# 採蓮

Siren

第五号

No.5

# 目次
Contents

採蓮のいわれ　4
The implication of "Siren"　5

狂歌摺物の金字塔　ロジャー・キーズ　7
An Osaka Print Collector and his Circle　Roger S.Keyes.　59

菱川派の版画・版本の制作と流通　浅野秀剛　6
The Production and Distribution of the Illustrated Books and Prints of the Hishikawa School　Asano Shugo　74

# 採蓮のいわれ

蓮は古来の画題でありそれを描いた名画は多い。その花は清浄無垢、また枯れては寂寥の情をもたらす。千葉は古代蓮の種が発掘され現代に命を復活した町であり、奇しくも千葉市美術館は古には蓮池（はすいけ）と呼ばれ蓮の漂う池を埋立てたといういわれの繁華街に位置する。音通するSirenは美声をして船乗りを誘惑し難破させるギリシャ神話の海の精である。蓮を採るが如く古今の美を紡ぎ、妖精の如く人を魅惑する芸術に就いて論ずべく本誌の題を定めた。

千葉市美術館

# The implication of “Siren”

The lotus has been the theme of painting, and there many master works which delineate it. Its flower is pure and innocent, and gives the feeling of loneliness and silence after it is withered. Chiba is where ancient lotus was discovered and its life was reinstated. Coincidentally, the Chiba City Museum of Art is located on a street made by reclaiming the lotus field called Lotus Pond (Hasu-ike) in ancient times. *Siren* has the same phonetic expression as Siren in Greek mythology who lured mariners to their destruction. The name of the bulletin was decided with the intention to weave the beautiaes of both present and ancient times as if harvesting the lotus and to discuss the arts which lure us like a Siren.

Chiba City Museum of Art

# 狂歌摺物の金字塔

ロジャー・キーズ

文久二年（一八六二）二月十八日、弱冠二十四歳のアメリカ人地質学者ラファエル・パンペリ（図1）は太平洋を渡り、ようやく横浜にたどり着いた。幕府は二年契約で、金山および銅山の調査と改善を彼に依頼したのだった。辞令がおりるまでの間、彼は自ら進んで日本語を学び、また横浜近郊の様子をスケッチして歩いた。五月、幕府は方針を変え、五人の日本人の若者と共に北海道地質調査を命じた。タケダとオオシマは科学を志す若者で、洋書の写真をたよりに溶鉱炉を建造した実績があった。イワオとタチは鉱山事業の経理を担当する役人で、通訳のミヤガワがこれに加わった。(註1)

冬が深まると調査も困難となり、パンペリは彼らのために地質学と科学の基礎講座を開いた。採集した鉱物標本やスケッチを使ってレクチャーをしたが、もうその頃には、科学の専門用語は原語のままとしても、教育になんら不自由のないほどの日本語を習い覚えていた。翌年の二月以降、攘夷派が台頭してくると、幕府は突然、パンペリの契約解除を言い渡した。五十年余りたった彼の回想には

別れの時が近づくと、仲間であり教え子である彼らは、あれほどまでに情熱を傾けた科学の学習に終止符を打たなければならないことに強い惜別の念をいだいていました。特に私が愛着を抱いていたタケダ、オオシマ、ミヤガワとは互いに心が通い合っており、目に涙を溜め、別れの時を惜しみました。東洋人の涙を見たのは後にも先にもこの時だけでした。タケダ、ミヤガワ、タチ、オオシマ、イワオらは張り合うようにして、餞別をもってきました。それは版画を貼り込んだ貴重なアルバムであったり、刀剣であったり、お金では買えないような家宝の品々でした。彼らの気持ちを重んじれば、断る理由などどこにあるでしょう。彼らは聡明で、向上心に溢れ、まさに紳士的と呼ぶにふさわしい人柄だったのです。(註2)

パンペリはこのアルバムについてはっきりと〝貴重な〟と記述している。二冊のアルバムには一六六枚の狂歌摺物が収められており、そのほとんどが色紙判で、文政三年（一八二〇）から文政十一年（一八

図1

図2-1

図2-2

図2-3

図2-4

図2-5



二八）頃に江戸と大坂で出版されている。また、これらの摺物は当時活躍した著名な絵師が作画をし、名うての狂歌師が狂歌を寄せたものである。

このアルバムの制作者は栗三（意雅栗三、毬廼屋栗三、山舎亭栗三）（図2-5）と号した大坂の狂歌師である。(註3) 彼のコレクションは江戸そして大坂でも収集されたことがわかる。しかも、大半は交換によるもので、通常、狂歌師は互いに摺物を交換することによって、他の狂歌師たちの摺物を手に入れるのである。

このコレクションは現存しており、一冊は当時の装丁のまま千葉市美術館（以下、千葉本）に、もう一冊はロードアイランド・スクール・オブ・デザイン付属美術館（以下、RISD本）に、と分かれて収蔵されている。栗三は江戸と大坂の双方で制作された狂歌摺物が対比できるよう、入念にアルバムに貼り込んでいる。文化基盤や作風が異なる江戸と大坂の文化的な交流をこのアルバムは雄弁に物語っているのである。一方で、世代間や、師弟、作家とパトロン、そして絵師同士の交友関係の様子も私たちに教えてくれる。狂歌摺物に携わった大坂の一集団が成し遂げたもの、そしてその事情を我々に見せてくれるのである。

栗三の友人、寉廼屋乎佐丸（宝暦元頃～天保十年頃、一七五一頃～一八三九頃）は大坂の狂歌摺物の発展に重要な役割を果たした狂歌師である。栗三が摺物収集を始めた頃、乎佐丸は七十歳ほどで、寉廼屋社中のリーダーをつとめていた。寉廼屋社中の狂歌師たちは大坂で摺物を出版していたにもかかわらず、大坂はもとより、江戸やその他の地方で活躍する絵師たちに作画を依頼していた。

言うまでもなく、摺物は自費出版の印刷物である。売買されることはなく、あくまで贈答を目的とした版画である。そして大変贅沢な贈り物であることは、このアルバムに収められている摺物からも一目瞭然であろう。摺物の多くは催し物の招待や案内として贈られるが、ほかに、特別に仲間同士が集う記念の会や法要の時にも板行される。しかし、このアルバムに収められた摺物は純粋に交換のために制作されたものがほとんどである。狂歌師たちは自分の摺物を一包み持参し、新年に寄り集う。彼らは新年を言祝ぐ挨拶を交わした後、摺物を贈りあうのである。(註4) それはまさに、スリリングな瞬間である。競争心を駆り立てられるのはもちろんのこと、驚きと嬉しさが入り交じった瞬間なのである。こうした中でも、古参の狂歌師たちは満足感と喜びを共に分かち合うことができる。というのも、皆、誰もが目を見張るほどの美しい摺物を作ろうと努力していることを、年長者たちはすでに経験として知っているからである。これは毎年のことなのである。摺物制作には材料、彫り・摺り、手順等々特別な手間暇を要するのである。

栗三は二冊のアルバム（見開き、四八・二×四三・四cm）に一六六点の摺物を、見開き四点つづになるよう貼り込んでいる。表紙は布貼りで、金箔をほどこした料紙が中扉として付いている。摺物が貼り込まれた台紙は薄茶色で、この種の紙は剥離しやすく、摺物を剥がせばその痕跡が残るものである。

二冊のうちの一冊目は原状のままであることがわかっている。一九八二年、サザビーズのニューヨークでのオークションで、アメリカ人コレクター、ポール・ウォルターが手に入れ、その後、一九九二年十月二三日、ニューヨークで開かれたクリスティーズのオークションでウォルターはコレクションを手放している。このアルバムは千葉市美術館が購入し（lot 126）、一九九七年同美術館で開催された摺物展に出品されているのである。(註5)

千葉市美術館のアルバムには七九点の摺物が収載されており、二点を除いてすべて江戸の絵師によるものである。栗三はそのほとんどを文政四年（一八二一）春、江戸での交換で手に入れたと考えられる。その内、辰斎が一七点、北斎が一五点で内一一点が「元禄歌仙貝合」、北溪が十点である。また無款の作品が四点、狂歌のみで絵のないものが同じく二点含まれており、絵師の総数は三一人にのぼる。栗三の

友人、宿廼屋直筆の序文には

御国の手かゝみから人の墨本世に稀なるを宝とせんハ
真贋のけちめもむつかしく摸稜の書画にほこらんよりハ
かゝる帖こそおかしけれ今現世の人このされ歌のたまの
ことの葉に画たくみの筆を振ひし一ひらの摺もの を集て
栗三ぬしかものせしなり是そ正真正銘にて古筆見の
極を労せす論より證拠の諸君子に問たまひねと
證人にたつことをしかなり 註6

とある

最初の見開き二ページで〔千葉1〜8〕、栗三はこのアルバムに込めた意味を物語っている 上から下へ、右から左へと順に見ていくと、冒頭を飾る摺物は北斎の作品で、あられを作るために餅を細かく切り刻んでいる女性が描かれている〔千葉1〕 まな板の〝板〟から、この絵は「いたや貝」を暗に示していることになる

栗三がこの摺物を第一番目に据えたのには四つの理由がある 文政四年当時、北斎は江戸の摺物界をリードする絵師であったこと。そして二つ目は、北斎は当時 四方側から依頼を受けた大揃いの摺物「元禄歌仙貝合」二十六枚を完成させたばかりで文政四年に四方側の狂歌師たちはその交換を果たしていること 前述のように、栗三はそのうちの三分の一近く、十一枚を手に入れている つ目に、画題が対称になるよう配置をしていたこと このアルバムの大尾を飾る一枚は春好斎北洲による大坂の摺物で、歌舞伎役者がまな板の前に座っている図なのである 千葉79〕 栗三は摺物史という視点からこの一枚を選んだ。というのも、北斎は文化十四年（一八一七）あるいは文政元年（一八一八）に大坂を訪れ、その折りに、北洲は北斎に学び、文政二年（一八一九）に大坂で出版された絵手本『北斎画式 校合門人〟としてにその出版と作画を手助けした〝校合門人〟として名前の挙がっている絵師なのである 最後の理由として、栗三は摺物制作者の役割の重要性を強く感じていたからである 「いたや貝」の左の一首は四方側の主要メンバーの一人秋長堂物梁の狂歌である 彼は摺物の制作も手がけており、例えば、文政五年（一八 北斎の筆になる大坂の若手役者嵐徳郎の餞別のための摺物がある 図中の酒樽の上の四角い印章には〝摺物工秋長堂〟の文字が読める 註7

江戸狂歌摺物の金銭的な状況について述べておこう 狂歌師たちの摺物交換には金銭のやりとりなどない しかし、摺物制作者たちには当然、制作料が支払われていたはずである 筆者はこれまでに摺物にかかる費用の記録を見たことがないものの、判型、紙の質、特別な効果を出すための技術や絵具、発行部数で制作費は異なってくるに違いない 栗三が所持していた北斎の 元禄歌仙貝合 しほ貝」〔千葉14〕にはただ一首の狂歌のみが記される この狂歌を詠んだ年垣真春が秋長堂のような摺物制作者に費用を支払い、文政四年の四方側の交換会で遣り取りしたのである

また、千葉本には「元禄歌仙貝合 あし貝」〔千葉6〕が含まれており、これには一首の狂歌が記されている 右には百林亭真杉 左にはその師匠の四方歌垣真顔 宝暦三〜文政十 年、一七五三〜 八九）の狂歌が見える ちなみに 真杉も含め真顔は自分の号の一文字〝真〟の字を弟子たち多くに与えている 狂歌師たちは制作費を分担し、支払った金額に応じて出来上がった摺物の取り分を決めると考えられるところだが 摺物を見ていくと、真杉が制作費を全額支払った上に 真顔先生に狂歌を添えてもらった御礼を支払っている様子が見えてくる四方側のリーダーとなる以前の真顔は、おしるこ屋を営んでいたという何とも冴えない経歴の持ち主である 彼は弟子からの教授料でどうにか生計をたてることのできた最初の狂歌師の一人として知られている 真顔がなぜ「元禄歌仙貝合」二十六枚セットの内十六枚に、しかも上座である左側に常に狂歌を寄せているのか、そして真杉の狂歌がただ一枚だけ登場している意味が自ずと理解できるであろう。宿廼屋とは違って、狂歌以外の収入がなかった真顔は出資者になることはなかったのである

普通、江戸の狂歌摺物ははじめに狂歌が記される人物、つまり一番右の狂歌師がその摺物の注文主であり、制作者や絵師の選定を行う。もちろん、出資者でもある。幾人かが寄り集まって出版する場合右よりの狂歌師が中でも主導的な立場で 番の責任者である 複数の師匠の狂歌を頂く場合には 年功序列に左から列記することになる。

アルバムの二枚目に目を移すと、辰斎の筆になる梅の枝と矢立が描かれている〔千葉2〕 ここには四人の狂歌が記されており、その筆頭がこのアルバムを作った栗三である この摺物は彼が収集を始めた文政四年、実際に持参し、交換に供したものである 矢立は栗三の大坂から江戸への旅を暗示しており、また、梅の花は新年の摺物にはお約束の題材とはいえ、殊に大坂は梅の木で名高いことを示している 右から三番目の狂歌の作者、角丸も大坂の狂歌師である 彼は〝丸〟と狂歌号をするグループに属していた 二番目の狂歌には湖鹿と署名があり、四番目の上座に位置するのは やはり大坂の狂歌師で栗三の先輩格に当たる菊廼屋真垣 延享二〜文政七年頃、一七四六〜一八二四頃）である 文政三年春、真垣を含む四方連の狂歌師たちは祭礼の山車をデザインした摺物を北斎、辰斎、京都の千春に依頼している この うち京都の狂歌師、菊廼屋真恵美は菅原道真を奉った神社を飾った山車の図を発注している。（註8）ちなみに、奇妙な一致であるが、この神社は霰天神と言い 北斎の「元禄歌仙貝合 いたや貝」に出てくるあの〝あられ〟と同じであることを付記しておく 右から三番目の狂歌は真垣のもので、大坂の狂歌師であることを明記している この摺物はおそらく京都・大坂を中心に配られたものなのであろう。なぜなら、真顔が江戸の狂歌師であることを表記しているからである これがもし江戸の四方側の仲間内で交換されたなら必要のない特記だからである この摺物の左下には「柳斎」の制作者印がある これはおそらく、四方連の狂歌師柳斎千萬多のことであろう

