

木下杢太郎の小林清親論, あるいは思想としての「都会趣味」

赤井 正二ⁱ

小林清親(1847-1915)が、「東京名所図」の連作によって版画家としての活動を開始したのは明治9年であった。この「東京名所図」は明治14年夏まで出版され、その後は「武蔵百景」(明治17-8年)などいくつかの版画シリーズの試みがなされながらも、次第に作品は新聞雑誌などの挿絵や風刺漫画、肉筆画に移っていった。明治末頃には小林清親の「東京名所図」は忘れられていた。清親の「東京名所図」を大正初期に再発見して評論したのは木下杢太郎であった。本稿の目的は、杢太郎による清親再発見の意義を、主として、木下杢太郎の思想的な展開という文脈において、さらに副次的に、東京江戸橋荒布橋附近の景観とその社会文化的特質の変容という文脈において、検討することである。また本研究は、明治末・大正初期の芸術至上主義ないし耽美派の社会思想史的な分析という問題関心、特に都市の思想的発見という問題意識を背景としている。清親論で示された「発酵の時代」への1916年の杢太郎の関心は、1910年頃の「不可思議国」への関心からの到達点だったと言える。このような文化史的な問題の立て方への転換の中で、杢太郎が関心を寄せるのは、突出した英雄や国家の威信・産業の躍動の表現でなく、また都市に背を向けた田園趣味でもなく、都市の「平民的文化とその生活様式」であった。清親研究は、杢太郎にとって、初期の随筆などと、中期・後期の日本文化史にかかわる研究との一つの結節点となっている。

キーワード：木下杢太郎、小林清親、東京名所図、荒布橋、耽美派

はじめに

小林清親(1847-1915)¹⁾が、最初期の数点に続いて、後年「東京名所図」と称されるようになる連作によって版画家としての活動を開始したのは1876年(明治9年)、廣重が「名所江戸百景」の制作を開始した安政3年から20年目であった。この「東京名所図」は1881年(明治14年)夏まで出版され、その後は「武蔵百景」(1884-5年(明治17-8年))などいくつかの版画シリーズの試みがなされながらも、次

第に作品は新聞雑誌などの挿絵や風刺漫画、肉筆画に移っていった。40年近く後の明治末頃には小林清親の「東京名所図」は忘れられていた。

清親の「東京名所図」を大正初期に再発見して評論したのは木下杢太郎(本名太田正雄、1885-1945)であった。雑誌『藝術』第二号(1913年(大正2年)5月)に「小林清親が東京名所圖會」を発表し、続いて雑誌『中央美術』第二巻第二号(1916年(大正5年)2月)に「故小林清親翁の事」を、さらに関東大震災と帝都復興事業を挟んで、孚水書房で行われた展覧会の案内状(1925年(大正14年)4月)に「小林清親の板画」という短文を掲載している。

永井荷風は『日和下駄』(1915年(大正4年))の

i 立命館大学産業社会学部教授

なかで清親の版画に言及した際に、「既に去歳木下 杢太郎氏は『芸術』第二号において小林翁の風景版画に関する新研究の一端を漏らされたが、氏は進んで翁の経歴をたずねその芸術について更に詳細なる研究を試みられるとの事である」として、杢太郎の清親論を紹介している。

清親再発見における杢太郎の先駆的位置は今日でも認められている²⁾が、それにとどまらず、杢太郎の清親論の内容が清親研究の準拠点とされる場合も少なくない³⁾。こうした杢太郎の清親論の特質について、野田宇太郎は次のように指摘したことがある。

「杢太郎は小林清親の絵を決して趣味的にのみは見なかった。その清親研究には確かにその美に対する同意があり、杢太郎の趣味としても最も意に叶った画家ではあったが、清親を論ずる場合は明治文化史上の風景画として冷厳であった。杢太郎はまた清親のように下町を愛し、清親のように市街風景の情調を探り、また清親のように画いた。杢太郎のスケッチが東京のドキュメントであるのは、その風俗や文化史的な風景が多く清親的でもあるからである。杢太郎は、その東洋的自覚の故に最も西洋を愛した。文明開化の東京にあって仄かに外光派画家のように光を愛した清親の異国情調を理解した。そのためにこそ、杢太郎は「小林清親が東京名所図会」（『地下一尺集』の「風景美に関する雑稿」の中）と「故小林清親翁の事」（『藝林間歩』昭和十一年刊）と「小林清親の版画」（同上）とを夫々論述している。清親の生涯は生前に親しく話を聴き、大正二年にはそのスケッチブックを見せてもらうために清親の画室を訪れた程の杢太郎であっただけに、清親は杢太郎の開化期の理解と印象派理解のために大きな示唆を与えるものであった」⁴⁾。

「その美に対する同意」「杢太郎の趣味」といった主観的個人的な嗜好性が同時に「明治文化史上の風景画」としての客観的社会的意味と重ね合わされているところに杢太郎の清親論の特質を見るこの野田

宇太郎の観点を引き継ぐならば、この重なりを可能にした「趣味」の思想的・文化史的な内実とその意義を問うことが次の課題となるだろう。

本稿の目的は、清親の版画から杢太郎が読み取った思想内容を分析することを糸口として、「都会情調」に関する杢太郎の先行する小説や随筆を検討し、耽美派的な「都会趣味」ないし「都会情調」の社会的思想的な要素とその要素の重層的な構造を明らかにすることである。言い換えれば、「都会趣味」や「都会情調」を一種の社会的思想的な都市論としてとらえてその思想的内実とその変容を問うことである。

野田宇太郎は「山ノ手に自然主義が興り、下町に芸術至上主義が興った」⁵⁾と述べたことがある。若き木下杢太郎たち「パンの會」に集った芸術至上主義・耽美派的潮流の文化史的な意義のひとつは、都会の美的な再発見にあったと言えるのだとすれば、それと表裏する思想史的意義は、伝統を色濃く残しながらも近代化に邁進し始めた都会を新たに出現した不可避の生活の場として位置づけること、あるいは逆に言えば、近代の新たな生活様式を都会生活として再定義することであったのではないだろうか。杢太郎がしばしば使用する「都会趣味」ないし「都会情調」という言葉は、単に芸術的な指向性にとどまるものではなく、このような「価値意識」ないし「思想」をも内包しているにちがいない。

「都会」をめぐるこのような問題意識に基づいて、第一に、小林清親に関する三つの評論を分析し、第二に、「都会情調」に関する先行する随筆と小説を分析し、第三に、日本橋の東部地域の景観に関する資料と変遷について、第四に、以上の分析を踏まえて、杢太郎の「都会趣味」ないし「都会情調」の思想的内容と中期・後期の研究へと繋がるその変容を分析することとしたい。

1 清親再発見、三つの清親論

永井荷風が『三田文学』に『日和下駄』の連載を開始したのは、1914年（大正3年）8月であるが、

荷風は其中で小林清親の版画に三度言及している。一度目は「元柳橋」の柳がいつ頃まであったかを確かめる資料として、二度目は、「柳北の随筆」、「芳幾の綿絵」と並んで「清親の名所絵」をあげ、これらと「東京絵図」を照し併せて「明治初年の渾沌たる新時代の感覚」に触れるという都市散策の楽しみ方の説明において、三度目は、「外桜田遠景」と題された絵をきっかけとして、清親の風景版画に文化史的な価値を見いだすという文脈においてである。荷風の清親評価が集約されているのはこの第三の言及である。

「明治十年頃小林清親翁が新しい東京の風景を写生した水彩画をば、そのまま木板摺にした東京名所の図の中に外桜田遠景と題して、遠く樹木の間にこの兵営の正面を望んだ処が描かれている。当時都下の平民が新に皇城の門外に建てられたこの西洋造を仰ぎ見て、いかなる新奇の念とまた崇拜の情に打れたか。それらの感情は新しい画工のいわば稚気を帯びた新画風と古めかしい木板摺の技術と相俟って遺憾なく紙面に躍如としている。一時代の感情を表現し得たる点において小林翁の風景版画は甚だ価値ある美術といわねばならぬ」⁶⁾。

「稚気を帯びた新画風」の紙面に表現されたのは、清親個人の感情にとどまらず、当時の人々に顕在的にせよ潜在的にせよ広く共有された「一時代の感情」であり、その内実は次々に視界に入ってくる西洋的な建築物などに対する「新奇の念」と「崇拜の情」に他ならない。普遍的な感情の表現に成功したというこの点にこそ、清親の版画の意義と価値があるというのである。

先にあげた、清親再発見の功を木下空太郎に留保したのは、清親の版画の社会文化的な意義を指摘するこの文脈においてである。以下ここでは、空太郎の三つの論考をたどりながら、清親再発見における空太郎の観点の構造を分析したい。

荷風が言及した空太郎の第一の論考は、『日和下

駄』連載が開始される前年、1913年(大正2年)5月1日発行の『藝術』第二号に掲載され、後に単行本『地下一尺集』に収録された「小林清親が東京名所圖會」である。

この評論は、小論であるが、それだからこそ、空太郎の清親論における最初の焦点がどこにあるかがよく現れている。この評論は、彼が所持している明治13年発行の「一卷の東京名所圖會」(8, 144)所収の絵の紹介から始まり、「東京市街の美観は雪宵雪且に於て最もよく現はる」(8, 144)というまずもっての特徴を見いだす。江戸時代の浮世絵にすでに「雪中の市街」(8, 144)は多く描かれてきたのだが、「東京雪景の美」(8, 144)は清親にも共通する美意識であるが、空太郎にとってそれはあくまで、都市市街ないし下町の美であることに注目したい。

「思ふに雪の日萬象新に洗はれたるが如く新鮮なるとき、商店の軒先に紺の色にはふ屋號の暖簾を見るの快は、東京下町の情緒を熱愛する人の等しく感ずるところならむ」(8, 145)。

