

# Hokusai the Alchemist

## — 錬金術師北斎

エリス・ティニオス(立命館大学アート・リサーチセンター客員研究員)

E-mail hispet@leeds.ac.uk

翻訳:松葉涼子(セインズベリー日本藝術研究所 デジタル人文学 講師)

### 要旨

北斎はその独創性と作品の多様性で賞賛されている。ただ、あまり注目されてこなかったのは、彼が用いた図像の典拠と、絵師がそれらをどのように操ったかである。他人が描いたごく普通の本の挿絵を、新鮮で刺激的な新しいデザインに変える北斎の手腕は、本論で錬金術師(alchemist)、つまり鉛を金に変える魔法使いと呼ぶ理由である。本論では、北斎の長きにわたる画業の晩年期における図像の借用について考察する。また、彼の著書に見られる二つの特徴的な構図の、前身となった図像についても考えてみたい。

### abstract

Hokusai is praised for the inventiveness and variety of his work. What has received less attention has been his visual sources and how he manipulated them. In this essay I will concentrate on book illustrations he created in the last half of his career for which he drew upon the work of fellow artists. His skill at transforming very ordinary book illustrations by others into fresh and exciting new designs is the reason I call him an alchemist, a wizard who could turn lead into gold. I will begin and end by considering the models for two distinctive layouts encountered in his books.

### 1. はじめに

筆者は過去 20 年間にわたり、講義やセミナー、そして出版物で、葛飾北斎(1765-1849)によって描かれた書籍について論じてきたが、その折々で、北斎が他の絵師による作品を自身の書籍の挿絵の構図の出発点として利用していたことに触れてきた。先人が描いたごく普通の挿絵を新鮮で魅力的なデザインに変える彼の手腕こそが、筆者が彼を錬金術師、すなわち鉛を金に変える魔法使いと呼ぶ所以である。本論文では、彼の長く実り多いキャリアの後半における引用や借用について検討し、あわせて二つの独特な構図の先例が、北斎の書籍にどのように取り入れられているかについて考察したい。

### 2. 『北斎漫画』における構図の借用

まず、国内外で最も広く知られている書籍である『北斎漫画』(1814-1878)全 15 巻<sup>1)</sup>に先行する図像について考察する。このシリーズの特徴は、各ページに複数の画題が描かれている点にある。ほとんどのページは、あらゆる種類、場面の人々、道具から建物全体に至るまでの人工物、様々な植物、動物、鳥、魚など、多種多様なものが縮小された構図で描かれており、風景描写も多く含まれている。北斎は、この『北斎漫画』に

「森羅万象」を収めることを目指しており、広大なビジュアル百科事典<sup>2)</sup>となっている。

『北斎漫画』に先だって、絵師北尾政美(楯形恵斎・1764-1824)は六冊からなる『略画式』<sup>3)</sup>と題された絵手本を、1794 年から 1813 年にかけて刊行していた。その形式と北斎が『北斎漫画』の構成が似ていたことで、『略画式』を盗用したと北斎を非難したのである。『北斎漫画』は、最後の『略画式』が出版された翌年の 1814 年に刊行された。喜多村筠庭(1783-1856)が「寛政年間記事」(『武江年表補正略』)に記したところによると、「政美語リテ云、北斎ハトカク人ノ真似ヲナス。何ヲモ己ガ始メタルトナシトイヘリ。是ハ略画式ヲ蕙斎ガ著シテ後、北斎漫画ヲカキ...」<sup>4)</sup>と不満を述べたといわれており、『北斎漫画』は『略画式』の構成を模倣したと考えていた。

『略画式』と『北斎漫画』を比較すると、政美の指摘は一理あるように思える。『北斎漫画』の全体的な雰囲気、そして、『略画式』に非常に近い(図1、図2)。さらに、北斎の個々の人物描写の中には、『略画式』と近似しているものもみられる。政美は、自分の「知的財産」(時代錯誤的な言い方ではあるが、この文脈では有用だと思える)が北斎に盗まれたと感じていた。政美の言い分は正当だったのか。絵師が用いた書籍の構図は「知的財産」と見なされるのであろうか。

これまでの筆者の調査において、日本においてこのような構図を書籍全体に用いた最初の絵師は政美にであると思われる。1794年の『諸職画鑑』にはわずかに2つの見開きのみに見られる<sup>5)</sup>が、その後の略画式の諸刊行物では、1813年刊の『草花略画式』(ここでは別の形式が主流となっている)を除き、ほぼすべての見開きにこの形式を採用している。しかし、この「略画式様式」といえるものは、政美の独創というわけでもなかった。たとえば17世紀の中国絵画手本『芥子園画伝』(1679-1701年)にも、この形式が用いられている(図3)。『芥子園画伝』は18世紀初頭から日本に流通しており、政美も当然それを知っていたと考えられる。では、政美の作は盗作であったと非難されるべきであろうか、筆者自身はそのようには思わない。

『略画式』は『芥子園画伝』を参考している可能性があるものの、『芥子園画伝』には、政美の『略画式』に見られるような密度や躍動感、そして多様性は欠けている。政美は『芥子園画伝』の形式をより複雑なレベルへと昇華させているのである。『略画式』は人気があり、20世紀に入っても再版され続けたものもある。

北斎は『芥子園画伝』と政美の『略画式』の両方を知っていたと考えられる。内藤正人氏が2008年に発表した論文<sup>6)</sup>の中で、北斎が『北斎漫画』において『芥子園画伝』から人物・橋・門・建物・昆虫などを借用した数多くの事例が紹介された。さらに北斎は、橋守国の十巻からなる中国万物事典『唐土訓蒙図彙』(1719年)などの書物からも着想を得ている。北斎は多様な資料を参照し、その様式や構図を自由に取り入れていたのである。

『北斎漫画』の見開きと政美の書籍の見開きを詳細に比較していくと、その違いが明らかになってくる。政美のデザインは洗練され流麗であるものの、北斎の挿絵に見られる精密さ、想像力、創意工夫、そして細部への丹念な注意が欠けている。これらの特徴が『北斎漫画』の魅力を高め、最初は国内市場で、次いでヨーロッパやアメリカの旅行者やコレクターに受け入れられる要因となったかと思われる。政美の『略画式』シリーズは、全体として『北斎漫画』と同じレベルの名声や大衆的な人気、そして世界的な流通を得るには至らなかった<sup>7)</sup>。

