

広重の名所絵における背景モチーフの描法（上）

堀内 圭子

はじめに

初代歌川広重（歌川豊広門人、安藤重右衛門）（寛政九年一七七七年 安政五年一一八五年）は、江戸時代末期の名所絵師として名高い¹⁾。肉筆画もさることながら、広く知られているのは版画である。広重は、代表作である保永堂版『東海道五拾三次之内』、溪斎英泉との合作である保永堂・伊勢利版『木曾海道（木曾街道）六拾九次之内』（以下では版元名略）、晩年の大作とされる魚栄版『名所江戸百景』（以下では版元名略）をはじめ、数多くの作品を生み出した。

これまでの広重の名所絵研究にあたってみると、二つの

テーマが浮かび上がってくる。一つは広重の名所絵の芸術的価値に関するものであり、今一つは、広重の名所絵にしばしば見受けられる、種本利用の問題に関するものである^{2,3)}。広重の名所絵の芸術的価値を論じる場合、とりわけよく取り上げられてきたのは、構図の斬新さと配色・ぼかしの妙である。

構図については、特に晩年の近像拡大の技法が注目されてきた。これは、西洋画の遠近法をもつと極端にしたものであり、近くの対象物を画面からはみ出さんばかりに思い切り大きく描く（実際にはみ出してあり、画面の縁で切れているものも少なくない）という技法である。その代表例として、『名所江戸百景』の「亀戸梅屋敷」や「深川洲崎十万坪」などが注目されてきた。そして既に指摘されてい

るように、こうした奇抜とも言える画面構成や風景の切り取り方は、当時の大衆にアピールしただけでなく、ゴッホやホイットスラーといった西洋の画家たちをも驚かせ、影響を与えた。

配色・ぼかしについては、空や水の色について多く論じられてきた。広重は、基本的に淡い色調を好んだという。そうした淡い色調で色指定（色指し）をし、空や海や川の微妙な濃淡を表現したのである。また広重は、西洋から入ってきて当時人気であった「ベロ藍」（ブルシャン・ブルー）を多用したことがしばしば指摘されているが、このことも、広重ならではの空や水の表現に大いに役立つたと考えられる。西洋から輸入されたはずのベロ藍が、「広重ブルー」として逆輸入されていたことから、広重の配色・ぼかしの芸術的価値がうかがえる。

このほか、『名所江戸百景』では、構図や配色・ぼかしに加えて、これが高度な摺り技術を駆使した産物であることもしばしば指摘されてきた。広重は、図柄や対象物にあわせて、様々な摺り技法を指定していたのである。「浅草金龍山」の雪景色に見られる空摺りや、「水道橋駿河台」の鯉のぼりの鱗の表現に使われている雲母摺りなどは、そ

の好例である。もっとも、こうした様々な工夫は、広重自身の好みというより、『名所江戸百景』が刊行された頃のバックグラウンドによるところが大きいようである。というのも、大ヒットした保永堂版『東海道五拾三次之内』から『名所江戸百景』までの二十五年弱の間に、浮世絵技術は進歩していき、また西洋画風の強烈な色が一般大衆に好まれるようになるなどの変化があったからである。⁽⁴⁾ 浮世絵師は、大衆受けしなければならぬ。版元の期待にも応えなければならぬ。こうしたことが広重の作品づくりに影響を与えたであろうことは、既に内田實氏や鈴木重三氏によって指摘されているところである。⁽⁵⁾

広重研究のもう一つのテーマ、種本利用の問題に目を転じてみよう。広重研究において最初にこの問題を指摘したのは石井研堂氏であろうか。石井氏は、一九二二年の「広重の『六十余州名所図会』の剽窃の痕」と題した論文の中で、広重のこの図会の随所に、淵上旭江の『山水奇観』（前編寛政十二年＝一八〇〇年刊行、後編享和二年＝一八〇二年刊行）をはじめとする種々の図からの借用が見られることを指摘している。⁽⁶⁾ 広重による種本利用の発覚はこの後も続く。例えば、保永堂版『東海道五拾三次之内』や、

丸清版『東海道』(通称『隷書東海道』)には、寛政九年(一七九七年)刊行の『東海道名所図会』(秋里離島著・竹原春泉齋他画)からの図柄借用があることが指摘されている。

近年は、広重自身の写生に基づくと考えられてきた『名所江戸名所百景』にも、長谷川雪旦画『江戸名所図会』(天保五年(一八三四年)刊行)を種本として利用した図が少なくとも二枚あることが、大久保純一氏によつて指摘されている。この『江戸名所図会』は、広重と交流のあった齋藤月岑が、祖父の代より受け継いで編纂したものである。大久保氏は、『名所江戸百景』では、広重自身の作である版本、金幸堂版『絵本江戸土産』(以下では版元名略)と同じ場所が描かれる場合でも、『絵本江戸土産』より雪旦の『江戸名所図会』のほうに似ているものがあることを発見している。

もつともこれらの研究は、概して広重批判を目的としてはいない。種本利用を指摘した初期の論文には、そうした作品には芸術的価値を認められないとするものもあるが、近年はむしろ広重の「あざやかな翻訳ぶり」を評価しようという姿勢が見られる。⁸⁾ 著作権意識が低く、多くの浮世絵師が同様のことを行っていた時代背景を考えれば、種本利

