

# 中国清代版画と浮世絵の技法に関する比較研究

趙 明珠・山口 泰弘

## Comparative Study of Woodcut Prints in China and Japan

Mingzhu ZHAO, Yasuhiro YAMAGUCHI

### 概 要

日本浮世絵与中国版画同为民间传统美术，在海外享有很高的知名度。二者都拥有400年以上的历史，海外的美术馆也有大量收藏。日本の浮世絵和中国版画同样产生于民间，乍看之下两者之间并无联系，实质渊源颇深。一般可以认为中国版画，尤其是明清时传入日本的版画作品，印刷物，桃花坞年画等，对日本浮世絵产生了极大的影响。可以说，浮世絵是在不断接受外来文化影响的过程中，逐渐成为享誉世界的“日本浮世絵”的。

不止是日本，中国以及西洋也不断收到外来文化的影响。明清的中国美术在受到西洋美术影响的同时，给浮世絵带去了影响。另一方面，浮世絵在受到了中国美术影响的同时，将其日本化后，又影响了西洋美术。

本论将结合明清中日贸易通商记录的研究作为侧面史料参考，以中日两国的版画作品为例，对中国清代版画/浮世絵所的主题，表现等各方面进行比较和分析研究。以便整理出中国版画对日本浮世絵所产生的影响。本论主要针对清代版画与浮世絵的关系进行比较，还将涉及部分中国古代版画/手绘作品与浮世絵的比较内容。

### はじめに

江戸時代において、長崎は、海外との貿易が許される唯一の港として、大量の中国からの貿易品を受け入れていた。その大量の貿易品の中に、書籍も含まれていた。

17世紀前半、江戸幕府の3代将軍徳川家光により、キリシタン禁制が命じられ、鎖国令が發布された。

江戸幕府は徳川家康以来唐人貿易を長崎に限る意向であったが、三代将軍家光の寛永十二年以後、キリシタンの潜入取締り、鎖国令の実施の便宜上長崎を互市の場に限る長崎互市令は固くまもられた。(略) 貞享五年七月には長崎へくる唐人をすべて収容する唐人屋敷の設立が命じられ、(略) キリシタンの取り締まりを強化しようとした。<sup>1</sup>

それだけではなく、洋書の輸入も禁止されるようになった。キリシタンと関係のある書籍は禁書とみなされ、輸入禁止となった。そのため、長崎において輸入される書籍は全て検閲されたのである。

書籍の輸入は他の商品と違って一段余分の手続が必要であり、その為長崎奉行所配下には書物改役がおかれていた。<sup>2</sup>

書籍を日本に輸入する場合、書目を全て『齋来書目』に記載しなければならない。『齋来書目』には書籍を積む中国船の番号、船主並び船員たち全員の名前が書かれる。船主は『齋来書目』に署名し、キリシタン関係の書籍でないことを保証するのである。『齋来書目』の最後に「以上所報是實若帶來天主

教書藏發賣通船甘願坐罪」<sup>3</sup>という一行が書かれている。これは、万が一キリシタンに関係のある書籍が発見されると、全員が罪を問われるということを意味している。

唐本の輸入の我が文化に及ぼせる影響は頗る大であった。(略) 輸入唐本の書名並びに賣行先のことを記し、(略) 惜し哉この記録の残存するものは、天保・弘化・嘉永・安政のもの十三冊のみである。(略) 官板版刻の書籍は周代より清に至るまでの著述一百九十三部に及んでゐる。<sup>4</sup>

木宮泰彦氏により、輸入された中国の書籍の残存する書籍元帳は全て 1830 年以後であることがわかっている。

一方、大庭脩『江戸時代における唐船持渡書の研究』では、宮内庁書陵部・国立国会図書館・内閣文庫・九州大学図書館・九州文化史研究所・長崎県立長崎図書館・慶応義塾大学斯道文庫・天理図書館・松浦史料博物館・宮本又次氏<sup>5</sup>などが収蔵する史料の調査により、中国より日本へ輸入された書籍の書目が詳しくわかっている。儒学・史学・詩学・文学・書画・医学・博物学など、多くの中国文物が日本に影響を与えたのである。

