

「蠣崎波響筆《夷酋列像》にみる「かたち」の継承

—近世日本における画像の転用—

井上 瑠 菜

キーワード：《夷酋列像》、蠣崎波響、画譜、画像の転用、継承

目次

序章

第一節 問題の所在と本研究の目的

第二節 《夷酋列像》の画面分析

第一章 《夷酋列像》の成立について

第一節 《夷酋列像》をめぐる動き

第一項 クナシリ・メナシの戦いと松前城凱旋

第二項 浄写と模写

第三項 その後の行方、そして現在

第二節 《夷酋列像》の特徴と制作意図

第一項 画像と画面構成に関する研究

第二項 描写表現に関する研究

第二章 蠣崎波響と《夷酋列像》をめぐる評価分析

第一節 波響の交遊関係

第一項 《夷酋列像》制作以前

第二項 《夷酋列像》制作後

第二節 替辞文や感想文から検討する《夷酋列像》の評価

第三章 《夷酋列像》における画像の転用に関する一考察

第一節 近世日本における画像と画譜の利用

第二節 中国画譜の位置づけ

第一項 画譜の発展と普及

第二項 《夷酋列像》における画譜利用の可能性

おわりに

序章

第一節 問題の所在と本研究の目的

《夷酋列像》は寛政二（一七九〇）年、江戸時代後期の松前藩家老であり、画人でもあった蠣崎波響によって描かれたアイヌ指導者十二人の肖像である。寛政元（一七八九）年、アイヌ蜂起に始まった武力衝突、クナシリ・メナシの戦いの鎮圧のため、松前藩に協力した功績ある有力者アイヌのうちの十二人が描かれている。この作品の特徴は、

四〇×三〇センチの小さな各画面に、色鮮やかな衣装を纏い、緻密な表現で特異なポーズをとる人物が描かれている点である。緻密で色彩豊かなこの絵の評判は、波響と文人たちとの交流を経て、瞬く間に京都中に広まり天覧にまで至った。

波響と《夷酋列像》をめぐる研究史の歩んだ足跡を確認すると、松前藩の歴史的な背景と、《夷酋列像》を携えて上洛した波響の動向などから、政治的な制作意図があったことが強調されている。また、描写表現や画面の分析によって、描かれたアイヌ指導者が風俗性を欠き、煌びやかに着飾られ、誇張したポーズや面貌の表現によって作り出された虚像であることと、中国伝来の古典的図像をモチーフとしていた可能性が指摘されている。筆者は《夷酋列像》が天覧に至るほどの大きな反響を得た要因として、「近世日本における和人がアイヌの人々に対して抱いていたイメージ」と、前述したような「誇張した表現で作り上げられたアイヌの姿が鑑賞者に与えたイメージ」との落差によるものと考えている。《夷酋列像》制作は松前藩主道廣の命によるものであるが、この落差を演出するために「誇張されたアイヌ像」をどのように描くかという点で、技法や画面構成、図像の転用を企画した人物が波響本人であるかはまだ明らかではない。

本研究では、《夷酋列像》の図像の先行作例は中国画譜を源流としたものと指摘する。寛政期以前の日本で流行したのは、中国伝来の画譜であった。画譜の中でも、人物版面に分類されるものの体裁は、無地に名前と全身像を各画面に描くものが多い。それらは《夷酋列像》の画面構成との類似が認められる。このような先行作例の傾向は、近世

日本において中国版画などの画譜や絵手本が重視されていたことが要因と考えられる。《夷酋列像》には図像を転用することでその人物図に意味を持たせようとした姿勢が働いていた。筆者は波響が《夷酋列像》を制作するにあたり、交遊関係がどのように関係したのかを再検討することで、どのようにアイヌを描き、誰に見せることを目的に制作されたのかを究明し、近世日本社会に浸透していた文化的意識や価値観にせまることで、《夷酋列像》が制作された意図を明らかにしたい。

本稿の構成は、《夷酋列像》の先行研究の整理を行ったうえで（第一章）、《夷酋列像》制作当時の文人たちによる賛辞文を参照し、列像の評価を分析すると同時に、波響あるいは松前藩をとりまく文人ネットワークを再検討し（第二章）、図像をめぐる諸研究を整理したうえで近世日本における図像の転用がどのように普及し、その文化が継承されてきたのかを明らかにする。また、近世以前の日中交流の背景を示しながら、波響が列像の制作に際し中国伝来の画譜をどれだけ目にし、図像転用に利用することができたのかを検討する（第三章）。

第二節 《夷酋列像》の画面分析

本論で取り上げる《夷酋列像》は、フランスのブザンソン美術考古博物館所蔵のものである。これは人物図一図を欠いた十一図（本来は後述のように十二図であった）と、波響の叔父で同藩家老の松前広長による序文二枚によって成る。十一人の名、「麻鳥太蠟潔（マウタラケ）」、「超殺麻（チョウサマ）」、「貫吉諾謁（ツキノエ）」、「贖殺（シヨシコ）」、「乙箇吐壹（イコトイ）」、「失莫室（シモチ）」、「乙唵葛律（イ

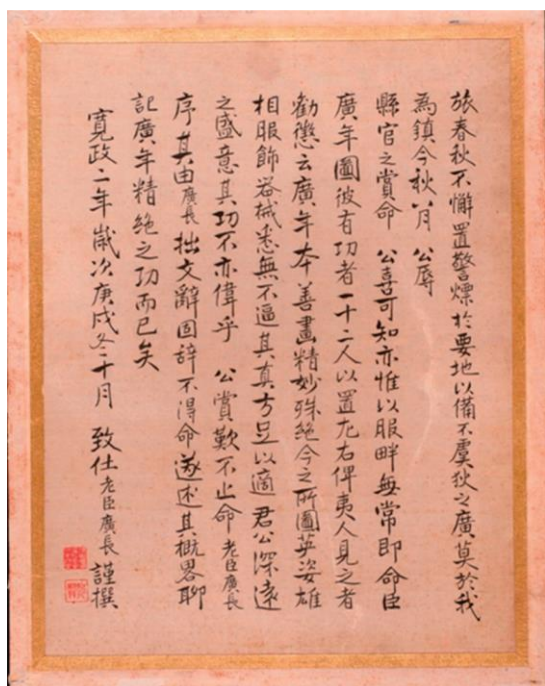
ニンカリ)、「訥窶狐殺(ノチクサ)」「卜羅鷓(ポロヤ)」「泥湿穀末決(ニシコマケ)」、「奎吉律亞湿葛乙(チキリアシカイ)」とそれぞれの居住地、地位が各画面右上、あるいは左上に、金泥文字によって記されている。「奎吉律亞湿葛乙」の画面左の款記に「夷酋十二人図 寛政庚戌初冬 臣廣年画之」とあることから、この絵が寛政二年旧曆十月頃に制作され、本来は十二図一組により成立していたことがわかる。本論では現在所在が不明となっている、十二図のうちの一図「乙箇律葛亞泥(イコリカヤニ)」を小島貞喜筆《夷酋列像模写》(一八四三年、個人蔵)から参照する。

《夷酋列像》のこれまで先行研究で明らかとなった図像の分析結果を以下にまとめる。人物像は『夷酋列像附録』(1)、装飾品や衣装に関しては、五十嵐聡美氏(2)と池田忍氏(3)の先行研究、図像のモチーフについては《夷酋列像》展図録(4)を参照した。

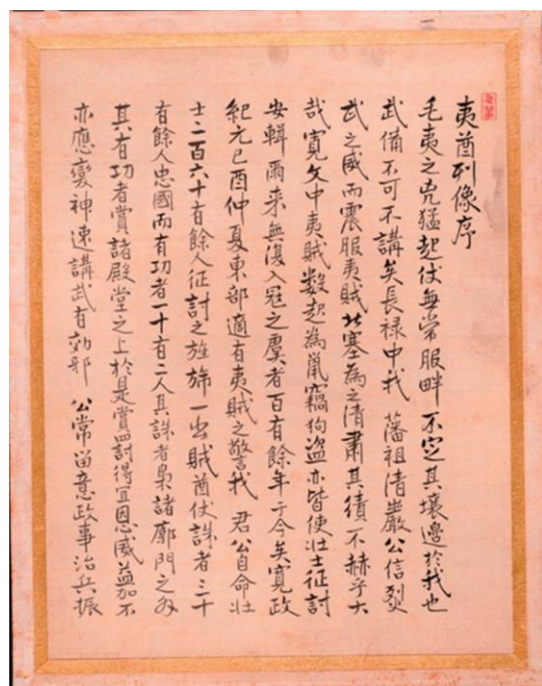
マウタラケ

マウタラケはクナシリ島のアイヌたちが蜂起し、幾多の和人を殺しているというのを聞き、約三百人ものアイヌを連れて、蜂起アイヌの逃亡を防いだウラヤスベツ総部酋長である。

