

〔査読論文〕

亜欧堂田善の銅版画に関する諸考察

―「佃浦風景」、「ゼルマニヤ廓中之図」を中心に―

松浦靖也

はじめに

インターネットの普及に伴い、現代の社会では世界中のありとあらゆる情報が瞬時に伝達される。それに対し、江戸時代の、ましてや他国との交流が厳しく制限された鎖国の状況下において、海外情報を手することは容易なことではなかった。こうした情勢の中、長崎を経由してもたらされた多種多様な蘭書は日本における蘭学の興隆に大きく寄与した。とりわけ舶載本に付された銅版画の挿絵は、字面だけでは想像できない内容の理解を促す視覚情報として重宝された。

一般に、銅版画は木版画より緻密な線を版刻することが可能で、地図や解剖図といった細部の正確性が重視された実用目的の図に適していた。我が国で銅版画制作にいち早く着手したのは司馬江漢（一七四七―一八一八）で、試行錯誤の末、腐蝕銅版画（エッチング）を創製した。ところが、江漢の銅版画はときに「細密ならず」と評されること^①があったように、技術的な未熟さを内包していた。その後間もなくして、江漢の技量を遥かに凌駕する人物が表舞台に姿を現す。その人物

こそ亜欧堂田善（一七四八―一八二二）である。田善は、日本最初の銅版による人体解剖図「医範提綱附図内象銅版画」や当時最高水準の世界地図「新訂万国全図」を手掛けた功績から優れた画工として評される。一方で、身に付けた油彩画および銅版画の制作技法、遠近法と陰影法といった西洋画法を駆使して描いた絵画作品からは、優れた洋風画家としての才能を垣間見せる。

田善が銅版画の制作に際して、とりわけ多くの舶載画を参照し、模刻あるいは図様転用を行っていたことは作例から一目瞭然である。この事実に対し、典拠である原図を探る研究が古くから続いており、本稿もその一端を担おうとするものである。筆者は、江戸期に伝来したことが判明している舶載本や一枚刷りの西洋銅版画、そのほか同時代の周辺資料の博捜を行い、新たに複数の原図を見出した。本稿は、判明した原図と図様との差異を具体的に指摘することにより、田善の諸作品から制作背景や目的、作画精神などについて明らかにしていく。

一 田善の銅版画制作と「佃浦風景」

1 亜欧堂田善の生涯と銅版画技法の習得

本題に入る前に亜欧堂田善の生涯について簡潔にまとめておきたい。ただ、田善は画論や日記といった自筆の記録を一切残しておらず、その資料的な寡黙さゆえに確かな生涯や思想を探るのは大変困難で、いまなお不明な点が多い。田善の人物像を把握するには、後世にその子孫が書き残した伝記や田善と交流があった人物が残した記録といった間接的な証跡を拾い上げつつ、断片的に繋ぎ合わせて復元を試みるほかない⁽³⁾。

亜欧堂田善は本名を永田善吉といい、寛延元年（一七四八）、陸奥国白河藩領須賀川（現在の福島県須賀川市）に紺屋の家の次男として生まれた。善吉が画業に関心を抱くきっかけには兄丈吉の影響が大きかったとされる。『永田由緒』⁽⁴⁾によれば、丈吉は家業の染物業を営みつつ狩野派に画を学び、守胤あるいは崑山と号して須賀川近辺の寺社を中心に絵馬などを手掛けた。安永五年（一七七六）には徳川家治の日光社参の折に日光東照宮の彩色御用を務めたとも伝えられる。一方の田善も宝暦一二年（一七六二）に十五歳で元服し、地元有力者の依頼を受け、絵馬「源頼義水請之図」（須賀川市・白山寺）を描くなど、早くから画道への志を抱いていた。安永元年（一七七二）および天明五年（一七八五）には祖先の出生地である伊勢に巡遊し、伊勢山田に位置する寂照寺（現在の三重県伊勢市）の画僧、月僊と出会い、門人となって教えを受けたと伝わる（『永田由緒』⁽⁵⁾）。寛政元年（一七八九）には月僊諸国行脚の途上、須賀川に立ち寄った際に田善と再会し共

に画筆を振ったという。しかし天明年間の初め頃まで田善の作品は僅かに数点知られるのみで詳しい画業はわかっていない。同三年（一七九二）には兄丈吉の病死に伴い、その幼き子惣四郎が家業を継ぐことになったため（『永田由緒』）、田善は当分の間「画かく事やめて」（『退閑雜記』）、後見人として本業に力を入れていたと伝わる。

その後、同六年（一七九四）に白河藩主松平定信（一七五八～一八二九）が領内巡視を行った折、田善の描いた「江戸芝愛宕図屏風」（現存せず）を見てその画才を見出し、谷文晁に師事させた（『永田由緒』）。これを裏付けるように、文晁の手控画帖「画学斎過眼図藁」（大東急記念文庫）には田善の姿が描かれる⁽⁶⁾。そして木村謙次筆『小峰城逆旅偶筆』によれば、同年冬までに両刀を許され、扶持を賜り須賀川から白河城下へ移り住んだ⁽⁷⁾。このとき田善四十七歳であった。定信に命じられ、同八年（一七九六）頃に白河から江戸へ出府した（『永田由緒』）。『退閑雜記』によると、早ければこの翌年までには銅版技法を習得していたという。

享和二年（一八〇二）には少なくとも一度帰郷し、リーディング・『銅版諸国馬画集』の図様に基づく油彩の大絵馬「洋人曳馬図」（福島県小野町・満福寺）を描いており、田善の西洋銅版画利用を確認できる。なお、これ以降も数回の帰郷が判明しているが、その理由の多くが息子静庵の放浪癖に起因する不祥事への対応であった。

文化二年（一八〇五）には制作年が判明する最初の銅版画「驪山比翼塚」を制作する。本図は、十二枚の銅版画が貼付された折本、通称「銅版画見本帖」（須賀川市立博物館蔵）に含まれ、布刷りの作例が見出されることから当初より銅版更紗として制作された可能性が指摘されている⁽⁸⁾。同五年（一八〇八）、我が国初の銅版解剖図である「医範

提綱内象銅版図」を制作する。翌年には幕府天文方高橋景保の依頼を受け、試作として「新鑄総界全図」と「日本辺界略図」の二種類の地図を制作し、同七年（一八一〇）には完成版ともいえる「新訂万国全図」を上梓する。同十一年（一八一四）、須賀川俳壇の求めに応じ、俳諧集『青かげ』の挿絵として銅版画「陸奥国石川郡大隈滝芭蕉翁碑之図」を寄せる。本図は田善が制作した銅版画としては最も遅い年記をもつ作例であり、この頃までに江戸から須賀川に完全に引き上げたと思われる。晩年には、須賀川で呉服商を営んでいた門人・八木屋半助に銅版一式を譲り、田善の銅版画は当地の土産物として人々の目を喜ばせたという（『永田由緒』）。この頃から日本画の作例が多くなり、その画料を生活の糧にしていたとみられる。

文政五年（一八二二）五月七日、七十五歳で没し、郷里須賀川の長祿寺に埋葬された。

以上のように田善の生涯を概観したが、松平定信との出会いが人生の中で重要な転機となったことは明白である。そして、その後の銅版画制作にも定信が大いに関係していたことは疑いない。しかし、その技法習得の経緯、目的には不明点が多いことから、史料の記述を整理しながら考察してみたい。

田善の銅版技法習得は定信の『退閑雜記』¹⁰に次のようにみえる。

予が領中須賀川に、善吉といふ商家あり。ことに画を好みて寢食をも忘れければ、業にもうとく成り侍るをもて、いたくいましめけり。それより画かく事やめて年月経しが、業をもつとめ覚へければ、画かきてんと、筆とりてかくに、はじめよりことに上達し

けり。いかにとたづぬるに、筆もて画はか、されども、只いぬるとき、心のうちにてゑがく事、かうかへ侍りぬと言ける。この者の志すぐれければ、かの谷文晁の弟子にしける。今いろ／＼の紙に、銅板または木理を摺り出しぬるものなり。

この箇所は時期的な前後関係から寛政九年（一七九七）頃の記述とされ、すでにこの時点で田善が銅版画の技術を持ち合わせていたと判明する。ところで、そもそも銅版画が珍しいものであった当時、田善はどのようにしてその技法を習得するに至ったのだろうか。第一に考えられるのは司馬江漢の存在である。江漢と田善の師弟関係を示す史料として『東轡紀行』写本があり、次のような注釈がある¹¹。

銅版を鑄せし永田善吉は奥州須賀河の人なり。初め白河侯の命をうけて、銅鑄の事を司馬江漢に学ぶ。然れともその性遅重にして肄業運用にうとして、江漢これをしりそけしことなり。その後善吉その習ふ所に刻意して遂にその妙を得、銅鑄のわざハ江漢か上にいてし、江漢もその人を不当にしりそけし事を自悔して、田善のわざを称誉し、善吉ハまことに日本に生れし和蘭人なり、としばしば伊能子にいわれしとなり。

これによれば、田善は定信の命によって江漢に銅版技法を学んだものの、「その性遅重にして肄業運用にうとし」という理由で破門されたという。しかし、その後田善は研鑽の末銅版画の真髄を究め、遂には江漢を上回る技術を習得し、日本に生まれたオランダ人と称賛されるまでに至った。すなわち、田善は江漢から銅版画を十分に習得する

ことはできず、それ以外の方法で身に付けたと想像される。また、画風の面から考えても江漢の銅版画からの影響がほとんど見られないことから、両者の師弟関係は極めて短い期間であり、技法の指導があったとしても初歩的な段階にとどまっていたと考えられる。⁽¹²⁾ 田善に対する江漢の冷やかな対応を念頭に置いての反応だろうか、定信は随筆『退閑雜記』に次のように記す。

銅板鏤刻、蜜製あれど、我國にてなすものなし。司馬江漢といふものはじめて製すれども細密ならず。ことにいとう秘してわれのみなすてふ事をおふなり。さるに備中松山の藩中にこのころなすものあり。殊に細みつ蜜製にたがはずとぞ。予もむかしこ、ろみしが、蜜書などにあるを訳させてこ、ろみしによからず。人をもてかの士へたづね問たるに、銅板に炭の粉をもてみがき、その板を火のうへにのせ、せしめうるしといふをことにうすく銅色のみゆるほどにぬるなり。さて其板を三日ほどかはかし下絵かき、ほそきたがね又は針などにて其うるしをほりうがち、日のあたる所へ出し、薬を筆にて三四度もつけ、紙に酢をひきてその紙をもて銅板の表にあて、一夜屋の下などへ置、あつき湯をもてそのうるしを去て墨もて摺なり。

薬方

墨は鹿角象牙などを焼たる其粉に、ゑの油を交、其銅板に糊うすき紙をもてその墨をよくぬぐひ、猶手にてもよくその墨をとれば、墨そのくされたる画なんどの方にのみのこるなり。紅毛の紙をよく水にて濡はせ、またうるしはざる紙と二つかさねあはせて、銅板のうへにのせ、しめ木にてしむるなり。かの士の言には、墨

は油煙を用ひたるがよしと云、ホイスシヨメルなんども、銅板の製す事しるしあれども、かの蜜書の一失にて、その簡要にする事はことに略して書をけば、其法による事あたはざるなり。せしめうるしつくるは、かの士の考なり。白蠟に松脂を交へてつくるは、蜜書にものせ侍るとなり。

以上は正編十三卷に付記された自序を手掛かりに、寛政六年（一七九四）から同八年（一七九六）初夏の間に記述されたことが読み取れる。「銅板鏤刻、蜜製あれど、我國にてなすものなし。」という一文からは、田善はこの段階で銅版技法の習得前であったことが窺える。すなわち、田善の技法習得は寛政六年から同九年の間になされたと推定できるのである。本記述によれば、定信自身もかつて、ボイス編『学芸百科事典』やシヨメル編『家庭百科事典』を参考に銅版画の試作を行ったという。寛政四年には、『紅毛雑話』を著した森島中良や元阿蘭陀通詞の石井庄助ら蘭学、蘭語に精通した人物が定信に碌仕しており、彼らが蘭書を翻訳し知識を教授したとみられる。⁽¹³⁾ しかし、理論と実制作では勝手が違ったのか、定信の銅版画制作は失敗に終わった。

また、定信は司馬江漢の銅版画は緻密さに欠けると論じ、さらにその秘密主義的なあり方を批判している。仁科又亮氏は、江漢へのこうした批判の遠因には田善の破門があったのではないかと推測する。⁽¹⁴⁾ それに対し、「備中松山の藩中にこのころなすもの」がおり、定信は、この者が手掛ける銅版画は西洋のそれに匹敵すると手放して称賛し、人を遣わして、その技法を尋ねたという。

その人物こそ、備中国松山藩の藩儒・松原右仲（生没年不詳）である。

右仲は如水と号し、前野良沢に師事、蘭学に精通していた。江漢とも面識があったらしく、江漢は『地球全図略説』（寛政五年刊行）において、「余が相識如水松原氏なる人、此器（筆者注記…リャルレイ、天文模型の一種）を新製せん事を企つ」と述べる¹⁵。銅版画技法にも秀でていたらしく、寛政十年（一七九八）の「洋学者相撲見立番附」（早稲田大学図書館蔵）には、東方の前頭六枚目として西の江漢と対置されるほどであった。おそらく江漢に破門された田善が銅版画の修得のために協力を仰いだ人物のひとりこそ、松原右仲であったのだろう。田善は寛政六年、定信から「懇命」（『永田由緒』）を授かり、両刀を許され扶持を賜る。この「懇命」が銅版画技法の習得、ひいては後に述べる銅版地図の制作であったとすれば、定信が「人をもて」（『退閑雜記』）として右仲に遣わした人物こそ、田善であったのではなかったか。

以上を踏まえ、定信が田善に銅版技法の習得を命じた背景を推測すると、細密な銅版地図を手元に置きたいとの願望があったとみられる。ここには、寛政四年（一七九二）に通商を求め、ロシア人のラクスマンが根室に來航した事件が密接に関わっているとみる。定信は諸外国からの脅威を機敏に感じ取り、海防の強化を考えた。そのうえで、世界における日本列島の位置関係や海岸線の把握は必須であったが、定信を納得させるような正確かつ細密な地図は存在しなかった¹⁶。とはいえ、銅版地図自体は同年に江漢が刊行した「輿地全図」やその増補版ともいえる「地球全図」が翌年に成立していたものの、江漢の銅版技法は「細密ならず」という評価であった。であるからこそ、田善を起用して一から銅版技法を学ばせる、との考えに至ったのであろう。しかし、江漢からの技術継承は叶わず、代わりに白羽の矢を立てたのが松原右仲であった。ここで右仲に目を付けたのも偶然で

はなく、銅版地図の存在があったためであろう。実は右仲もまた銅版地図「万国輿地全図」を手掛けていた。大槻磐溪（一八〇一〜七八）の識語によれば、この地図は文化甲子（元年（一八〇四））、長崎に來航したレザノフが送還した三人の漂流民に贈ったロシア製の世界地図を基に模刻したものだ¹⁷。文化元年から四年頃の制作とする。一方で、岡村千曳氏は、右仲の銅版画技法が寛政年間にすでに広く認められていた背景に「万国輿地全図」の制作があったとし、この地図が寛政四年に大黒屋幸太夫が將來したロシア製地図の模刻である可能性を指摘した¹⁸。すなわち、磐溪による跋文の記述自体が誤りであり、実際は文化年間以前に制作されたのではないかと推測である。また、右仲の銅版画例としても「万国輿地全図」以外にほとんど知られないことも、この説の信憑性を高めている¹⁹。定信もまた、右仲の銅版地図制作の功績を認識していたわけであるから、田善を遣わした相手として相応しいといえるのである。

