

ある芸術史の認識について

——「北斎と広重」の著作を顧みて——

檜 崎 宗 重

I

去る昭和三十九年五月から本年一月にかけて、「北斎と広重」と題する全八巻の編著を出版した。それは私の還暦を記念して講談社の企画発行してくれたものであった。あたかも月刊誌をものするようなスピード出版だったので、ほとんど一ケ年にわたって私の想中は北斎と広重に領有された感があった。毎巻原色図版一二〇図それに単色版多数を収め、一千図におよぶ長大なものとなった。慎重に検討して図版の撰択には誤りなきを期したのだが、そのうち一図（軍鶏・文鳥・水禽）に誤認があったのは遺憾であった。北斎の作画数は三万と注せられ広重もそれに伯仲するのであって、またそれらは世界に散在する今日、そのすべてを通観することは個人の力では不能のことに属するわけで、この二人の芸術を完全に理解した上での立論では、もちろんありえない。私はこの研究を経て、いかに芸術的認識がむずかしいものであるかを覚知させられた。

その著作のプランは、江戸末期に風景画を画いて様式的な一時代をつくり、多大な感銘を与えたこの二人の芸術を

合せてシリーズを形成するというにあった。だが私はこの二人の画家の作品の与える芸術的感銘が甚だしく対蹠的であり、その根抵にはこの二人の人間性の相違が支配しているという見通しに立って、北斎編、広重編と分離することをさけ、同種または類似の課題について両者がどのような芸術的成果を収めているかを比較論究することによって、二人の人間性を探査する方針をとった。芸術的作品はその作家の全人格であることは当然のことであるから、同じ主題を同じ時期に同一角度から画いても、その結果としての作品は各人各様とならざるをえない。その画者の人間（決して他人と同一ではありえない）が、そこには表現されていて、顔が各々がうほどの作風のちがいがあるに相違ないのである。このような芸術の研究の方法は甚だむずかしいものであることを私はよく承知しているのだが、敢てこの著作においてこれを試みたのであった。そこで私は全八巻を次の課題に分離して編述することにしたのである。

一、富嶽三十六景

配本第三回

二、東海道五十三次

第一回

三、木曾街道六十九次

第四回

四、隅田川

第二回

五、江戸百景

第八回

六、諸国名所

第七回

七、花鳥風月

第五回

八、俳画漫画風俗画

第六回

巻数に限度があり、充分ではありえないしなお外にも共通主題がないわけではない。また芸術論の基調が様式にあって主題はその一面にすぎないこともわきまえているのだが、この度は画者の意図を理解することに重点をおいて、主

題に対する芸術的創作のありかたを探求することによってその作者の人間性——芸術観、世界観を帰納する方法をとったのである。

II

この約一ケ年の日子をついやしての研究の間に、芸術的認識について私のえた体験をここに記述してみようと思う。それに先だって、まず一般に美術についての私の「芸術的価値」に関する私見を述べておく必要がある。

美術品の芸術的価値の認識には二様の側面がある。その一つは美的価値であり、他は美術史的価値である。しこうして美術品は本来それ自体に歴史を含んでいる。というのは芸術は人間の所産であり、人間は歴史的存在であるから、美術品は芸術家の人間記録として存在するものに外ならない。美や美的範疇は抽象的な概念として成立しうるであらう。けれども美術品は具体的表現である。作者の創作体験の結果としての存在である。生み出された作家の第二の生命体である。そこには表現の歴史性があるとしなければならない。

また造形芸術（建築・彫刻・絵画・工芸美術品）は、それぞれの表現のための技術が必要である。技術を経て内容が表現（具体化）される。今日においては技術が甚だしい変容をうけつつある。伝統の技術はその多くが制限され、毀たれ、棄却されている。一切の形式的なものが、現代の心にとっては障害であるときえ考えられている。そこには技術的伝統の断止があるかもしれない。しかし新たな様式が何の先蹤もなくして生起することはありえない。伝統の断止を意識するものは、むしろ最も熾烈に伝統の存在を覚知するものというべきである。断止の形式による伝統のよき後継者は革命者であるとも云えよう。すなわち程度の差はあるが、すべて技術は伝承されるものとみるべきであらう。そのことは技術そのものが歴史性をもつことを意味するにちがいない。従って美術作品は歴史学の対象として