「東京下町の情緒」こそ、空太郎が清親から読み取ったものであり、それを端的に表現した「都会趣味の繪」(8, 145)こそ、最も高く評価されるべきものである。兩國大火の景、二つ又永代橋遠景、浅草橋夕景、百本杭の暁、隅田川枕橋、本所御蔵橋、兩國花火、今戸有明樓の夜宴、今戸夏月、これらは「多少の都會的傳説の豫備知識乃至豫備感情」(8, 145)を前提してはじめて理解しうるのであり、この感情は「江戸時代より傳承せる一種の抒情詩的情緒」(8, 145)である。清親の時代は日に日に進む文明開化の時代であり、「驚嘆の時代」(8, 146)であり、「舊來傳承の美觀も亦新しく見えたる時代」(8, 146)であった。清親が表現した「市街情調」(146)は、三代廣重、芳年、芳虎、国政などのように「唯外象を模寫する」(8, 146)のとは異なり、「時人の心情」(8, 146)に他ならない。清親がこの心情を表現し得たのは、「江戸時代より傳承せる一種

の抒情詩的情緒」を保ち続けていたからに他ならない。しかしだからといってこのような「江戸時代より傳承せる一種の抒情詩的情緒」は、空太郎の場合、心情を拘束する因習というような意味での伝統では決してない。清親において表現されている「平民の詩境」(8, 146)は、「自由寛闊なりし一平民が追慕驚嘆の時代に對せし心境」(8, 146)に他ならず、空太郎にとって、このような自由であると同時に伝統的であるような「平民の詩境」を読み取ることにこそ、清親の絵を理解することの真の喜びなのである。最後に空太郎は「清親が畫は明に時期を劃せる一太平時代、明治十幾年前後の社會情緒」(8, 146)の表現であると述べ、時代的な背景とのより詳細な関連の分析を今後の課題として残している。

第二に、空太郎の清親発見のなかでは最もまとまった論究となっているのが、1916年(大正5年)2月1日発行の『中央美術』第2巻第2号に掲載され、後に単行本『藝林間歩』に収録された「故小林清親翁の事」である。

この評論は、第一に、清親と明治初年という時代との関連について総論的に述べ、次に空太郎が1913年(大正2年)に清親を訪ねたことの経過とそれ以後のこと、第三に清親の経歴と業績の概観、第四に清親の業績の中でも特に初期の版画と写生帖のもつ『東京開明史』上の重要記録』としての意義を述べるという構成である。さらに参考資料として、小林源太郎の「小林清親と東京風景版畫」の経歴についての記述を掲載し、最後に独自に作成した東京風景版画の目録を掲載している。

この評論は、第一の清親論が最後に提起した「明治十幾年前後の社會情緒」の表現であるという時代背景から読み解く観点からはじまるのだが、空太郎は、清親が活躍した時代、特に後に「東京名所圖會」としてまとめられる諸作品を発表した明治9年から14年の間を、日本文化史に幾度かあった「醗酵の時代」として捉えている。日本の文化史には漸進的でなく飛躍的な時期がある。仏教伝来の天平期、中国文化が大量に移入された室町期、キリスト教が伝来

した徳川初期、そして西洋文明が一拳に押し寄せた明治初期である。こうして不調和が引き起こされた後に同化に向かう「醗酵の時代」が出現する。こうした転換期に空太郎は注目しようとするのだが、注目されるのは、政治思想など公共的な思想世界での転換ではなく、「一般平民の内部に於ける醗酵の模様」(9, 70)に他ならない。

「江戸時代からの伝統の文化感情がなほ残つてゐて、それが建築なり市街風景などの客観物に看られる。また人々の生活様式に存してゐる。それへ外國主義を雜ぜた文化感情が浸透して來る。上汐の川に海の水が逆巻くやうに、また黎明の雲に東天の紅が映ずるやうに」(9, 70)。

新しい文化状況の中での「醗酵」に注目すれば、明治初年は、「夢の時代」(9, 71)でさえあった。

「この時代は夢の時代と謂つて可い。曙の薄明時に、まだ點つてゐる傳統の燈光と、ほのぼの白みかける日の色と、光相争ふ所の光景を想像すると、一種のほんやりした夢の快感が湧くのである。豫覺の時の樂しさである」(9, 71)。

清親の初期の東京風景版画は「光線画」として評判をとったと伝えられているが、この「光線」の潜在的な意義は江戸期の伝統的な燈火と新時代の暁の光とがないまぜになった光なのである。そういう転換期の経過を芸術的に表現した代表者として、空太郎が、河竹黙阿彌と並んで挙げるのが小林清親なのだが、彼らにおいて芸術的に表現されている当のもの、したがって空太郎が注目する芸術の深層は「平民的文化とその生活様式」(9, 71)や「平民的文化と其生活情調」(9, 72)である。

こうした時代との関係についての見方に引き続いて、清親を訪ねたことの経過と訃報に接したという事実だけ簡潔に述べられる。後に別の場所で、空太郎が清親を直接訪ねた際の様子を、清親の娘小林哥

津は次のように回想している。

「木下杢太郎さんが清親を訪ねてみえたのもその頃〔清親の妻芳の没後…引用者〕であった。黒いソフトに黒い服。同じ服装の長田秀雄さんと二人連れであった。／この訪問は三度あって、いつも清親のスケッチや描きためた絵など反古に至るまで全部見て行った。杢太郎さんは又幼い時その父上が東京土産に買って来たといふ清親の明治初年の版画をたくさん抱へて持って来られた。／これはいくら位ひで売ってみたのでせう。——多分五銭の定価かと思ひました。——といふ会話で、その時昔の値をはじめて私も知った。／スケッチ帳の中にあつた銀座の、舶来の食品を売る店の図は、二人がくりかへしくりかへし、白秋に見せたいなあ、云つた。大きなランプからの光で商品をかほそく照し、売手買手の顔かたちもさだかではない。しかし妙な活気があふれてゐる。／古いスケッチ帳の中の女のやや横むきの一枚をやがて清親はべりとはがして杢太郎さんに上げた。後年同氏が「和泉屋染物店」といふ小説集の中に伊上凡骨さんの手で版になり挿し入れられた先代大平のお内儀さんの像である。／このときのお二人の会話は多くドイツ語であつた。何のために、そういうふ外国語を使はれるのか、これは多年私の疑問であつた。一度おききしたいと思ひ乍ら、つひ時を過ぎてしまつた」⁷⁾。

さらに、直接尋ねることのできた清親の経歴について述べられるが、ここでは省略する。繪入雑誌『團々珍聞』に掲載した新風の滑稽畫や花鳥圖、明治十七年頃の『武蔵百景』などの業績にも触れながらも、杢太郎がもっとも高く評価するのは「『古東京』の傳説的美觀」(9, 76)を表現した版画である。「詩人的情懷」を含んでいるところに、「傳統趣味」に基づいているとはいえ、芳年、廣重(三代)、國周、國輝、國政らも及ばない清親の特質がある。

「予の所謂『古東京』の情趣を寫したものとして、清

親翁を第一人者と見做して可いのである。其『東京名所圖會』の如き、以て東京史編纂上の重要なドキュメントであると思ふ」(9-77)。

「寫生帳」の高い評価もまた、「市區改正の遙か以前の、静寂にして物かなしき『古東京』は、茲に潜み隠れてゐる」(9, 78)という観点に基づいている。

こうして、この評論における杢太郎の清親評価は、分離不可能な二つの側面、つまり第一に「『東京開明史』上の重要記録」(9, 79)であること、第二に「一平民詩人の藝術品」(9, 79)であることに基づいている。

第三に、震災後という新しい状況の下での論究が、1925年(大正14年)4月某日との日付が文末に記され、後に単行本『藝林間歩』に収録された「小林清親の板畫」(12, 200)である。これは孚水畫房が開催した小林清親の遺作展覽會用の案内状に掲載されたものである。

震災後の復興に向けて「文化」が街づくりのキーワードとなっていた時期に、杢太郎は三度「前期東京」への思いを清親に寄せて語る。ここでは彼は日露戦争の頃までの東京を「前期東京」と呼び、それ以後を「震災前東京」と呼ぶ。そして現在が「震災後東京」ということになる。

「『前期東京』はその市街、その生活、並にその遊樂の方面に於て記録に残して置きたいものが澤山あつた」(12, 201)。

具体的にいえば、「深川の羽織の風俗」、「小紋の羽織袴の鳥差の闊達ないで立ち」、「四日市河岸の並倉」、「向島の古利」などである。「四日市河岸の並倉」とは、1880年(明治13年)竣工した7棟のレンガ造りの倉庫群、いわゆる「三菱の七ツ蔵」のことである。震災後当時の復興事業さなかの東京に比べて、前期東京、ないし「前期の文明開化時代の方が、それは滑稽なこともグロテスクなこともたんとあつたには相違ないが、其情趣に於て、もつと深く且細

かなるものがあつた」(12, 200-201)。

このような失われたものの形象だけでなくまさに「情調」を清親の版画は表現しているのである。「それ故に彼の名所圖會を展ずると、市街の一角は當時の生活、當時の情調と共に観者の目の前に復活するのである」(12, 201)。

空太郎が最も好んだ作品は「駿河町雪」と題されたもので、中央通りから紺色の暖簾を懸けた「ゑちごや」の角を西側方向に望んだ景色で手前に「ゑちごや」の建物、中央奥に1874年(明治7年)2月に竣工した和洋折衷様式の三井組ハウスが描かれている。建物の屋根と地面、行き交う人々の傘など全体に雪が降り積もっている。この作品を「恐らく舊の東京下町の、殊に濃艶な雪且の光景が、これほどよく再現せられたるは他に有るまい」(12, 201-202)と評価して、かれはこの絵を自著に掲載している。清親を「雪の繪ならずとも、多くは日の出、日の入り、又月光、夜雨などの趣を愛して居る」「薄明の畫家」(12, 202)とし、「空では「池の端辯天」,「浅草寺雪中」,「雪中兩國」などなかなか好く、入日では「三ツ又永代橋遠景」,「隅田川枕橋前」などとりどりに面白い。暁のでは「兩國百本杭暁の圖」や「萬代橋朝日出」の廣漠たる景色から當時の街區のなつかしい寂しさを感じる。日が沈んで夜となると、世界はいよいよ彼の手の内のものとなる」(12, 202)。「なつかしい寂しさ」といった言葉が、また



