

# 歌川国芳の魚類画にみる「写生」と「写実」

——東アジア美術と西洋美術との邂逅——

中山 創太

Sketching and realism in Utagawa Kuniyoshi works Series:  
Untitled series of water creatures

—Encounter with East Asian art and Western art—

NAKAYAMA Sota

Flowers and birds paintings in Ukiyo-e were established in the Tenpou-era, when Katsushika Hokusai (1760-1849) and Utagawa Hiroshige (1797-1858) had been active.

Utagawa Kuniyoshi (1797-1861) is one of the Ukiyo-e artist who create it with them in the same period. Former researches indicate that his works of which the Series: Untitled series of water creatures is rich in the descriptive ecology based on realism.

Although Kuniyoshi had already created works with the western-style painting representation, he was not introduced them in those series. In other words, it stand out the point that why he didn't introduce them, even though his purpose is creating with realistic depiction.

On the other hand, field painting on the time to draw realistic target has been carried out by such as artists who the Nanpin School, Maruyama Okyo.

Purpose of in this paper is to make clear that Kuniyoshi's intent in the Series: Untitled series of water creatures by considering Flowers and birds painting of the same age with it.

キーワード：歌川国芳、魚づくし、写生、写実、絵手本

## はじめに

江戸時代、幅広い階層の人々に愛好された浮世絵は、天保年間（1830-43）に葛飾北斎（宝暦10-嘉永2年・1760-1849）や歌川広重（寛政9-安政5年・1797-1858）に代表される風景画の他に、武者絵、戯画など多岐にわたる分野を確立することになる。同様に花卉や草木、および鳥、動物、魚貝などが描かれる「花鳥画」は、天和年間（1681-82）から版画としては確認されるものの、錦絵としての確立は先に

挙げた北斎や広重らに求められるという<sup>1)</sup>。彼らの作品は掛物絵と呼ばれる大判縦二枚続や短冊判、あるいは団扇絵などの様々な判型がみられる。身近な題材を描いたそれらが、いかに需要を獲得していたのかは現存作品の多さからも窺い知れる。

ところで、先の二人と同時代に花鳥画を制作した浮世絵師の一人として、歌川国芳（寛政9-文久元年・1797-1861）が挙げられる。鈴木重三氏は国芳の花鳥画について「伝統的画題の動物」を「漢画めいた筆意を重んじた線描で描出」するものと、「写実主義の目に基づく生態描写を主眼」とするものの二様のスタイルに分かれると指摘している<sup>2)</sup>。国芳の花鳥画の中において、前者は《禽獣図会》（天保10-12年・1839-41頃、大判錦絵）の揃物を、後者は魚類画の「魚づくし」の揃物（天保後期・1836-43、中短冊判<sup>3)</sup>）を主な例として挙げることができる。近年の研究によって国芳が天保年間初期に制作した風景画において、輸入洋書の挿絵を転用していたことが確認されているものの、それらと同時期、あるいは時代が下る「魚づくし」にみられる生物の描写は、それらとは異なっているといつてよい<sup>4)</sup>。対象の生物を迫真的に描くことを目的としながらも、国芳は何故西洋画法を用いなかったのか、という点が浮き彫りとなる。

当時の画壇においては、享保年間に長崎へ来航した中国人画家の沈南蘋（生没年不詳）による明清絵画、あるいは円山応挙（享保18-寛政7年・1733-1795）に代表される「写生的」な絵画が制作されていた。このような絵画界の流れにおいて、国芳が「魚づくし」において「生態描写」を捉えようとしていたことは明らかであり、同時代の絵師たちからどのような影響を受けたのか、あるいはどのような取捨選択を行っていたのか、という点を改めて考察する必要があるのではないだろうか。

そこで、本稿では「魚づくし」の揃物を中心に、同時代の花鳥画、つまり南蘋派、円山応挙、渡辺崋山などの作品を採り上げることにする。当時の絵師たちが、18世紀以降新たに流入した諸外国の表現をいかに受容し、従来の伝統的な画法に適合させたのかという点に着目したい。結論として、国芳は「魚づくし」の揃物において、「生態描写」に富む伝統的な表現に、西洋画法を採ることによって既存の作品とは異なる表現を試みていたことを提示する。

1) 小林忠「浮世絵花鳥画の精華」『ロックフェラー浮世絵コレクション展 甦える美・花と鳥と』（同氏監修、株式会社ブニー社、1990）、121-123頁を参照。なお、本稿の題目にある「魚類画」は花鳥画に含まれるものとして捉えておくことにする。

2) 鈴木重三編『国芳』（平凡社、1992）、254頁から引用。

3) 本揃物は題目が記されておらず、「魚づくし」は通称である。近年の展覧会においても、そのように呼ばれており、本稿においてもこれに倣うことにする。また各々の作品名は、鈴木重三監修『生誕200周年記念歌川国芳展』（日本経済新聞社、1996）を参照した。

4) 勝盛典子『近世異国趣味美術の史的 연구』（臨川書店、2011）、および勝原良太『国芳の洋風版画と蘭書『東西海陸紀行』の図像』（『国際日本研究センター紀要第34号』、角川学芸出版、2007）を参照。なお、勝原氏によって国芳の《韓信勝潜之図》（天保年間中期・1835-39、大判錦絵三枚続）において、背景の打ち上げられた魚介類の図様は輸入洋書の挿絵から転用されたものであったと指摘されている。

## 1、作品考察——「魚づくし」における国芳の狙い

本揃物は天保13年(1842)頃に辻岡屋文助から刊行され、現在8図が確認されている。判型は中短冊判を採り、未裁断(二丁掛)の作品も現存している。それぞれ水中で戯れる魚介類の姿を捉えているとともに、波の表現にも工夫を見出せる。藍を基調とした背景に、金魚や蟹の朱色が一層映える画面はさわやかな印象を受けるといってよい。では、いくつか作品をみていきたい。

《萩に鮎》(図1)は画面上部から垂れ下がる萩の花と、ぐにゃぐにゃとした波紋の表現が印象的な作品といえる。その波紋は藍と薄墨で微妙な濃淡が施されており、揺れの強弱が描出されているようである。上方から捉えられた鮎はゆったりと泳ぐ姿が捉えられ、水面の波紋とは対照的に描かれている。群れから離れた鮎が一匹描かれており、国芳は水中で起きた束の間の出来ごとを上手く表しているといえよう。

