

ラクダを描く―円山応震筆駱駝図をめぐる―

鈴木 廣 之

はじめに

文政四年（一八二二）ひと番のヒトコブラクダが長崎に渡来した。その後のラクダは香具師の手におち、見世物となって全国を巡ったという。博物誌の時代ともいえる江戸時代の人々の好奇の視線がこの珍獣にそそがれなかったわけがない。本草学者、随筆家、小説家等々……の格好の材料になったのはもちろんだが、画家もまたラクダと無縁ではいられなかったようだ。この小論にとりあげる円山応震（一七九〇―一八三八）の「駱駝図」もその一例である（図版V）。

この作品には「文政七年甲申暮秋應震真寫」という注目すべき落款がある。「真」を描くことが絵画のいわばスローガンとして採りあげられたのは江戸時代の絵画史の大きな特色のひとつといってよい。そこでは現実的なものと絵画とのかかわりが問題になってくるのは確かだが、こうした絵画の制作態度を解釈するにあたって、西洋近代のリアリズムの視点をそのまま持ちこむとすれば、それは江戸時代にとって公平な姿勢とはいえない。江戸には江戸の歴史的コンテキストが当然あるからだ。それでは「真を写す」とこの時代の

画家が言うとき、そこにはどんな意味の広がりがあったのか。応震の「駱駝図」を手掛りにして具体的に考えてみたい。

(一)

まず作品を眺めてみることにしよう。⁽¹⁾縦長の画面のほぼいっばいに描かれているのは二頭のヒトコブラクダである。二頭とも体の左側面をこちらに向け、手前の一頭は脚を折曲げて座り、もう一頭は立っている。二頭の体は少しばかり重なっている。描かれているのはこれだけである。ラクダを取り巻く環境を描写するモチーフは何も描きこまれていない。私は、この何も描かれていない背景が砂漠を暗示しているのではないかと考えてみたが、この解釈にはやはり無理があるだろう。樹木や岩石と鳥のモチーフとを組み合わせる一般的な花鳥画と比べてみると特異である。あえていえば、特定の牛の肖像である駿牛図のようだともいえる。

ラクダの体の描写も良質な肖像画に似て丁寧な仕上がりをみせている。なかでも体毛の描写はふわりとした柔らかな感触がよく表現できている。しかも、隈取りに似たうっすらとしたボカシが体の部分部分に施されており、こ

れが体の凹凸を際立たせるようなコントラストの強烈な明暗や陰影でないため、からだ全体が柔らかく弾力のあるように見える。私は、立っている方のラクダのたるんだ腹から仔猫や仔犬の柔らかで暖かなお腹を連想した。こうした描写は、ぬいぐるみや剝製とは明らかに異なった生き物らしさを画家が描きだそうとしているためだ、と解釈できよう。

ところで、白井華陽の『画乗要略』の円山応挙の項は、応挙の子応瑞、孫の応震についても簡単にふれている。そのなかで、

寫眞二長ズ（史料大観本『扶桑名画伝』引用の『画乗要略』）

あるいは、

寫景二長ズ（『日本画論大観』所載の『画乗要略』）

と応震について記されているのが注目できる。「寫眞二長ズ」とは「駱駝図」の落款を想起させるからだ。また、同じ応震の作品に「琵琶湖図」がある（挿図1・2）。これは、鳥瞰図のように湖全体が一目で見渡せる形にはなっていない。むしろ遠ざかる対岸は水平線に遮られて見えず、しかも水平線は少しばかり丸味を帯びている。一地点

挿図1 円山応震筆 琵琶湖図

滋賀県立琵琶湖文化館

部分に立って琵琶湖を眺めているような全体挿図2 湖の印象である

る。これが江戸時代の真景図を論じるには欠かせない作品のひとつであることはまちがいない。⁽²⁾

こうしてみると『画乗要略』が「寫眞二長ズ」と述べているのは正当な根拠がありそうである。こうした評価が当時、少なくとも一部にあったことは確かだろう（「写景」という言回しも「真景」という言葉と並べてみると決して無視できない内容をもつ）。

しかし、画幅から遠ざかってもう一度この「駱駝図」を眺めなおしてみると、このラクダ像に何かしら違和感をもつ人は少なくないだろう。たとえば、ラクダの体毛が高価な毛織物になることを承知していても、この図のラクダのふわふわした体毛の印象はどこかラクダの体つきにそぐわない。立っている方のラクダの頸が、いったん垂直にのびながら途中で後方に折り返す格好になっているのは奇異な感じがするし、座っている一頭の頸も細長すぎるようだ。アラビア半島のもっとも有用な家畜であるヒトコブラクダであつてみれば、品種改良の痕跡は予測すべきだろうが、こうした違和感の根拠に品種の違いを想定するのは無理だろう。

それでは、この画家の観察眼が不確かで行き届きなのかといえ、そうともいい切れない。そもそも原色写真入りの図鑑やポスター、テレビ等々の多様で過剰な視覚的メディアと常に接している現代のわれわれと、当時の江戸時代人が同じ眼でラクダを眺めていた、というのは幻想にすぎない。ましてラクダは江戸時代人が初めて実物を目にした珍獣であった。この作品の描写の「正確さ」を検討しようとして動物学上のラクダの特徴を点検することは、あくまで一個の絵画として見る立場にはそれほど意味のあることとは思えない。それよりも、当時の江戸時代人たちにラクダという新奇な生き物が受けいれられ、この言葉が様々な派生的な意味を含みこみながら普遍化して

いく過程に眼を向けなくてはならないだろう。この過程のなかにこそ、この画家にとって「真」なるものの輪郭が見えてくるように思えるのである。この小論では、作品論としては迂回路にも見えるが、こうした点からアプローチを始めることにする。

(一)

はじめに、ラクダの図像を江戸時代以前に遡って一応検討しておくことが必要だろう。ラクダの図像を追って時代を遡れば、正倉院に収められている「螺鈿紫檀五絃琵琶」と「木画紫檀棊局」にいきあたる。西方に向かって開かれた唐文化の国際性にこの図像の起源があるとみてさしつかえない。しかしこの図像は継承されずに終る。中野玄三氏によると「鎌倉時代後期の仏涅槃図には、突如として、正倉院宝物以来影をひそめていた駱駝が再び姿を」みせるという(中野B二二頁)。ラクダの再登場の理由に関して中野氏はこの時代の宋元画の請来に着目するのだが、これとは別にラクダの図像が継承されるルートの可能性がないわけではなかった。それは聖徳太子の伝記の絵画化である。そのテキストの大半は延喜十七年(九一七)藤原兼輔の著とされる『聖徳太子伝暦』によっているが、ここには二度ラクダが登場する。ひとつは太子二八歳の時、驢・羊・白雉とともに百済が献じた「駱駝一疋」、いまひとつは四八歳の時、高麗が献じた「駱駝一疋」である。

鎌倉時代以降とくに高まりをみせる太子信仰を背景に考えると、この「聖徳太子絵伝」の流布はみのがせない。現存する「絵伝」の大半の作例は鎌倉中期から室町時代の制作と考えられているのだが、しかし、この場面に登場するラクダの姿は、それとは思えない形に描かれている。少なくとも現存の作例では、ロバとラクダとの区別がつかないものが多く、なかには頭に剣型

の角をもつ小型の動物をラクダに当てているものもある。それでは、中野氏の指摘するように「鎌倉時代後期の仏涅槃図に」フタコブラクダが登場するとすれば、同時代に制作されていた「絵伝」のほうに明確に識別できるラクダが描かれないのはなぜなのか。ひとつの解釈は、涅槃図の場合はラクダがラクダと認識されないままに描きつがれた、というものだろう。これは中野氏の宋元画根拠説をある程度補強する解釈になる。

ただ、室町時代末の制作と推定されている「絵伝」のなかで一点、愛知県勝鬘皇寺本に描かれたラクダが背中にくたつのコブをもっている(挿図3)。このラクダは、丸く隆起したコブだけをウマの背中に取って付けたようになっており、耳が長い。しかも、この特徴をもった動物が伝雪舟筆「国々人物図巻」のなかに登場しているのが興味深い(挿図4)。こうした形がラクダにアトリビュートされることがこの時代に通じていた可能性があるとするれば、室町頃には少なくともラクダはこうしたウマと類似した動物として認識されていたはずである。⁽³⁾

桃山時代の作例では南蛮屏風がある。リスボン国立古美術館に所蔵される作例にはフタコブラクダが登場する。構図は異国の港を船出する南蛮船を向かって左隻に、日本の港に入津する南蛮船をもう一方の右隻に配置したもので、左隻のゾウ、右隻のクジャクやロバといっしょに一頭のフタコブラクダが描かれている(挿図5)。このラクダはそれまでウマが下敷きになっていたのと比べると、大型でウマとは明確に区別でき、胴体とコブとの繋がりも唐突な感じがしない。図像の根拠は今のところ明らかにできないけれども、それ以前とは別であるにちがいない。しかし、このラクダ像は近世に受継がれなかったようだ。⁽⁴⁾

(三)