栗三はどうやら文政四年の摺物交換の折、真恵美に会ってアルバムの三番目の摺物〔千葉3〕を得ているようである この摺物は鯛の上に人形が乗っているもので、辰斎が描き、真顔が狂歌を寄せているアルバムの次の見開きページ、五番目に貼られているのは千春の作画によるものである 浪華の芦が有名ということで、北斎の「元禄歌仙貝合 あし貝」はここに貼り込まれている 左上には文政四年の摺物交換会の為に真垣自身が発注した、辰斎の梅の摺物が貼られている〔千葉7〕。この摺物の右には真垣、左には真顔の狂歌が見える 印はあえて省略したものの、真ん中に狂歌を寄せている柳斎千萬多が制作したと考えられる。こうしてアルバムの二ページ目は北斎の「元禄歌仙貝合 すだれ貝」で締めくくる

栗三は交換会の思い出として、春亭の桃太郎〔千葉4〕を最初の見開きページに貼り付けたのであろう 図中で桃太郎は忠実なお供の動物にきび団子を与えている 栗三は北斎〔千葉52〕と英山〔千葉61〕が描いた同シリーズ「昔噺智仁勇」の摺物も所有していた しかし、アルバムの中では別々の場所に貼り込まれている。「昔噺智仁勇」は文政三年辰年の正月に出版されたシリーズで 栗三のコレクションの中では初期のものである なお、勝川春亭は文政 年八月に没している このシリースの発注者、鉄廼屋楯成は北斎の一図〔千葉52〕の中で、春を詠った狂歌を寄せており〝たつの乙ひめ〟（辰の乙姫の語で結ばれている ちなみに 冊目のアルバム唯一の北斎作品〔RISD14〕は文政五年に楯成からもらったものである

栗三は真垣とも親交が厚かった 二冊目のアルバムには文政四年の春、真垣の喜寿の祝いに自身で発

注した辰斎の摺物〔RISD20〕が収められている。本図の文車は長寿を示す品々で山積みとなっており、なかには三千歳の桃が入った器や、鳥の付いた杖が含まれている。この杖は、真垣が摺物の冒頭で述べている和歌の神、住吉神社の杖である。この摺物の中で、真顔は彼自身七十歳になったことを暗に記しており、これからも板行年は明らかである。人の年長者にはさまれ、またもや柳斎の狂歌があり、おそらくこの摺物も彼の制作と考えられる。

栗三は真垣が辰斎に作画を依頼した、風変わりな摺物も所有していた。それは氷か紙くずでいっぱいの籠を頭にのせた女性の摺物である〔RISD27〕。この摺物に年記はないが、私家版の摺物の出版は年に一枚が通常とされるところから、文政六年（一八〇）正月の板行ではないであろうか。これもまた真顔と柳斎の狂歌が記される。

真垣が発注した最後の摺物は文政七年（一八二四）中年の出版である。(註9) この年、七九歳となった真垣は大坂に戻っている。この摺物は当時大坂にいた江戸の絵師柳川重信の作画になり、谷清好が制作を担当している。いつも通り、真顔は上座である一番左に位置しているのだが、この時の真ん中の狂歌師は真垣の親友栗三である。石灯籠からのぞく皺だらけの猿の顔を二人の若い芸者がじっと見つめている。この図のアイデアは真垣自身によるものと想像される。皺が深く刻まれた自分の顔を思うとき、年齢や美しさに対して穏やかながら皮肉めいた見方をしてしまう真垣の姿がここにある。

江戸に滞在していた四方側の大坂の狂歌師菊廼屋真垣の助けを得て、文政四年春の摺物交換会に参加した、やはり大坂の狂歌師栗三が収集した摺物の数々　つまり千葉本を中心に江戸摺物の諸相を見てきた。　方でこのアルバムは、大坂の‘狂歌師グループ’が当地で極めてレベルの高い狂歌摺物を作り上げていく様を私たちに見せてくれる。栗三はこの展開をドラマティックに再現しているのである。江戸の摺物のページをめくっていった鑑賞者は最終ページに到達し、今までとは毛色の違う二枚の摺物を目の当たりにする。

まず一枚目は江戸の歌舞伎役者の似顔絵で、文政九年（一八二六）三月大坂中座で菅原道真を演じる三世尾上菊五郎の姿である〔千葉78〕。浮世重勝が大坂で作画し、谷清好が制作している。大坂の狂歌師たちにとって、摺物の遣り取りは新年だけに限ったことではないことがわかる。また、主題の制限もなく、これは江戸の四方側も同様であった。大坂の狂歌師たちは広い視野をもち、文化人との交流も多岐にわたり、才能ある絵師や有能な職人との関係を保ってきた。この図を見ても明らかなように、谷清好は彫師としても摺師としても最高の技能者であった。

この摺物は、江戸からやってきた役者と大坂の狂歌師との個人的な関係をも知らせてくれる。菊五郎は梅幸という号で画面の右上に俳句を寄せている。この摺物の注文主である梅好は　菊後楼（きくごろう）〟という当て字を使った名前を画中に用いているが、これは〝梅好〟が〝ばいこう〟と音読できることから、見る者を楽しませる効果を狙ったものである　この摺物では、注文主と特別なゲストが占めるべき位置が通常と入れ替わっていることに気づく。これはもちろん大坂の摺物でも稀なことではあるが　狂歌師、絵師らがもっと自由な発想で摺物制作に取り組んでいくようになった証しである。

梅好は後に窓廼屋と名乗るようになる。霍廼屋社中の他の狂歌師もそうであったように　彼はアマチュア狂歌師であり、谷清好が没したかあるいは引退した天保二年（一八　　以降、摺物制作も何点か手掛けている。栗三もその内の一点に狂歌を寄せている。(註10) 一八三〇年代、窓廼屋は江戸の絵師に幾枚かの摺物を依頼している。そのうち、天保五年（一八三四）午年に出版された国貞筆の摺物は、筆者の知る限り、この大坂の狂歌師が狂歌を寄せた最後のものと思われる。(註11)

千葉本の最終図は文政八年（一八二五）十一月角座での三世尾上菊五郎演じる白井権八を春好斎北洲が描いた摺物である〔千葉79〕。(註12) 霍廼屋は狂歌を一首寄せ、役者の被り物には自らの紋、雛鶴をあしらっている。梅好と霍廼屋、同好の士としての二人の親密な関係から、栗三は二枚の摺物を同じページに貼り付けた。霍廼屋がついに霍廼屋社中のリーダーを辞したとき、梅好は彼の跡を継ぎ、二代目霍廼屋と名前を変えたのである。(註13)

北洲の作品に記される狂歌によると、菊五郎はこの芝居の中で権八とその恋人、遊女小紫を早替わりを演じたという。実際、この摺物は二枚続の右側の一枚で、左側は作者不詳の小紫に扮する菊五郎の図である。(註14) この左側の一図は所有していなかったか、少なくともアルバムには収められていないこの摺物は、栗三が所有していた数点の摺物の年代測定を知る上での手助けとなる。なぜなら、左側から二番目の狂歌師は雪廼屋高瀬だからである。大石真虎は高瀬が郷旧に改名した文政九年ないしは十年（一八二六、二七）の春に出版されたであろう一枚の摺物を描いている。(註15) 栗三のコレクションの最後は彼自身が発注したもので、これには郷旧と署名のある狂歌が記されている。おそらく文政十年か十一年（一八二七、二八）に出版されたのであろう〔RISD73〕。

二冊目のアルバムには文政五年午年に板行された江戸摺物が幾枚か収載されている。辰斎画の摺物は裂の文様として馬を隠したもの〔RISD22〕、楯成が発注した北斎画の摺物は、一ノ谷の合戦のさなか傷ついた馬を運ぶ義経の家臣、畠山重忠の鵯越を描いた作品〔RISD44〕、楯成の師匠六樹園の漢詩スタイルの狂歌が特徴的な国貞の役者摺物が挙げられる〔RISD52〕。

大坂で制作された色紙判狂歌摺物の最も早い例は、芸者を描いた柳川重信の作品である。文政五年の中頃に出版されている。このアルバムでは、文政五年の春に霍廼屋社中のメンバーが狂歌を寄せた摺物を、江戸で制作していることがわかる。彼らが岳亭定岡に最初に依頼したのは、仙人に見立てた七人の吉原の遊女を描くシリーズである。後に摺物制作者で知られる梅園こと紀侭成は東方朔を描かせた〔RISD32〕。西王母から盗んだ不老不死の桃を鞠と羽根で表現している。霍廼屋は蝦蟇仙人である〔RISD35〕。蝦蟇仙人に従う蝦蟇を、遊女の折った蛙の折紙で表現している。岳亭はこの連作が大坂の地で交換され、人々の手に渡ることを意識して、各々に霍廼屋社中のマークを入れ、江戸の絵師であることを注記している。しかも、飛翔する鶴の丸紋を地模様に施している。

一方、豊国は五世松本幸四郎の幡随院長兵衛を描いている〔RISD51〕。幸四郎はこの役を大坂では文政四年九月、江戸では文政五年春に演じている。(註16) 幸四郎は大坂で人気が高く、霍廼屋社中の楳下鼻彦、大江北頼、狩場早房、堀川歌成の四人がこの摺物の出版に参加している。

霍廼屋社中の二名もまた岳亭に作画を依頼している。文政四年の三月、吉原の桜の下の花魁道中を望遠鏡で覗いた図である〔RISD36〕。記された狂歌のうち一首は彼女らの駒下駄を詠ったもので、午年に掛けたものである。

一番目のアルバムに収められた二枚の摺物は、霍廼屋社中の注文で描いた仙人見立ての遊女の摺物を、文政四年春に岳亭が大坂に持参したことを示している。雛祭りのために描いたこの二枚続〔RISD41、42〕の右側の署名と印章は、仙人のシリーズと同様であるものの、彫りと摺りはより上品に仕上がっている。この続き物は、霍廼屋社中の摺物制作者としての谷清好のデビュー作なのかもしれない。清好の印はないものの、仙人セットより優美な彫りと、慎重な摺りをみせている。

二冊のアルバムの中で、制作年が判明する最も早い谷清好の摺物は、文政五年三月の吉野の花見を記念したもので〔RISD87〕、彼自身、狂歌を一首寄せている。後に習慣的に捺される印章は付されていないものの、清好の制作と考えてよいであろう。

当初から、霍廼屋社中は一風変わった摺物を出版していた。著名な四条派の絵師、長山孔寅（明和二

〜嘉永二年・一七六五〜一八四九）は端午の節句の柏餅を描いている〔RISD58〕。清好はこの摺物に見慣れない印章を付している。この印は文政五年の中頃から終わりにかけてのみ使用したものと考える。

ここで、何度となくふれてきた谷清好について、詳しく紹介しよう。彼が江戸から大坂にやって来て、早々に手掛けた一つの出版物が知られている。『春溪画譜』のちに『肘下撰蠕』『虫類画譜』として知られた、虫や草花を題材とした画帖で、森春溪が絵を描いている。当初は私家版として板行されたもので、奥付はないが、春溪は最終図に文政三年の夏から秋の間に擱筆したことを明記しており、序文の日付もまた文政三年七月となっている。谷清好の名はこの画帖に二回登場する。ひとつは、序文に彫師として〝江戸〟という印と共に、もうひとつは最終図の署名「東武谷清好刻并摺」である。清好はこの署名に連印を捺しているが、これは彫師として江戸で活躍していたときの名前である。おそらく「彫蟲」と読むのであろう（図3）。(註17) 筆者は未だかつてこの名前を他の摺物や版本などで見たことがない。

『狂歌五十人一首』（文政六年正月刊）の奥付により清好は江戸の彫師朝倉宇八郎（註18）のもとで修行を積んだことが知られる。また、『清好帖』（文政七年二月刊）の跋文では、江戸の文化人であり、狂歌師、戯作者、能書家の大田南畝（蜀山人、寛延四年〜文政六年・一七四九〜一八二三）と酒の縁でのつながりがあったことを記している。(註19) 清好は南畝の狂歌や俳諧、漢詩を書き留めており、文政六年九月に彼が亡くなると、その詩文と共に長山孔寅の七図を載せたこの追悼本を制作している。彼はまたユーモアのセンスもあったようで、大石真虎の画譜『麁画国風』（文政十一年刊）の奥付で、自らを「彫工清好堂谷啄木」と称している。

摺物制作者として、谷清好は多くの狂歌師と親交があった。また江戸、大坂の戯作者、学者、官吏や南畝のような国学者とも接していた。例えばその一人、屋代弘賢（輪池、宝暦八〜天保十二年・一七五八〜一八四一）は南畝の友人で、江戸城の奥右筆をしていた人物である。実際に、弘賢は清好を大坂に派遣している。歴史的に重要な大坂の書跡を模写した『集古浪華帖』（全七巻、文政二年十一月刊）の制作のためである。(註20) 森川竹窓（世黄、宝暦一三〜文政十二、三年・一七六三〜一八二九、三〇）も清好と共にこの仕事に参画している。竹窓は著名な地方の能書家で、前出の『肘下撰蠕』に着賛しているところから、おそらく彼の紹介で清好は春溪に出会っているのではないだろうか。

江戸の歌人であり能書家、学者でもある橘千蔭（享保二十〜文化五年・一七三五〜一八〇八）の自筆歌集『弁梅帖』を、清好と竹窓は文政六年春に共

図3



同制作している。清好の求めにより、大坂の国学者村田春門（明和二〜天保七年・一七六五〜一八三六）が序文を寄せている。(註21)

ハワイの古い言葉に〝kahuna〟という語がある。完璧な技術を持った人たちのことで、人は手仕事の神が宿っていると考えている。清好はその卓越した技と、謙虚な仕事ぶりから、まさに〝kahuna〟と呼ぶにふさわしい存在である。彼の仕事を滅私的とするのは少々奇妙なことに思えるかもしれない。しかし、驚くべきことに清好は、絵師たちの個性的な筆法や作風を自らの様式に埋没させることなく、より際だたせるために腕を揮っているのである。彼は重信の摺物で細部にとことんこだわった図様を彫り上げた。それは、革や金属、布、桔葉、そして米粒や魚、これらをリアルに表現して見せることだった〔RISD65〕。森徹山の場合は雪の中の猪を描く速筆の効果を、(註22) 孔寅の場合は水墨の繊細な雰囲気を〔RISD59〕、それぞれ表出することだった。

