

**卒業論文抄 歌川広重の琳派受容に関する一考察
： 「略画光琳風立斎百図」を中心に**

著者	常包 美穂
雑誌名	藝叢：筑波大学芸術学研究誌
巻	35
ページ	23-34
発行年	2020-03-01
URL	http://hdl.handle.net/2241/00160053

歌川広重の琳派受容に関する一考察

— 『略画光琳風立齋百図』を中心に —

常包 美穂

はじめに

歌川広重(1797-1858)は、風景画の第一人者として幕末に活躍した浮世絵師である。天保4年(1833)頃に制作された保永堂版《東海道五拾三次之内》(以下、シリーズ名は《 》、画題・作品名は「 」で示す)が代表作として知られるが、注目すべき画業は一枚絵だけでない。仲田勝之助編校『浮世絵類考』には、鈴木南陵氏旧蔵『故法室本』(刊行年不詳)の記述として「童子が畫手本になるべき様本多く出版し是又行れたり。」⁽¹⁾と、広重の絵手本制作が特筆されている。その中でも、他の絵師の名を冠し異彩を放っているのが、嘉永4年(1851)に出版された『略画光琳風立齋百図』(図1-3)である。柔らかい筆遣いで簡略的にモチーフを描く「略画」の描法が用いられている。題目には「光琳風」とあり、尾形光琳(1657-1716)や『光琳百図』(1815・26)を意識していることが推測できる。しかし本作に関する指摘は少なく、どのような点が「光琳風」であるのか、また、広重作品における琳派⁽²⁾受容については十分に検討されていないように見受けられる。改めて本作を取り上げることによって、広重の画業を見つめ直す機会としたい。

本稿では、まず『略画光琳風立齋百図』の概要を確認し、「光琳風」の特徴を検討する。次に、琳派受容の流れを確認し、広重作品に見られる影響を考察する。そして、『略画光琳風立齋百図』の出版背景と意義を明らかにし、江戸時代後期の絵画史における広重の位置づけを試みる。

1 『略画光琳風立齋百図』の概要

絵手本とは、一般的に絵師が主に門人のための教本として作った版本を指す⁽³⁾。また、古画の縮小模写を系統立てて収めた画譜なども、絵師や知識人によって絵画制作の手本とされたため、絵手本と称される場合がある⁽⁴⁾。

画譜の制作は、日本に先行して中国で開始されており、明末から清の康熙年間(1662-1722)にかけて盛んに刊行された。中国から舶来した画譜は、日本においても翻刻、出版されるようになる。早い翻刻作例としては、寛文12年(1672)の『集雅齋画譜』などが知られている。

また、狩野正信(1434-1530)に連なる狩野派の絵師は、師から絵画制作の参考とするための手本である粉本を与えられ、古画の模写を行うことで画技を習得していた。この描法学習の姿勢は、享保年間(1716-35)頃から大坂の狩野派絵師・橋守国(1679-1748)や大岡春ト(1680-1763)らによって刊行される絵手本の登場により、諸派の絵師に

広く普及することとなった⁽⁵⁾。多くの浮世絵師も、守国らの絵手本を種本として参照している⁽⁶⁾。太田孝彦氏は、守国の画譜の働きについて、(1)画論や画法を説く技法書、(2)描くモチーフや画題の図様を示し、あるいは図解する図鑑、(3)絵手本となる名画を集めた作品集、の3点を指摘している⁽⁷⁾。画譜・絵手本は絵を学ぶ者や弟子が学習のために利用するだけでなく、庶民も鑑賞のために購入していた。また、画壇の流行を伝える情報誌としても活用されていた。

絵手本出版の活発化には、18世紀末から『略画式』(1795)をはじめとする絵手本を積極的に制作した鵜形蕙齋(1764-1824)の存在も大きい。蕙齋が以後の絵手本形式に与えた影響として、折井貴恵氏は、(1)見開きに数図を散りばめる形式で全体を構成したこと、(2)(1)により多様な図を1冊に収めることが可能になったこと、(3)草体画風を採用したこと、(4)多色摺にしたこと、の4点を挙げている⁽⁸⁾。文化期(1804-17)以降は葛飾北齋(1760-1849)に代表される浮世絵師による絵手本も目立つようになり、その需要は確かなものであったと考えられる。そうした絵手本制作の流れの中で、広重は「光琳風」という特色をもって『略画光琳風立齋百図』を刊行した。

『略画光琳風立齋百図』(以下、『立齋百図』)は、嘉永4年(1851)に版元・吉田屋源八から出版された中本彩色摺の絵手本である。内題に「略画光琳風 立齋百図 初編」とあるが、続編は出版されていない。

序文は柳下亭種員(1807-1858)による。種員は主に合巻作者として活躍した戯作者で、後述する『草筆画譜』初編(1848)や『絵本手引草』(1848-54頃)でも序文を手掛けている。文中には「往年京師の尾形氏は、森羅万象をこと／＼く、心の欲る俛に画、題して光琳百図と号、今哉己友広重大人も、書肆某の乞に応て、此一冊を描いで、立齋百図と号られたり」とあり、『光琳百図』に倣って自身の画号である「立齋」を用い、本作を名付けたことが示されている。本文は、両作に共通する「百図」にかけ、「百」の付く言葉が多用されている。さらに「其此画帖は同名ながら、先生従来画道の龍馬、先に驥ありとも、碧緑器の青蠅めき、それが尾形に着にはあらで、例の曲筆新奇を撰ば、此画冊一度発販せんには、高評も又駿足に等く、一瞬に千里を行べし」と、「千」を用い、『立齋百図』の成功を示唆している。後付けに「嘉永辛亥獻春」とあることから、この序文は嘉永4年(1851)の年初めに書かれたようである。

全21丁(序文1丁・丁付け20丁)の本作は、長方形だけでなく円窓や扇面などの形をした計83の枠で仕切られ、各図様が収められている(図3)。広重が嘉永5年(1852)

