



アジア研究センター主催シンポジウム 「蘇州版画・浮世絵から読み解く文化 の性質」

青木隆幸・塚本麿充・藤澤茜・松浦智子・中林広一（編集）

【前言】

アジア研究センターでは2024年1月17日にシンポジウム「蘇州版画・浮世絵から読み解く文化の性質」を開催した。本シンポジウムは蘇州版画や浮世絵という美術作品に焦点を当て、表現・技術的な要素のみならず、社会の中での美術作品という観点からも文化の性質について踏み込んだ理解を行おうとする目的のもとで行われた。当日は海の見える杜美術館の学芸員である青木隆幸先生にご講演をいただき、また塚本麿充先生（東京大学東洋文化研究所）・藤澤茜先生（本学国際日本学部）にコメントをしていただいた。その後、松浦智子先生（本学外国語学部）による司会のもと、登壇者によるパネルディスカッションが行われたが、これらの内容に対して、当日はフロア・オンライン参加含めて50名を超える参加者を得て、好評をもって迎えられた。

本稿は以上の経緯を持つシンポジウムについて再録を行ったものである。本シンポジウムの具体的な内容については以下の内容をもってご確認いただくとして、ここでは編集にあたっての方針だけ示しておきたい。まず、掲載に当たっては、なるべく当日の雰囲気を再現できるよう方針を採ってはいるが、一部読みやすさを考慮して文言の補筆・修整や入れ替えを行っている。加えて補足となる説明が必要な箇所には編者（中林）による注を加えているが、これらは全て登壇者の了承を得て行っているものである。

また、本シンポジウムは美術作品が主題となる内容であるため、図版の掲示は必須となる。ただ、講演自体は200枚以上のスライドを用いてなされ、それによって講演内容は大変充実したものとなったが、紙上でそれを再現するには紙幅があまりにも足りないと言える。加えて、蘇州版画や浮世絵をモノクロかつ小さいサイズで示しても、読者に豊かなイメージを提供することは甚だ困難である。そこで図版の掲載については以下の方針を採ることとした。

まず、基本的に蘇州版画の図像は掲載せず、本文中に作品名を挿入して、どの作品を念頭においた話をしているのか分かるようにしている。そして、作品名に加えて、海の見える杜美術館の刊行した展覧会図録（海の見える杜美術館編『蘇州版画の光芒 ―国際都市に華ひらいた民衆芸術』ロータスプラン、2023年 以下、「図録」と略す）や蘇州版画を特集した書籍（青木隆幸・板倉聖哲・小林宏光編『蘇州版画 ―東アジア印刷芸術の革新と東西交流（アジア遊学295）』勉誠社、2024年 以下、「遊学」と略す）の掲載ページを示し、作品の内容を参照しやすいように工夫した。本報告を十全の形で把握するためには関連書籍2冊を揃えなければならない点、読者にとっては負担となる対応であり、編者としてもお詫び申し上げる他ない。ただ、これらはともに貴重な図版を多分に掲載しており、特に図録は大判かつ美麗な形で蘇州版画を掲載していることから、蘇州版画の魅力を伝えるにはこれらの書籍に依拠することが最善であると判断し、今回の措置に至ったものとご理解いただきたい。「図録」は海の見える杜美術館公式サイト（<https://www.umam.jp/publication/>）を通じて、「遊学」は一般書店にて購入可能である。これらの書籍は蘇州版画に関する最新かつ優れた成果を収めたものであることから、関心のある向きはぜひこれらを座右に備えていただきたいと考えている。ともあれ、こうした基本方針と採ることから、今回掲載する図像は、①「図録」に掲載されていない作品、②作品内の特定箇所の拡大図、これらを中心として構成しており、この点あらかじめお断りしておきたい。

本報告に関する説明は以上となる。シンポジウムの企画に携わった者の立場から申し上げるのも口幅あったいが、今回のシンポジウムは蘇州版画や浮世絵に対する理解を深める契機になっただけではなく、文化のあり方や社会の中の文化というトピックについて示唆に富むものでもあった。こうした企画の実現は喜ばしいことではあるが、それも登壇者の先生方を始めとした関係者各位のご理解・ご協力があったことである。加えて本シンポジウムの実施をお認めくださった山家京子所長（当時）やアジア研究センター事務の方々、図版の掲載についてご許可をいただいた海の見える杜美術館を始めとした各施設には篤くお礼を申し上げる次第である。

中林：皆さま、お待たせいたしました。定刻になりましたので、神奈川大学アジア研究センター主催のシンポジウム「蘇州版画・浮世絵から読み解く文化の性質」を開会したいと思います。

本日は、会場、それから、オンライン含めまして、100名近くの皆さまにお集まりいただきありがとうございます。まずは、お忙しい中、本シンポジウムにお集まりいただき、ご参加いただいたことに心より御礼申し上げます。

さて、開会に当たりまして、まず本センターの山家京子所長より、皆さまにご挨拶がございます。山家先生、よろしくお願いたします。

山家：こんにちは。神奈川大学アジア研究センター所長の山家と申します。本日、神奈川大学アジア研究センターが主催しますシンポジウム「蘇州版画・浮世絵から読み解く文化の性質」に参加して下さった皆さまに御礼申し上げます。また、基調講演の依頼を快く引き受けて下さった、海の見える杜美術館の青木隆幸先生、コメンテーターの東京大学東洋文化研究所、塚本麿充先生にも深く御礼申し上げます。

さて、アジア研究センターについて簡単にご紹介いたします。アジア研究センターは、本学の学部、研究所の横断的な研究組織として、2013年4月に開設されました。アジアおよびアジアの諸地域を対象に、政治、経済、社会、文化、科学技術など、個別の学問分野の枠を超えた、総合的かつ学際的な研究に取り組み、調査研究と学術交流を通して、アジアの平和と発展に寄与することを目的としています。本年10周年を迎えることとなり、秋には開設記念シンポジウム「アジアの日常」を開催することができました。

本日のシンポジウムは、文化の生成・受容・変容を蘇州版画・浮世絵から読み解こうとするものです。自分の話で恐縮ですが、私は建築都市を専門としています。大学時代の恩師に、インテリアデザインを専門とする先生がいらして、モダンデザインの研究会をやるからと声をかけてくださり、参加させていただいたことがありました。

モダンデザインを考える時、例えばゼツェッションであるとか、ドイツ工作連盟とか、あるムーブメントに沿って整理していく、あるいはスカンジナビアデザインのように、地域で見えていくのが一般的かと思います。その先生は、編年体、つまりある時代に同時に世界で起きていることに関心があって、そこに着目して見ていくことになりました。

例えば、建築では、モダニズムの三大巨匠と呼ばれる建築家があります。ドイツ人のミース・ファン・デル・ローエ、フランス人のル・コルビュジエ、そして、アメリカ人のフランク・ロイド・ライトです。

1910年当時、ベルリンにはペーター・ベーレンスという、建築の教科書には必ず出てくるような建築家がいまして、そこで、若きミースと、後にバウハウスを創設するヴァルター・グロピウスが働いていました。同じ頃、ベルリンにフランク・ロイド・ライトが、施主の奥さんと駆け落ちしてやってきます。結構長くて、滞在中に出版したり、展覧会なんかもやっていたようです。そして、フランス人のコルビュジエも一定期間滞在したといわれています。コルビュジエは結構勉強熱心で、いろいろな事務所で教わったりしていたようです。

記録があるわけではないんですが、今のようにインターネットで情報が回るとか、ある大きな研究会等があって、そこで一堂に会すというような時代ではありませんので、もしかすると、どこかでその若き才能がばちばちと火花を散らすようなこともあったかもしれない。そんなふう妄想することもでき

るわけです。

もちろんこれは研究になるようなものではありません。ただ、そこで文化のダイナミズムのようなことが起きていたかもしれない。そういうことを考えると、非常に楽しいなと思います。本日のシンポジウムでも、文化がいかに生成・受容・変容されたのか、文化のダイナミズムについての発表、議論を会場のみならず共に楽しみたいと思います。

終わりになりますが、今回のシンポジウム開催に当たりまして、実に多くの皆さまにお世話になりましたこと、改めて厚く御礼申し上げて、私の挨拶とさせていただきます。本日はどうぞよろしく願いいたします。(拍手)

中林：山家先生、どうもありがとうございます。続きまして、本シンポジウムが企画された経緯、それから、企画の趣旨につきまして、私のほうより簡単にご説明いたしたく存じます。

さて、神奈川大学アジア研究センターは、先ほど山家所長からもお話がありましたように、多様な分野の研究が行われている機関でございますが、現在7つの研究班が活動しております。そして、これらの活動の中から、その成果を毎年センター叢書として刊行しておりますが、2023年の3月には論文集『アジア圏における文化の生成・受容・変容』が出版されました。

本シンポジウムは、本書に関連した知見を皆さまの間で広く共有し、それから、研究成果、こちらを社会へと還元すること、それを目的として企画されたものとなります。この論文集では、文化の持つ生成・受容・変容、そういった文化の動的な側面、こちらに着目した研究が行われております。文化が生まれて、それから、受け入れられて、そして、受け入れ先で変容するといった動きは、世界各地、あるいはあらゆる時代において、往々にして生じる事象ではありますが、その場面において変化や受容を促し、必要とした社会的背景が必ず存在します。

また、その媒介となる人の動き、あるいはメディア、そういったものの働きかけがあって、実現する側面もあります。このように文化にまつわる諸事象というものはさまざまな要素との密接な関わりの中で生み出されるものと考えています。

今回のシンポジウムでは、具体的な事例から、そうしたところを見ていきたいと考えておりまして、主題として、蘇州版画と浮世絵を採り上げております。蘇州版画や浮世絵という美術作品もまた、文化の生成・受容・変容という現象と深く関わった存在、そのように言うことができます。それぞれ中国・日本における独自の文化と捉えられがちではありますが、実際には外部との交流の中で取り入れた要素を自分の中で消化しつつ、独自の文化として熟成させていった、そのような歴史的経緯もございます。

こうした動きは、画題であるとか、絵画技法、あるいは顔料のような個々の画材に至るまで、さまざまな要素のうちに見て取ることができますし、さらには蘇州版画や浮世絵そのものが個々の文化に対して刺激を与え、あるいは文化の生成に関与するということもあり得ます。

以上のように、蘇州版画や浮世絵は、文化の生成・受容・変容という現象を考える際に格好の素材であると言えますし、また、これらに対する理解が文化のダイナミズムに対する知見を深める機会にもなると考えております。

本シンポジウムでは、さまざまな絡み合った糸、それを解きほぐすような、知的興奮を参加者の皆さんと共有する機会にできないかと考え、企画しておりますので、それを期待しつつ、この後のプログラムを楽しんでいただければと思います。

以下、青木隆幸先生のご講演、それから塚本磨充先生・藤澤茜先生のコメント、それらを経て、パネルディスカッションに移ってまいります。以上、趣旨説明が長くなり恐縮ですが、これより青木先生にご講演をいただきたいと思っております。青木先生、ご講演のほど、よろしく願いいたします。

青木：皆さん、こんにちは。海の見える杜美術館の青木でございます。

本日は、このようなシンポジウムで発表をさせていただく機会をいただきまして、神奈川大学、そして、中林先生、関係の皆さまに厚く御礼申し上げます。どうもありがとうございます。

今回、「蘇州版画・浮世絵から読み解く文化の性質」というテーマをいただきまして、蘇州版画を中

心としたことを発表させていただくことになりました。蘇州版画というと、このテーマはとてもマッチするものではないかと思ひまして、私も喜んで受けさせていただいた次第です。

17世紀末期から蘇州版画が制作と同時にアジアからヨーロッパ全土に行き渡っています。印刷物が制作と同時に世界に行き渡ったことは、もしかしたら、蘇州版画が史上初めてだったかもしれません。そのことにおいては非常に意味があり、また、今回のテーマと非常に相性がよいものではないかとも思ひます。

ただ、蘇州版画は現存する作品がなかなか少ないものでございますから、本日この話をするに当たりましては、蘇州版画の歴史からたどっていきます。そして、日本にどのようなものが渡ったのか、また今回はちょっとテーマから外れてしまうんですが、ヨーロッパに渡った作品についても、どのようなものが渡ったのか、それらをお示しします。蘇州版画が日本の浮世絵に影響を与え、その浮世絵がまたヨーロッパに行って、芸術に影響を与えます。このようにぐるぐるとお互いの文化が交流しながら発展していくさまを見ていただければと思っております。

1時間という限られた時間でございますが、つつい私、欲張りまして、パワーポイントで200ページもの資料を作っております。非常にたくさんの画像が次々とくるくと動いていきますが、蘇州版画の世界をお楽しみいただければと思ひます。

蘇州版画は、12世紀ごろには、ある程度、文献に上がっていますが、実際残っている作品は1600年ぐらいからです。明の末期から清の時代が終わる20世紀の初めぐらいまで続き、その後はなくなりません。

18世紀から蘇州版画がどんどん盛んになって、ヨーロッパからの技術も導入されていきます。上海がヨーロッパとの外交地になると、蘇州から上海に印刷の中心が移っていきます。

蘇州版画そのものの歴史としては、大体300年間ぐらいが現段階の実物でたどることができる歴史かなと思っております。今日はその300年間をざっとですけれども、残された作品から見ていただきたいと思ひます。

今ご覧いただいているこの作品（「大宴銅雀台図」図録 p. 28.）は1650年前後のものですが、日本の浮世絵が産声を上げる前から、中国ではこのような美しい一枚摺の版画が多く出回っておりました。だからこそ、浮世絵にも影響を与えたのではないかと語られております。

そして、ヨーロッパ銅版画の影響を受けて、木版画でこれでもかというぐらい精密な描写ができていました。（図1）日本の浮世絵が始まる前にこうしたものが作られていたこと、鈴木春信が活躍する前から、日本でいう空摺、あるいは拭きばかしの技法が既に完成していたという事実も広く知っていただければと思ひます。

この蘇州版画が日本にやってきます。このスライドでは右側が蘇州版画（「西湖行宮図」図録 p. 190.）なんですけど、左側は模写絵です。日本人が蘇州版画の模写をしていたという事実が見取れます。

またこちら、右側（「蓮池亭遊楽図」図録 p. 216.）が蘇州版画のように見えますが、これが実は日本人の模写絵です。左側（「唐人館之図」図録 p. 215.）は日本で浮世絵が産声を上げ始めたころの初期浮世絵ですが、こうしたものが蘇州版画から影響を受けています。何しろ、この浮世絵の中で天井裏が描かれています。天井裏が描かれた絵というのはそれまでの日本には存在しなかったのですが、この蘇州版画が入ってきてから、天井裏が描かれるようになります。上に向けた視線が確認されていくわけですね。



図1 丁允泰「西湖行宮図」(部分・海の見える杜美術館蔵)



図2 リヒテンヴァルデ城・中国の間（撮影：青木）



図3 エスターハーギー宮殿・中国の間（撮影：青木）



図4 エスターハーギー宮殿の蘇州版画①（撮影：青木）



図5 エスターハーギー宮殿の蘇州版画②（撮影：青木）

これ（「仙女賞華図」図録 p. 219. 参考図 16）は蘇州版画です。こちらは長崎の版画（「団扇を持つ美人図」図録 p. 219）ですね。まだ現実的な影響関係は証明されたわけではありませんが、これらが同様の図様であり、無視できないものであることが、一見すれば分かると思います。

それから、影響を受けているのは日本だけではなく。これがリヒテンヴァルデ城の中国の間です（図2）。壁一面に蘇州版画が張り巡らされています。これがエスターハーギー宮殿の中国の間（図3）。これ、1枚当たりのサイズとしては、蘇州版画4枚並べて1つの画面になるような、横幅3メートルぐらいある大画面です。日本では掛け軸として使われることが多いんですが、ヨーロッパでは壁紙として使われる（図4・5）。

今まではなかなかシノワズリの中で語られることはなかったんですが、ここ10年から20年ぐらいは、陶磁器だけではなく、蘇州版画が空間に大きな影響を与えたということが盛んに研究され始めております。このように、蘇州版画の18世紀の初期のものは、製造と同時にアジアからヨーロッパ全土へ広がって、世界中にさまざまな影響を与えたことが、少しずつ分かってきている状況でございます。

それでは、早速、現在分かる範囲の中で蘇州版画の歴史を追っていきたいと思います。実際にはまだまだ様々なものがあると思いますが、ここでは現在残っているもの限定で述べる話となります。

まず、康熙以前と書いてありますが、1600年から1700年、およそ17世紀の1世紀の間のものを追っていきたいと思います。この間にはヨーロッパ風のものがないことをまず頭に入れておいていただければと思います。明代の版画、中国の古来の絵画から来ているものですね。

これは薛仁貴という、農民から武将にまでのし上がった人が皇帝の前で自分の陣のすごさを披露している場面（「薛仁貴私擺龍門陣図」図録 p. 29.）であり、薛仁貴の栄光の1枚というものがここに描かれています。多色摺になっていますね。細かく見ていけば、このような美しい線で表現されているわけです。

こちらは「大宴銅雀台図」（図録 p. 28.）です。これは羅貫中の『三国志演義』第五十六回のものでありますが、ちょっと中身は違います。その異本だと思いますが、こうした民間に伝わっている物語が一枚摺になって、多く広まっているというものです。

この作品には空や地面に青とか赤の幾何学模様が散らされていて、こうした部分は版画の技術の1つだと思いますが、このような明代の版本の技法が色濃く残っています。この時代にどこまで精密な描写ができていたのか。こうした顔の線の細さ、可能な限りで測ってみましたが、0.1から0.2ミリぐらいの線で目じりが描かれています。非常に繊細な線です。何色も重ねているにもかかわらず、色ずれがほとんどない。日本には見当があって、すごく美しく、中国ではなかなかうまくできないと言われることもあります。とてもそうではない。優れた作品には、このようにきっちりと色がかったものがちゃんと制作されているわけですね。