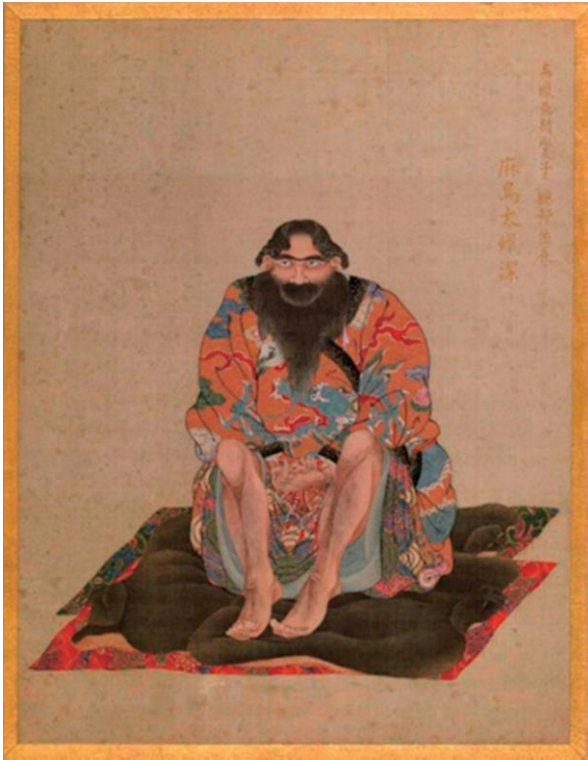
ラッコの毛皮と刺繍が施された赤色と緑色の敷物が重ねられており、そこに正面を向き、折りたたんだ両足を抱えるように両膝を抱えて座っている。腹部の手前では両手が重なるようにして組まれている。黄土色生地の蝦夷錦を纏い、足元に見える裏地は鶯色である。蝦夷錦の中央部分には、龍の横顔が大きく描かれている。マウタラケが纏う



図版 1-2 序文



図版 1-1 序文



図版 2-1 マウラタケ



図版 2-2 チョウサマ

蝦夷錦には龍文に加え、靈芝雲文（れいしぐももん）と波の文様が色鮮やかに描かれている。蝦夷錦の襟や袖部位には金泥による装飾が施されている。白色の布の耳飾りや手元に見える白玉（タマサイ）と呼ばれるガラス玉のようなアイヌの装飾品とされるものを身につけている。図像は月僊筆『列仙図賛』『廣成子』との類似が指摘されている。

チヨウサマ

チヨウサマはウラヤスベツ総部酋長であり、マウタラケとともに蜂起アイヌたちの逃亡を防いだ人物である。

画面向かって左に体をひねる姿が特徴的である。手元には兜の前立

てをもち、腰に脇差を提げている。白髪は巻き毛で、眉毛や鬚も同様に白髪である。毛皮が裏打ちされた茶色生地 of 蝦夷錦を纏い、膝元からは紺色の着物が見える。チヨウサマの纏う蝦夷錦の両腕脇と中央部分にそれぞれ龍文が描かれ、雲や波の文様も色鮮やかに描かれている。襟や袖部位には金泥の刺繍が施されている。チヨウサマは白色の靴下と朱色の靴を履いており、それぞれ西洋のものとされている。腰から青玉の飾りを提げ、耳にはマウタラケ同様、赤と白が混じった布と青玉の耳飾りをつけている。図像は宋紫石筆『古今画藪』『東方朔』との類似が指摘されている。

ツキノエ

ツキノエはクナシリ総部酋長であり、身長六尺（約一八〇センチ）の大男であった。クナシリ・メナシの戦いで多くの蜂起アイヌたちを説得し、最も大きな功績を残した人物とされている。

毛皮が敷かれた木製の椅子に腰をかけている。赤色生地の蝦夷錦に白い毛皮で裏打ちされている西洋風の黒地のコート纏っている。賞吉諾謁の纏う蝦夷錦には、龍文と雲、波の文様が色鮮やかに描かれている。衿部分に金と黒の糸による装飾が描かれている。西洋風の黒地のコートの腕部分に金と黒の糸による装飾が描かれている。麤脂色のブーツを履いており、西洋のものである。賞吉諾謁が腰かける木製の椅子には、非常に細密な彫刻が描かれている。手にはマキリ（小刀）を持っている。非耳元には、赤と白の布と青玉の耳飾りが見える。



図版 2-3 ツキノエ

シヨンコ

シヨンコはノツカマフ総部酋長であり、アイヌの中でも特に奥深い知恵を持ち、弓術にも長けていた人物である。

両手を胸の前で組み、腰を屈めにし、身体は横を向いており、目はこちらを向いている。シヨンコは緑色生地の蝦夷錦を纏い、中には毛皮の装飾が施された朱色の衣服を着ている。蝦夷錦には五本指の龍が描かれている。シヨンコの纏う蝦夷錦には龍文や雲、波の文様が色鮮やかに描かれている。刀を腰から下げ、茶色の靴を履いている。靴は踵部分が赤く、土踏まずから甲にかけて白い紐で結ばれている。赤と白が混じった布の耳飾りをしている。図像は月僊筆『列仙図賛』「黄帝」との類似が指摘されている。



図版 2-4 シヨンコ

イコトイ

イコトイは、ツキノエを父に、チキリアシカイを母に持つアツケシ酋長である。ツキノエやシヨンコのように、アイヌたちから厚い信頼を持たれていた。クナシリ・メナシの戦いの際には、三十歳という若さでありながら、父のツキノエと並ぶほどの貢献をした。

イコトイは緋色の西洋風の外套の中に紺色生地の蝦夷錦を纏っている。西洋風の外套には、肩に房飾りの装飾が施されている。蝦夷錦の中央部には龍文が大きく描かれている。雲と波の文様が色鮮やかに描かれ、蝦夷錦の襟元に白毛皮の襟巻きを重ねている。細かな彫刻の施された鍔を左手に持ち、右手で外套の裾を持ち上げている。青玉の耳飾りをしている。



図版 2-5 イコトイ

シモチ

シモチは東部アツケシ准酋長である。幼い頃から弓術を得意としていたとされる。シモチは松前城凱旋に参加している。

シモチは黒色生地の蝦夷錦を纏っている。背から肩と腹の途中まで一部切り替えた毛皮を使用、あるいは胴衣を別に着用している。腰には、白色の毛皮で裏打ちした蝦夷錦製の外套を巻いている。さらに獲物の鳥、おそらくエゾスズメを紐に結わえて提げている。矢を番える動作で弓を構えて立ち、矢二本で後ろ髪をまとめている。口には一本の矢を銜えている。赤い布の耳飾りをしている。首元には青い紐が見え、なにかを首から下げているように思わせる。



図版 2-6 シモチ

イニンカリ

イニンカリは、戦いの際に蜂起アイヌたちが隠していたとされる武器を見つけ出すなどして松前藩に忠義を尽くした人物である。松前城凱旋に同行した一人でもある。

画面上では、画面向かって右側に体を向け、連れている二頭のそれぞれ白色と黒色の小熊を見て振り返る姿で描かれている。右手には二頭の子熊を繋ぐ縄が握られ、左手には槍が握られている。

裾と袖口部分の裏地が赤色で、生地が黄土色の蝦夷錦を着用し、その下には花柄で青色生地の衣装を着ている。手には手甲（テクンペ）を着用している。蝦夷錦の帯にはタバコ入れが提げられている。裸足である。耳には青玉と赤白色の混じった布の耳飾りが確認できる。



図版 2-7 イニンカリ

ノチクサ

ノチクサはノッカマフのシャモコタンの酋長とされる。

右ひざを立てて座った姿勢で鹿を背中で担ぎ、上目使いで正面を凝視している。紺色生地の蝦夷錦と、黄土色の蝦夷錦を重ね着している。小刀（マキリ）を脇に差し、タバコ入れを腰から提げている。獲物の鹿は左右の手足をそれぞれ紐で縛られている。ノチクサは《夷酋列像》の中で唯一帽子をかぶっている。この帽子を白玉の紐を顎にかけて被っている。耳には青玉と赤白色の混じった布の耳飾りをしていいる。図像は月僊筆『列仙図賛』『白石生』に類似していると指摘されている。



図版 2-8 ノチクサ



図版 2-9 ポロヤ

ポロヤはノッカマフのベツカイの酋長である。シモチと共に蜂起アイヌの説得にあたった人物とされる。

向かって左に体を向け、歩き出すように左足を前に出した姿勢で、犬をつなぐ紐を右肩に担ぐように両手で持ち、顔はやや傾げ上目使いで正面を凝視している。この犬を繋ぐ紐を肩にかけて持つ姿勢は、南蛮人を描く図に好んで用いられていたという。赤色生地 of 蝦夷錦の上に毛皮の装飾が施された刺繍入り衣装を着て、裸足の状態である。腰には小刀を差し、煙草入れと煙管、煙管差しが提げられている。青色の布の耳飾りをしている。



図版 2-10 イコリカヤニ

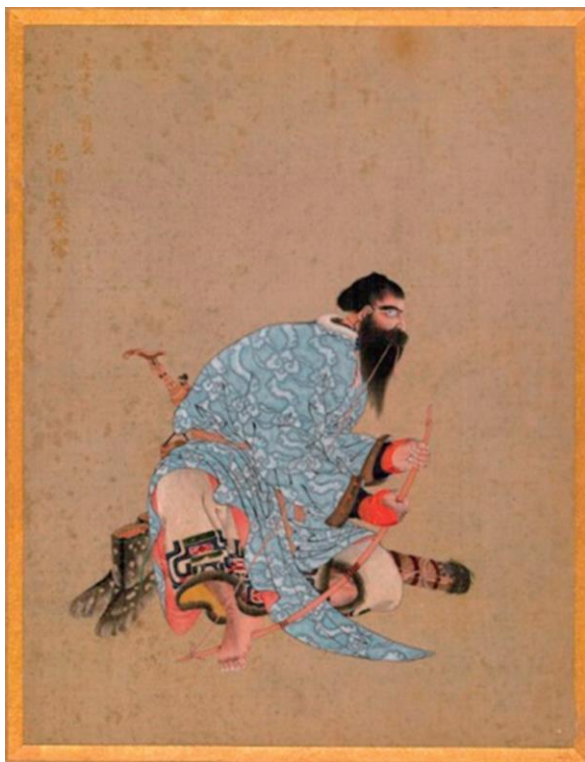
イコリカヤニは、クナシリ島一の弓の名手であった。さらにツキノエの末子でもある。

画面上では、上体をねじり、後ろを振り向くような仕草をした姿で描かれている。矢筒を首に回して背にかけている。左腕に獲物の鳥二羽を抱え、右脇には弓を挟んでいる。右手にはつばと羽飾り付の帽子を提げる。着衣については白地の着物の上に、肩まで袖のない黄色地の着物を纏っている。さらに、額に鉢巻（マタンブシ）、脛部には脚絆（ホシ）を着用している。耳には青玉の耳飾りをしている。図像は宋紫石『古今画藪』「西楚霸王項籍」の類似が指摘されている。

