

歌川国芳研究
—19 世紀浮世絵における文化交渉のかたち—

関西大学大学院
東アジア文化研究科
中山 創太

【目次】

序論…1

第一節 19 世紀の浮世絵と歌川国芳…1

第二節 歌川国芳研究史—諸外国文化との関係を中心に…2

第三節 本論分の狙い…5

序論・挿図…8

第一章 浮世絵師の絵手本利用 …9

第一節 絵手本の登場とその普遍…9

第二節 版本挿絵にみる絵手本利用…10

第三節 錦絵にみる絵手本利用—歌川国芳《禽獣図会》の揃物を中心に—…13

第四節 橘守国、大岡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…17

第五節 岡田玉山の版本挿絵と中国趣味…19

第六節 絵手本利用の意図—情報源としての機能…21

挿図…23

第二章 歌川国芳の魚類画にみる「写生」と「写実」…30

第一節 天保期の花鳥画…30

第二節 「魚づくし」における国芳の意図…31

第三節 浮世絵師にみる魚類画—歌川広重、葛飾北斎を中心に…33

第四節 同時代絵師の魚類画…35

第五節 「写生的」描写の展開…40

挿図…42

第三章 歌川国芳の運動表現—《通俗水滸伝豪傑百八人之一個》を中心に—

…46

第一節 浮世絵の武者絵と運動表現…46

第二節 文化 - 文政（1804 - 29）初期における国芳の武者絵…47

第三節 《通俗水滸伝》の制作をめぐって…50

第四節 国芳の武者絵における独自性…59

挿図…60

表…66

第四章 歌川国芳の画面構成—ワイドスクリーン作品を中心に—…75

第一節 国芳の「ワイドスクリーン」…75

第二節 ワイド版の黎明期…76

第三節 同時代美術にみる画面構成…79

第四節 ワイド版の確立とその意図…82

第五節 後代絵師への波及…85

第六節 ワイド版から現実的描写へ…88

挿図…90

表…98

第五章 《誠忠義士肖像》の揃物にみる「写実」

—近世日本、中国、朝鮮における肖像画をめぐって—…100

第一節 《誠忠義士肖像》の揃物について…100

第二節 作品考察—《誠忠義士肖像》の揃物を中心に…101

第三節 国芳の顔貌表現…103

第四節 浮世絵にみる顔貌表現…104

第五節 東アジアにおける肖像画…106

第六節 国芳の「写実」…112

挿図…114

第六章 洋風表現にみる国芳の試み…119

第一節 19世紀の浮世絵と洋風表現…119

第二節 国芳の洋風表現消化…120

第三節 同時代の浮世絵にみる洋風表現…125

第四節 国芳の芸術表現の追究と現実的問題…129

第五節 浮世絵師における洋風表現…130

挿図…132

第七章 国芳から明治時代へ—安政期の絵本制作をめぐって— …139

第一節 国芳の絵本制作…139

第二節 『風俗大雑書』と同時代絵師の絵本…139

第三節 『国芳雑画集』について…145

第四節 画題選択にみる国芳と需要者…149

第五節 国芳と明治期の浮世絵師…150

挿図…152

表…157

目次

結論…159

挿図出典…162

主要参考文献…165

初出一覧…173

序論

第一節 19 世紀の浮世絵と歌川国芳

本論文の目的は、19 世紀に江戸で活躍した歌川国芳(寛政 9 - 文久元年・1797 - 1861)が、諸外国文化を含む同時代美術との接触の中で、いかに自己の表現を確立したのかを明らかにすることである。

国芳は江戸時代の浮世絵界で、大きな勢力を築いていた初代歌川豊国(明和 6 - 文政 8 年・1769 - 1825)に入門するものの、師風を受継ぐに止まらず、同時代絵師の作風を参考に作品制作に取り組んでいた。¹⁾しかし、国芳のような制作姿勢は、同時代絵師をみたとき、当時の画壇の頂点に位置していた狩野派の粉本学習に象徴されるように、特筆されるものとはいえない。これらは浮世絵の多くが、版元の意向や需要層の好みなどに反映される「出版物」という性格を持っていたことも関係しているのかもしれない。鈴木重三氏が、浮世絵師の表現をみる上で、「諸流派の興亡やその勢力の消長の沿革」の他に、「版画技法の発達過程とその効果的駆使」、「時代の好尚の推移とその影響」²⁾などを考察対象に含む必要があると指摘するように、浮世絵師は様々な事象と交渉する中で、独自の画風を形成していたのである。そのような状況下にあいながらも、葛飾北斎(宝暦 10 - 嘉永 2 年・1760 - 1849)、歌川広重(寛政 9 - 安政 5 年・1797 - 1858)などは、独自の線描や画面構成を採ることによって、新たな表現の確立に成功していたといえる。本論文で採り上げる国芳も、その中の絵師の一人であったと考える。

19 世紀の浮世絵界は、二大分野といわれる役者絵、美人画の他に、風景画、武者絵、花鳥画、戯画・風刺画などが確立され、幕末期には開化絵や異人図なども制作されるようになる。国芳は、当時の記録などから武者絵、戯画などで評判を得ていたことが窺え、まさに幕末において新境地を開拓していった絵師の一人といえよう。³⁾なお、当時は木版画の技法面においても変化がみられ、輸入顔料の普及や彫や摺の技術向上なども重なり、発色鮮やかな画面、彩色の濃淡やぼかしを効果的に使用した錦絵版画が生み出される時期でもあった。国芳の躍動感に富む武者絵や、西洋画法の影響を見出せる風景画などは、彫摺の技術向上に支えられていたことも見逃せない。

一方、国芳の活動期は、享保 5 年(1720)の洋書輸入禁止の緩和、享保 16 年(1731)の中国人画家沈南蘋(生没年不詳)の長崎来舶などから、年月を経た時期にあたる。海外から舶来した事物は、限られた身分のものしか実見することができなかったと考えられる。しかし、

1)歌川派の絵師の伝記を集約した『浮世絵師歌川列伝』(飯島虚心著、明治 26 年・1893)には、国芳について「諸流に互り、土佐、狩野、雪舟、を宗とし、元明の画風を慕ひ、西洋の画法に依り、又春英、北斎の風を学び、其所長をとりて、皆己が有となし」とある。

2)鈴木重三「浮世絵の流れ―諸流派の隆替を中心に―」(財団法人平木浮世絵財団 リッカー美術館編集・発行『浮世絵師とその系譜』、1972)から引用。

3)嘉永 5 年(1852)刊行の評判記『江戸寿那古細撰記』^{えどすなごさいせんき}には、「豊国にかほ、国芳むしや、広重めいしよ」とあり、国芳が武者絵で人気を獲得していたことが窺える。

19 世紀には間接的ではありながらも、版本や模写などを通して接触を図ることは可能であった。洋書輸入緩和による蘭学の興隆は、従来の表現方法とは異なる透視図法を用いた「遠近法」、対象を迫真的に描く「写实的表現」などが、新たな表現方法として流入することになる。18 世紀半ば頃から興る司馬江漢(延享元 - 文政元年・1747 - 1818)、秋田蘭画などの洋風画派は、その代表的な例といえ、浮世絵にも影響を与えている。⁴⁾一方、南蘋の画風は、生物の体毛や植物の葉脈などの対象を緻密に描き込むことを特徴とするものであるが、当時の絵師たちに大いに受容されていったという。⁵⁾先に述べた西洋画法の「写实的表現」とは異なるものの、それらの作品においても、対象を現実的に描こうとする姿勢を見出せる。いずれにしても、絵画における対象の捉え方、あるいはそれをいかに描出するかなどの点で、諸外国文化との邂逅は当時の絵師たち、さらには需要層にとっても大きな衝撃であったに違いない。このように、19 世紀における浮世絵は、諸外国文化との接触は避けられないものであり、それらに関心を強く持っていた国芳は、重要な絵師の一人であったといえる。

第二節 歌川国芳研究史—諸外国文化との関係を中心に

1) 近年の国芳研究の動向

国芳研究史は、後述する鈴木重三氏編『国芳』(平凡社、1992)をはじめ、諸氏によって既にまとめられているため、ここでは近年の国芳の評価についてみていくことにする。⁶⁾

国芳の伝記、作品整理、作風、図様の典拠などあらゆる面から考察を行った鈴木氏は、国芳研究の礎を築いたといっても過言ではない。⁷⁾なかでも、先述した『国芳』は、国芳作品を網羅的に収載する画集であるとともに、画業、伝記なども豊富に収載された研究書としても活用される大著といえる。氏は、国芳に対して、北斎をはじめとする同時代絵師の作品を典拠とすることが多いと主張するものの、「近代感覚はしかし彼生来のもの」と評するとともに、「典型と斬新の間を彷徨している感もあり、ために作品に出来不出来の差が目立つ、いわば振幅の大きい絵師であるが、かえってそこに、この絵師の人間らしさ、おもしろさが出ているのを感じる」と述べている。⁸⁾また、氏の国芳の個々の作品に対する見解

4) その代表的なものに、西洋銅版画を写した歌川豊春の《浮絵阿蘭陀雪見之図》、《浮絵阿蘭陀東南湊図》(ともに横大判、18 世紀)などが挙げられる。また、「浮絵」、「眼鏡絵」などにみられる透視図法は、従来の三遠法を併存しているものも確認でき、西洋画法との交渉の結果生み出された表現の一つといえよう。

5) 今橋理子「宋紫石試論」(国華主幹山根有三編集『国華』1141 号、国華社、1990)を参照。もちろん、中国絵画そのものは、以前から日本へ流入しており、18 世紀半ばから制作される絵手本などにそれらを縮写したものを見出せる。

6) 稲垣進一「国芳の武者絵」(稲垣進一・恵俊彦『国芳の武者絵』、東京書籍株式会社、2013)では、国内の国芳に関する展覧会だけでなく、海外で開催されたものについても言及されている。

7) 「奇想の画家・歌川国芳」(サントリー美術館、1971)、「歌川国芳展」(リッカー美術館、1978)、「生誕 200 年記念歌川国芳展」(名古屋市博物館、千葉市美術館、サントリー美術館、1996～97)などの展覧会に携わっておられる。

8) 鈴木重三「奇想の画家・歌川国芳」(サントリー美術館『特別陳列 奇想の画家・歌川国芳』、

は、的を射ており、作品解説などのごくわずかな記述のなかにも散見されるといってよい。

一方、国芳が得意とした武者絵については、岩切友里子氏の研究成果が特筆される。平成 15 年(2003)に町田市立国際版画美術館で開催された「浮世絵大武者絵展」は、錦絵に限らず、読本、絵手本、絵本などの版本挿絵も含み、武者絵に採られる画題を整理し、その流れを展覧するものであり、武者絵研究に大きな功績を残している。⁹⁾ とりわけ、同展覧会図録に収載される氏の論考「浮世絵武者絵の流れ」は、寛文期(1661 - 72)の絵馬から明治期の歴史画に至るまで、武者絵の展開を論じたもので、今日における武者絵研究の基本的文献となっている。¹⁰⁾

平成 23 年(2011)、国芳の没後 150 年を記念した「没後一五〇年 歌川国芳展」、および「没後一五〇年記念 破天荒の浮世絵師歌川国芳」の二つの展覧会開催以降、国芳の作品を目にする機会が多くなっている。また、研究の面においても、国芳が参考にした洋書挿絵の発見(次節詳述)、作品の新解釈、当世風俗との関連など、多岐に亘る視点から取り組まれているといえる。

2) 国芳と諸外国文化をめぐる先行研究

ところで、本論文のテーマである「国芳と諸外国文化との接触」の中でも、とりわけ国芳の西洋画法への関心は、『歌川列伝』、『増補浮世絵師類考』などにおいて記されており、その後も諸氏によって指摘されてきた。国芳が天保初期に制作した、『東都〇〇之図』(横大判、天保 2 - 3 年・1831 - 32)、《東都名所》(横大判、天保 3 - 4 年・1832 - 34)の揃物は、彩色の濃淡による陰影法、透視図法を用いた画面構成などに特色があり、同時期に刊行された北斎や広重の風景画群とは異なる作風を呈していた。『浮世絵』第 54 号(浮世絵社、大正 9 年・1920)には、国芳の没後 60 年の忌日を記念して開催された、「中村辰次郎氏所蔵国芳版画展覧会」の出品目録が掲載されている。その評では「風景畫以外には、あまり傑作が無いように思つてゐた人もあつたが、今回の展覧會で、國芳の技能が多方面に亘りてそれぞれ成功して居」と述べられており、当時においても国芳の風景画は着目されていたことが窺える。¹¹⁾ そのような中で、森口多里氏は「或る形態と他の形態とが相連続した場合の諧調的な現象を最も鋭敏に感得して表現した畫家である」と述べ、《東都御厩川岸之》(横大判、天保 3 - 4 年、図 0 - 1)に着目している。¹²⁾ 作品をみると、画面前景中央に、俄に降り出した雨に濡れることを諦めたのか、傘を差さずに平然と歩く人物が配される。一方、画面右には傘を差しながら前傾姿勢になる人物が描かれている。その小脇には三本の傘が

1971)から引用。

9) 佐々木守俊・滝沢恭司編集『浮世絵大武者絵展』(町田市立国際版画美術館、2003)を参照。

10) 同書 111 - 31 頁に所収。

11) 「中村氏蔵國芳版畫展覧會」『浮世絵』第 54 号(浮世絵社、1920)、22 - 26 頁を参照、および 21 頁から引用。出品目録をみると、《東都名所》10 図、《東都〇〇之図》5 図、《忠臣蔵十一段目夜討之図》、《近江の国の勇婦於兼》などに洋風表現を用いた作品を確認できる。

12) 森口多里「國芳の藝術」(風俗繪卷圖畫刊行會錦繪部編集・発行『錦絵』第三號、1917)、10 - 13 頁を参照、および引用。

抱えられており、その人物は傘を漁師仲間へ届けに行くのであろうか。左には三人で一つの傘に入る人々を描いている。中景には川面で漁を続ける人々を、遠景には対岸にぼんやりとみえる家々を、薄墨のシルエットを用いることによって、雨で朦朧とする場面を表している。画面上部のふきばかし、上部から下部へと振り落ちる雨を表す線描は、湿気を帯びた情景を上手く観者に伝えている。森口氏は画面左にみられる一つの傘の元に集まる三人の図様について、「單に添景人物として、説明的に『三人の男が一本の傘に入っている』ところとして描くやうなことはしなかった。彼は、一本の傘と、六本の脚とが集つて、偶然其處に顯出された或る諧調的な運動を感得したのだ。(中略)或る全く新しい別趣の形象として其れを頼じ、そして其の形象の不思議な運動を見てゐるのである」と述べている。¹³⁾ 単に洋風表現だけでなく、俄雨に対して、三者三様の態度をとる画中の人物を描き分ける国芳の工夫を見出した森内氏の見解は興味深いものといえる。同様に、鈴木氏は先の揃物に対して、「対象の布置、洋風賦彩に見る光と影の探求等」は、従来の浮世絵様式による人物描写と融合すると述べ、くわえて「画面にある方向を見せて動く物象を觀賞の軸にしている」と主張している。¹⁴⁾ 本論文においても、彼の画業をみていく上で、国芳の作品にみられる運動表現は重要な要素の一つであったと考えている。両氏の意見は示唆に富むものといつてよい。

一方、近年、諸氏の研究によって、国芳の洋風作品にみられる図様の典拠が次々と明らかにされている。『浮世絵師歌川列伝』に、栗田氏の話として「閑談して西洋畫のことに至り、頗る得意の色ありて、手篋の中より、嘗て貯へおきたる、西洋畫數百枚を出だして余に示せり」と記されており、国芳が当時入手困難であった「西洋畫」を所持していたことは早くから指摘されてきた。¹⁵⁾ 鈴木氏は、西洋画だけでなく、亜欧堂田善などの国内で制作された銅版画、舶来品を扱う唐物屋、ガラス絵などの存在を示唆するものの、その具体的な作品は判然としなかった。¹⁶⁾ そのような中で、岡泰正氏は、当時日本に輸入されていたヘラルド・デ・ライレッセ(1640-1711)著『大絵画本』(*Gerard de Laireesse, Groot schilderboek, 1707*)¹⁷⁾の扉絵にみられる天使の図像(図0-2)と、国芳の《二十四孝童子鑑 董永》(横大判、弘化期・1844-48、図0-3)、および《唐土廿四孝 董永》(中判、嘉永6年・1853)にみられる天女の図様との関連を示唆する他、輸入銅版画、および国内で制作された銅版画、さらにはそれらの模写作品なども含め、国芳作品と関連のある作品を明示し、彼の洋風表現

13)同書 12 頁から引用。

14)鈴木重三「国芳—多彩奇抜な画業」(『浮世絵八華 7 国芳』、株式会社平凡社、1985)、117 - 140 頁を参照。

15)前掲書 1、281 頁から引用。

16)鈴木重三「総説」(『国芳』、株式会社平凡社、1992)、244 - 56 頁を参照。

17)『大絵画本』については、磯崎康彦氏の『ライレッセの大絵画本と近世日本洋風画家』(雄山閣出版、1983)に詳しい。氏は、『大絵画本』を実見する機会を有していたと考えられる佐竹曙山、亜欧堂田善、司馬江漢らの関心は、視覚的情報のみで、オランダ語の理解には至っていなかったと述べている。なお、『大絵画本』の挿絵の一部は、森島中良編『紅毛雑話』(天明7年・1787)の刊行物に散見される。

受容について言及している。¹⁸⁾一方、勝盛典子氏は、江戸時代に輸入されていた蘭書の中で、旗本画家石川大浪(宝暦 12 - 文化 17 年・1762 - 1817)が所持していたと考えられる、ニューホフ著『東西海陸紀行』(Johan Nieuhof, ‘*Gedenkwaeridige zee-en lantreise door de voornaemste lantschappen van West-en Oostindien*’, Amsterdam, 1682)から国芳が図様を転用している例を明らかにしている。¹⁹⁾その後、氏の研究を引き継ぐ形で勝原良太氏²⁰⁾が同書からの転用例を新たに指摘しており、これらによって、国芳は何らかのルートで洋書挿絵を入手、あるいは実見する機会を有していたことが確実視された。この発見は『歌川列伝』の記述を裏付ける資料が見出されたこと、さらに国芳の洋風表現受容に限らず、江戸時代における洋書挿絵の庶民層への流布をみる上でも重要な指摘といえるのである。

第三節 本論文の狙い

先行研究をみてもわかるように、国芳の画業において「西洋画法」は重要な位置を占めていたに違いない。しかしながら、洋風表現を自身の画風にいかに適応させたのか、という点については多く言及されてこなかった。また、先述した国芳と諸外国美術をめぐる研究は、洋風表現を中心に語られてきたといつてよく、中国や朝鮮といった東アジア地域との関連はあまり追究されてこなかった。²¹⁾東アジア美術を考える際、江戸よりも先に舶来書、あるいはそれらの翻刻本、翻案本などの情報を得ていたと考えられる上方の版本制作は重要な位置を占めていたといつてよい。従来の研究によって、国芳の作品は、葛飾北斎や勝川派といった江戸の浮世絵師との中で語られることが多かったが、上方の版本絵師を含んで改めて考察する必要があるといえよう。

同時に、18 世紀半ば以降流入していた、洋風表現、明清絵画などは、その表現方法は異なるものの、「写实的表現」を特徴としていた。とりわけ洋風表現に関心を示した国芳が、「写実」をいかに捉え、作品化していたのかを明示する必要がある。なお、先述の通り、国芳の作品にみられる「運動表現」は、彼の画業において特筆すべきものであり、なかでも武者絵作品で顕在化しているといつてよい。彼が執着をみせる「運動表現」と諸外国文化との接触において、どのような位置付けができるのか留意しておく必要があろう。上記

18)岡泰正氏による、国芳と洋風表現に関する論考は、主に以下のものがある。「豊国・国芳が夢見た阿蘭陀」(日本美術工芸社『日本美術工芸』3月号・通巻606号、1989)、11 - 18頁、「歌川国芳の洋風表現の受容について」(たばこと塩の博物館発行・編集『たばこと塩の博物館研究紀要』第2号、1986)、74 - 94頁、「Ⅶ 西洋製風景銅版画の輸入と浸透」『めがね絵新考』(筑摩書房、1992)、143 - 76頁など。

19)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)、および「第3章 石川大浪と歌川国芳」(『近世異国趣味美術の史的研究』、株式会社臨川書店、2011)を参照。

20)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)／『没後一五〇年記念破天荒の浮世絵師 歌川国芳』展図録に再録、2011)を参照。

21)国芳が中国版本を利用した可能性に言及する論考は、佐々木守俊「国芳が模した中国の水滸伝画像」(西野嘉章編『真贋のはざま』、東京大学出版会、2001)などがある。

のことを踏まえて、本論文では、以下の七章に分けて考察を行っていく。

第一章では、浮世絵師における絵手本利用についてみていくが、なかでも 18 世紀中頃から 19 世紀にかけて活躍した歌川派に対象を絞って検証する。そして、日本における絵手本制作の嚆矢といわれる橘守国や大岡春卜らの絵手本は、狩野派や中国絵画をはじめ諸派の絵画の縮写を収載しており、浮世絵師にとって貴重な情報源となっていたと主張する。さらに、当時の浮世絵師は、単に既成の図様を採り入れるだけでなく、人物描写においては類型的な浮世絵風のものを採っている者もいることから、需要者の嗜好に合わせる必要があったことを指摘する。

第二章では、浮世絵の一分野として、天保期に確立される花鳥画の中に含まれる、国芳の「魚づくし」の揃物についてみていくことにする。当時の美術界では、対象を現実的に描出することが行われており、南蘋派、円山応挙、渡辺崋山などの作品に見出せる。一方、彼らの作風は、北斎や広重といった浮世絵師の花鳥画にも看取できるといってよい。その中で、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。

第三章では、文化期から《通俗水滸伝豪傑百八人之一個》の揃物(以下、《通俗水滸伝》と略称)が刊行される文政末期に制作された武者絵に着目し、国芳の運動表現の形成過程を考察する。国芳は先行作品を参考にしながら、人物の姿態だけでなく、表情を細緻に描出することで、動きの表現を顕在化させていたという特徴を指摘する。また、人物の姿態とともに、画面の空間を形成することで、観者の視線を誘導するような画面構成であることを述べていく。くわえて、国芳は《通俗水滸伝》に散見される中国趣味を描く際、上方絵師による絵本や読本挿絵を典拠としていたことに言及する。

第四章では、国芳の大判三枚続の画面構成を採るワイドスクリーン作品(以下、「ワイド版」と略省)に焦点をあて、彼の制作意図を作品から考察するとともに、その画面構成に影響を受けた五雲亭貞秀や豊原国周などの作品を採り上げ、国芳から後代の絵師への展開をみていく。国芳は、ワイド版において「巨大事物」の配置、「画面の広域化」などに加えて、一つの画面に時間の流れを形成することで、より臨場感に富む場面を形成していたことを指摘する。

第五章では、従来の研究によって「写实的表現」と指摘されてきた《誠忠義士肖像》(嘉永 5 年・1852)を採り上げ、同時代に制作された肖像画と比較検討することによって、国芳の「写実」の意味を見出していく。国芳は本揃物において表情の一瞬を捉えようとしていたこと、さらにはそれを絵画化するために、陰影の濃淡を施した凹凸表現を利用していたことを明示する。本揃物は、浮世絵としては異質な作品ではあるものの、17 世紀以降、東アジアに西洋画法が伝播していく過程で、従来の伝統的な技法との融合を図り、折衷的な表現を確立するという、独自の肖像画表現を垣間見せる作品であることを主張する。

第六章では、国芳の作品において、洋風表現が見受けられる作品を中心に扱うとともに、同時代の作品と比較することによって、その受容と改変の様相を明らかにしていく。国芳

の洋風表現は、①透視図法を用いた奥行のある画面構成、②特異な描写対象(外国人、妖怪など)、③人物の顔貌や馬の筋肉にみられる迫真的描写に用いられている点に特徴があることを提示し、彼は従来の西洋画法にみられる「写実」を意識することに加えて、移り変わる当時の流行をいかに描出するかを試みていたことについて検証する。

第七章では、国芳が後世に伝えたかった表現とはどのようなものであったか、という点を、安政期に制作された絵本である『風俗大雑書』、および『国芳雑画集』を通して考察していく。これらの絵本は、洋風表現や趣向をこらした画面構成など、国芳が関心を抱いた表現を集約したものといえる。また、国芳の弟子の作品には、本書を参考にして描いたと考えられるものも確認でき、「絵手本」としての性格を有していたことも示唆される。くわえて、そこには地口や狂歌などの言葉遊びにちなむ挿絵も多く収載されているとともに、馴染みのある画題を採ることによって、需要者を楽しませることを忘れなかった国芳の姿勢も垣間見えることに言及する。

上記のことが明らかになったとき、日本のみの一国主義ではなく、東アジア美術史という幅広い視野からみた浮世絵史の構築に寄与するとともに、新たな歌川国芳像を打ち出すことができると考える。

【序論・挿図】



図 0 - 1 歌川国芳《東都御厩川岸之図》
横大判錦絵、天保 3 - 4 年(1832 - 33)



図 0 - 2 ライレッセ『大絵画法』(扉絵・部分)、1707



図 0 - 3 歌川国芳《二十四孝童子鑑 董永》
横大判錦絵、天保 14 - 弘化元年(1843 - 44)

第一章 浮世絵師の絵手本利用 —中国画譜を源流とする歌川派の作品を中心に—

第一節 絵手本の登場とその普遍

江戸時代、当時の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、大坂の絵師橘守国(延宝 7 - 寛延元年・1679 - 1748)や大岡春卜(延宝 8 - 宝暦 13 年・1680 - 1763)、吉村周山(元禄 13 - 安永 2 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¹⁾。

たしかに、18 世紀以降、大坂では中国の白話小説を基にして発展したという読本、さらには『三才図会』、『訓蒙図彙』といった百科事典のようなものが刊行されている。それらに付された挿絵は、中国趣味、さらには東アジア地域の情報を知る上で貴重な資料になっていたに違いない。当時の町絵師たちにとって、先のような書物も「絵の手本」として利用されていたことは容易に想像できる。²⁾ 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、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あり、その需要は長きに亘り存在していたと推測できよう。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、現存する作品からもその制作量の多さを確認できる。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。

ところで、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³⁾。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

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 頁を参照。

2) そのため、ここで使用する「絵手本」は、絵師が手本として利用した「挿絵」、「図様」などを含む広義的な意味を持つものとして捉えておく。

3) 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、版本墨摺・正徳 4 年・1714)からの転用であることを指摘している。

提示している⁴⁾。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、第一章では 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に対象を絞って検証する。なかでも、国芳の作品を中心に、先行、および同時代作品を参考にして描いたと考えられる作品を採り上げるとともに、歌川派の作品もみていくことにする。そして、守国や春卜の絵手本制作の流れとともに、大坂で活躍した挿絵絵師岡田玉山についても言及していく。浮世絵師の絵手本利用にみる諸派の学習、および絵手本利用の意図を見出すことを目的としたい。

第二節 版本挿絵にみる絵手本利用

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版本挿絵にも同様のことを見出せる。版本挿絵の制作は、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、合巻などの挿絵を担当し、その際に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であったからである。なお、「歌川派」とは、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)、豊広がいる。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、版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』後篇中冊(山東京伝作、歌川豊国画、文化 9 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。(10 丁・裏、図 1 - 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 5 年・1720、4 丁・裏、図 1 - 2)、『絵本通宝志』巻之七(享保 14 年・1729、2 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、唐獅子の渦模様や鬘、尾の巻き毛などに改変をくわえておらず、本画風の筆触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。(1 丁・裏、2 丁・表、図 1 - 3)この図様は、春卜の『画巧潜覧』巻之四(元文 5 年・1740)に所載されるものと類似している。(19 丁・表、20 丁・裏、図 1 - 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

4)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。

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 12 年・1716 - 1800)の《寒山拾得図》(紙本墨画、宝暦 11 年・1761)との関連も示唆されている⁵⁾。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事例として興味深い。国貞は、春卜の図様に大きな改変を加えることなく、そのまま採り入れていることから、図様そのものに関心を持っていたといえてよい。

『復讐曲輪達引』(山東京伝作、歌川国芳画、天保 5 年・1834)の 2 丁・裏、3 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 1 - 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ふ画題は、『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、太い輪郭線を用いることで、国芳は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、異なる描法を折衷した画面がおもしろい。このような、略筆体を用いた絵手本は、寛延 2 年(1749)に刊行された守国の『運筆範画』(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いたような目や、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 6 丁・裏、7 丁・表、図 1 - 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 9 年・1812)、あるいは春卜の『和漢名筆画本手鑑』(享保 5 年・1720、以下、『画本手鑑』と略称)巻之四にも、同画風を採る馬の図様が収載されている。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、天保 2 - 3 年・1831 - 32)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⁶⁾。その一方で、武者絵のシリーズ物の一つとして描かれた川口版《近江之金女》(大判、文政 10 年・1827 頃)では、着物の裾をまくり上げ、高下駄で手綱を踏みつけて暴れ馬を抑止する「お兼」の勇壮な姿を上手く伝えている。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。

5)新江京子「若冲画と大岡春卜の画譜」(美術史学会編集・発行『美術史』No.161、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』巻五に所載される「寒山拾得図」(7 丁・裏)との構図の類似、さらに、人物の顔貌表現について『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。なお、同時期に活躍した曾我蕭白においても、同図を利用した作品が明らかにされている。道田美貴「蕭白と伊勢地方」(千葉市美術館・三重県立美術館編集『蕭白ショック!!曾我蕭白と京の画家たち』、読売新聞社・美術館連絡協議会、2012)、186 - 95 頁を参照。

6)勝盛典子「大浪から国芳へ」(神戸市立博物館編集・発行『神戸市立博物館研究紀要』第 16 号、2003)を参照。

次に提示するのは、『^{うんはかがやくちやまんどう}運輝長者萬燈明』(関亭傳笑作、歌川国長画、文化9年・1812)の口絵にみられる亀の図様である。(図1-7)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「^{みのがめ}毛亀」である。(19丁・裏、図1-8)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、守国の図様を反転させたものを、^{しもこうべじゅうすい}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、二十一巻十冊)の巻之十五(2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。

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、『^{しのぶうりついのふりそで}信夫賣封婦理袖』(山東京伝作、柳川重信画、文化11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みえる。(図1-9)これは、守国の『絵本故事談』(正徳4年・1714)の巻之六にみられる「酒色財」(18丁・表、図1-10)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、それらが波に浮かぶ様子を表している。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『唐土訓蒙図彙』巻之四(10丁・表)に収載される「魁星図」と類似している。(図1-11)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、ある程度定型化した図様として流布していたことが窺える。

ここまで、浮世絵師の絵手本学習の様相をみてきたが、版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を窺い知ることができる。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といってよい。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11年・1828)の16丁・表に描かれた襖絵に注目したい。そこには、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を指摘できる。(図1-12)国貞が襖絵の画題に対して、前景に描かれた人物と異なる描法を採っていたことは明らかである。

次に『^{やたけこころつわものまじわり}矢猛心兵交』(五柳亭徳升作、歌川国芳画、天保2年・1831頃)の10丁・表の襖に描かれているのは、太湖石と芭蕉である。(図1-13)18世紀になると輸入洋書の緩和や、享保16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入したことを示唆する。また、日本や中国の故事を題材とした伝統的画題である、「久米仙人」(図1-14)、あるいは「寿老人」などが描かれている挿絵

もみられる。⁷⁾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改変が加えられていたと推察できる。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、版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明らかにした。一概に、浮世絵師たちが、絵手本の題材を参考にしていた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。

第三節 錦絵にみる絵手本利用—歌川国芳《禽獣図会》の揃物を中心に—

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。⁸⁾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上げたい。

まず、題目は記されていないものの、《無題(双龍)》、《無代(鴟吻)》(大判、天保2 - 3年・1831 - 32、図1 - 15、1 - 16)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⁹⁾。一方、《無題(鴟吻)》は守国の『絵本通宝志』巻之七(享保14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。(12丁・裏、図1 - 17)国芳は、守国の図様に比べて、鴟吻を上空から海面に向かってるように配し、また首の辺りを長

7)それぞれ、『あわせものはうたのひきぞめ合 物端歌弾初』後秩・上(柳亭種彦著、歌川国貞画、文政4年・1821)、1丁・裏、2丁・表の暖簾、『みなれさおうきなほりかわ水馴棹浮名堀河』(古今亭三鳥著、歌川国丸画、文化11年・1814)、2丁・裏の掛幅に描かれている。

8)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。

9)岩切友里子 作品解説「299 双龍」(『没後150年 歌川国芳展』、日本経済新聞社、2011)、289頁から引用。

く描いて改変している。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5年・1740)の最終丁(裏表紙見返し)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。

次に採り上げる《禽獣図会》の揃物(大判、天保12-13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5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いている。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。氏は《大鵬海老》(図1-18)にみられる海老の髭に鳥がとまる図様の典拠を、『一休嘶』(寛文8年・1668)に求められることを明らかにしている。¹⁰⁾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がみられず、図様を転用するに留まっている。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。それらは、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『唐土訓蒙図彙』(享保4年・1719)巻之十三の「鸞^{かくろく}」(1丁・表)を参考に描いたと推測できる。(図1-19、1-20)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2-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4年・1714、1丁・裏)に確認できる。(図21)二つの図様に類似点を見出せるが、麒麟の胴部分をみると、国芳は鱗状の硬質な皮膚を、守国は渦模様を配しており、両作品には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示唆するものといえる。(図1-22)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。¹¹⁾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1-23)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、

10)鈴木重三 作品解説「449 禽獣図会 大鵬海老」(『国芳』、平凡社、1992)、240頁から引用。

11)同書、作品解説「450 禽獣図会 馬」、240頁を参照。

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に工夫を見出せる。なお、同主題を採る作品は、守国の『絵本写宝袋』巻之九・上の「獅獅子の器を量る図」(3丁・表)においても確認できる。(図1-24)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9 - 安政5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1-25、1-26)においても確認できる。《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』巻之四にみられる「龍図」と画面構成が類似している。(14丁・表、図1-27)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13年・1842頃、図1-28)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13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、毛並みを表現している。画面上部の竹をみると、幹にハイライトを設け、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。

掛物絵という点では、《無題(鷹図)》(弘化4年・1845頃、図1-29)があり、この図様は守国の『唐土訓蒙図彙』巻之十三の「海東青」の図様と一致している。(2丁・表、図1-30)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、奥行きを表すことで画面構成に空間性を表出している。

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。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3 - 嘉永元年・1791 - 1848)¹²⁾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1-31)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や巧みに表している。

12)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。

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、安政5年・1858、図1-32)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。人物の鬚をみると、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「英一蝶」^{はなぶさいったい}は、文政10年(1827)頃から英一蝶に傾倒し「香蝶楼」と号した後、天保4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・1804-17 後期、図1-33)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みると、太く、素早い筆致が採られている。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見て取れる。

また、版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13年・1842頃、図1-34)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姿がかわいらしい。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。¹³⁾ 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、人物が文字の部分の運んで組み立てる、同一画題を採っていることを確認できる。¹⁴⁾ 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』(橘宗重編、藤貞漢添削、長谷川等雲画、元禄元年・1688)巻之三、9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

13) 吉田恵理 作品解説「250 子宝遊」、前掲書9、282頁。

14) 鶴田武良「来舶画人研究—蔡簡・謝時中・王古山—」(東京文化財研究所企画情報部編集・発行『美術研究』348、1980)を参照。鶴田氏によると、謝時中に関する記録として、文政8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。

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。¹⁵⁾

以上のことから、版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いえる。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した。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¹⁶⁾。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風の描法を用いた作品に対する需要が存在していたと考えられる。

第四節 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31年(1603)の『顧氏歴代名公画譜』、万暦35年(1607)の『図繪宗彝』、万暦47年(1619)『十竹齋書画譜』、康熙18年(1679)の『芥子園画伝』などが著名なものとして挙げられ、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、そのために日本で中国画譜が翻刻、出版されるようになったという。¹⁷⁾それら翻刻作品の早い例として、寛文12年(1672)に『集雅齋画譜』、続いて元禄15年(1702)に『図繪宗彝』¹⁸⁾、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2年・1712脱稿、享保6年・

15)佐藤悟「奥村政信絵本に見る画題の変遷」(鈴木淳・浅野秀剛編集『江戸の絵本』、八木書店、2010)、41 - 43頁を参照。氏は『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、「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。

16)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。

17)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。

18)関西大学図書館には、江戸の須原屋新兵衛を版元とする享保9年(1724)刊行『図繪宗彝』(七巻五冊)が所蔵されている。

1721 刊行)であると指摘している。守篤は、守国や春ト同様に、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。¹⁹⁾

そして、『画筌』よりも早く刊行されたのが、守国や春ト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 4 年(1714)の『絵本故事談』で、その後『絵本写宝袋』(享保 5 年・1720)、『絵本通宝誌』(享保 14 年・1729)など 11 作品の絵手本が刊行されている。一方、春トは、享保 5 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 3 年・1746)など 7 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、中国人画家や雪舟や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。²⁰⁾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、春トの『和漢名筆画本手鑑』(享保 5 年・1720)、『和漢名画苑』(寛延 3 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。²¹⁾

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 3 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。²²⁾例えば、「欒巴」(『絵本故事談』巻三、11 丁・表、『列仙全伝』巻之三、10 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はみられるものの、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」(24 丁・表、25 丁・裏)をみると、本文に「^{スエソウイ}圖繪宗彝ニ^{イゾル}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。²³⁾このように守国や春トは、絵手本を制作する際、

19) 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。

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

21) 前掲書 1 を参照。小林氏は、春ト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。

22) 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『列仙全伝』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。

23) 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。

中国の画譜から図様を転用していたことが明らかであり、それらを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。ようするに、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っていよい。

第五節 岡田玉山の版本挿絵と中国趣味

ところで、国芳が活躍したのは、文化年間(1804 - 17)からであり、守国や春卜の絵手本刊行開始の時期から、一世紀ほどのひらきがある。その間多くの絵師が絵手本を制作しており、文化期に盛んに刊行される北斎の絵手本類はその代表的なものといえる。²⁴⁾しかし、一つの疑問として、守国、春卜以降、絵手本の制作者は現れなかったのか、という点が浮上する。ここで採り上げたいのが、上方の読本作者、挿絵絵師である岡田玉山(生没年不詳)である。玉山は『絵本太閤記』(寛政 9 年・1797 刊行)、『えほんたまものがり絵本玉藻譚』(文化 2 年・1805 刊行)の作者兼挿絵を担当していることでも著名であるが、とりわけ銅版画や中国版本からの影響がみられる挿絵を多く描いている点で特筆される。中野志保氏は、玉山の読本挿絵について、寛政 9 年(1797)刊行『絵本太閤記』(玉山画・作)の挿絵から「画き込みの密度が濃くなり、力強さを強調するような描写が増え」ていき、これらの描写を用いることによって「画面には、ドラマチックで迫真的な印象がくわわっている」と指摘する。²⁵⁾玉山の挿絵の特徴は、やや俯瞰的な位置から場面を描き、樹皮や竣法に点描を用いて緻密に描き込む点にある。『新增補浮世絵類考』(慶応 4 年・1868)には、「近世板刻の密畫の開祖なり」²⁶⁾とあり、先の描法は同時代的にみても特筆すべきものであったことが窺い知れる。ところで、玉山の中国版本、および西洋銅版画の入手方法を考える際、彼の交友関係が着目される。

例えば、玉山は『唐土名勝図会』(文化 3 年・1806)の編述、および挿絵を担当しているが、その制作の契機は、大坂の木村兼葭堂(元文元 - 享和 2 年・1736 - 1802)によるものであつ

24)北斎の絵手本の中には、先の守国の絵手本を参考にしていたという指摘もあり、以前としてその存在は大きかったと考えられる。内藤正人「北斎の漢画学習」(東京国立博物館『MUSEUM』第 615 号、2008)、35 - 53 頁に詳しい。

25)中野志保「読本挿絵における北斎と上方絵師の交流」(大阪市立美術館編集・発行『北斎』、読売新聞社、読売テレビ、2012)、266 - 71 頁を参照、および引用。氏は、玉山の緻密な描写の源流に、中国の画譜『芥子園画伝』(康熙 18 年・1679)などの舶載版本挿絵の存在を示唆している。

26)仲田勝之助編校『浮世絵類考』(株式会社岩波書店、1941)、132 頁から引用。

たという。²⁷⁾本書は、中国の北京を中心に名勝や風俗を挿絵とともに解説を付したもので、江戸時代の人々にとって、中国という異国の情報を知る貴重な資料であったと考えられる。石橋崇雄氏は、玉山たちが本書の解説、および挿絵に、兼葭堂が所蔵していた舶載書を利用してことを明らかにしており、具体的に『皇朝礼器図式』(乾隆 24 年・1759)、『雲台儀像志』(天啓 4 年・1624)などの舶載書を提示している。²⁸⁾また、本書は、挿絵中に銅版画風の線描で表した陰影表現を看取でき、異国趣味を描出した図様だけでなく、表現方法を学習する上でも有効なものであったといえる。

一方、『絵本太閤記』六編卷之十二の卷末に、玉山は豊臣秀吉の文禄・慶長の役に関する挿絵を描く際に、「^{ちやうせん}韓国^しのさまはつやつや知る人もなし」と述べ、その挿絵を「なし難き」と述べている。²⁹⁾刊行までに情報を得ることができなかったものの、その後玉山は「長崎の人」という友人「馬田氏」から「朝鮮画二帖」を譲り受けたという。その絵を見た際、「漢に^{かん}あらず倭に^わあらず」と評し、自身がかつて描いた挿絵について「僕が絵かき^{かんじん}韓人^{くはしん}ハ韓に^{くはしん}あらずして華人なり」と悔んでいる。本書には、先の文章とともに画帖の縮写とみられる朝鮮王朝の男性と女性を描いた挿絵が載せられている。そこに描かれる高官風の男性、および妓女風の女性の姿から、朝鮮王朝の風俗を窺い知ることができるといつてよい。(図 1-35)とりわけ、妓女をみると「オンズンモリ」、「タウンモリ」と呼ばれる独特の髪型、韓服のチマチョゴリなどが細緻に描かれている。一方、座り込む女性は、長い煙管を手にしている。朝鮮後期の風俗画家である申潤福(生没年不詳)の作品である《美人画》(絹本着色、18 世紀末～19 世紀初頭)や《蓮塘女人図》(紙本墨画淡彩、18 世紀末～19 世紀初頭)などと玉山の挿絵との間には、共通する描写を確認できる。³⁰⁾玉山が入手した「朝鮮画二帖」は、正確な朝鮮王朝の風俗を伝えるものであったとともに、当時貴重な情報源であったと推測できよう。

当時、朝鮮王朝の絵画がどれほど日本へもたらされていたのかは明らかではないが、玉山の交友関係を考える上で、興味深い逸話といえる。この二つの事柄からは、玉山が中国、朝鮮王朝の絵画を手にする機会を有していたこと、さらに、それを可能にする交友関係を築いていたことを仄めかす。

以上のように、玉山は中国、朝鮮王朝からもたらされた絵画資料を、実見する機会を多く有していたと考えられる。なお、国芳は、《通俗水滸伝豪傑百八人之一個》の揃物におい

27) 本書各巻の内題には、「故兼葭堂木世蕭先生遺意」とあることから、兼葭堂が生前から制作に関わっていたことが示唆される。徳田武『『唐土名勝図会』解説』(『唐土名勝図会 複製版』、株式会社ペリかん社、1987)を参照。

28) 同書所収、石橋崇雄『『唐土名勝図会』について』を参照。

29) 『絵本太閤記』六編卷之十二、33 丁・表から 34 丁・裏に亘って記されている。なお、本文末に「享和かのと酉秋九月 浪速画人玉山法橋識」とあることから、玉山はこれを享和元年(1801)に記していたとわかる。以下、引用文は関西大学図書館所蔵本による。また、振り仮名は原文のままにしている。

30) 申潤福については、『李朝絵画』(知識産業者、1971)、および菊竹淳一、吉田宏志編集『世界美術大全集』東洋編 第 11 巻 朝鮮王朝(小学館、1999)を参照した。

て、玉山の読本挿絵の図様を度々転用しており、中国趣味を描出する上で参考にしていたことは間違いない。(第三章で詳述)玉山の他にも、林閨苑(生没年不詳)なども中国版本を利用して版本制作に勤しんでいたことが指摘されており、上方で制作された版本は、江戸の絵師にとって有意義な学習材料であったといっても過言ではなく、まさしく「絵手本」であったのである。³¹⁾これらの点をふまえると、先述した小林氏の、上方が江戸よりも中国版本や画譜を手に入れる機会を早く有していたという見解は肯定されるものといえよう。

第六節 絵手本利用の意図—情報源としての機能—

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、版本挿絵においては、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普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なことから、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上げた。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り、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。これらの作品は、短期間に様々な絵師が類似した画風を用いて制作していることから、版元の意向や需要者の嗜好が反映されたものである可能性を指摘できる。

しかしながら、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。なお、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。

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、間接的ではありながらも広い

31)石沢俊「資料紹介『画図和漢船用集』」(神戸市立博物館編集・発行『神戸市立博物館研究紀要』、2013)を参照。氏は、閨苑が挿絵を担当している『画図和漢船用集』を採り上げ、そこにみられる記述、および挿絵は明代の兵法書『武備志』(天啓元年・1621)に基づいたものであることを明らかにしている。

範囲に流布していることから、その影響は甚大なものであったといえる。しかし、浮世絵師にみられる絵手本利用は、自身の画技の向上を目的としていたことは間違いないが、浮世絵という「商品」を制作するためのものであった可能性もゼロではない。

いずれにしても、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。

【第一章・挿図】



図 1 - 1 初代歌川豊国
『妹背山長柄文臺』後編中冊(10 丁・裏)
版本墨摺、文化 9 年(1812)



図 1 - 2 橘守国
『絵本写宝袋』巻之九・上(4 丁・裏)
版本墨摺、享保 5 年(1720)



図 1 - 3
歌川国貞
『恵土錦廓春風』前編
(1 丁・裏、2 丁・表)
版本墨摺
天保元年(1830)頃

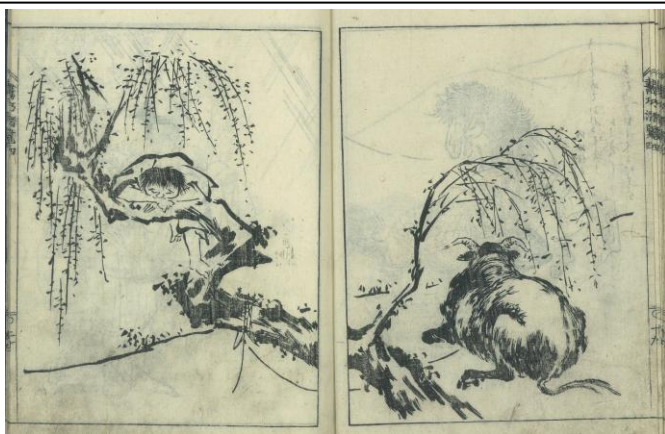


図 1 - 4
大岡春卜
『画巧潜覧』巻之四
(19 丁・裏、20 丁・表)
版本墨摺
元文 5 年(1740)

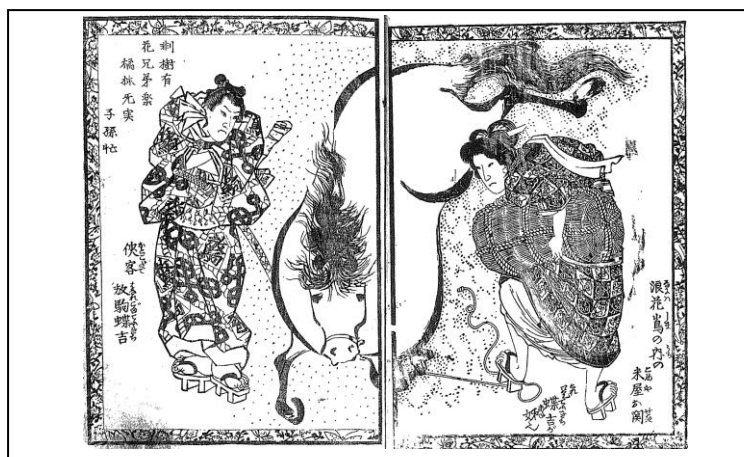


図 1 - 5
歌川国芳
『復讐曲輪達引』
(2 丁・裏、3 丁・表)
版本墨摺
天保 5 年(1834)




図 1 - 6
橘守国
『運筆範画』下巻
(6 丁・裏、7 丁・表)
版本墨摺
寛延 2 年(1749)



図 1 - 7 歌川国長
『運輝長者萬燈明』
(表紙見返し、部分)、版本墨摺
文化 9 年(1812)



図 1 - 8 橘守国
「毛龜」『絵本通宝志』卷之七
(19 丁・裏)、版本墨摺
享保 14 年(1727)

		
<p>図 1 - 9 柳川重信 『信夫賣封婦理袖』 (口絵、部分) 版本墨摺、文化 11 年(1814)</p>	<p>図 1 - 10 橘守国「酒色財」『絵本故事談』卷之六(18 丁・表、部分)、版本墨摺、正徳 4 年(1714)</p>	
	<p>図 1 - 11 橘守国 「魁星図」 『唐土訓蒙図彙』 卷之四(10 丁・表、部分)、版本墨摺 享保 4 年(1719)</p>	
		<p>図 1 - 12 歌川国貞 『前々忠臣孝記』 後編(16 丁・表、部分) 版本墨摺 文政 11 年(1828)</p>
<p>図 1 - 13 歌川国芳『矢猛心兵交』 (10 丁・表、部分)、版本墨摺 天保 2 年(1831)</p>		
		<p>図 1 - 14 歌川国貞『合物端歌弾初』 後帙・上(1 丁・裏、2 丁・表) 版本墨摺、文政 4 年(1821)</p>

	<p>図 1 - 15 歌川国芳 《無題(双龍)》 大判錦絵 天保 2 - 3 年 (1831 - 32)</p>	
	<p>図 1 - 17 橘守国 『絵本通宝志』 卷之七(12 丁・裏) 版本墨摺 享保 14 年(1729)</p>	
	<p>図 1 - 19 歌川国芳 《禽獣図會鳳凰麒麟》 大判錦絵 天保 12 - 13 年</p>	



図 1 - 21 橘守国「麒麟」『鳥獣毛筆畫譜』
(1 丁・裏)、版本墨摺、正徳 4 年(1714)

図 1 - 22
歌川国芳
《禽獸図會馬》
大判錦絵
天保 2 - 3 年



図 1 - 23
歌川国芳
《禽獸図會獅子》
大判錦絵
天保 2 - 3 年

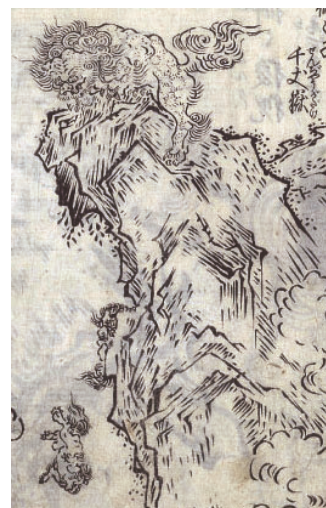


図 1 - 24
橘守国
「獅々子千丈獄」
『絵本写宝袋』卷之九上
(3 丁・裏)、版本墨摺
享保 5 年(1720)



