



小田野直武「富嶽図」
(秋田県立近代美術館 蔵)



同 部分・木の描写



同 部分・人物



同 部分・棒杭と水面の影



同 部分・雲の描写



佐竹曙山「夕立ノ天図」



佐竹曙山「海景図」

いずれも「佐竹曙山写生帖」(秋田市立千秋美術館 蔵)所収

秋田蘭画の表現と
制作背景に関する一考察
〔菅沼楓〕



小田野直武「日本風景図」(照源寺 蔵)

〔査読論文〕

秋田蘭画の表現と制作背景に関する一考察

菅 沼 楓

はじめに

江戸時代は小藩、大藩を含め多数の藩が全国各地に存在し、藩ごとに文化や思想が爛熟した時代であった。とはいえ絵画に関しては、藩の多くが幕府に倣い狩野派の絵師を抱えており、あくまでも江戸幕府の文化的秩序の中に位置づけられていた。秋田藩においても二代藩主・佐竹義隆（一六〇九―一六七二）の時代から狩野派の絵師が召し抱えられ、武田家、津村家、平野家、菅原家、渡部家の五家が画系を繋ぎ、藩の公務を担当していたのが確認される。

ところが、八代藩主・佐竹義敦（号曙山、以下曙山とする。一七四八―一七八五）の治世においては、平賀源内（一七二八―一七七九）の秋田来訪をきっかけとして藩士小田野直武（一七四九―一七八〇）が藩命で江戸に派遣され、西洋画法を取り入れた洋風画が制作された。直武、曙山ともに若くして亡くなったため、その制作は数年に限られたが、秋田藩の絵画史においてこの特異な現象はのちに「秋田蘭画」と名付けられ、地元を代表する文化として顕彰されてきた¹。

さらに、この画風は江戸系の洋風画にも影響を与えた。生涯を江戸

で過ごした荘内藩医・鳥海玄柳は、直武について「蘭画の畫人多くなりたるは、此人始め也との浮画書キ、司馬江漢も初め武助に習て名高く一家をなしぬ」と語り、江戸における「蘭画」制作は直武に始まり、司馬江漢（一七四七―一八一八）もその門人であるとした。つまり直武の「秋田蘭画」とは、司馬江漢や石川大浪（一七六五―一八一七）、重欧堂田善（一七四八―一八二二）などの作品に先駆けた洋風画でもあったと言える。

このように「秋田蘭画」とは、秋田藩と江戸、どちらにおいても先例をみない絵画作品であり、これまでも美術史のみならず郷土史、医学史、博物史、洋学史など様々な分野から研究が進められてきた³。しかし、それらの多くは作品や画家の略伝などの個別の言及にとどまり、「なぜ「秋田蘭画」が発生したのか」と歴史的背景を正面から論じるものは少ない。説明されたとしても、平賀源内の「アイディア・仕掛け」や曙山の「趣味」との言葉で片付けられるものも多く、前後関係を踏まえた歴史観が明示されているとは必ずしも言えない。

以上の問題意識に立ち、本稿では「秋田蘭画」を一つの歴史事象として捉え、それを取り囲む環境、すなわち「秋田藩」と「江戸」においてなぜその事象が起きたのか、それらは同じ文脈で位置づけられる

のかを考察する。

第一章では、「秋田蘭画」の中心的担い手である小田野直武の生涯を先行研究も参考にしながら概観し、佐竹曙山の藩政において直武の江戸への派遣がどのように位置づけられるのかを検討する。

第二章では五作品の分析を行い、表現方法が成立した背景を探る。また作品に描かれた情景について、何に主眼を置き作画を行ったのかを考察する。

第三章では、第一章、第二章の結果を踏まえ、直武の洋風画は江戸の源内の影響下で制作されたものであるとし、源内の抱いた「国益思想」の観点から、秋田蘭画が生み出された背景を探る。

そして第四章では、再び秋田藩に戻り、曙山がなぜ直武の洋風画を受容し、その制作を行ったのかを考察する。

一 小田野直武と佐竹曙山の藩政

小田野直武は幼名を長治、字は子有、通称武助と呼ばれ、他に玉泉、玉川、蘭溪堂、麓蛙亭などの号を用いた。

「小田野氏系図」（秋田県公文書館蔵）によると、直武は寛延二年（一七四九）に秋田藩支城角館城代六代当主・佐竹義躬（一七四九—一八〇〇）の槍術指南役を務めた小田野直賢の第三子として秋田藩角館（現・仙北市）に生まれた。直武は幼少期から絵に親しみ、直武の妻の実家・小田野主水家には、代々直武筆と伝えられ「十二歳画之」の署名をもつ「神農図」がのこる。明和二年（一七六五）十七歳の時に、角館・大威徳神社に大威徳明王を描いた絵馬を、翌三年には角館總鎮守神社に遊女と禿を描いた肉筆浮世絵の「花下美人図」をそれぞれ

奉納する。「花下美人図」の裏面には「武田円碩子弟 蘭溪堂直武 生年壱八画」の墨書が記され、少なくともこの時には秋田藩の御絵師・武田円碩に師事していたのが分かる。

安永二年（一七七三）、御絵師に弟子入りをしていたものの、身分としては「角館給人」と武士身分である直武に大きな転機が訪れる。きっかけは戯作者、発明家、物産家と様々な肩書を持つ平賀源内の秋田来訪である。秋田藩は当時産出量が減っていた秋田銅の復興のため源内と石見国の山師・吉田利兵衛を招聘した。同年七月、羽州街道を通り秋田に到着した源内一行は、院内（現・湯沢市）から角館を経て、銅山のある藩内北部を中心にまわった。道中で源内と直武が知り合ったかは不明だが、源内が秋田を出発した翌日、秋田藩本方奉行は角館給人の直武を「源内手二付」の「産物他所取次役」との役名で、三年間の期限付きで江戸へ赴くよう命じた。直武の抜擢は藩内でも突然であり、波紋が広がったようである。その後直武は正式に「銅山方産物吟味役」を仰せつけられ江戸へ向けて出発した。

江戸へ登った直武は、秋田藩の江戸屋敷ではなく源内のもとで暮らしていたことが判明している。また江戸へ出てからわずか九ヶ月後の安永三年（一七七四）八月、江戸須原屋市兵衛から『解体新書』が刊行され、挿図を直武が手掛けた。同書はドイツ人解剖学者クルムス原著のドイツ語版を、オランダの外科医であるディクテンが蘭訳した『解剖書』（Ontleedkundige Tafelen）の漢訳本で、杉田玄白（一七三三—一八一七）らが手掛けた日本初のオランダ医学書である。本文四冊、序文と附図の一冊の計五冊から成り、附図とその後につづく跋文を直武が担当した。

江戸での直武の任期は元々安永二年から三年間の予定であったが、

藩は一年延長させ、安永六年（一七七七）十二月、角館に一時帰省した。角館城内では任期を終えたその後の処遇が検討されたが、本藩に伺いを立てたところ、これまでの扶持を召し上げ、直武に久保田（現・秋田市）へ出府するよう返事が来る。翌年二月に本藩へと向かった直武は、そのまま奥御用を仰せ付けられ、同四月には久保田への引越越しを命ぜられた。続く九月には「表御小姓並」（須藤茂盛日記）秋田県公文書館蔵）「御側御小姓並」（佐竹北家日記）同館蔵）に命じられ、角館給人から本藩へと引き抜かれる。その後、直武は藩主のすぐ側に勤めたとみられ、絵の相手として度々曙山に呼び出された。稽古を通してさらに藩主の信を得たのか、十月に曙山が参勤交代で江戸へ登る際、見送りのために師の武田円碩と院内まで随行したところ、突然曙山から江戸への同道を命ぜられる。

こうして二度目の江戸滞在を過ごした直武であったが、一年近く経った安永八年（一七七九）十一月、「緩怠之勤方」を理由に突然遠慮を申し付けられる。命令に従い角館に帰省した直武は、翌安永九年五月十日、三十二歳の若さで生涯を閉じた。死因は不明である。墓石は仙北市角館の曹洞宗寺院万年山松庵寺に建てられ、法名は「絶学源真信士」と撰せられた。

以上のように直武の生涯を概観したが、画歴の上で重要な二回の江戸滞在はともに藩命によるものであった。しかし、その目的や平賀源内との関係には不明点も多いため、当時の秋田藩の状況と八代藩主・佐竹曙山の藩政を改めて整理し、小田野直武の江戸への派遣が藩政の中でどのように位置づけられるのか、考えてみたい。

秋田藩八代藩主・佐竹曙山は寛延元年（一七四八）に七代藩主・佐竹義明（一七二三―一七五八）の長男として江戸の秋田藩邸に生まれ

た。幼名は秀丸、義直、通称を次郎とし、曙山と号した。

曙山が生まれた当時の秋田藩は、天候不順がもたらす凶作により、主な収入源である銅山経営の費用が足りず藩の財政は赤字をたどる一方であった。明和二年（一七六五）年に国入りを果たした曙山は、前藩主の時代から続く財政窮乏の再建を期待され藩政に取り掛かるが、その施策の一つが平賀源内の招聘であった。^④

以下は、源内が高松藩の儒者・菊池黄山宛の書簡で秋田を廻った際の所感を綴ったものである。

（前略）去秋初佐竹侯より御頼ニ而羽笏秋田へ参候処、國中産物勿論色々経済共被相頼、凡一ヶ年二万両斗え国益御座候ニ付即座御褒美金百両御自画之雲龍など拝領仕罷帰候、彼地ニ而地方見取ニ二百石可被給候、尤御合力知行之由御内意御座候、荒野他所ニより三千石五千石ニも当り候場所御座候得共、出入知行ニ而も知行と申せ八家来之様ニ相成候故、御断申上候処一ヶ年銀百枚ツ、可被給由被渡候先小遣程ニハ有つき申候右御しらせ申上度如比御座候 以上^⑤

これによると、源内は依頼通りに藩内の産物や経済を見て回り、一年につき二万両ばかりの利益を生み出した。その礼として曙山からは褒美として金百両と「自画之雲龍」を与えられた。加えて、曙山の内意で地方見取にして二百石の合力知行も与えようとしたが、源内は出入り知行といえども受け取ってしまえば家来同然であるので要請を断ったところ、一年に銀を百枚ずつ下賜されることになったと語る。出入り知行とはいっても出入り自由の土地である。曙山はそれを条件

として源内に仕官を依頼し、藩政への協力を願い出たのが分かる。これほどまでに源内を所望した背景には、藩が銅山再建計画のみならず、商品作物の栽培などの産業政策を推し進めようとしていたことが背景にあると考えられる。

秋田藩の産業政策は、曙山の長男で商品作物や工芸品の生産を積極的に奨励した九代藩主・義和（一七七五―一八一五）の施策を中心に論じられることが多い。しかし平川新氏は、曙山の時代において、すでに紅花や養蚕業において国内産を奨励した施策が行われていたのを挙げ、曙山が藩主にいた明和・天明期に殖産興業の底流が形作られていたと指摘する⁶⁾。

それに加え、秋田藩の儒者・落合東堤（一七四九―一八四一）が天明五年（一七八五）に藩に提出した上書の中では、当時の産業政策について以下のように評価している。

「然るに近來者上方辺之風を慕ひ、産物取立杯と申儀第一不宜儀に御座候、上方ハ土地狭ク人多ク候故、諸細工人によらず産物取立等之儀も可宜候得共、御当領ハ人不足ニ而有來田地さへ年ニ荒申候、此上産物等へ取懸候ハバ田畑へハ愈無精ニ罷成益荒可申候、総而草木之類ハ土地相応之物、自然に生し諸細工物ハ其上性相応之物を細工可仕候、強而御上より御世話ニも及不申儀と奉存候」⁷⁾

東堤は、上方の産業育成の例をそのまま取り入れた「産物取立（諸産物の育成）」を批判してはいるものの、秋田の土地に適した産物を選択し、育成していくべきとの前向きな意見を提示している。ここに、あるように、曙山の産業政策は決して成功したとは言えないものの、

他地域の先例を真似しながらも積極的に推し進めようとしていたものであったことが読み取れる。

東堤が語るように、諸産物の育成には土地にあった物の選択が重要であるが、秋田藩はこの見立てを源内に依頼していたことが「石塚孫大夫家老文書」から判明している⁸⁾。源内は本草学者の田村藍水（二七一八―一七七六）に師事し、宝暦七年（一七五七）からは師の藍水とともに五回の薬品会を開催、その三回目にあたる宝暦十二年の「東都薬品会」では江戸・湯島天神前に全国から集めた物産を一同に並べ、成果を翌年刊行の『物類品隲』にまとめるなど、物産学においては当時最先端の知識を有した人物であった。産物の見立て及び指導を行う人物として、源内は確かに適任である。

