

# 浮世絵師にみる絵手本利用の一考察

—— 中国画譜を源流とする歌川派の作品を中心に ——

中山 創 太

Edehon and *Ukiyoe-shi*: Utagawa-school Works and Chinese *Gafu*

NAKAYAMA Sota

In the mid-Edo period, the *edehon* produced by Tachibana Morikuni and Ōoka Shunboku were used in amateur painting education to research the technique of professionals. It is believed that the *edehon* provided professional illustrators with the opportunity to study the techniques used in conservative Kanō school tradition, classical painting, and Chinese painting, to which they would have had little access, and incorporate these techniques into their own works.

This essay focuses on *ukiyoe*, a representative print art of Edo-period mass culture, particularly the works of the Utagawa school of the late Edo period, in an attempt to present those pieces that suggest a reliance upon *edehon*. With this, it is possible to suggest the diffusion of Kanō school painting techniques through *edehon*, and in particular, to discover the transmission through *ukiyoe* prints

キーワード：絵手本 (edehon) 歌川派 (Utagawa school) 狩野派 (Kano school)  
図様 (iconograph) 橋守国 (Tachibana Morikuni) 大岡春卜 (Ooka Shunboku)

## 一、はじめに

江戸時代、当時画壇の中心であった狩野派の絵師は、師から与えられた粉本（絵画を制作する際に参考とした手本）を頼りに、古画の模写を行うことによって画技を習得していた。この描法学習の姿勢は、享保年間（1716-35）に刊行された絵手本の登場により、諸派の絵師に広く普及することになる。

狩野派の絵師による絵手本制作の嚆矢は、大坂の絵師橋守国（延宝七-寛延元年・1679-1748）や大岡春卜（延宝八-宝暦十三年・1680-1763）、吉村周山（元禄十三-安永二年頃・1700-73）らの名を挙げることができる。もちろん、絵手本が突如として現れたわけではない。日本よりも早く、中国において画譜の制作は開始されており、それらが舶来したことが絵手本制作の契機の一つといえる。小林宏光氏は、

事実をはっきり掴むことはできないとするものの、当時の大坂は貿易の中継地点であり、大坂の絵師は輸入品として含まれた画譜や書籍を、江戸に運ばれる前に手にする可能性があったのではないかと、という興味深い見解を提示している<sup>1)</sup>。いずれにしても、大坂を中心に刊行された絵手本は、京都、江戸においても出版され、狩野派絵師の画法は全国に波及することになる。また、絵手本の中には、明治期に再版されているものも確認でき、その需要は長きに亘り存在していたといえる。一方で、時代が下るにつれ、絵手本は様々な絵師によって制作されており、現存する作品からその制作量の多さを確認することができる。そして、これらは粉本の代替となり絵師の描法学習、一般人の絵画的教養などに利用されたのである。

さらに、大衆文化である浮世絵においても、絵師が絵手本を利用して描法学習を行っていたようである。絵手本における後世の絵師への影響を、早くから指摘した仲田勝之助氏は、後の絵師による図様転用例を提示するとともに、絵手本が粉本としての役割を担っていたことを示唆している<sup>2)</sup>。一方、鈴木重三氏は、「守国の絵本は予想外に浮世絵一枚絵への影響は大きい」と述べ、守国の絵手本に所載された図様が錦絵に転用されている例を提示している<sup>3)</sup>。しかし、浮世絵における絵手本利用の全貌を解明することは、その研究対象が膨大であり困難である。

そこで、本稿では18世紀中頃から幕末にかけて、浮世絵において大きな勢力を確立していた歌川派の絵師を対象をしばって検証する。そして、守国や春卜の絵手本制作の流れと、浮世絵への普及に着目し、歌川派にみられる絵手本利用の実態を作品から見出していききたい。はじめに、読本挿絵にみられる絵手本学習の成果を考察していくことにして、19世紀初に刊行され、かつ歌川派の絵師が挿絵を担当した作品を中心に提示していく。次に、錦絵作品についても同様に絵手本との関係を明らかにする。なかでも文化-万延期(1803-60)にかけて活躍した歌川派の絵師である歌川国芳の《禽獣図会》の揃物を中心に絵手本利用が示唆される作品を提示する。浮世絵作品にみる絵手本からの狩野派描法の普及、とりわけ歌川派の作品にその様相を見出すことを目的としたい。

## 二、読本挿絵にみられる絵手本利用

先にも述べた通り、浮世絵師が絵手本の挿絵から図様を転用し、自身の作品へと採り入れる例は諸氏によって指摘されている。一方で、錦絵作品だけでなく読本挿絵にも同様のことを見出せる。読本挿絵の制作は、浮世絵師の画業において重要な役割を占めていた。なぜならば、多くの浮世絵師にとって、

1) 小林宏光「十八世紀の日中美術交流上」(『実践女子大学紀要』第34集、実践女子大学・実践女子短期大学、1992)、101頁。

2) 仲田勝之助「狩野派の流れ」(『絵本の研究』、八潮書店、1950)、137頁を参照。仲田氏は、石川豊信の『女今川』巻之三の「孟子の母」の図様に関して、守国の『絵本故事談』(八巻九冊・正徳四年・1714)からの転用であることを指摘している。

3) 鈴木重三「絵本と挿絵本」(『MUSEUM』No.403、東京国立博物館、1984)、6-9頁。鈴木氏は、鈴木春信の《野田の玉川(千鳥の玉川)》にみられる背景の川と千鳥は、守国の『絵本通宝志』巻之三(1729年・享保十四刊行)に収載される「千鳥玉川」の転用であることを指摘している。同様に、葛飾北斎の作品についても言及している。