図 1 - 25
歌川広重
《無題(雲龍)》
大短冊判錦絵
天保年間
(1830 - 43)



図 1 - 26
歌川広重
《無題
(獅子の児落し)》
大短冊判錦絵
天保年間
(1830 - 43)



図 1 - 27 大岡春卜
『和漢名筆画本手鑑』
卷之四(14 丁・表)
版本墨摺、享保 5 年(1720)



図 1 - 28 歌川国芳
《無題(雲龍図)》
掛物絵
天保 13 年(1842)頃

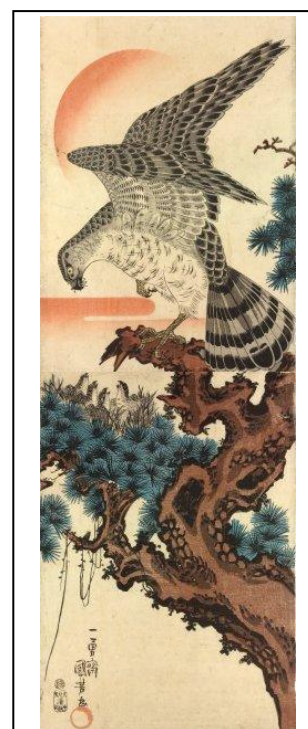


図 1 - 29 歌川国芳
《無題(鷹図)》
掛物絵
弘化 4 年(1845)頃



図 1 - 30
橘守国「海東青」
『唐土訓蒙図彙』
卷十三(2 丁・表)
版本墨摺
享保 4 年(1719)

図 1 - 31
溪斎英泉
《禽獸蟲魚図会虬龍》
大判錦絵
天保前期
(1830 - 36)





図 1 - 32 歌川国貞(三代豊国)
《上利剣》(部分)
(※貼交絵：国芳・広重の合筆)
大判錦絵、安政 5 年(1858)



図 1 - 33 初代歌川豊国、国貞、国保、国光、豊晴、国丸、
国次合筆《無題(七福神)》
横大判錦絵、文化年間(1804 - 17)後期



図 1 - 34 歌川国芳
《子寶遊》
大判錦絵三枚続
天保 13 年(1842)頃

図 1 - 35 岡田玉山
『絵本太閤記』六編卷十二
(33 丁・裏、34 丁・表)
版本墨摺
享和元年(1801)



第二章 歌川国芳の魚類画にみる「写生」と「写実」

第一節 天保期の花鳥画

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。¹⁾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。²⁾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)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)³⁾を主な例として挙げる事ができる。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。⁴⁾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。

1) 小林忠「浮世絵花鳥画の清華」『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』(株式会社平凡社、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研究』(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、大判三枚続)の背景に描かれる、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ることが明らかにされている。

そこで、第二章では「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。

第二節 「魚づくし」における国芳の意図

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2-1)は、画面上部から垂れ下がる萩の花と、ぐにやぐにや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ることで、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事を上手く表しているといえよう。

《藤下緋鯉》(図2-2)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。上昇してきた緋鯉が水面に顔を出した瞬間を捉えているとともに、その際に生じた波紋を画面中央に大きく、そして周囲よりも濃い藍を配し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を見て取れる。なお、本作品と《萩に鮎》は二丁掛の状態で見られ、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。⁵⁾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2-3)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。⁶⁾これは《杭に寄る鮒》(図2-4)

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。

においても同様の工夫を見て取れる。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、画面の広がりを描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点に求められる。⁷⁾《蟹と亀》(図2-5)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。亀がいる岩場の線描は、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《東都首尾の松之図》(天保2-3・1831-32年、横大判)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」⁸⁾ことを示唆している。

《真鯉》(図2-6)は水中でゆっくりと泳ぐ鯉の姿を捉えている。鱗は、墨と薄墨とが使い分けられて、彩色の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いつてよい。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を読み取ることができるのである。

さいごに《岩に取りつく蛸》(図2-7)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いつてよい。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。

ここまで揃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」

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。

8)浅野秀剛『『東都首尾の松之図』をめぐる』(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。

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いつてよい。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。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。⁹⁾

第三節 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期を喜多川歌麿や鋤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。¹⁰⁾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。¹¹⁾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。¹²⁾鈴木氏の見解を示すものとして、大短冊判と小判の異なる判型を採る《松に鸚哥》(図2-8、2-9)が挙げられる。大短冊判のそれは、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ぼかしが施されている。小判の作品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主

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)などの揃物が挙げられる。

10)今橋理子「第IV部 浮世絵花鳥版の成立と展開」『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。

張している。¹³⁾

北斎の《芥子》や《牡丹に蝶》(横大判、天保2-3年・1831-32頃、図2-10)は、葉脈まで細緻に描かれ迫真的な作品であるとともに、細かく屈曲した線描から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示唆している。¹⁴⁾

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)¹⁵⁾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、生き活きとした場面が描かれている。なかでも《鯉》(図2-11)は、反った鯉の体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。¹⁶⁾また、『北斎漫画』二編をはじめとして、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》(紙本淡彩、文化11年・1813、図2-12)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活気に満ちた姿が描かれている。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。鯉の顔貌にもハイライト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

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、鯉形蕙斎の『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。

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。

いるといってよい。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「幻想的画面」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。¹⁷⁾

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といえる。

第四節 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学習が認められる」と指摘している。¹⁸⁾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観ていくことは、その作品数の多さからも困難であるため、ここでは魚類画に対象を絞ることにして、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》(絹本着色、宝暦年間・1751 - 63、図 2 - 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、背びれ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った状態で描かれており、無理な姿勢にみえる。滝を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

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。

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。

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》(絹本着色、乾隆 23 年・1758)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いつてよい。つまり、現実的な描写と典型的なものと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》(絹本着色、安永 8 年・1779、図 2 - 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」¹⁹⁾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』(三卷三冊、明和 2 年・1765)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。²⁰⁾ 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、波の瞬時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ったといえる。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。²¹⁾ 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^{ムーヴメント}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」と述べている。²²⁾ 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

南蘋の迫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。²³⁾ 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、

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。

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

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。²⁴⁾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》(絹本着色、寛政5年・1793、図2-15)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ものである。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。²⁵⁾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。²⁶⁾なお、《鸕鷀捉魚図》(天保11年・1840)には「法沈衡斎之意」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。²⁷⁾

究室内美学藝術学会編集・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。

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)、および恵俊彦『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。

同年に制作された《海錯図》(絹本着色、天保 11 年、図 2 - 16)²⁸⁾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。²⁹⁾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》(紙本淡彩、天保 11 年、図 2 - 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。鰭は荒々しい筆致で、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。

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ったと思われる。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。³⁰⁾第一章で述べた通り、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 世紀以降には四条派、南蘋派などの諸派の絵師によっても刊行されている。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。³¹⁾

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。

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

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³²⁾、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』(五巻五冊、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。³³⁾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独自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、鮫鰐(12丁・裏、13丁・表、図2-18)や水中を泳ぐ亀(14丁・裏、15丁・表、図2-19)の挿絵がみられる。真ん丸な目で、大きく開いた口の鮫鰐は、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、生動感にあふれた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、巻一の「朝雲密翠」(12丁・裏、13丁・表、図2-20)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』(四巻四冊、文化元年・1804頃)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2-21)が収載されている。胸鰭を横へ大きく開いて、滝を登る鯉の姿が描かれている。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が見出せる。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ぼ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。³⁴⁾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)》

『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。

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。

(幅広柱絵、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』(蘭部四巻、竹部四巻八冊、天明 2 年・1782)、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る波の描写を見出せる。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 2 - 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には墨を、それよりも後景にあたる蘭の花や滝には薄墨を用いることによって、画面に奥行きを形成している。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の描写によって、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。³⁵⁾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貝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、ということとはできないが、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。

第五節 「写生的描写」の展開

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いつて

³⁵⁾前掲書 18、12 頁を参照。

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いつてよい。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。

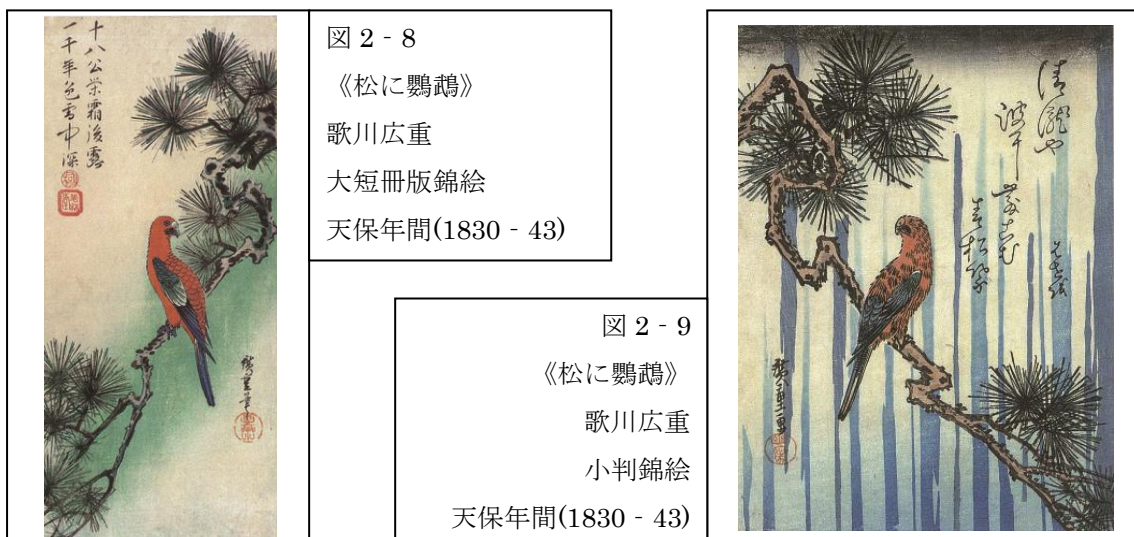
以上のような絵画界の動きの中で、国芳の「魚づくし」についてはどのような位置付けができるのか改めて考えてみたい。まず、対象の生物描写に重点を置いていたことは間違いない。しかし、国芳は従来の作品にみられた波の描写にパターン化されていないものを採り、そして線描の使用を控えて彩色のみで対象を表そうとしていた。そこに「写實的」といえる描写を見出すことはできないが、彩色による対象の立体感の描出や波の表現からは、国芳の西洋画法への関心が見て取れるのである。


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。

【第二章・挿図】

<p>図 2 - 1 歌川国芳《萩に鮎》 中短冊判錦絵、天保後期(1836 - 43)</p>	<p>図 2 - 2 歌川国芳《藤花緋鯉》 中短冊判錦絵、天保後期</p>	

<p>図 2 - 3 歌川国芳 《金魚に目高》 中短冊判錦絵、天保後期</p>	<p>図 2 - 4 歌川国芳 《杭に寄る鮒》 中短冊判錦絵、天保後期</p>	<p>図 2 - 5 歌川国芳 《蟹と亀》 中短冊判錦絵、天保後期</p>



		<p>図 2 - 12 葛飾北斎 《鯉亀図》 紙本淡彩 文化 11 年 (1813)</p>	
			
<p>図 2 - 13 熊斐 《登龍門図》 絹本着色 宝暦年間 (1751 - 63)</p>		<p>図 2 - 14 宋紫石 《鯉図》 絹本着色 安永 8 年(1779)</p>	
		<p>図 2 - 15 円山応挙 《龍門図》左：中幅、右上：右幅(部分) 右下：左幅(部分) 絹本着色、寛政 5 年(1793)</p>	
	<p>図 2 - 16 渡辺崋山 《海錯図》 絹本着色 天保 11 年(1840)</p>		<p>図 2 - 17 渡辺崋山《異魚図》 紙本淡彩 天保 11 年</p>
			

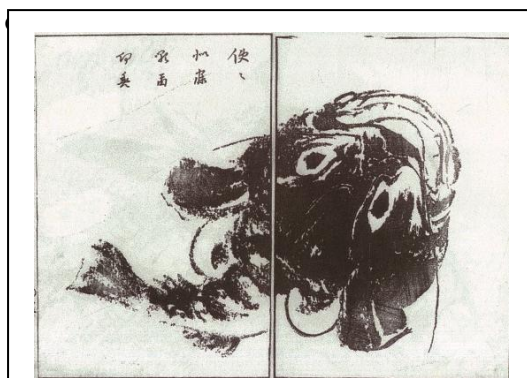


図 2 - 18 建部綾足『寒葉齋画譜』
卷之四(12 丁・裏、13 丁・表)
版本墨摺、宝暦 12 年(1762)



図 2 - 19 建部綾足『寒葉齋画譜』
卷之四(14 丁・裏、15 丁・表)
版本墨摺、宝暦 12 年

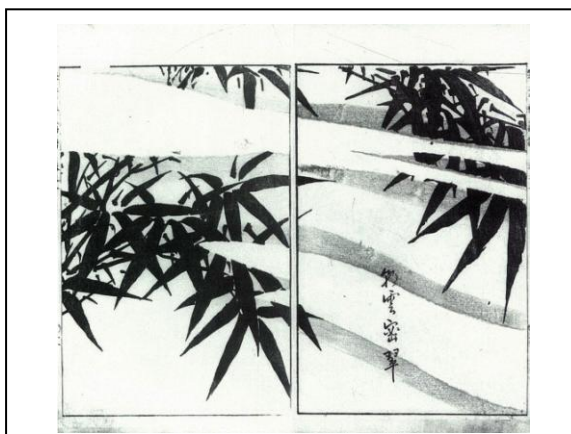


図 2 - 20
建部綾足
『寒葉齋画譜』
卷一
(12 丁・裏、13 丁・表)
版本墨摺
宝暦 12 年

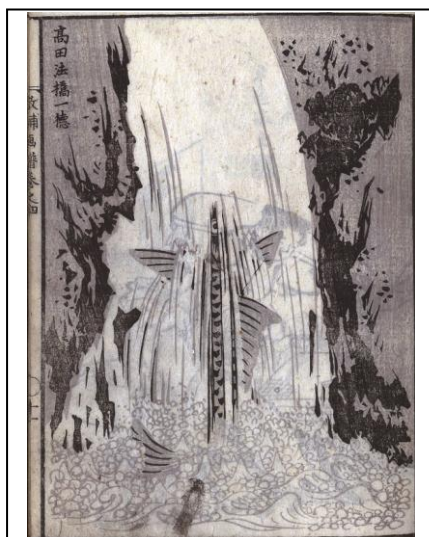


図 2 - 21 高田敬輔
『敬輔画譜』附録卷四(11 丁・表)
版本墨摺、文化元年(1804)



図 2 - 22 森蘭斎
『蘭斎画譜』蘭部四(22 丁・表)
版本墨摺、天明 2 年(1782)

第三章 歌川国芳の武者絵にみる運動表現 －《通俗水滸伝豪傑百八人之一個》を中心に－

第一節 浮世絵の武者絵と運動表現

歌川国芳は、江戸の人々から「武者絵の国芳」と評されるほど、武者絵で人気を得ていた浮世絵師であった。なかでも、文政10年(1827)頃から刊行された《通俗水滸伝豪傑百八人之一個(一人)》(以下《通俗水滸伝》と略称、個々の作品を指す場合は、《人物名》とする)は、国芳の浮世絵師としての地位だけでなく、浮世絵における武者絵の分野を確立した揃物と位置づけられている。岩切友里子氏は、国芳の武者絵の特徴として「彫摺の技術に支えられた描写の緻密化」、あるいは「人物の動きばかりでなく、事物の布置にも有機的な方向性、運動感を持たせる巧みな画面構成」を提示している。¹⁾国芳の武者絵は画面一杯を使用して、豪傑たちの活躍を描いたものが多く、そこにみられる人物の運動表現は画面の躍動感を一層強調しているといえよう。また、弘化期にはワイドスクリーン型と呼ばれる大判三枚続の作品を制作し、より躍動感に満ちた画面構成の確立に成功している。国芳に師事した河鍋暁斎や、国芳門下の系譜を引く鏑木清方などの回顧録などには、国芳が動きの表現の描出を試みていたことを示す記事が散見され、武者絵を制作する上で重要視していた表現であったことは間違いない。²⁾

ところで、国芳は《通俗水滸伝》の揃物を刊行するまで、雌伏の時期を過ごしていた。『浮世絵師歌川列伝』(飯島虚心著、明治26年・1893、以下『歌川列伝』と略称)には、「奮つて画法を研究」していたこと、さらには「葛飾および勝川の諸流をしたひ、其の長所をとりて己れが有となさん」³⁾とあるように、文政期の国芳作品をみても北斎、および勝川派の学習は十分に窺い知れる。つまり、国芳は既存、あるいは同時代の作品を参考にしながら自己の表現の確立を模索していたと推測できるのである。しかし、これまでの研究において、国芳が先行作品の表現をどのように採り入れて、自己の画風を形成していたのかは多く言及されてこなかった。国芳の運動表現への執着と、文政期における「画法の研究」との間には何らかの影響が示唆されるのではないだろうか。

そこで第三章では、《通俗水滸伝》の揃物を中心に、国芳が文化 - 文政期にかけて制作した武者絵にみられる「画法の研究」を考察することによって、国芳の「運動表現」描出の意図を見出したい。はじめに、文化 - 文政期にかけて制作された武者絵を採り上げ、既存の武者絵との比較を行っていく。次に文政10年(1827)頃に刊行された《通俗水滸伝》の揃物に焦点をあて、国芳が運動表現を描出する過程で、絵本や読本挿絵を利用するとともに、

1) 岩切友里子「浮世絵武者絵の流れ」『浮世絵大武者絵展』(佐々木守俊・滝沢恭司編、町田市立国際版画美術館、2003)、126頁から引用。

2) 『暁斎画談外編』巻之上(瓜生政和編、河鍋暁斎画、明治20年・1887)において、暁斎は「武者を描くには突然に人を投出し、其投られたる身振に目を着、或ひは組伏て反返さんと為る体振に心を止て、其息込を画」くことを国芳から教示されたと記している。

3) 玉林晴朗校訂・飯島虚心著『浮世絵師歌川列伝』(畝傍書房、1941)を参照。

人物の表情まで細緻に描くことで、独自の武者絵を確立したことを主張する。また、国芳が参考に使っていた題材は、北斎や勝川派のみならず、橋守国や岡田玉山などの上方絵師の存在とも関係があったことにも言及していく。

第二節 文化 - 文政 (1804 - 29) 初期における国芳の武者絵

武者絵(一枚絵)の基本的な画面構成は、説話に登場する豪傑や武将などが敵将、あるいは怪物などと格闘する場面を描いたものが多くを占めている。⁴⁾この人物に焦点をあてた構図に対し、鈴木氏は「物語性への興味よりも、その題材が備えもつ勇壮性を摘出強調した活写表現を趣意としている」と指摘する。⁵⁾時代が下るにつれて、国芳の作品には人物描写への執着を見出せることから、氏の見解は重要といえる。文化 13 - 14 年(1816 - 17)頃に西村屋与八から刊行された揃物は、「採芳舎国芳」の号を用いた国芳の最初期の武者絵で、現在 4 図が確認されている。その特徴として、人物の皮膚と衣との線描の太さを使い分けている点、ぎょろりとした目、くの字型の鼻、への字型に結ばれた口など顔貌表現に定型化がみられる点などを指摘できる。同時代に制作された武者絵にもこれらの表現を見て取ることができ、国芳は他の浮世絵師同様に一定の型を踏襲していたようである。同揃物の《隠岐次郎廣有》(大判、図 3 - 1)、《源頼光》(大判二枚続)などは、人物描写にぎこちなさが残るものの、国芳が早くから運動表現の描出を試みていたことを仄めかす。

ここでは、《通俗水滸伝》以前に刊行された武者絵を中心に、国芳が参考に使っていたとされる勝川派、北斎の武者絵とともに、同時代に活躍した国貞、広重の作品を採り上げていくことで、国芳の武者絵の特長を明らかにしていきたい。

a) 国芳の武者絵－渡辺綱の「戻り橋」をめぐって

武者絵の題材は、軍記物語や謡曲、歌舞伎などにみられる英雄を絵画化したものであり、その図様はある程度踏襲されたものであった。ここでは、著名な画題である「戻り橋」を採り上げることにする。なお、「戻り橋」は、『平家物語』に収載され、源頼光四天王の一人である渡辺綱の逸話にちなむものである。この「戻り橋」の典型的な図様は、「被衣をまとい、女の衣装を着た悪鬼が、魔風を起し、戻り橋橋上で、渡辺綱を襲う姿」であり、鬼と綱が宙で争う場合を採るものもある。⁶⁾

国芳の《瀧口内舎人渡辺綱》(大判、文政 9 - 10 年・1826 - 27、図 3 - 2)は、綱の髻をつかむ鬼女と、その左手で鬼女の腕をしっかりと掴み、右手で「鬚切丸」を振りかざし、今

4) 岩切氏が「他のジャンルにはない武者絵の大きな魅力は、その力感、躍動感であろう」(前掲書 1、111 頁から引用)と指摘するように、先行作品においても各々の絵師によって、それは模索されていたといえる。

5) 鈴木重三編著『国芳』(株式会社平凡社、1992)、250 - 51 頁から引用。

6) 鈴木重三執筆『原色浮世絵大百科事典』第 4 巻画題(企画・編集銀河社、1981)、136 頁から引用。いくつかの例を挙げると、絵本では橋守国の『絵本写宝袋』巻二(享保 5 年・1720)、北尾政美『絵本英雄鑑』前編(寛政 3 年・1791)などがあり、錦絵では勝川春章(寛政年間)、春山(寛政年間)などが確認されている。

にもその腕を切り落とそうとする綱を描いている。ごつごつとした腕の筋肉や、反るように伸びた足の指の描写は、屈強な綱の姿を観者へ伝える効果を持つ。綱は顔をしかめながらも、その視線を鬼女に向けており、「さハがず鬚斬切を颯と抜、空様に鬼が手をふつと切」⁷⁾と記されるように、鬼女の襲来に冷静に対処する姿が捉えられている。一方、目を大きく見開いて不気味に微笑む鬼女の姿は異様である。その周囲には、渦巻く暗雲が一層その雰囲気醸し出すものとして効果的に配される。この宙で争う図様は、素拙散人著『頼光一代記』(正徳6年・1716)、岡田玉山画の『絵本頼光一代記』巻三(寛政8年・1796、図3-3)などにみられるが、それらは挿絵ということもあり、国芳のように人物に焦点をあてたものではなく、橋や建物などの背景も描かれていて説明的である。人物を中心に描いていないためか綱や鬼女の顔貌表現は表情に乏しい印象を受ける。その一方で、鬼が素早く飛び去っていく姿を、勢いのある線描を連ねた暗雲の描写によって上手く表している。

錦絵に着目すると、同画題を描いた勝川春章(享保11 - 寛政4年・1726 - 93)の《無題(一条戻橋)》(図3-4)は、身を低く屈めて、今にも鬼女の腕を切り落とそうとする綱を描いているものの、線描は細く、手足も国芳が描く筋骨隆々の姿とは異なっている。岩切氏は勝川派の武者絵の特徴として「誇張された様式的な線を捨て写実を基調とする」春章、「非常に厳格な筆致の描写を見せ、その緊張感のある構図力」に優れた春山(生没年不詳)などを指摘している。また、春亭(明和7 - 文政3年・1770 - 1820)の描法の特徴として、「寛政期の勝川派の錦絵や重政の武者絵本が細い写実的な描線を持つ傾向であったのに対し、春亭は再び筋肉の盛り上がりや太い描線で強調し、むき出した丸い眼球など新しい金平武者のような様式的な描法をとる」ことを挙げ、これらは形式化され、後の絵師たちにも継承されていくことを提示している。⁸⁾管見の限り、春亭の錦絵に「戻り橋」の作例を確認できていないが、ごつごつとした筋肉や人物の視線の描き方などは、文化 - 文政初期に制作された国芳の武者絵と共通する点を見出せる。⁹⁾国芳は春亭の作品の図様や画面構成を参考にしてきたことが指摘されているものの、それらに加えて人物描写、とりわけそこに描かれる人物の視線を交差させることによって、場面の一体感を表出していたといえる。¹⁰⁾国芳は先行作品から、単に図様を参考にするだけでなく、画面の躍動感を描出するかという点に独自の趣向を凝らしていたと考えられる。

7)『絵本写宝袋』巻二、25丁・裏から引用。(関西大学図書館所蔵、読点は筆者による)

8)前掲書1を参照。なかでも氏は、春亭(明和7 - 文政3年・1770 - 1820)が文化 - 文政期に手掛けた大判三枚続の合戦絵は、国芳のワイドスクリーン型の着想となっていた可能性を示唆する。

9)南仙笑楚満人作、春亭画『絵本渡邊一代記』巻二(文化3年・1806刊行の後印、国立国会図書館所蔵)の13丁・裏、14丁・表には、「戻り橋」の挿絵を確認できるが、彼の武者絵にみられる線描や顔貌表現などはみられない。しかし、春亭は見開きに亘って宙で争う場面を描き、綱は胸座を、鬼女は髻を掴みながら取っ組み合う、迫力に富む挿絵を形成しているといつてよい。

10)岩切友里子「勝川春亭考」、および「勝川春亭考(続)落款・武者絵作品目録」(『浮世絵芸術』120号、121号、1996、1997)を参照。春亭の《無題(土蜘蛛退治)》(文化中期・大判三枚続)は、大判三枚に五人の人物が描かれており、土蜘蛛を縄で締めるもの、大木を用いて抑え込むもの、松明で灯りを照らすものなど、それぞれ異なる行動をとる人物が描かれている。各々の視線は中央の土蜘蛛に向けられており、画面の一体感を表出している。

b)北斎への私淑

次に、国芳が私淑していたという葛飾北斎の武者絵をみていきたい。¹¹⁾文政期に刊行された国芳の武者絵には、北斎の波飛沫や化物の図様などに『北斎漫画』をはじめ、北斎の絵手本を参考に自身の作品制作に当たっていたことがわかる。例えば、文政9-10年(1826-27)頃に刊行された葛屋吉蔵版《魔津伊多見治郎》や《西塔鬼若丸》(ともに大判、文政9-10年頃)にみられる水飛沫は、北斎の『鎮説弓張月』などにみられる、鷹の爪の形のようなものを想起させるといってよい。しかし、国芳の波飛沫は、飛沫が飛び散る瞬間を精緻に捉えており、動きの表現を顕在化させている。また、同揃物の《樋口治郎》(図3-5)の大猿は、『北斎漫画』に収載される「狒々」の図様を土台に描いていたと考えられ、狒々の容姿、とりわけ鼻の皺や長い指を持つ手の描写等に共通したものを看取できる。(図3-6)なお、この大猿の図様は《通俗水滸伝》の《鉄笛仙馬麟》においても利用されているが、表情の硬さは消え、大きな目をして馬麟に抑え込まれる姿は滑稽なものになっており、国芳の図様として消化されている。

北斎が制作した武者絵である《楠多門丸正重・八尾の別当常久》(大判、天保期、図3-7)をみると、太刀を抜こうとする常久の背後に、手水鉢を持ち上げる多門丸が描かれているが、多門丸と常久の視線は交わされることなく、各々異なる方向を向いている。肥瘦のある線は隆々とした筋肉を上手く表し、人物の屈強な姿を描き出しており、「動き」の表現を強調している。一方、彩色に着目すると、常久の筋肉には線描だけでなく、彩色による微妙な濃淡の差が付けられているとともに、摺りによる凹凸も確認できる。これは北斎が彩色の濃淡によって筋肉の凹凸や立体感を表そうとしていた可能性を仄めかす。なお、この揃物は、国芳の《通俗水滸伝》の流行に乗って制作されたものと指摘されているが、¹²⁾北斎の武者絵と国芳のそれとでは表現方法に差異がみられる。中野志保氏が指摘するように、国芳は「打ち込みと肥瘦を強調した線描」を自身の作品に採り入れているものの、「震えた線描」、「尖った足のフォルム」を採り入れていない。¹³⁾氏は、北斎の特異な線描が彼の運動表現を形成する上で効果的なものであった、と述べている。両者はともに「運動表現に富む武者絵」を目指して制作していたと考えられるものの、先に挙げた北斎の表現を採り入れなかった国芳は、どのように運動表現を描出していたのかという点が浮き彫りとなる。

そこで、文政期に制作された国芳の武者絵をみると、人物やそこに描かれる怪物や獣などの姿態に加えて、豊かな顔貌表現を見出せるのである。先の北斎の揃物をみると、目の形、真黒な瞳、への字型の口など類型化したものになっているが、国芳のそれは眉間に皺

11)前掲書3、および『増補浮世絵師類考』などによって確認できる。仲田勝之助編校『浮世絵類考』(岩波文庫、1941)を参照。

12)大阪市立美術館編集・発行『北斎—風景・美人・奇想—』(読売新聞社、読売テレビ、2012)、302頁を参照。

13)中野志保氏は、北斎の化政期以降の読本挿絵にみられるようになる、先に挙げた3点の特徴的な表現によって、彼の挿絵に「躍動感や俊敏さを感じ」られると主張している。同時に、「震えた線描」、「尖った足のフォルム」は歌川派の読本挿絵にはみられないことも指摘している。「上方浮世絵と北斎」(『浮世絵芸術』No.150、2005)を参照、および引用。

を寄せるもの、口を大きく開いたり、唇を噛みしめているものがいたり、様々な表情が捉えられているのである。顔貌表現の描き分けは、後述する《通俗水滸伝》の揃物において、より顕著なものになっていることから、国芳の武者絵において重要な位置を占めていたといえる。また、人物に加えて、先にも述べた背景に配された波飛沫や暗雲などの描写によって、より画面の躍動感が増していたといえるのではないだろうか。二人の逸話に、面会を求めた国芳に対して北斎が「画法を変じ、葛飾風とならんを疑ふべし」と述べたことが記されている。¹⁴⁾この逸話の信憑性を判断することはできないが、北斎に私淑しながらも、彼とは異なる表現を模索していた国芳の姿勢は作品からも見出せる。ともに運動表現の描出を追及しながらも、静謐な印象をうける北斎の作品に対して、生き活きとした人間味に溢れた描写に国芳らしさを求めることができるのではないだろうか。

c) 歌川派の武者絵

さいごに国芳と同時代に活躍した歌川派の絵師である国貞、広重の武者絵をみていくことにする。¹⁵⁾国貞の《大森彦七》(大判、文化中期頃・c1810、図3-8)は、彦七と女に化けた鬼が取っ組み合う、本画題の典型的な図様が描かれている。彦七のぎょろりとした目や驚鼻に勝川派の影響を見出せる。しかし、姿態や腕の長さなどの均衡がとれておらず、違和感を覚える描写となっている。国貞は天保期にも同題材を採る作品を制作しているが、表現に変化は多くみられないことから、その人物描写に彼の特徴を求めることができるかもしれない。なお、広重の《武蔵坊弁慶・土佐坊政俊》や《五郎時宗・小林義秀》(いずれも間判、文政初期)をみても国貞同様に、人物描写に硬さがみられ上半身と下半身の比率の整合性がよくない。両者ともに、他の絵師の武者絵にみられた運動表現を描出しようとする姿勢を見て取れるものの、上手く表現しきれていなかったように思われる。しかし、肥瘦のある線描や画中の人物の視線の表現、手先足先にみられる丸みのある線描などは、国芳の作品にみられるそれと通ずるものであることは看過できない。

第三節 《通俗水滸伝》の制作をめぐる

文政10年頃から天保7年頃にかけて刊行された《通俗水滸伝》は、現在74図が確認されている。『歌川列伝』には最初に5図が刊行され、その後順々に制作されたと記されている。¹⁶⁾国芳の『水滸伝』関連の作品の中では最初期、かつ最大の揃物といえる。国芳は本揃

14)前掲書3、260 - 261頁を参照。

15)岩切氏は前掲書1において、国貞は「文化文政期、春亭について武者絵を多く描い」ていたと指摘するとともに、その作品には春亭の影響を見出せることを示唆している。同様に、氏は広重の《信州中嶋合戦之図》(弘化元年・1844)に、広重自身が春亭の作品を参考にして描いたことを示す記述があることを指摘している。このように、春亭の武者絵の存在は、歌川派の絵師にとって非常に大きなものであったといえる。

16)前掲書3には、「同(筆者註：文政)十年の頃、国芳水滸伝百八人の中に就き、智多星呉用、九紋龍史進、行者武松、黒旋風李逵、花和尚魯智深の五人を画き、発行せしに、大に世人の喝采を得たり」とある。

物と同時期、あるいは先だって、いくつかの版元から武者絵の揃物を刊行しており、文政10年前後を境に、浮世絵師として軌道にのったといえそうである。¹⁷⁾しかし、それらに描かれる題材は、読本や軍記物語の登場人物などであり、「水滸伝」という異国の説話を題材にするものではなかった。つまり、《通俗水滸伝》を制作するにあたり、その舞台となった中国風俗をいかに描出するかは重要な課題の一つであったと考えられる。諸氏の研究によって、本揃物の典拠となった作品が提示されているものの、国芳はそれらを参考にしながらも独自の表現を追求していたといつてよい。¹⁸⁾初代豊国に入門後、長い間不遇の時期を過ごしていた国芳にとって、《通俗水滸伝》の揃物は、自身の地位を確立する絶好の機会であったに違いなく、彼の意気込みを随所に見出すことができるといってよい。

a)本揃物における表現の変遷－落款分類を通して－

鈴木氏は、本揃物に対して「その展開途上に、国芳自身、構図に変化工夫を添える努力を試みている」と指摘し、本揃物を落款によって4つに分類し、時代が下るにつれて一枚絵から二枚続、三枚続と画面構成に変化がみられると述べている。¹⁹⁾氏の落款分類を参考に、題目のふり仮名、後述する絵手本利用の有無、版元印などをまとめた【表3-1】を作成した。以下、分類ごとに作品を考察し、先に述べてきた国芳の武者絵の展開を検証していきたい。

A:「一勇齋國芳画」(「一」の字をやや斜め上方に上げ、「齋」の字が草書体)

この落款をもつ作品は、本揃物中18点確認できる。(その内2点は、横二枚続の画面構成を採る)鈴木氏は、その中でも本揃物の中でも最初期に制作されたものとして、表題の枠が共通する史進、魯智深、李逵と、落款が一致する武松を加えた4点を提示し、「この各図は、人物も後の作に見るものよりは大きく、力の籠った出来ばえを示す」としている。²⁰⁾この4点に共通して指摘できることは、人物の皮膚の部分は細く、衣服の部分は太く、輪郭線の肥瘦を描き分けていることである。これは、『新編水滸画伝』の北斎の挿絵にも散見

17)岩切友里子編「版元別無題武者絵シリーズ目録」(同氏監修『没後150年歌川国芳展』、日本経済新聞社、2011)、307-11を参照。また、『通俗水滸伝』と同趣向を採り、題材を日本の英雄に置き換えた《本朝水滸伝豪傑(剛勇)八百人之一個》も天保元年(1830)頃から刊行されている。

18)例えば、佐々木守俊氏は、「国芳が摸した中国の水滸伝画像」(西野嘉章編『東京大学コレクションⅪ 真贋のはざま』、東京大学総合研究博物館、2001、125-33頁)において、日本で最初に「水滸伝」を翻案したという岡島冠山(延宝2-享保13年・1674-1728)の『通俗忠義水滸伝』(宝暦7-寛政2年・1757-90刊行)の口絵は、陳洪綬(1598-1652)の『水滸葉子』(c1625-30)が典拠であることを明らかにし、それらの図様が国芳を含む以後の水滸伝関連の作品にまで影響を見出せることを示唆する。

19)鈴木重三「国芳の水滸伝」(財団法人平木浮世絵財団リッカー美術館編集・発行『歌川国芳水滸伝展』、1979)を参照。数量を確認しておくと、二枚続が5点、三枚続が4点、縦二枚続が1点の合計10点であり、1枚ずつ個々の作品として数えると21図になる。これは全体の3割近を占めていることになる。なかには、一枚絵として成立するものも含まれているが、続絵として見たときに豪傑たちが向かい合って対峙するような構成になっているといつてよい。

20)前掲書18から引用。

され、国芳がそれらを参考にしていた可能性が示唆される。²¹⁾

国芳と北斎が同一場面を描いている「武松」を例に挙げて、両者の作品を比較したい。国芳の《清河縣之産武松》(図3-9)をみると、眉を吊り上げて、目を大きく開き、下唇を噛みしめる武松が、力強く振り上げた拳によって今にも虎に一撃を喰らわせようとする場面を描いている。武松は左手で大虎の首元をしっかりとつかみ、視線を大虎に向けている。画面下部に配された、武松の足の指先は反るように描かれており、力感に富む。一方で、口を開き苦しむ表情を浮かべる大虎の視線は、武松に向けられており、両者の視線が一致することで画面の緊張感が演出されているのである。次に北斎の挿絵をみると、国芳と同じ場面を描いたものであるが、大虎の胴が弧を描くように丸くなっている点が特徴といえる。(図3-10)墨摺りのため国芳のそれとは雰囲気異なるものの、北斎のそれは大虎の毛波が線描で細緻に表されており、迫力に富む画面になっている。しかし、先述した通り北斎が描く武松は正面を向いており、大虎と視線を合わせることなく、無表情で静謐な雰囲気を醸し出す。錦絵と読本挿絵という媒体の差異を考慮しなければならないが、両作品をみたとき、国芳の「運動表現の追求」と、北斎の動きの中の「静謐さ」という各々の表現は、観者に全く異なる印象を与えていたと考えられる。

分類Aをみたとき、棍棒で陳達を抑えつける史進や、片足を挙げて、上段に構えた斧を今にも振り下ろしそうな李逵のように、豪傑たちの勇壮な姿を全面に押し出した作品群であると指摘できる。それらは人物の姿態に加えて、その表情を精緻に描き出すことによって、より効果を有するものであったといえよう。他の14点についても、先の4点同様に動感に富む作品を確認できるといってよい。とりわけ、《立地太歳阮小二》(図3-11)は、船上で敵の襲撃に遭う阮小二の姿を捉えたものであるが、四方から飛んでくる敵の攻撃に、態勢を崩しながらも応戦し、髪に絡みつ^つく叱(鉤縄のようなもの)を振り払い必死に抵抗する姿は、画面の緊張感を高めている。阮小二の顔貌に着目すると、眉間、目尻、顎に線描による皺がひかれ、そこに朱色の線描もそえることで豊かな表情が形成されている。髪にからむ叱にむけられた阮小二の視線は、この状況を何とか切り抜けようとする緊迫感を鑑賞者に伝えている。画面の中心人物の顔貌に、ここまで執拗に皺が施されることは珍しく、この点は多くの人々が共有する理想像を描き出す必要があった役者絵や美人画とは異なる、武者絵ならではの描写といえるのではないだろうか。『歌川列伝』には、国芳が《通俗水滸伝》の豪傑108人を描き分けるために、五百羅漢寺の羅漢像を模写したという逸話が収載されているものの、先の作品の描写をみたとき真実味を帯びてくる。²²⁾

ここで、分類Aの特徴を整理しておくと、人物に焦点を充て、顔貌や手足の指先にみられる一瞬の動きの表現まで捉えていたこと、対象によって線描の肥瘦を描き分けていたこ

21)前掲書17を参照。佐々木氏は、国芳の《花和尚魯智深初名魯達》は、北斎の「松を折て魯智深董超薛霸を懲す」(『新編水滸画伝』初編卷之九、20丁・裏、21丁・表)を参考に描かれていたと指摘する。しかし、北斎が俯瞰的に場面を捉えているのに対し、国芳は魯智深一人に焦点をあてて、大木をへし折る瞬間を正面から描いている。

22)前掲書3、262頁を参照。

などを挙げることができよう。

B:「一勇齋國芳画」(楷書体)

分類 B は、楷書体の落款をもつもので、本揃物中最も多く 51 点あり、その内 6 点が横二枚続、12 点が三枚続の画面構成を採る。なお、これらの二枚続、三枚続は 1 枚でも鑑賞に耐えうるものであるが、それぞれ並べたときに、人物が向かい合うように描かれている。複数の大判を並べることによって形成される画面構成への工夫を看取できる。なお、『増補浮世絵類考』に、文政末期に刊行されたことが記されている《智多星呉用》もここに含まれることから、分類 B の使用期間は、刊行開始時期の文政 10 年頃から風景版画などの刊行時期である天保 4 年頃まで、ある程度幅を持たせる必要がある。²³⁾(風景版画との関係については後述)例えば、《入雲龍公孫勝》にみられる鉤爪のような波飛沫の描写、およびそれらを画面下部に配する構図などは、本揃物より先行して刊行されたと指摘される《美家本武蔵》や《魔津伊多見治郎》のそれと類似している。つまり、それらは分類 B の中でも、早く刊行されたものと推測できるのである。

ところで、分類 B では、分類 A にはみられなかった国芳の関心を確認できるといってよい。例えば、豪傑たちを画面の中心に配しながらも、そこに空間性を持たせた作品を確認できるようになることである。本揃物において、室内、あるいは窓からみえる風景や点景物は画面を埋め尽くすように描かれているものの、それらは雑然と配置されているのではなく、画面の奥行を形成する機能を有していたと考えられるのである。例えば、《旱地忽律朱貴》(図 3 - 12)をみると、画面の最前景に背をみせる朱貴、中景に螺鈿装飾のある家具や欄干、後景に水面が広がっている。水上には水鳥や舟を浮かべる様を確認できるものの、手前にいる水鳥と奥のそれや人物との距離感が破たんしている。透視図法を上手く処理できていないものの、画面の空間の描出に対する国芳の探究心を見出せる。その一方で、《金鎗手徐寧》(図 3 - 13)は、最前景に徐寧、中景に二人の洋装人物、後景に木々と鳥を配することで、観者の視線を画面奥へと誘導するような趣向が凝らされている。先の作品に比べて、透視図法の処理に成功していることは明らかであり、揃物を刊行して行く中で国芳の画技が上達していることを確認できる。このような、透視図法への関心を考える時、天保年間初期に制作された風景画の存在は看過できないであろう。²⁴⁾とりわけ、横三枚続の《天目将彭玘》、《急先鋒索超》、《井水扞郝思文》の背景にみられるような、薄墨を用いて描き分けた雪景色の色調は、広重の《東海道五拾三次之内蒲原》(横大判、天保 4 年・1833)、国芳の《高祖御一代略図佐州塚原雪中》(横大判、天保前期)などの表現を想起させるものといえてよい。なお、国芳のそれは四条派絵師が手掛けた『文鳳山水画譜』から図様を転用していたことが明らかになっている。くわえて、大久保純一氏は、天保年間前半頃に同書に

23)前掲註 16、引用文を参照。

24)国芳は天保期に洋書挿絵を参考にした風景画の揃物を制作している。勝盛典子『近世異国趣味美術の史的研究』(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)に詳しい。

収載される図様が様々な絵師によって利用されていたことを述べている。²⁵⁾これらのことを踏まえても、画面の奥行への関心がみられる作品群は、文政末期から天保前半期に制作されたものと考えられる。

分類 B では、国芳の画面構成への工夫を看取できることを指摘した。しかし、人物への運動表現にも注意が払われており、双方が上手く機能することによって、より効果的なものになっていたといえる。また、時代が下るにつれて、国芳の表現に対する学習範囲が拡大していたことを確認できる。当時の風景画にみられる描写の影響という点では、風景画から武者絵という分野を超えて、購買層の好みが反映されていたことも興味深い。

C : 「一勇齋國芳画」(「よし」 枠の瓢箪型、楷書体)

この落款を用いたものは、《九紋龍史進・丘小乙飛天夜叉・魯智深》と《石將軍石勇》の 2 点である。落款の「芳」の字の草かんむりが大きく描かれ、2、3 画目が真っ直ぐ下へ降りるのは、天保 2 - 6 年頃に使用された彼の落款の特徴といえ、本揃物のなかでもやや時代が下るものと考えられる。²⁶⁾作品をみても、画面の空間を意識した描写を見出すことができる。なお、無款の《浪士燕青》は、格闘場面に主題を置きながらも、樓上で敵を投げ飛ばす燕青の姿をやや距離を置いて捉えている。このような「空間」を意識した作風は、分類 C の特徴と一致するため、ここに含めることにする。

《九紋龍史進・丘小乙飛天夜叉・魯智深》(図 3 - 14)は、「瓦鐘寺」の場面を描いたもので、画面最前景に史進、中景に魯智深、後景に火の手が上がった瓦鐘寺が配されており、画面の奥行を表そうとする国芳の意図を読み取れる。中景と後景の奥行の整合性に狂いが生じており、透視図法を上手く処理できていない点は否めない。一方、後景の煙は、極端に細い線描が採られていることに加えて、彩色の濃淡で表されており、同画面の中で特異な描写となっている。従来の武者絵に、銅版画風の描写を用いた折衷的な画面が形成されており、国芳の洋風表現への関心は明らかといえよう。

一方、《石將軍石勇》(図 3 - 15)は、空中で、人物が取っ組み合う場面を描いたもので、落下しながらも敵将の首と頭を掴みながら、視線を敵将に向ける石勇の姿が印象的なものといえる。後景に配された瀧は、輪郭線を用いずに、墨、藍、水色、白と複数の色を並べて、微妙な濃淡を付けることで、下方へ真っ直ぐに流れ落ちる様子を上手く表している。この水流の描写は、北斎の《諸国瀧巡り》(大判、天保 4 年・1833)の揃物にみられるものと類似しており、影響関係が示唆される。落下する人物と瀧の水流の動きの方向を一致させることで、画面の運動感が一層顕在化しているといえる。

D : 「朝櫻樓國芳画」(縦二枚続)

25)大久保純一「第五章 浮世絵風景画における四条派の影響」『広重と浮世絵風景版画』(東京大学出版会、2007)を参照。

26)前掲書 5、「落款年譜」、271 - 73 頁を参照。

縦二枚続の画面構成を採る《聖手書生蕭讓》、《神行太保戴宗》(図3-16)は、本揃物の中で、唯一「朝櫻樓」号を用いた作品である。鈴木氏によって、国芳が「朝櫻樓」の号を使用するのは、天保7年頃からと推定されており、この2図は《通俗水滸伝》の中でも、時代が下るものと考えられる。²⁷⁾作品をみていくと、画面上部には、鉤縄を使って塀から降りる蕭讓を、画面下部には、その鉤縄を下で支えるとともに、敵兵を取り押さえて援助する戴宗を描く。なお、国芳は本作品よりも先に同画面構成を採る《本朝水滸伝豪傑八百人一個 里見八犬子の内犬飼信乃戌孝・犬飼見八信道》(天保2年・1831)を制作している。²⁸⁾蕭讓は左手で柳の枝をつかみ、右手で鉤縄を握り、さらには左足の指で縄をしっかりと挟んで、姿勢を保っている。画面上部に配された、三日月によって、上下だけでなく画面の奥行きをも描出している。一方、戴宗はやや斜めから、上方を向く顔貌が捉えられており、立体感に富む描写になっている。画面下部に描かれる敵将は、顔を挙げようとするものの、戴宗の足で押さえつけられているため、身動きがとれないでいる。じたばたと空を蹴る右足の描写からは、必死に抵抗する敵兵の姿を見て取れる。

ここまで、落款分類によって《通俗水滸伝》の揃物を概観してきたが、揃物を通していえることは、人物の運動表現の描出、さらに顔貌表現への執着は時代が下るにつれて顕在化していたことである。とりわけ、格闘場面だけでなく、人物の何気ない表情を捉えたものを確認でき、対象を現実的に描出しようとする国芳の姿勢を看取できるといってよい。一方で、国芳は画面を埋め尽くすように事物を描くのではなく、画面に空間を設けることで、奥行きのある画面構成の描出を試みていた。本揃物は、この工夫と人物の姿態や視線とが連動することで迫力に富む画面を形成しているといえよう。

b) 絵手本利用とその意図

従来の研究において、人物の図様に、典拠となる作品の存在が示唆されていることは先に指摘したが、豪傑たちの衣服や刺青の意匠、人物の周囲に配された点景物などについてはあまり追求されてこなかった。ここでは、本揃物にみられる中国趣味に関する事物の描き込み、豪傑たちに施された刺青の意匠などの特異な表現について考察する。そして、国芳が橋守国や岡田玉山などの絵本や読本挿絵を利用して、中国趣味を描出していたことを指摘していく。なお、鈴木氏は「絵本ばかりでなく、さらに挿絵入りの小説本にまで、国芳の所拠取材は及ぶ。…(中略)…国芳が、いかに多種多様の絵本類を漁っていたか、その博搜の努力が推測される」と見解を示すとともに、先行作品を参考にしながらも「独立絵画としての迫力を見せる作品に再創作した国芳の手腕は、やはり評価されてよい」という。²⁹⁾

国芳が守国や玉山の絵本をどのように利用し、消化していったのか、さらにはその意図

²⁷⁾前掲書5を参照。

²⁸⁾岩切友里子『『本朝水滸伝豪傑(剛勇)八百人之』について』(『浮世絵芸術』138号、国際浮世絵学会、2001)を参照。

²⁹⁾鈴木重三「国芳—多彩奇抜な画業」(株式会社青游社企画・編集『浮世絵八華7 国芳』、株式会社平凡社、1985)、126頁から引用。

は何であったのかに注目し、考察していきたい。

1) 中国趣味の源泉

本揃物にみられる絵手本利用を確認できた作品を【表 3-2】にまとめている。国芳が絵手本を利用した時期にまともではなく、長期間に亘って参考にしていたようである。いくつか作品を採り上げていきたい。

《賽仁貴郭盛》の軍旗にみられる「天馬」、《赤髮鬼劉唐》の草摺りに描かれた「羆」などの装飾品にみられる神獣の図様は、それぞれ『唐土訓蒙図彙』³⁰⁾(平住専庵著、橘守国画、享保4年・1719)巻10の「天馬旗」、「羆旗」から転用されているといつてよい。国芳は本来、旗の意匠として描かれていたものを、甲冑の装飾文様の一つとして利用していたようである。同様に、《立地太歳阮小二》をみると、阮小二の甲冑には、振り返る神獣らしきものを見出せる。図様は丁度帯の下に位置しているために、その顔貌を確認することはできない。しかし、『唐土訓蒙図彙』巻十の「麟旗」に描かれた図様を見たとき、甲冑の意匠は本図を参考にしていると判断できる。

次に採り上げる《智多星呉用》は、先述した通り本揃物の最初に刊行された5点に含まれる。呉用は画面上部に描かれた北斗七星に視線を向けて、指を折って数えている。その表情は、他の豪傑にみられるような勇ましいものではなく、落ち着いた雰囲気漂わせている。呉用の戦士ではなく、軍師としての姿を上手く表したものだといえよう。衣服に注目すると、龍や鳳凰、蝙蝠などの吉祥的な図様が配されている。また、足元に配された渾天儀は、呉用の軍師としての性格を強調するものだといえよう。この衣服の意匠や渾天儀などの図様の典拠として、岡田玉山、大原東野、岡熊岳が挿絵を担当した『唐土名勝図会』³¹⁾を提示したい。呉用の衣装は、巻一、16丁・裏「午門」の挿絵にみられる龍の図様、同じく23丁・裏の「太和殿」の挿絵にみられる蝙蝠や一角獣の図様から転用されている。一方、渾天儀は同書巻3、23丁・裏「天骸儀之図」と26丁・表「紀限儀之図」に拠るものである。「渾天儀」の図様は、『唐土名勝図会』の挿絵にみられる形体だけでなく、装飾もほぼ正確に写し取られているといつてよい。(図3-17)なお、本書は先述の通り、中国版本を頼りに制作されたことが明らかにされている。³²⁾間接的ではあるが、当時の絵師の交流を考える上でも興味深い事例といえよう。

