

## 秋田蘭画の不思議

### ——小田野直武とその同時代世界

#### 一、秋田蘭画と私

いわゆる秋田蘭画の作品の数々は、近ごろはかなり容易にその実物を眼にすることができるようになった。日本絵画における近代的写実の系譜をたどる展覧会などというところ、大概はその始めのほうに小田野直武の『不忍池図』や佐竹曙山の『松に唐鳥図』などの大作が、平賀源内の『西洋婦人図』、司馬江漢の『異国男女図』双幅といった作品とともに陳列されていて、そのたびに「やあ、ひさしぶり」と再会をよろこぶことができる。そしてそのたびに、少しづつなにか新しい発見をし、それまでになかった新しい感触をえて帰る。私にとって直武や曙山はいまや三十数年来の旧友という感じでさえある。

さまざまなかたちでの画集もすでに何通りか出ている。「洋風画」

としてくくられて美術全集の一巻に収められていることが多いが、秋田蘭画だけの画集でも、最近の武埴林太郎氏編の秋田魁新報社版（一九八九）にいたるまで、私が知るだけでももう三冊、あるいは四冊になるだろうか。そして新しい画集が出るたびに、収載される作品の数は少しづつふえ、研究も着実に進んできている。<sup>(1)</sup>

なかでも一九七四年の三一書房版の『図録秋田蘭画』は、戦前の平福百穂著『日本洋画曙光』（一九三〇）以来のはじめての大型版画集で、カラー版も多く、画期的なものだった。その刊行を祝う意味で、共同編者である秋田蘭画の三羽鳥、そして私が秋田蘭画といういつもお世話になっていた太田桃介、武埴林太郎、成瀬不二雄の三氏に駒込の拙宅において、歓談の一夕を催したこともあった。桃介先生は、ひとことにホスピタリティとは言っても、それが秋田、角館ではどれほど真に心暖まるものであるかを、いつ

芳賀 徹

も身をもって示してくれた方であったが、あの温顔も、いまはもう世にない。

角館の、フランス式洋風をとり入れた武家屋敷というその太田邸で、佐竹義躬や平福百穂の作品を次々に見せていただいたのは前後何回におよぶことか。あるときは私ひとり、あるときは東大の大学院生十数名を引きつれて、またあるときは出版社の編集者や、歴史に興味をもつ大蔵省の少壮官吏とともに。この最後のとき（一九七五）など、絵を見せていただいたあとに、庭に面した一室で春蘭の和えものを肴に酒を御馳走になっていると、庭先のはとんど満開の枝垂桜しだれの老木のむこう、桜の背後の黒々とした杉山の上に、なんと黄金の満月が昇ったのである。

だが、私をはじめて直武の『不忍池図』のほんものを見たのは、右よりもさらに昔で、一九六〇年代の後半のころだったのではないだろうか。私はそれが秋田県庁にあることを聞き知っていた。それで、季節も忘れたが、山形への旅から足をのばして、一人で秋田を訪ねた。千秋公園の藤田嗣治などを見たあとに、県庁に行き、問い合わせるると絵は知事室にあるという。見せて貰えますか、とたずねると、受付の女性は「ええ、どうぞ」という。少々驚きながらも階段を上って知事の執務室に行くと、さいわい知事閣下は留守で、その大きなデスクの後の壁に直武はかかっていた。すばらしい、うらやましい、の一語に尽きる。私はかつてフィレンツェのウフィチ画廊で

ボティチェルリの『ヴィーナスの誕生』や『春』を見たときと同じほどに入念に、メモをとりながら、舐めまわすようにして『不忍池』を眺め、これに堪能したのである。

それと同じときか、もう少し後か。私は一夜、秋田市内の武埴氏邸にいて、ここでも御馳走になっていた。そして翌日、武埴先生の紹介と案内で同市内の奈良家を訪問して、広い座敷いっぱいのお福に接したのである。曙山の『湖山風景図』が壁に掛けられて、私はほとんど葉書き大ともいふべきこの絵の意外な小ささに驚き、なおかつ奥へ奥へと誘いこむような湖畔の道の魅力にその画面の小ささを忘れた。南蛮更紗で装釘された『曙山写生帖』を一枚一枚ゆっくりと繰り、その昆虫写生の筆致や「画法綱領」の楷書の文字を見つめていると、ほとんど生身なまみの曙山、そして曙山の魂のおのきに、敢えて触れてしまっているような気もした。その画帖から眼をあげると、こんどは壁に渡辺崋山の『千山万水図』が掛けられ、座敷の奥には平福百穂の大きな『母仔牛図屏風』がひろげられていたのである。

秋田蘭画の作品の数々は、こうして私にとってはそれらに接したときの季節や場所やまわりにいた人々の思い出と、わかち難いほどからみあい、結びついてしまっている。芸術作品の鑑賞とは、絵にせよ音楽にせよ演劇にせよ、本来そのような、あるときの個人的体験としての意味合いを避け難く帯びてしまうものでもあるだろう。

三一書房版の『秋田蘭画』が出たとき、私はそのようなニュアンスをもこめて、宣伝パンフレットに次のように書いたことがあった。しかもこの短文は、パンフレットの締切りに遅れて届けられたので、別紙に印刷してパンフレットのなかに挿入されるという始末だった。紛失してしまわないうちに、ここに再掲しておくことを許していただこう。

### 秋田蘭画の光芒

小田野直武という美しい名前に惹かれて、今年になって二度、角館を訪れた。一度目はひとりで、純白の雪の降りしきる武家屋敷の町を歩いた。二百年、三百年の縦の大樹が、ときおり風に雪を払い落していた。二度目はつい先日、大学院生たちと、千秋美術館の「秋田蘭画展」を見てから立ち寄った。松庵寺に「絶学……」とだけ読める直武の小さな墓を見つけて、女子学生たちは一房の黒い葡萄をその前に供えた。

直武やその主君佐竹曙山に強く心を惹かれるのは、彼らの作品が東西文化衝突の現場証言としていまなお前衛的な緊張美をはらんで美しいからだではない。あれだけの心理的な奥ゆきの深さを湛えた作品を残して、二人とも三十代で、相ついで死んでしまったということが、なにか痛切に私たちの胸に響くのである。

直武の死の前年、彼らの師平賀源内が獄死した時、源内の親友の一人は「半百の齡よほひなを志の遂げざる事をさぞ口惜くもあるべきと、今はの時の心さへ思ひやられて胸ふさがりぬ」と歎いた。まして半百（五十）にまだまだ遠くて逝いった曙山・直武の無念さを思いやるとき、私たちはいまなお長い追悼の声をあげずにはいられない。曙山は『湖山風景』のあの太樹の並木道の奥に足早に消えていってしまった。直武の霊はいまだに『不忍池』の広い空のかなたに、『笹に白兔』の暗灰色の背景のなかに、去りかねて宿っているように思われる。

だがその彼らにも幸福がある。それは、角館の町も秋田の田園も今日なお深々と美しいことである。そして彼らの霊の守役のようにして、角館には平福百穂のあとをつぐ太田氏がおり、秋田には武埴氏がいることである。遠い奈良からも毎年のように成瀬氏が馳せ参じるのだという。この三学究の長年の愛着をこめた本画集の出現によって、近代日本の夜明けの空に流れ星のように光って消えた秋田蘭画家たちの魂は、再び私たちの心に澄んで親しげな光芒を送ってくるにちがいない。

（一九七四年十月）

### 二、平賀源内との邂逅

こうして私も私なりに徳川日本の洋風画、なかんづく秋田蘭画と



平賀源内像 森島中良筆

のつきあいを深めてきた。だが、すぐれた画家の作品ならばどんな絵についても生じることなのかもしれないが、いくら親しみを増しても最初に見たときの一種の驚き、不思議の思いがなくならない。いや、その画家のことを少しでも知るようになると、かえって驚嘆の想いが大きくなる、ということがある。直武、曙山の画業についてはひとしおその感が深い。以下、秋田蘭画をめぐるその驚きのいくつかと、それについて私が調べ、考えたことを述べてゆくこととする。

その第一は、なんとといっても、秋田蘭画と呼ばれるこの洋式画法による絵画が、十八世紀半ばすぎの日本で、それも「奥の細道」の

さらに奥の出羽の国の、どんな主要街道からもはずれた角館などという小さな町で、発生し、開花し、やがては逆に江戸にまで移植された、ということである。徳川も半ばをこえたころの日本で、あの薄い闇を漂よわせているように思われた列島の東北の一隅で、そのようなことが起りえたということが、私たちの、あるいは私の、第一の驚きであった。そしてそのことを不思議がるころから、歴史はまた新しい眺望を私たちの前にひろげはじめた。

その蘭画の種を秋田に伝えたのが江戸の浪人学者平賀源内（一七二八—一七九）であったことは、すでに誰でもよく知っている。そしてまず角館で、この恰幅のいい江戸の光源内にはじめて邂逅し、その場で源内からオランダ絵への開眼をうながされたのが、秋田藩角館城代に仕える青年武士小田野直武（一七四九—一八〇）であったことも、もちろんいまでは広く知られている。だが、いったいどうして、安永二年（一七七三）七月もおそらく半ばすぎの秋の一夜、角館の造酒屋の一室で、初対面の者同士の間にもこのような一触即発の対応がなりたちえたのか——そのこと自体がまことに面白く、たしかに驚くに値することと思われる。

平賀源内は鉾山技師吉田理兵衛を伴って、同安永二年六月二十九日に江戸を出立、奥羽街道を秋田へと向かった。極度の財政難に悩む秋田藩の招聘に応じて、阿仁銅山をはじめ同藩領内の鉾山の検分と再開発を試みるためであった。『物類品鑑』<sup>ひんしやう</sup>（一七六三）という博

物理学の大著をもつ源内は、当時奥秩父中津川の鉄山の開発と経営に腐心しており、専門の山師として、またおそらく自称「古今の大山師」としても、広く世間に名を知られていたのである。

源内と理兵衛は山形、新庄と羽州街道をたどって雄勝峠をこえ、江戸から十日余りの旅で七月十二日院内銀山着。そこで一働きしてからいよいよ阿仁へと向うべく、増田、横手、大曲をへて北上し、角館にいたった。旧暦の七月半ばだから、まだ残暑はあっても朝夕は北国の初秋の風が肌にこころよいころである。角館では前記の横町の造酒屋五井孫左衛門の家を宿とした。

その滞在中に小田野直武との間に起ったことについては、平福百穂が『日本洋画曙光』に書き残してくれた、当時からの伝聞によつてしかわからない。だが、人口が何千あったのか、城代支配の小さな町で、江戸から来た「何れ一通り之者ひとあはニハ無しと被存ぞんぞん」る「奇才」(大山六左衛門・太田伊太夫記連書<sup>(2)</sup>)と、その後数々のドラマを生むこととなる町内旧家の才人武士とに関する伝聞は、おそろく代々大切に語り伝えられてきたものにちがいない。当時源内が鉱山事業を進めていた奥秩父の山間でも、実に昭和のはじめまで、この異能の人についてさまざまな言い伝えが生きて語られていたのである。

この角館の伝聞によると、源内は宿舍の五井家でたまたま飾られていた屏風の絵に目をとめ、その絵師が町内在住の小田野武助(直

武の通称)と知って、これを宿に招いたのだという。それが、どんな屏風絵だったのかはわからない。だが、源内の眼にはなにか見どころがあると思えたのになにかいなく、さすが源内先生、なかなかの目利きだったということになる。見こみがあると見立てた上で、源内は武助に鏡餅を真上から見たところを描いてみよ、といったというの有名な伝聞の第二段である。武助もこのにわかな注文にはなにか裏があると気づきはしたろうが、どう考えて描いてみてもただの円にしかならない。するとさっそく源内は、これではお盆だか輪だかわからぬではないか、とけなした上で、はじめて洋風の陰影法による立体感の出しかたを教えたのだという。

話がうまくできすぎているようでもある。だが、一度はったりをかけて相手を戸惑わせた上で、これをわが陣営に帰順させるなどというのは、いかにも源内流のうまい説得術であるから、これは意外にはほんとうの話なのかもしれない。源内は右の一幕のあと、さらに室内の行燈の明りを近づけて、物のかたちを正しく表現するにはこうして明暗をはっきりさせ、色の濃淡をつけるのだと教えた。そして持参した蘭書を取りだし、その挿絵を見せながらさらに洋風画法というものの大要を説明してくれたのだという。

小田野直武はこのとき満で二十四歳、おそらくこのときまで秋田領はおろか角館周辺からさえめったに外に出たことのない淳朴な、というのが語弊があるとすれば一途な、絵好きの青年武士だったの

であろう。それに対したのが、このとき四十五歳でなお野心満々、海千山千の迫力に奮む鳩溪平賀源内、その鳩溪先生が見どころありとてわざわざ呼びだし、絵の實際に即して懇切に教えてくれたのだから、直武青年が一気にこれに心酔しないはずはなかった。

