

見えない都市—出来事を語る錦絵—

原信田 實

タイトルの見えない都市であるが、これはイタロ・カルビーノの小説のタイトルからとった。小説は複数の都市の物語であるが、ここでは、江戸という1つの都市について語る。意味もズラしてある。小説では、マルコ・ポーロがクビライハンに、旅をしてきた都市の話をするのであるが、クビライハンには見えない。江戸について、我われが見えない位置にいるのと同じである。話を聴きながらクビライハンは自分で都市の物語をつむぎだしていくが、それは読者として同じかもしれない。

写真もそうであるが、とくに絵では、ある都市のありようをアイコン、すなわち像を使って、見えないものを見せてしまうという芸当を行なうことができる。絵の得意技とでもいうものだが、これから話題にする『名所江戸百景』では、ふだんは見えないものを描いて、都市のある姿を描き出している。これが実に印象的なのだが、そうした都市は実際には見るできない。「見えない都市」にはこの意味も含ませている。都市の見えない部分を視覚化したという意味である。

『名所江戸百景』は、安政3年(1856)から5年(1858)にかけて制作された浮世絵のシリーズである。この連作は、明治維新まで10年という時点で制作された。嘉永6年にはペリー艦隊が日本にやってきて開国を迫った。翌年には安政東海地震と南海地震が連続して発生したことで、東海道から四国までの太平洋沿岸の町は壊滅的な打撃をこうむった。そんな中、その翌年、江戸は、マグニチュード7.0から7.1と推定される地震に襲われ、壊滅的な被害をこうむった。これらの出来事から、人々は情報関心を増大させたのである。

写真術は、^{フォトグラフィ}嘉永元年(1848)にダゲレオタイプ(銀板写真)写真機一式が輸入されたばかりで、日本人による撮影の成功は、確認できる限り安政4年まで待たなければならない。日本の風景を初めて撮影したのは、ペリー艦隊の船に乗ってきたアメリカ人写真家の、ブラウン・ジュニア(1816-1886)である。翌嘉永7年(1854)、ロシアのディアナ号の士官モジャイスキー(1825-1890)は、下田の風景を撮影している。モジャイスキーはまた、安政東海地震の津波に襲われた瞬間の下田港を描いたことでも知られている。しかし、日本では、報道写真の誕生までには、しばらく時間が必要であった。

徳川幕府下の日本では、ニュース報道は禁じられていたが、メディアが未分化な時代において、浮世絵には報道の役割まで担わされるようになっていた。板元の魚屋栄吉は、歌川派の巨匠、広重(1797-1858)を指名して、地震から復興するあるいは新生する名所を描くことを企画した。江戸の名所を百景描くという意欲的な試みであった。地震後、名所がどうなったかを知りたいあるいは見たいという人々の期待に応えた。加えて、『名所江戸百景』の絵には、出来事も描かれていることが研究から分かってきた。それぞれの絵を時代のコンテキストの中に置いてみると、テキストである絵を読み解くことができた。広重は、連作の最初に、満開の桜を、続いて復興していく店や劇場を描いたことが人々から支持を得て、『名所江戸百景』は大当たりした。人々に、世直りを実感させたのである。

『名所江戸百景』の大当たりには、少なくともあと2つの要素が考えられる。ひとつは、豪華な摺りになっていることである。もうひとつは、意表をついた大写しの近景である。大写しの近景の創造によって、広重は、ひとつのスタイルを確立した。近景に、その場所を指し示すあるいは象徴するものを、遠景に自分たちの関心の対象を描くというスタイルである。

ここでは、『名所江戸百景』の特徴になっている大寫しの近景に論点を絞って、景観とイメージについて考えたい。

典型的な「浅草金龍山」と題する絵を例に採り上げる。この絵では、広重は、地震で曲がった五重塔の九輪が修復された事実を、江戸の人々に伝えた。暑い時期にもかかわらず雪景色に仕立て雷門の赤とでおめでたいというメッセージも込めた。題名によって浅草寺を示し、近景には浅草を象徴する雷門を、遠景には九輪の修復という出来事によって関心を持った五重塔および九輪を描いているが、この絵を制作するあたりから、このような手法が固まってくる。近景の大寫しには、場所を指し示すあるいは象徴するアイコンを意図的に配置するようになるのである。この絵は、あまりに巧みに描かれているゆえに、実景であると読まれてきた。しかし、この絵は、構図を意図的に作っていることは、上で指摘した雪景色の意匠からも明らかである。

続いて、大寫しのアイコンが果たす役割について検討を加える。大寫しのアイコンは、作る側と見る側にそのアイコンに対する共通の理解があって初めて生きるという事実からも分かるように、この連作は、江戸の人々をまず念頭に置いて制作されていると考えてよい。「増上寺塔赤羽根」では、増上寺の五重塔、「芝うらの風景」では滯と都鳥、「目黒新富士」では富士塚が、場所を示す役割を果たしている。「佃しま住吉の祭」では幟、「真乳山山谷堀夜景」では芸者が、場所のシンボルなのである。「堀切花菖蒲」の花菖蒲、「亀戸梅屋舗」の梅、「亀戸天神境内」の藤もまた、場所のシンボルである。

