

Title	北斎の花鳥画にみる江戸の新「漢画」：南蘋風の吸収源について
Sub Title	On the new style of Chinese painting in Hokusai's flower and bird paintings and prints
Author	内藤, 正人(Naitō, Masato)
Publisher	慶應義塾大学アート・センター
Publication year	2021
Jtitle	慶應義塾大学アートセンター年報/研究紀要 (Annual report/Bulletin : Keio University Art Center). Vol.28(2020/21), ,p.96- 106
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	研究紀要
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11236660-00000028-0096

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

北斎の花鳥画にみる江戸の新「漢画」 ——南蘋風の吸収源について

内藤 正人
所長、文学部教授

江戸時代中期以降、日本では後世よりみてそのようにカテゴライズされる、文人画なる絵画が存在した。文人画は南画とも呼称されるが、その起源は中国の南宗画、つまり中国王朝に使える士大夫、官吏がその余技として描いた絵画のことを指し示すものである。詩・書・画の三絶を掲げ、晴耕雨読こそをその理想とする宮廷官僚たちの、およそ余技とは言い難い優れた画技と、豊かな教養に支えられたその高潔な思想とに深く共感して、遠く離れた異郷の地日本で彼らに憧憬の念を抱いたのが、江戸期の一部の絵師たちであった。本家中国でも南宋以降は徐々にその傾向が生じるのと同様に、日本の文人画家もその多くはいわゆる文人とは言い難い身分にあったこと、また同時に彼らが事実上の職業絵師とも言うべき存在であったことがすでに指摘済みだが、とはいえ、彼ら絵師たちは江戸期に「日本の文人画家」の名を冠するに相応しい作画をおこなったとして評価され、おもに明清の中国画風を彼らなりに吸収、継受する努力を続け、あるいはまた、その精神を体現した作画活動を鋭意おこなっていたのである。

そのような日本の文人画家たちにとって、自分たちと同様に絵を描く職業ではあれども、遊女を主体とする美人画や芸能スターの歌舞伎役者絵の作画をその本業とする、まさに俗の極みというべき浮世絵とその絵師たちは、およそ卑下すべき格下の対象であつたらしい。幕末の人気絵師であった北斎の画業などは、その最たるものであった、ということになるだろう。三河国田原藩の藩士で、思想家でありまた画人としても名を成した関東文人画の雄・渡辺崋山の高弟として知られ、師同様に武士、幕臣旗本の出身である椿椿山は、門人吉田柳蹊に与えたその書簡において、次のように北斎を難じる文言を書き残している。

「一體、古人唐宋の画院は、専寫生を主といたし申候。然ば後世より伺候にも、寫生を以伺候得ば、今古の境骨をも、少は探り得候事も出来申候。唯寫生に雅俗あり。寫生でさへあれば宜と申候得ば、北斎の畫にても、宋人と可申なり。其意をはかりて、寫生を元といたし候得ば、自ら古人の趣に合し申候。(後略)」

(『学画問答 崋椿尺牘』下、神木猶之助、明治四十四年、219-220頁)

日本の文人画家たちは、実際には前述の南宗画のみならず、その対極にある北宗画、つまり中国の画院に仕える職業画家による作品をも併せて学んだものである。つまり、この

書簡では院体画と呼称される中国画院画家の作例を奉じ、そこにみられる写生表現を学ぶべき模範とする椿山は、しかしながらその写生にも、雅と俗という相反する本質的差異が厳然と存在するのだと力説する*¹。そして、作品そのものには斬新な写生風が示されることを一応は認めつつも、北斎の絵の場合は所詮卑俗な産物でしかなく、それは自分たちの手本とすべき宋人の絵の雅趣を備えておらず、彼此を比較すべくもない、と結論づけるのである*²。なお、この椿山の最初の師は南蘋派絵師の金子金陵と伝えるが、南蘋派は後述する一連の話題のまさに焦点となる画派である。

椿山の思考に立って、その主張を理解してみよう。確かに北斎は幕末の江戸庶民に支持された、町人主体の大衆向けの絵を描く俗の側を代表する人気絵師であった。北斎は浮世絵師であるがゆえに、当然のことながら性愛をおおらかに謳い上げる春画を得意とし、また、版画や版本などにも膨大な数量の下絵を提供した。その画風が世俗一般の好みに迎合する商業主義的な側面を備えているのは自明であり、少なくとも精神性において、アカデミズムのサイドにいと自負する椿山の言わんとするところは、わからなくもない*³。なぜなら椿山は、自分こそが高尚な中国絵画をその思想とあわせて理解しようと努め、しかも同時にそれらの意を体して作画する高雅な絵師である、との自負が強いからである。

