

亜欧堂田善銅版画の位置づけ

それらは商品であったか贈答品であったか

石上 敏

一 田善の江戸滞在と銅版画

筆者は先に、本誌(『大阪商業大学商業史博物館紀要』)創刊号に

「森島中良と草創期銅版画 亜欧堂田善・司馬江漢との交渉を中心に

」と題した論稿を寄せ、江戸中期の文人・戯作者として知られ、そ

の著書『紅毛雑話』(一七八七年刊)において腐食銅版画法を日本で最

初に広く紹介した人物である森島中良と草創期銅版画の担い手である

亜欧堂田善・司馬江漢との交渉・交友に関して考証した。⁽¹⁾

その折りに、田善が江戸から須賀川に退去した時期は、従来、文化

末年頃⁽²⁾と考えられていたよりも早く、文化七年(一八〇一)までには

帰省していた可能性が高いことを論じた。

ここで、簡単にその論拠を確認すれば、

(1) 文化元年(一八〇四)に作成した森島中良の貼込帳『借字帖』^(せしじちょう)に

は、田善の銅版画が複数貼り込まれており、そこには中良の筆跡で、「奥州須賀河隠士田中善吉刻」と注記されている。

(2) 中良は文化七年(一八一〇)十二月に死去しているので、この書

き入れは、それ以後ではあり得ない。つまり、文化七年以前に、

田善はすでに「須賀河隠士」と呼ばれる境遇にあり、すなわち須

賀川へ隠退していたと考えられる。⁽³⁾

(3) このことは、菅野陽氏が『新潮選書 江戸の銅版画』(一九八三

年)に紹介した「おくスカ川連」と記す文化六年(一八〇九)の

俳諧摺物に田善が画(河豚図)を寄せている事例からも窺うこと

ができる。

(4) 田善の銅版画は、二冊から成る貼交帖『借字帖』(文化元年に同

時に製本した可能性が高い)の内、一冊目の末尾近くに貼付され

ているので、田善の隠棲の時期が極めて早く、文化元年（一九〇四）以前に溯る可能性も皆無ではない。

という四点に集約することができる。

ただ、右の（4）（文化元年以前の隠棲の可能性）に関しては、寛政五年（一七九三）に老中の座を退いた松平定信が、翌六年の須賀川巡検中に田善の「芝愛宕屏風」を見かけ、それがきっかけとなって田善が銅版画を学ぶことになったという経緯⁵、また田善が初めて江戸屋敷に召されたのが寛政十年（一七九八）であったということ、あるいは製作年代の分かっている田善の作品が、文化元年以降も「驪山比翼塚」（文化二年）、「多賀城碑」（同四年）、「ゼルマニア郭中之図」（同六年）などと製作されていることなどから考えると、やはり早過ぎるであろうし、その可能性は非常に低いと言わざるを得ない。

ただ、未だ江戸に出ていなかったはずの田善が、定信に見いだされるきっかけとなったのが、「芝愛宕図」であったと伝えられることは、注意されてよい。この事例は、江戸風景をモチーフとした作品が必ずしも江戸で作成されたものとは言えないことを明確に示しているからである⁶。これは逆に、例えば「おくスカ川連」と記された俳諧摺物の画を江戸でも描くことができたという可能性の存在と表裏一体ではあるものの。

右の伝から言えば、文化二年（一八〇五）作である、「驪山比翼塚」（驪山は目黒山）は、これが必ずしも江戸で作成されたものではない可能性を示唆している。前稿では、これは、田善の銅版画習得に大きな

役割を果たしたと言われる、白河藩主である定信のもとで一時期同藩士でもあった森島中良⁶が、かつて立作者（中心的作者）となって書いた浄瑠璃『驪山比翼塚』（安永八年＝一七七九年初演）と同題であり、田善が（中良が自らの貼込帳に二十枚以上もの田善の銅版画を貼り込んだことと対応するように）、かつての中良との交渉や江戸での生活を回顧して作成した作品である可能性を指摘した。田善が、須賀川まで腐食銅版画製作用具一式を持って来ていた事実は、彼がそれを呉服商八木屋半助へと譲渡したという伝承が示唆している通りである。

田善が長崎まで腐食銅版画の修行に出掛けた事実があつたかどうか（それが、通説の寛政十一年から享和二年までのことであつたかどうかは別問題として）は、筆者も疑問が大きいと考える⁸。そして、田善が少なくとも一時は江戸に出府していたことは間違いないとしても、その銅版画の作成が江戸でなされ続けたとは言えないという点に注意しておく必要がある。

実際、田善の銅版画製作が江戸において行われた明確な証拠があるのかと言えば、実はそれすらも存在しないのである。従来、江戸の風景を描いた作が田善に多数あることによって、江戸でそれらを描いたと信じられてきたに過ぎない。さらに、田善が江戸において銅版画を学んだ可能性に関しても、はやく岡村千曳（『紅毛文化史話』）及び西村貞（『日本初期洋画の研究』）の両氏から出された推測を越える確実な資料は、未だ提出されていない。

岡村氏は、先ず、

洋学者では、寛政四年に森島中良と石井庄助とが楽翁に禄仕してゐる。森島中良の洋風画は未だ見たことは無いが、とにかく彼が画をよくしたことから、洋画法と銅版画製作法についてある程度の知識をもつてゐたことは明かである。

