

地震絵巻に見る時空間表現と視覚効果

—「江戸大地震之図」と「安政大地震災禍図巻」の比較—

植野 かおり

はじめに

1 災害を表す絵画

2 火事・地震絵巻にみられる表現の特徴

① テキストとの関係

② 型の踏襲と時事性

③ 卷子装における時空間表現の特質

3 二つの地震絵巻「江戸大地震之図」と「安政大地震災禍図巻」

① 両本の来歴

② 描かれたストーリー

③ 描かれた場と時

④ 時空間表現と視覚効果

⑤ 画面分析からみる両本の関係

⑥ 絵師と制作目的

まとめにかえて

はじめに

東京大学史料編纂所に所蔵される「島津家文書」には「江戸大地震之図」と題する画巻が伝わっている。一方、これとほぼ同図様の「安政大地震災禍図巻」と題する画巻が、チェスター・ピーティー・ライブラリー

(アイルランド、ダブリン)に所蔵されている。両作品ともに、およそ一〇メートルの長さの画面に安政江戸地震の被災と復興の様子を絵のみで途切れなく一続きに描き出した紙本着色の画巻(以降、「地震絵巻」と総称する)である。

これら地震絵巻に描かれた安政江戸地震は、安政二年(一八五五)十月二日(新暦十一月十一日)夜四ツ時(午後十時ごろ)、関東地方南部で発生した直下地震で、マグニチュード(M)7.1、最大震度6強の激震であったと推定されている。⁽¹⁾ 明治十八年(一八八五)以前に起こった歴史地震の被害の全貌を捉えることは極めて困難であるが、近年の研究成果から、江戸市中の死者数一万人前後、大名屋敷は、二六六家のうち一六家で死者が発生し、町人地の家屋は一万四〇〇〇余軒が倒壊したのであると報告されている。⁽³⁾ 当時すでに世界的にみても大都市であった江戸の被害が甚大であったことは容易に想像できるだろう。

この地震の情報を伝えたかわら版の発行数量は、かわら版史上最大のものであったといわれ、そこで記録画や風刺画など様々な地震絵が生まれ、⁽⁴⁾ 広がりを見せたことは、北原糸子氏による詳細な災害ジャーナリズム研究等を通じて広く知られている。しかし、災害の絵画は、大量に刷られ、市井に流布するかわら版や錦絵だけではなく、制作に費用と時間のかかる肉筆卷子装の形をとるものも少なくない。後者に属する「江戸

大地震之図」「安政大地震災禍図卷」二つの地震絵巻はともに落款印章、識語はみられず、作者と制作年は不明であり、制作の経緯や伝来を示す資料も付随していない。両本の関係も含めて詳細な研究はなされていないのが現状である。

前者が江戸の大衆に向けて作られたのに対し、後者は大名家や一部の富裕町人層の注文によって制作される場合が多く、その制作経緯や目的には違いがあると考えられる。文字情報を持たず、当時のマスメディアに乗るものでなかったこれら地震絵巻は、地震絵巻の中では特異な位置にあると言えるかもしれない。論者が先行して研究を進めてきた江戸の大火を描いた絵巻（以降、「火事絵巻」と総称する）とその画面構成に共通する点が多く、迫真の臨場感や感情を揺さぶる表現手法は、より完成度を増していると思われる。これら地震絵巻は、火事絵巻同様、単なる災害の記録ではなく、周到に計算され再構成された映画を観るように鑑賞される作品として位置付けされるべきものではないかと考えられる。

本稿は、火事絵巻研究も踏まえ、災害絵巻ともいべき作品群を比較検討することで、二つの地震絵巻がどのように制作され、その表現手法が鑑賞者に何を伝えるものであったのかを、画面分析を通して推し量るための絵画的アプローチである。

1 災害を表す絵画

まず、本稿で考察を加える地震絵巻が主題と表現媒体においてどう位置付けられるのかを知るために、災害を表した日本の絵画を概観してみたい。

江戸時代を通じて江戸の人々が最も関心を払い、警戒した災害は、毎年のように大きな被害をもたらした火事であったといえるだろう。地震、噴火、落雷といった自然災害の際にも引き起こされ、戦の場でも生

じたため、歴史的に最も多く絵画に残された災害といつてもよい。一方、地震については、東海・南海沖で繰り返した大地震は最も恐ろしい災害として当時の人々に強烈な影響を及ぼしたと考えられ、その頻度は大火ほどではないにもかかわらず、地震が題材となった絵画の量と種類は江戸時代後期の出版物において急増している。その他に噴火、洪水、落雷などをあげることができ、絵画として表されている数を出版物から見ると、先の二例に比べると少数であることが報告されている⁶⁾。これは、出版文化が隆盛を極めた時期に、人口が集中する江戸やその周辺で発生する大災害ほど絵画化が要請される傾向が高いことに起因しているのではないと思われる⁷⁾。

そこで、災害の絵画で多数を占める火事と地震の絵画に絞って論を進めてゆくことにしたい。これらは、その媒体から大きく二つに分けて考えなければならぬだろう。ひとつは先述のかわら版や錦絵など出版物として広く人々の目に触れる媒体―マスメディア―であり、当然ながら幕府による出版統制の対象となるものである。もうひとつは大名家や富裕町人層などの限られた人々の鑑賞対象となった肉筆の絵画で、所蔵者や制作者の交流関係内の模写によって伝播し、個人的に鑑賞される限り取締の対象とならなかったものである。

前者の例のうち、火事の被害情報を伝える目的で刷られたかわら版の場合、まず焼失範囲を示す文字情報が刷られたものが現れ、後にそれをわかりやすく示した地図や絵図が表されるようになったといわれる。その出現は明和九年（一七七二）目黒行人坂火事以降、江戸時代後期にその数を増やすといわれるが、特定の火災現場そのものが具体的に描かれた例は未だみられない。錦絵の場合、「お七火事」のように井原西鶴の『好色五人女』をはじめ様々な芝居芸能で取り上げられた題材や、加賀鳶や町火消の纏持ちのような人気火消がモチーフとなったものが

多く、火事というテーマへの関心の高さはうかがわれるが、やはり火災そのものを描くものではない。芝居のポスターやプロマイドのような絵と言ひ換えればよいだろうか。その他の出版物では、明暦三年（一六五七）の大火のありさまを記録文学風に記した『むさしあぶみ』（上下二冊）の挿絵（図1）が具体的な大火が描かれた初期の例として挙げられる。画風は素朴であるが力強く、火災の惨状が距離を持って描かれている。

その約二百年後、安政二年（一八五五）江戸を襲った大地震の後、地震がテーマとなった出版物が爆発的に増加したことは前述の通りである。特徴的な現象としては、被害情報を表した物以外に「鯨絵」といわれる風刺画が表れ、かわら版においては、ルポルタージュ風絵画よりもむしろこの風刺画の方が大勢を占めるようになってゆく。とはいえ、かわら版「安政二年江戸大地震火事場の図」（図2）に描かれた地震による倒壊してゆく建物は臨場感ある画面を作り上げており、現代でいうところの迫真の報道写真のようである。地震の翌年に刊行された『安政見聞誌』（上中下三冊）は詳細な被害状況に加えて風説も収載された冊子で、多数の挿絵は地震の様子を伝えるルポルタージュ風絵画であり、絵師の高い力量が発揮されている。同年に追って出版された『安政見聞録』（上中下



図1 『むさしあぶみ』
早稲田大学図書館 蔵

三冊）は、震災の報道よりも教訓的話に重点がおかれた内容で、挿絵もそういった人間模様を表したものが中心となってくる。それでは、肉筆の火事や地震の絵画にはどのようなものがあるのだろうか。こちらは、大名家や江戸用人、旗本、富裕町人層に伝来する絵画



図2 かわら版「安政二年江戸大地震火事場の図」 国立国会図書館 蔵

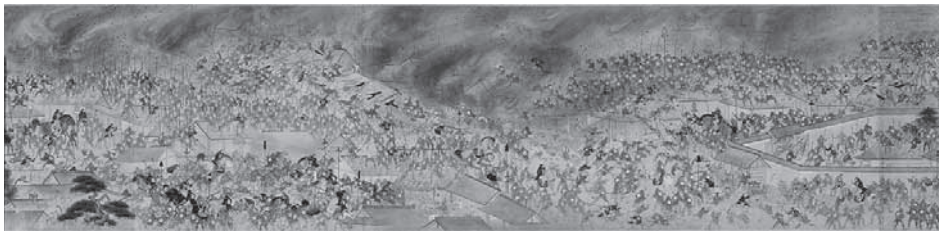


図3 「江戸火事図巻」部分 田代幸春筆 江戸東京博物館 蔵

である。絵を描いているのは狩野派で画技を習得した諸藩の御用絵師が中心を占めるが、絵を嗜む江戸詰めの藩士、旗本、町人が模写したものも少なくない。また、浮世絵師を含む町絵師の手になる肉筆の火事絵も

