Kobe University Repository : Kernel

PDF issue: 2026-11-24

司馬江漢の眼鏡絵と油彩風景図に見られる湾曲した海岸線について

橋本, 寛子

(Citation)
美術史論集,10:67-102

(Issue Date)
2010

(Resource Type)
departmental bulletin paper

(Version)
Version of Record

(JaLCDOI)
https://doi.org/10.24546/81010410

(URL)
https://hdl.handle.net/20.500.14094/81010410

KOBE UNIVERSITY

研究論文

司馬江漢の眼鏡絵と油彩風景図に見られる湾曲した海岸線について

橋本寛子

《キーワード》《三囲景図》《相州鎌倉七里浜図》ヨンストン

はじめに

本稿は司馬江漢（一七四七・一八一八）の眼鏡絵制作と、その後の油彩日本風景図との制作上の関連性について述べるものである。江漢は寛政一一年（一七九九）の自身の著書『西洋画談』で「小画ニ至りてハ、鏡ニ移し見る、彼国の法なり」[1]と述べていることから、西洋の小型作品は眼鏡絵であると思いこんでいた可能性があった。そのためか、江漢最初の洋風画であり日本創製となった天明三年（一七八三）の腐食銅版画《三囲景図》（図1）は眼鏡絵として制作された。そして翌年、江漢は相次いで江戸の名所絵シリーズの腐食銅版画を眼鏡絵として世に出した。

やがて、江漢は天明八年（一七八八）から翌寛政元年（一七八九）にかけての長崎旅行を経て、寛政年間（一七八九・一八〇〇）半ばごろから油彩日本風景図を頻繁に制作するようになる。その最初期にあたる《相州鎌倉七里浜図》（図2）をはじめ、江漢の油彩日本風景図全体を概観すると、湾曲した海岸線という共通した構図が見出せる。江漢はこの湾曲した構図を日本風景図に導入することによって、それ以前の透視遠近法を用いた浮絵よりも、より自然な奥行きある風景表現に成功したといえるだろう。これは日本創製の腐食銅版眼鏡絵《三囲景図》を発端とすることから、腐食銅版画制作以前に江漢が受容した蘭書の中からその原図を明らかにする。

そして、眼鏡絵の特性について見直し、天明三年（一七八三）の腐食銅版眼鏡絵《三囲景図》と、その後江漢自身の様式を確立することになった寛政八年（一七九六）の油彩《相州鎌倉七里浜図》の関連性を見出したい。

第一章　江漢の洋風風景図について

第一節　腐食銅版眼鏡絵《三囲景図》

江漢は洋風画家としてその地位を確立するまで、様々な画風を学

んだ。幼少の頃父親に絵画の才能を認められ狩野派に入門するが、粉本の繰り返しによる修行に耐えられず、父親の死後は浮世絵師の鈴木春信（一七二五・七〇）のもとで、「鈴木春重」として浮世絵版画の版下を描いた（図3）。しかし二〇代半ばで次第に浮世絵師の社会的地位の低さに次第に嫌気がさし、江戸南蘋派の大成者宋紫石（一七一五・八六）のもとに入門し、写生体漢画を学び始める（図4）。そして、江漢は宋紫石か鈴木春信のどちらかを通じて平賀源内（一七二八・七九）と出会い、[2]次第に源内周辺の蘭学者との交流が始まり、前野良沢（一七二三・二八〇三）門下に入っていたことが分かっている。[3]やがて、天明年間（一七八一・八八）に洋風画家へと転身した江漢は、天明三年（一七八三）九月、同門であった大槻玄沢（一七五七・一八二八）の協力のもと日本で初めて腐食銅版眼鏡絵《三囲景図》の制作に成功し、天明四年（一七八四）に覗き眼鏡と六枚の腐食銅版覗眼鏡絵をセットとして売り出した。

覗き眼鏡に関しては、岡泰正氏による『めがね絵新考』に詳しく、覗き眼鏡とは同氏によると「江戸期（一七世紀後半・一九世紀）における視覚娯楽器具の総称である」[4]という。日本製の覗き眼鏡の発祥は京都とされ、遠近法で描かれた小型の異国風景図や浮絵[5]をレンズ越しに見ることによって、絵が浮き上がって見えたということから、大きな反響を呼んだ。覗き眼鏡は大まかに直視式と反射式の二種類が存在するが、江漢が使用した覗き眼鏡は組み立て型の反射式である。この反射式覗き眼鏡に《三囲景図》など数枚の腐食銅版眼鏡絵が附属している。それは水平に置いた絵を支柱の上端に付けた四五度に傾けた鏡とレンズで覗き見るため、画面は左右逆に描かれている。江漢の覗き眼鏡の土台は本体を収納する箱にもなっており、その箱の裏には木版の「銅板画覗目鏡引札」（図5）が貼り付けられている。全文は以下の通りである。

司馬江漢先生者。芝門神僊窟ニ居シテ唐画吏（カラエシ）ナリ、画ヲ作ル之余暇。紅毛ノ学ニ入ル、即西洋ニ銅板鏤刻之法アリ、支那及日本此ヲ不レ作。画理ノ妙ニ不レハ至レ作ルコト不レ能、故ニ先生此法ヲ工（タク）ムコト数年、竟ニ卯ノ九月巳ニ作レリ、其画理西洋ノ法ノ如シ、則チ日本ニテハ此法ノ創製（ソウセイ）也、後人工者ハ江漢先生ヲ徂（〔ママ〕）ト知ル□（〔可カ〕）シ

司馬江漢先生ハ日本銅板ノ創（ハジマリ）ナリ

作ル処ノ画五品ハ皆本朝ノ図ナリ、又一図ハ紅毛ヲ模写ナリ

熟（〔ママ〕）徒等誌 Ko

天明申（〔甲〕）辰四月

紅毛の画法皆生写なり、人物山水何ニても浮画ニて候間、図之如ク、画ヲ倒（サカサマ）ニ下ニ置、鏡ニうつし見る可也、山水草木皆生ずるが如シ

A印ヒイドロ目鏡

B印画なり、倒ニ置ク可シ

C印鏡なり、なゝめニうつす可シ[6]

内容は江漢が日本で初めて腐食銅版画制作に成功したという「塾徒等」による宣伝であり、眼鏡絵の鑑賞方法を説明している。そして「故ニ先生此法ヲ工（タク）ムコト数年、竟ニ卯ノ九月巳ニ作レリ、其画理西洋ノ法ノ如シ、則チ日本ニテハ此法ノ創製（ソウセイ）也」とあることから、この日本創製と謳った銅版眼鏡絵は天明三年（一七八三）制作の

《三囲景図》（図1）であることが分かる。この天明四年（一七八四）に売り出したセットは「作ル処ノ画五品ハ皆本朝ノ図ナリ、又一図ハ紅毛ヲ模写ナリ」とあるとおり、計六枚が一セットになっていた。天明年間（一七八一‐八八）に制作された江漢の腐食銅版画は年紀のあるもの九点、年紀のないもの四点と、計一三点確認されており、それらは先行研究において、どの作品同士がセットであったかほぼ判明している。[7]

《三囲景図》は反射式覗き眼鏡で見ることから、画面枠外の上部と両端に有する年紀以外は、実景の向きと左右反転している。画面中央に大きく湾曲する湖のようなものは隅田川であり、画面右側に三囲の稲荷社、そして堤防の上を散策する人々が見え、水面には遊覧舟が浮かび、遠景には今戸の瓦焼きの煙、さらに遠くには筑波山が見える。以上から、隅田川の下流から上流を望む景色であることがわかる。

隅田川に注目すると、画面全体が俯瞰図であるため、川縁はまるで大きな池のように丸く湾曲している。この点について、成瀬不二雄氏は「かつての二世・春信時代の浮絵の構図が残ったものである」[8]と指摘している。しかし、江漢の浮絵時代は奥村政信（一六八六‐一七六四）や、歌川豊春（一七三五‐一八一四）が使用した透視遠近法、つまり建物の奥行きを強調した直線的な線遠近法が用いられており、《三囲景図》の隅田川のように大きく湾曲したものは見られない。

江漢は天明三年（一七八三）版《三囲景図》の後、天明七年（一七八七）にも同主題の腐食銅版画を制作している（図6）。《三囲景図》が二枚制作された理由として、菅野陽氏は江漢の蔵版目録に着目し、次のように述べている。すなわち、先に引用した天明四年（一七八四）刊「銅板画覗目鏡引札」では日本風景図五点と紅毛図一点の計六点であるが、寛政五年（一七九三）刊『地球全図略説』と六年（一七九四）刊『西遊旅譚』の巻末目録では「銅版画東都八景」とあり、さらに寛政八年（一七九六）刊『和蘭天説』の巻末目録では「銅版東京景色浮世七図」と一点減少している。[9]これについて菅野氏は天明三年（一七八三）版《三囲景図》の摩耗が激しくなり、寛政八年（一七九六）に目録から外したと推測している。[10]よって、天明七年（一七九七）版《三囲景図》は、天明三年（一七八三）版と主題が同じなので、江漢は天明三年（一七八三）版の摩耗を見越して新たに制作したのだろう。現に天明七年（一七九七）版《三囲景図》と同年に制作された腐食銅版眼鏡絵《両国橋図》（図7）は「天明丁未秋九月」、《七里浜図》（図8）は「丁未秋日」であり、その中でも《三囲景図》は「天明丁未冬十月」と天明年間（一七八一‐八八）の中で最も制作期が遅い。

《三囲景図》の両者を比較すると、天明七年（一七九七）版の方が天明三年（一七八三）版より明らかに画面全体の視点が下り、空の割合が大きくなっている。さらに、天明七年（一七九七）版は、天明三年（一七八三）版のような円盤のように大きく湾曲した隅田川の縁は落ち着き、同時に稲荷神社側の土手が消えている。また点景人物は亜欧堂田善（一七四八‐一八二二）を予告するような表情ある丁寧な描写になっており、全体的に構図や細部描写が整理された感がある。そして、画面全体の視点が下がることによって、全体

的に風景と観者の距離が近くなった印象を受ける。これは、江漢が浮絵としての透視遠近法を、徐々に風景表現の中で消化できるようになった結果であると考えられる。

第二節　寛政年間（一七八九・一八〇〇）の江漢の日本風景図

江漢は腐食銅版画の成功に自信を得て、天明八年（一七八八）から翌寛政元年（一七八九）にかけ、さらなる西洋画法の習得を求め長崎に旅行した。当時、日本は鎖国体制にありながら長崎を通じてオランダ、中国と交易していたため、最新の西洋文物はまず長崎に上陸した。江漢は長崎の地で絵画の技法面において、期待したほど得るものはなかったと述べているが、[11]一方で長崎道中の写生経験や視覚体験が江漢にとって後の画風を確立する大きな要因となったと考えられる。むしろ、寛政年間（一七八九・一八〇〇）からの江漢の日本風景図は、天明八年（一七八八）の長崎旅行と、寛政一一年（一七九九）の近畿旅行を通して形成されたと言っても過言ではないだろう。

江漢は寛政六年（一七九四）刊の長崎旅行紀『西遊旅譚』の挿絵に、道中の詳細な風景を木版で描いている。これらの基になった画稿は実際の風景と左右反転しているものもあることから、後に眼鏡絵として銅版画にするつもりであったとも推測されているが、これらの中で腐食銅版眼鏡絵としての作品は残っていない。『西遊旅譚』の日付を見ながら作品と照合していくと、往路の天明八年（一七八八）九月一九日から二十六日まで滞在した岩国の《錦帯橋図》（図9）以外は、全て実際の風景と左右反転している。同年九月一七日に訪れている《厳島神社図》（図10）は、画面中に描かれた点景の人物に影が描かれ、瑞々しい彩色とともに、画家がその場に居合せた様子を伝えている。また、同年一〇月三日に着いた下関での《下関図》（図11）は、手前の波や船をしっかりと描き込み、遠方にいくに従って淡い色彩で変化を付け、空気遠近法のような効果を用いている。また細かな波の筋や、遠方の山の影などは、銅版画の制作経験が生かされている。さらに、天明八年（一七八八）一月一五日の《西坂より長崎を見る図》や《長崎港図》（図12）は、どちらも全く同じ構図の作品であり、それぞれ左右反転しているので、いずれも眼鏡絵の画稿であろう。その中でも《長崎港図》は、江漢が長崎旅行の往路で世話になった木村蒹葭堂（一七三六・一八〇二）の旧蔵と推測されている。[12]

寛政元年（一七八九）江漢は長崎から江戸に帰還後、これらの写生図を基に腐食銅版眼鏡絵を制作したかどうかは不明であり、天明年間（一七八一・八八）に没頭した腐食銅版画制作の主題は、従来の江戸名所や西洋風景図ではなく、寛政年間（一七八九・一八〇〇）半ばごろから地理天文などの自然科学関連図解へと移行していく。

その代わりに、江漢は油彩による西洋人像を頻繁に描くようになり、同時に油彩で日本の風俗・風景図をも描くようになる。江漢は油彩画技法を長崎旅行以前、天明年間（一七八一・八八）に既に習得していた形跡があり、[13]次第に油彩で描く作品のほとんどは日本風景図で統一されていく。つまり、日本風景図を油彩による西洋画法で制作するのは長崎旅行後からであり、風景表現の手法が銅版画か

ら油彩へと大きく変化する。その制作年代が明らかなものを次に挙げる。

寛政六年（一七九四）《捕鯨図》（図13）
寛政八年（一七九六）《相州鎌倉七里浜図》（図2）
寛政九年（一七九七）《富嶽望遠図》（図14）《鉄砲洲富士望遠図》（図15）
寛政一〇年（一七九八）《二見浦図》（図16）《鉄砲洲富士望遠図》
寛政一一年（一七九九）《駿州薩埵富士図》《駿河湾富士望遠図》（図17）
寛政一二年（一八〇〇）《木更津浦之図》（図18）《深川洲崎富士望遠図》《駿河湾富士望遠図》（図19）《富嶽望遠図》

寛政六年（一七九四）《捕鯨図》は、油彩による最初の日本風景図であるが、風景よりも人物の比重が大きいことから風俗画に分類されるため[14]、油彩による純粋な日本風景図としては、寛政八年（一七九六）《相州鎌倉七里浜図》である。このうち、寛政一一年（一七九九）《駿河湾富士望遠図》は、款記から同年に京都で制作されたものである。この近畿旅行は江漢の自筆本『吉野紀行』と木村蒹葭堂の『蒹葭堂日記』[15]に記録されており、ここでは長崎の時に訪れなかった高野山や紀州名勝を訪ねている。その時の写生画は、腐食銅版眼鏡絵としても現存している。既にこの頃、江漢は油彩日本風景図を制作していたが、再び腐食銅版眼鏡絵を制作しているのは、眼鏡絵が依然として収入源になっていたからであるとも考えられ、眼鏡絵制作を続けていたことを思わせる。

このように、江漢の西洋画法による日本風景図を年代順に並べて概観すると、いくつかの特徴が挙げられる。それは、主題のほとんどが海であり、海岸線にある名所を主に取り挙げている点である。そして、画面を横切る浜辺や海岸線は、大きく湾曲している。特にそれが顕著に表われるようになるのは、寛政八年（一七九六）の《相州鎌倉七里浜図》（図2）からであろう。そして遠景の水平線が直線的で、視線が低く設定され、観者とほぼ同一目線であることも特徴的である。

《相州鎌倉七里浜図》については後に詳しく述べることにするが、本図は江戸の愛宕神社に絵馬として奉納されたものであり、不特定多数の人々の目に触れた作品である。江漢は《相州鎌倉七里浜図》制作以降、この主題を油彩以外にも繰り返し描き、寛政末期にかけて同主題の作品が他に一三点も確認できる（図20）（図21）。このことについて、成瀬不二雄氏は《相州鎌倉七里浜図》が愛宕神社に懸けられることによって評判を呼び、注文者が多かったとも考えているが[16]、そうであれば、人々は七里浜という名所に価値を求めたのではなく、今までにない画中の形態感覚に惹かれたからではないだろうか。いずれにしても《相州鎌倉七里浜図》は、洋風画家としての江漢自身の画風を確立する決定的な作品になったことには違いない。《相州鎌倉七里浜図》について詳述する前に、この湾曲した構図の源泉を確認しておきたい。

第二章　《三囲景図》とヨンストンの『禽獣魚介蟲図譜』

この湾曲した海岸線は、江漢以後の世代には一種の風景画の「型」

として定着し、多大な影響を与えるも、先代の透視図法を用いた浮絵や秋田蘭画、また洋風画以前の江漢の作例には曲線自体が見られないことから、洋風画転向後の江漢独自のものであると考えられる。そこで、《相州鎌倉七里浜図》から遡り、江漢の腐食銅版眼鏡絵をもう一度概観すると、江漢最初の作である天明三年（一七八三）の《三囲景図》（図1）がその発端であると考えられる。では、江漢は天明三年（一七八三）以前にどこからこの構図の着想を得たのだろうか。江漢は天明年間（一七八一‐八八）に腐食銅版画技法解読の協力を得ていた大槻玄沢をはじめ、蘭学者たちと交流したことから、舶来した蘭書を手掛かりに図像源泉を探ることにする。

まだ蘭学が興って間もない一八世紀半ばのころ、洋風画を目指す絵師たちに蘭書の挿絵を提供していたのは、その理論的指導者として知られる平賀源内[17]である。源内は蘭学の先駆者であり、江戸時代後期洋風画が誕生するきっかけを作った人物でもある。また、源内は江戸参府の際オランダ人たちが滞在する長崎屋にも出入りし、ここで西洋の自然科学知識を得ていた。源内はそこで目にした蘭書の銅版挿絵の精密さに惹かれ、明和二年（一七六五）にドドネウス（Dodonaeus, 1518-85）著『独々涅烏斯草木譜』（*Cruydt-boeck van Rembertus Dodonaeus*）、同五年（一七六八）に一七世紀のオランダの医学・植物学者であるヨハン・ヨンストン（Johann Johnston, 1603-75）による『禽獣魚介蟲図譜』（『動物図譜』とも呼ばれる）（*Historiae naturalis*）を入手した。このヨンストンの『禽獣魚介蟲図譜』に関しては、江漢の自筆本『春波楼筆記』（文化八年・一八一一）によると、源内が家財を売り払ってまで入手したと記述があり[18]、かつて江漢の師であった南蘋派の宋紫石や、秋田蘭画家の小田野直武もヨンストンから借用した図像が見られる。特に紫石の明和七年（一七七〇）刊『古今画藪後八種』の中にはライオン図（図22）をはじめ、ヨンストンを原図とした図像が一〇点ほど収録されている。紫石は、写実の重要性を認識していた源内が宝暦一三年（一七六三年）に『物類品隲』を出版する際、挿絵担当に抜擢されており、両者の交流があったことは明らかである。

