

江戸後期の浮世絵にみる視覚イデオロギー

－ 広重の名所江戸百景 －

金 愛 鏡*

(e-mail : ssls1223@hanmail.net)

目 次

- | | |
|-------------------|-------------|
| 1. はじめに | 6. 『江戸百』の本質 |
| 2. 分析対象絵図の位置づけ | 7. 結びに |
| 3. 『江戸百』の製作背景 | 参考文献 |
| 4. 「定型」のハード要素の象徴性 | 図版目録 |
| 5. 「定型」のソフト要素の象徴性 | 図版 |
-

1. はじめに

『名所江戸百景』（以下では『江戸百』）とは、浮世絵師の歌川広重（1797～1858）が安政3年（1856）から同5年（1858）にかけて制作した連作「浮世絵」である。広重最晩年の作品であり、その死の直前まで制作が続けられ、最終的には完成せず、二代目広重の補筆が加わって、『一立斎広重一世一代江戸百景』として刊行された。

周知のごとく「浮世絵」の種類には性を扇情的に描写した「春画」、遊女など若い女性を描いた「美人画」、歌舞伎役者を描いた「役者絵」、各地の景色や風俗を描いた「名所絵」など約20種類ある。

『江戸百』は「名所絵」として知られているが、単なる「名所絵」ではなく、江戸後期の混乱期に瓦版と共に情報伝達媒体としての役割を果たした全120図（内一図は二代広重落款、一図は目録）の連作である。この連作は西欧のジャポニスム形成の要因になったこと

* 漢陽大学校 大学院 日本語文化学科 博士課程

で日本が誇る芸術品であり、枚数の多さに呼応した情報量、描かれた場所の明示、幕府の検閲をパスした年月の入った改印が捺されていることから多くの分野の画証資料として注目されている。

これまでの『江戸百』に関する先行研究をみれば二つの流れがある。一つは芸術性に関する分野で、芸術的価値を論ずる場合よく挙論されることがジャポニスムと印象派との関係である。また、構図、配色・ボカシの妙、描法、種本利用の問題がある。特に構図については広重得意の斬新な「近像型構図」が注目されているし、配色・ぼかしについては、水の濃い藍色のボカシと高度な摺り技術の熟達が論じられている。もう一つの分野は、芸術性以外の分野である風俗史、都市史、マスメディア論、都市景観論、流通のメカニズム論、知的財産戦略論、地震に関する論、最近の製作の背景や製作動機に関する研究など大変重層的である。しかし、これほど幅広い分野から研究されている『江戸百』だが、そのイデオロギー性まで踏み込んで考察することはまだまだ十分なされていないといえる。

本来、「浮世絵」とは、庶民が集団的に認知する表現、時事性ある素材を扱う、今と言う人気俳優のプロマイドや絵葉書、街頭ポスターやチラシのような商品である。これらは肉筆画もあるがたいてい商業的に企画された錦絵¹⁾であり、絵師の意志が貫通できる純粹美術品と違い、企画する版元の意向に制約され、彫師（ほりし）や摺師（ずりし）の技術にも左右される共同製作する印刷物である。

効率的な大量生産は「名所絵」の低価格を実現し、視覚文化の大衆化に寄与したが、大量生産による「定形化」は恐ろしい‘諸刃の剣’ともいえる。「名所絵」形式の「定形化」は良い結果をもたらす可能性をもつ反面、定形イメージの内容が支配され、資本と権力の力、伝統で包装した行為などが介入される蓋然性がある。

広重の『江戸百』は江戸後期の風景の中に庶民の暮らしぶりを叙情的に描写したことで一層高く評価されている。しかし『江戸百』が描かれた嘉永、安政年間、諸外国から開国を迫る政情不安のなか、天災と人災が絶えず、元号までも嘉永から安政へ改められるほど不安な時期だったのだ。この矛盾に基いて見れば、『江戸百』形式の「定形」要素は‘江戸社会の支配イデオロギーの象徴’である蓋然性が高い。

本稿では『江戸百』を特徴つける「定型」要素に焦点をあて、「定型」を形成している主要な視覚モチーフになっている素材、構図、色という造形的要素の象徴性を分析し、上記の蓋然性が高いことを示し、その基底に存在するイデオロギー性を把握することで、広重晩年の連作がもっている本来の性格を明らかにすることを試みたい。

1) 浮世絵版画の版様式。1765年（明和2）に江戸で大流行した絵暦（えごよみ）交換会を機に飛躍的に進歩した多色摺（ずり）木版画をさし、初期の三色程度の多色摺は紅摺絵（べにずりえ）とよんで区別する。

「名所絵」の解釈問題は他の分野の「浮世絵」研究にも直・間接的に繋がるのでこのような試みは意味があると考えられる。

2. 分析対象絵図の位置づけ

本稿では、「名所絵」を特徴つける「定型」要素に焦点を当て、「定型」を形成している主要な視覚モチーフになっている素材、構図、色という造形的要素の象徴性を分析する。以下では、具体的な例をあげてそれぞれの「定型」モチーフについて詳細に説明していくが、その際、分析対象絵の枠組となる次の三点を確かめておきたい。

第一は、江戸時代後期に描かれた「浮世絵」であること。

第二は、マスメディアとして中心的役割を果たした浮世絵版画であること。

第三は、「定型化」による象徴性を明示的に見せてくれる「名所絵」であること。

こうした枠組の中で、分析対象「浮世絵」を選定しなければならない。

以上の条件を満たす広重の『江戸百』を分析対象とし、「定型」モチーフということ念頭におくと、以下の二群のカテゴリーが浮かび上がってくる。

第一群は、「定型」のハード要素として、本稿では日本橋、富士山、江戸城、白壁の蔵をとりあげる。

第二群は、「定型」のソフト要素として、俯瞰（鳥瞰）構図とペロ藍（Prussian Blue）をとりあげ、その象徴性を分析する。

このうち、まず3章で広重の『江戸百』の描かれた社会・文化的背景、絵師の成長背景を考察した後、4章では第一群のモチーフを先に取り上げることとし、第二群のモチーフについては5章で取り上げる。6章では以上の論議をまとめ『江戸百』の本質を明らかにし、7章を結びとする。

