

日本浮世絵協会 会誌

浮世絵芸術



UKIYO-E ART



THE JAPAN UKIYO-E SOCIETY
1998

Ukiyo-e Art

THE JOURNAL OF THE JAPAN UKIYO-E SOCIETY

NARAZAKI MUNESHIGE—*Chairman of the Society*
YAMAGUCHI KEIZABURŌ—*President*
INTERNATIONAL EDITORIAL ADVISORY BOARD
W. van Gulik, D. Jenkins, M. Hickman, O. Ueda
International Relations Director—Robert Vergez

ADDRESS OF THE SOCIETY: 3-9-18-306 GINZA, CHŪŌ-KU, TOKYO 104-0061, JAPAN

Cover Illustration:	Eisen: A Landscape of China, an Aizuri Fan Print (The Brooklyn Museum)
Inside Cover A:	ToyokuniIII: The Dumb Show by <i>Yakko Sudahei, Yoshida no Matsuwaka, and Azuma no Rokurō</i> , a Scene from the Kabuki Play <i>Miyakodori Nagare no Shiranami</i> Performed in 1854, a Play on a Sumida River Theme (Private Collection)
Inside Cover B:	ToyokuniIII: The Dumb Show by <i>Kume no Heinaizaemon, Chūgen Kippeï, Tengu-kozō Kiritarō, and Ōtomo Hitachizaemon</i> , the Same Scene as the Above Illustration (Special Collections Room at Tokyo Metropolitan Central Library)
Title Page:	ToyokuniIII: The Last Fighting Scene by <i>Shinobu no Sōda, Hanago (in Reality Matsuwaka-maru) and Katsushika Jūemon</i> , the Scene after the So-called <i>Omamma no Tachimawari</i> Scene (Fighting while Eating a Meal Scene) from the Same Play as Inside Cover Illustrations (Special Collections Room at Tokyo Metropolitan Central Library)
Contents Page:	Kunisada I: <i>Segawa Kikunojō as Matsuwaka-maru</i> , a Scene from the Kabuki Play <i>Sakura Sakura Kiyomizu Seigen</i> Performed in 1830, a Play on a Sumida River Theme (National Gallery, Prague)
Back Cover:	Kunisada I: <i>Miho no Ura</i> (The Landscape of Miho Bay), an Aizuri Fan Print (The Brooklyn Museum)

CONTENTS

Henry SMITH: Rethinking the “Blue Revolution” in Ukiyo-e.....	3
News	27
TAKAHASHI Noriko: Explanation of Plates (Inside Cover, Title Page, and Contents Page) ..	28
My Favorite Work	
ASANO Masato: <i>Shunshō, Nakazō, and I</i>	30
Obituary of Ms. Matsumoto Michiko	32
ASANO Shūgō: <i>Passing away of Ms. Matsumoto</i>	
INAGAKI Shin'ichi: <i>Thank You Ms. Matsumoto</i>	
FUJISAWA Murasaki: A Report from the 1997 Japan Ukiyo-e Society Conference.....	33
Summary of Oral Presentations.....	34
Proceedings of the 37th General Membership Meeting.....	36
Editor's Note	48

NOTICE

- ◇ We welcome contributions by members of English articles, reviews, and reports of exhibitions, regardless of length.
- ◇ All Japanese names are given in the Japanese order, with family names before first names.

UKIYO-E ART is published four times per year by the Japan Ukiyo-e Society, 3-9-18-306 Ginza, Chūō-ku, Tokyo, 104-0061, Japan. The Foreign Membership fee of ¥10,000 includes UKIYO-E ART as well as occasional publications and other services. All communications should be addressed to the Society. No portions of UKIYO-E ART may be reprinted without permission of the Society. Printed in Japan.

浮世絵芸術

第百二十八号



日本浮世絵協会

浮世絵における「ブルー革命」

ヘンリー・スミス

浮世絵における「ブルー革命」は、百年以上の歴史をもつ江戸錦絵の編年作業を試みるものにとつては疑うべくもない事実である。文政の頃、強く明るい青色が浮世絵の主調色として出現したのである。この現象がもつとも顕著にみられるのが風景画であるが、実際、この革命こそが天保期の風景画の爆発的な流行の決定的要因であつたと主張したい。もつとも、この色彩感覚の変化は、浮世絵の他のあらゆるジャンルにも起こつたことではあるのだが。

「ブルー革命」の鍵となつたのが「ペロ」(ペルリン・ブルー、あるいはブルジャン・ブルー)として知られる輸入顔料であることは、いまや浮世絵研究界の常識である。浮世絵に関する著作や図録類で繰り返し述べられている事柄であるが、その出典を探してみると、「真佐喜のかつら」という雑録集の中の一節にたどりつく。著者は青葱堂冬圃という江戸の地本問屋であるが、その人物については、青葱堂という書肆の堂号と冬圃という俳号以外にはよく分からない。大正七年(一九一八)、朝倉無声により初めて紹介されたこの史料は、ペロが浮世絵に導入された経緯を語るときにはほぼ必ず参照される本である(註1)。以下に紹介するように、具体的に詳細な記述にあふれるこの史料の説得力は強い。浮世絵研究に関する文献が不足している現状、このよ

うな筆録のもつ意味は大きい。

『真佐喜のかつら』の一節を再検討するに先だつて心に留めておかねばならないことは、大正七年(一九一八)にこの史料が紹介されるまでは、天保期の鮮やかな青の劇的な出現を誰も重要視していなかつたことである。欧米の収集家たちは、「広重ブルー」として知られたこの青色の特質にきわめて敏感であつたものの、彼らはそれを何かしら独特で神秘的でさえある日本特有なものとなしなしていた。たとえば、広重研究の先駆者、エドワード・ストレンジが明治四十三年(一九一〇)にロンドンの日本協会で講演したとき、聴衆の一人が広重の作品における色、とりわけ「西洋の画家たちが使うのとはまるで違つた、なんとも美しい色」である「藍」について質問した。ストレンジは質問者同様、広重の「藍」が実は西洋産の化学合成顔料であるという事実を知らなかつた。後に彼は「その顔料の通常とは異なつた特質」を生み出すのは、藍染のぼろきれから天然藍を抽出する「日本の古い伝統」であると記す(註2)。四年後、小島烏水は最初の日本語による広重研究の中でこの見解をそのまま踏襲したのである(註3)。

もしもストレンジや小島が、明治後期にはまだ数多く生存していた錦絵の摺師や版元たちにこの点を

問いただしていたならば、「広重ブルー」は天然藍ではなく、ペロ以外の何物でもなかつたことを容易に悟つたであろう。しかし、浮世絵研究者は、洋の東西を問わず江戸後期錦絵の「顔魔」を「粗悪」な輸入顔料に負わせており、このような可能性を容認できなかつたか、あるいは、したくなかつたのである。いかなれば、浮世絵研究者は錦絵の技術および経済的基盤についてほとんど関心を払わなかつたといふことであろうが、こうした軽視は今日も依然として続いている。

ペロが浮世絵に導入された過程を記した『真佐喜のかつら』のくだりが、ひとたび朝倉によつて『浮世絵』誌上に発表されるや、研究者間に情報が浸透するのに時間はかからなかつた。昭和四年(一九二九)には石井研堂の『錦絵の影と摺』で、昭和七年(一九三二)には内田実の『広重』(註4)で参照されているし、すこし時代が下つた昭和十九年(一九四四)には吉田暎二『浮世絵辞典』の「藍絵」の項、昭和五十七年(一九八二)の『原色浮世絵大百科事典』で引用されている(註5)。こうして、「広重ブルー」が実はペロであることが今日あまねく知られることになつたのである。とはいふものの、『真佐喜のかつら』の一節の真偽についてはかつて確認されたことがなく、また異議が唱えられたことさえもなかつた。ここではこの一節とその史料の信頼性に新たな視点から一瞥を試みてみたい。問題の一節は、摺物や錦絵に使用された様々な顔料に関する記述の最終部分にあたり、以下のように記されている。なお、該当部分については、図1の東京大学図書館所蔵『真佐喜のかつら』の写本を参照された(註6)。

草 紅へ藍紙をしほり交しが、
近頃唐藍といふ物を用る也、
此余色は種々

あり、前に言、唐藍ハ蘭名をペロリンといふ、
此絵の具摺物に用ひはじめしハ文政十二年より
なり、予或時大岡雲峯(註7)が宅に遊びし時、
雲峯の言たる摺ものには藍紙また藍蠟
をのミ用るなれど、ペロリンを用ひるは利ある
べしといふに子が出生ハ江西四谷にて、
地本間を築とすれ也。(註8)聊之待て「1」
すり物に用ひみるに藍紙の色と「2」ハ光沢の
能き事、格別なる故、狂歌俳諧の摺物ハ
悉く是を用ひぬ、されど未だ錦絵には用ひ
ざりしが、翌年堀江町貳丁目(註9)團扇問屋伊
勢や惣兵衛にて画師漢齋英泉(英山)画たる
唐土山水、うらハ隅田川の図をペロリン一色を
もつて濃き薄きに摺立、うり出しけるに其
流行おひた、しく、外團扇屋それを見て「3」
同じく藍摺を多く売出しける、地本問屋
にては馬喰町永寿堂西村与八方にて前北
齋が「4」表がきたる富士三十六景をペロリン摺に
なし出板す、是又大流行團扇に倍す、其ころ
外にしき絵にも皆ペロリンを用る事になりぬ、予
点式の青肉を製しよろしからず、

勢や惣兵衛にて画師漢齋英泉(英山)画たる
唐土山水、うらハ隅田川の図をペロリン一色を
もつて濃き薄きに摺立、うり出しけるに其
流行おひた、しく、外團扇屋それを見て「3」
同じく藍摺を多く売出しける、地本問屋
にては馬喰町永寿堂西村与八方にて前北
齋が「4」表がきたる富士三十六景をペロリン摺に
なし出板す、是又大流行團扇に倍す、其ころ
外にしき絵にも皆ペロリンを用る事になりぬ、予
点式の青肉を製しよろしからず、

勢や惣兵衛にて画師漢齋英泉(英山)画たる
唐土山水、うらハ隅田川の図をペロリン一色を
もつて濃き薄きに摺立、うり出しけるに其
流行おひた、しく、外團扇屋それを見て「3」
同じく藍摺を多く売出しける、地本問屋
にては馬喰町永寿堂西村与八方にて前北
齋が「4」表がきたる富士三十六景をペロリン摺に
なし出板す、是又大流行團扇に倍す、其ころ
外にしき絵にも皆ペロリンを用る事になりぬ、予
点式の青肉を製しよろしからず、

図一 青葱堂冬圖「真佐喜のかつら」
第二巻よりベルリン・ブルーに関する部分
東京大学図書館

- 1、『未刊隨筆百種』…「心得て」
- 2、同…「色など」
- 3、同…「て」は欠いている
- 4、同…「北齋の」

『真佐喜のかつら』の成立は、記述された出来事
から四半世紀以上もたつてからのことであるようだ
が(註10)、詳細をきわめた記事のもつ説得力は高

い。冬圖の地本問屋としての生業と俳人としての余
技は、彼を信頼に足る目撃者たらしめている。しか
し、ここで我々はより批判的な立場から本文を検討
してゆかねばならない。文章全体は、別個の二つの
挿話からなることに注意されたい。前半は、ペロを
摺物に採り入れるにあつて冬圖自身の果たした役
割を語る。それは文政十二年(一八二九)のこと、
ペロが錦絵に使用されだす前であつたと、冬圖は言
う。しかしこの記述は完全な誤りで、文政十二年よ
り少なくとも十年以前からペロの使用が摺物や錦絵
に徐々に広まつていたということをこれから論証し
たい。

同時に、この一節の後半部分にある、「ペロリン
一色をもつて濃き薄きに摺立」た英泉による新しい
タイプの團扇絵の登場と、結果として江戸に藍摺が
熱狂的に流行したという記述は概して正しく、また
青という色がその後ほどなく主調色になつた過程に
ついての貴重な証言である。先年、私はニューヨーク
のブルックリン美術館のコレクションに、この記
述の核心に当たる英泉の藍摺團扇絵の片面を発見し
た(註11)。ここに、件の「唐土山水」(文政十二
年)(表紙)を紹介しながら、浮世絵における「ブ
ルー革命」の意義を検討した次第である。

文政以前の藍摺

文政期にペロが現れる以前、錦絵に使われる青色
絵具の種類は限られていたうえ、いくつかの不都合
な点をもつていた。中でも岩群青と花紺青という二
つの鉱物性顔料は豊かな色相をもつのだが、木版摺
りに用いるには粒子が粗く、均質な色面を形成する
ことができなかった。このような鉱物性とみられる
青色顔料は写楽の役者大首絵の中の月代といった簡

所で目にすることはできるのだが、この場合、細かく播り砕かれた粒子は、不透明な青を発色させるために胡粉と混ぜられていたようだ。加えて、この絵具は薄い青しか出せないうえ、普通の錦絵に使用するにはあまりにも高価すぎた(註12)。

そのため、実用的な青の絵具として二つの植物性絵具が使用されたのだが、そのどちらにも大きな限界があった。その第一は、露草の花弁から採った抽出液を紙片に染み込ませたもので、「藍紙」と呼ばれるものであった。この藍紙という名称は、後には絵具それ自体の通称となった。藍紙は摺り上りがよく美しい青に発色するものの、またきわめて褪色しやすく、現存するほとんどの作品では淡い黄褐色になってしまっている(註13)。藍紙はまた水に溶けやすく、修理あるいは裏打ちのため水洗いをする、色素が画面から流れ落ちてしまう。そのため、露草は永い間一時的な使用目的をもつ織物染料として使われてきたし、今日でも「あいばな」と呼ばれて友禅染の下描きに用いられる。水で濯ぐと下描きは簡単に落ちるのである。藍紙が短命であろうことは版元も購買者も知っていたはずだが、その快い色合いのため錦絵に広く愛用された。実際のところ、浮世絵における「ブルー革命」とは、ある程度、後世作りにあげられた時代感であろう。何故ならば、当時の人々は、後の収集家や研究者が目にするよりもはるかに多くの露草製の青色を目にしてきたからである。とりわけ、文政期以前の風景画の空と水は今ではあまり魅力のない黄褐色に褪色してしまっているが、かつては鮮やかで美しい青色であったことを思い起こす必要がある。しかし、その色合いはせいぜい薄い青であって、深みのある濃い色調に仕上げることは決してできなかったのである。

