國學院大學学術情報リポジトリ

葛飾北斎画「冨嶽三十六景」にみる「光琳」イメージ：浮世絵と琳派

メタデータ	言語: Japanese
	出版者:
	公開日: 2023-02-05
	キーワード (Ja):
	キーワード (En):
	作成者: 藤澤, 紫, Fujisawa, Murasaki
	メールアドレス:
	所属:
URL	https://doi.org/10.57529/00000757

葛飾北斎画「冨嶽三十六景」にみる「光琳」イメージ

—浮世絵と琳派—

藤澤　紫

はじめに—浮世絵が求めた伝統性と新機軸—

新興都市・江戸の町民層に向けたメディアとして誕生した浮世絵、その名称が文献上に現れるのは天和年間（一六八一～八四）の頃である。「絵」を買い求めるという新たな習慣を、主要な需要者である江戸の庶民層に浸透させるために、浮世絵の刊行に携わった版元や絵師は、様々な趣向を凝らした作品作りにいそしんだ。やまと絵系の土佐派や住吉派、さらに漢画系の狩野派など、既存の画派が育んだ主題や技法を制作に取り込むことで、浮世絵という新たな画派に伝統性を加味する試みも行われた。

なかでも「やまと絵」の伝統とそのイメージの継承は、浮世絵の発展に不可欠のものであった。象徴的な例が、浮世絵の祖とされる菱川師宣（?～一六九四）である。師宣の活動期にあたる一七世紀には、後水尾院（一五九六～一六八〇）らが精力的に古典研究を進め、宮廷から将軍家や大名、やがて庶民層にも古典文化の復興が広まっていった。古典に取材した絵画も好まれ、やまと絵系の土佐派や住吉派、更には漢画系の狩野派もこれらの制作に加わった。

師宣は庶民に向けたやまと絵の絵手本とも目される版本を、老舗の版元である鱗形屋三左衛門より多数上梓している。その一つ、『大和侍農絵づくし』（延宝八（一六八〇）年刊）【図1】は当代の様々な職業に従事する人々の風俗に取材した絵本で、浮世絵らしい生き生きとした人物描写が特徴である。同書には、「大和絵師菱川吉兵衛尉」との署名も付され、「大和（やまと）絵師」と名乗ることで、師宣が自らをその流れに置き、作品に付加価値を付けたことが伺える。[1] さらに天和三（一六八三）年刊『大和武者絵』の序文によれば、師宣はやまと絵の風俗を描く際に、土佐、狩野、長谷川家の筆意に自らの工夫を加えて一流を極め、浮世絵師の名を得たとされる。

また江戸中期に活躍した絵師の鈴木春信（一七二五？～七〇）も、自らを「大和絵師」と称したとの逸話が、親交の深い戯作者の舳羅山人（ちくら）こと大田南畝（一七四九～一八二三）により残されている。錦絵の創始に携わり、浮世絵の黄金期を開くきっかけを作った春信は、江戸の好事家（趣味人）と交わり、古典的な主題を当世風に転じた「見立」の手法と、やまと絵の「作り絵」風の容貌表現で一世を風靡した。

現代もなお国内外に知れ渡るほどの知名度を持つ絵師、葛飾北斎（一七六〇～一八四九）もまた、三十代でやまと絵系の琳

図1　菱川師宣画『大和侍農絵づくし』延宝８（1680）年刊・国立国会図書館デジタルコレクション

派に傾倒したことが知られている。九〇年に及ぶ生涯を通じて、漢画や洋風画など諸派に学んだ北斎は、寛政六（一七九四）年からいわゆる「琳派」の頭領が用いた「宗理」号を名乗っている。宗理時代の作品は現在も高く評価されているが、その画風は必ずしも宗達や光琳らの様式に単純に倣うものではなく、北斎独自のスタイルであったと言える。寛政一〇（一七九八）年に宗理号を門人に譲り「北斎辰政」と改号するが、実はその後も晩年にいたるまで、北斎が手がけた作品には主題や技法の面で、琳派様式が散見されるのである。

古典に学ぶ一方で、従来の画派とは一線を画す新機軸を打ち出したのも、新興勢力の浮世絵らしい戦略であった。とりわけ特徴的であるのは、雅俗を取り混ぜた幅広い主題選択と、和、漢、洋などの諸派の様式を横断的に用いた折衷的な技法である。主題選択に際しては、古典的な画題に加え、二大悪所と評された歌舞伎や遊里などの享楽的な場を描き、「浮世」観を演出することで評判を得た。江戸中・後期の川柳の句集『俳風柳多留』（五一巻）に見る、「狩野家にも土佐にも描かぬ仲之町」などの句からも伝わるように、仲之町（吉原遊郭）のような歓楽地を主要なテーマに据える試みは斬新なものであった。[2] また伝統的な「名所絵」の分野に関しては、和歌の歌枕や著名な逸話を素地に情趣溢れる景観を描くという従来の在り方を踏襲しながら、そこに旅や暮らしに役立つ最新の情報を盛り込むことで、都市部に暮らす庶民に大いに歓迎された。

北斎の代表作である「冨嶽三十六景」も、やまと絵の伝統と浮世絵の革新性を併せ持つ一例であると筆者は考える。富士信仰や旅の流行といった社会情勢もその人気を後押しし、空前の大ヒット作となった本作は、七〇代を迎えた北斎にとって、画業の一つの区切りとなる作品であったと推察される。「冨嶽三十六景」に関しては、ベロ藍の使用や、銅版画を意識した遠近法の活用などから、従来の研究では主に西欧の絵画様式からの影響が指摘されてきた。しかし、ここにも琳派の影響がみられることを、幾度か拙稿[3]で論じたことがある。本稿では同シリーズの「三役」と名高い、「凱風快晴」【図2】、「山下白雨」【図3】、「神奈川沖浪裏」【図4】の三点の制作背景を軸に、北斎が愛した琳派、とりわけ江戸後期に受容された光琳イメージの活用についてを読み解く。その上で、「冨嶽三十六景」を軸に、北斎が求めた絵画の伝統性と、浮世絵らしい新機軸の在り方について考えてみたい。

