

幕末外国人の日本スケッチと四季耕作図研究

小野一之

はじめに

近年における四季耕作図研究の大きな成果の一つに、そこに描かれた農作業の場面が必ずしも実景を表わしたものではなく、中国伝来の耕作図が粉本（手本）として多く用いられている状況を、明らかにしたことがあげられる。河野通明氏は、研究史を整理するなかで「粉本探し、ウソ・ホント見分けが深化」したと述べている。⁽¹⁾ 本稿では、こうしたことと同様、今まで、幕末の日本にやってきた外国人の見た農作業風景とされていた絵画も、じつは日本で刊行された本の挿し絵を元にして描かれていたことを述べてみることにしたい。つまり、耕作図の絵師も、ヨーロッパの画家もそれぞれの異国の手本をなぞりながら耕作場面の絵を描いていたのである。こうした事実を、今後進展するであろう四季耕作図研究の、鍵の一つとして提示できればうれしいと思う。

さて、今回取りあげる幕末外国人の描いた日本スケッチとは、LE JAPON ILLUSTRÉという洋書の挿画である。ル・ジャポン・イリュストレ、すなわち「描かれた日本」という標題の本で、著者はエーメ・アンベール Aime

Humbert。一八七〇年、日本でいうと明治三年にパリで刊行されている。大きくて重たい本で、二分冊、合計五〇頁にもなる。ほとんどの頁に、銅版画風に丁寧に描かれた挿し絵が入っている。フランス語で書かれた本文も充実しており、日本の風土や名所、生活習慣についての優れた見聞記となっている。

著者のアンベールは、スイスの外交官で、開国したばかりの日本と修好通商条約を結ぶために、文久三年（一八六三）二月、長崎に来た。翌月、横浜に移動し、オランダ領事館のある弁天（現・横浜市中区）を拠点に、翌年一月に帰国の途に就くまでの約一〇か月の間、精力的に歩き続けた。彼は、本書の序文にこう書いている。「ふんだんに余った日々を、一人の補佐官とともに楽しく過した。われわれは日本の民衆を研究し、町を訪れ、江戸湾に沿った村を一季節にわたって歩き回り、鉛筆とノートブックを携えて、見たままを手当り次第に綴った」。そして、帰国後に文章をまとめ挿し絵を画家に描かせて、LE TOUR DU MONDE（世界一周）というフランスの定期刊行物に LE JAPON（日本）として記事連載（一八六六―六九年）した。⁽²⁾これがまとめられて本書刊行の運びとなったと思われる。同年（一八七〇年）にロシア語版、七四年には英語版も刊行されている。

日本では遅れて戦後になるが、『幕末日本図絵』などとして相次いで翻訳・刊行され、⁽³⁾多数の挿画も、外国人の見た幕末日本の生活風景として、広く紹介されるようになった。⁽⁴⁾そこでは、「西洋文化が激流のように移入する以前の、幕末から明治初めにかけての日本人のありのままの生活を知ることができる」などと謳われているが、これから述べるように、これには、疑問符を付けざるをえない。

1 LE JAPON ILLUSTRÉ と祭礼場面

ところで、この LE JAPON ILLUSTRÉ の原書は、筆者勤務先の府中市郷土の森博物館で所蔵している。地元、

府中の祭礼の見事な絵が掲載されていることもあり、購入したのである。この祭は、武蔵総社六所宮（現・大国魂神社、東京都府中市）の例大祭で「暗闇祭」とも呼ばれ、今も盛大に続く有名な祭である。その祭をわざわざ外国人が見に来てくれ、おまけに絵も描いてくれたというので、非常にありがたく思っていたのである。

ところが、購入を機に、近世の暗闇祭の絵をテーマにした展示会「江戸時代の暗闇祭をかいま見る」（一九九九年四月―五月）を企画するため、改めてこの絵をよく見てみると、何のことはない、オリジナルではなく、天保七年（一八三六）に刊行された『江戸名所図会』の挿し絵のアレンジなのである。西洋の銅版画風のタッチと日本の版本の挿画では印象がまったく違うので、ちよつと見た目には気が付かなかった。それと同時に画家の見事なアレンジの技法にも、感心せざるをえない。もっとも、アンベールが書いたこの祭に関する臨場感ある記述は、彼自身のものと考えてよく、詳細な本文を含んだ本書の価値はいささかも減じるわけではないと思う。

LE JAPON…の六所宮祭礼の挿画と『江戸名所図会』巻三「五月五日六所宮祭礼之図」との関係についてはすでにまとめたことがあるが、⁽⁵⁾その後の知見も含めて主な点をいま一度述べておきたい。

関連の挿画は、LA MATSOURI DE ROKSA-MIA : PROCESSION NOCTURNE DANS LA FORÊT（六所の祭礼——森の中の夜の行進）と LA MATSOURI DE ROKSA-MIA : RETOUR AU TEMPLE APRÈS LA PURIFICATION DES LIEUX SACRÉS（六所の祭礼——聖域お祓いのあと神社へ戻る）と題された横長の二葉。一頁に二段組みで収められているが、じつは横一列の連続画面で、真夜中に神輿を含んだ長い行列が神社に戻ってくる場面を描いている。原書の巻末の図版目録によれば、挿画の作者はクレポン L. Crépon という人で、D'APRÈS UNE GRAVURE JAPONAISE（日本の版画による）と注記されている。その版画というのがこの場合『江戸名所図会』だったのである。