これらを踏まえると、曙山は産業政策の振興を狙って源内を藩政に取り込もうとした可能性が十分に考えられる。そして源内が秋田を去った翌日に小田野直武を「源内手」の「銅山方産物取次役」との役職で江戸に派遣した理由も、藩の産業政策の中で考えるべきなのは明らかである。

直武が絵の稽古を目的に江戸へ派遣されたのは史料からも判明しているが⁹⁾、それでは産業政策の中で絵にはどのような役割が期待されたのか。曙山との親交も深かった薩摩藩八代藩主・島津重豪（一七四五―一八三三）など、同時代の大名の例を参考に考えてみたい¹⁰⁾。

重豪は国政面では積極的な婚姻政策をすすめ、娘の茂姫を十一代将軍徳川家斉（一七七三―一八四一）に嫁がせ將軍の岳父となったほか、有力大名とも婚戚関係を結び、安永三年（一七七四）には曙山の長女梅姫と、のちに薩摩藩九代藩主・島津斉直となる嫡男虎寿丸の婚約を結んだ。この婚約は安永五年に梅姫が四歳で早世したために消滅する

が、秋田藩と薩摩藩の間では以降も親しく贈答品のやりとりがなされた。

一方、重豪は博物学に深く傾倒した大名としても知られ、若い頃から日本各地の絵図のみならず中国や阿蘭陀の絵図冊子も収集し、それらを数人の画家に写させていたという。一年で様々な産物に関する図譜が出来上がり、それらを観覧した大名が喧伝したので、好事家の間で知られるようになったと伝えられる^⑬。

このような図譜制作は重豪に限らず同時代の大名の間で広く行われ、その貸し借りも行われていた。今橋理子氏、松尾ゆか氏らの研究によると、その交流圏には重豪をはじめ、熊本藩・細川重賢、高松藩・松平頼恭、福岡藩・黒田継高、鳥取藩・池田重寛、仙台藩・伊達重村、高須藩・松平勝當、そして佐竹曙山が含まれていた^⑭。曙山はのちに計三冊の写生帖を制作し、このうち虫類を写した一冊は熊本藩細川家、高須藩松平家によって編纂された博物図譜との転写関係も指摘されており、互いの図譜を交換し合っていたことが判明する^⑮。これら図譜制作を行った大名は、家格で分類すれば、江戸城での將軍への謁見に際し、国持及び准国持が列した大広間詰の者が多いことも考慮しなければならぬ。土地が広く作物の栽培が盛んな藩の領主が集まった同部屋において、大広間での情報共有や親密さの向上に、博物学に関する話題が一役買ったとも考えられる^⑯。

加えて図譜は産業政策にも役立てられた。重豪が制作した図譜は、「公の尊慮は印本となし、封内へ分布して、農事を勧め、品物を辯へ、薬品功用を知らしめ、其中民の利益を知るを要となさしむ」（曾槃編『仰望節録』「成形実録改撰 第十三条」^⑰）と伝えられるように、勸農と産物の周知との産業開発を念頭とした博物書の編纂にも役立てられ

た。薩摩藩では、藩内に生育する薬用植物を中国商人に鑑定させた結果をまとめた『質問本草』（天明五年完成、天保八年刊行）や農書『成形図説』（文化元年刊行）などが刊行され、この中の挿絵は重豪が収集した産物図譜を基に制作されたという。

このような産業政策と図譜の関係を踏まえると、曙山は諸大名との交流の中で絵画を「姿を写す道具」と捉え、直武には「産物取次役」として源内の元で全国各地の産物を描き図譜を作成し、それを曙山に伝える役割を期したのではないか。そして曙山はその情報をもとに産業開発を進めようとしたと考える。狩野派の絵師ではなく直武が選ばれた理由は不明であるが、直武の派遣について藩内で十分に情報共有がなされてなかったことを踏まえると、曙山の「御内意」で急なものであったとみられ、公務を抱える絵師には任せられなかった状況が想定できる。その代わりに御絵師・武田円碩の弟子であり、比較的自由に動くことのできる下級武士の直武が選抜されたと考えたい^⑱。

二 作品の分析

直武の描いた絵について具体的な記述がある文献史料として以下の三つが挙げられる。

⑬ 鳥海玄柳『翁佐備』^⑰

⑭ 「秋田ヨリ歸りに、藩中の二男なる由小田野武助と云ひと同居に連れ来り。画人にて、紅毛画上手にて、浮画、目鏡の絵、紅毛本草の画抜粹に（後略）」

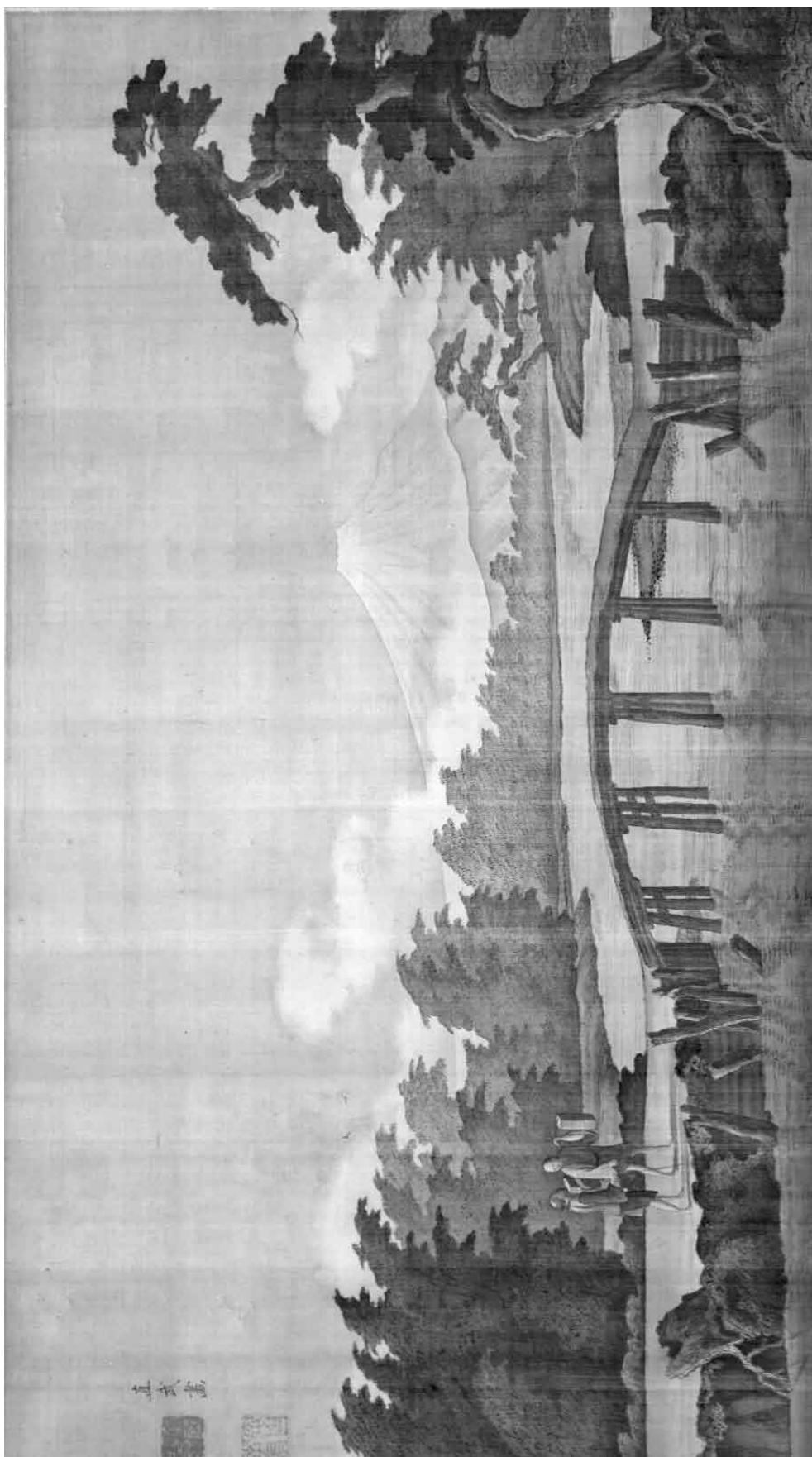


图1 小田野直武「富嶽図」(秋田県立近代美術館蔵)

② 手柄岡持「寛政六年京へ御使に登りし日記」¹⁸⁾

「過し年小田野直武なりけるもの、遠州相良に趣く時、きせ川にて見たる富士のけしきを紅毛流の正うつしに画きて見せ侍り。うろ覚えなれとけふ此橋を渡りて彼画を思ひ合せり。(後略)」

③ 屋代弘賢『赤牛掌握』¹⁹⁾

「小田野武助秋田人 佐竹侯へ画ヲ指南セシナリ。武助ハ蘭画ヲヨクセシカバカナハン風ノ絵ヲカ、レタリ」

①の『翁佐備』は庄内藩医で、生涯の大半を江戸で暮らした鳥海玄柳の回顧録である。直武は玄柳から「画人」として認識され、紅毛画に秀で、「浮画」「目鏡の絵」、「紅毛本草の画の抜粋」を描いていた。そして今蘭画を描く画人が多くなったのは、直武がきっかけであり、司馬江漢も習っていたという。

②の手柄岡持「寛政六年京へ御使に登りし日記」は、秋田藩の江戸屋敷留守居役で戯作者、狂歌師としても活躍した平沢常富(一七三五一—一八一三)が寛政六年(一七九四)に京都を訪れた際の紀行文である。道中、富士山の麓を流れる黄瀬川にかかる橋を渡った際に、直武が「紅毛流の正うつし」で描いた富士山を思い出したと綴る。①と同様に直武の作品を紅毛流であると評し、正うつし、すなわち富士山を本物のように写したものであると記録している。

③は国学者の屋代弘賢(一七五八—一八四二)が、秋田藩お抱え絵師菅原洞斎(一七六二—一八二二)が主催した文政元年(一八一八)七月の書画展観会に参加した際の記録の一文である。菅原洞斎は文化三年(一八〇六)頃から月に一回古書画の展観会を催していた。「カ



図3 「リスボン地震図」人物部分



図4 「富嶽図」人物部分



図2 ペデガシェ素描 ルバ刻画「リスボン地震図」
(「リスボン荒墟の偉観」1757年 (大英博物館蔵))

ナハン風」とは、「金板（カナハン）」を指し、銅版画を指すと思われる。

以上の史料から、直武の作品に対する評価として、「紅毛画（蘭画）」「浮絵」「眼鏡絵」「紅毛本草の画」「正うつし」「カナハン」などのキーワードが挙がってきた。これらの言葉から類するに、直武は浮絵や眼鏡絵などの「紅毛画」の描き手として認識され、その絵は見たものをそのままに、あるいは本物のように描くものであったと想定できる。

このような直武への評価と現存作品を照らし合わせた結果、本論では直武筆「富嶽図」（秋田県立近代美術館蔵）、「佐竹曙山写生帖」より海景を描いた二図（秋田市立千秋美術館蔵）、「日本風景図」（照源寺蔵）を取り上げることとした。これら五作品の表現を観察し、直武の描いた作品の特徴を分析し、直武がどのような意識のもと作画を行ったのか考察したい。

a. 「富嶽図」（秋田県立近代美術館蔵）（図1）

縦四十三・五センチ、横七十七・〇センチ、絹本着色の作品である。調査の際に料絹を拡大して撮影したところ、横使いしていることが判明した。落款は画面左上に「直武畫」とあり、「羽陽之印」（白文方印）「字曰子有」（朱文方印）を捺す。

画面のほぼ中央に地平線を設定し、富士山とその手前の山を背景に、右奥から手前に向けて川が広がる。川には三本一組の橋杭が五列並んだ土橋が架かる。右から左にかけて橋杭の間隔が僅かに開くように描いており、画面中央よりやや右に視点を置いた景色であることが分かる。

画面全体を水平視で捉え、右岸奥の消失点は松の奥の左岸とする透視遠近法を用いる。右岸は手前から奥にかけてモチーフを小さく描く。

左岸へと広がる竹林は、消失点から左側に伸びる放射線上に配す。空気遠近法を用い、右手前の松から左奥の木々にかけて彩度を段階的に下げて彩色する。

手前の水面には橋杭と棒杭の影が映り、奥の水面には竹林の影がうつる。空にはうつつすらと藍を塗り、雲は外側に着彩し形をあらわし、淡墨を部分に重ねて立体感を出している。画面の中央左よりには二羽の鳥が旋回する様子がみえる。