しかしながら、今日ここで非難の対象となった北斎は椿山とは異なり、いまや日本を代表する画人として広く世界中にその名を轟かせている。そうして、北斎自身とはといえば、往時北斎の置かれた身分社会や封建制度のやむを得ぬ制約の上に立脚しつつ、実際には椿山とはかなり異なるアプローチによって、やはり中国画由来の各種主題や題材、あるいは中国の絵画技巧の吸収に腐心した絵師だったこともまた、紛うべからざる事実なのである。北斎画には時代を超えた普遍性が備わっており、その造形が言語を介さずとも多くの人々を魅了し讃仰される状況については、言うまでもなく19世紀後半のヨーロッパにおけるジャポニスムの隆盛と、その中で果たした北斎の甚大な役割を知れば証明できよう。他方、北斎の絵画芸術そのものに立ち返ってみれば、その作品には濃淡様々な形で中国の美術・文学などの文化事象を読み解くことが求められるのである。以下には、おもに後者のうち、中国の清朝絵画に端を発する日本の南蘋派（長崎派）の画様と、北斎との接続状況とを整理しておきたいと考える。

北斎花鳥画の淵源

北斎が、江戸の浮世絵に「明画」、つまり中国の画風を取

り入れた斬新な絵師であると同時に代人に評されていたこと、そしてその作画にあたっておそらく直接的に参照された日本の漢画系絵師による絵本が複数認められる事実については、すでに指摘したことがある*⁴。そこでは皮肉なことに、北斎を卑下し攻撃する前掲の文人画家たちが渴仰する如くに依拠した、明末清初の画譜『芥子園画伝』の和刻本そのものを北斎も参照している状況が確認できるほか、漢画系である狩野派や邦人の南蘋派絵師が手懸けた画譜類からも、画譜の構想や画面形式、さらには花鳥画の版画や版本へと展開した各種の図様や筆触を学んでいる事例があり、そのいくつかを具体的に例示しつつ紹介した。ここでは重複の愚を避けて、上記とは異なる別の角度からもう一度その問題を再説しておきたい。

もともと北斎の場合、ストレートに中国の主題、題材を描く機会は、読本挿絵や絵画などの事例でも明白のように、他の浮世絵師に比較すれば多かったといえよう。中国画の主題や題材、筆法等の日本への移植に情熱を注いだ狩野派などの旧漢画系絵師や文人画家ほどには顕著でないとはいえ、北斎作品に関してはかつて、中国明朝の浙派や清朝の袁派などの絵画作例との描法の近似を読み解く向きさえあったほどである。けれども近年は十八世紀中期に日本に渡来した清朝画人たち、とりわけ花鳥画を得意とした浙江省呉興出身の絵師、沈南蘋とその一派との関係を取りあげる考え方がもっとも有力である。

南蘋派からの学習による北斎の描法については、その樹木や土坡の執拗な斑点描写について過去に安村敏信氏が指摘しているが*⁵、そのことは版画や版本挿絵以上に絵画作例ではより明瞭である。たとえば北斎時代の絵画における点苔や土坡の点描の画法、すなわち、墨点の上に緑青や白緑を置く描き方などは、南蘋派絵師の作例から明確に模倣、吸収されている。今言及しているのは賦彩、筆法の問題だが、さらに花鳥画では、表現様式それ自体についても同様の傾向を看取することが可能である。清国人の沈南蘋や宋紫岩とともに十八世紀前半に長崎に渡航した清朝画人のうち、南蘋の弟子筋にあたる高鈞や鄭培らによる動感を伴う花の描写は、確かにもっとも北斎画の特色に近似している。一例では、北斎の七十代の花鳥版画群が商業的には成功しなかったとはいえ、従来の浮世絵流の花鳥版画とは表現の点で明らかに一線を画する挑戦的な試みであった。著名な作品であり再説を要しないと思うが、たとえば牡丹や芥子がみせるその姿形は動感を孕み、花冠全体が風に揺れるかの如き表現を示している（図

1・2)。これを前述の清朝画人の作例と比較すると、高鈞の『四季花鳥図巻』（京都国立博物館）（図3）、鄭培の『百虫図巻』（図4）や『鳳牡丹図』（神戸市立博物館）はいずれも、風に煽られるような躍動感を持ち味としており、七十代の北斎花鳥版画のほか、同じく晩年期の同人の版刻画譜（『北斎写真画譜』

『北斎画式』『良美麗筆』など）に収められた草花主題の作例の一部を想起させる。けれども、彼ら清人画家たちの描法が、現実には師匠筋にあたる南蘋よりも高雅さや写実性に劣る、と長崎派研究者らが評する点は傾聴に値し、その逆説として、南蘋作品にはない通俗性を備えているとみられる点がこ