《藤下緋鯉》(図2)は先の作品同様に、画面上部右から藤の花が垂れ、その下に赤い緋鯉が描かれている。上昇してきた緋鯉は水面に顔を出した瞬間が捉えられているとともに、その際に生じた波紋が画面中央に大きく、そして周囲よりも濃い藍で配されていることが確認できる。波紋の彩色に着目すると、水面に近い部位である緋鯉の目の辺りは濃い藍を、反った尾の近くはそれよりも薄く藍が施されている。波の繊細な動きの表現を見出すことができ、対象を現実的に描こうとする国芳の狙いが見て取れる。なお、本作品と《萩に鮎》は二丁掛の状態で見つかり、岡戸敏幸氏は国芳が「絶えず変化し、定まったかたちを持たない水の表情を左右に描き分け」ていたことを示唆する<sup>5)</sup>。両作品は藍を主調とする落ち着いた画面であるものの、魚が泳ぐ姿とともに、それによって生じた水面の動きを精緻に捉えようとする国芳の執着を看取できる。

《金魚に目高》(図3)においては、水中に落ちた何かの破片に集まる金魚と目高の姿が描かれている。群青の目高と朱色の金魚の彩色の対比がおもしろい作品といえよう。金魚は微妙に彩色の濃淡が付けられ、ゆらゆらと揺れる鰭や尾鰭の動きの表現まで精緻に捉えられている。画面上部の破片に関心を示さない金魚や目高が配されている点に対し、秋田達也氏は「画面の奥行きを表現している」と指摘する<sup>6)</sup>。これは《杭に寄る鮎》(図4)においても同様の工夫を看取できる。最前景の二匹の鮎に対して後景の杭に寄る三匹の鮎は鱗などを表す線描はみられず、シルエットのみで表されている。それぞれの魚の前後関係を表現することによって、画面の広がりを出しているのである。

画面の視点における国芳の工夫は、天保初期の風景画においても確認されており、伝統的な画題に西洋画法を採り入れようとする試みを見出せる<sup>7)</sup>。《蟹と亀》(図5)をみると、岩場の頂の亀と、崖の中腹に配された蟹、それよりも上部に蒲公英のような黄色い花が描かれている。亀の岩場は力強い筆勢を見出すことができ、墨のかすれが目立つ。また画面上部に蒲公英、その下部に蟹を配する構図は《東都首

5) 岡戸敏幸「作品解説207魚づくし藤下緋鯉・萩に鮎」、前掲書3、260頁から引用。

6) 秋田達也「作品解説304金魚に目高」(岩切友里子監修『没後150年歌川国芳』、日本経済新聞社、2011)、290頁から引用。

7) 前掲書4、勝原氏論文を参照。同氏は、国芳の《東都〇〇之図》(天保2-3年・1831-32頃)、《東都名所》(天保3-4年頃)の揃物は、輸入洋書『東西海陸紀行』から図様が転用されていることを明らかにしている。

尾の松之図》(天保2-3・1831-32年、横大判錦絵)と類似するものであり、浅野秀剛氏は風景画を源として「全く別趣の面白い画面を作り出せたことに国芳はおそらく満足していた」<sup>8)</sup>ことを示唆している。

《真鯉》(図6)は水中でゆっくりと泳ぐ鯉の姿を捉えている。鱗の描写は、墨と薄墨とが使い分けられて、彩色による濃淡を付けることによってその質感が描出されている。大きく開いた胸鰭、尾の方向に曲がった尾鰭などの表現からは、鯉の運動表現が細緻に表されているとよい。本図では波の表現はみられず、静寂な雰囲気を感じられる場面になっている。尾のひねり方に無理な表現がみられるものの、鯉を現実的に描こうとする国芳の意図を見出せるといえよう。なお、国芳は《鯉の滝登り》(弘化期・1844-47、掛物絵)においても鯉を描いている。しかし、先の作品のような表現はみられず、鱗は輪郭線を用いて菱形に区切り、波も彩色ではなく線描が多用され、波飛沫なども装飾的なものになっている。「魚づくし」の《真鯉》とは異なる制作意図が読み取れるのである。

最後に《岩に取りつく蛸》(図7)をみたい。本図は荒々しい波が起こる中、蛸が岩場にしがみつく場面を描いている。画面下部に二匹の魚が配されており、不思議な画面構成になっているとよい。波飛沫に線描が僅かに用いられているものの、荒々しい波は彩色のみで表されており、極力線描の使用を控えようとする姿勢を見出せる。また、蛸の図様についても同様のことが指摘でき、彩色の陰影によって体の凹凸が施されていることから、西洋画法への関心が窺える。蛸の足が波に重なる部位は、シルエットで描かれており、細部の描写にも国芳の執着が見て取れる。装飾的な画面ではあるものの、新しい表現を試みる国芳の姿勢は明らかである。

ここまで挿物の考察を行ってきたが、鈴木氏が指摘するように国芳は生物の「生態模写」に主眼を置いていたことは間違いない。水中で起きた一瞬の出来事が表されることで、魚介類の活発な生態が表されていたとよい。また、国芳は波の表現にも趣向を凝らしていた。線描の使用が控えられ、彩色の濃淡で表された波の表現に「写実」を見出すことはできないものの、従来とは異なる作品を制作しようと試みる国芳の姿勢が垣間見えるのである。なお、「魚づくし」にみられる迫真的な表現は、国芳の他の花鳥画にはみられないという。西洋画法への関心を示す国芳作品と同様に、当時の需要者の趣向には合わなかったことが示唆されている<sup>9)</sup>。

## 2、浮世絵師にみる魚類画——歌川広重、葛飾北斎を中心に

ここまで、国芳の魚類画についてみてきたが、先にも指摘した通り同時代には広重、北斎らによって

8) 浅野秀剛「『東都首尾の松之図』をめぐって」(浅野秀剛・吉田伸之編『浮世絵を読む・6 国芳』、朝日新聞社、1997)、48頁から引用。また、国芳が挿絵を担当している『かなよみ八犬伝』(為永春水作、弘化5年・1848刊行)14編下・表紙見返部に同趣向が凝らされたものを確認した。それは、最前景に岩場にいる船虫(カ)、後景に崖に咲く一輪の花が描かれている。生物は異なるものの、類似した画面構成を採る作品として提示しておきたい。また、「魚づくし」の《えびざこ》と同書6編下・表紙見返の挿絵においても同様のことが指摘できる。なお、『かなよみ八犬伝』は関西大学所蔵版による。

9) 前掲書2、鈴木氏の指摘を参照。具体的な例として風景画の《東都〇〇之図》(天保2-3年・1831-32頃)、《東都名所》(天保3-4年頃)、武者絵の《誠忠義士肖像》(嘉永5年・1852)などの挿物が挙げられる。