源内は角館から真直ぐ北に大覚野の山道をこえて阿仁銅山に向かい、そこで一と月ほどか、本格的な検分と精錬指導をおこなった上で、能代経由で秋田（当時、久保田）に出た。やがて九月初めには、そこからまた北にひき返して大館附近の沼館で針丹山（垂鉛山）を発見して、ここでも一と月ほど開発を試みたが結局は失敗に終わったと武埴林太郎氏は秋田藩の資料によって跡づけている。そしてなにより興味深いのは、その源内の鉱山探査の旅の間、少くとも九月半ばまではすでに直武がこれに同行していたらしいことである。直武にとっては予期もせぬ運命の新展開であったろう。新しい学問や思想への開拓者兼煽動者としては比類のなかった鳩溪先生から、角館の一夜にすぐひきつづいて直武は、洋風画法のみならず本草・物産の学にまでわたって、一気に、約二ヶ月の短期集中の直接指導を受けたのである。

源内は十月半ばすぎに秋田にもどると、領内検分報告の会議をおこない、ちょうどお国入り中の藩主佐竹義敦（曙山、一七四八—一八五）にもおそらく拝謁を得たりして、金百両という大金を謝礼に貰って、十月二十九日秋田発、江戸に向かった。そして驚くべきこと

に、そのときにはもうほとんど「角館給人小田野武助」が「源内手ニ付出国被仰付」ることがきまっております、やがて一ヶ月後の安永二年の十二月一日には、直武は藩の特命で江戸詰の「産物他所取次役」ないし「銅山方産物取立役（吟味役）」として、まさに源内のあとを追うようにして、まっすぐに江戸に向かって出立したのである。

### 三、十八世紀後半の秋田領

昨日まで、少くともこの年の夏までは、秋田全領内ではもちろんのこと、角館支城の城下であってさえ、まったく無名であったといつてよいこの白面の青年武士が、このようににわかには「格別之御吟味」（『北家日記』）を受け、にわかに取り立てられて、しかも実際は蘭画修業のために江戸詰を命ぜらるというようなことは、幕末期ならばいざ知らず、十八世紀後半、一七七〇年代の当時において、他にありえたことなのであろうか。

秋田藩で他の例があったのかどうかは、藩史に詳しい専門家に調べて貰わなければわからないことだが、おそろくはなかったのではなからうか。少くとも私たちが普通にもっている、社会制度があらゆる面で厳正な徳川日本という映像からは、ほとんど演繹不可能なことである。

徳川日本一般のイメージにまで広げず、十八世紀後半、とくに第

八代藩主義敦の治世当時（一七五八―一八五）の秋田藩に焦点をしばってみれば、なおさら直武の登用などは普通には考えられないことにちがいがなかった。実は平賀源内自身、江戸に帰ってから故郷讃岐の儒学の旧師菊池黄山にあてて、秋田での自分の大手柄を吹聴した手紙のなかに次のように述べている。

猶々彼御国（秋田領）ハ甚手広ナル事ニテ御座候得共、未開之國ニテ御座候処、私参り諸事大ニ開ケカゝり申候。大經濟ニテ御座候。委細ハ筆紙に尽し難く御座候。

別な手紙でも源内は、自分が行って種々工夫をしてきたおかげで、秋田では「凡そ一ヶ年二万両計りの国益御座候」とも豪語しているが、たとえその半分か三分の一がほんとうのところだとしても、それは藩財政にとっては焼け石に水にすぎなかったろう。源内のいうとおり秋田藩は六郡二十万石におよぶ広大な領地を有してはいたが、その大半が「未開之國」にほかならず、すでに十七世紀末の元禄以前から藩財政は借財がかさむ一方で、不振からの回復のめどさえ立ったことがなかった。産物といえは米と生糸と鉱産物だけ、それも十八世紀半ばからは相つぐ冷害や水害に痛めつけられ、鉱山も山林も長年の濫掘、濫伐がたたっていちじるしく生産性を落とすてしまっていた。その上に五代藩主佐竹義峯（一七一五―一四九、在

職）のあとには六代義真（一七四九―一五三、同）、七代義明（一七五三―一五八、同）と継嗣問題をめぐるお家騒動（佐竹騒動）が、藩の財政難処理のための領内の銀札発行とからんで発生し、藩政を一層混乱させた。宝暦八年（一七五八）、義明の子義敦が襲封したころには、すでに毎回の参観交代の費用さえまならぬという惨状に陥っていたのである。<sup>3)</sup>

源内が「未開之國」と呼んだこの経済的後進地域を、源内が歿して九年後、義敦もすでに歿して九代義和（一七八五―一八一五、同）に替ってから三年目になっていたが、その年に公務旅行の一員として巡回し、その実況をつぶさに観察し、記録した一地理学者がいた。將軍の代替りごとに幕府が諸国に派遣していた巡見使の一行に加わって、十一代將軍家斉の就任の翌年、つまり天明八年（一七八八）の五月から十月まで、奥羽から蝦夷の松前領にいたるまで往復の旅をした備中国総社の薬種商古川古松軒（一七二六―一八〇七）であり、その旅行記『東遊雜記』である。

幕府の上級中級吏僚三名を使者とし、これに百二十名近い随員が同行するという巡見団は、庄内から秋田領に入り、本荘の先まで海岸ぞいに北上ののち、一たん内陸の湯沢に南下し、そこから横手、大曲（花館）をへて久保田（秋田）に至り、能代、大館経由で弘前領に入ってゆくという、なかなか複雑な行程をたどった。いま古松軒の記録から秋田領内での見聞をいくつか引いてみると、十八世紀

末のこの地方の、ひなびて貧しくうらさびれた風景がありありとよみがえってくる。

さてこの辺に來たりては、郷中の民家のもよう至つてあしく、街道筋の家いえ甚だ賤しく哀れる体なり。田所は上方、中国筋にはかわらず、稲作のみごとなるに、何とて貧窮の住居なるやと、人足に出でしものに尋ねければ、御領主より懸りもの多く、駒なども数多生じて、昔時は百姓の大きいなるたすけに候いに、今にては運上となつて、駒の値段金二兩なれば一兩は御領主へ上納するよし。高下によらず値段の半分は運上になるとの物語にて、御巡見使へ訴えもしたき口ぶりながら、領主より役人に役人を付けて百姓の口を閉ざしあれば、うらめし顔にて重き荷を負い、遠くを荷うて御巡見使をおくるありさま、心ある人には哀れに思ひしほどなり。予按ずるに、肥後の国阿蘇郡の民家に似し困窮地なり。(天明八年七月七日、横手・大館間。平凡社、東洋文庫版、八四頁)

(佐竹侯は)羽州六郡の大守なり。知行所広大なるに如何しか貧窮なると風聞あることなり。このたびくわしく聞くに、御知行高不相応に御家士数多にて、太夫に高知の家多きゆえといえり。さもあるべきことにや。市中三十六町ありて、三千八百

余軒の地なり。町のもようみなみな杉板の屋根にて、上に石をかずかず並べておしとなし、壁も板壁にして、ひさしは同じように一間余もさして、これを雪道と称して雪のふるせつの通い路とす。往来筋には富饒に見ゆる家居もなく、かしここに草ぶきの小家まじわりて、上方筋の城下とちがいて見ぐるし。

(七月九日、久保田。八七頁)

久保田より大久保まで五里の間は、百姓の家いえ南の在町よりはよし。五里の道はひょうびょうとせし野原の砂地にて、西の方男鹿島を見、南はるかに鳥海山を見る。作物生い立ちよし。くれぐれ百姓の貧しきには不審なり。

(七月十日、久保田・一日市間。八九頁)

豊岡の南一面の原にてかぎりなし。所どころに乞食小屋同然の百姓家を見る。委しく聞くに、人死して墓というものなく、野に葬りて土をかきよせて置くのみといえり。大家にても竈といえるものなし。(開戸裏か)いきゐると称して炉をして、それにジサイをつりて煎焚をすることなり。この辺の風俗の義理礼法は元より知らず、身をかざるといふこともしらず。誠に夷人なり。予六十歳までかかる辺鄙なる所、かかるあわれなる暮しもあるやとあきるるばかりのことなり。予帰郷のちに旧友にかたりて、



おごりある人を制したきことなり。

(七月十一日、一日市・能代間。九〇頁)

古松軒のこの秋田に関する記事に対してはすでに菅江真澄(一七五四—一八二九)の批判がある。周知のように三十歳の年に三河の故郷を旅立って東北に赴いてからは終生帰郷することなく、四十代の末からは出羽の国に住みついてこの地の民俗を研究し、ついに秋田人として生涯を終えたこの学者には、古松軒の言い草がどうしても気に喰わなかったらしい。文政五年(一八二二)のころ秋田で書いた「久保田の落穂」には「きびのひさときがふみ」と題して、次のような一文がある。

天明のころ、御巡見使にやしたがひ来りけむ。備中ノ国ノ古松吉辰が記し『東遊記』といふものを見れば、久保田をあしざまに云ひ、亀田(松前領)をことくほめたり、何か心かなはぬ事ありしにや。さりけれど、ふみは千歳に残るもの也。心かなはぬとて、いかりのまにく筆にしたがふものかは。

〔菅江真澄随筆集〕平凡社、東洋文庫版、一三五頁)

たしかに、真澄のいうとおり、産業先進地域山陽道の出身者として、古松軒の観察には、奥羽の僻地に対する偏見も当然抜きがたく

混入していたろう。だが古松軒はこれより五年前(天明三)には九州全域を一周して『西遊雜記』をあらわすなど、当時としては日本国内をもっとも広く見てまわり、種々の偏見からはもっともよく解が強い同情の念をも寄せながら出羽の国の風物をこのように描いていたのである。そしてまさにそのように描かれた風光のなかを、安永二年(一七七三)、季節も同じ秋のころ、平賀源内は小田野直武を従えて南北に、東西に奔走していたのであった。

それがこの古松軒の旅から十五年前のこととはいっても、田野、町と村の風景、そして農民たちのひなびきった風俗には、その間まったくなんの変化もなかったことと思われる。古松軒の旅先には、その源内の活躍ぶりがすでに一種の後光をおびて語り伝えられていたらしく、彼の能代での記事には次のような一節もあった。——「土人のいう、これより東方(実は東南)に森吉山と称せるあり、この山には奇石を産す。一とせ平賀源内この地に下りて、かの奇石を見て寶石と名づく。その石はかたち椿の実を見るにひとしく、うわ皮をとれば黄石を見るが如く光ありて、中に水をふくめり。逆さになせば中にて水の動くを見る。……」(七月十一日、九二頁)。古松軒はこの話を聞いて、ぜひ森吉山に行ってみたいと思ったが、道は遠く、その石は山を掘らなければ手に入らぬといわれて、残念ながら思いとどまったのだという。

#### 四、江戸の南蘋派と直武

秋田藩政史上の「暗い谷間」とも呼ばれる曙山佐竹義敦の治世の時代に、源内と直武の出会いがあり、それをきっかけに一気に秋田蘭画の花が咲くこととなったというのは、こうして同時代の領内の風景を眺めてくればなおさらのこと、不思議な、信じられないことのように思われてくる。直武や曙山が描いたあの俊鋭で静謐な花鳥や風景の世界と、彼らの行く先々にひろがっていたはずの領内の風物との間には、自然のたたずまいの美しさという一点をのぞけば、ほとんどなんのかわりもなく、隔絶のみが目立つのである。

しかし、ここでも私たちは歴史の働きの複雑さ、そして面白さに、あらためて想いを凝らさなければならぬのであろう。一藩、一地域の経済や政治の歴史と、思想や文化、あるいは情報や好奇心の歴史とは、けっしていつも相かさなり、同波長の動きを示すものではないのである。ときにはそれらは相反発し、反比例の軌跡を描くことさえあるというこの、秋田蘭画はもつともあざやかな一例であった、といえるのかもしれない。

秋田藩のなかでも角館は城代佐竹北家の支配の下に、比較的独立した雰囲気を持し、城代となった初代、二代に京都の公卿の直系の血が入ったこともあって、京風の文雅を貴とぶ風が町内に伝わったことは、よく指摘されているところであり、今日角館の町を訪

ねてもそれとなく会得されることである。そのような町の武家屋敷の一つに生まれ育った小田野直武が、すでに十代のはじめのころから絵が巧みで、やや長じては藩のお抱えの狩野派の絵師武田円碩<sup>えんせき</sup>などについて、狩野派風の作も、春信風の浮世絵美人画さえも描いていたことも、すでに明らかにされている。

なかでも注目すべきは、太田桃介、武埴林太郎両氏が示唆している点で、明和九年（一七七二）三月の作と年記のある直武の『菊花図』や、同年代と推定される『柘榴図』などには、琳派の影響とともに『宋紫石画譜』の感化が及んでいるのではないかと、いうことである。この画譜は南蘋派の絵師宋紫石（一七一五—一八六）が明和元年（一七六四）、同二年に江戸で刊行したもので、同二年頃にはすでに秋田に入っていた形跡がある、と武埴氏はいう。<sup>(4)</sup>なるほど、とくに『柘榴図』などは、熟して割れた柘榴の実の複雑なかたちを真正面から写生しようとし、その小ぶりの一枚一枚の反り具合や裏表を克明に描きわけ、全体を細竹で編んだ籠にのせている。南蘋派の花鳥画の影響はすでに明らかだといえそうだ。

