

歌川広重「東海道五十三次」(保永堂版)管見

永 田 雄次郎

はじめに

歌川広重(一七九七—一八五八)の手になる五五枚の錦絵は、天保三年(一八三二)頃より翌年に至るまで順次公にされ、そのほとんどが江戸の人々の眼に触れることとなった。天保五年(一八三四)正月には、江戸の版元、保永堂より俳諧師、四方瀧水の序文を付した揃物「東海道五十三駅続横画」として刊行された。このシリーズは葛飾北斎「富嶽三十三景」を超える人気を得、それまで比較的地味な浮世絵師、当時三八歳の広重の名を世間に広めるのに充分であった。

彼は、この、世にいう保永堂版の「東海道五十三次」(以下、保永堂版と略す)の人気により、同趣向の「東海道五十三次」をのちに数多く描いた。それらは、保永堂版に対し、狂歌入東海道〔天保後期〕、行書東海道〔天保後期〕、隸書東海道〔弘化四年(一八四七)〕、人物東海道〔嘉永五年(一八五三)〕、豎絵東海道〔安政二年(一八五五)〕などと称され、今日、それらの版を並置した「東海道五十三次」の著作を見ることもできる⁽¹⁾。

これらの比較については、以前の論考にも記したが⁽²⁾、近藤市太郎の「四十種の東海道は、何処に広重でも興趣をそがれたためか、第一回に保永堂から発売した東海道五十三次統図の様な情趣豊かなものは二度と描けなかった」⁽³⁾

という見解が正鵠を射ていよう。だが、同時に、内田実の「彼の芸術が円熟の頂点に達した時代の作品に比較すれば、垢抜けしないところがある。重く、また鈍いところがある」⁽⁴⁾という論に代表されるような保永堂版に対する批判があることも指摘した。

最晩年の「名所江戸百景」の縦型の紙面に遠近感を強調した斬新な絵画への賞讃がその根底に存在するのか。それとも、保永堂版と同じ横型の「木曾街道六十九次」や、「近江八景」中の有名な「唐崎夜雨」の風景などの風景表現に比べてのことであるのか。

以上のことを考慮しても、「東海道五十三次」の場合は、保永堂版の表現は他の版を凌駕している。張りのある風景表現、一つの場面のみならず次の宿場の景への展開の機知に富んだ変化の妙などは、初めての長大なシリーズを描くといった気負いがよい方向に進んでいる。山藤章二のいう「デビューには誰しも、あたたためてきた構想や情熱を惜し気もなく盛り込む」⁽⁵⁾ためであるのか。

そして、その絵画は高橋克彦の「構図に北斎ほどのうまさもなく、歌麿のような描写の迫力にも欠けるが、広重の作品には心がある。我々が失ってしまった『日本人の心』が封じこまれていたのだ。広重の絵を見て誰も『うまいな』とはいわない。『いいな』というだけだ。技術を超えた部分に広重の魅力は存在している。日本人の感性に訴えかける『心』を持ち合わせている絵師なのだ」⁽⁶⁾との論述そのものである。広重の絵画的特質のみならず保永堂版のすばらしさを如実に示している。

この魅力ある保永堂版の「東海道五十三次」を他の版と比較しつつ、日本絵画史における広重作品の意味を少し立ち止まって考えてみようとするのが本稿の主旨である。

(一)

保永堂版が他の版の絵画表現と相違することの一つに、江戸より京までの道中、旅人など人物の動きが明確に把握され、京あるいは江戸に向かうにしても（多くは京に歩を進める旅人たちであるが）、その移り行く場面の流れが強く意識されることがあげられる。また、その途中には茶店など休息の時といった景をうまく配し、乙張のある展開は双六的と感じさせることもある。双六において東海道は恰好の題材であり、「東海道五十三次道中細見双六」など広重も描くところとなった。保永堂版における双六の流れについては、以前にも少し触れたことがある⁽⁷⁾。無論、そのことは四方瀧水の序文でも触れられている。