みられる¹²⁾。これらは、幕府による規制を受けない絵画であり、被害状況を示す絵図を除くと、ほぼ卷子装という形状で制作されているのも特徴的である。同時代的な火事が主題となった絵画とは言えないが、一二世紀に作られた「伴大納言絵巻」や一三世紀の「平治物語絵巻」といった絵巻物に表された火災の場面がその嚆矢と言えるだろう。実際の大火を主題とした絵巻では、江戸三大大火の最初、明暦三年（一六五七）に本郷の本妙寺から出火して江戸の大半を壊滅させた大火（明暦の大火、振袖火事と呼ばれる）を描いたと考えられる「江戸火事図巻」（図3¹³⁾）が管見の限り最も早い作例であるが、三大大火の二番目、明和九年（一七七二）目黒行人坂火事以降に火事絵巻の作例が増える。厳密に言えば、この火事絵巻のパターンが次々と写し継がれていくことになるのである。そして、このパターンを踏襲するように、安政二年（一八五五）十月二日に起きた江戸大地震を描いた絵巻が島津家によって制作されている。

地震絵巻とその表現形式に繋がりと

表1 火事絵巻一覧

	作品名	作者	法量 (cm)	制作年	所蔵者
1	明和九年目黒行人坂火事繪	不詳	27.5×1,612.7	1772頃か／安永年間 初頭	国立国会図書館
2	目黒行人坂火災絵巻	不詳	25.4×1,238.3	1772～1800初頭頃か ／安永～享和年間	東京消防庁消防博物館
3	火消絵巻*	不詳	17.5×837.5	1772～1800初頭頃か ／安永～享和年間	ケルン市東洋美術館
4	江戸火事場之真態	狩野休雪	28.0×1,507.0	1803／享和3年	松浦史料博物館
5	甚後の巻	不詳（竹沢養溪 本写）	29.3×1,816.4	不詳	真田宝物館
6	余燼写勢図	三村晴山	28.7×1,384.7	1815～1858／文化12 年～安政5年	真田宝物館
7	江戸大火之図	不詳（榮水）	28.3×902.6	不詳	国立国会図書館
8	江戸失火ノ景	水原實勝	27.8×1,160.0	1820／文政3年	立花家史料館
9	火事図巻	長谷川雪堤	25.8×1,585.1	1826／文政9年	江戸東京博物館
10	江戸失火消防ノ景	梅沢晴峯	27.8×1,295.0	1829／文政12年	立花家史料館
11	江戸大火實影	佐久間晴嶽	27.3×1,118.3	1838／天保9年	東京消防庁消防博物館
12	江府町火消画図	三枝守道	27.0×1,650.0	1851／嘉永4年	個人蔵
13	火消絵巻*	舘孤仙	27.8×1,222.7	1860／萬延元年	三井文庫
14	目黒行人坂火災図絵*	朝岡旦嶠	27.6×1,590.0	1880／明治13年	国立歴史民俗博物館

作品名は題簽の記載によるが、「※」印のものは、不詳のため所蔵館の目録によったNo.14は、折本装となっている

認められる目黒行人坂火事以降の火事絵巻について一覧表にまとめた。
(表1)

2 火事・地震絵巻にみられる表現の特徴

① テキストとの関係

平安時代以来、日本の絵巻の形式は、本来「詞」のほうを先に書き、次にこれに対応する絵を描いて一段とし、それを繋げることで叙述を進めるものが一般的であるとされる。つまり、はじめに詞書が成立しており、それを絵巻で表現したものであるということになる。江戸時代中期以降に多く描かれた火事・地震絵巻の場合、詞書はなく、十〜十五メートルの途切れなく続く絵のみで構成されている。基本的に絵が依拠するテキスト情報に伴わない⁽¹⁴⁾ということであり、これがこの一連の絵巻の最大の特徴ともなっている。このことは、ただちにテキストの不在を意味するものとは言えないが、臨場感を与える時空間表現は文字による説明をあえて排除した結果であると思われるほどである。

絵の内容は、火事絵巻では火事の発見から火消の駆け付け、そして火災現場での火掛りから鎮火後の復興の様子へと展開、地震絵巻では、地震発生前の江戸の町の賑わいから夜の町の静けさへ、そして地震発生直後の建物の倒壊場面とそこに襲う火災、そして鎮火後の復興への営みへと展開している。つまり、場所が移動するに伴って時間も経過してゆくという手法がとられているのである。物理的な不合理を感じさせずに、静止した横長の画面の中に移ろう時空間が収まっていて、鑑賞者は文章による説明がなくとも事の経緯が自然と理解できるように構成されている。

テキストとの関係における両者の違いはどこにあるかと言えば、伝統的な絵巻は、古典文学、説話、経典、社寺縁起、伝記などが絵画化され

ており、それらは典拠となるテキストの存在が前提となっているのに対し、災害のすぐ後に成立した火事、地震絵巻が依拠したものは直接的な体験に近いということが想像される。もちろん情報ソースは実体験の写生のみではなく、個々のモチーフや構図などに過去の作品等絵手本の利用はみられるが、絵画化の典拠となるテキストを特定することはできない。人口に膾炙されたストーリー、実体験をもとにした随筆、かわら版などの速報情報が災害のイメージをさらに醸成しているという範囲でのテキストの介在を否定するものではないが、詞―テキストから始まったものではなく、心象―イメージから始まったものと考えたい。

② 型の踏襲と時事性

この途切れなく続く絵のみで構成された火事絵巻の型は、明和九年目黒行人坂の大火以降に現れ、次々と写し継がれることになる。

管見の限り、それは明治十三年(一八八〇)の朝岡且嶺筆「目黒行人坂火災図絵」まで続いている。図様は踏襲されているが、主題の目黒行人坂火事は踏襲されているのであるか。実は明和九年の大火からほどなく成立したと考えられる初発性の高い「明和九年目黒行人坂火事繪」(図4)(国会図書館蔵)についても、絵の中に具体的な火事を特定するための手



図4 「明和九年目黒行人坂火事繪」部分 国立国会図書館蔵

がかりは乏しく、画中の風俗や火消の描かれ方から題箋に記された明和九年頃の大火であろうと判断しているに過ぎない⁽¹⁵⁾。決して時事性の強い絵画とは言えないのである。その後の模本は、手本とした先行作品をそのまま敷き写したのもみられるが、多くは僅かずつモチーフや構成に変更が加えられていくのが見てとれる。本稿では紙幅の関係上、各作品に生じた変更の意味について個別に述べることはしないが、全体的に見ると火事絵巻は特定の火事を詳細に絵画化したものとは言い難く、江戸の大火に立ち向かう人々の様子が典型化された絵画と言った方がよいだろう。そういった意味では、目黒行人坂火事というテーマが踏襲されたとは言い難い。

中には、火消や背景を先行作例と入れ替え、描かれた場を別の火事として時事性を強く打ち出した梅澤晴義筆「江戸失火消防ノ景」(図5)⁽¹⁶⁾のような作例もあるが、百年に渡って写し継がれていく間にそれぞれの絵師が置かれた立場や時代が絵に反映された結果としての変化がみられるものの、同時代におこった特定の火事を記録しようとしたとは必ずしも言えない。つまり、江戸の大火とそれを克服しようとする人々の姿をひとつの型として継承していることが看



図5 「江戸失火消防ノ景」部分 梅澤晴義筆 立花家史料館 蔵

取される。地震絵巻はその火事絵巻の手法を踏襲しつつ、安政の大地震という未曾有の大震災を主題とした絵巻として作られたと考えられる。

③ 卷子装における時空間表現の特質

地震絵巻が踏襲した手法とはどういふものであったのか、卷子装という形状から見てみよう。前述のように肉筆の災害絵はほぼ卷子装である。これは、テーマが相応しい形状を選択した結果と言えよう。無論、掛軸、屏風、障壁画のような室内を飾る絵画の主題として災害が選択されることは考え難いのであるが、まさに燎原の火のごとく広がる火災や漠々たる震災の光景を絵に表そうとすれば、超広角の画面が求められることは自然である。報道性の高い『安政見聞誌』の挿絵(図6)が、媒体の形状が縦型の冊子であるにもかかわらず、左右見開きや、折り込み頁四面見開き仕様にしてパノラマ画面が多用されていることも頷ける。長大なパノラマ画面を収める巻

取される。地震絵巻はその火事絵巻の手法を踏襲しつつ、安政の大地震という未曾有の大震災を主題とした絵巻として作られたと考えられる。

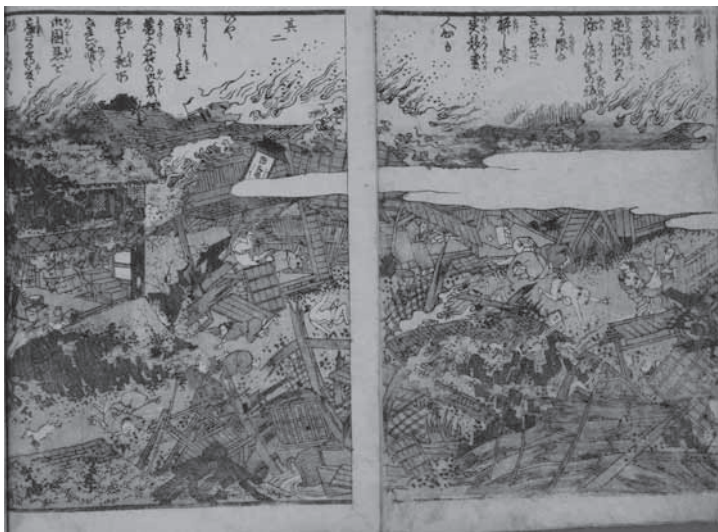


図6 『安政見聞誌』 早稲田大学図書館 蔵

子装は、火事や地震といった災害を描くには好都合な画面形状だといえよう。ただし、単にパノラマ画面であるということだけでなく、途切れなく画面を続けることで、そこに展開する時空間をも収めるという手法が地震絵巻に引き継がれた特質である。