また、清好の寛大な人物像も浮かび上がってくる。例えば、望月影成や紀尽成といった狂歌師らに自ら絵筆を執るよう勧めている。栗三の持っていた摺物の中に、清好が制作し、尽成（梅園）が鏡と紅猪口を描いた摺物がある〔RISD63〕。その他にも影成が描いた摺物の図様には、金銅製の誕生仏に百合が添えられた一図がある〔RISD71〕。金属の質感を出すことへの挑戦や、対象を写し取ろうと懸命になっている狂歌師の画に、巧まざる魅力を清好は見い出したのであろう。

清好は、寉廼屋社中の千代松彦に摺物の制作を勧めている。近年、筆者は影成が簪と椿の図柄を略筆で小さく描き、松彦が彫りと摺りを担当している作品を実見した。(註23) 松彦は清好と同じように、印章で彫り・摺りを担当したことを示唆している。清好はこの摺物に狂歌を一首寄せており、そして、おそらく文字の部分は松彦には手に余ると判断して清好が彫ったと考えられる。彼の心遣いがにじみ出ている。きっと、空摺りを効かせた花や簪の色づかいを誉め、これならば落款をしても問題はないと太鼓判を押したに違いない。栗三は松彦が彫り・摺りを担当した摺物をもう一枚持っている〔RISD75〕。こうした活動は「創作版画」の歴史に加えるべき史実であろう。後にふれる。

そしてもう一点、清好と窪俊満の摺物工房をつなぐ興味深い事実を指摘しておこう。清好の落款には、文政三年の『春溪画譜』に記されたもの、そして文政五年の中頃に使用したと思われる瓢箪型の印章がある。ただし、この瓢箪型の印章は清好印のある七〇数種の摺物の内、五点にのみ捺されている。そして三つ目はこの印章とわずかに異なる清好印、つまり五種以外の摺物に文政六年から天保二年の間に使

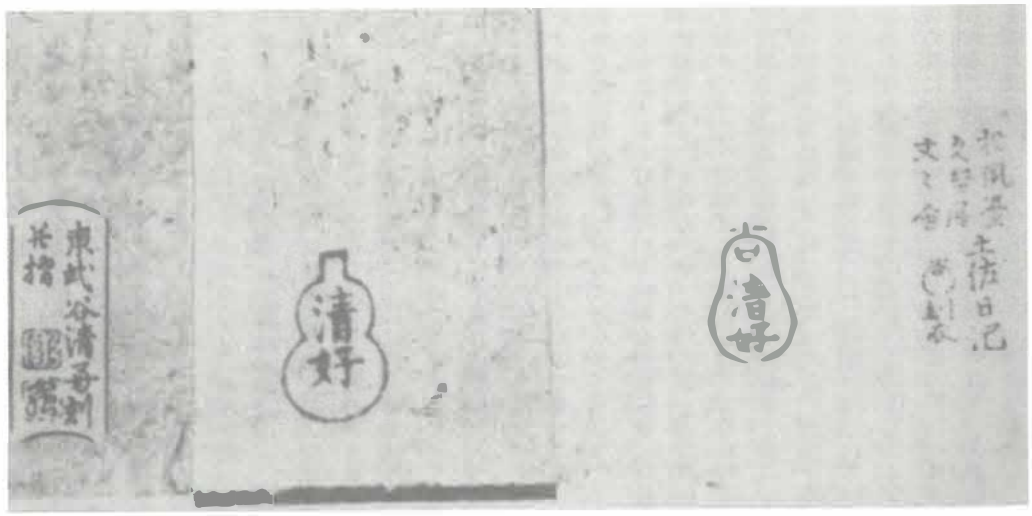



図4

用されているものである（図4）。この三つ目の印では、瓢箪の茎、いわば注ぎ口の部分の左右に点を打ち、その真下、印章の郭内に〝口〟の字を置いて、彼の名前の一文字〝谷〟を表現している。ことに清好の姓を知っていれば、この形が〝谷〟を表していることを自ずと思い描くであろう。しかしながら、清好は文字の知識に通じていた人物である。南畝の追悼集『南畝帳』を文政七年に出版しているほか、清好は書や文字を主体とした折本を七冊編集、出版しており、この内の一冊は印章についてのものである（『玄々瓷印譜』田辺憲撰、天保二年刊）。ここで、印章の文字が〝谷〟でないことは彼自身意識している。つまりこれは俊満（尚左堂）工房の一文字目の〝尚〟なのである。事実、俊満は自分自身ないしは自らの工房の商標として同様のマークを、「土佐日記」や「とりかえばや物語」のような一八一〇年代の終わりに出版した摺物シリーズに使用している（図4）。一八一〇年代の俊満の摺物には、彫りと摺りに洗練された上品さが見られる。それは、俊満が没した文政三年九月以降に、清好が大坂で制作した摺物に見られる雰囲気と同じである。こうした摺物を注意深く比較していけば、清好が実は俊満工房に属していたことがわかってくるのである。

江戸に滞在した大坂の狂歌師が江戸の絵師に作画を依頼し、出版していた様子、一方、大坂在住の狂歌師らも江戸に摺物を発注していた状況を見てきた。一八二〇年代、大坂の狂歌師らは当地の絵師らをサポートしていた。一方で、崔廼屋社中は真虎や岳亭のような大坂への来訪者に作画を依頼すると同時に、食客として援助を惜しまなかった。江戸ではぱっとしない絵師であった柳川重信は、彼らのそうした金銭的、精神的援助によって、その才能を開花させたのである。

一八〇〇年から一八一〇年代頃、重信は版本の挿絵や広告などを断続的に手掛けていたにすぎなかった。この頃、いくつかの摺物も描いており、そのうちの一つは狂歌師信濃善好の制作により文政五年春に出版されているもので、栗三も所有していた〔RISD19〕。左下には善好の印が捺されている。当時、重信は三十五歳になっていた。彼は北斎の娘と結婚をしていたが、うまくいってはいなかった。妻は子供を連れて実家に戻り、重信は家族をおいて大坂へ行くことになるのである。文政五年の春あるいは初夏に大坂に到着してまもなく、彼は崔廼屋と出会い、夏恒例の芸者の練物を主題とした摺物シリーズを依頼されるのである。現在そのシリーズは九種が確認されている。（註24）印章はないものの、彫り・摺りは谷清好が担当したと考えられる。なぜなら、重信が作画し清好が制作した、文政六年春出版と考えられる版画と図柄や色が酷似しているからである。

栗三のコレクションには個人的な摺物、情に訴えかけるような摺物がいくつか含まれている。大江北頼の父親が亡くなった後、その法要の際に板行された摺物がある。二代春暁斎が葡萄の絵を描いた摺物で、これには「ちちといふみのむしのみか寂しさに　裸虫をも泣す秋の夜」の狂歌が添えられている。摺物は時折、予想外の哀愁を感じさせる。文政六年春、重信は崔廼屋社中からかなりの数の摺物を依頼されているが、その内の一つに足柄山の山姥と金太郎を描いたものがある〔RISD6〕。亭主に捨てられた山姥は京都を離れ、子供を連れ山奥へと入って行く。重信が妻子を置いてきたこと、そしてこの画題がどんなに彼の胸を締めつけるものであったか、狂歌師たちは知らなかったのであろう。

重信は大坂の狂歌師の肖像画を摺物に描いた最初の絵師である。文政六年春、千代松彦と浅香勝躬は大坂から今宮への参宮を主題とした、二枚続の摺物を出版している〔RISD3、4〕。右側の一枚には松彦の狂歌と共におしゃれに着飾った若い男性が描かれている。羽織の紋には〝松〟の字が記されていることからも明らかなように、これは松彦自身である。彼の隣にいる女性にも、同じように〝松〟の紋が見られる。彼らは明らかにカップルであり、この数年後に大坂で板行された岳亭作画の摺物の発注主、松千代子と考えられる〔RISD37〕。

浅香勝躬は左の一枚に狂歌を記している「てにをはのそろはぬこゑもうつくしき　鶯ならぬかこのうたひ女」。図の中で、結び文の紋のある羽織を着た若い男性が勝躬に違いない。勝躬は江戸で著名な狂歌師花咲庵米守（天明元～嘉永元・一七八一～一八四八）の息子で、当時二十代そこそこであった。米守は臥龍園梅麿率いる花園連の判者でもあった。（註25）勝躬は骨董マニアであり、出版者でもあり、アマチュア絵師でもあった　彼は大坂の遊女、夕霧（承応二～延宝六年・一六五四～七八）を描いた十七世紀の絵を所持していた。大石真虎は夕霧の一五〇回忌を記念して出版された摺物でこの絵を模写している。（註26）一方、文政六年一月には『狂歌五十人一首』を出版している。この本は大変美麗であるのもさることながら、栗三や崔廼屋、そして勝躬自身といった崔廼屋社中の五十人の狂歌師を柳川重信の緻密な筆によって、酷似した肖像画に描き分けている（図2および註18）。

勝躬はとても初々しい一枚の摺物を描いている。署名には〝浅香〟とあり、頭が振れる素人の歌い手の張り子人形の一図である〔RISD75〕。彼は「にらみあひにらみあふてはおさな子か　あたまをちよつとはりこ人形」の一首を詠じ、末尾に崔廼屋は「扇とりてこゑをはり子の姿の常磐津流に首はふれとも」と寄せている。この人形は崔廼屋の雛鶴の紋が付いた羽織を着ている。つまり、これは親しみを込めて描いた崔廼屋の似顔絵に違いない。年長の崔廼屋を熱の入った常磐津の素人太夫としているのである。若い勝躬は崔廼屋に対する畏敬と賞賛を滑稽な人形に託して嫌みのないものにしている。年齢が開いているにもかかわらず、二人の心からの友情を見せてくれる図である。

この勝躬の摺物の左下の隅には印章が一つ捺されている。この印は清好の瓢箪を真似ているものだが、こちらの方は松葉でかたどられている。この印は清好の弟子、松彦のもので、この摺物の彫り・摺りを担当し、狂歌も詠じている。松彦はまた、他に例を見ない、注目すべき摺物の出版にも関わっている。それは森春溪が中国の絵画を手本として描いたもので、青い絹の上に印刷されているのである〔RISD70〕。この摺物にはまた、雲母引きした薄い紙が裏打ちされており、これは他の収集家によってすでにアルバムに貼り込まれていたのを、栗三が手に入れた証拠である　栗三の二番目のアルバムにはそうした摺物が多く見られる。例えば、岳亭の花魁の摺物〔RISD32、35〕は金属質の顔料で四方が縁取られている。これもアルバムより以前の台紙の痕跡であり、栗三が他のコレクターから譲り受けた摺物であることがわかる。

様々な事情から、崔廼屋社中の多くが一八二〇年代中頃に改名をしている。松彦は千代から峰廼屋に改名しており、峰廼屋松彦の号は春溪の摺物に見られる。勝躬は浅香から田字楼へと、栗三は当初からの雅号である意雅、毬廼屋から山舎亭に変えている。

崔廼屋はその非凡な才能でグループを率いてきた。本名は野里宗兵衛といい、屋号は浅田屋。大坂近くの桜井谷に生まれた生粋の商人である。この当時、大坂の商店の多くは江戸に出店を出していたことから、彼が江戸に長く滞在していたのもそうした商用での赴任であったのだろう。江戸滞在中、六樹園の名で知られる宿屋飯盛（宝暦三～天保元、一七五三～一八三〇）に就いて狂歌を学んでいる。ただし、師弟とはいえ、彼らはほぼ同年代であった。当時の号は紀乎佐丸（〝気の修まる〟）といい、六樹園の狂歌連、五側の判者になるほど狂歌の腕前は上達した。（註27

江戸にいる間、乎佐丸はほんの少し摺物を手掛けており、また他の狂歌連との交流も果たしていた文化六年（一八〇九）の春には辰斎作画による「婚礼続」シリーズの一枚を出版している。（註28）この摺物では太鼓連の主宰、鈍々亭和樽の狂歌が上座を占めている。ちなみに、栗三は大坂の狂歌師らが狂歌を寄せた岳亭の二枚続の摺物をスクラップしている〔RISD39、40〕　これはもともと　八二〇年代

初頭に太鼓連が主体となって出版されたものである。(註29) その後まもなく、おそらく文化七、八年（一八〇九、一〇）に乎佐丸は江戸を離れ桜井谷に戻っている。そして、還暦を契機に隠居を決めたらしい。

大坂に戻った乎佐丸は紀乎佐丸から雀廼屋と改号している。この雀（鶴）には長命といった吉祥の意味が込められているのであろう。そして、当然のことながら、狂歌に対する情熱は失っていなかった。彼は江戸での経験を生かして、江戸スタイルの狂歌を目指した新しい狂歌連を大坂の地で組織する。また、文化十年（一八一三）には大坂の狂歌師五十人の肖像と狂歌を載せた『狂歌五十人一首』（英良軒画）を編んでいる。

一八一〇年代、雀廼屋は江戸の仲間たちと親交を続けていた。文政元年寅年、彼は俊満に制作を依頼し、酒壺と蝶々の摺物を出版している（図5）。酒壺の色は深い純粋な青で、当時の摺物によく使われていた灰色がかった青とは異なる色である。筆者は最近ロンドンで保存修復家の佐々木志保氏とエリザベス・クームス氏にこの摺物の調査を依頼した。現代の染料サンプルとの比較から、俊満は摺師が通常使っている古紙の藍紙から抽出した絵具ではなく、染物師が使うような新しい藍紙から抽出した絵具を使用しているとの結論を得た。新しい藍紙は水に弱く、版画用には扱いが難しい上にコストもかかったことであろう。俊満は普通の絵具を使っていないことに雀廼屋が気付き、評価するであろうことを確信していたに違いない。

雀廼屋が美しい品々を手に入れることにどれだけ喜びを感じていたか、栗三のアルバムを見れば一目瞭然である。彼が摺物を愛して止まなかったのは明らかである。その一方で、高価な材料、珍しい素材を使った日用品も好んで取り寄せていたに違いない。というのも、孔寅や梅園といった友人らが、そうした品々を摺物に描いているからである。江戸摺物ではしばしば狂歌連のマークを社中の証しとして使っていた。岳亭や重信は狂歌連のしるしとして雛鶴のマークを揃物の摺物の右上隅に捺している〔RISD7、30〕。が、しかし大坂の絵師は鶴のマークを地模様や紋として使用することはない。松彦や勝躬のように自身の紋を明示している例は前述した通りである。つまり、鶴の紋があらわれる摺物には常に雀廼屋が締めの一首を記していることからも、鶴の紋があしらわれた多くの品々は雀廼屋自身のものであると筆者は考えている。