それに比べ、他版は全体的な流れよりも、一画面、一画面が完結したような構図となるものが多い。行書東海道では茶店が十一図描かれ、このほか宿が四図、鯉節屋（沼津）、絞染屋（鳴海）などの商店が見える。同版に、茶店の前の道を行くといった旅人の動きを認めることも可能であるが、多くの場面は人々が茶店で休憩する景となり、前の場面からの流れがそこで止まってしまう。それらの茶店の数が他版に比べて多いことから、ことさらに流れの停滞が強調される。その上、全図にわたって画面中の旅人同士の往来の様子が頻繁に描かれるので、江戸から京への道という強い一方向への流れを生じにくくしている。したがって、画面が一つ一つ完結されてしまうのである。

隸書東海道は行書東海道よりも流れは感じさせるが、それとても、道中の駕籠、馬、荷物の運搬といった描写に多くが割かれ、観る者の興味がそこに向かつてしまう。狂歌入東海道になると、画面に狂歌が挿入されることにより煩雑さを増加させ、流れの減速はおろか、絵画の持つ深い詩情を薄める作用が働いているようにも思えてくる。

縦絵東海道では、晩年の名作「名所江戸百景」にあつて郊外を示すような遠景描写を採用しているが、「名所江戸

「百景」のコントラストの強い遠近表現といった独創性には欠けている。一図、一図がごちんまりとまとまるのみで、やや凡庸の感があるとはいいい過ぎであろうか。

画面が完結的であるということは、画面中の東海道を象徴する街道筋の松や松並木を見ることがでも明らかにされる。保永堂版も全図の半数ほどに描かれるが、たとえば、行書東海道には三〇個所以上、隸書東海道には四〇個所以上、上の場面にそれらが登場する。そして、画面でよく目立つのである。一面面に展開する出来事のいきいきとした描写よりは、完結した一場面の風景描写を基調にした温和なまとまりに表現の重点が置かれ、東海道を強調する松や松並木が描かれることにその原因があるのかも知れない。一方、保永堂版の松や松並木は、前記の諸版に比べ観る者の関心をさほどひくことはない。各々の場面に生じる出来事、自然描写の見事さに目が向けられ、さらなる場面への展開に期待を持たせる流れがそこに見える。

保永堂版に見える流れ、この拠り所をどこに求めるべきであるのか。これも以前に触れたのであるが⁽⁸⁾、もう一度、大名行列に代表される武士に関わる事象が大きく作用していることを強調しておきたい。大名行列は、「日本橋」「品川」「箱根」「嶋田」「金谷」「荒井」「白須賀」「岡崎」「亀山」「関」「土山」に見え、「小田原」「藤川」でも武士は画面の重要な位置を占める。これは他の版にない特徴で、城も「小田原」「浜松」「吉田」「岡崎」「桑名」「亀山」に登場する。

他の版でも城を「岡崎」「桑名」などに見ることができ、徳川家康の生地、岡崎の城はこの時代にあつて当然であり、桑名の地であることを如実に示す七里の渡船の入口にある桑名城を添景として描く必要があつた。広重自身も天保三年（一八三二）八朔御馬進献に同行したことも、保永堂版における武士的事物への傾斜を物語るのかも知れない。これに比較すると、他の版は庶民がより多く画面の主要人物となっている。

参勤交代の大名行列は、その長い隊列により画面に明解に強い流れを形成する。「白須賀」および「岡崎」の列

は、京から江戸への道であるが⁽⁹⁾、その他は江戸から京への道すがらである。この流れは、やがて「四日市」でおそらくは行く道の反対方向に傘を飛ばされそれを追いかける旅人、「庄野」に見える突然の雨に逃げまとう人々の姿などによって街道を歩む速度をより増加させて行く。

反対に、「蒲原」の雪の景、「鞆子」のどろろ汁を振舞う茶店、「江尻」の大きく広がった海景など、数箇所そして最小限の場面が、その流れを柔らかく受け止め、全体の良き休息の雰囲気を与えている。見事な構成力がそこに存在している。