初めて読本挿絵を担当し、師の引立ての言葉を得ることで絵師としての道を歩み出すことが通例だったからである。

なお、本稿で扱う「歌川派」は、江戸時代後期から明治にかけて活躍した浮世絵師の流派の一つで、歌川豊春を祖とし、その弟子に豊国（初代）、豊広らがいる。さらに、幕末期になると、豊国門下から国貞（三代豊国）、国芳が、豊広門下からは広重が輩出されている。それでは、読本挿絵において絵手本利用が確認される作品を提示していきたい。

まず、『妹背山長柄文臺』<sup>いもせやまながらふんだい</sup>後篇中冊（山東京伝作、歌川豊国画、文化九年・1812）に描かれた獅子の図様をみると、肥瘦のある輪郭線が用いられており、隣に描かれた人物とは異なる描法を採っていることは明らかである（十丁・裏、図1）。また、獅子の眼光は鋭く、躍動感のある筆線とともに獅子の獐猛さが表現されている。この図様は、守国の『絵本写宝袋』巻之九上（享保五年・1720、四丁・裏、図2）、『絵本通宝志』巻之七（享保十四年・1729、二丁・裏）などにみられる唐獅子を参考に描かれたと推測できる。豊国は、唐獅子の渦模様や鬣、尾の巻き毛など、守国のそれをそのまま踏襲している。

次に、歌川国貞が挿絵を担当している『恵土錦廓春風』前篇（市川団十郎作、天保元年・1830頃）に描かれた童子の図様に注目したい。背を向けて伏せる牛とともに、それを柳の木に寝そべって見下ろす童子が描かれている（一丁・裏、二丁・表、図3）。この図様は、春卜の『画巧潜覧』巻之四（元文五年・1740）に所載されるものと類似している（十九丁・表、二十丁・裏、図4）。木の下に描かれる牛の描写、および画面構成は異なるものの、国貞が春卜の図様を参考に描いていたことは明らかといえる。なお、新江京子氏によって、この春卜の図様は、京都の絵師伊藤若冲（享保元-寛政十二年・1716-1800）の《寒山拾得図》（紙本墨画・一幅、宝暦十一年・1761）との関連も示唆されている<sup>4)</sup>。このように、大坂で刊行された絵手本が、京都、江戸といった広い範囲で、長期間に亘って利用されていたことを示す



図1



図2

4) 新江京子「若冲画と大岡春卜の画譜」（『美術史』No.161、美術史学会、2005）を参照した。新江氏は、若冲の《寒山拾得図》と、春卜の『画本手鑑』巻五所載の「寒山拾得図」（七丁・裏）との構図の類似していること、さらに、顔貌表現は『画巧潜覧』にみられる童子から着想を得たのではないかと指摘している。



図3



図4

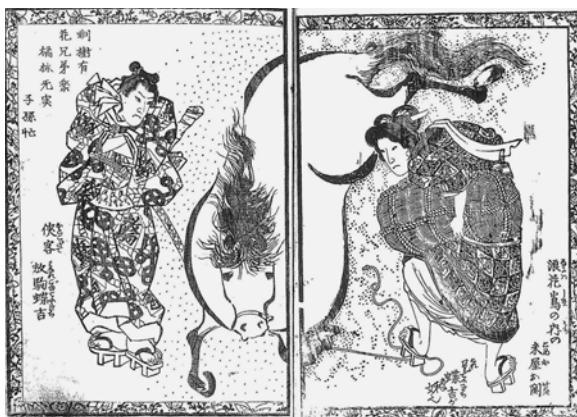


図5

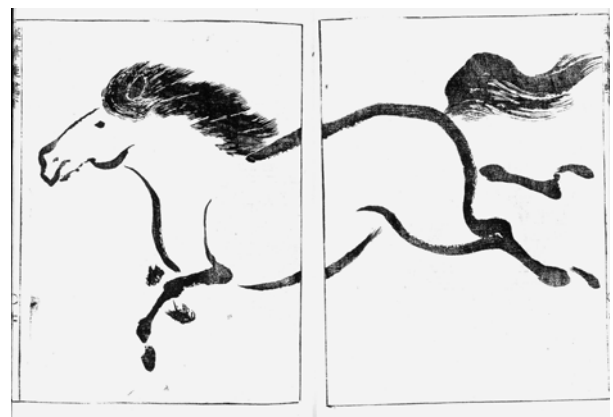


図6

事例といえよう。

一方、『復讐曲輪達引』（山東京伝作、歌川国芳画、天保五年・1834）の二丁・裏、および三丁・表をみると、略筆体で描かれた馬の綱を下駄で踏みつける女性が描かれている（図5）。画面右下に、「浪花 寫の内の米屋お関」と記されているが、荒れ馬の綱を踏みつけて鎮めるとい画題は、『古今著聞集』巻十「近江国の遊女金が大力の事」によるものと考えられる。馬の胴体には、太い輪郭線が用いられ、国芳の動きのある描写を強調している。一方、綱を踏みつけるお関は、江戸後期の浮世絵美人画の特徴の一つである猫背猪首の姿勢となっており、異なる筆法を折衷した画面が興味深い。このような、略筆体を用いた絵手本は、寛延二年（1749）に刊行された守国の『運筆鹿画』（上中下三卷三冊）にみられる。そこには、馬を画題とするものもあり、ポーズこそ異なるが、筆を一度置くだけで描かれたような目や、墨の掠れによって毛の細さを際立たせる鬣や尾の描写は共通している（下巻六丁・裏、七丁・表、図6）。国芳の挿絵をみると、馬の顔を正面から捉えたり、体のひねりを加えたりすることで画面の奥行きを表しており、描法の工夫が垣間見える。しかし、葛飾北斎の略筆体を用いた描法の絵手本である『略画早指南』（文化九年・1812）、あるいは春卜の『和漢名筆画本手鑑』（享保五年・1720、以下、『画本手鑑』と略称）巻之四にも馬の図様が収載されており、典拠と考えられる図様が複数存在することからも、国芳が参考にした絵手本を特定することは難しい。いずれにせよ、狩野派の描法は浮世絵師たちにも広く