存在するものといえる。

云うまでもなく美術品は物体の芸術である。だが物体そのものが芸術ではない。奈良の大仏はこれを芸術的あるいは芸術史的な観察をはなれてみれば、巨大な銅の塊に外ならない。新薬師寺の秘仏香薬師像は、これを黄金の塊と誤認する盗人のために三度持ち去られ、ついにその姿を消してしまった。地金にして売ろうとたくらむ不良僧のために正倉院の鏡が盗まれてうちくだかれた。これらを美術品であるとする認識は、そのものに芸術的価値をみとめ、芸術史的意義を知るからに外ならない。いわば美術品は価値体であり、美術史は美的価値の歴史である。従って美術史は美的価値判断を通じての歴史的価値体系であるといえよう。

美術品は、その作者の人生における価値体験の具体化されたものである。すべての存在は時間の空間化されたものに外ならない。美術品は芸術家の意識現象の具象化されたものである。意識はその根柢においてその人の価値指向である。美術品は美術作者の価値指向の記録に外ならないであろう。

長い間に創造され、そして遺存する美術品を、その創成された時点の先後の関係を辿って序列をつくれれば、そこには極めて客観的な体系ができる。けれどもそれが美術史と称する体系ではない。単なる製作年表に過ぎないことは云うまでもあるまい。一つ一つの作品はそれぞれの価値（芸術的・芸術史的）を有するであろうが、その相互関係を体系づける史性は、それ自体にはありえない。これを美術史の体系で観る判断が必要である。しかし同類の作品のすべてを集録して体系化することは不能でもあり、もし可能であっても、そうすることが歴史を作ることではありえない。体系化のためにえらばれるデータは歴史を創造するものでなければならぬ。価値創造性を有する作品でなければならぬ。歴史的創造性の高いか低いかは、その作品の価値を左右することになる。従って歴史観にもとづく作品の価値選択が行なわれる。

それならば美術品の歴史的価値とは何をいうのであろうか。それは要するに美術史家の個人的判断にもとづいてい
るわけである。そしてこのような判断は主観的とならざるを得ないであろう。主観的・個人的な判断によって選択さ
れた美術品は、その人にとっての一つの説としては成立しうるが、必ずしもそれが一般的で普遍性をもつとは限ら
ない。これを普遍的ならしめるには、美術史家はすぐれた美的・美術史的な価値の体験者でなければならぬと同時に、
客観的妥当性をもつ体系の組成能力に恵まれた人でなければならぬ。それならばこのような美術史的価値の認
識は、どんな基準によってなされるであらうか。

その基準は美術が他の文化的諸条件とともに創成している歴史の意義を負うものであるという前提に立つことは申
すまでもない。ところが美術の場合には特に「美的価値」という極めて主観的な価値体験を基礎としている。美術品
は文化的所産として、その製作された時代や人を語るものにはちがいないが、同時に美的価値の表現体であるから、
純粋な美的判断にとっては、他の色々な存在の条件は一応美術にとつての本質的な要素ではないであろう。美術史の
最も純粋な形式は美的価値の体系であるといえよう。美術品はその成立の条件（時代や人）によって語られるもの
はなくて、美的価値が時代や人を語るものである。しかるに美的価値の体験は甚だしく個人差を示してくる。甲の美
とするもの必らずしも乙に妥当しない。甲乙丙……のすべての人に妥当する客観性が要求されるのである。これが
また甚だ困難をとまなうことになる。

更に重要なことは美術作者の人間性を把握することの困難さである。作品の意味（価値）を認識するには、少なく
とも、(一)作家の人格、(二)作家の対象把握、(三)その表現の技法、この三つの要件を説明することが必要であろう。(一)の
作家の人格は人間形成の問題を含めて、その人の社会的・家庭的な生存の条件、その人の肉体的所与、素質、その人
の人生行路、師弟関係など様々な条件が解明されねばならない。(二)の作家の対象把握は、対象界すなわち作家とその