岸辺には天秤棒を左肩に担ぎ荷物を運ぶ人物と、右手で杖をつく人物を描く。この二人については近年、直武の遺品として伝わるペタガシエ画、ルバ刻画の「リスボン地震図」中の人物と相似するとの指摘がされた²⁰。この指摘を参考に二図を見比べると、確かに顔や体の向きは相似するものの、荷物を運ぶ人物の左腕は、直武画では袖から左方向に不自然に腕が伸びるが、銅版画では下に降ろされている（図2→4）。すなわちこの部分は直武が本図を作成する際に創意で描き加えた部分であるのが分かる。

b. 「佐竹曙山写生帖」より海景を描いた二図（秋田市立千秋美術館蔵）（図5・6）

曙山の写生帖には、虫類を写した第一冊、鳥類を写した第二冊、草花と曙山自筆の洋画論「画法綱領」「画図理解」「丹青部」、ライレツ七の『大画法書』を写した図などを含む第三冊がある。このうち第三冊目には二点の海景画が掲載される。展覧会図録等では曙山筆と紹介するものもあるが、後述のように波や棒杭の描線が直武のものと同様であることから、筆者は直武の手によるものであると考える。本論文では便宜上画面右上に「夕立ノ天」と記されるものを「夕立ノ天図」、



図5 「佐竹曙山写生帖」のうち海景図（「夕立ノ天図」）（秋田市立千秋美術館蔵）



図6 「佐竹曙山写生帖」のうち海景図（「海景図」）（秋田市立千秋美術館蔵）



左幅



右幅

图7 小田野直武「日本風景図」(照源寺蔵)

何も記されないものを「海景図」とする。法量は各縦二九・〇センチメートル、横二六・〇センチメートル、紙本着色である。

「夕立ノ天図」は画面の下から三分の一に水平線をとる。画面左の水平線上に消失点を置き、そこから放射線状に右方向に延びる線上に三艘の船を配する。船の帆はそれぞれ左に膨らみ、右から左に風が吹く情景を表現する。右手前の船の右隣には帆のない船を描く。海面は水平線近くの水面を除いて細い線が描き込まれる。空には入道雲のように広がった雲を描く。薄墨で塗られた部分が多く、「夕立ノ天」と記されるように、曇り空を描いたのが分かる。

「海景図」も「夕立ノ天図」と同じく画面下から三分の一に水平線を設定する。手前左の海にせり出した陸地と、一番手前の船、その次に近い船は、画面右端に近い水平線上の消失点から左方向に伸びた放射線上に配する。二番目に近い船と奥の船は、最も手前の船の右端あたりの消失点から右方向に延びる放射線上に配する。海面には全体に細い線を引くが、手前にかけて線の数は密になる。空には中央より少し上に積雲が三つ浮かび、左上には薄い雲が広がる。

両図ともに、波は筆先を割った等間隔の平行線を引き、飛沫は筆をゆらして表す。この表現は後に挙げる「日本風景図」両幅の波の表現との類似が認められる。また「海景図」中、せり出した陸地に沿って並ぶ棒杭の細線を揺らしながら描く表現も「富嶽図」同モチーフとの描写と近似する。曙山筆「湖山風景図」（秋田市立千秋美術館蔵）など曙山筆といわれる作品にも、細線を用いた表現は用いられるが、割筆を小刻みに揺らす描線はつきりとは認められない。このような理由から、海景二図は曙山が描いたものではなく、直武が描いたものを写生帖に張り付けたものであると考える。

c. 「日本風景図」（照源寺蔵）（図7）

右幅に断崖が連なる風景を、左幅には奥に橋が配される風景を描いた二幅対の作品である。法量は、右幅 縦一一九・八センチ、横四三・五センチ、左幅 縦一一九・五センチ、横四三・五センチ。絹本着色。款記は無く、「直武之印」（朱文方印）を右幅右下、左幅左下に捺す。描かれた場所については、右幅が江ノ島、左幅が武州金沢との指摘がある。²¹

両幅ともに画面の下から六分の一に地平線を設定し、空を広く見せる。横幅と同じように中央に地平線を設定すると、地上の面積が縦に広がり手前から奥へ俯瞰ぎみに描写しなければならぬため、画面下部に地平線を設定し水平視の風景描写を行ったとみられる。両幅とも各モチーフの大きさを手前から奥にかけて変化させ、奥にかけて彩度・明度を落とす空気遠近法を用いて遠近感をあらわす。

左幅の画面手前にせり出した岸边には、二本の枯木と根上がりの木を配する。枯木の奥には平地が広がり、三本の広葉樹が並ぶ。広葉樹の間からは対岸に建つ小屋が見え、岸边には七本の広葉樹を緑葉の明るさを変えて配する。対岸の土手には笠をかぶる人物が小屋に帰る様子を描く。土手の先には二連橋が架かり、さらに右方の土手へと続く。左側の橋の下には小島が浮かび、二連橋の向こうには遠山が見える。空には上から四分の三に薄く藍を刷き、画面上部に五羽の鳥と、橋のすぐ上空に二羽の鳥が飛ぶ。雲の表現は見られない。

右幅は、断崖を手前から奥へ大きさを変えて配し奥行を表す。各崖の最上部には松がみえ、断崖のところどころには草が生える。崖の麓には西洋風の服を着た二人組と、その奥に笠をかぶった人物、そして

左には杖をつく人物の二人を描く。これらは、「富嶽図」同様、前出の「リスボン地震図」に見える人物の姿形を参考にしたものとみられ、後ろを振り向く姿や、腰をまげる様子が近似する(図8・9)。地平線上には遠山を配し、二艘の船の帆もみえる。空にはうつつすらと藍を刷き、手前から二番目の崖の上部近くに一羽、地平線の左上に二羽の鳥が飛ぶ。

次に以上の作品に共通してみられる表現の特徴をあげる。

・筆先を割いた筆線(図10~12)

樹木や水面には二列~四列の細い平行線が見られ、これは筆先を割いて引いたものであると考えられる。樹木の輪郭は微妙な太細をつけた線で描き、表面は筆を微かに揺らして引つ掻くように描く。水面にはさらに力を抜いた軽い線を用いる。

・点描表現(図13・14)

主に松や竹、広葉樹の葉の茂みに規則的な点描がみられる。「富嶽図」では松や竹林に左下から右上にかけて点が打たれるが、水平に筆を進めた部分も見られる。影になる部分や枝先など濃い彩色をほどこすところは、点の密度も高くなる。岸边に生える草むらは、丸括弧のような点線を、立体感を意識しながら重ねる。このような対象によって点の方向や密度、長さを変える表現は「日本風景図」中の広葉樹にも確認できる。

・彩色表現

五作品とも手前から奥にかけて色調を落として奥行をあらわす空気遠近法が用いられる。草汁や藍などの染料中心の彩色するため、全体的に淡いトーンの画面である。使う具材の種類は決して多くないものの、色の階調は幅広い。例えば、「富嶽図」「日本風景図」の樹木は、草汁に代赭や膠のような光沢のある具材を上から重ね、奥から手前へと数段階に色調を高くする。

・構図

本論で取り上げた五作品はいずれも水平視で空間を捉え、透視遠近法を用いた構図をとる。横幅の「富嶽図」、海景を描く「夕立ノ天図」、「海景図」は画面下から三分の一から半分を引いた水平線上に消失点を定め、そこに集約するように手前から奥にかけてモチーフを小さく描く。一方縦幅「日本風景図」は画面下から六分の一に引いた水平線との距離を基準にモチーフの大きさを変えて奥行を表現する。

・水影の表現(図15)

水面に映る影は、最初に藍で形をとり、上から横の平行線を重ねる。「富嶽図」の橋の影は左右に曲折し水面の微かな揺れを表す。一方で橋両脇の棒杭の影は、水面にまっすぐ反射するように描く。この影の描き分けによって、橋下の水面の揺れは川の流れによるものと判明する。

・光の表現

「富嶽図」左幅の手前に描く木の幹は、それぞれ光が当たる部分か

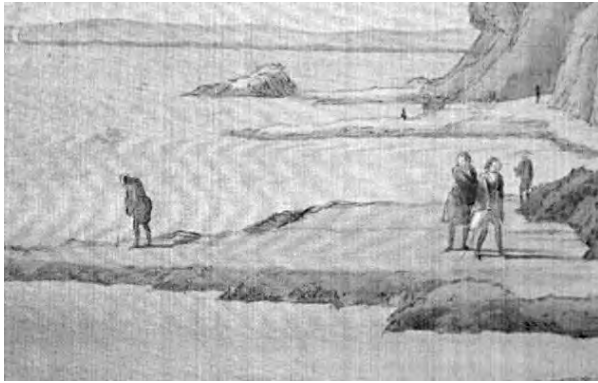


図9 「日本風景図」右幅 人物部分



図8 「リスボン地震図」人物部分



図12 「日本風景図」左幅 樹木部分

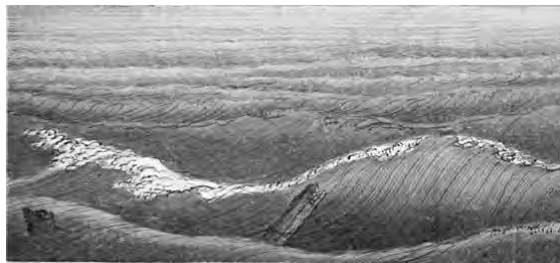


図11 「夕立ノ天図」波部分



図10 「富嶽図」樹木部分

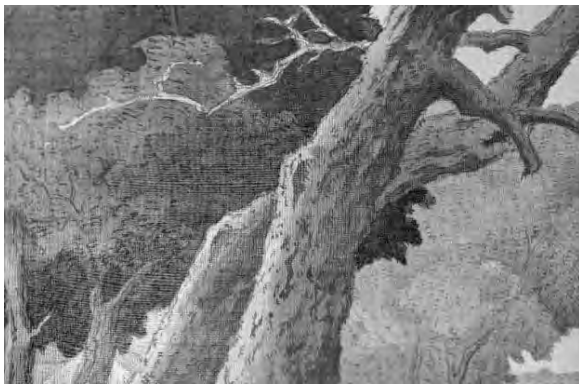


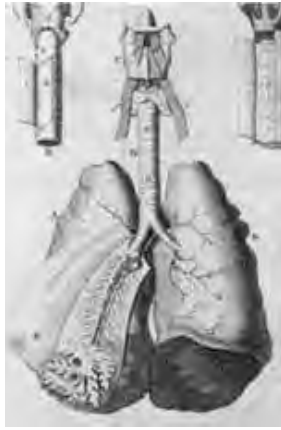
図14 「日本風景図」左幅 樹木部分



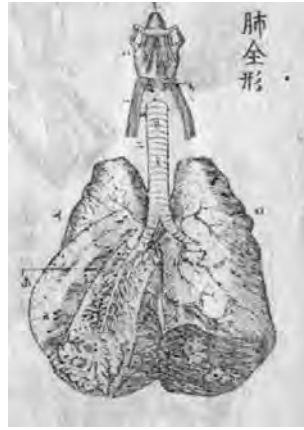
図13 「富嶽図」樹木部分



図15 「富嶽図」水影部分



『ターヘルアナトミア』



『解体新書』



『ターヘルアナトミア』



『解体新書』

b 肺の比較

a 耳の比較

図16 『ターヘルアナトミア』と『解体新書』の比較

ら影の部分へと明度を変化させ彩色をする。また「富嶽図」と「日本風景図」右幅では人物の足元に影が落ちるが、これらは参考したとみられる「リスボン地震図」の人物像と同じ形・向きであることから、光を意識して描き加えたものではなく、原図の影をそのまま模倣したものともみられるべきである。

以上のような特徴ある画風は、西洋銅版画からの影響を受けていると常套句のように繰り返し説明がなされてきた。しかし、具体的にはどのような表現を学び自らの絵に生かしたのか言及するものは少ない。そのため、直武の西洋銅版画学習の過程を考える上で参考となる銅版画および洋書との比較を通し、表現方法の成立背景を探りたい。

『ターヘルアナトミア』（クルムス著）

安永三年（一七七四）刊行の『解体新書』は、同書を含め十六種類以上の西洋医学書を参考にしたものであった。直武が担当した挿図も複数の医学書を基にしているのが先行研究で明らかになっている。凡例で杉田玄白は「此書戴する所の図の説と、皆阿蘭解体諸本を校勘して、最も其の明了なる者を取りて、之を贍し、通曉易からしむるなり。」《原文は漢文》と述べ、挿図の選択と描写に細心の配慮を行った。この責任ある状況において、直武が『ターヘルアナトミア』などの西洋医学書を丹念に写したのは、その後の画風を考える上でも無視できない。両図の比較は先行研究でもすでに行われているが、直武の画風の特徴を考える上で省略できない過程であると考え、本稿でも行うこととした。

