

日本美術全集 第21巻

江戸から明治へ

近代の美術 I

発行日——一九九一年四月二五日第一刷

定価——七五〇〇円（本体七二八二円）

編著者——高階秀爾

小林 忠

三輪英夫

藤森照信

発行者——野間佐和子



発行所——株式会社講談社

東京都文京区音羽二丁目二二—二一

郵便番号 一〇一—一〇一

電話 〇三—三九四四—二九一（編集部）

〇三—五三九五—三六二四（販売部）

〇三—五三九五—三六一五（製作部）

印刷所——凸版印刷株式会社

光村印刷株式会社

製本所——若林製本工場株式会社

製函所——株式会社岡山紙器所

用紙——神崎製紙株式会社

日本加工製紙株式会社

北越製紙株式会社

王子製紙株式会社

東海バルブ株式会社

望月株式会社

©Kodansha Ltd., 1991

Printed in Japan. N.D.C. 708. 248pp., 38cm

落丁本・乱丁本は小社書籍製作部宛にお送りください。
送料小社負担にてお取替えいたします。なお、この本に
ついてのお問合せは総合編纂局宛にお願いします。

ISBN4-06-196421-6 (装C)

広重と清親の名所図における十九世紀的視覚

ヘンリー・スミス

広重と清親は「普遍的で安定した」ものよりも「固有で偶発的なもの」を好む日本文化の源泉に近づいているだけかもしれない。広重の近像型構図と、水彩スケッチに基づいた清親の手法における十九世紀的視覚の新しさとは。

はじめに

名所絵と抒情性

小林清親^(註1)についてしばしば耳にする「明治の広重^(註2)」という呼称は、この二人の作家がともに江戸—東京の景色を抒情的に思い起こさせる術を生み出すという、相通する成功をおさめていることに注意を促す。この意味で彼らを最も強く結びつけるのは、夜明けやたそがれ、雨や雪などに特徴的にみられるように、一日のうちのある特定の時刻、あるいは特定の気候のある場所のムードを伝える力である。

この二人の作家が抒情的であるという強い共通性をもつこと、そして二人の間には半世紀の隔たりがあるのに、清親には明らかに広重から影響された点が認められることは疑いない。清親は、彼が幕末江戸期に送った少年時代に親しんだ広重の作品をそれとなく意識したはずである。そして両者とも、特定の場所が、季節、一日の中での特定の時刻、天候に結びついた詩的な感性を注ぎ込まれている名所絵という、より広く長い歴史をもつ伝統をひいている。両者とも実景に綿密な注意を払っているが、それにもかかわらず名所絵の伝統からくる文学的抒情性から脱皮することはできなかった。

写真と絵画

しかし、二十世紀においてこの二作家の感傷性があまりにも強調されたため、彼らが十九世紀で果たした歴史的役割が見えにくくなった面があるかもしれない。近年、「写真と絵画は相互に影響を及ぼし合ったばかりでなく、このことは日本人の視覚体験を大きく変えてしまった。十九世紀は視覚がほかのどの感覚よりも優位に立った時代だった(木下直之^(註3))」という指摘がなされた。では、この日本人の「視覚体験」の変化の中で、広重と清親はどのように位置づけられるのであろうか。ピーター・ガラツシの「写真以前—絵画と写真の発明^(註4)」の中にひとつの説得力ある枠組みが提起されている。ガラツシは、写真の発明は、十八世紀後期に現われた新しい形の絵画によって「触発」されたという論点に立っている。そしてその新しい絵画は、「シンセティック」(総合的)な遠近法よりも「アナリテイカル」(分析的)な遠近法を採用することによって、「平凡なもの、断片的なもの、一見構図を整えていないように見えるもの」といった、本質的に写真がよく適応しているような内容と構図をもっていたのである。これら新しいタイプの絵画の主題は風景であり、その特色を最もよく表わしたのは油彩スケッチであった。

広重と清親の作品の中に、ガラツシや木下氏のいう「十九世紀」の日本的な形について垣間見ることができると思う。西洋でもそうであったように、それは広重に最もよく表わされているような遠近法の性格の変化と、清親に見出されるようなスケッチへの態度の変化に関連している。この日本の現象はある程度まで西洋の影響を反映したものであった。線遠近法は西洋から日本にもたらされたものであったし、清親は西洋から水彩スケッチを習得したのである。しかし、日本とヨーロッパのコンテクストはまったく異なり、結果を直に比較することはできない。ただ日本と西洋の視覚の変化は、どちらもアナリテイカルな性格をもち、写真