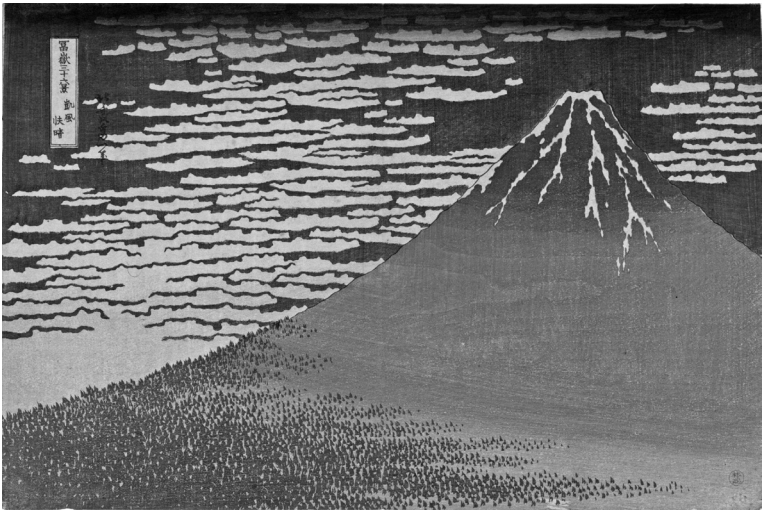

図２　葛飾北斎画「冨嶽三十六景　凱風快晴」天保初期（1830～34）頃・東京国立博物館　Image：TNM Image Archives

図３　葛飾北斎画「冨嶽三十六景　山下白雨」天保初期（1830～34）頃・東京国立博物館　Image：TNM Image Archives

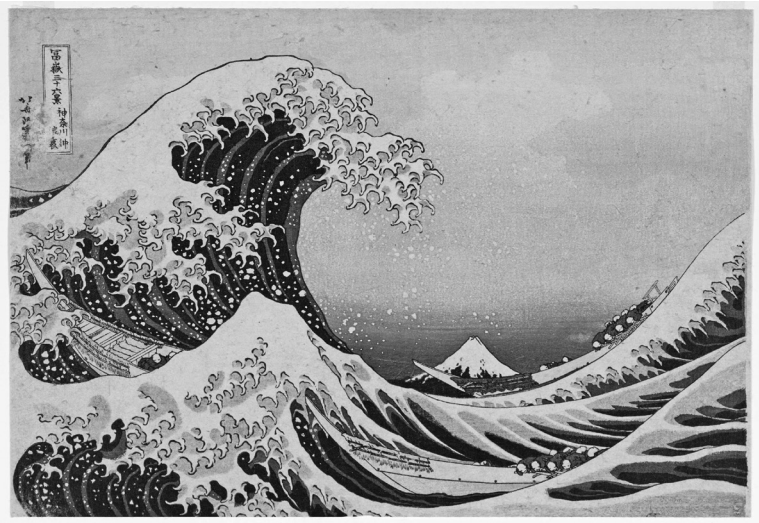

図４　葛飾北斎画「冨嶽三十六景　神奈川沖浪裏」天保初期（1830～34）頃・東京国立博物館　Image：TNM Image Archives

葛飾北斎の画業と江戸琳派

葛飾北斎【図５】は宝暦一〇（一七六〇）年、江戸本所割下水（現墨田区亀沢）に誕生した。姓は中島、幼名は時太郎、俗称は鉄蔵、三浦屋八右衛門とも称した。北斎といえば、飯島虚心著『葛飾北斎伝』（明治二六（一八九三）年刊）にあるよう

図５　葛飾北斎肖像（飯島虚心著『葛飾北斎伝』明治26（1893）年刊より・架蔵）

に九三回もの引っ越しをしたとの逸話が知られるほか、三〇回以上改名し、一二〇種に及ぶ画名を有したエピソードも残す。晩年にあたる文政期（一八一八～三〇）には「不染居」（居に染まらずの意）の号を用いるなど、常に変化を求めるイメージが定着している。

ひとところに停滞することを好まない北斎の心情は、変化に富んだ画風にも表れている。従来の研究史でしばしば論じられてきたのが、北斎の異国趣味である。狩野派や堤派などの漢画系の技法に加え、一八世紀後期に流行した洋風表現にも通じており、遠近用や陰影法などを用いたリアリティのある作画を得意としたことが知られる。一方、北斎のやまと絵系の学習に関する研究史はこれに比して少なく、三〇代半ば以降の「宗理」を号した一時期に集中する傾向がある。一方で詳しく画業を探ってみると、五〇代以降の作品にも琳派のモチーフや意匠性を反映した作例が散見されることに気付く。以下、北斎後半生の作画に意図されたやまと絵系、とりわけ「江戸琳派」との影響関係について、少し詳しく述べてみたい。

「琳派」と称される一連の画派、あるいは絵画様式は、近世初期に京都で活動したやまと絵系の絵師である俵屋宗達（生没年不詳）、本阿弥光悦（一五五八～一六三七）に始まる。京の雅やかな文化を背景に、単純化されたモチーフと豊かな色彩表現を特徴とした彼らの美意識は、基本的に私淑の関係によって継承された。中でも光悦の縁戚で、京都の有数の呉服商、雁金屋に生まれた絵師、尾形光琳（一六五八～一七一六）の優れた意匠性は突出していた。

光琳は、宝永元（一七〇四）年に銀座役人の中村内蔵助を頼り江戸に下ったのを機にしばしば江戸に滞在した。また陶芸家である弟の乾山も晩年は拠点を江戸に移すなど、京の先端の造形文化は江戸の文化人をも魅了した。光琳が正徳六（一七一六）年に没した後も、意匠性の高い作風は「光琳模様」として伝播し、衣装や工芸にも取り入れられ、十九世紀初めには絵師らによって顕彰されるに至った。その筆頭が、江戸の地で光琳研究を深めた酒井抱一（一七六一～一八二九）である。前橋藩主酒井家五代の忠挙（一六四八～一七二〇）は光琳の有力な後援者の一人でもあったため、抱一にとって光琳は生家に縁のある絵師でもあった。

江戸で花開いた琳派の後継者たちの活躍は、京都のそれと区分され、近年は「江戸琳派」と称されている。抱一は江戸琳派の祖と称され、その作風は光琳を慕いながら、より写実的でかつ洒脱な印象へと変化している。玉蟲敏子氏は「十八世紀中葉

の断片的な宗達・光琳・乾山情報は、江戸座の俳人社会と関係を持ち、それはまた上流武家社会、あるいは遊里とも連鎖をもつものであった。」と指摘する。[4] 代々風流大名として知られる酒井家の子息として江戸に生まれた抱一は、尻焼猿人の名で狂歌を発表し町人らとも積極的に交わるなど、大名好みと庶民の流行を巧みに取り入れた人物でもあった。