(二)

保永堂版の特徴の一つとして、他の版にはあまり見ることのできない隣り合った宿場間の絵画表現における有機的結合があげられる。これも保永堂版全体を貫くりズミカルな流れに深く関わっている。

起点の「日本橋」(図1)から次の「品川」(図2)へのつながりは従来より注目されている。「日本橋」は、歌にもある午前四時の「お江戸日本橋七ツ立ち」をする大行列の先頭が日本橋を渡り江戸を発する景が描かれる。次の「品川」では日の出の時刻、同じく大行列の最後尾を描き、ここに両者の距離をも含めた時空間的推移が明らかにされる。隸書東海道を例にすれば、「日本橋」の賑わう橋上の景から鮫津の茶屋を描く「品川」の間にはそのような移り行きは存しない。他の版も隸書東海道と同様であり、ここに保永堂版の独創的表現を見る。「嶋田」から「金谷」への大井川を渡る大名行列も、保永堂版ではこの時空間的推移を見ることを可能にする。流れの発見である。

保永堂版で旅籠の客引きの女性と旅人を描いた「御油」(図3)は、旅籠での宿泊を描写した「赤阪」(図4)に続く。「御油」の力づくの留女から逃げる旅人の動きは、彼らとは同一人物ではないが、「赤阪」の宿でくつろぐ旅人に



図2 「品川」



図1 歌川広重「東海道五十三次」(保永堂版)「日本橋」(以下、保永堂版)



図4 「赤阪」



図3 「御油」



図6 「大磯」



図5 「平塚」



図8 「岡部」



図7 「鞠子」



图 10 「由井」



图 9 「蒲原」



图 12 「水口」



图 11 「土山」



图 14 「亀山」



图 13 「庄野」



图 16 「二川」



图 15 「白須賀」

結ばれる。動から静への移行である。この二宿の距離は東海道中もつとも短く十六町（一・七km）であり、その距離を逃げるという表現とも受け取れる。そうすれば、画面の上部、下部いずれが江戸の方向であるのか不明確な道を、上部が江戸であると判断することもできよう。（現在でも御油橋を渡ってまもなくの場所に、上部が江戸のこの画面に似た景が見られるように思えるのではあるが）

人物東海道も両宿の場面は保永堂版と基本的には同じである。しかし、「御油」の客引きには保永堂版のような力強さは感じられず、「赤坂」もなごやかさに欠け、有機的結合においては保永堂版に遠く及ばない。なお、広重は版によって赤坂、赤坂（より一般的）の二つの表記を使用する。山藤章二は「御油」について次のように記している。

広重自身よほど保永堂版が気に入っていたとみえる。その証拠に、右手の宿の中に絵師・彫師・摺師などのスタッフの名を堂々と書き出している。シリーズ中の、作者の最高自信作だったことは間違いない。絵かきは不本意な作品に決してこういうことはしないからだ⁽¹⁰⁾。

この作家の言葉は素直に共感できよう。

東海道において御油、赤坂間の次に短いのは平塚と大磯間の二六町（二・九km）である。保永堂版「平塚」（図5）には画面右側の路傍に平塚宿を表す榜示杭と関札が立つ。左側は平塚宿を出た地域であり、そこに大磯から来た町飛脚が平塚へ足早に向かっている。「大磯」（図6）でも画面右側に榜示杭と関札が見える。「平塚」の画面左側から「大磯」の画面右側は榜示杭と関札により両宿場間の短い距離を画面外の余白を含めて暗示してもいる。「平塚」の町飛脚に対して「大磯」では馬に乗った旅人が雨の中を歩む。画中に示された「虎ヶ雨」であり、虎御前が愛する曾我十郎の命日に流す雨という故事を踏まえている。この広重の文学的情緒も他の版においては見ることはできない。

「鞠子」（図7）と「岡部」（図8）の連続性も看過できない。芭蕉の句にも吟じられた名物とろろ汁を出す茶店で休憩する旅人の姿が保永堂版「鞠子」には描かれる。茶店の左側には梅の花が咲く、落ち着いた春の景である。だ

