

歌川広重の風景表現について

— 複数の透視図が共存する重層的透視図法 —

中 曾 政 行

はじめに

江戸時代に西洋画法が伝来すると、その画法の一つである透視図法が受容されるとともに、近景と遠景を対照させた日本独自の構図があらわれ成瀬不二雄氏はこれを「近像型構図」と名付けた。その後、近像型構図は、稲賀繁美氏や大久保純一氏によって徐々に拡大解釈されたが、幕末の安政三〜六年（一八五六〜五九）に発行された歌川広重の堅大判浮世絵風景画《名所江戸百景》に多用されていることでは一致している。しかし、近像型構図の作例として挙げられる絵は各氏で必ずしも一致しておらず、近像型構図では説明できない構図も散見される。

ここでは《名所江戸百景》を画面の観察のほか図学を用いて分析する。浮世絵風景画は、視点を決定できる場合は殆どなく、正面図や平面図を作図出来ないことが多い。しかし、視点の位置が不明で

も視心を使って側面図を作図し、描かれた対象物の定量的な高さを比較検討することが出来る。その結果、広重の特徴ある風景表現として「近像型構図」とは異なる透視図法を使った新たな構図法「重層的透視図法」を提案する。その構図法の淵源を探るため、広重の浮世絵風景画の他、葛飾北斎や同時代の浮世絵師の浮世絵風景画を検討し、広重独自の構図法であることを明らかにする。また、広重が浮世絵風景画に「重層的透視図法」を適用した意図を考察する。

第一章 透視図法の伝来と浮世絵

西洋画法の一つである透視図法は中国を経て日本に伝えられた。

この図法で制作された絵には浮き上がって見えることから浮絵と名付けられた版画や、フランスで一七世紀中葉に発明された視眼鏡を通してみる眼鏡絵と称されるものがある¹⁾。浮絵が最初に発行され

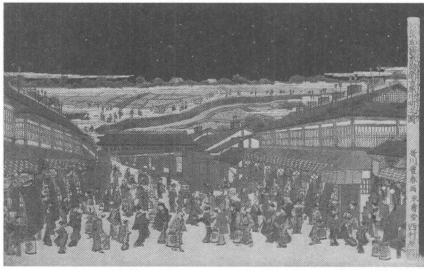


図1 「浮絵和国景跡新吉原中ノ町之図」

たのは元文四年（一七三九）で、自ら「浮絵根元」と記した浮世絵師奥村政信によるものである^②。

岸文和氏は、政信の浮絵の特徴は「歌舞伎芝居図」のような室内の場合には、劇場建築の奥行きと深さの喚起のための透視図法と歌舞伎演目のメッセージ性のために遠景の役者と近景の観客をほぼ同じ大きさに描く投影図法とを併用していることである^③、としている。

また、延享二年（一七四五）に版行された「両国橋夕涼見浮絵根元」では、建物には透視図法を適用するものの、室内から見える遠景には地誌的な説明のために投影図法が適用され、ここでも透視図法と投影図法とを目的に応じて併用している^④、としている。

さらに岸氏は、歌川豊春に代表される第二世代の浮絵の特徴は、

絵画空間の全体が一貫して連続的に把握されているものの、劇場建築を構成する奥行き平行線は透視図法の規則に従って一つの消失点へと収斂せず、いわば「消失圏」としての広がりを示すが、作図上の定点としては機能している^⑤、としている。しかし、図1に示す安永四年（一七七五）

頃に版行された「浮絵和国景跡新吉原中ノ町之図」では、建物群の消失

点が近景から中景へと上昇し、画面上のきわめて高い位置に地平線が描かれ遠景部分は広々とした光景を俯瞰視している。絵師の眼差しが、視点として固定せず移動し、豊春の関心が名所としての眺望を説明的に描写するという、政信の世代と同じ志向があらわれていることを意味している^⑥、としている。

次世代の絵師である葛飾北斎は、画名が春朗であった安永八（寛政六年（一七七九）九五）に、後の風景版画様式を開拓する始発点となる浮絵の「江戸名所図」や「室内図」を発表している。それらの中には建築物の消失点と地平線とが別々で浮絵の影響があるとみられる作品もあるが、寛政末（文化元年（一八〇一）〇四）に制作されたと推定される《阿蘭陀画鏡》などの洋風風景版画は、消失点が一点に収斂しない「消失圏」となっているものの、透視図法がこなれた秀作がみられる。文化十二年（一八一五）には「三つわりの法」とよばれる、画面の三分の二を天、三分の一を地とし、その境界線（水平線）を三等分する左右の二点を消失点とした描き方を紹介している。この一点透視図法の変異型ともいべき画法をもって、北斎の透視図法への理解に疑問を投げかける意見もあるが、理論的にはともかく透視図法をいち早く自らの画法の一つとしていたと云うことは認められよう。

その後、歌川広重は、天保初期（一八三〇頃）に版行された佐野屋版「東都名所 駿河町之図」や「東都名所 吉原仲之町夜桜」で

は、透視図法の規則に従った一つに収斂する消失点の一点透視図法や二点透視図法の秀作を遺している。広重は透視図法を規則に従って描き、画法の一つとして駆使出来るまでになったと思われる。

第二章 歌川広重の浮世絵風景画《名所江戸百景》の構図―近像型構図

第一節 近像型構図と浮世絵風景画

歌川豊春が浮絵を制作していた安永年間（一七七二―八一）に、秋田藩士小田野直武は、蘭学者である平賀源内に江戸で西洋画法を学んだ。直武らは秋田蘭画と呼ばれる洋風画を遺しており近像型構図とは、秋田蘭画において彼らが試みた構図に対し、成瀬不二雄氏が名付けたものである。成瀬氏は近像型構図を次のように説明する。

