろん遊びを描いた子ども絵は多い。石川豊雅の「風流十二月」には各月のこどもたちの遊びの様子が四月は子をとろ子とろ遊び<sup>(15)</sup>、八月はいもむしころころの遊び、十月はシャボン玉といった具合に描かれている。北尾重政も、美人画で知られる浮世絵師であるがやはり子どものごっこ遊びの様子などを描いている。また母子の浮世絵でもさまざまな場面の切り取が行われている。歌川国貞・歌川国芳・歌川芳虎などは子育てをする母と幼い子どもの絵が目立つ。「子宝」を題とする作品が多いのは、江戸時代の父母が、家を継ぐいい子宝に恵まれるのを強く望んでいたことの現れであろう<sup>(16)</sup>。また江戸時代といえれば寺子屋の急増した時代であるが、それを題材にした手習いの様子も残っており、貴重な史料である。男女で席が分けられ、机を生徒同士で向かい合わせ、高い教団から教える一斉授業ではない個人別の自学学習の様子が見て取れる<sup>(17)</sup>。落ち着いて座ってられない子やいたずらに精を出す子の様子も、それからそれをたしなめる師匠も描かれているものがあり、本研究にとっても大変有用なものである。

### 3. その他のテーマ

花鳥画は植物や動物を画題にしたものである。中国の草虫図<sup>そうちゅうず</sup>などの影響もあり、古来より伝統的なテーマとして愛された。庶民文化に至る前の絵画では、城の装飾画などにもともと好まれていた画材である<sup>(18)</sup>。ある程度の点数を描けた絵師は、鈴木春信・磯田湖龍齋があげられる。俗に浮世絵の黄金期といわれている天明～寛政(1781～1800)にかけては喜多川歌麿の「画本虫撰」<sup>えほんむしえらみ</sup>のように絵(浮世絵)と文字(狂歌など)が合体したメディア(絵本)が発達した。花鳥画が本格的に制作されるようになるのは風景画とほぼ時を同じくする天保年間のこと、葛飾北斎と歌川広重が双璧をなしている<sup>(19)</sup>。

武者絵は、和漢の歴史や説話で有名な武将や豪傑の勇壮な活躍の場面や、合戦の光景を描いた作品を指すが、江戸末期の戯作文学に登場する架空の英雄の活躍を描いた作品もこれに含む<sup>(20)</sup>。文化元年(1804)には、幕府の方針により織田信長・豊臣秀吉以降の武家に関する事象を文章にしたり絵に描くことは禁止されたため、鎌倉時代だと偽ったり、人名を若干変えるなどして法の目をくぐった。長く愛され描かれてきた画題であり、古くは菱川師宣の絵本「武家百人一首」、鳥居清倍・奥村政信・勝川春章・喜多川歌麿・歌川豊国と常に描かれ続け、歌川国芳によって手法が完成された<sup>(21)</sup>。また和漢の伝説・説話や古典物語などの有名な場面を描いたものを物語絵という<sup>(22)</sup>。

戯画とは、擬人化や嵌め絵などを指す<sup>(23)</sup>。狂画とも言われ、絵師の発想が試されるジャンルである。錦絵以後の主要な絵師では、床の間の掛軸中の布袋が抜け出して、居眠りする美人の着物の裾を持ち上げて秘所を覗き込む光景を描いた鈴木春信の柱絵、宴席で泥酔した男たちを竹林の七賢に見立てた喜多川歌麿の「酩酊の七変人」、歌川広重の「即興かげぼし尽くし」など、戯画性の豊かな作品<sup>(24)</sup>が挙げられる。平安～鎌倉時代にさかのぼる「鳥獣人物戯画」を彷彿とさせる、日本人のユーモアを感じるジャンルである。戯画は多くの絵師にとって片手間の仕事であったようで作品数は決して多くはないのだが、

歌川国芳の場合は数の上でも質の上でも、重要な位置を占めている。

#### 4. まとめ

このように、浮世絵に著わされるものは、ややもすると現代の我々とも通じるような当時の庶民の文化的側面を如実に反映している。浮世絵の中の子どもの描かれ方の変化に、日本における子どもの「子どもの発見」を探することは有意であることを確認したうえで、第二章へ進みたいと思う。

#### 〔註〕

- (1) 山口桂三郎『浮世絵の歴史』三一書房、1995年、35頁。
- (2) 同上19頁。
- (3) 同上19頁。
- (4) それまでの鳥居派による役者絵は役柄を典型的に描写したもので、記された役名と役者名で誰の絵かを知らせるものであった。(前掲『浮世絵の歴史』40頁。)
- (5) 小林忠・大久保純一『浮世絵の鑑賞基礎知識』至文堂、1994年、13頁。
- (6) 同上16頁。
- (7) 小林忠『江戸浮世絵を読む』筑摩書房、2002年、123頁。
- (8) たとえば、北斎の「富嶽三十六景」の背景には享和二(1802)年に刊行された十返舎一九の「東海道中膝栗毛」などの旅小説の流行がある。
- (9) 前掲『浮世絵の鑑賞基礎知識』20頁。
- (10) 西洋の透視遠近法は、伝統的な俯瞰描写による遠近表現に慣れていた当時の人々にとっては斬新なものであった。これを導入して空間の奥行きや距離感を強調した絵を総称して「浮絵」という。前景が画面の手前に浮いた様に見えることからこう呼ばれた。(同上、66頁。)
- (11) 小林忠監修『浮世絵師列伝』平凡社、2006年、38頁
- (12) くもん子ども研究所編『浮世絵に見る江戸の子どもたち』小学館、2000年、6頁に寄た。
- (13) 小林忠監修『江戸子ども百景』河出書房新社、2008年、20頁。
- (14) 同上、第二章。
- (15) 子をとる鬼から、親が子を守る遊び。同上、44頁。
- (16) 前掲『浮世絵に見る江戸の子どもたち』153頁。
- (17) 同上、170頁。
- (18) 前掲『浮世絵師列伝』38頁。
- (19) 前掲『浮世絵の鑑賞基礎知識』92頁。
- (20) 同上、98頁。
- (21) 同上、100頁。
- (22) 同上、103頁
- (23) 前掲『浮世絵師列伝』38頁。
- (24) 前掲『浮世絵の鑑賞基礎知識』104頁。

## 第二章 浮世絵の中の「子ども」

### 第一節 子ども絵の誕生と展開

平安時代の絵巻以来、日本の絵画資料には多くの子どもが登場している。そこには貴族や武士階級に限らず、農民や町人の子どもの姿も見られ、のびのびと遊び育つ様子が窺える(図1)。しかし、庶民の子どもの元気な姿が溢れんばかりに登場し、子どもを主題とする絵画が描かれるようになるのは、江戸中期に制作された多色摺浮世絵版画、すなわち錦絵の中においてである<sup>(1)</sup>。なよやかな女性の姿態が人々の目を惹かせる中で、鈴木晴信や北尾重政など、初期錦絵の有名絵師たちが、こぞって子どもの日常を題材とした作品を手がけており、子ども絵に対する社会的要求の高まりを窺い知ることができる。



図1 『春日権現験記絵』 卷六第三段  
14世紀初頭

何故ならば浮世絵は購買層の需要に応

じて生産される娯楽商品であり、売れる絵を念頭にテーマが企画されるからである。では果たして江戸の人々が子ども絵を求めるその社会的要求とはどのようなものだったのか。人々は浮世絵に描かれた子どもにどのような心を寄せ、何を望み何を託して、ひたすら見ることを楽しんだのだろうか。

本節の目的は、浮世絵の中で子どもの姿が描かれるようになった経緯と背景を探ることである。その上で、子ども絵の誕生を促した社会的要求に着目し、論を進める視座として「様式的側面」「商業的側面」「思想的側面」の三点を設け、以下に考察していきたい。

#### 1. 様式的側面

浮世絵の中で子どもが描かれ始めるにあたり、様式的な面で重要な土台を成したのは「唐子絵」であるという認識がある。初期錦絵の子ども絵には、唐子ないしは腹掛け姿の子どもが多く描かれており、このような「唐子絵」は日本の子どもが積極的に描かれ出される手前であって、「子どもを描く」ことに関しての一定の形式を用意したとされている。唐子たちが楽しげに遊ぶ姿が絵画に掬い取られ、やがて



図2 「幼童云此奴和日本」  
鳥居清長 明和安永頃

日本の子どもたちを描き出す際にもその様式が転用されたのである<sup>(2)</sup>。

室町時代に中国絵画の技法様式が日本にもたらされたとき、「山水」「仙人」「花鳥」と共に、中国の子どもが遊んでいる情景がテーマの「唐子絵」も流入し、江戸時代初めには狩野派の絵師に受け継がれていた。浮世絵に唐子たちが登場するのはいつからか定かではないが、宝暦（1751～64）頃、奥村政信の「子供輦遊び」で中国の帽子を被った江戸の子どもが確認できる。この頃、唐子たちの遊びから江戸の「子ども遊び」が生まれたという見解もある<sup>(3)</sup>。以後、「唐子絵」は子ども絵と共存し、紅摺絵の時代を経て錦絵の時代に入る。錦絵を創始した鈴木晴信をはじめ、磯田湖龍斎や鳥居清長の初期の作品には、唐子そっくりの童子が多く、明らかに中国の影響が見てとれるのである（図2）。

## 2. 商業的側面

浮世絵は、封建体制下で種々の制約に束縛されつつ生産されてきた。故に厳しい出版規制に触れぬよう、表現に様々な工夫をこらしている。その一つの手法として、登場したのが子どもである。母と子の情景を描いた「母子絵」は、美人画出版に対する厳しい規制から逃れるために編み出されたものだという見解がある。すなわち、美人画に子どもを添えることによって、建前上は「母子絵」として出版したのである。その典型例が、喜多川歌麿の「山姥と金太郎」(図3)である。美人画に人気のあった歌麿が、寛政期に「山姥と金太郎」を集中して刊行したのは、寛政の改革で美人画に取り締まりが加えられ、その抜け道として出版された「母子絵」であると推測されている<sup>(4)</sup>。他にも、一見すると母子に見えても、風俗を仔細に考証すると姉妹だったり、花魁と禿であったりするようなことがあるのである。

また、描かれた子どもに注目してみると、対象に男の子が多く、子どもの割には顔つきがませており、あまりに大人びていることがあるのに気づくだろう。これも規制を掻い潜る手法の一つで、すなわち男女の交合を描いた「枕絵」は公刊が禁止されており、公の場では春画の成人男性に代わり、まさにその位置に男の子が登場する。結果的に、浮世絵の中に描かれる濃厚な母子関係やしっとりとした母と子の姿には、遊女とその客の交わり、男女の肉体関係が置き換えられたものだという側面があるのである<sup>(5)</sup>。つまり、母の豊かな乳房に吸いつく男の子たちは、それを眺める男たちの分身であり、あからさまな男の欲望を無邪気な装いの中で実現しているのである。従って、「母子絵」を全くの母と子の記録として直裁的に受け取るのは誤解の元であり、浮世絵における子どもの登場は、規則の網を掻い潜り、商売をするための手段であったという一面があるのである。

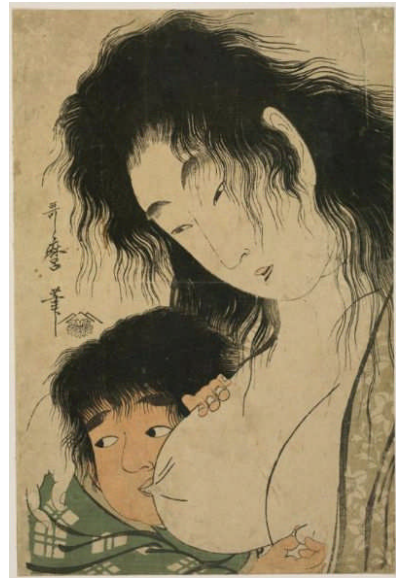


図3 「山姥と金太郎」  
喜多川歌麿 享和頃

### 3. 思想的側面

子ども絵を眺めていると、所々に「子宝」の文字が印字されていることに気づく。これらは鳥居清長、喜多川歌麿、歌川国貞などの手によって制作された、「子宝」と題するシリーズ作品である(図4)。「子宝」という言葉を辞書で見れば、「親にとって子は宝であるという意味の語」<sup>(6)</sup>、「天からの授かり物。大切な子。一般に、子ども」<sup>(7)</sup>などがある。子ども絵誕生の経緯と背景を思想的側面に求める上で、「子宝」の文字は大きな手掛かりになると思われる。何故なら浮世絵は庶民が安直に買い、娯楽として楽しむ庶民の美術であるので、子ども絵は庶民の子どもに対する意識を自ずと反映しているからである<sup>(8)</sup>。さらには、「子宝」シリーズが先に挙げた有名絵師たちの手により広く刊行された作品集であるので、その民意の反映・影響の度合いをより期待できる。ではいったい、「子宝」の概念は江戸の人々に対してどのような意味合いがあったのだろうか。そして、「子宝」の概念が広く世に浸透したその理由とは何だったのだろうか。

子ども絵が誕生した江戸中期は、間引きが行われ故意の流産・死産も珍しくない状況がある一方で、乱世の時代が幕を下ろして百年、人が長寿を全うできるほどのとりあえず平穏な世の中となっていた。そのため人々の関心が子どもや老人に向けられるようになったことは想像に難くない<sup>(9)</sup>。戦乱に巻き込まれて命を落とすという危険が激減した結果、病気や災害をなんとかやり過ごして子どもが育ち一人前になって家を継ぎ、やがて隠居として退いた後も元気でいられる、そういう「人の一生」が可能な時代が到来したのである。長命を司る養生述が縷々説かれる一方で、呪いめいた手法から中国伝来の医学に至るまで数多くの出産法や育児法を伝える「子育ての書」<sup>(10)</sup>が出回ったのは、人々の関心が子どもの誕生や養育に向けられ始めたことを告げている。子どもを視野に入れた絵草紙の類や、子ども相手のおもちゃや遊び道具が盛んに作られるようになったことも考え合わせるなら、江戸中期以降は子どもに注がれる眼差しが以前にも増して暖かく和んできているといえるだろう。



図4「子宝遊」  
歌川国貞 天保頃



図5「金太郎山狩」  
歌川重宣(二代広重)制作年不詳



このような「子宝」思想が広まる中、その象徴として登場するのが「金太郎絵」（図5）である。金太郎というと童姿で鉞を担ぎ、足柄山の山中で動物たちと遊んでいる姿が思い浮かぶ。そして成人後は坂田金時と名乗り、源頼光の家来として活躍する、というのが通説であろう。しかし古代末期から中世にかけての説話や物語に登場する金時は、あくまで頼光率いる四天王の一人であり、大人の武者であった。故に中世までは金時の子ども期のイメージは全く存在しない。つまり、金太郎は近世社会が生み出した伝説的イメージなのである<sup>(11)</sup>。とするならば、この金太郎の図像学を試みた場合、金太郎の姿は近世の子どもの何をどのように示しているのだろうか。

金太郎の特徴として、①赤い身体、②体格が良い、③鉞を担いでいる、④腹掛け、などが挙げられる。

①赤い身体については、服部幸雄の「赤のシンボリズム」<sup>(12)</sup>の指摘がある。服部幸雄によれば「赤」は呪術的・祝言的性格を持っており、例えば「赤絵」<sup>(13)</sup>は一種の呪具であって、魔除け・疱瘡除け・破邪招福の意味があったのではないかとする。同じようにこの金太郎の赤さも、そうした疱瘡除けや破邪招福などに関係が深いと思われる。

②体格の良さは、逞しさに直結していると思われる。男の子の逞しさは「元気」・「健康」・「健やか」などの概念と繋がり、「子宝」思想には受けが良い。男の子の逞しい成長こそがこの物語の主題なのである。

③鉞は大木を伐採する道具である。大きくて重く、とうてい子どもの力で扱える代物ではないが、金太郎はそれを軽々と使用する。高崎正秀は雷神と鉞の関係を説明して、「古人は雷神を目して、恐るべき偉大なる鉞の所持者としたのに不思議はない」<sup>(14)</sup>と述べている。雷神の子<sup>(15)</sup>として生れた金太郎にとって、鉞はまさにうってつけだったのである。

④腹掛けは別名「キンタロウ」と呼ばれるほど、金太郎のイメージに直結しているが、元々腹掛けは中国からもたらされたものである。絵巻などの絵画史料によって中世日本の子どもたちの姿をどんなに調べてみても、そのようなものをしている子どもを見出すことはできない<sup>(16)</sup>。ところが近世になると、腹掛け姿の子どもたちが絵画史料にたくさん登場するのである。つまり、本来腹掛けは異国的なものであり、それが近世になって受け入れられて、日本の子どもたちの腹掛け姿となったのであった。

このように、金太郎は「異界」的な要素を多く孕み、特にそれは「逞しさ」に表れていることが分かる。「異界」とは「人びとの日常世界・日常生活の外側にあると考えられている世界・領域のこと」<sup>(17)</sup>である。人々は「異界的存在」を、「魔除けする」「退治する」「祭り上げる」のうちのいずれかの方法で対処してきた<sup>(18)</sup>。金太郎の場合は、強健と武勇の象徴として祭り上げ、人々はその「逞しさ」に肖ろうとした。「子宝」思想の下、親は子どもに金太郎のように逞しく育てて欲しいと願い、かくて子どものお腹に腹掛けをさせたのだった。

このように金太郎を分析してみると、その背景には近世社会における子ども像が強く働いていることが分かる。逆に言えば、近世社会の子ども観や社会観念が金太郎を生み出し

たのであった。そうした近世社会の特徴は、夫婦とその子どもによって構成された「家」を基本単位としている点であり、「家」の存続や維持が子ども（特に男の子）の誕生と成育にかかっていたことである。後継ぎが重視され、そのためにも子どもの無事な成長を願い、大切に育てようとした。すなわち子どもを「子宝」とみる社会であり、そうした「子宝」観念が定着するのが、近世においてなのである<sup>(19)</sup>。

子たからといふべき竹の茂り哉（毛吹草）<sup>(20)</sup>

子宝は稀で首かせばかり出来（誹風柳多留）<sup>(21)</sup>

子宝がきやらきやら笑う櫓火かな（小林一茶）<sup>(22)</sup>

このように、近世では「子宝」という語が頻出する。つまり、近世的な子ども観を最も端的に表現している語が「子宝」なのである<sup>(23)</sup>。子ども絵は、江戸の民衆に広がった「子宝」思想を背景として誕生し、「唐子絵」を足掛かりに「遊戯絵」、「行事絵」、「母子絵」、「手習絵」など多岐に広がり、ひいては「異界」の英雄・金太郎を登場させるまでに展開した。これらは全て庶民のレベルにまで「家」ができ、その永続のために後継ぎとしての子どもの丈夫な成長が強く願われた近世社会の本質を、鮮やかに映し出しているといえる。子ども絵の誕生と展開は、江戸の人々に子どもを捉える視線が生れてきたことを示すと同時に、子どもというものを祝し、楽しみ、悦ばしいものとする心性が花開いたことを告げているのではないだろうか。

#### 〔註〕

- (1) くもん子ども研究所編『浮世絵に見る江戸の子どもたち』小学館、2000年、5頁。
- (2) 森下みさ子「江戸の子ども遊び」（前掲、くもん子ども研究所編『浮世絵に見る江戸の子どもたち』、所収）、75頁。
- (3) 稲垣進一「よみがえる江戸の子ども文化」（前掲、くもん子ども研究所編『浮世絵に見る江戸の子どもたち』、所収）、204頁。
- (4) 同上、205頁。
- (5) 北山修「ともにながめること——浮世絵の中の親子関係」（前掲、くもん子ども研究所編『浮世絵に見る江戸の子どもたち』、所収）、200頁。
- (6) 山田俊雄編『新潮国語辞典』新潮社、1995年、780頁。
- (7) 中田祝夫編『新選古語辞典』小学館、1963年、430頁。
- (8) 東武美術館編『浮世絵の子どもたち』くもん出版、1994年、83頁。
- (9) 前掲、森下みさ子「江戸の子ども遊び」、74頁。
- (10) 近世に入ると子育て論は急激に増え、しかもその内容は「家」の後継者づくりのための論にとどまらず、広く社会に向けて書かれたものとなる。体系的な育児書・教育書としては、香月牛

山の『小児必用養育草』や貝原益軒の『和俗童子訓』などがある。

- (11) 鳥居フミ子『金太郎の誕生』勉誠出版、2002年、18頁。
- (12) 服部幸雄『さかさまの幽霊——<視>の江戸文化論』平凡社、1989年、226-228頁。
- (13) 色摺の濃い、赤色の目立った錦絵。疱瘡（天然痘）除けのまじないとして源為朝や桃太郎を描いた「疱瘡絵」とはほぼ同義語。疱瘡などの疫病に罹らないように、ないしは罹ったとしても軽く済むようにという親の願いは強く、「疱瘡絵」はたくさん作られた。これも近世が子どもの発育・成長に格別の関心を払った社会であったことを物語る一例である。
- (14) 高崎正秀『高崎正秀著作集第七巻——金太郎誕生譚』桜楓社、1971年、20頁。
- (15) 『前太平記』（天和元年<1681>頃）や『広益俗説弁』（享保二年<1717>）によると、源頼光一行は足柄山の山中で姫と若者が暮らしているのを見つける。頼光が姫に尋ねたところ、夢中に赤龍が現れて彼女と通じ、雷鳴が鳴り響いて目覚めたのだが、その結果産まれたのがこの若者だと言う。赤龍と雷鳴が、その子どもが雷神の申し子であることを表している。
- (16) 黒田日出男「異界の子ども、近世の子ども——浦島太郎・金太郎・桃太郎」（江戸子ども文化研究会編『浮世絵のなかの子どもたち』くもん出版、1993年、所収）、219頁。
- (17) 小松和彦『日本人の異界観』せりか書房、2006年、5頁。
- (18) 小松和彦『異界と日本人——絵物語の想像力』角川書店、2003年、16頁。
- (19) 前掲、黒田日出男「異界の子ども、近世の子ども——浦島太郎・金太郎・桃太郎」、222頁。
- (20) 新村出校閲・竹内若校訂『毛吹草』岩波書店、1943年、267頁。
- (21) 山澤英雄校訂『誹風柳多留』岩波書店、1995年、160頁。
- (22) 丸山一彦校注『一茶俳句集』岩波書店、1990年、303頁。
- (23) 前掲、黒田日出男「異界の子ども、近世の子ども——浦島太郎・金太郎・桃太郎」、222頁。

●使用した文献・ウェブ名

- (図1) 黒田日出男『子どもの登場——中世社会の子ども像』河出書房新社、1989年。
- (図2) くもん子ども研究所編『浮世絵に見る江戸の子どもたち』小学館、2000年。
- (図3) ポストン美術館スボルディングコレクション (<http://www.mfa.org/collections/>)
- (図4) 江戸子ども文化研究会編『浮世絵のなかの子どもたち』くもん出版、1993年。
- (図5) 鳥居フミ子『金太郎の誕生』勉誠出版、2002年。