元になった『江戸名所図会』の絵は五連続画面で、全体構成はほぼ同様だが、行列の後方、甲州街道に滞留する六

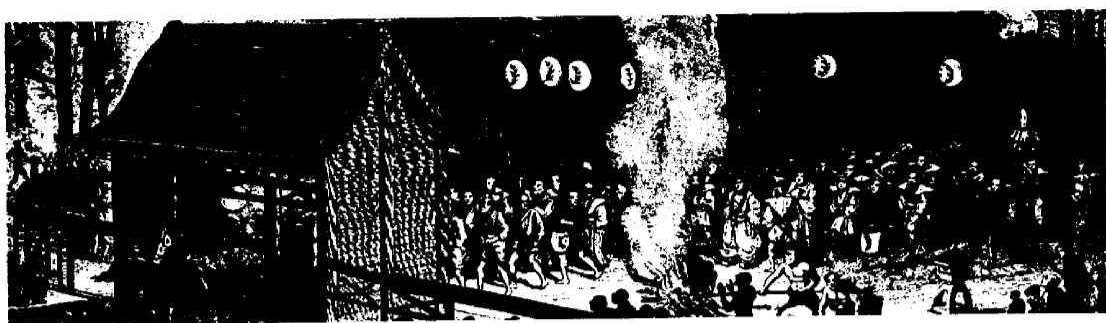


图 1

LA MAISON DE KUKA-MIA (ETROIT) AU TEMPS APRES LA PURIFICATION DES LIEUX SACRES.



图 2



图 3

图 4

つの神輿や、別の入口から帰ってくる一基の神輿などをLE JAPON…は省略している。ただ、図1・2で示したとおり、先頭の神馬とそれを牽く神官が、門を潜って出てきた瞬間をとらえている点は同じである。門の外側（右側）で、焚き火の火を扱う男たちの仕草もまったく同じ。ところが、LE JAPON…の絵で注目すべきは、この焚き火に照り返された光と影の絶妙なコントラストだといえる。まるでレンブラントのようだ、といってしまえば大げさだが、真夜中の暗闇のなかでの祭の雰囲気を見事に描いている。『江戸名所図会』の絵には光も影もない。

図3は、図1の右手に繋がる場面の一部で、二基の鳥居は『江戸名所図会』にもあるが、形態がよく理解されていなかったようで、足が開いて傾いた電信柱みたいになってしまった。行列の前方方向にある焚き火によってできた人物や鳥居の長い影は、ここでもうまく表現されている。ところが、元の絵で屋根だけしか見えない神輿の全体像をここに描くために、LE JAPON…の挿画家は、『江戸名所図会』の画面の左方にあるもう一つの神輿（図4）を、反転させたうえで持ってきてしまったのである。この祭の伝統では、左側（西側）から入ってくる一基の神輿は御霊宮のもので、正面の鳥居から入る他の七基の神輿（宝形造り）とは異なり、入母屋の屋根をしている。そのためこの神輿をここに配置するのは正しくない。しかし、当然ながらそんな配慮の必要性を異国の画家が知る由もない。この神輿を先導する御先払いの太鼓もセットでここに引っ張ってきているが、驚くべきことは、鳥居の下でワラジの紐を結び直す男と同じ姿（反転）も、元の絵（図4）に小さく描かれていることである。作者クレポンは、未知の国の本の細かい挿し絵を丹念に睨みながら、神輿と太鼓を大胆に配置替えすることを思いつくとともに、その近くで雑踏に紛れて片足でかがむような仕草の男を見つけたのであろう。男は今そこで何をしているのか、彼はそれを正確に理解して自分の描く絵の重要なポイントの一つとしてさりげなく書き加えたのである。

六所宮祭礼の挿画は、本書第四章 LES MATSOURIS（祭）のなかにあるが、そこには他に神田明神（MAT-SOURI DE KANDA-MIÔDJIN）と山王権現（MATSOURI DE SANNOÔ）（ともに東京都千代田区）の祭礼が挿

画付きで紹介されている。しかし、神田明神祭の練り物を描いた二葉（巨大な鬼の面と山車）は『江戸名所図会』巻五「神田明神祭礼」から、山王祭の三葉も同じく『江戸名所図会』巻一「六月十五日山王祭」から取ったものである。いずれも、六所宮祭礼の場合以上に大胆な構成変更をしているので、両者の関係はわかりづらかったのである。なお、第四〇章 SÉJOUR EN RADE（碇泊地の滞在）にある FÊTE DE GOTS-TENNOÛ（天王祭）の挿画は、『江戸名所図会』巻二「六月六日品川牛頭天王御輿洗の図」の、珍しく何のアレンジも工夫の跡もないただの引き写しである。

