

# 浮世絵版画の空間表現

—— 浮絵と遠近法を中心として ——

心理学科 仲谷兼人

抄録：絵画表現の本質は2次元の平面上に3次元の空間を再現するところにある。このことと、網膜像に基づいて立体的な空間を認知している我々の視覚システムの機能との間には強い類似性が指摘できる。本稿では絵画に見られる各種の遠近表現法、とくに線遠近法をとりあげ、ルネサンス期以降の西洋絵画と江戸期の浮世絵を比較して論じている。知覚心理学と芸術心理学の立場から、単眼性の「奥行き知覚の手がかり」が芸術表現の意図とどのように調和し、利用されているか、例を示しながら紹介した。

初期の浮世絵の中にはルネサンスの線遠近法の直接的・間接的影響を受け、紙面上に構成された奥行きイリュージョンを楽しむものがみられた、これを浮絵と呼ぶ。浮絵はくぼみ絵の別称が示すように奥行き感の表現を重視したが、次第に線遠近法の制約、限界を意識し、最盛期には洗練された独自の空間表現が見られるようになった。葛飾北斎は伝統的な日本画の表現と線遠近法に基づいて構成される近代的な風景表現を画面上に描き分け、観察者を窮屈な幾何学的枠組みから解放した。また直線を用いず、多くの同心円で構成された画面から新たな幾何学的遠近法の可能性を示した。安藤広重は伝統的な俯瞰図を遠近法と調和させ、観察者の視線を誘導することによって空間の広がり表現することに成功した。同時期西洋では印象派がルネサンス以来の空間表現の限界を打破すべく台頭し始めていたが、幕末の開国以降、浮世絵は西欧、とくにフランスでよく知られるようになり、ジャポニズムの流行とともにロートレック、セザンヌ、ドガ、ゴッホをはじめとする後期印象派に強い影響を与えた。

キーワード：浮世絵 遠近法 奥行き知覚 空間構成

## 絵画における空間表現の意味

表現の手段としての絵画の特徴は何か。もちろん絵画はあらゆる主題を採り上げ、あらゆる表現の可能性に挑戦し続けてきたわけだが、それらのすべては「平面に描かれている」という点で共通している。建物の柱や地球儀のような球体に描かれたものでさえ、立体的なのは絵画そのものではなく下地であって、絵画自体は常に厚みを持たない平面としての性質を維持し続ける。意図的に盛り上げられた絵の具は確かに絵画の表面に凹凸をもたらすが、それは所詮マチエールの些細な工夫にすぎない。絵画の鑑賞者はそのような見かけ上

の凹凸ではなく、表現そのものの中から作品の本質を受け止めようとするのである。

画家は無地のキャンパスの上に絵筆で独自の世界を描き出すが、それは平面の中に空間を現出することに他ならない。これは技術、修練を必要とすることだが、確かに優れた作品の中には別の世界が存在するのである。これを心理学的にみれば、2次元の平面に3次元の空間を表現する、ということであるが、我々の視覚は既にそれを実現している。網膜像は2次元だが、我々が知覚する世界は奥行き、広がりを持った3次元の空間なのである。知覚システムがそれをどのように可能にしているのか、それを明らかにするために、絵画にお

ける空間表現の解明が寄与すると考えられる。

しかしながら、多くの絵画において空間の表現そのものは本来のテーマではない。それぞれの絵画は様々な主題を持っているが、空間そのものが主題であることはそう多くはない。それでもなお、空間がどのように表されているかは絵を描いた人について重要な情報を与えてくれる。すなわち、画家が空間をどのように認知していたか、あえていうならばどのような世界観を持っていたのかを知ることができるのである。本稿では主に江戸期の浮世絵版画にみられる空間表現を検討の対象にするが、本題に入る前に遠近法そのものについて簡単にまとめておこう。

### 遠近法とその歴史

2次元の平面に3次元の空間を表現するための条件を知覚心理学的に言えば「奥行き知覚の手がかり」となる。なかでも単眼性、非運動性の手がかりがそれに当たるだろう。同じことを絵画の用語で言えば「遠近法」である。一般にただ遠近法といえば「線遠近法」を意味することが多いが、その他にも様々な体系的作画法が知られている。そのうちのいくつかは本稿の中で線遠近法とともに論じることになるが、以後とくにことわらない限り遠近法といえば線遠近法をさすことにする。線遠近法は幾何学的規則に従い、「単一の<固定視点>から、直立する<透写面>を透して、座標系をなす<対象列>を見渡す」(辻, 1996)ことを原則とするが、そこには様々な解釈と variation

が存在するのはいうまでもない。

遠近、空間の表現は既にラスコーの洞窟画などにも見られる。たとえば描かれた牛の大きさは、単に物理的な大きさを表しているのではなく、距離を示していることが、同時に表された「重なり」関係からもわかる。つまり、近くにいる牛は遠くの牛よりも手前に描かれ、かつ大きい。これを遠近法の萌芽といってもよいであろう。