以上を総合すると次のようにまとめられる。定信は、寛政四年のラクスマン來航を国防上の危機と感じ取り、海防強化を行うために和製銅版地図を必要とした。しかし、当時、定信を満足させるほど細密な銅版地図を制作できる人物は存在せず、高度な銅版技術者の養成が急務であった。そこで、里数計を製作し（『小峰城逆旅偶筆』）、枕時計を難なく修繕する（『永田由緒』）ほど手先が器用であった田善を抜擢し、江漢のもとで銅版技法を学ばせた。だが、程なく田善は江漢に「性遲重にして肄業運用にうとし」との理由で破門されてしまう。定信は江漢によるこの対応を「秘密主義」と批判し、代わりにすでに銅版画技法を確立していた松原右仲に協力を依頼、おそらく田善を遣わした。右仲は自らが考案したという「せしめうるし」を防蝕剤とする方法を

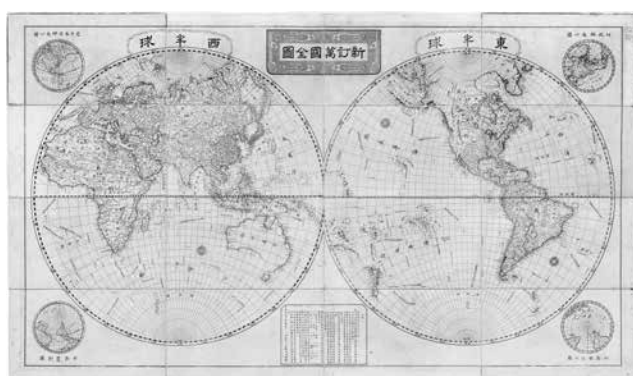


図1 亜欧堂田善「新訂万国全図」
(国立公文書館蔵)

伝授し、田善は寛政九年までにその技法を習得するに至った。その後、一連の「銅版江戸名所図」などに代表される銅版画制作を通じて研鑽を積んだ結果、幕府天文方高橋景保の依頼を受け、文化六年に「新鐫総界全図」と「日本辺界略図」を試作、ついにその翌年、当時最高水準の出来栄を誇る銅版地図「新訂万国全図」(図1)の完成に至ったのである。

2 初期画業における絵手本利用

田善と号する以前、善吉としての活動は十五歳の作「源頼義水請之図」(福島県須賀川市・白山寺蔵)(図2)から始まる。本図は狩野派風の描法による扁額形式の絵馬で、この時点では未だ西洋画の影響はみられない。描かれるのは源頼義とその家臣とみられる武士二人である。これは、前九年合戦において、早魃により飲み水が尽き、奥州の平定の任に当たっていた頼義一行が喉の渇きに苦しんでいた折、頼義が石清水の八幡神に祈願して弓弭で岩を突いたところ水が湧き出たという逸話の一場面である。本絵馬は須賀川上小山田で庄屋を営んでいた遠藤義房なる人物が、宝暦十二年(一七六二)に同地の白山寺境内に建立の観音堂に奉納したもので、絵馬の表に「宝暦十二年 当村住



図2 亜欧堂田善「源頼義水請之図」
(福島県須賀川市・白山寺蔵)

ろが大きく、実態は明らかではなかった。この問題について、筆者は橘守国が著した『絵本写宝袋』による影響を指摘したい。

橘守国(一六七九―一七四八)は狩野派の絵師鶴沢探山に学び、大坂の町絵師として活躍した。後素軒とも号し、絵手本を数多く手掛けた。『絵本写宝袋』も九卷十冊から成る絵手本で、享保五年(一七二〇)に初版が刊行、明和七年(一七七〇)には図様の一部を改訂、再版されている。巻二のうち源頼義の見出しには「水請」の場面(図3)が描かれ、その姿態は善吉が絵馬に描いたそれと一致する。善吉の絵馬には武士が二人追加されているが、本書では援軍に馳せ参じた清原武則の従者として描かれる(図4)。

細部をみていくと、武器の文様や甲冑の形が微妙に異なっており、そこに意図的な改変があると思われる。善吉が本書を手本とした蓋然性は高く、図様を意図的に取捨選択して再構成する作画姿勢は、その後

遠藤義房奉納」裏に「絵師 須賀川 永田善吉」の款記がある²⁰⁾。

善吉の画技習得には、兄崑山からの影響があったことは想像に難くなく、必然的な流れと目されてきた。しかし、その根拠は推測によるところ



図4 「清原武則と家臣」部分（同）



図3 「源頼義水請之図」
（橘守国『絵本写宝袋』巻二／国文学資料館蔵）



図6 「義経八艘飛び」
（橘守国『絵本写宝袋』巻三／国文学資料館蔵）



図5 永田崑山「源義経八艘飛之図」
（福島県鏡石町・鏡田八幡神社蔵）

の画業に通底する。

崑山が天明五年（一七八五）に手掛けた絵馬「源義経八艘飛之図」（鏡石町・鏡田八幡神社蔵）（図5）についても同様のことがいえる。『絵本写宝袋』巻三には「義経八艘飛び」の図（図6）が掲載され、人物の体の向きや太刀の持ち手などに異なる点が認められるものの、全体の構図はやはりこれに拠っている。永田兄弟にとって絵手本の存在は、作画、構成の手本となっただけでなく、月僊と出会うまで師に恵まれなかった善吉にすれば初歩的な画技習得の指南書として重宝されたはずである。

こうした絵手本に代表される版本からの影響は、須賀川市立博物館が所蔵する素描群からも垣間見える。これらは無款ながら田善筆と伝えられ、師の一人である月僊が安永九年（一七八〇）に著した『列仙図賛』の模写（須賀川市立博物館蔵）なども含まれる。

ほかに典拠が不明なものとして、通称「仙人」「武者と怪物」と呼ばれる素描（図7、8）が現存している。これらの原図、画題についてはこれまで指摘がなかったが、文化三年（一八〇六）刊行の『絵本西遊全伝』初編に典拠を求めることができる（図9、10）。本書によれば、「仙人」は老子を神格化した太上老君



図8 伝亜欧堂田善「武者と怪物」
(須賀川市立博物館蔵)



図7 伝亜欧堂田善「仙人」
(須賀川市立博物館蔵)



図10 「伯欽勇猛虎蛇恐怖」(同)
© The Trustees of the British Museum



図9 「太上老君像」
(『絵本西遊全伝』初編／大英博物館蔵)
© The Trustees of the British Museum

像で、「武者と怪物」は玄奘三蔵に襲い掛かる大虎を劉伯欽が刺股で打ち倒す場面と判明する。田善が若年期だけでなく継続的に版本に関心を向けていたことは、同時代の絵画資料との接点を考察するうえで見逃せない⁽²⁾。

以上、若き日の田善の画技習得において絵手本が果たした役割について、最初期の作品にみる図様撰取を一例として挙げ、その具体性を指摘した。善吉が幼少期に身に付けた、図様を忠実に写し取り、さらにそこから再構成するという作画手法は後の銅版画制作に引き継がれて根幹を担うことになるのである。

3 「佃浦風景」と西洋銅版画

田善の銅版画は、ときおり「頽廢的」というキーワードと共に語られる。そうした印象を想起させる作品の筆頭として「佃浦風景」(須賀川市立博物館蔵)(図11)が取り扱われることは少なくない⁽²⁾。

「佃浦」という地名が示すように、江戸の佃島付近の沿岸部風景を描いたとみられる本図は、画面全体が不穏な雰囲気で満ちている。大しけの海と強風に煽られる木々。どんよりとした空にはコントラストの強い雲が浮かぶ。手前では二匹の犬が向かい合って威嚇し、天秤棒を担ぐ男がその様



図 11 亜欧堂田善「佃浦風景」(須賀川市立博物館蔵)

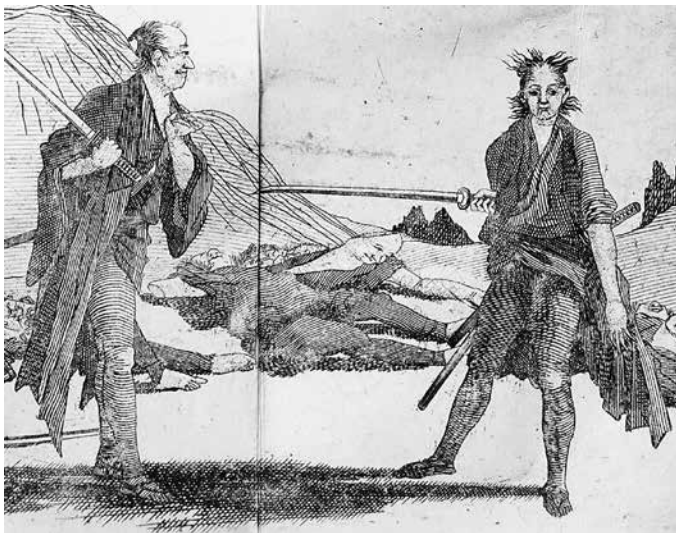


図 12 亜欧堂田善「驪山比翼塚」部分
(須賀川市立博物館蔵)

子を見つめている。男の髪は強風で逆立ち、やや微笑を見せるような表情は緊張感に満ちた情景との乖離を感じさせ、不気味さすら漂わせる。特に印象的な波の表現については、幾重にも重ねられた腐蝕線から成るうねりがまるで生物のような躍動感をみせ、岸壁に打ち寄せる白波も触手のように細く伸びる。

本図は、田善が描いた銅版江戸名所図群の中で最も早く成立したとされる中形江戸名所図(以下、「中形」)に属する。⁽²³⁾「中形」は「佃浦風景」のほか、「東叡山勝図」、「金龍山浅草寺之図」、「榎坂溜池之景」、「隅田川望南之図」の四図に加え、各地名または名所名を蘭語風に表した「蘭語江戸地名」一枚の計六枚で構成され、揃物として販売された



図13 伝亜欧堂田善「狩猟図」
(須賀川市立博物館蔵)

れる人物の顔貌表現が、文化二年制作の「驪山比翼塚」(須賀川市立博物館蔵)(図12)のそれと酷似していることから比較の早い作例と見做されており、筆者もその見解を支持する⁽²⁵⁾。

かつて金子信久氏は、「背景の騒がしく波立つ海や、身を低くして吠える二頭の犬の姿など、江戸の風景というにはどこか違和感がある」と述べたうえで、身を屈めて威嚇する犬の図様は素描「狩猟図」(図13)に描かれる猟犬の姿に類似することを指摘し、西洋銅版画の影響を暗示した。この素描は、ウズラの追い込み込み猟とみられる西洋人の狩猟を描いたもので、無款ながら田善筆として伝わる。

犬の図様を差し置いても、「佃浦風景」は西洋銅版画の影響を受けている。それは、一七二四年にオランダ人宣教師フランソワ・ファレントイン(一六六六―一七二七)が著した『新旧東インド誌』⁽²⁶⁾第四卷

と指摘される⁽²⁴⁾。制作年については判然としないが、太く明瞭な腐蝕線や強い明暗のコントラスト、技術的な未熟さといった特徴から小形江戸名所図に先行するとみられている。加えて「佃浦風景」に描か

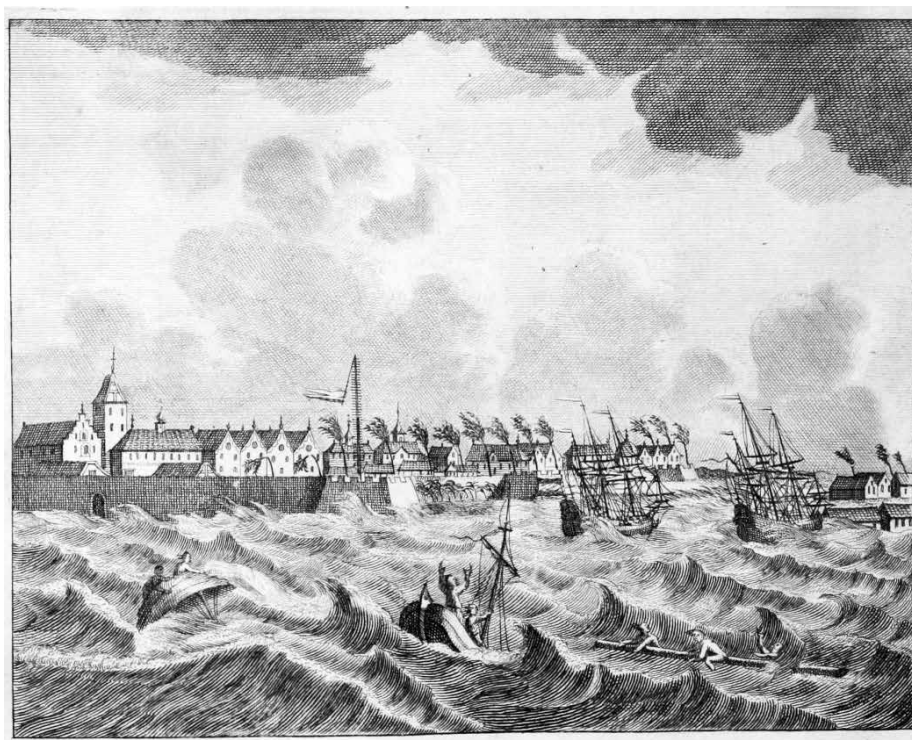


図14 「コロマンデル海岸難破図」
(『新旧東インド誌』第4巻／カルフォルニア大学図書館蔵)



図15 亜欧堂田善「ザウデル・ゼー図」
(須賀川市立博物館蔵)



図16 同 部分



図17 「DE STAD MALACKA」部分 (『新旧東インド誌』第4巻／カルフォルニア大学図書館蔵)



図18 亜欧堂田善「西洋帆船図」
(須賀川市立博物館蔵)

(カルフォルニア大学図書館蔵)の挿絵(以下、「コロマンデル海岸難破図」(図14)と比較すれば明らかとなる。⁽²⁷⁾)

この挿絵は、当時オランダ領であったインド南東部コロマンデル海岸沿いに位置する都市ナーガパッティナムを海上から眺めた風景図であり、暴風雨のなか、船舶が難破する様子が描かれる。田善はこの異国風景を江戸風景に変貌させたわけだが、その主な関心が荒れ狂う波の表現にあったことは間違いない。しかし、これほど大胆に西洋銅版画を換骨奪胎して描いた江戸風景図は、田善の銅版画を見渡してもほとんど例がなく、江戸時代の洋風画においても極めて特異である。しかも田善は「佃浦」という地理的情報を明示したうえでほか四か所の名所図と組み合わせしており、江戸の人々が本図の虚構性を見抜くのは容易ではなかっただろう。