が、こののんびりとした休息は「岡部」の急坂の出現により気分が一変する。『伊勢物語』⁽¹⁾東下りの宇津の山、つまり「葛の細道」である。物語は「いと暗う細きに、つたかえでは茂り」と記し、主人公は「駿河なる宇津の山べのうつつにも夢にも人にあはぬなりけり」と詠んだ。その様は画面両端の緑濃き山容に囲まれた深い谷間の坂道としての険しさを表現している。旅人は休息の後、この待ち受ける急坂を行くのである。

この両宿について他の版では、雪景の隸書東海道を除き、行書東海道、人物東海道、豎絵東海道、狂歌入東海道などもとろろ汁の茶店風景の「鞠子」を描いている。「岡部」は、行書東海道が「鞠子」の茶店に続いて名物十団子の茶店を描写する以外は、同じく宇津の山の険しい景色を描こうとするが、いずれも保永堂版の大きく弧を描きながら高低差の著しい、鬱蒼とした谷間の坂道に比べると平明で、この点でも保永堂版の独創的畫面とは隔たりがある。

「鞠子」と「岡部」のようにながりを保永堂版の他の場面に求めるとすれば、「蒲原」(図9)と「由井」(図10)がそれに該当しようか。「蒲原」の夜の雪の情景(実際は蒲原の地にはこのような雪景はあり得ず、広重のフィクション説が強い)に続いて、険しい薩埵峠の道を「由井」において見る。つまり、全体の流れの中に「一回休み」的休息の必要から「蒲原」に雪を降らせたのであろうか。堀晃明は、この「由井」が山辺赤人の「田子の浦ゆ うち出でて見れば 真白にぞ 富士の高嶺に 雪は降りける」⁽²⁾の歌の地との説を記すが⁽³⁾、そうなれば、「鞠子」から「岡部」への展開と共通する古典文学との関わりを指摘できるのであるが、それはやや穿ち過ぎとの声も聞こえてきそうな気もしくはない。

今まで述べてきた隣り合う宿場表現とは保永堂版「土山」(図11)と「水口」(図12)の場合はやや異なっている。鈴鹿峠を越えた大名行列の一行は春雨の中を土山へと急いでいる。この雨は「庄野」の夕立ほどではないが、「大磯」の雨に比べるとかなりの降りを思わせる。「土山」の景である。続く「水口」では大名行列と何のつながりもない農家の千瓢づくりを画面の中心的景物としている。ここでは、一つ前の「土山」の雨に濡れた大名行列に対し、

千瓢を干すという行為によってその濡れの場面を乾かすに続けるといった江戸の洒落を思い出させる。これまた他の版にはない考え練られた画面展開なのであろうか。

(二)

保永堂版において、構図的に注目すべきは「庄野」（図13）と「亀山」（図14）の連続する場面展開であろう。有名な「庄野」には夕立に急ぐ人々の姿が写し出されている。鄙びた村の坂道であろうか。右下から左上への坂を下る人は画面中央より右側に消え、旅人に乗せた駕籠は反対に左側に消え去る。右側の人々は右側、左側の人々は左側の舞台の袖に退場するかのような構成は、坂道での突然の雨を避ける様子を見事に表現している。間もなく、画面からは人が姿を消すのである。これが逆に、坂の途中で両者がぶつかるように描かれていたならば、画面の動きの流れが阻害され混乱した景になってしまう。

「亀山」は雪の中を左下から右上への坂道を大名行列が歩んでいる。「庄野」の坂道とは逆方向になり、「庄野」を右に、「亀山」を左に置いたならば、いずれも中央に向かって両方の坂道が上って行く凸型構図が現れる。京、江戸への方向性は考慮しないが、坂道をシンメトリックに構成し、雨と雪という自然現象を伴った連続場面が形成されるのである。そこで、広重は東海道を夏に旅したのにもかわらず冬の景を案じた理由があるとも思われる。他の版、人物東海道、豎絵東海道では「亀山」に雨景を用いるが、その他には保永堂版の独自の世界を見ることはない。

