

浮世絵版画と時事的情報

— 国芳と広重の場合 —

堀じゅん子

Abstract

Kuniyoshi and Hiroshige, members of the Utagawa school, are *Ukiyo-e* masters of the same generation who had participated actively in *Ukiyo-e* prints from the late Edo period to the end of Edo period. During this period, *Ukiyo-e* deepened the relationship between information and social conditions at the time. In this era of the swell toward the end of Edo period, the society was under the information control; however, *Ukiyo-e* artists had approached to the social issues at that time by some particular types of riddle with various representations. As the result, it activated informational communication of common people in Edo. It was the outcome of people's craving for information. Besides, it can be said that it was also the result of the power of media, *Ukiyo-e*, the media which could mass-produce the visual image. In this paper, hidden relation dealt with *Ukiyo-e* prints and topical information is examined from examples of Kuniyoshi and Hiroshige's works.

Keywords : *Ukiyo-e*, Hiroshige Utagawa, Media communication

1. 江戸の情報流通における浮世絵版画

1.1. 視覚文化としての浮世絵

2015年10月から翌年1月までパリ、プチパレ美術館で、歌川国芳の大規模な展覧会、「*Kuniyoshi: Le démon de l'estamp*」が開催された。1月にシャルリ・エブド襲撃事件、11月には同時多発テロがあり、厳戒態勢にある年末のパリで、この展覧会を見た。

シャルリ・エブドの事件後は、フランスにおける「表現の自由」の象徴、風刺画の伝統を擁護するスローガンが、ツイッターのハッシュタグ # *Je suis Charlie* によって拡がり、さらに世界中の人々がインターネット上に画像や動画でこのメッセージを掲げることで、世界中に拡散した。

浮世絵版画と情報との関係に注目していたところでもあり、戯画や風刺画でも知られる国芳が、フランスではどのように受容されるのかということに関心があった。国芳が活躍した江戸時代後期から幕末にかけて、日本では木版画による浮世絵が隆盛しており、町人間のうさや風刺を内容に含む作品が目立ってくる。近年では風景画の巨匠広重の作品にすら、その晩年の大作「名所江戸百景」には時事的情報との関連性が隠されていることが、複数の研究を通して明らかになってきた。

この時代に一世を風靡した歌川派三羽鳥として知られる国貞、国芳、広重¹の内、広重と国芳については、近年没後150年を機に多くの展覧会が開催され、従来とは異なる視点から見直す研究も進んできている。それはつまり、浮世絵版画の芸術としての側面のみならず、江戸の視覚文化全体の中での位置づけが見直されてきたことによるものでもある。

1.2. 国芳と広重の再評価

本稿では浮世絵と情報との関連性とそのあり方の一端を明らかにするため、江戸後期から幕末の大きな時代のうねりを共有した二人の絵師、歌川国芳(寛政9-文久3, 1797-1861)、歌川広重(寛政9-安政5, 1797-1858)の浮世絵版画、とくに錦絵の中からいくつかの作例を取り上げて検討する。二人の巨匠の夥しいほどの数に上る作品からは、両者が同時代の江戸を生き抜いたライバル同士であり、また相互に影響し合ってもいたことがうかがわれる。

国芳は周知のように近年海外でも改めて注目されており、2009年ロンドン、2010年にはニューヨーク²での展覧会で注目を浴びた後、2011年東京で開催された「没後150年 歌川国芳展³」では420点もの作品が展示されたほか、今回のパリでの展覧会をはじめ各地で展覧会が開催されている。いずれも、グラフィックデザインを思わせる大胆な画面構成や、のちの漫画との親縁性を感じさせる戯画、そして、西洋の銅版画に倣って陰影法や遠近

¹ 鈴木重三「広重の生涯と画業 — 問題点を中心に」鈴木重三監修、シリーズ太陽③『太陽浮世絵シリーズ 広重』平凡社、1975: 37-38。

² 「KUNIYOSHI」展、ロイヤル・アカデミー・オブ・アーツ、ロンドン、2009。

³ 「Graphic Heroes, Magic Monsters: Japanese Prints by Utagawa Kuniyoshi from the Arthur R. Miller Collection (歌川国芳の奇想世界 — アーサー・R・ミラー・コレクションより)」展、ジャパン・ソサエティー、ニューヨーク、2010。

³ 「没後150年 歌川国芳展」、森アーツセンターギャラリー、東京、2011。

法を用いた風景画などにもスポットが当たっている。国芳の評価が長らく歌麿、広重、北斎といった浮世絵の巨匠たちと比較して低い評価に甘んじていたことの要因には、浮世絵が海外で脚光を浴び始めた19世紀後半、国芳の作風の大衆性が、卑俗なもの、「芸術性の退行現象」としてネガティブに受け取られたことが後々まで尾を引いていたことが挙げられよう⁴。

また、北斎に次ぐ巨匠として知られる広重についても、晩年の大規模なシリーズ「名所江戸百景」についてはこれと似たようなことが言える。「名所江戸百景」は、広重のもう一つの代表作である天保期の「東海道五拾参次」と比較して、必ずしも傑作集であるとはみなされてこなかった。とくにシリーズ後半に見られる極端な遠近法を用いた構図による作品群や、当時西洋からの輸入が盛んになっていた合成色料を用いた鮮烈な色調など、芸術性という点で劣るとされた作品も少なからず含まれる⁵。しかしこの「名所江戸百景」が、災害や時事的情報と深い関わりを持っていたということは、ヘンリー・スミス⁶、原信田実⁷、北原糸子⁸らの研究によって明らかになってきている。

そこで本稿第2章では、天保期から弘化・嘉永期の国芳の戯画、風刺画から、幕末に向かい浮世絵が時事的情報との関連性を深めてゆく状況について概観し、第3章では安政期の広重の「名所江戸百景」の作例を読み解き、図像に隠された情報を探ることによって、幕末江戸庶民の情報コミュニケーションにおける浮世絵版画の位置づけについて検討してゆく。

1.3. 江戸のメディア構造と風刺画

今日ではソーシャルメディア等、インターネットを介した双方向性を持つ情報メディアは、新聞・雑誌・テレビ等、従来のマス・メディアの地位を揺るがすほどの影響力を持ちつつある。こうした相互の情報のやりとりを可能にするメディアは、かつて江戸幕末の浮世絵版画を取り巻いていた、流言飛語を中心とする情報流通のあり方と相似た環境を、世界規模に拡大させているようにも思われる。こうした情報流通は、特に災害や天変地異、大事件などの際に急激に活性化される。また、公式の情報が制限されたものであればあるほど、庶民間の情報のやりとりは活性化の度合いを強めることになる。では浮世絵は、江戸の情報流通の中でどのような役割を果たしていたのだろうか。

江戸の浮世絵には、19世紀のフランスほどあからさまな風刺は見られなかったように思われるが、浮世絵版画を含む出版文化全体の隆盛と、町人間の情報流通の活性化に伴って、幕府による出版統制は繰り返し行われ、黄表紙、浮世絵等も厳しい取り締まりを受けている。幕府の改革による出版統制と筆禍には下記のような例が見られる⁹。

享保の改革	享保7(1722)年11月	出版規制を法令化(「御条目」)
寛政の改革	恋川春町	黄表紙『 <small>おうむがえしぶんどのふたみち</small> 鸚鵡返文武二道』(松平定信を諷刺：召喚後病死)
	山東京伝・蔦谷重三郎	洒落本3冊(京伝：手鎖50日、蔦重：財産半没収)
	寛政3(1791)年	極印制度の導入
文化元年(1804)	喜多川歌麿(入牢2日間と手鎖50日：のち死亡)、歌川豊国(手鎖100日)	
	十返舎一九	黄表紙『化物太平記』(手鎖50日)
天保の改革	天保13(1842)6月の町触	
	為永春水	合巻・人情本・好色本(絶板・版本破棄・焼却、春水：手鎖50日、画工 歌川国芳：過料五貫文)
	柳亭種彦	合巻『修紫田舎源氏』(種彦：譴責、急死)

これらの記録から、咎めを受けた者には国芳はじめ、著名な戯作者、浮世絵師が軒並み名を連ねているのがわかる。そしてそれが原因か否か、はっきりとした記録はないものの、その咎めが何かの理由で死につながったのではないかと訝られるような例も散見される。それほど幕府は出版物と、浮世絵の視覚による伝達力の影響を恐れていたのである。

とくに天保の改革の出版統制は、好色もの、風俗だけでなく、政治に関するものが強く意識されており、過酷な取り締まりはその後の浮世絵に大きな影響を与えることになった。民衆は、「幕府幕閣により批判的になり、嘲

4 Gaëlle Rio, “Kuniyoshi et la France (L’un des Derniers Grands Artistes du Japon),” *Kuniyoshi: Le démon de l’estamp*, Petit Palais Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, 2015 : 19-31.

5 Basil Stewart, *A Guide to Japanese Prints and Their Subject Matter*, Dover Publications, New York, 1979: 164-179. など。

6 Henry D. Smith, *Hiroshige: One Hundred Famous Views of Edo*, George Braziller, 1986.

7 原信田実「ジャーナリズム化する浮世絵」『別冊太陽 浮世絵師列伝』平凡社, 2006 : 166-167. など。

8 北原糸子編『日本災害史』吉川弘文館, 2006 : 256-259.