なお、田善が「コロマンデル海岸難破図」を参照したのは、背後に描かれた町並みが田善画「ザウデル・ゼー図」(須賀川市立博物館蔵)にも登場していることから間違いない(図15、16)。「ザウデル・ゼー」は、かつてオランダが面していた「ザウデル海」を意味する画中の単語「DE ZUIDER ZEE」の呼称である。⁽²⁸⁾手前の杖を突く牧人については、リーディング「銅版諸国馬画集」所収の「ポーランド馬」中に描かれた手綱を引く人物の姿態を転用していることが知られる。⁽²⁹⁾田善はコロマンデル海をザウデル海に置き換え、西洋人物と家畜を新たに配置することで破綻のない西洋風景図に仕上げたのである。

さらに、『新旧東インド誌』所収「DE STAD MALACKA」(図17)にみる帆船の形態は田善の「西洋帆船図」(須賀川市立博物館蔵)(図18)におけるそれと酷似するとともに、規則的な波の表現も同書から

の学習成果であるとみられる。⁽³⁰⁾ 複数の西洋銅版画から図様を摂取し、二〇センチ四方という小さな画面に、鑑賞に足る西洋風景を破綻なく再構成するところに、田善の創造性と技量の高さが窺える。

ところで、西洋風景を江戸名所に転用する「佃浦風景」の手法自体、観者に強烈な印象を与える仕掛けとなっていることは一目瞭然である。しかし、本図をより高次の段階へ昇華させているのは、田善の創意工夫と独自の芸術的感性によるものと考えられる。それを直接的に表すのが、本来原図には描かれない犬と人物を描き加えた点である。手前にモチーフを大きく配することで背景との距離を際立たせて遠近感を強調する、という構成上の工夫が見て取れる。またそれ以上に、これらのモチーフを異質な雰囲気で描くことにこそ注意を払うべきである。手前の人物は、強風で逆立つ髪の毛の迫真的な描写に加え、「驪山比翼塚」と同様の執拗な点描の打ち込みによるアクの強い陰影、立体表現により、生々しさが際立っている。さらに、悪天候と犬の喧嘩という陰鬱な要素を組み合わせることで、伝統的な名所図はもとより、写実風景画とも一線を画した本図の特異性が見出せる。

すなわち、習得した技能を最大限に発揮し、技巧を凝らした表現に挑戦する銅版画家としての姿勢と、表面的な美しさや写実性にとどまらず、内面世界の描写に挑戦する芸術家としての姿勢という二つの作画精神の結実こそ、「佃浦風景」なのである。

ただし、一方では田善の銅版画に松平定信の絵画観が反映しているとの見方が存在する。⁽³¹⁾ 定信は『退閑雜記』において、自らの絵画観を次のように述べる。

いま画といふものは、浮世絵なりといふは激論なり。されど唐の

十八学士の図をみて、そのころの服をもしるぞかし。かの春日石山の縁起、年中行事の画ありて、その頃／＼の衣服宮室武器、その餘の調度の製をもしるべし。しかるに画は玩弄のものとな下りしより、芳野のけしきゑがくも、其真の山水にはよらずして、滝なきところに滝をおとし、松なき山にまつをかいて、只彷彿たるかげをゑがくがごとし。また今の世のけしきゑがき、すみ田川の遊舫をうかめ、梅やしきのはるのけしきなど画くは、浮世絵のいやしき流のゑがくところにして、かけものなどにもたゞ大体をのみ画くなり。かゝる風俗の好尚によりては、いまの姿は、後の世何をもてしるべき、山水とてもすでに真の事にはあらず、浪に兎をゑがき、牡丹に獅子を画くなど、たとひ筆力不凡、彩色目をおどろかすとも、一時の玩弄にして、画の画たる本意はうすかりけり。それよりして唯一点の墨をちらしたるを、真の山水のけしき成とて、いと高き事とは心得るなり。さればこのうき世絵のみぞ、いまの風体を後の世にものこし、真の山水をものちの證とはなすべし。蛮画などは写真境にうつしてそのまゝを画けばこそ、横文字しらざるものも、その画によりてその製度をも察すべけれ。いま又唐風画といふものありて、かの沈南蘋の写生などをよき事と心得て、山水人物のさたにもおよばず、只かの国の事のみかき、富士のやまかくこともせず、桜花かく事をもせざるつたなき画は、玩弄のまた次なるものともいふべからん。

こうした「視覚的な記録手段としての側面を重視した」定信の絵画観を、田善が反映させているという前提のもと、「その作風は浮世絵名所風景よりもはるかに正確な景観描写を盛り込」んで作品制作を試

みたはずだと、塚原晃氏は指摘する⁽³²⁾。さらに、大形江戸名所図が景観図像の側面で問題を抱えているのに対し、「中形」はおおむね適切であることを理由に、「準基準作」として位置付けられた。しかし、「準基準作」として申し分のない妥当性を有するはずの「佃浦風景」が、実際の風景に即したのではない、という事実は塚原氏説に対する反例となり得る。

この問題については、むしろ『永田由緒』に記述される定信と田善が交わしたという会話の方が示唆に富んでいる。(引用文中、括弧内は筆者による補足。)

(田善の銅版画に) たゞ雲烟の様の頗る原図に異なるあり。(定信が) 怪しみてこれを質したるに、(田善は) 答へて曰く。さながらに模倣するは、凡庸の為すところのみと。定信ますくその術を賞して、かの世界図の如き、亜欧両大陸を眼前に見る心地す。これより称して亜欧堂といふべしといひ、則ち禄を増され、別格の扱ひを蒙れり。

この伝承を踏まえると、「コロマンデル海岸難破図」をそのまま模倣した西洋風景図を制作したのなら、「凡庸の為すところのみ」であるが、むしろ大胆に江戸風景図へと改変した「佃浦風景」こそ、田善の作画志向に沿うものであったと解釈できる。

田善が銅版技法を習得した本来の目的は銅版地図の制作であったが、一方で田善は多くの絵画作品としての銅版画を制作している。それでは、こうした作品はどのように位置づけられるのか。

田善の銅版技法習得は地図制作を想定したものであったため、殊に

細密な鐫刻技術が要求された。定信が『退閑雑記』中で「銅板鏤刻」に關し、「細密(細みつ)」という言葉を繰り返しているのは、その証左となろう。それに対し、陰影表現や透視図法による遠近表現などは、概して西洋画法に基づく銅版の絵画作品に必要とされる技術である。すなわち、田善は絵師としてこうした表現描写を自らの意思で学習し、絵画作品に取り入れたと考えられる。一方、定信も田善の優れた志に感銘を受け、文晁のもとに弟子入りさせるなど絵画制作を支援している。銅版画による絵画作品の制作は、田善自身の画道への強いこだわりと、それに対する定信の理解の賜物であり、ひいては地図制作における銅鐫技術の向上に寄与するものと期待されていたとみるべきである。

二 「ゼルマニヤ廓中之図」研究

1 作品概要

「ゼルマニヤ廓中之図」(以下、「ゼルマニヤ図」、個人蔵・須賀川市立博物館寄託)(図19)は縦二六・八、横五三・四センチの腐蝕銅版画である。これは、地図類を除くと銅版画としては破格の大きさであり、田善の銅版画では「西洋公園図」、「大日本金龍山之図」がほぼ同寸として知られる。画面外下部に付された款記「ゼルマニヤ廓中之図 文化六年己巳正月 亜欧堂田善」から、主題がゼルマニヤの情景で、文化六年(一八〇九)正月、すなわち田善六十二歳頃の作であると判明する。主な収蔵先としては、ほかに東京国立博物館、神戸市立博物館、秋田市立千秋美術館などが知られる。

画面の全体を見渡すと、実に多様な建造物が描かれる。画面左には

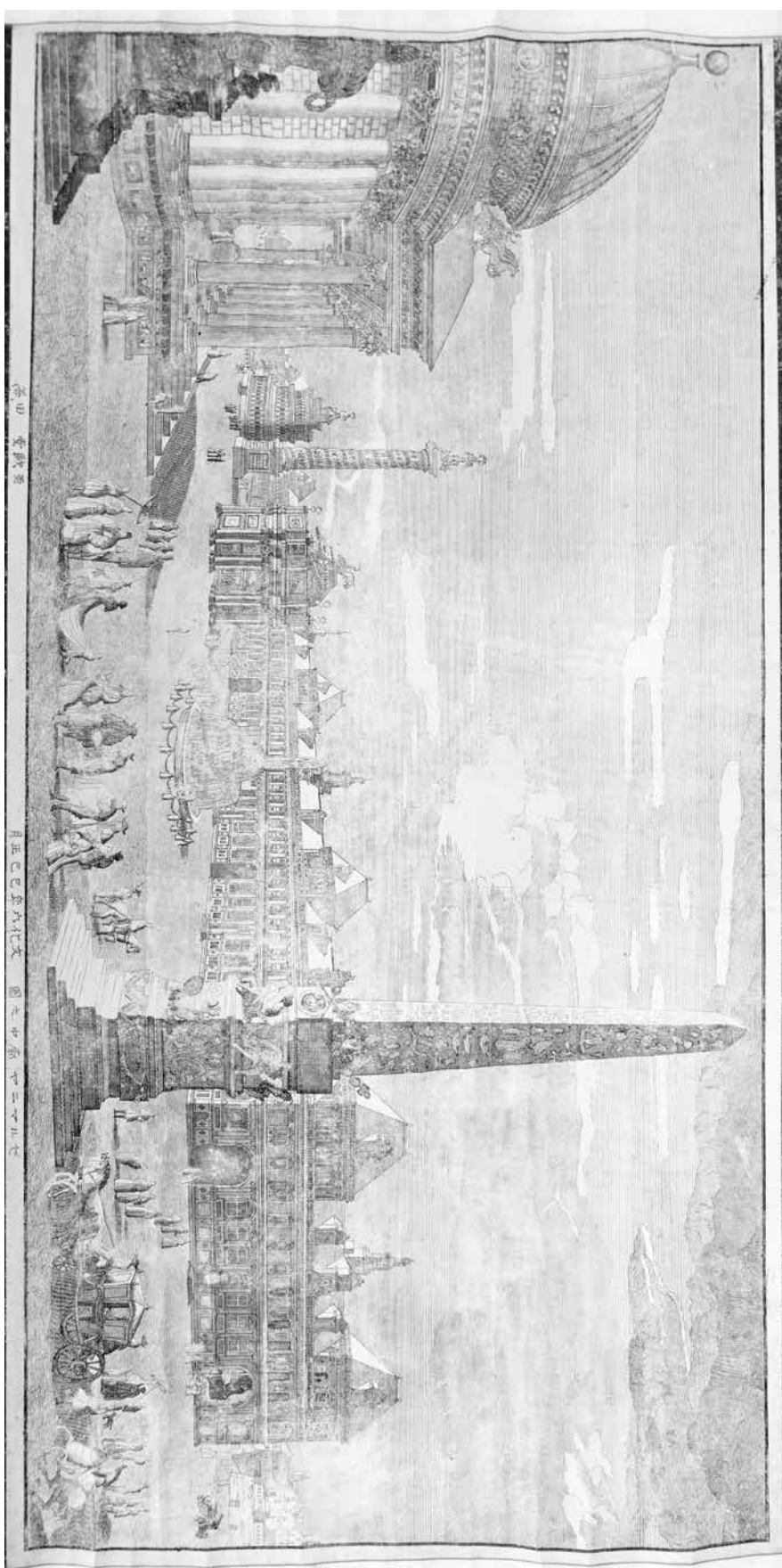


图 19 垂欧堂田善「ゼルマニヤ廓中之図」(个人藏・须贺川市立博物館寄託)

精緻に彫りこまれたモニュメントや大きなドーム型の屋根を持つ神殿がそびえ、さらに左奥から右手前に向かって回廊型の建造物や記念柱凱旋門、噴水が描かれる。その手前には画面を左右に分断するかのよう巨大なオベリスクが配され存在感を放っている。さらに、宮殿風建築物が広場をコの字形に取り囲み、左のドーム型神殿の列柱の隙間からもその一角が覗き見える。右端奥には町並みが連なる。いずれの建造物も精緻な装飾が施され、絢爛豪華な風景である。

人物も極めて多様である。貴婦人や傘を差しかける従僕、豪華な馬車に乗る者、単身で乗馬する人物もみえる。遠方の人物は極小の点景として描かれる。各人物の目を点として描き、顔貌は全体的に陰影を施さないため、平面的で素朴な印象を与える。

構図や技法に大きな破綻は認められない。画面構成は透視図法による遠近法に則り、地平線は中心線よりやや下、消失点は先に述べた列柱の隙間奥の辺りに位置し、やや俯瞰的な視点の効果により遠方まで広く見渡せる。また、光源と陰影の関係にはわずかに不自然な点が見られるものの、おおむね正確な描写で、画面左方から陽が差し、影は右へと伸びる。空には雲が広がり、多様な描線により複雑に表現される。加えて、腐蝕時間の調整による諧調差を生かした線自体の濃淡も効果的に用いられている。

また、題に「ゼルマニヤ」と表記することは注目すべきである。この当時、音訳を漢字に当てた「入ル馬泥亜」のような漢字表記の方が一般的ではあったが、「ゼルマニア」という片仮名表記も併用された。一方、「ゼルマニヤ」という表記は実際の発音に近いものの、江戸時代の文献中ではそれほど見られない。田善がこの表記を用いたのは、『世界四大洲新地図帳』を参照したからであろう。本書には本木良永



図20 「古代ローマ繁栄の図」
(フランス国立図書館蔵)



図21 ピラネージ「古代のカピトリノ」
(メトロポリタン美術館蔵)

が日本語訳した地名の付箋が貼付され、その片仮名表記の地名の多くは、現在の日本語表記の源流となっている。その表記の多くはオランダ語の実際の発音を音訳した、いわゆる写音法に従っており、一貫して「ゼルマニヤ」と表記される。田善が本書を実見していたことは原図利用の観点からも疑いなく、世界地理に対する理解の一端が垣間見える。⁽³³⁾

2 田善の創意—ニューホフ『東西海陸紀行』、リゴー原画「パリ市庁舎眺望図」と比較して—

「ゼルマニヤ図」が踏まえた原図の一部については、すでに報告がなされている。⁽³⁴⁾ パリ・ドーモン版の銅版画(眼鏡絵)⁽³⁵⁾「古代ローマ繁栄の図」(フランス国立図書館蔵)(図20)である。しかしこの図にも典拠があり、イタリアで活躍した版画家ジョバンニ・バッティスタ・ピラネージの「古代のカピトリノ」(メトロポリタン美術館蔵)(図



図 23 「De KRUY'S KERCK op BATAVIA.」(同)



図 22 「De NIEUWE POORT.」
(ニューホフ『東西海陸紀行』／アメリカ議会図書館蔵)

21) に倣って描かれたとの指摘がある。⁽³⁶⁾

ピラネージの版画銘文によると、⁽³⁷⁾ 左のドーム型屋根の神殿はユッピテル・トナンス神殿であるが、形状はマルス広場のパンテオンに類似する。また、右端奥から中央奥まで横長に伸びるのは公金保管所(カピトリヌス宮)と記されるが、誇張して大きく描かれる。また、円柱の手にみえる回廊状の建築物は単に神殿と称されるが、付近にピラミッド形の墓所が垣間見えるから、おそらく皇帝(ハドリアヌス帝か)の墓廟を参考にしたものである。こうした点を踏まえると、やはり「古代のカピトリノ」はピラネージの想像による復元が創り出した空想の古代世界の描写であり、それに基づいて描かれた「古代ローマ繁栄の図」もまた架空の古代ローマの風景といえるのである。

