

## 東アジアの表象と造形言語

——横山華山の《華洛一覽図》を中心に

黄 龍求

### はじめに

江戸時代後期の風景画の中には、「鳥瞰図」と呼ばれる絵画がある。つまり、空を飛ぶ鳥の眼によって眺められた上空からの想像による視点をを用いて描かれた絵画を指す。これは、現実には見ることのできない、あくまで想像上の絵画である。また「俯瞰図」というのは、地上のある地点、たとえば手前の高い山の上などから眺めた景観図である。そして、この鳥瞰図と俯瞰図とを複合的に混在させたのが「一覽図」だといってよい。一覽図は、旅行と名所に対する関心が高まってきた江戸後期に生まれ、代表的な作品としては、ここで採り上げる横山華山（1784－1837）筆《華洛一覽図》などが遺存している。この一覽図は、文化5年（1808）の制作であるが<sup>注1</sup>、本稿は、この画面に見られる絵画的表象とその意味を、一つの造形言語として読み解くつもりである。

さて、江戸時代に活動した横山華山については、現在までも専門的な研究が行われたことがない。単なる断片的な人物紹介のみ、文献に記されているだけである。彼の文献として知られているものは、『画乗要略』（白井華陽・天保2年）、『扶桑画人伝』（古筆了仲・明治17年）、『古今書画鑑定便覧』（川喜多真彦・嘉永6年）などであり、明治以降の書画関係の人名辞書なども、ほとんどこれらのいずれかに依拠し、それに若干の逸話を加えたものであるにすぎない。しかも、彼の絵画について論じた文献は皆無であるといってもよく、近代以降の美術史研究において、全く注目されていない京都出身の絵師である。

ところで、横山昭氏によって、華山の事績を家系の記録に基づいて紹介した資料が公開されていたが、それにも彼の絵画自体は十分に論じられておらず、簡略な人物紹介がなされているだけである。さらに、彼の出身は横山家ではなく、養子であったことから、記録が欠けている場合もあり、彼の絵画の特質を明らかにすることは簡単ではないが、本稿では華山筆《華洛一覽図》の特質を論じることで、半ば忘れられた画家といってもよい華山の一端を明らかにして

みたい。この一覧図は、単なる美しい絵画というよりも、同時代の人々が風景について、どのように考えていたかを明らかにする、いわば造形による言語としての機能を示す絵画である。

## 1 鍬形蕙齋と横山華山

さて、横山昭氏によって知られた資料とは、九代目横山喜兵衛の記した『横山家系譜』、横山家の『過去帳』及び横山の弟子の河辺華陰の孫孝彦が記した肉筆本『黄華山一派画家略伝』（京都国立博物館蔵）の3種である。『黄華山一派画家略伝』には次のように記されている。

横山華山名は暉三又の名は一章字は舜明通称主馬という、天明元年越前に生る。父は福井藩医（姓氏不明）なりと。華山幼にして孤となり従僕飯村某養いて子とし京師に來り住す。幼名徳治朗薫教という、後北野の旧家横山惟黄馨の嗣となる。

ところで、横山家に伝わる『横山家系譜』にも、『過去帳』にも華山の名はないが、『過去帳』では、華山妻女ゆきが文政9年（1826）44歳で死亡した記録がある。『横山家系譜』、『過去帳』は横山本家の記録を主とし、分家などについては嫡出子（本妻から生まれた子）のみを記しているため、華山の名がないのは彼が養子であったことを側面から裏づける。<sup>注) 2</sup>

また、藤岡作太郎著『近世絵画史』（明治36年・1903年）には、華山について、簡単な記述のみが紹介されているが、その文章をみると、

岸駒の門人その数頗る多し、盛んなること未だ四條派に及ばずといへども、著名の士も少なからず、その中殊に注意すべきは河村文鳳、横山華山なり。河村文鳳名は龜、字は俊聲、京の人、岸門の長澤蘆雪というべく、行筆奔馳、思慮をからずして布置立ちどころに成る、画くどころ常格を外れて、奇逸の趣あり。一時大に行はれて、その師と頡頏せり。横山華山名は一章、字は舜朗、また京の人、岸駒を師とし、また吳春に学ぶ。その画温雅着實にして、なほ清新艶妖なり。<sup>注) 3</sup>

