

Title	雷神門を描く「浮絵」：春朗号時代の北斎浮絵をめぐる考察
Sub Title	Uki-e depicting the Thunder goddess gate : observations on the landscape prints, by young Hokusai
Author	内藤, 正人(Naitō, Masato)
Publisher	慶應義塾大学アート・センター
Publication year	2020
Jtitle	慶應義塾大学アートセンター年報/研究紀要 (Annual report/Bulletin : Keio University Art Center). Vol.27(2019/20), ,p.124- 133
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	研究紀要
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11236660-00000027-0124

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

雷神門を描く「浮絵」 ——春朗号時代の北斎浮絵をめぐる考察

内藤 正人
所長、文学部教授

浮世絵師・葛飾北斎の画業初期、二十代から三十代半ばまでの春朗号時代に描かれたいわゆる浮絵（うきえ・ヨーロッパ由来の透視図法を用いた風景画）の錦絵版画は、十点（改題された後摺一点を除く）が存在する、とかつて永田生慈氏が整理報告し^{*1}、その後新たに一点が追加されたため、今日まで北斎を取り扱う関連の諸書では、その合計である十一点という点数が踏襲されている。具体的な錦絵リストについては以下の通りであるが、それらを刊行した版元に関しては、西村屋与八＝永寿堂版が九点、佐野屋喜兵衛＝佐野喜版が二点となっている。

※西村屋与八版

- 『浮絵源氏十二段之図』 「勝春朗」（再版）
 - 『浮絵一ノ谷合戦坂落之図』 「勝春朗」（再版）
 - 『浮絵元祖東都歌舞岐大芝居之図』 「勝春朗」（再版）
 - 『浮絵東叡山中堂之図』 「勝春朗」
 - 『浅草金龍山観世音境内之図』 「勝春朗」（再版）
 - 『新板浮絵金龍山二王門之図』 「勝春朗」
 - 『新板浮絵両国橋夕涼花火見物之図』 「勝春朗」（再版）
- ※改題 後摺あり
- 『浮絵忠臣蔵夜討之図』 「勝春朗画」（再版）
 - 『新板浮絵化物屋舗百物語の図』 「春朗」（開版）

※佐野屋喜兵衛版

- 『新板浮絵焚燗鴻門之会ノ図』 「勝春朗」
- 『新版浮絵浦島龍宮入之図』 「勝春朗」

上記のうち、従来何らかの考証を加えられた作例として西村屋版『浮絵元祖東都歌舞岐大芝居之図』があり、当該図が天明七年（1787）十一月の桐座顔見世を描いたものと見做されることから（近藤映子作品解説『秘蔵浮世絵大観 別巻』、講談社、平成二年など）、つまり永寿堂版の春朗号浮絵に関しては、その前後の時期、天明中後期から寛政初期に刊行された蓋然性が高いと推測される。言い換えれば、それらはおおよそ北斎の三十歳前後の作品群である、と考えてよいことになる。

以前より気にかかっていたことだが、これら春朗号時代の浮絵版画については、再整理の結果である十一点、というわけではなく、現状では十三点確認される、というのが私見である。したがって、従来指摘のない新たな二点とは何か、というのが本稿の当面のテーマとなる。