さて、「ゼルマニヤ図」と「古代ローマ繁栄の図」を比較してみると、前者(田善画)が基本的な構図や図様の大部分を後者(原図)に拠っていることは明らかである。ところが、両者では広場を取り囲む建物(原図でいうカピトリヌス宮)の形状が大きく異なるほか、田善画にみる比較的大きめの人物も、原図には描かれていない。なにより、原図の横幅は、比率にして田善画の七割程度でしかなく、遠方に描かれた西洋の町並みもみられない。こうした相違から、他にも何らかの原図が存在する可能性が指摘され、「ゼルマニヤ図」は複数の西洋銅版画を組み合わせた合成画との推察がなされてきた。⁽³⁸⁾

そこで、日本に舶載されたことが明らかな蘭書を対象として原図の博捜を行ったところ、ヨハン・ニューホフ著『東西海陸紀行』⁽³⁹⁾の挿絵に典拠を見出すことができた。「De NIEUWE POORT.」と「De KRUY'S KERCK op BATAVIA.」(アメリカ議会図書館蔵)の二図(図 22、23)である。いずれもオランダの植民地であったバタヴィア(現

在のジャカルタ)の風景を描いた銅版画である。

「De NIEUWE POORT」は「新たな門」と題するようにバタヴィアに造営された要塞の城門前を描く。画面手前から奥にかけて運河が横切り、跳ね橋が架かる。水面には人や家畜が乗る手漕ぎの小舟を描く。手前に今まさにこの地に降り立った貴婦人とそれを迎える貴人の姿がみえる。「De KRUY'S KERCK op BATAVIA」は、直訳で「バタヴィアの十字教会」という意味となる。画面手前には様々な人種や身分の群衆を描くが、現地人とオランダ人、つまり植民地と支配国という当時の関係が見て取れる。典拠となる主な部分を確認していく。

【表1】

「De NIEUWE POORT」からは騎馬人物(a)、貴婦人らと裾を掲げる現地人(b)、「De KRUY'S KERCK op BATAVIA」からは西洋人家族(c)、驢馬に乗る人物とその付添人(d)、前景の人物群(e)を転用し、「ゼルマニヤ図」の手前にみるモチーフとしている。

それぞれに対応する「ゼルマニヤ図」の図様を(A)～(E)として比較する。(a)と(A)では前脚を高く上げる馬の姿態は同じだが、馬具を変更している。馬上の人物は帽子の羽飾りが小さくなり、顔は陰影が除かれたことで平面的になる。

(b)と(B)では図様が反転している。また裾をかける童子は白人に変更している。

(C)の一群は(c)を反転させる。人物の東洋化が著しく進んでおり、洋傘は唐傘に変わり、装いは道服のようである。また、子どもを抱き抱える男性を女性に変更している。

(d)では馬上の人物の手前に、帽子をとって挨拶をする人物がいるが、(D)ではその意味が解さなかったのか、形骸化してあらわ

したかにみえる。

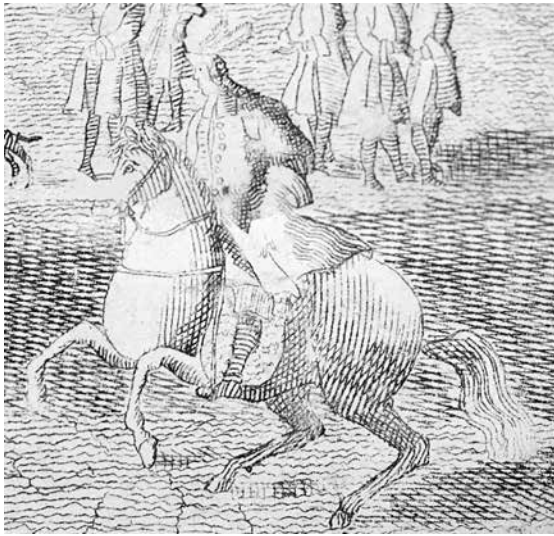
(E)では(e)の左右二組の人物群を転用するが、田善は、一番右側の女性の頭飾りを影と誤解し、女性の後ろ姿として捉えている。

この右側の人物群について、坂本篤史氏は田善作とされる「西洋古城図」(須賀川市立博物館蔵)(図24)にみる西洋人の一行と、図様の一致を指摘している(図25)⁴⁰。『東西海陸紀行』の図様と比較すると、「西洋古城図」の人物群の間隔は幾分狭められており、「ゼルマニヤ図」のそれと一致する。つまり、「ゼルマニヤ図」と「西洋古城図」はいずれか一方の図様を写したか、もしくは両者に共通する『東西海陸紀行』を模写した粉本の存在が想定される。

このように、「ゼルマニヤ図」にみる画面手前に描かれた人物の多くが『東西海陸紀行』を典拠していると判明したが、馬車や宮殿建築は原図には認められない。そこで塚原晃氏の「フランスの王宮に近い⁴¹」という見解を手掛かりに探索した結果、ジャック・リゴー(Jacque Rigaud、一六八一?～一七五四)原画の「パリ市庁舎―マリー橋とクルージュ橋」と呼ばれる木橋の眺望⁴²」(以下、「パリ市庁舎眺望図」、アムステルダム国立美術館蔵)(図26)が浮かび上がった。

この図はパリの風景を描いた一枚刷りの銅版画である。画面左には壮麗なパリ市庁舎と広場の風景が描かれ、右に目を移すと、セーヌ川と中州に位置する二つの島が見える。奥がサン・ルイ島、手前はシテ島である。画面右端には、シテ島のシンボルであるノートルダム大聖堂の双塔の一部が確認できる。そして、サン・ルイ島とセーヌ川北岸(市庁舎が立地する側)を結ぶ石造りのアーチ橋が「マリー橋」(Pont-Marie)、「サン・ルイ島とシテ島を結ぶ木製の橋が「クルージュ橋」(Pont-Rouge、現在のサン・ルイ橋)である。画面下余白部にはタイ

【表1】『東西海陸紀行』と「ゼルマニヤ廓中之図」の図様比較



A、「ゼルマニヤ図」



a、原図



B、「ゼルマニヤ図」



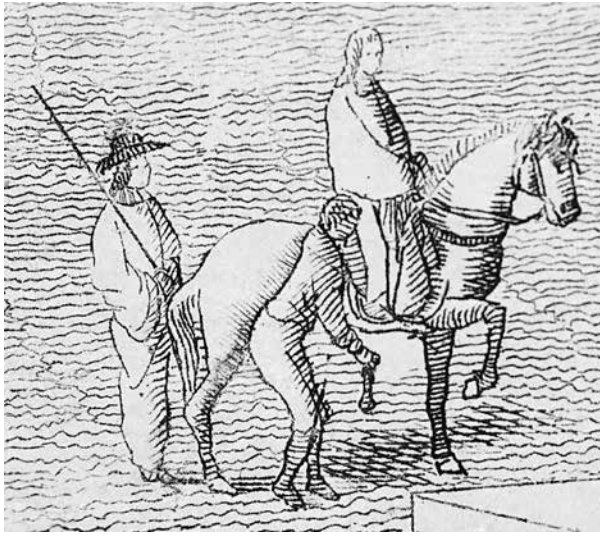
b、原図（反転）



C、「ゼルマニヤ図」



c、原図（反転）



D、「ゼルマニヤ図」



d、原図



e、原図



E、「ゼルマニヤ図」



図 25 同 部分

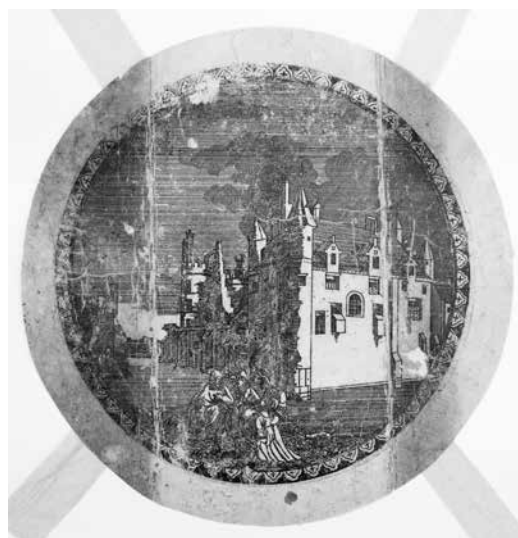


図 24 伝亜欧堂田善「西洋古城図」
(須賀川市立博物館蔵)

トルや制作者、出版社、刊行年などが記される。⁽⁴²⁾

田善がリゴー原画の銅版画を典拠とした作品として、すでに「西洋公園図」(須賀川市立博物館蔵)が知られる⁽⁴³⁾(図 27)。この銅版画には「ゼルマニヤ図」とほぼ同じ大きさの画面に、西洋の宮殿とその前庭の情景を描く。左方には壮麗な宮殿がそびえ、手前の水辺では貴族たちが交流を楽しんでいる。奥には樹々が整然と植樹された庭園があり、宮殿と共に一点透視図法による強烈な遠近効果が目を引く。左端には複雑な描線が施された大樹が植えられる。その下には割れた壺を持ち、背中から翼を生やした老人の彫像が立つ。壺からは球状の物体がこぼれ落ちている。明らかに舶載画を手本とした銅版画であるが、この原図もリゴー原画による「フォンテーヌブロー宮―泉の庭からの眺望」(神戸市立博物館蔵)(図 28)であり、田善は本図を左右反転させて描く。比較すると、田善はその大部分を忠実に写し取っているが、やはり一部を改変する。「西洋公園図」の左端にはリゴーの銅版画には描かれない双樹と有翼人物像を追加している。この彫像は、田善画「銅版画見本帖」のうち「地球儀と洋神」(須賀川市立博物館蔵)に描かれるものと同じである。この図様の源泉は『世界四大洲新地図帳』(静岡県立中央図書館蔵)所収、「ギリシア」の挿絵であり、田善はこれを左右反転させて自らの銅版画に取り入れた。⁽⁴⁴⁾

続いて、「パリ市庁舎眺望図」と「ゼルマニヤ図」の図様を比較していく。**【表 2】**

見比べれば一目瞭然であるが、田善の描いた宮殿風の建物(F)は、実はパリ市庁舎(F)であったとわかる。「古代ローマ繁栄の図」の広場を囲んでいた建物について、左右反転させた「パリ市庁舎眺望図」を参考に、全体の形状を描き替えている。また、『東西海陸紀行』に

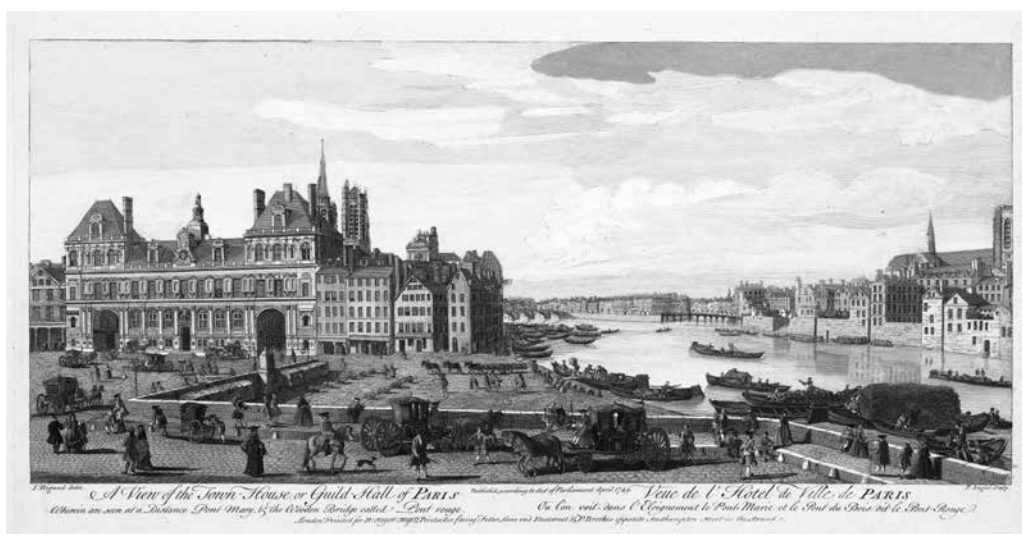


図 26 ジャック・リゴー原画「パリ市庁舎—マリー橋と“ルージュ橋”と呼ばれる木橋の眺望—」
(アムステルダム国立美術館蔵)

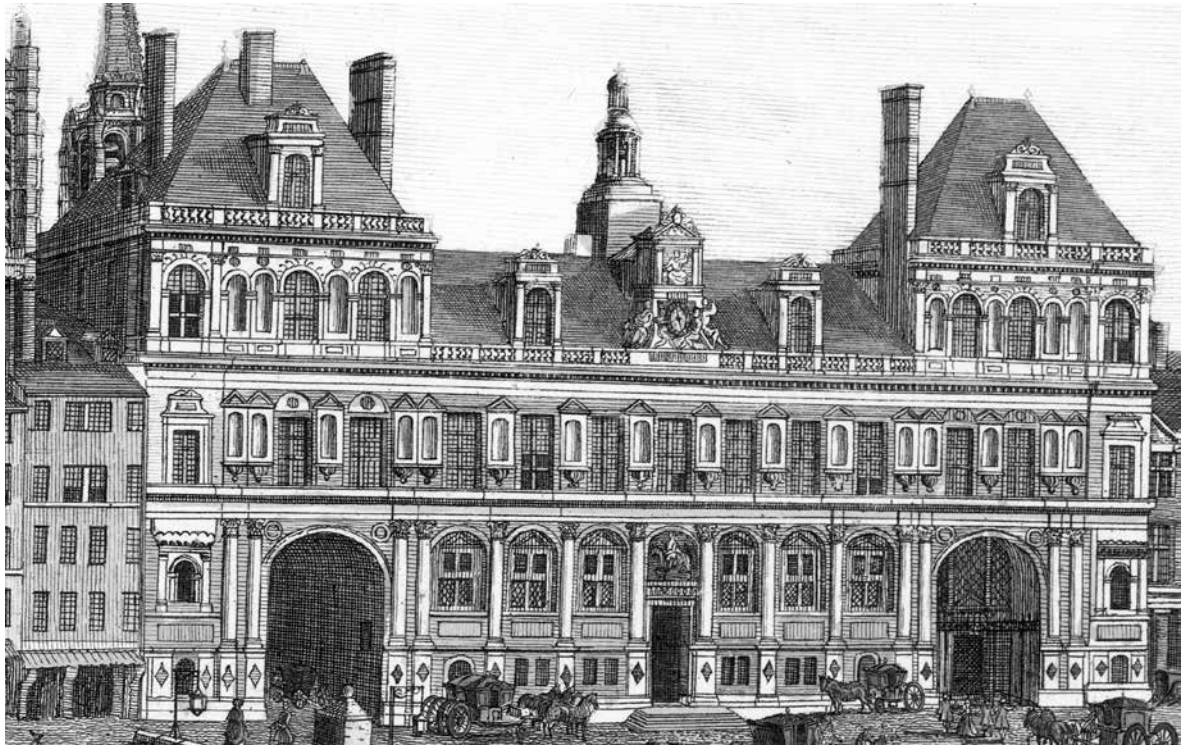


図 27 亜欧堂田善「西洋公園図」(須賀川市立博物館蔵)

