

吉良史明「近世後期長崎の实景——中島広足と川原慶賀——」口絵



図版Ⅱ 慶賀面「宴会図」

## 近世後期長崎の実景

——中島広足と川原慶賀——

吉良 史明

はじめに

風景を詠じた歌を作る際、題と実景のいずれに重きを置くか、近世の歌人がその狭間において揺れ動いていたことは、堀切実氏「近世における「風景」の発見——柄谷行人説を糺す——」（『日本文学』第五十一巻第十号、平成十四年十月）等の諸論攷に詳しい。

要するに詩歌における「題詠」と「実景」とのあいだのせめぎ合いに端的にうかがえるように、近世では自分の眼で「実感」したものを、いたずらに回避することなく、その「実景」を主体的に表現してゆこうとする姿勢が着実に進化しつつあった。右は、堀切氏論攷の結びの一節である。近代の写実主義的な風景描写とは一線を画すものの、近世の詩人と歌人が自らの眼により捉え得た実景に心を潜め、その際に湧き起こった心情の表現に努めていたことを指摘し、近代的な視点を離れて近世の人々の表現意識に沿いつつ考察を加えており、興味深い。

また、同氏は日本の文学と芸術における写実の時代の始まりを十八世紀後半に見出し、菅茶山の漢詩、太宰春台の詩歌論、香川景樹の歌論、大隈言道の和歌に基づきつつ論証を試みている。

写実優位を示す代表的な歌人のひとりである大隈言道（寛政十年生）の「海上眺望」と題した、

田にたてる人まばらなるそなたには船も行きかふ引津野の浦

の一首など、海岸平蕪の地の春日悠々とした光景が、まさしく写生風に詠まれているといつてよい。もちろん、その背景には、『西洋画談』（寛政十一年刊）のなかで徹底した写実の妙を説いた司馬江漢らの絵画の世界の動向もあったのであり、それが直接、文芸における視覚優位の平明な作風を導いていったともみられるのである。

言道詠「田にたてる」歌を「写生風」のものと評し、同歌が詠まれた背景には画壇の影響があることを論じる。そして、画論の写実主義が和歌の実作にも波及し、結果「視覚優位の平明な作風」の歌が作られたことに言及しているものの、画壇と歌壇の具体的な交流の模様に関しては触れられていない。

ところで、以前の拙稿「磯野信春「長崎土産」の成立——名所図会と和歌——」（『国語と教育』第四十五号、令和二年十二月）において、絵師兼書肆として長崎を舞台に活躍した大和屋由平こと磯野文斎信春に着目し、国学者の中島広足を始めとする檀園社中の歌人の助力を得て、信春が長崎の名所案内記『長崎土産』（弘化四年刊、一冊）を編んでいたこと、そして画壇における長崎の新名所創出の気運を受け、檀園社中の歌人もまた長崎の新名所を和歌に詠じ、さらに画と歌文を交えて西国の名所を題材とした紀行作品の執筆に勤しんでいたことを明らかにした。

かくて、拙稿において画壇との繋がりが深い広足の姿を浮かび上げさせたが、自らもまた画を能くした同人が長崎の各地をいかに和歌と和文にもものしたか、広足歌文の表現意識を解き明かすまでには至っていない。取り分け、近世後期の長崎においては、シーボルトお抱え絵師の川原慶賀を始めとする洋画派が活躍していたことは、広く知られるところである。その慶賀等の絵は、それまでの日本人

が風景に対して抱いていた眼差しとは根本的に異なる視覚、つまり西洋の遠近法を取り込みつつ描かれていた。絵師との親交も深い広足が洋画派の絵を目にし、影響を受けていた可能性も否めない。一方、国学者の歌文は何かの古典を踏まえて表現を練ることが総じて常であったが、長崎は中世以前の詩歌紀行等には描かれたことのない、いわば歌人未見の土地であった。その長崎の各地を描出するにあたり、さきの堀切氏の論攷が説くところの「実景」にいかにも潜心しつつ広足が歌文に表現していたか、本稿は長崎の画壇との関連を視座に据えて検証を試みる。

## 一 実景と名所

さて、時代が下るにつれて、近世の歌人の間においても徐々に実景が重視されるに及んだことは、前述の堀切氏の論攷が示すところであるが、広足もまた実景を重んじていた。

首夏の題などに、春くれて霞もなごりなく晴たるさまの歌よむ人多し。こは、近昔の歌にも見えたれど、実景にはうとき事にて、ふるき歌には見えず。まことは、夏に入てはいよく霞は深く成て、遠山などはさらに見えがたき也。卯月あたりはもはらしかり。五月雨過ては、清く空もはれわたりぬべし。歌はさまぐとりなしてよむもの、あまり実景にたがへるは、感情なくてよろしくもあらず。かやうの事は、実景のまゝによみおかまほしきなり<sup>1</sup>。

広足『檀園随筆』（鎮西大社諏訪神社（以下「諏訪社」と略称）蔵、嘉永七年刊、二卷二冊）所載の「夏の霞」の一条。首夏を題として霞のない青空を詠む歌人に対して、批判を述べたくだりである。広

足は、晴れ渡る景色を詠じた中世以降の歌に対して、春にも増して霞が深くなる有りさまこそが首夏の実景であると論じる。そして、題を様々に解釈して作るものが歌ではあるが、実景とあまりに異なる歌は情感が湧かないために、目に映る実景に適うことに意を配りつつ詠むべきであると説く。題詠に際しても、広足が実景と実情に重きを置いていたさまが見て取れよう。なお、実景を重視した広足の歌論は、同じく『檀園随筆』の「佐々木春夫が歌の評」、同『かしのくち葉』（天保十四年刊、三卷三冊）の「雅経卿の擣衣のうた」、同『檀のしづ枝』（嘉永六年刊、二卷二冊）の「浪にはなるゝ」の各条においても展開されているが、その詳細は別稿において改めて検討することとする。

また、弥富破摩雄・横山重氏校訂『中島広足全集』（大岡山書店、昭和八年）に収録される「名所歌集三編序」においては、名所歌を作る際の風景との関連が次のごとく記されている。