抱一は青年期に、浮世絵師で歌川派の祖である豊春（一七三五～一八一四）の手ほどきを受け、肉筆美人画を手掛けることで絵師としての研鑽を積んだとされる。しかし寛政（一七八〇～一八〇一）期になると、老中松平定信による改革の影響もあり、武家出身の抱一は庶民の「俗」文化から手をひき、かつて酒井家が庇護していた光琳の作風に傾倒した。抱一は文化一〇（一八一三）年に宗達や光琳らの落款や略歴をまとめた一枚摺の「緒方流略印譜」を制作、さらに光琳の百年忌を催した文化一二（一八一五）年には冊子版の『尾形流略印譜』を刊行し、宗達、光悦から光琳、乾山らに続く流れを「尾形流」と称した。また百年忌の記念遺墨展を催し、図録集となる『光琳百図』【図6-①】の編纂にも関わるなど光琳研究を推し進め、自らを「尾形流」の継承者に位置づけたのである。

一方、抱一と同年代（一歳年上）の北斎は、安永七（一七七八）

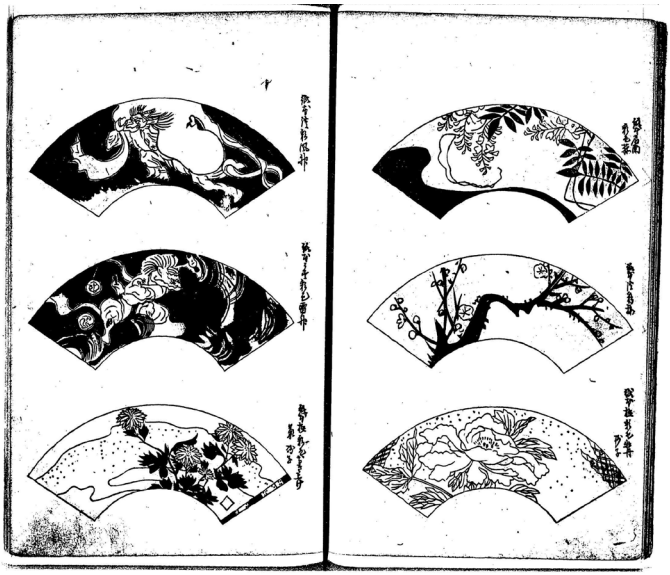

図6-①　酒井抱一編『光琳百図』前編下巻・文化12（1815）年頃刊・国立国会図書館デジタルコレクション

年頃に浮世絵師の勝川春章（一七四三？～九二）に入門、春朗と号して役者絵等を描くが、春章没後に同派を離れる。そして抱一が光琳に傾倒する時期とほぼ重なるように、三〇代の半ばにあたる寛政六（一七九四）年から同一〇年秋頃まで、江戸中期の町絵師で、光琳風の作品を手掛けた俵屋宗理（生没年不詳）の名を継いで「宗理」と号したとされる。

酒井抱一が編纂した『尾形流略印譜』には、俵屋宗理について「俵屋を名のる　初め住吉広守の門人後光琳の風を畫く　明和安永の頃の人なり」との記載がある。これによると俵屋宗理の活躍期と北斎が宗理を号した時期とは隔たりがあり、その関わり方も現時点では明らかにされていない。宗理は俳諧とつながりの深い人物とされることから、この関係を繋いだのは俳諧ネットワークであろうとの示唆もある。[5] また、『浮世絵類考』（曳尾庵本・文政二～四（一八一九～二一）年頃成立）の春朗（北斎）の項に、式亭三馬による「（略）勝川ヲ改メ叢春朗ト云、其後俵屋宗理ガ蹟ヲ続テ二代目宗理トナル。後二故アリテ名ヲ家元ニ帰ヘシ北斎辰政ト改ム（略）」との書き込みがあるように、後継者に「宗理」名を譲り、辰政と改名したと解される。

北斎はこの時期、他の浮世絵師とは一線を画すように錦絵制作から遠ざかり、狂歌や俳諧に関わる摺物や出版物を手掛けた。また肉筆美人画も量産し、すらりとした肢体が特徴の「宗理美人」など、それまでとは異なる画風を構築した。当時制作した絵暦や狂歌絵本などの私的な刊行物に、「法橋宗達図俵屋宗理写」「法橋光琳之図北斎宗理写」の落款を持つ琳派作品の写しを行った例も認められるほか、琳斎宗二、寿亭宗百ら琳派に私淑した門人も複数いたことが指摘されている。[6] このように、北斎が活躍した一八世紀後半から一九世紀前半にかけて、江戸の画壇では琳派と浮世絵の作家らが交流し、強い影響を受けあうという現象が起こっていたことは注目すべき点である。[7]

北斎と光琳イメージの継承

北斎が生涯の中で琳派に積極的に接近した時期は、少なくとも二度あると推察する。先述した寛政六（一七九四）年からの約三年間の宗理期、そして抱一らにより光琳の顕彰活動が行われた文化（一八〇四～一八）後期である。文化一二（一八一五）年に光琳の百回忌にちなんで企画され、根岸の寺院にて開かれたという遺墨展は、江戸における光琳の再認識へとつながった。北斎もまたこの時期に光琳の美意識に接し、強い影響を受けたと思われる。遺墨展を機に編まれた『光琳百図』は、前編が文

化一二（一八一五）年頃、そして後編が文政九（一八二六）年に刊行された。光琳の代表作を多数所載した本書は琳派学習の粉本にもなり、現代にいたるまで様々な分野で活用されている。

一方、北斎がこの遺墨展の前年に発表したのが、生涯で最大のヒット作となった版本、『北斎漫画』である。北斎はこれにさかのぼる文化七（一八一〇）年頃から、「載斗」と号して絵手本や読本などの出版に注力していた。『増補浮世絵類考』（斎藤月岑編・天保一五（一八四四）年序）にも「画風錦絵草双紙等の尋常にあらず、繡像（しゅうぞう）読本の差絵（さしえ）を多くかきて世に行はれ、絵入読本此人より大に開けたり」とあり、北斎の読本などが出版界に与えた影響の大きさを評している。

『北斎漫画』の初編は、門人である尾張藩藩士の牧墨僊宅の逗留時に描いた下絵を元に、尾張の版元、永楽屋東四郎が編み、刊行した。計一五冊、総数約三九〇〇図とも言われる膨大な図様を所載したシリーズは北斎の没後も刊行され、海外でも図案集として活用されるなど高い評価を得ている。『北斎漫画』に所載された図案は、人物、動植物、景観、家屋といった身近なものから果ては妖怪や幽霊などの異界の存在にも至り、まさに「森羅万象」を対象としている。絵師北斎のデータ集ともいえ、やまと絵や漢画など諸派の画題にも及んでいる。