小田野直武の花鳥山水図に見られる近景には、狩野派か南蘋派の花鳥図に学ぶもの、あるいは『蓮池図』のように写生図をもととするものがある。しかし、いずれも対象を極端に拡大し、それと遠景とを対照させていることには変わりがない。このように、近景の対象を極端に拡大する構図を筆者はドイツの美学者ヒルデブランドの用語にならって、「近像型構図」と呼ぶことにしている。⁷⁾

このように中景がなく近景と遠景の対照だけで、画面が構成される構図と定義している。また、成瀬氏は近像型構図が多く用いられた理由は、遠近表現には不向きな掛幅などの縦長の画面で、西洋画に近い奥行き表現と水平方向の広がり表現を意図して、近景の対象を切つてまで近く大きくし、それと銅版画風の遠景を対比させた新しい空間意識の誕生⁸⁾、としている。秋田蘭画に始まる近像型構図は、浮世絵風景画に影響を与え葛飾北斎の《富嶽三十六景》では、近景を拡大しその向こうに遠景の富士を覗く構図が非常に多くなるとし、具体的な作例として「神奈川沖浪裏」「尾州不二見原」「遠江山中」などをあげている⁹⁾。また、広重については、その出世作である《東海道五十三次》には、近像型構図は全くないが、比較的早い作例として天保二年（一八三一）の中短冊版「四季江都名所 夏 両国之月」をあげている¹⁰⁾。更に、広重の晩年、安政三年（一八五六）から版行された豎大判浮世絵風景画《名所江戸百景》では、この構図を頻繁に用いるようになったとしている¹¹⁾。大久保純一氏も、《名所江戸百景》を詳細に検討し、この近像型構図が一一八点中四十四点に認められるとしている¹²⁾。

第二節 近像型構図の様々な定義と《名所江戸百景》における課題

成瀬氏は透視図法の影響を受けた秋田蘭画の近像型構図を中景がなく近景と遠景の対照だけで構成される構図と定義したが、その後

近像型構図について様々な考察がなされた。

前述の大久保氏は、豎大判の浮世絵風景画《名所江戸百景》の構図を考察するなかで、近像型構図は視点を低く取り、極端に拡大して描いた近景の物体越しに遠景をのぞき見せる構図と定義した¹⁸⁾。

また、稲賀繁美氏はその著書において、秋田蘭画を「狭義の中景脱落構図」とし、彼らの透視図法の理解は、空間要素を遠景と近景に对立分化させる誤解のもとで遠景を描く手段へと還元され、それによる風景描写は透かし見、借景という遠景と近景が対立、分化した「中景脱落構図」となり、これを近像型構図と解釈した¹⁹⁾。

近像型構図は様々に解釈されたが、言葉による構図の定義をより明確にするには、近像型構図とされる具体的な作例を参考にするのが適当と思われる。大久保氏を除き上記各氏は、《名所江戸百景》の全ての作品について言及しているわけではないが、何点かは近像型構図の作例としてあげている。図2「亀戸天神境内」は、大久保氏が「覗き見の近像型構図」¹⁵⁾、稲賀氏が「透かし見の中景脱落構図」¹⁶⁾

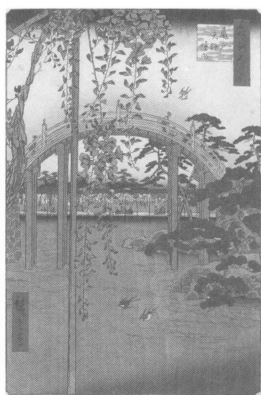


図2 「亀戸天神境内」

とし近像型構図としては一致している。成瀬氏は、直接的にこの絵を「近像型構図」とは述べていないが、モノの「睡蓮の池と橋」に影響を与えたと

し、太鼓橋を近像として捉えている¹⁷⁾。「京橋竹がし」は、ホイッスラーの「バッテリーの古橋」への影響を考察するなかで、稲賀氏が「透かし見の中景脱落構図」¹⁸⁾としているのに対し、「覗き見の近像型構図」を唱える大久保氏は水平視と分類している。これらの例からも判るように、成瀬氏が秋田蘭画で行った「近像型構図」の明確な定義は《名所江戸百景》では曖昧になったように思われる²⁰⁾。その他に、岡泰正氏は《名所江戸百景》の構図の特徴を、透視図法で描かれた中景と遠景の背景に大きくトリミングした前景を配置する構図とし、「近像型構図」を包含した提案をしている²¹⁾。また、提案した構図が全体の三分の一以上をしめている²²⁾。

このように《名所江戸百景》の構図は様々に解釈され明確な区分が出来ない。それ故、次章で図学を使って広重の《名所江戸百景》を分析し、構図の特徴について明確化を試みる。

なお、本論文では「近像型構図」を最初に定義されたように、近景の対象を極端に拡大し、それと遠景とを対照させる中景脱落構図とし、中景脱落ゆえに近景と遠景の不連続な構図と解釈することとした。

第三章 歌川広重の浮世絵風景画《名所江戸百景》の特徴ある構図

第一節 透視図の図学による分析

《名所江戸百景》の構図を検討する方法として、図学を適用して

る場合でも、視距離を求め視点が決定できる場合は稀である。そこで、建物や人工物から視心が求められる場合や視心が位置するとされる水平線や地平線が描かれている風景画について、側面図を求めモチーフの高さを比較することで、絵師の意図や狙いを解釈する一助とした。