海川のけしき、のやまのさまの、遠くも近くも其国々其ところ処にいたりて、たゞに打むかひ、あるは嵐の床に草引むすび、或は浪の枕に笛引かづきなど、其折々のあはれを身にしめて、よみ出たる歌どもはさらなり、さらでも家ながらにて、花・紅葉・月・雪のながめにおもひよりて、それに打あひたる処々を詞つゞきなつかしくとりなし、よみいでたるは、やがてそこにもものしていいひいでたらむもおなじさまにおもひなされて、いとをかしきものになむ有ける。

広足は、景勝地を訪れ、その自然の情趣を感じて詠じた歌はもちろんのこと、自らの住まいに居ながらではあるが、身の回りの雪月花紅葉の姿形に心惹かれて、それに相応しい名所を選び、その所のさまに適う一首に仕立てた歌もまた、その地に赴いて詠んだものと

変わりなく、いずれも風情があると述べる。そもそも、近世前期の俳諧作法書である重頼『毛吹草』（正保二年刊、七巻五冊、引用は加藤定彦氏編『初印本毛吹草』（ゆまに書房、昭和五十三年）に拠る）に「歌人はるながらめいしよをしる」とあるごとく、近世前期以前の歌人が思う名所とは家に居ながらにして古歌を通じて学ぶものであった。足を運ばずとも、吉野であれば花、竜田であれば紅葉のごとく、その名所に相応しい詠み振りが古歌に基づきなされていることが重要視されていた。広足は、名所に足を運び詠じた歌を一番に据えつつも、居所において作られた歌も許容していたといえる。

一方、右の記述に続けて、広足は「実景」の語こそ用いていないものの、実際の景色と歌の関連を次のごとくにも論じる。

しかはあれど、そらにまうけてとみによみいでたるには、海山のた、ずまひ、月日の出入かたなど、其さまのたがへるもあるべきを、そはよくおもひめぐらすべき事にこそ。かくて又、いにしへによめる歌のなき処々も、みづからそこにいたり、其名によりてよみたるは、まことのおもむきにて、中々にめづらしくをかしきふしもあなるを、それはた後世につたはりては、同じ名処となりぬべければ、ふるく聞えのみにも何か、ぎらむ。

それとなく拵えて即座に詠み出した家に「あながら」の名所歌は、海山の様子、月日の出入りのあり方等、いわば地理的な面に関して現実の風景と異なることもあるため、よくよく思案をめぐらすことが肝要であると説かれている。右の和文の筆が執られた近世末期、秋里籬島『都名所図会』（安永九年刊、六巻十一冊）を始めとして、諸国の名所図会がすでに備わり、古歌のみならず絵図を通して、歌人は名所の有りさまを知ることが出来た。さらに、街道が整備され、往来が前時代に比して容易となり、人々は各地の名所を訪れて数多

くの歌を詠じ、あるいは紀行を執筆した。そして、それは、古歌に詠まれた地にとどまることなく、新たな名所にも拡がりをみせていた。歌人が自らその地に至り、その名を詠み込んだところもまた、後代に新たな名所となると広足が見做していたことは、右の末尾の一文に明らかである。最早、名所は古歌を通して知るのみならず、図会または実見により視覚的に把握し得るものへと変じていたといえよう。そして、かく名所に対する認識が改められたことと比例して、実景が重視されるに及んだとみてよからう。

ところで、その実景に関して、景樹が同語を多用して歌論を説いていたことは、神作研一氏「実景論」をめぐって——香川景樹歌論の位相——（『雅俗』第七号、平成十二年一月、のちに同氏『近世和歌史の研究』（角川学芸出版、平成二十五年）に収録）に詳述されている。同氏は、同時代の詩論および画論の影響を受けつつ景樹が「実景」論を展開し、実際の景色によることを前提としつつも、単に対象の表面的な観察にとどまらず、詠者の素直な情の投影を必須としていたと結論付ける。前述の通り、広足もまた情感を伴う歌とするために実景を重視しており、景樹歌論との類似性が認められるものの、広足は景樹に比してより地理的な側面の精緻な描写に固執していたといえようか。その景樹に対して、広足が天保年間以降接触を図っていたことは、広足と諏訪社大宮司の青木永章の歌合に景樹が判をした『八番歌合』（東洋大学稲葉文庫蔵、近世後期写、一冊）に明らかである。景樹の影響のもとに広足が実景重視の歌論を構築するに及んだことが想定されるが、広足と景樹の歌論の関連は、紙幅の都合上稿を改めることとする。

とまれ、歌作の際に実景を重んじ、いまだ歌人未見の絶景の地に自ら足を運んで歌を詠むことにより、新名所の創出を企図していた

広足であったが、古歌・紀行文に描出されていない長崎の地をいかに歌文に表現したか、次節より検討を試みる。

## 二 未見の風景を描く——『樺島浪風記』の風景表現——

文政五年（一八二二）の初度長崎来訪以後、広足が故郷の熊本と長崎の間の往還を数々の紀行に取り纏めていたことは、広足『夢路日記』（国立国会図書館蔵、文政五年奥書、自筆本一冊）等に明らかである。以下においては、長崎を題材とした広足紀行を粗上に載せ、その表現の特質を論じていく。

野母<sup>のち</sup>のみさきをこぎめぐるに、立神<sup>たてがみ</sup>のいはほ、いとたかくそばたてり。

しほさるのあら磯なみにけづられてたてるいはむらつるきばなせり

時のまに、七里のうみぢをおふ。風ふきいで、浪たかし。

立神のゆづ岩むらに打よせてあらしをくだく沖つしらなみもろこしの海は、しらなみ雲をひたせり。北によりてはるかに見ゆるは、五島の山なめり。これや、いにしへのちかのしまならむ。南は、うるまのしまなどいへるかたにやあらむ。それよりおくつかたに、さまざまの島あるべし。かの阿蘭陀船のかよひくる咬啮<sup>サガヒ</sup>などいへるは、南天竺のうちとか、其かたしれる人どもの物語、かねてき、おきつる、さる国々も此方にあたるべし、とおしはかりにおもふもおぼつかなし。東によりては、薩摩国なるべしといふ。眉引なせる山だに見えず、たゞ此みさきのいはほのみを、わが日のもとのくにつちのかぎりなりとおもふに、あらぬさかひに來にけるこ、ちして、いと心ぼそし。

広足『樺島浪風記』（架蔵、天保四年序跋刊、二卷一冊、以下『浪風記』と略す）八月八日の記事。長崎の港から船出し長崎半島沿いに南下した広足が半島南端の野母崎を漕ぎ廻るくだりである。

