慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	蘭字枠風景画 : 英泉作品における洋風表現の在り方を考える
Sub Title	Landscapes with alphabetic picture frames : Western-style techniques in the works of Keisai Eisen
Author	松田, 美沙子(Matsuda, Misako)
Publisher	三田哲學會
Publication year	2021
Jtitle	哲學 (Philosophy). No.148 (2021. 10) ,p.297- 329
JaLC DOI	
Abstract	Keisai Eisen (1791–1848) is an Ukiyo-e artist who lived during the late Edo period and is famous for his paintings and prints of beautiful women. However, Eisen also designed landscape prints, of which some include alphabetic picture frames. During my study of these prints, I discovered that Prussian blue was used to print these works and learned that Eisen was imitating prints by the artist Shōtei Hokuju (dates unknown). The Western-style techniques that Eisen adopted in these works can also be seen in his pictures of beautiful women from time to time, but there only some landscape prints where Eisen used them. Instead, he often designed landscape prints in a more traditional style and mainly focused on his images of human figures. In this paper, I argue that Eisen's adoption of Western-style techniques was generally limited to personal experiments and works that were specifically commissioned as Western-style landscapes.
Notes	特集 : 林温教授 退職記念号
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000148-0297

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

蘭字枠風景画

―英泉作品における洋風表現の在り方を考える―

松　　田　　美沙子*

Landscapes with Alphabetic Picture Frames
Western-Style Techniques in the Works of Keisai Eisen

Misako Matsuda

Keisai Eisen (1791–1848) is an Ukiyo-e artist who lived during the late Edo period and is famous for his paintings and prints of beautiful women. However, Eisen also designed landscape prints, of which some include alphabetic picture frames. During my study of these prints, I discovered that Prussian blue was used to print these works and learned that Eisen was imitating prints by the artist Shōtei Hokuju (dates unknown). The Western-style techniques that Eisen adopted in these works can also be seen in his pictures of beautiful women from time to time, but there only some landscape prints where Eisen used them. Instead, he often designed landscape prints in a more traditional style and mainly focused on his images of human figures. In this paper, I argue that Eisen's adoption of Western-style techniques was generally limited to personal experiments and works that were specifically commissioned as Western-style landscapes.

溪斎英泉（1791～1848）は江戸時代後期に活躍した浮世絵師で，主に美人画で有名だが，風景画もいくつか手掛けており，歌川広重との合作である「木曽街道六十九次」はその代表作として挙げられる．さて，その英泉

* 山梨県立博物館学芸員

が描いた風景画の中に，アルファベット状の文様が額縁のように絵の周りに施された作品（以下，蘭字枠風景画）がある．この蘭字枠風景画の内，英泉の署名が確認できる作例は今現在 5 点あり，度々展覧会等で紹介されているが，その考察が十分に行われているとはいい難い．よって本稿では，英泉の蘭字枠風景画に関して，柳々居辰斎（生没年不詳）作とされる蘭字枠風景画も取り上げながら，その枠に関する考察を中心に論を進め，英泉作品における洋風表現の在り方を考えるものである．

1. 英泉の風景画

まず英泉描く風景画について簡単に記す．英泉自らが記した『无名翁随筆』中，自叙伝ともいうべき自身の項目には，風景画についての表記が一切見当たらない[1]．このことから，自らの経歴に風景画制作が特出してあるとは考えていなかったと推定される．また，筆者が把握している限り，英泉の描いた錦絵の多くが美人画である中，風景画は制作数で第 2 位につけてはいるが，制作総数から見るとその割合は 7 パーセント程である[2]．

さて，英泉初期風景画としてまず挙げられるのは，版元総州屋与兵衛（以下，総州屋）から出版された浮絵の類である．奥村政信（1686～1764）によって創始された浮絵は，歌川豊春（1735～1814）以降，屋外描写を取り入れた作例も描かれるようになる．他の絵師も追随したが，英泉も例に漏れず，文化末から文政初期にかけて描いたと考えられる初期風景画は，浮絵の趣向が前面に出ている．なお文政以降は，浮絵の手法で描かれていても，「浮絵」という語はあまり作品名に用いられなくなる[3]．英泉の風景画も，初期作は「浮絵」を題名に冠しているが，以後奥行きを意識した作例を描いたとしても，「浮絵」が題名に使われることはなくなっていく．