それから、「天台勝景図」（図録 p. 30.）、こちらは天台山の旅行ガイドブック的な側面を持つものでもありますが、天台の美しい風景の中でさまざまな伝説や物語の人物が配置されて、天台を軽やかに参詣している様子が描かれています。

次にご覧いただいているものが「諸国進貢図」（図録 p. 31.）です。ここでは色々な国々が貢ぎ物を持ってきて、この関門を通過して、ずっと並んでいます。ここには琉球国と書かれています。今の沖縄のことだと思いますが、サンゴを持っています。その先に行くと、日本国と書いています。日本刀のようなものを持っています。獅子を連れています。

そして、何と先頭を歩く人には西洋国と書いてあります。西洋国という国はもちろんありません。ただ、西洋国がどのように描かれているかという点、聖母子図のように女性と子どもが描かれています。国というよりもキリスト教ということで、西洋と一くりにしてまとめていたということが分かるわけです。康熙時代は中国の国力がどんどん上がっていた時代です。このように、さまざまな国が貢ぎ物を持ってくるような自分の国力を表す版画がたくさん出回っていたわけです。

また掛け軸のような縦長の作品（「興隆会蔣忠救駕図」図録 p. 32.）、これ、右側の作品が全体像で、左側がその拡大したものになります。掛け軸のようなサイズのもので作られています。

また、「斗牛宮図」（図録 p. 37.）という作品があります。日本でいえば、織り姫、彦星の話になるかと思いますが、下部に男性が、上部にお姫様がいて、もう少しでたどり着けるという状況です。左のところをよく見ていただければ分かります。実はここには赤・青・黄・緑・黒・灰色と6色以上の色が重なっています。退色しているので、もしかしたらもう少し色が使われていたのかもしれませんが、これだけの6色以上の色が重なっている多色摺が完成していることもご覧いただけだと思います。

それから、七言絶句、漢詩の内容が絵で表され、詩と絵がリンクしている作品もあります。これがだんだん漫画のようになっていきますが、この「双剪髮」という作品（図録 p. 42.）では右上から話が始まって、左下で終わります。現代の漫画の源流のようなものなのかとは思いますが、一つ一つのコマに絵の内容が描かれています。本を買うまでもなく、一枚摺を見ながら、1つの文学や小説などを楽しんでいた、豊かな文化があったことが分かるわけです。

そうした作品だけではなく、自分の家で使うものを見ていきましょう。これは明の万暦25年（1597）の年記のある版画（「寿星図」図録 p. 88.）で、現在のところ、これが一番古い年記を持つ蘇州版画でございます。これは、寿老人の生誕祝いが描かれている絵です。周りには寿という字が散らしてあります。その家の家長、男性の誕生日の時に寿老人の絵を掛けて祝うという風習がありまして、その時に使われていたものではないかと思われます。もちろん手書きの絵はたくさん出回っていたと思われるのですが、こうした版画も大量に出回っていました。

今度は宗教的な絵を見てみましょう。これは明の万暦36年（1608）の年記がある作品（「楊枝観音

像」図録 p. 86.) です。高さが1メートル50センチ近くあってとても大きなものです。手彩色で朱を入れています。

こちらが「関帝図」(図録 p. 94.) ですね。右側の絵は崇禎年間(1628~1644)のもので、これは彫り師の名前から制作年代が分かったものです。左側の絵は康熙43年(1704)の年記があるもの(「関夫子像」図録 p. 95.) です。このような関羽像などがたくさん制作されていました。

これが17世紀、100年間の蘇州版画でございます。一部ではありますけれども、このように非常に多彩な印刷文化があったということをお分かりいただけたのではないかと思います。まだ日本では菱川師宣が墨摺にちょっと手彩色で色を入れた版画があった頃のことです。

次に、康熙末期から雍正、乾隆初期の作品を見ていただきたいと思います。1700年ぐらいからイエズス会の宣教師を中心とした西洋人がたくさん入ってきますが、その中に絵の技術を持つ者もおりました。康熙54年(1715)に宣教師のジュゼッペ・カスティリオーネ(中国名:郎世寧)が来ますが、彼はイタリアの絵画をしっかり学んできている人です。

その人が直接指導したかどうかは別としてなんですが、こうした作品(「異国母子図」図録 p. 246. 挿図三)が蘇州版画に表れます。非常にヨーロッパ的な、顔に陰影がある絵で、当時の中国人としては結構ショッキングな、感覚的に受け入れられないものだったのではないかなと思います。

イエズス会は、先に日本で布教した時に色々なことがあって、マリア観音といいますが、観音を信仰の対象にさせて、信者を確保していきますが、このようにその国の文化に合わせて布教するという方針をとっていました。これはまだ私の想像なのですが、観音をマリアの代わりにしたのではなかろうか。そして、子どもは中国では吉祥の象徴でもありますので、男の子の手を引かせるということで、聖母マリアとイエスキリストに比した像というものをつくっていたのではなかろうかと考えています。

女性の服装は中国の風俗なのですが、子どもの服装は全くヨーロッパのもので、この子供は中国人として認識されていません。髪型もこうした巻き毛です。それではどこの人物かとなった時に、これはヨーロッパの人物なのですね。女性の像は中国では観音としての表現なのかなと思いますが、ヴェールのようなものを頭からかぶっています。ただ顔はやはり当時の中国人としては、あまりにもグロテスクだったのではなかろうかと思うわけです。このような作品はこの1点しか残っておりません。

この後に次々と母子図が作られて、中国化していくわけです。こうした人物像とともに、ヨーロッパの風景が蘇州版画で作られる。これ(「西洋樓景」図録 p. 169. 参考図 11)も中国版画としては今のところ1種しか知られていませんが、特に人物の顔とか、筋肉質な表現とか、これはもう抜きん出ています。中国ではだんだんに西洋画が上手になったわけではなくて、今までご覧いただいた中国の絵の中に突如として、完璧な線遠近法を持つものが表れる。そこからだんだん劣化していくという道筋をたどることになります。

中国人の中にキリスト教徒になっていく人物が現れます。先ほどの完全に西洋人が描いたのではないかなと思われる蘇州版画とほぼ同時期に、こうした作品(「田園楽図」遊学 p. 28.) ができるわけです。これは、ここに「信天翁允泰の筆」と書いてありますけれども、丁允泰という人が描いた作品です。「信天」とあり、キリスト教徒であることが示され、彼の洗礼名、Tim Pauloと両方のサインがあります⁽¹⁾。ですから、彼は受洗して、恐らく直接的に西洋人の手ほどきを得て、そして、これだけ完璧な線遠近法と陰影法を取り入れたものを作ったのではないかなと思うわけです。

彼は次々と絵を改革していきます。こちら、右側の作品(「西湖行宮図」図録 p. 166.) のアップが左側(図6)ですが、今のところ木版画でこれ以上の細かなものを見たことありませ



図6 丁允泰「西湖行宮図」(部分・海の見える杜美術館蔵)

ん。葉っぱ一枚一枚を何版にも分けて、全部形を変えて、かなり精密に緻密に描いています。そして、銅版画に負けないほどの細かな陰影というものをここで表現させています。

彼は、丁来軒という版元をつくって、大量にヨーロッパに輸出しています。そこは財政的なこともある程度確保したのではないかと思います、そこで次々と蘇州版画の改革をしていきます。

ディティールはこのような感じです（図1）。様式化されている線はありません。本当に細かな線は何度も重ねていきます。これは墨だけで4版以上あります。一番濃い墨、中ぐらいの濃い墨、その次に薄い墨、さらに薄い墨と、版木を刷り分けているわけです。

家系譜があるわけではないので確かなことは申し上げられませんが、丁允泰とか、丁亮先とか、丁一族だと思いき人たちがさまざまな作品を作っています。これは恐らくその一族に当たる者であろう丁應宗が作っている風景画（「西湖十景図」図録 p. 170. 及び p. 171. 参考図 12）です。

それから、丁應宗はこのような花鳥画（「玉蘭図」図録 p. 136.）も作っています。ぐっと寄っていきますと、花びら一枚一枚に、日本の空摺に当たる凹凸がついている（図録 p. 136. 所掲拡大図）。また、拭きぼかしのようなきれいなグラデーションがついている、こうした作品をたくさん作っていくわけです。キリスト教徒になった中国人が次々と斬新な蘇州版画を作っていく。

これは、丁亮先という人の作品（「花卉図」図録 p. 130.）です。ある研究者によると、丁亮先と丁應宗は同一人物だとされています。そこら辺はまだこれから研究が進んでいくと思います。この作品にも、このように花びら一枚一枚美しく表現されていますし（図録 p. 130. 拡大図）、こうしたアジサイ（「紫陽花に小鳥」図録 p. 131.）もアップにして斜めから光を当てると、花びら一枚一枚が立体的に表現されている（図録 p. 131. 拡大図）。これが、日本で春信が活躍するはるか前だということは、やはり承知しておく必要があるのではないと思うわけです。

そして、この正確な線遠近法とか陰影法を用いた西洋風の版画が、丁氏に続いて次々と現れていきます。これは管聯という作家の作品（「阿房宮図」図録 pp. 168-169.）です。彼がキリスト教徒になったかどうかははっきりしません。ただ、中国人が次々と美しい線遠近法を持っている作品を作っていきます。

これ、小さな版画が何枚も作られています、実は4つ並べると、2メートルを超えるパノラマになるようになっています（「西湖図」遊学 p. 67.）。こうした横型の大きな画面のように、大きな空間を非常に意識しているものが作られていくわけです。部屋をどう飾るかという意識は、今までの掛け軸文化にはないものですし、ちょっと日本の感覚とは違うのではないかなと思います。管聯はこうした作品（「宮苑図」図録 p. 167.）も作っています。

それから、これは王静霊さんが見つけたものですが、西洋から学んだ、西洋人から手ほどきを受けただけではなく、銅版画からヒントを得て⁽²⁾、作ったのではないかと思われる作品（「牧林特立図」遊学 p. 195.）もこのように見受けられます。このように、西洋から直接的に影響を受けた版画がたくさん出てくるわけです。

母子像にもその影響はうかがえます。これ（「異国母子図」図録 p. 246. 挿図三）は先ほどご覧いただいたものですが、やはり銅版画とか、油絵とか、その手のものが意識されたのではないかと思われるものです。この段階であのような深い陰影があるものは、今のところあの作品しか見つかっていませんが、その後は、顔にメイクを施したかのような簡単な処理で立体感を出している絵（「婦人刺繍図」図録 p. 107.）、そうしたものが現れてきます。母と子という組み合わせ、これまでの中国絵画の流れにない母子図というものがどんどん作られていくわけです。この作品の母親の顔をだんだんアップにしますとこのような感じですね。非常に繊細な作品になっております。

次にこのような作品（「母子図」図録 p. 108.）も出てきます。これは、1点だけではなくて、4点並べて、横幅が3メートルを超える作品（「母子図」図録 pp. 108-109. 参考図 4-7）です。ただの母子図ではなく、また聖母子ということでもありません。母と子どもがたくさんいて、比較的子だくさんの吉祥図樣的なものではないかと思いますが、そこに大きな空間も意識した、そうした作品が出てくるわけです。

それから、今度はこうした作品（「母子図」図録 p. 110.）。だんだんヨーロッパ風が抜けて、中国風のものになり、ただ母子という組み合わせだけが残っていきます。ここまで来ると（「美人鞦韆図」図録

p. 111.)、西洋的なものはほとんどなく、ドレープの部分にちょっと陰影が残っているぐらいです。あとはもう中国の文化になってきますが、母子図という形、もしかしたら新しい吉祥図様になってくるかもしれませんが、こうしたものが描かれるわけです。

母子図がここから始まったということをご理解いただいて、次に、洋風に楽園・都市を描くということもこの版画から始まっていったことを見ていただきます。これ（「西洋楼景」図録 p. 169. 参考図 11）は西洋の風景ですが、これが中国のような風景（「阿房宮図」図録 pp. 168-169.）に置き換わっていくわけです。

そして、さらに西洋風の遠近法が弱まっていった（「樓閣富貴図」図録 p. 176.・「連昌宮図」図録 p. 177.）、中国のもともとあった三遠法、上の段は遠く、中段、下段が近くというような描き方にまた戻っていくわけです。私が何に注目しているかという点、「西洋楼景」では水平線が画面中央にあり水平に物を見る、人間の目線で物を見る視点だったものが、「阿房宮図」ではだんだん水平線が上がっていきます。天から地を見下ろすような、中国本来の視点で描かれるようになって、水平線がもっと上がって「連昌宮図」のような描き方になります。

この水平線、下りることはもうありません。ヨーロッパから来た時の水平な目線は最初だけで、だんだん水平線の位置が上がっていくわけです。これは浮世絵とは全然違う動きになります。日本はきちんと物を観察する目が続きますが、中国の場合は、宣教師がいなくなった段階で、だんだん上へ、元に戻っていくわけです。

それでもこの時代、康熙末期から雍正、乾隆期にはたくさんの作品が作られていくわけです。これは、「西湖十景図」（図録 pp. 170-171.）という作品です。今までは天国のような想像上の風景が描かれていましたが、実際の風景が描かれるようになります。

実際の風景の次は、人間社会ですね。街の繁栄した様子が鑑賞の対象になっていく。これも新しい文化ではないかと思うわけです。ここには蘇州城の外と中が描かれています（「三百六十行図」図録 p. 174・「姑蘇閭門図」図録 p. 175）。これはどのぐらい精密に描かれているかという点、これが先ほどのアップです（図7）。街の中の様子、店の中の様子まで描かれています。



図7 「姑蘇閭門図」（部分・海の見える杜美術館蔵）

例えば、これは麵のレストランの看板です⁽³⁾。これはちょっと前の北京でもありましたが、こうしたひらひらしたものが麵屋の看板になっています。ここに「三鮮鶏汁大麵」と書かれておりますので、もしかしたら現在のラーメン屋さんの昔の姿なのかなと思ったりしながら見えています。このように中のかまどの様子まで分かる。そこまでディテールに、現在のあるものを見たままに描くという、そうした概念が蘇州版画にはもう出てきているわけです。

これは「金閭古蹟図」（図録 p. 180.）です。金閭は蘇州の古い呼び方ですが、左上のここが先ほどの「姑蘇閭門図」の閭門があるところです。先ほどは城の外側から閭門を見ている絵だったのですが、この絵では齊門という門の前の様子が描かれています。

これはこの作品の一部のアップですが、これは3本足のカエル、お金持ちになる金運のカエルです（図8）。この舟の中に人がいます。相当大きな飾り舟だったと思いますが、腕がちょっと動くようになっていたりして、そうした舟がえい航されている。



図8 「金閭古蹟図」（部分・海の見える杜美術館蔵）

また、齊門の前で小屋がけされているもの（図9）には、ここに「富華班」と書かれている。富華班が演じている蘇州の劇の様子が描かれており、こうした小屋がけをして、こうしたところから観客

は見たんだ、と当時の様子が文字ではなくて、絵でリアルに描かれているわけですね。そうしたものが1730年前後に描かれておりました。

これは蘇州の地図ですが（図10）、「姑蘇万年橋図」で描かれている場所は地図の左下になります。姑蘇万年橋のそばで春の情景が描かれています。「金閶古蹟図」は地図の上部に当たる一帯の光景です。ここで描かれているものは端午の節句の行事だと思われるので、「金閶古蹟図」では夏の様子が、地図の左上に当たる「姑蘇閶門図」では秋の情景が描かれていて、当時の春、夏、秋の情景がここに描かれている。このように、当時の自分たちの生活の様子を版画にして、それをたしなむことがここに始まっているわけですね。