近世後期以前の和歌および紀行にはまさしく取り上げられたことのない西の果ての船中からの光景を描くにあたり、まず第一に広足の焦点は眼前の立神岩に絞られた。野母崎沖の荒磯のただ中に波に削られて鋭くそびえ立つ模様、さらに沖合から白波が立神岩に打ち寄せては砕け散る有りさまを和歌二首と地の文において描出しており、目の前に屹立する立神岩の荒々しい景観を見事に浮かび上がらせているといえよう。

そして、次に広足の視線は遠景へと移される。まず始めに「もろこしの海」こと大陸方面の西方の海に関して、白波と雲が混然一体となり、朦朧とした水平線のさまを「しらなみ雲をひたせり」と記す。広足の視線が水平線の彼方に定められていることが読み取れよう。続いて、北の方角の遙か遠くに目視される五島列島の山々に言及し、記紀にその名が見える「いにしへのちかのしま」であろうことが語られる。その際、断定を控えて敢えて「めり」を用いることにより、広足は遙か彼方に朧気に浮かぶ五島の山々の姿を描写している。一方、今度は南に目を転じて、果てしなく続く大海原のその先には「うるまのしま」こと琉球、またジャカルタ等の異国の国々があるであろうことに思いを馳せる。さらに、広足の視界に収められた東の方角も南と同じく一面大海原であったと思しく、彼方には薩摩国があるであろうことが述べられて、四方の描写が終わる。以上の東西南北の叙述は、さきほどの立神岩のそれとは一変して、水平線の彼方に朧気ながらも捉えられる景観とそのさきに想起されるものを意図的に描き出している。なお、広足が東西南北の各方向に

意を払いつつ表現を練っていたことは、同書の推敲の跡に明らかである。稿本『浪風記』（正宗文庫蔵、文政十一年奥書、二巻一冊）には「にしはもろこしの海」とあり、当初広足は四方全ての方向を明記していたことが知られる。それに対して、板本においては「もろこしの海」と記すにとどめている。敢えて方向を明示しないことにより、いずれの方向が「もろこしの海」に当たるか、読者に想起させる意図のもとに改変をなしたといえよう。

そしてさらに、広足は遠景から近景へといま一度視線を移す。先ほどの和歌と地の文においてその出で立ちを描き出した眼前の立神岩が日本の国土の最果てであることに思い至り、広足は「あらぬさかひに来にけるこゝち」つまり異国との境界に自らがいる心境となり、その心細い胸の内を吐露している。

かく『浪風記』の野母崎のくだりは、朦朧とした四方の遠景と対比することにより、近景の立神岩が国土の最果ての地に鋭く聳え立つさまを際立たせ、そしてその異国との境にいる自らを認識した際の心情の描写に繋げる意図のもと、一連の叙述がなされている。まさしく実景に拠りつつも、その景色を目にした際の情感が「いと心ほそし」と述べられており、紀行ではあるものの、前節に論じた景樹の実景論に即して、和文が記されているといえよう。また、四方の遠景を記述するにあたり、広足の視線がまず水平線に定められている点、西洋絵画の遠近法において画者の目の高さが水平線もしくは地平線として描かれることと似通う。野母崎沖の風景に対して、広足は視線を水平線に置き、さらに遠近を対照させて、朧気な遠景に対して近景の立神岩が眼前にありありと屹立する模様を浮かび上がらせており、西洋絵画の空気遠近法のごとき描写をなし得ていると結論付けられる。当代の諸国の人々の多くには未見の地であった

西の最果ての風景を記すにあたり、西洋絵画の手法を用いていたことは特筆に値するが、広足がいかにしてそれをなし得たか。次節以降においても、引き続き広足歌文の検証を行い、風景描写に対する広足の表現意識を精緻に汲み取るための糸口を見出したい。

### 三「楽志園記」の分析

元龜二年（一五七一）にポルトガル船が初めて入港して以後、長崎の町は国際貿易都市として発展し、江戸・大坂・京都・堺と並んで五都の一つに数えられるまでに及んだ。都市としての歴史は他の四都と比べて古くはないものの、出島・唐人屋敷・唐寺等の異国情緒漂う名所が近世に数多く誕生し、様々な作品の題材とされてきた。その数ある長崎名所においても、長崎港は、殊に数多の絵師が描き、そして詩人・歌人・俳人が詩歌発句に詠んだ名所といえる。そして、多分に漏れず広足もまた多くの歌文に長崎の港を表現していた。

かくて、母屋のひさしより見わたせば、東はまゆの山よりはじめて、あたごのみね、田上のみさか、のきをならべたるふもと、の寺、木かげをしめたる谷の庵、いく百千ともかぞへがたし。南にめぐりては、はちぶせ山のちのたかね、大浦のみなど、戸町のありそ、女神・男神・野母のみさき、めぢはるぐにづらなれり。沖の方には、ほらしま・ふたごじま・種島など水鳥のうかべるがごとく、にしにめぐりては、神ざきのきしより西泊の浦、稲佐の入江、大鳥のさき、なる神のみやしる、あまのとまや、檜原・まつばら、竹のはやし、浦がみかけてしみさかえたり。まして、市路の家々はめのしたにみえて、朝びらさす

る大船は庭の松かげよりあらはれ、あびきする小舟は軒の木葉と、もにちりうかべり。

庭のうちには、さくら・かへでなどもとだちををかしくうゑまじへたれば、花もみちのいろ香はさらにて、雨のゆふべのほと、ぎす、月のよごろのうみのけしき、明ゆくみねのゆきのひかり、鐘のひびき、からろの音も、ねざめの床のまくらがみにて、すべて四の時をりく、目をうつし、おもひをやるにいとまなし。

『中島広足全集』に収録される「楽志園記」の一節。広足は、門人にして御救銀会所請払役頭取の島田盈守の別業楽志園に赴き、その楽志園から見渡した周囲の景色と庭園の模様を記している。楽志園が長崎の北辺の山を背にして高い丘の上に位置しているため、北の景観こそないものの、東は眉山こと彦山から始まり、愛宕山、田上の坂、軒を連ねる寺々、無数に建ち並ぶ庵を列記し、南は「はちぶせ山」こと鍋冠山、大浦の港、戸町の海岸、女神島・男神島・野母崎が視界の遙か遠くまで連なり、沖には洞島・二子島・種島が水鳥のごとく浮かぶさまを描く。また、続いて対岸の西の景に視点を移し、神崎の岸、西泊の浦、稲佐の入江、大鳥崎、鳴神の社、漁師の家の存在を記し、加えて浦上まで檜原・松原・竹林が生い茂る模様を描写する。前節に論じた『浪風記』の野母崎沖の風景と同じく、四方の方角毎に遠景を意図的に描き出しているといえよう。