紀元前後に栄えたローマ帝国の地方都市ポンペイの壁画、モザイクにも遠近法的表現が残されている。ローマ帝国時代の芸術作品としては多くの彫刻、建築物が残されているのに対し、絵画は数少ない。絵画が好まれなかったわけではなく、建物に固定されていたものが歳月の間に失われたため、ベスビオ火山の噴火によって一夜にして灰に埋もれたポンペイのみがかろうじて往時をとどめている。当然、線遠近法はポンペイのみならず広く知られ、使われていたに違いない。

この遠近法は西欧では中世にいったん失われる。経緯については様々な理由が考えられるが、キリスト教的世界観の支配がその大きな原因のひとつであるとされている。長い空白の期間をおいて、遠近法はルネサンス期に再発見されるのである。

Fig. 1 は北方ルネサンスに属する画家アルブレヒト・デューラー (Albrecht Durer) の版画“Draughtsman Drawing a Recumbent Woman” 1525 である。画家は格子と固定された視点から対象を観察し、写し取ろうとしている。線遠近法の開発 (再発見) の様子を伝えるものといえるだ

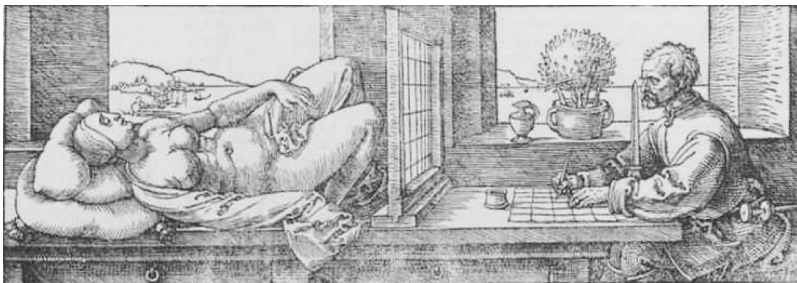


Fig. 1 Albrecht Durer : Draughtsman Drawing a Recumbent Woman 1525



Fig. 2 Giovanni Antonio Canale : Grand Canal 1756

ろう。このようにして生まれた線遠近法はルネサンス期の絵画に広く用いられるようになった。ピエロ・デッラ・フランチェスカによって完成された幾何学的な線遠近法の理論体系は複雑で、使いこなすためにはそれなりに修練も必要だが、それでも絵画に奥行き方向の広がり表現するためには最も簡単明瞭な手法であったのである。

しかしながら、Fig. 1 が端なくも示すとおり、遠近法の厳密な理論的要求を満たすためには観覧者にも固定した単眼の視点が求められる。現実には絵を見る者はそのような制約を受けず、自由に動き回りながら好きなように眺めるのである。つまり、遠近法が要求する理想的な条件は決して満たされることはなく、そこに幾何学的遠近法の限界が存在するのである。同時に、空間の表現自体が絵画の主題になることにも別の問題が生まれる。

Fig. 2 はロココ期の画家カナレット (Giovanni Antonio Canale) の“Grand Canal” 1756 である。線遠近法の極地ともいべき空間表現だが、ここにある種の危うさ、限界を感じるができるだろう。この絵をみて「写真みたいな絵」という素朴な感想を持つのはむしろ自然だが、この言い方は決してほめ言葉ではない。写真に近づくということは、表現としての絵の独自性を放棄す

ることに他ならない。この絵が描かれた当時写真はまだ存在していないが、優れた表現者は既に線遠近法の持つ有用性と限界に気付いていたはずである。線遠近法が普及すると同時に、レオナルド・ダ・ヴィンチをはじめとする画家たちはいかにその制約から自由になるか、模索を始めた。

White, J. (1981) は、「ルネサンスの絵画遠近法は、現実にあるものの幻影を表出する手段としてよりも、観者の注意を誘導する方法として、また系統だった構図上の工夫として、美術的な意味ではおそらく一層重要であった。」と指摘している。ルネサンス以後の芸術運動は、高度に形式化された線遠近法の誘惑と戦いつつ独自性を求めてきたのである。そしてそのような意図を最もよく、かつ独自に体现しているのが江戸期の浮世絵版画であると考えられるのである。

本稿では我が国における浮世絵版画を主な対象とし、同時期の西洋絵画と比較することで線遠近法にまつわる問題を知覚心理学的な空間表現の問題として論じていく。

## 浮世絵と浮絵

浮世絵は初期の肉筆画から「大量生産」の可能

な木版画に移行することで大衆性を獲得した。北斎、広重の名は広く知られているし、我が国のみならず西欧の絵画、とくに印象派に大きな影響を与えている。空間表現について考えるとき、それらの著名な諸作家の作品に先立ち、浮絵と総称される作品群が広く流行したが、その実態はあまり知られていないし、作品としての評価も高いとはいえない。浮絵はなぜはやり、なぜすたれたのか。