3. 『江戸百』の 製作背景

3-1. 江戸後期社会の姿：名所絵の発達

広重が浮世絵師として活躍した江戸²⁾後期の嘉永、安政年間、開国を迫る政情不安の中、天害と人災の連続であった。嘉永7年（1854）には、元号が嘉永から安政へ改められた。その理由は、改元前の4月、京都で大宮御所から出火する大火があり、6月には震度7.3弱と推定される伊賀上野地震が起き、また異国船が近海にしばしばやってくる

²⁾ 徳川家康が征夷大將軍に任ぜられた慶長8年（1603）から、徳川慶喜(よしのぶ)が大政を奉還して將軍職を辞した慶応3年（1867）までの、江戸に徳川幕府の存続した265年間。家康が関ヶ原の戦いに勝利を収めた慶長5年を始期とする説もある。徳川時代。

ことが、改元の理由として挙げられている（原信田、2007）。しかし改元後の安政という時代は、残念ながら改元に込められていた念願とはほど遠い時代だった。

対内的には、安政 2 年（1855）、「安政江戸地震」³⁾とも呼ばれる大地震があった。この地震で江戸城の石垣が崩壊し本所や深川など下町を中心に死者約 4300 人、倒壊家屋約 1 万戸など大きな被害があった。以前に江戸を襲った大地震は、元和の地震（1615 年）、慶安の地震（1649 年）、元禄の地震（1703 年）があり、それから 150 年以上経っているので、地震に対する危機感が欠如していた人々に危機意識が急激に高まった。続いて安政 3 年（1856）の大台風の被害もあり、火災も頻繁に発生し、特に安政 4 年（1857）4 月の芝宇田川から出火した火災は大きかった。安政 5 年（1858）には、広重が同年コレラで死亡したと伝えられるように、長崎から侵入したコレラが全国的に流行し、激甚な被害を与え、超人口過密都市江戸だけで死者 10 万余あるいは 26 万余ともいわれた。

対外的には、江戸時代中期頃から、日本近海に外国船が頻繁に出没するようになり、諸外国から開国を迫る中、1853 年アメリカのペリーが浦賀に来航し強硬に開国を迫り、幕府は 1854 年開国する。開国してからの日本は幕政開国派と尊皇攘夷派に分かれての抗争が始まり、長州による内乱も起こり幕府の瓦解が始まった。ペリー来航がもたらした幕末の政治的緊張・混乱は、庶民のレベルにおいては、不安感とともに見たことのない外国の文化や外国人そのものへの好奇心も広がった。

庶民は予測出来ない不安感から、災害や疫病などについての情報収集にやっきになっていた。庶民の不安感を解消する視覚的情報伝達の役割は大きく、大錦絵や出火場細見記の半紙本、地震絵図等が版元に持ち込まれ、版元達はニュース性を盛り込み、庶民の趣向に敏感に反応し、廉価⁴⁾な名所絵版画制作を競い、制作量も一度に大量化することになる。

以上のような時代状況のもとで、広重は『江戸百』シリーズを 2 年半に渡り、江戸最後の光景を描き続くことになる。明治維新まであと 10 年のことだった。

3-2. 出版物規制と筆禍事件⁵⁾

『江戸百』には具体的な場所が明示されていて、正確な検閲日付も捺されている。新興幕府は体制保持の為、政治を批判する声を封殺すべく諸々の法令を出していたが「浮

3) 安政三大地震の一つ。江戸湾を震源とする、関東地方南部で発生した M6.9 の大地震。この地震による災害は、1923 年の関東大震災と区別する為に、「1855 年関東大震災」とも言われる。

4) 風景画ブームの頃の浮世絵風景画の値段は、1 枚 20 文程度で、一枚当たりの価格は、当時の諸物価と比較しても安価であったことは確かなようである。

5) 筆禍とは発表した作品の内容が原因になって、当局や社会から処罰を受けたり制裁を加えられることをいう。

「浮世絵」の出版に関しても、その内容については規制を加える法令を出した。万が一、「浮世絵」が幕藩体制を批判する内容などに用いられれば、一瞬に世間に浸透する恐れがあると憂慮したからだ。法令そのものは明暦・寛文の頃（1655～73）より出されているが、享保の頃（1716～1736）には禁止の内容が具体的に整えられ、内容に違反した絵師や版元には処罰が科せられた。その骨子は次の5項目である。

- ①幕藩体制を批判する内容を持つもの。
 - ②信長・秀吉政権以降の武家について記す事。
 - ③社会の出来事や流行の報道。
 - ④金をかけた贅沢な印刷。
 - ⑤春画や枕絵・好色本など風紀上好ましくない内容であること。
- （「図説・浮世絵入門」、稲垣進一、1990）

また寛政2年（1790）には、松平定信（1758—1829）⁶⁾が行った寛政の改革の一環として出版統制が始まり、「改印制度」を施行し、出版を町奉行の管理下に置かせた上で、出版物を製版前に版下を提出させ許可印である改印を画中に捺印させるという方法をとらせた。同年、松平定信の出版取締りに関する触書の効果をあげるため、見せしめとして摘発されたのが、葛重と京伝であった。⁷⁾

続いて寛政4年（1792）には「一枚絵」にも実在の女の名前を表示することが禁止され、さらに過度の重ね摺りの禁止、赤色の使用禁止が発令された。

以下は『筆禍史』⁸⁾における、「浮世絵」に関する部分の一部である。

例へば太閤の側に石田三成兎鬚の美少年にて侍るを、太閤その手を執る、長柄の銚子盃をもてる侍女顔に袖を蔽ひたる図、或は加藤清正甲冑して、酒宴を催せる側に、挑戦の妓婦蛇皮線を弾する図など也、かゝれば板元絵師等それ／＼糾問の上錦絵は残らず没収、画工歌麿は三日入牢の上手鎖、その外の錦絵かきたるもの悉く手鎖、板元は十五貫つゝの過料にて此の一件事すみたり云々又『浮世絵画人伝』には左の如く記せり喜多川歌麿と同時に、豊国、春亭、春英、月磨及び一九等も吟味を受けて、各五十日の手鎖、版元は版物没収の上、過料十五貫文宛申付られたり豊国等の描きしは、太閤

6) 江戸後期の大名。寛政（かんせい）の改革を断行した老中。

7) 京伝は手鎖50日（在宅のままひょうたん形の手錠をはめられる）刑に処せられ、版元の葛重は書籍絶版の上、財産の半分没収という苛酷な刑を受けた。以降、京伝は筆を折り、葛屋は錦絵中心の経営にシフトした。