人の見る社会のとらえかたのことであり、(三)の表現の技法は、意識された対象をいかにして表現して芸術品になしえ
たかの解明である。それが芸術の場合最も肝要であって、その技法は無数に細分された諸件についての十分な理解を
必要とする。ともあれそれらの要件は必要である。しかしそれが様式解明の十分な条件ではありえない。私たちは自
己の存在をすら知ることが不可能である。自己を知るとは自己を客体化することである。それすら困難であるから、
別の条件で存在する他人を理解することは不可能といわねばならない。まして過ぎ去った世の人をたまたま遺存する
断片的な史料を通じて理解することは、人力の及ぶところではない。私たちが理解しておることは認識する自己の精
神活動以外にはない。客体化されたものはすべて完全了知の対象ではありえないであろう。この不可能な完全了知へ
の熱烈は願望、それが人間社会を形成しているといっても過言ではあるまい。そうすると美術品というものは、それ
を作った人には価値体験されたであろうが、その体験を他人が十分に追体験することはできない。けれども事實は、
やはりその作家をあらゆる歴史的条件をあつめることによって浮彫にし、その実体を判断する作業をしている。それ
は美術理解への段階である。それは永久につづく段階であって、頂点すなわち美術作品了知は夢想にもひとしいこと
といわねばなるまい。

このようにして美術史を組成するには、客観性のない二重三重の問題を克服しなければならぬ。そして厳密には
史家は自分の叙述しようとする作品を現に体験していなければならぬ。見たこともない作品を記述することは不可
能である。よしこれを見たとしても、だからそれを十分に体験し理解したとはいえない。私たちの認識はつねに変動
しつつある。主体性における人間形成の浮動状態においての客体の認識は、恒常性をもつものではない。対象の示す
価値内容は、主体にもなつて浮動する。故に美術についての価値叙述は、そのときの史家の体験告白であつて、体
験の特殊相にすぎず、これが絶対的であるとはいえない。このように考えると、美術や美術史というものは、主観的

であって客観的ではないということになる。いわば主観的な価値体験を客観的普遍的ならしめるための努力、それが美術・美術史にたずさわるものの姿であろう。それ故に今日の日本の各研究家は自己の研究分野を狭く限定して、その範囲において深い研究を遂げつつある。私も長らく近世絵画とくに浮世絵風俗画を専門分野として来たが、人間的に深く敬意を払う北斎と広重について、その芸術価値の考究に一つの段階をつけたのがこの度の著作であった。

III

北斎の主著は富嶽三十六景四十六図であろう。北斎がこの大著を完成したのは天保元年（一八三〇）のころと察せられるが、その手がけたのは一八二三年頃からと推定される。彼は天保五年（一八三六）に富嶽百景（三冊本）を画いた。これまた北斎の芸術に一段の光彩を放つものであった。広重は晩年（歿したのが安政五年、六十二才）に至って富士三十六景を作り、更に不二三十六景と題する三十六図はその歿後に刊行された。また富士見百図と題する絵本も発行している。これで見ると広重は明らかに北斎を意識し、北斎の大著を前提として自己の芸術的立場を同趣の画によって表明したことになる。北斎が富嶽三十六景を画いたのは彼の六十四、五才のときであり広重のそれは五十代の末近い頃であった。年齢的にはほぼ同年代で、人生体験は相似た状態にあったはずである。だが北斎の富嶽三十六景は浮世絵史上における風景画の大成を意味するものであり、この労作に刺激されて広重は天保初年に風景画家としての作画に新しい地歩を拓いていった。その頃広重はまだ三十代の若さであった。

富士を主題とする両者の芸術は明らかに北斎の足もとにも寄れぬのが広重であった。その作品には殆んど芸術的創造性を見出すことはできなかった。それは広重の全作品中でも中以下のものであった。ただ美しい絵というにすぎない。北斎の作は凱風快晴（赤富士）、神奈川沖浪裏の不二、山下白雨の三役を中心とする創造性に充ちあふれる傑作で