### 浮絵のはじまり

浮絵がいつ頃姿を現したのか、鈴木（1975）によれば現存する最も古いものは元文五年（1740）奥村正信画の「芝居狂言舞台顔見せ大浮絵」とされるが、なお考証の余地があるとしている。岸（1994）には無款の「市村座場内の図（暫）」という肉筆作品が紹介され、舞台脇の掛け板の考証から元文四年（1739）の作と推定されている。おおむねこの時期を浮絵の初出期としていだろう。またその成立に際して、直接的、間接的な西洋絵画の影響があったことも論じられている。当時の日本は公式的には鎖国していたが、長崎貿易などの例外的措置を通じて西洋の文物は体系だったものではなかったにせよ、流入していた。歌川豊春の「浮絵・紅毛フランカイノ湊万里鐘響図」と、カナレットの“Grand Canal”の間には明らかな構成上の共通点が見られることが指摘されている

が、これが舶載された複製または翻案版画の直接的影響によるものか、あるいは蘇州版画などを經由した間接的なものなのか、美術史家の考証は結論を得ていない。一方で版画は大量に生産され流通する性質のものであるから、一点の改革が急速に広まることも考えられる。浮絵の視覚的効果が大衆に驚きを持って迎えられたのとは対照的に、線遠近法を生むための基盤は既に伝統絵画の中に確立していたのである。

Fig. 3 は源氏物語絵巻の一場面 第五十帖「東屋」（平安時代後期）である。画家の視点は室外の空中にあり、建物には屋根がないが、室内外の情景は統一された空間の中に定位されている。このような伝統的技法を吹抜屋台と呼ぶ。この技法では建物を構成する直線は平行であり、線遠近法に見られる消失点を持たない。しかしながら、画家、観察者の視点から見た絵画空間内の奥行きとの関係は安定した秩序を保っており、これもまた一つの遠近法的表現である。線遠近法に対してこのような技法を平行遠近法と呼ぶが、これは線遠近法の消失点を無限遠に置いた場合と見なすことができる。消失点は作者、鑑賞者の視点との関係において生じるものであるから、平行遠近法では逆に限定された視点を持たないということになる。このため平行遠近法は室内などの限られた空間を表現することについては問題がないが、風景などの広い空間を表そうとするときには画面の結構に

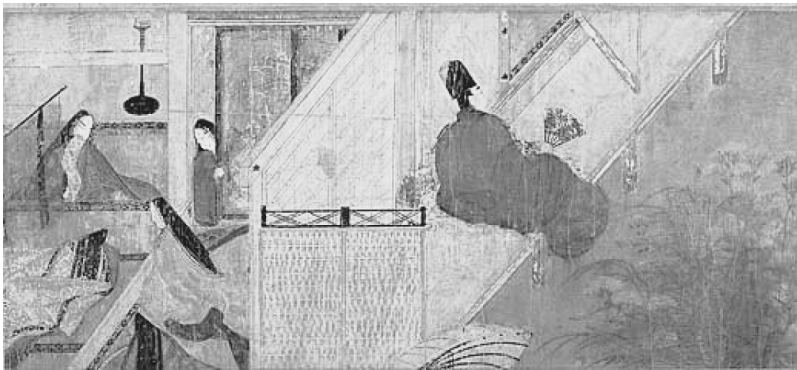


Fig. 3 源氏物語絵巻 第五十帖「東屋」（平安時代後期）

破綻を生じる。そのような場合、伝統的には洛中洛外図などにみられるように「雲」によって部分部分を切り取り、異なる場面をつないでゆくという手法がとられる。西洋絵画が一枚の絵の中に広大な空間の表現を求めて線遠近法を開発したのに対し、日本絵画では雲の利用や絵巻物形式をとることでこの問題に答えている。

また、日本絵画では奥行き知覚の手がかり、奥行き表現の技法として同じ大きさの対象物を大小に描き分けることもごく一般的に行われている。平行遠近法と大小関係の描き分け、この2種類の遠近表現を幾何学的に統合すれば線遠近法ができあがる。表現者が空間の広がり、奥行きを正確に表そうと決意した瞬間、線遠近法の発見は約束されるといえるだろう。浮絵以前の日本絵画において線遠近法が存在しなかったのは技術が未熟だったためではなく、そのような表現が求められなかったからだと考えられる。たまたま目にした一つのきっかけが、若干の時間的なずれはあるものの同時進行的に、多くの浮絵絵画家に一齐に線遠近法を啓示したものであろう。