と記され、河村文鳳とともに、岸駒の門下、四条派絵師の重要人物であり、吳春にも絵を学んだといわれる。この内容で確認される華山の作風は、写生的であったと考えられる。

横山華山が幼い時から絵に対する素質をもっていたことを教えてくれる一幅の墨画が『日本美術工芸』通巻第525号と526号に詳しく掲載されている。それは《牛若丸図》である。華山の子である華溪が「時先考徳治朗歳九才」と款記して、横山の幼名である徳治朗を使っている

事から、華山9才の時に描かれたものであるといえるが、華山がいかに早熟の才能をもっていたかが明らかになる。また、華山の逸話の中でよく知られているのは、『絵画叢誌』<sup>注) 4</sup>第二十八卷（明治22年・1889年）に奇怪な絵で知られている幕末画家の月岡芳年（1839—1892）<sup>注) 5</sup>によって次のように記されている。

「華山は若い時貧しくて生計に苦しみ、北野天神の社内で砂絵を描いて糊口の資としていたが、ある日円山応挙がこれを見て感心し、我が家に連れ帰り絵を教え、やがて門下中の錚々たるものになった。」<sup>注) 6</sup>

これは人名辞書などにも採られ、比較的有名な記述であるが、華山が応挙に学んだという記録は真偽の調査が必要である。しかし、華山が実父に死別して、従僕と共に京に出たということから、幼児期の貧しさを推測することができる。華山は絵画史的にいて、決して価値の低い絵師ではなかったと思われるが、これまでの評価はあまり高くなく、調査・研究の対象から除外されてきたのは不当である。それは、明治期以降、京都画壇における美術史的評価が、円山応挙や四条派などに焦点化され、華山の名前が次第に忘れられていったのであろう。彼の遺作を重点的に集めている美術館などはなく、作品は各所に散在し、代表的な所蔵機関としては、福井県立美術館、静岡県立美術館、千葉市立美術館、神奈川県立歴史博物館、山形県立美術館などである。華山についての文献記録などによれば、山水・人物・花鳥・動物（虎）・美人画などあらゆる分野で、卓越した素質を見せていたと伝えられている。しかし、ここで論じる《華洛一覽図》については、文献に残されたわずかな情報から多くを知ることが難しいのが現状である。

ところで、鳥瞰図の定義を、前述したように鳥が空を飛ぶように回りながら地上の景観を透視し、写した図であるとすれば、江戸時代の鳥瞰図風の作品の大半は、厳密にいて、鳥瞰図とはいえ、せいぜい俯瞰図の範囲に入られるべきであろう。江戸時代には、このような絵を指して何と呼んでいたのであろうか。すなわち、いつ頃から広域にわたる俯瞰図を指して「一覽図」という呼称が用いられるようになったのか。これについて飯島虚心の『日本絵類考』には、次のように記されている。

「一覽図は土地の方位経緯の度数に拘らず、山川村市名所旧跡などすべて一紙の中に縮めて画きたる地面をいふ、京師の人横山華山始めて華洛一覽図を製す、この図大に世に行はれしが、鋏形蕙斎これに倣ひ江戸一覽図を画き更に世人を驚かす、これ江戸八百八町を一紙の

中に縮めたるを賞するなり」<sup>注) 7</sup>

つまり、「一覧図」と命名されているものは、鳥瞰図あるいは俯瞰図の構図を示していると考えられてきたというのが一般的である。ここで論ずる蕙齋と華山の「一覧図」の他、江戸時代における代表的な鳥瞰図の作品を挙げてみると、《天保新鐫大日本勝景一覧》、《大湊一覧》、《江戸名所一覧双六》、《東海道名所一覧》、《天保六年新吉原仮宅場所一覧》、《東都新吉原一覧》、《伊香保温泉名所一覧》(大峯画・くさつ屋)、《富士両道一覧図》(貞秀画)、《横須賀港一覧絵図》、《横須賀名細式覧図》(板行鈴木卯兵衛)などがあるが、そこでは鳥瞰図あるいは俯瞰図の構図が見られ、江戸時代になってから「一覧図」という名称が使われていたことが判明する。上記の『日本絵類考』において、蕙齋が華山に倣っていたということが次の『武江年表』に載せられている。華山と蕙齋との関係について知られている重要な文献は、第一章で述べた斉藤月岑著の『武江年表』の文政7年(1824)甲申3月21日の条に記された次のような記録である。