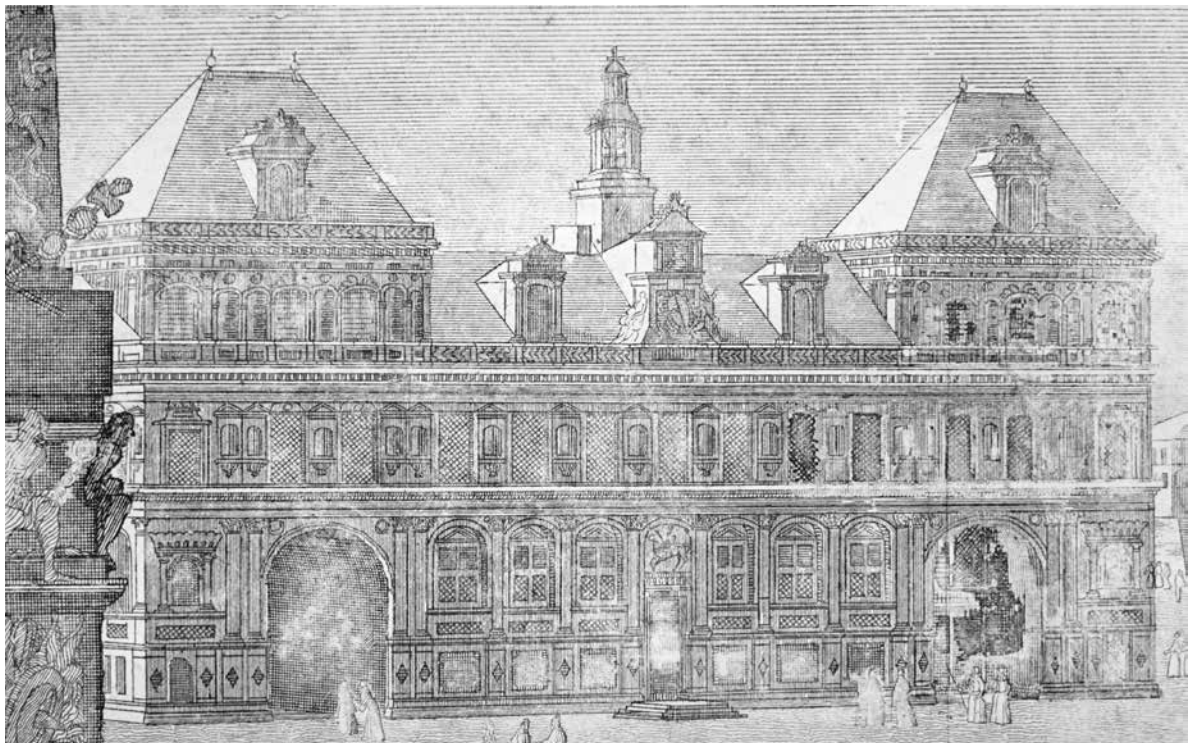


図 28 ジャック・リゴー原画「フォンテーヌブロー宮—泉の庭からの眺望—」(神戸市立博物館蔵)

【表2】「パリ市庁舎眺望図」と「ゼルマニヤ廊中之図」の図様比較



f、原図（反転）



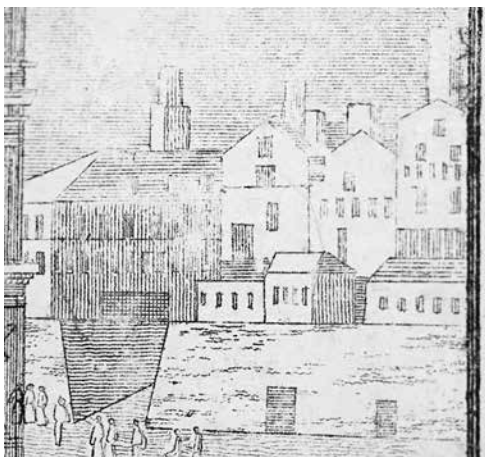
F、「ゼルマニヤ図」



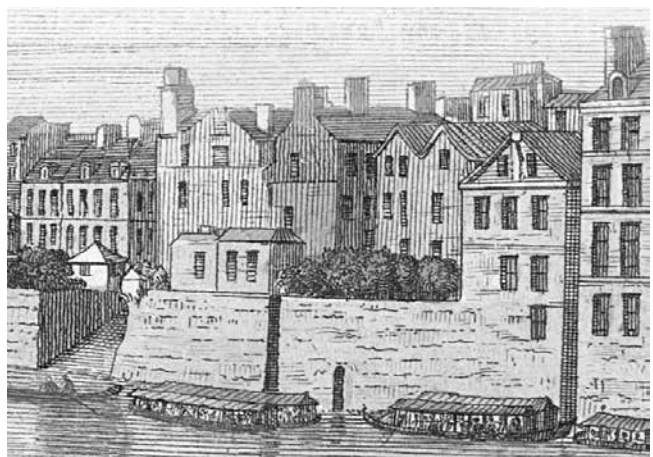
g、原図



G、「ゼルマニヤ図」



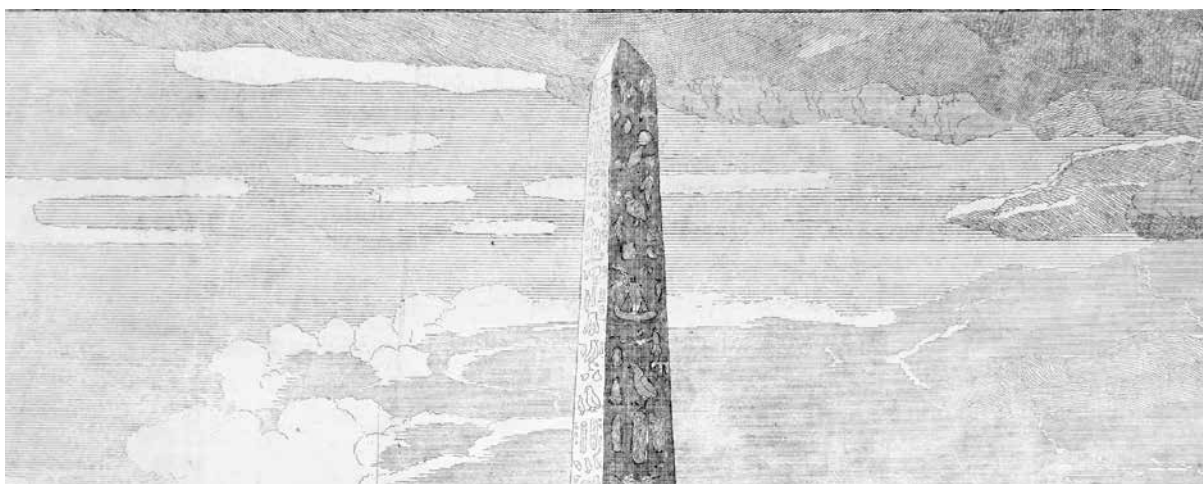
H、「ゼルマニヤ図」



h、原図



i、原図



I、「ゼルマニヤ図」



図30 「ボヘミア」部分
(『世界四大洲新地図帳』／静岡県立中央図書館蔵)



図29 亜欧堂田善「フローニンヘンの新地図」
部分(須賀川市立博物館蔵)

典拠を見出せなかった馬車(G)も、この「パリ市庁舎眺望図」下部の図様(g)から採られており、その後ろ(画面上でいうと右)の杖を持った人物も一緒に写されている。加えて、「ゼルマニヤ図」の画面右端奥に望む建物群(H)は、かつてシテ島に存在したサン・ランドリー港(Port Saint-Landry)付近の風景(h)をやや簡略化したものである。雲の表現(i、I)に関しても、田善は全体的な特徴を掴んで自らの銅版画に表現している。

原図との比較を行うなかで、「ゼルマニヤ図」における作画傾向を整理したい。

一つは顔貌表現である。人々の顔には立体感に寄与する陰影が施されないために平面的となり、目は点として描く。その結果、表情は素朴となり、穏やかで親しみやすい印象に変わっている。

もう一つは図様の反転である。当然、原図から写し取った図様をそのまま模刻するには、銅板に左右反転させた図様を鐫刻する必要がある。しかし、「ゼルマニヤ図」では反転した図様が一部混在しており、構図のバランスを調整するため、意図的に反転させたとわかる。その結果、時間や場所、題材が異なる西洋版画を合成することで生じる矛盾や違和感を和らげ、画面全体に統一感をもたらしている。

そして特に注目すべきは、人物の服装を東洋風に変更している点である。田善は、西洋風景を画題とする銅版画であっても時に東洋的要素を取り入れる。具体例として「フローニンヘンの新地図」(須賀川市立博物館蔵)(図29)が挙げられる。本図は田善の西洋模刻銅版画のうち「銅版画見本帖」に含まれ、『世界四大洲新地図帳』(静岡県立中央図書館蔵)所収、「ボヘミア」(図30)の地名標題の飾り枠を原図とする⁽⁴⁵⁾。ただし、田善が制作した銅版画は、原図とはやや趣を異にする。

奥に描く西洋人は猪を狩る東洋人に改変し、手前に腰を下ろす二人の西洋人はエキゾチックな風貌に様変わりする。左の人物は蛇を手に持ち、右の人物は蛙を手懐ける。そして右の人物の背後には、蛞蝓(あるいは蝸牛か)とみえる生物が顔を覗かせている。これらの生物は田善が意図的に描き加えた要素であり、三者はいわゆる「三竊み」の關係にあたる。「三竊み」とは、『関尹子』のうち「三極」を起源とする、蛇は蛙に、蛙は蛞蝓に、蛞蝓は蛇に勝るとの關係を示した比喻であり、東洋においては広く浸透していた。これは日本においても例外ではなく、江戸時代には相対座して行う、じゃんけんのような遊戯「虫拳」

や、三者の関係を人物に見立てた『児雷也豪傑譚』（一八三九年初編）が流行するなど馴染み深いものであった。田善がこの要素を取り入れた意図は定かではないが、「亜欧堂」という号が示すように、「亜細亜」と「欧羅巴」の世界を融合させて体現する試みだったのではなからうか。

このように「ゼルマニヤ図」には、右端奥に遠景を追加し、近景にやや大きめの人物を配するといった遠近感を強調する空間の構成力に加え、異なる時代や場所の景物を巧みに組み合わせ、思いもよらぬ異国の情景を生み出す創造力において、田善の工夫や特色がいかなく発揮されている。制作年が明確な点も含めて高く評価されるべき作品であり、田善の代表作とすることに異論はなからう。

3 亜欧堂田善と石川大浪

次に、『東西海陸紀行』を取り巻く人間関係を通じて、田善の人的交流について考察したい。

田善と本書との関係については、先行研究に指摘がある。勝盛典子氏は、無款記ながらも田善の作と同定される銅版画「コロンブス謁見図」（東京国立博物館蔵）（図31）の下絵、通称「ペルラカタ城、イスパニア女帝コロンブス引見之図」（須賀川市立博物館蔵）を紹介する中で、ともに帖に貼られた小紙片の墨書⁽⁴⁶⁾、

ペルラカタ城コレ南印度コロマンデルノ 海辺ニシテ和蘭人所領
ノ地也一名バリアカツテ 蘭人此国ノ会へ趣タルノ図

に着目し、この内容が『東西海陸紀行』の記述と合致することを突き

止められた。すなわち、この小紙片の墨書は本来『東西海陸紀行』の挿図の解説であり、「コロンブス謁見図」に誤って添付されたものと解釈された。そのうえで、この小紙片が付されるはずであった別の素描がかつて存在し、田善が『東西海陸紀行』を実見、模写していた可能性を指摘された⁽⁴⁷⁾。

その後、「コロンブス謁見図」の背景に描かれた西洋風景の一部が『東西海陸紀行』に所収される別の挿絵「J. LASERUS HUYS」(図32)を典拠すると坂本氏が指摘している。跳ね橋の架かる運河や長大な建物、雲の形に至るまで一致しているとわかる。銅版画の樹木の左側に原図を当てはめているが、その一方で異なる点もある。まず、道端に佇む人物や動物は、ほとんど写し取られていない。田善はあくまでも背景として用いることに固執したため、目立つ大きさの人や動物を省き、遠景にかすかにそれと確認できる程度に、遠景に人物を写すにとどめた。また、運河や道は簡略かつ形式的に描く傾向が特に強い。原図では細かな描線によって質感や立体感を表現するのに対し、田善の銅版画は遠近感こそ強調するものの、運河と道、塀の境界を見極めるのが困難となっている。

ところで、『東西海陸紀行』は船載時の記録が知られず、江戸時代に遡る伝来本も確認できないため極めて希少な蘭書であったと推察されている。では田善はどのような状況で本書を目にしたのだろうか。

それを考えるうえで、石川大浪（一七六二—一八一七）は極めて重要な存在である。大浪は旗本の家に生まれ、名を乗加といった。幕府大番組として江戸城、大坂城、二条城の警固を務める傍ら、蘭学者と交流をもち、洋風画を得意とした。西洋銅版画の模写も多く手掛け、特に『蘭書模写帖』（個人蔵）には『東西海陸紀行』を含む多数の舶

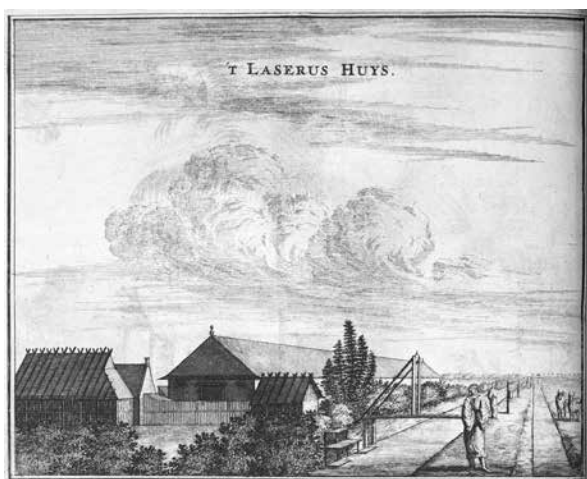


図 32 「T LASERUS HUYS.」(ニューホフ『東西海陸紀行』／アメリカ議会図書館蔵)



図 31 亜欧堂田善「コロンブス謁見図」(東京国立博物館蔵)

載本所収挿絵の模写が含まれる。

亀山藩の重臣松平

芝陽(一七七六)

一八二四) 筆『芝陽

漫録』(明治大学図

書館蔵)(図 33) に

は、自身の主催によ

る書画会で目にした

作品類の記録を書き

留めており、ここに

「〇ニウホウフ／人

名也」、「印度紀行書

石川大浪蔵書」とい

う記述が認められ

る。つまり、大浪は

『東西海陸紀行』の

参照にとどまらず、

所持していたと判明

する。

また、地理学に功

績を残した蘭学者・

山村才助(一七七〇

一八〇七)が寛政

八年(一七九六)に

著した『蕙録』の追記増補版(文化六年)に、『東西海陸紀行』を典拠とする挿絵を大浪が寄せているのに加え、才助自身、同蘭書の抄訳である『東西紀游』を享和三年(一八〇三)に著すなど、その著書には『東西海陸紀行』が頻繁に登場する。両者が親しい間柄にあったことを踏まえれば、才助は大浪蔵書を参照していたと考えられる。少なくとも享和三年から大浪が亡くなる文化一四年(一八一七)頃までの間、同書は大浪の所蔵であったとみられる。