次のような作例と比較すると明確であろう。前述の明暦の大火を描いた「江戸火事図巻」は、縦三七・六厘、横九三五・八厘の横長の画面に高い視点からみた火事場の様子が一望するように描かれているが、そこに時間やストーリー展開は表されていない。また、京都で天明八年（一七八八）正月に起こった未曾有の大火を描いた「天明火災絵巻」（図7）¹⁷は、時間の経過にともなって構成されてはいるが、詞書から始まり、一つの場面が短く区切られて本の挿絵のような画面が展開している。

目黒行人坂火事の絵巻から現れる手法―画面を目で追わせるだけでストーリーとその気分を伝える―のために、絵師は実にさまざまな視覚効果を仕掛けている。鑑賞者をそこに惹き込むためには、全体を一目で見せない―ネタをばれさせない―形であること、緊密で長時間の鑑賞をさせる

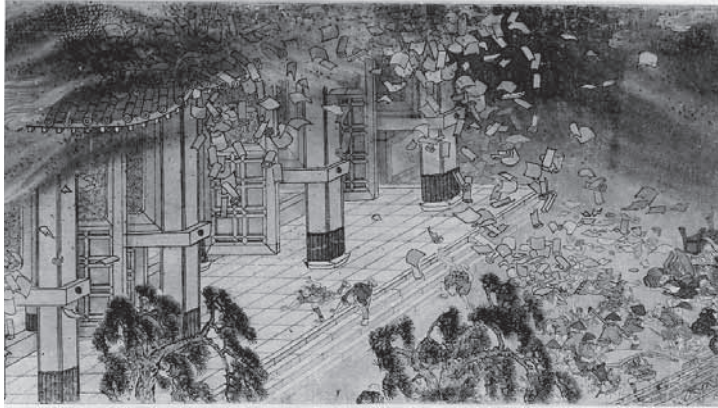


図7 「天明火災絵巻」部分 京都国立博物館 蔵

形であることが求められるであろう。地震絵巻は、卷子装という表現媒体の可能性を最大限に発揮した火事絵巻の手法を発展的に踏襲したものと考える。

掛軸、屏風、襖絵など室内調度としての絵画と違い、江戸時代においては図書に分類されていた絵巻は鑑賞者との距離が近く、そこには長時間の濃密な関係が生まれる。一目で全体を観ることができない絵巻の秘めやかさは鑑賞者の感情を高ぶらせる力を持っている。地震絵巻においてそれが具体的にどのように描かれているかは③―④で詳しく述べることにする。

3 二つの地震絵巻「江戸大地震之図」と「安政大地震災禍図巻」

① 両本の来歴

明和九年（一七七二）以降にあらわれる火事絵巻の型を受継ぐ地震絵巻としては、現在までのところ東京大学史料編纂所蔵の「江戸大地震之図」（以降、東大本と呼ぶ）とチェスター・ピーティー・ライブラリー所蔵の「安政大地震災禍図巻」（以降、CBL本と呼ぶ）の二例のみ確認されている。火事絵巻ほどの広がりを見せていないのは、江戸で大地震が起こったのが安政二年という幕末期であったことにも起因しているであろう。絵巻制作の主な担い手であった大名家の多くは明治維新の混乱期には時間と費用のかかる絵巻の制作をするような状況ではなかったと考えられる。

東大本は現在、国宝「島津家文書」に含まれているが、従来島津家文書とは別に分類されていた「島津家御手許書類」という、まとまりの中にあつた。この一群は、島津家の記録所で作成された『御文書目録』には記載されていないもので、島津久光の御手許書類が基になっていると推測されている¹⁸。文部省官房史料編修課が第二次世界大戦中に島津公爵

家から史料を借用した際に作成された目録『島津家所蔵御手許書類借入目録』⁽¹⁹⁾にみえる書込みによると、その後「大筆筒」に移されていることが確認される。「大筆筒」には島津斉彬の御手許本がまとめられている可能性が指摘されており、不確実な要素もあるが、本絵巻が安政大地震からほどなく島津家当主が特に関心を寄せたと考えられる資料とともに身近に置かれていたものであったことを窺い知ることができる。

現在ダブリンのチェスター・ビーティー・ライブラリーに所蔵されるCBL本の伝来については、詳細不明であり、本作を購入したビーティー卿による一九一七年のメモが、この絵巻がもと近衛家の依頼により作られたこと、そしてその後売立てに出たことを伝えるのみである。⁽²¹⁾島津家と近衛家の繋がりは深く、島津斉興、斉彬の二代に渡って養女が近衛家に嫁しており、斉彬の養女篤姫は近衛忠熙の養女として第十三代將軍家定との婚礼を迎えた。安政二年当時、篤姫は江戸の薩摩藩邸で被災したのである。CBL本の制作経緯もまた島津家との関わりが十分想定できそうである。

② 描かれたストーリー

二つの作品はどちらもほぼ同図様であり、物語は共通する。田村憲美氏はCBL本の全体を、一続きの場によって成るストーリー展開上のまとまりに沿って3部(プロローグ、震災のとき、エピローグ)に分けてその内容を詳細に解説している。⁽²²⁾

ここでは、さらに細かな場面展開を追いながら2部を三つの景に分け、全体を五景八場に分けてその内容を読み解いてみたい。

第一景 地震発生前

(1) 導入部は、地震発生の前、大店の奥にある草庵茶室の落ち着いた佇まいから始まる。連子窓からみえるのは炉にかけられた釜、亭主が手にしているのは羽箆である。おそらく炉開きの後、季節は晩秋であ

ることが庭の紅葉からもうかがえる。

そして瀬戸物屋、傘提灯屋、古着屋、武具屋と並ぶ商店の前に行きかう人々の活気ある風俗が描かれる。古着屋の店先では暖簾をしまっているの、夕方の様子であるうか。続く料理屋の二階の人影は日が落ちてあたりが暗くなってきた様子をうかがわせる。そして、呼子を吹く座頭の姿、夜鳴き蕎麦屋、戸締りをした下駄屋、煙草屋と夜の江戸の姿へ移り変わってゆく。(図8)

第二景 地震発生

(2) ここから、場面はサーッと薄墨をひいて急展開、次の瞬間大地震の一撃で倒壊してゆく家々が一望のもとに目に飛び込む。崩れ出した家屋から、着の身着のまま転がり出るように逃げ出す人々、運悪く家屋の下敷きになった人々、地震の衝撃で噴水のように水を吹き上げる井戸、などが生々しく描き出されている。(図9)

(3) 武家屋敷では、傾いた厩で暴れる馬を静める馬方や具足櫃を背負い大小の刀を両手に抱えて逃げる小者、そして崩れかけた築地堀内の一角に畳を敷いて一時避難をしている奥方と女中たちの慌ただしい様子がみえる。画面上部、遠景に町並みがシルエットのように現れ、背景がほのかに赤く



図8 地震発生前 (1)「江戸大地震之図」(国宝島津家文書) 東京大学史料編纂所 蔵



図9 地震発生 (2) 東大本



図10 地震発生 (3) 東大本

照らされている。倒壊した建物に火の手が上がっているのだ。それが進行方向に沿って、さらに遠くへ遠くへと描き継がれ、まさに燎原の火のごとく江戸の町が炎に飲み込まれていく様が絶妙に表されている。(図10)

第三景 地震火事発生

(4) 突然此方へ騎馬で駆け付ける侍の印象的な姿が現れ、絵巻の先に何が起こっているのかと気持ち誘いつつ、大きな樹木による場面展開を経て再び倒壊した町が現れる。避難する人々を追いかけるように左から火の粉がチラチラと見え始め、火事が迫っていることを暗示する。さらに繰り広げると炎に包まれる家々や下敷きになって炎から逃れることが出来ない人の姿といった悲惨な光景が広がっている。一方、火の前では避難した人々が一列に並んで手に手に襖や障子を持って火の粉を扇ぎ防いだり、持ち出した建具で仮囲いを作って一時しのぎをしていたりする様子も見える。早くもそこでは飲食が始まっており、火消しへ差し入れを渡す女性の姿や人気銘柄の酒樽も描かれ、和やかな雰囲気すら感じさせる。(図11)

第四景 焼け跡

(5) 徐々に火事も収束し、焼け跡からは焼死した人々が木樽に入れられて次々と運び出されている。通りを挟んで向う側に見える膝紋の幔幕をめぐらせた武家屋敷からも死者を取めた棺桶が運び出され、手前の町人地では近親者であろう焼死体を前に涙にくれる人々の様子が描き出されている。一方で、復興にむけて動き出す人々の営みも描かれ、その両者が行きかう悲劇と逞しさが表されている。ここに来ると、仮囲いにも葭簀や板等で屋根掛けをした仮小屋になっており、やや時間が経過している様相を見せる。飯店舗の飯屋と焼け釘の買い取り業者の繁盛ぶりは、逞しく復興しつつある江戸の姿を表している。(図12)