『北斎漫画』に先立って刊行された、京都の絵師河村文鳳(1779-1821)による『文鳳画』(名古屋、1800年刊)および『文鳳漢画』(京都、1803年刊)<sup>8)</sup>の二書にも、近似した様式が確認できる。後に述べるが、文鳳の『文鳳画』出版に関しての政美の反応は、他の絵師が自身の「領域」に侵入することに対する政美の「敏感さ」を如実に示しているといえよう。本件の内容については、クリスチャン・ドュンケル氏が2021年にヨーロッパ日本研究学会のパネル<sup>9)</sup>で発表した、江戸時代における著作権の概念に関する発表原稿を参考にしており、氏のご教示に感謝する。

1800年に名古屋の風月堂(風月孫助)から『文鳳画』が刊行された後、政美の版元である申椒堂(須原屋市兵衛)は、大坂と京都においてこの書物の販売を禁止するよう正式に訴えを起した。ここで、問題となったのは、『文鳳画』が略画式のフォーマットを盗用したという主張であった。さらにいえば、風月堂が刊行直後に『文鳳画』の販売を急にやめたと推測される証拠もある。まず、初版の一部に、風月堂の奥付部分に「張府永楽堂梓」という朱印が押されており、これは後に版木の所有権を引き継いだ名古屋の版元・東壁堂(永楽屋東四郎)が、風月堂の残部をすべて引き取って出版していたことを示している。さらに、東壁堂が刊行した『名家画譜』二冊本の裏表紙見返しに貼られた目録<sup>10)</sup>に『文鳳画』がみられることから、同社が遅くとも1814年までには本書を販売していたことがわかる。その際、東壁堂は奥付を改訂し、三版目の彩色版木を新たに彫らせた。

この風月堂に対する措置は、上方・江戸の版元による、1794年に名古屋で成立した本屋仲間への対抗運動の一環であったとみられる。『文鳳画』を刊行した風月堂に対する告訴は、政美が後に『北斎漫画』を批判する際の先例となった。しかし、『北斎漫画』の販売が正式に差し止められたという証拠はない。おそらく『北斎漫画』が標的とならなかったのは、東壁堂が江戸の大手版元である衆星閣(角丸屋甚助)と共同出版していたことが理由の一つであったかとも思われる。それでもなお、政美は北斎および『北斎漫画』に対して強い批判を表明し、先にあげたように「他人の真似ばかりで、自分では何も創り出していない」と断じたのである。

### 3. 富嶽百景

北斎の錦絵シリーズ『富嶽三十六景』(1830~32年頃)の成功は、江戸と名古屋の版元が共同で北斎に依頼し、その後、富士山をテーマにした半紙本判・全三冊の書籍『富嶽百景』(江戸版:天保5年[1834]・天保6年[1835]、名古屋版:1850年頃)<sup>11)</sup>を出版させるきっかけとなった可能性がある。『富嶽百景』は大がかりなプロジェクトであったが、特筆すべきは前例があるということであり、川村岷雪(生没年不詳)が挿画を手がけた四冊本『百富士』(明和8年[1771])がこれにあたる。

岷雪のこの書物は、まず江戸の文刻堂(西村屋源六)によって刊行され、大坂と京都の版元も共同で出版に携わった。『百富士』は好評を博し、さまざまな表紙が付された版が刊行されたほか、紙の品質や判型の異なる版も複数出回っている<sup>12)</sup>。北斎はすでに『富嶽三十六景』を制作する際、この『百富士』から図案を取り入れていた<sup>13)</sup>が、岷雪のデザインの一部は、『富嶽百景』の構図を考案する際の出発点としても活用されている。

(表) 『百富士』と『富嶽百景』比較一覧

『百富士』	『富嶽百景』
大本 [26 x 18 cm]	半紙本 [23 x 16 cm]
四巻	三巻
線描のみ	線描と、薄墨による陰影表現
特定の、名前がある場所から見た富士山の風景を描く	多くの場合、理想化された抽象的な山の風景を描く
各巻が特定の地域からの富士山の風景を提示	『百富士』のような組織化はされていない
各図に題名と詩歌が付される	各図に短い題目のみ
前景に大きな人物像を配置せず、広々とした風景を描いている。	100景のうち78景に人物が大きく登場している。

上掲の表が示すように、『百富士』と『富嶽百景』のあいだにはかなりの相違点がある。とりわけ『富嶽百景』では、前景に活気ある人物が数多く描かれているため、西洋の出版物にこの作品の図版を最初期に紹介したヨーロッパ人の一人、イギリス人ローレンス・オリファントは、本書を「日本における様々な職業の図解」<sup>14)</sup>と評した。

『百富士』は『富嶽百景』三編の序文でも言及されている。その序文の筆者は、詳細不明の名古屋の人物、七竇山下老人小笠であるが、ここで両書の違いについて、「君錫子<sup>15)</sup>の百富士は画の正なるものなり、北斎翁の富嶽百景は画の奇なるものなり」としており、両書の比較としては、端的で的を射た評であるといえる。

では、北斎が『百富士』の四つの図をどのように取り入れたかを検討していきたい。図4・図5にはそれぞれ岷雪と北斎の大石寺の挿絵をあげているが、同じ画題であるものの、両者の描き方には共通点がほとんどない。しかし、岷雪が描いた大石寺の構図は、北斎の「松中の不二」(図6)のモデルとなっていることがわかる(なお、『百富士』には「松間」と題する図もあるが、これはぎこちない構図であったため、北斎の創作には影響を与えなかったようである)。

次に、岷雪は橋の下から見た富士の景観(「橋下」図7)を描くが、ここでは「富士みへて 寿や 橋の下涼」という花口の句が添えられており、橋の下の日陰から富士を眺める喜びを示すことで、鑑賞者をこの図へと引き込んでいる。北斎はこの簡素な構図を出発点にし、「七橋一覽の不二」(図8)という機知に富んだ意匠を生み出した。岷雪の構図を骨格として活かしながら、遠景にそびえる富士山を軸に複雑な風景を展開し、多くの人物を描き加えているのである。

北斎は『富嶽三十六景』の「深川万年橋下」において、岷雪の図案をより忠実に踏襲している。また北斎は、岷雪が箱根山中(図9)でやや混乱気味

に描いた富士山を題材に、力強い構図を生み出した。ここで北斎は、岷雪の画面の広がりをも大胆にカットし、堤に沿って並ぶ柳の向こうに富士山が見える景色に焦点を絞ったのである。これが「柳塘の不二」(図10)である。さらに北斎は、『富嶽百景』よりも『富嶽三十六景』の「東海道程ヶ谷」のほうが、岷雪のデザインをより綿密に取り入れている。たとえば本(『富嶽百景』)では岷雪の松を柳に置き換えているが、錦絵のほうでは松をそのまま残している。