8) 宮武外骨著・明治44年刊（原本：浅香書店・明治44年(1911)刊、底本：影印版・嶮書房・昭和49年(1974)刊）

記中賤ヶ嶽七本槍の図にして、一九は化物太平記といふをものし、自画を加へて出版せしによるなり

当時、美人画の大家喜多川歌麿（1753～1806）は、秀吉の花見姿を描いたという理由から逮捕された。歌麿は入獄3日、手鎖（てぐさり＝手錠）50日の刑を受けた。52歳の歌麿にとっては非常に重すぎる刑は心理的にも、身体的にも悪影響を受けざるを得なく、2年後、世を去った。この時代、幕府の許可なしに武士の生活を描くことは禁じられていた。

「太閤記」⁹⁾と関係があれば、文学作品であろうと、画作であろうと、テーマとしてタブーであった。また、江戸の庶民の同情を集めていた豊臣秀吉を描くことも禁止されていた。

江戸も後期になると、規制の網をくぐり、黒船の来航や各地の災害などを伝える瓦版が出版され、揺れ動く世相を風刺した。

安政2年（1855）、安政大地震の瓦版が多数発行された。その中『安政見聞誌』が有名だったが、安政3年（1856）5月、発禁本となり、『安政見聞誌』を出した版元と共著者の一筆庵英寿は手鎖の刑となった。絵師の歌川芳綱は崩れた半蔵門¹⁰⁾を描いたことが処罰の対象になり、堀師と摺師にいたるまで厳しい処分があった。ちょうどこの時期は『江戸百』の製作が始まったところで、版元の魚栄と絵師の広重は筆禍を恐れていたに違いないだろう。

この制度は明治8年（1875）に新政府によって改正されるまで86年間続いた。

3-3. 絵師の成長背景:俯瞰構図との関連性

広重は幕府定火消¹¹⁾同心安藤源右衛門の子として江戸八代洲河岸の同心長屋に生まれた。安藤家は定火消同心という下級役職で俸禄は三十俵二人扶持という貧しい御家人だった。

13才に両親を亡くした広重は、幼い身でありながらも定火消同心の家督を相続した。15才の時、浮世絵師、歌川豊広の門人となり、師匠の一字をもらって『広重』の名になったもので、画号は、「一幽齋」・「一遊齋」と称と称後に「一立齋」または「立齋」と名乗る浮世絵師となった。

豊広に入門して10年余り、文政6年27歳で安藤家の家督を縁者の仲次郎に譲り隠居した。この時期の作品は流行に追随した「美人画」作品が多く、広重の感性を十分に表現したものではない。しかし、師匠である豊広の死去が「自立」に大きな拍車をかけた。

9) 豊臣秀吉に関する伝記。「太閤」とは摂政・関白を辞した者への敬称で、秀吉が1591年に関白職を辞し甥の豊臣秀次に譲った後に太閤となったことにちなむ。

10) 江戸城(現在の皇居)にある門の1つ。

11) 定火消とは江戸城の丸の内、大名屋敷、旗本屋敷の消火に当たるのが役目で、普通四千石から一万石の旗本が交代で定火消を勤め、配下に与力六騎と同心三十人づつがついていた。

35歳の天保2年（1831）頃から、季節感と文学的要素を盛り込んだ「名所絵」を描くようになり、その3年後、保永堂から発刊された『東海道五十三次』は浮世絵界始まって以来の大ヒットとなって人々に受け入れられ、ようやく自分の進むべき方向を確立した。

以上、『江戸百』が描かれる以前の、広重の画風確立にいたるまでの成長過程の背景を見た。

「江戸百」の80%を占める俯瞰（鳥瞰）視点と近像を多岐にわたって取り入れるなどの構図は絵師の成長過程と関連はないだろうか。

原信（2007）は『江戸百』と関連し、広重の人生に触れて、「多感な年頃に肉親を亡くすという経験が、広重の情緒形成に大きな影響を及ぼした」と述べている。

本稿ではそれより安藤家の定火消同心の職業に住目したい。

広重は13才で定火消同心の家督を相続したものの、幼年の時から火の見櫓¹²⁾という高いところから町を観察、真下に見下ろすことができる経験があったのだ。また職業性格上、火事発生を備えて特定場所を集中して観察しなければならない必要性もあったはずだ。

これらの経験は風景を深く観察する目を養い、体験した事をどのように表現し、アピールするかを学ぶのに役立ったはずである。

このような仮説を後押ししているのが広重の初期の「火事絵」である『江戸乃華』だ。これは、上下二軸に収められた21点を絹地に画いた作品である。この作品は題材、構図、色彩、考証など総ての点で定火消同心という職業でなければ到底画き得ない境地の「火事絵」と評価されている。

実際『江戸百』の「名所絵」と『江戸乃華』の中の「火事絵」の構図を比較してみると、図1は『江戸乃華』上巻の中の一点の絵で、簡単な火の見櫓で番人が勤務している様子を絵にしたものである。図2は、『江戸百』の中でも評判のよい一点で、江戸の町並みに七夕飾りをつけた青竹が描かれているものである。構図においてほとんど同じことがひと目で分かる。いまひとつ、図3と図4を比較してみると、図3の空に鷹を描きこむと図4とほとんど同じ俯瞰（鳥瞰）構図の絵になるのである。

4. 「定型」のハード要素の象徴性

4-1. 共有するイメージの表出

以上のような製作背景を踏まえ、ここでは『江戸百』を特徴つける「定型」のハード

12) 江戸には町の中のいたるところに火の見櫓があった。町ごとに番屋（番所、自身番とも）を設置し、番人（番太郎・番太と呼ばれていた）を常駐させて24時間態勢で警戒にあたるのが一般的であった。このとき番人が町全体を見渡せるよう、番屋に櫓を組んで一段高いところに見張台を置いたが、それが火の見櫓と呼ばれる。