江漢と源内の交流がいつから始まったのか明確ではないが、かつての江漢の師であった浮世絵師の鈴木春信、南蘋派の宋紫石は、ともに源内と親しかったため、早くから存在は認識していたと考えられる。江漢が源内に近づいたのも安永三年（一七七四）ごろと考えられ、源内邸に頻繁に出入りしていた直武とも交流があった[19]。このことは、江漢の自記には触れられていないが、江漢が直武に触発されて描いたとされる肉筆眼鏡絵[20]《江戸橋より中洲を望む》（図23）からも伺い知ることができる。

江漢が天明三年（一七八三）に腐食銅版画《三囲景図》の制作に成功するまでの間、参考にしたと考えられる蘭書は、江漢の自記にある「ボイス」[21]や大槻玄沢が所蔵していたショメール（Nöel Chomel, 1633-1712）の『百科事典』（*Huishoudelyk Woordboek*）などがあった。その後においても、江漢は天明六年（一七八六）刊、大槻玄沢訳考『六物新誌』、天明七年（一七八七）刊、森島中良著『紅毛雑話』の挿絵の一部を任され、蘭学者たちとの交流によって様々な蘭書を見る機会に恵まれるが、ヨンストンの『禽獣魚介蟲図譜』に関しては、源内経由で江漢が最も早い時期に接した蘭書であると

考えられる。

『禽獣魚介蟲図譜』は全七巻から成り、題記の通り陸上生物や海洋生物、鳥類、爬虫類、昆虫、中には実在しない想像上の生き物まで、ありとあらゆる生物を銅版画で紹介している。その海洋編の中に、巨大な鯨が海岸に揚げられた図（以下《ヨンストン鯨図》と表記）が一頁分を占めている（図24）。筆者は《ヨンストン鯨図》の海岸線に着目し、江漢の天明三年（一七八三）版《三囲景図》の隅田川の川縁と比較してみた。両者はいくつかの類似点が見られ、ともに水際が大きく湾曲しており、ちょうど俯瞰の角度が一致する。また、《三囲景図》に先立つ江漢の肉筆眼鏡絵《江戸橋より中洲を望む》（図23）に見られる中洲の水面は、いくつもの平行線を単調に重ねた表現に終始しているのに対して、《三囲景図》では水面の細かなさざ波の表現に変化している。これは《ヨンストン鯨図》の細かな描写に影響されたものであると考えられる。また、《ヨンストン鯨図》では海岸に揚げられた鯨の周辺を取り囲む見物人や、浜辺の奥まで点景人物を描きこんでおり、特に鯨周辺の人物像が二人一組で向かい合う様子が見られる。これは風景の脇役的役割を果たしているが、江漢の《三囲景図》においても同様の傾向が見られる。

江漢がヨンストンの『禽獣魚介蟲図譜』を見ていたということは、天明四年（一七八四）にそれぞれセット販売した腐食銅版眼鏡絵の一部《獅子のいる風景図》（図25）に確認できる。画面右下に威嚇するライオンは、先代の宋紫石や小田野直武も同図に模写・改変を加え制作されていた（図26）。この腐食銅版眼鏡絵《獅子のいる風景図》から、江漢が天明四年（一七八四）以前に『禽獣魚介蟲図譜』を見ていたのはほぼ確実である。

また、江漢は《ヨンストン鯨図》において、湾曲した構図以外に画面大半を占める鯨についても大きな関心を払っている。天明八年（一七八八）から赴いた長崎旅行において、江漢は平戸で鯨漁を目撃している。この出来事は江漢にとって衝撃的な記憶であったと思われ、寛政六年（一七九四）刊『西遊旅譚』、文化一二年（一八一五）成稿『江漢西游日記』において鯨漁の方法や、その解体図、調理法に至るまで挿絵を交え詳細に記録している。『江漢西游日記』によると、江漢が実際の鯨を見たのは、天明八年（一七八八）一二月一五日に平戸領生月嶋であり、その時の様子を次のように述べている。

> 十二月十五日（ママ）朝、鯨来ルト云知ラセ、未飯不喰故ニ、アツキ飯ニ水ヲカケ一椀喰ヒ舟ニ乗ル、鯨所ゝヘニケ見ヘス、晩七時比、舟ヲ生月ヘ返ヘサントスル時、大嶋ノ方ニテ頻リニ印ヲ以マネグ、夫より大嶋ノ方コギ行事四里程モアラント思ヒケリ[22]

これは、鯨が揚げられた挿絵とともに添えられた文章であるが、鯨を一目見たいという当時の江漢の様子が伝わってくる。また、宗田一氏によると、江漢がわざわざ生月嶋まで渡り捕鯨を見たのは、大槻玄沢の勧めによるものとの指摘もあるが[23]、江漢がこれほどまでに旅の途中で鯨に執着したのも、銅版風景画を制作した天明年間（一七八一－八八）に『禽獣魚介蟲図譜』であらかじめ鯨図を見て、興味を抱いていたからであろう。

江漢はその後、長崎旅行の記録をもとに、いくつか鯨に関する作品を制作している。獅埼庵氏が『国華』三八五の中で一部紹介し

ている江漢筆《捕鯨図巻》[24]（図27）では、巻末の落款には「右者遊于肥州生月嶋図鯨漁趣　東都　司馬江漢「司馬峻印」「君岳」（ともに白文方印）」と記録され、生月嶋での捕鯨図であることが分かる。特に海岸に揚げられた鯨図は『西遊旅譚』の木版挿絵（図28）や『江漢西游日記』（図29）と図様が共通する。また、寛政六年（一七九四）最も早い日本風景（風俗）図の油彩作品となった《捕鯨図》（図13）では、画面左上には「天明戊申冬十二月　遊於肥州生月嶋　見鯨鯢飛動于波濤之中即採筆写其趣　而今茲所図者倣西洋之画法　寛政甲寅初夏東都江漢司馬峻　Japansch eerst gewerkt」と款記のあることから、これも江漢が平戸で見た捕鯨をもとにして描いていることが分かる。

以上、江漢の日本創製とされる天明三年（一七八三）制作腐食銅版《三囲景図》は、一見日本の風景図を描いてはいるものの、蘭書の挿絵から転用していることが判明した。日本創製となった腐食銅版《三囲景図》と、江漢最初期の日本風景（風俗）主題である油彩《捕鯨図》の双方が、鯨図に由来することは興味深い。やがてこの湾曲した構図は、大型の油彩画作品の海岸線へと持ち込まれることとなる。

第三章　油彩による日本風景図《相州鎌倉七里浜図》

第一節　作品記述と絵馬奉納

《相州鎌倉七里浜図》に関しては、成瀬不二雄氏によってその成立と影響に関する詳しい論考が発表され、[25]現在においても《相州鎌倉七里浜図》に関する基本文献となっている。また、塚原晃氏は、洋風風景図を絵馬として奉納した江漢の意図とその後の影響について述べた。[26]そして、その後においても成瀬氏がしばしばその革新性を述べるように、江漢のその後の洋風画家としての様式を確立する作品となった。また、塚原氏の論考にもあるとおり、《相州鎌倉七里浜図》は愛宕神社に奉納され、多くの人々の目に触れた作品であり、受容史の点からも重要な作品であるといえる。

本図は画面中央上部に「相州鎌倉七里浜図」と題し、右側に落款「西洋画士東都江漢司馬峻描写」、その下には江漢が印章の代わりによく用いた手法である朱で「S:a.Koo-kan Ao:18.」とサインが描かれている。画面左側には「寛政丙辰夏六月二十四日」と年紀があり、寛政八年（一七九六）夏の制作であることが分かる。そして画面上部・右側に大田南畝[27]（一七四九－一八二三）、左側に中井（董堂）敬義[28]（一七五八－一八二一）による賛が書かれている。

昔掲城南愛宕廟　今帰郭北青山堂　泰西洋画法描江島
縮得烟波七里長　辛未夏日　杏花園題

画師百練費工者　写出銀沙七里図　万頃隔濤望富嶽
居然身是対蓬壺　董堂敬義

南畝の詩題によると、本図はもともと懸額として江戸・芝の愛宕山祠に掲げられていたが、後に外され江戸の書店・青山堂に帰したことが分かる。そして本図は西洋画法で江ノ島を描き、烟波七里の長さに縮めていると述べている。また、その左に位置する中井敬義の賛は広い海を隔てて富士を望み、居ながらにして理想郷に相対するようだと感嘆を表している。黒田源次氏は、本図は文化八年

（一八一一）頃に愛宕神社から外され、そのころに江漢自身の手で修理されたと推測している。[29] 本図は従来絹本に油彩であったが、修理とともに紙に裏打ちされ掛幅となり、画面上部の賛もその頃に書かれたとされる。その後、現・神戸市立博物館の池長孟コレクションに収集され、本図は二曲一双の屏風に改装された。

江ノ島は、厳島、竹生島と並び日本三大弁財天の一つと称され、江戸時代に流行した名所周遊のコースにも含まれ参拝客を集めた。古くは《一遍上人絵伝》の一部に描かれ、江戸時代にも浮世絵が盛んに制作されたが、それらは参拝者とともに江ノ島入り口正面から描かれる社寺参詣図の伝統を踏襲するものがほとんどであった。[30] また小田野直武も正面から参拝者とともに描いた《江ノ島図》（図30）を制作する一方、山口泰弘氏によって江の島の真景図であることが明らかとなった[31]《日本風景図》（右幅）（図31）は、江漢に先立ちその因習から解き放たれた作といえる。しかし、縦長の画面であるが故に空の面積が異様に広く、単幅で見るとどこか不安定さを感じさせる。[32]

一方、江漢は直武同様に江の島の東に位置する七里ケ浜からの視点をとるが、横長の画面を用い従来の縦長の狭視野から急激に視界を開けさせた。そして、この大きく湾曲した半円弧によって、観者の視点は手前の浜辺から遥か先の富士山を望むように誘導される。実際に七里ケ浜から見た富士山の位置は、成瀬不二雄氏によると江漢の作品よりも右側に見えるという。同主題の江漢の作品には、富士山を右側の実景どおりに描いた作品も数点あり（図21）、江漢は本図を描く際に意識的に左に寄せたと考えられる。このことについて成瀬氏は「画者は実景の写生を傍らにおき、七里ケ浜の海が広く見え、近景から遠景に至る壮大な距離感が十分に表現されるように、画室内で構想を練ったのである。[33]」としている。つまり、成瀬氏によると江漢は実景よりも、絵画としての構図を優先させたということであり、同氏の近年の著書においても繰り返され三〇年来定説となっている。このように、江漢は消失点の先に富士山を描くことにより、観者の全ての視点を富士山に集約されるように再構成したのである。そうすることによって、大画面（縦九五・六センチ、横一七八・五センチ）であることも関係し、中井敬義が居ながらにして理想郷が体現できると述べたように、人々は描かれた風景その場に居合せているかのような臨場感を体感したようである。

次に、本図が愛宕神社に奉納された絵馬であることを裏付ける資料が二点存在する。[34] それらによって、江漢が奉納した絵馬の画題と、それを奉納した社寺の名が分かる。まず、第一に各地に奉納した六面の洋風絵馬が箇条書きに記されている寛政一一年（一七九九）の江漢自身の著書『西洋画談』の奥付部分である。そして、第二に文化六年（一八〇九）に江漢が自らの油彩画と銅版画の宣伝の為に配布した「蘭画銅板画引札」である。これも各地の社寺に奉納した絵馬を箇条書きしたものであり、同時に浅草寺に油彩の錦帯橋図を掲げ、これを洋風風景画の描きおさめすると宣言した引札である。以上、これらの資料から江漢は寛政八年（一七九六）から文化一三年（一八一六）の一三年の間に、一二面[35]の洋風画絵馬を神社仏閣に奉納したことが分かる。そのうち、現存しているのは二面であり、《相州鎌倉七里浜図》と広島の厳島神社に懸けられた《木更津浦之図》（図

18）である。

塚原晃氏によると、特性上公共の場である社寺に、絵馬として作品を懸けるという行為は、不特定多数の人々の目に触れる機会が多いため知名度を上げるには効果的であったという。[36] 江漢が自らの作品を宣伝するために各地の社寺を積極的に利用したと考えるならば、塚原氏も指摘するように、絵馬奉納という行為は自らを風景画家として世間に表明するための手段であったと考えられる。[37] そして、《相州鎌倉七里浜図》が江漢にとって最初期の油彩日本風景図であり、以後の様式を確立することになった作品であったことを考えると、江漢は《相州鎌倉七里浜図》を利用し洋風風景の専門画家として世間に認識してもらうことを目的としていたと考えられる。

また、江漢以前に社寺に懸けられた洋風画といえば、五百羅漢寺に奉納されたファン・ロイエン（Willem Frederick van Royen, 1645-1723）筆《花鳥図》である。これは江戸時代を通じて一般公開された唯一の西洋油彩画であったため、大きな反応を引き起こしたといわれる。[38] 原図は現存していないが、寛政八年（一七九六）一一月になされた石川大浪（一七六二・一八一七）と弟の孟高（一七六三・一八二六）の精緻な模写によって、その様子を伺い知ることができる。また、石川兄弟の模写をさらに模写した谷文晁（一七六三・一八四一）の作も有名であるが、石川兄弟以前にも多くの模写がなされた。[39] 江漢の《相州鎌倉七里浜図》を始めとする絵馬奉納活動の一端には、この五百羅漢寺に奉納されたファン・ロイエンの《花鳥図》を意識していたとも考えられる。江漢もファン・ロイエンのように同じく自身の油彩画を不特定多数の人々の目に触れさせ、称賛される機会を狙っていたのではないだろうか。

第二節　眼鏡絵との関係

次に、眼鏡絵として用いられた浮絵の構図とその特性について取り上げ、《相州鎌倉七里浜図》との関連性について考察する。

最初期の浮絵は眼鏡絵に先行して江戸で制作された。それは元文元年（一七四〇）の作と推定される奥村政信（一六八六・一七六四）の《芝居狂言舞台顔見世大浮世絵》（図32）であるが、[40] 政信がどこで透視遠近法を知り得たのかは明かになっておらず、西洋の遠近法を取り入れた浮絵の起源は未だ推測の域を出ていない。それは直接的に西洋から影響を受けたのではなく、一八世紀初頭に舶来した西洋の透視遠近法を模倣した中国の蘇州版画を経由していると推測されている。[41]

やがて宝暦年間（一七五一・六四）半ばごろから明和年間（一七六四・七二）初頭にかけて反射式覗き眼鏡が京都に出現し、その眼鏡絵を手掛けたのが高級玩具商の尾張屋中島勘兵衛のもとで奉公していた若き日の円山応挙（一七三三・九五）であった。[42] 応挙筆眼鏡絵の画面構成に注目した佐々木丞平氏・佐々木正子氏は、応挙は舶来した眼鏡絵から、底面（地面）を設定することによって生じる三次元空間の表現を学んだと指摘している。[43] また、両氏は応挙の《祇園祭》（図33）を例に挙げ、地面と山鉾の角度によって見える部分や面を分析し、観者の視点は向かいの建物の窓からと限定できることから応挙の透視図法の使用についても言及している。[44]

応挙が参考にした輸入品の眼鏡絵は主に中国製（図34）であっ

たと考えられているが、[45]応挙に影響を受けた歌川豊春[46]（一七三五・一八一四）は西洋風景図の浮絵を数点制作しており（図35）、その中には原図が判明するものもある。豊春の浮絵によって、中国製の中に西洋製の銅版眼鏡絵も流通していたことが分かる（図36）。豊春は江戸に下り、明和年間末（一七七〇年代初期）に江戸名所の浮絵を多数制作した（図37）。岸文和氏も指摘するように、豊春の制作する浮絵は従来江戸で発展した政信らのそれと比較すると、視点が広がり雑多な江戸の町の向こう側にわずかに水平線が意識され、画面が整理されてきている。[47]それを極度に推し進めたものが、小田野直武の肉筆眼鏡絵であろう。直武の眼鏡絵の多くは水平線や地平線を強調した単調な構図が目立つ（図38）。直武画は従来と比較して画面全体の重心が下がり、空の面積が大きくなり、より観者の視線に近く安定感のある構図に仕上がっている。そして、それに続く江漢の腐食銅版眼鏡絵は、二つの《三囲景図》に見たようにヨンストンの原図を取り入れた奥行きある表現によって先代の透視遠近法を消化しているといえる。

また、真っ青に塗られた空も眼鏡絵に見られる特徴である。西洋から輸入された銅版眼鏡絵（図36）のみならず、中国製も空が青く塗られている（図34）。従来日本美術の中で空の表現は、余白か金雲で表現されることがしばしばであり、眼鏡絵舶来以前は青く表現したものはほとんど見られない。しかし、応挙の眼鏡絵は外国製に習うかのように、空がどれも真っ青に塗られており、[48]豊春も夜景表現などで空に色が付いている。また、その後の直武の肉筆眼鏡絵や江漢の腐食銅版眼鏡絵も同様である。そして《相州鎌倉七里浜図》も眼鏡絵同様に真っ青な空が特徴的である。江漢同様に眼鏡絵を制作した応挙や直武も、その後の自身の山水図や花鳥図において空を青く塗った作品は見られるが、江漢はとりわけ印象的である。そして構図に至っては、《相州鎌倉七里浜図》の湾曲した浜辺は、江漢自身による二つの眼鏡絵《三囲景図》つまりヨンストンから派生し、発展したと筆者は考えている。[49]

そもそも眼鏡絵の特徴と求められた機能についてもう一度考えると、レンズ越しに見る眼鏡絵は、江漢の塾徒等による「銅版画覗目鏡引札」に「山水草木皆生ずるが如シ」と記されているとおり、現在でいう三次元画像に匹敵する程、まさに絵が飛び出すかのごとく立体的に見えたという。つまり、覗き眼鏡やからくりがもてはやされたのは、あたかも観者が実際の景色に立ち会っているかの様な錯覚を体感できるからであったといえる。実際に天明三年（一七八三）刊の洒落本『両国栞』において、覗きからくり興行の様子を記した資料がある。

次にお目にかけまするが、当初両国の景色（けしき）でござります、正面な則両国橋はしの長カさは凡九十六間、むかふに見へまするはゑかういん、橋のこなたは広かうじ、見せもの茶みせのてい、右は本所一ツ目、元柳橋、大橋、三ツまた、永代を限りてみへます、又ツた左りは北本所駒止（とめ）橋、しいの木、三囲（めぐ）り、うしのごぜん、角田川（すみだ）の土手を見晴（はら）し、空には都鳥（みやこ）が飛かふさま、てまへかたは柳橋、御くらまへ、おむまやかしの渡し、少しさがりまして、川中へさし出ましたは、しゆびの松、夫よりこまかた堂、竹町花川戸　浅草くわんぜおんには五重の塔（とう）、まつち山、

今戸橋ニは、山谷船がのりこミ、まつ先キ、角田川の渡しまで、かすかに見へ渡ります、扨是よりハ、夜分の景色、夕すゞみのていにござりまする（中略）茶屋丶のあんどう、ちやうちん、一度に火をてんじまして、空には、月星があらわれます、玉や、かぎやハ、左右に立別れまして、りうせい玉、火ほしくだり等の、花火をあげまする、細工と手ぎわにお目を留られ、御覧ン下されませう[50]（後略）（読点は筆者による）