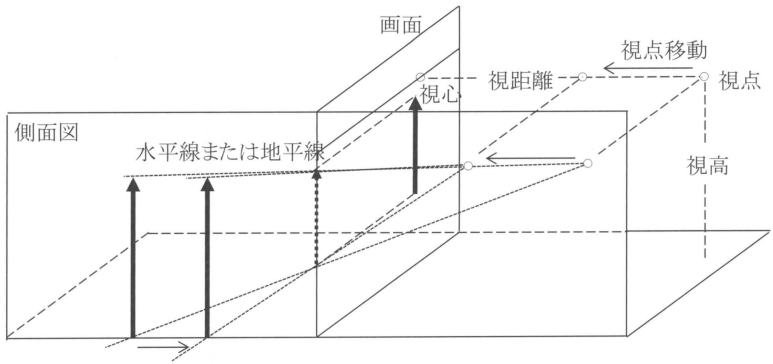


図3 側面図の作成方法

分析する。
 小山清男氏は、透視図法で描かれた絵画の空間構成はどのようなものであったかを図学により分析している²²⁾。ルネサンス期の絵画は、消失点(視心)も正確に求められ視点や視高、視距離を精度よく求められる場合が多く、図学の適用によって絵画空間を三面図として表わすことができる。しかし、ここで図学を適用しようとする浮世絵風景画は、消失点が求められ

実際の高さが判れば、その他の対象物の高さも絶対値として比較できることを示している。これは、側面図上に投影したモチーフは視距離に関わらず同じであり、側面図における視点を頂点とする水平線または地平線と対象物、および視線で作る直角三角形は、それぞれの視点で相似形になるためである。視線と基面が交わった位置

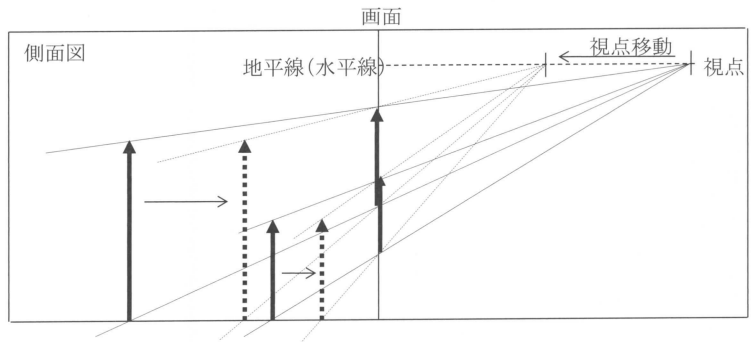


図4 視点が移動した場合の対象物

側面図を作成する方法を簡単な図によって説明する。図3は、画面上のモチーフと、視心、視距離、視点、視高の全てが求めた場合を模式的に示している。さらに画面上のモチーフと視点を側面図上に投影し、投影されたモチーフに視線を引く。視線と基面が交わった位置にモチーフを描かれている対象物が存在し、その高さも求められる。図4は対象物の高さは、視点の画面に対する前後位置にかかわらず一意に求められ、一つの対象物の

に対象物が存在するには基面が水平な面で、その上に対象物があることが前提であることはいうまでもない。

なお、広重没後の安政五年（一八五八）十月以降に版行された四点は二代広重作の可能性が高いとする意見もあるが「赤坂桐畑雨中けい」のみ二代広重作として分析の対象から外し、大久保氏と同じく一八八図について検討した。

第二節 二つ（複数）の透視図の組合せ——「重層的透視図法」

図学と観察による《名所江戸百景》の分析結果、「透視図」が三十二点、岡氏の提案する「透視図に拡大した近景を配置した構図」が五十点、そのうち「中景脱落近像型構図」は二十点となった。その他に、これまで言及されてこなかった《名所江戸百景》の構図として「二つ（複数）の透視図の組合せ構図」がある。第一章で紹介した歌川豊春の浮絵は、絵師の視点である消失点が、近景から中景そして遠景へと移動上昇している。その結果、風景画として興行き不連続で空間の歪みさえ感じ、いわば複数の透視図が併存する構図となっている。広重は、二つ（複数）の透視図を一枚の絵の中で組み合わせさせても、それぞれの透視図が共存し違和感のないものとしている。その意味で複数の透視図が共存する「重層的透視図法」と名付けた。十六点の「二つ（複数）の透視図の組合せ構図」を確認したが、以下に個々の図について図学での分析を紹介しながら詳述する。²⁴

（一）「京橋竹がし」の分析

「京橋竹がし」は、安政四年十二月の改印がある。橋脚から消失点を求めこれを視点として分析した。図5に示すように、橋脚と近景の舟、及び船頭の高さは矛盾のない高さ関係になっているが、遠景の橋はより低く、岸に並ぶ竹は近景では橋脚の三倍近い高さとなつて遠景の橋との高さ関係とは異なり極端に高く描かれている。同様に岸に並ぶ竹を描いた絵である、広重自身が描いた『絵本江戸土産』