梅園の摺物では、鏡が描かれその傍らには緑と赤の色絵磁器の猪口が置かれているが、その猪口の側面にも鶴の文が描き込まれている〔RISD63〕。二代春暁斎の摺物にも、やはり同様の器に同じ文様が大

図5



きめに描かれている（図6）。(註30) 筆者は江戸摺物において、上座を占める狂歌師と発注者である狂歌師の位置関係について再三に渡って述べてきた。もしこの摺物が江戸の出版物であったなら、右側に位置する紀高振が発注し、制作費を負担し、狂歌を寄せてくれた師匠に謝礼を支払うことは疑うべくもないであろう。しかしながら、楽隠居の身である雀廼屋は大坂摺物の後援者であり、弟子たちからの謝礼に頼る必要のないことを栗三のアルバムは知らせてくれる。雀廼屋の紋がデザインされたこの器から察して、この手の摺物は彼自身が発注したと考える方が妥当である。

梅園デザインによる、鶴の紋があしらわれた真っ新の革の煙草入の摺物〔RISD66〕には栗三と雀廼屋の狂歌が寄せられており、二人の関係性を物語る作品である。上質な国分煙草の煙につつまれながら、猪牙舟で吉原への繰り出す愉快な時をこの煙草入は思い出させてくれる。清好はこの摺物を文政十年亥年の春のために制作したのであろう。

栗三のアルバムは雀廼屋自身のことはもちろん、彼の趣味や価値観を明らかにしてくれる。若い狂歌師や絵師を励まし、よりすばらしい作品を創造する機会を提供してくれる老狂歌師の姿がこのアルバムから見えてくる。雀廼屋の江戸への郷愁は、栗三と春暁斎による文政六年春の吉原遊興の二枚続の摺物に結実している〔RISD13、14〕。ちなみに、その出版から数ヶ月後に春暁斎はこの世を去っているのである。この仮想の吉原の中で、鶴の紋を羽織に付けた狂歌師は二人の禿を連れた花魁に近づいて行く。春暁斎は画中の五人の人物を初期浮世絵に登場することによって、往時の胸の高まりや、情熱を呼び起こしている。五人の内の一人は七世市川団十郎（寛政三～安政六・一七九一～一八五九）で、絵の中から鑑賞者を見つめている。粋ないでたちと顔かたちから団十郎と一目でわかり、彼の姿は雀廼屋の記憶にしっかりと刻み込まれている。

〝寿〟は年配者にとって幸福を意味する。江戸時代、若者にとっては現実感の伴わない口先だけの敬意であり、壮年にとっては一つの願望であり、そして老人にとっては養い育んでいこうとするもの、それが〝寿〟である。江戸摺物には長寿のシンボルがしばしば描かれる。それは鶴や亀、高砂の松の姥と尉などで、実際にこれらのシンボルは既婚女性の鏡の図柄にしばしば用いられる。梅園の摺物に登場した鏡にも描かれていたはずである〔RISD63〕。当時の狂歌師には老年を第二の少年時代と考えている節がある。絵師たちは、世の中の心配事からやっとまた解放されるとして、子供たちが遊んでいる姿に狂歌師を重ね合わせて描くことがある。(註31)

図6

七十代の崔廼屋は、老年の幸福と充実感を熟考するために摺物製作に没頭した。〝寿〟をテーマとした五枚セットの摺物には以下の五人の人物が描かれる。三浦大介〔RISD 8〕は武勇と度胸を表している　武内宿禰〔RISD 9〕は海の主、龍神に霊玉を返す。その敬意に満ちた姿が描かれる。東方朔〔RISD 10〕は不老不死の桃を盗み、永遠の命を得る便宜主義で実利的、ひいては無慈悲さを表現しているのではないかと筆者は考える　浦島〔RISD 11〕は亀を助けて長寿を得る。彼は同情心と優しさを表現している。中国宮廷を追放された菊慈童〔RISD 12〕は、言葉の中に永続性を見いだした　彼は幻想的な菊の世界に住み、菊の葉に詩文を書き、これを谷川に浮かべ下界へと流していった　幸運にもその一葉を見つけた人に喜びと安らぎを与えたのである　菊慈童は永遠不滅の創造家であり、崔廼屋が自らの狂歌にと選んだのがこの一図である。

## 結　語

栗三は文政四年春、江戸での摺物交換会に参加したのを機にコレクションをはじめた。栗三は当初、そのコレクションに何の見通しもいだいていなかった。なぜなら　一八二〇年代の大坂摺物がこうも展開していくとは予想だにしていなかったからである。真垣や崔廼屋、そして大坂の狂歌仲間との交友関係から、より多くの摺物をコレクションに加えることができた。江戸の摺物は文政七年まで、大坂のそれは文政十一年までのものである。彼の摺物コレクションは、その時代の摺物を徹底的に網羅したというより、代表的な作品を集めたといった方がいい。しかも、清好らが大坂で制作した狂歌摺物、百種ほどのうち四十種を所有していた。

栗三が自身のコレクションを整理し始めた時、自然と二つのグループに分類することができた。一つは文政四年の江戸摺物、もう一つはそれ以降十年間の摺物で、江戸・大坂ほぼ同数であった。彼がいかに熱心に、そして思慮深くアルバムに貼り込んでいったかが知られる　しかし、残念ながら、二冊目のアルバムは一九五〇年代に当初の貼り込みを解かれ、今は原状を知る術もない。これは大きな損失ではあるが、栗三のコレクションは江戸と大坂の関係のみならず、狂歌師らの世代間や出身、職業、社会的立場を超えた交友関係、狂歌グループ同士のつながりなどを魅力的に語りかけてくれる。

私たちが知る限り、栗三は交換や譲り受けるなどして摺物を手に入れていったのであろう。相互交換が狂歌摺物の原則であるならば、同じようにこのアルバムが贈り物として日本を離れていったという事実はなんとも奇遇であると言わざるを得ない。ラファエル・パンペリの科学の指導、手本となるべき人間性に感謝を込めて、若い日本の弟子が彼にこのアルバムを贈った。パンペリは決して偉大な科学者ではなかったし、その任もなかった。当時の彼には学術的な発見や業績はなかったが（後に、彼はハーバード大学の教授となった）、弟子たちにとっては、パンペリ自身が西洋の科学の粋を身につけた生きた手本のようなものであった　同様に、タケダとオオシマは決して絵に長けていたというわけではないが、彼らが描いたデッサンはパンペリの心に強い印象を与えたのだった。パンペリに贈られたこのアルバムは日本美術の重要な到達点を教えてくれる生きた標本なのである。

崔廼屋が八十歳に近づいた頃、栗三は彼にアルバムを見せ、序文を頼んだ。崔廼屋がページをめくるたびに、彼の知る絵師や狂歌師―そのほとんどはもう鬼籍に入ってしまっていたが―が名を連ねる　崔廼屋の満足感と自尊心が忍ばれる。二冊目のアルバムに及んでは、崔廼屋自身や彼が支援した仲間たちの業績を目の当たりにしたであろう　人は鏡の中に自分自身の姿を見るのではなく、一生の間に成し遂げた成果を見る機会がどれほどあるのであろうか　最初は、崔廼屋は喜びと感謝の念と共にアルバムを見たのであろう。そして、そよ風と庭の木々の静かな葉音のみが聞こえる書斎で彼はこう声を上げたことであろう。私たちの成しえたことはここにある。私たちが築き上げたもの、これが私たちの生きてきた証しだ。これを超えることなど決してできないであろう。私たちがうち立てた金字塔がここにあるのだ、と。

［註］

(1) パンペリの日本での生活については、Raphael Pumpelly *Reminiscences*, Henry Holt and Co. New York, 1918 vol. 1, pp 267-341. を参照。

(2) 前掲 pp. 339-40

(3) 筆者は栗三を〝りっさん〟や〝くりぞう〟ではなく〝くりみ〟と呼称している。なぜなら、彼の初号の一つである意雅栗（毬栗）はまさしく栗を意味しており、加えて、栗三の狂歌サークルには号の最後の文字として〝三〟を使い、〝みと発音する狂歌師が他に二人いるからである　その内の一人は浅香勝躬（田字楼勝躬）で、彼は文政五、六年には〝勝躬〟と署名しているものの〔RISD 42〕、文政七、八年は〝勝三〟と署名している〔RISD 43、16〕もう一人は田鶴楼高三である。

岳亭定岡は天保二年刊行の『狂歌日本風土記』の中で、崔廼屋社中の大坂狂歌師が参集する一図を描いているが、栗三はそのなかで中心的な人物として捉えられている（Iku-yung Brown *Japanese Book Illustration* The British Library 1988 pl. 22）また、崔廼屋社中の同人となる以前、栗三はおそらく大坂の狂歌師桃李園梨窓の弟子であった。

(4) 柳々居辰斎は文化六年（一八〇九）に出版した版本の中で、摺物交換の場面を描いている「摺物交易図」と題されたこの図には芝乃屋山陽が漢詩で説明を加えている。〝読初摺物職人株　金粉銀泥画者珠　交易先終扱講項　賽尻欲北遠方徒〟　Theodore Bowie et al. *Art of the Surimono* Indiana University Art Museum 1969 pl. 10 参照。

(5) 『粋人たちの贈り物　江戸の摺物』展図録（千葉市美術館　一九九七）で浅野秀剛氏がこのアルバムについて解説を加えている。

(6) 前掲註5　p.98 99。

(7) シカゴ美術館に所蔵がある　Matthi Forrer *Hokusai* Rizzoli 1988 pl. 278)

(8) ジョーン・マービス『文化・文政の珠玉の摺物』図113　太田記念美術館　平成十二年

(9) Luisa Crustaar *Giannone stampe e surimono della Collezione Orientale dei Civici Musei di Storia ed Arte de Trieste* Comune de Trieste 1997 pl. II.16

(10) ヴィクトリア&アルバート所蔵の花魁の摺物がある

(11) 前掲註5 no. 125

(12) この摺物には春の狂歌が記されているところから、おそらく文政九年（一八二六）正月に板行されたものに違いない　北洲の作品からは菊五郎の役柄を特定することは出来ないものの、一八五〇年頃に国貞が描いた市川小団次の白井権八と扮装、ポーズが同じであるところから推定が可能である　アメリカの個人の所蔵が確認されている。

13 窓廼屋は崔廼屋梅好と改名したことを、大坂で出版された『興歌いつひらの花』（刊行年不詳　天保九、十年頃）で表明している。〝八十九歳となった初代崔廼屋は自らの狂歌に〝鶴亭〟と新しい号を署名している　この版本はニューヨーク公立図書館に所蔵が確認されている

(14) 前掲注9 pl. 11　画者の名前は〝半日庵雨蛙〟と判読できる。二枚続の双方に〝中澤工〟なる捺印があるが、大坂摺物の制作者としては他に例がない

(15) 前掲『粋人たちの贈り物　江戸の摺物』図98、フィッツウィリアム美術館所蔵所蔵の作品は文政九年正月板行の摺物であろう。同じ図柄で、狂歌師が違う色紙判のものがあり、文政十年（丁亥）春の日付がわかる。これは明治時代の複製しか知られていない。

(16) 幸四郎は文政三年十月から翌十一月まで京都・大坂に上っており、長兵衛役は文政四年九月大坂中座、文政五年二月江戸河原崎座で演じている。（『歌舞伎年表 六』p 81, 86）

(17) の署名および印章の詳細は、拙著 *The Art of Surimono* Sotheby's London 1989 vol. 2 p 423

18 浅香勝躬は柳川重信に作画を依頼し、崔廼屋社中の肖像と各々の狂歌が記されたこの豪華な版本を出版している　この本の奥付には勝躬のもう一つの号、田字楼の署名がある

(19) ケルンのプルヴェラーコレクションに所蔵がある。また、朝倉宇八郎は、読本『板東奇聞濡衣双紙』（芍薬亭長根著、蹄斎北馬画、文化三年刊）で彫りを担当している。

(20) 『清好帖』は大田南畝の追悼集として谷清好が編んだものである。京都の歌人で、能書家でもある賀茂季鷹が序文を記したこの本は、『南畝帳』と書名を変えて何度となく再版された

(21) 屋代やその他の国学者たちと清好の仕事に関しては、丸山季夫　刻師名寄」（『国学者雑攷別冊』吉川弘文館、昭和五七年）

(22) 前掲註20「刻師名寄」によると、春門が文政五年から天保六年にかけて記録した日記『楽前日記』には清好来訪の記録が見られる

(23) アメリカの個人コレクション（ヴェヴェール旧蔵）に所蔵がある

(24) 松彦が制作した摺物はヴィクトリア&アルバート美術館に所蔵がある　松彦の印が捺されており、彫りと摺りに携わったことを示している

(25) 前掲『粋人たちの贈り物　江戸の摺物』に二図が写真掲載され、他七図の確認が解説されている

(26) 米守が極めて洗練された風流人であったことは、文政元年（一八二八）に彼が出版した北溪作画になる人形の美麗な摺物（Joan Mirviss *The Frank Lloyd Wright Collection of Surimono* Weatherhill Tokyo 1995 pl. 14）によって忍ばれる　また、北溪が花園連の依頼で文政六年に描いた摺物を楽三は所有しており〔RISD 48〕、こちらも上記作品同様に高い完成度を見せている