ニシコマケ

ニシコマケは、弓に長けたアツケシ酋長である。

画面上では、画面向かって右を向き、右足を立てた立膝をして座り、弓に弦を張る仕草をした姿で描かれている。口に弦を咥えている。雲もしくは波を描いた青地の蝦夷錦の下には、アットウシのような衣装を着ている。腰には煙草入れや小刀を提げ、その傍には矢筒やアザラシ皮の靴が置かれている。耳には青玉の耳飾りをしている。



図版 2-11 ニシコマケ

チキリアシカイ

チキリアシカイは、イコトイの母であり、ツキノエの妻である。画面上で唯一の女性である。

画面上では、長い袖で覆われた両手を膝に乗せ、両膝を抱えるようにして座っている。マウタラケと対応するように、文様を織り出した敷物と白毛皮を重ね、その上に座す。茶色生地の蝦夷錦を纏い、その首元には白いスカーフのようなものが見える。耳には白玉の首飾りをしている。



図版 2-12 チキリアシカイ

以上、十二図の画面分析により、アイヌ指導者十二人とともに、蝦夷錦や西洋風の衣装と装飾品、武器やアイヌの人々が日常で使用する道具などが描かれていることが分かる。本論では『夷酋列像』に描かれた様々な品について詳しく扱わないが、十二図に共通した、蝦夷錦の「左衽」での着用について触れておきたい。『夷酋列像』上では、有力者アイヌが着用する蝦夷錦が、「左衽」で描かれている。「左衽」とは衿の合わせを左前にして衣服を着ることを指し、それは夷風性を表すとされる。中国では漢民族以外の周辺の異民族を「東夷・西戎・南蛮・北狄」と呼んで蔑視し、「左衽」はそうした「未開人」の風俗とされた。新井白石が著した『蝦夷志』以降、日本人が残した文献はくりかえし、アイヌは「左衽」と伝え、貞良をはじめ江戸時代のアイヌの絵のほとんどがアイヌの衣服を左衽に描いている⁽⁵⁾。『夷酋列像』に描かれた蝦夷錦は衿元が着物のようにあえて描くことで「左衽」を表現している。画面上には、華美な装飾・道具などだけではなく、夷風性を示す表現があるといえる。また十二図中いくつかの図像には画譜からの図像転用が指摘されている。転用されるのは仙人や功臣などであることが分かる。松前藩に協力したヒーロー像として描かれる一方、人並み外れた能力をもつ人物をモチーフにすることでアイヌ指導者を特別な存在として描こうとしている姿勢が感じられる。

第一章 《夷酋列像》の成立について

第一節 《夷酋列像》をめぐる動き

第一項 クナシリ・メナシの戦いと松前城凱旋

『夷酋列像』の制作の契機は、寛政元（一七八九）年に起きた、和人とアイヌとの間で起こった武力衝突、クナシリ・メナシの戦いであった。この事件については、アイヌ蜂起について詳細に記した『寛政蝦夷乱取調日記』⁽⁶⁾を批判的に分析し事件の全容をとらえる菊池勇夫氏の研究成果がある⁽⁷⁾。本項では事件内容に深く言及しないが、菊池氏の成果をもとに、その歴史的背景を簡潔に纏めた。当時の松前藩の財政を大きく担っていたのが、蝦夷地産物を用いた交易であった。蝦夷地産物を求めた和人による蝦夷地支配が強まる中、商場知行制から場所請負制へ移行したことが、アイヌと和人の関係悪化を招いたとされる。場所請負制は松前藩の藩主・家中が運上金上納を条件に、蝦夷地の交易権を商人に委託し、経営を請け負わせるものであった。しかし、この制度では、藩主・家臣は確実に運上金を上納されるが、場所請負人は不漁の際に大きなリスクを背負わなくてはならなかった。そこで、当時蝦夷地産物の中でも注目されていた鮭の塩引と鯨のべ粕の生産のために、場所請負人たちは出稼ぎ和人を支配人・通詞・番人として雇い、彼らを請負場所に建てた運上屋・番屋に送り込んだ。そこに送り込まれた彼らは、網などの漁具を導入し、アイヌ、特に働き手である若者アイヌを労働力として安い給金で酷使し、鮭や鯨の生産活

動を直接行うようになった。その結果、アイヌたちは低賃金での過酷な労働の強制、出稼ぎ和人による女性アイヌへの性的暴力、宝物の搾取などの過酷な状況を強いられ、和人に対する不満を募らせていたと考えられる。

蜂起の直接的原因となったのは、有力者アイヌのサンキチの不審死であった。『寛政蝦夷乱取調日記』によれば、寛政元年五月中にクナシリの有力者アイヌのサンキチが、支配人の勘平よりもらった酒を飲み不審死した。この不審死により、これまで、アイヌが和人に対して抱いていた不満が、サンキチの息子らを中心とした若者アイヌたちを蜂起へと結びつけたと考えられる。この蜂起はクナシリ島で始まり、クナシリ島の五カ所で和人が襲撃され、その間に計二十二人の和人が殺害された。このことを知った松前藩は、蜂起鎮圧のために新井田孫兵衛率いる鎮圧隊を派遣した。しかし、松前藩に協力的なツキノエ、シヨンコらの有力者アイヌによって、蜂起したアイヌたちへの説得が行われ、鎮圧に至るまでに、蜂起アイヌと鎮圧隊との間で大きな衝突が起ることはなかった。その説得によって、蜂起に参加していたアイヌたちはノカマップに到着していた松前藩鎮圧隊に投降した。投降したのち、和人殺害の罪で三十七人の蜂起アイヌが処刑されることとなった。九月五日、松前藩に協力した有力者アイヌのうち、三十九人が鎮圧隊とともに松前城下へ帰着し、藩主道廣に御目見えした。処刑された蜂起アイヌの塩漬けされた首は、立石野においてさらし首が行われたと幕府に報告されている。以上がクナシリ・メナシの戦いの顛末である。

この情報は、最上徳内（一七五四〜一八三六年）によって幕府に伝えられた。幕府は寛政三、四年に、普請役に抜擢した徳内を加え、蝦夷地の調査を行い、アイヌとの交易状況や松前藩の北辺防備能力について報告させた。度重なるアイヌ蜂起を背景に、幕府が松前藩に抱いていた不信感がうかがわれる。

蝦夷地を幕府の監視下に置こうとする動きが見られる背景には、ロシア人の南下も要因の一つとして挙げられる。当時日本で「赤人」と呼ばれ恐れられていたロシア人が、十七世紀末から毛皮を求めて千島にまで南下していたためである。ウルツプ島のアイヌのラッコ猟場にロシア人が侵入しアイヌを殺害したことで、明和八（一七七二）年にエトロフ島・ラシヨア島のアイヌがロシア人を襲撃し、多数殺害している。また、同年に、カムチャツカから脱走したハンガリー人ベニョフスキー（ハンペンゴロー）が日本に寄港し、ロシアの南下を警告していた。これらの事件が、幕府や知識人の間にロシア人の接近の危機感を抱かせ、それが松前藩の北辺警備能力への不信につながっていたことは明らかである。天明四（一七八四）年には、仙台藩医・工藤平助（一七三四〜一八〇一年）は幕府老中田沼意次に、北方問題意見書『赤蝦夷風説考』を提出した。平助は『赤蝦夷風説考』にて、江戸の蘭学者や長崎のオランダ通詞、松前藩関係者との交流を通して得たロシアに関する知識や情報をもとに、南下するロシアへの対策などを提言した。さらに天明五（一七八五）年、林子平（一七三八〜一七九三年）の『三国通覧図説』によって、未知の人々とされてきた「赤人」の正体が明らかにされるなど、江戸幕府でのロシアに対する危機感は

強まっていた。松前藩のアイヌとの交易における不祥事とロシア接近に対する不安の高まりによって、幕府から注視されていたこともあり、松前藩の存亡をかけて幕府に対する名譽挽回が課題としてあったと考えられる。《夷酋列像》が制作された歴史的状況はこのようなものであった。

第二項 浄写と模写

波響が描いた《夷酋列像》は、京都での天覧に際して、「浄写」、すなわち再制作したものとされる。「浄写」を含め、蠣崎波響筆の「夷酋列像」は二組存在している。その二組が、本稿で考察の対象とする《夷酋列像》と《御味方蝦夷之図》である。《御味方蝦夷之図》は、イコトイとシヨッコのみ現存し、軸装の形態をとっており、現在は函館市立中央図書館に所蔵されている。谷澤尚一氏によって、金泥の書入れ文字の比較からブザンソン本が浄写本であり天覧に供された「正本」であると見解が出された⁸⁾が、これを裏付ける有力な資料はまだ見出されていない。

