

出光美術館研究紀要第二十二号抜刷  
二〇一七年一月三十一日発行

研究ノート

浮世絵風景画と見立て——広重の金沢八景図における内海のフレーム

廣海伸彦

## 研究ノート

### 浮世絵風景画と見立て——広重の金沢八景図における内海のフレーム

廣海伸彦

はじめに

一、景観の枠組み

二、文化の裂け目

おわりに

#### はじめに

日本絵画における実景描写は、十八世紀中期以降、文人画家たちによって盛んに行なわれるようになった。ただし、その多くは現代の基準に照らした場合、写実的な表現を達成しているとはいえない。いわゆる「真景図」にかかわるこれまでの研究を踏まえるならば、現実の風景に主題を求めた江戸時代中期の画家たちの創造行為は、ありのままの日本の自然を視覚でとらえたたとりに写すことではなく、それを中国の文化になぞらえることによって支えられていた<sup>〔註1〕</sup>。池大雅（一七三三—一七六六）の真景図を例に挙げてそのことを祖述した佐藤康宏氏は、大雅たちが直面したある種の二重性からの自立が、円山応挙（一七三三—一七九五）の

絵画とともに進められた、という興味深い推測をしている<sup>〔註2〕</sup>。京都画壇で起こったらしいこのような構造の転換は、同じように現実の土地を描くことを強く求められた江戸の浮世絵風景画をめぐる議論と、どのように共働してゆくのだろうか。

この小稿では、浮世絵風景画の分野でそのような重要な画期に立ち会った可能性のある画家として、初代・歌川広重（一七九七—一八五八）に注目し、その仕事をとらえてみたい。とりわけ、相州・金沢とその周辺の風景に題材を得たいくつかの作例をとおして、その転換期の具体的な様相を問う。

#### 一、景観の枠組み

まずは、この主題を描く広重の風景画において、日本の自然それ自体を自立させることよりも、日本の風景を中国の名所に見立て、なぞらえる手法がなおも有効であったことを確認しよう。

洲崎晴嵐、瀬戸秋月、小泉夜雨、乙鱸帰帆、称名晩鐘、野島夕照、内川暮雪、平潟落雁……。いわゆる金沢八景の成立には、中国・洞庭湖の

南方一带に広がる八つの景勝とその事象、すなわち瀟湘八景との緊密なかわりかかわりが説かれるのが普通である。確かに、この場所を瀟湘八景になぞらえて詩文をつくる行為は、室町時代の五山禅僧たちによって繰り返された。だが、意外なことというべきか、瀟湘八景の舞台となった洞庭湖周辺の地勢的な特徴そのものに共感して、金沢の景観をとらえようとする試みは、実のところ存在しない。日本の禅僧たちにとってみれば、二つの土地を結びつけて詩をつくるという趣向は、あくまでレトリックだった。むしろ、古くより金沢の地に遊んだ中国の渡来僧たちが、この地の絶景をほめたためたために持ち出した風景が杭州・西湖のそれであったことは、あらためて留意されるべき重要な事柄である〔註3〕。以下に、いくつかの実例を挙げておく。

嘉暦三年(二三二八)、六浦を訪れた中国の僧・清拙正澄(二二七四—三三三九)はこの地に臨み、瀬戸明神に漢詩を献じた。すなわち、「瀬戸の行宮は古くして最も灵なり。魚龍浪に舞い、海風腥し。浙江亭上に擬似多し。岸を隔て山を越え、相對して青し」(原漢文)〔註4〕。沿岸に由緒ある古刹があり、海のおいが鼻をくすぐる金沢の地は「浙江」に似ているという。詠者は、西湖湖畔の南屏山にある淨慈寺で修行した禅僧である。それだけに、こうした見立てに強い実感と説得力がともなったことは想像に難くない。

さらに、文明十八年(二四八六)、金沢山・称名寺にあった「西湖梅」について、万里集九(二四二八—?)の詩文集『梅花無尽蔵』が、「西湖梅、先代の主、南船に属して杭州西湖の梅を移し、栽ゆ。故に之を名づく」と述べる。この景勝地のイメージ形成の基層に、杭州・西湖の心象が強く働いていたことは、ゆるがせにできない。この地をなぞらえるに

ふさわしい中国の景勝地は、内陸深くにある湖沼・洞庭湖周辺の風景よりも、湖のかおりがただよう入海・西湖であったわけである。

三浦浄心(一五六五—一六四四)の『名所和歌物語』(二六二四年刊)の記述以降、流動的な現地比定の時代を経て、金沢八景という枠組みの成立に決定的な役割を果たしたのは、渡来禅僧の東臯心越(一六三九—一九六)の七言絶句だった。天和三年(一六八三)ころか元禄七年(一六九四)、金沢を遊覧した心越は、能見堂からの眺望をもとに漢詩を残している。心越は、中国・康熙十五年(一六七六)、清の圧政から逃れるため、西湖の湖畔にある永福寺を出て亡命した杭州生まれの禅僧であるから、その脳裏に浮かんだ西湖の風景はきわめて現実的なものであったに違いない。金沢の地をめぐる言説の歴史においては、西湖のイメージが絶えることなくつきまとう。