(27) ヴィクトリア&アルバート美術館に所蔵がある

(28) 狩野快庵編『狂歌人名辞書』（文行堂、昭和二年）

(29) 杉本隆一「辰斎の摺物作品と目録」『北斎研究24』（墨田区文化振興財団　平成十年）

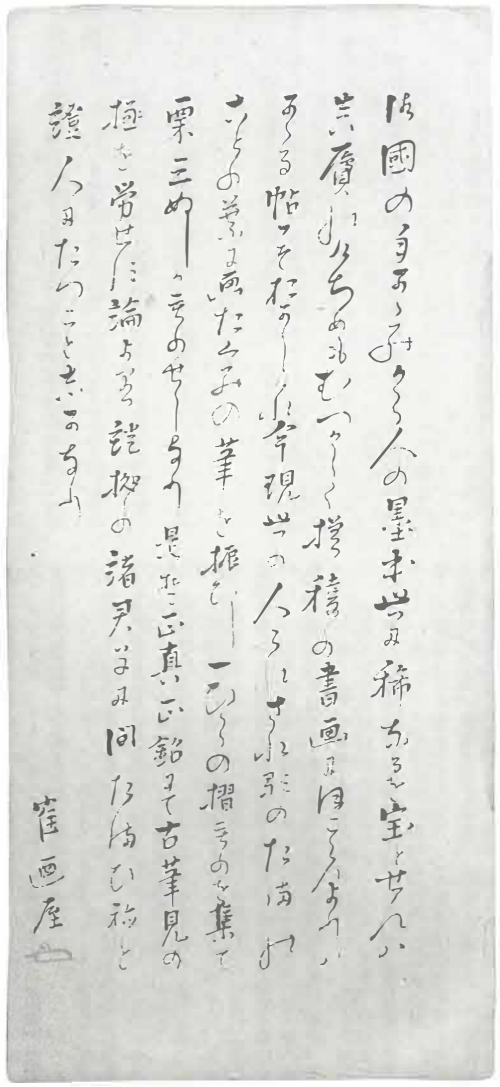
(30) 地が金色のオリジナル版は、前掲 *The Art of Surimono*, Sotheby's London 1989 vol. 2, p 423を参照

(31) この摺物には〝一亭〟と署名されているが、〝勝〟という印章の方は他の摺物にも、また文政八年に出版された読本の奥付にも二代春暁斎は使用している　春を詠う狂歌と括り猿が描かれたその摺物は文政七年申年の正月に出版されたものであろう　父親である初代春暁斎が没したのは文政六年七月で、おそらく、初代の一周忌にはまだ襲名が済んでいなかったものと考えられる

例えば、北斎の摺物で、不易庵吾丸と六人の年配の友人を七人の子供に見立てている作品がある　永田生慈『北斎美術館　3』（集英社　平成二年）には狂歌部分を省いた図柄のみが掲載されている

訳　加藤陽介

千葉　表紙



千葉　序

| | |
|---|---|
| 千葉3 | 千葉1 |
| 千葉4 | 千葉2 |

千葉 5

千葉 6

千葉 7

千葉 8

千葉 9

千葉 10

千葉 11

千葉 12

| | |
|---|---|
| 千葉 15 | 千葉 13 |
| 千葉 16 | 千葉 14 |

| | |
|---|---|
| 千葉 19 | 千葉 17 |
| 千葉 20 | 千葉 18 |

| | |
|---|---|
| 千葉 23 | 千葉 21 |
| 千葉 24 | 千葉 22 |

| | |
|---|---|
| 千葉 27 | 千葉 25 |
| 千葉 28 | 千葉 26 |

| | |
|---|---|
| 千葉 31 | 千葉 29 |
| 千葉 32 | 千葉 30 |

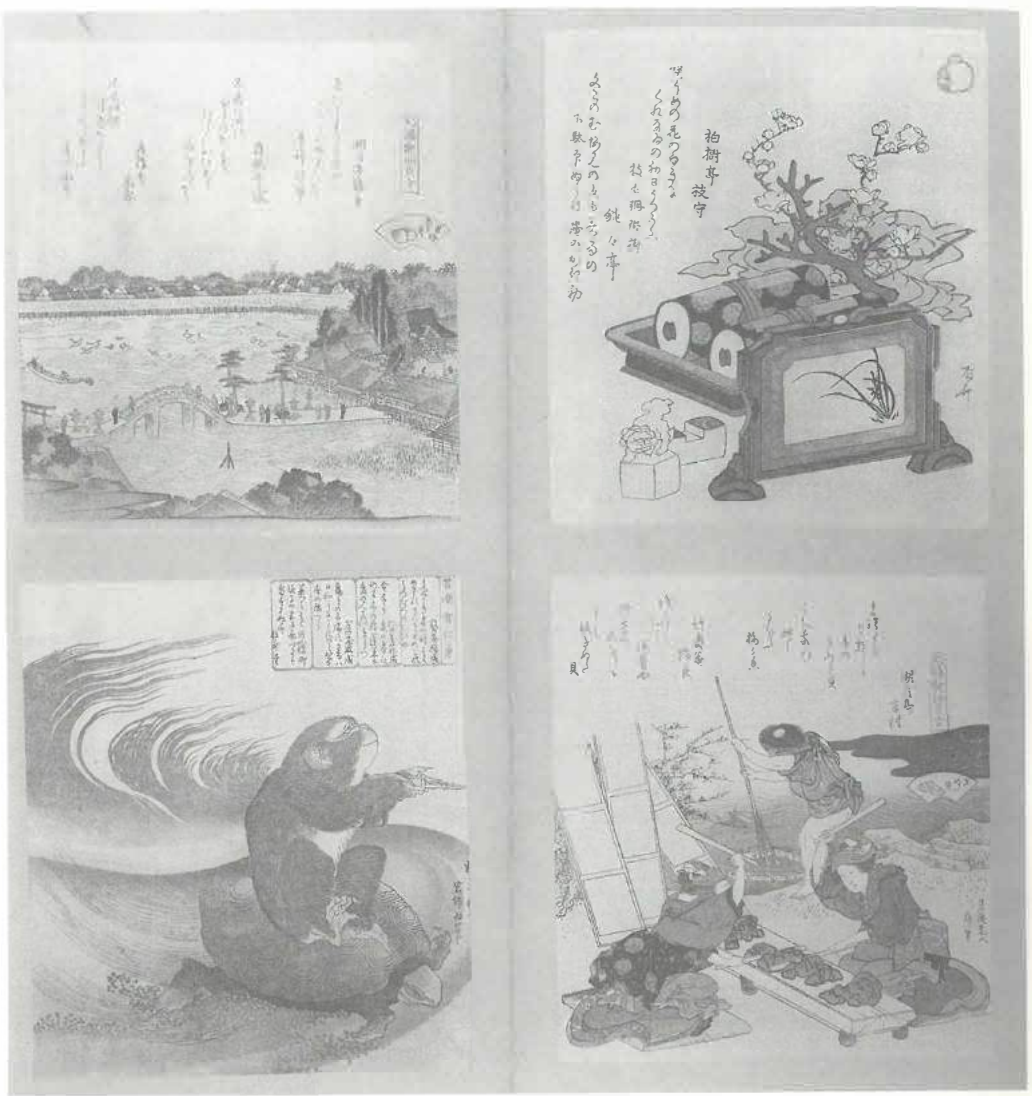
| | | |
|---|---|---|
| 千葉 36 | 千葉 35 | 千葉 33 |
| 千葉 37 | | 千葉 34 |

| | |
|---|---|
| 千葉40 | 千葉38 |
| 千葉41 | 千葉39 |

| | |
|---|---|
| 千葉42 | |
| 千葉44 | 千葉43 |

| | |
|---|---|
| 千葉 47 | 千葉 45 |
| 千葉 48 | 千葉 46 |

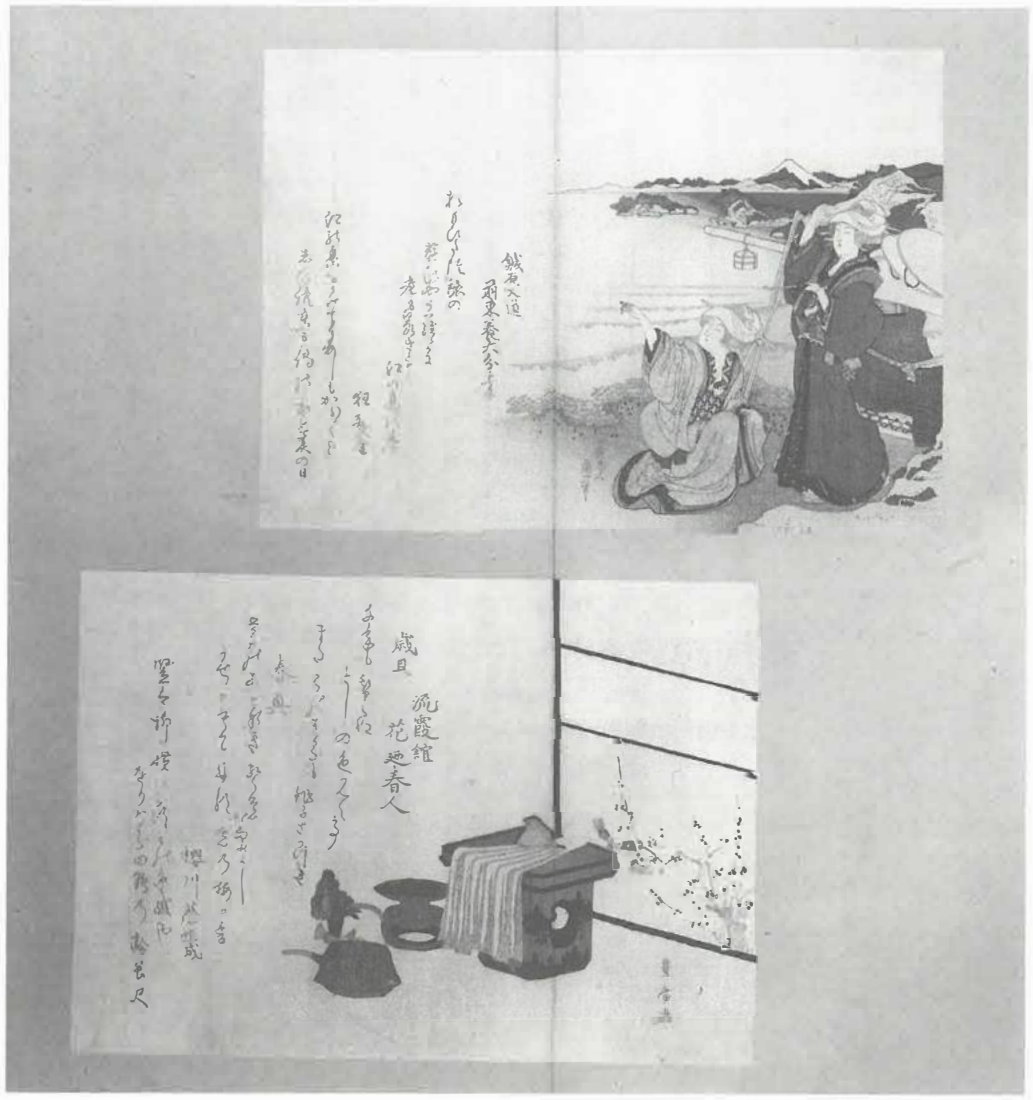




| | |
|---|---|
| 千葉 51 | 千葉 49 |
| 千葉 52 | 千葉 50 |

千葉53
千葉54
千葉55

千葉56
千葉57
千葉58
千葉59



千葉74

千葉75

千葉76

千葉77

千葉78

千葉79

RISD2

RISD1

RISD4

RISD3

RISD6

RISD5

RISD8

RISD7

RISD10

RISD9

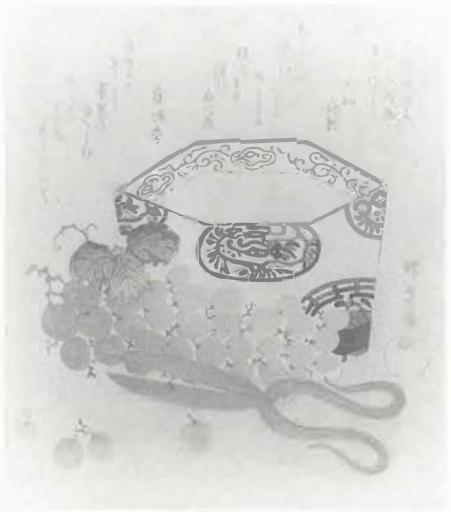
RISD12

RISD11

RISD14

RISD13

RISD16



RISD15

RISD18

RISD17

RISD20

RISD19

RISD22

RISD21

RISD24

RISD23

RISD26

RISD25

RISD28

RISD27

RISD30

RISD29

RISD32

RISD31

RISD34

RISD33

RISD36

RISD35

RISD38

RISD37

RISD40

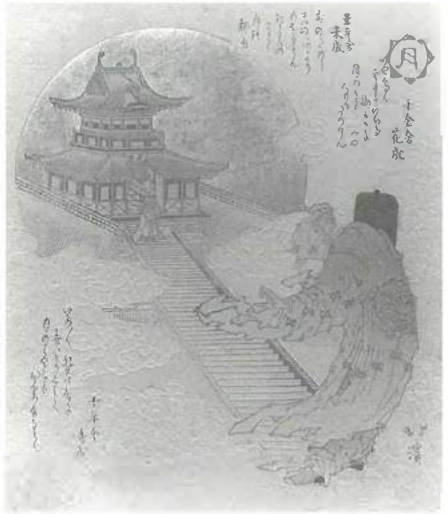
RISD39

RISD42

RISD41

RISD44

RISD43


RISD46

RISD45

RISD48

RISD47

RISD56

RISD55

RISD50

RISD49

RISD58

RISD57

RISD52

RISD51

RISD60

RISD59

RISD54

RISD53

RISD62

RISD61

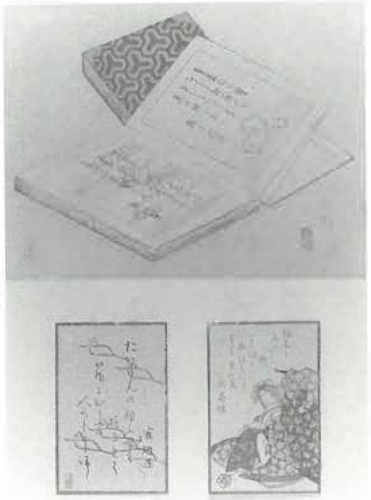
RISD64

RISD63

RISD66

RISD65

RISD69



RISD67・68

RISD71

RISD70

RISD73

RISD72

RISD75

RISD74

RISD77

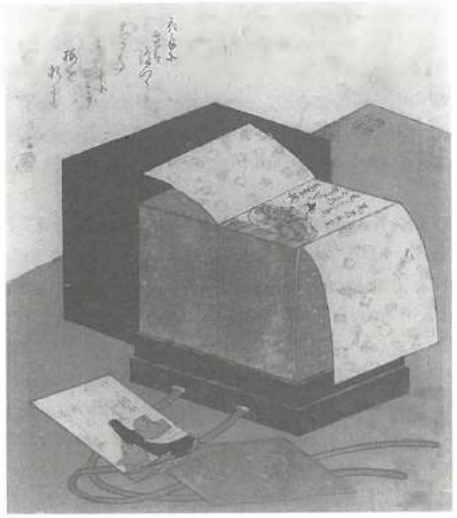
RISD76

RISD79

RISD78

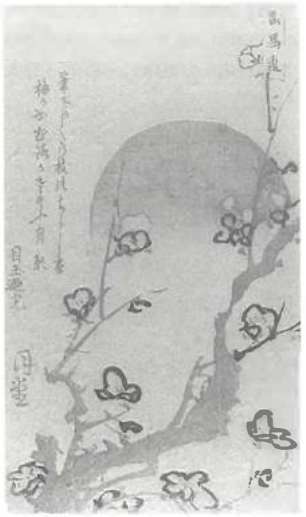
RISD81

RISD80



RISD83

RISD82



RISD85

RISD84

# An Osaka Print Collector and his Circle

Roger S. Keyes

Iganoya Kurimi, an Osaka kyôka poet, collected verse surimono at print exchanges in Edo and from friends in Osaka between 1821 and 1830. He mounted these prints, 172 of them, in two albums. The collection is still intact. The albums were given to a young American geologist in 1863 as a farewell present—he had been working for the shogun's government—by a grateful Japanese student. A relative presented one album to the Rhode Island School of Design Museum of Art in the 1950s. The other was recently acquired by the Chiba City Museum of Art.