図像 1-1 小林清親「駿河町雪」(空太郎は自著『地下一尺集』(大正10年)に掲載している。)

「あゝ昔の東京は遊惰であつた」といった思い入れが、ここでの空太郎の清親評価のポイントを示している。また「今戸有明樓」などの作品から、「景色と同様、清親の人物は意氣と情とを有する人々である」(12, 202)とも指摘する。

第二の論考が日本文化史における幾度かの「発酵の時代」の表現という客観的な位置づけを基礎にしているのに対して、第三の論考では、「なつかしい寂しさ」「遊惰」といった情緒的な理解が全面に押し出されている。論考そのものの性格が異なる点を別としても、第二の論考と第三の論考との間に、1925年(大正14年)の関東大震災という断絶があることを勘案すれば、このような内容的な差異もまた偶然ではないと言えるだろう。「発酵の時代」や「豫覺の時の楽しさ」への共感ほ、「前期東京」と「震災後東京」との落差の大きさによって薄められてしまった。断絶の意識が、清親理解における「旧懐(ノスタルジア)」といった契機を浮かび上がらせることになったと言えるのだが、しかし、このことと清親自身が「旧懐」を表現しようとしていたという理解とは、当然のことではあるが、異なっていることに注意しておきたい。

清親は江戸本所御蔵屋敷総頭取の家督を15歳で継承し、幕臣として幕末幕府崩壊を体験したという経歴がある。このことに注目し、彼の名所図に濃厚に現れている情調を、後の時代の鑑賞者が見いだす何らかの「懐かしさ」とは異なって、作品が本来的に表現している「旧懐(ノスタルジア)」として理解し、そこに「激変していく社会にあって、過去の価値あるものを記録し記憶させる力」⁸⁾を見だし、「その絵を見ている間だけ、身体性を伴って失われた時空を換気させる装置」⁹⁾として、「変貌を遂げていく社会の中で、絶え間なく剥ぎ取られていく記憶を呼び覚まし、現在を相対化させること、そしてそこに現状への懐疑や批判の種子を胚胎させる力」¹⁰⁾を読み出す試みもある。

しかし、当然のことであるが、後の時代のものが旧懐を読み取るということと作者が本来的に旧懐の

表現を意図したということとは根本的に異なる。

「旧懐」の表現とは異なり、清親の描く東京風景はほとんどが何らかの意味での「近代」を本質的要素として含んでいる。人力車、馬車、ガス燈、イルミネーション、電柱、電線、石造りや煉瓦造りの建築物、蒸気機関車、溶鉱炉、外輪船、などは容易に理解できるが、さらに現代の視点からは見落としがちな要素もある。

例えば「元柳橋両國遠景」という作品がある。前景中央からやや左側に太い枝垂れ柳の老木、右手に隅田川、遠景に霞んでいる両国橋が中央奥横に薄く描かれている。前景柳の右には川上に向かっての着物の男、柳の左には、その男に目をやる着物の女性が描かれている。



図像 1-2 小林清親「元柳橋両國遠景」

この絵について、荷風は『日和下駄』において次のように描いている。「図を見るに川面籠る朝霧に両国橋薄墨にかすみ渡りたる此方の岸に、幹太き一樹の柳少しく斜になりて立つ。その木蔭に縞の着流の男一人手拭を肩にし後向きに水の流れを眺めている。閑雅の趣自ら画面に溢れ何となく猪牙舟の艫声と鷗の鳴く音さえ聞き得るような心地がする」¹¹⁾。

確かに下町的な物語性を秘めている暗示的な図柄であるが、ここで注目したいのは、遠景に霞んでいる両国橋である。このシルエットで注目すべきは、補強トラス組が施されたY字形の橋脚である。日本の江戸時代の伝統的な木造橋の橋脚は主桁と直角に

組まれるのみで、主桁方向の補強トラス組を施されることはなかった。Y字形のシルエットの橋脚は、フラットな橋面とともに、明治初年の西洋式木造橋の最大の特質であり、方杖橋という名称もある。両国橋が西洋式木造橋に架け替えられるのは1875年(明治8年)12月であり、日本橋は、それより早く、1873年(明治6年)5月に、擬宝珠付きの和式反り橋から、人力車や馬車などの通行に適したフラットな橋面の西洋式木造橋に架け替えられている¹²⁾。つまり江戸下町情緒豊かに見えるこの絵も、実は架け替えられたばかりの先進的な西洋式橋梁を背景とした最も近代的な風景なのである。

第三の論考と異なって、第二の論考における清親理解の焦点は、ノスタルジアや旧懐といった受け手の主観の側面ではなく、「一般平民の内部に於ける醜態の模様」という社会文化的側面に絞られており、西洋的、近代的な要素の受容に伴う文化的複雑さの認識を前提として含んでいる。日本文化史における「醜態の時代」への関心は、やがて後の「故国」(1918年(大正7年))、中国文化史(『大同石仏寺』1922年(大正11年)など)、キリシタン史研究(『えすばにや、ほるつがる記』1929年(昭和4年))として結実することを考え合わせれば、第二の論考は、杢太郎の清親理解の本筋、しかも杢太郎の思想的な展開の本筋に属していると言える。

こうした後に続く文化史的な観点ないし関心は、清親研究の一つの到達点ないし成果という意味をも持つのだが、それはまた先行する若き日々の「都会趣味」をめぐる多感な模索の帰結でもあった。

2 「河岸」の発見

木下杢太郎の大正期の小林清親論は、明治末期の日本橋川周辺の河岸を舞台にしたいくつかの随筆と短編小説の延長上にある。そして、それらの随筆や短編は、杢太郎自身の都市散策と思索の成果でもあった。友人長田秀雄は若き日の杢太郎の文学的嗜好

とそれに密接に結びついている日本橋界隈の彷徨とを次のように回想している。

「空太郎君は高等学校にゐる間、非常にツルゲニエフに傾倒してゐた。大學に入つた頃はゲーテを讀んでゐたが、殊にそのイタリヤ紀行は餘程好きだつたと見えてよく話に出た。然し「パンの會」時代には佛蘭西の詩の愛好から自然とホフマンスタールの叙情的な戯曲に魅惑されるやうになつてゐた。この頃の空太郎君の書いたものにはそう影響が相當に深い。…その時分の空太郎君は古い大學の制服に破れ靴をはいて蓬髪のみ、日本橋の裏通りあたりの問屋街を歩くのが好きだつた。同君の初期の小説に現はれてくる荒布橋附近など暇さへあればよく歩きまわつてゐた。そして「スキツルの農民」と自稱してゐた」¹³⁾。

日本橋付近を集中的に散策した正確な時期について、「東京の川岸」という随筆に次のような記述がある。

「東京の川岸は——川岸といふ唯の言葉ですら——一頃は自分を猛烈に刺戟したものだつた。といふと老人の追懐めくが、實際自分が川岸に酔つたのは、一昨年から昨年の秋に掛けての一年間であつた」(5, 17)。

この随筆が発表されたのは、1907年(明治40年)10月23日発行の『方寸』第一巻第五号であるから、「一昨年から昨年の秋に掛けての一年間」というのは、1905年後半から1906年の後半を意味することになる。空太郎の川岸発見の時期は、空太郎21才から22才に掛けて、第一高等学校最終学年から東京帝国大学医科大学に入学するに至る進路選択の時期であった。

随筆「蒸氣のほひ」は空太郎の『明星』1907年(明治40年)3月号に掲載した処女作といえる作品であるが、日本橋の小網町に絵を描きに行った事を

テーマにしており、すでに彼の視点がどこに向けられ、またどのように構造化されているかを明確に表している。全体を通して二つの対照が語られていることに注目したい。第一は、生活の場所と旅行先の場所との対照、あるいは生活者視点と旅行者視点との対照、第二に、伝統的な風景や生活と近代的な活動との対照である。

まずもって、彼の川岸への関心は一種の「旅行者」的関心なのであり、偶然にそこの人々と交わることがあってもそれは彼のこの位置取りを変更させることはない。

「復小網町を畫きに往つた。日本橋が近頃大好になつた。それには譯もあるさ。第一日本橋へ往くと旅人の気になれる。本郷邊にぶらついて居ると、どの人もこの人も皆自分に似た手間許り、「見給へ君、今凡てのものは崩されてるんぢやないか、言はば焼跡さ、お互に好い時に生れ合はした労働者さね」なんて話し掛けられると、此方も平氣では居られなくなる。處が日本橋へ來るともう此處は他人の縄張りだ、雲烟過眼で濟まされる。固より人は誰を見ても忙しさうだが、その忙はしい内にも自ら纏まつた人生觀があつて、そいつを傍から見て居れば、丁度凡ての線が焦點へ集まる畫の様に、ちやあんと額縁の中へ填り込んで呉れる」(5, 1)。

第二に、回想される過去ばかりでなく現在にも色濃く残っている伝統的な風景や生活世界と、電車に象徴される近代の産業社会との対照である。九歳の時に父親に連れられてこの地域の問屋周りをした際の回想など、この地域は彼にとって幼き日々の幸福な記憶と結びついた懐かしい場所なのだが、現在のこの地域は、広重の江戸百景以来の伝統的な世界と、すぐそばの日本橋を渡る電車の響きに象徴されるように現代の先端的な世界とが接し合う場所なのである。この対照は同時に、水上空間と陸上空間との対照でもある。

