

近世後期俗芸術における創作意識の推移：雅と俗と

狩野，博幸

<https://doi.org/10.15017/2328675>

出版情報：哲學年報. 34, pp.131-148, 1975-03-31. 九州大学文学部
バージョン：
権利関係：

近世後期俗芸術における創作意識の推移

— 雅 と 俗 と —

狩 野 博 幸

まず故水谷不倒翁の文章の一部を引用するところからこの小考を始めることにしたい。近世後期の二人の戯作者、式亭三馬（安永一七七六—一八二二）と十返舎一九（明和一七六五—一八三二）の作風の相違を比較して、表現意識の本質にまで説き及んでつぎのようについて。

蓋し一九と三馬とは同じく滑稽家と称すれども、其の趣は頗る異なれり。夫れ富嶽はいずれの方面より見るも、白皚々たる円錐形の妙なる峯たるを認むべし。一九の滑稽はさながら富士の山を望むが如し、純粹透明いづれの方面より見るもいとをかし。三馬のは然らず、一方より見れば好笑の面なれども、他方より見れば渋面なり。即ち一面には意地わるきアラ探しの底意を現じたり。彼れは到底一九の如く飄逸として別世界に遊ぶこと能はざりしゆゑに、また吾人をして好笑の靈界に遊ばしむる能はず。（坪内逍遙共編著『列伝体小説史』下巻「第二章江戸作者」）

水谷氏の愛情は浮世風呂の饒舌により寧ろ弥次喜多の飄逸に注がれているが、別に注意してよいことは、右の引用文が一九・三馬比較論であることを超えて、戯作の世界のみにかぎらず近世後期俗芸術において創作意識の一般的な型のあることを語っている点である。たとえば文中の三馬を葛飾北斎（宝曆一七六〇—嘉永一八四九）に、一九を安藤広重

(寛政九—安政五)に置換えてみたら如何。さらに滑稽・好笑を美的感動とでも言換えたなら、次のような北齋・広重比較論と軌を一にしていることに気がつくであらう。

「北齋の絵が活動性に充ちてゐるのは正反對に、広重の作の特色とする処は、静止を主張してゐることである。自然を忠実に写して、素直に取扱つてゐるので、北齋に見るやうな誇張や、不自然に過ぐる描写は、大体に於て見受けない」(藤懸静也『浮世絵』)

すなわち創作意識において一九と広重、三馬と北齋の二つの組合せが考えられることとなつて、一方は素直なる自然主義、片方は不自然なる誇張主義と識別される。近代の批評の傾向がおのずから前者に傾こうとするのは周知のこととに属する。そしてさらに徹底すれば、

「失礼ながら貴君は北齋がお好きでせうか、広重がお好きでせうかと人にきいて見ることがある。これは長い間の経験から帰納し得た趣味試験の一法で、大抵の場合はづれツこない。気の毒なことに北齋の趣味はよくない。言ひ換へれば悪趣味の権化だ」(脇本楽之軒『日本美術随想』)

ということになつて、日本美術を広重と北齋の二つのパターンにわかる考え方すら生まれる。もちろん前記した如く、その場合に広重派が優位にあるのは近代批評自体のパターンにもなつてゐる。とまれ以上のような見解が北齋・広重比較論の一般的な形を呈しているのは大方の認めるところだろう。

しかし翻つて考えてみれば、芸術を右のように二つの相異つた性格のもとに据えて区別し批評することは、何も近代になって初めて試られたわけではあるまい。近世人の用語に即けば雅俗の区別に当る。この雅俗の区別については既に中村幸彦博士の研究に尽されてゐるので贅言を要すまい。絵本『富士見百図』(安政六)の序において広重はいう、

葛飾の丑翁、先に富嶽百景と題して一本を題す、こは翁が例の筆才にて、草木鳥獸器財のたぐひ、或いは人物都

鄙の風俗、筆力を尽し、絵組のおもしろきを専らとし、不二はそのあしらひにいたるも多し、此図は夫と異にして、予がまのあたりに眺望せし其儘にうつし置きたる草稿を清書せしのみ、小冊の中もせばければ極密には写し難く、略せし処も亦多けれど、図取は全く写真の風景にして遠足障りなき人たち一時の興に備ふるのみ、筆の拙なきはゆるし給へ

立齋志

と。この絵本が北齋の『富嶽百景』全三冊（天保五、六、一八三四、五）に対抗する企図から上梓されたことは、冒頭の一句から露骨に示されている。この序文がしばしば引用される理由もそこにあるが、着目すべきは序文が一つの北齋否定論を形成している点であって、北齋画の特徴が近世人自身の要領を得た言葉で記されている、と同時に広重画の性格もおおずと明らかになる仕掛になっている。