として、中良が『紅毛雑話』で「シキルデル、ブック」(Schildeboek) 由来の構図法十数図、「シヨメール」(Chamel) 由来の鏤板道具(銅版画道具)の図を示し、「これに多少の解説を加えてゐる」ことに言及した。楽翁とは周知の通り松平定信であり、『紅毛雑話』版行の天明七年(一七八七)に奥州白河藩主の身分で幕府老中首座に就き、六年後の寛政五年(一七九三)にその座を退いている。

続いて岡村氏は、
かやうに楽翁公の周囲には蘭字や洋画に関心をもつてゐた画家や学者があつたことであるから、公が田善をして銅版術を習得せしむるにあたり、それ等の人々を利用するのを忘れなかつたことは想像するに難くない。

と記した。

これを承けた西村貞氏は、

特に吾々をして興味を感ぜしめる一事は、天明七年その紅毛雑話で銅版法的一端を説いた森島中良が、寛政四年に(引用者注、白河藩に)禄仕してゐることである。
として、「年代や前後の事情より推して、田善の銅版術習得に中良が何らかの配分を有するものなることは疑ひを容れぬ」と断じている。こ

の部分での西村氏の関心は、田善に銅版画を教えた人物よりも、むしろ定信に対してであつたから、氏は続けて、次のように記している。

公(引用者注、定信)の銅鑄に関する並々ならぬ知識が、その初め之を森島中良に負ふところありと断じても恐らく大なる誤りはあるまい。

以後、半世紀余りを過ぎ、田善研究も中良研究も、また初期銅版画研究も進んだのであるが、現在に至るまで右の岡村・西村両氏による推論・推断を支える資料は出現しないままである。私もまた前稿では、私なりに中良の白河藩仕官の事実を確認した上ではあるが、同様の推論を出ない範囲での記述に終始せざるを得なかつた。

田善の寛政十年(一七九八)の江戸出府を記したのは、これまでも繰り返し疑問点が少なくないと指摘されてきた『永田由緒』なのであつた。おそらく間違いないことは、文政五年(一八二二)に田善が須賀川で没しているということ(極言すれば、ということだけ)なのである。

ただ、西村氏は中良と田善との関わりに加え、中良の兄の桂川甫周門人であつた高森観好(水戸藩士)の『西洋画談』にも田善に関する記事があること、さらに、観好門人である掘田多仲(西尾藩士)の『野礼機^{えれきてる}的爾^る全書』に観好が中良とともにエリキテルの製作に耽つたことを記して、「(引用者注、観好が)白河藩に禄仕した森島中良とは莫逆の盟友であつたことが知れるから、それゆゑ中良を通じて観好独自の銅版法が楽翁公に伝えられなかつたことは何人もそれを保証するわ

けにはゆくまい」と論じ、

亜欧堂と江戸在住蘭字の諸巨擘との関係が、今日一般に揣摩臆測される程度以上に緊密且つ濃厚なるものであつたことが想像できよう。按ずるに、彼等の助力なくては田善の銅版技術達成は、とつてい望み得ない事情がある。

と結論づけた。この点を前提として、従来、田善が長崎ではなく江戸で銅版画法を習得したと論じられて来たのである。

寛政五年（一七九二）以後、一般の藩主とほぼ変わらぬ生活に戻つた定信は、参勤交代に依じて江戸と白河藩を往復したであろうから、それに伴つて、あるいはそれとは別に田善もまた江戸と須賀川（寛政八年以降は白河城下の拝領屋敷）を往復したという可能性が考えられないではない。

いずれにせよ、このように考えると田善の江戸での事蹟に関して、もちろん史料からのアプローチも重要だが、直接に田善の動向を記した文書（日記・書簡・随筆など）が出現しない現状では、例えば江戸での交友関係の内に、彼の江戸逗留の期間を物語る傍証を探して行くことは、さしあたって有効な方法となるであろう。

田善の江戸滞留期間がいつであり、それがどれだけの期間であつたかを知ることがなぜ重要かといえば、それはひとつには、彼の銅版画習得の背景を考える上で不可欠だからである。また、田善の人的関連を知る上で、さらに田善の銅版画にどれだけ独自性（オリジナリティ）が含まれており、逆に、彼がどこからどのように影響を受けて銅版画

製作を進めて行つたかを知る上で重要だからである。

私もまた田善の銅版画には、例えば初期銅版画において彼と双璧と称されてきた司馬江漢とはまた異なつた独特の魅力を感じる者の一人である。それゆえに彼の銅版画の背景にあるものを、より詳細に知りたく思う。それが前稿に引き続き本稿を草する理由のひとつである。

もうひとつの理由は、前稿の末尾に、

本稿は、事蹟を中心に中良と田善・江漢との関わりという外延をたどるにとどまつたが、それぞれの銅版画論及び実作という内包の比較検討を経て、相互の関連性はさらに探られる必要がある。後考を期したい。

と記したことである。画論という点に関しては、実に雄弁むしる饒舌ですらあつた江漢と比べ、田善は実に寡黙である。よつて、まずはこれまで美術学の領域で進められてきたように、画そのものに語らせ、より正確にそれを聞き取るという方法が、依然として有効であることは間違いない。ただし、美学のプロパーではない筆者としては、主に絵画以外の資料を用いて考察を進めて行くことになる。

