

歌川広重の風景版画における革新性

——江戸名所絵を中心に——

はじめに

山 本 野 理 子

葛飾の卍翁、先に富嶽百景と題して一本を顕す。これは翁が例の筆才にて草木鳥獣器財のたくひ、或は人物都鄙の風俗、筆力を尽し、絵組のおもしろきを専らとし、不二は其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を其假にうつし置きたる艸稿を清書せしのみ。小冊子中もせばければ、極密には写しがたく、略せし処も亦多けれど、図取は全く写真の風景にて遠足障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⁽¹⁾。

これは歌川広重（一七九七—一八五八）の『富士見百図』の序文である。『富士見百図』は安政四年（一八五七）の改印があるが、刊行されたのは広重の死より一年あとの安政六年（一八五九）であり、百図とあるが実際には初編二十図のみで終わっている。この序文が広重の手により実際書かれたものか、編者によりのものか、編者によりものかは不明であるが、広重の写実論として有名な一節である。それでは広重がどのようにして「写真（真に写す）」を表現しようとしたのか、情趣的とも評される彼の絵画の中で、江戸名所絵を中心に西洋透視図法という点から考察を進

めたい。

(一)

歌川広重は三十五歳の天保二年（一八三一）の頃より風景版画の才覚をあらわす。天保四年（一八三三）から刊行の保永堂版「東海道五十三次」において一躍有名絵師の仲間入りを果たし、少し先輩の葛飾北斎（一七六〇—一八三一）と並び賞されている。以後、死の直前まで筆を休めることなく、そのなかでも江戸名所、諸国名所、街道を描いた風景版画の分野において、広重は数多くの作品を残していることは、今日においても知られるところである。

広重の風景版画制作を考察するにあたり、浮世絵において風景表現が成立してゆく過程について少し述べておかなければならない。浮世絵において風景版画というジャンルが成立するのは江戸時代後期の北斎や広重の時代に入ってからであるが、江戸時代初期の地誌などに描かれた挿絵にも人物や建物の背景に風景らしきものがみえる。しかしながらその風景は、ひとつの空間として描かれたものではなく、その土地の風俗や歳時の舞台道具として登場する説明的要素の強いものであった。

一八世紀中頃、つまり江戸時代中期の元文四年（一七三九）頃から宝暦年間（一七五一—一七六四）に浮世絵の技法が発明され、西洋画法が浮世絵にも導入される。浮世絵の創始に深く関わったとされる奥村政信（一六八六—一七六四）による初期の浮世絵作品は、水平視による一点透視図法と従来の俯瞰図法がひとつの画面に混在するという、西洋の透視図法を理論的に理解しているとは言い難いものであった。政信の浮世絵はそもそも浮世絵という商品として購買者の目を引くことができれば目的を十分果たしうるので、正確性に欠くことは何の問題もなかったであろう。平面画面にあたかも奥行きがあるように描くことで浮世絵は別名「くぼみ絵」と称されたということが、当時の人々の驚きと興味

を物語っている。

その後明和期（一七六四―七二）に入ると浮絵は歌川豊春（一七三五―一八一四）によって、さらに西洋画法を正確にとらえたかたちで発展していく。もちろん完全に正確な透視図法とはいきれないが、岸文和氏の『江戸の遠近法』^②によれば、浮絵第一世代の政信に比べ第二世代の豊春の浮絵は、消失点ならぬ「消失圈」が画面の奥に見出せること、その「消失圈」を中心に透視図法でいう「地平線」が正確に表現されているということ、豊春本人の「視点の高さ」がその「地平線」と同じ高さにあるということがわかる。政信の時代に比べ、遠近法を単に視覚的刺激として鑑賞者に興味を引かせるだけでなく、絵師の空間に対するまなざしがひとつの合理性を見出そうとさせる姿勢を感じ取ることができるのである。

