

從安藤廣重《東海道五十三次》 看日本江戶時代的旅遊文化

The Tourism Culture in Edo Period
from the Perspective of Ando Hiroshige's
"The 53 Stations of the Tokaido"

林素幸／臺南藝術大學藝術史學系副教授

Lin, Su-Hsing / Associate Professor, Department of Art History,
Tainan National University of the Arts



摘要

18世紀末，日本浮世繪開始出現以風景為主的傾向。風景浮世繪的興起與繁榮不但與江戶時期的社會經濟發展有著密切的關係，更與當時旺盛的旅遊風氣息息相關。本文以安藤廣重的《東海道五十三次》為主，其他相關作品為輔，探討藝術作品與社會環境之間相互關係與背後的意義。廣重筆下的風景繪看似「寫實」，實際上則不盡然，就《東海道五十三次》而言，此系列應該是畫家透過其內心的重組所繪成的風景畫。廣重的作品除了深刻地描繪出日本山川氣象的偉大外，更讓我們看到江戶時期庶民生活的活力、朝氣與強韌的生命力。

關鍵字：安藤廣重、風景浮世繪、東海道五十三次、旅遊文化、風俗圖

一、前言

1603年，德川幕府在江戶（今東京）設立政權中心，開始了長達265年的幕府統治，這對日後日本的城市文化、旅遊發展和藝術文化等產生了極其深遠的影響。為了保證政治和經濟上的完全統治，德川幕府維持了五條幹線的道路（圖1-1），即東海道（圖1-2）、中山道（又稱木曾海道）、甲州大道、日光大道和奧州大道，每條都經過各藩國的重要城鎮。其中東海道是從江戶到京都之間的海岸公路，全長560公里，客流量最大。德川家康（1543-1616）於慶長5年（1600年）的「關原之戰」取得霸權之後，江戶便開始出現參勤大名。元和元年（1615年）發生「大坂之役」（即大坂夏之陣）之後，江戶幕府為了加強對藩國的控制，更加確立了「參勤交代」¹體制。「參勤交代」體制確立後，東西大名們必須每隔一年的4月到江戶參勤，此制度促使政府建立了廣闊的交通網，將江戶、京都和大阪三大城市與地方城鎮連接起來。²17世紀末葉，江戶已發展成擁有近百萬人口的大消費都市，自從與京都及大阪擴大經濟流通後，來往於東海道的商人或商品流動不絕於途。交通量的擴大使一般庶民都能獲得有關各地名勝或名產的資訊，江戶時期（1603-1867）的城市、旅遊文化與藝術發展也因此大放異彩。

1. 「參勤交代」制度的原形是由桃山時代統一天下的豐臣秀吉（1537-1598）所制定。秀吉要求戰國大名的妻子「上洛」（從各地方前往京都），並在京都及伏見興建宅邸，提供「上洛」的大名及其家眷住宿。請參考山本博文著，卓文怡譯，《回到江戶過生活：比現代東京有趣100倍的美好生活》，臺北市，本事文化股份有限公司，2012年，頁195-196。
2. 山本博文著，卓文怡譯，《回到江戶過生活：比現代東京有趣100倍的美好生活》，臺北市，本事文化股份有限公司，2012年，頁195-196；大石慎三郎編，《圖說日本文化的歷史》（8）江戶（上），東京都，小學館，1980年，頁101-105。



圖1-1 日本近世交通網（五街道）（圖片來源：坂本實三、福田豐彥監修，《新編日本史圖表》，東京都，第一學習社，2008年，頁122。）

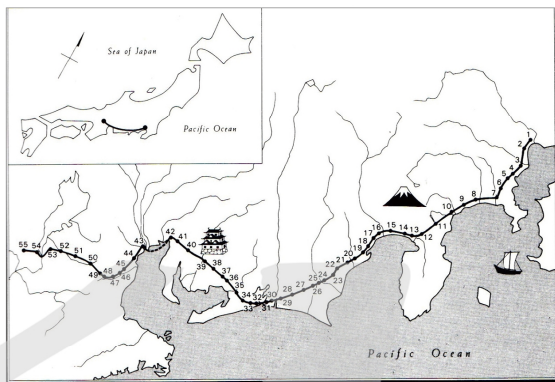


圖1-2 東海道（圖片來源：Isaburo Oka, *Hiroshige: Japan's Great Landscape Artist*, Tokyo, New York, London: Kodansha International Ltd., 1992, p. 86.）

18世紀中期，錦繪（多色套印）的出現更加推動了江戶藝術的發展。被人們稱為「東方首都」的江戶當時是京都和大阪人夢寐以求的旅遊地標，而漫遊古都或商都的京都與大阪則是江戶庶民의 夢想。江戶時期，一般庶民最常見的旅遊形式就是到聞名的寺院或神社巡禮，或是假借參拜之名的團體觀光旅行。以上種種，都促進了名勝導覽書與風景浮世繪的蓬勃發展，而安藤廣重（1797-1858）（或歌川廣重）就是在這樣的歷史背景中崛起。本文將以安藤廣重「保永堂版」的《東海道五十三次》為主，其它相關作品為輔，探討江戶時期繪畫與旅遊之間的關係。選擇「保永堂版」是因為其為最初刊行的版本，該系列在1834年完成出版後，因為大受歡迎，後有許多不同的版本出現。文中將透過風格分析法與藝術社會學等研究方法，來探討作品所呈現的意義。

二、十七世紀以來日本的旅遊風氣

早在16世紀初，日本許多藝術家就開始繪製京都及其市郊的全景圖（如《洛中洛外圖》），這個繪畫主題不但淡化了傳統繪畫中的宗教性，更展現了商品經濟下都市繁榮的光景；而此城市圖景在17世紀的藝術作品中仍持續流行著。對許多江戶時期的藝術家而言，到各地的旅行經驗是很重要的。這些藝術家通過遊覽著名的聖地，追溯詩人或宗教領袖的足跡，以發現或恢復自己的靈性。³浮世繪的開山鼻祖

