

# 江戸後期浮世絵の共作見立揃物

——「東海道五十三対」の意義をめぐって——

赤間 亮

はじめに



図1 ナールステク博物館蔵

ここに広重落款の一枚の浮世絵がある(図1)。画中には、「竹とり物語」という画題があり、「かくやひめ」「竹取の翁」と画中人物が説明されている。中央にはかるく軒を越えるほどの高さの竹が生え、籬とともに、一面に雪が積る。この雪の洞に守られるように見える

かくや姫と翁は、我々がよく知る竹取物語のイメージを更に深とさせるかのようだ。

本紙の寸法は、縦259mm、横244mmで少々縦が長いがほぼ正方形に近い。通常、浮世絵の判型は、4対3の黄金比で縦絵もあれば横絵もある。しかし、この比率の判型がないわけではない。それを色紙判という。色紙判は、摺物と呼ばれる非営利の版画に使われる判型であり、配りものである。そのため、検閲印である極印は捺されることはない。しかし、この作品には、改印「村」がある。どうも色紙判摺物ではないらしい。念のために料紙を確認してみると、色紙判摺物に使われる奉書紙ではない。

この図柄の作品を探してみると、「東海道五十三対」という揃物作品に行き当たった。実は、この作品の下部の図柄のみを切取った作品であったのだ(図2)。

一枚の画面に、いくつもの枠を設けて、それぞれの枠に独立した作品を描く貼交絵と呼ばれる作品のジャンルがあるが、貼交絵の場合、それぞれの枠を切取って切り離された作品が一枚の作品

のように流通していることがある。この「東海道五十三対」は、貼交絵とは言わないが、貼交絵に時々おきる不幸と似た運命をたどったものである。



図2 大英博物館蔵

### 一、見立揃物とその評価

浮世絵版画は、初期の頃から単独の一枚であることより、揃物で出されることの方が普通であった。一枚単位で販売されることが急速に広がるのは、歌舞伎の役者を描くようになり、一枚単位でも十分に商品価値が出てきてからであろう。初期でも美人画などで、「三幅対」とタイトルがついている作品が見受けられる

が、揃物には、ある名数を使って事物等に見立てることでシリーズ化しているものがある。最も少ない名数では、たとえば雪月花に見立てた三枚揃や土農工商の四枚揃があり、五人男や五節句、六歌仙、七小町、八景などと数を増してゆき、十二ヶ月、二十四孝、三十二相、三十六歌仙、五十三次、五十四帖、六十九次、百人一首などと、大部の揃物が成立してくる。

数量の多い揃物は、文政から天保期以降に始まり、天保の改革以降、とりわけこの傾向が強まったとみてよからう。

弘化期に出た代表的なものでは、

- 1、「東海道五十三対」
  - 2、「大日本六十余州」
  - 3、「小倉擬百人一首」
  - 4、「源氏雲浮世画合」
- などが、挙げられる。

これらの揃物作品の内、1と3は三代豊国、初代広重、そして国芳という浮世絵界のビッグ3による共作である。また、2は国芳と豊国の共作である。さらに、広重と豊国の共作は、これ以降も「双筆五十三次」、「東都高名会席尽」などにみられる。4は国芳の単独作であるが、その後は、三代豊国の「見立三十六歌撰」（嘉永五年（一八五二））のような単独作か、三代豊国とその門人による「江戸紫五十四帖」（嘉永五年）のように、弟子が画中のあまり主要ではない一部分を担当するタイプが主流になるので、1と3の三巨匠による共作は、この期の大きな特徴とみてよい。

ところで、これらの作品について、これまで好意的に評価したものはほとんどない。例えば、平成八年七月〜八月に平木浮世絵財団において開かれた展覧会のパンフレット『東海道五十三対 広重・国芳・三代豊国の競作』<sup>[1]</sup>には、その展覧会の解説書であるにもかかわらず、展示品を評して「三人の作品に、特に新鮮味を感じさせるものはないが、それぞれが手慣れた手法で描いた揃い物となっている」といい、ある意味で冷淡な言い回しになっている。さらに、『浮世絵事典』<sup>[2]</sup>では、