When Kurimi began collecting he did not anticipate that an important new school of kyôka surimono was about to develop in Osaka led by a friend, the elderly poet Tsurunoya, and Tani Seikô, a supremely gifted blockcutter and printer. By the end of the decade, however, he owned nearly half of the kyôka surimono produced in Osaka. His collection gives us a rare and privileged glimpse into a world that includes painters, amateur musicians, geisha, merchants, actors, and visiting artists, as well as poets.

The Osaka poets were eclectic in their visual tastes, so they commissioned prints from artists who worked in different styles, not just ukiyo-e. Several were accomplished amateur artists and designed prints themselves; one even turned his hand quite successfully to cutting and printing.

The abundance of Edo surimono in the collection shows us how much physical movement there was back and forth between Edo and Osaka during the 1820s, and how the economic arrangements for producing surimono differed in each city. Generally, individual poets bore the cost in Edo; Tsurunoya seems to have been a patron.

When Kurimi finally mounted his collection into albums, he placed the prints quite deliberately and carefully to create an interesting and dramatic narrative. Much of his narrative is lost because the album that contained nearly all the Osaka prints was unfortunately disbound without record, but we can still follow what remains and appreciate his sensibility and guiding intelligence.

Kurimi knew many of the people who made and exchanged the surimono in his collection. Assembling the albums gave him occasion to remember them. He also knew, in retrospect, that he had been part of an important creative development. The prints he collected preserve the legacy of the poets, artists and makers who created them.

RISD87

RISD86

# 菱川派の版画・版本の制作と流通

浅野秀剛

## 一、はじめに

二〇〇〇年十月二十四日から十一月二十六日まで、千葉市美術館では、大規模な「菱川師宣」展を開催した。その展覧会の目的は、菱川師宣に係わる現在までの成果を集積し、今後の研究の展望を考察することであった。その中の具体的なテーマの一つは、師宣の版画・版本の制作と流通の問題を考えることであり、その方法としては異版・別印を徹底的調査することであった。その結果、師宣作品にはかなりの数の異版・別印が存在し、したがって制作・流通も単純ではないことが判明した。佐藤悟氏によって提唱された、天和二年(一六八二)の暮れの江戸の大火によって師宣の絵本の版木が焼失したのではないかという説がほぼ裏づけられることになったのである。以下、師宣の版画・版本の異版・別印を版元別にまとめ、その制作と流通の状況を考えてみたい(註1)。ただし、現時点では版画と絵本を中心とし、枕絵本・挿絵本は適宜考察に加えるに止める。また、天和三年以降の版しか確認されない絵本は異版が認められないので、これも原則として考察から省いた。最後に、菱川門弟による絵本と奥書に記されている『役者諸芸絵鑑』について論述してみたい。

## 二、版元別の師宣作品の制作・流通状況

**[一] 鱗形屋三左衛門版(住所、大伝馬三丁目)**

『観音経和談鈔』初刻寛文十年孟春　再刻天和三年月

『私可多咄』初刻寛文十一年孟春

『若衆遊伽羅枕』初刻延宝三年四月

『恋の息うつし』初刻延宝六年孟春　(再刻?)貞享二年松会三四郎版

『百人一首像讃抄』初刻延宝六年正月　再刻天和三年七月　元禄五年初秋朋林軒版の後印その他の後印あり

『武者絵づくし』初刻(延宝八年頃　再刻天和三年九月　再刻後印本あり

『大和絵づくし』初刻延宝八年五月　再刻(天和三、四年頃)　別刻貞享三年九月服部九兵衛版

『大和侍農絵づくし』初刻延宝八年五月　再刻天和四年正月　別刻貞享三年九月服部九兵衛版

「酒呑童子」横大判十八枚(十九枚組か)延宝八年頃

『倭国美人あそび』延宝期

『浮世恋くさ』初刻天和二年正月

『岩木絵つくし』初刻天和二年正月　再刻天和三年七月

『浮世続絵尽』(『当風品絵づくし』)初刻天和二年正月　再刻天和四年正月

『小袖のすがたみ』初刻天和二年三月

『団扇絵づくし』初刻天和二年五月　再刻天和四年正月

『花鳥絵づくし』初刻天和三年五月

『美人絵づくし』初刻天和三年五月

「大名行列」横大判十枚(十二枚組か)天和頃　鱗形屋版は推定である。

このリストから、直ちに了解されるのは、天和年五月以前の刊記を持つ絵本類はほとんど再刻されているということである。したがって、鱗形屋は、

天和二年五月以降に、おそらくは火災によって所有する師宣の版木のほぼすべてを失い、天和三年以降に順次再刻本を出したということになる。版木の焼失時は、天和二年五月以降、天和三年三月以前であり、天和二年十二月二十八日のいわゆる〝お七火事〟の折である可能性が最も高いということになるであろう。

しかし、鱗形屋は、焼失したすべての版本を再刻する必要はないし、当然そうはしなかったと思われる。現在、三点の不完全本しか伝存しない『小袖のすがたみ』は再刻されなかったと考えてよいであろう。問題となるのは、現在天和三年以降の刊記を有するものしか確認されないもので、天和二年以前の初刻本があった可能性のある絵本である。たとえば、『花鳥絵づくし』・『美人絵づくし』・『当世早流雛形』（天和四年正月）・『古今武士道絵づくし』（貞享二年正月）・『山三情の通路』（貞享二年正月）・『源氏大和絵鏡』（貞享二年四月）などを検討する必要が出てくる。『花鳥絵づくし』と『当世早流雛形』は、「画師菱川真跡」という特殊な署名となっていることなどからその可能性は小さい。『古今武士道絵づくし』と『山三情の通路』も、版元名が「うろこや」と特殊な表記となっているので、やはりその可能性は小さいであろう（『秘蔵浮世絵大観三　大英博物館』一九八八、講談社、における作品解説を担当した折、再刻の可能性が大きいと記したことをこの場で訂正させていただきたい）。残るは『美人絵づくし』と『源氏大和絵鏡』であるが、様式などから、もし天和二年以前の初刻本が存在したとしても、それは天和一、二年のものと推定される。

『武者絵づくし』『大和絵づくし』『大和侍農絵づくし』は、同一形式を持つ、いわゆる三部作である。これらの初刻本は延宝八年頃に刊行され、天和三、四年に相次いで再刻されている。しかし、再刻本を比較してみると、『大和侍農絵づくし』はすべてに天和四年正月の年記があるのに対し、『武者絵づくし』はボストン美術館本のみ天和三年九月の年記を有するが、他の伝本はすべてその部分が削除されている。また、『大和絵づくし』は、年記のある再刻本が一点も確認されていない。このことは、ニューヨーク公立図書館スペンサーコレクションに所蔵されている、三部作をまとめて三巻本として刊行した伝本の存在から合理的に説明できる(註2)。鱗形屋は、再刻本をごくわずかの期間（数カ月ぐらい）だけ別々に販売したが、天和四年正月に『大和侍農絵づくし』を再刊する時、三部作をいっしょにして新しい『大和絵づくし』として売り出すことを思いつき、『武者絵づくし』と旧『大和絵づくし』（最初から年記を入れなかった可能性もある）の年記を削除し、それぞれ中巻と上巻に当てたのである。鱗形屋が、その後もずうっと三部作を三巻本として販売したかどうかは定かではない。

『大和絵づくし』と『大和侍農絵づくし』には、貞享三年九月の京・服部九兵衛版がある。これは、鱗形屋版とは別版であることから、版木が移譲されたのではなく、服部九兵衛は（おそらくは正式に権利を買い）別個に版を起こして制作販売したことになる。このことにより、師宣の絵本は京都でも制作刊行されることになり、その名声の広がりも格段に早くなったことと想像される。

横大判の組物「酒呑童子」については不明なことが多い(註3)。現在、東京国立博物館に十八、ボストン美術館に十七、MOA美術館に十二図とまとまって所蔵されているが、いずれも完全なものではない。MOA本は、菊地貞夫氏によると、もともとは巻子装であったという。MOA本は、東博本の十八図から、羅生門系と二条堀川の争いの部分の六枚を除き、版元名も削除して十二図とし、一巻に再編成したものと思われる。とすれば、東博本・ボストン本とは明らかに時差があったことになる。現時点では、「酒呑童子」の各図に二種の版は認められない。もしも、「酒呑童子」の初刻が、延宝八年頃とする筆者の推定が正しいとすれば、「酒呑童子」の版木も火災にあった可能性が大きくなる。とすれば、現在確認される全ての遺品は、再刻本である可能性も否定できないであろう。

横大判の組物「大名行列」も不明なことが多い。最終図と考えられる一図に「画師菱川真跡」と版刻していることから、同様の署名を有する鱗形屋版『花鳥絵づくし』（天和三年五月刊）、同『当世早流雛形』（天和四年正月刊）との比較により、火災後に鱗形屋から刊行された組物と推定できる。各図がすべて右方向を向いているので、巻子装を念頭に制作されたことは明らかである。

「菱川師宣」展図録に付載した「菱川師宣版画作品目録」において、仮に「枕絵組物A」とした、四隅が唐草模様デザイン枠の組物も、再刻されており、長期間販売されたと思われることから、枕絵組物Aは鱗形屋版か、後に記す柏屋与市版のいずれかであろうと考えている。この組物中の「衡立のかげ」の図の千葉市美術館所蔵本の左下に「八」という数字が版刻されていることを付記しておきたい（これについては、うかつにも見逃していたのを、ティモシー・クラーク氏に指摘された）。

枕絵本については、伝本が少なく、諸本を比較できる状態でないので、今後の課題としたい

**[二]柏屋仁右衛門・柏屋与市版（住所、小伝馬三丁目→堺町）**

『奈良名所八重桜』初刻延宝六年二月（柏屋仁右衛門

『絵本雑書枕』初刻延宝六年立春（柏屋仁右衛門）
『和合同塵』初刻延宝六年中夏（柏屋仁右衛門）
『人間不礼考』初刻延宝八年正月
『余景作り庭の図』初刻延宝八年三月　再刻元禄四年五月鱗形屋版　種々の改刻後印本あり
『月次のあそび』初刻延宝八年七月　再刻元禄四年五月鱗形屋版
『うき世百人女絵』初刻天和元年十一月
『床の置物』初刻延宝末～天和初頃　鱗形屋版があるという
『貞徳狂歌集』初刻天和二年初秋
『大和のおほよせ』初刻天和三年（未確認）　鱗形屋より再印される
『恋のみなかみ』初刻天和三年正月　鱗形屋より再印される
『鹿野武左衛門口伝はなし』初刻天和二年九月　鱗形屋より再印される
『おさななじみ』初刻天和　年十月　鱗形屋版あり、再印本か

柏屋仁右衛門と柏屋与市が同一の版元であるという確証はない。しかし、両者が同じ小伝馬三丁目であること、柏屋仁右衛門の活動が『和合同塵』で終り、柏屋与市の活動が『人間不礼考』から始まっていることを合考すると、延宝六、七年頃に代替りし、主人の名が仁右衛門から与市になったものと推測できる（柏屋与市の住所は、『うき世百人女絵』の刊記から堺町に変わる）。

柏屋は、佐藤悟氏が指摘しているように、貞享頃に版元活動を止め、版木及び版権はすべて鱗形屋に譲渡されたと考えられる。伝本の少ない延宝期の枕絵本はさておき、『余景作り庭の図』と『月次のあそび』の元禄四年の鱗形屋版が、柏屋版の再印本ではなく、再刻本であるということは、やはり天和二年の火災で版元が焼失したものと推定される。枕絵本『床の置物』の初刻本は柏屋与市版であるが、柳亭種彦の『好色本目録』によると鱗形屋版もあるというとすれば、その鱗形屋版は再刻本であろう

『うき世百人女絵』は、大英博物館の一本と、バラバラにされたパリ国立図書館蔵本の三本しか現存せず、しかもいずれも零本という稀覯本である　当該期の師宣を代表するこの絵本は、残念ながら再刻されなかったに違いない。『恋のみなかみ』『鹿野武左衛門口伝はなし』は、年記のない鱗形屋版が流布しているが、いずれも再印本である　大和のおほよせ』は、年記のない鱗形屋版しか確認できないが、柳亭種彦『好色本目録』によると天和三年の柏屋与市版があるという。したがって鱗形屋版は再印本であろう。

元禄二年正月刊の鱗形屋版『異形仙人つくし』と、元禄七年刊の鱗形屋版『獣絵本つくし』が、柏屋版の再刻本あるいは再印本ではないかという可能性については、前者は、様式上天和三年以前とは考えにくいので、それを否定したい。後者は、田中喜作「菱川師宣絵本年表」(『書物往来』十　一九・二五に天和二年版のある由記しているので、その可能性を留保したい。

**[三]鶴屋喜右衛門(住所、大伝馬三丁目)**

『武家百人一首』初刻寛文十一年孟春　「鶴」の字を削除した後印本あり
『心学男女鑑』初刻延宝三年正月
『江戸雀』初刻延宝五年中春　種々の後印本あり
『恋のむつごと四十八手』初刻延宝七年三月　「七年月」を削除した後印本、更に「延宝」も削除した後印本、更に「鶴」の字も削除した後印本あり