図 7



図 8



図 9



図10

普及していたことが確認できる。ちなみに、「近江のお兼」を題材とする国芳の作品はいくつか制作されている。なかでも《近江の国の勇婦於兼》（横大判錦絵、天保二-三年・1831-32、図7）に描かれた馬は、洋書挿絵の図様を転用していたことが指摘されている<sup>5)</sup>。同題材でありながら、何らかの趣向を凝らすことで異なる印象を与える国芳の制作態度に驚かされる。

次に提示するのは、『<sup>うんはかがやくちようじやまんどう</sup>運輝長者萬燈明』（関亭傳笑作、歌川国長画、文化九年・1812）の口絵にみられる亀の図様である（図8・部分）。尾の生えた亀の図様は、長寿を意味する吉祥のシンボルとして知られ、本画においてもよくみられる画題である。この図様の典拠と考えられるのが、『絵本通宝志』巻之七の「<sup>みのがめ</sup>毛亀」である（十九丁・裏、図9）。顔貌や甲羅の紋様は異なるが、おおまかな構図は類似している。しかし、守国の図様を左右反転させたものを、京都の絵師下河辺拾水（生没年不詳）が『頭書増補訓蒙図彙』（中村惕斎編、寛政元年・1789、二十一卷十冊）の巻之十五（二丁・裏）に描いている。守国の絵手本が、大坂から京都や江戸へ流入し、多くの絵師に利用されていたことを示唆する事例である。

5) 勝盛典子「大浪から国芳へ」（『神戸市立博物館研究紀要』第16号、神戸市立博物館、2003）、28頁。



図11



図12



図13

また、文字を絵画化したようなユニークな作品もある。例えば『信夫賣封婦理袖』（山東京伝作、柳川重信画、文化十一年・1814）の口絵にみられる「寶進」は、「進」を船に見立て、その上に宝を運んでいるかのように見える（図10・部分）。これは、守国の『絵本故事談』（正徳四年・1714）の巻之六にみられる「酒色財」（十八丁・表）の図様などが関係しているのではないだろうか。「酒色財」の説明をみると酒、色、財は家における「惑」とし、「此三物乃字以て舟乃形となし、図して以て警戒とするなり」と述べている。守国は三文字を船に見立てて、波に浮かぶ様子を表している（図11）。さらに、「寶進」の隣に「文昌星図」が配されている。この画題は「魁図」ともいわれ、「魁」の文字を分解し、「鬼」が「斗」を持った姿で描かれる。文字を利用した題材としては「寶進」と同じ手法を採っているといえる。さらに、この図様は守国の『唐土訓蒙図』巻之四（十丁・表）に収載される「魁星図」と類似している（図12・部分）。守国は、筆と斗を持って龍に乗る鬼が、荒波の上を渡る場面を、一方重信は雲の上に乗る鬼を描いている。筆をかかげ上を向く鬼、腰元の宙になびく帯、そして三点の星など、随所に共通する点を見出すことができ、両者の図様の関連が垣間見える。

ここまで、浮世絵師の絵手本学習の様相を提示してきたが、読本挿絵には庶民の風俗を描いているものも多く、当時の室内装飾の様子が窺える。そして、調度品である襖、掛幅、あるいは屏風に、絵手本による描法学習の成果がみられる。また、絵師たちがどの絵手本を参考として描いたのかを断定することはできないが、学習の成果がみられる事例を提示していきたい。

まず、『前々忠臣孝記』後篇（蓬萊山人作、歌川国貞画、文政十一年・1828）の十六丁・表に描かれた襖絵に注目したい。竹林が墨画風に描かれており、竹の根元の部分や節を省略するなどの特徴が指摘できる（図13・部分）。国貞は襖絵の画題に対して、前景に描かれた人物とは異なる描法を採っていることは明らかである。

次に『<sup>やたけこころつものまじわり</sup>矢猛心兵交』（五柳亭徳升作、歌川国芳画、天保二年・1831頃）の十丁・表の襖に描かれているのは、太古石と芭蕉である（図14・部分）。18世紀になると輸入洋書の緩和や、享保十六年（1731）に渡来した沈南蘋の写実的描法を用いた花鳥画の制作が盛んとなっており、浮世絵作品に中国絵画が流



図14



図15

入したことを示唆する。また、中国の故事を題材とした伝統的画題である、「琴高仙人」、「久米仙人」(図15・部分)、あるいは「寿老人」などが描かれている挿絵もみられる<sup>6)</sup>。しかし、これらに描かれた人物は、均一な輪郭線を用いて、意匠化されて描かれており、先に述べてきたような描法学習の成果はみられず浮世絵風の表現となっている。つまり、浮世絵師に採り入れられる際に、狩野派描法から浮世絵風に変容が加えられていたと推察できる。このように、浮世絵師は室内装飾を描く際に、狩野派風の筆線を用いて画中画に取り組んでいることが指摘できる。それらは、琴高仙人、寿老人といった伝統的な画題、文人画風の竹林図や梅図、中国絵画風の芭蕉図など様々な流派の垣根を超えて描かれているといつてよい。

ここまで、読本作品にみられる絵手本利用の例を提示してきた。歌川豊国から、その弟子にあたる国貞、国芳を中心とした歌川派の浮世絵師に絵手本利用を見出すことができた。また、室内の描写にみられた襖、掛幅、あるいは屏風といった家財道具に、絵手本の描法との関係が示唆されることを提示した。これは、当時の風俗を表出している一つの要因といえよう。そして、民衆の生活圏においても、意匠を凝らした家財道具が普及していたと推測できるのである。一概に、浮世絵師たちが、絵手本の題材を参考にしていただけと断定することは難しいが、浮世絵師の描法の多様さを示すものといえる。