「ゼルマニヤ図」の制作は文化六年正月であるから、田善がそれ以前に『東西海陸紀行』を実見していたのは間違いない、大浪から借り受けて参照したと考えるべきであろう。加えて、前章で田善の利用が判明した『新旧東インド誌』を大浪もまた利用していたことに注目すべきである。例えば、大浪は「Tafel Berg」(机山)という署名を用いたが、これは本書第五卷所収の挿絵を典拠とするものであった。同じく、弟の孟高(一七六三―一八二六)が用いた「Leeuw Berg」(獅山)の署名もまた、同図を参考にしたとみられる。『蘭書模写帖』に同書を典拠とする模写図が多いことを考慮すれば、大浪が蔵書していた可能性も否定できず、田善が大浪から借り受けた可能性もあり得る。

そして、この二人の接点として想定される重要人物が、

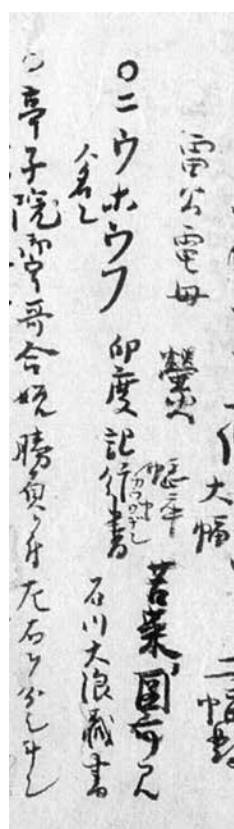


図 33 松平芝陽『芝陽漫録』部分(明治大学図書館蔵)

松平定信である。定信は、老中首座として幕府の中枢を担っていた経歴に加え、『集古十種』の編纂を指揮するなど文化や学問にも精通し豊富な人脈を有していた。大浪と定信の交遊は確認でき、大浪は定信から軸物や巻物を拝借するほどの関係であった。^⑤ 田善は定信を介して大浪と知り合い、『東西海陸紀行』を実見、参照するに至ったという流れが第一に想定される。別の可能性としては、田善の師・谷文晁の存在である。文晁の手控画帖「画学斎過眼図藁」には大浪筆「大洋暗夜風波怒濤図」の縮図が認められるほか、大浪を「泰西画法」の師と仰ぐ様子からも両者に交友関係があったのは間違いない。とすれば、文晁が大浪との橋渡しを担ったとしても不思議ではない。いずれにせよ、多種多様な蘭書を所蔵していた大浪と接点があったとみられる点は、田善の蘭書利用を考えるうえで興味深い。

大浪が所蔵し、田善が参照した『東西海陸紀行』は、その後、時を経て歌川国芳（一七九七―一八六一）の手に渡ったとみられ、その作画に多大な影響を与えたことが知られている。^⑥

4 制作背景の考察

「ゼルマニヤ図」は古代ローマ、パリ、バタヴィアの風景を組み合わせて制作したものであったが、なぜ「ゼルマニヤ廓中之図」という表題をつけたのか。「ゼルマニヤ」は現在のドイツ・オーストリアにあたる地域を指し、文化六年六月の識語が付される「新鑄総界全図」や文化七年（一八一〇）成立の「新訂万国全図」にもその名がみえる。「廓」は建物などで囲まれた場所を意味し、「廓中」はいわゆる広場を意味すると解釈できる。つまり、「ゼルマニヤ廓中之図」は「ゼルマニヤの広場を描いた図」といえる。しかしながら、先で確認したとお

り、原図に「ゼルマニヤ」の要素は含まれていない。これに関して、田善あるいは江戸の人々の海外の地理に対する知識不足が原因であるとの見方もあるが、田善の周辺には地理に詳しい幾人もの蘭学者がいた。なにより、本図が諸国の景物を合成した架空の世界であることは、制作者の田善自身が最も理解していたはずである。

この問題を考える前提として、当時の「ゼルマニヤ」観を確認しておく必要がある。ここでは山村才助編『訂正増訳采覧異言』を引き合いに考えてみたい。本書は、新井白石が宝永五年（一七〇八）に來日したイタリア人宣教師シドッチを尋問して得た内容を記す『采覧異言』について、才助が幾多の舶載本を典拠として訂正及び増補したものであり、その出典にはニューホフ著『東西海陸紀行』も含まれる。また、定信の旧蔵書である白河文庫にも『訂正増訳采覧異言』の名前が見えることから、田善が目を通していた可能性もある。本書中、「入爾馬尼亞」（ゼルマニヤ）の項には次のような記述がある。^⑦

昌永按ニ入爾馬尼亞ハ最大国ニシテ其主ハ昔時ヨリ歐羅巴一統ノ帝ナリ。初ハ邏馬ニ都シ後此ニ僊ル故ニ今ニ至テ尚自称シテ邏馬ノ帝ト云ヒ（中略）

和蘭ノ言語モ其原始此国ノ語ヨリ出ツ。タトヘバ此国ニテ書籍ヲ「ビュッタ」ト云。和蘭ニテハ「ブック」ト云。

「ゼルマニヤ」は最大の国であり、その主君は昔よりヨーロッパを統べる皇帝であるという。さらには、オランダ語も「ゼルマニヤ」の言語を起源とするとされる。こうした記述からは、この国が古来より大国として繁栄していたという認識が蘭学者の間に存在したとわか



図34 亜欧堂田善「大日本金龍山之図」(須賀川市立博物館蔵)

る。

またこれを踏まえ、「ゼルマニヤ図」と「西洋公園図」、「大日本金龍山之図」(須賀川市立博物館蔵)(図34)を一連の作とみる説が注目される。金子氏は「大日本金龍山之図」について、画面の大きさのほか、「画面幅を約三等分したあたりに定めた消失点の位置」や「醸し出された奥行き」という空間表現にほかの二作品と共通する特徴があると指摘したうえで、西洋銅版眼鏡絵の画面構成を江戸の風景に当て嵌めた作品と指摘する。さらに、「大日本」と冠するのは「古代ローマやフォンテーヌブローの庭園風景に対し、本邦きつての繁華風景といわんばかりの、画人の自負さえ伝わってくるよう」であると述べる⁽³³⁾。塚原晃氏も、「大日本金龍山之図」がわざわざ「大日本」と題するのは、西洋文明発祥の地とされることもあるゼルマニヤと相対するようだと

し、三作品をシリーズものと仮定、西洋と日本の都市風景、特に「パブリックスペース」の対比を主眼として制作されたと推測する。さらに、構図・モチーフの改変・誇張が広範囲に施される空想的イメージとして「大日本金龍山之図」を描いたのは、二枚の西洋風景銅版画と比類するに恥じない都市風景を演出するためであると指摘し、これこそ「西洋に対する日本文化の優位性をことさらに意識しようとする」⁽³⁵⁾定信の思想をやや過剰に視覚化したものであるとする。以上のように、「ゼルマニヤ」とは意図的に付けられた題であり、これら三作品は定信からの要請で制作されたと推測できるといえる⁽³⁶⁾。

「ゼルマニヤ廓中之図」、「西洋公園図」、「大日本金龍山之図」の三作品は、階調の異なる腐蝕線を効果的に使い分ける点や、オペリスクと五重塔、有翼人物像と釈迦如来像といった象徴的なモチーフを呼応するように配置する点にも共通の特徴を見出せることから、これらを関連付ける意見に筆者も賛同する。さらに付け加えれば、西洋の古代遺跡は日本において宗教施設と認識されていた節がある。歌川豊春(一七三五―一八一四)の作とされる「阿蘭陀フランスカノ伽藍之図」(神戸市立博物館蔵)は西洋の眼鏡絵をほぼそのまま写した浮世絵で、描かれるのは古代ローマの遺跡である。当時、江戸の人々がこうした遺跡をどう解釈したのか不明だが、「伽藍」という用語の使用を考慮すると、少なくとも宗教的な場という意味合いを感じ取っていたことが想定される。田善にもこうした理解があったとみれば、「ゼルマニヤ図」における古代ローマの宗教的要素に対し、江戸を代表する信仰の場であった浅草寺を主題として選択したのは自然なことだったということになる。

ただし、筆者はこの三作品が当初から一連のシリーズとして制作さ



図 36 亜欧堂田善「吉原大門図」
(須賀川市立博物館蔵)



図 37 表紙絵(歌川国貞『釈迦八相倭文庫』初編／サ
レジアン大学ボスコ図書館・マレガ文庫蔵)



図 35 歌川国貞『千瀬川一代記』二巻表紙
(早稲田大学図書館蔵)



図 38 迦毘羅城 (同)

れたとはみない立場をとる。その理由として、第一に体裁の違いを挙げたい。「ゼルマニヤ図」では画面外下部に横書きで款記が記されるのに対し、「大日本金龍山之図」では画中左上に縦書きで記される。これは西洋と東洋の形式の違いを意識したと理解できる。しかし「西洋公園図」は無款であり、他二作品と比べても原図に忠実で改変が少ない。以上に鑑み、「西洋公園図」は他に先んじて習作として制作された可能性を提起しておく。

5 「ゼルマニヤ」の変容

田善没後、「ゼルマニヤ図」は、歌川国貞(一七八六―一八六五)によって『釈迦八相倭文庫』初編の表紙背景に利用されることが知られている^①。国貞は存命中に膨大な数の錦絵を手掛けているが、歌川国芳のように西洋版画を転用した事例はほとんど見出せない。一方で田善の銅

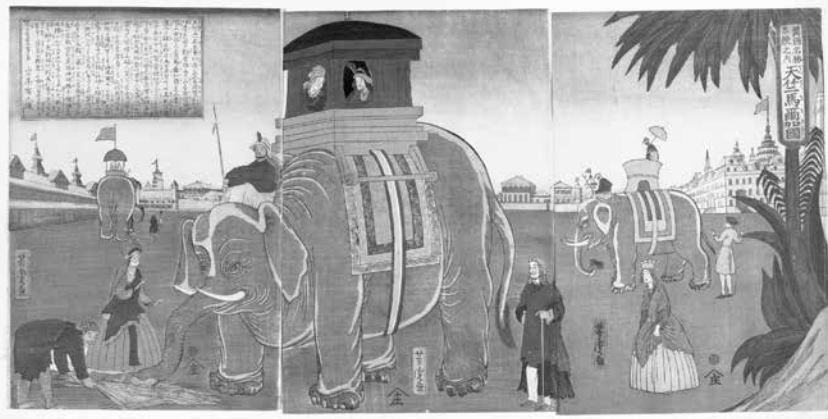


図40 歌川芳虎「万国名勝尽競之内天竺馬爾加国」
(メトロポリタン美術館蔵)



図39 歌川芳虎「万国英吉利人」
(メトロポリタン美術館蔵)

版画については実見する機会があったらしく、柳亭種彦作『千瀬川一代記』(文政二年(一八一九)刊、早稲田大学図書館蔵)二巻表紙絵(図35)に「吉原大門図」(須賀川市立博物館蔵)(図36)を下敷きとした図を描いている。³⁸⁾縦横の交差線を重ねた飾り縁や全体の構図はいまでもなく、銅版画の特徴ともいえる直線的な描線主体の表現から、右手前で腰を下ろす駕籠かきなど、個々のモチーフに至るまで随所に共通点がみられる。ただし、原図では太陽が昇る早朝であるのに対し、国貞は提灯

を持つ人々を描き加え、深夜とする。

国貞が「ゼルマニヤ図」を転用した『釈迦八相倭文庫』初編表紙絵(サレジアン大学ボスコ図書館・マレガ文庫蔵)は上下巻で二枚続の構成となっており、背景には「ゼルマニヤ」の風景が描かれる(図37)。異国風景と日本の着物姿の女性という異質な取り合わせにより、人々の興味や関心を集めようとしたのは想像に難くない。しかし、釈迦の生涯を当世風に見立てた読本の表紙絵とはいえ、あまりに突飛すぎるように思われる。そこで本文を読み進めていくと巧妙な仕掛けに気付く。王子時代の釈迦が幼少期を過ごした迦毘羅城の図様に注目したい。その原型は間違いなく「ゼルマニヤ図」を大胆に改変した図様である(図38)。国貞は個性的な諸建築物を強引に集約させ、古代インドの城としたのである。

さらに『釈迦八相倭文庫』のこれらの挿絵は歌川芳虎(生没年不詳)³⁹⁾によって転用される。万延元年(一八六〇)に出版された「万国尽 英吉利人」(メトロポリタン美術館蔵)(図39)ではイギリスの風景として「ゼルマニヤ図」を借用する一方、文久三年(一八六三)に制作された「万国名勝尽競之内天竺馬爾加国」(メトロポリタン美術館蔵)(図40)においては手前に象と異国の人物が佇み、背景には西洋風の建物が立ち並ぶ。その両端の建物は『釈迦八相倭文庫』表紙絵並びに迦毘羅城の挿絵に描かれた古代インドの風景であるとわかる。再びインドの風景を描く参考として、『釈迦八相倭文庫』が利用されたのである。

以上を踏まえて「ゼルマニヤ図」の図様継承の流れを整理すると、次のようになる。

ニューホフ『東西海陸紀行』（一六八二）…バタヴィア

ピラネージ「古代のカピトリノ」（十八世紀中期）

↓眼鏡絵「古代ローマの繁栄」（十八世紀後期）…古代ローマ

リゴー「パリ市庁舎眺望図」（十八世紀）…パリ

田善「ゼルマニヤ図」（一八〇九）…ゼルマニヤ

← 国貞『釈迦八相倭文庫』初編 表紙・挿絵（一八四五）…インド

← 芳虎「万国尽 英吉利人」（一八六〇）…イギリス

同 「万国名勝尽競之内天竺馬爾加国」（一八六三）…インド

想像上の古代ローマの光景に、バタヴィアの人々とパリの壮麗な景物を配することで構築された架空の「ゼルマニヤ」は、浮世絵師の手によりインド、さらにはイギリスの風景に変容する。借用や改変を繰り返す過程で本来の地理情報は失われ、定型化された「異国」風景として再利用されていくのは幕末の横浜絵における大きな特徴である。同じく「ゼルマニヤ図」も「ゼルマニヤ」という地理的な意味合いを剥奪された異国風景のテンプレートに変容するが、実はその拠りどころが田善の虚構世界であったとは知る由もなかっただろう。

おわりに

本稿では亜欧堂田善の銅版画に関し、原図の博搜によって得られた成果を主軸に諸考察を試みた。



図 42 「ウェストマレ城」（ル・ロア著『ブラバントの名高き城館と修道院』1699 年版／ミュンスター大学・州立図書館）



図 41 歌川国芳「和漢準源氏 乙女 天羅国斑足王 悪狐 華陽夫人 顕」

一章では、田善の生涯と銅版画制作の背景について整理し、細密な銅版地図を必要とした定信が、銅版画技法の習得に松原右仲の助力を求めた理由を説明した。続いて、師に恵まれなかった若き日の田善が画技習得に絵手本を利用したことを明らかにし、「佃浦風景」にみられるように、図様を写し取り再構成する作画技法が、その後の銅版画の制作に受け継がれていることを指摘した。「佃浦風景」は江戸の風景を描いたものでありなが