9 宮武外骨『筆禍史』雅俗文庫, 1911. 南和男『江戸の諷刺画』吉川弘文館, 1997.

笑も含めたものが浮世絵に表現されることを喜び、盛んに買い求められた」。そして、「弘化・嘉永期には、改革以前とは異なった現象、近代への傾斜が見られる(下線筆者)」ようになるのである¹⁰。

江戸期の出版文化とメディア構造について研究した今田洋三は、「江戸の災害情報」(1987)において、江戸の持つ情報論的性格がどのように変化したかに注目し、支配層の承認を受けた「制度的情報伝達の回路に対して、一般庶民の非制度的な回路」の存在を指摘した。いったん町方へ漏れた情報は、驚くべき速さで江戸を覆った。しかし報道といっても読売は原則禁制品であり、公式のジャーナリズムは存在しない。江戸住民間の情報伝達は「人から人に順次伝達されていく非制度的かつ連続的コミュニケーションの過程¹¹」であり、社会心理学的には流言のカテゴリーに入る。そして、「天変地妖や暴動などの政治的大事件が連続して起きた時期は、江戸住民は最も高度に、流言集団として活性化したのである¹²」としている。(下線筆者)。

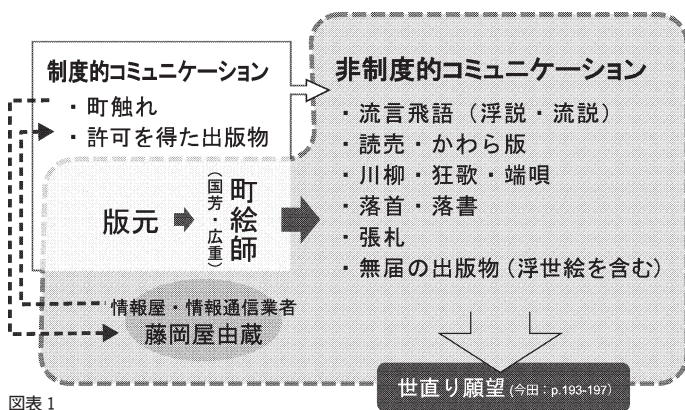
近世庶民文化が専門の吉原健一郎は、神田御成道で古本屋を営む上州藤岡の人、須藤由蔵が、自身の見聞した江戸市中の出来事を中心に記録した『藤岡屋日記¹³』の研究を行った。由蔵は文化元(1804)年に始まり慶応4(1868)年までの65年間にわたり、幕府の政策や人事をはじめ、世相を風刺した落首・落書きの類、現在の新聞の三面記事に当たる市中の諸事件など、多方面にわたる記録を遺している。由蔵は、自らが集めた情報を売買して

生業を立てていたことから、「新聞通信業の祖」とも呼ばれる人物である¹⁴。『藤岡屋日記』には、巷を賑わした浮世絵、錦絵についての情報も随時記録されているが、出版された版画の内容と当時の出来事や世相との間には、しばしば密接な関係が認められる。

図表1は、国芳や広重ら町絵師たちを取り巻く江戸の情報コミュニケーションの構造を大括弧に図式化した概念図である。

『藤岡屋日記』のみならず、当時の江戸の町人たちでなければ読み取りがたい、浮世絵の題材に関わりのある情報についての記録は、浮世絵を読み解く際には重要な資料となる場合がある。

絵師を取り巻く情報流通とコミュニケーション



図表1

ではここで改めて、風刺画を言論の自由の象徴とするフランスに目を移してみよう。フランスでは1789年の「フランス人権宣言」によって言論と出版の自由が勝ち取られてはいたが、その後の王政復古、1824年のシャルル10世による言論・出版の抑圧など、1881年に「出版自由法」が施行されるまでは、検閲と版画家の攻防が続いた。

その中で、1829年には諷刺新聞『ラ・シルエット(La Silhouette)』が現れ、1830年、7月革命でルイ・フィリップが即位すると、『ラ・カリカチュール(La Caricature)』が創刊されて、間もなく『ル・シャリバリ(Le Charivari)』がその跡を受け継ぎ1893年まで刊行される。国芳や広重らが活躍した頃とそれほど隔たりのない時代のフランスで、風刺画を中心とした新聞が出版されていたことには、一つにはその背後にある出版物の読者層の拡がり、もう一つには版画による視覚情報の拡散という、共通する2点から注目してよいのではないだろうか。これらの新聞には、グランヴィル(J. J. Grandville, 1803-1847)、ガヴァルニ(Paul Gavarni, 1804-1866)、オノレ・ドーミエ(Honoré-Victorin Daumier, 1808-1879)らの版画家たちが腕を振るった。7月革命以後、辛辣な風刺画を即座に民衆の間に刷り広めることに貢献したのが、石板の上に直接描いた素描をそのまま印刷して素早く出版することができる、当時の新しい版画技術、リトグラフ(石版画)だった。浮世絵の場合にはそれを木版技術の洗練と、分業による効率化に置き換えて考えることができる。

ジュディス・ウェクスラーは、風刺画家たちが検閲逃れ、あるいは検閲と闘うための表現上の工夫として、①語呂合わせ(puns)、②寓意(emblems)、③寓喩(allegories)、④類型化(typifications)と4つを挙げている¹⁵。では江戸の国芳や広重は、どのような表現を用いて、時事的情報や風刺を絵の中に潜ませ、町人たちと共有していたのだろうか。

10 同上, 142-198。

11 木下富雄1977,「流言」池内一(編)『講座社会心理学 3 集合現象』東京大学出版会, 11-86。

12 今田洋三「江戸の災害情報」『江戸町人の研究』吉川弘文館, 1978: 193-197。

13 鈴木榮三,小池章太郎編『近世庶民生活資料 藤岡屋日記』三一書房, 1990。

14 吉原健一郎『江戸の情報屋—幕末庶民誌の側面』日本放送協会, 1981。

15 ジュディス・ウェクスラー著 高山宏訳『人間喜劇—19世紀パリの観相術とカリカチュア』ありな書房, 1987: 108。

2. 国芳のユーモアと風刺

2.1. 武者絵から戯画まで

プチパレ美術館の国芳展は250点の出品による大規模なものだった。会場入り口には、昨今お馴染みとなった、「相馬の古内裏^{ふるないり}」の骸骨のパネルが来場者を出迎えていた。この作品は山東京伝の読本の場面に取材したものである。展覧会のタイトル、「Kuniyoshi: Le démon de l'estampe (国芳 浮世絵の鬼才)」のdémonには、魔王、それに悪童、といった意味合いも含まれているのだろう。国芳は「武者絵の国芳」と呼ばれるように、歴史的なヒーローによる妖怪退治などの奇想・幻想の一方で、洒落やユーモア、擬人化された動物や子供絵などで庶民に親しまれた絵師でもあった。

関連した展覧会として同時開催されていたのが、「Fantastique! L'estampe visionnaire de GOYA À REDON (ファンタスティック！ 幻想の版画——ゴヤからルドンまで)」展で、アルブレヒト・デューラー、ピラネージ、ジャック・カロラの銅版画、ギュスターブ・ドレらのリトグラフなどが出品されており、こちらは主にモノトーンの版画で占められていて、国芳のあざといまでに色鮮やかな錦絵版画と好対照をなしていた。また、フェリックス・ブラックモン(Félix Bracquemond, 1833-1914)、アンリ・リヴィエール(Henri Rivière, 1864-1951)など浮世絵版画の影響を受けたことが知られる作家も名を連ね、グランヴィルやドーミエの風刺画も出品されていた。この二つの展覧会は、幻想、奇想といった国芳の作風と共通するテーマによって関連付けられていたとともに、東西の版画技術を比較対照して観ることができたことでも意義があったと言える。この時代の版画に見られる幻想的なテーマには、文学の挿絵として用いられることも多かった版画の性質による影響も見逃せない。

国芳の作品ジャンルは多岐にわたるが、東京で開催された「没後150年 歌川国芳」展図録では、それらを①武者絵、②説話、③役者絵、④美人画、⑤子供絵、⑥風景画、⑦摺物と動物画、⑧戯画、⑨風俗・娯楽・情報、⑩肉筆画と分類している¹⁶。江戸末期に至り、色摺りの浮世絵、錦絵の版画技術の洗練とともに、木版画は当時の言うなればカラー印刷技術として広範な用途に用いられていたが、当代一の売れっ子の一人であった国芳の描いたジャンルの拡がりには、浮世絵が、印刷メディアとしての社会的機能とその可能性を急速に拡大しつつあったことも軌を一にしている。

2.2. 天保の改革とはんじ絵・戯画

国芳は文政10(1827)年頃から「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」のシリーズによって一躍脚光を浴び、絵師としての地歩を固めていった。そこへ天保12(1841)年、老中首座水野忠邦を中心とする天保の改革が断行されると、改革の矛先は民衆の力と文化の肅正に向かい、浮世絵出版界にも多大な影響が及んだ。改革の影響により経済界は混乱をきたし、また江戸文化の爛熟の象徴である芝居、富くじ、寄席、遊女屋、出版物、浮世絵なども、肅正の標的となった。強引な諸政策と過酷な処分は町人たちの不満はつり、改革を非難する落首・落書・落とし噺などが巷に溢れた。