### 三、錦絵作品にみられる図様——国芳の作品を中心に——

浮世絵師による絵手本の利用については諸氏の研究があることを先に述べた。ここでは幕末期に活躍した歌川国芳（寛政九—文久元年・1797-1861）に焦点をあてたい。なお、国芳は、文化—万延年間（1804-1860）に江戸で活躍した浮世絵師であり、浮世絵の二大分野といえる役者絵、美人画の他に、武者絵、戯画、風景画と多岐に亘る作品を制作している。先にも述べた通り、国芳は当時輸入されていた洋書挿

6) それぞれ、『てるでまつみさおつきか照天松操月鹿毛』二編（春風亭柳枝著、一雄斎国輝画、嘉永七年・1854）、十丁・表の襖、『あわせもの合物端歌のひきぞめ弾初』後秩・上（柳亭種彦著、歌川国貞画、文政四年・1821）、一丁・裏、二丁・表の暖簾、『みなれさおうきのほりかわ水馴棹浮名堀河』（古今亭三鳥著、歌川国丸画、文化十一年・1814）、二丁・裏の掛幅に描かれている。



図16



図17



図18

絵を転用して、作品制作に携わっており、周囲に存在していたそれらを描法学習に利用していたといえる。もちろん、洋風画へ興味を示しただけでなく、葛飾北斎や勝川派などの同時代の作品からの影響も指摘されている<sup>7)</sup>。そこで、天保年間（1830-43）初期の国芳の錦絵作品における絵手本利用、および狩野派の影響が顕著にみられる禽獣を題材とするものを採りあげたい。

まず、題目は記されていないものの、《竜》、《双龍》（図16）、《鴟吻》（図17）の（大判錦絵、天保2-3年・1831-32）<sup>8)</sup>は、いずれも勢いのある運筆で、肥瘦のある輪郭線を用いて描いており、狩野派風の趣向が窺える作品といえる。なお、岩切友里子氏は、《双龍》において「少ない色数で摺られているが、かえって荒々しい覇気のようなものが感じられる」と評している<sup>9)</sup>。一方、《無題（鴟吻）》は守国の『絵本通宝志』巻之七（享保十四年・1792）にみられる「鴟吻」の図様を参考に描かれたものと考えられる（十二丁・裏、図18）。国芳の場合は、守国の図様に比べて、上空から海面に向かってるように描かれ、また首の辺りを長く描き改変させている。背景に描かれた波飛沫にみられる曲線的な描写は、守国の絵手本に散見されるものである。同様に、春卜の『画巧潜覧』巻之一（元文五年・1740）の最終丁（裏表紙の表部分）に、春卜によって、狩野派系絵師の波頭図を縮写したものが収載されており、ゆったりと飛散する飛沫の描写は、国芳のそれと類似する。

次に採りあげる《禽獣図会》の揃物（大判錦絵、天保十二-十三年・1839-41）は、神獣を題材にしたもので、《禽獣図会大鵬海老》（以下、神獣の名前のみに略称）、《龍虎》、《鳳凰麒麟》、《馬》、《獅獅》の

7) 国芳が北斎へ私淑していたことは、飯島虚心著『浮世絵師歌川列伝』（玉林晴朗校訂、畝傍書房、1941）、同著『葛飾北斎翁傳』（鈴木重三校訂、岩波文庫、1999）に記されている。また、勝川派による影響は、2011年5月14日に開催された「没後150年歌川国芳展」（於大阪市立美術館）の岩切友里子氏の講演「国芳の画想——その土壌」を聴講した際の指摘による。

8) 図16は岩切友里子監修『没後150年歌川国芳展』図録（日本経済新聞社、2011）、185頁から転載。図17はHP「kuniyoshi project」（<http://www.kuniyoshiproject.com>）から転載。

9) 岩切友里子 作品解説「299双龍」前掲書8、289頁から引用。





図19



図20



図21

五図が確認されている。作品の多くが、龍虎や唐獅子牡丹などの伝統的画題を狩野派風の筆法で描かれている。くわえて、鈴木氏は「文学画題的な共通性格を意識して、実在ならびに空想上の鳥獣類を対象に採り上げたシリーズ」と指摘している。同氏は《大鵬海老》(図19)<sup>10)</sup>にみられる海老の髭に鳥がとまる図様の典拠を、『一休噺』(寛文八年・1668)に求められることを提示している<sup>11)</sup>。しかし、国芳は典拠となる図様をただ転用するのではなく、大鵬という怪鳥を描き、背景には荒々しく、曲線を活かした波を描くことで、独自に変容させている。本揃物の他の作品にみられるような肥瘦のある筆線は用いられず、絵本利用に留まっている。続いて《龍虎》をみると、画面上部に先に提示した《双龍》と似た筆法で龍が描かれ、そしてそれと対峙するように画面下部に虎が配されている。その図様をみると輪郭線を用いずに彩色のみで表されている。

《鳳凰・麒麟》にみられる鳳凰の図様は、守国の『絵本写宝袋』巻之八の「桐に鳳凰乃図」を参考に描いたと推測できる(図20、21・部分)<sup>12)</sup>。図様が完全に一致するわけではないが、鳳凰の尾が舞う様子や、扇形を幾つも連ねて描く羽の描写に類似点を見出せる。ちなみに、大英博物館に所蔵される歌川国綱(文化二-明治元年・1805-68)の《無題(桐に鳳凰図)》(掛物絵・制作年不詳)においても、類似した鳳凰の図様がみられる。