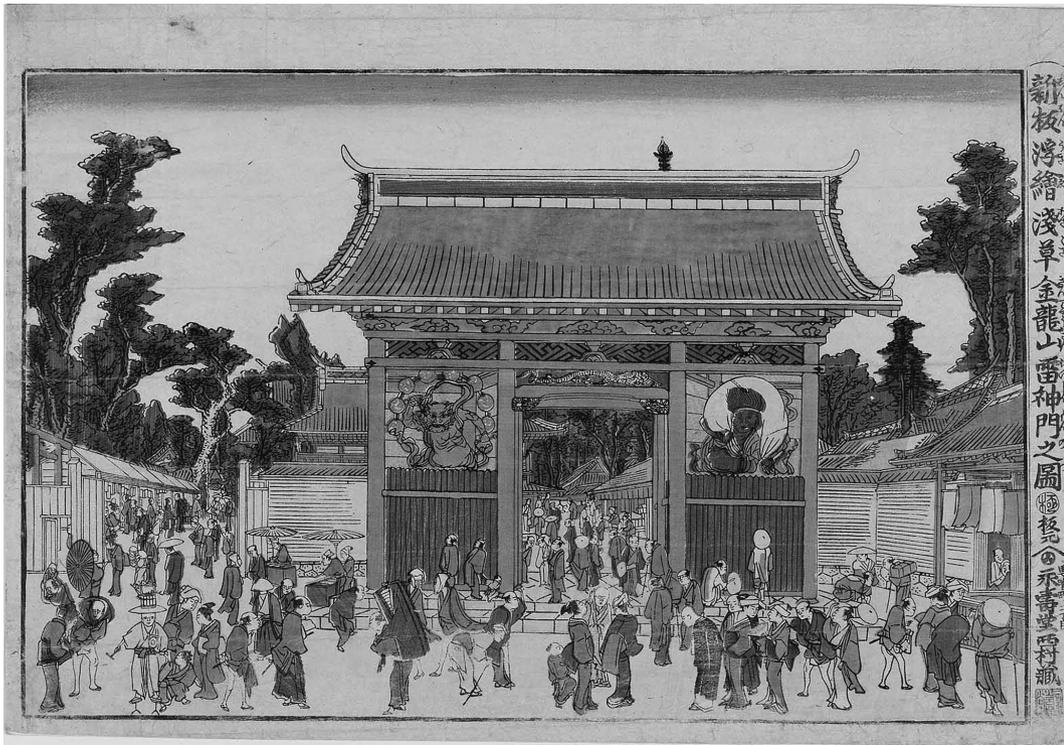


图1 新板浮繪浅草金龍山雷神門之図



图2 新板浮繪浅草金龍山雷神門之図

1. 雷神門を描く浮絵

以下に紹介するのは、いずれも無款の錦絵版画で、西村屋与八の刊行にかかる作例である。

A『新板浮絵浅草金龍山雷神門之図』(図1)

25.3 × 37.0センチ 米国ボストン美術館蔵

B『新板浮絵浅草金龍山雷神門之図』(図2)

21.7 × 35.0センチ 個人蔵

まず、AB両図の判型について。従来これらの浮絵版画は、大判と紹介されることが多い。確かに、実際に余白の大きい大判の用紙に摺刷される事例もあると観察されるものの、ことにBについては、余白を除いた事実上の基本的な判型フォーマットはひと回り小ぶりの間判ではないかと考えたいところである。

AB両図は別図ながらもほぼ同様の構図で描かれており、画面中央に雷神門を平行視により大きくとらえ、その屋根の上部には五重塔の九輪と水煙、宝珠のみを少しだけのぞかせている。基本的に一点透視図法を用いるという約束事を守る浮絵らしく、両図ともに画面の奥に描かれる仁王門へと視線を誘う図柄となっているが、ただし、画面外枠、葉型内の表題には一文字相違があり、Aは「之」、Bは「の」の文字を用いている。

既述の通り、両図はほぼ同一の構図で描かれた浮絵の作例として別個に伝来し、どちらも一点透視図法を合理的に理解した上で作画されたものである。本図と比較的近い時代に販売された他の浮絵の作例、たとえば歌川豊春や豊国らの浅草寺関連の作例と比しても、消失点へと向かって収束する線条

に沿う形で整えられた建物の描写は破綻が少なく、ほぼ正確な図学的理解を下敷きに描かれている様子がみてとれるが、実際にはそのことは、この時期の春朗号の浮絵に多く共通して認められる特色でもあるといえよう。図学上の約束事を踏まえた正確な遠近描写は、その正確さゆえに、たとえば製図図面のような無味乾燥、味気無さに墮する恐れがあるものだが、ともかくも技量の点で両図の絵師は、それを忠実に実行できた、ということである。

さらに、同時代の他絵師の作例では往々にして、あたかも高めの脚立や梯子の上から景観を睥睨するかのような視点をとると比較すると、AB両図はそうした浮絵の他例とは隔たりがある。無款の両図はともに視点を、実際にそこに佇んで景観を眺める人の目線に近い感覚で幾分低めに押し下げて設定する、という意識が強く、つまり、伝統的な東アジア絵画の景観表現では普遍的な極端な俯瞰視をとらず、結果として見下ろす感覚を和らげる工夫が施されている。浮絵としての構図取りのニュアンスを大きく変質させるそのような描写をさらに子細に観察すると、Aについては従来知られる春朗落款の『新板浮絵金龍山二王門之図』(図3)と、また、人物が小さく描かれることも影響して、Aよりわずかに高めの視点をとるようにみせるBは、同人の『浅草金龍山観世音境内之図』(図4)や『浮絵東叡山中堂之図』と、それぞれ共通しているという事実をここに追認しておきたい(ただし、俗にいう第二期以前の浮絵にも、あるいは浮絵を量産した豊春の浮絵にも、劇場図や吉原大門図などでは人の目ほどの高さでかなり低めの視点をとるという前例はある)。