浮絵の発生についてはもう一つ、眼鏡絵との関係も可能性として指摘されている。眼鏡絵は光学系を併用していわゆる「覗きからくり」で鑑賞することを目的としたものであり、現代のジオラマやステレオスコープにつながるものである。京都では円山応挙の例があるし、神戸市立博物館所蔵の「豊春・政美浮絵付きのぞきからくり」（江戸時代 明和～安永、1764～1781 ごろ）は市販の浮絵を組み込んだ高級玩具と考えられている。同時期、西洋にも各種、同工異曲の光学的玩具が存在して、やがて写真術の発展を経て映画につながるものであるが、それについてはここでは触れない。ただ、このような用途に用いられる絵が正確な空間表現を追求するのは当然のことで、それが線遠近法の求めるものと合致することには留意すべきであろう。

また別に「くぼみ絵」といういいかたもある。

確かに、いわゆる浮絵は奥行き感覚が強調され、結果としてそこに表現された空間は観察者から遠ざかる方向に広がっている。つまり、くぼんで見えるのである。その意味でこの名前はより適切かにも思えるが、「くぼみ絵」が主流になることはなかった。次に示すように浮絵という名称は、絵画空間の中から注目すべき対象が浮き上がって見えることに由来したのではないか。

### 浮絵の表現上の特徴

Fig. 4 は奥村正信の「新吉原大門口中之町」である。この図では建物内の描写に不正確ながら線遠近法が用いられている。対照的に、画面下半分を行き交う人々は遠近法の枠組みに属さず皆ほぼ同じ寸法に描かれているし、門構えは平行遠近法、門外の風景は俯瞰図と、様々な空間表現が混在している。この図のテーマが「長閑な田圃の中に出現した廓の賑わいと広さ」の表現であることを考えれば、作者は目的に応じて表現を使い分けているということになるだろう。

Fig. 5 は鳥井清忠による「浮絵劇場図」である。この図では線遠近法に忠実な芝居小屋内部の空間の中で、舞台のみがやや破調を来している。これを表現の未熟と捉えるべきであろうか。線遠近法の規則に当てはめれば、芝居小屋の消失点に比べ、舞台の消失点がわずかに手前にあり、その結果、舞台は背景の空間の中から浮き出して見える。つまり「浮絵」なのである。おなじような表現は同様の題材をえがいた多くの浮絵に共通してみられるのみならず、相撲を描いた図などにも見られる。さらに、Fig. 6 に示したキリコ（Giorgio de Chirico）の“Piazza d'Italia” 1913 では同様の線遠近法の破調が意図的に用いられ、中央の対象を背景から浮きだたせ、かつ空間全体に不安感、不安定感を生じさせるという効果を発揮している。比較的初期の浮絵で多用されたこのような表現がキリコのそれと同じような心理的效果をねらった



Fig. 4 奥村正信「新吉原大門口中之町」

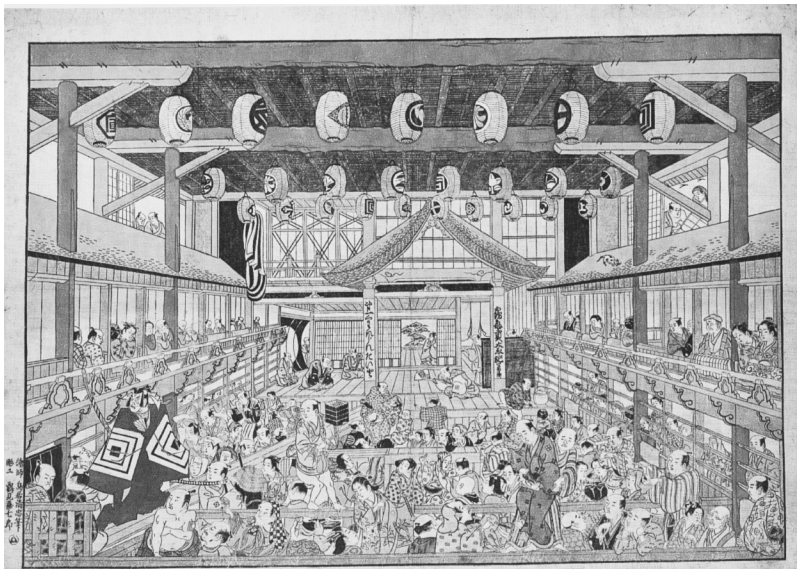


Fig. 5 鳥井清忠「浮絵劇場図」

ものであるとは思えないし、作品そのものからも感じられないが、不安定感は対象が浮き上がるという感覚を呼び起こし、さらに対象自体の躍動感につながる。舞台といい、土俵といい、そこで演じられる人の振る舞いにこの躍動感が生き生きとした色合いを与える。芝居絵や相撲絵にみられるようにこの種の初期の浮絵は動きを内包しており、風景画のように静的な対象を描くものではないと