第二の植物性の青色は蓼藍(あるいは本藍)で、錦絵や肉筆浮世絵の両方に広く使用された。しかしこの絵具は、安価な錦絵に用いるにはかなり高価なものであった。「藍棒」(あるいは冬圃の記述にあるように、円筒状の形状にその名の由来する「藍蠟」を産するには、藍で着色されたほろきれから抽出するという骨の折れる工程を経ねばならなかったからである(註14)。しかし蓼藍の伸びは弱く、美しい色を出すためには露草と比較して多量の絵具を必要とした。また蓼藍には、露草よりはるかに安定してはいるものの、長い時間を経るとやはり薄れていく傾向がある(註15)。さらには、古切れの抽出作業から得られるこの藍色絵具の色合いはグレー掛かつたので、かなりくすんだ青に摺り上がったのである。と同時に、ペロが文政初期に出現したと同じ時点で、藍棒の品質が確実に向上していた可能性が想定される。その顕著な例として、国貞筆「江戸八景木母寺暮雪」三枚続の初摺が挙げられる。下山進氏の科学分析によれば、美人の小袖と水のほかし部分はすべて蓼藍である(註16)。新藤茂氏はこの作品は文政四年(一八二二)一月頃の制作と考証している。同じ版本にペロを使った後摺もライテン国立民族学博物館に現存するが、これはヤン・プロムホフによってオランダに持ち帰られたものであることからして、刊行年は文政六年(一八三三)以前に遡る(註17)。これら二つの作例を比較検討することで、藍が到達しえた青色の洗練美をみるとともに、ペロの使用によって可能となったより鮮烈な色調が理解されるのである。

ベルリン・ブルーの輸入量の増大

ペロが文政期の錦絵に次々と使用され始められる

ようになったのは、この絵具が日本に紹介されてからゆうに半世紀を経てからのことであつた。「最初の近代的な絵具」(註18)といわれるベルリン・ブルーは一七〇四〜〇六年頃、コチニール染料の安価な代用品を試作していたベルリンの絵具製造業者により、偶然製法が発見されたのである(註19)。新しい顔料は一七二〇年代にヨーロッパ全土に、十八世紀半ばにはアメリカとアジアに急速に広まっていった。

日本でペロを取り上げた現在知られる最初の文献は、宝暦十三年(一七六三)刊行の『物類品鑑』である。平賀源内が企画した、江戸における一連の物産会に出陳された博物学的な品々の目録である(註20)。源内はこの絵具を「扁青ニ比スレバ色深クシテ甚鮮ナリ」と述べているが、おそらくオランダ人か中国人を通じて長崎で入手したものであろう。同じような記述が、十五年後となる安永七年(一七七八)の佐竹曙山の著作「画図理解」中にも見られる。周知のごとく曙山は秋田藩主であり、秋田蘭画の指導者でもあった(註21)。決して多量ではないが、ペロが秋田蘭画の作品に使用されたことは、これまでも推定されている(註22)。

論を進める前に、ここで、若干の用語の説明をしておきたい。ペロという顔料は、当時のオランダの貿易記録の中では「Perlyns blaauw」(註23)(ペルレンス・プラアウ)として知られていた。源内の記述にある「ペレインプラウ」という日本語表記のもとになった言葉であるが、以後、日本で用いられた名称はすべて「ベルリン」という単語から発生する。その省略形である「ペロ」のもっとも早い使用例は現在知られるところでは寛政末期頃、江戸の洋画家石川大浪の書簡中に見られる(註24)。「ペ

「ロ」とは、絵師の間でもっとも広く使われた言葉と思われる。たとえば、嘉永元年（一八四八）の北斎の絵画指南「絵本彩色通」には、この単語がしばしば現われる（註25）。また他の記述に「ヘル」、「ベル」、「ペル」が用いられる一方で（註26）、冬圃は「ペロリン」を使っている（余談だが、近代以降の日本で広く通用している「ペロ藍」という語は江戸時代の文献には見当たらないようである。おそらく明治時代の造語であろう）。また長崎貿易で使われた中国語をみると、「紺青」となっており、絵具の生産地ベルリンに起因する名称ではない（註27）。オランダ語が「ベルリン」という言葉を使用したのに対し、十八世紀後半以降の英語では「ブルシャン」ブルーという言葉がもっともよく使われ、近代以降のほとんどの記述用語となっている。しかしこの顔料の江戸時代における変遷をたどるときは、「ブルシャン・ブルー」ではなく、（他にも多数の変形があるのだが）（註28）十九世紀初頭のオランダと日本の用法にならない、「ペロ」あるいは「ペルリン・ブルー」と呼ぶのが妥当であろう。最後に一つ興味深い用語を挙げておくと、冬圃が用いた「唐藍」（註29）である。しかし、この使用例は他のどの文献にも見いだすことができない。唐藍という語は、「中国の藍」というよりも、より正確には「異国の青」と考える方がよいであろう（註30）。

鑑絵におけるペロの実際の使用に関する研究が欠如している中であつて（註31）、日本でペロが浸透していった過程を示すもつとも重要な史料は、長崎を経た顔料の輸入記録である。その記録のいくつかが昭和五十年（一九八五）、佐々木静一氏の貴重な研究により紹介された（註32）。その後、薬学史（絵具を含む貿易分野）の研究者、宮下三郎氏の調査によりベルリン・ブルー輸入量の推移が一段と明確化した（註33）。表1は宮下氏の統計結果、表2は貿易相手国の移行を知る鍵となる期間の文化十四（天保五年（一八一七―三四）をグラフ化したものである。これらの数値がかなり精度の高いものと想定して、六つの年代区分が考えられる（註34）。

第Ⅰ期 天明二―寛政九年（一七八二―九七）
中国のみによる散発的な貿易で、価格は低い（一斤当たり、銀一八匁―三七匁）。

第Ⅱ期 寛政十―文化六年（一七九八―一八〇九）
ほとんどがオランダとの高価格（五九匁―二五一匁）取り引きで、輸入の頻度は増すがいまだ散発的。

第Ⅲ期 文化七―十三年（一八一〇―一六）
中国、オランダともに輸入なし（この七年間、オランダは日本との交易を禁止されていた）。

第Ⅳ期 文化十四―文政六年（一八一七―二三）
オランダだけが貿易を再開しており、毎年の輸入が確認される。始めは高価格だが、価格はだんだん下落する（四五六匁―一〇八匁）。

第Ⅴ期 文政七―十一年（一八二四―二八）
貿易相手国移行の決定的な時期で、中国が再参入する。輸入量は以前の水準をはるかに越えて著実に増加し、価格は下落する（八七匁―三一匁）。オランダは取り引きし続けるものの価格は下落し、文政十一年以降ペロ貿易から撤退する。

第Ⅵ期 文政十二（一八二九）以降
一八四〇年代半ばまで貿易のほとんどは中国の手であり、オランダとの取り引き量は非常に少なかった。価格は一貫して低水準にあつたが、オランダものは中国ものより高価であつた。

文化十四年（一八一七）以前の一時期ペロの輸入量が上下するのは、ナポレオン戦争のためオランダとの交易の中断を反映する。しかし全体としての輸入量の増加は、十八世紀末以降の日本のペロの需要の高まりを意味する。この点は、宮下氏の引用する波江長伯という本草学者による、ペロ製造実験の記述によって確認されよう。長伯は蘭学を学び、享和・文化初期の頃オランダの百科事典から得た調査法にしたがってペロの製造を試みたのである。この努力は徒勞に終わったが、日本人がペロ入手に並々ならぬ関心を抱いていたことをもの語る（註35）。文化十四年以降の貿易量の著実な増加は、ペロの需要の高まりを裏付けるものである。

ここで、ペロの実際の使用を考える前に、文政後半期、交易がオランダから中国へと移行するに連れ価格が急落した理由について検討を加える必要がある。この突然の変化は佐々木氏によって初めて指摘されたものであるが、当時はまだ宮下氏の詳細な貿易統計値は発表されていなかった。価格の下落の理由として佐々木氏は、文政年間、中国はベルリン・ブルーの製造を開始し、オランダ経由のヨーロッパ製よりもはるかに安い価格で日本へ輸出したという、きわめて興味をそそられる説を挙げた。

その後宮下氏が掘り起こした詳細な貿易統計は、佐々木氏の仮説に疑問を投げかけることになった。ベルリン・ブルーの中国製造説を直接に裏付ける史料が、いまだ何も発見されていないことに留意しておく必要がある。寛政年間以降、中国はオランダよりはるかに安価でペロを販売してきたし、その価格はときには文政八年（一八二五）以降と大差ないほどの廉価であつた。長期にわたる輸入卸売の平均価格の下落は、ヨーロッパでの絵具の生産増大に伴う

表1 中国、オランダからの日本のベルリン・ブルーの輸入（1782～1862）

西暦	年号	落札量(斤)		落札単価(匁)	
		中国	オランダ	中国	オランダ
1782	天明2	2*		18*	
1783	3				
1784	4				
1785	5				
1786	6				
1787	7				
1788	8	235		25	
1789	寛政元				
1790	2				
1791	3				
1792	4				
1793	5	38		29	
1794	6				
1795	7	16		37	
1796	8				
1797	9				
1798	10		2		**
1799	11				
1800	12		6		220
1801	享和元		60		<u>114</u>
1802	2				
1803	3				
1804	文化元	9	10	47	184
1805	2				
1806	3		164		<u>225</u>
1807	4	262	260	117	221
1808	5				
1809	6		83		<u>74</u>
1810	7				
1811	8				
1812	9				
1813	10				
1814	11				
1815	12				
1816	13				
1817	14		78		456
1818	文政元		313		<u>537</u>
1819	2	1	153	278	252
1820	3		69		<u>110</u>
1821	4		116		<u>134</u>
1822	5		218		<u>127</u>

西暦	年号	落札量(斤)		落札単価(匁)	
		中国	オランダ	中国	オランダ
1823	6		125		<u>108</u>
1824	7	4	277	9	105
1825	8	46	22	<u>87</u>	92
1826	9	1453	198	<u>41</u>	52
1827	10	1940	180	<u>39</u>	43
1828	11	2475	145	<u>31</u>	24
1829	12	206		27	
1830	天保元	2204		<u>14</u>	
1831	2	70	80	24	<u>31</u>
1832	3	2031		<u>23</u>	
1833	4	931		<u>24</u>	
1834	5	1010		<u>28</u>	
1835	6	7950		<u>12</u>	
1836	7	11710		<u>19</u>	
1837	8	10363	60	<u>13</u>	17
1838	9	6078		<u>11</u>	
1839	10	2302		<u>19</u>	
1840	11	750		27	
1841	12	5303		<u>26</u>	
1842	13				
1843	14	9687		<u>27</u>	
1844	弘化元	21183		21	
1845	2	2740		27	
1846	3	8637	100	<u>43</u>	91
1847	4	8318		<u>30</u>	
1848	嘉永元	26174	198	<u>40</u>	61
1849	2	56103	216	<u>16</u>	57
1850	3	23081	190	<u>13</u>	52
1851	4	16689	280	<u>14</u>	78
1852	5	5608	240	<u>28</u>	88
1853	6	14930	220	<u>26</u>	68
1854	安政元	3422	308	<u>24</u>	60
1855	2		205		78
1856	3	73	97	**	86
1857	4				
1858	5	44		69	
1859	6	12902		<u>13</u>	
1860	万延元	4200		14	
1861	文久元	8304		<u>14</u>	
1862	2	2334		<u>24</u>	

出典：宮下三郎「人工紺青（プルシアンブルー）の模造と輸入」有坂隆道、浅井充晶編『論集日本の洋学 III』（清文堂出版、一九九五年）、131～34頁。

落札量および落札単価の数値は近似値を採用した。積荷が分割されて競売に掛けられた場合数値に下線を引いたが、これは最高値と最安値の平均値である。

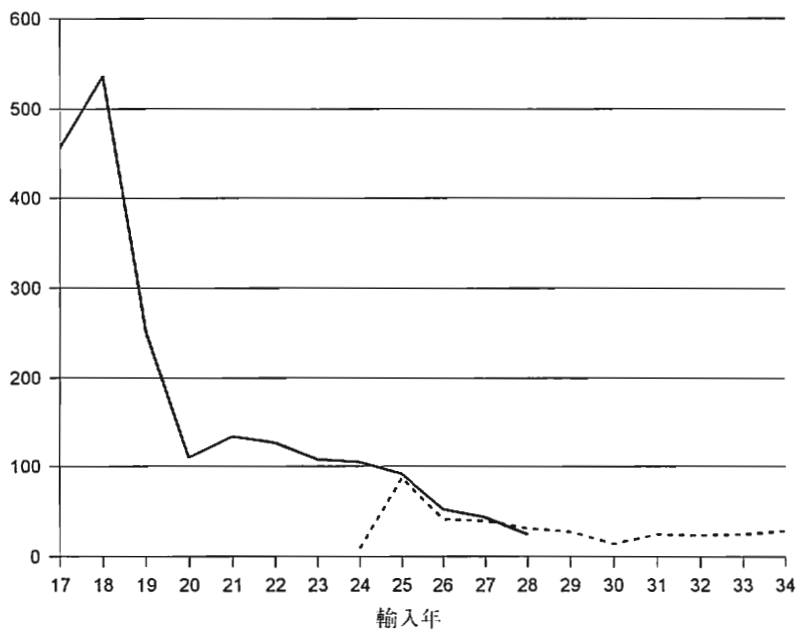
* 一七八二年の積荷の船籍は明示されず、「召上」とだけある。数値は便宜上中国に入れた。

** 価格に関する記録は残っていない。

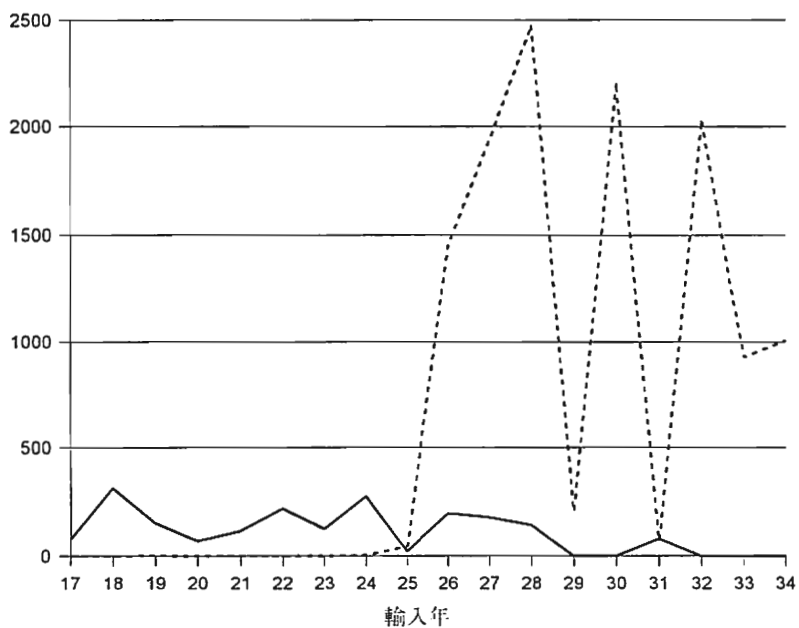
表2 日本のベルリン・ブルーの輸入 (1817~34)