「画人鋏形蕙齋卒す。(中略)又京の黄華山が「花洛一覧図」にならひて、江戸一覧の図を工夫し梓に上せ、神田の社へも江戸図の類をささげたり、(後略)」<sup>注) 8</sup>

ここでいう“黄華山が《花洛一覧図》にならひて、江戸一覧の図を工夫し梓に上せ”、という記述を見ると、華山や蕙齋の「一覧図」については、その制作技法や作風の交流があったことを推測することができるであろう。

また、記された「江戸一覧の図」というのは、蕙齋が《江戸一目図屏風》に先立って制作・刊行した《江戸鳥瞰図》(享和3年・1803年、江戸一目図、江戸一覧図、江戸名所之図、江戸名所図などとも称す)の内容に該当することは、“梓に上せ”られたという記述と符合する版画作品が遺存することにより確認される。また、二人は交友関係にあったことが推測される。華山は京都にあって、岸派の祖岸駒(1758-1838)<sup>注) 9</sup>に師事、四条派の創始者呉春(1752-1811)にも私淑しており、写生派に近い独自の画風を確立した。<sup>注) 10</sup>

一方、蕙齋は天明7年(1787)に『京都名所絵本都の錦』<sup>注) 11</sup>を刊行し、また同7、8年頃に円山応挙の老年の祝いとして出された俳書に、嵐山、賀茂川の川遊、盆踊、年賀などの図を描いている<sup>注) 12</sup>このことから、同時期における蕙齋の<京都行き>と京都写生派画家たちとの交流が推測され、華山とその作品をよく知っていた可能性があるといえよう。こうした蕙齋の京都写生派との関係について、狩野博幸氏の詳しい記述を参考に、その内容を調べてみたい。蕙齋の作品に京都写生派の画風が顕著に見られることを証明するのは、絵本『草花略画式』であ

る。『草花略画式』は彩色摺りで墨線を用いずに四条派的な没骨画法で草花を描いている。つまり、蕙斎は京都写生派と交流していたのではなかろうか。もしそうだとすれば、柴田是真や歌川広重の存在が考えられるわけで、実際、広重の没骨の花鳥画は、この『草花略画式』の雰囲気はかなり近いものである。前述したように蕙斎は秋里籬島著『東海道名所図会』に京都写生派の画家たちと一緒に数図を描いている。そして、蕙斎は天明7年（1787）正月、京都版元から『京都名所絵本都の錦』大本一冊を出しているが、その風景描写から考えて、上洛したことが推定できる。推測であるが、江戸から来た浮世絵師に京都の名所を描かせるのは、当時においては、有効なセールポイントになったと思われる。しかも、その絵本には、江戸文化界の名士であった森島中良（1754-1810）の序文が付けられていることも、そうしたことを推測させる。<sup>注) 13</sup>

当時の画壇の流れから見れば、京都に行けば、京都写生派の絵師たちと出会うということは想像しやすいが、それについては、前述した仲田勝之助の『絵本の研究』にいう円山応挙の老年の祝いとして出された一冊の俳書がその説を支えてくれる。それは天明7、あるいは8年頃に出た配り本の俳書であって、京都で出版されたものである。その中に、蕙斎は春夏秋冬の京の風景を描いており、やはりここでも森島中良が序文を書いている。あるいは森島中良と連れ立った上洛の旅であったかも知れない。蕙斎の京都写生派とのつながりは、このように始まったと推測される。

一方、華山と蕙斎との具体的な絵画的関連については、前述した『武江年表』の記事に見てとれる。それとともに、写生画の画風に親しんでいた華山にとって、蕙斎が京に現れたということは、華山にとって新鮮な衝撃とともに作品の制作にも大きな影響を与えたものと思われる。華山が品格ある写生画制作を実現させたのは、残されている作品の筆致からも、応挙や呉春などの影響によるものだと考えられる。華山の写生的風景描写の例を挙げると、京都府立総合資料館蔵の《富士山図》については、成瀬不二雄氏の指摘によれば、文化9年（1812）、司馬江漢が京都で描いた多数の絹本淡彩の《富士山図》の影響が強いそうで、<sup>注) 14</sup> 真景図のように現場を訪ねて写生したと思われる作品である。華山は《紅花屏風》を描くために、文政4・5年（1821・1822）頃東下りをしていたので、その往復の道からは、当然ながら富士山が見えたはずである。江戸後期画壇の特徴の一つが洋風画派を中心とする実景描写にあるといわれるが、華山の風俗画や「富士山図」にもその特徴を見出すことができる。<sup>注) 15</sup> こうした「富士山図」のように、江戸を中心とする名所風景図は、蕙斎の名所図に沢山描かれた画題であった。華山の「富士山図」に表現された画風や「透視遠近図法」などの筆致は、蕙斎の作風とよく似ていることから、江戸の名所風景図を表現する作風は、蕙斎からの影響であるといえるかもしれない。