そこで問題は文政四年(一八二二)のラクダの渡来前夜になるわけだが、十八世紀後半以降の江戸時代は、自然界のモノに関心を寄せる学問を作りあげていた。いうまでもなく、中国経由の知識に実際の経験をふまえて批判を加えた本草学と、オランダ語を窓に西洋の知識を得ようとする蘭学という新しい学問体系である。モノへの関心は「物産会や諸結社のように、知識の交流が進み、組織だててくること」と、「精密な図譜の大量の出現のように、こまかい観察の記録化が進むこと」(塚本B五九頁)となって具体化する。当然ラクダもこうした関心の視野のなかに捉えられてくるはずだ。

江戸時代全般をつうじて本草学に大きな影響力をもったのは、明の李時珍著『本草綱目』だが、ここには「駝」の項がある。その図入り普及版ともいえるに『和漢三才図会』には、橘守国の図付きの「駱駝」の項目がある。また、松岡玄達 of 京都の本草学を嗣ぐ、いわば本流の見解を集積したものに小野蘭山の『本草綱目啓蒙』(一八〇三—一八〇六)があるが(上野六六—六九頁)、これにも「駝」(巻四八)の項目がある。後述するように、享和三年(一八〇三)長崎に渡来したフタコブラクダに言及しているのが特筆できる(ただしこの時のラクダはアメリカカ船に載せられていたため上陸を許されなかったという)。このなかでも『本草綱目』は、かなり一般的なレファランスブックとして活用されていたらしい。ラクダの知識も、批判するにせよ根拠

ラクダを描く

とするにせよ本書を下敷きにした部分が大きい。

これに対し蘭学の分野に視点をずらせていくと、植物におけるドネウスの、動物におけるヨンストンの図譜がある。両者は、漢学系の本草学における『本草綱目』の位置とほぼ平行する位置を蘭学のなかでもつが、イラストレーションのある点が大きく異なる(上野八〇—九〇頁)。とりわけ後者が精緻な銅版画をもっていたことは絵画史にとっても重要である。それは、博物学と絵画とを蘭学という枠にいっしょに括りこむための結び目の位置に銅版画のあったことが示唆されているからである。このことを想像するには、司馬江漢のよく知られた言葉を引用しておけばよいだろう。

阿蘭陀書、ヨンス、トンス、生類の譜なりを始め、近來齋来る書中の画は、銅版の法に鏤めたるものにて、其精妙を悉せり。宛然として真に逼る。然に伝記を翻訳するには難く、大半画図を以て考へ、搜索すれば其意に通曉する事多し。是画法の妙要なる事を知るべし。(西洋画談)

これは、表面的には当時の博物学と絵画との実用上の依存関係を証言したもののだが、その一方では、そこに言葉とイメージとのあいだの相互に補完的な関係がなければこうした言説

挿図3 聖徳太子絵伝(部分)

愛知県 勝鬘皇寺

挿図4 伝雪舟筆 国々人物図巻(部分)
京都国立博物館

挿図5 狩野内膳筆 南蛮屏風(部分)
リスボン国立古美術館

そのものが成りたたない。逆にいえば、言葉とイメージとの組合わせがここで指示するものが博物学上の情報だとすると、かりに両者が分離されて特定の「博物学上の情報」の伝達を止めても、各々が自律的に存在することが可能になるだろう。つまり、他方を補充できるだけの拡張力と密度をもつがために、銅版画のイメージは単独でも説得力をもつのである。そのことが「真に逼る」という画家としての言い回しに集約されているのだと思う。もちろん『和漢三才図会』の挿図にはこうした力、意図、機能はもともとない(挿図6)。

このことに最初に気づいた画家は宋紫石だろう。明和八年(一七七二)に彼が板行した『古今画數後八種』(八巻)は、ヨンストンに載る銅版画のイラストレーションの一部を切り離して木版刷りの「画譜」へと巧みに読み替えた。それは巻七「異品」の部の獅、驢、羊、駝などの図になる(挿図7-11)。木版とはいえ、できるだけ細くした凸の線やボカシ風の刷りの工夫を何とか銅版画の密度のある描写に置き換えようとした努力の跡が歴然としている。しかし、これと平行してヨンストンの『動物図説』のイラストレーションは図像化し、ひとつづつの図にばらされ、切りとられた格好で写されていく。森島中良の『紅毛雑話』(二七八七)は北山寒巖の描く「鰐之図」と「獅子之図」のヨンストン写しを載せているが、銅版画の描写法そのものへの関心は見られない⁽⁵⁾。

もちろん宋紫石が『古今画數後八種』に採り上げたように、ヨンストンの図譜にはラクダの銅版画があるのだが、ラクダそのものについては渡来以前には感心がもたれなかったようだ。和文で読みやすく蘭学啓蒙書の役割をもつ『紅毛雑話』の続編である『万国新話』(二七八九)には「護送軍附駝之說 亜刺皮亜」の項があつて、アラビアのラクダの話がでてくる。その内容自体

は面白く、ラクダの図も載せられているのだが、そこには銅版画の雰囲気を感じられない(挿図12)。

(四)

そしてラクダが登場する。文政四年(一八二二)六月下旬、オランダ船で長崎にひと番のラクダが渡来した。將軍への献上を願ったが許されず、結局は香具師の手に渡り見世物となって全国を巡業したと伝えられる。三都のうち大坂は難波新地で文政六年(一八二三)七月から、京は同年九月から京極の金蓮寺で、江戸は翌文政七年閏八月から両国広小路で開場して大当たりをとつたらしい。見世物の次第を朝倉無声の『見世物研究』が詳しく描写している⁽⁶⁾ので引用しておく。

見物が定員になると、唐人扮装の口上が、駱駝を小屋から引出して、柵内の中央に控へさせる。其間は嘶子方が三味線、鉦、太鼓、チャルメラ等で合奏するのであるが、口上は一寸容を改め、東西々々の声で鳴り物を止め、「爰もと御覧に入れまするは、

に始るひと通りの口上述べ⁽⁷⁾る。これが終ると、

世話人は大根や薩摩芋を駱駝に喰はせる。其時売子が野菜の籠を擔つて、柵の周囲を廻ると、看客は其野菜を買つて、手づから駱駝に与へて興じたのである。この餌飼ひが済むと、唐人扮装の男三人、チャルメラを初め太鼓や鉦の囃子面白く先に立つて歩むと、先づ牝はそれに従つて悠々歩み、その其跡を牡が附添ひながら、二度柵の周囲を廻り終るのを切掛けに、追出し太鼓を鳴らして、先様御替り／＼の一切となるのであつた。(朝倉一九六・七頁)

見世物は、近代的な動物園とは異なり、生き物としてのラクダそのものを

生きたままに見せるのではない。それは、人々の好奇の眼差しを満たして飽きさせない「仕掛け」である。唐人扮装の口上、餌飼と太鼓や鉦の囃子に合わせて歩く芸という一連のプログラムのなかで視線を浴びるラクダは、動物学的な特徴や性質とは別に様々なコノテーションを生み出していく。実はこうした現実にもこそ眼を向けるべきだろう。現実のラクダという未知のものを既知のものへと変換していく文化の異化作用は、未知の対象を画像化していく絵画的な作用にも反映しているはずだからである。

こうした現実に着目すれば、文政八年（一八二五）に江戸で板行された合巻『和合駱駝之世界』も重要である。内容は、喧嘩の絶えない夫婦が大家の意見でラクダ見物に行き、その仲の良さを見て心を改める話である。その日も夫婦喧嘩の仲裁にはいった

大家の三太郎は、両国のラクダ見物の折に手に入れた引札を袂から出して、ラクダを例えにこう諭す（挿図13・14）。

挿図7 『古今画載後八種』

挿図9 ヨンストン『動物図説』

挿図8 ヨンストン『動物図説』

ふうふなかのよきこと、すでにい
つぴきのらくだをこちらへわたそふ
とすると、めすのらくだが、あの大
きいからだでまへあしをあわせてお
がんだとよ、そらほどなかのいいふ

うふだぜ、ちくしうでせへあのとふり、めすはおすをおもひ、おすはめ
すをおもふ、……なんでもとかくにんげんはふうふなかむつましく、よる
ひるふたりでかせぎさへすれば、だんだんはんじやうして、しそんはます
ますしやわせになることはしせんのだふりサ、これからけんくわはさらり
ときんもつ、……せいだしてなかよくかせぎたまへ、すへはらくだよ。

この合巻は、「牝牡ともに性質柔和にして、夫婦中むつまじ、故に一度是を見れば其氣を得て、共に中むつまじく成と云伝ふ」という引札の説を展開させ、これを家内繁盛という実利に結びつけた教訓的内容で締めくくるところだ。この説がかなり一般化したものだったことは、「駱駝」という言葉のつぎのような用法から証明できる。

挿図11 ヨンストン『動物図説』

挿図10 ヨンストン『動物図説』

挿図12 『万国新話』

挿図6 『和漢三才図会』

時節おかしきの流行詞はやりことばほど可笑おかしきは非あらじ、前さきにいふ駱駝らくだの牝牡めをわたりてより、世人よのひと夫婦連ふうふづれにて通行つうこうするを駱駝らくだといひ時花はやせり。(雲錦隨筆卷之四)