保永堂版では坂道が「庄野」と「亀山」の凸型とは逆の凹型を示す連続画面を、この場合も京、江戸への方向性は無視されているが、「白須賀」（図15）と「二川」（図16）に見る。「白須賀」にあって汐見坂を下り江戸に向かう大名行列は右上から左下への坂道を歩む。「二川」では名物柏餅の看板の見える茶店で休息を求める三人の瞽女は、なだ

らかな右下から左上へのおそらくは京に至る坂道をゆつくりと登って行く。「白須賀」は、左右にシンメトリックな丘を配し、画面も凹型構図とも見られるが、その間を行く行列の流れは左側の丘の下への坂道として続くため、「二川」の坂の景と結合していると考えられることができる。

「白須賀」は他の版も汐見坂の景であるが、保永堂版のような大名行列の荘重さを合わせ持つかのような流れの中に坂を下ることはない。特に、隸書東海道、豎絵東海道は坂を俯瞰図的に描き、やや平凡な風景となっている。豎絵東海道はこのような構図が多く、そこで「ほとんどが俯瞰図であるため、情感に乏しい」⁽⁴⁾とも評される。ただし、俯瞰図だから情感に乏しいかどうかは研究の余地がある。後年の名作「名所江戸百景」にあっても、俯瞰図構図のため、やや凡庸の景と思わせる作品があることも事実である。ことに、江戸郊外を描写する時はその傾向が強いが、「蓑輪金杉三河しま」のように上部と右前に鶴を配するなどしてその単調を救うなどといった広重の画技の高さが示される例は数他存在する。しかし、隸書東海道、豎絵東海道は、こういった近景処理への配慮にやや欠け、「白須賀」の画面のどこに焦点が当てられているのか不鮮明とも感じられる。ここが、情感乏しく凡庸と思われる点であるのだろうか。

隸書東海道「二川」は、「猿か馬場」と題するもので、左側は柏餅を売る茶店で二人の旅人は名物を食し、右側では駕籠から旅人が降りている。構図的にはバランスがとれ、広重特有の情趣も醸し出された佳品である。ただし、保永堂版の「白須賀」と「二川」の有機的結合をここに求めることはむづかしい。これは豎絵東海道も同様で、「白須賀」の下り坂の流れを継続するような「二川」の道の構成は両者間にゆるやかな流れを一見生じているとも思われるが、明確な対比のない情景には印象深いつながりを生み出していない嫌いがある。

このように、たとえ他の版が保永堂版と同様の図様によって画面の巧妙な展開を意図していたとしても保永堂版のような独創的な画面を十分に形成されているかどうか疑問である。ただし、保永堂版に見える有機的結合は広重特有

の穏和な感じを私たちに与えるかのような結びつきでもある。この点については後述する。はたして、この結合は制作の初めより計画されていたものであろうか。偶然の所産なのか。もしそうなれば、私たちにとって望外の幸運をもたらしたのか。しかし、今まで述べてきたところからは偶然の所産とは思われない秀でた絵画表現であるように思われてならない。

(四)

隣り合う宿場間の有機的結合を伴う絵画展開は保永堂版全体に生氣を与えている。リズムカルな流れがそこに見える。とりわけ、その生き生きとした保永堂版の人物描写を高く評価するのは山藤章二である。「戸塚」を例に、保永堂版を現場でのスケッチを基盤とする（ノンフィクション的）、人物東海道、美人東海道を机上での作画を基調とする（フィクション的）と区分し、後者をつくられすぎて面白味に欠けると山藤は評する¹⁵⁾。このような人物描写のみならず、自然描写においても、活気ある実景的雰囲気が漂う保永堂版に比べ、隸書東海道、堅絵東海道など他の版の多くは平板な感じがしないでもない。