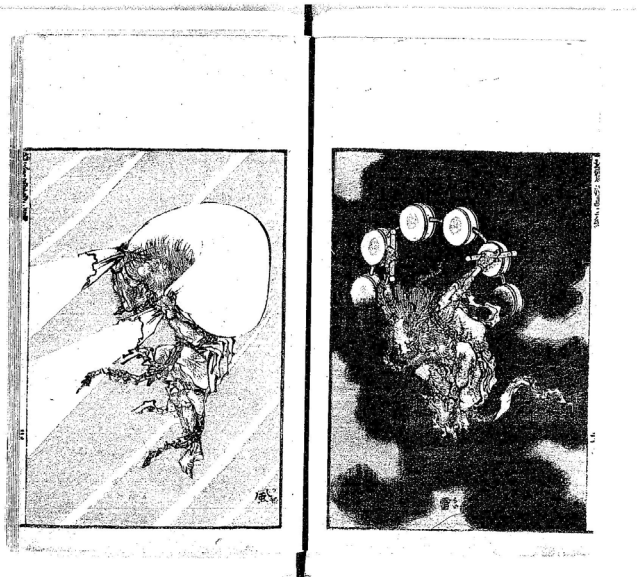

図７　葛飾北斎画『北斎漫画』第３編より「風神・雷神」・文化12（1815）年刊・国立国会図書館デジタルコレクション

数ある琳派好みのモチーフの中でも、北斎が「風神雷神」の図様を好んで本書に掲載しているのは興味深い。文化一二（一八一五）年頃に刊行された『北斎漫画』第三編には、見開きで大きく「風神」と「雷神」の二図【図7】が描かれている。

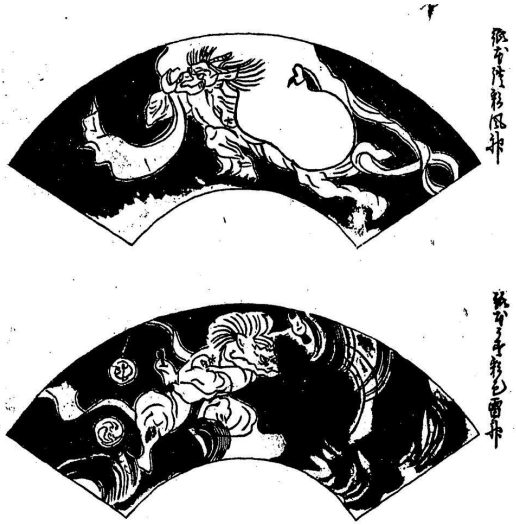

図６-②　酒井抱一編『光琳百図』前編下巻より「風神・雷神」・文化12（1815）年頃刊・国立国会図書館デジタルコレクション

千手観音の眷属として勇猛な姿で表現される二神は、俵屋宗達以降、光琳や江戸琳派の絵師に継承され、ことに琳派らしい主

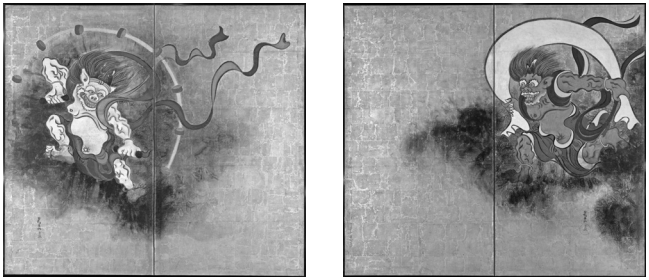

図８　尾形光琳筆「風神雷神図屏風」重要文化財・２曲１双・江戸時代・18世紀・東京国立博物館　Image：TNM Image Archives

図９　酒井抱一編『光琳百図』後編下巻より「風神雷神図屏風」・文政９（1826）年刊・国立国会図書館デジタルコレクション

題として周知されている。光琳の百年忌にあたるこの年に、琳派を象徴する図像を大きく取り上げていることは注目に値する。なお、同年に刊行された『光琳百図』前編下巻にも、風神と雷神を描いた扇面の縮図【図６―②】を見出すことができる。また一一年後の文化十二（一八一五）年に発表された同書後編の下巻最終図には、建仁寺所蔵の俵屋宗達筆「風神雷神図屏風」を模した「風神雷神図屏風」【図８】の縮図【図９】が掲載されている。編纂に関わった抱一も、光琳の偉業をたたえる『光琳百図』の最終図に、この著名な作品が相応しいと考えたのだろう。

ちなみに、抱一が企画した光琳の百年忌からさらに百年を経た大正四（一九一五）年に、三越呉服店が二百年忌として「光琳遺品展覧会」を開催している。抱一が行った様々な顕彰活動は、江戸後期の表象文化に光琳の存在を刻み、かつ、近代における光琳受容へとその流れを繋いだのである。

「冨嶽三十六景」にみる光琳イメージ

北斎七〇代のはじめ、天保（一八三〇～四四）初期に刊行を開始したのが、北斎の代表作となった「冨嶽三十六景」である。

好評により十図を加え、総計四十六図に及ぶ堂々たる連作となった。東は常陸国（現茨城県）から西は尾張国（現愛知県）まで、諸国の景観の中に鎮座する霊峰富士を豊かなバリエーションで描いている。

「富嶽三十六景」のヒットの陰には、主なターゲットである江戸の町民層に向けた様々な工夫がある。副題に地名を入れることによって、伝統的な名所絵としての機能が生じると共に、都市部に暮らす鑑賞者が求める旅の情報を得ることもできる。構図もバラエティーに富んだものを選び、鑑賞者を飽きさせないような配慮が見られる。従って、取材地のわからないものや類似した印象の構図はほぼ無いが、例外となるのが前掲の「凱風快晴」【図2】、「山下白雨」【図3】の二点である。ともに副題には地名がなく、また画中にもそれを明らかに示す事物が描かれていないため、特定の地域を判別するすべがない。何よりも、画面の三分の二ほどに大きく富士を配した大胆な配置は、俗に「赤富士」、「黒富士」と並び称されるほど富士の岩肌の印象が強く、他の作品とは際立って異質なものである。筆者は共通点の多いこれらの図が、以下の理由から、対の意識をもって作成されたと推定する。