これは、〈駱駝〉→〈夫婦中むつまじ〉が〈夫婦中むつまじ〉→〈駱駝〉に意味作用上の逆転を起こした一例である。これとは逆に、引札の説(重を負事千五百斤に至る)を、現実の見世物を通じてえられた印象が裏切った例もある。

其ころ天竺ハルシヤ国より、牝牡の大獸を渡す、其名を駱駝といふ……彼の国にては物を負はせ、遠きに達して国用を便ずるよし、此国にてはつかふことを知らず、形ちの大にして無能なるものを駱駝と異名す、(わすれのこり巻下)

柵のなかで牽きまわされるラクダの動きが鈍重な印象をあたえたにちがいない。これと連動するのが「駱駝」と「楽だ」との音通だ。両者が重なると〈駱駝〉→〈気楽だ〉へ無能なるものというコノテーションが生じる。狂歌と「はやりうた」の例をあげておこう。

くびは鶴背中は亀の甲に似て千秋らくだ万歳らくだ(武江年表文政四年辛巳六月)

あのや、ハルシヤ国では、一日に、千里も、あるいて見たがアエ、江戸じゃ、くつちや寝ちや、くつちやねちや、しちやまたこいつアまた、楽だろふ(巷街贅説卷二)

こうしてラクダは、見世物という仕掛けのなかに嵌めこまれ、様々な意味の付加物をまるで装身具のように身に纏ってしまふ。

(五)

こうした見世物ラクダに対して、物事に造詣が深く知見に富んだ人々の反応はどうだったのか。たとえば、両国の見世物に足を運んだ『巷街贅説』の

著者は、自分の眼で批判的にラクダを観察している。

肉峯相並びて、鞍の形をなすといへるは非也、其毛なみ牛に似て、色又赤牛といふものに似たり、又牛の香あり、鈍獸也、牡の方、前足太く、眉毛か、まつ毛か、多く黒き毛生て、眼中をわかつたず、笛太鼓にておかしく拍子を取、是をもて進退す(巻二)

ただ、ここで注目しておきたいのは「肉峯相並びて、鞍の形をなすといへるは非也」といつている部分である。これと同じ指摘は『武江年表』にも見える。

此の時真物しごうを看て、「和漢三才図会」橘守国等が絵本にあらわす所の虚なる事を知る。背に肉峯ありて鞍のごとしといへる説によりて、二つの肉峯を画けり、肉峯は一つにしてしかも高し。(文政四年辛巳六月)

たしかに『和漢三才図会』の図のラクダはウマの背に丸いコブをふたつ乗せたように描かれている(勝鬘皇寺本の「聖德太子絵伝」の図に近い)。「肉峯相並びて、鞍の形をなす」、今のことばにするとラクダはフタコブ、という一般認識が当時通行していたようである。博学の大名松浦静山の『甲子夜話』からもこのことがはっきりと窺える。まず、文政五年(一八二二)の記事。

去年、蘭船、駱駝らくだを載のせて崎に来る。夫より此獸東都きとに来るべしやなど人々云いひしが、遂に来らず。先年某侯の邸に集会せしとき、画工某その図を予に示す。今旧紙の中より見出したれば左にしるす。(巻八)

図はフタコブになっており、次いでこれは享和三年(一八〇三)に長崎に渡来したものだと述べている(挿図17)。静山はこうしたラクダを期待していたはずだ。ところが同年三月の記事では事情が少し異なっている。

この三月両国橋わたくしを渡んとせしとき、路傍に見せもの、有るに看板を出す。駱駝の貌なり。又板刻して其状を刷印して売る。……予、乃人をもて問とし

むるに、答ふ。これは去年長崎に渡来の駱駝の体にして、真物はやがて御当地に来るなりと言たり。因て明日人を遣し視せ使むるに、作り物にて有けるが、その状を図して帰る。図を視に恐くは真を模して造るものならじ。

『漢書』西域伝の師古の註に所云は、脊上肉鞍隆高若封土。俗呼封牛。或

曰。駝状似馬、頭似羊。長項垂耳、

有蒼褐黃紫数色。然るにこの駝形には肉鞍隆高の体もなく、その形も板刻の所云と合はず。前冊に駝のことを云しがそれはならん。(巻九)

挿図13 『和合駱駝之世界』

実物のラクダの替りに見世物にしていたという「作り物」のラクダの図はヒトコブのように見えるのだが、それは「恐くは真を模して造るものならじ」という。その理由は「この駝形には肉鞍隆高の体」なし、というのが主なものである(挿図18)。ところが、文政七年(一八二四)にラ

クダが江戸へ来て
みるとこの見解は
翻る。

挿図14 『和合駱駝之世界』

今年駱駝、長
崎よりこの都に
来れり……又駝
に種類ありて、
此度のは独峯駝

と云者なり。去れば前の造り物の駝は全くその形なり。又八巻に記せし駝は享和三年亥七月なる由。アメリカ人の舶来なれど、これは上陸せずして還さる。これ蘭山が『啓蒙』に録せる、享和三年癸亥十月八日に長崎に来る亜墨利加舶に駝ありと云し者なり。その図にはかの肉鞍と云者見ゆ。然れば愈々種類違ふ。(巻五三)

ここから判るのは、松浦静山のような人物でさえヒトコブラクダ(独峯駝)の存在を知らなかったということだ。そして彼らの知識が、どちらかといえは小野蘭山の『本草綱目啓蒙』や、そのもとにある『本草綱目』など漢学系の本草学によっていたらしいということである。

しかし他方には蘭学がある。当時の蘭学の大家である大槻玄沢の筆録本『蘭畹摘芳』には「駱駝問答」、「橐駝訳説」をはじめラクダ関係の論考数編が収められている。このなかで玄沢は「小野蘭山の紀聞には形大抵羊に似て大なり……といへり、これ当時伝聞をそのまゝ、記せるところなり、扨古今漢説の

挿図15 引札 大阪城天守閣

挿図16 『巷街贅説』(写本)

載する所も恐らくは皆伝聞に出るのみ」(駱駝問答)という調子で漢学系の知識に手厳しい批判を加えている。

ところが当の『本草綱目』には目立ちはしないが、「土蕃ニ独峯駝有り」と記されているから、「漢書西域伝の師古の註」を引用した静山にしては、うかつといえはうかつである。おそらく「肉峯相並びて、鞍の形をなす」という常識が災したのではないか。そして、この常識の代弁者が引札だとすると、見世物の影響力は無視できないように思う。それが渡来したラクダには、常識に反して「かの肉鞍と云者」がなかった。そこでは、知識が現実のモノにいわば裏切られたわけで、そのあいだにささやかな葛藤が演じられたとも、あるいは、彼らの知識と知的興味とが現実のラクダに接して激しく揺り動かされたともいうことができる。ここに世の経験主義的風潮を読み取ることも確かに可能ではあるが、むしろ、モノを周囲からすっぽりと包みこんでしまう見世物という仕掛けを通じてつくりあげられたイメージ、これを中心軸にして彼ら知見に富んだ人々の知的興味が運動したのだ、というべきなのだろう。⁽⁸⁾

(六)

それでは、画家の場合はどうだったのか。円山応震は実物のラクダを前にじっと眼を凝らし、ひたすら自己のイメージを紡ぎだそうとしていたのだろうか。おそらくそうではあるまい。画家もまた見世物という場をとおしてこの珍獣に接したはずであり、巷で交わされるラクダの噂に耳を傾けることがあったにちがいない。彼もまた、ここに検討したラクダをめぐる状況と無関係でいられるはずがなかった。むしろ、画家の立場からすれば、こうしたラクダ像に対する働きかけが「描く」という行為の内実であったはずであり、

そうした行為の結果として作品が誕生するのだともいえる。では、この画家が「真写」しようとしたものは一体何だったのだろうか。

ここでは長崎版画を比較材料に採りあげる。長崎を舞台にした事件に敏感に反応してこれを題材にした長崎版画には、文政四年のラクダを描いたものがかなり知られている(安永七三・七四・七六頁)。しかも見世物の引札の知識の一部は、長崎版画の図中の説明文を根拠にしたふしがある。表現効果に違いがあるとはいえ、ともに現実のラクダを対象にしている以上、両者の描きぶりを比較することは可能なはずである。⁽⁹⁾

まず、『巷街贅説』が「肉峯相並びて、鞍の形をなすといへるは非也」といつていた「肉鞍」の問題はどうか。応震の作品では、明らかにヒトコブに区別している。この点では、画家は随筆家と同じように批判的に「肉鞍」説を受けとめているといつてよい。これに対し、長崎版画のほうは、明らかに区別している例もあるかわりに、逆に二頭がそれぞれヒトコブとフタコブに見えてもおかしくないものがある(挿図19・21)。これには制作時期のずれの可能性も考慮しなくてはならないが、そうだとすれば、少なくとも初期の段階ではヒトコブであることにそれほど関心が払われたとは思えない。