^(註1) 小林清親(一八四七—一九一五) 明治期の版画家。幕臣の御蔵番の末子として生まれ、明治九年(一八七六)から十四年まで、洋風表現をとり入れた「光線画」と呼ばれる木版画を制作して一世を風靡、その後はポンチ絵、日清戦争錦絵などで活躍した。

^(註2) 歌川広重(一七九七—一八五八) 江戸後期の浮世絵師。姓は安藤、幼名徳太郎。一遊斎、一幽斎、一立斎と号する。歌川豊広に入門し、文政元年(一八一八)頃から作品を発表。初期には美人画、役者絵を制作したが、天保二年(一八三一)頃に「東都名所」を発表した後は風景画を中心に描き、「東海道五十三次」などで広く知られる。

^(註3) 木下直之「日本美術の十九世紀(上)」、『プロテクト』一九九〇年一月

^(註4) Galassi, Peter Galassi, *Before Photography—Painting and the Invention of Photography*, Museum of Modern Art, New York, 1981.

の登場と密接にからみあっているという点で、どちらも「十九世紀」的であるといえるように思われる。

広重における遠近法の変遷

「近像型」の構図

ある意味で、広重の江戸名所図はほぼ百年にわたる日本での線遠近法の最終的成熟を示している。安定した水平線、雲の浮かぶ青空、違和感なく遠のいていく空間があいまって、調和のとれた全体像をつくりだす。それにもかかわらず、広重の遠近法には時に分裂した要素が現われる。それは、広重の最初の代表的風景画シリーズである天保二年（一八三二）頃の「一幽齋がき」と称される「東都名所」でまず試みに行われ、安政三（一八五二）五年（一八五六）の「一世一代名所江戸百景」では一躍新しい重要性を獲得するにいたった。この技法は、近景に拡大された物を置き、近景と遠景の間に劇的な緊張感を生み出すもので、成瀬不二雄氏により「近像型」と名づけられている。

成瀬氏が主張するように、この構図は広重に特有のものではなく、すでに半世紀ほど前に秋田蘭画に登場していた。成瀬氏のいうように広重は秋田蘭画を見ていたかもしれないが、直接の影響については疑問が残るであろう。広重の最も初期の「近像型」は、画面の下の枠で突然に切断される帆柱や帆に用いられている。この種の拡大された近景の切断は、秋田蘭画では直立する木を画面の縦の枠で切り取る仕方で行われず、これは明らかに西洋の作品から直接学んだものである。画面の下の枠によって物を切断する例は秋田蘭画にはみられない。

後に広重は江戸名所図を多く描いていくが、近像型はそのごく少数に再び用いられるのみで、常に帆柱や帆が同じような形で切り取られていく。松木喜八郎の「広重江戸風景版画集」（岩波書店、昭和十四年刊）に収録された六百余点の作品の中で、天保後期の「江都勝景」中「芝新銭座之図」は注目すべき例外の一つである。この図では、画面の外にいる物売りの多数の提灯や傘が、画面の右枠にそって切り取られて描かれており、左手に堂々たる武家屋敷の門を、右手には対照的に商いの移りやすさを表わして、新銭座という俗地名をもつ土地の、武家地と町地の並存が効果的に表わされている。非常に驚くべき構図であり、このような構図の萌芽は当初から広重の心にあつたことを証している。

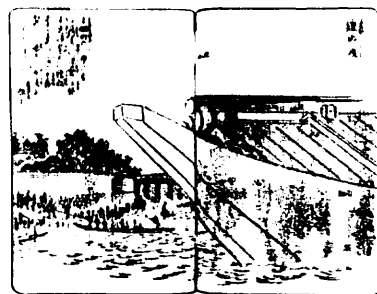
名所江戸百景の構図

しかし、広重がこのような初期の突発的な近像型の試みを、根本的に新しい従来とは異なった遠近表現にまで発展させたのは、十数年ほど後の「名所江戸百景」においてであった。調和のとれた構図を保つ遠景とは明確に切り離して配される極端に拡大された近景の使用は、「名所江戸百景」の百十八にのぼる総点数のうち約三分の一にみられる。そのうち「利根川ばらばら松」の漁の網、「市中繁栄七夕祭」の七夕飾り、「神田紺屋町」の干し布の三点については、北斎の「富嶽百景」からの直接の影響を探ることが可能である。しかし、北斎の作品に広重と同じ形の前景の切断を見出すことはできない。