なおこのほかにも指摘を続けると、雷神門の屋根の描き方では、上部の冠瓦から下方の軒瓦へと走る縦線があえて上部を

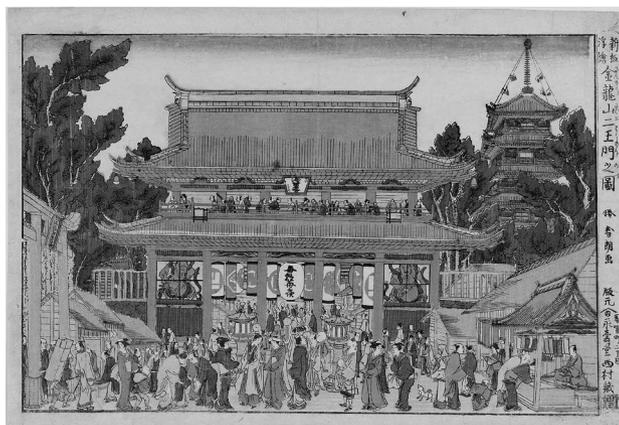


図3 新板浮絵金龍山二王門之図

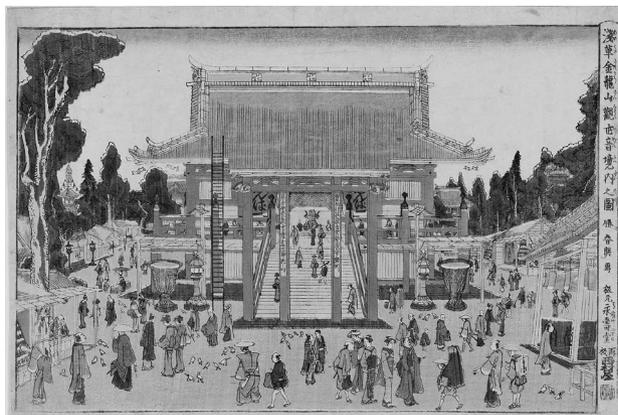


図4 浅草金龍山観世音境内之図



図 5a

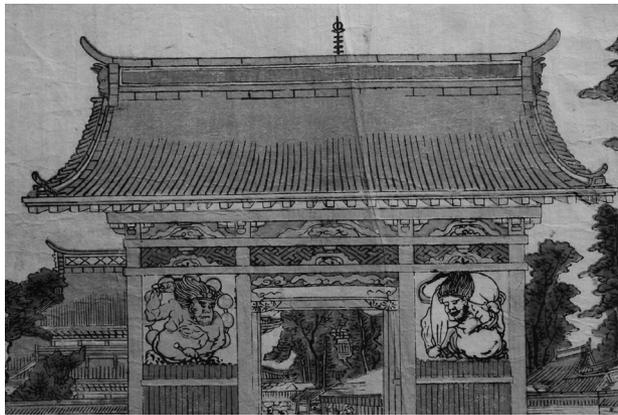


図 5b

欠き、やや下方をその始点として下端へ向かって伸ばす、という線描の特徴を看取できるのだが（図 5a, b）、それらが歌川派など他絵師の浮絵にはみられず、逆に既紹介の春朗落款の建物を描く浮絵と合致している点も見逃せない。描線における特色として抽出できるものと思われる*2。

そのうえさらに、画中にみられる個別の題材の描き方に注目すると、手前に展開する老若男女、諸階層の人物のバラエティー豊かなポージング、そしてそれらが思い思いの姿で適宜自然に配される描法も、前述の春朗落款の浮絵風景画とよく共通していることがわかる。のちの『北斎漫画』における点景人物ほどに、文字通り千変万化に富むこなれた描写とまでは言えないにしろ、AB 両図には変化に富む人物姿態が随所に配置され、あたかも浅草寺雷門の雑踏が聞こえてきそう



図 6

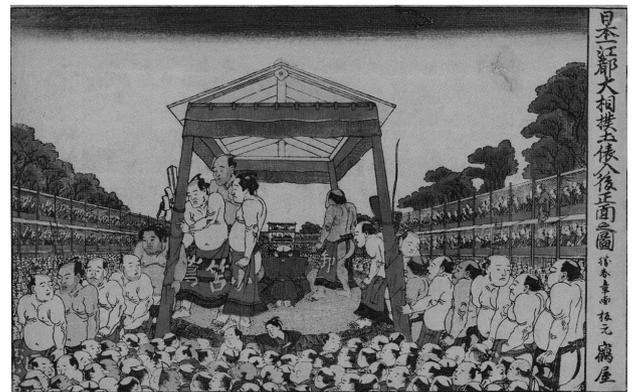


図 7

な臨場感のある図となっている。なお、これら人物描写のほかにも、画面左右の奥に向かって描かれる樹木のうち、いくつかが前方向などへと激しく揺れ動く描写が既存の春朗作品

と類同であることも、重ねて指摘しておく(図6)。もともとの樹木の描写については、師匠である勝川春章が自作の浮絵などに用いた描法と同一であり、たとえば春章画の浮絵の相撲絵では、背後に添えられた樹木には葉叢全体にふっくらとした量塊感が与えられ、同時に画面内側への揺らぎや運動を伴う表現が看取される(図7)。これも他の浮世絵流派とは表情の異なるその描法を春朗が受け継いだものといえ、つまりそれらを確実に学んで吸収したようすを、師弟双方の部分図の比較検討から十分に推断することが可能であろう*3。