に手掛けた《国尽張交図会》などの張交絵を連想させる画面構成でもある。モチーフはゆるやかな描線を用い、大まかな輪郭で簡略的に表現されている。各図様の隣には名称が草書体で書かれており、略画調の描法と相まって画面に統一感を生んでいる。図様は風俗や説話などの人物画や、魚介類を含む花鳥画が多く描かれている。また、名所絵で人気を博した広重らしく、「江戸名所略図」(15丁裏)などの風景画も描かれている。図様の描かれた順に規則性は見られないが、1丁裏～5丁表は花鳥、5丁裏～9丁表は人物、9丁裏～17丁表は動物や人物に加えて風景も描かれるようになり、17丁裏～20丁裏は魚介類が比較的多く描かれる傾向にある。

本作について特に詳しい記載のある仲田勝之助『絵本の研究』では、序文の「尾形に着くにはあらで、例の曲筆新奇を撰んだ」という部分から、「筆法こそ光琳派に取つてみるが、概して光琳より瀟洒なれども光琳の厚みを欠き、枯れてみて粗笨とも評すべきである。所詮、広重晩年の餘力で出来た所産といへよう」とし、光琳風の特徴は略画調の筆法であると解釈している⁹⁾。しかし、光琳に倣った点は筆運びのみであろうか。描かれた図様について詳しく検証していきたい。

2 図様・描法の取捨選択に見る「光琳風」の意識

(1) 広重絵手本との比較

まずは広重の絵手本の内、松林堂から出版された『草筆画譜』初編(1848)(図4)、二編(1850)(図5-6)、三編(1852)と、描かれた図様を比較する。『草筆画譜』の制作について、仲田氏は「蕙斎の略畫式、北斎の漫畫に對抗するつもりであつたか」と考察されている¹⁰⁾。『立齋百図』と『草筆画譜』は、共に多色摺である点と、簡略化した描法を採用している点は、前述した蕙斎以後の絵手本様式の特徴と一致する。また、見開きを枠で区切ったコマの中に図様が描かれる点も同様である。こういった構成の共通点もあつたか、『立齋百図』は後年、錦昇堂(恵比須屋庄七)

表1 広重絵手本に描かれた画題別の割合(%) (図の数)

	花鳥画	人物画	風景画	静物画
草筆画譜初編	20 (17)	37 (32)	41 (35)	2 (2)
草筆画譜二編	24 (24)	43 (43)	33 (33)	1 (1)
立齋百図	40 (33)	37 (31)	17 (14)	6 (5)
草筆画譜三編	20 (16)	35 (29)	40 (33)	5 (4)

に版元を変え『草筆画譜』四編に収録されている¹¹⁾。枠内には複数の図様が描かれている場合もあるが、画題はほとんど統一されている。そのため、各コマを1図として計測し、画題別にまとめた表を(表1)に示す。

『草筆画譜』は画題の割合がおおよそ統一されており、風景画と人物画を中心に構成されている。二編のみ人物画の割合が上回るものの、名所絵師として名の知れた広重は風景画の需要が高かったのだろう。それに対して、『立齋百図』では、花鳥の取り合わせだけでなく馬や鹿などの動物も描かれ、花鳥画と人物画を中心とした構成となる。風景画も描かれるものの、他3作と比較して、その割合は著しく少ない。このことから、『立齋百図』において、広重は「光琳風」に合わせて画題を取捨選択したと考えられる。また、『立齋百図』では団扇や扇子、円窓などの形をした枠の中に描かれている図様があるが、比較した『草筆画譜』3作はすべて直線で区切られた枠の中に描かれている。

『立齋百図』は「略画」を冠する絵手本だが、広重は「略画」と「草筆」を描き分けていたのだろうか。内田實氏¹²⁾は広重の「略画」について、「筆技の老熟が生んだ晩年の産物」とし、琳派や鋏形蕙斎を参考にしたことを指摘している。また、広重の「略画」を代表する作品として『立齋百図』、『草筆画譜』、そして安政5年(1858)に尽語楼内匠(1781-1861)が編集し、広重が挿絵を描いた『狂歌文茂智登里』(図7)を挙げている。ここにおいて、『立齋百図』と『草筆画譜』の描法は簡略化という観点から同じ手法として括られている。

描法を詳しく解説した広重の絵手本として、嘉永年間(1848-54)に出版された『絵本手引草』(図8)¹³⁾がある。『絵本手引草』に関しては、「一立齋誌」として「予戯れにうつしおける草花魚鼈のたぐひをこたび書肆の需に應じてこゝに顕し」とあり、草花・魚介類を図様として選んでいることが前提となっている。種員による序文には「草木魚鼈の画譜一帖、写真と略画の一对」とあり、「写真(しょううつし)」と「略画」を描き分けていることが示されている。広重自身は画中において「略画」という単語は用いず、「草筆」や「草意」などと示し、「写真」と書き分けている。この手法について、鈴木重三氏は「本書は初心者に物の形を描写する技法を図例によって説いたもので、対象を真・行の二態に書きわけて説明する点、北斎の『三体画譜』を思わせる技法書である」と指摘し、広重の「草筆」を「行」と見なしている¹⁴⁾。

描かれた図様を比較していきたい。『絵本手引草』「朝顔」(図8左頁左)では、半開きの花を描いた「写真」(下)に対し、「草筆」(上)では葉脈やがくの詳細な描写が省略されている。輪郭線の境目が最後まで結ばれない場合もある

など、描線にも変化が見られる。「略画」として描かれた『立齋百図』「朝顔」(図2左頁左上)では、花卉の筋まで省略され、より簡略的な表現となっている。さらに、『絵本手引草』には、立てた筆で花びらを一筆で描く「極草画」の説明もある(図8右下)。『立齋百図』は多色摺を前提とし輪郭線で表現するため手法は異なるが、「ききょう」(図2中央)の花・葉の輪郭と花芯のみで桔梗を表す手法は同じである。「略画」は、「草筆」をさらに簡略化した「極草画」に近い描法であると捉えることができる。

