

歌川国芳の浮世絵にみる海外の影響

滝澤 舞依

(鍛冶 宏介ゼミ)

はじめに

第一章 江戸時代後期の浮世絵界と国芳

第一節 江戸時代後期の浮世絵と出版統制

第二節 歌川国芳について

第二章 江戸時代の外交関係と情報・物の伝播

第一節 中国と日本の関係・輸入品

第二節 オランダと日本の関係・輸入品

第三章 国芳作品に見える海外の影響

第一節 東南海陸紀行

第二節 蘭学者ら所蔵蘭書など

第三節 中国洋風画の影響

第四節 象の描かれ方の変遷

おわりに

はじめに

絵画と一口に言っても様々である。猛々しい山々が描かれている水墨画、掛け軸に描かれる静かな情景、今にも動き出しそうに精巧に描かれた油絵、庶民の中で生まれた浮世絵。数々あるジャンルの中でも浮世絵は独特な様式を備えている。版画という形式が主流であり、版元のプロデュースのもと絵師・彫師・摺師ら多くの職人が関わり一つの作品を作り上げる。庶民の娯楽の対象であった浮世絵は江戸時代大いに流行り、多くの浮世絵師たちが活躍した。これまで鎖国下の閉ざされた世界で発

展した浮世絵は浮世絵ならではの描き方、色使い等の特徴がみられるとされてきた。さらには、モネやゴッホらヨーロッパの印象派画家たちにも大きな影響を与えたということもよく知られている¹⁾。

浮世絵師の中でも江戸時代後期に活躍した歌川国芳は特に奇抜な画風で知られている。国芳の作品にはこれまでにない画風で描かれているものも多くあるが、それらについては西洋絵画の影響を受けていることも研究者らによって指摘されてきた。そして近年、勝盛典子氏によって『東南海陸紀行』から国芳作品に転用が見られることが発見され、国芳が利用していた具体的な西洋図版類に注目が集まり、以降も研究が進んでいる²⁾。

本稿では勝盛氏らの先行研究に学びながら歌川国芳の浮世絵に見られる海外の影響に注目していく。その際、近年の研究において西洋からの影響が大きく注目されているが、これまでほとんど重視されていない中国からの影響についても検討したい。以上のような問題関心から一章においては歌川国芳という人物と国芳が生きた時代に行われた出版統制について説明する。二章では江戸時代における外交関係を大庭脩氏の研究をもとに中国との貿易関係、輸入書籍類について明らかにし、さらに北斎の資料から見えるオランダとの関係について新出史料をもとに指摘する。三章では国芳作品に見える海外の影響として、蘭書や中国の図録類を紹介し、最後に日本には生息していない象の描かれ方の変遷について象が描かれた絵画資料を使い考察していく。

第一章 江戸時代後期の浮世絵界と国芳

第一節 江戸時代後期の浮世絵と出版統制

国芳について見ていく前に本節では、国芳が活躍した江戸時代後期の浮世絵界および幕府の出版統制について見ていく。

浮世絵はその画題が浮世の風俗を描いたものであったためそう呼ばれるようになり、庶民の絵画として発展した。初めは版画ではなく肉筆で描かれていたため、肉筆浮世絵と呼ばれ、狩野派などの既成画派ではなく、新しい町人絵師らによって生み出された。また、その頃版本の出版が盛んになり、挿絵が増え、それが徐々に文章よりも絵が主となった絵入版本が多くなった。版本の挿絵を描いていた町絵師の菱川師宣（一六一八・一六九四）は、かな草子の挿絵から一枚絵の版画を作りだし、浮世絵版画を確立させた。肉筆と違い、量産できるため値段も安く庶民が簡単に買うことが出来たため、庶民の間で瞬く間に発展していった。その後鈴木春信（一七二五・一七七〇）が多色摺りの錦絵を確立させ、当時人気のある挿絵入り本の挿絵を一枚摺りにしたり、庶民には遠い存在であった絵巻を浮世錦として売り出すことで庶民でも物語を楽しめるようになった。また、春信以前は人物ばかり描かれていたが、人物の周りの様子も描かれ彩色され、従来とは異なる新しい色彩の世界が生み出された。そして奥村政信（一六八六・一七六四）が、西洋の遠近法を取り入れた浮世絵である「浮絵」というジャンルを確立させた。今までの日本の絵画は平行遠近法と呼ばれる俯瞰的に描く方法が日本の遠近法として一般的であったが、この頃から平行遠近法ではなく、浮絵に使われた遠近法が広く伝わり、浮世絵などの技法としてごく当たり前に使われるようになっていった。天明期になると鳥居清長（一七五二・一八一五）が写実的な美人画を描き、その後の美人画に大きな影響を与えた。寛政期には喜多川歌麿（一七五三・一八〇六）が大首絵の形式を美人画に使用し、東洲斎写楽は役者絵に使用した。さらに浮世絵は発展し、初世歌川豊国（一七六九・一八二五）の時代になると歌舞伎の役者絵や美人画等はプロマイドとしての役割を担い、絶大な人気を呼んだ。初世豊国の弟子である国貞（一七八六・一八六五）は特に役者絵を得意とし、同門で

ある歌川国芳の武者絵や戯画、風刺画も流行り、武者絵の国芳、役者絵の国貞と並び称された。そして庶民の間で旅行が盛んになると、風景画や名所絵も描かれるようになり、ガイドブックのような役割を果たした。風景画は、富嶽三十六景で有名な葛飾北斎（一七六〇・一八四九）、東海道五十三次の歌川広重（一七九七・一八五八）が得意とした。殊に北斎は、洋風の遠近法、陰影法、彩色の技法と従来の日本画法とを融合させ、新しい調和を持った浮世絵風景版画を確立させた⁴。

こうして庶民の間で発展してきた浮世絵だが、北斎・国芳・広重等により隆盛している時期にその規制は行われた。出版統制である。

出版統制は江戸時代を通して何度か行われているが、ここでは天保年間に行われた天保改革の一貫として実施され、浮世絵の出版にも影響を与えられた統制に注目したい。天保改革は、江戸時代後期の天保年間に行われた幕政改革、藩政改革の総称で、領主財政の窮乏・破綻、天保の飢饉を契機とした物価騰貴、一揆の激発などの社会的動揺、外国船来航による対外的危機などを克服し、幕藩体制の維持存続をめざして行われた。老中首座の水野忠邦は綱紀肅正、儉約励行、風俗匡正に力を注ぎ、奢侈の抑制は微細にわたった。江戸の町触において、女髪結いの禁止、高価な櫛・笄・煙管の売買禁止、早作り野菜やぜいたくな料理の販売禁止など、町人の日常生活を厳しく規制し、その他にも芝居小屋を郊外に移転させたり寄席を閉鎖するなどして庶民の娯楽にも制限を加えた。錦絵についても天保十三年（一八四二）に、出版統制令が下され、役者や遊女、芸者を描くことの禁止や派手な彩色が禁止された。天保期以前の寛政二年に出版物に対して統制令が出されていたが、それよりも厳しく取り締まられた。そして錦絵を出版するにあたり、出版する前に町年寄に提出して、検査を通過しなければならなかった。しかし、水野忠邦失脚後の出版統制は次第に改革が行われる前の状態に戻っていった。このような改革の中で国芳は、反骨の精神とそれに相対する努力と発想を生み出し、独自の画業を築いていった。

第二節 歌川国芳について

歌川国芳は江戸時代後期に活躍した浮世絵師で、武者絵や美人画の他にも奇抜で滑稽な風刺画や戯画など、様々なアイデアと技術に富んだ奇想な作品を数多く残している。特に武者絵を得意とし、人物に描かれた刺青が江戸中で流行るほど人気であった⁷⁾。二〇〇〇年以降に限っても国芳関係の出版物は百点以上にもほり、展覧会等も多く開催されており、現在でもその人気は衰えない。そんな歌川国芳という人物について飯島虚心が著した『歌川列伝』の歌川国芳の項を参考にしながら説明していく。

寛政九年（一七九七）十一月に江戸銀座一丁目に生まれ、幼名を芳三郎といった。十三歳の時、「偶鍾馗剣を提ぐるの図」を描き、それが素晴らしいものであったので周囲は驚き、その絵が一代目豊国の目に留まり、豊国の弟子となった。

文政二年（一八一九）頃に「平知盛の亡霊」「大山良辨が瀧」等三枚続きの錦絵を描き、人気となり名前が知れ渡る。これを機に、地本問屋の川口長蔵等が俳優の似顔絵を注文したが、豊国や国貞が流行っていたため、国芳の似顔絵は人気が出なかった。国芳はこれを受けて憤然とし、更に画法の研究に励み、豊国の門人という立場に驕らず、密かに北斎や春亭も慕い、良いところを自分の画法にも取り入れた。葛飾北斎の門人で虚心とも交流のあった露木孔彰氏によると、国芳が「独楽廻し竹澤藤治」の絵看板を描くときに北斎の門人である大塚道菴を雇い、道菴に北斎に会わせて欲しいと頼んだという。北斎は会うつことを許してくれたが、歌川門人の国芳の画風が葛飾風にならないためにも頻繁に会うことはできなかった。

文政十年（一八二七）の頃、水滸伝百八人の中五人を描き発行したところ、これが大ヒットし国芳の名前が売れるきっかけとなった。水滸伝は文化文政年間に大いに流行っていたので、その後追次出版して百八人を描き切った。そして二年後の文政十二年（一八二九）に山東京山の稗史水滸伝の初編から六篇までの挿絵を描き、その後次々と出版し嘉永四年に二十篇を描きあげた。