これが明和九年（＝安永元年）、直武が満で二十三歳のときの絵だとすると、彼が角館で源内と邂逅するのはすぐ次の年ということになる。直武が源内に鏡餅を真上から見たところを描いてみよといわれて描けなかったという話は、実は嘘ではなかったかとさえ思われるほどである。直武は角館にいながらにして、宋紫石の手本一冊

を手がかりにして、ひとりで洋風画法すれすれのところまで迫っていたのである。源内の一夜の一触に依じて直武が即発し、洋風画に熱中していったのは、ほとんど当然の道筋ともいえるべきものだった。甕かめに一杯になっていた水が、たった一滴を加えられてついに静かに溢れだしたようなものでもあったろうか。

それは実は宋紫石自身の画歴ともある程度平行をなすものであった。宝暦八年（一七五八）、江戸の絵師楠本雪溪は長崎に旅して、ちやうどこの港町に滞留していた清の画家宋紫岩について、沈南蘋流の花鳥精写の画法を学んで江戸に帰り、画号も宋紫石と名乗ることになる。彼が神田の隣人平賀源内の博物学書『物類品隲ひんしゅう』のために数点の植物の挿図を描いてやるのは、それからわずか四、五年後のことである。

そしてこの源内との接触を機に、こんどは紫石のほうが源内の刺戟のもとに洋式画法に興味を傾けはじめ。神田白壁町の源内宅にしきりに出入りしては、この高感度アンテナ人間のさまざまの話を面白がって聞いたのだろう。明和五年（一七六八）には、源内がその春三月に長崎屋で蘭人一行から大金を投じて入手したばかりのヨンストンの大著『紅毛禽獣魚介虫譜』（一六六九年、アムステルダム版）を見せてもらい、その書に満載された銅版挿図のなかから、宋紫石はライオンを写して『獅子図』を制作したりもした。同書からさらに別なライオンや驢馬や豹や洋犬まで写させてもらって、陰

影によって立体感を出しながらも、漢画風の岩や草木や水をそえて木版面に仕立て、画譜『古今画藪がそう』を出したのは、直武が『宋紫石画譜』に学んであの『柘榴図』などを描くすぐ前の頃、明和八年（一七七二）のことだった。

いわば、江戸の宋紫石が十年近くかかってしだいに洋風画法に近づいていったその距離を、角館の直武は一夜ないし数ヶ月で走りぬけてしまったのである。どちらの場合も、南蘋派の画法のなかにはすでにイエズス会の画人宣教師郎世寧（G・カステイリョーネ、一六八八—一七六六）などを通じての西洋風写実の影響も入っていたからこそ、一歩先の洋式画法への興味をもうながされたのであろうが、それにしても紫石と直武のこの接近のスピードの差は、もちろん両者の間の三十四年という一世代ほどの年齢の差によるものであったろう。それはまたそのまま、しだいに西洋舶来の文物に敏感になつてゆく時代の変化でもあったろうし、なによりも江戸の職業画家と角館の青年武士との身分、というより生きていく空間の違いによるところが大きかったのにちがいない。

僻陬の地角館は、江戸とはまったく比べものにならぬほど新文化の情報に乏しい場所だった。だが、それゆえにこそ、その空虚に近い空間のなかにまぎれこんできた一巻の『画譜』は、まして平賀源内のごとき同時代日本の最前衛の知識人の言動は、求めるところある精神の持主にとって、大きな反響を呼びおこし、精神の構造の変

化までうながすような深い衝撃を与えたのにちがいない。その結果、小田野直武は、少くとも和漢の画法に洋風を摂取して生かすという点では、江戸の宋紫石などを一挙に追いこして数十歩も先まで進んでしまうこととなる。

安永二年七月半ばの某日、平賀源内が角館五井酒造店の座敷で目にとめたのが、直武の、まだどこか稚拙でも宋紫石風・南蘋風に描いた花鳥画の屏風だった、などと想像をひろげてみるのはまことに嬉しい。それを「おや、これはあの紫石さんの流儀だな」と見ぬいた源内と、やがて呼ばれて怪訝な顔つきでやってきた直武との間の対話を想像するのは、さらに愉快だ。源内はかならずや携行してきていたにちがいない自分の『物類品鑑』をとりだして、その挿図を見せ、その作者楠本雪溪が宋紫石に他ならぬことを説明し、紫石がいまやしょっちゅう彼の家に出入りする友人であることまで、得意気につけ加える。すると直武は、ただでさえ尋常ならぬ偉丈夫の江戸の御仁に気圧おおされていたところに、あの『画譜』の作者をまるで子分のように言いなすことに、いよいよ圧倒されてしまう。

「ところで、貴殿の絵の筋はなかなかよろしい」と、源内はにわか  
に直武にまともに向かって言い放つ。直武は自分がほめられたらしいことに一層どぎまぎして、顔を真赤にして「いえ、いえ」などと言いわけをしようとするが、さむらい言葉を使おうとしながらい角館弁になってしまって、また一段と赤くなる。すると源内はにた

りと笑って、讚岐弁まじりかきで嵩にかかったように追い討ちをかける。「ここまで描けるなら、貴殿にちょっと試ためしてみたい。正月の鏡餅、貴殿も御存知であろう、あれを真上から見たところを描いてみせては下さらぬか」

——以下は、いづれの日か直木賞作家が「秋田蘭画殺人事件」などというミステリー・シナリオを書いてくれるときまで待つこととしよう。<sup>(5)</sup> そのシナリオのなかには、もともと衆道しゆどうを好む源内先生が、目の前にあらわれた二十歳ほど年下の白皙美貌の青年武士にひさしぶりに心を動かされ、青年武士のほうも敏感にその気配を感じとって当惑したりするところまで、書きこまれるはずである。といっても直武は、実はこのときすでに二人の男児の父親であった。

このようなテレビ・ドラマむきの空想劇はさておいて、ここでもっと歴史に即して考えおかなければならないことがある。それは、もう一度繰返すことになるが、直武がなぜ江戸人源内のもたらした新知識に、かくもすみやかに即応し、熱中し、二ヶ月近くも源内の秋田領内検分けんぶんに同行し、ついには江戸表にまでそのあとを追ってゆくようなことになりえたのか。古川古松軒が描いたような縹渺へいめうとしてうら淋しい秋田領内の、そのまた奥まった一隅にひっそりとたえずむ小さな角館のような町で、一七七三年、いったいどうしてこのような一触即発の現象が起りえたのか——という疑問である。

それには、たしかに、前に触れたような『宋紫石画譜』からの刺

載なども、一種の準備過程として働いていたろう。直武の直接の主君で直武と同年、しかも絵心のあった角館城代佐竹義躬の理解と関心と、やがては推挽と周旋なども直武のその後にも有利に作用したにちがいない。だが、それらだけでは右の歴史現象を説明するには足りない。それらも含めて、秋田藩そして角館には、古松軒の道中観察とは矛盾するにしても、いまの私たちが想いやるよりはずっと活潑な、新しいものへの好奇心がめざめており、たとえ少数の武士知識人の間に限られていたにしても、私がさきに直武について言ったような「求めるところある精神」が意外なほどにいきいきと働いていたのではなからうか。

要するに、私たちが徳川中期・十八世紀後半の日本、それもあの芭蕉さえ足を踏み入れないうでしまった奥羽の奥の淋しい山と野と町といったときにすぐ想いかべてしまう「夜明け前」の薄暗さ、停滞、後進性というような観念や映像は、少くとも精神や文化の歴史についてはこれを偏見、誤解として、目の前から排除しなければならぬのである。そのことの証拠とすべきものが、いまの私には当の証明の対象たるべき秋田蘭画しかないことになるが、一種の傍証ならばあげることができる。

### 五、宛名のない手紙

それはまさに傍証というべきで、角館から東の奥羽山脈をこえて、

盛岡、水沢よりももう少し南に下った田村侯の陸奥一ノ関藩での話である。この藩の藩医建部清庵（一七一二—一八二二）は、若いころ一度江戸に遊学したことはあったが、それ以後はずっとこの三万石の城下町に籠って律儀に自分の殿様への義務を果していた。だが、いつのころからか、清庵は阿蘭陀流外科としての自分の日常業務にゆきづまりと疑問を感じはじめていた。そこで彼はついに思い余って、明和七年（一七七〇）閏六月十八日付けで、自分の日頃思うところを手紙にしたため、それを宛名もなままに、江戸に向う一門弟に託した。

この手紙は江戸の誰に手渡されるべきかわからぬまま、少くとも一回は一ノ関にもどって、またあらためて元のまま江戸に送られた。そしてこれがついに、まさに当時最適の受取人たる杉田玄白（一七三三—一八一七）の手もとにとどけられたのは、手紙が書かれてから優に二年半はたった安永元年（一七七二）の年末、あるいは同二年（一七七三）の正月のことだった。玄白は訝りながらこの未知の人の手紙の封を切り、読み進めていって驚愕した。その驚くべき文面とは次のようなものであった。——

まず、阿蘭陀流と自称する各地の家伝外科術が実はみな漢方の旧知識に片々たる蘭方の伝聞を混ぜたきわめて幼稚、インチキなものにすぎないことを痛烈に批判し、かつて中国で鳩摩羅什によって仏典が漢訳されたように日本でもオランダの医書を訳出し、正真の蘭

方外科、また婦人科、小児科を伝える学識者はいないものかと問う。自分自身、この中途半端な蘭方をひさしい前から憂えていても、オランダ医書はまだ見たこともなく、また読めもしない。といって蘭方を一切やめて完全に唐流にしてしまいうわけにもゆかない。

江戸表には広き事なれば、先達て此道を建立したる人あるか、又阿蘭陀医書を翻訳したる人あるべし。若し左様の書あらば、早速見たきもの也。かやうの大業は都会の地にて豪傑の人起り、唱出さざれば成就せぬ事なり。阿蘭陀船日本へ来りし始りは、いつの頃なるや年代はしらざれども、二百年前後にてもや有ん。夫より今迄の間に、阿蘭陀の医書を翻訳する程の人なき事はあるまじ。然らば今頃は翻訳の書あるかも知らず、辺鄙の地に居ては、知れがたく無念なる事なり。

もしすでにそのような書があるならば、わが身はもはや日暮れて道遠し、一日も早くそれが見たく、このように遺言のつもりで、僻遠の地から定かなあてもなく江戸に向けて一書を託す——という文面であった。

まさに玄白らの『解体新書』翻訳の事業の発端と意図とを全部言いつくしたような言葉であった。コミュニケーションの手段のなお未発達な時代には、まさにそのために種々劇的な事柄が多かったに

しても、海に向つて放たれた一木片のようなこの清庵の書簡がついに玄白の手もとに漂着した一件などは、その最たるものにちがいない。そしてこの安永二年秋、平賀源内が秋田の武人画家たちと結ばれようとしていたように、この手紙によって玄白が終生やはり東北の一隅、一ノ関の人々と縁を結ぶことになるのも、この十八世紀後半に進行していた文化変動の全国的なひろがりや深さとを物語るものにはかならないだろう。

以下、秋田蘭画の成立とまったく同じ年に、同じ江戸と東北との間に交わされた知的相互触発のあざやかな一例として、この「和蘭医事問答」のやりとりを、もう少したどつて垣間見ておこう。

玄白は抑えきれぬ感激をもつて、さっそく右の清庵の質疑書に対する返書を認めた（安永二年正月）。

清庵建部先生。和蘭外科者流の儀、御不審逐一拝見仕り、誠にもつて感心し奉り候。天涯相隔て、御一面識にも御座なく候へども、実に吾党の知己、千載の奇遇と存じ奉り候……。

そして清庵の問うオランダ医学の諸点について一つ一つ懇切に解答した上で、自分たちがオランダ内景書（解剖書）の正確さに感銘して、二年前から同志前野良沢、中川淳庵、桂川甫周らと相はからつてついにその翻訳を始め、すでに『解体新書』五冊の初稿は完

成している旨を伝え、ちょうどこの年の正月に出版されたばかりのパンフレット『解体約図』をそえて発信したのであった。

この玄白の答書に対してほどなく清庵からの第二信があった（安永二年四月九日付け）。それはもはや単なる医学通信である以上に、日本近代精神史上にも数少い感動におののくような一文面であった。

老耄ろうもう至愚の眼力を以て申上げ候義、恐入り候得ども、他流は存ぜず、和蘭流においては、古今無双真の大豪傑、文王を待たずしておこると申し候は、先生の事をや申すべからんと存じ奉り候。御恵与下され候約図拝見、覚えず狂呼、口呞ひらきて合はず、舌挙あがりて下らず、瞠うしろ若じやくたる老眸ろうぼうしゅり頻に感泣仕り候。<sup>(8)</sup>

そして、『解体新書』が成就すれば、日本のみならず漢文の通じるアジアの国々の億兆の民も無窮の仁恵を受けることとなり、これこそ天下の大幸というべきだろう。先生は単に外科一家の祖師というだけでなく、大慈大悲の仏菩薩とも申さねばならぬ。うかがえば先生御歳は四十一とか、それはまだまだ人生の三四月、まことに頼もしく、当六十二歳のこの老爺はこれからの春秋に富む同志の方々皆様の御健闘と、御大業の近き御成就とを切に祈願するばかりです。……