このように、浮絵としての風景描写の構図法、また建物、人物、さらには樹木の描写など、無款ながらもABの両図はともに、明らかに春朗号時代の北斎の浮絵作品と考えてよい様式上、形式上の特徴を、幾重にも兼ね備えている。しかも、両図が春朗落款の浮絵を多く刊行した西村屋与八版であることは、これも偶然の一致とは思われない。したがって、これらを春朗時代の、天明期に作画された浮絵作例として新たに提起したいと考える次第である*4。

2. 残される諸課題

雷門を描いたABの浮絵両図を、上記の理由により新たに春朗の作品に数えるとした場合にも、いまだ検討すべき課題は残されている。およそ際限のない考証事ではあるが、非力ながらも以下にいくつかの私見を加えてみたい。

(1)

まず、両図はなぜ無款で出版されたのであろうか。この問題を考える上では、両図が刊行された時期について考察する必要があると感じている。なぜなら、両図はともに、画面の外枠葉型内に「極」印を伴うが、これは既存の春朗落款の浮絵には認められない相違点だからである。恐らく天明末期の前後を想定される既紹介の浮絵版画十一図と比較すると、幾分遅れた時期に出版されたと考えてしかるべきで、つまり両図の実際の刊行は、寛政二年に初発例があり、それ以降に使用が開始されたと考証される改印「極」の通用以降ということになる。

この時期、寛政の前期については、ほどなく寛政四年(1792)年末に春朗が十四年もの長い期間師事した春章が五十歳で亡くなり、春朗自身に大きな変化が訪れる節目でもある。春朗は、その翌年あたりから、画姓として「勝」「勝川」を使用しなくなり、明確に勝川派を離脱したものと考えられるが、たとえばこのあたりに横たわる事情としては、離脱直

後の元兄弟子である春好や春英らとの微妙な関係もあり、もろもろの可能性を付度したくなる場所である。AB両図の「極」印は、画面外枠では画題と版元名の間、本来ならば絵師の署名が入る箇所に入れられているのだが、無論出版の当時、そこに本来署名があったものを意図的に削除して改印を入れ込んだ、とまでは断じることができない(図6)。ただ、とくにBの図については印の前後に隙間もあり、やや訝しくも感じられる。ここではこれ以上の推測は差し控えるが、少なくとも両図は、刊行の時期から判断すれば、おおよそ春朗自身に大きな変化が訪れた時期に符合する、とだけ指摘しておきたい(なお、もしも刊行がずれ込み寛政七年以降になるとするならば、春朗は宗理へと改号しており、いよいよ春朗号を名乗らない時代の作となる。春朗落款の浮絵では、『新板浮絵両国橋夕涼火見物之図』がのちに一部版木を修正され販売されているが、実は春朗という落款をわざわざ画中に入れ直したその後摺が、いつの摺刷であるのかは別途検討すべき問題でもある)。

江戸期の木版画や版本では、絵師が下絵を描いた時期と、現実に刊行された時期とに隔たりが生じるケースもあり、たとえば版下絵、若しくは版木が完成していたものを、やや遅れた時期に出版したとの可能性も完全には否定できない。しかしながらこのあたりの事情については、いずれも推測の域を出るものではない。

(2)

二つ目は、AB両図の存在である。ほぼ同じ構図の版画として、明らかに描き直しが行われて出版がなされた事実を、いったいどのように考えるべきなのだろうか。これは無款であるという問題とも、無縁ではないように感じている。

通常、錦絵版画で類似図様が改めて描き直され、刊行されるケースでは、当該版木の焼失・毀損、あるいは、版元からの意向などの諸要因が推量できる。たとえば後年十九世紀の名所絵では、広重の出世作である保永堂版『東海道五十三次之内』のうち、「丸子」の一図は前者の例、そして同シリーズの日本橋から小田原まで描かれたいわゆる変わり図は後者の例、と推測することで、人気作にまつわる刊行事情を読み取る見解が今日まで繰り返して提唱される。

一見したところ同一図と見誤るほどに類似した構図の二つの版画が、おそらくはさほど隔たりのない時期に同一の版元から刊行された背景には、以上のような作品周縁の事情に寄せての推測も可能である一方で、販売については両図が並行しておこなわれた、という可能性さえも実は皆無ではないのかも知れない。現時点で、両図から直接確認できる何らかの

差異は認められるのだろうか。

両図のうち、Aでは確認できていないが、Bの図には、明らかに版木に埋め木された痕跡が確認できる(図8)。版画の裏面から観察すると一層よくわかるのだが、その箇所とは雷門の風神雷神二神の彫像部分で、埋め木され再度彫刻されたために、他の部分とは明らかに線質や濃さに違いが確認できる。ただ、埋め木以前の描写をいま確認することはできない。