「小網町——此時分から僕の馴染だ。／そのうち、又賑になった。電車の響がどこかで急に騒ぎ始める。静な——江戸百景頃の水を通はしてゐる此溝の後ろには、陸の東京の現代の活動があるなんて考へ出す」(5, 3)。

随筆「東京の川岸」は、1907年(明治40年)10月23日発行『方寸』第1巻第5號(河岸の巻)に掲載された作品である。

この随筆で、杢太郎は「河岸の興ふる美感」(7, 19)を列挙していく。第一は、小網町あたりの河岸倉の内から、「暗黒の中に劃然と切り取られた陸揚の口」(7, 18)からの外の眺めである。額縁の中の絵のように、「河を舟がゆく、左の黒縁から右の黒縁に抜ける。又一つゆく。湖の面は静寂として死の如くであるが、この水の流れは古き傳奇の様に動いてゐる。水は今も昔の如き「河の生活」を載せて、其響には古き世の解け難き怨みが残る」(7, 18)。

第二は、「秋の日の午後」の光を受けて輝く景観であるが、その眼は色彩の豊かさに向けられている。

「斜日に照された煉瓦、白壁の家、代赭の色に乱れ立つ煙突、電信柱、それから小網一丁目の邊りに見るやうな瀬戸物屋の赤い土管の群、柳の木、河岸の石垣、河岸倉の窓と印と荷を入れる口、物干場、往々に又船の家、……是等の形像が入日に煙つて、外光派の調色板の上なるヴェルミリオン、コーバルト等の諸々の色に浮び出す」(7, 18-19)。

こういう色彩の豊かさは印象派、外光派が描こうとした色彩世界を連想させるのだが、この連想の背後ないし基底に、ゾラが描く「巴里市街、其河岸等の精細なる、且躍如たる描寫を喜んで、此の如きを又己が本國に求めやうといふ欲求」があり、この欲求が「暗々に此比較的繁錯せる下町の裏面を讚美せしむる」(7, 19)という繋がりが見いだされる。さらにこの欲求の背景に、「物質的文明の熾盛なる今日に於て——彼の淋しい淋しい故國の追憶や、新星

の憧憬や、雑木林の冥想では満足することが出来なくつて、もつと近世的な、都會的な、もつと複雑なる人生の需要、活動から何物をか捜し出さうとする傾向」(7, 19)が指摘される。

しかし第三に、もっと全体としてみれば、「河岸の興ふる美感」(7, 19)の本質は、「東京に於ける舊文明と新文明との過渡(ニュアンス)を、下町、殊に河岸の邊に於て繪畫的に見る」(7, 21)ことにある。一方では徳川時代の江戸や電車がまだ通っていない東京への連想を川岸は呼び起こし、それが「電車や汽車のはためきに覚醒せしめられた陸の東京」(7, 20)に溝渠・運河を透して昔のにおいを運び入れている、こういった入り交じりが琴線に触れるのである。「現代の人も亦「前代」の子である。自分等が戦つて而して倒した前代の故址をみる時の悲哀は尤も甘美に自分を刺戟する」(7, 21)。そして、「自分等、河岸崇拜のヂレタンテンは、新しい色彩と、新しい筆とで一刻も早くこの面白い河岸が美術品として現はれて来るのを望むや切である」(7, 22)と述べる。

小説「荒布橋」は1908年明治41年秋に執筆され、1909年明治42年『昂』第一號に掲載された。荒布橋¹⁴⁾は、震災以前の江戸橋の北詰から東方向に西掘留川に架けられた橋である。この橋の付近を舞台にしたのが小説「荒布橋」である。家族・親族からの自立に向かう青年の煩悶をテーマにした小説であるが、秋の午後の荒布橋から南西方向の描写から始まる。

「江戸橋の向ふに一行の赤い倉庫が火のやうに燃えて居る。其前を、熔けたやうな柳の一叢の前を、黄ろく反照された瓦斯燈の玻璃の下を、眞赤な、眞四角な郵便馬車が續げざまに幾輛となく驅り抜く。横濱から三菱の倉庫へ石油と砂糖とを運ぶ船がごちやごちやと、また一杯、橋の下に輻輳する」(5, 47)。

フランス人建築家ジュール・レスカスの設計で、レンガ造り7棟続きのいわゆる「三菱の七ツ蔵」が

震災以前の旧江戸橋の南詰め西側、四日市に建設されたのは、1880年(明治13年)のことである。また、その南側道路向かいの地に駅通司と東京郵便役所が1871年(明治4年)に誕生し、1874年(明治7年)に駅通寮となり、1892年(明治25年)には日本橋郵便局が駅通寮跡地に竣工し、多数の郵便馬車が行き交う場所となっていた。まなごしは続けて、この荒布橋南側付近の川の上を自由に飛び交う燕の群れに向けられる。

「總ての本能、總ての慾望を悉く其運動に向けたかの如く、あらゆる筋肉、あらゆる腱束、將たあらゆる脈管に力を罩めて、昂然と、黒曜石のやうに光る其胸を反らし乍ら、燕の群は日に煙る河の面を翔つてゐる。／高い郵便局の時計臺の遙か上の方から……(中略)……黒點のやうに舞ひ下つて、橋の穹窿に少時その影を隠したかと思ふと、もう既に落つるが如く小網町の水の面に衝き當つた。長い尾を水の上に滑らして、更にまた反跳んだやうに空高く、空高く昇つて行くときは、今嗅いだ故郷の潮の香を楽しむかの如く、暫くは身を渾沌たる氣零の内にかくして、容易には再び下つて來なかつた」(5, 47-48)。

この燕の自由な飛翔に触発されて、主人公「予」は人生の選択を規制する家族・親族からの開放感に満たされ、「此激烈なる自然と都會との活動を眺めて居ると、予の心も亦非常に輕快になつた」(5, 48)。そして、真の自由は、曠野の中にあるのではなく、「都會の中央に、小網町の何丁目かに却つて縦恣なる境地はある」(5, 50)として、荒布橋附近が「予」にとっての真に自由な空間として発見される。荒布橋付近は、こうして、空太郎の解放された想像力を拡げる大きな器の機能を果たすことになる。

小説「河岸の夜」は、1911年(明治44年)3月1日発行の『三田文學』第3巻第3號に掲載され、小説集『唐紙表紙』に収録されている。「河岸の夜」は、冬の夜、年長の洋画家を訪ねた三人の青年が、日本

橋付近の店々で、洋画家から借り受けた数枚のスケッチを語り合いながら、自らの芸術的感性の基盤に流れる江戸的なものの覚醒に至る物語である。

尊敬する洋画家を訪ねた彼らの高ぶった感動は、日本橋付近の情景とそこを徘徊することと重ね合わされて描き出される。彼らは、京橋から日本橋の魚河岸付近の路地の西洋料理店を経て、小網町付近を歩く。一人が言う。「どうだ、好い気持ちやないか。魚河岸の真中にあると思ふと、僕は東京にゐる氣持がしない。丸で知らない外國へ行つたやうに思ふ。旅人の氣特になれる。今夜もどつか歩いてあるいて歩きぬきたいやうな氣になつた」(5, 190)。このような旅人氣分を土台にして、魚河岸から江戸橋、小網町附近の情景が、彼らを視覚と聴覚の感性に表れる「江戸的なもの」に誘う。

「またぼつぼつと魚河岸の方へ引き返して、赤い交番の燈の見える所から河縁へと出た。河と河岸倉との間に細い横橋の道がある。晝間はここに向つて荒物を賣る店などが開かれる。また壮い主人が始終古い長靴を修繕つてゐる靴屋がある。小さい店には時々輕子などが集つて象棋を指してゐることがある。また開いた木戸から人の家の臺所が見えて、綺麗に磨かれた竈などが行人の眼に觸れる事もある。向ひは江戸橋である。小網町通りの商家の燈が見えて、それが長くきらきらと水に寫寓つてゐる。／二人がこの道の所へ出た時には、もう人影などは見る事が出来なかつた。黄ろいといふより寧ろ青い月が、いかにも冬の夜らしい光で家々の屋根を鍍金してゐた。／時々水の相揪つ音が聞えて、やがて江戸橋の下から静かに動く舟の燈が見えて來た。さも心ある生物の如く——中央にま赤な炭の火を燃やした舟が、水の銀鍍金の上を滑つて行つた」(5, 195-196)。

こうした色彩、視覚的な刺激の上に、音、聴覚の刺激が重なる。鍋焼きうどんの売り声、炒り豆売りの声、「炒りたあて……まめまめよお……」(5, 192)、三味線の調子を合わせる音、「ton, ten', ton,

ten', ton, ten'……」(5, 199)。

このような美的感動について主人公は次のような思索をめぐらせる。「日本の俳句乃至狂句といふ詩の形式はかう云ふ情趣を美しいと見る術を教へた」(5, 196) のであり、「兎に角かういふ情趣の戯曲乃至其他の藝術は、確かにこの都會の昔の文明が生んだ一種の「眞」には相違ない」(5, 196-197) のである。「個人主義」を追求しながら専制的な徳川時代の芸術を賛美する永井荷風の「論理上の矛盾」(5, 197) をいかに指摘したとしても、「とに角ああ云ふ情調が僕等の心の中に隠れて居る」(5, 198) こと、「感情は保守的なもの」(5, 198) であることは否定できない。こうして、論理的には、「趣味と云ふものも亦獨立の存在権がある」(5, 197) ことを認めざるを得ない。

「河岸の夜」に描かれた日本橋の河岸付近は、江戸時代末期の平民的生活の情調が色濃く生きる場所であった。「河岸の夜」の発表された1911年(明治44年)3月にはまさに、日本橋が石造りのルネッサンス式の近代的な橋として完成し、この界隈の近代化が進められていたにもかかわらず、空太郎にとってのこの地域はもっぱら江戸趣味を視覚と聴覚において具現化する場所であったのである。現在に続く日本橋の建設が着工されたのは1908年(明治41年)であり、「河岸の夜」の次の描写は工事中の日本橋と並行して仮設された幅の狭い橋を示していると思われる。