一方、麒麟の図様は守国の『鳥獣毛筆畫譜』(正徳四年・1714、一丁・裏)に確認できる(図22・部分)。二つの図様に類似点を見出せるが、麒麟の胴部分を見ると、国芳は鱗状の硬質な皮膚を、守国は渦模様を配しており、かなりの差異がみられる。なお、本作品における「文学的性格」を指摘することはできない。しかし、国芳は本画のような印象を与える輪郭線を用いている。

本揃物の《馬》においては、先にも提示した略筆体を用いた馬が描かれており、国芳の絵手本学習を

10) 図19は『国芳』(平凡社、1992)、175頁から転載。

11) 鈴木重三 作品解説「449禽獣図会 大鵬海老」前掲書10、240頁から引用。

12) 図20は前掲書9、184頁から転載。



図22



図23



図24



図25

灰めかすものといえる（図23）<sup>13)</sup>。花卉の舞う中を駆ける馬を、勢いのある筆線を用いて描くことで疾走感を強調している。鈴木氏は、この作品の画題は「駒が勇めば花が散る」という俗謡であることを示唆している。作品にみられる表現に着目すると、馬の顔貌や胴にハイライトがみられ、絵手本学習の成果とともに洋風画への関心も窺える。

最後に《獅子》をみていく。画面上部に、崖から見下ろす獅子、画面中央に川へ落下する獅子が描かれており、本作品の画題は「獅子の子落とし」であることがわかる（図24）。画面全体に牡丹を配することで、より鮮やかな印象を受ける作品となっている。また、獅子の図様は、狩野派風の輪郭線を用いて描かれており、鬣や尾にみられる墨の掠れから、国芳の素早い筆致がみてとれる。さらに、崖の上から下方に流れる川を見下ろすような画面構成がおもしろい。なお、同主題を採る作品は、守国の『絵本写

13) 図23および図24は前掲書10、175頁から転載。



図26



図27



図28



図29

宝袋』卷之九・上の「獅獅子の器を量る図」（三丁・表）においても確認できる（図25・部分）。崖の頂上に親獅子を配し、中腹に必死に崖にしがみつく子獅子の姿を描いている構図は共通する。

このように神獣を題材とする作品は、歌川広重（寛政九—安政五年・1797-1858）の《龍》、《獅子の子落し》（両作品とも、大短冊判、天保年間・1830-43、図26、27）においても確認できる。ともにモノクロ画像しか確認することはできなかったが<sup>14)</sup>、《龍》は墨の掠れが目立ち、線の勢いのよさが上手く表されている。摺り上がった後に、暗雲に墨を散らしたような表現を確認でき、画面の緊迫感が強調されている。この図様は、春卜の『画本手鑑』卷之四にみられる「龍図」と画面構成が類似している（十四丁・表、図28）。しかし、暗雲から顔を出す竜図は、他の絵手本や作品にも見出すことができ、春卜の作品が典拠となったのかは推測の域を出ない。なお、同構図の作品は、国芳の《雲龍図》（掛物絵、天保十三年・1842頃、図29）<sup>15)</sup>においても確認されている。また、《雲龍図》の対をなす作品と考えられる《竹に虎》（掛物絵、天保十三年・1842）をみると、虎に輪郭線はみられず、没骨法のように描かれ、素早く、小刻みに筆を動かすようにして、毛並みが表現されている。画面上部の竹をみると、幹にハイライトをもうけ、彩色にぼかしを施すことで墨のにじみを際立たせている。掛物絵作品という点では、《無題（鷹図）》（弘化四年・1845頃、図30）があり、この図様は守国の『唐土訓蒙図彙』（享保四年・1719）卷之十三の「海東青」の図様と一致している（二丁・表、図31・部分）。国芳の作品をみると、守国の図様と同様に松につくられた巢の雛鳥に、餌を与える鷹が描かれており、餌を銜える仕草や、松の樹皮の描き方など守国の先行作品を参考に行っていることは明らかである。しかし、国芳は鷹の体にひねりを加えて、後方に、雲と夕日を配して奥行きを表すことで画面構成に工夫を凝らしている。

広重のもう一図の作品である《獅子の子落し》は、先に述べた国芳や守国と同画題を描いている。広

14) 太田記念美術館（『浮世絵に描かれた中国展』図録、太田記念美術館、1982）を参照した。なお、図26、27は同書から転載（作品no.124,125、頁数記載無）。

15) 図29および30は、前掲載8のHPから転載。



図30



図31



図32



図33

重は守国の画面構成と同様に、崖の頂上に親獅子、中腹に子獅子を配する。獅子の描写は、先の二作品と異なるものの、崖の皴法は狩野派のそれと類似しており、広重においても狩野派描法の学習が行われていたことを確認できる。さらに、広重は《月夜柳下図》(中判短冊、天保中期・c1836)において略筆体を用いて馬を描いており、後ろを向いた馬の輪郭線は、国芳のそれと類似している(図32)<sup>16)</sup>。背景に描かれた柳は素早い筆致で描かれ、本画を髣髴とさせる。国芳、広重と類似した作品は、溪斎英泉(寛政三-嘉永元年・1791-1848)<sup>17)</sup>の《禽獸蟲魚図会虬龍》(大判錦絵、天保前期・1830-36)においても指摘できる(図33)<sup>18)</sup>。英泉は、画面一杯に三匹の龍を配し、それぞれ向きの異なる顔を描き、腹の影に、薄墨を施し、水墨風の墨の濃淡を活かした描法を採っている。また、背景の渦を巻く黒雲をみると、ぼかしを用いることで荒々しい雰囲気をも巧みに表している。