「凱風快晴」は、南から吹く穏やかな風（凱風）を主題にし

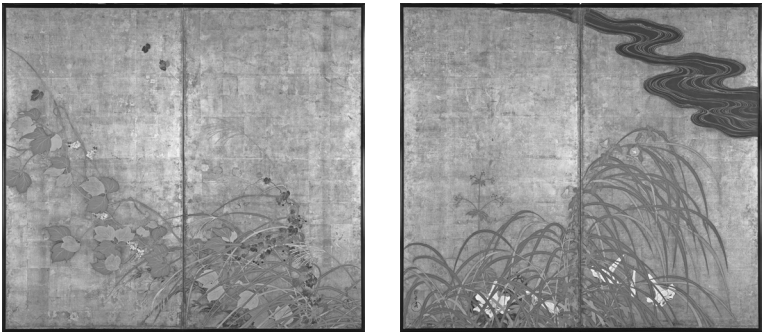

図10　酒井抱一筆「夏秋草図屏風」文政４（1821）年・東京国立博物館
Image：TNM Image Archives

ており、紅に染まる山肌と青空の対比が、快晴の朝の景とされる本図の魅力を際立たせている。対する「山下白雨」は、激しい白雨（夕立）を受ける富士の姿を描く。黒い裾野に映えるのは意匠化された稲光りで、鑑賞者に鋭い雷鳴を連想させる。「風」や「雷」といった自然現象と、神格化された富士山の取り合わせは、まさに「風神雷神図」の趣向に通うものである。

ここで注目したいのが、抱一の傑作として名高い「夏秋草図屏風」【図10】である。本図は右隻に雨後の夏の植物を、左隻に風に揺れる秋の草花を描いており、下絵の貼紙より、文政四（一八二一）年頃に、第一一代将軍徳川家斉の父で一橋家の当主であった治済の注文により制作されたものと知れる。保存上の配慮で昭和四九（一九七四）年に二つの屏風に分けられたが、当初は前掲の光琳筆「風神雷神図」【図9】の裏面に描かれていた。風神の裏面に風に揺れる秋草図を、また雷神の裏に雨水に濡れた夏草を配し、風神雷神の存在を抱一らしい自然描写の中に置き換えている。宗達や光琳が好んだ華やかな金地を渋みのある銀地に替え、神を身近な植物に転じる発想は、まさに抱一が親しんだ浮世絵や俳諧にみられる「見立」の趣向である。

北斎の「凱風快晴」「山下白雨」の趣向は抱一ほど明確な見立ではなく、「分かる人にはわかる」といった、江戸俳諧風の

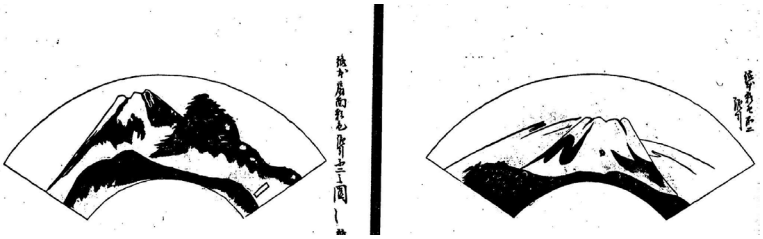

図11　酒井抱一編『光琳百図』前編下巻より「冨士図扇面」・文化12（1815）年頃刊・国立国会図書館デジタルコレクション

発想を用いたと考える。「富嶽三十六景」には他にも幾つかの遊びがあり、例えば「甲州三坂水面」のように、実際の富士と河口湖に映る逆さ富士をそれぞれ夏と冬の景に分けて描いた、

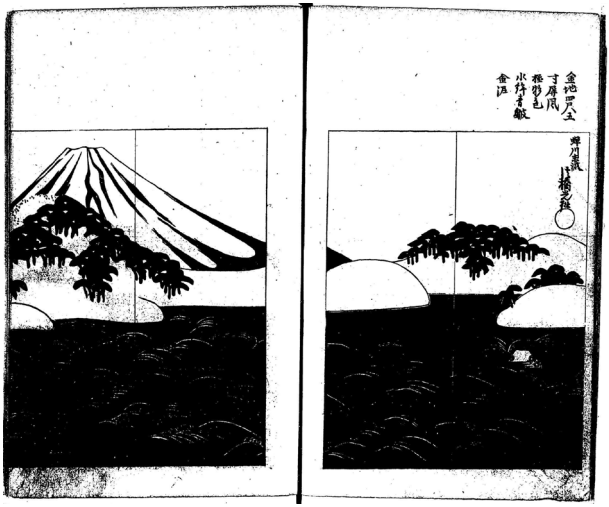

図12　酒井抱一編『光琳百図』後編下巻より「富士三壺図屏風」（部分）・文政９（1826）年刊・国立国会図書館デジタルコレクション

まさにトリックアートのような趣向の作例もある。このような工夫が、シリーズの購入者を飽きさせることなく惹きつけたのである。「夏秋草図屏風」の完成から一〇年ほどの開きはあるものの、ほぼ同時期に江戸の地で光琳の一番の憲章者である抱一と、琳派に私淑した北斎が、近しい発想で作画を行っていたと想定されることは興味深い。

ちなみに、『光琳百図』には複数の富士図が掲載されている。前編下巻には、富士を大きく配した対の扇面【図11】が描かれている。また、後編下巻所載の図【図12】も大胆な富士の配置が目を引くが、こちらは本来は六曲一双の屏風で、版本の形状に合わせた為に右から四扇分のみが見開きで掲載され、オリジナル作品よりも富士山が占める割合が高くなっている。なお、本図と近似した図様を右隻に、また、後述する「松島図屏風【図14】を左隻とした対の屏風の存在が、近年報告されている。[8]「富嶽三十六景」の「凱風快晴」や「山下白雨」に見る大胆な構図の発想や、次節で述べる、「神奈川沖浪裏」の意匠化された波涛の表現の源に、光琳由来のイメージが生かされた可能性があることを示唆しておきたい。

「冨嶽三十六景」にみる和漢洋のミックス受容

合巻本『正本製』十二編（天保二（一八三一）年刊）の巻末には、「冨嶽三十六景」の版元、西村永寿堂による広告が寄せられている。

「冨嶽三十六景　前北斎為一翁画　藍摺一枚　一枚ニ一景ツヽ追々出板　此絵は富士の形ちのその所によりて異なる事を示す或は七里ヶ浜にて見るかたち　又は佃島より眺る景など　総て一やうならざるを著し山水を習ふ者に便す　此ごとく追々彫刻すれば猶百にもあまるべし　三十六に限るにあらず」