中でも、出版に対する肅正は厳しく、天保13(1842)年の出版統制令では、錦絵と合巻絵草紙を規制する町触が出され、勧善懲悪物と道徳教訓物の奨励の反面、歌舞伎役者・遊女・女芸者絵の禁止が申し渡された。加えて錦絵も一般の出版物と同様、町年寄の直接検閲を受けることが定められた。更に色数は最高八色まで、版型は大判三枚続きまで、価格は十六文以下と規制された。とくに錦絵の花形であった「役者絵」と「美人画」を禁じられたことは、浮世絵界にとっては手痛い打撃だったが、国芳とその一門の絵師達はこれを逆手にとって、「笑い」、「情報」、「政治批判」等で錦絵の戯画・風刺画に道を開き、大衆の喝采を得ていく¹⁷。



図版1. プチパレ美術館「国芳——浮世絵の鬼才」展(2015~16)エントランス

16 岩切友里子監修「没後150年 歌川国芳展」図録、日本経済新聞社、2011。

17 天保の改革における出版統制法と錦絵への影響については、ウィーン大学東アジア研究所FWFプロジェクト「錦絵の諷刺画1842-1905」データベースから。<http://ukiyo.e.univie.ac.at/jp/gesch.htm>



図版 2. 歌川国芳「源頼光公館土蜘蛛作妖怪図」伊場屋仙三郎(天保 14, 1843)
早稲田大学図書館蔵

そもそもフランスの場合とは事情が異なり、言論と出版の自由といった発想とは縁遠い江戸幕府の厳しい取り締まりのもとでは、為政者側にただちにそれと知られる表現で処分されている元も子もない。政治風刺はむしろ、制作者の特定が可能な出版物ではなく、匿名性が守られる落首や落書で行われた。時節めいた噂を出版物にして売りさばくことは、貞享元(1684)年にはすでに禁令が出され、固く禁じられていたのである¹⁸。国芳も、前述の検閲逃れの方法に加え、江戸の絵師なりの方法で、巧妙に逃げ道を用意しては、真意をカモフラージュして描く。

天保期に国芳が描いた風刺画の代表的な作例とされているのが「源頼光公館土蜘蛛作妖怪図」(天保 14, 1843, 図版 2)である。この絵は源頼光の土蜘蛛退治を描いた武者絵の体裁をとったはんじ絵で、見る者に謎をかける。三枚続きの横長の画面は、右上にいる土蜘蛛妖怪の投げかけた蜘蛛の巣によって、亡者たちの闇の世界と現実世界が上下に仕切られている。画面手前側には病床に伏せる頼光公と武者姿の四天王たち、画面奥には様々な妖怪たちの進軍が描かれる。この絵が暗示する内容について人々は、頼光が影の薄かった十二代将軍徳川家慶、四天王は水野忠邦はじめ三人の老中たち、襲いかかる妖怪たちが改革によって虐げられた人々の怨念であると判じて爆発的な評判となった。町人たちは、描いた絵師の意図のあるなしに関わらず、登場人物の衣服の家紋や文様から、小物や色彩の意味まで絵の中に時の話題に関連付けることのできるしるしを見つけては、あれやこれやと推量して噂し合い、しまいには絵が作者の意図とはかけ離れて独り歩きし始めるに至るのである¹⁹。

また厳禁された「役者絵」では、国芳得意の猫や、魚、亀、蛙、鳥などの動物や器物に擬人化して描くという手法でカモフラージュし、これも民衆の人気を博した。「魚の心」(天保 13, 1842)では、水中の魚の顔が役者の似顔絵となっている。画題の「魚の心」は、「うおごころあれば水心」のことばに由来するが、国芳は、魚の顔付きや波立つ水の描写から、逆に「水(野)の心が冷酷であるから、魚(歌舞伎役者)の心も冷え切っている」という、天保改革の役者絵禁令に対する抗議の絵に仕立てている²⁰。

このように見てくると、国芳の評価が、歌麿、北斎、広重らに比べて遅れたことの裏側には、国芳の作品には、のちの人々が図像そのものから受け取ることのできる印象のほかに、読本など出版物との関連性や、江戸の流行、人々の話題、風刺の意図など、のちの人々にとっては読み取りがたい多くの情報が含まれていたためでもあったと考えることもできる。ときに卑俗な印象を与えがちな国芳の作品のトーンは、そうした当時の民衆の趣向や好みにこそ受け入れられていたものだった。

2.3. 天変地変と情報流通の活性化

天保の改革は、弘化 2 (1845)年、水野忠邦の失脚によって挫折する。弘化、嘉永年間にも幕府の失策による不景気は続いていましたが、江戸庶民のいわゆる「行動文化²¹」はますます活力を増しており、行楽や年中行事、芝居・相

18 富澤達三「黒船かわら版とそれ以前」東京大学大学院総合文化研究科グローバル地域研究機構アメリカ太平洋研究センター「アメリカ太平洋研究」Vol.5, 2005.3: 31-40。

19 前掲書 南和男「江戸の諷刺画」, 1997: 104-129。

20 前掲書 岩切友里子監修「後150年 歌川国芳」展図録, 2011: 293。

21 西山松之助「江戸町人総論」西山松之助編「江戸町人の研究」第一巻, 吉川弘文館, 1972: 1-42。西山は、江戸町人文化の特徴がその「行動文化」にあるとしている。江戸町人には、旅、芝居、祭、見世物などへと活発に行動する特徴があることを指摘した。

撲・見世物、寺社の開帳などに群衆となって詰めかけ、そこは多様な情報が行き交う場ともなった。錦絵の検閲も緩みを見せ、時事的話題を扱った作品や、民衆の幕閣へのまなざしを感じさせる作品も現れる。

弘化から嘉永年間は、改革以後の不景気、相次ぐ災害、度重なる異国船の来航による対外問題が緊迫の度合いを強めてきたことなどから、身に迫る危機に関わる、より正確な情報を求める町人たちの渴望は急激に高まっていった。ところが江戸幕府や諸藩は、庶民に対するいかなる公式発表の義務も負っておらず、さらに本来情報発信の中心となるべき出版物は幕府の圧迫を受けていた。そのため、情報を求める町人たちは「流言集団として活性化」した。錦絵は、意図するしないに関わらず、多くの無届出版物などとともに、それら流言情報の旗振り役を演じる媒体となって、ときには幕政批判にまで至る状況となってゆく。

幕末の情報史が専門の岩下哲典は、国芳の三枚続き「きたいなめい医難病療治」(嘉永3、1850、図版3)には、当時の民衆が抱いていた為政者像を覗い見ることができるとする²²。画面上部に座る「やぶくすし竹斎娘名医こがらし」^{いなんびょうりょうじ}が、この絵の主人公である。巷では、絵の中のこの「名医こがらし」が、当時大奥で権勢を誇り、御政道を左右するほどの力を持っていた姉小路局であると判じられた。患者は「あばた」、「ちんば」、「近眼」、「一寸法師」、「ろくろ首」、「虫歯」、「出尻」などで、治療を行っているのが名医こがらしの弟子たちである。

各々の登場人物を読み解くと、まず画面右上で、釜の湯気を顔に当てている女中「あばた」は將軍家慶で、わざと顔を見せず、しかも女として描かれている。当時、疱瘡の予防として伝わった牛痘が普及し始めたところであった。「あばた」の左隣に立つ姫君「ちんば」は將軍継嗣家祥(家定)の夫人寿明姫秀子で、前年に京都から江戸に嫁いで来ており、足が悪いとの噂があったが、翌年、すなわちこの年6月に逝去したばかりだった。さて、登場する男たちについては、羽織の文様や家紋などから、当時の政界の重要人物であることが明らかな者が見られる。「近眼」は、老中首座阿部伊勢守正弘で、異国船来航などに対する、先行きへの見定めを欠いた政治手法を揶揄したものと思われる。その右隣、作り物の鼻をつけて天狗になっている「はななし」は、譜代大名の重鎮、老中松平和泉守乗全あるいは嫡子左京亮乗懿を風刺したものと判じられる。そのほか、江戸庶民は登場人物のそれぞれを彼らの目に映る為政者像、「政界ネタ」として噂し合い、絵は売れに売れた。

発売3日目には販売禁止、絶版となるが、版元はあらかじめそれを見越して数万枚を摺り溜めしていた上、さらに贋作が出まわるほどの大評判となった。国芳は町奉行所に呼び出されたが、式亭三馬作の『一人娘二人婿なぶるともよみうたじづくし 鶯訓歌字尽』の一場面を描いたものだと答えて咎めを免れている²⁴。岩下(2000)は、この国芳作品の特徴を、庶民が見ることも聞くことも許されない江戸城の奥の奥を題材とし、政治権力のありようを視覚的、批判的に表現して、目に見えない権力に対して庶民の関心を集約させたことにあるとしている²⁵。

こうした浮世絵を含む非制度的コミュニケーションが、江戸庶民の中に一つの連帯意識を作り出し始めていたことも考えられる。嘉永5(1852)年の頃には世情の不安と不景気の中で、木魚講という町人たちの集団が声を張

22 以下、「きたいなめい医難病療治」については、岩下哲典「幕末日本の情報活動——「開国」の情報史」雄山閣出版、2000：109-135.)による詳細な検討に依拠。