国貞(刊行時は、三代豊国)、国芳、広重の三人による貼交絵の作品、『八犬伝芳流閣、ふぐに根深、上利剣』(大判錦絵、安政五年・1858、図34・部分)<sup>19)</sup>をみると、国貞が描く「上利剣」においても本画風の筆法を確認できる。国貞は衣紋線の打込みを強調し、肥瘦のある輪郭線を用いている。人物の鬘をみると、勢いよく線がひかれており、風になびく様子がみとれる。なお、国貞の画号「はなぶさいたい英一蝶」は、文政十年(1827)頃から英一蝶に傾倒し「香蝶楼」と号した後、天保四年(1833)に英一珪に師事したことによる。

歌川派の絵師たちによる合作という点では、《無題(七福神)》(大判錦絵、文化年間後期・1811-18、図35)<sup>20)</sup>が挙げられる。歌川豊国(初代)、国貞、国保、国光、豊晴、国丸、国次の七人が、それぞれ一

16) 鈴木重三『廣重』(日本経済新聞社、1970)から転載(作品no.188、頁数記載無)。

17) 英泉は、初め狩野白珪齋門人であり、その後菊川英山に師事している。このことから、守国や春卜の絵手本を利用していたのではなく、師の粉本から学習を行っていたとも推測できる。

18) 図32は永田生慈監修『ハンプブルグ浮世絵コレクション展』図録(日本経済新聞社、2010)、123頁から転載。

19) 図34は中右瑛監修『江戸の劇画家国芳の世界展』図録(毎日新聞社、1995)、54頁から転載。

20) 図35永田生慈監修『浮世絵ベルギーロイヤルコレクション展』図録(読売新聞社、2008)、141頁から転載。



図34



図35

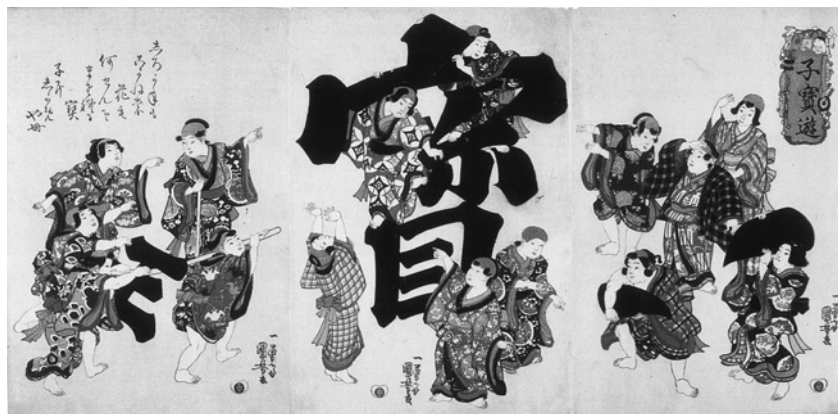


図36

人ずつ七福神を担当している。豊国は小槌を手にして、米俵の上に座す姿で大黒天を描いている。袋の輪郭線や衣服の衣紋線を見ると、太く、素早い筆致が採られていることを見出せる。一方で、米俵は輪郭線がみられず、没骨法を用いており本画風の印象を受ける。同様に、国貞の恵比寿、国丸の布袋、国次の寿老人においても、主に墨を用いて水墨画を意識するような描法が用いられている。なお、国次が描く鶴の足も没骨法が採られており、墨の濃淡を活かした作風といえよう。しかし、国安、国満、豊晴の図様は、鮮やかな彩色が施され、均一な輪郭線や顔貌表現は、浮世絵風の描写となっており、折衷的な画面が構成されている。この作品から、歌川派において狩野派描法がある程度普及していたことがみとれる。

また、読本挿絵にみられた文字を組み合わせて絵を表現する作品を確認したが、国芳の《子宝遊》（大判錦絵三枚続、天保十三年頃・c1842、図36）にも同趣向が用いられている。画面には、子供たちが「寶」という字のそれぞれの部分を運んで、組み立てる様子を描いている。肩に担ぐものや、二人で運ぶものなど、15人の子供が力を合わせている場面がおもしろい。このような作品は狩野派の絵師の場合でも存

在することが指摘されている<sup>21)</sup>。また、江戸時代に中国から来日した謝時中（生没年不詳）と、長崎の儒者であり唐通事であった林道英（1640-1708）との合作《作詩図》は、国芳の《子宝遊》にみられたような、人物が文字の部分を選んで組み立てる、同一画題の作品を確認できる<sup>22)</sup>。文字を組み立てる人物を謝時中が、「詩」の文字を林道英が担当している。この図様は、『絵本宝鑑』（橋宗重編、藤貞漢添削、長谷川等雲画、元禄元年・1688）巻之三、九丁・表に収載される「起承転合」の挿絵の図様と類似している。こちらの挿絵においても、《作詩図》同様に、三人の男が、筆や木槌を手にして「詩」の字を組み立てるべく作業に勤しむ場面が描かれている。このことは、中国絵画から日本の版本を通して、浮世絵に伝播したと推測できる一例として提示したい。なお、『絵本宝鑑』は受容層の対象を武士とするとともに、故事や画題に対する教養としての役割を主にしており、守国や春卜らの絵手本とは性格を異にする<sup>23)</sup>。

以上のことから、読本挿絵同様に錦絵作品においても歌川派の絵師は絵手本利用、あるいは狩野派風の表現を採る作品を制作していたと見てよい。国芳の禽獣を題材とする作品を中心に紹介してきたが、他にも絵手本学習の成果を指摘できるものは多く存在すると考えられる。また、現存作品は少ないながらも、天保年間初期に国芳、広重、英泉らによって、狩野派風の筆法を用いて描いた禽獣の作品が制作されていることが確認できた。それらの中には、完全に図様が一致するわけではないが、絵手本を参考に図様を採っているものを見出せた。また、掛物絵は、「江戸の町家では安価な掛物として、浮世絵師が錦絵にした花鳥・風景・美人画を紙表装して上下に竹軸を付けて楽しんだ」という指摘がされている<sup>24)</sup>。町人階級の興隆という時代背景を考慮に入れると、浮世絵においても、狩野派をはじめとする本画の描法を用いた作品が制作されていたと考えられる。さらに、制作時期が天保初期に集中していることから、一時的ではありながら、狩野派風の錦絵作品に対する需要の高まりがあったといえる。