図1



図2



図3



図4

とさらに注意を惹く。過去の研究では、それら清朝画家の作品と北斎画とを直接向かい合わせる論述もあるのだが、ここで両者を直結させて説明する手法は正直に言えば大いに躊躇される。なぜなら、南蘋とともに来日した彼らの絵画遺品は非常に乏しく、江戸の地に暮らす画人がそれらを実見できたかどうかは、定かではないからである。版本という印刷媒体を経る場合を除き、中国人の絵画と北斎との影響関係、若しくはもっと核心的な因果関係を語ることは、現実には難しい。

もともと南蘋の花鳥画風は明代の呂紀の作例との近似が指摘され、それは南蘋の師である胡湄を通して学んだものと解されており、そのような中国人画家による絵画作例からの直接的な学習であれば、豊麗な賦彩や精緻な筆触も学び取ることができよう。だがそもそも、南蘋は往時から弟子による代作や偽作が甚だ多く、需要が高かったという事実が存在し、その実物をみられる機会は江戸期の東国ではさらに乏しかった、という印象は拭えまい。また、南蘋の弟子や周辺絵師たちの作例はさらに伝存作品数が極めて限られており、つまりこうした状況からすれば、得難い清朝画人による名画を北斎が実見できる機会は、積極的には認めがたいといえよう。十八世紀後期の都の画壇は、南蘋派受容が積極的に進んだ時代と解することができるものの、十九世紀の北斎の場合、ただでさえ実見が困難な清朝画家の作品から直接学ぶ機会はほぼなかった、と考えた方が妥当であろう。

だとすれば、北斎はいったいどこから南蘋風を学んだのか？そこで注目すべきは、個々の絵師ごとに軽重の差はあるものの、さまざまな形で南蘋風を自己の花鳥画に取り入れた、北斎に先行する多くの日本人絵師たちの絵画作例である。南蘋弟子や周辺絵師とされる高鈞らの作例のうち、とくに花の形態や向きにとりどりの変化を与えて、ときに揺れ動くかのようにもみせる花卉の描写は、おそらくはその通俗性ゆえに、現実には多くの江戸時代の絵師たちによって学ばれ、作例として展開した軌跡をそれらの実作品から伺うことができる。以下にこの問題を整理してみよう。

南蘋派風をものする幕末の邦人絵師

ときに十八世紀後期には、応挙をはじめとする写生画派、若冲を代名詞とする奇想画派など、日本絵画史上に綺羅星の如き活躍をした優れた絵師たちが族生した。なかでも、往時都の評判記『平安人物志』ではその筆頭に位置付けられる応挙は、新奇な画法でインパクトのある南蘋風をも学んではいるようだが、それは往時応挙に次ぐ人気を誇った若冲ほどに

は熱心ではなく、むしろ狩野派、あるいは舶来の宋元明画に学んだ上で花鳥のリアルな、しかしあくまでも自然な表出を心懸け、自らの画風として展開している*⁶。ただし、応挙の率いた円山派から幾分変容しつつ勢力を拡大した四条派絵師の時代に入ると、本来応挙を発端としながらも、その下流には南蘋風を全面に押し出す作例を残すものがあることも知られる。ここでは岸派初代の名手、岸駒の作例『牡丹に蝶図』(図5)を紹介しよう。三輪の花をつけるこの富貴草は、花卉の形状をひとつずつ丁寧に描き分け濃淡をつけて彩色し、しかもそれら花のとりどりの向きや動感が南蘋風を顕著に示している。岸駒は応挙入門以前には南蘋派を学んでおり、ある意味このような画様を示すのは当然ではあるが、十九世紀前期の都における人気絵師の作風を示す好例である。

今しがた草花図の題材として好まれた牡丹をとりあげたが、同一題材でこれとよく似た表現様式を備える図様が、南蘋風を学ぶ絵師たちにより引き継がれ、共有された事例を紹介すべきかと考えている。牡丹の花冠に変化や動きを持たせた表現をとるこのような図様は、江戸画壇でもときに図様そのものを引き継ぐかたちで試みられていることを示しておくべきだろう。

南蘋風は、現在では秋田蘭画の名で知られる絵師たちの作例にも深く浸透しており、背景の遠近表現を除けば彼らもほぼ南蘋派と認めてよいほどに、似通った表現を試みている。図示するのは小田野直武『岩に牡丹図』(図6)であるが、赤みと青みをそれぞれ賦した華やかな牡丹は、花冠それぞれが異なる方向を向いてその存在を主張する。あるいは、同人の『牡丹図』(図7)など、僅か二輪の花のひとつをわざわざ真横からとらえ、萼などがのぞく裏側をなめるように描くのは、そのもっともわかりやすい図例といえよう。こうした南蘋派風を体現する花卉花木の図は、それまでの同主題の作例とは大きな径庭がある。宋元明の中国画に範をとる日本漢画において、その中心に位置する歴代の狩野派絵師たちが同じく牡丹を描くとき、あたかも安寧秩序を理想とする徳川政権そのままに、受け継がれた図様を用いて揺ぎなき堂々たるその姿を、動きを少なく優雅に描き上げるのとは、まったく異なる表現の志向なのである。