11 LE JAPON ILLUSTRÉと耕作場面

以上の点を踏まえて、今回の本論ともなる耕作場面の検討に移りたい。

本書第六章 LE PAYS ET PEUPLE（国土と人民）のなかには、CULTURE DU RIZ（米の栽培）と題する、四季耕作図風の四枚の連続場面と、MOULIN À RIZ（米搗き）と題する一枚、合わせて五枚の農作業の絵がある。やはり、この絵を紹介した本では「外国人が描いた絵には、地面と向かい合うかつての米づくりの様子がよく表れている」と書かれたりしている。果たして、実景を描いたものなのだろうか。

ところで、一九九七年には当博物館で、狩野安信の作という四季耕作図巻を入手した。これの紹介を目的に展示会「農の風景——耕作図の世界」（一九九八年九—一〇月）を計画した。折しも九六年には『瑞穂の国・日本——四季耕作図の世界』が刊行され、四季耕作図の研究が新たに脚光を浴び始めた頃であった。ただ、この展示会は当館で年に四、五回行なうミニ展と呼んでいる部類のもので、よそからはほとんど資料を借用せず、自前のものだけで組み立てる企画である。そうしたわけで、『江戸名所図会』などの近世地誌類、『農業全書』などの農書、『徒然草』などの挿し絵入りの版本など、当館所蔵資料で使えるようなものは何でも掻き集めた。そして、ついでに（？）出品したのが、

今話題にしているLE JAPON ILLUSTRÉだったのである。祭の絵の他にもたくさんの興味深い挿画が本書には満載され、そのなかに四季耕作図風のものであったからである。

博物館で展示会を開くと、いろいろといい事がある。もちろん準備の過程で自分でも新しいことを調べなければならないし、始まればいろいろな人に見てもらえる。偶然来館され、今までこうした資料にまったく縁がなかった人たちにも目を止めてもらえる。専門に研究している人たちも足を運んでくれる。多くの人たちの目に触れることによって、さまざまな刺激がお互いに受けられる。展示会を契機に、またぐつと研究が進むのである。『瑞穂の国・日本

——四季耕作図の世界』の編者の一人、河野通明氏も来てくださり、ご教示をいただき、のちにいくつか私見をまとめることができた。⁽⁶⁾そして、このLE JAPON…の挿し絵が、日本の享保一四年（一七二九）に刊行された『絵本通宝志』を元になっているのではないか、と最初に気付かれたのは、「描かれた農耕の世界」の展示会開催を翌年に控えた相模原市立博物館の加藤隆志氏だったのである。

このことについても、筆者は「外国人の描いた四季耕作図」と題してすでに発表しているが、要点をここで再述しておきたい。『絵本通宝志』のことは河野通明氏の研究があるので、⁽⁸⁾詳しくはそちらに譲ることにするが、著者は橘守国、中味は絵手本集といったところで、全一〇巻のうちの第一巻に「四時農業」と題する一五枚の耕作場面の絵がある。LE JAPON…と『絵本通宝志』とがどんなふうに似ているか、つまりLE JAPON…の挿画家がどうアレンジして、「米の栽培」の絵を描いたかといった様子を、図版を参照しながら見ていただきたい。

図5が、LE JAPON…の一枚目の絵。牛を使つての代かきの場面だが、下の図8の『絵本通宝志』と比べてみると、牛の様子、犁の形、手綱を牽く男の仕草、みな同じで、正確に写し取っているのがわかる。背景に描かれる、種を播く二人の男、またワラ細工をしながら雀除けの鳴子の綱を引っ張る人物も、同じ『絵本通宝志』の他の場面（図6・7）から取っていることが明らかである。つまり、『絵本通宝志』の三つの場面を巧みに組み合わせ仕上げて

いるのである。しかし、田と一緒にしてしまったため、苗代に種播きをするはずなのに、代かきをしているところに播いてしまうなど変なところがある。もっともこの程度の無知からくる誤解は、日本の四季耕作図にはいくらでもある。男たちの足の踏ん張り方などは、『LE JAPON…』の絵の方がよく描けているともいえる。

図9は二枚目の絵で、田植えを描いている。田植えをする女性たちを中心に、休憩の品を運ぶ母親と子供、天秤棒を担ぐ男の姿が組み合わされる。植えた後の苗が、刈った後の切り株みたいに見えるのはただけだが、母親を必死になって追いかけている子供の様子などは、元絵よりもじつにうまいと思う。ただ、天秤棒の中味は苗のほずで、田植えの現場とは逆方向に歩かせてしまったのは、構成上の失敗といえはいえる。不思議なのは、背景の中央に大きく目に描かれているイナムラボッチで、これだけは、『絵本通宝志』にモデルが見あたらない。『絵本通宝志』一冊で仕上げたわけでないらしい点も注目される。

図13は稲刈りと脱穀を描いた三枚目の絵。稲刈りをする一番奥の人物は、元の絵(図15)では上半身裸でチョビヒゲを生やした男なのに、『LE JAPON…』では、これを上半身裸の女性に替えてしまっているので、思わずドキッとさせられる。左奥では、元絵(図14)からスライドされた二人がこき棒のような道具を使って稲扱きをしている。