語り部がテンポの良い口調で、覗きからくりを通して江戸名所の両国図を、まさにその両国の場で観客に見せている様子である。見物客は箱の中の虚像と実風景が同一空間であるかのような錯覚を楽しみ、眼鏡絵の迫力や臨場感を期待したのである。

そう考えると、《三囲景図》と同様に透視遠近法で表現された《相州鎌倉七里浜図》は左右反転はしていないものの、江漢は眼鏡絵と同じ効果を想定して大画面に描いたのではないだろうか。つまりそれは、近景、中景、遠景を配した横長の眼鏡絵の画面を巨大化させることによって、作品に奥行きとパノラマ的効果を齎し、わざわざ覗かなくても観者がまるで作品の風景と一体感を味わえるような仕掛けであったと考えられる。

先に述べたとおり、江漢は『西洋画談』で「小画ニ至りてハ、鏡ニ移し見る、彼国の法なり」と述べ、西洋の小型作品は眼鏡絵と思い込んでいた可能性があった。そして、眼鏡絵自体が異国情緒漂わせるものと一般的に考えられていたのであれば、江漢は従来の小型の眼鏡絵との差別化を図るために、眼鏡絵自体の画面を大型化させることも考えただろう。それは、腐食銅版画では表現しきれない大きさであったので、江漢はそれに代わる西洋画法として油彩という手法を選択したのである。つまり油彩《相州鎌倉七里浜図》は腐食銅版眼鏡絵制作の延長線に位置づけられ、透視遠近法を用いて臨場感ある壮大なスケールで描いたのは、レンズ不要の巨大な眼鏡絵に見立てて制作したからといえるのではないだろうか。

その証拠に《相州鎌倉七里浜図》上部の賛を除けて作品部分だけを見れば、奥村政信から引き継がれる画面枠外に題記や版元などを記した浮絵の構図に共通するものがある（図39）。こうした枠のある浮絵は、岸文和氏によると「枠のある横絵」と呼ばれ、異国からの透視遠近法を用いた浮絵の形式的特徴として捉えられている。[51]一方、一足早く京都で制作されていた眼鏡絵は、落款を入れる習慣が見られず、作品の裏に記される程度であった。[52]しかし、江漢の腐食銅版眼鏡絵の款記には画面内外に「日本創製」と記したものがいくつかある。[53]これは、江漢が江戸の浮絵の形式を眼鏡絵に導入し、観者に「日本創製」を強く主張したことを示している。《相州鎌倉七里浜図》の画面右側にある落款「西洋画士東都江漢司馬峻描写」もそうした眼鏡絵での主張を利用したといえる。これが社寺に懸けられ、一般公開されたことを考えると、なおさら江漢の意図は明らかである。

以上から《相州鎌倉七里浜図》は、従来の小型眼鏡絵からの脱却を目指し、あくまで西洋画法にこだわった洋風画家としての江漢の一つの到達点でもあったといえるだろう。

結びに代えて

以前筆者は《相州鎌倉七里浜図》について、文化八年（一八一一）の江漢の自筆本『春波楼筆記』にある「写真するの法」[54]を試みた作品であると論じたことがある。[55]江漢のいう「写真」とは、唐絵のように無名の山水を描くのではなく、風景を真に写すことであるという。そして、その写実的描写が可能な様式は蘭画であるとしている。江漢の最初の油彩日本風景図《相州鎌倉七里浜図》は江漢がまさに実在する風景を西洋画法で「写真」して見せたものであった。そして、さらに江漢がそれを社寺に奉納したのは、同時代既に銅版画や洋風画に長けた絵師が次々出現することへの焦りや反発の中で、腐食銅版画に代わる自らの新たな画風を模索し確立したことを表明するためであったとも指摘した。[56]

その結果、本稿で新たに検証したヨンストンから由来する《三囲景図》以来の湾曲した構図が、風景版画をはじめとする後世の画家たちに多大な影響を与えた。そして、成瀬不二雄氏が指摘したように、明治時代以前の日本に、宗教や文学から解放された写実的な風景表現を大いに普及させたことに関しては、[57]江漢の油彩日本風景図が果たした役割は大きいといえる。

本稿では、さらにそれらの先行研究を補うべく、江漢の腐食銅版眼鏡絵の制作と構図について再考し、眼鏡絵に使用された浮絵の構図や、レンズ越しに見る眼鏡絵の臨場感を大型油彩の《相州鎌倉七里浜図》に応用したことを指摘した。

天明四年（一七八四）の江漢塾徒等による「銅版画覗目鏡引札」では、レンズ越しに見る眼鏡絵を「山水草木皆生ずるが如シ」とあったが、この状態が江漢のいう「写真」に近い視覚であったのではないだろうか。そうであればレンズ不用でありながら、レンズを通して見るまるで巨大眼鏡絵の視覚に似た《相州鎌倉七里浜図》は、江漢の目指した「写真」に限りなく近いものであったのであろう。

また寛政一一年（一七九九）の『西洋画談』には次の一節がある。

> 世の人西洋画を。惟浮畫と覚へたる輩多し。捧復にたへざる事と云べし。如何となれバ。画は毎ゝ云ふ如く。写真ニ非サれバ妙と為るニたらず。又畫とするニたらず。其写真と云ハ。山水花鳥牛羊木石昆虫の類を画くニ。毎レ見ニ新ニして。畫中の品物悉く飛動するが如し。[58]（後略）

これは、当時浮絵の流行に伴って浮絵自体が西洋画法と誤認されていることに対して、江漢が西洋画法とは「写真」でなければならないと説いたものである。ここでは江漢は浮絵と西洋画の「写真」をはっきりと区別しており、先述した「銅版画覗目鏡引札」から、恐らく江漢は単なる浮絵とレンズ越しの眼鏡絵も区別していたと考えられる。江漢の自記で「写真」という言葉が使用されたのはこの『西洋画談』が最初であり、明らかに《相州鎌倉七里浜図》完成後である。

以上から、江漢は《相州鎌倉七里浜図》において、眼鏡絵制作の経験を踏襲しつつも、この「写真」を実践するべく新たな油彩日本風景図というジャンルで、従来の小型の浮絵や眼鏡絵の枠組みを乗り越えようとしたといえる。

注

（1）司馬江漢「西洋画談」一七九九年：朝倉治彦他編『司馬江漢全集』三（全四巻）、八坂書房、一九九三年、一四三頁（以下、『司馬江漢全集』（一・三）に収録された江漢の著書を参照する際、初出の場合を除き編者と出版年は省略し書名で表記する）。

（2）成瀬不二雄『司馬江漢 生涯と画業』（本文編）八坂書房、一九九五年、五〇頁。

（3）天明三年（一七八三）序・天明七年（一七八七）刊の大槻玄沢著『蘭学階梯』上巻に蘭学者・前野良沢の門下として司馬江漢の名前がある。「（前略）是レヨリシテ同好ノ二三子、尾籐、鵠齊、淳庵、月池、龍橋、嶺、石川、桐山、東渓、東蘭、順卿、淡浦、槐園、江漢ノ諸子及ビ余茂質ガ輩其門ニ従游シ其讀書譯文ノ法ヲ習得テ（後略）」（大槻玄沢「蘭学階梯」一七八三年：大槻茂雄編『磐水存響』東京、一九一二年、一三頁）。

（4）岡泰正『めがね絵新考・浮世絵師たちがのぞいた西洋』筑摩書房、一九九二年、七七頁。

（5）浮絵は西洋の遠近法を使用した浮世絵のことである。眼鏡絵として制作された絵は浮絵であるが、浮絵は必ずしも眼鏡絵であったわけではない。江戸で奥村政信らが制作した浮絵は、京都発祥の応挙らによる眼鏡絵に先行して制作された。

（6）「銅板画覗目鏡引札」一八〇九年：『司馬江漢全集』二、三六六・三六七頁。

（7）天明四年（一七八四）の「銅版画覗目鏡引札」に「作ル処ノ画五品ハ皆本朝ノ図ナリ、又一図ハ紅毛ヲ模写ナリ」とあり、この「本朝ノ図五品」とは成瀬不二雄氏によると天明三年（一七八三）《三囲景図》、天明四年（一七八四）《御茶水景図》《広尾親父茶屋図》《不忍之池図》の他に、無款の《中洲夕涼図》が加わり計五点であったと考えられ、残りの「紅毛ヲ模写ナリ」は《広尾親父茶屋図》の風景を反転させた《獅子のいる風景図》であったと推測されている（成瀬、前出、一二六・一二七頁）。

（8）成瀬不二雄『江戸時代洋風画史―桃山時代から幕末まで』中央公論美術出版社、二〇〇二年、二一七頁。

（9）菅野陽『江戸の銅版画』新潮社、一九八三年：新訂版、臨川書店、二〇〇三年、七九頁。

（10）同前。

（11）江漢は長崎において、唐絵目利職であった荒木元融（一七三五・九四）を訪ねたのみである。天明八年（一七八八）一〇月二〇日の記事では「廿日、雨天、鍛冶町荒木為之進と云フ者の処へ行ク、之ハ画鑑定の役ニて、夫故画もすこし描なり、一向の下手」と厳しい批判をしている（司馬江漢「江漢西游日記」一八一五年：『司馬江漢全集』一、三一四頁）。その代わりに江漢は長崎通詞・本木良永（一七三五・一七九四）と交流し西洋天文学に関心を寄せ、寛政年間（一七八九・一八〇〇）の自然科学関連の銅版画にはその影響を見出せる。

（12）「江漢西游日記」：『司馬江漢全集』一、三八七頁。寛政元年（一七八九）二月一九日の条に「長崎の図を描キ蘭葭堂へ遣ス」とあるので、本図が相当するとされている。この《長崎港図》のみ画面内上部中央に正文字で「Nagasaqui no Ds.」（長崎の図）と題記が記されている。

（13）天明年間（一七八一・八八）の制作とされる紙本油彩《蜆子和尚像》がある。『江漢西游日記』に長崎旅行の往路、天明八年（一七八八）六月二四日に駿河藤枝の大塚家に滞在した際、江漢は油彩画《老師父図》を所持し、また油彩画を描いてみせたことを示す記述がある。「廿四日、（中略）蠟画パウリユスと云フ半身の異人ノ像なり、髭のチリ〳〵としたる処、誠に活ルガ如し、見物の者奇異の思ヒをなす、（中略）廿五日、天気、蠟画を描ク、皆さきもヲツブス」（「江漢西游日記」：『司馬江漢全集』一、二四六頁）。

（14）成瀬、前出、一九九五年、一六三頁。

（15）四月一三日、二一日、二三日、五月二日に江漢の名前が見られる。

（16）成瀬不二雄「司馬江漢の七里浜ケ図をめぐって―洋風日本風景図の成立とその影響」『大和文華』六一、一九七六年、一〇頁。

（17）源内は讃岐高松藩の小吏の子に生まれ、本草学を修め藩主の御薬坊主をしていたが、自由な身で本草学や物産学の研究を希望し、脱藩した後は生涯浪人として過ごした。源内は本草学や物産学の集大成である『物類品隲』の他、

『神霊矢口渡』などの浄瑠璃や『風流志道軒伝』『放屁論』などの戯文も著し、一方で火浣布、寒暖計、エレキテルの発明も行い、さらには鉱山経営を行うなどの多才ぶりを発揮した。

(18)「源内はヨンストンスと云ふ蘭書は五六十金の物にて、家財夜具までも売り払い、此書を得たり、此蘭書は、世界中の生類を集めたる本にて、獅子、龍其外日本人見ざる所の物を生写にしたる事、かずかきりなし、今は此書も所持したる者ありけるが、其頃はかつてなし」(司馬江漢「春波楼筆記」一八一一年:『司馬江漢全集』二、五〇頁)。

(19) 江戸時代後期の奥羽の荘内藩医・鳥海玄柳(一七五九-一八三七)が、荘内藩士・池田玄斎(一七七五-一八二五)に贈った随筆『翁左備』に見られる。しかし『翁左備』原本は発見されておらず、玄斎がそれを抜粋書写した『翁左備抜書』(一巻)(酒井市立光丘図書館蔵)が現存している。内容は、詳しい源内小伝が記されており、源内に関する人物にも及んでいる。直武が洋風画家を目指した頃の江漢を指導していたことが記されている。

(前略)秋田より帰りに、藩中の二男なる小田野武助(直武)と云人同居に連れ来り、画人とて、紅毛画上手ニて、浮画、眼鏡の絵、紅毛本草の画抜粋に、都て蘭画の書人多くなりたるは、此人始め也、との浮画書き司馬江漢も初め武助に習て名高く一家をなしぬ(後略)(武塙林太郎、成瀬不二雄「小野田直武と司馬江漢の関係について」『美術史』七〇、一九六八年、四一頁)。

(20) 成瀬不二雄編『司馬江漢全集』四、八坂書房、一九九三年、三五頁。

(21)『西洋画談』と『和蘭通舶』に記述が見られる。また、江漢が引用する「ボイス」とは書名ではなく、『科学の諸分野と有益な知識のすべてを含む新完全科学技術書』(*Nieuw en volkomen woordenboek van konsten en weetenschappen*, Amsterdam, 1769-1778)の著者名(Egbert Buys)である。

(22)「江漢西游日記」:『司馬江漢全集』一、三四〇頁。

(23) 宗田一「司馬江漢の西遊をめぐって」『日本医史学雑誌』三〇(四)、一九八四年、六五-七一頁。玄沢の鯨に対する関心は文化五年(一八〇八)稿『西洋鯨品訳説付言』にあるとおりである。

(24) 獅埼庵「司馬江漢筆捕鯨図巻解」『国華』三八五、一九二二年、四三二-四三七頁。また成瀬不二雄氏は寛政年間(一七八九-一八〇〇)の作品に多く用いられる「司馬峻印」と「君岳」(ともに白文方印)の二印があるので、寛政年間中期(一七九五年前後)の作であると指摘している(成瀬、前出、一九九五年、二二八頁)。

(25) 成瀬、前出、一九七六年。

(26) 塚原晃「社寺奉納洋風風景画における司馬江漢の制作意図」『美術史』一三五、一九九四年、八八-一〇二頁。

(27) 江戸後期の狂歌師、戯作者。名は覃。通称、直次郎、七五衛門。別号、蜀山人。江戸の牛込生まれ。勘定所幕吏として支配勘定にまでのぼりつめたが、博学多識を滑稽文学に活用し、天明年間に狂歌壇の中心となる。

(28) 江戸後期の書家。中国明代末期に活躍した文人・董其昌(一五五五-一六三六)に私淑し、彼に因んだ号を用いて書家・詩人として活動した。

(29) 黒田源次『司馬江漢』東京美術、一九七二年、一九三頁。

(30) 横田洋一他『江の島浮世絵』藤沢市教育委員会、一九八四年、一七-二〇頁。

(31) 山口泰弘「小野田直武筆『日本風景図』と『富嶽図』について—真景図と風景画の接点」『美術史』一一一、一九八一年、二六-四〇頁。

(32) 直武や曙山による遠近法は、手前の対象物を大きく配することで、画面奥との距離感を表現しようとした(成瀬不二雄『東洋美術選書　曙山・直武』三彩社、一九六九年、四五頁)。これは、恐らくファレンタインなどに見られる蘭書の挿絵の構図を研究した結果と思われる。彼らが利用した蘭書の挿絵は博物的・標本的な役割を担っているので、手前の対象物と背後の遠景のみが描かれ、中景が省略されているものが多く、制作者側も観賞者側も空間表現は重視していない。縦長の画面を用いた日本の伝統的な花鳥図に背景を描くには、博物的な蘭書の挿絵のように中景を省いた構図は都合が良かったと考えられる。この種の構図は寛政初年ごろと推定される江漢の油彩《寒柳水禽図》にも見られる。

(33) 成瀬、前出、一九七六年、一二頁。

(34) 全文は以下に掲載されている。「西洋画談」:『司馬江漢全集』三、一四四・一四五頁。「蘭画銅板画引札」一八〇九年:『司馬江漢全集』二、三七二・三七三頁。また、拙稿においてもそれぞれ全文を引用した(橋本(深見)寛子「司馬江漢の西洋画法による日本風景図について―《相州鎌倉七里浜図》を中心に」『海港都市研究』四、二〇〇九年、一二三・一四二頁)。

(35) 「蘭画銅板画引札」には愛宕山の絵馬が二面記されていることから、文化六年ごろに《相州鎌倉七里浜図》が外され、別の絵馬が懸けられたことを示している。塚原氏は大田南畝の『一話一言』にも愛宕山の絵馬が懸け替えられた記述があることから、江漢の絵馬は全部で一二面存在したことを指摘している(塚原、前出、九九頁)。

(36) 塚原氏は江漢の絵馬奉納活動は、社寺という保守的場所を考慮して文化的基盤なしに江漢独自の発想で行ったとは考え難いとした。そこで塚原氏は題名納札を行った同時代の儒学者天愚孔平(?・一八一七)と江漢の絵馬奉納との関係があることを指摘している(前掲、九三・九五頁)。

(37) 前掲、九七頁。

(38) タイモン・スクリーチ『江戸の思考空間』青土社、一九九八年、六九頁。

(39) 一七二六年に本国に五点の油彩画が輸入されたが、五百羅漢寺にはそのうち二点が奉納され、一七二八年藤原財峨による模写を元に、翌年山下石仲によってさらに模写されものが『画図百花鳥』に出版された。その他、作者不詳の部分図の模写が神戸市立博物館に所蔵されている。

(40) 黒田源次『西洋の影響を受けたる日本画』中外出版、一九二四年、一〇頁。

(41) 岡泰正「眼鏡絵から広重の風景版画まで―浮世絵に浸透した西洋の画法―」『眼鏡絵と東海道五拾三次展』図録、神戸市立博物館、一九八四年、八五頁。

(42) 応挙が眼鏡絵の制作を手掛けていたことが分かる一次資料として、佐々木丞平氏が紹介した三井円満院門主祐常による『萬誌』(明和四年(一七六七)下冊)に「浮江モ同人也、十六七ノ頃画」とあり、応挙一六、七歳の頃(一七四九・五〇年ごろ)から浮絵を制作していたことが明記されている(佐々木丞平「應挙関係資料『萬誌』抜粋」『美術史』一一一、一九八一年、四六・六〇頁)。また、明治の円山派の画家・久保田米遷(一八二五・一九〇六)の談話筆記によると、京都ではじめ西洋製覗き眼鏡が齎されたが、輸入品だけでは需要が追いつかなくなったので、応挙によって日本製が制作されるようになったことが記されている(久保田米遷他「円山応挙筆の眼鏡絵」『骨董協会雑誌』四、一八九九年、三九・四一頁)。