安永二年（一七七三）頃には、小田野直武（一七四九―八〇）ら秋田蘭画にはじまる洋風画派とよばれる絵師達が、蘭学研究の一環のなかで、西洋透視図法の理論的理解と絵画表現への実行に力を注いでいる。とくに秋田藩主佐竹曙山（一七四八―八五）が安永七年（一七七八）にあらわした『曙山写生帖』中の「画法綱領」「画図理解」は彼の西洋画研究の理論的理解を示す内容が記されている。しかし秋田蘭画は浮世絵という大衆の興味を満足させる目的でつくられた絵画に比べ、特定の人間のなかにおいてある種の知的欲求を満たすためのものであった。さらに浮世絵師から転じて洋風画家となった司馬江漢（一七四七―一八一八）による西洋風の風景を描いた銅版画にしても、その目的は西洋技術の習得と伝播にあった。江漢も曙山同様、寛政十一年（一七九九）の『西洋画談』、文化八年（一八一）の『春波楼筆記』に自らの西洋画法理解を綴っている。

さて、浮世絵という商品性の強い絵画表現のなかで、浮絵は一部の人間の知的満足を満たすという訳にはいかず、幅広い層の人々の関心を得ることが第一条件であった。政信の時代のトリック的要素が強い初期の浮絵をみれば一目瞭然でもあろう。だが豊春以降の浮絵は屋内にせよ屋外にせよ絵師（あるいは鑑賞者）と空間の関係が画面上には

つきりと見出すことができるのである。とはいえその目的が西洋画法の理論的理解でない以上、正確性を追求するまでには至らなかつた。しかしながら西洋的な技法を取り入れることによって、眼に映るものをできるだけ正確に再現しようとする試みを読み取ることは可能である。このような試みは、後の広重の世代にも伝えられていくのである。

(一)

豊春の浮絵が後の歌川広重にどのような影響を与えたのであろうか。まず歌川派の西洋画への熱意と教育法をここで紹介しよう。

飯島虚心著『浮世絵師歌川列伝』上巻「歌川豊春伝」によると以下のものである。

〔歌川豊春は〕又浮画〔浮絵のこと〕に長じ、これを錦画になして発行し、大に行わる。類考に浮絵を錦画にし、多く画き出だせり、宝暦頃の浮画〔奥村政信のころの浮絵〕にまされりと。又稗史臆説年代記（三馬作）に、歌川豊春うき絵に名ありと。此の浮画の錦画は、多くは遠景の山水および庭園等にして、中に人物を画く、その人物は遠景あるによりて、あたかも恰生けるがごとく見ゆるなり（横画多し）、これ即西洋の油画の法によりて画けるもの也。

〔中略〕

又按ずるに豊春、既に西洋の画法を伝う、よりて後の歌川流を学ぶ者、また皆西洋の画法を慕わざるはなし。

其の授業の方法の如きに至りても、大いに西洋法に類する所あり〔云々〕⁽³⁾

これは、豊春以降、歌川派という絵師集団における西洋画法教育を示すものである。このような教育が、豊春の弟子である豊広へ、その弟子の広重へと伝わったのは当然であろう。豊春の孫弟子である広重の活躍した江戸時代後期

は、西洋画法による空間把握というものが、理論的理解という域には届かないにしても、江戸の庶民の間でも十分に親しく享受されていた。

広重の風景版画には、「浮絵的」、つまりこの場合、意図的に西洋の一点透視図法を強調して直線的な構図で遠近感を表現しているものも、数多く見受けられる。これは江戸名所絵のシリーズにおいて顕著である。江戸名所絵において、浮絵的画題となる多くの場所が、駿河町・大伝馬町・上野広小路などの商業地、霞ヶ関のような武家屋敷が立ち並ぶ地域、そして遊廓が区画整理してひとつの枠内に押し込められた吉原である。それらは町並みそのものに直線的な要素を見出すことができる「浮絵のような」場所である。例えば大伝馬町は木綿問屋街として有名であったが、通りに沿って長屋のような建物の中に数件の店が入っていたので、その直線的なつくりから透視図を描きやすかったのであろう。

建築学において「求心形式」とよばれるものがある⁽⁴⁾。それは象徴的なもの（広場の塔など）を奥行きを中心として、透視図的な視覚像として効果があるように町並み、あるいは建物を計画して造られることを意味する。江戸の町並みは、あらかじめそのような効果を狙って造られたのではないが、広重が浮絵的画題を風景に求めるとき、この「求心形式」が、すでにあつたかのように思われる感がある。