発色鮮やかな花鳥画が制作されている。今橋理子氏は、浮世絵の花鳥画について3期に区分し、第1期を錦絵誕生期(明和—安永期・1764-80)、第2期を喜多川歌麿や鋏形蕙斎らの花鳥画絵本の制作時期(天明—寛政期・1781-1800)、そして第3期が先の二人が活躍した時期(天保期)としている<sup>10)</sup>。まず、両者が天保年間に人気を獲得したという花鳥画をみていくことにする。

広重のそれらは短冊型を採り、花卉と鳥を配した画面構成の作品が多い。今橋氏は広重の作品にみられる図様と俳句の季語との関係に着目し、一致するものと、そうでないものとが存在すると指摘している。そして、この不一致の理由は題材が担う季語の習慣よりも、絵師の対象への興味が強く打ち出されていることを示唆し、これは博物学の浸透によるものとしている<sup>11)</sup>。また、鈴木氏は「同種類のものを数種比べてみた場合、ある共通したパターンによって描かれていることに気付く」と指摘するものの、それを気付かせない「生動感ある画面」を描出していると評する<sup>12)</sup>。鈴木氏の指摘を示すものとして、大短冊判と小判の異なる判型を採る《松に鸚哥》(図8、9)が挙げられる。大短冊判は、画面上部右端から松の枝が下部左端へと伸び、その上に鸚鵡が配され、背景をみると松の周囲に薄く緑色のほかしが施されている。小判は先の作品をちょうど左右反転させた画面構成を採り、背景に瀧を配することで、同一の型でありながらも、それを気付かせないような工夫が凝らされている。一方で、広重の作品の中には輪郭線を用いずに、彩色のみで花卉が表現された《牡丹に孔雀》や、空刷によって動物の羽毛の凹凸が表された《朝顔に鶏》(いずれも天保年間・1830-43、大短冊判)などの作品も確認できる。狩野博幸氏は、これらの広重の表現に対して四条派絵師によって制作された花鳥画の雰囲気との類似を指摘している<sup>13)</sup>。

北斎の《芥子》や《牡丹に蝶》(いずれも天保2-3年・1831-32頃、横大判錦絵、図10)は、葉脈まで細緻に描かれた迫真的な作品であるとともに、細かく屈曲した線描からは花卉の生命力が感じられる。内藤正人氏は、これらの北斎の作品と宮本君山の『漢画独稽古』(文化4年・1807)の「写意罌粟」の図様、および線描の類似を指摘し、北斎が既存の絵手本を利用していた可能性を提示している<sup>14)</sup>。

彼らは魚類画も制作しているが、当時の本草学や博物学の興隆による図譜の影響を受けたものが多く、先にみた国芳の作品とは性格が異なっているといつてよい。それらは、対象を迫真的に描くことが目的であり、「生態描写」は必要なかったようである。広重の「魚づくし」(天保年間、横大判錦絵)<sup>15)</sup>は生態描写に欠ける作品が多いものの、《鯉ふな》、《鯉》、《鮎》の三点は魚が泳ぐ姿が捉えられ、生き生き

10) 今橋理子「第IV部浮世絵花鳥版画の成立と展開」『江戸の花鳥画』(株式会社スカイドア、1995)、282-393頁を参照。

11) 同書、348-393頁を参照。

12) 鈴木重三『広重』(日本経済新聞社、1970)を参照。

13) 狩野博幸「広重と蕙斎」(河野元昭編集「幕末の百花譜」『花鳥画の世界』第8巻、株式会社学習研究社、1982)、129-35頁を参照。

14) 内藤正人「北斎の漢画学習」(東京国立博物館編集・発行『MUSEUM』第615号)を参照。なお、同氏は本論文において、『北斎漫画』に収載される図様と『芥子園画伝』のそれとの類似にも言及している。

15) 広重の「魚づくし」と呼ばれる揃物は、天保年間に永寿堂から10図、山庄から9図などの複数の版元から刊行されているという。元々は狂歌師たちの摺物として制作され、その後商品として刊行されている。また、その図様の典拠として、鋏形蕙斎の「龍の宮津子」、改題版の『魚貝譜』(ともに享和2年・1805)の存在が示唆されている。前掲書12を参照。

とした場面が描かれている。中でも《鯉》(図11)は鯉の体の反りに誇張された表現が見られるものの、鱗の摺りには微妙な濃淡をつけて精緻に描いている。鯉は「登龍門」の画題によくみられる図様であり、広重の作品にとりわけ特徴的な描写がみられるわけではない。しかし、彼の他の「魚づくし」の揃物にはみられない「生態描写」に富む作品として提示しておきたい。

北斎の錦絵の魚介図は、鈴木重三氏によって作例が指摘されているものの、多く確認されていない<sup>16)</sup>。また、『北斎漫画』二編を始めとして、絵手本に魚介がいくつか描かれているが、図譜的性格の濃い図様といえる。しかし、肉筆作品である《鯉亀図》(文化11年・1813、紙本淡彩、図12)をみると、口を大きく開け、体をくねらせながら泳ぐ鯉や、水藻の間を泳ぐ亀の姿がいきいきと描かれている。鯉の目には墨の上に藍(カ)を配することで、その光沢が上手く表されている。水藻とともに、横長の画面上部右から中央に配されたS字の波は薄墨で描かれており、そこに重なる鯉の鱗はハイライトが施されていることを確認できる。鯉の顔貌にもそれを見出すことができ、頭部の硬い質感を観者に伝えている。画面右に描かれた鯉の尾は極端にひねられた状態に描かれており、そのためか鯉の胴部は平面的で肉厚がみられない。しかし、胸鰭や背鰭の動きの表現まで細かく表されているとあってよい。中央の亀の手足は、それぞれ異なる方向を向いており、水を掻く姿が上手く捉えられているといえよう。浅野氏が「幻想的畫面」と評しているように、現実的描写に欠けるものの水中で戯れる生物の姿が上手く捉えられている<sup>17)</sup>。

このように、同時代の浮世絵師は、図譜的な性格を有した対象を迫真的に描くものと、生態描写に富む作品を制作していたことが確認できた。広重は、既存の作品にみられる図様を利用したり、画面構成を変更したりするなどの改変を行っていたといえる。また、彫りや摺りといった技術的な工夫を凝らすことで対象を現実的に表そうとしていたといえよう。一方で、北斎は媒体によって生物を描き分けており、絵手本においては迫真的な描写を、肉筆作品においては生態描写に富む作品を制作していた。

### 3、同時代絵師の魚類画

18世紀半ば、享保5年(1720)の輸入洋書禁止の緩和によって蘭学が興隆し、それとともに一点透視図法を用いた遠近法や彩色によって対象の立体感を描出する陰影表現などが伝わる。その後、享保16年(1731)には沈南蘋(生没年不詳)が来航し、写実的な描法を用いた花鳥画が流入し、日本各地に広められたという。今橋理子氏は「18世紀半ば以降の画家たち、ことに江戸の地において活躍した画家たちの足跡を辿ってみれば、影響の受け方に度合の差こそあれ、そこには必ずといってよいほど南蘋流からの