図16は、『ターヘルアナトミア』と『解体新書』の挿図を並べたものである。画像加工により、『解体新書』の透明度を上げ、『ターヘル



図17 ヤン・ファン・ホーイエン「穏やかな海」(平福記念美術館蔵)

「アナトミア」の同図と重ねたところ、ほぼ全ての図において輪郭線が一致した。すなわち直武は洋書の上に紙を重ね、図をトレースと考えた。

一方で細部の描写には違いがみられる。例えば肺の図では、『ターヘルアナトミア』は、表面は平行線、側部にかけて格子線へと移行し、底部はさらに密度の高い格子線で埋める。一方で『解体新書』では、表面、側部、底部ともに同じ太さの平行線のみで埋めている。同じく耳の図についても『ターヘルアナトミア』では交わる角度を微妙に変化させながら格子線をほどこすが、『解体新書』では密度を変えながら点を打つ表現に代わる。このように『ターヘルアナトミア』中の格子線を省略し、平行線もしくは点線・点描の表現に置き換える変換は、『解体新書』全図に共通して認められる。

この変換の背景には、銅版画と木版画の技術の違いがあるとみる。銅版画は銅板をビュランなどの道具で彫り、できた溝にインクを詰め加圧し版を刷る凹版印刷である。他方木版画は、彫刻刀で彫り出した部分に色を付けて摺る凸版印刷である。銅版画は彫った線がそのまま刷られるが、木版画は周りを彫り込んで線を表すため、細部の表現が難しい。そのため複雑な彫り込みを要する格子線の代用として点や点線の表現に置き換えたのだろう。直武の作品に見られる特徴的な点描、点線の表現についても、この置き換えがそのまま受け継がれたものであると指摘できる。

「穏やかな海」(原名「A.Calm」) ヤン・ファン・ホーイエン (平福記念美術館蔵) (図17)

日本画家・平福百穂氏が『日本洋画の曙光』で小田野直武遺品の舶



左
図18 「穏やかな海」部分

下 左から

図19 小田野直武「高輪海景」(秋田市立千秋美術館蔵)部分

図20 小田野直武「品海帰帆図」(個人蔵)部分

図21 小田野直武「三つまたの景」(天理大学附属図書館蔵)部分

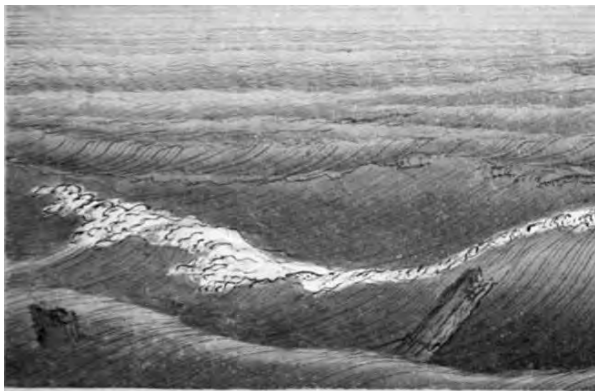


図23 (作品A)部分



図22 「穏やかな海」部分



図25 「富嶽図」雲部分

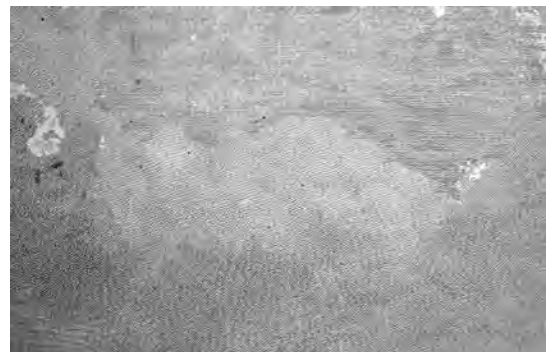


図24 「穏やかな海」雲部分

載画として紹介した三点のうちの一つで、現在は平福記念美術館に所蔵される。縦二七・〇センチメートル、横四四・五センチメートルの紙本銅板着色画である。十七世紀のオランダ人画家・ヤン・ファン・ホーイエン (Jan van Goyen, 一五九六—一六五六) の銅版画であり、オランダ・アムステルダム国立美術館にも所蔵される。黒く縁取られ、日本に舶載されてからはめがね絵として鑑賞された可能性がある。

画面左側には釣りをする人物を描き、海には八艘の船が浮かぶ。左奥と中央奥には陸地が見え、立方体の建物が建つ。画面左手の二人の人物が乗る小船は、すでに指摘があるように、直武筆とされるめがね絵「高輪海景」(秋田市立千秋美術館蔵)の左手の船、「品海帰帆図」の右手の船、「三つまたの景」(天理大学附属図書館蔵)の中央付近の船と酷似しており、これら図像の源泉となったとみられる(図18、21)。明確な消失点は設定しないものの、左奥の船を起点とし右側に広がる線上と、右奥の船を起点とした線上に各モチーフが配される。地平線から伸びる線上に船を配置する構図は、直武の二点の海景図と共通する。

全体のモチーフは、直線を重ねて描き、線の方向や重ね方に変化をつけながら立体感を出す。直武はこうした細線を筆で再現するために割筆を選択したとみられる。しかし、両者の線の引き方には違いも認められる。例えば海面の表現を比較すると、銅版画では真つすぐな横線を水面全体に敷き詰め、その中で太さと密度をかえて手前と奥の海面の濃さの違いをあらわすが、直武の海景図は手前の波立つ部分のみ細線で表し、地平線付近にはほぼ線を引かない。そのかわり手前と奥の海面の違いは、色の塗り分けにより表す(図22・23)。水影の表現についても、銅版画は垂直な縦線を引き、網目のようにするが、

直武は先に彩色で影の形をとり、上から横線を重ねる表現をとる(図15・22)。同様の線の表現を色彩表現に置き換える工夫は、雲の表現にも確認できる(図24・25)。銅版画は線の方向や重ね方に変化をつけ、雲の立体感を出すのが、直武は淡墨による塗り分けに置き換えている。

このような違いは、線のみであらわすか、または彩色も加えるか、との違いに起因すると考えられる。直武の遺品銅版画は彩色が施されているが、もともとは無色の銅版画である。直武は銅版画の表現を参考にしながらも、彩色を前提とした絵作りを行ったため、色の塗り分けにより表現が可能な部分は、線の表現を省略したものとみられる。

以上、直武が参照した図との比較により、直武の特徴的画風は洋書や銅版画の表現を用いる道具や画材の特質を考慮した上で、省略または置き換えたものに由来することを確認した。すなわち直武の作画意図は、銅版画の再現ではなく、銅版画の技法を東洋絵画の作画方法に翻案したところにあつたといえる。

次にこれらの作品に描かれた風景について見ていきたい。今回取り上げた作品のうち、「富嶽図」「日本風景図」に描かれた風景はいずれも日本国内に実在し、当時名所として認知されていた場所である。そしてこれらは直武自身が実際に訪れた場所の可能性が高い。

「佐竹北家日記」安永六年(一七七七)十二月二十四日条には、江戸から帰った直武が義躬のもとを訪れ、遠州相良産の和布を土産として送った内容が記される²⁴⁾。また手柄岡持「寛政六年京へ御使に登りし日記」には、直武が黄瀬川から見た富士山を「紅毛流の正写し」で描いたとの記述があり、直武は安永六年以前に遠州相良へ向かう道中で、富士山を実見しその姿を描き留めていたことが判明する²⁵⁾。加えて内山

淳一氏も指摘するように、平福百穂氏は『日本洋画の曙光』において小田野家で東海道を描いた泥絵を実見したと述べており、直武は東海道中の名所絵を多く描いたと推測される⁽²⁶⁾。遠州相良へ向かう道中かまた別の機会であったかは不明であるが、その際に「日本風景図」で描かれた江ノ島、金沢八景をみたことは十分に考えられる。

このように直武は描いた場所を実際に訪れたとみられるが、描かれた風景も実景をもとにした制作を窺わせるような客観的で現実味を帯びた表現である。

「富嶽図」に関して、富士山は信仰の対象として、また和歌に詠われる名所として古来描き続けられてきたが、直武の「富嶽図」からは、富士山の崇高さや神秘性は感じられない。側火山である宝永山を描き、富士山を南側から水平視で捉える構図や、左側からの光を意識した陰影表現、川に映る水影からわかるように、この作品の眼目は、画家の視点から風景を客観的に観察した所にある。すでに指摘があるように「富嶽図」に描かれる風景は地理的に存在し得ず、見たままの景色を描いたものであるとは考えにくい⁽²⁷⁾が、作品の主眼は富士山に対する観念ではなく、客観的な観察に置かれているのは明らかであろう。

「日本風景図」についても、主眼は「名所」としての姿を描くのではなく、日常の風景を描くことにあると考えられる。金沢八景、江ノ島はともに名所として賑わった場所であるが、一方で「日本風景図」左幅では、枯れ木を前景に配し、観光客ではなく小屋へ戻る人物を描くなど、名所としての賑わいや華やかさを強調しようという意識は感じられない。右幅は洋風の服を着る人物を描くものの、人はまばらでやはり非日常性は感じられない。むしろそびえ立つ崖や、その上の松の描写に重きを置いており、自らの視覚体験をそのまま具現化すると

ころに意識が注がれているようにみえる。

先行研究では直武の描く風景一つ一つに何らかの意味を見出すとする意見も存在する⁽²⁸⁾が、今みてきたように直武の風景画は客観的観察に基づいた日常風景の描写に主眼を置くものとみなせる。そしてこのような作品の制作は、曙山が直武に期したものの、すなわち「産物他取次役」の役割を満たすものではなかったといえる。となると、直武の西洋画法の技術習得、ならびに洋風画の制作は、江戸で直武とともに暮らした源内の意向が反映されたものである可能性が高い。直武が洋風画の制作を行った背景を考えるために、源内が西洋の文物に対してどのような考えを持ったのかを確認したい。

三 平賀源内の国益思想と秋田蘭画

平賀源内は、幼名を四方吉、伝次郎、嘉次郎といい、名は国倫または国棟、字は士彝、本草・物産学では鳩溪と号した。また俳諧では李山、戯作者としては天竺浪人、風来山人、紙鳶堂風来、悟道軒、桑津貧楽、貧家銭内、浄瑠璃作家としては福内鬼などと名を使い分けたように様々な側面を有し、時には山師とも評された。しかし、源内自身はそのような世間の認識に不満を覚えていた。安永六年（一七七七）刊行の戯作『放屁論後編』では自らを主人公に仮託し、「されども生し冥加の為、国恩を報せん事を思ふて心を尽せば、世人称して山師といふ。」と述べている⁽²⁹⁾。ここで語られるように、源内の起こした事業は「国々日本全体」の利益増進を狙う「国益」思想のもとに展開されたものであった。そして源内の国益思想は事業のみならず、製品開発とも結び付いた。その最たる例が源内焼である⁽³⁰⁾。

明和七年（一七七〇）、源内は田沼意次（一七一九—一七八八）に命じられ、二度目の長崎遊学を果たすが、その期間中の明和八年五月、幕府の天草代官・揖斐十太夫に「陶器工夫書」と題された建議書を提出した。³¹ この建議書は、オランダや中国製の陶器を手本にして、肥後天草の土で陶器を作り市場に出回せば、自然と国産のものを重宝し、外国へ金銀が流出するのを防ぐことができると訴えたものである。源内は長崎視察を通して日本製の陶器が外国人によって購入されていること、そして日本人も中国やオランダ製のものを高値で購入していることを知り危機感を覚えたとみられる。その状況を受け、日本の上等な土で外国風の陶器を自給自足すれば、金銀の海外流出を防ぐのみならず、外国に売り出し利益を上げられると主張した。源内が外国製品の価値は認めつつも、それをただ享受するのではなく、日本国内で同等の価値があるものを作りだすべきである、との考えを持っていたことが分かる。

実際に源内は明和年間（一七六四—一七七二）に故郷の讃岐で赤松松山、堺屋源吾、脇田舜らといった陶工と共に通称「源内焼」と言われる陶器の製作を始めた。結局建議書の内容は実現しなかったが、陶器を自給自足するとの野心は尽きず、天草の土ではなく地元土を用いての製作が続けられた。

源内の指導により作られた源内焼は、大名では仙台藩主・伊達重村、薩摩藩主・島津重豪、宇和島藩主・伊達村候、幕臣では勘定奉行・川井久敬に献上されたことが判明している。³² このうち川井久敬からは礼として陶器の感想を詠じた狂歌を贈られ、伊達村候からは唐物と見間違えるほどであると高い評価を受けた。また、重豪の元に届けられた「萬国図鉢」の姿は、遺品中に類似品がある。これらの原図は『唐