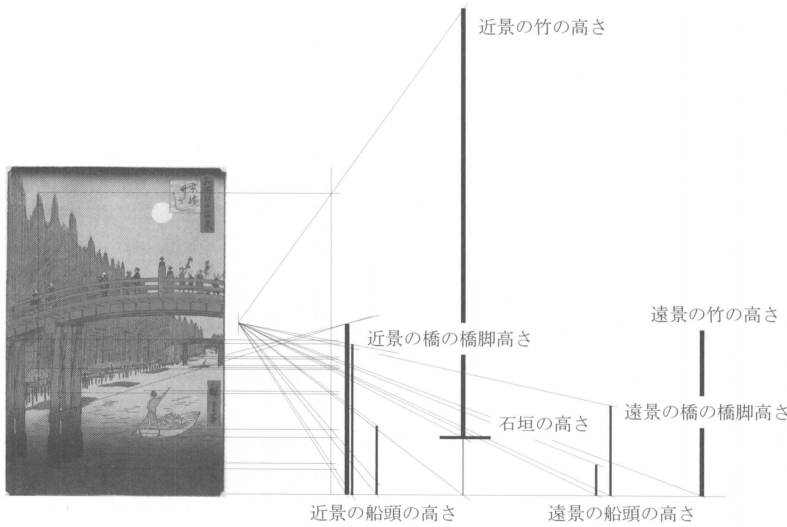


図5 「名所江戸百景 京橋竹がし」の分析図

『絵本江戸土産』では、竹の高さは、橋脚のせいぜい二倍程度の

高さであり、これからも背景となる竹が近景では極端に誇張された高さになっていることがわかる。川にかかる橋と竹は別々のグループに分け、視点からの距離に応じて収斂する割合を違えている。また、橋や舟を描いた透視図と竹を描いた透視図は、遠くに行くに従ってより小さく収斂する奥行きを強調するものとし、名所絵としては竹をより大きく描くことで、竹河岸であることを強調していることは言うまでもないが、壁のように続く竹の近景での拡大で、画面左への広がりも意図していると考えられる。同じような手法で透視図を使って描かれた絵に「鎧の渡し小網町」がある。

なお、大久保氏は「京橋竹がし」を水平視に「鎧の渡し小網町」を近像型に分類している。

(二)「木母寺内川御前栽畑」の分析

「木母寺内川御前栽畑」は、安政四年十二月の改印がある。地平線上に視点があるとして分析した。図6に示すように、舟に乗っている人や舟から降りたばかりの近景の人は、中景の橋脚とほぼ同じ高さで描いており、近景をより大きく描いていることがわかる。この絵は「小奈木川五本まつ」と同様、川によって近、中、遠景の三つに分断しているが、「小奈木川五本まつ」とは異なり近景の舟は透視図法で描かれている。遠くになるに従って、通常の遠近表現より更に小さく描かれている画面を川による分断によって違和感ない

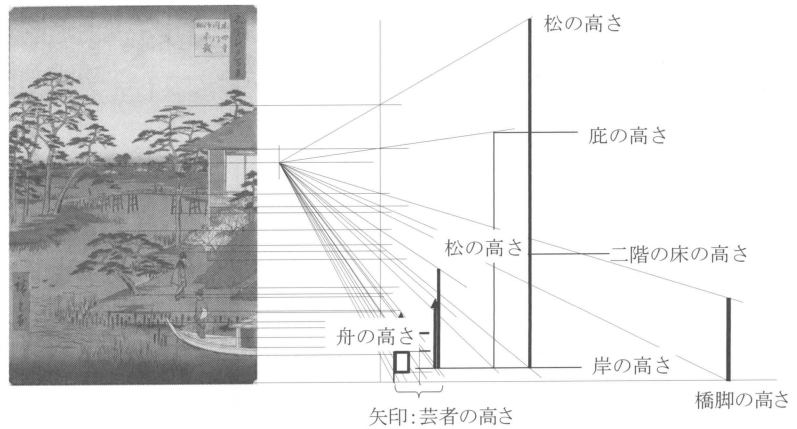


図6 「名所江戸百景 木母寺内川御前栽畑」の分析図

ものとしながら奥行きを強調し、近景の家や舟の一部を描き水平方向の広がりも考慮した構図となっている。同じような手法で描かれた絵に「浅草川首尾の松御厩河岸」と「下谷広小路」がある。「下谷広小路」は川による分断の替わりに遠景の彩色を地味にして違和感のない

いものにしてている。

なお、大久保氏は「木母寺内川御前栽畑」を俯瞰、「浅草川首尾の松御厩河岸」を水平視、「下谷広小路」を俯瞰と分類している。

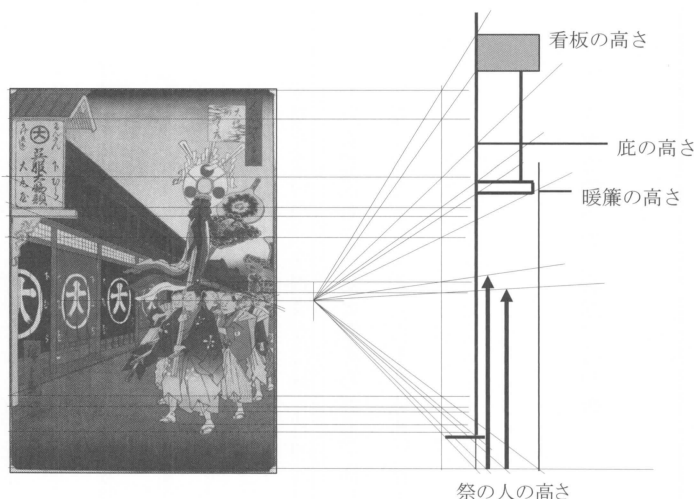


図7 「名所江戸百景 大伝馬町こふく店」の分析図

(三) 「大伝馬町こふく店」の分析

「大伝馬町こふく店」は、安政五年七月の改印がある。図7に示すように大丸呉服店から求めた消失点は画面右にある。これを視点として分析すると画面全体では不自然さは感じられないが、画面右を練り歩く「棟梁送り」の行列の人々は大丸の暖簾と比較しやや高く描かれている。この行列の足並みと大丸呉服店の地の線とは平行