《夷酋列像》は、大名たちによっていくつもの模写が描かれ、各藩で所持された。現存する模写作品から、以下のような大名たちが制作に関わった、あるいは、模写を所持していたことが推測される。陸奥国白河藩主で幕府老中を務めた松平定信（二七五八―一八二九年）、「静山」の号で知られる蘭癖大名であり肥前国平戸藩主の松浦清（一七六〇―一八四一年）、阿波国徳島藩主、蜂須賀治昭（一七五八―一八一四年）、松平定信の実子で、真田家に養子入りした信濃国松代藩主の

ち幕府老中の真田幸貫（一七九一―一八五二年）、讃岐国丸亀藩主の京極高明（一七九八―一八七四年）、安芸国広島新田藩主のち広島藩主の浅野長訓（一八一二―一八七二年）が挙げられる⁹⁾。特に、模写の中では、画面形式が当時の現物の姿に最も近かったとされる広島新田藩の模写や、十二図の全貌が分かる小島雪晴が描いた模写がしばしば紹介される。その詳細については以下の通りである。

平戸藩では、一七九九（寛政十一）年、平戸藩主の松浦静山が松前藩主松前道廣から借り受けた《夷酋列像》を藩の画工に命じて模写させた。以下、松浦本と呼ぶ。松浦本は現存し、付属文書の中には『夷酋列像附録』が残っており、その筆跡はブザンソン本と一致している。阿波藩では、一八〇四（文化元）年、阿波藩主の蜂須賀治昭が藩の絵師渡辺広輝に命じて、《夷酋列像》を模写させた。このうち、後半部分の六人図のみが現在浜松市の常楽寺に所蔵されている。以下、常楽寺本と呼ぶ。広島新田藩では、一八四三（天保十四）年、広島新田藩の絵師小島雪晴（貞喜）が、藩主の命によって模写した。以下、広島本と呼ぶ。広島本は指導者アイヌが十二人全員描かれていることに加え、保存状態が良好であるため、原本の形態を最もよく伝えるものとされる。また、廣長による『夷酋列像附録』と皆川淇園らによる『夷酋列像贊』、それぞれの写本が絵に添付されており、原本に欠けている情報の一部を大きく補う、貴重な史料でもある。以上挙げた三例は、現存するものである。現存は確認できないが、熊本藩においても模写を依頼する動きがあった。一八〇〇（寛政十二）年、肥後熊本藩主細川斉護が水戸藩主のもとにあった《夷酋列像》の副本を水戸藩の画人に依

頼して模写させていたことが、熊本藩の儒者大城壺梁が著した『夷酋列像跋』より明らかとなった⁽¹⁰⁾。しかし、ここに記された模写が現存するかどうかは確かめられていない。この他にも、単独像として伝わる模本が数点知られている。これらの模本を所持する藩の存在やその数から、蝦夷地に寄せられた関心の深さや『夷酋列像』が武家社会において権威的役割を果たす絵画であった可能性が示唆される。

第三項 その後の行方、そして現在

天覧後の『夷酋列像』の行方について、寛政期においては以下の事が分かっている。松浦静山の依頼によって寛政十一（一七九九）年に松前藩が国元、つまり松前から江戸へ『夷酋列像』を取り寄せている⁽¹¹⁾。それはおそらく一七九一（寛政三）年に『夷酋列像』は、波響と共に帰藩し、国元である松前で保管されていたと推測される。さらに、松浦武四郎著『初航蝦夷日記』（一八四五年）と『蝦夷漫画』（一八五九年）において『夷酋列像』の図像の一部が確認出来る。『初航蝦夷日記』のなかに、『夷酋列像』中の三人の姿が写し出され、図中には「曾經天覧」の遊印が押されている。『蝦夷漫画』は、松浦武四郎が六回目の蝦夷地探査の後、四十二歳で書いた書物であった。描かれた図像はシモチの上半身であるが、「本邦に味方せし十二人のうちアツケシ酋長エウトイといへるの々肖像なり」とある。

明治以降の記録にあらわれるのは、明治三十五（一九〇二）年の『東京人類学会雑誌』の誌上であった。第一九七号には、「子爵松前家所蔵『蝦夷酋長之像』と題する図が十二枚ありますが、夫に伴う『夷酋列

像附録』と云う書はアイヌ研究の参考として極めて大切なものであります」という記述が見られ、同年に松前家にあったことが確認されている。これは『夷酋列像』が「アイヌ絵」として評価された最初の文献としても注目されるものである。

『夷酋列像』研究の先駆けとなったのは河野常吉の「北海画家の泰斗 蠣崎波響」（一九〇七年・『北嶋新報』掲載）であった。波響の生い立ちから京都の文人との交流が紹介され、『夷酋列像』の天覧についても言及された。それ以後、昭和五十九（一九八四）年、フランスでの『夷酋列像』十三枚の発見を機に、谷澤尚一氏の「夷酋列像―成立とその周辺」が昭和六十（一九八五）年四月から、半年間にわたり北海道新聞に連載された。『夷酋列像』をめぐる問題が史料調査により浮き彫りとなった。また、波響に関する研究も作品や史料調査によってさまざまな成果を上げた。磯崎康彦の『松前藩の画人と近世絵画史 蠣崎波響と熊坂適山・蘭斎兄弟』（一九八六年）、永田富智の『蠣崎波響伝』（一九八八年）、中村真一郎の『蠣崎波響の生涯』（一九八九年）など、波響の人物像に迫る研究が次々と発表された。以後、ZETテレビ番組「日曜美術館」での放映や、『夷酋列像』をテーマに取り上げた展覧会が開催された。大規模な波響展覧会やこれまでの研究論稿を『波響論集』（一九九二年）で復刻するなど、波響研究は普及とその発展を目指して大きく動き出した。平成二十八（二〇一六）年には、北海道博物館が開館記念特別展として『夷酋列像』展を開催した。この展覧会は北海道博物館と国立歴史民俗博物館、国立民族学博物館の三館による共同企画であり、『夷酋列像』を中心として、絵画資料や民俗資料、

地図、文書など幅広い資料を取りあげた点で、新たな試みとなる展示であった。この展示により、『夷酋列像』のもつ諸問題がさらに浮き彫りになった。筆者にとっては、北海道の歴史認識の見直しの必要性を改めて感じさせられる機会ともなった。

第二節 《夷酋列像》の特徴と制作意図

第一項 図像と画面構成に関する研究

美術史研究においては、『夷酋列像』に描かれたアイヌが身にまとう衣装やそのいで立ちに深く言及した分析が検討され、従来のアイヌ絵との比較など行なわれた。図像分析が示した『夷酋列像』の虚像性が、近世日本社会における価値観をうつす鏡として、他分野からも注目された。また、本論で論じようとする『夷酋列像』の図像をめぐる研究も注目された。それは井上研一郎氏が一部の人物図が古典的図像と類似していることを指摘したことにはじまる。井上氏は「蠣崎波響の生涯と『夷酋列像』」「蠣崎波響とその時代展図録」(北海道立函館美術館ほか五館、一九九一年)で、人物図のうち「マウタラケ」に中国の仙人を描いた月僊筆『列仙図賛』のうちの「廣成子」との類似が認められるとした。月僊とは、波響と同時期に活動した絵師月僊玄瑞(一七四一〜一八〇九年)である。このふたつの図像の類似を指摘したうえで、井上氏はアイヌの肖像を中国の仙人の図像によって表現することの意味に疑問を投げかけた。その後、この絵の各人物画には、モデルやモチーフがあることが通説となった。春木晶子氏は『夷酋列像』と日月屏風―多重化する肖像とその意義―において、画面構成に關す

る新たな指摘をした⁽¹²⁾。『夷酋列像』の各人物図が孕む図像としての意味を考察し、その成果として、『夷酋列像』が天皇の權威を莊嚴し、その治世と不老長寿を寿ぐものとして位置づけた。この研究は序文で記されていた勸善懲惡の意味だけではない、『夷酋列像』の制作意図について言及する大きな進展であった。

第二項 描写表現に関する研究

装飾品や特異なポーズの分析だけではなく、面貌表現からも、仙人との関係性が示唆された。春木氏は「『夷酋列像』―人の「異容」と「威容」⁽¹³⁾において、ツキノエに酷似している面貌の資料を二作品から挙げている。一つは佐竹曙山筆『蝦蟇仙人図』である。曙山(一七四八〜一七八五年)は羽田久保田藩主であり、藩士の小田野直武(一七五〇〜一七八〇年)とともに秋田蘭画を創始した人物である。描かれた蝦蟇仙人は、蝦蟇を使い、怪しい術を行なったという中国の仙人であり、室町時代以降の日本画の伝統的な画題である。春木氏はこの蝦蟇仙人の常人離れた大きな目や鼻、太い眉、三白眼、顔の凹凸がツキノエと一致しているとした。もう一つの作品は、波響自身が描いたとされる『南蛮騎士の図』である。これは馬にまたがる西洋人の諸侯十二人十一図であり、西洋の銅版画の写しとみられる。春木氏は、ここに描かれた西洋人の顔立ち、特に大きい目鼻や顔の凹凸などがツキノエに一致しているとし、「ツキノエ」と『蝦蟇仙人図』は共に、西洋面に描かれた西洋人の面貌を引用した表現とした。両者に認められる顔の凹凸を表現するための陰影は、西洋面の陰影法を意識してお