浮世絵の錦絵が登場する前、浮世絵に影響を与えたと考えられる中国の書籍がすでに長崎経由で日本に輸入されていた。それらの書籍の輸入を年代順にまとめると次のようになる。

1719 年（康熙 58、享保 4）『芥子園画伝初伝』が輸入された。<sup>6</sup> 同年、『芥子園画譜』も輸入されている。<sup>7</sup> 1733 年（雍正 11、享保 18）『西廂記』、<sup>8</sup> 1735 年（乾隆 1、享保 20）『西廂記』、『琵琶記』、『還魂記』が輸入された。<sup>9</sup> また、1751 年（乾隆 16、寛延 4）、『金瓶梅』が輸入された。

上に言及した日本に輸入する書籍の図版を浮世絵と比較すると、人物がほぼ同様なポーズを取るほか、技法、主題などの相似性が無視できない。

書籍の挿絵以外、もう一種類の版画が浮世絵と深い縁を持っている。それは「年画」という民間で流行した吉祥画である。特に、清代における経済の中心地のひとつであった蘇州で制作された年画が浮世絵に大きな影響を与えたと考えられている。

蘇州版画も浮世絵も、当時は芸術品ではなく、現代でいう、新聞、ポスター、カレンダーのような媒体であり、使い捨ての消耗品であった。生活には欠かせない存在であるが、一定の使用期限があるため、期限が切れると捨てられる。中国では消耗品として扱われた蘇州版画が、日本に輸入され、大切に扱われた。そのおかげで、蘇州版画の古本がいまだに日本に残っており、浮世絵との影響関係の研究に貴重な資料となっている。

## 1. 技 法

### 没骨法の使用

没骨法とは、輪郭線を描かず、色面だけでものを描写する、東洋絵画の技法の一つである。没骨法は山水画、花鳥画に使う場合が多い。例えば、花卉を没骨法で描写すると、柔らかさや軽さをより引き立てることができる。遠景を没骨法で描写すると、空気の層を表現することにより、より遠近感を引き立てることができる。また、陰影を表現するために使う場合もある。

没骨法は明代に刊行された『花史』、『十竹斎書画譜』、『蘿軒變古箋譜』にすでに使われていたことが知られている。また、清代に刊行された『芥子園画伝』にも使われている。さらに、蘇州版画に没骨法の技法を使う作品が数多く存在する。例えば、「花卉博古図」<sup>10</sup>、「花卉図」<sup>11</sup>、「花卉図」<sup>12</sup>、「水果図」<sup>13</sup>（図 1）、「玉蘭図」<sup>14</sup>、「蓮花図」<sup>15</sup>（図 2）などがその例である。



図1 「水果図」



図2 「蓮花図」

一方、浮世絵においても没骨法を使う作品が少なくない。例えば、鳥居清満「二代目瀬川菊之丞のお七と二代目吾妻藤蔵の吉三」<sup>16</sup>、鈴木春信「紅葉舞い」<sup>17</sup>(図3)、歌川広重「名所江戸百景 大はしあたけの夕立」<sup>18</sup>、「海苔採り」<sup>19</sup>、喜多川歌麿「三方の熨斗と盃」<sup>20</sup>(図4) 北尾重政「印頼と印池」<sup>21</sup>などは没骨法を使用した作品である。