絵本という異なる画面形式での構図が広重に示唆を与えたということはあるであろう。絵本挿絵の構成の特質は、挿絵部分が見開きの中心に広がる場合でも、おのおのページの外枠がついてまわるということである。西洋の古典的線遠近法では、枠は均衡のとれた外界を区切る窓の意味を含んでいたが、絵本では画面枠は鑑賞者にそれほどはつきりとした概念を与えず、したがって十九世紀的視覚をひきつけるある種の偶然性を暗示するために巧みに用いられやすかった。そのため、北斎による読本挿絵に舟のへさきや山のいただきといったさまざまなものが画面枠から飛び出す例をしばしば見出す。

しかし、広重自身による「絵本江戸土産」に、「名所江戸百景」の中の、知名度のあまり高くない場所を描いた作品の多くの構図の源泉を求めることができ、絵本挿絵としてはこれがより直接的な着想源であったと考えられる。ペーパーの渡しにみられるように、広重は、見開きの片ページずつを分けて考えると、絵本に用いられている画面枠が新しい構図を暗示しているということに衝撃を受けたのかもしれない。このことは、広重が従来の江戸名所図に主として利用していた横絵から「六十余州名所図会」、そして「名所江戸百景」において縦絵を導入することにも関連する。広重の革新性

「名所江戸百景」の特異的な構図につながる一定の影響や着想の源泉をこれ以上追求する必要はないであろう。重要なのは、この構図の使用が視覚のあり方について何を示唆しているかである。内田実氏はかなり以前に広重のこれらの構図が写真に影響されていたとした（「広重」岩波書店、昭和七年刊）。しかし、当時は写真家が従来の絵画的遠近法のきまりに



● 絵本江戸土産 鐘の渡し 歌川広重画

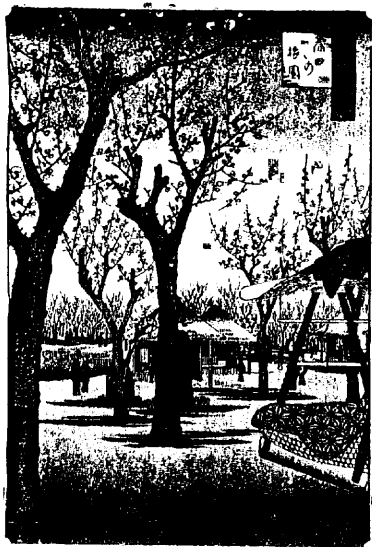
● 名所江戸百景 鐘の渡し小綱町 歌川広重画 1857(安政4)年



● 東都名所 佃島初郭公 歌川広重画 1831(天保2)年頃

のつとて撮影する傾向があり、事実「近像型」の写真を撮った写真家はめつたにいなかった。むしろ、ガラッシが西洋の絵画を例に語っているように、画家の視覚が実際に写真を先取りしていたという方が正確であろう。

構図の中に時間的変化を含み込ませる点で、広重はカメラよりも数十年後の映画用カメラを先取りしたとさえいえるかもしれない。たとえばそれは「蒲田の梅園」のように驚くべき形で現われる。三つの石碑が意地悪く視界をさえぎる木々に隠され、右手に拡大され切断された山鴛籠が何の支えもなく不思議な形で現われる。見る者は映画用カメラを持って視線を右に動かしていくようにして初めて、石碑の全貌を得、その銘文を読み、鴛籠の謎を解くことになる。遠近法による見通しのよい眺めは画家の側から奪い去られ、見る者の側に与えられている。それは絵画を見るうえで深い意味をもつ変化である。このような動きの暗示の先行例は、絵巻物の伝統のなかに、画面枠はもたないながら豊かに見出し得るが、広重の革新性はそこにどまりはしなかった。彼はまた、前景と後景の明確な視覚的距離を利用して対照的意味をほめめかす場合もある。その一例が「金杉橋芝浦」である。前景の飾りたてられた竹竿は、画面の下に池上本門寺の御会式に向かって江戸を出ていく日蓮宗の信徒がいることを示している。しかし背景には、太鼓と抱の位置から明らかにするように、今度は江戸に帰ってくる人々を表わしている。傘は雨光の天候を示す。このように、広重はにぎやかな事の始まりと疲れきった帰還という、一つの出来事の二つの段階を一図の中で対照させている。このような作品において、広重は安定し固定された秩序感という西洋