最後に、窓越しに見える富士の景観がある(図11および図12)。岷雪のデザインに添えられた句は「鴈わたる 文字も何そか 窓の富士 再蝶」とあり、空を行く雁が文字のように軌跡を描き、その窓の景色には富士が収まっている、という趣旨である。

北斎の作品には、鑑賞を深めるための詩を必要とせず、『富嶽百景』の多くの図に描き込まれた人々こそが、風景に対する解釈や反応を示す役割を果たしている。岷雪の原図では省かれた再蝶の句が示した空に軌跡を描く鳥たちを、北斎はあえて描いている。北斎は『百富士』を直接参照し、その詩や視覚的内容に対して独自の新鮮なアプローチで応じているのである。

#### 4. 北斎画譜

三巻三冊でだされた『北斎画譜』は、1830年代初頭から1849年のほぼ20年にわたって刊行された<sup>16)</sup>。これらは一部、もともと大本の判で刊行された『北斎画式』(1819年)と『北斎画譜』(1820年)として出版された図の版木が利用されている。1820年代後半、版元東壁堂はこれら二作品の版木を元の版元から入手し、大本判から半紙本判(おおよそ26×18cmから23×16cmほど)に切り縮め、必要に応じて図柄の一部を修正している。さらに東壁堂は、完成版として三巻三冊に仕立てるため、北斎に新たな図案を追加で依頼した。第三巻に収められた五ページにわたる捕鯨の連作図(図13.b、

14.a、14.c))は、後に追加された挿絵の一例である。

このとき北斎は、技術的な詳細や全体の構図の主要な要素を得るために、節用集『日本山海名物図会』(1754年)の捕鯨に関する十ページの連作図を参考にしていることがわかる(図 14a、b)。両者を比べると北斎が沿岸で行われる捕鯨の正確な詳細を節用集の挿絵からどのように引用し、そしてどれほど動的にその場面を描き直し、元の資料を効果的に再構築したかが、一目でわかる。

## 5. 『新編水滸画伝』と『絵本漢楚軍談』——「仮想の中国」の創造

北斎は多くの黄表紙を手掛けたが、19世紀初頭にそのジャンルが衰退した後、黄表紙から発展した合巻の挿絵は制作していない。代わりに、新たに登場した読本というジャンルの挿絵の制作に意欲的であった。読本は半紙本サイズ(23×15cm)で出版され、これは中本サイズ(18×13cm)の合巻よりも、見開きでより大きく複雑な挿絵を描くことができる。さらに、図中の背景に密に文章を入れ込む黄表紙や合巻とは異なり、読本では挿絵と文章が独立している。北斎は1803年から晩年にかけて、四十二冊の読本に口絵や見開きの挿絵を描いている。

北斎が挿絵を担当した四十二冊の読本のうち十三冊は、当時の代表的な戯作者である曲亭馬琴(1767-1848)作のものであった。北斎は特に中国を舞台にした作品に傾倒していたといえる。彼が手がけた中国に関する読本の中で最も重要かつ著名なものは、『新編水滸画伝』(1805-38年)と『絵本漢楚軍談』(1843-45年)である。北斎が読本や、『画本忠経』(1834年)、『画本千字文』(1835年)、『絵本孝経』(1850年)といった教養書、さらに中国詩文集や武者絵本の類において描いた中国は、彼にとっての「仮想の中国」と見なすことができる。

北斎が中国に関して得た知識は、すべて間接的なものだった。彼は輸入された挿絵入り書物に頼らざるを得ず、さらにそれらから抽出された視覚情報——橋守国(1679-1748)などの日本の絵師たちが絵手本や百科事典にまとめ、18世紀初頭から日本で大量に刊行されていたもの——にも依拠しなければならなかったのである。<sup>17)</sup>

現在に至っても、近世期に刊行された中国書籍に直接アクセスすることは難しく、北斎が実際に目にしたであろう書物を探索するためには、様々な形で刊行されている複製書や、中国で刊行された中国の書物挿絵に関する調査書に頼らざるを得なかった。そのような環境下で、筆者が最初に関係する挿図を発見した時は非常に興奮したのを覚えている。『水滸伝』の重要な場面で、主人公の宋江が料理店の壁に詩を記すシーンがあるが、この場面の描き方において、中国の『英雄譜』(Yingxiongpu)と、北斎の『絵本水滸画伝』には数

多くの一致点が認められる(図 15、図 16)。しかし、その後は、これらを上回る手がかりが途切れてしまっている。北斎が参照したであろう書物は多岐にわたっていたはずだが、別の事例をみつけることはできなかった。

そのように該当する事例がなかなかみつからないのであれば、北斎は作品全体の構図をそのまま借用するのではなく、衣服や建物、庭園、鎧、武器、風景などの細部に関して様々な資料を参照し、それらを複雑な構成の中に組み合わせていたのだと考えたほうが自然である。彼が描く中国には時代錯誤な要素や実際の中国とは大きく異なる部分も見られるが、それでも読者にとって魅力的な「中国的な雰囲気」を十分に喚起している。北斎の「仮想の中国」の基盤をより深く理解するためには、今後さらに多くの調査が必要となるであろう。

北斎は中国からの輸入本や日本人絵師による書物を参考にして中国の武将や英雄を描いてはいたが、これら両方の出典に批判的でもあった。『忠義水滸画伝』(1829年)の序文においてその不満を漢文で率直に表明している。序文中、「英雄を正しく描く方法を示すために本書が必要だと考えた」と述べ、さらに長年にわたり、中国・日本双方の武者画や英雄画を研究してきたが、すべて何かが欠けていると気づいたのだという。元・明の画は細部が豊かだが、英雄たちの身体が弱々しく生気がなく、日本の武者絵は一見強そうに見えても、よく見ると真の迫力に欠けているというのだ。確かに、北斎の描く武将や英雄には、生命力も迫力も損なわれていない。

## 6. 画本唐詩選五言絶句

筆者は2019年11月に開催されたARC国際セミナーにて北斎の『画本唐詩選五言絶句』(以下、『画本唐詩選』)を紹介し、その後内容を論文「見落とされた北斎版本:明治13(1880)年刊『画本唐詩選五言絶句』」<sup>18)</sup>にて論じている。『画本唐詩選』は、北斎が天保末(1830年代後期)に作成した版下絵を用いて、1880(明治13)年に東京で刊行されたものである。しかしながら、20世紀に入ってから、西洋の収集家や研究者からはほとんど注目されてこなかった。