一体、広重画の独自性とは独自性を喪失することにある。錦絵風景画が北齋風にほとんどおおわれている頃、広重は風俗画から風景画に転向し、一時は北齋と見紛うばかりの表現法にとらわれていたのだが、これを解決するために広重の考えついたのが性格を失うこと、すなわち自分を極力おさえることであつた。広重にかぎらず当代の浮世絵師のうち一人として、北齋流の「明画の筆法を以て」（『増補浮世絵類考』）描く独特の風景画に対する新工夫の表現法を發明するに至らず、わずかに歌川国芳（寛政九—文久一元、一七九七—一八六一）のみ、若い頃の北齋が頻用した銅板画風の描法に彼一流の新奇な視点を加味することで漸く独自性を保ち得たという現実にあつて、広重のとつた方法はまことに賢明であつたといわざるを得ない。つまり広重は北齋を凌ぐ工夫を案出する代りに、「絵組のおもしろきを専らと」しないところから出發することにしたのである。工夫を全く排除し、「写真の風景」を描くことに力を注いだ広重の風景は「悪趣味の権化」たる北齋のそれと対照をなしている。広重またそれを自認自賛し、近代の批評の向うところも筋道を同じうすることは前述した。

さて考えてみれば、不可解なことではある。何故なら、浮世絵の性格的特徴の一として「悪趣味」と見なされる表

現上の特質をあげることができるところである。近代人が「悪趣味」と見、「誇張」と考えるところのものをこそ、近世後期俗芸術の受容者の求めていたものでなかったか。浮世絵が日本美術史上に占める特異な位置についての考察は、おのずからその表現上の特質を明らかにする方向へ我々を導く。唯、いま問題となるのは、近代の美術史家の見解はともかく、浮世絵画壇に坐る当の広重が浮世絵表現の本質を否定するかの如き論を呈出する事実をどう考えるかということである。広重の発言は自らの立つ基盤の否定以外の何ものでもないように思われるが、その発言を妥当とする創作意識の変化が近世後期に起きているのだろうか。もしそうであるとするとするなら、それは浮世絵の世界のみにことゝ属するのであろうか。

注 1 中村幸彦博士「近世文学の特徴」(『近世小説史の研究』所収)、『戯作論』

二

石川雅望(六樹園、狂名宿屋飯盛)^(宝曆二一一天保一七五二—一八三〇)はその自選になる『狂歌百人一首』に序して、

万葉集に戯咲歌、さしつぎには古今集よりのちのちの俳諧歌、これらは皆いまの狂歌にかよひたるものから、あがれる世人の言の葉にてことごとく雅言なれば、古へをよく学びざる人には、容易くよみ出ること難かるべし、今の世には狂歌をさして俳諧歌とおぼへたる人あり、狂歌は俗語もてつづけ言ふなれば、是を俳諧歌なりと云はんは余りなる誣ひごとなるへし、夫れも他人のよみたらんはさも言ひてん、自らのに云はんは烏滸がましく、雅俗の差別をだに知らぬやうにて、かたはら痛き事ならずや。

と述べている。およそ私憤公憤入り混った痛罵の発言だが、これがいわゆる俳諧歌論争の端緒となった。論争の相手は狂歌師鹿都部真顔^(宝曆三一文政一二)(一七五三—一八二九)である。事の発端は文化五六年頃、真顔が狂歌の名を廢して俳諧歌と改称

することを主張かつ実践したことに存する。真顔のいうところ、現今の狂歌というものは『古今集』以来の俳諧歌の伝統を受継ぐものであり、つまりは和歌の一種である。従って今より後は名も俳諧歌と改めて、文法・仮名用法を和歌の規範に合せ卑猥な言葉など用いないこととする。こう真顔がいい立てたのに至極真面目に反応したのが前記の飯盛で、その言を要約すれば、狂歌は俗語を入れて詠むもの、雅言で詠めばすなわち俳諧歌となる。狂歌は俗、和歌は雅に属す。唯それだけの違いで、狂歌は狂歌として娛しめば足りる。何をしやつちよこ張ることがあるとういうものだ。こう反論するとき、飯盛の耳には恐らく「夫狂歌には師もなく伝もなく流義もなくへちまもなし」「もし狂歌をよまんとならば三史五経をさいのめにきり」「古今後撰夷曲の風をわすれて」（四方赤良『狂歌三体伝授』）といい切った天明狂歌の牽引者の声が聞えていたに相違ない。

但、真顔の俳諧歌主張には理由がある。

寛政六年（一七九四）、四方赤良（蜀山大田南畝、寛延二―文政六）から四方の号を譲受けて四方側の判者になった

真顔は、百首に付銀一両の点料を受取る職業狂歌師になる。野崎左文氏に従えば、当時狂歌の余りの隆盛におそれなした和歌者流は、狂歌は邪道であって狂歌師どもは和歌の用法も知らぬと嘲ることで我身の立命を企る機運があった。かかる時に真顔は逆に歌人の側の下つてこの罵倒をかわず一方、通やうがちな江戸人の生活姿勢・発想法になじまぬ地方へ狂歌を普及させるために俳諧歌を唱導したといわれる。事実、俳諧歌派の勢力範囲の拡大には瞠目すべきものがあつた。

