



Title	葛飾北斎筆「神奈川沖浪裏」をめぐって
Author(s)	安井, 雅恵
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 1996, 30, p. 49-70
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/48217
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

葛飾北斎筆「神奈川沖浪裏」をめぐって

安 井 雅 恵

はじめに

葛飾北斎筆「神奈川沖浪裏」(図1。以下、本稿では「浪裏」と呼ぶ)は、天保二年(一八三一)から同四年頃にかけて、版元西村屋与八方から刊行された風景版画のシリーズ、「富嶽三十六景」の一図である。⁽¹⁾

北斎が残した作品の中でも、「浪裏」は「凱風快晴」と並んでよく知られている。しかし「浪裏」の印象は、「凱風快晴」の絶対的な安定感とはおよそ正反対である。立ち上がった波の化け物じみた圧倒的な大きさ、何もかも容赦なく呑み込んでしまいうるような生動感、そして、押送船に襲いかかる瞬間、時が止まってしまったかのような劇的な緊張感。この大波の表現と、目に染み込むような鮮烈な藍色とがあいまって、「浪裏」は一度見たら忘れられない作品となっている。遠景の富士と大波による静と動の対比も、見逃すことのできない魅力であるが、何と云っても大波のダイナミックかつケレン味あふれる表現こそが、我々をひきつけてやまないものであろう。

したがって「浪裏」について考えるとき、北斎の波の表現に触れないわけにはいかない。たとえば、辻惟雄氏は

大波を「アニミスト北斎の目に映った『自然の妖怪』⁽²⁾」と評し、安村敏信氏は「浪裏」の「奇妙な『かたち』の組み合わせ」⁽³⁾に注目しておられる。しかし、大波の描法そのものについて、つづさな考察がなされているわけではない。また、両氏は「浪裏」の表現に北斎独得の奇矯ともいえる造形感覚を見出しておられるが、その奇矯さの向こうには、むしろ同時代人の共有するイメージが既視感のように隠されているのではないだろうか。

そこで本稿では、「浪裏」における波の描法を詳しく分析し、その絵画的な典拠を見ていくことによって、北斎の作画姿勢を考察する。そして大波の描写がもたらすイメージについて、同時代人の共感という観点から考えてみたいと思う。

一 大波のかたち

画面は、限界まで膨張した大波が、眼下の押送船に襲いかかろうとする緊張感に満ちた一瞬をとらえている。季節と時間については、明快な解答は得られないが、⁽⁴⁾彼方の暗い空と上から薄く垂れ込める雲が悪天候を感じさせ、その空の下、海が荒れ、大波が起こっていることから、「嵐」という状況が想定できるだろう。近景には、大波と三艘の押送船が描かれる。海は発色のよいベロ藍（ベルリン・ブルー）を基調に、淡い水色と紙の地色の白ですっきりと彩色されており、とりわけ不規則に飛び散る白い波しぶきが藍と濃紺に映えて印象的である。立ち上がった大波は画面の左半分を完全に占領している。先端の波頭は鋭くがった爪のようなかたちをしており、回転コースターのような波の稜線とあいまって、大波の運動の方向を強調する。その手前には、遠景の富士と呼応するような山形の波が配置され、白い波が富士の雪を被った様子とオーバーラップする。押送船は舳先を大波の方に向けてお

り、水夫たちは小さな丸い頭を並べている。中景はなく、遠景のモチーフは富士だけである。低い視点から見通した富士は中腹まで雪に覆われており、暗い空にくっきりと浮かび上がる。眺めれば眺めるほど存在感を増し、大波の動勢に対して揺るがしがたい安定感を醸し出す富士の姿は、構図の焦点となっている。

北斎は七十代前半に「浪裏」を描いたが、それまでに、大波を主題にした作品を断続的に制作している。それらは「大波の習作」とでもいべき作品である。

まず、寛政九年（一七九七）に出版された狂歌絵本『柳の糸』の一図、「江島春望」（図2）は大波の萌芽が認められる作品として有名である。この作品は寛政八年、愛宕神社に奉納された司馬江漢筆「相州鎌倉七里浜図」（神戸市立博物館蔵、図3）から着想を得ていることが指摘されている⁽⁵⁾。

江漢は、波の打ち寄せる七里浜を近景に配し、遠景には江の島と富士を見通す広々とした空間を描いている。洋風画ということもあり、愛宕神社に絵馬として奉納された「相州鎌倉七里浜図」は、物珍しげな好奇のまなざしで迎えられたことだろう⁽⁶⁾。江漢は浜辺に打ち寄せる波を真横からとらえ、線描ではなく色面で表現した。辻惟雄氏は銅版画の表現を参考にしつつ、実際の波を観察した苦心の産物であろうと推測しておられるが、日本絵画史において、浜辺に打ち寄せる波がこのように表現されたことはなかった。江漢の新しい波の表現に北斎が大きな関心をもっていたことは、「江島春望」において、波の画面に占める比重（役割）が増大されている点からうかがえる。だが北斎は江漢の波の表現をそのまま模倣したわけではない。江漢の波は底辺の長さに対して高さが低い、ひしゃげた三角形のようなかたちであり、ぎこちないながらも浜辺に打ち寄せてくる運動の様を描こうとしている。これに対して北斎は、底辺に対する波の山を高くして、櫛を立てたようなかたちに改変し、線描だけで表現している。油

彩画と版画の相違のなせることだが、江漢の作画意識が波の運動表現に向けられているのに対し、北斎の興味は波のかたちそのものに向けられているようである。すなわち、江漢の波が前に打ち寄せてくるのに対し、北斎の「櫛形の波」には、その場で膨張するような不気味な存在感が感じられる。