## 第二節 浮世絵と「子どもらしさ」

本研究の前提には、フィリップ・アリエスの『<子ども>の誕生』の中で提唱した、西洋における「子どもの発見」がある。フィリップ・アリエスは西洋の様々な場で描かれた絵画に登場する子どもの描かれ方の変遷から西洋における「子どもの発見」を見出した。序章の中で概説したように、アリエスは11世紀から17世紀までの時代を辿り、その中で子どもの描かれ方は段階的に変化していると述べているが、特に17世紀を境として、それ以前とそれ以降で大きな変化が現れていると指摘している<sup>(1)</sup>。17世紀に西洋における「子どもの発見」が最終段階に達しているのである。西洋では中世から近世における時代の中で、「子ども」が発見され、現代の我々が思うところの「子ども」と受け取れる描かれ方は17世紀、つまり近世において確立するのである。しかし、これはあくまでも西洋という限られた地域・文化の中での事象をもとに論じた学説なのである。ここで一つの疑問が生じる。このアリエスが唱えた「子どもの発見」という学説が日本においても、ひいては日本の歴史の中でも単純にそのまま当てはまるものなのであろうか。本研究はこのような関心から日本における「子どもの発見」を見出そうとするものである。

西洋における「子どもの発見」は主に近世という時代区分の中で確立していくが、日本で近世といえば、応仁の乱から始まる乱世がようやく治まった後の、250年以上もの永きに続いた江戸時代に該当する。徳川幕府が統治した江戸時代は「太平の世」とも呼称される事もあるが、江戸時代は長く続いた平安の中で元禄文化や化政文化などの様々な文化が幅広い分野で華やいた時代でもある。子どもの発見の中で重要な一つの要素として、「子ども」という認識が一部の人間ではなく、広く民衆まで一般化しているかどうか、という問題が存在する。このような問題が存在する中で、近世の日本の江戸の文化を振り返ると、時代を下るにつれて文化の担い手が武士などの支配階級ではなく、町人などの民衆に変化している。文化が民衆まで一般化した時代とも言えるのである。アリエスが唱えた子どもの描かれ方の変化を基に、江戸の絵画の変遷を辿れば十分に「日本における子どもの発見」に迫れる可能性が高いのである。

その中で、我々が研究対象として取り上げたものが浮世絵である。浮世絵の概観は既に前章で述べたところであるが、「子ども」という認識が一部上流階級など限られた人間ではなく、一般的に広く民衆に広がっていたことを知るために、江戸時代に最も庶民の生活に浸透し一般的であった浮世絵は、日本における子どもの発見を見出そうとする我々の研究の研究対象としてまさに相応しいものなのである。250年以上続いた江戸時代における浮世絵の中の子どもの変化への具体的な言及は次章以降で触れていくのだが、本研究を進めるにあたり明記しておかなければならないものがある。それは、浮世絵に描かれた子どもをいかにして「子どもらしい」と判断するのか、それとも子どもらしくないいわゆる「小さな大人」として描かれたものと判断するのかという基準である。

この共同研究を進めるにあたり、我々は浮世絵に描かれた子どもの「子どもらしさ」を

判断する一つの共通認識としての基準を設けた。何を以って浮世絵に描かれた子どもを「子どもらしい」と判断するかという基準である。この基準は共同研究において、それぞれの判断を担当した各々の感覚で子どもらしさを判断するという客観性に乏しい論述になることを避けるために設けたのである。我々は「子どもらしさ」を判断するために、その子どもらしさを段階によって分類する、三段階の基準を設けた。

一つ目の段階は、浮世絵の中に「子ども」を描かれてはいるのだが、頭部が体に対して大きいなどの、子どもらしい等身の特徴が見受けられず、同じ絵に描かれた大人との身長差や、画題などでしか子どもと判断出来ないものである。これは大人の相似形として子どもが描かれ、大人の頭身のバランスのまま子どもが描かれているのである。現代の感覚から絵を見ると、描かれた「子ども」を子どもとして認識するにはどこか違和感を覚える、という段階である。この段階では子どもに対する認識は、「小さな大人」として子どもが存在するのであり、「子どもらしさ」を子どもに対して認識している段階ではないと判断できる。つまり、この段階で登場する「子ども」は「小さな大人」として描かれた子どもといえる。

この段階に属する浮世絵の例として挙げられるのは、喜多川歌麿の「七月七日星祭り」(32頁：図1参照)である。喜多川歌麿は美人画で有名であるために、子どもの描き方も美人画を描く手法の影響を受けているのかもしれない。描かれているのは二人の女性である。描かれている女性の体の大きさからして親子、もしくは姉妹だと考えられる。参考とした図書の解説も「町家の母と娘と見たいが、髪型その他からすれば姉と妹らしい」<sup>(2)</sup>と曖昧な表現をしている。描かれている二人を見ると、成人と見受けられる女性とその隣にいる女性の差は主に身体の大小にしか見られない。子どもだと思われる女性は大人の体のつくりの身体のバランスがそのままであり、頭が大きいなどの「子どもらしい」特徴を見いだすことはできない。この、「小さな大人」として子どもが描かれている状態をこの第一段階に分類する。

次に、二つ目の段階は、頭身のバランスが、頭が体に対して大きい、手足が比較的短いなど、一見して子どもらしい体型・体格をしていると判断できるものである。第一段階では、「小さな大人」としてしか描かれていなかった子どもが、この段階では子どもとして違和感なく認められる絵がかれ方をしているという点が重要である。この段階は第一段階よりも、より子どもへの関心が高まり、「子どもらしさ」の確立に近い段階と言える。だが、あくまでも「子どもらしさ」の特徴が体型や体格にのみ終始しており、子どもの愛らしい仕草や表情などの表現まで関心が達していない段階でもある。子どもへの関心が細部まで至っていない段階とも言い換えられる。この点から、まだ現代に通ずるような子どもらしさとは違う段階とも言えるのである。この段階は、「子ども」として描くという関心から描かれてはるが、未だ「子どもらしさ」への関心の確立は伺えない段階である。

この段階の絵の例として挙げたいのは溪斎英泉の「当世子宝十景 高縄の月見」(32頁：図2参照)である。心安らかに眠る子どもに対して団扇で扇いで風を送る親子の情景が描

かれています。画題も「子宝十景」とあるように、子どもへの関心からこの絵が描かれていることにはまちがいない。だが、絵を実際に見てみると、現代的な感覚からすると違和感を覚えざるをえない。確かに、等身は頭が大きく、手足が短く、肉付きも豊かに描かれているために第一段階の絵よりははるかに「子どもらしさ」が認められる。しかし、一方で顔の表情を見てみると、眠っている絵とはいえ明らかに目が細く、鼻が大きく、耳も大人の耳と同じだ。子どもに特徴的の愛らしい表情が見られないのである。あくまでも「子どもらしさ」の特徴の描写が体型や体格にのみ終始しており、子どもの愛らしい仕草や表情などの表現まで関心が達していない段階であると言える。この絵に見られる段階を第二段階に分類する。

そして最後に三つ目の段階は、体型や体格はもちろん子どもらしく描かれており一見して子どもとして認識できるその上に、仕草・表情など細部に至る表現からも子どもらしさを見出せるものである。描かれている子どもの愛らしい表情・仕草からは、子どもが愛情を持って接する対象であるという認識が伺えるものがこの段階に分類される。浮世絵の本来の商業的目的からも、子どもがまさに「子どもらしく」描かれていることは、確実に子どもらしさの認識が確立している段階であるといえる<sup>(3)</sup>。この段階に至って、「子どもらしく」描かれた子どもが登場するのである。以上のような段階において分類するわけだが、言い換えると我々はそれぞれの「子どもらしさ」の描かれ方の段階によって、「小さな大人」として描かれた子ども、「子ども」として描かれた子ども、「子どもらしく」描かれた子ども、という三段階に分類した。

では、この三番目の段階に分類される絵の例を提示したい。歌川芳虎「子ども遊びづくし 秋」(32頁：図3参照)をご覧頂きたい。この絵は季節ごとの子どもの遊びを描いたものである。この段階にある絵の特徴として挙げられるのは、第二段階に見られた「子どもらしい」体型のみならず、絵の描写が描かれた子どもの細部の表現にまで至っているのである。実際に絵を見ていても、何人も描かれている子どもの表情はどれも多様であり、子どもらしいおどけた表情や笑顔が見られる。子どもの仕草も、まるでじゃれ合っているかのような子どもたちの様子から伺える。等身や体型のみならず、表情や仕草にまで「子どもらしさ」が伺えるのである。まさに、「子どもらしく」描かれている子どもであると言えるであろう。

さて、上述したように子どもの描き方を三段階に分類したが、どの段階から日本における「子どもの発見」が成立しているといえるのであろうか。まず、最初の段階である「小さな大人」として描かれた子どもであるが、これは子どもの描かれ方からも、大人をそのまま小さい体型で描く、いわば大人の相似形としての子どもという認識である。これは子どもらしい特徴を認識することもなく描いているという点からも、この時期に既に「子どもの発見」が成立していたとは言い難い。子どもの描き方と同じように、やはり認識も大人の相似形としての認識、小さい大人という認識であったのだろう。最初の段階では子どもの発見は認められないのである。

次の段階は「子ども」として描かれた子どもという二つ目の段階である。これは子どもの描き方が、子どもらしい表情や仕草など細部にまでは至らないが体型の特徴など、「子どもらしさ」をある程度認識している段階とも言える。この段階は体型という全体像において子どもらしさを認識していると言える。従って、細部までの関心はまだ確立してはいないが、既にこの段階において「子どもらしさ」の関心をもって子どもを描いているといえる。そのために、この二番目の段階において子どもらしさへの関心が存在しているということは、「子どもの発見」がなされていたともいえる。我々はこの二つ目の段階において子どもの発見が成立していると考えた。この二つ目の段階に存在する子どもらしさへの関心が、時代を経て進展してゆくことによって最終段階である仕草や表情などの細部にまで関心が至るのである。つまり三つ目の段階は、既に二つ目の段階で成立している子どもへの関心がより深化し、浸透している状態だといえるだろう。以上の様な「子どもらしさ」を三段階に分類して日本における「子どもの発見」を探るといふ共通の見解をもって次章以降の論述を進めていきたい。

#### 〔註〕

- (1) 序章を参照のこと。
- (2) 江戸子ども文化研究会『浮世絵のなかの子どもたち』、48頁。
- (3) 浮世絵はあくまでも商品であり、販売することにより利益を求める商業的目的が少なからず存在している。そのために、浮世絵の中に確実な「子どもらしさ」が認められるという段階は、「子どもらしさ」が商業的需要を喚起し、さらにそれを子どもを「子どもらしく」描いた浮世絵が満たしていると状態とも言える。



図1.「七月七日星祭り」  
喜多川歌麿 大判 京和頃



図2.「当世子宝十景 高輪の月見」  
溪斎英泉 大判 文政頃



図3.「子どもあそびづくし 秋」  
歌川芳虎 嘉永頃



## 第三章 浮世絵の発展と「子どもの姿」

### 第一節 菱川師宣

#### 1. 菱川師宣の生涯

本節では、浮世絵の草創期の絵師である、菱川師宣と彼の作品に描かれている「子どもの姿」について説明していきたい。

菱川師宣の生年月日は不明だが、房州(現在の千葉県)保田の生まれで、家業は染織品に刺繍や装飾を施す縫箔師であった。師宣が浮世絵師となる経緯は、天和4(1684)年刊行の『武者大和絵づくし』(内題『武者大和絵』)の序文などからわずかに窺うことができる<sup>(1)</sup>。

絵も下手な20歳前の師宣は船で江戸へ出ると、絵画修業を開始した。冒頭に「三家」とあり、これは「狩野派」、「土佐派」、雪舟の流れの「長谷川派」を指すと考えられる。だが、一介の庶民師宣がこれらの伝統の画技を正式に習得したとは考えられず、むしろ、チャンスをとらえては伝統諸派の絵画作品を貪欲に注視し、加えて町絵師に流布した大和絵風の風俗画、江戸狩野派の清新な表現、その他の雑多の画風などを模倣しながら手探りで独自の画風を作り上げて行ったものであろう<sup>(2)</sup>。

師宣は寛文12(1672)年、初の署名入りの絵本『武家百人一首』を刊行した。この本は庶民相手の挿絵画家が作品に署名した最初の事例であり、社会の表舞台への「うき世絵師」登場を告げる歴史的な作品とみることもできる<sup>(3)</sup>。

版本挿絵の世界に登場した師宣は、吉原遊郭や歌舞伎の役者評判記、名所案内記、職人尽くしや美人尽くしの風俗もの、古典的な物語や和歌などの古典文芸の解釈本、好色本など実に広範な題材を自在に表現した<sup>(4)</sup>。師宣は特定の分野のみに限らず、様々な分野に精通していたことが窺える。

延宝6(1678)年刊行の吉原の案内書である『吉原恋乃道引き』がある。内容の前半は両国橋の図から始まり、吉原までの道筋を紹介し、後半は花魁道中を眺める嫖客たちの描写で終わっている。頁の見開きに大きく絵を配し、文章には上部のわずかなスペースがあてがわれているに過ぎない<sup>(5)</sup>。すなわち、文章が主体で文間に挿絵を挿入した従来の仮名草子の古い形式からは、大きく様変わりしたものとなっている<sup>(6)</sup>。同じ時期の延宝5(1677)年刊行の江戸地誌の『江戸雀』では、絵が見開き全面を占めて、文章のない頁まで現れている<sup>(7)</sup>。このように、文章が主体であった版本に、挿絵が主役となる新しいパターンを誕生させたことも、師宣の功績の一つと考えられる。

文章を主役、挿絵を脇役とする従来の版本の性質を逆転させ、絵の魅力の満喫に主眼を置いた「絵主文従」の版本を実現した師宣は、ほどなく絵を本の形式から自由に独立させ、一枚摺の版画としての浮世絵を確立した<sup>(8)</sup>。

師宣が活躍した時期は、明暦3(1657)年の振袖火事後の江戸の復興の時期と重なる。

当時の江戸は復興で活況に沸き返り、人々は娯楽を渴望していた<sup>(9)</sup>。この欲求に迅速に応えたのが「早く」「安く」制作可能な木版印刷の版本であり<sup>(10)</sup>、そのような社会情勢が師宣の浮世絵師としての活躍に大きな追い風になったと考えられるだろう。

先述したような社会の要求に応えるために、師宣は版本とともに廉価で量産可能な一枚摺の浮世絵版画を盛んに制作した。また、一部の権力者や富裕層のみに独占されてきた絵画を、庶民が入手できるようになった。これも師宣の功績の一つであろう。

その一方で、師宣は絵筆で一点一点描く、上層向けの高級な肉筆画の分野にも進出した。掛幅、絵巻、屏風などの形式に、吉原や芝居風俗、春の花見、夏の船遊び等の限定した主題が選ばれ、緻密な描写と豪華な色彩が尽くされた<sup>(11)</sup>。師宣の肉筆画で最も有名な「見返り美人図」は寛文期に流行した風俗画「寛文美人図」の古様式を借用しながら、最新流行の衣装と髪型で装った美人が優雅な風情で振り返った様子を描いたものである<sup>(12)</sup>。また、井原西鶴の著『好色一代女』(貞享3・1686年)には、「江戸より持てまいりし絵」あるいは「菱川が書きしこきみのよき姿枕」などの記述が散見され<sup>(13)</sup>、師宣の肉筆画が上方まで広まっていたと考えられる。

一世を風靡した師宣のもとには画風を慕う若者たちが集まり、菱川派を形成し旺盛な活動を展開した<sup>(14)</sup>。肉筆画の制作は、師宣一人の筆によるものとは考え難い。そこで肉筆画を世に大量に送り出すため、師宣が主宰で複数の門人達による工房的な制作態勢が敷かれ、そこから優れた作品が量産されたと推定されるのである<sup>(15)</sup>。その門人の中には、子の師房、高弟師重などがいた。しかし、元禄7(1694)年に師宣が没すると、菱川派工房も元禄10(1697)年から同14(1701)年頃には消滅してしまったと推定されるのである<sup>(16)</sup>。そして、鳥居清信などの次代の浮世絵師たちが、浮世絵界の主役の座を奪っていった。

## 2. 菱川師宣の作品と「子供の姿」



図1 『私可多咄』

次に、師宣の浮世絵とそこに描かれている「子どもの姿」について説明していきたい。

菱川師宣の作画の傾向をみると、前期から中期にかけて版本、中期から後期にかけて版画、後期から晩年にかけて肉筆画とその制作主体を切り換えていったものと思われる<sup>(17)</sup>。そこで、浮世絵を版本、版画、肉筆画の順に紹介することにより、師宣の「子どもの姿」の描き方がどのように変わっていったのか検討したい。

まずは、版本挿絵である。一つ目の作品は寛文11(1671)年に描かれた図1『私可多咄』である。仕方話とは身振り手振りを交えながら話

る笑い話や小話のことで、のちの江戸落語のもとである。これは万治2年に京で出版され



図2 『このころくさ』

た中川喜雲作の同題名本の江戸版と言われる。木に登っている人物が子どもだと考えられるが、一緒に描かれている大人たちと比較して等身や体型はあまり違いないように描かれている。よって、この作品に描かれている子どもの姿は第一段階の「小さな大人」として描かれた子どもだろう。

版本挿絵二つ目の作品は天和2(1682)年に描かれた図2『このころくさ』である。風俗画集で、題名からもわかるように、当時の江戸の巷の口の端にのぼるうわさ話や教訓話などが集められている<sup>(18)</sup>。この作品の中に、子どもは二人描かれているが、左の子どもの顔つきと頭身は母親らしき女性と大差はない。右側の子どもの顔つきは判断しかねるが、頭身のほうは若干違いがあるように描かれている。しかし、子ども二人とも大人と差別化して描かれたとは思えない。したがって、ここに描かれている子どもの姿も第二段階に近い第一段階の「子どもの姿」と判断できるであろう。



図3 『吉原の躰』

次は、版画の作品を紹介していきたい。版画の一つ目の作品は延宝頃(1673~80)に描かれたとされる図3『吉原の躰』である。この作品は吉原遊廓の風俗を十二の場面で構成した墨摺版画十二枚揃い組の作品<sup>(19)</sup>で、この絵はその中の一枚である「散茶見世」の場面である。三人の真ん中にいる女性は子どもだと思われる。この子どもの体つきは両隣にいる大人となんら変わりなく、等身も変わりはない。顔つきは三人とも同じように描かれている。よって、この作品に描かれている子どもは第一段階の「小さな大人」として描かれた子どもであろう。

版画二つ目の作品は貞享頃(1684～87)に描かれた図4『見立遊君地蔵尊』である。本図



は賽の河原に見立てた川辺で、地蔵菩薩を遊女に、子供らをおつきの禿に見立てたのか、一風変わった趣向<sup>(20)</sup>の作品である。この作品の子どもは、等身や体型は遊女に見立てられている地蔵菩薩とあまり違いはない。顔つきは若干違いがあるように感じるが、はっきりと区別して描かれているとは思えない。したがって、この作品も第一段階の「小さな大人」として描かれた子どもであろう。

図4 『見立遊君地蔵尊』



図5 『盆踊図』

最後は肉筆画の作品について検討したい。一つ目は貞享頃(1684～87)に描かれた図5『盆踊図』である。琴、三味線の囃子方に合わせ、踊る人々と見守る人々という構成をとっている。父親の肩に乗せられている子や、後ろから盆踊りの様子を見ている子などが描かれている。この作品でも、子どもは周りの大人たちと同じような等身、体型、顔つきで描かれている。この作品に描かれている子どもも第一段階にあたる「小さな大人」と考えられる。

肉筆画二つ目の作品は元禄頃(1688～94)に描かれた図6『秋草美人図』である。おそらく遊廓の一室であり、萩の描かれた屏風を背に、しどけなく横たわり読書をする二人の遊女と禿を描いている<sup>(21)</sup>。三人のうち右側に描かれているのが禿であろうが、この禿も一緒に描かれている遊女と同じような体型、等身、顔つきである。おそらく師宣にとって晩年の作品であると考えられるが、この作品でも子どもは第一段階の「小さな大人」として描かれている



図6 『秋草美人図』

### 3. まとめ

これまで菱川師宣とその作品について述べてきた。師宣の作品に描かれている「子どもの姿」は、初期の作品から晩年に至るまであまり変化がなく「小さな大人」として描かれて続いていた。それまでの文章が主体であった版本の性質を逆転させ、「絵主文従」の形式を実現し、ほどなく一枚摺の版画として浮世絵を確立させた師宣の功績は後世に大きな影響を与えるものであった。しかし今回、初期の作品から晩年までの作品を通して見てきたが、子どもを「子どもらしく」描くということにはなされなかったことが窺える。師宣の作品からは「子どもの発見」をすることができなかった。

### 〔註〕

- (1) 小林忠監修、『カラー版浮世絵の歴史』、美術出版社、1998年、25頁。(1)
- (2) 同上。
- (3) 同上。
- (4) 同上。
- (5) 同上。
- (6) 同上、26頁。
- (7) 同上。
- (8) 同上、27頁。
- (9) 小林忠監修、『浮世絵師列伝』、平凡社、2005年、8頁。
- (10) 同上。
- (11) 前掲、『カラー版浮世絵の歴史』、27頁。
- (12) 同上。
- (13) 前掲、『浮世絵師列伝』、10頁。
- (14) 前掲、『カラー版浮世絵の歴史』、27頁。

- (15) 前掲、『浮世絵師列伝』、11 頁。
- (16) 同上。
- (17) 『菱川師宣作品集』、菱川師宣記念館、1995 年、114 頁。
- (18) 同上、122 頁。
- (19) 同上、125 頁。
- (20) 同上、121 頁。
- (21) 同上、122 頁。
- (22) 同上、120 頁。

●浮世絵

- 図 1 『私可多咄』 菱川師宣・寛文 11 年(1671) 国立国会図書館蔵
- 図 2 『このころくさ』 菱川師宣・天和 2 年(1682) 東京都立中央図書館蔵
- 図 3 『吉原の躰』 菱川師宣・延宝頃(1673～80) 東京国立博物館蔵
- 図 4 『見立遊君地藏尊』 菱川師宣・貞享頃(1684～87) たばこと塩の博物館蔵
- 図 5 『盆踊図』 菱川師宣・貞享頃(1684～87) 所蔵不明
- 図 6 『秋草美人図』 菱川師宣・元禄頃(1688～94) 菱川師宣記念館蔵

## 第二節 鳥居清信・鳥居清倍

本節では、鳥居派の初代、鳥居清信と二代目清倍、また彼らの作品から「子ども」がどう描かれているのか論じていきたい。

### 1. 鳥居派誕生——鳥居清信・鳥居清倍——

まず、鳥居清信の生涯を説明する前に触れておかなければならない人物がいる。清信の父、鳥居清元である。清元は、もともと、大阪の女形役者であった。その為、歌舞伎とは密接な関係を持っていたのである。絵心のあった清元は役者業の傍ら、芝居小屋の看板絵を描いていた。そして貞享四年（1687年）妻と息子、清信（当時二十一歳）を連れ江戸に下り、当時の芝居町といわれた境町、茸屋町に近い難波町へ移り住んだ<sup>(1)</sup>。また清信は清元から画を学んだとされ、その事からも清元は今日まで続く鳥居派の基礎を築いたと云われている人物である。