16) 「北斎魚介図」(日本浮世絵協会【浮世絵芸術】16号、日本浮世絵協会、1967)を参照。北斎が制作した錦絵の魚類画について、鈴木重三氏は文化末から文政初年頃の魚介図15図(八つ切版)を確認したというのがその作品の図版は同論文に掲載されていない。また、プーシキン美術館所蔵浮世絵コレクションHP (<http://www.japaneseprints.ru>)によって、北斎の《興津宿》(文化元年・1804、小判錦絵)が確認できる。本作品は鮑、さざえ、甘鯛カが描かれ、対象の形態を描き出すことに北斎の執着がみられる。

17) 浅野秀剛監修「生誕二五〇年記念北斎決定版」『別冊太陽日本のこころ』174(平凡社、2010)、133頁から引用。

学習が認められる」と指摘している<sup>18)</sup>。また、円山応挙は同時期に京都で写生的な絵画を確立した絵師として挙げられる。このように、国芳が活躍する19世紀に至るまでの絵画界において、すでに対象を写実、あるいは写生的に描出することに関心が持たれていたのである。彼らの作品と国芳のそれに共通する表現、あるいは差異はみられるのであろうか。なお、同時代の花鳥画を網羅的にみていくことは、その作品数の多さからも困難であるため、ここでは魚類画に絞ることにして、考察を行っていきたい。

#### a) 南蘋派

沈南蘋に直接師事したという熊斐の《登龍門図》(宝暦年間・1751-63、絹本着色、図13)をみると、画面上部から真下に流れ落ちる滝に反するように二匹の鯉が懸命に登ろうとする姿が描かれている。画面下部に配されたうねる波、さらには飛沫を挙げる鉤爪のような形をした波頭は、落下する滝の勢いの強さを表しているようである。鯉の描写に着目すると頭部や胸鰭、背鰭などに金泥のようなものが配されている。扇形の鱗が精緻に描かれており、体の質感を描出しようとする姿勢が窺い知れる。しかし、二匹の鯉の尾はともに極端にひねられた状態で描かれており、無理な姿勢にみえる。滝に登る鯉の運動表現に富む画面が形成されているものの、その魚の形態を写し取る、という点では誇張や装飾化が図られていたといえよう。

ところで、沈南蘋の作品に鯉の作品は伝わらないというが、本作品の波の表現と類似したものが、《丹鳳朝陽図》(擁正13年・1735、絹本着色)や《双鶴捧寿図》(乾隆23年・1758、絹本着色)などにも確認できる。それらの作品からは生物の体毛や彩色などの細緻で、迫真的な描写がみられるものの、波の表現は装飾的に描かれているとあってよい。つまり、現実的な描写と典型的なものが用いられた折衷的な画面が形成されているのである。

このような波の表現は、宋紫石(正徳5-天明6年・1715-86)の《鯉図》(安永8年・1779、絹本着色、図14)においても見出せる。本図も「鯉の滝登り」を画題とするものであるが、画面中央に鯉の頭部が描かれ、体の一部は画面から途切れるものの、尾の部分は再び画面下部に姿を見せている。「鯉のうろこは金を用いて濃厚に描写されている」<sup>19)</sup>と指摘されているように、鱗の光沢が描出されており、現実的に描こうとする絵師の姿勢が垣間見える。また、今橋氏は『宋紫石画譜』(明和2年・1765、3巻3冊)に収載される鯉の図様が典拠であったことを指摘している。しかし鯉の描写にみられる実感から、それを直接観察して描いたものであることを示唆する<sup>20)</sup>。周囲に配された波の描写は、鯉が体を反らせて、跳ね上がる勢いを強調しているといつてよい。鉤爪のように描かれた飛沫の周囲に、胡粉を散らすことによって、波の一瞬の動きの表現を上手く捉えている。

ここまで南蘋派の魚類画を中心に作品を採り上げてきたが、一つの特徴として生物を緻密に、現実的に表現しようとする試みが垣間見えるものの、その形態や表現方法には様式化されたものがあつたとい

18) 今橋理子「宋紫石試論——南蘋流継承と離脱の様相——」『国華』1141号(国華主幹山根有三編集、国華社、1990)、5頁から引用。

19) 千葉市美術館編集・発行『江戸の異国趣味』(2001)、180頁から引用。

20) 前掲書18を参照。

える。また、魚類画、特に鯉図においては鯉の鱗の質感や形態の細部まで描かれていたものの、その周囲に配される波の表現は現実的なものではなく類型化されたものであったといつてよい。しかし、それらは対象に「生意」を表出する機能を有していたといえる。辻惟雄氏は、中国宋代の画論において花鳥画は「『生意』の有無が評価を決める要素」となっていたと指摘し、これが「写意」であるとする<sup>21)</sup>。今橋氏は「画家は対象そのものの科学的『形態』を重視する意味での『写生』表現ではなく、むしろその運動性を重視することで、画面全体のある『表現』を作り上げようとしている」と指摘している<sup>22)</sup>。つまり、当時の絵画界において、絵師たちは対象を現実的に描くことに執着しながらも、「生意」を描出することが必要であったと考えられるのである。

## b) 円山応挙

南蘋の追真的絵画の興隆と同時期に活躍したのが円山応挙である。応挙は描く対象の写生をもとに絵画を制作し、「平明で瀟洒な画風によって、以降の画家たちに大きな影響を与えた」という<sup>23)</sup>。また、佐々木丞平氏は応挙が写生的な絵画の制作へ傾倒した理由として、本草学・博物学の興隆や、百科全書、および西洋の医学書の輸入などの社会的背景が絵画界に影響を与えたことを示唆している<sup>24)</sup>。ここでは応挙の魚類画を中心に作品を採り上げることにしたい。