「櫛形の波」は、寛政十一年（一七九九）の年記のある歳旦摺物「江の島図」⁽⁸⁾や、文化初年（一八〇四）頃の摺物「江の島遠望」を経て、文化三〇五年（一八〇六）頃⁽⁹⁾の洋風風景版画「おしをくりはとうつうせんものづ」⁽¹⁰⁾（図4）「賀奈川沖本全之図」に引き継がれている。この間、波は徐々に巨大化し、「おしをくりはとうつうせんものづ」⁽¹⁰⁾「賀奈川沖本全之図」では小山のような大きさに達するが、かたちそのものにほとんど変化は見られず、「江島春望」同様、波の運動感は描出されていない。これらの作品は、いずれも江漢が描いて見せた奥行き深い空間を表現しようとしており、また「江の島遠望」以下三作品では、洋風画の陰影表現を木版画で描出しようと苦心している。江の島から神奈川へと場所が移動しても、「櫛形の波」は洋風表現と結び付いており、江漢の波の印象が北斎の記憶に強烈に残っていることがうかがえる。

ところで、その影響は北斎の中だけにとどまるものではない。「相州鎌倉七里浜図」以降、江漢のといった構図にならって江の島風景を描いた作品、あるいは江の島詣の美人を江の島風景にはめ込んだ美人風景画的な作品が制作されたが、「櫛形の波」はその多くに描かれている。⁽¹⁰⁾江漢の波の印象も強烈であつたろうが、北斎が線描で「翻案」したことでもかたちが把握しやすくなり、加えて、その波のかたちがこれまでになく奇妙で印象的であつたため、「江の島図」の図様として定着したのだろう。また歌川国芳筆「山海名産尽・紀州鯨」のように「江の島図」との結び付きから離れ、海浜風景の一景物として「櫛形の波」を描いた例もあり、北斎以外の絵師にとっても「櫛形の波」

は魅力的なモチーフであったと思われる。

北斎は文化十年（一八一三）刊行の読本『北越奇談』巻之四の挿絵「船頭孫助洋中にたゞひて幽霊船を見る」（図5）でも「櫛形の波」を描いている。波の陰影や背後の黒雲の表現は「おしをくりはとうつうせんのづ」などの洋風風景版画と同趣のものであり、「櫛形の波」と洋風表現とが分かちがたいものであったことが確認できる。

ところが「浪裏」の大波は「櫛形の波」ではない。「櫛形の波」を通して大波が成長してきたにもかかわらず、北斎はそれを惜しげもなく放棄している。しかも、改変されたのは「櫛形の波」だけではない。洋風風景版画で試みた露骨な陰影法は陰を潜め、フラットな色面で表現され、また奥行き深い遠近表現は、近景と遠景の単純な対比の構成に置き換えられている。「浪裏」における「櫛形の波」の改変、及び洋風表現の単純化は、画風を積極的に変化させようとする北斎の作画姿勢と、そこからくる様式そのものに対する執着の希薄さを感じさせる。

そこで、「櫛形の波」にかわって北斎が選り出した波のかたちを先蹤作品の中に求めてみると、尾形光琳筆「波濤図屏風」（メトロポリタン美術館蔵）にいきあたる。⁽¹¹⁾両者は波が描く曲線のしなり具合や、画面奥から手前にむかって覆いかぶさってくる波頭、波の先端の空中に飛び出した波頭の部分、波全体の量感などが似通っている。光琳の「波濤図屏風」は、酒井抱一によって『光琳百図』前編（文化十二年序／一八一五）に所収されている（図6）。北斎が琳派の画風に関心を持っていたのは明らかで、寛政七年頃から同十年（一七九五〜九八）まで江戸琳派の俵屋宗理の名を襲名しており、その後も『北斎漫画』二編（文化十二年刊）に「こうりんもの」と題して種々の鳥を描き、文政六年（一八一三）の『今様櫛櫓雛形』にも「こうりんきくやう」「くわりんのきく」などを描いている。また文政五年（一八二二）の『江戸流行料理通』には、抱一・谷文晁とともに挿絵を担当しており、抱一と

面識があったとも考えられる。以上のことから北斎が『光琳百図』を目にしていた可能性は高いと思われる。また、大波の曲線は蒔絵や染織品⁽¹²⁾などに見られる文様化された波のそれと相通ずるものである。光琳の「波濤図屏風」と文様化された波濤とに共通する特性は、画面に描かれる大胆な弧によって、波が立ち上がり内へと巻き込んでいく円運動のベクトルがはっきりと感じられる点である。この運動の方向性は「櫛形の波」では決して描出し得ないものであった。北斎は『今様櫛形』で水を八頁、十三種にわたって描き分けており、波の運動そのものをとらえることに深い関心を寄せていたと考えられる。これに先立つ文化十一年（一八一四）から刊行された『北斎漫画』全十五編では、波の運動に限らず、人間の動作や風など、様々な事物の運動を描き尽くそうとしている⁽¹³⁾。刊行開始当初は『芥子園画伝』などの画譜類を意識し、絵手本としての機能重視のため、やや無味乾燥に事物を描き連ねているが、制作が進むにつれ運動への興味が増大し、自身の興味本位に描いている様が看取できる。この経験が『今様櫛形』の執拗な水の運動表現に受け継がれたと思われる。伝統的な波濤表現の特性を感じとり、それを「浪裏」に反映させることができたのは、北斎が波の運動そのものに興味を寄せていたからであらう。

二 波頭のかたち

大波のかたちが生み出す運動の方向性をより明確に感知させるのが、先端に描かれた波頭である。先の鋭く上がった波頭は獲物につかみかかる鷲の爪を連想させ、観者に強烈な印象を与える。本稿ではこの波頭を、そのかたちに従って「爪形の波頭」と呼ぶことにする。「爪形の波頭」は「浪裏」の印象を左右する、きわめて重要な描法である。しかしこれまでのところ、その典拠は明らかにされていない。そこで、まず「爪形の波頭」の絵画的な典拠に