あった。そのことについてはすでに文学部論叢に論じたので、ここには細説しないが、この諸作の中に北斎の人間性や芸術が語り尽されていると云ってよからう。それは日本絵画史上の一つのエポックを形成するものでもあった。彼はこの作において、富士山に対する数千年来の観念を破って富士山を神性から解放した。白雪に秀いでる玲瓏たる姿を美とする意識を破って、暁天に秀いで旭日にてらされた赤い山肌の富士を画いたのであった。しかも赤い山肌、たなびく白雲、深く遠い虚空の藍、わずかに二色をもって表現した平面的図形が、すばらしい造形効果をあげていて、それが歐洲の印象派画家運動のきっかけとなった。北斎の芸術は日本の画壇を動かさなかったが、世界の芸術史を一変させたのである。神奈川沖浪裏の不二の図では波動の一瞬をとらえ、同時に円と三角の基本図形でこれを構成した。北斎のもつ構図理論にもとづいて画かれている。赤富士が色彩による絵画の解釈であるとすれば、これは形状による絵画の造形を探求するものといえる。山下白雨では明暗二相をとらえた。山下に雷雲揺曳してとどろきわたる、その山頂のすでにかがやく日の光をうつす。明暗を横の関係ではなくて上下の関係で分かったのである。かくて色面と図形と明暗という絵画の根本的な問題について北斎は日本絵画史上はじめての大胆な造形をなし遂げたのであった。広重は自然を画いても、自然からうける感情として画き、または自然の美しさを画いたが、北斎は自然の実体を探った。そこには彼の人間的な感傷はひとかけも見出すことはできないのである。

東海道五十三次をシリーズとして画くことは古くから行なわれている。襖に画いたものもあり、大名用の巻物に作られたもの、道中旅行案内の摺りものなどである。更に「名所図会」の刊行の一つとしても取り上げられたが、十返舎一九の「東海道中膝栗毛」は文学的構想を以て人々の旅情をかきたてた。このような先蹤において、北斎は文化初年に四種類ほどの東海道ものを画いている。広重は更にはるかに下って天保三年東海道を旅をし、そのスケッチにも

とづいて保永堂から五十五図一組を出版した。これは大当りに当って、その後十数種を手がけている。だが初作の保永堂版に匹敵するものはなく、また広重の出世作と称せられ、不朽の芸術性をもっている。この一挙によって広重は北斎と風景画家の座を交代したと言ってもよい。

東海道を画いた北斎の理念には、いたく一九的な道中旅宿のユーモアがあり、一種の風俗画であり、小形の絵でもあった。そのために観賞的価値は低いとみられて来たのである。一般的印象はそれにちがいが無い。けれどもその中の数点は芸術的ななげしい造形性をもっていることを世の人は看過していたかに見える。それは一つには旅ゆく人の線描による動態表現のすばらしさである。もう一つは人物と背景とを含めた色面の単純化された構成の与えるすばらしい造形感覚である。そこには旅愁といったような個人感情は拒否されていて一途な絵画的造形が追い求められている。高度の芸術感覚といえよう。それが人の感興をあまりおこさなかったと想像されるのは北斎にとって不幸であったが、人気というものは必ずしも芸術的高度と比例するものではない。そこへゆくと広重の東海道は一作一作にその旅宿とその風土と人情とがからみ合っており、更に一人の旅人が、江戸から京へのぼるという人生的な情感があらわれている。或は人を泣かせ、或は人を喜ばせ、或は人を旅の憂さにさそいこむ。雪なきところに雪を降らせなどして四季の風情に配し、月夜、朝霧、山趣海情の変化をもとめている。北斎のそれでは五十三次その宿々の旅情はあっても一貫した人間はなかった、広重では人生の旅人のたとえば源氏五十四帖につらぬく人の宿業といったものがにじみ出ているのである。人生の孤独を旅する広重その人の貫かれた人生があり、それは特に日本人の民族感情であるセンチメンタリズムや詩的抒情性があふれている。この広重の東海道に至ってはじめて日本の風土と人生が実現されたと評するも不当ではあるまい。広重は日本人の普遍的な民族感情の体験者としてこの大業を成しとげたのであった。北斎が富士という一つの焦点をもとめて四十六のディメンションをおのれの芸術体験として画いたのと甚だしく対照的