要素、つまり日本橋、白壁の蔵、富士山、江戸城に焦点を当て、その象徴性を探ってみることにする。

『江戸百』の巻頭絵(図5)には日本橋、白壁の蔵、富士山、江戸城がひとつの画面に全部収められている。同様の構図は、西村重長(?-1756)¹³⁾の『絵本江戸土産』をはじめとして一つの「定型」になっていた(原信、2007)。これら「定型」のハード要素は「名所絵」に欠かせない素材で「名所絵」成立以来、繰り返し描かれていたが、文化年間(1804年)以後となると「浮世絵」だけでなく、狂歌にもこれらの素材を一体化した見方が同時期うかがえ¹⁴⁾、江戸末期に近づくにしたがって、この意識は絵資料と文字資料双方からいっそう明確に確認できる(大久保、2007)。

まず絵資料をみると、広重が江戸中心部を描いた「日本橋雪晴」(図5)には、日本橋、富士山、江戸城の3モチーフと白壁の蔵がひとつの画面に揃って描かれている。

図6は雪が降っている江戸を描いた『東都名所』の「日本橋雪中」である。雪が降っているので現実的に富士山が見えることが有り得なくとも、近景に日本橋、白壁の蔵、中景に江戸城、遠景に富士山を配する構図をとっている。これらのモチーフは視覚上の必然として描かれるのではなく、人々の間で共有するイメージにもとづき事実と異なる景観が描き出されるのである。

広重に限らず、当代の有名な浮世絵師であった葛飾北斎(1760-1849)が描いた『富嶽三十六景』の「江戸日本橋」(図7)でも同じ構成がみられ、江戸風景を描く時の欠かせない象徴と思われる。

次は文字史料をみると、日本橋、富士山、江戸城の3モチーフのイメージを揃って記述した例は多く見られる。以下では簡単な句を一つ選んで例に挙げると、天保4年(1833)刊の『柳多留』¹⁵⁾121編に載っている句(大久保、2007、再引用)がある。

名山と名城晴日本橋

日本橋の上に立って望めば、晴れ渡った空を背にして、江戸城の偉容と富士山の麗姿が浮かび上がって見えると詠んで、まるで「日本橋雪晴」(図5)の絵画的光景を詠んだように記述されている。

それでは各モチーフはどういう意味をもって、揃っているのか。以下では各モチーフごとの

13) 江戸時代中期の浮世絵師。鳥居清信、奥村政信の影響を受ける。美人画、花鳥画、役者絵など画題は多彩で、細判三枚組を創始し、石摺絵を考案したという。

14) 「日本橋とりて向へる御膝元へすはし膳のふしの高もり 我心齋不石」という狂歌がある。この狂歌は、豊国の絵本『燕都の見画』中の「日本橋」に見られる画讃である(大久保、2007、p.133 再引用)

15) 江戸中～後期の川柳(せんりゅう)句集。初編1765年(明和2)刊～167編1840年(天保11)刊。

象徴性を把握してみる。

4-2. 諸モチーフの象徴性

近景から日本橋と白壁の蔵の象徴性をみる。

日本橋は五街道¹⁶⁾への起点とし、橋詰めには高札場¹⁷⁾があり、陸路水路を使ってさまざまな物資が集まってくる江戸の中心地であった。

江戸時代も後期に入ると、都市・地方ともに新興商人の台頭が始まり、活発な展開を見せるようになる。出版に関しても、当時日本橋には多数の板元があり、「浮世絵」や「絵草紙」¹⁸⁾が盛んに製造・販売される。図5、図6、図7には日本橋川南岸に沿って一列に並んだ白壁の蔵が不自然に大きく描かれていて、経済繁栄の中心地であることを裏づけている。煩雑な日本橋と白壁の蔵は活気に満ちた江戸の経済を象徴する。

次は、江戸城の象徴性をみる。

江戸が「将軍のお膝元」と象徴されたように、江戸城は将軍の居城として、また江戸幕府の政庁として、当時は天下一の格式と規模を誇った城であった。

江戸の大名屋敷を描いた物としては、「泥絵」¹⁹⁾が唯一の物といって良いだろう。その「泥絵」にしても江戸城だけは描いていない。他の「江戸図」にも描いてはいないし、「名所絵」のタイトルにも大名の名前や建築の名称が使われなかった。そこには、社会的規制にかかわる問題として、江戸城を正面から取り上げることへの規制、政治的規制ないしは禁忌の存在を想定するしかない。

広重は江戸城を森のなかにこっそり描き込むことで、国家権力と権威ともいえるその象徴性だけを共有した。

最後に富士山の象徴性をみる。

日本最高峰の山である富士山は、古来より絵画に多く描かれたモチーフだった。仏教の禅宗内部でも富士山は愛され、白隠慧鶴（1685～1768）²⁰⁾なども描いていた。

16) 東海道、中山道、甲州街道、奥州街道、日光街道

17) 「高札」とは、法令・禁令などを板札に墨書きし、人々に周知するために、高く掲げたもの。江戸時代が全盛期。幕府や藩は、人の往来の多い目立つ場所に高札場を設けた。その中で、最も重要な場所の一つが、江戸日本橋だった。江戸では、日本橋のほか、常盤橋門外、浅草橋門内、麹町半蔵門外、芝車町などに高札場があった。高札に記された法令の中には、キリシタン密告者への褒美の定め、駄賃等の定め、似せ金銀売買の禁止、金銭の公定相場（金一両＝銭四貫文）、など、お金にまつわるものも含まれていた。

18) 江戸時代、世間の出来事を1、2枚の絵入りの読み物にした印刷物。読み売り。瓦版(かわらばん)。

19) 泥絵とは泥絵の具とよばれる、胡粉(ごふん)を混ぜた安価な粉末状の絵の具で描いた絵のこと。幕末から明治の頃に泥絵具を用いて描かれた庶民的な日本画で、西洋や中国からの舶来絵画の影響を受けている。泥絵に描かれた内容として、富士を配した江戸の名所、特に白壁の大名屋敷、江戸城門を画題としたものが多い。

20) 臨済宗の僧侶。「駿河には過ぎたるものが二つあり、富士のお山に原の白隠」とも称される人物（1685～1768）白隠は民衆に禅をわかりやすく伝えるため、書や禅画を多数制作した。技巧にとらわれ

江戸後期になると、富士信仰がブームとなり、「八百八講」という言葉が象徴するように、富士講という組織がレジャー的要素も加わって爆発的な流行を見せた（大久保、2007）。

『江戸百』119点中、富士山が描かれている絵図は16%にのぼり、富士塚を描いた絵も2点ある。富士塚は土を盛って作られた人工の小さな山で、富士山がよく見えるところに作られ、富士山に行くことが出来ない人たちの遥拝所であった。江戸のいたるところに富士塚が築かれ、当時の富士山は富士信仰と繋がって意識されていたともいえる。