23 竹斎は、富山道治の仮名草子『竹斎』(元和7、1621)の主人公。山城の国の藪医者で、京の生活に嫌気がさして諸国流浪の旅に出るが、頓智の効いた治療で成功、失敗を繰り返す。広く読まれた滑稽もので、模倣作も多く出た。

24 前掲書 南和男「江戸の諷刺画」、1997：170-176。

25 前掲書 岩下哲典「幕末日本の情報活動——「開国」の情報史」、2000：132。



図版3. 歌川国芳「きたいなめい医難病療治」遠州屋彦兵衛(嘉永2、1849)
早稲田大学図書館蔵

り上げ太鼓をたたきながら大勢で練り歩く「かんから太鼓」が流行を見るが²⁶、幕府はすでに天保の頃から木魚講や富士講など民衆によるこうした動きを警戒していた。吉原(1981)は、もともとは信仰に発する集団行動として、その中に「世直し」への期待が内包されていたことを指摘している²⁷。

その後、嘉永6(1853)年にはアメリカ海軍司令官ペリー提督が浦賀に来航し、無数の黒船かわら版が出版される。しかしながら、国芳といえども幕府にとって喫緊の問題となっているペリー来航を直接テーマにすることにはやはり差し障りがあったとみえ、難解な判じ物「浮世又平名画奇特」(嘉永6, 1853, 6月)が知られるのみで、明白にそれとわかる作品は残していない。この絵は、時節柄、黒船来航とそれに慌てる幕府上層部を風刺したものではないかと巷では様々な浮説が飛び交い、やはり大評判となった²⁸。

南和男(1997)は『藤岡屋日記』の記事に基づいて、当時の錦絵出版の状況について、嘉永期には従来一少なくとも天保改革以前一の浮世絵とは異なった傾向が生じていたと指摘し、こうした傾向は以後幕末まで続くとしている。すなわち、嘉永期江戸において評判となった28点の浮世絵のうち、美人画・風景画・花鳥画・役者似顔絵・武者絵など従来の浮世絵の題材によるものは、わずか10点に過ぎない。それに対して浮世絵に時事的、風刺的な要素が加味されたことによって評判になり、非常に売れ行きにつながったものは17点と、全体の過半数を超えるのである。ここで、次章で取り上げる広重の作品に関連してとくに注意しておきたいことが一つある。風景画ジャンルの浮世絵版画は、その発行された作品数はこの嘉永期が最も多いにもかかわらず、一つとして評判の絵が挙げられていない²⁹ということである。

2.4. 西洋銅版画の研究

国芳の風景画では、時代はさかのぼるが、北斎の「富嶽三十六景」や広重の一幽齋がき「東都名所」、「東海道五拾三次」など浮世絵風景画の傑作が続々と版行されて一世を風靡した天保年間に国芳が描いた「東都首尾の松之図」(天保2-3, 1831-32, 図版4)を見ておかねばならない。この時期の国芳の風景画には、そのほかにも「近江の国の勇婦於兼」(天保2-3, 1831-32)、「忠臣蔵十一段目夜討之図」(天保2-3, 1831-32)など、西洋銅版画の影響を強く受け、陰影法や遠近法を浮世絵木版画の技法に展開した作品が複数見られる。それらについて神戸市立博物館の勝盛典子は、国芳がニューホフの『東西海陸紀行』や挿絵入りの『イソップ物語』など³⁰に掲載された銅版画を原図としていた、または応用していたことを明らかにしている³¹。

「東都首尾の松之図」(図版4)では、石垣の影に小さくのぞいているのが画題にうたわれた首尾の松だろうか。この松は、現在の両国橋上流の隅田川沿いであって、柳橋から猪牙舟³²に乗って吉原へ通う客が、今夜の首尾を祈る場所だったということに由来する。この絵から受ける印象では、どう見ても当時の風景画としては奇抜すぎたに違いない。伝存数が非常に少ない理由は、あまり増し摺りされることもなかったためではなかろうか。国芳は、西洋の銅版画の陰影法を真似て、版の摺り重ねによって陰影を表現している。風景は、地面すれすれの低い視点から、前景にカニと石垣や岩をクローズアップで描き、その隙間からのぞく背景の隅田川や猪牙船との間に極端な遠近差をつくっている。この遠近表現は、北斎や広重などの浮世絵風景画、とくに広重が、次章で取り上げる「名所江戸百景」で多用する「近像型構図」と呼ばれる独特な遠近法と同質のものである。

こうした西洋の銅版画から影響を受けた陰影と立体感、そして「近代的なアングル³³」は、その後も国芳の画風に咀嚼され、活かされてゆく。国芳と広重、同世代の二人の絵師がどのように影響し合っていたのかも、今後の課題としたい。



図版4.「東都首尾の松之図」山口屋藤兵衛(天保2-3, 1831-32)
江戸東京博物館蔵

26 木魚講については、鈴木棠三、小池章太郎編『近世庶民生活資料 藤岡屋日記』第5巻、1989: 113。(1852[嘉永5年5月25日]); 同上: 301。(1853[嘉永6年5月])。

27 前掲書 吉原健一郎「江戸の情報屋——幕末庶民史の側面」, 1981: 150-151。

28 前掲 富澤達三「黒船かわら版とそれ以前」『アメリカ太平洋研究』Vol.5, 2005.3: 33。

29 前掲書 南和男「江戸の諷刺画」, 1997: 195-197。

30 Johan Nieuhof, *Gedenkwaeridige zee-en lantreize door de voornaemste lantschappen van West-en Oostindien*, 1682.

31 勝盛典子「大浪から国芳へ——美術にみる蘭書受容のかたち」『神戸市立博物館研究紀要』第16号, 2000, 3: 17-44。

32 江戸の河川などで使われたスピードの速い小舟。隅田川を吉原行きの遊客を送り迎えした。

33 前掲書 岩切友里子監修『没後150年 歌川国芳展 展覧会カタログ』, 2011: 253。

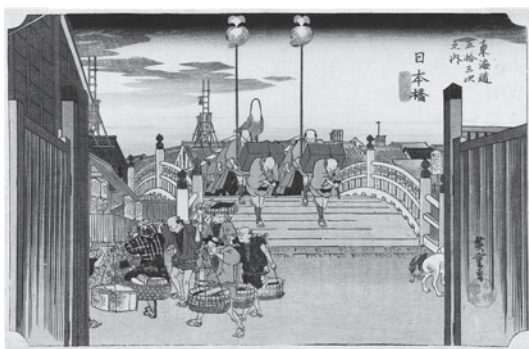
3. 広重、風景画に隠された情報

3.1. 名所江戸百景について

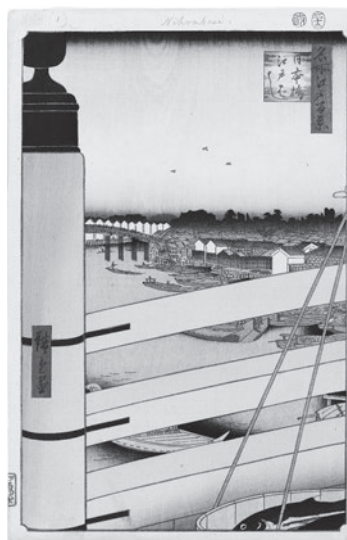
広重が最も得意とする分野が風景画であることは、周知のとおりであるが、ほかにも 1000 点に及ぶとされる格調ある花鳥画をはじめ、絵本挿絵、絵手本、あそび絵や春画など、やはり多岐にわたる作品を残している。国芳同様没後 150 年記念を記念して、近年関連の画集や復刻版の出版、展覧会などが相次いだ。広重の場合、19 世紀末のジャポニズムでは北斎に次いで注目されたということもあり、後世の評価では、国芳よりも早い時期から巨匠としての位置づけを不動のものにしてきた。その広重の作品中で、近年最も注目されてきたのが、最晩年に描かれたシリーズ、「名所江戸百景」である。

国芳の作風の、躍動感、奇想・幻想、強い個性に対して、広重が得意とするのは、穏やかで抒情的な、懐かしい日本の風景である。国芳の武者絵、役者絵の動に対して、広重の風景画の静、国芳が猫など動物の戯画を得意としていたのに対して、広重が得意としたのが詩的な花鳥画であったことも、この二人の絵師が好対照の個性の持ち主だったことを示していると言えよう。西洋銅版画の新奇なアングルにまず挑戦したのが国芳なら、その遠近法を巧みに操り、日本の風景を詩情豊かに謳い上げて浮世絵風景画のジャンルを開いていったのが広重である。広重の風景画では、西洋由来の透視遠近法は、北斎や国芳に比べてもはるかに洗練されて、「名所江戸百景」の頃までには、自由自在な視点から、さながら三次元シミュレーションのように風景が描き出されるまでになってゆく³⁴。巧みな遠近法による空間表現も、広重が風景画家として大成する一因だったのだろう。