「舊い日本橋は材木で人目を堰かれて、可憐な小さい方の橋の上を定かに顔の見えないいろいろの人がゆく。殊に空車を牽いた車屋の提灯はひよつくりと青い水を後ろに浮び出して、その黄色い光が何とも云へず懐しい。キスラアと廣重との交錯である」(5, 185-186)。

日露戦争後の帝國の威信を具現する日本橋の大工事、空太郎にとっては廣重のモチーフを援用したホイッスラーの「ノクターン—青と金、オールド・

バターシー橋」と当の廣重の浮世絵を想起させる美の中にある。

次に、空太郎が明治末の激しく変容する都會の中から選択したものをより鮮明にするために、都會、とくに日本橋河岸付近の実際の変遷と他の論者の批評とを検討したい。

3 江戸橋・荒布橋附近、描かれたもの、描かれなかったもの

空太郎が初期のいくつもの作品において、その情調を描き出した場所は、日本橋から日本橋川の東側、江戸橋、荒布橋、小舟町、小網町付近である。日本橋川のこの附近は1964年(昭和39年)以来首都高速道路に覆われ、また高潮護岸によって道路から川への視線さえも遮られてしまっている。しかし明治末期に空太郎を魅了したこの地域は、さらに遡って明治の初期には、銀座煉瓦街などと並んで三代廣重、二代国輝、芳虎、四代国政らによって、それに加えて中期には清親、安治などによって、数多くの錦絵や版画に描かれてきた「開化名所」や「東京名所」であった。

日本橋附近とその東側の日本橋川流域の景観を構成する主な近代的な建築物や橋梁の建設を年表風にまとめると次のようになる。

- 1871年(明治4年)郵便事業創設に伴い、四日市町(現中央区日本橋1丁目)に駅通司と東京郵便役所設置。
- 1872年(明治5年)2代目清水喜助の設計により和洋折衷の三井組ハウスが竣工。翌1873年(明治6年)第一国立銀行に譲渡。
- 1873年(明治6年)日本橋、橋面が平坦な西洋式木造橋に架け替え。
- 1874年(明治7年)四日市町に駅通寮完成。
- 1875年(明治8年)江戸橋、石造り橋に改架。
- 1875年(明治8年)海運橋(別名海賊橋)、石造り橋に改架



図像 2-1 東京通信管理局編纂「東京市日本橋区全圖」(部分), 1911年(明治44)10月発行。

- 1876年(明治9年)―明治14年(1881年), 清親「東京名所図」
- 1878年(明治11年)東京株式取引所(初代), 竣工。
- 1880年(明治13年)四日市町にレンガ造りの倉庫群(「三菱の七ツ蔵」)竣工。
- 1885年(明治18年)楓川に兜橋竣工。
- 1888年(明治21年)辰野金吾設計の渋沢栄一郎, 第一国立銀行北側に完成。
- 1888年(明治21年)鍮橋, 鉄骨製トラス橋に改架。
- 1891年(明治24年)西河岸橋(初代)完成, 弓弦形ボウストリングトラス式の鉄橋
- 1892年(明治25年)東京郵便電信局, 駅通寮跡地に竣工
- 1898年(明治31年)東京株式取引所(二代目)竣工
- 1901年(明治34年)江戸橋, 鉄橋へ改架
- 1902年(明治35年)第一国立銀行(二代目)竣工。辰野金吾設計。
- 1910年(明治43年)西洋料理店「メイゾン鴻の巣」開店, 鍮橋の日本橋小網町側橋詰付近
- 1911年(明治44年)日本橋, 現在の石造二連アーチ橋に改架。
- 1913年(大正2年)5月空太郎「小林清親が東京

名所圖會」

明治中期に「開化名所」として描かれたのは, 石造りの江戸橋や荒布橋, 四日市町の駅通寮, 三菱の七ツ蔵, 渋沢邸, 第一国立銀行, 海運橋, 鍮橋などであった。以下, 図像資料から「開化名所」や「東京名所」として評価されたものがどのような景観であったかを確認しておきたい。

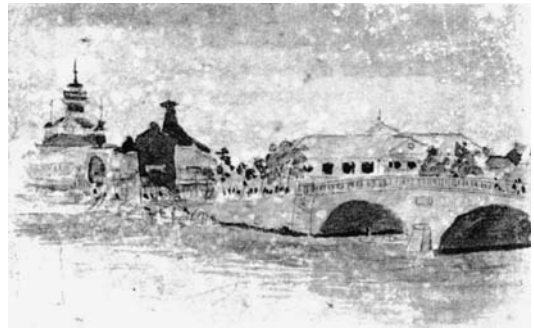
第一は, 1911年(明治44)10月発行の東京通信管理局編纂「東京市日本橋区全圖」の内当該地域を示すものである。西河岸橋, 日本橋, 江戸橋, 鍮橋, 兜橋, 海運橋, 荒布橋, 思案橋などの位置が分かる。

第二は, 1891年(明治24年)に出版された勝山英三郎作の「東京大日本名勝内自荒布橋鍮橋之遠景」である。荒布橋から南方向の眺望は, この地域を描く代表的な視角であり, 右手の洋館が渋沢栄一郎, 奥に鉄骨トラス橋の鍮橋, 左手に小網町の倉庫群が描かれている。

第三は, 1900年(明治33年)発行の『臨時増刊風俗畫報第二百九號日本橋区之部卷之一 新撰東京名所図會』の内「江戸橋附近の図」であり, 荒布橋からやや南西方向の俯瞰の眺望である。江戸橋, 荒布橋, 兜橋, 第一国立銀行, 駅通寮, 三菱の七ツ蔵な



図像 2-2 勝山英三郎「東京大日本名勝内自荒布橋鑑橋之遠景」第十四號，1891年（明治24年）5月25日出版（1891年）



図像 2-4 工芸学会麻布美術工芸館学芸課編『小林清親写生帖』工芸学会，1991年，1-79

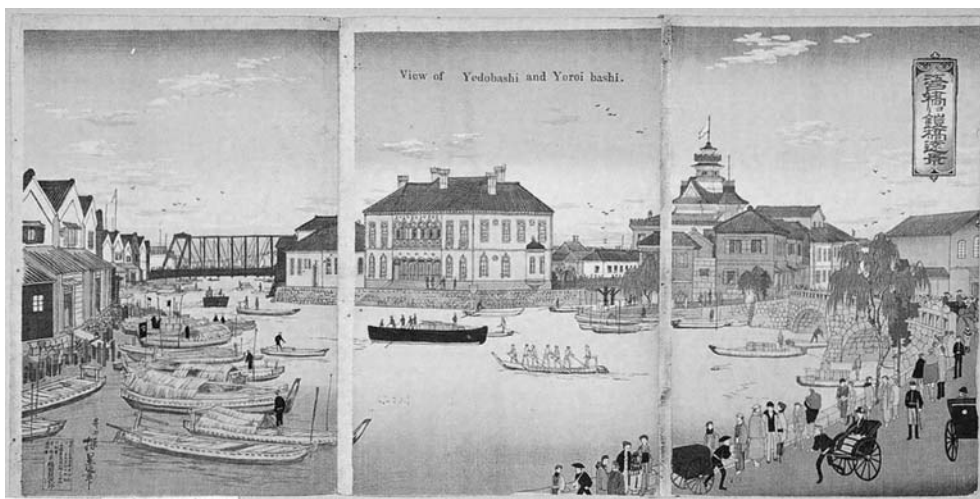


図像 2-3 「江戸橋附近の図」『新撰東京名所図会』（臨時増刊風俗畫報第二百九號日本橋区之部卷之一）1900年（明治33年）春陽堂發行

どが描かれている。

第四は、小林清親の『写生帖』に描かれた、第一国立銀行，石造りの江戸橋，駅通寮である。第三の「江戸橋附近の図」と比較して，清親の視点がリアルな高さにあることが分かる。この他「東京名所図絵」には，江戸橋から西方向の絵，鑑橋から北方向の絵が描かれている。

第五は，清親の弟子の井上安治（探景）による「江戸橋ヨリ鑑橋遠景」（制作年代不詳）である。荒布橋から南西・南・南東方向の眺望で，渋沢邸を中心として，この地域の特徴的な建築物すべてと，和船の繁華な往来が描き込まれている。



図像 2-5 井上探景「江戸橋ヨリ鑑橋遠景」

第六は、1911年(明治44年)発行の小川一真撮影印刷『東京風景』に掲載されている写真である。本書では「兩國の烟火」のタイトルで紹介されている二枚のうち一枚なのだが、明らかに荒布橋附近から南方向の錨橋を望んだ風景である。右手が洪沢邸、左手が小網町である。



図像 2-6 小川一真撮影印刷『東京風景』小川写真製版所, 1911年(明治44年)

この地域の景観の中心にあるのが1888年(明治21年)末の完成した辰野金吾設計の洪沢栄一郎であるが、その外観と内部からの眺望は次のようなものであった。

まず外観について。

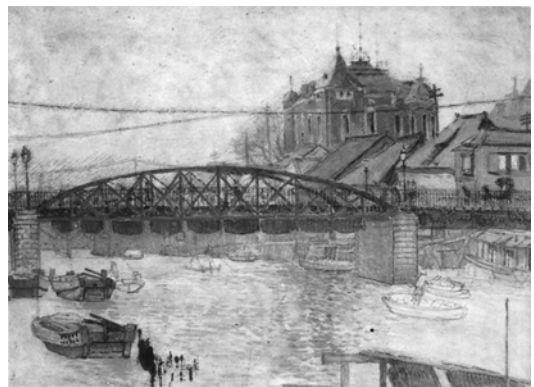
「此建築たるや、総て工学博士辰野金吾氏の計画にして、工事は一切清水満之助氏の受負なり、茲に其内外形容の概略を述んに、家屋の位置は兜橋畔に接して南に面し、総体煉化造の二層楼なり、先づ其外圍の有様を記さんに、稜角窓檐等は総て青石もて螺旋花様杯の彫刻をなし、壁は淡黄色に塗り、正堂玄関は南に向て門に対し、西北は直ちに河水に臨み、西に半円形のペーウキンドー突出し、北に七間余の釣場あり、此岸には石階を設けて舟を繋ぎ昇降すへし、東の方は庖厨にして、東南には厩及び奴僕の部屋、供待等迄備れり、又石柱鉄扉の表門は南の方道路に臨み此両柱に銅製異鳥の洋灯を掲げ、鉄柵は西南に繞りて庭園を囲み、園中には奇石蟠まり喬松聳