30)十五卷十五冊の半紙本。本書は、『三才図会』の体裁を踏襲したもので、中国の土地、器材、武器、人物、神獣を含む生物などを分野ごとに挿絵と、簡単な解説文を添えて紹介する百科事典のようなものといえる。

31)『唐土名勝図会』(六卷六冊、文化3年・1806)は、木村兼葭堂の遺意を継いで刊行され、玉山が編述・画を担当している。挿絵は、岡熊岳、大原東野も担当している。序文に「首四卷ハ京師、後の二卷ハ直隸部」とあるように、中国の「土地、人物、歳時、器材」などを、挿絵を付けて解説している。異国の街並や風俗などを知ることができ、当時の人々にとっては貴重な異国資料であったと思われる。なお、巻2・16丁裏・17丁表にみられる武器の挿絵は、銅版画を意識したような細かい線描を用いて陰影を表したものがみられる。中国の情報だけでなく、挿絵の表現方法という点においても興味深い作品といえる。

32)第一章・第五節を参照。

以上のことから、国芳は『水滸伝』という異国を題材とする作品を制作する上で、中国趣味をいかに描出するかに重点を置いていたようである。とりわけ、国芳が参考にした挿絵は守国、玉山、東野などの上方で活躍した絵師であったことは何らかの理由があったと考えられる。そこで、小林宏光氏の「大阪の出版業は、井原西鶴の出版活動をはじめ、既に 17 世紀後半から活発で、業界をリードする立場にあったことが知られている。(中略)大坂の画人が新着の明清画譜を、江戸に運ばれる前に手にする可能性があったことを一応考えてみるべきであろう。」という指摘は興味深い。³³⁾国芳が《通俗水滸伝》を刊行する頃には、すでに多くの翻案物が存在していたものの、彼はそれらの挿絵を参考にして中国趣味を描いてはいない。つまり、国芳の着眼点は、新しく、かつ正確な異国の情報を描き出すことにあったといえるのではないだろうか。一方で、岩切友里子氏は、同時期に刊行された《本朝水滸伝豪傑(剛勇)八百人之一個》(天保元 - 7 年頃)の揃物に採られる題材は、上方絵本の説話を採るものが多いと主張している。³⁴⁾国芳が新しい題材や説話を探求するうちに、守国や玉山の挿絵を手にした可能性もゼロではない。いずれにしても、国芳の「画法の研究」において、上方で制作された読本や絵本が重要な位置を占めていたことは明確といえよう。³⁵⁾

もちろん、本揃物にみられる衣服の意匠や装飾品などの中には、国芳が創作した図様もあると考えられ、全ての中国趣味に関する事物が、上方の絵本や読本を参考にして描かれた、あるいは実物に即したものであるということとはできない。しかしながら、国芳にとって守国や玉山の絵本や読本挿絵が、貴重な情報源として機能していたことは間違いない。

2) 刺青の効果

本揃物において刺青が施された豪傑は 15 人、重複する人物を含めて 19 図に確認できる。いずれも、豪傑たちの全身に龍や唐獅子といった神獣を配したものが多く、勇壮な豪傑たちを一層強調するものであったことが窺える。原作の『水滸伝』において、刺青がみられる豪傑は 4 人であるのに対して、《通俗水滸伝》では 4 倍近くとなっており、その背景には国芳の何らかの意図が仄めかされるといってよい。なお、国芳が何故刺青を採り入れたかについては、当時の刺青文化の流行にのったもの、国芳の支援者であった梅屋鶴寿の着想によるものといった見解が既に述べられている。³⁶⁾また、豪傑たちに刺青を施すことによっ

33) 小林宏光「十八世紀の日中美術交流 上」(『実践女子大学文学部紀要』第 34 集、1992)、101 頁から引用。

34) 前掲註 28 を参照。

35) 国芳は大判三枚続の《異朝秦の始皇帝長生不老の仙薬を求め》(弘化年間・1844 - 47 中期)において守国の『唐土訓蒙図彙』から、船首の装飾(指差す人物像、獅子の木彫など)の図様を転用している。また、同作品の船の形態や帆の意匠などは『絵本玉藻譚』巻二の「白魚躍而示端」にみられる船の図様を参考をしているといえる。このことから、国芳にとってそれらの絵本や挿絵は異国、とりわけ中国趣味に関する情報の拠り所となっていたと考えられる。

36) 岩切友里子「梅屋と国芳(1)」(日本浮世絵協会会誌編集委員会編集『浮世絵芸術』105 号、日本浮世絵協会、1992)を参照。岩切氏は、「水滸伝」になぞらえて 108 人の狂歌師の挿絵と小伝

て、需要者の英雄像を投影したものという指摘も興味深い。³⁷⁾いずれにしても、本揃物にみられる刺青は、ある一つの目的のために採り入れられたものではなく、重層的な意味を有していたと考えられる。ここでは、刺青の意匠においても絵手本利用が示唆されること、さらにはそこにみられる図様が画面の運動表現を増す機能を果たしていたことを明らかにしたい。

《白日鼠白勝》は蛇使いに扮する白勝が、蛇の入った木箱を振りかざし、敵兵の顔を掴んでねじ伏せる白勝を描いている。白勝の刺青の意匠をみると、胸近くには火を吹く龍の顔、腕には鱗のようなものを確認できる。この図様は『唐土訓蒙図彙』巻十四の「鵠尾」、同じく守国の『絵本写宝袋』巻七の「鵠吻」と類似しており、解題文にみられる頭は龍、体は魚という形状の特徴は、国芳の図様と一致する。国芳のそれは後書の挿絵と類似しているが、火を吹いている点は異なっている。この火を避けるように、白勝の体に巻き付いた蛇が顔を背けている点は面白い。緊迫した場面でありながらも、細緻な部分に国芳らしさが垣間見える作品といえよう。(図 3 - 18)

《病大蟲節永・小遮欄穆春》は、穆春が宗江に殴りかかろうとしたところに薛永が助けに入る場面を描いている。薛永の背中には、蜃気楼を出現させる龍(蜃)の姿が描かれている。この図様も同じく『唐土訓蒙図彙』巻十四にみられる「蜃」を典拠にしていたと考えられる。解題文には「氣を阿て^{はき}樓臺城郭のかたちをなす、是を蜃楼又海市という」とあり、薛永のそれは同様の画題であることがわかる。国芳は守国の図様を参考にしながらも、龍が吐き出す気の描写に、線描を連ねることで動感に富んだ表現を生みだしているといつてよい。その蜃の気は、穆春に突進する薛永の勢いを加速させているかのようである。(図 3 - 19)

この刺青の意匠に拠る運動表現の効果は、《九紋龍史進・跳澗虎陳達》(図 3 - 20)にもみられる。本作品における絵手本利用は確認できていないものの、史進の刺青の意匠には龍が史進の体に絡みつくかのように配されている。その意匠をみると、国芳は龍の顔貌を、鋭い視線で前方を睨むもの、真ん丸な目をした愛嬌のある表情などに描き分けている。なかでも、左肩に描かれた龍の視線は鋭く、陳達に向けられた史進の視線と一致する。つまり、史進の運動表現に富む姿態に加えて、勇壮な印象を付加する刺青の意匠にも動きの表現を加えることによって、一つの画面に複数の運動表現を描出していたと考えられるのである。

以上のように、国芳は刺青の意匠においても絵手本を利用しつつ、動物や神獣などに表情を加えたり、動きの表現を描出したりしていたといつてよい。くわえて、豪傑たちに施された刺青の意匠は、人物の姿態と呼応するかのよう、画面の動勢の表現を増す効果を

を記した『狂歌水滸伝』(文政 5 年・1822)の挿絵「梅の屋雀子」に、龍の刺青を施した人物が描かれていることを提示し、国芳の支援者であった梅屋が、「水滸伝の錦絵化のアイデアを出した」可能性を示唆している。

37)大貫菜穂「歌川国芳《通俗水滸伝豪傑百八人之一個》におけるほりものの分析と考察」(立命館大学大学院先端総合学術研究科『Core Ethics』vol.6、2010)を参照。

有していたといえそうである。もちろん、国芳が本揃物に刺青を採り入れた理由を、「運動表現」を効果的にする機能という一点に求めることはできないが、それをひきたてる要因の一つであったことは間違いない。国芳は、水滸伝関連の作品を多く制作しているが、本揃物以外において刺青の意匠にこのような執着をみせていない。本揃物にみられる刺青表現は、国芳の何らかの意図を表出したものであった可能性を考える必要があるだろう。

第四節 国芳の武者絵における独自性

ここまで、国芳の文化期から《通俗水滸伝》の揃物が刊行される文政10頃 - 天保7年頃の作品を中心に、国芳の武者絵にみられる「画法の研究」を考察してきた。国芳は時代が下るにつれて、その学習範囲を拡げており、勝川派や北斎を始め、守国や玉山といった上方の絵師にまで対象を含んでいたといえる。

国芳の武者絵の特長は、画面にみられる運動表現の描出であったことは間違いない。とりわけ、国芳は《通俗水滸伝》の揃物において、人物の姿態だけでなく、表情や手足の指先にみられる瞬間的運動表現を捉えていた。また、格闘場面でなくとも、人物の何気ない仕草、あるいはその際にみせる表情などを精緻に描き出すことで、画面の生動感を演出していた。人物の姿態とともに、躍動する画面を形作るものとして機能していたのが、その周囲に配された事物であり、画面に散在する弓や波飛沫、木片といった事物が、人物の動きと連動していたのである。さらにその人物の視線は、運動表現を付された事物に向けられていたり、取っ組み合う場面では相手の手元などに向けられていたりしており、一つの画面に複数描かれる運動表現へと誘導する機能を持っていたと考えられる。本揃物の中には、刺青の意匠がその機能を担っていたものもみられ、国芳の趣向は細緻な部分にまで凝らされていたといえる。

国芳の文化 - 文政期における「画法の研究」の成果をみたとき、人物の運動表現、画面の空間性の描出などを挙げることができる。これらの表現は、国芳の画業を見ていく上でも重要な位置を担っているといえる。その萌芽を最初期の武者絵に確認できることは注目される。一方、《通俗水滸伝》の揃物からは、当時浮世絵師としての地位を確立する可否かの瀬戸際に立たされていたという国芳の作品制作に対する貪欲な姿勢を見出せる。本揃物において、随所に看取できる国芳の表現への執着は、現状を打破しようとする彼の思いを表出したものであったのかもしれない。芸術的表現への追究だけでなく、浮世絵師を生業として生き抜こうとする国芳の姿も見落としてはいけないのである。

【第三章・挿図】



図 3 - 1
歌川国芳
《隠岐次郎廣有》
大判錦絵
文化 13 - 14 年
(1816 - 17)

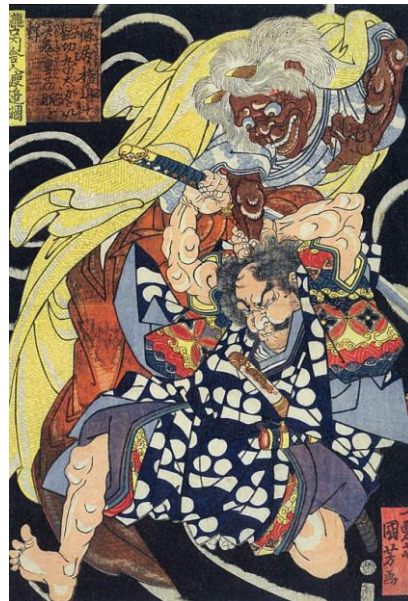


図 3 - 2
歌川国芳
《瀧口内舎人
渡辺綱》
大判錦絵
文政 9 - 10 年
(1826 - 27)

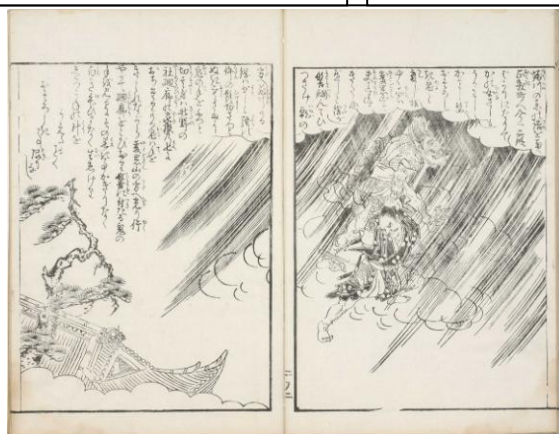


図 3 - 3 岡田玉山『絵本頼光一代記』巻三
(1 丁・裏、2 丁・表)、版本墨摺、寛政 8 年(1796)



図 3 - 4
勝川春章
《無題(一条戻橋)》
中判錦絵
明和年間(1764 - 71)後期

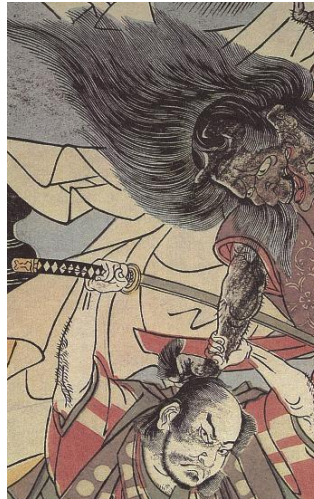




図 3 - 5 歌川国芳
《樋口治郎》、大判錦絵
文政 9 - 10 年(1826 - 27)



図 3 - 6 葛飾北斎「狒々」
『北斎漫画』三編(21 丁・裏)
版本墨摺
文化 12 年(1815)



図 3 - 7
葛飾北斎
《楠多門丸正重・
八尾の別当常久》
大判錦絵、天保年
間(1830 - 43)

図 3 - 8
歌川国貞
《大森彦七》
大判錦絵
文化期
(1804 - 17)中頃





図 3 - 9 歌川国芳
《清河縣之産武松》、大判錦絵
文政 10 年(1827)頃



図 3 - 10 葛飾北斎「武松景陽岡上に大虎を撃」
『新編水滸伝』三編卷二十一
(5 丁・裏、6 丁・表)、版本墨摺
文化 2 - 天保 9(1805 - 38)



図 3 - 11 歌川国芳
《立地太歳阮小二》、大判錦絵
文政 10 年頃カ



図 3 - 12
歌川国芳
《早地忽律朱貴》
大判錦絵
文政 10 - 天保前期
(1827 - 36)



図 3 - 13
歌川国芳
《金鎗手徐寧》
大判錦絵
文政 10 - 天保前期

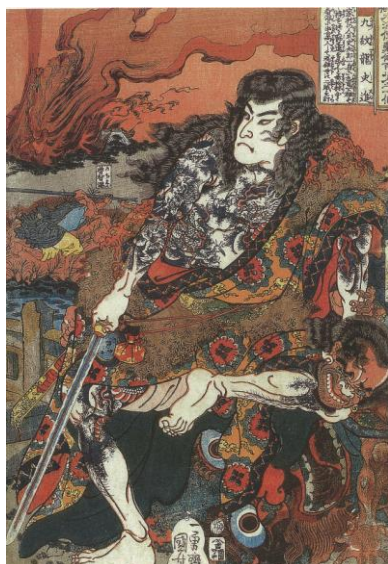


図 3 - 14
歌川国芳
《九紋龍史進
丘小飛天夜叉
魯智深》
大判錦絵
天保 2 - 6 年頃
(1831 - 35)



図 3 - 15
歌川国芳
《石將軍石勇》
大判錦絵
天保 2 - 6 年頃



図 3 - 16
歌川国芳
《聖手書生蕭讓》
《神行太保戴宗》
大判錦絵縦二枚続
天保 7 年(1836)頃

図 3 - 17	<table border="1"><tr><td></td><td></td><td></td></tr><tr><td colspan="2"><p>歌川国芳 《智多星呉用》大判錦絵 文政 10 年(1827)頃</p></td><td></td></tr></table>					<p>歌川国芳 《智多星呉用》大判錦絵 文政 10 年(1827)頃</p>				
										
<p>歌川国芳 《智多星呉用》大判錦絵 文政 10 年(1827)頃</p>										
<p>岡田玉山編述画、岡熊岳・大原東野画 『唐土名勝図会』卷一、左：「天髀儀之図」(23 丁・裏)、右：「紀限之図」(24 丁・表)、下：「牛門」(17 丁・裏)、文化 3 年 (1806) 刊行</p>										
図 3 - 18	<table border="1"><tr><td></td><td></td></tr><tr><td colspan="2"><p>歌川国芳 《白日鼠白勝》 大判錦絵 文政 10 - 天保前期(1827 - 36)</p></td><td><table border="1"><tr><td><p>橘守国 「鴟吻」『絵本通宝志』 卷之七 (12 丁・裏) (部分) 版本墨摺 享保 14 年(1729)</p></td><td></td></tr></table></td></tr></table>					<p>歌川国芳 《白日鼠白勝》 大判錦絵 文政 10 - 天保前期(1827 - 36)</p>		<table border="1"><tr><td><p>橘守国 「鴟吻」『絵本通宝志』 卷之七 (12 丁・裏) (部分) 版本墨摺 享保 14 年(1729)</p></td><td></td></tr></table>	<p>橘守国 「鴟吻」『絵本通宝志』 卷之七 (12 丁・裏) (部分) 版本墨摺 享保 14 年(1729)</p>	
										
<p>歌川国芳 《白日鼠白勝》 大判錦絵 文政 10 - 天保前期(1827 - 36)</p>		<table border="1"><tr><td><p>橘守国 「鴟吻」『絵本通宝志』 卷之七 (12 丁・裏) (部分) 版本墨摺 享保 14 年(1729)</p></td><td></td></tr></table>	<p>橘守国 「鴟吻」『絵本通宝志』 卷之七 (12 丁・裏) (部分) 版本墨摺 享保 14 年(1729)</p>							
<p>橘守国 「鴟吻」『絵本通宝志』 卷之七 (12 丁・裏) (部分) 版本墨摺 享保 14 年(1729)</p>										

図 3 - 19



歌川国芳《病大蟲節永・
小遮欄穆春》大判錦絵
文政 10 - 天保前期(1827 - 36)



橘守国 「蜃」
『唐土訓蒙図彙』
卷十四(1 丁・表)
享保 4 年 (1719)



図 3 - 20 歌川国芳
《九紋龍史進・跳澗虎陳達》
大判錦絵、文政 10 年(1827)頃



【表 3 - 1】《通俗水滸伝豪傑百八人之一個》 落款分類						
落款	題目	題目(ふりかな)	人物名	制作時期	版元印	備考
A. 「一勇斎國 芳画」 「斎」の字 が草書体	通俗水滸伝豪傑 百八人之一個	ひゃくはちに んのひとり	九紋竜史進	文政 10 年 頃	両国 加ゝや	『増補浮世 絵類考』
	通俗水滸伝豪傑 百八人之一人	ひゃくはちに んのうち	花和尚魯知 深初名魯達	文政 10 年 頃	両国 加ゝや	『増補浮世 絵類考』
	水滸伝豪傑百八 人之一個	いちにん	清河縣之生 産武松	文政 10 年 頃	両国 加ゝや	『増補浮世 絵類考』
	通俗水滸伝豪傑 百八人之一個	ひゃくはちに んのひとり	黒旋風李逵 一名李鉄牛	文政 10 年 頃	両国 加ゝや	『増補浮世 絵類考』
	通俗水滸伝豪傑 百八人之一個	ひゃくはちに んのひとり	神機軍朱武	文政 10 年 頃カ	—	
	通俗水滸伝豪傑 百八人之一個	ひゃくはちに んのひとり	操刀鬼曹正	文政 10 年 頃カ	両国 加ゝや	
	通俗水滸伝豪傑 百八人之一個	いちにん	活閻羅阮小 七	文政 10 年 頃カ	両国 かゝや	
	水滸伝豪傑百八 人之一人	—	病関索楊雄	文政 10 年 頃カ	両こく かゝや	
	水滸伝豪傑百八 人之一個	いちにん	扈三娘一丈 青	文政 10 年 頃カ	両国 かゝや	
	通俗水滸伝豪傑 百八人之一個	いちにん	鉄笛仙馬麟	文政 10 年 頃カ	両国 加ゝや	
	通俗水滸伝豪傑 百八人之一個	ひゃくはちに んのひとり	双虎蝸解 宝・獨角龍 雛潤	文政 10 年 頃カ	両国 加ゝや	
	水滸伝豪傑百八 人之一人	—	霍閔婆王定 六	文政 10 年 頃カ	両国 加ゝ屋	
	通俗水滸伝豪傑 百八人之一個	いちにん	立地太歳阮 小二	文政 10 年 頃カ	両国 加ゝや	
	通俗水滸伝豪傑 百八人之一個	いちにん	小李廣花榮	文政 10 年 頃カ	両国 加ゝや	
	通俗水滸伝豪傑 百八人之一個	いちにん	入臂那 ◆(口+乇) 項充	文政 10 年 頃カ	両国 加ゝや	

A. 「一勇齋國 芳画」 「齋」の字 が草書体	通俗水滸伝豪傑 百八人之一個	ひゃくはちに んのいちにん	青面獸揚志	文政 10 年 頃カ	両国 加ゝや	
	通俗水滸伝豪傑 百八人之一個	いちにん	大刀関勝／ 没羽箭張清	文政 10 年 頃カ	両国 加ゝや	《没羽箭張 清》の表題 は、「通俗」 を横一行に、 「水滸伝豪 傑」を縦一行 に、「百八人 之一個」を縦 二行に書く
B. 「一勇齋國 芳画」 楷書体 「一」の字 の末を鋭角 に抜く落款	通俗水滸伝豪傑 百八人之一個	いちにん	智多星呉用	文政 10 年 頃カ	両国 加ゝや	『増補浮世 絵類考』
	通俗水滸伝豪傑 百八人之老人	—	短命治郎阮 小吾	文政 10 - 天保前期	両国 かゝや	
	通俗水滸伝豪傑 百八人之一個	ひゃくはちに んのひとり	白面朗君鄭 天寿	文政 10 - 天保前期	両国 加ゝや	
	通俗水滸伝豪傑 百八人之老人	—	混世魔王樊 端	文政 10 - 天保前期	両国 かゝや	
	通俗水滸伝豪傑 百八人一個	ひゃくはちに んのひとり	奉天雷凌振	文政 10 - 天保前期	両国 加ゝや	版元印の 「加」の「口」 を、編に対し てやや右下 に配する
	通俗水滸伝豪傑 百八人一個	ひゃくはちに んのひとり	鼓蚤上時遷	文政 10 - 天保前期	両国 加ゝや	
	通俗水滸伝豪傑 百八人一個	ひゃくはちに んのひとり	挿翅虎雷横	文政 10 - 天保前期	両国 加ゝや	
	通俗水滸伝豪傑 百八人一個	ひゃくはちに んのひとり	金錢豹子湯 隆	文政 10 - 天保前期	両国 加ゝや	
	通俗水滸伝豪傑 百八人一個	ひゃくはちに んのひとり	綿豹子楊林	文政 10 - 天保前期	両国 加ゝや	版元印の 「加」の「口」 を、編に対し てやや右下 に配する
	通俗水滸伝豪傑 百八人一個	ひゃくはちに んのひとり				

B. 「一勇齋 國芳画」 楷書体 「一」の字 の末を鋭角 に抜く落款	通俗水滸伝豪傑 百八人之一個	いちにん	病尉遲孫立	文政 10 - 天保前期	両国 加ゝや	
	通俗水滸伝豪傑 百八人之一個	ひゃくはちに んのひとり	病大蟲節 永・小遮欄 穆春	文政 10 - 天保前期	両国 加ゝや	
	通俗水滸伝豪傑 百八人一個	ひゃくはちに んのひとり	美髯公朱全	文政 10 - 天保前期	—	
	通俗水滸伝豪傑 百八人之一個	ひゃくはちに んのひとり	旱地忽律朱 貴	文政 10 - 天保前期	両国 加ゝや	
	通俗水滸伝豪傑 百八人之一個	ひゃくはちに んのひとり	打虎将李忠	文政 10 - 天保前期	両国加 賀屋	
	通俗水滸伝豪傑 百八人之一個	いちにん	白日鼠白勝	文政 10 - 天保前期	両国 加ゝや	
	通俗水滸伝豪傑 百八人之壺人	—	捨命三郎石 秀	文政 10 - 天保前期	両国 かゝや	
	通俗水滸伝豪傑 百八人之壺人	—	浪裡白跳張 順	文政 10 - 11 年 頃	両国 加ゝや	文政 12 年 (1829)刊行合 巻『花紅葉吉 吉野龍田』(式 亭虎之助作、 二世歌川豊 国画)の表紙 コマ絵に類 似作あり。 ⁱ⁾
	通俗水滸伝豪傑 百八人一個	ひゃくはちに んのひとり	金鎗手徐寧	文政 10 - 天保前期	両国加 賀屋	
	通俗水滸伝豪傑 百八人之壺人		入雲龍公孫 勝	文政 10 - 天保前期	両国 かゝや	
	通俗水滸伝豪傑 百八人一個	ひゃくはちに んのひとり	混江龍季俊	文政 10 - 天保前期	—	

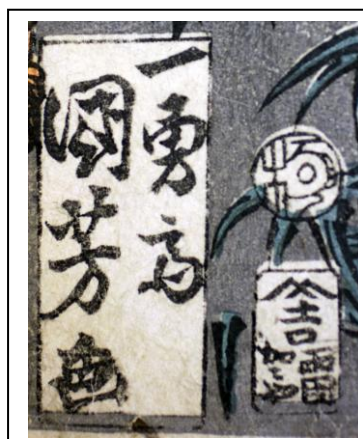
i) 鈴木重三『浮世絵八華 7 国芳』(株式会社平凡社、1985)、119 頁を参照。氏は、本書が文政 12 年刊行であることから《浪裡白跳張順》の刊行年を文政 10 - 11 年頃と推定されている。

<p>B.</p> <p>「一勇齋國 芳画」</p> <p>楷書体</p> <p>「一」の字 の末を鋭角 に抜く落款</p>	通俗水滸伝豪傑 百八人之一個	ひゃくはちに んのひとり	飛天大聖季 衰	文政 10 - 天保前期	両国 加ゝや	
	通俗水滸伝豪傑 百八人之一個	ひゃくはちに んのひとり	鬼臉兒杜興	文政 10 - 天保前期	(未確 認)	伊場屋後版 あり
	通俗水滸伝豪傑 百八人之一個	ひゃくはちに んのひとり	神醫安道 全・母大蟲 大◆(女+ 叟)	文政 10 - 天保前期	両国 加ゝや	
	通俗水滸伝豪傑 百八人之一個	ひゃくはちに んのひとり	醜郡馬宣賛	文政 10 - 天保前期	両国 加ゝや	屋号(吉)が 右下に拠る
	通俗水滸伝豪傑 百八人之一個	ひゃくはちに んのひとり	母夜叉孫二 娘	文政 10 - 天保前期	両国 加ゝや	屋号(吉)が 右下に拠る
	通俗水滸伝豪傑 百八人之一個	ひゃくはちに んのひとり	金毛犬段景 住	文政 10 - 天保前期	両国 加ゝや	
	通俗水滸伝豪傑 百八人之一個	ひゃくはちに んのひとり	出林龍鄭淵	文政 10 - 天保前期	両国 加ゝや	
	通俗水滸伝豪傑 百八人之一個	ひゃくはちに んのひとり	菜園子張青	文政 10 - 天保前期	(未確 認)	
	通俗水滸伝豪傑 百八人之弑個	ひゃくはちに んのいちにん	浪子燕青	文政 10 - 天保前期	両国 加ゝや	
	通俗水滸伝豪傑 百八人之一個	ひゃくはちに んのひとり	白面朗君鄭 天寿	文政 10 - 天保前期	両国 加ゝや	
	通俗水滸伝豪傑 百八人之壺人	一	両頭蛇鮮珍	文政 10 - 天保前期	両国 加ゝや	
	通俗水滸伝豪傑 百八人之一個	いちにん	船火兒張横	文政 10 - 天保前期	両国 加ゝや	
	通俗水滸伝豪傑 百八人之一個	いちにん	中箭虎丁得 孫	文政 10 - 天保前期	かゝや 両国	

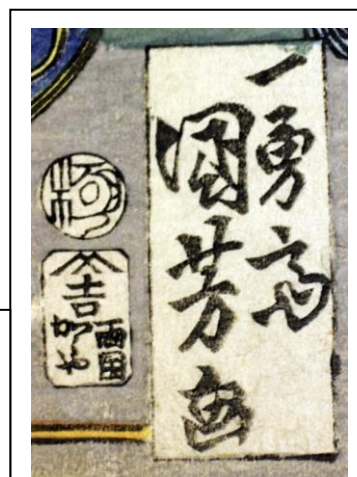
B. 「一勇齋國 芳画」 楷書体 (三枚続 or 二枚続)	通俗水滸伝豪傑 百八人之一個	ひゃくはちに んのひとり	神機軍師朱 武／九紋竜 史進／跳澗 虎陳達	文政 10 - 天保前期	両国 加ゝや	背景の摺り が異なる異 版あり／跳 澗虎陳達：伊 場屋版あり
	通俗水滸伝豪傑 百八人一個	ひゃくはちに んのひとり	短命治郎阮 小五／豹子 頭林冲／摸 著天杜遷	文政 10 - 天保前期	両国 加ゝや	版元印の 「加」の「口」 を、編に対し てやや右下 に配する
	通俗水滸伝豪傑 百八人之一個	ひゃくはちに んのひとり	玉麒麟盧俊 義／赤髮鬼 劉唐／没遮 欄穆弘・樸 天鷗李應	文政 10 - 天保前期	両国 加ゝや	
	通俗水滸伝豪傑 百八人一個	ひゃくはちに んのひとり	天目将彭玘 ／急先鋒索 超／井水扞 郝思文	文政 10 - 天保前期	両国 加ゝや	
	通俗水滸伝豪傑 百八人一個	ひゃくはちに んのひとり	鎮三山黄信 ／矮脚虎王 英	文政 10 - 天保前期	両国 加ゝや ／－	
	通俗水滸伝豪傑 百八人一個	ひゃくはちに んのひとり	小温侯呂方 ／賽仁貴郭 盛	文政 10 - 天保前期	両国 加ゝや	
	通俗水滸伝豪傑 百八人之一個	ひゃくはちに んのひとり	毛頭星孔明 ／雲裡金剛 宗萬・獨火 星孔亮	文政 10 - 天保前期	両国 加ゝや	
C. 「一勇齋國 芳」 (瓢箪枠)	通俗水滸伝豪傑 百八人之一個	ひゃくはちに んのいちにん	九紋竜史 進・丘小乙 飛天夜叉・ 魯智深	天保 2 - 6 年頃	両国 かゝや	

C. 「一勇斎國 芳」(瓢箪杵)	水滸伝豪傑百八 人之一個	ひゃくはちに んのいちにん	石將軍石勇	天保 2 - 6 年頃	両国加 賀屋	
D. 「朝桜楼 国芳」	通俗水滸伝豪傑 百八人一個	ひゃくはちに んのひとり	聖手書生蕭 讓／神行太 保載宗	天保 7 年 頃カ	両国加 賀屋	
E. 無款	通俗水滸伝豪傑 百八人之一個	ひゃくはちに んのひとり	摩雲金翅欧 鵬	文政 10 - 天保前期	両国 加ゝや	分類 B と同時 期カ
	通俗水滸伝豪傑 百八人之一個	ひゃくはちに んのいちにん	浪子燕青	天保 2 - 6 年頃	両国 かゝや	後版には「一 勇齋國芳」と あり／分類 C と同時期カ

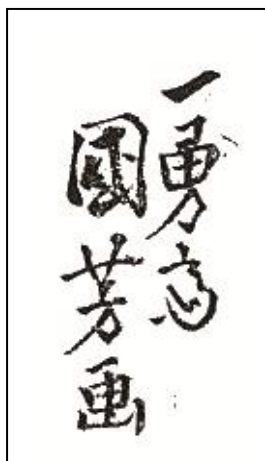
【落款一覧】



分類 A - 1.
「一勇斎國芳画」
「斎」の字が草書体／
《清河縣之生産武松》
文政 10 年頃

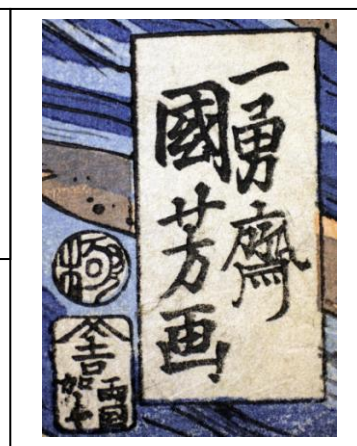




分類 A - 2.
「一勇斎國芳画」
「斎」の字が草書体／
《扈三娘一丈青》





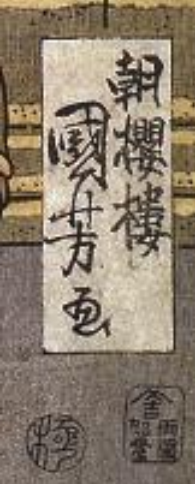

【参考図版】《水口すゞか山場、草
津のぢの玉川、岩井条三郎Ⅱの重
の井姫と尾上菊五郎Ⅲのじねんじ
よこぞう三吉》文政 10 年

分類 B - 1.
「一勇斎國芳画」
(楷書体)／
《浪裡白跳張順》
文政 10 - 11 年頃カ



	<p>分類 B - 2. 「一勇齋国芳画」 (楷書体)／ 《混世魔王樊瑞》 文政 10 - 天保前期</p>	
<p>【参考図版】《本朝水滸伝豪傑 八百人一個 里見八犬之内 犬坂毛野胤友》天保 3 年</p>		

	<p>分類 C - 1. 瓢箪枠に「一勇齋国芳画」／ 《石将軍石勇》 天保 2 - 6 年頃カ</p>	
<p>【参考図版】《尾上菊五郎Ⅲの 十郎祐成》天保 4 年</p>		

	<p>分類 D - 1. 「朝櫻楼国芳」／ 《神行太保載宗》 天保 7 年頃カ</p>	<p>【落款・挿図出典】</p> <p>* 分類 A - 1, A - 2, B - 1, B - 2 筆者撮影(関西大学図書館所蔵)</p> <p>* 分類 C - 1, D - 1 ・ <i>Of brigands and bravery Kuniyoshi's heroes of the Suikoden</i>, Hotei Publishing, Amsterdam, 1998</p> <p>* 参考図版 鈴木重三「落款年譜」『国芳』 (株式会社平凡社、1992)</p>
	<p>【参考図版】 《十符の菅薦》 天保 7 年</p>	

【表 3 - 2】《通俗水滸伝豪傑百八人之一個》の揃物にみられる刺青の意匠			
	作品名(人物名に略称)	刺青の意匠	典拠となる図様 (絵手本・読本挿絵・錦絵作品など)
1	九紋龍史進	九匹の龍	葛飾北斎画『新編水滸画伝』挿絵にみられる史進の図様。龍の表情が描き分けられている。
2	操刀鬼曹正	蛸、烏賊、海老、魚などの海生物	葛飾北斎『己痴羣夢多字画尽』「蛸」、北斎『略画早指南』「烏賊」、北斎『北斎漫画』初編、二編「魚介類(蛸、烏賊の他にも、海老、鯛などがみられる)の図様。
3	浪子燕青	唐獅子牡丹	原作に刺青に関する記述がみられる人物。燕青の全身に、唐獅子と牡丹を全身に配することで「獅子の子落とし」の場面が描かれている。
4	菜園子張青	孫悟空	大原東野画『絵本西遊全伝』初編卷八(2丁・裏)、葛飾北斎『北斎漫画』十編などに孫悟空が妖術を繰り出す場面がみられる。国芳の悟空は東野のそれと近い。北斎の悟空は静謐な印象を受ける作品となっている。
5	短命治郎阮小五	豹	橘守国『絵本写宝袋』卷之九・上「松に豹」(8丁・裏、9丁・表) 橘守国『絵本写宝袋』卷之九・上「花王に獅獅之図」(3丁・裏、4丁・表)を参考に描かれたものか。
6	病大蟲節永	海市、蜃	橘守国『唐土訓蒙図彙』卷十四「蜃」(1丁・表)
7	白日鼠白勝	鴟吻	橘守国『絵本通宝志』卷之七「鴟吻」(12丁・裏)、および『唐土訓蒙図彙』卷十四「鴟尾」(6丁・裏)など。 国芳の図様は『通宝志』のものに近い。
8	金毛犬段景住	風神	葛飾北斎『北斎漫画』三編「風」、大原東野画『絵本西遊全伝』二編卷六(16丁・表)など。ただし、両図ともに国芳の図様とは異なる。
9	混江龍季俊	雷神、雷獣カ	葛飾北斎『北斎漫画』三編「雷」、北斎『北斎漫画』五編「四句の文利鬼」、『絵本西遊全伝』二編卷六(16丁・表)など。国芳の図様は、「四句の文利鬼」に近いが、その典拠を判断することはできない。

10	設遮欄穆弘	龍	大岡春ト『和漢名筆畫本手鑑』卷之四「秋月」の龍の図様など。様々な作品に同構図を採る龍図がみられるため、国芳が典拠とした作品を見出すことは難しい。
11	鬼臉兒杜興	瀧	典拠不明。
12	浪裡白跳張順	大蛇	典拠不明。
13	舩火兒張横	鷲、猿	橘守国『絵本写宝袋』卷之八「鷲に猿の図」(8丁・表)。国芳は、羽を大きく広げた鷲（あるいは鷹）と両手で顔を覆う猿を描いている。後年、芳年は《浪裡白跳張順黒旋風李逵江中戦図》(大判縦二枚継)の張順の刺青の意匠に『写宝袋』の図様を転用している。
14	花和尚魯知深初名魯達	花卉	原作に刺青に関する記述がみられる一人。花卉の意匠が施されている。
15	旱地忽律朱貴	九尾の狐	岡田玉山画《絵本三国玉藻》にみられる九尾の狐の図様。あるいは、葛飾北斎『北斎漫画』十編、錦絵作品《三国妖狐傳 第一斑足王 御てんのだん》などにも九尾の狐が描かれている。

第四章 歌川国芳の画面構成 —ワイドスクリーン作品を中心に—

第一節 国芳の「ワイドスクリーン」

国芳の武者絵の中で、特異な画面構成を持つ大判三枚続、今日では「ワイドスクリーン」と称される作品群が存在する。(以下、「ワイド版」と略称)その名称を初めて用いた鈴木重三氏は、「その手段としてまず意表をつく巨大な物体で画面を連続させ、意外性を強調して、観賞者を瞠目させようと図っている」と指摘する。さらに、そこに配された巨大生物とは対象的に「周辺の人物は、つとめて小さく、しかも巨大物体の動きに即して、有機的に関連する対応動作を取ら」せることで、国芳の運動表現に新たな展開がみられることを仄めかす。¹⁾氏は、先の作品群に該当するものとして、《鬼若丸の鯉退治》、《相馬の古内裏》、《宮本武蔵の鯨退治》、《讃岐院眷族をして為朝をすくふ図》の4作品を挙げている。一方、菅原真弓氏は、鈴木氏の見解を汲みつつ、広義的にみれば《弁慶梵鐘引き上げ》、《大物浦平家の亡霊》、《通俗三国志之内 げんとくうまをおどらせてだんけいをとぶず 玄徳馬躍壇溪跳図》の3作品も、先の作品群に含むことができるという。氏は、「煩雑な事物を極力省略した画面構成」を採ることで、「画面の左右に連続する物語の時間空間が広がっていく」と指摘し、本作品群の共通する事柄として、「①文学、戯曲、あるいは説話など、周知の題材を選択する、②全体を同じ色調で統一する、③登場人物(物語を説明する事物)が少ない、④西洋の事物を描き込んだり、または西洋画法を取り入れた画面構成を行っている」の4点を挙げている。²⁾

しかし、先の計7点の内、前者4点と、後者3点の表現には差異を確認できる。先述した両氏による、国芳がワイド版において「運動表現」、および「画面構成」において新たな表現を模索していた、という見解には概ね理解できる。ところが、国芳は前者では運動表現、後者では画面構成に重きを置いていた印象を受け、やはり二つの作品群は異なる意図を持って制作されていたと考える。また、国芳の作品には、上記の他にもワイド版と類似する表現を確認できる作品が散見され、それらは、天保期の役者絵や美人画にも見出せる。同時期には人物を極端に大きく描いた武者絵も確認でき、ワイド版発生の契機は様々な要因が考えられるといつてよい。ワイド版の特徴ともいえる画面の中心事物の巨大化、ワイド画面構成の採用などは、様々な要因を示唆できるのではないか。従来の研究では、北斎の読本挿絵を中心に図様の典拠や同題材作品との比較に重きが置かれていた。前章でも述べてきたように、国芳は作品制作の際に既存、同時代作品を参考にしており、北斎に限らず幅広く検証する必要がある。

第四章では、国芳のワイドスクリーン作品に焦点をあて、彼の制作意図を作品から考察

1) 鈴木重三「国芳—多彩奇抜な画業—」(『浮世絵八華七 国芳』、株式会社平凡社、1985)、127 - 28 頁から引用。

2) 菅原真弓「第六章 武者絵から歴史画へ—歌川国芳における画面拡大の意味—」(『浮世絵版画の十九世紀』、株式会社ブリュッケ、2009)、195 - 225 頁を参照。

するとともに、「ワイドスクリーン」型の画面構成に影響を受けた作品を確認できる五雲亭貞秀や豊原国周などの作品を採り上げ、国芳から後代の絵師への展開をみていくことにする。結論として、国芳のワイド版は「巨大事物」の配置、「画面の広域化」などの特徴に加えて、事物の運動表現を利用して観者の視線を誘導し、一つの画面に時間の流れを形成することで、より臨場感に富む場面を形成していたことを述べていきたい。

第二節 ワイド版の黎明期

鈴木氏、菅原氏の見解を参考に、ワイド版、およびそれに準ずる作品を列記したものが【表 4 - 1】になる。作画期は、天保から嘉永年間(1830 - 53)となり、先述の通りその分野も多岐にわたる。なお、岩切友里子氏は、ワイド版にみられる特徴と類似した作品として、勝川春亭の《無題(土蜘蛛退治)》(文化期・1804 - 17 中頃)、《宇治川合戦三枚続》(文化後期)などを挙げている。とりわけ、後者は画面奥から手前へと掛る大橋の構図が面白く、線描を多用した宇治川の流れの描写によって、劇的な画面になっている。氏は、春亭の武者絵は、国芳のワイド版制作の契機の一つであった可能性を仄めかす。³⁾たしかに、国芳の作品の中には、春亭と同趣向を採る場面や画面構成を確認できるものがある。しかし、国芳は弘化 - 嘉永期の作品において、より画面を整理することで「運動表現」、および「画面構成」に新機軸を打ち出しているといつてよい。では、【表 4 - 1】を参考に、ワイド版の成立過程を考察していくことにする。

a) 「巨大事物」—空間性の描出

まず、最上限の作品である《二代目岩井糸四郎のかつしかのお十、三代目尾上菊五郎の木下川与右衛門、四代目板東三津五郎の渡し守浮世又平》(大判三枚続、天保 3 年・1832、図 4 - 1)は、「天竺徳兵衛韓嘶」の「鯉つかみ」の場面が描かれたものである。画面中央に大きく配された鯉の姿が印象的であるが、役者を極端に小さく描くことはなされていない。「役者絵」ということもあり、役者を引き立てることに重きを置いていたのかも知れない。鯉が体をくねらせることで生じた波飛沫の描写は、画面の運動感を増している。鈴木氏は、本作品にみられる鯉の図様に対して「後の武者絵における奇想構成へ発展する」ことを示唆する。⁴⁾同場面を採る、豊国や国貞の作品をみても、鯉を三枚に亘って描くものは確認できない。国芳は役者絵の分野では、先の二人に敵わなかったことが伝記に記されているが、その現状を打開しようとしていたのかもしれない。⁵⁾美人画の三枚続である《夜の桜》(大

3)岩切友里子「勝川春亭考」(日本浮世絵協会 会誌編集委員会『浮世絵芸術』120 号、日本浮世絵協会、1996)を参照。

4)鈴木重三 作品解説「299 鯉つかみ」(『国芳』、株式会社平凡社、1992)、221 頁から引用。

5)『新增補浮世絵類考』(竜田舎秋錦編、慶応 4 年・1868)には、「役者絵似顔を国芳に画かゝせ板刻すといへども、師豊国又は国貞あるが故に人みな国芳を嫌ふ」とある。国芳と国貞の両者好適関係を誇張した感を否めないが、作画量からしても、同時期において国貞は役者絵の第一人者であったと考えられる。仲田勝之助編校『浮世絵類考』(岩波文庫、1941)、195 頁から引用。

判三枚続、弘化年間・1844 - 48、図 4 - 2)は、画面左手から、墨の掠れを活かした、勢いのある線描を有する桜の枝が大判三枚に亘って配されている。墨と薄墨で濃淡を施した幹の描写とは対象的に、美人像、桜の花弁は発色鮮やかな色で摺られている。画面右、および中央の女性の視線は、画面左の女性が手に持つ桜の花びらへ注がれる。同様に、画面右の美人の後景に配された桜の枝は細く、さほど目立ったものではないが、画面左へと進むにつれて、その異様な形が露わになる。異なる描法が採られることによって、美人と桜木は各々、その存在感を顕著なものにしているといえよう。なお、本作品は一枚としても觀賞に耐えうるものであるが、三枚を並べた時に初めて、国芳の工夫が明確になる。

このように、巨大事物を大判三枚に亘って描出することは、国芳の画業の早い時期から確認できる。しかし、巨大事物はあくまでも、画面の中心人物(役者、美人)を引き立てる効果を果たしていたようだ。第三章で述べたように、文政 - 天保初期の一枚絵の武者絵にみられる視線の効果は、本作品群においても試行錯誤が重ねられている。巨大事物を大判三枚に亘って配することで、観者の視線を誘導するとともに、画面により広域な「空間性」を持たせていたことは明確といえよう。

b) 中心人物のクローズアップ

一方、同時期に刊行された《真田與一能久・俣野五郎景久》(大判三枚続、天保 6 年・1835 頃、図 4 - 3)は、画面の中心となる人物そのものをクローズアップして、格闘場面を描いている。刀に手を掛ける真田と必死に抵抗する俣野との視線が交錯していることで画面の臨場感が増している。また、後方から両者を覗き込むように俣野の郎党を配することによって、画面の奥行が描出されている。背景の事物は極力省略されており、流水紋、岩場が散見されるのみとなっている。細緻に描き込まれた甲冑の装飾、彫師の熟練した技術が窺える毛割部分などは、大胆にデフォルメされた人物像と対象的に緻密な描き方でおもしろい。

一ノ谷合戦における平忠度の最期の場面を描く《薩摩守平忠度》(版下絵、天保 6 - 7 年・1835 - 36 頃)は、先述の作品と同様の趣向を採るものである。「校合摺」であるものの、手彩色によって顔貌には濃淡がつけられている点、瞳に白点が抜かれている点など、国芳の西洋画法への関心を見出せる。毛髪の繊細な線描に対して、顔貌や装飾品には肥瘦をつけた大胆な輪郭線を採用することで、対象を描き分けている。先の作品とともに、源平合戦に関わる場面であることに加えて、中心人物(能久、忠度)の最期を描いている点で共通している。これは、単に以前までの作品に散見される人物が取っ組み合う場面から、新たな場面を模索していた、あるいは当時の出来事などに対して何らかの寓意を込めたもの、などの理由を推測できるが詳らかでない。

なお、人物をクローズアップする描写は、北斎の読本挿絵にも散見される。例えば、文化 2 年(1805)刊行『新編水滸画伝』卷二十六「武松醉^{ぶしやうよふてしやうもんじんをうつ}蔣門神撃」(図 4 - 4)をみると、武松が敵将を投げ飛ばす瞬間が描かれている。北斎の読本挿絵は、画面を埋め尽くすように事物を緻密に描いたものが多いが、本図のように人物に焦点をあてている場合、人物のみ

を描き、周囲に一切の事物を描いていない。姿勢を丸くして背負い投げのような姿勢を採る武松、投げられて「く」の字型の態勢になる蔣門神の両者は、円形の構図の中に描かれている。一方、同書卷七十一「一丈青天寿公主を生捉す」、卷八十六「王英一丈青共に温克譲を擒る」などは、先の作品と同様に人物に焦点を充てているものの、彼らの甲冑やその意匠を緻密に描いたことによって、人物の態勢を把握しにくく、画面が煩雑になっている感を否めない。画面の単純化と緻密な装飾描写の釣り合いが悪く、その表現の確立に成功しているとはいえないのである。

一方、歌川国貞の《河津三郎祐安・海老名源八弘綱・俣野五郎景久》(大判三枚続、天保期・1830 - 44)(図4 - 5)は、『曾我物語』に記される「赤沢山の相撲」を扱うものである。先の国芳の作品群と同様に、太い線描によって筋骨隆々の河津、俣野の描写が印象的である。「河津掛け」をかけられた俣野は、背が反った状態で描かれており、投げ飛ばされた姿が生き活きと描き出されている。森山悦乃氏によって「画面をはみ出さんばかりの迫力というのが国芳の武者絵への評価であるが、国貞の作品も決して引けをとらない」と指摘されており、後に国芳は、本作を意識した作品を制作している。⁶⁾

このような描法について、岩切友里子氏は「祭礼などの大行灯の図取りに共通する」と指摘している。⁷⁾なお、森島中良編『惜字帳』(文化元年・1804)には、芝宇田川播磨屋清五郎を広告主とする、初午祭大行灯に関する口上書があるが、具体的にそれらがどのようなものであったかを確認できていない。⁸⁾このように、当時の江戸の人々にとって、先の作品群は祭礼などの練物を連想させるものであったのかもしれない。もちろん、国芳が単にそれらを意図してクローズアップした人物像を採用したと考えるのは早計であり、先の北斎の読本挿絵などの存在も無視することはできない。また、本作品群は画面の臨場感の描出を狙っていた、あるいは新しい画面構成を試みていた、などの様々な要因が考えられる。

6) 森山悦乃 作品解説「89 河津三郎祐安・海老名源八弘綱・俣野五郎景久」(博覧亭、岩切友里子、平木浮世絵美術館編集『江戸の英雄』、財団法人 平木浮世絵財団、2010)を参照、および80頁から引用。国貞は同趣向を採る《桃太郎・怪童丸》(大判三枚続、天保期)も制作している。なお、国芳は《赤澤山大相撲》(大判三枚続、安政初期制作/安政5年・1858刊行)において、同題材、および同構図を採っている。時代は下るものの、行司の動きのある描写、背景に相撲を観戦する「右大将頼朝公」一行を配するなどの国芳独自の工夫を見出せる。