「名所江戸百景」は、広重の最高傑作とされる「東海道五拾三次」(保永堂版、天保 4-5, 1833-1834)と比較して濫作・駄作が多いとも評されてきたが、19 世紀末のジャポニズムでは、その独特な遠近法によって、西欧絵画の空間認識にさらに重大な影響を与えたことも事実である³⁵。同じ日本橋をテーマに描いていながら、天保の頃の「東海道五拾三次」と安政 4 (1857)年に描かれた「名所江戸百景 日本橋江戸ばし」の視覚性は大きく異なっている。「日本橋江戸ばし」では、風景を見る視線は、日本橋の欄干越しに、下流側に架かる江戸橋を見ている。前景に大きくクローズアップされた棒手振が売り歩く、盤台の中の鯉。欄干の隙間から見る日本橋川沿いの魚河岸の風景など、この構図は国芳の「東都首尾の松之図」(図版 4)で見た、極端に誇張された遠近法、すなわち「近像型構図³⁶」を想起させる。



図版 5. 歌川広重「東海道五拾三次之内 日本橋 朝之景」保永堂 (天保 4-5, 1833-1834) ポストン美術館蔵



←図版 6. 歌川広重「名所江戸百景 日本橋江戸橋」魚屋栄吉(安政 4, 1857)ブルックリン美術館蔵

「名所江戸百景」(全 120 図)は、版元魚栄(魚屋栄吉)から安政 3-5 (1856-58)年の間にほぼ月に数点といった割合で出版されていた。出版開始前年の 10 月には市中は安政の大地震という大災害に見舞われて、江戸は壊滅的な打撃を受けており、出版が始まったのは、その傷跡も癒えない翌安政 3 (1856)年 2 月のことだった。

鈴木重三は、広重研究の代表的文献『広重』(1970)で、それまで四季によって分類された目録順に鑑賞されてきた 120 図の作品を、出版許可された年月順に並べ変えた結果、出版時期が早いほど高所から俯瞰して描いた

34 鈴木重三、大久保純一「広重六十余州名所図会」岩波書店、1996 年では、「名所江戸百景」に先立って、嘉永 6 (1853)から安政 3 (1856)年に出版された同じく堅絵によるシリーズ「六十余州名所図会」における広重の遠近法が詳細に検討されている。

35 稲賀繁美は、北斎や広重らに見られる遠景の上に巨大な近景を貼り付けたかのような遠近表現を「中景の脱落」と呼び、浮世絵に魅了された西欧の画家達にとってこの特異な構図への傾倒は、画面構成上の強迫観念とささなり、ルネサンス以来の透視図法的空間の脱構築に寄与したことを指摘する。稲賀繁美「絵画の東方—オリエンタリズムからジャポニズムへ」名古屋大学出版会、1999: 125-140。Shigemi Inaga, "La réinterprétation de la perspective linéaire au Japon (1740-1830) et son retour en France (1860-1910), Actes de la Recherche en Sciences Sociales; n° 1; vol.49, 1983.9: 29-45.

36 日本美術史家成瀬不二雄は、西洋の銅版画を介して江戸後期の日本にもたらされた透視遠近法が、狩野派における、樹木などの近景を極端に大きく扱う日本に伝統的な画法と交配して「近像型構図」という独特な遠近表現を作り出したと考えた。そしてこの遠近法は、北斎「富嶽三十六景」や広重「名所江戸百景」によってさらに洗練された表現様式へと変化したのちに、再び西欧に帰還して、ホイッスラー、モネ、ゴッホらの画面構成に取り入れられたとしている。成瀬不二雄「江戸からパリへ—秋田蘭画から西洋近代絵画へ」『季刊藝術』40 号、季刊藝術出版、1977: 86-105.; 成瀬不二雄「曙山・直武」『東洋美術選書』1977: 37-47.

作品が多いのに対して、ある時期から、近景の物体を極端に強調した絵が増えることを指摘した³⁷。ではその変化のきっかけは何だったのだろうか。

日本史学者ヘンリー・スミスは、このシリーズの見方として、「政治的激動期に世に現れた「名所江戸百景」が、どの程度そうした現実を反映していたかも、問題である」ことを指摘している。地震後の安政3年から5年間は、見かけ上は平穏な時期だった。「名所江戸百景」に描かれた江戸の風景に何らかの危機感や変化をにおわせるものと言え、江戸湾防備のため作られたお台場と、図中に見られる異国風のズボンをはいた武士だけである。しかしこの時期が日本の開国、そして幕府崩壊の前夜であったということも、確かなのである³⁸。この時期、天保、弘化、嘉永期に続いて錦絵の出版が情報統制下にあったことには変わりはない。前章では国芳の作品から、そうした状況下における絵師の表現手段について検討してきたところである。そこでシリーズ刊行中の出来事について年表にまとめると、以下のように見かけ上の平穏とはかけ離れた側面も見えてくる。

1855(安政2)年10月 安政江戸地震

マグニチュード6.9の直下型地震、町人地の倒壊家屋14,000軒余、死者1万人前後。

(旗本・御家人の死傷者数不明。建物被害は全体の約80%と推定)

名だたる寺社、武家屋敷、倉、橋などが軒並みに全壊、半壊、破損、焼失³⁹。

1856(安政3)年2月 「名所江戸百景」出版開始

8月 関東大風雨

地震被災家屋の倒壊、洪水による家屋浸水、高潮被害など、復興途上の市中全域に過酷なダメージを与えた。町屋では潰家3,006棟2,956軒、半壊1,304棟2,145軒⁴⁰

1857(安政4)年10月 米国総領事ハリス、将軍家定に謁見

1858(安政5)年6月 日米修好通商条約締結

8月 江戸にコレラ流行

9月 広重死去

1859(安政6)年4月 「名所江戸百景」終了

安政の大地震の犠牲者は、死者推定1万人、このシリーズのタイトルでもある江戸名所は、その多くが被災を免れなかった。江戸文化を象徴する二大メッカ、吉原と、芝居町の猿若町も全焼している。これではとても名所絵の出版どころではないようにも思われる。それに追い討ちをかけるかのように、翌年8月には関東一円を台風が遅い、地震で被災した建物の倒壊、洪水、高潮など、復興途上の江戸全域が更なるダメージを受けた。

これと並行して、この時期列強諸国は日本に開国を迫って圧力を強めており、幕府は将軍家定の継嗣問題をめぐり、一橋慶喜をたてる一橋派と徳川慶福をたてる南紀派に分かれて鋭く対立している。そして1858年には、日米修好通商条約が結ばれて、日本は正式に開国する。

江戸庶民は歴史の大波に巻き込まれていたのである。しかしこれらの事がらと描かれた風景との関連性が、百数十年の間ほとんど注目されなかったのはなぜか。その理由は、絵からは地震被害の惨状や、外国船の脅威が全く感じられないことにある。それはなぜならば広重自身がそうした情報をまっ向うから描くことを巧妙に避けていたからではないか。つまり前章までに検討してきた、咎めを逃れるための表現上の工夫や戦略と何か共通する点があるように思われるのだ。

3.2. 視点の高さの変化と近像型構図との関係

「名所江戸百景」120図の作品中から松の名木を主題とした作品を抽出してみると、目線が鳥瞰から俯瞰へ、そしてさらに低く、刊行時期を経るにつれて下がってくる過程が理解しやすい。(図表2参照)。同時に縦絵の狭い画面の中で、前景と背景が重なり、近像型構図が現れる経過が理解できる。鳥瞰や俯瞰では客観的に風景を見下ろしている印象だが、近像型構図では、自らの目で江戸の風景を見ているような錯覚を覚える。

ではこのような視点の変化はなぜ起きたのだろうか。まず、美術史家大久保純一は、鈴木(1975)の提示した問題点を追究し、さらに、①定番的な江戸名所の欠落、②名所としては馴染みの薄い場所を少なからず描いていること、そして③江戸の伝統的な神事や仏事のモチーフが積極的に取り上げられることを問題点として挙げている⁴¹。

37 鈴木重三「広重」、1970：78-79。

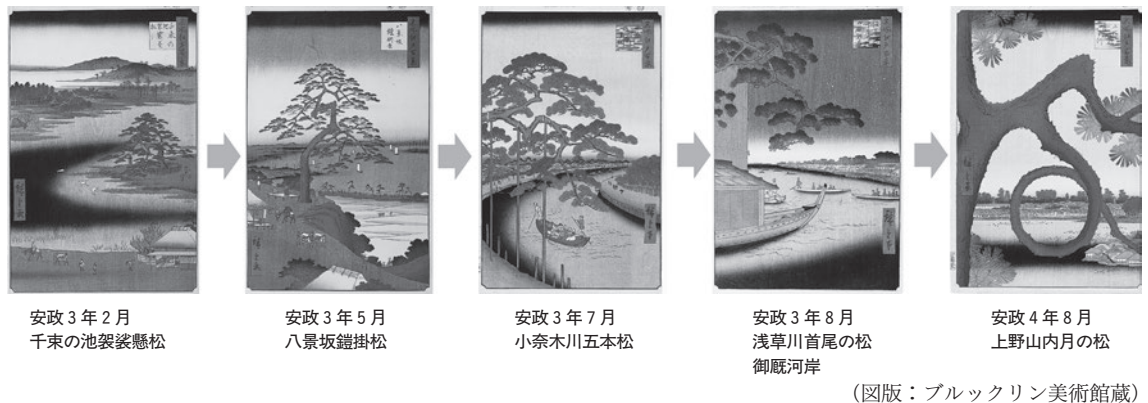
38 Henry D. Smith, *Hiroshige: One Hundred Famous Views of Edo*, George Braziller, New York, 1986. [ヘンリー・スミス著、生活史研究所監訳「広重 名所江戸百景」岩波書店、1992：13。]