元禄三年（1690年）清信、二十四歳の時に江戸市村座の絵看板を担当する。これが、江戸歌舞伎と鳥居の初めての繋がりであった。当時、江戸歌舞伎では市川團十郎によって創始された「荒事」<sup>(2)</sup>が人気を博しており、清信はこの荒事の特徴をよく掴み、役者の力のこもった演技を描き出すために「瓢箪足・蚯蚓描」（図1参照）という鳥居派独自の描写法を創始したのである。これは、文字どおり足を瓢箪のような形に大きく誇張して描き、腕や脚の筋肉の盛り上りを強い蚯蚓のような描線で表す画風である。またこの描写法は、遠くからでもよく見えるという、絵看板に相応しい特徴を持っていた<sup>(3)</sup>。さらに、清信は元禄十三年（1700年）に江戸で活躍する歌舞伎役者を描いた



（図1）

「風流四方屏風」と、吉原で働く遊女を描いた「娼妓画牒」を出版する。この二冊の刊行により、清信はより高い名声を得ることになる<sup>(4)</sup>。

一般的に、清信の没年は享保十四年（1729年）六十六歳、とされるが、確かな記述が発見されたわけではなく、晩年の活動については未だ完全に把握されていない<sup>(5)</sup>。そして、この清信の画風を受け継いだのが、ほぼ同時期に活動した鳥居派二代目、鳥居清倍である。

実は清倍と清信の間柄は不明で、親子説、兄弟説、親戚説など様々なものがある。また没年についても、二十三歳から三十歳の間に亡くなったと考えられているが、現在も明らかではなく、不明部分の多い絵師である。ただし、元禄（1688年～1704年）末から享保（1716年～36年）初期に至る作画期は明らかであり、正徳期（1711年～16年）は彼の全盛期であったとされている<sup>(6)</sup>。美人画、武者絵、花鳥画、戯画、役者絵などを残しているが、その殆んどが大判丹絵の役者絵である。彼の代表作「市川團十郎の竹抜き五郎」（図2参照）を見てもわかるように清信の「瓢箪脚・蚯蚓描」を継承し、その描写法をさ



(図2)

らに勢いに富んだものになっている。清信は以後の鳥居派の役者絵スタイルを大成させた絵師と位置付けることができるだろう<sup>(7)</sup>。

清信に始まる鳥居派は江戸歌舞伎界と強い結びつきを持ち、役者の看板絵や芝居番付などを制作しつづけたのだった。明治以降もその系統は存続し、現在では9代目となる鳥居清光氏によって歌舞伎看板絵が制作されている。

## 2. 清信が描いた「子ども」

次に、我々の設けた「子どもらしさ」の基準と清信の描いた「子ども」とを比較しながら、清信の描いた「子ども」がどの段階に分類されるのかを説明していきたい。



(図4)

製作年順に三枚の画と、製作年不詳の画を一枚の計四枚を紹介する。

一枚目は、元禄十一年(1698年)頃に描かれた「雛人形を持つ遊女と禿」(図3参照)である。清信

は役者絵の他に、吉原で働く遊女の画も描いていた。これもそのひとつである。遊女が約七頭身なのに対し、子どもも約六頭身と、体型にあまり違いは見られない。目の描き方を見ても、遊女と同じように描かれている。よって、この作品は第一段階に分類される。

(図3)





二枚目の作品は、元禄期後期（1700年～1703年）に描かれた「ほおづきを持つ美女」（図



(図5)

4参照)である。この作品も一枚目と同様、遊女と禿を描いたものである。ほおづきを持つ遊女の手と、それを欲しがる子どもの手を見ても、描き分けがされているようには見えない。また、遊女七頭身、子ども六頭身と、体型も大人と同じように描かれている。目や表情にも違いは見られない。したがって、この作品も第

一段階に分類されると言えるだろう。

三枚目の作品は正徳元年（1711年）に描かれた「女絵師」（図5参照）である。屏風に絵を描く遊女と、それを眺める男性、後ろで墨をする子どもを描いている。頭や顔の形や手の形などは、隣にいる男性と変わらないように見える。また目や鼻も描き分けがされているようには見えない。よって、この画も「小さい大人」として描かれたとして第一段階に分類されるであろう。

最後に、制作年不明「伏見常盤」（図6参照）を紹介する。この画は、平治の乱で夫を失った常盤が牛若、今若、乙若を連れさまよい歩く様子のパロディである<sup>(8)</sup>。懐に抱かれている赤ん坊は、顔や身体が描かれていないため、それを比較することが出来ないが、隣に連れられている子どもの体型や等身、目の描かれ方は母親と大差ないように思われる。したがって、この作品も第一段階「小さな大人」として描かれた子供であろう。

以上四枚の清信作品を見てきたが、いずれも子供らしく描かれてはいなかった。少なくとも、元禄十三年頃から正徳元年までの約十三年間の間では、清信作品の中に「子どもを発見」することはできなかった。



(図6)

(図7)



(図8参照)である。ここに描かれている子どもも、隣の女性と比べても同じような体型、等身、目の描かれ方をしている。この作品も子どもは「小さな大人」として描かれたものであろう。

最後に紹介する画は「子供どもを抱く美人」(図9参照)である。ここに描かれている子どもは、前に紹介した二枚の画に描かれていた子どもの中で最も小さい子のように見える。しかし、体型、等身、目の描かれ方のいずれも母親との違いはない。この作品は第一段階に分類されるのは明確である。

### 3. 清倍が描いた「子ども」

清信作品に続き、清倍の作品を三枚紹介したい。

一枚目の作品は、宝永(1704~10年)末頃に描かれた「太夫と二人の禿」(図7参照)である。この画は、清倍作品の中でもかなり初期のものであると考えられている<sup>(9)</sup>。遊女、子ども共に六頭身で描かれており、体型を見ても違いは見つけれない。また、子ども二人の表情、目の描かれ方についても同じように描かれている。よって、この作品は第一段階と言える。

二枚目の作品は正徳期(1711~16年)頃に描かれた「小鳥と美人と籠を持つ娘」



(図8)

(図9)



#### 4. 「清信・清倍が描いた子ども」

以上、元禄期から正徳期にかけての清信、清倍作品を計七枚紹介してきた。いずれの作品も大人と子どもの等身、体型に違いが見られなかった。今回、二人の絵師を調べるあたり多くの画を見てきたが、共通して「一般の子ども」ではなく遊女とともに働く「禿」としての子どもが描かれていた。それでは、禿とは当時「子ども」として認識されていたのであろうか。

「禿」とはいわゆる遊女予備軍の子ども達の事を指す。当時、遊女としての仕事出来るのが大体、十六歳から二十七歳位までであった。年月が経てば遊女は自然にいなくなってしまう。その為、遊女屋経営者は常に遊女を雇い入れなければならなかったのである。そして雇い入れられた十歳以下の少女を「禿」と呼び、上級遊女の付き人として、身の回りのお世話係とした。そして、お世話を通じ、様々なお稽古事や、客の取り方等を見聞して学ばせたのである。十歳以下から禿として働いている子ども達は、十代から遊女になった者に比べ、上級遊女から学んだ物も多い為、将来、見世の中心的な遊女になっていくと期待されていた。その中でも器量や物覚えの良い禿はエリートとして経営者から大事に育てられていたという。しかし、物覚えの悪い禿や、脱走しようとした者には罰として折檻も行っていたという。また、経営者達だけではなく、中には遊女達から「ご飯抜き」などの罰を受けていた禿もいたという。以上の事から禿は「子ども」としては見られていなかったと感じる。いくら「大事に育てられていた」といっても、遊女屋からすれば商品であり、客からすれば将来が楽しみな子どもなのである。何にしても十歳以下の少女に客の取らせ方を学ばせていた事自体、一般的な「子ども」として認識されていなかったという事なのではないだろうか。

役者画の分野においては新たな描写法を誕生させ、その地位を確実なものにした清信、清倍であったが、遊女や美人画については新しいことは発見されなかった。遊女の隣に禿としての子どもの描く事で遊女を引き立たせ、画を華やかにしたのではないだろうか。その為、鳥居清信、清倍は子どもを「子どもらしく」描いたのではなく「小さな大人」として描いていたという事が、今回の研究で窺えた。

#### 〔註〕

(1) 下中美都『別冊太陽・浮世絵師列伝』株式会社平凡社、2006年、13頁。

- (2) 市川團十郎によって創始された、荒々しく豪快な歌舞伎の演技。荒事の持つ力強さ、おおらかさは江戸の人々に好まれ、元禄時代以降、江戸を中心に広まった。
- (3) 山口桂三郎『浮世絵の歴史』株式会社三一書房、1995年、37頁。
- (4) 大井淑子『浮世絵名人辞典』美術倶楽部、1954年、350頁。
- (5) 武藤純子『初期浮世絵と歌舞伎・役者絵に注目して-』笠間書院、2005年、195頁。
- (6) 前掲、『別冊太陽・浮世絵師列伝』、16頁。
- (7) 小林忠監修『カラー版・浮世絵の歴史』美術出版社、1998年、31頁。
- (8) 服部幸雄『江戸の芝居絵を読む』、株式会社講談社、1993年、251頁。
- (9) 水田清子『水田コレクション図録』城西大学水田美術館、1986年、17頁。

#### ●参考文献

- 奥田健策『浮世絵-浮世絵 I 清信・清倍・政信・利信編-』毎日新聞社、昭和46年。
- 後藤茂樹『浮世絵大系 1 師宣』株式会社集英社、昭和49年。
- 渡辺憲司『江戸 300年 吉原のしきたり』青春出版、平成15年。

#### ●浮世絵参考文献

- 「山中平九郎と市川團十郎」後藤茂樹『浮世絵大系 1 師宣』株式会社集英社。
- 「市川團十郎の竹抜き五郎」後藤茂樹『浮世絵大系 1 師宣』株式会社集英社。
- 「雛人形を持つ遊女と禿」奥田健策『浮世絵-浮世絵 I 清信・清倍・政信・利信編-』毎日新聞社。
- 「ほおづきを持つ美女」同上。
- 「女絵師」 「P&P ONLINE CATALOG」 <http://lcweb2.loc.gov/pp/jpdhtml/jpdabt.html>
- 「伏見常盤」山口桂三郎『浮世絵の歴史』株式会社三一書房。
- 「太夫と二人の禿」後藤茂樹『浮世絵大系 1 師宣』株式会社集英社。
- 「小鳥と美人と籠を持つ娘」 「Free art」 <http://www.free-art.jp/albums/Details/10200.html>
- 「子供どもを抱く美人」後藤茂樹『浮世絵大系 1 師宣』株式会社集英社。

#### ●浮世絵

- 図1 「山中平九郎と市川團十郎」鳥居清信 東京国立博物館所蔵
- 図2 「市川團十郎の竹抜き五郎」鳥居清倍 東京国立博物館所蔵
- 図3 「雛人形を持つ遊女と禿」鳥居清信 ウースター美術館所蔵
- 図4 「ほおづきを持つ美女」鳥居清信 シカゴ美術館所蔵
- 図5 「女絵師」鳥居清信 リッカー美術館所蔵
- 図6 「伏見常盤」鳥居清信
- 図7 「太夫と二人の禿」鳥居清倍 エドウィン・グラブホーン夫人
- 図8 「小鳥と美人と籠を持つ娘」鳥居清倍 東京国立博物館所蔵
- 図9 「子供どもを抱く美人」鳥居清倍 東京国立博物館所蔵

### 第三節 西川祐信・奥村政信

本節では、江戸時代中期の浮世絵師である西川祐信、奥村政信の作品から、浮世絵に描かれている「子どもの姿」について論じていきたい。

#### 1. 西川祐信の生涯

新興都市江戸において菱川・宮川・鳥居らの各流派の活躍によって浮世絵が新しい文化として定着した元禄年間（1688～1704）、文化の先進地京都に、後に浮世絵史に欠くことの出来ない絵師となる西川祐信（1672～1750）が誕生した。幼名庄七郎、俗称宇右衛門、御家人となり右京と称す。号は自得叟、自得斎、文華堂。彼は狩野永納、土佐光祐の下で本格的に画技を学んだ後、江戸で流行している浮世絵に強い興味を抱き、刊本等から菱川師宣や鳥居清信らの画技を学び、元禄の中頃より、八文字屋という版元の下で役者評判記や浮世草子などの版本の押絵を描き始めた。彼に転機が訪れたのは40歳近くになった頃である。

宝永七（1710）年頃、八文字屋の自笑という名の経営者と、八文字屋専属の人気作家江島其蹟（そせき）の間で揉め事があって、祐信は自笑側についた。江島とけんか別れした自笑は、祐信を八文字屋の版本の看板絵師に据えて大々的に宣伝したところ、祐信の絵が世間に知られるようになり人気が出てきた。享保八（1723）年、祐信初の美人風俗絵本「百人女郎品定」が刊行されると、これが大ヒットした。彼の人気は、上方はおろか江戸にまで鳴り響いた。この作品は女帝皇后から売女まであらゆる階層の女性の風俗を描いたものであったが、高貴婦人と賤しい売女を一本の中に描いたため、のちに絶版を命ぜられた。

絵本画家として名を高めた祐信は、60種以上の絵本を描いたという。彼は絵本と同時期に数多くの肉筆美人画も描いている。その画風は艶容・優美で繊細な筆致で描かれた都風の美人画である。版本と肉筆浮世絵で大活躍した祐信だが、一枚絵版画の作品はひとつも制作しなかった。この理由として、祐信の作画期は「墨一色摺版画」の時代であって多色刷りの「錦絵」画法の登場前であったことと、上方の愛好家は版画には興味を持たず肉筆画のみを愛でる傾向にあったこと等が挙げられる。

祐信の画法は江戸の絵師達にも多大な影響を与えている。奥村政信以下、錦絵の創始者鈴木春信も、晩年の西川祐信に師事している。<sup>(1)</sup>

#### 2. 西川祐信が描いた子ども

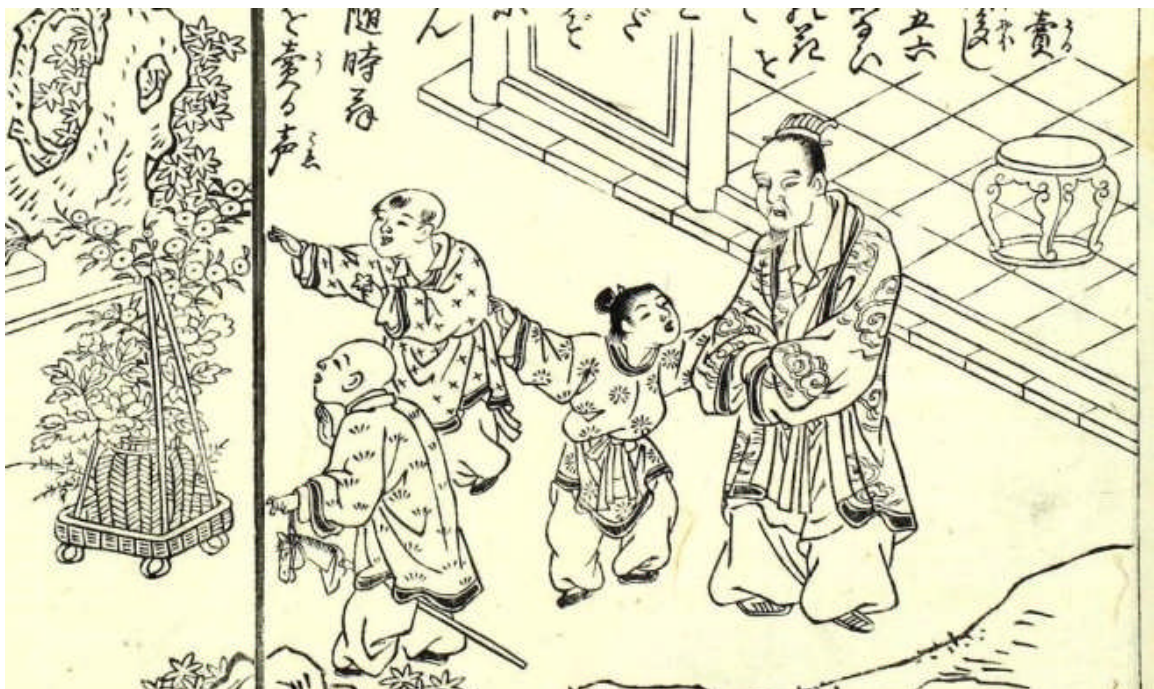
祐信の作品の中で描かれている子どもを、「子どもらしさ」の基準と比較しながら三段階に分類し、分析したいと思う。

<図1>は「娘と桜」で、1740年『絵本千代見草』におさめられ、若い娘が満開に咲いた桜の花を愛でている風景を描いたものである。作品中には比較対象となる大人が描かれていないものの、娘の表情は美人画に近い表情であり、題名に「娘」となれば大人の女

性と解釈することができるものともいえる。よって第一段階であるということが出来る。



<図1> (2)



<図2> (3)

<図2>は『繪本雪月花』におさめられている作品である。大人が約六頭身で描かれているのに対し、子どもは約四等身で描かれている。また大人が目の上につりあがって描かれているのに対し、子どもの目は下に垂れて描かれており、子どもの幼さを描き分けてい

るといえる。

また左側の子どもと右側の子どもの表情も描き分けられている。よってこの絵は第三段階であるということが出来る。



<図3> (4)

<図3>は、1724年『絵本大和童』におさめられた作品で、江戸時代の子どもたちが遊んでいる日常風景が描かれている。この図は雪が積もり、雪合戦をして遊ぶ子どもの様子である。子どもの等身は四等身ほどで、頬や手は丸みをおびている。また表情も穏やかな笑顔で、それぞれの子どもの表情も描き分けられているといえる。この絵がおさめられている本は「絵本」であり、子どもを描くために作られた本であるとはいえ、作者は明らかな意思をもって子どもを子どもらしく表現しようと努めたと考えられる。よってこの絵は第三段階であるということが出来る。

以上のことから、西川祐信は子どもを子どもらしく描こうと努めていたと考えられ、「子どもの発見」がなされていたということが出来る。

### 3. 奥村政信の生涯

享保年間から宝暦年間にかけて、約 50 年にわたり浮世絵界で一流の座を維持したのが奥村政信（1686～1764）である。俗称源八、芳月堂、丹鳥齋、文角、親妙。

政信は菱川師宣や鳥居清信から浮世絵を学び、独自の画風を創りだした。壮年期には版本を通じて京の西川祐信の影響も受けている。政信は研究心旺盛な絵師であり、版元奥村屋の経営者も兼ねていたので種々の工夫を自作に試みることが出来た。それが浮世絵版画の華ともいえる錦絵を生み出し、幕末期に開花する風景画を生み出す原動力となった。浮世絵版画は、墨一色から丹絵・紅絵・漆絵そして紅摺絵へと進化していったが、政信は紅絵から紅摺絵の開発に深く関わり、後の錦絵開発の基礎をなした絵師となった。同時に政信は墨一色摺の刊本にも多くの挿絵を描いており、自らが版元となる前には他の書肆に数多くの挿絵を提供した。

また、古来より大和絵では遠近法を用いず、大和絵が発展した浮世絵も当然遠近法は用いられていなかったが、政信は我が国で遠近法を最も早く取り入れた。17 世紀にヨーロッパで流行した眼鏡絵という娯楽絵画が、中国経由で 18 世紀はじめに日本にやってきた。この眼鏡絵とは反射鏡と凸レンズを組み合わせた覗きからくりや、凸レンズだけの覗き眼鏡という一種の望遠鏡のようなものを通して見えるという、遠近法や透視図法を誇張して描かれた絵画である。政信は、この透視遠近法を用いて歌舞伎劇場図や上野の野外図などを描き、江戸の人々の関心を集めた。政信の開発した透視遠近法は江戸の浮世絵師達の間瞬く間に広まった。政信以前の浮世絵と、遠近法を用いた政信以後を比較してみると、遠近法導入当初は少々オーバーすぎるほど極端な構図が用いられたが、やがてより写実的

になり、より自然景観に近い画風が好まれるようになって、幕末期の北斎や広重の風景画へと昇華していったのである。

多色摺工法の開発と遠近法の導入、これが後の浮世絵全盛期の礎をなした。これは絵師であり、同時に版元経営者であった政信ならではの偉業である<sup>(5)</sup>。



< 図 4 > <sup>(6)</sup>

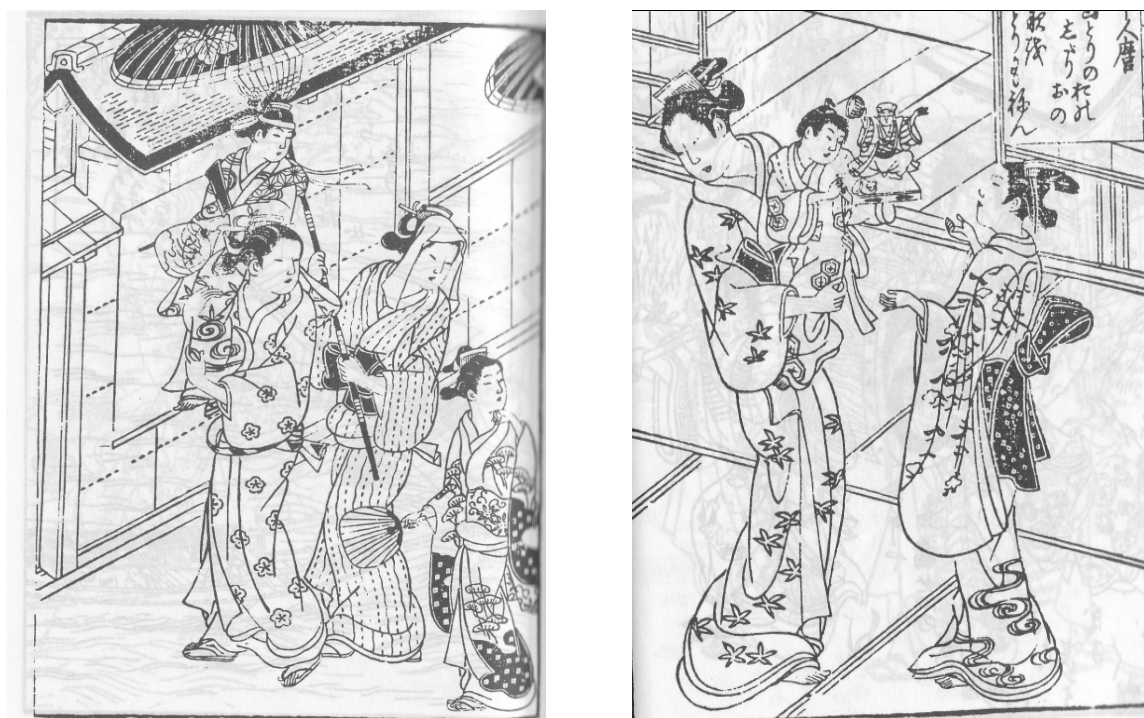
### 4. 奥村政信が描いた子ども

政信の作品の中で描かれている子どもを、「子どもらしさ」の基準と比較しながら三段階に分類し、分析したいと思う。

左の図は「市川だん十郎のそが五郎時むね」で正徳年間（1711～1766）に描かれたものである。曾我十郎祐成、五



郎時致が父の敵工藤祐経を討つという筋書きの曾我物はさまざまに脚色され多くの物語が生まれた。本図ではどの物語かは分からないが、正月恒例の曾我狂言の一場面が描かれている。背に乗る子どもは、背丈こそ子どもらしく小さく描かれているものの、目や鼻など細かい部分は大人と描き分けられていない。よって「小さな大人」として描かれたということができ、この絵は第一段階であるということが出来る。