この「姑蘇閶門図」は年記が入っておりまして、それが雍正12年（1734）頃だったのではないかと思います、まだ日本の浮世絵



図9 「金閶古蹟図」（部分・海の見える杜美術館蔵）

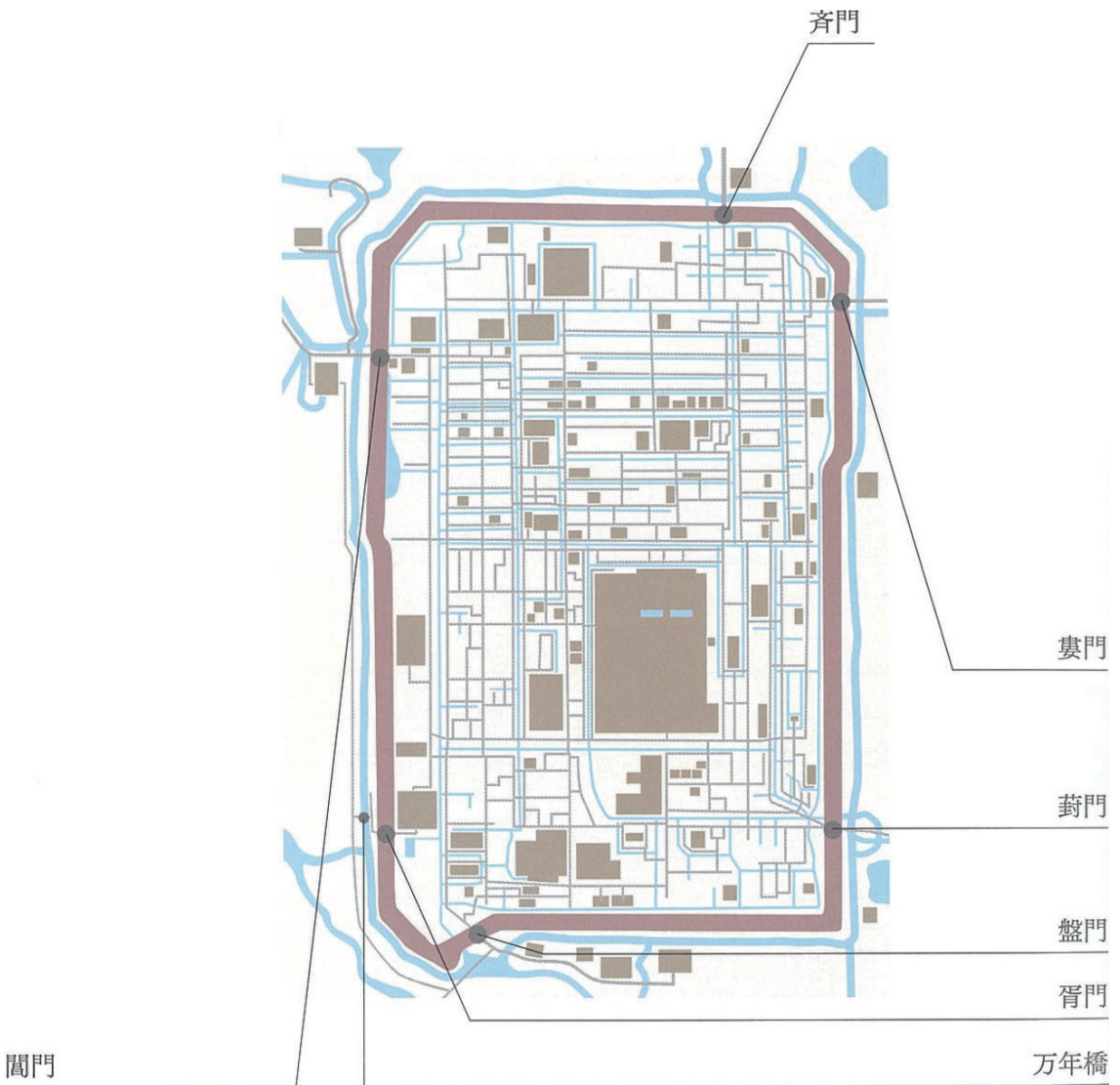


図10 蘇州城周辺図（図録 p. 181 の図をもとに作成）

が産声を上げ始めたころの版画ということになります。大きさが1メートル10センチを超えるものでございます。

それから、この「慶春樓図」(図録 p. 200.) では店の中の様子がうかがえます。これは本当はもっと大きな作品だったのですが、破れた一部が残っている作品です。ここで演劇を見ながらお茶やお酒を飲んでいますが、お酒を無理やり飲ませている人が描かれています。当時の生の情報があるわけですね。入り口では名前を書いているようですし、ここにはいつどんな演劇が行われるかが書いてありますね。こうした当時の文化が分かりますし、当時はそうしたものを絵にして見るという文化があったことがこれで知れるわけです。

それでは、蘇州版画が最も盛んだった頃に、この絵が一体どこから来たのか。絵画から版画へという流れもあったのではないかと。こちら(「仙女賞華図」図録 p. 219. 参考図 16)は蘇州版画で、これらが宮廷の絵画である冷枚「春閨捲読図」(遊学 p. 34)や「消暑賞蝶(雍正十二美人図)」(遊学 p. 34.)です。このような宮廷の中の絵画が蘇州版画になってきたのではないかと思います。

それから、左側は張路の「漁夫図」(護国寺蔵)であり、右側は「瑤池献寿図」(図録 p. 98.)という蘇州版画です。崖の陰から小舟が姿を現すという構図は、浙派の画人が得意とする構図の1つです。こうしたものも民間の版画に取り入れられていたことが見えてくるわけです。画題としては、「耕織図」(図録 p. 199.)ですとか、「漁家同楽図」(図録 p. 198.)のような、中国絵画の中でおなじみの画題というものも版画になっています。

つまり、肉筆絵画を買うことができないものの、版画でも構わないから楽しみたいという人たち、そうした新興の金銭的に余裕のある人々が大量に出てきていたのか、版画はそれら庶民の需要に応えるものだったのではないかと思います。

また、こちらは先ほど見た寿老人と同じような作品(「八僊慶寿図」図録 p. 89.)です。こうした寿老人の絵の文化はずっと現代まで続いており、作られ続けます。これが先ほど見ていただいた明代の万暦25年の年記のある作品(「寿星図」p. 88.)です。一見同じように見えますが、例えば雲の表現に着目してみましょう。ヨーロッパの影響があった明代後期以降には、雲(図11)が西洋風の陰影を表わす線で表現(図12)されていることが分かります。



図11 「寿星図」(部分・海の見える杜美術館蔵)

また、この時代には、演劇図とか書など、様々なものがどんどん版画として大量に生産されていきます。こうした「鳳凰山」(図録 p. 56. 右)や「武都頭十字坡遇張青」(図録 p. 57. 右)のように、民間の演劇の図が次々と制作されていきます。また、書も、ただ、書をそのまま版画にするのではなくて、文字の墨の部分に様々な吉祥の絵画や花(「福字図」図録 p. 148・「和合図」図録 p. 149.・「寿字図」図録 p. 150.)、そうしたものを描いて、文字を美しくデザインしています。このようなものがこの時代に発展していきます。



図12 「八僊慶寿図」(部分・海の見える杜美術館蔵)

そして、康熙末期から雍正になった時に、中国では布教禁止令が次々出て、だんだんイエズス会の宣教師もいづらい状況になります。雍正時代には厳しさが増して、もう乾隆時代に入ったら、ほぼ蘇州からいなくなってしまうわけです。ただ、西洋に学んだと明記した作品は、西洋人がいなくなった後にどんどん出てきます。

この「姑蘇万年橋図」(図録 p. 184.)は乾隆6年(1741)に作られた作品ですが、「辛酉春日、做う大西洋の筆法」とあって、西洋に学んだと、西洋人はいなくなったんだけど、自分は西洋に学んだんだといって、描いています。

しかし、この中には、遠近法は取り入れられていません。どこに西洋風があるのかといえば、橋の下に影が描かれている。影というものを描かなかった中国に影が入ってきた。その影によって西洋の要素

をぎりぎり維持しているという感じです。彼らにとっての西洋は影を描いていることが大きかったのかなと思います。

あとは蘇州版画独特の遠近法ですね。これ（「山塘普濟橋中秋夜月図」図録 p. 182.）も「泰西の筆法に倣う、桃塢、秀濤子」という名前を書いています。まず蘇州版画の場合、大きなところで遠近法っぽいものをつくります。参道と橋の角度を通じてそれをつくり上げている。

ただし、ディテールに遠近法は使われていない。部分的な奥行きがあるだけです。彼らの言うところの西洋に倣ったというものは、こうしたものをもって主張されていたのだと思われます。

そして、西洋風から次第に離れた、中国風のもの次々と作られていきます。「棧道踏雪図」（図録 p. 186.）と「蜀峰雪景図」（図録 p. 187.）、それぞれ違う賛が書かれていますが、これらは2つ並べて1つの絵になる大きな作品でございます。中国はもともと三遠法というものがあって、上中下と、大きく3つの部分に分けての遠近法が使われていますが、それぞれ3つに区切って6分割することができます。

これ、実は1枚の大きな版本を使って大きな作品を作ったのではなく、上中下、版本が3分割してあります。真ん中だけや下だけを作ることができまして、実際、大きな作品ではなくて、ばらばらの作品がたくさん流通しています。大きな家に大きく貼るのもいいですが、自分の気に入った部分だけをこのように小さく楽しむということが行われています。

この作品（「全本西廂記図」図録 pp. 46-47.）もそうです。これは大きな風景画の中で、右上から話が始まって、左下で終わる、先ほどの漫画の原型のようなもの、その大きな風景画版でございまして。1枚の絵の中で物語が展開していく。そして、これも、大きな家の人はこの大きなサイズ、1メートル10センチ以上のサイズのもの飾ることができたのかもしれませんが、場合によっては、6分割で販売されています。実際流通しているものは、小さくなっているものが多いです。これを手元で1枚ずつ読んで、物語を楽しんでもいいですし、気に入った1枚だけを家に飾ってもいい。このような楽しみ方が版画でされておりました。

それから、たくさんの版画が出てきますと、当然人気のものは何度も版を彫り直し、刷り直していきます。もしかしたら、著作権というものがなかったため、版画そのものを買って、自分で彫り直して、また売ったのかもしれない。

これらの作品、右側（「関羽騎馬図」図録 p. 92.）のものが、明代の崇禎6年（1633）の年記があるもの、左側（「関羽騎馬図」図録 p. 93.）のものが明末から清初の時期のもので、一見すると、全く同じ版画のように見えますが、右側の作品の線（図13）はものすごく繊細であるのに対し、左側は版の彫り方が非常に粗くなっています（図14）。

それから、こちら（「西洋劇場図」遊学 p. 29.・「西洋劇場図」遊学 p. 29.）。これも一見すると同じ作品に見えますが、実は全くの別物です。人物の動きも、いる場所も全く違いますし、建物のディテールも全然違うわけです。このように、1つのものを作れば、それを何度も再生産し、人気のあるものは大量に生産されてきたことが分かります。

これらの作品（「西湖行宮図」図録 p. 166.・「宮苑図」図録 p. 167.）が示すように、1つの型ができると、それを色々な形に応用して、似たような絵がどんどん再生産されていくわけです。両作品の中央に描かれた建物のように、特徴的なものも何度も再生産されていきます。

これらの作品もそうですね。これはかなり人気の構図でして、似たような構図のものが作られます。左側の作品（「喜相逢図」図録 p. 191.）では新たな詩を加えています。白居易の「長恨歌」の一節です。右側の作品（「西湖行宮図」図録 p. 190.）では、中央にある外壁、門の上部に行宮と書かれているので、西湖の行宮と分かります。この西湖の行宮に着想を得て、右側の作品では長恨歌から取った玄宗皇帝と楊貴妃の詩、そしてその



図13 「関羽騎馬図」（部分・海の見える杜美術館蔵）



図14 「関羽騎馬図」（部分・海の見える杜美術館蔵）

左側に織り姫と彦星の会ったカササギの橋が架けられている様子を付け加えています。このようにベースのデザインは同じですが、あたかも別の作品であるかのようにして、次々と再生産されていきます。

構図もどんどん色々なものからもらっていきます。この作品（「西洋楼景」図録 p. 169. 参考図 11）を見ていてください。これに別の中国版画（「阿房宮図」図録 p. 169.）を重ねると構図が一致します。これ、西洋の建物に中国の建物を重ねて描くと、もう一回同じ構図が再生産されて、別のものになっていくと。こうした技法が使われていたのではないかと思います。

人気の作品は次々と再生産されていきます。これら（「武都頭十字坡遇張青」図録 p. 57. 右・左）は似ていますが、全く別物ですね。一方では屏風が壁になってしまって、ここにちょっと構造的な違和感というか、不具合が出てきています。

また、「西洋楼景」（図録 p. 169. 参考図 11）の中央に描かれた建物が、恐らくヨーロッパ的と認識されたと思われますが、これはその後の異国を描く時に、このように（「蔡文姬抱子歸漢」図録 p. 65. 左上及び「母子図」図録 p. 116. 左上）再生産されていきます。

それから、「姑蘇閩門図」と「三百六十行図」、これもとても人気があった作品です。これは同じ版木を何度も使って刷っています。例えば、これらの作品（図録 pp. 172-173 及び図録 pp. 174-175）を比べると、「三百六十行図」と書いてある場所が違います。これは餽版であることが分かります。一気に刷ったのではなくて、在庫がなくなり次第、何度も刷ると。この部分は全く同じに見えますが、よく見ていくと右の作品よりも左の作品の版木が1枚少ないことが分かります（図録 p. 175.）。右側の作品はものすごくより立体的に描かれています。左の作品からは少し立体感が薄れています。このように1つの版木が傷んだら、なくなる、あるいは彫り返すなどとしていくわけですね。

この作品もほぼ同じに見えます。ただ、雲の部分に着目してみますと、右側（「全本西廂記図」図録 p. 49.）の作品は少し細かな細工をしてあるのに対して、左側の作品（「全本西廂記図」図録 p. 48. 参考図 1）はもう横線だけで終わってしまっていて、全く違う作品になります。多分もともとの版画を買った人がもう一回重ねて彫り直したのかなと思われる作品ですね。

これらの作品は恐らく右側（「菊に蝶」図録 p. 138）が先になると思います。左側（「菊に蝶」図録 p. 139）の茶色がちょっと質感があるので、版木を足したものである気がいたします。

こちらは右側（「ブロンズ製花器に菊とペゴニア」図録 p. 135. 参考図 9）の作品が元となるものですが、左側（「花卉博古図」図録 p. 135.）の作品はもう何度も彫り返して、もう原型が分からないほど傷んでいます。もしかしたら、左側は蘇州ではないかもしれません。これを買った人がどこかほかの地方で彫り直したのかもかもしれません。彫り師の技術があまりに低いので、素人が彫ったものなのかもしれません。ただ、やはり人気のある作品はこのようにして再生産されて、蘇州版画が伝わっていったと思われます。

これが清の後期になってきますと、ちょっとずつ、さらに西洋画というものがなくなって、だんだん作品が小さくなっていきます。

これは、母子図というよりも、母親とたくさんの子どもという作品（「五子登科図」図録 pp. 114-115.）です。母子図が何度も再生産されていきますが、こうしたもの（「童子採蓮図」図録 p. 113. ・「母子図」図録 p. 116.）が増えていきます。「母子図」には背景となる建物に一部ヨーロッパ風、線遠近法が残りますが、違和感以外の何物でもない。このように部分的に、遠近法を残しているのですが、もうほぼ純中国風なものになっていきます。

この子どもの図は、右側（「喜得双獅図」図録 p. 120.）のほうが古い雍正年間のもので、ハッチングの銅版画的な手法で影を描いていますが（図 15）、乾隆の末期の作品（「独占鰲頭図」図録 p. 120.）になってくると、こういった図柄で終わらせています（図 16）。ここにはもう陰影法というものの概念はほぼなくなっています。

このような「関帝図」（「関帝図」図録 p. 96.）も作られます。右側2つ（「関帝図」図録 p. 94. ・「関夫子像」図録 p. 95.）は先ほど見ていただいたものですが、関帝という尊敬すべき対象のものが神格化さ

れて、三尊像のように、もう完全に神に成り上がったものが、清代末期にはこのようになっているわけですね。

それから、横型の大型版画（「鄱陽湖図」図録 p. 54.・「当陽救主図」図録 p. 55.）が出てきます。横型の大型版画とはいいますがけれども、版画を横にして横型の大型版画ということにしています。昔はこのように4枚つづき（「母子図」図録 pp. 108-109. 参考図 4-7）とか2枚つづき（「三百六十行図」図録 p. 174.・「姑蘇閩門図」図録 p. 175）になりますが、そのようなものを制作することがだんだんなくなっていきます。

それから、こうした門神のような、ドアの両側にかけるもの（「麒麟送子図」図録 p. 118.）ですね。いい子どもが生まれますようにと使うようなものだと思いますが、こうした作品も昔であれば「母子図」（図録 pp. 108-109. 参考図 4-7）のように大きなサイズであったものが、このように小さなものがだんだん主流になってくるわけです。

実際この頃はもうヨーロッパへの輸出も止まっておりまして、蘇州近辺では絵画の人たちがどんどん減っていくという状況になっています。

こうした物語版画（「蔡文姬抱子帰漢」図録 p. 65.・「楊家将八虎闖幽州」図録 p. 64. 上）も次々と生まれてますが、もう以前のような繊細な線ではありません。かなり太い線で荒々しく彫っているという状況です。この「三国志前・後」（図録 pp. 68-69.）は先ほど言いました漫画の原型のようなものです。ただ、コマ割りの仕方が非常に工夫してありまして、大きなコマだったり小さなコマだったり混ざっているわけです。

こちら、右側の作品（「楊家将八虎闖幽州」図録 p. 64. 上）が清代の嘉慶年間のもの、左の作品（「楊家将八虎闖幽州」図録 p. 64. 下）はついで

の間、1980年ごろに蘇州で作られたものです。およそ200年の間、何度も彫り継がれていますが、現在のものは、ほとんど農家の方が彫られるというか、プロではない方が彫っておりまして、線としては非常に粗いものになっています。ただ、どうもこうした人気のものが彫り継がれていったのではないかと思うわけです。この「鄱陽湖」という作品（図17）も乾隆年間の「鄱陽湖図」（図録 p. 54.）以来つい最近まで、約200年間にわたって彫り継がれています。

文字の作品（「芝仙祝寿」図録 p. 151.）も乾隆末から嘉慶年間になって、作られていくわけですがけれども、これも以前のものと比較すると、やはりちょっと勢いに欠けるといいますか、サイズ感としてはこのように小ぶりになってきています。

嘉慶から道光期はアヘン輸入を禁止するも止まらず、国力がどんどん低下していつている時期ですね。このころになると、美しい蘇州版画の存在を確認することが非常に難しくなってきます。今まで横幅の大きなものが作られていましたが、横幅の狭い、長いもの（「三国志 戦宛城 箭射篷索 君臣定計」図録 p. 70.）が主流になってきて、描かれているものも三国志（「三国志演義」図録 pp. 70-71. 参考図 3）あるいは二十四孝図というような、儒教・道教的な要素が強いものが主となっていきます。これ（「二十四孝」図録 pp. 72-73.）も二十四孝図ですね。

関帝図はますます人気が出て、たくさん生産され続けていきます。左側（「関帝図」図録 p. 96.）が以



図15 「喜得双獅図」（部分・海の見える杜美術館蔵）

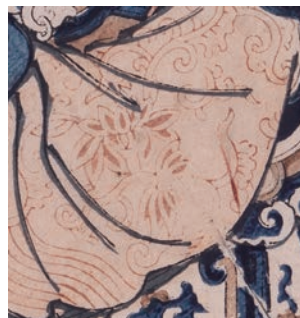


図16 「独占鰲頭図」（部分・海の見える杜美術館蔵）



図17 「鄱陽湖」（海の見える杜美術館蔵）

前のもので、右側（「関帝図」図録 p. 97.）が新しいものですが、サイズ感としては4分の1程度におさまっており、だんだん小さなものになってきています。

美人画も彫り続けられますが、実はこれ（「美人花籠図」図録 pp. 100-101.）、簡単な墨版1版をぼんと押し、あとは筆書きし、スタンプのようなものをぼんぼんと押しして仕上げる、そのようなものになっております。