り、この描き方が採用されたものには異国性が付与される。内山淳一氏はこの技法と主題について、以下のような興味深い指摘をしている。内山氏は曙山をはじめ、秋田蘭画の人物画に選ばれたものは道釈人物あるいは種異常な能力を持った、いずれも異国の人物たちと指摘し、桃山から江戸時代初期にかけての南蛮美術を例に挙げ、技法(陰影法)と主題(異国人)との強固な結びつきを指摘した⁽¹⁴⁾。このような先行研究に基づき、春木氏は《夷酋列像》について、「ツキノエ」の面貌表現を例に挙げ、陰影法が用いられる西洋人の顔立ちに寄せて描くことによって、異国の者であることを示す、「異」尽くしの絵画であることを指摘した。

第二章 蠣崎波響と《夷酋列像》をめぐる評価分析

第一節 蠣崎波響の交遊関係

第一項 《夷酋列像》制作以前

波響は幼少期から武士の教養として、叔父である松前広長(一七三七〜一八〇一年)から教育を受けた。広長は松前藩の頭学として知られ、文学、兵学、和歌、漢詩、武芸に長けた人物であった。藩主邦広の子で、藩の家老職を務めた。松前・蝦夷地にかかわる資料をまとめた『福山秘府』の編集、蝦夷地の歴史・地理・風俗・産物を記した『松前志』の自筆などがある。またクナシリ・メナシの戦いと《夷酋列像》制作の経緯を記した『夷酋列像附録』を執筆するなど、列像の制作に深く関係する人物であった。広長は甥の波響を安永二(一七七三)年

に江戸に上らせた。その際、波響は江戸の藩邸にて南蘋派の建部凌岱(寒葉斎)(一七一九〜七四年)に師事したとされる⁽¹⁵⁾。凌岱は文人であり、俳諧や絵画に長けた人物であった。波響が師事した翌年に凌岱は病気によって死去した。凌岱の死後、波響は宋紫石(一七一五〜八六年)に師事した。紫石は江戸中・後期の画家であり、凌岱同様に熊代熊菱の門に学び、細やかで写実を得意とし、墨竹にも優れていた。また一方で、西洋画にも関心を示しており、ヨンストンの「動物図譜」を写すなどした。波響は紫石のもとで本格的に南蘋派を学び、画人としての才能を開花させたといってもよい。波響の画業において南蘋派という流派が重要な位置を占めていることは、井上氏の論考「波響と写実―「南蘋風」を中心に」⁽¹⁶⁾に詳しい。南蘋派とは、長崎に滞在した中国(清)の画家の沈南蘋の影響を受けた画風を指す。沈南蘋は、享保十六(一七三一)年に長崎に渡来、同十八年には帰国している。古賀十二郎著『長崎絵画全史』によれば、享保七(一七二二)年二月、徳川吉宗は長崎奉行に対して、唐絵の取寄方を命じている。日ごろ絵画に関心の深かった吉宗の当時頹勢にあった官学狩野派を立ち直らせようとする配慮のもと、明朝以前の名画の請来が目的であったことがみとれる。それは近世日本画壇に写生画派の新潮流をまきおこし、一方で吉宗の意図とは裏腹に、狩野派の頹勢には一層の拍車をかけることとなった。南蘋は滞在期間中、門人である熊斐にのみ画法を伝える帰国する。南蘋画への評価は、むしろ南蘋の帰国後、熊斐による顕彰を通じて高められ、熊斐の門人たちによって全国に伝搬された⁽¹⁷⁾とされる。熊斐による南蘋画風には、南蘋に前後して来朝した高鈞、

高乾ら、清人画風も加わり、また伊孚九、李用雲など南宗系の筆法もまじえる。その作風は南蘋風の濃密な空間表現をやわらげ、装飾性を強調したもので、日本人には一段と親しみやすいものとなっている⁽¹⁸⁾。松前藩の文庫に『寒葉齋画譜』が収められていたという資料〔福山御文庫現在書目〕や、凌岱の著書があったことから波響にとつて充分すぎる南蘋派への手ほどきが松前藩にはあった。

天明元(一七八一)年、家老職を命ぜられた波響は江戸での修行を終え、松前に戻ることとなった。松前に戻ったあとも、波響には文人との交流の機会があった。その一人が大原吞響(一七六一頃〜一八〇年)である。吞響は、陸奥磐井郡大原村出身の江戸後期の画家である。本名を左金吾、翼、字は雲卿で、吞響、または墨斎を名乗った。山水図に長け、詩文においても優れていたという。また、『夷酋列像賛』や『松前候新製大砲記』の執筆を依頼された儒学者皆川淇園の弟子でもある。吞響は松前に至り、一年間波響楼(波響の邸を指す)に止宿した。このことをきっかけに吞響と波響の関係は深いものとなる。

天明六(一七八六)年三月に、紫石が歿し、波響がこの訃報をどこで聞いたかは明らかにされていない。その三か月後、波響は、目的は明らかでないものの、吞響とともに大阪の木村兼葭堂を訪れていたことが、兼葭堂による「兼葭堂日記」で明かとなっている⁽¹⁹⁾。このように、波響は『夷酋列像』制作以前に、絵を学びつつ、さまざまな文人や教養人との交遊があったことがわかる。

第二項 《夷酋列像》制作後

寛政二(一七九〇)年、波響は『夷酋列像』を携えて上洛した。翌年、天覧に至るまで、波響は京都の多くの文人墨客と交遊をしていた。寛政三年の「高山彦九郎京都日記」⁽²⁰⁾から波響の動向やその交流を読み取ることができる。閲覧を望む知人を連れて波響の寓居を訪れることや、自ら現物を持って公家の家々などを見せ歩くなどの行為が日記には記されている。日記が示す通り、尊王思想家として有名な高山彦九郎(一七四七〜一七九三年)が列像に寄せた関心は相当なものであった。彦九郎は二月十三日に吞響と初めて会い、その際に波響に会うことを勧められた。彦九郎は蝦夷地への関心があり、前年に蝦夷地渡海を志している。しかしその時は、松前藩の警備が厳重であったため、断念して京都に帰ってきていた。波響とはこの時だけではなく、約二カ月間に渡って十回ほどの接触があった。彦九郎にとつて、『夷酋列像』を携えた波響との接触は、重要な機会であったことが考えられる。彦九郎がここまで積極的である理由として、春木氏の指摘するように、『夷酋列像』が天皇の権威を莊嚴し、その治世と不老長寿を寿ぐものとして認識されていたとも考えられる。彦九郎が列像を見せて回ったのは、日記によれば、小田医三、井沢次郎平瓜涼、田中左大夫、松岡山季坊青蘿(松岡青蘿)、公家の岩倉氏、伏原氏、平松氏とさまざまの人物であった。

また、波響がこの上洛で知り得た人物には儒学者の皆川淇園、京都知恩院の僧、六如がいる。淇園は『松前候新製大砲記』の執筆を依頼されており、その中で『夷酋列像』に一部触れている。また、六如は『六如庵詩鈔』中の寛政三年と思われる文に、波響の詩や画技を讃え

る部分が見られる。詳細は次節にて述べる。

《夷酋列像》に賛を寄せた人物でもある大典顕常（一七一九〜一八〇一年）は月僊の『列仙図賛』（一七八〇年刊行）に序を寄せている⁽²¹⁾。大典は江戸時代中期の禅僧、漢詩人である。黄檗宗の僧である売茶翁と交遊があったことが知られ、また伊藤若冲の支援者でもあった。こうした人物と接触し、さまざまな絵を鑑賞していた関係から、大典の関心が、仙人を描いた画譜や新奇な画風に向いていたことは確かであり、《夷酋列像》との関係性をさらに検討するべき人物である。

寛政三（一七九一）年六月ごろに、波響に続いて上洛した広長の子である松前広英が《夷酋列像》十二図各図に京都の儒学者十二名に画賛を依頼した。賛を寄せた人物は以下の通りである。佐々木長秀、太田玩鷗、赤松滄洲、大江玄圃、佐野山陽、伊藤東所、皆川淇園、三上孝軒、龍草廬、皆川、岩垣竜溪、大原呑響である。また、同年の十一月には江戸に出て序文を井上四明、跋文を結城印南に依頼した⁽²²⁾。以上述べてきたように、波響との交遊があったとされる人物たちは、画技習得に関わる画人のほかに、《夷酋列像》を介して波響と交流を深めた者もいた。その中でも《夷酋列像》に賛辞文あるいは感想文を寄せた人物とその内容について第二節で述べる。

第二節 感想文や賛辞文から検討する《夷酋列像》の評価

《夷酋列像》が波響によって京都に持ち込まれてからの状況は、彦九郎日記のうち『寛政京都日記』で確認することができる。この日記では、寛政三年二月十三日から七月六日まで波響に関する記述が見え、

交遊のあった人物も追うことができ、《夷酋列像》が如何に、文人、教養人の間で評判を呼んでいたかがわかる。またそれだけでなく、交遊のあった人物の中でも、《夷酋列像》への評価あるいは言及をした賛辞文、感想文が現存している。詩文からの解釈を検討した高橋博巳氏、春木氏によって、一定の評価が文人界限にもたれていたことが示された。しかし、そういった文人や教養人との交流が、《夷酋列像》制作という藩の企画にどのように影響していたのか検討の余地がある。ここでは、賛辞文を列挙した上で、《夷酋列像》と人物らの関係性に注目し、評価や言及に関する再検討を行う。交遊の中で《夷酋列像》の図像に言及する賛辞文などを、先行研究を基礎として【表一】にまとめた。