なお、本稿における田善版画の「位置づけ」とは、作品の美学的・美術史的な位置づけや、銅版画の系譜における位置づけといったことを意味しない。副題に示した通り、田善の銅版画がどのような目的で作製・摺出されたのか、それは販売目的（商品）か贈答用かといったより即物的かつ商業的な意味合いで用いていることを付言しておきたい。

二 田善の銅版画の「位置づけ」

田善の銅版画作品に関しては、これまで、美学的見地からの研究が積み重ねられてきた。とりわけ筆者が前稿発表以降に通読し、大きな示唆を受けたものとして、大久保純一氏の「銅版画と浮世絵風景画」がある。筆者にとって有用な指摘であったのは、田善の作品の中では中期に属する大型判の「ミツマタノケイ」(三ツ俣の景)が、それまでのどのような系統の絵画とも異なつた独特なアングルからの景観を描いたものであるといふことの指摘と詳細な証明である。

寛政元年(一七八九)に撤去された中洲が描かれていないことは、田善の江戸出府が寛政十年頃と考えられる以上当然ではあるが、これは、(同視角の絵画が指摘できない以上)田善が確かに江戸において「ミツマタノケイ」を描いた可能性を強く示唆する。

また、判型や作風などから同じ頃の作と言われている「エイタイハシノズ」(永代橋の図)に関しては、大久保氏が棚橋正博氏の指摘¹³⁾を掲げて言うように、「永代橋西詰には享和頃に佐原屋など二軒の団子屋ができており」という、まさにその団子屋を描いていて、享和期(一八〇一〜一八〇三年)頃以降に田善が江戸にいたことを、ほぼ間違いないで証明しているものと言える。

ところで、やはり同論文で大久保氏が指摘する、これらを含む田善の大型判諸図が、金子信久氏の「松平定信が諸大名への贈答品として作らせた摺物的な性格を持つものか」という推測に関しては、検討の余地が残る。金子氏は、大久保氏のまとめるところに従えば、

遺存点数の少なさ

「テンセン」等の私的な感じのする落款形式

風俗画としての充実ぶり

という三点をその傍証として掲げている。

については、むしろ大名間の贈答品とされたものであれば、不特定多数に売り出された場合よりも遺存の可能性は高いのではないだろうか。そして、この可能性は、諸大名蔵品の流れを汲む現存遺物の中に、それらの田善作が収まる事実を以て証明されなくてはなるまい。しかし、筆者は寡聞にして、そのような例を知らない。維新时期や敗戦期をはじめ、売り立てなどによる散逸の可能性は考えられるものの、知り得る範囲にそのような事実はない。

また、の「テンセン」の落款については、田善の作品群の中で、これらの表題が「スサキヘンテン(須崎弁天)」「ミツマタノケイ」などとカタカナ表記される一群の作品系列であることとの整合性が、その最も大きな理由であると考えられる。つまり表題のカタカナ表記に合わせて落款の表記をカタカナにしたと考えられるのである。確かに、そのことと「私的な感じ」とはある位相においては背馳しないであろうけれども、あるいは、「私的な感じ」とは、「非商品的な感じ」を言うのであろうか。

そして、の「風俗画としての充実ぶり」と、大名への贈答品である可能性とは、どのような整合性をもってつながるのであるだろうか。もちろん、大名の趣味嗜好を一元的に統括し得る視角は存在しないであ

るうけれども、大久保氏の言う「江戸名所絵として、あまりに異色な視点の設定」は、必ずしも諸大名の喜ぶところではなかったのではあるまいか。例えば「ミツマタノケイ」であるが、中洲三俣の代名詞でもあつた田安家の屋敷が、すっかり遠景に退き、それも当時の見方によれば狂者ととれるほどにも髪振り乱し胸元を露わにした異様な風体の女性を前景として、その背後に見える絵図を、当の田安家でなくとも諸大名たちは果たして喜んだであろうか。¹⁵

もちろん、蘭癖大名たちが輩出した時代のことであるから、描かれた絵柄よりも舶来の蘭画を思わせる異国趣味に溢れた銅版画そのものを喜ぶ大名たちがいたであろうことは想像に難くない。¹⁶しかし、それならばなおさら（散逸の憂き目に遭つた作品のほうが遙かに多かつたとしても）少なからぬ大名家の遺品・旧蔵資料中に、一括してこれらの田善作銅版画が見いだされてもよいのではないか。しかし現蔵品でなくとも、大名家の旧蔵印あるいは旧蔵の証言や伝承を有する、これら「大型グループ」（大久保氏）の銅版画の事例すら管見に入らないのである。¹⁷

筆者は、これらの田善作を支えていたのは、まず第一に田善の純粋な製作欲求（内的要因）であり、外的要因としては前稿で掲げた蘭学者森島中良のように身近な田善の後援者たちであり、そしてほかならぬ江戸の俗習にとつぱりつかり、それを愛した江戸人たちであつたと考える。もちろん腐食銅版画という特殊な技術には、ある程度以上の資金が必要であつたわけだから、浮世絵（東錦絵）のように一般庶民