さらに続けて牡丹図をキーワードに探せば、伊勢長嶋藩主で南蘋風を木村兼葭堂に学んだ大名絵師、増山雪斎(図8-1)や、江戸の宋紫石門に学んだ蝦夷松前藩主の弟・蠣崎波響(図9)にもやはり同様の表現がみられ、それらは日本の十八世紀画壇における南蘋風の浸透を雄弁に物語るものであろう。とりわけ、掲出の雪斎の三幅対のうち向かって右幅(図



図5



図6



図7

8-2) は、紫色を呈する牡丹が風に弄ばれる姿をあらわしている。先に清朝画人らに同様の表現があることに触れたが、やはりこうした動感豊かな花卉の表現も、少なくとも北斎以前の日本の南蘋派絵師が繰り返し試みたことは明瞭である。

つまり、狩野派とは異なる新たな漢画、あるいは唐絵の描法を、北斎はその末流にあたる日本人絵師の作例を手本として学習した、というのが小解となるのである。

以上のように、花鳥画におけるふたつの重要な要素を抽出することは、十九世紀の花鳥図の展開における北斎の立ち位置をも明確にする。

まずひとつめ、北斎の草花図に特徴的に見受けられる「自己主張する花」は、七十代の版画作例で展開したのちに、自ら手懸けた濃麗な賦彩が目を惹く八十八歳最晩年の『菊図』双福(図10)において、その最終形を示している。これについてはすでに述べたように、南蘋派の邦人絵師を経由して学

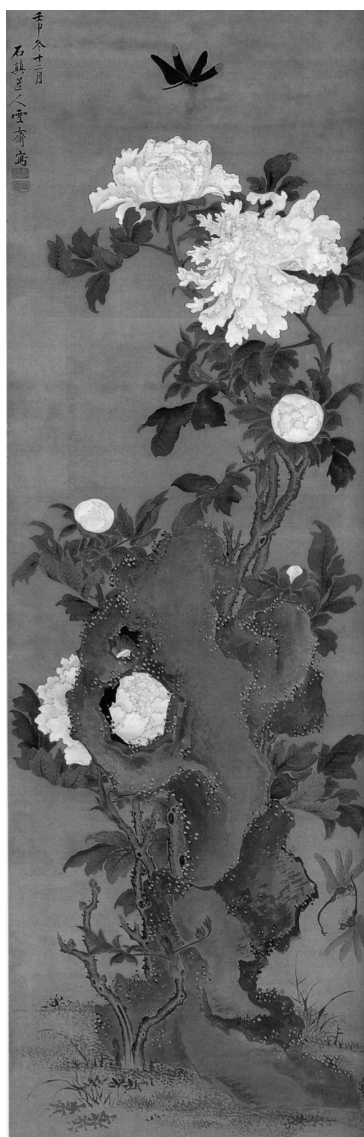


図 8-1



図 8-2



図 9

んだ花卉の形態アレンジによる画面構成であり、変化や動きを伴うことで北斎の草花図に新鮮な造形感覚をもたらしたものである。円熟した北斎晩年の花鳥画風は、遠い昔、いまだ四十代の若き北斎号時代に私家版摺物で描いた、まだまだ大人しく控えめな牡丹（図11）などとは大きな隔たりをみせ、甚だしき変容ぶりをみせつける。

またもうひとつ、北斎の花鳥版画等で取り上げられる花を揺らす表現、あるいは「花散らしの風」と呼びたいくなるよう

な表現の作例も、やはり邦人の南蘋派絵師の好む表現であったことを認めてよいだろう。ただ、このテーマはひとつの時代様式として考える必要性も痛感する。北斎とほぼ同年代の江戸琳派、酒井抱一の『夏秋草図屏風』草稿（図12）などが典型的な例だが、向かって左隻の秋草は、野分を想起させる強風に煽られ翻弄される儚い秋の草花を描いている。抱一が独自に採用した同種の写生的表現の土台は言うまでもなく、彼と親交を結んだ渡辺南岳らとの関係からも、都由来の写生



図10

画派である応挙門人たちの作風にその類似例が認められる。応挙その人が中国画からの学びを経ているために、道筋としてはこの表現も来舶画人の作風に端を発し、日本人絵師による受容と変奏を経て、十九世紀の江戸琳派の草花図表現として結実した、と考えるべきだろう。抱一の草花図については、和の文学的情趣を横溢させる点でやや異なる高雅な表現にたどり着いたとはいえ、同時代の花鳥画へ幅広く目配りすることで得られるこうした認識も、単純に清朝画人と江戸の浮世絵師北斎を結びつけることを大いにためらわせる材料となる