図11 地震火事発生 (4) 東大本



図12 焼け跡 (5) 東大本

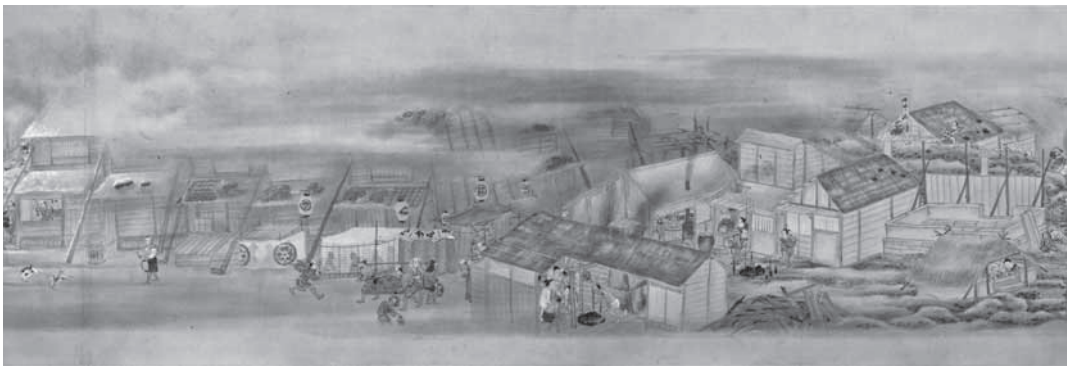


図13 焼け跡 (6) 東大本

(6) 絵巻を繰り広げると、この瓦礫の彼方(左側)から二人の子供が勢いよく此方に駆けてくる姿が目に入る。明るい未来を暗示しつつ、焼井戸から水を汲んで夕餉の支度をする人々や銭湯に集まる男女の姿が市井の人々の生命力を感じさせる展開をみせ、障子に映るシルエットや提灯のほのかな灯りが続き、江戸の町は暮れてゆく。

(図13)

第五景 復興への営み

(7) 薄墨で煙るような霞が屋根を覆いだし、次第に屋根には白い雪が積もっていく。晩秋から冬へむかう時間の経過を感じさせる。ふいに店の戸を開けて笑顔で左の通りを眺める主人の姿が現れる。その眺める先には、雪を被った笠蓑に身を包んだ賑やかな行列が進んでいる。不明瞭ではあるが、め組の旗を掲げた一行である。その先には人の背丈を超えるような大きな雪達磨を作って目を入れようとする男たちとそれを眺める子供たち。場面は次第に吉祥の兆しを感じ



図14 復興への営み (7) 東大本



図15 復興への営み (8) 東大本

じさせるように展開する。(図14)
(8) いっしか屋根の雪も消え、季節は春へと移り変わってゆく。場面は遠くまで開け、手間には御用提灯を掲げた御救小屋、遠景には飛翔するつがいの鶴と白い富士山が清々しい姿を見せる。ラストシーンは、崩れた石垣や修復のための足場が残る幸橋門から登城する侍の一

行、門には正月の松飾りも見え、明るい未来を予兆する絵で締めくくられる。(図15)

③ 描かれた場と時

両本には、当初からその題箋に「安政大地震」が明記されているわけではなく、前述のとおり文字情報も全く含まれていない。果たしてこれが江戸で起こった安政二年の大地震を描いたものなのかどうか、そしてそうであれば具体的にどの場所が描かれているのかを画面分析から検討してみたい。

安政の地震は、旧暦十月二日(新暦十一月十一日)夜四ツ時(午後十時ごろ)に起こった直下型地震である。絵巻に表された季節は、(1)に描かれた茶室に炉と羽箒がみえることから十月の炉開きの後で紅葉が見られる頃。客の姿が見えず、亭主が座掃を手を席中を掃いているようなので席入りの前か中立の後であろうか、昼頃の光景に始まり、次第に時間が経過していく様子は前述の通りである。地震が町を襲ったのが夜更けであったことは、寝間着姿の人々が慌てて逃げ出す様子からうかがわれる。絵に表された季節と時間の経過は安政二年の地震と一致を見せる。

描かれた場については特定できるのであろうか。この絵巻には全く文字情報がないことから、前提として、具体的な場所や被災状況の記録を目的として制作されていない、つまり幾分かのフィクション―絵空事―が含まれていることは踏まえておかなければならないと考えるが、全くの創作で描くことは却って困難であり、絵画世界に臨場感を与えることは出来ないであろう。何等かの場を読み解くヒントが巧みに編み込まれている可能性を探ることにした。

最初の手がかりとなったのは、(8)に描かれた御救小屋である。田村憲美氏²³⁾と北原糸子氏がこの御救小屋と登城する侍の一行が向う見附を手がかりに、最後の場面が幸橋御門外であることを指摘している。確かに地

震の後設けられた五か所の御救小屋（幸橋御門外、浅草広小路、深川海
 辺新田、上野広小路、深川八幡境内）の内、目附の近くに位置するのは
 幸橋御門外のそれである。そこへの道筋を考えたつ導入部の賑わう町並
 みがどの辺りを想定したものか推測してみたい。賑わう通りには瀬戸物
 屋、傘提灯屋、古着屋、武器屋と続き、筋向いには紅屋の看板であった
 赤い幟がみえ、通りには弁慶をかついだビードロ簀売りをはじめ、各種
 物売り、御用の荷や米俵を運ぶ人足、大道芸人、力士、物乞いまで描か
 れ、賑わう町の様子が活写されている。こういった繁華街は江戸でもい
 くつかの場所に絞られる。画面中特に目を引くのが武器屋である。少し
 時代は遡るが、文政七年（一八二四）の『江戸買物獨案内』を見ると、
 該当するのはわずかに九件であり、そのうち四軒が西紺屋町に集中してい
 る。ここは武器関係の店が多く軒を連ねた町であり、絵の場面には該当
 しないであろう。その他の武器屋のうち、萬糸組物所の増田屋が芝神明
 門前と記されているが、この界限は「京橋以南第一の繁昌は外に比類な
 き土地なり」と言われる繁華街であった。絵に描かれたような店屋が実
 際に並んでおり、絵巻の景観に最も近い場所であったと推測される。

店屋前の賑わいの中に立つ力士の姿に注目されるが、天保九年
 （一八三八）に刊行された『東都歳事記』（図16）の「芝神明宮祭礼」図
 の中央にもよく似た力士が描かれている。文化二年（一八〇五）ここで
 起こった火消のめ組と力士の喧嘩は江戸の巷を賑わした事件としてあま
 りに有名であり、芝神明という場を暗示するモチーフのひとつとなっ
 ているのかもしれない。その手前には銃を担いだ若い侍たちが群がって
 いるが、幕末期に洋式訓練が行われるようになって流行したという肩掛胴
 乱を身に着け、手にしているのは東大本では当時広く導入されたとい
 う銃剣付銃である。当時、すぐ近くの芝新銭座には江川太郎左衛門英敏の
 鉄砲訓練所があり、こういった光景がよく見られた場であったことが推



図16 「芝神明宮祭礼」
 （『東都歳事記』） 早稲田大学図書館 蔵

察される。嘉永六年（一八五三）ペリー来航の二年後という世相を感じ
 させるモチーフである。

この場面が、厳密に芝神明門前を写生したものとはまでは言えないが、
 ここにはその場を暗示するさまざまなモチーフが再構成されているので
 はないかと考えられる。島津家の崇敬も厚い芝神明宮は、薩摩藩三田上
 屋敷から幸橋御門内の中屋敷への間に位置する場所であり、この絵巻の
 導入部として十分に考えられる場所ではないだろうか。

芝神明前から幸橋御門までのルートを地図上で真っ直ぐに辿ってみる
 と、町屋と藩邸が通りを挟んで細長くずっと続いていることがわかる。
 倒壊した町が続く武家屋敷も通り過ぎながら最後の幸橋御門へと向かう
 絵巻上の景観に近い場といえるだろう。このルートは実際この地震での
 揺れ、家屋倒壊、火災という被害が甚大であった地域とも重なる。²⁸

(7)には「め」の字の旗を掲げて雪の中を行く行列が現れるが、北原系
 子氏はこれを一向宗の報恩講中と述べている。²⁹ 報恩講中と「め」の旗と

の関係については典拠となる史料を確認することはできなかったが、この場面が何らかの講中行列を表していると言つてよいであろう。旗の字は、東大本では不明瞭ながら、CBL本では明確に「め組」と描かれている。行列後半の旗には「重ね枅にめの字」紋が描かれているが、火消の「め」組が「重ね枅」模様を使用していたことを考え合せると、この旗は「め」組を意味していると言えるだろう。³⁰まさに芝神明門前から芝口までの一帯は「め」組の持ち場であり、想定する場と一致するモチーフといえよう。

おそらく、この地震絵巻は、薩摩藩上屋敷から中屋敷へ向かう通りを想定しつつ絵巻作品として再構成された景観ではないかと推測する。最後の場面で侍の一行が向う幸橋御門の向う側には被災した薩摩藩邸があるのである。

④ 時空間表現と視覚効果

この地震絵巻は、単に実際に起こった地震を写した記録ではなく、安政地震における実際の時間と特定の場を想起させるモチーフを組み合わせた綿密に再構成された作品として仕上げられていると考えられる。そこには、巻子を繰り広げたり巻き取ったりを繰り返しながら横に長い画面を目で追うという鑑賞方式で高い視覚効果を得ることができる時空間表現の工夫が随所に見られる。両本とも図様はほぼ共通するので、東大本をもとに3―②のストーリーに沿って具体的に述べることにする。

