

江戸初期版本の挿絵

——延宝期以前——

柏 崎 順 子

これまで万治寛文期にいわゆる江戸版というものが存在したことに注目して、初期の出版界の様相について考察を重ねてきた⁽¹⁾。本稿においては、これまでの、主にテキストや造本様式の問題における考察の成果をふまえての挿絵についての検討となるため、江戸版を基軸とした、その周辺の状況について以下に簡単に述べておきたい。

江戸版とは京都で出版された本のテキストを利用して江戸独特の造本様式で作成された本のことである。この江戸版を出版する書肆は松会、本問屋、山本九左衛門の三書肆で、その中心的存在となっているのが松会と考えられる。松会はそれ以前から京都版の漢籍や仏書、辞書などの覆刻や求版で出版を行っており、江戸の出版界で本格的な出版を始めた、ごく初期の書肆と位置づけられる。それが万治期になると、京都版の覆刻や求版が無くなり、万治二年『三人ほうし』や寛文二年『水鳥記』、寛文四年『をんな仁義物語』等、主に仮名で書かれた、娯楽に供するような本を出版するようになる。これが即ち江戸版であるが、時期を同じくして本問屋、山本九左衛門も同様の江戸版を出版するのである。しかもこの三書肆はテキストを共有する傾向にあり、それぞれが個別に京都からテキストを入手していたとは考えにくい。おそらくは松会が窓口となり、京都の書肆からテキストを入手し、共有していたと考えられるのである。そしてテキストの元版となる京都の書肆についても、何軒かの特定の書肆が関与している傾向を指摘できることから、江戸版の存在は、京都と江戸の一部の書肆の組織的な繋がりのなかから生まれている事象と考えられるのである。とすれば、江戸版が必ず元版とは異なる独特の造本様式で作成されるのは、本の見た目が異なるものになることが、元版のテキストの使用を許認する条件のようになっていたのではないかと考えられる。しかし延宝期になると、江戸版は目に見えて減少する。万治寛文期に存在した出版界の営業のシステムが何らかの

理由で崩壊したのであろう。その後松会は、一時的に明暦以前のように、京都版の覆刻等を行って急場をしのいでいる感があるが、やがて、『武鑑』や師宣絵本等、京都に頼らない独自の商品を開発していく。本問屋や山本九左衛門は、延宝以降は浄瑠璃正本の出版や師宣絵本への参入等、それぞれ活動の内容を異にしていくことから、この時点で江戸版を作成していたグループも解消したと考えられる。

転じて同様に同時期の娯楽に供するジャンルである浄瑠璃の出版に目を向けてみると、京都は寛永年間から浄瑠璃正本の出版が行われており、江戸においては江戸版の出版とほぼ同じ万治年間ごろには浄瑠璃正本の出版が始まっている。そして浄瑠璃においては、万治年間あたりから江戸で作成された浄瑠璃の正本を利用して、京都で出版が行われるという現象が起きている⁽²⁾。仮名草子を主とする江戸版とは反対のテキストの流れが生じているのである。つまりこの時期、娯楽に供するような出版については、テキストの供給が双方向に行われていたことを意味する。そして延宝期以降は京都に宇治加賀掾と山本角太夫が登場することで、京都の浄瑠璃界は自律した歩みを始めることになる。とすれば、浄瑠璃出版の転換期は仮名草子出版の画期と一致していることになる。つまり、万治期から延宝期までの娯楽に供するような内容の出版は、江戸と京都という垣根を越えて、またジャンルの垣根も越えての交流の中で行われていると考えられるのである。

以上のことを踏まえて、それではこうした娯楽に供するような本の出版における挿絵はどのような様相を呈しているのかを考察してみるのが本稿の目的である。これまでに明らかになった娯楽本の出版の様相を考えれば、挿絵の問題は、仮名草子と浄瑠璃正本を区別せず検討してみることが適当と考える。以下に京都と江戸の延宝期以前の版本の挿絵の展開を整理してみる。

京都の挿絵

延宝期以前の京都の挿絵については、大まかにいって四種類に分類できる。

第一、大和絵風・奈良絵風の挿絵

第二、明版風の挿絵

第三、当世風（師宣風）の挿絵

第四、それ以外の挿絵

第一は、大和絵風と奈良絵風の挿絵である。両者とも絵巻物やその代用品といわれる奈良絵本に描かれていた伝統的な画風を版本に取り入れたという点において共通しており、まとめて一分類とした。挿絵入りの版本の嚆矢である嵯峨本の挿絵は、

絵巻物で行われていた大和絵の系統の挿絵である。嵯峨本は慶長年間に角倉了以が嵯峨の自邸に工房をつくり、主に古典文学を印刷した本で、いわば工芸品・美術品の類の本であり、出版点数も多くはない。しかし嵯峨本に使用された大和絵風の挿絵は、その後市中に登場してきた一般向けの書肆が古典文学の作品を出版する際にも踏襲されていくことになる。明暦三年安田十兵衛板『保元平治物語』、万治三年林和泉掾板『伊勢物語』等がある。奈良絵は奈良で作成されていた扇等に付されていた素朴な絵であるが、この系統の絵を利用した、印刷ではない肉筆の絵と文章で作成される奈良絵本が商品としてまず存在し、その後、その挿絵を利用して版本を作成し、印刷した挿絵の部分に彩色した本が丹緑本である。寛永頃の刊行とみられる『入鹿』や『八島』等がある。いずれも伝統的に他の工芸品等に存していた画風を利用しての挿絵版本ということができよう。