—— オランダ 中国

a) 単価(匁/斤)



b) 落札量(斤=600g)



コスト減とともに、日本のペロ市場成長に対する中国とオランダの覇権争いを反映したものであろう。となると、変動の決定的原因は日本のペロの需要の上昇ということになる。高まる一方の需要を、中国の商人はますます経済的な価格で満たし、それがまた庶民文化の華である錦絵にペロが浸透してゆくことを可能としたのである。

ペロ使用の増加

さて、ペロの需要が増大した原因は何であったかという目前の間に答えなければならぬ。文政年間までのペロの最大の需要先は、主に肉筆画家、とりわけ洋風画や蘭画風を求めて止まなかった絵師達であったと推測される。寛政年間に長崎を遊歴した佐藤中陵が記すところでは、蘭画の絵具の一つとしてペロがしばしば用いられたとある。輸入ペロの大部分が地元長崎で消費されたものと考えてよからう(註36)。けれども、その幾分かは大坂の薬種荒物会所に送られた。たとえば、大坂に住まう、本草学、芸術ともに造詣の深い木村兼葎堂という人物が寛政末期頃江戸の蘭画家石川大浪にペロを売ったことが分かっている(註37)。寛政以降の長崎、大坂および江戸で描かれた洋風の肉筆画の科学的調査を行えば、おそらく、ペロが使用された多くの事例が明らかになるであろう。

しかし、錦絵におけるペロの使用となると、問題は別であった。そこには、大量生産というまったく異なる経済的事情が付与されていたのである。初めのうちこそペロは蘭画家が使う異国風の輸入絵具という風評に、浮世絵師たちは一種の抵抗を感じたかもしれない。しかし実際のところ、多色摺りの青色にとつて、ペロは最適の絵具だったのである。群青

や花紺青といった鉱物性顔料は粒子が粗く摺りにくい。一方、細微な粒子から成るペロの摺り上がりは、藍よりも滑らかでむらが少ない。加えて、ペロをこれらの色と混ぜることで表現できる色の幅が格段に広がるのである。重さあたりの価格では、当初、ペロは国内産の植物性青色絵具よりも高価だったかもしれないが、その延び率のよさのために結果としてごくわずかな量で十分足りた。摺師から見ても、あらゆる点で既存の絵具を凌駕しているペロは、天保期までに従来の青をほとんど全て駆逐してしまったのである(註38)。

さて、ペロが錦絵における彩色の一つとして最初に用いられるようになったのはいつのことであったのか。私自身、初めは「真佐喜のかつら」の記述を受け入れ、文政十二年(一八二九)以前の使用が可能であるとしても、それはまれで例外的なもののみであった。そのような代表例の一つに、文政八年(一八二五)、大坂の絵師長山孔寅が制作した摺物がある。一九八四年、ロジャー・キース氏により初めて指摘されたことであるが、これ以後、浮世絵にペロが採り入れられた時点として、この年は英文の浮世絵関係書でしばしば言及されるようになった(註39)。さらにセバステイアン・イザード氏は、一九九三年にニューヨークで開催された歌川国貞展の図録に、国貞の文政中期頃の数点の作品にもこの絵具が使われていると記している。氏はさらにその価格と希少性からして、ペロの使用は、一部の鑑賞用の豪華な摺物の、そのまた小さな部分に限られていたと論じた。残念ながらイザード氏のペロを識別する基準は不明確なうえ、採り上げられた事例にも説得力に欠けるものがある(註40)。ただ一つ、なるほどと思われる例に、美人と江戸名所を取り合わせた

ドレスデン国立美術館蔵の小判「江戸名所」八枚揃がある(註41)。イザード氏は国貞の様式から推してその制作年代を文政七、八年頃と位置づけ、贅を凝らした作りから、まず後摺ではなからうと私に語った。

ペロの発展経緯を断定するにあたっての一つの障壁は、文化・文政年間(一八〇四―一三〇)の錦絵の制作年代の確定が困難なことにある。解決策の一つに、役者絵の検証がある。役者絵には演目の上演記録から正確な年代が割り出せるものが多い。この時代の役者絵に関する研究はまだあまり進んでいないが、近年出版された三冊の図録には文化・文政の作例が上演年代順に並べられている(註42)。その各書において、文化と文政の作品の間に明確な差異が認められる。前者の青色は、長年のあいだに褪色した露草か、または灰色がかつた蓼藍(本藍)でしかありえないのに対し、後者のそれには、鮮やかで色調の変化に富んだ青の使用が次第に増えてきているのである。この資料からみると、ペロが初めて錦絵の舞台へと登場したのは文政四年(一八二一)以降の江戸と大坂の役者絵であったことが分かる(註43)。新藤茂氏の研究によれば、役者絵には本藍が依然として使われていたにもかかわらず、文政四年以降の数年のあいだにペロを用いた作品が数を増してきたという。

文政初期のペロはまだ「エキゾチックで高価な輸入品」であり、それ故贅を凝らした摺物に少量用いられたというイザード氏の意見には一理ある。しかし、ここで宮下氏によって掘り起こされたもう一つの重要な統計資料を紹介したい。氏の示した数値は大坂の薬種仲買を営んだ近江屋長三郎の記録から抽出したものである。長三郎にとつてペロは重要な

交易品目であった。実際この台帳の、ペロに費やされる紙数は朝鮮人参に次ぐ分量である。記録は文政六〜九年の大坂におけるペロの買出値と小口売値の双方を示す。台帳は弘化四年（一八四五）まで継続しているが、文政九年以降の卸売値は記されていない。ただし、宮下氏は天保五年と十二年の卸売値をこれとは別の史料の中から見いだしている。以上の数値は表3にまとめられている。

これらの数値は不完全ではあるが非常に興味深い。文政中期、一貫して下がる長崎での落札単価・買出値と、大都會での小口売りの値下がり符合しないことを数字は示す。文政九年（一八二六）から天保五年（一八三四）までのデータは欠けているが、下降傾向にある落札単価・買出値と安定的な小口売値という関係は変わっていない。少数の薬種商がペロ市場を寡占し、利益の拡大が保証される水準で小売値が維持されていたという説明が適切であろう。

文政期のペロ使用量の増加の度合いが緩慢であったうえ画面のほんの一部にしか使われなかったということは、イザード氏が指摘するように高価格を反映したものではなく、供給不足を反映したものである。少なくとも、文政八年（一八二五）に輸入量が急増するまでの状況であったと推定される。間接的にせよこの仮説の裏付けとなるものが、江戸の本草学者、佐藤中陵が文政九年（一八二六）に出版した『中陵漫録』に見られる。中陵は寛政年間、長崎の日本人絵師たちの描く蘭画の画法を評した文中で、「近來は江戸にても大に流行して画すれども、其画法を知らずして只奇としてのみ見るのみ。猶又市家に鬻ぐものは、蛤粉にて地をし、青花にて『ペル』の色をなす。」と、江戸の様子にも触れている（註44）。

この記述は、江戸で安価な作品にペロを使用することが容易ではなかったことを語るもので、供給量の不足がその第一の原因であったと思われる。こう考えると、一般的にはまだ本藍が使われていた文政四〜九年に、大坂、江戸の両都市で役者絵にペロが少しずつ登場してくる推移の説明もつこう。ペロが完全に藍にとって代わるようになったのは、中国船が新たに大量のペロを運び込むようになったとみられる、せいぜい文政末期以降のことである。

文政期の錦絵に用いられた藍とペロの正確な割合を割り出すときに起きる一つの問題は、その青の性質を決定することが難しいことである。先述の国貞筆の小判「江戸名所」シリーズのような特定な場合には、ペロ独特の色合いと鮮明さのため、肉眼でも見当がつけられる（とはいえ、判定はあくまでも実物を見なければならぬことを強調しておきたい。青の彩度と明度を誇張しがちな写真図版から判断することはきわめて危険である）。ほかの場合にも、とりわけペロに他色（墨を含めて）が混ぜられたり、淡い色調に仕上げられたときには、ペロを本藍または露草から肉眼で識別することは困難である（もつとも、その褪色性を考えると、露草である可能性は排除されよう）。国貞筆「木母寺暮雪」三枚続は、先に触れた通り実際の作品を詳細に検討しなければ、本藍で摺られた初摺をペロと間違えかねない場合もありうるという、教訓的な例である。

最後に留意すべき点は、文政期以前の錦絵にペロが使用された可能性である。量もわずかで輸入も散発的であったにせよ、かなり以前からペロの入手が可能であったことは、宮下氏の研究のおかげで明らかになっている。先にも、ペロの需要の大半は蘭画家用であっただろうと推測したが、絵本あるいは摺

表3 ペルリン・ブルーの買出値と小口売値（1823〜26, 1834, 1841）

下記の数値は大坂の薬種仲買近江屋長三郎の記録による。価格の単位は全て匁である。

西暦	年号	長崎 落札単価	大坂 買出値	大坂 買出値 加算率	大坂 小口売値	大坂 小口売値 加算率
1823	文政 6	108	138	28%	217	57%
1824	7	105	124	18%	244	97%
1825	8	90	93	3%	241	159%
1826	9	42	79	88%	223	182%
1834	天保 5	28	32	14%	213	565%
1841	天保12	27	38	41%	151	297%

出典：宮下三郎「人工紺青（プルシアンブルー）の模造と輸入」有坂隆道、浅井充晶編『論集日本の洋学 III』（清文堂出版、一九九五年）、128、132〜33頁。
数値は年毎に平均した値の近似値である。

物などの贅沢品に時折この絵具が使われたとしても驚くにあたらない。換言すれば、イザード氏のペロの異国性と価格に関する論法は、文政期よりもむしろ文化期に、より正確にあてはまるといえよう。いずれにせよ、浮世絵に使用されたペロおよび他の絵具全体の使用の正確な変遷史にとつて、もっと組織的な科学的調査がせひとも待たれるところである。有機、無機混合物の異なる成分を分離する作業を必要とするこの調査は、かなり骨の折れる仕事である。加えて、生産地や製造方法の違いにより、同じ絵具でありながらその化学的組成と形状が異なるというペロ特有の厄介な問題もある。これらの問題点を解決するような研究がなされなければ、「ブルー革命」の全容は明らかにならないのである。

ブルー・アンド・ホワイトの魅力

『真佐喜のかつら』によれば、「藍摺」という白地に青一色を置くこの独特の様式は(註45)、文政末期、前例のない勢いで青の流行をひき起こしたという。「藍摺」という用語それ自体は、白地の絹や苧麻、後には木綿に、蠟燭や型染といった技法を用いて藍を着色した染織品の名称として長い間使用されていた。紙を素材とした場合には、墨の代用としてあるいは墨と混ぜて使用された先例が中国と日本にあるようだが、記録は少ない(註46)。しかし江戸時代には文政期以前、青一色で摺ることはまれであった。文献に残るものも古い例は、宝永期(一七〇四―一七一一)の京都で扇に貼られたといわれる「北京扇(なんきんあふぎ)」(註47)といういささか考え倦ねるものである。そのような扇は現在知られておらず、またそれがどのようなものであったかも明らかでない。現存するはるかに重要な例は、明

和七年(一七七〇)に京都で出版された『有馬六景』という版本である。有馬温泉の六つの勝景を探り上げそれぞれに漢詩を添えたものである(図2)(註48)。本藍の一回摺りで、この絵具特有の灰色がかつた青い色調を呈している(註49)。「有馬六景」が他に類をみない孤立した例であることは明らかであるが、青一色による画面が醸し出す遠景感と洗練美には独特のものがある。

京都で制作されたものではあるがより文政期に近い作例としては、本藍一回摺りの奇妙な小銅版画(図3)がある。昭和五十八年(一九八三)に松木寛氏が著した、北斎の「富嶽三十六景」における藍



図2 九条尚実詩、狩野永良画(円満院祐常原図)「有馬六景」六ウー七オ 藍摺本 17.9×26.4cm 天明七年(一七七〇) 大阪府立中之島図書館



図3 井上九阜「伐木図」 藍摺銅版画 12.1×7.2cm 文化十二年(一八一五) 神戸市立博物館

摺の起源に関する論考の中で紹介されたものである(註50)。図柄は上方の銅版画家井上九阜が描いた洋風表現による不思議な情景で(神戸市立博物館では「伐木図」としているが、どちらかといえば斬首を執行する場面のように思われる)、款記には文化十二年(一八一五)とある。京都や大阪の、特に風景画の、銅版画に藍摺があることはよく知られているが、本図ほどの早い年紀をもつものはない。この銅版画で特に興味をひかれる点は、これがかつて扇に貼られていたことを示唆する放射状に広がった五本の折り山である(註51)。

これら上方の藍摺銅版画が江戸に伝わり、江戸に

藍摺を広めた決定的な人物である深斎英泉に直接影響を与えた可能性は大いにありうる。また松木氏は、英泉には京都の銅版画家、中伊三郎と交流があったことを示唆する証拠をあげ、その交流を通して着想を得たかもしれないと提案する(註52)。いずれにせよ、英泉は藍摺を制作した江戸の最初の絵師であるだけでなく、当時すでに江戸錦絵に使われていたペロそのものを藍摺に応用した最初の人であった。これら江戸の初期のペロ藍摺は人情本の口絵で、一枚の版木を用いた一回摺りのものであった。もっとも早い作例は文政七年(一八二四)刊の『軒並娘八丈』と題された版本で、数枚のペロ藍摺の口絵には、鎌倉の見事な一覽図が含まれている(図4)(註53)。二年後の文政九年(一八二六)、英泉による、同じような藍摺の口絵が『卯雑談』全三巻にあらわれる(註54)。上方における初期の藍摺同様、これら江戸の初期のペロ藍摺は孤立した事例で人気を博



図4 深斎英泉「鎌倉繁栄之光景」「軒並娘八丈」
第三巻 ペロ藍摺口絵 人情本
文政七年(一八二四) 個人蔵

することはなかったようである。しかしこれらは、やがて英泉が团扇絵「唐土山水」で創始することになる、複数の版木を使った錦絵の技法による藍摺に先行する決定的な作品であった。