浮絵的風景を描くにあたって以上のような土地が選ばれたのは「求心形式」の炙り出しであるという理由のほかにも、「江戸的であるもの」をそれぞれの土地が象徴しているということにも関係しているのではないかと思われる。商業地の繁栄、武家社会、不夜城吉原といったものは、他の諸国と比較して江戸を象徴する画題である。広重にとって幾何学的に映った大都市江戸のいくつかの景観を一点透視図法で強調することによって、江戸名所絵とその他の風景版画との差別化を図り、飽きさせないよう変化を求めたのかもしれない。その思いは売れ行きを気にする版元的な考えであろうか。一方街道ものでは、その道中の風俗や旅情を描き出し、諸国ものではその奇観の壮大さや、田園風



図3 広重
江戸名所 王子稲荷之祠



図2 広重
江戸名所之内 隅田堤雨中
之桜



図1 広重
浮絵下谷広小路呉服見世
ノ図



図4 広重
阿波鳴門之風景



図7 広重
江戸名所 赤羽根水天宮



図6 広重
東都名所 芝赤羽根水天宮



図5 広重
東都名所 芝赤羽根之雪



図9 田善
ヨシハラトテノケイ (吉原土堤之景)



図8 江漢
両国橋



図 11 広重
岩城升屋店先



図 10 広重
東都大伝馬街繁栄之図



図 14 広重
江都名所 吉原夜の桜



図 13 広重
江戸名所
よし原仲の町桜の紋日



図 12 広重
江戸名所
よし原仲の町



図 17 広重
江都勝景 芝新銭坐之図



図 16 広重
江戸十二景 両国納涼



図 15 広重
東都名所
両国橋納涼大花火



図 20 広重
江都勝景 よろゐの渡し



図 19 広重
江都勝景 虎之門外之図



図 18 広重
江都勝景 日比谷外之図

景ののどかな情景を描き出したのである。

しかしこの時代の浮世絵師に共通して、もはや浮絵と題する作品を描くことは少なくなつた。それらの風景版画が画題にほとんど浮絵と冠しないのには、次のような理由が挙げられる。第一に浮絵とつかなくても当時は、およそほとんどの風景版画は多かれ少なかれ西洋画法がその遠近表現において享受されているのでわざわざ画題に冠する必要がないということ、第二に浮絵と冠することで洋風画的な響きをみるものに与えてしまい、風景版画の中で重要なジャンルである名所絵としての親しみが減少される恐れがあるということが考えられる。浮絵というと本来、西洋的な視覚によつて人々に興味と驚きを与えていたものであるが、広重の頃には絵師も鑑賞者も野外風景の三次元的空間把握に慣れつつあつたといえるだろう。

そこで広重の作品には、とうに流行を終えていた浮絵と画題に冠するものは少ない。江戸名所を描いたものにわずか数点、浮絵と冠したものが残るだけである。そのうちの一点、天保末年（一八四〇頃）刊行の《浮絵下谷広小路呉服見世ノ図》（図一）は、西洋透視図法によつて描かれたものである。しかしこれは従来の一点透視図法による浮絵と異なり、遠景に進むに従つて二つの方向に収斂していくというかたちにおいて二点透視図法と解釈される。二点透視によつて描かれたものは、広重の風景版画にはしばしばみうけられるが、このことは彼の西洋透視図法への強い関心を如実に示している。

広重独自の西洋画法研究は従来言及されることが少なかった。その理由として、彼が積極的に西洋画法を研究していたというはっきりとした痕跡が今日において見出しにくいということや、彼の風景版画の魅力が別のところ、つまり江戸の情緒性や、諸国の自然と人間社会の融合といったような評価が転じて伝統的日本絵画を周到しているというイメージがあるということがあげられる。ここに広重は西洋画法需要に消極的であつたという誤解を招く原因があるうか。政信は蘇州版画に倣つたとされる《無題（唐人館之図）》を描いているし、豊春は西洋の銅版画を忠実に模写