7) 岩切友里子 作品解説「48 真田与一能久・俣野五郎景久」(同氏監修『没後150年歌川国芳展』、日本経済新聞社、2011)、256頁から引用。

8) 早稲田大学図書館所蔵。本書は良安が収集したとされる商標、銅版画などが雑多に貼り付けられている。編年は、第一巻最終丁の書込によるものであるが、その信憑性は判断しかねる。なお、本広告には大行灯の他に「小行燈」、「絵馬額」、「地口絵」、「役者につら絵」なども記されている。地口絵は、国芳の戯画の題材にも採られており、需要者にとって身近なものであったことが窺い知れる。なお、本紙には「御目印」として「風おろし」と書かれた蛸の絵が描かれており、店先に細工品が置かれていた可能性が示唆される。一方、「祭礼」に着目すれば、本作品群の刊行年である天保6年と同時期に祭礼が催された記録を見出せていないものの、文政6年(1823)、天保8年(1837)の神田大明神の「祭礼番附」には、行列や山車、引き物などの様子を描いた挿絵が収載されている。同様に、天保5年(1834)刊行、斎藤幸雄著、長谷川雪旦画『江戸名所図会』巻十四の「神田大明神祭禮」(5丁・裏、6丁・表)の挿絵には、「大江山凱陣」の幟とともに、酒呑童子の巨大な首が「練物車^{ねりものだんじり}楽」として描かれている。

このように、ワイド版の成立を考える際、国芳は作品中における視線の誘導、画面の空間性の描出などによって、需要者を題材の中へ引き込むような工夫を凝らしていることを確認できる。天保初期の国芳は、浮世絵師としての地位を確立し始める時期にあたるとともに、洋風版画を含む諸派の作品に触れる機会があったと考えられる。ワイド版の摸索期には、目眩く変化する需要者の好みに適応しながらも、国芳の表現に対する貪欲な姿勢を見出せるのである。

第三節 同時代美術にみる画面構成

ここまで、国芳のワイド版の黎明期といえる作品をみてきたが、絵画作品において「ワイド画面を構築する」試みは国芳だけにいえることではない。先述した通り、春亭による大判三枚続の武者絵や北斎の読本挿絵なども、ワイド版制作において参考にしていただ作品の一つであったに違いない。一方、「巨大事物」については、鈴木氏によって当時の「見世物」などの影響が指摘されているが⁹⁾、それらを描く作品は歌川国貞の《浪花細工人 一田庄七郎籠細工(関羽)》(大判、文政2年・1819、図4-6)などに散見される。国芳のワイド版よりも先行して錦絵の題材として扱われており、一枚絵から三枚続へと画面が広域化する契機には、別の要因を考える必要があるだろう。ここでは、「広域画面」に注目し、ワイド版の参考に成りうる作例を提示していく。

a) 読本挿絵にみる見開きと視線の誘導

まず、ワイド版の多くが題材とする読本挿絵についてみていくことにする。なかでも、同一画面において「時間の流れ」を意識した挿絵がみられる『絵本太閤記』(寛政9年・1797刊行)を採り上げる。なお、挿絵を担当したのは上方の挿絵絵師岡田玉山である。国芳が『絵本太閤記』に収載される挿絵を参考にして武者絵を制作していたことは諸氏によって指摘されている。¹⁰⁾では、いくつか作品を採り上げていこう。

まず、同書二編卷之四「藤吉郎磯野丹波守破」では、藤吉郎の奇策(軍を進めずに秘かに、2000人の兵で磯野守軍勢を囲み、800余りの鉄砲を一斉射撃によって壊滅的打撃を与えた)によって磯野丹波守壊滅の場面を描く。本説話の最初の挿絵である「藤吉郎磯野丹波を破る」(2丁・裏、3丁・表、図4-7)では、やや俯瞰的な位置から画面右に磯野守の軍勢、画面左にそれをひっそりと待ち構える藤吉郎の軍勢を配する。その後、説話は撤退していく磯野守軍の中で、浅井長政軍へ勇敢にも一人で立ち向かう坂井久蔵の壮絶な最期へと展開していく。「久蔵元来勇力無双の若者なれハ右と左へ突倒」し、長政軍の勇士早川右馬之丞を槍で一突きしたところで、「長政の近士百余人各筒先を並べ一度にどつと打放」され、久蔵は「胸板に玉四ツ打的られ其まゝ倒れ死」ぬ。その瞬間を捉えたものが「其二」(4丁・

9)前掲書4を参照。

10)前掲書1、および佐々木守俊・滝沢恭司編集『浮世絵大武者絵展』(町田市立国際版画美術館、2003)、153-97頁、木村八重子「武者絵の側面」(『研究紀要』第13号、東京都立中央図書館、1982)、63-94頁などを参照。

裏、5丁・表、図4-8)、「其三」(5丁・裏、6丁・表、図4-9)の挿絵になる。「其二」は、隊列を組む長政の兵を描いたもので、鉄砲を発射する瞬間を捉える。画面右から左へと進んでいく発射された弾の弾道を追うことで、観者は頁をめくることを促される。次頁の「其三」は、久蔵が槍で馬之丞を一突し、前頁で放たれた銃弾を今正に受けるところが描出されている。前見開きからの展開を引き継ぎ、観者は頁をめくったところで久蔵の最期という壮絶な場面へと引き込まれていく。大判三枚続とは異なるものの版本の見開きを上手く利用して、観者の視線を誘導する工夫を見出せる。同趣向を採るものは、辻惟雄氏によって、いくつか指摘されている。¹¹⁾例えば、氏が北斎の「革命的な表現」として挙げる柳亭種彦著『霜夜星』巻之四(文化5年・1808)の挿絵「伊兵衛が宅へお沢が幽霊現れ鉄砲を撃てば姿は見へずなりぬ」¹²⁾は、伊兵衛が庭先でお沢の幽霊を鉄砲で打ち抜く場面を捉えたものである。氏が鉄砲の「発射の振動で屋根瓦が崩れ落ちる」と指摘するように、本図では連動する運動表現を確認できる。弾道を追い、頁をめくると暗雲たちこめる中に、髪を乱し、苦悶に満ちた表情を浮かべるお沢が描かれた挿絵へと場面は一変する。意表をつく場面展開が、一層物語の世界へ観者を引き込むのである。他にも、曲亭馬琴著『鎮西八郎為朝外伝椿説弓張月』(文化4年・1807刊行開始、『弓張月』と略称)の後編巻二の「為朝大児が嶋に海岸を射る」の挿絵(図4-10)でも、それらを看取できる。初めに為朝が弓を射る場面を見開きに描いているが、勢いよく弓を射る為朝の姿とともに、鏑矢の行く先をみやったり、あるいは鏑矢の音に怯えて頭を抱えたりする島民の姿を描出している。矢の行方を辿るように丁をめくると、彼が放った矢が岩を射砕く瞬間を捉えている。馬琴が「さつくと折れ、
 ◆々◆々とわかれ飛で、
 忽、地水中へ墮と落つれハ鯨の潮を吹ごとく浪打かへして陸を浸し大地も共に震動せり」とその情景を描写している。北斎は画面中央に標的の岩を配し、その周囲には爪のような波飛沫、高くうねる波の描写などで荒々しい場面を演出する。砕ける岩は、異なる大きさの破片に描き分けることで、散っていく様子が上手く表されている。北斎は、馬琴の描写に対して、挿絵を以て見事に対応しているといえよう。¹³⁾また、北斎の挿絵には、匡郭(版面の枠)からはみ出して、挿絵を描くものも確認できる。このように、玉山、北斎、あるいは春亭などの作品からは、規定された枠(版本と場合は匡郭、錦絵の場合は判型など)を超えて場面を描こうとする絵師の意図を見出せるといってよい。画面の枠組みを超える、頁を跨いで場面を描くなどは、大判三枚続の特徴と類似するものといえ、ワイド版発生の要因の一つとなった可能性は十分に考えられる。

11) 辻惟雄『奇想の江戸挿絵』(株式会社集英社、2008)、162 - 63 頁を参照。

12) 表題の漢字表記は筆者による。挿絵中の解題文には平仮名表記で「いひようへかたくへおさはゆうれいあらはれてつほうをうてはすがたハみへすなりぬ」となっている。

13) なお、当時の読本作者は、文章とともに、挿絵の草稿にも携わっていた。その点について鈴木氏は、「作者の関与する範囲は、人物や背景の布置指定だけでなく、時には模様や調度品、さらに見返の意匠とか、カットの図様にまでおよび、いわば作者の意図が隅々まで滲透していた」と指摘する。鈴木重三「馬琴読本の挿絵と画家」(『絵本と浮世絵』、株式会社美術出版社、1979)、161 頁から引用。

b)画面広域化と諸外国文化

定型とは異なる画面構成の形成は何に起因するものだったのだろうか。そこで、画面の空間性、つまり奥行を描出する、という点においては「透視図法」を考えなければならない。国芳自身、天保期に西洋画法を多用した作品を制作しており、先行研究において洋書挿絵を土台にして場面を構成したものも指摘されている。¹⁴⁾もちろん、18世紀半ばころから、日本美術における諸外国文化との接触は盛んに交わされるようになる。とりわけ、延享年間(1744 - 47)には、奥村政信(貞享3 - 明和元年・1686 - 1764)などによって制作された「浮絵」が、従来の表現方法にはなかった「透視図法」を採り入れることで画面の「空間性」の描出に成功している。明和期には、歌川派の祖である歌川豊春(享保20 - 文化11年・1735 - 1814)も浮絵や洋風版画を模写した作品を制作している。当時の需要層にとって、「透視図法」は今までに見たことのない革新的な画面構成であったに違いなく、関心の対象であったといえよう。しかし、岸文和氏が指摘するように、北斎、歌川広重(寛政9 - 安政5年・1797 - 1858)などが活躍する天保期には、「浮絵」に代わって「風景版画」が登場することになる。¹⁵⁾それらの作品において、北斎、広重ともに「透視図法」を意識しながらも、大胆な構図を採っている点は見逃せない。例えば、《富嶽三十六景 甲州三寫越》(横大判、天保元 - 5年・1830 - 34頃、図4 - 11)は、画面中央に大木を、その後景に富士を配している。大木の周囲で手を広げる旅人は、幹の太さを測っているのだろうか。人物が小さく描かれることで、大木、富士の大きさが一層際立ったものになっている。デフォルメされた画面構成でありながらも、そこには確かに奥行が描出されているのである。また、広重の《東都名所》や《東海道五拾三次》などの揃物においても同様のことが指摘されている。¹⁶⁾

次に、先述した空間のデフォルメという点を考えると、小田野直武(寛延2 - 安永9年・1749 - 80)や秋田蘭画などの洋風画派にみられる「近像型構図」を指摘することができる。小田野直武《鷺図》(絹本着色、18世紀後期、図4 - 12)をみると、最前景に木に留まり水面を覗く鷺を、そのすぐ後ろに燕子花を配する。暗色系の彩色が目立つ画面の中で、花々のピンクや藍などの顔料が映える。遠景には、水平線を低く取って木々を描き、前景の事物に比べて淡色が採られている。鷺の羽毛や植物の葉脈などを精緻に描きこむことで、「写实的描法」に富む作品に仕上がっている。しかし、今橋理子氏が、直武をはじめ秋田蘭画は、「モチーフの構成上、多く南蘋流画の構図を借りて作画している」と述べているように、これらの作品は洋風表現だけでなく、清人画家沈南蘋(生没年未詳)の影響も示唆されており、

14)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)、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)などを参照。

15)岸文和「第VI章 浮絵の視覚」『江戸の遠近法』(株式会社勁草書房、1994)、211 - 38頁を参照。

16)岡泰正「II 十七世紀オランダ風景画と広重」『めがね絵新考』(筑摩書房、1992)、12 - 26頁を参照。氏は、広重の《東海道五拾三次 袋井》(横大判)を採り上げ、画面中央の街道が観者の視線を誘導する効果を有すると指摘し、「作図的不完全さはあるにせよ、広重は見事に線遠近法をこなしている」と述べている。同書16頁から引用。

単純に西洋画法から画法を学んでいたと判断できないようである。¹⁷⁾なお、浮世絵において同画面構成を採る作品として、時代が下るものの、広重の《名所江戸百景》(大判錦絵、安政3年・1856刊行開始)の揃物は、その顕著な作例といえよう。秋田蘭画と浮世絵では、時間のズレ、担い手や需要層の階層の違いなどから、直接的な接触が図られていたとは考えられない。しかしながら、時代、階層を越えて浮世絵作品に採り入れられた「近像型構図」は、新たな画面構成や画面拡大の要因となった可能性を示唆することができよう。いずれにしても、「近像型構図」は西洋画法と伝統的画法との中で生成された折衷的透視図法であるといえ、日本美術における特異な表現方法の一つであったことは間違いない。人物のクローズアップ、事物の巨大化、画面の空間性などの特長を持つワイド版もそれらの交渉の中で形成された一つの表現方法であったといえるのではないだろうか。

第四節 ワイド版の確立とその意図

ここでは、鈴木氏が指摘する国芳のワイド版について、先行研究を参考にしながら考察していくことにする。先述した通り、鈴木氏、菅原氏が指摘するワイド版作品の分類は概ね肯定できるものの、筆者は巨大生物そのものが運動表現を起こすものと、画面の空間性を強調すべく用いられているものとが存在していると考ええる。そして、それらが処理されたものが《讃岐院眷族をして為朝をすくふ図》(大判三枚続、嘉永4年・1851、以下、《讃岐院》と省略)であり、そこにワイド版の一つの到達点が求められることを指摘する。

まず、ワイド版の中でも最上限の作品である《鬼若丸の鯉退治》(大判三枚続、弘化2年・1845頃、図4-13)は、武者絵の画題としてよく扱われるもので、鬼若丸が崖縁から巨大な鯉を見下ろし、今にも飛びかかんとする場面を描いている。¹⁸⁾画面右手から現れた巨大な鯉は、体をひねりながら水面に顔を出そうとしている。大きく弧を描くように配された波紋は画面の緊張感を盛り上げる。一方、崖上で慌てふためく子供たちは滑稽な印象を観者に与える。流動的な画面の中に、しっかりと足を地に付け、太刀を力いっぱい握りしめて仁王立ちする鬼若丸の存在感が際立っている。鯉の彩色をみると、墨と水色で表された波紋の隙間から垣間見える朱が印象的であるが、主線ではなく濃淡の異なる朱で鱗やその陰影を表していたり、尾鰭の水面から出た部分と水中の部分とで微妙に異なる朱を用いたり、細かい部分にまで国芳の表現に対するこだわりを見出せる。

《弁慶が勇力戯に三井寺の梵鐘を叡山へ引揚る図》(大判三枚続、弘化2-3年・1845-46、図4-14)は、弁慶が三井寺の梵鐘を比叡山に引き上げたという説話を題材に採るもので、他の絵師の作品にも散見される。国芳のそれは、画面右に弁慶を配し、彼が手にする梵鐘を大判三枚に亘って配する。画面左に、その様子を見物する「御曹子牛若丸」と「御厩喜三太」、および琵琶湖を描き、中景、遠景を設けている。水平線に僅かにみえる船の帆

17)今橋理子「宋紫石論」(国華主幹 山根有三編集『国華』1141号、国華社、1990)、5頁から引用。

18)本画題の典拠は詳らかでない。前掲書4、作品解説「72 鬼若丸と大鯉」、191頁を参照。

が、空間性を一層引き立てる。天保初期にみられた極端なクローズアップと画面構成の工夫の両者とが上手く整合性を持って構成されているといえよう。一方で、鈴木氏が「ワイドスクリーン型活用作として早い時期に属し、巨大物体たる釣鐘の働きがやや単調な嫌が見え、試作的な感じを与える」と指摘するように、ワイド版の特徴の一つである「運動表現」の起点としての機能はみられない。¹⁹⁾ぐっと結ばれた唇、半円を象るような線描で筋骨隆々に描かれる弁慶は、梵鐘を持ちあげる場面にふさわしく、力感溢れる人物に仕上がっている。

《相馬の古内裏》(大判三枚続、弘化2-3年、図4-15)は、山東京伝『善知安方忠義伝』(文化3年・1806)に取材したもので、滝夜叉姫の妖術によって表れた巨大な骸骨を大判二枚に亘って配する。その骸骨に施された陰影表現、欠けた前歯などは異様な雰囲気演出しているといつてよい。画面右手から中央に配される巨大な骸骨は、奥から手前へと乗り出すように描かれ、簾に手を掛けている。光国、荒井丸へと覆いかぶさるように崩れ落ちる簾は、対角線上に配され、現実と妖術との空間を分断する。一方、その簾から逃れようと身を屈める光国、荒井丸を描くとともに、画面左に配された滝夜叉姫の視線は、しっかりと骸骨へと向けられており、巨大生物の運動表現と連動している。これらの描写は、先述した鈴木氏の見解に合致するものといつてよい。しかし、ダイナミックな場面を描く一方で、緻密な描写も見逃せない。荒れ果てた内裏の床下には、墨と薄墨による草叢が生い茂っていたり、甲冑が転がっていたりする。大胆な画面構成を採りつつ、緻密に描き込まれた事物を同一画面に配し、それらが融和することでワイド版は形成されているのである。

《宮本武蔵の鯨退治》(大判三枚続、弘化4年・1847頃、図4-16)は、荒々しい海上に現れた巨大な鯨と武蔵を描くものであるが、その原拠はわかっていない。²⁰⁾画面をほぼ占めるように描かれた巨鯨と波は迫力満点である。振り上げられた鯨の尾は、高くうねりを挙げる波を発生させた要因と考えられる。さらに、その部分だけに灰色の空を見せることで、波の高さを物語る。ある事物の運動表現から別の事物のそれへと連結していく様相からは、奇知に富む国芳の工夫を見出せる。一方、鯨の施された白色は、斑点、胴部、腹部と微妙に異なっており、国芳の彩色への執着が垣間見える。「むぞうさなタッチの藍の浪隈、黒い鯨の背に点在する印象的な斑点、といった強い単純色が、背上の武蔵の花やかな衣装に収斂され、ここで画面を引き締める」²¹⁾という、鈴木氏の見解は興味深く、本作品には国芳の「豪放さ」と「繊細さ」の両側面を見て取ることができる。

さいごに、《讃岐院》(図4-17)は、馬琴著『弓張月』に取材したもので、源為朝一行が父の敵を晴らすために水俣へ向かう途中、暴風雨に遭う場面を描く。絵巻などにみられる「異時同図法」を採ることが既に指摘されており、①天災を鎮めようと入水する白縫姫、②同様に自刃しようとする為朝を救う烏天狗、③難破した船から投げ出された昇天丸を抱

19)前掲書4 作品解説「73 弁慶梵鐘引き上げ」、191頁から引用。氏は、本作品の典拠として北斎の『和漢絵本魁』(天保7年・1836)所収「弁慶の幼立鬼若丸三井寺の鐘を奪」を挙げている。

20)前掲書7、作品解説「69 宮本武蔵の鯨退治」、259頁を参照。

21)前掲書4、作品解説「4 宮本武蔵と巨鯨」、182頁から引用。

く春平治とそれを救助すべく現れた鰐鰯の三つの場面が一つの画面に配されている。なかでも、岩切氏は、巨大な鰐鰯の運動感、為朝、波、烏天狗などの周囲意に配された事物と相互に影響しあうことで臨場感に富む画面を形成していると述べている。²²⁾また、本作について菅原氏は、国芳の同場面を描く先行作例と比較して、より整理された画面から「構図の巧みさが痛感される」と指摘する。²³⁾

本場面は諸氏の研究によって、同書の挿絵を担当した北斎のものとの影響が示唆されている。²⁴⁾北斎のそれは各々場面を見開きに亘って描かれており、国芳は別々の挿絵をカラージュのように貼り付け、大判三枚を用いて一つの画面に布置したことになる。ところで、国芳が典拠とした鰐鰯の図様は、森島中良『紅毛雑和』(天明7年・1787)の「鰐之図」²⁵⁾であると指摘されているが、その根底には山珪士信編、岡田玉山画『絵本国性爺忠義傳』前編(十三卷十三冊、文化元年・1804刊行)巻四の挿絵「鄭芝龍連華洋に海魔を滅す」(2丁・裏、3丁・表、図4-18)があったと考える。玉山のそれは、荒々しい波の中に突如「海魔」と呼ばれる巨大な魚が現れる場面を描いており、うねる波間から巨体を覗かせている。鰐鰯と海魔の図様に類似を見出すことはできないが、画面構成そのものは共通している。なお、菅原氏は、本作品よりも先行して制作された《肥後国水俣の海上にて為朝難風に遭》(大判三枚続、天保14-弘化4年・1843-47)において、国芳が北斎の挿絵をほぼ改変することなく採り入れていたことを指摘している。国芳が北斎のそれを実見していたことは間違いない。しかし、《讃岐院》では見事にその構成を一変させているといつてよい。本作品の鰐鰯をみると、菱形の中に渦巻きの紋様を施した鱗や、背から腹にかけて濃い緑から黄色へとグラデーションを付けることで硬質な皮膚が上手く表されている。波の描写に着目すると、画面全体に曲線を活かし、その彩色の色調に変化を持たせたうねる波、鰐鰯の付近に「驚爪のような」波頭、さらに双方の波の飛沫を表すかのように白色顔料を散らしている。さらに、画面上部に配された暗色の「一文字ぼかし」は、観者に周囲が荒天であることを想起させる。流れるような場面展開と、それに付随する運動表現が各々の箇所機能することで、生動感が描出されている。

ここまで、ワイド版についてみてきたが、天保期ころからみられた中心事物の巨大化、および空間性に富む画面の構築に加えて、「異図同図法」的な時間の流れを盛り込むことでより臨場感に富む画面の確立に成功していた。しかし、ワイド版の成立過程をみても、微妙に異なる表現を段階的に試行しており、その定義付けを行うことは難しい。先述した通り、鈴木氏、菅原氏の見解は概ね肯定できる。しかし、「西洋画法を取り入れた画面構成」

22)岩切友里子 作品解説「47 歌川国芳 讃岐院眷属をして為朝をすくふ図」(檜崎宗重監修『秘蔵浮世絵大観』第5巻、株式会社講談社、1989)、227-28頁を参照。

23)前掲書2、216頁から引用。

24)藤沢茜氏は本書の挿絵の内、23場面が錦絵化されていると指摘する。氏は、当時の絵師、需要者に対して、北斎の挿絵が与えたインパクトが大きかったことを主張している。『椿説弓張月』の挿絵と浮世絵」(『文学』第5巻・第3号、岩波書店、2004)、133-45頁を参照。

25)辻惟雄『奇想の江戸挿絵』(株式会社集英社、2008)を参照。

という点においては、国芳は西洋画法による「透視図法」、つまり画面の空間性を意識しながらも、伝統的な「三遠法」や「異時同図法」などの表現方法を多用していたと考える。西洋画法にはみられない、「巨大事物を描く」という、近像型画面に国芳はおもしろさを見出していたのかもしれない。一方で、ワイド版は、錦絵という媒体で説話を題材に採る際に、説明的に陥らずに、絵そのものでストーリーを観者に連想させる工夫であったとも考えられる。いずれにしても、国芳は従来の表現方法に重きを置きながらも新たな画面構成の創出に成功していたのであり、彼のワイド版の本質は、その点にあると考える。

なお、国芳は大判縦三枚続の画面構成を採る《文覚上人那智の瀧荒行》、《吉野山合戦》(両作品ともに嘉永4年・1851頃)などにおいても、画面構成に工夫をみせている。しかし、作品数は二作品のみである。²⁶⁾そして、国芳は弘化 - 嘉永期の限られた時期にしかワイド版を制作しておらず、その後は洋風表現、とりわけ陰影表現に富む合戦図を扱うそれらの作品については後述するものの、国芳、国芳、あるいは需要層の関心が読本などを題材とするものから、世相を描き出すような、現実的題材へと移っていったのかもしれない。²⁷⁾

第五節 後代絵師への波及

ところで、国芳のワイド版の制作は短期間に終わるものの、後代の絵師による作品を確認できるため、ここに採り上げる。彼らの作品には、国芳の画面構成を汲みとりながらも、それぞれ時代の流行に順応し、新たな表現を模索する姿を看取できる。

歌川芳艶(文政5 - 慶應2年・1822 - 66)は、国芳の弟子の一人であり、幕末に活躍した浮世絵師である。日野原健司氏が「国芳の卓越した武者絵の才能を最も色濃く受け継いでいるのが芳艶であることは、作品を見れば一目瞭然であろう」と指摘するように、一枚絵、三枚続の武者絵において国芳と同画面構成を採るものを多く見出せる。²⁸⁾ここでは、三枚続の作品をいくつか採り上げる。

《丹波国山中は数千年越し蜘蛛あまたの人なやますと聞源頼光四天王お召つれ遂にたいししたまふ図》(大判三枚続、弘化4 - 嘉永元年・1847 - 48、図4 - 19)は、頼光四天王の蜘蛛退治を題材に採るものである。画面中央に巨大な蜘蛛を、その左右に火で蜘蛛を照らす四天王を配する。巨大な蜘蛛をみると、無数の子蜘蛛がちりぢりになった顔や腹部や大蛇を掴む手の描写は、異様な雰囲気醸し出している。一方、その顔貌をみると真ん丸で、白点を置かれた目がかわいらしい。蜘蛛に掴まれた大蛇をみると、蜘蛛の足の間に体をくねらせながら必死に抵抗する様が捉えられており、とりわけ尾の先端は複雑に絡み合っ

26)両作品ともに、上下間の空間表現に富む作品といえる。とりわけ、《文覚上人那智の荒行》は、上下だけでなく、文覚をやや斜めに配したり、瀧の飛沫に空摺りを用いたりなどの空間を意識した表現が採られている点も注目される。

27)国芳の安政期の作品については、第六章で言及する。なお、幕末期になると軍記物を題材に採りながらも、当時の世相の見立てと考えられる作品が確認されている。当時は、需要者のある種現実的描写への欲求が高まった時期であったことも考慮しなければならない。

28)太田記念美術館編集・発行『歌川芳艶—知られざる国芳の門弟』(2011)、2頁から引用。

いる。本図は、国芳に比べて巨大生物と周囲の事物に連動感を見出すことはできず、画面の煩雑さは免れない。芳艷の関心は、巨大生物を配することに集約されていたのではないだろうか。

しかし、芳艷は安政 5 年(1858)にまとまって大判三枚続の画面構成を採る作品を制作しているが、それらからは単に巨大生物を描くだけでなく、画面の視線の効果などを見出すことができる。《木曾山中樋口兼光^{おおざる}大獲退治》(大判三枚続、安政 5 年・1858、図 4 - 20)は、木曾義仲四天王の一人樋口次郎兼光の逸話を題材に採るが、大猿退治の典拠は確認されていない。²⁹⁾画面右の遠景に義仲、および他の四天王三人を配し、近景に大猿を退治する次郎を描く。次郎から、彼の手前に描かれた大木がしなる方へ視線をやると、枝の先端にひそむ「大ひし」へ繋がっていく。観者は画面右手から左手へ流れるように画面の中へ引き込まれる。一方で、画面左から右へ強風が吹き込んでおり、視線の流れは再び次郎へと向かうことになる。芳艷の導線への工夫を看取できる作品といえよう。しかし、大判三枚に亘って大木を描いているものの、先にみてきたような「巨大な事物」というには小さく纏まり過ぎている感がある。また、周囲の事物との大きさも大差なく、国芳の天保期にみられた作例と通ずるものがある。芳艷の作品においても、運動表現を描出しようとする意図が窺い知れるものの、画面に配された事物が多く、複雑なものになっている。このように、芳艷の作品には国芳のワイド版の系譜をひくものを確認できるが、国芳の作品にみられた工夫を、全く受容しているわけではなかったようである。しかし、《両賊深山妖術競之図》(大判三枚続、万延元年・1860)にみられる金属的な波飛沫の描写や粘り気のある火炎の彩色などは、芳艷独特の表現であることは注目すべき点といえよう。

次に採り上げる五雲亭貞秀(文化 4 - 明治 11 年・1807 - 78 頃)は、国貞(三代豊国)門下でありながら、その画風に国芳の影響を看取できることは既に指摘されている。³⁰⁾貞秀は、大判複数枚に、開港間もない横浜を鳥瞰的に描いた横浜絵や合戦絵を多く制作している。その中で、ワイドスクリーンと関連を見出せる《朝比奈島遊び》(大判三枚続、万延元年・1860、図 4 - 21)は、画面中央に巨大な朝比奈三郎を配し、それに比べて小さな洋風建築物、小人国を周囲に描いている。先述した国芳の作品と同じ画題のものであるが、貞秀は朝比奈と小人国との大小の差を表すべく、ワイドスクリーンの画面構成を利用しているといつてよい。なお、「朝比奈図」は見世物でも採り上げられており、国芳も大判三枚続の《朝比奈小人嶋遊》(弘化 4 年・1847 頃)において、その題材を扱っている。大判三枚に亘って、寝そべる朝比奈の視線の先には、小人の大名行列が描かれており、対照的な配置がおもしろい。行列は朝比奈のせいで、進めないでいるようにみえる。肘をつき、微笑む朝比奈は、悪戯をする子供のような表情をしていて愛嬌がある。なお、本画題について鈴木氏は、『藤岡屋日記』にみえる「朝比奈大人形取りこわし事件」との関係に言及している。³¹⁾貞秀は空間性

29)前掲書 7、251 頁を参照。

30)神戸市立博物館編集『ワイドビューの幕末絵師 貞秀』(株式会社旭成社、2010)を参照。

31)確証はないとするものの、弘化 4 年の浅草観音開帳の際に制作された朝比奈の人形が、浅草

を強調、国芳はユニークさを狙っており、ワイド版利用の意図は各々にあったようである。

《宇治川先陣争図》(大判三枚続、文久元年・1861、図4-22)は、源義経と木曾義仲の宇治川合戦を描くもので、「佐々木高綱と梶原景季の先陣争い」の場面を採る。大判三枚に亘って画面最前景に高綱を、一方、画面右、すなわち後景に遅れをとった景季を描く。敵陣を真っ直ぐに見やる高綱の視線、馬(生食)^{いけずき}の真ん丸な眼も印象的である。左から激しく流れてくる波と義仲軍から発せられる多数の矢を配するとともに、その流れに反する運動感を有する高綱や景季の姿、また高綱をはじめとする義経軍が川の流れに逆らって動いているために生じた波濤などの運動表現が効果的に描き出されている。

貞秀の場合、ワイドスクリーンの事物の巨大化、西洋画法との折衷的表現を見出せる。三好唯義氏は「弘化・嘉永・安政期を境に、貞秀の指向は地図および地図的作品、ワイドビューな一覧図風景画に向か」っていくと指摘している。³²⁾つまり、貞秀は国芳の作品にみられた運動表現の摸索よりも、広域な地図情報をいかに伝えるかに関心を持っていたといえよう。

さいごに、明治期に役者絵で名を馳せた豊原国周(天保6 - 明治33年・1835 - 1900)についてみていくことにする。まず、「明治中期以降多く制作される三枚続に一人の役者を大きく描く構成を採る作例の嚆矢といわれている《神力谷五郎豪傑段図》(大判三枚続、慶応3年・1867、図4-23)は、画面中央に谷五郎(勢力富五郎、神力民五郎)を演じる四代目中村芝翫が、鉄砲でのどを打ちぬく壮絶な場面を描く。周囲の人物はシルエットのみで描かれ、後景のもくもくと昇る煙が異様な場면을演出している。全体的に暗色を多用した画面の中で、民五郎の藍や朱で彩られた刺青の意匠が一層華やかに存在感を示す。なお、国周は明治元年(1868)に同場面を一枚絵として刊行しているが、画面の迫力、人物が持つ力感という点においては、三枚続の方が顕在化している。なお、小林忠氏は本画面構成について、劇場の「額縁舞台」の採用が浸透して行く中で、「拡大された舞台面」の切り取り、あるいは「観客と対置された舞台の印象を強調」するために現出したのではないかと述べている。³³⁾舞台を意識していた点を考えると、「播州皿屋敷」を題材にした「皿屋舗化粧姿視」の浅山鉄山(お菊に家宝の皿を紛失した罪を着せる)と戸奈瀬三平(お菊の夫)の立ち回りを描く《十三代目市村羽左衛門の浅山銅六、三代目市川九蔵の戸奈瀬三平》(大判三枚続、文久3年・1863、図4-24)では、大判三枚に亘ってクローズアップした人物を2人、その後景には巨大な水車を配している。錦絵でありながらも舞台を彷彿とさせる画面の形成に成功している。大胆な役者の振舞いを上手く伝えており、ワイド版を役者絵というジャンルに巧みに適応させているといえよう。この趣向は明治期の絵師に大いに好まれたようで、国芳の弟子である月岡芳年(天保10 - 明治25年・1839 - 92)の《雪月花の内月 市川三升 毛剃九右

町の六郷兵庫頭によって取り壊しになった騒動との関連を示唆している。前掲書4、作品解説「367 朝比奈小人嶋遊」、230頁を参照。

32)前掲書25、三好唯義「時代と風景を描く貞秀＝玉蘭斎」、38頁から引用。

33)小林忠「最後の浮世絵師たち」(川合昭三編集『みづゑ』No.824、株式会社美術出版社、1973)、11頁から引用。

衛門》(大判三枚続、明治23年・1890)などは、その最たるものといえる。なお、国周の作品の中には、国芳の表現方法を模して自身の作品に取り組んでいる例を見出すことができ、本図もワイド版から着想を得ていた可能性が示唆される。³⁴⁾

このように、後代の絵師は、国芳のワイド版にみられる「運動表現」、「視線の効果」、「広域画面」などの特徴を自己の表現の中に取り組み、役者絵や武者絵などの様々なジャンルで受容、改変している。各々の作品の中では、先に挙げた特徴の中で必要なものだけが抽出されており、国芳のそれとは異なるワイド版が展開されていたといえよう。いずれにしても、国芳のワイド版は明治期に至ってもなお、その受容に応え得る要素を持っていたことになり、早くから芽生えていた彼の近代的表現感覚が浮き彫りとなるのである。

第六節 ワイド版から現実的描写へ

ここまで、国芳のワイド版の作例を中心に、その成立から確立、および後代の絵師への影響について考察してきた。はじめに、天保初期頃からワイド版の萌芽を見出せることを指摘し、その特徴である「巨大事物」と中心人物の「クローズアップ」について言及した。しかし、そこにみられる「巨大事物」は画面の中心人物を活かすものであったこと、つまり背景の一部であり、いわゆるワイド版とは異なる機能を有していたのである。

一方で、画面構成については、大判三枚に亘って描かれる事物が、観者の視線を誘導し、より広域な空間を形成していたと主張した。また、中心事物のクローズアップについては、画面の迫力を増す効果を有していたと述べた。同時代美術に目を向けたとき、読本挿絵では見開きの頁をめくると、次の頁にまで挿絵が続いていく作例を挙げ、画面の広域化が確認できること、また西洋画法や明清中国絵画などとの画面構成の類似にも言及した。

そして、国芳のワイド版を考察したところ、先述した「巨大事物」、「画面の広域化」などに加えて、一つの画面に時間の流れを形成することで、より臨場感に富む場面を形成していたことを指摘した。最後に、後代の絵師の作例を取り上げ、国芳のワイド版は役者絵、武者絵、風景版画などに、それぞれの特徴を活かして展開していることを提示した。

では、さいごに国芳のワイド版について改めて考えてみると、本作品群は従来の指摘通り、国芳の運動表現や画面構成において新たな展開をみせるものであることに違いない。なかでも、巨大事物と周囲の事物の連動性、場面展開による観者の視線誘導などは特筆すべき表現といえよう。しかし、ワイド版は西洋画法、読本挿絵、見世物をはじめとする当世風俗などの様々な要因から、特長的部分を抽出し、独自の場面展開や運動表現を確立していたことを見逃してはならない。天保期以降、西洋画法に関心をみせた国芳であるが、ワイド版はそれ一辺倒ではなく、従来の伝統的技法に重きを置きながら確立した表現であったといえよう。

34) 国周の《かべのむたかき》(大判二枚続、慶応3年・1867)は、国芳筆《荷宝蔵壁のむだ書(黄壁版)》(大判三枚続、嘉永元年・1848頃)などの土蔵の白壁に釘で役者の似顔を落書きしたような作品群を模して制作している。国周が国芳の作品を参考にしていたことは明らかといえる。博覧亭、岩切友里子編集『江戸の英雄Ⅱ』(財団法人平木浮世絵財団、2010)、110 - 111 頁を参照。

いずれにしても、ワイド版は明治期に至っても、その影響が仄めかされる作例を確認でき、浮世絵において重要な表現方法の一つになったといえてよい。しかし、先述した通り、国芳は安政期以降、ワイド版のような作風から強烈な明暗法を用いた合戦絵へと制作姿勢を転換していく。幕末の動乱期の見立てたような作例も看取でき、ワイド版にみられた幻想的な画面から世相を反映した現実的描写へと向っていくのである。

【第四章・挿図】



図 4 - 1 歌川国芳《二代目岩井条四郎のかつしかのお十、三代目尾上菊五郎の木下川与右衛門、四代目板東三津五郎の渡し守浮世又平》
大判錦絵三枚続、天保 3 年(1832)



図 4 - 2 歌川国芳《夜の桜》、大判錦絵三枚続、弘化年間(1841 - 44)



図 4 - 3 歌川国芳《薩摩守平忠度》、版下絵、天保 6 - 7 年(1835 - 36)

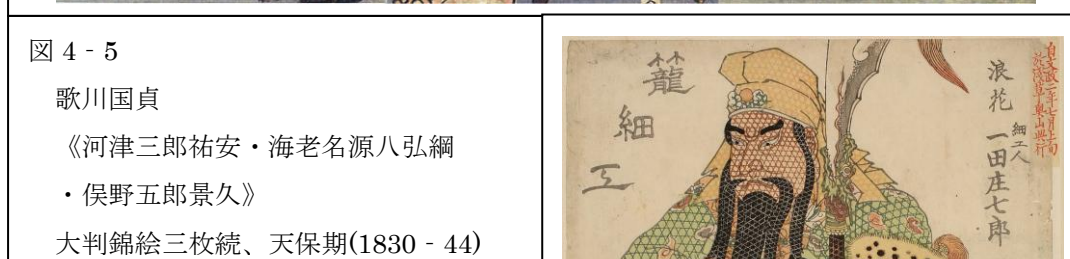


図 4 - 7
岡田玉山
「藤吉郎磯野丹波
を破る」
『絵本太閤記』
二編巻之四(2 丁・
裏、3 丁・表)
寛政 9 年(1797)刊
行開始

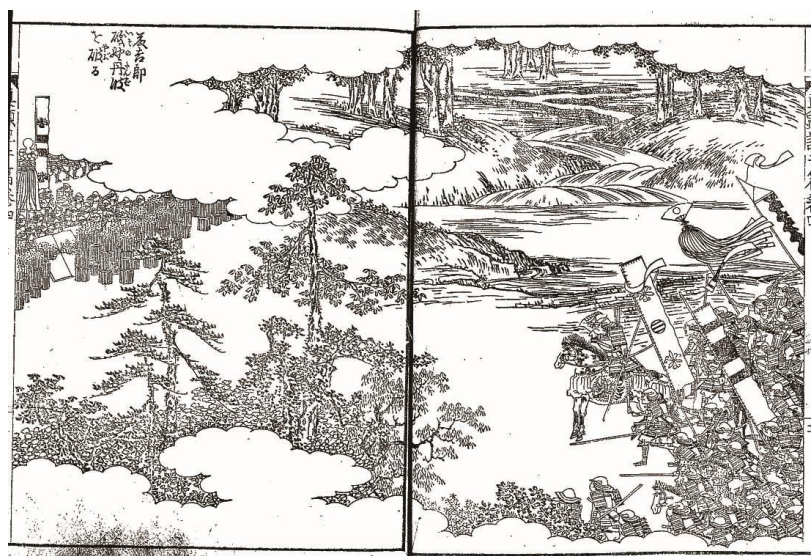


図 4 - 8
岡田玉山
「其二」
『絵本太閤記』
二編巻之四(4 丁・
裏、5 丁・表)
寛政 9 年(1797)刊
行開始

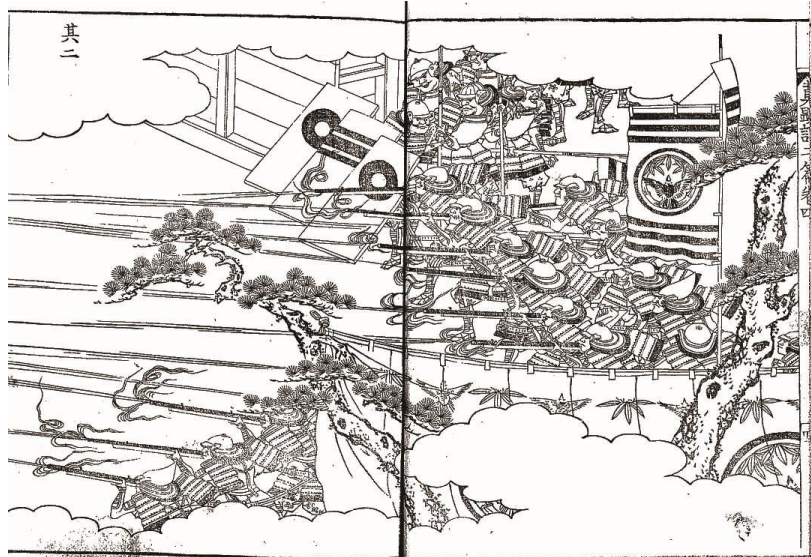
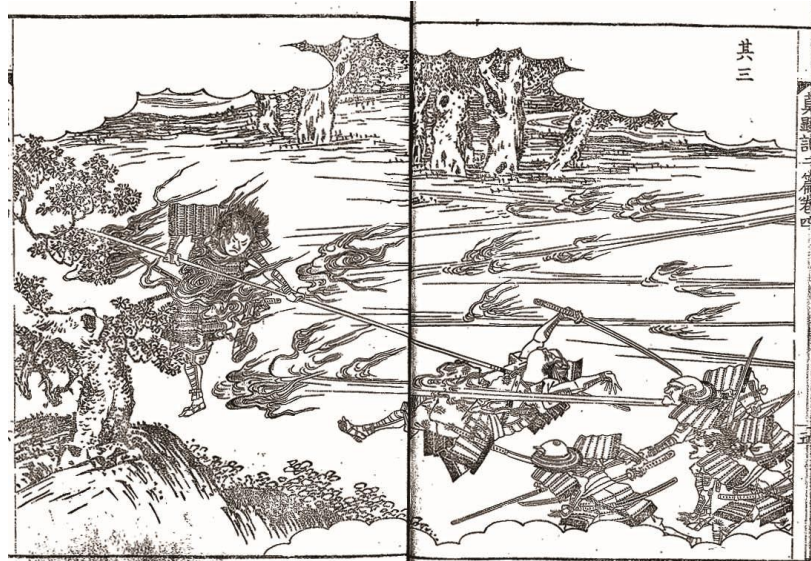


図 4 - 9
岡田玉山
「其三」
『絵本太閤記』
二編巻之四(5 丁・
裏、6 丁・表)
寛政 9 年(1797)刊
行開始



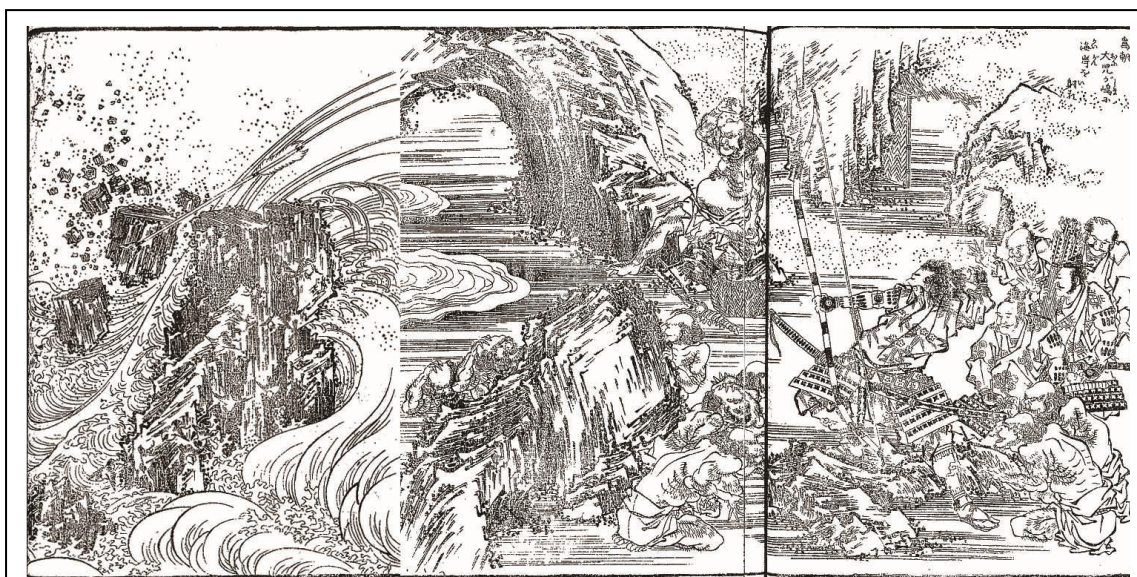


図 4 - 10 葛飾北斎「為朝大兒が嶋に海岸を射る」『鎮西為朝外伝椿説弓張月』
後編巻二 (3丁・裏、4丁・表、および4丁・裏) 文化4年(1807)刊行開始

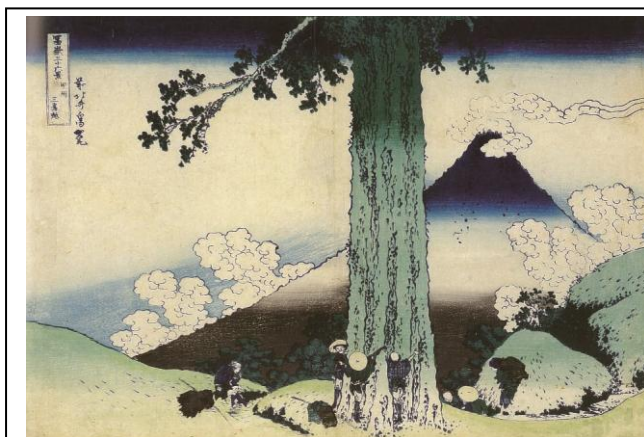


図 4 - 11 葛飾北斎《富嶽三十六景 甲州三寫越》
横大判錦絵、天保元 - 5年(1830 - 34)



図 4 - 12
小田野直武
《鷺図》
絹本着色
18世紀後期

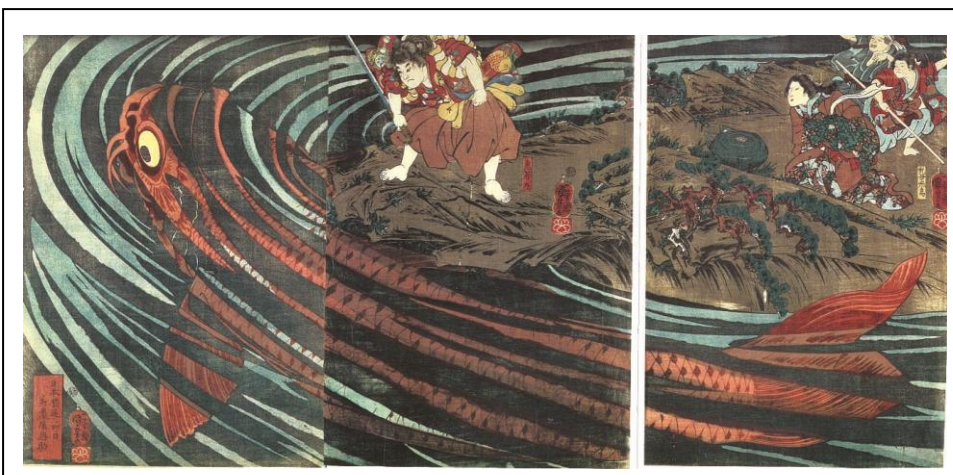


図 4 - 13 歌川国芳《鬼若丸の鯉退治》
大判錦絵三枚続、弘化 2 年(1845)頃

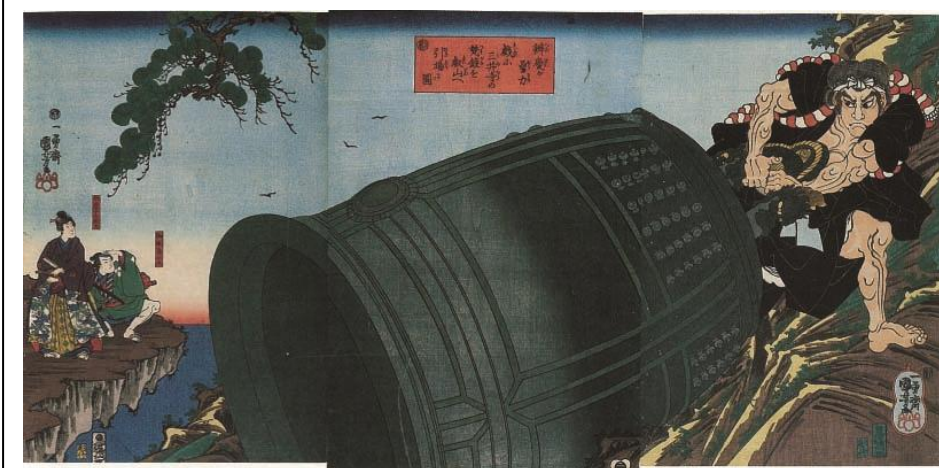


図 4 - 14 歌川国芳《弁慶が勇力戯に三井寺の梵鐘を叡山へ引揚る図》
大判錦絵三枚続、弘化 2 年(1841)頃



図 4 - 15 歌川国芳《(相馬の古内裏)》
大判錦絵三枚続、弘化 2 - 3 年(1841 - 42)



図 4 - 16 歌川国芳 《宮本武蔵の鯨退治》
大判錦絵三枚続、弘化 4 年(1847)頃



図 4 - 17 歌川国芳 《讃岐院眷族をして為朝をすくふ図》
大判錦絵三枚続、嘉永 4 年(1851)頃

図 4 - 18
岡田玉山画
「鄭芝龍連華洋に
海魔を滅す」
『絵本国性爺忠義
伝』前編卷四
(2 丁・裏、3 丁・表)
版本墨摺
文化元年(1804)

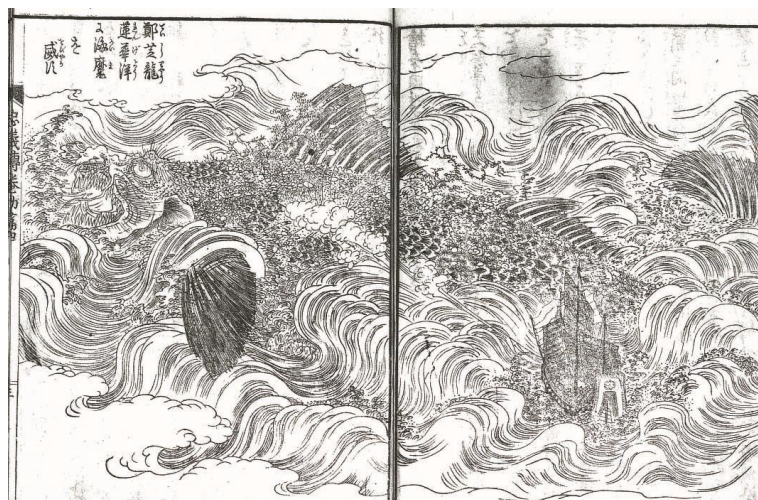




図 4 - 19 歌川芳艶《丹波国山中は数千年越し蜘蛛あまたの人なやますと聞源
頼光四天王お召つれ遂にたいししたまふ図》
大判錦絵三枚続、弘化 4 - 嘉永元年(1847 - 48)頃