このような白地の紙に青絵具を摺ったものとは別に、文化・文政頃の日本では、日常生活における二つの重要な領域で青と白(ブルー・アンド・ホワイト)の美意識が広く深く進行していた。藍染めの服飾と染付の磁器である。江戸初期より徐々に広まっていた藍染めは、この時期にいたり江戸庶民の事実上の普段着となっていた。田舎では白い模様入りもあったが地色の藍は黒に近い濃い仕上がりであったのに対し、江戸という都会では夏の浴衣地用に、淡く明るい色調に染められ、模様には寛政期に完成された長板中形の技法が用いられた(註55)。実際、中形による藍染めの浴衣は文政期の江戸の人々の標準的な夏の普段着となっていたのである。とすると、青と白の配色が生み出す特有の美意識が、英泉新考案のペロ藍摺团扇絵に拡大したとしても不思議はあるまい。一部の職人層に刺青として、文字通り藍が人々に染み込んだのもまた文政期であった。文政末期の国芳の「水滸伝」の豪傑たちの刺青を見ても分かるように主調色は藍で、それがまた江戸の刺青の彫り師たちのデザインの雛形となったのである。

日常生活におけるもう一つの青と白の領域は、白い磁器にコバルト・ブルーの模様を施した染付である。染付が庶民の間で急速に普及したのもまさに十九世紀初頭であったのだが、ここでいう染付とはそれまで主流となっていた肥前陶磁だけではなく、享和期(一八〇一〜一八〇四)から急激に姿を現した瀬戸の「新製焼」も含む。文化・文政期の江戸の日常生活で使われた陶磁器の中で染付のしめる割合が

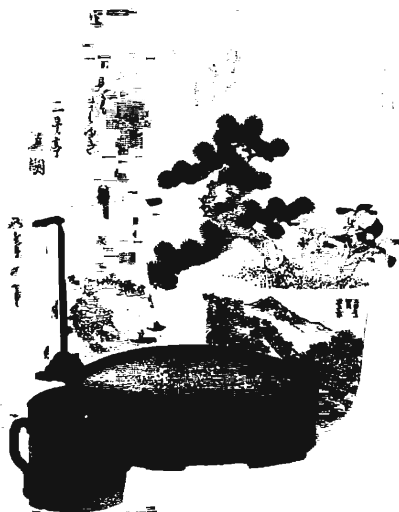


図5 葛飾北斎「馬尽 近江八景」摺物
文政五年(一八二二) アムステルダム国立美術館
国立版画コレクション

着実に増加していたことは、たとえば、近世考古学の遺跡発掘品をみれば明瞭であろう。文化文政期の摺物と錦絵には、染付模様の磁器や藍染木綿を画面に描きこんだ作品が増えてくるのである。この場合、図柄には風景が多い。文政五年(一八二二)の北斎の摺物「近江八景」(図5)がそのよい例で、染付の鉢と藍染の手拭といった日常生活用具に風景画が描かれているのが見てとれよう。画面の中のこの二品は、錦絵における「ブルー革命」を引き起こす決定的要因となった、ブルー・アンド・ホワイトの日常生活への浸透ぶりを語るものなのである(註56)。実際のところ英泉は、染付磁器の山水画を見て「唐土山水」のデザインを思いついたのかもしれない。では、以下にその「唐土山水」を見てみよう。

「唐土山水」とペロ藍摺の流行

先に挙げた「真佐喜のかつら」の一節の後半には、「翌年堀江町貳丁目団扇問屋伊勢や惣兵衛にて画師溪斎英泉画たる唐土山水、うらハ隅田川の図をペロリン一色をもつて濃き薄きに摺立、うり出しける」とある。ここでまず、冬圃の記述の裏付けの鍵となる史料に触れたい。冬圃の記述する年から年経だてぬ天保四年（一八三三）に英泉自身が「浮世絵類考」を補正し、自分自身の項に「団扇絵も多し、近世藍摺の錦絵は此人の工風より流行す」と書き加えている一節である（註57）。

さて、ここで紹介するブルックリン美術館所蔵の団扇絵（表紙）は、「真佐喜のかつら」で描写される個々の部分とはほぼ正確に対応するものである。まず落款は「英泉画」とあり、「英泉」の印が続く。画面左下方の水面に捺された版元印は堀江町貳丁目の伊勢屋惣右衛門のそれで、冬圃が「惣兵衛」とするのは異なるが、どちらの場合も堂号は伊勢惣となりうる。冬圃の記憶が若干混乱しているものと考えておきたい。青色絵具が純粋なペロであることは、ブルックリン美術館保存研究室の化学薬品分析で確認されている（註58）。画題は明らかに「唐土山水」であるが、錦絵の画題としては珍しい。讚は漢詩で添えられた印の「山水」は中国風の風景画を指す。もう一つ、冬圃の記述と異なるものに11付がある。画面左上方の極印には文政十二年にあたる「丑」とあり、冬圃のいう「翌年」にあたる文政十三年（一八三〇）ではない（註59）。しかしこの場合、文政十二年の方が、流行の始まった年としてはより妥当であろう。この一年の相違も、版元の名と同様に単なる冬圃の記憶違いではなかったか。

「真佐喜のかつら」の記述と英泉の画が符合するはるかに重要な箇所は、「ペロリン一色をもつて濃き薄きに摺立」という言葉である。これより早い時期の英泉のペロ藍摺挿絵は、版木を一枚しか使わない一回摺りでペロの色調は均一、当然ほかしもなかった。これに対し藍摺の団扇絵には錦絵の技法が使われ、七回あるいは八回もの摺りを重ねたものである。主版には非常に濃いペロを用い、淡い摺りには二、三枚の版木を、天ほかしをはじめ他の部分のほかしにさらに版を加えるという手の込んだもので、洗練された技術が大飛躍をとげたものといえるだろう。

英泉の「唐土山水」は、新しいタイプの藍摺の可能性を巧みに開示した。複数の版木とほかしを使うことにより、ただ一つの色に繊細な多様性を与えたのである。この試みの先例にはもちろん、水墨画の墨の使用法がある。古典的な墨一色の「濃淡」の使い分けは、まさに冬圃が記述する「濃き薄き」の技法である。狩野派や南画の画人、四条派の墨摺絵本の優れた版本は、すでに濃淡を使い分けた絵画的表現法が獲得されていたことを語る。しかし、これらの技術が一枚絵の浮世絵に援用されることははまれであったし、また、一つの色を水墨画の墨と同じ技法で扱うことを思いつく者もいなかった。この技法こそが英泉のいう「工風」の本質であり、またペロの並外れた利便性あってこそ可能だったのである（これ以降、新しい濃淡摺りの方法を採り入れて、墨をペロと混ぜては暗く落ち着いた色合いの青を作りだしていたらしい）。

「唐土山水」を検討する前にこれが実は、冬圃が「唐土山水、うらハ隅田川の図」と書き記したものの半分ではないことを念頭に置いておかねばなら

ない。もう一面に描かれた隅田川の図はまだ発見されていないが、後に英泉が描いた藍摺の河岸風景から、あるいは、その雰囲気が汲み取れるかもしれない（註60）。しかし隅田川を「うら」と呼ぶことは、冬圃の関心が、彼が「おもて」とみなす「唐土山水」にあったことを意味する。では、何故英泉はペロの錦絵摺ともいう新しい技術を採用するにあたって、中国の風景を選んだのであろうか。「浮世絵類考」は英泉が「宋明の画を好み」と記すことから個人的な好みであったのかもしれないが、英泉の他の風景画からはそのような傾向はうかがえない。自分の新しい「工夫」に世間の耳目を集めるため、珍しい画題を採り上げたのかもしれない。あるいは、冬圃が「唐藍」とも呼んでいるペロの「中国性」に関連した選択であったかもしれない。

しかし、英泉筆「唐土山水」にとっても重要な着想源は染付磁器の中国風山水文様であったと提案したい。微妙なグラデーションとコバルト・ブルーの絵付けが作り出す幅広く多様な色調は、水墨画を写すに匹敵する難題を摺師に挑んだのである。この点、小島烏水も昭和四年（一九二九年）、磁器の文様一般が藍摺の契機となったかもしれないと提起しているが、英泉の団扇絵の場合には、特に染付の山水文様と考えた方が説得力が増す（註61）。すでに徳川初期より、山水を描いた有田焼が日本全国に流通しており、英泉の団扇絵に見るような型にはまった絵柄は広く流布していたのである。たとえば、図6は英泉の山水にほぼ相当する構成を持つ元禄期の有田焼の皿である。一世紀以上後の文政期には、このような山水文様の大皿は珍しいものではなくなっていた。特に肥前の志田焼には、すでに文政期からかなり多量の大皿があり、そのほとんどは山水



図6 「有田 色絵楼閣山水文皿」一六九〇～一七〇〇年代 口径23.6cm 佐賀県立九州陶磁文化館、柴田コレクション



図7 「志太 染付山水文皿」明治 口径56.0cm 『明治・大正・昭和 塩田の焼物、展覧録(塩田町歴史民族博物館、一九九〇年)、図24より転載

文様で飾られていた(註62)。図7は、構図、趣ともに英泉にそっくりな明治期の皿である。日本の庶民がもつとも親しんでいた中国の山水は絵画や絵本というより、今日の食文化の中にも依然として根付いている染付磁器であったことを思い知らされるのである。



図8 溪斎英泉「月下旅人」大判竪二枚掛物絵 一八四〇年頃 Japanese Art (ニューヨーク・クリスティーズ・オークション・カタログ、一九九七年四月二十四日) カタログ番号 239より転載

たとえ英泉の「唐土山水」の着想源が何であったにせよ、少なくとも三つの独特なモチーフが、その「中国性」を訴えかける。第一は二人の人物である。腰を曲げた老人が荷を担いだ童子を従えてアーチ型の石橋へと進んで行く。「太鼓橋」とか、半円が二重の場合には「眼鏡橋」と呼ばれる石造半円形の橋は日本では珍しい。このような橋が日本でも建造されたこともあるが、かならず「中国風」とみなされた。この絵の場合、橋の上の人物は少年の従者を連れた中国の高士と読まれるであろう。第二は、橋の向こう左手に見えるひとかたまりの建物である。密集した二階建て土壁造りは、日本の土蔵とも少しちがった切妻造りで、これもまた中国風なものである。そして第三の、際立って「中国」的な要素は、漢詩とそれに続く印章及び款記である。両者は一体となり、それ自体の文字空間を創り出している。詩は出典不明であるが、それらしく格好をつけた隸書風で書かれている。

賞月池頭
好幾人結
社過水禽

眠不得飛
入亂烟多

(月を賞るは池頭好し、幾人か社を結びて過ぎる水禽眠るを得ず、飛び入りて乱烟多し)

続く四つの印のうち「山水」は画題、「英泉」は絵師名、そして極印と干支年となる。文政期の錦絵と地本絵双紙問屋には、発行にあたり極印だけが求められたが、問屋問屋はなぜか印も加えねばならなかった。歴史家にとっては有り難いことである。

最後に注目すべきモチーフは満月である。満月はもちろん大和絵でおなじみだが、ここでは「中国」的なイメージを補完する役割をも担っている。黒い雲に囲まれたこの月は、橋の手前の水面に同じ形の影を落とす。気の利いた江戸っ子らしい描写法である。

英泉が中国風の山水を描いた理由がどうであれ、画題の人氣は長続きしなかったようである。現存する藍摺中国山水図団扇絵としては、十年以上後の天保十一年(一八四〇)の年紀をもつ貞秀の作品がある。同じ頃英泉自身も、よく知られている中国山水画風の掛物絵を二図描いているが、その一つ(図

8)は、「唐土山水」の構図を彷彿とさせるもののように思われる(註63)。天保期の北斎の優れた風景画の多くも、もちろん中国山水画様式の要素を採り入れた。しかし英泉の団扇絵ほど「中国性」を押し出したものはまれである。

「真佐喜のかつら」の記述に戻ろう。英泉の団扇絵の成功に誘引されて、すぐさま他の団扇問屋がベロの藍摺団扇絵を出したとある。英泉の団扇絵の出版が冬圃の語る文政十三年(一八三〇)ではなく、前年の文政十二年の夏であろうことは前にも述べた。すると、英泉の団扇絵が出た文政十二年の夏の時点で、他の版元がその人気に便乗するには遅すぎたのではないか。翌文政十三年の夏が、英泉によって考案された新しいタイプの藍摺団扇絵の大流行を生



図9 歌川国貞「三保浦」ベロ藍摺団扇絵 文政十三年(一八三〇) ブルックリン美術館

んだ年と推定してよからう。事実、文政十三年制作のベロの団扇絵が二図ほど見つかったのである。一つはブルックリン美術館の所蔵品で、「三保浦」と題された国貞の風景画(図9・裏表紙)で、もう一つは近年本誌で紹介されている歌川貞秀筆、無題の草花図である(註64)。

見る者の目を打つこれらの作品は新しい藍摺の技法を各々新しい方向へ押し進めるもので、互いに異なる趣をもつと同時に、英泉の中国風山水とも異なる作風を呈す。国貞の「三保浦」では、遠景の富士の線描はほとんど除かれ、雲と微妙な奥行き空間を出すためには多様なぼかしが用いられている。これとは対照的に貞秀の草花は墨とベロで細く線描きされ、新藤茂氏はこれを「銅版画風」と特徴づける。しかし、いろいろな草木の交錯する情景には六回あるいはそれ以上のベロの摺が重ねられていた。なんという、斬新な団扇であったことだろう。この二つの作品は、藍摺技法の目新しさがデザインと表現の世界にどれほど革新の精神を生み出しひいては同じ年少し遅れて出た北斎の「富嶽三十六景」の先駆けとなったであろうことを示唆するものである。

藍摺と「富嶽三十六景」の着想

英泉の創始したベロ藍摺の人気と、西村屋号八こと水寿堂による北斎筆「富嶽三十六景」の刊行との直接的関連を検討する段に、ようよう漕ぎつけた。この関連は、「富嶽三十六景」の刊行を「一八二三年から一八二九年の間」(註65)としたエドモンドウ・ゴンクルのあまり根拠をもたない説に災され、水の間無視されてきたのである。このゴンクル説は、浮世絵に関する多くの著作に浸透し今日で