玄白とその仲間にとってはこれ以上ありえないような真摯しんしんな激励

の言葉であった。生涯のうちにもこのような真の知己にめぐりあえた仕合せに、玄白の心はただ躍るばかりであった。そしてこの手紙に對し玄白も、さらに詳細にオランダ医学の内容を説いた第二信（安永二年十月十五日付け）をもって報い、それをつぎのような言葉で結んだ。

近ごろ新医学（古医方）に對し批判、非難の声が多く、われわれの『解体新書』に對しても衆愚の反動があるかも知れぬから深く用心せよとの御忠告、ありがたく感激して拝聴した。たしかに劍を按じて待ち構えている者は多いだろう、「去りながら一番鑢やりを入れ候には鎗玉やぶに上り候覚悟にこれなく候得ば相成るまじく候。併し一人なりとも鎗付やぶけ候はば本望の至りに御座候。……一度着実の論を唱へ候はゞ、また千載の誤りも改り候時節御座あるべく候と存じ候ばかりに御座候。」

みごとに覚悟というほかにない。『解体新書』はこの往復書簡の翌年、安永三年八月（一七七四）に無事刊行され、すぐ一ノ関の清庵のもとにも送られたであろうが、老清庵と玄白はそれぞれの手紙で相求めながらも、ついに生涯相まみえることがなくて終った。しかし清庵の第一の書簡にもすでに書かれていたように、清庵は自分に代って自分の志をとげる者として、書簡から五年後の安永七年（一七七八）、自分の愛弟子大槻茂質おほつけしげかた（二十二歳）と五男亮策（十六歳）を玄白のもとに送って入門させた。それがいうまでもなく、の

ちに玄白、良沢の第一の後継者となった大槻玄沢と、玄白の婿養子に懇望こんぼうされてその家督を継いだ杉田伯元であった。玄白ならずとも、人の世の縁えんの不思議を感じずにはいられない。

## 六、直武と『解体新書』

さきにも一言触れたように、奥羽一ノ関の無名の老医と江戸の蘭方医杉田玄白との間のこの「和蘭医事問答」は、まさに秋田における平賀源内と小田野直武の邂逅とまったく同じ年に、奥羽山脈をへだてただけで、ほとんど平行するかのように行なわれていたのである。いうまでもなく、源内と玄白とは宝暦年間、源内が江戸の湯島などで何回か物産会を開いていた十数年前からの旧知で、会えばいつも「和蘭実測窮理」の書の翻訳の夢を語りあっていた盟友でもあったが、この二人の西洋文化導入の言動に対する反響が、ほとんど同時にまず陸奥と出羽、同じ東北の僻地から発した、ということこそ興味深い。

小田野直武、佐竹曙山に、右の建部清庵の例をもならべてみれば、いよいよこの頃、東北の地にさえもなにか鬱勃として新しいもの、日本や中国をこえたその彼方のものを求める気運が動きはじめていたことが察せられるのである。杉田玄白のちに『蘭学事始』のなかに、田沼意次が幕閣に実権をふるっていたこの明和・安永の頃の時代雰囲気回想して――

その頃より世人何となくかの国（オランダ）持渡りのものを奇珍とし、総べてその舶来の珍器の類を好み、少しく好事こうずと聞きし人は、多くも少くも取り聚めて常に愛せざるはなし。

和蘭は医術並びにもろもろの技芸にも精しきことと世に漸く知れ、人気何となく化せられ来れり。

この風右の如く成り行けども、西洋のことに通じたりといふ人もなかりしが、たゞ何となくこのこと遠慮することもなきやうになりたり。蘭書など所持すること御免といふことはなけれども、まゝ所持する人もある風俗に移り来れり。<sup>(10)</sup>

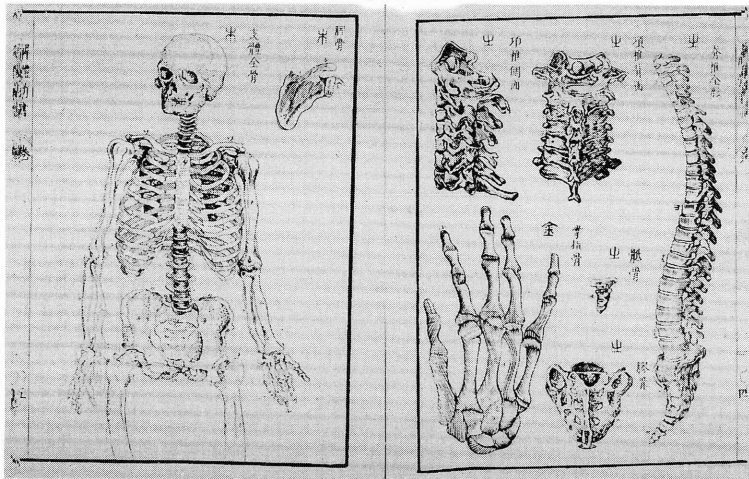
――と、「何となく」をキーワードとして語っている、ゆるやかな、しかし確かな徳川社会の変転、それが江戸のみならず、少しばかり遅れはしても陸奥、出羽の国々にまで及びはじめていたのである。だいたい徳川中期の日本列島は、幕藩制の網の目によって隅々まで管理・支配はされていても、他方に隔年の参覲交代という大規模な社会と文化の攪拌装置を備えており、それによって交通網は整備し、中央と地方の間の情報の流通、文化の交流は、明治の中央集権確立以後に考えられるよりも、意外なほどに活潑で、またす



みやかだった。角館の小田野直武や一ノ関の建部清庵の、オランダ渡りの医術や技芸への熱い関心も、結局のところ、まったく孤立した突然変異のごとき現象ではなかったのである。

前にも述べたように、直武は源内が久保田(秋田)を立てて江戸に向かった安永二年十月二十九日からほぼ一月後の十二月一日、「源内手ニ付出国」(『石井忠運日記』)、源内の後を追うようにして故郷を去った。秋田本藩の奉行役支配の下に移って「銅山方産物吟味役」の身分で江戸に出るにあたっては、本藩で「格別之御吟味」があったことは、角館の『北家日記』の記載によって知られている。その「格別之御吟味」には、前にも触れたように、角館の佐竹義躬の強い推挽があったにちがいないし、ひょっとすると、この年お国入りしていた藩主佐竹義敦の意向もすでに働いていたのかもしれない。藩の最上層部に、直武と源内の結びつきを歓迎し、これを藩の将来にとっても有意義なものとする判断が、このときすでにあったからこそその直武の江戸派遣であったことは、たしかである。

直武が江戸に着いたのは十二月半ばの頃のこととして、当時神田大和町代地にあった平賀源内の宅にころがりこんで寄留したのか、あるいは秋田藩邸からしょっちゅう通<sup>かよ</sup>って出入りしていたのか、その具体的事情がはっきりしないのは残念である。だが、いづれにしてもこの出府から半年余りの後には、すでに直武の最初の仕事が『解体新書』全五巻のうちの附図一冊として公刊されたというのは、



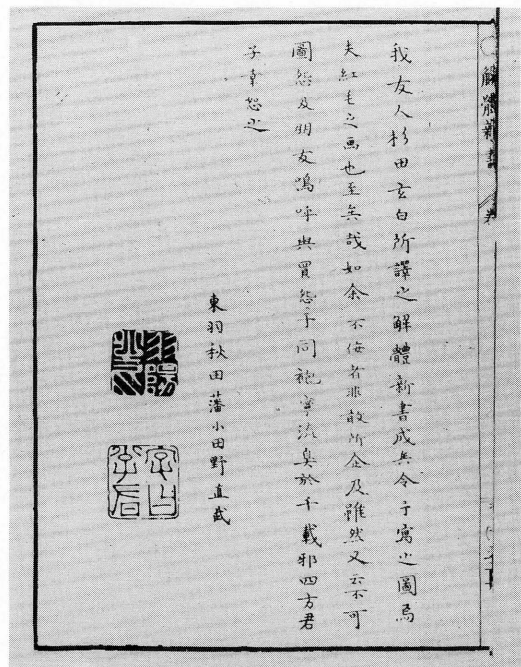
『解体新書』附図(骨格図)

いまから考えてみても、驚嘆に値する。杉田玄白が前年のあの建部清庵あての手紙のなかで大いなる自負をもって詳しくその内容を説明し「一番鐘<sup>かね</sup>を入れ候には鎗玉に上り候覚悟にこれなく候得ば相成るまじく」と、なお時勢への警戒の念をも抱きながら、同志らと敢えて刊行したヨハン・アダム・クルムスのいわゆる『ターヘル・ア

ナトミア」の訳書である。

それが江戸室町二丁目の書肆須原屋市兵衛方から出版されたのは、安永三年（一七七四）八月のことであったが、日本最初の西洋解剖学入門書といえぱとくに重要なはずの「解体図」二十一丁分とさらに扉絵を、いったいどういう事情から、どのようにして、生まれてはじめて江戸に出てきたばかりの満二十五歳の秋田藩士が担当し、描くこととなったのか。まして、前年正月、玄白の清庵あて第一書簡中にも触れられていた「解体約図」が、『解体新書』刊行のための一種の観測球として試刊されたとき、そのなかの人体骨格図や血管分布図や内臓図などの、かなり詳細な木版下絵を描いたのは、玄白や中川淳庵と同じく若狭にかかわりのある処士熊谷元章（儀克）という人物であった。武埴林太郎氏もいうように、本来ならば同じ熊谷氏が本番の『解体新書』のほうの附図をも担当するのが順当であったろうに、いったいどうしてその役がにわかにな直武のごとき無名の若輩に廻されることとなったのか。

これも秋田蘭画をめぐるもう一つのミステリーである。杉田玄白筆のかなり長文の『解体新書』凡例には、附図のための手本としたオランダ解剖書五冊の書名などはあげてあっても、当の附図制作者自身についてはなんの言及もない。回想記『蘭学事始』その他の文章にも、なんら触れられていない。実は、附図制作者を新たに求めていた玄白らに対して、強力に直武を推挙したのは、両者の間に立



『解体新書』附図跋文

ちうる唯一の人物平賀源内以外に考えられないのだが、その源内にもこの間の事情に触れた言葉はまったく残されていない。

ただ一つ、『解体新書』附図の最後に添えられた、直武自身の自筆による下手な漢文の跋があるのみである。これとて事情を明らかにしてくれるような文章ではない。だが、直武がこの世に書き残したおそらく唯一の文章でもあろうから、ここに読み下して引用しておこう。

我が友人杉田玄白訳す所の解体新書成る。予をして之が図を写さしむ。夫れ紅毛の画たるや、至れる哉。余の如き不佞の者の

敢へて企ち及ぶ所に非ず。然りと雖も又、図す可からずと云はば、怨み朋友に及ばん。嗚呼、怨みを同袍に買はん予りは、寧ろ臭を千載に流さんか。四方の君子、幸ひに之を恕せよ。

東羽秋田藩 小田野直武

この四行にもなるかならぬかの下手な文章のなかに、「不佞者」（不才の者）とか「怨み朋友に及ばん」とか「臭を千載に流す」とか、謙譲の語ばかりが多くて、いかにも小心翼翼、「東羽秋田」から出てきたばかりの、真面目すぎて気弱な青年画士を想いうかべさせる。楷書の細身の書体もそのような印象を強める。直武という青年はほんとうにそのような、律儀で寡黙で、絵に打ちこんでいることだけが好きというような武士であったのかもしれない。それでも普通の市井の絵師・画人ならば、このような学術書に挿図を描いても、名前さえ出して貰えなかったかもしれないのが、直武の場合はとにかく跋文まで載せることができた。それは、彼が武士の身分であることと、『解体新書』ではなんととってもこの附図が「この書の生命というべき重要さをもっている」（小川鼎三）ことを玄白らがよく認識していたからであり、またその出来ばえを評価していたからであつたらう。

### 七、「安永三年のフットボール」——玄白、源内と直武

右の跋文の冒頭で直武は杉田玄白のことを「我が友人」と呼んでいる。漢文上の用語としてはなんとなく場にそぐわぬような、ハイカラすぎるような気がするが、この安永三年（一七七四）に満で四十一歳の、意気軒昂の江戸っ子蘭学者玄白のまわりには、十六歳年下の秋田藩士にも彼をそう呼ばせるような開放的な雰囲気があつたのだから。

それにしても、直武の出府後数ヶ月にして、どういふ経緯で玄白との間にこのような「友人」呼ばわりの結びつきが可能となつたのだろう。それにはいくつかのシナリオが考えられる。

まず、前年の『解体約図』の図を描いた熊谷元章が玄白たちの氣に入らなかつたか、あるいは元章が『新書』附図のあまりの難しさにおそれをなして制作を断わつたか、あるいは江戸を離れて不在であつたか、あるいはすでに死去していたか、いずれかの理由で、どうしても『解体新書』に不可欠な附図のための代打者が必要としていた玄白たちのところに、平賀源内が秋田から絵がうまいという弟子を一人連れてきたとの耳よりな話がとどいた。そこでさつそく玄白は、早春のある日、久しぶりに旧友源内の宅を訪ねてきて、源内の金唐革造りの手伝いなどをしていた直武に会い、その人物と手なみをよしと見立てて、これに附図模写を依頼することとなつたので