ら、蘭書『新旧東インド誌』所収の挿絵を参考に異国風景を換骨奪胎した図であった。ここからは単なる写真にとられない、田善の特異な作画精神を看取することができた。

二章では、代表作「ゼルマニヤ廊中之図」を取り上げた。よりどころとした原図の一部はすでに指摘されていたものの、さらなる原図の存在も想定されていた。筆者は新たに『東西海陸紀行』所収の挿絵と「パリ市庁舎眺望図」を提示し、異なる場所、時代を描いた三種類の銅版画を合成することで新たに「ゼルマニヤ」の情景を創り上げたことを明らかにした。そのうえで、先行研究で言及されるように本図が「西洋公園図」、「大日本金龍山之図」と強い関連性を有すること、『東西海陸紀行』を所蔵していた石川大浪と田善に交流関係があった可能性を指摘した。

最後に、「ゼルマニヤ図」の図様が連綿と継承される事例を紹介し、形や意味を変容させながら異国風景のテンプレートとして受容される過程を概観した。田善の銅版技法は門人の安田田騏や新井令恭に伝授されたが、現在確認できる作例はごく僅かであり、流派の形成には至らなかった。しかし、その後の絵画に与えた影響は、むしろ歌川国芳ら幕末の浮世絵師の作品に積極的に見出せるのである。

また近年、亜欧堂田善が利用した蘭書をめぐって、ジャック・ル・ロアの著作が新たに紹介された⁽⁶⁾。ところが、この著作は田善のみならず、葛飾北岱や歌川国芳、芳員も参照していた事実が確認できる。

例えば、国芳は「和漢準源氏 乙女 天羅国斑足王悪狐華陽夫人頭」(安政二年(一八五五))^(図41)の背景に「ウェストマレ城」(ル・ロア著『ブラバントの名高き城館と修道院』一六九九年版)^(図42)を

用いるなど、幅広い展開をみせている。こうした銅版画と浮世絵の具体的な影響関係については、稿を改めて報告する予定である。

註

- (1) 松平定信『退閑雜記』。詳しくは後述する。
 - (2) 磯崎康彦『亜欧堂田善の研究』(雄松堂書店 一九八〇)、菅野 陽『亜欧堂田善製作の銅版画と阿蘭陀版「全世界新地図帖(ニユウエ・アトラス)」の銅版画 上・下』(『美術研究』三三九・三三〇 一九八四)、坂本篤史『亜欧堂田善についての一考察:通称《ネーデルラントの独立》《ビートル大帝》《農耕女神像》と《二州橋夏夜図》の原図をめぐって』(『美術史論集』一六二〇一六)など。
 - (3) 田善の生涯については、主に『永田由緒』、『永田家譜』という二つの資料が参照される。いずれも田善没後、末裔の手により編纂された伝記史料で、その記述には正確性を欠くとの指摘がある。また、『永田由緒』原本は現在所在不明であり、写本が数冊確認されているという。詳しくは次の論文を参考にされたい。
 - 金子信久「亜欧堂田善の事跡上の諸問題―『永田由緒』を中心に」(『府中市美術館研究紀要』九 二〇〇五)
 - このほか田善の生涯に関する主要な文献をいくつか列挙しておく。
 - 岡部幹彦「亜欧堂田善の実用銅版画と松平定信」(『福島県立美術館研究紀要』三 一九八八)。
 - 成瀬不二雄『江戸時代洋風画史』(中央公論美術出版 二〇〇二)。
 - ・ 展覧会図録『亜欧堂田善の時代』(府中市美術館 二〇〇六)。
 - ・ 磯崎康彦『亜欧堂田善の生涯と蘭学』(玲風書房 二〇一五)。
 - (4) 『永田由緒』に基づく田善の事跡については、藤岡作太郎「亜欧堂」(『国華』一七二・一九〇四)の記述を参照した。以下抜粋。(なお、引用文中において変体仮名、旧字体は必要に応じて改め、適宜句読点を付した。以下同様。)
- 八代は善吉といふ、即ち亜欧堂なり。五代の次男にして、六代なる崑山の弟とす。幼より画事を好みて写生をよくす。常に師に就いて学ばんことを欲すれども、いまだよき人を得ず。聞くならく、祖先の出生地なる伊勢に僧月僊あり、画道に長けたりとて、仰慕のおもひあり。安永元年正月、土地の人に誘はれて、大廟に参詣し、始めて月僊に見えて、その門人となり、氏名を約して田善と號し、暫く留まりて学べり。天明五年三月、東海道遊覧かたぐし再び伊勢に至りて、その師に謁せり。のち月

僊住院再建の爲、淨財を勸化せんとして、諸国を行脚し、寛政元年、須賀川に來りて、田善と共に、人の望みに任せて画筆を採る。田善の名これよりこの地方に拡まれり。

寛政三年、兄崑山病死し、その子惣四郎家業を相続せしが、幾くもなく別家せしにより、田善その後を受けて、しばらく兄の始めたりし異国染の業を営む。時に寛政六年六月、白河侯松平越中守定信画人谷文晁、書家千里啓等を率ゐて、領地を巡遊し、当地安藤三郎右衛門方において、中食のため休憩せらる。その折、次の間に建てたりし江戸芝愛宕図の屏風を賞美せられ、田善の筆に成れりと聞きて、これを召出して懇命を賜はりたりといふ。同八年、定信白河在城の砌、田善を召して揮毫を命ぜられ、その画道に堪能なるを賞美し。御前において御茶を賜はる、陪席は文晁、千里啓、文泉等なり。御雑談中、枕時計を破損せしが、これを修繕するものなき由にて、試みに田善に命ぜらる。田善早速その修繕を遂げてさし出したれば、定信いたく感賞し、御扶持を賜はり、白河の会津町に屋敷を下さる。よりて須賀川の家業は全く此町の松崎屋庄助といふものに譲り、みづから名を永田太伸と改め、白河に移り住めり、時に太伸年四十九なり。

寛政十年、定信江戸にありて、田善に出府を命ず。急ぎ命に従ひて上りに、先年、阿蘭陀国より將軍家に献納したる銅版世界万国図を、更に定信に賜はりしを、田善に示して、さて定信のいはく、予常に物の真を写すを好み、殊に銅版の精緻を愛すれども、いまだこれを書き、これを彫るものあるを知らず。日頃残念に堪へざりしに、汝の技術に長けたるを思ひ出して、召しよせたり、工夫して見よとなり。田善仰せを承り、篤と考へて申しけるは、銅版の画はその風全く和漢の画と相違せり、洋画を学ばざれば、その功を成し難き由いひて、請ふところあり、寛政十一年、竊かに長崎に至りぬ。それより四年の間、長崎にありていかなる人に学びしか、杳として消息を知らず、或はいふ密かに阿蘭陀に渡航して、その術を学べるなりと。

享和二年、田善江戸に歸りて、定信に謁し、銅版の術の成れる由を申す。定信よりてこれを試みしめしに、かの万国図およびそのほか種々の画を彫刻し、これを摺り上げたりしかば、感悦斜ならず。たゞ雲烟の様の頗る原図に異なるあり、怪みてこれを質したるに、答へて曰く、さながらに模倣するは、凡庸の爲すところのみと。定信ますますその術を賞して、かの世界図の如き、亜欧両大陸を眼前に見る心地す、これより称して亜欧堂といふべしといひ、則ち祿を増され、別格の扱ひを蒙れり。かの出来上りたる銅版画は、定信より諸侯に贈りて、その精巧を誇らるといふ。

この妙技の成りたる由を聞きて、府下の書肆のこれを刊行せんことを望むもの多し。されどその主の御用のほかは、一切望に応ぜざりしが、池の端大つちや風雲堂の切なる依頼によりて、定信に献ぜし画はさしおき、別に筆を執り、版に雕りて、与へたりとん。

白河侯の家は、定信隠居の後、その息定永家を襲ぎしが、その後、勢州桑名に領地替の噂あり。亜欧堂は累代の主にもあらず、住み馴れし古郷を離る、ことをも欲せず、文化十三年、願のうへ暇を賜はり、爾來閑居して画道を楽しめりといふ。その門人に八木屋半助あり、須賀川八幡川南角屋敷に呉服太物を商ひ居りしが、切に亜欧堂に望みしにより、その製造にかゝる銅版一技を譲り、こゝに半助は前記の看板を掲げしなり、かくて亜欧堂は希世の技能を有しながら、都市に名聞をも求めず、静かに故里に老を養ひて、遂に祖先の墓地にその身を埋めたり。その称號、法名、没年、および妻のこと記さば左の如し。

一翁如旦居士

八代善吉事 永田太伸 可大

画名 亜欧堂 田善

又 如旦

文政五年年五月七日歿

行年七十五歳

妙室智光大姊

妻女 山寺西の内村安女
庵の母

安永二巳年四月二十五日歿

長源壽貞大姊

後妻 九代母

文政十三寅年五月二十一日歿、行年七十八歳

(5) ただし、月僊が寂照寺の住職となつたのは安永三年(一七七四)のことであり、安永元年(一七七二)に出会つたとの記述は疑わしい。

(6) 中村幸彦編『大東急記念文庫善本叢刊第十四巻 美術書集一』(汲古書院一九七八)、所収。この肖像画には「奥州須賀川駅永田善吉対真如此 甲寅秋日写也」という款記があり、寛政六年の秋ごろに描かれたとわかる。

(7) 木村謙次(一七五二―一八一)は北方調査で知られる。おもな著作として、『北行日録』(寛政五年(一七九三)刊行)がある。『小峰城逆旅偶筆』(寛政六年(一七九四)成立)、北海道大学北方資料データベース参照(レコードID:0A0319900000000000)。

須賀川紺屋善吉(通稱氏名)里数土圭ヲ見取造レリ。画ヲ好ミ谷文晁ヲ師トシテ、近比両刀ヲユルサレ、扶持ヲ賜リ、画ヲ習ベキトノ命アリ。

(8) 前掲註(3) 金子氏論文。

(9) 須賀川市立博物館には、田善が愛用したとされる銅版画制作器具一式と八木屋が掲げた看板(ただし『永田由緒』に記される表記と異なる)が残されている。

(10) 松平定信による随筆。寛政六年(一七九四)起筆。正編二三卷(寛政六九年)、後編四卷(寛政九一二年)の全一七卷から成る。森銑三、北川博邦編『続日本随筆大成』六(吉川弘文館 一九八〇年)、所収。

(11) 仁科又亮「注釈入り竹窓写本の発見」(『季刊浮世絵』八四 画文章一九八二)、所収。『東鑑紀行』原本は、間宮林蔵による満州、樺太の探検日記であり、文化七年(一八一〇)に林蔵の口述を村上貞助が編纂したものである。仁科氏によれば、江漢と田善の関係性に言及した注釈が記されるのは、儒学者、久保木竹窓の手による写本である。元々、原本を水戸藩の家老中山備中守が書き写しており、それをさらに竹窓が写し、伊能忠敬や林蔵から直接聞いた話を注釈として書き加えたという経緯を辿る。

(12) ただし、肉筆画に関しては「七里ヶ浜図」など、明らかに江漢の影響がみられるためこの限りではない。江漢は油彩画を各地の寺社に奉納しており、田善はそれらを実見したと思われる。

(13) 大槻如電『新撰洋学年表』(柏林社 一九六三再版)には、「寛政四年壬子、森島中良、石井庄助並に白河侯爵に禄仕す」との記述がある。

(14) 前掲註(11) 仁科氏論文。

(15) 司馬江漢著『地球全図略説』上巻(国文学研究資料館「新日本古典籍総合データベース」書誌ID・200021841)。

(16) 定信による海防への注力は、寛政五年(一七九三)に伊豆、相模、房総を自ら巡検し、文晁に写生(「公余探勝図」のこと。)させている事実からも明らかである。

(17) 勝俣銓吉郎旧蔵本(早稲田大学図書館蔵、「早稲田大学図書館データベース」請求記号・文庫08C0013)に記された識語は次の通り。

堀本生素孝、携此帖来示云。先是文化甲子、魯西亜国之人貢於本朝也。併送致奥之漂民三人、此図即其使節某贈漂民者。而板倉藩松原右仲君実始借觀而写之、遂与尊先人玄沢君謀。換蕃字以国文、銅板模刻以藏焉。僕當時既觀之於某氏、欲得其一幅。而無由者殆七年矣。会僕有微恙、延赤崎三生君請針治、君則松原氏同藩也。因談及模刻本事、赤崎君乃曰、今右翁翁既逝。吾雖不知銅板存亡如何。子之志亦切、当為子謀之、其患平蔵也。後數日遂以本図七幅見寄、於是乎僕喜可知也。所恨皆係漫摺、漫漶難辨。就中請其稍佳者、演裝以珍藏。此帖即是也。(中略)

天保九年龍集戊戌秋七月

磐溪 大槻清崇 並書

(18) 岡村千曳『紅毛文化史話』(創元社 一九五三)。

(19) 現在、「万国輿地全図」以外に松原右仲の銅版画作例として伝わるのは「羊飼」(神戸市立博物館蔵)のみである。本作品は「DIOSEY KIDOEYTEY」(きずいてい如水)という署名から右仲の作と見做されるが、菅野陽『日本銅版画の研究 近世』(美術出版社 一九七四)によれば、右仲が「きずいてい」と号したかは判然としないという。

(20) 磯崎康彦「亜欧堂田善の生涯と蘭学」(玲風書房 二〇一五)。

(21) 田善画「浅間山図屏風」(東京国立博物館蔵)は、文晁画『名山図譜』(文化元年(一八〇四)刊行)所収の浅間山図に基づくことが知られる。

・小野忠重「江戸の洋画家 亜欧堂田善」(『三彩』二一〇)。

(22) 松本 寛「銅版画二題」(『東京都美術館紀要』八 一九八四)。

(23) 本稿では、油井夫山氏などの先行研究に倣い、銅版江戸名所図を大きさに応じて「小形」(吉原大門図、「品川月夜図」ほか)、「中形」(「大形」(「ミツタノケイ」、「エイタイハシノツ」ほか)に分類し、呼称する。なお、塚原晃氏は「小形」や「大形」の一部作品を田善の工房作とみる説を提示している。

・油井夫山「亜欧堂田善一」(『書画骨董雑誌』九六・九八 一九一六)。

・塚原 晃「田善とテンセン―亜欧堂系銅版江戸名所図における景観図像的諸問題―」(『日本美術史の杜 村重寧先生星山晋也先生古稀記念論文集』竹林舎 二〇〇八)。

・同「田善とテンセン―亜欧堂系銅版江戸名所図における表現技法上の諸問題―」(『神戸市立博物館研究紀要』二四 二〇〇八)。

(24) 「蘭語江戸地名」に記される地名は次の通り。「WOEJENO」(上野)、「KINLIWOEDSAN」(金龍山)、「TAMEIKE」(溜池)、「TOE-KOEDAWOELAJ」(佃浦)、「SOEMIDAGAWAJ」(隅田川)。

(25) 金子信久「亜欧堂田善の銅版江戸名所図群に関する絵画史的検討」(『国華』一二二〇 一九九七)。

(26) この蘭書は蘭学者の間では比較的良好に知られ、本書を利用した絵師としては司馬江漢や石川大浪がいる。なお近年、司馬江漢真筆の「異国風物図押絵貼屏風」が新発見され、『新旧東インド誌』を典拠とする図様が描かれていることが指摘された。