土訓蒙図彙」中の「山海輿地全図」であると判明しており、当時流布していた版本から図様を引用していたことがわかる。他にも源内は母に送った書簡の中で、当時江戸で流行の美人絵を送るので、用が済んだら源吾へ製作の参考として渡すようにと記しており、陶器の図様に関してはおまげに参考になる本や絵を渡すのみの指導であったと想像される。³³

このような製作背景をもつ源内焼と直武の絵画は、ともに贈答品として扱われた。源内が萩藩の儒者、栗山孝庵（一七三二—一七九二）に宛てた書簡には以下のように記される。

（前略）

一、頃日御約束仕候武助画二幅昨日取寄候故為持奉進上候。兼而申上候通私取立之画法二而御座候。御帰国の上大守様御覧にも入候得は冥加至極に奉存候。いまだ箱出来不仕候得共御出立急故其儘差上候。

一、讚州製陶器五進上仕候。是ハ私生国故陶器取立候所、堺屋源吾と申丁家の忝相応之細工仕候故、西洋画法ヲ授近世專製出候。京大阪御当地二而も折々唐阿蘭陀物ニ紛候噂承候。是亦武助画同様二私取立二而御座候故、有合候品掛御目候。尤宜品ハ先達而諸方へ遣、是（は）出来不宜と船中二而損候品故、御用二ハ立不申候得共、細工之趣入御覧置候得ハ、京大阪中国辺二ハいくらも出居申候。（中略）³⁴

（傍線筆者）

まず、直武が描いた二幅対について述べ、これは源内の「私取立」



図 26 (上) 源内焼「緑釉獅子図脚付角鉢」(個人蔵)



図 27 (左) 宋紫石「獅子図」明和5年(1768)(大和文華館蔵)



図 28 (上) ヤン・ヨンストン『動物図譜』よりライオン図



図 29 (左) 小田野直武「獅子図」(秋田市立千秋美術館蔵)

の画法によるものであり、国に帰ったら当時の萩藩主・毛利重就にも見せてほしいと伝える。そして次に堺屋源吾の作った陶器について述べ、源吾が相当細工物に優れていたのが西洋画法を伝えて、最近製作させたものであると述べ、直武画と同様「私取立」の技術であると説明する。そして京都や大阪などでは唐やオランダのものに紛れ、いくらでも流通しているとする。

源内は書簡内で直武の作品と堺屋源吾の陶器とともに「私取立」のものであると紹介するが、これは自分が考案し製作させたとの意味だろう。そしてそれが「西洋画法」であったことは明らかである。源内焼の遺品には獅子を描くものがあるが(図26)、同様の図柄は宋紫石筆「獅子図」(大和文華館蔵、図27)にもみられる。同図には「此獅子図 平賀先生秘蔵／蜜獸譜中所載与世之所／画者異蓋蛮人写生云／明和戊子仲夏 宋紫石描(傍線筆者)」と署名があり、源内が明和五年(一七六八)に手に入れたヨンストン『動物図譜』のライオンの図(図28)に取材した図であると分かる。同書のライオン図に取材したものは、直武も「獅子図」(秋田市立千秋美術館蔵、図29)として描いており、源内焼の陶工と直武は共通の洋書を参考にしたことが推察される。堺屋源吾が理論的に陰影法や遠近法を学んでいたかは不明であるが、源内の図様指導が参考書を渡すのみであったのを考えると、源吾に「西洋画法ヲ授」とは、「洋書を授けた」ことを意味すると考えられる。

しかし、両者とも「西洋」の文化を取り入れた製品であったのには変わりない。先にみたように源吾に西洋画法を授けたのは、中国やオランダ製品と同等の製品を日本で製作し、陶器の自給自足を目指したからであった。そして、その考えが「洋風画」という製品にまで及ぶ

のは自然であろう。司馬江漢の『西洋画談』⁽³⁵⁾には、源内が若き江漢に「往年阿蘭陀人彼国の銅版画数枚舶し来り、日本にて是を鬻かん事」を示したとあり、銅版画の輸入状況に関心を寄せていたのは明らかである。すなわち源内が舶来の銅版画の普及を恐れ、自給自足を目指したのが、直武の洋風画制作の発端であると考えられる。

これらを踏まえて、源内の元で直武が西洋画法を用いた絵画を制作した背景を考察したい。当時、日本から金や銀が国外に流出していた状況に危機感を抱いた源内は産物の国産化を目指し、本草学や鉱山など多岐にわたる事業を行っていた。加えて陶器や毛織物など外国から多く輸入していた製品の国産化も図り、⁽³⁶⁾その中で「洋風画」の国産化も目指した。そこで画家として白羽の矢が立ったのが、産物調査と図譜の作成を目的に秋田藩から派遣された小田野直武であった。直武は『解体新書』の挿図制作も成功させるなど画技に長けたため、洋書や舶載の銅版画を参考にした日本製の西洋画の担い手として選ばれたのである。

それでは、なぜ源内は洋風画の自給自足を目指したのにも関わらず、日本の風景を描いた洋風画を直武に制作させたのか。ここには当時の日本社会に対する源内の批判的見方が関係すると考える。

源内の代表的戯作品『風流志道軒』(宝暦十三年刊行)はこの考え方が強く反映されたものであるため、以下にみていきたい。同作品は、大長屋に住む主人公の志道軒が、ある日突然風来仙人なる男から渡された飛行自在な羽扇を使い、人情修業のために国内の遊里や諸国を遍歴する物語であるが、源内がこの物語を通して訴えたかった内容は最後の風来仙人の言葉に表れている。当時の日本を風刺した内容が語られており引用したい。⁽³⁷⁾

井戸で育た蛙学者が、めつたに唐鼯肩に成て、我が生れた日本を東夷と称し、天照太神は呉の太伯に違はないと附会の説をいひちらし、文武の道を表にかざり、ちんぷんかんぷんの屁をひつても、知行の米を周ではかり切で渡されなば、其時却て聖人を恨むべし。

ここで風刺しているのは荻生徂徠を始めとする漢学者である。源内はそのような学者が日本と中国の風土が異なるのを考慮せずに、中国の考え方をそのまま持ち込もうとした当時の状況を批判した。さらに以下のように続く。

唐の法が皆あしきにはあらず、されども風俗に依じて教へざれば、又却て害あり、日本人は小人嶋を虫のごとく思へば、また大人は日本人を見せものにし、穿胸国では全き人をかたはと心得、手長・足長のふつり合なること、皆是土地の風俗なり。天竺の右肩合掌、日本の小笠原、其仕うち替れども、礼といへば皆礼なり。只聖人のすみかねにて、普請は家内の人数によつて、長くも短くも大にも小にも、変に依じて作るべし。

源内は、中国の全ての法律が悪いとは言わないが、日本の風俗に合うようにしていかないと却って害があるとす。そして、これまで志道軒が旅をしてきたいづれの国もそれぞれ独自の風俗があり、聖人はその家の人数によって（その国の風俗にあわせて）臨機応変に理論を用いねばならない、と説いた。

このように源内は『風流志道軒』を通し、他国と日本の風俗・文化

は根本的に異なることを理解した上で、現実の日本社会に合う理論や方法を取り入れなければならないとの文化相対主義を伝えようとした。これは同時に学問の形のみを重視し柔軟性を失っていた当時の儒学者への批判にもなっていたが、その矛先は医者、歌人、俳人にまで広がっていく。安永三年（一七七四）刊行の『放屁論』には以下のよう記される⁽⁸⁸⁾。

学者は唐の反古に縛られ、詩文章を好む人は、韓・柳・盛唐の飽屑を従悲愁て柱と心得、哥人は居ながら飯粒が足の裏にひばり付け、医者は古法家・後世家と、影弁慶の議論はすれども、治する病も療し得ず、流行風の皆殺し。俳諧の宗匠顔は、芭蕉・其角が涎を舐、茶人の人柄風流めくも、利休・宗旦が糞を嘗る、其餘諸芸皆衰へ、己が工夫才覚なければ、古人のしふるしたる事さへも、古人の足元へもとゞかざるは、心を用ゐざるが故なり。

漢学者は唐の学問に縛られ、詩文章を好む人は盛唐の古人の作から言葉を集めて一人前の作品を作ろうとする。歌人は風流を忘れ、医者ほどの医術が良いか議論はするが流行りの病は治せない。俳諧の宗匠は松尾芭蕉や宝井其角の真似をし、茶人は利休や宗旦の後をつき従うのみである。自分の工夫や才覚がなければ、古人のようにしようとしても、古人の足元には届かないのである。

先にみたように、源内にとって一番の関心事は「国益」をいかに上げるか、ということであった。そのため、現状に甘んじて自分の立場にあぐらをかく人々や、「形」の継承ばかりにこだわる保守的な人々を源内は次々と非難した。その視線が日本から大量の金銀が流出する

状況を顧みず、無批判にオランダの文物に投資する人々にも向けられたのは想像に難くない。そうした「蘭癖」の人々に対する批判的視線と現状の変革を目指したのが、西洋画の模倣ではなく、客観的な観察に基づいた日本の風景を描いた洋風画という工夫を生んだ背景にあると考える。

四 佐竹曙山の藩政と秋田蘭画

安永六年（一七七七）十二月、江戸から秋田へ戻った直武の処遇に關しては、角館城内のみならず久保田城内でも議論になった。秋田藩士須藤茂盛の日記では、直武の江戸行きが藩命ではなく、私用での「唐画稽古」との内容に変わり、直武の江戸派遣の大義は失われている⁽³⁹⁾。何を見て「唐画」と言ったかは不明だが、「児童愛犬図」（秋田市立千秋美術館蔵）のように中国的な画題の作品だったかもしれない。いずれにせよ、藩命で期された絵画とは異なっていたのを意味するのであろう。

しかし、曙山は直武を絵師として自らの近くに抱えようとした。同年二月二十九日、曙山から年寄宛に出された書簡には以下のように記される⁽⁴⁰⁾。

昨日於天徳寺一寸申候武助事、早々相談之形可申聞候、納戸入も奥入もいかが二候ハバ無是非、兄弟等有之候ハバ、右ニ而親家為繼、武助事ハ剃髪申付、絵師ニ召出し候外無之候。左様も無之候得ば、是迄態々江戸へ遣、稽古為致候処空く相成り、且つまた、只今にてハ薩州始メ藝州ニ不限、多分世上より数枚之画之無心有

之、為書遣候処、目通も不致候而ハ、何々とやら不都合ニ存候、何分幸ひ、当時此表へ呼置候故、此節より相極メ置候□□、以上
二月廿九日、年寄共へ。（傍線筆者）

前半には「武助（直武）の納戸入りが難しければ是非もなし、兄弟などがいたらその者に家督を継がせ、武助には剃髪を申し付け絵師として抱えるように。そうでなければ江戸へ派遣し、絵の稽古をさせたのが無駄になってしまう」とあり、直武を絵師に抱えようとする強い意志が示される。注目すべきは、傍線部「薩摩藩や安芸藩に限らず、世間から直武画の無心（依頼）があるだろうから、為書を遣わすときに目通りができなかつたら不都合である」と述べる部分である。曙山は直武の絵画が他藩から評判であるのを受け、その絵画制作を滞りなく行わせるために絵師として側に抱えようとしたことが分かる。

そもそも、ここで話題に上がった直武の絵画とはどういうものだったのか。この書簡が出された翌安永八年（一七八九）三月二十日に島津重豪が曙山に宛てた書簡には以下のようにある⁽⁴¹⁾。

一昨日は御細書具に拝見、先頃不同之時候に御座候へ共、御揃弥御万福奉賀候。乍去此程より少々御持病氣にて御引込居被成由。折角御保養可被成候。然者去年中御約束之御家来阿蘭陀絵、無御失念御持せ被下不浅恭、扱々見事なる義致感心候。其内貴面之節、厚御礼可申述候へども、先早々御挨拶且御不洗返上に付、不取敢僂末之品有合にまかせ御慰に致進上候。此段旁御請如比御座候。一昨日は用時取紛御答致延引候。御高□可被下候 以上（略）

（傍線筆者）



图 31 田代忠国「三聖人図」(個人藏)



图 30 佐竹曙山(義敦)「湖山風景図」(秋田市立千秋美術館藏)