はななかりか。これが一番考えやすいシナリオである。

だが逆にも考えられる。平賀源内のほうから積極的に直武を玄白グループに売りこんだという推定である。源内は明和七年（一七七〇）十月に長崎に再度の遊学をし、油彩画の『西洋婦人図』を描いたり、エレキテルのこわれた箱を入手したりした上に、大坂その他にかなり長く逗留して、安永元年（一七七二）の秋に二年ぶりで江戸に帰ってきた。そして帰府したところで知ったのは、留守の間に自分の物産仲間の親友中川淳庵と杉田玄白が、前野良沢をチューター格として、オランダ医書の翻訳を開始し、それもすでにかなり進んでいるということだった。これは鼻っ柱の強い源内にとつても、実はかなり心理的にショックなニュースだったのではななかりか。

なぜなら、『蘭学事始』にも語られているように、オランダの科学書を自分たちで和訳したなら大いなる国益となるはずだと、玄白などと会えばいつもさかんに吹いていたのは、むしろ源内のほうだったからである。そしてその志をまずドネウスの『紅毛本草』の翻訳によって実行に移そうと、大きすぎるほどの野心をもって、二年前に再びはるばると長崎まで出かけたのであった。だが、その実直な勉強のほうはほとんどなんの成果もあげずに、油画だ綿羊だ鉢山だエレキテルだと、またも目新しいことばかり手をひろげて、このたび江戸に帰ってきたのである。長年来の盟友、玄白、淳庵と、

この二年の間に、性分の違いとはいえ、たどるべきコースが一段とかけ離れてしまったことを実感して、さすがの源内先生もこのときばかりはいささか淋しくならなかつたらうか。

そこで推測を重ねるのだが、実は玄白のほうも、今回の訳業については、盟友源内を、彼が留守中だったからとはいえ、置きざりにしたかたちになってしまったことに、少々申しわけなきを感じていた。玄白はもともと源内の異能ぶりを高く評価し、その実験精神、企業精神に激励され刺戟されること、自分が同時代の誰よりもいちじるしいことをよく自覚していたからである。『ターヘル・アナトミア』の翻訳を決意したことにさえ、ふだんの源内の言動からの感化があつたらう。

だが、人間の玄白は、一日かかって数行あるいは数語分しか進まないような翻訳という仕事には、風来山人源内先生はとうてい向いていないことも、よく心得ていた。そこで玄白は、源内が長崎で洋風画を試みてきたことを知って、『解体新書』に「いづれ不可欠となる附図の制作について、帰ってまもない源内に相談した、あるいは協力を求めたのではなかつたらうか。玄白からの一種の心づかいである。

源内はそれを内心嬉しく思いながらも、自分が玄白たちのいわば附録となることはいさぎよしとしないし、それにあの緻密な図の模写などとうてい自分にこなせそうもない。——そう思いながら、忙

しく秋田に旅立った旅先で、思いもかけず小田野直武という、玄白たちの望む仕事には打ってつけの画才を発見した。そこで源内は直武の出府のために画策もしてやった上で、江戸に帰るなり、まだ直武が到着もしないうちから、その新弟子を玄白のもとに推挙した。そしてこの無名の若者の思い切った登用は、玄白ら蘭学グループ側の開放進取の態度に迎え入れられて、みごとに当り、源内もこの直武を介して間接的にながら『解体新書』刊行という歴史的な大事業に参画し、寄与することができた、というのではなからうか。

以上は、私が久しい前から気になっていたことについて、あれこれと想いをめぐらしてみただけのことである。さきに述べたように、直武と『解体新書』附図とのこの因縁の由来については、ほとんどなんの確かな資料もない。だが、江戸に出たばかりの青年武士が、極細の面相筆を手にして何ヶ月かかかって薄紙に写していったのにちがいない解剖図の一片一葉をじっと見てゆくにつれて、誰しもさまざまな驚きや不思議を感じ、右のような情景をあれこれと想い浮かべてみないではいられないだろう。もしそうでなかったなら、それはただ、その人が歴史に対して鈍感だということだけのことである。そして右の推測のなかでも、後者、つまり源内が積極的に直武を推挙したという仮説の側に立つとすると、前引の直武の跋文の読みかたにも多少の疑いが生じてくる。すなわち、直武は玄白のことを「我が友人」と呼んだ。だが、後段で「然りと雖も又、図す可から

ずと云はば、怨み朋友に及ばん。嗚呼、怨みを同袍に買はん<sup>よ</sup>りは……」と述べるときの「朋友」や「同袍」は、はたして同じ杉田玄白のことであろうか。もちろん、玄白のこととして通じないことはない。良沢や淳庵や桂川甫周が、小田野某のごときぽっと出の若造では、とあぶなっかしがるのを、いや源内さんが推す以上は、と請けあって直武に大仕事を任せてくれた玄白の信頼を裏切ることへのおそれである。だが、それよりも「怨み……に及ばん」という語調から推して、この「朋友」「同袍」とは直接に平賀源内自身のことを指しているのではなからうか。源内先生があれほど苦労して周旋し、あれほど熱心に小生のごときを推挙してくれたのに、この精密な紅毛画の写しなど小生には出来ないといって引き下ったのでは、ほかならぬ先生が恨まれる破目になってしまう、という危惧である。直武の下手な漢文は、<sup>吾々</sup>にして律儀な秋田青年の心情の、緊張とゆらぎとを、かえってよりよく表現しているかのようである。いずれにしても、二十五歳のこの画家の小心翼翼は十分に理解できることでもあった。大体、二十世紀末の今日の東京においてさえありうることだろうか。どこか名前も聞いたことがないような僻地から昨日出てきたばかりの青年が、『ターヘル・アナトミア』をはじめまったく未聞未見の洋書を五、六冊もあずけられて、一挙に世紀の大事業への直接参加を強いられる、しかもそれをやりとげる、などというスリリングなことは、今日でもとうていありえない。い

や、情報化・画一化つまり凡庸化した今日の日本社会では、かえって考えることさえできないのかもしれない。それが二百二十年前、一七七四年の江戸では、平然として、あつというまに起りえたのである。

歴史は逆向きに進んでいるのではないかとさえ思われる。奥羽の奥の小さな城下町にいきいきとめざめていた好奇の魂、その一途な若い才能を即座に見ぬいて煽動しリクルートしたらしい江戸の物産学者、藩政は「暗黒の谷間」にあつたといわれながらも先例を無視してその才能を江戸に送りださせた城代や藩主たち、この無名白面の画生を偏見もなく迎え入れこれにいきなり大仕事をまかせてかえって自分たちの手柄をあげた初動もない江戸の蘭学社中、そして全裸のアダムとイヴを配した扉絵から始まって全三十六の人体解剖図、おそらく自分自身まったく知らぬ骨格や内臓や筋肉の腑分け図を、杉田氏からどきりと預けられた蘭書から、これが「西洋」というものかと感嘆しつつ（「夫紅毛之画也至矣哉」）、一点一筆に息を詰めながら克明にあざやかに写しとっていった青年小田野直武――。

十八世紀後半の日本では、江戸と秋田、中央と地方の間で、まさに弾むはずような文化の応酬、活潑な学芸のキャッチボールがおこなわれていたかの観がある。いや、キャッチボールでは球が小さい。ノーベル賞受賞者の作にちなんで「安永三年のフットボール」とも言おうか。そしてこのようにきわどき（スリル）をはらんで活潑チヤレな挑

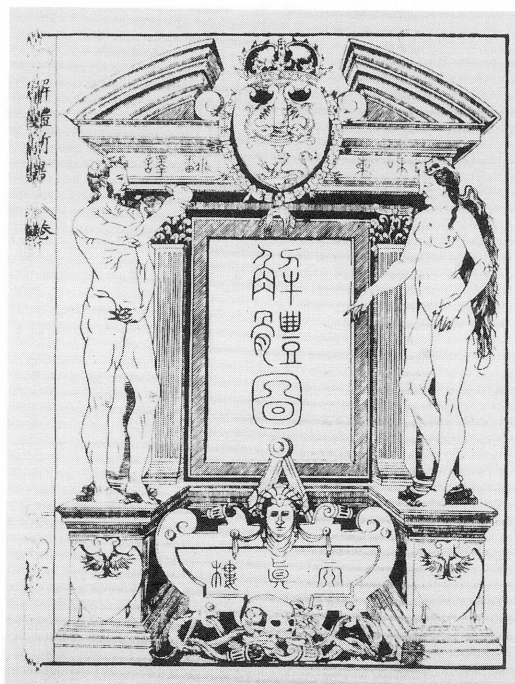
戦ンダと応答リスポンスの関係が成りたちえたのも、それが儒学や国学ではなく、蘭画・蘭学という、身もおののくほどに新鮮な学芸の前衛第一線における冒険だったからであろう。しかもこれらすべては、西洋世界からの軍事的政治的衝撃がいたるよりはるか以前の、日本列島におけるまったくの内発の現象だったのである。

#### 八、「解体新書」附図の扉絵

ところで、『解体新書』第一冊の附図冒頭の扉絵は、クルムスの『ターヘル・アナトミア』とはまったく関係なく、十六世紀スペインの医学者ワルエルダ（Juan Valverde de Hamusco）の解剖書の、一五六六年のラテン語版、ないしは一五六八年のオランダ語版の扉絵から写されたものであろうといわれている。<sup>(1)</sup>だが、その原図と比べてみると、原図ではアダムが右手に林檎をかかえてイヴに見せ、左手もおのずから腰の高さに上っているのに、『解体新書』ではその左手が下に伸び、手首だけを無理に曲げて、黒いヒトデ状のもので自分の陰部を隠している（原図にはないイチジクの葉を、玄白や直武はどこで見たのだろうか？ しかも直武はそれをイチジクとは知らず、ヒトデか紅葉もみぢの葉と見たのではなからうか。小川鼎三氏も触れているように、そもそもこの男女一対が御祭制のもっとも厳しい聖書の最重要の登場人物であるとは、蘭学社中もまったく知らずにいたのではなからうか。だからこそ堂々と図譜の巻頭にこれを載せ



ワルエルダ解剖書扉絵



『解体新書』 附図扉絵

たのであったろう。そして検関係の役人たちはなおさらのこと、それを知るよしもなかった。

また、アダムとイヴが向かいあって立っているのは、四本の柱頭つきの石柱に支えられた柱廊、玄関の前で、原図ではその天井の部分までが遠近法で、やや下から見あげた角度で描きこまれている。だが、直武にはその構造が理解できなかった、ないしは表現しきれなかったらしい。二人の足もとには両側の前柱の礎座が見えていながら、原図とくらべてプロポーションを逸して異様に背が高くなった二人の身体でその柱はほとんど隠されてしまった。天井も略されて二本の平行線だけになってしまい、ポーチは奥行きを失って、重さうな屋根をのせた一枚の扉としか見えなくなった。

さらに、描きにくい前柱を隠そうとしたためか、あるいは単に両人物を写してからポーチの部分を写そうとして縮尺をまちがえたのか、アダムとイヴはどちらもポーチの屋根根に頭がとどくほどの巨人となってしまった。とくにイヴは身長三メートルもあるかと思われる偉丈婦となった上に、その乳房は帯で迫りあげたかのように高くなり、ほとんど首のすぐ下、鳩尾の上のあたりに垂れている。よく見ると、彼女の長い髪の毛も、原図では縮れながら波打って垂れてなかなか魅力的なのに、直武ではまるで馬のしっぽを二本分も背中に背負いこんだかのようにふさふさと強い直毛の束である。

このような意識的な改変、あるいは無意識のうちの誤差は、この

扉絵ばかりでなく附図の一つ一つについても、クルムスその他の原書と詳細に対照してゆけばいくつも見つかかり、いずれも興味深い論議を呼ぶことだろう。だが、それはいまはさておいて、扉絵についても一つ指摘しておくべき面白い問題がある。それはこの扉絵のなかに書きこまれた題字その他のことである。ワルエルダの原書では、ポーチの奥の扉の部分や、屋根の軒蛇腹の下のフリーズや、アダムとイヴの立つ台座の間におかれた石棺状のものの側面に、ラテン語ないしオランダ語で書名、モットー、版元名その他が書きこまれていた。ところが『解体新書』の扉絵ではそれらのローマ字がみな消されて、代りに隷書体風の漢字がうまくはめこまれている。上から順にあげれば、「味束（和蘭）翻譯」「解體圖」「天真樓」とある文字である（天真樓とは杉田玄白の書齋号）。

これは、いま見ればべつになにごともないが、安永三年（一七七四）の当時にあつては、抜群のアイデアだったのではなからうか。このようなところまで玄白たちが指示したとは考えられない。これはかならずや、直武のかたわらにいた平賀源内からヒントをえたのにちがいない、あるいは直武が源内の著書から借りたアイデアだったのにちがいない、と私は考える。

それは著書というほどのものではない。『解体新書』から六年前の明和五年（一七六八）二月に源内が木版で出した『日本創製寒熱昇降記』という、一枚の紙を横に折って表裏にこの利器創製の由来