<図5・6> (7)

上の二つの作品は1777年『繪本小倉錦』におさめられている作品である。どちらの絵にも大人に抱かれた子どもの姿が描かれているが、大人が六頭身で描かれているのに対して子どもは五等身で描かれており、あまり差はみられない。また目つきや鼻など細かい箇所の描かれ方にもそれほど差がないようにみられる。よって「小さな大人」として描かれたということができ、この絵は第一段階であるということが出来る。

以上のことから、奥村政信の描く子どもは第一段階であるということができ、子どもを「小さな大人」として描いていたということが出来る。

### 〔註〕

(1) 松平進『日本書誌大系 57 師宣祐信繪本書誌』青裳堂書店、1988年。

(2) [http://woodblock.com/surimono/1999/1-2/j\\_display\\_print\\_1-2.html](http://woodblock.com/surimono/1999/1-2/j_display_print_1-2.html) より。

- (3) [http://shinku.nichibun.ac.jp/esoshi/picture\\_expand.php?largepictures/031/L031](http://shinku.nichibun.ac.jp/esoshi/picture_expand.php?largepictures/031/L031) より。
- (4) 日本〈子どもの歴史〉叢書7『絵本西川東童/絵本大和童/竹馬之友/幼心学図絵/江都二色』久山社、1997年、123頁。
- (5) くもん子ども研究所『浮世絵に見る江戸の子どもたち』小学館、2000年。
- (6) [http://ch.kanagawa-museum.jp/dm/ukiyoe/esi/okumura/d\\_okumura04.html](http://ch.kanagawa-museum.jp/dm/ukiyoe/esi/okumura/d_okumura04.html) より
- (7) 吉田幸一編『繪本小倉錦』古典文庫、2000年、15頁、35頁

## 第四節 鈴木春信

本節では、江戸時代中期の浮世絵師である鈴木春信の作品から、引き続き浮世絵に描かれている「子どもの姿」について探究していきたい。まず、第1項では春信と彼の全体的な作風について言及する。次に第2項においては、春信の代表作品を取り上げて、彼の作品における「子どもの姿」を考察し、春信が子どもをどのような視点で捉えていたのか、ということをも明らかにしていきたい。

### 1. 鈴木春信と浮世絵

春信は1725年（享保10年）、江戸に生まれ、江戸両国の米沢町や神田白壁町に居を構え、1770年6月15日に46歳で没したとされている。あまり明瞭な伝記が判明していない浮世絵師の一般に洩れず、春信の伝記的事項について知られるところは非常に限られており、詳らかではない。本姓は穂積、通称は次郎兵衛であったとされ、平賀源内と交友があったことでも知られている。

まず、春信の作風がどのようにしてでき上がったのか、つまり彼の作風に影響を与えた人物を挙げていこう。春信の師は、第三節で取り上げた上方の浮世絵師西川祐信とする説が有力である。平賀源内の門人である森島中良の著作『反古籠』の中に、春信についての記述で「画は西川に学ぶ」という一節があること<sup>(1)</sup>や、祐信の子孫に伝わる過去帳に、春信の死に関する記述があること<sup>(2)</sup>から、祐信と春信に深い結びつきがあったことは明らかである。ただし、春信の師は西村重長であったとする説もあり、祐信と春信の間に正式な師弟関係があったかどうかは定かではない。また、春信は中国明時代の美人画家として有名な仇英に私淑したとも伝えられている<sup>(3)</sup>。手足が小さく、繊麗な美人の容姿や背景・調度の使用は春信の画の特徴であるが、これを中国美人画の影響と見てとることもできるのである。さらに狩野派の影響も受けていると考えられる。春信の絵のうちに、しばしば堅固な狩野派的筆致を見せる石や岩、樹木が配されているのだ<sup>(4)</sup>。そもそも江戸絵画史上重要な役割を果たした画家の中には、はじめ狩野派を学び、その後自己の進むべき道を開拓していったものが非常に多い<sup>(5)</sup>。よって他の浮世絵師達も狩野派的技巧を用いているが、春信は特に際立っているのである<sup>(6)</sup>。春信は初期に真摯な狩野派学習を行っているかと推測することができる。また、初期に手掛けていた紅摺絵の作品は、鳥居清満の作品に倣うものであったようだ<sup>(7)</sup>。以上のように、春信は非常に多くの絵師達の影響を受けて、作風を完成させた。

次に、春信の浮世絵作品の変遷を辿ることとする。春信が浮世絵界へ本格的にデビューを果たしたのは、1760（宝暦6）年頃のことだ。版画の技法はまだ熟しきっておらず、当時はまだ紅摺絵の時代であった。当初手がけていたのは主に役者絵であった。ただし、この紅摺絵の時代においても、明和期（1764～72年）を目前にすると春信らしい優雅な美人画風が確立されてくる。そしてそんな明和期初めに絵暦の交換会<sup>(8)</sup>が大流行した。交

換会の中でより色彩豊かで豪華な摺物を求める人々の熱意に、絵師や彫師、摺師が応えた結果、ついにここに錦絵の技法が誕生したのである。絵暦の絵の多くを書いていた春信は当然この技法を導入し、春信の絵暦は大人気となる。春信は錦絵の第一人者として名が高いのは、こういった所以によるものである。紅摺絵がわずか二、三色のみの色摺りであったのに対して、多様な色彩をも表現できるようになり、複雑にして豪華な美しさをたずさえた錦絵は、春信以降の浮世絵版画の主流となった。錦絵を出現せしめた春信の功績は偉大と言えるだろう。ただ、春信の錦絵の作画期間は、わずか六年間である。しかしその短い間に約七百種の作品を遺している。

では、次はこのように錦絵第一人者となった春信の浮世絵の特徴を挙げていこうと思う。春信の作品の登場人物は、みな繊細優美に描かれており、あたかも夢幻の世界の出来事を表しているかのようである。たとえばそれは彼の描く、表情がなく、みな一様である美人を見れば明らかであろう。ただし、人物に表情が乏しくとも、彼の絵の背景が見事に絵画的に描かれていることにより、春信の絵一つ一つに表情を見てとることができる。背景が彼の絵の主要な要素となって、その主たる人物を生かしていると言えるだろう。春信が扱った主題の多くは、町人だけでなく、武家をも含んだ江戸に住む人々の日常生活の諸相であった。母と子の温かいふれあいや、年若い男女の恋の姿が多く描かれている。この母と子のふれあいが多く描かれた、つまり子どもを描いた作品が多いのは特筆すべき点であり、春信が母と子に取材した版画を開拓したことは、以後の浮世絵から見て重要な意味を持つ<sup>(9)</sup>。特に本研究においては、この点は誠に重要であり、これについては以下に再度後述する。また、春信の作品における特徴として、見立絵<sup>(10)</sup>が多いことが挙げられるだろう。春信の作品では、画中には見立絵の原典を示す題名が示されていることはほとんどなく、春信の趣向を解き明かすには相当な教養が必要とされるようである<sup>(11)</sup>。最後に、春信の作品はそのほとんどが中判であり、また肉筆画は全くと言って良いほど描かれていない。

最後に春信が影響を与えた者達を紹介する。錦絵の第一人者であり、またその流行はわずか六年間の間に七百枚以上の仕事をしたことから分かるほどの全盛を見せたために、当時の美人画がほとんど春信風に追従するように至った。春信の影響を受けた人物を挙げれば、磯田湖竜斎や勝川春章、次節に登場する鳥居清長といった、著名な浮世絵師達がずらりと並ぶ<sup>(12)</sup>。彼らはみな初期に春信の洗礼を受けたのである。

以上のように、春信は後世の浮世絵の発展に大きく貢献し、今も昔もその優美な絵で人々を魅了する、浮世絵黄金期を支えた浮世絵師である。

## 2. 春信の絵の中の子ども

いよいよ、春信の作品の中で子どもがどのように描かれているか、ということについて見ていくこととする。計六作品を時系列に沿って一つ一つ検討したうえで、全体的な傾向について最後に考察を加えることとする。



<図1>

まず<図1>を見て欲しい。この作品は「風流やつし七小町 関寺」<sup>(13)</sup>で、宝暦末期（1751～64年）に描かれたものである。つまり、まだ春信が紅摺絵を手掛けていた頃の作品である。重い水桶を運びながらなお優美な母親と腹掛けをした幼子の姿が描かれている。さて、この子どもを見てみると、母親と比べて、頭部がやや体に対して大きく描かれているのが分かる。

母が五等身、子どもが四頭身といったところであろうか。この点、やや「子ども」として意識されて描かれたと言って良いだろう。ただし、手足が細く、また短くないなど、「子ども」として捉えられて描かれたものとは言い難い点も見受けられる。したがって、この作品の子どもは「小さな大人」としてしか描かれていない第一段階にあると言えるだろう。



<図2>

次に<図2>を見て欲しい。これは「夏姿母と子」<sup>(14)</sup>で、制作年ははっきりしていないが明和年間（1764～72年）に描かれたものである。夏の午後に子を優しく抱く母親と少女の姿が描かれている。少女の足元にあるふろしきからは、少女が寺子屋帰りであることが伺える。

さて、この作品には二人の子どもが描かれている訳であるが、母が六等身なのに対して、少女は五頭身、赤子が四頭身である。<図1>同様、子どもの頭部はやや大きく描かれているが、顔のパーツの描かれ方は母親と全く同じである。母親と同じ切れ長の目に細長い鼻と、子どもらしさは全く感じさせない。子どもたちはまさに大人の縮図として描かれている。よって、この作品も第一段階の作品と言えるだろう。



<図3>

<図3>は明和3年(1766年)の「座鋪八景 台子の夜雨」<sup>(15)</sup>である。これは母親の髪に悪戯の飾りをつけようとする幼い子どもを姉の娘が見守っている場面を描いた作品である。ここに描かれる二人の子ども達も、等身や顔から判断すると、まさに大人の縮図であろう。特に姉の方に関しては、子どもだと説明されないと、子どもなのかどうか判断しかねるであろう。幼い子どもの方も、全体的に小さく描かれているために子どもだと判断することはできるが、そのまま拡大してしまえば、大人の姿と何ら変わらない。この作品も完全な第一段階の作品として捉えて良いだろう。

さ



<図4>

さて、<図4>は明和5年の「蚊帳の母子」<sup>(16)</sup>という作品である。母親が子どもを早く寝かしつけようと蚊帳の中に引き入れようとしているが、子どもはまだ遊び足りないのか、駄々をこねているといった作品である。この作品における子どもはどうかであろうか。体はやや丸みを帯びて描かれ、頭も大きく描かれている。また、注目すべき点は輪郭線が使われていない点である。これは子どもの肌の柔らかさを表現するためだとかんがえられえる<sup>(17)</sup>。これは、「子ども」ということが意識されて描かれた証拠と言えるだろう。しかし、子どもらしい愛らしい表情で描かれているとは言えないため、この作品は第二段階に属する作品と捉えることができるだろう。

続いて図5は明和5、6年に描かれた「大名行列遊び 春駒」<sup>(18)</sup>で、大名行列のまねご



<図5>

とをして遊んでいる二人の子どもと、それに付き添う母の姿を描いたものである。等身を見てみると、母親が六等身で描かれているのに対して、二人の子ども達は四頭身で描かれているが、体つきはあまり丸みを帯びた風には描かれていない。また、表情にも乏しく、楽しいことをしているはずだが、全く楽しそうな雰囲気は表情からは伝わってこない。以上のことから、等身は大人とは異なって描かれていることに留意すると、この作品は第二段階に近い第一段階の作品、または第一段階と第二段階の間に位置する作品と捉えることができるだろう。



<図6>

最後に同じく明和5、6年に描かれた図六「子供の相撲」<sup>(19)</sup>を見て欲しい。子ども達が相撲をして遊ぶ姿を描いた作品であるが、子ども達だけを描いた作品であるということは注目されるべき点であろう。体がやや丸みを帯びて描かれているため、大人が描かれていなくても子どもであろうことが予測できる。ただし、こちらにも表情に乏しく、皆同じような表情をしているために、完全に「子どもらしく」描かれているとは言い難い。よって、この作品は第二段階の作品だと言うことができるだろう。

以上、計六作品を代表例として取り上げ、それぞれについて検討してきた。そこから春信が子どもを描いた作品は、「小さな大人」として描かれた第一段階の作品のものと、意識的に「子ども」として描かれた第二段階の作品の双方があることが分かった。ただし一点留意しておきたいことがある。それは、春信以前の浮世絵師たちの作品の中に子どもが描かれることは非常に少なかったが、春信の作品には多くの子ども達が登場する、という点

である。第三段階の作品は見られなかったことより、春信は子どもを「子どもらしく」描こうとはしていなかったことが分かる。ただし、子どもを敢えて絵の題材として選んだということから、春信は「子ども」というものを少し意識していたと捉えることができるのではないだろうか。春信以降、浮世絵に子どもを描くことは至って普通になる。春信は、後世の浮世絵師たちが子どもを多く浮世絵の題材にする大きなきっかけを作ったと言えるかもしれない。しかし、何にせよ、春信の作品の中の子どもは「子どもらしく」描かれる段階には至っておらず、「子どもの発見」は春信以降になることが分かった。

#### 〔註〕

- (1) 小林忠『鈴木晴信—江戸のカラリスト登場』山口県立萩美術館・浦上記念館、2002年、7頁。
- (2) 同上。
- (3) 吉田瑛二『浮世絵師と作品Ⅱ』緑園書房、1963年、23頁。
- (4) 下中邦彦『浮世絵八華1 春信』平凡社、1985、124頁。
- (5) 同上。
- (6) 同上。
- (7) 前掲『鈴木晴信—江戸のカラリスト登場』、21頁。
- (8) 陰暦では30日ある大の月と29日しかない小の月があり、その順序が年ごとに変化した。その大小の月の順番を判じ、絵風に示した摺物が絵暦で、人々はその絵暦を知人同士で交換して、その趣向を楽しみ、優劣を競った。
- (9) 前掲『浮世絵師と作品Ⅱ』、43頁。
- (10) 和漢の古典物語や故事を江戸時代当時の風俗に置き換えて描いた作品。
- (11) 前掲『鈴木晴信—江戸のカラリスト登場』、91頁。
- (12) 同上、48頁。
- (13) 同上、40頁。東京国立博物館所蔵。
- (14) くもん子ども文化研究会『浮世絵に見る江戸の子どもたち』くもん出版、1993年、138頁。
- (15) 前掲『鈴木晴信—江戸のカラリスト登場』、88頁。千葉市美術館所蔵。
- (16) 同上、208頁。千葉市美術館所蔵。
- (17) 同上。
- (18) 同上、216頁。慶應義塾所蔵。
- (19) 同上、214頁。慶應義塾所蔵。



## 第五節 鳥居清長

本節では、江戸時代中期の浮世絵師である鳥居清長の作品から、浮世絵に描かれている「子どもの姿」について論じていきたい。

### 1. 鳥居清長の生涯

清長は、宝暦二（1752）年、江戸に生まれ、文化十二（1815）年五月二十一日に六十四歳で没した。本姓は関（一説に関口）、俗称新助、のちに市兵衛と名乗る。父が書肆<sup>（1）</sup>白子屋を営んでいた為、清長は幼時から流行の錦絵や草双紙絵本類を目にすることが多かったことが想像される。また、近くに市村座・中村座があり、歌舞伎界の繁盛を目の当たりに見ながら成長していった<sup>（2）</sup>。明和二（1765）年になると、清長は、役者絵の名門鳥居家三代にあたる清満の門に入って浮世絵を学び、明和四年頃に処女作と言われる細判紅摺絵の役者絵を発表した<sup>（3）</sup>。この明和四年から没するまで、足かけ五十年ほどの作画期を、初期・全盛期・末期に分けるのが通例である<sup>（4）</sup>。本稿でも通例に倣って見ていきたいと思う<sup>（5）</sup>。

#### （1）初期（明和四年～安永九年）

第四節で述べたように、明和期に錦絵の技術が誕生した。しかし、当時、多くの色を摺り重ねる錦絵は非常に高い出版物であり、まだ十代であった清長が出版することは出来なかった。そのため、清長は、紅や緑を主調とした二～三色による細判紅摺絵の役者絵を百数十点連続して描いた<sup>（6）</sup>。伝統的因習の根強い芝居道に安住の地を持っていた鳥居派ではあるが、旧套的な鳥居風を守っているだけでは、浮世絵界で生き残るのは厳しいものであった。京都文化の東漸、錦絵の出現という時代であり<sup>（7）</sup>、浮世絵は大量生産、薄利多売の、そしてその流行を追うビジネスであったからである。

清長は、まず二十四歳で明和の春信風の美人画<sup>（8）</sup>を発表した。更に、役者絵にあって清長は、浮世絵界の一方の重鎮であり、勝川春章と共に絵本<sup>（9）</sup>を合作していた北尾重政の画風を慕った。美人画にあっては、春信の亜流でありながら、現実的傾向のあった磯田湖龍斎の画風を真似た<sup>（10）</sup>。役者絵・美人画だけでなく、安永四年から黄表紙の挿絵も描いている。黄表紙は、現実暴露や風刺や笑いを主眼とした。大人向けの読み物として流行し、安永年間だけで七十前後の黄表紙の挿絵を描いている。この多数の執筆は、清長に修練の機会だけでなく、相当の経済的な余裕を与えたと考えられる<sup>（11）</sup>。

#### （2）全盛期（天明元年～天明八年）

この八年間は全盛期であると同時に最も画作の多かった時期である。約千二百図と言われる清長の遺作の半数が創作されている<sup>（12）</sup>。天明に入ってから作品は、春信・重政・春章・湖龍斎などの影響から脱し独自の画風を展開し始め、江戸市民の行楽や日常生活の

描写が圧倒的に多くなる<sup>(13)</sup>。「当世遊里美人合」「風俗東之錦」「美南美十二候」の大判錦絵の三大揃物<sup>(14)</sup>と言われる作品はこの時代に発表された<sup>(15)</sup>。従来錦絵に用いられていた中判から大判作品へと転換されていったのは、錦絵の誕生によりあらゆる色彩で表現できるようになったことで写実性が高まり、中判よりも大きな画面が必要となったからであろう。つまり、大きな画面の中に写実的に描かれた絵が喜ばれたからである。また、大判が用いられるようになったことで、清長美人と呼ばれる清長の絵に登場する女性は一層伸びやかに描かれるようになり、八頭身・九頭身となった。また、二枚、三枚、さらには五枚に至るまで、横に幅を広げた贅沢な大判続絵の中で美人達を活動的に描いた<sup>(16)</sup>。その一方で、普及性が高く、より薄利多売の性質の強い中判や小判、柱絵<sup>(17)</sup>によっても多くの美人画を描いている<sup>(18)</sup>。役者絵においても、大判錦絵を描いていて、舞台上の役者の背後に山台に乗った語りの太夫と三味線弾きを描いた。これが清長の役者絵として有名な出語り図であり、大判の役者絵の半数を占める<sup>(19)</sup>。さらに、天明期の清長は、肉筆画や、江戸風俗絵本、三色の色刷り絵本も刊行している<sup>(20)</sup>。

天明五年四月三日、鳥居派三代目の清満が没した。従来、世襲や姻戚によって継承されていたが、鳥居家を相続すべき男子がいなかった。そこで、鳥居派において高弟たる地位にあった清長が、娘婿である松屋亀次郎の子庄之助が成長して五代目を継ぐまでの間を維持する養子として、鳥居派の四代目を継承することとなった<sup>(21)</sup>。家業である歌舞伎の看板絵や番付絵の制作に集中しなければならなくなり、天明八年頃から清長の作品は著しく少なくなっている。また、二つ年下の喜多川歌麿が台頭してきたことも減少の理由の一つとして考えられる<sup>(22)</sup>。

### (3) 末期(寛政二年～文化十二年)

松平定信が行った寛政の改革において、浮世絵の出版に際しては極印・改印がひとつとなり、つまり出版前に検閲が実施されるようになった。この急激な圧政、それに伴う世相の転変は、清長にとって厭わしく絶望的であっただろう<sup>(23)</sup>。この時分から清長の画風は、かつての八頭身・九頭身の清長美人に比べ、背丈は低く、丸々とした女性を書くように変化している<sup>(24)</sup>。鳥居家の表芸である芝居道に逃れ、正業となった鳥居派の画風が従来の彼の画風に浸潤したからではないかと考えられる<sup>(25)</sup>。

美人画にあっては、寛政六年の「十体画風俗」が大判錦絵の最後の揃物であり、役者絵にあっては、寛政五年に二種類の大判錦絵の作品が最後である。その後はほとんど芝居関係の仕事のみであった。しかし、ここに「清長の金太郎絵」と称する一群がある。役者絵・美人画家である清長が、没する文化十二年まで金太郎絵を三十枚あまり描いたのは、清満の孫にあたる庄之助を一人前の画家にするために一心に養育して、鳥居派の後継者にしようとしていた、その心の表れであるとも言われている<sup>(26)</sup>。

現今六代浮世絵師と呼ばれる中では知名度が低い清長ではあるが、以上のように大判での錦絵の制作、美人画・役者絵二大ジャンルでの成功、出語り図の制作といった点で特筆

すべきであろう。

## 2. 清長の描いた子ども

清長の作品の中で子どもがどのように描かれているかを見ていくこととする。「子どもらしさ」の基準と比較しながら、三段階に分類したいと思う。

<図1>



<図1>は、「中村野塩の松王女房千代と板東金太郎の松王一子小太郎」で、安永五年(1776年)に描かれた。安永五年七月十六日より市村座で上演された「菅原伝授手習鑑」の四段目の切、寺子屋の段に取材した作品である。清長の作画期の初期にあたり、二十四歳で春信風の美人画を描いた一年後だと思われる。表情などを見ると、春信の美人画を連想させるだろう。さて、子どもの体つきに注目すると、母が六頭身であるのに対し、五頭身強と、ほぼ同じ頭身である。顔を見ても、母と子でパーツの描き方に差は感じられない。よって、この作品は第一段階であると言えるだろう。

<図2>



<図2>は、「戲童十二氣候 七月走馬灯」で、安永八(1779)年に描かれた。子供たちが集まって影絵が回る走馬灯を楽しんでいる。一枚目と同様、初期の作品である。絵の中に大人が描かれていないため、比較・検討することができないが、子供の体つきを見ると、五頭身ほどであろうか。腹掛だけの子どもの背中には丸みがない。しかし、一枚目と比べると顔に丸みを帯び