へ、百日紅・鴨脚樹・柘榴・芭蕉・脩竹其他の草木位置面白く栽へ列ねたり」¹⁵⁾

次に日本橋川方面の眺望

「屋後は江戸橋・錨橋の間を流る、川筋にして、荒布橋[あらめばし]・思案橋をも一日に望み、前岸には小網町の河岸蔵連らなり、近海に出入する高瀬・天間船は舳舳相銜て爰に湊まり、房総の地より魚河岸の間屋に向て潑刺たる新鮮を運搬する押切は朝暮競ふて窓下を過く、実に都下の目貫たる商業地は四囲を連続して一望の裡にあり」¹⁶⁾

最後に、第七の図像資料として、木下空太郎の未完成の絵を紹介しておく。日本橋南詰め西側からさらに西方向の「西河岸橋」を描いたものである。この橋は建設当時最新式の弓弦形ボウストリングトラス式の鉄橋であり、橋上を人力車が走っている。橋の奥には、帝国海上運送保険会社のビルが描かれている。



図像 2-7 木下空太郎画伊東市立空太郎記念館所蔵

この地域は、明治20年代にようやく開発が始まった丸ノ内地域に先行する近代ビジネスセンターであり、「都下の目貫たる商業地」であった。江戸期の伝統を引き継ぐ明治初期からの金融と流通の中核であり、日本橋に象徴される陸上交通の要衝であると

ともに、川と堀割とによって結ばれた水運ネットワークの中心地でもあった。そしてまたこのような重要な社会的機能をもったこのようなネットワークは、同時に、美的な感動をもたらず景観をも作り出していた。

例えば、大正初期の外国人向けの日本ガイドブックであった『テリーの日本帝国案内』の初版(1914年(大正3年))では東京の運河は次のように紹介されている。

「首都での多くの絵のように美しい場所のひとつに、運河のネットワークに沿った区域がある。古風で人形の家のような家々が立て込み、お互いが押し合っている。家々の中には、出窓の形をして張り出している後部のバルコニーを持っているものもある。バルコニーは木の杭の上に建てられ、腕木が受け材によって支えられ、飾り立てられ、花々やさえずる小鳥のカゴで満たされるときには、イタリアと南スペインの光景が明瞭に想起される。ほとんど絶え間なくこれらの潮の道に沿って行き来するてんま船、帆船(junk)と渡し船の動き、古い様式の太鼓橋が作り出す優美な影がより一層の魅力を加える」¹⁷⁾。

しかしながら、明治中期までの近代化の先端としての「開化名所」は、明治末期には丸ノ内との競合によって相対化されていた。1894年(明治27年)三菱一号館の竣工に始まる丸ノ内の変容は、1911年(明治44年)にはいわゆる「一丁ロンドン」と称されるビジネス街にまで充実したものになった。このような時期に、空太郎がこの日本橋地域に見いだした価値は、近代化のダイナミズムの先進地域としてはなかった。既に見たように、「東京に於ける舊文明と新文明との過渡」を美的な幸福感のうちに感得することのできる稀な空間なのであった。

永井荷風もまたこの地域に高い美的価値を見いだしているが、それも単純に近代化の先進地域としてはなかった。

「運河の眺望は深川の小名木川辺に限らず、いずこにおいても隅田川の兩岸に対するよりも一体にまとまった感興を起させる。……私はかかる風景の中日本橋を背にして江戸橋の上より菱形をなした広い水の片側には荒布橋つづいて思案橋、片側には鑑橋を見る眺望をば、その沿岸の商家倉庫及び街上橋頭の高麗雑沓と合せて、東京市内の堀割の中にて最も偉大なる壯観を呈する処となす。殊に歳暮の夜景の如き橋上を往来する車の灯は沿岸の燈火と相乱れて徹宵水の上に揺き動く有様銀座街頭の燈火より遙に美麗である」¹⁸⁾。

これらの図像資料と荷風に見られるような美的評価、「最も偉大なる壯観」という評価が思想として意味しているものを明らかにするために、同時期に架け替えられた石造二連アーチ日本橋の意匠と比較してみたい。日本橋建設計画において橋の意匠を担当した妻木頼黄(つまきよりなか、1859-1916)のデザイン提案は次のようなものであった。

「今や東京市は着々市区改正の歩武を進め、家屋の形式も漸次洋風となり、若しくは和洋折衷となり、將に旧時の面白を一新せんとす。比時にあたり、ひとり橋梁のみ古撲の形態を存すべけんや。宜しくその規模を宏壮にし、その装飾を華麗にし、これを帝都の偉観となすべきと共に、江戸名所の一つとして、三百年來の歴史を有する古蹟を回顧せしむるの必要あり。此目的を達せんには、土木家と建築家と左提右携し、其強力の結果にまたざるべからざるなり」¹⁹⁾。

規模宏壮、装飾華麗とすると共に「江戸名所の一つ」とするとの趣旨もまた含まれているとはいえ、それは「三百年來の歴史を有する古蹟を回顧せしむるの必要」に基づくとの位置づけであり、決して民衆的な生活の記憶ではなかった。麒麟や獅子の像は「日本趣味」の表現ではあったとしても、それは権威の象徴としてであった。ハーバーマスの用語を使え

ば、新たな日本橋は帝国と東京市の威厳を具現化する「表象的公共性 (repräsentative Öffentlichkeit)」²⁰⁾の一環として構想され、そこにおいては歴史性もまた「帝都の偉観」の現在性の一つの構成要素だったのである。

これに対して、荷風の場合、そしてまた李太郎においても、この地域に対する美的な「感興」ないし「情調」は、一つのひとつの建物や橋ではなく、菱形の水面を廻る景観の一種の「まとまり」に由来している。江戸時代から並び立つ土蔵倉、鉄製の橋、ベネチア風の豪壮な洋館、石造りの橋、和洋折衷の建築物、赤煉瓦の倉庫群、一つ一つばらばらの様式と時代性を持ったこれらの建築物が、水面を囲んでいる、このような凝縮された不思議な空間、そしてその周囲の境界もまた多かれ少なかれ、このような雑多な時代的要素の集積であった。このような雑多性が表象するものは、少なくとも何らかの大きな権威や権力ではあり得ず、水の上に映し出される平民的な日常生活世界の脈動であった。荷物を満載した小舟、荷揚げ労働者、郵便馬車の疾走、そして水面を飛び交う燕の群れなどなど、消費生活というよりもまずもって勤労の場であるような自然豊かな生活空間なのである。

4 「都会趣味・都会情調」の思想内容とその変容

1905年後半から1906年の後半の河岸への強い関心は、多層化ないし多極化し、1910年前後の「都会情調・都会趣味」という芸術的な指向性へと組み上げられていく。平民的な日常生活への関心は都会趣味の他方の極、否応なく拡大するもう一つの極、つまり近代的なビジネスや消費生活、娯楽生活の拡大への関心とも繋がり、伝統を色濃く残した静穏な日常と躍動する近代の領分との感覚的な対照はますます増大する強度を伴って捉えられていく。雑多な要素からなりつつも、一つのまとまりを表現している河岸の景観は、いわば時代の全体像にまで拡張される。1909年雑誌『屋上庭園』骨牌欄の次の言葉はこうし

た指向性を表している。

「僕等は官能に始終新鮮な刺戟を興へて置きたい。とりわけ眼や耳や鼻ではさうだ。よく人は江戸が東京になり、東京が更に又日に増し俗悪蕪雑になると云ふが、電車、街燈、公園の噴水、市人の遊樂、其他いろいろ、東京でも極めて繁華な所で見られる諸々の形象は僕等には非常に面白い。(尚官能の方面許りでなく、悟性にも、舶來の文明に反應する日本人の態度が面白い。)僕等の内的存在は、さういふものに對して一々反應する。さうして又心の反應を形に出して見たくも思ふ。或は僕等のさしがしい官能は僕等の當然なすべき眞摯なる考察を妨げてゐるのかも知れん。兎に角然し、どこまでゆけるか、往ける所までやつて見よう。僕等はまだ若いんだから」(7, 155)。

そして、この頃の李太郎の現代社会を捉えるキーワードは「不可思議国」であった。伝統的なものと近代的なものが、例えば過渡期といった継起的関係の捉え方でなく、敢えて並存関係、対照関係において捉えられているところに特徴がある。1919年(大正8年)に1910年頃を次のように回想している。

「まだ日のあるうちから、まるで八月の雑草の中の落花生の花のやうに、青い夕方の雰圍気の中にほのぼのと黄ろく光り出す永代橋の瓦斯燈にしても、また赤い斜日を浴びながら河岸通りを流して通る葉屋の歌にしても、凡て東京の——下町の色、音、響は、孰れも不可思議の情緒に染まつて居る。寫生帖を携へて、中野の原や田端になんぞには向はずに、小網町、深川の河岸河岸を歩き廻つた、まだうら若かつた頃の作者には、紅い煉瓦の官廳や、ぴかぴか眞鍮の光る銀行のかげに、歌澤や、新内の「悪の華」が、そんなにも羨れないで咲いてゐるのを見るのが、この上もない興味であつた。大學の教授たちが、黒のフロックコオトで孔子誕生祭をする。紋付袴に山高しやつばを被つたもある。そして戸の外は新内が流