以上、主要モチーフの象徴性を見た。当時は画作であろうと、文学作品であろうと、江戸をテーマとした作品の多くは、江戸の人々ならば了解可能なモチーフ（象徴性を共有するモチーフ）、つまり日本橋、白壁の蔵、富士山、江戸城といったモチーフの組み合わせによって、メッセージを表出した特徴がある。『江戸百』の各名所ごとに描かれている主要モチーフも同じ脈絡で描かれていた。象徴モチーフの組み合わせは版画絵の企画段階での約束事であり、それを守ることによって表出されるメッセージは大衆にとって了解可能になり、それが定番商品の要件にもなったのだ。

大久保（2007）は江戸時代も後期になると個々の名所ごとに描かれるべき景観の「定型」が形成されていると指摘し、これらが売られる定番商品としての要件であると述べている（『広重と浮世絵風景画』）。

幕府の検閲をパスした改印によると「江戸百」は一ヶ月に3点から14点の頻度で出版された人気商品であった。広重が描いた「名所絵」は一説では1000点という膨大な点数にのぼり、同時期の他の江戸名所絵に比して、概して残存枚数も多く、摺りの粗悪なものや版木の甚だしく摩滅したものなどが当たり前のように見られることから、相当な枚数が売れたことが明らかである（大久保、2007）。

単純な「定型化」パターンの趣向は江戸庶民に支持され、相当な影響力を持っていたのに違いない。

5. 「定型」のソフト要素の象徴性

5-1. 俯瞰構図の意味

以上では『江戸百』の「定型モチーフ」の中、ハード要素の象徴性をみたが、ここではソフト要素について詳細に説明していく。その際、まず『江戸百』119点を視線に着目し

ない豪放でユーモラスな書画は高く評価されている。

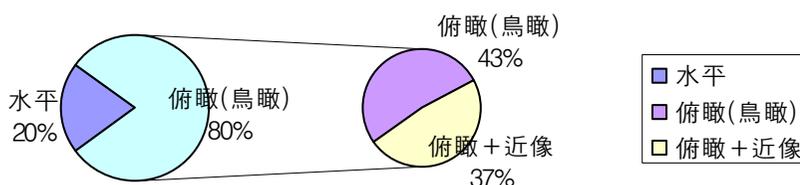
て分類してみると、図3のように、「俯瞰」²¹⁾と「水平」の二つの視線に分類できる。

「俯瞰+近像」の視線は「俯瞰」を基本にしているので、「俯瞰」に含ませると、『江戸百』は「俯瞰型」と「水平型」という二つの構図が繰り返されているのに気づく。

特に「俯瞰型」構図は全体の80%を占め、広重はヘリコプターもない時代にかかなり高い所で見下ろす俯瞰の感覚を持っていた。この感覚については前述の絵師の成長背景と俯瞰構図との関係で詳しく把握してみた。

広重「名所絵」の全般を占める俯瞰の視点は、水平よりも下方向を見下ろしたのが大部分だ。これらの構図が意味することは「状況説明」である。俯瞰構図は被写体が小さく見えて登場背景の配置が一目でわかる。スポーツ中継やビデオゲームなどに俯瞰の映像が多いのは、見る者に早く情報を伝えるためである。

図3 「江戸百」構図分布



現代において、俯瞰視線はプライバシー保護とも関係あるが、江戸時代の俯瞰視線は権力と統治の象徴であった。天守閣がその典型的な象徴である。天守閣はすべてを俯瞰できるように可能な限り高くつくられている。城下町の庶民は生活しながら天守閣を眺めて実際君主がそこに居るか居ないかに関係なく、君主の視線すなわち、権力を感じながら生活しなければならない仕組みになっている。

‘江戸時代の視線は権力であり、権力は視線をコントロールし、俯瞰する場所を独占する’この観点からいうと、広重の『江戸百』の得意な俯瞰視点は大衆に都市の眺望権を提供している。大衆は必要な情報を取りながら俯瞰構図が与える広い視界の余裕を感じながら代理満足することができる。このことが『江戸百』が持っている商品としての力であるといえる。

21) 空中または高所から見おろしたように描いた地図や風景画のことを言う。

5-2. 「俯瞰＋近像」の意味

「俯瞰＋近像」は「近像型構図」ともいわれ、テーマになるものの姿を前面に大きく拡大し、近景が遠景に比べ極端に対比され、近景のモチーフが強調される描写法ともいえる（成瀬、1977）。この描写法は「江戸百」が持つ独特の位置の一つであり、広重は「近像型構図」を多様している。これは広重特有の独創的構図とみるより洋風化との関連性を通じて理解することができる。代表的な「近像型構図」の始まりは秋田蘭画（あきたらんが）で見られる。秋田蘭画とは、江戸時代における絵画ジャンルのひとつで、「西洋画」の手法を取り入れた構図と純日本的な画材を使用した和洋折衷絵画である。安永年間（1772年－1781年）に久保田藩で成立したが、後継者もなく天明年間（1781年－1789年）には廃れた。しかし、短い時間存続した秋田蘭画は司馬江漢²²⁾を通じて継承され（武橋、1979）、その極端な遠近法は後代の「浮世絵」にも大きな影響を与えたとされる。代表的な画家は佐竹曙山（1748～1785）²³⁾とか小田野直武（1749～1780）²⁴⁾があり、作品に登場する近大遠小の構図は「近像型構図」として知られている。

「近像型構図」という名称は成瀬不二雄の論文で1977年最初に使われた言葉である。²⁵⁾彼は近像型構図の由来を秋田蘭画→司馬江漢→亜欧堂田善→葛飾北斎→歌川広重につながる一連の系譜を構成した。このような系譜は「名所絵」と「西洋画」との密接な関連性を物語っている。

図8、図9は『江戸百』の「俯瞰＋近像」の作品である。かなり高所から見おろした俯

22) 江戸時代の絵師。蘭学者。鈴木春重は同一人物。本名は安藤峻。浮世絵師だったが、後に洋風画を描くに至った。平賀源内と接点があり、彼を通じて前野良沢や小田野直武に師事したとも言われている。安藤広重の名作「東海道五十三次」のオリジナルを描いたという説がある。