前半には曙山が持病のため江戸城へ登城できず、公務を同席できないことへの気遣いが記され、傍線部には病気にも関わらず前年に約束した「御家来阿蘭陀絵」の手配に対する礼が述べられる。先の曙山の書簡を踏まえると、この絵は薩摩から依頼があるとしていた直武の作品の可能性が高い。また「阿蘭陀絵」と明記されることから、博物学的な写生図ではなく、銅版画をもとに作られた絵画であったはずである。つまり曙山は直武を「阿蘭陀絵」の絵師として抱え、主に贈答品など外部向けの絵の制作にあたらせようとしたのが分かる。⁽⁴²⁾ また、曙山は直武の指導を受け、自らも洋風画の制作を行った。安永七年（一七七八）筆の「湖山風景図」（秋田市立千秋美術館蔵、図30）⁽⁴³⁾ は、画面の下三分の一に地平線を定め、遠景の山々、中景の道と両脇の木立、近景の松とモチーフの大きさを変え遠近をあらわす構図や、奥にかけて明度を上げ、空気遠近法を用いる彩色表現、また手前から奥へと道を歩く人物や湖面の陰影表現には直武の風景画からの影響が認められる。描法も、割筆を用いた描線や点描表現など直武との共通点⁽⁴⁴⁾ が認められ、直武の指導のもとに制作したのが推察される。加えて安永七年（一七七八）九月には西洋画論『画法綱領・画図理解』を執筆し、その実用性、写実性を主張した。この二つの画論は「佐竹曙山写生帖」全三冊のうちの一冊に収録される。このうち第三冊目には、直武筆とみられる海景画や神話を描いた三点の銅版画、植物の写生図などとともに、「画法綱領」と題された漢字カタカナ併用の文、「画図理解」と題された漢文、つづいて「丹青部」と題された絵具に関する文が載る。これほどまで曙山が洋風画に傾倒した理由を考えるため、改めて安永七年から八年までの秋田藩の状況を確認すると以下ようになる。

安永六年	十二月	直武、江戸より帰藩
安永七年	二月二十九日	曙山、直武の処遇の早急な検討を指示。この時点で直武の絵画への依頼が薩摩・安芸からある。
	三月	曙山、病気のため参府を来月に延長する。（四月にも同理由で再延長する。）
	四月	直武、「御側御小姓」を命じられ、曙山の側に仕える。
	閏七月十日	久保田城本丸焼失
	七月	「湖山風景図」表装
	九月十一日	久保田城炎上に伴い藩費窮乏のため参府の延期を再度申請するが却下される。
	九月二十一日	幕府から再築費として一万両借用。
	同月	『画法綱領・画図理解』執筆
	十月	曙山、参勤交代のため江戸に出発（直武も同道）
	十一月	今後五年間の儉約を令する
安永八年	三月二十日	島津重豪から「御家来阿蘭陀絵」への礼状が届く。
	四月二十一日	財務難による国暇（参勤のための帰国）延期を申し出る

『秋田県文化史年表』によると、安永六年（一七七七）は藩の財政が極度に厳しく、さらに翌年には久保田城焼失で財政面に一層の負担がのしかかった⁽⁴⁵⁾。また「義敦公譜」⁽⁴⁶⁾には曙山が安永六年～八年にかけて、しばしば体調不良で公務を欠席する記述がみられ、健康面での不安もあったことがわかる。『画法綱領・画図理解』は城の再建とその工面、自身の体調不良と、追い詰められた状況下での執筆であったことを考慮しなければならない。加えて『画法綱領・画図理解』の主意は、

實用主義の観点から東洋画法を批判し、写実的な西洋画法の優位性を説いたところにあるが、この画論が「写生帖」の形で記されたことにも注目すべきである。この点について児島薫氏は「『佐竹曙山写生帖』が他の大名たちに博物図譜のように回覧させて楽しむことを目的として作られたのではないか」と指摘する⁽⁴⁷⁾。確かに同画論が執筆された一か月後に曙山は参府を控えており、大名の間での回覧を見越して制作した可能性は十分に高い。その上、前述のように江戸城での伺候席が大広間詰の大名には、それぞれ博物図譜を制作し、写実的絵画の必要を痛感していた者が揃っていた。つまり即物的な描写が求められる「写生帖」に『画法綱領・画図理解』を記したのは、西洋画法の有用性を訴える手段として適したものであるといえよう。これらから『画法綱領・画図理解』は自らが受容した西洋画法の有用性と論理を交流があった同格の大名に示し、その普及を試みたものと理解できる。

以上を踏まえ、曙山が直武の絵画を受容した背景を考察する。曙山時の秋田藩の財政逼迫状況は他藩の噂にもなり、『甲子夜話』には、「予が縁家なる佐竹侯義敦と云し人のとき、奢侈興宴に長ぜしや、殊更に費用に窮し、世上には種種の風説どもありき。(後略)」と記されるほどであった⁽⁴⁸⁾。さらに久保田城の焼失と追いつめられる中、曙山はその状況を少しでも打破するため、贈答品として用いた洋風画を大名などの上流階級に普及させ、その流通を狙ったのではないか。当時、異国の文物は高級品として流通し、その珍しさゆえに上層階級は財を費やしていた。加えて他の大名から直武への制作依頼が次々と来る状況を受け、その需要に確信をもったとみられる。

直武は安永七年(一七七八)十月に曙山の参府に同道し江戸に向かうが、翌八年十一月に突然の遠慮を命じられ、絵師の役目を解任され

る。その理由は不明であるものの、曙山が在位のうちに三十人近くの家老の任用更迭を行っている事例に鑑みると、曙山が思うような務めを直武が果たさなかったのが理由として想定される。直武はその翌年の五月に亡くなるが、直武不在の中でも「秋田蘭画」の制作は、一部の藩士により行われていたようである。

秋田藩士の田代忠国(一七五七―一八三九)は周助と称し、春秋庵、金台散人、雲夢と号した。藩の引廻座を務め、經理物産に詳しかったという。また「蛭画」を善くしたため、曙山から「国綱」との名前を賜った。

忠国筆の「三聖人図」(図31)に描かれる三人の人物のうち、中央の女性と右の男性の姿については、直武筆の「紅毛童子図」(秋田市立千秋美術館蔵)、および「唐太宗花鳥山水図」(秋田県立近代美術館蔵)、「唐太宗図」(秋田市立千秋美術館蔵)に描かれる人物の姿との類似が指摘される⁽⁴⁹⁾。しかし、忠国筆は直武筆と比べ、表現に堅さがあるうえ、人体表現も形式的である。陰影表現も一方からの光を意識したものとは言えず、足元や衣が重なる部分に形式的に影を加えるのみである。直武から田代忠国へ直接西洋画法の指導がなされたかは不明であるが、仮にあったとしても表面的であったと推測される。

直武没後の天明元年(一七八一)十月、曙山は藩士塩谷伯耆に、自身は最近絵を描いていない旨の書簡を絵と共に送るが、翌十一月には直武の遺品の「阿蘭陀絵本」を届けるよう佐竹義躬に命じている⁽⁵⁰⁾。さらに曙山没後の天明六年に忠国は、「御先君(曙山)」の意向で制作した「虫類之御手本」を献上している⁽⁵¹⁾。その他、「秋田蘭画」と評される秋田藩士の作品には、同一の粉本や下絵類を共有して描いたとみられる作品が多数存在する⁽⁵²⁾。このことから、直武不在の中でも直武の

絵画を粉本として「秋田蘭画」が制作された可能性は極めて高い。

曙山が藩主の地位にいた宝暦から天明期は、諸大名が領国で商品作物の生産、国産物の自給自足、藩経済の自立化政策を展開し、藩の「国益」を求めた時代でもあった。⁵⁵⁾ 秋田藩においても城内のみならず、民間から国益論を唱えた建議書が提出されるなど、藩の利益を求める声が入り込んでいた。そうした視点で考えると、曙山により普及が試みられた「秋田蘭画」は、藩の利益を求めた一種の殖産興業であったと解せられるのである。

おわりに

本稿では、小田野直武の表現技法の成立背景を考察するとともに、秋田藩および江戸で、「秋田蘭画」はどのような意味を持ちえたのか考察した。

第一章では秋田蘭画の中心的担い手である小田野直武の生涯を概観し、佐竹曙山の藩政において直武の江戸への派遣がどのように位置づけられるのかを検討した。曙山は藩の財政再建のため、銅山開発のみならず産業開発にも着手するため平賀源内を招聘したこと、そして直武の派遣もその文脈で位置づけられることを認めた。さらに島津重豪など同時代大名の産業政策の例から、絵師と産業政策の関係について考察し、直武は源内の元で産物の絵を描き、藩にその情報を伝える役目を任されたと指摘した。ただし直武が選抜された理由に関しては十分な検討ができず、秋田藩士の身分制度や秋田藩御絵師との関係も含め、さらに考察する必要がある。

第二章では五作品の分析を行い、特徴的な表現が成立した背景を考

察した。直武が参考にしたと思われる銅版画や洋書との比較から、直武の特徴的な表現は銅版画や洋書の表現を省略、または置き換えたものに由来することを指摘した。また描かれた風景についても検討を行い、いずれも名所としての非日常性を描くより、実景にもとづいた現実的な風景を描くのに主眼を置いていたことを確認した。

第三章では直武の洋風画と源内の抱いた国益思想との関係を考察した。源内の様々な事業は日本の利益をいかにあげるかとの思想のもとに行われ、陶器の開発とも結びついた。同様の考えのもと、直武の洋風画も西洋画の自給自足を目指して制作されたものであると考えられる。また、当時の日本社会に対する源内の批判的な考え方が、直武の洋風画制作につながった可能性を提示した。

第四章では、曙山がどのように洋風画を受容したのか考察した。曙山は他藩に先駆けた新しい絵画である洋風画を贈答品として用い、藩政を優位に進めようと試みた。さらに『画法綱領・画図理解』を執筆し、自らが受容した西洋画法の正当性と論理を同席大名に示し、そのさらなる普及を目指した。そしてその背景には、財政を立て直すために、洋風画の制作を殖産興業として興す狙いがあったと指摘した。

以上のように秋田と江戸、両方において直武の絵画は利益を集めるものとして制作されたと結論付けた。ただし、その在り方は双方において異なったものであったとみる。すなわち、前者は「秋田藩の利益」後者は「日本の利益」を目的としたと捉えられる。

九代藩主義和の治世になると、「秋田蘭画」制作はほぼ行われなくなった。その一方、寛政四年（一七九二）には藩校明德館が設立され、教授陣を中心に文人画の制作が行われたと判明している。加えて義和は古画の収集を行い、秋田藩御絵師の狩野秀水や渡部洞昌らに、藩内

の寺社仏閣の古物調査を行わせた。義和は当時の老中・松平定信と親交があることから、これらは定信が進めた『集古十種』編纂の動きと関連すると考えられる。このように義和の代には、「秋田蘭画」とは一転した絵画が受容されたといえるが、義和周辺の状況に着目した研究も出てきてはいるもの⁵⁷⁾、進展があるとは言いがたい。したがって、今後は「秋田蘭画」の位置づけを考えるためにも、義和周辺で制作された作品や関連史料の掘り起こしなどを行い、どのような文化が営まれたのかを研究の課題としたい。

【註】

- (1) 明治以降における秋田蘭画の評価については、山本文志「椿説・秋田蘭画―「秋田蘭画」の時代感覚と再発見への道程」(『秋田美術』、四十三号、二〇〇七年)、今橋理子「平福百穂と知の共同体―洋画研究の曙時代に―」平福百穂『日本洋画の曙光』文庫版(岩波文庫二〇一一年)を参考にした。
- (2) 鳥海玄柳「翁佐備」(武埜林太郎『画集・秋田蘭画』秋田魁新報社、一九八九年)
- 「秋田ヨリ帰りに、藩中の二男なる由小田野武助と云ひと同居に連れ来り。画人にて、紅毛画上手にて、浮画、目鏡の絵、紅毛本草の画抜粹に都而蘭画の畫人多くなりたるは、此人始め也との浮画書キ、司馬江漢も初め武助に習て名高く一家をなしぬ。武助か事は今ハ覚知りたる人なし。(中略)(源内は)独身にて、武助と上下六人、細工物商ひにて暮すようになりき。日々色々の人寄集る事也。」(傍線筆者)
- なお玄柳のこの記述は、莊内藩士・池田玄斎(一七五七―一八五二)筆『翁佐備拔書』(酒田市光丘図書館)の中に収められる。同書は玄柳筆『翁佐備』の主要箇所を、玄斎が天保七年(一八三六)に筆写したものである。
- (3) 以下に本稿で参考にした秋田蘭画派に関する主要な先行研究を挙げる。
- 〈単著〉
- ①平福百穂『日本洋画曙光』(岩波書店、一九三〇年)、②太田桃介・武埜林太郎・成瀬不二夫『図録秋田蘭画』(三一書房、一九七四年)、③武埜林太郎『画集・秋田蘭画』(秋田魁新報社、一九八九年)、④三輪英雄『小田野直武と秋田蘭画』(日本の美術三三七、至文堂、一九九三年)、⑤今橋理子『江戸の花鳥画』第二部「秋田蘭画新考」(スカイドア、一九九五年)、⑥内山淳一『江