第二は、明版の影響を受けた、漢籍の和刻本に付される挿絵である。慶安三年藤田庄右衛門板『有像列仙全伝』、承応二年小嶋弥左衛門板『新刻古列女伝』等など、慶安から承応ごろに集中してこうした中国風の挿絵をもつ本が出版されている。この画風は江戸後期に至るまで挿絵のある漢籍の和刻本等に受け継がれていく。

第三は、新たに興った当世風の挿絵である。整版印刷が主流となり始めた慶安年間あたりの版本から使用され始め、明暦・万治年間には点数が増えていく。この画風はこれまでには見られなかった新興の画風であるという点において、あるいはテキストの内容にともなって当世風の登場人物を描写するために、新たな画風が開発されているという点において、当世風という呼称が適当かと思う。以下に挿絵のいくつかを具体的にみてみよう。

浄瑠璃正本の挿絵の変遷でみると、寛永八年鶴屋喜右衛門板『せつきやうかるかや』、寛永二十年藤吉板『いけどり夜うち』、正保二年九兵衛板『きよしげ』、正保三年とらや左兵衛板『よりまさ』等の挿絵は奈良絵風の挿絵であるが、正保五年長兵衛板『ゆみつぎ』や慶安三年長兵衛板『とうだいき』等の挿絵は、やや当世風の感じが出てくる。なかでも『とうだいき』の挿絵は、上巻がやや当世風、下巻が奈良絵風と、巻ごとに画風が異なっている（図1）。一本を異なる絵師が分担して描いているということであろうか。いずれにせよ、慶安年間から承応年間あたりが浄瑠璃正本の画風が当世風に転換していく過渡期のようなものである。

仮名草子でいえば、明暦四年長谷川市郎兵衛板『方丈記之抄』（図2）や、万治二年板『儒仏物語』等が、当世風挿絵の早い例といえよう。この二点は師宣風としても異論のない画風ではないだろうか。以後、私見では京都版の当世風の挿絵を使

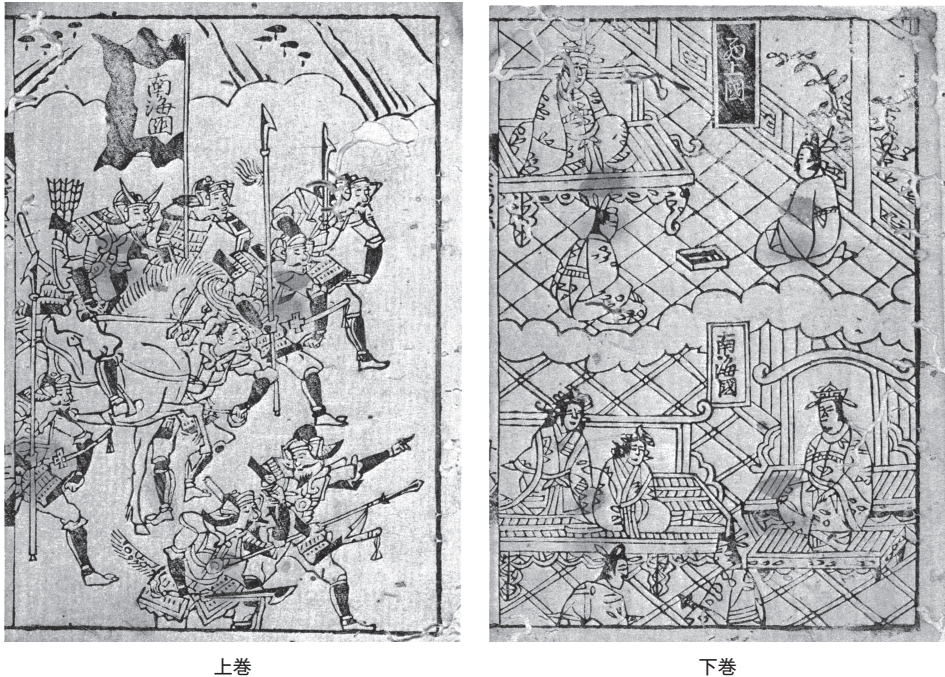


図1 慶安三年長兵衛板『とうだいぎ』(天理大学天理図書館所蔵)(天理図書館善本叢書と書之部第九巻『古浄瑠璃集』, 昭和四十七年, 八木書店)

用した版本は決して例外的な数にとどまるものではない。

第三の部類の挿絵の問題を考えるにあたっては、師宣風の挿絵の範囲をどのように規定するかで整理の仕方が変わってくると考えられるが、師宣風の定義については、現時点では共通の認識が確立しているとはいえない。そこで紙面の制約もあるので、本稿ではかつて水谷不倒が『古版小説挿画史』⁽³⁾で行った分類に則して論をすすめてみたい。水谷は丹緑本以降の時期を「浮世絵の初期」として、絵入版本の画系を三つに分類している。なお水谷も挿絵の分類においては、仮名草子類と浄瑠璃の正本というジャンルの区別を問わずに分類を行っている。