が今問題とするのは、狂歌史における流派の興亡の跡づけにあるのでなく、狂歌の創作意識の変遷を見て行くことであつて、そのことが後期浮世絵における代表絵師、北斎と広重の創作意識の差異の理由をさぐるという当面の課題と深い関連を持つのである。

真顔の俳諧歌主張の発想の源をたどると、そこに立つ者は、真顔がその名号を授けられた四方赤良ではなく、赤良

とならんで天明振狂歌の一方の雄であった唐衣橘洲(寛保三―享和二)のようである。橘洲は赤良また朱楽管江(元文五―寛政一二)等と共に椿軒内山賀邸の門に学び和学の教養篤い文人であるが、そのことは同時に橘洲の保守性をも物語っている。

予額髪あけまの頃より和歌を賀邸先生に学び、はたちばかりより戯歌の癖ありて、しかも貞柳卜養が風を庶幾せず、ただに暁月が高古なる、幽齋が温雅なる、未得が俊逸、玉翁が清爽なる姿をしたひ(『弄花集』)

とみずからいうごとく、橘洲の狂歌に求めるものは和歌的な気品と調べである。ここに橘洲と赤良の狂歌創作における意識の相違を見る。赤良は狂歌の出自にこだわるところがない。既に十九歳で狂詩集『寝惚先生文集』を著わして漢詩の俗化に成功していた赤良にとって、狂歌とは和歌の俗化したものである。すなわち和歌という雅の体を借来してその表現のおもむとくころ俗意・俗情に即くというのである。石川淳氏が指摘するように、これは和歌の俗化ではあっても下落ではない。この認識の齒切れの良さが前出『古今三体伝授』の明快端的を生む。

一方、橘洲はといえば、

狂歌よまんには先づ大意を失ふべからず、大意とは風流とをかしみなり、もと狂歌も和歌の一体にして(中略)

俳諧歌てふもの其類なるべし(『狂歌初心抄』)

と、例によって狂歌の血統の良さを確めたのち、白楽天の詩は俗ではあるが俚ではない。故に古人は楽天の詩を欽慕した。従って、

狂歌はいかにも和歌によまぬ俗語を以てつづり侍れど、楽天が俗にして俚ならずといふ所肝要なり、をかしみを詠まんとて戯場の道外がたのごとくはあるまじきなり。(同前)

という。結論としては赤良と大して違わないのだが、晦渋な印象を与える。石川氏の用語を真似て二人の狂歌論を代弁すると次のようなことになるうか。赤良が狂歌は和歌の俗化であり下落ではない、とするに對し、橘洲は和歌の俗

化したものには相違ないが、あくまでも和歌の一種に違いないのだから俗化するとはいつても決して下落させぬようにすることが肝心だ、というのである。前提に和歌大事があるために、橘洲の主張は回りくどく明快を欠く。天明三年（一七八三）正月、橘洲編『狂歌若葉集』、赤良編『万載狂歌集』が共に発兌される。両集とも相手を意識した上での出版であったが、当代の人氣は圧倒的に後者に傾いた。理由は簡單、明和、安永、天明期の江戸という都会は、緩慢鈍重を毛虫の如く嫌悪し、軽快奇抜を花として楽しむ氣象を第一としていたことに係る。かくして四方赤良時代の幕開となる。

橘洲が再び台頭して来るのは、それより十年ほど経た寛政年間のことであるが、それには寛政改革が少なからぬ影響をおよぼしている。赤良の狂歌界退場の経緯については従来の文学史にも説明があつて多言を要さないが、改革を体験することによって狂歌の創作意識は変容せざるを得なかつた。赤良の盟友であつた朱楽菅江は、狂歌とは「世のつねの歌の姿によりて今の言葉にて平懐を述ぶる」ものというようになった（『狂歌大体』）。奇矯を廃して素直に詠むを最高とするというのである。菅江と並んで天明狂歌草創以来の元木網（もとのむくあみ）（享保九—文化八）（一七二四—一八一）また、狂歌に心の狂と詞の狂あつて、その終局の目的は心の狂をめざすことにあると説く。橘洲の所謂「俗にして俚ならず」の焼直しである。鹿都部真顔はこの延長線上に在る。真顔、飯盛は天明狂歌華やかなりし頃、幕臣や江戸在住の諸藩士にまじつて町人として縦横の才を振り回し、つぶり光、錢屋金埒と合せて狂歌四天王と称されるほどの活躍をしたのである。飯盛は寛政二年（一七九〇）に江戸構に処されて狂歌界と絶縁状態にあつたが、赦されて江戸に帰るや真顔の俳諧歌唱導に反論を仕掛けた。しかし飯盛率いる純狂歌派は俳諧歌派の隆盛に遠く及ばなかつた、とは前述した通りである。

とまれ赤良去つて狂歌界の動向が右のように推移したことを確めた上で気づくことは、先述の広重の『富士見百図』序文の口調が、橘洲、改革以後の菅江、木網また真顔のそれに似ていることで、表現のための発想法も同じ系列に属しているように思われる。北斎描く富士の絵は、その筆才ばかりが目について「絵組のおもしろきを専らと」する奇