北斎が挿絵を手がけた『唐詩選絵本』第六・第七集(それぞれ1832年頃、1836年頃の刊行)に続き、版元の嵩山房(小林新兵衛)は、1788年に橋石峰(生没年不詳)の挿絵で刊行した『唐詩選絵本』初編の五言絶句部分に、北斎の挿絵を加えて改めて刊行しようとした。嵩山房は、北斎が得意としていたより動的な挿絵でこれらの詩の世界を再構築したいと考えたのだと思われる。1788年の石峰の挿絵と北斎の挿絵とを比較すると、北斎が多くの場面で石峰の構図から直接着想を得ていたことがすぐに理解できる。

まず、李白の詩に対する両者の表現(図 17 および 18)を比較する。

衆鳥高飛盡、  
孤雲獨去閑。  
相看兩不厭、  
只有敬亭山  
(李白 701-761)

この詩において、李白は自然の壮大さに身を委ねることの喜びを詠んだ。形式的には、石峰と北斎の表現は互いに鏡像のような構成になっており、詩人が木の下に座り、山頂を見上げる姿が描かれる。石峰は詩の詳細なエレメントを忠実に描写することに気を配っているが、北斎は詩人が山の壮大さに没頭している様子を強調し、鳥や通り過ぎる雲を観る者に想像させるような表現をしている。

二つ目の例として、杜甫の詩に対する北斎の表現をみてみたい(図 19)。

江碧鳥逾白  
山青花欲燃。  
今春看又過  
何日是歸年  
(杜甫 712-770)

この詩では、川の青さに対して鳥がひときわ白く、山の緑に対して花が今にも燃え上がるように咲こうとするさまを描写している。春が訪れたかと思えばすぐに過ぎ去り、自分が故郷に帰れるのはいつのことだろうか、と詩人は問いかけているのである。

この詩の声を語る官吏は、遠くの橋の上で足を止め、従者の少年を伴いながら景色を眺める。空間と視覚を巧みに操り、北斎は彼らが見ている景色を 180 度回転させ、私たちの目前に配置する。小さな観察者たちを取り囲む広大な空間、暗い葉に対して際立つ大きく開いた花々、そして彼らが水面に作り出す輝く波紋の中を優雅に進む三羽の白い雁——これらすべてが、明るい昼間の光の中で見られる光景の印象を強く伝えている。

北斎は先じて出された石峰の構図を参照としているが、この詩に対する石峰の表現(図 20)は雑然していると評価せざるを得ない。しかしながら、詩には言及されていないが、橋の上で景色を眺める二人の人物などは北斎は石峰の構図から借用している。先に事例を参考にしつつ、北斎は石峰のように風景を詳細に描くことはせず、丘や岸辺、小道、川、葦、木々をすべて省略した。また、詩の中で種類が明確にされていない鳥を、石峰のように鷺として描くのではなく、中国で古くからしなやかな首の動きが力と優雅さの手本と考えられてきた白い雁に置き換えたのである<sup>19)</sup>。これらの例に見られるように、北斎の卓越した構図力、確かな線の感覚、

そして元のテキストに対する新鮮で魅力的な視覚化の能力は、書籍全体を通じて存分に発揮されているといえる。

## 7. 『画本彩色通』:フォーマット再利用の一例

最後の事例は北斎の最晩年に刊行された『画本彩色通』(1849 年)で、絵画の技法に関して知り得たすべてを記録しようとした書物である。本書は中本判(約 18×13cm)の全四冊構成で企画されたが、北斎の存命中に刊行できたのは最初の二冊だけとなった。北斎自身が第一冊の跋文において、「本書が小形なのは廉価に頒ち得るためだ」と説明している。中本判は、北斎が生涯後半に描いた『北斎漫画』や『富嶽百景』、『唐詩選絵本』など、多くの絵本、絵手本で用いてきた半紙本判よりも明らかに小さい<sup>20)</sup>。さらに本書は線摺(墨一色)のみで印刷され、薄墨や他の色調を摺るための追加の色版は一切使用されていない。また、19 世紀に商業的に出版された挿絵本のうち、最も廉価な部類である合巻の判型を採用しただけでなく、合巻特有の各ページで文と図を組み合わせるレイアウトまでも取り入れた(図 21 参照)。これは絵手本としては画期的なデザインで、ページ数を大幅に削減することに成功している。

こうした工夫により、北斎は制作費を抑え、極めて多くの読者に本書を届けることが可能となった。最晩年のこの出版物においても、北斎は挿絵本を通じて人々を啓蒙したいという強い思いを改めて示している。それは彼が晩年の 35 年間に手がけた多くの書物に一貫して流れる姿勢そのものと言えよう。

## 8. おわりに

今日、北斎の名声は主に一枚摺の『富嶽三十六景』のような風景画の世界的な人気によって、広がっていた。しかし、北斎の書籍の挿絵においては、フィクション作品であれ、数多くの絵手本であれ、人間の姿を描くことが絵師の主要な関心事であった。たとえ『富嶽百景』においても、北斎は多くの富士山の風景に生き生きとした人物像を配置し、それらが登場する風景に対する解釈を加えることで、富士の峰を鑑賞する際の感動を伝えている。

北斎は、その驚異的な生産活動を長い生涯の間継続し、他の絵師によって作られた膨大な数のイメージを吸収していた。絶えずさまざまなイメージやモチーフを目にし、それを吸収、昇華することは、芸術家として当然のことである。創造的な頭脳によって、目にするすべてのものは内面化され、新しい作品を生み出す過程で変容されていく。本稿で示したように、北斎は他者の書籍で出会った非常に平凡なイメージを取り入れ、それを二つの方法で活用した。まず、彼自身が直接知識を持っていないプロセス、活動、物体、場所について学ぶために利用した。これには、中国の鎧の性質や鯨の捕獲方法が含まれる。そして、彼はその視覚情報を自

身の挿絵で再構築したのである。

もう一つの方法は、他者のイメージから構図を引き出すことであった。先例ではしばしば平凡な場面が、新鮮であり、さらなる躍動を呼び起こすデザインを生み出す出発点となったのである。図像を流用しようとも、それらは完全に北斎自身のものである。前述した事例は、この点を強く示しているといえよう。北斎は借用することを恐れず、時には他人が盗作と見なすほどに大胆であった。彼は、自分が生み出す作品が元のモデルをはるかに超える質を持っていることを知っていたのである。同業の絵師たち、例えば政美のように、北斎を批判する者もいたかもしれないが、パブロ・ピカソが言ったとされる「優れた芸術家は模倣し、偉大な芸術家は盗む」という言葉<sup>21)</sup>があるように、北斎は単に前作を盗用する盗人以上の存在であった。彼は鉛を金に変える錬金術師だったのである。