平賀源内『寒熱昇降記』扉絵

を説いた小パンフレットである。それよりさらに三年前の明和二年春、恒例のオランダ商館長一行の江戸参府の際、いつものように彼らの常宿長崎屋を訪ねていた源内は、同行の大通詞吉雄幸左衛門が最近入手した珍器の一つとしてタルモメイトル（寒暖計）を示すのを見た。源内は一目それを見て、その原理を理解し、こんなものはいとも簡単に作ってみせると豪語し、製法を説明してみせると、満座の者が信じられぬという顔をしたなかで、さすがに当の吉雄と「我友」杉田玄白と中川淳庵だけは感心していた。その後、多忙にまぎれて放っておいたが、今年（明和五年）の正月、二十日ほどの暇ができたので、その間に製作してみたのだ、と自慢して、寒暖計の図にアラビア数字の華氏の目盛りやオランダ文字の寒暑の読みま



でつけた、一種のPRのためのちらしである。

いま面白いのは、この宣伝文よりも、パンフレットの表紙につけた扉絵のデザインである。太いのと細いのと二重の罫で書いた四角い枠かぎのなかに、どう見ても月桂冠と思えるが、それにしては左右両側に伸びてた葉が角つゝか牙のように硬くとがりすぎている環が描かれている。しかもその上部には、小さな十字架を戴いた王冠が金属の輪でしっかりと固定されている。そしてこの月桂樹の枝の環のなかに、「日本創製 寒熱昇降記 平賀国倫撰」と題字が書きこまれ、環の外の扉の左下隅に、「物類品隲」の扉と同じく「松籟館圖書部」との陰刻の印が捺されている。

これは明かに、源内がどこかで見た蘭書の扉、またはオランダ渡りの器物の商標などから、巧みに借用した装飾の紋様にちがいない。その原物が何であったかはいまだにわからない（それを見つけた人には三万円の賞金を出すと、かつて私はあるセミナーの席で公言したことがあった）。この明和五年二月までには、源内はすでにスヴェールツの『紅毛花譜』、ドドネウスの『紅毛本草』、ルンフィウスの『紅毛介譜（貝譜）』、スワンメルダムスの『紅毛虫譜』など、いずれも高価な大冊の西洋博物図譜を入手しており、さらにこの年の春にはついにヨンストンの動物図譜をも買おうとしていたのだから、これらの書物の扉ではなくとも、どこかの頁に右の月桂冠の図柄はひそんでいるのかもしれない。

いずれにしても源内は、『寒熱昇降記』を印刷させるときに、ふと思いついて、身辺にあった舶来品のなから、このハイカラで異国風な意匠を借り、その環のなかに書かれていたオランダ文字を抜いて、代りにこの漢字題名を書き入れたのである。あるいは木版のための下絵さえ源内自身が描いたのかもしれない。絵はまだ下手にしても、さすがに源内らしい卓抜なアイデアであり、独創的なデザインではなからうか。源内がもともと装飾の感覚にすぐれていたことは、最初の長崎留学から帰郷してしばらくしたころ、宝暦五年（一七五五）に高松で製作した青銅製の「量程器」（万歩計）の両面に彫った蘭の花と葉らしい紋様で見ても、あるいは後年（安永五年・一七七六）のエレキテルの外箱の唐草紋様で見ても、うなずけるところである。徳川日本における西洋文化摂取は、このような瑣細な視覚の遊びや模倣からも始まっていたといえよう。それは、十九世紀後半、ヨーロッパのジャポニスムの先駆けの一人、ホイッスラーが日本画の落款や花押にまねて蝶をいつも絵の隅に描きこんだり、浮世絵の題箋風の朱色の短冊型を画中に描きこんでは面白がっていたのと、ちょうど対をなす現象であったともいえようか。

そしていま、良沢、玄白らがオランダ語を介していよいよ本格的に西洋の文物を学びはじめたときに、その第一の成果の巻頭に、右の源内の意匠のアイデアは、門人直武によって巧みに受けつがれ、生かされたのである。慶長年間の長崎や天草のキリシタン版の数書

を除けば、源内、直武以前に、このような洋風扉絵で飾った書物と  
いうのはおそらく刊行されたことがなかったろう。そのような点に  
おいてさえ、『解体新書』はまさに画期的な書物だったのである。

### 九、「珍笑まし」き阿蘭陀画

小田野直武が江戸に出てくるまでのことと、出府直後の最初の仕  
事である『解体新書』附図のことに、長くこだわってしまった気が  
する。だが、直武や曙山のことを想うたびにいつも不思議と感じて  
いた点を、この際自分なりに洗いなおしてみようと思ったのだから、  
やむをえない。

その不思議の感覚は、画人直武の代表作『不忍池図』や『笹に白  
兔図』を見れば、また佐竹曙山の『松に唐鳥図』や『湖山風景図』  
を見れば、こんどは画中そのものから襲ってきて、かえって深まり  
こそすれ、解かれてしまうことはない。直武の洋風画作品は、安永  
三年夏の『解体新書』附図制作のあと、安永六年（一七七七）年末  
から同七年末にかけての一時の秋田帰国をはさんで、同八年十二月  
再びにわかには帰国を命ぜられ、半年後の安永九年（一七八〇）五月  
十七日角館で急逝するまで、実質わずか六年ほどの間に制作された  
ことになる。藩主曙山にしてもほぼ同様で、江戸と秋田を隔年に往  
復しながら、その間に直武に学び、直武と競いあって作画したのみ  
ならず、「画法綱領」「画図理解」という近代日本最初の洋画礼讃の、

颯爽たる宣言の文章まで書いた。そして彼も直武歿後わずか五年生  
きながらえただけで、天明五年（一七八五）六月一日、三十八歳で  
江戸藩邸で死ぬのである。

両者のこの制作期間の短いあわただしさと、一七七〇年代という  
明暗のまだらな、不安で不確かな時代と、さらに秋田藩という広漠  
たる背景とが、直武、曙山の作品の成立と性格とをよく解き明して  
くれるようにいて、実はかえってその不思議を深くする。それは百  
五十年後に、この秋田蘭画を再発見して世によみがえらせた（『日  
本洋画曙光』一九三〇）直武と同郷の画家平福百穂が、アララギ派  
の歌人として歌集『寒竹』（二九二七）のなかの連作「阿蘭陀絵」  
七首に次のように詠んだのと同じ感覚といえる。つまり、よくもあ  
の時代に、この秋田や角館の武士たちが、こんなにも大膽で鋭くて、  
またなまなましい絵を描いたものだ、という驚きである。

安永の頃秋田藩主佐竹曙山及小田野直武等洋画の作あり。

みちのくの出羽の太守たいしゅと生れけむこの君にして描ける阿蘭陀絵  
この君のゑがきける絵はおほらかなり蘭法にならひ吾が国ぶりの絵

丹念にゑがきける絵に落款の曙山と大きくおらんだ文字の印  
いちはやくおらんだぶりを画えがきは吾が郷人くにびとよ小田野直武

明暗をとりてゑがけるふりにし絵うづま珍笑ましうづまもよそのおらんだぶ

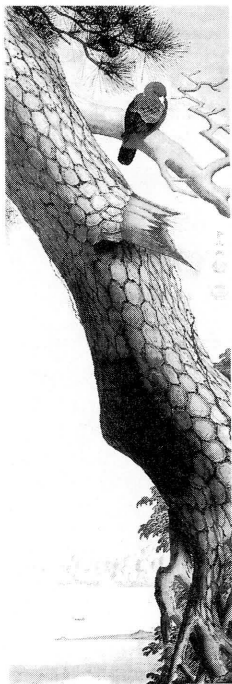
り

細密に多<sup>こまか</sup>がきたる絵は真白なる兎に笹のかげをおとせる

壮<sup>わか</sup>くして逝<sup>ゆ</sup>きにし人の阿蘭陀絵は世に稀<sup>まれ</sup>なれやくりかへし見つ

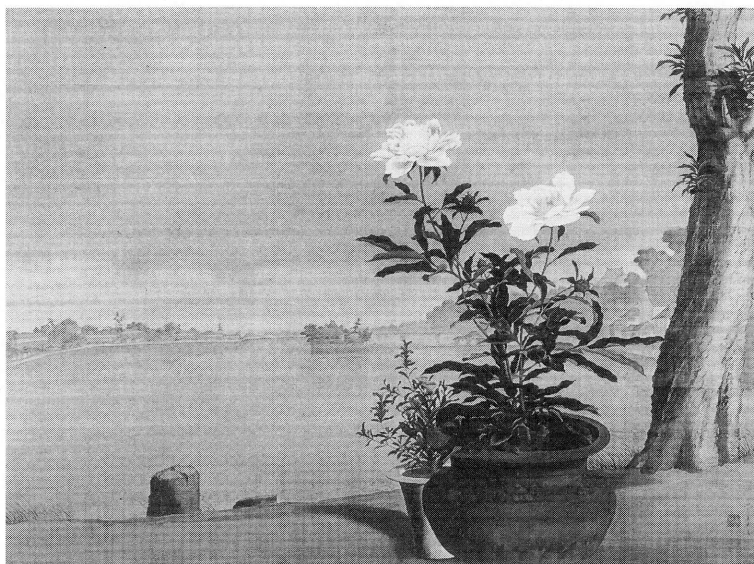
まったく、今日なお私たちは、七十年前の平福百穂と同感という以外にない。曙山の『松に唐鳥図』は、画面を斜めに横切る松の幹に巧みに陰影をほどこした上に、その幹から青い上空へと枯枝がテレビのアンテナのように曲折して伸びたところに、自分の『写生帖』からそのままもってきた珍鳥、真赤なインコがこちらを向いてとまっている。太い松の幹の下には、一艘の帆掛舟を浮かべた湖が、瀟湘八景の「遠浦帰帆」ないし「漁村夕照」の一景のように、銅版画風の線描で描かれて、ひっそりと静まりかえって遠望されるばかりだ。「ミシンと蝙蝠傘の出会い」程度を革命的などと称した二十世紀シュールレアリストたちを頭から嘲笑するような、「珍笑<sup>うツク</sup>まし」くもラディカルな、大膽不敵な一幅である。

そして小田野直武の『不忍池図』は、安永四、五、六年の江戸滞

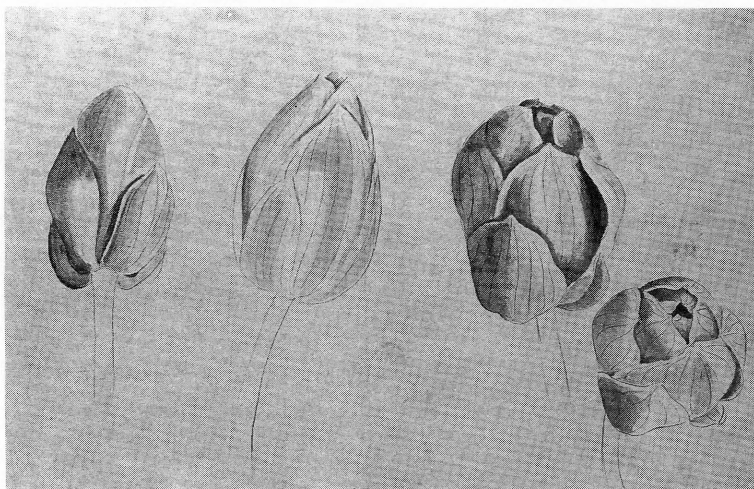


佐竹曙山『松に唐鳥図』

在の頃、神田の平賀源内宅か、三味線堀の秋田藩邸からか、この不忍池のほとりに通<sup>か</sup>って写生した、というよりはその風景の印象をとどめて構成した絵であったろう。ここでも洋式銅版画風に「細密<sup>こまか</sup>に」描かれた遠景の弁天島や、上野寛永寺の森や本郷の台地に対して、近景の芍薬と竜胆<sup>りんとう</sup>の鉢植えや一本の木の幹だけが、沈南蘋風の



小田野直武『不忍池図』



小田野直武『写生帖』より 蓮のつぼみ

写実に洋風の陰影をそえて描かれている。そのような和漢洋の微妙な折衷でありながら、画面のどこにも不調和を感じさせず、後年の司馬江漢の銅版眼鏡絵や明治の高橋由一の油彩画の、同一画題による風景画よりも、はるかに深々と静謐な空間のひろがりを感じ得させる。この絹本着色の大きな画面（九八・五cm×一三二・五cm）を見つ

めるうちに、誰しも十八世紀後半の江戸の喧騒のあいまのエアポケットの静寂に、そしてこれを描く武人画家の張りつめたまま内攻してやまぬ精神の内奥に、まさに洞窟に吸いこまれるように誘いこまれ、吸いこまれてゆくを感じないではいられない。

だが、曙山や直武のこれらの代表作は、いまだでは重要文化財となつて、博物館、美術館の特別展示で見せて貰うよりほかにない。とすれば、もし可能ならば私が手もとにおいて、朝な夕なに眺めて自分の心のやすらぎの最後のよりどころともしたいと思うのは、直武の『写生帖』のなかの安永六年（一七七七）のあたりの分に収められた、蓮の花の蕾がほんのわずかずつ開花してゆくさまや、蓮の葉や実を写生した数葉の淡彩画である。極細の面相筆で輪郭を線描し、それに黄や赤や青で淡彩をほどこし、陰影をつけたスケッチは、植物のゆるやかな、しかし確かな生命のいとなみをとらえて余すところがない。直武の隅々まで張りつめた感覚の鋭敏さに、見る者は思わず息を呑む。ここにあらわされた「魂のうるほひ」(Humidité de l'ame, クローデル)のみずみずしさに匹敵しうるのは、おそらく七十年後の渡辺華山の『翎毛虫魚画冊』のなかの、塩辛とんぼや鯖さばやかまきりなどの淡彩写生ばかりなのではなからうか。