い。

そして、蕙齋と華山との関連で最も注目されるのは、やはり《華洛一覽図》と《江戸鳥瞰図》(江戸名所図、江戸一目図、江戸一覽図、江戸名所之図など)に見られる「一覽図」の制作技法や作風の類似ということである。江戸と京都という東海道五十三次の出発点と終着点という特別な意味を持つ都市名所を描いたのは、当時の流行でもあったに違いない。すなわち、東海道を中心とする名所記・名所図会などに数多くの名所が描かれたり、大都市を中心とする都市名所図が出版されたりしたのは、当時の名所図に対する関心はかなり高いものであったことを意味している。それらの中で、蕙齋の《江戸鳥瞰図》と華山の《華洛一覽図》は、都市内にある所々の名所を一画面にまとめて描いた「都市一覽図」であるといつてよいだろう。

## 2 京都図と《華洛一覽図》

平安時代から室町時代までの京都は、歴史的・文化的に日本を代表する都市であったが、17世紀初頭に、江戸という強力な中央集権的政治都市が構築されてから、京都の立場には、ある微妙な変化の兆しが見え始め、『御存知商売物』がいみじくも示しているごとく、18世紀には、京都文化に拮抗し得るだけのエネルギーをもつ江戸文化が生まれ、発展したのであった。しかし、江戸文化というものは、単なる京都文化の焼き直しに陥らず(つまり、よくいわれる“小京都”築造へ走らなかった)、様々な試行錯誤を続けつつ、独自の美意識をもった文化として成長したのである。<sup>注) 16</sup>

こうした歴史的・文化的な立場から見れば、その当時の京都は江戸に比べて、文化・美術の全般わたって決して中心的な地域とはいえない側面も併せもつに違いない。都市の全体像を表わす絵画的想像力に満ちた「一覽図」という絵画表現が、江戸より京都の方が少ないことも、当時の江戸と京都という都市の中心と地方の関係からいって、半ば当然であった部分も指摘できるかもしれない。実際、京都の全区域を表現した鳥瞰図法の「一覽図」を描いた絵師は、華山と橋本貞秀のみであり、江戸のように、多くの「一覽図」は描かれなかったのである。従って、華山の《華洛一覽図》は、当時の京都に見られた名所の様子や都市の地誌的情報を示す貴重な資料でもあると考えられる。絵図に描かれた古い平安京に重なっている京の街並みは、今も正しい碁盤目をなしている。ヨーロッパのようにマルクトやプラッツを中心として放射線状に発達した都市構成とか、中国の四角い都市構成とは異なる特異な景観構成であるといえよう。

<sup>注) 17</sup>

日本の都市図の嚆矢は、「京名所図」や一群の「洛中洛外図屏風」であることはいうまでもない。この日本最初の都市景観図といつてよい「洛中洛外図屏風」は、やまと絵の2大テーマで