のである。

このように、北斎の花鳥画の習画状況を跡付けてみたところだが、もっとも重要なことからは、冒頭にみた北斎による牡丹や芥子の表現は、あの「神奈川沖波裏」でも指摘されるような、四千とか五千分の一の静止した画像をとらえる彼独自の特異なカメラ・アイで、まさに須臾の間、花卉や葉が風に翻弄されている一瞬の姿を南蘋派絵師以上に精密に捉えている、という事実であろう。このポイントが指摘されなければ、北斎花鳥画は南蘋派花鳥画の単なるエピソードに過ぎないと評するに等しいという事実を、肝に銘じておく必要があるはずだ。

なお、晩年の花卉版画において、自生する草木の根を描かない、という北斎の花卉の描写は、巨視的にみれば、桃山末から江戸初期の俵屋宗達の和歌巻下絵各種や、そのDNAを引く尾形光琳の『四季草花図巻』(図13)にみるそれとも共通するところがある。つまり、主要な題材である花のみをクローズアップし、根元をトリミングするという描法であり、そこには装飾性を強調する日本絵師のデザイン的感觉が優位な花鳥画の特色を、南蘋風写生を加味して誕生した北斎の版画の上にも読み解くことができそうである。もともと南蘋派の絵師も、画卷などでは根元を描かない傾向はあるが、しかしながら北斎は壮年期、北斎号時代からたとえ条幅の花鳥画を描く場合でも、たとえば『竹鶏図』(図14)のように自然の中に自生する草花を、その根から描くようなことはなかった。またずっと後

年の為一号時代の『軍鶏図』(図15)でも、南蘋自身やそこから学んだあの若冲らが常套とする、画面下部に斜めに傾きつつ手前側に落ち込む土坡の線を入れることを、しなかったのである。この辺りに、表現様式としての北斎の花鳥画の確立を見出すことができよう。そのような花鳥画やその周辺作例には、世俗向けの浮世絵流というべき北斎流の構図法があり、手本とした多くの漢画とは異なる妙技や味付けを認め得る、というべきだろう。

ところで、本稿ではすでに語るべきゆとりがないが、北斎

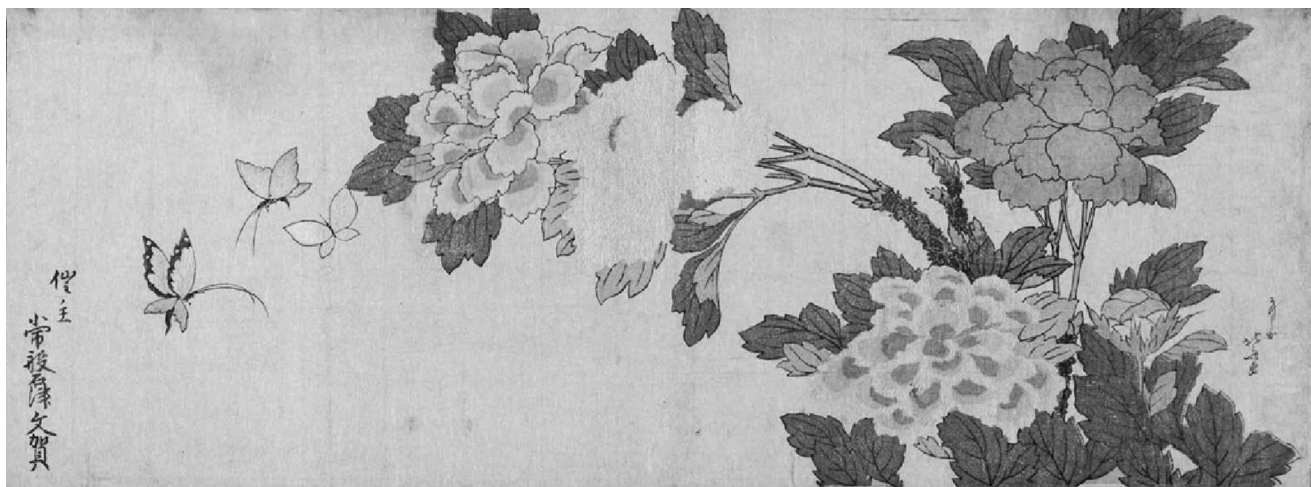


図 11



図 12

は各種の鳥の絵も描いており、ことに今しがた触れたばかりの題材では、晩年の鶏図がことに面白い。なぜなら、擬人化された鳥は、拗ねたような、睨みつけるような鋭い視線をこちら側に送ってくるからである。