なものであった。一は自我の分析であり他は人間の綜合体験である。二人の人間性の相違を明らかに示唆するものである。

木曾街道六十九次は北斎は画いていない。「北斎と広重」の芸術比較とはならない主題である。このシリーズ七十枚は、はじめ溪斎池田英泉が手がけ、つづいて広重がその過半数を画いて完了したものである。風景画家としては、英泉は北斎と広重の間に潰えた人である。北斎ほどの造形力も持ち合わせず、広重ほどの感情も恵まれず、その人生的態度もうわすべりし深いものがなかった。もっとも女性風俗画方面では文化文政の江戸文芸爛熟期の一雄とするに足るが、彼の放肆な生活は文芸芸能的な多少の賦性に走って絵画芸術への深い洞察に欠けていた。そのためか、英泉の木曾街道は世の不評を蒙り、東海道で名を成した広重が版元の請いを容れてこれに筆をとった。私のみるところでは広重の真の芸術的高さは東海道五十三次よりも、これに在るとすべきかと思う。東海道の五十五枚は一、二の秀作を含むが、一定の水準をもって駄作がない。木曾街道は七十枚のうち四十八図を画いたが、他人の製作を交えたためか、広重としての一貫性に欠けている。「木曾路名所図会」などの名所地誌の影響もうけたりして、美意識の分裂が認められる。また恐らく木曾路を旅したではあろうが、実感にもとぼしい憾みがある。ところがその中で、洗馬、宮ノ越、大井など数点はずばぬけた芸術価値を発揮しているのである。山国の詩情、わびしい土俗の生活が高々と詠いあげられている。おそらく松尾芭蕉以来の俳諧詩情に到達するものといえよう。古池やその後とびこむ蛙なし、と川柳子の嘲ける幕末俳壇をよそにして、広重は桃青の蕉風を絵の上で発現したものといえよう。俳趣が日本的な生活感情として深く人の心の底に沈むとすれば、広重のこれらの作は日本の心を表現した一大金字塔といつてよからう。この境地は北斎の到底わけ入ることのできぬところであろう。北斎はどんなひなびたところに行つても、わびしみに

徹することはできなかった。ただ造形対象としての自然があり人間がいたにすぎない。広重は月かげを浴びて帰る舟人、おぼろ月夜にひそかにのがれゆく親子らしい人間苦を察し、同感しておのれの心の痛みに注いだのであった。私はこの広重の心をもとめて木曾に旅し、国道十九号線開さくの現場をみて、久遠の昔からふみならした木曾路の断末魔の悲泣をきいた。広重の詩情人生はもはや木曾路には見ることができなかった。

隅田川・秩父の山系に発して関東大平原をうるおして東京湾にそそぐ。その千住あたりからの下流はその兩岸に江戸生活を形成していった。これを隅田川というが、もと隅田川といったのは伊勢物語で有名な一地域であった。ともあれ水利を中心とした下町の庶民生活はこれを命のつなとして開けていった。むしろ江戸芸術とくに町人芸術はこの川を世界とする河川芸術であるといつてよからう。浮世絵もこの河辺に住む町人の生活感情の表現であった。

さてこの隅田川を北斎と広重はどのように扱っているか。北斎は若い頃にたとえば两国の花火、夕涼みといった風景画を画いていたが中年以後には風土としての隅田川にあまり深い関心はもたなくなったようである。彼の代表的な絵本は「隅田川兩岸一覽」である。これは河口から千住、吉原まで、遡航しながら、その兩岸の庶民の生活を展開するもので、これを冊子形式から卷子に移すならば、長大な絵巻物となる。たとえば中国の清明上河図巻にも似るものである。のちに横山大観が水の一生を山間に落つる一粒の雨水が海に入って昇天するまでを写し「生々流転」と題したのを引証できよう。北斎の場合は隅田川の流れと町人生活との有機的な関係を探求するもので、日本絵画史上の大収穫と称すべきであろう。水の流転の相の中に明滅する人生のともしびを画くものである。北斎がこれ画いたのは四十代でまだロマンチックな抒情性をもっていった。というよりも人生とは何ぞやといった人間探求の時代であった。そんな心情からこのユニークな課題をとりあげたのもある。だがその構図や色相表現には彼独得の絵画性の