図 4 - 20 歌川芳艶《木曾山中樋口兼光大猷退治》
大判錦絵三枚続、安政 5 年(1858)



図 4 - 21 五雲亭貞秀《朝比奈島遊び》、大判錦絵三枚続、文久元年(1861)



図 4 - 22 五雲亭貞秀《宇治川先陣争図》、大判錦絵三枚続、文久元年(1861)



図 4 - 23 豊原国周^{せいりきたにごろうがうけつさいごのづ}《神力谷五郎豪傑段図》、大判錦絵三枚続、慶応 3 年(1867)



図 4 - 24 豊原国周

《十三代目市村羽左衛門の浅山銅六、三代目市川九蔵の戸奈瀬三平》
大判錦絵三枚続、文久 3 年(1863)

【表 4 - 1】歌川国芳・ワイドスクリーン作品一覧

	作品名	制作年	西暦	版元	備考
1	和田小二郎義茂 荏柄 平太胤長 和泉小次郎 親衡	天保年間	1830	上州屋金蔵	
2	(源頼光酒呑童子退治)	天保前期	1830	佐野屋喜兵衛	
3	二代目岩井衆四郎のか つしかのお十、三代目 尾上菊五郎の木下川与 右衛門、四代目板東三 津五郎の渡し守浮世又 平	天保 3 年	1832	川口屋正蔵	
4	(真田與一能久・俣野五 郎景久)	天保 6 年頃	1835	山口屋藤兵衛	
5	(薩摩守平忠度・岡部六 弥太忠澄／版下絵)	天保 6 年頃	1835	山口屋藤兵衛	
6	五拾三次之内 岡崎の 場	天保 6 年	1835	和泉屋市兵衛	
7	夜の桜	弘化年間	1844	万屋重兵衛	
8	江戸名所草木尽 首尾 の套	弘化期	1844	海老屋林之助	
9	(鬼若丸の鯉退治)	弘化 2 年頃	1845	美濃屋忠助	鬼若丸の鯉退治の原拠は 不明。画面に描かれる「飛 鳥」は、『鬼一法眼三略巻』 の登場人物。
10	(相馬の古内裏)	弘化 2-3 年頃	1845	八島屋	山東京伝『善知安方忠義 伝』(文化 3・1806 年)に取 材。挿絵は初代豊国が担 当。
11	弁慶が勇力戯に三井寺 の梵鐘を叡山へ引揚る 図	弘化 2 年頃	1845	伊場屋仙三郎	
12	(宮本武蔵の鯨退治)	弘化 4 年頃	1847	川口正蔵	宮本武蔵の鯨退治の原拠 は不明。

13	朝比奈小人嶋遊	弘化 4 年頃	1847	彫正	『藤岡屋日記』弘化 4 年の見世物(朝比奈の籠細工)の撤去にちなむものか。
14	見立東海道五拾三次 岡辺 猫石の由来	弘化 4 年頃	1847		
15	大鯨のにぎわひ	嘉永期	1848	丸屋清次郎	
16	忠臣蔵義士良黒橋引取り	嘉永期	1848	山本屋平吉	
17	讃岐院眷属をして為朝 をすくふ図	嘉永 4 年	1851	住吉屋政五郎	曲亭馬琴『椿説弓張月』(文化 4・8・1807-11)に取材。挿絵は葛飾北斎が担当。本図は北斎の挿絵を参考にしていたことが指摘される。鰐鮫の図様は寺島良安『紅毛雑和』からによるものか。筆者は、本図の源流に岡田玉山『国姓爺合忠義傳』の「鄭芝龍蓮華洋に海魔を滅す」の挿絵があると考え。
18	(大物浦平家の亡霊)	嘉永 4 年頃	1851	遠州屋彦兵衛	
19	大江山酒呑童子	嘉永 4 年頃	1851	天津	
20	児雷也と大蝦蟇	嘉永 5 年	1852	木屋宗次郎	嘉永 5 年 7 月 19 日からの河原崎座「児雷也豪傑譚話」の取材による。
21	龍宮玉取姫之図	嘉永 6 年	1853	山口藤兵衛	
22	七浦大漁繁盛之図	嘉永 6 年	1853	山口屋藤兵衛	
23	通俗三国志之内 玄德 馬躍壇溪跳図	嘉永 6 年	1853	蔦屋吉蔵	
24	(主馬佐酒田公時・靱負 尉碓井貞光・瀧口内舍 人源次綱)	文久元年	1861	山口屋藤兵衛	版下製作は天保 6 年頃か。

第五章 《誠忠義士肖像》にみる国芳の「写実」 —近世日本、中国、朝鮮における肖像画をめぐって—

第一節 《誠忠義士肖像》の揃物について

江戸時代後期に活躍した浮世絵師歌川国芳は、先行研究によって自身の作品へ洋書挿絵を転用したもの、あるいは極端な陰影表現を採り入れた作品が指摘されており、洋風画表現に多大な関心を持った絵師の一人といえる。とりわけ、《誠忠義士肖像》(大判、嘉永5年・1852)(以下、個々の作品を指す場合は人物名のみに略称)の揃物は、迫真性に富む人物の顔貌表現を特徴とし、国芳の西洋画法への意識が強く表れた作品とあってよい。岩切友里子氏は、本揃物について「題名に『肖像』とある通り、人物の写実的描写を追求した揃物」と指摘している。¹⁾さらに、鈴木重三氏は本揃物の特徴である写実的描写に加えて、「眼晴の描写で、黒目中に白点を抜き、光の反射を的確に表出した造型感覚が特記される」²⁾と評しており、本揃物は従来から顔貌にみられる迫真的な描写が注目されてきた。国芳をはじめ、多くの浮世師が「忠臣蔵」を題材とする作品を手掛けているものの、《誠忠義士肖像》の揃物にみられるような人物表現を見出すことはできない。題目に付された、「肖像」の意味には「人物の容姿、姿態などをうつしとった絵、写真、彫刻」とあるものの、国芳が本揃物を制作する際に、義士たちを対看写照によって描くことはありえない。さらに辞書で「写実」の意味を確認すると「事物の実際のまま絵や文章にうつすこと」、一方で「写実的」は「事実をありのままに描写したさま」とある³⁾。

近年の研究によって、本揃物のいくつかの作品は、洋書挿絵の図様が転用されていたことが明らかになっている。しかし、国芳が洋書挿絵にみられる陰影表現をいかに消化したのか、という点については言及されていない。このことから、国芳は《誠忠義士肖像》の揃物にみられる写実的描法をいかに形成していたのか、という疑問が生じてくる。

そこで、第五章では《誠忠義士肖像》の揃物と同時代の肖像画を比較検証することで、国芳が意図した「写実」の意味を見出すことを目的としたい。はじめに《誠忠義士肖像》の揃物にみられる表現を考察し、国芳が意図する写実的表現を確認していく。そして、他の浮世絵師が描く人物の顔貌表現をみていくことで、《誠忠義士肖像》の揃物にみられる描写の特異性を浮き彫りにする。次に西洋画法を採り入れた同時代の肖像画を提示し、その特徴を明らかにしていきたい。同様に日本のみならず、18 - 19世紀の中国や朝鮮で制作された作品も比較対象に含むことにする。以上のことから、国芳における「写実」の意味を

1) 岩切友里子「作品解説 76 誠忠義士肖像 潮田政之丞高教」(『没後 150 年歌川国芳展』、日本経済新聞社、2011)、260 頁を参照。

2) 鈴木重三 解説「162～166 誠忠義士肖像」(『国芳』、株式会社平凡社、1992)、203 頁から引用。

3) 「肖像」については、日本国語大辞典第二版編集委員会、小学館国語辞典編集部『日本国語大辞典第二版』第7巻(株式会社小学館、2000)、184 頁。「写実」、「写実的」については、同書第6巻、1123 - 24 頁を参照。

明らかにし、彼の画業において《誠忠義士肖像》の揃物がどのように位置付けられるのかに言及する。

第二節 作品考察—《誠忠義士肖像》の揃物を中心に

a)揃物の概要、および先行研究

本揃物は嘉永5年(1852)に刊行され、現在12図が確認されている。くわえて、岩切氏によって「小野寺幸衛門当秀」の版下絵が1図、ライデン民族学博物館に「誠忠義士伝」の題で「矢間喜兵衛」、「不破数右衛門」の草稿2図の存在が指摘されている。⁴⁾鈴木氏は現存数の少なさに加えて、「未開版の図のあるところを見ると、このシリーズは、さほどの評価を得ず、版元が続刊を中止したように受け取られる」と示唆している。⁵⁾

本揃物は、討入時の赤穂義士の半身像を描いたもので、背景の藍による地潰しが画面の緊張感を演出している点が特徴として挙げられる。なお先に述べた通り、勝原良太氏によって、国芳はいくつかの作品に洋書挿絵から図様を転用していたことが明らかにされている。⁶⁾このように国芳は、本揃物において西洋画法を積極的に採り入れて、従来の錦絵作品にみられない、新たな表現を模索していたといえよう。しかし、作品の中には彩色の濃淡で顔貌の立体感を表そうとする描写がみられる一方で、従来の浮世絵作品にみられる線描を用いた表現を採っているものも確認できる。また、人物が身につける衣服や事物には陰影表現が用いられていない。では、いくつか個々に作品を採り上げて考察していく。⁷⁾

b)作品考察—顔貌表現を中心に—

まず、《大星由良之助良雄》(図5-1)をみると、斜め前方を見据えた由良之助の半身像が描かれている。由良之助の顔貌に注目すると、国芳は人物が斜めを向いたことによって生じた皺、さらには下顎に付いた贅肉を細緻に捉えている。顔貌の陰影表現をみると、額や鼻にハイライトを施すとともに、それらに比べて目元や左耳の辺りには濃い彩色を確認できる。顔貌に用いられる線描は細く、その使用が極力控えられており、これらの表現からは、彩色で立体感を表そうとする国芳の意図を容易に見出すことができる。

4)前掲書1を参照。

5)前掲書2、204頁から引用。

6)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、国芳はニューホフの『東西海陸紀行』(アムステルダム、1682年刊行)の銅版挿絵から図像を転用しているという。勝原氏は《潮田政之丞高教》、《吉田沢右エ門包貞》、《富之森祐右エ門正固》、《矢間喜兵衛》(草稿)は、それぞれ「Een Brasulien」(ブラジルの人)、「Een Malabaarse Man en Vrouw」(マサッカルの毒矢を吹く男)、「Bougis of Bokjes」(バウヒスまたはボキエス)、「Een Malabaarse Man en Vrouw」(マラバールの夫婦)の図像が転用されたものと指摘している。なお、『東西海陸紀行』からの図像転用は、《忠誠義士肖像》を含め国芳の作品14作品(15か所)に確認されている。

7)本揃物にみられる義士の名前は、初版時は実名に近い名で表記し、後刷は名前を実名に変更したものが確認されている。博覧亭・岩切友里子編『江戸の英雄』(財団法人平木浮世絵財団、2010)、120頁を参照。

《横川勘平宗則》(図5-2)をみると、水に濡れた勘平が服の水分を絞り取る姿が描かれている。力を入れて服の水を絞っているにもかかわらず、前をじっと見つめる勘平の表情から、周囲では激しい戦闘が繰り広げられていることが想起される。濡れた髪や服から絞り取られた水分を薄墨で表している点がおもしろい。また、藍による地潰しとともに、皮膚に纏わりつく髪、顔や首から滴る水分が異様な雰囲気強調しているといえよう。衣服に薄墨が施されている部分と、そうでない部分との差異を示す彩色の濃淡を確認できる。顔貌にみられる陰影だけでなく、濡れた髪や滴る水分、人物の動作の瞬間を細緻に捉ようとする国芳の執着が垣間見える。

《潮田又之丞高教》(図5-3)は、先に指摘した通り、ニューホフの『東西海陸紀行』の挿絵から人物のポーズを転用したものである。しかし、又之丞の顔貌表現をみると、国芳は弓を放つことで生じた頬の筋肉の凹凸に、彩色で濃淡を施すことによって一瞬の動きを捉えている。国芳の陰影表現は、典拠とされるニューホフの図像にみられるそれよりも細緻に描かれているといえてよい。また、画面左下部に配された政之丞の大きく開いた右手は、ニューホフの挿絵には見られず、国芳が改変を加えた点といえる。従来の浮世絵作品にみられる誇張した描写はみられず、違和感なく表しているといえよう。同じく、勝原氏によって洋書挿絵の転用が明らかにされている《富之森祐右エ門正固》と《吉田沢右エ門包貞》の顔貌にみられる陰影表現は典拠となるものと異なっている。国芳は祐右エ門の顔貌を描く際に頬骨や頬の皺に彩色の濃淡だけでなく、線描をひいて立体感を加味しているといえてよい。つまり、本揃物は、『東西海陸紀行』の挿絵を典拠としながらも、独自の表現を模索する国芳の制作態度を指摘できるのである。

一方で、《中村勘助正辰》と《堀部矢兵衛金丸》の2図は執拗なまでに、顔貌に線描で皺が描き込まれている。《中村勘助正辰》(図5-4)は、火鉢を受け止める場面が描かれており、胡粉を散らすことで、空中に飛散する煤の瞬間を捉えようとする国芳の意図が垣間見える。一瞬の動きを捉える姿勢は、顔貌表現にも見出すことができ、眉間の皺や唇を噛みしめる表情を描き出すことで画面の緊張感を演出している。彩色による陰影表現を施しているものの、顔貌に多用された線描が印象的な作品といえてよい。なお、国芳は《誠忠義士傳》(大判、嘉永期・1848-53)の揃物にみられる「富森祐右衛門」(図5-5)においても火鉢を受け止める場面を描いているが、その顔貌に線描を用いた執拗な皺の描写は見られず、従来の武者絵と同様の描法を採っている。同じく、「中村勘助」は、薪を受け止める場面が描かれているが、その人物の表情に細緻な描写はみられない。もう一図の《堀部矢兵衛金丸》(図5-6)は、敵の槍をかわした場面を描いている。先の作品同様、顔貌には線描による皺が施されており、彩色の陰影よりも強調されて用いられている。国芳は額、まぶた、口元の緩んだ筋肉を線描で細緻に捉えているといえよう。左手に皺を多く描き、義士の中で歳年長であった矢兵衛の容姿を上手く表現している。本揃物において国芳が描く場面は何れも一見すると動きがなく、静謐な印象を受ける作品であるが、《堀部矢兵衛金丸》のように人物の動きの瞬間を捉える場面が多いと指摘できよう。さらに、人物の顔貌表現は彩色の濃淡

による陰影表現や線描によって立体感を表すことで、筋肉の動きまで捉えようとする、国芳の制作姿勢を見て取ることができる。

以上のように、《誠忠義士肖像》の揃物において、国芳は彩色の濃淡を施すことで陰影を表すものと、くわえて線で皺を描くことで迫真性に富む顔貌表現を形成しているもののが確認できた。とりわけ、表情に現れる筋肉の瞬間の動きを捉えようとする国芳の制作姿勢を見出せるといえよう。ところで、《中村勘助正辰》のように線描で顔貌の凹凸が表されていた作品は、国芳が彩色の濃淡のみで、顔貌の皺を表現する技量を持ち合わせていなかった可能性が示唆される。あるいは、浮世絵が木版という媒体ということから、彩色による微妙な濃淡を施すことが難しく、顔貌に皺を表現する際に線描を用いざるを得なかったとも考えられる。⁸⁾さらに顔貌だけでなく首元や手といった、肌が露出した部分にも陰影が施されており、国芳の執着は細部にまで行き届いている。この細緻な描写に国芳の写実、つまり現実的な表現への試みを見出すことができるのではないだろうか。ところが、陰影表現は人物の皮膚のみに止まっており、衣服や点景物にはほとんど施されていない。いずれにしても、国芳は西洋画法を採り入れながらも、従来の浮世絵的表現との折衷的な作品制作をおこなっていたことは間違いない。《誠忠義士肖像》にみられる人物の顔貌表現は、陰影表現に対する国芳独自の解釈を提示していることが浮き彫りになるのである。

第三節 国芳の顔貌表現

ここまで、《誠忠義士肖像》の揃物にみられる国芳の顔貌表現を中心に見てきたが、刊行された嘉永5年(1852)以前、以後の作品の顔貌表現はどのようなものであったのだろうか。

国芳の顔貌表現への執着は、《通俗水滸伝豪傑百八人之一個(一人)》(大判、文政10 - 天保7年頃・1827 - 36)において既に見出せることを第三章で述べた通りである。国芳の顔貌表現がいかに描出されているのか着目していきたい。

まず、《誠忠義士肖像》と同題材を扱う《忠臣蔵義士高名競》(大判、弘化4 - 嘉永元年・1847 - 48、以下、人物名を記載)⁹⁾の揃物の中には、彩色によって顔貌の凹凸を表そうとする作例がみられる。《三十四 木浦岡右エ衛門奥行・堀淵寒左エ門》(図5-7)をみると人物の運動表現、あるいは落ちていく被り物や刀などの瞬間を捉えた画面が形成されている。摺りの状態がいいものには、人物の顔貌の彩色による陰影表現にくわえて、摺りによって凹凸が付けられており、立体的表現を見出せる。また、《早見藤左衛門満堯》は、藤左衛門に槍の攻撃をかわされて、つんのめる人物や、《早野和助常成》にみられる後方に向かって

8)坂本満氏は「陰影法の問題」(坂本満・戸枝敏郎『日本の美術 328 横浜版画と開化絵』、便利堂、1993)において、「木版画においては隈取りのように明確な輪郭線をもたない陰影のぼかしは摺りの技術の難問題でもあった」と述べており、絵師の画技のみならず、摺り師の技術的問題を指摘するという興味深い見解を示唆している。同書 72 頁から引用。

9)本揃物は赤穂義士と吉良側の人々の対決場面を描いたもので 25 図が確認されている。岩切氏は「画中通し番号があるが、全図は出版されていない可能性が強い」と指摘している。前掲書 1、259 - 60 頁を参照。

弓を放つ人物などの、躍動的かつ趣向を凝らしたポーズが注目される。さらに、人物の顔貌や体に陰影表現を看取できる。このように、特異な表現を多く採り入れた《忠臣蔵義士高名競》は、《誠忠義士傳》の揃物に先駆けて刊行されたものと考えられるのではないだろうか。

肖像画という点では、六代目雷権大夫鍬形糸蔵の姿を描いた《相撲年寄六代目雷権大夫八十三才》(大判、安政5年・1858、図5-8)がある。¹⁰⁾本作品は鍬形糸蔵の最晩年の姿を描いたものであり、口や顎、さらには頬の弛んだ筋肉、さらに額の皺が細緻に捉えられている。彩色による陰影がみられるものの、彫が深い皺は線描で表現されている。糸蔵の顔貌を現実的に描出しようとする国芳の意図は明確である。先の《誠忠義士肖像》の揃物と同様に折衷的な表現を採っているといつてよい。

このように、国芳の描写について「写實的」という言葉を使用することに語弊が生じるかもしれないが、人物の顔貌の動きを忠実に捉えようとする姿勢を作品から見出せることができた。《誠忠義士肖像》の揃物同様に、国芳は顔貌を描く際に西洋画法による陰影表現だけでなく、線描を多用していたこと、衣服や点景物には陰影表現を施していない点なども共通しているといつてよい。一方で、国芳は《太平記英雄伝 藤原正清》(大判・嘉永元-2年・1848-49)に描かれる漁民や、《和漢準源氏 乙女》(大判、安政2年・1855)などのように、嘉永年間以降の作品には人物の顔貌だけでなく、衣服や点景物にまで執拗に陰影を施した作品を制作している。しかし、それらに《誠忠義士肖像》の揃物にみられたような、対象を迫真的に描くという姿勢を見出すことはできない。

第四節 浮世絵にみる顔貌表現

先にも指摘した通り、錦絵作品において迫真性に富む人物の顔貌を描いたものは、国芳以前以後の作品をみても少ない。とりわけ、浮世絵の二分野ともいえる美人画や役者絵といった一種の肖像画では、対象となる人物の個性を描き出しつつも、ある程度の定型化がみられ、そこに写實的描写を指摘することは難しい。寛政6-7年(1794-95)にかけて活躍した東洲斎写楽に関して『増補浮世絵類考』(斎藤月峯加筆、弘化元年・1844)には、「歌舞役者の似顔を写せしが、あまりに真を画かんとてあらぬさまを書なせし」と記されている。成瀬不二雄氏が「歌舞役者絵は当時の江戸の庶民にとって理想美の典型でなければならなかった」と示唆していることも興味深い。¹¹⁾国芳の作品である《雷三九郎 松本幸四郎》(大判、天保年間・1830-43)にみられる五代目松本幸四郎(図5-9)は、大きな鼻やつきでた顎が顔貌の特徴として指摘できよう。この二点の特徴は、国芳の師にあたる初代歌川豊国の《甚兵へ 松本幸四郎》(大判、文化7年・1810、図5-10)や兄弟子の国貞の

10)秋田達也氏は、本作品の題名の飾り枠に松竹梅や鶴と亀といった吉祥の図様が用いられていることから、鍬形糸蔵の長寿を祝した作品であったことを示唆している。また、長寿を祝すということからも最長連による依頼品であった可能性も考えられる。秋田氏は国芳が描いた肖像画として貴重な作品であると指摘している。前掲書1、作品解説、302頁を参照。

11)「九 写楽は肖像画家か」(『日本肖像画史』、中央公論美術出版、2004)、112頁から引用。

《五代目松本幸四郎(死絵)》(大判、天保9年・1838、図5-11)などで描かれる幸四郎にも見出せる。また、五代目市川海老蔵の面長な顔、ぎょろりとした目、くの字形の鋭い鼻、への字に結ぶ口といった表現は、国芳、国貞の作品に共通する特徴といってよい。同様のことが美人画においても確認でき、国芳は着物の紋様に趣向を凝らした作品を制作しているが、個々の作品で顔貌を描き分けてはいない。このように、浮世絵において役者絵を描く際、役者の個性を描き出しながらも、定形化した描写を採ることで一種の理想化を行っており、そこに迫真的表現を見出すことはできない。美人画においても現実には存在しない、理想化された顔貌表現を持つ女性像が需要者に好まれたのであろう。

一方で、安政年間(1854-59)になると横浜開港に伴って、整備された港の街並みだけでなく、外国人居留者を描く作品が制作されていく。坂本満氏は、当時の浮世絵師達は異国人を描く際に、斑のような誇張された陰影を施している点を指摘し、差別化を図るために「陰影表現」を施していた、と示唆している。さらに、塚原晃氏は『海外新話』の挿絵みられる異国人の描写に関して、黒人兵は奇怪な、一方で白人の将校や兵士は現実的なものとなっていることを指摘している。¹²⁾いくつかの作品から、その特徴を考察していきたい。

五雲亭貞秀(文化4-明治11年・1807-78頃)は異国人を題材とした作品を多く残している。まず《横浜ノ商館ニ仏蘭西人金魚ヲ翫フ図》(大判、文久元年・1861、図5-12)の画面上部に描かれた人物をみると、従来の浮世絵にみられた顔貌表現とは異なり、二重の瞼、大きく、高い鼻などが目立った特徴として指摘できる。陰影表現はみられず、線描によって口元や顎の皺が施されているといえよう。衣服の襟元の衣紋線は、極端に波打つように線が引かれ、彩色による陰影表現も見出せる。次に《東都名所見物異人王子滝の川の光景・おらんだ》(大判、文久元年・1861、図5-13)をみると、女性の被り物に執拗なまでに線描と陰影が施されている点が印象的な作品といえよう。また人物の顔貌に施された陰影は、凹凸を表現するに至っておらず、異様な描写となっている。なお、本作品も衣服に陰影表現が施されている点は共通している。

また、貞秀と同時期に活躍した国芳の弟子、一川芳員の《横浜見物図会・をさな遊び》(大判、万延元年・1860、図5-14)をみると、男性は二重で大きく開かれた目や、高い鼻で、女性は肉付きのよい顎や丸い目などが描かれているとともに、陰影を用いることで現実に顔貌の立体感を表そうとする意図も見受けられる。しかし、これらは芳員の西洋人を描く際にしばしば用いられている描写であり、《横浜見物図会異国人、同女人》(大判、万延元年)や《横浜見物図会・写真鏡》(大判、万延元年、図5-15)にも類似した表現を見出せる。芳員の西洋人を描く際の表現は類型化していたものと考えられ、そこに写實的描写を求めることは難しい。

以上のように、浮世絵作品における顔貌表現は西洋画風の影響を受けながらも、従来の

12)塚原晃『『海外新話』の視覚—その挿図と五雲亭貞秀』(神戸市立博物館編集・発行『神戸市立博物館研究紀要』第27号、2011)を参照。塚原氏は『鴉片始末』(斎藤馨著、弘化元年・1844頃)において、イギリスを「英夷」、白人兵・黒人兵をそれぞれ「白鬼」、「黒鬼」と蔑称されていることを指摘し、このような表記や偏見によって、異国人の描写が形成されたことを示唆する。

浮世絵作品にみられる線描を多用した、折衷的な表現となっていたことが確認できた。西洋画法で顔貌を表現することが多く用いられなかったのは、坂本氏が指摘するように浮世絵の多くが版画という媒体であったことも考えられよう。そして、庶民を需要層とする浮世絵作品において、個人の顔貌の特徴を細緻に、あるいは写実的に表現することよりも、民衆が広く共有する理想的なイメージを描くことが必要とされていたとも推測される。これらのことから、当時の需要者にとって、従来の浮世絵作品にはみられない表現が多用された《誠忠義士肖像》の揃物は違和感を覚えざるをえない作品であったに違いない。

第五節 東アジアにおける肖像画

ここまで、浮世絵作品にみられる人物の顔貌表現、およびそこに描かれた写実的描写を確認してきた。もちろん、浮世絵師だけでなく多くの絵師によって肖像画が制作されており、とりわけ 18 世紀になると輸入洋書禁止の緩和がなされ、西洋画法を用いた絵画が、一部の階層でありながらも日本において制作されるようになる。¹³⁾それらの中には、写実的な肖像画をいくつか見出せるのである。国芳がそれらの作品を参考にして《誠忠義士肖像》の揃物を制作した、と指摘することは活動時期、絵師の身分といった差異が存在することからも難しい。しかし、江戸時代において肖像画を制作する際、絵師がどのように「写実」の意味を捉えていたのかを考察することは重要なことといえよう。先行研究を参考に個々の描写の特徴を見出していきたい。¹⁴⁾

a) 洋風表現を用いた肖像画

まず、江戸時代において西洋画法を用いて写実的描写に取り組んだ絵師に、洋風画派の絵師が挙げられよう。ここでは、西洋画法を用いた肖像画を制作した司馬江漢(延享 4 - 文政元年・1747 - 1818)と写実的描法が顕著にみられる石川大浪(宝暦 12 - 文化 17 年・1762 - 1817)を採り上げたい。

司馬江漢の肖像画は、西洋画法を採り入れて人物の顔貌を形成しているが、迫真的描写を見出すことは難しい。¹⁵⁾《赤松滄洲像》(絹本着色、天明 7 年・1787、図 5 - 16)をみると、鼻や突き出た頬骨に線描が用いられており、そこには彩色による隈が施され、顔貌の立体

13) 洋風画は大きく二期に分けられる。第一期はキリスト教が伝来した 16 世紀半ばにまで遡る。キリスト教普及のために西洋画法が伝わったため、成瀬氏は「その基本的使命は舶載西洋画の模写にあつて、西洋画法それ自体の摂取ではなかった」こと、「キリスト教弾圧と鎖国のため…(中略)…短期間で消滅した」と指摘している。一方で、第二期は 18 世紀半ばから蘭学の興隆とともに、絵画において洋風画表現が再びみられるようになるという。第二期の特徴として、遠近法や陰影法の摂取、それらの技法を用いて東洋画の主題を描いたり、日本の風景や風俗の描写を行っていたりする点が挙げられる。成瀬不二雄「司馬江漢の肖像画制作を中心として」(『国華』第 1170 号、国華社、1993)を参照、および 5 頁から引用。

14) 近世の肖像画に関する研究は、前掲書 11「十 渡辺崋山の西洋画法を摂取した肖像画について」、114 - 31 頁、前掲註 13 成瀬氏論文などを参考とした。

15) 成瀬氏は江漢の人物画に対して「初期の西洋画法を取り入れた人物画は未熟で、その表現が第二期人物画らしく稚拙である」と指摘している。前掲註 13、成瀬氏論文から引用。

感が上手く表わされている。しかし、滄洲は無表情で生気がなく、違和感を覚える作風となっている。つまり、江漢の関心は、西洋画法に用いて描くことだけに集約されていると
 いうてよいのではないだろうか。対照的に、《中井良祐像》(絹本着色、天明8年・1788)¹⁶⁾
 は、線描で顔貌の皺を、さらに彩色によって量しを施すことで凹凸を表している。本作品
 に、写実的描写を見出すことはできないが、生気に溢れた人物像であるといえよう。

《杉田玄白像》(絹本着色、文化9年・1812、図5-17)をみると、額や口元に刻まれた深い皺が彩色の濃淡で描写されており、顔貌の凹凸が写実的に描かれている。また顔貌にみ
 られる線描は、上下の唇の境目にみられるのみで、西洋画法を用いた迫真性に富む肖像画
 といえよう。衣服にも陰影が施されており、全身像を写実的に描こうとする大浪の意図を
 見出すことができる。しかし、その衣紋線が、従来の日本画作品にみられる線描を用いた
 描写となっていることは看過できないであろう。なお、大浪は国芳が利用したニューホフ
 の『東西海陸紀行』を所蔵していたことが明らかにされている。¹⁷⁾

一方で、国芳と同時期に活躍した絵師である渡辺崋山(寛政5 - 天保11年・1793 - 1841)
 は、西洋画法を採り入れて肖像画を制作した重要な人物の一人といえよう。¹⁸⁾成瀬氏は崋山
 の肖像画、および西洋画法の影響がみられるのは《佐藤一斎像》(絹本着色、文政4年・1821、
 図5-18)から、と指摘している。なお、本作品は「第二」、「第十一」(紙本淡彩、制作年不
 詳、図5-19、5-20)と朱書で記された画稿が残っている。それらは、正本よりも画稿のほ
 うが人物を迫真的に捉えようとする崋山の姿勢が顕在化している。そこで、「第二」と記さ
 れた画稿をみると、鋭い視線で前方を睨むような眼、一文字に結ばれた唇などが特徴とし
 て挙げられる。しかし、「第十一」になるとその眼の鋭さは消え、穏やかな表情になってい
 る。さらに、正本では「第十一」と記された画稿に近い描写となっている。この点につい
 て、ただ現実のものを写すのではなく、人物に備わる「神」(あるべき姿、理想)を表出する
 ことが必要であった、という興味深い見解が述べられている。¹⁹⁾崋山は西洋画法を採り入れ
 ながらも、線描を用いて額や顎の皺や鼻筋などを描いており、陰影表現だけで表現してい
 ない。同様に、一斎の衣服に陰影表現が施されていないことも指摘できるが、肖像画であ
 るために顔貌のみの写実的描写に止まったとも考えられる。このような崋山の顔貌表現は

16)江漢は寛政元年(1789)にも、良祐の肖像画を制作している。なお、本作品では、天明8年版
 に比べて、良祐の顔貌表現が精緻に捉えられている。例えば、目元や頬にみられる皺、こけた頬
 の筋肉などの描写は、前作に比べて迫真的なものになっているといつてよい。江漢が描く二つの
 《中井良祐像》は、同人物を描きながらも作風に微妙な変化を見出せる点で興味深い。塚原晃編
 集『司馬江漢百科事展解説図録』(神戸市立博物館、1996)、70 - 71 頁を参照。

17)勝盛典子「第2部 第3章 石川大浪と歌川国芳」(『近世異国趣味美術の史的研究』、臨川書
 店、2011)、185 - 197 頁を参照。

18)渡辺崋山の肖像画に関する先行研究は、菅沼貞三編『日本の美術 162 渡辺崋山』(至文堂、1979)、
 中谷伸生「渡辺崋山『佐藤一斎像』正本と画稿」(『関西大学文学論集』第45巻第1号、関西大
 学文学部、1995)、成瀬不二雄「肖像画家としての渡辺崋山」(『大和文華』第96号、大和文華
 館、1996)、磯崎康彦「第五章 渡辺崋山の西洋画と蘭書」(『江戸時代の蘭画と蘭書』下巻、
 ゆまに書房、2005)などを参考とした。

19)前掲註18、中谷氏論文、60 頁を参照。

《鷹見泉石像》(絹本彩色、天保8年・1837)などの作品にも看取できる。一方で《市川米庵像》(絹本彩色、天保8年)においては窪んだ目元や鼻筋、ほうれい線などが彩色の陰影で表されることにより、顔貌の写実性が増しているといつてよい。

華山の肖像画は、西洋画法と日本画法を用いながら顔貌の立体感を表し、時代が下るにつれて、その折衷的描法がなくなっていることから、華山の西洋画法に対する理解は深化していたといえそうである。しかし、それは顔貌表現に指摘できることであり、人物の衣服や所持品には見出せるものでなく、描く対象全てを写実的に描く態度を認めることはできない。また、華山の作品をみると、技法上では西洋画法を駆使しながらも、その制作姿勢の根底には「神」を表出する伝統的描法を踏襲していたことが窺える。

b) 明・清朝における肖像画

ここまで、日本における肖像画を中心に採り上げてきたが、18 - 19世紀における中国ではどのように描かれてきたのであろうか。中国において、従来の伝統画法と西洋画法との接触が図られたのは、日本と同様にキリスト教の伝来による。万暦11年(1538)、利瑪竇(Matteo Ricci, 1552 - 1610)が中国へキリスト教布教のために訪れた際にもたらされた地図や絵画(銅版画)などは、明末の知識人にとって魅力的なものであったに違いない。とりわけ、絵画における彩色の濃淡による陰影表現や一点透視図法を用いた遠近法などへの関心は相当なものであったと想像できよう。しかし、西洋画法が伝播する以前から、後述する黄檗美術に影響を与えたといわれる曾鯨(1568 - 1650)らの作品が存在しており、中国の肖像画における写実的表現の根源を求めることは難しい。²⁰⁾近藤秀實氏は、曾鯨の肖像画にみられる線描を重ねることで形成された立体感に対して、西洋画風の影響ではなく、「民間肖像画と伝統画風の両者を巧く昇華させた中国独自の肖像画法」であると主張する。²¹⁾さらに、中国において肖像画を制作する際、対象を現実的に描くだけでなく、その精神の躍動を求めているという。では、いくつか作品を採り上げていく。

無款の《李貞像》(紙本着色、明代、図5-21)は目尻や額に深く刻まれた皺、こけた頬などが線描で細緻にひかれている。とりわけ、こけた頬にみられる彩色による陰影は、迫真的な描写といつてよい。しかし、衣服の衣紋線に屈折した線描が多用され、手に皺や陰影表現は施されておらず、西洋画法の影響は微塵も見出すことができない。

同じく無款の《関天培像》(紙本着色、清代、図5-22)をみると、線描の重ねによって陰影を形成して顔貌の凹凸を表している。落ち込んだ目元、耳から顎にかけて付いた贅肉など細緻に描いており、人物の特徴を捉えているといえよう。こちらの作品は、衣服に彩色による陰影が施されていることも特徴といえる。まっすぐに前を向く眼差しは、清朝の水軍長官であったという関天培の荘厳な印象を描出したものといえる。

20) 小林宏光「明末絵画と西洋画法の遭遇」(青木茂・小林宏光監修『中国の洋風画展』、町田市立国際版画美術館、1995)を参照。

21) 近藤秀實「明末清初肖像画の諸問題 黄檗画像の祖—曾鯨と張琦」(黄檗文化研究所『黄檗文華』第121号、黄檗山萬福寺文華殿、2002)、66頁から引用。

河野元昭氏は、中国の画論書に散見される「写生」という語の意味を、花鳥画、山水画などのそれぞれの画題における多義性を指摘する。氏は『宣和画譜』の道釈人物画に関する記述を採り上げ、「写生」ではなく「伝神」、「伝写」、「写真」、「写貌」、「写照」といった語が用いられていることを見出し、これらは「実際の人間を前に置いての対看写生を意味し、(中略)その人間の精神や性格までも写し描く形而上の意味を宿している」ことを示唆している。²²⁾

一方で清代康熙年間(1662 - 1722)には、郎世寧(Giuseppe Castiglione, 1688 - 1766)が西洋画法と中国従来の線描を多用した描法を併用した表現をみせる。王凱氏によると、「皇帝の嗜好によって、郎世寧の筆は中国風にならざるを得ず、特に人物は陰影をつけて西洋画風にするには禁じられた」という。²³⁾郎世寧は花鳥画、風景画、戦闘図などの多岐にわたる作品を制作しているが、ここでは肖像画に限定してみていきたい。

《心写治平図》(絹本着色、乾隆元年・1736、図5-23)は乾隆皇帝、皇后を始め11人の肖像を描いた卷子本である。郎世寧の描く顔貌に線描はみられず、彩色の濃淡によって凹凸がつけられている。先に述べたように、皇帝が陰影表現を嫌ったということが反映されていたのか、僅かにしかみられず、皺もほとんどみられない。王氏によると、郎世寧は妃嬪の肖像画を描く際、それぞれの特徴を捉えて写実的に描いたものの、妃嬪たちから不満がでたという。そのため郎世寧は皇后を標準作とし、それを基に妃嬪たちの肖像を制作したという。このように、郎世寧の肖像画は描く対象をありのままに描いたものというよりも、ある種の理想化が図られていたことが窺える。また、《乾隆皇帝朝服図》(絹本着色、制作年不詳、図5-24)と先の作品を比較しても、ほぼ一致するような描写となっており、定型化がみられる。しかし、王氏によるとこれらの肖像画は宮廷のごく限られた人々しか見る機会を得ず、民間には普及しなかったという。²⁴⁾

このような中国で制作された肖像画の影響を、17世紀に日本へもたらされた黄檗宗の絵画に見出すことができる。とりわけ、黄檗肖像画(頂相)の顔貌にみられる陰影表現に類似点を見出せよう。錦織亮介氏は、黄檗肖像画には以下のような特徴を述べている。²⁵⁾まず、黄檗絵画は、隠元禪師が渡来した承応3年(1654)から享保年間(1716 - 1735)までの約70年間に描かれたものが多くを占めており、先に紹介した司馬江漢が活躍した時期よりも少し早い時期にあたるという。主な絵師に楊道真、喜多道矩、喜多元規(いずれも生没年不詳)らがあり、約280点が報告されている。錦織氏は、多くの作品が現存するにも関わらず、それらが「絵画分野に与えた画風は小さい」と指摘し、「日本人の美的嗜好に合い難い画風」で

22)河野元昭『「写生」の源泉—中国—』(秋山光和博士古希記念美術史論文集刊行会、『秋山光和博士古希記念美術史論文集』、株式会社便利堂、1991)、481 - 514頁を参照、および494頁から引用。

23)王凱『苦悩に満ちた宮廷画家』(株式会社大学教育出版、2010)、74頁から引用。

24)同書、第四章「郎世寧の『皇帝・皇后・皇妃・皇嬪』の肖像画」、80 - 111頁を参照。

25)錦織亮介『黄檗禅林の絵画』(中央公論美術出版、2006)を参照。

あったと見解を示している。²⁶⁾

隠元が渡来した際に、中国からもたらされたという張琦筆《費隱通容像》(絹本着色、崇禎15年・1642、図5-25、以下《費隱像》と略称)や楊道真による《隠元像》(紙本着色、明暦3年・1657頃、図5-26)をみると、いずれも正面を向いて穏やかな表情を浮かべて曲泉に座す姿で描かれている。また、錫杖や払子を持つ手は類似しており、顔貌以外は定形化していたことも窺える。作品を実見したわけではないが、彩色の陰影で顔貌の凹凸を表しており、描く対象を写実的に描こうとする制作者の意図が見受けられる。しかし、錦織氏によると黄檗宗の肖像画は彩色による陰影を用いた表現から、人物の顔貌表現に定形化がみられるとともに、線描を多用した作風に変化していくという。²⁷⁾また、氏は、道真の《隠元像》は《費隱》と顔貌表現が近似していること、道真が作品に衣紋線などを改変することなく転用している例がみられることを指摘する。さらに、喜多元矩は楊道真の顔貌表現にみられる線描の配置や形がほぼ一致し、息子の元規(生没年不詳、活動時期：寛文3 - 宝永6年・1663 - 1709)については寛文10年(1670)頃まで、父元矩の作風を踏襲するものの、それ以降は線描を多用した作風に変化し、貞享年間(1684 - 87)になると形式的な描写になるという。この理由として、錦織氏は日本の伝統的な線描による描写に対応したためではないか、と興味深い見解を主張している。²⁸⁾つまり、黄檗絵画の初期作品は中国からもたらされた張琦の絵画を参考にして制作に携わりながらも、時代が下るにつれて日本の伝統的な線描を用いた描写へと改変されたのである。

ここまで、明末清初に活躍した曾鯨などの民間画家、18世紀初頃から宮廷画家として活躍する郎世寧などの宮廷画家をみてきたが、中国の肖像画は、いずれも西洋画法が伝来する以前から画論書に散見される「写生」という、描く対象の精神の描写を重視していることが着目すべき点である。郎世寧の彩色の濃淡による陰影法などの写実的表現は、特筆されるものであるが、需要層(皇帝など)の趣向に合わせることで、段々と中国的なものになっていたことは興味深い。西洋画法一辺倒ではなく、伝統的画法を重んじる制作姿勢は、崑山の作品と通ずるものといつてよい。

26)黄檗絵画における表現は、西洋画法の影響と明末期の曾鯨派の中西折衷の写照を学んだという二つの意見がみられる。錦織氏は、張琦が曾鯨派を学んでいたこと、さらに黄檗画像にみられる陰影表現は、線描を隈取りに置き換えて表していることなどから、中国における人物画の伝統的な手法を採っていることを指摘し、後者の意見を示唆している。なお、曾鯨の陰影表現に関して、「伝統的な墨骨(筆線)を表現の基本的な技法として用い、併せて西洋画の陰影法の影響による隈取りを丹念に施す、いわゆる中西折衷技術」と指摘し、それらの学習は南京にもたらされた西洋の宗教画に由来するのではないかと見解を提示している。前掲書24、8頁を参照。

27)前掲書24、「第三章 黄檗禅林の美術」を参照。

28)錦織氏は、『文晁画談』にみられる、楊道真と狩野永真の描いた《隠元像》を比較し、道真に対して形を写しただけのものとし、一方永真に対しては形よりも意を写そうとしたものであり、隠元の気性をより捉えたものだという記述に着目し、当時の日本において西洋画法による陰影表現は理解されず、違和感が働く作風であったのではないかと指摘している。前掲書24、303頁を参照。

c) 朝鮮王朝における肖像画

朝鮮王朝後期(約 1700 - 850 年頃)になると、清朝から西洋画風が伝えられ肖像画にその影響が窺える。朝鮮王朝期に制作された肖像画の特徴として安輝濬氏は、人物の顔貌を写しとるだけでなく、対象の性格・品格といった精神世界を表出することが重要なものとして見做されていたという。²⁹⁾これは、中国や日本の肖像画制作の姿勢と共通する姿勢といえる。同様に趙善美氏は、朝鮮肖像画家たちは像主の精神表現を重視していたこと、さらには現実的に存在するものではなく、見るものが望ましいと感じることのできる、ある種理想化した姿であることを指摘する。³⁰⁾日本における肖像画にみられる描写となんらかの類似点を見出せるのであろうか。いくつか作品をみていきたい。

まず、《李緯肖像》(筆者未詳、絹本着色、18 世紀、図 5 - 27)をみると、目元や鼻の凹凸を表す際に、陰影を施すことで顔貌の立体感を上手く表現している。何重にも細い線を引くことで陰影を表しており、それは黄檗宗の肖像画にも見出せる技法といえる。鋭い眼差しからは、高い学識を持っていたという、李緯の厳格な性格が窺い知れる。なお、頭巾や衣服においては線描がみられるとともに、陰影表現もみられ、写実的描法に富む作品といえる。兪弘濬氏は、本作品について「18 世紀の肖像画が一般的にこのような写実性の追求を目標にしながら、(中略)17 世紀伝神法の余韻が残っている」と指摘する。³¹⁾これは西洋画法を採り入れながらも、従来の画法と折衷するように画面が形成されていることを示唆するものであり、崋山の作品同様に、西洋画法を採り入れた日本の肖像画にも該当するものといえよう。

《姜世晃影幀(姜世晃自筆本)》(豹菴・姜世晃、絹本着色、正祖 6 年・1782)をみると、陰影表現による顔貌の立体表現を見出すことができる。また、目元の窪みや頬のこけた部位の表現が上手く表されており、目元や眉間の皺などの繊細な描写もみられ、迫真性に富む作品といえる。先の《李緯肖像》と同様に、陰影を施す際に幾重にも線描を引くことで立体感を表している。なお、同人物を描く肖像画は李命基によるものも確認されているが、こちらは姜世晃自筆本よりも、線描による皺の描写が少なくなり、彩色の陰影表現が多く見受けられる。先の作品にみられなかった右手が描かれており、指の繊細な皺や陰影表現などが施されており、自筆本よりも写実性に富んでいる。³²⁾

先の二作品に比べて時代が下る《金正喜影幀》(李漢喆、絹本着色、哲宗 8 年・1857、図 5 - 28)をみると、顔貌に執拗な皺は施されておらず、線描による目尻の皺やほうれい線がみられる。彩色による陰影を見出せるものの、先の二作品に比べて迫真的描写は確認できな

29)安輝濬「韓国肖像画概観」、「韓国絵画の変遷」(『国宝』⑩絵画、竹書房、1985)を参照。

30)趙善美「朝鮮王朝時代肖像画の類型及び社会的機能」(独立行政法人文化財研究所 東京文化財研究所美術部編『美術研究』第 374 号、株式会社便利堂、2002)を参照。

31)兪弘濬 作品解説「161 李緯肖像」、前掲書 29、272 頁から引用。

32) 李泰◆(にすいに告)によると、「一般的に韓国肖像画の場合、手は袖の中にしまっておくのが通例である」という。手を繊細に描く例は、日本の黄檗絵画や崋山の肖像画にもみられず、興味深い作例として提示したい。前掲書 29、作品解説「166 姜世晃影幀(李命基筆本)」、272 - 73 頁から引用。

い。他にも 19 世紀の作品である、《英祖半身肖像》(筆者未詳、絹本着色、1900 模写)や《李呈応肖像》(筆者未詳、絹本着色、19 世紀)をみると、顔貌表現に皺や陰影による立体感が顕著に見られなくなり、無表情な顔貌からは精神表現も感じられない。安輝濬氏によると、20 世紀の肖像画において西洋画法が採り入れられることで、陰影表現を用いた写実的な作品がみられるようになり、伝統的な精神表現はみられなくなるという。³³⁾

ここまで、朝鮮王朝時代、とくに 18 世紀から 19 世紀の肖像画を中心に提示してきたが、その描写には西洋画法を採り入れながらも、写実描写に拘泥することなく、対象の精神面を画面に表出しようとする制作姿勢を垣間見ることができた。また、新しい文化を取り入れつつも、従来の伝統的描法を折衷していた点も興味深い。これは、日本の幕末期における肖像画の制作姿勢と類似しているといつてよい。

第六節 国芳の「写実」

ここまで、国芳の《誠忠義士肖像》の揃物にみられる迫真的描写を中心に、様々な肖像画を提示してきた。まず、《誠忠義士肖像》において国芳は、洋書挿絵を参考にしながらも、彩色による陰影表現を施していた。そして、筋肉の動きの瞬間を捉えることで、迫真的描写を追究していたといえる。また、線描による極端な皺を表現することで、顔貌を現実的に描き出そうとする試みが垣間見えた。これは人物の顔貌に定型化や、理想像的な描写が多用される浮世絵作品において、特異な表現であったと指摘できよう。また、国芳は彩色の濃淡と、線描で顔貌の立体感を出していることから、折衷的表現を採っていたといえる。

次に東アジアにおいて人物の肖像画を制作する際は、対象を正確に写しとるだけでなく、精神的表現を重んじている点を確認できた。このことから、西洋画法を用いた写実的描写を採り入れながらも、従来の線描によって顔貌の立体感を表していたことの一つの要因といえるのではないだろうか。本章で提示した肖像画によって、近世東アジアにおける肖像画の特徴を全て賄えるわけではないが、一つの特徴として提示したい。

さて、改めて国芳における「写実」の意味を考えてみたい。《誠忠義士肖像》の揃物にみられた西洋と東洋画法の折衷的表現は、先に指摘した東アジアにおける肖像画の制作姿勢と類似しているといつてよい。国芳は表情の瞬間を捉えようとしており、その描写を実現するために陰影表現を利用していたと考えられる。つまり、描く対象を写実的に描くというよりも、新たな運動表現への試みを行っていたといえるのではないだろうか。浮世絵作品が木版画ということもあり、技術的に陰影表現だけで、顔貌の凹凸を表現することができなかった、ということも考慮しなければならない。さらに、浮世絵は商品であり、版元にとって利益になることが必要条件である。本揃物は、国芳の表現追究のためだけに出版されていたわけではないのである。しかし、国芳は本揃物において西洋画法を多用し、新

33)前掲書 29、「韓国肖像画概観」、222 頁を参照。安輝濬氏は、《崔益鉉肖像》(石芝・蔡龍臣、絹本着色、1905)(縦 51.5×横 41.5cm、国立中央博物館所蔵)を提示している。顔貌の皺や鼻や目元の凹凸に彩色による陰影表現が施されており、18 世紀の肖像画に比べて写実的描写が顕在化しているといつてよい。

たな表現を模索していたことは間違いないといえよう。

ようするに、運動表現をより現実的に表そうとする国芳の意図が、《誠忠義士肖像》の揃物に繋がっていたといえるのではないだろうか。そして、題名に付された「肖像」という文字から理解できるように、明らかに国芳は、初期作品から顔貌の表情を捉えようとしており、自らの意図を表出しようとしていたのではないだろうか。国芳の本揃物における陰影表現は、商品としては失敗であったのかも知れないが、安政期(1854 - 59)に制作される極端な陰影表現を用いた武者絵作品へと引き継がれており、国芳の運動表現の追求は新たな展開をみせるものだといえよう。そして、《誠忠義士肖像》の揃物にみられる表現は、浮世絵作品において異質な作品であるものの、18世紀東アジアに西洋画法が伝播していく過程で、従来の伝統的な技法と融合され、折衷的な表現を確立していくという独自の肖像画表現を垣間見せる作品の一つといえるのではないだろうか。

【第五章・挿図】

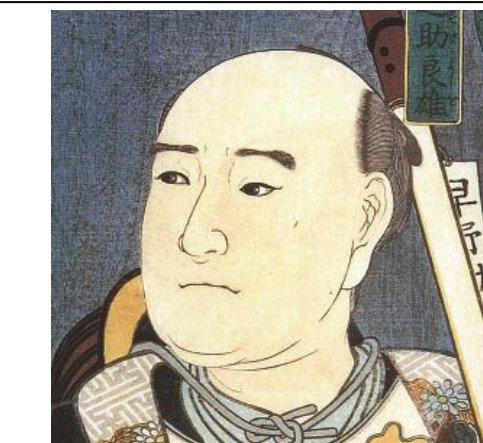


図 5 - 1 歌川国芳《誠忠義士肖像 大星由良之助良雄》大判錦絵、嘉永 5 年(1852)