図3 鈴木春信「紅葉舞い」

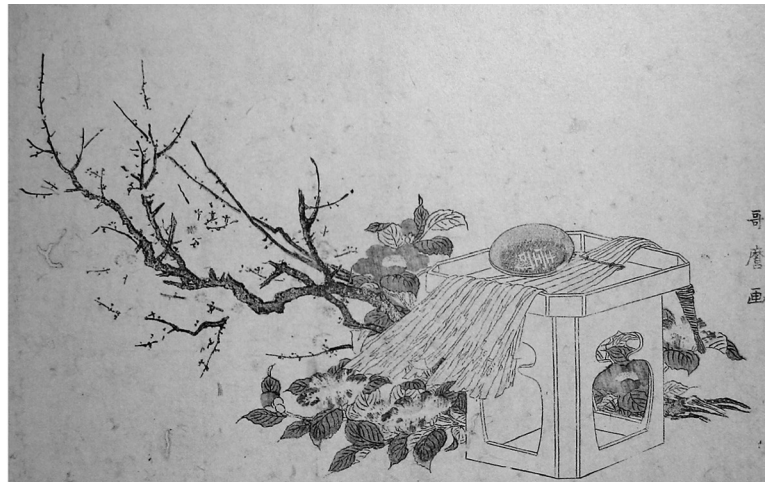


図4 喜多川歌麿「三方の熨斗と盃」

### 空摺りの使用

空摺りとは、形だけを彫り、色を付けないまま摺ることを指す。空摺りの特徴は被写体に立体感を与え、浮彫りのような作品ができる。中国では、「拱花」と呼ばれる。

浮世絵に「空摺り」という技法がある。「空摺り」とは、版木に色を付けず、彫った形だけを紙に移していくという技法なのである。「空摺り」を使った浮世絵はほとんどの場合は、「摺物」と呼ばれる錦絵を指す。「摺物」は売品としてではなく、私的な配り物として特別に作られたのである。普通の浮世絵より、紙の質、摺とも贅を尽くし、高級な印象がある。<sup>22</sup>



蘇州版画や浮世絵には空摺りを使用した作品が数多く存在する。特に鈴木春信の作品に空摺りの技法を多く使われている（図5）（図6）。

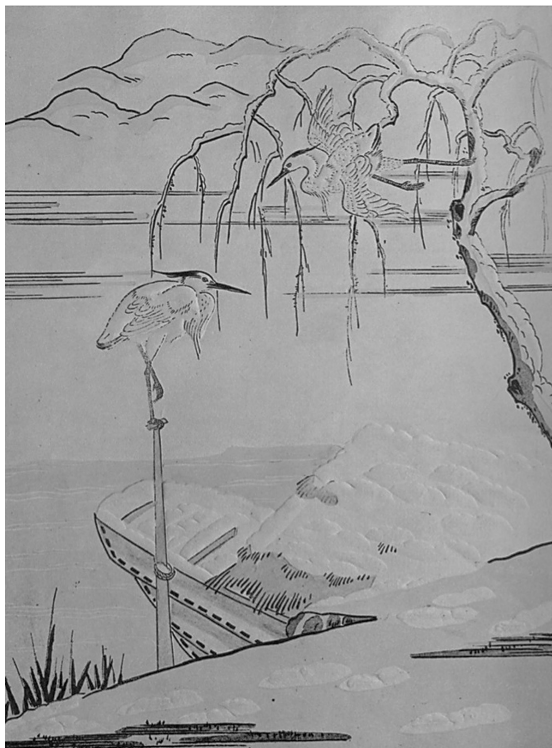


図5 「雪中白鷺」<sup>23</sup>



図6 「坐鋪八景・塗桶の暮雪」<sup>24</sup>

しかし、空摺りという技法は鈴木春信が発明したわけではなく、中国の版画から習得したことがすでに指摘されている。

錦絵が鈴木春信らによって完成され、はじめて用いられるようになった技術として常にあげられるのは、地潰しやキメ出し、あるいは空摺など画あり、また後の安永年間（1772～81）頃からは拭きぼかし摺なども新技術としてみられるようになる。従来これらの技術は、我が国浮世絵独自のものと解釈する研究者も存在したが、例えば地潰しはすでに乾隆期の風景図等に見出すことができ、空摺も胡正言の拱花法そのものである。キメ出し、拭きぼかしについては、（略）花卉図（乾隆期の作品とされる）をみれば、どちらの技法も各図に多用されていることが一見して了解されるであろう。<sup>25</sup>