### 謝辞

この論文を準備するにあたり、クリスチャン・ドゥンケル氏と松葉涼子氏には多大なご協力をいただきました。深く感謝します。また、貴重なご意見やご提案をくださったティム・クラーク氏、ロジーナ・バックランド氏、赤間亮氏にもお礼を申し上げます。あわせて、本稿を日本語に翻訳してくださった松葉涼子氏に重ねて感謝いたします。

なお、本稿の一部は 2023 年 11 月に立命館大学で開催された ARC 国際シンポジウムでの口頭発表に基づいたものです。

### [注]

- 1) 『北斎漫画』は北斎の最も広く知られた書籍であるが、その後、別の種類の出版物に『漫画』の用語が使われることにより、一般の認識において、意味がしばしば混同されている。
- 2) 『萬物絵本大全』は、北斎が企図したもう一つの大規模な図版百科事典である。北斎はこの書物のために版下絵を用意したが、最終的に刊行されることはなかった(Timothy Clark, 『Hokusai: the Great Picture Books of Everything』、The British Museum, 2021 年参照)。クラークは同書への序文で、北斎が『萬物絵本大全』の版下絵を制作するにあたり参照した書籍の諸資料を詳説している(Clark 2021, pp.15-19 および pp.30-35)。
- 3) 略画式とは、「簡略化された描画様式」という意味である。政美の略画式シリーズは、以下の六冊から成る。『略画式』(1795 年)、『鳥獸略画式』(1797 年)、『人物略画式』(1799 年)、『山水略画式』(1800 年)、『蕙斎略画式』(1808 年)、および『草花略画式』(1813 年)。
- 4) 山本嘉孝「Japan and China in Hokusai's Ehon kōkyō (Illustrated Classic of Filial Piety)」、ティモシー・クラーク編『Late Hokusai: Society, Thought Technique, Legacy』(Research Publication 231, pp.113-21、大英博物館、2023 年)注 3 (p.121) に引用がある。
- 5) 『草花略画式』においては、政美はほぼ全編にわたり、1 ページにつき 1 種類の植物のみを描く構成をとった。
- 6) 内藤正人「北斎の漢画学習—独学で習得した漢画の図様と筆法」、『MUSEUM (東京国立博物館発行・隔月刊)』第 616 号(2008 年 8 月)、pp.35-54。
- 7) 北斎の著作は、初版元である東壁堂および後の芸艸堂によって、政美の著作が初版元の申椒堂あるいは同じく後の芸艸堂によって刊行された場合よりも、はるかに積極的に市場展開が図られた。東壁堂と北斎については、Ellis Tinios「The Publisher Tōheki-dō (Eirakuya Tōshirō) and the Hokusai 'Brand'」(Timothy Clark 編『Late Hokusai: Society, Thought Technique, Legacy』、Research Publication 231、大英博物館、2023 年)を参照。
- 8) 『文鳳篋画』と『文鳳漢画』はいずれも半紙本判(約 23×16cm)であり、その内容において相互補完的な関係にある。『文鳳篋画』はあらゆる日常的な営みに携わる日本人を描き出したが、一方『文鳳漢画』には、神話・伝説・文学で名高い中国の人物が多数、識別用の画題が付されて収録されている。このため、円山四条派の絵師が作品や挿絵に描いた登場人物を特定するうえでも有用な書物となっている。また、中国の漁師や農民といった一般的な人びとの図像も描かれている。さらに文鳳は、大本判(約 26×18cm)の『漢画指南 二編』(1811 年)において、中国の農民や文人、草木などを小さな図で数多く描いた見開きを収録している。しかしこの書物は文人画の手引きとして編集されたため、見開き一面を占める完成度の高い山水画が大半を占めている。
- 9) クリスチャン・ドゥンケル「Quarrelling over a few sketches — the dispute over publishing Bunpō soga」(ヨーロッパ日本研究学会(EAJS)大会で発表された未刊行論文、2021 年)。また、岸雅裕「尾張の書林と出版」『日本書誌学大系』第 82 卷(武蔵村山:青裳堂書店、1999 年)も参照。
- 10) 第一巻(天)と第三巻(人)はともに 1814 年に刊行されたが、第二巻(地)は刊行されなかった。
- 11) 本書の複雑な出版史については、Ellis Tinios「The Publisher Tōheki-dō (Eirakuya Tōshirō) and the Hokusai 'Brand'」(Timothy Clark 編『Late Hokusai: Society, Thought Technique, Legacy』、Research Publication 231、大英博物館、2023 年、pp.71-88) および Ellis Tinios「A chronological List of late Hokusai books with Short Bibliographic Notes」(同書付録 1, pp.258-271、特に p.265)を参照されたい。
- 12) 『百富士』の人気の高さを示す例として、『国書データベース』によれば、日本国内には 31 の機関が本書を所蔵しているという。これはかなり多い数である。
- 13) ティモシー・クラーク氏には、『百富士』の図版を下敷きにした『富嶽三十六景』の版画についてご教