「藍摺一枚　一枚ニ一景ツヽ追々出板」とあるのは、当時最新の合成染料であるベルリンブルー、通称「ベロ藍」を用いた「藍摺絵」であることを指している。構図も西洋風の遠近法を多用しているため、従来は、北斎の異国趣味を顕著に示した作例ともされてきた。しかしこれまで検討してきたように、本作にはやまと絵的な趣向や技法が多分に用いられている。

「冨嶽三十六景」の三役にも数えられる、「神奈川沖浪裏」【図4】を例に検討してみよう。本図はごく近景に中程度の波を、その奥に大波と波間に浮かぶ「押送り舟」と呼ばれる小船を、

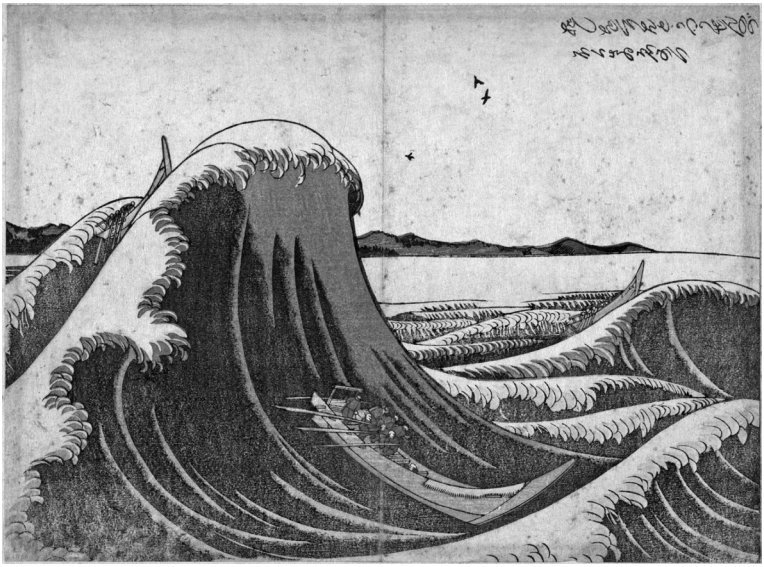

図13-①　葛飾北斎画「おしをくりはとうつうせんのづ」文化２（1805）年・東京国立博物館　Image：TNM Image Archives

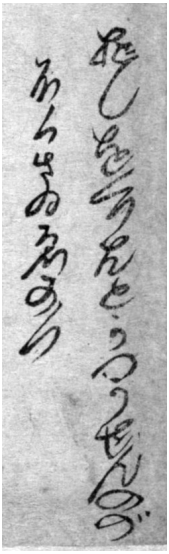

図13-②　葛飾北斎画「おしをくりはとうつうせんのづ」（部分）文化２（1805）年・東京国立博物館
Image：TNM Image Archives

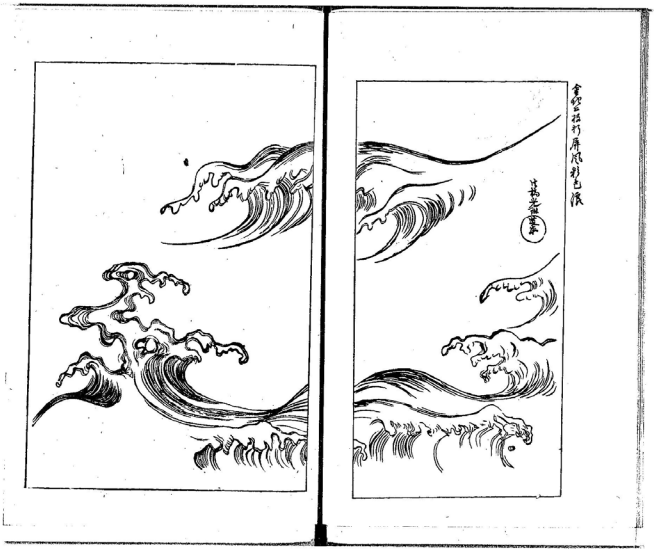

図14　酒井抱一編『光琳百図』後編下巻より「波濤図屏風」・文政９（1826）年刊・国立国会図書館デジタルコレクション

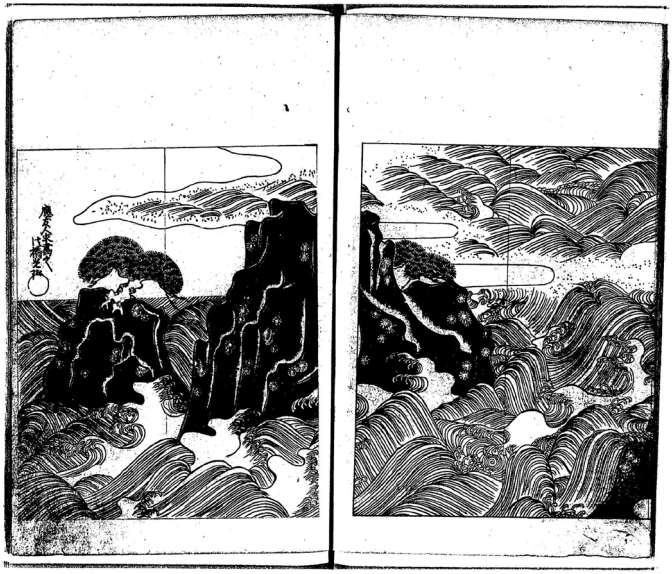

図15　酒井抱一編『光琳百図』後編下巻より「松島図屏風」・文政９（1826）年刊・国立国会図書館デジタルコレクション

図16　酒井抱一編『光琳百図』後編下巻より「琴高仙人図」・文政９（1826）年刊・国立国会図書館デジタルコレクション

更にその遥か遠方に小さく富士山を配するという、計算された重層的な構造になっている。類似した構図の先行例に、北斎壮年期の文化年間（一八〇四～一八）前期の連作の一つ、「おし