それから、今まで宮廷の女性図を描いてきましたが、これ（「母子図」図録 p. 125.）はアヘンを吸う女性を描いています。だんだん民間の様子が彫られているようになって、このようなエロチックなもの（「洞房相愛図」図録 p. 123.）もあります。ただ、エロチックなものがここから始まったかという、それは分らないです。もっと昔からあったのかもしれない。

そして、あまりご紹介はしてきませんでした。春画も作られました。これ（図 18）のどこが春画かと言われるかもしれませんが、これ実は下半身の部分がめくれるようになっていて、下半身の部分をめくると、生殖器が現れる。こうしたものも作られています。

それから、乾隆時代末期にはペルシアンブルー、日本でいうところのペロ藍が大量に入ってきます。これは日本の浮世絵などに使われる前の時代のことで、これは安く大量に作られたので、ブルー一色のものがこのように大量に生産されて（「回文図・題詞」図録 p. 154・「回文図・蘭石図」図録 p. 155.）、かなりの量が日本にやってきました。



図 18 「無題」（海の見える
杜美術館蔵）

道光期以降になりますと、蘇州版画の確認が難しくなります。上海が租界地として開かれて、主な印刷地が上海に移っていきます。上海に行きますと、がらっと変わります。このような作品（「新絵山海経各種奇様精妖」図録 p. 74. 上・「新出五大州海外奇談全図」図録 p. 75. 上）が作られていくわけです。西洋の人々にたくさん買い求められたようでございます。色も全然違います。

「銀坑洞七擒孟獲」（図録 p. 79.）という作品や「白水灘」（図録 p. 77. 上）という作品のような演劇のものもありますし、新しい風俗も次々と描かれるようになってきます。この作品（「西國車利尼大馬戲空中懸繩大戦図」図録 p. 201.）には「西國車利尼（チャリネ）大馬戲」と書いてありますが、サーカスがやってくれば空中ブランコの様子が描かれ、蓄音機が出てきて街に蓄音機を鳴らす喫茶店ができれば、このような風俗（「新刻話匣自唱時調二黄椰子図」図録 p. 201.）が描かれるようになります。

この頃のものはやはり人気があります。下のもの（「白水灘 十一郎大戦青面虎」図録 p. 76. 下）は、1980年代、蘇州で集めたものですが、上述の「白水灘」が上海から蘇州に渡って、彫り継ぎされ、現代まで彫り継がれているというものです。

蘇州近辺はさまざまな戦乱に明け暮れるのですが、北京のほうは比較的戦乱の影響を受けておりません。制作地はどちらかといえば、北京の楊柳青のほうに移っていきます。楊柳青では、このような作品（「小五義打破夾峯山」図録 p. 81.・「金玉奴捧打薄情郎」図録 p. 81.）が作られています。これは高蔭章という作家の作品（「謝庭詠絮」図録 p. 83.）です。高蔭章は宮廷画家ですが、北京では宮廷画家もこういった版画作りに参加していました。時事風俗の年画（「春鴻安楽図」 p. 121.・「九九消寒図」図録 p. 121.）などもそうですが、蘇州が廃れても、恐らくそこら辺のものが各地に行って、作られていたことが分かります。

ただ、昔の「姑蘇閭門図」のような繊細な彫りはもう期待はできません。北京の永定門外の馬家堡駅ができた時にはこのような版画（「北京永定門外馬家堡火車鐵路図」図録 p. 202.）ができますが、このような荒々しい彫りになります。そして、これ（「革命共破南京図」図録 p. 209.）は清代最後ですね。ここに「今日報館」と書かれています。辛亥革命の様子が速報として、新聞のような形で発行されていくわけです。

このようなエロチックな版画（「美人図」図録 p. 124.）もあり、このような春画（図 19）というものも制作されていくんですけども、こちら辺までが蘇州版画の始まりと終わりでございます。

非常に駆け足ではございましたが、1600 年から 300 年間、蘇州版画の明代のころから続く素晴らしい彫り、それを利用して、改革した西洋画との融合があって、そこからだんだん衰退していくという流れをご覧いただけたと思います。

ここで蘇州版画にとって重要なのは、1700 年から 1750 年ぐらいの最も発達した時期に、日本やヨーロッパに大量に輸出していたということです。日本にはそのころも輸出されていますが、ヨーロッパには大体 1750 年、私が見るところ、1720 年から 1750 年ごろを中心とした一時期に大量に入って、そこで終わりますが、そのわずかな時に世界に影響を与えるわけです。

今ご覧いただいているものは中国から日本に入ってきた蘇州版画の数々で、しかもこれはそのほんの一部ですが、色々な版画が日本にやってきました。なぜ日本と分かるかという、古い日本式の掛け軸の姿で伝来しているからです。

輸入記録から見てみましょう。輸入記録といっても公式のものがあるわけではなくて、永積洋子氏の研究からまとめたものがこの表ですが⁽⁴⁾、例えば、明和 3 年（1766）頃には 3 万枚とか、5,000 枚とかいう単位で船が着くたびに輸入されている（表 1）。これを見ると、宝暦 4 年（1754）よりも前には入った記録はありません。ただ、このデータそのものがまだ未完成で、実際には脇荷物とかさまざまな形で入ってきています。1720 年代のものもたくさん日本には残っておりますので、輸入記録外のものがたくさんあったのではないかと思います。

その足跡を見ていきたいと思います。では、まず浮世絵に残る蘇州版画の足跡ですね。何度も見ていただいておりますが、これは日本人の模写した蘇州版画（「蓮池亭遊楽図」図録 pp. 216-217.）です。元の版画はまだ発見されていません。でも、見るからにこれは蘇州版画に間違いないと思います。なぜ日本人が描いたかという、下ぶくれの顔が中国の美人とは違う概念と思われるからです（図 20）。また、爪が短い（図 21）。このような高貴な女性であれば、爪は長く描かれなければならない。足は普通描かれられないし、もし描いたとしても、纏足で描かれなければならない。日本人には纏足というのは理解できなかったと思われるので、普通の足に描いている（図 22）。だから、これは決して中国人が描かない図様であり、日本人が描いたのだろうと想像ができるわけです。

そして、この蘇州版画から何が起こったかという、模写をして絵を学んだ人もいれば、換骨奪胎して、ほとんど同じような構図を持つ浮世絵もできてくるわけです。先ほどもご覧いただきましたが、これに浮世絵を重ねてみると、それが分かります⁽⁵⁾。

実はこの浮世絵もたくさん作られていて、先ほどの奥村政信だけではなくて、田村貞信によるもの（「浮世絵中国室内図」）もあります（図 23）。この左側（図 24）はもう原型が何かは分かりませんが、無名の作家が同じような図柄から作ったのではないかと思います。

ただ、最初に写した、この奥村政信という人は比較的くせ者でして、蘇州版画からいろんなものを写しています。右側は奥村政信の「関羽」です⁽⁶⁾。もちろんこれは直接的な因果関係は分かりません。政信が見たかどうかははっきりしませんが、ただ、先ほどのもの（「関帝図」図録 p. 94.）を見ていただいたら分かると思いますが、恐らく蘇州版画からさまざまなものを学んだ彼は、浮世絵根元とか、紅絵根元とか、柱絵根元とか、自分がこれを作ったのは最初だと、すごい自己主張をやって、次々と浮世絵を改革しているわけです。ここでさまざまな改革が一気に進んでいきます。



図 19 「無題」（海の見える杜美術館蔵）

表1 江戸期における版画の輸入状況

輸入年和暦	西暦	品名	数量	備考	船
天和1~2年	1681~82	版画	300枚		
宝暦4年	1754	版画			1754.9.27 (A.J. 164)
宝暦10年	1760	版画	448枚		
宝暦13年	1763	版画	11枚		1763.8.25 (A.J. 173)
明和1年	1764	中国版画	60巻		1764.2.14 (A.J. 174)
明和2年	1765	版画	4000枚		1765.8.12 (A.J. 175)
		版画	20枚		
		版画	1箱	唐寺用	1765.8.13 (A.J. 175)
		版画	12枚	注文品	同上
	1766	版画	8000枚		1766.1.21 (A.J. 176)
明和3年		版画	30500枚		1766.2.13 (A.J. 176)
		古版画	4枚		1766.4.26 (A.J. 176)
		版画	5150枚		1766.7.10 (A.J. 176)
		版画	24枚	注文品	同上
		古版画	1枚		1766.8.9 (A.J. 176)
		版画	3枚		
		版画	1枚	東寺三寺用	同上
明和4年	1767	各種版画	56枚		1767.5.11 (A.J. 177)
		版画	176巻		
		版画	20枚		1767.8.7 (A.J. 177)
		版画	20箱		同上
		版画	12枚	個人船載	同上
		版画	36枚		同上
		版画	15枚	奉行用	同上
	1768	版画	100枚		1768.1.9 (A.J. 178)
		版画	1000枚		1768.1.27 (A.J. 178)
		版画	138枚		
		版画	36枚	將軍注文品	
明和5年		版画	21枚	奉行用	1768.3.29 (A.J. 178)
		版画	15000枚		1768.4.6 (A.J. 178)
		版画	2072枚		
		各種版画	1102枚		1768.8.2 (A.J. 178)
		版画	1枚	將軍注文品	1768.8.8 (A.J. 178)
		版画帳	1冊	同上	同上
	1769	版画	133枚		1769.1.20 (A.J. 179)
明和6年		版画	185枚		
		版画集	10冊		
		古版画帳	1冊		1769.6.13 (A.J. 179)
		版画集	1冊		
明和7年	1770	版画集	22冊		1770.3.25 (A.J. 180)
		版画	12枚		同上
		版画	12枚		1770.8.31 (A.J. 180)
安永1年	1772	版画	300枚		
安永2年	1773	中国遠近画	1枚		
安永4年	1775	古版画	3巻		1775.7.3 (A.J. 185)
		版画	6巻		1775.7.23 (A.J. 185)
		版画	3冊		同上
		版画	1巻		
		版画	2巻		1775.8.31 (A.J. 185)
		版画	24枚		同上
		花鳥版画	32枚		同上
安永5年	1776	最上古版画	3巻		1776.2.23 (A.J. 186)
		屏風用版画	24枚		同上
		古版画	8枚		
		中国版画	105枚		
安永6年	1777	版画	30枚		1777.4.11 (A.J. 187)
	1778	版画	4枚	奉行用	1778.1.11 (A.J. 188)
		版画	2枚	注文品	
安永7年		版画	12枚		
		版画	40枚	將軍・奉行用	
安永8年	1779	版画	6枚	將軍用	1779.7.24 (A.J. 189)
		古版画	39枚		
	1780	版画	100枚		1780.1.14 (A.J. 190)

		古版画	6枚	将軍用	同上	同上
天明2年	1782	中国版画	1巻	将軍・長崎奉行用	1782. 3. 1 (A.J. 192)	十一番乍浦船
天明3年	1783	版画	12枚			九番乍浦船
		中国古版画	1枚		1783. 7. 30 (A.J. 194)	十番乍浦船
		中国版画	30枚		1783. 11. 24 (A.J. 195)	十三番乍浦船
		中国版画	154枚	将軍用		一番乍浦船
		中国版画	22枚		1783. 12. 27 (A.J. 195)	三番乍浦船
天明4年	1784	版画	10枚	将軍用		三番乍浦船
		中国版画	46枚		1784. 7. 29 (A.J. 195)	四番乍浦船
	1785	中国版画	8枚	将軍用	1785. 1. 1 (A.J. 196)	七番乍浦船
		中国版画	2枚	将軍用		八番乍浦船
天明5年		版画	1巻		1785. 7. 22 (A.J. 196)	二番船
天明6~7年	1785~87	版画	1巻	奉行用	1786. 11. 21~1787. 11.30 (A.J. 198 Bijlage)	五番船
		中国古版画	4枚	将軍用		七番船
		版画	2巻	将軍用		八番船
		版画	1巻	将軍用		十番船
		中国版画	1冊			同上
		版画	9巻	将軍用		十三番船
		版画	11巻			二番船
		中国版画	15冊			同上
		版画	30巻			同上
		版画	11巻	将軍用		四番船
天明7~8年	1787~88	版画	3枚	将軍用	1787. 12. 1~1788. 11. 30 (A.J. 199 Bijlage)	七番船
天明8~ 寛政1年	1788~89	中国版画	2巻	将軍用	1788. 12. 1~1789. 11. 23 (A.J. 200 Bijlage)	七番船
		中国版画	61冊	将軍用		九番船
		中国版画	19巻			十一番船
		中国版画	5巻			十二番船
		中国版画	4巻	将軍用		十三番船
		中国版画	2巻	将軍用		二番船
寛政1~2年	1789~90	中国版画	5巻		1789. 11. 24~1790. 11.13 (A.J. 201 Bijlage)	五番船
		中国版画	6巻			七番船
寛政2年	1790	版画集	3冊		1790. 12. 21 (A.J. 202 Bijlage)	五番船
		版画集	42冊		1791. 1. 1 (A.J. 202 Bijlage)	六番船
		版画集	27冊		1791. 1. 8 (A.J. 202 Bijlage)	七番船
		版画集	2冊		1791. 1. 9 (A.J. 202 Bijlage)	二番船
		版画集	2冊			三番船
		版画集	2冊		1791. 7. 10 (A.J. 202 Bijlage)	五番船
		版画集	1冊		1791. 7. 16 (A.J. 202 Bijlage)	七番船
寛政4年	1792	中国版画	2巻		1792. 4. 2 (A.J. 203 Bijlage)	三番船
		中国版画	2巻		1792. 7. 14 (A.J. 203 Bijlage)	四番船
		中国版画	20巻			六番船
寛政9~10 年	1797~98	版画	1枚			三番船
		版画	1枚			八番船
寛政10~ 11年	1798~99	各種中国版画	30枚		1798. 11. 24~1799.11.23 (A.J. 211 Bijlage)	三番船
		各種中国版画	4枚			七番船
寛政12年 ~享和1年	1800~01	版画	1箱		1800.11.6~1801. 10. 27 (A.J. 214A Bijlage)	四番船
		版画	22枚			八番船
享和1~2年	1801~02	中国版画	1枚			九番船
		中国版画	2枚			三番船
		中国版画	4枚			四番船
享和2~3年	1802~ 1803	版画	2枚			二番船
文化13年	1816	版画	4箱		1816 (A.J. 229A Bijlage)	一番船
		版画	9箱			三番船
		版画	13箱			五番船
		版画	21箱			八番船

以上



図20 「蓮池亭遊楽図」(部分・海の見える杜美術館蔵)



図21 「蓮池亭遊楽図」(部分・海の見える杜美術館蔵)

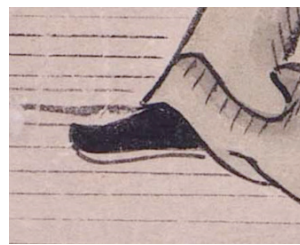


図22 「蓮池亭遊楽図」(部分・海の見える杜美術館蔵)



図23 田村貞信「浮絵中国室内図」(太田記念美術館蔵)



図24 「無題」(海の見える杜美術館蔵)

また、右側が東京国立博物館の所蔵していらっしゃる鈴木春信の作品(図25)ですが、ちょっと反転してみますと、「異国母子図」(図録p.246.挿図三)との間にはやっぱり無視できない類似性が見えてきます。偶然にしてはなかなかないポーズなので、こういったものもあろうかと思われます。これも先ほどご覧いただきましたが、右の長崎絵(「団扇を持つ美人図」図録p.219)も、ちょっと反転してみると、やはり蘇州版画(「仙女賞華図」図録p.219.参考図16)と非常に近いのではないかと思われるわけです。

そういうことを考えると、今回のテーマの1つでもある宮廷絵画は肉筆なので、1点しかありません。でも、版画であればたくさん制作される。そうしたものが、もしかしたら橋渡しの1つとして役目を果たしたのではないかと思われるわけです。

また、このようなものもあります。左側が中国の一枚摺(「和合二仙」図録p.220.参考図17)、右側が日本の一枚摺(「和合二聖図」図録p.220.)。ほとんど違いが分かりません。今でも日本で作られたものが蘇州版画としていっぱい流通していますが、ある日本の作品の裏側には「此度唐板壺枚摺一図を得てくわしくうつして一点をくわえず之彫」と書いてます。実はこれは本当に砂の一粒一粒まで同じに彫ってあって、本当に分からないです。靴の模様に関する表現がわずかに違うので、これは日本のものだと分かるような状況ですね。霊験



図25 鈴木春信「風流やし七小町 関寺」(東京国立博物館蔵)

あらたかなものは全く同じに作って、その効果が薄まらないようにしたのかなんてことを想像しますが、全く一緒に作ったのだとわざわざ裏側に彫るくらいですから、そういうことではないかなと考えています。

輸入された当時、蘇州版画は数に限りがありますので、日本で彫り直して、大量に作ったのだと思います。なぜ大量に作る必要があったのか。斎藤月岑の『武江年表』には「和合神の画像はやり始め 其図は人の知る所故いはず 近頃渡り来れる清朝の板に多くあり」と、和合神の画像がはやり始めたんだということが書かれています⁽⁷⁾。そういうことで、このような似た作品を作るわけです。

ただ、自分たちの美的感覚に合ったものが欲しいなと思ったのではないかと思います。似た構図ですが、純日本風な和合神（「和合神之図」図録 p. 220.）が作られていきます。和合神は相当はやったのだと思います。これ（「万事吉兆図」図録 p. 221. 右）はまた別の蘇州版画の和合神ですが、これは松平定信も関わって、同じようなもの（「万事吉兆図」図録 p. 221. 中）を作らせるとこれはもうほとんど全く同じです。違いが分かりません。そして、ちょっと似た版画（「万事吉兆図」図録 p. 221. 左）が日本で作られます。純粋に中国の版画をそのまま写したもの、そして、自分たちの美的感覚に合ったものも別に作っていく。こうしたものが何度も再生産されて、蘇州版画が絵画だけではなくて、信仰の一部にも影響を及ぼしていくことが分かるわけです。