現状で、AB両図の当該箇所を比較すると、風神雷神の二神の描写は明確に異なる(図5a, b)。主たるポージングにも相違はあるものの、まずAでは、二神の木造がほぼ正面を向いた姿勢で描かれるのに対して、埋め木され表現を変更されたBは、二神の視線が斜め下に落とされる。つまりAでは神々は絵をみるこちら側を見据えるのに対して、Bはそうではなく、門を通りかかる人に視線を投げかける形に描き出されていることになる。

この時代の浮絵の作例では、たとえば本図と構図の近い玉川舟調の『浅草観世音雷神門之図』(「浮絵」とは冠書しないが実際には浮絵の作、「極」印なし)(図9)では、二神の描写は真正面向きに描かれており、Aはこの舟調の当該図様を模したかの如くに酷似している。逆に、やや後年の作ながら歌川国綱の『江戸名所之内 浅くさ観世音雷神門』(図10)はBに近く、二神は内側へと向くという表現がとられている。ちなみに、現在の浅草寺雷神門に収められる二神の像は、慶応元年(1865)の雷神門の焼失時に焼け残った二神の頭部を用い、明治八年に体軀を新造したと伝えるが、現在の門内における二神の大きさについては図のAに、二神のポーズは図のBに、それぞれ近いことがわかる。

このことを考える材料としては、後年北斎号へと改号した当時の本人が描いた同一題材の図が大いに参考になるだろう。AB両図に遅れる時期に、北斎が立版古(組上絵)で雷門図を描いている例がある(図11)。この種の作例は「くみあけとうろふ」の題名を与えられ、北斎が文化期に手掛けたものが複数確認されており(『しん板くみあけとうろふゆやしんミせのづ』『しんはん石橋山合戦組上ケとうろふ』など。ほかにも天の岩戸や清水花見などもある)、遺品は少ないものの、幕末のおもちゃ絵へとつながる錦絵と見受けられる。

この版画において風神と雷神二神の描写をみると、描写は細部の雰囲気は異なるものの、二神はそれぞれ門の内側を向く姿勢で斜め下に視線を送っている。なお、これに付記するに、ABと同じく西村屋版で、やはり北斎号時代に描いた別の雷門の図『浅草観世音雷神門』(国立国会図書館蔵)(図12)もあり、そこにおいてもやはり同様に顔が斜め向きに描写されることを追記しておけば、もはや十分だろう。



図9 浅草観世音雷神門之図

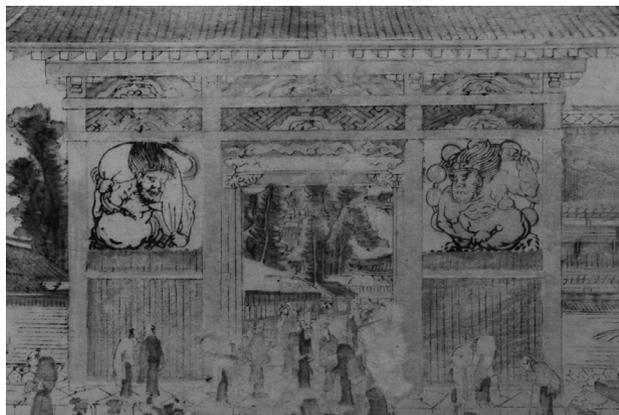


図8



図10 江戸名所之内 浅くさ観世音雷神門

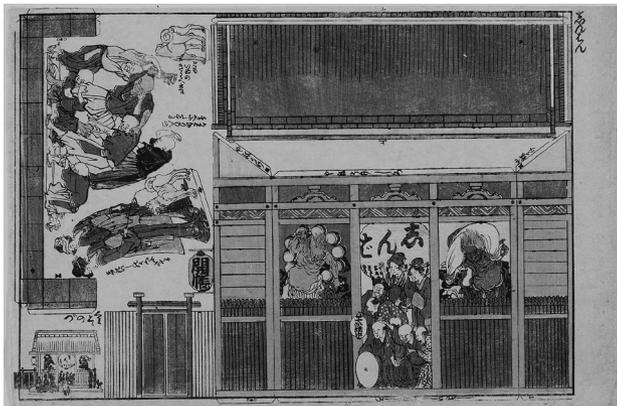


図 11

つまり、Bについては、二神の像を同寺仁王門に納められる阿形・吽形像と同様の表現から改めるために、のちに埋め木で修正したもの、との推定ができそうである。しかしながら、その描写は枠一杯の大きさに描かれてしまい、Aに比して門内では明らかに窮屈であることから、あるいは原図を描いた絵師以外の人物の手で二神のみ修正されたのではないか、との疑いさえも抱かせなくはないのである。

3. 雷神門の不在

さて、一連の状況から AB 両図についてさらに考察を加える上で、歴史上無視すべからざる重要な出来事がある。『武江年表』の明和四年（1767）四月九日の記事によれば、駒形より出火した火事によって、あろうことか同日に雷神門は焼失していることがわかる^{*5}。そして現実には、そののちなん