つぎは「駱駝」と「楽だ」の音通に象徴されるユーモラスなイメージである。この点でいえば、応震のラクダの姿にはどこかしら笑いを誘う表情があるのは確かだろう。こうした印象はおそらく頭部の描写から生まれるにちがいない。黒っぽい毛の生え方を見ると、額の上端から後頭部にかけての部分と眉の部分、そして顎の下の部分に限られている。この三つの箇所は、人であれば頭髮、眉毛、髭にそれぞれ相当する箇所である。鑑賞者はこのラクダの顔に容易に人の顔を投影してしまうことだろう。あまりに長い顔、とくに目の下は異様に長い。立っている方のラクダの眉毛の密生して、しかも顔の

外側へ向かって垂れ下がっているのは、老

人の顔を連想させずにはおかない。しかも、

人のような顔つきをしていながら、何と長

い首であることか。そして首につながる胴

の部分は、首に比べるとアンバランスなほ

ど丸くふくらんでいるのだ。ただ注目され

るのは、漢学系の本草学のいう、頭が羊に

似るという説におそらく画家は関心がなか

ったという点である。

それでは、「牝牡ともに性質柔和にして、

夫婦中むつまじ」(引札)というラクダ像は

どうか。これは、長崎版画の図中にも記さ

れている例が多いから、制作者はこれを承知していたはずである。版画には

二頭の並んだ姿を描くものが多いから、この点に無関心だとはいいきれない。

もちろん番で渡来したわけだから、問題は番という条件に人の夫婦を投影さ

せるような具体的な表現が採られているか否かである。版画で二

頭を描く場合、左側にくるラクダの頭の位置がもう一頭よりも低

くなっている例や、二頭が顔を向き合わせている例が見られるが、

雌雄の描き分けの意図があるとしてもこの点で確かな判断は下せ

ない。

応震の場合は、はっきり雌雄を描き分けている。二頭を比較す

ると、頭部の描写にかなりの相違があるのに気づく。立っている

方のラクダの耳が垂れているのに対し、座っている方のはぴ

んと立っている。黒っぽい毛についても前者の量が多く、とくに

挿図17 『甲子夜話』 卷八

挿図18 『甲子夜話』 卷九

眉毛に相当する部分の毛が目立っている。それが、後者では量も少なめで、

目の上の毛はほとんど無い。『巷街贅説』が「前足太く、眉毛か、まつ毛か、

多く黒き毛生て、眼中をわかつたず」と牝ラクダの特徴を述べているのを参考

にすると、立っている方が牝、もう一方が牡ということになる。これと同時に

に注目すべきなのが、一方が立ち他方が座るというポーズである。一頭が座

るというポーズは、版画の例に見当たらないところをみると理由がありそう

だ。考えられるのは「脚に三ツ節ありて三ツに折れ」と引札にある特徴であ

る。これは脚の構造上の特徴というより、三段階に前後の脚を折曲げてする

ラクダ特有の座り方のことを指しているらしい。この特徴を解かり易く描写

するためにこうしたポーズが選択されたのではないか。

しかし、これは単純なポーズの問題ではない。応震の例では、これが二頭

のラクダを画面におさめるうえでの構図上の要となっているからである。む

しろ注目すべきなのは、一方が立ち他方が座るというポーズの組合わせがつ

くる安定した構図そのものの方だろう。そこで「立つ・座る」というポーズ

自体にこだわらなければ、これが縦長の画面のなかに安定した構図を作りあ

挿図19 駱駝 長崎版画

挿図20 駱駝 長崎版画

挿図21 駱駝 長崎版画

げる花鳥画の常套的な手法であることに気づく。一方を立ち上がり気味に、他方を低い位置に据えて構図を組立てていく例はかなり一般的なパターンである。(挿図22)。版画がたとえ雌雄の描き分けをおこなっていても、それが単純に並列されるのとは大きな相違がある。この構図パターンと雌雄の描き分けが無関係ではないとするなら、こうした構図の選択には「夫婦中むつまじ」という当時一般に流布していたラクダの性質を描写しようとするということと関係があるのではなからうか。そのために画家は馴染みの深い伝統的ともいえる構図パターンを選択したともいえるし、画家のラクダ像に最もマッチするものを求めて試行錯誤した結果、ごく自然にこうした構図パターンに落ち着くことになったのだともいえよう。逆に、版画の制作者の場合にはこうした構図パターンに対して関心がなかったともいえるし、こうした造形上の手法に通じていなかったともいえる。

同様のことは、まったく環境描写のない画面についてもいえる。例外が皆無ではないが、長崎版画の場合にはラクダの周囲に配置されているモチーフが重要な要素になっている。オランダ人らしき男とその従僕らしき人々、そして唐人の扮装をした人物等々。彼らはラクダの素性を物語り、見世物の様子を想像させる名脇役にちがいない。彼らとラクダとが一体になってはじめて、オランダ渡来という好奇の耳目を引きつける雰囲気ができあがるのだ(他方ではラクダの大きさを具体的に図示するという実用的な目的もあるはずだ)。

これと対照的に応震の例には装飾物がまったく無い。円山派の直系の画家には添景人物を描くことも可能だったろうが、そうした図に仕上げなかったのは、やはりラクダ自体を描くことに主眼を置いたからなのだろう。輪郭線が存在をほとんど感じさせない隈取りによるモデリングや、巧妙な毛描きもそのために自家薬籠のなから慎重に取りだされたにちがいない。

ここでは応震の「駱駝図」と長崎版画の作例との相違点を根拠に前者の独自性や創造性を強調しようという意図はない。洗練された隈取りや毛描きによって描写されたラクダの体のどことなく存在感の希薄なものと比較すると、版画の明瞭な輪郭線と一様な色面とがつくるラクダの体には素朴なだけに強烈な存在感があり、説得力がある。それよりも、両者はそれなりの対応点をもつといったほうが本当だろう。それは、応震もまた当時のラクダをめぐる状況と無関係ではありえなかった、という証でもある。そして、ここに描写されたラクダは、当時の一般的なラクダ観に合致するといつてよい。彼が「真写」したといっているのはこうしたラクダなのである。

(七)

以上の検討点を、今度は造形の側面から捉え直して締めくくりにしよう。ここでは逆に、最後の問―応震が「真写」しようとしたのは一体何だったのか―から出発する。

前節で明らかにしたように画家が描いたラクダは、当時一般に信じられていたラクダ観に対応している。それは見世物というフィルターをとおして作られた様々なコノテーションを含み込んだものだ。描かれたラクダは剝製と同質のものではない。換言すれば、完璧にモノに還元されてしまう形象としてのラクダではない。それはラクダの生命感そのもの、あるいはラクダの生きているカタチであるといってもよい。そして、このラクダ観を手繰っていくと、そこには当時の生命観、つまり「生類」に対する人々の共通した感覚がある。それは、中世仏教の残滓としての六道輪廻の感覚に基づく生類観であり、これは原理的に動物とヒトとの間に境界線を求めない。人は他の生き物に転生し、他の生き物も人に転生するからである。こうした生類観は生き

物の擬人化を容易にするはずである。だから、生き物の姿や仕草のなかに人と同等のものを見出そうとする感情はむしろ自然である。⁽¹⁰⁾とすれば、こうした生き物として描きだされたラクダは、すぐれて「現実的」なラクダの像だったといえる。この点は是非とも再確認しておきたい。

しかし、描かれたラクダは当時の生類観を反映したものだ、といっただけでは絵画そのものの議論は空転してしまう。絵画にとってみると、当時のごく普通の生類観に基づくラクダ像が画布の上に見出せること自体がかなり重要な問題であるはずだ。つまり、こうしたラクダ観を画布の上にトレースできるということは、それだけ「正確」にラクダが「再現」されているということであり、これは絵画自体の問題であって、ラクダ観の議論とは別個の問題だからだ。もう一度、応震の作品そのものに戻ってみる必要があるだろう。そこで注目したいのはこの作品の、人の肖像画に通じる性格である。ここで触れたようにラクダの擬人化には、当時の生類観に対応する側面がある。オランダ船で渡来したラクダの番は一組だから、そのラクダを描くということとは、ラクダ一般を描くと同時に特定のラクダを描くことでもあったはずだ。後者が強調されれば、動物の肖像画になるわけである。しかし、肖像画的とはいってもこの時代に盛んに制作された精緻な図譜類とは趣を異にしているのも明らかだろう。画家は、「駱駝図」をあくまで一幅の絵画として仕立あげ

ることに努力を傾けているようにみえる。そのために画家は様々な絵画の「文法」を駆使している。なかでも、肖像画的な性格と対応するものとして、対象を無背景のなかに収める形式に注目すべきだと思う。

こうした形式を備えた作例としてまず想起されるのは伝毛松筆の「猿図」だろう。もちろん「猿図」は南宋の院体画の典型のひとつと考えられるから、制作にかかわるコンテキストは応震の「駱駝図」とかなり異なっている。また、前者の徹底した自然主義的な描写態度と同質のものを後者に求めることも無理だろう。これを無視して両者を直に比較することはできないが、特定の生き物を対象とし、環境描写のない無背景のなかにそれを収めるという点では両者は符合している(挿図23)。鳥や獣、花木や岩石といったモチーフを散りばめて四角い画面のなかにミクロコスモスを現出させる南宋の院体花鳥画と「猿図」との差異は、一方に江戸時代の花鳥画を置くと「駱駝図」の場合にもそっくり当てはまる。しかも前者の場合、特定の動物の肖像という点では五馬図巻や五牛図巻にその系譜を辿ることも可能であるし、これに対応するものとして鎌倉時代の駿牛図の伝統を指摘することもできよう。そしてこれらは対象の環境描写がなされていない。こうしてみると背景の有無はかなり重要な指標といえるべきだろう。つまりこれを境界面にして、肖像的なも