いえよう。浮絵という名称自体がその本質を表しているのである。

浮絵の歴史の中で、最も重要な初期の作家は歌川豊春である。豊春以前の浮絵は線遠近法を表現の中心に据えるものの、画面全体を統一された空間的枠組みの中に置くという点では十分ではなかったし、遠近法の効果のおもしろさに捉えられて絵画の主題と技法の調和という点ではいまだしの感

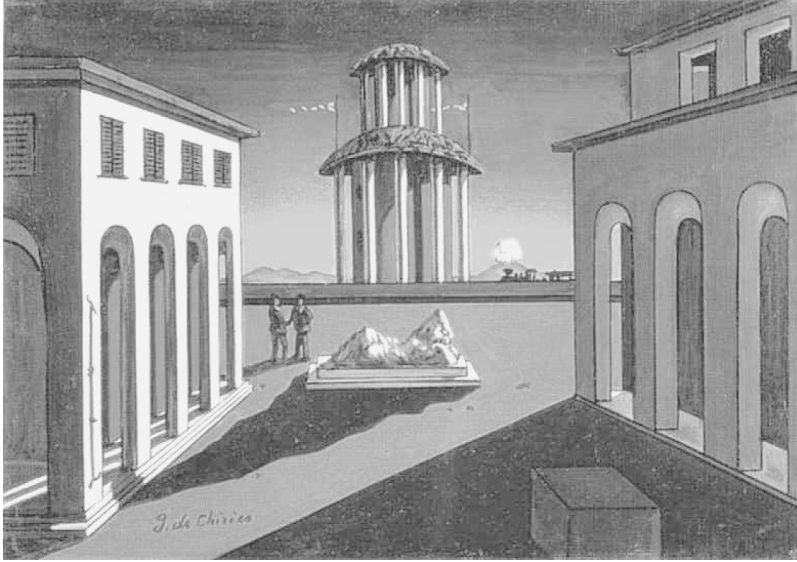


Fig. 6 Giorgio de Chirico : Piazza d'Italia 1913



Fig. 7 歌川豊春「浮繪和國景夕品川見通シ之図」

があった。そのような課題を破綻のない全画面的な線遠近法の採用で克服した豊春は、浮絵の完成者として評価されている。Fig. 7「浮絵和國景夕品川見通シ之図」に見られるように豊春の作品では表現の目的と技法の間に自然なつながりが感じられ、ことさら浮絵であることを意識させないほど完成度が高い。豊春以降の浮絵は豊春の題材、構図によるものが多いことも豊春の評価を示すも

のといえよう。

このように浮絵はその成立当初から幾何学的遠近法による正確な空間の再現そのものを目的としたのではなく、あくまでも画題を表現するための手段の一つとして、いわばこなれた形で興行き感を楽しむという姿勢が顕著であった。岸（1994）では、すべての浮絵において幾何学的遠近法と平行遠近法は併存しているのではなく、前者が近景

と中景、後者が遠景と使い分けられ、前者では＜奥行きイリュージョン＞の知覚が、後者では主題の＜場＞の説明が目的とされていると論じられている。岸は、浮絵の遠近法は一種の複合体系であり2つの遠近法は「一種のモジュール」として選択的に共存している、と述べているが、このような遠近法の使い分けは最盛期の浮世絵でより洗練された姿を見せる。次項では葛飾北斎と歌川広重をとりあげ、彼らの空間表現の特徴について検討する。

### 成熟期の浮世絵と空間の表現

#### 葛飾北斎「富岳三十六景」にみられる表現

葛飾北斎、歌川広重（安藤広重）に代表される成熟期の浮世絵にも浮絵と称する作品は見られる。しかし、ただ浮絵であるというだけでは既に受け入れられるものではなくなった。画題のおもしろさ、表現の巧みさなどが眼の肥えた人々の関心事であったが、北斎、広重はその点で頂点に立つ2人である。

葛飾北斎は絢爛たる独創性の中に線遠近法を含めたあらゆる表現技法を昇華し、自家薬籠中のも

のとしている。極めて技巧的でありながら、その技巧を意識させないほど伝えるメッセージが明確で、洗練されている。ヒットした浮絵忠臣蔵シリーズでは古典に帰って、線遠近法で構成された浮絵的空間の中に主人公たちを配し、浮き上がらせることに成功している。これは初期の浮き絵に見られた舞台絵の発展したものとといえるだろう。しかし北斎の真骨頂はやはり「富岳三十六景」にみることができる。

ここでは北斎の空間表現はより自在であり、線遠近法のみならず知覚心理学的な「奥行き知覚の手がかり」を全面的に活用している。代表作の一つ Fig. 8「江戸日本橋」について詳しくみてみよう。作者の視点は橋の手前、やや高いところにあるが、この位置には実際に立つことができず、観察者は作者と視点を共有することで北斎が組み立てた絵画空間の中に置かれることになる。橋の上には大勢の人が行き来しているが、手前の人は手前に、奥の人はその陰に描かれており、ここに「重なり」と「大小」の手がかりがみられる。川端の石垣、塀などは「きめの勾配」を表し、川面の小舟はこれらの手がかりに従って並んでいる。建物の屋根や軒先は線遠近法によるが、途中で傾