してゆく。予はこんな變てこな封照で混雑してゐる時代を、假に「不可思議國」とは名付けた。無論輕蔑の意味なんぞは少しもないのである。……(中略)…當時どこへ行つても東京は普請中で、眼鏡橋の下からは、律動的に、ぼつぼつと、白煙が、すさまじい勢で煙突から昇つてゐた」(1, 9-10)。

「市街を散歩する人の心持」(1910年明治43年1月)という随筆は、対照や矛盾、時代錯誤に満ちた現代都市東京を描いているのだが、同時代の作家たち例えば永井荷風とさえ異なつて、空太郎はそうした混乱をまさに肯定的に受容しようとしている。

「どうしたら今の日本に於て、自分等の一生のうちに、心から満足するやうな趣味の調和に会する事が出来るだらうか」との自問に、「自分はもう雲舟や、芭蕉や、寒林枯木や、寒山拾得で満足する事は出来ない。それかといつて西洋風の芸術はどうしても他人がましい。中村不折氏、橋本邦助氏等が新芸術、網島梁川氏海老名弾正氏等が新宗教でもまだまだ満足は出来ぬ。して見ると今の世は渾然たる調和を望む事は到底不可能の時世である」(7, 178)と応えなければならないのである。

「調和せざる事象に、時代錯誤に、溝渠の上なる帆を張りたる軍艦に、洋館の側に起る納會利の古曲に、煉瓦の壁の隣りなる格子戸の御神灯に、孔子の尊像の前に額づくフロツクコオトの博士等に——是等の不可思議なる光景に吾等の脳髓が感ずる驚駭を以て自分等の趣味を満足して置かねばならぬ。／かう云ふ粗い対照なら東京の市街にいくらでも転つてゐる」(7, 179)。

銀座通り、地藏の縁日、自分の足場を一所懸命で捜している「盲目の三味線弾」、銀碧の色に輝いている「煙草製造工場の屋根」、「高等女学校のスチユデント」の合唱、「河岸縁には鍋焼饅頭がぱたぱたやつてる」、煉瓦の壁の側の瓦斯灯には松葉の輪に「歌沢」とちやんと書いてある、このようなならば

らの印象に面して、「自分は、一般どこの国へ来たんだい!と怒號つてつてやりたくなつた」(7, 179)。こういう苛立ちも、しかし、「もつと世の中や自然から、美しい、面白いものを捜してきて楽しみたいな」(7, 154-155)という指向性へと回収されるのである²¹⁾。

河岸を巡る平民的な日常生活のまとまりを多層的に拡大した「不可思議國」という現代社会のとらえ方は、伝統的なものと近代的なもの、日本的なものと西欧的なものとの矛盾と不調和に満ちた現代社会に対する驚愕と前向きの好奇心を表していると言える。矛盾や不調和であつたとしても忌避すべきものではなく、むしろ面白いものなのである。近代社会は、平面的で一様で自明な社会ではありえない。非同時性、多層性、立体的な陰影に富んだ社会であるしかない。このような矛盾と不調和の感覚が歴史的時間に投影されたときに、歴史上の特定の時代が「醗酵の時代」として浮かび上がってくる。

清親論で表明された「醗酵の時代」への1916年の空太郎の関心は、1910年頃の「不可思議國」への関心からの到達点だつたと言える。「不可思議國」という捉え方が直観的だとすれば、「醗酵の時代」という捉え方は、より普遍化された、文化史的な思想ないし概念と言える。日本文化史には漸次性を中断する飛躍の時期がある、静かな島国に外部から新たな文化が渡ってくることによって生ずる混乱の時期がある、この時期には、不調和と醗酵同化という二つの契機がある、このような文化史的な問題の立て方への転換の中で、空太郎が関心を寄せるのは、突出した英雄や国家の威信・産業の躍動の表現でなく、さらにまた都市に背を向けた田園や農村指向でもなく、都市の「一般平民の内部に於ける醗酵の模様」(9, 70)「平民的文化とその生活様式」(9, 71)であつた。清親の評論がこのような文化史の見方と循環をなして相互に参照し合っている。空太郎にとって清親研究は、初期の随筆や小説と、中期・後期の日本文化史にかかわる研究との一つの結節点となっている²²⁾。

凡例

- 岩波書店版『木下杢太郎全集』からの引用箇所は、引用文末に括弧内の全集の巻を示す数字と頁番号を示す数字によって表記する。例えば、(7, 35)は全集第7巻35頁を示している。
- 引用文中内の「…」記号は引用者による省略を示し、「/」記号は改行箇所を示している。

注

- 1) 本稿では、小林清親については次のような文献を参照している。
 - 吉田漱『開化期の絵師小林清親』緑園書房, 昭39, 1964年。
 - 『季刊 浮世絵 第10冊 小林清親特集』緑園書房, 1964年。
 - 『みずゑ 明治の浮世絵 芳年・清親・国周』1973年11月増刊号, 美術出版社。
 - 吉田漱編『最後の浮世絵師 小林清親』蝸牛社, 1977年。
 - 酒井忠康『開化の浮世絵師 清親』せりか書房, 1978年。
 - 酒井忠康監修『江戸から東京へ 小林清親展』読売新聞社, 1991年。
 - 麻布美術工芸館「小林清親写生帖」(1991年)。
 - 前田愛「清親の光と闇」『都市空間のなかの文学』ちくま学芸文庫, 1992年。
 - 『近代版画芸術の黎明 清親と明治浮世絵展』ドゥファミイ美術館, 1992年。
 - 山梨絵美子『日本の美術 No.368 清親と明治の浮世絵』至文堂, 1997年。
 - 静岡県立美術館『明治の浮世絵師 小林清親展』1998年。
 - 飯野正仁「清親の東京、巴水の東京」(特集帝都の美術—都市の肖像)『美術フォーラム21』18, 97-100, 2008年。
 - 佐藤康宏「小林清親の東京名所図—《海運橋》を中心に」(特集帝都の美術—都市の肖像)『美術フォーラム21』18, 55-59, 2008年。
 - 町田市立国際版画美術館監修『謎解き浮世絵叢書 小林清親 東京名所図』二玄社, 2012年。
- 2) 例えば、前田愛「清親の光と闇」『都市空間のなかの文学』ちくま学芸文庫, 1992 (1982) 年, 吉田漱(「東京名所と武蔵百景—清親風景画の特質—」『小林清親展図録』読売新聞社, 1991年。)は、「清親の東京風景版画の秀れた絵画性と詩質を評価したのはまず木下杢太郎であり、また永井荷風であった」(10)として、清親再評価の功を杢太郎に帰している。飯野正仁「清親の東京、巴水の東京」(『美術フォーラム21』「特集帝都の美術—都市の肖像」醍醐書房, 2008年。)なども同様である。
- 3) 小林清親に関する杢太郎のこれらの論考にみられる「予覚の時の楽しさ」という見方は、現在でも、清親論の重要に準拠点として位置づけられている。例えば、酒井忠康氏は(『みずゑ』No.824, 1973/11月号増刊「明治の浮世絵—芳年・清親・国周」美術出版社所収, 「清親版画私考」)清親の作品に「ほの暗い気分」(84), 「明治維新の社会的変動の中で、どうしても処理のできなかった、ひとつの退廃とでも呼ぶほかないような感覚」(84)を読み取っているが、これは杢太郎の「予覚の時の楽しさ」という見方に対してなのである。
- 4) 野田宇太郎『木下杢太郎の生涯と藝術』平凡社, 1980年, 174-175ページ。
- 5) 野田宇太郎『新東京文學散歩』日本読書新聞, 1951年, 53ページ。「東京は坂と水と、水に架かる橋の都と云ふことが出来る。坂は山ノ手の風景で概して散文的であるが、水と橋とは概して韻文的で下町の情調を形造つてゐる。これを近代文學の性格の中に求めてみると、山ノ手に自然主義が興り、下町に藝術至上主義が興つたことを先づ指摘せねばならない」。
- 6) 野口富士男編『荷風随筆集(上)』岩波文庫, 67ページ。
- 7) 小林哥津「[清親]考」, 吉田漱編『最後の浮世絵師 小林清親』蝸牛社, 昭和52年, 所収, 137-138ページ。なお、小林哥津は明治末期の「東京名所図」再発見当時の様子を次のように伝えている。「明治九年からの五年間が、清親版画の全盛期であった。その数もまた大そうなものだ。年譜にあげられてゐるもの他ににもまだまだあるといふ事だ。これらの絵はどのくらいの値だんで売られてゐたものかよく判らないが、人の話によると、多分何銭とかいふものだったらしい。それが、どうした理由か、明治も末になって大変値が出たと