第一が以下の「他我身之上」系の画系である。以下の諸本を挙げている。

正保四年『石山七騎落』—正保五年『弓継』—慶安四年『清水の御本地』—承応二年『太閤軍記』—承応三年『日蓮記』・承応三年『加茂之本地』—明暦二年『隅田川物語』・『寝物語』・『山莊太夫』・『わらひぐさ』—明暦三年『北野通夜物語』・『他我身之上』—明暦四年『紫式部』・『貴船の本地』—万治二年『身の鏡』—松風村雨・『可笑記』・『伊曾保物語』(図3)—寛文二年『為愚痴物語』

水谷は、これらの版本の挿絵を同一の筆と認めることができるとすれば、「この



図2 明暦四年長谷川市郎兵衛板『方丈記之抄』
(架蔵)



図3 万治二年伊藤三右衛門板『伊曾保物語』(貴書
複製会第四期第八回)(大正十四年, 米山堂)

絵師は小人物主義で、一体に図柄が細いから、やや引き立たぬようではあるが、その特徴は、柔らかな線で、長身の人物を描くにある。衣服の模様・紋所・印半天等、皆、時の流行を応用し、歌舞の姿など風に靡くが如く、巧みに当時の風俗を写している」とその画風を説明している。

第二が「京童の画系」で、以下の諸本を挙げている。

明暦四年『紅葉狩』・『京童』・『富士の人穴』一万治二年『雪女』・『にたん四郎』・『美人くらべ』・『女仁義物語』一万治三年『女式目』・『女諸礼集』・『北條五代記』・『天狗羽打』一寛文元年『若衆物語』・『大石山丸』一寛文二年『野郎蟲』・『頼光蜘蛛切』・『常陸坊海尊』その他、明暦から万治の間に刊行された『是楽物語』(図4)、『保昌物語』

これらの挿絵について水谷は、『他我身之上』の繊細な筆致とは全く異なっている。その特徴としては、粗野にして、且、剛健な太い描線で、ズングリとした逞しい人物を描いている点である。而も当世風俗を織り込むことには如才なくとも、何処となくぎごちで、溫柔味に乏しく、女風俗よりは、むしろ戦争画に適していると言える。」としている。

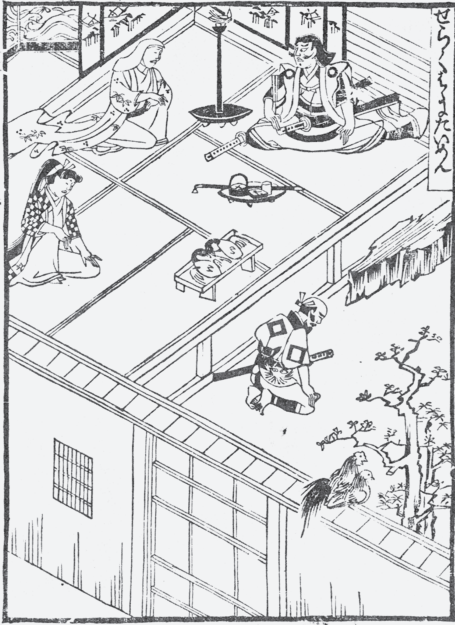


図4 『是楽物語』（財団法人東洋文庫岩崎文庫所蔵）
（岩崎文庫貴重本叢刊〈近世編〉第二巻『仮名
草子』所収、昭和四十九年、貴重本刊行会）

たしかに、細かな特徴を拾えば、水谷の分類のように両者を差別化することはできるかもしれないが、私見をいえば、この二つの画系は、大枠ではいわゆる当世風のなかでも師宣風の挿絵としてひとつに括ることができるのではないかと考える。人物の大きさや巧拙の違いはあっても、頭の形や目鼻の描き方などに共通の特徴を見出すことができるのである。また手の描写も共通した特徴を見出せる。またそれまでの大和絵風の人物がおうとつのない卵型で、いわゆる引目鉤鼻の顔が特徴であることに對し、師宣風とされる顔の輪郭はそら豆型とでもいうような、ややごつごつした形状のものである。そして何より風俗、具体的には髪型や装束

にもある程度の共通性が見出せる。そうした点が、水谷が「浮世絵」としてそれ以前と区別した所以であろうし、描線の相違等から、明らかに、当代の風俗を描写する新たに登場してきた絵師たちによって描かれた挿絵であるという差別化が可能な挿絵なのである。水谷がいうところの「繊細な筆致」か、「粗野にして剛健な太い描線」になるかは、テキストの内容やジャンルの相違によって生じていると考えられるのである。

さらに水谷は、万治から寛文六・七年までの上方の金平本について、「大体において似たもの」としながら、「唯二三見たものについて、感じを言へば、そこにおのづから、ふたつの印象が残る」として、