がわずかな代金で手に入れられるものではなかつたことだけは間違いないし、後に述べるように銅版画の醸し出す風趣を好んだ者は、むしろ少数派であつたと思われるが。

ところで筆者には、金子氏や大久保氏の言う「私的」ということの意味が、いまひとつよくわからない。というのは、田善がこれらを作成した寛政期から文化期といえは、右にも挙げた浮世絵には極印が必須とされ、書物は仲間行事による自主検閲が不可欠であつた。つまり「私的」な出版物は、わずかな例外（例えば大名本・配り本など）を除いて実質的に不可能であつた。その意味で、極印もなく、版元の明示もなく、自主検閲を通つた形跡もないこれら銅版画の一群が、「私的」な刊行物でなかつたはずはない。銅版画は、現存資料から覆つ範囲では、そのような公的な領域、または流通経路からは外れていた。¹⁸

「大型判の諸図に見られる江戸名所絵としてはあまりに異色な視点の設定」が「私的な摺物として制作されたとする金子氏の推論」を補強するか否かは別の問題として、「私的な摺物として制作」されることと「諸大名への贈答品」である可能性とは必ずしも関連性が深いとは言えないことを確認しておきたい。その一方には浮世絵の存在があり、それが美術研究の領域では「公的」な存在（これは、むしろイベント用の「商品」と呼ぶべきであろう）としての色合いを強く意識されていることがあるのだから、それら浮世絵の一群にせよ、それらが「商品」であるのであれば、こちらにこそ諸大名をはじめとする大身による購買行動を想定すべきである。浮世絵のように一枚一枚が草子屋の

店先で販売されるのとは、おのずから販売形態は異なったものではあるまいか。言い換えれば、浮絵の場合には浮絵単独ではなく浮絵鑑賞のための道具一式と一括での販売形態を想定すべきなのである。そしてそうであれば、必ずそれらの購入者は限定されたであろう。僅かに考えられるのは、ひとつは浮絵道具一式を個人で楽しむ層であり、もうひとつはそれを元手に商売（見世物）を始めようとする層である。

前稿で見たような、森島中良の所蔵した田善銅版画の伝存環境から言えることは、それらが商品として販売に供されたのではなく（少なくとも、その一部分は）贈品の対象であったことを示唆している。それも、シリーズ化したようにまとまった形での（あるいは特定の相手へのコンスタントな）譲渡というパターンである。中良は、市販されていた田善の版画を購入したのではあるまい。ほぼ間違いなく、相知の（それも、腐食銅版画法そのものを教えた可能性も大きい）田善より、贈品として、それら小型判の銅版画を贈られたのである。

もちろん小型判以外の中型判・大型判も、田善から中良に贈られたと考えられる。しかしそれらは、縦約27cm・横約22cmの『惜字帖』に貼付するのが不適當だったのであろう。貼付されたのは、せいぜい縦約10cm・横約15cm程度という大きさの小型判だけであった。そして、大型判などは現在のポスターや絵画のように貼り出され（例えば早稲田大学図書館洋学文庫蔵「新元会図」に見えるウニコウル図や、目的は違うがヒボクラテス像のように）、蘭字趣味を同じくする者たちに対して、重ねて贈答品として用いられたのではなかったか。

以上からは、大型判（のみ）が贈答品であったという金子氏・大久保氏の推論を揺らす方向性が読み取れる。すなわち大型判のみならず小型判や中型判もまた贈答品であったという可能性である。これは、大型判に焦点を据えれば、それらが贈答品であった可能性を増大させこそすれ、否定する方向にはたらかない仮説である。

中良は、奥医師の次男であって大名ではないが、実は、少なくとも田善（元の老中であり、白河藩主である松平定信に見いだされ、その委嘱によって銅版画製作に携わったという経歴をもつ）の場合には、あらゆる作品が基本的に「私的」なものであり（商品流通経路を通して販売するものではなく）、それらは「贈答品」として（非商売物として）扱われたのではなかったかという推測が可能であろう。

出版物の自主検閲の由来というのは、木版という複製可能な技術を克服するためであった。言い換えれば、複製の規制・監視である。その意味で、銅版画の場合、複製の規則・禁止はまだ不必要であったと考えてよい。

そもそも、一度版刻すれば、あとは版木の摩滅するまで墨を乗せて摺り出せば摺出が可能であり、関係する技術者も大量に存在する木版法とは異なり、腐食銅版画の場合、ただ単に版材に墨を乗せて擦れば摺出が可能というわけではなかった。そこには特定の薬品の介在が不可欠であり、言い換えればランニングコストは木版の比ではなかった。実際に木版画に比べて銅版画の現存数が極めて少ないのは、そのような技術的・費用的な理由から摺出数が限られていたからでもある。

これはまた、「商売物」であることは両立しにくい条件でもある。また、摺出数が少なかった、あるいは商売物ではなかった（なり得なかった、もしくはなりにくかった）ということの理由として、そこに異色さ（非一般性）という要素が大きくはたらいたことは間違いないであろう。つまり、それら（田善の銅版画に限ってもよい）の中でも、特に写実的というより、むしろ自然主義的（いわゆる暗黒描写的）な人物像に大きな特徴をもつ風景画は、やはり一般への訴求力・普及力には欠けていたと思われるのである。