鶴屋喜右衛門の所有する版木は、天和二年の火災で焼失しなかったようである。『江戸雀』の種々の後印本が、すべて初版をもとにした改刻後印本であることがそのことを証している。『武家百人一首』と『恋のむつごと四十八手』に、鶴屋の「鶴」の字を削除した後印本があるということは、両者とも元禄三年以降も販売されたということを示している。

『天和笑委集』(註4)によると、天和二年十二月十八日の大火では、大伝馬町・小伝馬町・堺町・長谷川町・通油町などの一帯はすべて焼失している。鶴屋の版木が焼失を免れたとすれば、一部焼失しなかった家や倉があった、持ち出した、別の場所に保管してあった、などの理由を考える必要がある。

**[四]松会市郎兵衛・松会三四郎(住所、長谷川町横町)**

『小むらさき』初刻延宝五年正月
『伊勢物語頭書抄』初刻延宝七年三月　年記を削除した後印本あり
『千代の友つる』初刻天和二年正月　改題後印本「当風花のおもかけ」あり
『このころくさ』初刻天和二年正月
参考)『和国百女』初刻元禄八年正月　年記と版元名を削除した後印本、更に刊記そのものを削除した後印本あり(吉田屋新兵衛・須原屋平左衛門からも刊行)

版元・松会の版木も、天和二年の火災では焼失しなかったようである。松会版で最も普及し長期間販売されたのは、師宣没後の出版である『和国百女』である。

**[五]本問屋(住所、通油町)**

『伽羅枕』延宝期
『恋の品枕絵』初刻延宝五年仲春
『吉原恋の道引』初刻延宝六年三月
『古今役者物かたり』初刻延宝六年一月　後印本あり
『小倉山百人一首』初刻延宝八年初夏
参考)『和国諸職絵つくし』初刻貞享二年二月　版元名を削除した後印本等、種々の後印本あり

本問屋の版木も、天和　年の火災では焼失しなかったようである。本問屋版の師宣絵本で最も売れたのは、二十本以上伝存する『和国諸職絵つくし』である。しかし、その中で版元名が認められるのは江戸東京博物館本の一本だけである。そのことから、元禄に入ってまもなく本問屋は廃業し、版木は他の版元へ譲渡されたものと推定される。

**[六]山形屋市郎右衛門(住所、通油町)**

『屏風掛物絵鑑』初刻天和二年正月　再印元禄十四年　版元名を削除した後印本あり
『女歌仙新抄』初刻天和二年正月(山形屋版は推定)　年記を削除した後印本あり
『まくら絵大ぜん』初刻天和二年三月
『和国名所鑑』初刻天和二年四月　再印元禄九年万屋清四郎版、更に年記を削除した後印本あり
『恋の楽しみ』初刻天和三年初春　年記を削除した再印本あり、別刻享保二年菊屋長兵衛版
「上野花見の躰」横大判十三枚組　天和頃
「江戸物参躰」横大判の組物、「上野花見の躰」の改刻を含む組物と思われる
「よしはらの躰」横大判十二枚組　天和頃

山形屋と師宣の接点は、版本で見る限り、天和二年正月版から翌年の正月版の一年余だけである。山形屋は、天和四年正月、『浮世ふくさ絵』『大和風流絵鑑』という杉村治兵衛の絵本を二種刊行する。そのことが原因かはわからないが、その後、師宣は山形屋と関係を持たなかったようである。山形屋から刊行した師宣の絵本で、最も流布しているのは『屏風掛物絵鑑』であろう。相当に摩耗した版から摺った物を二、三実見している。

山形屋と師宣の関係で最も重要なのは、少なくとも二種の組物を刊行していることであろう。組物といっても、おそらくは巻子装で販売されたと考えられるので、絵本とは極親しい関係にある。これらの組物については、既に「菱川師宣」展図録の中で考察したので詳しくはそれを参照していただきたいが、訂正したいことと、付記したいことが一つずつある。

訂正は、「上野花見の躰」の最終図「本坊」の図において、ボストン美術館蔵(巻子装でないもの。スポールディングコレクション)と名古屋テレビ放送所蔵の二枚(「菱川師宣版画作品目録」の1-b)に記されている「通油町　山形屋」が、共に版刻ではなく墨書であったことである。したがって、「本坊」の図版刻されているのはエルヴィエム美術館所蔵本のみということになる。初めは版元名がなく、後に版刻されたとすれば、何故わざわざ入れたのかは解らない。それ以上に、版元名を墨書した理由は謎である。一枚の墨書は類似し、当初から入っていた可能性もあるので、後に版で版元名を入れるまでの繋ぎの間、墨書して販売したのであろうか。

付記したいのは、東京国立博物館蔵の「よしはらの躰」十二枚は、虫食い跡から、もともとは巻子装であったこと、更に、エルヴィエム美術館の七図も巻子装であったことである。東京国立博物館本には裏面の隅に数字まで認められたが、このことは十分に調査できなかったので、後日に委ねたい。

**[七]その他の版元**

『大和万絵つくし』初刻延宝九年七月　鷲屋版(住所未詳)
『西行和歌修行』初刻天和二年正月　酒田屋版(住所、聳屋町親父橋)
『狂歌たび枕』初刻天和二年初秋　酒田屋版
『東叡山名所』初刻天和二年二月　三河屋七右衛門版(住所未詳)

鷲屋・酒田屋・三河屋は、すべて一時の版元であったらしく、現時点で他の記録を見い出せない。

**、菱川派『役者諸芸絵鑑』**

『役者諸芸絵鑑』は、「歌川師宣」展で初めて出品・紹介した作品である。はじめに、書誌を簡単に記す。墨摺絵本。袋綴二巻二冊。各二七・〇×一八・四ゞ。紺色の原表紙(図1)。原題簽「役者諸芸絵鑑　上(下)」。上巻十三丁、下巻十二丁半。構成は、上巻、半丁図二十六図、下巻、半丁図二十四図、跋・刊記半丁(裏表紙裏貼込)(図2)。「福田文庫」「只誠蔵(関根只誠)」等の蔵書印あり。個人蔵。

本書の跋及び刊記に担当する奥書は以下のとおりである。

芸は身を助といふ事を知れる中にもかぶきと／いふ事をとつと田舎の童女まて祖父老婆の昔物　語を聞心に楽を拵扨中も愚なるかな菱川門弟　筆にまかせて若殿様のものあそひにもなれかしと　身ふりを染めるかな

されたものであろう。

[上四ウ]絵の上部に次のような詞章が記されている。「あわれふたりはしめやかに　たきとめたりしきやらの香の　そのうつりがのなげしまだ　うたてやゆふてほどけても　むすぶゑにしとなりぬらん」。二人の役者は紋より、小川善五郎と山下かるもであろう。二人は、正徳三年顔見世より一年間、同五年顔見世より一年間、享保二年顔見世より一年間の都合三年間共演する。善五郎の紋は普通丸に川の字であるが、正徳六年の評判記のみ丸に桐の字となっている。本図の立役の紋も桐の字である。したがって、本図は、正徳五年顔見世より一年間に制作された可能性が高い。

[上五オ]「福田団右衛門　市川団重郎」。団右衛門は享保十二年に初めて江戸に下るが、団十郎と共演することはなかった。したがって書き入れは虚偽ということになる。描かれているのは、紋より早川伝五郎と市川団十郎であろう。二人は宝永期から享保前期までしばしば共演している。

[上五ウ]「宮崎義平太　片山小左衛門」。書き入れの二人は共に京の役者であり、紋とも合致しない。したがって虚偽ということになる。描かれているのは、山中平九郎と市川団十郎であろう。

[上六オ]二人の武者を描いたもので、おそらく役者絵ではない。

[上六ウ]これも武者絵である。巴御前と男武者か。

[上七オ]「早川伝五郎　浅尾重次郎」。書き入れの当否を判断することができない。作画されたのは、若女方の着衣にみえる数種の役者の紋より、宝永後期から正徳三年の間と推定できる。

[上七ウ]公家悪と若衆方の荒事である。役者名など未詳。

[上八オ]二人は、紋より久松多三太と神崎ぬいの介と思われる。二人が同座するのは、森田座において宝永六年十一月の顔見世から正徳元年までの二年間であるので、その間の作画と推定できる。

[上八ウ](図4)「磯五郎　団十郎」。正徳四年七月森田座「金花山大友真鳥」に取材した市川団十郎の宿禰兼道と浜崎磯五郎の大友の真鳥と考証できる。

[上九オ](図4)「袖岡政之介」。袖岡政之助は花車方の役者である。しかし紋が合わない。藤村半太夫の山姥と松本小四郎の金時であろうか。宝永・正徳期の作画であろう。虚偽の書き入れは享保八年以前である。

[上九ウ]「山下かるも　藤岡大吉」。書き入れと紋が合わない。丸に太の字の若女方は久松多三太と考えられるが、丸に木瓜の役者は未詳。多三太の江戸出演より、宝永六年顔見世より三年間に作画されたものであろう。山下かるもは、享保三年十二月八日に江戸で亡くなるので、書き入れの時期はその辺が下限であろう。

[上十オ]「村山平右衛門　藤村半太夫」。立役は紋を付していないが、半太夫の紋が合わないので、書き入れはおそらく虚偽であろう。若女方の役者を鈴木半彌とすると、正徳三年山村座顔見世「さざれいし磊なすのの那須野ふたばしら両柱」に取材した周防の内侍か。村山平右衛門は、享保三年六月五日に亡くなるので、書き入れの時期はその辺が下限であろう。

[上十ウ]「小川善五郎」。書き入れの当否は未詳。もう一人の若衆方も未詳。

[上十一オ]「早川伝四郎　松本小四郎」。書き入れの「松本小四郎」は紋と合致するので正しい。「早川伝四郎」は紋を付けていないので当否は保留しなければならない。伝四郎は、正徳四年の市村座の顔見世より大芝居に出て小四郎と共演している。松本小四郎は享保元年(正徳六年)に松本幸四郎と改名するので、作画及び書き入れはこの間に(おそらく同時に)成されたものと考定される。

[上十一ウ](図5)「市村竹之丞」。書き入れと紋とは合わない。丸に四つ目紋は西村彌平次の紋であるが、彌平次は親父方直前の立役であり、若衆役は無理があるであろう。未考。

[上十二オ](図5)「市村玉柏　大西森右衛門」。書き入れと紋は合わない。おそらく、出来島半彌(ある

図4

図5

図6

いは出来鳥小太夫）と未詳の敵役であろう。とすれば宝永期のものということになる。下方の長方形枠に「舛や」という版元印らしきものがある。刊記にある「舛屋孫兵衛」のことであろう。京の絵師の作画で京で制作されたものと考えられないこともないが、他の役者絵と同一の様式を有しているので、他と同様に江戸の絵師によるものと推定しておきたい。大西森右衛門は享保三年八月三日に亡くなるので、書き入れはそれ以前と考えられる。玉柏が初めて江戸に下るのは正徳五年の顔見世時であることを考慮すると、書き入れはその間に行われた可能性が高い。

[上十二ウ]「筒井吉十郎」。未考。

[上十三オ]「萩野八重桐」。書き入れと紋が合わない。本当は、玉沢林彌と市川門之助であろう。二人が共演するのは、正徳四年顔見世から享保二年秋までの三年間と、享保三年顔見世以降のことである。

[上十三ウ]（図6）「沢村長重良」。この図は、役者の紋や、別に残る鳥居清倍作品などから正徳五年十一月市村座顔見世「万歳女鉢木」に取材した、市村竹之丞の北条時頼と市村玉柏の正木の前であることはほぼ確実。沢村長十郎は、京坂を離れて江戸に下ったことは一度もない。したがって旧板を利用し虚偽の役者名を加えたものであることは明らかである。

[下一オ]二人の役者がそれぞれ三役を演じたのであろう。三人を紋から春山源七と榊山助五郎と考定すると、二人が共演するのは、正徳二年の森田座顔見世から一年間しかない。

[下一ウ]浜崎磯五郎の風神と松本小四郎の武者である。二人は、正徳元年中村座顔見世より一年間しか共演していないのでその間の作画と考えられる。

[下二オ]三人の女方である。紋より筒井吉十郎・中村源太郎・早川初瀬とすると、宝永元年顔見世より二年間の作画ということになる。

[下二ウ]紋より、小川善五郎・市村玉柏・松本小四郎の三人と考証すると、正徳五年十一月市村座顔見世「万歳女鉢木」より一年間の作画となる。おそらく顔見世に取材したものではないであろうか。

[下三オ]早川初瀬と二役者である。未考。

[下三ウ]村山平右衛門（あるいは滝井半四郎）と若女方である。未考。

[下四オ]「村山平右衛門　中村源之介」。立役一人と若女方二人の共演である。村山平右衛門と中村源之助の共演は正徳五年市村座顔見世「万歳女鉢木」のみであり、そのときもう一人の女方・水木竹十郎は既に立役となっているので、書き入れは虚偽。実は、村山平右衛門と中村源太郎と水木竹十郎の三人であり、宝永四年顔見世より一年間に作画されたものと考定される。中村源之助は、中村源太郎の弟の若女方で、正徳五年十一月の顔見世を最後に正徳六年四月二十四日に没している。したがって、虚偽の書き入れが、本書の刊行時に加えられたと仮定すると、正徳五年冬の顔見世時か、遅くとも翌年春ということになる。

[下四ウ]いわゆる〝鉢の木〟の場面。正徳五年十一月市村座顔見世「万歳女鉢木」に取材した、市村竹之丞の北条時頼と市村玉柏の正木の前と思われる。

[下五オ]丸に卍紋の立役と富沢半三郎である。未考。

[下五ウ]（図7）「佐野川万菊　中村源太郎　高鳥尾上」。この三人は共演したことはなく、紋も合わないので書き入れは虚偽。実は、嵐喜世三郎・中村源太郎・藤村半太夫の三人で、正徳二年十一月顔見世より一年間に作画されたものであろう。源太郎は、享保二年の中途から芝居をしばらく休むので、書き入れはそれ以前と考えられる。おそらくは三人ともに大坂にいた正徳五年冬から翌年春にかけて刻されたものであろう。この図の一枚絵（墨摺絵）がアムステルダム国立美術館に所蔵されている（註5）（図8）。その大きさは二十六・五×十四・八センチ。おそらく上方で販売されたものであろう。