応挙の《龍門図》(寛政5年・1793、絹本着色・3幅対、図15)は、右幅は左を向いてゆったりと泳ぐ鯉が描かれている。それによって生じた波紋は薄墨を用いて弧を描くようにひかれている。尾鰭の先が歪んで表されているが、これは波紋によるものと考えられ、応挙が実際にその光景を目の前にして写し取ったかのようなようである。南蘋派の作品にみられたような誇張した波の表現はみられず、穏やかで落ち着いた画面に仕上がっている。左幅をみると、水面に顔を向けながら、体を画面右へひねる姿が捉えられている。体をひねったことで生じた波紋が表されており、一瞬の出来事が上手く描かれているといえよう。中幅をみると、上方へ昇る鯉の姿が描かれている。真上から捉えられ、胸鰭が閉じた状態になっている。また、鯉の体の鱗は水流の隙間から僅かにみえるだけであるが、一枚一枚丁寧に表されている。この場面においても、上から下へ落ちる水流が描かれるのみで、誇張された飛沫などが施されることはない。本作品の考察を行った水谷亜紀氏の指摘によると、左右両幅の鯉の図様には粉本の存在が示唆されている。また、装飾化された図様がみられない画面に、「『真に登るが如くに見』える姿」を描くとともに、中幅の鯉の鱗のみに施された金泥は「『鯉が龍に変化する』というドラマチックな瞬間を表現」するためのものであるという<sup>25)</sup>。つまり、「写生」に基づきながらも、その画面には一種の誇張や類型化が図られていたといえる。応挙の作品はあくまでも現実的表現が重視されているものの、先の南蘋派の作

21) 辻惟雄「写生と写意」『花鳥画の世界』第7巻(学習研究社、1983)、86-95頁を参照。

22) 前掲書18、14頁から引用。

23) 水谷亜紀「円山応挙の写生と絵空事」『美学芸術学』第27号(同志社大学文学部美学芸術学研究室美術学会編集・発行、2012)、1-19頁を参照。

24) 佐々木丞平「真写の時代」(小林忠・佐々木丞平・大河直躬編著『日本美術全集』第19巻「大雅と応挙」、株式会社講談社、1993)を参照。

25) 前掲書23を参照。水谷氏は応挙の既存の作品や粉本などの具体的な事例を提示している。



品と同様に画面に類型的な表現が用いられていたと指摘できるのである。

### c) 渡辺崋山

次に国芳と活動時期が重なる渡辺崋山(寛政5-天保11年・1793-1841)の作品を採り上げたい。なお、本稿で採り上げる2作品は、崋山の蟄居中に制作された作品であり、国芳がこれらを実見した可能性は低いと考えられる。しかし、国芳と崋山との関係は諸氏によって示唆されており、何らかの交流があったと考えられる<sup>26)</sup>。なお、《鸕鷀捉魚図》(天保11年・1840)には「法沈衡齋之意」と記されており、沈南蘋に関心を持っていたことが窺える<sup>27)</sup>。

同年に制作された《海錯図》(天保11年、絹本着色・1幅、図16)<sup>28)</sup>は、雑多な魚の群れが描かれ、画面の上部と下部に荒々しい波頭が配されている。画面上部に描かれる鯛は腹をみせて、胸鰭を動かして泳ぐ姿が細緻に捉えられているといえよう。なお、鯛の下に描かれる鯖の図様は、崋山の写生帖である『翎毛虫魚冊』に収載される図様から転用されたものであることが確認されている<sup>29)</sup>。しかし、崋山は転用する際に、鯖の尾を反らすとともに、背鰭を開いて描くことによって、実際に泳いでいるかのような姿に改変している。波の描写に注目すると、下部の波は濃い墨で、上部のそれは薄墨で描かれることで画面に奥行きが表されているようである。また、その周囲には墨が散らされ、飛沫が飛び散る様子が捉えられているといつてよい。海中を泳ぐ魚たちに対して、荒々しい波の描写は違和感を覚えるが、先にみた沈南蘋の影響を受けた絵師たちの作品にも見出せる表現といえる。

一方で、《海錯図》を制作した頃には既に西洋画法に関心を示していた崋山は、《異魚図》(天保11年、紙本淡彩、図17)において、対象の形態を正確に描き出すことに執着をみせている。鱗は荒々しい筆致が見出せ、墨の掠れが目立ち、従来の伝統的な表現が採られている。しかし、墨と薄墨の濃淡を活かした彩色が施された胴部は凹凸が上手く表され、迫真的描写に富んでいるといつてよい。本作品は、崋山が田原藩医の鈴木春山が持参した珍魚を描いたものであり、その目的は対象の形態を記録することにあつたのだろう。

このように、当時の絵画界において、西洋画法はあくまでも実用的な技法として用いられており、対象の形態を写し取ることに重点が置かれていたといつてよい。対して、生物の生態や運動表現に富む対象を描く際は、従来の伝統的な画法、すなわち対象の雰囲気を描き出そうとする伝統的な描法が好まれていた、といえそうである。

26) 磯崎康彦「歌川国芳論(3) 歌川国芳とライレッセ著『大絵画本』」(福島大学人間発達文化学類編集・発行『福島大学人間発達文化学類論集』第6号、2007)、および悪俊彦「もっと知りたい歌川国芳 生涯と作品」(株式会社東京美術、2008)を参照。

27) 菅沼貞三監修『定本・渡辺崋山』第I巻/本画・画稿編(株式会社郷土出版社、1991)、167頁を参照。

28) 前書作品解説において、蟄居中の崋山は椿椿山に宛てた手紙の中で本作品について「海魚深海中二遊泳スルノ体ヲ認、先ツ古人モ不画所二浪二少々古風ヲ加へ」と記していることが確認されている。

29) 菅沼貞三編「渡辺崋山」『日本の美術』11、第162号(至文堂、1979)、70-72頁を参照。

## d) 絵手本

ここまで、肉筆作品を中心に同時代の絵師が制作した魚類画を採り上げてきた。しかし、それらの作品は一点のものであり、浮世絵師である国芳が実見する機会は少なかつたと思われる。そこで、直接ではないものの、間接的にそれらの表現を学習する材料となったものに絵手本が挙げられる。鈴木重三氏は、天保年間における花鳥画興隆の理由として「蘭学による本草博物学の発展」、「洋風画家の影響」を挙げ、なかでも「絵手本刊行の流行」に注目している<sup>30)</sup>。絵手本は、日本においては18世紀以降盛んに制作されており、19世紀以降も諸派の絵師によって刊行されている。当時の絵師たちは、「粉本」と呼ばれる手本を参考に絵画を学習しており、絵手本は教養書としてだけでなく、粉本の代用としての機能を有していたのである。浮世絵師たちが、それらの絵手本に収載される図様を自身の作品に転用していたことは諸氏の研究によって指摘されており、国芳も例外ではない<sup>31)</sup>。

まず、南蘋に直接師事した熊斐の弟子である建部綾足（享保4-安永3年・1719-74）の絵手本を採り上げたい。綾足は南蘋や舶来画家の作品を縮写し、それを絵手本として刊行しており<sup>32)</sup>、国芳もそれらを実見した可能性が示唆される。