人物画と風景画についても、「草筆」と「略画」に描法の違いが見られる。『草筆画譜』(図5-6)は簡略化された表現であるものの、頭や首などの区別がされ骨格に沿ったデッサンとなっている。衣服の皺も最低限の描写が施されている。しかし、『立齋百図』(図1-3)、『狂歌文茂智登理』(図7)では、人物は丸みを帯びデフォルメ化されている。服の皺なども細かく描かれず、省略される。前者では衣服の繋ぎ目まで表現しているため描線は直線的な印象を受けるが、後者では大まかな輪郭で表現するため、描線はより曲線的である。風景画においては、『草筆画譜』初編「不二川」(図4、左頁中央)に対し、『立齋百図』「不二川」(図3、右頁上)では、描線による流水の表現や地面の質感は描かれない。どちらも大きくカーブした川筋や渡し舟など、名所を特徴づける最小限のモチーフで構成されているが、『立齋百図』の場合、さらに写実的要素が省略されている。

以上より、『草筆画譜』や『絵本手引草』における「草筆」と、『立齋百図』における「略画」との間に、広重の意識の違いがあったことが分かった。『草筆画譜』や『絵本手引草』における「草筆」では、「写真」と比較して、輪郭線の境目まで結ばない描線が多く見受けられるようになる。衣服の皺や繋ぎ目・モチーフの質感・花卉の筋などの詳細な描写は減筆されるものの、最低限描写される。そのため、比較的均一で直線的な描線となっている。『立齋百図』における「略画」は、より肥瘦を強調した、一筆書きのような柔らかい描線となる。衣服の皺や繋ぎ目・モチーフの質感・花卉の筋などは、その詳細な描写自体が省略され、モチーフを表す最低限の要素で構成される。つまり、「真・行・草」の形式に沿うならば、「写真」は真体、「草筆」は行体、「略画」は草体に当てはめることができる。光琳百図に倣った本作で「略画」を採用した点に、広重の中の「光琳風」における光琳イメージを見ることができるだろう。

(2) 『光琳百図』との比較

『光琳百図』(図9)は、光琳に私淑した酒井抱一(1761-1828)によって文化12年(1815)に出版された。江戸時代における光琳イメージの変遷については、玉蟲敏子氏や

安田篤生氏の先行研究⁽¹⁵⁾に詳しい。在世中から上方において高い評価を得ていた光琳は、独自の画風を形成した名高い絵師で、蒔絵などの工芸も手掛けたというイメージが一般に定着していた。文人画論においては、光琳が狩野派や土佐派などの流派には属さず、草花図や人物図に秀でた絵師であると位置づけていた。さらに、光琳独自の画風は、南宗的要素と結びつけて解釈された。また、光琳が直接関与していない領域では「光琳模様」といった光琳風の意匠が大流行する。寛文6年(1666)から江戸時代後期にかけて出版された小袖模様雛形本には多くの光琳模様が収められ、市井に普及された。その影響は蒔絵にまで及んだ⁽¹⁶⁾。

前述した大岡春トラの絵手本にも「光琳模様」といった当時のイメージを反映した「光琳画」が登場し、上方において制作された版本や画譜が江戸へと伝わる。さらに、江戸在住の俳人・知識人たちもその著書で光琳について触れるようになる。江戸において光琳作品への注目が高まる中、大阪の絵師・中村芳中(?-1819)によって『光琳画譜』(1802)(図10)が出版された。後に出版される『光琳百図』とは異なり、光琳画そのものを模したのではなく、モチーフを光琳画風に描いたものであった。『光琳画譜』以外にも芳中は光琳画風の作品を手掛け、光琳画風の絵師として評価を得ている。福井麻純氏は、芳中作品に見る光琳的な要素として、モチーフを意匠化して扱うこと、琳派の描法とされる「たらし込み」を使用していることを挙げている⁽¹⁷⁾。

そして、文化12年(1815)6月2日に、酒井抱一が光琳百年忌の光琳顕彰事業を行う。姫路藩・酒井雅楽頭家の次男として江戸で生まれた抱一は、天明年間(1781-89)には狂歌に親しみ大田南畝(1749-1823)とも関わり、同時に歌川豊春(1735-1814)などに学び浮世絵風美人画を制作した。光琳や乾山の画風に倣った草花図を描き始めるのは、剃髪後の寛政年間(1789-1801)末期頃からと見なされている。抱一が光琳画を模した『光琳百図』は、光琳画そのものを広く世に知らしめるものとなった。また、『光琳百図』の出版の目的は光琳の偉業を広めるだけでなく、それによって抱一自身を権威づけると共に、自己画風の存在を強調する効果もあった⁽¹⁸⁾。併せて版行した「緒方流略印譜」では、光琳をはじめとする16名の絵師たちの落款と印章を並べ、抱一以前には存在しなかった「緒方流(尾形流)」という新たな絵師の系譜を明らかにした。抱一の元には、多くの門人が弟子入りし、今日「江戸琳派」と呼ばれる新たな系譜を形成している⁽¹⁹⁾。

『光琳百図』は前・後編共に、花鳥画と人物画を中心に構成されている。中でも、前編「紅葉に鹿」(14丁裏)の図様は、黒く塗りつぶされるように描かれている点や、鹿

が右手へ振り返っている点、丘の上に木が立っている点などの構図や構成が『立齋百図』『夜の鹿』（12丁裏）と一致している。後編では、前編と比較すると構図が近いものは少ない。また、『光琳百図』は工芸意匠を含む光琳作品を模したものであることから、扇面や団扇、円窓の枠の中に描かれた図様があるという点も、『立齋百図』の特徴と同じである。光琳風の絵を取めた中村芳中『光琳画譜』（1817）では枠はなく、見開きに1図を描く形式をとっている。工芸意匠を連想させる枠組みは、文政6年（1823）に出版された『乾山遺墨』にも登場する。抱一は、光琳顕彰だけでなく、乾山顕彰も行った⁽²⁰⁾。『乾山遺墨』は、抱一が乾山の図案や作画を集めた画譜である。意匠を手掛けた乾山の功績を称えるものであるせいも、円窓や扇面の形の枠を使用しており、1丁裏に描かれた鹿は『立齋百図』『夜の鹿』と同じく円窓に描かれていた。しかし、画題の割合は大部分（40図中31図）が花鳥画で構成されており、人物画は少ない。図様選択を含めれば、『立齋百図』は花鳥画と人物画を中心に構成された『光琳百図』に近い。