用したことで広重を責めたり、広重の評価を低めたりするのは適切でないというのである。⁹⁾ 実際広重自身も、天保年間に、歌川国貞の美人画、佐野喜版『東海道五十三次之内』において、美人の背景に保永堂版『東海道五拾三次之内』¹⁰⁾ がかなり露骨に借用されており、また嘉永晩年には歌川國芳の名所絵に広重の図を模したものがあることが明らかにされている。¹¹⁾ 二人とも、当時のトップランクの浮世絵師である。このほか、歌川派以外の絵師たちによる模倣もあつたという。だが当時、これらのことについて広重が怒つたとか、世間で問題視されたとかいうことはないようである。

さてこのように先行研究を概観してみると、広重の描法とりわけ、広重の名所絵の背景に頻出する描写対象(必ずしも作品の主題となる対象物「モチーフ」になつてはいないが、本稿では「背景モチーフ」と呼ぶ)の描法に関する研究が案外少ないことに気づく。浮世絵における描法の研究には、由良哲次氏による葛飾北斎の波濤の描法に関する研究(一九六七年)や東洲斎写楽の描線研究(一九六八年)、中野志保氏による北斎の描線研究(二〇〇五年)などがあるが、¹³⁾ 広重については、配色と構図に注意が向けられがち

であり、描法研究は少ないように見受けられる。「広重風の幾分癖はあるが簡潔な描法⁽¹⁴⁾」や「省略の妙⁽¹⁵⁾」に言及したものはあるが、描法に関する詳細な検討はなされていないようである。

確かに、構図や配色は、広重の作品を評価するうえで欠かせない要素である。だが、描法も重要な役割を担っていると考えられる。殊に、人物や静物ではなく、名所絵のように自然や街の風景を題材とした作品の場合、背景モチーフをどう描くかによって、作品の全体的な印象は違ってくるのではないだろうか。

実際に、広重の描いた名所絵を詳細に見ていくと、背景モチーフの描法もまた、広重らしい名所絵を作り出すための大事な役割を担っているように感じられる。しかも、そうした描法の中には、かなり晩年になってから確立したものが少なくないように思える。

広重研究では、一般に、広重の最盛期は保永堂版『東海道五拾三次之内』を発表してから約十年の間、すなわち天保四、五年（三十七、八歳）から天保十四年頃（四十七歳頃）までとされている。晩年の『名所江戸百景』で出現する極端なアングルや濃い色調には新たなチャレンジ精神が

うかがえるとの見方も出されてはいるが、天保期以降は、定型化、単調化や、装飾画的な傾向が見られるというのが、これまでの広重研究の主流の見方であるようだ。種本利用についても、晩年の作品は、実際の写生に基づかない弱さを露呈しているとの指摘がある⁽¹⁷⁾。だが、背景モチーフの描き方という観点からは、もう少し別の指摘をできそうである。本稿では、この点についても探ってみたい。

一、本稿の試み

本稿では、「上」「下」を通じて、広重の名所絵に頻出する背景モチーフの描法に着目し、その変化および広重独自の描法（以下では「広重流」と呼ぶ）の確立について検討していく。さらに、この検討を通じて、広重の最盛期が天保年間であったかどうかという問題にアプローチする。

以下では、具体的な例をあげて描法を詳細に吟味していくが、その際、比較の枠組みとして、次の二点を取り上げる。

第一は、広重自身の年代比較である。保永堂版『東海道五拾三次之内』刊行前の初期の作品から、最盛期とされる

保永堂版『東海道五拾三次之内』以降の天保年間の作品、そしてその後の弘化年間から安政五年、六十二歳で他界するまでの作品を比較検討するといふものである。⁽¹⁹⁾

第二は、前述の「種本利用」の事実を積極的に活用するやり方である。すなわち、種本として利用したと考えられる図と広重自身の図を比較し、同じ場所やモチーフが広重によつてどのように描き換えられているのかを分析する。さらに、広重が、特に初期に参考にしたと言われる葛飾北斎や、広重の属する歌川派の絵師たちの描法なども、適宜参照する。

こつした作業に先立ち、分析対象とする背景モチーフを選定しなければならない。広重の名所絵の背景に頻出するモチーフといつても様々であるが、広重流の確立ということを念頭に置くと、以下の三群のカテゴリーが浮かび上つてくる。

第一は、海と川に存在するモチーフである。海や川は広重の名所絵にたびたび登場するが、その際、海や川ならではモチーフもしばしば登場している。そうしたモチーフとして、本稿では、帆掛け船と小波を取り上げる。

第二は、天候に関するモチーフである。広重は、かつて

フェノロサ夫人に「霧と雪と雨の芸術家 (the artist of mist, snow, and rain)」と呼ばれ、近年は大久保純一氏によつてこれらに月も加えてよいとの指摘がなされている。⁽²⁰⁾ また内田實氏は、広重の傑作は、月・雪・雨の図に多いと指摘している。⁽²¹⁾ 実際、広重の名所絵には、「……雪中」、「……夕照」、「……夜雨」など、タイトルに天候が含まれているものがかなりある。⁽²²⁾ いずれにせよ広重は、様々な天候を巧みに表現した絵師である。このうち本稿では、降りしきる雨と雪を取り上げ、その描法を分析する。