巧の絵である。これに反して、広重の富士は、みずからいう如く、自分が「まのあたりに眺望せし其儘にうつし置きたる草稿を清書」したもので、北齋流の恣意的描法とはそもそも異質なのである。このいい方は、寛政期後の狂歌師が自分たちの出自母体である天明狂歌の機略に満ちた作風を否定して、却って、昔それを否定することで天明狂歌発生の因となったところの浪花振狂歌の「ただありのままの事をすこしも曲げずよむ」という主張の追隨に陥ったことと相似ている。かかる皮肉な事態を誘因したものが何かといえば、結局、狂歌とは何か、浮世絵とは一体何なのかという認識の度合に依るようである。換言すれば、宿屋飯盛がいったように「雅俗の差別」に対する鋭敏な感受性が、近世の俗芸術にたずさわる者に等しく要求されるのである。しかし認識の度合は作家の姿勢態度の差異から生ずるとしても、時代風潮の変化も考慮に入れて見なければならぬだろう。俗芸術に対する批評の基準が風潮の変化に応じて変質するという事態は、我々の親しく知るところでもある。

注 1 「狂歌の研究」(岩波講座日本文学)

注 2 真顔率いる四方連の普及の度は「連なきは蝦夷琉球に釜山海硫黄が島に女護と韓唐」と歌った者がいる程であった。(野崎氏前掲論文)

注 3 「江戸人の発想法について」(『文学大概』所収)

三

寛政三年(一七九一)、山東京伝(宝曆一—一七六一—文化一三)の画作になる黄表紙『世上洒落見絵図』が出るが、これは前年刊行の同人作『心学早染冊』と同様に、寛政改革を抜きにしては考えられない作品である。まずその序文を記して、京伝みずからいうところの創作の契機をうかがおう。

洒落見絵図序

洒落難矣、黄山谷云、茂叔胸中洒落、如三光風霽月、此洒落乎、当世之洒落非洒落、猶
 庶下扇螺房、堂上猫屎之洒落一乎、悉皆失本意、且行過而及、觸頭於前十字番楹一也、於戲洒
 落難矣

十字番が改革の取締りをさすのか否か、軽々に断定できないが、京伝の主旨は、洒落の本意を失っている当世の洒落は洒落にあらず、というにある。

つぎに本書の梗概を示して内容の一斑を見ることにする。

例によって絵草紙の趣向に案じ入っている京伝の思案に浮んだのは、「世の中の人心かうでもない、ああでもない、無性に洒落々々してみた所の末は、如何なるものになるやらん」という、洒落の行過ぎによって生じる滑稽を想像の筆に書きとどめようとする未来記の趣向であった。上・中篇の十丁にその様々の行過ぎが活写される。うち二三をあげれば、「芝居といふものはもと勸善懲惡の器」であったが、洒落の過ぎたために「見物も理窟のある狂言よりは、目先の面白い狂言を喜び、楽屋落を嬉しがるやうになり」、役者は不斷着で舞台に上り芝居はそっちのけで実生活を「その儘正写しにして見せ」るに至る。また、毎日地藏菩薩の本堂建立のために勸化に出る和尚が一向に本堂を建てる気配がなく、業を煮やした地藏尊みずから勸進の旅に出給う、いわく「今迄うかうかあいづらを出して、無駄遣ひにされたのは、一生の地藏そんだ」。さらに「雷なども洒落て来て、人間がやかましからうと随分小さく鳴り、偶々落つこちた時は、その近所へ義理をのべて天上する」という具合である。そして下の巻に移り、京伝のところへ天帝が理られる。天帝は京伝を伴って「一つの海の端のやうなる所へ」連れ行く。そこには白く朽ち固まったものがいくつもあって天帝はこれ洒落が高じた揚句という。武士・百姓・職人・商人・儒者・仏者・神道者・医者・俳諧師・芸者・幫間などの洒落た末である。すなわち「草双紙なども余り洒落ると本意を失ふ」というので、京伝の体も段々に朽木のようになる。『世上洒落見絵図』下巻は以上の如く教訓の一篇になっている。もちろん改革以前の草双紙

にあつても教訓がないわけでない。というより、すべての草双紙が教訓によって最後を締くくっている。現に、当の京伝の代表作たる『江戸生艶氣樺焼』(天明一七八五)にしても、醜男艶二郎の馬鹿々しい行状を書き連ねたのち、「今までの事を草双紙にして世間へ弘めたく、京伝を頼みて世上の浮氣人を教訓しける」という風にむすぶ。だが、この「教訓」は『艶氣樺焼』全三冊の内下巻の最終丁のことにすぎない。そしてすぐ前の見開き一丁に「仇氣屋艶二郎道行興鮫肌」の場面があつて、京伝力限りの滑稽場面の展開となつており、実質的には『艶氣樺焼』としてはここで終つていゝと見なすべきである。「教訓」があつても、当時の諸作同様に付足りの意味しか持たないだろう。ところが『世上洒落見絵図』はそれとは事情を異にしていて、三冊のうち最終一冊のすべてが「教訓」の書振りであり、その「教訓」を活かすために上下二巻が書かれたような印象をすらいだかせる。従つて今掲げた二種の「教訓」は、形は相似て内容頗る隔るものである。