いまさら述べるまでもなく、中国・杭州にある西湖は、金沢八景の成立にかぎらず、東アジアの絵画や文学をはじめとするさまざまな創造行為のイメージの源泉だった。西湖は、一万二千年前に形成された干潟であり、水深は平均すると一・八メートルほどしかないという。淡水の湖沼ではなく、そうかといって完全な海洋とも異なる西湖は、それゆえに現実世界と異世界とのあわいに横たわる、神秘的な感覚を抱かせるのだろう。ここでは、この地の風光に題材を求めた絵画の歴史について、以下に簡単に確認しておく〔註5〕。

現存する作例としてもっとも早い西湖全景図は、中国・上海博物館に所蔵される「西湖図巻」である〔図1〕。画面のなかに残された款記は、南宋時代前期の画家・李嵩(一一六六—一二四三)のもの。もっとも、表現の特徴や景観年代から伝称筆者の作と信じるには問題があり、制作時

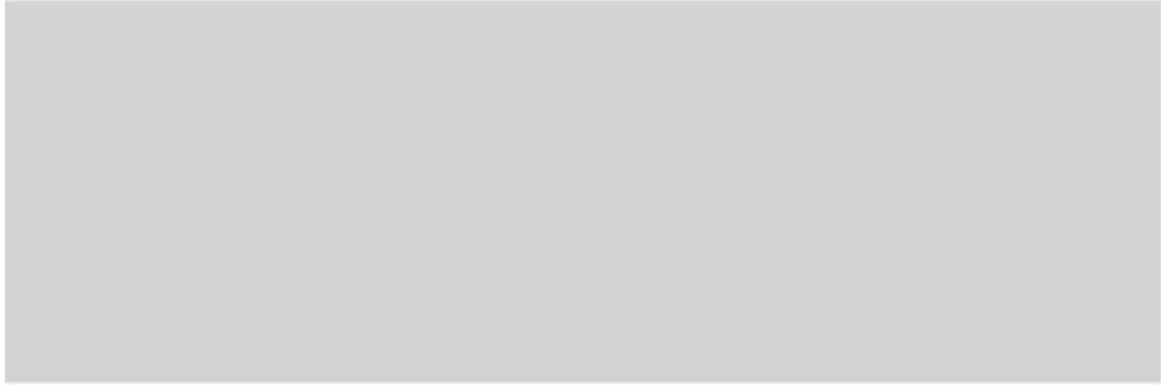


図1 伝李嵩「西湖図巻」上海博物館蔵

期については南宋時代末まで下るとの見解が有力視されているが、その視覚は潜説友編「咸淳臨安志」（一二六八年）の挿絵などとともに、のちに描きつがれてゆく西湖全景図の規範的な性格をそなえる。すなわち、西湖東側の杭州市街から西方向に西湖全体を俯瞰し、画面下部に市街の城壁、右側に白堤と孤山を湖上に突き出すようにして描く。その後方には蘇堤がのび、画面の上部には対岸に峰を連ねる山々が配される。もちろん、例外がまったくないわけではないが、東岸からの眺望こそが、西湖を俯瞰的にとらえるための、もっとも原理的な視点であった。

日本における西湖図も、基本的にはこの構成法を採用することによって成立し、展開した。その歴史について略解すれば、遅くとも十四世紀中期ごろにその絵画化が行なわれていたこと、さらにそこから一世紀ほどを経て、雪舟（一二二〇—一五〇六ごろ）によって数件の西湖図が制作されたことを、いくつかの文献資料によって知る。現存作例のなかに、雪舟自筆の作例を認めることはむづかしいが、中国・弘治九年（二四九六）の記載のある、雪舟の弟子・秋月筆とされる一図（石川県立美術館）などが、雪舟が手がけたはずの西湖図の面影を伝えている。そのほか、元信（一四七六—一五五九）をはじめとする狩野派、あるいは雲谷派の絵師たちによる作例など、室町時代から江戸時代初期にかけて制作されたこの主題の絵画のほとんどは、雪舟系統の図様構成、すなわち中国・南宋時代までさかのぼる、伝統的な視野にもとづいた西湖図の範疇で理解することができるものだ〔口絵8〕。

日本の山水図の歴史において、西湖景観図の構成原理が果たした役割の重要性は、むしろ西湖以外の土地を題材とした景物画のほうにこそ、認められるかもしれない。山下裕二氏は、室町時代後期に日本の実景を