ていて子どもらしさが窺える。子どもたちの目の描き方を見ると違いはない。よって、この作品は第二段階であると言えるだろう。

<図3>



<図3>は、「当世遊里美人合 <sup>なかすずみの</sup>涼」で、天明二(1782)年に描かれた。清長の全盛期の作品である。大判の続絵としては最も早い時期の製作であろうと考えられる。黒羽織の子どもは少年の格好であるが、これは当時富本27を語る芸人や市井の人々の中で流行した女の子の男装した姿であろうと思われる。体つきを見てみると、他の芸者たちの等身が七頭身であるのに対し、六頭身程度であり、ほぼ同じ等身であると言える。表情を見ても、他の芸者たちと全く同じであることが見て取れ、「小さな大人」であると言える。つまり、この作品は第一段階である。

<図4>



<図4>は、「風俗東之錦 姫君と侍女四人」で、天明四(1784)年に描かれた。これも清長の全盛期の作品であり、江戸市井の風俗を描き分けた。芥子の銀杏髷に結った髪型などから、女の子は五・六歳であろうと思われる。右端の少女も侍女で、この小さな主人の人形を大事そうに抱えている。大判の錦絵になったことで、三人の侍女の等身は八頭身である。それに対し、少女は五頭身、主人である女の子は六頭身である。表情は侍女も主人も皆同じように感じられる。目の描き方に差はない。

主人である女の子は「小さな大人」と捉えられるが、少女は等身に注目するとやや子どもらしさが感じられる。この作品は、第一段階であると言えるが、第二段階に近い第一段階であるということを留意したい。

<図5>



<図5>は、「戯童十二月 雪合戦」で、天明七（1787）年に描かれた。これも清長の全盛期の作品である。陰暦の一番寒い十二月であるが、子供たちは雪合戦に夢中で寒さなど気にならない。全員裸足のまま、飛び回っている活発な子供たちの様子である。絵全体として子どもらしさが窺える。体つきは、四頭身くらいであり、顔がだいぶ丸みを帯びているが、表情の多様性という面は欠けるように思われる。よってこの作品は、第三段階に近い第二段階であると言える。

<図6>



<図6>は、「子宝五節遊 雛祭り」で、寛政六（1794）年に描かれた。清長の末期の作品である。男雛女雛に三人囃子（小太鼓・笛・扇子）の人形を緋の壇に飾る。現代の数段にわたる雛壇とは異なるが、江戸の商家ではこの程度のものであっただろう。女の節句でもあり華やかな感じが画面にあふれている。坊主頭の立っている子どもを見ると、四頭身であり、横に立っている少女は五頭身である。皆顔が丸く、体つきからは子どもらしさが窺える。この作品も五枚目の作品同様、表情の多様性という面が欠けているように思われる。よってこの作品も第二段階と言えるだろう。

<図7>



<図7>は、「子宝五節遊 端午」で、寛政十三（1801）年に描かれた。これも清長の末期の作品である。寛政六年頃に錦絵を廃した清長が、金太郎絵を除いて手がけた作品は、この寛政十三年刊の「子宝五節遊」だけのようなのである。寛政七年に鳥居家五代を継ぐべき庄之助が清長の門人となり、その機会に一子清政を画界から退けたという清長の心境は、子宝ものを描く機縁になったという推測が行われている。子どもの体つきをみると、四頭身から五頭身程度である。顔の丸さや肉付きなども見ても、子どもらしさが窺える。笑っている子どももいれば、口をきゅっと閉じている子どももいる。表情の多様性の面も満たされているように感じられる。よってこの作品は第三段階であるといえるだろう。

以上、七つの作品を代表例として取り上げ、それぞれについて検討してきた。禿が描かれた作品は非常に多かったが、子どもとして扱われていなかったことを考慮し、本稿では取り上げなかった。清長の作風は、時代によって異なるため、等身や表情を比較するには注意が必要であると考えられる。しかし、全体を通してみると、第一段階から第三段階まで順を追って浮世絵の中の子どもが変化していることが分かった。

#### 〔註〕

- (1) 書店、本屋。
- (2) 小林忠監修『浮世絵師列伝』平凡社、2006年、56頁。
- (3) 落合直成によれば、画名上からその全作画期をその作品に基づいて、第一期鳥居清長時代（明和七年～安永九年）、第二期関清長時代（天明元年～天明六年）第三期鳥居清長時代（天明六年、鳥居第四代継承時～文化十二年）。落款のみで区別するのは例外も伴う。井上和雄によれば、第一期役者絵時代、第二期美人画時代、第三期役者絵時代。いくつかの節によって多少前後するが、明和・安永期、天明期、寛政期の終末期に分けることに相違はない。
- (4) 本稿での区分は、吉田映二『清長』貴重文献保存会、1953年によった。
- (5) 『鳥居清長 江戸のヴィーナス誕生』千葉市美術館、2007、266頁。
- (6) 前掲『清長』18頁。

- (7) 小判「婚礼十二式」安永3～4年(1774～1775年)。
- (8) 安永五年に発表された『青楼美人合姿鏡』を指す。鈴木春信の『絵本青楼美人合』の趣向を踏襲しつつ、画面にリアリズムを与えた作品。
- (9) 前掲『清長』19頁。
- (10) 同上、21頁。
- (11) 同上、22頁。
- (12) 下中邦彦『浮世絵八華2 清長』平凡社、1985年、132頁。
- (13) 田辺昌子『浮世絵のことば案内』小学館、2005年によれば、あるテーマのもとに、複数枚をシリーズ化して出版した浮世絵。続絵のように絵が繋がっているわけではなく、それぞれが独立した構図となっている。
- (14) 前掲『鳥居清長 江戸のヴィーナス誕生』、69頁。
- (15) 同上、119頁。
- (16) 前掲『浮世絵のことば案内』によれば、極端に縦に長い判型で制作された浮世絵。
- (17) 前掲『鳥居清長 江戸のヴィーナス誕生』281頁。
- (18) 同上、227頁。
- (19) 同上、153頁
- (20) 前掲『清長』13頁。
- (21) 前掲『江戸のヴィーナス誕生』273頁。
- (22) 前掲『清長』54頁。
- (23) 同上、51頁。
- (24) 同上、55頁。
- (25) 同上、51頁。
- (26) 大辞林によると、富本節の略。浄瑠璃の一流派。

図1 細判紅摺絵「中村野塩の松王と板東金太郎の松王一子小太郎」安永五年、ボストン美術館所蔵、ボストン美術館ホームページ(<http://www.mfa.org/collections/>)。

図2 小判錦絵揃物「戯童十二気候 七月 走馬灯」安永八年、公文教育研究所蔵、建設紺サルタンル協会([http://www.jcca.or.jp/kaishi/244/244\\_toku5.pdf](http://www.jcca.or.jp/kaishi/244/244_toku5.pdf))。

図3 大判錦絵揃物二枚続「当世遊里美人合」天明二年、ボストン美術館所蔵、ボストン美術館ホームページ。

図4 大判錦絵揃物「東西東錦 姫君と侍女四人」天明四年、ボストン美術館所蔵、ボストン美術館ホームページ。

図5 中判錦絵揃物「戯堂十二月 雪合戦」天明七年、ホノルル美術館、ホノルル美術館ホームページ(<http://art.honoluluacademy.org/emuseum/>)。

図6 大判錦絵揃物「子宝五節遊 雛祭り」寛政六年、ボストン美術館所蔵、ボストン美術館ホームページ。

図7 大判錦絵揃物「子宝五節遊 端午」寛政十三年、ボストン美術館ホームページ。

## 第六節 喜多川歌麿

### 1. 絵師の生涯

喜多川歌麿は、本姓を北川、幼少時代は市太郎、長じて勇助又は勇記と呼ばれた。先行研究によりずれがあるが<sup>(1)</sup>、宝暦四(1754)年前後に生を受けた。出生には諸説あり、江戸説、関西説など多く語られているが、『名人忌辰録』に拠る川越説が最も有力であるとされている<sup>(2)</sup>。

彼は幼少の頃に鳥山石燕<sup>(3)</sup>の門下に入り、画号を豊章とした。これは石燕の名、豊房に由来するものと考えられるが、安永年間(1772~80)の一流絵師であった歌川豊春と勝川春章から漢字を取ったという説もある。また苗字は、北川または師の鳥山を名乗っている。画号は豊章だけでなく、石要、木燕、燕岱斎、紫屋などとも号していた。天明元年の黄表紙、志水燕十作の『身貌大通神略縁起』に「忍岡数町遊人歌麿」の署名があることから、歌麿に画号を改めたのは、天明元年と言われている。この署名に「忍岡」とあるのは、当時歌麿が、忍が岡(上野)付近に住んでいたからである。「歌麿」の表記の仕方は様々有り、他に「歌麻呂」「喜多川歌麻呂」「哥麿」と署名している。「北川」を「喜多川」としたのは、彼の版元である蔦谷重三郎の姓が、偶然にも読み方が同じ喜多川であったので、変えたとされる。

彼が世間に名を轟かす絵師になったのは、版元蔦谷重三郎<sup>(4)</sup>に見出されてからであった。それまでは師の石燕の下で、浄瑠璃正本や役者のつらね本の表紙絵、黄表紙、洒落本、読本の挿絵、役者絵、一枚摺など多様ジャンルの絵を描くが、絵師としての名は世に知られていなかった。版元西村永寿堂でいくつか作品を出版しているが、永寿堂は豊章ではなく鳥居清長の後押しをした。天明三(1783)年に版元蔦谷重三郎が現れるまでは、豊章を後援する版元もないまま絵を描いていた。

天明元(1781)年になると、豊章は画号を歌麿と改名した。時に歌麿は 29 歳で、浮世絵界は永寿堂の後援を受けた清長の時代であった。そして天明三(1783)年、新進の版元蔦谷重三郎に見出され、住んでいた忍が岡を出て、通油町の蔦谷重三郎の家に寄寓することになる。

蔦谷重三郎の後援を受け始めてからは、歌麿の画技も向上し、その名は世に出るようになった。蔦谷重三郎は、自身の周囲の狂歌人のために、豪華な狂歌絵本を天明四(1784)年頃から続々と上梓した。それらの装画はことごとく歌麿が描いることから、蔦谷重三郎は歌麿を優先して売り出していたと言える。この時の狂歌絵本として有名なのは『絵本江戸雀』『和歌夷』『麦生子』『絵本虫えらみ』などである。

天明八(1788)年に師の石燕が没すると、歌麿は絵師として一本立ちした感があるという<sup>(5)</sup>。それは翌年の寛政元(1789)年に描いた狂歌絵本『絵本譬喩節』『潮干のつと』に「自成一家(自ら一派を成すという意味)」と印章していることに表れている。これ以降、画力は益々進んで、錦絵においても、先行していた北尾重政、鳥居清長の風に影響を受けてい



たところから脱却し、自己の画風を見出しているという<sup>(6)</sup>。

特に歌麿は美人画が得意であった。それはよく清長と比較され、吉田暎二は、清長の美人画が「他の絵師が一様に示している概念的美人の最高を示した女性描写」<sup>(7)</sup>をしているのに対し、歌麿の美人画は写実的で女性を美化していないと述べている<sup>(8)</sup>。彼は美人画の中でも大首絵を大成したことは、ひとつの功績と言える。

このように名声を高めていた頃であったが、寛政二(1790)年に歌麿の母親か又は妻を失う不幸にあっている<sup>(9)</sup>。さらに、同年に松平定信によって行われた寛政の改革により、江戸の町人はきびしい弾圧を受け、文学を始め絵師、地本問屋も例外ではなかった。歌麿の後援者であった蔦谷重三郎も、寛政三(1791)年に山東京伝<sup>(10)</sup>の洒落本で家財を半減され、歌麿にとって不運なことが続いた時期であった。

これらの事件の後、栃木に趣き再び江戸に戻ってくる寛政四年の後半まで、歌麿はしばらく仕事が手につかなくなったという<sup>(11)</sup>。事実、世界規模で作品を収録した『「喜多川歌麿」展図録』(朝日新聞社)を見てみても、寛政三、四年(1791-1792)に描かれた作品は少ない<sup>(12)</sup>。

寛政四年の後半に江戸に帰ってから、歌麿は精力的に絵を描き始めた。寛政五年から八年にかけて描いた作品の数は、他の年に比べて格段に多い。そしてこの時描かれた作品には優れていないものはなく、大衆の絶賛も最高潮に達していたという<sup>(13)</sup>。歌麿が感じる自信も高まり、画中に他の絵師を「この葉画師」と書いたり、また「人まねきらひ敷きうつしなし自力画師歌麿」と記したり、色々な自負の文字を記している<sup>(14)</sup>。

このように歌麿は最盛期の中であったが、またしても不幸が起きる。寛政九(1797)年に蔦谷重三郎が没したのであった。これにより店は二代目によって継がれ、歌麿もそれを後援することになった。以前の不幸の時にもそうしたように、歌麿は再び栃木に趣いた。そのためこの時期の作品数はまたしても減っている。

ほとんど専属という関係にあった蔦谷重三郎が死去すると、他の版元からの依頼が殺到することになった。栃木から江戸に戻ってきた歌麿は、注文に応えるべく作品を制作するが、しだいに作品の質が低下していく。その原因として、吉田暎二は次の6つのことが考えられると述べている<sup>(15)</sup>。第一は、濫作となったことである。彼の名声により多数の版元からの注文が殺到し、質よりも量を優先したことに拠る。第二は、彼の健康が衰えた状態で仕事したことである。第三は、彼の大きな後援者であった蔦谷重三郎が逝去したことである。歌麿の芸術の完成に大きく関わった蔦谷重三郎の死は、歌麿にとって「舵のなくなった大船」のようであろうと吉田暎二は推測する。第四は、新たな絵師の出現である。この時期は葛飾北斎、歌川豊国(初代)の台頭があり、歌麿自身も平穏でなかったであろう。第五に、文化元年に起きた手鎖事件である。当時流行していた『絵本太閤記』が絶版を命じられ、これを題材にした絵を描いた絵師も処分を受けたのである。歌麿も例外なく処罰を受け、三日の入牢と手鎖五十日の刑に処せられた。これにより歌麿は、心身ともに疲れ果てたと考えられる。第六には、彼に後継者がいなかった寂しさである。彼には弟子

がいたが、彼の芸術を受け継ぐ程の絵師はいなかった。歌麿の追従者はいたが、誰一人として拮抗する程の力量を持った者は現れなかったことが、歌麿を寂寥とさせたであろうと吉田暎二は推察している<sup>(16)</sup>。いずれも明瞭な文献に拠るわけではないので推測の域を出ないが、これらの諸原因は妥当であると吉田暎二は指摘している。

多忙を極め、作品の質までも下がってしまった歌麿に、さらなる受難が訪れる。それが先述した手鎖事件である。幕府は徳川家創業の歴史について批判されることを恐れ、豊臣家滅亡に関する記述を禁止したため、『絵本太閤記』を題材にした絵を描いた歌麿は罰せられたのである。これ以降も版元からの注文は殺到するが、歌麿の絵の質の低下はさらに顕著になるのであった。そして文化三(1806)年に 54 歳で没するのである。

## 2. 浮世絵に描かれた子どもの姿

歌麿は絵本や肉筆画も手がけていたが、生涯にわたって多く残しているのは錦絵である。時期ごとに制作する種類が変遷していったわけではないので、作品の種類別ではなく制作年順に比較していく。作品の検証に当たって、世界規模で歌麿の作品を収集した『「喜多川歌麿」展図録』(浅野秀剛、ティモシー・クラーク著、朝日新聞社)を使用する。この文献に収録されている浮世絵は全部で 488 作品(一部重複)あり、その中から子どもと思われる人間が描かれている作品を抽出し、歌麿の描く絵の中に「子ども」が確認できるのか検討する。



『寿々葉羅井』東京大学総合図書館蔵



「風流四季遊」大英博物館蔵

歌麿「喜多川歌麿」展図録』(浅野秀剛、ティモシー・クラーク著、朝日新聞社)を使用する。この文献に収録されている浮世絵は全部で 488 作品(一部重複)あり、その中から子どもと思われる人間が描かれている作品を抽出し、歌麿の描く絵の中に「子ども」が確認できるのか検討する。

まず『「喜多川歌麿」展図録』の中で子どもが描かれている一番初期の絵本『寿々葉羅井』は、安永 8(1779)年に描かれた、豊章時代の作品である。この中に描かれている子どもは、禿である少女である。彼女が子どもであると判断できるのは、隣の遊女に比べ体が小さいからであるが、正座をしているため等身については判断し難い。しかし顔のつくりは隣の遊女に比べ丸みを帯びており、幼さが表れている。表情については遊女と大差ない。第一段階か第二段階か微妙な作品である。



次に、号を豊章から歌麿へ改名した直後の、天明初期に描かれた作品を見てみる。ひとつ目は天明二(1782)年頃に描かれた「風流四季遊」という木版画である。この絵には幼児が一人いて、女性に持ち上げられている。体つきはふっくらし、等身も大人と差違をつけて描かれていて、

「子ども」であると言える。表情については、他の大人たちと大差はないように見えるので、この絵は第二段階の「子ども」として描かれた子どもであると判断できる。ふたつ目は天明三(1783)年頃に描かれた「四季遊花之色香」という木版画である。この絵に描かれているのは、性別の分からない「小さな人間」である。この「小さな人間」は、身体の大



きさと女性と手をつないでいる様子から子どもであると察することができるが、体つきや等身は大人とあまり大差なく描かれている。よってこの絵の子どもは、第一段階の「小さな大人」として描かれた子どもと言えよう。

続いて天明後期から寛政初期に描かれた作品である。この時期に描かれた作品の中にある子どもたちは、「子ども」の発見がなされていると言える。大人とは違う等身で、特に幼児は肉付きのよい身体で描かれている。たとえば「相州鎌倉七里浜風景」は、大人と差違をつけられた体つきに加え、手を繋がれたまま浜の蟹を追うという子どもらしい仕草をしている。表情が大人と大差ないため、完全に第三段階に相当するものであるとは言いがたいが、この絵は第三段階に近い第二段階に該当すると言っていいだろう。



「扇屋内春日野 わかな こてう」  
メトロポリタン美術館蔵



「桜下の宴」シカゴ美術館蔵



「銀世界」大英博物館蔵



「丁子屋内折はへ」大英博物館蔵

う。

さて次は寛政中期の作品を見てみる。この時期は歌麿最盛期と言われる程、作品数は多く質は良いものであった。多く見られるのが、遊女を中心に禿を配置した作品である。身

この時期の傾向として、幼児を描く場合は等身・体型・仕草を踏まえより第三段階に近い域に達しているといえる。しかし少女や少年を描く場合、第一段階から第三段階まで作品によるばらつきがある。特に禿を描いた絵は、第二段階また

は第三段階に納まる場合が多いが、題材によっては第一段階の場合もある。

「扇屋内春日野 わかな こてう」と「桜下の宴」をこの例として挙げると、前者は第二段階、後者は第一段階ということになる。前者は遊女の春日野を主題に、彼女の美しさを際立たせるために禿を配置していると考えられ、そのために「子ども」として描く必要があったのではないだろうか。これは主題

の美女と一緒に老婆を描いて、美女の美しさを際立たせる手法と似ている。一方後者は誰か一人が主題というわけではなく、「大名あるいは大身の旗本の奥向きの一行の花見」<sup>(17)</sup> というのが主題で、その主題の美しさを求めるが故に「子ども」として描かなかったように思う。『喜多川歌麿』展図録』に収録されている天明後期から寛政初期の絵の中で、子どもを「子ども」として描かなかった絵は、この「桜下の宴」だけである。

また面白いのは、絵本「銀世界」である。ここに描かれた雪で遊ぶ少年たちは、仕草や表情に個性がある。笑っている顔、嫌がっている顔、様々である。この絵の子どもたちは第三段階と判断していいだろ

体は隠れてよくわからないが、「丁子屋内折はへ」に描かれた禿は鏡に映る自分の顔に向かって舌を出しているなど、仕草は「子ども」といえる。他の禿が描かれた絵も、体型・等身ともに遊女と差があり、「子ども」として描かれている。作品によっては「丁子屋内折はへ」のように、子どもらしい仕草をしている場合がある。



歌麿は美人画を得意としたためか、少年を描いた絵が少ない。この時期に挙げられるのは肉筆画「万歳図」と木版画「針仕事」である。「万歳図」には少年だけでなく、少女や幼児まで描かれており、正月祝いの芸を見ているものである。体型・等身ともに大人と差違があり、万歳する少年と怖がって少女に抱きつく幼児の仕草は「子どもらしい」と言えるが、表情を加味して考えると第三段階に近い第二段階に属すると考えられる。「針仕事」については、猫と遊んでいる少年の姿は子どもらしく、表情は周囲の大人と違って笑っているようであるため、第三段階に属すると言えよう。一方幼児は、膝の上で遊ぶ様子はとても子どもらしいものであるが、表情に関して言えば第三段階に達していないように思えるので、第三段階に近い第二段階に位置すると言えよう。よってこの絵は二つの段階が同居していることになる。

寛政後期から享和前期についても、寛政中期と同様に第三段階かまたはそれに近い第二段階に属する作品が多くみられる。幼児も少年少女も子どもらしく描かれ、泣いていた



「針仕事」大英博物館蔵



「水鏡」ギメ東洋美術館蔵



「化物の夢」  
フィッツウィリアム美術館蔵

り何かに興味を示していたりと、子どもらしい仕草も描かれている。「遊君鏡八契 水鏡」がまさにそうである。この作品は、水面に写った姿に興味を示す仕草や表情など実に「子どもらしい」と言える。しかし顔を見てみると大人との描きわけがなされていない。歌麿

の作品中ではもっとも「子どもらしい」と言える部類に入るが、他の絵師との比較をした時、それは完全に第三段階とは言えない。よってこの絵は第三段階により近い第二段階に属する。

他にも「化物の夢」「覗き」「行水」など、この時期は幼児を描いた絵が多い。「化物の夢」は幼児が怖い夢を見て泣いている様子を描いており、寝相といい表情といい第三段階に属すると言えよう。「覗き」についても、顔は見えないが仕草や体型は「子どもらしい」と言える。「行水」についても同様に、顔を拭かれるのを嫌がる仕草や表情、体型も子どもらし

く、目や眉についても大人と描き分けがなされているため第三段階と言っていいだろう。

最後に晩年の文化全期の作品を見る。先述したような諸原因により作品の質が低下したと評価される時期であり、数は少ないが描かれた子どもを見てみても、以前のような子どもらしい仕草・動きというのはなくなってしまった。たとえば



「覗き」J. ブール氏蔵



「行水」メトロポリタン美術館蔵



「夏衣裳当世美人 亀屋仕入の大形向キ」  
東京国立博物館蔵

「夏衣裳当世美人 亀屋仕入の大形向キ」における幼児は、体つきは子どもらしいのであるが、表情は暗い。この時期の絵は、第二段階に属するものが多く見受けられる。

以上のことをまとめると、歌麿の描く子どもについて次のことが言える。ひとつは、絵師としての最初の時期(豊章時代)においてははっきりと「子ども」と言えるような絵は見られなかったということである。ふたつ目は、歌麿と号して以降晩年期に入るまでは、年を重ねるごとに「子どもらしく」描こうという意図が強くなっていくということだ。歌麿初期の「四季遊花之色香」のような第一段階の絵は後に見られなくなり、以降は少なくとも第二段階には属する絵が占めるようになった。そして次第に第二段階でもより第三段階に近いか、完全に第三段階であるか、より「子どもらしく」描こうという傾向が表れている。みっつ目は、最晩年の文化期においてはそれまでの傾向がなくなり、第二段階に留まるような絵