23) 江戸中期の洋風画家、第8代秋田藩主。幼名秀丸、初名義直（よしなお）、のちに次郎義敦（よしあつ）と改め、字（あざな）を大麓（だいりく）、号を曙山といった。幼くして狩野（かのう）派の絵をよくしたが、のちに南蘋（なんびん）派の写生体も学び、1773年（安永2）平賀源内が秋田にきたとき、家臣小田野直武（なおたけ）らと西洋画法を学んだ。のち、おもに参勤のため江戸に出たとき、直武の導きにより西洋の銅版画や画法書を頼りに洋風画を描き、東洋画の題材に西洋画の視点の加わった作品を残して、秋田蘭画（らんが）の代表者となったが、短命であった。78年日本最初の西洋画論『画法綱領』と『画図理解』を書いた。

24) 江戸後期の洋風画家。江戸系洋風画の事実上の祖。短い生涯の最晩期に、西洋画法による日本風景画を描き、司馬江漢を指導した。秋田藩領角館（かくのだて）の武士の家に生まれる。幼名長治、通称武助、字（あざな）を子有といい、羽陽、玉泉、麓蛙亭（ろくあてい）、蘭慶堂（らんけいどう）と号した。幼少から画才があり、1773年（安永2）秋田にきた平賀源内から西洋画法を学び、それを藩主佐竹曙山（しよざん）や角館城代佐竹義躬（よしみ）に伝えて、秋田蘭画（らんが）の一派を開いた。同年藩主の命令で江戸に出て、源内のもとで洋風画の研究を進め、1774年杉田玄白が『解体新書』を出版するとき、挿絵を描いた。ついで藩主の側近にまで昇進したが、1779年暮れ、その怒りに触れて帰国し、翌年わずか32歳の生涯を郷里で閉じた。彼の絵は在来の東洋画に西洋画法を加味したものであるが、綿密な描写と高い気品に特色がある。

25) 成瀬は、近像型構図、すなわち近景が遠景に比べて、極端に対比される構図を「近像型構図」と命名した（1977、「江戸からバリーへ」、「季刊芸術」11）。

瞰の視線だが、手前の過大拡大された亀と鯉が視線を奪っている。背景をよくみると遠景の真ん中には欠かせないハード要素の一つとされる富士山がしっかり収まっている。

これを見る瞬間、当時の人々なら、必要な情報が簡単に取れるはずである。広重は「俯瞰＋近像」を通じて名所の情報を提供した。つまり、『江戸百』独特の「立て画」という範疇に入っている近像モチーフと、登場背景の配置は、ある「情報」を提供しているのだ。登場モチーフの意味を把握し「情報」をとるのは当時の人々の楽しみでもあり、版画絵を買った人々の目的でもある。

俯瞰の感覚に西洋画の手法を取り入れた「俯瞰＋近像」技法は「情報提供」の有効な定型パターンになり、当時の支配イデオロギーを象徴的に物語っている。

5-3. 「ペロ藍」の意味

構図だけでなく色(color)でも「定型」の色パターンが導入された。『江戸百』では青、赤、白が主に使われている(表1)。特に、「青」が効果的に使われ、鮮明な「青色イメージ」はほとんどの絵画で見られる。

(表1) 「名所江戸百景」の定型色

色	主要モチーフ	点数(総119点)
青色	空、海、夜空、	116
赤色	地平線、夕焼け、夜明け、	109
白色	富士山、帆、壁、鳥、星、光、月、雪	103

「江戸百」119点中、116点に使われた「青」を画面に対する面積比でみると30%以下のが54点、30%以上のが65点もある。なぜ広重はそれほどまでに「青」に執着したのだろうか。

江戸初期は「青」の顔料である鉱物のラピスラズリは高価であるため、「青」は身分や権力の象徴だった。しかし、多色摺の開発から約半世紀後、「ペロ藍」²⁶⁾と呼ばれるドイツ製の合成絵具が文政12年(1829)、長崎の出島経由で輸入されるようになる。この出来事は「浮世絵」の風景表現を一変させたと言われている。²⁷⁾

26) 「ペロリン藍」あるいは「ベルリン・ブルー Berlin Blue (プルシアン・ブルー Prussian Blue)」

27) 初期の浮世絵版画ではツユ草など、植物性の「青」を使ったが、退色し易く、藍染の「青」は退色しないが、水に溶けないので版木には乗りが悪かった。「ペロ藍」を最初に浮世絵に使用したのは、文政13(1830)年、美人画で有名な絵師・渓斎英泉であるという(小林忠「浮世絵体系13 富嶽三十六景」1975:62)が、天保2(1831)年、葛飾北斎が『富嶽三十六景』に用いて以降、浮世絵の風景表現が一変したと言われている。

広重の『江戸百』で、「ベロ藍」は主に広い空と海などに塗られている(表1)。当時「ベロ藍」はプルシアン・ブルー(Prussian Blue)ともいわれ蘭画²⁸⁾を象徴していた。海外から輸入された構図と共に江戸の人々のエキゾチック(exotic)なものへの憧れが商品化され、輸入人造着色料である「ベロ藍」が取り入れられることは人気ある商品の要件であった。その根拠として、安政4年(1857)2月に出版許可印を得た「ベロ藍」塗りの絵は14枚にのぼる。平均二日に一枚の頻度であり、「俯瞰構図」に「ベロ藍」が塗られた『江戸百』の人气が実感できる部分である。

6. 『江戸百』の本質

6-1. 近世的文化交流の産物

江戸時代は鎖国の時代と言われているが、中国・オランダとは「通商の国」として、朝鮮とは「通信の国」としての外交関係があった。「名所絵」はこのような比較的自由的な雰囲気の中で発展し、表現技法において西洋画の手法を積極的に取り入れた。

地理的に一番近い朝鮮との交流は1607年に始まり、広重が定火消同心として勤めている14歳のとき、12回目(1811年)の「朝鮮通信使」²⁹⁾が訪ねた。総勢約400人から500人にのぼる大使節団の行列には画員も居た。当時通信使の楽隊に対して興味を抱いていた庶民のイメージを具体化した絵画もあり、伊芝恵(2005)の研究³⁰⁾で読み取れる。