(43) 佐々木丞平、佐々木正子『円山應擧研究』(研究編)中央公論美術出版、一九九六年、二八一頁。

(44) 前掲、二八二頁。

(45) 黒田、前出、一九二四年、四六・四七頁。

(46) 豊春は出生が臼杵、豊岡、江戸など説が定まらないが、京に上り狩野派・鶴沢探鯨(?・一七六九)に一時師事し、京都で修業しているころに眼鏡絵の制作を始めた可能性がある。また、鶴沢探鯨は、応挙のかつての師である狩野派・石田幽丁(一七二一・六八)と師弟関係であった。

(47) 岸文和『江戸の遠近法・浮絵の視覚』勁草書房、一九九四年、二三二・二三四頁。

(48) 江漢以前に空が青く塗られた作品については、成瀬不二雄氏による池大雅(一七二三・七六)の宝暦一一年(一七六一)作《浅間山真景図》の指摘があるが、円山応挙は『萬誌』の記述(注42)から、一七四九・五〇年ごろより浮絵を制作しており、応挙の方が早い可能性がある(成瀬不二雄「改訂稿 池大雅と西洋画法」『論集日本の洋学』八、創元社、一九八二年、一六三・一六六頁)。

(49) 岡泰正氏は《相州鎌倉七里浜図》の構図は、ヤン・ライケン(Jan Luyken)『人の営み』(*Menselyk Bedryf*)中の「漁師」の背景に広がる海岸図を写したものであると指摘している。更に同氏は江漢の《漁夫の図》に見られる人物が、ライケンの手前の人物を改変して描いていると指摘し、江漢がライケンを見たことを裏付けている(岡泰正「安田雷洲筆「赤穂義士報警図」の原図をめぐって」『国華』一三四二、六頁)。

(50) 丹波助之丞「両国栞」一七八三年：水野稔編『洒落本大成』五、中央公論社、一九七九年、二一八・二一九頁。

(51) 岸、前出、一三・一五頁。

(52) 岡泰正氏によると、眼鏡絵の特性として「見る人に奥まった空間の広がりを錯視させることを目的とするものが、画中に落款や印章を入れて、みずから平面に描かれた「絵」であることを表明するはずがない」と指摘している（岡、前出、一九九二年、一〇七・一〇八頁）。

(53) 天明四年《広尾親父茶屋図》《不忍池図》は画面外右側に「日本創製司馬江漢画」、天明七年《両国橋図》は画面内右上部に「天明丁未秋九月 日本銅鐫創製 司馬江漢写并刻」、同年《三囲景図》は同所に「天明丁未冬十月 日本創製銅板創製 司馬江漢画并刻」とある。それらはいずれも正文字である。

(54) 「画の妙とする処は、見ざる物を直に見る事にて、画は其物を真に写さゞれば、画の妙用とする処なし、（中略）之を写真するの法は、蘭画なり、蘭画と云ふは、吾日本唐画の如く、筆法、筆意、筆勢と云ふ事なし、只其物を真に写し、山水は其地を踏むが如くする法にして、写真鏡と云ふ器あり、之を以て万物をうつす、故にかつて不見物を描く法なし、唐画の如く、無名の山水を写す事なし」（「春波楼筆記」：『司馬江漢全集』一、五二頁）。

(55) 橋本、前出、一二三・一四二頁。

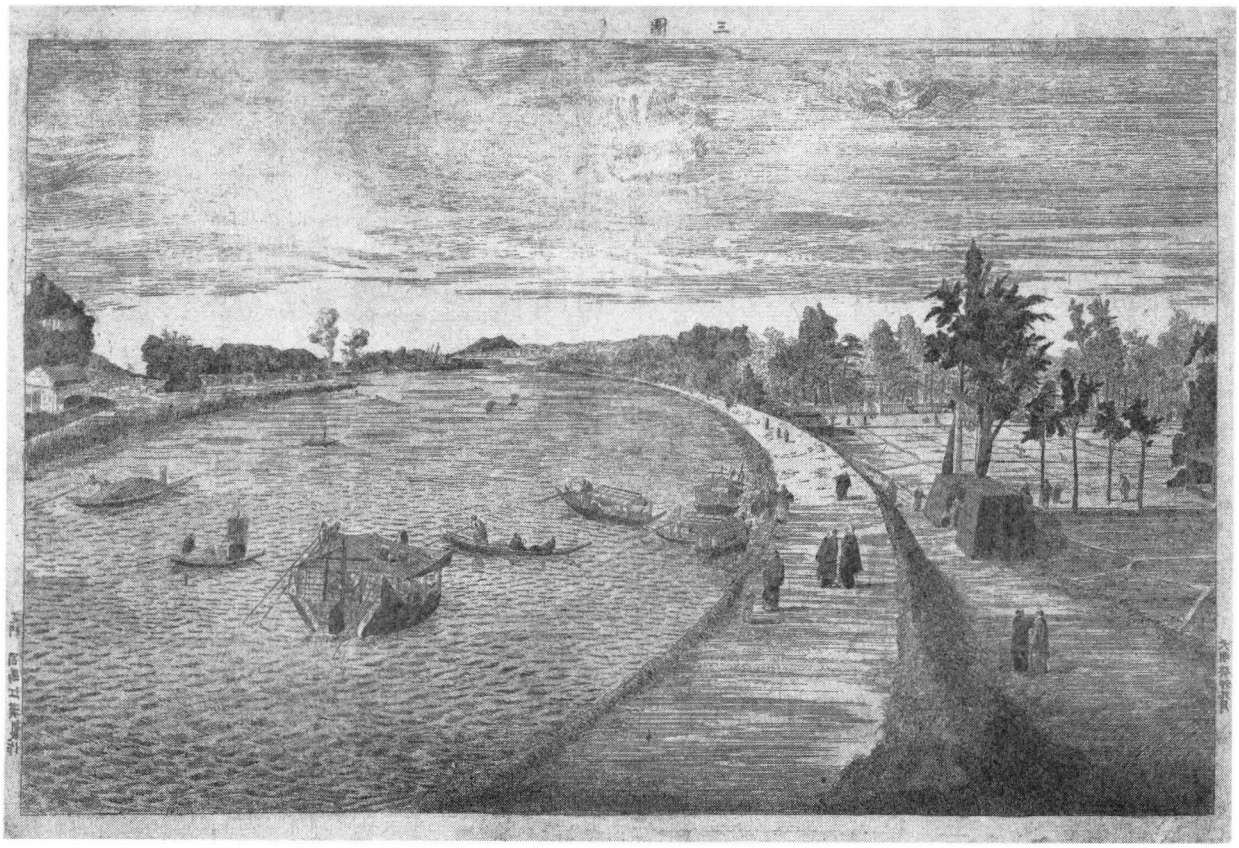
(56) 前掲、一三二頁。

(57) 成瀬不二雄「司馬江漢の日本風景図について」『論集日本の洋学』三、清文堂出版、一九九五年一二月、五三頁。

(58) 「西洋画談」：『司馬江漢全集』三、一四一頁。

[附記] 本稿は二〇〇九年一二月一〇日に神戸大学に提出した博士論文の第一部の内容に加筆・修正を行ったものであり、（独）日本学術振興会・文部科学省科学研究費補助金（特別研究員奨励費）による研究成果の一部でもある。論文執筆にあたっては、研究室の百橋明穂、宮下規久朗両先生より多大なご指導を頂き、また稲賀繁美氏、岡泰正氏、塚原晃氏、中部義隆氏、成瀬不二雄氏、山下善也氏（五〇音順）より貴重なご助言を頂いた。そして作品調査に関しては、所蔵機関からご高配を賜った。末筆ながらここに感謝の意を表します。

橋本寛子（はしもと・ひろこ）
二〇〇一年　神戸大学発達科学部卒業
二〇〇三年　神戸大学文学部卒業
二〇〇七年　神戸大学大学院文学研究科修士課程修了
二〇一〇年　神戸大学大学院人文学研究科博士課程修了見込
現在　日本学術振興会特別研究員ＤＣ



（図 1）司馬江漢《三囲景図》（左右反転）天明 3 年（1783）　紙本銅版筆彩、神戸市立博物館蔵。



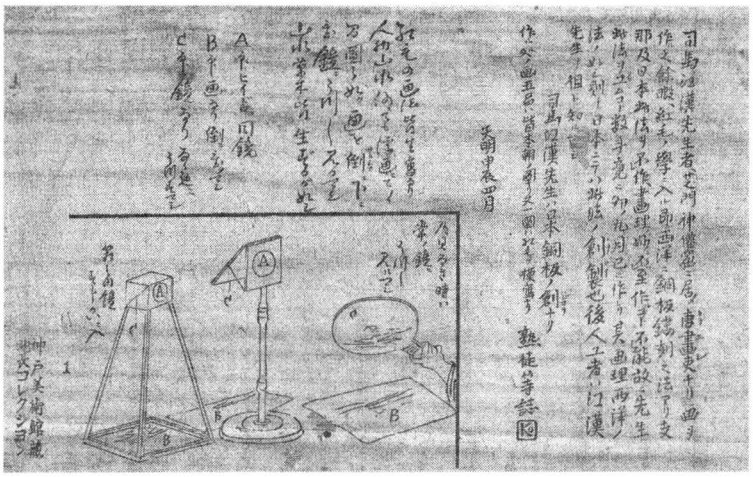
（図 2）司馬江漢《相州鎌倉七里浜図》寛政 8 年（1796）　紙本油彩、神戸市立博物館蔵。

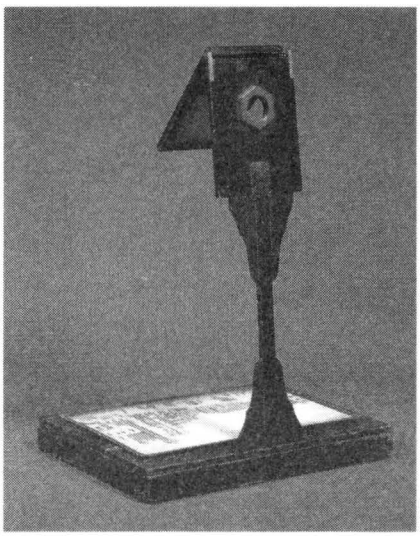


（図 4）司馬江漢≪芙蓉に翡翠図≫絹本著色、安永年間（1772-1780） 個人蔵。

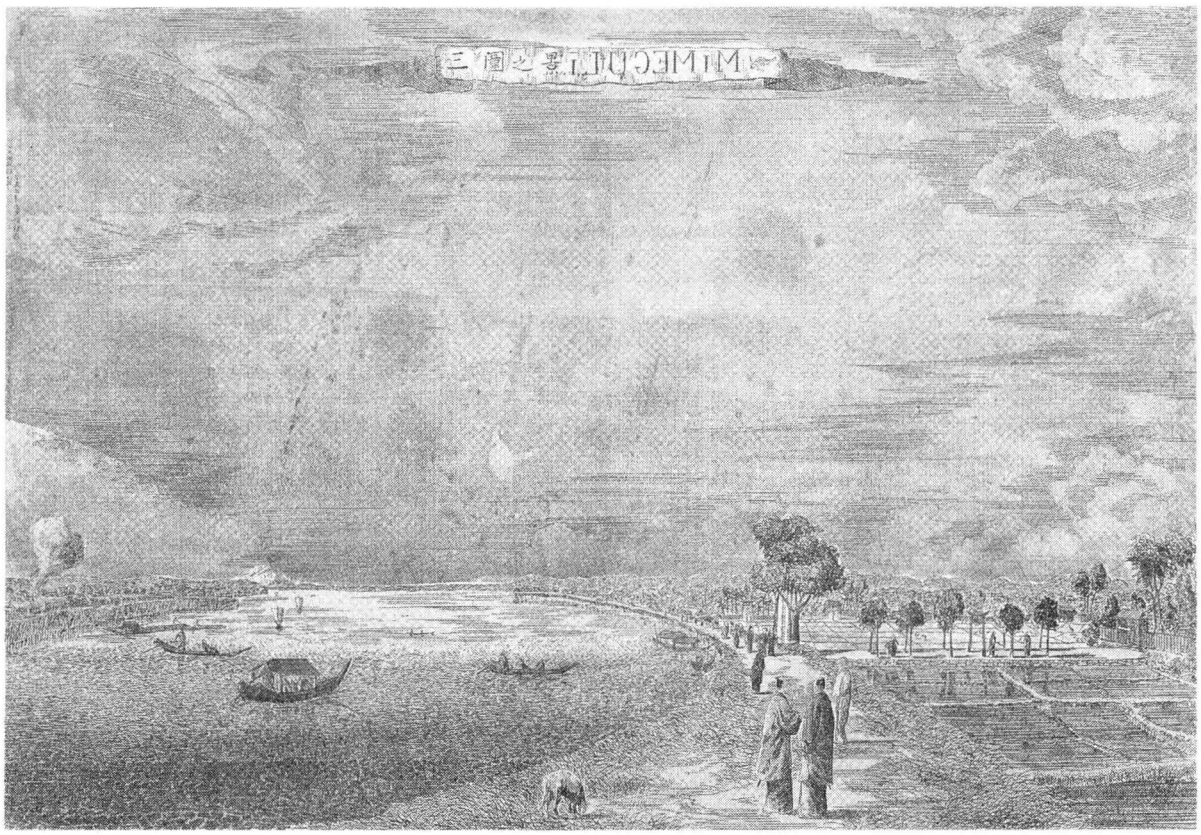


（図 3）司馬江漢（鈴木春重）≪縁側に二美人図≫紙本木版色摺、 明和年間（1764-1771） 太田記念美術館蔵。

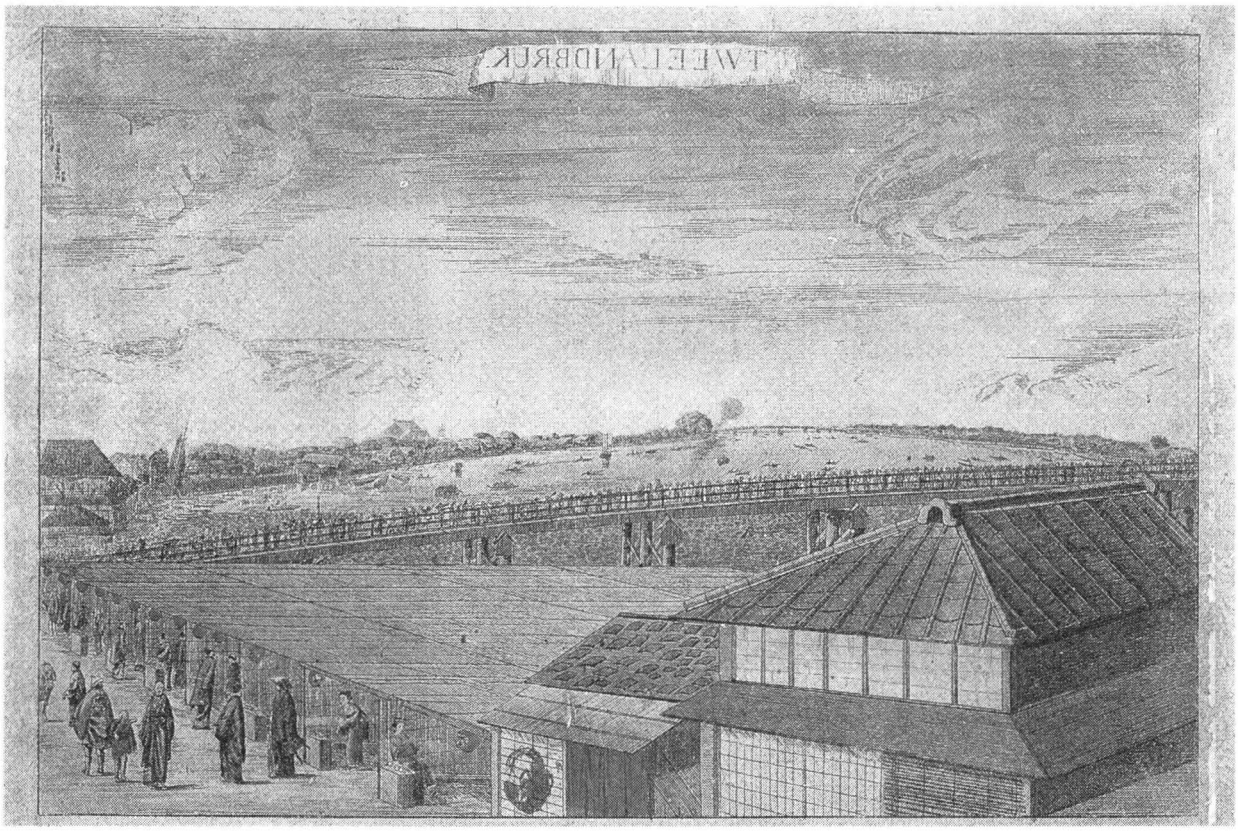




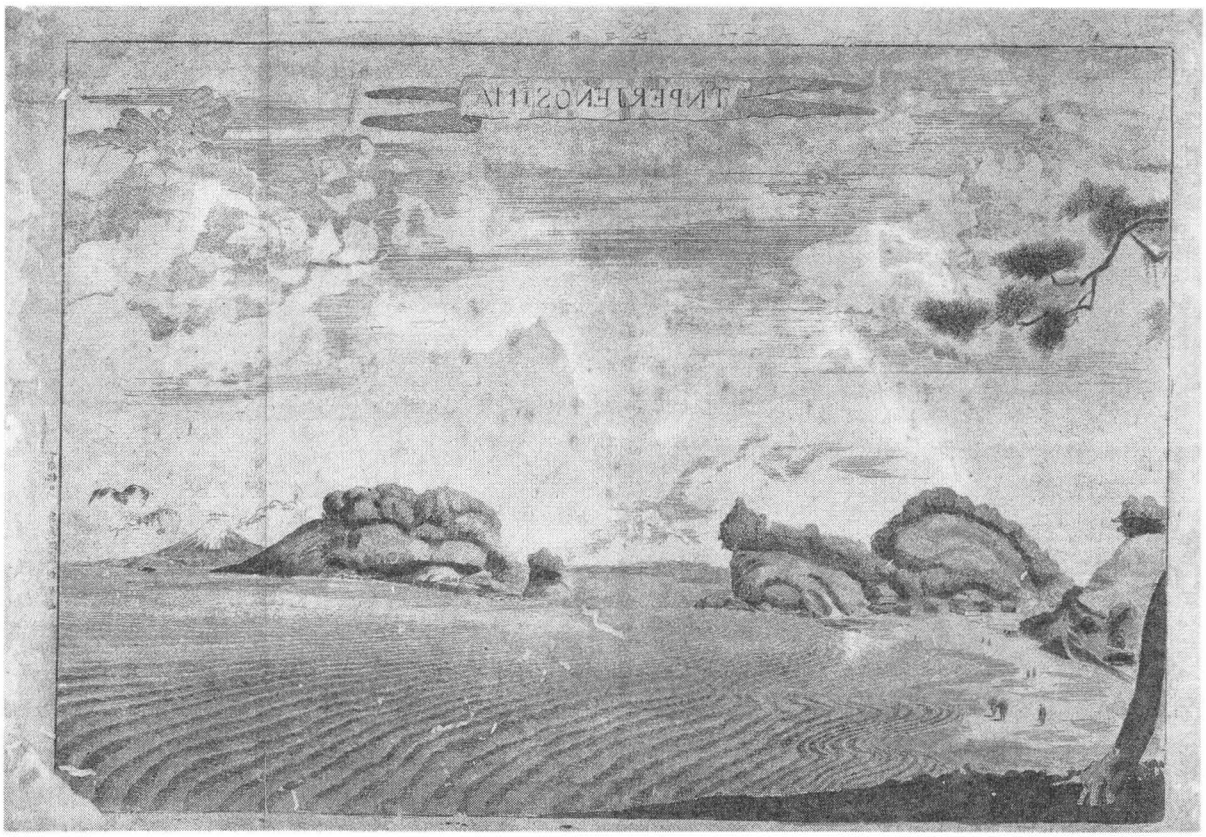
（図 5）
（右）司馬江漢《反射式覗き眼鏡》木、ガラス、金属製鏡、神戸市立博物館蔵。
（左）司馬江漢《銅版画眼鏡引札》天明 4 年（1784） 紙本木版、神戸市立博物館蔵。