ある「名所絵」と「四季絵」の系譜を引くものであり、平安京という地域の景観を鳥瞰図法の構図で表わしている桃山様式の金碧屏風である。こうした京都図は、都市図の歴史において、最も重要に扱われたものであり、絵画史においても大きな部分を占めていた。京都図の黎明を告げたのは寛永から慶安までの三十年間で、古典的な京都図が制作された。そして、栗田元次氏や藤田元春氏は、承応3年（1654）に修学寺村の無庵の刊行した図から、京都図が第二期に入ったものと見做している。すでに寛永・慶安期の京都図の制作においても、東山・西山、あるいは北山の諸名刹・名所が次第に図の中にとり込まれてきていたのである。しかし、その諸景観図は、半ば画面を飾る挿図（イラスト）でもあるかのように、市街部を縁どって配置されていたにすぎなかった。そして、京都図を挙げる際、最も代表的な出版元といえば、林吉永であろうと思われる。貞享3年（1686）、《京大絵図》の刊行<sup>注18</sup>によって、京都図の歴史に絢爛たる趣を与えた林吉永時代が到来したのである。実はこれより先、林吉永は延宝6年（1678）に《新板平安城井洛外之図》という図を出している。一方、この頃には、『出来斎京土産』が刊行されている。『京童』（明暦四年）・『京雀』（寛永5年）以来、ようやく盛んになってきた京都に関する名所案内記や地誌書の出版が、大きなうねりになろうとしていた。そして、貞享2年（1685）には『京羽二重』、同3年には『雍州府志』が出版された。それは林吉永の大絵図が出た頃である。林吉永の大絵図の特徴を一言でいえば、「地誌的充実」であると思われる。確かに、貞享3年（1686）、《京大絵図》から、京都図は地形的・地理的な情報や制作の表現技法が一層発展させられた。それは色彩が華麗になったこと、そして以前まで墨色で塗り込められていた街区（ブロック）が白ぬきになったことによるもので、それが彼の大絵図のユニークな点である。林吉永は、その白ぬきにした区画の中に、各武家屋敷の大名の名や知行高などの地誌的説明を書き入れ、洛外も所々に寺社名勝の解説を埋めたのである。それから、寛保元年（1741）《増補再板京大絵図》が刊行され、「京都図」の精彩な地誌的情報が示されることになる。<sup>注19</sup>

こうした「京都図」の脈絡の中、横山華山の《華洛一覽図》は、伝統的「京都図」のように、京都の地誌的情報を表わすとともに、絵画的豊かな「京都図」としての鳥瞰構図によって、都市の全景を描いた最初の「一覽図」である。その点でも絵画的価値の高い作品だと考えられる。ところで、江戸を中心とする最も有名な「一覽図」といえば、いうまでもなく、蕙斎の《江戸一目図屏風》あるいは《江戸鳥瞰図》である。これと並んで、《華洛一覽図》は京都という都市名所を描いた貴重な「一覽図」であろう。しかし、華山は近代の美術史研究において、大きく注目された絵師ではないため、蕙斎のように美術史的研究が活発に行われなかったのは、まことに残念なことである。横山華山の《華洛一覽図》が生まれる絵画的な脈絡を振り返ってみると、文化・文政期（1804—1829年）から幕末にかけて最盛期を迎えた風景版画の発達を促した

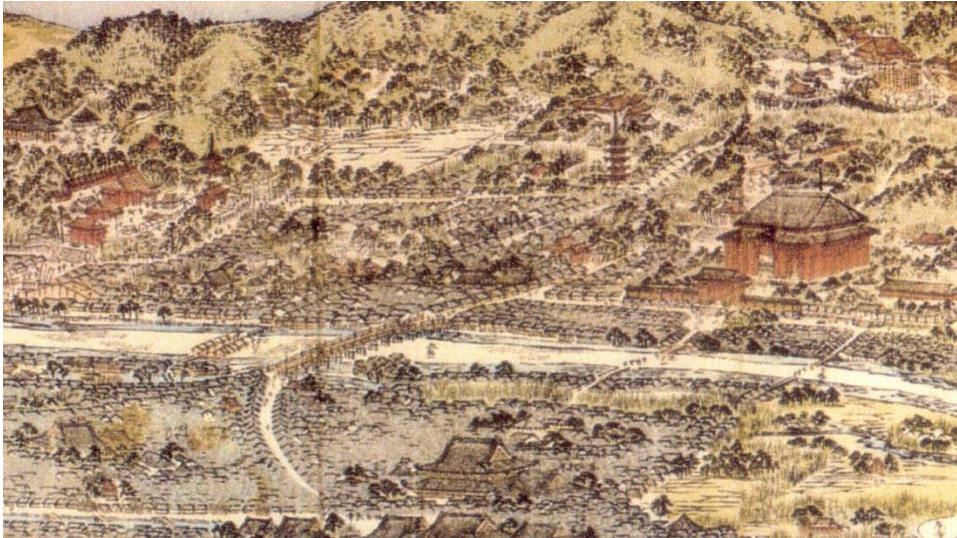
諸要因の一つとして、京都の円山・四条派の写生主義の影響がまず挙げられる。京派においても応挙がすでに眼鏡絵を画き、浮絵がその遠近法や、または鳥眼景を利用することや、場所と空間を、数多く、そして広く仕切るために、従来の美人画の場合とは異なる複雑な景観構成が、より洗練された表現によって、自然の集成図を生み出したこと、<sup>註) 20</sup>そして「風景画では、風俗画より更に統一的な単一の“視”を貴ぶのである」<sup>註) 21</sup>とすれば、山水や名所をしばしば画いた華山によって「一覽図」が制作される諸条件が整っていたといえるであろう。