しかし、保永堂版すべてがノンフィクションでもない。雪景の可能性の少ない「蒲原」の夜の雪、実際は夏に訪れたのに雪中の大名行列として描いた「亀山」の景、たしかにフィクションではある。だが、その根底に現場でのスケッチを基盤にするから、換言すればノンフィクション的な眼があるから、「蒲原」、「亀山」の景が実在するように思えてくるのであろう。

さて、このような保永堂版の中で名品とされるものに、「蒲原」、「庄野」をあげる人が多いのは興味深い。堀晃明は、「蒲原」を、「この絵は風雅の趣きが豊かな上に詩情が満ち溢れているとして『東海道五十三次』の中で最高の傑

作であるばかりか、広重畢生の大作であるというのが大方の見方である⁽⁹⁶⁾と記す。同じく「庄野」を「蒲原の夜の景と並んで保永堂版の中の傑作といわれている。偶然にも、両者は実景そのままに描写したものではないという点で一致している⁽⁹⁷⁾と続ける。

全体に流れを感じさせるノンフィクション的描写を特徴としてしまうと今までの論述で保永堂版を把握できると思われそうであるのに、代表作は、詩情豊かな、「いわゆる広重画」に行きつく。ここに私たちの広重に対するイメージが存する。本論冒頭部の高橋の、「うまいな」というのではなく「いいな」と思わせる広重の絵画への述懐である。

また、坂の上で夕立に出会い、右端、左端に走り去る人々、そこにはスピード感があり、不意の雨に対する人々の驚きが迫真性を持って表現されている「庄野」を、私たちは雨の降る詩情豊かな広重画と誤ってしまっている。実はノンフィクション的な眼で巧みにフィクションとして再構成した世界、そこに広重の絵画のトリックが隠されているのかも知れない。赤瀬川原平は次のように論じる。

広重の浮世絵構造は、考えてみると巧妙である。絵に描かれるはずの細部は、それぞれ見る人の体の中にすでに蓄積されている。いわば火薬はそれぞれの体内にあるわけで、広重の雨の絵を見て、それぞれの火薬が点火される。

広重の絵は爆弾そのものではなく、いわば点火装置なのだ。だからその絵は質素でいられる。
(中略)

「雨ってこんなもんじゃありませんか」というくらいの幅をもって、その余韻を見るものに受け渡ししながら、渡されたそれぞれがその余韻を増幅させて、その感受性の幅の中に確かな雨の絵が出来上がっていく。その中では非常に高度な絵の在り方だ⁽⁹⁸⁾。

赤瀬川の芸術に対する高い感性は、日本人の広重に対して持つイメージの世界を見事に洞察している。人は東海道

の旅を広重の絵の中に楽しみ、それらの中に含まれる多大な情報を獲得しつつ、雨の持つ「余韻」を感じながらゆるやかな詩情を求めているのである。雪の「蒲原」を観る私たちの態度もこれ然りである。それは隣り合う宿場間の有機的結合もことさらにコントラストを強調せず、穏和さを持ち続けるリズムカルな広重の表現であり、観る者にもそのように思わせることに関係しているであろうか。明治時代以降の日本人の広重への憧れがここに見えよう。

それゆえに、私たちは小林清親を「明治の広重」、吉田初三郎を「大正の広重」と称することを許したのである。広重の絵画の鑑賞の歴史が次第に姿を顕わにしてきたような思いがする。それは、広重が平安時代より続く大和絵の伝統の正統なる継承者であることを示す良き証左となるう。

おわりに

保永堂版「東海道五十三次」は広重にとって初めての東海道シリーズではあるが、各場面の構図の巧みさ、隣り合う宿場間の絵画の有機的結合に基づく生き生きとした画面展開、途中で双六の「一回休み」的間奏を挿入しつつ文学性を加味しながら全体に江戸から京への流れの意識の強調などによって、他版より著名となるべき作品であることが理解されたと思われる。さらに、そこには日本人独自のノスタルジックな眼によって「蒲原」や「庄野」に感じる情趣に対する愛好も付け加わる。