となっており、大丸呉服店とは異なった視点の透視図法で描かれている。また、看板の屋根の消失点は大丸呉服店の消失点と大きく離れたところにある。看板に書かれた「呉服大物類 大丸屋げんきんかけ値なし」が読め、場所をより

明確に伝えるために描かれたものであろう。一点透視の大丸呉服店により奥行きを強調し、看板の一部を描き左への広がりや大丸呉服店の地の線と「棟梁送り」の行列の足並みとを平行に描き右への広がりや狙った構図となっている。同じように複数の透視図によって横への広がりや強調した絵に「四ツ谷内藤新宿」と「芝神明増上寺」がある。

なお、大久保氏は「大伝馬町こふく店」を水平視、「四ツ谷内藤新宿」を近像型「芝神明増上寺」を俯瞰と分類している。

第四節 その他の「重層的透視図法」による絵

これまでは、図学による分析が可能な絵を中心に取り上げたが、観察により「重層的透視図法」と分類した絵を取り上げてみたい。

(一) 「赤坂桐畑」「逆井のわたし」「柳しま」

安政三年四月の改印がある「赤坂桐畑」、安政四年二月の改印がある「逆井のわたし」、安政四年四月の改印がある「柳しま」は、いずれも川によって分断された構図で「小奈木川五本まつ」や「木母寺内川御前栽畑」と同じく近景と背景の中景、あるいは遠景のそれぞれを別の尺度で描いている。「赤坂桐畑」の遠景の家々は厳密には透視図法では描かれていない。「逆井のわたし」では、近景と背景を仕切るのは川を中心を通る藍ぼかししかなく「重層的透視図

法」としてはあまり工夫の見られない絵といえるであろう。
 なお、大久保氏は「赤坂桐畑」を近像型、「逆井のわたし」「柳しま」を俯瞰と分類している。

(二) 「高田姿見のはし俵の橋砂利場」「小梅堤」

安政四年正月の改印がある「高田姿見のはし俵の橋砂利場」と図8に示す安政四年二月の改印がある「小梅堤」は、前者が姿見橋から俵橋へ通じる曲がった道を画面右で切り、近景の姿見の橋と遠景とを異なる透視図で描きながら、違和感のない構図を実現している。後者では近景の橋は非常に大きく描かれているが、画面左で橋を切り対岸の土手との繋がりに不自然さを感じられず、中景や遠景をより小さく描くことで奥行きを強調している。画面左で橋を切り画面左への広がり、画面右の木を一部描くことにより右への広がりを意図した構図であろう。ちなみに広重自身が描いた『絵本江戸土産』にも同様の図様の「小梅の堤」があるが、見開き二丁の横長画面で

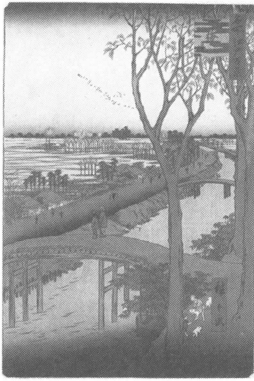


図8 「小梅堤」

一般的な透視図となつて
 いる。どちらの絵も透視
 図法で描かれた近景のモ
 テーフの一部を画面の
 端で切ることにより、近
 景と小さく描かれた中

景、遠景との連続性と奥行き強調に腐心している。
 なお、大久保氏は「高田姿見のはし俵の橋砂利場」と「小梅堤」のどちらも俯瞰と分類している。

(三) 「紀の国坂赤坂溜池遠景」

安政四年九月の改印がある「紀の国坂赤坂溜池遠景」は、紀の国坂と弁慶堀を描いている。「大伝馬町こふく店」と同じ手法を採り、画面右手の大名行列の視点は画面の外に出ており右への広がりを意図していると思われる。他方、弁慶堀は坂との高低差が強調され、堀の形と町並により画面左への広がりを意図していると思われる。大名行列を描く視点高さと地平線の高さが、ほぼ一致するため違和感がない。

なお、大久保氏は、これを水平視と分類している。

第四章 《名所江戸百景》以外の風景画における「重層的透視図法」

第一節 歌川広重のその他の風景画における「重層的透視図法」

「重層的透視図法」による構図は広重の独自の発想によるものか、それとも他の絵師の影響もあるのだろうか。その淵源を探るために、まず広重が風景画において「重層的透視図法」をいつ頃から始めていたか検討する。

対象としたのは、風景画を描き始めた天保年間から安政五年（一八三〇頃～五八）までに版行された横大判の揃物《東都名所（佐野屋）》二十一図、《東都名所（川口屋）》十九図、《東海道五十三次》五十五図、《木曾街道六十九次》四十七図、《江都勝景（川口屋）》七図、《江戸名所（藤岡屋）》十八図、《隸書東海道》五十六図、《江戸名所（山田屋）》三十四図、《山海見立相撲》二十図の計二百七十七図。並びに幕末の嘉永六年から安政五年（一八五三～五八）に版行された堅大判の揃物《六十余州名所図会》六十九図、《近江八景》八図、《五十三次名所図会》五十五図、《富士三十六景》三十六図の計百六十八図である。²⁵⁾

その結果、重層的透視図法で描かれている絵は、横大判では天保後期（一八四〇頃）に版行された「江都勝景 よろゐの渡し」が一点、堅大判では安政三年三月の改印がある「六十余州名所図会 長門 下の関」、安政二年七月の改印がある「五十三次名所図会 江尻」と「五十三次名所図会 鳴海」、安政四年三月の改印がある「近江八景 堅田落雁」の計四点が認められた。