其一 『しんとく丸』（寛文元年）・『月界長者』（寛文二年）・『花物狂』（同二年）・『金平法問争』（寛文三年）・『にたん四郎』（寛文七年）

其二 『紅葉狩』（明暦四年）・『にたん四郎』（万治二年、寛文七年と別版）・『天狗羽打』（万治三年）・『大石山丸』（寛文元年）・『常陸坊海尊』

という分類をし、「これ等は其一例に過ぎないが、その画風に硬軟二様の異同を認めることが出来る。これは前に挙げた第一第二の画系に連絡するものではなからう

か。一方から見れば、時代の風潮でもあるが、この両者は共通類似の点が多くあって、これを同筆とするも、批判の余地は殆どない。ただしもし同筆とすれば、『他我身之上』も『京童』も、その異同は時々起こる描法の変体と見なければならぬ。なほこの点は研究の要がある。」としている。ここに「第一第二の画系」というのは、すなわち「他我身之上」の画系と「京童」の画系のことであるから、水谷もふたつに分類はしたものの、浄瑠璃の正本も仮名草子もあわせて、京都の万治・寛文期の画風は、「共通類似の点が多くある」とし、「他我身之上」と「京童」の画系をひっくくめての大枠があるという認識をも有しているとみなすことができる。私見ではこの大枠を師宣風と言い換えてもよいと考えている。水谷がいう如く分類をしても部分的には異なる分類の絵と共通点が見出されることも少なくなく、これらはひとつの大枠としてとらえるべきではないかと思う。

いったい「師宣風」という呼称自体が菱川師宣を基準として画風を考える発想を生みやすいのであるが、慶安年間あたりに新たな画風・画系が登場し、変化しながら醸成されたその画系の先端にある一個性が菱川師宣という位置づけが必要なのである。江戸の出版界が延宝期、上方のテキストに頼ることができなくなり、江戸独自の商品を開発する必要に迫られた際に考案されたのが、師宣絵本であるといえよう。絵が主体になることで、江戸でのテキストを確保することの困難にも対処した商品開発だったのである。水谷は、同筆か否かという観点からこれらの挿絵を検討するなかで、「同筆とするも、批判の余地はほとんどない」としているが、本稿では絵師が同一人物か否かはあまり問題ではない。同系統の画風の枠内で何人かの絵師の仕事である可能性も含めて考えれば、ほぼ確実にある画風として括することができる作品群が存在するということが重要なのである。このことは、次の第四のカテゴリーの存在によって意味をもってくる。

ところで師宣は言うまでもなく江戸の絵師である。にも関わらず、京都の出版本に師宣風の挿絵が使用されることについて、どのように解釈すべきかという問題が以前から存していた。この点に関しては、明暦・万治あたりから娯楽に供するような本の出版に関しては、京都と江戸の出版界には交流があり、テキストを共有するなど、地域の垣根を越えての組織的な動きが存するという事象を考えれば、さほど不自然なことではなくなる。むしろ娯楽に供するような本の重要なセールスポイントが絵入本であるということを考えれば、京都と江戸に繋がりがあるなかで、同様の画風の挿絵が共有されていくのは当然の成り行きといえるのである。

第四は、以上三つの分類のどちらにも属さない挿絵群である。延宝期以前の、主

に仮名草子のなかには、共通の画風というものが認められない挿絵群が存在する。水谷が第三の画系とした「女訓抄」の画系がこれにあたる。この画系に該当するものとして万治元年婦屋仁兵衛板『悉入女訓抄』—『東海道名所記』—初版『浮世物語』—『葛城物語』—万治二年板『見ぬ京物語』—万治年間『堪忍記』等を挙げ、「その絵は『他我身之上』や『京童』の如く、浮世絵の前提といふべき程、一の新機軸を出したのではなく、むしろ大和絵に即したものであるが、旧風にとらわれず、当世風俗を自由に織り込んで、新たに画境を開拓している点が特色である。」としている。ここで「一の新機軸を出したものではない」としているように、従来は存在しなかった当世風の画風でありつつも、それぞれが個性的であり、「他我身之上」系や「京童」系には入らない、その他の挿絵群ということなのである。それは裏を返せば、「他我身之上」系や「京童」系は、絵の雰囲気や特徴から系統立てができるということであり、旧来の画風とは異なる、新たな時代の挿絵群のなかに、そうした系統立てられるような画風が存するということを意味している。その系統立てられる画風が即ち師宣風なのである。従来、師宣風の挿絵に関しては、工房のようなものが存して、そこで同系統の挿絵が制作されていたとする説が定説となっている。挿絵を伴う版本の出版点数の多さや巧拙の振幅の大きさからも肯ける説である。このような工房は、娯楽に供するような出版が盛んになり、それにともなって増大した挿絵の需要に応えるべく、絵師を確保するために生まれたのではないかと考えられるのである。そのような工房で組織的に絵師を養成するからこそ、同様の雰囲気を持つ画風が醸成されていくのであり、これは個別の修練で職人になっていく環境では起こりえないことであろう。明暦・万治あたりから娯楽に供するような出版においては、京都と江戸という地域の垣根を越えて組織的な動きがあることを踏まえれば、これまで師宣風と称してきた画風が醸成されたのが、果たして江戸に限定すべきか否かは検討の余地があろう。出版点数が増えてその需要に応えるべく新たな画風を有する職人の開発に努めたとすれば、京都と江戸の出版界に交流の存するなかで、京都もその当世風の画風のひとつである師宣風の画風醸成の一翼を担った可能性も否定はできないのである。