この《華洛一覽図》は、蕙斎の《江戸一目図屏風》や《江戸鳥瞰図》の刊行とほぼ同時期の文化年間に制作されており、その画風や表現技法には一脈相通ずるものがあつたため、江戸と京都を代表する「一覽図」であるといつてよい。《華洛一覽図》に表現された景観を見ると、三条大橋の手前には小橋が見え、視線を右へ移していくと、五条大橋には小橋がなく、その幅だけ大橋になっているのが分かる。その鴨川沿いの流れが高瀬川運河で、網で曳き船する船頭も見える。左の上京には檜皮葺の内裏と、堀川沿いに二条城、右の下京には東西本願寺の薨の群れが見える。そして田畑の中の一廓が島原遊里であり、その傍に柴垣をめぐるように見えるのが御土居藪である。祇園社の東、今の円山公園一帯が真葛ヶ原で、それは畑のように見える。大仏殿が大きく描かれているが、実際には寛政10年(1798)の雷火で焼失し、この時点ではすでになくなつていた。<sup>註) 22</sup>ここで注目されるのは、この《華洛一覽図》が制作された時には、すでに存在していない真葛ヶ原の大仏殿が描かれていることである。<sup>註) 23</sup>

このことが意味しているのは、対象を「写実」的に描写せずに、情報的な「事実」を描き入れ、都市名所を表わし、地誌的信息と都市の心像風景を表現する「一覽図」という絵地図の特徴が表われているからである。つまり、これは写生的描写ではなく、地誌的信息を示し、都市名所を美しく描こうとする意図が優先されたためであろう。ところが、華山が実在していない大仏殿を画面の中に描き入れたことは、情報的「事実」を描いたものでなく、実在していない想像上の建物を描いたことになる。華山は何故このように想像上の建物を描かなければならなかつたのであろうか。それは、当時の京都における最も重要な象徴物であり、人々の脳裏に京都といえば、大仏殿というイメージがあまりにも強く刻まれており、未だ京都には大仏殿が存在するという認識がなされていたからだったと思われる。従つて、大仏殿がなければ、「京都図」と見做されないとともに、商品として売れないのではないかという心配があつたからではなかつたか。



大仏殿は、天正 14 年（1586）、父母の菩提を弔うため秀吉が高さ六丈三尺（約 19 メートル）もの盧舎那仏の坐像を安置したことに始まる。『太閤記』<sup>注 24</sup>によれば、殿の奥行きは二十七間（約 48, 6 メートル）横幅は四十五間（約 81 メートル）、となっていた。堂前には石廊があり、その両側には石灯籠があった。石廊の敷石や石灯籠は、秀吉が諸大名に寄進させたもので、諸侯の名や紋所などが刻まれていた。そして、楼門には一丈四尺（約 4,2 メートル）の金剛力士像が置かれ、門の内側には金色の高麗犬が設置されていたと記されている。<sup>注 25</sup>



〔挿図 1〕 横山華山《華洛一覽図》（部分）

このような大仏殿は、当時の京都において最も有名で象徴的存在であったと思われる。華山は、この大仏殿を除いては、「京都図」としての《華洛一覽図》が成立しないと考えていたにちがいない。焼失した大仏殿を描いたもう一つの理由は、この地域の地理的位置関係のためであったと思われる。大仏殿の楼門の前は、大和大路や伏見街道が通っており、南の伏見や宇治、さらに大坂へと通じる道で、往来の人々が最も多く、また非常に賑わった場所であり、諸地域と繋がる中心的な地理的条件が備えられた場所であった。実際、華山は《華洛一覽図》の画面上の最もポイントになる位置にこの一帯を描き入れている。〔挿図 1〕は、《華洛一覽図》の五条大橋を中心とする一帯の部分図であるが、画面の右側三分の二ぐらいのやや上方に、五条大橋を描いて、この橋を中心として右上を大仏殿、またそのやや上方に清水寺へ繋がる八坂、左上に祈園社が位置する。そして、右下に東本願寺や西本願寺、その右に東寺が描かれている。この一帯は当時の京都において、最も重要な名所であったと見られる。つまり、画面上の右側三分の二ぐらいのやや上方の五条大橋とその一帯は、図を見る人の視線を引きつけて、その視線が自然に止まる画面の位置でもあった。