その第一の傍証は、繰り返し述べてきた通り現存数の少なさである。先にランニングコストがかかると話を進めたが、もし十分にペイする背景が、つまりそれだけのニーズが確保できれば、もちろんそれらはより数多く摺出されたはずである（同時期のヨーロッパのように）。しかし実際はそうではなかった。これは、ここまで述べてきたように、

A そもそもそれらが、（浮世絵のような）商売物とは、また別の形で取引されていたであろうこと。

B 同時に、もし商売物となつたとしても十分なニーズを確保できなかつたこと。

という二つの条件が相互交渉的に作用したためと思われる。

このように考えて来ると、『惜字帖』に載る近江宮川藩主堀田正毅の寛政十一年（一七九九）刊の銅版摺物（『桂川の人々』続篇21 24頁）の存在からもまた一定の示唆を得られるだろう。ひとつは、これは白抜きの銅版図ではあるが、この時期に銅版画の作製を試みる大名が実

際に存在したということである。技術や資金の問題もさることながら、銅版趣味とも呼ぶべき空気が少なくとも一部の大名の間に存在したことを看取できる。また、そのような趣味が銅版画の普及に伴って拡大して行つたという経緯を想定することができる。次に、それを配り物（贈答品）として贈つた実例が、ここに確認される。これは、大名（定信）から大名へという先の金子氏の推定とはやや異なり、大名から將軍付きの医師、もしくは一時期定信の家臣であつたその弟に贈られたという事例ではあるが、銅版画が贈答品として名家の間を行き来した事実は軽視できない²⁵。

ただ、この銅版画の場合、それが銅版画である事実と同時に、刻された銅版自体が、当時大名を始めとする文人たちの間で（やや後に、一般の町人の間にも）流行を極めた考証学的な嗜好対象であるという意味合いも併せ考える必要がある。その点では、これを風景画である（大型判の場合）田善の銅版画と一様に論じることが、必ずしも妥当であるとは限らなくなつて来る。

ただし、さらにもうひとつ付け加えるならば、森島中良にとって、この銅版図も田善の風景画も、同じように珍重し愛蔵すべき対象であり、さらにそれらは『惜字帖』と名付けた貼付帳に貼付すべき対象であつたという点がある。そもそも『惜字帖』には、中良が「奥州光堂之一切経」云々と注記する中尊寺の金泥の写経、また、現存する最古の瓦版と言われる「大坂安部之合戦図」などの稀少・貴重資料から、浜松宿に煙管筒を置き忘れたときの宿屋のメモや風呂屋の休業チラシ

に至るまで、実に種々雑多な資料(「文字を愛する帖」という表題の通り、字が書かれた紙)が貼付されているのであり、必ずしも客観的に見て貴重であったり稀少であるものばかりが収められているわけではない。⁽²¹⁾

さて、このように考えてくれば、田善の銅版画(全体)は、やはり商売物であるよりは贈答品である可能性が高かったと思われる。しかし、私の言う「贈答品」とは、金子氏や大久保氏が言うものとはやや異なった意味合いにおいてのものであった。

以上の論点をとりあえずまとめるならば、田善の銅版画の多くは、商品ではなく贈答品に供されたものと考えられる。ただし、現状においては、大久保氏が言うように、「大型判の摺物説の是非については、草創期に近い時期の銅版画の頒布形態を考える上での重要な材料となるものだけに、慎重に今後の新たな資料の発見を待ったほうが適切であるかもしれない」という態度が最も穩当である。⁽²²⁾

三 新視角導入の問題 田善と江漢と「平賀ぶり」

ところで、大久保氏は、

浮絵の図様にとらわれた江漢に対して、江戸名所を見る新しい視点を導入した田善。両者の作画姿勢の違いは、江戸で生まれ育った江漢と、陸奥の須賀川育ちで、初老の頃によくやく江戸に出してきた田善の違い、すなわち、江戸の名所景観の共有イメージに対する親疎の差が、ひとつの要因となったとも考えられる。

と述べている(前掲論文)。この視点に立てば、江漢はどこまでも浮世絵師としての素養を捨てられず、田善はそこから自由であったと言い換えることもできるだろう。「これまでは浮世絵風景画の完成に関して、江漢画の果たした役割を過大評価しすぎ、逆に田善画の影響力に対する評価はいささか過小であったように思われる」という立場に立つ大久保氏は田善の評価をクローズアップするのだが(それは十分に理解できるのだが)ただし、江漢には江漢なりの新規角導入への野心はあり、田善にもまた(これは大久保氏も言うように)従来の図様にも多くを準拠している。⁽²³⁾

田善と江漢の違いを、「江戸の名所景観の共有イメージに対する親疎の差」に求める大久保氏の論旨は新鮮である。私はむしろ、外来者の目のみが見得る光景という原型的なメカニズムが、ここにも作用しているという理解するものだが、そこにはもちろん「親疎の差」も大きく介在したのである。

また、田善の場合、額縁部分の意匠に明らかのように、彼は一種のタブーストリーを意識しているのであり、あるいは、あらかじめ額装された絵画を意識しているのであって、それは、より非日本的な(より純粹に舶来銅版画への準拠を押し立てた)何物かへの接近を意味した。