した《紅毛フランカイノ湊万里鐘響図》を遺している。

また広重と同時代の北斎が行ったような銅版画風の西洋版画を広重は刊行することはなかったし、『北斎漫画』にある透視図法による空間把握を説明するような図解⁵⁾も残っていない。そのため広重は、西洋画法にはあまり積極的に取り組まず、ある程度受容しているものむしろ情緒性の表出というものに力を注いでいると考えられることが多い。だが、この二点透視図の使用という点だけでも《浮絵下谷小路之図》は、広重の透視図法研究の賜物であることがわかる。それは歌川派という絵師集団の西洋画法教育の過程のなかでは当然の結果なのかもしれない。広重にとって西洋画法は単に異国情緒を醸し出すためや、理知的な風景表現を試みるための手段ではなかった。ただ己の目に映る景色を見たまの印象に描き出すためのひとつの手段にすぎなかったのである。

広重のこのような二点透視による空間表現は、建築物や道といったような都市における直線的要素に頼らずとも、のちに更に自然なかたちで画面のなかに取り込まれるようになる。早い例では天保五年（一八三四）頃刊行の泉市版「江戸名所之内」《隅田堤雨中之桜》（図2）が挙げられよう。手前に描かれた松の木や鳥居を中心に画面の両端に向かって道が収斂している。天保十年―十三年（一八三九―四二）頃刊行の佐野喜版「江都名所」《王子稻荷之祠》（図3）もその一例であろう。飛鳥山の三角形と地面の草地部分の逆三角形が画面全体を上下に分ち、一見北斎の図形的表現を連想させるが、よく見ると立派に二点透視を自然に画面に取り込んでいのである。気づくか気づかない程度に画面中央を横切る道が弧を描き、画面内に描き出されることのない道の両端には消失点が認められる。近景に大きな木を配したのは、景観位置とその高さを無意識に感じ取れるよう提示したものである。

後の安政四年（一八五七）刊行の《阿波鳴門之風景》（図4）では、鳴門海峡の向こうに望む遠景部分に描かれた淡路島の手前にせり出した岬を中心に、左右に向かって二点透視の構図である。この図は淵上旭江（一七五三―一八一六）の『山水奇観』（前編寛政十二年―一八〇〇、後編享和二年―一八〇二刊行）を種本にしていとされてい

る⁶⁾。しかしながら広重は、山や島の連なりをまつすぐな水平線上に輪郭を描いた旭江の空間構成とは異なり、その連なりを遠くに行くに従って重ね合わせながら次第に収斂させるといった独自の空間把握によって、三次元空間をパノラマ画面に見事に描き出すまでに至っている。

(三)

浮絵的画題により、歌川派の流れの中で広重は、豊春が残した技術的な課題を消化していったと考えられる。前章で述べた通り歌川派の洋風画教育の流れにおいて、豊春の二代後の世代である広重が、技術的進歩を遂げるということは当然の成り行きであった。しかし広重は同時期に単なる一点透視及び二点透視による絵画を描きながらも、さらに透視図法による新たな空間表現の可能性をも模索していったのである。ここに広重の新しさを見出すことができるのではないだろうか。

広重の作品には左右どちらか一方の画面枠に向かって、透視図法を構成する建物や道が収斂するという現象がみられる。とくに天保年間（一八三〇―一八四四）中期以降の江戸名所絵に多い。ここで同じ場所を題材にした作品を例に挙げて説明したい。天保六年―九年（一八三五―一三八）頃刊行の佐野喜版「東都名所」《芝赤羽根之雪》（図5）は、一点透視図法によって描かれている。消失点は曖昧ではあるが、およそ画面の中心からやや左に位置している。消失点の曖昧さは江戸時代の浮世絵における遠近法において、よくみられる特徴である。

天保十年―十三年（一八三九―一八四二）頃刊行の布吉版刊行の「東都名所」《芝赤羽根水天宮》（図6）は、前出の佐野喜版の景色をちょうど反対から眺めたものである。また天保十四年―弘化四年（一八四三―一八四七）頃刊行の有田屋版「江戸名所」《赤羽根水天宮》（図7）は佐野喜版のものと同方向に眺めた景色である。三点とも川を中心に両側に