について考えることとする。

初めて「爪形の波頭」が完全なかたちで描かれたのは、文化四年（一八〇七）刊行の読本『そののゆき』の口絵（図7）である。見開き一頁を一画面とし、右半分にヒロイン薄雪姫の全身像が、左半分には巨大な鯉が描かれる。鯉の背には薄墨で小さな観音の姿が描かれている。「爪形の波頭」は、巨大な鯉の表面を覆うようにして描かれている。波頭は一つ一つが大きく、指の関節のような節があり、先端が鋭くとがった形態である。

この波頭のかたちと鯉の描写から、すぐに思い起こされるのは熊斐筆「龍門騰鯉図」（長崎市立博物館蔵、図8）の鯉と波頭のかたちである。⁽¹⁴⁾ 熊斐は水が落下して泡立つ様を、多くの気泡を描いて表しているが、これは北斎には見られない表現である。しかし、単独の波頭のかたちは、突起のひとつが大きく、先端も鋭くとがっており、「爪形の波頭」に近い表現のように思われ、北斎が南蘋派の波頭の描法を参考にした可能性も想定できる。ところが、『椿説弓張月』前編巻之三の挿絵「紀平治大洋に船を追ふ」（図9）には、「爪形」に近いかたちの波頭と、二本の平行な半円を並べてその先端を丸くつないだイソギンチャクのようなかたちの波頭（仮に「ワーム」worm/虫）形の波頭」と名付けることにすると、その中間の描法による波頭とが混在している。『椿説弓張月』前編の刊行は『そののゆき』と同じ文化四年であるが、挿絵の制作時期は『そののゆき』よりわずかに早い。⁽¹⁵⁾ そこで、もう少し逆上してみると、文化三年（一八〇六）刊行の読本『絵本壁落穂』の挿絵には、「ワーム形」（図10）のみが描かれている。「ワーム形の波頭」は寛政八年（一七九六）の絵暦⁽¹⁶⁾にも見受けられ、「爪形の波頭」を習得する以前の描法と言える。つまり『椿説弓張月』「紀平治大洋に船を追ふ」の表現のゆらぎは、北斎が完成したかたちを参考に「爪形の波頭」を描いたのではなく、「ワーム形」から「爪形」へと、独力で描法を変化させていく試行錯誤の状

態を示していると思われる。

それでは、波頭の描法を変化させたきっかけは何だろうか。「爪形」と「ワーム形」の明らかな違いは先がとがっているか、そうでないか、である。「爪形」ではなく、ただ単に先のとがっている波頭は、文化二年（一八〇五）刊行の『絵本東嫩錦』巻之一の見返部分（図11）に初めて描かれている。この見返部分は同書の目次とともに中国風の装丁を意識したものである。波頭は突起の一つ一つが独立していて大きく、先より根元の方が開いている。先が鎌状に鋭く上がったもの、丸く鈍重なかたちもの、ワーム形に近いものとが混在しているが、渦巻き状に内側に巻き込んだものはない。波頭以外の部分は間隔のつまった描線で波紋を表現している。描線は強弱のない、均質な線で、堅さがある。また同年九月刊行の『新編水滸画伝』巻之二の挿絵（図12）でも、男の衣服の肩と腰回りの文様に、均質な堅い描線を使って、先のとがった波頭を描いている。この二例は、共に、抑揚のない均質な堅い描線で、突起の一つ一つが独立した大きな波頭を描き、波頭以外の部分は間隔のつまった線で波紋を描いている。そして、いずれも中国、あるいは中国趣味を示す意匠として描かれている点も共通している。

同様の特徴をもつ波頭は、北斎以外の絵師の版本挿絵にも求めることができる。天明四年（一七七四）に刊行された北尾政演（山東京伝）作・画の黄表紙『天慶和句文』は、天上界を舞台とした作品であり、その雰囲気を出すために、当時、最も近い「異界」であった「中国」を道具立てとして用いている。波濤文は壺の装飾模様として描かれている（図13）。また、同年刊行の鳥山石燕画の『通俗画図勢勇談』は中国の白話小説を翻案したもので、ここでは衣服の模様（図14）として描かれている。文化元年（一八〇四）刊行、速水春曉斎作・画の『絵本発巧伝』は玄舛の一代記で、やはり中国に関連した作品であるが、この目録にも同様の特徴をもつ波濤の意匠が描かれてお

り、『絵本東嶺錦』と同じく、装丁の意匠に波濤文が用いられた例として挙げておきたい。また錦絵にも、器物の装飾文や衣装模様として、同趣の波濤が描かれており、やはり中国（あるいは「異界」）、または中国趣味を表す場面、一種の記号として機能している。このような波濤文は「青花龍濤文瓶」（畠山記念館蔵）のような、実際に中国から渡来した磁器や染織品などの器物——いわゆる「唐物」——の意匠を参考に、「中国」の雰囲気醸し出すのに格好の記号として描かれ出したと考えられる。『絵本東嶺錦』『新編水滸画伝』の波頭も、その特徴と描かれた条件から「唐物」の意匠と考えられる。文化三年の例で、本物の水を「ワーム形」で表していることも、その裏付けとなるだろう。「唐物」意匠の波頭の先端がとがっていたことをヒントに、北斎は「ワーム形」から「爪形」の波頭への移行を試み、最終的には南蘋派の絵画などを参考にかたちを作り上げたと思われる。

しかし、「中国」的なものを示すための記号として、この波濤文を描いた他の浮世絵師たちは、それを本物の水を描く時に応用しようとはしなかった。北尾政演、鳥山石燕も自然の情景の中の波濤を明らかに区別して描いている（図15、16）。この区別意識は、彼らと同じ浮世絵師である、西村祐信が記した『画法彩色法』^(Ⅶ)の「筆勢応物事」に、はっきりと現れている。祐信は「たとひ其図形を委くなくとも、筆法を以てせざれば精神こもらずして、徒に錦繡の織紋衣装の模様の如くにして、全く絵にはあらず。」と記しており、「模様」と「絵」の間に厳然とした区別（差別といってもよい）を設けている。波濤文を「中国」の記号として用いた浮世絵師らにとっても、器物の装飾文様は祐信言うところの「模様」に過ぎないものであり、一旦、完全に意匠化されたもの、しかも自分たちが意匠化したわけではなく、意匠として完成されたかたちで提示されたものを、再び「絵」の中に再生することは思いもよらないことだったのだろう。その壁を、北斎は試行錯誤を重ねながらも、越えてしまっている。これは同