② 名所江戸百景 蒲田の梅園 歌川広重画 1857(安政4)年

の線遠近法の源となる概念に挑戦している。日本人は決して線遠近法にひそんでいるイデオロギーの受容を余儀なくされたことはなく、西洋よりもはるかにすばやく、自由に、ルネサンスの世界観をくつがえした。まさしくこの固定的安定からの解放が、広重に動きの継続をほめめかす一瞬の描写や、異なる二つの時点がつくりだす表現を許したものであった。これらの「名所江戸百景」の近像型構図は、単に「奇抜」であるとして、目新しさだけを指摘したかのように常に批判される。たしかに新しさの追求が広重の発見の裏にはあったであろう。しかし、いったん発見されるや、それは単なる遊びをこえて展開され、新しい見方を解き明かすこととなったのである。

清親による断片的構図の使用

清親は、詩的な感傷と同様に構図の面でも広重に多くを負っている。たとえば、清親の作品中最も古い年記をもつ明治九年(一八七六)一月の三枚続きの作品「東京江戸橋之真景」では、主題と画風は文明開化の東京の新しい名所を描いた当時の赤絵と変わらぬ。しかし構図の一要素はきわだって目をひく。左側から画面に入ってくる切り取られた人物と、右側に画面の外に出てゆく人力車は「映画的」効果をつくりだしている。三枚続きの両端にみられるすみやかな動感清親特有のものと思われ、「断片」としての絵画への理解を早くから示している。

約十年後、清親を著名にした西洋風の東京名所シリーズを打ち切った後、明治十七(一八八四)の「武蔵百景」で彼は再び「断片」構図の効果への興味を示している。ここでは、画題を囲む枠のデザ

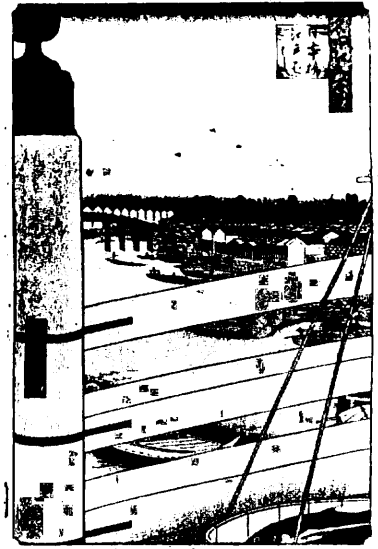


③ 名所江戸百景 金杉橋芝浦 歌川広重画 1857(安政4)年



④ 東京江戸橋之真景 小林清親画 1876(明治9)年

一世代名所江戸百景「二世一代」という言葉は広重没後、梅素亭玄魚の描いた目次に使われた。このシリーズについては左記拙稿参照。Hiroshige: One Hundred Famous Views of Edo, George Braziller, New York, 1966. 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(季刊芸術)月号、一九七七年冬) 赤絵、幕末から明治にかけて制作された、摺り色の濃い、赤色のきわだった錦絵。



● 名所江戸百景 日本橋江戸橋 歌川広重画 1857(安政4)年

インにいたるまで広重の「名所江戸百景」の形式を模している。出版された三十四枚の作品のうち三分の二ほどが近像型とされ得る。なかには広重の作品の明らかなパロディーもあり、清親自身の初期の東京シリーズを翻案したものもあり、まったく新しい構想もある。