画題を比較すると、『立齋百図』と琳派絵師による絵手本・画譜で異なるモチーフは、名所、魚介類に多い。特に、魚介類は琳派絵師による絵手本・画譜には見られないモチーフである。広重は風景画で評価を得ると同時に、天保3年（1832）頃に魚介類を描いた大判のシリーズ、通称《魚づくし》を手掛けており、その後も別の版元から魚類図を出版している。ただ光琳に倣うのではなく、名所絵と魚介類を描くことによって、広重自身の得意分野や存在感を示しているものと考えられる。

また、どの作品も略画調で意匠化された図様を描いている。光琳の描法について、享保20年（1735）に刊行された『光琳絵本道知辺』の序文には「世に草花の類ひを軽筆に画し此絵師は、風流優美の人にして天性画を好で妙を得、一流を画初られ今専ら時行り」とあり、軽筆、つまり軽妙な筆致として認識されている⁽²¹⁾。墨をたっぷりと含んだ柔らかい描線には、広重の「略画」と似た意識がうかがえる。ただ、『光琳画譜』ではぼかしによってたらし込みを表現しており、『光琳画譜』と『鶯邨画譜』では輪郭線がなく没骨法を用いた図様も見られる。『立齋百図』でもぼかしは取り入れているものの、色が混じり合うたらし込みは表現されておらず、どの図様も輪郭線があるという点が異なる。

以上より、『草筆画譜』3冊との相違が明らかとなった、『立齋百図』における図様選択・描法・枠組みの3点に、『光琳百図』との共通性を指摘することができた。このことから、少なくとも、広重は『光琳百図』の内容を把握しており、共通する図様や枠組みを『立齋百図』に採用して

いたことがうかがえる。そして、『光琳百図』以外の光琳風絵手本・画譜にも共通する図様や構図が見られることから、広重は光琳風絵手本・画譜から受けた「光琳イメージ」を元に、図様や描法を選択したと考えられる。

3 広重作品における琳派受容

広重と同時代の浮世絵師の作品にも、光琳や琳派の影響が指摘されている。葛飾北斎は、勝川派を離れた後、寛政7年（1795）頃には依屋宗達に私淑して二代目宗理を名乗り、独自の「宗理様式」を展開したとされている。文化12年（1815）に刊行された『北斎漫画』第三編では「風神雷神図」を描いており、琳派から主題選択や意匠化の点において強い影響を受けたことが指摘されている⁽²²⁾。歌川国芳（1798-1861）の「桜花の下の薩摩守忠度」（1844-47）や「無題（波千鳥）」（制作年不明）などの意匠化した千鳥や流水の表現にも、琳派の画風からの影響が見受けられる⁽²³⁾。

他にも、歌川国貞（1786-1865）や国芳の師であり、美人画や役者絵で絶大な人気を得た歌川豊国（1769-1825）の美人画や役者絵の着物の模様には、「光琳模様」である「光琳千鳥」が度々登場する⁽²⁴⁾。また、国貞が文政2~4年（1819-21）に描いた《江戸自慢》「仲の町燈籠」（1819-21）では、遊女の持っている団扇に酒井抱一の名の入ったコウモリの絵柄が見られる。「光琳模様」が身近な意匠として人々の生活に浸透すると共に、抱一の名は広く知れ渡っていた。

広重作品においては、「風神雷神図」のような琳派を象徴する典型的な図様を描いた形跡はない。また、「光琳風」で知られる中村芳中のような、たらし込みの描法は使用していないようである。本章では、広重の風景画作品における意匠性・装飾性に注目し、琳派受容について考察する。

(1) モチーフの意匠化

琳派の特徴として、モチーフの意匠化が挙げられる⁽²⁵⁾。福井利吉郎氏は『本朝世事談綺』（1734）の「此流はしやうじにうつるかげを見て、書きいだせしものなり」を引用して、光琳画の特徴を光琳梅や光琳千鳥を例に「平面的」と解している⁽²⁶⁾。作例としては、乾山が制作した皿に光琳が着色した「銹絵波千鳥図角皿」（江戸時代）を挙げることができるだろう。流れるような筆遣いで描かれた波の上に、千鳥が飛んでいる。嘴、頭部、翼、尾、脚の区別はできるものの、千鳥は丸みを帯びデフォルメ化されている。黒く塗りつぶされており、まさに影を写したかのように平面化されている。光琳によって図案化された千鳥は「光琳千鳥」として小袖模様に描かれるほか、乾山、永田友治（生没年不詳）らの漆工作品に受け継がれていった。

広重作品においてもモチーフの意匠化が見られる。本節では、風景画の背景に描かれた鳥を取り上げて見ていく。

雨や鳥など、広重の風景画の背景に描かれた図様、「背景モチーフ」については、堀内圭子氏⁽²⁷⁾が詳しく検証されている。その中で、横V字に連なる鳥の群れや遠近感による一羽一羽の描き分けは、晩年の広重作品における特徴であると指摘している。堀内氏はその描き分けを、遠近の位置関係によって「遠景の場合」「やや遠景の場合」「やや近景の場合」「近景の場合」の4種類に分類している。この内、「やや近景の場合」の鳥の描き方に着目したい。堀内氏はこの鳥の描き方の特徴について(1)鳥の大まかな輪郭のみ描く、(2)広げた羽と2本の足ははっきりと描く、(3)黒く塗りつぶすことはなく白抜きのような状態、と説明し、作例として、《富士三十六景》「駿河薩夕之海上」(1859)を挙げている。また、《六十余州名所図会》「阿波 鳴門の風波」(1855)(図11)や《五十三次名所図会》「吉原 不二の沼浮島か原」(1855)(図12)、《双筆五十三次》「鳴海」(1855)にも同様の鳥が見られる。