挿図22 円山応挙筆 双鶴図

挿図23 伝毛松筆 猿図
東京国立博物館

挿図24 円山応挙筆 京婦図

のとそうでないもの、特定の個体と一般的対象との差異が表現されるといってよい。

しかし、さきに検討したように「駱駝図」の場合は、雌雄の組合わせのポーズが仲の良い夫婦というラクダの特徴を示すための特定の意味を担っている。そして、このポーズはラクダという個体の観察から帰納されたものというより、むしろ花鳥図の常套的な構図パターンから発想されたとみるべきだ。一方「猿図」の場合、これは当てはまらない。この作品の猿のポーズが猿そのものの個体的特徴を伝達する以上の、何か特定の意味を担っているとは考えられない。とすれば、肖像と対照的な位置にある花鳥画に負っている部分が前者にある以上、前者は後者に比べて肖像的要素を欠く側面をもっている、といえることになる。しかし本当にそうなのか……。問題が錯綜しそうなので少し視点をずらせ、動物ではなく特定の人の描いた円山派の作例から類推を試みよう。

円山派作品のなかで特定の人を描いた例を点検してみると、人物を取り巻く環境が丁寧に描写されているものと、数こそ少ないが無背景のものがある。前者の場合は歴史上の中国人物が多いのだが、こうした人物は肖像としての顔をもたないから環境描写の方がその人であることを示唆するアトリビューション機能をもっている。これに対して後者の場合はもっと身近な人物である(挿図24)。こちらは、対象が図像として成熟していないから環境描写によるアトリビューションは機能しにくい。描かれた像がその人であることを示すには、人物像そのものの描写が問題になってくる。この分だけ肖像画に接近するわけである。こう考えると、特定の人を描く場合、無背景であることは、そこに作られる絵画に特別な意味をもつ場を提供しているといえるだろう。もちろん、対象となる人物の追慕や供養というはつきりした目的を

もつ伝統的な肖像画も一方にあったはずであり、これとも異質なものであろう。つまり、図像として熟れた歴史人物図と肖像画とを両極端にもつスケールを想定すれば、その中間的な位置にくるのがこの無背景の人物像になる。これは、人物自体が示差性をもつが、肖像画のように似ることを厳しく要求されもしないし、また追慕・供養といった具体的な目的をもたないという点では形式の枠に縛られない自由さをもつ。こうした枠組みが円山派の人物画制作の伝統のなかに予め用意されていたとすれば、そのなかのひとつを未知の動物に対して応用することはさほど困難ではなかった。むしろ容易でさえあったのではないか。逆に、こうした既知の枠組みのなかに収まる画幅として制作されたからこそ、形象にすべてが還元されるフォルムとしてラクダを描くことが追及されなかった、ということもできる。こうした制作態度は図譜類をつくった本草家やその周囲の画家のそれと一線を画すもので、むしろ伝統的——つまり祖父応挙の代から蓄積されたものを大切にする——画家の姿勢だといえる。

応震の側からいえば、ラクダという新奇な動物が登場したとき、それを一幅の絵にするための枠は、円山派の蓄積した絵画制作の方法のなかにすでに用意されていたとみるべきだ。ここに取上げた無背景像の枠はこうしたものの一部であって、彼がラクダの体のモデリングに使った毛描き、隈取り、ボカシといった技法の場合にも同様なことがいえるはずである。

(八)

この作品に「真写」と応震がわざわざ記しているのはなぜなのか。この問題に再び突き当ることになる。そこで考えてみたいのは、描くことに対する祖父応挙の態度である。周知のように、円満院門跡祐常の記した『萬誌』の

なかの「秘聞録」に応挙の絵画理論ともいべきものが見られ、この記事が有力な手掛りになる。ここで注目したいのは、応挙が「見る」ことの重要さを強調している点である。次の一節をみてみよう。

圓山云、画学物ニ目ヲ付ル意ナクテハ不成画、万物能覚ユヘシト、真ヲトクト覚ヘ人物鳥獸其真ヲ写、氣ヲ写ス第一ト

ここで応挙が説いているのは「画学物ニ目ヲ付ル」ことの大切さだろう。つまり、対象となるモノをよく見ることが第一歩だ、という意味である。また、後半部分の「真ヲ写」とは気になる言い回しだが、「氣ヲ写ス」といい、抽象的な内容である。このことを頭で理解したからといって直ちに描けるわけではなく、実際には眼と手の協同作業が必要になるはずだ。この点に踏みこんだ発言もある。

猿ハ多人ニテ書不宜、犬ニテ可書、左ナケレハ耳サカリ首近過云々
あるいは、

鹿ハ馬ニテ画故不宜、羊ニテ可画云々
また、

予問應挙云、写鳥不得真、如何、答云、凡嘴以角又以象牙。

初めの記事は「猿を描くには人を手本にしてはだめで、犬で描くのがいい」というような意味になるだろう。しかし「物ニ目ヲ付ル」ことの大切さを説く応挙にとって、描くのが猿であるのに「犬ニテ書ク可シ」という真意は一体どこにあるのか。簡単なことばにすれば、対象をよく見たからといってうまく描けるとは限らない。むしろ逆に、まったく別のモノを見て（参考にして）描いた方がかえってそれらしく描けることが多い。そんな内容だと思ふ。それが、鹿を描く場合の羊であり、鳥の嘴を描くときの角であり、象牙なのではないか。これは、一見関連のないモノとモノとのあいだ張り渡された見え

ラクダを描く

ない糸を見出していく行為であり、この根底には「見る」とこと「描く」とこの決定的な差に対する認識がある。そのうえで、この溝を乗り越える具体的な戦術を応挙は語っているのではなからうか。この戦略、つまり「見る」とこと「描く」とことの差を厳しく認識し、その対立を克服するための具体的な方策を編みだすことと、これを応用し、対象を描いて画幅に仕立てあげるための造形の「文法」を確立すること。これをほとんど独力で創造しようとした画家が応挙なのだ、といえるかもしれない。⁽¹¹⁾

そこで司馬江漢に再度登場してもらう。それは、彼もまたモノを見ることが強調しているからである。しかも応挙への言及部分があり、江漢の応挙観の片鱗がうかがえる点もポイントである。

京師に應挙と云ふ画人あり。生は丹波の笹山の者なり。京に出で、一風の画を描出す。唐画にもあらず。和風にもあらず。自己の工夫にて、新意を出だしければ、京中之を妙手として、皆真似をして、甚だ流行せり。今に至りては、夫も見あきてすたりぬ。又江戸は奥州の方へ属して、氣質も京人のやうにはなし。唐画にも、和画にも似ぬ風は、呑み込まぬ事にて、吾が自身工夫したりと云ひては、夫は法がないと云ひて、請け取らず。然れども、画は其物の形を見て、其形に似るをよしとす。法手本とする処は、即其物なりと心得たる者も無きにもあらず。（春波樓筆記）

まず「自己の工夫にて、新意を出だし」という応挙評はここでの議論に呼応するものだろう。しかも、その画風は「唐画」でも「和風」でもないという。ここには応挙への一定の評価が前提にあるのだろうが、主張の中心はあくまで「画は其物の形を見て、其形に似るをよしとす」という点にある。

「法手本とする処は、即其物なりと心得た」実践者として応挙をみているかどうかは確かでない。むしろ、江戸の保守的な気風を京と比較するために応挙

を例にとりあげたという側面もあるにちがいない。しかも「今に至りては、夫も見あきてすたりぬ」というのは、かなり突き放した言い方である。たしかに応挙は自分の工夫を積み重ねた画家なのだが、「唐画」でも「和画」でもないもうひとつの「法」を作り出したのであって、それだけでは江漢の主張を必ずしも満足するものではないのだろう。「手本とする処は、即其物なり」という主張の背後にあるのは、彼の理解するオランダの画法にちがいないからである。おそらく、応挙の画法は「今に至りては、夫も見あきてすたり」たる画法にすぎない、というのが江漢の本音に近いものだろう。

だとすれば、京→進取的、江戸→保守的という土壤を認識したうえで、あえて後者に可能性を求めようとする姿勢が江漢にはないだろうか。「唐画にも、和画にも似ぬ風」すら呑みこんでしまう京の物分かりの良さ故に、「自己の工夫にて、新意を出だし」たところですべては「流行」して「見あきて」廃るというサイクルのなかに捕捉されてしまう。それよりも「唐画にも、和画にも似ぬ風は、呑み込まぬ」江戸の方が世間の勝手な風評に左右されず、かえって思いどおりの仕事ができる。オランダの画法は単に新しいというのではなく、普遍的な価値観をもつものだから廃る、廃れないとはもとより無関係なのだ。あるいはこんなふうに江漢は考えていたのかもしれない。そこで彼は銅版画の法を研究し、ついに天明三年「日本始て草創」（西洋画談）に至る。