天保初年に勝川春英の狂画を慕い、狂画を描きそれが大いに流行る。

〔荷宝蔵壁のむだがき〕など

天保九年（一八三八）には、役者絵は国貞、武者絵は国芳との世評が高かった。同年、錦絵改革の厳令が出たが、武者絵を得意としていた国芳は困窮するまでには及ばなかった。

天保十四年（一八四三）に時世を諷した判じ絵である「源頼光の病床にありて、百鬼に悩まざるの図」を出版し、幕府に詰問されるがうまく言い逃れて罪には問われなかった。反骨精神の強い江戸庶民はこの絵を好み非常に流行った。この絵のブームに乗っかり堀江町の久太郎という人が絵草紙屋櫻井安兵衛と謀り、この絵を本にして発行したところ、改めを受けなかったため版元等皆罰せられた、というような事件も起こっていることから、いかに国芳の風刺画が人気だったかということが伺える。

嘉永六年（一八五三）に大津絵等を発行しようとしたところ、時世を諷したものであることに気づかれてしまい発売を禁じられ、国芳と版元はそれぞれ過料を取られた。

安政二年（一八五五）ごろに病にかかったとされ、筆致の硬化がみられるが、それでも源氏物語の巻名に擬えた伝説や武者絵の「和漢準源氏」等を手掛けており、まだまだ活躍はしていたが、翌年の安政三年から徐々に以前のように細筆をとることができなくなり、出版作品数も減り始めた。安政五年以降は弟子の手を借りながら描いていたとみられる。そして文久元年に六十五歳で自宅にて亡くなった。二人の子供がいて、どちらも女であったが、国芳は遺言として「おめえたちのうちで万一おれの名をつぐ者がいたら勘当は勿論、七日たため内に化けて出て喰い殺すからそう思え」と言い残したと伝わっている。

ここまで国芳の経歴を確認したが、次に人物像についてみていきたい。先ほどの遺言から、ぶつさらばうな江戸っ子気質が伺える。国芳は、着る物はどてらに三尺帯をしめて、堅苦しい恰好は好まず、稼いだ賃金は貰ったその日のうちに使い切ってしまったという。火事が好きで、出火があるたびに行っては消火を手伝ったというエピソードも残っており、まさに典型的な江戸っ子である。絵草子問屋によると、国芳は昔から吉原によく行っており、一か月のうち半月はそこにおり、妓楼か茶屋で絵

を描いていたので、絵草紙屋が依頼するときは吉原まで行って依頼していたという。

国芳は天保八年（一八三七）頃に結婚¹⁰、二人の娘に恵まれる。しかし早くに妻が亡くなりその後、後妻を迎えたが、先妻の母を憐み、一緒に暮らしたわつていたという。（先妻の母ではなく国芳の養母という説もある。）作品中に弟子を描くこともしており、仲間や家族を想う気持ちを感じられ、ぶっきらぼうなだけではない案外優しい一面も見受けられる。

その国芳が西洋画への関心を示す、次のような重要なエピソードも虚心は紹介している。虚心の知人である栗田氏によると、国芳を訪ねて玄治店に訪れたとき、話は西洋画のことになり箱の中から西洋画数百枚を出して見せてくれた。その中には西洋の絵入新聞もあつた。「且いへるは西洋画は、真の画なり。余は常にこれに倣はんと欲すれども得ず、嘆息の至りなり。」

同じく野村氏という人物によると、国芳は西洋の画法をととても慕っており、嘉永年間に写真の術を研究していた猪飼という人物とよく画法について話していたという。（当時の写真は硝子に写して、紙に写すことはできていなかった。）

按ずるに国芳が晩年に描きし、誠忠義士肖像といへる一枚絵は、骨相および着色等すべて西洋の画法によりて描く¹¹。

この文は「誠忠義士肖像」が形から着色まで西洋の画法で描かれた可能性を示す貴重な指摘である。この虚心の指摘が正しかったことは近年の研究で明らかになっており、このことは、三章一節で詳述する。

国芳という人物についてここまでみてきて、気の短い江戸っ子気質という印象が残るが、絵に対しては新しい技術を求め常に模索し続ける努力とその意欲が計り知れないほど強く感じられ、その力が突飛なアイデアや構図を生み出し、後世の人々までをも魅了するほどの絵を描く絵師だということがわかった。さらにいくつかのエピソードから西洋画への関心も高かったことがわかった。そんな国芳が生きた江戸後期の天保年間に出版統制が行われる。規制がある中でも意欲的に新しいものに挑戦していく中で、西洋の絵画について国芳は興味を示しており、実際

に洋風の浮世絵も残されている。では、鎖国下の日本においてどのような国芳は海外の技術を学んだのだろうか。次章では江戸時代の外交関係から情報と物の伝播状況を探っていく。

第二章 江戸時代の外交関係と情報・物の伝播

前章で触れたように国芳は西洋絵画の着想や技術を作品に取り入れようとしており、西洋の絵入新聞なども入手していたようである。しかし、日本は四方八方を海に囲まれており、さらに国芳が生きた江戸時代後期は鎖国下にあつたため、海外からの情報を取り入れ、その情報や物の交流は難しかったはずである。では、どのようなルートで浮世絵師たちは海外の技術を身につけたのだろうか。

西洋の絵画技術を取り入れるのにもいくつかの方法が想定できる。例えば海外の絵画や書物の挿絵を直接みて絵師自ら模写することで摂取する方法、画法書などの書籍により絵画技術を学ぶ方法、西洋人の絵師から、もしくは海外の技術を何らかの形で手に入れた日本人の絵師から習う、などなど絵師が海外の描き方を得る方法には様々な可能性が考えられる。

それらの可能性を考えるにあたり、当時の日本の外交関係を見る必要がある。江戸時代の外交関係は、限られた場所でのみ関係をもっており、幕府や藩による管理のもと、中国とオランダ、朝鮮の三国のみと貿易が行われていた。朝鮮ルートの情報の発信元は中国にほとんど拠るため、今回は朝鮮は割愛することとして、まずは中国と日本の関係からみていきたい。

第一節 中国と日本の関係・輸出品

日本と中国の貿易関係は、隋や唐の時代から始まっており、古来より交流があつた。中国船は公的な制約がなく、私的なものであつたため、個人間の貿易取引が日中の取引関係であつたが¹²、江戸幕府により唐人貿易は長崎に限られており、三代將軍家光の寛政十二年以降、キリシタ

ンの潜入取り締まり、鎖国令の実施により長崎互市令が出された。その後寛文十二年（一六七二）には、輸入品の仕入れ価格の抑制と貿易高の抑制を目的とする「市法貨物商法」という統制がなされるが、貞享元年（一六八四）にこの法は廃止され、翌年に貞享の長崎貿易制限令が出された。中国において遷界令が撤廃され展海令が公布されたことにより、渡航する唐船の数が急激に増えたので、蘭船に対する金輸出、唐船に対する銀輸出を抑制するため唐船の貿易高を年間銀六千貫の定高に限った¹³。日本に滞在する中国人は元禄までは長崎の町宿雑居を許されていたが、元禄二年（一六八九）に唐人屋敷が建設され、全員そこに住まわされ、日本の監視下に置かれた¹⁴。体制が整ってきたように思えたが、日本の主な輸出品である銅が不足する問題が起こり、正徳五年（一七一五）に正徳新令を出し、唐船の入港数を年間三十艘に限り、信牌を発行してこれを持たない者には交易が許されなかった。そして徐々に入港船数は減少していき、享保十九年には二十九艘、元文四年は二十艘、寛保二年は十艘、寛延元年は十三艘と若干増えたが寛政三年には十艘になり、弘化元年以降は平均四艘に減った¹⁵。しかし、銅以外の俵物や諸品の輸出は盛んに行われており、入港船量減少といっても船の大型化によるものであったため、船数の減少や銅の輸出制限は総貿易額の縮小を意味するものではなかった¹⁶。

このように長い間に渡り中国と日本は貿易を行ってきたが、唐船は何をもたらしただろうか。日本の輸入品は、生糸・織物・薬種類・砂糖・鉱物・染料・塗料・皮革・唐紙・書籍などである¹⁷。その中でも特に織物と薬種類が重要な輸入品であった。ではそのなかで書籍類はどのような輸入されていたのであろう。

宝永六年七月から正徳三年十一月までの入港船、出港船の積荷が記されている唐蛮貨物帳から何艘の船の積荷に書籍があったのかを大庭氏が明らかにしている。大庭氏の研究によると、唐蛮貨物帳に見える書籍の数は、宝永六年四十一番寧波船に四箱、四十二番南京船に二箱、正徳元年十番寧波船に二部、十五番南京船に九十三箱、十九番寧波船に四箱、二十五番南京船に一箱、三十七番寧波船に一個、五十一番南京船に四十四箱、正徳二年二十一番寧波船に一個、四十番南京船に八十二箱、四十一番

南京船に一部、五十七番南京船に六十七箱、正徳三年二十九番南京船に四十箱并一籠、三十一番寧波船に一部、と積荷の量は一定ではなく一部から九十三箱まで幅広い。一箱に入っている量としては、約三十冊程度だったようである¹⁸。大庭氏は唐船の積荷の中で書籍のもつ比重が高くなったといえるほどではなかったと述べているが、江戸後期の文化元年には、入港船数十一艘のうち十艘に書籍が積まれており、弘化・嘉永の頃もほとんどの船に書籍が積まれていることが「書籍元帳」でわかる。

唐船によってもたらされた書籍の割合がわかってきたが、具体的にどのような書籍が輸入されていたのだろうか。天保十一年子一番船の例を見てみると¹⁹、皇清經解、錦字箋、地理啖蔗錄、陸象山全集、古唐詩歸、歴代帝王表、七佛聖教序、智永千字文、王聖教、歐北全集、唐詩貫珠、王白田集、繡像西洋記、唐詩品彙、書画同珍、唐類函、四書答問、太上眞經、隨園卅種全集、醫學指要、桃花泉菴譜、初學記、春秋五傳、佩文韻府、神珍六經、朱子遺書、画史彙傳、水滸傳、佩文齋書画譜、廣東新語、香草齋詩集、郭茂倩樂譜、十竹齋画譜、司馬温公文集などで、まだこの他にもたくさん書籍が輸入されている。そのほとんどが経典や詩文であるが、絵画関係の書籍として日本に入ってきていたものも少なくはない。清の康熙帝が勅撰した書画文献集成である『佩文齋書画譜』や、明末の画家である胡正言が模写した、鳥獸や花、竹、梅、石などをまとめて刊行された『十竹齋画譜』、この他にも絵画関係の書籍として『書画同珍』、『画史彙傳』がある。明代に施耐庵によって書かれた『水滸傳』には、挿絵も入っていたと想定でき、その挿絵を国芳が参考にしていた可能性もある。天保十一年の積荷には確認できないが、山水、花鳥の絵手本である『芥子園画傳』等の書画譜類も多く輸入されていた。それらは何年にも渡り、毎回のように日本へと輸入されていることが「書籍元帳」にみられることから、²⁰需要が高く日本国内でも多く出回っていたと考えられる。