- ・ すぐれたものでもなければ珍らしいものでもない
- ・ 三人ともに努力して描いている点は見えず、ごく普通のでき栄えのみしか示していない
- ・ 三人が三人ともに彩色は末期共通の濃厚な色を用い、画品の低い作品である

と、著者吉田暎二氏の偏向もあるにはあるが、いわば酷評されているものである。

また、三人の作品それぞれに対しては、同じく前者では「広重は派手さは無いものの均整のとれた画面構成でまとまりを見せ、国芳は得意とする武者絵や奇抜な構図を取り入れて描いている」とし、後者でも「広重が得意の風景画でないにもかかわらず、一番まとまった感じを見せている。そして豊国の作が一番劣っている」として、本作において広重を第一とする評価は共通してい

る。

## 二、「東海道五十三対」の基本情報

本作は、大錦のシリーズで、図3のように右上に黒地長方形の中に白抜きで大きく「東海道五十三対」と外題を掲示し、その左に駒絵の如き囲みを作り、その中に、長文の絵解きや俳句や狂歌などがある。背景や余白に絵が描かれているものもあれば、まったく無地のものもある。また、この囲み部分の形式は、板元ごと形式が決まっており、扇形二種類、団扇、海老、角丸長方形、雪輪の六種類がある。



図3 大英博物館蔵

そして作品の中心となる主絵は、角切の正方形であり、作品によつては、正方形の枠から外に飛出して描かれているものもある。

基本的に、なんらかの形でその宿駅に因む図が描かれ、そこに人物が配置されるが、人物を大首絵のように大きく描く場合もあり、シリーズ物として見た場合に統一性が感じられない。囲み部分のデザインや内容の不統一と相俟つて、並べて見た場合にデザインの無秩序感が強い。本シリーズが変化に富んだものとして好意的にとらえることもできるが、逆にこれが最大の弱点と言える。

板元は、伊場仙、伊場久、海老林、小嶋、遠又、伊勢市の六軒で、いずれも団扇絵の板元である。天保の改革により、地本屋仲間が解体させられ、錦絵の出版に団扇絵の板元も参入できるようになった。いわば新規参入組が団結して、錦絵分野における命運を懸けた企画であつたのだ。

改印は、一枚の無改を除いてすべて「村」の名主単印であり、枚数が多いにもかかわらず、まとめて同時期に改を受けたものと考えられる。

#### ・名称の由来

いうまでもなく、本シリーズは、広重の「東海道五十三次」(保永堂版)の大ヒットを受けて、次々と出される五十三次物の一つである。「東海道五十三次」は、天保四年(一八三三)から

六年頃に完結して目録が付されたとされている。

しかし、実は見立揃物に逸早く「五十三次」を画題として取り上げたのは英泉で、文政七年(一八二四)から八年にかけて「見立吉原五十三つゐ」というシリーズを制作している。これは、吉原の遊女五十五人を描いたもので、上部に東海道の宿駅の風景を花札のような形の駒絵で描いて対にした、いわば見立絵となつている。前述の「浮世絵事典」(吉田)では、英泉の作品に対してあまり高い評価をしていないが、当時の人気はそれなりに高かつたらしく、遊女の異動に連動して異版も認められ、よく知られていたシリーズであつたはずである。

なお、このシリーズには、「契情道中双緑」の題が白抜きで付されており、この方が本シリーズの本外題であると思われ、「見立吉原五十三つゐ」は、副題にあたる。「道中双六」や「膝栗毛」のイメージが強く、まだ東海道をその宿駅数で言い表わす「五十三次」という語の流行が訪れる前の作品であるからかもしれない。

また、保永堂版に少し遅れて国貞(三代豊国)が美人と風景を取り合わせた「東海道五十三次」シリーズを発表するが、五十三次の風景と別種のを組合せるといふ趣向はここにも見られる。さらに続けて国貞は、美人を役者に替えて「見立役者東海道五十三対」のタイトルを持つシリーズを天保八年(一八三七)頃に残している。