第三は、空に存在するモチーフである。海や川と同様に空は広重の名所絵の中で大きな役割を担っている。これらのモチーフについて、これまでは、上空のぼかし下げや、当てなしぼかしの雲など、配色やぼかしの点で研究が進められることが多かった。だが、背景モチーフの描法の観点から広重の独自性を探つてみることもできそうである。本稿では、連なつて空を飛ぶ鳥と、夜空に咲く火花に着目し、その描法を分析する。

このうち、本稿「上」では、第一群のモチーフを取り上げることとし、第二群、第三群のモチーフについては、「下」で取り上げる。

二、海と川に存在するモチーフ

帆掛け船

広重の描く海には、帆掛け船が数隻浮かんでいることが多い。実際に数隻浮かんでいたかどうかはともかく、そのように浮かばせることによって、海はより海らしく見えるであろう。もちろん、海を描くとき、数隻の帆掛け船を浮かばせることは、広重に限ったことではない。だが、その描法を、年代を追って詳細に見て行くと、次第に広重流が確立してくることがうかがえるのである。

初期の帆掛け船を見てみたい。図1は、天保二年頃（三十五歳頃）の川正版・一幽斎がき『東都名所』の「芝浦汐干し之図」である。一幽斎がき『東都名所』は、美人画等を手がける絵師としてスタートした広重が名所絵師として広く知られるようになった最初の作品とされるから、研究上重要な意味を持つものである。さて図1の中で、沖の方の帆掛け船を見てみると、船体・船底までしっかりと描かれていることがわかる。船底は緩やかなカーブを描いてすばまる形で水面に接している。

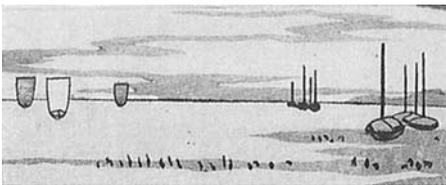


図1 川正版・一幽斎がき『東都名所』「芝浦汐干し之図」(部分):
浮世絵 太田記念美術館(編) 2005年、『歌川広重 版画の世界とその画業』、6頁、図9

だがその翌年頃（天保三年頃、三十六歳頃）に刊行された藤彦版『本朝名所』「相州七里ヶ浜」や、保永堂版『東海道五拾三次之内』（天保四 五年、三十七 八歳）の「興津」や「江尻」（図2）では、沖の船の船底部分は略されている。その部分だけを切り取ってみると、白い短冊が海に突き刺さっているかのようなようであるが、図全体として見ると、こうして略することで船がはるか遠方に位置することが明らかにになり、むしろ自然な感じになる。

刊行年が定かでないが、天保初期頃（三十四 三十八歳頃か）とされる清水版『東都八景』の「洲崎雪之朝」や「御殿山春花」でも、沖の帆掛け船は略式で描かれている。

天保五年頃（三十八歳頃）（天保初期とするものもある）の山平・保永堂版『近江八景之内』の「瀬田夕照」や「矢橋帰帆」でも

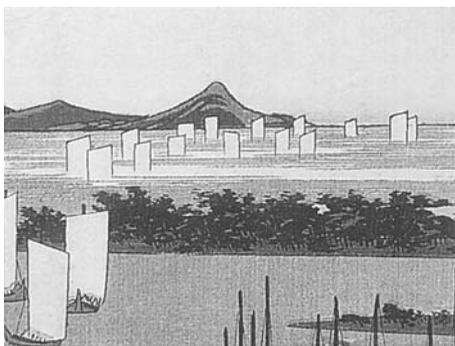


図2 保水堂版『東海道五拾三次之内』「江尻」(部分):
静岡県立美術館(編)、1994年、『東海道五拾三次 - 保水堂版・隸書東海道』、28頁、図19(上)

えに帆掛け船の登場も少ないのだが、「大津」ではこの略式帆掛け船が登場している。天保十一 十三年頃(四十五 四十六歳頃)の江崎版『東海道五十三次之内』(行書東海道)の「浜松 さんざの松」や「白須賀」、丸清版『東海道 五十三次(隸書東海道)』(嘉永二年頃、五十三歳頃)の「神奈川」や「荒井」(図3)でも、沖に略式帆掛け船が描かれている。金幸堂版の版本『絵本江戸土産』の初編「隅田川堤花盛」や二編「洲崎弁天」(いずれも嘉永三

同様に、沖の帆掛け船は略式で描かれている。
天保九年頃(四十二歳頃)の『木曾海道六拾九次之内』広重担当所では、そもそも海が少なく、それゆ

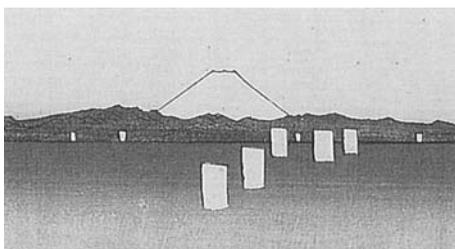


図3 丸清版『東海道 五十三次(隸書東海道)』「荒井」(部分):
静岡県立美術館(編)、1994年、『東海道五拾三次 - 保水堂版・隸書東海道』、41頁、図32(下)