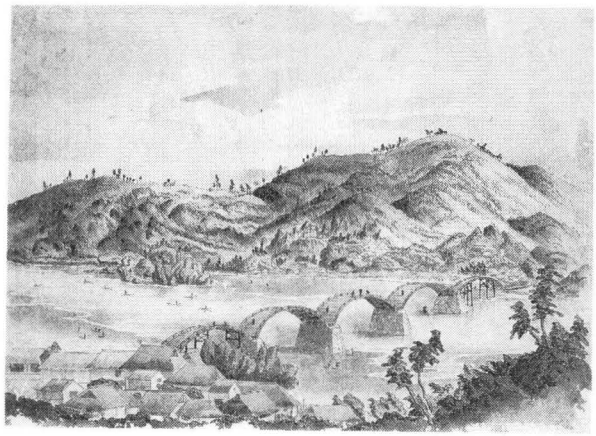
（図 6）司馬江漢《三囲景図》（左右反転）天明 7 年（1787）紙本銅版筆彩、本間美術館蔵。



（図 7）司馬江漢《両国橋図》（左右反転）天明 7 年（1787） 紙本銅版筆彩、神戸市立博物館蔵。

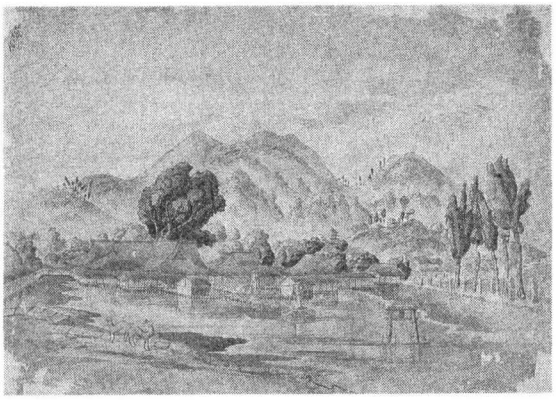


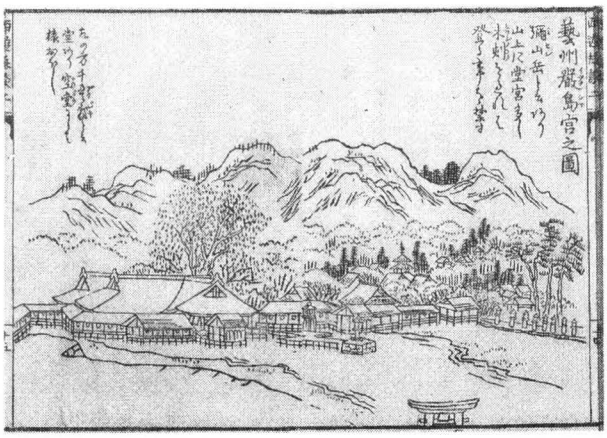
（図 8）司馬江漢《七里浜図》（左右反転）天明 7 年（1787） 紙本銅版筆彩、神戸市立博物館蔵。



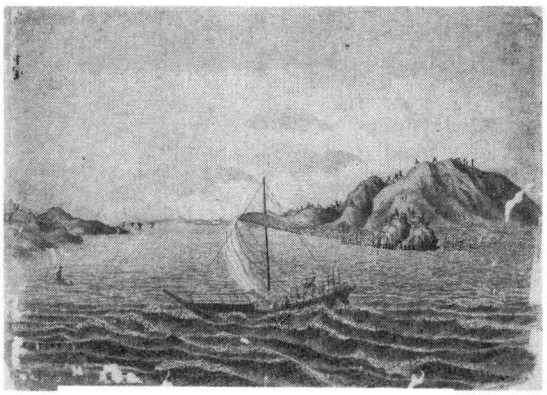


（図 9）
（上）司馬江漢《錦帯橋図》天明 - 寛政年間、紙本著色、天理大学付属天理図書館蔵。
（下）司馬江漢「錦帯橋図」『西遊旅譚』寛政 6 年（1794）刊



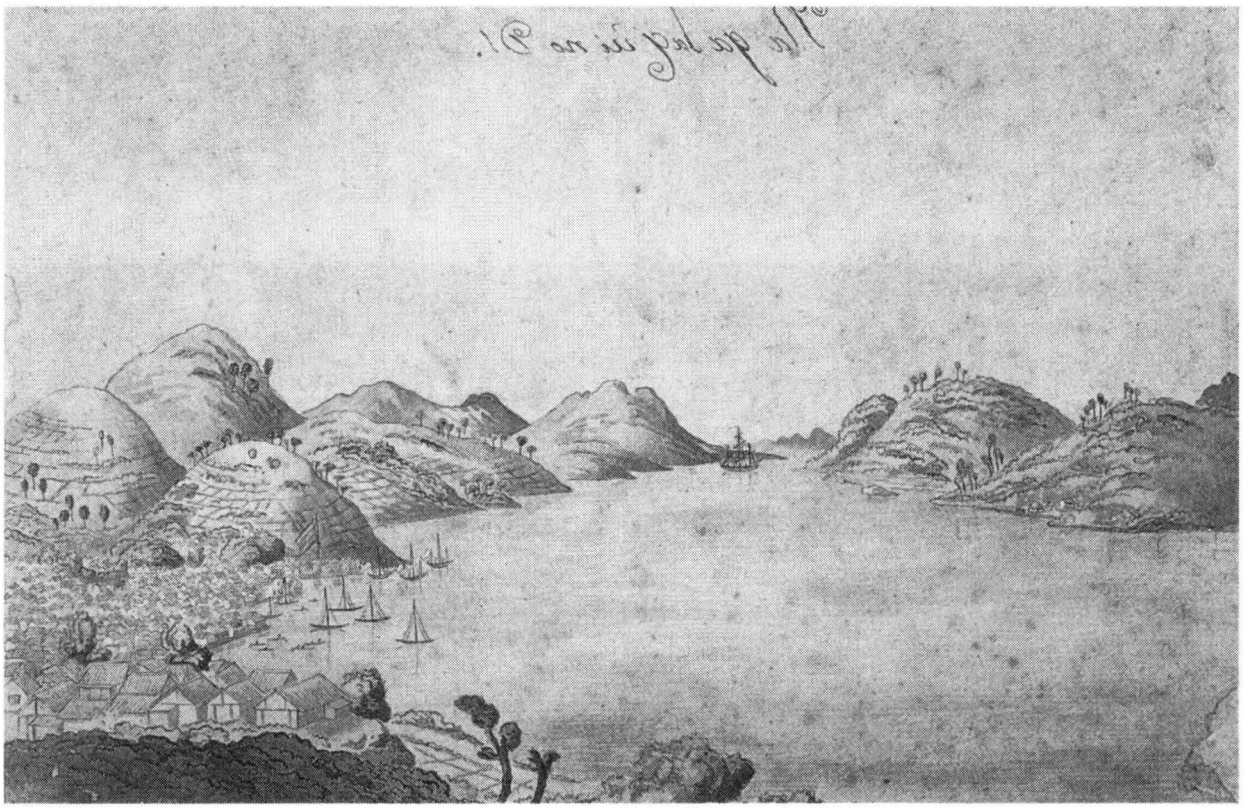


（図 10）
（上）司馬江漢《厳島神社図》（左右反転）天明 - 寛政年間、紙本著色、天理大学付属天理図書館蔵。
（下）司馬江漢「芸州厳島宮之図」『西遊旅譚』寛政 6 年（1794）刊

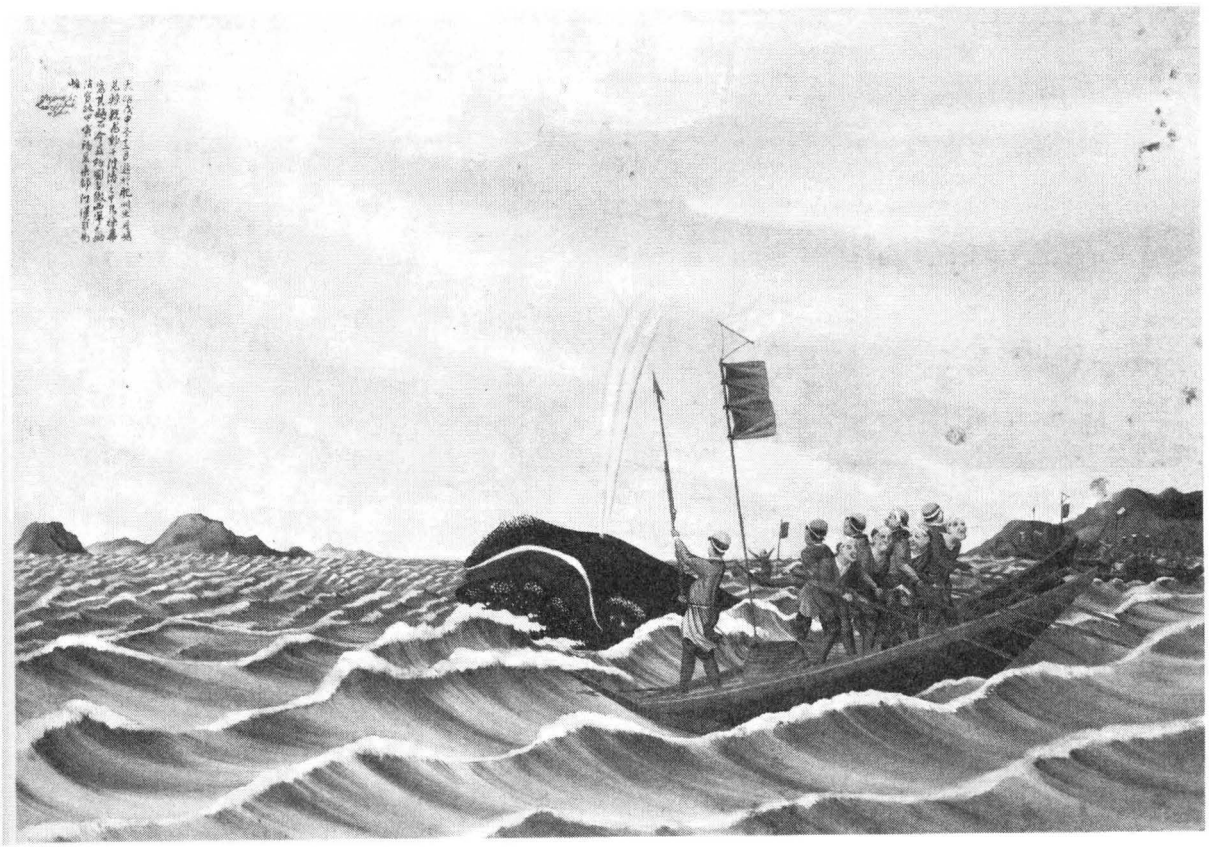




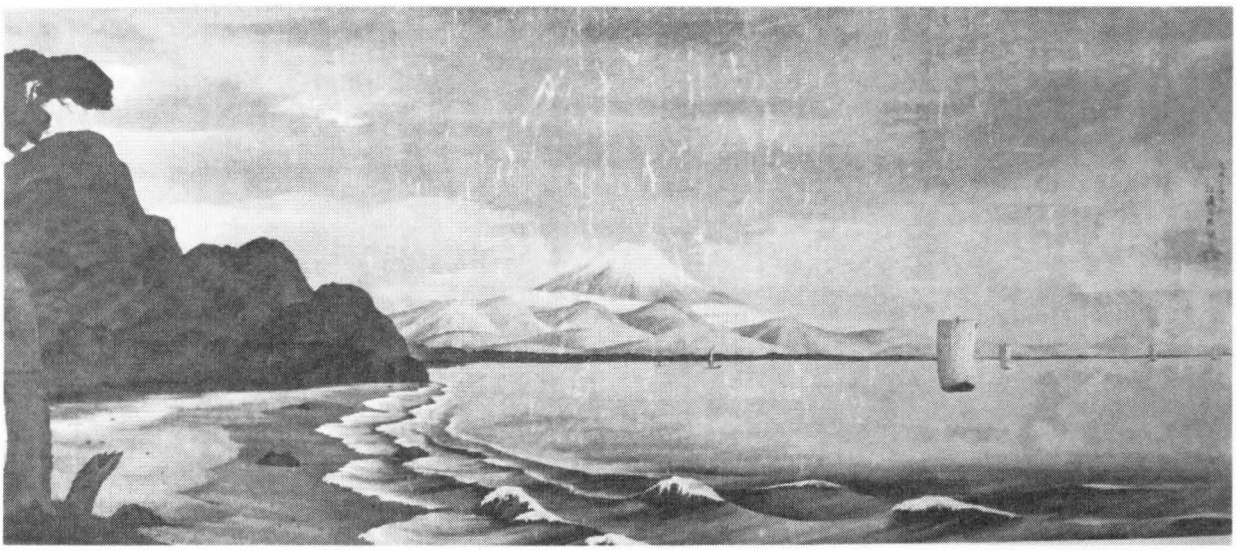
（図 11）
（上）司馬江漢《下関図》（左右反転）天明 - 寛政年間、紙本著色、天理大学付属天理図書館蔵。
（下）司馬江漢「下関図」『西遊旅譚』寛政 6 年（1794）刊



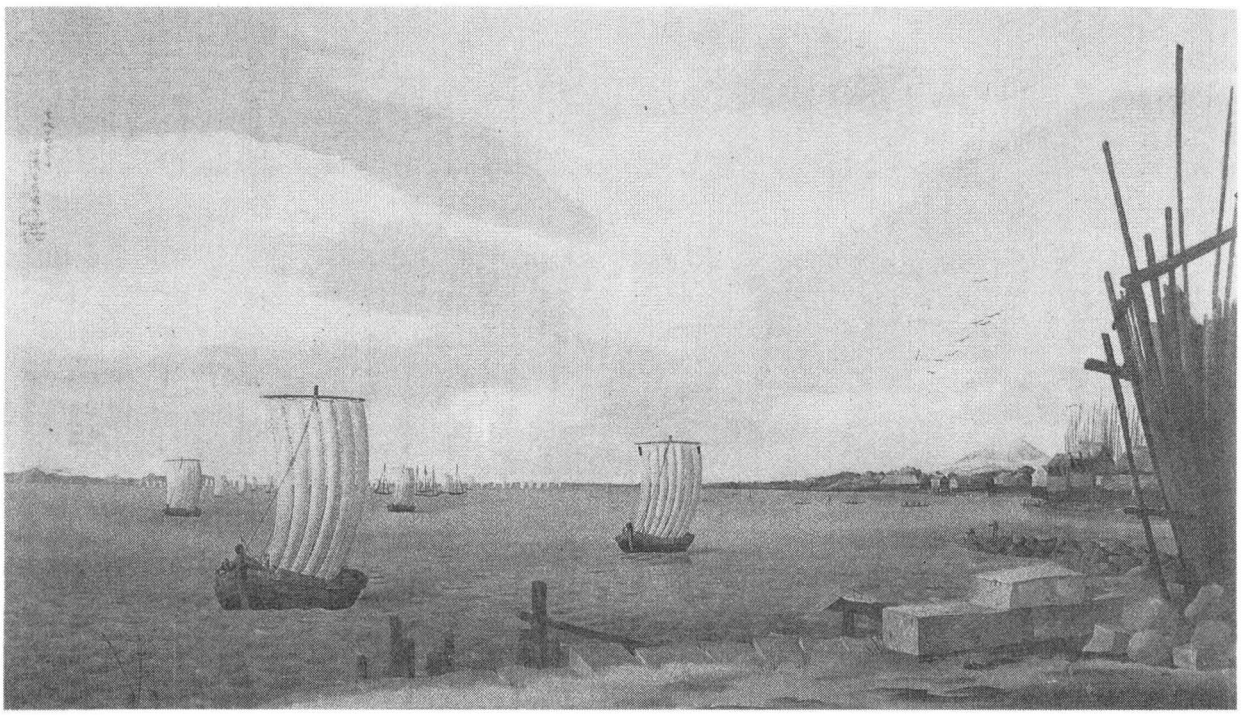
（図 12）司馬江漢《長崎港図》（左右反転）天明 - 寛政年間、紙本著色、長崎県立博物館蔵。