第一景 地震発生前

(1) 導入は、霞の中から現れる樹木の頂部分から始まる。地面が霞に隠れているので、高い所から見下ろすような視点で絵巻に入ると茶室と庭先の老人が現れる。鑑賞者を迎えるかのように空を見上げる老人の顔へと自然に視線が下りてくる。

最初に現れる草庵茶室は、軸側投影図として描かれていることに注

目したい。火事絵巻や江戸時代の風俗絵巻の町並みにおける建物は、多くの場合斜投影図で右面を見せる構図に描かれている。これは巻子の形状に沿って真横に視点を移動させるには都合が良い自然な構図であるが、軸側投影図の場合は建物の左右面が等しく描かれることで、まるで建物を回り込んで移動するかのような感覚を与える。つまり、その場にやや留まる感覚である。

地震絵巻の導入部に描かれた茶室を含む商家は俯瞰の軸側投影図で描かれているため、鑑賞者の視点は高く、その視線はゆっくりと物語の場面に降りていき、茶室をまわって商家の邸内に入る。縁側に腰掛ける少年が握る折枝の指し示す方向に導かれて玄関から外へ出ていくと、玄関先にはまさに振り返って邸内を覗く男が鑑賞者の分身³²―心理的視点の担い手―として現れ、鑑賞者は商家を見送りながら賑わう町へと出てゆくのである。

その後は分身をバトンタッチして次のフォーカルポイントである力士へたどり着く。ここまでは人物が行き交うように密集して描かれているため、鑑賞者はその場で町の賑わいを熟覧させられる。ところが、力士のすぐ左には先ほどと同様、進行方向を指し示すように右手に棒を握る子供と、それを導くように先に駆ける犬が現れ、次の場面へと視線はスムーズに引つ張つてゆかれる。

すると、ここからの建物は斜投影図に描かれ、視点は下がってきたように感じさせる。通りを歩く人の視点と重なる感覚である。ここで興味深いのは、通りを挟んで向う側は建物の右面を見せるように描かれているが手前側は左面を見せるように描かれていることである(図8)。例えば「厩代勝覧」(図17)³³にみられるよう、どちらも同じ向きに描かれるのが俯瞰で眺めた町並みの合理的構図であるように思われる。一件矛盾するようなこの構図にはどのような理由があるのだろうか



図17 「熙代勝覧」部分
ベルリン国立アジア美術館 蔵

- と、右手は右面を左手は左面を見せている。おそらく、地震絵巻では、このように描くことで鑑賞者の分身を地震発生直前の江戸の町に深くひき込み、高い臨場感を与えようとしたものではないかと想像される。「熙代勝覧」の場合は、視点はあくまで実際に絵巻を鑑賞している人から離れず、少し高い場所から江戸の町を俯瞰してみつめる、落ち着いた鑑賞感覚であるのに対し、地震絵巻では鑑賞者をより深く絵巻世界の中にひき込みもうとする意図を感じさせる。
- 文字による語りを持たない絵巻において、最も重要かつ表現の難しい導入部が、驚くべき緻密さで計算されたモチーフの配置と構図によって自然に描き出され、鑑賞者はあつという間に安政二年十月二日夜十時ごろの不安な静けさ漂う江戸の町に立たされるのである。
- 第二景 地震発生
- (2) 間違いなく、この第一景から二景への転換場面こそが本作品最大

か。それは
へ通りを歩
く人の視
点)にヒン
トがあると
思われる。
実際に通り
を歩いてい
たら左右の
建物がどの
ように目に
映るかを想
像してみる

の見せ場であり、絵画による災害映像の到達点のひとつと言えよう。鑑賞者の分身は印象的な按摩の姿と重なり、背景には薄墨がひかれて建物の輪郭線がぼやけてくる。ここは実際に商店が立ち並んだ場面として合理的に描かれていながら、同じような建物と天水桶が斜投影図で規則的に並ぶことで、まるでコマ送りで画像を追っているかのような感覚も同時に与える。何か重大な事が起こる前触れとしてその直前の凝縮された一瞬がスローモーション（高速度撮影）で引き伸ばされて表されるという映画的手法が見られるのである。もちろん映画よりも先行するのであるが、これは昔から変わらず私たちに共通する記憶された心理的視覚を再生することによって、その場の雰囲気を追体験させようとするねらいがあるのだと思われる。

次の瞬間から再び視点は高くなり、大震災の一撃で倒壊した家々が俯瞰するように描かれる。ここでも、実際の倒壊現場として写実感を見せながらも巻子を繰り広げる鑑賞方法を意識した構図が取られていることがわかる。最初に見える手前側の蔵の左端から徐々に崩れ出し、左前方に傾く家屋は左側から崩れてゆき、順に倒壊度合いの高い家屋が描かれ、巻子を広げるにしたがって次第に倒壊してゆくかのように見せている。ここでは通りは水平ではなく、斜め上方へと走っており、両側の建物は(1)と違ってどちらも同じ向きに描かれている。つまり、惨状を少し高い視点から一瞥させるような工夫といえるだろう。

地震の起こる瞬間をここまで劇的かつ迫力ある画面展開で表した例を他には知らない。この臨場感は絵師が実際に現場を写したに違いないと私たちに思わせるほどであるが、そのように思わせるべく周到に計算された結果であることも看取されるのである。

- (3) 通りが左斜め上方へ向かっているということは、遠景へと視線を

誘うことである。その先に遠くの町が現れることで、次第に火が燃え広がってく様が効果的に表されている。画面上方の町は小さく描かれることと、薄墨で描かれることで遠近感を表しているのであるが、東大本では、最も遠く小さく描かれる最後の町の木々が濃く緑青に彩色されて描かれていることに注目される。実際には遠い火災現場に、視線を強く惹きつけクローズアップさせようとする一種の心的遠近法と言える。

ここに、此方へ（右向き）騎馬で駆け付ける侍が現れる。絵巻上で進行方向（左向き）に走る人物は、鑑賞者の分身となって先へ向かうテンポを上げる効果をもたらすのに対し、画面左から右に走る人物は、左手に巻き取られた未来から何かを告げようと現れる使者であり、ここでは、この先でおこっている事件―火災―の予感を鑑賞者へ与える役割を担っている。そして画面中央に大きな樹木を配することで場面転換を図るといふ古典的手法を用いて時と場の大きな移動があり、次の場面には一旦惹きつけた遠くの町が描き出されると読み解けるだろう。

第三景 地震火事発生

(4) 画面左から火の粉が飛んでくるという火事の暗示は火事絵巻でも同様の手法で、風下側から火元である進行方向に向かって行くという設定は恐怖心を感じさせる。ここでも(2)と同様の構図で建物が描かれ、通りも同じく左斜め上方へと向かっている。反復する構図は、同じ場所のその後の様子という二重イメージも与え、時間の経過によって被害が深刻化していく様が巧みに描き出される。

そして炎と黒煙で埋め尽くされた空間を経て、実に巧妙な構図の変化が付けられている。先ほどまでは火の粉に追われるように画面右方向へ人々が避難していたが、ここからは左下方へと避難する人々が描

かれ、次第に画面下方に一時しのぎをする人々が溜まっている。つまり、通りと建物は水平に横に続く画面へ変わり、手前の建物が消えることで視点も下がり、風下の位置は画面右方から上方へと変わっている。この構図の変化は、鑑賞者の分身に、不安と恐怖を感じさせる場面から、避難する人々と共に炎から逃れてひとまず安全な風下から炎に包まれた建物を眺めているかのような気分の変化をもたらしているのである。

第四景 焼け跡

(6) 火事が収束した後の焼け跡の場面、視線は遠景に小さく描かれた焼け跡の作業風景から中景の駆けてくる子供たちへと移動し、そこに再び導入部に描かれたような軸側投影図建物が配置されることで、ゆっくりと建物を回り込んで銭湯へと移動させられる。この視線移動は被災現場から子供、銭湯、団らんというやわらかな曲線を描き、それによる夕方への時間移行によって日常への復帰のイメージが描き出されている。

第五景 復興への営み

(7) ここからは、(2)と似た構図の横並びの建物が描かれるが、(2)では黒い霞で建物がぼやけていったが、ここでは白い霞で屋根が覆われていく。前者は夜更けの一瞬が長く引き伸ばされており、後者は夜明けへの、そして季節の移り変わりという長い時間が凝縮されている。さらに、前者(2)に現れる呼子を吹く按摩と後者に現れる鉦を叩く寒念仏の男もそれぞれの場面転換に對をなして表されている。しかも、両者に共通するのは〈音〉である。絵で音を再生することは出来ないのがあるが、鑑賞者の記憶にある音を再生させる装置たり得るであろう。両場面はシンメトリーな構成をとることによって対比的な気分を効果的に表わしているのである。

(8) 最後の場面、光景はいつきに遠くまで開け、人物も小さく描かれている。視点が次第に高く遠ざかっていくように感じさせることで、鑑賞者の分身は画中世界から現実世界へ戻ってゆく。導入部が高い視点から次第に下りてきて画中世界に入っていくのと対称的な構成になっているといえよう。