こうした画面構成は、地誌的な関係によってなされたとも考えられるが、存在していない大

仏殿を最も詳細に、しかも大きく描いていることを見れば、華山は「京都図」として京都のイメージを俯瞰させるために意図的な画面構成を選択したのであると考えられる。加えて、「都市一覧図」においては、当時の都市名所を表わす「一覧図」制作のもう一つの目的が控えていたことも忘れてはならない。それは販売との関係であった。つまり、大勢の人々に関心が高まっていた「京都」という都市にある所々の名所を一画面に描き、美しい「京都」の「一覧図」が、人々によく売れるようにするためであったと思われる。

以上の見解は、この《華洛一覧図》が刊行された時期につくられた出版元の広告文の内容に制作の目的が示されていることから、間違いなく推測できるのである。その広告文の内容を見ると、

「此画は東山より洛外洛中西山まで、その風景を細画し寺社名所をことごとくしるし、まことに都を一望のうちに見せたる奇画にして、ことに彩色をくはへたれば、これまで文雅の貴賤座右にし給ふへし、遠境へ土産等には実に奇妙なり」

となっていて、京都の名所が描かれているので、お土産にしたらい、という広告文である。

## おわりに

《華洛一覧図》は、道中記・名所記・名所図などによって、一般の人々に東海道を中心にした名所の絵図が紹介される時代において、有名な江戸や京都などの大都市の名所を見物することに対する憧憬を満足させる売り物として描かれたといえよう。つまり実際には、なかなか旅に出ることのできない庶民にとって、いわば〈代理満足〉させる〈商品〉だったのである。それ故、《華洛一覧図》は、いわゆる美的雰囲気表現した絵画ではあるにしても、半ば実用的な地図的性格をもつものであり、詳細に描き込まれたそれぞれの名所を、意味を担う〈言語（言葉）〉と同様の機能をもつ色や形の〈造形言語〉によって表現した絵画だということができよう。

都市名所一覧図は、写生的に見えるように、地誌的事実を根拠にして景物を配置しているが、実際に、このような鳥瞰的な構図は、視覚的な景観ではなく、鳥の飛びまわる上空から見たように想定された想像上の景観であった。従って、地図の地形的な情的事実に基づいて諸名所を配置して描き入れる方法で制作された、いわば〈絵画的な絵地図〉であるといえよう。