図 12 浅草観音雷神門

と三十年弱もの間、雷神門は再建されることはなかったのである。ようやくその再建が実現したのが寛政七年（1795）であり、同じく『武江年表』の同年三月十八日の条には、晴れて雷神門が再建され、それを機に浅草寺の開帳もおこなわれたとする^{*6}。ちなみにこの事実は、浅草寺側の史料である『浅草寺日記』でも追認でき、同史料には同年三月十八日に再建された雷神門が無事開門した、と記録される^{*7}。そして、再建への道筋がつけられたまさにそのような時期に、あるいは AB の両図は摺刷、販売されたのではないかと思量することの妥当性を、感じざるを得ないところである。

これまでの報告を踏まえ、以下、あくまでも私見としてひとつの仮説を述べるならば、たとえば以下ようになる。

- 1、寛政五年に雷神門の再建が始まり、その後完成した寛政七年ごろまでの時期に、既発表の春朗による西村屋版浮絵、浅草寺の観音堂や仁王門の図に続いて、同じく浅草寺の重要なランドマークである雷神門の浮絵が、春朗に依頼される（あるいは作画自体は、天明末か寛政初期にかけて、既存の雷神門の図様、前述した舟調の作などを元におこなわれたものか）。
- 2、それは商品として、少なくとも雷神門の完成（寛政七年）までには、摺刷、販売される。
- 3、摺刷に用いた A の版木が使用できなくなる事態（毀損など）が生じ、新たに類似の版 B をつくって販売する（作画は再び春朗に依頼。あるいは、B が先に作画され、好評により A も追加で作画されて、両者がともに販売されたという可能性も皆無ではない。そもそも AB は法量に微妙な差違があり、使用する覗き眼鏡が異なるなど、元来用途に違いがあったのかも知れない）。
- 4、ところが風神雷神の画像は、再建が成った門の左右に戻された実際の木像とは表現のニュアンスが異なるために、後日 B では、その箇所について、埋め木による図様の修正がおこなわれる（B の版自体は相当に使用され磨耗しており、それがいつ、誰の描き直しによるものかは不明。なお、A については現在埋め木などが確認される遺品がないため、その後使用しなくなったか、やはり毀損したかと思われるが、不詳）。
- 5、版画の販売時期、すでに春朗は画号を変更していたが、その故かまたは別の理由によるものか、版元西村屋は落款を削除して販売する。

以上書き連ねた AB 両図にまつわる刊行プロセスにはいくつかの推測が積み重ねられており、あくまでもひとつの空想的仮説としてしか提示できない。しかしながらこの仮説でも、新たな作品 B の作画自体はひょっとすると寛政七年ごろにおこなわれたのではないか、という疑いも残り、完全な解決とはならない。仮にそれを強引に解消するためには、(1) AB はいずれも春朗号時代に描かれた、(2)春朗の画号を廃した時期の当人が、万事了解の上で新たに B が描かれた、(3)春朗の A 図をもとに、別人がよく似た B 図を寛政期に新たに描き起こした、といったいくつかの推論が再び必要となるのだが、とくに(3)については、他の絵師に、わざわざ冒頭で説明したような春朗様式を用いて模倣図を描かせ、それを無款の状態で出版することの意味や、あるいはその模倣図を往時といったどの浮世絵師が描けるのか、といった、強い疑念も生じるのである。繰り返しになるが、これもあくまでも仮定ながら、このケースでも上記(1)(2)のいずれかではないか、と考えたいところである。

なお最後に、AB 両図の標題にある「〇〇之図」という表記は、春朗に限らず浮絵の表題としては一般的だが、B の図では珍しく「之」ではなく「の」を用いており、格別の注意を惹く。仮名「の」を用いる春朗浮絵の事例は既紹介では一図のみ、同じ版元西村屋から刊行された『新板浮絵化屋舗百物語の図』(図 13) が知られ、不思議なことに、これら両図の外側に添えられた標題を見比べてみるとその書風は比較的近似している。しかも、浮絵では唯一、この百物語の図の署名のみが「勝春朗画」ではなく「春朗画」であること、さらには同時期の永寿堂版浮絵九図のうち六図に「再版(または再板)」とあるのに対して、この図にのみ「開版」と記されるなどの相違が認められ、このことはあるいは、百物語の図のみ他の浮絵よりも刊行が遅れることを示すのかも知れない*8。蛇足ながら、この百物語の図で「春朗画」落款の入るべき部分に「極」印を入れるとすれば、B の枠内と似通った表記になることも予想できる。

これ以上の深入りは控えるべきだが、いずれにしても AB 両図の刊行にはあくまでも、提示したような仮説をいくつも積み重ねるしか解釈の方法がないという、名状しがたい特殊な往時の状況を検討、あるいは推測せざるを得ない、というのが現時点での一応の終着点である。