時代の絵師の中にあつては、特筆すべき柔軟な作画姿勢である。北斎にとっては「絵」も「模様」も等価の視覚情報であり、その情報については、あくまで、北斎自身によって価値判断が下されたのである。

ところが試行錯誤の末、習得された「爪形の波頭」が錦絵に用いられることはほとんどなかった。「浪裏」以外では、二例⁽¹⁸⁾を確認しているのみである。北斎は「千絵の海・総州銚子」のように、錦絵では輪郭線を用いずに、色彩のみで波頭を表現している。ところが「浪裏」では線を用いて波頭をかたどっており、しかも、その描線は押送船などを描く、均質な細いものではなく、抑揚のある強い線である。つまり、波頭の存在を強調するための輪郭線と考えられる。強調された波頭のかたちは北斎の描く爬虫類や龍、異形の者の、爪を剥き出しにした手ときわめて近い感覚で描かれている。北斎は事物のかたちの相似や連続を利用して、ある事物から全く別の事物を連想させる、あるいは変容させるという手法を得意としている。例えば天保六年（一八三五）刊行の『富嶽百景』二編「海上の不二」(図17)では、波頭がいつしか群れなして飛ぶ千鳥のかたちに重なっていく。「浪裏」で波頭のかたちが爪を剥いた手のイメージとだぶるというのも偶然ではなく、北斎がそう見えるように描いたと思われる⁽¹⁹⁾。

三 「浪裏」の図様と荒海のイメージ

「浪裏」の大波のかたちと波頭の描法は、試行錯誤を繰り返して確立され、北斎が「浪裏」を描くために、自分の画法の引き出しから選出出したものと言えよう。それでは、これらを「浪裏」の描法として浮かび上がらせたものは何であったのか。ここでは同時代の人々が「浪裏」に対して持っていたイメージから、逆に北斎の選択に影響を及ぼしたものについて考えてみたい。具体的には「浪裏」成立以後に目を向け、大波の図様がどのようなイメー

ジで受けとられていたのか、「浪裏」の追従作品を中心に考察する。

「浪裏」は「富嶽三十六景」という風景版画のシリーズ中の一図であり、その範疇に属する追従作品として次の作品が挙げられる。

- ・歌川広重筆「本朝名所・相州江ノ嶋岩屋之図」⁽²⁰⁾ 大判錦絵、天保三年（一八三二）頃
 - ・歌川広重筆「富士三十六景・駿河薩タ之海上」（図18）大判錦絵、安政五年（一八五八）四月改
前者は一章で述べた「江の島図」の景物として定着した「櫛形の波」に「浪裏」の大波のかたちをほめ込んだ作品であり、後者は明らかに北斎の「富嶽三十六景」を意識したシリーズであるが、画面左下から右上にむかって弧を描く大波と、白い波頭の延長線上に飛ぶ千鳥の群れ、「浪裏」よりも大きく描かれた富士の様子などから、「浪裏」より、『富嶽百景』「海上の不二」にならったものと判断できる。この両作品は大波を「浪裏」ほど巨大には描いていない。波は画面内の一景物として行儀良くおさまっており、全体として平明で穏やかな風趣である。画面の枠を飛び出して、観者を呑み込んでしまいそうな「浪裏」の迫力は、ここには表されていない。
 - この風景版画の例に対して、物語を主題にした追従作品がある。
 - ・歌川国芳「高祖御一代略図・佐州流刑角田波題目」大判錦絵、天保（一八三〇～三四）前期
 - ・橋本貞秀「和布刈神事」団扇絵判錦絵、天保頃
 - ・月岡芳年「芳年武者无類・遠江守北条時政」（図19）大判錦絵、明治十六年（一八八三）
 - ・月岡芳年「都岐乃百姿（月百姿）・大物海上月 弁慶」大判錦絵、明治十九年（一八八六）
- これらの作品は、画面の天地一杯に大波を描いており、大波の動勢、劇的な緊張感など、「浪裏」の全体的な雰囲気

氣をよく伝えている。ここでの大波は純粹な自然現象ではなく、神靈の出現、奇瑞などの靈驗や、幽霊、妖怪などの怪異が現れる、異界と交錯する荒海として描かれている。特に芳年の「芳年武者无類・遠江守北条時政」では、原拠となった『太平記』に大波が起ったという記述は見られず、神靈の出現にふさわしい劇的な演出効果を、荒らぶる大波に求めたものと思われる。⁽²¹⁾ これらの作品は「浪裏」の大波が、浮世絵師の意識下にある、異界と交錯する場としての荒海のイメージを揺り動かしたことを示している。異界と交錯する荒海は、「浪裏」の追従作品が主題とした近世以前の古典をはじめ、⁽²²⁾ 江戸時代になって編集された奇談集にも表されている。また、江戸後期に主流となった読本にもそのイメージは受け継がれている。北斎自身も『椿説弓張月』続編卷之一で、突如として荒れ始めた海から、龍が出現する一連の場面を描いている。特に「高間磯秋洋中に自殺す」(図20)の波の動感⁽²³⁾は圧巻で、劇中の悲愴感が強調されている。「浪裏」の劇的な緊張感へと受け継がれていくこの画面の劇性が、異界と交錯する荒海のシーンの挿絵に表れているのは興味深い。