中国からは多くの書籍が輸入されており、それらの書籍は日本の学問、思想、芸術等に大きく影響を与えており、その中には絵画関係の本も一定数含まれていたことがわかった。続いて中国と同じく貿易関係であったオランダとの関係を見ていく。

第二節 オランダと日本の関係・輸入品

オランダと日本の貿易関係は徳川家康の朱印状に基づくものであったが、貿易についてはなんの制限もなかった。その際、オランダ東インド会社が平戸に商館を設け、取引にあたった。オランダ東インド会社は、国家から特許状を得た半官半民の国策会社で、東洋貿易の独裁権を持っていた。

オランダとの接触・交渉は商館長と長崎奉行を通じて幕府との間に行われており、オランダ人に対する日本の規制はゆるいものであったが、次第に居住地や滞在地、生活の制約が加わり、商館も平戸から長崎出島に移された。出島では厳しい監視が行われ、武器の数量まで詳しく調べられ記録されるなど、出島での生活は窮屈であり、日本とオランダの関係は対等ではなかった²¹。

商館長は寛永十年（一六三三）以降、寛政二年（一七九〇）までほぼ毎年一回江戸に行き、將軍に謁見し、貿易のお礼を言い、日本に対する要求や希望を申し出ることができた。これらのことは、中国人には許されなかったオランダ人だけの特権であった。江戸参府の際の商品販売は許されていなかったが、將軍・幕府高官への献上・進物用品を多数持参し、その残品を販売して参府諸経費の足しにしていたようで、杉田玄白の所蔵していた『ターヘル・アナトミア』も江戸参府中に売られたものだということがわかっている²²。玄白以外にも参府中に定宿に訪れた人で蘭書希望する人に販売されることもあった。

江戸参府の際に各地に途中で宿泊するための宿が設けられた。基本的には一泊だけだが、そのうち江戸・京都・大阪・下関・小倉の五か所は何日間か止宿が認められた定宿で「阿蘭陀宿」と呼ばれた²³。この江戸参府は、普段出島にいるカピタン及びその随員、西洋人を知らない日本人たちが、ともにお互いを知る好機会であり、庶民は物珍しそうにオランダ人一行の行列や宿の窓越しに眺めていたという。

オランダ商館が出島に移転後の一六四一年の事例によると、オランダ人一行が大坂に着いた時、大坂町奉行所の命により一行は監視されている。監視の理由は、オランダ人もキリスト教徒なので、このことから起こりうる災厄や難儀の予防のためであり、大坂の市民に対しても、各自

家に居るように命ぜられ、オランダ人に声をかけたり目くばせしないようにと注意された。このことから、一般庶民はオランダ人と関わる機会を与えられず、オランダ人と関わるこ



図1 北斎画「霞が関での年始回り」

の関係者や地位のある人、通詞や蘭学者だけであったことがわかる²⁴。このようにオランダ人と関係を持つことができた人は限定されていたのだが、江戸時代後期を代表する絵師葛飾北斎がカピタンと交流をもっていたことが明らかにされている。図1²⁵を見てみると、奥行きが感じられ、着色方法も古来の日本画とは異なる。この絵には、深遠近法が使われており、この深遠近法は「富岳三十六景」シリーズにも取り入れられている。人物はそれぞれ向かって右側のほうが濃く暗く着色されており、光による明暗が設定されていることがわかる²⁶。そして日本で使用されている紙とは違い、表面が滑らかで吸水性の低いオランダの紙を使用している。オランダ東インド会社の商館長、ヤン・コック・ブロンホフ（一七七九・一八六三）が文政五年（一八二二）の江戸参府の際に北斎に注文し、紙を支給したとされる。出来上がった絵は次回の江戸参府であった文政九年の際に、商館長ヨハン・ウィレム・デ・スチューレル（一七七三・一八五五）と医師のフィリップ・フランツ・フォン・シーボルト（一七九六・一八六六）によって引き取られたと推定されており、現在ライデンの国立民族学博物館に同様の作品群二十九点が所蔵されている。さらにパリ国立図書館には関連の作品群が二十五点所蔵されている²⁷。

注文されて持ち帰られた北斎の浮世絵以外にも多くの浮世絵が持ち帰られており、そのことから日本の浮世絵が海外で高く評価され、海外の絵にも影響を与えた、と大きく取り上げられが

ちである。確かに海外の作品に与えた影響もあったかもしれないが、浮世絵にも海外からの技術が使われていた。北斎が著した『絵本彩色通』から商館長との関わりと西洋技術の吸収が読み取れる。

『絵本彩色通』は、弘化五年（一八四八）に発行された、葛飾北斎が最晩年に絵の描き方について記した本である。鳥や動物・花・模様などの描き方や色使い、様々な技法、絵の具の作り方等が描かれている。この事から北斎と西洋絵画との関わりを示す記事をみていきたい。

▲油繪の、糸の具油の製作をいふ

○糸の油壺合○鉛をけづり入レ地中に埋め七十日ほど立て、とり出して用る、これ阿蘭陀の傳來なり、²⁸

ここでは油絵の絵の具の作り方の説明が書かれているのだが、その作り方はオランダから伝わった方法だと書かれている。

○扱ヨウロッパの隈どりと天朝の彩色の隈とは表裏の、たがひなり中華扶桑は共に亜細亜大州にて絵の、くまどりは模様と同じ事のやうに心得または金泥くくりなどを加へ圓方浮沈のためにはあらず、²⁹

この記事では、ヨーロッパの隈取りと日本の彩色の隈取りの違いや、中国と日本の絵の隈取りの共通点をはっきりと認識しており、それだけ北斎は海外の絵を見て、理解していたということがうかがえる。

綿羊

カピタンの曰クひつじにつのある事なしヤギウとみあやまりしなるべし羊はしろしといへども・兎・鼠とはたがふ也³⁰

この記事は羊の描き方、色の付け方の説明だが、その冒頭に「カピタンの曰ク」とあり、北斎はオランダ商館長と直接接して話を聞いたかのように書かれている。この他にもガラス絵や化学薬品を使った銅板の溶かし方（南蛮の銅版画の作り方。ステレキワートル（硫酸）を使って溶かす）等も載っている。

顔料に中国の土を使っていたり、つやを出すために今で言う液体のりのようなアラビア産のものを使用していたり、化学薬品を使っていたりと、異国の材料や技法を多く使っている。また、オランダ経由で長崎から入っ

たとされるアメリカ原産の白粉花も作品中に取り入れられており³¹、洋風画をただ注文されて描くだけではなく、海外から技術も学び、自身の作品に取り入れ、新しい画題にも挑戦していることから、常に作品の向上に努めていることが見受けられる。そして同時に、画法だけでなく画材や道具など様々なものが日本に入ってきていたということも重要であると考える。こうしたオランダとの交流を通して、浮世絵は進化を遂げていったのである。

第三章 国芳作品に見える海外の影響

前章において、国芳とほぼ同時代に活躍した北斎がカピタンから話を聞いていたことや海外の技法を積極的に取り入れることがわかった。三章では海外の技術を積極的に取り入れていた北斎を慕っていた国芳に焦点を当てていく。国芳は数多くの作品を残す中で、洋風の表現を取り入れたと思われる作品が何点も見受けられる。そこで、国芳作品に与えたであろう海外の影響について見ていく。

第一節 東西海陸紀行

今まで国芳の洋風版画の典拠元は不明であったが、その典拠元が『東西海陸紀行』にあると勝盛典子氏により指摘されてから、『東西海陸紀行』に注目が集まった。『東西海陸紀行』（一六八二）は、ヨハン・ニューホフが著したオランダの書物で、世界各地の多様な風習が銅版画挿絵として掲載されている。この書物は舶載本の中に現存例が知られていないことから、当時の蘭書の中でもかなり稀覯本であった³²。

国芳がどのようにして『東西海陸紀行』を入手したのか、又は本当に所持していたのかは明らかにされていないが、国芳の手に渡る以前にこの書物を所蔵していた人物は勝盛氏によって特定されている。その人物とは、江戸の旗本の家に生まれ、蘭学者の要請で蘭書の挿絵等を模写する挿絵画家としてとして活動していた石川大浪（一七六一・一八一七頃）である。松平芝陽著『芝陽漫録』「春・28丁ウ」（文政年間）に「○

ニウホッフ・人名也 印度記行書 石川大浪蔵書」とある。『印度記行書』とは『東西海陸紀行』のことで、このことから石川大浪が所持していたということがわかる。この大浪が所持していた『東西海陸紀行』は、一八〇四年に大槻玄沢の門下生である地理学者の山村才助によって訳され、『新譯東西紀遊』として著されている。この『新譯東西紀遊』は、ヨハン・ニューホッフの『奉仕支那行程記』と『東西海陸紀行』の二書の訳に考証が加えられたもので、『奉仕支那行程記』は、享和三年（一八〇三）の夏時点で杉田玄白が所蔵していたことがわかっているが、『東西海陸紀行』は、旗本の芝山源三郎の依頼で訳したということしかわかっておらず、才助が訳した時点で誰が所持していたかはわかっていない。『芝陽漫録』の文政年間のところは大浪が所持していたと書かれているわけだが、文政期になる前に大浪は没しているため、才助が訳した後から大浪が没するまでの間に大浪に渡ったということは確かである³³。