4. 第二期浮絵の時代

明和から寛政期に制作され、ごく初期の浮絵に対して第二



図 13 新板浮絵化屋舗百物語の図

期浮絵と銘打たれるこの時代の浮絵版画については、無論それら錦絵を手にした人がそのまま鑑賞を加えることも可能ながら、実際には反射式、直視式双方の覗き眼鏡用の図として使用されたことが、実際の遺品から判明している。これらの装置を用いてそれ相応に遊ぶためには図の入れ替えが不可欠であり、このため必然的に異なる図柄の出版需要があったとみられ、それは、かつて都で流行した円山応挙による眼鏡絵の量産と、同一の事情であったといえよう。

当該期の浮絵版画はいずれの作例も、(1)大判、若しくはやや小ぶりの間判を用いる、(2)絵の外の葉型枠内に、「浮絵」と冠書する標題名や絵師名、版元名を入れる、(3)色彩を五・六色程度に制限する、など、異なる絵師による作例であってもほぼ共通のフォーマットを示している。とくに色彩については、往時の細版役者絵を思わせる色数を抑えた摺刷であるため、覗き眼鏡用の普及を考えると若干安価に販売された可能性も考えられよう。

こうした第二期浮絵の隆盛に貢献した絵師は、いうまでもなく歌川豊春である。

「近來うき絵を錦絵に書出せり、宝暦の比のうき画に増れり」
(『浮世絵類考』豊春の項)

豊春の場合、錦絵版画の浮絵、およびそれに類した作品を総計すると、総計 180 点以上を数えるという報告もあるが*9、透視図法を売り物とする純粋な浮絵にのみ限定しても依然として相当数に上り、逆に今後にもなお作例は追加される可能性があるだろう。豊春は明和四・五年には早くも浮絵の錦絵制作に着手し始めるが、そのごく初期の作例に、『浮絵金龍山

開帳之図』(図14)がある。松村弥平衛版のこの版画は仁王門を描く作例で、浅草寺の開帳記録に照らして明和六年(1769)をその刊行年に想定されており、少なくともいわゆる第二期の浅草寺を描く浮絵の中では、その基本的な定型図様のひとつを提供した重要な一図と評価される。

この図を含む初期の豊春浮絵は松村版であるものの、その後豊春の浮絵刊行の版元は、西村屋、岩戸屋へと移行する。今回組上にのぼるABの無款浮絵が西村屋版であることは、錦絵草創期の明和期から早くも浮絵の出版に熱心であった西村屋がその後も継続して同種の作例を刊行し、天明から寛政にかけての時期には春朗の浮絵など風景表現の版画刊行に積極的に関与した事実を改めて反芻させてくれる。そしてさらに世紀を跨いだ19世紀の天保期以降に入り、永寿堂西村屋が晩年期为一号時代の北斎名所絵群の刊行に再びたざさわるといふ歴史を知る我々は、この版元が天保の斬新な風景表現の革新に関与することを決して故なしとはしない版元である、という思いを改めて強く抱くのである。

若き日の春朗は、残される僅かな浮絵群からもわかる通り、確かに着実な筆技で将来を嘱望された絵師だったかも知れない。しかしながら、彼と同様、浮世絵画壇に本格デビューしてからわずか十数年の間に、およそ千点ともいわれる膨大な細版役者絵をはじめ、多くの絵本、挿絵本、艶本や、さらには徐々に絵画の作品をも制作、発表していた師の春章とくらべるならば、遺品の量を如何に多く見積もったとしても、師弟間の圧倒的な人気の差は到底埋められるべくもないほど歴然としている、とみるべきである。確かに絵は上手く、巧みではあるものの、ただそれだけでは売れず、人心を掴む何



図14 浮絵金龍山開帳之図

かが足りない…勝川派絵師としてそのジレンマに悩む春朗は、そのような苦い経験を経たのちに実に様々な絵画表現を吸収しながら努力を重ねた結果、ついに自己の様式を確立する。そして春朗号で浮絵を描いてから三十年以上も経たのちに、すでに大ベテランの風格とともに再び錦絵をその舞台に選び、風景の表現者として勝負する場に再登板した。そのときの作例は、これ見よがしのストレートな透視図法や陰影法を抑えて、表現全般を和風に引き戻してアレンジを加える、という絵師の極意を示す快作であったが、それが為一号末期によく訪れた北斎による風景版画の大成功だ、ということなのであろう。それにしても、七十年も続いた北斎の興味深い絵師人生の、発端の十数年間、しかも明らかに作例がまだ乏しいとみるべき若き時代には、いまだ多くの謎が残されている、と考えてよいだろう。