江漢のこうした革新的な姿勢と比べて、応挙三代目の応震の方はどうだったのか。たとえば西洋の銅版画についてはどんな対応をしたのだろうか。もちろん「唐画にも、和画にも似ぬ風」を認める柔軟な気風をもつ都人のひとりであり、しかも円山派の画法に習熟した画家であってみれば、銅版画に対してはそれなりの受け取り方があったはずである。「駱駝図」に戻れば、この

制作にあたって彼がヨンストンの『動物図説』にあるラクダの挿図を参考にしたかどうかは作品そのものからは判断できないし、おそらく、直接的な関係を両者のあいだに求めるのは無理だろう。しかし、「見る」ことの大切さを説いた応挙の画法を嗣ぐ画家であり、江漢と活躍時期のかさなる彼が西洋の銅版画に接したことがなく、まったく無関心だったということは逆に想像できない。むしろ「唐画にも、和画にも似ぬ」銅版画の画法を興味深く見、その出来栄えに對し密かに舌を卷いたのは、伝統的な画法を身に付けた画家たちの方だったのではあるまいか。先にふれたように、宋紫石はヨンストンの銅版画の効果を木版画に再現しようとした。これに對し江漢は、銅版画をあくまで完結した一画法として理解し、その技法を再現することに努力を傾けた。銅版画のもつ不思議な再現の效果に江漢が魅了されたことは否定できないだろうが、宋紫石が銅版画を木版に翻訳したように、彼がその効果を自己の画法の語彙に翻訳して取りこもうとしたかは疑問だ。おそらく、応震の銅版画に對する態度は宋紫石の場合に近かったのではないか。

応震はラクダを見たはずだ。応挙の言葉にしたがえば「物二目ヲ付ル」と「真ヲ写」すこととは切り離せないからだ。もちろん、見たからといって描けるわけではないのだが、ラクダという未知の生き物に向かったとき、彼の手許には応挙の遺した蓄積があった。そのなかから、これはと思う道具を引出せばよかった。そして応震がこの遺産にも何も付け加えなかった、ということはないだろう。銅版画もそうした意味でヒントになったかもしれない。細い線を重ねる銅版画のモデリングと「駱駝図」の柔らかな毛描きやボカシとは対応点をもつのではないか。そうだとすれば、彼は銅版画の線描を自分の毛描きの技法に引きつけて理解していたにちがいない。一方では銅版画の描写力を賛嘆しながらも、もう一方では前者のあまりに硬質な線に比較

して、自分の毛描きが柔らかな質感を出すことができるのを密かに自負していたのかもわからない。こうした姿勢は、たとえば江漢とくらべると、未知のものへ向かう態度として不徹底だといえ、なるほどそうだろう。「物二目ヲ付ル」のはあくまで一流に連なる画家としての眼であり、彼はそうした立場からはみ出そうとはしない。ラクダを見たとしても、「視たく思へども、流石卑賤混騒の中にも雑はりかぬる」(甲子夜話巻五三)と表向き公言せざるをえなかった松浦静山や、「御厩の駱駝に附むとしの末」(輕拳觀句藻十六卷)という句をもした酒井抱一のような支配する側に属する人々の場合ほどでないにしても、見世物そのものに彼が熱狂したとは思えない。「駱駝図」から見世物という背景が取り除かれたもうひとつの理由がこの辺に考えられるかもしれない。

もちろん大名として時代と無縁であったわけはなく、江戸の本草学サークル緒鞭会は大名旗下がメンバーであったし、抱一一派の草花図には本草学の成果が色濃く反映しているかもしれない。モノを中心とした知的運動は、この時代のうねりのようなものだろう。そこでは絵画も無関係ではいられない。具体性をもったモノに対する興味という点では、江漢がオランダの画法に情熱を傾けたことと、応震がラクダを描いたことは同じ根をもつかもしれないのだ。応震が「真写」と記したのも特定の絵画理論の実践としてよりも、こうした時代のなかでその意味を求める方が相応しいのではあるまいか。

おわりに

「真写」あるいは「写真」という言葉は中国の画論のなかでは、すでに馴染んだ用語のひとつである。「真写」のもつ意味を絵画原理として考察し、その網にかかる作品群を一般論に還元することも大切だが、他方ではひとつひと

ラクダを描く

つの作品の個別的な在り方にも目配りが必要だろう。ここに採り上げた円山応震の「駱駝図」は、これを以て「真写」の代表とするには物足りない方の例なのかもしれないが、逆にいえば先鋭的な理論を实践しようとした画家だけを対象にしていたのでは全体は視野に収まらない。その意味では、中国の文人画を標榜した画家たちのひとり青木木米が「兎道朝暾図」を描いたのが「駱駝図」と同じ文政七年であることの方が気になる。この作品が真景図として制作されたとは思えないが、胸中の丘壑を描こうとする画家が宇治というごく身近な場所を題材にしたことは断然興味深い。こうした点にこそ「真写」めぐるこの時代の生の手触りが感じられるのではないだろうか。

註

(1) 「駱駝図」の作品データは次のとおり。絹本着色、堅一二五・五、横五四・六釐(本紙)、掛幅装、米国心遠館蔵。画面右下に「文政七年甲申暮秋應震真寫」の款記と、白文「應震之印」方印と白文「百里」方印の二顆をもつ。一九八四年九月十五日〜十一月四日東京のサントリー美術館で開催された「異色の江戸絵画―アメリカ・ブライスコレクション展」、翌年四月十三日〜五月二六日の大阪市立美術館「海を渡った日本の美―心遠館コレクション展」に、また一九八六年二月三日〜五月十八日の Los Angeles County Museum of Art の “Masterpieces from the Shin'enkan Collection: Japanese Painting of Edo Period” にそれぞれ出品された。図版解説は同展カタログおよび参考文献* A 図版一〇四。

(2) 「琵琶湖図」の作品データ。絹本着色、堅五七・五、横一四六・六釐(本紙)、掛幅装、滋賀県立琵琶湖文化館蔵。「甲申仲春寫應震」の款記と白文「應震之印」方印一顆をもつ。一九八五年十月二九日〜十二月一日東京国立博物館で開催された「朝鮮通信使―近世二〇〇年の日韓文化交流展」に出品。

(3) 唐三彩はフタコブラクダが圧倒的に多いが中にヒトコブ(中国陝西省西安中堡村唐墓出土)のものがある(中野C五二頁)。また、『法華経』『譬喻本』には、人が畜生界で転生する動物のなかにラクダが含まれている(中村九八頁)。渡宋した僧のなかにラクダを写した事を記したものの成尋の『参天台五台山記』の熙寧五年(一〇七二)十一月一七日の条(中野C一一七頁)があるが、この記事を読むとラクダが馴染みのある動物だったとは思えない。ウマと関連づけてラクダを認識するのは、『和名類聚抄』牛馬の項が駱駝に「良久太乃宇萬」という音を当てていることからわかる。『和漢三才図会』も同じである。

(4) 江戸時代の涅槃図のなかにフタコブラクダの登場する例がかなりある。早いものでは長

谷川「信春」印の「涅槃図」(羽咋市妙成寺)もあるが、大半はラクダの渡来とは関係なく化石化した図像を繰り返しているようである。なかでは狩野内膳の南蛮屏風が孤立しているが、元和九年(一六二二)に復興された大阪四天王寺の狩野山楽筆板絵「聖徳太子絵伝」にも注目できるだろう。今回は実作に基づく確認はできなかったが、図版(奈良国立博物館、図版七)をもとにする限り、見てすぐそれとわかるラクダの特徴を備えている。

本文にあげた他に、尾形光琳の画稿のなかにヒトコブラクダがある(山根、図版二〇)。これは、かなり正確にラクダの体形を写している。「大猷院殿御実紀」巻六六(徳川実紀第三篇)正保四年(一六四七)二月十八日の条に「松平万千代。松平三左衛門へ駱駝一疋つづさる」の記事があるので、これとの関連があるかもしれない。また、渡辺華山の「喜太郎絵本」のなかにラクダの図がある。道化の男を添えたスケッチ風の略画で、見世物の光景を描いたものだろう(田原町教育委員会、図版八七)。残念ながらこの作品に言及する余裕はないが、画家と現実との直截な対応という点では、こちらの方が興味深い作例だろう。さらに、神戸市立博物館の池長孟コレクションには窪田雪鷹という京都の画家による「駱駝図」(文政六年の年紀をもつ)一幅がある。これは一九八五年十月五日〜十一月十日の同館「長崎の美術・工芸展」に出品された。