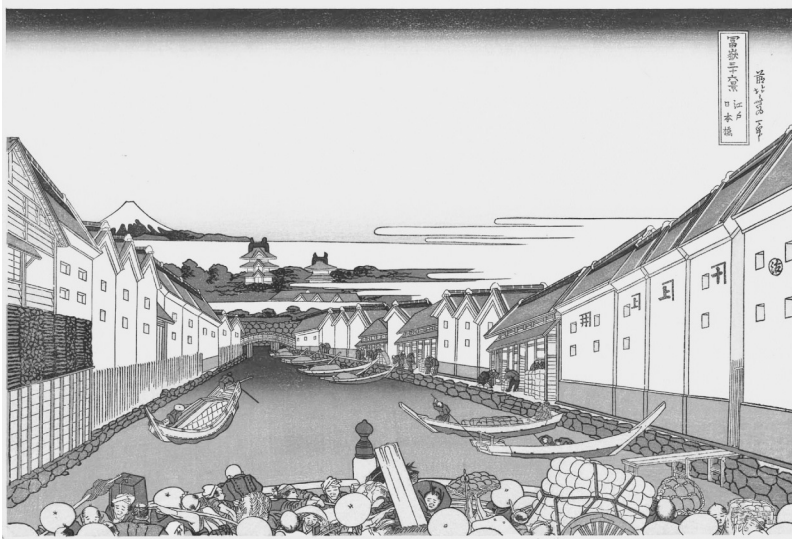


Fig. 8 葛飾北斎「江戸日本橋」



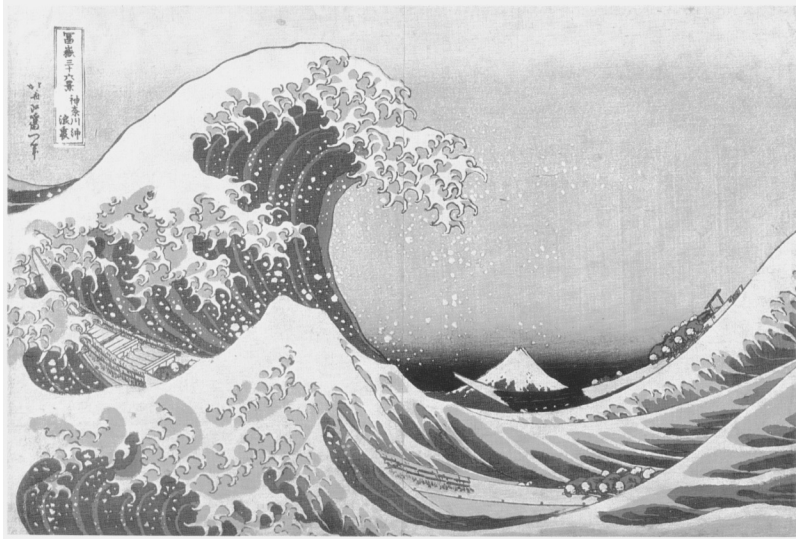


Fig. 9 葛飾北斎「神奈川沖浪裏」

きが変わり、消失点の移動が行われて奥行きをさらに強調している。川面の色は遠くにゆくほど濃く、「色の勾配」が利用されている。このように画面の下半分は線遠近法を含め、近代的な遠近表現によって構成されている。

一方、建物の屋根の線で区切られた画面の上半分、線遠近法の消失点の先には別の空間が広がっている。森、雲の重なりのお城、さらにその先には白抜きの空間（雲海）を隔てて富士がそびえる。ここには画面の下半分にみられたような手がかりはなく、雲や森を使って「描かずに」空間、へだたりを表すという伝統的な手法が用いられている。この位置関係は正確で、建物がなければいまでもこう見えるはずだが、この絵のシンボル化された表現が暗示するように、当時の人々にとってはお城は立ち入ることの許されない別の世界であり、富士はさらに遠いのである。いわばこの絵は人々の日常的な生活の空間を近代的な遠近表現で表し、非日常の世界を雲の向こうに伝統的表現で描き分けているのである。運がよければ品川－東京間の新幹線の車窓から突然現れる富士を驚きを持ってみるができるが、確かにそこには一瞬だけ別の世界の窓が現れたような気がす

るものだ。

Fig. 9は「神奈川沖浪裏」である。おそらく浮世絵全体の中でも最も広く知られたものの一つであるが、この絵の中の富士はたいへん小さく描かれている。その小ささにもかかわらずこの絵の中心が富士であるのは明らかであるが、北斎はどのようにしてそれを可能にしたのか。