図2 歌川広重「武陽金沢八景略図」 神奈川県立金沢文庫蔵

とらえた絵画の生成に、定型的な西湖図の視界が強く作用していることを、積極的に評価しようとした「註」<sup>6</sup>。卷子に装われたものが多く、明確な形態が示されにくい瀟湘八景図とは異なり、定式化した画面に展開された西湖全景図は、地勢的な具体性を持つこととあいまって、有益なフォーマットとして日本の画家たちに歓迎されただろう。天隠龍沢（二四三一一五〇〇）の語録「翠竹真如集」に記述された、英上人による西播磨・室津の実景図、あるいは雪舟の「天橋立図」（京都国立博物館）は、おだやかな内海に岬が突き出すという現場の地勢的な特徴と、山裾に多くの寺院や家屋が建ちならぶという景観のイデオムに、杭州・西湖と

共通した要素を認めうる点が注目される。伝統的な西湖図の枠組みが、日本の画家たちが日本の美しい風景を生き生きとした画面にとらえるための原動力として働いたことは、重視されてよいはずだ。これが山下氏の議論の骨子である。

広重の「武陽金沢八景略図」（金龍院版）は、おそらくこのような景物画の脈絡の先に布置される「図2」。この画が刊行された年代は定かでないが、嘉永四年（一八五二）に建てられた展望台・九覽亭の石碑の存在が景観年代の上限を示し、制作年代の上限もこれに準じる。画面に記された署名によれば、現地在住の「多気斎」という絵師の「原図」をもとに手がけられたというが、この原作者について詳しいことはわからない。ただ、馬堀という京都の人物が図柄を描き、土屋西華なる人物が賛を寄せた「金沢八景之図」（金龍院版、一八二四年）のような作例をもとに、広重画の原型を想像することは、ある程度可能かと思われる「図3」。これらに共通するように、北西から南東方向を一望する視覚は、金沢の景観を俯瞰的にとらえる画にもちいられ、その画面構成は幕末から近代を経て昭和六年（一九三二）の瀬戸米元版にいたるまで繰り返し再現されつづけた。定型的な金沢景観図の内容を確認すれば、内川入江をいさぐよようにして、遠方から野島にいたる砂州がまわり込み、瀬戸橋を渡したその手前の画面ほぼ中央に、金龍院を置いた丘陵が平湯湾に張り出すようにして描かれる。

この景観構成とモチーフの配置は、地勢的な実感におおよそ矛盾しない。馬堀画の賛文に「馬堀嘗て昇天山に登り、真景を縮めて以て此図を製す」（原漢文）とあるように、画家の視覚体験の意義が説かれることは、ある程度の説得力を持つかもしれない。ただし、その視野を形成したも

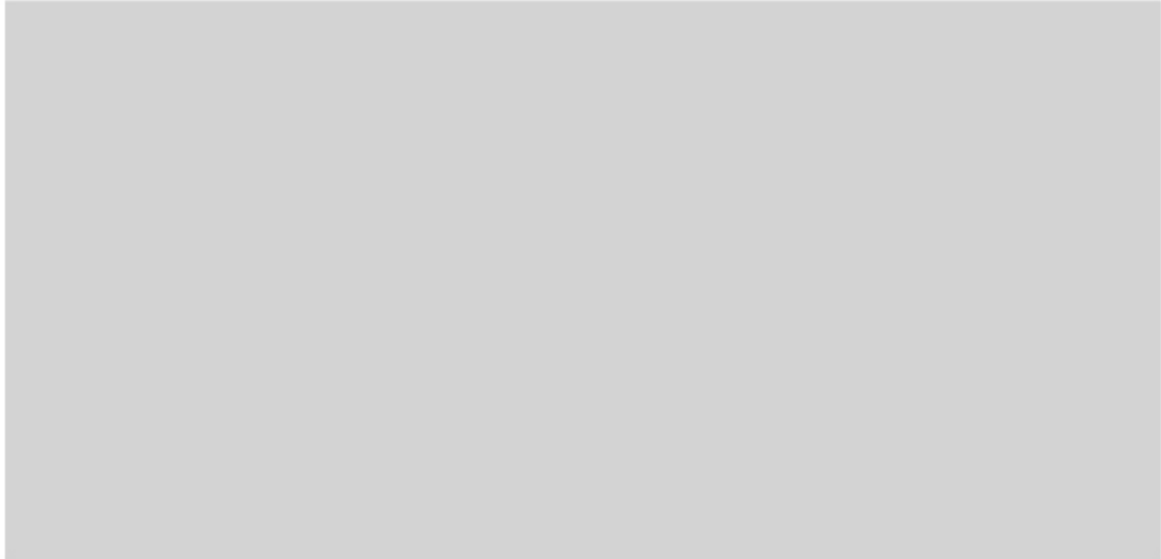


図3 馬場「金沢八景之図」 神奈川県立金沢文庫蔵

のが画家の眼だけだったと考えるのは、いささか早計である。絵画としての構成の枠組みは、やはり既存の西湖図のヴィジョンにもとめるのが適当であると思われる。陸地によってゆるやかにふち取られた内海、そこへ突き出した岬。内海の沿岸には、多くの寺院が建ちならぶ。江戸時代の画家たちは、なおも西湖の景観という中国文化のまなざし〔註乙〕をとおして、この地の風景をとらえていたのではないだろうか。いうまでもなく、このように考える前提には、かつて金沢を訪れた中国の渡来僧たちが、その景色の美しさを西湖になぞらえようとした文辞の歴史がある。さらに、そういう見立ての土壌は、二代・北尾重政（二七九三—？）の「西湖之八景武之金沢模写図」（光伝寺版、一八二七年）などが金沢景観図の題に西湖の語を併記したように、江戸時代中後期の浮世絵師たちにとっても共有するべきものだったに違いない。