図10 「正本製」第十二巻よりの「富嶽三十六景」の廣告文 葛飾北斎 早稲田大学図書館

もなお繰り返し言及されている(註66)。問題をいつそう複雑にしたのが小島烏水であった。昭和六年(一九三二)に著した「富嶽三十六景」の制作年代に関する事細かな論文のなかで、シリーズの完結をもう少し後の天保二年(一八三二)頃としている(註67)。小島はその議論の中で、ゴンクルの年代確定を論駁する決定的な文献を紹介しているにもかかわらず、ゴンクル説を支持する結論を出した。その文献とは、ベロによる藍摺の歴史にとってもまた基本的な史料であったのである。

小島が紹介した文献とは、西村屋の出版した柳亭種彦作の合巻「正本製」第十二巻巻末に掲載された「富嶽三十六景」の廣告文である(註68)。この巻の奥付には「一八三一年に当たる年、「文政十四年」と記されているが、その年が実際に到来することはなかった。文政十三年の十二月十日、年号は天保へと変わったのである。ということは、広告の版本は改号前の文政十三年の十一月に彫られたことを意味する。廣告文(図10)は以下の通りである。

富嶽三十六景、前北斎為一翁画。

藍摺一枚、一枚二一景ツ、追々出版。

此絵ハ富士の形ちのその所によりて異なる事を示す。或ハ七里ヶ浜にて見るかたち、又ハ佃島より眺る景など、総て一やうならざるを著し、山水を習ふ者に便す。此ごとく追々彫刻すれば、山に眼するべし。三十六に限るにあらず。

最初の問題は、もちろん、この広告が「富嶽三十六景」の開板にあたってのものであったのか、あるいはゴングールが主張したようにシリーズはすでに数年前から刊行されていたのかという点である。小島は明らかに後者を想定しており、「此ごとく追々彫刻すれば」という一節を「富嶽三十六景」がかなり進行していたものと解釈した。同じような考えをもつ向きは依然としてある。しかしこれは広告によくある誇張的な決まり文句で、新しいシリーズの人氣を当て込んだ以外の何物でもないと理解する方が妥当ではなからうか。

「富嶽三十六景」の開板を文政六年（一八二三）とするゴングール説は小島によって再是認され、昭和四十四年（一九六九）まで大きな異議を差しはさむ者もいなかった。しかしこの年、鈴木重三氏が重要な論文を発表したのである（註69）。鈴木氏はまず最初に、文政期における永寿堂の他の出版物をしらみつぶしに追ってみたにもかかわらず、「文政十四年」以前の「富嶽三十六景」の広告の掲載例を幾見できなかったと記した。また、同じ広告文がそれ以後の数年間に何度か繰り返し返されたことに触れ（註70）、広告文それ自体も「虚心に説めば新版紹介のように受け取れよう」と指摘した。最後に氏は、

「富嶽三十六景」の出版は、ひとえに文政十三年（一八三〇）の英泉の团扇絵に帰結すると仄めかす『真佐喜のかつら』の一節に注目する。しかし、英泉の团扇画が実際に世に出たのはそれより一年早い文政十二年（一八二九）であったとする本稿の新知見は、「富嶽三十六景」が藍摺出版物として開版したという基本的議論を弱めるものではない。

次に鈴木氏は、「富嶽三十六景」の出版順序を考察する。シリーズの四十六図が、落款の形態に基づいて五つのグループに分けられうることに着眼するのである。しかし氏は、それぞれのグループが一期ごとにまとめて制作されたことを明らかに示唆しながらも、五つのグループの年代順を明言することは慎重に避けている。ただ、主版に墨をもちいた十図の「裏富士」として区別されるグループ「五」が、「表」の三十六図に対して後に追加されたものという一般的な見方を否定することはない。とはいえ、氏が「一」から「五」という番号を付けてグループを列挙したため、何気なく読んだ読者がこれを制作年代の順番と解釈したとしても致し方あるまい。がこのことが藍摺の問題に及ぼす意味はなかなか大きい。というのは、鈴木氏の分類したグループ「二」の十図は、偶然にもこのシリーズに十図しかない藍摺なのである（鈴木氏が「準藍摺」と呼ぶ、他色を淡く使用したものも含む 註71）。結果として、故意ではないが、藍摺がグループ「一」の後に制作されたという印象を与えることになってしまった。さらには、このグループ「一」に、「神奈川沖浪裏」「凱風快晴」「山下白雨」という全シリーズ中もっとも大胆かつ有名な三つの作品が含まれているという事実によってその蓋然性が高められてしまった。すなわち、これら全ては藍摺の出る前に刊行された

という暗黙の了解である。

十年後、同じ出版社よりこれとは別の「富嶽三十六景」の図録『浮世絵大系 13』（集英社、昭和十五年）が出版されたとき、問題はさらに複雑化した。『浮世絵大系 13』の解説者である小林忠氏が、鈴木氏の分析を踏襲しながらも制作順に関して一歩踏み込み、鈴木氏という落款グループ「一」「二」（小林氏は「A」「B」に改称した）が、次のグループ「三」「四」（氏によれば「C」「D」）に先行すると確言したのである（註72）。「A」と「B」の相対的な順番については、「前後があつたかもしれない」として、藍摺「B」グループが最初刊行されたかもしれない可能性を認めている。しかし、『浮世絵大系』に掲載された各図は、「A」から「E」を通して、鈴木氏および小林氏の落款リストの順番を追っている。この時点までに出された「富嶽三十六景」の図録は皆（鈴木氏が注釈を加えた集英社版も含めて）描かれた場所をもとに地理的にまとめられるのが通常であった。しかし昭和五十一年に、上述の『浮世絵大系』の《愛蔵普及版》が出ると、鈴木氏や小林氏の注釈を注意深く読まなかった人々には、「藍摺」グループは「神奈川沖浪裏」や「凱風快晴」の後に制作されたに違いないという印象がより深まってしまったのである（註73）。

小林氏はそれから数年後、昭和五十五年（一九八〇）、板橋区立美術館で開催された北斎展の図録にこの問題を再考した論文を寄稿した。ここで氏は、藍摺グループをはっきりと「富嶽三十六景」の発端と位置づけ、「神奈川沖浪裏」を含む落款「A」グループが「B」に先行するいかなる可能性も排除したのである（註74）。「B」グループ十図の藍摺が明らかに「富嶽三十六景」の巻頭を飾るといふ小林氏

の確固たる議論が、「真佐喜のかつら」と『正本製』の広告文を証左としていることはいままでもない。

「富嶽三十六景」における藍摺の意義

小林氏は同論文で十図の画題に興味深い推測を与えた。氏はまず、描かれた十図の風景の地理的な配分が、「江戸を中心にしたきわめてバランスよく、広域に散らされている」ことを指摘し、シリーズの幕開けにふさわしいとみた。さらにそのうちの二図は、天保二年の正月の出版に合わせたためだとい図様を含んでいるともいう。すなわち、「東都浅草本願寺」の風上げと「相州梅沢左」の群鶴である。

そこで私は小林氏の論点をさらに推し進め、「B」グループの十図の藍摺がそれぞれ五図から成り、前後関係が存在する、と提案する。一九九四年にヴェニスで開かれた第二回国際北斎会議において、浮世絵はしばしば五枚セットで出版されたようだとロジャー・キース氏から御教示いただいた（五という数は食器一揃いの数としても伝統的に使われる）。そこで思いついたことは、十図の藍摺は簡単な技術的差異に基づき五図から成る二つのグループに分けられるということであった。その二つとは、ペロ一色の「純」藍摺グループ（なかには墨を混ぜているものもあるが）と、ペロ以外の微妙な色、主に薄紅色と緑の色版を追加した「準」藍摺グループである。註71で挙げた十図のうち「相州七里浜」「武陽佃島」「常州牛堀」「信州諏訪湖」「甲州石班沢」の五図は「純」藍摺作例として知られる（註75）。

「純」藍摺グループの先行性は、「七里浜」と「佃島」の二図がこのグループに入るといふ事実が語るるところである。『正本製』の広告には、特にこの二

図が採り上げられているのである。また、地理的な視点からこのグループを注意深くみると、一つの興味をそそられる共通性が見えされる。風景の立地条件、描写されている画題ともに、全五図とも水に深く関連したテーマを扱っているのである。具体的には、「相州七里浜」は水の女神弁財天を祀る江ノ島を望み、「武陽佃島」は隅田川の河口と江戸湾の合流点という水利都市江戸の重要なポイントに位置する。「常州牛堀」は霞ヶ浦が海へむかつて流れ出る地点の貯水施設で利根川水系との連結点であり、「信州諏訪湖」は大天竜川の水源地、そして「甲州石班沢」は富士川上流の早瀬の地となる。描かれている人物の活動もまた水に関連する。「牛堀」で人は水を掻き出し、「石班沢」の急流に釣り糸を垂らし、「佃島」では川に手拭いをさらすのである。そして五図を地図上で確認するとき、これら水景は富士を取り囲むよう意図的に配されているようで、水と再生の源としての富士の象徴的な重要性が高まる。鮮明で新しい色ベルリン・ブルー一色を使用することは、「富嶽三十六景」の巻頭を飾るにはまことに理に叶ったことだったのである。

残り五図の主眼は地理より季節にあるように思われる。「東都浅草本願寺」や「相州梅沢左」に新年の祝祭性を読みとる小林氏の鋭い指摘を受け止めよう。先述の第一グループには季節的な表象が希薄で、人の気配もあまりなく、静寂感がただよっていた。しかし第二グループで我々は、激しい冬の風が「駿州江尻」を行く旅人の笠を奪い取るのを目にする一方、「甲州三島越」と「遠江山中」の二図には深山でのせわしない労働が描かれる。第一グループ五図の人影はたいいてい二人一組であるのに対し、第二グループのそれは五人ないし七人のまとまりとなって

いる。そこにはより多くの機知的表現、より多くの繁忙さ、より多くの活動があり、全般的にみて新年らしい賑わいの気分にあふれている。付け加えられた色は微妙な色合いではあるけれども、祝祭的な雰囲気醸し出すのに一役買っている。

以上の相違から判断して、「純」藍摺グループの五図は文政十三年（一八三〇）の晩秋、すなわち『正本製』の広告の版木が彫られた時にはすでに出版されており、残りの「準」藍摺の五図は翌天保二年の正月の刊行に合わせて制作されたと推定される。両者は共になり、青という色もつ水と再生の象徴性を十二分に利用して、新シリーズの力強く意義深い門出を祝うのである。「富嶽三十六景」の落款グループ分類の残りにこれと類似した分析方法が採用できるかどうかという疑問は残るが、この点は読者諸氏の想像力にしばしば委ねたい。シリーズの終了年に関しては、先学の示した年のうち、天保四年（一八三三）頃をもっとも妥当なものとするを一言付け加える（註76）と同時に、「富嶽三十六景」の制作年が今後「文政十三」天保四年（一八三〇―三三）頃」と比定されることを期待したい。

ここで、最初の藍摺の試みが終わったあとの「富嶽三十六景」の順番をあえて推定してみよう。「純」藍摺に徐々に色を加えることよって得られた人目をひく色の取り合わせに気をよくした北斎は、やがて「凱風快晴」に要約されるようなより強烈な色の冒険を試みるようになったのではないか。言葉をかえれば、鈴木氏の落款グループ「1」（小林氏の「A」）は、グループ「2」（「B」）の直後に滑りこむことになる。刺激的な色の取り合わせはより劇的なデザインを触発し、それがまたより効果的な彩りを生み出すとみたいのである。しかしこの試みをな



図11 葛飾北斎「富嶽三十六景 相州七里浜」文政十三年
(一八三〇) チェスター・ビート・ライブラリー(Ac. 260)

し終えてしまった北斎は、やがて残りのシリーズ全てを特徴づける型にはまり込んでいったのである。最後に、英泉筆「唐土山水」と北斎筆「富嶽三十六景」との関連に戻りたいが、この場合、「相州七里浜」(図11)を英泉の团扇絵と比較すると一番分りやすい。鈴木重三氏はすでに「相州七里浜」の「漢画風の山水様式」について述べているが(註77)、私はさらに進んで二図の間の画題の類似性を指摘したい。広い水域と岸辺の集落、空の雲と遠景の山という一連の図様である。これは、北斎が英泉の絵に着想を得たという意味ではない。むしろ英泉自身の山水画様式が北斎の影響を受けていたという

方が妥当かもしれない。英泉の「工風」の独創性は、青という色と山水様式の感性との統一を追求することであり、これは後に北斎の「相州七里浜」で追確認されたのである。

つまるところ、「富嶽三十六景」の制作背景には二つの決定的な要因が含まれていたとみてよいであろう。一つは、冬圃がはつきりと記すように、版元の西村屋与八がペロを使用した藍摺の人氣、とくに英泉の团扇絵のような青一色の風景画の人氣に便乗しようとしたことである。と同時に、水と再生を示唆する青色の象徴的な意味合いが、七十歳をむかえて人生の再出発に踏み出そうとしていた北斎の個人的な好みにびびり合ったということである。

文政以降のペロ

北斎筆「富嶽三十六景」の巻頭を飾る図は、团扇絵の流行を追って出た唯一の藍摺では決してなかったし、おそらく最初のものでもなかったであろう(註78)。しかし、「富嶽三十六景」が与えた影響は測り知れないものであった。元来は藍摺として計画されたシリーズであったが、やがて他の色も登場してくる。しかし主版は依然としてペロであり、主版を基にした追加編「裏富士」でさえ、ペロは全十図を構成する主調色であった。

丁度英泉の藍摺团扇絵の流行が北斎の「富嶽三十六景」を誘発したように、北斎の成功もまたそれに続く天保前期の風景画流行熱を巻き起こしたのである。せいぜい天保の改革の頃までしか続かなかつた短期間ではあったが、この年月は日本におけるもつとも独創的で、今もって魅力の褪せない錦絵風景画の傑作、なかでも北斎、広重、国芳そして英泉の大部分の作品が発表された時期であった。北斎筆「諸

国瀧廻り」八枚揃は、「富嶽三十六景」の主版ペロ藍摺の技法を踏襲したものであるが、ペロの濃淡を含む様々な色彩が施されている。この時期の北斎やそのライバルたちの手になる風景画の全てが主版墨摺であったことは普通の錦絵と変わりないが、そのほとんどの場合、ペロが色彩構成のうえで決定的な役割を担っていた。空と水はペロのもつとも劇的に目をひく使用箇所であるが、また衣類の彩色にもペロは採り入れられた。北斎の風景画に独特な緑もまた、石黄とペロを混合した結果であることに注目されたい。考えてみれば、ペロによる「ブルー革命」は、結果的にペロと協調できるようなもつと明るく強烈な色調でもつて他の色を使用することになったのである。