だが、広重は江戸時代後期に生きた人物でもある。迫り来る明治維新の気分を受けないはずはなからう。晩年の「名所江戸百景」の独創的な構図には西洋絵画の影響も垣間見ることができ。否、もっと「明白に」と表した方が正しいのかも知れない。現在、この「名所江戸百景」シリーズの絵画的評価は殊更に高い。江戸に暮らす人々にとって親しく接する日常の景を、かくも斬新に描き出した絵画に対する驚きはいかにばかりであったか。

実は、このシリーズを特徴づける表現に近い作例を保永堂版にも見ることが出来る。「吉田」の画面右側の普請中の吉田城の近景の強調に対し、左側の吉田橋付近の広い遠景を組み合わせる構図は、「名所江戸百景」の「両ごく回向院元柳橋」や「四ッ谷内藤新宿」に類似している。天保年間の初期、すでに広重はこの構図に興味を持ち、特色ある絵画を描いていた。

昨今、広重の独創的でモダンな表現がより注目されているように思える。他方、多くの日本人が詩情豊かな広重の絵画を今も追い求め続けているという現実も同時に横たわっている。赤瀬川原平や山藤章二といった作家の鋭い眼が広重の情趣の本質を明らかにする。この尽きることのない魅力を湛えた画風を考究することは、広重絵画の多様さ、偉大さを解明する道につながる。それは、家永三郎の論ずる「上代倭絵の精神が新しい形をとって生き返っている」⁽¹⁹⁾姿を見ることに他ならない。

註

- (1) 白石 克編『慶應義塾高橋誠一郎浮世絵コレクション 広重東海道五十三次 八種四百十八景』(一九八八年 小学館)、堀 晃明『天保懷宝道中図で辿る 広重の東海道五拾三次旅景色』(一九九七年 人文社)などが代表的著作である。
- (2) 拙稿『大和絵』と『浮世絵』研究序説——『源氏物語絵巻』と歌川広重『東海道五十三次』(保永堂版)の比較を中心に——(関西学院大学創立110周年文学部記念論文集)
- (3) 近藤市太郎『浮世絵』(一九六六年 至文堂)
- (4) 内田 実『広重』(一九三二年 岩波書店)
- (5) 山藤章二「序文 描き手の目から見た広重五十三次」(白石 克編『慶應義塾高橋誠一郎浮世絵コレクション 広重東海道五十三次 八種四百十八景』〔前掲〕に所収)
- (6) 高橋克彦『浮世絵ミステリーゾーン』(一九九二年 講談社)
- (7) 註(2)に同じ

同右

- (9) 著者は「『大和絵』と『浮世絵』研究序説——『源氏物語絵巻』と歌川広重『東海道五十三次』(保永堂版)の比較を中心に——」〔前掲〕において、大名行列はすべて京に向かうと記した。しかし、その後、この二図の大名行列は江戸に向かうことが明白となった。ここに前説を訂正させていただくことにしたい。

(10) 註(5)に同じ

- (11) 阪倉篤義 大津有一 築島 裕 阿部俊子 今井源衛校注『竹取物語 伊勢物語 大和物語』(一九五七年 岩波書店) 本を使用

(12) 青木生子 井手 至 伊藤 博 清水克彦 橋本四郎校注『萬葉集一』(一九七六年 新潮社) 本を使用

(13) 堀 晃明『天保懷宝道中図で辿る 広重の東海道五拾三次旅景色』〔前掲〕

(14) 白石 克編『慶応義塾高橋誠一郎浮世絵コレクション』 広重東海道五十三次 八種四百十八景〔前掲〕

(15) 山藤章二「序文 描き手の目から見た広重五十三次」〔前掲〕の内容を筆者が要約した。

(16) 註(13)に同じ

(17) 同右

(18) 赤瀬川原平『赤瀬川原平の名画探検 広重ベスト百景』(二〇〇〇年 講談社)

(19) 家永三郎『上代倭絵全史 改訂版』(一九六六年 墨水書房)