現段階で、十九世紀以降の定型化された金沢全景図に筆をふるった画家たちが、どのような西湖の図様に触れたのかを具体的に指摘する用意はない。だが、たとえば広重が「阿波鳴門之風景」（岡沢屋太平治版、一八五七年）を手がけるに際し、淵上旭江（一七五三—一八一六）の「山水奇観」（二七九九年、一八〇一年）を種本としたように〔註〇〕、中国の版本やそれに準じて日本で刊行された絵本・版本のたぐいを参照源にしながら、金沢を俯瞰的にとらえた絵画は仕上げられたのではないか。たとえば、円山応挙の腐蝕銅版画「西湖小景」（アメリカ・カリフォルニア大学バークレー校、一七九四年ころか）にしても、鈴木芙蓉（二七四九—一八一六）の「名山勝概図」（一八〇一年序）のうち、第二巻に所収される「西湖図」にしても、白堤を経て湖上に突き出すように描かれる象徴的な孤山の姿は、金沢の地で金龍院や九覧亭がある岬を想起させ、また、その向こう側に架



図4 鈴木美蓉「西湖図」(『名山勝概図』のうち)  
学習院大学東洋文化研究所蔵

かる蘇堤は、同じく複数の反り橋が連なった形状の瀬戸橋を思わせる「図4」。西湖の湖岸に峰を連ねる山々は、称名寺が建つ金沢山から野鳥、夏島、烏帽子島にかけての鳥山へと転じ、画面の下辺をふち取る杭州の町なみは、瀬ヶ崎の陸地に取ってかわる。描かれた西湖と金沢の景観は、地勢的な特徴に強い類似をみせるほか、多くの寺院が水景を取りかこんでいるところもよく符合している。広重の「武陽金沢八景略図」が九覽亭の建つ丘陵の小高さをことさらに誇張して描き、孤山とみまがうような山容をあらわすとき、西湖図との類似はいっそう明らかに目につく。山下裕二氏が論じたような、室町時代後期の山水図の原基として機能し

た西湖全景図の枠組みは、屏風絵から一枚絵へ、規格化された画面の形式こそ変化したもの、江戸時代後期の浮世絵風景画まで、確かな血脈をつないでいるらしい。

## 二、文化の裂け目

浮世絵風景画における二重構造の様相をさらに鮮明にするために、広重による別の金沢八景図を取り上げる。

天保七年(一八三六)ころに手がけられた揃物「金沢八景」(司馬越平版)は、この画題を代表する作品として取り上げられることが多い。ただし、かならずしも八つの図のすべてに、具体的な景観表現がなされているとはいえない。広重画の視覚を追体験しようとする試みが現代人の実感をあまり得られないのは、時代の経過にともなう景観環境の変貌だけが理由ではない。「野鳥夕照」など、一部の特徴的な表現をのぞけば、それぞれの図の風景を決定づけているのは、画面の上部に記されるタイトルといえる。だが、その題はいうまでもなく伝統的な中国の文化を濃厚に連想させる語彙と字体によってあらわされているために、作品にのぞむ人はある種の分裂感を味わうことになるかもしれない。これらの題字によって意味されるものは、確かに相州・金沢という日本にある現実の土地にほかならないが、その題の形式とテーマそのものが、中国の文化の枠組みにのっとっているからである。加えて、題字につづいて書かれている和歌も、この作品にいっそう強い分裂感をもたらすことになる。詠者の京極高門(一六五八―一七二二)は、当代随一の博識で知られる中院通茂(一六三二―一七二〇)に和歌を学んだと伝わる人物である。広重の



図5 歌川広重「小泉夜雨」(「金沢八景」のうち)  
神奈川県立歴史博物館蔵

時代からすれば、すでに一〇〇年以上隔たった古い時代の歌を書き添えることによって、〈過去〉と〈現在〉、〈雅〉と〈俗〉とを対比させる効果がある。画面に持ち込まれるわけである。

技法面の特徴にも注目しておきたい。いくつかの画には、中国絵画を思わせる技法が選り取られ、絵画の内容と題名(または賛文)が生む分裂感に呼応するかのような表現をみせている。広重はいわゆる保永堂版「東海道五十三次」(竹内孫八・鶴屋喜右衛門版、一八三三—一八三六年ころ)の刊行に前後する時期に、中国絵画に淵源を求めることのできる図様や表現技法をみずからの作画に積極的に取り入れることが指摘されている。