横大判の「江都勝景 よろゐの渡し」は、背景の建物群が二点透視図法によって描かれており、視点と視距離を求めて正面図、平面図、側面図の三面図を書くことが出来る。作図した結果、渡し舟や荷物を運んでいる前景の舟は、背景の建物群とは異なる尺度の透視図で極端に拡大して描かれている。そのため舟の浮かぶ川幅が狭く感じ

られ、透視図法を採用したにも拘らずかえって奥行きを損なう結果となっており、広重の意図するものにはならなかったと思われる。

堅大判の四点は、《名所江戸百景》の重層的透視図法ほど連続性を持った奥行きを感じられず、また空間のひずみも感じられる。「六十余州名所図会 長門 下の関」は、水平線上に視点があるとして図学により分析すると、中景と遠景の船に比較し近景の船は大きく描かれている。近景の船の背後にある船の帆柱は、手前に大きく描かれた船と同型とすれば、透視図法からは逸脱しており、水平線もやや高く、画面全体に違和感のあるものとなっている。「五十三次名所図会 江尻」は、河原に干してある網は透視図法で描かれていない。また、浜に揚げられている小舟も消失点は背景と大きくずれている。どちらかというところ、透視図に拡大した近景を配置した構図に近い。また、「五十三次名所図会 鳴海」は、有松絞りの反物を干す木枠の消失点が画面左外にあり、画面左への広がりを感じたものである。しかし、遠景の建物群の消失点と反物を干す木枠はそれぞれの消失点が大きく乱れており重層的透視図法としては適当でないかもしれない。「近江八景 堅田落雁」は近景の浮御堂が透視図法で描かれているが、消失点が乱れ、琵琶湖を見る視点とはかけ離れた高い位置にあり湖面が歪んで不自然さを感じる。「重層的透視図法」というよりむしろ豊春と同じ複数の透視図が併存する構図に分類すべきかも知れない。

第二節 その他の絵師の風景画における「重層的透視図法」

前節では、『名所江戸百景』以外の広重が描いた絵を分析し、広重が「重層的透視図法」を始めた時期について検討した。ここでは、この構図が広重独自の発想によるものかどうかを明らかにするために、他の絵師が「重層的透視図法」で描いているかどうかを検討する。他の絵師として浮世絵風景画の開拓者ともいべき葛飾北斎。ほぼ同時代の絵師として『木曾街道六十九次』では、広重に引き継ぐまで三分の一の図を描いた溪斎英泉と洋風の風景画を描いた歌川国芳の三人を取り上げた²⁶⁾。

北斎については、浮世絵風景画の開拓者として絵本についても検討した。寛政十二年（一八〇〇）版行の絵本『東都名所一覽』の二十一図、初版が文政六年（一八三三）頃で、天保二年（一八三一）頃から同五年頃までに版行された横大判『富嶽三十六景』の四十六図、天保四年（一八三三）頃に版行された豎大判『諸国瀧廻り』の八図。更に、天保五年（一八三四）から出版された『富嶽百景』の半紙本三冊から成る全百二図のうち風景画の八十四図、以上全百五十九図を検討した。

英泉については、天保六年（一八三五）頃に完成した『木曾街道六十九次』の英泉自身の筆による二十四図、天保十〇弘化四年（一八四三〇四七）頃に版行された『江戸八景』の八図のいずれも横大判の全三十二図を検討した。

〔表1〕「重層的透視図法」の系譜

葛飾北斎

版行年	画題	備考
寛政一二年 正月	『東都名所一覽 两国』	版本 不適當
天保五年	『富嶽百景 葦中筏の不二』	版本 志向の相違

歌川広重

制作年	画題	備考	
天保後期	『江都勝景 よろみの渡し』	横大判 不適當	
安政二年 七月	『五十三次名所図会 鳴海』	不適當	
安政三年	三月 『六十余州名所図会 長門 下の関』	不適當	
	四月 『名所江戸百景 赤坂桐畑』		
	八月 『名所江戸百景 浅草川首尾の松御殿河岸』		
	九月 『名所江戸百景 下谷広小路』		
安政四年	正月 『名所江戸百景 高田姿見のはし梯の橋砂利場』		
	二月	『名所江戸百景 蒲田の梅園』	
		『名所江戸百景 逆井のわたし』	
		『名所江戸百景 小梅堤』	
	三月 『近江八景 堅田落雁』	不適當	
	四月 『名所江戸百景 柳しま』		
	八月 『名所江戸百景 吾妻橋金龍山遠望』	不適當	
	九月 『名所江戸百景 紀の国坂赤坂溜池遠景』		
	一〇月 『名所江戸百景 鎧の渡し小網町』		
	一二月	『名所江戸百景 四ツ谷内藤新宿』	
安政五年	『名所江戸百景 京橋竹がし』		
	『名所江戸百景 木母寺内川御前栽畑』		
	七月 『名所江戸百景 大伝馬町こふく店』		
	『名所江戸百景 芝神明増上寺』		

国芳については、天保元〇六年（一八三〇〇三五）頃に版行された『東都……之図』の五図、同時期に版行された『東都名所』の十図、天保十四年（一八四三）頃に版行された『東都富士見三十六景』の現在知られている五図のいずれも横大判の全二十図を検討した。その結果「重層的透視図法」で描かれた絵は、北斎の「東都名所一覽 两国」と「富嶽百景 葦中筏の不二」のわずか二点しか認められなかった。

第五章 「重層的透視図法」の淵源

広重の《名所江戸百景》で注目した「重層的透視図法」について、時代を遡って広重の風景画を分析、検討してきた。また、浮世絵風景画の開拓者ともいべき葛飾北斎と溪斎英泉、歌川国芳と広重にとっては活躍期の重なる良きライバルともいべき浮世絵師の風景