連続場面の最後を締めくくる四枚目の絵が図17。穀棹(クルリ棒)による脱穀と俵詰めの様子を描いている。『絵本通宝志』の元絵(図20)では、六人が三人ずつ向かい合って規則正しく交互に打っているものの、『LE JAPON…』ではでんでバラバラになってしまっている。これでは危なくて作業できないが、同じような混乱を狩野派の絵師も平気でやっている。唐臼で粳摺りをする人たちも、画面の奥に見えている。元の絵(図18)では屋内であるのに、これを野外の場面に加えてしまったために、唐臼の把手の綱をどこから吊るしているのかわからない絵になってしまった。収納の場面は、元絵(図19)の人物の配置を若干変えながら松の木とともに組み込んでいる。

以上のように、『LE JAPON…』の挿画は、『絵本通宝志』の絵を下敷にして、構成をし直して描いたものである。

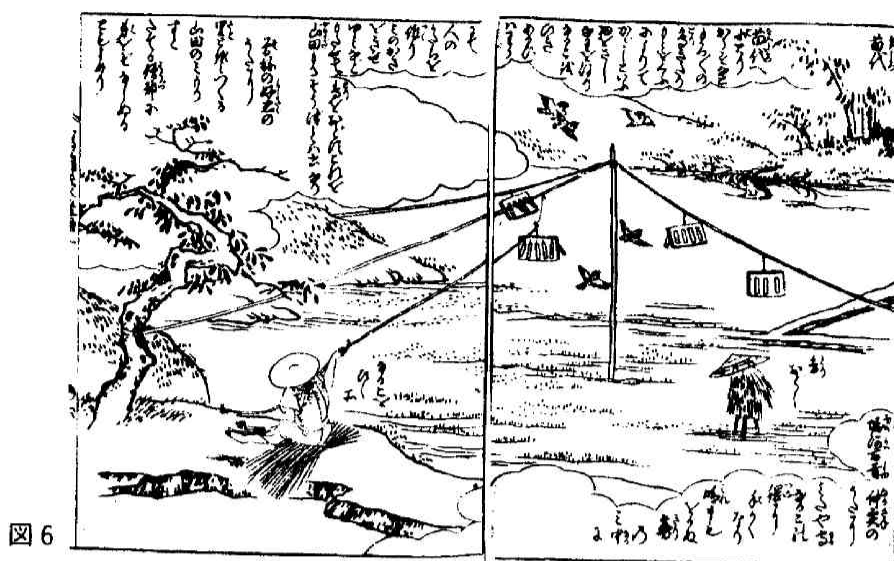


図 6



図 5

CULTURE DU RIZ : LABOUR ET SEMAILLES.



図 7

図 8



図10

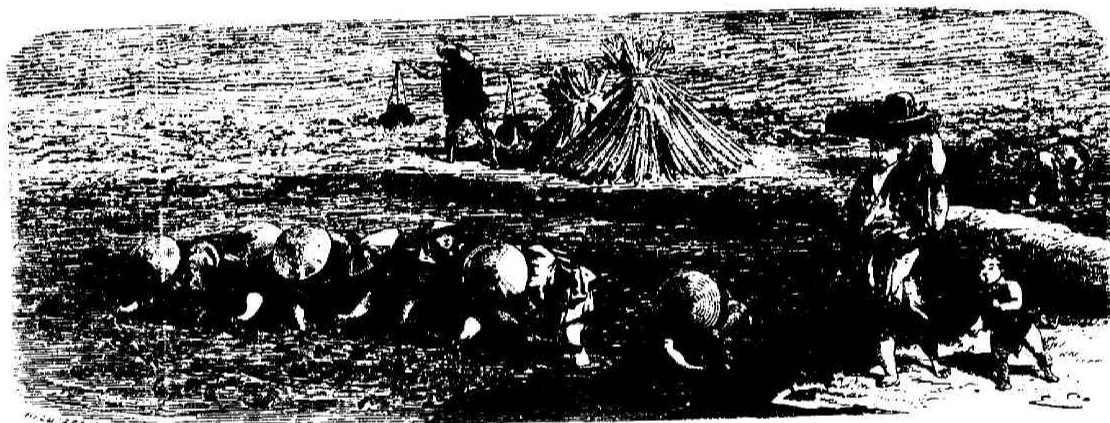


図 9

CULTURE DU RIZ : TRANSPLANTATION DES PLANTS DE LA PÉPINIÈRE.

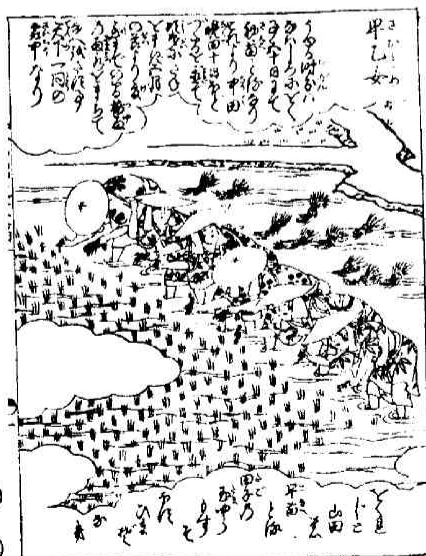


図11 (左)

図12 (右)





図14



図15



図13

CULTURE DU RIZ : MOISSON.