ペロを使った独創的な意匠は風景画のジャンルで大輪の花を開かせたのだが、その後の十年間は様々な絵師が色々の形式で英泉の創始した多数版本によるペロ藍摺に追従した。その中には、赤あるいは黄色をわずかにアクセントとして加えたものも多い。たとえば、天保四(六年(一八三三)三三)刊行の人情本に国直が描いた挿図は、ペロ摺に赤と黄色のアクセントがつけられ(註79)、天保五年(一八三四)に刊行された全文が(一回摺りであるが)青で摺られた他に例を見ない版本における国貞の挿絵にもその一端を見ることができ(註80)。藍摺のもつとも一般的な用途はなんといっても团扇絵で、今日現存するよりもはるかに多くの量が摺られたのだが、実用品であったためいつしか捨て去られてしまったのである。

しかしこれ以外にも当時の主な浮世絵師たちは全て、風景画とともに花鳥画・美人画を含む様々なジャンルで一枚摺りの藍摺を制作している。版型も

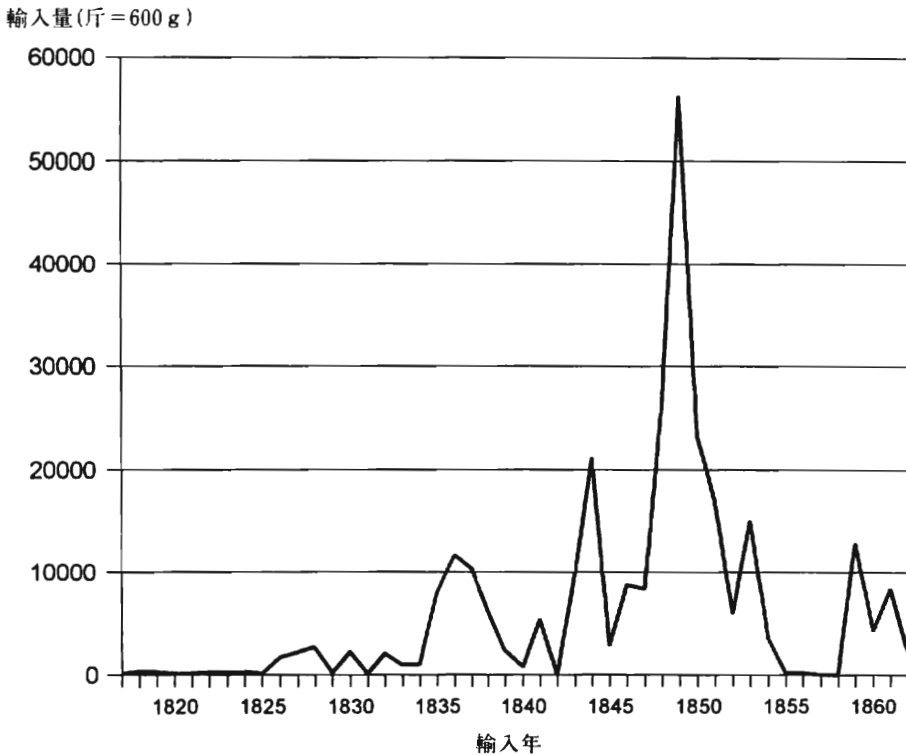
大判三枚統から短冊判と色々であった。樋口一貴氏はこれら主版ベロ藍摺作品の未定稿リストを作成したが、さらなる調査による今後の成果が期待される(註81)。このような錦絵はおそらく天保前半期にもっとも多く制作されたであろうが、天保十二年の改革の禁令が引き金となり人気が高まったのかもしれない。藍摺が天保の改革をきっかけとして始まったという説は明らかに誤りではあるが、古堀栄は昭和七年(一九三二)の論文で、改革令が藍摺の「復興」を引き起こしたと論じている(註82)。この見解は今後の検討を待たねばならない。

概括すれば、英泉の藍摺創始以後の幕末期三十年間、なかならず天保六年(一八三五)以降、あらゆる種類の錦絵においてベロが主調色になったことは疑いのない事実である。この趨勢は大量に輸入された絵具の量が明確に物語っている(表4参照)。たいていの場合ベロは他の色と合わせて使われ、風景画の空と水を表すことが多かった。またベロは、武者絵や役者絵、美人画にも広く使われた。青は徳川時代後期民衆文化の「典型的色彩」と呼ぶに相応しい色となったのである。

青の意味するもの

ここで錦絵における「ブルー革命」のより広い文化的な意義に目をむけ、青という色をもつ複雑な意味に注意を払いたい。まず最初に、青は自然界と奇妙に矛盾する色なのである。一方においては、植物、動物、鉱物の中に例外的にしか見られない色で、「自然界でもっともまれな色」とされてきた(註83)。また一方では、近代までのほとんどの人間活動の背景をなしていた広い空と水は、たいていの場合人の目には青く映っていた。青という色は身近で

表4 日本のベルリン・ブルーの総輸入量 (1817~62)



ありながらもどこか隔たりのある色なのでもある。空や水を手にとることができないことに通じるところがあるか。岩群青やウルトラマリンといった鉱石は貴石である故に高価である。したがって、繊維用の青い染料を作るのには植物性のインディゴチンの酸化、陶器の釉薬にはコバルト物質の加熱といった化学変化の魔術を通してのみ、日常生活用品に青色をもちこむことが可能となる。ベルリン・ブルーも、青の気配をみせない成分によってもたらされる化学の魔法の産物なのである。

錦絵における本藍とペロの最たる機能は、日本の庶民が空と水を手に取り家の中で鑑賞するという奇跡をもたらしたことであろう。特に空を描くということは浮世絵以外の伝統的な絵画においてさえ、ごく新しいことであった。十八世紀半ば以前の日本の肉筆画で、青い空を観念的にせよ表現した例はほとんどなかったのである。そうした中で空を頻繁に描いた最初の絵師は池大雅と岡山応挙であらう。宝暦年間(一七五一―一七六四)のことである(註84)。江戸の錦絵では、春信が度々露草を用いて青一色の背景をもって空としたと小林忠氏は論じている。しかしその青も今ではほとんどの場合、淡い黄褐色に褪色してしまっている(註85)。私見では、春信の錦絵の背景の青は概念的なもので、実際の空の表現ではないと感じている(註86)。しかし歌川豊春以降の風景画家たちが輪郭のはっきりした雲をしばしば描き込むことにより、実際に見えるような空を表現しようとしたことは明らかである。それにしても、露草の褪色に関する小林氏の洞察は重要である。これにより、北斎や辰斎、北寿らの描いた文化期頃の多くの風景画の空と水が何故奇妙にも黄色いのかを説明されよう(註87)。

「ブルー革命」以降の錦絵に氾濫する空と水は、徳川時代後期の日本の庶民の空間意識の大転換を反映している。この点、西山松之助氏は徳川後期に出現した「行動文化」に注目する。宗教的要素を伴いながらも娯楽を主目的とした屋外の余暇活動を指すのだが(註88)、本質的には近代の観光旅行の誕生を意味している。錦絵が「名所」を盛んに描き、それが旅行熱を扇いだのである。国内遠距離旅行に出られる庶民の数が増大し、未知の場所への遊山が盛んになる。彼らの見物の仕方は、必然的に江戸錦絵に出てくる場所を反映することが多い。その絵には青い空、雲や水がふんだんに描かれている。空や水が、今や、人々の鑑賞の対象となったのである。この新しい意識は幕末期江戸の道筋で旅行者に売られていた素朴な泥絵の風景画の中により強く反映されている。泥絵の全面には、空と水の広がり表現するためペロが惜しげなく使用されているのである(註89)。

空と水に境界付けられた国土の視覚的感覚が高まると、その先には世界的な空間感覚が広がる。少なくとも、二人の日本美術史家が、青という色と異国の事物に対する憧れとの間に直接的な関連が存在すると仮定している。一人には、十九世紀におけるペロの使用について昭和五十年(一九八五)に先駆的な論文を発表した佐々木静一氏である。氏はこの明るい青が西洋の先進文化、とりわけ「ヨーロッパ科学の体系そのものに向けられた憧憬」(註90)を駆り立てたと、刺激的な議論を展開している。またこれは日本のみではなくアジア全域に起きた現象で、この顔料は中国や東南アジアの民衆文化にも浸透したと氏は述べる。次には小林忠氏が一九九〇年の論文で、この論点を時代的にもう少し上げて、春信の

錦絵に見える「青い空」は「西洋への憧れ」を表すと論じている(註91)。

明確な論拠を提示しないままの佐々木氏の議論の受け入れには躊躇を覚えるし、佐々木氏に類似した議論を春信に適用しようとする小林説にはなおいくつかの疑問が付きまとう(先述したように、春信の青い背景は空ではなかったのかもかもしれないのである)。とはいっても、もし青という色の意味を西洋だけではなく、海と空によって隔たれた、アジアをも含むあらゆる「海外」とみるのであれば、このような視点にも一理あろう。これまでみてきたように、文政期のペロはある意味では西洋よりもむしろ中国との絆が強い。それは、冬圃の言う「唐藍」という言葉や、ペロ貿易に中国が圧倒的に優勢であった事実や、英泉の团扇の「おもて」に描かれた山水様式の絵を思い出せば充分であらう。ペロが錦絵に実際に使われたとき生み出す効果と、そのペロが引き起こす異国的な連想の両面で、青はごく自然に日本列島を離れて空と海が交わる水平線を表すことになったのである。

青は中国や西洋を特定の意味したのではなく、日本がますますその渦中に身を投じて行くことになるより広い世界を表象したのである。十九世紀になるとこうした意味合いは他のアジア諸国にも広がり、ベルリン・ブルーは中国、朝鮮、タイといった国々の絵画や版画にも広く使用されるようになってゆく(註92)。

江戸後期の錦絵に用いられた青の意味する、まったく異なった領域に精神界がある。特に淡い色合いのものに、この傾向が強い。「死絵」と呼ばれる寛政期頃から出てきた錦絵の一ジャンルでは、他界した役者を死装束の色とされた浅葱色の「水袴」を描

くのが普通であった。このような関連から、古堀栄は青を「静寂哀愁」の色と特徴づけたのである(註93)。歌舞伎の世界では青は実悪や超自然的存在、幽霊を意味する。妖怪や幽霊を青を使って大胆に描いた国芳の想像力豊かなペロの用い方をみると、この色の作り出す独特の効果がよく理解できよう。

こうしてペロは、錦絵の歴史に新しい時代をもたらすことになったのである。身近な「名所」の風景が伝説の世界や超自然界と結合して、当時その度合いを強めていた社会不安を代弁する強力なメディアとなっていたのである。丁度新しい青が錦絵に君臨し始めた天保初期、日本は十年に亘る飢饉と改革の波に繰り返し襲われ、やがて深刻な対外危機と政治的混乱に陥っていたのである。昔懐かしい静寂な風景は、危機感が高まる時代に安らぎと安定感を与える一方、幽霊や武者絵の異界の姿は不安定な時勢の暗喩でもあった。

象徴的で表現の豊かな性質もさることながら、ペロの鮮やかさと永続性は世間一般の錦絵の人気を高めた。天保以降の錦絵界を席卷したけばけばしさを代表する色ペロは、黄色(特に石黄)と混じり鮮烈な緑を生み出した。するとその緑は、紅を何層にも摺り重ねて作る濃い赤の使用を促し、それまで慣れ親しんできた薄紅色に替り深く鮮やかな赤の使用が一般化したのであった。

同じような話が、四十年後の江戸から明治への転換期に再び繰り返されることになる。新しい化学合成顔料がヨーロッパから輸入されたのである。明治の錦絵ですっかりおなじみのアニリン色素である。しかし、今回の彩りは異なる。強烈な青と緑から、赤と紫が主調色へと取って代わったのである。錦絵研究に色と文化の歴史という新たな一章を付け加

えることは今後の成果を待たなければならぬが、民衆意識のなかにペロの場合と同様の変化が起きたことは明らかであろう。アニリンの赤と紫は、「文明開化」を積極的に掲げる新体制の表象にはびつたりであった。明治維新とともに、赤はペロとは別の役目を負った時代の代表色となったのである。

註

註1 無声学人(朝倉無声)「浮世絵私言 三 ペロ藍刷の起原」『浮世絵』41(大正七年十月)、4-5頁。
「真佐喜のかつら」の活字化は「未刊随筆百種16」(米山堂、昭和三年)で初めてなされた。枉葛(かつら)とは、定家葛とも呼ばれる蔓性植物で、俳諧では秋の季語として用いられる。

註2 Edward F. Strange, "Colour Prints by Hiroshige," *Transactions and Proceedings of the Japan Society of London*, vol. 9 (1909-11), pp. 129-30.

註3 小島烏水『浮世絵と風景画』(前川文栄編、大正三年)〔再録〕『小島烏水全集』13(大修館書店、昭和五十九年)、247-248頁。

註4 石井研堂「錦絵の影と摺」(芸舂堂、昭和四年)、70-71頁。内田実「広重」(岩波書店、昭和七年)、386-388頁。

註5 吉田暎二『浮世絵辞典 上』(北光書房、昭和十九年)、13-14頁。『原色浮世絵大百科事典』3(全11巻、大修館書店、昭和五十五年-五十七年)、12頁。

註6 請求番号「G 29・75」。この原本の所在は現在不明。活字本「真佐喜のかつら」の底本に使用されたものとは釈文中で指摘した点で多少の異同がある。この他には現存する筆写本は知られていない。なお、東京大学本には、活字本に見られるような濁点や句

読点は付されていない。本論における釈文の濁点・句読点は、ともに「未刊随筆百種」に従ってつけ加えた。ただし、「未刊随筆百種」で「ヘロリン」とされているもののみ、読み方を考慮して濁点を付し、「ペロリン」とした。「未刊随筆百種」には振り仮名はないが、東大本には仮名がふられ、この部分にだけは濁点が打たれている。

註7 大岡雲峯(明和二)嘉永元年「一七六五-一八四八」は冬圃と同じく四谷辺りに居を構えていた幕臣で、文人画家としての顔ももつ。

註8 この割書がこの箇所挿入されている理由は不明である。おそらく、冬圃が摺物と錦絵になぜ興味を抱いたのかを説明するためであろう。

註9 堀江町は江戸橋の北東に位置し、団扇問屋が軒を連ねることで知られていた。

註10 現存する「真佐喜のかつら」には年代を特定する記載はないが、「未刊随筆百種」所収本の文中で触れられている最後の年は安政二年(一八五五)とある。三田村篤魚は活字本の解説で、およそそのころの編纂と推測している。「三田村篤魚全集」23(中央公論社、昭和五十二年)、306頁参照。

註11 資料番号「Acc. 42. 19」。ブルックリン美術館収蔵品のなかに藍摺のあることを御教示いただき、英泉団扇絵の閲覧を快く御許可くださった同美術館東洋美術担当学芸員、エイミー・ポスター氏に深く感謝したい。

註12 写楽の作品で使用された絵具に関する科学的分析は今後行われねばならない。また、第三の鉱物性顔料としてラピス・ラズリから作られるウルトラマリンが挙げられるが、これは近世初期のヨーロッパでは最も希少性が高く、高価な絵具であった。日本人は中国人の記録を通じてこの鉱物の存在を知っていたが、絵具それ自体は絵画作品には見当たらない。 Kazuo Yamasaki and Yoshinichi Emoto.