を描くようになったということである。これには先述したような作品の質の低下の原因と関係するところと考えられよう。全体を通してみると、歌麿は早い時期に「子ども」を発見していたようだ。

#### 〔註〕

- (1) 吉田暎二に拠れば、歌麿の生年は宝暦三(1753)年だとされるが、エドモン・ド・ゴンクールに拠れば宝暦四(1754)年だとされている。ゴンクールに拠る文献の方が最新の研究とされているので、本節では1754年前後と表記した。
- (2) 吉田暎二に拠ると歌麿の出生には、①川越説、②江戸説、③鳥山石燕の子説、④大阪説、⑤京都説、⑥関西説があると言う。②は『浮世絵類考』に拠るものだが、専光寺の過去帳から江戸に菩提寺がないとのことなので、江戸説は否定されている。③は鳥山豊章と記された作品があることに拠るが、墓所も石燕と違うことから、親子ではなく師弟と考える方が自然とされる。④は大阪出版の好色本に記述されたことに拠るが、有力でない。⑤は上方本の『吾妻男京女郎 会本手事の発名』の序文に拠るものだが、信頼のおける文献でない為に否定された。⑥は近江発祥の釜屋一家と親密であったことに拠るが、石燕の繋がりや趣いた可能性もあることから、有力でない。以上様々な諸説があるが、どれも確かでなく、結局最も有力であるのは①の川越説である。実際この付近には歌麿の本姓である北川の姓を持つ者が多いという。
- (3) 鳥山石燕は名を豊房といい、船月堂、零陵洞、玉樹軒、月窓などの号がある。絵は狩野周信に習う。絵本類の作品が多い。天明八(1788)年に77歳で没す。
- (4) 蔦谷重三郎は、寛延三(1750)年一月に吉原の娼家に生まれる。本姓は丸山、名は珂理といい、狂歌名を蔦の唐丸と号し、また薜蘿館とも号す。幼にして吉原仲の町の茶屋、喜多川氏の養子となる。安永初年、大門外五十間道に出て書肆の店を出し、やがて吉原細見刊行の株を買って版元となった。この版元が当たって、天明三(1783)年九月、通油町南側の地本問屋小兵衛の株を買って店を移し、以後躍進して江戸一流の版元となった。寛政九(1797)年五月、48歳で没する。
- (5) 吉田暎二『ブック・オブ・ブックス 日本の美術 23 歌麿』小学館、1972年、151頁。
- (6) 同上、151頁。
- (7) 同上、175頁。
- (8) 同上、177頁。
- (9) 専光寺の過去帳に拠る。出生が江戸という説を否定する根拠ともなっている。寛政二(1790)年に北川家で理清信女という戒名の女性が亡くなった。そこで歌麿の江戸出府は母親と二人であったという説があった為、その女性が母親であろうということである。また、その女性が歌麿の前半生の妻とする説や、この戒名の形から歌麿の子どもであるという説もあるが、どれが正しいのか定めがたい。
- (10) 山東京伝は本名を岩瀬醒といい、宝暦十一(1761)年八月に江戸の深川で生まれる。浮世絵師の北尾重寅に習い、北尾政寅と号す。後に戯作者に転じ、山東京伝と改めて黄表紙や洒落本を多く描いた。寛政三(1791)年に出した洒落本が寛政の改革の出版取締りにより摘発され、手鎖五

十日の刑を受けて以降、読本を多く手がけた。文化十三(1816)年に没する。

- (11) 前掲『ブック・オブ・ブックス 日本の美術 23 歌麿』、153 頁。
- (12) 野秀剛、ティモシー・クラーク著の『「喜多川歌麿」展図録』(朝日新聞社)に収録されている全 488(一部重複有り)作品の中で、寛政三、四(1791-1792)年に描かれたと断定できる作品は無い。
- (13) 前掲『ブック・オブ・ブックス 日本の美術 23 歌麿』、154 頁。
- (14) 同上、154 頁。
- (15) 同上、170 頁。
- (16) 同上、204 頁。
- (17) 浅野秀剛、ティモシー・クラーク『「喜多川歌麿」展図録 解説編』朝日新聞社、1995 年、99 頁。



## 第七節 歌川國貞＜三代豊国＞

本節では歌川國貞(天明6年～元治元年/1786～1864)の作品から、浮世絵に描かれる「子どもの姿」を論じる。まずは歌川國貞と彼の作風について、次に彼の浮世絵作品における「子どもの姿」について、考察していく。

### 1. 歌川派を更に発展させた國貞

歌川派が幕末の役者絵界に君臨する基盤を作り上げたのは初代豊国であったが、その流れを継承し更に発展させたのが初代國貞(後の三代豊国)である。

國貞は江戸本所五ツ目の渡船場経営の家に生まれた。十代半ばで豊国の門に入り、二十代前半には美人画、役者絵、本の挿絵等を発表し、たちまちにして浮世絵界の第一線に躍り出ていく。遺した作品数は膨大で、万を超えるのではないかとの説もあるほどだ。その作品の殆どは、一枚絵では役者絵、美人画という浮世絵の伝統的な画題である。画題が風景画や花鳥画にまで広がっていった幕末期にあって、伝統的ジャンルを中心に活動を続けた國貞は、正統的な浮世絵師ということが出来るだろう。

弘化元年(1844)には、師の豊国号を継いで二代豊国を名乗ったが、実は豊国の没後まもなく養子の豊重が二代を既に名乗っていた。國貞はその実績などから、二代目を称することが出来たようだが、今日では混乱を避けるため「三代豊国」と呼ばれることが多い<sup>(1)</sup>。

國貞の初筆は、文化4年(1807年)暮に刊行された『不老門化粧若水』<sup>おいせぬかどけしょうのわかみず</sup>と言われている。この書は曲亭馬琴の筆によるもので、下谷車坂の紅白粉問屋万屋四郎兵衛の宣伝用景物本であった。その後文化8、9年に國貞の人気は上昇した<sup>(2)</sup>。

画業全体の中では、生家の家業にちなんで「五渡亭」<sup>ごとてい</sup>と名乗った文化年間から文政年間(1804～30)にかけての作品が最も魅力的であるとされる。五渡亭時代と呼ばれるこの時期の美人画は庶民感覚に溢れたものであり、先行する寛政期の歌麿らの格調とは別の粋でかつ親しげな表情を持っていた。同時期の溪斎英泉と比べても全く異なった感覚を見せる。

一方、この時期の役者絵は、師豊国の様式を継承しながらも清新な様式美を見せ、動感に富んだ大首絵などで魅力を放っており、当時の人々は國貞を役者絵師として見ていたことが知られる。

俗に「香蝶楼」時代と呼ばれる天保年間には、その人物表現がより猫背猪首で短軀となる。國貞だけではなく浮世絵界全体がこうした傾向になるのだが、胴長短足の今の我々の美意識とは異なる女性像が人気であったようだ。この時期には、北斎、広重による風景版画の影響を受けて、風景画も手掛けている。

一方合巻などの草双紙挿絵もまた、國貞の忘れてはならない重要な活躍分野であった。國貞が挿絵を担当した合巻は後に江戸に源氏絵ブームを巻き起こす引き金となったものである。

豊国を襲名してからの國貞は門人も増え、また版元からの注文も殺到し、作画量はこの

時期にピークに達する。主要部を國貞が書き、他は弟子に任せるという分業による作品も見られた。濫作による画格の低下は隠すことが出来ないが、庶民の欲張りな要求に応えるべく、多くの錦絵を生み出し続けて、幕末の浮世絵大量生産時代を支えた功績は極めて大きいものがある<sup>(3)</sup>。

## 2. 國貞の描いた子ども

では、第二章第二節で我々が設けた「子どもらしさ」の基準と比べながら、國貞の絵の中の子どもがどの段階に分類されるのかを見ていきたい。

『江戸自慢洲崎廿六夜』(図1)は文政初期に描かれたものである。「江戸自慢」とは、江戸の夏から初秋にかけての風物をコマ絵に配し、女性の夏姿を本絵とする季節感溢れる



(↑ 図1)

十枚揃いの美人画シリーズのことである。『洲崎廿六夜』は子どもに行水を使わせる夏の一景である<sup>(4)</sup>。この絵の子どもは、等身は隣の女性と異なっているし、体つきも子どもらしくふっくら描かれているようだ。女性の手を嫌がる仕草や表情も子どもらしく見えるため、この子どもは第三段階に分類される。

(↓ 図2)



次は、『風流古今十二月ノ内 弥生』(図2)である。これは天保頃(1830~43)のもので、桃も飾られたひな壇の前で大はしゃぎする晴れ着の女の子達が描かれている。目隠しでご馳走を隠したり、立雛を掲げ

たり、春爛漫の庭も座敷も浮き足だっているようだ<sup>(5)</sup>。

ここに描かれる子ども達を見ると、体つきは丸くふっくらとし、等身も大人とは異なった描かれ方をされている。はしゃぐ子どもたちの仕草や表情も、とても子どもらしいと言えるだろう。よってこの絵に描かれた子ども達は第三段階に分類される。

『新板子ども遊び相撲の図』(図3)。これも同じく天保頃のもので、満開の桜の下で



開催される子ども達の相撲大会の様子が描かれている。相撲を取る事も見物することも子どもに大人気だったようだ<sup>(6)</sup>。この絵の中の子どもを見ると、子どもは見物している大人達と比べても子どもらしい等身で丸く描かれている。また、たくさん描かれている子ども達の表情はそれぞれ異なり、多様性が窺える。生き生きと描かれたこの子ども達は、第三段階であると言えるだろ

(↑ 図3)

う。



(↑ 図4)

『当世六玉顔 (擣衣の玉川)』(図4)。この作品も天保年間に描かれたもので、秋が深ま

って寒さが身に染みる頃に赤子を懐に抱いて着物で包み込み、温かくして菓子をお口に与えている母親と、子どもの様子が描かれている<sup>(7)</sup>。この子どもは、顔も体付きも母親の描かれ方とは全く違って描かれている。腕はふっくらとし、目も丸い。表情はかたいが、仕草も子どもらしいと言えるだろう。よってこの子どもも第三段階である。



(図5)



(図6)

『詠織当世島』(図5)は、背景を様々な縞模様で潰し、前面に半身美人を配したシリーズで、國貞が豊国を襲名した弘化期(1844~1847)頃の作である。『噴水の玩具』(図6)はその一部である<sup>(8)</sup>。この絵の子どもは、等身は隠れて見えないものの、顔は隣の母親と比べても明らかに子どもらしく丸く描かれており、噴水の様子に唾然とした表情もとても子どもらしいと言える。よってこの子どもは第三段階に分類される。

続けて同じく『詠織当世島』から「金花糖」を挙げる(図7)<sup>(9)</sup>。この絵の中の子どもも「噴水の玩具」の子どもと同じくとても子どもらしいと言える。手や腕や顔も母親よりも丸く描かれているし、玩具に夢中になっている様も子どもらしい。よってこの作品の中

の子どもも第三段階に分類する。



(図7)

以上、歌川國貞作品に描かれる子どもはほぼ第三段階と分類される。このことを踏まえると、歌川國貞の時代を境に「子どもの発見」が為されたと言えるのではないだろうか。

#### 〔註〕

- (1) 下中美都『別冊太陽浮世絵師列伝』平凡社、2006年、117頁。
- (2) 藤澤茜『歌川派の浮世絵と江戸出版界—役者絵を中心に—』勉誠出版、2001年、37頁。
- (3) 前掲『別冊太陽浮世絵師列伝』、118頁。
- (4) 静嘉堂文庫『歌川國貞—美人画を中心に—』静嘉堂文庫、1996年、36頁。
- (5) 小林忠『公文浮世絵コレクション江戸子ども百景』河出書房新社、2008年、32頁。
- (6) 同上、57頁。
- (7) 前掲『歌川國貞—美人画を中心に—』、65頁。
- (8) 同上、70頁。
- (9) 同上、71頁。

## 第八節 菊川英山

本節では文化年間（1804~1818）文政年間（1818~1830）に活躍した浮世絵師である菊川英山について、また彼の浮世絵作品に描かれている「子どもの姿」について論じていく。

### 1. 菊川英山の生涯

英山は、天明七年（1787）、江戸市ヶ谷の造花業、菊川英二の子として生まれた。父・英二は狩野派の絵師東舎の門人であった。しかし、狩野派を学んだ英二が描いたのは浮世絵肉筆であり、どの浮世絵の流派にも属していなかったようだ。英山はこの父・英二に絵筆の技を学んだ<sup>(1)</sup>。また、父の他には四条派の鈴木南嶺の門にも入り、北斎門下の魚屋北溪を通じて北斎流も学んだ<sup>(2)</sup>。

英山は、英山という号の他に文政前期には「重九齋」、また文政後期には「重陽齋」と記したこともあり、これらの号は九月九日重陽の日に生まれたためであるのか、それとも姓の菊川に由来するものであるのかということにははっきりしていない。しかし、署名にたびたび「菊 英山」と記していること、描く女性に多種多様な菊模様の着物をまといさせていることから、英山が菊花を生涯強く意識していたことは確かである<sup>(3)</sup>。

英山の初筆が美人画であったか、役者絵であったかの確証はないが、英山の画壇登場は享和年間（1801~1804）であると考えられている。堀江町の団扇問屋が初代歌川豊国の代役として英山に依頼をした<sup>(4)</sup>のが文化三、四年の頃であり、それは英山の技倆を買ったことに違いないため依頼当時画壇進出直後であったとは考えにくいからである。また、「國貞より二、三年も早く行れたり」と『无名翁随筆』<sup>(5)</sup>に記されており、世に行れたを世にもてはやされたという意の解すれば、今日知られている國貞の最も古い一枚絵の役者絵が文化六年三月の行事改印のある何枚かの細版役者絵であるから、文化一、二年の頃に英山はすでに世で評判になっていたことになるからである<sup>(6)</sup>。

英山は役者絵や挿絵も描いていたが文化五年（1808）頃から主力を美人画に注ぐようになった。美人画の第一人者である喜多川歌麿の晩年期から制作活動を開始し、初期の作品は大きく歌麿の影響をうけているため初期作品に描かれた女性の容貌は歌麿の作品に酷似している。しかし、文化七~九年（1810~1812）頃の英山の作品には洗練された色彩の着物をまとい、優しく可憐で初々しい容貌、優雅なしぐさの女性が描かれるようになっていく。これは英山独自の特徴のあらわれであるといえるだろう<sup>(7)</sup>。英山風美人画は文化期を通じて一世を風靡し、美人画で名高かった春扇<sup>(8)</sup>から無名の絵師に至るまでが英山風になびき従った。英山風美人の容貌、容姿、着物の模様、外題、内題、構成までもが模倣されていた<sup>(9)</sup>。

文化末から文政期にかけての相次ぐ儉約令や急速な社会情勢の変化につれ、理想的な女性美も変化し、利発さ、勝気さが称揚されるようになった。英山の描く女性たちの顔は、面長となり、鼻はより細く長くなった。この変化は文政三年（1820）頃から顕著になって

くる。だんだんと当世風の女性が描かれるようになり、文政末には英山の描く女性たちも成熟した女、しっとりと落ち着いた女、まるやかな太り肉の中年の女、稀には浮気めいた女や伝法めいた女へと変化した<sup>(10)</sup>。

文政末より英山は浮世絵の一枚絵を今迄のように多数制作することをやめ、肉筆画に力を注ぐようになった。

## 2. 作品の中の子どもたち

英山の作品の中で子どもが描かれているものを第二章第二節で設けた「子どもらしさ」の基準と照らし合わせ、それぞれどの段階に属するのを見ていきたい。

### ・風流飛鳥山 (1806)



この作品は、英山の作品の中でも初期の作品にあたるものであり、描かれている女性の顔立ちは歌麿の影響を受けている作品になるであろう。花見をしているところを描いた作品と思われる。左端に描かれた女性は他の女性と髪のかたが異なることから子どもだと推測することができる。座っている姿なので頭身を比較することはできないが、顔を見ても描かれ方に差はないように感じられる。右端の後ろ姿で描かれている子どもは五頭身強、他の女性は六頭身とほとんど変わらない頭身で描かれている。よってこの絵は第一段階に属するといえるだろう。

・風流美人竹[行]れつ（1807）



この作品も英山の初期作品にあたる。絵の中央あたりに二人並んでいる子どもをみると五頭身強、他の女性はみな六頭身とほとんど変わらない頭身で描かれている。顔においても特に描き分けをされていると感じられるような差はない。よってこの絵は第一段階に属しているといえるだろう。人形を持たせている点、着物のデザインが他の女性と異なるという点は子どもとしての描き分けを意識したものとも考えられるが、今回の考察の範囲には及ばないものである。

・風流五常揃・智（1806-08）

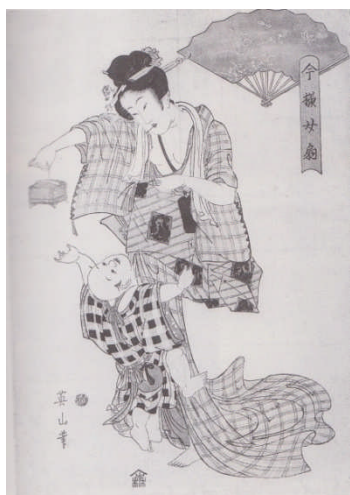


この作品も初期作品にあたる。母親が子どもに飴を与えているところを描いた作品である。この作品は歌麿の名所風景美人十二相の中の絵に構図が似た作品があり、初期英山作品に歌麿が大きく影響していたことが指摘されている<sup>(11)</sup>。子どもの体つきはややふっくらと描かれているようにみえる。顔を見てみると母親の目が細くつりあがっているのに対して子どもの目は少したれ気味で丸く描かれているように感じられる。しかし、子どもらしい仕草や明確な描きわけを感じることはできない。よってこの作品は第三段階に近い第二段階に属しているといえる。



・無外題 (1809-13)

この作品は制作年代から考えると、前述した英山風美人が確立された時期の作品にあたる。姫様が花見に出かけたところを描いている作品のようだ。前方の二人をみると頭身は五頭身強、奥の女性は六頭身と頭身の差はあまりない。顔をもても特に描きわけはされていないようである。よって第一段階に属する作品といえる。



・今様女扇 (1809-13)

虫籠を持ち、子どもをあやしている様子を描いた作品である。子どもの頭身は四頭身、女性の頭身は六頭身強である。子どもの体つきは手足が太く丸みを帯びて描かれている。子どもが喜んでいる様子が動きにもあらわれているように見える。顔に着目してみると女性の目は細いが、子どもの目はそれと比べるとまるく、少し大きく描かれているようだ。飛び跳ねている様子は躍動感があり子どもらしく描かれている。よってこの作品は第三段階に属しているといえる。

・當風子寶合 (1810)

折り鶴をしているところを描いた作品と絵本を読んでいるところを描いた作品のふた作品を紹介する。どちらの作品も立ち姿ではないので判別しづらいが女性の頭身は六頭身から七頭身、子どもの頭身は折り鶴が六頭身程、絵本が五頭身程である。頭身にあまり差はないといえる。顔に着目してみると、折り鶴には差を見出すことはできないが絵本は子どもの目がたれ目に描かれていて、女性の目と比べるとはっきりと差がある。よって、折り鶴は第一段階に属し、絵本は第二段階に属しているといえる。



・花車子供遊 (1814-17)



この作品は子どもだけが描かれた作品である。どの子どもの頭身も五頭身弱で、体つきは手足が太く丸みを帯びている。顔もふっくらと描かれている。顔に着目してみると目がつりあがって描かれている者はおらず、少し丸みを帯びた優しい目をしている。それぞれの表情にも目元、口元に差を見出すことができ、表情の多様性という条件を満たしている作品である。よって、この作品は第三段階に属しているといえる。



・無外題 (1818-23)

外題はないが絵の中に扇屋内花扇と記されている。手前の子どもが五頭身、中央の女性が六頭身弱である。顔を見ても三者とも目はつりあがっていて、特に差があるようにはみえない。よってこの作品は第一段階に属しているといえる。

・納涼美人子寶遊 (1818-23)

この絵は子どもにおしっこをさせようと抱きかかえているところを描いた作品である。女性の頭身は七頭身程で子どもの頭身は五頭身程である。子どもの体つきはまるく、目はたれていて丸みを帯びた形で描かれている。女性の顔とはまったく異なる顔である。よってこの作品は第三段階に属しているといえる。



・東姿源氏合 (1818-23)

この作品は子どもをあやしている姿を描いた作品であろう。子どもの頭身は四頭身程で



描かれている。体つきは手足が太く丸みを帯びている。顔も目はたれ気味でややまろいやわらかい表情をしている。女性はややつりあがった目をしているが子どもへの眼差しはやさしい。しかし、子どもらしい仕草とはいえないように感じる。また、体勢についても疑問が残る。よって、この作品は第三段階に近い第二段階に属しているといえるだろう。

#### ・風流東都八景洲寄之汐干（1824-29）

この作品は英山が精力的に制作活動をしていた時期の最後の時期に制作された作品にあたる。女性の頭身は約八頭身、子どもの頭身は五頭身である。子どもの体つきは丸みを帯びている。女性の目はつりあがった細い目だが、子どもの目は丸くやや大きく描かれている。女性の手の先を追う姿は子どもらしく、それを見る女性の眼差しはやさしい。よってこの作品は第三段階に属しているといえる。



#### ・風流美人子寶合・冬（1824-29）

この作品の女性は七頭身、子どもの頭身は五頭身である。顔を見てみると子どもの目は丸く大きく描かれている。振り返り母親を見上げる姿は大変子どもらしい仕草だといえるのではないだろうか。よってこの作品は第三段階に属するといえる。



ここまで年代をおって作品をみてきたが、「風流美人竹[行]れつ」と「風流五常揃・智」、

「當風子寶合」、「花車子供遊」などを踏まえると、年代の進みと段階の進みは必ずしも一致しないといえる。特に「當風子寶合」においては同シリーズ、同年制作にも関わらず段階に違いがあるという点は注目すべき点である。

また、「風流美人竹[行]れつ」(1807)から時が進んだ「無外題」(1818-23)に描かれている子どもが間に他段階への変化が見受けられるにも関わらず第一段階にあたる描かれ方をしている。このことから、“禿”として描かれる子どもは“子ども”という認識で描かれるものではなかった、つまり禿は子どもとして認識されていなかったのではないかと考えられるのではないだろうか。

### 〔註〕

- (1) 日本浮世絵学会編、近藤映子主幹『特別展「英山」図録』1996年、156頁。
- (2) 小林忠監修『別冊太陽 浮世絵師列伝』平凡社、2006年、120頁。
- (3) 前掲『特別展「英山」図録』156頁。
- (4) 歌川豊国が堀江町の家を焼かれたのを機にかねてから不和であった正妻と別居し若い妾を入れたことが堀江町の旧家近くの団扇問屋の反感を買い、その結果豊国が排斥された。
- (5) 英山の弟子であった溪斎英泉の著書。従来の浮世絵考証本である『浮世絵類考』に加筆したもの。
- (6) 前掲『特別展「英山」図録』157頁、158頁。
- (7) 同上、168頁。
- (8) 勝川春扇のこと。活躍期は1808~1831年。
- (9) 前掲『特別展「英山」図録』173頁。
- (10) 同上、178頁。
- (11) 同上、168頁。