図 5 - 2 歌川国芳《誠忠義士肖像 横川勘平宗則》大判錦絵、嘉永 5 年



図 5 - 3 歌川国芳《誠忠義士肖像 潮田又之丞高教》大判錦絵、嘉永 5 年

第五章 《誠忠義士肖像》にみる国芳の「写実」

—近世日本、中国、朝鮮における肖像画をめぐって—



図 5 - 4 歌川国芳《誠忠義士肖像 中村勘助正辰》大判錦絵、嘉永 5 年



図 5 - 5 歌川国芳《誠忠義士伝 富森祐右衛門》大判錦絵、嘉永期(1848 - 53)



図 5 - 6 歌川国芳《誠忠義士肖像 堀部矢兵衛金丸》大判錦絵、嘉永 5 年

第五章 《誠忠義士肖像》にみる国芳の「写実」

—近世日本、中国、朝鮮における肖像画をめぐって—



図 5 - 7

歌川国芳

《忠臣義士高名競三十四

木浦岡右エ門

堀淵寒左エ門》

大判錦絵

嘉永 5 年(1852)



図 5 - 8

歌川国芳

《相撲年寄

六代目雷権大夫

八十三才》

大判錦絵

安政 5 年(1858)

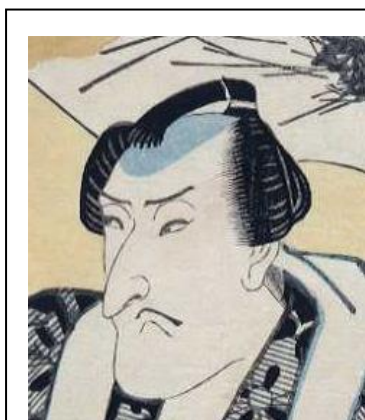


図 5 - 9 歌川国芳
《雷三九郎 松本幸四郎》
(部分)、大判錦絵
天保期(1830 - 43)



図 5 - 10 初代歌川豊国
《甚兵へ 松本幸四郎》
(部分)、大判錦絵
文化 7 年(1810)



図 5 - 11 歌川国貞
《五代目松本幸四郎
(死絵)》(部分)、大判錦絵
天保 9 年(1838)

第五章 《誠忠義士肖像》にみる国芳の「写実」

—近世日本、中国、朝鮮における肖像画をめぐる—

		
<p>図 5 - 12 五雲亭貞秀 《横浜ノ商館二仏蘭西人 金魚ヲ翫フ図》(部分) 大判錦絵、文久元年(1861)</p>	<p>図 5 - 13 五雲亭貞秀 《東都名所見物異人王子滝 の川の光景・おらんだ》 (部分)、大判錦絵、文久元年</p>	<p>図 5 - 14 一川芳員 《横浜見物図会・をさな遊び》 (部分)、大判錦絵 万延元年(1860)</p>
		
<p>図 5 - 15 一川芳員 《横浜見物図会・写真鏡》 (部分)、大判錦絵 万延元年</p>	<p>図 5 - 16 司馬江漢 《赤松滄洲像》(部分) 絹本着色 天明 7 年(1787)</p>	<p>図 5 - 17 石川大浪 《杉田玄白像》(部分) 絹本着色 文化 8 年(1811)</p>
		
<p>図 5 - 18 渡辺崋山《佐藤一斎 像》、絹本着色、文政 4 年(1821)</p>	<p>図 5 - 19,5 - 20 渡辺崋山《第二(画稿)》、《第十一(画稿)》 紙本淡彩、制作年不詳</p>	

第五章 《誠忠義士肖像》にみる国芳の「写実

—近世日本、中国、朝鮮における肖像画をめぐって—

		
<p>図 5 - 21 無款《李貞像》 (部分)、紙本着色 明代(1368 - 1644)</p>	<p>図 5 - 22 無款《関天培像》 (部分)、紙本着色 清代(1644 - 1912)</p>	<p>図 5 - 23 朗世寧 《心写治平図》(部分) 絹本着色、乾隆元年(1736)</p>
		
<p>図 5 - 24 朗世寧 《乾隆皇帝朝服図》(部分) 絹本着色、制作年不詳</p>	<p>図 5 - 25 張琦 《費隱通容像》(部分) 絹本着色、崇徳 15 年(1642)</p>	<p>図 5 - 26 楊道真 《隱元像》(部分)、紙本着色 明暦 3 年(1657)頃</p>
	<p>図 5 - 27 筆者未詳 《李緯肖像》(部分) 絹本着色 18 世紀</p> <p>図 5 - 28 李漢喆《金正喜影幀》 (部分)、絹本着色 哲宗 8 年(1857)</p>	

第六章 洋風表現にみる歌川国芳の試み

第一節 19世紀の浮世絵と洋風表現

歌川国芳の作品に洋風表現が採られていることは、従来の研究から指摘されており、『増補浮世絵類考』(斎藤月岑編、天保15年・1844)、『浮世絵師歌川列伝』(飯島虚心著、明治26年・1893)などの浮世絵研究の基本文献からもそれらに関する記述を見出せる。¹⁾後書には、国芳が実際に「西洋画」を所持していたことが記されているものの、具体的にどのような作品であったのか、という点は推測の域を出なかった。もちろん、国芳が洋風表現を採り入れる以前から、他の浮世絵師による作品が確認されており、それらを参考としていた可能性も考えなければならない。ところが、近年諸氏の研究によって、国芳の作品と類似する洋書挿絵や銅版画の存在が示唆される中、勝盛典子氏が当時日本に輸入されていた洋書の挿絵から国芳が図様を転用していたことを指摘した。²⁾これにより、国芳が西洋画(洋書挿絵などの銅版画)を所持、あるいは実見することが可能であったことが明らかになったのである。

しかしながら、国芳は洋書挿絵の図様を自身の作品に採り入れる際、単に転用するのではなく、典拠となる作品とは異なる場面を描いたり、図様に改変を加えたりするなどの工夫を凝らしている。前章では、国芳の洋風表現受容の意図の一つとして、運動表現を追究していた可能性について言及した。他の洋風表現が確認される国芳の作品をみると、受容の意図には様々な要因を挙げることができるといってよい。また、嘉永・安政期(1848 - 59)頃になると、国芳は従来の武者絵にみられる人物描写を採りながらも、彩色による陰影表現を多用した折衷的な画面を形成しているといえる。また、国芳は晩年に至るにつれて、陰影表現を多用する傾向にあることが指摘されている。つまり、国芳の制作姿勢には何らかの意図を見出すことができるのではないだろうか。

そこで、第六章では国芳の作品において洋風表現が見受けられる作品を中心に考察し、その受容と改変の様相を明らかにしていきたい。また、同時代の絵師と比較することで、個々の絵師の洋風表現受容の差異を提示する。結論として、国芳は対象によってそれらを使い分けていたことを指摘し、「写實的」に描くことだけでなく、当時流入していた新しい

1) 仲田勝之助編校『浮世絵類考』(株式会社岩波書店、1941)、玉林晴朗校訂『浮世絵師歌川列伝』(合資会社畝傍書房、1941)を参照。国芳の洋風表現に関して、前書は「按るに北斎が畫風をも慕ひし故か、近世蘭畫の趣意を基とすと見ゆ」(195頁)、後書は「手筈の中より、嘗て貯へおきたる、西洋畫數百枚を出だして...(中略)...国芳は西洋の畫法を慕ふこと甚だ深かりし」(281頁)といった記述がみられる。

2) 勝盛典子氏は「大浪から国芳へ—美術にみる蘭書受容のかたち—」(神戸市立博物館編集・発行『神戸市立博物館研究紀要』第16号、2000)において、国芳の作品にみられる図様転用はニューホフ(Johan Nieuhof)著『東西海陸紀行』(アムステルダム、1682)の挿絵から5点、『イソップ物語』の挿絵から3点が確認されている。なお、氏は『東西海陸紀行』が、旗本画家石川大浪(宝暦12 - 文化14年・1762 - 1817)の蔵書であったことを指摘している。また、『イソップ物語』の原本は未特定であるという。氏が利用されているのは1810年頃刊、フランシス・バーロウ(Francis Barlow)本の模本作である。

情報を表現すべく用いていたことを主張したい。

第二節 国芳の洋風表現消化

国芳の洋風表現への関心が仄めかされる作品は、文政末期に刊行された《絵本合邦辻》(大判三枚続、文政9年・1826)、《忠臣蔵十一段目両国橋勢揃図》(大判三枚続、文政10年・1827)などの画業の早い段階からみられることが指摘されている。³⁾同時期の作品で、国芳の浮世絵師としての地位を確立したとされる《通俗水滸伝豪傑百八人之一個(一人)》(文政10 - 天保7年頃・1827 - 36、以下、《通俗水滸伝》に略称)においても洋装の人物や陰影表現を確認できる。この洋風表現への探究は、晩年の作品にまで見出すことができ、一時的なものではなく、画業を通してみられるものといってよい。《通俗水滸伝》刊行後の作品を中心に、天保期、弘化 - 嘉永期、安政 - 万延期の3期に分けて洋風表現が確認できる作品をみていくことにする。

a)天保期(1830 - 43)

天保初期は、葛飾北斎の《富嶽三十六景》(横大判、天保元 - 5年頃・c1830 - 34)や歌川広重の《東都名所》(天保2年頃・c1831)、《東海道五十三次》(天保4 - 6年頃・1833 - 35)などの風景画(名所絵)が盛んに制作される時期にあたる。

このような中で国芳は、天保2 - 3年(1831 - 32)頃に《東都〇〇之図》、天保3 - 4年(1832 - 33)頃に《東都名所》の揃物を制作している(両揃物ともに横大判)。これらの作品は銅版画を意識したような細い線描を採り、空や雲、煙などの表現には彩色による陰影表現を看取できる。一方で、国芳は先に挙げた絵師の作品と同趣向の《東海道五拾三駅〇宿名所》(天保前期、横大判)も制作しており、それらの作品からは極端な陰影表現や細い線描を見出せず、北斎、広重の人気にあやかった作品であることが示唆されている。⁴⁾

では、洋風表現がみられる作品をみていきたい。まず、《東都名所浅草今戸》(図6-1)は、勝原良太氏によって『東西海陸紀行』から図様が転用されていたことが明らかにされている。⁵⁾勝原氏が指摘するように、国芳は鋤を使う人物のポーズや、くの字型に上昇する煙などを場面に合うように転用している。なお、鈴木重三氏によって亜欧堂田善(寛延元 - 文政5年・1748 - 1822)の《今戸瓦焼之図》(紙本銅板)が下敷きになっていた可能性も示唆されており、国芳は周囲に存在する作品を参考に本作品を制作していたといえる。⁶⁾しかし、国芳は、ただ図様を転用するだけでなく、いくつかの改変を加えている。描かれる煙の表

3)岩切友里子監修『没後150年 歌川国芳展』(日本経済新聞社、2011)、同作品解説、250頁を参照。

4)鈴木重三「33～44 東海道五拾三駅〇宿名所」(『国芳』、株式会社平凡社、1992)、185 - 87頁を参照。

5)勝原良太「国芳の洋風版画と蘭書『東西海陸紀行』の図像」、国際日本文化研究センター紀要『日本研究』第34集、角川学芸出版、2008)なお、勝原氏は国芳の『東西海陸紀行』からの転用例として、14点15箇所を提示している。

6)前掲書4、作品解説「22 東都名所 浅草今戸」、184頁を参照。

現をみると、典拠のものに比べて線描が抑えられ、彩色の濃淡によって、上昇する雲の様子が上手く描かれている。また、国芳の工夫は、最前景に一本の木、中景に人物や窯、その奥には焼き上がった瓦を整理する人物、隅田川を挟んだ遠景に山、空を配することで奥行きを持たせるといった画面構成に表出されている。

《東都三ッ股の図》(図 6 - 2)は、前景に岸で作業する船大工の姿が描かれ、中景に隅田川を挟み、さらに後景に街並を配することで、観者の視線を手前から画面奥へと導いていく。この透視図法は、先に述べた「浮絵」に採られた技法であるが、国芳はそれを上手く処理している。《東都名所かすみが関》(図 6 - 3)においては、画面中央の坂は仰視するように、両脇の屋敷の塀は画面に奥行がみられ、一つの画面に異なる視点が存在している。実際にこの作品を手にとった人が描かれた場面に入り込み、坂の途中から見上げた光景を、そのまま描き出しているかのようである。

一方で、《東都首尾の松之図》(図 6 - 4)は、極端にクローズアップされた蟹や、画面上部に配された蒲公英、盛り上がった土のようなもの、その頂きにみられる船虫が中心に描かれている。浅野秀剛氏は石垣、松、屋根舟といった、同所の典型的な図様が描かれていないと指摘している。⁷⁾「首尾」という景色よりも、国芳の視線は蟹や船虫といった生物に向けられており、洋風表現を用いるとともに、従来の型に囚われない名所絵を制作することに注がれているようにも思われる。

このように、国芳は西洋画法を採り入れながら、画面の奥行きや視点に工夫を凝らすことで新たな名所絵を模索していた可能性が示唆される。勝盛氏が「国芳の変換術は巧みなもの」⁸⁾と指摘するように、国芳は典拠となる洋書挿絵を自身の作品に違和感なく適合させていたといつてよい。国芳の関心は、実景を描く「写实的」な風景を描くことよりも、むしろ「洋風表現」を採り入れて画面構成に趣向を凝らすことだったのではないだろうか。

b) 弘化 - 嘉永期(1844 - 53)

天保期に引き続き、国芳は洋風表現を用いた作品を多く制作している。先述の通り、洋書挿絵の図様を利用した作例は、勝盛、勝原両氏によって指摘されており、第五章で採り上げた《誠忠義士肖像》の揃物も含まれる。⁹⁾一方で、国芳は異なる意図を持って制作に取り組む作例も見受けられる。

《太平記英勇伝藤原正清》(大判、嘉永元 - 2 年・1849 - 49、図 6 - 5)は『絵本太閤記』(寛

7) 浅野秀剛「東都首尾の松之図」(浅野秀剛・吉田伸之編『浮世絵を読む』6 国芳、朝日新聞社、1997)を参照。

8) 前掲註 2、269 頁から引用。

9) 前掲註 2、および 5 を参照。『東西海陸紀行』を利用した作品は、《二十四孝童子鑑》(横大判、天保 14 - 弘化元年・1843 - 44、現在 15 図が確認されている)の揃物において 4 点、《唐土二十四孝》(中判錦絵、嘉永元 - 3 年・1848 - 50、全 24 図)の揃物において 2 点が確認されている。同様に岡泰正氏によって『大絵画本』(ライレッセ著、1707 年)に収載される挿絵との類似作品として《二十四孝童子鑑》から 1 点、《唐土二十四孝》からも 1 点が指摘されている。岡泰正「豊春・国芳が夢見た阿蘭陀」(日本美術工芸社『日本美術工芸』3 月号・通巻 606 号、1989)を参照。

政9 - 享和2年・1797 - 1801、武内確斎著、岡田玉山画)に取材した揃物《太平記英雄伝》(嘉永元 - 2年・1848 - 49)の内一枚である。これは加藤清正を描いたもので、済州の漁民に道案内をさせる場面である。『絵本太閤記』六編巻五にも同じ場面を描いた「清正済州より富士山を見る図」(19丁・裏、20丁・表、図6-6)があり、玉山が描く漁民は髪や髯が伸び、毛皮を身にまとう描写から、甲冑を身に付けた清正軍の一味ではないことが判断できる。国芳の作品では、清正の下に跪く二人の漁民は、明らかに異なる描写が採られている。とりわけ、漁民の体には陰影表現が施され、顔貌や肋骨部などにみられる凹凸の表現を彩色の濃淡のみで表している。二人が身につける衣服も同様に、銅版画にみられるような細い線描と彩色の濃淡による陰影がみられる。一つの画面に異なる描写の人物を配することによって異様な画面が形成されているといえよう。

《木曾街道六十九次之内赤坂 光明皇后》(大判、嘉永5年・1852、以下《地名、人物名》に略称、図6-7)は、光明皇后が湯殿で千人の垢を落とすことを誓願した際、ちょうど千人目に現れた癩病患者の垢をすり、さらには膿を口で吸ったという説話にちなむ作品である。皇后の治癒を受けた癩病看者は、本来の姿である金色の仏となり飛び去ったといわれる。先の作品同様に『絵本太閤記』四編巻十「秀吉忠言令感諸老臣」においても、その説話が語られており、玉山が描く挿絵(「光明皇后の故事」、12丁・裏、13丁・表、図6-8)も収載されている。国芳の作品は癩病を患った人物から、一方玉山の挿絵は光明皇后から光背のような閃光が発せられている。後者においては、より光明皇后の功績、あるいは神性を強調するべく、皇后に閃光を描いたのであろうか。¹⁰⁾国芳は二人に焦点をあてることで、より画題を鮮明にしている。また癩病を患った人物は、彩色による陰影のみで体の凹凸が表されており、誇張的な陰影法によって他の人物とは異質の存在であることが明確に主張されている。

同揃物の《板鼻 御曹子牛若丸》の天狗、《武佐 宮本無三四》の野衾は先の作品同様に陰影表現が施されている。これらの作品からも分かるように、国芳が特異な存在に対して異なる描写を用いていたことは明らかである。坂本満氏は「陰影は国芳やそれ以後の浮世絵師たちの作品の中で外国人の描写にしばしば施される。…(中略)…陰影が美を阻害すると考えられていたといえそうである。日本人や日本のモチーフとしては、幽霊、怪物、怪人、相撲とり、ごろつき、悪人、不具者などに用いられ易い」と指摘している。¹¹⁾先に採り上げた二作品は、異国人、不具者などに採られていることから、坂本氏の見解に合致しているといつてよい。このように、国芳の洋風表現への試みは新しい表現への試みだけでなく、作品の中の中心人物との差別化を意図した表現であったとも考えられるのである。

10)本文に「此^き后^{さき}ほとけの教後生の為^{ごしやう}にさしも尊^{ため}き皇后の御身にて」、「佛教を心実に尊^{たつと}み我身を捨て勉め給ふ」とあることから、玉山は記述に従い光明皇后の神性を強調していたのかもしれない。引用文は、関西大学図書館所蔵版『絵本太閤記』四編巻十(14丁・表)による。

11)坂本満「異国趣味としての洋風画法」(町田市立国際版画美術館編集・発行『唐土廿四孝 歌川国芳』、1991)、17頁から引用。

c)安政 - 万延期(1854 - 60)

安政期以降、国芳はどぎつい陰影表現を用いた作品を多く制作するようになる。岡泰正氏が、「嘉永 5 年(1852)の《甲越川中島大合戦》あたりから洋風画がかった軍団の激突が見え始め、安政 2 年(1855)ごろまで制作が続く。」¹²⁾と指摘するように、洋風表現は合戦絵中に配された人物の衣服、馬の筋肉の凹凸などに施されているものが散見され、先に指摘した運動表現を突き詰めた結果とも考えられる。一方で、これらの合戦絵は、嘉永 6 年(1853)のペリー浦賀入港などをはじめとする対外関係や不安定な幕政を見立てたものとされ、「それまでの勇壮豪快な尚武を旨としたもの(筆者註：武者絵)とは異質な現実的な戦場図」が描かれているという。¹³⁾この傾向は国芳に限らず、同時代絵師にも該当することであるが、国芳はそれらの作品に洋風表現を頻繁に用いて、特異な画面を形成している。国芳は、先の岩切氏の指摘にある「現実的な戦場図」を描き出すために、「写実的描写」を特長とする洋風表現を顕在化させた作品を多く制作したのかもしれないが、ぎこちない人物のポーズや、誇張された手足の指先や筋肉の描写に「写実」を付することはできない。先述してきた国芳の巧みな運動表現から、安政期の作品にみられる違和感を覚えるそれへと描写を転換した国芳の意図を、作品を挙げながら考えてみたい。

まず、合戦絵の《甲越川中島大合戦》(大判三枚続、図 6 - 9)をみると、画面後方の渦を巻いているような黒雲、その中で戦を繰り広げる多数の人物などの細緻な描写からは国芳の執着が窺えよう。なお、岡氏によって銅版画が典拠と示唆されている矢を撃たれた人物は、上方を向き、大きく開いた手を振り上げて、そのまま後方へ倒れ落ちる様子を見て取れる。羽織には朱色の濃淡の差がつけられた陰影表現を確認できる。また、画面中央に描かれる馬から転げ落ちた人物は、口を開いて顔を歪め、左腕はぐっと伸びきった状態で、右腕は手を大きく開いて苦しむ様子が上手く伝えられている。一方で、下半身の描写はぎこちなく、違和感を覚える表現になっている。馬には彩色による濃淡が施されており、その表現からは力を入れることで生じたであろう筋肉の「動き」の表現を捉えようとする国芳の意図を見出せる。線描による皺の表現は極力控えられ、彩色の濃淡によって筋肉の凹凸が捉えられているといえよう。

《通俗三国志之内孔明六擒孟獲》(安政元年・1854、大判三枚続、図 6 - 10)は、鈴木氏によって、『絵本通俗三国志』(東籬亭菊人編、葛飾戴斗画、天保 7 - 12 年・1836 - 41)に取材したものであることが指摘されている。¹⁴⁾本作品においても、彩色による陰影表現が多用され、馬の筋肉にみられる迫真的描写への執着は顕在化している。馬が前足を挙げて体を反

12)岡泰正「歌川国芳の洋風表現の受容について」(たばこと塩の博物館編集・発行『たばこと塩の博物館研究紀要』第 2 号、1986)、84 頁から引用。岡氏は、《甲越川中島大合戦》の典拠と考えられる作品として《ヨーロッパ戦闘図集(仮題)》(神戸市立博物館所蔵、22 図)、および《西洋戦争図巻》(大和文華館所蔵、卷子装、15 図)を提示している。また、同氏はこれらの作品は日本に舶載された西洋版画の模写であることを示唆する。

13)岩切友里子 作品解説「40 歌川国芳 楠家勇士四条縄手にて討死」(檜崎宗重編著『秘蔵浮世絵大観』5、株式会社講談社、1989)、224 頁から引用。

14)前掲書 4、作品解説「173 通俗三国志之内孔明六擒孟獲」、205 頁を参照。

らすことで生じた胸や臀部の凹凸などが細緻に捉えられているといつてよい。くわえて、人物の衣服においても彩色による陰影表現を見出せる。画面左に配された「馬忠」の甲冑には唐草紋や亀甲紋といった装飾が施されているが、他の人物にみられるような陰影表現は施されていない。これは錦絵が版画という媒体から、陰影を施し、さらにその部位に細緻な装飾を施すことができなかった、という技術的な問題が存在していたことも考えられる。¹⁵⁾

次に、極端な陰影表現とともに、当期の特徴の一つといえるぎこちない人物描写を採り上げてみたい。例えば、《英雄大倭十二士甲の卯篠塚伊賀守》(大判、安政元年・1854、図6-11)¹⁶⁾は、『太平記』巻二十五の鎌倉征伐における篠塚の雄姿を描いたものである。作品をみていくと、敵を威嚇する篠塚の姿が描かれ、その顔貌は真ん丸な目、剥き出しの歯、大きく開かれた口など迫真性に富む。鍔部分の毛皮には空刷りの処理がなされており、輪郭線を用いずに対象の凹凸、および毛の柔らかい質感が上手く表されている。右手に持つ槍の柄は、画面を二等分に分割するかのように配されている(なお、「太平記」では、篠塚は太刀と金棒を手にしていたという)。しかし、「巾」の字型に曲げられた両腕や、真っ直ぐに伸びた脚などの描写は堅さがみられ、その姿態もぎこちないものといえる。後景に配された煙のようなものは、細い線描を波状に連ねて、薄墨と墨による濃淡が付けられており、戦場のどんよりとした雰囲気演出している。しかし、篠塚の姿態のぎこちなさが目立つ作品といえる。

《和漢準源氏 乙女 天羅国斑足王悪狐華陽夫人顕》(大判、安政2年・1855、図6-12)は、『三国妖狐図会』を題材にしたもので、華陽夫人の正体が露見し、悪狐が東天へ飛び去る場面を描いている。斑足王の驚く姿とともに、画面全体にみられる明暗法を駆使したどぎつい彩色方法が印象的な作品といえる。これは、岡田玉山画『絵本玉藻譚』巻三の挿絵を参考に行っていたこと、また国芳は先行して《三国妖狐図会》(大判、嘉永初期)において同場面を描いていることが指摘されている。¹⁷⁾なお、玉山の挿絵は、見開きを使用して、やや俯瞰的に場面を捉えており、国芳の作品よりも説明的といえる。(図6-13)玉山は、右半丁に斑足王とその家臣を、左半丁に悪狐を配する構成を採る。画面右端の家臣の手を挙げて驚くポーズや、最前景の石柱や欄干に施された線描による陰影表現は、銅版画の影響を示唆するものであり、線描で対象の凹凸を表そうとする玉山の姿勢を見出せる。¹⁸⁾一方で、木々

15)坂本満氏は「陰影法(明暗法)の問題」(坂本満・戸枝敏郎「横浜版画と開化絵」『日本の美術』No.328、至文堂、1993)において、「木版画においては隈取りのように明確な輪郭を持たない陰影のぼかしは刷り技術の難問題でもあった」と指摘している。

16)本揃物は、軍記物語、稗史、説話に登場する12人の英雄を題材に採り、その人物の十二支の動物と関連のある逸話を描いたものである。なお、国芳は天保年間にも同趣向を採る《武勇見立十二支》(天保12年・1841頃)を制作している。なお、本作は題目に「甲の卯」とあるが『太閤記』説話中の篠塚の甲は「龍の甲」と記されており、本作品の描写とは差異がみられ、「篠塚伊賀守」と「卯」の関係性は判然としない。

17)前掲書7、205頁を参照。

18)本図にみられるような、線描による陰影表現は、蘇州版画や中国版本挿絵にもみられるもの

の葉を点描で描いたり、雲霞を用いたりと従来の伝統的な技法も利用している点は興味深い。国芳の作品をみていくと、斑足王を「迫真的」に捉えようとする姿勢は明白で、大きく開いた右手を正面から捉えたり、筋肉の凹凸を彩色の濃淡で表したりしている。驚いて床に倒れ、腕を天に仰ぐ召使いの男の姿態は、大袈裟で誇張された印象を受けるといってよい。瞬間的運動表現を追求するあまり、人物の姿態に硬さがみられるものの、これらの描写は、国芳が対象を迫真的に描こうとした結果といえるのかもしれない。

ここまで国芳の画業とともに洋風表現がみられる作品を中心にみてきた。国芳は洋風表現を、当時輸入されていた洋書挿絵や銅版画、あるいはそれらの模写作品を参考に自身の作品を制作していたことが確認できた。国芳の洋風表現、とりわけ彩色による陰影表現は、主に 1) 透視図法を採り入れた風景画、2) 人物の顔貌や馬の描写にみられた迫真的描写、3) 異国の人物や仏の化身などの特異な存在を表したものに見出すことができ、それぞれの意図は異なっていたといえる。また、画業の後年に至るにつれて極端な陰影表現を用いた作品を制作していたことも指摘できる。しかし、国芳が何故陰影表現を多用したのか、という疑問が浮き彫りとなる。いずれにしても、国芳の洋風表現への関心は、初期から晩年まで衰えることなく、新しい表現を探究する上で、彼が重要視したものであったことは間違いない。

第三節 同時代の浮世絵にみる洋風表現

ここまで、国芳の洋風表現は大きく 3 点の特徴がみられることを指摘した。これらを参考に同時代に制作された作品における類似した表現を確認し、国芳のそれと比較検証していきたい。彼らの作品から国芳の洋風表現との差異を明らかにすることで、各々の洋風表現受容の意図を見出せるのではないだろうか。

a) 透視図法を用いた作品—風景画を中心に—

国芳が活躍する以前から「浮絵」と呼ばれる透視図法を採り入れた風景画が興隆していたことは先にも指摘した。¹⁹⁾歌川派の祖といわれる歌川豊春(享保 20 - 文化 11 年・1735 - 1814)も洋風表現を採り入れた作品を製作しており、国芳もそれらを実際にみる機会があったことは容易に推測できる。また、文化期には北斎を中心として、その一門が銅版画や洋書挿絵から影響を受けて制作した風景画が確認されているので、いくつか採り上げてみたい。

北斎の《おしをくりはとうつうせんづ》(横中判、文化前期・c1804 - 09、図 6 - 14)をみると、うねるような波の描写が特徴的で、藍と墨を用いた陰影表現が見て取れる。本作品は《富嶽三十六景神奈川沖浪裏》(横大判、天保元 - 5 年・1830 - 34 頃)にみられるよう

である。玉山が、西洋製の銅版画、あるいは銅版画を参照して描かれた中国版本挿絵を参考にしていたのかを判断することはできない。

19)「浮絵」については、岡泰正『めがね絵新考』(筑摩書房、1992)、岸文和『江戸の遠近法』(勁草書房、1994)、大久保純一『広重と浮世絵風景画』(東京大学出版会、2007)を参照した。

な飛沫の散る様子などの荒々しい表現を見出すことはできない。こんもりとした波の描写は、《富嶽三十六景》の揃物に比べて、生動感に欠けるものの、現実的な波の表現に近いともいえる。いずれにしても、両作品は、波が散る一瞬の運動表現を描出しようとする北斎の姿勢を見出せる。なお、絵の周囲には枠が設けられ、額に収まる絵画のような印象を受ける作品といってよい。田沢裕賀氏は、本作品について司馬江漢が描く《相州鎌倉七里浜図》(紙本油彩、寛政8年・1796)にみられる波の描写と、北斎が描くその表現との影響関係を示唆している。²⁰⁾江漢のそれには、北斎の波のような誇張された描写はみられないが、丸く盛り上がったその形状に類似点が見て取れる。

北斎の弟子にあたる昇亭北寿(宝暦13? - 文政7年・c1763 - 1824)の《東都深川洲崎従弁天望海上》(横大判、文化年間、図6-15)は、北斎の作品に比べて描写が稚拙に感じられるものの、画面に奥行きを設けようとする北寿の意図は明らかである。画面左の御堂や像と鳥居が見える周囲の消失点が狂い、不可思議な画面となっているが、遠景に海が広がる画面の空間性に富んだ作品といえる。

天保年間、つまり北斎や広重などの風景画が興隆する時代になると、溪斎英泉(寛政3 - 嘉永元年・1791 - 1848)や歌川国貞(天明6 - 元治元年・1786 - 1864)らも制作に着手している。ところが、彼らの作品を見ると、風景画の枠にアルファベットに似た文字(蘭字風模様)や西洋風の文様などの装飾が施されているものが確認でき、異国趣味への関心が窺えるものの、主題である風景については従来の描法が採られているといつてよい。これらのことから、天保期に入ると遠近法を採り入れながらも、従来の三遠法との折衷的な表現が摸索されていたことが窺い知れる。陰影表現が多用された作品よりも、従来の彩色方法や人物描写などが採られた作品が需要者にとって好ましい作品であったとも考えられよう。

浮世絵の風景画における洋風表現の受容は、遠近法という空間を表現する技法が採り入れられているものの、その風景を描く表現、つまり「対象を写實的に描く」という点は需要層には受け入れられなかったといつてよい。むしろ、当時の多くの人々にとって西洋画法を用いた写實的な絵画の方が、ある種誇張されて描かれた錦絵作品の方よりも違和感を覚えていたのかも知れない。洋風表現が多用された風景画が一定の期間、さらにはある程度の作品数が確認されていることから、需要は存在していたものの、長い間続くことはなかったと推測できる。²¹⁾

b) 迫真的描写

国芳の合戦絵に見られた陰影表現は、彼の弟子たちの作品にも見出すことができ、明治期に至る作品にまで受け継がれている。とりわけ、時代が下るにつれて馬にみられた彩色

20) 田沢裕賀「北斎が見たものの学んだもの」(浅野秀剛・吉田伸之編『浮世絵を読む』4 北斎、朝日新聞社、1998)、51 - 61 頁を参照。

21) 前掲書 19、岸氏著書において、浮絵は「十九世紀に入るや、浮世絵の表舞台から徐々に姿を消していった」と指摘されている。寛政年間(1789 - 1800)頃までみられていた「浮絵」に代わって、享和年間(1801 - 03)以降は「洋風風景版画」が制作されたという。

による陰影表現は、線描と併用されることで、対象をより現実的に捉えようとする絵師の意図が明確に示されている。

まず国芳の弟子である歌川芳房(天保 8 - 万延元年・1837 - 60)の《武田上杉川中嶋大合戦》(大判三枚続、安政 3 年・1855、図 6 - 16)においては、画面中央に配された馬の描写が注目される。馬の彩色に微妙ではあるが濃淡によって、対象の立体感を表そうとする試みを看取できるというてよい。馬を繰る上杉謙信や周囲に描かれた人物は従来の武者絵に散見される表現で描かれており、国芳と同様の趣向が凝らされた作品といえよう。これらの描写は、国芳門下の歌川芳員、落合芳幾などの作品にも散見されることから、国芳の表現方法が受け継がれていたと判断できる。

幕末から明治期に活躍した月岡芳年(天保 10 - 明治 25 年・1839 - 92)は国芳の表現を採り入れながらも、新たな試みを行っている。《大日本名将鑑 多田満仲》(大判、明治 13 年・1880、図 6 - 17)は、『多田五代記』などに伝わる神託によって大蛇を射止めたという説話を題材に採るものである。²²⁾中心事物である満中を背後から捉えられており、構図に工夫が凝らされている。馬の尻部には、線描を連ねたり、彩色の濃淡を用いたりして陰影が施されている。また、芳年は線描の肥瘦を描き分けることで、線そのものが動的になっており、国芳の陰影表現とは異なるものを形成しているというてよい。

《芳年武者無類》(大判、明治 16 年・1883、図 6 - 18)の揃物における「相模次郎平将門」においては、馬の顔貌の眉間の皺や足の筋肉にみられる動きの表現が上手く表されている。明治期に入って油彩画や石版画といった写実性に富む絵画技法が流入するにも関わらず、折衷的な画面、つまり従来の線描を用いた表現が需要者に好まれていたことが窺えよう。

ところで、これらの陰影表現は人物には施されていないことが注目される。この点は、人物の顔貌にみられた迫真的描写は当時の人々にとって受け入れがたい描写であったことが理由の一つに挙げられるのではないだろうか。しかしながら、武者絵、および合戦絵を描く上で運動感に富む表現は必要であったと考えられる。それらは、国芳の弟子たち、とりわけ芳年などの明治期の作品にまで見出すことができ、線描と彩色による折衷的な表現方法へと展開を見せるのである。

c) 特異な存在

国芳の陰影表現が異国の人物や癩病を患う人に施されていることを指摘したが、この表現は同時代、および後の絵師たちにおいても散見される。とりわけ横浜開港以降に多く刊行される「横浜絵」と呼ばれる異国風俗を題材にした作品に見出せるといってよい。西洋人、あるいは彼らが身につける衣服や装飾品、さらに蒸気船などは当時の受容層にとって

22) 岩切友里子氏によると、本揃物は明治 10 年(1877)頃から刊行が開始されていたこと、また「明暗や逆光などの光線が木版で巧みに表現され」ていることが指摘されている。なお、同時期に、小林清親の「光線画」と称される作品群の制作時期にあたる。芳年は本揃物を刊行する際、清親の作品を意識していた可能性が示唆される。岩切友里子監修「月岡芳年 幕末・明治を生きた奇才浮世絵師」『別冊太陽 日本のこころ』196(株式会社平凡社、2012)を参照。

は、特異な存在であったに違いない。

一龍斎芳豊(天保元 - 慶応2年・1830 - 66)の《フランダ人ノヅ》(大判、文久元年・1861、図6-19)をみると、面長で鼻の高い人物が描かれているが、瞳は上を向いていて異様な表情を浮かべている。額や鼻筋、頬はハイライトが設けられ、首元の灰色がかった彩色によって、人物の立体感を表そうとする絵師の意図が見出せる。一方で、画面左に配された従者は黒人を描いたものであろうか。肌の色は青黒く、先のオランダ人同様に顔貌の凹凸が彩色によって表されている。また、極端に施された衣服の襷をみると、絵師にとって馴染みのない服を描いたためか、ぎこちないものとなっている。従来の浮世絵作品にみられる衣服の彩色との差異は明らかである。芳豊の関心は、オランダ人を写實的に描くのではなく、日本とは全く異なる容姿の異国人を「変わったもの」として捉えることにあったのではないだろうか。

一川芳員(生没年不詳)の《岩亀楼扇面之図》(団扇絵、文久元年、図6-20)における、画面右に配された外国人男性の顔貌をみると、太い眉、二重瞼、ほうれい線などの特徴が見受けられる。また、極端なハイライトが設けられ顔貌の立体感が描出されているといえよう。一方で、遊女をみると、面長な顔貌、少しつきでた下唇などは従来の浮世絵美人画に散見される描写が採られ、ほつれた髪や差し出された手の描写は艶っぽい仕草が上手く捉えられている。陰影表現は簪に一部見られるのみで、顔貌、衣服などには施されていない。このように、ある程度の型にはまった浮世絵の美人画において、陰影表現を用いた立体感を表したり、対象の人物を迫真的に描いたりすることは必要なかったのかもしれない。

同様に、五雲亭貞秀(文化4 - 明治11年頃・1807 - c1878)の《横浜異人商館之図》(大判三枚続、文久元年、図6-21)は、商館内の状況が描かれたものであるが、いずれも西洋人の服装は衣紋線が強調され、彩色の濃淡による陰影表現が施されている。一方で、遊女(カ)の姿には陰影表現が一切施されておらず、着物や帯には鹿の子紋や亀甲紋、卍錦紋などの意匠が細緻に描かれている。一つの画面に異なる風俗の人物が配された、一種奇妙な画面に、当時の受容者は関心を示していたのかもしれない。しかし、当時の浮世絵師は洋風表現を用いて人物を描いているものの、外国人の顔貌表現には、二重瞼、ほうれい線、高い鼻といったなどの定型化した描写を採っていたようである。つまり、当時の絵師たちは、対象を「写實的」に捉えるというよりも、「新奇なものを描く」ために洋風表現を用いたと考えられ、一種の「差別化」を図っていたと推測できる。坂本氏は「一六世紀から一九世紀の開国以前の日本絵画においては、陰影法は、西欧で行われていたものの凹凸を示す技法としてだけでなく、画法の違いが異国人を示すしとしても用いられていた」²³⁾と興味深い見解を提示している。このことから、当時の絵師たちは西洋画法を一方的に採り入れるのではなく、従来の表現を用いながら描き分けていたことが窺い知れる。それらは、一つの画面に伝統的な人物描写と、陰影表現を多用した人物描写を配することで、折衷的畫面が形成されていたといつてよい。

23)前掲書 15、72 頁から引用。

ここまで、国芳と同時代に活躍した絵師の洋風表現受容についてみてきた。北斎やその弟子たちにおいても、細い線描を用いたり、透視図法を用いたりした作品が制作されていたことから、洋風表現を用いて新しい表現を模索していたことが窺える。しかし、北斎の著名な作品においては、透視図法が用いられているものの、陰影表現を多く見出すことはできない。永田生慈氏が北斎の《富嶽三十六景》に対して「富士という対象物を様々な条件下で捉え、その異なる表情に最大の興味が注がれている」と指摘し、一方広重の《東海道五拾三次》に対して「土地ごとに異なる景観や季節の風物、あるいは風俗といった名所絵的な目的をも」²⁴⁾つと主張しているように、主題は各々作品ごとにあったようだ。次に「陰影表現」について考えてみると、「迫真的な描写」、および「特異な存在」を描く際に洋風表現を採ることは、明治期の絵師にまで確認することができた。一方で、後代の絵師たちの中には、線描と彩色の濃淡を用いて対象の立体感を表そうと、新しい表現を模索している者も見出せた。

第四節 国芳の芸術表現の追究と現実的問題

ここまで、国芳の作品を中心に浮世絵にみられる洋風表現受容の様相を考察してきたが、絵師の関心となったのは「透視図法」を用いた遠近法と、極端に施された「陰影表現」であったと指摘できる。ところで、国芳は安政期以降、陰影表現を多用していたが、その意図は何であったのだろうか。ここで注目したいのが、国芳が安政 2 年(1855)頃から中風にかかり、安政年間の作品には、それまでに蓄積された下絵を利用したと考えられる作品や弟子の補助があったことが確認されていることである。²⁵⁾鈴木氏は「安政期に入った作は、体調不例の故もあってか、気魄の減じた惰性の気味をまぬがれない。人物のポーズも人形風になる。ただ甲冑の描写は少しく故実に即する志向がうかがえ、それなりの努力は感じる。時たまどぎつい洋風明暗法の作を見るのもこの頃である。意気はさかんだが、強弩の末の感は否めない」²⁶⁾と指摘しており、国芳の体力的限界を仄めかしている。また、勝原氏は、国芳の安政 2 年の生人形²⁷⁾に取材した作品群に対して「この後作風に変化が起こり、生人形風のタッチが主流となる。この変化を国芳の老化と見るか、生人形流行に乗じた作風の変化と見るか」と興味深い見解を述べている。²⁸⁾

24)永田生慈『『富嶽三十六景』の出版経緯と本質』(浮世絵太田記念美術館編集・発行『富嶽三十六景』、2005)、99 頁から引用。

25)鈴木氏、岩切氏によって、《赤沢山大相撲》(大判三枚続、安政 5 年・1858/作画期：安政初期)、《六様性国芳自慢》の揃物(大判、万延元年・1860/作画期：天保 6 年・1835)などの作品が指摘されている。

26)前掲書 4、251 頁から引用。

27)木下直之『美術という見世物』(株式会社平凡社、1993)を参照。生人形は、熊本の人形師松本喜三郎が行った見世物興行の一つで、江戸では安政 2 年、安政 3 年に浅草で行われた。その際、異国人物や遊女、「浅茅が原伝説」や「水滸伝」などの説話が題材に採られたという。喜三郎の人形は、等身大、生きたような造形が売り物であったと指摘されている。

28)勝原良太 作品解説「300 浅草奥山生人形異国人物と丸山遊女」(鈴木重三監修『生誕 200 年記念 歌川国芳展』、日本経済新聞社、1996)、275 頁から引用。

この作風の変化を考察する上で、国芳の「一つ家」を扱った作品は示唆に富む。本画題の概要を確認しておく、浅茅が原に住む老婆と娘は、旅人を家に泊らせては、寝ている間に殺害し衣類、金品を奪い生計を立てていたという。ある日、観世音が稚児に化けてその家に泊った際、稚児に思いを寄せた娘は身代わりとなり、老婆に殺される。わが娘の命を殺めたことに悲観した老婆は姥が池に入水する、といった内容である。国芳だけでなく、広重や芳年なども同画題を採る作品を制作しており、その多くが娘を殺める老婆の場面が描かれている。また、安政3年3月には見世物の一つとして、本画題を採る生人形が制作されており、関連する錦絵作品も散見される。²⁹⁾いくつか国芳の作品を採り上げてみたい。

《浅茅原一つ家之図》(大判三枚続、安政2年・1855、図6-22)は、老婆の痩せ細った体、歯が抜けて収縮する口もとの筋肉描写などに陰影表現を施すことによって、その対象の質感が一層リアルなものになっている。しかし、同題材を採る生人形に取材した《当盛見立人形之内一つ家之図》(大判二枚続、安政3年・1856)や《安達原一つ家之図》(大判二枚続、安政3年・1856、図6-23)においては、陰影が強調された画面は、先の作品と同じであるが、線描そのものに勢いがみられなくなる。もちろん、鈴木氏が「人形の印象を与えようとしている」と指摘するように、国芳は説話を題材にしたものではなく、「生人形」を描いたものであることを強調していた可能性も考えられる。しかし、同年の作品である《風流人形尽住吉大明神祐天》(大判二枚続、図6-24)にみられる描写は、陰影表現が雑で、線描にも力がなく、描写そのものが稚拙な印象を受ける。とりわけ、陰影表現が施された部位には、細緻な装飾は施されていなかったり、安政期までの武者絵などに散見された力感のある線描はみられなかったりする。この線描にみられる筆勢の衰えは国芳の最晩年の作品《土佐画卷物之写》(大判三枚続、万延元年・1860、図6-25)に指摘できるが、それは墨をぶちまけて戯れる群衆を描いたものである。墨まみれになった人々、取っ組み合いながら筆を相手の顔に塗りつける人、槍のように長い棒の先に、たっぷり墨を含んだ筆を振り回す人など、人々の滑稽な姿が捉えられている。『国芳の狂画』の作品解説に、「中風の苦しみの中で描かれたと思われる」³⁰⁾とあるように、本作品にみられる人物描写は、線描に力感がみられず、弱々しい。検閲印をみると「改・申・十二」と確認でき、翌(文久元年・1861)3月に亡くなった国芳の絶筆に近い作品といえる。同書解説には「稚拙な線はまた円熟味の作風とは一味違った味わいを持つ」と評されているが、天保年間に同様の題材を扱った《墨戦之図》(大判三枚続)と比較しても、その出来栄の差は一目瞭然といえる。やはり、国芳の晩年の作品は、国芳の新しい表現への追究を示す表現を垣間見せながらも、絵師として活動する上での現実的な問題(病による体の不自由、体力的限界など)に直面していた可能性を否めない。安政期にみられる作風の変化は、国芳のある種妥協策の一つであったともい

29)生人形に取材した作品は、三代歌川豊国、落合芳幾、歌川国郷などによって制作されている。いずれも旅の娘を殺害しようとする老婆にと、それを止めようとする娘を描いたものである。これらの作品と国芳の作品を比べると、国芳の陰影表現は特筆されるものといえる。

30)稲垣進一・恵俊彦編著『国芳の狂画』(東京書籍株式会社、1991)、88-89頁を参照、および引用。

える。

もちろん、国芳の作品制作への探求心は明らかなものであり、晩年まで衰えることがなかったに違いない。しかし、国芳に対して、技術の向上や、新しい表現を確立し続けたという絵師の「理想的」な側面だけでなく、家庭や弟子を抱える、一人の絵師が生き抜くためにとった「現実的」な側面を考慮する必要があるのではないだろうか。

第五節 浮世絵師における洋風表現

第六章では、国芳が採り入れた洋風表現について考察し、その受容の意図を作品から見出してきた。国芳の作品からは透視図法を用いたもの、および彩色の濃淡によって陰影表現を施したものが確認でき、それらは透視図法による風景画、迫真的表現、新奇なものに対する表現といった、対象によって描き分けられていたことを提示した。そして、これらの根底には「新しい情報」を表現する、という意図が存在する可能性に言及した。さいごに、晩年の作品にみられる極端な洋風表現について、国芳は「現実的描写」を追究しながらも、参考にした銅版画や洋書挿絵にみられる表現そのものに「写実」を見出していたこと、加えて、極端に施された明暗法については、病気を患っていた国芳の妥協策であったのではないかと主張した。

国芳の洋風表現受容を考える際、彼は単に洋風表現を受容するだけでなく、それらを採り入れながらも自身の作品にいかに適合させるのか、という点に執着していたことは間違いない。そして、流入する新しい情報をどのように表現するか、という摸索がおこなわれていたといえる。国芳が当時入手困難であった洋書挿絵をどのように手に入れていたのか、という点は諸氏の見解が提示されているものの推測の域を出ない。³¹⁾しかしながら、洋書挿絵の転用作品が存在することからも、洋書を見る機会、あるいは模写する機会を有していたことは間違いない。国芳の交遊関係も、彼の作品制作に大きく影響を与えていたことが示唆されよう。もちろん、国芳だけでなく、北斎、広重の風景画、芳年をはじめ国芳の弟子たちの作品においても、新しい表現を試みようとする姿勢を見出すことができる。浮世絵師たちは、流入してきた洋風表現に対して、採り入れるもの、採り入れないものを選択し、新たな表現を模索していたといってもよい。その過程において、国芳の洋風表現からは、従来の西洋画法にみられる「写実」を意識することにくわえて、移り変わる当時の流行をいかに新しい表現を用いて描出するか、という試みを見て取れるのである。

31) 勝盛氏は前掲書 2 において、『古画備考』に『東西海陸紀行』を所蔵していた石川大浪の息子が「田宮」という姓で浮世絵制作に関わっていたという記述に着目し、これが大浪と国芳との接点となる可能性を示唆している。また、磯崎康彦氏は「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)において、天保 7 年(1836)の曲亭馬琴の古希の賀宴の出席者に、国芳の名前とともに谷文晁(宝暦 13 - 天保 11 年・1763 - 1840)や渡辺崋山(寛政 5 - 天保 12 年・1793 - 1841)といった、西洋画法に関心を示した絵師の名前が散見されることを指摘し、国芳がそのような絵師と交流を持っていたことを示唆している。

【第六章・挿図】



図 6 - 1 歌川国芳 《東都名所浅草今戸》
横大判錦絵、天保 3 - 4 年 (1832 - 33)



図 6 - 2 歌川国芳 《東都三ッ股の図》
横大判錦絵、天保 2 - 3 年 (1831 - 32)



図 6 - 3 歌川国芳 《東都名所かすみが関》
横大判錦絵、天保 3 - 4 年 (1832 - 33)



図 6 - 4 歌川国芳 《東都首尾の松之図》
横大判錦絵、天保 2 - 3 年 (1831 - 32)



図 6 - 5 歌川国芳 《太平記英勇傳 藤原正清》
大判錦絵、嘉永元 - 2 年 (1849 - 50)



図 6 - 6 岡田玉山「清正済州より富士山を見る図」
『絵本太閤記』六編卷五(19 丁・裏、20 丁・表)
版本墨摺、寛政 9 - 享和 2 年(1797 - 1801)
(※部分、彩色は後補による)



図 6 - 7 歌川国芳
《木曾街道六十九之内
赤坂光明皇后》
大判錦絵、嘉永 5 年(1852)



図 6 - 8 岡田玉山「光明皇后の故事」
『絵本太閤記』四編卷十
(12 丁・裏、13 丁・表)
版本墨摺、寛政 9 - 享和 2 年(1797 - 1801)



図 6 - 7(拡大・部分)
図 6 - 8(拡大・部分)



図 6 - 9 歌川国芳《甲越川中島大合戦》、大判錦絵三枚続、嘉永 5 年(1852)



図 6 - 10 歌川国芳《通俗三国志之内孔明六擒孟獲》大判錦絵三枚続、安政元年(1854)



図 6 - 11
歌川国芳
《英雄大倭十二
士甲の卯篠塚伊
賀守》、大判錦絵
安政元年(1854)

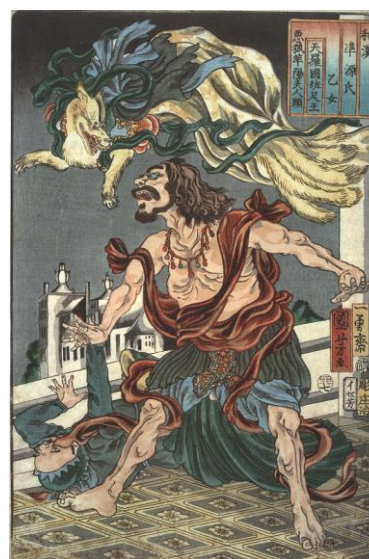


図 6 - 12
歌川国芳
《和漢準源氏乙女
天羅国斑足王悪狐
華陽夫人顛》、大判錦絵
安政 2 年(1855)