洒落すぎて朽木のようになる京伝に向つて、天帝は、

過ぎたるは及ばざるが如しと古語の通り、味噌の味、臭きこそ悪けれど、武士は武士臭く、町人は町人臭きがよい、洒落すぎるとみんなさうだ。(傍点引用者)

といふ放つ。ここにおいて我々は次の如き文章を引用する必要に迫られるだろう。蜀山大田南畝の『一話一言』中に平賀源内(風来山人、享保二一三—安永一七八—一七七九)の言として紹介されている。

平賀鳩溪が曰、詩歌は底の如しと、其不用意を以て得るをいふ、又つねにいへらく、味噌の味、臭きと、学者の学者臭き、は、さんさんの者なり

詩集ノ二稿三稿ナル者ハシゴ尻ト謂ツベシ(傍点同右)

と。両者の意識の距離は実際の時間的隔りを超えてはるかに遠い。しかも天明時の最盛期の京伝はむしろ源内の(また蜀山の)意識に組していたのである。その黄表紙『御存知商売物』(天明一七八二)が出世への糸口になつたことには、

黄表紙評判記『岡目八目』^(天明二)_(一七八二)で総巻軸大上上吉に擬せられたことが関って力があつた。その評判記の著者は蜀山その人であり、批評の基準に源内の文学観を導入していたことはほぼ間違いない。同じく『一話一言』に、源内が蜀山に小説の書き方として「譬へば、針を棒に云ひなすは虚の虚なり、箸を棒とするは虚の実なり、棒を棒にて削りて遣ふは実の虚なり、棒を棒に遣ふは実の実なり、すべて小説は箸を棒にて遣ふ体にて然るべし」と語ったことが記されている。虚を实めかしていうを小説創作の発想に据える。朋誠堂喜三二（秋田藩士平沢常富、狂名手柄岡持、享保二〇—文化二〇）の『見徳一炊夢』^(天明元)_(一七八一)は「むかしむかしの事なれば、うそかもしらねど云云」との一行より始まるが、これ箸を棒として遣うとする源内流の実践活動であつて、事実、蜀山いま一つの黄表紙評判記『菊寿草』では『一炊夢』は立役の部極上上吉に据えられて、その評すべきところ「先づ幕明に、むかしの事なればうそかしらねどとの云分、出来ました」というのである。かかる文学世界に「教訓」があつても本文の内容を左右する底のものとはならないだろう。従つて「今時の洒落は洒落ではなくて、皆行過ぎだから本意を失つて」「草双紙なども余り洒落ると本意を失ふ」^(『洒落見絵図』)など、京伝のいわゆる「洒落の本意」の設定そのものが無意味・無縁の世界である。狂歌・狂詩の奇才蜀山ですら充分の活躍をし得なかつた草双紙界において、縦横の才を振回すことのできた京伝であるから、彼自身そのことを良く承知していたはずである。しかし京伝はこれよりのちは『近世奇跡考』『骨董集』などの考証隨筆に力を注ぐようになる。京伝が「洒落の本意」をいい立てて駄作の大群を批難した精神の運動は、世上流布する改革の影響によるとの考え方からのみでは充分な答えを期待し得ず、むしろ蜀山が橘洲に対抗して自由なる詠歌としての狂歌を唱え、揚句に「このごろ狂歌は花見じらみのごとく」^(『徳和歌後万載集』)_(天明五)^(一七八五)と駄作の群れに歎息を露わにせざるを得なかつた事情と軌を一にしているように思われる。

京伝の活躍のはなばなしかつた天明期に、一向に流行らない内容の黄表紙を書いている南仙笑楚満人^{(寛延二—文}_(一七四九—一八〇七)という者があつた。洒落の横溢する天明期草双紙界にあつて彼の書くものといえば『敵討三味線由来』

(天明三)
一七八三

『八橋調能流』やつはしらべのながれ

(天明四)

といった、滑稽やうがちの全く見られない筋立て統一された読物に限られていた。ところが寛政後半期以後の草双紙界はこの敵討物の流行におおわれることになる。「洒落の本意」どころか洒落を全く含まない小説が江戸小説の一つの流れをつくることになるのである。これを改革を境として勃興した教訓的作意の所為とみなすこともできよう。