[下六オ]（図7）女武者二人。

[下六ウ]役者絵ではなく、武者二人を描いたものか。

[下七オ]画中に「大いそ（磯）の宿」という幟がみえる。七人のうち六人（一人は未考）を、大谷広次・大谷広右衛門・富沢半三郎・浜崎磯五郎・市川団蔵・村山平右衛門とすると、正徳三年正月中村座「大かざり銭叶曾我」の二番目、大磯の宿の場の六人と考証できる。

図7

図8 『Japanese Prints I - The Age of Harunobu』より複写

[下七ウ]「市村玉柏」。門松を前にした玉柏である。おそらく、初下りの正徳五年十一月市村座顔見世「万歳女鉢木」の折の正木の前であろう。

[下八オ]「藤田花之丞　仙国彦助」。書き入れのうち「藤田花之丞」は虚偽。筒井吉十郎・仙国彦助・上村小八郎の三人と思われる。三人は、宝永六年顔見世より一年間共演している。同年中村座顔見世「今川状了俊家督」に取材したものか。書き入れは、花之丞の活躍期から考えて享保三年以前。おそらくは二人が共演する正徳四年の顔見世から二年間と推定される。

[下八ウ]「大鳥道右衛門　大谷広次」。上部に描かれた役者が逆沢瀉と三升の紋を付していることなどから、市川団十郎（あるいは市川団蔵）の曾我五郎と大谷広次の朝比奈であることはほぼ確実であり、絵馬を間にしての荒事の場面とみてよい。道右衛門は大坂の役者で江戸に下ったことはなく、広次が初めて上坂するのは享保八年の顔見世興行の折である。二人が共演したことはおそらくない。

[下九オ]城攻めの役者群像八人のうち七人（一人は未詳）を、紋などにより、滝井半四郎・松本小四郎・宮川八郎左衛門・市村竹之丞・桑原三左衛門・水木菊三郎・秋田彦四郎と考定すると、正徳元年の市村座の舞台に取材したものと考証できる。

[下九ウ]役者絵。石橋山の戦いらしい場面であるが未考。この図にも上十二オ同様、「舛や」という長方形の版元印が認められる。紋より、早川伝五郎や中島某などを認めることができるので、江戸の舞台に取材したものであるのは確実である。

[下十オ]「中村伝八　仙国彦助」。二人共道外方で、宝永七年顔見世より二年間共演している。

[下十ウ]僧と子供たちの図。「なむぢそう　大ほさつ　おかしいちぞくの」という書き入れがある。

[下十一オ]米俵の上の黒鼠と白鼠の相撲の行事をする大黒と、猿の代りに小鬼を使って猿回し（鬼回し）をする鍾馗。戯画。

[下十一ウ]（図9）「山下京右衛門」。書き入れは虚偽。三升屋助十郎と若女方某である。

[下十二オ]（図9）正徳五年正月中村座「坂東一寿曾我」の二番目に取材した、市川団十郎の虚無僧（五郎）。文字絵となっている。

[下十二ウ]雪中の鷺を捉える鷹。

以上の考証から、本書は、正徳五年の顔見世（市村座「万歳女鉢木」に取材したものが多い）に制作した版を中心に、江戸において宝永・正徳期に制作刊

図9

行した旧版を寄せ集めたものと推定できる。十八図に及ぶ虚偽の書き入れは何を意味するのであろうか。紋を変えずに役者名だけを加えたら、齟齬は月瞭然と思われるが、問題とならなかったのであろうか。「跡より京大坂　役者諸芸鑑　近日出来」と奥書にあるとおり　京坂の舞台に取材した役者絵本をいずれ刊行する計画であったとすると、江戸の絵に無理に京坂の役者名を加える必要はなかったと思われるのであるが。

これらの虚偽の書き入れが、本書の刊行時に行われたと考えると、書き入れは、正徳五年冬から翌年春ということになる　したがって、刊行は正徳六年正月刊か、遅くとも六年の前半ということになるであろう　アムステルダム国立美術館に冊子体裁ではない墨摺絵が残るということは、虚偽の書き入れをしたものがバラ売りもされた可能性が大きいということになる。上巻表紙に「正徳三巳年印本」と朱書があり、上巻見返しに「此書刻梓之年なしといへとも画風を見るに元禄年間の比なるへし　弄花園誌」と墨書があるが、共に早過ぎることはいうまでもない

上十二オと下九ウの役者絵にのみ「舛や」という長方形の版元印が認められる。これは、江戸絵を京の版元、舛屋が刊行したことを示すのであろうか。京寺町の舛屋孫兵衛は、井上隆明『改訂増補　近世書林版元総覧』（平成十年　青裳堂書店）によると正徳から延享（一七四四～四八）頃に活動した版元のようである。江戸伝馬町の本屋八兵衛のことは全く解らない

ともあれ、宝永から正徳にかけて　かくも多数の小型の版画（小細判とでもいうべきか）が刊行されていたことは驚きである　五十図もあるのに　従来紹介されている墨摺絵と同一の作品が一点しか見い出せないのはどうしたことであろうか。それに菱川派が関与していた可能性が大きいということも重大なことと思われる

浮世絵版画では、見応えのある大判作品よりも小型・粗悪の片片たる（つまり安価な）作品の方が遺存しにくいことを我々は経験的に知っている　例えていえば、初代喜多川歌麿の大判錦絵は、版行された八割以上が記録され、九割以上が遺存していると推定されるが、小判・四つ切判といった小型のものの遺存率はそれよりはるかに低いであろう。かつて楢崎宗重氏は　三井高陽氏宅より新たに見い出された、磯田湖龍斎などが描いた色彩の瑞々しい小型（おそらく小判）の錦絵十一枚を紹介されたことがあるが（註6）、そのほとんどは従来知られていないものであった。湖龍斎の版画は、中判より大きなものはかなり（おそらく千点以上）残っている。しかし　小判より小さなものは寥々たるありさまである。我々は湖龍斎が小型の作品の版下をほとんど描かなかったのか　あるいは相当数描き版行したけれども遺存していないだけなのか判断できなかった　三井氏の十枚は、後者であることを示唆する点で、非常に興味深い報告であった

今ここで問題としている宝永・正徳期に至っては版画全体の遺存量が錦絵時代に比してはるかに少ない。さらに、複数遺っていることが非常に少ないことを考えると、制作された版画の過半は遺存していないのではないかと推察される。

例をあげよう。

『芝居錦絵集成』や『歌舞伎絵大成　元禄期』（註7）に、山村耕花氏蔵の小型丹絵が五点掲載されている。竪五寸三分、横三寸二分というから、一六・二×九・七センチほどの版画である。すべて無款、一図のみに「中嶋屋（伊左衛門）」という版元名があるが、五点ほぼ同時期同種のものと推定できる役者絵である。その中の一図「おとは次良三良（音羽次郎三郎）・はつせ（早川初瀬）」（図10）の共演は、宝永四年十一月顔見世から一年間、市村座においてのみであるから、その間の作画刊行とみてほぼ間違いがない。また、「半太夫（藤村半太夫）・喜代三良（嵐喜代三郎）・でん九良（中村伝九郎）」は、役者評判記との対比により、宝永四年十一月中村座顔見世「周防内侍吾妻錦」に取材した作品と考証できる。様式と役者の組合せにより、他の二図もほぼ同じ頃の制作と考定できる。この五図は、鳥居清信あるいは清倍の作であろうと思われるが、当代一流の浮世絵師が、このような片々たるものまで手がけていたことは興味深い。そのうえこの五図は、当時刊行された同種の小型版画の氷山の一角である可能性が大きい。

また、東京都立中央図書館加賀文庫蔵「団扇絵墨摺板鑑」（二冊）は、団扇絵の型見本であり、初期団扇絵の唯一の遺品と目されるものであるが、その中に、元禄から正徳期以前の制作品が十点前後収められている。なかでも水木辰之助を描いた二点と「会稽隅田川（小桜千之助の狂女と市村竹之丞の傀儡師）」は元禄期と考証できるものである。これらの作品も、当時版行された団扇絵のごくごく一部と考えられる。

図10　『芝居錦絵集成　より複写

我々は、当時の江戸の版画の版行状況を根底から考え直す必要があるかもしれない

註

(1) 師宣の絵本の再刻本については、佐藤悟氏が「菱川絵本の諸問題（二）菱川師宣」展図録、平成十二年十月　千葉市美術館）の中で、章を立てて論じられているので一読されたい

(2) スペンサー本については、佐藤悟「菱川師宣の再検討」（『たばこと塩の博物館研究紀要第1号　江戸の出版文化』平成三年三月）及び前掲「菱川絵本の諸問題」を参照されたい

(3) 「酒呑童子」など師宣の版画（組物を含む）については、「菱川師宣」展図録の拙稿　菱川師宣の版画　菱川師宣版画作品目録」及び作品解説参照

(4) 『新燕石十種　第4』（国書刊行会　大正二年）による

(5) Japanese Prints!-The age of Harunobu 1767 ...Jan... Amsterdam

(6) 楢崎宗重『日本の美術134　歌麿』（至文堂　昭和五十二年七月）

(7) 町田博三・山村耕花編『芝居錦絵集成』（精華社　大正八年）、田口鏡次郎編『歌舞伎絵大成　元禄期』（中央美術社　昭和五十年）

本稿は、「菱川師宣」展図録の『役者諸芸絵鑑』の解説、一〇〇〇年十月二十八日の第二三七回読画連における口頭発表「菱川師宣の版画・版本の異版について」、二〇〇一年一月十三日のオランダ・ライデンの国際浮世絵会議における口頭発表「菱川派の版画・版本の制作と流通」の内容に加筆したものである。

本文の用語のうち、「初刻」は、初版と同義で、最初に整版され、その版から摺刷されたと比定できるものをいう　そして、特に示さない限り、初刻初印（初摺）と同義である。「再刻」「別刻」「別版」は、初刻本とは全く版が異なるものの意である「再印」「後印」「改刻後印」「別印」は、初印本と基本的な版は同じであるが、刊記部分など一部を削除したり、彫り改めたものをいう。「異版」は版が全く異なるものの意に用いたが、版の一部が異なる場合を指すこともあるため、第二章以降では使わなかった。

Bulletin of Chiba City Museum of Art
Siren No.5

March 31,2002

Edited and Published by
Chiba City Museum of Art
3-10-8 Chuo, Chuo-ku, Chiba 260-8733 JAPAN
Phone. 043-221-2311

Produced by
Otsuka Kougeisha

ISSN 1343-148X

千葉市美術館研究紀要
採蓮　第五号
二〇〇二年三月三十一日発行
編集・発行　財団法人千葉市教育振興財団
千葉市美術館
二六〇―八七三三　千葉市中央区三―一―八
電話　〇四三―二二一―二三一一（代）
編集担当――浅野秀剛
制作　大塚巧藝社

# The Production and Distribution of the Illustrated Books and Prints of the Hishikawa School

## Asano Shugo

A considerable number of different editions (ihan) and impressions (betsu-in) exist among the woodblock prints and books of Hishikawa Moronobu (d. 1694): their production and distribution is not straightforward.

The illustrated books (ehon) published by the Urokogataya and carrying a date of before the fifth month of 1682 (Tenna 2) are nearly all re-cut (saikoku) editions. This means that the blocks of Moronobu's work owned by the Urokogataya were presumably largely destroyed by fire sometime after the fifth month of 1682 and from 1683 (Tenna 3) onwards the publisher gradually released re-cut editions of the books. The loss of the blocks corresponds to the period from the fifth month of 1682 to the third month of 1683 (Tenna 3) and quite possibly the 28th day of the twelfth month of 1682, the day of the so-called 'Oshichi Fires' (*Oshichi kaji*)–a fact that has already been pointed out by Satô Satoru. However, it would not have been necessary for the Urokogataya to have the blocks re-cut for all the books lost in the fire, and it is thought that he would not have done so without good reason. For example, the *Makura-e kumimono A* ('A Set of "Pillow [Erotic] Pictures" A'), included in the 'Hishikawa Moronobu hanga sakuhin mokuroku' (A List of Works by Hishikawa Moronobu) in the illustrated catalogue of the *Hishikawa Moronobu* exhibition, are likewise a re-cut edition. These kumimono (literally, 'bound thing', a reference to single-sheets issued in sets to be mounted to order as albums or handscrolls) are decorated with arabesque designs in each corner. They are thought to have been sold over an extended period, and as such, it is believed that they were probably published by either the Urokogataya or Kashiwaya Yoichi.

As pointed out by Satô Satoru, the Kashiwaya ceased its publishing activities sometime around the Jôkyô era (1684-88), and it is supposed that the Kashiwaya transferred all its blocks as well as copyright to the Urokogataya. Apart from the few surviving books of erotica (*makura ehon*) from the Enpô era (1673-81), the *Yokei-tsukuri niwa no zu and Tukinami no asobi*–which were issued by the Urokogataya in 1691 (Genroku 4)–are not reprints (*sai-in*) of Kashiwaya works. Judging from the fact that these are re-cuts, it can be conjectured that the publisher also lost these works in the 1682 conflagration. By contrast, the blocks owned by the Tsuruya, Matsue, Hontonya and Yamagataya appear not to have been destroyed in the fire.

As evidenced by the illustrated books, contact between the Yamagataya and Moronobu lasted for just over a year, from the first month of 1682 to the first month of 1683. In the first month of 1684 (Tenna 4), the Yamagataya published the two illustrated books by Sugimura Jihei (act. c. 1681-98): the *Ukiyo fukusa-e* and *Yamato fûryû e-kagami*. Whether the publication of these works was the reason behind Moronobu's subsequent and apparent break with the Yamagataya is difficult to know. No doubt the most important product of the Yamatagataya/Moronobu relationship was the publication of two kumimono sets.

The Yakusha shogei e-kagami, an illustrated book by an artist of the Hishikawa school, is important in the discussion of the activity of the Hishikawa school following Moronobu's death. But it can be conjectured that this work was not initially intended as an illustrated book and that the small-format blocks (240 x 140 mm) were appropriated to the production of a two-volume work. Numerous small-sized prints (should we refer to them as *ko-hosoban*?) were published from the Hôei (1704-11) to Shôtoku (1711-16) eras. It is surprising that only one version of the fifty designs known today has been recognised as identical to the *sumizuri-e* (uncoloured woodblock prints in *sumi* ink) introduced earlier. Perhaps it is necessary for us to re-evaluate the underlying conditions surrounding the publication of woodblock prints in Edo during this time.

(Translated by Amy Reigle Newland)