追及をすることができ。このような北斎に対して広重は隅田川八景といったものを画いた外は、彼の江戸風景画の中にしばしば両国や真乳山、中洲、佃島などの風趣を写している。北斎の隅田川兩岸一覽も春から冬への季節の移行につれての風土の美観を画いて、大和絵以来の四季感を表現の変化としている。それはまた雪舟の山水長巻のような漢画にもみる自然描写の様式であるが、北斎ではやや概念的な季感に終ってしまった。ところが広重は両国の宵月、大橋の夕立、佃沖の夜漁といったように朝夕雲霧の変化による情趣の中に人の生活を展開して自然感情と人間との結帯の中に芸術をみようとした。兩人ともに様々な人の諸々の生活の相を画くことに変わりはないが、北斎にあっては自己の人生の変化相として画かれており、広重にあっては人それぞれの宿命的なものとして取上げられているが、その中に共通の人間苦をもとめる。一は知性的であり他は感情的である。一は人間特殊の本質究明であり、他は人生普遍の現象味吟である。これは人間の二つのタイプを示すものといえよう。

江戸百景と諸国名所はともに風景画における両者の特色の相異を究明するものであった。そして広重の作は圧倒的に多く、北斎の画は極めて少ない。しかも広重が風景画家として大成してからは、北斎はほとんどこの方面の題材を扱わなかった。諸国名橋奇覽、諸国滝巡り、琉球八景などいう作品はあるにしても高い芸術価値を有するものとは思えない。これに対して広重は無数の江戸名所絵を画き、更に日本六十余州の名所を画いた。そうなると実際にその地を踏まず、名所図会などをもととして想像で画いたものも多くなる。従ってこれまた芸術性は低く、単なる絵ハガキ代用みたいなものが多く、一面広重のためにおしむべき画作ともいえる。だがその晩年の木曾路の山川、阿波鳴門の風景、武陽金沢八勝夜景、富士川上流、甲陽猿橋などは、驚くべき高雅さをもった傑作である。ただ老境に入ってから淡々たる自然感のためか、東海道や木曾街道の諸作にみるような豊かな詩情は失なわれているように思う。

北斎の江戸を画いた図もないわけではないが、その作の優逸したものは壮年期の洋風表現のものにみられる。九段牛ヶ淵や四谷十二社など数個の作でみると、客観的な風景でなくて、彼の洋風理解、すなわち遠近法や明暗法陰影法を十分に駆使し、彼独自の構図理論に立脚して、一つの空間的造形をもとめている。自然は彼の意中に再編されている。円と三角を基本形態と考える彼は、自然の質量性を抽象的な表現で構図した。それは今日の道路や建造物のもつ抽象的形体と似たものであった。それ故に江戸百景には現代の造形と北斎のそれを比較する方法をとった。ここに至っては広重は通俗な画工としてかげをひそめざるを得ない。安易なセンチメンタリズムの芸術的限界をさとられる次第である。北斎は芸術家としては広重よりも一段と頭角をぬきこんでるものであった。

花鳥風月。浮世絵で風景画といわれるものは、実は名所絵であって、純粹な自然景の描写ではない。その点、大和絵の名所絵の近世におけるスケールの大きな復興といえる。ことに広重の風景画は人生的なものへの耽美という性質をもち、人間の自然感情をうつすもので、「旅」といったもの、風土に生きる人といった人生的契機を含んでいる。阿波鳴門や木曾路の絵が比較的純風景にちかひであろう。この意味では北斎も例外ではなかったが、しかし彼の最高の傑作となった凱風快晴や山下白雨、その他数点の風景画は、名所絵的ではなく純風景画である。名所絵的な主題をとくにえらぶということではなくて、美的発想にもとづいて随処に随時の風景をうつしその風景からうける美感を、北斎のえらぶ役者を登場させて感吟させるといった作風である。これでも浮世絵が人事的な主題から離脱することを困難としたことがわかる。それは一つには版画が商品として作られたことにも原因があるろう。