39 内閣府 中央防災会議「災害教訓の継承に関する専門調査会報告書：1855安政江戸地震」：2004、3による。

40 近世史料研究会編「江戸町触集成」第17巻、稿書房、1994による。

41 大久保純一「広重と浮世絵風景画」、東京大学出版会、2007：160-214。

図表 2. 視点の高さの変化と近像型構図の関係



(図版：ブルックリン美術館蔵)

こうした問題提起を受けて、浮世絵研究家原信田実と、災害史を研究する北原糸子は、安政の大地震後の出版ブームにおける「名所江戸百景」の報道性、メッセージ性に着目し、安政の大地震からの復興を描くことがこのシリーズ出版開始の目的であったとしている⁴²。「名所江戸百景」には生々しい被災の様子は一切描かれませんが、これは、出版目的が復興する江戸名所を、風景画の大御所広重の絵によって順次紹介していく意図によるものであって、被災そのものの報道ではなかったことを意味している。

これとよく対照されるものに、「名所江戸百景」出版開始翌月、安政3(1856)年3月に刷り上り、4月8日に出版された『安政見聞誌』がある⁴³。これは国芳ら浮世絵師によるリアルな挿絵入りで被災の状況をルポルターージュした、3巻からなる書籍で、当初900部発行したが、直ちに2000部を増刷する売れ行きで、増刷はさらに続いた。しかしながらこの書は無届のまま出版されたことに加え、絵師芳綱が江戸城の御門の崩れた有様を描いたことで咎めを受け、絵師、版元、作者、摺師、板木師までもが処罰されている⁴⁴。この処罰を見て、版元と広重がますます慎重になったことは想像に難くない。ましてや広重は、もとはといえば、軽い身分とはいうものの定火消同心職にあった武士である。地震後は、無数のかわら版、方角附、鯉絵などが売られており、広重のこのシリーズは、それらとは一線を画するものでなければならなかった。したがって、地震からの復興を中心的なテーマとするこのシリーズが、地震直後には江戸中心部から遠隔にある場所、名所らしからぬ場所から開始することになったことにもうなずける。しかし、浮世絵版画が時の情報と深く結びついたこの時代、「名所江戸百景」が庶民に人気を博した理由はやはり、「復興」という表向きの晴れやかなテーマの裏側にもう一つ、町人たちだけに共有される情報が隠されていたことにあったからではなからうか。

出版間もない安政3年4月に「上野清水堂不忍池」(図版7)が取り上げられたのは、こうした意図を示すものとして象徴的である。画題が示すように、この絵のテーマは二つある。一つ目の近景に見える上野清水堂は、災難よけの観音様として平時から町人たちの信仰を集めていた。震災にも持ちこたえたこの清水堂が、名所として真っ先に描かれたのもっともなことである。ところが二つ目のテーマ、不忍池では石橋が崩れ落ち、境内の茶屋が残らず焼けたということもすでに周知の事実だったはずである。ところがこちらの被災の様子は巧妙に画角から外されている⁴⁵。このように、被災の様子を真っ向から描くことを徹底して避ける、人々の話題に迫りながら直接描くことは一切しない、というのがこのシリーズに貫かれていた一つの約束事であったように思われるのだ。

3.3. 情報のカモフラージュ

そこで、120点の作品と、発刊当時の出来事との関わりの有無、関わりが見いだされたものについては広重が個々の出来事をどのように取り上げていたのかについて、以下の記録を中心とした多様な史料と照らし合わせながら



図版 7. 「上野清水堂不忍池」安政3年4月

42 前掲書 原信田実「ジャーナリズム化する浮世絵」別冊太陽 浮世絵師列伝, 2005: 166-167. 原信田実「謎解き広重「江戸百景」」集英社新書ヴィジュアル版, 2007。: 前掲書 北原糸子「日本災害史」, 2006。
43 仮名垣魯文編、一勇富国芳ほか画「安政見聞誌」, 1856。

44 前掲書 鈴木紫三、小池章太郎編「近世庶民生活資料 藤岡屋日記」第7巻, 1990: 199-200。

45 堀じゅん子「歌川広重「名所江戸百景」における遍在する視点——メディア・近代・ジャポニスム」博士論文, 北海道大学, 2009: 71-72。

1点ずつ詳細に調査・検討し、さらに描かれた場所を一カ所ずつ現地調査した⁴⁶。

- 『藤岡屋日記』 「新聞通信業の祖」ともいわれる藤岡屋由蔵の日記⁴⁷
- 『斎藤月岑日記』 神田雉町の町名主、斎藤月岑の日記⁴⁸
- 『武江年表』 斎藤月岑が、300年にわたる江戸の沿革、風俗、巷談異聞などを編年体で編纂した見聞記⁴⁹
- 『新収日本地震資料』 東京大学地震研究所編⁵⁰

名所として取り上げられた場所と史料に記録された出来事とその日付・場所・方角附等を照合してみると、広重がしばしば、当時の巷を賑わした情報と関わりの深い場所を、あえて画題として選んでいたことが明らかである。名所としては馴染みの薄い場所を少なからず描いている理由は、ときにこうした事情によるものだったと考えられる。題材として取り上げた場所等に当時の出来事の情報との関連性が認められるものは、流行神に関するものも含めると、全作品のほぼ半数、61点にのぼった。また、その各々の作品に関連する情報の内容には以下のようなものがあった。

- ①震災からの復興に関連するもの
 - ・奇跡的に被災しなかった名所
 - ・復興が成った名所
 - ・再建されていない名所
- ②出開帳、相撲、芝居、將軍の御成や鷹狩の道筋など、イベントに関連するもの
- ③流行神に関連するもの
- ④海防や將軍継嗣問題など幕閣の動向に関連するもの
- ⑤事件に関連するもの

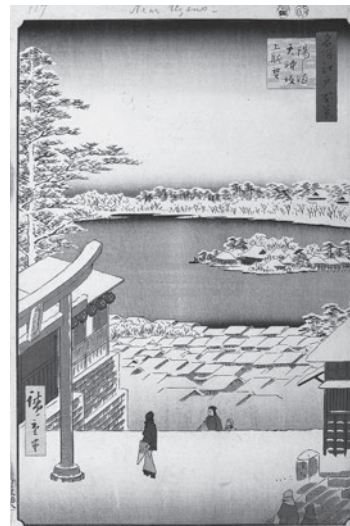
地震被害や時事の情報、直接的な風刺などは、風景画として鑑賞している限りは感じられない。情報は、やはり、語呂合わせ(puns)、寓意(emoles), 寓喩(allegories)、類型化(typifications)⁵¹のほかにも、対象のテーマを画角から外す、すやり雲などでかくす、または、前景に極端に大きく描かれたオブジェクトに視線を集めて背景のもう一つのテーマから注意をそらす、など広重ならではの空間表現の技量を存分に発揮しながら、はんじ絵的に表現される。そのため、例えばその場所が取り上げられたというだけで、当時の江戸町人ならすぐに連想できたであろう話題の事柄でも、肝心の情報自体を知らない者には、穏やかな風景画や大胆な構図に隠された意味まで読み取ることは難しかったのである。

では上記①～⑤、それぞれのカテゴリーの中から1点ずつの作例と、関連する情報を挙げてみよう。

①震災からの復興に関連するもの

- ・被災しなかった名所 「湯島天神坂上眺望」 安政3年4月(図版8)

湯島天神も本社は被災を免れた名所の一つである。しかしこうした平穏な雪景色は、当時この非常に限られたアングルからしか見ることができなかったはずである。「地震焼失図」によれば、見下ろす下谷周辺の市街地は、被害が最も激しかった地域の一つで、画角からはざされた不忍池左手の下谷茅町、池之端七軒町、右手の上野広小路周辺の町並みは、広範に焼失した⁵²。また女坂は崩れ、下の茶店も残らず潰れたが⁵³、それは坂の向こうに隠れて見えない。この冬仮屋住まいの被災者も多い中、30センチの積雪を見た日もあったという⁵⁴。



図版8.「湯島天神坂上眺望」安政3年4月

46 同上。

47 前掲書 鈴木棠三、小池章太郎編『近世庶民生活資料 藤岡屋日記』第7巻、第8巻、1990。

48 斎藤月岑著、東京大学史料編纂所編纂『大日本古記録 斎藤月岑日記』6 自安政二年至安政五年、岩波書店、2007。

49 斎藤月岑著、金子光晴校訂『増訂 武江年表』2、東洋文庫、平凡社、1975。

50 東京大学地震研究所『新収日本地震資料』第五巻別巻2ノ1、東京大学地震研究所、1985。

51 前掲書 ジュディス・ウェクスラー著、高山宏訳『人間喜劇—19世紀パリの観相術とカリカチュア』、1987:108。

52 神宮文庫蔵「安政地震焼失図」、および東京大学付属図書館蔵の「安政乙卯 江戸地震邸宅破損の記」による。[東京大学地震研究所編『新収 日本地震史料』第五巻別巻2-1、1985:233-270]。