最も早い時期に賛辞文を寄せた人物は、当時文壇の大御所とされた儒者の皆川淇園（一七三五〜一八〇七年）であった。寛政三（一七九一）年に、松前に帰藩する波響を送る詩「奉送源君世帰松前」⁽²³⁾の中で《夷酋列像》について触れている。以下、書き下し並びに賛辞文の解釈は高橋氏によるものを参照する⁽²⁴⁾。

君が寓、第三橋の西に在り。淹留数月、去年降款せし蝦夷有力者十二人の図を描く 工緻精密、観者歎絶

と、添えたうえで、

島夷降款貢如雲 島夷降款し 貢は雲の如し
妙画写形伝異勲 妙画 形を写して 異勲を伝う

彩調丹青輝洛水 彩は丹青を調べて 洛水を輝かし
筆開錦繡照蛮文 筆は錦繡を開いて 蛮文を照らす

と、詠じた。「源君世祐」は波響を指している。詩の中で「妙画」と《夷酋列像》の図像の特異さを強調したうえで「彩筆」と技量を評価している。また、「工緻精密」と詠まれていることから、波響の緻密で描写力が高く評価されていたことがわかる。また、淇園は翌年に『松前候新製大砲記』の執筆を依頼され、その中で以下のことを述べた。

春三月 公臣蠣崎廣年亦 有奉 公命入京在其旅舎作具來服酋長有力者十二人圖像其画精緻異常

「酋長有力者十二人圖像」と指した上で、その画を「精緻異常」と評している。これもまた、波響の精緻で迫真的な圧倒的描写力についての評価である。

また、同年に大典頭常は、自らの詩集『北禅遺草』(25)で以下のよう

に触れた。
松前の大夫、蠣崎世祐、来たりて京師に在り。予に謁して、初めて遇ふ。世祐、画を善くす。頃ろ蝦夷の酋長十二人を図す。丹青妙麗、毫末織功、展観目を驚かす

【表1】《夷酋列像》に言及した賛辞文や感想文

人物名	資料名	年代	本文(一部抜粋)
皆川淇園	「奉送源君世祐松前」	一七九一年	鳥夷降款貢如雲 妙画写形伝異勲 彩調丹青輝洛水 筆開錦繡照蛮文
皆川淇園	『松前候新製大砲記』	一七九一年	公命入京在其旅舎作具來服酋長有力者十二人圖像其画精緻異常
慈延	『慈延による夷酋列像賛辞文』	一七九一年	かの凌烟閣のこころはへ 丹青未数江都馬 図画猶思烟閣臣 納款功勞一十二 偏憐異服写來真
大典頭常	『北禅遺草』	一七九一年	世祐、画を善くす。 頃ろ蝦夷の酋長十二人を図す。丹青妙麗、毫末織功、展観目を驚かす

と、題する詩のなかで、

丹青未数江都馬 丹青 未だ数えず 江都の馬
図画猶思烟閣臣 図画 猶思う 烟閣の臣
納款功勞一十二 納款の功勞 一十二

偏憐異服写真真 偏に憐む 異服写し来たりて真なることを

と詠じた。高橋氏は、この詩が大典の《夷酋列像》に対する深い理解の表れとし、以下のように述べた。「これらの詩句は杜甫の「国豈以
来、鞍馬を画くもの、神妙独り数う江都王」（韋諷録事宅、観曹將軍画
馬図引）ならびに「凌烟の功臣、顔色を少（か）くも、將軍筆を下せ
ば生面を開く」（『唐詩選』に所収）を下書きにして、そのかみの波響
少年が走る馬を見事にスケッチしたというエピソードに触れ、いまま
に「蝦夷の酋長十二人」が着ている「異服」の描写がリアルであるこ
とを彷彿とさせてもいるからである」。高橋氏が指摘するように、この
詩は《夷酋列像》を見た大典が「烟閣臣」つまり、凌烟閣の功臣を思
い浮かべたことを示唆している。凌烟閣とは、貞観十七（六四三）年
に太宗の命により、画家の閻立本が功臣の功績を讃えて描いたとされ
る壁画である。功臣と重ね合わせた感想を持った人物は他にも存在す
る。「慈延による夷酋列像賛辞文」である。この賛辞文を記した大愚慈
延（一七四八〜一八〇五年）は「隣女晤言」などの著作で知られる天
台宗の僧であり歌人でもあった。以下、田中實氏による書き下し文を
参照し⁽²⁶⁾、特に興味深い一部分を紹介する。慈延はこの賛辞文の中
で、《夷酋列像》について、

かの凌烟閣のころはへ

と言及している。大典と同様に、凌烟閣の功臣像を想起させたこと

を記している。以上、受け手側（鑑賞者）の言及について検討すると、
色や筆の細緻さをほめたたえるだけでなく、描かれたアイヌの姿に中
国の功臣像を連想していたことがわかる。では、企画・制作側（松前
藩）は《夷酋列像》についてどのように説明しているのか。果たして、
企画・制作者側の意図は文人や教養人に以下のように検討したい。現
時点において波響による《夷酋列像》への言及は確認されていないた
め、広長が著した『夷酋列像附録』を参照する。『夷酋列像附録』では、

窃に麒麟の挙にならひ

とし、《夷酋列像》制作は麒麟の挙に倣って行われたことと記してい
る。麒麟の挙は、麒麟閣の功績を讃えられ肖像画を飾られた功臣たち
の故事である。その肖像画である「麒麟閣十一功臣」は、前漢武帝時
代の成立した麒麟閣に掲げられた図像である。麒麟閣は武帝が麒麟を
得たときに造らせた宮殿を指す。造設後、宣帝の甘露三（紀元前五一）
年、帝は股肱の臣の輔翼の功績の大きさから、書工に命じて功臣十一
人の肖像を描かせ麒麟閣に掲げた。大典や慈延が挙げた凌烟閣はこれ
に倣った図像として伝えられている。日本に麒麟閣が伝えられ、それ
らの図像イメージが定着したのは、寛平年間（八八九〜九八年）頃と
される。橘成季によって著わされた、二十巻にもおよぶ鎌倉時代中期
の説話集『古今著聞集』画図一六（一二五四年）によれば、中国漢の
宣帝が麒麟閣に功臣十一人の図像を画いた故事にならって、寛平年間
に賢聖の図を巨勢金岡、賛詞を小野道風に執筆させたのが慣例になっ

たことに始まる。《夷酋列像》の制作にあたって、波響がそれらを知りうる文献を手にしていかは断定できないが、福山御文庫現在書目がその手掛かりとなることをここで指摘したい。福山御文庫現在書目は同史料の書写年代、筆者、文庫所在場所、保管などに関する記載は無く不明であるが、広長の『松前志』で「福山文庫」と記されていたことや書名が多数引用されていることから、松前藩の所蔵図書の全体像をうかがい知ることができ(27)。本史料には中国に關係する書名が確認でき、なかでも『五雜組』という中国の神羅万象についてつづつた明代の随筆集に注目してみると、人部の欄から麒麟閣の功臣像についての記述を確認することができる。麒麟閣の功臣像は松前藩の中でも知られ、広長や波響はそれらの故事を連想付けながら、『夷酋列像』における図像イメージを構築していった。

以上のように受け手側(鑑賞者)が賛辞文でどういった点に着目し『夷酋列像』を評価していたのかを先行研究の知見を基礎として分析すると、描かれたアイヌが色鮮やかで精緻に表現されたことが高く評価されていたことがわかる。一方で、波響が画面上に表現しようとしたアイヌの姿は、受け手側に中国の故事を連想させていたことが読み取れる。受け手側が特に関心を示したであろう「アイヌ指導者のイメージ像」を、古来より描き継がれてきた中国の功臣像を書物の中から転用して『夷酋列像』を作り上げた。そういった故事をアイヌの姿から想起させることに成功した『夷酋列像』は教養人の間で評判となり、画賛が寄せられた。多くの人の関心を集め、話題を呼んだ絵になったことは、クナシリ・メナシの戦いのあとに、北方管理における信頼を

回復せんとしたであろう松前藩の本来の『夷酋列像』制作の意図を体現したのではないかと推測される。ただ、『夷酋列像』の図像については、井上氏による『列仙図賛』との類似が指摘されており、功臣像以外の引用があることについても論じなければならない。功臣や仙人と様々なジャンルの図像が関係している『夷酋列像』の図像について、第三章で近世日本画における画譜の利用に触れながら論じていきたい。

第三章 《夷酋列像》における図像の転用に関する一考察

第一節 近世日本における図像と画譜の利用

佐藤康宏氏は、江戸時代の画人たちは図像に対して無関心ではなく、むしろ意識していたと述べた(28)。佐藤氏が指摘するように、狩野派においては狩野一溪の『後素集』のような漢画の画題辞典が存在し、また狩野永納が著した『本朝画史』(一六九三年)という本来は画人紹介を主としていた書物では「画題」という項目を有している。画譜についていえば、十八世紀後半になると狩野派系の画譜にかわり、南画系、文人画系の画家、南蘋派による画譜が登場することが特徴であり、小林宏光氏はこれらの画譜には中国絵画受容の変化と新たな理解が反映していると指摘する(29)。中でも、波響が師事した南蘋派の画人らによる画譜は、中国絵画への憧憬が強く、紫石の画譜には独自の人物図がないとされ(30)、中国絵画における優れた人物描写を選出し、写すことを重視しているようにも捉えられる。こうした傾向の画譜を