清親の制作の一例として、ここでは広重の「日本橋江戸橋」をもとにした「江戸橋より日本橋の景」をあげておこう。明治十六年以來「団々珍聞」の漫画家として磨いた諷刺精神で、清親は広重の図のすべてをウイットをきかせて反転した。題が示すように、広重が日本橋から江戸橋を望んだのとは逆の方向を望み、広重の作品では東に小さく弧を描いている朝日が、西側の富士の夕暮れに置き換えられている。広重の描いた土蔵の並びが洋館に変わり、文化的反転も行われている。

広重とのコントラストを最も明確に示しているのは、近景と遠景の間の緊張感の創出であろう。遠景は落ち着き、整えられて古き江戸と新しい東京の穏やかな融合を示している。しかし、近景に描かれた魚屋の刺青のある腕と滑稽味のある顔は、作品全体に諧謔と卑俗さという分裂した要素をもたらしている。それは手前の地面のぎざぎざした形と小石や雑草のあしらい方に著しい。このように都市風景のまったく平凡で体裁の悪い断面を拡大して注意深く描くのは、清親の新しい視覚を象徴している。これと広重の「名所江戸百景」における「高輪うしまち」の西瓜の皮や「四ツ谷内藤新宿」の馬糞を比較すると、両者の性格が明らかとなる。広重にとってそのような細部は、二つの場所の場末的性格の象徴として使われている。清親はむしろ現世そのもの、平凡さそのものの表現に興味をもっている。



● 武蔵百景 江戸橋より日本橋の景 小林清親画 1884(明治17)年

清親の水彩スケッチ

清親の十九世紀的性格をよりよく理解するためには、明治九十四年（一八七六〜八）に描かれ、はじめの十七点が松木平吉から、他の七十六点が福田熊二良から出版された、全九十三点の大判横絵東京名所の作品群について考えなくてはならない。

「東京新大橋雨中図」のようなシリーズ初期の作品が、先に見た「東京江戸橋之真景」の数ヶ月後に登場し得たというのは信じがたい。画風がまったく異なり、自覚的に西洋化されており、従来の錦絵版画にはなかった写実的な面が認められる。版元の松木が新機軸を打ち出すのに大きくかかわったとされ、絵の下に書かれた英語の画題が示すように、外国人向けの販売を考えていた可能性も強い。情趣のうえで広重とつながっていることは、「名所江戸百景」の著名な一点「大はしあたけの夕立」と同じ橋を雨中に描いている点などで明らかである。しかし、次の二点はまったく異なる。すなわち、水に映りゆめく影にみられる光の扱いと、手に添った岩の扱いにみられる「平凡さ」の感覚である。

この変化の一つの鍵は、清親の版画に多くの雛形を提供した鉛筆と水彩によるスケッチにある。清親がどこでこの技法を学んだのかは詳らかにはしない。すでに指摘のあるように、チャールズ・ワークマンからであるかもしれない。当時すでにこの技法を身につけていた東京在住の日本人画家たちのうちの一人からであったかもしれない。いずれにしても、この技法は日本における新しいスケッチの形を代表している。ガラッシによれば、西洋では十八世紀に二種類のスケッチが認められている。一つ

東京新大橋雨中図



● 東京新大橋雨中図 小林清親画 1876(明治9)年

東京名所 このシリーズに名称が与えられたことはなく、当時の呼称も定かでない。木下李太郎は、大正三年に「東京名所図会」と呼んでいるが、今日では一般に「東京名所図」とされている。

ワイルマン Charles Wigram (一八三二〜九二) イギリスの画家。「イラストレイテッド・ロンドン・ニュース」の特派員として文久元年(一八六一)に米日、横浜に住んで五姓田義松、高橋由一ら日本人画家に西洋画の技法を伝授した。

清親の師 それが誰であったかについては左記拙稿における論考を参照。Kiyochika - Artist of Meiji Japan, Santa Barbara Museum of Art, pp.7-8.