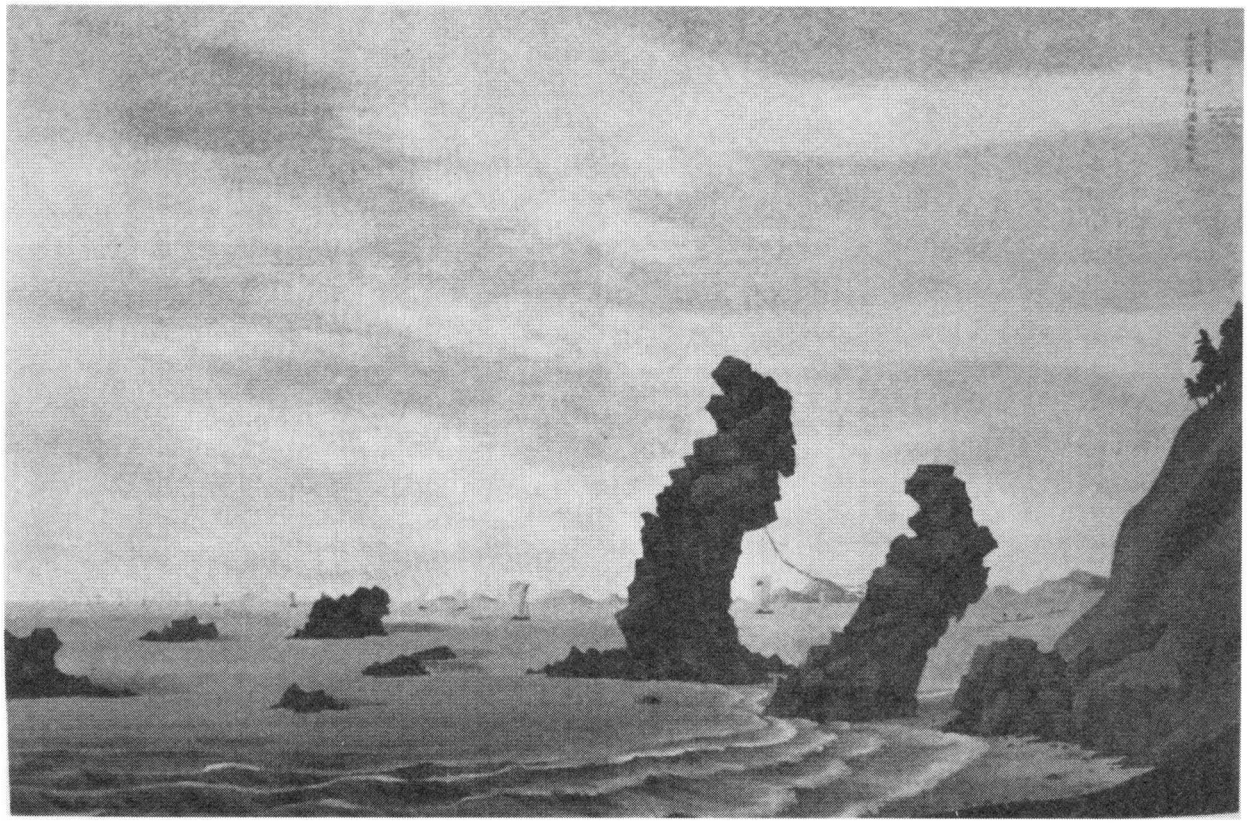
（図 13）司馬江漢《捕鯨図》寛政 6 年（1794） 絹本油彩、個人蔵。



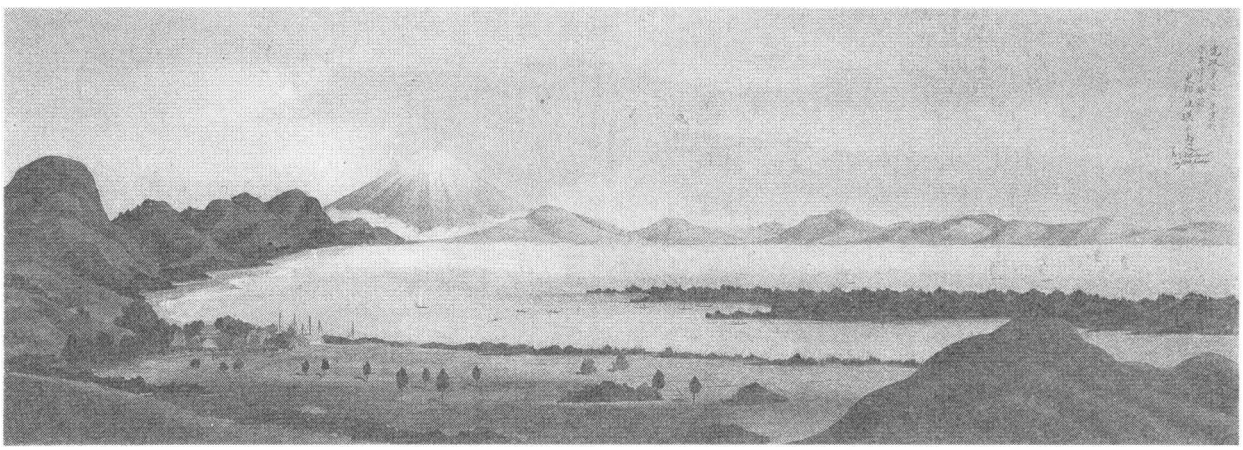
（図 14）司馬江漢《富嶽望遠図》寛政 9 年（1797）　絹本油彩、妙応寺蔵。



（図 15）司馬江漢《鉄砲洲富士望遠図》寛政 9 年（1797）　絹本油彩、致道博物館蔵。



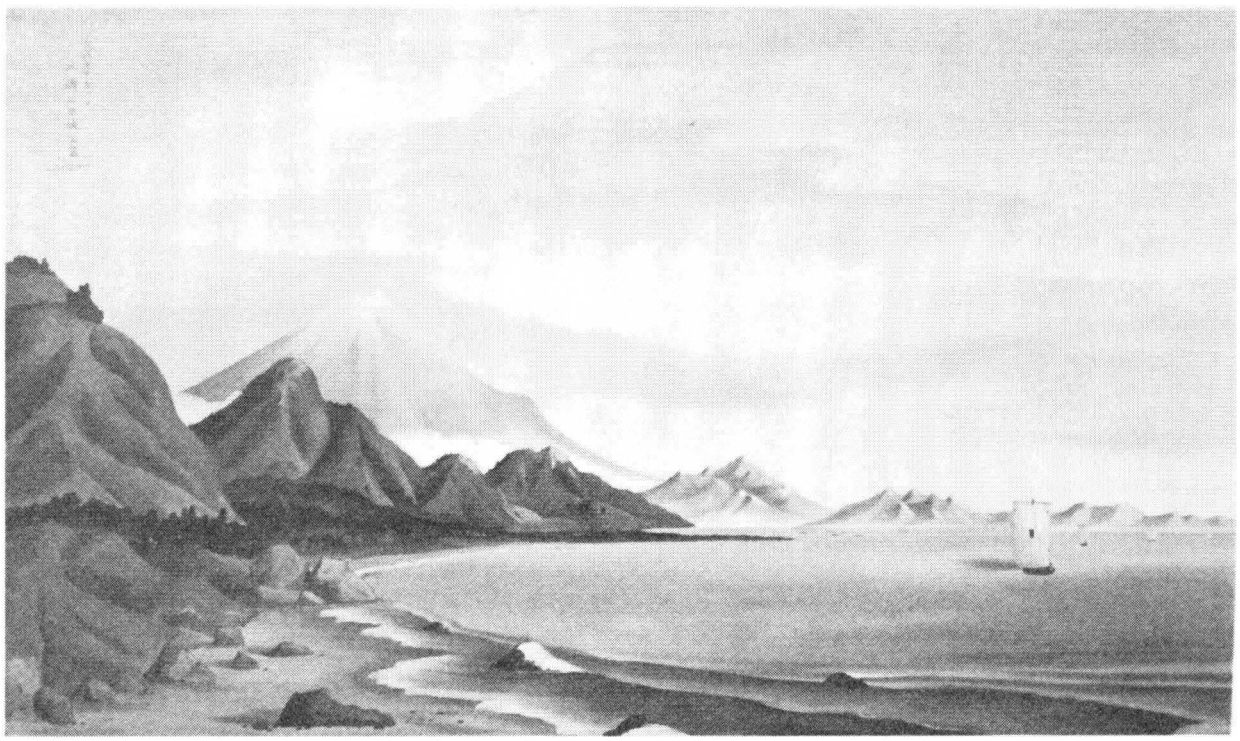
（図 16）司馬江漢《二見浦図》寛政 10 年（1798）　紙本油彩、個人蔵。



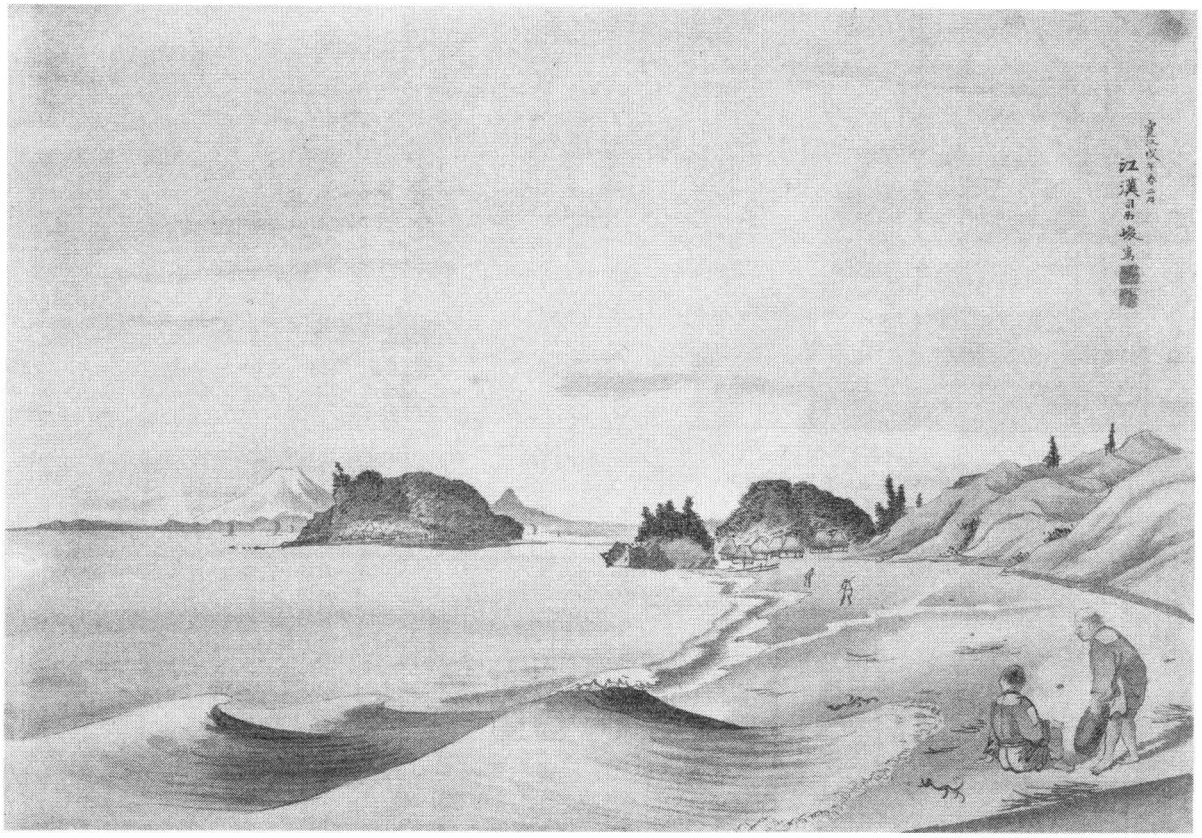
（図 17）司馬江漢《駿河湾富士望遠図》寛政 11 年（1799）　絹本油彩、個人蔵。



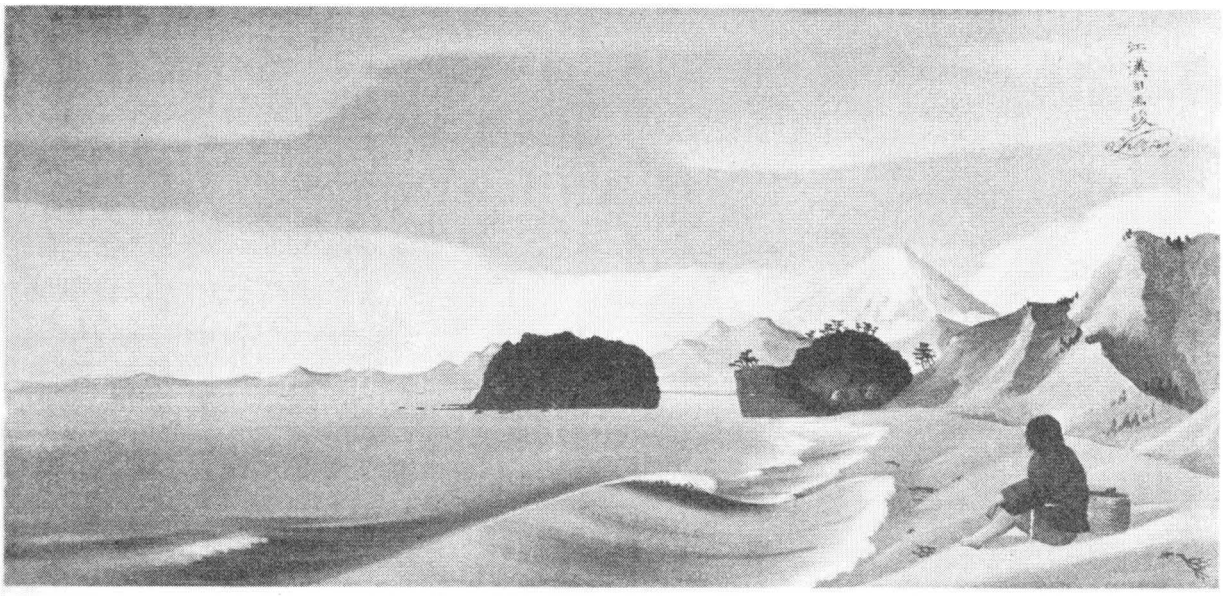
（図 18）司馬江漢《木更津浦之図》寛政 12 年（1800）　絹本油彩、厳島神社蔵。



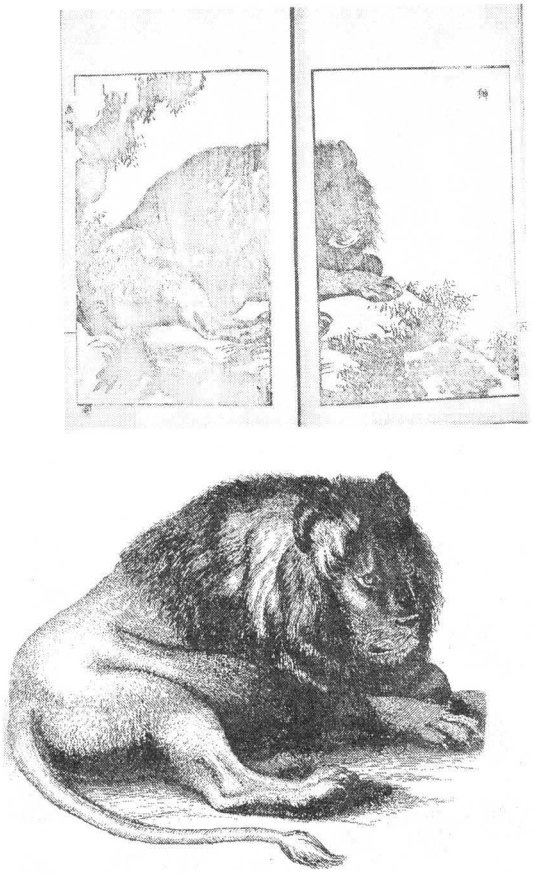
（図 19）司馬江漢《駿河湾富士望遠図》寛政 12 年（1800）　絹本油彩、個人蔵。



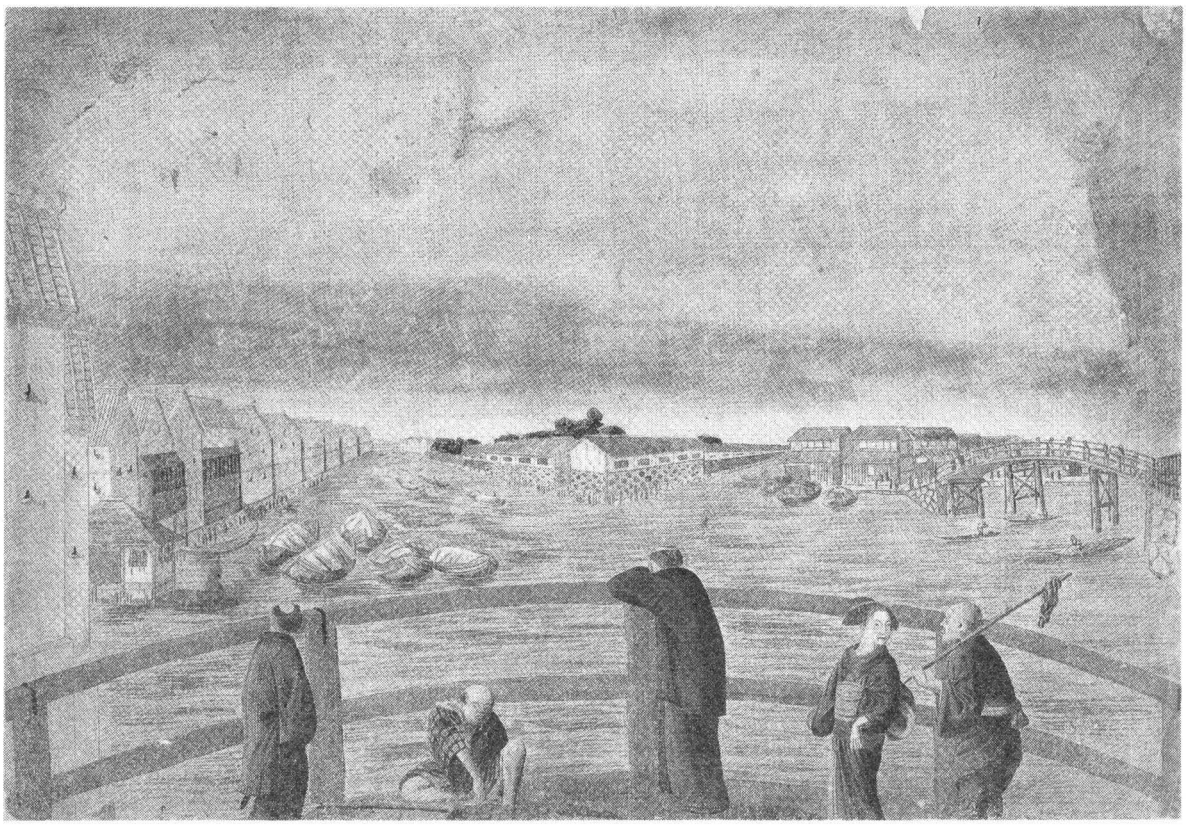
（図 20）司馬江漢《相州鎌倉七里浜図》寛政 10 年（1798） 絹本著色、個人蔵。