『名所江戸百景』(安政三年 五年、六十 六十二歳)でも、「霞かせき」「砂むら元八まん」、「高輪うしまち」などに、略式帆掛け船を見ることができ。なお、『六十余州名所図会』の「和泉 高師の浜」の沖では、帆掛け船は、短冊というよりは、下が鋭角の、やや歪んだ三角形が水中にささる感じで描かれているが、これは、鳥瞰図の視点を取ったからであると解釈できる。保永堂版『東海道五拾三次之内』(天保四 五年、三十七 八

年、五十四歳)でも同様に、沖の帆掛け船は略式である。嘉永六年(五十七歳)から安政三年(六十歳)にかけて刊行された越平版『六十余州名所図会』(以下では版元名略)の「摂津、住よし、出見のはま」の沖にも広重流の略式帆掛け船が描かれている。晩年の

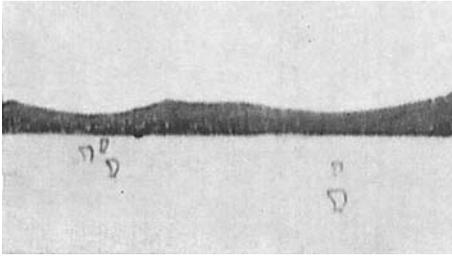


図4 葛飾北斎画、「海辺の社前」(部分):
東京国立博物館蔵 Image : TNM Image Archives
Source : <http://TnmArchives.jp/>

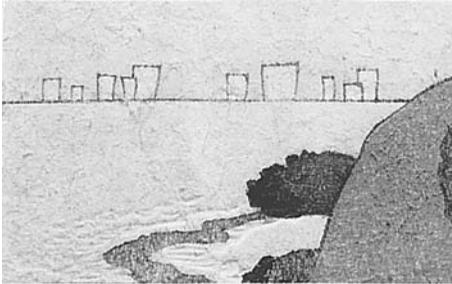


図5 葛飾北斎画、「鎌倉の里」(部分):
ボストン美術館蔵 Photograph © [June 20, 2006] Museum of Fine Arts, Boston
Katsushika Hokusai, Japanese, 1760-1849
A View of Enoshima Bay (detail)
Japanese, Edo period
Woodblock print (nishiki-e); ink and color on paper
Horizontal kokonotsugiri
Museum of Fine Arts, Boston
William Sturgis Bigelow Collection
11.16762

歳)の頃に確立したと思われる略式帆掛け船の変形とみてよいだろう。では、こうした略式帆掛け船は、広重のオリジナルの描法なのだろうか。

北斎の名所絵にあたってみると、享和 文化初期の「海辺の社前」の沖に、略式帆掛け船が描かれていることがわかる(図4)。洋風版画の「金沢八景」(文化前期)や「鎌倉の里」(文化前期)(図5)、あるいは伊勢利版『東海道五十三次 絵本駅路鈴』(文化中期頃)の「舞坂」や「白

須賀」の沖にも、短冊形の略式の帆掛け船がある。「海辺の社前」(前掲図4)のように、船が水平線より手前にある場合は、水中に突き刺さるように描かれており、「鎌倉の里」(前掲図5)のように、船が水平線にある場合は、垂直に立ち上がるような形で描かれている。

さらに時代を遡って、『東海道名所図会』を見てみたい。帆掛け船は様々なタッチで描かれているが、中には広重や北斎の描法と似たようなものがあることに気づく。例えば、

「比叡山 四明嶽」や「村松 久能寺」(図6)の沖に浮かぶ帆掛け船は、短冊のようなものが水中に突き刺さる形で描かれている⁽²³⁾。

これらの作品を概観すると、広重は、北斎の描法や『東海道名所図会』の描法を参考に、帆掛け船を描くようになっていったのではないかと推測できる。そうであれば、略式帆掛け船の描法を「広重流

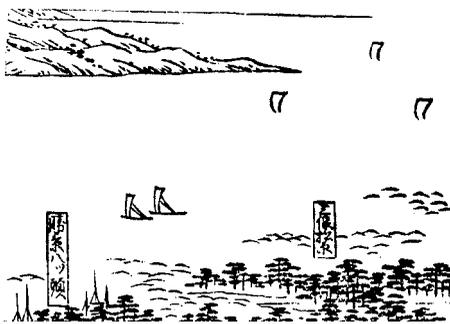


図6 竹原春泉斎他画、『東海道名所図会』より、「村松 久能寺」(部分)：
新典社、1984年、『東海道名所図会 二』、95頁

がわかる。それは、北斎や『東海道名所図会』では、水中に突き刺さるかのように帆を描くとき、帆の形がカーブしているのに対して、広重の帆は長方形に近いという点である。

前述のとおり、北斎の場合、水平線上にある帆掛け船はほぼ長方形に描いていた(前掲図5)。これらに倣ったものか否かは判断できないが、広重の場合も、水平線上の帆掛け船を長方形に描くということは、初期から試みていた