## 第九節 歌川国芳

本節では、江戸時代後期に活躍した歌川国芳の生涯と、彼の浮世絵に描かれている「子ども姿」について、いくつか作品をあげて考察していきたい。

### 1. 歌川国芳の生涯

国芳ほどバラエティに富む作品を手掛け、意表を突く発想や新鮮で多彩な表現力を持ち、粹にはまらない様々な手法を見せる浮世絵師は少ないと言われている。では彼の人間性はどのような環境ではぐくまれたのだろうか。生い立ちを追ってみたい。

国芳は寛政九（1797）年十一月十五日、江戸日本橋に生まれた。父は染物業を営んでおり、そのため彼は幼い頃から色彩感覚が養われた。絵が好きだった彼は、北尾重政・政美の絵本を写して人物描法を学んだ。十二歳の時に鍾馗<sup>(1)</sup>が剣を掲げる図を描き、それをたまたま目にした初代歌川豊国にその力を賞され、文化八（1811）年十五歳の時、豊国に入門したのである。しかしここからの歩みは決して順調ではなかった。当時の浮世絵画壇の勢力は豊国と北斎が二分しており活気に満ちていたが、国芳まで仕事は回ってこなかったのだ。そのためお金に乏しく、兄弟子の国直<sup>(2)</sup>宅に居候となって絵の修業を続けた<sup>(3)</sup>。

これ以後の生涯はいくつかの文献を見ても約四段階に区分されている。本稿では、(1)あれこれ模索し試行を重ねる初期模索期、(2)武者絵により画壇に地位を確保し、多様なジャンルに才能を発揮しだす発展期、(3)その延長ながら人気を博する伸張期、(4)病を得て活動の鈍る衰退期、の四つに分けて考察していきたい<sup>(4)</sup>。

#### (1) 初期模索期—文化末から文政末(1815～1829年頃)

試行錯誤の頃の役者絵には、居候していた兄弟子の国直や北斎の影響が見られる。武者絵や風景画を発表したが、師や国貞らと比べられ、注文をうけることは難しかった<sup>(5)</sup>。この頃の作品には若さにあふれる武者絵や、ポーズの捉え方など工夫を凝らした美人画が出てくる。さらには役者絵も手がけたが、当たり作の出ない状態が続いた。師が活動を続け、国貞などが人気を博している状況下での売り出しは、容易ではなかったのである。

#### (2) 発展期—文政末から天保年間(1830～1843年頃)

長い模索時代の間から常に写生を基本に力を鍛えてきた国芳は、どんな注文にも対応できるようになり、次第に庶民の支持を得るようになる<sup>(6)</sup>。

やがて国芳に大きなチャンスが巡ってくる。この頃に刊行された中国の大長編作『水滸伝』<sup>(7)</sup>が評判となり大流行した。そして版元加賀屋は大判錦絵シリーズに国芳を起用したのである。彼はこの風潮に乗っとり、見事に英雄の奮闘姿を描いたシリーズを発表した。これが好評を博して出世作となり、彼は画壇に確固たる地位を築いたのである。

以後国芳はめざましい発展ぶりを見せる。武者絵にはますます磨きがかかり「武者絵の

国芳」という肩書きが定着した。美人画ではあらゆる年齢の江戸の女性象を描いた。特に目立つのは、洋風様式を取り入れた風景画である。国芳は数百枚に及ぶ西洋画を蒐集し、熱心に研究した<sup>(8)</sup>。また特筆すべき物として戯画<sup>(9)</sup>あり、天保末の改革の規制を巧みにかわしたのである。そこには当時の社会状況が反映されており、町の人々は国芳の仕掛けたカラクリを楽しんだ。さらにこの頃は、子どもの愛らしさを描写した子ども絵も出てくる。彼は天保八年(1837年)に結婚し、十年に長女、十三年に二女をもうけており、その思い入れもあったのかもしれない<sup>(10)</sup>。

### (3) 伸張期－弘化・嘉永年間(1844～1853年頃)

この時期に入ると、向上した彫りの技術を使用して絵の中に繊細さが増すようになった。初期から描き続けた力強い武者絵の中にも繊細な描写が加わった。彼は顔の描写に徹底したりアリズムの手法を使い、その才能の鋭さを見せている<sup>(11)</sup>。美人画においても精密な筆使いを見せ、丸みを帯びた女性が四季や行事を楽しむ日常的な風景が描かれている。この時期は戯画のアイディアぶりも増し、幕府の取り締まりを受けたりもしたが、その間にも傑作が次々と生まれた<sup>(12)</sup>。また無類の猫好きであった彼は、猫への愛情と豊かな発想力によって様々な作品を描いた。天保期から引き続き、子どもの姿も多数描いた。従来は母親と共に描かれることが多かったが、国芳は子どもを主役にした作品を多く描いたことにも特色がある<sup>(13)</sup>。また、表情や微妙な仕草も描写され、子どもに対する愛情の深さが窺える。

### (4) 衰退期－安政以後(1854年頃～1861年)

安政二(1855)年の秋、国芳は中風<sup>(14)</sup>に倒れる。少し回復していた間、最後の力を振り絞ってかなりの数の作品を残した。その中には河内国の壮絶な戦いに立ち向かう武士たちを描いており、生涯を通して武者絵に力を注いでいた事が窺える。こうして文久元(1861)年三月五日、国芳は六十五歳で没した。

浮世絵師の中でもっとも多く門人のかかえていたとされる国芳の画法は、彼の死後も多くの弟子たちに受け継がれ、人気は没後も持続した。入門からの道のりは苦難であったものの、長年の努力が実を結び、のちの人々が度肝を抜かすほどの多種多様の作品を手掛けたのである。画壇に地位を確立させた後も熱心に研究を続け、常に貪欲な好奇心を持って作品にあたり、生涯に渡って人々の目を楽しませたとと言えるだろう。

## 2. 国芳の絵の中の子ども

次に、国芳の作品の中から子どもの姿が描かれている物を時代順にいくつかあげ、我々が設置した「子どもらしい」姿の基準と照らし合わせ、三段階に分類していきたい。

<図1>



左の<図1>は文政末期(1828~30年)、国芳の初期模索期に描かれた「山海名産尽相模ノ堅魚」である。諸国の名産物の紹介をテーマとしたシリーズの中の1枚であり、旅客の送迎用の牛に乗った女性と、その行く手をはばんで銭をせびる子ども達の姿が描かれている。背景に使用されている鮮やかな藍色は、当時流行し始めた西洋の顔料<sup>(15)</sup>で、国芳の洋風風景表現はここが始まりだと言えるであろう<sup>(16)</sup>。ここに描かれている子ども達は五等身ほどで、体も顔も肉つきがよい。右の大人と比べても目鼻やその位置関係が子供らしいと言えるが、一人一人の表情に差があまり見られない。従ってこの作品は第三段階だと言えるだろう。

<図2>

右の<図2>は天保三(1832)年、発展期の初めに描かれた「写絵を見る美人と子供」である。国芳はいくつもの団扇絵を描き、それらは実用の団扇でありながらも鑑賞目的の美術作品とされていた<sup>(17)</sup>。この作品は、夏の夜に写絵<sup>(18)</sup>を見に来た女性と子ども達が描かれている。この子ども達の体つきは丸みをおびており、指をさして母親の注目を引こうとする仕草は子どもらしいと言える。大人と比べるとそれぞれのパーツも丸く、表情も子供らしいと言えるため、この作品は第三段階に分類することができる。



<図3>



左の<図3>は天保十（1839）年頃に描かれた「雅遊五節句之内 七夕」であり、五節供<sup>(19)</sup>の一つである七夕の様子を描いたものだ。七夕の行事は中国の伝説が日本の信仰と合わさりあって江戸時代に生まれたものである。人々は庭の前に供え物をし、竹の葉に子女が願い事を書いた短冊を飾って祝うようになった。この作品では、夢中で短冊に願い事を書き、竹の葉に飾り付ける子ども達が生き生きと描写されている。彼らは五等身ほどで、顔や手なども丸みをおびている。一人一人の顔のパーツに少しずつ違いが見られ、表情も多様性があると言える。よってこの作品は第三段階に分類できるだろう。

<図4>

右の<図4>は、天保期(1830～1843年)頃に描かれた「蚕家織子之図 第四 蚕の休眠」である。江戸時代では、農民の子どもは寺子屋に入る年齢から働き始めたようである<sup>(20)</sup>。この絵は、養蚕に携わるのは農家の子女であるが、武士や商人階層の娘にとっても養蚕の過程は教養として身につけておくべきとされていた<sup>(21)</sup>。この作品は、その過程を説明文とともに絵で表したシリーズの中の一枚である。この作品の子ども達は手足の肉つきがよく、顔もふっくらとしている。子どもらしい柔らかな表情をしており、眉や鼻の形などにわずかな差が見られるが、表情の多様性はあまり感じられない。よってこの作品は第三段階と言えるだろう。





<図5>



左の<図5>は弘化期(1844~47年)に描かれた「四季心女遊 夏」で、三枚続の真ん中の絵である。この頃から国芳は伸張期に入る。川端で夕涼みを楽しむ浴衣着の美人と、夕風になびく夏浴衣をはおった子どもを描いた作品である。右側の絵には竹の縁台に腰を掛ける女性、左側の絵には子供をあやす虫籠を持った女性が描かれている。母親が七等身なのに対し子どもは五等身で、全体的にふっくらとしている。子どもがある物に興味を持つとそうするように、この子どもは虫籠に向かって両手をあげ、楽しげな表情である。母親と比べて目鼻も丸い。従ってこの作品は第三段階である。

<図6>

右の<図6>は、弘化期(1844~47年)に描かれた「江戸じまん名物くらべ 今戸のやきもの」で、江戸の名物の産地や地域をこま絵<sup>(22)</sup>に描き、それと関連のある女性を組み合わせたシリーズの中の一枚である。この作品の画題である今戸には瓦師が多く住んでおり、瓦の他に焼き物の人形などを作っていた<sup>(23)</sup>。この絵は、子どもを背負いながら人形の絵付けをする母親の姿である。この子どもは手足の肉つきがよく、顔全体を見ることはできないが、母子の顔のパーツにはっきりとした違いがあることが見て取れる。また、しがみついて甘える子どもや母親の表情に愛情がにじみでており、これらのことからこの作品は第三段階に分類できる。



<図7>



左の<図7>は嘉永期(1848～54)に描かれた団扇絵「今様七福神ほてい」であり、国芳の伸長期終盤に描かれた。この作品は、当世美人の大首絵を七福神に見立てた団扇絵シリーズの中の一枚である。題名の通り、色町の女性を布袋和尚に見立てており、子どもに見せている守り袋は布袋が持っている大袋を見立てている。この子どもは、大人と比べてみても目や鼻の形に明確な違いがある。また頬が

ふっくらと丸く、守り袋に興味を持ったのか、両手を差しのべている様子を見ても子どもらしいことが窺える。つまりこの作品は第三段階に分類される。

以上、国芳が描いた「子どもの姿」についていくつか作品をとりあげて考察してきた。国芳は初期の頃から写生に力を入れてきたため、全体を通してみても全ての作品が第三段階に当てはまる。徹底させたリアリズムと子どもに対する大きな関心と愛情により、大人とは異なった姿、さらには一人一人の個性や微妙な仕草まで捕らえることが可能だったのだろう。また、従来とは違って子どもを主役として描いた作品を多く描いたことは、重要な点である。従って国芳は、子どもを「子ども」としてとらえていたと言えるだろう。

#### 〔註〕

- (1) 主に中国や日本に伝わる中国三大宗教の一つ、道教の神。魔除けの効果があるとされた。
- (2) 寛政五年生まれ。長命であったため多くの美人画や役者絵、風景画を手掛ける。北斎を慕ったというだけあって、風景画において著しく洋風描法であるのは注目に値する。(吉田暎二『浮世絵師と作品 I』緑園書房、1962年、215頁参照。)
- (3) 同上、233頁。
- (4) 鈴木重三『歌川国芳展』日本経済新聞社、1996年による区分を参照。
- (5) 北海道立近代美術館『浮世絵美人画の魅力』2006年、72頁。
- (6) 恵俊彦『もっと知りたい歌川国芳』見聞社、2008年、14頁。
- (7) 中国の明代に書かれた小説で、四大奇書の一つ。北宋の時期に起こった反乱を題材とする物語を集大成して創作された。日本へは江戸時代に輸入され、歌川国芳や葛飾北斎らが挿絵や錦

絵を描いた。

- (8) 前掲『もっと知りたい歌川国芳』30頁。
- (9) おかしみのある滑稽な絵。風刺の意図を持って描かれた物も多い。
- (10) 前掲『歌川国芳展』12頁。
- (11) 同上、13頁。
- (12) 前掲『もっと知りたい歌川国芳』32頁。
- (13) 同上、44頁。
- (14) 現在では脳血管障害の後遺症の事をいう。古くは風邪の一症。
- (15) 水に溶けない性質の色素（平山郁夫『図解 日本画用語辞典』東京美術、2007年、40頁参照）。
- (16) 前掲『歌川国芳展』255頁。
- (17) 同上、264頁。
- (18) 当時最新の光学機器であった幻燈器を応用した見世物で、美濃紙を張り合わせた横長のスクリーンに木製の幻燈器で人物などを映し出すもの。（同上、265頁参照。）
- (19) 日本の古来の祭と中国伝来の行事が融合し、江戸時代に徳川幕府により定められた。
- (20) 苗村久恵『絵画のなかの子どもたち』文理閣、2006年、53頁。
- (21) 稲垣進一『浮世絵の子どもたち 図録』東武美術館、1994年、141頁。
- (22) 浮世絵版画によく見る画面中の小さな絵で、絵にちなんで画題を説明するものが多い。
- (23) 前掲『歌川国芳展』250頁。

#### ●浮世絵

- 図1 大判風景画「山海名産尽 相模ノ堅魚」文政末期、個人蔵
- 図2 団扇絵「写絵を見る美人と子供」天保三年、スプリングフィールド美術館蔵
- 図3 大判「雅遊五節句之内 七夕」天保十年
- 図4 大判十枚揃「蚕家織子之図 第四 蚕の休眠」天保期
- 図5 中判錦絵三枚続「四季心女遊 夏」弘化期、日本浮世絵博物館
- 図6 中判「江戸じまん名物くらべ 今戸のやきもの」弘化期、名古屋テレビ放送株式会社蔵
- 図7 団扇絵「今様七福神 ほてい」嘉永期

## 第十節 河鍋暁斎

### 1. 河鍋暁斎の生涯

#### (1) 周三郎時代<天保二(1831)～嘉永元年(1848)><sup>(1)</sup>

河鍋暁斎は、天保二(1831)年四月七日、<sup>しもうきのくにこが</sup>下総国古河(現・茨城県古河市)に古河藩士・河鍋記右衛門と、<sup>いわみ</sup>石見国浜田藩士三田某の娘とよの二男として誕生した。幼名は周三郎。周三郎誕生の翌年、父が<sup>じょうびけし</sup>定火消同心甲斐氏を継いだため、周三郎も家族とともに江戸へ出た。以降、生涯を江戸で過ごしている。

数え年三歳のある日、母親と館林へ行った周三郎は初めて写生をした<sup>(2)</sup>。父記右衛門は周三郎のこの天賦の才を見逃さず、七歳になると、当時「武者絵」で一世を風靡していた浮世絵師・歌川国芳に入門させた。しかし、国芳の侠気と品行を心配した父は、間もなく周三郎を国芳の元から駿河台狩野派絵師・前村<sup>とうわ</sup>洞和の門に替えた<sup>(3)</sup>。

九歳の周三郎少年は、増水した神田川で男の生首をみつけると拾って写生した。また、大火事で火消屋敷が燃えた際にも、炎とそこに飛び込んでいく鳥たちの姿を一心に写生するあまり、荷物を運び出すことさえ忘れていた。そこには、写生が大切とする国芳の教えを実行する姿とともに、周三郎自身の描くことへの鬼気迫る探究心が覗いて見える<sup>(4)</sup>。

#### (2) 洞郁陳之時代<嘉永二(1849)年～安政四(1857)年>

前村洞和は、自身が付け木売りから絵師となった努力の人であり、周三郎の画才を見込んで「画鬼」と呼び可愛がった。しかしその洞和が病に罹り、周三郎は洞和の師・駿河台狩野家当主・<sup>とうはくのりのが</sup>洞白陳信の元で修業することとなった。ここでも周三郎は飽くなき探求心をもって画道を学び尽くそうとした。狩野派修業の根幹である「臨写」から始め、さまざまな古画で縮図帳をいっぱいにした<sup>(5)</sup>。

また、不忍池で捕らえた鯉を写生してその描法を会得した上で、感謝を込めて鯉を池に戻してやり、さらには夜陰に乗じ、駿河台家の文庫蔵に忍び込んで猿の絵を剥がし、裏地の毛描きを確認したことさえある<sup>(6)</sup>。周三郎の学習意欲はまさに底なしだった。こうして確実に実力をつけていった周三郎は、数え年十六歳で見事に師・洞白の描く水滸伝を模写し、十七歳で<sup>ぎき</sup>儀軌に則った精緻な毘沙門天を描き、鑑定会においても高い成績をのこしている。

異例の若さといわれる十九歳の嘉永二(1849)年、「<sup>とういくのりゆき</sup>洞郁陳之」の号を授かり狩野派修業を終えた。同門の坪山洞山の元へ養子に入った後も、洞郁は熱心さのあまり、珍しい帯を写生するために女中の尻を追って行って誤解され、その後離縁となっている。さらに洞郁の学習は狩野派にとどまらず、大和絵系の絵画や文晁、浮世絵まで及び、その探究心はますます広がりを見せている。洞郁の修業に終わりはなかった。

### (3) 狂齋時代<安政四(1857)年～明治三(1870)年>

洞郁が狩野派修業を終えた幕末は、すでに狩野派絵師が生きられる時代ではなかった<sup>(7)</sup>。そこで、絵馬や屏絵で生計を立て、安政二(1855)年の大地震後には戯作者・仮名垣魯文と鯉絵「老なまづ」を版行し、大いに当てた。

安政四(1857)年、酒井抱一門人・鈴木基<sup>きいつ</sup>一の二女・清と結婚し、絵師として独立するとともに、父に乞われて河鍋姓を継いだ。翌年から「惺々狂齋<sup>せいせいきやうさい</sup>」と号して浮世絵を描き始めた狂齋は、動物見世物や「御上洛東海道」、美人画など様々なジャンルに挑戦し、戯画・風刺画で人気を博した<sup>(8)</sup>。

また、慶応四(明治元)年、上野戦争直前の四月、同門の楽央齋休真洞信が写した「彦根屏風」の模写を始めとする多くの粉本を買い求めるなど、明治維新の動乱の中にあっても狩野派絵師洞郁は健在だった。しかし明治三(1870)年十月、其角堂雨雀<sup>きかくどううじやく</sup>が不忍池畔の長蛇亭で開いた書画会で酔った狂齋は筆禍事件を起こし、大番屋に捕えられてしまう<sup>(9)</sup>。翌年正月放免された狂齋は、「暁齋」と号を改めた。

### (4) 河鍋暁齋時代<明治四(1871)～>

改号後、暁齋は多くの啓蒙書・戯作へ挿絵を描き、明治六(1873)年には書画会を主催して日に二百枚描いた。また同年、ウィーン万国博覧会の日本庭園のため巨大<sup>のぼり</sup>幟を出品し、明治九(1876)年にはフィラデルフィア万国博覧会へ作品を出品するなど活躍した。

同年九月、フランス人実業家エミール・ギメと画家フェリックス・レガメが暁齋宅を訪れて肖像画を競ったのを始め、英国人医師ウィリアム・アンダスン、画家モーティマー・メンピス、ドイツ人医師エルヴィン・ベルツなど、多くの外国人と親交があった。

明治十四(1881)年には、第二回内国勸業博覧会で「枯木寒鴉図<sup>こぼくかんあず</sup>」が妙技二等賞牌(日本画の最高賞)を受賞し、柴太樓主人・細田安兵衛が「百円」で購入して評判となった<sup>(10)</sup>。

同年、英国人建築家ジョサイア・コンデルが入門した<sup>(11)</sup>。明治十七年の第二回内国絵画共進会には、暁齋の娘暁辰(後の暁翠)や前年「暁英」の号を授かったコンデルなど暁齋に学んだ絵師八名が出品し、暁齋の指導の成果が示された。

同年八月、駿河台狩野家当主・洞春秀信から画技遵守を託された暁齋は、宗家狩野永憙立<sup>えいとくたち</sup>信<sup>のぶ</sup>に再入門した。また多くの古画を蒐集・模写し、「日課観音」や「日課天神」を描くなど、真摯な修業を続けた。そして明治二十(1887)年、「暁齋画談」四冊を出版し、自身の生涯と修業の成果を広く公開する。その二年後、明治二十二(1889)年の四月二十六日、暁齋は五十九年の生涯を閉じた。

## 2. 河鍋暁斎の描く子ども

### ①「吉原遊宴図」明治12(1879)年、河鍋暁斎記念博物館所蔵<sup>(12)</sup>

二人の客に幫間二人、三味線をひく芸者が二人、禿が二人、客に何かささやく引手茶屋



の女将一人、そして花魁が三人描かれている。二人の禿の表情・しぐさに注目すると、芸者・幫間・花魁のそれとほとんど異なっていない。遊女の見習いとして扱われる禿は、子どもとして見られることがなかったからである

うか。体格にしても大人の縮小版である。これらのことから、第一段階の小さな大人とみることができる。

### ②「茶摘み」製昨年不明、所蔵不明<sup>(13)</sup>



うちわ絵のひとつである。母親が五頭身、子どもは三頭身から四頭身で、体格は区別して描かれている。母親に茶の小枝を渡すしぐさは子どもらしいといえる。やや表情に乏しいところから、二に近い第三段階に分類できる。

③ 「曲結稚画手本 大こく」 文久 3(1863)年、河鍋暁斎記念美術館<sup>(14)</sup>



江戸時代には、子どもの遊び道具となる錦絵が数多く出版された。この作品はそうしたおもちゃ絵の一種である。こま回しの紐を使い、子どもたちが地面につくったさまざまな形はそのまま一筆書きになっている。

表情・しぐさはそれぞれ異なり、子どもの生き生きとした動作の一瞬を活写するさまが特徴的である。よってこれは第三段階といえる。

④ 「風俗戯画 天狗の人形遣い」 明治 12(1879)年、大英博物館所蔵<sup>(15)</sup>



天狗の人形遣いが操るのは、めでたい三番叟。それを見た子どもたちが喜び、はしゃいでいる様子が描かれている。表情ゆたかでありながら、大人との体格・等身に明確な違いがみられる。よって第三段階に位置づけることができる。