そのようなクセの強い鶏にもっとも近い表現をとる先例としては、たとえば南蘋派の絵師では黒川亀玉の『柳鶏図』（図16）をあげるべきだろう。鶏とはいえ多くの種類が存在するのはまず前提だが、本家の南蘋の鶏図と比べても、亀玉のそ



図 13

れは眼光鋭く、やや細身で攻撃性がむき出しであり、野生の鶏の闘争心を表出する画風だ。まさしく家禽と呼ぶのが相応しい穏やかな本家の南蘋のそれ、あるいはそれと似て品のよい応挙などの鶏にくらべると、鶏や軍鶏を描く北斎の絵は、南蘋に端を発する十八世紀の日本人の南蘋派絵師の作例を経て、さらに先鋭化されていることがわかるだろう。

いずれにしても、北斎が学んだものが、日本に伝わったのちに世俗化の方向に進んだ和製の南蘋派であったことは、もはや明瞭であるといえよう。

勝川派出身の北斎と、宋紫石

十八世紀の清国からの来舶画人では、沈南蘋のほかに宋紫



図 14



図 15

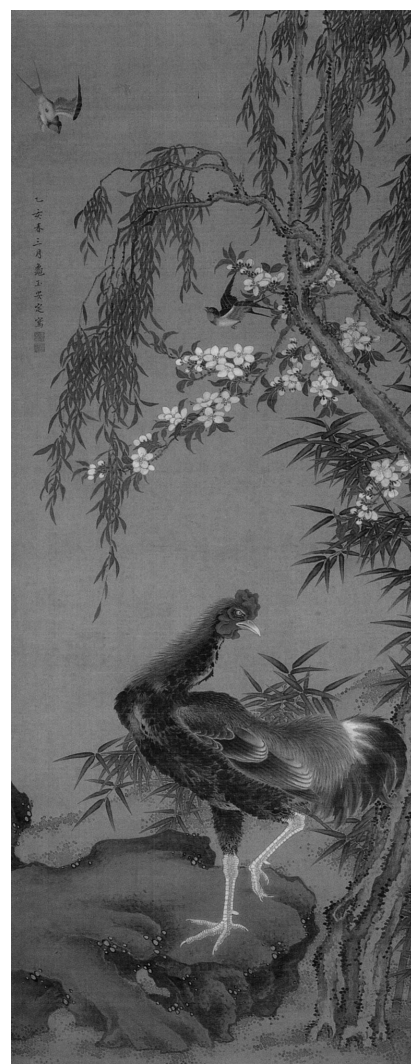


図 16

岩の名も記憶されるが、その門人の日本人絵師、宋紫石（楠本石溪）も、活躍の場である江戸画壇に大きな影響をもたらした人物である。

最初、南蘋門人の熊斐に学んだ経験を有する紫石は、評判の南蘋派絵師として酒井忠以や抱一、松平乗完ら複数の大名屋敷に出入りしていた経緯もあり、そうした場を介した芸文世界での接点から、折に触れて浮世絵師と交わった確かな痕跡が認められる。わかりやすい事例では、紫石は人気絵師の北尾重政、勝川春章と協力して、福祿寿三星やつしとおぼしき合作の大幅も残しているほどだ^{*7}。また、おそらく春章

号の二代目を継承した絵師は、紫石の手懸けた鳥の絵手本の貸借について馬琴と相談した事実もあり（『曲亭来簡集』、国立国会図書館）、つまり彼ら勝川派内で十数年もの長い期間その画技を培った北斎は、互いに所属する絵師集団カテゴリーが異なるとはいえ、そもそも紫石とはさほど遠隔でない位置で活動し、彼らに熱い視線を向けていた浮世絵師のひとり、と言ってよいはずだ^{*8}。言うまでもなく、宗理号から北斎号時代にかけて発表した狂歌絵本や洋風版画のなかには、紫石の門人司馬江漢による銅版画の図様を参照し、そのうえに陰影法を模倣した複数の風景があることもまた、重要な事実