そして、その後、広足は眼下の長崎の町と港に焦点を当てる。早朝に船出する大船は庭の松陰から現れ、網を引いて漁をする小舟は軒の木の葉が散りかかるがごとく海に浮かんで見えるという。つまるところ、楽志園は、長崎の港と往來の船を景物として庭の風景の中に取り込んだ借景庭園であったとみてよからう。また、外国船が

入港する模様を楽志園随一の風物と見做していたことは、右の「楽志園記」末尾に記された「これらをおきてめもあやなるは、とづくに船ども入くるさまなれど、一たび口をひらかむには、詞もたるまじく」云々の文言に明らかである。主人を始め、楽志園を訪れた人々は、庭の木々の合間からその姿を見せる蘭船と唐船に興じていたに違いない<sup>4</sup>。

次にその庭園に関しては、四季折々の風情が述べられる。庭の中に桜と楓等の木々が植え交えられ、春の桜と秋の紅葉の美しさは無論のこと、雨の夕べの郭公、月の光が澄み渡る夜の海の景色、明け方の太陽に包まれた峰の雪の光、寺の鐘の響き、港に出入りする唐船の櫓の音等、いずれも寢覚めの床の枕元において春夏秋冬その時々々の風情を目にし耳にもして、心を慰める有りさまが綴られている。雨の夕べの郭公は『新古今和歌集』第二百二十番「五首歌人々によませ侍りける時、夏歌とてよみ侍りける 撰政太政大臣／うちしめりあやめぞかをる時鳥鳴くや五月の雨の夕暮」（引用は峯村文人氏校注・訳『新古今和歌集』〈新編日本古典文学全集43、小学館、平成七年〉に拠る）歌、また唐櫓の音は『和漢朗詠集』第七百二十番「倭琴緩調臨潭月 唐櫓高推入水煙 順」（引用は菅野禮行氏校注・訳『和漢朗詠集』〈新編日本古典文学全集19、小学館、平成十一年〉に拠る）を踏まえて作文されており、古歌古詩を交えつつ楽志園の四季の楽しみが記されているといえよう。

かく「楽志園記」を執筆するにあたり、広足は四方の方角と遠近を意識しつつ別業を囲むあたりの遠景と眼下の長崎港の近景を描写し、さらに楽志園の四季折々の風情を和文に取り纏めていた。また、楽志園が長崎港を借景として作られた庭園であったことを仄めかしており、その書き振りは注目に値する。例えば、加藤周一氏編『改

訂新版世界大百科事典（平凡社、平成二十六年）の「借景」の項（田中正大氏執筆）には「近世以降は、庭内に近景、中景をおき、借景を庭園の遠景として、庭園に空間的広がりを与え、庭園そのものを中景、近景とともに絵画的に変質させる技法となった。そのため近景、中景としての灯籠、樹林などが強く意識された」とあり、近世以降の庭園の造営に際して遠近が意識されていたことがうかがい知れる。借景式庭園のある別業の家の記を執筆したことが契機となり、広足が遠近を対照させた表現に着目するに及んだ可能性も否めない。そこで、次節以降においては、右において明らかにした「楽志園記」の特質を踏まえて、広足和文の成立に影響を与えたと思しき要因を探っていく。

#### 四 近世の別業の記と『方丈記』

まず始めに四方の方角と四季の描写に関して。近世には広足のみならず数多くの歌人・国学者・儒学者・俳人等により家の記が作られた。その際、近世の人々の手本としたものが鴨長明『方丈記』（以下の引用は、神田秀夫・永積安明・安良岡康作氏校注・訳『方丈記 徒然草 正法眼蔵随聞記 歎異抄』（新編日本古典文学全集44、小学館、平成七年）に拠る）であった。

今日野山の奥に跡を隠して後、東に三尺余の庇をさして、柴折りくぶるよすがとす。南竹の簀子を敷き、その西に閑伽棚をつくり、北によせて障子をへだてて阿弥陀の絵像を安置し、そばに普賢をかき、前に法花経を置けり。東のきはに蕨のほどろを敷きて、夜の床とす。西南に竹の吊棚を構へて、黒き皮籠三合を置けり。すなはち、和歌・管絃・往生要集ごときの抄物を

入れたり。かたはらに琴・琵琶のおの一張を立つ。いはゆる折琴・継琵琶これなり。仮の庵のありやうかくのごとし。

その所のさまをいはば、南に懸樋あり。岩を立てて水のためたり。林の木近ければ、爪木をひろふに乏しからず。名を音羽山といふ。まさきのかづら跡埋めり。谷しげけれど、西晴れたり。観念のたよりなきにしもあらず。

春は藤波を見る。紫雲のごとくして西方にほふ。夏は郭公を聞く。語らふごとに死出の山路を契る。秋はひぐらしの声耳に満てり。うつせみの世をかなしむほど聞ゆ。冬は雪をあはれば。積り消ゆるさま、罪障にたとへつべし。

長明が住む庵の有りさまを述べたくだけである。一丈四方に過ぎない庵中の描写が東から順にあたりを見渡しつつなされて一回りし、さらにそののち東の端に蕨の穂を敷いて寝床としていること、また西南の方角に吊り棚を設けて皮籠三箱を置き、その中には歌書・楽書・仏書の類いを入れていたことが記されている。そして次に、視点は庵の庭、さらにはその周囲に移される。庭の南には岩間の水を引く懸樋を通し、石槽を拵えて水を溜めていること、さらに庵の外には音羽山がそびえ立ち、林が近いために薪とする小枝に不自由しないことが語られる。一方、西は、谷が深いものの山がなく、そのため眺望がきき、西方浄土にも通じているかのごとくであることが記述される。四方の方角に意を留めて、庵の中から庭、そして周辺の景色へと徐々に視点が推移しつつ近景から遠景への描写がなされているとみてよからう。

また、庵とそれを取り巻く景観が明らかにされたのち、続いて四季の模様話題が転じる。春は藤の花房が紫の雲のごとくに咲き続き、それが極楽浄土に誘い、夏は郭公の声を聞きつつ死出の山路へ