いずれにせよ、本作「東海道五十三対」の名称が、アイディア

としては、全く新規なものというわけではなかったことになる。<sup>(4)</sup>

・枚数と重複

しかしながら、本作の人气が高く、ヒット作であった徴証が幾つかある。

五十三次物では、東海道の五十三の宿駅と江戸（日本橋）・京都（三条橋）を合わせた五十五ヶ所を対象に描かれる。これだけの数となると、完結するためには、その売行きが良好でないといけないが、本作は五十五ヶ所が揃う。しかし、改印が一種であることから、制作・発売は一時に行われた可能性が高いので、この場合は、当たる当たらないにかかわらず一発勝負であったことも考えられる。ところが、そうであったとしても、その現在の残存数は、とりわけ目立つており、市場で大量に目にする事ができる。公的機関に所蔵される数もきわめて多く、五十五枚揃いの画帖として保存されているものは、国会図書館、ヴェネチア東洋美術館、プラハ国立美術館、ヴィクトリア&アルバート博物館など枚挙にいとまがない。人气がなく、制作数が少なかったがために、全点揃わないと考えられる揃物の事例も数多く見受けられるにもかかわらず、本作は業界を潤したシリーズであったことは、現存数からみて間違いない。

また、本シリーズは、五十五枚を超えて制作されている。揃物の場合、ヒット作はその名数以上に制作されることが多々あるが、この点でもヒット作の資格を獲得していると言えるよう。

ただ、いかに人気を博したとしても五十三次の場合、これ以上の宿駅を勝手に創作するわけにいかない。五十三次物の代表作、三代豊国の「役者見立東海道五十三駅」の場合は、板元を別にするシリーズで、「その二」を作ったり、「宿駅間」や「二駅」を一緒に描いて二人立ちにすることで、その数を増やしたのが工夫のしどころであったが、本作では、そのような手法は使っていない。本作の場合、同じ宿駅を重複して描いており、管見では四枚の重複宿駅があつて、総計五九枚ある。

ただし、このシリーズの場合、上述のように改印がすべて「村」であつて、制作時期がほぼ全作品とも同じであつたと考えられるわけで、五五点を超えた四点が、なぜ制作されたのが問題となつてくる。

・後の作品への影響

また、後続の五十三次もの内、「双筆五十三次」の「岡崎」浄瑠璃姫や、「江尻」天女の姿には、広重作品から三代豊国への継承の痕跡が認められる。広重の貼交絵作品「東海道五十三次図会」には、自身の作品と同じネタを使ったものが多い。後者は当然と言えば当然であるが、もしも、「五十三対」が不人気で失敗作であればこうした事例は少なくなつていただであらう。このような関連作品の動向をみても、「東海道五十三対」は、当時においては、非常にインパクトのある企画であり、大きな成功を収めた揃物であつたことと予想される。

なお、この五九点の内、絵師の配分は、国芳が三〇作、広重が二二作（+駒絵一）、三代豊国が八作である。

### 三、大坂版「五十三対」

また、本シリーズを扱い、大坂で広貞が同名のシリーズを中判で手がけている。現在管見に入るものは、次の三点のみである。

- ・ 日本橋 いなば幸蔵（早大演劇博物館）
- ・ 川崎 むすめお船（個人）
- ・ 神奈川 浦島づか（ナールプルステク博物館）

それだけでなく、嘉永四年（一八五二）正月には、貞広と貞芳の共作で中本の『東海道五拾三次』（外題）一冊が大坂金花堂から上梓されており、立命館アート・リサーチセンターが所蔵している（図4）。

見返題は、「東海道五十三対」で、半丁単位で、江戸の「五十三対」そのままの構図をとり、釈文を簡略にし、絵自体は貞広と貞芳が描き直している。例えば、草津の場合は、次の如くである。あまりにも、そのままの構図で工夫もないのには、驚かされる（図5・6）。

本書は、上方版だけに、京、三条橋から始まって日本橋で終わっている。三条橋の前の京は、原作にはないもので、この冊子に仕立てるときに序文とともに新たに加えたものである。京以外は、



図4 立命館 ARC 蔵

江戸版の中身にはほとんど変更を加えることなく制作されたもので、かなり悪質な無許可出版とも言えるが、当時の江戸の浮世絵界と大阪の業界とでの実力差は歴然としており、武者絵や名所絵なども江戸のアイデアをそのまま作品化する事例はいくつも数えられる。