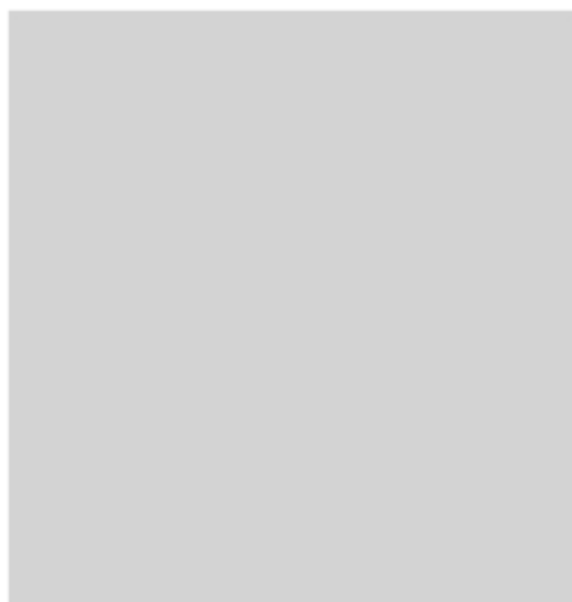


図6 歌川広重「瀟湘夜雨」(「瀟湘八景図」のうち)  
ケルン市立東洋美術館蔵

ここでも広重の画風を支える新たなチャンネルとして評価が進む中国由来の表現について、司馬越平版「金沢八景」をもとに検討してみたい。たとえば、「小泉夜雨」(図5)。描かれた場所は、内川入江をのぞむ手子神社の付近とされるが、それを特定する手がかりがあるわけではない。やはり、具体性を欠いた景観表現だ。強く降りつける雨のなか、笠をつけたふたりの人物が細いあぜ道ですれ違おうとしている。降りしきる雨の様子をあらわすのに幾筋もの濃墨の斜線を摺るほか、画面全体が薄墨で覆われ、雨雲が立ち込めた夜の薄闇、そして雨に煙る大気の雰囲気がよく伝わってくる。とりわけ遠くにかすむ木々の連なりは、手前の樹木に比して一段と淡い墨をもちいた階調が見事である。保永堂版「東海道五十三次」の傑作「庄野」などとともに、広重による雨景図の特徴をよく示した一図といえるだろう。最近、佐々木守俊氏は、薄墨を基調とし



た広重の山水表現に、中国絵画に由来する図様や技法の摂取、実際的には中国版本からの刺激があったことを推測している〔註9〕。「小泉夜雨」にも、そのような指摘が有効かと思われる。この画は画中の題で日本の実景をとらえていることをいいながら、画面の構成自体には、中国絵画に由来する既存の枠組みが利用されるとみえるからである。

広重の肉筆作品「瀟湘八景図」(ドイツ・ケルン市立東洋美術館)のうち、「瀟湘夜雨」との比較を試みよう〔図6〕。画面の上方には斜め方向に幾筋もの筆を走らせて激しい雨をあらわし、それに打たれた樹木は、わずかに枝や葉叢のかたちを変化させている。画面の下には、右上がりに伸びる小さな橋の上を歩く人物の姿が斜め後ろからとらえられ、左奥に向かつて水景が広がっている。このような構成要素が、ふたつの広重画に共有されていることは明らかだ。もとより、いずれも夜の雨を主題としており、特定の自然現象を符合させる二図が無関係と考えることのほうがむづかしい。署名の書体や絵画表現の生硬な筆致から、「瀟湘八景図」は天保年間(一八三〇―四四)の初期に制作されたと目される〔註10〕。そうだとすれば、この肉筆画は、「小泉夜雨」の数年前に手がけられた作品ということになる。そのような先後関係は、表現からもある程度追認されると思われる。前者において、降雨の角度に応じてふたりの人物の挙措を描き分けるところなど、現実感に富んだ表現に成熟のさまをみることができるからだ。その上で興味深いことに、佐々木氏はこの「瀟湘八景図」の図様表現について、「八種画譜」や『芥子園画伝』などの中国版本にその典拠を想定している〔註11〕。つまり、一見すると金沢の実景をあらわしたかにみえる「小泉夜雨」は、「瀟湘八景図」という中国の伝統的な文化から派生したものと理解するのがふさわしい作品なので

ある。

ごく簡単な観察ながら、司馬越平版「金沢八景」は、主題内容と表現技法の両面で(中国)と(日本)、あるいは(過去)と(現在)といった二重構造のなかに生み出されているといえよう〔註12〕。