と呼ぶのは適切でないかもしれない。

だが、さらに細かく見ていくと、北斎の作品や『東海道名所図会』に描かれている帆掛け船と、広重流の略式帆掛け船には違いがあること

よつである。名所絵師として名をあげる前、文政四、五年頃の作とされる美人画『今様弁天尽くし』の「竹生島」や「八子夕」の背景に小さく描かれたコマ絵の中に、早くもこの描法を見ることができるのである。

だが、水平線より手前の帆掛け船を長方形で表現するのは、『本朝名所』の頃以降の広重に特有といえるのではないだろうか。

帆掛け船の帆は、幾分カーブしているのが正しい。だが、直線から成る長方形として描くほうが、簡潔でさっぱりとした感じを与えるということはないだろうか。また、沖の帆掛け船をこのように思い切り簡略化することで、詳細に描かれた手前の帆掛け船との遠近関係がより明白になる。ある程度大きく描いたとしても、遠くに位置することがわかるだろう。

もっとも、広重の後期の作品でも、沖の帆掛け船は、全て略式になっていっているのではなく、中には、略さず船底まで描いてあるものがある。また、長方形で表現する場合でも、長方形から突き出るような形で帆柱の先端部分を描いているものもある。広重は、長方形で表現するという略式の描法を確立した後も、これに固執することはなく、場面ごと

に、略式がふさわしいかどうかを考えて、この描法を用いたり用いなかったり、あるいはアレンジしたりしていたのだろう。

小波

海であれ、川であれ、広重の名所絵に波は付き物である。とはいえ、広重は元来激しいものを好まないから、背景モチーフとして描く場合の波は、大概小波である。北斎とは違って、しづきが飛び散るなどということは少ない。だから、画面の上ではさほど目立たない。にもかかわらず、細かく見ていくと、小波の描法も、年を追って微妙に変化していくことがわかる。

まず、天保三年頃（三十六歳頃）の刊行とされる藤彦版『本朝名所』「相州七里ヶ浜」を見てみると、手前の波は大波だが、岸から少し離れたところの波は小波である。この作品では、小波は、下に凸の緩やかなカーブを、いくぶん斜めにして数多く平行に描き込んでいくことよって表現されている。

川正版『京都名所之内』（天保五年、三十八歳）の「淀川」（図7）の波は、上に凸の非常に緩やかなカーブで描

かれている。波のうねりは、この緩やかなカーブをほぼ平行に何本も描くことよって表現される。

だが、同時期（天保四、五年、三十七、八歳）の保永堂版『東海道五拾三次之内』では、「荒井」（図8）や「府中」に示されるように、先の幾分角張った波が描かれている。百五、六十度ぐらいの鈍角を作っているようだ。ここで、単に先の「淀川」の波の方が穏やかだったのではないかとという推測が生じるかもしれない。だが、同シリーズの「桑名」を見てみると、手前の波は先の「淀川」を思わせる緩やかなカーブで描かれているが、少し離れたところでは、先が尖っている（図9）。つまり、遠近の描き分けが見られるのである。

天保九、十年頃（四十二、四十三歳頃）の刊行とされる（天保前、中期の刊行とするものもある）藤彦版『本朝名所』「大坂天保山」に描かれた波にも、同様の遠近描き分けが見られる。

しかし、この時点では、まだ一つの描法として確立してはいなかったようである。天保十二、十三年頃（四十五、四十六歳頃）の江崎版『東海道五十三次之内』（行書東海道）を見ると、小波の表現は様々である。「荒井」や「見

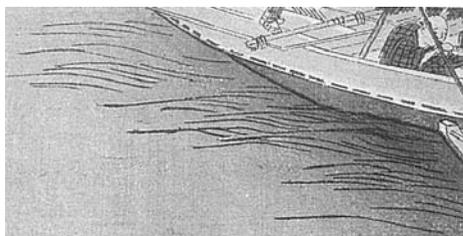


図7 川正版『京都名所之内』「淀川」(部分):

浮世絵 太田記念美術館(編) 2005年、『歌川広重 版画の世界とその画業』、22頁、図43

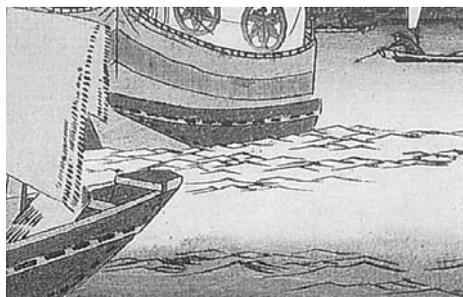


図8 保水堂版『東海道五拾三次之内』「荒井」(部分):

静岡県立美術館(編) 1994年、『東海道五拾三次 - 保水堂版・隸書東海道』、41頁、図32(下)