- 示いただいた。感謝申し上げる。本稿では、北斎の版本挿絵に関する参考図版に限定して論じている。
- 14) Ellis Tinios「After Native Drawings: early Western reproductions of ukiyo-e prints and book illustrations」(『Art Research』第24巻第2号、立命館大学アート・リサーチセンター、2022年、pp.80-117)p.102より引用。
  - 15) 君錫子は、岷雪が用いた雅号の一つである。
  - 16) 本書の複雑な出版史の詳細については、以下を参照。Ellis Tinios, 「The Publisher Tōhekidō (Eirakuya Tōshirō) and the Hokusai ‘Brand’,」 in *Late Hokusai: Society, Thought Technique, Legacy, Research Publication 231*, edited by Timothy Clark (London: The British Museum, 2023), pp.71-88 (以下、Tinios [2023])、および同書の付録1「A chronological List of late Hokusai books with Short Bibliographic Notes」(pp.258-271、以下、Tinios [Appendix 1. 2023])
  - 17) 後者には、橘守国の『唐土訓蒙図彙』(1719年)や『絵本寫宝袋／絵本通宝志』(1720年)、『絵本直指宝』(1745年)などが含まれ、いずれも全10巻から成る。これらは、北斎が未完に終わった大規模プロジェクト『萬物絵本大全』を構想する際に参照した資料の一部である(前述のClark 2021参照)。
  - 18) Ellis Tinios「Ehon Tōshisen gogon zekku of 1881: a neglected book by Hokusai」、『Print Quarterly』第32巻(2020年6月)、pp.188-191。〔松葉涼子博士による日本語訳として「見落とされた北斎版本：明治13(1880)年刊『画本唐詩選五言絶句』が『Art Research』第20号(2020年)pp.75-80に再録。〕
  - 19) 四世紀中国の優れた書家であった王羲之は、その筆遣いを雁の動きをまねて修練したと伝えられている。
  - 20) Katsushika Hokusai『Mad about Painting』(松葉涼子 選訳・翻訳、David Zwirner Books、2023年)には、『画本彩色通』のおよそ3分の1の翻訳と、北斎がそれ以前の著作で述べた絵画論の翻訳が収録されている。
  - 21) 詩人 T.S.エリオットも『The Sacred Wood』(1920年、p.112)において詩人に関して同様の見解を表明している。「未熟な詩人は模倣し、成熟した詩人は盗む。悪い詩人は盗んだものを損なうが、良い詩人はそれをより良いもの、あるいは少なくとも異なるものに作り変える。」
- Eliot, T. S. *The Sacred Wood*. London. 1920.  
Katsushika Hokusai. *Katsushika Hokusai: Mad about Painting*. Texts selected and translated by Ryōko Matsuba. David Zwirner Books. 2023.  
Naitō Masato 内藤正人. ‘Hokusai’s Study of Kanga: the motifs, compositions and painting techniques he taught himself’ in *Museum: the Bi-Monthly Magazine of the Tokyo National Museum*. No.616 (August 2008), pp.35-54.  
Tinios, Ellis. ‘Ehon Tōshisen gogon zekku of 1881: a neglected book by Hokusai.’ *Print Quarterly* Vol.XXXII (June 2020), pp.188-191. [Translated into Japanese by Dr Matsuba Ryōko, reprinted as 見落とされた北斎版本：明治13(1880)年刊『画本唐詩選五言絶句』, *Art Research*, vol. 20 (2020), pp. 75-80.]  
Tinios, Ellis. ‘After Native Drawings’: early Western reproductions of ukiyo-e prints and book illustrations. *Art Research* vol.24-2 (2022). pp.99-117. [Translated into Japanese by Dr Matsuba Ryōko and published as 現地美術の解釈と再現：西洋における浮世絵と絵本挿絵の初期複製 in *Art Research* vol.24-2 (2022). pp.119-136.]  
Tinios, Ellis. ‘The Publisher Tōhekidō (Eirakuya Tōshirō) and the Hokusai ‘Brand’ in *Late Hokusai: Society, Thought Technique, Legacy*. Research Publication 231. The British Museum. 2023. T. Clark, ed. pp.71-88.  
Tinios, Ellis. Appendix 1. ‘A chronological List of late Hokusai books with Short Bibliographic Notes’. in *Late Hokusai: Society, Thought Technique, Legacy*. Research Publication 231. The British Museum. 2023. T. Clark, ed. pp. 258-271.  
Yamamoto Yoshitaka. ‘Japan and China in Hokusai’s Ehon kōkyō (Illustrated Classic of Filial Piety)’ in *Late Hokusai: Society, Thought Technique, Legacy*. Research Publication 231. The British Museum. 2023. T. Clark, ed. pp.113-21.

## [References]

- Clark, Timothy. *Hokusai: the Great Picture Books of Everything*. The British Museum. 2021.  
Clark, Timothy, ed. *Late Hokusai: Society, Thought Technique, Legacy*. Research Publication 231. The British Museum. 2023.  
Dunkel, Christian. ‘Quarrelling over a few sketches – the dispute over publishing Bunpō sogā 文鳳籠画’. Unpublished paper delivered at the European Association of Japanese Studies Conference. 2021.

Figures



Fig.1. *Hokusai manga, Part I.* 北斎漫画 初編. 1814. Ebi0386.



Fig.4. *Fugaku hyakkei, Part II.* 富嶽百景 二編. 1835. 'Taisekiji' 大石寺. Ebi0608.

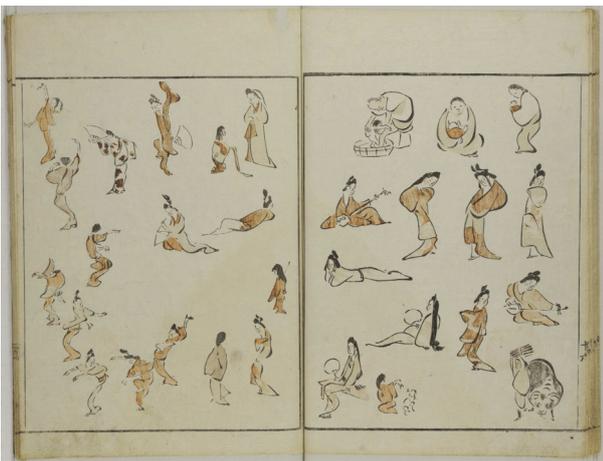


Fig.2. Kitao Masayoshi. *Ryakugashiki* 略画式. 1795. Ebi0574.



Fig.5. Kawamura Minsetsu. *Hyaku fuji Part 4.* 百富士 四編. 1771. 'Taisekiji' 大石寺. Ebi1721.

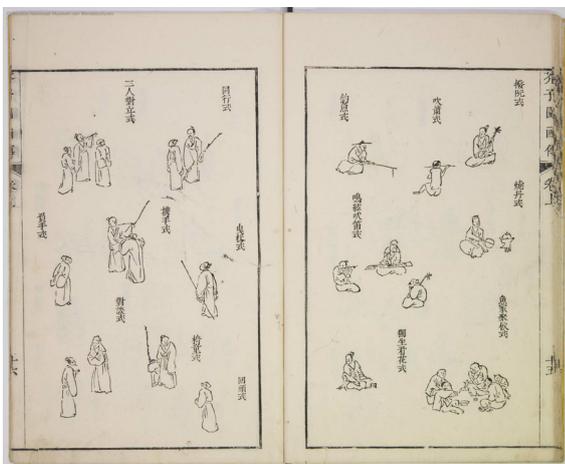


Fig.3. Wang Gai 王槩. *Jieziyuan huajuan* 芥子園画伝 (J. Kaishi-en gaden). Vol. 4. 1800 ed. Ebi1344-4.