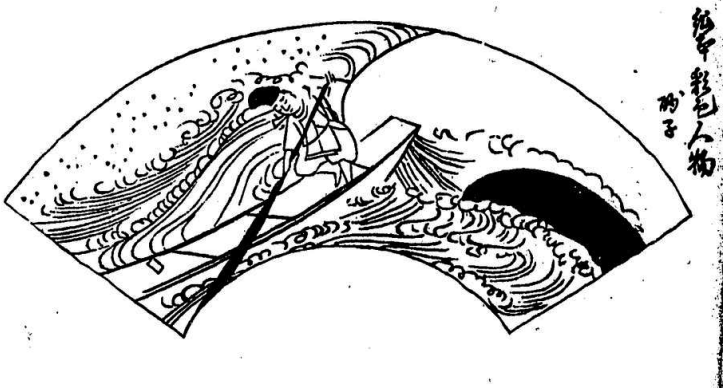

図17　酒井抱一編『光琳百図』前編下巻より「人物図扇面」・文化12（1815）年頃刊・国立国会図書館デジタルコレクション

をくりはとうつうせんのづ」【図13-①】が見出せる。西洋の銅版画の技法を模した特徴的な線描で、右上部にもアルファベット風の文字【図13-②】が配されているが、角度を変えると仮名文字で「おしをくりはとうつうせんのづ　ほくさいえかく」と書いてあることが分かる。ダイナミックな作風に反し、細部にまで配慮した洒脱な趣向に、和洋の文化を巧みに融合させる、北斎の手腕を垣間見ることができる。

一方で、画面を覆いつくす躍動する波のイメージは、『光琳百図』続編下巻に掲載された「波濤図屏風」【図14】や「松島図屏風」【図15】のような大胆な構図の屏風や、「琴高仙人図」【図16】などに象徴される、豊かな波の表現に倣うものと考える。また、波間の船と人物を取り合わせた扇面画【図17】などは、押送り舟を漕ぐ波間の人々を描いた「神奈川沖浪裏」【図4】の構想にも重なるものである。

なお、『光琳百図』後編刊行の翌年に出版された、北斎の『今様櫛簪雛形』（文政六（一八二三）年刊）には、光琳のイメージにつながる図案や天保（一八三〇～四四）初期の作となる「冨嶽三十六景」の登場を予感させる例が複数所載されている。[9] 本書は櫛や煙管といった日用品のための実用的な図案集で、北斎の優れたデザイン感覚が反映された秀品である。波をテーマに

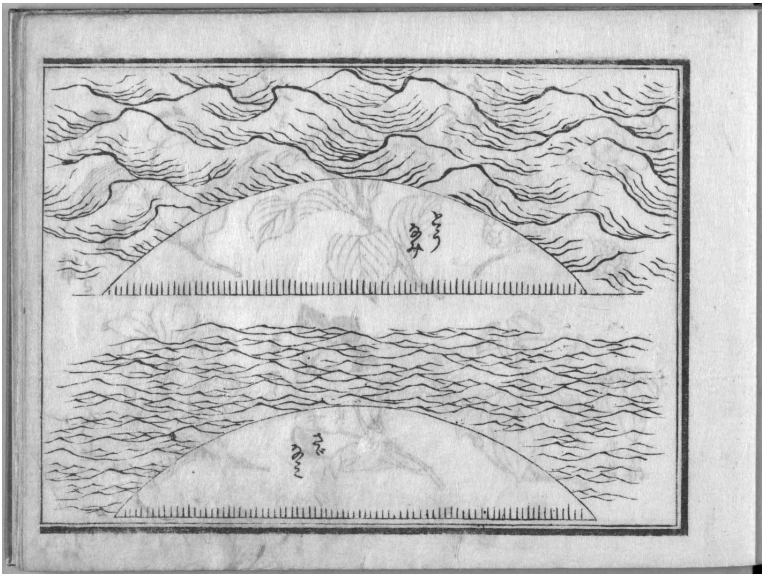

図18　葛飾北斎画『今様櫛篋雛形』文政６（1823）年刊より「とうなみ・さざなみ」横本３冊・文政６年（1823）・国立国会図書館デジタルコレクション

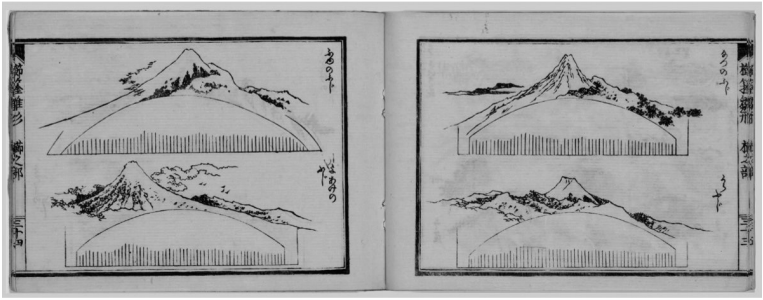

図19　葛飾北斎画『今様櫛篋雛形』文政６（1823）年刊より「なつのふじ・うらふじ・ふゆのふじ・よあけのふじ」横本３冊・文政６年（1823）・架蔵

した櫛の図案「とうなみ・さざなみ」【図18】は、すっきりと意匠化された表現が光琳風の波を連想させる。また四季折々、異なる場所や時刻の富士山を描き分けた「なつのふじ・うらふじ・ふゆのふじ・よあけのふじ」【図19】の発想は、まさに「冨嶽三十六景」の構成に先んじたものである。

ここで改めて『光琳百図』に戻ると、先に紹介した、富士を描いた対の扇面【図11】の大胆な構図や、繊細な波の表現【図17】が、北斎のこれらの櫛の図案にも類似していることに気づく。図案家としての顔も持つ北斎にとって、同じく工芸の意匠に才を発揮した光琳の作風、とりわけ「富士」と「波」のモチーフは、良き手本ともなり、慕う対象であったのではないだろうか。北斎が受け継いだ琳派のイメージは、北斎の作品を通じて、彼を慕う多くの門人や私淑者へも伝播していったが、これらはまさに、多くは私淑の関係で継承された琳派らしい波及方法と言えるかもしれない。

おわりに

以下に示すのは、天保五（一八三四）年刊の北斎画『富嶽百景』の跋文である。本書は「冨嶽三十六景」の人気を受けて制作された版本で、北斎は「七十五齢」と記し、自らの七〇年に及ぶ画業を振り返る文章を寄せている。

「己六才より物の形状を写の癖ありて、半百の比より数々画図を顕すといへども、七十年前画く所は実に取に足ものなし。七十三才にして稍禽獣虫魚の骨格草木の出生を悟し得たり。故に八十才にしては益々進み、九十才にして猶其奥意を極め、一百歳にして正に神妙ならん歟。百有十歳にしては一点一格にして生るがごとくならん。願はくは長寿の君子、予が言の妄ならざるを見たまふべし。画狂老人卍筆[10]」