しかし、これらの秋田蘭画の作品については、重要なこと、意外なことは、すでに右の平福百穂以来、太田、武埜、成瀬氏らによってほぼ語りつくされてきた。最近では児島薫、今橋理子氏ら女性史

家の追究も鋭く、内山淳一、山口泰弘氏らの若手もそれぞれの意外な視角から秋田蘭画の面白さを発見している（辻惟雄先生還暦記念会『日本美術史の水脈』）。私自身もこれまですでにいくたびか、これらの蘭画作品の魅力について書いたり、語ったりしてきた<sup>12)</sup>。

ここでは最後に、秋田蘭画そのものからは少々離れても、十八・十九世紀日本洋風画がもつらしい意外に世界的な関連について、あえて一つの眺望を開いておくこととしよう。

#### 十、源内作『西洋婦人図』の謎

たとえば、直武の師平賀源内が残した唯一の油彩画に、有名な『西洋婦人図』がある。縦四一・五cm、横三〇・五cmのさして大きくもない画面だ。カンヴァスも手製らしいが、顔料もどこで入手したのか油絵具を使い、それに漆なども混ぜてみずから工夫したもののらしい。そのような点から、これはおそらく源内の秋田行き直前の、二回目の長崎遊学（一七七〇—七二）の間に、同地の通詞たち、とくに吉雄幸左衛門に教えてもらったり、手本を見せてもらったりしながら描いたのだろうと推定されている。

それにしても、一目見て忘れることのできない強烈な印象を残す絵である。誰でも指摘するように、首から胸にかけての肉付けはできていないし、衣服の襟などは紙のように薄っぺらで、いかにも素人の作である。だがその稚拙さがそのまま絵の面白さとなり、

独自の強い主張と化しているのは、さすが奇才の筆というべきだろう。

女の髪はロココ風ともいうべき髪型に高く盛りあげた黒髪である。そこに青い玉を光らせたヘアバンドをし、同じ青い玉飾りのついたピンも挿しているらしい。源内は漆なども使って髪の色感と光沢を出した上に、ところどころを筆の頭で削って、捲き毛のカールの具合と光の反射まであらわそうとしている。見よう見まねなのか、自分なりの工夫なのか、その種の高級技術も試みているのだ。髪の毛のしろのほうに挿した赤い五弁の花には、別な蕾と小さい黄色い花さえそえて、まことにコケティッシュな髪飾りだが、なによりも強烈なのは、きゅっと左に向けたその顔の、長さ四センチもあるかと思



平賀源内 『西洋婦人図』

われる大きくみひらいた切れ長の眼と、眉からつながって真直ぐにとおった鼻筋と、その下の強くひきしまった紅唇である。

眼には小さな白の点で瞳のきらめきが描きこまれ、驚いたことに目頭の赤い血管さえ忘れずに点じられている。これを見ても、源内は長崎の吉雄幸左衛門宅で、ビードロ画（ガラス絵）をはじめさまざまなオランダ渡来の珍器が飾ってあったというその二階の「和蘭陀座敷」に案内され、かならずやそこで本ものの西洋油彩画の人物像、この絵の粉本となった婦人像を見て、これを隅々まで詳細に研究したのちがいなと思われる。佐竹曙山作の『蝦蟇仙人図』でも、その仙人の眼球には赤い毛細血管が描きこまれていて有名だが、あるいはそれもこの源内の絵がヒントとなった上に、さらに新しい西洋医書の挿絵などを参照したのであったかもしれない。

いろいろなところに面白い工夫が凝らされている『西洋婦人図』なのだが、赤い珠をつらねた首飾りにしても、うなじや喉もとまで垂れた捲き毛とその赤いリボンにしても、さらに乳の上あたりまで襟が開いた紅衣にしても、みな源内にとっては、このときはじめて知り、はじめて知りながら描いたものにほかならなかった。原画がどのような作であったにもせよ、ここには平賀源内という男の西洋の文明世界に対する強烈な好奇心、驚き、渴望、憧憬、そしてその文明への学習と挑戦の志がこめられている、といわざるをえない。この西洋婦人の表情そのものが、作者源内のなかに湧きのぼるその

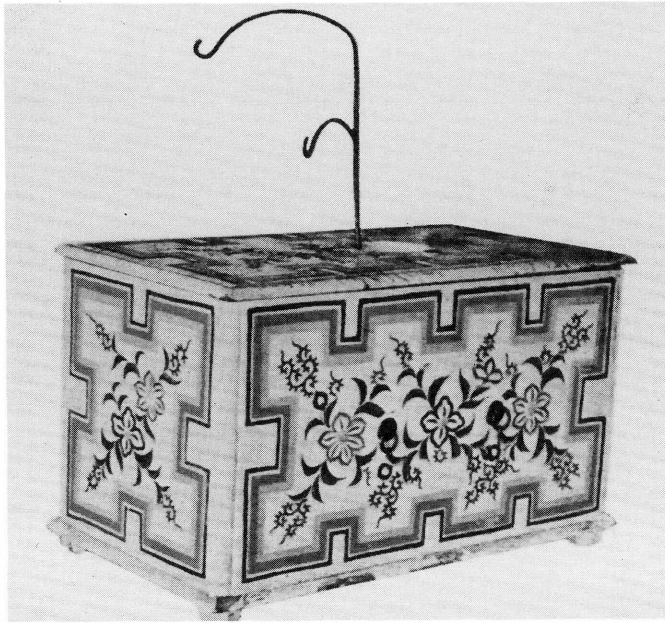
ような熱い感情をあらわしている。

その点に触れてすでもっともみごとな言葉をしるしたのが、ほかならぬ、この絵をはじめ正統な美術史上にとりあげて論じた藤岡作太郎（一八七〇—一九一〇）であった。藤岡はその名著『近世絵画史』（明治三十六年）の一節に次のように述べている。

麁布そふに油絵具を以て西洋婦人を画く。蓋し泰西の画を模せしものなるべしといへども、なほ邦人の手法にして、しかも習熟の技にあらず、落款を施して源内といふ。簡古稚拙、その婦人の容貌に敢為かゝいの風あるなどは、おのづから鳩溪（＝源内）の性を表はせるが如し。<sup>13</sup>

さすが藤岡作太郎、簡にして要を得た名評というべきだろう。たしかにこの作には、画面の左下隅に「源内」との落款があるのみ、他にこれを源内作と証する根拠はなにもない。だが、この婦人の顔にあふれる「敢為の風」そのものが、源内作たるを疑わしめない、というのである。「敢為の風」などという福澤諭吉好みの言葉が使われているのも、うれしい。まさに藤岡先生のいうとおりにちがいないのである。

だが、後輩として先生の言に若干の傍証をつけ加えるならば、この妍艶たる西洋婦人の顔は、その向きこそ逆だが、高松藩家老木村



平賀源内作「エレキテル」

黙翁筆の、戯作者としての源内の、細おもての口もとに煙管をくわえようとしている肖像によく似ている、という点である。そしてもう一つ、西洋婦人が頭に挿<sup>さ</sup>している夾竹桃のような、なでしこのような花は、四弁になったり六弁に変じたりしながらだが、その濃緑の葉とともに、源内のエレキテルの箱の花紋様にそっくり繰返されている、という点である。

だが、もう一つ、この絵に向かって問うてみたい疑問がある。こ

のロココ美人は、十八世紀ヨーロッパのいったいどこからはるばると、インド洋をへ、南シナ海をへてやってきて、この辺境日本の長崎にまでたどりついたのか。——その身もとは実はとうてい判明しそうにもない。だが、いくつかの手がかりはある。

一つは、長崎系洋風画と見られる『西洋男女図』と題する油絵が一点、現存することである。この絵には Gasco というローマ字の署名があるだけで、それが「雅章」なのか「賀松」なのか、いったいどんな画家なのか、まったく不明のままである。ただ、この横長の絵の右側に描かれた婦人像は、源内の絵とちょうど逆の右手のほうを向いているだけの違いで、あとは髪型やその飾りといい、顔立ちや衣服のフリルつきの襟もとといい、源内作とそっくりである。胸もとに十字架型のペンダントをさげている点と、顔や衣服の描きかたや油彩の使いかたが、源内よりもずっと上手である点、そして左側に西洋男子が袋から金か宝石かをとりだそうとしながら、にやけた横目でこの女のほうを窺<sup>うかが</sup>っている点は、もちろん、源内の『西洋婦人図』と異なる点であろう。

この Gasco 署名の作のほうは、源内作よりも時代的にあとであることは間違いないが、少くとも婦人像については、Gasco が源内を写したなどというよりは、両者に共通の原画が長崎にあったと考えるのが妥当であろう。それは、Gasco の作の男の表情などから見て、出島出入りの絵師川原慶賀などがよく模したフランス

の風俗画家ルイ・ボワリー (Louis Boilly, 1761—1845) の作でもあったろうか。しかし、この男子像のほうは、あとからつけ加えられたということもありうる。

すると、結局、源内・Gasco 共通の原画はどのような手のものだったのか。源内の「西洋婦人」の背景は、暗灰色と一種の樺色で、このような色の背景はワットーの木立ちのなかの雅宴などの上空にひろがっていたような気もする。髪型や装飾から見て、ランクレとかラルヅリエールとか、ナティエ、ブーシエ、フラゴナールといった十八世紀フランスのロココの肖像・風俗画家たちの作であったか。同時代イギリスのレイノルズとかゲインズボロといった肖像画家たちの作か。——その空想は楽しいが、とめどもなく、あてもない。

それに、源内の原画は、とてもそのようなヨーロッパ十八世紀美術史にいまなお名を残すような画家たちの作品であったとは思えない。むしろ、彼らの流れの末流につらなる、アムステルダムかロンドンかの無名絵師の、おみやげ用の美人画か、あるいはそのような絵師が注文されて描いた、長崎出島の誰か商館員の奥さんの肖像でもあったか。

と考えているうちに、私はまた思いもかけぬ方向から、予期もせぬ新しいもう一つの手がかりをえた。



エミリー・イーストマン『はやりの髪型をした少女』

### 十一、「西洋婦人」の妹か？ 従妹か？

それは海のかなた、といっても西のインド洋ではなく、東の太平洋のかなたの、アメリカ合衆国からえた小さな一つの手がかりだった。アメリカ東海岸の北部、ニューハンプシャー州あたりで、一八二〇年前後の頃に活躍していたとしかわからない、エミリー・イーストマン (Emily Eastman) なる女流の民画絵師の水彩小品である。私はこれをあるとき『花ひらくアメリカ民画』(Jean Lipman and Alice Winchester, *The Flowering of American Folk Art, 1776—1876*, New York, The Viking Press, 1974) とらう大判の画集を



たのしみながら繰って見つけた。そして驚いた。

エミリーの絵は『はやりの髪型をした少女』(Young Girl with Stylish Coiffure)と呼ばれている。これはまるで、源内の西洋婦人の実の妹なのである。その渦巻いて盛りあがった髪といい、うなじに垂れた捲き毛といい、なによりも源内の女と同じ方向をむいて大きくみはった両の眼から眉、鼻、口にいたるまで、長崎の婦人とニューヨークハンブシャー州ルーンドン(London)町の少女とはそっくりで、同じ親をもつとしか思えない。ちがうところといえば、二人の身体の向きがちがうこと(源内、向かって左向き、エミリー、右向き)、頭のヘアバンドが少女のほうが質素なこと、その代り少女は右耳にイヤリングをしているが、赤い玉をつらねたネックレスなどはしていないこと、そして少女の顔のほうが丸顔でちょっとふっくらしていること、ぐらいであろうか。フリルつきの襟は長崎の Gasco の婦人のほうと似ているが、洋服の肩のひだの描きかたなどは源内なみに下手である。

『少女』は水彩画だというが、この画集では残念ながら白黒モノクロームでしか紹介されていない。だから彩色がわからないのだが、エミリー・イーストマンはもっぱら版画を手本にして水彩画を描いた画家だという。とすると、この『少女』の原画も、おそらくイギリスからかヨーロッパ大陸からか、大西洋を渡ってアメリカ東岸に輸入されたメゾティントなどの割安の版画で、エミリーはそこからこの「はや

りの髪型」をとったのだろう。メゾティントは、油絵名画の大量複製などによく使われて十八世紀に流行した単色の版画技法なのだから、エミリーが入手した原版画には、さらに誰かの油彩原画があったのだと思われる。その原々画が、おそらく源内とエミリーに共通のものだったのだ。そこから派生した油彩の模写か、ミニアチュアか、彩色版画か、オランダ東インド会社の船に載せられてインド洋経由で長崎へ、そしてもう一方ではメゾティント版の複製となつて大西洋を渡り、ニューヨークからニューヨークハンブシャーへと、流れてたどりついたのにちがいない。