さて、それでは、同時代の絵師が「浪裏」に荒海のイメージを重ねたのはなぜだろう。要因はいくつか考えられる。まず大波の桁外れの大きさが挙げられる。当時の随筆や漂流日記に散見される、乗船中に激しい嵐に遭い、急死に一生を得た話において、嵐で荒れる波の様子を「驚濤連山の如」(『無人島談話』⁽²⁴⁾)、「大山のごとくなる浪」(『むかしばなし』⁽²⁵⁾)、「浪は端山のごとく」(『寝ざめの友』⁽²⁶⁾)というように、山にたとえて表現することがある。『今昔画図続百鬼』⁽²⁷⁾の「大首」には「大凡物の大なるもの皆おそるべし」とあるが、「浪裏」では、波の「山のような」大きさの背後に生死の境の恐怖が見え隠れするからこそ、恐ろしさを感じるのだろう。また「浪裏」では、画家の視点が海面のすれすれのところにおかれている。この視点は図5に挙げた『北越奇談』の「船頭孫助洋中にたゞよひて幽

「靈船を見る」で既にとられており、嵐に遭い、船が大破、船頭の孫助がたった一人、漂流しているところへ幽霊船が現れるという場面を描いている。大波を見上げる孫助の視点は、そのまま観者の視点と重なり、孫助の不安や恐怖が視点をたどって観者に伝染してくる。「浪裏」の視点はこの作画経験に基づいていると思われる。観者が押送船に感情移入することで、大波が一層巨大で恐ろしく感じられるのだろう。

いまひとつの要因は、大波全体のかたちが「襲いかかる」動作とオーバーラップすることにあるだろう。江戸時代において、「襲いかかる」動作が視覚的に最も緊迫感をもって、かつ美しいと思えるかたちで表現されたのは、歌舞伎の舞台の上で見得がきまった瞬間であろう。「襲いかかる」見得は『積恋雪関扉』をはじめとして、所作事や殺し場などで頻繁に行われる。服部幸雄氏によると、見得の要素は「ひとつは、ある役者個人あるいはその場面に登場している複数の役者の姿形が絵や彫刻のように美しく、輪郭がはっきりとしていて、きまっている」といふと、いまひとつは、ある時間その形のままで停止して、演劇的時間の流れに一種の間を作り出すこと」(傍点筆者)⁽²⁸⁾であり、観客の視覚に役者の姿を画像として残すための演出であると言えよう。これによるならば、「浪裏」はまさに見得のきまった瞬間と言えるかもしれない。当時の視覚情報として、歌舞伎のもつ力が絶大なものであったことは想像に難くない。歌舞伎の見得の「襲いかかる」動作と大波の姿を重ね合わせることで、大波が一個の意志を持った存在として見え始めるのである。

また、「浪裏」の強調された「爪形の波頭」の描写は「襲いかかる」という印象に強い作用を及ぼしているが、同時に神霊が出現する荒海のイメージを引き寄せる効果があったとも考えられる。『古事記』上巻には波頭の上から、がが芋の船に乗ってきた小人神の話⁽²⁹⁾、『日本書紀』巻第三には波頭を踏んで常世の国に去ってしまった神の話⁽³⁰⁾

がある。神が波頭を踏んで行き来するという古代の信仰は、俳諧に「神帰りますかや白き波頭」⁽³¹⁾とあるように江戸時代に受け継がれている。北尾政美筆「船弁慶」に描かれる、波頭の先に乗る平知盛の怨霊の図像も発想の源は同じであろう。また『紙魚室雜記』⁽³²⁾の「海」と題された歌には、「荒磯による白浪、其波の真白くたつは、わたつみの神のかさしと」という語句が見える。白い波頭に神の出現を見た人々にとっては、「爪形の波頭」が海神である龍神の手のように見えたのかもしれない。

大波に神の存在が見え始めると、遠景の暗い空には、雷神、龍神などの荒神や妖怪などが出現する際の附き物である黒雲のイメージが重なってくる。荒神、妖怪の出現を表す黒雲は、鳥居清信筆「羅生門」⁽³³⁾『秘蔵浮世絵大観』一二巻一二図）や勝川春章筆「初代中村仲蔵の菅丞相」⁽³⁴⁾『秘蔵浮世絵大観』別巻、チェスター・ビーティー図書館四五図）歌川国芳筆「清盛入道布引滝遊覧 悪源太義平霊討難波次郎」など浮世絵にも多数描かれており、視覚的に完全に定着したイメージである。⁽³⁵⁾

以上のような、いくつかのイメージが互いに引き合うことで、異界と交錯する荒海のイメージが「浪裏」に重ねられたと考えられる。大波の描写が呼び起こしたこれらのイメージは、いずれも江戸の人々の意識下に流れる共通認識である。地下水脈のように流れる荒海のイメージを、江戸に生きた北斎という絵師が共有していないと考えるのは、あまりにも不自然だろう。同時代の人々と北斎が共有していた荒海のイメージが、様々な描法の中から大波のかたちや「爪形の波頭」を浮かび上がらせ、「浪裏」という像を結んだのではないだろうか。

おわりに

北斎にとって洋風表現や中国的な造形に学ぶことは必要不可欠な道程であったが、学習それ自体が目的化するのではなく、それらは自らが思い描く世界を現出するための手段でしかなかった。それは、洋風の陰影法と東洋の伝統的な限について、北斎本人が語った言葉「彼も知り是も辨へ画く所死活なくんばあるべからずや」⁽³⁴⁾にはっきりと表れている。「浪裏」の大波は、近世の画家としては特異と言うべき北斎の作画姿勢を物語ると同時に、北斎が時代と共有した荒海のイメージをも我々に伝えてくれる。この荒海のイメージが、北斎最晩年の小布施の祭屋台「怒濤図」二面（小布施・北斎館蔵）の神性を帯びたような豊饒な波濤表現に受け継がれていくのかもしれない。荒海のイメージが、なぜ「富嶽三十六景」という風景版画の連作に現れたのかということも考えなくてはならないだろう。また、それとは別に、神奈川の沖にこのような大波が描かれたのは何故か、という問いに対しても解答が得られていない。いずれにせよ、荒海のイメージは「浪裏」の側面ではない。今後は、「浪裏」の全体像を把握するために、特に本稿で触れることができなかった構図の特徴について、「富嶽三十六景」の作品群との比較を通して、考察することが必要となるだろう。