また、これがなぜ日本で作られたか分かりませんが、この「姑蘇石湖傲西湖勝景」は日本で作られた蘇州版画風の日本の浮世絵です⁽⁸⁾。今まで長い間、蘇州版画として伝わってきましたが、神戸市立博物館の塚原先生が、これは日本のものであるということを明らかにされました⁽⁹⁾。

それから、先ほどもご覧いただいたこの「回文図・題詩」（図録 p. 154.）に道光2年の年記があるように、以前から中国ではベロ藍が使われていました。広重の作品「枇杷に小禽」（図 26）にもしかしたら、何か関係しているのかもしれませんが。これはただ単に時間の前後関係ですけれども、中国で先にあのようなベロ藍が使われていたわけです。

ただ、中国では、日本のような美しいグラデーションは使わなかった。日本はここからさらにグラデーションをかけて、ベロ藍の使い方を磨いていき、こうした作品をつくっていきます。

それでは、浮世絵以外に残った蘇州版画の足跡はないのかというと、先ほどもご覧いただいた模写というジャンルがあります。これ（「蓮池亭遊楽図」図録 pp. 216-217.）は日本人が模写したものだと。これ以外にも「西湖行宮図」の模写（遊学 p. 45.）があります。模写にもいろいろあります。この「西湖行宮図」の模写は、木版画の線一本一本まで精密に模写しているものです。本来、模写に必要なか否かは別として、一つ一つ版木の跡まで模写しています。

それから、「金殿玉楼」（図録 p. 214. 参考図 15）。この蘇州版画の実物は見つかっていませんが、この画像と同じ模写絵があります。右側の作品（「金殿玉楼図」図録 p. 214.）は一見、先ほどの「西湖行宮図」のように精密な模写絵かなと見えますが、違います。これは、恐らく狩野派の絵師が模写をしながら勉強したものです。右側の作品には鯉が描き加えられています。水面が陰影法を使った銅版画的表現であっても、流水紋になっています。

馬とか人物の顔も、中国の顔ではなくて、やっぱり日本人が好きな顔に描き変えて、馬の模様も描き変えています。このように蘇州版画をベースとしながら、自分たちの流派にどう使えるかを研究した跡のようなものが見受けられます。

こちらの「西湖十景図」（図録 p. 171. 参考図 12）、これは山本若麟が描いた絵（「西湖図」図録 p. 171. 参考図 13）とうり二つです。山本若麟の場合は、ここに自分がサインをして、自分の作品にしてしま



図 26 初代歌川広重「枇杷に小禽」（海の見える杜美術館蔵）

っています。これ、実はこの右側に当たる風景を描いた蘇州版画（「西湖十景図」図録 p. 170.）がありますが、蘇州版画と並べても、違和感のない日本画の仕上がりになっています。

これは根津美術館の野口剛先生が色々な研究をなさっている中で気付かれたことですが、円山応挙も同じような絵を描いていました⁽¹⁰⁾。ただ、円山応挙は蘇州版画風に描いておらず、もしかしたら、絵画から写しているのかもしれませんが。こちらの山本若麟の作品は、蘇州版画と同じように描いているので、彼は版画を見たのかもしれない。蘇州には蘇州片といいますが、肉筆画なども色々伝わっていますので、一概に蘇州版画の影響と言いきれない難しさがあります。まだまだ色々な研究が必要ではないかと思われます。

そして、浮世絵だけではありません。これは和更紗ですね。これはどちらも神戸市立博物館さんの所蔵品で、左側が蘇州版画（「天仙送子図」遊学 p. 55.）、右側が和更紗です⁽¹¹⁾。この和更紗は非常に多く作られたようでして、長崎県立博物館も所蔵しています。実は今回、発表の前、ちょっと X（旧 Twitter）で見つけましたが、布団カバーにも使われています。

どのくらい蘇州版画から来た流れというものが日本人にとって、いつの間にか、なじみになっているのか。この布団カバーがヤフオクでも最近出ていまして、左がヤフオク、右が3日前に見つけたメルカリのものです。これは今でも売っていて、現在たしか2万円ぐらいまで上がってましたが、2~3万出したら買えるものです。つまり、このくらい、いつの間にか日本文化の中に蘇州版画が入っていたことが分かるわけです。

それから、文字に残された伝来の記録ですね。先ほどの「三百六十行図」（図録 p. 174.）の裏側を見ると、掛け軸に文久元年に表具しましたよと記してある（図 27）。それから、この作品、「蜀峰雪景図」の裏側に、これは谷口直忠からもらったんですよと書いてある（図録 p. 250. 挿図一八）。日本では、このように一つ一つ転々としていることが分かるわけです。この作品（「役人双六」図録 p. 250. 挿図一七）は木村蒹葭堂から譲ってもらったことがここに控えられているわけです。

つまり文人同士の中でも蘇州版画は交換されていた。大田南畝も、自分はこんな蘇州版画を持っているんだということをエッセーの中に書いて、しかもそれを印刷して発表しています⁽¹²⁾。文人たちはこのようにして、お互いに蘇州版画を交換していました。

また、先ほどの輸入記録の中に、「版画 15 枚 奉行用」・「將軍注文品」とあります⁽¹³⁾。この版画が何かは分かりません。蘇州版画ではないかもしれませんが、こうした記録もあるわけです。これは長らく謎でしたが、この作品の裏をめくってみると、「大殿様より拝領」と書いてあります（「天仙送子図」図録 p. 117.）。大殿様ですので、相当な権力者だと思えますが、將軍あるいは奉行が家臣に下賜したものではなかろうかと考えることができるわけです。

ここまでご覧いただきましたように、日本では蘇州版画がやってきて、日本の浮世絵が始まる、そのころに大きな影響を与えたのではなかろうかと思われます。また、文人たち同士で交換されるものであったり、下賜されるものであったりして、日本の中で密かに広がっていく。日記とか色々読みますが、なかなか蘇州版画を見たと書いてないので、そこら辺がまだ分かりません。それこそ当時蘇州版画と呼んだかどうか分からない。先ほどのものを見ますと、「唐版一枚摺」と書いてあり、それしか分かりません。そのため、細かなことは分かりませんが、日本の中で広く行き渡って、更紗になったり、いろんなものに化けていったことが確認できると思えます。

それでは、西洋への伝播はどうなっていったのか。最近色々なものを数えてみましたが、大体 20 カ所近い宮殿に中国の間というものがあって、蘇州版画が壁にぎっしりと貼られている、あるいは保存さ

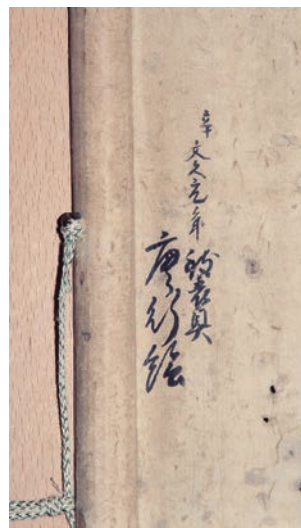


図 27 「三百六十行図」裏面（部分・海の見える杜美術館蔵）

れている状況が分かっています。

先ほどもちょっとご覧いただきましたが、これはドイツのリヒテンヴァルデ城です(図2)。それから、こちらがオーストリアのエスターハーギー宮殿ですね(図3)。ここで蘇州版画は壁紙の感覚で飾られています。掛け軸という1点を見る形というよりも、空間として捉える形です。

面白いのは、中国の間といいますが、彼らはやはり選択をしています。これを見ていただいたら分かると思いますが、彼らを買っている中国版画は西洋風中国版画です(図28)。純粋中国版画は飾ってないというのは、1つの考えておかなければいけないポイントかなと思います。自分たちの気に入っている西洋風中国版画を買って彼らは中国と呼んでいます。純粋なものやはりちょっとまだ違和感があったのだと思います。

それから、なぜ浮世絵がこの後にヨーロッパに受け入れられるかと考えた時に、浮世絵の中に西洋の部分がちょっと残っているからこそ、浮世絵が受け入れられたのではないかと考えております。どれほどブームになっても、初期浮世絵というものは別に西洋では流行するわけではありません。やはりこの蘇州版画が伝わって以降のものがヨーロッパに影響を与えている。

ヨーロッパでは、中国の間といえながら、実は自分たちが選択した西洋風の中国の間を通じて、彼らは中国を感じているわけです。

どのように飾ったかという、やはりヨーロッパ的です。同じ版画が繰り返しリズムカルに貼られています(図3)。変化を求めているわけで、やはりヨーロッパ的な、こうしたデジタルな貼られ方がされているわけです。そして、こうした間に4曲の衝立に仕立てられた蘇州版画が使われています。

これはオーストリアのエスターハーギー宮殿の別の部屋です(図29)。壁紙のようにして蘇州版画が使われているわけです。ぎっしりと貼られています。彼らにとって蘇州版画は、読むものとか、見るものとかというよりも、その空間を彩る壁紙として使われており、そうした例が今のところは多いようです。この壁紙が先ほどのところに繰り返し使われていました(図30・31)。それから、フランスのフィリエール城にも蘇州版画が貼られている例がありますし、イギリスのミルトンホルの中国の寝室にも貼られています。

ドイツのニンフェンブルク宮殿にも蘇州版画がぎっしり貼られている(図32)。これ一枚一枚貼った後に、また手書きでツタなども描き巡らせて、1枚の大きな版画になっています。これは1枚の版画が1メートル近くありまして床下から天井まで貼られている。この部分はこの作品(「武都頭十字坡遇張青」図録p.57.右)からとっています。これが床下から天井まで壁にぎっしり貼られているわけです。すごい空間だったと思います。

西洋人と日本人の目線というものも色々考えなければいけないなと思っています。彼らにとっては、中国を手に入れたというか、色々な意味合いがあるものだったのではないかなと思うわけです。

ところで、蘇州版画は日本で和更紗になりましたが、ヨーロッパでも更紗になっています。これは1780年ごろのフランスのジュイで作られた更紗ですね(「中国風の花と花瓶模様」図録p.135.参考図10)。この一部分は蘇州版画(「ブロンズ製花器に菊とベゴニア」図録p.135.参考図9)などほとんど同じ図柄であるということが分かると思います。蘇州版画から更紗になっている。版本はとても相性がいいので、布によく使われます。

それから、これはオランダタイルです。この右上の描写には右側の蘇州版画(「孫行者大戦紅孩児図」)から引用によるものがあります⁽¹⁴⁾。



図28 ヴィルヘルムスヘーエ宮殿の蘇州版画(撮影：青木)



図29 エスターハーギー宮殿(撮影：青木)



図30 エスターハージー宮殿の中国版画（撮影：青木）



図31 エスターハージー宮殿の中国版画（撮影：青木）



図32 ニンフェンブルク宮殿の中国版画（撮影：青木）

ドレスデン漆器にも使われている場面があります。新しいところでは、グスタフ・クリムトの「フリーデリケ・マリア・ベアの肖像」の背景にも蘇州版画（「李元覇鎚振四平山」）（図33）から取られたのかなと思われるような図柄があります⁽¹⁵⁾。もしかしたら、陶器から取ったのかと、色々な研究はありますが、もしかしたらこうした関係があったのかもしれない。

シノワズリと蘇州版画の研究は、ここ10年、20年ぐらいでだんだん始まってきた。今までシノワズリといえば、陶磁器だったり、いわゆる焼き物だったりしましたが、実は蘇州版画からの影響が相当あったことが最近分かってきて、ヨーロッパでは研究が今盛んになっているところです。

終わりに、今回お話をしたことを一応もう一回確認しておきたいと思います。

まず、康熙末期に西洋から、線遠近法・影・ハッチング・母子図の制作などを取り入れました。これは、突如として西洋からこれらのものを取り入れたということです。

それから、影は取り入れましたが、リアルな影はすぐにやめました。やはりちょっと違和感があったのだと思います。ただ、影を描くこと自体は残っている。これは日本の浮世絵と違うところ。日本は影を取り入れてなかった。中国はこのような影を取り入れた。

ともあれ、康熙末期から乾隆初期を頂点として次第に衰退していきます。雍正期には、このような細かな描写（図7）があって、「花卉図」（図録 p. 130.）のような繊細な線がありました。ただ、遠近法も次第になくなってまいります。「姑蘇万年橋図」（図録 p. 184.）を描いた筆者は「倣う大西洋筆法」と書いているにもかかわらず、ここに西洋風はほとんど見当たりません。

基本的には、蘇州版画には作者名が書かれませんが、ヨーロッパから直接学んだ人は、丁允泰のようにサインを残しましたが（遊学 p. 288.）、それ以降には作者名が分かりません。版元名もほとんどありません。初期のものは、この脇のところに少しありましたが、そうした制作者の地位や権利は、なかなか



図33 「李元覇鎚振四平山」（海の見える杜美術館蔵）



図34 初代歌川広重「東海道五十三次之内 御油」
(メトロポリタン美術館蔵)



図35 初代歌川広重「東海道五十三次之内 日本橋」
(メトロポリタン美術館蔵)

上がらなかった。逆に日本の浮世絵は、作者・版元がブランドとなって、大きくなっていく。ここも大きな違いだと思います。

清代の末期になって上海にやってくると、またこのように（「銀坑洞七擒孟獲」図録 p. 79.）版元名が書かれていくわけです⁽¹⁶⁾。でも、基本的には版元や作者の名前が記されない。上海で作られた頃から、また版元名が分かるようになるということです。清朝末期の北京近郊の版元では、作家の名前が記された作品（「謝庭詠絮」図録 p. 83.）が出版され始めています。

あと、基本的には顔を描く角度が斜め、横からに限られ、浮世絵のようにさまざまな角度から描かれることはありません。また、みんな口はつぐんでいます。そうした生き生きとした表現はなかなか蘇州版画には見られない。これらは若干違ったふうに見えるかもしれませんが、言ってしまうえば、斜め、横のみ。あるいは正面、横限定となります。ほとんどもう90%以上は斜め45度のような、同じような角度で描かれるわけです。

それから、基本的には手彩色で仕上げます。日本は最初のころは彩色でしたけど、途中から版のみで仕上げていきます。それを美とする、美しいものとするとして、技術を磨いていくわけですが、中国はなぜか手彩色を貴ぶ。例外もあって、一時期の花鳥版画は手彩色ではありません。美しい凹凸があるものは版です。だから、版のできる技術はあります。ありますが、それ以外のものはほぼ手彩色で仕上げることになります。右側が万暦年間の作品（「寿星図」図録 p. 88.）で、左側が道光年間のもの（「関帝図」図録 p. 97.）です。1600年頃も1850年頃も同じように手彩色で仕上げていました。

また、日本への伝播やそれによる影響について申し上げますと、まず康熙末期から乾隆初期にかけて渡来した蘇州版画から日本はさまざまな技法、画題、線遠近法を取り入れました。影のように取り入れなかった要素もありますが、いろいろ取り入れて学んでいったこともあって、浮世絵は江戸が終わるまで隆盛したと言えます。

このような学びの中で、遠近法や見上げるという視線が意識されだし、人の目で見えたままに描くようになります。これは非常に大きなことではないかと思いますが、こうした上から下への遠近法、画面の上に近景があるというのは画期的なことだったと思います。画面の上に近景があるのは、これまでなかったことです。

奥村政信という人はこのようなもの（「唐人館之図」図録 p. 215.・「朝鮮人行列図」図録 p. 247. 挿図八）も作っています。これから100年たって広重が描いた作品がこうしたもの（「東都名所 駿河町之図」図録 p. 247. 挿図九）ですね。広重はちゃんと遠近法を理解したと思います。これは広重の「東海道五十三次 御油」ですが（図34）、この右側の建物にはちゃんと下から上を見上げる、天井裏を描くという視線がちゃんと反映されているわけです。美しい奥へ向けてのラインがここにあります。ただの直線的な遠近法ではなくて、一つ一つを理解している遠近法になっています。

そして、この「東海道五十三次之内 日本橋」（図35）。これも中国の場合、上から下を見下ろすも

のばかりでしたが、これは人間の目線で横を見えています。ちゃんと木戸の上の部分が自分の目線より上にあることが分かるわけです。

北斎のこの白波（「富嶽三十六景 神奈川沖浪裏」図録 p. 247. 挿図一〇）にしても、波の裏側を描くという目線を持っていて、画面の上部に近景があるというものは、蘇州版画以降のものになりますので、さまざまな部分で、蘇州版画は日本の浮世絵に影響を与えたのではないかと思います。

こうしたものを見て、ヨーロッパの人は印象派を生んでいったのではないかと思います。浮世絵以前の、上から下を見るものでは決してなくて、こうした遠近感を強調したものや、それをデフォルメして、デザイン化したものを彼らは見えています、実はこの中に蘇州版画の要素のひとつである遠近法がある。

この蘇州版画の要素はどこから来たかという、ヨーロッパから来ています。ヨーロッパから中国、中国から日本、日本からまたヨーロッパという、300年から400年をかけた様々なものの循環を、蘇州版画を1つのキーとして見ることはできるのではないかと思います。

まだまだ蘇州版画の研究は始まったばかりで、今日はほとんどただ紹介しただけになったかもしれません。ただ、今後研究が進んで、この文化の交流、受容と変容というものが、互いに勉強して、理解していけるようになればなというふうに思っております。

以上、慌ただしい発表になってしまいましたけれども、本日の発表はこれで終わりとさせていただきます。ご清聴、誠にありがとうございました。（拍手）

小林：青木先生、どうもありがとうございました。

東アジアのみにとどまらずヨーロッパまで視野に含めた、非常に充実した報告で、大変勉強になりました。改めてありがとうございます。続きまして、今のご講演を受けまして、中国美術研究や浮世絵研究の立場からコメントをいただきたいと思います。