ひろがる町並みを透視図法によって描いたものであるが、後の二点には独特の空間構成が見出せるのである。通常画面の中心付近に設定されるはずの消失点が、画面枠の右側もしくは左側に大きくずれているのである。このことによって画面上にふたつの長辺をもった鋭角があらわれるのである。この画面内に見出せる三角形は視覚的效果を十分にもたらしている。また横方向へ奥行きを出すことで、建物や道の距離感と画面上に描かれる描線の長さの違和感が消化されているのである。

はたして広重はこのような構図をどのようにして創案したのであろうか。広重以前の浮世絵には同様の構図は例をみない。ただし司馬江漢や亜欧堂田善（一七四八—一八二二）の銅版画に広重ほど極端ではないにしても、それららしき構図が見て取れるものもある。とくに田善は広重晩年の近像型構図⁽⁷⁾に多大な影響を与えたと指摘されることもあるので、それら銅版画より構想を得た可能性も考えることができよう。

江漢には天明七年（一七八七）作《両国橋》（図8）がある。近景部分に描かれた川沿いに並ぶ水茶屋の軒並みが画面枠の右方向に向かって収斂している。ただし画面全体の消失点は丸みを帯びた水平線に架けられた橋付近である。したがって画面全体を三角の直線で仕切った印象を受ける広重の構図とは違う意味合いを持つものである。

一方、田善の寛政年間（一七八九—一八〇二）後期頃から西洋画を習作的に模刻した銅版画の中には、この構図が見受けられる⁽⁸⁾。しかしながら彼が実際に日本風景を描くにあたって、この構図をそのまま採用するには至らなかったようである。田善の文化年間（一八〇四—一七）中期頃の作《ヨシハラトテノケイ（吉原土堤之景）》（図9）における画面にも確かに、右方向に向かって収斂していくという広重と同様の現象がみられる。ただし消失点が画面内にしつかりと収まっているため、広重のものほど視覚的な印象を訴えるものではなかった。以上からそれらの構図はやはり広重自らによる西洋透視図法の受容と、浮世絵風景画にそれをいかに自分らしく取り入れるかという研究の成果と考えるほうが自然の成り行きといえよう。

(四)

広重には一点透視図の消失点を境に半分に分けて区切った一方が、ひとつの作品と成り得る場合がある。ここに二つの大判三枚続がある。天保十四年—弘化四年（一八四三—四七）頃刊行の《東都大伝馬街繁栄之図》（図10）弘化四年—嘉永五年（一八四七—五二）頃刊行の《岩城升屋店先》（図11）を見比べてほしい。大判縦書が横三枚に続いているので、横画面として見るべきであるが、前者は画面中央のやや右下付近に消失点が認められる一点透視図法である。中央に消失点を置かないのは、消失点の上方に見える江戸城の左に位置する富士山を画面中央に置きたかったからである。ちなみに屋根の斜線と富士山の三角を呼応させているのは、北斎の得意とする手法を採用しているとも考えられなくもない。後者は、先ほど述べたような右に向かって収斂してゆく透視図法である。消失点は画面の枠外に想定される。もし右にあと三枚分の画面が続いていたなら、前者と同様の中央に消失点を持つ一点透視の図となっていただろう。つまり前者のシンメトリーな構図の左半分が後者の構図であるといつてよい。

次に「吉原」を題材に透視図法によって描かれた三つの作品を挙げる。弘化四年—嘉永五年（一八四七—五二）頃刊行の遠彦版「江戸名所」《よし原仲の町》（図12）は、消失点をほぼ中央に持つ透視図である。通りの両脇に並び立つ遊廓の屋根の描線から、水平線は中央より下方であることが推測されるが、消失点も水平線も正面に大きく描かれた桜の木が隠してしまっている。続く天保十年—十三年（一八三九—四二）頃刊行の丸甚版「江戸名所」《よし原仲の町桜の紋日》（図13）も透視図法によって描かれた図である。水平線は中央よりも若干下方であるが、遠彦版よりは上方であるので視点が低いことがわかる。遠彦版の視点が遊廓の二階辺りにあるのに対し、こちらの図は通りに立つ人物とほぼ同じ高さであるといえよう。消失点は中央より大きくずれているので、景観位置が桜の木を正面に対す