注

- (1) 横大判錦絵揃物、全四十六図。鈴木重三氏の詳細な調査（鈴木重三「富嶽三十六景私見」『絵本と浮世絵』美術出版社、一九七九年、二九三〜三〇一頁。）によって、刊行開始は天保二年（一八三一）頃であることが明らかにされ、現在、定説となっている。当初は藍摺のシリーズとして刊行が開始されたと考えられ、輪郭線が藍で摺られた三十六

図と、墨の十図とに分けられ、後者は「裏富士」と呼ばれる。

- (2) 辻惟雄「二枚の絵——クールベ『嵐の海』／北斎『神奈川沖浪裏』——重厚な波、リズムミカルな波」〔毎日新聞〕一九九五年七月十六日記事

- (3) 安村敏信『葛飾北斎』〔週間アーティスト・ジャパン〕3、同朋社、一九九二年）七四頁。

- (4) 狩野博幸氏は『凱風快晴——〈赤富士〉のフォークロア』〔絵は語る〕14、平凡社、一九九四年）一一三頁において「浪裏」の大波が夏の土用波をさすと述べておられるが、その根拠は示されていない。「浪裏」の状況が嵐であるなら俳諧歳時記『華実年浪草』（三余斎館文著、天明三年刊／一七八三）秋之部に「二百廿日（中略）究メテ大風雨アリ」（近世後期歳時記本文集成並びに総合索引）勉誠社、一九八四年、五六九頁）とあるように、秋の嵐を描いたものと考えられるが、いかなるものであろうか。

- (5) 福本和夫『北斎の芸術』（北光書房、一九四七年）三一八頁。

- (6) 山口泰弘「江戸後期の空間構成」〔『海・その幸と形象展』、三重県立博物館、一九八四年）参照。

- (7) 辻惟雄「波の変幻」〔『奇想の図譜——からくり・若冲・かざり』平凡社、一九八九年）五二頁。

- (8) 檀崎宗重『北斎論』（アトリエ社、一九四四年）掲載、第三四図。

- (9) 浅野秀剛「北斎の前期風景版画の作画年代について」（名古屋市博物館編『特別展北斎——不屈の画人魂』一九九一年）一九四、一九五頁。

- (10) 藤沢市教育委員会編『江の島浮世絵展』（一九八七年）に多数掲載。

- (11) 福本和夫氏は『北斎と近代絵画』（フジ出版社、一九六八年）二六頁で、光琳筆「波濤図屏風」が「浪裏」に示唆を与えた可能性を指摘しておられる。また辻惟雄氏も前掲「波の変幻」五一頁で、同様の意見を述べておられる。

- (12) 例えば日光輪王寺蔵「白麻地波文様胴着」など。

- (13) 松田修氏は『北斎漫画』の特性を「運動としての絵画」という点に定めておられる（松田修「北斎漫画——流体の美学」『太平洋浮世絵シリーズ北斎』平凡社、一九七五年、一四九～一五三頁）。

- (14) 佐藤康弘氏は「事物と幻想——若冲を中心に」（『日本の美学』一七号、一九九一年）一一二～一一七頁で、南蘋派の画家が描く「水中から出現する怪異となった鯉」の後裔として、『そののゆき』の巨大な鯉を位置付けておられる。

(15)

『椿説弓張月』前編の末尾の年記(『椿説弓張月』上「日本古典文学大系」60、岩波書店、一九五八年、二二五頁)によれば、馬琴は文化二年(一八〇五)十二月十四日に脱稿している。一方『そののゆき』の序文年時は文化三年の夏(『北斎読本挿絵集成』二巻、美術出版社、一九七一年、七一頁、「北斎挿絵読本書誌」参照)で、この時に馬琴が脱稿している。『椿説弓張月』前編からは半年遅れということになる。

(16)

菊地貞夫『北斎』(『日本の美術』74、至文堂、一九七二年)四五図。

(17)

元文三年(一七三八)の「画本倭比事」の付録。原文は『日本絵画論大系Ⅰ』(名著普及会、一九八〇年)六八頁。

(18)

「波に千鳥」(『前北斎筆』落款、小判錦絵)と「勝景奇覧・相州袖ヶ浦」(大判団扇絵)の二例。またヴィクトリアアンドアルバート美術館所蔵の「百人一首乳母か恵とき・法性寺入道前関白大政大臣」の版下絵には「爪形の波頭」が描かれている。

(19)

中国北宋の画論書『図画見聞誌』(郭若虚編)巻一に「画水者、有一擺之波、三摺之浪。布之字之勢、分虎爪之形(後略)」(于安瀾編『畫史叢書』第一冊、上海人民美術出版社、一九五九年)とあり、湖上蓑笠著『画学捷徑』(天保七年刊/一八三六)は、この部分を引用している(坂崎坦編『日本画論大系』Ⅴ、名著普及会、一九八〇年、四四五頁)。このように波頭を爪に譬える発想が日本の絵師の間で流布していた可能性もある。

(20)

山口桂三郎氏はこの作品の解説(『浮世絵大系』11『広重』、集英社、一九七五年、一二二頁)において「北斎の奇巧をこらす画面にならった感じがしないでもない」と慎重に北斎の影響をはのめかしておられる。この作品が「浪裏」の影響作品かどうかは、年代的に微妙であるが、波が極端な弧を描いていること、波頭が大きく三つの塊に分けられること、そのかたちが「浪裏」に似通っていることから、影響作と判断した。また広重の「六十余州名所図絵・阿波鳴門の風波」も近景の白波の向こうに遠山を通し見るという構図感覚に「浪裏」の影響が看取できると大久保純一氏に御教示いただいた。

(21)

歌川国芳筆「耀武八景・石橋山秋月」(大判錦絵)にも「浪裏」の構図、大波のかたちが応用されているが、神霊等が出現する場面ではなく、戦闘の劇的効果を高めるために描かれたと考えられる。