#### 四、守国、春卜の絵手本と中国画譜——日本における絵手本制作の背景

ここまで、浮世絵における絵手本の利用例を提示してきたが、次に守国や春卜による絵手本制作が行われる契機となった、中国で制作された画譜との関わりをみていきたい。

中国における画譜は17世紀、明末から清の康熙年間（1662-1722）にかけて盛んに刊行されるようになり、万暦三十一年（1603）の『顧氏歴代名公画譜』、万暦三十五年（1607）の『図絵宗彝』、万暦四十七年（1619）『十竹齋書画譜』、康熙十八年（1679）の『芥子園画伝』などが著名なものとして挙げられ、

21) 吉田恵理「作品解説250子宝遊」、前掲書8、282頁。なお、図36は同書156頁から転載。

22) 鶴田武良「来舶画人研究——蔡簡・謝時中・王古山——」（『美術研究』348、吉川弘文館）。鶴田氏によると、謝時中に関する記録として、文政八年（1825）渡辺秀実撰述の『歴代画家提要』清の部に「謝時中 閩越人 工山水人物 康熙中人」とある。また、延宝年間（1673-1680）以前の来日と推測しているが、詳細は不明としている。

23) 佐藤悟「奥村政信絵本に見る画題の変遷」（『江戸の絵本』、八木書店、2010）、41-43頁を参照。『絵本宝鑑』序文にみられる「加之武士描之則武備の一助となる」から、佐藤氏は「武士にとって、戦場で絵図等を制作することは不可欠であり、また出仕その他の際にも教養として画題の知識と理解が求められていた」と指摘する。

24) 山口桂三郎、浅野秀剛執筆「解説菊川英山」（『原色浮世絵大百科事典』第8巻、大修館書店、1981）、309頁からの引用。

これらは再版されたものも多く、日本へ舶載されている。佐々木剛三氏は、「日本の場合、中国絵画の優品そのものを入手することが困難であったので、明・清絵画の研究には画譜を欠かせる訳にはいかなかった」と指摘し、そのために日本で翻刻、出版されるようになったという<sup>25)</sup>。それら翻刻作品の早い例として、寛文十二年（1672）に『集雅齋画譜』、続いて元禄十五年（1702）に『図絵宗彝』<sup>26)</sup>、寛延元年（1748）に『芥子園画伝』が出版されている。

一方、中国の画譜の舶来から遅れて数十年後、日本において絵手本が制作され始める。先に述べた『絵本宝鑑』のように中国の故事や説話をまとめた書物は存在していたが、絵手本、つまり彩色方法や筆法に関することを教示するものではなかった。小林氏は、その嚆矢は林守篤（生没年不詳）が編纂した『畫筌』（全六巻、正徳二年・1712脱稿、享保六年・1721刊行）であると指摘している。守篤は、守国や春卜同様に、狩野派の絵師の一人であり、狩野探幽門下の尾形守房（狩野幽元）に師事した。大坂（浪華）で刊行された『画筌』は、その目的として「画学の徒、画工となる修行中の者等、画作の基本的理論や構図を必要とする初学者向けの書」であることが序文に記されている<sup>27)</sup>。

そして、『画筌』よりも早く刊行されたのが、守国や春卜らが制作した絵手本である。守国の絵手本制作の嚆矢は正徳四年（1714）の『絵本故事談』で、その後『絵本写宝袋』（享保五年・1720）、『絵本通宝誌』（享保十四年・1729）など十一作品の絵手本が刊行されている。一方、春卜は、享保五年（1720）の『画本手鑑』（六巻六冊）を刊行して以降、『画巧潜覧』（六巻六冊）、『明朝紫硯』（延享三年・1746）など七作品もの制作に従事している。両者とも、なかには明治期に至るまで再版されている絵手本もあり、その需要は長期間に亘って存在していた。それぞれ、日本および中国の故事に関するものや、中国人画家や雪舟、狩野派画家をはじめとする漢画系絵画、および土佐派、琳派、文人画などの諸派の絵画が収載されている<sup>28)</sup>。一方、中国画譜は日本における絵手本制作の契機となっただけでなく、それらに収載される図様が転用されている例が指摘されている。小林氏によると、春卜の『和漢名筆画本手鑑』（享保五年・1720）、『和漢名画苑』（寛延三年・1750）は、中国画題を採るものがみられるが、絵師と収載される作品に不適当な箇所が存在し、中国絵画への知識の曖昧さを露呈するものの、前者より後者の方が中国理解を深めているという<sup>29)</sup>。

守国は『絵本故事談』において中国画題を収載する際、『列仙伝』、『後漢書』といったように典拠となる作品を記載している。関西大学図書館に所蔵される『有象列仙全伝』（慶安三年・1650、京都寺町通三条上町の藤田庄右衛門による翻刻本、以下『列仙全伝』と略称）と挿絵を比較したところ、完全に図様

25) 佐々木剛三「中国画譜と日本南宗画」（『中国古代版画展』、町田市立国際版画美術館、1998）、32-40頁。

26) 関西大学図書館は、享保九年（1724）に江戸の須原屋新兵衛を版元とする『図絵宗彝』（七巻五冊）が所蔵されている。このことから、日本において再版されていたことが確認できる。