の旅立ちを約束し、秋は蝸の声が耳に満ちて現世の悲哀を感じ、冬は我が身の罪障も消えることを願いつつ雪を賞美している模様が記されている。いずれも仏教思想に引きつけて四季を論じているところは趣を異にするものの、折々の風情に興趣を覚えてそのさまを筆録している点、さきの「楽志園記」と似通う。

かく四方の風景と四季の風情を軸に別業の有りさまを描く『方丈記』の手法は、広足が手掛けた家の記のそれと通底する。前節に掲げた「楽志園記」のみならず、広足『檀園文集』（架蔵、天保十一年跋刊、二卷二冊）第一集の「さながらの山里の記」、同『檀園文集』第九集（諏訪社蔵、嘉永七年西田秋実写、一冊）の「千尋の蔭の詞」等においても試みられており、広足が家の記を執筆する際に好んで用いた手法であったとみてよい。

つまるところ、広足は『方丈記』を手本として、別業の記の筆を執り、さらにはそれを発展させて『浪風記』の野母崎沖における四方の景色を表現していたといえる。

##### 五 長崎港を描く——広足と慶賀——

続いて、長崎港の描写に関して。第三節に論じた通り、長崎港は、歌人が歌文にもするのみならず絵師もまた絵に描いていたことが夙に知られている。以下においては、画壇との関連を踏まえつつ検証を進めていく。

さて、長崎港を題材とした近世後期の絵画作品は、長崎歴史文化博物館を始めとして、国内外の収蔵機関に多数伝わる。その多くは、冒頭に論じた慶賀の手になるものである。図版Ⅰは、慶賀画「長崎港図」（九州国立博物館蔵、近世後期画、額装絹本着色一面）である。

金比羅山付近から長崎港を見下ろして描かれた鳥瞰図であり、画面中央の長崎港内には同図のモチーフと思しきオランダ船、また唐船・和船、さらに画面左には出島・新地荷蔵、長崎の町の家々、そして画面上部には左の野母半島と右の稲佐から神崎にかけてのいわゆる対岸と島々が写し取られている。その島々と山々の描写に際しては、奥に行くにつれて暈かして描いており、慶賀は空気遠近法を用いていたといえよう。慶賀が手がけた同様の長崎港図は、目睹し得る限りにおいても神戸市立博物館・長崎歴史文化博物館・ロッテルダム海事博物館・千葉市美術館・一関市博物館・ハーグ国立中央文書館に収蔵されており、慶賀もしくは絵の依頼者等が取り分け好んだ構図であったか。加えて、図版Ⅰとは別の角度から長崎港を描写した作品もまた、慶賀「長崎湾眺望図」（ライデン国立民族学博物館蔵、近世後期画、まくり絹本着色三紙）、同「長崎港雪景」（同蔵、近世後期画、まくり絹本着色一紙）等が現存する。いずれも、高所から長崎湾を眺めたものであり、慶賀が様々な場所から長崎港を眺望して作品に仕立てていたことが知られよう。そして、その「長崎港図」のいずれもが西洋由来の遠近法を用いて描かれていた。

一方、広足もまた「楽志園記」のみならず複数の家の記に長崎港の模様を記し、和歌に詠じていた。

こゝに、徳見ぬしのなり所は、長崎の南、市路のかしましさをはなれて、瓊浦の入江をおぼしまのものに見<sup>（て）</sup>見<sup>（た）</sup>されたれば、渚の苦屋、沖の島にも、壁にかきたる絵をなしつゝ、やまともろこしの大舟小舟、あしたゆふべに漕出こぎ入さま、又いづくにかはたぐひあらむ。

『中島広足全集』所載の「たるみの屋の記」の一節。長崎糸割符宿老の徳見茂四郎が長崎の町の南に建てた別業たるみの屋の眺望を



図版Ⅰ 慶賀画「長崎港図」

取り上げ、広足がその素晴らしさを言祝いだくだけである。たるみの屋の欄干から長崎港を見やると、渚の苦屋、また沖合の島から船と唐船が漕ぎ出て、また漕ぎ入れる光景は、壁に掛けた絵と見立てられるかのごとくであるという。広足は、たるみの屋からの眺望を絵画に例えて表現していたといえよう。その広足の念頭にある「壁にかきたる絵」とは、いかなる絵か。たるみの屋の外部に通じる一面全体を「壁にかきたる絵」と見做していることから推して、それは、軸装された大和絵・南画等の類いではなく、額装された西洋画であろう。広足は、たるみの屋の欄干から長崎港を見晴るかしたその景観を西洋の絵画に例えていた。

他方、絵画の世界においてもまた、欄干から見渡した長崎港の景色を画面の他の部分と意図的に描き分けた興味深い絵が伝わる。それは、慶賀『唐蘭館絵巻』（長崎歴史文化博物館蔵、卷子本紙本著色二巻二軸、図版Ⅱ参照）の蘭館の巻所載の「宴会図」である。同図は、出島のオランダ館における宴会の様を描き出したもの。画面中央から右にかけての室内の様は、大和絵固有の手法である平行遠近法を主として用いているもの、画面左から中央にかけての外の風景は、西洋画由来の空気遠近法・色彩遠近法を使用して描写している。例えば、岸文和氏「制度としての遠近法——『浄瑠璃姫物語』の画像を手がかりにして——」（『日本文学』第四十四巻第十号、平成七年十月）が「文字通り画家が「画面（画枠）」を「透かして（通して）視る図」に他ならない」と西洋画由来の遠近法を論じることに即せば、家の窓枠を画枠、そして窓枠内の長崎港の景観を一枚の絵に置き換えることにより、慶賀は西洋の遠近法を用いて「宴会図」中の長崎港の風景を画中画のごとく描写していたといえよう。



図版Ⅱ 慶賀画「宴会図」

その「宴会図」をめぐっては、前述の『ロシア科学アカデミー図書館所蔵川原慶賀の植物図譜』所収「唐蘭館絵巻」解説（五味俊晶氏執筆）に「蘭館の八場面目に登場する「宴会図」は人気を博したのだろう。本場面だけが抜き出され、単独の作品（個人蔵）として現存している」との指摘が備わる。また、竜章堂閑斎書・蔀関牛画『日本往来』（文政十年刊、一冊）においても、およそ同趣向の図が収録されており、当時慶賀の「宴会図」が少なからぬ反響を及ぼしていたことがうかがわれる。窓枠内の長崎湾の風景を一枚の絵画のごとく見做した同図が当時人気を博していたとすれば、さきの「たるみの屋の記」において欄干から見渡した長崎港の模様を広足が西洋絵画に見立てていたことも合点がいく。西洋の遠近法が用いられた長崎港の絵を目にして、広足が西洋的な遠近を知覚するに及んだことは想像に難くない。