戸の好奇心―美術と科学の出会い』(講談社、一九九六年)、⑦磯崎康彦『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、二〇〇四年)、⑧成瀬不二雄『佐竹義敦―画ノ用タルヤ似タルヲ貴フ―』(ミネルヴァ書房、二〇〇五年)、⑨今橋理子『秋田蘭画の近代―小田野直武「不忍池図」を読む』(東京大学出版会、二〇〇九年)、⑩成瀬不二夫『江戸時代洋風画史』(中央公論美術出版社、二〇〇二年)

〈雑誌論文〉

- ⑪西村貞「佐竹義敦の西洋絵画論」(『大和文華』六号、一九五二年)、⑫山口泰弘「小田野直武筆『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』一一一号、一九八二年)、⑬内山淳一「秋田蘭画を読む―小田野直武筆『不忍池図』をめぐって―」(辻惟雄先生還暦記念会『日本美術史の水脈』、一九九三年)、⑭山本文志「秋田蘭画・小田野直武をとりまくイメージ」(秋田県立近代美術館『東北の洋風画―融合する東西の美意識』展図録、一九九九年)、⑮同「秋田蘭画・小田野直武をつなぐイメージ」(二〇〇二年)、⑯同「秋田美術」三十九号、四十号、二〇〇三、二〇〇四年、⑰同「リアリズムの系譜―秋田蘭画と『不忍池図』をめぐる諸相」(『美術フォーラム』21)二十八号、二〇一三年)
- 〈展覧会図録〉
- ⑰『東北の洋風画―融合する東西の美意識』展(秋田県立近代美術館、一九九九年)⑱『秋田蘭画―憧憬の阿蘭陀』展(板橋区立美術館、二〇〇〇年)⑲『江戸の異国趣味―南蘋派大流行』展(千葉市美術館、二〇〇一年)、⑳『西洋の青―プルシアンブルーをめぐって―』展(神戸市立博物館、二〇〇七年)、㉑『秋田蘭画とその時代展』(秋田市立千秋美術館、二〇〇七年)、㉒『世界に挑んだ七年 小田野直武と秋田蘭画』展(サントリイ美術館、二〇一六―二〇一七年)。
- (4) 源内の秋田藩滞在についてはすでに多くの研究があるので、ここではその代表的なものを挙げ、詳細はそちらに譲りたい。兩宮正衛「風来山人の秋田行」(『秋田文学』二十四号、一九六四年)、城福勇「平賀源内の研究」(創元社、一九七六年)、同「平賀源内」(吉川弘文館、一九八六年)、塚谷晃弘、益井邦夫編『平賀源内、その行動と思想』(評論社、一九七九年)、井上隆明「平賀源内史料」(浜田義一郎編『天明文学 資料と研究』東京堂出版、一九七九年)、芳賀徹『平賀源内』(朝日新聞社、一九八一年)
- (5) 平賀源内先生顕彰会編『平賀源内全集』名著刊行会、一九七〇年、所収
- (6) 平川新「日本近世地域社会の研究」(東北大学博士論文、一九九五年)第三章地域経済の展開と世論・権力を参照。
- (7) 渡部綱次郎『近世秋田の學問と文化―儒学篇』秋田共同印刷株式会社、

- 一九九八年、所収。
- (8) 井上隆明「平賀源内史料」(浜田義一郎編『天文学 資料と研究』東京堂出版、一九七九年)所収。
「平賀源内、吉田理兵衛御国中産物為見立、太田伊大夫に用人取持にて罷下候。(後略)」
- (9) 安永七年二月二十九日に義敦から年寄宛に出された書簡(秋田市立佐竹史料館蔵)には「武助事ハ剃髪申付、絵師ニ召出し候外無之候。左様も無之候得ば、是迄態々江戸へ遣、稽古為致候処空く相成り」とあり、直武の派遣が絵の稽古を目的にしていたことが判明する。この書簡の詳細は第四章で述べる。
- (10) 島津重豪については以下の文献を参考にした。『薩摩の大名文化「重豪の時代」展』図録(鹿児島大学付属図書館、二〇〇一年)、『アジア遊学一九〇島津重豪と薩摩の学問・文化』(勉誠出版株式会社、二〇一五年)。
- (11) 曾繁編『仰望節録』「再叢書を記す 第十四条」(『日本偉人言行資料』国史研究会、一九一七年、所収)
「公囊に品處の真図を哀集し給い、漢蘭の冊子牒帖は堆をなし、架上盈ちたり、固より斯方四方の産は一時に集ひ、秋の木の葉をかきつむが如く、畫工数人をして寫せしむ、辰牌より申のさがりまで、筆硯に間なく、週歲のうちに、庶類の大譜遍く成りたり、彼乾隆穀譜(授時通考中に乾隆穀譜を敢む)青在堂畫譜といへど、豈これに喩ゆることなし、觀覽し給ふ列侯喧伝して、好事の人知る所なり、これ寛閑の遊戯といへど、一種の鴻寶となりぬ。」
- (12) 大名と博物図譜については以下の文献を参考にした。西山松之助「真写文化史上の細川重賢」(『民族学研究所紀要』一二、一九八八年)、前掲注3⑤今橋氏同書、玉蟲敏子「方尺」のパラダイス—大名の博物図譜の美術史的位置—(玉蟲敏子責任編集『江戸名作画帖全集Ⅷ 博物図譜 佐竹義敦・増山雪斎』駸々堂出版、一九九五年)、松尾ゆか「秋田蘭画の写実表現」(『秋田蘭画とその時代展』図録、秋田市立千秋美術館、二〇〇七年)、松岡明子「高松平家伝来博物図譜と平賀源内」(『静電気学会誌』三六、二〇一二年)。
- (13) 前掲注3⑤、今橋氏同書「第二部 秋田蘭画新考」参照。
- (14) 同時代の同席大名間での交流は、他に帝鑑問詰の大名を中心とした俳諧を通じたものが例としてあげられる。井田太郎「酒井抱一 俳諧と絵画の織りなす抒情」(『岩波新書』二〇一九年)参照。
- (15) 前掲注11同書所収。
- (16) 直武が選抜された理由について山本文志氏は、直武の画力と学問の素養を挙げている。前掲注3⑩山本文志論文。
- (17) 出典は前掲注2参照。
- (18) 手柄岡持「寛政六年京へ御使に登りし日記」より(濱田義一郎編『天文学 学』東京堂出版、一九七九年、所収)
- (19) 森銚三「谷文晁傳の研究」(『森銚三著作集 第三集』、中央公論社、一九七一年)より引用。
- (20) 鈴木京「秋田蘭画内での類似図様について」(『秋田美術』五十六・五十七、秋田県立近代美術館、二〇一二年)。
- (21) 前掲注3⑫参照。
- (22) ヒロコ・ジョンソン「直武「解体新書」—「予をしてこれが図を写さしむ」(直武)「鹿島美術研究」年報第十六号別冊、一九九九年)。
- (23) 前掲注3⑭「115 海景風景」解説。
- (24) 「北家日記」安永六年十二月二十四日条(武埴林太郎『画集・秋田蘭画』秋田魁新報社、一九八九年、所収)
「一、組下小田野武助今日江戸より下候由にて土産文字摺絹一反、福州筆架、遠州相良和布献之。」
- (25) 出典は前掲注18参照。
- (26) 内山淳一「秋田蘭画再考—実景との関わりを中心に—」(『仙台市博物館調査報告研究』第三十八号、二〇一七年)、平福百穂『日本洋画曙光』(岩波書店、一九三〇年)
- (27) 前註内山氏論文参照。
- (28) 前掲注3⑨、今橋氏同書では、「不忍池図」(秋田県立近代美術館蔵)について、芍薬と不忍池に前漢時代の班婕妤と西湖が重ねられ、天明三年(一七八三)に建てられた江戸秋田藩邸の三階建ての楼閣のために制作されたとの説を提示している。また山本文志氏は同図について、それぞれの花の季節から本図は四季を描いたものであるとし、佐竹家と島津家の婚礼祝いのために描かれたものだと説を出している。山本文志「四季絵「不忍池」について考えられること」(『秋田美術』四十一号、二〇〇五年)、同「秋田蘭画をめぐる、未着手の文化的背景」(『国際日本学』八、二〇一〇年)参照。
- (29) 『風来山人集』日本古典文学大系五十五、岩波書店、一九六一年、所収。
- (30) 源内焼については以下の文献を参考にした。五島美術館「源内焼 平賀源内のまなざし」(二〇〇三年)、江崎博之「源内焼に関する考察…独特なスタイルの陶器の真価」(『静電気学会誌』三六、二〇一二年)
- (31) 「陶器工夫書」(平賀源内先生顕彰会編『平賀源内全集』上巻、名著刊行会、一九七〇年、所収)
「肥後国天草郡深江村様
一陶器土 壺包
右之土、天下無双之上品二御座候。今利焼、唐津焼、平戸焼等、皆皆此土ヲ

取越焼候。其内今利、唐津ハ日本國中善ク行渡、唐人、阿蘭陀人も調掃候由、平戸焼ハ御献上ニ相成候故、御領主方嚴敷被仰付、自由ニ売買相成不申由、若売買仕候ハ、唐人、阿蘭陀人も大ニ望可申由ニ御座候。

一天草ニ而も、近年高濱村庄屋傳五右門と申者、燒覚候得共、細工人不宜候故、器物下品ニ御座候。私存付候ハ、天草か長崎ニ而、巧者成職人ヲ呼集、器物之格好、絵之模様等差図仕、唐、阿蘭陀之物ニ合候様ニ、工夫仕候而、段々職人共ヲ仕込候ハ、元来土ハ無類之上品ニ御座候得ハ、随分上焼物出来可仕奉存候。焼物之儀、荒方鍛錬仕罷存候。其上先年讃岐ニ而、私取立候職人共之内、器用なる者共御座候得ハ、右鉢之者共呼寄、外国より相渡候陶器、手本ニ仕、工夫ヲ加へ候ハ、随分宜焼物出来可仕候。平戸焼など随分奇麗ニハ御座候得共、いまだ俗ヲ離れ不申候。今利、唐津ハ勿論之儀ニ御座候。今少之事ニ而、風雅ニ相成候共、片田舎之職人共故、古方致来候ヲ、漸仕覚候迄ニ而、新ニ工夫所ハ不參、譬唐物、阿蘭陀物を傍ニ置写候而も、心ニ風流無御座候故、自然と下品ニ相成。畢竟天草之焼物土ハ、南京焼、阿蘭陀焼之土よりも、抜群宜御座候共、形不風流ニ御座候故、日本人、外国物ヲ重宝仕、高価ヲ出候。若日本之陶器、外国ニ勝レ候得ハ、自然と日本物ニ而事足り候。尤近キヲ賤ミ、遠キヲ尊ビ候ハ、常之人情ニ御座候得共、既ニ刀、脇差又ハ蒔絵之類、日本が万国に勝レ宜御座候故、日本物ニ而事濟候。陶器も日本製宜さへ御座候得ハ、自然ト我国之物ヲ重宝仕、外国陶器ニ金銀ヲ費シ不申、却而唐人、阿蘭陀人共も、調掃候様ニ相成り得ハ、永代之御国益ニ御座候。元来土ニ而御座候故、いか程遣し候而も、跡之減候氣遣も無御座候。ヶ様之事ハ、甚廻り遠キ様なる事故、表立押出而ハ、難申上御座候得共、成就仕候得ハ、御国益ニ而御座候。若成就不仕候而も、私一人之費、骨折のミニ御座候間、少も有餘御座候得ハ、内々ニ天草へ參、様子次第ニ而、心覚之職人共呼寄、少々宛も製シ出度奉存候。以上

明和八年辛卯五月

平賀源内

(32) 「平賀源内書簡断簡」(同書、上巻所収)

「(略)相見へ候仙臺様へ献上御勘定奉行川井越前守様へも差上候川井様方狂歌被遣候

是こそは名産品の焼物や 見ても菓のさへた色合

と被仰遣源吾へ能々御伝被下候萬国凶鉢薩摩様へ外方御献上ニ相成伊達遠江守様へ御進物ニ相成候由やはり唐物と思召ニ而御買上ニ相成候由桂川甫周・(以下欠)