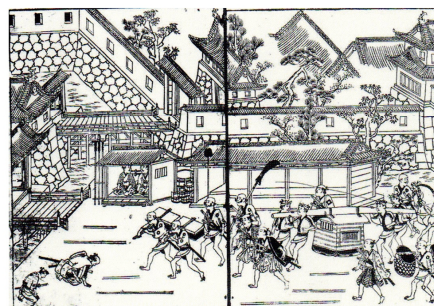


圖2 近行猿橋、菱川師宣畫之《江戶雀》內頁插圖 1677 國立國會圖書館藏（圖片來源：內田啟一，《江戶出版情事》，京都，株式會社青幻舎，2007年，頁16。）

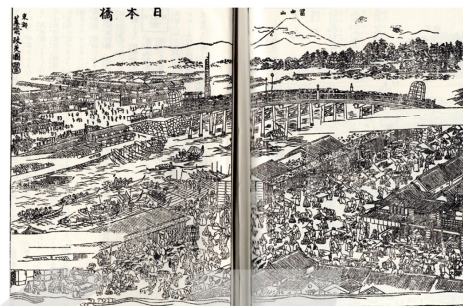


圖3 《東海道名所圖會》內頁插圖（日本橋） 1797（圖片來源：秋里籬島著，《東海道名所圖會》，東京都，株式會社館アリス牧新社，1976年，頁922-923。）

菱川師宣（1618-1694），於1660年前後來到江戶。除了繪畫外，他曾為150多部題材各異的書繪製插圖，成為一名插圖繪師。在大眾出版物盛行的寬文時代（1661-1673），師宣於1672年出版的《武家百人一首》一書上，成為最先署名的插圖家。延寶5年（1677）師宣以京都的名勝介紹書《京童》為範本，繪製江戶名勝的導覽書《江戶雀》（圖2），該書描繪當時的風俗民情結合地方名勝，加入古歌，鮮活地表現出江戶庶民、職人及武士各種生動的姿態。元祿3年（1690），菱川師宣又出版供旅人用的東海道繪畫地圖《東海道分間繪圖》，此旅行指南更加提高了庶民對街道風物的關心。⁴

寬政年間（1789-1801年）中期，浮世繪開始出現以風景為主的傾向。追溯浮世繪誕生風景畫的原因，除了幕府刻意打壓日趨影響社會風俗的美人繪與役者繪外，東海道旅遊的日漸興盛與拜訪名勝古跡的盛行也是原因之一。江戶一般庶民流行到關東附近神奈川的江之島參觀或到箱根泡湯，甚至遠行到關西參拜伊勢神宮或遊覽京都等地，進而提高了人們對名勝古跡風景相關資訊的興趣。寬政9年（1797年），柳原喜兵衛出版了一本帶有插圖的地方誌《東海道名所圖會》（秋里籬島著，共6卷，圖3），成為普及旅遊情報的要角。三年後，享和2年（1802），作家十返舍一九（1765-1831）（原名重田貞一）出版空前暢銷的滑稽本（江戶時代小說的一種）《東海道中膝栗毛》（中文為《東海道徒步旅行記》）而一舉成名。這

3. Christine Guth, *Art of Edo Japan: The Artists and the City 1615-1868*, New York: Harry N. Abrams, 1996, pp. 18, 21.

4. 內田啟一，《江戶出版情事》，京都，株式會社青幻舎，2007年，頁16-17；大戶吉古繼，山口修繼，《江戶時代圖誌》第14卷「東海道一」，東京都，筑摩書房，1976年，圖13；Christine Guth, *Art of Edo Japan: The Artists and the City 1615-1868*, New York: Harry N. Abrams, 1996, pp. 18, 21.
5. 秋里籬島著，《東海道名所圖會》，東京都，株式會社館アリス牧新社，1976年。

本小說描寫故事主角江戶人彌次郎兵衛和喜多八自日本橋出發，在徒步前往參拜伊勢大神宮的東海道途中，因為兩人的愚昧和貪婪等所衍生出的許多洋相及種種笑話。整個故事以諷刺、滑稽為重點，還穿插不少當時流行的狂歌⁶，情節展現許多當時從江戶到京都一路上的風俗民情與名產。因為充滿濃厚的庶民色彩，且生動有趣，在大眾之間捲起一陣熱潮，出版後連續再版19次，成為暢銷書。⁷這類旅遊小說或地方誌，也在潛移默化中帶動了旅遊的風尚。

承接這股旅遊風潮，作為浮世風景畫大前輩的葛飾北齋（1760-1849），也開始以街道風景為題材。寬政11年（1799），葛飾北齋出刊了《東遊》（圖4），其把當時流行的狂歌加入插畫（即所謂的狂歌繪本），博得了相當高的人氣。《東遊》原本是採用墨摺，但是1802年再版時（圖5）不但把狂歌給省略掉，還改為色摺。由此可見北齋所描繪的江戶市井風情相當吸引江戶庶民的愛好。⁸

當時除了市井風情獲得市民的喜愛外，山川風景的描繪也是極受青睞的題材。自古以來日本便盛行山岳信仰，山岳本身常被當作是禮拜對象來膜拜。人們對富士山的深厚信仰自古以來即有之，《萬葉集》中就收錄了許多首讚美富士山的歌謠，並在11世紀中期被當作繪畫的題材，繪入《聖德太子繪傳》等，逐漸發展成與山岳信仰連結的修驗道⁹之靈地。¹⁰江戶時代，隨著東海道交通的發達，與富士山相關的信仰或活動也普遍融入民間。1810年代，日本全國性的商業旅遊越來越普遍，去寺廟、神社和風景區朝拜非常流行。¹¹為了配合當時日本內地旅遊業的發展，北齋以富士山不同角度的樣貌為題材，畫了《富嶽三十六景》一系列的風景圖，因而遠近馳名，其為葛飾北齋晚年的經典大作。

《富嶽三十六景》是描繪由關東各地從不同面向遠眺富士山時所看到的景色，其包括表富士36圖和裡富士10圖。該套版畫從文政6年（1823）到天保2年（1831）左右陸續由西村永壽堂發表。¹²除了看到各種角度的富士山之外，畫中更可一窺當時的庶民生活景況。以〈富嶽三十六景——甲州石班澤〉（圖6）為例，石班澤就是現在的山梨縣縣澤町，有富士川（圖7）流過，該川是日本三大急流之一，



圖4 葛飾北齋畫《東遊》（初版）1799（圖片來源：內田啟一，《江戶出版情事》，京都，株式會社青幻舎，2007年，頁40。）

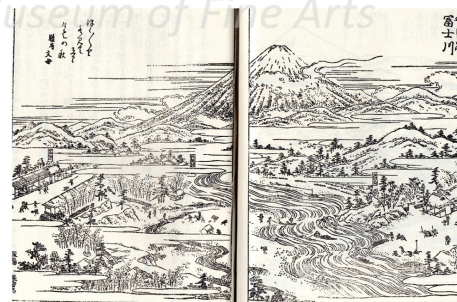
圖5 葛飾北齋畫《畫本東都遊》1802（圖片來源：內田啟一，《江戶出版情事》，京都，株式會社青幻舎，2007年，頁41。）