この風潮に逆らって趣向を立てたのが、一九であり三馬であった。みずからも流行の敵討物を作らざるを得なくなった三馬は、それでも「老実ばかりの趣向にては戯作の戯の字へ対して面目なし」(『老実製法 親憎膺齋菜』序文、文化一)と記さずにはいられなかった。三馬の出世作『天道浮世出星操』(寛政六)の文中に風来山人および大田南畝を出していることは、その創作の契機をうかがわせるに足る。他にも三馬が戯作者の元祖として風来山人を敬慕していたことを示す文章がある。要するに三馬の創作意識の根元に源内・南畝があつて、三馬はいわば狂歌界における宿屋飯盛の立場にいたのである。狂歌を真顔に学んだという三馬にとっては皮肉としかいいようがない。また一九の出世作の『心学時計草』(寛政七)は、六樹園飯盛の趣向を倣ったものという。前述した如く飯盛は四方赤良の遺を継ぐものであるから、出発にあたっては一九、三馬に懸隔はない。しかし一九は後に「予多年著述をなすといへども、虚を以て虚を伝ふるを予が本意とす」と述懐している。この意識は例の源内流、虚を以て実となす小説作法と似て非なるものである。

とはいえ一九、三馬の創作意識にさほどの違いがあると考えるわけにはいかない。以上に見て来た如く、この二人は京伝転向後の、また「実を以て実と為す」かの如き可笑味を欠いた小説が流行しはじめた江戸草双紙界に、草双紙本来の滑稽のための滑稽を再生せしめたのである。二人に異質なものを感じるとすれば、それは冒頭の水谷氏のいうほど大袈裟なことではなく、コントを得意とするか長編を得手とするかの資質の違いに依るものだろう。三馬の洒落本『傾城買談客物語』(寛政十一)に跋して「戯友十返舎一九」と記していることから、二人の創作意識にさほど懸

隔があるとは思われない。むしろ対照的人物として挙げるべきは、水谷氏がその前掲書中に述べている他の人物、すなわち曲亭馬琴（明和四一弘化五）である。馬琴と三馬は所謂犬猿の仲と称してよい。馬琴はみずから「（三馬は）京伝、馬琴等と交らず、就中馬琴を忌むこと讎敵の如しと聞えたり、いかなる故にや己に勝れるを忌む、胸狭ければならん」（『近世物之本江戸作者部類』）とその消息を語る。文章の当否は問う必要はない。この二人の間には決して相見えないことのない創作精神における乖離がある、ということを探すれば足りる。三馬は『腹の内名所図絵』（文政元）に、

くさぞうしの作者もくさぞうしの作者のやうながよし、いらざるこけおどし又はいけんがましき事をかくは大なるころへちがひ、とかくお子さま方におちのくるあどない事をつくるにしくはなし

としているが、この対象が馬琴であると考えても差支えないだろう。また、この三馬の言に対処するように馬琴は前出『江戸作者部類』において、

（三馬は）学問は無けれども才子なれば、自序などを綴るに能く故事を取まはして、漢学者の如く思はれたり。其才狂歌には足らざりけるにや、聞えたる秀逸は一首もなし、況して狂詩などは作り得ず、俳諧の発句すらせざりしか、一句も見ることあらず、かかれば純粹の戯作者也。

と嘲る。馬琴にあっては、もはや「純粹の戯作者」は賞言葉の範疇から除外されていることに留意すべきである。いずれにしても、三馬・馬琴の比較からつぎのようなことが引出される。

前期戯作（5）における創作意識は、一方に学識・教養・商売・地位の何れかをもちながら、また一方で虚を以て実と為す文学遊戯に徘徊するところが発生したのである。しかし後期戯作はそれが分裂することによって成立する。すなわち、改革により一斉に武士作家が退陣したあとを受継ぐべき町人戯作者は、学問教養を最大限に活かした作品を書くか、又は徹底的に遊びのための遊びの文学（一九流に言えば「虚を以て虚を伝ふ」）に走るかの何れかに分れる。その

代表的戯作者が、前者においては曲亭馬琴であり、後者にあつては一九若くは三馬ということになる。すなわち俗芸術の創作意識が寛政を境にして、雅への志向に傾斜するものと俗へ向かおうとする傾向のあるものの二つの方向に分かれることを指摘できるだろう。

注 1 同じ意味の事を源内は既に蜀山の『寢惚先生文集』の序文で書いている。「味噌之味噌臭非ニ上味噌也。学者之学者臭非ニ真学者也。」

注 2 三馬作『狂言綺語』（文化元年）に「彼風来山人が、飛花落葉の鹿を拾ひ、且牛門先生の、四方のあかの粕を嘗れど、原来是は及ばぬ事なり」「故人風来紙寫堂の口調に倣ひ、月池の先生が風調を慕ふ」などといっている。

注 3 水谷氏前掲書「十返舎一九」の項。
注 4 この他馬琴は「かかる太平の時に生れながら一つとして為す事も無く、臭草紙の戯作者となり、あたら月日を暮すこと、今の飯粒よりはかなき業なり。今より作の筆を絶ち、早く磨めるに如くはなし」（『料理茶話即席説』寛政一一）と述べている。