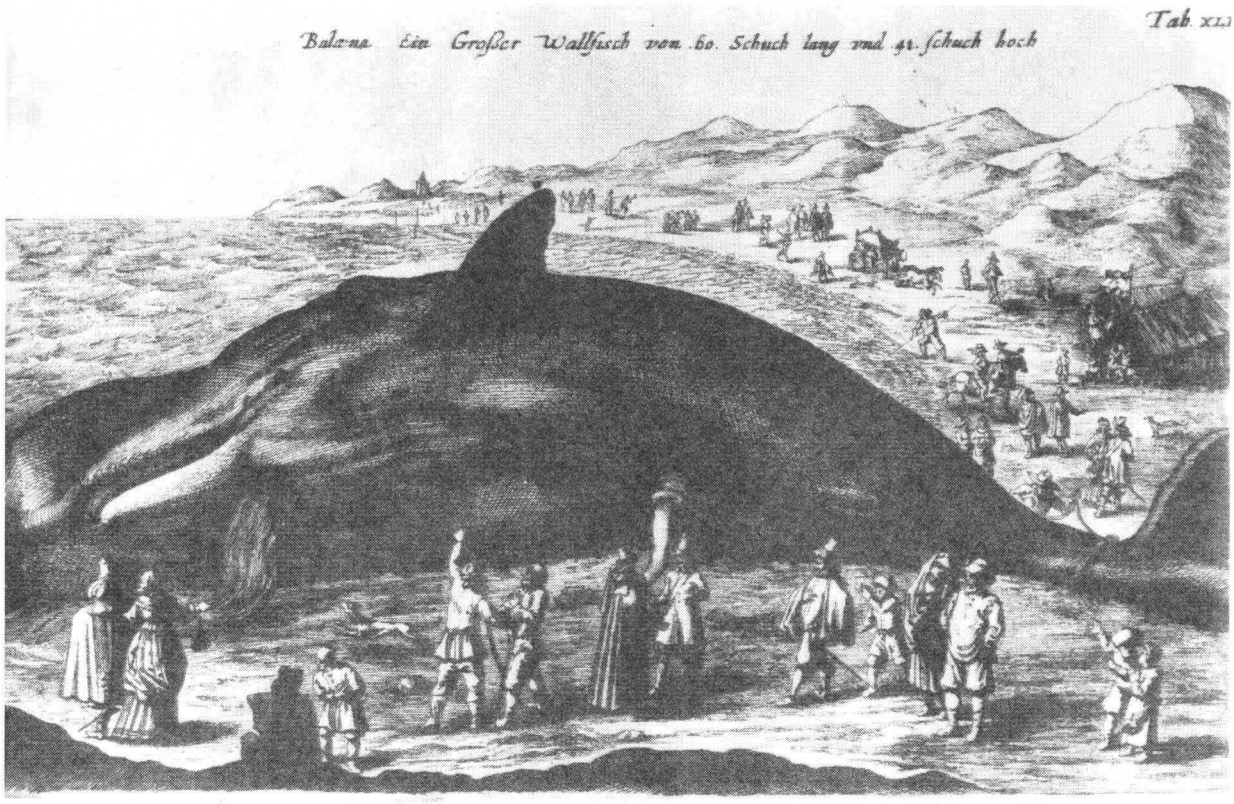
（図 21）司馬江漢《七里ケ浜図》寛政年間末期、絹本油彩、個人蔵。



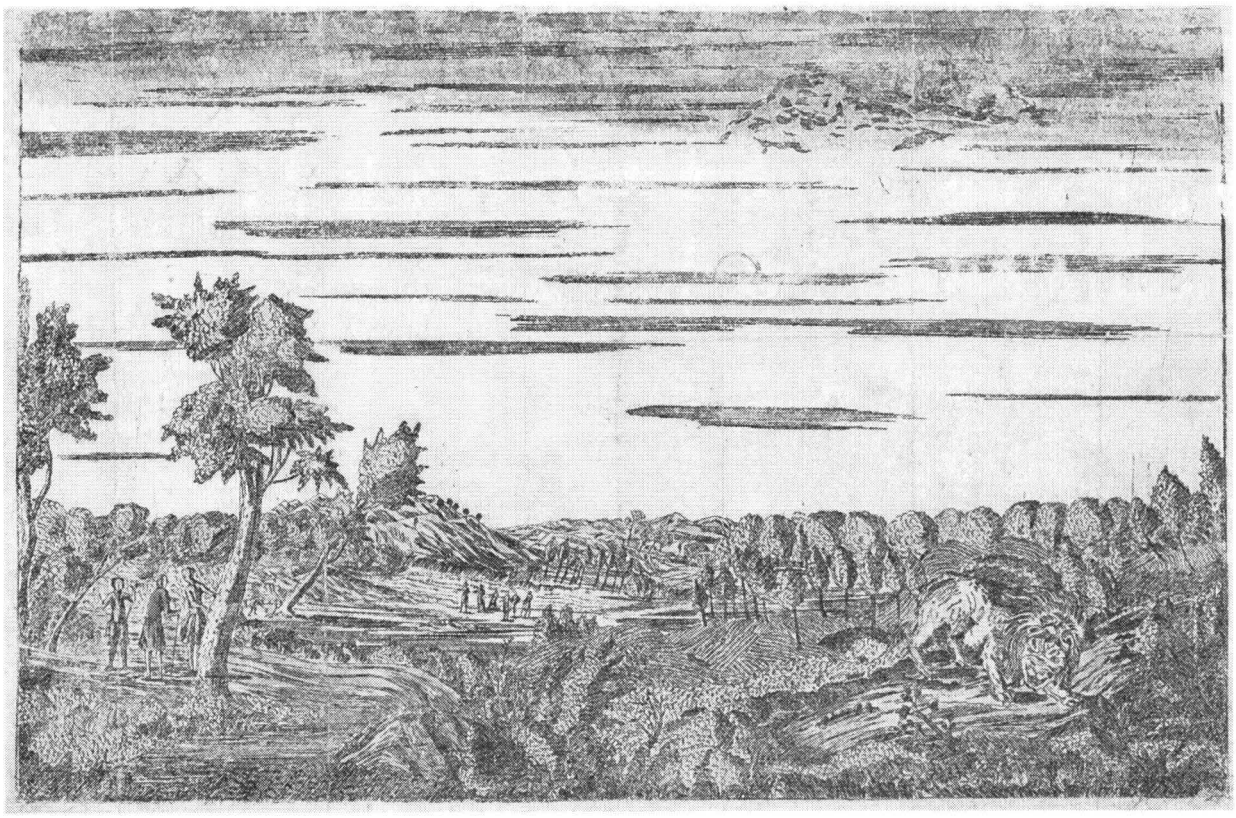
（図 22）
（上）宋紫石「獅子図」『古今画藪後八種』明和 7 年（1770）刊
（下）ヨンストン「ライオン図」『禽獣魚介蟲図譜』1660 年刊



（図 23）司馬江漢《江戸橋より中洲を望む》安永年間末（1770 年代末）頃、紙本著色、奈良県立美術館蔵。

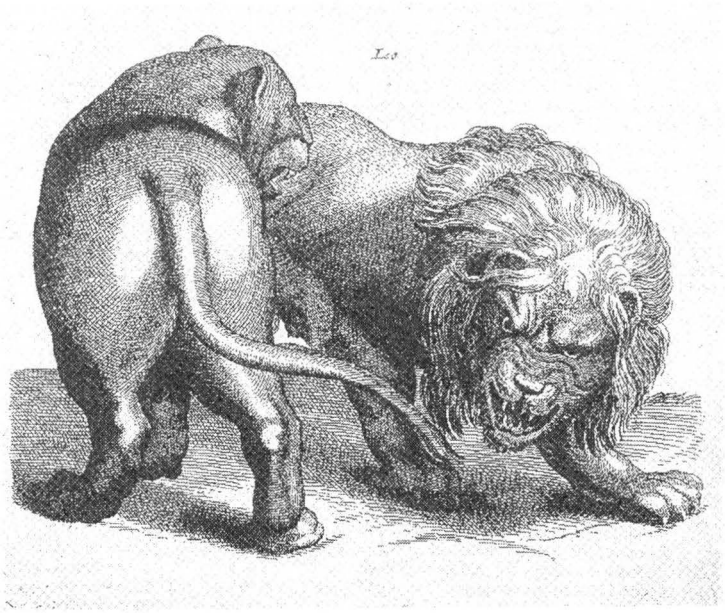


（図 24）ヨンストン「ヨンストン鯨図」『禽獣魚介蟲図譜』1660 年刊



（図 25）司馬江漢《獅子のいる風景図》天明年間、紙本銅版筆彩、神戸市立博物館蔵。

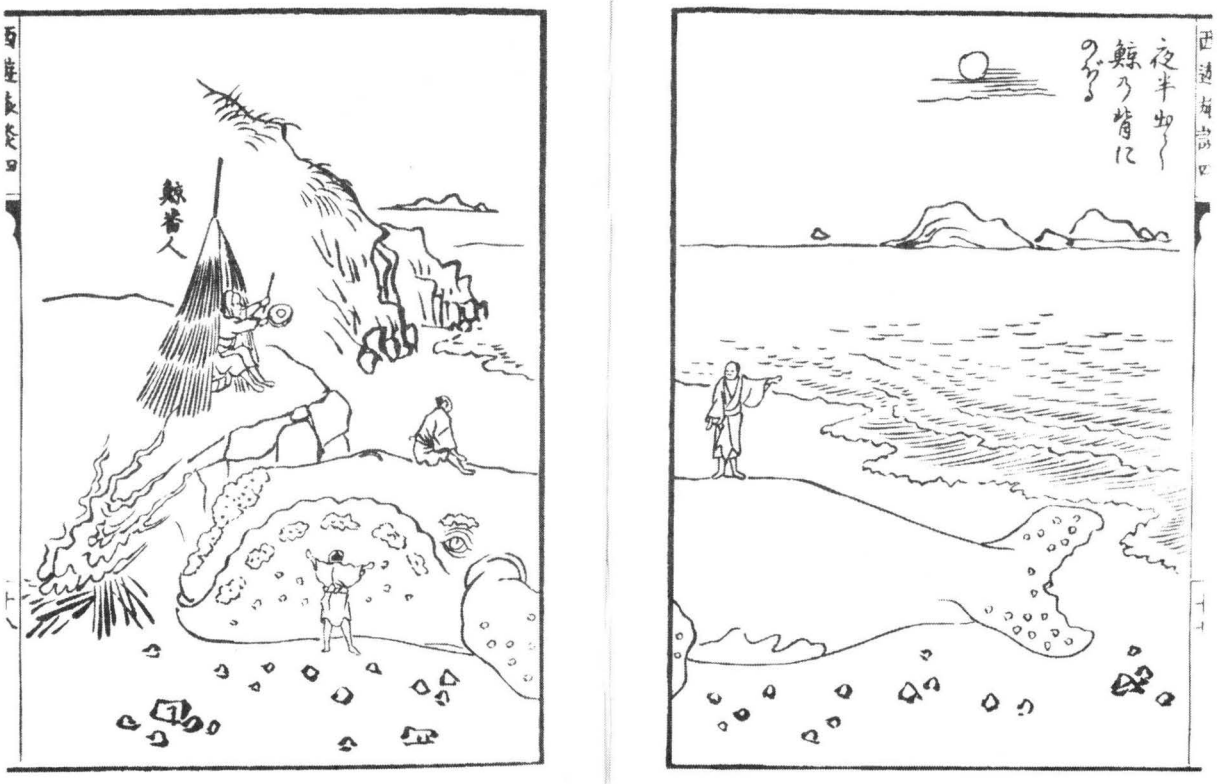




(図 26)
(左) 小田野直武《獅子図》18 世紀、絹本著色。
(上) ヨンストン「ライオン図」『禽獣魚介蟲図譜』1660 年刊



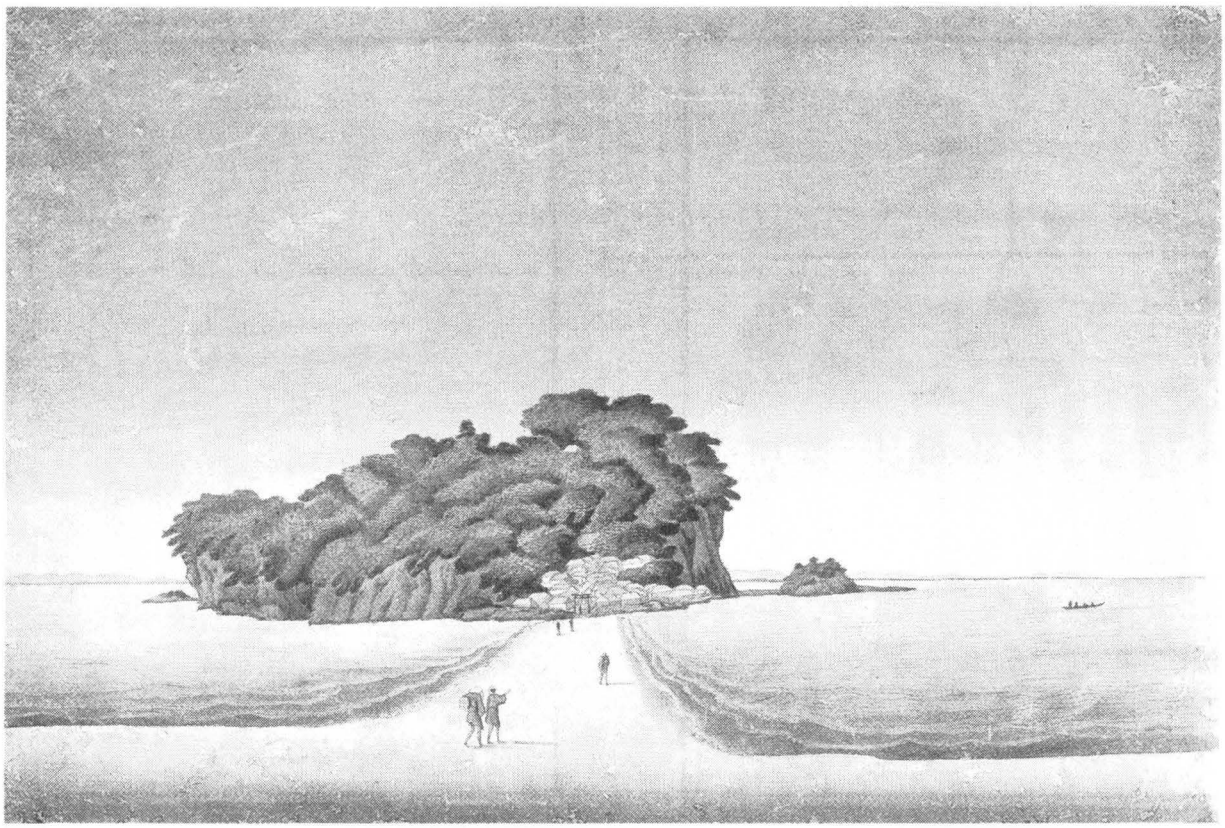
(図 27) 司馬江漢《捕鯨図巻》寛政年間中期 (1795 年前後)、紙本淡彩、個人蔵。