国芳作品から見られる『東西海陸紀行』の転用について勝盛氏によって指摘されたものに加えて勝原氏によっても確認がなされている。今までに転用が確認されている作品は以下の通りである³⁴。

- ・「忠臣蔵十一段目夜討之図」*「Stats Meesters en Konstenars Woning」(町の大工と職人の家)
- ・「仮名手本忠臣蔵四段目・市川団蔵の由良之助」*「Het Fort Ryswyk」(バタビアのライスヴァイク砦)
- ・「東都名所・浅草今戸」*「Steen Bakery」(レンガ焼き場)
- ・「近江の国の勇婦於兼」*「De Haven St. VINCENT」(サンピイセントの港)
- ・「二十四孝童子鑑・大舜」*「Ioliphant 他」(象)
- ・「二十四孝童子鑑・姜詩」*「Indiense Vijgen」(インドいちじく)
- ・「二十四孝童子鑑・閔子騫」*「Een Moorse Kramer met Sijn Vrouw」(ムア人の行商と彼の妻)
- ・「二十四孝童子鑑・董永」*「Een Brasiliaen」(ブラジル人)
- ・「韓信勝潜之図」
- ・「誠忠義士肖像・富之森祐右エ門正固」*「Bouligis of Bokjis」
- ・「和漢準源氏・野はき・市原野鬼童丸・牛皮隠頼光駱」(バウヒス又は

ボキエス)

- ・「唐土二十四孝・大舜」*「Caerte vande Cabo de Bona...」(喜望峰の地図)
- ・「唐土二十四孝・呉猛」*「地図 ブラジル」
- ・「本朝文雄百人一首・更科姫」*「地図 ブラジル」
- ・「誠忠義士肖像・吉田沢右エ門包貞」*「Makasserse Vergiftige Spatters」(マカッサルの毒矢を吹く男)
- ・「誠忠義士肖像・潮田政之丞高教」*「Een Brasiliaen」(一人のブラジル人)

・「誠忠義士肖像・矢間喜兵衛」*「Een Malabarse Man en Vrouw」(マラバールの夫婦)

・「誠忠義士肖像・矢間喜兵衛の全身図の草稿」

一章で述べたように国芳画「誠忠義士肖像」は西洋画を参考に描かれたことは確かであり、これらの事から見ても、国芳が『東西海陸紀行』を手にしたということは事実であったことが伺える。また、『東西海陸紀行』からの転用だけでなく、他の洋書類からの転用もある可能性が勝盛氏によって指摘されている。虚心が紹介する玄治店での様子からもうかがえるように国芳の所持していた洋書類は少なくはなかったであろう。勝原氏によると、

国芳が行ったことは、異国風俗の単なる敷き写しではなく、画材として自作中に摂取、融合、転換、消化しようとする試みである。(中略) 国芳は原本を利用する時は、基本的な骨格はほとんどそのまま用いている。(中略)二つの作品が似ているというのではなく、利用部分についてはほとんど同じと断定できるような使い方をしている。それでいて全体として別種の作品に仕上げているのである。このあたりの勘所は、今後の調査においても押さえておく必要があると思われる³⁵。

と指摘している。「忠臣蔵十一段目夜討之図」(図2)³⁶と「Stats Meesters en Konstenars Woning」(図3)³⁷を見比べてみると、建物の形など使われている形が同じと断定できるほど似ているが、その形に加えて空には月を描き夜の景色に変え、武装した人たちが建物の中へと討ち入っていく様子を描き、忠臣蔵の夜討の作品に仕上げていること

が読み取れる。この他の指摘されてきた作品についても勝原氏の指摘する通り、国芳は洋書をただ写すのではなく、一部分のみの利用をしているということがわかる。すべてを利用するのではなく、一部のみの利用ということは、国芳は洋画を描きたかったのではなく、自分の作品としてその中に洋書から学んだ形を利用し、まだ見たことのない新たな浮世絵、今以上の素晴らしい作品を生み出すことを追求していったのではないか。

『東西海陸紀行』が、国芳にどういった経緯で渡ったかは明らかになっていないが、石川大浪がこれを所持していたということが明らかにされた。大浪は『東西海陸紀行』以外の蘭書等も所持していることが勝盛氏によって明らかにされていることから、蘭学者らの所持していた蘭書等が浮世絵師たちに何らかの方法で渡ったと考えられるため、次に蘭学者らの所持していた蘭書を見ていく。

第二節 蘭学者ら所蔵蘭書など

一節で国芳が用いたとされる『東西海陸紀行』が、国芳の手に渡る以前に蘭学者と関わりがあった石川大浪の所蔵本であったことがわかった。当時様々な蘭書が輸入されており、それらは主に幕府関係者や蘭学者らの手のもとにあり、研究の手段として重要な役割を果たしていた。



図2 国芳画「忠臣蔵十一段目夜討之図」



図3 『東西海陸紀行』より
「Stats Meesters en
Konstenars Woningen」

しかし希少本が多く、一冊の原本を蘭学者やその弟子らが写し、翻刻されたり解説されたりしたもので研究したり出版されたりしていたため、原本より写しの方が多く存在するとされている。国芳が原本を所持していなかったとしても、その写しを持っていて、その写しの挿絵や模写絵から図案を拝借していたとしたら国芳が所持していた図版が必ずしも原本である必要はない。訳などは蘭学者らによっておこなわれ、挿絵も蘭学者自ら描くこともあったようだが、主には先ほどの石川大浪のような専門の絵師に依頼して描かれていた。そのため模写本の絵が原本と全く異なるということはそうそうないだろう。多少陰影など違っていても輪郭など形はだいたい原本通りに写されているはずである。一節で述べたように、国芳作品中にみられる転用は一部の形のため、原書とかけ離れていない挿絵が載っている写しであれば形の転用は可能である。本節では、国芳が見ていた可能性がある日本に入ってきていた蘭書を蘭学者らの所蔵本、模写本から紹介する。

・ライレッセ『大絵画本』

ヘラルド・ドゥ・ライレッセ（一六四〇・一七一）はベルギー出身の画家。五十歳の時に失明するが、その後も芸術論講義をするなど活動的である。

『大絵画本』は一七〇七年刊行の、絵画芸術について理論と銅板挿絵によって説明されたもので、二巻から成る。失明後の刊行なので、口述筆記や挿絵はライレッセと交流のあったものや弟子たちによって完成された³⁸。

第一巻は、基本的な道具の扱い方から球体などの陰影方法、彩色方法等入門的なことから始まり、構図や風俗画論、色彩調整、太陽や人口光による光と陰影、風景画論等について述べている。第二巻は、肖像画の描き方から建築について、天井画の描き方、彫刻、静物画、花卉画、銅版画について述べられている³⁹。この本の所蔵については勝盛氏によって、石川大浪が所持していたということが明らかにされている。画家の谷文晁、山崎宗周、石川大浪、菅原洞斎、国学者の檜山坦齋らの記事や意見を記録した『文晁画談』（一八一・一八一四）の「泰西の画法に

「因る事」に、

予が蔵せる西士ライレッセなる者の著すところ大畫譜に詳に説けり、唐山の人の泰西法に因て畫るを見るに、たゞ凹凸法を取るのみ、日を一方に置いて、一圖を畫るものにあらず、抑是は得其意而變通するものなるへきのみ、眞の泰西の畫法にあらず、⁴⁰
とあることから、大浪は『大絵画本』をただ所蔵していただけではなく、『陰影法や遠近法への理解を示していることがわかる。』

・森島中良『紅毛雑話』



図4 ライレッセ
『大絵画本』より



図5 森島中良
『紅毛雑話』より



図6 森島中良
『紅毛雑話』より

森島中良（一七五四頃・一八一〇）は、江戸築地生まれの蘭学者で、平賀源内に師事した⁴¹。『紅毛雑話』は天明七年（一七八七）刊行の、動植物や医学、西洋の道具などに関して挿絵を入れながら簡単に説明したもので、五巻から成る。オランダ人から直接聞いた話も記載されていたり、蘭書を利用して書かれた部分もあることがわかつている。

巻の四の「和蘭陀の画法附銅板の法」には、十八ページにわたり挿絵が載っており、始めの十ページはライレッセの『大絵画本』の模写、終りの二ページにはシヨモールの七冊本の第五冊からの模写が使用され、残六ページは「同異本之式」とあるだけで原書が何の本なのかは不明だが洋

書の模写が使用されている（図4～6）⁴²。ライレッセが『大絵画本』より先に著した『素描法の基本』の中に入れられた銅板挿絵が、『紅毛雑話』の「同異本之式」に描かれている図に似ていると菅野陽氏は指摘している⁴³。

・ヨンストン『動物図譜』（図7・8）⁴⁴



図7 ヨンストン
『動物図譜』より



図8 『西洋古銅版画模写』より
書写者不明

ページ、図版二七〇枚、三千弱の動物が掲載されている。図版は原図を左右反転させたものを使用。挿絵は博物学者のゲスネルや同じく博物学者のアルドロヴァンデイのものを参考にした。

図8は恐らくヨンストンの『動物図譜』を参考にして、日本人によって描かれたものだが、その書写者は不明である。

・ドドネウス『植物図譜』（図9・10）⁴⁵

レムベルトウス・ドドネウス（レムベルト・ドドネウス、一五一七・一五八五）は、医師であり博物学者。

『植物図譜』（一五五四）は、あらゆる植物が描かれ、それに説明が書

ヨーン・ヨンストン（ヨーン・フォン・ヨンストン、一六〇三・一六七六）は、貴族であり医師、博物学者。『動物図譜』は、「四足動物自然誌」、「魚類と無血水棲動物自然誌」、「鳥類自然誌」、「有節動物、蛇類、龍類自然誌」の四部からなる今でいう動物図鑑のようなものだが、実在している動物だけではなく、実在しない生き物まで描かれている。
一六六〇年にオランダ語訳されたものが日本へ渡っている（一六六三頃）。本文八〇一