月邊風の水墨画をよくしていた須賀川時代の田善に目を付け、銅版画の習得を勧めたのが定信であったという伝承は、事実と見てよいだろう。というより、田善の場合、銅版画への切実な(純粹な興味関心に発する)接近という契機を、(江漢と比べても)その経歴の中に見つ

けるのは難しい。これは、江漢は純粹であつたか否かという問題ではない。田善は、はたして自由意志から楽しんで銅版画を制作していたのかどうかと問いただしたくなる要素が否定できないのである。例えば、これは結果論であるが、須賀川に隠退した田善は、弟子をとつたものの、後継者を、つまりは腐食銅版画法を育てるといふ意志を示していない。このことの意味するところは決して小さくないと思われるのである。⁽²⁴⁾

先の老中主座であり現役の白河藩主である松平定信に目をかけられ、直々に銅版画法の習得を懇請されるということは、もはやその依頼を断わるなどは到底不可能であることを意味するだろう。まさしく常軌を逸して名譽なことであるに違いない。そのような環境の中で、亜欧堂田善は数々の、現代にも評価される作品を残した。しかし田善作品に共通するある種のバランスの悪さ、よく言えば大胆さ・斬新さはある種の開き直った気分が生まれめたものではなかつたかと、筆者はしばしば考えるのである。

現代の評者たちからは、オーソドキシを欠いた、それまでにない斬新な視覚と評される構図も、もっと偶発的な、やや極端に言えば、たまたまそこに座つてスケッチをした構図という可能性も考えられるのではないか。その時、花のお江戸に生まれて水道の水で産湯をつかつた江戸っ子絵師ならば、そもそもそんな場所には座らないという自制がはたらくだろう。大久保氏の言葉を借りて同じことを逆から言えば、「江戸の名所景観の共有イメージに対する」「疎」(むしろ「親」を

欠く素養なり経歴)という立場によって、それは可能になったという意味合いが、田善の場合大きいものではなかつたか。

叙上の如く、筆者にとつて大久保氏の論は非常に刺激的であつた。これまでの江漢鼻肩の(というより、八ナから田善を無視した)傾向にクサビを打ち、田善の価値を論じてゆくためには、必要以上に声高な、より明確に田善の肩をもつ論調が必要であることは筆者にも十分理解できる。ただ、そのような思いが余つて、冷静に見ると田善鼻肩に傾いた気配が、せつかくの好論の妙味をしばしば打ち消していることが残念であつた。

筆者は、田善による「江戸名所を見る新しい視点」の「導入」を、「江戸で生まれ育つた江漢」と対比して、「陸奥の須賀川育ちで、初老の頃によくやく江戸に出てきた田善」という幾重もの意味での身体性に求め、「江戸の名所景観の共有イメージに対する親疎の差」を「ひとつの要因」と見る大久保氏の視点が、源内の描いた「江戸」が完全に「新しい視点」によって支えられていることへの、文学研究者高田衛氏の解釈と重なることに心地よい興奮を覚えた。むしろ、ある位相において源内の新文体「平賀ぶり」の理解に欠かせない補助線は、絵画もしくは「見ること」そのものなのではあるまいかと改めて感じたのである。⁽²⁵⁾