まず、中国美術の立場から、東京大学東洋文化研究所の塚本先生にコメントをいただきたいと思えます。塚本先生、よろしく願いいたします。

塚本：ありがとうございます。塚本です。

私は中国美術史を研究させてもらっておりまして、その立場から少しコメントさせていただきたいと思えます。まずは青木先生の素晴らしい情報量というか、色々な画像を見せていただきまして、とても勉強になりました。そして、今までこの40年近く、この分野の収集と研究を続けられてきたことに対して、そして、非常に充実した美術館のコレクションを作り上げられ、新しい分野を開拓され、公開につとめられてきたことに、心からの敬意と尊敬と感謝を、まずは申し上げたいと思えます。

去年海の見える杜美術館で行われた展覧会『蘇州版画の光芒』とその図録の出版によりまして、ようやく私どものような者にも、たくさんの貴重な情報が体系的に得られるようになりました。美術館にはまだ在庫があるようですので、まだ図録をお持ちでない方はぜひ早めのご購入をお勧めします（笑）。今回はこの衝撃の大きさというか、そういうところを少し中国美術研究の立場からちょっと簡単にコメントさせていただきたいと思えます。

まずやはり何と言いましても、今回のテーマであります「文化を動態として捉える」という時に、この版画が持っている境界にある存在の重要性、そうした問題から考えてみたいと思えます。

ドイツのハイデルベルグ大学におられたレタローゼ先生という方が、1991年に“Chinese Influence on European Art: Sixteenth to Eighteenth Centuries”という論文を書かれておりまして⁽¹⁷⁾、ヨーロッパで中国美術がどういうふうに関わりを受けてきたのかという問題を論じられ、“ハイランク”に属するものには外来美術の影響は顕著でなく、“ローランク”すなわち日用品や工芸に関しては比較的影響を受けやすいことを指摘しています。これは非常に重要なことでありまして、伝統的な中国美術の考え方がいいと、やっぱり文人の作ったものが一番上であって、職人の仕事、そうしたものがやっぱりどうしても下に位置付けられる、そのようなヒエラルキーが存在していたわけで、このことが今までの中国美術の評価の問題を規定しておりました。

ところが、今この仮にグローバル・チャイニーズアートとっておきますけれども、中国美術をどの

ように考えるかという時に、やっぱりそうしたもののだけが「中国」の美術ではないことが分かってきました。すなわち美術のヒエラルキーそのものを再考することが大切だということが共有されるようになってきました。

今日は青木先生のお話でも何度も出ておりましたが、今までは民間のもの、それから宮廷で作ったもの、それらはヒエラルキーによって分けられていました。文人とか宮廷のものが偉いというか、文人の心の表現とか、そうしたものが大事だと考えられてきたわけです。しかし実は宮廷の画家も非常に多くの民間の版画の影響を受けてきたことが、最近知られるようになっております。

例えば、「京師生春詩意図」(図36)は、清朝の北京の宮廷で描かれたものですが、作者の徐揚という人は蘇州の人ですので、明らかにこれは西洋風の表現ではなくて、恐らく自分の故郷である蘇州の版画、そうしたものから影響を受けたということがわかってきております。また北京の故宮にある「康熙南巡図巻」は、非常に巨大な、皇帝が北京の紫禁城に帰っていく様子を描いたモニメンタルな宮廷絵画です。その行列の一番後ろに「天子萬年」という人文字があります(図37)。実はこれが一人一人の人によって文字の形が構成されているわけです。これは不思議だなと思っていましたが、恐らくこのアイデアの源も、さきほど青木先生がご紹介されたような蘇州版画の文字絵にあると思います。そのようなことを考えますと、実は宮廷と民間の美術は、それほど分割の線を引くことはできない、つまり民間からの絵画技術や流行が宮廷にも相互交流をなしているのでありまして、今まで私たちがとらわれていた美術の境界とかヒエラルキーとは一体何だったんだろう、というような疑問が生じてきたわけでございます。

それから青木先生もご紹介された、海の見える杜美術館ご所蔵の「寿」字の文字絵の蘇州版画があります(「寿字図」図録p.150.)。先ほど青木先生も仰ったように版画が絵になり、絵が版画になりという相互交流があったわけですが、このような文字絵の版画が、清朝の宮殿でも今度は絵として宮廷絵師によって描かれて壁にかけられておりましたし、そしてこれは大分の自性寺さまにある作品ですが(図38)、そのような蘇州版画が日本に来ると、今度は日本人が手で描くということが行われていたわけです。そしてまたそれが工芸作品に変化していくという、非常に大きな世界がようやくわれわれにも共有できるようになってきました。このような時に、やはり「文人—宮廷—民間」といった美術のヒエラルキー、境界の存在に、従来いかに縛られていたというか、そうしたことが自覚させられてきたわけです。

それから、日本にもちょっと目を向けてみます。すでに江戸時代にはたくさんの中国版画が日本に入ってきており、文人の間で交換されていたこともご紹介がありました。実は江戸の大文人書家であった市河米菴(1779-1858)も、自分のコレクションの中に、恐らく蘇州の版画と思われるものを持っておりまして、『米庵墨談』の中にこの図を載せております(図39)。先ほどの文字絵もそうしたコレクションの中に入っていて、こうしたものを江戸の文人はたくさん見ていたわけです。近代になると、富岡鉄斎も米庵以来の江戸時代の文



図36 徐揚「京師生春詩意図」(北京・故宮博物院)



図37 王翬等「康熙帝南巡図巻」(北京・故宮博物院)



図38 安靖「寿字群仙図」(自性寺蔵)



図 39 市河米庵『米庵墨談』



図 40 ドンホー版画の文字絵（ベトナム歴史博物館）

人の伝統、そして正倉院御物のような新しい伝統を組み合わせ、*「勾白字詩七絶」*（明治 28 年（1895）、清荒神清澄寺鉄斎美術館）のような作品を作っています。結局これは文化の媒体という問題になってきますが、今までヒエラルキーで分断されていたのは一面的な見方であり、文化は本来つながっているということが、その媒体に注目すると見えてくるわけです。

視線をもう少し東アジアのほうに向けてみますと、今、非常に多くの蘇州版画に関する研究が急ピッチで進められていますが、実は韓国にも同じ現象が起こっております。徐胤晶（Yoonjung Seo）先生のご論文では、韓国の宮廷で描かれた大きな都市図屏風には恐らく北京経由の蘇州版画、もしくは実際の蘇州版画の構図を使っていることが指摘されています⁽¹⁸⁾。そして今まで美術史の枠外におかれていた 18 世紀までの蘇州で大量に制作された「蘇州片」とよばれる一群の偽物がありますが、実際にはそれらが流通して古画のイメージを拡散し、今度は日本や朝鮮でも、プロの絵師による新しい作品を生み出す源泉になったことも指摘されています。

それから、ベトナムにもドンホー版画という版画がたくさん残っています。文字絵（図 40）ほかに、女性などの人物像や鯉・龍などと上部に漢字の詩句などを組み合わせた吉祥の意味を持つ版画が多くつくられ、これが今度は近代のコロマンデル屏風のような漆絵屏風の構図にもつながっていくわけです。

このようなことを考えますと、やっぱり美術のヒエラルキーというか、そういうものを再考しないといけないと思うわけです。この 20 年ぐらい東アジア美術史が大事だと言われてきましたが、どうしてもナショナルヒストリーを寄せ集めてしまうというか、それで、「東アジア美術史」みたいになってしまいがちです。しかし、実はそれでは駄目で、それらをつなぐ具体的な媒体が必要だと思います。それが実は版画であったり、文字であったり、そうした非常に重要なイメージの媒体の存在があり、それが実は、文人だとか民間だとか国家だとか、そうした境界を超える存在として非常に重要であることが、最近私は分かってまいりました。

これからも本当にこの分野ではもっと調査とか続けていかないといけないと思いますが、色々なことを、より多くのことを教えていただきたいと思っております。ぜひこれからの研究の進展を楽しみにしたいと思っております。私のコメントは以上になります。どうもありがとうございました。（拍手）

中林：塚本先生、ありがとうございました。

続きまして、今度は浮世絵研究の立場から、本学国際日本学部の藤澤茜先生にコメントをいただきたいと思います。

藤澤：それでは、始めさせていただきます。国際日本学部日本文化学科所属の藤澤と申します。浮世絵



図 41 歌川国虎「羅得島湊紅毛船入津之図」(東京国立博物館蔵 出典: Colbase (<https://colbase.nich.go.jp/>))



図 42 春光園花丸述・岡田玉山画『画本異国一覽』(早稲田大学図書館蔵)



図 43 歌川国芳「近江の国の勇婦於兼」(国立国会図書館蔵)



図 44 『伊曾保物語』(部分 国立国会図書館蔵)

研究の立場からお話をさせていただきます。私は浮世絵の中でも、歌舞伎役者を描いた役者絵、また物語や小説を題材にした作品を調査することが多いのですが、様々な浮世絵の中に西洋、あるいは中国からの影響が見られることを実感しております。

先ほど青木先生より、中国からの影響を受け、浮世絵に天井の裏側を描くような構図が確認される、というご指摘がありました。絵巻物など大和絵では、室内描写の際に「吹抜屋台」という手法が用いられました。天井や屋根を省いてしまい、斜め上から俯瞰的に室内を見下ろすような構図をとります。後述するように、これは浮世絵や江戸時代の小説の挿絵などにも見られるため、天井の裏側を描くような構図が誕生することが画期的であるという青木先生のお話しは、とてもよく理解できます。

古くからの伝統も保ちつつ、新しいものをどんどんプラスしていく—これは日本文化の本質でもあり、浮世絵にもその特徴が見られます。西洋の新しい情報を自分たちのものにしていくということが、例えば、この歌川国虎画「羅得島湊紅毛船入津之図」(図 41) という作品からもうかがえます。この作品には、ギリシャのロードス島にあったヘリオス巨像(アポロン巨像)が描かれています。世界の七不思議に数えられるこの巨像は、紀元前には失われていたといい、万が一、国虎が当時ロードス島に行くことができたとしても、巨像の実物を見て描くことは不可能だったのです。それでは、絵師の国虎はどのようにこの作品を描いたのでしょうか。

このヘリオス像については、早くは蘭学者、戯作者の森島中良による海外事情の案内書『万国新話』



図45 歌川貞秀「神奈川横浜港案内図絵」（横浜市中央図書館蔵）

（寛政元年（1789））に記述があり、西洋の銅版画をもとにした挿絵も掲載されています。鎖国中でも長崎を通じてオランダからの情報が入ってきており、その情報を伝える版本類は、浮世絵師たちの情報源になっていました。国虎の場合、諸外国の風俗を紹介する『画本異国一覽』（寛政11年（1799））（図42）に掲載される挿絵と構図などが共通しており、この書を典拠としたものと考えられます。この点については、2023年に刊行した神奈川大学アジア研究センター叢書『アジア圏における文化の生成・受容・変容』にて指摘いたしました。浮世絵は、江戸時代に隆盛を見た出版文化、印刷文化の中で発展していきました。新しい情報が書籍として刊行されると、多様な人がそれを共有していくことが可能になります。参考にできる出典があるということは、浮世絵の制作にとっても大きなメリットであったと思います。

塚本先生のスライドにもあった歌川国芳という絵師の作品には、面白いものが多々あります。例えばこの「近江の国の勇婦於兼」（図43）という作品は、馬の姿に陰影がついていて、独特の描き方がなされています。この描写は西洋で出版されたフランス語版『イソップ物語』に掲載される、馬とライオンの話の挿絵に類似しており、国芳がその影響を受けた可能性が指摘されています。宣教師により日本に伝えられた『イソップ物語』は、日本語の翻案もなされ『伊曾保物語』というタイトルで出版されました。『伊曾保物語』では、馬とライオンの話は「むまとしゝわうの事」というタイトルで掲載されています。その挿絵（図44）を見ると、獅子はいわゆるライオンではなく、唐獅子の様子で描かれているのは興味深く、こういうところには中国からの影響が見て取れます。西洋風を謳った浮世絵のタイトルには「阿蘭陀」という言葉がよく用いられたのですが、実は衣裳などが中国風に描かれている、という作例も確認できるのです。江戸時代以前より多大な影響を受けてきた中国は、一番身近な外国であり、そういう当時の感覚が浮世絵に表れています。長崎には様々な舶来品や情報もたらされ、それを題材にした長崎絵が描かれました。オランダ人の暮らしぶりなどに関することが多いのですが、「唐人蛇踊之図」など、同じく長崎に居住した中国人の文化について描かれたものも確認できます。

安政6年（1859）6月2日の開港後、横浜にたくさんの外国の人が居留するようになり、外国の習慣や建物などの情報を盛り込んだ「横浜絵」、「横浜浮世絵」などと称される作品が誕生します。もともと横浜はのどかな漁村、農村であったため、開港地となり整備された町の様子だけでも、重要な情報になり得たと思います。横浜絵の中には、港や町全体を俯瞰して見るような、航空写真のような様子で描かれているものもあります。歌川貞秀による「神奈川横浜港案内図絵」（図45）などはその好例です。日

本人町と外国人町に分かれや横浜の地を一望できるこの絵は、当時の人に驚きを持って迎えられたのではないのでしょうか。それくらい、きちんと整備された町の様子が伝わります。

先ほどの青木先生のお話にもありましたように、視点をどこに据えて描くのかという部分は、絵師や作品によってもかなり異なります。上から俯瞰することにより全体像を把握する、という描き方は、「吹抜屋台」の描法とも通じるものがあります。主に絵巻物などの大和絵に用いられた「吹抜屋台」の手法は、浮世絵や江戸時代の小説の挿絵にも例があります。西洋の情報を伝える横浜絵の中にも、外国人の屋敷を上から俯瞰してみることで、各部屋の様子を明確に伝えた作例があります。海外の情報を、日本の伝統的な手法で表現して見せたのです。また小説の場合、曲亭馬琴作、葛飾北斎画の読本『新累解脱物語』の挿絵にも、同様の構図が確認できます。累という女性の怨霊が出現する場面で、部屋から部屋へと移動する様子が分かりやすく表現され、神出鬼没の怨霊の姿を浮かび上がらせています。小説の挿絵は、基本的には作者（作家）が絵師に具体的な指示をしているため、必ずしも絵師の工夫ではないかもしれませんが、場面に適した描写がなされる点は注目されます。

風景画の場合は、遠近法を用いるだけではなく、奥行きを感じさせる様々な表現も編み出されています。晩年の歌川広重は、画面の手前に大きな対象物を描き、それを通して遠くを見渡すという構図を好んで用いました。「名所江戸百景 亀戸梅屋舗」（図46）を例にとると、大きく描かれた梅の木の詳細な描写にまず目を奪われる構図となっており、その向こうの情景との間に距離感が生まれ、奥行きやめりはりが感じられます。

この絵は、オランダの画家、フィンセント＝ファン＝ゴッホが模写したことで知られています。その「日本趣味 梅の花」という作品を、ひと月ほど前にアムステルダムのゴッホ美術館で観てまいりました。有難いことに、ヨーロッパの美術館、博物館の作品調査の機会に恵まれまして、オランダ、ライデンのワールドミュージアムでは、葛飾北斎やその一門が作画を依頼され、シーボルトが持ち帰ったとされる作品を調査することができました。花見や端午の節句など日本の風俗を題材にしているのですが、日本の和紙ではなくオランダの紙に描かれており、緻密な陰影表現が用いられる点は特徴的です。日本の伝統的な絵画では描く対象を平面的にとらえることが多いのですが、北斎は西洋風の描写を取り入れ、陰影を丁寧に表現している点は注目されます。

葛飾北斎の代表作といえば、版画では「富嶽三十六景 神奈川沖浪裏」の名が挙げられると思います。先ほど波の裏を描くというお話がありましたが、そうした描写は他にはなかなか見られないもので、浮世絵が様々な視点から描かれていることが実感できます。

青木先生がご指摘なさっていて、私も本当にそうだと思うのが、西洋画における遠近法を浮世絵師が積極的に学んでいたという点です。19世紀後半に西洋でジャポニスムという流れが生じ、西洋の人が浮世絵を面白いと感じた根底には、浮世絵師が遠近法を会得した成果があると思います。浮世絵に、西洋画と共通する描法があったということは、西洋で浮世絵が受け入れられた要因として、非常に大きいと思いますね。

遠近法は、はじめから浮世絵で用いられていたわけではありませんでした。風景画の名手である北斎も、活動初期の「新版浮絵化物屋舗百物語の図」（勝川春朗落款）という作品では、画中に複数の消失点が認められ、整合性の取れない遠近表現となっています。他の絵師の作品にも、遠近法がスムーズに表現できていない作例は多々確認できます。その背景には、アニミズムと称される信仰が関わっているのではないかという説もあります。様々なものに神様が宿るといふ考えから、対象物ごとに意識を集中させてしまい、消失点を複数作って描いてしまう。そのため、作品全体を見渡して遠近法を用いるのが