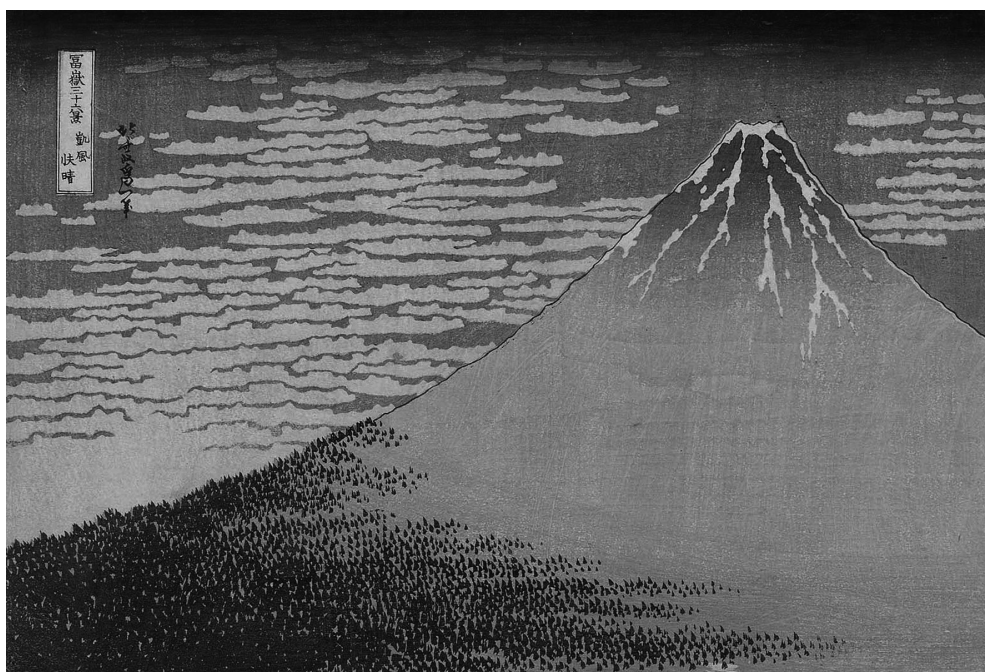


図 17

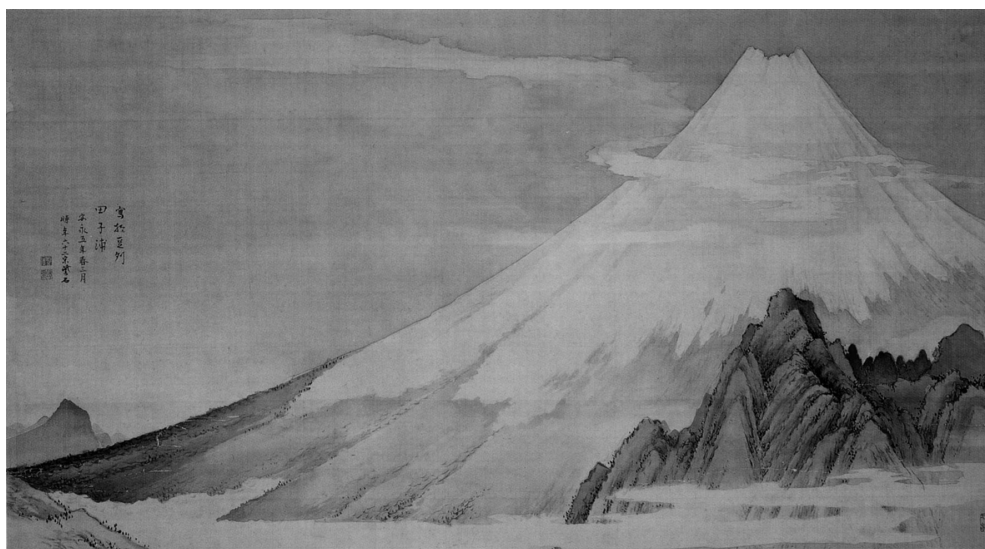


図 18

として我々の脳裏に刻まれている。

後年七十代の為一ノ末期時代に手懸けた、あまりにも有名な北斎の赤富士などの版画（図 17）では、人の登頂を阻むように山頂へ向けて鋭角に尖っていく山体の形状が、あまりにも奇抜で个性的に過ぎるのだが、してみればその造形の祖型はいったいどこから齎されたのだろうか？ 山容そのものが酷

似する先例については従来指摘がないようだが、おそらくは宋紫石の『田子浦富嶽展望図』（大和文華館）（図 18）以外にはないだろう。安永五（1776）に描かれた本図のトリミングについては言うまでもなく、むしろ焦点となる山体の形状でも北斎はこの図に倣った、と言いたくなるくらいに、両者は瓜二つである。古来日本に富士山の絵図は数多くあるといえ

ども、これほどまでに極端な尖峰の描写は、他の絵師にはあまり類例を知らないからだ。ただし、版画ではない紫石のこの絵画一点そのものを北斎が実見した上で、赤富士が出来あがった、などと短絡に結論づけるつもりはないことも、念のため申し添えておくべきかと思う。