絵屋および絵草子屋あるいは草子屋

以上のような京都における挿絵の変遷の問題を考えるにあたっては、近世以前から存在していたとされる絵屋や絵草子屋の存在について考察しておく必要がある。

営業の古さからいえば、まず絵屋という業態を挙げるべきであろう。絵屋につい

ては山根有三に詳細な報告がある⁽⁴⁾。それによれば、「絵屋」という語は室町末の永禄年間に初見し、慶長年間になるとしばしば現れるが、江戸初期以降になるとあまり見られなくなることから、恐らく特に桃山時代に栄えた新興の職業であること、こうした職業が起こるのは背後に絵画に対する需要層の増大があったこと、具体的には、色紙や短冊の金銀泥下絵、扇絵、灯籠絵、貝絵、染色の描絵や下絵、建築装飾の彩色、操り人形の細工、彩色等、ほとんどが下絵的な、あるいは工芸的な手仕事として需要があったこと、したがって、絵屋は多くの工芸的な絵画を扱う職業といえること、これに対し町絵師というのは、色紙短冊所・屏風所・絵草紙屋等で筆を取る絵師、染物絵師・浮世絵師など、従来の絵屋が引き受けていた広範な仕事が細分化してそれぞれ独立した者たちであろうとされている。そして山根は「いわゆる町絵師的なものは、まず、扇屋とその周辺の扇絵師として姿をあらわしたといえよう。」とするのだが、この扇屋と関わりのあったと考えられる草紙屋城殿については、国文学と美術史の両面から考察が重ねられてきた。なかでも草紙屋城殿をピンポイントで考察した論文が榊原悟のものである⁽⁵⁾。ライデン国立民俗学博物館所蔵の草紙絵巻『信田絵巻』ほか、数点の絵巻に「城殿」の壺印と「城殿」の扇形印、「草紙屋 城殿和泉 藤原尊重」の印が押捺されている絵巻が存し、城殿和泉という草紙屋が関わって製作されたものであると推定している。城殿は南北朝から室町初期に成立した『庭訓往来』や、文安三（1446）年成立の『下学集』にまず扇屋として登場するが、延宝六年『京雀跡追』や貞享二年『京羽二重』には、「たとうかみや」や「畳紙師」として記載されている。この扇屋について榊原は、元禄三年『人倫訓蒙図彙』巻五「細工人部」の「扇折」の項に、「都におゐて、城殿折、是根本なり、城殿、今鷹司通の西に住す、畳紙此家に作り名物とす、扇、畳紙共に公家より此所にもとめらるるなり（略）扇あまたの手にわたれり、地紙師、絵師、骨師、要師、箱指等外にあり」とあることを紹介し、扇の製作にあたっては多くの職人の手が必要で、その傘下に地紙師や絵師等の職人を置いていたことに言及し、城殿一族のなかから畳紙師や草紙屋が出現するのは、扇屋が本来持っていたそうした数々の職種との繋がりの中から派生したものであらうとされている。そして城殿印のある絵巻物の詞書の書風と絵の調査から、詞書も絵も複数の筆者がその制作に参加している事実を明らかにし、草紙屋城殿は、職人として制作に直接関わったとまで断定することはできず、「商った」「販売した」ことも含めて、より幅広く「扱った」とでも言うほかはないのではないかと結論づけられている。つまり、初期の草紙屋は、城殿のように扇屋や畳紙師など、京の町で長く営業してきたなかで

培った、絵師や紙の仕入れなどにおける職人との繋がりが活かされて成立している職業ということになる。とすれば、城殿のような世代の草紙屋は、絵巻を扱った他に書き本である奈良絵本の販売には携わっていたであろうとされているが、伝統的には印刷技術を有する職人とは営業的な繋がりはないわけで、出版には携わっていない草子屋と考えるのが穏当ではなかろうか。それに対し、鶴屋喜右衛門や山本九兵衛などは、寛永年間営業開始当初から出版業であったと考えられる。加えて彼らは浄瑠璃（説経節も含めて）の正本のみを専門に出版する書肆として登場してくる。この浄瑠璃の正本という商品は、それまでの絵巻物や奈良絵本などを扱う城殿などの草紙屋にはなかったアイテムであり、街道筋で語られていた浄瑠璃をテキスト化することで商品とした、新たな開発商品だったといえるのである。鶴屋や山本はそうした新たなコンセプトの商品を用意して登場してきた草紙屋といえる。