るのではなく、「江戸町壹丁目」と記した門の近くに寄っているのがわかる。

最後に天保六年—九年（一八三五—三八）頃刊行の喜鶴堂版「江都名所」《吉原夜の桜》（図14）を挙げる。視点の高さは遊廓の二階の辺りで景観位置は、丸甚版のもと桜並木を挟んでちょうど反対側に立っていることになる。それは前出の大判三枚続《岩城升屋店先》と同じパターンを持つ透視図法であるといえる。この図の場合、画面枠の左辺に向かって収斂していくが、想定しうる消失点は画面外にあり描かれない。遊廓の軒並みの上辺と底辺の斜線は画面を空・建物・道の三つに分割しているかのように横断している。これらはいずれも仲の町と江戸町の交差する地点から、仲の町を南西の方向に望んだときの景観を描いたものであるが、それぞれ別の景観位置、視点の高さを持っている。注目すべきは喜鶴堂版が、画面枠左方向に大きく収斂していくことによって、視線のベクトルが左方向に表現されているということである。つまり斜めの方向に視線が向いているのである。このような透視図のことを今日では「傾角透視図」⁹⁾と呼んでいる。

この視線のベクトルについても少し考察を続けたい。広重の描く「両国橋」には二つのタイプがある。最初のタイプは、天保十年—十三年（一八三九—四二）頃刊行の上金版「東都名所」《両国橋納涼大花火》（図15）、同時期刊行の森治版「新撰江戸名所」《両国納涼花火之図》そして弘化四年—嘉永五年（一八四七—五二）頃刊行の藤慶版「江戸名所」《両国花火》である。どちらも河村岷雪（生没年不明）より着想を得た¹⁰⁾、北斎の文化三年—五年（一八〇六—〇八）頃刊行のひらがな落款の洋風風景版画《たかはしのふじ》や、天保二年—四年（一八三一—三三）頃刊行の「富嶽三十六景」《深川万年橋下》のような橋を正面に対し橋げたの間から遠くの景色を望む構図と類似している。言い換えれば視点の高さが橋と同じ位置（正確には橋げたの上の辺りなのでやや「仰観図」¹¹⁾的になっている）にあり、橋の側面に対して垂直に視線のベクトルが延びているのである。

次のタイプとしては、天保年間（一八三〇—四四）初期刊行の泉市版「江戸十二景」《両国納涼》（図16）、天保三

年—五年（一八三二—三三）頃刊行の喜鶴堂版「江都名所」《両国橋納涼》、天保十四年—弘化四年（一八四三—四七）頃刊行の増銀版「東都名所」《両国花火》などが挙げられる。いずれも「仰観図」であり視点がかなり低いことがわかる。橋や、川面に浮かぶ船が画面枠の左側に向かって収斂していくので、問題の視線のベクトルは橋に対して左の方向に向いていると考えてよい。ただしこれらに共通して二つの消失点が存在するのである。一つは視線のベクトルの先の橋の向こう側に広がる中景である。もう一つは画面の右奥に広がる遠景である。このような二つの消失点を持つ図は二点透視図とは異なり、空間が二重の構造になっているのである。

広重は天保二年のいわゆる「一幽齋がき」とよばれる川正版「東都名所」において風景版画絵師としての地位を確立していくのであるが、ここには彼の空間表現のひとつである近像型構図の初期的な段階を見て取ることができる。しかし本章で述べた彼の透視図法による空間表現の革新、つまり斬新な「傾角透視図法」の使用はみられない。しかし同時期には泉市版「江戸十二景」のような「傾角透視図法」を早くから見出すことのできる作品も存在する。そのような天保初期の様々な試行錯誤が彼の透視図法による空間表現の革新のひとつの頂点といえる作品、天保九年（一八三八）頃刊行の川正版「江都勝景」全七枚（図17、18）を生み出すに至ったのではないだろうか。