この絵の画面の中には線遠近法に必要な直線がまったく描かれていない。北斎は舟や波など、多くの同心円が構成する空間の極地に小さく富士を配し、その小ささが距離の大きさを表すとともに、その大きな距離を超えて存在を主張する富士の大きさを表している。観察者の視線は波頭や小舟で構成されるいくつもの円弧をたどりながら常に最終的に富士にたどりつく。つまりここで用いられているのは、「画面の中に直線を用いず同心円の大小で奥行きを表現する」という極めて高度な遠近表現であり、幾何学的遠近法に分類すべきであるとしても、通常の線遠近法を超えるものである。単に空間の奥行きを表しているのではなく、視線を円運動に誘導することによって固定した視点を持ちにくくし、その結果観察者自身が舟に乗って荒波に揺られているかのような錯覚すら呼び起こ

す。カイヨワの言う「めまい」を絵にすればこのようなものになるか。この空間の中で動かないのは富士だけなのである。

### 印象派との比較について

多彩なテーマに取り組んだ北斎に比べ、歌川広重は「東海道五十三次」「江戸名所百景」などの風景作品、いわゆる名所絵で知られている。それだけに広重の空間表現はより洗練されており、北斎と並んで江戸の浮世絵版画が到達した空間表現の最高峰といえるだろう。そこで彼らの作品と西洋絵画を比較して論じてみよう。

Fig. 10 は印象派の画家カイユボット Gustave Caillebotte の「パリ、雨の日」“Paris: A Rainy Day” 1877 である。カイユボットは画家としてよりも印象派の最初の理解者として有名であり、自身は建築家であった。この絵も線遠近法に忠実で、まるで建築パースのようでもあるが、もちろんそれだけではなく様々な「奥行き知覚の手がかり」も発見することができる。たとえば石畳には「きめの勾配」、人と人との「重なり」「大小」、傘

には「陰影」がほどこされ、雨にけぶる町並みは大気遠近法、と多彩であり、北斎の Fig. 8 と好対照である。そこで両者を詳細に比較してみよう。

建物による線遠近法の正確さという点ではカイユボットがさすがに優れている。北斎はおそらく意図的に線遠近法的秩序を乱しているが、それを差し引いても正確さでは劣る。一方、カイユボットの絵の下半分は手前に凸に湾曲しているように見える。歩道の縁石の線がわずかに下向きに弧を描き、敷石による「きめの勾配」もその効果を助けている。この部分で表現された空間の秩序はやや揺らいでいる。さらによく眺めると幾人かの人物は地面からわずかに浮き上がっているように見える。正確な遠近法への志向が明らかにみられるだけに、これも微妙な違和感を与える。描き出された空間が奥行き方向に遠近感を強調されているようで、ちょうどかなりの広角レンズを用いて撮影した写真のようである。

これは偶然でも技術の未熟でもなく、おそらくこの絵が実際に写真を元にして描かれたことを示すものであろう。写真術と印象派絵画の関連については既に指摘されているが、この作品もその例



Fig. 10 Gustave Caillebotte : Paris : A Rainy Day 1877

と考えられる。画面の左右両端の建物の線はわずかに内側に傾いているが、これはレンズの歪曲収差によるものと思われ、先述の画面の凸と同じ原因に基づく。左端の人と馬車の重なりや画面中央の2人づれは絵画の構図としてはやや自然さを欠くが、これも写真を元にしたと考えれば納得できる。写真を利用することは別に非難されるべきことではなく、写真にしか見えない絵を求めることが表現の可能性を萎縮させるのである。その意味で、この絵が雨の Пари を活写した見事な作品であることに変わりはない。線遠近法は都市の景観にこそふさわしいと言うべきであろう。一方北斎は新しい技法と伝統的な手法の対比、調和によって独自の世界を展開したのである。

Fig. 11 は後期印象派の画家セザンヌ (Paul Cezanne) の「静物」“Comptoir, Pitcher, and Fruit” 1892-1894 である。この絵は静止した対象を描いており、明らかな動きは含まれていないが、鑑賞者の視線は画面上の様々の要素、たとえば果物、ナプキン、テーブルの縁、カーテンのひだなどを次々にたどって止まることがない。いわ

ば終わりのない循環運動の中に引き込まれ絵画の作り出した空間を遊行するのである。このような視線の誘導は小さな画面に広がりを与える技法であり、先に述べた北斎の Fig. 9 にも通じるといえるだろう。