同様のことは既に秋本鈴史に指摘がある⁽⁶⁾。秋本は、本屋と浄瑠璃の関係について、寛永期に著名な浄瑠璃本屋が相次いで専門書肆として登場したこと、浄瑠璃本の専門書肆になった時点で、その商売は浄瑠璃芝居の人気と密接に関係するようになったこと、本屋と芝居との提携関係が強化される過程と、浄瑠璃本が行数を増加させ、より廉価にすることで客層を広げようとした過程が重なっていることから、浄瑠璃興行界と正本の出版は密接な関係があること、当時相次いで開業した書肆は京の二条通近辺に集中し、新たな文化の発信センターとして機能していたことなどを指摘している。そして「当期の浄瑠璃は、舞曲系・小説系・軍記系・宗教説話系と分類されているように、さまざまなジャンルから作品を借りてきている。これらのジャンルの異なる本文が浄瑠璃に取り入れられるためには、それらの本文が集まるセンターのような場所が存在したのではないか。そしてそのセンターこそが本屋であり、「草子屋」であったと考えられるのである。」という草子屋の位置づけをしている。秋本の論は、浄瑠璃というジャンルに特化して考察した結果、それ以前に発表されていた浜田啓介の草子屋論⁽⁷⁾と同様の見解にいたったものとみなすことができる。浜田は仮名草子『恨の介』が、本の製本・彩描と共に、文筆成文の技能をも職業的知識としてもっていたであろう書き本屋、絵草子屋などが本文を作成したものであろうと述べ、「草子屋には、既成の絵草子・商品の集積があったに違いない。それと共に草子造りのノウハウの集積もあったに違いない」とされている。しかし、浜田も秋本も、草子屋とも称した浄瑠璃本屋が、浄瑠璃の正本が出版される以前の草子屋とは本質的に異なるものであるという認識は有していないように思われる。浜田は、岡見正雄の「城殿は扇のほか、雛人形・張子・水引・色紙・短冊な

どを売り、且つは絵草子をも扱ったのであり、そのような業者が後来出版業者となったのが、鶴屋や山本なのだ」という推測を紹介し、「草子屋のあるものは当然刊行書肆に移行したであろう」とも述べている。しかしおそらく浄瑠璃の正本を専門に出版する、この時期に登場してきた書肆は、それまでの草子屋には存在しなかった印刷技術と、商品としては新規のジャンルである浄瑠璃のテキスト化の能力を確保していた、秋本の文脈でいえば芝居と提携するというあらたな営業戦略を有していた点において、城殿などの書本を専門に商品とする草子屋とは、やや位相を異にする草紙屋という位置づけをするべきではないか考える。

秋本も指摘するように、鶴屋喜右衛門が営業している二条通丁子屋町には同時期にとらや左兵衛という書肆も浄瑠璃の正本を出版しており、山本九兵衛が営業している西洞院長者町には、同じく同時期に長兵衛や太郎右衛門という書肆が浄瑠璃の正本を出版している。このように浄瑠璃の正本を出版する書肆が、ある程度まとまって営業しているのは、これらの書肆が、従来の草紙屋とは異なる何らかの共通の属性を有しており、その属性は、語りの芸能のテキスト化という新たな技術を共有すること、あるいは芝居と提携するそのパイプ作りと関係があるのではないかと考えられる。

そしてこの浄瑠璃本を出版する書肆の挿絵が慶安年間あたりから、旧来の奈良絵風のものから師宣風の要素を感じさせる画風へと転換していく。大和絵や奈良絵のような伝統的な画風ではなく、当世代の画風として登場してきた、いわゆる師宣風の画風を用いるようになる。こうした書肆たちはテキストの入手ということに関しては旧来の草子屋が持っているテキストの集積を利用する術も確保しつつ、挿絵の需要に関しては工房を作って絵師を養成するような独自の開発努力をしたのであろう。師宣風の画風はそうした営業戦略から生まれたと考えられるのである。

草紙屋についての考察で引用される『擁州府志』の記載は、絵を伴った商品の項目として、「絵草子」・「浄瑠璃本」・「賀留多」・「貝」などを挙げており、「絵草子」と「浄瑠璃本」は独立して立項されているが、このことも、絵草子と浄瑠璃本は異なる範疇のものであるという認識が反映されたものとみるべきではなかろうか。「絵草子」の項目では、「在烏丸二条北倭俗以国字仮名作之書謂草子言草稿之謂也」と記載されているが、この「草稿」は「書かれた文」という意味と解釈することができる。もちろん鶴屋も山九も正本の刊記に「そうしや」と記載することからも、また浜田が引用した『しんらんき』の一件で、鶴屋自身が自分のことを「絵草子屋」と呼ぶこと等も否定するものではない。城殿のように書本を商品とする草子屋

も、鶴屋のように版本を商品とする草子屋も、大枠ではひとつに括することができるものの、創業の時期の相違や、それに関連しての商品の質的相違など、その期に応じた「草子屋」あるいは「絵草子屋」なのである。