生み出した凌岱が手掛けた画譜四種のうち、『寒葉齋画譜』（一七六二年）が松前藩の文庫に収められていたとする資料の存在や江戸で画技習得に取り組んでいた波響だからこそ、そのような中国絵画への憧憬の姿勢を受け継いでいた可能性は十分考えられる。波響はこうした背景のなかで先人らの取捨選択によって選ばれた人物の図像を学び、『夷酋列像』の図像を描く際に利用したのではないだろうか。波響が作画活動を行った時期は、前述のような図像への認識があったと考えられるため、本章では画譜利用による図像の転用という点に注目し、先行研究の知見を基礎とし、中国画譜の影響を示すとともに、波響がどのような画譜の図像を転用することが推測されるのか、図像の比較から言及していきたい。

第二節 中国画譜の位置づけ

第一項 画譜の発展と普及

本項では、中国画譜と和製画譜の比較や分析から画譜制作の意義や図像の継承を論じた小林氏の先行研究を基礎とし、中国画譜の発展と普及について論じる。『夷酋列像』研究でも指摘されるように、中国画譜から中国伝来の古典的人物図の姿を転用し、人物画を描くことが十七世紀以降の近世日本画は顕著に見られた。この傾向は中国絵画に対する憧憬が主要因と考えられる。中国での画譜の普及について言及すると、明時代（一三六八〜一六四四年）に出版産業が成長し、あらゆる分野において挿絵版画入りの書物が出版された。また、明時代に続き、清時代（一六四四〜一九一二年）においても出版の発展は続い

た。この時期の画譜のなかでも、人物図では「水滸伝」や「三国志」など伝記的内容をもつ書物の肖像風版画が連鎖的に生み出され、発展したものとされる。とくに、画家の劉源伴阮（明末〜康熙年間後期）によって制作された『凌烟閣功臣図』は清代の人物版画の発展に一つの方向性を与えた画であり、重要な位置を占めていると評価されている。また、清代人物版画の先駆けとなったのが陳洪綬（一五九八〜一六五二年）であった。ダイナミックな描写によって人物の内面に迫るかのような場面を一人一人描くことが特徴である。小林氏は陳洪綬の活動について以下のように述べている。明時代は、「董其昌等による文人画伝統を中心とした絵画史集大成の試みが代表するように、歴代絵画の美術史的な理解がすすむ時代であった」。そして、陳洪綬によって制作された歴代名家の構図を集めた明末の複製画集である『顧氏画譜』は、まさにそうした気運の中で生まれた画譜であり、歴史的な名家や古画に学ぶこと、すなわち復古が創作の第一歩と改めて強調された」とし、「陳洪綬は、人物画に復古の実を挙げ、そこから新奇な固有の様式を確立した」と評価した³¹。陳洪綬の作品の中には『凌烟閣功臣画像二十四傑』があり、それも凌烟閣の功臣像を描いたものである。これは文人として知られる谷文晁（一七六三〜一八四一年）がその画譜を翻刻するなど、日本においても大きな影響を与えた絵であった。

中国画譜はこうした背景によって成立し、日本において広く普及し、近世美術史上にさまざまな影響を及ぼした。例えば、万曆三十五（一六〇七）年刊の『図絵宗彝』や清代画譜の康熙十八（一六七九）年刊

の『芥子園画伝』初集は、中国で重刻されたばかりでなく、日本において翻刻本が出版されていた。近世日本で画譜への注目が集まった背景について、小林氏は、「かかる画譜の挿図から中国画の構図を学ぶことができる、即ち絵手本として使い得る内容であり、多くの画学の徒にとって絶好の手引書であったことが考えられる」とし、加えて、「十七世紀の日本にこのような形の画学書がなかったためにその需要が著しかった」とも指摘している⁽³²⁾。

第二項 《夷酋列像》における画譜利用の可能性

井上氏の指摘によって、『夷酋列像』の図像は近世以前の絵画を継承していることが指摘され、それに伴い、『夷酋列像』をめぐる美術史的な議論が盛んになった。しかし、波響がどういった先行作例の取捨選択を行い、絵の制作に臨んだのかは未だ明らかではない。序章の第二節では、先行研究を基礎としながら、アイヌ指導者十二人のうち、五人の図像の先行作例だろう画譜を人物ごとに示した。それらに共通することは、中国の古典的な人物図が掲載された画譜であることだ。本項では、和製画譜と中国画譜に掲載されている人物図と『夷酋列像』のうち「マウタラケ」「チョウサマ」を事例として、図像の比較を行う。波響が『夷酋列像』の制作にあたり、なぜ図像を転用し、また、それら転用に用いられた図像の継承についても論じたい。

「マウタラケ」の図像に関しては、井上氏の指摘に加え、春木氏の新たな研究成果が挙げられる。春木氏によれば、「マウタラケ」が『列仙図賛』所載の「廣成子」に倣った意味を、「マウタラケ」と「壺吉律

亞湿葛乙」が太陽・月と対称となる関係を前提としたうえで、「廣成子」の図像が太陽の神、天照大神に通じることを指摘した⁽³³⁾。その理由としては、「廣成子」が、『列仙図賛』の制作者である月僊が着想を得たとする明代の王世貞著『有象列仙全傳』における「石室に隠る最上格の仙人」としての描き方が関係しているとし、『有象列仙全傳』は伝承に基づいて「廣成子」の居所が「崆洞山ノ石室」であることを春木氏は示した。「廣成子」の、膝を曲げて座すその体勢は、石室に隠り座す姿の名残を留めるものとした。非常に理知的に画面全体を捉えた研究であるが、「マウタラケ」からそれだけの連想をどれだけの人ができたのだろうか。春木氏の研究では、誰がその構成を考え『夷酋列像』制作を企画したのかまでは明らかにしておらず、いまだ検討の余地がある。

筆者は『夷酋列像』の特異なポーズは、前述で挙げた清代人物版画と同様のビジュアル的効果や古典的図像のフォーマットを借用して独自の図像を生み出すことへ重点を置いて、南蘋派を学んだ波響が制作した可能性も無視できないと考える。なぜならば、波響の師である南蘋派の凌岱や紫石は中国画譜の人物図像を継承し、独自の画譜を制作していたことが指摘されているためである。たとえば、金古良『無双譜』(一六九九年)という中国画譜の人物描写を、紫石は『古今画藪』の制作で模倣している⁽³⁴⁾。『無双譜』とは、文字通りまさに比類のない、二人と現れない人物を版面に描いたことを示す書名である。人物描写は一人一人特徴的であり、それら図像には『夷酋列像』に近い



図版3 「廣成子」『列仙図賛』

月僊、1780年

また『列仙図賛』以外に、波響の師である宋紫石の『古今画藪』「東方朔」の上半身を反転させたような姿勢と口元に笑みを浮かべる表情が「チョウ

ポーズをした人物もいる。たとえば、『無双譜』「陳搏」の姿であるが、円形の敷物に正面を向いて座って描かれている。『夷酋列像』と比較してみると、「マウタラケ」や『列仙図賛』「廣成子」とその図像は重なっていないため、中国画譜から得た古典的な図像を転用され、そのポーズが人物を入れ込むための「かたち」として認識されていたことも考えられる。『無双譜』―『有象列仙全傳』―『列仙図賛』―『夷酋列像』という流れのなかに図像の継承が見出すことはできないのではないだろうか。そうした古典的図像が『夷酋列像』のなかのアイヌ指導者に転用されたことで、受け手（鑑賞者）に「和人がイメージするアイヌ像」とはかけ離れて、神格化された、あるいは崇高な姿として鑑賞者の目にうつったのかもしれない。



図版4 「陳搏」『無双譜』

金古良、1699年

「イコリカヤニ」に似ている。同様に、「西楚霸王項籍」が体を大きくくねじり、振り返るような姿が「イコリカ

ている。興味深いことに、月僊も『古今画藪』「東方朔」の姿を写したリ、この図像を転用して『寒山図』を描いている。これらに共通することは、主に中国から舶来したものの、あるいは中国にその源流が認められ、それを継承した形のものであったことである。さらに南蘋派や文人とされてきた人物によって制作された画譜が中心であった。中国伝来の図像や伝承を取り入れる背景には、中国伝来の図像を絵手本とする習慣や画譜の普及が大きく影響しており、そのかたちを借りることで「かたち」の伝承が行われていたことがわかる。

おわりに

これまで先行研究を基礎とし、『夷酋列像』の図像に見出せる「かたち」の継承について論じてきた。第一章では、蠣崎波響と『夷酋列像』

をめぐる先行研究を整理し、明らかとなった部分と問題として今後取り組まれるべき点を示した。第二章では先行研究で検討されてきた賛辞文を用いて、『夷酋列像』について、どういった人物からどのような評価・言及があったのかを分析することで、文人や教養人が中国伝来の故事にある功臣像を連想していたことと、松前藩あるいは波響が故事を引用して『夷酋列像』の画像イメージを作っていた可能性を指摘した。第三章では、先行研究で示された十七世紀以降の近世日本において中国画譜が普及した背景から、波響が師事した南蘋派の画人や文人との交遊によって、それらを手にすることができた可能性を示唆した。『夷酋列像』の画像は清代人物版画の体裁との類似が認められ、中国画譜の画像を比較していくと、描かれたアイヌ指導者の姿が、中国伝来の古典的画像に源流を見出せることがわかってきた。本論は、波響は文人や教養人との交遊によって、さまざまな画譜あるいはそれら画像を継承した作品を目にする機会を得て、『夷酋列像』の制作が可能となったと結論付けたい。