⑤ 画面分析からみる両本の関係

次に、他に類例のない二つの地震絵巻がどのような関係にあるかを探るため、両本の共通点と相違点についてまとめておきたい。

ともに紙本着色の卷子装で、全体の図様はほぼ同様である。東大本の法量は、天地(本紙) 三六・一糎、本紙の長さは九紙を繋ぎ一、〇二〇・五糎、CBL本は、天地四十一・六糎、本紙の長さは八紙を繋ぎ一、一六八・一糎である。

CBL本は、東大本に比べ、大型で上質の鳥の子紙を使用しており、天地が五・五糎大きい。しかし、描かれた図は両本ともほぼ同じ大きさである。CBL本は上下に余白がもたされ、その上下の空間に五・六糎幅の金霞がひかれている。また、本紙全長も東大本より一四七・六糎長いのであるが、CBL本第七紙の終わりから十七糎のところでは絵は終わっており、その後と第八紙は、何も描かれていない白紙の状態であるため、合計約一四八糎分の余白を差し引くと両本はほぼ同じ長さに描かれている。

両本の画像を同縮尺透過度五〇％で合成すると(図18)、場面毎の主たる構成モチーフ(建築物、樹木、人物)の輪郭線がほぼ一致を見せる。つまり同様の原本を敷き写して制作された絵巻、あるいはどちらか一方を写したものと言えるだろう。

しかしながら両本の現状の画面から受ける印象はかなり違ったものになっている。CBL本で使用されている紙は明度が高く表面は緻密で艶



図18 両本合成画像(東大本とCBL本を透過度50%で重ねたもの)

(C) The Trustees of the Chester Beatty Library, Dublin

があるため、絵具の発色がよく、細い線まで明瞭にあらわれる。この軽やかな抜け感と、上下にひかれた金霞は画面全体に明るい印象を与えている。東大本の場合、やや茶色味のある楮紙(経年による変色もあるだろう)の上では墨と茶の区別が鮮明でなく絵具の発色は比較的鈍くあらわれ、筆触は柔らかで厚みがあるため、全体に暗く沈んだ印象を受ける。この両本の紙質の違いから生じる差異は考慮した上で、それぞれの描写の特徴を比較してみた。

両本の彩色は大方一致するが、東大本は全体的に墨彩を基

調とし、彩色部分は控えめに仕上げられている。CBL本は反対に白（胡粉）の使用が多く、茶や群青の発色も際立っている。しかし、流血の描写は東大本の方が多く、黒味のある朱が目を引く。炎の表現は、朱が太く濃い筆致で暈すように入れられているのに対し、CBL本では、細い墨線で描かれた炎の輪郭線にそって朱が薄く細く賦彩されている。この結果、東大本の方が震災の凄惨さを感じさせる暗さと迫力ある画面、CBL本は比較的穏やかで温かみのある画面をつくっているといえる。

人物の描き方は、CBL本の方がやや額を大きく描く傾向がある。薄い墨線で描かれた輪郭線の内側に暈しのある彩色を施して立体感を出すのは共通しているが、東大本は肉身部、頭髮と目鼻口の描き起しに濃墨を用いることや、口に朱を入れる傾向に違いがみられる。この差異は、両本が別の絵師の手によるものであることを示唆している。

(図19) また、東大本の柔らかな筆触の薄墨による陰影で表された瓦礫や建物などの背景には、湿潤な空間の厚みを感じられ、そこに明瞭な輪郭線を持った人物が描かれることで淡彩ながらめりはりのある引き締まった画面を作り出している。比べるとCBL本の背景描写はやや硬く平板な印象を与えることは免れないが、細部が丁寧に描かれ、温雅に仕上げられている印



図19 人物描写部分
(左、CBL本と右、東大本の比較)
(C) The Trustees of the Chester Beatty Library, Dublin



図20 力士の着物
(左、CBL本と右、東大本の比較)
(C) The Trustees of the Chester Beatty Library, Dublin



図21 鷹の刺青(左、CBL本と右、東大本の比較)
(C) The Trustees of the Chester Beatty Library, Dublin

象を受ける。

基本的には両本ともに狩野派で画技を習得したと思われる絵師による風俗画であるが、それぞれ別の絵師によって描かれていると言えるだろう。また、東大本の描写の方がより熟練の度が高いように見受けられる。次にそれぞれ何が描かれているか—情報—について比較してみたい。二つの地震絵巻には、全体を通して細かな差異が認められる。主なところを箇条書きに列挙する。

イ. 町人の着物を見ると、東大本は江戸時代後期に流行した縦縞模様が多く描かれているが、CBL本ではその大半が無地に塗りつぶされている。(1)に見られる力士の羽織袖の縞模様は、東大本の方が正確な向きに描かれているであろう。(図20)

ロ. 訓練帰りの侍たちが担いでいる銃は、東大本では銃剣が装着されて

いるが、CBL本は装着されていない。

ハ、武器屋の店先に腰かけて品定めをしている侍は、東大本では頬被頭中を付けていて、店の前に鎧や薙刀が立てかけてあるが、CBL本ではどちらも描かれていない。

二、当時、勇み肌の鳶や大工に流行した刺青が東大本には細かく描き込まれているが、CBL本では全く描かれていない。(図21)

ホ、焼け跡から死者を運び出すために使用する桶の一部(町人地における)がCBL本では黒塗りの天水桶に描かれているが、東大本ではすべて白木の棺桶。

全体的な傾向として、市井の風俗は東大本のほうが細やかに反映されていると思われるが、ホ、のCBL本については田村憲美氏が「この部分は震災の様相を描いた当時の随筆・回想などの作品とその構想において深い関連が想定される。」と指摘したように、天水桶を棺桶に利用している場面がはっきりと描かれており、CBL本の作者が別の情報ソースも利用したことが考えられる。そして、次の事例はCBL本のみを描かれているモチーフである。

へ、(1)の商家の中で茶道具が納められていると思われる木箱の掛け紐が東大本では描かれない。

ト、(3)の厩に馬を繋ぐ綱が東大本では描かれない。

チ、(3)で避難中の奥方の周りで行き来する家臣たちは東大本では素足であるのに対し、CBL本では白足袋を履いている。

リ、登場人物の履物のうち、下駄や草履は両本とも同様に描かれているが、草鞋については東大本では省略する傾向がある。

これらについては、絵手本には描かれていなくても、CBL本の作者が、当然あるべきと想像されるモチーフを後で描きこんだという可能性も否定できない。

次に注目しなければならない違いは描かれている人物の数である。東大本五九六人、CBL本五八八人であり、CBL本は東大本より八人少ない。正確に言えば、東大本に登場する人物のうち、十六人がCBL本から消えていて、反対にCBL本だけに登場する人物が八人描かれている。これを詳細に比較してみると、主に前半部分の群集からCBL本で人が省かれている。それらは倒壊した家から逃げ出した夫婦の子供、梁の下敷きになった人、会話する男など、周囲のモチーフと絡み合っている人物である。ここから判断する限り、元になった作品にはこれらの人物は描かれていて、CBL本を制作するにあたって省略したと考えるのが自然であろう。反対にCBL本のみで人物が見られるのは後半⑤の焼け跡で働く人四人と⑧の最後の場面で江戸城に登城する一行の供連れ―挟箱持、立傘持、口取り、小者―の四人である。この場合、絵手本からCBL本で描き加えたのか、東大本で減らしたのか、判断するのは困難であるが、絵巻全体を通して情報量の多い東大本でこだけ人物を省略するのはむしろ不思議である。特に最後の⑧の場面では、CBL本の制作者が登城する侍に相応しいよう供連れの体裁を整えて描き加えたと考えることも可能ではないだろうか。

二作品の比較だけでどちらが先行するのかを判断するのは早計であると思うが、以上の検討から考えられるのは、両本ともに同じ絵手本をもとにしてほぼ同時期に制作されたか、あるいは東大本をもとにしてCBL本が制作されたのではないかということである。そして、CBL本は庶民の風俗や流血の場面を少し控えた表現の鑑賞用絵画に整えられているのではないかと推測される。

⑥ 絵師と制作目的

二つの地震絵巻は、誰が、どのような目的で、誰に描かせたものなのかについて、これまでの画面分析を通して推測し得ることについて述べ

ておきたい。

3—①で述べたように、東大本の伝来およびCBL本に付属するメモの内容から、これらが島津家や近衛家と深く関わる経緯で伝来していることは確かであろう。安政二年当時、薩摩藩主は島津斉彬の代であった。その時、江戸の芝にあった薩摩藩邸には斉彬養女の篤姫が居て將軍家への入輿の準備を進めていた。震災後は居を渋谷の藩邸へ移し、安政三年(一八五六)近衛忠熙の養女となって徳川家定に嫁している。近衛忠熙の正室は島津斉興の養女興子であり、文久三年(一八六三)には忠熙の子忠房もまた島津家より貞姫を迎えている。両家の関係は深く、CBL本に付属するビーティー卿のメモが文字通り近衛家が制作を依頼したことを意味するものならば、島津家より原本を借りて写しを作らせたか、近衛家の要望があつて島津家で写しを作つて送つたかのどちらかであろう。あるいはビーティー卿がCBL本を入手するにあつて出所が近衛家であることを聞き、それを近衛家の依頼とメモしたのもかもしれない。現在のところこれ以上のことはわからないのであるが、画面分析から描かれた場が薩摩藩邸のある芝界隈であると考えられることも鑑みて、原本は島津家による注文であること、そして島津斉彬の御手許書類に含まれていたのであれば、東大本は斉彬が亡くなる安政五年(一八五八)七月以前に制作されたことが推測される。