さらに、この冊子の板木を使い、板心で折らずに一丁をそのままに、帖仕立てにしたものが存在している。これも立命館アート・リサーチセンターが所蔵している。摺はかなり下るが、袋綴の糸穴もなく、最初から帖仕立てにして売出されていたものらしい。



図6 立命館 ARC 蔵



図5 大英博物館蔵



図7 大英博物館蔵

このように見ていくと、本作の人気の程が偲ばれ、いつたいこの人気はどこから生まれたものなのかを考える必要性が出て来るだろう。

#### 四、重複宿場の問題

四点の重複について、それぞれ検討を加えてみよう。

##### (一) 箱根

A版(図7)

広重画。伊場仙板。改印は見当らない。このシリーズで改印の

ないものは、本作のみである。梅屋の讀に「箱根路をゆさんながらの湯治とはかねを持たが病なるへし」とある。画中には「塔の沢 湯治場の図」とあつて、湯上り姿の美人を描いている。広重は、やはり伊場仙板で、弘化末年には「箱根七湯図会」シリーズの団扇絵を出しており、さらには、横大判にも嘉永五年（一八五二）には、横大判を制作している。本作は、したがって、その影響があつて後から作成されたものかも知れない。

B版（図8）

国芳画。伊場久板。改印「村」。曾我五郎の幼名箱王丸が振り袖の頬被り姿で描かれている。本図には次のような釈文がある。



図8 大英博物館蔵

工藤左衛門祐経は所領の遺恨に依て河津三郎祐保を討 其二男箱丸父の菩提の爲として箱根の別当きやうじつの弟子となるしかるに人となるにおよんで父の仇を討ん志を定む ある時当山へ左衛門祐経来る時 祐経に対面しかかぎづくりの短刀を貰ひ弥敵を討んと思 ひそかに当山をぬけ下山なし 北条を頼てゑぼし子となつて兄弟共に十八年のかん苦を経て 終に建久四年五月廿八日 富士の裾野に於て兄十郎と共二工藤を討 年比の本望を達ス

この図は、「箱根を下山した」まさにその場面を描いており、手に携えるのは祐経から貰った短刀ということになる。言うまでもなく、曾我兄弟は、江戸時代においては、歌舞伎の世界で欠くべからざる役名である。しかし、本作においては、釈文の表現、並びに人物の描法において歌舞伎的な表現はむしろ濃厚ではなく、「伝説」としての曾我五郎が描かれている。

(2) 原

A版（図9）

広重画。遠彦板。改印「村」。釈文は次の通り。

与右衛門は原宿の百姓なり 天性柔和にして情深く 強きをくじきよわきを助け あまたの莊園を持って其家富榮るといへども いさ、かおごらず高ぶらず 貧しきに哀みて業を勤む





図9 大英博物館蔵

ある時夜行して旅人をなやまする悪漢をこらす 此如き義  
勇挙てかぞへがたし 其子孫今に榮えて連綿たり

この与右衛門は、当地の素封家植松与右衛門のことである。植松家には東海道筋の名家として、多くの文人墨客、公卿、大名等が訪れている。植松本家八代の与右衛門は応挙の弟子で応令の画号を持つ。九代の植松与右衛門季敬は、学山、蘭丘と号し、愛鷹牧士で、頼山陽、巻菱湖、岸駒等に師事したといわれる。しかし、当時にあっても土地の人、交友関係にある人以外にはそれほどは（つまり大錦に描かれて売りに出されるように）知られていなかった人物と思われる。入銀で特別に私家版で制作させたと考

江戸後期浮世絵の共作見立揃物



図10 大英博物館蔵

えるのも一つの可能性であろう。  
B版(図10)  
広重画。伊場仙板。改印「村」。「竹取物語」と画中に短冊型で示している。釈文は次の通り。

東海道五十三駅の内 富士山の眺望は此宿のわたりを第一とす 其図は普く世にふりたれば こゝに図するはふじ山と名付る起元なり

竹取の翁が娘赫奕姫は美顔雪肌の麗人なれば後宮に入内せよと数度の勅宣あれども是にしたがひ奉らず 不死の薬と一封の文をさ、げて上天しける 御門御なげきのあまり くだ

んの文と不死の薬をするがの国なる高き山の嶺にすてさせた  
まふより この山をふしの山とぞよひなしけるとなん  
とあり、『伊勢物語』にも見られる富士の名の起源の「伝説」を  
記すものである。