筆者は以前、京都の出版が古活字版から整版に移行する際、古活字版を出版していた初期の書肆たちが、整版技術を取り入れることによって整版の出版に移行したのではなく、当時 新たに登場してきた書肆が、整版技術で営業を開始した事実注目したことがある⁽⁸⁾。この新興の書肆たちが、軌を一にして娯楽に供するような本の制作を手がけ、当世風の絵入り版本を出版するようになる。注目すべきは、ここでいう新興の書肆とは草紙屋だけではないということである。この当世風、師宣風の挿絵は仮名草子にも利用されるのであるが、仮名草子は娯楽に供されるような内容のジャンルでありながら、草紙屋が出版を担っているわけではなく、むしろ漢籍や物の本を出版するような書肆から多く出版されている⁽⁹⁾。そしてそうした仮名草子を出版する書肆が、江戸版の元版となる傾向のある書肆なのである。具体的に挙げてみると、正保年間創業の水田甚左衛門、寛永年間創業の山本長兵衛、万治年間創業の高橋清兵衛、寛永年間創業の林甚右衛門、明暦年間創業の山田市郎兵衛等である。このうち水田甚左衛門には、挿絵のなかった寛永二十年『心友記』（書肆不明）を、寛文元年に『衆道物語』と改題して新たに師宣風の挿絵を入れて出版した例がある。鶴喜や山九は寛永年間の創業で、既述のように当初は奈良絵風の挿絵で浄瑠璃の正本を出版していたが、慶安ころから当世風あるいは師宣風の絵に移行していく。

こうした寛永末から明暦頃までに新たに登場してきた整版印刷の書肆の一群が、師宣風という、新たな画風の挿絵を使用して商品を作り出しているのである。そしてこれらの書肆には、草紙屋も物の本を出版するような書肆も混在しているのであるが、恐らくは何らかの共通の属性を有しているのではないかと思われる。

江戸の挿絵

それでは江戸の出版界の挿絵はどのような様相を呈しているのだろうか。江戸の挿絵本は、万治・寛文期にいわゆる江戸版として登場するのと同時期に、評判記や浄瑠璃の正本としても登場している。『古版小説挿画史』で水谷は、江戸初期江戸の挿絵の「師宣以前」の項で、その画風を三つに分類している。第一類は、『ふきあげ』を標準としてその類例を求めたものである。以下の本である。

明暦三年『若衆物語』一 万治三年『吉原鏡』・以下推定万治三年『ふきあげ』・

『高屏風くだ物語』・『だるまの本地』
 一寛文元年『八木筏』一寛文二年
 『剝野郎』一以下推定寛文二三年
 『熱田大明神御本地』・『景正雷問
 答』・『軽口へそおどり』・『よしう
 じ』一寛文四年『薄雪物語』・『竹斎
 狂歌はなし』・推定寛文四年『因果
 物語』一寛文七年『吉原讃嘲記時之
 太鼓』・『吉原すずめ』・『やっこ俳
 諧』(図5) 寛文七年推定『金平剣
 の立花』・『念仏草子』一寛文八年
 『野郎大仏師』・『難野郎古たたみ』・
 『吉原こまさらい』一寛文九年『山
 名神南合戦』一寛文十一年『垣下徒
 然草』・『ぬれぼとけ』

水谷は、「この書(『ふきあげ』——筆者注)の特色として、どの画面も終始一貫、些かの弛緩を見せず、全面的に緊張を示し、光彩陸離として、金平本中、稀にみる名品である。主要人物に就いて言へば、牛若・浄瑠璃姫等の長身細面、閑雅な風貌(但し無表情)が目につく。その他、家屋の構造、背景などが方式に適っている。樹木の根幹だけを見せる描法や、一種の波の描法等に、その特徴をつかむべきものがある。すべてに細心の注意が払われ、画家の慎重な態度が現れている。」としている。

第二類は、万治三年刊の金平本『箱根山合戦』の挿絵を標準とした類型の作品である。



図5 寛文七年うろこがたや板『やっこ俳諧』
 (珍書保存会叢書か。東京都立中央図書館東京誌料所蔵)



図6 万治三年ます屋板『箱根山合戦』
 (東北大学附属図書館所蔵)



図7 寛文六年京都喜右衛門板『あまくさ物語』(天理大学天理図書館所蔵)(天理図書館善本叢書 和之部第五十巻『古浄瑠璃続集』, 昭和五十四年, 八木書店) 図5の江戸第一類『やっこ俳諧』と比較のこと

明暦三年『咸陽宮』・『いけにえ』—
万治三年『箱根山合戦』(図6)—
寛文初期『曲馬ろん』—寛文十一年
『比翼連枝の由来』

これらの絵の特徴として水谷は、
「人物が『ふきあげ』に比して、著しく短身で、太く遅しいことが眼につく。殊に手足が短く、髭を上へはねる一種の筆癖がある。」としている。

以上の第一類・第二類の分類も、大枠でいえば、新たな画風として登場してきた一群として一つにくくることが可能と考える。第一類は人物が大きく、顔も後の師宣絵本の人物に通底する画風といえよう。それに比して第二類は登場人物が多く、顔の描写もやや粗略な感があるが、かといって第一類から全く自由な画風とはいえない。むしろ、