続いて2年後の1609年からオランダとの交流が始まり、江戸時代中期の18世紀末になると、「阿蘭陀趣味」といった言葉が象徴するように、江戸の庶民の異国趣味としてオランダからの輸入品そのものが庶民の手に渡るようになり、それらを持つことが彼らのステータスとなり、オランダの文物に興味や関心を持って模倣するほか身近なものに取り入れようとする風潮が江戸庶民の間に大いに流行した。

平賀源内(1728~1779)³¹⁾が1768年に入手、所蔵していたヨンストン著『動物図譜』は、従来の東洋画では定型化されていた獅子や蛇、馬などの動物表現についても、陰影をつけて立体感をあらわす方法を見せ、平賀源内は「東叡山不忍池図」(重要文化財)、「唐太宗・花鳥山水図」(重要文化財、秋田県立近代美術館所蔵)、

28) 江戸時代、オランダ人により伝えられた西洋画。また、その画法で描かれた絵画。

29) 徳川幕府が朝鮮通信使を招き文化などの交流が盛んに行われていた。朝鮮通信使は正使・副使・従事官の三使以下、画員・医員・訳官・楽士など総勢約400人から500人にのぼる大使節団であった。朝鮮通信使船団・朝鮮通信使行列は多くの民衆に熱狂的に迎えられ、日本の各階層の人々に多大な影響を与えた。

30) 『江戸絵画に描かれた朝鮮通信使の楽隊』(伊芝恵、2005)

31) 平賀源内：江戸時代の本草学者、戯作者。

「唐太宗図」（秋田市立千秋美術館所蔵）、「江ノ島図」（大和文華館所蔵）などを描くとともに、司馬江漢（1747～1818）にも技法を伝授したといわれている。

また、異国の文化を描いた長崎版画と呼ばれる「長崎絵」が長崎で流行した。この絵はオランダや清国の人・船、居留地、港などを主に描いた。

前述したように「名所絵」表現を一変させたといえるドイツ製の合成絵具である「ペロ藍」も長崎の出島経由で輸入された。

このように、『江戸百』は人が動き、物が動くに伴い、文化を伝播し流行させるという典型的な近世的文化交流の産物とも言える。

6-2. 『名所百』の製作意図

『名所百』の製作意図について大久保（2007）は、広重晩年の作画姿勢の変化によって、「都市伝統性」を視覚化したと論じている。その解釈を否認する気はない。広重が伝統性に関心がなかったと断言しにくい。

しかし江戸時代、流行絵師の社会的地位は低く、広重の遺言状には「借金を返済するように」という一節がある（原信田、2007）ことから職人である絵師の経済的事情がうかがわれる。そして「名所絵」は絵師の名で語られるのが普通だが、絵師の意志が貫通できる純粹美術品ではなく、版元の意向に制約され、彫師や摺師の技術にも左右される、共同作業による商品なのである。絵師の意志は版元に制約されるが、さらに版元の意志は検閲制度によって幕府の意向に厳しく制約される時代だった。

マクルーハン（McLuhan）は、「メディアはメッセージである」といった。また、ベレルは美術は視覚（見える）の問題であるだけでなく盲人（見えない）の問題でもあった。すなわち美術は特定観点を通じて見られることに関する問題であるだけでなく、見落とされることに対する問題でもあるという意味である。

『江戸百』の最初の出版許可印は、安政3年（1856年）2月で、最後が広重の死んだ安政5年（1858年）9月の翌月の10月である。この時期は実に混乱期であった。

『江戸百』からは、この時期の黒船騒ぎや職人は仕事がなく商人は商売がなく、金回りが悪いので歌舞伎も顔見世がなく、押込強盗が流行り、夜の八時すぎには往来に入っ子ひとりいなくなり、新吉原も、銭のないひやかしばかりになっていた（原信田、2007）庶民の生活模様は見えない。

逆説的にも、広重は約2年半かけ、江戸後期の風景を非常に安定した社会像で描写した多くの作品を残している。

『江戸百』という情報伝達媒体にみえる叙情的雰囲気の基底には目に見えない正反対の浮世（現世）があったということであり、広重は一時代のイデオロギー的な要素に叙情的イメージを付与した。

江戸後期の幕府は都市繁栄と伝統を象徴する叙情的モチーフが描かれた『江戸百』

の「定型」モチーフをを通じ、安定感と国民統合を求めた蓋然性がある。

版元の意図が反映されたのか、幕府の意図が反映されたのか、断定することはできないが、『江戸百』には江戸後期の時代が期待していた視覚イデオロギーが内在している。

6. 結びに

江戸時代は鎖国の時代と言われているが、中国・オランダとは「通商の国」として、朝鮮とは「通信の国」としての文化交流があった。「浮世絵」ジャンルのひとつである「名所絵」は比較的このような自由な雰囲気の中で発展し、その内容については法令の厳しい規制を受けたが、表現技法においては西洋画の手法と色を積極的に取り入れた「大衆文化商品」である。

江戸後期の「名所絵」である広重の『江戸百』は、単なる視覚商品ではなく、情報伝達媒体の役割も果たした全120図の連作だ。この連作は西欧のジャポニスム形成の要因になったことで日本が誇る芸術品であり、枚数の多さに呼応した情報量、描かれた場所の明示、幕府の検閲をパスした年月の入った改印が捺されていることから多くの分野の画証資料として知名度が高い。

この視覚媒体の独特の位置は、江戸の大衆ならば了解可能な象徴性モチーフの組み合わせによってメッセージを表出した点、広重得意の「俯瞰＋近像」の構図は人々にメッセージをより効率的に伝達している点、また輸入の合成絵具である「ベロ藍」を効果的に使った鮮明な「青色イメージ」は江戸庶民のエキゾチックなものへの憧れを上手に表現した点にある。

このような性格を持つ『江戸百』は江戸後期の風景の中に庶民の暮らしぶりを叙情的に描写したことで一層高く評価されている。しかしその製作背景を踏まえてみると、『江戸百』が描かれた嘉永、安政年間には元号までも嘉永から安政へ改められるほど対内外的に不安な時期だったのだ。この矛盾に基いて見れば、『江戸百』の叙情的モチーフの基底には絵には見えない正反対の浮世（現世）が存在していたということがわかる。

江戸後期の幕府は都市繁栄と伝統を象徴する叙情的モチーフが描かれた『江戸百』の「定型」モチーフをを通じ、安定感と国民統合を求めた蓋然性がある。

広重は約2年半かけ、江戸後期の風景を非常に安定した社会像で描写した数多くの作品を残している。版元意図が反映されたのか、幕府の意図が反映されたのか、断定することはできないが『江戸百』は江戸後期の時代が期待していた支配イデオロギーを内在している視覚媒体である。