"Pigments Used in Japanese Paintings from the Protohistoric Period Through the 17th Century," *Art Orientalis*, vol. 11 (1979), p. 14 参照。一八二八年、ヨーロッパでウルトラマリンが合成された後期の肉筆浮世絵に、これが見いだされる。 Elisabeth West Fitzhugh, "A Pigment Census of Ukiyo-e Paintings in the Freer Gallery of Art," *Art Orientalis*, vol. 11 (1979), p. 37 参照。この論文では、合成ウルトラマリンは二代重宝の頃の肉筆画に見られると報告されている。

註13 Robert I. Feller, Mary Curran, and Catherine Baile, "Identification of Traditional Organic Colorants Employed in Japanese Prints and Determination of Their Rates of Fading," in Roger Keyes, *Japanese Woodblock Prints - A Catalogue of the Mary A. Ainsworth Collection* (Oberlin, Ohio: Allen Memorial Museum, Oberlin College, 1984), pp. 253-266.

註14 藍棒は、染料の発酵中、藍甕の表面に浮かぶ「藍花」から直接得られることもできる。しかし江戸時代の藍棒生産に、どちらの方法が普通に採られたのかは定かではない。

註15 Feller et al. 前掲書、別頁で露草と藍の褪色率が比較されている。露草の褪色率はきわめて高いが、藍の「耐久年数」は「二百一十年」とされ、耐光度は「中」と査定されている。

註16 下山進、野田裕子、勝原伸也「光ファイバーを用いた三次元蛍光スペクトルによる日本古来の浮世絵版画に使用された着色料の非破壊同定」、『分析化学』47巻2号(一九九八年二月)参照。分析した作例のカラー図版は、ばれんの会「浮世絵—江戸の意匠展」(ばれんの会 一九九二年)図42参照。

註17 ライナーンの作例のカラー図版は、Sebastian Izzard, *Kunisada's World* (New York: Japan Society,

1993) 図25参照。

註18 Barbara H. Berrie, "Prussian Blue," in Elisabeth West Fitzhugh, ed., *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 3. (Washington D.C.: National Gallery of Art and New York: Oxford University Press, 1997), p. 191.

註19 ヴェルリン・ブルーの発見と初期の歴史については Rosamond D. Harley, *Artists' Pigments, c. 1600-1835*, 2nd ed. (London: Butterworth Scientific, 1982), pp. 70-71 を、佐々木静一「近世アジアにおけるブルシアン・ブルーの追跡」『多摩美術大学材料科学研究室紀要』4 (昭和六十年) 14-15頁(再録: 『日本近代美術論 1』(琉璃書房、昭和六十三年) 51-52頁(全文は14-15頁以下) 内の数字は同書の頁) 参照。

註20 入川整三編『平賀源内全集 1』(全2巻 萩原成文館、昭和十年) 35頁。

註21 「画図理解」の原文図版は、隈元謙次郎編『図録 秋田蘭画』(三一書房、昭和四十九年) 30頁に掲載。

註22 成瀬不二雄氏は隈元謙次郎編『図録 秋田蘭画』所収の「佐竹曙山の西洋画論」24頁において、秋田蘭画で描かれた芍薬の陰影にペロが使用されたとし、樋口一貴氏は一九九三年に慶応義塾大学に提出した修士論文「藍摺浮世絵版画に関する一考察—葛飾北斎の藍摺風景画をめぐる—」の11-12頁で、曙山と司馬江漢がペロを用いた可能性を論じている。両氏の仮説は今後の科学的な検証が待たれる。

註23 佐々木前掲論文、13頁「19頁」。この綴りは当時の貿易記録で最も一般的な表記である。

註24 この手紙は木村兼葎堂宛の書簡集「机の塵」(写本)所収の一片である。小石川松嗣「藍絵私考」『三彩』10 (昭和二十二年八月) 16頁。

註25 北斎は「絵本彩色通」で陰影をつけたり、鳥の瞳孔を描写するためにペロを使用することを説いている。

註26 「ベル」(「ベルレンス」も同様)喜多村信節(鈔庭)『嬉遊笑覧』(文政十三/天保元年 [一八三〇] 自序) [活字本: 近藤圭造編(全2巻 明治三十年) 第1巻 299頁]。「ベル」大槻玄沢、文化七年(一八一〇)の記述。[宮下三郎「人工紺青(ブルシアンブルー)の模造と輸入」有坂隆道・浅井充編『論集日本の洋学 Ⅲ』(清文堂出版、一九九五年) 121頁参照]。「ベル」佐藤中陵「中陵漫録」(文政九年 [一八二六])。[『日本随筆大成 第三期 2』(吉川弘文館、昭和四年) 71頁。]

註27 「洋青」、「洋藍」、「洋靛」のようなベルリン・ブルーに対する中国名は、佐々木前掲論文、18頁「190頁」参照。

註28 Berrie 前掲論文、191-193頁で英語と他のヨーロッパ諸言語の様々な呼び名を列挙している。

註29 「どろあい」(「からあい」ではなく)の読みは、東大本「真佐喜のかつら」の振り仮名によった。

註30 Berrie 前掲論文、195頁の記述によれば、「Chinese blue」という名のペロの一種が実際に存在した。縁掛かったやわらかい色合いをしたブルシアン・ブルーのだが、この名称と中国との関係は明らかではない。

註31 Fitzhugh 前掲論文、34-37頁で報告されたように、分析はフリーアー美術館で様々な肉筆浮世絵に対して実際に行われ、十八世紀(論中の第2-4グループ)の七作例においてペロの存在が指摘された。しかし、フィッツヒュー氏の一九九六年十月十六日付けの私信によれば、この説はその後保留され、これら全作例の分析結果は不明確なものとなった。

註32 佐々木前掲論文。

註33 宮下前掲論文、119-136頁。ベルリン・ブルーは、オランダの公認貿易ではなく、乗務員に認められた個人的な貿易(日本語での「脇荷」(わきに)、オランダ語での「cambang」)で日本に輸入されたこと

に留意されたい。これは、ベルリン・ブルーの輸入が公式の貿易記録に現われるのがまれであることを意味する。佐々木氏と宮下氏は、脇荷の貿易に関係した長崎の五箇所本商人の記録を発見し、これを分析したのである。

註34 ナポレオン戦争の延長として、イギリスがオランダのアジア貿易を妨害しようとしたため、この時期のオランダ貿易は散発的であった。寛政七十八年（一七九五）九六、日本との交易は全面的に停止し、寛政八十八年（一八〇三）の間はアメリカ船を雇って続けられた。文化元六年（一八〇四）一八〇九にはオランダ船とともにアメリカ船が来航した。文化七十四年（一八一〇）一八一六、交易は再び中断し、文政元年（一八一七）に再開する。詳細は、Shunzo Sakamaki, "Japan and the United States, 1790-1853," *Transactions of the Asiatic Society of Japan* 2nd ser., vol. 18 (1939), pp. 4-11, 174-190 参照。

註35 この逸話は文化七年の大槻玄沢の著作『蘭畹摘芳』（未刊）次編卷之七に収録されている。玄沢は長伯のためにノエル・ショメールの百科事典からヘルリン・ブルーに該当する項目を翻訳する労をとった。宮下前掲論文、120-122頁。加えて、箕作阮甫門（牧稔中）が弘化二年（一八四五）頃「ベルリンスブラウ製法」と題した一節をオランダ語から訳出したことが報告されている。新村出「和蘭伝来の洋画」『史料』21（大正六年一月）、26頁「再録」・「南蛮広記」（岩波書店、大正十四年）、47頁参照。しかしながら、箕作阮甫門の記した文献の所在は不明であり、かつて日本人がペロの製造に成功したことを証明する史料はいまだ発見されていない。

註36 佐藤中陵『中陵漫録』、71頁。
註37 大浪が兼葭堂に宛てた絵具の礼状は、小石川前掲論文、16頁参照。この手紙に日付はないが、兼葭堂

の没年である享和二年（一八〇二）以前であることは間違いない。また兼葭堂が日記で大浪に触れているのが寛政十年（一七九八）と享和元年（一八〇一）であることから、ペロをめぐる両者の交渉はこの頃であったと推定される。

註38 江戸錦絵の再現を試みる勝原伸也氏はその経験から、本藍はペロに完全に取って代わられたと結論する。本藍の色はペロに墨を混ぜることにより、簡単に模倣される由。一方藍紙は、紅と合わせて紫色を作るためにのみ使用が続いたとのことである。以上、氏との会話による。

註39 宮下前掲書、42、91、185頁で、長山孔寅筆、文政八年正月の摺物に描かれた乗鶴仙人の頭巾に少量のペロが使われていたと提言する。近年樋口一貴氏は、これ以前の文政五年に遡る、同じ絵師の摺物におそらくペロが使われていることを発見した。樋口一貴「藍摺浮世絵版画に関する一考察」『葛飾北斎と浮世英泉のペロ藍摺風景画をめぐる一考察』『出光美術館報』90（一九九五年二月）、15頁の註1参照。指摘の作品はベルリン東洋美術館の所蔵である。凶版については、Steffi Schmidt and Setsuko Kuwabara, *Suzumono* (Berlin: Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 1990)、124-125頁参照。

註40 とりわけイザード氏には図26（肉筆画）や図39、44のような非常に暗い青をペロと識別する傾向があるが、その種の色合いこそ本藍である可能性が高い。

註41 Izard前掲書、図36（92-95頁）。ドレスデン国立美術館、銅版画室コレクション。
註42 国立劇場編『国立劇場所蔵芝居版画等図録』1-3（国立劇場、昭和五十四、五十五、五十九年）。新藤茂「五渡亭国貞 役者絵の世界」（グラフィック社、一九九三年）。松平進編『早稲田大学坪内博士記念演劇博物館所蔵芝居絵図録』4 前期上方絵（全2巻 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館、一九九五年）。

註43 江戸、大坂の両都市でペロを使っていると考えられるもっとも初期の作品は以下の通りである。
歌川国貞「大坂五十三才嵐橋三郎岡島屋璃寛」、文政四年九月頃。カラー図版は新藤前掲書、57頁参照。この絵におけるペロの使用については、新藤茂「本物と贗物と複製の境界線」『芸術倶楽部』25（一九九七年二月）をも参照。

春好斎北洲「鬼一法眼三略巻 智恵内 市川蝦十郎」、文政四年十一月、中座。松平編前掲書、図4-148。

いずれもペロの識別は視覚的判断によるもので、科学的調査による確認はまだなされていない。本作用例が後摺かもしれないという問題を捨て去ることはできないものの、これらの場合その可能性はまずないといえる。

註44 佐藤中陵『中陵漫録』、75頁。佐々木氏は「江戸の泥絵」その青空の成立について、「みづゑ」864（昭和五十一年三月）、59頁「再録」・佐々木静一「日本近代美術論 1」、141頁」でこの一節に着目しているが、「真佐喜のかつら」という同時代の証言を根拠に当時江戸の絵師たちがペロを手に入れたのはおそらくそれほど困難ではなかったと論じた。しかし佐々木氏がこの論文を発表した時点では、中陵がこの記事を書いている丁度その頃、ペロ貿易が急激な変貌を遂げつつあるのを発見する以前のことだった。

註45 近代になって著された浮世絵に関する文献で「藍摺」に代わって広く使われた用語は「藍絵」で、これはすでに吉田暎二「浮世絵辞典」や「原色浮世絵大百科事典」において「真佐喜のかつら」を引用する項目名となっている。しかし「藍絵」という用語は江戸時代の文献にはみられない。漆山天童によれば、飯島半十郎（虚心）が「日本絵類考」（写本

全10巻、明治二十三年)、第4巻で、この用語を初めて導入したという。『異本日本絵類考 1』(全4巻 芸苑叢書、大正九年) 31、34頁参照。しかし、漆山の使っている「藍刷絵」という語もまた江戸時代の文献には見られない。おそらく漆山の造語であろう。

註46 青みを帯びた黒の特質は、普通の墨を「青墨(あおずみ)」と呼んだり、まゆずみの色を青黛(または黛青)と呼ぶ用語に暗示されよう。中国と、日本の文人画家の間で、藍と墨を混ぜ「青墨」「せいほく」という色を作ったといわれている。近代、新聞のインクにブルシアン・ブルーを混入し、印字の明瞭性を向上させるのと似ていなくもない。なお「嬉遊笑覧」には、ペロで摺られた石摺の法帖がその頃中国より輸入されていたと記されている。喜多村信節「嬉遊笑覧」(文政十三年「一八三〇」自序)〔活字版・近藤圭造編集 全2巻、一八九七年、再版・名著刊行会、昭和五十四年、第1巻、399頁〕。このような法帖が発見されたこともなく、内容に関しても信節の他に典をみない。

註47 吉田映二「浮世絵辞典」上巻(北光書房、昭和十九年)、13頁。この報告は小石川前掲論文、15頁で繰り返されている。

註48 本書はもとと、円満院第三十七代門跡で円山応挙のバトロンでもあった祐常の筆になる肉筆本で、京都の公家たちの詩に伴うものであったが、藍摺版を制作するにあたって狩野水良がその図を写し描いた。本書は宮武外骨「藍摺本」「此花」13(大正二年一月)、10頁で初めて紹介され、また樋口前掲論文、6頁で検討されている。さらに氏は、青以外の色も使用している北尾政美筆淡彩の絵半切「江都名所図絵」の主版が藍であることに注目している。