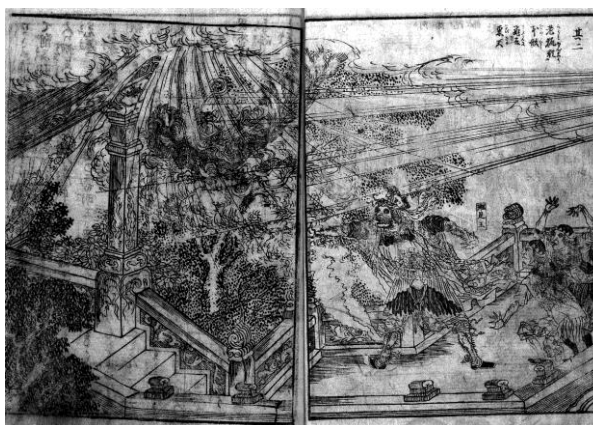


図 6 - 13 岡田玉山『絵本玉藻譚』巻三

らうこほんしやうをあらはしとうてんにとびさる
「老狐顕本性飛去東天」

(23 丁・裏、24 丁・表)

版本墨摺

文化 2 年(1805)

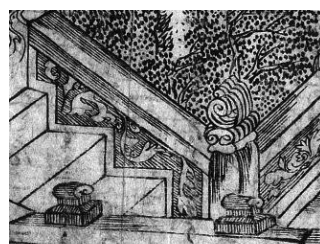


図 6 - 14 葛飾北斎

《おしをくりはとうつうせんのか》

横中判錦絵、文化年間(1804 - 17)前期



図 6 - 15 昇亭北寿

《東都深川洲崎従弁天望海上》

横大判錦絵、文化年間(1804 - 17)



図 6 - 16 歌川芳房《武田上杉川中嶋大合戦》

大判錦絵三枚続、安政 3 年(1855)






		<p>図 6 - 17 月岡芳年 《大日本名將鑑 多田満仲》 大判錦絵 明治 13 年(1880)</p>
		<p>図 6 - 18 月岡芳年 《芳年武者無類 相模次郎平将門》 大判錦絵 明治 16 年(1883)</p>
		
<p>図 6 - 19 一龍斎芳豊《オランダ人ノヅ》 大判錦絵、文久元年(1861)</p>	<p>図 6 - 20 一川芳員《岩亀楼扇面之図》 団扇絵、文久元年(1861)</p>	



図 6 - 21 五雲亭貞秀《横浜異人商館之図》、大判錦絵三枚続、文久元年(1861)

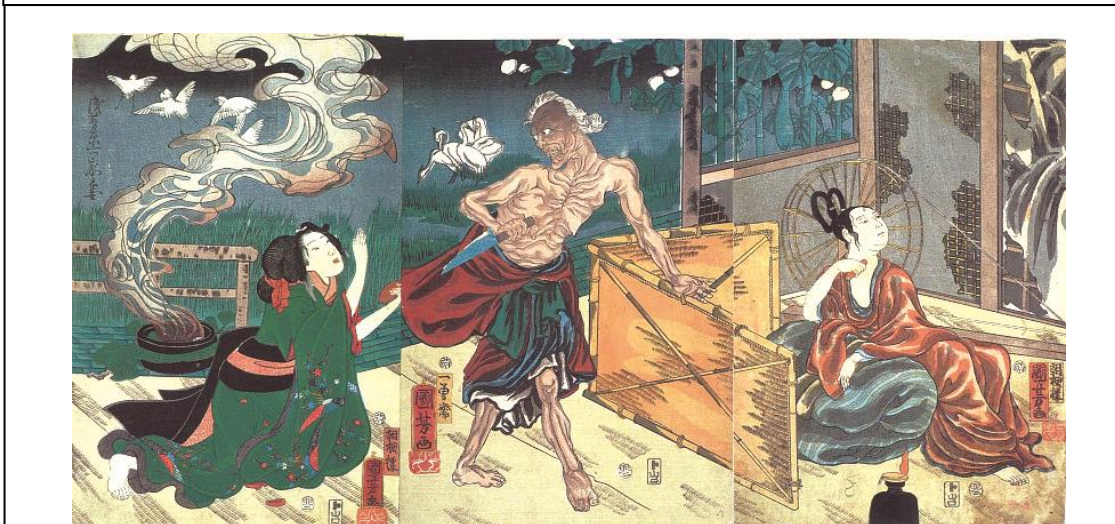


図 6 - 22 歌川国芳《浅茅原一ツ家之図》、大判錦絵三枚続、安政 2 年(1855)



図 6 - 23
歌川国芳
《安達原一ツ家之図》
大判錦絵二枚続
安政 3 年(1856)



図 6 - 24
歌川国芳
《風流人形尽
住吉大明神祐天》
大判錦絵二枚続
安政 3 年(1856)



図 6 - 25 歌川国芳《土佐画卷物之写》、大判錦絵三枚続、万延元年(1860)

第七章 国芳から明治時代へ —安政期の絵本制作をめぐる—

第一節 国芳の絵本制作

歌川国芳は、天保年間以降、錦絵、版本挿絵だけでなく多くの絵本を制作していた。その内容は、彼が得意とした武者絵、狂歌を題材とするもの、当世風俗を描いたものなど、ある分野に特化したものであった。そのような中で、国芳の晩年にあたる安政2年(1855)序、安政4年(1857)刊行の『風俗大雑書』(以下、『大雑書』と略称)、同3-4年刊行『国芳雑画集』(二編二冊、以下『雑画集』と略称)は、様々な分野の画題を収載しており、先に挙げた絵本とは性格を異にしている。(【表7-1】参照)国芳の晩年期(文久元年・1861没)に制作されたそれらは、彼の画業を集約した作品といえよう。

ところで、国芳の絵本に関する纏まった研究は、恵俊彦氏の「国芳の絵本」1、2があるものの、書誌情報や本文の翻刻を主とし、挿絵にみられる表現や描写に関する考察が少ない。また、氏は「中風で不自由であった彼は、テクニックを教えるのではなく、いわゆる“絵の楽しさ”を教えようと」していたと述べている。¹⁾たしかに、先の二書を見たとき、挿絵にみられる線描は、それまでの作品と比較すると明らかに弱々しいものになっている。安政期以降、国芳の錦絵作品においても、極端な陰影表現を採る作品を多く確認できることは先述した通りである。しかしながら、洋風表現を意識したものや画面構成に工夫をみせる挿絵を看取でき、国芳の表現に対する貪欲な姿勢が衰えていないことを理解することができる。『大雑書』には、花笠文京(寛政6-万延元年・1785-1860)の序文に「世に浮世絵手本と称する物不少と雖も、蕙斎が畧画式為一が指南早引等。其糟粕ならざるハなし。旧友一勇齋粵に感あり。一宵燈下に筆を採て一冊と成」とあり、国芳が既存の絵手本を意識しながらも、それらとは異なるものを制作しようとしていたことが読み取れる。

一方で、国芳の絵本の特徴として、風俗画を多く扱っている点を挙げることができる。それらからは、当時の流行を敏感に感じ取り、需要に応える必要のあった職業絵師としての側面をみせながらも、彼独特の表現を模索する姿を看取できるのではないだろうか。

第七章では、『大雑書』、および『雑画集』を改めて考察し、画題選択や表現方法にみられる工夫を明らかにしていくとともに、当時の流行や出来事などとの関係についても述べていく。くわえて、同時代絵師が制作した絵本と比較し、彼が絵手本を通して後世に何を伝えたかったのかを明らかにする。

第二節 『風俗大雑書』と同時代絵師の絵本

本書は一巻一冊、中本色摺の絵本である。全20丁のうち武者絵・説話画と戯画が多くをしめ、他に風俗画、動物図など国芳が得意としたものが多く収載されている。文京の序文には、「安政二乙卯春日」と確認できるが、奥付には「安政四丁巳歳季冬書誌浅草中代地野

1) 恵俊彦『国芳の絵本』1,2(株式会社岩崎美術社、1989)を参照、および284頁から引用。

村新兵衛」と記されており、本書の刊行年は詳らかでない。なお、国芳が挿絵を担当した『写生百面叢』（天保 11 年・1840）、『神事行燈』（文政 12 - 天保 4 年・1830 - 33 頃）二編などにおいて序文を寄せていることが指摘される文京は、本書 6 丁・裏、7 丁・表に「百文舎外笑」、14 丁・表には「魯純翁」という名で狂歌を載せている。²⁾文京は、国芳に対し「就中武者ぶりの真あれば世話人物羽毛の行草あり」と、武者絵を真書、つまり点画を正確に書いた楷書体に、説話人物や動物画は曲線を活かした行書と草書に例えている。続いて、「像に因て笑を催し。遂に絶倒するに至る」、また「瀉々落々の当意即妙」と記し、国芳は絵によって見るものに笑いを誘い、各々画題ごとに上手く適応して作品を制作していると評する。では、本書に収載される挿絵についてみていきたい。

a) 武者絵・説話画にみる国芳の工夫

先にも述べた通り、本書は武者絵、戯画、風俗画などの多岐にわたる分野の挿絵を載せており、国芳の錦絵作品に散見される図様も見出せる。まず、最も多く収載されている武者絵・説話画は、「新田義貞」、「市原の鬼童丸」などの軍記物語、「九紋龍史進」、「豫讓」などの中国説話に関するものを採り入れている。それらの画題は国芳自身、あるいは他の絵師の作品にも散見されるものであり、画題の選択に目新しい点はみられない。では、挿絵に国芳独自の表現を見出せるのであろうか。いくつか採り上げてみたい。

「紅葉狩」（図 7-1）をみると、腰を低くして、刀に手を掛けながら、画面上方の鬼女を睨む維茂、上方から襲いかかる鬼女が描かれている。この維茂の武勇は、謡曲の題材の一つであり、当時の人々によく知られたものであった。本図のような維茂と鬼女が取っ組み合う場面は、様々な絵師によって描かれており、定型化した図様といえる。³⁾画面左上方から配された、暗雲を意図したような線描は、鬼女の襲撃という緊迫した場面を醸し出している。鬼女の乱れる髪、揺れ動く着物の裾などの運動表現が、暗雲と連動しているといえよう。国芳は同画題を《余吾將軍平維茂》（大判、文政 10 年・1827 頃）、《武勇擬源氏 紅葉賀 平惟茂》（大短冊判、弘化期・1844 - 47）などで扱っている。前者は、維茂と鬼女が取っ組み合う場面を描いており、目を吊り上げて、下唇をかみしめながら、太刀を振り上げる維茂、対して維茂の髻をつかみ必死に抵抗する姿を捉えている。青白い肌や避けた口の鬼女は不気味でおそろしい。後者は、維茂がうたた寝をしているところへ、美女に化けた鬼女が近づいてくる場面を描く。維茂の傍に配された、盃中の酒に映る美女の顔は鬼と化し

2) 漆山天童編「近世人名辞典」三（『日本書誌学大系』36 - 3、青裳堂書店、1987）には、「戯作。豊島新造。花笠魯助。登場来甫・魯純翁半空等と称す。東條琴台の兄なり。万延元年没。」とある。また、木越俊介氏によって「百文舎外笑」は、文京が『役者金剛力』（天保 11 年・1840）江戸の巻以降用いたものという指摘がなされている。「“代作屋大作”花笠文京の執筆活動について」（日本近世文学会編集・発行『近世文芸』69、1999）、37 - 51 頁、および「天保年間の花笠文京—補正」（山口県立大学国際文化学部編集・発行『山口県立大学国際文化学部紀要』第 11 号、2005）、25 - 29 頁を参照。

3) その他の絵師による作品については、佐々木守俊・滝沢恭司編『浮世絵大武者絵展』（町田市立国際版画美術館、2003）が詳しい。

ており、その後の展開を暗示させる。「紅葉狩」は、先の二作品に比べると、画面の迫力や工夫に乏しさを感じるが、晩年にいたってもなお、運動表現の描出を試みる国芳の制作姿勢を見落とすことはできない。

「源頼光」(図 7 - 2)は土蜘蛛襲来場面を描いたもので、国芳の錦絵作品においても散見される。病に伏す頼光は落ち着いた様子で、静かに刀に手を伸ばし、一方、隣の小姓は恐怖のあまり、地面に顔を伏せ、右手を頼光の方に伸ばして助けを求めている。画面奥の杉戸絵は、杉戸の木目が段々と土蜘蛛に変化していくところが描かれており、不気味な雰囲気強調している。国芳は土蜘蛛の演出にこだわりを見せており、《源頼光》(大判二枚続、文化 13 - 14 年・1816 - 17)では僧から蜘蛛へと変化していく様子を、一方、《源頼光公館土蜘蛛作妖怪図》(大判三枚続、天保 13 - 14 年・1842 - 43)では顔面は蜘蛛、体は僧の姿をし、糸を繰り出す土蜘蛛が、様々な妖怪を出現させる様子を描き出している。同場面を描いた北尾政美『絵本英雄鑑』(寛政 3 年・1791)の 10 丁・裏、11 丁・表(図 7 - 3)には、「一人の僧形見みハレ千筋ちすぢの索さくを捌さて」とあるように、ずんぐりとした僧が手から何本もの細い糸を繰り出しながら現れる場面が描かれている。政美は、僧の姿をした土蜘蛛を描いているものの、国芳のように僧から蜘蛛へと本性を現す土蜘蛛の様子を捉えてはいない。国芳は土蜘蛛の出現場面、とりわけ僧から蜘蛛へと変化する姿に関心を示していたようである。

b) 当世風俗との関係

一方、戯画においては、国芳のユーモアに富む挿絵がみられるとあってよい。閻魔大王と奪衣婆が言い争う場面を描いている「老婆の恠気」(9 丁・裏、10 丁・表、図 7 - 4)では、閻魔大王が奪衣婆に胸座をつかまれて困った表情を浮かべている。眉をハの字にし、奪衣婆と視線を合わせようとしない閻魔の苦しそうな姿は見るものを笑いに誘う。その後景を岩場の後ろから覗いて微笑む女の霊は、閻魔大王の浮気相手であろうか。口論の種とも考えられる女の霊の微笑は、ある意味でおそろしい。慌てて喧嘩を止めに入る牛頭の姿は、場面の諧謔味を増す要素の一つになっているといえよう。なお、奪衣婆は、嘉永 2 年(1849)頃から正受院の奪衣婆像が子供の無病息災に霊験があるとして民衆から崇められていたという。⁴⁾本図の刊行年とは、少しひらきがあるものの、当時人々にとって身近な信仰対象であったと考えられる。

同見開きには、狂言の「朝比奈」を題材にした「朝比奈地獄廻」が描かれている。そこにみられる閻魔大王は、朝比奈三郎義秀に手を合わせて、泣きすぎるかのように助けを求めている。また、同頁には、無題であるが、女の霊を腹ましてしまったために、困った表情を浮かべる閻魔大王と、そのことを責める奪衣婆も描かれている。ここに描かれる閻魔大王は、いずれも地獄の王としての姿はなく、情けない一面を覗かせている。まるで、国

4)秋田達也 作品解説「386 奪衣婆と翁稲荷の首引き」(岩切友里子監修『没後一五〇年記念 歌川国芳展』、日本経済新聞社、2011)、301 頁を参照。

芳の手によって面白おかしく弄ばれているかのようである。

「条仙人」(図 7-5)は、空を飛ぶ術を持つ久米仙人が飛行中、岸边川で洗濯をしている女性の白い脛に見とれている内に墜落し、その仙術を失ってしまう逸話を描いたものである。本図では、画面上部に雲のようなものに乗って浮遊する久米仙人を、中央に洗濯に励む美女を配する。鼻の下を伸ばした表情を浮かべた仙人は、雲の端に手を置き、覗き込むようにして女性に視線を送っている。対して、女性は仙人の視線に気づいたのだろうか、上方へ視線をやる瞬間が捉えられている。「条仙人」は、安政3年(1856)に浅草で催されていた見世物の一つ「生人形」の題材として民衆に知られていたようで、それを描いた錦絵作品も確認されている。それらは、いずれも仙術を失って落下する久米仙人とそれに驚き尻もちをつく女性が描かれており、国芳のそれとは場面が異なっている。⁵⁾しかしながら、本書の制作時期と見世物の興行時期が近いことから、国芳は見世物を意識して、「条仙人」を本書に採り入れたのかもしれない。

c)既存の絵本利用

諸氏の研究によって、本書の12丁・裏から15丁・表の見開き3頁にみられる風俗図は、渡辺崋山(寛政5 - 天保12年・1793 - 1841)の『一掃百態図』(文政元年・1818、以下、『百態図』と省略)を参考にして描かれたと指摘されている。⁶⁾なお、『百態図』が刊行されるのは明治12年(1879)であり、国芳がどのようにして崋山のそれを実見したのか、という点は明らかになっていない。⁷⁾吉沢忠氏が、崋山の『百態図』の目的は「現代風俗」を描き出すことであったと指摘している。しかし、国芳の関心は、主として吉原をはじめとする庶民の生活に関わるものであったようで、崋山が描く武士の一行などの上層階級に関する挿絵には示されていない。⁸⁾また、国芳は人物の着物の意匠を緻密に描いたり、顔貌表現を笑顔や困った表情などに描き分けたりするなど、庶民の生活風景を生き活きと描き出している。(図7-6)単なる図様の転用に終止しない、国芳の制作姿勢が垣間見える。

一方で、序文には蕙斎英泉と葛飾北斎の名前が記されていたが、両者の絵手本に収載された図様の存在が本書に転用されていた可能性が仄めかされる。例えば、「子丑」(8丁・表)は、北斎の『略画早指南』の丑の図様と類似している。もちろん、このような丑の図様は

5)国立歴史民俗博物館編集・発行「見世物関係資料コレクション目録」『国立歴史博物館資料目録』[9](2010)を参照。同書には、三代歌川豊国、歌川芳幾などの同題材を描く作品が掲載されている。なお、国芳自身も生人形を題材にした《当世見立人形の内 条の仙人》(大判錦絵二枚続、安政3年)を制作している。

6)漆山又四郎著『絵本年表音順目録』(昭和6年・1931、早稲田大学所蔵自筆本)には、『風俗大雑書』の項目に「崋山ノ一掃百態ヨリ取りシ画アリ」とある。また、恵氏も前掲書1、および『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)、77頁において指摘している。

7)国芳と崋山の交流については、第六章註31、磯崎康彦氏論文を参照。また、鈴木重三氏は、国芳が崋山の原稿本かその転写本を実見していた、あるいは両者が参考とした共通する種本の存在を示唆するなどの見解を主張している。『国芳』(株式会社平凡社、1992)、255頁を参照。

8)吉沢忠「渡辺崋山筆一掃百態図について」(国華編集委員会編集『国華』812号、国華社、1959)、413 - 424頁を参照。

多くの絵師によって描かれており、国芳が北斎のそれを参考にしていたと断定することはできないが、国芳は多く扱われる図様を自身の絵本に採り入れていたことが確認できる。しかし、「戌亥」をみると、眉間に皺を寄せて牙をむき出しにして、取っ組み合う場面が描かれている。犬の表情が上手く捉えられ、運動表現に富む姿が表されているといつてよい。同じ動物を扱いながらも、動物の生態描写を描き出している点に国芳の工夫を見出せる。

d) 言葉遊びに関する挿絵

『大雑書』の序文に「豈徒に^{あにたゞ いひ}云がちの地口秀句なら。何か^{いづれ}國芳の右に出る者あらん」とあるように、本書の挿絵は言葉遊び、あるいは川柳や俳句との関連が示唆されるものが多く含まれていることも特徴の一つといえる。天保年間には『絵本柳樽』(八島五岳著、初編 - 6 編、天保 5 - 15 年刊行)のような川柳に関する版本が刊行されており、岡田^{はじめ}甫氏は、『絵本柳樽』だけでも 200 冊以上、さらにその類書は 150 種程存在していたと指摘している。⁹⁾ 川柳に関する版本は、当時の人々にとって馴染み深い作品であったことが示唆される。なお、国芳は川柳を絵画化した絵本『神事行燈』巻二において挿絵を担当している。日野原健司氏は、同書の序文から国芳が鳥羽僧正、勝川春英らの草画を参考にしていたことを指摘しており、彼らの作品と類似した図様も提示している。¹⁰⁾

そこで、注目したいのが『大雑書』8 丁・裏、9 丁・表に描かれた戯画である。これらは古くからの習慣や説話を、おもしろおかしく戯画化したものであるが、いくつかの図様は先述した『神事行燈』、『絵本柳樽』などの俳句や言葉遊びの挿絵にも利用されている。

まず、「足鼎」をみると、国芳のそれは略筆で描かれながらも、酔いのためにふらつきながら舞を興じる、足鼎を被った僧の姿が捉えられている。(図 7 - 7) 本画題は、『徒然草』第五十三段に収載された説話であり、西川祐信の『絵本徒然草』巻中、2 丁・裏、3 丁・表には同様の場面が描かれている。この図様は定型化されていたようで、鋏形蕙斎の『略画式』(寛政 7 年・1795、図 7 - 8)、『神事行燈』初編(大石真虎編、文政 12 年・1829)、『画本柳樽』4 編(八島五岳編、天保 12 年・1841) などにおいても、頭に足鼎を被った人物が宴に興じる場面を見出すことができる。¹¹⁾ 国芳は、周囲に配する人物も手を挙げたり、指を指したりして騒ぐ姿を上手く表しているといつてよい。完全に図様が一致するわけではないが、それは当時、頻繁に描かれ、かつ狂歌や戯画といった諧謔に富む作品に多く採られていたといえる。

次に、「小松引」をみると、根のはった小松を引き抜いたものの、勢い余って尻もちをつきそうな女官が描かれている。「小松引」とは「平安時代、正月初めの子の日に、野に出て

9) 岡田甫『川柳絵本柳樽』(芳賀書店、1969)、321 - 44 頁を参照。

10) 日野原健司「国芳の戯画—そのアイデアの源流」(太田記念美術館・NHK プロモーション編集・発行『没後 150 年記念破天荒の浮世絵師歌川国芳』、2011)、232 - 40 頁を参照。

11) それぞれ表題、および句は以下の通り。「つれゝの内」(『略画式』、30 丁・裏)、「かなへませぬ／盲になどと／初手ハシやれ」(『神事行燈』初編、8 丁・表)、「鼎ませぬ／めくらになどゝ／初手ハシやれ」(『画本柳樽』4 編、9 丁表)。

小松を引き抜いて遊んだ行事」であり、大和絵をはじめ多くの絵師によって描かれていることから伝統的画題の一つであったといえる。『溪斎略画』2丁・裏に「小まつ引」の図様を見出せるものの、国芳のような滑稽さはみられない。

「時参」では、丑三つ時に誰かを呪いにきたものの、犬に吠えられて困惑している女性の姿が描かれている。(図7-9)眉をハの字にして困った表情を浮かべながら、槌をかざす姿は笑いを誘う。なお、国芳は『神事行燈』二編においても「かなづちをわすれて丑の時参り」の句にちなむ挿絵を載せている。同時代作品をみると、蕙斎は『蕙斎画譜』巻下(文化5年・1808)において、「人を呪わば穴二つ」という慣用句に対して挿絵を描いている。蕙斎の図様は、鍬を持って穴を掘る姿を描いており国芳のそれとは異なっている。また、『絵本柳樽』三編(緑亭川柳撰、溪斎英泉画、弘化4年・1847、8丁・裏、図7-10)においても、鶴芝の「一念も蛇に飛のく時参り」という句とともに、蛇に驚く女性の姿が描かれている。月夜の下で、頭に蠟燭を付けて釘を打つ姿は異様であるものの、右足をひょいっと挙げて蛇に驚く姿は可愛らしい。鈴木堅弘氏は、「丑の刻参り」は不嫉の訓戒を広めるべく教訓書に採り上げられていたと指摘する。一方で、「近世前期から民間の儒学者や心学者の間で拡まる怪異否定の思潮(弁断)」が起こり、「怪異否定の思潮を戯作化する諧謔精神」によって、「丑の刻参り」は絵本、錦絵、春画などの娯楽性の高いものにも題材が採られるようになったという。¹²⁾いずれにしても、庶民にとって非常に馴染みのあるものであったと推測できる。

最後に「面壁」を採り上げる。(図7-11)本図は、達磨が蕎麦をすすする姿が描かれており、達磨が9年間壁に面して座禅を組んだという「面壁九年」に因むものである。「面」と「麵」の語呂合わせか、あるいは何杯もの蕎麦を食べ続けその場から動かないことを、9年間座禅を組み続けた達磨の姿と重ねたのか、その真意は推測の域を出ない。なお、本図は岩切友里子氏によって、同趣向を採る作品として《木曾街道六拾九次之内守山達磨台大師》(嘉永5年・1852、大判)が指摘されている。¹³⁾次にみていく『国芳雑画集』(二編、17丁・表)においても、蕎麦を喰う達磨が描かれている。張子犬に見られながら、その場に座り込んで蕎麦を食べる姿は可愛らしい。蕎麦屋の看板をみると、「あしのはや」と記されている。これは、画題の一つとしても知られる「芦葉達磨」にかかっていることが確認できる。また、達磨の後ろの樽には「はりこ丁式町目」とあり、こちらも「張子犬」との関連が示唆される。なお、国芳は達磨を題材とした戯画を多く制作しており、古くから禅宗画の一つとして好まれた「達磨」も、江戸の庶民にとっては笑いの対象の一つであったといつてよい。¹⁴⁾ 国芳の言葉遊びは、観賞者にそれらを見つけ出させるかのように、挿絵中に散りばめられ

12) 鈴木堅弘「浮世絵に描かれた『丑の刻参り』に関する一考察」(国立国際浮世絵学会編集委員会『浮世絵芸術』第165号、国際浮世絵学会、2013)を参照、および引用。

13) 財団法人平木浮世絵財団企画・編集・発行『平木浮世絵文庫1 歌川国芳 木曾街道六十九次』(2010)、76頁を参照。

14) 国芳は《流行達磨遊び(蕎麦・首引き)》(横大判、天保10-13年・1839-42)においても、蕎麦を喰う達磨を描いている。

ている点でもおもしろい。

ここまで、『大雑書』の挿絵を中心に、先行作品との図様との比較を行ってきた。画題選択という点を考えると、国芳は馴染みのあるものを採り入れていたといえてよい。とりわけ、当時の川柳や言葉遊びなどの題材に採られる画題を多く収載しており、庶民の人々にとっては馴染み深いものであったと考えられる。一方で、国芳は先行する絵本を参考にし、当世風俗を描出することに重きを置いていた。しかし、『大雑書』のような武者絵や風俗画などを収載する絵本は、北斎の『北斎漫画』初編や蕙斎の『諸式画鑑』などの先行作品にも確認することができ、新鮮味がない、と捉えられるかもしれない。これは、本書の序文に「追々編を嗣で大全と呼ばんとする」とあるものの、続巻の刊行に至らなかった要因の一つとして考えられる。本書は、国芳が病気を患った安政期の作品ということもあり、線描に力感のない挿絵が目立つものの、その一方で彼らしい生き活きとした人物描写や滑稽な戯画などを見出せる点は特筆されるものといえる。

第三節 『国芳雑画集』について

本書は、安政3年(1856)、安政4年(1857)に一冊ずつ刊行されている。ともに中本色摺、全20丁で、収載される画題は、『大雑書』と同様に国芳が得意としたジャンルが多い。日野原氏は、『雑画集』について「武者絵から戯画迄幅広いジャンルを手掛けた国芳の特色を手軽に味わうことのできる絵手本」と評し、とりわけ二編は「初編に比べ戯画や風俗画の割合が高い」と述べている。¹⁵⁾また、鈴木重三氏は「『北斎漫画』と発想のじつによく通じる漫画分子の多い諸図、特に人の顔を、塗り鞆や水面へ映して、ちょうど偽影鏡風に縦あるいは横に長く映る滑稽味を見せた着眼など、北斎より数歩近代へ近づいている」と見解を示している。本書の戯画・風俗画については後述することにする。

初編の序文は梅素亭玄魚(文化14 - 明治13年・1817 - 80)¹⁶⁾が担当しており、そこには「異国の写真を描バ司馬江漢もおよバぬわざ」と記されているように、本作品には国芳の洋風表現への関心を顕在化した挿絵を多く見出すことができる。一方、二編の序文は「珍文閑人」という人物が担当している。印をみると「交来」と判読でき、戯作者の武田交来(文政10 - 明治15年・1827 - 82)の存在が示唆される。彼の父は木挽町芝居附茶屋高麗屋金三郎であり、「珍分館高麗」の号を名乗っていたこと、また光来は玄魚に師事していたことも指摘されており、「珍分閑人」が彼である可能性が高い。序文をみると「倭繪ハ人の^{やまとゑ}諺^{ことわざ}をたねとして萬物の^{よろづ}容^{かたち}とハなれりける」とあり、本書においても挿絵と言葉遊びとの関係を示唆している。また、国芳が武者絵や狂画で人気を博していたことも述べられている。な

15)日野原健司 作品解説「181 国芳雑画集」(太田記念美術館・NHKプロモーション編集『没後一五〇年記念 破天荒の浮世絵師 歌川国芳』、NHKプロモーション、2011)、266頁から引用。

16)梅素亭玄魚は、通称宮城喜三郎。浅草三好町で筆耕を業とする。嘉永年間頃から錦絵の袋絵や目録、千社札、双六のデザインを手がけ、俳句や狂歌もよくしたという。安政2年(1855)の大地震の時に、鯉絵を考案した絵師ともいわれている。狩野快庵編『狂歌人名辞書』(文行堂、1928)、193頁、および国際浮世絵学会編『浮世絵大辞典』(東京堂出版、2008)、389頁を参照。

お、『雑画集』には異版本が存在する。¹⁷⁾明治期以降のものと考えられるが、挿絵には解説が付され、内容も一部改変が加えられている。時代が下ってもなお、ある程度需要が存在していたことを仄めかす資料といえよう。¹⁸⁾では、いくつか挿絵を採り上げてみたい。

a) 『国芳雑画集』初編

1) 洋風表現について

先にも指摘した通り、本書においては国芳の洋風表現への関心が強く打ち出されていることが注目される。とりわけ、彩色による陰影表現を用いることで、立体感を描出していることが指摘できる。「混論国珊瑚をとる図」(図 7-12)は、異国風俗を描いたものであるが、人物の陰影表現が極端に施されている。岩場に腰かける人物は、彩色による陰影表現で凹凸が示されることで、その筋肉の描写を強調している。なお、クロンボウを題材とする川柳も『絵本柳樽』巻3に収載されている。¹⁹⁾

同様に、「武蔵坊弁慶」は弁慶が三井寺の梵鐘を奪って比叡山に引き上げたという伝説を題材にしたものである。第四章でも採り上げたように、国芳や北斎なども本画題に関する作品を制作している。しかし、本図にみられる国芳の意図は、弁慶の筋骨隆々の姿態をいかに描出するかにあるように思われる。巨大な梵鐘を担ぐ弁慶の腕や背中には線描とともに、彩色の濃淡によって凹凸が表されており、国芳は対象を現実的に描き出そうとしている。安政期の合戦絵などにみられた、硬さのある人物描写ではなく、従来の武者絵に散見される人物描写に陰影表現を施している。梵鐘を匡郭からはみ出すように描くことで、その大きさを強調しているようである。また、「三浦大助身方をはげます図・同荒二郎義澄」(3丁・裏、4丁・表)や「佐々木三郎」(14丁・表)をみると、砂浜を駆ける馬の筋肉の描写は、彩色の濃淡によって凹凸が表され、動きの表現が表されているといっていよい。また、「佐々木三郎」は正面を向いた馬を描いており、その構図もおもしろい。このように、初編の特徴の一つに極端に施された彩色による陰影表現が挙げられる。安政期になると国芳は錦絵作品においても陰影表現に関心を示しているが、本書では彩色のみに止まっており、人物描写は従来のものを採っている。つまり、安政期の錦絵作品に比べて、西洋画法を多用する姿勢が希薄化しており、折衷的表現を形成しているのである。『雑画集』は、国芳の表現への執心を見出せるとともに、版元や需要層の存在を意識した表現も同時に存在して

17) 『雑画集』初編には異版が存在することを確認しており、先の引用文の「江漢」が判断の一つとして挙げられる。すなわち、「江漢」と記されるものは埋木であり、「公鑒」となっているものが初版、あるいはそれよりも早く刊行されたものと考えられる。明治大学所蔵には『雑画集』初編が2冊所蔵されているが、江戸文芸文庫所蔵版は「公鑒」、中央時田ことわざ所蔵版は「江漢」となっている。前書は挿絵の摺りの状態をみても、墨の濃淡を活かした陰影表現、丁寧な彩色を確認できる。一方、後書は藍色を多用し、摺りが雑な印象を受ける。

18) 異版本については、拙著「歌川国芳筆『国芳雑画集』異版本」『関西大学博物館紀要』第19号(関西大学博物館、2013)を参照。

19) 『絵本柳樽』巻3、13丁・裏による。挿絵は、坐って珊瑚を眺めるところを描いている。浮寫の句は「くろんぼう是よりうへは日にやけず」とある。

いたといえよう。

2)画面構成の工夫

『大雑書』と『雑画集』初編、および二編においては重複する画題が散見されるが、国芳は同じ画題を採りながらも、その画面構成に工夫を凝らしているのである。

「平井保昌・袴垂保輔」(図7-13)をみると、背を向けた保昌が岩場に腰かけて笛を吹く姿が描かれている。そして、保昌よりも画面手前に、刀を振りかざして今にも襲いかかろうとする、保輔が配されている。本画題は、『今昔物語』巻二十五などに収載される逸話で、定型的な図様は、野原に一人悠然と笛を吹く保昌、その後ろをつけていく保輔を正面から捉えるものである。この定型図様を用いた代表的な作例として、月岡芳年の明治15年(1882)第一回内国絵画共進会出品作、およびそれを錦絵にした《藤原保昌月下弄笛図》(大判三枚続、明治16年・1883)を挙げることができる。満月を画面左に、月明かりの下、泰然と笛を吹く保昌を中央に、今にも太刀を抜こうとする保輔を画面右に配する。両者の鮮やかな衣装とは対照的に、人物の周囲には薄のシルエットのみが描かれる。秋の夜の冷たい空気感が上手く表されている。再度、国芳の挿絵をみると、両者は背を向けており、従来の作品とは異なる視点を用いて描出していることは明らかである。同趣向を採るものは、「能登守教経・源義経」(17丁・裏、18丁・表)、「義経弁慶・知盛」(18丁・裏、19丁・表)などにも確認できる。いずれも、場面の中心人物である義経、知盛は顔貌などがみられず、国芳は人物描写よりも画面の空間性や構成に関心を示していたようである。

このように、初編にみられる武者絵は、各々の説話や軍記物語で著名な場面が採られているものの、画面構成や奥行きを描出などに国芳の工夫が看取できるといってよい。また、画面の主角を背面のみで配するなどの、特異な画面が形成されている点も特徴の一つといえる。このような画面の中心人物を後ろから描く図様は、鈴木氏によって『かなよみ八犬伝』第11編(18丁・表)にも見出せることが指摘されている。²⁰⁾また、画面の中心人物の背面を描くものは、『北斎漫画』九編(版本色摺、文政2年・1819)に収載される「おふみのくにかひづのさと近江國貝津ノ里くづつめかねこりきりやう傀儡女金子カ力量」にも散見される。²¹⁾全くの独創ではなかったにしても、国芳は同画題を採りながらも、既存の作品とは異なる表現を試みていたことは間違いない。

b)『国芳雑画集』二編

1)国芳の工夫と需要者へのまなざし

二編の特徴として指摘できることは、初編にみられた彩色に拠る陰影表現や画面の工夫があまりみられないことである。鈴木氏によって、洋風表現を採る国芳の作品は、版行数

20)鈴木重三「国芳の奇想」『絵本と浮世絵』(株式会社美術出版社、1879)、517 - 25 頁を参照。

21)『北斎漫画』九編には、「八艘飛之図」も収載されている。本体を縦にして、縦二枚継のようにして観賞する画面構成を採る。そこに描かれる義経も下を向き顔貌はみられず、北斎の意図は画面上部(奥)から画面下部(前景)へと飛び出してくるような義経の姿を描き出すことにあったと考えられる。

が少なく当時の需要層には受け入れられなかったことが指摘されており、本書もその影響を示唆している。また、「袴垂保輔、平井保昌」(6丁・裏、7丁・表、図7-14)を見ても分かるように、初編でみられた挿絵とは異なり、各々人物は正面を向いた姿勢となっている。本図は保昌が袴垂の攻撃を交わした瞬間を捉えており、奇異をてらったような画面構成もみられない。初編にみられた国芳の試みは控えられている。

画面構成の工夫という点においては、見開きで描かれる武者絵の中には、人物の上半身をクローズアップして描いたものが散見される。「山本道鬼」(13丁・裏、14丁・表)をみると、最前景に道鬼を配し、後景に戦が繰り広げられていることをしめす旗や槍などが描かれており、そこには画面の奥行が形成されている。既に天保14-弘化4年(1843-47)頃に刊行された錦絵《川中嶋百勇将戦之内》のシリーズにおいても、同趣向が採られており、そこから題材を得ていたようである。また、本画題の「山本勘介」の最期の場面は、《川中嶋大合戦之図》(大判三枚続、嘉永3-5年・1850-52)などにも採り上げられている。

また、先述の通り、同氏によって二編、11丁・裏、12丁・表に収載される「ぬりさやへうつす図」や「水面へうつすづ」は、『北斎漫画』十編(文政2年・1819)や十二編(天保5年・1834)の図様と類似することが指摘されている。(図7-15)顔が歪んでみえる「ぬりさやへうつす図」は、鞆に写すことで正常にみえるという「鞆絵」の一つである。²²⁾「たて」と表題のある男の顔は、吊り上がった眉、大きく見開いた目、膨らんだ鼻孔などが見る物を笑いに誘う。鞆に写しても、男の驚いた顔が出来上がり、鞆に写す前、後関係なく笑わせようとする点に国芳の工夫を見出せる。「水面へうつるづ」をみると、水面に映る顔は、波で揺れてしまい、顔の原形を留めていない。日常のふとした場面を写し取った作品といえよう。一方、『北斎漫画』十編では、紐のようなものを使用して鼻を変形させたり、手で顔を引っ張ったりして、おかしい表情を形成している。十二編では、達磨のような人物が手で顔を縦に伸ばしたり、横に引っ張ったりしており、国芳が本図から着想を得ていたことは間違いない。(図7-16)国芳は天保期の絵本や錦絵で、人物の顔貌表現を捉えた作品群を制作していることを先に指摘したが、本作品もその延長上のものといえるのではないだろうか。なお、時期にひらきはあるものの『見世物雑誌』巻二には、「大須山門外二おみて、江戸登り早瀬渡平と云者、七面相と云事なす」と記されており、「たこ」や「かまきり」などの顔真似をした挿絵も描かれている。(図7-17)このように、顔の表情を捉えて、おもしろおかしく描出する作品は、需要者が親しみを覚えるものとして受け入れられたのかもしれない。

2)言葉遊びに関わる挿絵

序文において、諺のことが述べられていたが、「鬼に金棒」(19丁・裏、図7-18)を表し

22)「鞆絵」の作例として、歌川芳虎の《風流さや繪》(大判、弘化4-嘉永5年)が挙げられる。本図は詞書きに「此絵ハあしのそばに脇差の鞆を立てうつせバ娼妓の形になる」とあるように、横へ伸びた花魁が描かれている。本図は花魁を「北国」(吉原)に住む「化もの」と呼び、人の心を放蕩させるものとして扱っている。遊び絵でありながらも、教訓的な性格が垣間見える。

と思われる「鬼図」は、煙管を加え、片膝を立てており、金棒の手入れをする姿は、作業に手慣れた職人のようで面白い。「茂林寺」は「分福茶釜に毛が生えた」が題材と考えられる。茶釜に化けた狸が、囲炉裏にかけられ、正体がばれてしまう場面を描いている。大きな眼をしてひょっこりと現れた狸とそれをみて驚く僧の姿が描かれている。僧は背を向けているものの、指を伸ばして手を開いていることから、驚く様子が上手く伝えられている。

一方で、『風俗大雑書』において指摘したように俳句の挿絵と類似する図様が見出せるといってよい。「盛遠」(18丁・表、図7-19)は、北面の武士である遠藤武者盛遠が袈裟御前に横恋慕し、夫渡辺渡を殺害するために、寝室に忍び込み、夫の首を落とす。外の月明かりにその首をかざしてみると、それが袈裟の首であることに気づく。袈裟が渡の身代わりになって変装していたことに気づかず、愛する人を殺害してしまった盛遠は、後悔の念を抱いたまま出家する。国芳は、襲撃後、屋根上で月に首をかざす盛遠を描く。俯瞰的に場面を描いており、盛遠の顔貌表現などは精緻に捉えられていない。本画題は、勝川春章『絵本威武貴山』下巻(寛政5年・1793)にみられるように、盛遠が切り落とした首を月明かりに照らす場面が多く描かれ、国芳のそれも定型化した図様の中の一つといえる。(7丁・裏、8丁・表)なお、本図を題材とした挿絵が『画本柳樽』5編(天保13年・1842)において「もり遠がぼんのうハこれ即菩提」の句とともに載せられている。

また、「太神楽」(17丁・裏)、「万歳」(18丁・表)などの当世風俗図も収載されており、本書においても『大雑書』と同様に需要者の身近な題材を採り上げるとともに、そこに人物の表情や仕草を捉えることで生活風景を描き出していたといえる。鈴木氏は天保以降の国芳の戯画に対して、「この種の作品には、地口や駄洒落といった言語遊戯の効果を採用している向きがみられる。寄席演芸が隆昌し、^{おとしはなし}落咄が迎えられて、噺本の刊行も盛んになった時世の反映かもしれない」と指摘し、「地口行燈」などが戯画の発展に寄与していたことを示唆している。²³⁾第四章では、地口行燈について、当時の祭礼の際に地口行燈を掲げる習慣があったことを指摘した。『雑画集』二編は、川柳や諺などに関連する画題が収載されていることから、鈴木氏の見解に当てはまる作品といえよう。

第四節 画題選択にみる国芳と需要者

ここまで、国芳の絵本をみてきたが、『大雑書』、『雑画集』は、ともに需要層に馴染みのある画題を収載していたこと、とりわけ川柳や地口、風俗図などの庶民の生活に根差した挿絵が収載されていた。恵氏が指摘するように、国芳の挿絵には錦絵作品にみられた活き活きとした描写を見出すことは難しいが、一方で、中心事物を後ろから捉えたり、空間性を持たせたりする画面構成や洋風表現を多用した彩色などにおいては新しい表現を試みようとする姿勢をみてとることができたといえる。

23) 鈴木重三「国芳—多彩奇抜な画業」(株式会社青游社企画・編集『浮世絵八華7 国芳』、株式会社平凡社、1985)、136頁から引用。

ところで、国芳が錦絵作品を制作する際に参考にしていた橘守国、大岡春トなどの絵手本は、狩野派、琳派など諸派の絵画の縮写を収載したり、彩色や筆法などを解説したりしたものが多く見受けられた。しかし、国芳の二書にはその影響はみられない。また、国芳は本書を制作する際、先述の通り北斎や蕙斎といった同時代絵師の先行作品を参考にしていたことは間違いないが、図様の転用に止まっており、筆法や彩色などにおいては異なるものを採っていた。もちろん、当時病を患っていた国芳の体力的限界という面を考慮しなければならないが、国芳の目的は別にあったと主張したい。つまり、国芳は、自身が関心を示した武者絵、洋風表現といった芸術的表現を伝えるとともに、庶民的文化(川柳、地口、風俗画)などを多く収載することによって、需要層が親しみを持てるような作品を制作しようとしていたのではないだろうか。折井貴恵氏は、蕙斎の絵手本制作を通して、蕙斎が「当時絵手本が絵描きのみならず、素人にも必要とされていた」と認識し、『略画』という画法」を採ることで「素人絵師向けへの工夫」を凝らしていたことを明らかにしている。²⁴⁾『絵本柳樽』には、風俗的なものだけでなく、武者絵や故事・説話を題材に採るものもみられることから、それらに収載される画題は、ある程度幅広い需要層に理解されていたと考えられる。

守国や春トを嚆矢として、18世紀から開始された絵手本は、国芳らが活躍する19世紀半ばに下るにつれて、需要層に広がりを見せ、多くの人々への絵画的教養に役立つとともに、娯楽性の高い「絵本集」としての性格も持ち合わせていたといえよう。その中で、『大雑書』、『雑画集』は、絵を嗜む人への教則本としてだけでなく、需要者を楽しませることを忘れなかった国芳の姿を浮き彫りにする作品といえるのである。

第五節 国芳と明治期の浮世絵師

国芳の画業において、運動表現や洋風表現などの追究が重要な位置を占めていたことは、先述してきた通りである。これらの表現は『大雑書』、および『雑画集』においても散見できた。ところで、「近代的視覚を先取りした絵師」と評された国芳は、明治期の浮世絵師にどのように受容されていたのだろうか。²⁵⁾さいごに、国芳の後代の絵師への影響について考えてみたい。具体的な絵師として、幕末から明治にかけて活躍した月岡芳年と小林清親を採り上げる。なお、彼らの作品を網羅的にみていくことはできないため、1点ずつ作例を提示するに留めることにする。

「図様」という点では、芳年や落合芳幾(天保4 - 明治37年・1833 - 1904)などが、国芳の作品からしばしば転用を行っていることを、諸氏の研究が明らかにしている。また、題材という点では、清親の《新版三十二相》(明治16年・1883)は、題材や風俗に近代的なものを見出せるものの、国芳の『百面相仕方はなし』などの市井の人々の表情を捉えた作品

24)折井貴恵「十八世紀の絵手本観」(太田昌子編『絵本・絵手本シンポジウム報告書 江戸の出版文化から始まったイメージ革命』、金沢芸術学研究会、2007)、117 - 32頁を参照。

25)鈴木重三『国芳』(株式会社平凡社、1992)、256頁から引用。

群と同じ性格を示している。つまり、明治期にいたっても、題材や表現方法が一変することとはなかったといってよい。では、「国芳の表現」という点に絞って作例を挙げていく。

芳年の《魁題百撰相》(大判、慶応4 - 明治2年・1868 - 71、以下《人物名》に略称)にみられる顔貌表現への執着は、国芳のそれと類似するものといってよい。本揃物は、室町時代から江戸時代までの歴史上の人物を表題に採るものの、実際は新政府軍と旧幕府軍の彰義隊との戦いを見立てたものであるという。²⁶⁾人物の肖像を描出するという点では《誠忠義士肖像》(嘉永5年・1852)と同趣向を看取することができるが、芳年の場合、人物の「動き」の表現への執着が国芳のそれよりも顕在化している。例えば、《滋野與左エ門》(大判、明治元年・1867)は、砲弾をかわすべく與左エ門が上方を向いた瞬間を捉えており、彼の顔貌はほとんど見えない。絵師の視点は、人物を仰視するように下方に置かれている。銃弾をかわすために顔を伏せた状態を捉えた《三木牛之助》や《多羅尾半左エ門》(大判、明治2年・1869)など、芳年は顔貌をあらゆる角度から、立体的に描出するすべを身につけており、迫真的な作風を形成していたといえよう。また、芳年の西洋画法への理解は、国芳のそれよりも深化していたといえる。

清親の作品をみると、「光線画」と呼ばれる風景画や油彩画を木版画で表現した作品などを確認できる。《猫と提燈》(横大々判、明治10年・1877、図7-19)は、猫が提燈に入った鼠を捉える様子を捉えたもので、猫の戯れる姿、提燈の張紙を破って顔を出す鼠などの描写が愛らしい作品といえる。本作品の特徴は、猫の毛を精緻に捉えた迫真的描写や陰影法を採り入れた油彩画的な表現方法にある。提燈の一部に配された彩色には、キャンパスの上に置かれた油絵の具のような布目が表現されており、対象を精緻に描出しようとする清親の姿勢を見出せる。なお、岩切信一郎氏は、本作品が「西洋写生の意」を採ったものであったことを、当時の雑誌から明らかにしている。²⁷⁾対象を細緻に描き出すことに加えて、参考としたものそのもの(キャンパスの布目)を描き出すという姿勢は、粉本主義を脱していないことを示唆する。

ところで、江戸の絵師たちのように銅版画や模写作品を頼りにするのではなく、明治期の絵師たちは、西洋人による直接指導、あるいは油彩画そのものを見る機会を有していた。しかしながら、先に挙げた作品のように、国芳の運動表現や洋風表現への追究といった幕末期の絵師にみられる模索は、明治期の絵師にまで引き継がれている。明治期に活躍した浮世絵師は、江戸時代に制作された浮世絵と類似する画面構成や彩色を採る作品を制作しているが、彼らも西洋画、石版画、写真などとの接触の中で新たな表現方法を形成していかなければならなかったのである。19世紀において新しい表現であった国芳の表現方法は、明治期には既に「過去」のものになり、次世代の絵師によって再び新しい表現の土台として利用され、後代にいたるまで受け継がれていったといえるのではないだろうか。

26)岩切友里子監修「月岡芳年 幕末・明治を生きた奇才浮世絵師」『別冊太陽日本のこころ』196(株式会社平凡社、2012)を参照。

27)岩切信一郎『明治版画史』(吉川弘文館、2009)を参照。

【第七章・挿図】

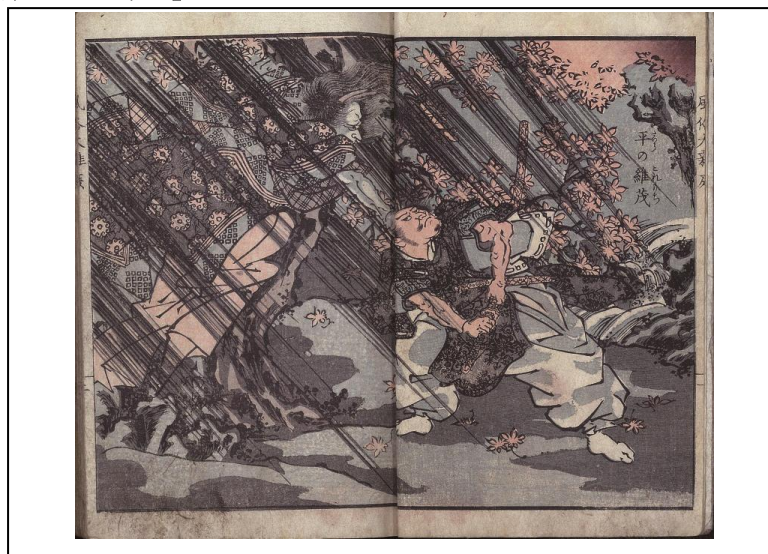


図 7 - 1
歌川国芳
「紅葉狩」
『風俗大雑書』
(1 丁・裏、2 丁・表)
版本色摺
安政 2 年(1855)



図 7 - 2
歌川国芳
「源頼光」
『風俗大雑書』
(19 丁・裏、20 丁・表)
版本色摺
安政 2 年(1855)



図 7 - 3 北尾政美『絵本英雄鑑』(10 丁・裏、11 丁・表)
版本墨摺、寛政 3 年(1791)／(※右図は部分・拡大)



図 7 - 4 歌川国芳「老婆の情気」(左上)
『風俗大雑書』(9 丁・裏、10 丁・表)
※左、右上は部分・拡大、版本色摺
安政 2 年(1855)