動物が印象的な5枚がある。「四ツ谷内藤新宿」では馬、「浅草田圃西の町詣」では猫、「深川万年橋」では亀、「深川洲崎十萬坪」では鷺、「王子装束糸の木大晦日の狐火」では狐が、それぞれ印象的な役割を果たしている。その場所に行けばこれらの動物を見ることができるとは思えないが、写真用語で言う「ヴァンテージポイント」(撮影ポイント)には誰も立つことができない。これらは、仮想のヴァンテージポイントであり、意図的に作り出されたアイコンなのである。



図2 歌川広重「増上寺塔赤羽根」
Zōjōji Pagoda and Akabane
安政四年一月
制作のきっかけは地震で被害にあった境内の御霊屋の修復が完成し、久留米藩有馬家(遠景)より引き渡されたこと。



図1 歌川広重「浅草金龍山」
Kinryūzan Temple, Asakusa
安政三年七月
制作のきっかけは地震で傾いた五重塔の九輪(遠景)が修復されたこと。

近代の記号論(パースの記号論)で言う、場所の指示や象徴を意図的に用いることは、目の前の現実を写し取る写真にはなかなかできる技ではない。絵の特性および都市の特徴を知り抜いていた名所絵の巨匠者だったからこそ、これらのアイコンを創造できたのである。これらの大寫しのアイコンの創造によって、広重は、都市の中で人々には見えなかった断面を視覚化することに成功するとともに、あくまでも名所絵という枠組みを維持することができた。江戸の人々は、アイコンと場所を、思いもよらない方法で結びつけたことを称賛した。江戸を見ることができない現代の人間にとっても、これらの大寫しのアイコンは魅了し続けているのである。大寫しのアイコンの広重の使い方が非常にうまいので、これらのイメージは訴求力のあるものになり、都市のイメージを形成するのに影響を与えたと言ってもよい。しかし、これらを現実の江戸の都市と考えるわけにはいかない。これらは、ふだんは見えない都市の姿なのである。景観というものを、現実の地形のことでありと定義すると、広重のこれらの絵は、写真以上に、現実の都市の、ある特徴

を強調したものであると言えるであろう。

町を歩いていると、マンホールの蓋に、その場所を表わすアイコンが描かれているのを見つけることがある。たとえば、大阪の天保山の通りにあるマンホールの蓋には、大阪城が描かれていた。マンホールの蓋にも広重の伝統が残っていて、場所性をよく表わしている。しかし、アイコンが単独で切り離されると、このように、デザインになるというだけでなく、アイコンが独り歩きを始め、^{セミオティクス}記号学のテーマになっていく。

ただ、アイコンがシンボルやインデクスになるためには、前述のように、作る側と見る側にそのアイコンに対する共通の理解がなければならない。時代や文化が違ったならば、絵に描かれたり写真に写されたりした景観を読み解く場合には、アイコンが生きている時代の人々の共通認識を探り当てることが必要である。したがって、時代や空間を離れた研究者が、その共通認識にたどりつくには、文字資料が必要になってくるのであって、アイコンからだけではその意味するものにたどり着けない。

では、『名所江戸百景』で多用された大写しの近景が、以後の浮世絵にどういう影響をもたらしたかを見ておく。江戸時代は、ほぼ文明が西から東へと流れていたが、その方向が、幕末になって東から西へと流れていくようになることを示す証拠がある。さらに、明治維新以後になると、文明開化を全国へ発信することにより、情報発信センターとしての東京の相対的地位が高まっていく。『名所江戸百景』の影響を受けて、京師では、東居や北水といった絵師らが『都百景』（万延元年頃）を、また、大坂では、国員、芳瀧、芳雪といった絵師が『浪花百景』（板行年不明）を制作する。明治元年には、大坂の長谷川貞信が、『浪花百景』を描くというように、「百景もの」が西に波及していく。とくに、『都百景』では、広重の大写しの近景というアイデアが踏襲されているが、明確な意図を持って造形されているわけではなく、^{デザイン}意匠として流用されているようである。やがて、これらの名所絵は、名所写真や名所絵葉書に取って代わられていくが、この交代劇は、市場規模の小さい大坂の方が早く進行したようである。

最後に、大写しの近景と遠景という構図がもたらした哲学的意味について一瞥し、その構図がポストモダンのでもあるということを書き添えておく。フランスの思想家、メルロ＝ポンティは、「眼と精神」において、近代の線遠近法を乗り越えるものとして、セザンヌが格闘した奥行を持ち出している。

奥行は、次のようなことを経験させてくれる。すなわち、そこにおいては、むしろ次元が互いに入れ替わるという経験をさせてくれる。奥行はまた、すべてのものが同じ空間同じ時間を占めているという経験もさせてくれる。この「ある場所に位置するという全体のありよう」から高さ・大きさ・距離が引き出されてくる。そして、私たちが〈物がそこにある〉と言うときに、この一言によって表現される〈ボリューム感〉も経験させてくれる。奥行ということを考える中でセザンヌが求めていたのは、この〈存在が一瞬にして燃え上がるさま〉だった。この〈存在の瞬時の燃え上がり〉とは、あらゆる〈空間〉様式において生じる事態であるが、とりわけ、ものの〈形〉のなかにおいて生じるのだ。

（私訳『眼と精神』）

広重が偶然に作り出した構図もまた、線遠近法を超えるなにかを示している。広重の大写しの近景のもうひとつの魅力である。



図3 歌川広重
「王子装束象の木大晦日の狐火」
New Year's Eve Foxfires at the
Changing Tree
安政四年九月
制作のきっかけは王子権現（遠景）の祭礼。