註49 藍摺に用いることのできる絵具は、本藍とペロだけであったと私は想定している。藍とペロを識別す

るため、赤外線フィルムを使って作品を撮影し、勝原伸也氏から件の二種の絵具の提供を受け、ウィリアム・ベイデン氏がこれを「有馬六景」と類似した色合いに摺ったものを標準サンプルとして両者を比較した。赤外線スペクトルにおいて藍はペロよりはるかに反射率が高く、ペロが黒く見えるのに対して、本藍はむしろグレーとして現れる(同様の反応を示す絵具として花紺青があるが、その可能性はまずありえない)。以下にあげる三つの作品にも同じ手続きが踏まれ、英泉画「軒並娘八丈」と「廓雑談」はペロ、井上九草の銅版画(本文後述)は藍と判定された。この作業は初歩的な手段に過ぎず、確実な科学的分析を怠って最終的な判断を下すことはできないことは強調しておかねばならない。

註50 松木寛「北齋の多元的世界」『名宝日本の美術』23 北齋・広重(小学館、昭和五十八年)、145頁。

註51 本記事の存在は樋口前掲論文、7頁で知った。司馬江漢にはこれより早く、実際に小銅版画を扇子へ貼っている例がある。

註52 松本同論文。氏が参照したのは英泉が滝沢馬琴に宛てた書簡で、伊三郎から受け取った銅版の煙草入の地模様雛形に添えて馬琴のもとへと送られた。この書簡については、森鉄三「著作堂を訪うた人々」『国学院雑誌』40-1(昭和九年一月)、74頁参照。

註53 「軒並娘八丈」の本文は南仙笑楚満人(後の為永春水)による。ペロ一色で摺られた口絵・序文は全四巻それぞれ三、五丁から成り、英泉の挿図の合計は十図に及ぶ。英泉の初期の藍摺の口絵・序文の存在は、古堀栄「天保改革と錦絵」『浮世絵芸術』5(昭和七年六月)、43頁で初めて言及された。

註54 著者は鼻山人(東里山人)。この作品の統編である「北里通」全二巻はさらに二年後の文政十一年に刊行されたが、口絵は英泉の弟子、英齋泉寿の描くところ、本書もまたペロ藍摺の序文を持つ。

註55 岩崎均史「浴衣雑考―その成り立ちと技法、意匠」長崎巖「日本の美術 30 町人の服飾」(一九九四年十月)所収、90、98頁。

註56 本図における青はペロというよりは本藍であるように思われる。

註57 「无名翁随筆」(また、「続浮世絵類考」とも呼ばれる)(天保四年「一八三三」)。由良哲次「総考日本浮世絵類考」(画文堂、昭和五十四年)、24頁参照。

註58 分析結果はブルックリン美術館画材保存官、アントワネット・オーウェン氏より筆者に宛てられた一九九四年三月三十日付の書簡で得られた。本作例の場合、採取された試料に水酸化ナトリウム(NaOH)が加えられ、ペロの場合には青が茶に変色することから絵具が比定される。

註59 極印のみから判断すれば、「丑」年はいまだ同じ検閲制度が施行されていた天保十二年(一八四一)にも該当しうる。しかしながら、絵の様式と署名の書体は文政十二年丑年のそれを示すものである。

註60 「うら」の隅田川の図について、大沢まこと氏は「この裏面とも思われる作品を曾て見たことがあるが、恐らく試し刷の残欠でもあろうか」と書いているが、現在の所在については言及していない。大沢まこと「漢齋英泉展 没後50年記念」(太田記念美術館、一九九七年)、97頁参照。英泉筆無題の藍摺大判一枚摺に描かれた隅田川とおぼしき河岸雪景が、今では見ることのできない閉扇の片面を想起させる。東京国立博物館編「東京国立博物館図録 浮世絵版画編 2」(全3巻 東京美術、昭和四十六年)、図283の「雪景」参照。

註61 小島烏水「漢齋英泉伝校註(第三稿)」『浮世絵志』12(昭和四年十二月)、3頁。この主張は内田実「広重」(若波書店、昭和五年(改訂版 昭和七年))、386頁にて繰り返して述べられている。

註62 小木一良、横糸均、青木克巳『伊万里志田窯の染付皿―江戸後・末期の作風をみる―』(里文出版、一九九四年)、95―99、102―103、121頁。全ての「山水」文様が中国風に描かれていたわけではなく、その多くは和風であったという点に留意しなければならぬ。

註63 両図とも掛物絵で、『浮世絵大家集成』16、図16-17に「月下旅人」「雪中山水」という画題でカラー図版が掲載されている。また、後者には藍摺版が存在するとの報告がある。おおさわまこと、漢斎英泉「郁芸社、昭和五十一年」、38頁参照。

註64 「五雲亭貞秀画『銅版風藍摺扇絵』」、『浮世絵芸術』105(一九九二年七月)、口絵および42頁。

註65 Edmond de Goncourt, *Hokusai* (Paris: Bibliotheque Charpentier, 1896), p. 164. また、Mathi Forrer, *Hokusai* (New York: Rizzoli International Publications, 1988), p. 264 参照。

註66 とりわけ、佐々木氏は「近世アジアにおけるブルシャン・ブルーの追跡」、16「図」頁において、ゴングールの説をそのまま踏襲することによって、「富嶽三十六景」の藍摺作品が全シリーズの終わりに頃行されたことと誤認するにいたった。

註67 小島烏水「富嶽三十六景の製作年代」、『浮世絵志』24(昭和六年一月)、27―31頁。小島の詳細な議論は「富嶽三十六景」シリーズが文政六年に始まりえたというを示すにとどまる。彼の論点のいずれも、実際に、シリーズがその年に刊行され始めたこととを証明するものではない。

註68 小島同論文、30頁。
註69 鈴木重三「富嶽三十六景私見」、『葛飾北斎筆富嶽三十六景』解説(集英社、昭和四十年)(再録・鈴木重三「絵本と浮世絵」(美術出版社、昭和五十四年)、293―301頁)。本論では再録版を参照した。

註70 鈴木前掲論文、296頁。広告は天保三年にこのままのかたちで、同四、五、六年には新たな別の出版物の広告が加えられ再掲されている。

註71 これら十図の藍摺版の好例は以下の三冊の図録にカラー図版が掲載されている。

① Mathi Forrer, *Hokusai: Prints and Drawings* (Munich: Prestel-Verlag and London: Royal Academy of Arts, 1991)

「甲州石班沢」(メトロポリタン美術館) 図16

「信州諏訪湖」(ブルックリン美術館) 図17

「相州七里浜」(チェスター・ビティ・ライブラリー) 図18

「常州牛堀」(ワン・コレクション) 図19

「甲州三島越」(墨田区ビクター・モース・コレクション) 図20

「駿州江尻」(ギメ東洋美術館) 図21

② 永田生慈編「北斎美術館」2 風景画(集英社、一九九〇年)

「相州梅沢左」(日本浮世絵博物館) 図36

「遠江山中」(墨田区ビクター・モース・コレクション) 図69

③ 小林忠「浮世絵大系」13 富嶽三十六景(集英社、昭和五十年)

「武陽佃島」 図12

「東都浅草本願寺」 図11

註72 小林忠「総説 富嶽三十六景」、『浮世絵大系』13 所収、61―62頁。

註73 最近の北斎に関する二人の海外の研究者は明らかに、集英社版『浮世絵大系』に載る順番を編年順番と暗黙のうちに容認している。前掲①の展覧会図録、図11・38の編年は、フォーラー氏のこうした傾向をよく反映したものである。これより二年前 Richard Lane氏は『*Hokusai: Life and Work*』(New York: E. P. Dutton, 1989), p. 288 [邦訳：竹

内泰之訳「伝記画集 北斎」(河出書房新社、一九九五年)、31頁)で、やや慎重に「浮世絵大系」の順序に「便宜上」従うと記しているが同書p. 85 [86頁]では、氏の設定した刊行順序は、「浮世絵大系」の「研究結果に基づいている」と明言している。永田生慈氏は、「葛飾北斎年譜」(三彩新社、昭和六十年)、175-177で依然として地理的順番を使っている。

註74 小林忠「葛飾北斎の富嶽三十六景」、『葛飾北斎展』図録(板橋区立美術館、昭和五十五年十一月二十二日―十二月二十一日)、94―96頁。狩野博幸氏は、『絵は語る』14 葛飾北斎筆凱風快晴―赤富士―の「フォークロア」(平凡社、一九九四年)、77頁において、これら十図の藍摺が本シリーズの「劈頭を飾る」と言い、明確にこの視点を支持している。

註75 狩野氏は前掲書、76―77頁において「東都浅草本願寺」、「相州梅沢左」、「遠江山中」の純藍摺が存在するというが、いまだそのような作例については未見である。それらが実在した場合には私の論拠は弱まるが、それぞれ五図からなる二つのグループという仮説を完全に否定するものではない。

註76 シリーズの終了年を確定する確固とした根拠はなく、以下のいずれの年も推測の域を出ない。
エドモンド・ドゥ・ゴングール・文政十二年 [一八二九] (前掲書、108頁)

小島烏水・天保二年 [一八三一] (前掲論文、31頁)
リチャード・レイン・天保三年 [一八三三] (前掲書、108頁)

小林忠・天保四年 [一八三三] (葛飾北斎の富嶽三十六景、96頁)
マッティー・フォーラー・天保六年 [一八三五] (前掲書、37頁)

もともと説得力を感じるのは、天保五年三月に初編の出版された「富嶽百景」に北斎がとりかかる以

前に、このシリーズが完結していただであろうという
レイン氏や小林氏の説である。

註77 鈴木前掲論文、29頁。

註78 例えば、国芳筆「山海名産尽」シリーズでは背景
の風景にのみ藍摺技法が使われているが、その刊行
は「富嶽三十六景」より早かったとも考えられる。

鈴木重三「国芳」(平凡社、一九九三年)、図51、56
参照。鈴木氏はこのシリーズを「文政末期」と比定
している。

註79 為永春水「春色辰巳園」(全四巻、天保四、六年
一八三三、三五)。東京都立中央図書館東京史料
47、10。これ以前に英泉が藍摺の口絵を描いた版本
では、巻頭部分のみがペロで摺られている。

註80 中村芝翫(実際は墨川亭雪隠)「其浦梅真砂之白
波」(全三編、一八三四、三五)。このうち全文が
ペロ藍摺であるのは初編上下二冊であり、宮武外骨
「藍摺本」此花」13(明治四十四年一月)、10頁で
紹介された。樋口前掲論文、10頁およびカラー図版
1で慶応義塾大学所蔵本の検討がなされている。

註81 樋口同論文、17、20頁。
註82 宮武外骨「日本浮世絵類纂 其七 藍絵」此花」
7(明治四十三年七月)、13頁によれば、藍摺が天
保の改革から始まったと断言したのは飯島半十郎
(虚心)で、「日本絵類考」の「藍絵」の項目にお
けるのがその初めであった。朝倉無声「浮世絵私言
三 べろ藍刷の起原」『浮世絵』41(大正七年十月)
では「真佐喜のかつら」が「従来の妄説を打破す
る」証左となると主張されたが、しかし、古堀栄
「天保改革と錦絵」『浮世絵芸術』5(昭和七年六
月)、44頁では、一方で先の文政期における藍摺の
流行を認めながらも天保期に復興したと述べられて
いる。錦絵の摺りを七、八回に制限しただけの天保
の改革令が何故藍摺を誘発したかという疑問は、色
の制限に対する一種の皮肉な回答であったであろう

という説明を除外すれば、依然として明らかにはさ
れていない。

註83 Alexander Theroux, *The Primary Colors* (New
York: Henry Holt, 1994), p. 1. 複雑で矛盾をはら
む青という色の、歴史上の意味を考察する優れた概
説である。

註84 青い空を描いている大雅のもっとも初期の現存作
例は「浅間山真景図」と思われる。成瀬不二雄「池
大雅筆「朝熊嶽真景図」について」『大和文華』65
(昭和五十四年十月)、21、33頁、及び、「池大雅筆
『朝熊嶽真景図』について(補遺)」『大和文華』66
(昭和五十五年三月)59、70頁参照。青い空は宝暦
→明和期の応挙の眼鏡絵の多く(肉筆、木版手彩色
とも)にも描かれている。

註85 小林忠「青い空―鈴木春信とその周辺」秋山光和
博士古稀記念論文集刊行会編『秋山光和博士古稀記
念 美術史論文集』所収(便利堂、一九九〇年)、
45、47頁。同論文の図版を充実させたものは、「青
い空―鈴木春信とその周辺」中村真一郎他「春信
美人画と艶本」所収(新潮社、一九九二年)、66
、74頁。

註86 春信作品のいくつかに残存する青色は、露草ある
いは藍以外の絵具であるように思われる。おそらく
鉱物性顔料、あるいはペロでさえあったかもしれな
いが、厳密な科学的分析によってのみ答えを得るこ
とができるであろう。

註87 一例として、「秘蔵浮世絵大観 7 ギメ東洋美
術館」(講談社、一九九〇年)、図135、140の北舞筆
「東都」名所シリーズを参照。残念ながら褪色後
には科学的に露草が存在していたことを証明するこ
とは困難である。

註88 西山松之助「江戸町人総論」西山松之助編『江戸
町人の研究 1』所収(吉川弘文館、昭和四十八
年)、33、38頁。広重芸術におけるこの問題につい

ては、拙論「Hiroshige in History」 in Matthi
Forrer, ed., *Hiroshige: Prints and Drawings*
(London: Royal Academy of Art, and Munich
and New York: Prestel, 1997), pp. 38-40 参照。

註89 佐々木氏のペロに対する興味は、とりわけ泥絵に
集中している。佐々木「江戸の泥絵―その青空の成
立について」、48、61頁[29、146頁]。

註90 佐々木「近世アジアにおけるブルシャーン・ブルー
の追跡」、13頁[49、150頁]。

註91 小林「青い空―鈴木春信とその周辺」。
註92 佐々木同論文、13頁[49頁]。
註93 古堀前掲論文、44頁。浅葱色の死装束の好使用例
として、またここではペロの初期作例として、註43
で言及した文政四年の嵐橋三郎の死絵を参照されたい。

日本語版への付記
本稿は英語版 Gian Carlo Calza and John T.
Carpenter, eds., *Hokusai and His Age* (Venice:
International Hokusai Research Centre, Univer-
sity of Venice 近刊)とは若干の異同がある。本稿
をなすにあたって、ジョン・カーペンター、ティモ
シー・クラーク、エリザベス・ウエスト・フィッツ
ヒュー、マッティ・フォラー、樋口一貫、セバス
ティアン・イザード、勝原伸也、近藤紀美枝、アン
トワネット・オーウェン、ウィリアム・ベイデン、
エイミー・ポスター、タイモン・スクリーチ、下山
進、野田裕子の諸氏、そして新藤茂氏から数々の専
門的な御助言と叱咤激励をいただいた。ここに深く
感謝申し上げる。

(翻訳: 樋口一貫)