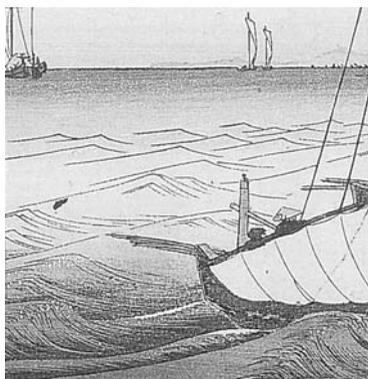


図9 保水堂版『東海道五拾三次之内』「桑名」(部分):

静岡県立美術館(編) 1994年、『東海道五拾三次 - 保水堂版・隸書東海道』、52頁、図43(上)

「附」の波は、先が尖る傾向にあるものの、遠近の描き分けがはっきり見られるわけではない。

それが、丸清版『東海道 五十三次(隸書東海道)』(嘉永二年頃、五十三歳頃)になると変わっている。このシリーズでは、「川崎」(図10)や「小田原」など、多くの図の中で、小波の遠近描き分けが見られる。その描き分けとは、次のようなものである。

まず、保永堂版『東海道五拾三次之内』の「桑名」に描

かれていた、少し離れたところの波の描法が、手前の波に適用される。つまり、百五、六十度程度の鈍角を作る折れ線(あるいは二本の緩やかなカーブ)が手前の波として描かれる。さらに、手前の波には、下に凸の緩やかな一筋のカーブが添えられる。離れたところの波はどうかというと、下に凸の、ほとんど直線のような極めて緩やかな一筋のカーブを何本か描き入れることで表現される。

晩年の『名所江戸百景』(安政三年 五年、六十 六十

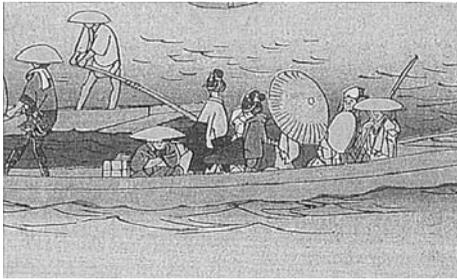


図10 丸清版『東海道 五十三次(隸書東海道)』「川崎」(部分):
静岡県立美術館(編)、1994年、『東海道五拾三次 - 保水堂版・隸書東海道』、12頁、図3(下)

二歳)でも、この描法は使われている。この描法は、「山下町日比谷外さくら田」、「みつまたはかれの淵」、「中川口」、「木母寺内川御前栽畑」等に見られる⁽²⁵⁾。これが、広重の小波の完成した姿なのだろう。

このように、小波の描法は年月を経て変化してきたわけだが、これらは全て広重に固有のものなのだろうか。ここでまず、広重が川正版『京都名所之内』「淀川」を制作する際、種本にしたとされる(内田氏前掲書による)、『都名所図会』「淀」(秋里利離島著、竹原春泉齋画、安永九年一七八〇年)にあたってみると、波は、緩やかなカーブを幾重にも重ねることによって表現されている。広重の「淀川」の波はこれとよく似ている。

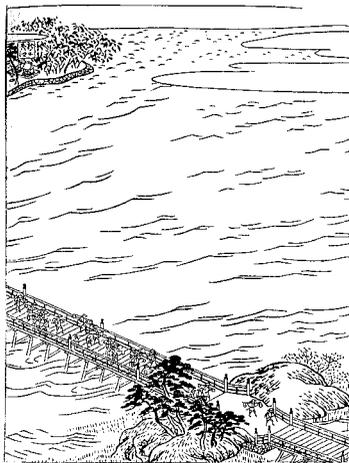


図11 竹原春泉齋他画、『東海道名所図会』より、「勢田橋」(部分):
新典社、1984年、『東海道名所図会 一』、194頁

次に、『東海道名所図会』(寛政九年一七九七年)にあたってみたい。このシリーズでは、波は、緩やかにうねるようなカーブを幾重にも描くことによって表現されている場合が多いのだが、一部の図に、シンブルな鈍角の折れ線描写が見られる。しかも、描き込みの細かさの程度によって遠近関係を表現しているものがある。「勢田橋」(図11)や「桑名渡口」などがそうである。広重の遠近描き分けはこれと若干似ている。

北斎の名所絵においても、小波の場合は、上に凸の緩やかなカーブを幾重にも描くことによって表現されているこ



図12 葛飾北斎画、『伝神開手 北斎漫画』「五編」(部分):
浦上満氏蔵、日本経済新聞社、2005年、『北斎展』、164頁、図230

斎漫画』「五編」(文化十三年)(図12)や、伊勢利版『東海道五十三次 絵本駅路鈴』(文化中期頃)の「興津」や「荒井」に、鈍角で表された小波を見ることができ。また、同シリーズの「舞坂」や「宮」では、広重の保永堂版『東海道五拾三次之内』「桑名」と同種の遠近描き分けが見られる。つまり、岸付近の波は上に凸の比較的緩やかなカーブを描いているのに対し、⁽²⁶⁾岸から離れたところの波は、先が少し角張っているかに見える。