注 5 この命名は中村博士の『戯作論』に依るもので、大体に於て寛政以前宝暦より後の文芸をさしている。

三

以上、狂歌および戯作の創作意識の推移を見てきたが、いずれの場合にも寛政改革を中心にして大きな変化が生じている。浮世絵もその例に洩れないだろうか。改革の当の立役者である松平定信は浮世絵師・勝川春章（享保一一―寛政四）についてつぎのようなことを書いている。

春章となんいふ浮世絵かく人は、いと心高くて、すでに此の春章がかいたる画は殊に高料になることなりしをいと恥ぢて、ひなびたる画はかくまじとて、友だちに乞ひて、米銭少しとり集め、甲州の山へみとせばかりもかくれて、もはら古き画をのみ学びて卯の春の頃また出でぬ。これよりは如何にいふとも、浮世絵はかかざりしと

ぞ。たしかなる物語なり。春章の気象すぐれてゆかしけれ。（『退閑雜記』）

勝川春章、安永・天明期の浮世絵黄金時代における大立物である。定信が記す如く春章の人気は絶大で、春章一幅価千金といわれた。その画風は当時の他の絵師がそうであったように、鈴木春信（享保一〇一—明和七）型に従うところから出発している。

春信の浮世絵の特質は見立、すなわち文学的翻案にある。『坐敷八景』などその代表といつてよいだろう。この春信と風来山人および大田蜀山とが関係を持っていたことは周知である。

春章は、春信没後に、役者絵に似顔の領域を導入して、新工夫を出し、春信型美人の踏襲から脱し得た。河原乞食の役者絵など描かないと公言していた春信であったから、春章はまず画題から改革を試したのである。しかも役者絵を牛耳っていた百年一日的な鳥居派に抗するために、似顔を用いて俳優の誰であるかを一目で判るようにした。『浮世絵類考』はこの間の事情を「明和の比歌舞伎役者似顔名人」と簡潔に記して余すところがない。さらに趣向を工んで『絵本役者夏の富士』（安永一七八〇）を出版するが、その発想についてはこの本の春章自身の序文に従うのが最も手取り早いだろう。

余従来戯場を好て見物するの癖ありといへども、伎子に知己なければ其平生を知らず、如何ぞ容易く直容を写す事を得てんやと固避待れど相似ざる所も又一興ならむとひたすらの需に心のみ

とあって、役者似顔絵に相違ないが、今度の趣向は役者の「平生」の「直容」の活写が味噌である。「夏の富士」の題の由来は、化粧を落とした素顔の役者と雪が溶けて素顔を見せる夏の富士山とを懸けたのであろう。このように工夫を重ねた努力の末、役者似顔絵は勝川派の最も得意とする分野となり、角力似顔絵などに至っては勝川派が独占するに至った。鳥居・歌川と並ぶ最大流派に成長し得たのも、春章の浮世絵師としての才能と大衆の好みの変化に即応できる鋭敏さのお蔭といえる。その春章が転向するのである。

浮世絵の如き「ひなびたる画」を止めて「もはら古き画のみ」勉強したいとして、山にこもる。定信にはその行為が「いと心高く」見え、「気象すぐれてゆかし」く思われた、というのであるが、春章自身の自己の行為に対する評価にしても、定信のそれと相隔たるものではなかったろう。春章のかかる変節は、しかし寛政期における俗芸術家たちの歩む一般的な類型の範疇に属する。後期四方赤良、後期山東京伝、勝川春章という横の系列がおのずから形成される。

そしてここに北尾政美（明和元—寛政一三）（一七六四—一八二四）があつて、春章の精神連動を継承する。京伝と共に北尾重政門下の俊秀であり、別に歛形蕙齋と号した。寛政六年（一七九四）、津山侯松平越後守齋孝の御用絵師となつて名も紹真と改め、狩野養川院惟信について狩野派を学ぶ。春章の所謂「古き画」を学ぶというのも、狩野派の修業における漢画や室町水墨の粉本を用いた臨模と大差なかったであろう。春章、政美いずれも俗の浮世絵から雅の絵画へ転向する。その政美が北齋絵画を批判排撃することの意味については前に若干考察したことがあるが、要するに政美の批判の原点にあるのは狩野派という雅の論理であつて、全く表現意識を別にする北齋への批判とはなり得ないことを指摘した³⁾。狂歌を非難する和歌人の論理と相似たものである。

では北齋の創作意識とは如何なるものだろうか。北齋は青年時春朗と名告つた如く春章の弟子として出発する。そして寛政時、蜀山、京伝、春章、蕙齋などが俗から雅へ転回するのをつぶさに眺めて来た。その中から北齋が得た結論というのは、次のようなものである。

智者は智に誇る。業等閑にして文雅を体とし、あるは流行を常として智をもつて世に鳴る。わざ鈍きは老いて下
タること速なり。幸に天我をして愚ならしむ。剩へ文盲にして古法に繩せられず、去年を悔い昨日を恥ぢ、独り
塞翁が馬に鞭つて此道に老ることをほしいままにす。（『葛飾新雜形』天保七）
一八三六