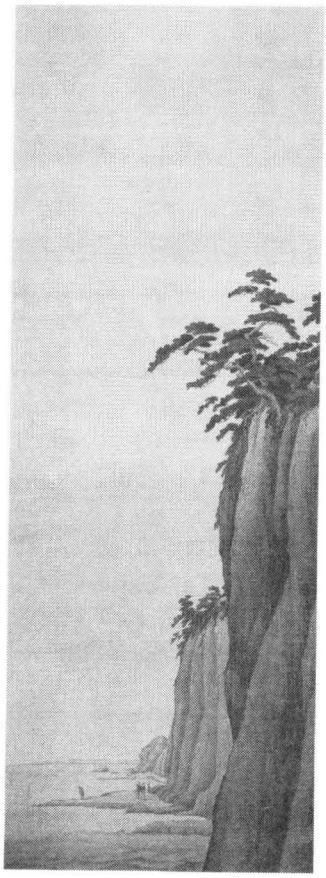
（図 28）司馬江漢「鯨図」『西遊旅譚』寛政 6 年（1794）刊



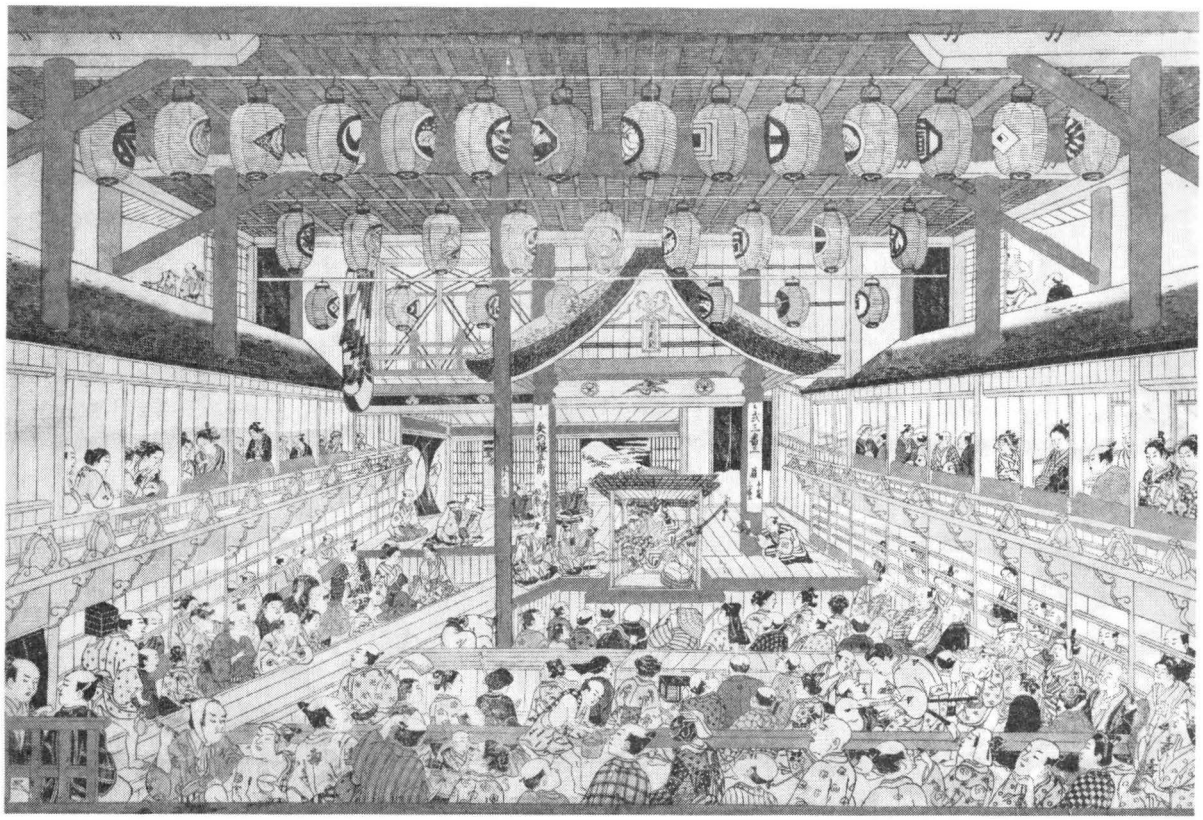
（図 29）司馬江漢「鯨図」『江漢西游日記』文化 12 年（1815）成稿



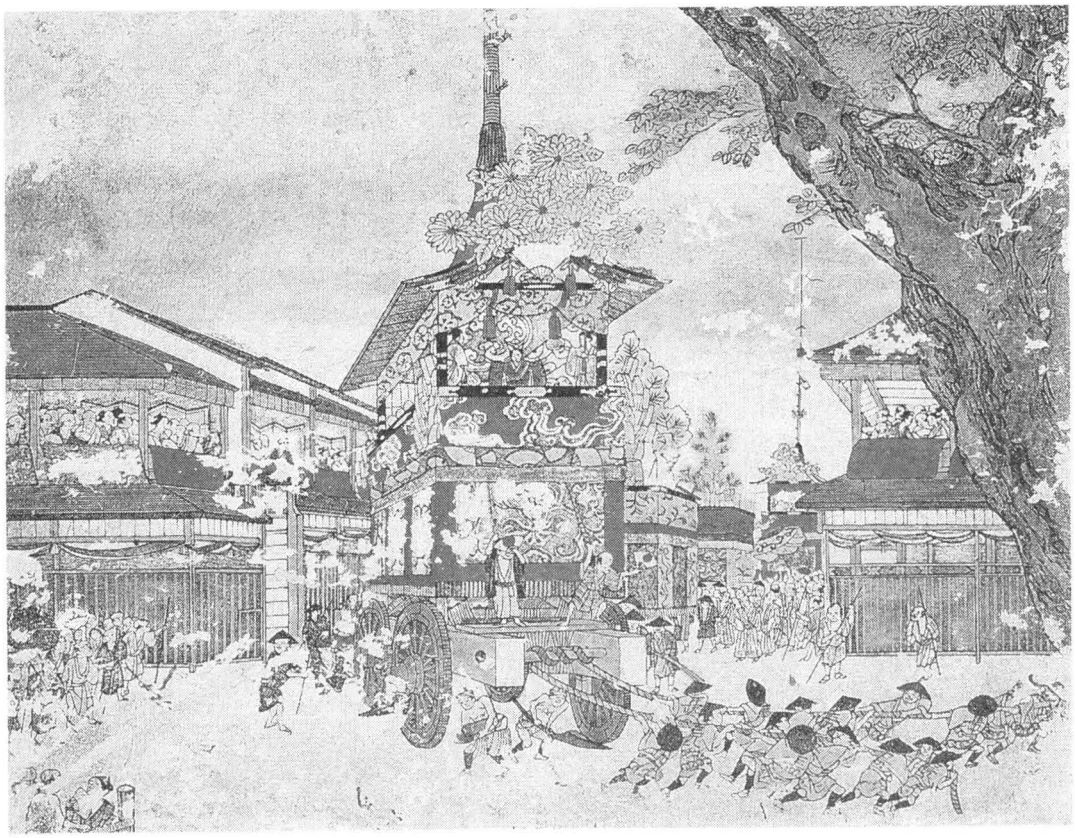
（図 30）小田野直武《江ノ島図》18 世紀後半、紙本著色、大和文華館蔵。



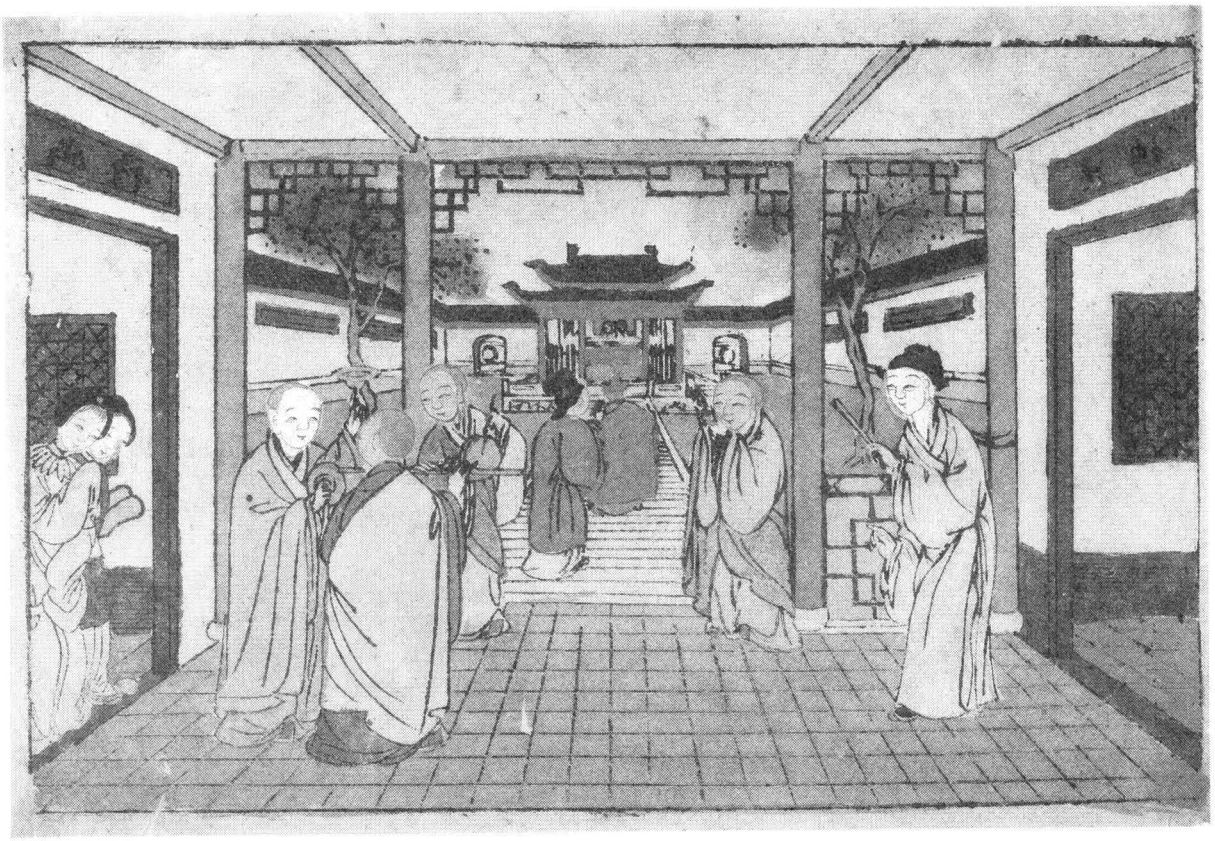
（図 31）小田野直武《日本風景図》（右幅）
18 世紀後半、絹本著色、照源寺蔵。



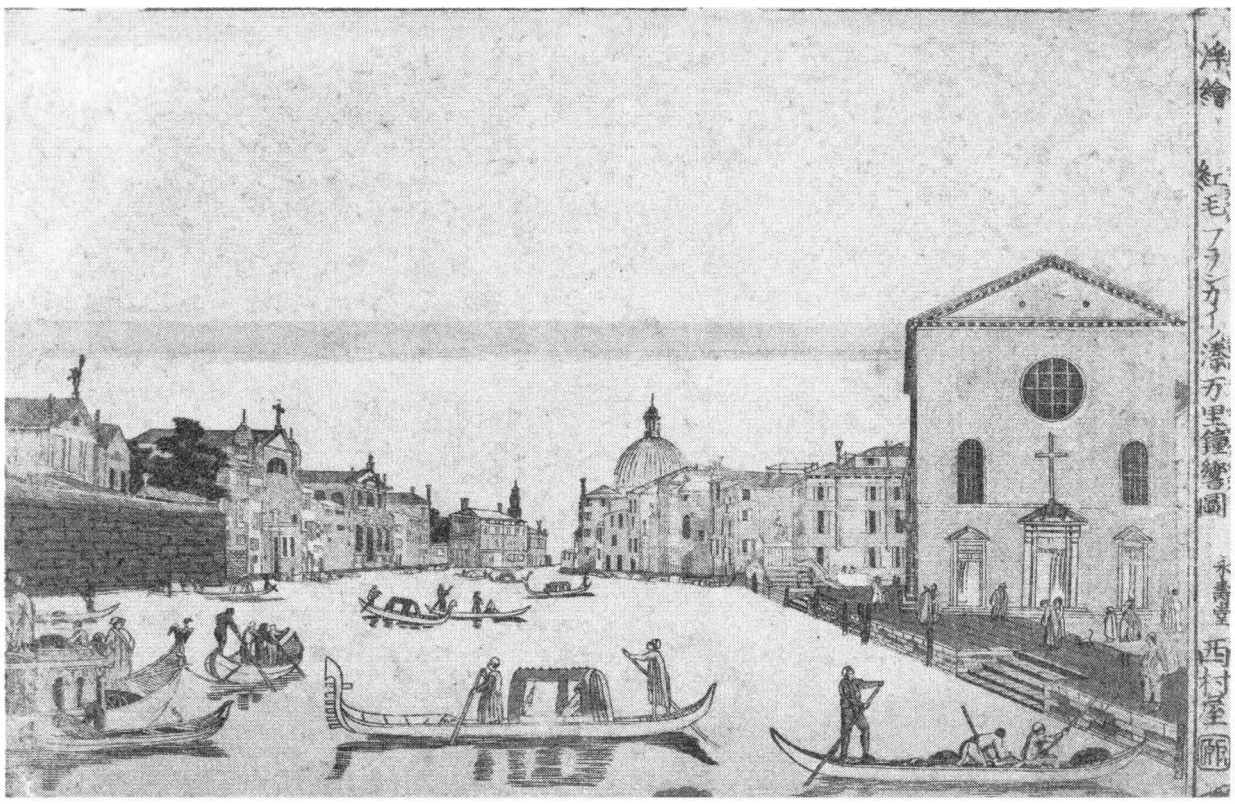
（図 32）奥村正信《芝居狂言舞台顔見世多浮絵》元文元年（1740）、紙本木版筆彩、神戸市立博物館蔵。



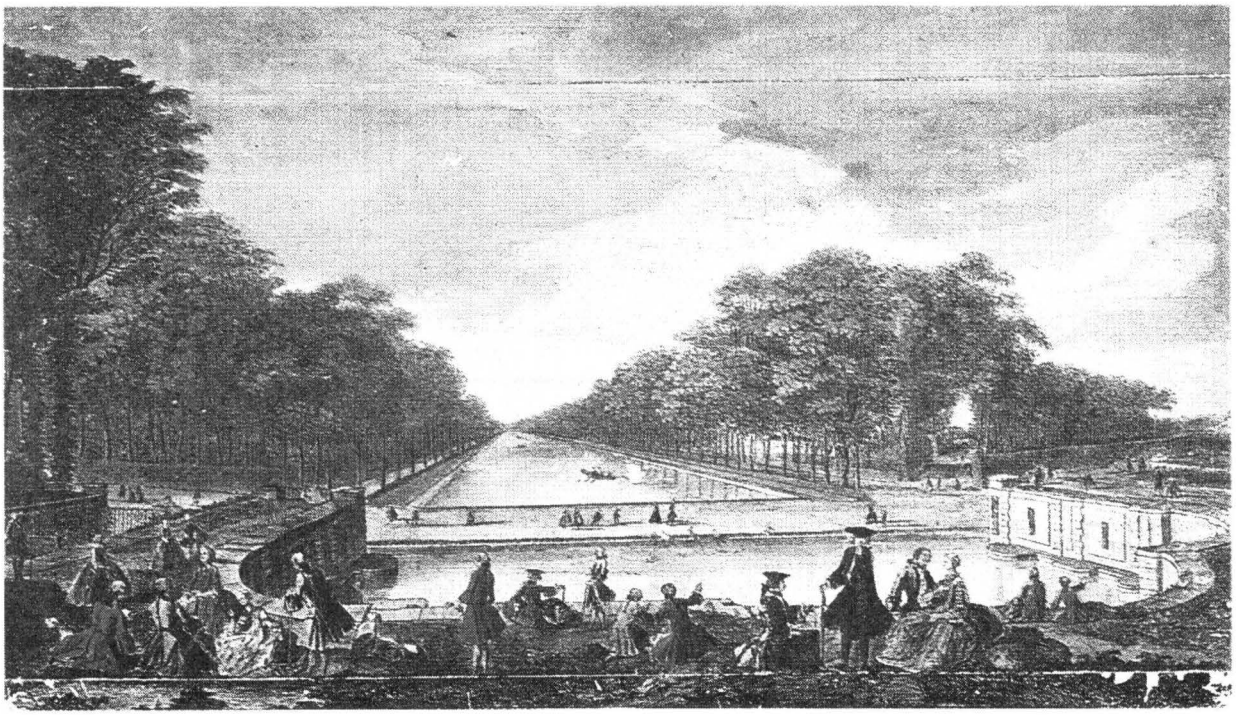
（図 33）円山応挙《祇園祭》18 世紀、紙本木版筆彩、神戸市立博物館蔵。



（図 34）《物語図眼鏡絵》清時代、紙本木版、神戸市立博物館。



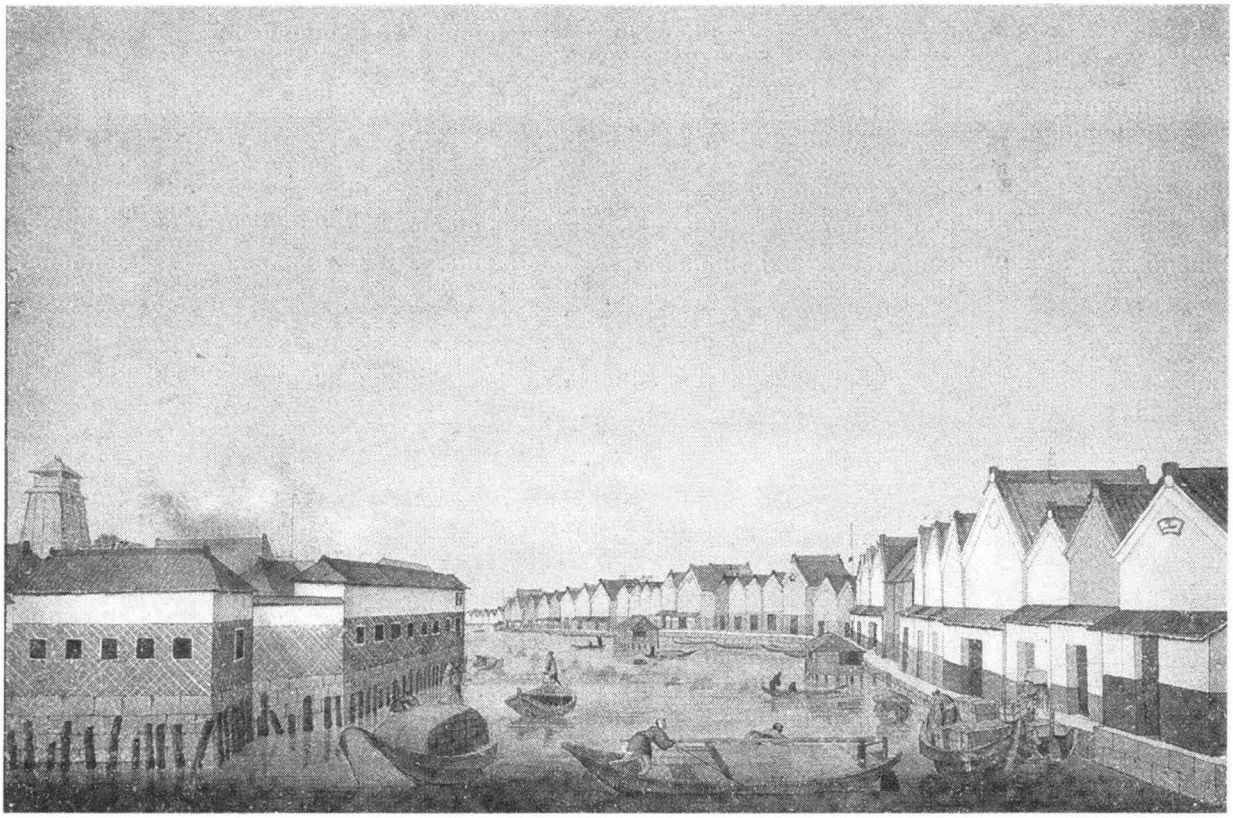
（図 35）歌川豊春《浮絵紅毛フランカイノ湊万里鐘響図》1740 ～ 50 年頃、紙本木版、神戸市立博物館蔵。



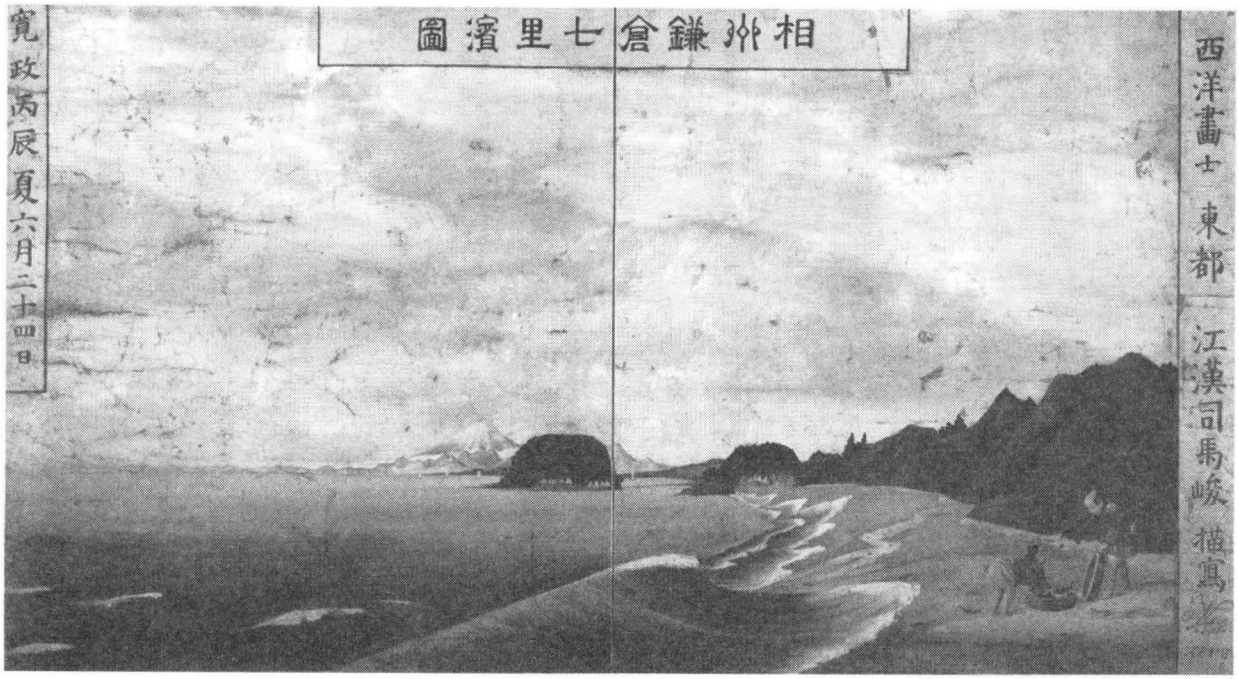
（図 36）《フォンテーヌブロー宮殿運河の景》（眼鏡絵）紙本銅版筆彩



（図 37）歌川豊春《浮絵東都両国橋夕涼之図》明和年間末期（1770 年代初期）紙本木版



（図 38）小田野直武《新川酒蔵図》（眼鏡絵）18 世紀後半、紙本著色、個人蔵。



（図 39）司馬江漢≪相州鎌倉七里浜図≫部分図