中国では空摺りは明代の書籍にすでに使われている。例えば、1626年（天啓6）に刊行された『蘿軒變古箋譜』では鴛鴦や魚が空摺りで摺られている（図7）（図8）。また、1644年（崇禎17）刊行の『十竹齋箋譜』にも花卉を空摺りで摺っている例がみられる。



図7 鴛鴦（『蘿軒変古箋譜』）

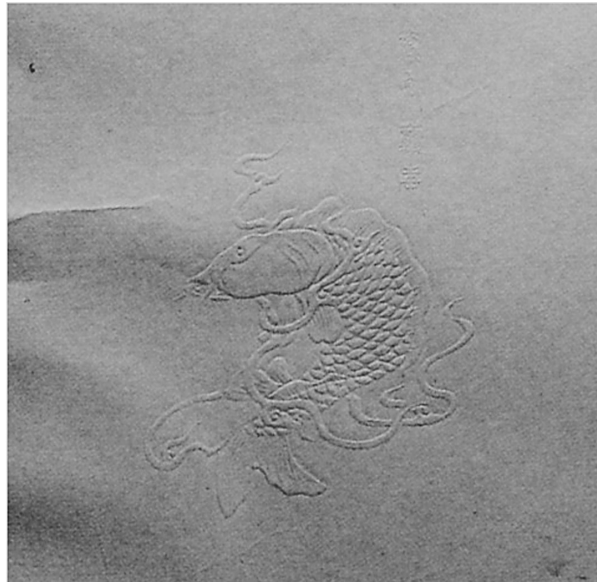


図8 魚<sup>26</sup>（『蘿軒変古箋譜』）

## 2. 技法・表現の比較

蘇州版画には独特の表現がある。本節では蘇州版画に使われる表現の特徴を取り上げ、浮世絵と比較してみたい。現在、蘇州では、蘇州版画は「桃花塢年画」・「桃花塢木刻年画」・「桃花塢伝統木刻年画」・「蘇州木刻年画」あるいは「蘇州伝統木刻年画」などと呼ばれている。桃花塢は、蘇州版画の生産地の一つとして名が高い。

表現の特徴としてまず挙げられるのは、写実性より、図像の表す意味や装飾性を重視している点である。



図9 「一团和气」（『和氣致祥』）



日本絵画は、その特徴として、装飾性の高さがよく知られているが、桃花塙年画も同様の特徴を持っている。図9<sup>27</sup>は「一团和气」という主題であり、「和气致祥」とも呼ばれる。主題はその名のとおりに、和気あいあい、仲睦まじ様子を意味している。鮮やかな彩色を使用し、人物の顔や体が円形に近く、人物画として解剖学的にはありえない独特の構図を取っている。この独特の円形に近い構図は「和」の意味を形で象徴している。髪形が童子様であり、髪飾りの色は鮮やかである。一方、顔は性別不詳の、老けたようで不気味に見えるが、実は「長寿」の意味を示し、めでたさを表現している。その他、人物の衣服に牡丹や瓢箪など吉祥の花柄が描かれている。実にめでたい図柄であり、桃花塙年画の代表的画題の一つである。

図10 「花卉博古図」<sup>28</sup>図11 「花卉図」<sup>29</sup>

上の2点(図10)(図11)は花卉を主題とする蘇州版画であるが、写実性より吉祥画としての図像的な意味を重視する典型的な作品である。画面に季節の合わない果物や花が同一画面に存在する。石榴は秋の果物であるが、梅は早春の花であり、自然界において、同時に存在することはない。芭蕉扇と花瓶の前後の位置を考えると、大きさが不自然であり、西洋で発達した透視遠近法の基準で考えると根本的な誤りがあるように思われるが、しかし、これらの作品は写生画ではなく、吉祥画である。写実よりも象徴的な意味を優先して考えるのが年画の特徴の一つである。