(5) 宋紫石が当時はまだ珍しかったヨンストンに近づくことのできたのは、周知のように平賀源内の「物類品鑑」(一七六三)のために彼が図を描いたこと、源内が明和五年(一七六八)にヨンストンを手に入れたこと、という状況証拠がある(岩崎、岡村、山川)。宋紫石に次ぐのは江漢だろうが、彼は銅版画製造法という技術的側面に関心をもち、その製造に成功する。ところが、彼によって銅版画の画法が製造法という技術的側面に軸に読み替えられてしまった瞬間、今度は銅版画のイラストレーションが単なる図像になってしまふ。青木昆陽が「昆陽漫録」(一七六三)の「一角」(巻五)の項でウニコウルの挿図にヨンストンを用いているのが早い例だろう。天明七年(一七八七)刊の「紅毛雑話」も象徴的だ。北山寒巖の二点のヨンストン写しは、銅版画の描写法そのもののへの関心を示していない。ヨンストンに代表されるイラストレーションは、このように技術としての銅版画と図像としての銅版画とに、いわば二極分解していくのではない。銅版画を言葉とイメージとの緊張関係のなかにもう一度引き戻して見、それをひとつのテキストのなかに再生しようとしたのは、案外北斎ではなからうか。彼が文化年間に読本の挿絵に全精力をかたむけた、というのがそうだろう。

(6) 見世物は前評判が高く、大坂ではラクダ踊りが流行したらしい。「座摩社内ニ而駱駝踊、ラクダの皮を着ておどるカンカン踊りのごとし」(巻四八)と「摂陽奇観」は記す。江戸でも実物の到来以前に作り物が見世物に掛けられたことは、「甲子夜話」巻九の引用文(第五節)にあるとおり。

(7) 見世物のための引札のコピー文は次のようなものである。前者が大坂(挿図15、岡本二六九図)、後者が江戸で「巷街贅説」巻二が引用しているもの(挿図16)。内容はほぼ同じだが、後者にはコブが「鞍の形の如し」という箇所がない。第五節にふれるヒトコブラクダ論争

の煽りをくらって、江戸版ではこれが削られたとみるのは穿ちすぎか? 大坂での見世物が存外の不評だった理由は、ヒトコブは贗のラクダと商売敵が宣伝したため、という朝倉夢声の推測は的を射ているかもしれない(朝倉一九四頁)。

紅毛来船 ハルシヤ国産 駱駝 右文政四年辛巳六月阿蘭陀人持渡。カメル貳匹和名駱駝。当年牡六歳牝七歳ニナル。高サ九尺長サ貳間。其頭羊に似て項長く耳垂れ脚に三ツ節ありて三ツに折れ背に肉峯有て鞍の形の如し。其ものくふこと一度に飽までくらひ四五日は食せずして歩事一日に百里を行に勞なくしていとやすし。且重を負こと千五百斤にいたる。又よく土中の水脈を知る。殊ニ彼が小便はひへしつはれ病等に別して大妙薬なり。毛はほうそうのまじなひことなり并に魔除となる。牝牡ともに性質柔和にして夫婦中むつまじき事此上なし。一度是ヲ見れば其氣を得てともに中むつまじく成と云伝ふ。又人にむかつては幾万人の多勢をもおそる、事なし。誠に古今に稀なる獸ものなり。

駱駝蘭名カメル、牡六歳、牝七歳、是は文政六未の年也、高サ九尺長サ貳間、其頭羊に似て長く、耳垂れ、脚に三ツ節ありて三ツに折れ、背に肉峯あり、其もの喰事一度に飽まで食し、四五日は食せずして歩行事、一日百里を行に勞なくいと易し、且重を負事千五百斤に至る、又能土中の水脈をしる、殊に彼が小便はひへしつ、腫病に妙薬なり、毛は痘瘡の咒となり、魔を除、牝牡ともに性質柔和にして、夫婦中むつまじ、故に一度是を見れば其氣を得て、共に中むつまじく成と云伝ふ、又幾万人の多勢を恐る、事なし、誠に古今稀なる獸なり、

(8) 「巷街贅説」と「甲子夜話」の重要部分を引用しておく。両者の見方は自ずと異なっている。とくに「卑賤混騒の中にも雑はりかぬる」という見世物に対する後者のポーズが面白い。駱駝はハルシヤ国の産なるよし……同申年五月頃江戸に下だし、兩國橋横山町広小路にて是を見する、予一日戯に是をみる、其形真ならずといへども、左に図する如し、肉峯相並びて、鞍の形をなすといへるは非也、其毛なみ牛に似て、色又赤牛といふものに似たり、又牛の香あり、鈍獸也、牡の方、前足太く、眉毛か、まつ毛か、多く黒き毛生て、眼中をわかつ、笛太鼓にておかしく拍子を取、是をもて進退す、説に此獸、交易にならざる故、蘭人丸山の遊女にくれたりしを、やましとか云ふ者の手に渡りたるとかや(巷街贅説卷二)

今年駱駝、長崎よりこの都に來れり。兩國橋向の広地に見せ者にして、人群湊して觀る。此獸この四年辛巳六月に阿蘭陀の舶來にして、ハルシヤ国の産と云。然れば、第九卷に記せし去年長崎に渡來せしと云し者、是なり。これは亞刺比亞國中墨加の産と云しが孰れなるか。又駝に種類ありて、此度のは独峯駝と云者なり。去れば前の造り物の駝は全くその形なり。又八卷に記せし駝は享和三年亥七月なる由。アメリカ人の舶來なれど、これは上陸せずして還さる。これ蘭山が「啓蒙」に録せる、享和三年癸亥十月八日に長崎に來る亞墨利加船に駝ありと云し者なり。その図にはかの肉鞍と云者見ゆ。然れば愈々種類違ふ。今遠來の物、予も視たく思へども、流石卑賤混騒の中にも雑はりかぬる故、儒生蒲生亮をして視せしめしに、左の記を書て呈す。乃こ、に附す。……(甲子夜話卷五三)

また、「甲子夜話」巻八と同じソースに拠ったと思われる駱駝図は「視聽草」と筆録本「蘭

碗摘芳」にも見られる。この時代の画像情報の伝達はかなり広いといふべきか。

『本草綱目』と小野蘭山の『本草綱目啓蒙』を引用しておく。

駝〔釈名〕橐駝漢書駝駝……〔集解〕……〔時珍曰〕駝ノ状チ馬ノ如シ。其頭羊ニ似タリ。長頂、垂耳、脚二三節有リ。背ニ両肉峯有テ鞍形ノ如シ。蒼褐黄紫ノ数色有リ。其声圓ト曰フ。其食亦胎ス。其性寒ニ耐ヘ熱ヲ惡ム。故ニ夏至毛ヲ退キ尽ニ至ル。毛毳ト為スコシ。其糞烟亦直ニ上テ狼烟ノ如シ。其力能ク重ヲ負テ千斤ニ至ル。且行コト二三百里。又能ク泉源、水脉、風候ヲ知ル。凡ソ伏流人知ラザル所駝足ヲ以テ踏ム処即チ之ヲ得ル。流沙夏熱風多ク行旅之ニ過ハ即チ死ス。風將ニ至ントスレバ駝必ズ聚リ鳴テ口鼻ヲ沙中ニ埋ム。人以テ驗ト為スコシ……土蕃ニ独峯駝有リ。西域伝ニ云ク。大月氏封駝出ス。脊上ニ一峯隆起シテ封土ノ如シ。故ニ俗呼テ封牛ト為スコト。……（和刻本・重訂本草綱目第五十卷）

駝 ラクダノムマ和名鈔「一名」……

和産ナシ唐画ニ多シ。脊ニ自然ノ鞍形アリ。集解ニ両肉峰如ニ鞍形ニ云。両肉峰ノ内ニ脂アリ。駝脂ト云。又峰子油ト云。藥用ニ入ル。木経逢原ニ駝峰ハ八珍之一味、雖極美、但能動レ風宿有「風氣」人勿レ食ト云。享和三年癸亥十月八日ニ長崎ニ米ル。亞墨利加船ニ駝アリ。形大抵羊ニ似テ大ニシテ長毛ナシ。全身黄赤色。其高サ八尺許。頸長四尺許。首ヨリ蹄ニ至ルマデ一丈許。胸ヨリ尾ニ至マデ九尺許。尾ハ牛尾ニ似テ短シ。脚ハ長クシテ三節アリ。（本草綱目啓蒙卷四六）

（9）長崎版画のコピー文の一例をあげる。註（7）の引札の場合と比較すると、かなりの部分が版画の文中にみえることがわかる。

文政四癸巳七月上旬 阿蘭陀人持渡 駝駝二匹 牡四才牝五才 凡長サ壹丈五尺 高サ九尺 此駝駝は異国にて田家に飼置、耕作の助とす。或は遠路巡見の節は車を引。一日に百里の道もつかれず、又ものを負にはおのが足を三ツに折、はじめ膝を折、自由に荷を付さして千余斤の重りより立にいと安し。至りて牝牝むつまじきものにて柔和なるけだものなり。（樋口、図版九）

（10）生類観の歴史的な位置については塚本学氏の論考がある。「生物の概念が、ひと自体をも対象化したものであるのに対し、所詮、他の生物のなかに人間的感情をみよふとする感情の所産であり、あくまで人間本位の見方である」（塚本A二五頁）。輪廻と儒教、近代進化論の受皿としての生類観については塚本B七一―七七頁。