圖6 葛飾北齋畫〈富嶽三十六景——甲州石班澤〉1826（圖片來源：《葛氏北齋富嶽三十六景》，靜岡縣熱海市，MOA美術館，2003年，頁27。）



圖7 《東海道名所圖會》內頁插圖〈富士川〉1797（圖片來源：秋里籬島著，《東海道名所圖會》，東京都，株式會社館アリス牧新社，1976年，頁444-445。）



6.「狂歌（きょうか）」是以五、七、五、七、七的音節所做的短歌，內容充滿風刺意味。
7. 十返舎一九著，鮑耀明譯，《東海道徒步旅行記》，濟南，山東畫報出版社，2011年8月；《歌川広重 保永堂版 東海道五拾三次》，東京都，株式會社二玄社，2012年，頁5。
8. 內田啟一，《江戶出版情事》，京都，株式會社青幻舎，2007年，頁30-31、40-41；《歌川広重 保永堂版 東海道五拾三次》，東京都，株式會社二玄社，2012（平成24）年，頁5。
9. 日本自古以來就有的山岳信仰後來與佛教的密宗、道教相結合，在平安末期誕生了一種稱為「修驗道」的宗教。
10.《葛氏北齋富嶽三十六景》，靜岡縣熱海市，MOA美術館，2003年，頁6。
11.Christine Guth, *Art of Edo Japan: The Artists and the City 1615-1868*, New York: Harry N. Abrams, 1996, p. 112.
12.內田啟一，《江戶出版情事》，京都，株式會社青幻舎，2007年，頁18；《葛氏北齋富嶽三十六景》，靜岡縣熱海市，MOA美術館，2003年，頁7。

總長度為128公里。不同於《東海道名所圖會》以高視點角度強調富士川和富士山的宏偉壯麗，北齋筆下除了描繪激烈的川流宛如大海的怒濤外，更多心思在刻劃帶著小孩的漁夫捕魚的情景。漁夫弓著腰的身體除了與粗獷的岩塊形成畫面的焦點外，更與其手中緊握著的曳繩呈現強勁的搏鬥與張力。再者，遠方的富士山以輪廓線略為勾勒，有種虛實相生的意境。

北齋的富士山系列畫作在當時受到了民眾熱烈的歡迎。一般來說，當時浮世繪一枚會印200張，代表北齋的浮世繪大約會有200人購買。但一枚浮世繪若以5個人曾看過來計算，200枚就代表它應該擁有大約千人的讀者。¹³若需再印，則需另行再刻新版印刷。大眾喜愛的作品，藉由木版印製做為媒介廣為流傳，浮世繪可以說是相當出色的出版物。在此風潮下，北齋的畫作激發了其他畫家把風景畫題材更進一步地發揚光大，安藤廣重就是其中相當富有天賦的畫家。

三、安藤廣重與《東海道五十三次》

安藤廣重於寬政9年（1797），出生於江戶一個消防員家庭，幼名德太郎。其幼年時期的生命經驗並不愉快。1809年農曆2月（12歲），廣重失去了他的母親，就在同月，父親將「火消同心」一職讓渡給他。同年年底，其父親也撒手人寰。廣重有三個姊妹，沒有任何兄弟，故他在13歲時就繼承了家督之位。廣重何時投入浮世繪畫師歌川豐廣（1773-1828）的門下習畫，並不清楚，但就目前史料所知，他在1812年（約15歲）時開始使用「歌川」的姓，並更名為「歌川廣重」。¹⁴

江戶時代「火消同心」一職算是相當輕鬆的工作，所以廣重可以有相當多的時間從事其他活動。廣重在拜師歌川豐廣前，也曾學習過狩野派和土佐派的藝術，但最終被浮世繪充滿庶民色彩的風格所吸引。此外，他還從四條派學習到寫生的技巧。¹⁵文政6年（1823）廣重將「火消同心」一職讓渡於子，專心作畫。一開始時也畫美人畫和役者繪，後因1829-1830年其所創作《東都名所》系列的啟發，開始對風景畫有了深刻的領悟，並在這個時期開始使用「一立齋」為其名號。¹⁶

廣重在天保3年（1832）36歲的夏天，加入幕府於農曆8月1日獻駿馬給朝廷的行列，從江戶經東海道到京都獻馬。對早就企劃要以東海道五十三次為題材、出版



圖8 安藤廣重畫 《木曾海道六十九景——垂井》 1835-1842 （圖片來源：Isaburo Oka, *Hiroshige: Japan's Great Landscape Artist*, Tokyo, New York, London: Kodansha International Ltd., 1992, p. 34.）

一系列街道風景的保永堂來說，這是夢寐以求的機會。當時保永堂（竹內孫八）還是一家名不見經傳的書店，無法獨力發行《東海道五十三次》，於是與當時一流的書店偃鶴堂（鶴屋喜右衛門）合作。廣重在旅行中畫了許多草稿，湧現不少的構想，回到江戶後，翌年開始陸續畫出一系列東海道五十三次的繪畫。由保永堂和偃鶴堂合作的這一系列作品於天保5年（1834）正月完成，將55張¹⁷集成完整一套、加上序文，由保永堂發售。這一系列的作品不但使保永堂一躍成為一流的書店，同時以歌川派浮世繪大師聞名的廣重終於超越前輩葛飾北齋，一舉被推為浮世繪風景畫師的第一人。此後，廣重又持續有許多的傑作發表，如《木曾海道六十九景》¹⁸（1835-1842）（圖8）、《京都名所之內》（約1835）（圖9）等。一直到安政5年（1858）死於霍亂為止，始終以風景畫第一人之姿活躍於世。¹⁹

東海道在13世紀左右就已是連結京都與關東地區的要道，街道上的「宿場」²⁰已經陸續出現。到了17世紀，在德川家康決定以江戶作為幕府的據點後，連結京都與江戶的東海道更加完備；17世紀初葉共建立了53個宿場。存在這段路程上的53個宿場就稱為「東海道五十三次」。每個宿場的景觀和風俗自然就成為浮世繪主要的題材。

13.內田敏一，《江戶出版情事》，京都，株式會社青幻會，2007年，頁16。

14.Isaburo Oka, *Hiroshige: Japan's Great Landscape Artist*, Tokyo, New York, London: Kodansha International Ltd., 1992, p. 70.