飛び立つ鳥を背面から捉え、輪郭と足のみを描き簡略化したこの鳥の描き方は、『立齋百図』に描かれた「千鳥」(図1左頁下)の描き方と共通している。やや遠景に描かれるという位置関係以外にも、海や沼など水辺に描かれるという点にも共通点がある。また、群れを成した鳥は全て画面左奥に向かって飛んでおり、個別化されておらず平面的なデザインに統一されているという点で、意匠的であると捉えることができる。

《六十余州名所図会》「阿波 鳴門の風波」など海上の風景を描いた作例においては、簡略化された鳥に対して、波は泡まで細かく描きこまれている。薄灰～白で表された鳥は、白い泡となって飛び散る波濤の先に配置され、勢いを助長させるような効果を持っている。その手法は、波濤が千鳥の群れと一体となった、葛飾北斎の『富嶽百景』二編「海上の不二」(1836)を連想させる。この作品において、北斎は千鳥の頭部や羽を明確に区別し、目まで書き込んでいる。一羽一羽の翼の動きや向きを詳細に描き分けられている点で、広重の描く簡略化した鳥とは異なる。

一方、《五十三次名所図会》「吉原 不二の沼浮島か原」では、富士沼の穏やかな風景が描かれている。画面下部では、舟に乗った農民たちが水耕に励んでいる。その奥には草原が広がり、木々と共に住居が点在している。雲ひとつ無い晴天の下、富士が画面の半分以上を占めている。「静」を感じる画面の中で、天高く飛び立っていく鳥の群れは、雲の向こうにそびえる富士に視線を誘導させ、その大きさを印象づけている。

群となり簡略化された千鳥は画面の主役ではないもの

の、その配置によって広重の風景画に「静」と「動」の効果をもたらしている。この意匠化された「やや近景の場合」の鳥は、『立齋百図』以降に確認できる。広重は、『光琳百図』や琳派を意識した絵手本を制作し、その特徴の一つであるモチーフの意匠化を学ぶことで、自身の作品の中にも取り入れていったのではないかと推察される。

(2) 近像型構図

広重の最晩年の代表作に《名所江戸百景》(1856-1859)(図13)⁽²⁸⁾がある。この作品群で特徴的なのが、画面近景の物体をクローズアップさせ、その物体越しに遠景の風景を覗き見せる構図である。成瀬不二雄氏⁽²⁹⁾によって「近像型構図」と命名されているこの手法は、絵師と鑑賞者が視点を共有することで、景観の臨場感を高めるといった心理的効果を持っている⁽³⁰⁾。この構図の成立について、成瀬氏は安永年間(1772-81)を中心とする小田野直武(1750-80)や佐竹曙山(1748-85)らの秋田蘭画や、《富嶽三十六景》(1831-35頃)のような北斎作品に影響を受けていると考察している。ヘンリー・スミス氏は「神田紺屋町」など3図に関して、北斎の『富嶽百景』(1834-47)からの直接的な影響を指摘している⁽³¹⁾。さらに、大久保純一氏は、近景拡大と大胆なトリミングという手法について、四条派絵本からの影響を指摘している⁽³²⁾。ただし、この構図法の起源については、伝統的な東洋画の構図法が変容したものとの見方が強くなってきているという⁽³³⁾。狩野永徳(1543-90)に代表される、景物を近接拡大して描く「大画」もその一つとして挙げられるだろう⁽³⁴⁾。光琳は狩野探幽(1602-1674)の高弟である山本素程(?-1674)を父に持つ、山本素軒(?-1706)から狩野派や土佐派の画法を習ったとされ⁽³⁵⁾、狩野派が琳派に及ぼした影響は少なくないと考えられる。画面の天地で断ち切るほどモチーフを近景に配する手法は、琳派作品においても指摘ができる。

広重の近像型構図は、天保2年(1832)頃に刊行された《東都名所》(通称、一幽齋描き東都名所)から確認できる。その後、《六十余州名所図会》で再び描かれる。先述の「阿波 鳴門の風波」(図11)の画面近景に描かれた鳴門の渦潮もその一つとして数えられる。そして、最晩年の《名所江戸百景》では、多くの図に近像型構図が採用される。しかし、一概に「近像型構図」といっても、その中でも近景モチーフの「近さ」や、画中を近景モチーフが占める割合には差がある。板垣麻希子氏は、葛飾北斎の洋風版画「たかはしのふじ」(江戸時代)に見られるような近像型構図は作為性を感じさせるのに対して、広重が《東都名所》で描いた近像型構図は、さりげなく垣間見せるような自然な視覚を提供しているとしている⁽³⁶⁾。そして《六十余州名所図会》では、大久保氏によると堅絵の中に水平視による

景観を描いたことで画面に大きく取り込まれた空を充填するため、近景にやや大きく花木や鳥を描き加えている⁽³⁷⁾。さらに、《名所江戸百景》ではより近景モチーフをクローズアップすることで物体が画面の多くを占めており、絵師の視点が水平視で低く設定されているため、名所の景観が近景モチーフに隠されてしまう場合もある。

この近像型構図の変化には、遠景を前提として近景モチーフを配する《東都名所》や《六十余州名所図会》に対し、《名所江戸百景》の近像型構図では近景モチーフを前提とした上で遠景を配するという、構成の違いがあるのではないだろうか。さらに、収まらないほど画面に対し大きくモチーフを描くという画面構成のみで考えると、《古代名譽四季の花盛》「夏 三河八つ橋の杜若 在原業平朝臣」(1843-46)といった広重の団扇絵などにも指摘できる。すなわち、風景画に装飾性を取り入れたことで、広重の近像型構図はより近景にモチーフを配する形式へと変わったのではないか。