(22)

近世初頭までの、造形作品に現れた海のイメージについては太田昌子氏が『松島図屏風——座敷からつづく海』(絵は語る)9、平凡社、一九九五年)において、「荒磯」と「洲浜」をキー・イメージとして丹念に論証しておられる。

本稿で「浪裏」のイメージをとらえるにあたって、同書に随分と示唆を受けた。

- (23) 山岡元恕編『百物語評判』（貞享三年刊／一六八六）巻四「船幽霊附丹波の姥火、津国仁光坊の事」、編著者不祥『奇異雑談集』（貞享四年刊／一六八七）巻三「伊良真のわたりにて、独り女房、船にのりて鯨にとられし事」、菊岡沾涼編『諸国里人談』（寛保三年刊／一七四三）巻之二「人魚」など。

- (24) 曾繁著、寛政九年（一七九七）跋、『漂流奇談集成』（『叢書江戸文庫』1、国書刊行会、一九九〇年）一六四頁より引用。

- (25) 只野真葛著、文化九年（一八一二）序、『只野真葛集』（『叢書江戸文庫』30、国書刊行会、一九九四年）四七頁。

- (26) 近藤万丈著、弘化四年（一八四七）序、『続日本随筆大成』2（吉川弘文館、一九七九年）一六頁より引用。

- (27) 鳥山石燕画、安永八年（一七七九）刊、『画図百鬼夜行』（国書刊行会、一九九二年）一六八頁より引用。

- (28) 服部幸雄『歌舞伎のキーワード』（岩波書店、一九八九年）一六八頁。

- (29) 原文は『古事記』上（講談社、一九七七年）一三八頁を参照した。

- (30) 原文は『日本書紀』1（『新編日本古典文学全集』2、小学館、一九九四年）二〇二頁を参照。

- (31) 蝶夢編『新類題発句集』（寛政元年序／一七八九）。『俳諧文庫 俳諧類題発句集』後編（博文館、一九〇一年）一八〇頁より引用。

- (32) 城戸千楯著、天保十一年（一八四〇）脱稿か。『日本随筆大成』2（吉川弘文館、一九七五年）二二七頁より引用。

- (33) 服部幸雄氏は日本人には「黒」を恐懼すべき境界の色、神秘の色とみなすシンボリズムの伝統があり、それが江戸人の意識下にも流れ続けていたことを、歌舞伎の衣装、演出のありようから解き明かしておられる。服部幸雄「境界の色——黒の造型」（『さかさまの幽霊——〈視〉の江戸文化論』、平凡社、一九八九年）二〇五～二四頁。

- (34) 『画法彩色通』初編、嘉永元年（一八四八）刊。『北斎の絵手本』3（岩崎美術社、一九六八年）一六六頁。

本稿は平成八年一月に大阪大学文学部に提出した修士論文をもとに、同年五月、美術史学会全国大会で口頭発表した内容を加筆修正したものである。本稿の執筆に際し、同学の肥塚隆、奥平俊六両先生に御指導をいただき、また、跡見学園女子大学の大久保純一先生からも貴重な御助言を賜った。ここに謹んで感謝いたします。