そのようにとらえることができるならば、広重が安政四年(一八五七)に手がけた「武陽金沢八勝夜景」(岡沢屋太平治版)は、はじめてその二重性が放棄された、きわめて象徴的な金沢景観図と位置づけることができるだろう〔図7〕。線遠近法を取り入れたこの三枚続の錦絵は、画面のなかに既存の景勝を直接的に意味する題字、あるいはそのほかの賛文をとまわず、時間的・空間的に隔たった異なる文化の枠組みは、ひとまず放棄されたかにみえる。夜景をとらえながらも、八つの景勝に固有の自然現象が画面に要請されることもない。そこには、能見堂から望む平湯湾の風景が、ほぼそのままのうぶな姿であらわされているといつてよい。もちろん、日本絵画の歴史に照らせば、ここにも江戸城本丸御殿の障壁画にとらえられた金沢の風景、あるいは、斎藤月岑(一八〇四―七八)編『江戸名所図会』(一八三四年、一八三六年)に収められる長谷川雪旦の「金沢勝概一覽之図」の視点が作用していることを無視できない。とはいえ、中国の渡来僧や過去の日本の絵師ではなく、広重が自身の眼でとらえ、みずからの絵筆によってつくり上げた、はじめての金沢景観図というところに、この作品の意義を認めることはできないか〔註13〕。嘉永四年(一八五二)、広重は写生旅行で江戸から箱根までの東海道を往復するなかで金沢の地を訪れており、その際のデッサンにもとづいた成果が伝わっている。近代的な画家観にとらわれすぎているかもしれないが、絵師の個人的な視覚体験にもとづき再構成されたという意味において、



図7 歌川広重「武陽金沢八勝夜景」 原安三郎コレクション

「武陽金沢八勝夜景」は文化の二重構造のなかに生み出された従来の金沢景観図とは異質な性格をそなえているといえる。

広重は、金龍院版「武陽金沢八景略図」や越平版「金沢八景」を描き、そして、「武陽金沢八勝夜景」のような達成をもたらした。つまり、彼こそは、ひとりの画業においてこのような重要な転換点に立ち会った浮世絵師として、あらためてその仕事の重要性を論じる余地があるのではないか。

### おわりに

最後に、金沢景観図に起こった構造の変化を、広重のほかの主題の作品を素材にして確認してみたい。取り上げるのは、金沢に近接する景勝地・鎌倉と江の島である。ここでもまた、内海をとらえる中国由来の伝統的なフレームをもとにその絵画化は進められ、やがてその二重性から脱却する動きが生じる。そこに深くかかわったのは、やはり広重自身の眼と手ではなかったかと推測するわけである。

江戸時代の絵画に描かれた鎌倉といえ、その市街地がとらえられることはほとんどなく、その関心は相模湾に沿った海岸線、とりわけ七里ヶ浜に集中している。しかも、その構図やモチーフのパリエーションはきわめて乏しい。すなわち、湾曲する砂浜を画面の右側から奥へと伸ばし、その果てに江の島までをとらえるという定型化された視界である。浮世絵以外に目を向ければ、寛政八年（二七九六）の記載がある司馬江漢（二七三五—一八一四）筆「相州鎌倉七里浜図屏風」（神戸市立博物館）もまた、基本的にこの基本構図にのっとって描かれる。西洋画法が導入さ



図8 北尾重政「浮絵江之嶋金亀山并七里ヶ浜鎌倉山之図」  
藤沢市藤澤浮世絵館蔵

れたからといっても、ただちに従来の見立ての構造が追放されたわけではない。この油彩画と、これに先行する天明三年（一七八三）の腐蝕銅版画「三冊景図」（神戸市立博物館）との密接な関係が説かれるとき〔註14〕、東アジアの絵画の歴史において繰り返しもちいられてきた内海の枠組みが、依然として有効に機能しつづけていたことをいっそう強く疑いたくなる〔註15〕。「三冊景図」において、向島付近の墨堤から隅田川の上流をのぞむ視界はやがて、遠く筑波山をとらえる。なだらかに湾曲する水際線によってつつみ込まれた水景は、河川というよりも池沼の様子をみるに近い。いずれにせよ、七里ヶ浜の絵画化においてはほとんど例外な

く、ときに富士山を加えた伊豆半島の陸地が江の島の後方を長くめぐり、作品によってはそれが画面の左端まで達しながら、ある種の対岸として機能している。江戸時代のまなざしは、広大な太平洋を展望する場所として江の島をとらえることなく、閉ざされた水景のなかにとどめつづけたかに思われる〔註16〕。

描かれた江の島の話題を転じよう。江の島それ自体が浮世絵の主題として本格的に取り上げられるようになったのは、七里ヶ浜の絵画化とはほぼ同時期、やはり十八世紀後半のことだった。

天明年間（一七八一―一八九）に初代・北尾重政（一七三九―一八二〇）が手がけた大判錦絵「浮絵江之嶋金亀山并七里ヶ浜鎌倉山之図」（岩戸屋喜三郎版）はその先駆的な作品だが、現実の地形を知るものにとつては、きわめて奇妙な感覚を抱かずにはいられない景観表現を示している〔図8〕。島の正面に向かって砂州が垂直にのびているところから、江の島をとらえているのが内陸からの視点であることは動かない。つまり、画面全体の方位は画面の上部が南、下部が北というふうに対応している。したがって、江の島の左側につづく海岸線は、腰越の小動岬を経て稲村ヶ崎へといたる七里ヶ浜ということになるわけだが、その奥に連なる三浦半島と思われる陸地は、大きく湾曲しながら江の島の後方へとまわり込む。現代の眼からすれば、地理的な整合性をいちじるしく欠いた表現といえる。同じころ、勝川春章（一七四三―一九二）が手がけた「相州江之島ノ風景腰越ノ方ヨリ見図」（鶴屋喜右衛門版、一七八五年ころ）にもみえるように、七里ヶ浜からの眺望と同じく、近接してとらえられた江の島もまた、茫洋とした海原のなかに布置されることはなく、ある種の対岸を遠景に求めつづけた。もちろん、こうした不合理な表現を稚拙なもの