53 「別本 藤岡屋日記 上」同上:233-270。

54 前掲書 斎藤月岑著、金子光晴校訂『増訂 武江年表』2、1975:153に、安政2年12月20日「雪降りて尺に満つ」とあり、日記には、年が明けても未だ余震が続く中、正月23日にも「去年の雪未残る」と記している。[前掲書 東京大学史料編纂所『大日本古記録 斎藤月岑日記』6、2007:88]。

・復興が成った名所 「浅草金龍山」 安政3年7月(図版9)

浅草寺は、観音堂の破風が大破するなど被害が大きかった。江戸名所の代表格であり、展望台としても親しまれていた五重塔の九輪が地震で折れ曲がったことは、前述の『安政見聞誌』に絵入りでルポルタージュされていたが、その九輪の修復がこの5月に完了した。絵の画面奥には修復が成った五重塔が描かれており、正面奥の仁王門も3月から修理が始まっている。近景の風神雷神門の画角のすぐ左外側に雷神がいるはずなのだが、描かれていない。雷神は地震で転倒し、一時境内の他所に移されていた。人々は、雷神が地震で逃げ出して転んだのだと冗談交じりに噂し合っていたが⁵⁵。広重は画角を微妙に工夫することで、あえて「雷神の不在」を示して見せたのだろう。

55 前掲書 原信田実『謎解き広重「江戸百」』, 2007: 56-61。齋藤月峯著, 金子光晴校訂『増訂 武江年表』2, 1975: 155。前掲書 東京大学史料編纂所『大日本古記録 齋藤月峯日記』6, 2007: 102。



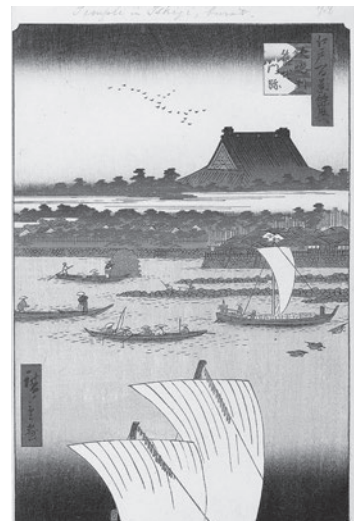
図版9.「浅草金龍山」安政3年7月

・再建されていない名所 「鉄砲洲築地門跡」(江戸百景余興)

安政5年7月(図版10)

江戸のランドマーク、築地本願寺の大伽藍は、このシリーズでは安政4年の「霞かせき」, 「芝愛宕山」などにも繰り返し描き込まれている。しかしながら、大伽藍の立派な姿はこの時期実際には見ることができなかったはずなのである。伽藍は地震には持ちこたえたものの、翌安政3年8月の大風雨で倒潰し、復興が成就したのはこの絵の2年後のことである。再建は人々が瓦を一枚一枚手渡しする奉仕活動などによって行われたという⁵⁶。繰り返し描かれる大伽藍には、町人たちの復興への祈りが込められていたのだろう。絵には再建への協力を募る意図も含まれていたかもしれない。

56 前掲書 北原糸子編『日本災害史』2006: 258-259。前掲書 齋藤月峯著, 金子光晴校訂『増訂 武江年表』2, 1975: 182。



図版10.「鉄砲洲築地門跡」安政5年7月

②出開帳, 芝居, 将軍の御成や鷹狩御成の道筋など, イベントに関連するもの

「両国回向院柳橋」 安政4年閏5月(図版11)

晴れ渡った空を背景に目に飛び込んでくるのは、大胆にトリミングされた相撲の檣太鼓である。両国回向院は、江戸相撲の本場所と、諸国の寺社による出開帳で有名な、江戸の見世物の一大メッカでもあった。この時江戸中が注目していたのは、ここで開催中の、上総の国柴山観音の出開帳で、江戸に到着したときには相撲取りが仏龕を担ぎ⁵⁷, 出迎えの道筋には人々が群集した。境内では勸進相撲が行われ、武田源吉の生人形見世物「百面相人形」も出て⁵⁸, 境内は夥しい数の観客で賑わっていた。安政期, 興業に際して出版される引札や見世物絵, 相撲絵, 番付などの摺物の量も急激に増加している中, 広重は大胆な構図で衆目を集めることを狙う。

57 同上: 160-161。

58 前掲書 鈴木棠三, 小池章太郎編『近世庶民生活資料 藤岡屋日記』第7巻, 1990: 499-500。

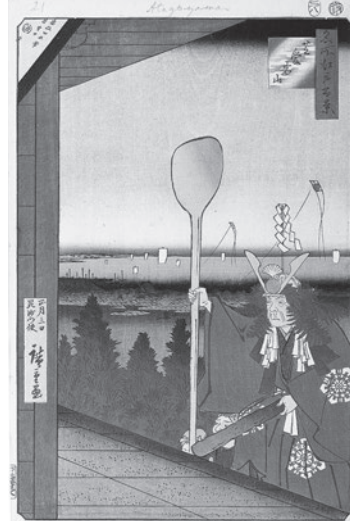


図版11.「両国回向院柳橋」安政4年閏5月

③流行神に関するもの

「芝愛宕山」 安政4年8月(図版12)

愛宕山権現社の神事「強飯式」の、毘沙門の使いが愛宕山の急階段を登ってきたところ。毘沙門天は武神であり、芝の愛宕権現の本地仏は徳川家康によって祭られた「勝軍地藏」である。この急階段は、家光の時代、曲垣平九郎が馬で登って国家安泰を願ったという講談でも知られる⁵⁹。同年5月には下田協約9箇条の締結、6月阿部伊勢守の急死、7月軍艦ポーツマス下田入港など、対外関係が緊迫を極めていた。この頃広重は、ほかにも流行神にちなんだテーマを複数取り上げているが、それはこうした不安な情勢に対する民衆の反応を反映したものであつたらう。



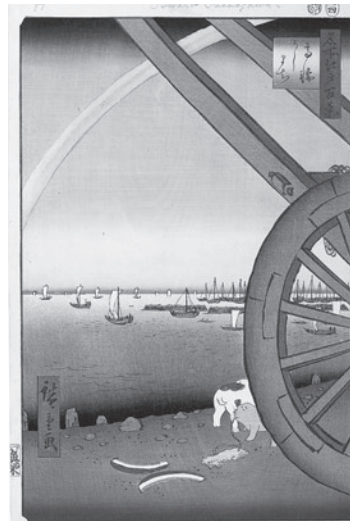
図版12.「芝愛宕山」安政4年8月

59 講談「寛永三馬術のうち 出世の春駒」。

④海防や将軍継嗣問題など幕閣の動向に関連するもの

「高輪うしまち」 安政4年4月(図版13)

高輪は東海道の江戸の玄関口にあたり、多くの浮世絵師によって描かれた名所の一つで、海岸線、弁財船、旅人、高輪大木戸、牛が曳く大八車などが馴染みのモチーフとなっている。広重はその高輪を取り上げながら、手前の車輪のかけから品川の海を臨む、大胆な画面に再構成している。注意して見ると、視線は車輪の向こうに嘉永6年のペリー来航後に築造されたお台場を捉えている。前月3月に軍艦觀光丸⁶⁰が江戸湾入りしており、この4月には築地講武所内に軍艦教授所が設けられている。陰から窺い見るような視線は、公表されない開国交渉の進展を案じる町人たちのまなざしを象徴するかのようだ⁶¹。極端に低い目線からの近像型構図による風景は、前述した天保期の国芳の「東都首尾の松之図」(図版4)と相通じるものがある。



図版13.「高輪うしまち」安政4年4月

60 この年2月には米国総領事ハリスによって米国人の居住権や治外法権などを要求する7ヶ条が下田奉行所に提出されている。觀光丸は、1855(安政2)年にオランダから幕府に贈呈された日本で最初の蒸気軍艦で、この年3月22日、長崎の海軍伝習所から江戸に回航し、4月には築地講武所内に軍艦教授所が設けられた。

「紀の国坂赤坂溜池遠景」 安政4年9月(図版14)

紀の国坂を、毛槍を先頭に大名行列がやってくる。広重はなぜこの場所を選んで描いたのか。当時、元来多病だった将軍家定の病状が悪化し、徳川慶福を支持する井伊直弼ら南紀派と、一橋慶喜を推す徳川斉昭、島津斉彬ら一橋派が将軍継嗣をめぐる対立している。画角は、井伊と慶福の屋敷の間にある坂を登ってくる行列をとらえている。視線の角度を少し左に振れば井伊の屋敷地が、右に振れば慶福の屋敷地が絵に入る微妙な画角である。行列が向かう先には、一橋派、尾張徳川家の屋敷がある。やはりテーマを直接描くことは避けているが、先頭の足軽の胸の紋「菖蒲革」は、「菖蒲」、「尚武」、「勝負」と音が通じることから、武具などにしばしば使われた文様であることから、広重の制作意図が、民衆の幕閣の動きへの関心を反映したものであることがわかる⁶²。



図版14.「紀の国坂赤坂溜池遠景」
安政4年9月

61 前掲書 堀じゅん子『歌川広重「名所江戸百景」における遍在する視点——メディア・近代・ジャポニスム』、2009: 113-114。

62 同上: 183-184。

⑤事件に関連するもの

「水道橋駿河台」 安政4年4月(図版15)