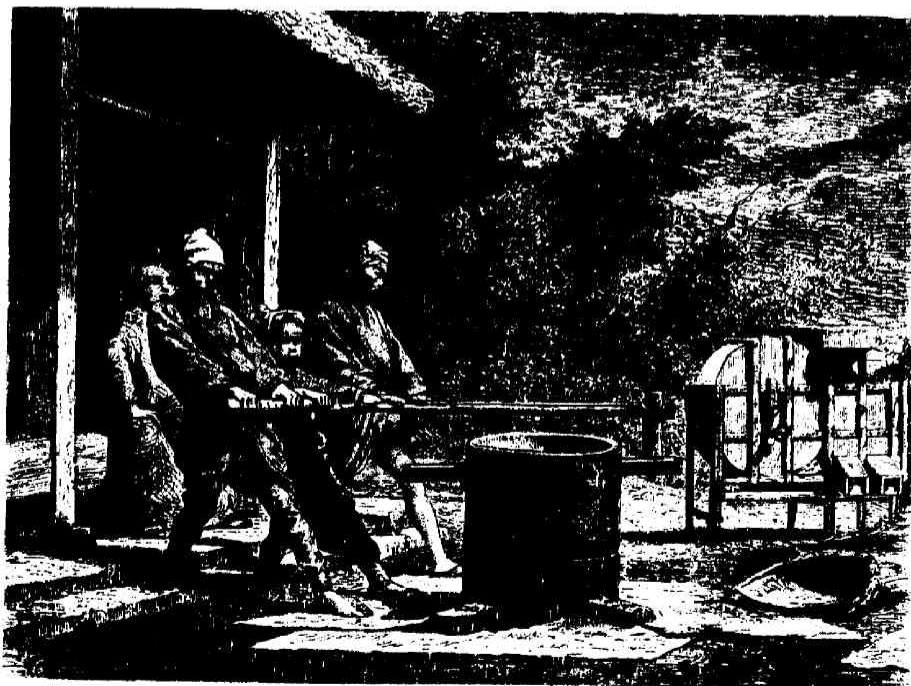


図16



図18



図17

CULTURE DU RIZ : BATTAGE ET ENBALLAGE.



図19



図20

とが明らかである。実際の農作業の段取りからすれば少々おかしいところもあるが、事情を知らない遠国の画家に対する揚げ足取りのようなことは意味がないし、同じような誤りは、当国の四季耕作図にいくらでもある。その半面、全体的に陰影やコントラストの表現、遠近法などの点で、なかなか優れた絵になっていることは指摘できよう。そもそも、はるばるやってきた外国の外交官が、一年間農家を密着取材することは土台無理なわけで、実景をスケッチしたのではなく、日本の本を参考に描いたとしても当然である。翻って考えれば、日本の四季耕作図についてもまったく同じことがいえるのではないか。狩野派の絵師が四季折々、律儀に農家に通ったとは思えない。そこで彼らが活用したのは中国伝来の粉本だったのである。

次に、写真を元にした挿画もひとつ紹介しておきたい。図16が「米搗き」と題された五枚目の絵であるが、一見して写真のような印象を受ける。河野氏が気付かれたことだが、唐箕の把手の位置が通常と反対の側面に付いている。人物の襟の重ね方も逆。じつは、当時の写真は銀板写真、ダゲレオタイプと呼ばれるもので、仕上がりが左右逆だったことに関係するのであって、この絵の元が写真であったことの証明になる。子供が間に入って、ポーズをとったという感じである。

最後にここでも念を押しておきたいのは、著者のアンペールは確かに農村へ行つて取材をしていることである。「やつとまだ四月だというのに、すでに林を取り巻く畑では、蕎麦が花盛りである」と述べ、「一か月ほど前に灌漑用の運河の水門を開いて水をいっぱい張った。土地を車で鋤きかえしたうえで、さらに水牛に踏ませ、その中に農夫たちは脛まで泥にまみれながら、鍬で頑固な土を潰して行く」などと記した筆に偽りはなからう。農作業場面を間近で取材したのは、初夏のこの一回だけだったかもしれないが、こうして書かれた本文を補うための挿画として、『絵本通宝志』が援用されたのである。

三 粉本利用の手法

このように、LE JAPON ILLUSTRE という本の絵は、しばしば誤解されるように外国人が直接見た日本の生活風景といったものではなく、刊本の絵から取っている例がかなりあるのではないか、という想像がつく。本書に掲載される祭礼の絵の多くが『江戸名所図会』から採用したものであることは先に述べたが、管見ではさらに第二章 LE TOKAIDO (東海道) の UNE MAISON DE THE (茶店) が『江戸名所図会』巻二「河崎万年屋奈良茶飯」を、第三章 LES OBJETS D'ART ET D'INDUSTRIE (工芸) の MAGASIN DE BRONZES À YÉDO (江戸の銅物屋) が同書巻一「大門通」を、それぞれ元になっていることが判明した。いずれも元絵のとり視点と人物配置をわずかに変更し、陰影や濃淡を加えるなどのアレンジを施している。こうした手法は、今まで見てきた祭礼図や耕作場面の例と共通している。「江戸の銅物屋」の場合を図21・22で確認しておこう。『江戸名所図会』の方は、「鐘ひとつうれぬ日もなし江戸の春」という引用句からも伝わるように、活気がみなぎる江戸の平和な一日という様子だが、LE JAPON...の方は緊急事態に陣鐘でも運び出すかのような何やら物々しい雰囲気漂っている。絵のタッチ一つでこの印象が違ってしまう。