(3) 見附

A版(図11)

広重戯画。遠彦板。改印「村」。釈文は次の通り。

上方より下りの時 この宿にてはじめて富士を見るゆゑに



図11 大英博物館蔵

見つけと名付るとぞ  
うなぎなまづすつぽんはこの宿の名ぶつなればそのゑんをと  
りこ、にうつすは膝栗毛本文三島泊りの滑稽にて何れも様  
方御存なれど 只すつぽんの因により 童子の笑ひを催さん  
のみ 一立齋  
すつぽんをこ、に画くのはこぢ付と笑はれたらば ゆびをく  
はへろ

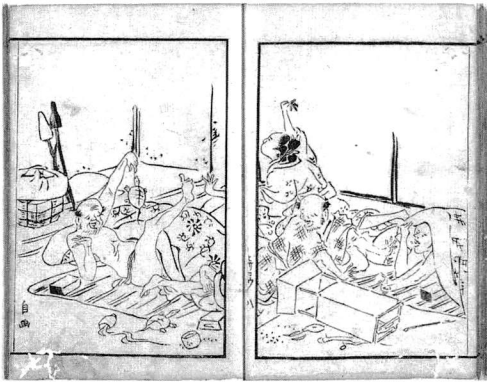


図12 立命館 ARC 蔵

本図は、釈文中  
にもあるように、  
『道中膝栗毛』の  
二編上 三島泊り  
のスッポンの滑稽  
を描いたもので、  
一九自画の挿絵も  
あり(図12)、そ  
のままそれを下敷  
に描いたものと言  
える。

広重は、もう一  
枚、「二川」で  
『道中膝栗毛』(三  
編下)を取上げて

おり、この場合も「広重戯画」である。

B版(図13)

国芳画。伊場久板。改印「村」。釈文には、

金札鶴

みかの橋の東爪西嶋より十町ばかり左の方に岩井村と云有  
里諺曰 むかし右大将頼朝卿鶴の齢を様さんとて鶴の脛に金  
札を付て年号をしるし放ち給ふとかや 今の世にもその鶴こ  
のほとりに舞遊ぶといふ

とあって、これも著名な金札鶴の「故事」を描く。



図13 大英博物館蔵

(4) 大津

A版(図14)

広重戯画。板元は、伊場仙。改印「村」。「大津絵の筆のはじめは 何ほとけ」とあり、駒絵の扇面には、筆を持つ吃の又平が描かれてはいるが、この駒絵に落款はない。筆致からみて、あるいは、国芳の筆になるものかとも思うが、囲枠の中に人物を配置するものは、このシリーズでは他になく、一方、本絵は、大津絵の画題そのものが描かれていて、他の作品がほとんど人物を描いてはいるなかで、大津絵の人物キャラクターというものの、これには魂が入っていないものであり、したがって人間を描いていないのはこの絵のみである。



図14 大英博物館蔵

B版(図15)

国芳画。板元は、伊場仙。改印「村」。やはり、「大津絵の筆のはじめは 何仏 はせを」とある。本作では、唯一上部駒絵部分に「広重」の落款が入っており、この絵のみが、明確な広重と国芳の合作ということになる。A版の駒絵が国芳の作とするならば、板元も同一であるため、二人を競い合わせた「競作」ということになろうか。

「東海道五十三対」には、目録が見つかっておらず、最終的にそれぞれどちらの版が定着したのかを探るには、手立てを別に求めなくてはならない。これには、現在における残存数を確かめることも一つの目安となろう。もちろん、筆者は、現在残っている



図15 大英博物館蔵

すべての作品を見ているわけではないが、上記の四組の内、いずれもB版が圧倒的に流布している。管見に入った画帖体裁のものでは、間違なく、B版が入っている。

#### ・大坂版の内容

また、この点について参考になるのは、大坂版の冊子である。このシリーズが嘉永四年の段階で冊子となったときに、どちらの絵を採用しているかをみることで、どの版が流布したのか判定することができるだろう。図16、19を御覧いただきたい。