さらにまた、前掲『中島広足全集』所収「出塵楼記」は、長崎港の見どころを次のごとく描写しており、注目される。

かくて、其望のすぐれたる事は、みな人のまのあたり見わたすが如くにて、沖のしまぐゝ入江のくまぐゝ、かぞへあげてものせむにはことのはもたるまじくなむ。又、四の時のさまぐゝなる中に、春の花はをちこちの山々に見わたし、郭公は入江をこえてのきばに来なくをき、秋の月は風清き浪の上に玉しきみたすをながめ、ふりつむ雪は打むかふ稲佐の高嶺にめではやして、心をやりおもひをのばへぬべし。

しかのみならず、百舟千舟漕ぎほふ中に、もろこしのは年にふた、び行かよひ、あかえみしのは夏の末つかたに入来て秋はつるほどにかへれるなど、其出入のよそひのさかりなる事は、瓊浦のいみじきひかりにて、此家のまたなきみものなりけり。

広足門人の馬場貞雄が岡の高いところに新たに居を構え、広足にその家の名を請うことに端を発して、広足が「出塵楼」と名付けた経緯と家の有りさまを綴った和文である。出塵楼から長崎港を眺望した素晴らしさ、興趣を誘う折々の花鳥風月が語られたのち、話題がオランダ船と唐船に及んでいる。長崎港を出入りするオランダ船と唐船のさまは、瓊浦こと長崎港の輝きであり、また出塵楼の類くない見ものであるという。出塵楼ひいては長崎港の見どころを外国船の出入港に見出しており、前述の「長崎港図」が外国船の有りさまをモチーフとして精緻に描かれていたことと趣向を同じくするといえよう。なお、同じく外国船に光を当てて執筆された広足和文は、前掲『檀園文集』第九集収録の「白木久樹が家の額にとこはれてしるせる詞」、また前述の「たるみの屋の記」等があり、長崎の港を望む家の記の執筆に際して広足が外国船の記述を多用していたことが知られる。

かく長崎港を題材とした西洋画と広足和文は趣向を同じくしており、広足が慶賀「長崎港図」等の絵画資料から影響を受けていたことが想定されよう。そして、次の広足『夢路日記』の記述は、現にそのことを物語る。

○八日。よべ契り置つれば、昼つかたより舟にて梅がさきといふよりいで、入江こぎめぐり遊ぶ。四方のけしきいとおもしろし。右なる高き嶺をいなさだけといひ、左なるをなべかぶり山といへり。沖の方には高鉾島・鼠島・神のしまなど、あまたあり。又、右左にもりべをおかれたる所を西泊・戸町といへり。

うらなみもしづけきけふの舟遊び人の心ぞまづうきにける舟遊び家ぢわする、をりしもあれあやな身にしむ沖つしほ

風

かくて、阿蘭陀舟をいたりて見る。まことにうつしゑにて見つるにもまさり、まねびいはんかたもなく、あやしきさましたり。舟は二つ、なげり。

長崎港において船遊びをした折の有りさまが綴られた文政五年十月八日の記事である。梅香崎から船出した広足は、長崎港内を漕ぎ回り、その際の四方の景色を記す。梅香崎から南の野母崎方面に向けて船は進んでいたと思しく、西の稲佐嶽を右手、東の鋼冠山を左手にしている模様、さらに沖合に浮かぶ高鉾島・鼠島こと皇后島・神ノ島、また西泊・戸町の両番所の存在が書き付けられている。初度長崎来訪の折から、広足が四方に意を払いつつ長崎港の景色を描写していたことが見て取れる。そして、注目すべきは、オランダ船を実見した広足がそのさまを「まことにうつしゑにて見つるにもまさり」云々と書き留めていることである。右における「うつしゑ」とはありのままを模写した絵を指し、広足がオランダ船の真景図の類いを想起して実物と比べつつその様子を和文に書き写していたことが知られる。また、続く同月十八日に出島を訪れてオランダ人を見た際も、同様に「人のかたちはゑにて見るにいさ、かもたがはず」と述べており、広足は絵画と実物のオランダ人を比較しつつその出で立ちを把握していた。目下、広足が目にした絵画を特定出来ないものの、広足が長崎の景物を和文に表現する際に西洋画を参考としていたことは、疑いない。なお、広足が西洋画に対しても関心を有していたことは、広足『雑録 文政七年三月より至十月』（諏訪社蔵、文政七年写、自筆本一冊）に明らかである。油絵に用いる絵の具の精製法等に関して、広足は司馬江漢の伝法を同書中に筆録しており、西洋画の知識をも摂取していたことが知られる。

また、広足が慶賀画の眺望図を目にしていた可能性を示す資料が

諏訪社には伝えられている。青木永繁『長崎挙要諸記抄録』（諏訪社蔵、近世後期写、一冊）がそれである。

烽火山より四方眺望之図 画工田口慶賀謹識

当山は、崎陽第一の高山にして、西は五島、東は島原、南は天草及び薩摩方、北は大村領平戸地に至る。長崎市中は申の方に当て、湊口両御番所より遙の大洋を望む。其勝景今茲鎮台の命を蒙り、年行司藤田源九郎と俱に登山して之を写す。