図46 初代歌川広重「名所江戸百景 亀戸梅屋舗」（国立国会図書館蔵）

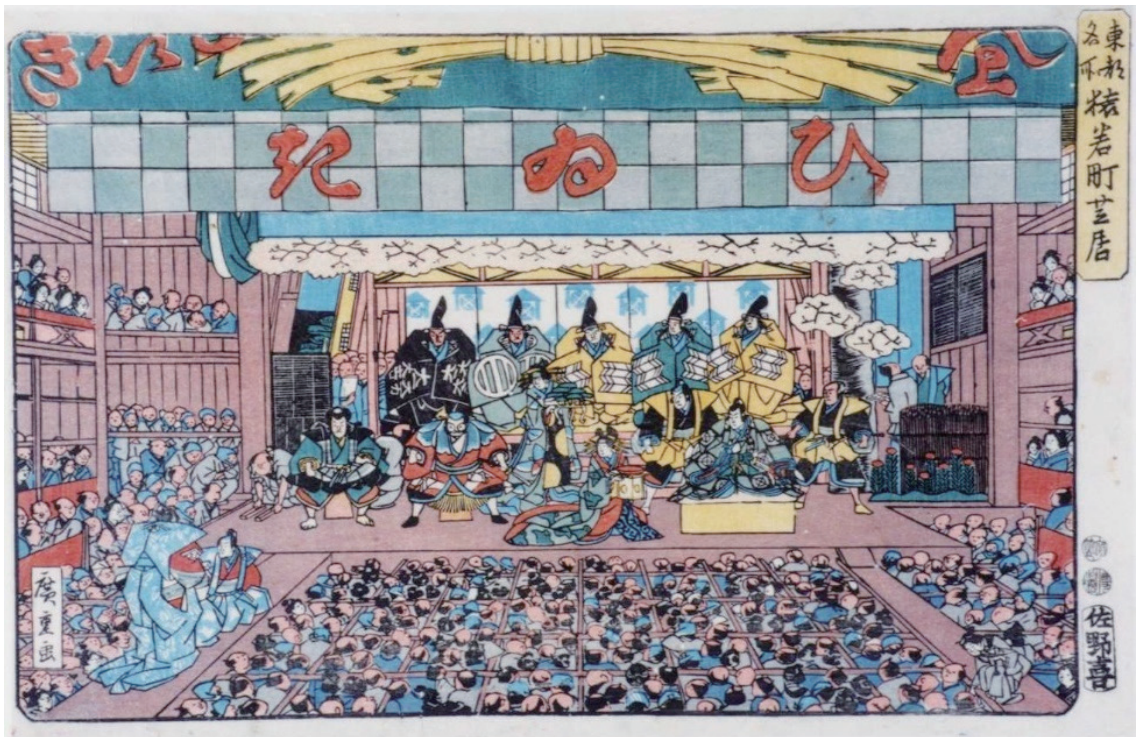


図47 初代歌川広重「東都名所 猿若町芝居」(山口県立萩美術館・浦上記念館所蔵)

苦手なのではないか、ということです。それでも、多くの浮世絵師は遠近表現を会得することを目指したのです。

風景画を得意とした広重にも、注目したい作品があります。芝居小屋の内部を描いた「東都名所猿若町芝居」(図47)には、花道で演技をする主役の役者二人が非常に大きく表現されています。すぐそばにいる観客と比べても、明らかに比率がおかしいと思います。これは「重要だから目立たせる」という意識が反映されていると考えられます。社寺参詣曼荼羅など、布教のための絵解きを目的とした宗教画にも同様の表現があり、社寺の内部を描く際に、実際の大きさと関係なく重要な建物を大きく表す場合があります。江戸庶民に人気の歌舞伎を描いた浮世絵にはメディア性があり、それが表現方式と非常に関わってきます。いかに大事なところを目立たせ、いかにその部分に注目が集まるように描くか、それを意識しているのです。

歌舞伎役者の舞台姿を描いた作品でも、興味深い例があります。幕末の三代歌川豊国の役者絵「東駅いろは日記 岡崎」(図48)は、東海道の岡崎宿に伝わる化け猫の伝承にちなんだもので、歌舞伎役者の上半身を大きく配し、上部に化け猫が飛び去る様子を表現しています。遠近感を強く感じさせることで、芝居の面白さがが浮かび上がるようにした構図には、臨場感が感じられます。

また本作品には、この芝居に出演していた四代目中村芝翫という人気役者が、似顔絵で描かれています。江戸中期以降の役者絵界では、役者の容貌に似せて表現する似顔表現が定着します。世界的に見ても役者を似顔絵で表現した版画というのは珍しいのですが、どの絵師が描いても役者ごとに同じ特徴をとらえている点は、絵師や彫師、摺師の技術力の高さを物語っています。江戸後期には、役者の似顔絵



図48 三代歌川豊国画「東駅いろは日記 岡崎」(個人蔵)

を描くためのお手本となる本も出版されました。一般の人々の中で、役者絵を見るだけでなく、描いてみたいという要望が芽生えていったのでしょう。なお絵手本といえば、弟子に向けて描いた手本を集めて出版した葛飾北斎の『北斎漫画』もよく知られます。こうした手本があり、それを参考に描くということは、優れたものを下敷きにしていく日本の文化の特徴が表れていると思います。青木先生から、蘇州版画を丁寧に模倣して描いた作品を多数紹介していただきました。優れたものを取り入れるという流れの一つとして考えれば、その姿勢の中で浮世絵師たちが蘇州版画から学ぶことも多かったと思います。

駆け足になりましたが、以上で私の報告を終わりにしたいと思います。ありがとうございました。(拍手)

中林：藤澤先生、どうもありがとうございました。そうしましたら、次にパネルディスカッションに移りたいと思います。パネルディスカッションは、コーディネーターを本学外国語学部中国語学科の松浦智子先生にお願いいたします。それでは、よろしくお願いいたします。

松浦：神奈川大学の中国語学科の松浦と申します。よろしくお願いいたします。

3名の先生方から大変素晴らしいご発表をいただいて、ちょっといろいろお話をお伺いしたいこともたくさんありますが、まず、皆さまからお寄せいただいたご質問にお答えいただくふうにしたいなと思っています。それでは、フォームにお送りいただいたご質問を読んでいます。

「青木先生にご質問なんですけれども、日本の浮世絵が西洋に受容され、印象派という新しいジャンルが生まれたという結論の前に、中国の蘇州版画は西洋に受容されたという下地があったことはすごく興味深いものでした。先生が出したこの論点は、近代の中国の漫画家の豊子愷という人物を研究する際に、彼の文章の中でも論じられたことであると。その後、もう少し気になったのは、日本の博物館や西洋の博物館に所蔵された中国風の版画は、中国からの輸入品ではなく、明らかに日本人による模倣品だと判断できるのは、その判断するということが非常に難しい作業なんじゃないのかと思った。」ということをおっしゃっていらっしゃいます。このご感想に対して何かアクションをお願いします。

青木：中国の漫画家の豊子愷については、恥ずかしながら存じ上げないのですが、すでにそのような視点があったのですね。

また漫画についてですが、17世紀の蘇州版画にはすでにコマ割りで物語が展開する作品が数多くあるので、漫画の研究をする上でも蘇州版画は非常に大切なコンテンツなのだろうと思っています。今回とりあげた版画は、今まで語られてこなかったものですので、今日紹介させていただくことで、これから研究が盛り上がっていけばと考えています。

実際、ヨーロッパのコミックとの関連にもなってきますので、慎重に、どの年代でどの国でどのようなものがあつたのか、西洋とかエジプトのほうとか、さまざまな世界のコミック、あるいは漫画というものの原型との比較がこれから始まっていく。今までは物語という、文学の研究が先んじて行われてきたのだと思いますが、蘇州版画が国際的に流通していたということ、そしてこれだけ漫画が国際的に隆盛した昨今ですから、物語と絵の組み合わせというものに関する歴史をより世界的な流れの中でとらえることができればなあと、個人的には思っております。

それから、日本の博物館や西洋の博物館に収められた中国風の版画に対して、中国の輸入品ではなく、明らかに日本人による模倣品だと判断する、これは確かに非常に難しい作業です。神戸市立博物館の塚原先生も、ある作品を日本人が作ったものだと判断するのに、かなりの資料と研究を積み重ねて慎重に判断されています。

実際には、日本人が作った蘇州版画風の作品は多くはないのですが、長いあいだ見てきて、ちょっとずつ、日本人の手になる中国風の版画が発見されてきました。実は今、色の分析を始めておりまして、色料による生産地の特定ができるようにならないかと期待しているところです。

松浦：色料というのはあれですよ。色をつけている、その鉱物であるとか、染料とか。そういったものの種類で、どこで作ったのかを鑑定されているということですか。

青木：まだ鑑定するには至っていません。その前の段階です。まず、基準作というものをどれにするかという問題から始まって、そして、日本と中国では何が違うのか、それが成分分析で分かるのか、と

いう研究が今からです。まだ分析を通じた結果が基礎研究に繋がればいいな、と期待している段階に過ぎません。

松浦：ありがとうございます。

ご質問いただいた先生、どうもありがとうございます。そのほか、ご質問はいかがでしょうか。大丈夫ですかね。ということで、まだお一方しかからご質問をいただいておりますが、ここからは私のオタク的な興味で先生方に色々なことを教えていただきたいということがたくさんありますので、お伺いしてよろしいでしょうか。

先生方のご発表をお伺いしていて、私なりに感じたのは、大まかに言うと、大体3ジャンルというか、3つの区分でいろいろ論議をされていたのではないかと思います。

1つは伝播関係。色々な国をまたいで、版画というものが媒体として伝わっていく。そして、その当地の作品に展開をしていくということも、この伝播ルートと影響関係の問題であると。もう1つは蘇州版画の機能です。その構図であったりとか、主題であったり、モチーフ、そういったものがそもそもどのような機能を持っているのか。例えば宗教的な機能であったり、娯楽そのものの機能であったり、もしくは宣伝のメディアの機能であったりと様々な機能に着目されていたかと思います。3つ目としては、美術史の先生方にとってメインとなる技法の問題ですよね。摺の技法であったり、線画の遠近法の問題であったり。それから、色料。どのようなもので色をつけていたのか。

それらについて色々ご発表されておりましたが、先生方、どうでしょうか。それぞれご自身の専門の中で、それぞれの角度からご発表されていく中で、お互いの分野の架け橋というか、つながりとなる部分について、お一方ずつコメントをいただいてもよろしいでしょうか。ご感想やお考えでも結構です。

すごく漠然とした質問になってしまいますが、まずコメントいただいた塚本先生からよろしいですか。塚本：すみません。ありがとうございます。

今日のお話でやはりすごく面白いなと思ったのは、版画の特性といいますか、版画だけが持っている非常に重要な機能というか、それが面白いなと思いました。青木先生のお話の中で、ヨーロッパの宮殿の壁にばーっと貼るといのが、もうびっくりするというか、こんな世界があるんだという驚きがありました。

機能について、伝播について質問していいですか。蘇州版画は中国だけで受容されずに、ヨーロッパでも、特にヨーロッパでの好みで取捨選択されて受容されていくという話、非常に印象に残りました。それでは、東南アジアや韓国など、色々な地域・国があるわけですが、その受容の差はどれぐらい分かっているものなのでしょうか。あと、ヨーロッパと日本以外ではどれぐらい蘇州版画が残っているものなのでしょうか。

青木：現在分かっている限りなのですが、まだ日本とヨーロッパ以外の地域での存在は確認できていません。色々な研究の方々、たとえばドンホー版画の研究者の方などもお話しますが、現地では古い蘇州版画は見つかっていません。これは古い蘇州版画だと言われることもありますが、私の見る限り、最近のものではないかと思われるものがほとんどです。ですので、他の国で実際どのような影響を与えてきたのか、実物から辿ることはできていません。

中国の遼寧省博物館に蘇州版画が保管されていますが、それらは黒田源次という日本人が日本から持って行ったもので、中国伝来のものではないようです。中国および東南アジア近辺に伝来したもののというのは、現段階では私は確認できていません。

エルミタージュには蘇州のものではありませんが、中国の北方のものが少し保管されています。南方のものは東インド会社を経由したヨーロッパおよび日本に残っています。当然のことながら現在まで伝来している作品が当時制作された作品のすべてではなく、蘇州以外の地域で生産された版画も伝存している可能性もあります。

塚本先生がおっしゃる東南アジア他の国々の受容や、他国に伝存する作品の有無などは、まだ不明なことだらけです。

塚本：ありがとうございます。

松浦：それでは、藤澤先生はいかがでしょう。青木先生へのご質問とか、もしくはご感想でも。

藤澤：たくさんお聞きしたいことがあります。やはり浮世絵との関連を考えると、遠近法や、技法の問題はとても大事だと思います。とても細密な技法の作品がかなり早い段階から出されたと教えていただきましたが、その技法はどのように生まれたのでしょうか。かなり大きい紙に刷るといっても、その技法がどのように確立したのか、興味があります。お分かりのことがあれば、ぜひ教えていただきたいと思います。

青木：正直言うと、それも分かっていません。そもそも当時の姿を残した古い一枚摺がほんの少ししか残っていないのです。ただ17世紀の一枚摺を見てみると、15センチ以上の広い余白が本紙の上の方にある作品があります。これは1990年代に中国各地の年画の制作の様子を調査したときに現地で見、紙を100枚以上まとめて一片を綴じて摺る手法と共通する技法ではないかと思えます。大量に印刷するために太い木の棒で紙をはさんで綴じる、その綴じた部分は印刷されないで綴じを外すとそこに大きな余白が残っているわけです。

残念ながら古い印刷技法に関する文献も今のところ見つかっていません。

藤澤：ありがとうございます。私も重ねて印刷する技法の実演を見たことがあります。浮世絵のように一枚一枚、木版で刷っていくという発想は、改めてすごいなと強く感じます。重ねて印刷する場合、色版も刷っていくということでしょうか。

青木：はい。

藤澤：その素晴らしい技術を用いた作品を、どのような人が楽しんだのかということも気になります。宮廷の絵画から図柄を取ったものなど、色々ご紹介していただいて、とても面白く感じました。これらの作品は、一般にも流布したと考えてよろしいのでしょうか。

青木：少なくとも江戸の版画とも同じになってくると思いますが、貨幣経済がどこまで広がったかという問題もあると思います。お得意さまに配ったのではないかという説もあります。販売していた場合は一体どのくらいの値段をつけていたのか、まだ想像が付きません。あれだけの品質とサイズのものを摺ろうと思えば相応に手間暇がかかりますし、手軽に買えるものではないような気はします。

日本の浮世絵も版木の数が1つの作品当たり24枚ぐらいになるものもあり、それに色を付けて摺るとなると1枚単価がどのくらいだったのか、まだはっきり分からないものもあるように、蘇州版画もこの誰にいくらで売られたのかという問題はまだ残されたままなのです。講演の後半で春信以前にあのような美しい花鳥画があったと言いましたが、あれはヨーロッパにしか残っていません。本当に春信が見たかどうかは日本の伝来品では証明できていません。細かなことを言いますと、日本に残っているものもありますが、日本に残っている花鳥版画は若干後刷りです。そこら辺にまだ謎がたくさんあって、あえて今日ほかして言ったのは、春信があのような初摺の美しい花鳥版画を見たということは、まだ証明はできていないからです。これらの花鳥版画がヨーロッパに数多く伝来していることは実証されているわけですが、中国の版元が誰に売ったかという、それはまだ現段階では不明であると言わざるを得ないのです。

母子図であるとか、寿老人の誕生日のものとか、それから西王母のものとか、中国で流行した画題は中国で消費されていたでしょう。リッチな人たちは肉筆のそれこそ美しい絵画を飾って、その次の段階の人たちは大型版画を飾ったのではなからうかと思ったりするわけです。

日本もそうだと思いますが、ひな祭りにしても、庶民の間では簡易なものだったように、それこそヒエラルキーの問題で、誰がどう受容したのかは、まだまだ慎重に考えなきゃいけないのではないかなと考えております。

松浦：どうもありがとうございます。青木先生から、コメントの先生方に何かご質問とか、ご興味がある点があればお願いいたします。

青木：それこそ中国絵画と蘇州版画の研究は何か新たな進展があるのでしょうか。

塚本：これはもう先生もご存じのとおりで、この10年ぐらいで今まで偽物だといわれていた蘇州片が、作品の受容や流通の観点から近年大きく再評価されたり、ヒエラルキー自体が大きく変わりつつあ

るということだと思います。そこに、結局、中国美術とは何なのかという話になっていくと思いますが、その全体性をどう捉えるのかというところに今フォーカスが当たりつつあると言えるのかなと思います。

青木：先生のご発表を聞かせていただいて、目から鱗が落ちるような、色々なことがありました。今まで、私たちは美術館として収集を40年近く行ってきたわけですが、最初は蘇州版画って、実物をほとんど見ることができなかったわけですね。全部合わせても20~30点、40点です。あるいは昭和初期に作られた黒田源次の本を見ながらやっていく。それでは、年代の特定すらできず、まずは実物を探して集めるというところから始めたわけですね。初めは蘇州版画を中心とした視点しか持ち合わせていませんでしたが、浮世絵や中国絵画の視点など新しいことを教えていただく中で、このようにもっと大きな広い世界があったということが改めて勉強になりました。色々な方々から教えていただいて、もっと多面的に蘇州版画の全体像を把握していきたいですね。

私の中で蘇州版画は美術品というよりも、印刷史の一環として見ていました。蘇州版画の制作者は芸術品を作っていたわけではなく、木版という印刷技術を駆使して大量生産品を制作していたわけですね。これは今でいうメディアの役目であったりするわけですから、蘇州版画を絵画の一方から見るとものすごくチープなものに見えるかもしれませんが、マスメディアとしてどのような役割を担ったのか、布教の素材としてどのように使われたのかなど大量生産品としての性格もまだまだ気になる場所です。

さまざまな角度から光を当てることによって、蘇州版画の重要性とか役割制というのが見えてくると思います。ですので、色々な研究者の方々にこれからたくさん教えていただきたいと思っております。どうぞよろしくお願いいたします。

松浦：ありがとうございます。私からも幾つかお伺いしたいことがあります。先生の画像の中で関羽の像があったかと思っております。私は海の見える杜美術館のシンポジウムに参加した時に、ついでに厳島神社にて絵馬を撮ってきたのですが、こちらと先生の報告にあった関羽の像はほぼ構図が同じだと思われま

す。藤澤先生にも一緒にお伺いしたいのですが、こうした似た構図を持つ絵馬がどのようなルートで厳島神社に奉納されるのかをちょっとお伺いしたいと思っております。というのは、青木先生のご発表の中で、関羽像は宗教的なモチーフとされていましたが、そうした宗教的機能が保たれたまま日本にも継承されたということが、ひょっとしたらこれで分かるのではないのかなと思ったからです。ただ、いかなせんルートが分からないので、どのようなルートが想定されるか伺えればと思います。