- かで、昔の職人——刷師、彫師、又は絵草紙屋であった連中などやっきとなってさがし廻るさわぎがあった。／勿論その連中の家にあった少し色目の上りの悪いものや、やれと云はれてあたずれのあるものなどが襖や小屏風の破れふさぎになってゐるものなどもひっぺがして、売ってしまったと、きいてゐる。／家にもその連中がさがしに来て、「先生、何しろ一円といふ値になつてゐるんですよ」と、云つたとか、きいている。当時の一円の値うちはどんなものなのか、今日になつては、私には一向わからないが、何とも浅ましいような気がしてならない。」(同書、61ページ。)。また、富本憲吉は、空太郎の清親訪問後の様子などに関して次のように伝えている。「初めて(空太郎に……引用者註)會つたのは古い事で、彼が未だ大學の學生時代からだと記憶します。／上野公園のなかのバラック建美術館へ、若い勢のよい彼が入つて来て、今、小林清親と云ふ繪かきの處に行つてこれを貰つて来たど、鉛筆の素描を一枚見せて呉れました。小林氏の事は當時の若い人にもモウ忘れがちでしたが、當時外国から歸つて早々の私は、かへつて外國で小林氏の描いた隅田川風景の版畫などを見、一度遇つて見たいと思つて居たので、是非連れて行つてほしいと依頼して置きました。然し終にその事ははたす期會なく、その鉛筆をさし繪にする書物の装釘を大田君から私が依頼されました。「和泉屋染物店」の表紙畫がそれだと記憶します。」(富本憲吉「思ひ出」『文藝』太田博士追悼号、河出書房、1945年(昭和20年)12月号、41-42ページ。)
- 8) 山梨絵美子「失われゆくものの自覚と喚起の装置としての繪画——高橋由一、小林清親を中心に」季刊日本思想史、2010年、NO.77、ベリかん社、17ページ。
- 9) 同上、18ページ。
- 10) 同上、18ページ。
- 11) 野口富士男編『荷風隨筆集(上)』岩波文庫、27ページ。
- 12) 鈴木理生『江戸の橋』三省堂、2006年、参照。
- 13) 長田秀雄「パンの會の思出など」、『文藝』通巻第11號、昭和20年12月1日発行、河出書房發行、78ページ。空太郎自身も後年幾度かこの地域の衍

- 徑を回想している。例えば次のように。「當時別に江戸趣味の流行の徴があつた。殊に日本橋、深川邊の諸溝渠は、豊春、廣重、清親の趣を忍ばせたのである。實に東京の風物情景は江戸繪的印象派的觀照に對する絶好の對境であつた」(23、26)。
- 14) 野田宇太郎は明治末期の荒布橋附近を次のように描いている。「隅田川の河口の永代橋あたりから、川を遡つて日本橋方面に毎日貨物や鮮魚海草野菜類を運んだ和船は鎧橋を潜り日本橋川の拡がりが出る。貨物は兜橋と江戸橋の間の三菱倉庫に揚げられ、鮮魚海産物野菜類は荒布橋や魚河岸、又は荒布橋を潜つて堀留の方へ運ばれる。秋から冬になると伊豆あたりから蜜柑を積んだ金色の船が兜橋を潜つて海運橋あたりの果物問屋の裏倉庫に運びこまれる。そしてその荷を運んで来た船頭衆や他国者の仲仕人夫は荒布橋のあたりにたむろして、付近の居酒屋の繩のれんを潜つたり、下町の寄席に足を向けたりして、夜ともなればそこらあたりの町中にゴリキイの「どん底」的な享樂の世界が展開する、というのが明治末年の日本橋河岸風景であつたらしい。」(野田宇太郎『木下空太郎の生涯と芸術』平凡社、1980年、269-270ページ。)
- 15) 渋沢青淵記念財団竜門社編『渋沢栄一伝記資料集』第29卷、渋沢栄一伝記資料刊行會發行、昭和35年、617ページ。
- 16) 同書、同ページ。
- 17) Philip, Terry, *Terry's Guide to the Japanese Empire, including Chōsen (Korea) and Taiwan (Formosa)*, Houghton Mifflin Company 1914, p.134.
- 18) 野口富士男編『荷風隨筆集(上)』岩波文庫、50-51ページ。『日和下駄』は著者により幾度も推敲がなされており、岩波文庫『荷風隨筆集』は、1949年(昭和24年)5月25日、中央公論社發行の『荷風全集』第十卷に基づいている。初山書店より1915年11月15日発行された初版に基づく岩波書店版『荷風全集』第11卷において上記引用箇所は、次のように記されている。「運河の眺望は深川の小名木川辺に限らず、いづこにおいても隅田川の兩岸に對するよりも一体にまとまつた感興を起させる。……私はかゝる風景の中で日本橋を背にし

て江戸橋の上より菱形をなした広い水の片側には荒布橋つゝいて思案橋、片側には兜橋を見る眺望をば、その沿岸の商家倉庫及び街上橋頭の繁華雑沓と合せて、東京市内の堀割の中で最も偉大なる壯観を呈する処と思つてゐる。殊に年の暮の夜景なぞは、沿岸の街の燈火と橋上を往来する車の灯とが徹宵水の上に入り乱れて揺き動く有様銀座通りの燈火なぞよりも遥に美麗である。」(『荷風全集』第11巻、岩波書店、1993年、145ページ。)両版の数多くの差異のうちで、「兜橋」が「鎧橋」に変えられていることが重要であり、「兜橋」でなく「鎧橋」としなければ「菱形をなした広い水」が地形として意味をなさなくなることによる修正と思われる。図像(1)を参照。

- 19) 北原遼三郎『明治の建築家・妻木頼黄の生涯』現代書館、2002年、204ページ。
- 20) ユルゲン・ハーバーマス『第2版 公共性の構造転換』(細谷貞雄・山田正行訳)、未来社、1994年、18ページ、参照。
- 21) 同時代人として北原白秋もまた、この時期同様の指向性をもっていた。「丁度その頃は(『屋上庭園』を発行した頃……引用者註)皆で、築地、日本橋、永代橋、浜町の河岸縁などを散歩したり、或いは日本橋辺りの裏通りの古い旧家の白い壁の傍へ新しいペンキ塗の西洋料理などの立つているのを見て、その新旧の対照をひどく喜び入つたものであつた。何か知ら、町の中に、古い江戸と新しい東京都のゴツチャになってゐるその色合いを愛するの余り、よく、裏町なんかを歩き廻つたものであつた。」(北原白秋「『都会情調』と『異国趣味』—『屋上庭園』の追憶—」『讀賣新聞』1918年7月30日～8月2日、『白秋全集』35巻、岩波書店、1987年、104ページ。)[無論、彼にはその幼時よりかの不可思議国に対する熱烈なる思慕と憧憬とがあつた。彼は常にその発見者としてその熱意と歎

喜とを以て、絶えず探索し渉獵した。かくして彼はたゞ転々として彷徨し漫步した。」(北原白秋「食後の歌序」大正八年十月、『白秋全集16』岩波書店1985年、183ページ。)[近代化]という行き先不明の前進を始めた「都市」に背を向けるのではなく、そのような「都会」に積極的に関わろうとする姿勢を仮に広い意味で文化的な「モダニズム」の一つの指標とするならば、日本におけるその初期の一つの形態を木下杢太郎たち「パンの会」に集つた青年たちの指向性に見いだすことができるだろう。

なお、石井柏亭は次のように当時を回想している。「杢太郎は、「赤い煉瓦の官庁や、びかびか真鍮の光る銀行のかげに歌沢や新内の悪の華がそんなに萎れないで咲いて居る、」「こんな変てこな対照で混雑してゐる時代を仮に不可思議国と名付けて」興がたつたが、私はさう云ふものを漫画以外の画の対象としたくはなかつた。だからパンの会の空気を嫌ひはしなかつたが、それに耽溺することはなく、多少傍観者的態度を保つて居た」(石井柏亭「木下杢太郎追憶」、『芸林間歩』第一巻 第一号、1946年(昭和21年)4月、東京出版株式会社、16-17ページ)。

- 22) 次の指摘のように、清親の再評価は印象派やジャポニズムの受容と密接に関連しているが、この関連の分析は次の課題としたい。「マネ、モネエは日本の浮世會と相通するものがある。随つてわれわれは印象派の繪を通じて江戸の浮世繪を再認識するやうになり、又黒田清輝氏の色彩を佃島の原に求めた。小林清親の日本橋の雪景などの板畫はわれわれの交遊の間から始めて評価せられた。そのうちに永井荷風がフランスから歸つて来て、東京の故蹟などを今までの作家に見ぬやうな調子で描寫するのに會した」(18, 131)。

KINOSHITA Mokutaro Discovering KOBAYASHI Kiyochika, or “Taste for Urbanism” as a Social Philosophy

AKAI Shojiⁱ

Abstract : Kobayashi Kiyochika (1847-1915) launched his career as a woodblock artist in 1876 by publishing prints of scenes around Tokyo. The landscape print series, titled “Tokyo Meishozu” (Famous Sites of Tokyo), was published until the summer of 1881. After that, he worked on several print series, including the Musashi Hyakkei series (One Hundred Views of Musashi) (1884-1885), but he gradually shifted the focus of his work to illustrations, caricatures and original drawings for newspapers, magazines and books. By the late Meiji Era (1868-1912), the Famous Sites of Tokyo series by Kiyochika had faded into obscurity. In the early Taisho Era (1912-1926), however, Kinoshita Mokutaro rediscovered and shed fresh light on this series. The purpose of this paper is to explore the significance of the rediscovery of Kiyochika by Mokutaro, mainly from Mokutaro’s ideological perspective and secondarily in the context of the transformation of the landscapes around Edobashi bridge and Aramebashi bridge in Tokyo. This study also pays attention to the analysis based on the principle of art for art’s sake and the history of the aestheticism group social thought in the late Meiji Era and early Taisho Era (the early 20th century), especially ideological discovery in an urban area. Mokutaro’s interest in the “period of fermentation” presented in his discourse on Kiyochika in 1916 can be said to represent the culmination of his interest in “wonderland” around 1916. During the course of shifting his approach to formulating questions from the perspective of cultural history like this, Mokutaro took a deep interest in the depiction of the lifestyle and culture of ordinary people living in an urban area, rather than that of prominent heroes, the dignity of the state, or dynamic industrial development, or rather than seeking to turn his back on an urban life and look at a rural area. Mokutaro’s research into Kiyochika serves as a bridge between the essays written in the early days of Mokutaro’s career and the history of Japanese culture on which he engaged in research in his mid and later years.

Keywords : Kinoshita Mokutaro, Kobayashi Kiyochika, Tokyo Meishozu” (Famous Sites of Tokyo), Aramebashi bridge, Aestheticism Group

i Professor, Faculty of Social Sciences, Ritsumeikan University