(33) 「平賀源内書簡断簡」(同書、上巻)所収。

「美人会」冊是は母様御慰ニ入御覽相濟候ハ、源吾へ御送り可被下候、江戸細工之氣取品ハ違候得共、細工心得ニも相成申奉存候(後略)

(34) 早稲田大学図書館蔵。翻刻は岡村千曳『紅毛文化史話』(創元社、一九五三年)を参考にした。

(35) 『日本画論大観』上巻(アルス、一九二七年)所収。

(36) 源内は安永元年(一七七二)頃から毛織物の国産化を目指しその試織をはじめ、自らの諱を冠し「国倫織」と名付けた。試織の過程は前掲註27に挙げた『平賀源内全集』所載の複数の書簡から窺える。

(37) 『風流志道軒』の引用文は、全て註25同書に依った。

(38) 『放屁論』の引用文は註25同書に依った。

(39) 「須藤茂盛日記」安永七年四月十日条(『画集 秋田蘭画』史料編、秋田魁新報社、一九九〇年、所収)

(40) 「角館河内殿組下給人小田野直武、兼而唐画存寄、四力年以前稽古御暇ニ而江戸江罷登、当春中下着、去月中より此表江御用処ニ被仰渡候は、御用中久保田引越被仰付候段被仰渡候」

(41) 「佐竹義教書簡」安永七年二月十日付(秋田市立佐竹史料館蔵)。この史料は「秋田魁新報」二〇〇九年十一月二日、三日の紙面上で柴田次男氏により初めて紹介された。

(42) 前掲註3①所収。書簡には月日しか記されていないが、先の書状の内容と義教の江戸参府の時期を踏まえると、安永八年に出されたものであるのは明らかである。山本文志氏も同様に指摘している。前掲註3⑤山本文志論文参照。

(43) 近年内山氏は、「不忍池図」(秋田県立近代美術館蔵)が、当時進行中であった薩摩・島津家と一橋家との婚儀を祝う目的で贈られたものとし、「日本風景図」や「唐太宗花鳥山水図」などの他作品も島津家との関わりの中で作成されたものだと指摘をした。(内山淳一「小田野直武筆「不忍池図」について―表現内容と制作目的の再検討―」、『宮城学院女子大学研究論文集』一三三三号、二〇二一年)

(44) 修理の際に軸木に「安永七年戊戌七月、出羽秋田久保田御貼付師山本五兵衛拵之」の墨書が発見され、安永七年(一七七八)七月に表装されたのが判明した。

(45) 内山氏は「湖山風景図」は秋田県仙北市田沢湖の景観を描いたものであると指摘した。前掲註25内山氏論文。

(46) 原武男「秋田県文化史年表」(秋田県立秋田図書館資料整理室、一九五二年)

(47) 原武男校訂「佐竹家譜」中巻(東洋書院、一九八九年)所収。

(48) 児島薫「品海帰帆図」解説(『国華』一一五二号、一九九一年)。

(49) 「甲子夜話」六卷(東洋文庫三四二、平凡社、一九七八年)所収。
天明元年(一七八〇)閏五月に、藩の儒者中山箒我から義教に提出された「上書」には、「近年者毎年之様ニ諸役進退有之故何となく御役威も軽き様ニ相

見申候。第一度々役人變動有之而者何程之重役二而も来年之事ハ難相頼候故、江戸大坂を始御領民共ニ御用承候町人共安堵不仕事ニ御座候」と述べ、近年役人の交代が激しいことについて意見を述べている。直武の「遠慮」も「諸役進退有之」に含まれるものであったのかもしれない。「上書」は前掲7同書所収。

(50) 前掲註12松尾氏、註20鈴木氏論文参照。

(51) 「佐竹曙山書状」天明元年十月二日、塩谷伯耆宛（『画集 秋田蘭画』史料編、秋田魁新報社、一九九〇年、所収）

「此間申間候画出来ニ付指遣候。近來久々打止メ置候故、以之外不出来ニ候得共、其儘差遣ハし候。以上」

(52) 「北家日記」天明元年十一月二十五日条（『画集 秋田蘭画』史料編、秋田魁新報社、一九九〇年、所収）

「一、此間嘉右衛門ニ申間候旨猶又承度儀等故、十五貫目余之出金不相成旨申候所、何分相当十五貫目内々仕度旨申間候。且申含候ハ、去秋中、井口長兵衛下リ之節被仰付候而相差上候小田野武助所持之絵本、我等手元ニ留置、御前へハ不上候様ニ取沙汰有之由及承候。御前御所望之品、手元へ可差留様無之、兼而武助ヨリ囉候阿蘭陀絵本二而も有之候ハ、去年中御尋之節、直々添候而差上候事ニ候処、御側方等之得疑心候義氣之毒之次第候。度々小田野平七書附を以申出候品ハ、去秋井口登ニ差上候ニ相違無之候。」

(53) 『御龜鑑』秋府二卷 天明六年（一七八六年）十二月二十八日条

「廻座 田代周助 御先君様被 仰付候虫類之御絵本出来差上致辛勞候ニ付 御紋付御上下被下置且 御当君様よりも被仰付候所全差上候ニ付為 御賞金子貳百疋被下置候」

(54) 前掲註20鈴木氏論文参照。

(55) 国益思想については以下の文献を参考にした。藤田貞一郎『近世経済思想の研究―「国益」思想と幕藩体制―』（吉川弘文館、一九六六年）、同『国益思想の系譜と展開』（清文堂出版株式会社、一九九八年）、落合功『国益思想の源流』（同成社、二〇一六年）

(56) 出羽国平鹿郡浅舞村浄土真宗玄福寺の住職・浄因が天明八年（一七八八年）に著した「羽陽秋北水土論」（『日本経済大典』三十、明治文献、一九七〇年）では一藩簡潔型の国益論が展開され、寛政九年（一七九七）に九代藩主佐竹義和に献上された。浄因はこの書において秋田藩の経済の特性を「工匠は調度の器物を工みて他国へ運送し、売買交易して利潤を得、他国の貨財を招きて自国の有と無し、（中略）売買証商売の人は諸国に往来し、異国までも渡海して船を繋ぎ（中略）売買交易して利潤を得、他国の貨財を招き、自国の有と為して国民富を為す者多きなり」と述べ、秋田は他国との交易によ

り利益をあげる地域であるとした。民衆に広まった殖産論については、金森正也『藩政改革と地域社会 秋田藩の「寛政」と「天保」』（清文堂出版、二〇一一年）を参考にした。

(57) 佐竹義和、ならびに同時代の秋田藩お抱え絵師狩野秀水、菅原洞斎に関する研究には以下のものがある。有澤知世「山東京伝の考証と菅原洞斎―『画師姓名冠字類鈔』に見る考証趣味のネットワーク―」（『國語國文』第八十六巻 第十一号、二〇一七年）、中村真奈美「屋代弘賢文・菅原洞斎画―衆楽園図―」（『千秋文庫蔵』の制作について）（『待兼山論叢』五十二巻、二〇一八年）、柏崎諒「出羽久保田藩佐竹家御絵師狩野秀水家資料 狩野派藩絵師の粉本について」（『美術史学』五十七、二〇一九年）、筒井忠仁「佐竹本三十六歌仙絵巻の伝来と模本制作―宮内庁本を例として―」（『京都美術史学』第一号、二〇二〇年）。

【図版出典】

図 27 : ウェブサイト「The British Museum」

(<https://www.britishmuseum.org/collection/image/860914001>)

図 16 : 『解体新書』 国立国会図書館デジタルコレクション

図 16 : 『ターヘルマナーティム』 ウェブサイト

“SLUB DIGITALE SAMMLUNGEN”

(<https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/30080/93/0/>)

(2021/11/06 最終確認)

図 20 : 武埴林太郎『画集 秋田蘭画』(秋田魁新報社、一九八九年)

図 21、29 : 『世界に挑んだ7年 小田野直武と秋田蘭画』(サントリイ美術館、二〇一六～二〇一七年)

図 27 : 『源内焼 平賀源内のまなご』(五島美術館、二〇〇三年)

図 28 : ウェブサイト「Biodiver Heritage library」

(<https://www.biodiversitylibrary.org/item/127152#page/7/mode/lup>)

(2021/12/15 最終確認)

それ以外の図は、調査の際に東北大学杉本欣久准教授および筆者が撮影した。

【附記】

本稿は令和二年一月に東北大学に提出した修士論文に加筆・修正を施したものである。調査および写真撮影にあたっては、秋田県立近代美術館、秋田市立千秋美術館、照源寺様、仙北市角館平福記念美術館の各所蔵館、所蔵者様、ならびに桑名市博物館の杉本竜館長には多大なる御高配を賜りました。また本稿を成すにあたり、東北大学の長岡龍作教授には懇切丁寧なご指導を賜りました。脱稿にあたっては、本誌査読者、編集者の皆様より掲載に至るまで懇切丁寧なご指導を賜りました。末筆ながらここに記して心よりお礼申し上げます。

【査読総評】（五十音順）

・本論考においては、細やかな作品観察に基づいて直武作品の成立背景を考察している点を評価したい。その一方、幅広い画題を手掛けた直武にあつて風景画のみを採り上げ、花鳥画や人物画への論及はない。風景画以外の画題にあつても銅版画からの影響は見られ、さらには長崎派などの表現も含まれるために情報量が多い。それらも考察の対象とすれば直武の作画意識とその背景を一層明確にすることができたのではないだろうか。また美術史のみならず歴史学や国文学の領域にもおよぶ多数の先行研究に目を通し、かつ最新の研究成果ならびに史料批判を経た既知史料の選択も優れている。加えて史料博搜の範囲を一段と広げることができればより確固たる結論を導くことができたと考えられる。例えば義敦が直武を召し出した理由の前提において島津重豪の例を援用しているが重豪と絵師の関係には触れていない。また藩主が自身の意向によつて新たに作画を目的とした人物を召し抱えた例は、義敦と田代忠国、熊本藩主細川斉茲と森徹山らにも見られるため、それらの類例の収集と解析を行うことにより、義敦が直武を登用した理由の一端を知ることができるとは可能性はなかっただろうか。さらに本論考筆者は、源内が直武に西洋画法を授けた理由を西洋文物の「国産化」という一点にのみ集約しているが、従前言われているように義敦の西洋文物への強い関心、源内の為政者への接近としての手段も考えられるため、今後はこれらにかかる史料の博搜と考察の深化を期待したい。

（大阪歴史博物館 学芸員 岩佐伸一）

では、本来ならば取り上げるべきものが入っていないとの印象を与える可能性もある。ただし、両者の活躍時期は安永から天明、さらに前者はわずか三十二歳、後者も三十八歳で亡くなつており、伝存作品の多さや表現の先進性はそのまま認めるわけにはいかない問題を孕んでいる。画絹や顔料などの物質面に対する科学的調査が冷静に行われるのを期待するが、まずは十八世紀後半の時代感を有し、一定の技量を備えた作品から考察を始めるのは正攻法とみる。この意味で、銅版画の細線を再現するため、「割筆」を使用し、かつ格子線の表現を「点線・点描に置き換えた」との指摘は重要である。各作品の資料性を判別するうえでの手がかりとなる可能性が高いからであり、やがて描法や技量を見極めるための精度の高い観点が提示されることを望む。

（東北大学大学院文学研究科准教授 杉本欣久）

・小田野直武作品と秋田藩関係諸史料の分析を元に、秋田藩における蘭画制作の意図の解明を試みた労作である。特に、「佐竹義敦写生帖」中の二図の作者を直武とする点、そして藩主の佐竹義敦（曙山）による藩財政再建策の一環として洋風画制作が振興され、諸大名らへの普及と流通を狙つたとする意見は、これまでにない新たな見解であり評価できる。ただし、「佐竹義敦写生帖」挿図の作者については、曙山作例との比較や図中に入れられる題記の筆跡分析などを綿密に行う必要があり、本論の指摘のみで直武画とみなすのは早計といえる。また秋田藩における洋風画制作についても、殖産興業のための絵画制作とするからには量産が絶対的に必要であり、少数の絵師による肉筆画制作にそれを求めるのはやや無理がある。ましてや、藩主である曙山や義躬が自ら意欲的に洋風画を描いていたこととの整合性を欠くと言わざるを得ないだろう。

秋田蘭画制作については、江戸時代中期における本草学と蘭学の発展や、平賀源内と直武との関係性、そして義敦の個人的嗜好などを中心として語られることが多いが、藩政というより大きな視点から検討する必要性を説く筆者の意見は極めて妥当なものであり、今後の秋田蘭画研究にとつて非常に有益な視点の提示といえるだろう。筆者の今後の研究の進展に期待したい。

（根津美術館 学芸第二課長 本田諭）