⑤ 「近世女大学」 明治 7 年、所蔵不明<sup>(16)</sup>



父親から抜け出して母親にすがりつく幼児、母親にじゃれつく男児がいきいきと描かれている。柔和な母親の表情と無邪気に笑う幼児が対照的である。子どもらしいしぐさと体格の違いは明らかで、第三段階に位置づけることができる。



⑥ 「郭子儀圖」 明治 12(1879)年、個人蔵<sup>(17)</sup>

郭子儀(697~781)は中国唐代の武将。長寿で子や孫に恵まれたことから、めでたい画題として好んで描かれた。ふっくらした顔立ち、なじんでうちとけたしぐさ、体格の違いから第三段階といえる。ただし漢画系の画題であり、浮世絵ではない。



### 3. 河鍋暁斎の子ども

暁斎は生涯で三度妻を迎えている。安政六(1869)年一度目の妻・清は子どもを産むことなく死亡した。万延元(1860)年二度目の妻榊原とせとの間には長男は早世したが次男周三郎が生まれる。しかし、妻とせは産後間もなく死亡した。幼い周三郎の面倒を見ることができず、やむなく妾をいれることとなった。周三郎は一時他家に預けられたこともあるが、その後暁斎に画法を学ぶこととなる。明治元(1868)年最後の妻、大沢きんとの間に一男二女をもうけている。一方、父記右衛門は万延元(1860)年に死亡し、母とよは明治五(1872)年に死亡した<sup>(18)</sup>。

このように、妻子・肉親は暁斎が長じるとともに相次いで死亡し、不幸が続いた。また、子どもを描いた絵の少なさから、妻子・肉親の死と子どもへの視線とを関連付けるは困難であるといえる。

本稿で検討した絵に共通しているのは、多様な表情・躍動感あふれるしぐさ・大人との体型の明らかな相違のどれかを満たしている点である。河鍋暁斎においては、近代的な意味での子どもへのまなざしはあったのではないかと考える。

#### 〔註〕

(1) 湯原公浩編『別冊太陽 河鍋暁斎 奇想の天才絵師』平凡社、2008年、143頁。

①幼児～少年期を周三郎時代、②狩野派修業期から皆伝までを洞郁陳之時代、③市井の浮世絵師としての活躍期から筆禍事件による改号まで、④改号後から死までを暁斎時代と、生涯を四期に分けている。本稿もそれに依った。

(2) 飯島虚心『河鍋暁斎翁伝』ペリカン社、1984年、21頁。

(3) 及川茂『最後の浮世絵師 河鍋暁斎と反骨の美学』NHKブックス、1998年、23

頁。及川茂によれば、①祖正信の伝統を継ぐ狩野派宗家である中橋狩野、②探幽を祖とする鍛冶屋橋狩野、③探幽の弟尚信を祖とする木挽町狩野、④木挽町から別れた浜町狩野の四家の奥絵師がいた。一方、探幽の養子益信を祖とする駿河台狩野や、山下家などいくつかの家は表絵師と呼ばれた。

(4) 大野七三『河鍋暁斎 逸話と生涯』近代文藝社、1994年、14-22頁、を参照されたい。

(5) 前掲『最後の浮世絵師 河鍋暁斎と反骨の美学』、23-25頁。

狩野派では、元信や探幽の原作を同じ筆致で写す粉本主義を修業方法としていた。祖先の描いた形態を存続させるためであるが、狩野派絵師の技量低下にも繋がったと及川茂は指摘している。

(6) 前掲『河鍋暁斎 逸話と生涯』、18頁。

(7) 前掲『最後の浮世絵師』、24頁、及び前掲『河鍋暁斎 逸話と生涯』、30-33頁。

①粉本主義による狩野派絵師の技量低下、②幕府瓦解による注文途絶、③江戸庶民による狩野派の保守的性に対する拒絶など、当時の世相を要因として挙げている。

(8) 前掲『河鍋暁斎 逸話と生涯』、31頁。

洞郁の面倒をみた伊勢新の主人の忠告に従い、浮世絵戯画を描くようになった。鳥羽僧上に倣う彼独自の奇智に富む戯画を、狂画と呼び、狂斎の号を使うようになった。当時狩野派の絵師が浮世絵を描くことは破門につながるものであり、なにより師からもらいうけた名を使うことに負い目を感じていたものと思われる。尚、「猩々」とは酒好きの伝説的な猿のことであり、「惺々」はその間違いであるとされている。

(9) 前掲『最後の浮世絵師』、75 頁。

書画会とは書画の即売会のことである。酒豪でならした狂斎は、会が始まる前から泥酔しており、政府の役人が外国人にぺこぺこしている姿を描いて邏卒に捕まった。入牢三カ月、鞭打ち五十ののち、釈放された。酒狂の戒めの意味もこめて名前を狂斎から暁斎にあらためたとされる。

(10) 同上『最後の浮世絵師』、77-80 頁。

一等賞なしの二等賞、つまりこのときの最高賞であった。筆禍事件により、官の暁斎への風あたりは強かった。しかし日々暁斎の名声は高まり、前科者だからという理由で拒否できるものではなかった。

(11) 前掲『別冊太陽 河鍋暁斎 奇想の天才絵師』、145 頁。

当時盛んに招聘されたお雇い外国人。コンドルは明治十(1877)年に工部大学校造家学科教授として迎えられた。西洋建築を日本に伝える一方で、日本文化に強い関心を寄せた。「枯木寒鴉図」に感動したコンドルは入門を志願する。

(12) 財団法人 河鍋暁斎記念美術館『河鍋暁斎』財団法人 河鍋暁斎記念館、1994 年。

(13) 吉田漱他『河鍋暁斎版画版本展』河鍋暁斎記念館、1987 年。

(14) 前掲『河鍋暁斎』。

(15) 同上。

(16) 前掲『河鍋暁斎版画版本展』。

(17) 前掲『河鍋暁斎』。

(18) 前掲『河鍋暁斎 逸話と生涯』、226-230 頁。

## 第四章 子ども像の展開

### 第一節 歴史的推移と子ども像

本節では第三章で論じてきた浮世絵の中の子どもの姿が歴史的にどのように推移したのかを概観するとともに、「子どもらしい」描かれ方がいつ頃から成立するようになったのかをみていきたいと思う。

まず第三章で挙げてきた浮世絵を年代と段階ごとに分けた表<sup>(1)</sup>を後記したので見ていただきたい。この表を見ると、大きな流れとして年代を追うごとに「子どもらしい」描かれ方をしたものが増えていっていることは明らかである。もちろん第三章で述べたように各絵師の作品の中で年代と段階が必ずしも順を追わないケースもあるようだが、大まかな時代の流れとしては徐々に描かれ方が変化していったと言っているのではないかな。その中で、浮世絵の中の子どもの描かれ方がどのように推移していったのかももう少し詳しくみていきたいと思う。

最初に第一段階に分類されるような子どもの描かれ方の特徴をみていくと、目は細くつり上がり、顔や体つきにも全くふくよかさが無く、表情や仕草にも子どもらしさが見られない。まさに「小さな大人」といえるものであった。このように描かれ第一段階に分類されたものは菱川師宣や鳥居清信・清倍の作品全般から春信、清長、歌麿、英山の一部の作品までみられた。では第一段階から脱するものが初めて出て来たのはいつか。それは鈴木春信の作品であった。宝暦頃(1751～63)の「風流やつし七小町 関寺」<sup>(2)</sup>では頭身が隣の母親よりも若干縮められた子どもが描かれ、第一段階と第二段階の間に分類されている。また明和4(1768)年頃のほぼ同時期に描かれた「蚊帳の母子」と「子供の相撲」では体つきもよりふくよかになり、仕草や表情なども幾分「子どもらしい」ものとなり、第二～第三段階の間に分類されている。続いて鳥居清長においてもいくつか第二、第三段階に分類される作品がみられるようになる。安永7(1779)年頃の「戯童十二気候 七月 走馬灯」<sup>(3)</sup>では表情の多様性ではやや欠けるものの体つきはふっくらとし第二段階に分類されて



いる。

また享和元(1801)年頃の「子宝五節遊 端午」では顔の丸さや肉付きに加え、子どもの



遊ぶ仕草や表情の多様性もあり、第三段階といえる作品になっている。同様に先述した一部の作品に第一段階のものがみられた絵師でも、1800年代前半にかけての作品に注目すると、歌麿の「化物の夢」(1801～03年)や英山の「花車子供遊」(1814～17年)など第三段階に分類される作品が確認できる。つまり、春信、清長、歌麿、英山といった絵師たちの作品をみる限りでは、1750年頃～1800年代前半では第一段階から第三段階までの作品が混在している状態にあった。この一方で1830年代以降になると、歌川国貞や歌川国芳、河鍋暁斎の作品をみても第一、第二段階に分類されるものはなく、ほとんどが第三段階に分類できる作品と

なっているのである。

歌川国貞の作品に限っていえば1810年代からふくよかさや表情、仕草など子どもらしく描かれているものが多く、ほとんどが第三段階に分類されている。もう少し詳しくみれば、国貞の作品で子どもが登場するものは歌麿のように母子絵が多いが、その目線に着目するとお互い見つめ合っていたり、同じところへ目線がいたり、母子の関係性も細かく描写されていることがわかる。

本研究で扱った資料からは以上のような子どもの姿の歴史的推移が読み取れるわけだが、ではここから考察するとどのようなことがいえるか。一つは1750年頃から1800年代前半にかけて「子どもらしい」描かれ方に影響する何らかの重要な変化があったのではないかということである。この時期には第一～第三段階に分類される作品が混在し、またそれ以前と以後でははっきりとした描かれ方の違いがあることから推測される。二つ目は「子どもらしい」描かれ方の成立を考えるならばこの時期が終わる1830年代の天保年間頃ということである。第一～第三段階が混在する時期においてはまだ「子どもらしい」描かれ方は不安定であり、成立ということのみならばこの混在する時期の終わりだと考えるからである。またこの「子どもらしい」描かれ方の成立を絵師にみるならば、歌川国貞が目される。今回扱った国貞の作品は1830年より以前の1810年代からみられるが、同時期の英山は第一から第三段階にまたがっているのに対し、国貞は第二と第三段階の間、もしくは第三段階に分類されている。そしてこの国貞以降の絵師ではほとんどが第三段階に分類

されているのである。

以上本節では浮世絵の中の子どもの姿の推移だけを見てきたが、ここで述べた変化がジャンルや絵師、または時代的・社会的背景とどのように関わっていたのかは本章第二節と終章で述べることにする。

### 〔註〕

(1) 段階が明確ではない作品があるため、便宜上五段階に分類している。

また記号は○師宣●清倍・清信△春信▲清長□歌麿■英山☆国芳★晁斎。

(2) 錦絵「風流やつし七小町」安永(1751～1763)頃、東京国立博物館所蔵、東京国立博物館名品ギャラリーより(<http://www.tnm.jp/jp/gallery/index.html>)。

(3) 小判錦絵揃物「戲童十二気候 七月 走馬灯」安永 8(1779)年、公文教育研究会所蔵、建設コンサルタンツ協会ホームページ([http://www.jcca.or.jp/kaishi/244/244\\_toku5.pdf](http://www.jcca.or.jp/kaishi/244/244_toku5.pdf))。



「風流やつし七小町」安永(1751～1763)頃



「戲童十二気候 七月 走馬灯」安永 8(1779)年

	1650年 ~ 1700年	1700年 ~ 1750年	1750年 ~ 1800年	1800年 ~ 1850年	1850年 ~ 1900年
第一 段階	○ ○ ○ ○ ○	● ● ● ● ●	△ △ △ ▲ ▲ □	■ ■ ■ ■ ■	
第二 段階			△ △ △ ▲ ▲	◇ ◆ ◆ ◆ ◆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆	☆ ☆ ☆

○師宣 ●清倍・清信 △春信 ▲清長 □歌麿 ■英山 ◇国貞 ☆国芳 ★晚斎

## 第二節 浮世絵のジャンルと子ども像

浮世絵には多種多様なジャンルがある。本節では、これまでに取り上げてきた作品を美人画・子供絵に分類し、各ジャンルの「子ども」の描かれ方について総括する。

### 1. 美人画



浮世絵といえば、役者絵や美人画、風景画がまずイメージされるが、美人画の中にも母親が赤ちゃんをだっこしたりおんぶしたりする、母子をテーマとした作品が数多く見られる。とくに、江戸時代の母と子の絵からは、濃密な母子関係が読み取れる。

美人画の中に描かれた子どもは、大人と比べることから輪郭や体型などの曲線が非常に重要な役目をしていると感じられる。まげやびんの輪郭の曲線がたいていの場合、眉毛と目の線に並行しているか対応している。同じ線のリズムのなごりは、衣服の襟や模様、小物に反映している。たとえば鈴木春信の『座鋪八景 台子の夜雨』(左図<sup>(1)</sup>)では、少女のまげの上の丸い線は、手の位置に反映して顕著なリズムを形成している。目や眉も、これがまげの線のなごりとして見るができるだろう。

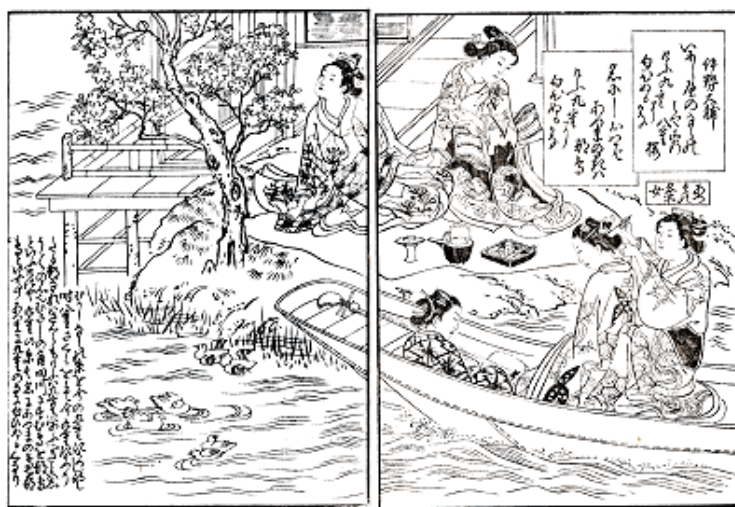


菊川英山の『風流五常揃 智』(左図<sup>(2)</sup>)においても、母親の目が細くつりあがっているのに対して子どもの目は少したれ気味で丸く描かれているように、目の描き方は子どもらしさの大きな判断基準になるだろう。しかしながら、禿は子どもとして見られることはなく、全て第一段階で描かれている。菱川師宣は浮世絵を確立したと言われる、江戸初期の人物である。初期の作品から晩年の作品まで、子どもは全て第一段階に分類されており、子どもを意識して描かれた作品はない。体型・表情・仕草ともにまわりの大人たちと同じで、「小さな大人」として捉えていたことがわかる。師宣誕生から150年以上経ち、国芳や暁斎が生まれるが、彼

らの描く子どもは全て第三段階に分類され、多様な表情・仕草、大人との体型の明らかな相違が表れている。よって、美人画において「子ども」という意識は、作者の生活環境や心情に左右される部分もあるが、全体を通してみると年代を追って強くなっているということが窺える。

## 2. 子供絵

子供絵では、母親に甘える子、仲間同士でふざけ合っている子、年中行事や四季の祭りに参加し戯れる子どもたち、川遊びや雪遊びに熱中する子どもたちなど、さまざまな場面が描かれている。例えば西川祐信の『絵本大和童』からは、江戸の子どもたちの遊びは季節感に富んでいたということが窺える。正月は追い羽根、2月は凧あげ、3月はおままごと、4月は花見や金魚遊びなどである。さらに、子どもの遊びとおもちゃの種類豊富さにも驚かされる。その遊びは、大人たちの周囲でのいたずらであったり、大人たちの真似であったりした。母子絵においては、母と子が見つめ合っているものが多く、絵師や大人たちが子どもたちをいかにしっかりと観察し暖かい視線を注いでいたかが、描かれた絵から伝わってくる。また、子供絵に描かれている子どもたちは丸々と太っていて、いかにも大切に育てられているという笑顔を見せているものが多いように思える。子どもたちの遊



ぶ光景や仕草から、大人たちも遊ぶ子どもの魅力を発見し、子どもの可愛らしさを認めていたのではないかとということが窺える。

子供絵や絵本は子どもを中心とした作品であるから、全て子どもらしく描かれているかというところではない。たとえば、奥村政信の『絵本小倉錦』(左図<sup>(3)</sup>)や喜多川歌

麿の『寿々葉羅井』では、第一・第二段階に分類される作品が多い。顔の表情は大人と変わりがなく、等身も同じである。しかし、多少丸みのある子どもも描かれており、たとえどの段階で描かれていたとしても穏やかな雰囲気が感じられ、当時の大人がどれほど子どもたちを大切に思っていたかが伝わってくる。

## 3. 結論

子どもの描き方はジャンルや時代ごとに決まった概念はないが、禿は第一段階、母子絵は第二段階、子どもが多い絵は第三段階が多いということがわかった。江戸時代は、子どもをかけがえのない後継者として大切に育てようとする社会であり、子どもは「子宝」と



された。こうした浮世絵を鑑賞することを通して、江戸時代の人々の子どもたちへの暖かい眼差しを感じ、また、現代社会における子どもの在り方や母子関係を考えることもできるのではないか。

#### 〔註〕

- (1) 鈴木春信『座鋪八景 台子の夜雨』<<http://blogari.zaq.ne.jp/CBUT/daily/200902/07>>
- (2) 吉田暎二『英山・英泉』、大鳳閣書房、1931年。
- (3) 奥村政信『絵本小倉錦』<<http://www.wafusozai.com/archives/780>>

#### 〔参考文献〕

- ・小林忠、中城正堯『江戸子ども百景』河出書房新社、2008年。
- ・くもん子ども研究所『浮世絵に見る江戸の子どもたち』小学館、2000年。

## 終章

本論文では、江戸時代における浮世絵を時系列、絵師の比較によって考察してきた。最初に述べたように、浮世絵の中に見られる「子どもらしき」人物絵を、等身、表情、しぐさから3つの段階に分類してきた。今回の研究から、浮世絵に描かれる「子どもらしき」人物描写が時代の流れの中ではっきりと変化していることがわかった。江戸初期には第1段階である「小さな大人」がほとんどであったが、寛政期(1789~1800)から嘉永期(1848~1854)頃の間では、第1段階から第3段階まで全ての段階が存在する状態が生まれ、1850年を過ぎるとほぼ第3段階への移行が確定していった。1800年からの50年で、人々の子どもに対する意識は大きく変化したことが前掲の表から読み取ることができるのではないだろうか。この時期の絵師としては、歌麿と英山の描写の変化が目立つ。この時期の社会背景はどんなものだったのか、そしてそれは浮世絵の中の「子ども」にどのような影響を与えたのだろうか。

子どもらしさの3段階基準が混在した1750~1800年頃、幕府は衰退期に突入した。近世封建社会の経済的推移に基づく社会現象は、宝暦~天明期になると本格的危機の様相をおびてくる。階級闘争は質的变化をとげながら激化し、年貢増徴の限界、都市物価問題、商品生産や流通の展開に伴う地域的分業の深化や豪農の成立がみられた。田沼時代の政策は新田開発や国役普請による大規模工事の励行、株仲間の結成、蝦夷地開発計画、開国貿易計画など特権商人の力により経済発達の成果を吸収しながら幕府の財政規模を拡大していったもので、多分に近代日本の黎明を告げる側面をもっていた。しかし、天明大飢饉などの災害が、連続かつ集中的に発生し人災または政災的要素が加わると、この時期から解体過程に突入することになった。その後、11代将軍家斉の放漫、外国船対策費用による財政圧迫が幕府内の混乱、政治腐敗を生み、幕府はその権威を落としていった。家斉は1837年まで在位し、その後も死去するまで権力を握り続けたため。政治腐敗は1850年頃まで続いた。その間、大塩平八郎の乱をはじめとし、一揆や暴動が多発した。財政危機による幕府の衰退が社会に大きな影響を与え、それとともに浮世絵の世間的位置づけも変わっていったのではないだろうか。

もうひとつ浮世絵に影響を与えた要因として、人口・家族形態の変容が挙げられる。速水(2001)の研究によると、江戸初期の経済の発達に伴って、これまでの大規模家族による農地経営ではなく、より効率的な小規模経営に移行。家族の小規模化によって結婚率、出生率が上昇、人口が爆発的に増加した。その結果、大量の小規模家族が都市へ流れ込んだとしている<sup>(1)</sup>。これは現代でいう「核家族化」に近いものがあるのではないだろうか。家族の構成が小さくなることによって、子どもに対する意識は必然的に高くなる。人口増大による家族形態の変容が、子どもの存在を大きくしたのではないだろうか。縄田(2007)によると、18世紀後半から、江戸の人口は細かな増減を繰り返す停滞期に入ったし、その理

由に、耕作地の不足、世界的寒冷期による食糧の不足などを指摘している<sup>(2)</sup>。こうした社会的不安定が小規模家族の絆を強め、1800年以降の社会の安定とともに、子どもへの愛情が強まっていったのではないだろうか。

そして最後に、技術の発達、浮世絵自体に内在していた芸術的限界、が挙げる。『江戸時代の美術』(辻惟雄他著)の中の記述によれば、技術の発達とは、「彫り、摺りの技術が長足の進歩を遂げ、「髪が生え際を彫る毛割が極めて精密となり、拭きぼかしが均質化された。こうして細かな表現が可能となり、より表情豊かな浮世絵が描かれるようになった。また、浮世絵の芸術的限界に関して、「師宣の創始以来1世紀以上を経て、様式的完成に達した浮世絵は、新しい転進を図らなければ、生き延びることが不可能になり、「長い歴史の中心的主題となってきた女性像では、転進の角度が大きなものとならざるを得なかった」のであった<sup>(3)</sup>。こうした状況で、数多くの浮世絵師の中でも、鈴木春信や菊川叡山など、革新的気質を持つ絵師は積極的に新しい方法論、作品を生み出していたのではないだろうか。

以上を踏まえると、江戸初期から始まった大きな人口移動、家族形態の変容、飢饉などの社会不安などの要因が絡み合い、1800年頃を境に人々の中の子どもの価値観が大きく変わった。また、浮世絵技術の向上、絵師たちのあくなき創造性が浮世絵の表現力を高め、1750年後半から始まった宝暦期からの幕府権力の衰退が、社会と浮世絵をつなぎ、浮世絵が新たな価値を生み出すようになったのではないだろうか。

#### [註]

(1) 速水 融『歴史人口学で見た日本』文春新書、2001年、77-81頁。

(2) 縄田康光「歴史的に見た人口と家族」『立法と調査』第260号、2002年、92頁。

(3) 辻惟雄他『江戸時代の美術』有斐閣、1984年、161頁。

---

2009 年度 山本ゼミ共同研究報告書

浮世絵に見る「子どもの発見」

2010 年 1 月 30 日 発行

発行者 慶應義塾大学文学部教育学専攻山本研究会

＜代表 山本正身＞

〒108-8345 東京都港区三田 2-15-45

慶應義塾大学文学部内

TEL 03-3453-4511 (内) 23112

---