15.同上註，頁71-72。

16.同註14，頁74。

17.《東海道五十三次》保永堂版55張畫作除了東海道上的53個宿場外，還加上起點的「日本橋」和終點的「京師」，一共55張。

18.木曾海道（即中山道）為江戶和京都之間的內陸路線。

19.《歌川広重 保永堂版 東海道五拾三次》，東京都，株式會社二玄社，2012（平成24）年，頁5；Christine Guth, *Art of Edo Japan: The Artists and the City 1615-1868*, New York: Harry N. Abrams, 1996, p. 117.

20.「宿場（shukuba）」為當時提供運輸、通信和休憩服務的公共設施。



圖9 安藤廣重畫《京都名所之内——嵐山滿花》約1835（圖片來源：Isaburo Oka, Hiroshige: Japan's Great Landscape Artist. Tokyo, New York, London: Kodansha International Ltd., 1992, p. 22.）



圖10 安藤廣重畫《東海道五十三次——日坂》1832-1834（圖片來源：《廣重東海道五十三次》，靜岡縣熱海市，MOA美術館，2000年，圖25。）

當時的東海道並不是一條安全且容易步行的道路。由於夜晚的旅行很危險，旅人大多早上4點左右離開宿場，白天步行三、四十公里，夜幕低垂時就投宿下個宿場，此乃通例。在十返舍一九的《東海道中膝栗毛》一書中，就曾多次提到旅途中遭遇小偷與盜匪等情節。²¹以〈日坂〉（圖10）一作為例，該圖以坡下的夜泣石為中

21. 十返舍一九著，鮑耀明譯，《東海道徒步旅行記》，濟南，山東畫報出版社，2011年8月，頁53-63。

心，描繪在往日坂宿場的途中，旅人要通過以夜泣石傳說聞名的場景。傳說曾有位孕婦夜經山路為山賊所殺後化為石頭，因思念腹中的胎兒，每到夜晚這塊石頭就會傳出哭泣聲。²²

（一）宗教信仰與旅遊

旅遊與宗教文化的關係自古以來在東西方都是相當密切的，確切的說，宗教朝聖可以說是古代主要的旅遊活動。宗教觀光可以歸納出廣義與狹義的兩種定義。廣義觀點主張：只要是圍繞宗教資源展開的旅遊活動，都可以視為是宗教觀光，其也包括非信徒出於興趣等所從事的相關旅遊活動，因此我們很難將這類宗教活動的「香客」或「遊客」作明顯的區分。狹義觀點則是主張：信徒因為宗教目的而從事的旅遊活動，如朝聖、傳法、雲遊等。²³朝聖在日語中稱為「巡禮」，意指巡迴禮拜之意。「巡禮」一詞最早出現於9世紀中葉由天台宗僧侶圓仁（慈覺大師）所著《入唐求法巡禮行記》，意指巡行參拜聖地的意思。明治時代（1868-1912）以前，封建制度下的日本人民是被禁止自由旅行的。江戶初期旅遊者只限公差武士、工商人員以及巡禮者。一直到江戶中期，庶民能夠長途旅遊的機會一生大概只有一次，其目的地就是前往伊勢神宮參詣，因此，江戶時代，參拜旅行是庶民之間的一大要事。²⁴表面上是信仰的一環，實際上是因為在參拜後便能開單，享受宴會、溫泉療養與名勝遊覽之樂趣。因此，前往著名神社寺廟參拜，成為江戶時代旅行文化的一大支柱。²⁵

在《東海道五十三次》55張圖中，描繪參拜旅行的相關圖像至少包括有〈朝津〉（圖11）和〈神奈川〉（圖12）。以〈朝津〉為例，該題副標「黃昏圖」明顯指出時間是在夕陽西下的黃昏之際。做為主角的三個人，急忙的在寂靜的道路上趕路。他們的旅行並非為了要遊山玩水，從背負著天狗面具的男子可以知道他們是正在往金毘羅權現參拜的路途上。金毘羅權現是琴平山（象頭山）的山岳信仰和修驗道融合的神佛習合之神，天狗則是金毘羅權現的眷屬。江戶時代，背負天狗面具且著白色裝束的金毘羅修道者在全國巡迴，使金毘羅信仰日漸普及，並有背負天狗面

22. 《廣重東海道五十三次》，靜岡縣熱海市，MOA美術館，2000年，圖25。

23. 顏亞玉，〈宗教旅遊論析〉，《廈門大學學報》3期，2001年，頁69-73；洪淑華，謝登旺，〈論宗教的文化旅遊與觀光價值〉，《佛學與科學》第11卷第1期，2010年2月，頁11-20。

24. 富田昭次著，廖怡鏘譯，《觀光時代：近代日本的旅行生活》，臺北市，蔚藍文化出版股份有限公司，2015年，頁46。

25. 富田昭次著，廖怡鏘譯，《觀光時代：近代日本的旅行生活》，臺北市，蔚藍文化出版股份有限公司，2015年，頁108；林承鋒著，《宗教造型與民俗傳承：日本時期在臺日人的庶民信仰世界》，臺北市，藝術家，2010年，頁17-18。



圖11 安藤廣重畫《東海道五十三次——朝津》1832-1834（圖片來源：《広重東海道五十三次》，靜岡縣熱海市，MOA美術館，2000年，圖12。）右上圖為局部



圖12 安藤廣重畫《東海道五十三次——神奈川》1832-1834（圖片來源：《広重東海道五十三次》，靜岡縣熱海市，MOA美術館，2000年，圖3。）右上圖為局部

具前來讀岐國象頭山松尾寺參拜的習俗。²⁶由於畫中三人都只看到背影，沒有感情起伏的表現，更提昇了安靜卻也寂寥的氛圍。向街道及遠處的木橋望去，「宿場」的屋頂和白壁在月光的照映下浮現出來，顯示休憩的「宿場」就在不遠處。就連水面都泛有白色粼粼之光，表現月光下所呈現的美景。廣重的風景畫經常被形容為帶有抒情的和孤寂的氛圍，〈朝津〉就是一種典型的風格展現。