とが多いようである。だが、中には、鈍角の折れ線(あるいは二本のカーブ)に近いものが描かれていることもある。『伝神開手 北

これらのことから、広重流の小波の描法は、北斎や『東海道名所図会』等にヒントを得て生み出されたと考えることが可能かもしれない。だが我々は、北斎の小波や『東海道名所図会』の小波と広重のそれとを見比べるとき、かなり違った印象を持ちはしないだろうか。すつきりしていて爽やかと感ずるか、淡白で物足りないと感じるかは、意見の分かれるところかもしれないが、いずれにせよ、広重の描く小波のほうがよりシンプルに見えるということはないだろうか。

それは、広重が小波を必要最低限しか描き入れなかったことよってかと思われる。改めて広重の描いた小波を眺めてみると、鈍角の折れ線であれ、下に凸の一筋のカーブであれ、基本的に、船などの、明らかに水面を波立たせると考えられる物体が存在する場所付近にしか、描かれていない。これに対して、北斎や『東海道名所図会』の小波は、船がある場所はもちろんのこと、何もなさそうな水面にも描き入れられている。⁽²⁷⁾『都名所図会』も同様である。このことは、広重の『京都名所之内』「淀川」と、『都名所図会』「淀」を見比べてもわかる。

水面に小波を描くときは、複雑な描線は用いず、基本的

に、鈍角の折れ線と、緩やかな一本カーブのみを用いる。しかも、それらは必要最低限の箇所にしか描き入れない。これが広重の小波表現のルールなのだろう。広重自身はこのルールを意識的に用いてはいなかったかもしれないが、このルールによって、広重らしい小波ができあがっていったように思える。⁽²⁸⁾（「下」に続く。）

付記

本稿「上」において、太田記念美術館、静岡県立美術館、日本経済新聞社、TNMイメージアーカイブ、ボストン美術館、株式会社新興社、浦上満氏（以上、掲載順）より図版掲載のご許可をいただきました。心より御礼申し上げます。

注

(1) 名所絵とは、元来、古くから名のある土地を描くものであり、多くは歌に詠まれる土地の絵であるが、浮世絵における名所絵はこれとは異質であり、それゆえ風景画であるという（例えば、神谷浩「二〇〇〇年、「風景画考」、『浮世絵芸術』、一三六号、三一―三五頁）。内田實氏の『広重』

(一九三三年、岩波書店)や鈴木重三氏の『広重』(一九七〇年、日本経済新聞社)においても、広重の名所絵は「風景画」となっている。だが浮世絵の風景画は、何気ない景色を描く現代の風景画とは異なるとの指摘(神谷浩・折井貴恵、二〇〇六年、「歌川広重」小林忠(監修)、『浮世絵師列伝』、一三〇頁)もある。たしかに、広重の作品には、当時の有名スポットや人気スポットを選んで描いたものが多く、無名の土地を描いたものは少ない。また、『近江八景之内』のように、歌に詠まれたことをふまえて描いた作品(八図全てに歌が記されている)や、王子稲荷の狐火の図のように、言い伝えを描いた作品もある。広重自身は、「風景」を描きつつも、やはり自分の描く作品を「名所絵」というカテゴリーに属するものと認識していたのではないだろうか。この点についてはさらに検討する必要があるが、本稿では神谷氏・折井氏にならい、「名所絵」ということばを用いる。

(2) この問題を扱った研究では、「種本利用」ということばのほかに、「再構成」から「借用」、「模倣」、さらには「剽窃」に至るまで、様々なことばが用いられている。それは論者の価値観やとらえ方によって変わるのだが、本稿では比較的ニュートラルであり、かつこれまでの広重研究で多く用いられている「種本利用」および「図柄借用」ということばを用いる。

(3) 広重研究としては、最近では、これらのほかに、制作の背景や作画動機に関する研究(原信田実、二〇〇五年、『新釈』名所江戸百景』、『浮世絵芸術』、一五〇号、八五九四頁)がある。

(4) 内田實氏前掲書による。

(5) 内田實氏前掲書および鈴木重三氏前掲書による。

(6) 『中央美術』、八二号、八九九五頁。

(7) 一九八六年、『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 西学三二、一〇五—一二二頁。

(8) 鈴木重三氏前掲書による。

(9) 広重のあからさまな種本利用が問題にならなかったことの理由として、これらのほかに、利用したものが主として地誌的な図会であったからではないかという可能性と、名所絵であるからなおさら問題になりにくかったのではないかという可能性があるように思う。

地誌的な図会はモノクロであることが多いが、おそらく今日の写真に準ずるものであり、写実を重視する広重にとっては貴重な資料になったと思われる。人や牛などのモチーフを借用する場合を除けば、絵画作品を真似するといふよりは、写真を見て描くという感覚であったのではないだろうか。葛飾北斎も、行ったことのない琉球の名所絵『琉球八景』の制作にあたっては、地誌的な図会『琉球国

志略』を利用したことが近年の研究で指摘されている。深齋英泉もまた、『木曾海道六拾九次之内』、『鶴沼ノ驛従大山遠望』では、木曾路名所図会『犬山針綱神社』の上部を借用したことが指摘されている。だが、当時これらが問題になったということはないようである。