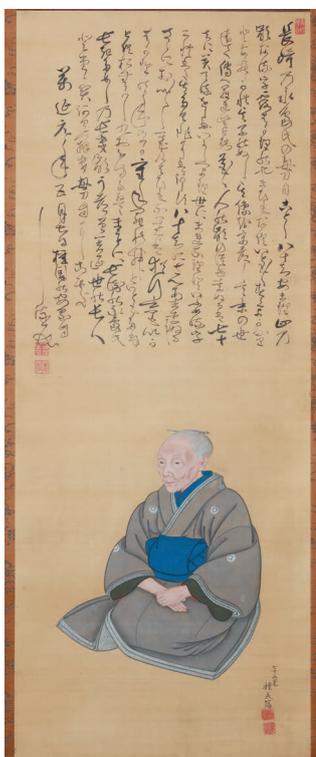
時、天保七丙申孟夏

同書は、文化から安政頃にかけて諏訪社の祠官であった永繁が長崎に纏わる様々な記録を抄出したもの。右の文は、長崎奉行の命を受けて、田口慶賀つまり川原慶賀が天保七年（一八三六）四月に制作した「烽火山より四方眺望之図」の款記である。惜しむらくは、回図の行方を目下特定出来ないことであるが、長崎港の様子が描写された慶賀の眺望図を諏訪社の祠官等も手にしていたことが知られる。そして、その諏訪社において、広足は歌会を度たび催し、大宮司の永章とは無二の友といえる間柄であった。永章を介して、広足が慶賀の「烽火山より四方眺望之図」を直に見ていたとしても不思議ではない。

そしてさらに、次の図版ⅢからⅤは、慶賀と広足が同じ文化圏に位置していたことを物語る。図版Ⅲは、広足賛・慶賀画「武者図」（長崎歴史文化博物館蔵、近世後期成立、掛幅装絹本着色一軸）である。上部には「また、ぐび世にあらめやはすめらへにきはめつくせるあかきこゝろは／広足」の広足賛、下部に慶賀画の武者図が描かれている。また、右下には「種美筆（印）（印）」の落款。落款印は「慶／賀」（朱文方印）および「種／美」（朱文方印）が捺される。また、図版Ⅳの広足賛・慶賀画「永島キク刀自絵像」（長崎歴史文



図版Ⅴ 慶賀下絵・大和屋版  
「プチャーチン像」



図版Ⅳ 広足賛・慶賀画  
「永島キク刀自絵像」



図版Ⅲ 広足賛・慶賀画  
「武者図」

化博物館蔵、万延元年成立、掛幅装絹本着色(一軸)も慶賀画の永島キク刀自の絵像に広足和文の賛が付けられている。賛の末に「万延元年五月七日檀園のあるじしるす(印)(印)」とあり、印は「広足／之印」(白文方印)と「置／園」(朱文方印)が捺される。絵像の右下には「七十五歳種美写(印)(印)」の落款があり、加えて「田口／之印」(白文方印)と「慶／賀」(朱文方印)が押印される。二軸の制作に関しては、広足と慶賀が直接に遣り取りをしてか、絵の依頼者を介してか、大きく二つの可能性があるものの、いずれにしても慶賀と広足の間に何がしかの接点があったとみてよい。さらにまた、図版Vの慶賀下絵・大和屋版「プチャーチン像」(長崎歴史文化博物館蔵、近世末期刊、一枚刷)は、ロシアの海軍中将プチャーチンが嘉永六年(一八五三)に長崎に来航した折の姿を描いたもの。画面右下には「Getekent Door Toyoskij」と慶賀のサインがあり、また板元である「長／崎 文斎／大和屋梓」の朱印が捺されている。長崎版面の板元大和屋由平こと信春に関しては、前述の拙稿「磯野信春『長崎土産』の成立——名所図会と和歌——」において、広足との繋がりを明らかにしたが、その信春が慶賀とも関係を有していたことを「プチャーチン像」は如実に示している。あるいは、信春を仲立ちとして、広足と慶賀の間に何等かの交流があったやもしれない。

ところで、前述の『ロシア科学アカデミー図書館所蔵川原慶賀の植物図譜』所収の五味氏「長崎の町絵師・川原慶賀」は、町絵師としての慶賀の一面を指摘している。

慶賀は様々な種類の絵を描いた。「綱敷天神像」の系譜に連なる『天神図』(No.2—33)は今までの慶賀イメージを打ち破る作品であろう。林源吉によって「菅原道真公の像」と報告され

たものが本作であるならば、かつては長崎の個人が所有していた一品である。このように慶賀は様々な注文を受けた。出島の関係者からだけでは足りない。お絵像や天神像に始まり西洋画を意識した洋風画(『瀉血手術図』(No.1—21)まで、民衆の注文にも応え続けた。それは出島出入絵師としてではない、長崎の町絵師としての顔である。

従来の諸論致においては、出島出入りの御用絵師、取り分けシーボルトお抱えの絵師としての慶賀の一面が論じられてきた。しかしながら、五味氏は、慶賀が洋画のみならず様々な画風の絵を手掛けていたことに着目し、長崎の民衆の多様な注文を受けて絵筆を揮った町絵師としての慶賀の姿を浮かび上がらせている。

一方、広足もまた門人等の求めに応じて歌文を手掛けていたことは、先述の家の記、例えば「白木久樹が家の額にとこはれてしるせる詞」等に明らかである。そしてその際、時には漢籍の故事を引きつつ唐物趣味に仕立て、またある時には平安の物語等の表現をもとに王朝趣味に仕上げ、さらにある時には西洋の新奇な文物を題材とする等、広足が様々に趣向を変えつつ和文を執筆し、歌に詠んでいたことは、広足『檀園集』(架蔵、天保十年序跋刊、三卷三冊)、同『檀園長歌集』(諏訪社蔵、天保十一年跋刊、一冊)、先述の『檀園文集』等にかが知れる。

つまるところ、慶賀も広足も同じく、長崎の町衆の好みに合わせて、自在にその筆致を変えていたといえる。無論憶測の域を免れないが、前述の数ある「長崎港図」中には長崎の町衆の依頼を受けて制作されたものが含まれている可能性も否めない。広足筆の家の記と同じく、自邸から長崎港を眺めた眺望の素晴らしさを人々に知らしめる思惑のもと、長崎の町衆が慶賀に「長崎港図」の制作を請う

たと推定するものである<sup>10</sup>。その真偽はともかくも、紀行また家の記を執筆するにあたり、広足が西洋画の影響を受けていたこと、そして慶賀と広足が同時代の長崎の同じ文化圏に位置し、何がしかの接点を有していたことは、本節に論じた通りである。