例えば、図10の「花卉博古図」の石榴は多産を意味し、書、画、香炉、竹、梅などは文人の好みを表している。右図の「花卉図」は、ユリや蓮、石榴などが描かれている。ユリは漢字で書くと「百合」となり、「百年好合」の意味と考えられ、(百)「合」と「荷」(花)も夫婦円満という願いを示している。花籠には銅銭の柄を描いているが、これは「富貴」の意味を示している。このように2点ともめでたい意味を含めた吉祥画であることがわかる。色彩の使用も注目すべき点である。繁栄を表すように、多色が使用されている。中国では、赤色がめでたい色と考えられ、結婚式に代表される縁起のよい場面に多く使われる。したがって、吉祥画では、赤の色面の使用が特に目立つ。

このように装飾性や吉祥の意味を表現することが蘇州版画の特徴であり、そのために民衆に好まれてきた歴史がある。

日本の版画家徳力富吉郎は大英博物館で蘇州版画の花卉の版画を見て、次のように絶賛した。

紙がよい。中国の上質紙は紙自体が美術である。色調の高雅さ、紙質のうすさ、版画摺りには最適の紙質、彫刻も又美しい。私の持っている春画の彫線の美しさもさることながら、花の美しさは、又一段の上品さ、調子の高さは抜群である。

世にも美しい色摺り版画（略）

刻者の一人の構図の美しさ、他の刻者のものもあったが、此の人の刻は、最上であった。上品な色彩、すばらしい構図。<sup>30</sup>

桃花塢年画には、「祈福迎祥」（縁起物）、「驅凶避邪」（魔除け・厄払い）、「時事風俗」（時事風俗）、「劇曲故事」（古典演劇、物語）という4大主題がある。

「祈福迎祥」には、前述した「一团和氣」（「和氣致祥」）のほか、「天官祥瑞」（図12）、「万宝祥瑞」、「花開富貴」（図13）、「福寿双全」、「八仙慶寿」、「金鶏報曉」といった画題がある。浮世絵にも、七福神、鯛、お多福の面のような縁起物を主題にした作品（図14）が数多く存在しているが、なかには、蘇州版画から影響を受けたと考えられるものもある。



図12 蘇州版画「天官祥瑞」



図13 蘇州版画「花開富貴」



図14 葛飾北斎「馬尽 駒下駄」<sup>31</sup>

「驅凶避邪」は魔除けの役割を果たしている。「門神」、「灶君」、「関公」、「鐘馗」、「姜太公」、「張天師」、「張仙」という版画（図15～19）は「驅凶避邪」のひとつである。



図15「姜太公」



図16「関公」



図17「鐘馗」



図18「張天師」



図19「張仙」<sup>32</sup>

「時事風俗」という主題の版画は「法人求和」、「蘇州火車開往吳淞」、「劉軍克復宣泰大獲全（勝）」、「春牛図」、「十美踢球図」、「姑蘇報恩寺進香図」などの作品がある。



「劇曲故事」は伝統演劇を主題とする版画である。「楊家将」、「忠義堂」、「西廂記」、「孫悟空大鬧天宮」、「白蛇伝」、「穆桂英大破天門陣」、「三笑姻縁」、「定軍山」、「苦肉計」、「戦北原」のような版画は「劇曲故事」の例である。浮世絵にも歌舞伎の内容を作品にした「役者絵」という画題分野が存在している。

### 3. 蘇州版画・浮世絵の制作工程

蘇州版画の制作工程（喬蘭蓉氏提供）

蘇州版画の制作は「刻版」と「印刷」に分けられる。浮世絵でいう「彫り」と「摺り」である。もともとは、版下絵を描くのも重要な工程として存在していたが、現在では、蘇州版画の制作は古版画の複製を中心としているため、絵師の役割はほぼない。