は構図の概略を描くエボリーシュ (gouache) であり、他の一つは観察をもとにした自然物の研究のためのエチュード (étude) である。これらはおおむね、日本の伝統的画業のなかでの粉本と写生に相当する。西洋でも日本でもこのようなスケッチは、中途の付随的なものと考えられ、完成された絵だけが「芸術」とされた。

しかし、清親が学んだ水彩風景画の技法は、十八世紀を通じてヨーロッパ、特にイギリスで、直接の自然観察に基づく、完成され、それ自身作品として独立する芸術品へと展開してきていた。皮肉にも、ある意味で、スケッチが完成された作品に匹敵する評価を得ることができたのは、まさにスケッチの大雑把な未定性からくる、ある瞬間的自然さがあつたからといえよう。

すでに述べたように、清親は従来の錦絵の手法で構図を操作するのに躊躇していないが、新しく身につけた水彩スケッチの技法にむしろ拘束されており、西洋の古典的遠近法に従っている。そのため彼のスケッチにはガラッシという西洋の油彩スケッチの構図上の断片性はほとんど見当たらない。清親の東京風景を特徴づけているのは、〈千本杭両国橋〉にみられるように、水彩スケッチを錦絵の直接の雛形として使ってしまう斬新な方法である。細部や色彩は自由に変えているが、全体の構図と光の感じはおおむねそのままである。

しかし、木版と水彩との技法の違いは、最終的に随分異なった効果を生んだ。特に木版の技法はまさに東京風景をさわだたせる要素を高めるのに役立った。風景の細部、特に岩や草や樹皮のような細密描写は、木版の線による精密さと明確さにより、もともとなつたスケッチの鉛筆の線の効果をより顕著にした。同時に、描かれた場面は従来の錦絵名所図よりも日常の生活感をとらえている。清親の描いたのは、やはり名所として知られている場所が多いが、他のどの場所とも変りないように描かれている。この有名なシリーズの最大の魅力と革新性の中心は、見た感じの「平凡さ」である。

清親と写真

清親の芸術は、十九世紀の写真と絵画的視覚のより直接の関係について明かしている。清親は写真を知っていただけでなく、それを絵で表わした。清親が写真を見て西洋的写実の優れた性質に目撃めたとか、ある

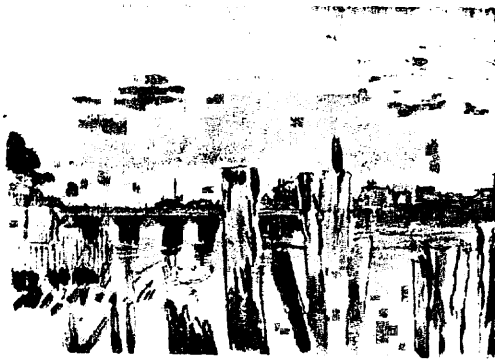
いは下岡蓮杖について写真を学んだなどといわれ、清親が写真の影響を受けたことは伝説となっている。どちらの話も確証を欠いているが、清親が明治初期の東京の一市民として写真をよく知っていたことは疑いなく、事実、若き日の清親を写した写真も残っている。

しかしながら、清親の東京の風景を描いた作品が写真に感化されていると論ずるのはむずかしい。それらの作品のなかで「写真的」に見えるものは、カメラからではなく、ガラッシがいうようににさまざまな面で写真を先取りしていたスケッチに由来する。ただし、一八七〇年代後半、ちょうど東京名所図を描いていたと同じ時期に制作された肖像画には、写真との直接の関係が示されている。そして、どの肖像画も手に入る写真、より正確にいえば、小口木版や銅版に刷られた写真を直接もとにしたようにみえる。モデリングを示す銅版の線の表現と小口木版で行う網目版の彫りを用い、墨で刷ることによつて、西洋版画による写真の複製の効果を出そうと試みている。

ただし興味深いのは、清親の肖像版画が写真の本当らしさに挑み、ある意味で翻弄していることである。たとえば三人の芸者を描いた明治十一年(一八七八)二月の驚くべき肖像について考えてみよう。三つの顔を重ね合わせる手法は、出典は不明ながら、西洋の作品からきたものと思われる。しかし特筆すべきことに、清親は、異なる視点からの像を同じ図に持ち込むことによつて、写真に似た像を用いながら、写真にはできない



● 千本杭両国橋 小林清親画 1880(明治13)年



● 千本杭両国橋スケッチ 小林清親筆

下岡蓮杖(一八三〇—一九一四) 幕末・明治の写実家。安政三年(一八五六)、下田でアメリカ総領事ハリスの通訳ヒュースケンから写真の学び、横浜で写実家ウンシンに写真機等を譲り受けて、文久二年(一八六二)横浜で写真館を開業。石版画、油彩画も制作した。

清親と写真 この論議については左記拙稿を参照。Kiyochika—Artist of Meiji Japan, pp. 7-8.