本書のこうした転用(粉本利用)法で、もう一つ重要なのが元絵を反転させて用いるやり方である。六所宮祭礼の絵にこの手法が多く使われているのがわかった。ここではもう一つ、第二章 LE TOKAIDO (東海道) の PAS-SAGE D'UN GUÉ (浅瀬の渡し) の插画(図23)を例に反転手法について述べてみたい。この絵は有名な大井川の渡し(静岡県島田市)を描いたものだが、これも一見してどこかで見たような記憶がある。このテーマが歌川広重以来、多くの錦絵に取り上げられてきたからだが、特に広重の作品は、開国の立役者、アメリカから黒船に乗ってやっ



図21

MAGASIN DE BRONZES A YÉDO.

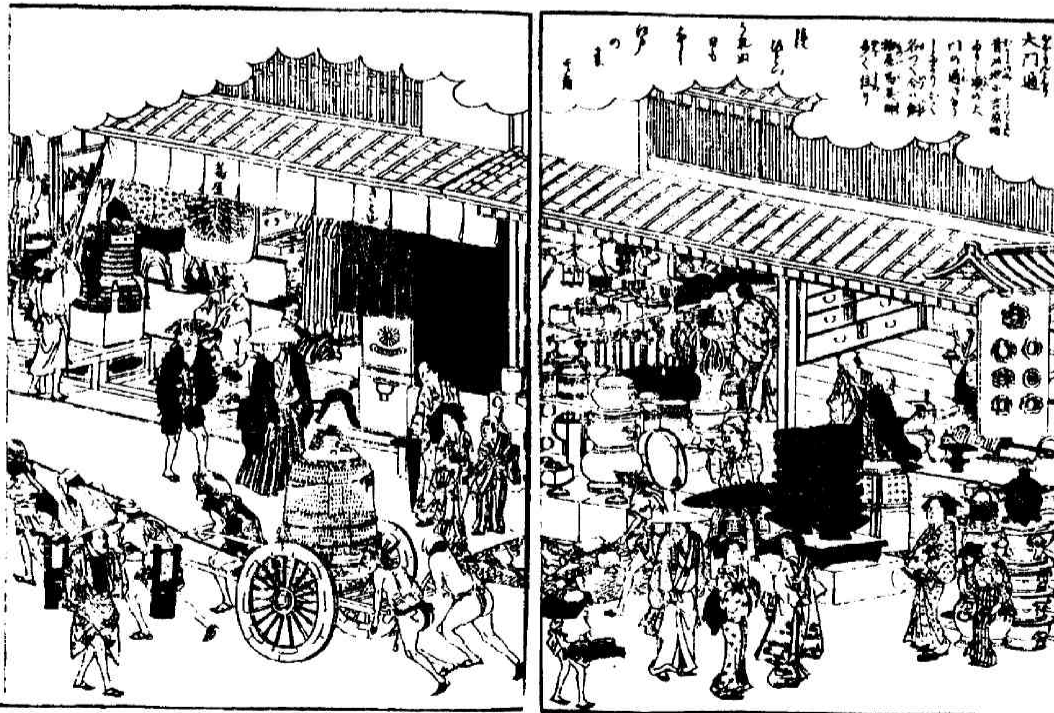


図22



図23

FISHING BY THE RIVER



図24 (品川歴史館所蔵)

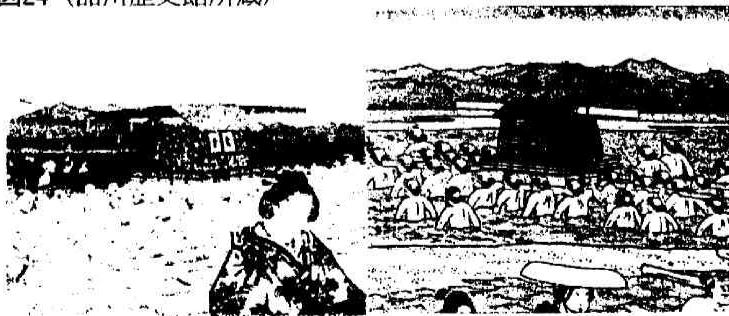


図25 (広重)



図26 (重宣)

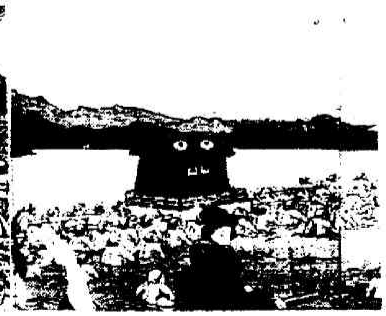


図27 (国明)