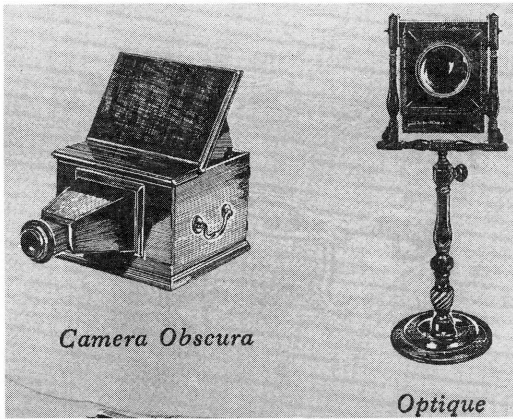
頭髪や首の飾りなどは、その長い遍歴の間にくらでも変りえたらう。だが、出自が共通の目鼻立ちだけは、長崎に渡ろうが、ニューヨークハンブシャーに移ろうが、その間に五十年近いへだたりがあつても、変りようはなかった。源内の西洋婦人とエミリーの少女とは、姉妹というよりは、むしろ伯母と姪、あるいは齢の差の大きい従姉妹同志のようなものだったのである。

結局、両者に共通の親ないし祖父母にあたるロココ原画がなにあつたかは、いまだにわからない。しかし、この小さな発見は意外に面白く、意味深く、徳川日本の洋風画をめぐる私たちの視野を、ヨーロッパの「本場」のほうにばかりでなく、当時日本とはまだ相互になんか交流もなかったアメリカ大陸にまで、一挙に拡大してくれる。ペリーの黒船来航によって遭遇しあう以前にも、少くとも文

化生活の一面面で、日本とアメリカとはすでになんらかの平行線を描いて動いていたのである。それが、日本の洋風画とアメリカのフォーク・アートという、どちらも同時代の正統派からは逸脱した美術活動の領域では、思いもかけずはつきりと歴史の上にあらわれたのであったろう。どちらも、オランダないし北ヨーロッパ系のリアリズム絵画をそれぞれの共通の源流としながらも、そこから空間においても時間においてもほぼ同じほどへだたっていたことによつて、意外にも二重に相似る結果となったのである。

十二、並行する「辺境」——徳川日本とアメリカ

そういえば、これは洋風画とはちがって非正統とはいえないかもしれないが、同じ明和年間の江戸の鈴木春信が作った美しい錦絵の組み物、『六玉川』のなかの一点「高野の玉川」では、手摺りの向こうに満開の桜が見える二階の座敷で、女主人と下女かとも見える美しい若い女が二人、のぞき眼鏡の下に高野の玉川の絵をひろげたままで、なにか意味ありげに話してあった。その絵が忘れられないまま、アメリカのヴァージニア州のモンティチェロに、第三代大統領トマス・ジェファソン (Thomas Jefferson, 1743—1826) の、彼自身が設計したパラディオ式の美しい館を訪ねると、驚く。このアメリカ独立の父たる英雄の書斎には、『蘭学事始』などに語られる「ドンクルカームル(暗室写真鏡)」のような科学器具となら



トマス・ジェファソン旧蔵「のぞき眼鏡」(Optique)



鈴木春信『高野の玉川』(組物「六玉川」より)



アメリカ・フォークアート、作者不詳『海辺の瞑想』

んで、あの江戸の春信の娘たちが畳の上においていたのとまったく同じ型の、つまりフランス式といわれるのぞき眼鏡 (optique) が、ちゃんと備えられていたのである。

フランス革命の直前までの五年間 (二七八—一八九)、ジェファソンがベンジャミン・フランクリンのあとの第二代駐仏公使として

フランスに駐在していた間に、当時ヨーロッパで流行していたこの面白い道具を買い、帰国してからはモンティチェロの館で、ときどき會遊の地の街景版画などをこの下にひろげてはのぞき、来客にものぞかせたりなどして楽しんだのであつたらう。春信の描いた娘たちよりも、ちょうど二十年ほどの後のことだった。

さらにもう一つ、やはりアメリカ民画の画集を眺めていて、「おや」と眼が止る。十九世紀半ばのマサチューセッツ州あたりの、半プロ・半素人の無名の画家、アメリカ東部、中西部の開拓地を町から村へと徒歩や馬で巡業してまわったから itinerant painters (巡業絵師) とも呼ばれた絵かきの一人の油彩作品である。仮にであらうが、『海辺の瞑想』 (Meditation by the Sea) と題されている。なるほど、白い波が盛りあがっては打ち寄せる砂浜に、黒い服に黒い帽子をかぶった黒いひげの男が一人立って、その波を見つめている。あとは砂浜の遠くに人影が二つ見えるばかりだ。

これを見て「おや」と驚くのは、これが平賀源内の門人の一人で、洋風画の実技は小田野直武から習ったと伝えられる江戸の画人司馬江漢 (一七四七—一八一八) が、油彩や銅版画で何回も描いた『七里ヶ浜図』や『洋上朝暎』などの海景図に、あまりにもよく似ているからである。江漢の絵には瞑想家はいない。砂浜の漁師やその子供、また沖合の帆掛舟などが描きこまれているだけだ。だが、両者の波の立体感の描きかたのそれなりの工夫と、それにもか



司馬江漢『洋上朝暉図』

かわらぬぎこちなさ、遠近法の極端な誇張やその消点のずれなど、稚拙なところで日米の両画人は実によく似ているのである。空の雲の描きかたは、むしろ江漢のほうが現実の観察にもとづいていて、

より正確でうまいともいえるだろう。

ついでに想いおこせば、小田野直武と佐竹曙山の作品が貼り交ぜになった『写生帖』のなかで、直武筆と推定される「白帆の船」の淡彩画なども、筆致が銅版画に学んで細線を多用している点などをのぞけば、セーレムのビーボディ博物館にいくつも掲げられた十八、十九世紀の船と海景の図にそっくりである。

それらは主題が共通であるという以上に、海の波や空や雲や帆船の描法の、素人っぽいぎこちなさの点で、相通じている。ここでも、ボストンやニューヨークやフィラデルフィアで上流階層に出入りして、その家族の肖像を描いたりする、ヨーロッパ本場直系の専門画家たちとはちがうアメリカの「巡業絵師」と、十八世紀日本の洋風画家たちが、画法知識の貧弱さの点でも、画材や手本の乏しさの点でも、ヨーロッパ第一線から同じほど遠くへだたっていたという点で相似ていたのである。

アメリカ民画との個々の対照は、徳川洋風画についてまだいくらかでも試みるができるだろう。それは司馬江漢や亜欧堂田善や川原慶賀から、幕末、明治初期の高橋由一や五姓田義松や横山松三郎などの油彩作品にいたるまで、いくつも試みることができる。だが、アメリカでは、十七世紀末から十九世紀後半の南北戦争の頃まで、つまり日本の明治維新の頃まで、田舎の開拓地や新興都市をめぐってつづけられた巡業民画絵師たちの脱アカデミズムの活躍は、南北

戦争後の写真の登場によってほぼ終焉を迎える。それからまもないころ、日本の、もはや洋風画家ならぬ洋画家たちは、パリやバルビゾンやグレーなどまで出かけては、しきりにアメリカやカナダから来た画学生、画家たちとめぐりあい、競いあいながら、こんどはまた「本場」への近さで相似た絵を制作するようになってゆく。

小田野直武や佐竹曙山の蘭画の不思議を問い、その師であった平賀源内や、同志であった司馬江漢の作品を眺めているうちに、私たちの視野は角館や秋田や、一ノ関や江戸や長崎から外へとひろがって、思いがけなくもいつのまにか西廻りでヨーロッパというよりは、東廻りで太平洋とアメリカン・ロッキーをこえて、アメリカ東部の名もなき絵師たちの世界へとつながっていった。だが、それも、たしかに小田野直武と同時代の空気のなかに鼓動していた、まことに興味深い、魅惑的な新興の世界の光景にはちがいがなかったのである。

注

(1) 秋田蘭画に関する書誌は左記の武埴氏編の『画集秋田蘭画』巻末の「参考文献」表に詳しい。ここには私が常時参照する画集・研究書の主要なもののみを列举しておく。

平福百穂『日本洋画曙光』岩波書店、一九三〇

奈良環之助・太田桃介・武埴林太郎『近世の洋画——秋田蘭画』明治書房、一九六五

小野忠重『江戸の洋画家』三彩社、一九六八

成瀬不二雄『曙山・直武』（東洋美術選書）三彩社、一九六九

坂本満・菅瀬正・成瀬不二雄『南蛮美術と洋風画』（原色日本の美術25）小学館、一九七〇

太田桃介・武埴林太郎・成瀬不二雄『図録秋田蘭画』三一書房、一九七四

成瀬不二雄『江戸の洋風画』（ブック・オブ・ブックス、日本の美術49）小学館、一九七七

武埴林太郎『画集秋田蘭画』秋田魁新報社、一九八九

辻惟雄先生還暦記念会（編）『日本美術史の水脈』ペリかん書房、一九九三（内山淳一「秋田蘭画を読む——小田野直武筆「不忍池図」をめぐる」、山口泰弘「外光表現の遊戯性——江戸の洋風趣向」などの論文収載）

三輪英夫『小田野直武と秋田蘭画』（日本美術37）至文堂、一九九三・八

今橋理子『江戸の花鳥画——博物学をめぐる文化とその表象』スカイドア、一九九五

(2) 直武、源内、曙山らに関する史料は、主として前記の三一書房版『図録秋田蘭画』と秋田魁新報社版『画集秋田蘭画』の、それぞれ巻末に収載された「関係史料」から引用した。なお、源内、杉田玄白などについては、緒方富雄校註『蘭学事始』（岩波文庫）、芳賀編『杉田玄白・平賀源内・司馬江漢』（日本の名著22、中央公論社、一九八四）、同じく拙著『平賀源内』（朝日新聞社、一九八一）を参照。

(3) 児玉幸多・北島正元編『物語藩史』第一巻、人物往来社、一九六四、二八九―三二二頁（今村義孝「秋田藩」）

(4) 前掲武埜『画集秋田蘭画』、一一七頁

(5) 野村敏雄『源内が惚れこんだ男——近代洋画の先駆者小田野直武』(ブレジデント社、一九九四)という歴史小説が最近刊行されたことは知っていたが、これを読む機会を得たのは本稿執筆の後だった。さまざまな資料、文献によく当たって書かれた作品で、安永、天明のころの秋田や江戸の風景、源内や直武、佐竹義躬などの風貌がそれなりに浮かび上ってくる。だが小説としては少々気まじめに構えすぎたかもしれない。

(6) 沼田次郎・松村明・佐藤昌介編註『洋学・上』(日本思想大系64)岩波書店、一九七六、一九六頁

(7) 同右、一九八頁。原文に若干の読み下しを施した。以下同。

(8) 同右、二一〇頁

(9) 同右、二二三頁

(10) 緒方富雄校註『蘭学事始』岩波文庫、一九八二、二三頁、二六頁、二九頁

(11) 小川鼎三『解体新書』中公新書、一九六八、五六〜五九頁

(12) 芳賀徹『洋風文人画の世界——佐竹曙山『湖山風景図』讚』

『帖画』50(帖面社)、一九七二・一二

同『辺境』の美術——日本洋風画への比較文化的観点』『歴史と地理』(山川出版)一六四号、一九七七

同『ルソーと十八世紀の博物学』『思想』六四九号(ルソー・ヴォルテール特集II)、一九七八・七

同『博物学と芸術のあいだ——徳川日本の動植写生画』『文人画と写生画』(日本美術全集24)月報、学習研究社、一九七九

同『平賀源内』朝日新聞社、一九八一

(13) 藤岡作太郎『近世絵画史』金港堂、一九〇三、三一六頁(ペリかん社より同書複製版あり)。

(附記) 本稿執筆後、私は小田野直武の『不忍池図』の上空左手に小さな逆さハの字になって舞う鳥数羽に興味を惹かれ、気がついてみるとこの鳥の群れが、直武の他の作品、例えば『富嶽図』にも『金沢八景図(日本風景図)』双幅などの上空にも舞い、さらに佐竹曙山の作品(『松に唐鳥図』『湖山風景図』等)、また司馬江漢の数多くの作品(『西洋学術論争図』また多くの銅版画)にも繰返し登場することを「発見」した。これらの青空に舞う鳥は、秋田蘭画以前の中国、日本の伝統絵画の画中には登場したことなく、これはかならずや直武らの見たオランダ画から由来したものにちがいない。さかのぼれば十七世紀オランダのレンブラント、ロイスダール、ホッペマらの風景画、さらには十六世紀フランドルのピーテル・ブリューゲル父子の田園風景の空に飛ぶ鳥たちにつらなる——との論を「青空に舞う鳥——司馬江漢『学術論争図』からさかのぼる」と題して『武蔵野美術』97号(一九九五・七)に発表した。その後、これを読んで下さった武埜林太郎氏からさっそく葉書き一枚を頂戴し、その御指摘をえてあらためて平福百穂の名著『日本洋画曙光』所載第二十八図「小田野直武遺品中の舶載画・其三」を開いてみると、はたして、その港湾風景の彼方中空に、まさに逆さハの字、逆さへの字の鳥が数羽舞っていた。直武らは眼を皿のようにして、貴重な舶載画の隅々までを研究し、学習したのである。