27) 小林宏光「『画筌』巻四漢人物図像考」（『実践女子大学文学部紀要』32号、実践女子大学、実践女子短期大学、1990）、129-130頁。

28) 前掲書2、および中谷伸生「第七章 大岡春卜と大坂画壇の成立」（『大阪画壇はなぜ忘れられたのか』、醍醐書房、2010）を参照。守国、春卜が制作した個々の絵手本についての詳細な解説がある。

29) 前掲書1を参照。小林氏は、春卜が花鳥画の名手といわれる中国人絵師の作品を紹介する際に、人物画を収載するなどの不適当な選択が行われているといった例を提示している。

が一致するわけではないが、同構図のものが多くみられ、守国が制作の際に参考としていたことは明らかである<sup>30)</sup>。例えば、「欒巴」(『絵本故事談』巻三、十一丁・表、『列仙全伝』巻之三、十丁・表)の図様は、両図ともに、上方を向き、両手で碗を持って酒を吹く欒巴が描かれている。背景や、衣服の紋様などに差異がみられるものの、おおまかな部分は合致する。さらに、『絵本写宝袋』巻之九・下の「海馬」(二十四丁・表、二十五丁・裏)をみると、本文に「<sup>スエソウイ イヅル</sup>圖繪宗彝ニ出」と記されており、典拠とした図様が馬爾凱氏によって提示されている<sup>31)</sup>。このように、守国や春卜の絵手本においては、中国の画譜から図様を転用していることが明らかであり、実見する機会を得ていたと推測できる。しかし、当時舶載された画譜類が、どのようなもので、どうやって守国や春卜といった町絵師が手にすることができたのかは詳らかでない。

以上のように、日本における絵手本制作の背景には、中国で制作された画譜の存在が大きいことを確認できた。このことから、浮世絵師の作品にみられた絵手本利用は、中国絵画との関わりを示唆するものといえる。要するに、絵手本の存在は中国絵画を浮世絵に流入させる役割をも担っていたのである。もちろん、小林氏が指摘するように守国や春卜の中国絵画に対する知識は正確なものでなかったことに加えて、収載する際に図様の改変が行われていたと考えられるが、その影響関係は、間接的ではありながらも、上層階級から町絵師にまで普及し、かなり広範囲なものであったといえてよい。

## 五、おわりに

ここまで、歌川派の絵手本利用および狩野派学習についてみてきたが、読本挿絵においては、歌川豊国、国貞、国芳といった江戸時代中頃から末期にかけて活躍した浮世絵師の作品に絵手本が採り入れられていた。また、中国画題を描いたものは、先の三人だけでなく、他の歌川派の絵師においても確認することができ、歌川派における絵手本利用はある程度波及していたと考えられる。しかし、師から弟子へ描法が伝授されたとも考えられ、直接絵手本を利用していたと断言することは難しい。しかし、国貞、国芳においては典拠となる絵手本、および図様が明らかことから、守国、春卜といった狩野派絵師からの影響は間違いないといえる。

次に錦絵作品において、国芳を中心に広重や国貞といった絵師の作品を採りあげた。その際、主に天保年間初期にみられる禽獣を題材にした作品から考察をおこなったが、その筆線は狩野派風の肥瘦のある線を採用し、墨の掠れなどを表現することで、本画のような印象を与える作品となっていた。また、国芳の作品を考察したところ、とくに守国の絵手本を参考に描いていたといえる。本稿で採りあげた三人に関して、嘉永五年(1852)刊行の評判記『江戸寿那古細撰記』<sup>えどすなこさいせんき</sup>には、「豊国にかほ、国芳むしや、広重めいしよ」と記され、それぞれの得意とした分野は、現存作品からも射た記述となっている。しか

30) 守国が参考とした故事は、『史記』、『列女伝』、『晋書』などによる。なお、守国が『列全伝』を参照としたとされる20の図様を、関西大学図書館所蔵の『有象列仙全伝』と比較したところ10図が類似するものであった。中には図様が全く異なるものや、挿絵がないものも存在した。

31) 馬爾凱「十七世紀中國畫譜在日本被接受的經過」(『故宮文物月刊』第305期、2008)を参照。



し、各々が得意とした分野以外の作品において、絵手本の利用や狩野派を意識したような作品が見出せた点が興味深い。

守国や春卜の絵手本は、当時の画壇の中核であった狩野派の絵画や雪舟などの古画、さらには舶来した中国絵画、および中国画譜に典拠を求めることができることから、浮世絵師を含む町絵師にとって非常に有益な情報源であったと考えられる。もちろん、守国や春卜による絵手本が刊行される以前から、挿絵を収載した版本は刊行されているとともに、中国故事を載せるものも確認されている。また、その中には浮世絵師によって制作されているものが存在することからも、全ての図様の典拠が守国や春卜に帰するというわけではない。とりわけ、歌川派が活躍した文化期（1804-17）は、北斎の絵手本制作が盛んに行われる時期にあたるとともに、北斎を含め他の絵師による絵手本が刊行されていたことから、その対象は膨大な量であったといえる。しかし、需要層を庶民とした、日本における絵手本制作の嚆矢は先の二人に求められ、さらに歌川派の絵師の作品にその影響を見出すことができた。また、著名な絵師だけでなく、歌川派の末弟にまで流布していたことから、間接的ではありながらも流布した範囲は広く、その影響は甚大なものであったといえる。つまり、18世紀に刊行された絵手本の存在によって、これまで日本独自であると強調されてきた浮世絵は、確かに一定の独自性があるにしても、中国をはじめとする諸外国の影響を採り入れて形成された作品であるといえるのではないだろうか。

※本稿で使用した挿図1-15, 18, 21, 22, 25, 28, 31は全て関西大学図書館所蔵品である。