・勝盛典子「レバント戦闘図・世界地図屏風」と司馬江漢筆「異国風物図押絵貼屏風」―舶載銅版画を典拠とする二つの作品をめぐって―(『展覧会図

録『特別展交流の軌跡―初期洋風画から輸出漆器まで』中之島香雪美術館 二〇一九。

- (27) この挿絵の構図自体は、一六七六年に出版されたオランダ人医師スハウテンの旅行記『東インド紀行』所収の挿絵を先例とするとみられる。

- (28) 「DE ZUYDER ZEE」という欧文地名自体は『世界四大洲新地図帳』（静岡県立中央図書館蔵）からの写しと推測される。現にオーフェルエイセル地方の地図には「DE ZUYDER ZEE」（田善画のIはYの写し誤りか）の表記が認められ、字体もよく似る。それを裏付ける根拠として、同頁内の挿絵を田善が模刻した「MASR」（須賀川市立博物館蔵）という銅版画作品が知られることを挙げたい。

- (29) 西村 貞「亜欧堂田善の銅版画について 下」（『美術研究』五一 一九三六）。

- (30) 坂本篤史氏は、西洋風城館の図様をジャック・ル・ロア著作中の挿絵「ホーホストラテン城」に見出す。

- ・坂本篤史「亜欧堂田善の西洋版画受容」（『美術史』一八六 二〇一九）。

- (31) 塚原 晃「田善とテンセン―亜欧堂系銅版江戸名所図における景観図像的諸問題―」（『日本美術史の杜 村重寧先生星山晋也先生古稀記念論文集』竹林舎 二〇〇八）。

- (32) 前掲註（31）。

- (33) 「新鑄総界全図」、「新訂万国全図」の表記も「ゼルマニヤ」で統一される。

- (34) 前掲註（18）。

- 本書によれば、岡村氏は、手前の人物はゴア・バタヴィアあるいはマニラといったヨーロッパの植民地の光景を描いた挿絵から摂取したものではないかと推測した。その慧眼に敬意を表したい。

- (35) 眼鏡絵は覗きからくりを用いてレンズ越しに見ることで遠近が強調される絵である。反射式と直視式があるが、反射式においては絵が上下左右反転するため、多くの場合左右反転した図様が描かれる。

- (36) 坂本満「江戸時代の洋風表現の命運」（『展覧会図録「亜欧堂田善の時代」』（府中市美術館 二〇〇六））。

- (37) 銘文の日本語訳は、東京大学総合図書館「ピラネージ画像データベース」を参考とした。

- 「<https://iit.dl.itc.u-tokyo.ac.jp/repo/s/piranesi/page/home>」

- (38) 前掲註（18）。

- (39) 『東西海陸紀行』は東インド会社の社員であったヨハン・ニューホフ（Johan Nieuhof, 1618〜172）がブラジル、バタヴィアに滞在していた際の記録であり、「東」はバタヴィアを、「西」はブラジルを指す。ニューホフ没後の

一六八二年に初版が刊行された。

- (40) 前掲註（30）坂本氏論文。

- (41) 塚原 晃「楽園から修羅場へ―近世後期の異国絵に見る世界観の変遷」（『展覧会図録「異国画の冒険」神戶市立博物館 二〇〇一））。

- (42) 画面下余白部の記述は以下の通り。表題は英語とフランス語の二か国語で併記される。

[I. Rigaud delin. Publish'd according to act of Parliament april 1749. P. Anger Sculp. A View of the Town-House or Guild-Hall of PARIS. Vue de l'Hotel de Ville de PARIS. Wherein are seen at a Distance Pont Mary, & the Wooden Bridge called Pont-rouge. Ou l'on voit dans l'éloignement le Pont Marie et le Pont du Bois dit le Pont-Rouge. London. Printed for R. Sayer Map. & Printer facing Fetter Lane end Fleetstreet. & P. Brookes opposite Southampton Sheet in the Strand.]

- (43) 陰里鉄郎「図版解説 亜欧堂田善作「西洋公園図」とジャック・リゴー原画「フォンテーヌブロー宮」の銅版画」（『美術研究』二八八 一九七三）。なお、リゴーの西洋銅版画は繰り返し模刻、転写され、眼鏡絵として鑑賞されることもあった。そのため、田善が参照したものと同一のプレートを特定するのは困難である。

- (44) 菅野 陽「亜欧堂田善製作の銅版画と阿蘭陀版『全世界新地図帖』（ニユウエ・アトラス）の銅版画（上）」（『美術研究』三二九 一九八四）。

- (45) 前掲註（44）参照。「フロニンヘンの新地図」という題はJ. コックによる問題の著作から採られていることが判明している。

- (46) 西村 貞「日本銅版画志」（全国書房 一九四一）。本書中に帖の状態の図版が掲載されており、素描と小紙片が一緒に貼られていたことが確認できる。

- (47) 勝盛典子「亜欧堂田善鑄「コロンブス謁見図」をめぐる」（『神戶市立博物館研究紀要二二』 二〇〇六）。

- (48) 文化十二年（文政五年（一八一五〜二二））に、丹波亀山藩の重臣松平芝陽（一七七六〜一八二四）が書き記した自筆本。現状では四冊残る。芝陽は松平定信と親しく、本草や書画会などの記事が散見される。書誌的内容については次の論文に詳しい。なお、『東西海陸紀行』を大浪が所蔵していたことは、松田清氏によって初めて紹介された。

- ・平野 満「『芝陽漫録』とその著者松平芝陽」（『明治大学図書館紀要』二 一九九八）。

- ・松田 清「『洋学の書誌的研究』（臨川書店 一九九八）。

- (49) 勝盛典子「近世異国趣味美術の史的研究」（臨川書店 二〇一一）。

- (50) 前掲註(49)。
- (51) 勝盛典子「大浪から国芳へー美術にみる蘭書受容のかたち」(『神戸市立博物館紀要』一六 二〇〇〇) および、勝原良太「〈研究ノート〉 国芳の洋風版画と蘭書『東西海陸紀行』の図像」(『日本研究』国際日本文化研究センター紀要三四 二〇〇七)。
- (52) 『蘭学資料叢書一 訂正増訳采覧異言』(青史社 一九七九)、所収。
- (53) 前掲註(25)。
- (54) 塚原氏は、ゼルマニヤが西洋文明発祥の地とする根拠を、司馬江漢著『春波樓筆記』における「矧や世界の中においては、欧羅巴の中ゼルマニヤを以て開闢の久しき国とす」という一文に見出す。
- (55) 前掲註(31)。
- (56) 『世界四大洲新地圖帳』の抄訳を行った本木良永も意図的に「大日本」と訳述するとの指摘がある。
- ・磯崎康彦『松平定信の生涯と芸術』(ゆまに書房 二〇一〇) 参照。
- また、田善が鐫刻した「新鐫総界全図」、「日本辺界略図」、「新訂万国全図」も「大日本」と表記される。
- (57) 『釈迦八相倭文庫』は釈迦の一生を記した合巻で、戯作者万亭応賀が一八四五年から二十六年もの歳月をかけて完成させた。全五八編二三二巻から成り、画は一陽斎豊国(初代歌川国貞)、二代国貞、河鍋晩斎らが描き継ぐ。国貞は本書の作画において、岡田玉山著『絵本玉藻譚』からも図様の転用を行う。
- (58) 『千瀬川一代記』二巻は、表紙絵を国貞が描くが本文の画は歌川貞繁による。また、田善画「吉原大門図」は、山東京伝作、初代歌川豊国画「八重霞かしくの仇討」(文化五年(一八〇八)刊行)の口絵に「撰州神崎図」として転用された事例が知られる。これに関して、有澤知世氏は、森島中良旧蔵の貼込帖『惜字帖』(文化元年頃成立、「早稲田大学図書館データベース」請求記号・文庫08 J0053) 貼付の「吉原大門図」を豊国が参照したと推定されている。筆者は、初代豊国の門人であった国貞も『惜字帖』を参照した可能性は否定できないと考える。
- ・有澤知世「京伝作品における異国意匠の取材源―京伝の交遊に注目して―」(『近世文藝』一〇四 二〇一六)。
- (59) 歌川芳虎は国芳の門人で横浜絵を多く制作したことで知られるが、経歴に關しては不明な点が多い。号に「虎」とつくように、気性の荒い人物であったとされる。同門の河鍋晩斎が著した『晩斎画談』には芳貞と取っ組み合いの喧嘩をしている姿で描かれる。
- (60) 前掲註(30) 坂本氏論文。

(61) 書誌(一六九九年版)は次の通り。

「CASTELLA & PREFTORIA NOBILITUM BRABANTIAE, COENOBIAQUE Celebriora, ad vivum delineata : in quatuor partes divisa: Complectentes Agrum LOVANIENSEM, BRUXELLEENSEM, ANTWERPIENSEM ET SYLVÆ - DUCENSEM. ; Cum brevi eorumdem Descriptione, & Gentilitis Toparcharum Insignibus. (中略) EX MUSEO JACOBI BARONIS LE ROY, & SACRI ROMANI IMPERII, Toparchæ Sancti Lamberti. (後略)」
(URN:nbn:de:hbz:6:1-237574)

【図版出典】

- 図1：国立公文書館画像デジタルアーカイブ
「<https://www.digital.archives.go.jp/>」。
- 図2：『展覧会図録『亜欧堂田善展』(福島県文化センター 一九八〇) 所収。
図3、4、6：新日本古典籍総合データベース「<https://kotenseki.nijl.ac.jp/>」。
- 図5：磯崎康彦『亜欧堂田善の研究』(雄松堂書店 一九八〇) 所収。
図7、8、11、13、15、16、18、29、34、36：須賀川市立博物館提供。
- 図9、10：大英博物館オンラインコレクション
「<https://www.britishmuseum.org/collection>」。
- 図14、17：インターネットアーカイブ「<https://archive.org/>」。
- 図19、24、25、27および表1、2(A～I)：筆者撮影。
- 図20：フランス国立図書館電子図書館「<https://gallica.bnf.fr/>」。
- 図21、39、40：メトロポリタン美術館アートコレクション
「<https://www.metmuseum.org/art/collection>」。
- 図22、23、32および表1(a～e)：アメリカ議会図書館デジタルコレクション
「<https://www.loc.gov/collections/>」。
- 図26および表2(f～i)：アムステルダム国立美術館デジタルコレクション
「<https://www.rijksmuseum.nl/rijksstudio>」。
- 図28：『展覧会図録『異国絵の冒険―近世日本美術に見る情報と幻想』(神戸市立

博物館 二〇〇一）所収。

図 30…静岡県立中央図書館提供。

図 31…東京国立博物館画像検索「<https://webarchives.tnm.jp/imgsearch/>」。

図 33…展覧会図録『日本絵画のひみつ』（神戸市立博物館 二〇一）所収。

図 35…早稲田大学古典籍総合データベース

「<https://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/>」。

図 37、38…

A R C 古典籍ポータルデータベース「<https://www.dh-jac.net/>」。

図 41…鈴木重三『国芳』（平凡社 一九九二）所収。

図 42…ミュンスター大学・州立図書館デジタルコレクション

「<https://sammlungen.ulb.uni-muenster.de/>」。

【附記】 本稿は平成三十一年一月に東北大学に提出した卒業論文に加筆・修正を施したものである。調査および写真掲載にあたって、須賀川市立博物館の管野和恵氏をはじめ所蔵者の方々にご高配を賜った。また本稿を成すにあたり、長岡龍作教授には懇切丁寧なご指導を賜った。脱稿にあたっては、本誌査読者、編集者の皆様より御指導、御助力を賜った。深く御礼申し上げる次第である。

【査読総評】（五十音順）

・多数の先行研究がある亜欧堂田善の研究にあつて、創作の源となつた新たな典拠を複数見出し確固とした点をはじめ、本論考筆者の細やかな観察眼や表現の的確な叙述、史料の博搜能力を高く評価する。田善作品の典拠探索が、舶載された版画に偏重してきた傾向があるなかにあつて、本論考では比較的流布していた日本の画譜類にも依拠していたことを明らかにした。それは田善の画囊の豊かさを知るのみならず、江戸時代の絵師による制作活動における画譜利用の重要性を再認識させるうえでも貴重な指摘と考える。また同時代絵師の活動に着目すると、將軍や藩主からの扶持を得ていてもその待遇や活動は一樣ではない。田善は松平定信のお抱えであつたため、定信の絵画思想に掣肘を受けたとの指摘が多いなか、「佃浦風景」では田善には定信の意識に収まらない思考のあつた可能性に論及していることも評価したい。この視座は、定信周辺の他の絵師を考える上でも役に立つと考える。もうひとつ本論考の柱となる「ゼルマニヤ廊中之図」においても新知見を示しており、それは絵画表現のみならず本木良永や石川大浪らの影響・交流のあつた点など人的な面にも及んでいる点、今後の田善研究に有用と感じられる。それとともに、田善の作り出した「虚構」が後代の絵師に引き継がれたことの明示も本論考の大きな成果のひとつと考える。

（大阪歴史博物館 学芸員 岩佐伸一）

・一昨年に提出された卒業論文のうち、いくつかの章を補筆訂正した内容である。筆者の探究心や熱意に相応しい高いレベルを有していたため、そのまま捨て置くのは損失と考え、すでに民間企業に就職しているにもかかわらず仕事の合間を縫って投稿いただいた。亜欧堂田善における諸作品の原図に対し、西洋銅版画はもとより、日本の版本に至るまで目配りした資料博搜能力には目を見張るものがあつた。ただし、このような面白みのある作業は、いわば「先陣争い」とも言え、やがてはコンピュータによる画像検索システムにより、誰しもが簡単に見い出してしまう時代がくることは容易に想像がつく。筆者はそのようなことを想定したうえで、本論考ではさらに一歩進め、田善が原

図を利用して自らの作品に再構築する意義や、その背後にある作画精神にまで到達すべく取り組んだ点を高く評価する。特に白河藩主・松平定信のみならず、司馬江漢や備中松山藩儒学者・松原右仲との関係で論じた田善の銅版画技法確立の経緯は、内容もさることながら構成や文体にも引き込まれるものがあつた。すでに続編として歌川国芳ら幕末浮世絵への発展的論考も予告されており、次号への投稿のみならず、大学院へ進学し、研究者としての第一歩を歩まれる決断を期待する次第である。

（東北大学大学院文学研究科 准教授 杉本欣久）

・本論考は、田善の銅版画作品二件について、その図像の典拠を博搜し緻密に検証を行っており、新知見も数多く提示される力作である。なかでも、未だ不明な点の多い田善の初期の画業について、『絵本写生袋』をはじめとする版本類の図像をもとに画技習得に努めたこと、そして図像の引用とその再構成という作画技法が、その後の田善の基本的な製作方法となつたこと、また「ゼルマニヤ廊中之図」の検討から石川大浪との接点を見いだした点などは高く評価できる。本論考に於いて、筆者は単なる原図探索にとどまることなく、図像の分析や文献史料の詳細な検討を行い、それらをもとに田善の銅版画製作における作画技法の解明や、その独自性などの諸問題について検証を行っており、その研究姿勢も評価に値しよう。今後は、田善特有の構図・構成方法によって生み出される絵画的機能についてより深く追究できれば、すなわち田善特有の芸術性を明らかにすることに繋がるものと考ええる。

筆者は結語のなかで、国芳作品にみられる銅版画の影響関係について指摘している。江戸後期の絵画は、銅版画や浮世絵、文人画、狩野派といった狭い枠組みで捉え得るものではなく、それらの関連性の解明が重要であることは言を俟たない。筆者の今後の課題として、研究の深化を期待したい。

（根津美術館 学芸第二課長 本田諭）