京都の挿絵の分類と同様に、描かれる内容による「時々にかかる描法の変体」とするべきではなかろうか。そしてこの江戸の第一類の画風は、京都の初期の当世風の挿絵にも通底している画風である(図7)。このことは、前論までに論じてきた初期出版界の娯楽に供するような本の出版においては、京都と江戸でテキストを共有する仕組みのようなものが存することと重なる現象である。その拠点が京都か江戸かは俄かに判断できないが、既述のような絵師を養成する工房のような場が存していて、そこから挿絵あるいは絵師そのものが他方へ供給あるいは派遣されていた可能性は視野にいれておくべきであろう。ただその中でも江戸の第一類は、水谷の言う如く同筆の可能性が濃厚なので、京都と江戸で根幹に同一の画風がありつつも、それぞれの地に工房があったと考えるのが穏当なところかもしれない。

第三類は、江戸版の絵入本中、上に挙げた第一類・第二類の挿絵以外の、さまざまな挿絵を網羅したものである。以下の本を挙げている。

万治二年松会板『かげきよ』・『天狗の内裏』—寛文四年山本九左衛門板『恨の介』—寛文四年頃松会板『ふしみときは』

この第三類の挿絵に対して水谷は第二類までの画風のように具体的な特徴は挙げていない。「この部類には、新風俗画に属するものもあるが、古風な大和絵式のものが多い。また、第一・第二類の絵と思われても、特徴の把握に困難なものは、姑くこの部類に收容した。即ち種々雑多で、ひとつの画系を立てるまでに至らない挿絵の集合体である。」としている。この第三類が、まさに筆者が考えてきた、京都の書肆と何らかの結びつきを持ち、京都版を元版とするテキストを共有して出版した江戸版の一群に該当する。これまでこの万治・寛文期から作成されるようになる江戸版の挿絵を、師宣風の挿絵として一括してきたのであるが、実は水谷が「ひとつの画系を立てるまでに至らない挿絵の集合体である」というように、その画風にはかなりの振幅がある(図8)。そしてこの第三類の画風は、第一類第二類とも決して無縁のものではない(図5『やっこ俳諧』画面左下の女性と図8『うらみのすけ』画面左下の女性を比較のこと)。さらにこの江戸の画風は京都の「他我身之上」系と「京童」系の挿絵に存する画風の振幅のなかの一部の挿絵と通底している。従来師宣風の挿絵が京都の版本に存するとされてきた所以である。



万治二年松会板『てんぐのだいり』
(国立国会図書館蔵)



寛文四年山本九左衛門板『うらみのすけ』
(国立国会図書館蔵)

このようにみえてくると、江戸初期出版界の京都と江戸における、娯楽に供するような分野の繋がりジャンルを超えて存在するという事実は、挿絵という観点においても矛盾するものではなく、テキスト利用と同様の様相をみせているといえる。京都も江戸も明暦年間あたりから本格的に当世風の挿絵を用いるようになる。そのなかでも主流になるのが、いわゆる師宣風の挿絵である。特に浄瑠璃の金平本は、京都と江戸で区別できないほど同様の画風といえる。京都はこの師宣風と、それ以前から行われていた伝統的な画風も、師宣風以外の新たな画風も並存しているが、点数からいえば師宣風の挿絵の方がはるかに多いと考えられる。娯楽に供するような出版に関しては、寛永末から明暦あたりに登場してくる、草紙屋も含めた新興の書肆が整版という技術を利用し、当世風の挿絵を開発することで新たな商品を世に送り出していったのである。このことは京都と江戸という地域を超えた大枠で行われていたのであり、それらの書肆には、後に草紙屋の独自の流通システムが出来ていく基盤となるような、何らかの共通の属性が存している可能性を指摘できるのである。

注

1. 柏崎順子「江戸版考」(『一橋論叢』一三四巻四号, 2005年, 日本評論社)・「江戸版考 其二」(『人文・自然研究』一号, 2007年, 一橋大学大学教育研究開発センター)・「江戸版考 其三」(『人文・自然研究』四号, 2010年, 一橋大学大学教育研究開発センター)等。
2. 阪口弘之「金平浄瑠璃と東西交流」(岩波講座 歌舞伎・文楽第7巻『浄瑠璃の誕生と古浄瑠璃』, 1998年, 岩波書店)
3. 水谷不倒『古版小説挿画史』(『水谷不倒著作集』第五巻, 昭和四十八年, 中央公論社)
4. 山根有三「絵屋について」(『美術史』48, 1963年, 美術史学会)
5. 榊原悟「草紙屋城殿小考」(『秘蔵日本美術大観』九, 1993年, 講談社)
6. 秋本鈴史「寛永期の浄瑠璃」(岩波講座 歌舞伎・文楽第7巻『浄瑠璃の誕生と古浄瑠璃』, 1998年, 岩波書店)
7. 浜田啓介「草子屋仮説」(『江戸文学』八号, 1992年, ベリカン社)
8. 柏崎順子「江戸版からみる一七世紀日本」(シリーズ本の文化史2『書籍の宇宙——広がり』と体系』, 2015年, 平凡社)所収
9. 柏崎順子「版權意識醸成以前の初期出版界——仮名草子再考——」(『言語文化』第49巻, 2012年, 一橋大学語学研究室)