清親を写した写真 この写真は清親の娘喜津による文献「清親のスケッチ帖」(芸林閣歩一—、一九五四年十月)で公表された。その説明に下岡蓮杖の撮影になるとあるが、喜津は後に、その証拠のないことを文献で述べている。



① 西京舞子嘉代 大坂舞子一鶴 東京芸妓小吉
小林清親画



② 故内務卿贈正二位右大臣大久保利通公肖像
小林清親画 1879(明治12)年頃



③ 勲一等贈正二位右大臣大久保公
エドワルド・キョソーネ画
1879(明治12)年頃 銅版画

いことを強いて行っていることである。彼は「カメラの視点を用いてカメラには決してできないことをやるのだ」と主張しているようである。そのほかに清親の写真風肖像画に描かれているのは、明治十年五月、肺結核のために四十四歳で死んだ木戸孝允、同十一年五月に四十八歳で暗殺された大久保利通、翌十二年一月に二十七歳で刑死した毒婦高橋お伝など、いずれも若くして死んだ人々である。大久保の場合、モデルは薔薇や山吹などさまざまな草花の花輪で飾られた奇妙なオレンジ色の建築枠の中でポーズしている。中央から右にのびる剪定された薔薇の枝は入念に描かれており、おそらく大久保の突然の死を象徴しているであろう。大久保の像は明治三年の写真をもとにしてはいるが、清親は多分同十二年三月に出されたキョソーネによる銅版画で知っていたにすぎないだろう。キョソーネはすでに写真を改変し、大久保像を理想化している。清親は写真的効果を「引用」することによってさらに改変を加え、大久保の若年の非業の死を告げている。この皮肉を含んだ写真の理解の仕方は真に近代的な視覚を示している。

抒情性再論

このようにさまざまな面で広重と清親は、ガラッシのいう意味での十九世紀的な作家たちであり、ヨーロッパの風景スケッチの画家たちのように「新しく根本的な意味でより近代的な絵画のシンタククス」をつくりだそうとしたのである。そのシンタククスは、「普遍的で安定したものであるのではなく、固有で偶発的なのできこにあてはめられるものである。それはまた、写真のシンタククスでもある」(ガラッシ、前掲書)。広重が限

界までおし進め、清親がひきついた「近像型」構図にこめた一瞬の時間、清親のスケッチに基づく東京風景に認められる平凡さへの意識、両者の作品のもつ写真に対する皮肉を含んだ関係などは、まったく十九世紀的なものの見方の特色である。

考えてみれば、広重と清親は「普遍的で安定した」ものよりも「固有で偶発的な」ものを好む日本文化の源泉に近づいているだけかもしれない。「普遍的で安定した」価値観をもたらしたのは中国文化であり、絵画の世界では中国の山水という形の風景画であった。これに対峙したのが名所絵を含むやまと絵の伝統で、「固有で偶発的な」ものをよしとした。浮世絵の伝統を形づくったのは後者であり、広重と清親はそのなかで制作したのであった。

広重と清親が近代において最も評価された点は、特定の季節、一日のうちの特定の時刻、特定の天候における名所の抒情性にあるといえる。ここに、古代から日本文化の基礎にある移ろいややすさとはかなさへの志向を探り得るであろう。

もちろん、広重と清親の作品が近代的でないといっているわけではない。本論で述べたような試みは、それ以前には行われていないからであり、あるいは行われていても、広重と清親の試みは時代のコンテクストによって、まったく新しい意味を含むことになったからである。彼らの十九世紀的近代性は、伝統的基盤から割合自然に流れ出たのだというべきかもしれない。しかしそれは西洋においても同じであり、どちらの場合も視覚の変革という結果をもたらしたのであった。

(翻訳・山梨絵美子)

キョソーネ Edoardo Chiosso (一八三〇—九八) イタリアの版画家、エノヴァの美術工芸学校に学び、凹版技術を得意とした。日本政府に招かれて明治八年(一八七五)に大蔵省紙幣寮に入り、紙幣・証券の印刷に従事。各種銅版、石版技法を日本に伝えた。