図11 ルンプフ著
『アンボイナ島珍品博物館』



図12 栗本丹洲著『千虫譜』三卷

・ルンプフ『アンボイナ島珍品博物館』別称あらゆる種類の甲殻動物の記述、このほか重要な小角類と貝類を加え、かつ若干の鉱物や石類もあわせて』（図11・12）⁴⁷

・スウエールツ『花譜』⁴⁶
エマヌエル・スウエールツ（一五五二・一六二二）はオランダの画家。銅板の挿絵が大半を占め、大型本であった。初版は一六二二年で、一六三二年版のものを平賀源内が所蔵していた。



図9 『Cruydt-Boeck』より
1644

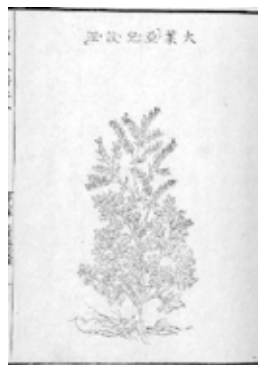


図10 石井恒右衛門著
『遠西独度涅烏斯草木譜』より

かれた植物図鑑のようなもの。いくつかの版が幕府に所蔵され、オランダ通詞の石井恒右衛門により『遠西独度涅烏斯草木譜』として訳本が出版（一八二二頃）された。



図13 リーディングー『諸国馬図集』より



図14 亜欧堂田善画「モスクワ馬」

エベハルト・ルンプフ（一六二七・一七〇二）は、オランダ東インド会社に雇われてアンボイナ島の動植物や海洋生物の調査をしていた。ルンプフが死去した一七〇二年以降に出版され、三冊で構成された。源内が三巻目を所持していたとみられ、源内の『物産書目』によると所持していた『アンボイナ島珍品博物館』は一七〇五年の出版だったということが書かれている。源内は『紅毛介譜』と称し、本草学者の栗本丹洲が『千虫譜』に模写を取り入れた。

・リーディングー『諸国馬図集』（図13・14）⁴⁸

ヨハン・エリアス・リーディングー（一六九八・一七六七）はドイツの銅版画家で、動物画・狩猟画の名手として知られる。『諸国馬図集』は、三十二枚の銅版画から構成され、各国の馬の図が描かれている。それぞれドイツ語・フランス語・ラテン語・オランダ語で「何国の馬」といった簡単な画題が書かれている。この図集は、福島県須賀川の亜欧堂田善（一七四八・一八二二）が、松平定信の命により銅板画の技術を研究した際に使用したものだと言われている。



図15 『イソップ物語』
[LE CHEVAL ET LE LION]



図16 国芳画「近江の国の勇婦於兼」

・『イソップ物語』（図15・16）⁴⁹
『イソップ物語』は紀元前六世紀初頭頃の古代ギリシアでイソップが語った寓話とその後一般の人たちの間で語り伝えられ、それをまとめた寓話集として成立した⁵⁰。

『イソップ物語』は主に動物の性格によせた風刺と教訓からなる説話集であるから多くの動物が描かれている。十五世紀後半以降のヨーロッパの印刷史、出版史上最大と言えるほど多くの版が刊行され、各国語に訳され、挿絵には多くの画家が関わり、図版が転用、改作された。同じ挿絵やその一部が何版にもわたることがあり、どの版が日本に入ってきたのかすべてを把握することはできない。しかし、東京高等師範学校所蔵の『和刻伊曾保物語』（寛永十六年版）の上巻の見返しに「大浪先生珍藏の拂郎察國鏤刻の」と筆で書かれている。このことから、大浪がフランス語版の銅板挿絵入りイソップ物語を所蔵していたことは早くから知られていた⁵¹。

『イソップ物語』は天正十八年（一五九〇）にスペインの宣教師ヴァリニャーノによって日本にもたらされ、九州天草で「エソポのハブラス」として日本語訳ローマ字で印刷された。これが、日本における最初の西洋文字の翻訳本である⁵²。

日本語に翻訳された『イソップ物語』の現存する最古の版本は文禄二年（一五九三）に出版された『エソポのハブラス』とされ、天草キリシタン学寮の出版で、この後も仮名草子の一つとして『伊曾保物語』は出版されているが、大浪所蔵の『イソップ物語』は、仮名草子の十倍の説話が収録されていたという。

日本に渡り、翻刻されたりして利用された蘭書はこの他にもまだまだあるが、輸入された蘭書が蘭学者らを介して絵師たちに渡り、利用されていたということが多かった。しかし、日本の絵画に影響を与えたのは蘭書の利用だけではなかった。

カトリック教会の宣教師であるマテオ・リッチの手記にジヨバンニ・ニコラオ（一五六〇・一六二三）という画家が出てくる。このニコラオは、天正十一年（一五八三）に日本に来て、日本のジェズエト会の学校で絵画と飾版画を教え、日本に於ける洋風画に大きな役割をつとめた⁵³。このように直接西洋人から絵画技法を教わる人も少なからずいたということがわかる。

これまで紹介した蘭書と模写本を比較してみると、全体的な輪郭や描かれているものの形から、相似性を認識できるが、多くの場合全体的な輪郭が同じというだけで、陰影などの立体感などまでは写されていないものが多い。それは写す人が日本人であり、その本人の今までの絵画技法に無意識に拠つてしまうことに要因があると想定できる。西洋人は光と影の具合や奥行きなどを重視して描写を行うが、日本人は線で輪郭をかたどりに描いてきたので立体感のある表現方法が目に残まらなかったのだろうか。しかし、ニコラオのような西洋人に直接絵画技法を学んだのであれば本人が無意識で描いたものに対してもしつかりと表現の指摘が行われたはずである。そのため、西洋人から直接教えを受けた場合とそうでなかった場合とでも大きく描かれ方は変わってくるのが想定できる。

また、日本絵画に与えた洋風表現は西洋からもたらされたものだけではなく、先ほどの図15と図16を見比べると、確かに馬がライオンを蹴り上げようとしている姿と夫人に手綱を踏み抑えられて前のめりにな

り後足を浮かせている様子は、同じ形に見える。しかし、馬のポーズだけが同じで、その陰影法などの表現方法は図15とは異なっている。転用が見られる国芳作品は、どこか異国風には感じるが、陰影法などの表現は西洋画の表現とも異なって描かれているように感じる。勝盛氏や勝原氏も指摘しているように、国芳が参考にしていたものは西洋図版だけであるはずがない。尤も、日本画は中国の絵画を参考に描かれてきたため、当然中国からの影響もあるはずである。そして中国絵画も西洋の影響を受けていた。そこで次に中国で発展した洋風絵画について見ていく。

第三節 中国洋風画の影響

中国画のなかでも、西洋の影響を受けた中国洋風画がある。直接蘭書等から技法や着色方法等を得るのではなく、中国を経由した形で、中国洋風画を通じて洋風の描き方を獲得した可能性もある。本節では中国洋風画の歴史について見ていく。

中国に西洋画が伝わったとされるのは、明代（一三六八年・一六四四年）の終わりごろカトリックの宣教師マテオ・リッチらによってもたらされたマリア様が描かれた「聖像」が初めだとされる。

マテオ・リッチは手紙で、

中国人は絵に熱心だが、我々の画家には及びもつかない。彫刻や工芸においてそうだが、このような技術に中国人が傑出せぬ原因は、発達を助長する他国との交通が極めて稀であり、いやほとんど絶縁状態であるからだ。手先の仕事のうまさ、天賦の才能といった点は中国人は決していかなる民族にもひけをとらないのだが、油で描くことも知らないし、陰影をつけることも知ってない。だから彼らの絵は生氣のないまるで死んだものなのだ⁵⁴。

と言っており、中国にもたらされた西洋画をみた明代の役人の劉洞や評論家の姜紹書は、生けるがままの描き方は中国の画の及ばない所で、その人物を鏡にうつしたままのように描かれる西洋画は、中国の画家には手のつけようもないほど精巧なものだと論じている。また、油絵だけでなく銅版画も伝わっており、この銅版画によって古来の中国木版画に洋

風の技法が取り入れられた。一六八一年ごろにフランスのジェスエツト会が中国に来たとき同行したイタリア人画家のゲラルデイニの回想記によると、遠近法で描いた列柱が浮いて見えるのに中国人は驚き、近寄ってキャンバスを触ってはじめて平面だとわかり、神様あつかいにされた⁵⁵、ということが記されており、それまで中国画に遠近法が使用されていなかったということが窺える。

明代では洋風画は主にキリスト教等の宗教関係で描かれていたが、清代になり洋風画はキリスト教から離れ、宮廷絵画でも洋風画が取り入れられるようになった。康熙帝は、宮中画家から特に繊細な画風の者を選び、洋風画を描かせた。そのうちの一人である焦秉貞は中国の農業社会を描いた風俗画である「耕織図」を描き、康熙帝に献上したところ、康熙帝は秉貞に新たな構想で描かせ、自ら序と詩を加えて一六九六年に「佩文齋耕織図」（図17・18）⁵⁶を刊行した。この作品は農民の働く様子や村の生活の様子が描かれている。注目するところは洋風遠近法が取り入れられたその背景であり、西洋技法はここにはじめて中国のものとなった



図17
「佩文齋耕織図」より



図18
「佩文齋耕織図」より

と小野氏は述べている。この「佩文齋耕織図」は日本に渡っており、蘭字が盛んになる前の日本の洋風画に影響を与えた。「佩文齋耕織図」は宮廷画家によって描かれたものであり、宮廷内では遠近法などの西洋技法が普及していたことがわかるが、民間での洋風表現はどのようなように普及していたのだろうか。