この結論を北齋の精神主義に帰するのは全く誤りであるといわざるを得ない。北齋は雅の精神主義に対するに技術

主義を主張しているのである。北斎は、狂歌における元木綱のように詞の狂と心の狂があつて目ざすところは心の狂にあるなどといういい方をしない。「忿怒勇猛の形を画んには、風流優美ならば其勢尤鈍しと心得べし。雅画も又時に応ずべきなり」（『絵本魁』^{天保七}一八三六）として、また「勇猛武篇の像を画かんとならば、風流文雅の論を捨つべし。画する品によりて、心も亦転心すべきものか」（『絵本武蔵鑑』^{天保七}一八三六）というように、画く内容によって心も体も変化せしめればよく、要は如何なる題材に向うにしても技術の一等たるを保つべしと説くのである。雅として描く富士と俗として描く富士には表現の差異があつてよいとする考え方であり、北斎は寧ろその差異を積極的には認しようとする態度に就く。『絵本富嶽百景』が「絵組のおもしろきを専らと」する趣向に満ちた構図ばかりを描いているのは、受容する俗の人々を意識した上での刊行とすれば至極当然のことに属するだろう。富士山を「あしらひ」にするような想像上の構成のみの図を三冊全体に散りばめながら、うち一図だけ「写真の不二」として、恐らく北斎であらうと思われる絵師が麓から富士を写生している風景を挿入している事実のもたらす意味を、残念ながら広重は全然理解していない。広重の「まのあたりに眺望せし其儘にうつし置きたる草稿を清書せしのみ」の言は、雅文壇の和歌における「詠歌に趣向を求むる事はあるまじきわざ也」「実物実景に向つて、おもふままをすらすらとよみ出」（内山真弓編『歌学提要』）すべしという主張と奇妙な暗合をすら見せている。

近世の雅俗意識は建前ではなく現実である。従つてそれは当然創作意識にも影響をおよぼす。いま地球にたとえて、雅を北極に、俗を南極に据えてみよう。雅の極を目ざす者はそのとき文人趣味の海を渡らねばならず、俗に向かう者は通の海にさおさす必要がある。俗に即くか雅に向かうか、その姿勢方向こそ違え、意識として姿勢を決定する作業であることに变りはないだろう。雅俗の意識がおのずから創作意識の問題に関わるとはこの謂である。そして顕著なことは、雅から俗への傾斜が安永、天明時の一部の人々（蜀山、橘洲、菅江、喜三二、春町、帰橋、栄之など）を除いては余り見られないのに較べて、たとえ願望のみに終つたとしても俗から雅への傾斜が著るしく目につくこと

である。ディレクタントとしての俗芸術家が寛政改革を機に退場し、その後を襲った職業としての俗芸術家がそのディレクタントリズムをまねぶ現象をしげしげ見ることが出来るが、この論理的矛盾を追求しても始まらない。北齋がいうように「文雅を体とし、あるは流行を常として智をもって世に鳴る」ことを望むのが、近世後期俗芸術家の一般的なタイプであるからだ。春章も蕙齋も賞せられこそすれ決して非難されたりはしなかったのである。真顔も京伝も進むべき道に向ったといつてよいのだろう。寧ろ遊びのための遊び、滑稽のための滑稽、趣向のための趣向を俗芸術の正道であるとして、終生追求し続けた飯盛、三馬、北齋などの意識が、かえって異質であったのかもしれない。しかし、「雅俗の差別」についての明確な認識のもとで創作を行ったという点において、彼らはまさに近世の申し子であり、それゆえに三馬の文学や北齋の絵画を近代に短絡的に結びつけて過大評価することはゆるされないだろう。改めて説くまでもないが、広重の『富士見百図』の発言はこれまでに述べ来った近世俗芸術界の創作意識の推移のなかでこそ理解できるものである。それは単なる思いつきでもなければ、ひたすら北齋に反対するためのものでもなかつた。雅と俗と、また中世的なものと同近世的なものとしてブレ近代的なものとの遊離と融合、拡散と収束の状況の中から広重の言葉は出て来たことを我々は知る必要がある。

注 1 漢画の伝統画題の瀟湘八景に見立て日常の風景を表現する趣向が使用されている。すなわち「扇の晴嵐」(「山市晴嵐」)、「台子の夜雨」(「瀟湘夜雨」)、「鏡台の秋月」(「洞庭秋月」)、「琴路の落雁」(「平沙落雁」)、「行燈の夕照」(「漁村夕照」)、「手拭掛の帰帆」(「遠浦帰帆」)、「時計の晚鐘」(「煙寺晚鐘」)、「塗桶の暮雪」(「江天暮雪」)。なお、この見立の着想は既に鯛屋貞柳(承応三—享保一九)にあることを知った(『浮世絵大系』2、春信)小林忠氏解説。

注 2 万象亭『反古籠』、蜀山人『半日閑話』

注 3 拙稿「浮世絵の模倣と類型」(『日本美術工芸』四二五、四二六号)