図9 司馬江漢「江の島富士遠望図」氏家浮世絵コレクション



図10 歌川広重「江の島図」(「武州名所手鑑」のうち) 平木浮世絵美術館蔵

だと指弾するのは簡単だが、むしろこれこそがこの土地を描く江戸時代のまなざしに、もっともよくなかった視覚であったことを推測したい。

司馬江漢(一七三五—一八一四)による「江の島富士遠望図」(氏家浮世絵コレクション、一八〇七年)は、そのような潜在的な意識の根深さを象徴的に伝える一図といえるだろう<sup>註2</sup>。同時代の浮世絵師たちと同じく、江漢は直線的にのびる砂州の先に江の島の全容をとらえている。すなわち、片瀬から相模湾の方向をのぞむ定型的な視点である。ところが、鳥の背後には、画面右端の富士山とともに実際には存在するはずのない山々が、脈々と峰を連ねている。やはり、現実の地理環境にはそぐわない陸地が屢々現れ、閉ざされた水景の枠組みを強く意識させるべく機能している。そして、ここでもこのような二重性を放棄してみせたのは、広重であったように思われる。嘉永六年(一八五三)の「武州名所手鑑」(平木浮世絵美術館)に収められる「江の島図」は、北からの視点で島の全容をとらえるという既成の視点を踏襲しながら、その沖合には茫洋たる太平洋の海原を見とおしている<sup>註10</sup>。そこにはもはや、過去の浮世絵師や江漢などが描きつづけた、景観をふち取るための不可解な陸地が横たえられることもない。日本の風景は日本の風景のままではじゅうぶんになり立つのであって、別に中国文化の枠組みに転位させる必要はないのだ、という意識の萌芽がここにある。広重が生み出した文字どおりの近代的な視覚は、やがて高橋由一(一八二八—一九四)の「江の島図」(神奈川県立近代美術館)へと受けつがれた。

#### 〔付記〕

本稿は、二〇一六年十月十一日(火)に、横浜市立大学で行なった「総合講義(鎌倉・金沢を知る)」において「浮世絵に描かれた鎌倉・金沢——風景をとらえる(フレーム)」と題した講義のノートにもとづきます。同大学准教授・松本郁代氏には、自分が生まれ育った土地を題材とした絵画のことを考えるきっかけを与えていただきました。ここに記し、厚くお礼を申し上げます。なお、準備に際して、出光美術館学芸員・徳留大輔氏からいくつかの助言を得たほか、茨木恵美「滋賀県立近代美術館蔵「近江名所図屏風」と〈内海のイメージ〉」(美術史学会東支部例会口頭発表、早稲田大学、二〇〇七年一月二十七日)から多くの示唆を受けたことを記します。

註1—江戸時代中期の真景図をめぐる議論について、辻惟雄「真景」の系譜——

中国と日本(下)」「美術史論叢」第三号、東京大学、一九八七年、三九—六三頁)などを参照。

註2—佐藤康宏「真景図と見立て」(『東洋美術における写真』、国際交流美術史研究会第一二回国際シンポジウム報告書、一九九四年、八〇—八七頁)。

註3—このことについて、西岡芳文「瀟湘八景から金沢八景へ——日本における異国憧憬の一展開」(『金沢文庫研究』第三三六号、二〇一六年、一一八頁)を参照。

註4—義堂周信「空華集」所収「禅居和尚題三島廟壁偈」。詩の全文は、前掲註3西岡氏の論文(四頁)を参照。

註5—西湖図の成立と展開については、以下の文献を参照した。宮崎法子「西湖をめぐる絵画——南宋絵画史初探」(梅原郁編『中国近世の都市と文化』、京都大学人文科学研究所、一九八四年、一九九—二四六頁)。太田孝彦「瀟湘八景図と西湖図——「情」と「知」の世界」(『文化学年報』第五四号、同志社

大学、二〇〇五年、一三八—一五八頁）。鈴木忍「室町後期における西湖図形成に関する研究」(『鹿島美術財団年報』第二八号別冊、二〇一一年、一六六—一七六頁)。板倉聖哲「憧憬の西湖——東アジアにおける西湖図の展開」(『大倉集古館編「描かれた都——開封・杭州・京都・江戸」』、東京大学出版会、二〇一三年、一五二—一五九頁)。また、西湖図と日本の都市景観図の交渉について、佐藤康宏「十六世紀日本の都市図——宋代の都市図との関係」(『美術史論叢』第二八号、東京大学、二〇一二年、五一—七二頁)を参照。