Fig. 12 の広重「五十三次名所図会 あら井」にも同様の視線の誘導がみられる。画面上、白く抜かれた富士に引きつけられた視線は同じく白い帆掛け舟のつながりに導かれて画面右下、船着き場にたどりつく。そこから上陸した視線は海岸線に沿って岬の松に至り、岬の突端から再び二艘の舟に戻って円運動に入る。松林や畑で構成された陸の細部を眺めた後、今度は舟のつながりを逆にたどって最初の富士に戻る。見るものの注意が遠景、近景を往来することで、全体としての空間の広さが強く印象づけられる。海面の微妙な濃淡やわずかに弧を描いた舟のつらなりなど、地球の丸いことすら感じさせるのである。この絵の視点も空中にあるが、遠近法の枠組みを持ったルネサンス期の絵画では視点の位置が地上に限定されていることも対照的である。

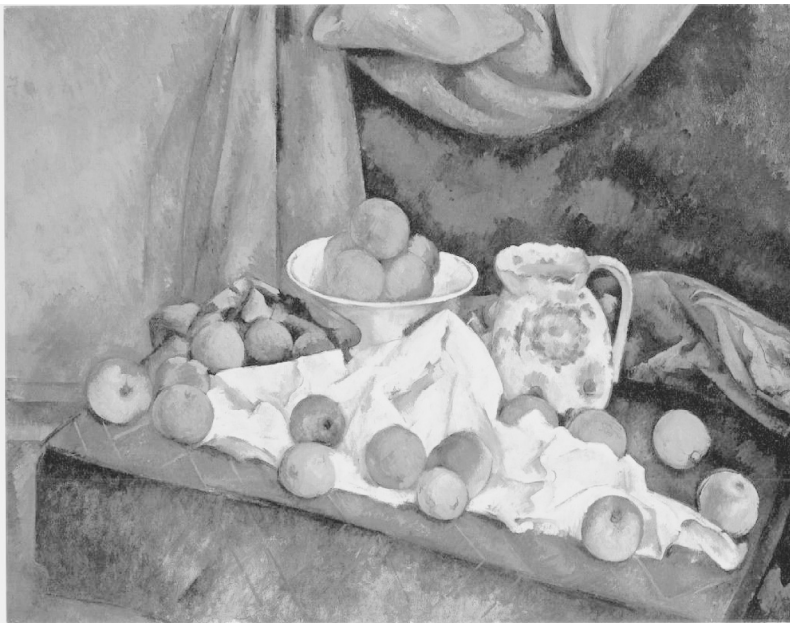


Fig. 11 Paul Cezanne : Comptoir, Pitcher, and Fruit 1892-1894



Fig. 12 歌川広重「五十三次名所図会 あら井」

ここまで論じたように、葛飾北斎、歌川広重らの作品は、それに前後する時代の西洋絵画と比較して遜色がない、あるいはむしろそれらを超えた空間表現の巧みさを示している。絵画に奥行き、

広がりを与える手法としての線遠近法を得た西洋絵画は、その優秀性故に長く線遠近法の枠組みに拘束されることになった。逆説的であるが、線遠近法が確立されたルネサンス期以降、真に優れた作品として評価されるものの多くは、題材や構図の工夫によって線遠近法を何らかの形で離れたものであった。そのような西洋絵画が自在な空間表現に目覚めたのは印象派以降であるが、その印象派の画家たちに浮世絵が大きな影響を与えたことはよく知られている。半ば偶然に輸入陶磁器の詰め物として西欧に紹介された浮世絵が、新しい表現を求めていた無名の画家たちに大きな衝撃を与え、ジャポニズムを経て印象派につながったのであるが、そのこと、またそれ以降の展開については稿を改めて論じることにはしたい。

## 文 献

- 辻 茂 1996「遠近法の発見」現代企画室  
 岸文和 1994 江戸の遠近法 -浮絵の視覚- 勁草書房  
 リッカー美術館 1975 浮絵 浮絵展 図録  
 White, J. 1981 Perspective J. R. Hale 編 中森義宗  
 監訳 イタリア ルネサンス事典 東信堂 P 82-84

# Spatial Construction in Ukiyo-e

Osaka Shoin Women's University  
*Kaneto* NAKATANI

## ABSTRACT

Ukiyo-e was a popular form of printed art in Japan during the Edo period.

In this article, the feature of the special construction of Ukiyo-e had been discussed in terms of perspective and visual depth perception.

In the early era of Ukiyo-e, there were some works influenced by geometric perspective of Renaissance drawings. Uki-e translates as “the floating painting” connotes the visual depth illusion. The artists in the golden age of Ukiyo-e, Katsushika Hokusai (1760-1849) and Utagawa Hiroshige (1797-1858) refined their expression of the landscape prints and developed the original style of spatial construction. They harmonized traditional bird’s-eye view drawings with perspective and emancipated viewers from the frame of geometry.

After Japan opened trade with the West after 1867, these prints became very well-known and influential in Europe, especially in France. Ukiyo-e and Japonisme influenced such artists as Henri de Toulouse-Lautrec, Edgar Degas, Vincent van Gogh, and the artists known as Post-Impressionists.

**Keywords:** Ukiyo-e, perspective, depth perception, spatial construction