図 20 刻版（版木を彫る）



図 21 印刷（着色、版摺り）

蘇州版画「一团和气」の摺り工程（写真提供：喬蘭蓉氏）



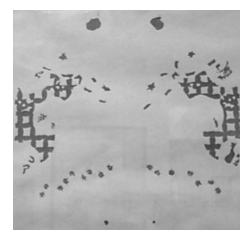
1. 輪郭線を摺る



2. 黒色を摺る



3. 黒色摺りあがり



4. 赤色を摺る



5. 赤色摺りあがり



6. 青色を摺る



7. 青色摺りあがり



8. 朱色を摺る



9. 朱色摺りあがり



10. 黄色を摺る



11. 摺りあがり



蘇州版画と浮世絵との間では相違が大きい例として使用される道具がある。浮世絵用の道具と蘇州版画用の道具を比較すると以下ようになる。



図 22 浮世絵用道具（筆者撮影）



図 23 蘇州版画用道具（筆者撮影）

絵具に関しては、蘇州版画も浮世絵も、その庶民的性格から、比較的安価な植物性、鉱物性の染料や顔料を使用した。

因みに、次ページ図 26 の場合は染料を使っている。蘇州版画は合羽摺という摺り方を取っているところが浮世絵と異なる。画面を汚さないように、版木の上に摺りたい部分以外をステンシルのように上から覆ってから摺るのである。

図 24 は浮世絵用の馬連で、紙を重ねて作った当て皮という皿形の凹みの中に芯を入れ、竹の皮で包んだものである。図 25 は蘇州版画用の馬連で、棕櫚の繊維で包んだ長方形のものであるところが浮世絵の馬連と大きく異なる。



図 24 浮世絵用馬連（筆者撮影）



図 25 蘇州版画用馬連（喬蘭蓉氏提供）



図 26 浮世絵用毛刷（筆者撮影）



図 27 蘇州版画用毛刷（筆者撮影）

図 26 は 2011 年 8 月 6 日、相国寺承天閣美術館で行われた、浮世絵版画の実演会にて、筆者が撮影したものである。右図は蘇州版画を摺るとき使う棕刷である。素材は馬連と同じく、棕櫚の繊維で包んだ棒状のものである。



図 28 蘇州版画用彫刻刀（喬蘭蓉氏提供）

図 28（喬蘭蓉氏提供）は蘇州版画専用の彫刻刀である。特注であるため、一般には販売されていない。



蘇州版画の摺り工程



図 29 水彩の色を均等に摺る  
(喬蘭蓉氏提供)



図 30 個別の色の濃さを筆で調整する  
(筆者撮影)



図 31 色を紙に移す、いわゆる印刷する  
(喬蘭蓉氏提供)



図 32 摺りの正面より見る様子  
(喬蘭蓉氏提供)

蘇州版画の場合は紙を本のように重ねて、めくりながら連続して擦る。このような摺り方は、当時の蘇州版画が大量の需要に応える必要があったからことと関連している。紙はすでに固定されているうえ、版木に位置を調整する目印を付ける必要がない。この摺り方は浮世絵との大きな相違点であり、蘇州版画の版木に「見当」がない理由でもある。

浮世絵の場合は、蘇州版画とは違って、一枚一枚摺る方法を取っているため、位置の調整が難しくなり、「見当」という位置を調整する目印が発明されたのである。

## 浮世絵の摺り工程



図 33 (筆者撮影)



図 34 (関俊一氏撮影)



図 35 (筆者撮影)



図 36 (関俊一氏撮影)

浮世絵の場合は、紙は水張りをしたものを使用する。一方、蘇州版画の紙は水張りしない。写真で見ると、職人は尻の下に座布団のようなものを敷いている。なぜなら、浮世絵を制作するとき、工作台が低く、より効果的の力を入れるため、座布団を敷くのである。そうすることによって、職人が前方に力を入れることができ、色彩がよりよく紙に浸み込んでいく。ただし、このような姿勢で数時間をかけて作業すると、体に非常に負担が大きい。

## おわりに

日本の浮世絵と中国の版画は、ともにそれぞれの国の民間伝統絵画あるいは芸術作品として海外でも広く知られている。両者とも 400 年以上の歴史を持ち、海外の美術館にも数多く収蔵されている。民間より誕生した日本の浮世絵は中国の版画は、非常に深い関係を持っていることが以上の記述によって明らかにした。