『寒葉斎画譜』（5巻5冊、宝暦12年・1762）は、勝川春章の『絵本威武貴山』下巻（寛政5年・1793）の広告にその書名がみられ「風流もてあそひ花鳥山水画の手本なり」と記されている。刊行から30年ほど時代が下るものの、ある程度の需要を獲得していたものと推測できる<sup>33)</sup>。収載される図様の中には、墨の掠れを活かした本画風の筆触がみられる花鳥画や、背景に墨を施した挿絵もみられる。しかし、南蘋風の動物の毛描などはみられず、動物のひょうきんな表情や荒々しい筆使いからは綾足の作風が浮き彫りとなっている。

本書の魚介類を扱うものとして、鮫鱈（12丁・裏、13丁・表、図18）や水中を泳ぐ亀（14丁・裏、15丁・表、図19）の挿絵がみられる。真ん丸な目で、大きく開いた口の鮫鱈は、胸鰭を開いて泳ぐ場面が捉えられている。この図様に写実を求めることはできないが、活発な姿を見出せるといってよい。一方で、亀は二匹のそれが水草と戯れるように描かれている。一匹は腹甲をみせながら泳ぐ姿で配されており、水中の何気ない一場面が上手く表されている。14丁・裏の上部に、「写真法」と記されていることから、綾足が対象の生態を現実的に描こうとしていたことが窺えよう。また、巻之一の「朝雲密翠」（12丁・裏、13丁・表、図20）は竹とともに、周囲に漂う雲のような表現も見出せる。対象を迫真的に捉えることだけでなく、その雰囲気まで捉えようとする姿勢を確認できるといってよい。

次に、高田敬輔（延宝2-宝暦5年・1674-1755）の『敬輔画譜』（文化元年・1804頃、4巻4冊）をみていきたい。敬輔は近江日野出身の画家であり曾我蕭白や月岡雪鼎等の絵師に影響を与えたといわれる

30) 前掲書12、「5、花鳥魚貝図の新傾向」、45-49頁を参照。

31) 浮世絵師の絵手本利用に関する先行研究は、鈴木重三「絵本と挿絵本」（東京国立博物館編集【MUSEUM】No.403、美術出版社、1984）、前掲書2、「作品解説178~187高祖御一代略図」、206頁などを参照。

32) 綾足の絵手本は『李用雲竹譜』（明和8年・1771）、『漢画指南』（安永8年・1779）などがある。舶来画家の縮写などを収載し、多色刷のものもみられる。建部綾足著作刊行会編集『建部綾足全集』第八巻（国書刊行会、1987）を参照。

33) なお、本稿で利用した『絵本威武貴山』は、関西大学図書館所蔵版である。

絵師である。同書附録(巻之四)の11丁・表には「高田法橋一徳」と記された「登龍門図」(図21)が記載されている。胸鰭を横へ大きく開いて、滝を登る鯉の姿を描いている。敬輔の肉筆作品である《鯉図》は、この絵手本の図様と類似しており、頭部に落下する滝を受ける構図や、滝坪の丸い水滴などに類似する表現を見出せる。絵手本では、薄墨で滝坪の水滴が表されており、肉筆作品にみられる墨の微妙なほかしの表現はみられないが、敬輔の作風を伝える情報源になっていたと考えられる。なお、この図様は先に提示した熊斐の《登龍門図》と、「表現方法は異なるが、構図を含めた着想や感性に近いものを感じられる」と指摘されており、当時好まれていた図様の一つであった可能性が示唆される<sup>34)</sup>。また、奥村政信の《無題(初代尾上菊五郎の虚無僧姿の曾我五郎)》(幅広柱絵紅絵、寛保-延享年間・1741-47)には、着物の意匠として鯉の滝登りの図様が採られている。胸鰭を大きく開いて、尾を横に反らしながら真上へ上昇しようとする鯉の姿が描かれており、熊斐や敬輔らの図様と類似するもののそこに迫真的描写はみられない。各々絵師の目的は異なるものの、広く普及した図様であったことが窺い知れよう。

熊斐に師事した森蘭斎(元文5-享保元年・1740-1801)の『蘭斎画譜』(天明2年・1782、蘭部4巻、竹部4巻8冊)、蘭部四には、魚類画はみられないものの、南蘋派の肉筆作品に散見された波の描写が見出せる。14丁・表の挿絵をみると、画面両端に配された崖の合間から流れ落ちる水流が描かれている。崖には蘭が描かれ、薄墨と墨が使い分けられることで、画面に空間の広がりを感じられる。水流は独特のねばりのある線描が採られているといつてよい。22丁・表の挿絵(図22)は、垂直に落下する滝と、その手前の崖に咲く蘭の姿が描かれている。本図においても最前景の岩場は墨を、それよりも後景にあたる蘭の花や滝は薄墨を用いることによって、画面に奥行が形成されている。滝坪にみられる波頭は、鉤爪のような形ではないものの、うねるような曲線で表された波や飛び散る飛沫からは、水流の運動感が上手く表されているといえよう。

ここまで、南蘋派の絵師による絵手本を採り上げてきた。彼らの作品からは南蘋の表現を受け入れながらも、線描や波頭の表現などにおいては改変が加えられていたことを確認できた。今橋氏は「南蘋流によらずに対象の質感、あるいは表情等を自由に描き出そうとする画家の創造性、画家のゆきついた究極の技法を見出し得るのである」と指摘している<sup>35)</sup>。しかし、彼らが制作した絵手本は、需要者に間接的ではありながらも、南蘋の画風を伝える貴重な情報源となっていたことは間違いないだろう。また、魚類や花卉の生物だけでなく、その場の雰囲気を描出しようとした作品からは、生態描写に着目しながらも、伝統的な「写意」を重んじる表現との折衷的なものになっていたといつてよい。綾足の『建氏画苑・寒葉斎海錯図』(安永4年・1775)においても、広重や北斎の作品同様に魚介類を横に寝かせた状態の図譜的な構図を採るものもみられる。やはり、当時の絵師は絵手本を制作する際に、対象の生態描写に着目するもの、あるいは対象の形態を正確、かつ迫真的に捉えるものというように、少なくとも二つの描き方を保持していたといつてよい。もちろん、国芳がこれらの作品を直接参考にして描いた、ということではできないが、対象の生態を写し取ろうとする姿勢が垣間見える絵手本が存在していたこと、さらに

34) 國賀由美子、作品解説「49高田敬輔 鯉図」(滋賀県立近代美術館國賀由美子、栃木県立美術館橋本慎司編集『高田敬輔と小泉斐』、滋賀県立近代美術館、2005)、73頁から引用。