このように、すべてB版が採用されている。

最初、A版として制作したものが、B版に入れ換えられたのか、最初からA・B版を制作したが、五十三次という名数の関係上、次第にA版が廃止されていったのか、断定することはできないが、少なくとも、最終的には、B版が揃物として流布したのは確実と言えるだろう。

#### ・流布版の傾向

A版はいずれも広重であり、B版では、三作は国芳作であるが、一点は、広重である。A版とB版では、三作は板元が違うが、一作は同じ板元である。

以上から、この四点の重複の理由を、六板元、三絵師の分担による連絡不徹底に求めるのは、厳しいと思われる。

一方、B版は、いずれも土地に関わる故事、伝説、物語や演劇



図 17 立命館 ARC 蔵



図 16 立命館 ARC 蔵



図 19 立命館 ARC 蔵



図 18 立命館 ARC 蔵

を題材としている。おそらくは、本シリーズに企画者たる板元ら（あるいは購入者）が求めた方向性は、時事的な話題や当代性というような「浮世絵」というメディアが持っていた本来の特性よりも、故事来歴や伝奇性という歴史的な知識への希求ではなかったか。

これを、購買者側のニーズと見るか、新規参入した板元たちによる時代の方向性の摸索と見るのかは、さほど重要な問題ではない。重複作品のうち、流布した方の作品の傾向を見ることで、天保の改革のために役者絵や美人画という当代性を禁止される一方で、新興板元たちによるジャンル開拓が行われ、結果的に、稗史・伝奇絵といった新たな時代のニーズに気づかされる切っ掛けとなつたのではないだろうか。

##### 五、浮世絵の「東海道名所図会」として

この「東海道五十三対」は、当代の吉原の遊女や役者などという単純な見立型で見立てる方法ではなく、東海道の各駅に対して、何を対に当てはめるのかを、とりわけ「名所図会」に書かれているような土地との関わりの深い伝承、物語、演劇やその登場人物に求めたところに新規性がある。

大坂の冊子『五十三対』の序文には次のようにある。

東海道名所図絵は秋里の筆に委し 中ツ腹五十三次は十返舎

の膝栗毛に尽す 今亦金花堂のじまや小一冊は此じまや駄路をゆきかふ人々 里俗の教をまたずして是を見かれを知るの捷ちかみち経なを旅泊の伽ともなれば実に五割増の徳なるへし

実際、「中ツ腹五十三次」、つまり『東海道中膝栗毛』からの影響は二図であるのに対して、本シリーズの図柄や釈文の半分以上が『東海道名所図会』をもとにしている。

ところで、この「名所図会」というジャンルは、安永九年（一七八〇）刊の秋里籬島著『都名所図会』から始まっている。これ以降、籬島は次々と名所図会を物し、『東海道名所図会』は、寛政九年（一七九七）の出版である。しかし、江戸に関しては、別に、齋藤長秋が編纂を行っており、刊行を果たせずに寛政十一年に病死し、孫の齋藤月岑の代になり、天保五年（一八三四）に前半、天保七年に後半が出て七巻二十冊がようやく完成したのである。「名所図会」への熱は、むしろ寛政期までであったが、しかし『江戸名所図会』が天保期に出ること、浮世絵界においては、まさに名所絵の時代と重なっていく。

地誌として大流行した「図会」の語を借りて、古典や軍記物の絵入読本も寛政六年（一七九四）『源平盛衰記図会』、享和三年（一八〇三）『前太平記図会』（いずれも秋里籬島作）と出来している。

この籬島の活動傾向と広重の作の傾向には重なる所があり、『東海道五十三次』シリーズのあと、次々と手がける名所絵シリ

ーズの中に、「義経一代図会」(途中から「義経一代記之内」と改題)がある。「図会」という名称を持つ浮世絵作品は、その後、天保十四年(一八四三)の国芳による「准源氏教訓図会」があり、いわゆる源氏物語見立であるが、天保改革期の美人画の試作という感が強いなか、広重は、「義経一代記図会」、「忠孝仇討図会」、「曾我物語図会」(弘化前半)、「本朝年歴図会」と続けざまに物語系・歴史系の図会シリーズを出している。これに、国芳も「三国妖狐図会」で続いているが、広重のこの傾向は圧倒的である。名所絵の広重と物語絵との接点は、『東海道名所図会』にあり、名所絵では爆発的な人気にならないところを、物語・歴史に可能性を求めたといえようか。