（大学院後期課程学生）

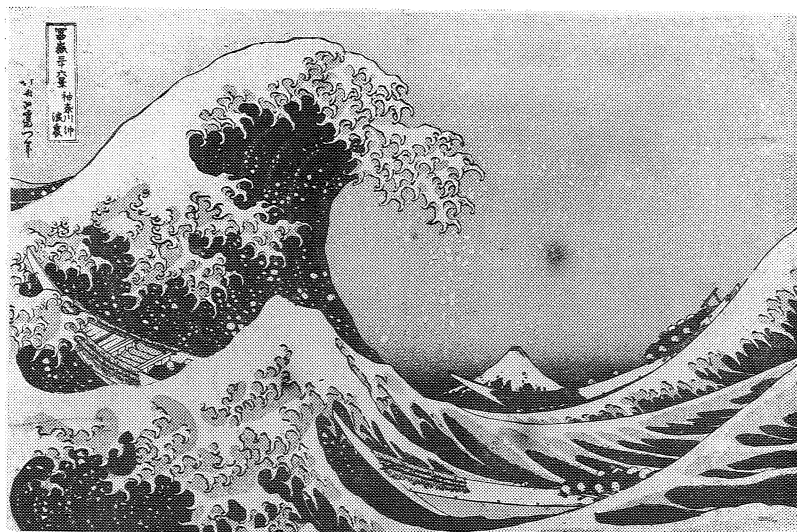


図1 葛飾北斎「富嶽三十六景 神奈川沖浪裏」大判錦絵（東京国立博物館蔵）

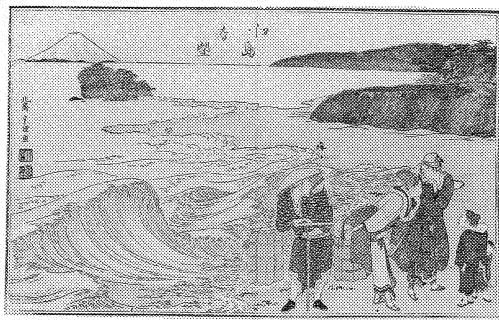


図2 葛飾北斎「江島春望」
（慶應義塾蔵）

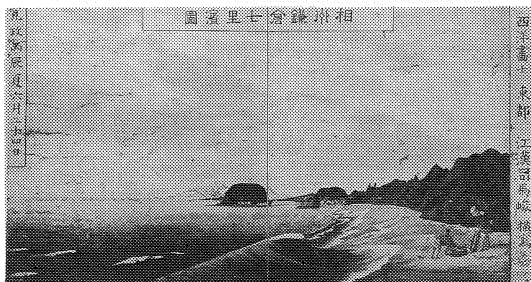


図3 司馬江漠
「相州鎌倉七里浜
図」二曲一隻
（神戸市立博物館蔵）

図4 葛飾北斎「おしをくり
はとうつうせんづ」
中判錦絵（東京国立博
物館蔵）

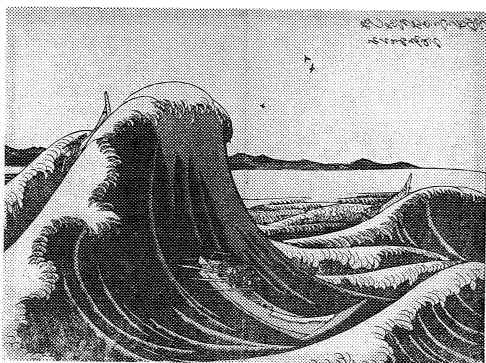


図6 酒井抱一編『光琳百図』
前編「金地二枚折屏風
彩色浪」部分（京大
大学附属図書館蔵）

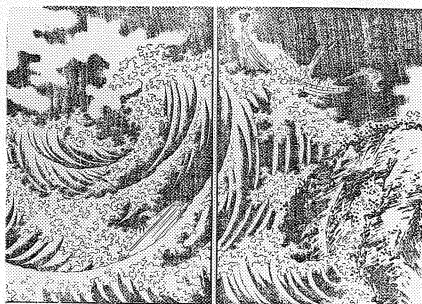
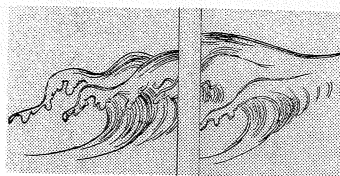


図5 葛飾北斎『北越奇談』巻之四挿絵

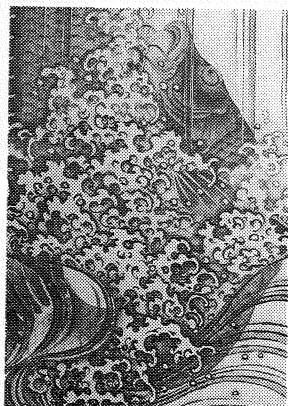


図8 熊斐「龍門騰鯉図」
絹本一幅 部分
（長崎市立博物館蔵）

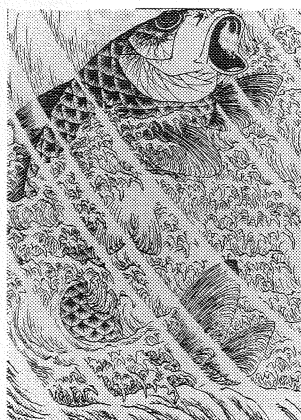


図7 葛飾北斎『そののゆき』
巻之一挿絵部分



図10 葛飾北斎『絵本壁落穂』巻之二挿絵部分

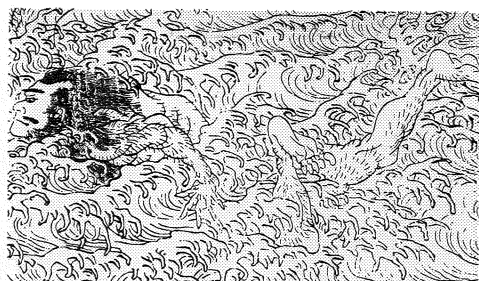


図9 葛飾北斎『椿説弓張月』初編巻之三挿絵部分



図14



図13

図11
葛飾北斎
『絵本東嫩錦』
巻之一見返 部分
(国会図書館蔵)

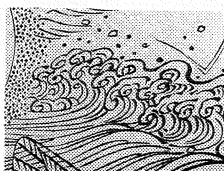


図16



図15

図13 北尾政演(山東京伝)『天慶和句文』挿絵 部分(東京都立中央図書館蔵)

図14・16 鳥山石燕『通俗画図勢勇談』地挿絵 部分(京都大学附属図書館蔵)

図15 北尾政演『名産 梅枝伝賦』挿絵部分(早稲田大学図書館蔵)



図12 葛飾北斎『新編水滸画伝』巻之二挿絵 部分(京都府立総合資料館蔵)



図18 歌川広重「富士三十六景
駿河薩タ之海上」大判錦
絵（東京国立博物館蔵）

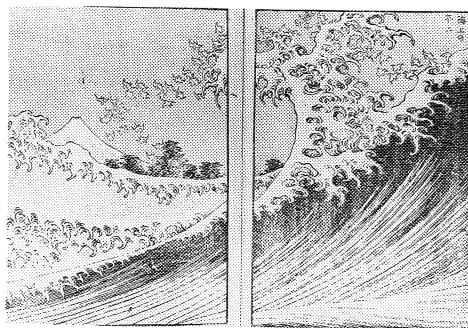


図17 葛飾北斎『富嶽百景』二編「海上の不二」
（『富嶽三十六景（浮世絵大系13）』より転
載）

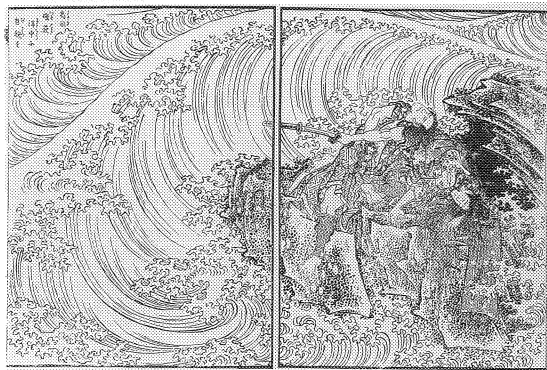


図20 葛飾北斎『椿説弓張月』続編卷之一挿絵



図19 月岡芳年「芳年武
者无類遠江守北条
時政」大判錦絵
（江島神社蔵）

※図5・10は『北斎読本挿絵集成』（美術出版社）第四巻、図7・9・20は
同書第一巻より転載。図13は『山東京伝全集』第一巻（べりかん社）より、図
14・16は『京都大学蔵大惣本稀書集成』第三巻（臨川書店）より転載した。