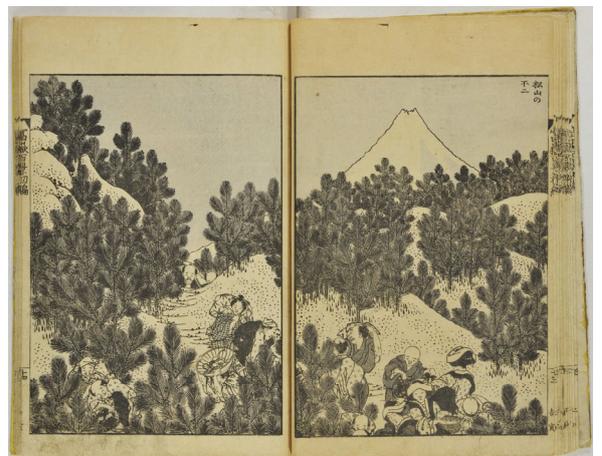


Fig.6. *Fugaku hyakkei, Part I.* 富嶽百景 初編. 1834. 'Matsu yama no Fuji' 松山の不二. Ebi0381

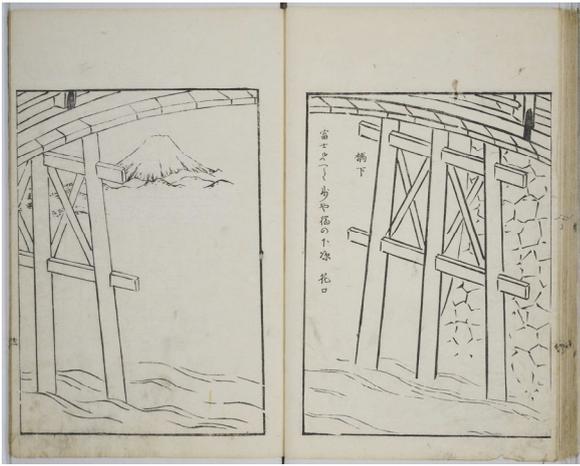


Fig. 7. Kawamura Minsetsu. *Hyaku fuji*. Vol. 1. 百富士初編. 1771. 'Hashimoto' 橋下. Ebi0794



Fig. 9. Kawamura Minsetsu. *Hyaku fuji*. Vol. 3. 百富士三編. 1771. 'Hakone Yama naka' 箱根山中. Ebi0794.

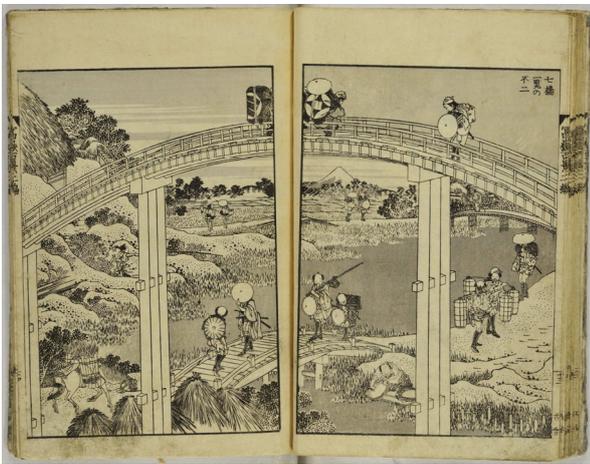


Fig. 8. *Fugaku hyakkei, Part II*. 富嶽百景 二編. 1835. 'Shichibashi ichiran no Fuji' 七橋一覽の不二. Ebi0608.

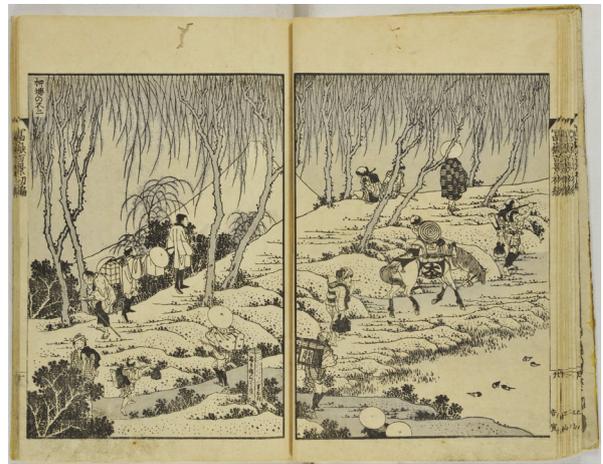


Fig. 10. *Fugaku hyakkei, Part I*. 富嶽百景 初編. 1834. 'Yanagi tsutsumi no Fuji' 柳塘の不二. Ebi0381.

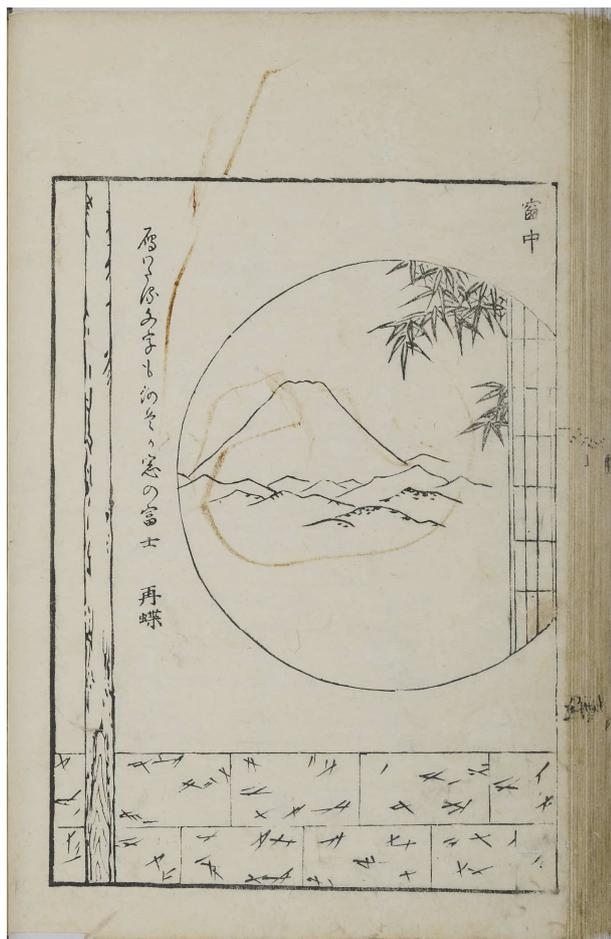


Fig.11. Kawamura Minsetsu. *Hyaku fuji*. Vol. 1. 百富士 初編. 1771. 'Mado naka' 窓中. Ebi0794.



Fig.12. *Fugaku hyakkei, Part II*. 富嶽百景 二編. 1835. 'Mado naka no Fuji' 窓中の不二. Ebi0381.