紙数も尽きた。同時代における「絵画」と「文学」との関わりについては、言い換えれば田善や江漢と平賀源内との関わりに関しては、場を改めて考察を試みたい。

- (1) 拙稿「森島中良と草創期銅版画」 亜欧堂田善・司馬江漢との交渉を中心に、「『大坂商業大学商業史博物館紀要』創刊号、二〇〇一年」。本稿での依拠資料の大半は、前稿に一覧したものに基づく。本稿では、新たに依拠したもの、特に重要なもののみを掲げた。
- (2) 文化十一年(一八一四)刊の石井了考の句集『青蔭集』に「陸奥国石川郡大隅滝芭蕉翁碑之図」を寄せた頃には、すでに須賀川に退隠していたというのが現在の通説と言えるだろう。
- (3) 『惜字帖』を広く紹介した今泉源吉氏の『蘭字の家 桂川の人々』続篇(篠崎書林、一九六八年)に、すでに「中良の注した当時は田善が郷里に隠棲していたらしく思える」との指摘がある。今泉氏は「中良の注した当時」を明確に指定していないが、『惜字帖』装丁の文化元年(一八〇四)から、中良没の同七年(一八一〇)までと考えて間違いない。
- (4) 『永田由緒』による。この点に関しては、諸家とりたてて疑問を呈するものはない。年記が正確であったか否かという点はとりあえず措いて、その後の経緯に照らしても田善が定信に見いだされたことは事実であったといつてよいだろう。
- (5) 一説に、寛政十一年(一七九九)から享和二年(一八〇二)までの足掛け四年間、田善が長崎で銅版画法の習得に励んだというものがある。もし、これが正しければ、江戸での作画期は享和二年中以後、文化元年までのほぼ二年間という短期間となり、文化元年以前の須賀川隠退は、ほとんど考えられない。ただし、西村貞(『日本初期洋画の研究』全国書房、一九四五年)・岡村千曳(『紅毛文化史話』創元社、一九五三年)両氏の論以来、田善の長崎遊学説は疑問視されており、これは考慮に入れなくてよいものと考ええる。少なくとも、田善筆の小倉村講中奉納絵馬が満福寺(福島県小野町)に奉納された享和二年には、田善は白河城下にいたと見て間違いないだろう。
- ところで文化四年(一八〇七)の制作に与かる「多賀城碑」は、二年前の「驪山比翼塚」が江戸との関わりの幾重にも強い作であったのに対して、いかにも陸奥との縁を感じさせるモチーフと言える。宮城県中部に位置する多賀城市に現存する碑は、別名「壺の碑」とも呼ばれ、芭蕉の『奥の細道』にも登場する。多賀城設置の由来を記した天平宝字六年(七六二)記の碑文は、江戸時代後期(田善の同時代)には考証隨筆の格好の題材とされることが多かった。版本にも繰り返し描かれる。田善の場合は、出身地と同じ奥州の古跡に対する親和感が、そのモチーフを支えていただろうと思われる。ただ、述べた通り、多賀城碑は江戸でも広く知られた名所であったから、これが江戸で作画され(売り出されるか贈答品とされる)ことも、十分考えられることであった。逆に、同じく文化四年に着手し、同七年に完成した『新訂万国全図』や、同六年の『新鑄総界全図』における高橋景保との関わりより、この間田善は江戸にいたであろうという類推の及んだ気配があるが、これらの事例もまた必ずしも田善の在江戸を一〇〇%証明するものではない。菅野陽「亜欧堂田善製作の銅版画と阿蘭陀版全世界新地図帖の銅版画(上)(下)」(『美術研究』329・330、一九八四年九月・十二月)参照。
- (6) 大槻如電編『新選洋学年表』(私家版、一九二七年。伯林社版、一九六三年)による。ただし大槻如電は、その典拠を示すことなく、現在に至るまで、このことを記した原資料については未詳となっている。ただ大槻玄沢の『西賢対晤』や木村孔齋の『小峰立逆旅偶筆』(森銑三氏の指摘による。『著作集』正編、第12巻参照)によって、寛政六年前後に彼が白川藩士(松平越中守家来)であったことを確認できる。おそらくは、中良の友人であった(拙著『万象亭森島中良の文事』翰林書房、一九九五年、第二章第八節「森島中良と大槻玄沢」を参照)玄沢の記録が旧大槻家文書の中にあり、しかしながら、そのことを記した史料は、早稲田大学図書館洋学文庫に収まる以前に散逸したものと類推される。
- (7) 「以上」というのは、今泉氏が確認された範囲で同じ図柄のもの(『愛宕山二』が一枚挟まっていたからであり(『桂川の人々』続篇、26頁)、今泉氏の推定によれば、もっとたくさんほかの図もあつたものと思う)が、百数十年の変遷中に散逸していった一葉残つたものもある」という可能性が残るからである。ただし筆者は、中良が張り込んだ二十枚の田善作銅版画のほかに、それほどたくさん銅版画が余っていたとは思われない。というのも、『惜字帖』に挟み込まれた一枚は、すでに張り込んだもの一枚と同じ図柄であったから貼付せずに挟み込まれたものであつたと思われるからであり、そうであれば、もし他に貼付されずに挟み込