與〈朝津〉一樣，在〈神奈川〉一圖裡右方旅人最後面的是一對參拜巡禮的父

26.請參考維基百科「金毘羅權現」條目，瀏覽日期：2016年1月29日。



圖13 安藤廣重畫《東海道五十三次——御油 旅人留女》1832-1834（圖片來源：《広重東海道五十三次》，靜岡縣熱海市，MOA美術館，2000年，圖35。）

子，及背負著「六部」²⁷的行者，他們正專心誠意的步上斜坡。這兩組人都是走在信仰之旅的途中，前面兩組男女的喧鬧拉扯似乎和他們全然無關。自然與人事的對比，及前後人物動靜的反差，可以說是本圖描繪的重點。〈神奈川〉圖中描繪「留女」搶拉客人的情景在〈御油〉（圖13）一圖中，有更為生動誇張的描繪。

（二）宿場與浪花講

前文所提，德川家康所確定的「參勤交代」不但使全國交通網急速擴增，也令旅館業逐漸發達。「參勤交代」制度化後，「宿場」便成為客棧聚集的小鎮。「宿場」是自古以來就有的設施；宿場旅館初期設備極為簡陋，旅客必須自備食物，柴火和烹飪道具等則向旅館購買或租借，當作宿泊費，偶爾也有提供伙食的「旅籠屋」。江戶中期後，因為政治穩定，經濟日漸繁榮，「旅籠屋」開始遍及各街道。舉例來說，第一站宿場品川，當時旅館數就多達93家，名古屋熱田宿場旅館更是多達248家，因為競爭日趨激烈，旅館設備和服務也就日益提升。²⁸

宿場中，大名及幕府官員多住在「本陣」或「脇本陣」，一般旅客則住在「旅籠」。當時「旅籠」分為兩種，有「飯盛女」（私娼）服務的稱為「飯盛旅籠」，無「飯盛女」的一般旅社稱為「平旅籠」。在江戶，除了吉原之外，其餘的賣春區

27.六部為「六十六部」之簡稱，原為信眾抄寫六十六部《法華經》，背負至全國六十六處寺院參拜奉納的行脚僧。後來也有在背負的櫃子中放入佛像參拜者，也稱為六部。請參考茂呂美耶，《傳說日本》，臺北市，遠流，2007年，頁66；www.kotoba-library.com，瀏覽日期：2016年3月3日。

28.茂呂美耶，《江戶日本》，臺北市，遠流，2003年，頁163。

域皆不合法，但實際上各地都有半公認的私娼區，一般稱為「岡場所」。幕府為了讓宿驛制度永續發展，會提供補助金，並允許僱用「飯盛女」。²⁹從〈御油〉畫面右邊的旅舍，我們可以看到已經休憩的旅客正坐在入口的廊道上，旅籠屋中的侍女正為他端來一盆熱水，準備幫旅客洗腳，讓行走了一天的旅人好好休息。「飯盛旅籠」還有負責拉客的「留女」，她們會在街上搶生意。（如圖12及圖13所見）

就場景構圖與人物的配置之刻劃而言，〈御油〉街道兩側櫛比鱗次的旅店呈現西方單點透視的空間感，此繪畫技法與「蘭學」於18世紀上半葉大量的傳入日本有一定的影響。圖面中央招攬旅客留宿的兩位「留女」，不顧形象拼命地在搶拉街上的旅人，正在上演全然塵世味道的戲劇（圖13-1）。看得到臉部的男子，背上的包袱被拉住而臉上露出痛苦的表情。另一個男子的左手也被用力拉住，似乎也透過視到隱藏在竹笠後羞澀的表情。相較於畫面中「留女」們廝殺般地在搶客的情景，在右側路過及另一在屋內的女子擺出一副淡然或無聊的表情，畫面中動與靜的衝突性又再度展現在觀眾眼前。廣重風景畫的特徵，不只是對主角深刻著墨，就連周邊人物的表情也都給予生動的描繪。在藝術史中，「風格」是指某一特定時間及地域中藝術特徵的結合，包括作品的主題、構圖形式、筆墨、設色等要素。廣重對於低層庶民生活的仔細觀察與生動描寫，及人物動靜的對比，充分顯示出其作品中對人本的關懷與真實呈現的味道，而這濃厚的庶民色彩，正是江戶隨著經濟發達與町人勢力提升後伴隨而來的時代風格。

〈御油〉畫中「留女」在街上搶生意的情景和「飯盛女」充斥的場景在十返舍一九的筆下也有多次描繪。³⁰當時有些「留女」也兼任「飯盛女」的工作。因此，為了要有安全且舒適的旅程，旅途中的住宿飯店成了遊客們重要的選擇之一。³¹

在〈御油〉一作右上角我們可以看到掛了許多叫做「講中札」³²的告示板（圖13-2）。由於激烈競爭的關係，正派經營的「平旅籠」在當時的數量愈來愈少。但旅客如果不想被「飯盛女」騷擾，大多會選擇優良的「平旅籠」投宿，因此，信仰虔誠的信徒或代人前往寺社參拜的人，就組成各種「講」，他們會指定正派經營的



圖13-1 安藤廣重畫 〈御油 旅人留女〉（局部）



圖13-2 安藤廣重畫 〈御油 旅人留女〉（局部）



圖14 《浪花講定宿帳》（圖片來源：進士慶幹編，《圖說日本文化の歴史》（9）江戸（中），東京都，小學館，1980年，頁108。）

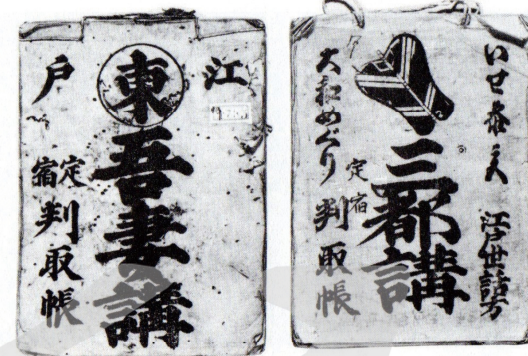


圖15 《三都講》（圖片來源：進士慶幹編，《圖說日本文化の歴史》（9）江戸（中），東京都，小學館，1980年，頁108。）

旅館為「定宿」（即指定旅館）。文化元年（1804）大阪王造清水町の松屋甚四郎（生卒年不詳）和江戸の鍋屋甚八（生卒年不詳）等「講元」（參詣團的主辦人）成立了「浪花講」，即使是落單的旅客也可以透過購買《浪花講定宿帳》（圖14）等情報誌，挑選書上提供的旅館。之後，又有「三都講」（圖15）等相繼成立，對旅客來說提供了相當便利且安全的資訊。³³