むろん、国芳は武者絵や、その歴史的な場面をも書込んだ稗史絵を天保期からすでに展開し始めている。「図会」の語を借りる必要などなく、三代豊国もそのような小手先の趣向を凝らす必要などない第一人者として君臨している。

三人の共作として、「双筆五十三次」のような描き分けでないとすれば、こうした物語性のある稗史・伝奇に向かうのは必然であつたのかもしれない。

#### おわりに

浮世絵では、歴史や古典をやつして一つの世界を作る作業は、より富裕な知識人たちの摺物の世界で展開してきた。とりわけ、

色紙判摺物のシリーズ物では、文学性の高い見立が見いだせる。冒頭で述べたように、本シリーズは、主絵の枠型が方形であり、この色紙判摺物の世界と相繋がっているように思える。「東海道五十三次」の各宿駅に対して、その土地に関わる伝説や稗史の物語を当てはめ見立てていった。単なる風景としてではなく、名所と物語の「図会」を作り上げた。それまでは、富裕な知識人だけに占有されていたかの如き「浮世絵と文学」との交流の場を、一般大衆にまで引きずりおろしたと言つてもよいだろう。そして、

いわゆる「稗史画」の流行を先導した。本作品の価値は、まさにここにあるのではないだろうか。

六軒の板元、三人の絵師という統制を保つのが大変難しい組み合わせのなかで、ともかくもシリーズを完結させて、結果、このシリーズは大いに人気を博した。天保の改革以降、大きなシリーズ物が流行するが、その傾向をいち早くとらえた作品として、もう一度見直してみる価値は高いと考えている。

#### 附記

本論考は、科学研究費基盤研究B「大英博物館蔵日本版画・浮世絵の総合カタログギング」(代表…赤間亮)の研究成果である。

本稿をなすにあたり、岩切友里子氏には資料の提供と共にご教示をいただきました。また、木村八重子氏、渡邊晃氏には、役者絵研究会(早稲田大学演劇博物館)の席上にて、貴

重なご意見を頂戴しました。記して感謝いたします。

また、図版資料に関しては、研究利用をお認めいただき、いる大英博物館を始め、掲載許可をいただきました各所蔵機関に御礼を申し上げます。

注

(1) 展覧会会場で配布されたパンフレットであり、出版されたものではない。なお、本稿執筆中、やはり平木浮世絵財団から『広重・国芳・三代豊国 東海道五十三対』(二〇一一年九月 解説 松村真佐子氏)が刊行された。ここでは、ネガティブな評価は軽減されている。とりわけ三代豊国への評価は、「豊国Ⅲに、一点でも二点でも担当して貰いたいというのが、版元の希望であったのかもしれない。」「それまでの画業で培われた大らかな人物表現」とされており、時を経て三代豊国の復権が進んでいる感を強くする。

(2) 吉田暎二著『定本 浮世絵事典』(画文堂、一九九四年)

(3) 日比谷孟俊「描かれた花魁と吉原細見による江戸後期妓楼の研究」(浮世絵芸術188号、二〇〇九年) 参照。

(4) 「五十三つあ」と記されていない異版が存在しており、もともと、道中双六として出したものが、五十三次の人気にあやかって、五十三対の名称を追加したとも考えられ

る。なお、春本にも「東海道五十三対」を書名とする作品があるらしい。

(5) 「戸塚」にも、狂歌部分を入替えた異版がある。また、「京」にも別板があるらしい(内田実『広重』)が、未見である。なお、吉田暎二氏は、『浮世絵事典』で六二枚とする。

(6) 「古典籍総合目録」には、見えないものである。なお、大坂の本屋安兵衛から「東海道五十三次」の書名を持つ一冊が出ているが、未見のため、本書との関係は未詳。

(7) <http://www.numazu-s.or.jp/yajiki/kikyoe12.htm> 参照 (あかま・りょう 本学教授)