人事性を除去した完全に自然的なものとして花鳥風月の図がある。右のような事情に起因するのでもあろうか、鑑賞的な花鳥画はやはり一八〇〇年をこえて江戸末期に大成され、北斎や広重がその師表となった。この純客観的な主

題にいたって明らかにこの二人の芸術的態度のちがいが顕著な結果を生んでいるように思う。

北斎は天保五年（七十五才）刊の富嶽百景の跋文の中で七十三才になってはじめて、草木の出生や禽獣虫魚の骨格をさとることが出来たという。花や鳥や魚といったような性質のものは、他にも増して写生が必要であることは誰も知るところであろう。周到的観察と精密な写生によってその本性を悟ることなしには画くことはできない。はじめから省略した表現をすることはよろしくない。花鳥画には古来二様の様式があった。極めて客観的にその形態を写すこと、つまり絵画的技巧による写実の限界を示すものと、八大山人らにみるような抽象的な墨筆による描写である。日本では前者が多く見られる。北斎の花鳥画は前者にちかいものであった。中には後者のな作出もあるが、彼が人物や風景に試みたような主観的態度は、花鳥画では没了しているかにみえる。その原因は北斎には豊かな詩情が欠けていたからであろうと察せられる。広重の花鳥画も一応客観的な写生である。けれどもその作品のあたえる効果は全く北斎とはちがっている。それは何故であろうか。それには二つの特色が考えられよう。その一は形体である。北斎は大判横絵又は中判縦絵の形に画きまた掛物絵もつくっている。したがって構図内容も大きいことになる。広重は大中小の短冊形を好んで用いた。もっとも大判横絵の魚尽しもあるが、花鳥画の優品は大短冊にある。狭長な図形であるので、構図内容は自然の一角に示現する現象となる。梅一枝、花数輪、これに相応する小禽を配し、また山吹に蛙を配するなど取材をぎりぎりに節減している。いわば枯枝に鴉とまりたる秋のくれといった俳句の細味を図様として撰ぶものである。俳諧的といえる。北斎は花鳥画に漢詩や狂歌川柳を加えているが広重は俳句を賛している。ここに花鳥に対する両者のちがった態度がみられる。また北斎の花鳥では図案化的な色彩が用いられているが、広重は自然の風趣としての季感を背色に用いて、情趣の作興に資している。ここに明らかに花鳥における北斎と広重の芸術的発想の相違が認められる。それはやがて両者の人間性のちがいに對比するものであった。広重は純粹客観的な花鳥をうつす

ことによって、より高次の人間的な生活感情を現わそうとした。北斎は鳥になり花になり馬になり化した自己をそれぞれの動植物の中にみた。一切の外物を北斎個我の化身として体験する以外に、芸術をみなかったのが北斎である。北斎という名の芸術の権化であった。

俳画漫画風俗画。北斎と広重の人間相違を決定的に示すものは風俗的なものの表現、とくに肉筆技巧であった。この時代の浮世絵師は殆んど版下絵を主職としていた。そのために肉筆画の修業をしたものは少ない。広重は版画の出版に追われて肉筆に親しむ暇は少なかったようで、その肉筆画は版画的であり淡雅なものであった。またそれは広重の素質的な特徴でもあったろう。ただ添景の小人物の略画象形には巧妙な筆意を見せている。広重と同じく北斎も版下絵師として数万の作をのこしているが、宗理と号した三十代から肉筆を物し、更に九十才で没するまで、晩年は多く肉筆に親しんでいた。その肉筆画は版下絵とは全くちがった筆意筆力を示している。墨筆の表現力を尊重し、その作品が広重の色彩的なのに対して線描的であるのは北斎の著しい特色である。彼の理性的な精神は物を形体として把握する傾向をとり、色は印象表現にとどめた。色は感覚的であって、広重のような感情誘起性をもたない。北斎は読本などの挿絵や絵本を多く画いた。その小説的劇的な文学内容に適するために人物の動態表現に苦心するところがあつた。つまり劇化的な表情の描写を線形式で追及したのである。その代表的な傑作は「北斎漫画」である。まるで蛾が産卵するようなすがたで、筆端からおどり出た森羅万象の形態には一驚を喫せざるを得ない。何でもかける人、それは北斎であった。北斎自己を主尊とする曼荼羅のようなあり方である。この点北斎は広重よりはるかに偉大な才能をもつ人であった。