民間での洋風表現は宮廷の洋風画とは別に発展していった。それは南方の広東貿易にもなわれ、蘇州や南京、清

代末期には上海の都市発展のうちに成長した。広東周辺では油絵が発達し、異国人らをモチーフに描く広東系の洋画が流行った。また、広東では版画や油絵だけでなく、西洋人や洋館、汽船等のガラス絵も描かれていた。一方、蘇州・杭州・南京では版画が発達し、オランダの風景・ヴェネチアの劇場・西湖の名所や、真紅の衣装で南方の島にたむれる中国美人などが描かれた。こうした民間での洋風絵画の発達に対して小野氏は、

それは中国封建制の農業社会支配に依存して成長してきた商業資本、高利貸資本のひそかに求めた自由の精神につながれていた⁵⁷。

と述べており、洋風表現は単に絵画技術の向上という効果としてだけではなく、中国に暮らす人々にとって洋風絵画を通して、今までの生活にはなかった新しい考え方やあらゆるものに対する見かた、固定観念に縛られない自由な思想をもたらしており、絵画技術の変化は人々の生活にも変化を与えたという。こうして、洋風表現は徐々に普及し、十八世紀初めごろには一通り知られていた。これら中国で発展した中国洋風画は日本に渡り、中でも広東のガラス絵や油絵、蘇州版は日本の絵画に多くの影響を与えており、こうした西洋絵画の影響を受けた中国洋風画が日本に入ってきて、日本人画家たちが洋風表現を取得した。

江戸時代以前から日本絵画は中国絵画の影響を受けており、その代表として水墨画は鎌倉時代に禅僧らによって中国から渡り、漢画として狩野派の基礎として発達してきた。絵画は文字や言葉だけでは分からない異国の思想・風景・文化等を知る手段として儒学者や漢学者にとっても重要だった。十八世紀を代表する漢学者、荻生徂徠（一六六六・一七二八）は、五代將軍綱吉の御用人であった柳沢吉保に出仕し、その吉保が企画した中国正史の翻刻事業や幕府の儒官である林大学頭鳳岡などと中国語で議論を行っている。また、徂徠と交流のあった伊勢神戸藩主、本多忠統（一六九一・一七五七）の『猗蘭台集二稿』巻之四の「子遷に与ふ」に、

昨、余、二十四聖賢純孝の画を得たり。跋は明人数輩みな仇美父の画妙を賞翫するの語なり。巻初に王元美鑑賞の図書あり。巻末にまた詩あり。その詩、仇生逝後、その画に因りてこれを懐かしむ語なり。

すなはち元美の自作なり。想ふに、或は元美蔵中の物なるか。その図書及び詩中の語もまた蔵中の意あるなり。惜しいかな、その画は伝はず。然れども徂夫子家蔵の外、いまだこの書あるを聞かず。とあり、忠統が仇英の「二十四孝図巻」を入手したことが書かれている。これによると、巻頭には明末の古文辞学に秀でた王世貞（一五二六・一五九〇）がこの図巻を所持していた印があり、巻末には王世貞が書いたとされる詩が書かれており、王世貞の筆跡はとても珍しく貴重なもので、当時は徂徠が所蔵するもの以外は見られなかったということがわかる。このように、珍しい貴重なものを徂徠が所持していたことが窺え、数々の古文辞学書や儒書、漢書や図譜類を所持していたことが知られる。

徂徠自身は絵を描いたわけではないが、徂徠の知識と蔵書は徂徠学派と交流があった画家たちには大きな影響があっただろう⁵⁸。本多忠統は、八代將軍吉宗の若年寄も務めており、幕府が所蔵している書画の収蔵品を借用することを許されていたことや、徂徠自身も幕府関係者らに出仕していたこと、忠統との交流があったことなどから、江戸幕府との関わりが見え、貴重な輸入書物類を入手しやすい立場にあったということが窺える。ある時、忠統が狩野派の画家に南宋の画家である梁楷の「蠶桑図」を模写させ、その作品に対して徂徠が『徂徠集』巻之十八の中で、

海内、狩氏を以て画史の魁となし、その初めはけだしまた宋代を衣鉢とす。数十年來、忽かに淡白に趨き、委ねて頽落に靡き、よく極めて止まることなし。技の厄と謂ふべきのみ。この歳の春、猗蘭藤公、梁楷の蠶桑図を摹せしめ、以て相示さる。（中略）然りとはいへども、もし藤公の督責なからしめば、いづくんぞよくこれを辨せんや。（後略）⁵⁹

と述べており、狩野派は最初は宋代の絵画を基礎にしていたため素晴らしいものだったが、ここ数十年來、淡白でその画風は良いものではなくなってしまう。しかし、春に忠統が模写させた蠶桑図は素晴らしいもので、忠統のような指導者がいればかつての画風に追いつくことも可能だと評している。この「蠶桑図」の原書は画巻で、それが三つに分断され、二つは室町八代將軍足利義政の東山御物として伝来し、内一つは鍛冶橋狩野家に伝えられたとされる。

こうして中国でも西洋の表現が使われるようになり、その洋風表現が成された中国洋風画類が日本に渡り、日本における洋風表現に影響を与えていたということがわかった。

第四節 象の描かれ方の変遷

二節で指摘した国芳画「近江の国の勇婦於兼」だけではなく、国芳画「唐土廿四考」シリーズ中の《大舜》(図19中右の象)と『東西海陸紀行』(図20中左奥の象)、「廿四考童子鑑」中の《大舜》(図21中左の象)と『東西海陸紀行』地図中(図22中左の象)⁶⁰に描かれている象を参考にした可能性が指摘されている。それに対して象の陰影についてはある程度異国風を感じるが、西洋図版には見られない目のまわりにも陰影がつけられていると安永氏が指摘している⁶¹。

確かに図案などは洋書から典拠が見られるかもしれないが、陰影方法など細かい部分は古来の画法や、他の書物に拠ったと考える。廿四孝は中国の説話を題材としており、当時は中国の絵を模写して練習することが多かったため、当然、中国からの影響も考えられる。国芳の大舜の絵はどのような絵画の流れを汲んで描かれたのか。象の描かれ方に着目して、その変遷を象が出てくる物語や資料から考察していく。



図19 国芳画「廿四考童子鑑」《大舜》



図20 『東西海陸紀行』「oliphant 他」

の画題となっている廿四孝は、中国の二十四人の孝行者の話で、浄瑠璃や歌舞伎、落語、御伽草子、などの題材として多く使われている。大舜はそのうちの一人であり、その話の内容は、孝行者の大舜の行いをみて、象が耕作を手伝ってくれ、その噂を聞いた堯王は、大舜の后に娘をやり、後に天下を譲った、という物語である⁶²。

孝行をテーマにした話は万葉集や日本霊異記に始まり、今昔物語集や御伽草子、さらに井原西鶴の本朝二十不孝などに至る。その基礎資料となるのが、古代中世の孝子伝、室町以降の二十四孝である。西野貞治氏によると、

家族制度が極めて古くから発達した中国では、その維持のために孝行の教化が徹底され、孝行の実践例を掲げた孝子伝・孝子伝図などと題する書が、孝経と共に童蒙の必修書とされ、六朝末迄(五八九年)に十種以上も出現した⁶³。とされる。

孝子伝は様々な種類が存在し、一種につき何人かの孝行話が書かれている。各種類ごとに出てくる人物や内容、数等が異なるが大舜は成立された六朝末期から伝えられており、ほとんどの種類に登場する。

廿四孝の大舜に出てくる象は神の使いとして登場し、孝行者の大舜に報いを与える役割を果たしている。孝行譚は儒教道徳の中で語られてきた。そして、象は仏教でも神の使いとして度々登場する。インド神話で



図22 『東西海陸紀行』
「Caerte vande Cabo de Bona...」
(喜望峰の地図)



図21 国芳画
「唐土廿四考」《大舜》



図23 「帝釈天半伽像」

約四五〇年の間でわずか八回だけである。絵師たちがこれらの象を見たとは限らず、直接見ていたとしても描き方は変わるのだろうか。

図23⁶⁷は八三九年に作られた帝釈天半伽像である。それまで帝釈天は立像で制作されることが多かったようだが、この教王護国寺の像は鳥獣座に座っており、この形式としては日本最古の彫像であると考えられている。長い鼻に鋭い牙、垂れ下がった耳やずんぐりとした四肢体軀は確かに象である。しかし、首がなく鼻は若干ピラピラしたひだのようになっており、目も三日月状に表現されて

阿修羅と戦ったとされる帝釈天は白象に乗って描かれることが多い。歓喜天は象頭人身の像が多く、婆羅門教の神でシバ神の軍衆を統べる神将であり、ガネシャと言われたりする⁶⁴。普賢菩薩は文殊菩薩とともに大乘仏教の菩薩の之首とされ、釈迦三尊の右脇侍として彫刻や絵画に表されることが多く、文殊の騎獅子に対し白象に乗ることが多い⁶⁵。釈迦の入滅を描く仏陀涅槃図にも象は描かれることもあり、仏像や仏画の中で象の存在は知られ、象に対するイメージは古くから定着していた。しかし日本に象はいないため、海外からの仏像や絵画の姿かたちを通して想像で描くしかなかった。実際に象が日本にやってきたのは鎌倉時代が初めてであり、幕末までに渡来した象は以下の通りである。

- ・一四〇八年、初めて日本に渡来し、足利義持に献上。
- ・一五七四年、大明国船により虎と共に博多に渡来。
- ・一五七五年、虎・孔雀と共に大友宗麟に献上。
- ・一五九七年、フィリピンから来た象が豊臣秀吉に献上。
- ・一六〇二年、ベトナムから虎・孔雀と共に徳川家康に献上。
- ・一七二八年、ベトナムからオスとメスが一頭ずつ渡来し、徳川吉宗に献上。