「亀戸梅屋舗」(図31)では、画面近景に梅の木を描いている。ごつごつとした幹の木肌はあえて描線では描き込まれず、ぼかしによって陰影が表現されている。幹の向こうには、梅園が広がり、花見を楽しむ人々の姿が小さく描かれている。広重は『立齋百図』において「山桜」(図1左頁上)を描いており、ここでも幹を中心に大胆にモチーフをトリミングするという手法が用いられている。そして、梅を主題とした上で、花ではなく幹を中心として画面近景に描いた光琳作品は、『光琳百図』においても確認することができる(図9下)。実際は屏風に描かれた作品であろうが、縮小し版本に収められた本図では受ける印象も異なり、モチーフをトリミングする枠組みがより意識される。他にも、《名所江戸百景》「堀切の花菖蒲」で描かれたような下から視界を覆うように茂る杜若は、『光琳百図』に描かれた扇面画「燕子花」(前編18丁表)や「杜若屏風」(後編25丁表~27丁裏)などにも指摘できる。

広重が『光琳百図』を入手していたとする記録はないものの、『立齋百図』における図様選択の類似性などから、『光琳百図』を目にしていた可能性は高い。一点物の作品である障壁画・屏風は一般民衆の目に触れる機会は少ないものの、光琳画は『光琳百図』によって広く流布した。広重の近像型構図には、《名所江戸百景》に描かれた極端ともいえる近景拡大の装飾性という点で、琳派の影響も含まれるのではないだろうか。

4 『略画光琳風立齋百図』の出版背景

広重の絵手本を含む絵本類の制作は、嘉永年間(1848-

55)に活発化する。その理由として、鈴木氏は当時の広重の金銭状況を挙げている⁽³⁸⁾。広重は嘉永2年に中橋に新居を建築し、同4年には親縁関係のある江戸智香寺住職了信が女犯の罪で八丈島へ流罪となったため、その娘で当時6歳のお辰を養女に迎えた。また、同年から翌年にかけて、相模や箱根、上総を旅している。当時の多作は旅から得たものに基づく点もあるだろうが、諸事の出費への対策もあるだろうと推測している。また、広重には借金もあったようだ。嘉永4年4月頃に了信から広重に宛てられた手紙に「先便に金子壹兩貳歩御送被下御物入萬端御暮方御不如意之所」と書かれており、広重と了信との間に金銭の貸借があったことが分かっている⁽³⁹⁾。さらに、2通書かれた広重の遺言書の内、9月2日の日付が記載されている1通にも家を売り払って借金の返済に当て、本類・諸道具を金に換えるように書いている点から、晩年の広重には貯えがなかったことがうかがえる⁽⁴⁰⁾。もちろん、版元がいて成り立つ商品である以上、広重の事情だけでは販売はできない。名所絵の絵師として地位を確立し、需要があったという前提がある。嘉永6年(1853)に出版された『江戸寿那古細撰記』には、「広重 めいしょ」として三代豊国、国芳とともにトップ3にランクインしている。

嘉永年間には絵手本の制作の活発化と共に、肉筆画の制作も集中して多くなる。その要因として挙げられるのが、「天童広重」と呼ばれる肉筆画群である。「天童広重」は出羽国天童藩織田氏の依頼によって、広重が中橋狩野新道の新居に移った嘉永2年秋から嘉永4年頃にかけて制作され、その多くは天童藩が領民から用金を募った見返しにあてられたと考えられている⁽⁴¹⁾。広重は天保10年(1839)以前から、狂歌を通じて天童藩の医師や藩士と交友があり、依頼を受けるに至ったようである⁽⁴²⁾。

「天童広重」の制作後も肉筆画制作は続けられ、安政期(1854-60)には《十二月風俗図》を描いている。12ヶ月の行事を「草筆」風で描いたこの作品の内、「三月 花見」と「十一月 顔見世」(図14)は『立齋百図』にも描かれている図様であり、さらに構図までほとんど一致している。「三月 花見」は『立齋百図』「都の花見」(15丁表)と同じく、頭から衣を被り、顔を隠した衣被姿の女が描かれている。「三月 花見」に描かれた女は1人のみであり着物の色や模様は異なるものの、扇を手にしている点も一致している。「十一月 顔見世」には歌舞伎の顔見世狂言で「暫」を演じる市川團十郎が描かれている。『立齋百図』「顔見世」(図2右頁下)は横正面から人物を捉えており、「十一月 顔見世」はやや後方からの視点となっているものの、着物の色や模様、袖の上から隈が覗いている点まで一致する。広重は、『草筆画譜』二編(図6右頁左下)にも「暫」とし

て團十郎を描いているが、人物は反転した視点から描かれている。こうした同じモチーフにおける構図の変遷を考えると、『立齋百図』の制作は、肉筆画を含む晩年の絵画制作において構図を精練する意味があったのではないか。

前章までに見てきた江戸時代後期における琳派受容の高まりを踏まえると、『立齋百図』の出版された経緯として、金銭面と自身の学習という2つの側面から考察することができる。広重は当時、物入りの事情もあり、肉筆画や錦絵だけでなく絵手本を活発に制作していた。酒井抱一や江戸琳派によって光琳が改めて注目され需要が高まる中で、「光琳風」と冠し略画調で描いた『立齋百図』は取入が見込まれた。特に、解説を書き加えた『絵本手引草』などと比較すると、図様のみで構成された『立齋百図』は、画法を説く技法書という側面よりも観賞性に高く、幅広い需要層を狙ったと考えられる。また、『光琳百図』に倣うことでその構図や画題の学習をし、肉筆画や錦絵に反映させた。そして、風景画と人物画を中心に図様を構成していた以前の絵手本に対して、『立齋百図』では花鳥画と人物画を中心に構成し、新たな図様を用いることで、自身の広い画域を示す目的もあったのだろう。

おわりに

広重が『立齋百図』を制作した当時、光琳は小袖模様雛形本における「光琳模様」や中村芳中による「光琳風」の略画のイメージで一般庶民に浸透していた。また、文人画論では、人物と草花を得意とする絵師として位置づけられていた。そして、酒井抱一によって『光琳百図』が出版され、光琳作品が伝達されていく。そういった江戸時代後期における光琳イメージや光琳に対する関心の高まりを受け、広重は『立齋百図』を制作した。『立齋百図』においては、人物や動植物を中心とした図様選択や、円窓や扇面による枠組み、「草筆」とは異なる「略画」の描法に、広重の「光琳風」における光琳イメージが表れている。