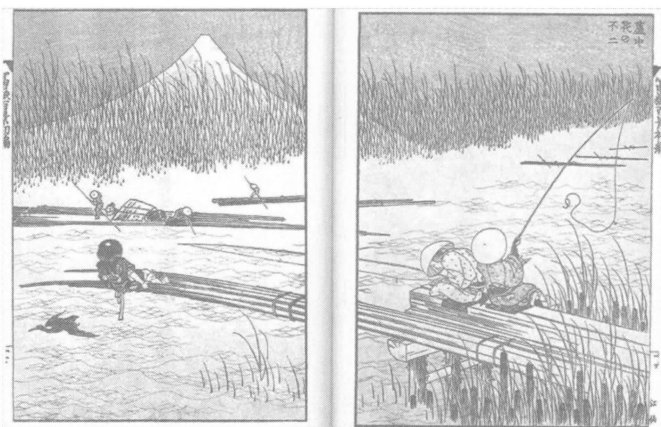


図9 「富嶽百景 蘆中筏の不二」

画についても分析、検討した。これまでの検討結果を表1に「重層的透視図法」の系譜としてまとめた。

すでに述べたように「重層的透視図法」で描かれた風景画は、広重以外では北斎の「東都名所一覧 両国」(寛政十二年 一八〇〇)と「富嶽百景 蘆中筏の不二」(天保五年 一八三四)の二点のみである。「東都名所一

覧 両国」は、隅田川に浮かぶ舟の大きさを比較分析するまでもなく、手前の舟はより大きく描かれ、舟と永代橋を描く透視図の二つが共存している。ただ、画面左からのぞく大きな船の船首は、透視図法で描かれているとはいえない。不完全ながら「重層的透視図法」で描かれた最も古い絵ということがいえるかもしれない。しかし、広重が初めて「重層的透視図法」で描いた「江都勝景 よろゐの渡し」は「両国」の半世紀近く後に描かれており、広重がこれから影響を受けたとは考えにくい。

また、二丁見開き横長画面の図9に示す「蘆中筏の不二」は、「重層的透視図法」で描かれているが、むしろ北斎の狙いは「く」の字型の下から右上への動きか、あるいは富士山と釣竿でつくられる相似形の逆三角形による幾何学的形状の対置による奇趣的な構図にあったと考えられる。「重層的透視図法」の見られた『東都名所一覧』は寛政十二年(一八〇〇)の版行であり、「蘆中筏の不二」の載っている『富嶽百景 初編』は、天保五年(一八三四)の版行である。この間に三十数年の隔たりがあり、北斎が「重層的透視図法」を志し、これに積極的に取り組んだとは思えない。

広重自身の『富嶽百景』に対する評価も風景画としてよりも構図の面白さにあるとしており、広重没後の安政六年(一八五九)に版行された『富士見百図』の自序では下記のように述べている。

葛飾の卍翁、先に富嶽百景と題して一本を顕す。こは翁が例の筆才にて、草木鳥獸器財のたぐひ、或は人物都鄙の風俗、筆力を尽し、絵組のおもしろさを専らとし、不二は其あしらひにいたるも多し。(原文のまま)

以上のことから、北斎の「東都名所一覽 両国」や「富岳百景 葦中筏の不二」によって広重が影響を受け「重層的透視図法」による風景画を描き始めたとするには無理があると思われる。

広重自身の《名所江戸百景》以外の風景画に注目すると、「重層的透視図法」で描かれた絵は、横大判では天保後期(一八四〇頃)に版行された「江都勝景 よろゐの渡し」が認められるだけであった。すでに述べたように「江都勝景 よろゐの渡し」は、透視図法で描いたにもかかわらず奥行きを損なう結果となっており、広重の意図するものとならなかつたと思われる。豎大判では、安政三年三月の改印がある「六十余州名所図会 長門 下の関」、安政二年七月の改印がある「五十三次名所図会 江尻」と「五十三次名所図会 鳴海」、安政四年三月の改印がある「近江八景 堅田落雁」の計四点が認められた。これら四点の絵は、複数の透視図の消失点高さの違いによる空間のひずみを感じられ《名所江戸百景》の「重層的透視図法」ほどの冴えは見られない。広重は、独自の構図として天保後期(一八四〇頃)から「重層的透視図法」を試み始め、その後

違和感のないものまで画技を高め適用したと考えられる。つまり、「重層的透視図法」は広重の創意によって生まれたとするのが、最も妥当な結論となるのではなからうか。

第六章 歌川広重の「重層的透視図法」を適用した意図

広重が「重層的透視図法」を適用した意図はどこにあるのであろうか。幕末の揃物として版行された浮世絵は、画帖あるいは画冊形式に製本して鑑賞することが流行つたため、扱いやすい豎絵が主流となる。この豎絵において広重が「重層的透視図法」を「江都勝景 よろゐの渡し」の版行から十数年の空白期間を置いて再び組み始めたことは注目に値しよう。縦の構図による山水画は中国絵画以来の東洋画の伝統であるが、広重の描いた豎絵の「重層的透視図法」の風景画は、同じ多重視点でありながら近景、中景、遠景を縦に不連続に重ねていく従来の山水画とは違う画期的なものといえる。豎絵という、奥行きと横への広がり表現しにくい画面形式にあつて、西欧的な視覚を東洋的な画面形式と折衷する際に、試行錯誤の上に考え出された一つの方法が「重層的透視図法」であつたことは間違いない。それは「名所江戸百景 小梅堤」でも指摘したように、「絵本江戸土産 小梅の堤」の横画面から豎絵にすることに伴う奥行きと横への広がり表現するための工夫に見ることが出来