- 注1) 矢守一彦「京の一覧図について」、『古地図と風景』、筑摩書房、昭和59年（1984）。
- 注2) 横山昭一「もう一人の華山（上）」—『日本美術工芸』6月号、通巻第525号、日本美術工芸社、昭和57年（1982）。
- 注3) 藤岡作太郎『近世絵画史』、金港堂書籍、明治36年（1903）—第四期、第一章、呉春と岸駒から引用。
- 注4) 近代日本の美術界において、ジャポニスム（日本趣味）に向けた殖産興業と伝統的な美術工芸の復興が結びつき、『絵画叢誌』の発行元である東洋絵画会がこの時期結成された。本誌創刊号の発行趣旨では、「泰西」を意識した「本邦」の近代化・拡張を視野に入れつつ、「専ら絵画学術上の参考に供せんと欲す」「絵画に至りては...（中略）雑誌の印行は唯に本誌の一あるのみ」といったように、伝統的絵画の振興を率いる一団体としての自負に満ちている。本誌が、「泰西」と出会った日本美術界が起した伝統復帰への動きを示すとともに、当代著名画家の挿図はもちろん、展覧会の記事や西洋画に関する記事も多く取り入れるなど、豊富な時事的要素も注目できる。
- 注5) 幕末から明治前期にかけての浮世絵師。本名は米次郎。一魁斎芳年、のちに大蘇芳年（たいそよしとし）と号した。歴史絵や美人画、役者絵などの浮世絵を主に手がける。特に無惨絵で知られる。「狂画家」、「血まみれ芳年」などと呼ばれていたが、近年その評価が高くなりつつある。また当時、没落していく浮世絵師の中で成功したこともあって、「最後の浮世絵師」と評価されることもある。河鍋暁斎とは、ともに歌川国芳に師事した兄弟弟子。
- 注6) 『絵画叢誌』第二十八巻。
- 注7) 三村清三朗『画説』通巻第三十三号「蕙斎特輯」に掲載した論文「青山慮冗話 蕙斎に関連して」、東京美術研究所、昭和14年（1939）九月号。
- 注8) 斉藤月岑『武江年表』、金子晴校訂、東洋文庫118、平凡社、昭和43年（1968）。
- 注9) 岸派の祖、岸駒は、姓を佐伯、名は昌明、または駒という。父は、加賀の国金沢侯の足輕であったというが不詳であり、金沢の着物の上絵付けを職としていたという。幼少より画を良くした岸駒は、12歳で紺屋に奉公し、14歳頃から絵を売って生活し、安永9年(1780)、32歳で上洛した。早くから南蘋風を学んでいたこともあって、豪放でありながら粗放に流れず、個性あふれる作風を展開する。このため、円山・四条派の応挙、松村呉春(宝暦2～文化8)に伍して名前を馳せ、特に虎の描写に優れ、天明4年(1784)には有栖川宮家に仕え、雅楽助と名乗り、翌年、有栖川宮家から駒の名を賜っている。
- 注10) 内田欽三、鋏形蕙斎「〈江戸一覧図屏風〉の成立をめぐる」、『サントリ美術館論集』第三号、サントリー美術館、平成元年（1989）。
- 注11) 仲田勝之助『絵本の研究』（p94）は、この絵本に見られる作風を、人物描写には重政の影響が、風景の描写には応挙の感化が見られると指摘している。
- 注12) 仲田勝之助「浮世絵派の絵本・北尾政美」、『絵本の研究』、美術研究社、昭和25年。

- 注 13) 狩野博幸「広重と蕙斎一写生派の影響について」、『幕末の百花譜—江戸末期の花鳥』(花鳥画の世界第8巻)、学習研究社、昭和57年(1982)。
- 注 14) 朝倉治彦・海野一隆・管野陽・中山茂・成瀬不二雄編『司馬江漢の研究』、八坂書房、平成6年(1994)。
- 注 15) 横山昭「もう一人の華山(下)」、『日本美術工芸』通巻第526号、日本美術工芸社、昭和57年(1982)。
- 注 16) 狩野博幸「京都と江戸」、『近世日本の絵画』、京都国立博物館編、同朋舎出版、昭和61年(1986)。
- 注 17) 景山春樹「京のまちぐみ」、『圖會』No.9、角川書店、昭和56年(1981)6月。
- 注 18) 京都の都市図は、皇都として江戸・大坂に先行し寛永年間に出版が始まった。版元の林吉永は「御絵図所」と自称し、この地図の高い評価によって業界に君臨した。本図は元禄文化を先取りしたような華麗な特徴を持ち、手彩色で余白を地誌で埋めた観光図である。豊臣秀吉の都市政策による寺町の寺院群や御土居の残存、三条大橋から東へ東海道が伸びていく様子などが明瞭に見える。
- 注 19) 矢守一彦「京都図の流れ」、『日本の古地図』(矢吹一彦編)④京都、講談社、昭和51年(1976)。
- 注 20) 小島鳥水『浮世絵と風景画』、前川文栄閣、大正3年(1914)。
- 注 21) 檜崎宗重・近藤市太郎『日本風景版画史論』、アトリエ社、昭和18年(1943)。
- 注 22) 矢守一彦「観光地図の花開き」、『日本の古地図』(矢吹一彦編)④京都、講談社、昭和51年(1976)。
- 注 23) これについて、矢守一彦氏は、「京の一覧図について」、『古地図と風景』、筑摩書房、昭和59年(1984)に、華山が原図を描いたのは、板図より十年以上前に描いた可能性がある」と指摘している。
- 注 24) 『太閤記』は、儒学者の小瀬甫庵が著した全20巻。秀吉伝記の定本とされているが、著者独自の史観や、それに基づく史料の解釈、改変も指摘されている。また、秀吉を中心に関が原の戦いまでを描いた『川角太閤記』などもある。
- 注 25) 宗政五十緒『都名所図会を読む』、東京堂出版、平成9年(1997)。(西国順礼道中細見大全・天保11年(1840))