また、浮世絵誕生以前の日本の絵画の歴史をたどってみると、名所絵は、元来、先例となるパターンをもとにして描くものであり、実際に現地に行つて写生することは稀だったようである(武田恒夫、一九九〇年、『日本絵画と歳時 景物画史論』、へりかん社)。自ら出かけた場合でも、先例と同じ場所を選んだならば、見栄えのするアングルや構図は似てくるものではないだろうか。ちなみに、浮世絵でも、人物や風俗を描いた奥村政信や喜多川歌麿などは、他の絵師たちに真似されたといつて怒ったことが記録に残っている(小林忠、二〇〇二年、『浮世絵を楽しむ』、『精興社』。北斎の場合も、批判に対する返答と思われるある手紙(日本経済新聞社、二〇〇五年、『北斎展』、二七五頁および三六五頁)を見ると、図柄借用したことを非難され、それに対して返答しているように読み取れるが、その際も、名所絵である前述の『琉球八景』には触れていない。

もっとも、こうした種本利用の問題については、即断は避けるべきであり、改めて慎重に検討したい。

(10) 鈴木重三氏前掲書による。

- (11) 内田實氏前掲書による。
- (12) 嘉永六年(一八五三年)の浮世絵師人気番付では、国貞(三代歌川豊国)が一位、国芳が二位であったという。このとき広重は三位であった。
- (13) 由良哲次、一九六七年、「北齋における波濤の系譜 北齋芸術の一考察」、『浮世絵芸術』、一号、八二七頁。由良哲次、一九六八年、「写楽の描線についての研究」、『浮世絵芸術』、一九号、三四五二頁。中野志保、二〇〇五年、「上方浮世絵と北齋 その影響を讀本挿絵と役者絵から検証する」、『浮世絵芸術』、一五〇号、四一五七頁。
- (14) 鈴木重三氏前掲書による。
- (15) 安村敏信・岩崎均史、二〇〇〇年、『広重と歩こう 東海道五十三次』小学館。
- (16) 永田生慈、二〇〇三年、「広重の関歴と『名所江戸百景』」、『名所江戸百景 新・今昔対照』、太田記念美術館、六九七〇頁。
- (17) 鈴木重三氏前掲書による。
- (18) 本稿で「初期」と言うときは、名所絵師としての初期を指す。なお、本稿で紹介する作品の刊行年および広重の年齢は基本的に鈴木氏(前掲書)によったが、後の資料・文献等で異なる刊行年が示されていた場合は併記した。
- (19) 本稿で取り上げた作品のうち、晩年の版本『絵本江戸土産』と『名所江戸百景』については、二代広重作とされているものと、二代広重作の可能性が指摘されているもの、分析対象から除いた。
- (20) 二〇〇二年、「月の画家、広重」、『浮世絵芸術』一四二号、九一四頁。このほかに、広重はしばしば「月の絵師」として紹介されている。
- (21) 内田實氏前掲書による。
- (22) 『近江八景之内』や『江戸近郊八景之内』のような八景物(中国の「瀟湘八景」に由来する)の場合は、原則として、「……夕照」や「……夜雨」を含むことになる。
- (23) 略式帆掛け船の描法は、さらに時代を遡ることができそうである。天明五年(一七八五年)、鍬形蕙斎(北尾政美)の『江戸名所図会』の中にも、小さな短冊が水中に突き刺さるような形で沖の船が描かれているものがある。
- (24) 内田實氏前掲書には、「広重には、陰鬱なもの、冷たいもの、強いものなどは描けなかった。それは彼の性情に、持合せがないからである。」(一八九頁)とある。
- (25) ここにあげた描法のほか、紙面に筆を軽く置いていくようなタッチで数多く小波を描いたものもある。山平・保永堂版『近江八景之内』(天保五年頃、三十八歳頃)の「瀬田夕照」や「矢橋帰帆」などの小波がそうである。晩年の作品では、『名所江戸百景』の「赤坂桐畑」(安政三年、六十歳)や「上野山内月のまつ」(安政四年、六十一歳)に、

この描法の小波が見られる。しかしこの描法は特に広重流というわけではなく、『東海道名所図会』の中にもしばしば見受けられる。もっとも、こうした描法を生かせるのは概して、鳥瞰図的な視点を取り、なおかつ、かなりの遠景である場合であろう。そのためか、鳥瞰図の多くない広重の名所絵においては、この描法は少ないようである。

(26) さらに時代をさかのぼると、喜多川歌麿の「両国橋」(近江屋権九郎版、寛政七 八年頃「一七九五 一七九六年頃」)の背景に、これと似た波の描き分けが見られる。

(27) 例外的に、北斎の門人、昇亭北寿の「東都日本橋風景」では、船が浮かぶ箇所付近にしか波が描かれていない。しかし、この図においては、波は、緩やかなカーブを幾重にも重ねることによって表現されており、本稿で広重流と呼んだものとは異なる。

(28) もっとも、広重の場合でも、背景モチーフとしてではなく、絵の主題として波を描く場合はこの限りではない。『六十余州名所図会』の「隠岐 焚火の社」、「土佐 海上松魚波」や、「阿波鳴門之風景」などでは、詳細に波の線が描き入れられている。