小稿の末尾に、もうひとつだけ付け加えておきたいことがある。

観嵩月の著述である『画師冠字類考』は、原本の成立から加筆を重ねたいわゆる『浮世絵類考』諸写本に対しても数々の情報を提供したことが明らかとなっているが、勝川春章の友人でもあった嵩月は、春章門人に関する情報も記すなかで、春朗の項目には「浅草大六天の脇丁に住む」と書き残している。第六天榊神社は、現在は蔵前に遷座したが、往時は浅草不唱小名にあり、春朗時代の北斎はまさにその付近に住んでいた、という貴重な証言である。この記述は春朗号の下に記述されるものの、その前後には次の宗理号時代の情報も書き留められるため、記述される情報には幅を持たせて考える必要があり、およそ寛政後期ごろまでの情報かと思量される。いずれにしても、春朗号を名乗ったころの北斎は浅草近辺に住んでいた、という嵩月の証言は貴重であり、転居癖のあったとされる同人のことにて厳密な年月は不明ながらも、実際にはこのことも一つの要因となって、春朗落款での浅草寺の観音堂、仁王門、そしておそらく当初は不在であった重要なランドマークである雷神門、という三つの異なる視点を用意しての、いわば浅草寺浮絵の三部作が企画されたのではないかと推測している。ただし、雷門の図だけは前述した理由などにより実際の販売はやや遅れ、しかもその折には作画した当の絵師本人には恐らく不本意ながらも、無款の作として印刷、販売されるという異例のかたちとなったのかもしれない。

註

- *1 同『葛飾北斎年譜』、三彩新社、昭和六十年、百七十三頁。
- *2 なお、この屋根にみえる縦方向の描線の入れ方は、後年北斎号時代に描いた浮絵、『新板浮絵浅草金龍山之国』（図15）や『新板浮絵芝愛宕山遠見之図』でも依然として確認できる。
- *3 このような樹木の描写は勝川派浮絵すべてに認められるものではなく、たとえば勝川春紅の寛政期と推測される浮絵でも、樹木の表現には春章との差異がみられる。
- *4 現在Aを所蔵するボストン美術館のWEB上では、すでに画像公開されるピグロコレクションのAの作者について、「Attributed to Katsushika Hokusai」と表記している。その理由は示されていないが、見解については筆者同様、おそらく作画様式等の判断によるものと推測される。
- *5 「駒形町より出火、浅草寺風雷神門焼ける。二神像、金竜山の額は恙なし」『増訂武江年表』一、平凡社、昭和四十三
- 年、百七十九頁。
- *6 「三月十八日より六日、浅草観世音開帳、風雷神門再建成りて、三月十日二神を安置す。（後略）只誠云ふ、風雷神門は明和焼後、寛政五年より普請にかゝり今年成就す。」注5前掲書二、平凡社、昭和四十三年、十二頁。
- *7 「一、雷神門皆御出来ニ付御開門之事」『浅草寺日記』第七卷、金龍山浅草寺、昭和五十八年、三百七十五頁。なお同内容の記事は、『浅草寺誌』（金龍山浅草寺、平成四年、五十頁）にも記載される。
- *8 西村屋版に記される「再版（板）」の意は、字義に従えば先行作があり、それを再び版行した、とも解釈できそうだが、結論づけることができない。あるいは、他版元刊行の他絵師による類作の存在を、その念頭に置いたのであろうか。
- *9 野村文乃「歌川豊春による浮絵の画歴について」『浮世絵芸術』167、国際浮世絵学会、平成二十六年、5-38頁。

List of Plates

BMFA(Museum of Fine Arts, Boston)

Pl. 1

Gate of the Thunder and Wind Gods at Kinryūzan Temple in Asakusa (Asakusa Kinryūzan Raijinmon no zu), from the series Newly Published Perspective Pictures (Shinpan uki-e)
Attributed to Katsushika Hokusai
Accession Number: 11.17589

Pl. 3

The Gate of the Guardian Kings at Kinryūzan Temple (Kinryūzan Niō mon no zu), from the series Newly Published Perspective Pictures (Shinpan uki-e)
Katsushika Hokusai
Accession Number: 11.17579

Pl. 4

The Precincts of the Kinryūzan Temple of Kannon at Asakusa (Asakusa Kinryūzan Kanzeon keidai no zu)
Katsushika Hokusai
Accession Number: 11.17573

Pl. 9

The Gate of the Thunder God at the Kannon Temple in Asakusa (Asakusa Kanzeon Kaminarimon no zu)
Tamagawa Shūchō
Accession Number: 06.1364

Pl. 11

The Kaminarimon Gate at Sensō-ji Temple in Asakusa
Katsushika Hokusai
Accession Number: 11.19640

Pl. 13

Newly Published Perspective Picture: One Hundred Ghost Stories in a Haunted House (Shinpan uki-e bakemono yashiki hyaku monogatari no zu)
Katsushika Hokusai
Accession Number: 46.1417

Pl. 14

Perspective Picture of a Special Exhibition of an Image at Kinryūzan Temple (Uki-e Kinryūzan kaichō no zu)
Utagawa Toyoharu
Accession Number: 11.14721