- ・一八一三年、英国船によりメス一頭が渡来。
- ・一八六三年、マレーシアからメス一頭が渡来⁶⁶。

約四五〇年の間でわずか八回だけである。絵師たちがこれらの象を見たとは限らず、直接見ていたとしても描き方は変わるのだろうか。

図23⁶⁷は八三九年に作られた帝釈天半伽像である。それまで帝釈天は立像で制作されることが多かったようだが、この教王護国寺の像は鳥獣

座に座っており、この形式としては日本最古の彫像であると考えられている。長い鼻に鋭い牙、垂

れ下がった耳やずんぐりとした四肢体軀は確かに象である。し

かし、首がなく鼻は若干ピラピラしたひだのようになっており、目も三日月状に表現されて

いる。このような表現は、神の使いとして現実の生き物との区別のための表現なのだろうか。

いる。このような表現は、神の使いとして現実の生き物との区別のための表現なのだろうか。

図24⁶⁸は九世紀平安時代の十二天像のうち帝釈天の図である。この図は不空訳の『金剛頂瑜伽護摩儀軌』を典拠に描かれたとされ、日本に伝存する最古の本格的密教画像又は平安前期の最も本格的な仏画として知られる。こちらの象には牙が六本描かれている。牙が六本ある象は「六牙の白象」と呼ばれ、釈迦の母である摩耶夫人がこの白象が右脇から体に入っていく夢をみて釈迦を懐妊したとされ、釈迦の入胎を象徴している。そしてこの象も目が三日月型で描かれている。

図25⁶⁹は十二世紀平安時代中頃の普賢延命菩薩像である。三つ首の白象の下にはさらに五体の白象がいて、どの象にも六本の牙が描かれている。目も細く吊り上がっており、完全に神仏として表現されている。

図26⁷⁰も同じく十二世紀に描かれたもので、こちらは普賢菩薩像である。この象も白象で三日月型の目に



図24 「帝釈天図」



図25 「普賢延命菩薩像」



図26 「普賢菩薩像」

図27 「普賢菩薩像」
十三世紀頃



図28 「釈迦三尊像」
十四世紀頃

六本の牙が描かれているが、後ろ足の関節が鹿のように曲がっている。足の表現以外はその後十三世紀以降も同じような特徴が見られ、神仏としての象のイメージは平安時代頃には定着していたことが伺



図31 円山応挙画
「江口君図」

える。(図27、28)⁷¹

時代は下り、一六二二年頃に俵屋宗達により白象図が描かれる。(図29)⁷²杉戸いっばいに迫る白象は誰も乗せておらず、牙も二本である。全体的につるんとしていて目こそ三日月型で黒く塗ってあり少し怖く見えるが、明らかにこれまでの仏画類と異なる描かれ方である。

一七二八年、日本に六回目の象が渡来した際に描かれた絵が図30⁷³である。それまでは神仏として表現されてきた象だが、この絵では神仏としてではなく、生物として描かれている。象の上には菩薩は乗っておらず、足に鎖を付けられ大勢の人々の中に連れられ、一緒に描かれている人間と比べてかなり巨大だということが伝わってくる。皮膚の弛みも描かれており、目は若干細いもののそれまでの吊り上がった三日月型か

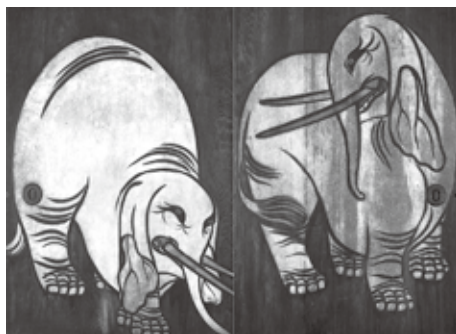


図29 俵屋宗達画「白象図」



図30 鳥居清倍画

らは遠ざかっている、もちろん牙は二本である。そして何より体に色がついている。陰影こそないが、灰色に着色された象は神仏としての白象ではないということを証明している。しかし、体全体は丸々と描かれており、骨格は再現されていない。

図31⁷⁴は能の演目である江口君を画題にした円山応挙の作品である。江口君は平安時代から鎌倉時代前期にかけて有名な撰津国江口の遊女の総名である。しかし、一般的には遊女の妙を指す。この妙の逸話が能の演目となった。その内容は、江口の里を訪れた旅僧と歌問答をした妙



図32 北斎画「象」

は、自分が幽霊だと明かして消える。夜、僧たちが吊っていると、江口の君が現れこの世の無常を説き舞を舞っていたが、やがて普賢菩薩の姿と変じ、西の空へと消えていったという物語である。江口君の下に象を描くことで普賢菩薩を表している。しかし、その象は神仏の白象ではない。先ほどの図30の人間との対比に対してこちらの絵は、上に乗っている江口君と同じくらいのサイズ感で描かれているもの、現実の象のように薄っすらと灰色で塗られていて、全体的に柔らかい曲線描写が成されており、優しい印象を受ける。写真に近い形で描かれており、鼻には皺もつけられていて、他にも目や頭の形など本物を見ていたかのようである。特に目は三日月型でも吊り上がったもなく、円らである。そして顔の大きさに対してこれまでの目は大きかったが、小さくなり顔と目の

大きさの対比が現実の象に近いものとなっている。

図32⁷⁵は北斎漫画の象である。人間と比べてもかなり極端に大きく描かれている。北斎の目にいかに象という動物が大きく映ったかが伺える。また、動物の皮膚感が表現されており、それまでの象の絵には見られなかった毛らしき表現も成されている。しかし体全体の骨格は再現されておらず、爪も鋭く描かれており目は図31と比べて細長く古来からの三日月型に拠っているかのように見える。

ここまでざっくりと象の描かれ方について見てきたが、江戸時代以前と後では描かれ方の違いが感じられる。江戸時代に入るまで象は神仏として描かれることが多く、その特徴は白象で牙が六本、目は三日月型か細長く吊り上がっており、顔の大きさに対して大きく、明らかに現実の象とは違う表現のされ方が成されてきた。江戸時代に入ると皮膚の皺であったり体の色や大きさなどが表現され、神仏としての象からは離れていく。しかし、神仏の象から離れるといっても現実の象とも異なり、目の形は古来の細目吊目が多く、古来のイメージと新しい情報が入り混じった絵画になっている。

再び国芳の作品を見ると、どの象も色づけがされており、神仏として描かれたものではないということがわかる。皮膚の皺や鼻の皺が描かれており、子供との対比で巨大だということも表現されている。これらの表現は江戸時代になってからは主流になっていたとされる描写である。目の形は、図19は若干吊り上がっているが、丸みを帯びた形をしていてこれまでの象の目の描かれ方と異なっている。顔の大きさに対する目の大きさも図21は少し大きいようにも感じるが、これまでのものと比べたらリアルに近いバランスで描かれている。図19左側の象はそれまでのつるんと丸い体つきではなく、ごつごつとしていて骨格らしき表現が成されている。江戸時代に定着してきた表現方法もいくつか見られるが、ポーズは確かに『東西海陸紀行』中の象に拠っている。しかし、陰影法は『東西海陸紀行』の象と見比べても違うように感じる。ではこの洋風に見えるが、西洋とも違う国芳の陰影方法はどこからきているのだろうか。第二章二節で挙げた北斎の洋風画（図1）と比べても陰影のつけ方が全く異なる。北斎の洋風画は光の位置が決められ、それに基づいて規則通りに

陰影がつけられており、グラデーシジョンのように明暗が施されている。それに対して国芳の陰影は光の方向がよく分からず、ただ窪んでいる部分を濃く色づけただけのように見え、グラデーシジョンのような濃淡ではなく同一の色で塗りつぶされている。北斎の図1は版画ではないため、木版かそうでないかで表現は違ってくると思うが、国芳の作品を見てみると、山や海や空はぼかしかが入っており、グラデーシジョンになっている。このことからグラデーシジョンが不可能だったわけではないということがわかる。できるのになっていないということは、取捨がそうしなかったということが言える。ではなぜグラデーシジョンにしなかったのだろうか。それは国芳は模写をしたかったわけではなく自分の作品として象を取り入れたかったということであろう。そしてもう一つの可能性として、象の陰影方法ではないが、瞳の白点表現について山本陽子氏がこのような指摘をしている。

眼の光沢を表現するために瞳に白を点じる技法は、陰影や光の反射、ものの材質感を捉えて描こうとする志向の強い西洋絵画では、古くから行われてきた。（中略）一方、ものの形を輪郭で捉え、光が作り出す陰や影を絵に描き込んで画面を黒ずませることを嫌ってきた東洋絵画では、反射光を表現する伝統はほとんど育たなかった⁷⁶。

そして国芳も瞳に白点を入れた作品を残しているのだが断続的にしか使われておらず、このことは瞳の白点が敬遠され版元や彫師に受け入れられなかった可能性が高いことをあらわしている。山本氏は指摘している。象の陰影方法も同様に、影を嫌った日本人に向けて古来の隈取りのような表現で影をデフォルメし、日本人受けするような形で陰影を落とし込んだとも考えられる。国芳は、このようにして海外のものを取り入れたつも日本人の感性の内に消化し、オリジナルな画風を築き上げていったのではないか。しかし、西洋画を受けて日本独自の陰影法にしたのではなく、中国図版からの影響も受けているはずであるが、今回は発見することはできなかった。

おわりに

庶民の間で発展した浮世絵に与えたオランダと中国の影響についてみてきた。日本の浮世絵は海外作品に取り入れられるほど評価されてきたが、その評価された浮世絵には海外の技術が取り入れられていた。中でも遠近法は中国・日本共に衝撃を与えた。日本では奥村政信によって浮世絵という西洋の遠近法を使った浮世絵が江戸中期に流行り、「むかふへくぼみて見ゆ」る奥行きのある空間に前景の事物が浮いてみえる、として江戸庶民は大変驚いていた⁷⁾。浮世絵に取り入れられた遠近法は次第に特別なものではなくなっていく。後の浮世絵師たちによって吸収され、自然と浮世絵の中に取り入れられていく。鎖国下の中でも積極的に海外の技術を取り入れ、出版統制の厳しい条件も加わる中でそれを日本人のセンスの中で消化し、進化され、また新たな発想を生み出しながら発展してきた浮世絵に描かれたものは庶民の娯楽となり、又は海外の情報を得るツールとして、日本の文化を形成する役割を担った。そして、日本の発展に繋がっただけでなく、海外の技術が取り入れられ日本なりのアレンジが加わった浮世絵が西洋に持ち帰られ、その持ち帰られた先でも浮世絵のアイデアが取り入れられ新たな絵画が生まれ、そしてまたグレートアップされた海外の作品が日本に渡ることによって相乗的に絵画技術の向上がなされていった。