註6—山下裕二「室町後期山水面論——「真景」の枠組み・内海のイメージ」(『國華』第二二〇一—二〇一一年、一九九五年、一一—二二頁)。「室町絵画の残像」、中央公論美術出版、二〇〇〇年に再録。

註7—本稿では、歴史的・社会的に文化として構造化された視線という意味で、この言葉をもちいる。

註8—このことについて、大久保純一「広重の名所絵の種本と空間構成」(『広重と浮世絵風景画』、東京大学出版会、二〇〇七年、七七一—七二五頁)を参照。

註9—佐々木守俊「広重の中国趣味」(『美術フォーラム21』第三四号、二〇一六年、九七—一〇二頁)。

註10—制作時期の推定は、佐々木氏の考証による。前掲註9佐々木氏論文の註7(二〇一頁)を参照。

註11—前掲註9佐々木氏論文を参照。

註12—金沢八景を題材とした近代の絵はがきのなかには、明らかに広重画の視野を追いかけているものが、少なからず存在している。写真という新しい表現手段によって、浮世絵の構図を再現する絵はがきは、なおもふたつの文化の裂け目をあらわにしており、興味深い。

註13—広重の実地体験に「武陽金沢八勝夜景」の意義を説くことについては、前掲註8大久保氏の論文の註14(二二三—二四頁)を参照。

註14—橋本寛子「司馬江漢の眼鏡絵と油彩風景図に見られる湾曲した海岸線について」(『美術史論叢』第一〇号、神戸大学、二〇一〇年、六七—一〇二頁)。

註15—江の島景観図については、蓬萊山を描く既成の絵画とのかかわりも、今後検討してみる価値のある課題である。幸若舞曲「浜出」や謡曲「江野島」など、江の島をめぐる言説の歴史において蓬萊山との類似が繰り返し説かれ、絵画でもたとえ長沢芦雪が描く「蓬萊山図」と、浮世絵師がとらえる江の島の景観図は深く共鳴しているとみえる。

註16—富士山は、絶えず対岸の陸地を支えるために機能しつづけた。絵画史上、は

じめてその機能がうしなわれるのは、川瀬巴水(二八八三—一九五七)の「相州七里ヶ浜」(一九三〇年)であろうか。

#### 〔図版出典〕

挿図の一部は、次のとおり既刊書から複写・転載させていただきました。

図1—嶋田英誠、中澤富士雄編『世界美術大全集・東洋編6 南宋・金』(小学館、二〇〇〇年)

図2、3、5—展覧会図録『金沢八景——歴史・景観・美術』(神奈川県立金沢文庫、一九九三年)

図6—展覧会図録『ドイツの古都に眠る秘蔵浮世絵名品展』(日本浮世絵協会、一九九二年)

図7—展覧会図録『原安三郎コレクション 広重ビビット』(TBSテレビ、二〇一六年)

## *Ukiyo-e* Landscape and *Mitate* (Pictorial Simile)—Hiroshige’s “Eight Views of Kanazawa” and the Pictures of the Inland Sea

HIROMI, Nobuhiko

The depiction of actual scenery in Japanese painting was popularly done by literati painters since the middle Edo period. However, many depicted Japanese natural scenery modeling on the culture of Chinese predecessors. Eventually, Japanese scenery itself became an independent subject of painting by breaking away from the double standard of Japanese and Chinese elements.

This paper concentrates on Utagawa Hiroshige (1797–1858), one of the *ukiyo-e* artists of the landscape painting category who witnessed the break away. How this turning point appeared in Hiroshige’s works is pursued, by specifically studying the landscapes taking scenes from Kanazawa in Sôshû (Sagami province).

Hiroshige’s series of “Eight Views of Kanazawa” (ca. Tempô 7 (1836), Shiba Kohei version) is often considered to be the representative work of this genre. However, not all among the eight views depict a specific landscape. Actual Japanese scenery is arranged within the framework of the “break up” between Japan and China which can be observed in the title and the theme, as well as in the break up between past and present, in the *waka* written in the print. The symbolic work which shows the breakaway from such condition is the print of “Eight Views of Kanazawa at Night” of Ansei 4 (1857). Linear perspective is employed in this *nishiki-e* triptych, leaving out the title and texts pertaining to the scene, thus abandoning the framework of Chinese culture.

Similar phenomenon can be confirmed in the history of landscape *ukiyo-e* prints that took Enoshima of Sagami province as the subject matter. This paper hopes to show the importance of Hiroshige once again for establishing independence, breaking away from the framework of picturesque scenery matured in Chinese culture.

<p>出光美術館研究紀要 第二十二号</p>	<p>二〇一七年一月三十一日</p>	<p>編集 出光美術館  <small>公益財団法人</small>          発行 東京都千代田区丸の内三三ー一  <small>電話 〇三ー三三三ー三三九四〇二</small></p>	<p>制作 株式会社ブリュッケ</p>	<p>印刷 東洋美術印刷株式会社</p>
------------------------	--------------------	--	---------------------	----------------------