地震からほどなく、島津家による注文で制作されたのであればどのような絵師が想定されるだろうか。薩摩藩の御用を務める絵師のうち、安政二年以降に地震絵巻を描き得た狩野派の絵師は数多くいる。当時の薩摩藩絵師の動向について、山西健夫氏は『薩摩の絵師たち』³⁵⁾で、江戸時代後期になると薩摩画壇と木挽町狩野家がつながりを強めて行くことを述べている。その表現方式において先行すると考えられる火事絵巻の絵師たちもまた、木挽町狩野家の、特に九代晴川院養信の門弟たちであつ

た。³⁶⁾ただし、二つの地震絵巻が必ずしも薩摩藩お抱え絵師の手になるとまでは言えないため、木挽町狩野家と関わる絵師であつた可能性を指摘するにとどめたい。

次に、地震絵巻の制作目的であるが、文献資料による裏付けは出来ないため、今まで述べたように、どのように描かれているかという分析を通して検討を加えたい。

安政大地震が起きた直後、藩主とその家族の安否、および藩邸の被害状況の情報はすみやかに国許に伝達されるべきものであるが、必要な情報を短時間で効率よく伝えるのはまず文字による情報であり、次にそれを明示する絵図類であろう。つまり報道や記録のための情報であるが、地震絵巻はそのような目的—事実を伝える—を有するルポルタージュ的絵画と言えるだろうか。

震災における具体的情報—いつ、どこで、だれが、なにが、どのように起こつたか—を明確に知らせる文字情報はもちろん、身元がわかるような主要人物も描かれていないため、報道性に重点をおいた絵画とは言えない。しかし、この絵巻は他のどんな災害絵よりも鑑賞者を画中に引き込み強い臨場感を与えることは、その視覚効果についての分析からも明らかである。むしろ視覚効果を与えるために巧みに構成された絵画であり、実際の震災現場の写生というわけではないだろう。大地震の恐怖と江戸の人々の復興へむけた営みを伝えるために、現実の場と事件を舞台とし、さまざまな情報をモニタージュして作り上げた再現ドラマ風絵画と言えるのではないだろうか。

災害絵には、報道性に重点をおくものと物語性に重点をおくものがあることは1—①で述べた通りである。その制作目的(享受者の関心)によって軸足が変わつてゆくことが考えられるが、安政の大地震直後に出版された『安政見聞誌』やいくつかわら版には、優れて迫真的描写

の報道性の高い絵画がみられることに注目される。同じように迫真的な描写が用いられながらも、島津家によって制作された地震絵巻は、まるでその場にいろような興奮と未来への希望を情感に直接伝える映画作品のようなものと考えられるだろう。ここでは、事実の羅列や物語を説明する文字情報は鑑賞の妨げですらあったのかもしれない。そのように考えると、二つの地震絵巻は災害のかわら版や版本とも災害絵図ともその性格をやや異にする。一般大衆に向けた報道や風刺画でもなく、藩による公式な報告や記録画でもない、島津家の人々の関心を満たすべく作られた一大スペクタクル映画に例えられるだろう。結果として他に例のない特異な地震絵が生まれたのである。

榊原悟氏が指摘するように⁽³⁷⁾、この不思議な明るさと楽天的な結末は、現代人の私たちには思慮深さを欠くと見えかねないムードを漂わせている。そしてこのムードは一連の火事絵巻にも通底している。これらすべての制作動機を一樣に考えることは出来ないが、火事絵巻写本の作例に制作者や鑑賞者の気分を窺わせる次のような一文が残されている。

嘉永四年(一八五二)に「江府町火消画図」(個人蔵)を写した三枝守道⁽³⁸⁾はその制作の動機を奥書に記している。「…神田にすめる斎藤月岑ぬしの所蔵しけるを見るに画図殊にこまやかにうつし其此を今眼の前に見るこちしてめずらかなるものなれば、かりもてきてうつしおきぬ…」
秋田藩江戸用人で人気黄表紙作家の朋誠堂喜三二が火事絵巻写本の余白部分に戯文を書き入れたものがある。その中の一節「鳥か曰 扱てくけふの火事はおもしろかった 月夜に出たきどりて風かみに廻つてみて居るとけしからすおもしろい…」⁽³⁹⁾

これには火事があるとじっとしていられないというあらゆる階層の人々にも共通する野次馬見物の心理に近いものを感じる。榊原氏の指摘するように、地震絵巻には世直しへの期待という気分も込められている

であろう。一方で、絵師は享受者の物見高さを満足させる絵画としての技量の限りを尽くしていることは明らかであり、昂揚感を持って鑑賞されたと想像される。

島津家に限ったことではなく、大名家には災害を含め大事件が起こった際、それを絵巻にして藩主の御手許本とした例は枚挙にいとまがなく、それらに詳細な詞書がみられないことも多い。それらは基本的に展開する絵を楽しむために作られているからである。そして近衛家の伝来と伝わるCBL本は、より優美で温雅な絵に体裁を整えた絵巻であることから、島津家と姻戚関係にあった近衛家の縁者たちにも江戸で起こった大地震の様子を視覚的に伝えるために作られた写しであったことは想像に難くない。⁽⁴⁰⁾

まとめにかえて

このような地震絵巻が制作された経緯として、初発性の高いかわら版や地震直後に出版された『安政見聞誌』の絵画との具体的な関係、安政五年頃までに絵師が目にするのが出来た地震の随筆、回想録、漢詩文といったテキストとの関係については、紙幅の都合で詳しい論及を別稿に譲るが、地震絵巻もまた基本的には狩野派の絵師が絵画作品を制作する方法―粉本を利用して絵画作品を作り上げる―によって出来ているといえるだろう。それはまるで映画がモニタージュの技法を獲得することによって物語を語り始めるように、全体が細部にいたるまで巧妙に計算された構図とモチーフの配置によって場が構成されているからである。

この巧妙な時空間表現については、中世以降の絵巻物における表現よりもむしろ、院政期のすぐれた絵巻作品にその淵源を感じる。江戸時代後期の一部の狩野派の絵師による災害絵巻においてなぜこれが再現しえたのか、本稿ではそこに深く立ち入ることは出来なかったが、ひとつの

可能性として木挽町狩野家、晴川院養信による絵巻物の模写作業との関係を示しておきたい。⁴¹⁾

彼らは古典絵巻作品を模写しながら、そこに展開する時空間表現を直接深く学ぶ機会を得たと考えられる。とはいえ、単に描かれたモチーフや構図を粉本として取り入れるだけでは真にその再現をすることは出来ないだろう。鑑賞者を強く惹きつけるような、巧みな時空間表現をもたらす視覚効果の秘密を解き明かす鋭い洞察力と映像編集能力が求められるのである。

比較的作例の多い火事絵巻を見ていて不思議に感じられることは、同じような写しでありながら、冗長に感じられる作品と、気分を高揚させる作品があることであった。それはおそらく、院政期の絵巻物が持つ生き生きとした表現の秘密に気づき得た絵師のみがそれを自分のものとし、新たな命を物語る絵に吹き込むことが出来たからではないかと思うのである。

東京大学とチェスター・ビーター・ライブラリーに所蔵される二つの地震絵巻は、日本の古典的絵巻作品にあった豊かな時空間表現が、幕末期にはかなり取り入れられていた西洋的合理的時空間把握の中に違和感なく展開された作品として、映画的絵画のひとつの到達点であると考ええる。

〔註〕

- (1) 災害教訓の継承に関する専門調査会報告書「1865 安政江戸地震」(内閣府・中央防災会議 平成十六年三月)
以下、安政江戸地震の規模と被害については上記報告書の数値を参考にした。
- (2) 明治十八年から内務省による地震の業務観測が始まるため、それ以前

の地震の実態は古記録にたよって把握するしかない。そのような地震が歴史地震とよばれている。(註1/第1章第2節—1)

- (3) 註1/第2章 北原糸子氏によると、町人地の被害については一応信頼すべき数値が得られているが、武家地については未だ不明なことが多いとされる。

(4) 北原糸子著『近世災害情報論』(二〇〇三年、塙書房)

(5) 拙稿「江戸時代火事絵巻研究—表現の手法と目的」『美術史152 Vol.11 No.2』二〇〇二年、美術史学会

(6) 註4/第5章「江戸時代のメディア かわら版は何を伝えたか」において東京大学大学院情報学環社会情報研究資料センター所蔵の小野秀雄コレクションを内容から分類し、地震が全体の21・5%と最も多く、次いで火事が19・6%であり、それらが一八四〇年〜五〇年に急増していることを示している。また、同コレクションの傾向性をさまざまコレクションとの比較検討の上、実際に出版されたかわら版の特徴を表すものであることも指摘している。

(7) 地方における出版物の実態や、肉筆の災害絵についての全国的調査は成されていないため、正確な数字はわからないが、災害絵巻調査を通じて把握できる大名家伝来肉筆画の傾向は、火事絵巻が多いこと、一八〇〇年代以降に集中していることなどがいえる。

(8) 江戸の大火でも特に被害の甚大であった三大大火として、明暦三年(一六五七)の明暦の大火、明和九年(一七七二)の日黒行人坂火事、文化三年(一八〇六)丙寅火事が広く知られている。