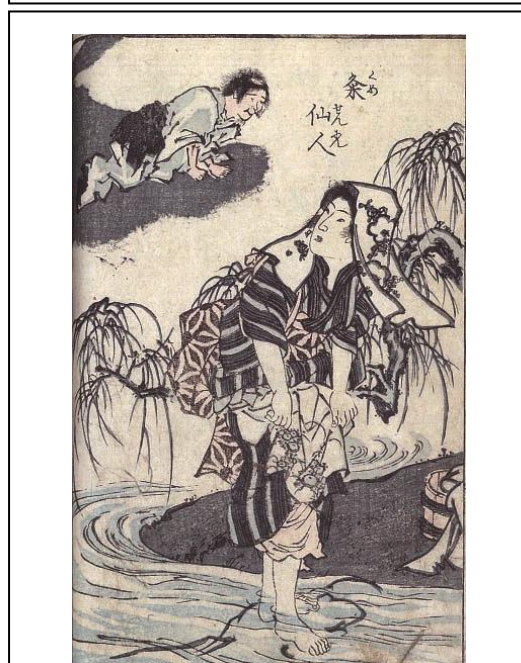


図 7 - 5 歌川国芳「条仙人」
『風俗大雑書』(10 丁・裏)
版本色摺、安政 2 年(1855)



図 7 - 6
(上)歌川国芳「音曲の遊び」
『風俗大雑書』(14 丁・裏、15 丁・表)
版本色摺、安政 2 年(1855)
(下)渡辺華山『一掃百態図』、紙本墨画淡彩
文政元年(1818)／※共に部分



図 7 - 7 歌川国芳「足鼎」『風俗大雑書』
(8 丁・表)、版本色摺、安政 2 年(1855)



図 7 - 8 鯉形蕙斎『蕙斎略画』
(30 丁・裏)、版本色摺、寛政 7 年(1795)



図 7 - 9 歌川国芳「時参」『風俗大雑書』
(9 丁・表)、版本色摺、安政 2 年(1855)



図 7 - 10 蕙斎英泉『絵本柳樽』三編
(8 丁・裏)、版本墨摺、弘化 4 年(1847)



図 7 - 11 歌川国芳『風俗大雑書』
(9 丁・裏)、版本色摺、安政 2 年(1855)



図 7 - 12 歌川国芳『国芳雑画集』初編
(11 丁・裏、12 丁・表)、版本色摺、安政 3 年(1856)



図 7 - 13
歌川国芳
『国芳雑画集』初編
(2丁・裏、3丁・表)、
版本色摺
安政3年(1856)



図 7 - 14
歌川国芳
『国芳雑画集』二編
(6丁・裏、7丁・表)、
版本色摺
安政4年(1857)

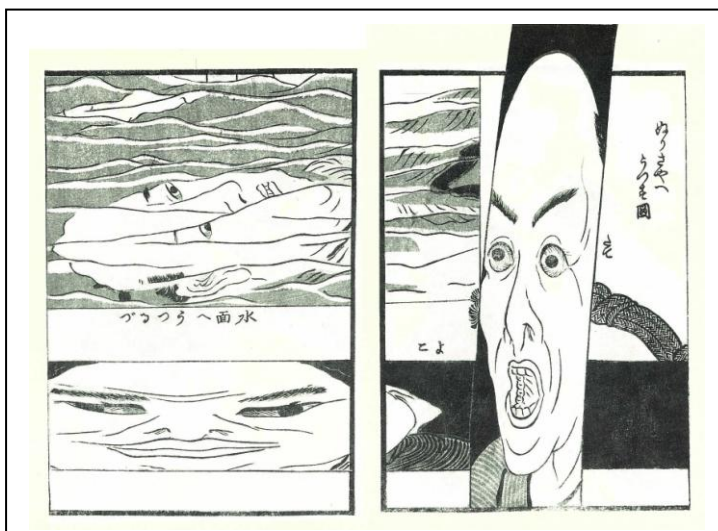


図 7 - 15
歌川国芳
『国芳雑画集』二編
(11丁・裏、12丁・表)
版本色摺
安政4年(1857)

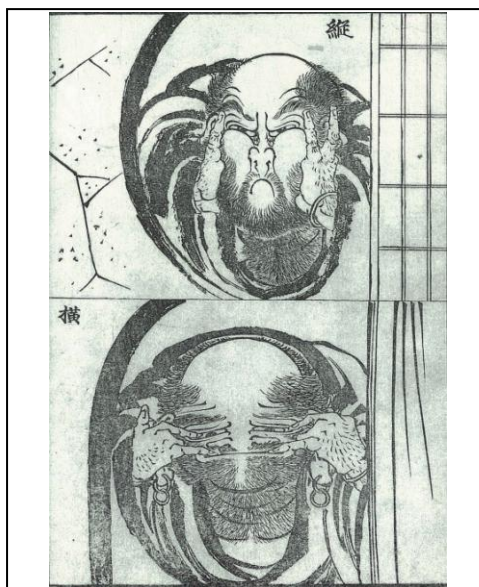


図 7 - 16 葛飾北斎「縦・横」
『北斎漫画』十二編(19丁・裏)
版本色摺、天保 5 年(1834)

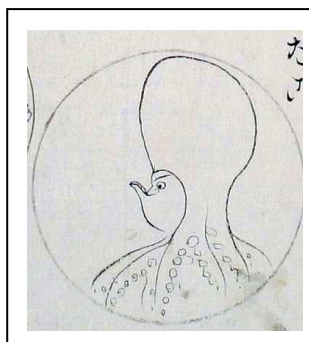


図 7 - 17 古楽園撰「たこ」、「かまきり」
『見世物雑誌』卷三
(早稲田大学図書館所蔵筆写本)
文政 2 年(1819)



図 7 - 18 歌川国芳「鬼」
『国芳雑画集』二編(19丁・裏)
版本色摺、安政 4 年(1857)



図 7 - 19 小林清親
《猫と提燈》、大々判錦絵
明治 10 年(1877)

【表 7 - 1】

作品名	『風俗大雑書』	『国芳雑画集』	
		初編	二編
丁数	画題		
1 裏、2 表	平の維茂	怪童丸	素盞雄尊
2 裏、3 表	新田義貞	平井保昌・袴垂保輔	牛若丸・青野原の強盗世に熊坂と字す
3 裏、4 表	市原の鬼道丸/僧正坊、衣川弁慶	三浦大輔身方をはげます図・同荒二郎義澄	祇園の油つぎ・平忠盛
4 裏、5 表	本多義光/九紋龍史進	鷲池平九郎	樊噲
5 裏、6 表	金太郎遊戯	茨木童子・渡邊綱	曾我五郎時致・御所五郎丸
6 裏、7 表	よりあふて今をむかしとはなし亀/うわさをすればさした鳥影	仙人遊戯	袴垂保輔、平井保昌
7 裏、8 表	戌亥/子丑	鵜匠/(無題)	佐藤忠信
8 裏、9 表	足鼎、鐘入、化され/小松引、時参、面壁、座頭	楠正成・正行	楠の霊・大森彦七
9 裏、10 表	朝比奈地獄廻、老婆の恠気	武蔵坊辨慶	岸柳島
10 裏、11 表	糸仙人/根井大彌太行親	今井兼平の霊、芭蕉翁に箭根を与ふ	関羽/丹前姿
11 裏、12 表	浄海入道/豫譲	混論国珊瑚をとる図	ぬりさやへうつす図/水面へうつるづ
12 裏、13 表	客を送る、戸なし駕/妓院、お突合	福神遊	小栗鬼鹿毛を乗る
13 裏、14 表	連立、下駄がけ、熊の傳三膏/迎、油断、いさみたつ意の駒のもつたづないざ夕かげにのりてまいらん	むかしはなし/佐々木三郎	山本道鬼討死

14 裏、15 表	無題、しやもをくわね へやつがあるものか 天下の美味とハこの 事この事/音曲の遊 び、いねむりをするま にひと針でもしなせ へな	銭湯	遊亀戯墨
15 裏、16 表	武蔵坊弁慶・牛若丸	太公望/葛の葉きつね	名画誉
16 裏、17 表	御所五郎丸・五郎時致	清玄墮落/埤雀、井出 の萩	蹴鞠、駱駝/達磨
17 裏、18 表	武内宿祢/田原藤太秀 郷	能登守教経・源義経	水、太神楽/万歳、盛遠
18 裏、19 表	朝比奈三郎義秀	義経弁慶・知盛	乗合船
19 裏、20 表	源頼光	おや子の順れい/廿四 輩、七里が濱	鬼、茂林寺/滑川青砥藤綱
20 裏	無題(大黒図)	帰国の浦島	無題(大黒図)

結論

本論文は、浮世絵師歌川国芳の作品にみられる諸外国文化との接触について考察を行ってきた。画業をみても分かるように、国芳は作品制作に対して貪欲な姿勢を持ち続けた絵師であったことは間違いない。ところが、最終的に辿りついた画風、つまり最晩年にみられる硬さのある人物描写やどぎつい明暗法を採り入れた作品群に、彼の画風の大成を求めることは適当とはいえない。そこで、改めて各章の考察を整理すると、国芳は、あくまでも浮世絵の伝統的な人物描写や画面構成を土台に、洋風表現を含む諸派の新しい画風を採り入れていたといえる。

その点を顕著に示すものとして「絵手本利用」を挙げることができる。国芳の絵手本利用の多くは、図様を意匠や装飾の一部として利用するもの、あるいは線描や彩色などの特徴を捉えて作風を模倣するものであった。この場合、国芳は図様が持つ意味よりも、形そのものに関心を持っていたといつてよい。なお、絵手本利用が示唆される作品の中には、単に諸派の模倣に止まっている作品なども確認できるが、同時代絵師の作品にも同じ作風を見出せることを見逃してはならない。要するに、国芳をはじめ、同時代の浮世絵師たちは、当時の需要に応えるべく諸派の学習に取り組んでいた可能性が高いのである。

一方で、国芳は絵手本を利用しながらも、従来の浮世絵風の画風をも利用しながら、両者を折衷的に採り入れた作品も制作しており、単なる模倣となることを拒む姿勢をみせている。その顕著なものが、勝盛典子氏、勝原良太氏によって指摘された洋書挿絵の転用といえるが、国芳はそれらを利用する際、画面の構図や彩色方法を採り入れるものの、題材を典拠とは異なる名所や説話の一場面へと置き換えていた。¹⁾つまり、洋書挿絵を参考にする場合、国芳は表現方法を利用しながらも、需要層が理解できる内容へと場面を変換していたといつてよい。つまり、先にみた諸派の画風や図様の利用とは、その方法を異にしたのである。天保初期にみられる洋風表現を多用した国芳の風景画は、芸術的表現を追究した作品であることに加えて、あくまでも浮世絵という「商品」であるという、二つの側面を提示するものといえよう。

次に、西洋絵画、南蘋絵画をはじめとする明清絵画に共通して見出せる「写实的表現」について考えてみたい。当時の絵師たちは、従来の表現にはなかった遠近法や明暗法に関心を示すとともに、「写実性」に諸外国文化の特質を見出したといえる。しかし、こゝでいう「写実」は、いわゆる対象をありのままに描出する「写実」ではなく、各々の絵師によって解釈の異なる写実である。時代が下るにつれて、「写实的表現」は幅広く受容されるが、対象の精神性や性格までも描出する「写意」、「写生」といった、従来の伝統的画法と融合されていく。その典型的なものが、渡辺崋山や椿椿山らの肖像画といえよう。

1)勝盛典子「大浪から国芳へ―美術にみる蘭書受容のかたち―」(神戸市立博物館編集・発行『神戸市立博物館研究紀要』第16号、2000)、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。

また、19 世紀における「写实的表現」は、対観写照によって、対象をありのままに描き出すことを指すのではなく、写实的に描かれた手本を頼りにして描くことをも含む、広義の写実であった。つまり、時代が下るにつれて、一次的なものから二次的なものへと接触が重ねられるにつれて、根源にあった表現は“かたち”を変えていくことになる。この結果、絵師たちは「写実」を意識しながらも、「装飾的」、「類型的」な表現へと向かうことになる。²⁾この点は、安政期以降の国芳の作品にも該当するものといえる。それらの作品にみられる硬い人物描写や、極端な明暗法は、西洋画法の模倣に向かっており、「写实的表現」の限界が浮き彫りとなる。

では、国芳の諸外国文化との交渉の中で確立した独自の表現とは何かを考えた場合、それは彼が得意とした武者絵における運動表現に顕在化していたと主張したい。その特徴として、国芳が先行作品にみられる典型的な画面構成や人物描写を踏襲しながらも、顔貌表現や手足の指先などを精緻に描き出すことによって、より迫真的な画面を形成していた点を指摘できるのではないだろうか。つまり、目を細める、眉間に皺を寄せて顔をしかめるなどの日常的にみられる人物の仕草の表現を画面に盛り込むことで、人物の運動表現を効果的なものにしていたといえる。国芳は豪傑たちの勇ましい姿を捉えるだけでなく、現実には存在する人々を連想させるような仕草や姿態を画面に描き出すことで、特異な運動表現を行っていた。佐野みどり氏によれば、中世絵巻にみられる欠伸をしたり、腕を搔いたりする人物の図様を中心とした風俗表現は、鑑賞者をひきつける「共感のコード」であったという。³⁾浮世絵と絵巻とでは制作時期、需要層などは異なるが、「仕草」の表現は、作品を手にした観賞者に「親近感」を与える国芳の描写とよく似たものといえるのではないだろうか。また、近藤秀實氏は、明・清代の中国人画家曾鯨(1564 - 1647)の肖像画には、緻密な顔貌表現を有する人物描写の周囲に、余白がみられることを指摘する。氏は、その余白が人物描写にみられる手や足先の僅かな運動表現を効果的なものにしていてと述べている。⁴⁾もちろん、活動場所、時期が異なる国芳と曾鯨との間に直接的な関係はあり得ない。単なる偶然の一致であるのかも知れないが、東アジア的視点から双方の人物表現をみたとき、共通する描写を見出せることは特筆されるべきことである。

その中でも、対象をありのままに描き出すだけでなく、従来の伝統的画法を残しながら、対象の質感描写に迫った《誠忠儀肖像》の掬物(嘉永 5 年・1852)は、国芳の同時代美術との交流の一つのかたちであり、彼が摸索した「運動表現」の到達点といってよい。国芳は西洋画法を採り入れながらも、あくまでも従来の伝統的描写を置き去りにすることはできな

2)今橋理子「宋紫石試論—南蘋風継承と離脱の様相—」(国華主幹山根有三編集『国華』1141 号、国華社、1990)、5 - 14 頁、および中谷伸生「大坂画壇と清代の中国絵画—沈南蘋と葛蛇玉を中心にして—」(関西大学アジア文化交流研究センター編集『アジア文化交流研究』第 1 号、2006)、145 - 53 頁を参照。

2)佐野みどり「絵巻にみる風俗表現の意味と機能」(秋山光和博士古希記念論文集刊行会編『秋山光和博士古希記念美術論文集』、株式会社便利堂、1991)、387 - 420 頁を参照。

4)近藤秀實「肖像画家曾鯨—精神の真実—」(多摩美術大学研究紀要委員会『多摩美術大学研究紀要』第 15 号、2000)、143 - 70 頁を参照。

かったのである。もちろん、鈴木重三氏が同じ忠臣蔵を扱った揃物に比べて本揃物の刊行数の少なさを採り上げ、「商品」としては失敗であったと指摘するように、この折衷的表現が国芳の妥協策であった可能性も否定できない。⁵⁾しかしながら、様々な交流の結果、本揃物において、国芳独自の運動表現が確立されたことは間違いない。今日、《誠忠義士肖像》の揃物にみられる国芳の「写實的表現」への試みが評価されているが、「西洋画法の利用」一辺倒ではなく、従来の伝統的画法を折衷的に用いる姿勢をとっていたことを見逃してはならない。

このように、国芳の諸外国文化との交流は、芸術的表現に対する追求の姿とともに、浮世絵師という「職業絵師」としての姿をも想起させるものといってよい。ところで、国芳は、オランダ人や中国人といった“ヒト”ではなく、版本や銅版画といった“モノ”を通して作品制作を行っていた。当時舶載されていた書籍を詳らかにすることはできないが、諸外国からもたらされたそれらの情報は、19世紀になると、「浮世絵」という大衆文化にまで流入していたのである。そして、国芳は間接的ではありながらも、橘守国、岡田玉山といった上方絵師、石川大浪、渡辺崋山といった武士階級の絵師、極端に言えば沈南蘋、ライレッセ、ニューホフといった諸外国の人々とも交流していたといえる。こうした交流のあり方には、従来の影響関係を中心とした日本美術史研究では捉えきれない広範囲の美術交流、すなわち文化交渉の一側面が浮き彫りになる。

本論では、これまで江戸を中心に語られてきた日本のみの一国主義による「浮世絵史」ではなく、諸外国文化、さらにそれらを流布させる上で有効な機能を有していた上方文化との接触を含む、幅広い交流の実態を僅かながらも主張できたと考える。

「西洋画法」という従来の表現方法とは異なるものを採り入れた19世紀の浮世絵の制作姿勢には、明・清、朝鮮王朝などの東アジア美術と類似するものが見出せる。その潮流の中で、国芳は運動表現を主体に、独自の「現實的表現」を確立した。くわえて、国芳は観者に親しみのある表現を提示することを忘れなかった浮世絵師である。その点にまた「国芳らしさ」を垣間見ることができるであろう。さまざまな美術作品との交流を通して、直接的、そして間接的に複雑な邂逅を繰り返しつつ、斬新で独自の写實的作風を確立した国芳の制作活動にこそ、美術作品をめぐる文化交渉の“かたち”を見出すことができるのではないだろうか。

5)鈴木重三 作品解説「162～166 誠忠義士肖像」(『国芳』、株式会社平凡社、1992)、203頁から引用。

【挿図出典】

序章

図 0 - 1, 0 - 3 『国芳』(株式会社平凡社、1992)

図 0 - 2 国立国会図書館「江戸時代之の日蘭交流」HP

(<http://www.ndl.go.jp/nichiran/index.html>)

第一章

図 1 - 1～1 - 14, 1 - 17, 1 - 20, 1 - 21, 1 - 24, 1 - 27, 1 - 30, 1 - 35 関西大学図書館所蔵(筆者撮影)

図 1 - 15, 1 - 34 『没後 150 年歌川国芳展』(日本経済新聞社、2011)

図 1 - 16, 1 - 28, 1 - 29 「Kuniyoshi project」HP (<http://www.kuniyoshiproject.com>)

図 1 - 18, 1 - 19, 1 - 22, 1 - 23 『国芳』(株式会社平凡社、1992)

図 1 - 25, 1 - 26 『浮世絵八華 8 広重』(株式会社平凡社、1984)

図 1 - 31 『ハンプルク浮世絵コレクション』(日本経済新聞社、2010)

図 1 - 32 『江戸の劇画家国芳の世界展』(毎日新聞社、1995)

図 1 - 33 『浮世絵ベルギーロイヤルコレクション展』(読売新聞社、2008)

第二章

図 2 - 1～2 - 7 『名品揃物浮世絵』7 国芳・英泉(株式会社ぎょうせい、1991)

図 2 - 8, 2 - 9 『甦える美・花と鳥と ロックフェラー浮世絵コレクション展』(株式会社ブンユース社、1990)

図 2 - 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 2 - 11 『浮世絵八華 8 広重』(株式会社平凡社、1984)

図 2 - 12 『北斎一風景・美人・奇想一』(大阪市立美術館、読売新聞社、読売テレビ、2012)

図 2 - 13, 2 - 14 『江戸の異国趣味』(千葉市美術館編集・発行、2001)

図 2 - 15 『国華』第 1399 号(国華編集委員会編集・発行、2012)

図 2 - 16, 2 - 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 2 - 18～2 - 20 『建部綾足全集』第八巻(国書刊行会、1987)

図 2 - 21, 2 - 22 筆者撮影(関西大学図書館所蔵)

第三章

図 3 - 1 『もっと知りたい歌川国芳』(東京美術、2008)

図 3 - 2, 3 - 5, 3 - 20 『没後 150 年歌川国芳展』図録(日本経済新聞社、2011)

図 3 - 3 立命館大学アートルーサーチセンターHP(<http://www.arc.ritsumeai.ac.jp/>)

図 3 - 4 『原色浮世絵大百科事典』第四巻(大修館書店、1981)

- 図 3 - 6 『北斎漫画 復刻版』(株式会社東京美術、2011)
図 3 - 7 『江戸が生んだ世界の絵師「大北斎展」図録』(朝日新聞社、1993)
図 3 - 8 『浮世絵大武者絵展』(町田市立国際版画美術館、2003)
図 3 - 9, 3 - 10, 3 - 11, 3 - 17, 3 - 18, 3 - 19 筆者撮影(関西大学図書館所蔵)
図 3 - 12, 3 - 13, 3 - 15, 3 - 16, 3 - 17, 3 - 18, 3 - 19

Of brigands and bravery: Kuniyoshi's heroes of the Suikoden, Hotei Publishing, Amsterdam, 1998.

第四章

- 図 4 - 1, 4 - 2, 4 - 13, 4 - 14, 4 - 15, 4 - 16, 4 - 17 『国芳』(株式会社平凡社、1992)
図 4 - 3 『江戸の劇画家 国芳の世界展』(毎日新聞社、1995)
図 4 - 4, 4 - 7, 4 - 8, 4 - 9, 4 - 10, 4 - 18 筆者撮影(関西大学図書館所蔵)
図 4 - 5 『博覧亭コレクション 江戸の英雄』(財団法人 平木浮世絵財団、2010)
図 4 - 6 日本浮世絵博物館 HP(<http://www.japan-ukiyo-e-museum.com/>)
図 4 - 11 『富嶽三十六景』(浮世絵 太田記念美術館、2005)
図 4 - 12 「No.327 小田野直武と秋田蘭画」『日本の美術』8(至文堂、1993)
図 4 - 19, 4 - 20 『歌川芳艶—知られざる国芳の門弟』(太田記念美術館、2011)
図 4 - 21, 4 - 22 『特別展ワイドビューの幕末絵師 貞秀』(神戸市立博物館、2010)

第五章

- 図 5 - 1, 5 - 3, 5 - 6 『博覧亭コレクション 江戸の英雄』(財団法人 平木浮世絵財団、2010)
図 5 - 2, 5 - 4 『ハンブルグ浮世絵コレクション展』(日本経済新聞社、2010)
図 5 - 5 立命館大学アトリサーチセンターHP(<http://www.arc.ritsumeai.ac.jp/>)
図 5 - 7, 5 - 8 大英博物館 HP・Collection search(<http://www.britishmuseum.org>)
図 5 - 9, 5 - 10, 5 - 11 早稲田大学演劇博物館浮世絵閲覧システム HP
(<http://www.enpaku.waseda.ac.jp>)
図 5 - 12, 5 - 13 『特別展ワイドビューの幕末絵師 貞秀』(神戸市立博物館、2010)
図 5 - 14 神奈川県立図書館所蔵、神奈川県立図書館 HP・デジタルアーカイブ横浜絵・開化絵の世界
(http://www.klnet.pref.kanagawa.jp/yokohama/archive/yokohamae_top.htm)
図 5 - 15 国立国会図書館 HP・デジタル資料(<http://dl.ndl.go.jp/>)
図 5 - 16 『司馬江漢百科事展』(神戸市立博物館、1996)
図 5 - 17 『近世異国趣味の史的研究』(臨川書店、2011)
図 5 - 18 東京国立博物館 HP・名品ギャラリー(<http://www.tnm.jp/>)
図 5 - 19, 5 - 20 『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 5 - 21, 5 - 22 『明清人物肖像画選』(上海人民美術出版社、1982)

図 5 - 23,5 - 24 『紫禁城の西洋人画家』(株式会社大学教育出版、2009)

図 5 - 25,5 - 26 『黄檗禅林の絵画』(中央公論美術出版、2006)

図 5 - 27,5 - 28 『国宝』⑩絵画(竹書房、1985)

第六章

図 6 - 1,6 - 2,6 - 3,6 - 9,6 - 10,6 - 12 『国芳』(株式会社平凡社、1992)

図 6 - 4 『名品揃物浮世絵』7 国芳・英泉(株式会社ぎょうせい、1991)

図 6 - 5 『平木浮世絵文庫 3 歌川国芳 太平記英勇傳』(財団法人平木浮世絵財、2011)

図 6 - 6 関西大学図書館所蔵(筆者撮影、および複写)

図 6 - 7,6 - 8 『平木浮世絵文庫 1 歌川国芳 木曾街道六十九次』(財団法人平木浮世絵財団、2010)

図 6 - 11 『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)

図 6 - 13 「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 6 - 14 『ベルギー王立美術歴史博物館・ベルギー王立図書館所蔵浮世絵ベルギーロイヤルコレクション展』(読売新聞社、2008)

図 6 - 15 『描かれた武士たち武者絵の世界展』(長野県信濃美術館、2007)

図 6 - 16,6 - 17 「月岡芳年 幕末・明治を生きた奇才浮世絵師」『別冊太陽日本のこころ』196(株式会社平凡社、2012)

図 6 - 18,6 - 19 『集大成横浜浮世絵』(株式会社有隣堂、1979)

図 6 - 20 『特別展ワイドビューの幕末絵師貞秀』(神戸市立博物館、2010)

第七章

図 7 - 1,7 - 2, 7 - 3,7 - 4,7 - 5,7 - 6,7 - 7, 7 - 8,7 - 9, 7 - 10,7 - 11 筆者撮影(関西大学図書館所蔵)

図 7 - 12,7-13,7 - 14,7 - 15,7 - 18 『国芳の絵本』二(岩崎美術社、1989)

図 7 - 16 『北斎漫画 復刻版』(株式会社東京美術、2011)

図 7 - 17 早稲田大学図書館 HP・古典籍総合データベース

(<http://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/index.html>)

図 7 - 19 『千葉市美術館所蔵 浮世絵の美展』(岡山市立美術館・山陽新聞社、2008)

【主要参考文献】

1. 歌川国芳

1 - 1. 画集・目録

- ・日本浮世絵協会『浮世絵名作選集 国芳』(株式会社山田書院、1967)
- ・鈴木重三「国貞・国芳・英泉」『浮世絵大系』第11巻(株式会社集英社、1976)
- ・檜崎宗重『秘蔵浮世絵大観』5 ヴィクトリア・アルバート博物館Ⅱ(株式会社講談社、1989)
- ・檜崎宗重『秘蔵浮世絵大観』ムラー・コレクション(株式会社講談社、1990)
- ・株式会社日本アート・センター編『名物揃物浮世絵』7 国芳・英泉(株式会社ぎょうせい、1991)
- ・鈴木重三『国芳』(株式会社平凡社、1992)
- ・名古屋市博物館編集・発行『名古屋市博物館資料図版目録 2 高木浮世絵繁コレクション』(2001)
- ・国立歴史民俗博物館編集・発行「見世物関係資料コレクション目録」『国立歴史博物館資料目録』[9](2010)

1 - 2. 展覧会図録

- ・『奇想の画家・歌川国芳』(サントリー美術館、1971)
- ・『鉄火の浮世絵師国芳展』(朝日新聞社、1972)
- ・財団法人平木浮世絵財団リッカー美術館編集・発行『浮世絵師とその系譜』(1972)
- ・財団法人平木浮世絵財団リッカー美術館編集・発行『歌川国芳展』(1978)
- ・財団法人平木浮世絵財団リッカー美術館編集・発行『歌川国芳水滸伝展』(1979)
- ・富士美術館『江戸文化の卓尾を飾る浮世絵師歌川国芳展』(1985)
- ・浮世絵太田記念美術館編集・発行『歌川国

芳戯画展』(1987)

- ・浮世絵太田記念美術館編集・発行『歌川国芳とその一門展』(1990)
- ・町田市立国際版画美術館編集・発行『唐土廿四孝 歌川国芳』(1991)
- ・成田睦子、水口洋一郎、荒井祐子、山本英二編集『江戸のポップアーティスト国芳画展』(財団シーボルト・カウンスル、1992)
- ・ドゥファミリィ美術館『国芳・芳年展』(1992)
- ・中右瑛監修『江戸の劇画家 国芳の世界展』(毎日新聞社、1995)
- ・鈴木重三監修『生誕 200 年記念 歌川国芳展』(日本経済新聞社、1996)
- ・渋谷区立松濤美術館編集・発行『武者絵 江戸の英雄大図鑑』(2003)
- ・新藤茂・河鍋楠美監修『国芳 暁斎 なんでもこいッ展だィ!』(東京ステーションギャラリー、2004)
- ・渡辺美保編集『描かれた武士たち 武者絵の世界展』(長野県信濃美術館、2007)
- ・セーラ・トンプソン・永田生慈監修『ボストン美術館 浮世絵名品展』(日本経済新聞社、2009)
- ・中右瑛監修『幕末浮世絵アラカルト 大江戸の賑わい』(神戸新聞社、2009)
- ・府中市美術館編『歌川国芳一奇と笑いの木版画』(府中市美術館、2010)
- ・岩切友里子・博覧亭編集『江戸の英雄』(財団法人平木浮世絵財団、2010)
- ・岩切友里子・博覧亭編集『江戸の英雄Ⅱ』(財団法人平木浮世絵財団、2010)
- ・財団法人平木浮世絵財団編集・発行『平木浮世絵文庫1 歌川国芳 木曾街道六十九次』(2010)
- ・岩切友里子監修『没後 150 年歌川国芳』(日本経済新聞社、2011)

- ・太田記念美術館・NHK プロモーション編集『没後 150 年記念 破天荒の浮世絵師歌川国芳』(NHK プロモーション、2011)
- ・財団法人平木浮世絵財団編集・発行『平木浮世絵文庫 3 歌川国芳 太平記英勇傳』(2011)
- ・太田記念美術館編集・発行『浮世絵戦国絵巻』(2011)
- ・横浜美術館企画・監修『はじまりは国芳』(株式会社大修館書店、2012)
- ・岩切友里子監修『歌川国芳展』(日本経済新聞社、2013)

1 - 3. 単行本

- 仲田勝之助編校『浮世絵類考』(株式会社岩波書店、1941)
- ・藤懸静也序・玉林晴朗校訂・飯島虚心著『浮世絵師歌川列伝』(畝傍書房、1941)
- ・林美一『艶本研究 国芳』(有光書房、1964)
- ・飯沢匡『反骨の絵師 歌川国芳』(株式会社筑摩書房、1972)
- ・鈴木重三『絵本と浮世絵』(株式会社美術出版社、1879)
- ・鈴木仁一『国芳漫画』(株式会社岩崎美術社、1982)
- ・鈴木重三『浮世絵八華 7 国芳』(株式会社平凡社、1985)
- ・恵俊彦『国芳の絵本』1,2(株式会社岩崎美術社、1989)
- ・稲垣進一、恵俊彦編著『国芳の狂画』(東京書籍株式会社、1991)
- ・岡泰正『めがね絵新考』(筑摩書房、1992)
- ・浅野秀剛、吉田伸之編集『浮世絵を読む』6 国芳(朝日新聞社、1997)
- ・大久保純一『広重と浮世絵風景版画』(東京大学出版会、2007)

- ・恵 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)
- ・藤岡摩里子『浮世絵のなかの江戸玩具』(株式会社社会評論社、2008)
- ・菅原真弓『浮世絵版画の十九世紀 風景の時間、歴史の空間』(株式会社ブリュッケ、2009)
- ・勝盛典子『近世異国趣味美術の史的研究』(臨川書店、2011)
- ・稲垣進一、恵俊彦『国芳の武者絵』(東京書籍株式会社、2013)

1 - 4. 論文

- ・木村八重子「武者絵の側面」(東京都立中央図書館編集・発行『研究紀要』第 13 号、1982)
- ・岡泰正「歌川国芳の洋風表現の受容について—玄々堂の銅版画とヨーロッパ戦闘図集—」(たばこと塩の博物館発行・編集『たばこと塩の博物館研究紀要』第 2 号、1986)
- ・岡泰正「豊国・国芳が夢見た阿蘭陀」(日本美術工芸社『日本美術工芸』3 月号・通巻 606 号、1989)
- ・マッティ・フォラー著・染沢清一郎訳「国芳の画稿・下絵について」(檜崎宗重編著『秘蔵浮世絵大観』別巻、株式会社講談社、1990)
- ・岩切友里子「梅屋と国芳(1)」『浮世絵芸術』115 号(日本浮世絵協会、1996)
- ・菅原真弓「武者絵の研究—『歴史画』としての視点による一考察」(学習院大学哲学会編集・発行『哲学会誌』、1999)
- ・岩切友里子「歌川国芳「本朝水滸伝豪傑(剛勇)八百人一個」について」『浮世絵芸術』138 号(国際浮世絵学会編集・発行、2001)
- ・佐々木守俊「国芳が模した中国の水滸伝画像」(西野嘉章編『真贋のはざま』、東京大学出版会、2001)

- ・勝盛典子「大浪から国芳へ」(神戸市立博物館編集・発行『神戸市立博物館研究紀要』第16号、2003)
- ・藤澤茜「『椿説弓張月』の挿絵と浮世絵」(『文学』第5巻・第3号、岩波書店、2004)
- ・岩切友里子「歌川国芳筆 一ツ家図」(『国華』第1318号、国華社、2005)
- ・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)
- ・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)
- ・勝原良太「ニューホフ著『東西海陸紀行』と国芳の洋風版画」(江戸錦絵香津原編集・発行『浮世絵春秋』第二期第一号、2008)
- ・大貫菜穂「歌川国芳《通俗水滸伝豪傑百八人之一個》におけるほりものの分析と考察」(立命館大学大学院先端総合学術研究科『Core Ethics』vol.6、2010)
- ・神田正行「陸謙の水滸伝図像をめぐってー馬琴・崋山・国芳」(至文堂編集『国文学 解釈と観賞』第75巻8号、株式会社ぎょうせい、2010)
- ・周萍「国芳の『水滸伝』絵画について」(『アート・リサーチ』Vol.11、立命館大学、2011)
- ・山本陽子「歌川国芳における瞳の白点表現ー『東西海陸紀行』摂取以前を考えるー」(『明星大学研究紀要』【人文学部・日本文化学科】第20回記念号、明星大学日野校、2012)

1 - 5. 雑誌、記事など

- ・阿部弘蔵「○容齋國芳の二畫家の逸事」(東洋絵畫会事務所『絵畫叢誌』第二十五卷、1889)
- ・森口多里「國芳の藝術」(風俗繪卷圖畫刊行

- 會錦繪部編集・発行『錦絵』第三號、1917)
- ・「中村氏蔵國芳版畫展覽會」『浮世絵』第54号(浮世絵社、1920)
- ・山川みどり編集「特集 幕末のはみ出し浮世絵師歌川国芳」『芸術新潮』第43巻第5号通巻509号(株式会社新潮社、1992)
- ・白倉敬彦編集「国芳の春画」『別冊太陽』(株式会社平凡社、2012)

1 - 6. 洋書(画集・目録)

- ・B.W.Robinson, *KUNIYOSHI The Warrior-Prints*, Oxford, 1982
- ・I.Klomp makers, *Of brigands and bravery Kuniyoshi's heroes of the Suikoden*, Hotei Publishing, Amsterdam, 1998
- ・*The Raymond A. Bidwell Collection of Prints by Utagawa Kuniyoshi*, Museum of fine Arts, Springfield, Massachusetts, 1968.

2. 浮世絵・版本

2 - 1. 画集・目録

- ・鈴木重三『広重』(日本経済新聞社、1970)
- ・神奈川県立博物館編集『集大成 横浜浮世絵』(株式会社有隣堂、1979)

2 - 2. 展覧会図録

- ・平木浮世絵財団リッカー美術館編集・発行『新生面を開いた明治浮世絵展』(1973)
- ・浮世絵太田記念美術館編集・発行『浮世絵に描かれた中国展』(1982)
- ・東京国立近代美術館編集・発行『写実の系譜 I 洋風表現の導入』(1985)
- ・小林忠監修『甦える美・花と鳥と ロックフェラー浮世絵コレクション展』(株式会社ブニー社、1990)
- ・町田市立国際版画美術館編集・発行『開館

三周年記念近世日本絵画と画譜・絵手本展』
I, II (1990)

・神戸市立博物館編集『隠元禅師生誕四百年
記念 隠元禅師と黄檗宗の絵画展』(神戸市ス
ポーツ教育公社、1991)

・町田市立国際版画美術館編集・発行『魁題
百撰相 月岡芳年』(1991)

・河野実・佐々木守俊編集『黄檗美術と江戸
の版画』(町田市立国際版画美術館、2004)

・神戸市立博物館編集・発行『西洋の青—ブ
ルシアンブルーをめぐって—』(2007)

・神戸市立博物館編集・発行『ワイドビュー
の幕末絵師 貞秀』(2010)

・永田生慈監修『ハンブルク浮世絵コレクシ
ョン展』(日本経済新聞社、2010)

・太田記念美術館編集・発行『歌川芳艶—知
れざる国芳の門弟』(2011)

・千葉市美術館編集『浮世絵師 溪斎英泉』(千
葉市美術館・美術館連絡協議会、2012)

・大阪市立美術館『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)

2 - 3. 単行本

・仲田勝之助『絵本の研究』(八潮書店、1950)

・岡田甫『川柳絵本柳樽』(芳賀書店、1969)

・磯崎康彦氏の『ライレッセの大絵画本と近
世日本洋風画家』(雄山閣出版、1983)

・狩野博幸『浮世絵八華 8 広重』(株式会社平
凡社、1984)

・建部綾足著作刊行会編『建部綾足全集』第
八巻(画譜)(国書刊行会、1987)

・『唐土名勝図会 複製版』(株式会社ペリか
ん社、1987)

・稲垣進一編著『江戸の遊び絵』(東京書籍株
式会社、1988)

・郡司正勝、関山和夫『見世物雑誌』(株式会
社三一書房、1991)

・木下直之『美術という見世物』(株式会社平
凡社、1993)

・岸文和『江戸の遠近法—浮絵の視覚—』(株
式会社勁草書房、1994)

・中野三敏『書誌学談義江戸の版本』(株式会
社岩波新書、1995)

・浅野秀剛、吉田伸之編『浮世絵を読む』4
北斎(朝日新聞社、1998)

・田辺昌子編『絵本・絵手本シンポジウム報
告書 江戸の出版文化から始まったイメージ
革命』(金沢芸術学研究会、2007)

・辻惟雄『奇想の江戸挿絵』(株式会社集英社、
2008)

・岸文和『絵画行為論』(醍醐書房、2008)

・岩切信一郎『明治版画史』(吉川弘文館、2009)

・内藤正人『勝川春章と天明期の浮世絵美人
画』(財団法人東京大学出版会、2012)

・藤澤茜『浮世絵が創った江戸文化』(有限会
社笠間書院、2013)

2 - 4. 論文

・鈴木重三「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)

・小林忠「最後の浮世絵師たち」(川合昭三編
集『みづゑ』No.824、株式会社美術出版社、
1973)

・狩野博幸「北斎『画論』の検討」(美術史学
会編集・発行『美術史』Vol.93~96、1975)

・狩野博幸「鋏形蕙斎絵本の検討」
(『MUSEUM』No.338、東京国立博物館、1979)

・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)

・鈴木重三「絵本と挿絵本」(『MUSEUM』

No.403、東京国立博物館、1984)

- ・浅野秀剛「橘守国とその門流」上・中・下(日本浮世絵協会 会誌会報編集委員会『浮世絵芸術』82,83,84号、1984,85,86)
- ・飯田真「北斎読本挿絵考」(名古屋大学文学研究科美学美術史研究室編集・発行『美学美術史研究論集』第4号、1986)
- ・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)
- ・田中順子「資料紹介 守国絵本からの図柄借用」(『実践女子大美学美術史學』7、実践女子大学、1992)
- ・岩切友里子「勝川春亭考」(日本浮世絵協会 会誌編集委員会編集『浮世絵芸術』120号、日本浮世絵協会、1996)
- ・岩切友里子「勝川春亭考(続)」、「落款・武者絵作品目録」(日本浮世絵協会 会誌編集委員会編集『浮世絵芸術』121号、日本浮世絵協会、1997)
- ・木越俊介「“代作屋大作” 花笠文京の執筆活動について」(日本近世文学会編集・発行『近世文芸』69、1999)
- ・秋田達也「葛飾北斎筆『神奈川沖浪裏』の一考察」(有賀祥隆、田中英道、尾崎彰宏、長岡龍作編集『美術史学』第21号、東北大学大学院文学研究科美学美術史研究室、2000)
- ・杉原たく哉「暁斎と中国美術—人物表現にみる李公麟の影響—」(財団法人河鍋暁斎記念美術館、河鍋楠美編集・発行『暁斎』第71号、2000)
- ・岩切友里子「牛若丸・鞍馬僧正坊—絵馬図様を摂取した浮世絵武者画題の一例」(国際浮世絵学会 編集委員会『浮世絵芸術』No.147、国際浮世絵学会、2004)
- ・太田孝彦「画譜による絵画の学び—橘守国

と大岡春卜の画譜を中心として」(『美術フォーラム 21』Vol.21、醍醐書房、2005)

- ・中野志保「上方浮世絵と北斎」(国際浮世絵学会 編集委員会『浮世絵芸術』No.150、国際浮世絵学会、2005)
- ・木越俊介「天保年間の花笠文京—補正」(山口県立大学国際文化学部編集・発行『山口県立大学国際文化学部紀要』第11号、2005)
- ・永田生慈「『富嶽三十六景』の出版経緯と本質」(浮世絵太田記念美術館編集・発行『富嶽三十六景』、2005)
- ・内藤正人「春章と北斎—北斎が師から学んだもの」(出光美術館編集・発行『出光美術館研究紀要』第11号、2011)
- ・川浩一「『通俗皇明英烈伝』と和刻本『晚笑堂竹莊画伝』」(『アジア遊学』No.105、勉誠出版、2007)
- ・内藤正人「北斎の漢画学習」(東京国立博物館『MUSEUM』第615号、2008)
- ・中野志保「上方『似顔画師』北洲の北斎学習について—相貌から身体へ—」(美術史学会編集・発行『美術史』No.164、2008)
- ・日野原健司「大坂画壇胎動期の出版技術—橘守国『運筆範画』とそれを支える彫師」(美術フォーラム刊行会『美術フォーラム』Vol.17、醍醐書房、2008)
- ・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)
- ・佐藤悟「奥村政信絵本に見る画題の変遷」(鈴木淳・浅野秀剛編集『江戸の絵本』、八木書店、2010)
- ・塚原晃「『海外新話』の視覚—その挿図と五雲亭貞秀」(神戸市立博物館編集・発行『神戸市立博物館研究紀要』第27号、2011)
- ・浅野秀剛「葛飾北斎筆 源頼政鶴退治図」(国華編集委員会『国華』第1411号、2013)

- ・鈴木堅弘「浮世絵に描かれた『丑の刻参り』に関する一考察」(国立国際浮世絵学会編集委員会『浮世絵芸術』第165号、国際浮世絵学会、2013)
- ・石沢俊「資料紹介『画図和漢船用集』」(『神戸市立博物館研究紀要』、神戸市立博物館、2013)

2 - 5. 雑誌・記事など

- ・坂本満、戸枝敏郎「横浜版画と開化絵」『日本の美術』第328号(至文堂、1993)
- ・河野元昭「北斎と葛飾派」『日本の美術』第367号(至文堂、1996)
- ・山梨絵美子「清親と明治の浮世絵」『日本の美術』第368号(至文堂、1997)
- ・浅野秀剛監修「北斎決定版」『別冊太陽日本のこころ』174(株式会社平凡社、2010)
- ・岩切友里子監修「月岡芳年 幕末・明治を生きた奇才浮世絵師」『別冊太陽日本のこころ』196(株式会社平凡社、2012)

3. 近世絵画

3 - 1. 画集・目録

- ・後藤茂樹編集「渡辺崋山」『日本美術絵画全集』第24巻(株式会社集英社、1977)
- ・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)

3 - 2. 展覧会図録

- ・大阪歴史博物館編『木村兼葭堂一なにわの知の巨人一』(株式会社思文閣、2003)
- ・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)
- ・塚原晃編集『司馬江漢百科事典 解説図録』(神戸市立博物館、1996)

- ・千葉市美術館編集・発行『江戸の異国趣味』(2001)

- ・神戸市立博物館編集・発行『日本絵画のひみつ』(2011)

3 - 3. 単行本

- ・西村貞『日本初期洋画の研究』(株式会社全国書房、1945)
- ・今橋理子『江戸の花鳥画—博物学をめぐる文化とその表象』(株式会社スカイドア、1995)
- ・成瀬不二雄『日本肖像画史』(中央公論美術出版、2004)
- ・磯崎康彦『江戸時代の蘭書と蘭画』上・下巻(ゆまに書房、2005)
- ・錦織亮介『黄檗禅林の絵画』(中央公論美術出版、2006)
- ・中谷伸生『大坂画壇はなぜ忘れられたのか』(醍醐書房、2010)

3 - 4. 論文

- ・吉沢忠「渡部崋山筆一掃百態図について」(国華編集委員会編集『国華』812号、国華社、1959)
- ・辻惟雄「写生と写意」『花鳥画の世界』第7巻(学習研究社、1983)
- ・岡泰正「安田雷洲筆『赤穂義士報讐図』と若干の銅版画作品をめぐって」(神戸市立博物館編集・発行『神戸市立博物館研究紀要』第2号、1985)
- ・宮島新一「三都における南蘋画風の流伝」(『大和文華』第73号、大和文華館、1986)
- ・安村敏信「十八世紀後期江戸画壇の一様相—南蘋派の受容をめぐって—」(『MUSEUM』No.430、東京国立博物館、1987)
- ・今橋理子「宋紫石試論」(国華主幹山根有三編集『国華』1141号、国華社、1990)

- ・小林宏光『『画筌』卷四漢人物図像考』（『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）
- ・河野元昭『『写生』の源泉—中国—』（秋山光と博士古希記念美術史論文集刊行会、『秋山光と博士古希記念美術史論文集』、株式会社便利堂、1991）
- ・佐野みどり「絵巻にみる風俗表現の意味と機能」（秋山光と博士古希記念論文集刊行会編『秋山光と博士古希記念美術論文集』、株式会社便利堂、1991）
- ・今橋理子「写生図の領分—江戸時代鳥類図と狩野派—」（芳賀和美編集『古美術』第105号、株式会社三彩社、1993）
- ・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）
- ・成瀬不二雄「司馬江漢の肖像画制作を中心として—西洋画法による肖像画の系譜—」（『国華』第1170号、国華社、1993）
- ・中谷伸生「渡辺崋山『佐藤一斎像』正本と画稿」（『関西大学文学論集』第45巻第1号、関西大学文学会、1995）
- ・成瀬不二雄「肖像画家としての渡部崋山」（『大和文華』第96号、大和文華館、1996）
- ・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）
- ・中谷伸生「大坂画壇と清代の中国絵画—沈南蘋と葛蛇玉を中心に—」（関西大学アジア文化交流研究センター編集・発行『アジア文化交流研究』第1号、2006）
- ・岡泰正「安田雷洲筆『赤穂義士報讐図』の原図をめぐって」（『国華』第1342号、国華社、2007）
- ・道田美貴「蕭白と伊勢地方」（千葉市美術館・三重県立美術館編集『蕭白ショック!!曾我蕭白

と京の画家たち』、読売新聞社・美術館連絡協議会、2012）

- ・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内美学藝術学会編集・発行、2012）
- ・水谷亜紀「圓山応挙筆 龍門図」（国華編集委員会編集・発行『国華』第1399号、2012）

3-5. 雑誌・記事など

- ・菅沼貞三編「渡辺崋山」『日本の美術』第162号（至文堂、1979）
- ・細野正信「江漢と田善」『日本の美術』第232号（至文堂、1985）
- ・三輪英夫「小田野直武と秋田蘭画」『日本の美術』第327号（至文堂、1993）
- ・松原茂「画家・文人たちの肖像」『日本の美術』第386号（至文堂、1998）

4. 中国・朝鮮美術

4-1. 画集・目録

- ・『李朝絵画』（知識産業者、1971）
- ・安輝濬編著・孔泰瑒訳『国宝』⑩絵画（竹書房、1985）
- ・上海人民美術出版社編集・刊行『明清人物肖像画撰』（1982）

4-2. 展覧会図録

- ・青木茂、小林宏光監修『中国の洋風画 明末から清時代の絵画・版画・挿絵本』（町田市立国際版画美術館、1995）
- ・町田市立国際版画美術館編集・刊行『中国版画 2000 年展 第3部 中国古代版画展』（1988）

4-3. 単行本

- ・王凱『紫禁城の西洋人画家』（株式会社大学

教育出版、2009)

・王凱『苦悩に満ちた宮廷画家』(株式会社大学教育出版、2010)

4 - 4. 論文

・宮崎英誠「曾鯨筆 蘇軾採芝図」(国華主幹田中一松編集『国華』第 963 号、国華社、1997)

・鶴田武良「来舶画人研究—蔡簡・謝時中・王古山—」(東京文化財研究所企画情報部編集・発行『美術研究』348、1980)

・近藤秀實「肖像画家曾鯨—精神の真実—」(多摩美術大学研究紀要委員会『多摩美術大学研究紀要』第 15 号、2000)

・近藤秀實「明末清初肖像画の諸問題 黄檗画像の祖—曾鯨と張琦」(黄檗文化研究所『黄檗文華』第 121 号、黄檗山萬福寺文華殿、2002)

・趙善美「朝鮮王朝時代肖像画の類型及び社会的機能」(独立行政法人文化財研究所 東京文化財研究所美術部編『美術研究』第 374 号、株式会社便利堂、2002)

・近藤秀實「明末福建莆田出身の画家達、曾鯨・呉彬・超珣—日本との関係を中心に」(多摩美術大学研究紀要委員会『多摩美術大学研究紀要』、多摩美術大学、2012)

・藤田伸也「中国絵画の写実—清朝洋風画家郎世寧からの回顧—」(『論集』第 15 号、三重大学、2012)

【初出一覧】

・第一章

「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—」
『東アジア文化交渉研究』第5号、pp.389 - 405(2012.2.1)

「国芳の同時代美術との接触とその展開」『文化交渉 東アジア文化研究科院生論集』第2号、pp.31 - 46(2013.12 刊行予定)

・第二章

「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—」『東アジア文化交渉』第6号、pp.143 - 58(2013.3.27)

・第三章

「歌川国芳にみる運動表現と絵手本利用—《通俗水滸伝豪傑百八人之一個(一人)》の制作を巡って—」美術史学会西支部例会研究発表(2012.7.21 於:大和文華館)の発表内容を一部修正・加筆

・第五章

「《誠忠義士肖像》の揃物にみる「写実」—近世東アジアにおける肖像画をめぐって—」『東アジア文化交渉研究』東アジア文化研究科開設記念号、pp.111 - 28(2012.3)

・第六章

「洋風画表現にみる歌川国芳の試み—透視図法と陰影表現を中心に—」『文化交渉 東アジア文化研究科院生論集』創刊号(2013.1.31)

「国芳の同時代美術との接触とその展開」『文化交渉 東アジア文化研究科院生論集』第2号、pp.31 - 46 (2013.12 刊行予定)

・第七章

「歌川国芳の絵本における画題選択—『風俗大雑書』と『国芳雑画集』をめぐって—」絵入本ワークショップV(2012.12.9 於:関西大学)の発表内容を一部修正・加筆