北斎の場合、山体を思い切りよくピンクや赤という異色の色彩でシンプルに摺り上げて、同時にその背景に、まるで抽象的な舞踏の舞台背景の如くに思い切りよく様式化、文様化した鯛雲をあしらっている。当然そこには大きな構想の飛躍があり、だからこそ北斎の赤富士が世界中に知られるアイコンとなり得たのであろう。北斎の絵にさまざまな要素を読み込むことは研究上の重要な課題だが、冒頭に述べた文人画家たちのように、およそ高踏、あるいは術学とは無縁の極北と呼ぶべき位置にある、貪欲な俗世の住人北斎ならではの絵画芸術の本質については、決して見誤らないようにすべきである、と改めて提言しておきたいと思う。

図版転載

- 1, Peonies and Butterfly, from an untitled series known as Large Flowers, 11.17593, Museum of Fine Arts, Boston
- 2, Poppies, from an untitled series known as Large Flowers, 11.17594, Museum of Fine Arts, Boston
- 3, 『中国絵画総合図録』第三巻、東京大学出版会、昭和五十八年
- 4・5・6・8・9・16
『江戸の異国趣味：南蘋派大流行』図録、千葉市美術館、平成十三年
- 7, ColBase (<https://colbase.nich.go.jp>)
- 10, 『浮世絵ギャラリー1・北斎の花』小学館、平成十七年
- 11, Peonies and Butterflies (Surimono), 11.20428, Museum of Fine Arts, Boston
- 12, 『琳派芸術の継承と創造』出光美術館、平成十八年
- 13, 『琳派』第一巻、しこうしゃ、平成元年
- 15, 『北斎肉筆画大成』小学館、平成十二年
- 17, Fine Wind, Clear Weather (Gaifū kaisei), also known as Red Fuji, from the series Thirty-six Views of Mount Fuji (Fugaku sanjūrokkei), 21.6754, Museum of Fine Arts, Boston
- 18, 『宋紫石と南蘋派』、至文堂、平成五年

註

- * 1 華山はいわゆる現代語の写生を意味する語として「写真」という言葉も用いており、ここでいう「写生」とはむしろ「生意を写す」こと、つまり「写意」と同義であるとも考え

られる。

- * 2 あくまでも版本作品での話題だが、椿山の師華山は、北斎とは『日光山志』（天保八年刊）挿絵で競作したこともあり、また若き日には往時出版途上であった『北斎漫画』に触発されて、『一掃百態』（未刊）を作画したことも知られる。一方、北斎門人北馬とは谷文晁の写山楼にて面識があり、華山らが催した甲乙会を北馬宅で開いた記事もあるとする。北馬弟子の土屋遊馬とも知己であったと伝えるが、以上については、北馬が御家人出身であること、またその後は画工から本絵師に転じたと評されたことなども考慮すべきであろう。なお椿山自身は、他の書簡では北斎門下に入りしていた浮世絵師、溪斎英泉にも言及した箇所がある。華山については、若き日の北斎と協業したことで知られる曲亭馬琴の『玄同放言』（文政元～三年刊）に挿図した事例があり、その馬琴の依頼により、北斎門下の北溪を同人作の挿絵画工に斡旋することさえあった（「馬琴宛華山書簡」文政十二年四月二十九日付）。そのような意味では、元来画作が貧苦故に生計を立てるための選択であったとはいえ（『江川英龍宛華山書簡』天保八年十月二十九日）、華山を始めとする関東文人画家と同時代を生きた浮世絵師北斎らの江戸での生活空間は、十分に重なっていたとみることができよう。
- * 3 「浮世絵」の本質については、拙著『うき世と浮世絵』（東京大学出版会、平成二十九年）を参照されたい。
- * 4 拙著「北斎の漢画学習——独学で習得した漢画の図様と筆法」『MUSEUM』615号、東京国立博物館、平成二十年、35-53頁。
- * 5 同「江戸時代諸派に与えた南蘋派の影響」、鶴田武良『宋紫石と南蘋派』至文堂、平成五年、94頁。
- * 6 応挙の号（名でもある）は、宋末元初の画人、銭舜挙に由来することはあまりにも著名である。
- * 7 大和郡山藩の藩主柳沢信鴻は、残された日記より、紫石、重政、春章の三者いずれとも関係を結んだことが判明する有力なパトロンの一入である。拙著『浮世絵とパトロン』慶應義塾大学出版会、平成二十六年、117-120頁。
- * 8 宋紫石からの北斎の筆法上の影響については、辻惟雄『北斎』（ブックオブブックス日本の美術31、小学館、昭和五十七年、111-112頁）にすでに言及がある。なお余談だが、浅草にある紫石の墓所、徳本寺は、勝川派絵師の春好らの菩提所、善照寺とは東本願寺別院の参道を挟んで差し向かいの位置にあり、これも当たり前の事柄ながら、南蘋派絵師と浮世絵師らの江戸での生活空間の輻輳ともいえる状況が浮かび上がる。