(9) 万治四年(一六六一)に刊行された、浅井了意による仮名草子。明暦の大火を物語風に著述する形で挿絵が多く、初期の火掛かりの様子などが詳細に描かれている。

(10) 安政三年(一八五六)三月に刊行。二九〇〇部を発行したが、無許可出版物として出版後、幕府によって発禁処分となり、版元は処罰された。

(11) 安政三年六月に刊行。

(12) 江戸時代末期の歌川広重筆「江戸乃華」(国立国会図書館蔵) 鬼蔦齋筆「鎮火安心図巻」(国立国会図書館蔵)等はよく知られているが、その他

個人コレクターの元にあつて未公開の作例もあり、今後のさらなる調査が必要な分野である。

- (13) 箱蓋裏の貼付紙片に「江戸火事之図 田代幸春筆 壹巻／右者小野杉右衛門高祖父拝領之品ニ候処末々廉抹之取扱ニ相成候而者恐入候付依願奉差上御物ニ相成／文化十一甲戌十二月」とあり。題箋には「明暦大火之図」と記される。箱の小口に「江戸大火之図」および「六十九号」と書かれた南紀徳川家の票が貼られている。絵師の田代幸春については詳細不明。制作年については、蓋裏紙片の記述によるならば、江戸時代初期、十七世紀末～十八世紀初頭頃に小野杉右衛門の曾祖父が拝領したということになるため、明暦の大火を描いたという可能性は高い。江戸東京博物館所蔵。

- (14) 三井文庫所蔵「火消絵巻」は、画中の空白部分に文章が書きこまれている。これは江戸時代中期の人気黄表紙作家であつた朋誠堂喜三二(本名、平沢常富)が絵を見てそこから想起される戯文を書き込んだものである。したがつて、絵の後に文が出来た例となる。拙稿「三井文庫所蔵「火消絵巻」―戯文入り絵巻成立の経緯―」(『デアルテ第一八号』二〇〇二年、九州藝術学会)

- (15) 註(5)。
 (16) 柳川藩御用絵師、梅澤晴峯筆「江戸失火消防ノ景」は、一連の火事絵巻の中でも同時代の火事風俗が考証されて再構成された作例として秀でている。拙稿「柳川藩立花家伝来「江戸失火消防ノ景」―卷子装絵画における物語再生の手法―」(『民族藝術 VOL.22』二〇〇六年、民族藝術学会)

- (17) 天明八年(一七八八)正月晦日の朝、宮川町から出火し、応仁の乱で焦土となつて以来の大火であつた。円山応挙の筆と伝えられていたが、むしろ岸派の横山華山に近いことが指摘されている。京都国立博物館所蔵。

- (18) 山本博文「解題」(『島津家文書目録Ⅲ』二〇〇〇年、東京大学史料編纂所)

この「島津家御手許書類」には、幕末、明治の史料も入っているため、すべてが島津久光の御手許本とは言えないことも指摘されている。

- (19) 東京大学史料編纂所所蔵。この目録に箱番号五「江戸大地震ノ図」が記載されているが、欄外に後の書き込み「83」大筆筒4、二(第四段)(九)第九括弧」がみられる。

- (20) 箱石大「135 江戸大地震図巻 作品解説」(『時を超えて語るもの 史料と美術の名宝』展覧会図録 二〇〇一年、東京大学史料編纂所)

- 本絵巻はその出自から島津家当主(とくに斉彬)の御手許本であると想定しながらも、明治期以降の家史編纂事業の過程で入手された可能性も否定できないとしている。後述の画面分析から、描かれた内容が島津家との関わりをうかがわせるものであると考えられるため、同家による制作、つまり斉彬の御手許本であつた可能性は高いといえよう。

- (21) 潮田淑子作品解説四九、安政大地震災禍図巻(『日本の物語絵 アイランド・チェスター・ビーター・コレクション』一九八六年、サントリ美術館)

- (22) 田村憲美「113 安政大地震災禍図巻作品解説」(『絵巻絵本解題目録』国文学研究資料館・The Chester Beatty Library 編、二〇〇二年、勉誠出版)

- (23) 註(22)。

- (24) 『江戸買物獨案内 上』には、「武具馬具御糸物御詠好次第」とあり、武具を現金掛け値なしで販売していた店であつた。絵に描かれた店の紋と完全に一致しないが、ここに描かれた商店はすべて同書の芝神明界限に見出すことが出来る。絵巻の始まりとして、同地を想定したと推測する所以である。

- (25) 『江戸府内絵本風俗往来』菊池貴一郎著、明治三十八年、東陽堂

- (26) 銃剣が装着されるのは洋式銃のみである。CBL本では剣は装着されていないが二つもしくは三つバンドの銃であり、これも洋式銃の特徴のひとつである。モチーフの大きさが小さいことと、絵師の銃に関する知識不足からか、形状が火縄銃のように見えるが、おそらく洋式銃の調練帰りの侍を描こうとしたのではないだろうか。

- (27) 幕臣。父英龍は高島秋帆から西洋砲術を学び、その普及に務めた。英敏はその遺志を継ぎ、安政二年五月に幕府から土地を下賜されて芝新銭

- 座に大小砲習練場を設置。そこでは、三千人以上の幕臣や諸藩士の入門者が西洋砲術を学んでいる。
- (28) 「285」安政江戸地震報告書(二〇〇四年、中央防災会議・災害教訓の継承に関する専門調査会)
- (29) 北原糸子「絵図解説 江戸大地震之図」(『予防時報』二〇〇二年、日本損害保険協会)
この行列に描かれた婦人は、一向宗の婦人が報恩講の参詣にかぶったといわれる角帽子をかぶっていない。
- (30) 「め」組の纏は、明治に入って官制消防制度が発足した後の絵画資料ではそれまでの「籠目八ツ花形」から「重ね枡」(火消しの間では「釘抜き角」と呼ばれる)に変っていることが分かる。これがいつから用いられるようになったかは不明であるが、基本的にそれまでの町火消の纏が踏襲されて新制度に組み入れられているため、「重ね枡」が当時のめ組で用いられていた意匠であったことが推測される。
- (31) ここで言う「視点」という言葉は、対象をどこから見ているかという立脚点のこととし、どこを見ているかという注視点へのまなざしを「視線」として区別する。
- (32) 高橋亨「文芸と絵巻物―表現法の共通性と差異」(『絵巻物の鑑賞基礎知識』一九九五年、至文堂)
絵巻を見るときには、鑑賞者は画中のモチーフに感情移入して同化したり、離れたりを繰り返しながら意味内容を読み取っていく現象がおこることについて「画中の視点人物」を想定して説明している。
- (33) 文化二年頃の江戸日本橋の賑わいを描いた風俗絵巻一卷。紙本着色。天地四三・七種、長さ二二三・二種。作者不明。ベルリン国立アジア美術館所蔵。
- (34) 註(29)。高橋氏は「心的遠近法」という概念で、平安朝の文芸と絵に共通する語りの手法をとらえ、西洋における透視図法による遠近法と相対化した。地震絵巻には透視図法的形態把握と違和感なく心的遠近法が滑り込まされている。ここでは、基本的に遠くにいくほど色彩や色調が大気に影響を受けて薄く不明瞭になってゆく空気遠近法がみられるが、
- 東大本では、最も遠い町並みで濃く明瞭に描かれている。
- (35) 永田雄次郎・山西健夫『薩摩の絵師たち』(かごしま文庫〇43、一九九八年、春苑堂出版)
- (36) 註(5)。表1にみる絵師のうち竹沢養漢は木挽町狩野家七代養川院惟信門人、三村晴山、梅沢晴峯、佐久間晴嶽は九代晴川院養信門人である。
- (37) 榊原悟「63 安政大地震災禍図巻作品解説」(『秘蔵日本美術大観五 チェスター・ビーター・ライブラリー』一九九三年、講談社)
最後の場面にみる尋常ではない図様の明るさについて、ここに世直しへの期待が込められているのではないかと指摘している。
- (38) 詳細は不明であるが、巻末の署名によると三枝守道が一五歳の時に描いたと記されている。幕府旗本三枝守道ではないかと考えられる。
- (39) 表1-13。拙稿「三井文庫所蔵『火消絵巻』―戯文入り絵巻成立の経緯―」(『デアアルテ18』二〇〇二、九州藝術学会)
- (40) 註(4)。藩主の手許におかれた災害の絵画資料の例としては寛政四年(二七九二)の島原普賢岳噴火の絵図類が松代藩主真田幸弘(一七四〇-一八一五)の手拭品に含まれていることが報告されており、北原糸子氏は、松代藩主の手許に島原噴火の写図が存在した理由について、幸弘の妹が島原藩主松平忠恕に嫁している関係を指摘し、災害情報が姻戚関係を軸にリークしていく痕跡を示す例であると述べている。
- (41) 池田宏「狩野晴川院『公用日記』にみる諸相」(東京国立博物館紀要第二八号、一九九三年)
松原茂「狩野晴川院と絵巻」(MUSEUM No.314、一九七九年)
- 〔付記〕「め」組の旗については、平野英夫氏(江戸風俗研究家)、洋式銃の形状については、峯田元治氏(日本銃砲史学会常務理事)にそれぞれ貴重なご助言をいただいた。