近景の鯉のぼりが強烈な印象で注意を引きつけるが、これまでの広重の手法から、視線をさらに画面奥へと移してみる。眼下に広がるのは、今の三崎町、西神田、九段辺りに広がる武家地で、端午の節句を祝う旗指物や吹流しがたなびいている。こうした飾りは武家ならではのものです。鯉幟は町人たちがそれをまねて立てるようになったものである。つまりこの絵は鯉のぼりの側、すなわち町人たちの側から武家地を眼差していることになる。実はこの閏5月3日に武家地で起きた殺人事件のことが、『藤岡屋日記』に記されている⁶³。松平河内守家来田中芳蔵が、見合いの話のまとまった相手、おゑんのかねてからの恋人に斬り殺された。河内守の屋敷は中央に見える赤い吹流しのあたり、殺された吉蔵が発見された場所は右手の鯉幟のある辺りになる。芳蔵は若干20歳、広重は端午の節句という出版時期と、男子の出世のシンボル鯉のぼりを、この事件にからめて描いたと考えられる⁶⁴。鯉のぼりは「恋」とかけたものだろうか。



図版6.「水道橋駿河台」安政4年4月

(図版7～15, ブルックリン美術館蔵)

3.4.「名所江戸百景」と町人たちのまなざし

このように作品の裏側にある情報を検証してゆくと、前述した大久保(2007)の提起した3つの問題点、定番的な江戸名所の欠落、少なからず描かれた馴染みの薄い名所、そして伝統的な神事や仏事のモチーフの意味が見えてくる。その要因としては、名所の地震被災の様子を描くことをあえて避けたこと、時の話題の場所が積極的に取り上げられたこと、そして、不安な情勢への庶民の反応などの理由があったということが理解できる。

このシリーズは当初江戸名所を百景描く、という企画で開始されたが、百図を越えても出版され続け、広重の死後にも二代広重が2点ではあるが引き継いで描いているということから、このシリーズが評判をとり、百景以降も出版され続けていたことがわかる。それは、広重が試みた遠近法と新しい視覚の試みによる風景画のインパクト、時の話題のカモフラージュと謎かけが、庶民をとらえたからに違いない。

「名所江戸百景」では、視点の位置が鳥瞰、俯瞰から地面すれすれまで発刊時期を追って降下していく傾向にある。それによって、シリーズ後半で近像型構図が増えることになったのは、松の木の例で見えてきたとおりである(図表2)。大久保(2007)は、このシリーズの構図の変遷を、俯瞰・水平視・近像型に分類して表にまとめている⁶⁵が、筆者は広重の視点の高さの変化に注目して可視化・分析するため、鳥瞰・俯瞰・やや俯瞰・目線の高さ・目線より低い視点という5段階に分けてグラフ化を試みた(図表3)。

グラフでは視点の高さが制作時期を追って、振幅を見せながらも徐々に下がってきているのがわかる。発刊当初の空中撮影のような鳥瞰から、復興する街の様子により接近して描くために視点は降下し、安政3年7月の「浅草金竜山」(図版9)では、人々が自らの目線で浅草寺の復興を見ているような、近像型構図のヴァーチャルな効果が現れる。視点はそこからさらに下がり、安政4年4月の「高輪うしまち」(図版13)では海防問題や幕府の動向といった、幕政に関わる出来事に人々の関心が移り始めたことをきっかけに、視点は地面すれすれの高さにまで降りてくる。物陰から窺い見るような眼差しはまさに、民衆の情報への渴望を象徴しているかのようである。

視点が段階を追って下がることによって現れた近像型構図は、構図の目新しさ、奇抜さで人々を驚かせただけではなく、「水道橋駿河台」(図版15)で見たように、一枚の絵に近景と遠景、異なる二重の意味を含ませることを可能にした。絵を見る者は、絵の奥に秘められた時の話題を、町人たちの間でだけ共有し合える暗号によって、シェアする楽しみを得るのである。

そしてこのシリーズにおいて広重が試みた、近像型構図が持つ最も重要な意味は、絵を見る者が、江戸市中で起きている事柄についての情報を、我と我目で見ているという錯覚、江戸の空間と時間の中に自らも巻き込まれている印象を作り出したことにある⁶⁶。

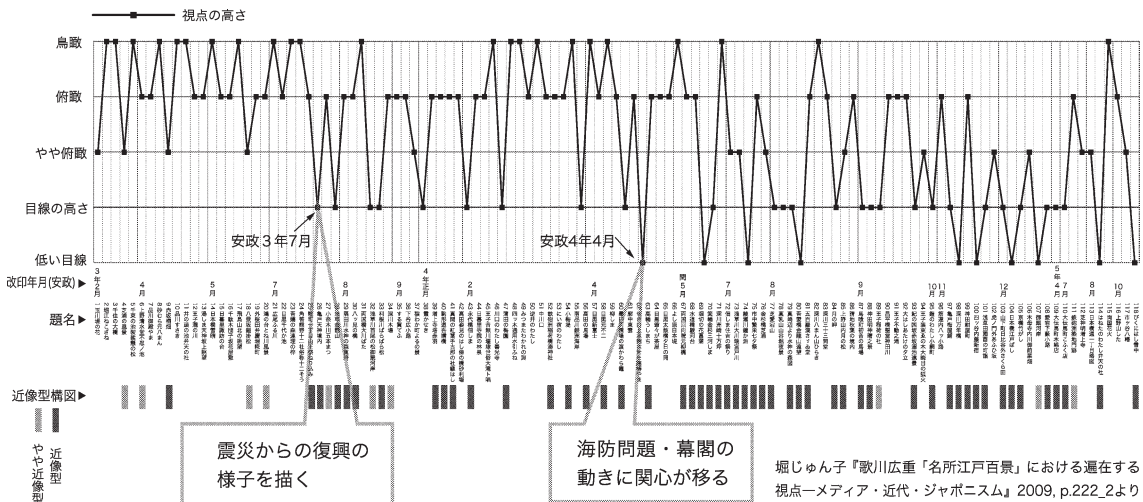
63 前掲書 鈴木棠三、小池章太郎編『近世庶民生活資料 藤岡屋日記』第7巻、1990：534-535。

64 前掲書 堀じゅん子、151-152。

65 前掲書 大久保純一「広重と浮世絵風景画」、2007：163-169。

66 前掲書 堀じゅん子「歌川広重「名所江戸百景」における遍在する視点——メディア・近代・ジャポニスム」、2009：223-235。

図表 3. 『名所江戸百景』における視点の高さの時系列的変化



4. まとめ

浮世絵版画、とくに錦絵は、マス・メディアとまでは言えないまでも、売れゆきが伸びれば200枚といった単位で増刷された、「量産され、販売される絵」である。図像による視覚的な情報は、直観に訴えかけることでは文字にも勝る表現力で、民衆の間に情報を伝達、拡散させる力を持っていた。国芳や広重ら同時代の浮世絵師たちは、統制の目をかいくぐる様々な表現手法によって、当時の江戸町人でなければ理解しにくい謎かけを楽しませる。幕末に向かって不安を増す世情を受けて、かわら版その他の無届出版物が大量に出版される中、国芳や広重の錦絵は、報道性・速報性や風刺そのものというよりは、町人たちに視覚的な娯楽と話題を提供しつつ、流言を中心とした江戸社会の情報流通を活性化させる役割を演じることになったのである。

浮世絵版画は、新奇な視覚を次々と世に出す国芳、風景空間を巧みな遠近法で再現する広重というスーパースターを得、精細な木版技術と出版物の流通システムに支えられて、町人間の情報コミュニケーションの一つの中心となっていた。町触以外に為政者と民衆の間の公式な情報媒体を持たない江戸では、藤岡屋のような情報仲介業者が登場して情報流通の要を担い始めていたが、版元たちも市中の情報にアンテナをめぐらして、絵師たちに次の販売につながる絵柄のアイディアを提供していただろう。情報化する江戸社会は、否応なく絵師たちを巻き込んでいったのである。浮世絵版画によって町人たちの間に共有される時事的情報は、一つの連帯感を生み出しながら、世直りの願望へと町人たちを導いてもいたのだ。

版画は芸術としての側面のほかに、日本では錦絵が、西欧ではリトグラフや木口木版が、複製技術の発達や出版産業の隆盛を背景として、視覚的な情報の伝達・拡散によって民衆間のコミュニケーションを活性化させた。それは社会のあり方そのものにも影響を与えていたに違いないのだ。国芳は、書籍挿絵の銅版画から西洋の画法を研究し、広重は西洋由来の遠近法を自家薬籠中の物にして江戸の風景を描き、画中の風景と現実空間の境界をとりはらう。浮世絵版画は、次の写真や映像の時代を予感させる、ある意味今日のインターネット上の画像や動画と同質の、近代的な視覚性を進化させつつあったのである。

〈その他の参考文献〉

- ジャン・アダマール著／幸田礼雅訳『版画』文庫クセジュ、白水社、1986。
- 浅野秀剛監修『秘蔵 岩崎コレクション 広重 名所 江戸百景』小学館、2007。
- 石井研堂『錦絵の彫と摺』芸艸堂、1994。
- 歌川広重画廣重會編輯『今昔対照江戸百景』風俗繪巻圖畫刊行會、だるまや書店、1920。
- 川添裕『江戸の見世物』岩波新書、2000。
- 南和男『幕末江戸の文化——浮世絵と風刺画』塙書房、1998。