（11）応挙は「見る」ことと「描く」ことの違いを明確に述べているほか、「描く」ことと描いた作を「見る」ことの差にも敏感である。「看定画方、白日懸床而近鏡而可見、如見古画可見自画」という言い方はあまりに生々しい。白日のもとに自分の作を床に懸け、「近鏡」して見るべきだ―「近鏡」の意味ははっきりしないが、佐々木丞平氏は「鏡を近づけて鏡に映る像を見る」と解釈している（佐々木B十一頁）―というのだ。しかも、古画を見るようにして自分の描いた作品を見るべきだと。見ることに描くこととの二重のずれをここまで言葉にした画家は稀なのではないか。

ラクダを描く

こうした応挙論をも視野に収めた上での「真写」論の総括は、もちろん筆者の手に余る。真景図論を中心にした全体の見通しは、辻惟雄氏の論考を参照されたい（辻A）。

参考文献

*A

*B

朝倉夢声

荒俣宏

岩崎克己

上野益三

大阪市立美術館

太田記念美術館

岡村千曳

岡本良一編

岡本良知・高見沢忠雄『南蛮屏風』鹿島研究所出版会、一九七〇

金井紫雲

菊池俊彦

越中哲也・大戸吉古編『長崎・横浜』（江戸時代図誌二五）筑摩書房、一九七六

古堀栄

佐々木丞平A

佐々木丞平B

サントリ―美術館

正倉院事務所

鈴木浩平

宗田一

高島春雄

田中優子

『米国・心遠館コレクション』近世日本絵画集成』京都書院、一九八四

『江戸・明治三百年事件―大阪夏の陣から豪商銭屋五兵衛の最期』（太陽コレクション六）「かわら版・新聞」平凡社、一九七八

『見世物研究』春陽堂、一九二八／郡司正勝序・守屋毅解題、思文閣、一九七七

『図鑑の博物誌』リポート、一九八四

『蘭学史上のヨンスン』『禽獣譜』（一）（三）『書物展望』一一一七―九、一九四一

『日本博物学史』平凡社、一九七三

『海を渡った日本の美―心遠館コレクション展図録』一九八五

『銅版画の先駆者司馬江漢展図録』一九八四

『宋紫石とヤン・ヨンスン著禽獣魚介譜』『茶わん』一三三、一九四二

『大坂（江戸時代図誌三）』筑摩書房、一九七六

『駝駝渡来考』『東洋花鳥図攷』大雅堂、一九四三

『解説』『紅毛雑誌』蘭畹摘芳』（江戸科学古典叢書三一）恒和出版、一九八〇

『史料としての錦絵（三）』『浮世絵誌』二四、一九三〇

『應挙関係資料』『萬誌』『美術史』一一一、一九八一

『田山応挙の絵画論―萬誌を中心に―』『研究紀要（京都大学文学部美術学美術史学研究室）三』、一九八二

『異色の江戸絵画―アメリカ・ブライスコレクション―展図録』一九八四

『正倉院の楽器』日本経済新聞社、一九六七

『扇面から版』『駝駝渡来図』および『得泰船図』について』『浮世絵芸術』六四、一九八〇

『解説』『六物新志・稿／一角纂考・稿』（江戸科学古典叢書三二）恒和出版、一九八〇

『動物渡来物語』学風書院、一九五五／（全集日本動物誌二二）講談社、一九八四

『江戸の想像力―18世紀のメディアと表徴』筑摩書房、一九八六

田原町教育委員会

塚本学 A

塚本学 B

辻惟雄 A

辻惟雄 B

東京国立博物館

東京都美術館

中野玄三 A

中野玄三 B

中野玄三 C

中野美代子

中野玄三 B

中野玄三 C

中野美代子

中野玄三 B

中野玄三 C

中野美代子

中野玄三 B

中野玄三 C

中野美代子

中野玄三 B

中野玄三 C

中野美代子

中野玄三 B

中野玄三 C

中野美代子

中野玄三 B

中野玄三 C

中野美代子

中野玄三 B

中野玄三 C

中野美代子

中野玄三 B

中野玄三 C

中野美代子

『現代に生きる華山名作展図録』一九八五

『生類をめぐる政治―元録のウォークロア―』(平凡社選書八〇)一九八三

『虫を見る目の歴史―江戸時代人を中心に―』(社会史研究)六、一九八五

『真景』の系譜―中国と日本(上)―『美術史論叢』(東京大学文学部美術史研究室)一、一九八四

『奇想の図譜1北斎のワニザメ』『月刊百科』二八二、一九八六

『特別展 朝鮮通信使―近世二〇〇年の日韓文化交流展図録』一九八五

『日本銅版画史展図録』(東京都美術館特別展図録第十号)一九八二

『涅槃図の動物画(上・下)』『仏教芸術』一〇四・一〇六、一九七五・一九七六

『日本の動物表現』『宗教美術における動物表現』(仏教美術研究上野記念財団助成研究報告第一一)一九八四

『日本の動物画―古代から近代までの歩み―』(朝日選書二九九)一九八六

『本草綱目』の世界―博物誌としての魅力』『月刊百科』二四三、一九八三

『日本人の動物観―変身譚の歴史―』海鳴社、一九八四

『長崎資料 舶来鳥獣写生の掟』『茶わん』一〇八、一九四〇

『聖徳太子絵伝』東京美術、一九六九

『狩野内膳』『研究紀要』(神戸市立博物館)二、一九八五

『司馬江漢』(日本美術絵画全集二五)集英社、一九七七

『日本銅版画志』書物展望社、一九三九

『長崎古版画』三彩社、一九七〇

『長崎浮世絵』味燈書屋、一九七一

『ラクダの文化誌―アラブ家畜文化考―』リプロポート、一九八六

『文献より観たる長崎舶来動物』『長崎談叢』二四、一九三九

『円山四条画鑑』国華社、一九一一

『長崎古版画のニース性』『日本美術工芸』四二七、一九七四

『宋紫石とその時代』『江戸文化シリーズ七・没後二百年記念特別展図録 宋紫石とその時代―中国渡来の写生画法―』(板橋区立美術館)一九八六

『小西家旧蔵 光琳関係資料とその研究』中央公論美術出版、一九六二

『甲子夜話』

『画乘要略』

『輕拳観句藻』卷十六

『街巷贅説』卷二

『皇都午睡』

『古今画数後八種』

『昆陽漫録』卷五

『十三朝紀聞』

『春波樓筆記』

『西洋画談』

『撰陽奇観』

『臺駝考』

『臺駝説』

『臺駝訳説』

『徳川実紀』

『動物図説』

『万国新話』

『百品考』初編

『増補武江年表』

『本草綱目』

『本草綱目啓蒙』

『視聴草』初集

『和合駝駝之世界』

『蘭晚摘芳』筆録本第四編

『蘭晚摘芳』刊本

『和漢三才図会』

『わすれのこり』

松浦静山(『東洋文庫』三〇六・三三三、一九七八・一九七七)

白井華陽、天保二年(坂崎担編『日本画論大観』中、アルス、一九二九)

『史料大観 扶桑名画伝』卷三八、哲学書院、一九九九、「応震」の項引用)

酒井抱一、文政八・九年、静嘉堂文庫

座談翁、文政十二年自序、東京大学総合図書館(写本)／『近世風俗見聞集』四、一九七〇)

西沢一鳳、嘉永三年(『新群書類従』一、一九〇六)

宋紫石、明和八年刊、東京芸術大学付属図書館

青木昆陽、宝暦十三年自序(『日本随筆大成』第一期二十卷、一九七六)

安田照矩、文久元年刊、東京大学総合図書館(慶応三年版)

司馬江漢、文化八年(『日本随筆大成』第一期二卷、一九七五)

司馬江漢、寛政十一年序(『日本随筆大成』第一期十二卷、一九七五)

『浪速叢書』卷三、浪速叢書刊行会、一九二九)

堤它山、文政七序、東京国立博物館

松本胤親、東京大学総合図書館

大槻玄沢、文政七年自序、国会図書館白井文庫

ヤン・ヨンスン、一六六〇年、早稲田大学図書館

森島中良、寛政元年刊、東京国立博物館

山本亡羊、天保九年跋、東京大学総合図書館

斎藤月岑(『東洋文庫』一一八、一九六八)

(和刻本『重訂本草綱目』武林銭街蔵版、寛文十二年)東京国立文化財研究所

小野蘭山、享和三年刊、東京大学総合図書館(文化十二年版)

宮崎成身、天保元年自序、内閣文庫(自筆稿本)

江南亭唐立作・歌川国安画、文政八年刊、東京都立中央図書館

大槻玄沢、天保二年識語、東京国立博物館

大槻玄沢、文化十四年刊、国会図書館白井文庫

寺島良安、正徳二年自序(『和漢三才図会』上下、東京美術、一九七〇)

四壁庵茂篤、文政七年自序(『続燕石十種』一、一九〇八)

参考文献

『雲錦隨筆』

『紅毛雑話』

晩鐘成、文久二年刊(『日本随筆大成』第一期三卷、一九七五)

森島中良、天明七年刊、国会図書館白井文庫

尚、本稿は一九八五年十月十九日近世絵画研究会「円山応震筆駝駝図をめぐる」の口頭発表を出発点としている。会の席上では関連作品と資料に関して有益な御教示を多数頂き、その後も研究所内外の方々に様々な御意見を頂いた。末筆乍ら、ここに感謝の意を表します。