35) 前掲書18、12頁を参照。

それらが南蘋派の表現方法を流布させる媒体の一つとなっていたことを提示しておきたい。

### おわりに

ここまで国芳の「魚づくし」の揃物を中心に、18世紀半ば以降に制作された魚類画を採り上げてきた。まず、国芳の「魚づくし」の揃物は、魚介類の生態描写に富む画面が形成されるとともに、波の表情まで捉えようとする姿勢が垣間見えた。とりわけ、その波の表現は、従来の表現にみられる線描を多用した波飛沫や波の描写を極力控えていたとあってよい。また、生物の形態を彩色の濃淡によって凹凸を表している作品もみられ、国芳の西洋画法への意識が示唆される。

次に同時代の絵師による作品を採り上げてきたが、対象の形態を迫真的に描出しようとする作品と、伝統的な画題や生物の生態描写に富む作品の大きく二つに分類することができた。前者は対象の形態を緻密に描き出すことを目的としており、そこに東アジアで制作された絵画作品にみられる伝統的な表現、つまり対象の雰囲気や性格までも表そうとする姿勢を見出すことはできない。いわば、対象を見たままに描こうとする「迫真的」な絵画といえる。一方で、後者においては、生き活きとした生物の姿が捉えられていたものの、そこに「写実」を求めることは難しい。当時の絵師たちは現実的な描写を追及しながらも、類型的な波の表現などを折衷的に用いることによって、運動感に富む画面を形成していたとあってよい。つまり、対象を現実的に描くことを特徴とする諸外国の表現方法を受容しながらも、従来の装飾的、あるいは誇張的な非現実的な描写と上手く適合させることで各々の表現を形成していたのである。

以上のような絵画界の動きの中で、国芳の「魚づくし」についてはどのような位置付けができるのか改めて考えてみたい。まず、対象の生物描写に重点を置いていたことは間違いない。しかし、国芳は従来の作品にみられた波の描写にパターン化されていないものを採り、そして線描の使用を控えて彩色のみで対象を表そうとしていた。そこに「写實的」といえる描写を見出すことはできないが、彩色による対象の立体感の描出や波の表現からは、国芳の西洋画法への関心が見て取れるのである。

江戸時代の絵画、とりわけ18世紀半ば以降の絵師たちは時代が下るにつれて対象を迫真的、現実的に描くことを試みながらも、従来の伝統的技法と折衷することを念頭においていた。しかし、国芳の「魚づくし」はその流れにありながらも、西洋画法を意識した異なる表現を確立しようとする姿勢を見せる作品といえるのである。



図1 《萩に鮎》  
歌川国芳 中短冊判錦絵

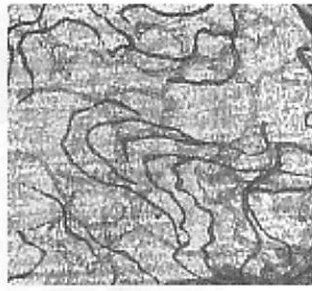


図2 《藤花緋鯉》  
歌川国芳 中短冊判錦絵

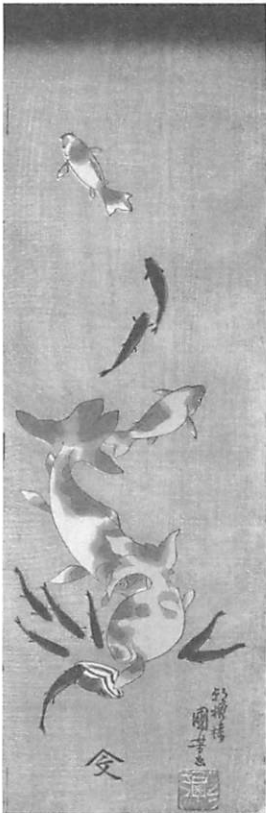
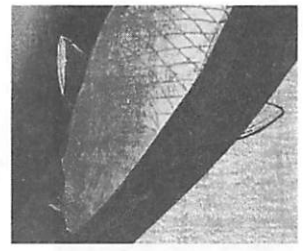