てきたペリー自身の遠征記（ワシントンにて一八五六年刊行）に掲載され、いち早く海外に紹介されている⁽⁹⁾。すると LE JAPON… の絵も広重のものを参考にしたのである⁽¹⁰⁾。しかし、似たような絵柄をもつ主なものだけでも、広重に二種あるほか、二代広重（重宣）、二代国久、国明らの作品がある。これらのどれを粉本にしたのであろうか。決め手となるのは、中央付近で輦台に乗って煙管を咥える女性の着物である。この着物の文様はよく見ると大きな蝶であるが、同じような蝶の着物を着た女性は、類似の錦絵のなかでも歌川国明の作品（図24）にしか見られない。しかも、この錦絵の手前右手で同じような平輦台に乗り煙管を手をしている。左右は反転させられている。さらに両者を見比べてみると、中央の肩車をさせられた女性はやはり反転して左側に移動している。錦絵の左手前で笠を手を抱えた女性も、LE JAPON… の右手遠方にいるではないか。元の絵では女性は手を翳してあたりを眺めている風だが、転用後は手を振ってバイバイするような西洋風の仕草になってしまっているのがおもしろい⁽¹¹⁾。ともかく LE JAPON… の絵は元絵からの徹底した反転・再構成の手法のうえでできあがっている。国明の作品は安政六年（一八五九）の発行だが、文久三年（一八六三）に來日したアンベールがこれを手に入れた可能性は高いと思う。

さらに、画面奥では大勢の人に担がれた貴人用の屋根付きの駕籠が、左右逆像で両者に描かれている。興味深いのは国明の作品以外の錦絵でもこの映像が登場することで、LE JAPON… のこの駕籠の向きなどは、国明よりもむしろ重宣の作品（図26）に酷似する。これはどうしたわけか。じつは、広重の絵の駕籠（図25）を、重宣は反転して使い（図26）、国明はさらにこれを反転して用い（図27）、LE JAPON… はまたまたこれを反転させてしまったのである。このように、みんなで反転ごっこをしているうちに、広重を反転した重宣と、国明を反転した LE JAPON… の絵が偶然同じになってしまったという推定が成り立つのではないか。こうした点にも、当時の転用のあり方がよく示されているように思う。いってみれば、狩野派の絵師（四季耕作図における粉本の反転利用もしばしば見られる）も、浮世絵師も、当時のヨーロッパの挿画家も、みな同じような手法の粉本活用を行っていたといえるかもしれない。

四 「開国」と「ジャポニスム」の時代に

次に、本書刊行の社会的背景への言及もしておきたい。

本書の巻末図版目録のことは、六所宮祭礼図のところで触れた。耕作場面の絵にも、DESSIN DE ÉMILE BAYARD D'APRÈS UNE PEINTURE JAPONAISE（日本の絵によりエミール・バイヤードが描いた）と付されている。初めからこれをきちんと押さえていれば、何の本だかわからないにしても、オリジナル・スケッチではなく、日本の絵が元になっていることが早くから予想できたのである。元の絵が『絵本通宝志』であることが判明した今、画家のバイヤードがどうやってこの本を見ることができたのか、気にかかるところであろう。その点、LE JAPON : の日本語訳を作った高橋邦太郎氏の回想は興味深い。一九三一年にマルセイユに旅したとき、現地の古本屋の目録に、アンベール旧蔵の日本美術書一括が売りに出されているのを見つけたというのである。⁽¹²⁾ そのコレクションが今どこへ行ってしまったのかわからないが、そのなかに『絵本通宝志』が含まれていたという想像は許されよう。アンベールは帰国に際して、滞在中に収集した美術品や書籍を持ちかえり、これを本書編集の材料にしたのではないか。挿画を担当する画家との綿密な打合せをするなかで、手持ちの書画のなかから絵画化してもらう部分を指示したのではなかろうか。

しかし、ここで注意しておくべきもう一つのことは、この時の画家の仕事は、日本の絵を紹介するためにそのコピーを作成することにあつたのではなく、日本の絵を子細に検討しこれをアレンジし、日本の風俗を描いた自分の絵を創ることにあつた点である。四季耕作図の作者が中国伝統美術を紹介するためにそれを描いたのではないことと同様である。その点、当時のヨーロッパで始まろうとしていた、いわゆるジャポニスムの美術運動にも繋がるといえよう。

幕末から明治の初めにかけては、来日した外交官らの旅行記・見聞記の出版が相次ぎ、また開国と維新の混乱に乗じて、日本の古美術品や古書類なども大量に海外に流出していた。これには、長い間鎖国をしていた日本に対して、非常に興味をもっていたという、受け入れ側の事情もある。一八六七年と七八年のパリ万国博覧会や七三年のウィーン万国博覧会も日本の文化・美術を広く紹介する大きなきっかけになった。そうした時代に、日本の絵画の主題を異国趣味にのっとって、西洋風に反覆と改変をしていくという作業が、ヨーロッパの美術界でも盛んに行なわれた。これが「異国的・自然主義的モチーフの選択的模倣」を旨とする、いわゆるジャポニスムの初期段階と指摘される現象なのである。^③ LE JAPON ILLUSTRÉに掲載された多くの挿画も、こうした背景をもって作られた記念碑的な作品群と評価してみたい。