この作品で特徴的にみられる広重の空間表現法は、彼自身の「景観位置」、「視点の高さ」のみならず「視線の向き」を明確に描き出すことよって鑑賞者が容易に画の中に入り込める環境を提示したといえる。つまり広重自身を取り巻く世界に見る者を誘導する役割のひとつがこの透視図法の特徴である。全図を通して、この広重独自の透視図法による空間表現が五図認められる。そのことは広重が本作品において積極的にこの透視図法を使用したということの意味する。本作品の刊行された天保六年は、同二年に広重が本格的に風景版画の活動を始め、同四年より刊行の保永堂版「東海道五十三次」において名声を確立した時期の直後に該当する。したがって彼はこのあとの円熟期にむかって、新たな表現法を模索していたと考えることが可能である。そのように一度確立した名声に胡坐をかくことがで

さず常に新しさの創造と戦ってゆかねばならぬ、浮世絵師という職業の立場を物語っているといえよう。広重のような高名な絵師もまた例外ではない。

おわりに

本論文では広重独自の透視図法による空間表現を中心に考察を進めてきた。浮絵初期段階の西洋透視図法の導入は「真を写す」というよりは、視覚に刺激を与えるための単なる仕掛けの様なものに留まっている。また洋風画といわれる一連の活動は、あまりに西洋画法の撰取にこだわりすぎて、空間を合理的に表現することは可能となったが、ここに描き出された風景はどこことなく日本ではないような違和感が漂っている。

このような流れのなか、当時の浮世絵風景版画絵師なら誰でも行ったように常に新しい表現を探求するという姿勢で、広重もまた歌川派の伝統において教育というかたちで実践された西洋画法の写実性を取り入れながらも、それを巧みに利用して独自の空間表現を生み出そうとしたのである。そしてそれは「予がまのあたりに眺望せし」「全く写真の風景」の表現にも尽力した広重の新しさといえる。彼の風景版画は空間を合理的にとらえる新しさと、従来論じられているいわゆる広重らしさと評される情趣性という両極の要素によって構成されていて、それらが均衡し合っひとつの情景を鑑賞者の脳裏に再生させる道を開いた。これは広重の生涯にわたる作画における大きな目的でもあった。

註

- (1) 浅野秀剛「広重の風景画の虚構」〔浮世絵を読む〕5 朝日新聞社 一九九八

- (2) 岸文和「江戸の遠近法——浮絵の視覚——」(勁草書房 一九九四)
- (3) 玉林晴朗校訂『浮世絵師歌川列伝』(中央公論社 一九九三) ※○内は筆者による
- (4) 黒田正巳『空間を描く遠近法』(彰国社 一九九二)
- (5) 北斎は文化十二年(一八一五)刊行の『北斎漫画 三編』(初編は文化十一年刊行)中にこの図を載せている。(永田正慈監修解説『北斎漫画』一 岩崎美術社 一九八六)
- (6) 大久保純一「広重風景版画における種本利用の諸相について」(『名古屋大学文学部研究論集XCVI哲学32』)
- (7) 広重の「近像型構図」に関しては成瀬不二雄「日本絵画の風景表現と西洋近代絵画」(『日本絵画の風景表現——原始から幕末まで——』中央公論美術出版 一九九八)において詳しく述べられている。
- (8) 十七世紀末から十八世紀にかけてヨーロッパで活躍した版画家ジャック・リゴアの銅版画《フォンテーヌブロー宮》を原画とした《西洋公園図》がこの構図により描かれている。(磯崎康彦『亜欧堂田善の研究』雄松堂書店 一九八〇)
- (9) 註(6)に同じ。
- (10) この北斎画は岷雪の明和四年(一七六七)に刊行された『百富士』の《橋下》より着想を得て書いたとされる。そのことに関しては福本和夫「北斎雑考」(『国華』六七一号)や磯博「河村岷雪の「百富士」と北斎の富嶽図」(『美学論究』一)などに詳しく述べられている。
- (11) 註(6)に同じ。