相較於前述的作品，〈赤阪〉（圖16）是「保永堂版」中唯一描繪室內狀態的作品，畫面呈現的是晚餐時間的旅店。從畫面中我們可以看到中庭中植有一棵巨大的鐵樹，廣重以這棵鐵樹為界，將左右兩側房間展示的世界形成表裡的對比，描繪出旅店的真實狀況。右側房間裡的女子們對著鏡子正在化妝，那些女子正是稱為「飯盛女」的娼婦（圖16-1）。左側的房間內，男客側著休息，旅店的女侍正送來晚膳。走廊上赤裸上身的男子則是剛沐浴完畢正要回房休息。另外，我們從畫面上還可以看到從樓梯上走下來的腳，顯示出旅館應該還有二樓。廣重的風景畫作品，除了讓我們看到大自然騷動變化與驚險的場面外（圖17），也讓我們看到了較輕鬆的一面，諸如許多風土民情的描寫，富於詩情，又時有詼諧之筆，不禁令觀者莞爾一笑。

29.進士慶幹編，《圖說日本文化の歴史》（9）江戸（中），東京都，小學館，1980年，頁98；山本文著，卓文怡譯，《回到江戸過生活：比現代東京有趣100倍的美好生活》，臺北市，本事文化股份有限公司，2012年，頁81。

30.十返舍一九著，鮑耀明譯，《東海道徒步旅行記》，濟南，山東畫報出版社，2011年8月，頁12-13、49、52、88、166。

31.進士慶幹編，《圖說日本文化の歴史》（9）江戸（中），東京都，小學館，1980年，頁107-108；山本文著，卓文怡譯，《回到江戸過生活：比現代東京有趣100倍的美好生活》，臺北市，本事文化股份有限公司，2012年，頁331-334；富田昭次著，廖怡鍾譯，《觀光時代：近代日本的旅行生活》，臺北市，蔚藍文化出版股份有限公司，2015年，頁46。

32.「講中札（こうじゅうふだ）」即參詣團的告示板。

33.進士慶幹編，《圖說日本文化の歴史》（9）江戸（中），頁108；山本文著，卓文怡譯，《回到江戸過生活：比現代東京有趣100倍的美好生活》，臺北市，本事文化股份有限公司，2012年，頁335。



圖16 安藤廣重畫《東海道五十三次——赤阪 旅舍招徠》 1832-1834 （圖片來源：《重東海道五十三次》，靜岡縣熱海市，MOA美術館，2000年，圖36。）



圖16-1 安藤廣重畫《赤阪 旅舍招徠》（局部）之飯盛女

（三）旅遊與名物

廣重的作品除了充分反映出當時風土民情外，也讓我們見識到了江戶晚期的出版與相關經濟活動。

就出版文化而言，通常浮世繪畫面中只會看到畫師的名字，幾乎都不會出現雕刻師和刷版師的名字。因為和畫師相形之下，屬於工匠的雕刻師和刷版師的社會地位較低。雖然他們一般都被忽視，但有時也會記入畫中，流傳到今天的例子並非全無，廣重的〈御油〉（圖13-2）即為一例。此圖提供了相當多有關「保永堂版」的訊息。最右邊是表示「保永堂版」總圖數的「五拾五番」，接著看到的是表示第35宿場的「三拾五番」，其次是「東海道續畫」，再依序是「彫工治郎兵衛」、「摺師平兵衛」、「一立齋」等。如前所述，「一立齋」是廣重的名號。如果沒有這幅圖，當時製作《東海道五十三次》的雕刻師與刷版師就永遠不為人所知，由此可知它是一件非常寶貴的畫作。

旅遊既是一種社會文化現象，也是一種經濟現象。不論古今，人們在旅遊中總是會趁機享受當地的的美食或購買伴手土產。上文曾提到，《東海道中膝栗毛》一書中多次提到各地的名產，其包括有府中的安倍川餅（烤後外面黏一層豆麥粉的年



圖17 安藤廣重畫《東海道五十三次——四日市》 1832-1834 （圖片來源：《重東海道五十三次》，靜岡縣熱海市，MOA美術館，2000年，圖43。）

糕）³⁴、鞠子的山藥汁，³⁵和鳴海的有松絞染³⁶等。這些名物在廣重的筆下也多所描繪。如〈鞠子〉（圖18）一圖中小販的廣告牌（圖18-1）就像是在告知路過的旅人：山藥汁（とろろ汁）為本地不可錯過的名物喔！而鳴海宿場東北邊的有松一地素以絞染而聞名，沿街都是販賣絞染布的店家（圖19）。這些圖文並茂的風景繪比起遊記或小說來，對庶民更具有吸引力，儼然都成了當時最好的導遊手冊。另外，出了京都經由中山道返家旅人的伴手土產，以天津所販賣的大津繪最為暢銷。它以簡樸的圖框裝飾，且重量輕，拿來當土產非常合適。浮世繪（圖6）則多被拿來當做江戶的土產。³⁷江戶的風景畫可以誇現江戶的名勝，而美人畫中美人所穿的江戶式小袖或浴衣，則成為當時婦女流行款式的指標，透過浮世繪的傳播在各地廣為流傳。除此，黃表紙³⁸和滑稽本等出版品在江戶外地也有許多消費需求。

34. 十返舎一九著，鮑耀明譯，《東海道徒步旅行記》，濟南，山東畫報出版社，2011年8月，頁94。

35. 同上註，頁96。

36. 同註34，頁187。

37. 內田敏一，《江戸出版情事》，京都，株式會社青幻舎，2007年，頁34。

38. 這是江戶時代中期至後期所刊行的一種娛樂文學，由於使用黃色封面，故稱「黃表紙」。

39. 同註37。



圖18 安藤廣重畫《東海道五十三次——駒子》 1832-1834 （圖片來源：《廣重東海道五十三次》，靜岡縣熱海市，MOA美術館，2000年，圖20。）



圖18-1 安藤廣重畫《駒子》（局部）



圖19 安藤廣重畫《東海道五十三次——鳴海》 1832-1834 （圖片來源：《廣重東海道五十三次》，靜岡縣熱海市，MOA美術館，2000年，圖40。）

四、《東海道五十三次》的藝術特色與意義

（一）寫實與寫意之間

葛飾北齋和安藤廣重在浮世繪的發展上，可以說是成功地將美人繪轉移到本國秀麗山川重要之畫家。北齋的《富嶽三十六景》以融入江戶常民生活中的富士山或在江戶庶民間興盛的富士信仰為背景，從遠近、四方各個角度來展現富士山，並與當時的風俗民情文化相連結，因此隱藏著無限的發展性。這套作品，與其說是現實的風景，倒不如說是北齋以藝術家的眼睛反映出幻想的富士山。