『江戸百』の画一的構成、構図、色と象徴される叙情的モチーフの諸イメージは、

単純に「商業的」な、あるいは「日本的」「伝統性」といわれる文化的営為である以前に、それより高い秩序に属する、当時のイデオロギー性の象徴にほかならない。

【参考文献】

- 尹芝恵(2005)『総合政策論議』第10号、「江戸絵画に描かれた朝鮮通信使の楽隊」
p. 86
- 今田洋三(1998)『鯰絵』「幕末マス・メディア事情」、里文出版
- 大久保(2007)「広重と浮世絵風景画」2007、p. 155-157
- 内田実(1978)『広重』、岩波書店、p. 61
- 小島鳥水(1919)『浮世絵と風景画』、「霧と雨と雪の美術家」pp. 157-158
- 小林忠(1975)「浮世絵体系13 富嶽三十六景」、p.62
- 成瀬不二雄(1977)、『季刊芸術』11、「江戸からパリへ— 秋田蘭画から西洋近代
絵画へ」、東京：季刊芸術出版、p. 87
- 原信田(2007)『謎解き 広重「江戸百」』pp. 23-44
- 宮武外骨(1911)『筆禍史』、浅香書店、p. 100
- 武埴林太郎(1979)『美術手帳』1979、8月号、「司馬江漢と秋田蘭画の関係」、東
京美術出版社、p. 452
- Marshall McLuhan(1967)『미디어의 이해』、박정규、커뮤니케이션북스、p. 1
- Jonathan Harris(2001)『신미술사?비관적 미술사!』이성훈,경성대학교출판부,
p. 137

【図版目録】

1. 歌川広重 『江戸乃華』 上券
2. 歌川広重 『名所江戸百景』 「市中繁栄七夕祭」
3. 歌川広重 『江戸乃華』 下券
4. 歌川広重 『名所江戸百景』 「深川洲崎十万坪」
5. 歌川広重 『名所江戸百景』 「日本橋雪晴」
6. 歌川広重 『東都名所』 「日本橋雪中」
7. 葛飾北斎 『富嶽三十六景』 「江戸日本橋」
8. 歌川広重 『名所江戸百景』 「深川万年橋」
9. 歌川広重 『名所江戸百景』 「水道橋駿河台」
10. 歌川広重 『名所江戸百景』 「逆井のわたし」
11. 歌川広重 『名所江戸百景』 「角筈熊野十二社 俗に十二そう」

【図版】

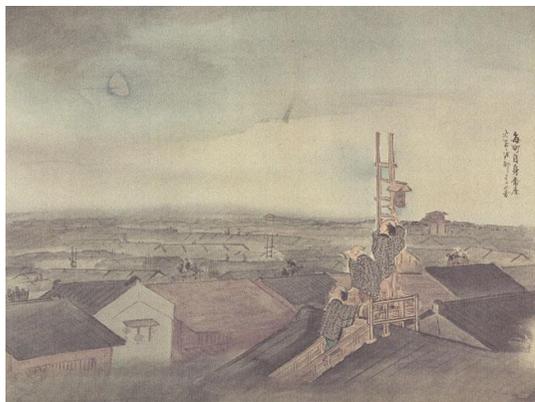


図1

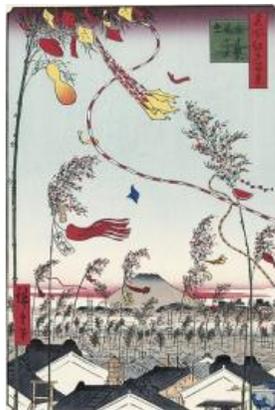


図2



図3



図4

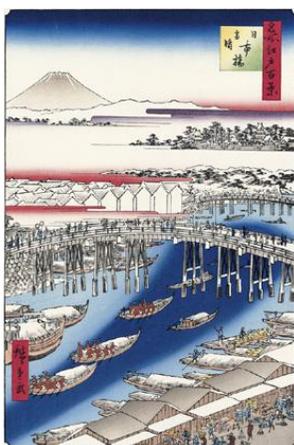


図5



図6



図7

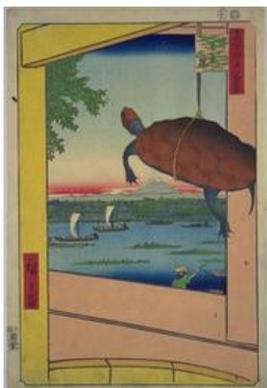


図8



図9



図10



図11

要 旨

江戸後期に描かれた「名所絵」である広重の『江戸百』は、単なる視覚商品ではなく、情報伝達媒体の役割も果たした全120図の連作だ。この連作は西欧のジャポニスム形成の要因になったことで日本が誇る芸術品であり、江戸後期の風景の中に庶民の暮らしぶりを叙情的に描写したことで一層高く評価されている。

しかし『江戸百』の製作背景を踏まえてみると、『江戸百』が描かれた時期は元号までも嘉永から安政へ改められるほど対内外的に混乱した時期だった。江戸百』の叙情的モチーフの基底には絵には見えない正反対の浮世（現世）が存在していたことがわかる。

江戸後期の幕府は都市繁栄と伝統を象徴する叙情的モチーフが描かれた『江戸百』の「定型」モチーフを通じ、安定感と国民統合を求めた蓋然性がある。

広重は約2年半かけ、江戸後期の風景を非常に安定した社会像で描写した数多くの作品を残している。版元の意図が反映されたのか、幕府の意図が反映されたのか、断定することはできないが『江戸百』は江戸後期の時代が期待していた支配イデオロギーを内在している視覚媒体である。

『江戸百』の画一的構成、構図、色と象徴される叙情的モチーフの諸イメージは、単純に「商業的」な、あるいは「日本的」「伝統性」といわれる文化的営為である以前に、それより高い秩序に属する、当時のイデオロギー性の象徴にほかならない。

キーワード：浮世絵、名所絵、視覚イデオロギー、名所江戸百景、広重、定型モチーフ、近像型構図

투 고 : 2009. 5. 31
1차 심사 : 2009. 6. 13
2차 심사 : 2009. 6. 27