以上八回に分けて北斎と広重の作品を比較し、その芸術的な特色を検討した。一八三〇（天保元年）を中心とし、親子ほどの年令の差をもつ北斎と広重が、同趣のテーマに対してどのような作風を示したかということ明らかにしようとして試みたものである。このような芸術ないし芸術史的認識にあたって、えらび出した作品が正当であるかどうかについては、異論もあるであろう。あるいは重要な課題を忘れているかも知れない。またそのような作品の意味の理解が妥当であるかどうかについては更に異説を立てる人もあるであろう。美術品の史的意義についての見解が極めて主観的であることは冒頭に論じた通りである。だが私にとっては右にあげたものが最も根本的なものであり、それを検討することによって北斎と広重の芸術を知ることが出来ると考えたのである。これを是認する人もあろうし、否定する人もあろう。否定する人には私は私の理解の正しさを説得しなければならないのである。

一八三〇年ごろを中心とする二つの人格の対比ということは、美術における様式史の存在を主張することを前提としている。主として浮世絵史における風景画の成立という歴史をこの両人格の創造の中に発見することである。そしてこの両人格から創造された芸術の内容が著しく対蹠的な性格の相違をみせていることの分析的研究であった。広重は北斎のあとにつづぎ、北斎の芸術とは全くことなるものを、あるいは意識的に作出したのではないかと思われる。北斎の孤高な態度に対して広重は万人に愛される平明さをもって、北斎を追い上げていった観がある。そのような意図の有無は史料的に実証することはできないようである。

ともあれ一つの美術史的時代、あるいは様式史上のエポックの形成というものが、天才的な作家の出現をまたなければ不可能であり、かつそのような天才の存在を可能にする客観的環境の成熟が必要であることを、私はこの二人の

あるいた画歴から明らかに知ることができた。その客観的環境というのは一八三〇年頃を中心とする社会文化史のありかた、版画の技術史のありかた、自然認識のありかたなど種々な要因が渾然として集結し来たことである。そのような要因がこの二人を風景画の創造を意図させたといえるであろう。そして北斎と広重とは、この要請にこたえる才能をもち合せていたという天賦の条件があったのである。しかしこのような共通の所与性に立って、作出した芸術の在りかたは、前述したようにことごとに対蹠的な様式を示していた。それは要するにこの二人の人格の相異によるものであった。したがって様式史の研究は、様式創造者の人間性の探求をはなれては成立しないことを知るのである。

だがこのような過去の人格の体験がいかに困難なものであるかも、つくづく知らされた。そしてこのような理解も結局は私自身の認識に帰することである。私自身が彼らを理解する能力をもつかどうか、もっていても高いか浅いかにかかるものであることを自覚させられるのであった。要するに私の著作は、私の精神構造における北斎と広重ということに外ならず、私の心に住む北斎と広重ということになる。私はこの二人を私の体質的なものとして受け容れ、その限りにおいて理解したのである。私は本年六月に「歌麿」を著作し、八月には「初期浮世絵」、十一月出版の「清長」を目下執筆中であるが、歌麿はどうしても私の体質的なものとして心に生きることができない。つまり私に歌麿を理解する人格的欠陥があるように思う。ところが清長はスムーズに私の心になだれ込む人格的共感をもっている。そのようなことは私個人の精神の限界がある以上致しかたないことであろう。ところが北斎と広重は明らかに私の人間形成における二つの主要ファクターであることを了知するのである。つまり「北斎と広重」は私の人間性というみで成立したということになり、その意味では極めて主観的な著作といわねばならぬ。それを客観性あるものとして受け容れるかどうかは、諸賢の北斎と広重に対する認識が、私と共通の理念に立ちうるか否かにかかっているといべきである。私はその肯定的な立脚の人の一人も多からんことを期待する次第である。

(一九六五、九、一)