和北齋相似，廣重筆下的風景繪看似「寫實」，實際上則不盡然，就《東海道五十三次》而言，畫家應該並非只是將宿場的真實景象表達出來，而是透過其內心的重組所繪成的風景畫。⁴⁰前文曾提到，廣重是在天保3年（1832）農曆8月1日跟隨幕府的獻馬行列經由東海道赴往京都。當時從江戶到京都一般的旅程只需要15天即可以走完，由於廣重往返東海道是在陽曆9月左右，不會實際看到街道四季變化的情景。由此可知，上述的許多圖像都是廣重創造出來的，而其參考的資料包括《東海道中膝栗毛》和《東海道名所圖會》等當時流行的旅遊情報。學者岡畏三郎就認為《駒子》（圖18）一圖應該是參考十返舎一九的小說而繪成的。⁴¹但透過廣重敏銳的觀察力，使許多風俗民情的細膩處也能具體表現出來，這也是其寫實精神的展現。另外，以《舞坂 今切真景》（圖20）為例，在畫面右後方可以看到雪白的富士山。有的說法是說：在湖光山色遠處浮出一座白山這樣的風景，是參考自《東海道名所圖會》（圖21）一書。⁴²兩者相較之下，該畫面雖然與《今切》的實景有所不同，但廣重畫來卻相當的自然。

再者，廣重在這一系列圖中巧妙地融入季節及時間的變化，讓觀賞者感受到濃濃的旅情。日本自平安時代（794-1184）人們就非常喜愛歌詠身邊的大自然，並將大自然的風情融入生活中。平安後期（897-1184）因為政治的不穩定，使得人們更加往美學尋求自我肯定。日本繪畫在承繼了唐代（618-907）華麗的賦彩山水後，其潛藏的情感表現更被發揚光大，最後遠離了唐風和北宋（960-1127）巨嶂山水畫

40. 此種看似寫實，其實並不盡然的繪畫特色可以說是東方諸國（如中國、韓國、日本、印度等）皆有的表現方式，即採多點透視、鳥瞰式構圖、平面化、去陰影等，這些繪畫表現方式在二十世紀也先後對西方的畫壇（如印象派）產生相當大之影響。

41. Isaburo Oka, *Hiroshige: Japan's Great Landscape Artist*. Tokyo, New York, London: Kodansha International Ltd, 1992, p.10.

42. 《歌川広重 保永堂版 東海道五拾三次》，東京都，株式會社二玄社，2012（平成24）年，頁74。



圖20 安藤廣重畫 〈東海道五十三次——舞坂〉 1832-1834 〈圖片來源：《廣重東海道五十三次》，靜岡縣熱海市，MOA美術館，2000年，圖30。〉

的路線，形成了著名的大和繪。廣重非常擅長捕捉大自然的野趣與人物幽默自然的表情，作品強調大自然風景中抒情氣氛的手法正是日本大和繪藝術的精髓所在。⁴³

另外，廣重的作品除了保有日本傳統大和繪的抒情氣質外，利用色彩漸層套印及用寫實手法與特有的構圖去表達纖細入微的情感，更是其作品深具吸引力與普遍受到歡迎的主要因素。⁴⁴

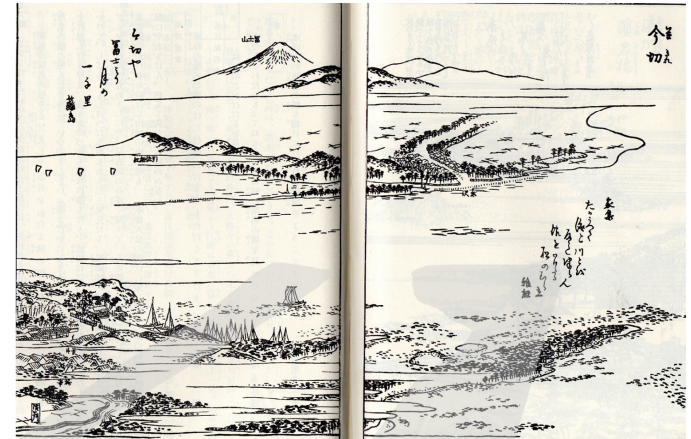
（二）充滿人文關懷的風景繪

除了對於自然有著纖細入微的刻畫外，廣重對於角色的絕妙選擇和描寫，也是其作品的一大特色。17世紀上半葉，因著政治、經濟的穩定，加上外地大名受命群聚於此，江戶無形間取代了昔日京都的地位，在沒有傳統包袱和民性率直的熔爐中，毫不遲疑地煉出果敢與寫實的新文化。北齋與廣重相繼深刻地描繪出日本山川氣象的偉大，風土民情之可親，及庶民生活中的堅忍精神與強韌的生命力。其風景畫的描繪對象都是一般的市井小民，而風格則秉持著一貫有的活力、朝氣、驚喜與人文關懷。畫中所具有的靈趣和人文意涵（如〈朝津〉、〈御油〉和〈四日市〉

43. Terukazu Akiyama. *Japanese Painting*. Geneva: Skira; New York: Rizzoli, 1977, p. 179.

44. 林素幸，〈豐子愷的山水風景畫與日本浮世風景畫〉，《美術學報》創刊號，2006年10月，頁39。

圖21 《東海道名所圖會》內頁插圖〈今切〉 1797 〈圖片來源：秋里雜島著，《東海道名所圖會》，東京都，株式會社館アリス牧新社，1976年，頁444-445。〉