図3 《金魚に目高》  
歌川国芳 中短冊判錦絵

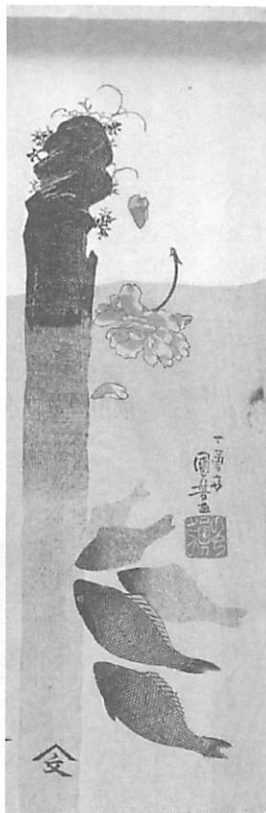


図4 《杭に寄る鮎》  
歌川国芳 中短冊判錦絵



図5 《蟹と亀》  
歌川国芳 中短冊判錦絵

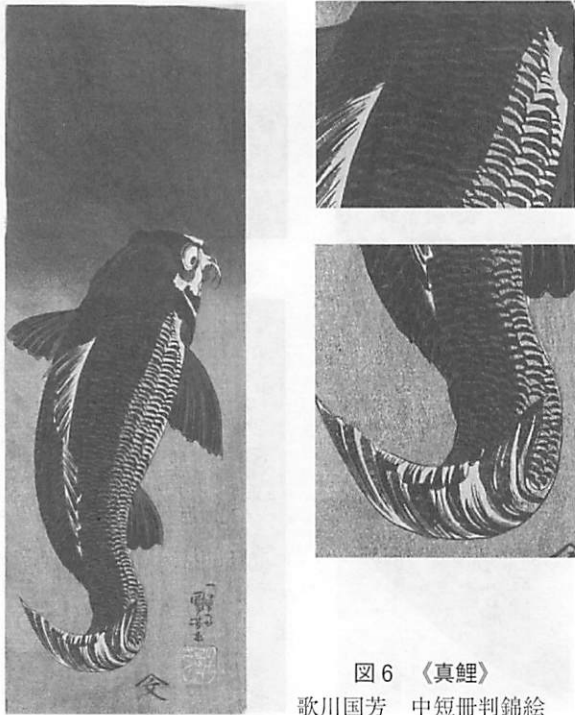


図6 《真鯉》  
歌川国芳 中短冊判錦絵

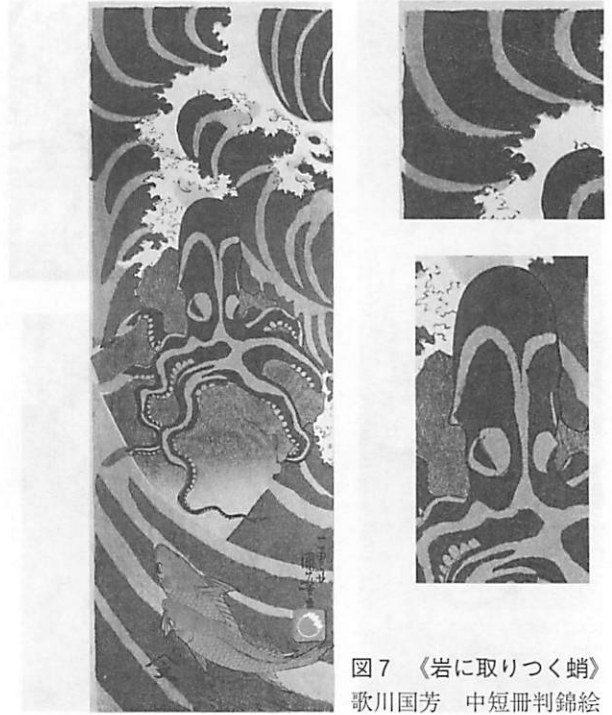


図7 《岩に取りつく蛸》  
歌川国芳 中短冊判錦絵



図8 《松に鸚鵡》  
歌川広重 大短冊判錦絵



図9 《松に鸚鵡》  
歌川広重 小判錦絵

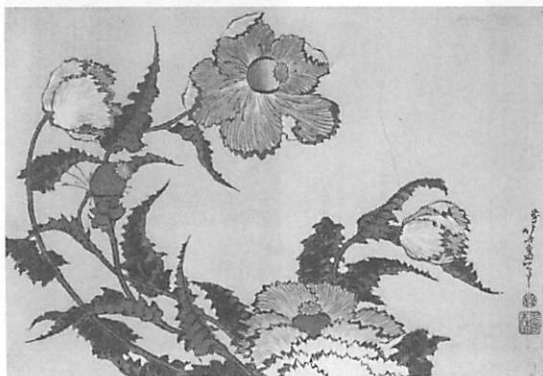


図10 《芥子》  
葛飾北斎 横大判錦絵

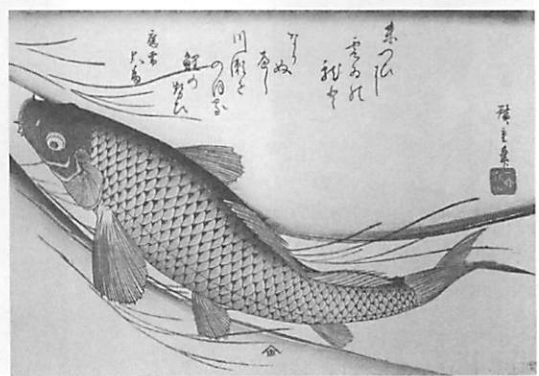


図11 《鯉図》  
歌川広重 横大判錦絵



図12 《鯉亀図》葛飾北斎 紙本淡彩一幅



図13 《登龍門図》  
熊斐 絹本着色一幅



図14 《鯉図》  
宋紫石 絹本着色一幅

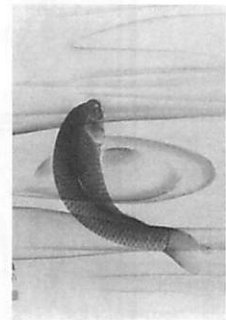
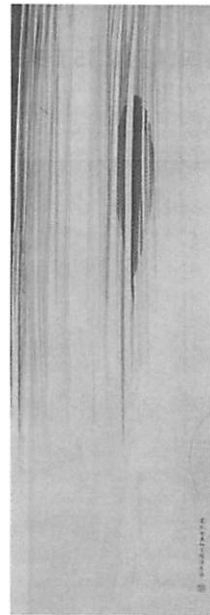


図15 《龍門図》左：中幅、右上：右幅  
(部分)、右下：左幅(部分)  
円山応挙 絹本着色三幅



図16 《海錯図》  
渡辺崋山 絹本着色一幅



図17 《異魚図》  
渡辺崋山 紙本淡彩



図18 『寒菜斎画譜』  
卷四12丁裏、13丁表  
建部綾足 版本墨摺

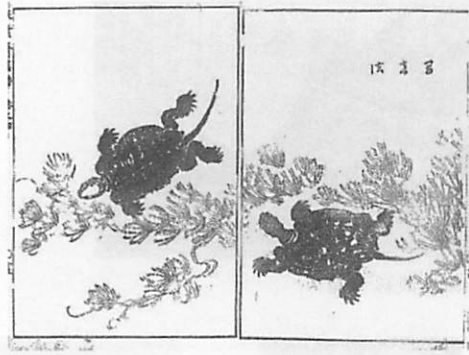


図19 『寒葉齋画譜』 卷四14丁裏、15丁表  
建部綾足 版本墨摺

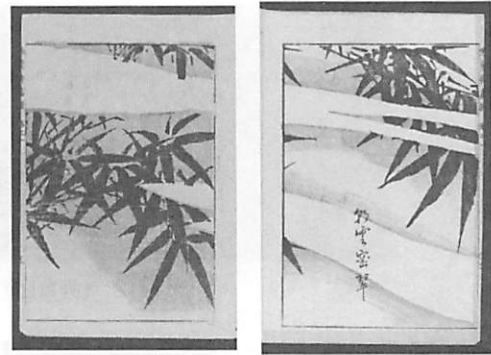


図20 『寒葉齋画譜』 卷一12丁裏、13丁表  
建部綾足 版本墨摺



図21 『敬輔画譜』 附録（巻四）11丁表  
高田敬輔 版本墨摺



図22 『蘭齋画譜』 蘭部四 22丁表  
森蘭齋 版本墨摺

[挿図出典]

- 図1～7 『名品揃物浮世絵』 7国芳・英泉（株式会社ぎょうせい、1991）  
図8、9 『ロックフェラー浮世絵コレクション展 甦える美・花と鳥と』（株式会社ブンユー社、1990）  
図10 「生誕二五〇年記念北斎決定版」『別冊太陽日本のこころ』174（平凡社、2010）  
図11 『浮世絵八華』 8広重（株式会社平凡社、1984）  
図12 『北斎——風景・美人・奇想——』（大阪市立美術館、読売新聞社、読売テレビ、2012）  
図13、14 『江戸の異国趣味』（千葉市美術館編集・発行、2001）  
図15 『国華』第1399号（国華編集委員会編集・発行、2012）  
図16、17 『定本・渡辺崋山』第I巻／本画・画稿編（株式会社郷土出版社、1991）  
図18～20 『建部綾足全集』第八巻（国書刊行会、1987）  
図21、22 筆者撮影（関西大学図書館所蔵）