まれたものがあつたとしても、それは同じように同図が二枚以上あつたゆえと類推されるからである。

- (8) 磯崎康彦『亜欧堂田善の研究』(雄松堂書店 一九八〇年)に従う。
- (9) 「ほぼ」というのは、定信の場合、例えば田沼意次などとは異なり、失脚などではなかつたから、老中致仕以後も幕閣に対する隠然たる勢力を有する程度は保ち続けたということの意味する。『続徳川実記』など参照。
- (10) 「江漢」という号には、「江戸のおとこ」という含意も込められていたか、いわゆる「江戸っ子」意識であり、宵越しの金は持たぬダンディズム(「通」)の姿勢の表明であつて、江漢の事蹟をこの視角から検討することも、今後試みられてよい。
- (11) 拙共著『西日本人物誌 仙厓』(西日本新聞社 一九九八年)など画僧仙厓に関する研究、また多数の浮世絵師の参加によつて成立した、浮世絵と極めて関連深い出版物である戯作(とりわけ春信に「東錦絵」の創始のきっかけを与えたとされる平賀源内など)の研究のほか版画家名嘉隆稔氏との交友から得た示唆が大きい。
- (12) 『国立歴史民族博物館研究報告』(第97集、二〇〇二年)。
- (13) 『江戸名所 隅田川 絵解き案内』(小学館、一九九八年)。大久保氏は「本図の茶屋もおそらく名物の永代団子を商う店である」と控え目だが、もちろんそう考えてよいだろう。
- (14) 『亜欧堂田善の銅版江戸名所図群に関する絵画史的検討』(『国華』一二二〇号、一九九七年)。
- (15) そのように、いわゆる「真景図」に対して、同時代人たちは、現代の私たちの何倍も強く「異」なる感覚を感じたはずである。しかしそれは銅版画の「新しさ」のもたらすインパクトの内に解消されたのでもあり(とりわけ画業をこととする者に関しては)、ある意味でその「異様さ」を希釈した先に、大久保氏の言うような歌川国芳や安藤広重による「継承」が存在したと考えられる。ちなみに松平定信は田安家の次男である。もちろんその中には松平定信がおり、彼こそは、いうまでもなく田善に最も重要なバックアップをもたらした人物であつた。
- (16) 大久保氏も言及する細野正信氏(『日本の美術 洋風版画』至文堂、一九六九年)によつて紹介された木版摺「大日本創製 西洋画鏤盤摺 亜欧堂」の文字のある袋及び版木(東京国立博物館蔵)が、「江戸土産として制作されたこの小判シリーズのもの」という解釈は、おそらくその通りであろう。袋入りの銅版画揃えが、おそらくは一般の本屋から売り出されていたことに関しては、その出版をめぐる法的な対応を知りたく思ふが、銅版画の販売に関しては具体的な背景は全く明らかではない。ただ、右の袋のどこにも版元の名が記されていないことは、ある意味で示唆的である。可能性のひとつは、銅版画の販売が違法(もしくは法的に未整備の対象)であつたために正式な販売経路を通じてではなく(版本で言えば艶本、写本で言えば実録などのような)水面下での販売を余儀なくされていたという可能性である。もうひとつは、「大日本創製 西洋画鏤盤摺 亜欧堂」の袋は業者に依頼してつくられたものであり、これが必ずしも市販品ではなく贈答品であつたという可能性である(版本でいえば、いわゆる配り本と同等の形式)。というのも、この表題とりわけ「大日本創製」という表現は、かつて平賀源内が、寒熱昇降図に用いたものと全く同一であり(平賀源内先生顕彰会『平賀源内全集』下巻付録)、その場合にも源内の器具は市販されたわけではなく、贈答品として用いられたと考えられるからである。ただし「贈答品」が「商品」でもあるという局面は(とりわけ、これらの珍物に関しては)常に考えられるわけであり、等価交換の対象である一般的な商品でなくとも、投資あるいは投機的な商品も考慮に入れれば、もはや贈答品との間に差はないという見方もできないわけではない。
- (18) 銅版画という新たに出現したメディア自体をどのように把握すればよいのか、草子屋仲間や本屋仲間を悩ませたのに違いない。というのも、本屋仲間が結成されたきっかけは、重板(覆刻)・類板(類似品)の摘発にあつたからであり、しかし銅版の場合、幕末までにその技術・方法のみによつて一冊の本を構成する(すべて銅版でつくられた)事例は出現しなかつたからである。あるいは、銅版画の作成主体が既存の本屋仲間とは離れたところにあつたことも、彼らが主体的に銅版画に関与しなかつた(権利を主張しなかつた)大きな理由がもしれない。
- (19) 見世物としての浮絵に関しては、内山淳一『江戸の好奇心 美術と科学の出会い』(平凡社、二〇〇一年)に詳しい。

- (20) 白抜きの銅版画については、西村貞氏が定信の『退閑雑記』に見える備中松山藩の松原左仲による漆を腐食地に用いた方法を挙げて、田善の小型銅版画「二州橋夏夜図」の花火や渦巻模様の白抜き法の実例について言及している(『日本初期洋画の研究』)。この「銅版図」がそれとどう関わるかは未詳であるが、白抜き銅版画に関して補足しておく。
- (21) それらは、世間的な価値の如何にかかわらず、いずれも、中良にとつては重要な品々であったのだろう。拙稿「一枚の覚え書きから 江戸時代一文人の趣味と娯楽」(アミューズメント産業研究所紀要『Gambling & Gaming』4、二〇〇二年)に論じた。
- (22) 商品か贈答品かという問いかけは、とりわけ、江戸時代の文学・芸術、当時の呼称によれば「芸」には不可欠の問いである。しかしながら、これまでほとんど等閑視されてきた視角であるだけに、今後の集中的な調査・検討・考察が望まれると付記しておきたい。
- (23) スケッチが先行作例の利用かという問題は、金子信久氏も「亜欧堂田善筆『浅間山真景図屏風』の成立過程」(『美術史』133、一九九二年)で論じているが、明確な結論は出されていない。「浅間山真景図屏風」のほかに「佃島真景図」など、「真景図」をつたうものが本当に臨写・スケッチであるのかどうか。田善には「総州真景図藁」(千葉中央博物館蔵)のような、明らかにスケッチブックと目すべき事例もあり、その意味で「真景」は臨写ととつてよいと思われるのであるが、なおこの方面からの検討は必要である。
- (24) 注(1)の拙稿「森島中良と草創期銅版画 亜欧堂田善・司馬江漢との交渉を中心に」で論じた。
- (25) 「遊民のデイスクール 源内の滑稽と文章言語」(初出『ユリイカ』一九八八年四月号)、「江戸文学の虚構と形象」森話社、二〇〇一年所収)など。
- (26) 不十分ではあるが、拙稿「平賀源内における芸能の意味」(『日本文学』一九八八年八月号)、「平賀ぶり」の生成『根南志具佐』と狂言「八尾」との関わりを中心として、「日本文学」一九九一年五月号)、「式亭三馬における「ぶり」 風来山人との関わりを中心に、文体の論として」(『日本文学』一九九八年一月号)に論じた。

【付記】

本稿は、注(1)に掲げた拙稿の補論として構想したものである。もとより、大阪との関わりを一点も有することのない内容ゆえ、大阪商業大学商業史博物館の紀要に投じるに、いささかの忸怩たる思いを否認ない。そのことを含め、日頃からの商業史博物館関係各位の格段の御好意には、改めて感謝の意を表しておきたい。