#### おわりに

以上、中世以前の詩歌紀行等に描かれていない長崎の土地土地を歌文に表現するにあたり、実景を重んじた広足がいかなる手法を用いていたか、検証してきた。

結果、野母崎沖の絶景および長崎港を眺望した家の記を手掛けるにあたり、広足が四方の遠景と眼前の近景を対照的に描き分け、西洋絵画の空気遠近法のごとき描写をなし得ていたこと、そしてその四方を意識した描写は『方丈記』を踏まえてなされていたことを明らかにした。さらにまた、長崎港を題材とした西洋画と広足執筆の家の記を比較考察して、広足和文と慶賀の絵との趣向の類似を指摘し、西洋画と長崎港の実景を引き比べつつ家の記ならびに紀行の執筆に臨む広足の姿を浮かび上がらせた。長崎の各地を歌文に取り纏めるに際して、広足は一方において『方丈記』の行文を型としつつも、他方において西洋画の影響を強く受け、その技法を和文に応用していたと結論付けられる。

従来、近世後期の風景描写をめぐることは、実景を重視した「視覚優位の平明な作風」へと画壇の影響を受けつつ徐々に移行したことが指摘されるにとどまり、その実態は解明されていないままであった。日本の古典に文章の型を求めつつも、西洋画の遠近法が持ち合わせている表現の奥行きをいかに和文に表現するか。以上の問題意

識のもとに生み出された広足の歌文は、単に「視覚優位の平明な作風」と評し得るものではないであろう。実景の捉え方が大きく異なる西洋と東洋の価値観がせめぎ合い、また融合した近世後期の長崎において、歌人・絵師等がいかなる風景描写をなしていたか、共時的かつ学際的にさらなる研究がなされていくべきであることを提言して、筆を擱く。

(長崎大学教育学部准教授)

注

<sup>1</sup> 以下、資料の引用に際して、私に句読点・濁点を施し、漢字は通行の字体、片仮名は平仮名に改めた。

<sup>2</sup> 以下の引用に際して、方角を表す言葉には私に傍点を付けた。

<sup>3</sup> 永章〔青木永章翁詠草〕（長崎歴史文化博物館蔵、近世後期写、一冊）所載の「稲佐嶽にのぼる記」においては、稲佐嶽から眺めた四方の風景を次のごとく記している。

三町ばかりのほれば、打ひろいたる野にて、わらびおひ、すみれさきたり。みねにはおもしろきいほども立なみてなすなん、いはんかたなき也。西はかぎりなき海原にて、ちかの島のいと、ほうかすかにみゆる也。名にもにぬものから、こ、よりにめにさへぎるこそそれならめとおかし。南は唐海につゞけりとか。野母島・いはほ島・神しま・男神・女神てふ島、のこらずめの下になんみわたさる、。東北は山たちみなみて大村までみえたり。此たちなみたるいは陰にかの唐めける調度とうで、嵩年あるじす。

方角の認識こそ広足と異なるものの、五島列島、中国大陸方面の海を示しつつ四方の景色を描き出しており、広足の和文とおよそ趣向を同じくする。

<sup>4</sup> 広足自画賛〔唐人船梅ガ崎修理場碇泊図〕（長崎歴史文化博物館蔵、近世後期成立、掛幅装紙本著色一幅、図版VI参照）は、梅香崎の松陰に唐船が碇泊する模様を広足自らが描いたものである。さらに、広足はその上部に「から船のはこぶたからのたまの浦のさかえを千世とよぶ千鳥かな」の和歌を書き付けている。



図版VI 広足自画賛〔唐人船梅ガ崎修理場碇泊図〕

<sup>5</sup> 近世中期の俳人蝶夢もまた、広足と同じく『方丈記』を手本とした記文を数多く残している。

<sup>6</sup> さらに、慶賀のみにとどまらず、他の長崎の絵師も長崎港を描いていた。例えば、慶賀の「長崎港図」にも大きな影響を与えたと位置付けられている石崎融思「瓊浦華蘭進港図」（長崎歴史文化博物館蔵、文政三年画、卷子本絹本着色一軸）は、慶賀「長崎港図」と比べて、より低いところから長崎港を眺めて筆が執られているが、構図はおおよそ慶賀のものと同一である。同軸は、丸山花月楼引田屋主人第十七代目の山口雅生氏の旧蔵にかかる。あるいは、融思が同軸を制作した文政年間に主人であった山口太左衛門増寿の求めに応じて作られたことも想定されよう。なお、融思は、文政十二年（一八二九）から天保二年（一八三一）にかけて毎年春に花月楼において開かれた書画会長崎清譚会の筵に列なっており、引田屋との交わりも深い人物であった。

<sup>7</sup> 同絵巻の旧蔵者に関しては、大庭脩氏編著『長崎唐館図集成』（関西大学出版部、平成十五年）の解説に「長崎の魚問屋であった森田屋の旧蔵品」との指摘が備わる。

<sup>8</sup> 慶賀の画風に関して、アンナ・セミョーノヴァ氏他八名編『ロシア科学アカデミー図書館所蔵川原慶賀の植物図譜』（アートインプレッション、平成二十九年）所収のアンナ・セミョーノヴァ・ラリーサ・カラムイシエヴァ・エヴドキヤ・ノヴォジローヴァ氏「川原慶賀の芸術と遺産」には、

ヨーロッパの写実主義に対する強いあこがれはあったものの、慶賀の作品は純粹に写実主義を追求したものではなかった。彼の技法も作品も日本の伝統的な要素であふれていた。例えば、

異なる時間をひとつの画面の中に組み合わせる異時同図法や、高い所から見下ろす視点といった伝統的な場面描写の方法を用いている。

との指摘が備わる。

<sup>9</sup> 同書の引用に際しては、推敲が甚だしいため、私に校訂を施した。  
<sup>10</sup> 九州国立博物館本の「長崎港図」の左下には「慶賀図」の落款と「慶賀」（白文半円印）と「種美」（朱文半円印）の落款印が備わるが、他の「長崎港図」の多くにはオランダ語を用いて題・サインが記され、その大半が出島商館員等の旧蔵にかかることが知られている。九州国立博物館本は、他の諸本と異なり、日本人の求めに応じて作成されたものとみてよいか。

〔附記〕

本稿は、二〇二三年度科学研究費補助金基盤研究（C）「近世後期から末期の長崎における異文化融合と他地域への伝播をめぐる学際的研究」の研究成果の一部である。資料の閲覧および掲載にあたり、御理解を賜りました鎮西大社諏訪神社・長崎歴史文化博物館を始めとする諸機関に記して深謝申し上げます。また、慶賀の絵画資料の考察に際して、長崎大学人文社会科学域の牧野一穂氏に御示教頂いた。記して御礼申し上げます。