青木：灯台下暗しとはこのことですが、恥ずかしながら私の勤める美術館からすぐそばの厳島神社にある絵馬について、私は存じ上げませんでした。ちなみにこの絵馬は、いつぐらいのものですか。年号はついてい

ませんでしたか。松浦：年号はついてい

ませんでした。松浦：年号はついてい

松浦：年号はついてい

松浦：年号はついてい

松浦：年号はついてい

浮世絵は江戸で制作されていますが、絵師が地方の情報を掲載した書籍の挿絵などを元にして、色々な地方の絵を描くこともあります。そのため、本の力というのは、浮世絵の作画方法にかなり関わっているのではないかと思います。

松浦：なるほど。ありがとうございます。青木先生、いかがでしょうか。

青木：そうですね、政信が描いたものもかなり古いものではありますし、蘇州版画がどのくらい日本にやってきたのか、実際の量は分かりません。ただ、蘇州版画は外国の貴重なものですから、日本人が参考にして浮世絵として制作する、そして量的にたくさん流布する。先ほどご覧いただいたように、このような版本になって、消化される、そのような二次的なものなのかなと思います。

ですので、関羽の蘇州版画と絵馬を見る限り、若干変化していて、中国版画としてはちょっとずれがあるような気がします。もしかしたら、1つ、2つ何かを経て、変化してきているのかなという気はいたします。

松浦：分かりました。ありがとうございます。今、伝播の過程で版本が間に入ったというお話がありましたが、今日藤澤先生と塚本先生がご紹介くださった資料に、版本化されて日本で受け入れられる時に、同じ絵師が描いているというものがあります。

例えば、この『画本異国一覽』というもの、これを描いたのが、岡田……。

藤澤：玉山。

松浦：玉山ですね。そして、塚本先生がご紹介してくださいました『康熙南巡図』、これは『萬壽盛典初集』ともちょっと関係があるといわれているものです。北京の街並みを描いたものですが、それを全く引き写したものが、ちょうど先ほど藤澤先生がご紹介してくださいました、岡田玉山『唐土名勝図会』になります。

同じ画師が同じような形で版本化しているということがありますが、海外の絵図を版本化して、そこからまた絵図が浮世絵になったり、布のデザインになったりする中で、当時の版本や本屋さんには、どのような役割があったとお考えでしょうか。これは、中国の本屋さん、日本の本屋さん、あるいは蘇州版画の版元さんいづれでも構いませんが、お伺いしたいと思います。

塚本先生は先ほど、民間と宮廷のギャップというものがあり、どこかに両者をつなぐような媒体があったはずであるといった趣旨のことをおっしゃっていましたが、まさにこのような形で民間に流出しているというケースが多々あると。ここら辺のあたりのことは、それぞれ先生方、どのようにお考えでしょうか。

塚本：『唐土名勝図会』は本当に面白いもので、何でこんなの知ってるのという図がいっぱい出てきますよね。やっぱり視覚イメージの欲望というか、どうしても今まで見られなかった中国の姿を実際に見たい！というすごいエネルギーを感じます。それを一体どういうふうと考えていけばいいのかは僕自身もよく分かりませんが、そうした作品を当時の人はよく知っていて、必要な視覚イメージを手に入れる手段があったことが面白いと感じています。

松浦：ありがとうございます。藤澤先生はいかがでしょう。

藤澤：江戸時代の場合は、庶民でも文字を読める人が非常に多かったということも関わっているのではないかと思います。江戸時代には、海外事情を取り上げた様々な書籍が刊行されています。その情報は、非常にかっちりした書物として刊行されますが、それを元にして別の書籍が出て、ということを繰り返していく過程で、読み物風になっていくこともあります。幕末には、草双紙という婦女子向けの小説にも、西洋の色々な事情を盛り込んだ作品が確認されるようになります。

西洋事情に限らず、本の形で情報が伝えられる過程では、その情報が常識化していくうちに柔らかな内容で書かれていくなど、多様な作品が生じていくのだらうと思います。何らかの形で流布しているということはとても大事で、例えば風景画でも、作画をする絵師がその場所に行った経験がなくても、元ネタとなる本の挿絵などがあれば描けるというような形が定着し、当たり前になっていったのではないかと思います。情報収集という意味でもいろいろな本に目を通したのだと思いますし、何よりも、それだけ多くの本を作る版元が存在し、商業ベースで本を作ることが成り立っていたということも注目され

ます。それだけ本が流通している時代でもあったということですね。

そのため、私はなるべく多くの版本を探して確認する作業を行なうようにしています。江戸時代の本からは、新しい発見がたくさんあります。そうした意味で、江戸時代の浮世絵師たちも、新しい発見を求めることが、本に対する一番の期待だったのではないかと思います。

松浦：ありがとうございます。青木先生、いかがでしょう、蘇州の版元さんとか。

青木：蘇州の版元さんといえば、中国の版本の版元事典をいくらめくってもその名前が出てこないんです。版本を作っている版元では、どうやら大きな一枚摺は作っていなかったようで、版本を作るところと蘇州版画を作るところは違っていたのではないかと考えられるのです。清の時代の初めの康熙のころに、地図と蘇州版画の両方を作っている版元があります。ということは大きなものを印刷する技術を持っているところが蘇州版画を制作していたのではないかと、つまり版本を作っているところと、大型の一枚摺を作っているところは別だったのではないかと思います。呂という一族が、蘇州でも北京でも地図を作っているのですが、実はこうした一枚摺の大きなものもそこで作っていました。そしてこの版元では版本を作ったという記録がありません。

あと、また話が違ってしまうのですが、塚本先生がおっしゃった、視覚イメージへの欲望についてですね。今、別件で西南戦争の浮世絵を扱っていますが、絵師が現場を見てない問題はあると思います。絵師は1度も現地に行ったことがないにもかかわらず、1行の文章を元ネタにして、自由気ままに色々な絵を描いています。本人の顔を見たこともないのですが、誰かの絵をかいて西郷隆盛って名前を添えればそれでいいわけです。写真がない時代の速報性というのは面白いなと思っていて、つまり文字でしか伝わっていない情報を絵師の豊かな想像力で絵にしているわけです。

当時の絵師のすごさというのは、文字しか伝わってなくても、文字が読めない人が分かるように絵にして伝えるところにもあると思います。でも、その絵師は実際に見たことがないので、真実と作品を見る側の理解には差が生じてくるわけです。つまり、作品を見る側は、想像上のものを真実として受け取るわけで、それこそ東海道五十三次でも、最近の色々なご研究があるように、そもそも絵師が行っていないところをあたかも行ったことのようにして伝わっています。それを見た人は、これは東海道のどこなんだって、それは全くその情報であっても、本当に近いことなのだろうと認識される。

ヨーロッパから日本にもたらされるさまざまな情報にも、真実と画家の想像力によって捏造された情報が混ざっています。でも、作品を見た人が、これを通じて、海外ってこういうものがあるんだ、ロードス島に行ったら、こんな大きな巨人が立っているんだ、と認識する。そこら辺の面白さが色々あるのだろうなと思いつつ、私も見させていただいております。

松浦：ありがとうございます。すみません、これは私の個人的なお尋ねとなりますが、浮世絵には役者絵があり、このプロマイド的なものが大変人気がありました。蘇州版画でも、その具体例はたくさん青木先生扱ってらっしゃいますが、あちらはどちらかという、役者というよりも、役柄にクローズアップしてる感じはありませんか。

青木：はいそのとおりです。日本の場合は役者名とか記しますが、蘇州版画では役者名が記されることはありません。こんな舞台がありましたというところで、中国の場合は終わってしまうので、演者が大事にされないというくらいが中国版画の場合にはあると思います。

松浦：ただ、逆に江戸の場合だと、役者のほうにクローズアップされる。どちらかという、それは娯楽性、もしくはメディア性が高かったということでしょうか。

藤澤：そうですね。浮世絵は基本的に江戸で制作されたため、主に江戸の歌舞伎が描かれました。初めのうちはどの役者も同じように描かれていて、ある時期から似顔絵が用いられるようになっていきます。浮世絵の初期にあたる17世紀末に、市川團十郎という役者が、超人的なキャラクターによる力強い演技である「荒事」を創造し、人気を博しました。その荒事の絵は、役者の個性ではなく、それこそ役柄を重視して描かれました。いかにも強そうで、目玉がこぼれ落ちそうなほど大きく目を見開き、眉毛が顔から浮かんでいるような、デフォルメをした表現が行われました。この荒事の隆盛を経て、歌舞伎では徐々に役者の個性が重視されていくのですが、その時期がちょうど多色摺の技術が定着し、浮世

絵に表現力が出てくる時代と重なるのです。1760年代のことです。このころ、役者の似顔表現が確立され、その後はずっと似顔絵が用いられます。役者名の記載がなくても、顔を見れば役者が特定できるまでになりますね。

松浦：ありがとうございます。これ、全体的に中国のお芝居もそうですし、恐らく日本の歌舞伎もそうなのかもしれませんが、宗教的な機能が多くあったと思われるんですね。塚本先生がご発表でご紹介くださった南巡図とかもそうですが、このような全体的な京師の、都の俯瞰図は安寧を願うような意味合いというのはあったのでしょうか。

塚本：まさにあると思います。徐揚「京師新春詩意図」はそれこそ紫禁城の重華宮にあった劇舞台の前に貼ってありました。なので、やっぱり繁栄都市のイメージ自体が吉祥というか、これこそがフィクションで描かれている。

松浦：そうすると、1つ出来上がった物語を舞台に掲げて、吉祥を願うという。

塚本：まさに版画と同じ。

松浦：そうやってきますと、先生方がそれぞれご専門の、蘇州版画の周辺の影響を受けたものの機能面で一番強く感じたものというのは、どういったところにあるか、最後にお一言ずつお伺いしてもよろしいでしょうか。

青木：中国の版画について言いますと、やはり吉祥という点になってくるかと思います。一枚摺の版画はよく年画とひとくくりにされてきましたが、毎年張り替えないものもたくさんありますので、年画とはちょっと違うと思います。ただともあれ、中国の版画には不吉なものはないようです。

清の末期になってくると色々な風俗などが描かれるようになりますが、そもそもの始まりは比較的吉祥の要素が強く、やはり絵に描けるおめでたいものが多いようです。とすると、やはり信仰から始まっているものが多いと思います。やはり飾る絵には願いというものがあり、次に自分たちの生活を華やかにする役割が続くと、そしてまた人間の生活そのものを鑑賞の対象にすると言うのは近代になって以降のことであろうと。

蘇州版画を考えても、最初のころはやっぱり願いなんですね。途中からだんだん民間、自分たちの生活も描かれるようになってくる。でも、それもやはり幸せや理想の状況を絵にしている。そこから辺らすると、やっぱり吉祥というのが蘇州版画のベースにはあるのかなというふうには考えております。

それから、近代になって以降に、新たな概念というものが加わって、また別の楽しみが増えてきたと。

松浦：メディア性であったり、娯楽性であったり。

青木：そうですね。

松浦：ありがとうございます。塚本先生、いかがでしょうか。

塚本：もちろん吉祥性も大事だと思うんですが、もう一つ、実際に美術館で拝見して、しみじみと思いましたが、やはり美術品として美しいといいますが、出来のいい版画と悪い版画とは確実にあるわけですよ。

恐らく当時の人もこんなに色を使っていて驚いたり、線が生き生きとしていてウツトリしたり、新しい技法が使われて興奮したりとか、美術品として、見る楽しみ、触る楽しみといいますが、それもやっぱり物質としての性質を持つ版画としては大事なことかなと思います。

青木：蘇州版画は印刷品とも言いましたように、美しく複製するという考え方はあるのだろうと思います。中国絵画とほとんど同じようなものが描かれているので、これは印刷品ですよ。同じものを手に入れるために、蘇州片として、似たようなものを描くか、印刷物としてやっているか。蘇州版画には美しく複製、写すという機能もあったのかなと思います。役割としては、複製をして配っていくものと、塚本先生のおっしゃられる通り、確かに版画のそのものの美しさを楽しむ、そうした機能もあったのかなと思います。

松浦：ありがとうございます。藤澤先生、いかがでしょうか。

藤澤：複製をする、大量生産をするという視点で考えますと、浮世絵はやはり娯楽というか、楽しみの場所を描くところから人気を得ていったのだと考えられます。もちろん吉祥とか信仰的な主題もありま

すが、自分たちの生活の中で面白いものを見つけていこう、または情報を提供してみんなで共有しようという、人々の意識を実現するために大量生産が役に立ったのだと思います。

そして、浮世絵のような絵画から情報を得る社会が成り立っていたと考えると、江戸時代は非常に豊かな時代といえるだろうと思います。例えば、色々な古典的な物語などを、江戸時代風に置き換えて描く「見立」「やつし」という手法があります。それらを見てみると、当時の人たちの情報共有の状況に加え、当時の教養がどういうものだったのか、例えばこれを見てみんなが分かるのなら当時の人はかなり教養を持っていたのではないか、というさまざまなことも分かってきます。「知的な遊び」という言い過ぎかもしれませんが、そういう意味合いも実は版画という形態が隆盛した背景にはあったのだと思います。

浮世絵から得られる情報は、最新の歌舞伎のこともあれば、社会な情勢や世相を反映したものもあります。当時の庶民たちが様々な情報を浮世絵から読み解く力を持っていたことは実は注目されるべきことで、裏を返せば、情報をうまく読み取らせるように表現できる絵師の力があつたということです。その点も、とても大事なことだと思っています。

松浦：ありがとうございます。ほかにも色々お伺いしたいことは山のようにありますが、だいたい時間が過ぎてしまいましたので、本日のディスカッションはここまでにしたいと思います。お三方の先生方、本当にどうもありがとうございました。(拍手)

中林：先生方、本当に非常に充実した、そして興味深いお話ありがとうございました。

このシンポジウムの目的の1つである文化の生成・受容・変容といったことに関する話題が非常にたくさんあって、文化を考えるきっかけにもなりましたし、それから、純粋に蘇州版画や浮世絵のさまざまな面をこのシンポジウムを通じて勉強することができましたので、本当にいい機会になったと思います。先生方、本当にどうもありがとうございました。(拍手)

注

- (1) これらのサインについては図録 p. 288. にて確認できる。
- (2) アブラハム・ブルーバート「動物シリーズ」第2図「牛」のこと。詳細は遊学 p. 195. を参照。
- (3) 図7に描かれた看板「三鮮鶏汁大麵」の右手にある幌子のこと。右端の建物の左側に描かれている。
- (4) 後掲する表1のこと。本表は青木氏が永積洋子『唐船輸出入品記録数量一覧 1637-1833年』(創文社、1987)に載せるデータの内、版画に関する情報を抽出して作成されたものをご提供いただいた上で掲載している。なお、作成にあたり漢籍や便箋・花模様紙・地図・暦に関する情報はカウントの対象外としたことである。
- (5) p. 110. で言及されている「蓮池亭遊楽図」と奥村政信「唐人館之図」(図録 p. 215)における構図の一致を念頭の置いての発言。
- (6) ホノルル美術館蔵。作品は公式サイト (<https://honolulu.emuseum.com/>) にて“Kuan Yu Studying at Night”のタイトルで公開されている(最終閲覧日: 2024年12月10日)。
- (7) 斎藤月岑『武江年表』文化年間記事に見える記述。金子光晴校訂『増訂武江年表』2(平凡社、1968)、p. 56. を参照。
- (8) 神戸市立博物館蔵。作品は公式サイト (<https://www.kobecitymuseum.jp/>) にて公開されている(最終閲覧日: 2024年12月10日)。
- (9) 塚原景「長崎版画としての《姑蘇石湖倣西湖勝景》」(『神戸市立博物館研究紀要』34、2013)。
- (10) 野口剛「円山応挙筆 西湖十景図」(『國華』1468号、2018年)・「円山応挙の中国絵画受容とその特質」(『國華』1484号、2019年)。
- (11) 神戸市立博物館蔵のものではないが、ほぼ同一の作品である「天仙送子図更紗」は遊学 p. 55. にて確認できる。
- (12) 大田南畝『南畝莠言』に載せる「大水晶宮図」のこと。図像は遊学 p. 53. にて確認できる。
- (13) 表1における明和4年の欄を参照。

- (14) 天理図書館蔵。作品は「やまとの名品 第160回 蘇州版画」(『陽気』2020年4月号、<https://www.tcl.gr.jp/wp-content/uploads/meihin160.pdf>)にて確認できる(最終閲覧日:2024年12月10日)。
- (15) 作品中央フリーデリケ・マリア・ペーアの左隣に馬に乗り錘(打撃用の武具)を振りかざす武人が描かれているが、講演では「李元霸鎚振四平山」(図33)の左上に描かれる武人との関わりが指摘された。なお、「フリーデリケ・マリア・ペーアの肖像」はテルアビブ美術館の公式サイト(<https://www.tamuseum.org.il/en/collection/modern-art/>)にて確認できる。
- (16) 作品枠外の右下に版元名が記されている。
- (17) Lothar Ledderose, “Chinese Influence on European Art, Sixteenth to Eighteenth Centuries”, in Thomas H. C. Lee (ed.), *China and Europe : images and influences in sixteenth to eighteenth centuries*, Chinese University Press, 1991.
- (18) 徐胤晶「朝鮮宮廷繪畫的圖像靈感來源 —蘇州片與蘇州木刻版畫」(『故宮文物月刊』423、2018年)。

(あおき たかゆき 海の見える杜美術館学芸員)
(つかもと まろみつ 東京大学東洋文化研究所教授)
(ふじさわ あかね 研究分担者 神奈川大学国際日本学部准教授)
(まつうら さとこ 研究分担者 神奈川大学外国語学部准教授)
(なかばやし ひろかず 所員 神奈川大学国際日本学部准教授) 編集