『夷酋列像』の画像に先行作例が見出されたところからスタートした本研究は、制作の背景として近世日本における画譜の普及が大きく影響していたことを示すことができた。しかし、一方で浮き彫りとなった課題は多くある。網羅的な中国画譜と和製画譜比較ができず、画像の比較分析が不十分であった。画像同士の関係性をさらに掘り下げ、『夷酋列像』に画像が転用されるその理論を究明する必要がある。『夷酋列像』の十二図すべてに画像の転用がなされていないとは現段階では断言できないため、それらは今後の調査課題としたい。

ここで発生した「かたちの継承」は、中国伝来の画像を転用して生まれたオリジナルが、形を崩さぬまま模写されるという流れによって説明される。転用した際に、源流となった画像の本来の意味は失われ、オリジナルとしてのみ共有されたのが問題点である。文人たちのネットワークで共有された『夷酋列像』の意味と、武家社会ネットワークで共有された模写本を所持する意味は異なるのだろうか。今後の課題として、文人と武家社会との間にある価値基準の差についても挙げて、前述のような広い範囲での模写の所持が行われたのかを調査していきたい。

時代を超えた画人同士の対話が、絵手本に倣う習慣の中で築かれ、豊かな江戸文化を支えてきた。また、それを実現させたのは中国あるいは西洋から移入された最新の絵画に対する関心とそれを積極的に摂取しようとする姿勢であった。それは『夷酋列像』制作においても同様で、波響をとりまく交遊関係がそれを実現させたと言える。武士として、家老として以上に、文人波響として近世日本社会における位置づけを確立していたことは、『夷酋列像』制作において、とくに重要である。そうした作画環境が深く関係していたことが『夷酋列像』が注目されるに至った要因のひとつとして指摘し、本稿を結びたい。

脚注・参考文献

- (1) 『夷酋列像附録』は松前広長が藩主の命を受けてアイヌ指導者十二人の功績を讃えるために寛政二(一七九〇)年に著した書物である。
カタカナ本とひらがな本の二種類が知られる。ここで参照したのは、松前藩家臣・近藤家に伝わったカタカナ本の写本である。北海道博物館所蔵である。
- (2) 五十嵐聡美『アイヌ絵巻探訪―歴史・ドラマの謎を解く』(北海道新聞社、二〇〇三年)
- (3) 池田忍「蠣崎波響筆《夷酋列像》にみる画家と時代の眼差し―「他者」と「自己」の創出をめぐる―考察」(『着衣する身体と衣服をめぐる表象のジェンダー・ポリティクス』、二〇一〇年)
- (4) 『夷酋列像 蝦夷地イメージをめぐる人・物・世界展』(北海道博物館ほか二館、二〇一五年)
- (5) 前掲(2)
- (6) 新井田孫三郎「寛政蝦夷乱取調日記 上・中・下」、一七八九年
- (7) 菊池勇夫『十八世紀末のアイヌ蜂起―クナシリ・メナシの戦い』(サッポロ堂書店 二〇一〇年)
- (8) 谷澤尚一「夷酋列像図―成立とその周辺」北海道新聞、一九八五年四月四日～十月三日
- (9) 前掲(4)
- (10) 高橋博巳「蠣崎波響―画家・詩人・家老―」『金城学院大学論集』一五二号所収・一九九三年によると、「水戸相公の所蔵に「夷酋列像」及び「附録」有り。蓋し松前侯の副本を得るなり。寛政庚申の夏、吾が公、將に藩に帰らんとするや、借覽累日、独り其の附録を謄写して、其の列像の若きは、設色細褥、数日の力を窮むるに非ざれば則ち成す可からず。故に人をして窃かに相公の画人に属して之を写さしめて曰く、「請う、之れを帰藩の後に致せ」と。画人、許諾す。幾くも無く画成りて、熊本に伝致す。」
- (11) 『平戸藩楽蔵書目録内篇二二』(松浦史料博物館蔵)
- (12) 春木晶子「《夷酋列像》と日月屏風―多重化する肖像とその意義―」、美術史 186、Vol.68、No.2 (美術史學會、二〇一九年)
- (13) 注四に同じ
- (14) 内山淳一「秋田蘭画の人物表現―「蝦蟇仙人図」と「児童愛犬図」をめぐる―」(『Museum』第513号、東京国立博物館、一九九三年)
- (15) 狩野永納『本朝画史』(二六七九年)
- (16) 『松前の明星・蠣崎波響展』図録(一九七九年、北海道立近代美術館)
- (17) 越中哲也ほか『長崎派の花鳥画 沈南蘋とその周辺』(フジアート出版、一九八一年)
- (18) 没後二百年記念特別展図録『宋紫石とその時代』(板橋区立美術館、一九八六年)
- (19) 木村兼葭堂『兼葭堂日記』(『兼葭堂日記翻刻編』、兼葭堂日記刊行会、一九七二年)
- (20) 高山彦九郎『寛政京都日記』(『高山彦九郎全集・第四卷』所収、高山彦九郎遺稿刊行会、一九五四年)
- (21) 山口泰弘「月僊の初期作風の多様性と様式形成―人物画を中心として」(『三重県立美術館研究論集』第三号、三重県立美術館、一九九一年)

- (22) 『蝦夷図像賛』(松浦史料博物館所蔵) 参照。画賛は『夷酋列像附録』に記されたアイヌ指導者十二人を讀める内容である。
- (23) 「奉送源君世婦松前」(写本『淇園文集』二)
- (24) 高橋博巳「文人波響の交遊」(『蠣崎波響とその時代』所収、一九九一年)
- (25) 大典頭常『北禅遺草』8卷4冊(一八〇七年)
- (26) 田中實「慈延・若規敬・幸生の蠣崎波響(松前藩家老)の「夷酋列像」への賛辞文と送別の和歌」(『もみじ山 了惠寺門信徒ふれあい誌 開基百二十年特集三十号』了惠寺、二〇一四年)
- (27) 浅利政俊「福山御文庫現在書目について」(『松前藩と松前』二十二号) 松前町史研究紀要1、松前町史編集室、一九八四年)
- (28) 佐藤康宏編「図像の意味、図像の解釈」(講座日本美術史 第3巻 図像の意味、財団法人 東京大学出版会二〇〇五年)
- (29) 小林宏光「『近世画譜と中国絵画 十八世紀の日中美術交流発展史』(上) 智大学出版、二〇一八年)
- (30) 前掲(29)
- (31) 小林宏光「陳洪綬の版画活動」(『中国版画史論』勉誠出版、二〇一七年)
- (32) 小林宏光「中国画譜の舶載、翻刻と和製画譜の誕生」(開館三周年記念『近世日本画と画譜・絵手本展』) 名画を生んだ版画1、町田市立国際版画美術館、一九九〇年)
- (33) 前掲(12)
- (34) 前掲(21)

図版

蠣崎波響筆《夷酋列像》 一七九〇年 絹本着色

ブザンソン美術考古博物館所蔵

※イコリカヤニのみ小島貞喜筆《夷酋列像模写》、一八四三年、個人蔵) から

参照

- 図版1-1 《夷酋列像》序文前半
- 図版1-2 同 序文後半
- 図版2-1 マウタラケ
- 図版2-2 チョウサマ
- 図版2-3 ツキノエ
- 図版2-4 ショッコ
- 図版2-5 イコトイ
- 図版2-6 シモチ
- 図版2-7 イニンカリ
- 図版2-8 ノチクサ
- 図版2-9 ポロヤ
- 図版2-10 イコリカヤニ
- 図版2-11 ニシコマケ
- 図版2-12 チキリアシカイ
- 図版3 「廣成子」『列仙図賛』、月僊、一七八〇年
- 図版4 「陳搏」『無双譜』、金古良、一六九九年

Inheritance of “Image” from the Perspective of *Ishuretsuzo* created by Hakyō Kakizaki: Diversion of Icon In Early Modern Japan

INOUE Runa

The purpose of this paper is to clarify the background of the *Ishuretsuzo*. These works were painted in 1790 by Hakyō Kakizaki, a chief retainer of the Matsumae domain. Kakizaki was both a samurai and a famous artist. The *Ishuretsuzo* refers to the portraits of 12 famous Ainu who cooperated with the Matsumae domain following the Menashi-Kunashiri Battle, an Ainu uprising that took place in Ezochi. These pieces have certain characteristics; the figures are precisely painted using brilliant colors on small surfaces. The fact that this painting was appreciated by Emperor Kokaku and that copies were made by other artists indicates that it had a significant effect on society at that time. This painting is considered to have a great influence on society at that time because it was appreciated by Emperor Kokaku and reproductions were produced by painters. According to the discussion of the existing literatures and the analysis of the compliments to this picture, one of the reasons for its impact is that the Ainu was drawn by diverting a classic icon which was introduced from China. Why was the icon chosen for creating the *Ishuretsuzo*? In order to solve this research question, this paper compared the image of the *Ishuretsuzo* with one of the most important painting manuals in early modern Japan. As a result, it was revealed that the painters, with whom Kakizaki had a connection, obtained Chinese painting manuals and Kakizaki was in the circumstance where he could divert them to his own painting. This conclusion was able to show a part of the inheritance of “form” in early modern Japanese painting.