最後に、四季耕作図研究との関連で、次の三点ほどの結論と展望を述べて小稿を閉じたい。

① LE JAPON ILLUSTRÉの耕作場面は、本書の他の主な挿画と同様、ヨーロッパ人が直接取材して描いたのではなく、日本で刊行された版本の挿画をアレンジして作成したものであり、やはり、粉本が存在した。

② つまり、四季耕作図の伝統的な粉本利用主義のなかに、本書の挿画も位置付けられること。四季耕作図を描いた絵師も、本書の挿し絵を描いた画家も同じような作業をしていた。

③ 本書挿画の場合がモデルケースになったように、作者の置かれた環境や社会的条件、作者自身の工夫や誤解の跡を探っていくことも、四季耕作図研究一般を進めていくための一つの鍵になるのではなかろうか。

- (1) 河野通明「博物館活動と四季耕作図研究」(本書所収)。
- (2) 東海大学付属図書館編『外国人の見た日本——幕末から明治初期まで』(一九九八年)。これについては、渡部武氏よりご教示。本報告後、同氏のご好意で、東海大学付属図書館蔵『LE JAPON (合冊本)』を閲覧することができた。例えば、本稿でとりあげた CULTURE DU RIZ, D'UN GŨE, LA MATSOURI DE ROKSAMIA などの図版は、同誌のそれぞれ一四卷(一八六六年刊)、一五卷(六七年刊)、一八卷(六七年刊)に同じ版で掲載されている。
- (3) 茂森唯士訳『幕末日本——異邦人の絵と記録に見る』(東都書房、一九六六年)。高橋邦太郎訳『アンペール幕末日本図絵』上・下(雄松堂、一九六九年)。以下の本文中で引用する場合は後者の訳文によった。
- (4) 須藤功編『図集幕末・明治の生活風景——外国人のみたニッポン』(東方総合研究所、一九九五年)など。
- (5) 拙稿「府中六所宮祭礼の近世絵画史料」(『府中市郷土の森紀要』一三、二〇〇〇年)。ただし、LE JAPON…の挿画の一部が『江戸名所図会』を原図にしていることについては、すでに岡田章雄「アンペール『日本図誌』について」(『岡田章雄著作集IV 外から見た日本』思文閣出版、一九八三年)、白幡洋三郎「アンペール『日本図絵』と『江戸名所図会』」(『日文研』六、一九九一年)の研究がある。また、ベアトの写真集『廻る幕末』を原図にした挿画があることについては、査沢宣賢「アンペール『幕末日本図絵』所収の絵画と古写真との関係について」(『日蘭学会会誌』二二・二、一九九八年)がある。いずれも本稿執筆時に渡部武氏や同氏から紹介いただいた査沢氏論文よりご教示いただいたものである。渡部氏に厚くお礼申しあげるとともに、本報告時に先行研究を十分学べなかった非礼を関係者にお詫びしたい。
- (6) 拙稿「府中市郷土の森博物館蔵『四季耕作図巻』について」(『府中市郷土の森紀要』一二、一九九九年)。同「『江戸名所図会』のなかの耕作場面」(『民具マンスリー』三二・六、一九九九年)。
- (7) 拙稿「外国人の描いた四季耕作図」(『民具マンスリー』三三・九、二〇〇〇年)。
- (8) 河野通明「橘守国『絵本通宝志』の基礎的研究(上)」(神奈川大学経済学会『商経論叢』三六・一、二〇〇〇年)。
- (9) ジュヌヴィエール・ラカンブル「一九世紀におけるジャポニスムの源泉」(国立西洋美術館編『ジャポニスム展』一九八八年)。

- (10) 〔広重〕『国史大辞典』二（吉川弘文館、一九八〇年）四九六頁。島田市博物館編『東海道と島田宿』（一九九九年）四六頁。
〔二代広重〕『原色浮世絵大百科事典』九（大修館書店、一九八一年）六一頁。〔三代国久〕たばこと塩の博物館編『浮世絵』（一九八四年）一〇七頁。〔国明〕たばこと塩の博物館編『浮世絵』（一九八四年）八八頁。品川歴史館編『旅——江戸時代の旅体験』（一九八九年）二六頁。
- (11) ジュヌヴィエール・ラカンブル「一九世紀におけるジャポニスムの源泉」（前掲）は、このことを「すこしずつ原画から逸脱していく」例として「原画では頭に被っている笠を手にもって、疑いもなく西洋風の——現実にはまずありえない——挨拶をしている」と指摘している。しかし、これは広重の作品を原画と見たからであって、私見のとおり国明を原画とすればもつと無理なく解釈できる。国明の錦絵ではすでに女性は手を上げている。すると、本文最後で述べる問題と重なるが、この改変は画家の誤解であろうか、工夫の跡であろうか。
- (12) 高橋邦太郎訳『アンペール幕末日本図絵』（前掲）の「訳者のことば」。
- (13) 高階秀爾「ジャポニスムの諸問題」（『ジャポニスム展』前掲）。ジャポニスム学会編『ジャポニスム入門』（思文閣出版、二〇〇〇年）など。

（おの・かずゆき 古代・中世文化史）