「半百」とは五〇のこと、ここで北斎は自らの画業の転換期を、六歳、五〇歳、七〇歳、と刻み、七〇才より前の作品は取るに足らないと言う。ことに注目すべきは、「七十三才にして稍禽獣虫魚の骨格草木の出生を悟し得たり（七十三才でようやく鳥獣虫魚の骨格や草木の成り立ちを幾らか悟ることができた）」の件である。数えで七三歳にあたる年が天保三（一八三二）年、ほぼ、「冨嶽三十六景」の刊行が終盤となる時期と推定される。つまり、「冨嶽三十六景」シリーズは北斎にとって、ひとまずの画業の集大成といった位置づけにあったことが推察されるのである。また百歳越えまで精進すると宣言する姿勢には、数えで七五歳となった北斎の、未だ衰えぬあくなき探求心を認める

こともできる。

飯島虚心『葛飾北斎伝』（蓬枢閣、明治二六（一八九三）年）によると、北斎は臨終に際して次のように述べたという。

「翁死に臨み、大息し天我をして十年の命を長ふせしめはといひ、暫くして更に謂て曰く、天我をして五年の命を保たしめは、真正の画工となるを得へしと、言訖（おわ）りて死す」

数えで九〇歳を迎えた北斎がいまわの際に願ったのは、真の絵師になるために、あと一〇年、せめて五年長く命を与えよということ、つまりは一層の画技の向上であった。北斎は常に変化や革新を好んだが、先述の通り、その根底には一つの色に染まることを是としない、「不染居」の意識があったと思われる。そして、本稿でふれたように、北斎の革新的な活動を支える核の部分には、常に伝統のやまと絵の手法や趣向が息づいていたのである。

改めて「冨嶽三十六景」の「三役」を眺めると、雲の表現にそれぞれ特徴があることに気づく。「凱風快晴」の装飾的な鱗雲は、やまと絵の絵巻物などに用いる横に棚引く「すやり霞」の形状を想起させる。また「山下白雨」の丸みのある雨雲は、漢画系の「雲龍図」などに多用されるもので、浮世絵には余り用いない表現である。そして「神奈川沖浪裏」に描かれたもく

図20　昇亭北寿画「東都芝愛宕山遠望品川海図」（全図・部分図）　寛政７～享和３（1795～1803）年・国立国会図書館デジタルコレクション

もくとした入道雲は、北斎や弟子の昇亭北寿（一七六三～一八二四？）が銅版画の技法を意識して作画した洋風の錦絵【図20】にしばしば用いた形状である。雲というパーツ一つをとっても、実に丁寧に異なる趣向で描き分けていることが理解される。北斎が目指したのは和、漢、洋といった異なる質をもつ画技の融合であり、光琳作品の特徴であるデフォルメされたイメージや、自然という不変のテーマの活用は、それらを成し遂げるための重要な要素であったと考える。一色に染まらないためには、不変の核の存在が必要なのである。国内外において現在も北斎が高い評価を得ている理由の一部には、その柔軟性のある発想を支えた、丁寧な古典学習があるのだろう。

注

（1）阿美古理恵氏は、師宣絵本の図様に岩佐派、狩野派、土佐派の影響を指摘し、師宣が言う大和絵は古伝（既存の絵画表現）と対峙するもので、ここに師宣らしい「当世風」と言う工夫を加え「やまとで一番新しい絵」としたものと結論付けている。（『菱川師宣―古風と当風を描く絵師―』藝華書院・二〇二〇年　参照。）

（2）タイモン・スクリーチ（村山和裕訳）「風俗画―浮きたること」を取り締まる―（松本郁代・出光佐知子・彬子女王編『風俗画の文化学Ⅱ　虚実をうつす機知』一五三頁・二〇一二年・思文閣出版）参照。

（3）拙稿「葛飾北斎―江戸絵画史上の風雲児―」（藤枝晃雄・谷川渥・小澤基弘編）『絵画の制作学』一七八～一八九頁・平成二〇年四月、文教出版、拙稿「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』二九号・一一三～一一八頁、美術フォーラム21編・二〇一四年）など。

（4）玉蟲敏子『生き続ける光琳　イメージと言説をはこぶ《乗り物》とその軌跡』二五頁・吉川弘文館・二〇〇四年参照。

（5）永田生慈「北斎の画業と研究課題」（『北斎展』九～十九頁・日本経済新聞社・二〇〇五年）参照。

（6）伊藤めぐみ「北斎と宗理派―付：三代目堤等琳―」（『歌麿と北斎：その芸術を支えた琳派・漢画系の絵師』七〇～七四頁・太田記念美術館二〇〇一年）参照。

（7）抱一の弟子の鈴木其一（一七九六～一八五八）の娘と、歌川派の流れをくむ河鍋暁斎（一八三一～八九）も婚姻関係を結んでおり、江戸琳派と浮世絵の絵師が系図の上で繋がった例もある。

（8）小林忠著『光琳、富士を描く！幻の名作『富士三壺図屏風』のすべて』小学館・二〇二一年　参照。

（9）拙稿「北斎を歩くすみだでたどる天才絵師の生涯。（特集　北斎を歩く。）」（『東京人』三一（一五）・二八～三八頁・都市出版・二〇一六年）参照。

（10）これを訳すと、「私は六才の頃から物の形を描き写す癖があり、半百（五〇）才の頃から数々の絵を発表したが、七〇才より前に手掛けた作品は実に取るに足らないものである。七三才でいくらか鳥獣虫魚の骨格や草木の成り立ちを悟ることができた。それ故に（今後）八〇歳で益々成長し、九〇歳の頃にはその奥意を極め、一〇〇歳でまさに神の域に達するのではないか。百何十歳にもなれば筆の一点一格が生きているようになるだろう。できるなら長寿の君子よ、この私の言葉が

妄言でないことをご覧いただきたい。七十五歳　前北斎為一改　画狂老人卍筆」との意になる。

主要参考文献

・藤田洋子「『北斎漫画』の出版について」（『北斎研究』二〇号・六一～七九頁・一九九六年・葛飾北斎美術館）
・『歌麿と北斎：その芸術を支えた琳派・漢画系の絵師』・太田記念美術館編・二〇〇一年
・鈴木淳「菱川師宣絵づくし考」（『国文学研究資料館紀要』四一号・一～三〇頁・国文学研究資料館・二〇一五年）
・岡野智子監修『江戸琳派の美（別冊太陽　日本のこころ二四四）』・平凡社・二〇一六年
・仲町啓子「宗達筆《松島図屏風》考　下―豊寿がれる海の創出―」（『実践女子大学美學美術史學』三〇号・一～八頁・実践女子大学・二〇一六年）