異国の最新技術を取り入れたものを北斎が絵を通して庶民に新たな情報として発信することによって、多くの人々がそれらに触れることができ、象をみたことない人も国芳等の浮世絵を通して姿かたちや大きさなど知れる。蘭学者や幕府関係者等地位がある人しか知ることのできないはずの情報を模写本や浮世絵に取り入れ描くことで、階級や知識量に関わらず、異国の生活の様子や動植物、建物、服装など日本にはない情報を庶民も知ることができ、さらに中国で自由な精神を与えた遠近法や陰影法の表現は、日本でも新たなものの見方、捉え方考え方へ影響を与えた。浮世絵の購入者が新しい情報を得たいと思っていなかったとしても自然と異国の情報に触れる機会となり、そのことによって新たなものの見方や考え方が生まれ、斬新なアイデアや様々な技術の進歩に繋が

り、時代の発展に影響を与えたのではないかと。今回、象の描かれ方の変遷について考察し、国芳が描いた象の典拠について『東西海陸紀行』以外からの影響を考察したが、その発見までは至らなかった。陰影法について中国図版からの影響があると考え、今後の課題として研究を続けていきたい。

注釈

- 1 笹山晴生ほか著『詳説日本史』（山川出版社、二〇一六、二四六頁）
- 2 勝盛典子著「大浪から国芳へ―美術にみる蘭書受容のかたち―」（神戸市立博物館研究一 紀要第一六号、神戸市健康教育公社、二〇〇三）
- 3 岸文和著「江戸の遠近法―浮世絵の視覚―」（勁草書房、一九九四）
- 4 岡畏三郎著「浮世絵」（『日本史大辞典』第一巻、平凡社、一九九二）
- 5 大口勇次郎著「天保の改革」（『日本史大辞典』第四巻、平凡社、一九九二）
- 6 南和男著「国芳画―源頼光公館土蜘蛛妖怪図―」（『幕末江戸の文化―浮世絵と風刺画―』塙書房、一九九八）
- 7 鈴木重三監修「生誕二〇〇年記念歌川国芳展」（日本経済新聞社、一九九六）
- 8 飯島虚心著「歌川国芳伝」（『浮世絵師歌川列伝』、畝傍書房、一九四一）*「歌川列伝」は、明治二十七年の新聞「小日本」で連載されていた執筆者不明の記事を飯島虚心が三冊の本にまとめたもの。また、虚心の出版した『歌川列伝』は紛失・焼失しており、唯一謄写したものが残っており、それを元に玉林晴朗が出版した『浮世絵師歌川列伝』を使用。
- 9 岩切友里子著『国芳』（岩波書店、二〇一四）
- 10 中右瑛ほか監修「歌川国芳―奇想天外江戸の劇画化 国芳の世界―」（青幻社、二〇一四、二二六頁）

歌川国芳の浮世絵にみる海外の影響

- 11 前掲注8 二八二頁
- 12 沼田次郎著「江戸時代の貿易と対外関係」(『岩波講座 日本歴史十三 近世』岩波文庫、一九七七)
- 13 大庭脩著『江戸時代における中国文化受容の研究』(同朋舎、一九八四、二二頁)
- 14 前掲注11
- 15 前掲注12 二五頁
- 16 前掲注12 二二頁
- 17 前掲注12 二九頁
- 18 前掲注12 三九頁
- 19 大庭脩著『江戸時代における唐船持渡書の研究』(関西大学東西学術研究所、一九六七、四五三・四六〇頁)
- 20 前掲注19 四五三・五七九頁
- 21 前掲注11
- 22 磯崎康彦著『江戸時代の蘭画と蘭書—近世日蘭比較美術史—上巻』(ゆまに書房、二〇〇四、二一〇頁)
- 23 片桐一男著『京のオランダ人 阿蘭陀宿海老屋の実態』(吉川弘文館、一九九八)
- 24 前掲注23 一一〇頁
- 25 葛飾北斎画「霞が関での年始回り」(一八二四頃、ライデン国立民族学博物館所蔵)
- 26 浅野秀剛ほか監修『北斎—富士を超えて—』(あべのハルカス美術館、二〇一七、五六頁)
- 27 前掲注25 五六頁
- 28 『絵本彩色通』(初編五七頁)
- 29 前掲注28 六〇頁
- 30 前掲注28 第二編八八頁
- 31 前掲注26 一四五頁
- 32 前掲注2
- 33 前掲注2
- 34 勝原良太著「国芳の洋風版画と蘭書『東西海陸紀行』の図像」(『日本研究三四』、二〇〇七)
- 35 前掲注34 二六九頁
- 36 歌川国芳画「忠臣蔵十一段目夜討之図」(一八三二頃、原安三郎コレクション)
- 37 『東西海陸紀行』[Stats Meesters en Konstenars Woningen] (国際日本文化研究センター蔵)
- 38 前掲注22 二九四頁
- 39 前掲注22 二九七・三〇〇頁
- 40 『文晁画談』(一八一)
- 41 前掲注22 三二六頁
- 42 図4 前掲注22。図5・6 森島中良著「紅毛雑話」(『江戸科学古典叢書二』、恒和出版、一九八〇)
- 43 菅野陽著「江戸期伝来の美術関係蘭書二種(上)」(『古美術五三』、三彩社、一九七七)
- 44 図7・8 早稲田大学所蔵。前掲注22 七〇頁
- 45 図9 『Cruydt-Boeck 1644』(<http://leesmar.nl/cruydtboek/deel1/boek2/capitel02.htm>) 図10 石井恒右衛門著『遠西独度涅烏斯草木譜』(早稲田大学所蔵。前掲注22 六一・六二頁)
- 46 前掲注22 一九六・一九七頁
- 47 図11 ルンブフ著『アンボイナ島珍品博物館』(国立国会図書館デジタルコレクション)
- 48 図12 栗本丹洲著『千虫譜』三卷(国立国会図書館デジタルコレクション) 前掲注22 二〇〇・二〇一頁
- 49 図13 リーディング「諸国馬図集」(早稲田大学所蔵)
- 50 図14 重欧堂田善画「モスクワ馬」(須賀川市立博物館所蔵)
- 51 図15 『イソップ物語』[LE CHEVAL ET LE LION] (神戸市立博物館所蔵)
- 52 図16 国芳画「近江の国の勇婦於兼」(前掲注6 一六四頁)
- 53 河井眞著「イソップ」(『世界歴史大辞典二』、教育出版センター、一九九五)

- 51 前掲注 2
- 52 野田寿雄著「仮名草子集」(『日本古典文学大系九〇』、岩波書店、一九六五)
- 53 小野忠重著「中国洋風画史考」(『桃源』吉昌社、一九四六、二一頁) 前掲注 53 一八頁
- 54 前掲注 53 二一・二三頁
- 55 前掲注 53 二一・二三頁
- 56 図 17・18 「佩文齋耕織図」(国立国会図書館デジタルコレクション) 前掲注 53 二六頁
- 57 杉本欣久著「八代將軍・徳川吉宗の時代における中国絵画受容と徂徠学派の絵画観―徳川吉宗・荻生徂徠・本多忠統・服部南郭にみる文化潮流―」(『古文研究』黒川古文研究紀要十三、黒川古文研究所、二〇一四、四四頁) 前掲注 58 六五頁
- 58 図 19 国芳画「廿四孝童子鑑」(『大舜』(前掲注 6 一五五頁))
- 59 図 20 「東西海陸紀行」(oliphant 他) (象) (国際日本文化研究センター蔵)
- 60 図 21 国芳画「唐土廿四考」(『大舜』(前掲注 6 一五八頁))
- 61 図 22 「東西海陸紀行」[Carte vande Cabo de Bonar...] (喜望峰の地図) (国際日本文化研究センター蔵)
- 62 安永幸史著「幕末浮世絵における西洋版画の受容について―歌川国芳を中心に―」(『海港都市研究四』、二〇〇九)
- 63 『御伽草子』(二十四孝―大舜―) (岩波書店、一九九一、二四一・二四二頁) (寛文年間一六六一頃のもの収録)
- 64 黒田彰著『孝子伝の研究』(佛教大学通信教育部、二〇〇一)
- 65 真鍋俊照編『日本仏像事典』(吉川弘文館、二〇〇四)
- 66 田村隆照著「普賢菩薩」(『国史大辞典十二』、吉川弘文館、一九九三)
- 67 和田実著『享保十四年、象、江戸へゆく』(岩田書院、二〇一五)
- 68 図 23 「帝釈天半跏像」(『国史大辞典二―彫刻―』、講談社、一九八五、一八五頁)
- 69 図 24 「十二天像―帝釈天―」(『国史大辞典二―絵画―』、講談社、一九八五、六七頁)
- 69 図 25 「普賢延命菩薩像」(ポストン美術館所蔵)
- 70 図 26 「普賢菩薩像」(東京国立博物館所蔵)
- 71 図 27・28 (静嘉堂蔵)
- 72 図 29 俵屋宗達画「白象図」(養源院所蔵)
- 73 図 30 鳥居清倍画(ポストン美術館所蔵)
- 74 図 31 円山応挙画「江口君図」(一七九四頃、静嘉堂蔵)
- 75 図 32 北斎画「象」(『北斎漫画二』、岩崎美術社、一九八六、一五二・一五三頁)
- 76 山本陽子「歌川国芳における瞳の白点表現―『東西海陸紀行』撰取以前を考える―」(『明星大学研究紀行』人文学部・日本文化学科) 第二〇号、明星大学日野校、二〇一二、一八一頁)
- 77 前掲注 7