る。しかも違和感のない絵として仕上げるには、広重にとって見慣れた風景である江戸の「名所」でこそ描けた構図法であったと思われる。同じ豎絵でありながら幕末に描かれた他の風景画には殆どみられないか、あるいは《名所江戸百景》と並行して制作された「近江八景 堅田落雁」のように不自然さをともなう作品となったことも傍証となるであろう。

浅野秀剛氏は、《東海道五拾三次之内》の諸作において「誇張」の操作を指摘し、広重独自の構想の内実が次第に解明され、実景の印象を相当に誇張し、あるいは歪め、改変した虚の部分も多く認められることが明らかになった²⁷⁾、と述べている。

この指摘から、これまでの《名所江戸百景》の分析結果を振り返ると、例えば「京橋竹がし」の背景にある竹を視点を変えて近景になるに従って極端に大きく描いたのは、竹河岸という名所としての記号性から竹を誇張したものと捉えられ、「鎧の渡し小網町」では渡し船と背景に誇張して大きく描いた蔵の並びによって、名所としての小網町を示したと思われる。ここでも浅野氏のいう誇張や歪めが同じように認められるが、広重の作画姿勢は「写生の絵師」として、ありのままに描くこととしており、前章で述べた《富士見百図》の自序に続き下記のように述べている。

此図は夫と異にして、予がまのあたりに眺望せしを其儘にうつ

し置きたる艸稿を清書せしのみ。小冊紙中もせばければ、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（原文のまま）

恐らく、広重が「重層的透視図法」を生み出すきっかけになったのは、「近像型構図」や「透視図に拡大した近景を配置した構図」は、豎絵に不向きな空間の奥行きと左右への広がりや名所絵としての記号性は満たせるものの、虚構を虚構として感じさせない風景画とするには物足りないものを感じたことではないだろうか。

「名所」絵としての風景画に「重層的透視図法」を採用したことは、その全ての作品が成功しているとは言えないものの、すでに人々の脳裏に摺り込まれている情景のイメージに逆らわず、虚構を虚構として感じさせない風景画を描く「写生の絵師」としての広重の自負がさせた試みの一つだったように思われる。目録に「一立齋広重 一世一代」と記されているように、自身の画技を遺憾なく発揮して取り組んだ最後の揃物にふさわしいと言えよう。

註

- (1) 透視図法で描かれた中国の蘇州版画が舶載された。
 (2) 京都では円山応挙が宝暦九年頃(一七五九)に眼鏡絵を制作している。後述の歌川豊春は京都で応挙の眼鏡絵に接する機会があったと考えられている。また、八代將軍吉宗は享保五年(一七二〇)に洋書を解禁しており、豊春の世代になると洋書の挿絵からも西洋画法を学べた。
 (3) 岸文和『江戸の遠近法』勁草書房、一九九四、一八一—二二頁、五二—五八頁
 (4) 岸文和 前掲書、二八一—三二頁
 (5) 岸文和 前掲書、一一八—一二二頁
 (6) 岸文和 前掲書、一九〇—一九四頁
 (7) 成瀬不二雄「秋田蘭画の花鳥山水図の成立」『江戸時代洋風画史』中央公論美術出版、二〇〇二
 (8) 成瀬不二雄 前掲書、一六六頁
 (9) 成瀬不二雄「江戸からパリへ」『季刊芸術』一一、一九七七、九九頁
 (10) 成瀬不二雄 前掲書、一〇〇頁
 (11) 成瀬不二雄 前掲書、一〇一頁
 (12) 大久保純一「《名所江戸百景》考」『国立歴史民族博物館研究報告』(二〇〇)、二〇〇三、一—三九頁
 (13) 大久保純一 前掲書、一七頁
 (14) 稲賀繁美「透視図法の往還」『絵画の東方』名古屋大学出版会、一九八三
 (15) 大久保純一 前掲書、四頁
 (16) 稲賀繁美 前掲書、一二四頁
 (17) 成瀬不二雄「江戸からパリへ」『季刊芸術』一一、一九七七、八六—一〇五頁
 (18) 稲賀繁美 前掲書、一二四頁
 (19) 大久保純一 前掲書、六頁
 (20) 「亀戸天神境内」、「京橋竹がし」のいずれも中景が存在する。
 (21) 岡泰正『めがね絵新考』筑摩書房、一九九二、二二—二四頁
 (22) 小山清男『絵画空間の図学—秘められた画面構造』美術出版社、

一九八〇

- (23) 広重没後に版行されたこれら四点は二代広重の作との説があるが、「赤坂桐畑雨中けい」には二代広重の落款があり、ここでは二代として確実な「赤坂桐畑雨中けい」のみを対象から外した。
 (24) 複数の透視図には複数の消失点が存在するが、視点高さに大きな差はないので、どの消失点を基準にしても結果はほとんど変わらない。
 (25) 『富士三十六景』は広重の没後に版行されている。その他にも揃物は版行されているが同じ風景を描いている場合もあり、これらの揃物は構図を検討するには十分と考えられる。
 (26) 浮世絵風景画を始めた北斎と広重と同時代の国芳と英泉を検討すれば、多くの絵師は彼らの門人であり十分と考えられる。
 (27) 浅野秀剛「広重風景画の虚構」『浮世絵を読む5広重』朝日新聞社、一九九八

(なかそ・まさゆき) 広島大学大学院教育学研究科生涯活動
 教育学専攻造形芸術学専修了