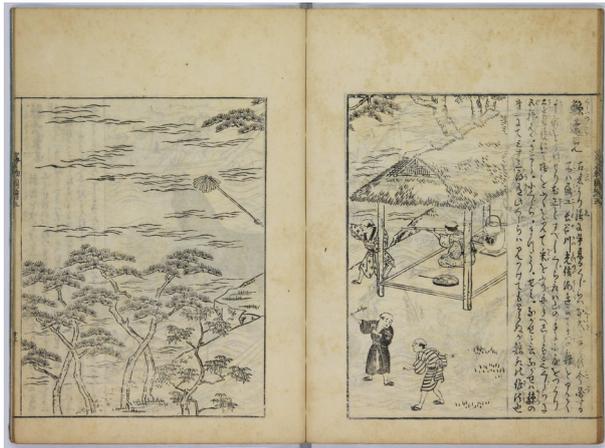


Fig.13. a. *Nippon sankai meibutsu zue*. Vol.5. 日本山海名物図会 五.1754. 鯨遠見 (first of a sequence of five spreads). Ebi1931.



Fig.14. a. *Hokusai gafu. Part III*. 北斎画譜 三編.1849. 其三. (third of a sequence of three spreads). Ebi1719.



Fig.13. b. *Hokusai gafu. Part III*. 北斎画譜 三編. 1849. 鯨遠見槽相図. (first of a sequence of three spreads). Ebi1719.

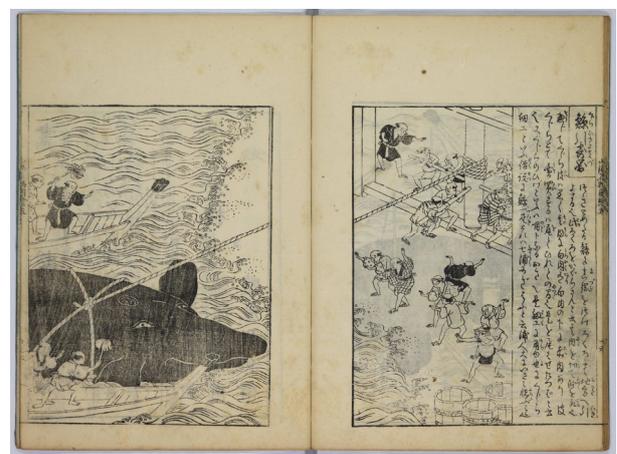


Fig.14. b. *Nippon sankai meibutsu zue*. Vol.5. 日本山海名物図会 五.1754. 鯨遠見 (last of a sequence of five spreads). Ebi1931



Fig.14. c. *Hokusai gafu. Part III*. 北斎画譜 三編. 1849. 其二. (second of a sequence of three spreads). Ebi1719.

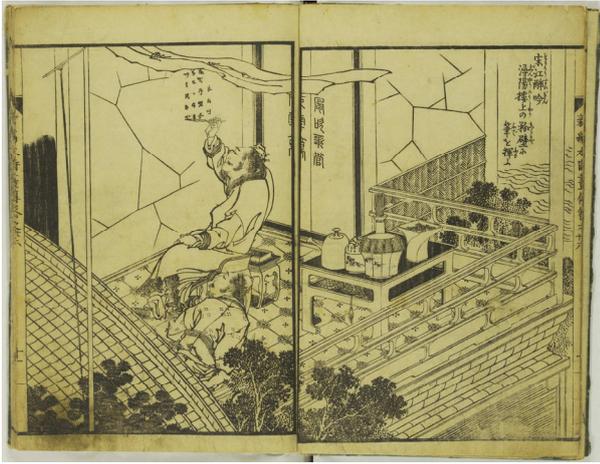


Fig. 15. *Shinpen Ehon Suiko gaden. Part III.* 新編水滸画伝 三篇. 1835. Ebi0521.



Fig. 17. Tachibana Sekihō. *Tōshisen ehon Part I: gogon zekku, vol. 1.* 唐詩選画本 初編 五言絶句 一. 1788. Ebi0573.1-1.

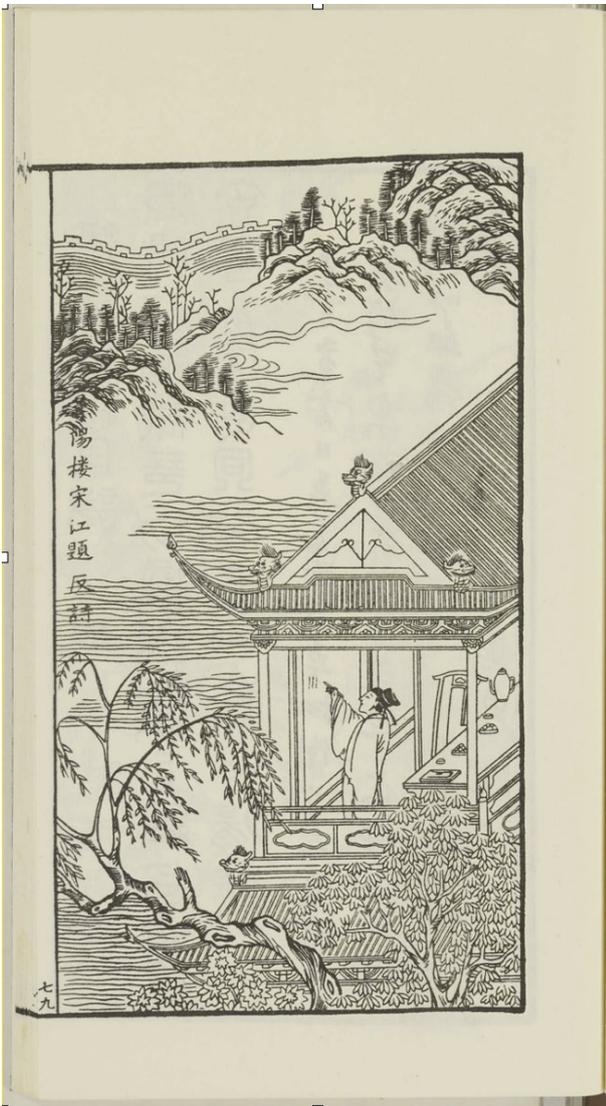


Fig. 16. *Yingxiongpu* 英雄譜 (Japanese: *Eiyūfu*) Xiong Fei, ed. 熊飛 編. Facsimile produced by Jiangsugang guzi keyinshe 江蘇廣古籍刻印社. Jiangsu. 1977.



Fig. 18. *Ehon Tōshisen* [Vol. 1]. 唐詩選 [上]. 1880. Ebi1673-01.



Fig.19. Tachibana Sekihō. *Tōshisen ehon Part I: gogon zekku*. vol.3. 唐詩選画本 初編 五言絶句 三. 1788. Ebi0573.1-3.



Fig.20. *Ehon Tōshisen*. [Vol. 2]. 唐詩選 [下]. 1880. Ebi1673-02.



Fig.21. *Ehon saishiki tsū. Part I*. 画本彩色通 初編. 1848. Ebi1549.