本稿で論じたように、浮世絵は『秘本西廂』、『琵琶記』のような刊本、蘇州版画などの中国版画の影響を受け、絵師たちの手により、日本化され、新しい伝統美術を生み出した。一方、浮世絵は中国版画



の影響を受けると同時に、西洋美術、とりわけ印象派に影響を与えたことでも知られる。

蘇州版画については、日本に輸入されたことを示す史料が乏しい。さらに、浮世絵の制作が蘇州版画を参考にして行われたという記録もなく、このような事実が、研究の障壁になっていることは今も昔も変わらない。一方、現実的な唯一の研究手法が作品の比較研究である。今後も、影響関係の解明には、こうした地道な比較検討を続けていくことが重要であると考えられる。

本稿の作成にあたっては、指導教員山口泰弘教授にご指導いただくとともに、関俊一准教授に版画の制作をご指導いただいた。また、蘇州版画院の喬蘭蓉氏に蘇州版画の資料をご提供いただき、写真撮影もさせていただいた。

文末になるが、論文、版画制作の指導、資料の提供、写真の撮影など、ご協力いただいた方々に深く感謝を申し上げたい。

（付記）本稿は、趙明珠が執筆し、山口泰弘（三重大学教育学部）が校閲した。

## 註

- 1 大庭脩『江戸時代における唐船持渡書の研究』関西大学東西学術研究所、1967、p.8
- 2 同上 p.32
- 3 同上 p.243
- 4 木宮泰彦『日華文化交流史』富山房、1970、p.689～690
- 5 末永雅雄「序」大庭脩『江戸時代における唐船持渡書の研究』関西大学東西学術研究所、1967、p.2
- 6 同上 p.678
- 7 同上 p.248
- 8 同上 p.736
- 9 同上 p.246
- 10 喜多祐太 永田生慈 田中日佐夫 瀧本弘之 徳力富吉郎『蘇州版画—中国年画の源流』駸々堂、p.67
- 11 同上図版 68
- 12 同上図版 69
- 13 同上図版 70
- 14 同上図版 71
- 15 同上図版 72
- 16 永田生慈監修、岩切友里子編集『ハンプルク浮世絵コレクション展図録』日本経済新聞社、2010、p.40
- 17 高橋誠一郎総監修『愛蔵普及版浮世絵大系 2 春信』集英社、1975、図版 42
- 18 同上 p.118
- 19 同上 p.155
- 20 同上 p.138
- 21 同上 p.139
- 22 上河滉『日本の美、浮世絵はどこからきたか』文芸社、2008、p.23
- 23 高橋誠一郎総監修『愛蔵普及版浮世絵大系 2 春信』集英社、1975、図版 41
- 24 同上図版 9
- 25 永田生慈「中国木版技法と浮世絵に関する私考」喜多祐太 永田生慈 田中日佐夫 瀧本弘之 徳力富吉郎『蘇州版画—中国年画の源流』駸々堂、1992、p.146～147
- 26 瀧本弘之 編集『中国古代版画展』町田市立国際版画美術館、1988、p.235～236
- 27 「一団和気」の図は喬蘭蓉氏が提供した。
- 28 喜多祐太 永田生慈 田中日佐夫 瀧本弘之 徳力富吉郎『蘇州版画—中国年画の源流』駸々堂、1992、図版 67

29 同上図版 68

30 喜多祐太 永田生慈 田中日佐夫 瀧本弘之 徳力富吉郎『蘇州版画—中国年画の源流』駸々堂、1992, p.150

31 永田生慈監修、岩切友里子編集『ハンプルク浮世絵コレクション展図録』日本経済新聞社、2010, p.146

32 5枚の写真は江蘇古籍出版社編集『蘇州桃花塢木版年画』江蘇古籍出版社、香港嘉宝出版社、1991, p.40、p.44、p.45、p.62、p.70