等），非一般人所能及，更與中國十九世紀以前帶有象徵國強民富和彰顯政績意涵（圖22），⁴⁵或近代西方搜奇獵異意味濃厚的風俗圖（圖23）大異其趣。

「風俗圖」的塑造以及傳布，本身就是一種自然與人文現象外觀與內在「文化觀點」交雜的生命史。探討「風俗圖」之產生、傳布與變化，也相應地成為探尋自然與人文現象之細節，以及創作者「世界之眼」文化意涵的重要素材。⁴⁶就藝術社會學而言，藝術不能脫離社會而存在，因為藝術是人所創造的，而人是社會的產物。藝術家在創作時，自然會受該時代的社會脈絡、社會風氣等因素所影響，進而反映於作品之中。浮世風景繪的興起與繁榮不但與江戶時期的社會經濟發展及當時旺盛的旅遊文化息息相關，廣重筆下庶民的直率，乃至憤怒難平的醜態等更是江戶時期最動人的光彩。

45. 北宋後期（960-1127）之後，由於文人畫逐漸成為畫史的主流，「風俗圖」在中國畫史上因此較少受到關注。雖然如此，宮廷或民間畫家對「風俗圖」的描繪卻不曾中斷過。從北宋末年張擇端（約1042-1107）的《清明上河圖》到清代徐揚（1712-?）的《日月合璧五星聯珠圖》、《盛世滋生圖》和滿人六十七（生卒年不詳）以巡臺御史身分要求畫工描繪的《番社采風圖》等作品，都可看出「風俗圖」此題材在歷代持續受到畫家關注的狀況。這些畫作的內容多以正面肯定的表現手法，來傳達民生的富庶與當政者之政績。

46. 吳衍祺，〈沉睡記憶的爬梳——記「采田福地：臺博館藏平埔族傳奇」特展〉，《藝術家》413期，2009年10月，頁313。

五、結論

綜合而言，廣重浮世風景繪所呈現的豐富生命感和藝術性的現代感，可以說是結合了主觀與客觀、融合寫實主義與表現主義的折衷綜合體。但風景浮世繪的鑑賞，不能以單純的藝術性觀點來探討，因為風景浮世繪或安藤廣重的崛起，是和當時江戶的社會、經濟發展，尤其旅遊文化息息相關。《東海道五十三次》除了是一部精采的遊記外，無論就史地文化記錄資料或藝術觀點來看，都具有相當多方面的價值。■



圖22（左）〈番社采風圖——迎婦〉 18世紀（圖片來源：石守謙主編，《福爾摩沙——十七世紀的臺灣，荷蘭與東亞》，臺北市，國立故宮博物院，2003年，頁113。）

圖23（右） 佚名 《理髮師》 19世紀（圖片來源：王鶴鳴主編，馬遠良主編，《西方人筆下的中國風情畫》，上海，上海畫報出版社，1997年，頁22。）

參考書目

- 十返舍一九著，鮑耀明譯，《東海道徒步旅行記》，濟南，山東畫報出版社，2011年8月。
- 大石慎三郎編，《圖說日本文化的歷史》（8）江戶（上），東京都，小學館，1980年。
- 大戶吉古、山口修編，《江戶時代圖誌》第14卷「東海道一」，東京都，筑摩書房，1976（昭和51）年。
- 山本博文著，卓文怡譯，《回到江戶過生活——比現代東京有趣100倍的美好生活》，臺北市，本事文化股份有限公司，2012年。
- 內田啟一，《江戶出版情事》，京都，株式會社青幻舎，2007年。
- 王鶴鳴、馬遠良主編，《西方人筆下的中國風情畫》，上海，上海畫報出版社，1997年。
- 中山大學歷史系、廣州博物館編，《西方人眼里的中國情調》，北京，中華書局，2001年。
- 石守謙主編，《福爾摩沙——十七世紀的臺灣，荷蘭與東亞》，臺北市，國立故宮博物院，2003（民國92）年。
- 《廣重東海道五十三次》，靜岡縣熱海市，MOA美術館，2000年，第21刷。
- 坂本賞三、福田豐彥監修，《新編日本史圖表》，東京都，第一學習社，2008年，改訂21版。
- 兒玉幸多編，《江戶時代圖誌》第15卷「東海道二」，東京都，筑摩書房，1977（昭和52）年。
- 林承緯著，《宗教造型與民俗傳承：日本時期在臺日人的庶民信仰世界》，臺北市，藝術家，2010年。
- 茂呂美耶，《江戶日本》，臺北市，遠流，2003年。
- 茂呂美耶，《傳說日本》，臺北市，遠流，2007年。
- 秋里鐘島著，《東海道名所圖會》，東京都，株式會社館アリス牧新社，1976（昭和51）年。
- 富田昭次著，廖怡錚譯，《觀光時代：近代日本的旅行生活》，臺北市，蔚藍文化出版股份有限公司，2015年。

進士慶幹編，《**圖說**日本文化の歴史》（9）江戸（中），東京都，小學館，1980（昭和55）年。

《葛氏北齋**富士**三十六景》，靜岡縣熱海市，MOA美術館，2003年，第12刷。

《歌川**広重** 保永堂版 東海道五拾三次》，東京都，株式會社二玄社，2012（平成24）年，2版。

巫仁恕，〈晚明的旅遊活動與消費文化—以江南為討論中心〉，《中央研究院近代史研究所集刊》第41期，2003年9月，頁87-143。

吳佰祿，〈沉睡記憶的爬梳——記「采田福地：臺博館藏平埔族傳奇」特展〉，《藝術家》413期，民國98年10月，頁309-317。

林素幸，〈豐子愷的山水風景畫與日本浮世風景畫〉，《美術學報》創刊號，2006年10月，頁29-55。

洪淑華，謝登旺，〈論宗教的文化旅遊與觀光價值〉，《佛學與科學》第11卷第1期，2010年2月，頁11-20。

顏亞玉，〈宗教旅遊論析〉，《廈門大學學報》3期，2001年，頁69-73。

Akiyama, Terukazu. *Japanese Painting*. Geneva: Skira; New York: Rizzoli, 1977.

Guth, Christine. *Art of Edo Japan: The Artists and the City 1615-1868*. New York: Harry N. Abrams, 1996.

Oka, Isaburo. *Hiroshige: Japan's Great Landscape Artist*. Tokyo, New York, London: Kodansha International Ltd., 1992.

國立台灣美術館

National Taiwan Museum of Fine Arts

勘誤啟事：

上（104）期白適銘〈廢除「國畫」之後——戰後臺灣水墨畫「東亞文化共同體」思想之形成〉一文，有關篇名，於頁1之目錄頁及頁2「編者的話」介紹中皆漏植「臺灣」二字，謹此更正。