また、風景画におけるモチーフの意匠化や近像型構図にも、『立齋百図』の制作による琳派の影響が表れていた。しかし、広重は琳派のみから学習をしたのではなく、これまでも指摘されているように、様々な流派・作品から影響を受け、取捨選択をし、自身の画法を生み出していったのであろう。その中に、琳派受容も見られるのである。広重は浮世絵師という枠に留まらず、江戸時代後期の絵画史の中で、自身の作品を生み出した絵師であった。

なお、琳派受容の追究という性質上、本稿における比較対象は広重や琳派絵師の絵手本・画譜に留まっている。さらに広重の絵手本制作における図様選択や描法への理解

を深めるには、蕙齋や北齋など、他の絵師との比較も必要と考えられ、今後の課題としたい。

註

- 1 仲田勝之助編校『浮世絵類考』岩波書店、1941年、193頁。
- 2 近藤市太郎「琳派の系譜」『MUSEUM』1、1951年。東京国立博物館『創立百年記念特別展 琳派』、1972年。「琳派」とは、現在定着している言葉であるものの、「狩野派」のように師匠から弟子へと技法が伝えられ、歴史的に継承された流派とは異なる。本稿における「琳派」は、桃山時代後期に本阿弥光悦、俵屋宗達から始まり、尾形光琳、尾形乾山に引き継がれた。そして、江戸時代後期に酒井抱一によって系統づけられ、鈴木其一らによって広められた、私淑によって断続的に受け継がれていった系譜のこととする。
- 3 藤澤紫「版本の変遷と判型」『浮世絵の鑑賞基礎知識』1996年、至文堂、155頁。ただし、実際には観賞用として受容されることが多かったという。
- 4 内田啓一『大江戸カルチャーブック 江戸の出版事情』青幻舎、2007年、74頁。
- 5 中国画譜の舶来と日本における絵手本制作の流れに関しては、次の先行研究を参考にした。中山創太「浮世絵師にみる絵手本利用の一考察—中国画譜を源流とする歌川派の作品を中心に—」『東アジア文化交渉研究』5、2012年。
- 6 いくつかの例を次に挙げる。鈴木重三「絵本と挿絵本」『MUSEUM』403、1984年、6-9頁。星野鈴「鈴木春信と『絵本写宝袋』」『江戸の出版文化から始まったイメージ革命：絵本絵手本シンポジウム報告書』2007年、49-62頁。赤木美智「歌川豊広の墨摺絵における絵手本学習—橘守国と英一蝶学習を中心に—」『浮世絵研究』10、2019年、51-71頁。
- 7 太田孝彦「画譜による絵画の学び—橘森国と大岡春卜の画譜を中心として」『美術フォーラム21』12号、2005年、122-128頁。
- 8 折井貴恵「江戸時代後期における絵手本観—嶽形蕙齋『略画式』の意義—」『鹿島美術財団年報』24、2006年、302-303頁。
- 9 仲田勝之助『絵本の研究』美術出版社、1950年、113頁。
- 10 前掲(9)、112頁。
- 11 前掲(10)参照。仲田氏は、四編の出版年は定かではないものの、嘉永5年(1852)に出版された『草筆画譜』三編以降に再版されたと推測している。国会国立図書館所蔵本『草筆画譜』四編は描かれている図様は全く同じであるものの、書体や色彩などの細部が異なり、再版にあたって異版を使用している。
- 12 内田實『広重』岩波書店、1930年、359頁。

- 13 前掲 (9) 参照。『絵本手引草』は『立齋百図』と同じく後年『草筆画譜』第五編に収められている。仲田氏は嘉永 6 年 (1853) 頃の出版であると推測し、広重の絵手本出版について「大體嘉永初年から六年迄の間に一年置きに出したのである。」としている。
- 14 鈴木重三『広重』日本経済新聞社、1970 年、74 頁。
- 15 江戸時代における琳派受容の流れについて、主に次の先行研究を参考とした。玉蟲敏子「《光琳観の変遷》一八一五—一九一五」『美術研究』371 号、1999 年、1—70 頁。玉蟲敏子『生きつづける光琳 イメージと言説をはこぶ《乗り物》とその軌跡』吉川弘文館、2004 年。安田篤生「江戸時代における光琳像の変遷について (上) ~ (下-4)」『愛知教育大学研究報告』(芸術・保健体育・家政・技術科学・創作) 50、52、54、58、61、63、2001~2014 年。内田篤呉「光琳デザインの展開」『光琳デザイン』淡交社、2005 年、7-27 頁。
- 16 長崎巖「光琳模様の流行と背景」『光琳デザイン』淡交社、2005 年、158-177 頁。
- 17 福井麻純「中村芳中と琳派—芳中を琳派に位置づけることの意味」『美術フォーラム 21』29 号、醍醐書房、2014 年、98-102 頁。
- 18 中村溪男「光琳百図とその周辺」『光琳百図』岩崎美術社、1995 年、171-172 頁。
- 19 松尾知子・岡野智子編『酒井抱一と江戸琳派の全貌』株式会社求龍堂、2011 年。
- 20 平井瑛子「尾形光琳の所蔵—近代における乾山評価をめぐる—」『あいだ／生成』5、2015 年、54 頁。
- 21 杉本 欣久「京の町絵師・宮崎友禅の意匠性と友禅文様—江戸時代の京都にみる淡雅の系譜—」『日本美術史の杜』2008 年、335-351 頁。
- 22 藤澤紫「浮世絵におけるやまと絵と琳派受容—師宣、春信、そして北斎」『美術フォーラム 21』29 号、醍醐書房、2014 年、113—118 頁。
- 23 鈴木重三『国芳』平凡社、1992 年、200 頁。中山創太「歌川国芳にみる同時代美術との接触とその展開」『東アジア文化研究科院生論文集』2、2013 年、31—46 頁。
- 24 作例としては、「踊形容楽屋の図」(1859)、《豊国漫画図絵》「奴の小万」(1860) など。
- 25 前掲 (17)、98 頁。
- 26 福井利吉郎「明治以前に於ける宗達光琳画の鑑賞 (一)」『福井利吉郎美術史論集 下』中央公論美術出版、2000 年、106-124 頁 (初出『芸文』七ノ二、1916 年)。
- 27 堀内圭子「広重の名所絵における背景モチーフの描法 (上) ~ (下)」『成城文藝』195、196、2006 年。
- 28 ただし、広重の死後に出版された安政 6 年 (1859) 4 月の改印を有する「赤坂桐畑雨中夕けい」は、二代広重 (1826-69) による追加作品である。
- 29 成瀬不二雄『日本絵画の風景表現—原始から幕末まで—』中央公論美術出版、1998 年、322-336 頁。
- 30 大久保純一「『六十余州名所図会』の成立とその背景」『広重六十余州名所図会』岩波書店、1996 年、19 頁。
- 31 ヘンリー・スミス『広重 名所江戸百景』岩波書店、1992 年、14 頁。
- 32 大久保純一『広重と浮世絵風景画』東京大学出版会、2007 年、232-233 頁。
- 33 前掲 (30)、24 頁。
- 34 山本英男「狩野永徳の生涯」京都国立博物館編『特別展覧会 狩野永徳』毎日新聞社ほか、2007 年、20 頁。
- 35 福井利吉郎「光琳の師としての山本素軒」『福井利吉郎美術史論集 下』中央公論美術出版、2000 年、133-149 頁 (初出『芸文』七ノ六、1916 年)。東京国立博物館編『琳派』株式会社便利堂、1973 年、13 頁。
- 36 板垣麻希子「一幽齋描き東都名所の位置」『跡見学園女子大学美学美術史学科報』26 号、1998 年、37-38 頁。
- 37 前掲 (30) 参照。
- 38 鈴木重三『絵本と浮世絵』美術出版社、1979 年、479-480 頁。
- 39 前掲 (12)、97 頁。
- 40 前掲 (12)、106 頁。山田桂三郎「安藤家の由緒書と親類書—附二通の遺言書」『浮世絵芸術』27 号、1970 年、26 頁。
- 41 市川信也「天童広重—作品分析を中心に—」『浮世絵芸術』101 号、1991 年、29 頁。
- 42 奥田敦子「広重の肉筆画—天童広重を中心に—」『歌川広重肉筆画の世界—天童広重を中心に—』東京美術、2005 年、67-68 頁。
- 図版典拠
(図 1~3、8、11、12) 中山道広重美術館より提供 (うち、図 1~3、8 は筆者撮影)
(図 4~6) 国会国立図書館マイクロフィルム (請求記号:182-346)
(図 7) 内田實『広重』岩波書店、1930 年、124 頁、図 30。
(図 9) 中村溪男『光琳百図』岩崎美術社、1995 年、34 頁。
(図 10) 国立国会図書館デジタルコレクション (URL : <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2606940>)
(図 13) 太田記念美術館『広重 名所江戸百景』美術出版社、2017 年、42 頁。
(図 14) 市川信也、小池満紀子、池田美美編『広重ビビット』TBS、2016 年、444 頁。
- 付記
本稿は、平成三十年度筑波大学芸術専門学群卒業論文「歌川広重

の琳派受容について—『略画光琳風立齋百図』を中心に—」に基づき、大幅な加筆修正を加えたものである。

謝辞

本稿執筆にあたり、中山道広重美術館の中澤麻衣学芸係長をはじめ、中山道広重美術館の皆様には多大なご協力を賜りました。ここに記して厚く御礼申し上げます。

(つねかね みほ)

※平成 30 年度筑波大学芸術専門学群長賞受賞

図1 歌川広重『略画光琳風立斎百図』3丁裏・4丁表
1冊 中本彩色摺 嘉永4年(1851) 中山道広重美術館

図2 歌川広重『略画光琳風立斎百図』6丁裏・7丁表
1冊 中本彩色摺 嘉永4年(1851) 中山道広重美術館

図3 歌川広重『略画光琳風立斎百図』9丁裏・10丁表
1冊 中本彩色摺 嘉永4年(1851) 中山道広重美術館

図4 歌川広重『草筆画譜』初編 9丁裏・10丁表
1冊 中本彩色摺 嘉永元年(1848) 国立国会図書館

図5 歌川広重『草筆画譜』二編 5丁裏・6丁表
1冊 中本彩色摺 嘉永3年(1850) 国立国会図書館

図6 歌川広重『草筆画譜』二編 6丁裏・7丁表
1冊 中本彩色摺 嘉永3年(1850) 国立国会図書館

図7 尽語楼内匠編 歌川広重画『狂歌文茂智登理』
1冊 安政5年(1858) 国会国立図書館

図8 歌川広重『絵本手引草』7丁裏・8丁表
1冊 中本彩色摺 嘉永年間(1848-54)
中山道広重美術館

図9 酒井抱一『光琳百図』前編 29丁裏
2冊 大本墨摺 文化12年(1815) 国会国立図書館

図10 中村芳中『光琳画譜』乾 6丁裏・7丁表
1冊 大本彩色摺 享和2年(1802) 国立国会図書館

図 11 歌川広重
《六十余州名所図会》「阿波 鳴門の風波」
大判錦絵 安政2年(1855) 中山道広重美術館

図 12 歌川広重
《五十三次名所図会》「吉原 不二の沼浮原か原」
大判錦絵 安政2年(1855) 中山道広重美術館

図 13 歌川広重《名所江戸百景》「亀戸梅屋敷」
大判錦絵 安政4年(1857) 太田記念美術館

図 14 歌川広重
《十二ヶ月風俗図》「十一月 顔見世」
絹本着色 短冊 安政元-7年(1854-60)
中外産業株式会社(原安三郎コレクション)