さてその後，天保後期にかけて英泉はいくつか風景画を手掛けるが，その多くは江戸の名所であった．代表的なものとして，文政期の作例と見られる「江戸名所八景」や，間短冊判の「江戸名所」，他にも「江戸（東都）

名所尽」や，横小判の「東都花暦」，扇型にシリーズ名を記した「江戸八景」等が挙げられる．また，先述した「木曽街道六十九次」や，日光の滝を描き出した「日光山名所之内」なども，英泉の代表的な風景画として挙げられるだろう．その中でも，プルシアンブルー（以下，ベロ藍）流行のきっかけになったとされる，英泉の団扇絵「唐土山水」は重要な作例に当たる[4]．中国の山水図がベロ藍の鮮やかな濃淡で表されている本作は，後述するが，その後の英泉作品に大きな影響を与えたものと筆者は考えている．

さて，天保前期頃の制作とされる英泉の蘭字枠風景画も，こうした風景画のひとつであるが，本作について，枠のパターンの考察を中心に次項以降で詳しく述べていく．

2.　蘭字枠風景画

通称「蘭字枠」と呼ばれる本作品群であるが，一見アルファベットのように見える枠は，よく見るとアルファベットをもとに文様化された図様である．例えば，「HOLLAND」（オランダ）のようなものや，オランダ東インド会社のマークを反転させたような文様（Λ）が確認できる．なお，英泉の署名が画中に確認できる蘭字枠風景画に関しては，今現在，「江戸金龍山浅草寺観世音境内図」（以下，「浅草寺」），「江戸両国橋ヨリ立川ヲ見ル図」（以下，「両国橋」），「江戸高縄之景」（以下，「高縄」），「江戸日本橋ヨリ富士ヲ見ル図」（以下，「日本橋」），「江戸不忍弁天ヨリ東叡山ヲ見ル図」（以下，「不忍池」）の 5 点が存在する．なお，英泉の署名が無い蘭字枠風景画もあり，「永代橋」「六郷渡」「勢州桑名渡」「隅田川」「相州七里浜」の 5 点に関しては，主に無落款であるものの，一部作品に辰斎の署名が確認できる．

さてここで，蘭字枠の種類について整理しておきたい．枠の太さの違い，及びその文様の羅列パターンから，現在筆者が確認している蘭字枠は

図 1　柳々居辰斎「相州七里浜」（神奈川県立歴史博物館所蔵）

4 種類ある．それぞれの枠に「枠 1」,「枠 2」,「枠 3」,「枠 4」と数字をふり，簡単に特徴を述べる．

まず，枠の太さが他と比べて細い「枠 1」についてである．これには「永代橋」「六郷渡」「隅田川」「勢州桑名渡」「相州七里浜」の 5 点が確認できる．なお，この「枠 1」に関しては，枠が墨のものと，赤みがかった茶色で摺られたバージョンのさらに 2 パターンに分かれる．

2 点目は,「枠 1」を除き，他の事例に見られる「版元」の文字が，枠中に表されていない「枠 2」である.「枠 2」を用いた事例として，版元西村屋与八（以下，西村屋）の版元印と，辰斎の署名が確認できる,「相州七里浜」（図 1）（神奈川県立歴史博物館所蔵）が挙げられる．なお,「枠 2」が用いられいるものの，版元印や落款のないバージョンの「相州七里浜」（藤沢市藤澤浮世絵館所蔵）も残されている．

3 点目は，枠下部分の「版元」の左部分に，オランダ東インド会社のマークを反転させたような文様が配された「枠 3」である．この「枠 3」が最も

種類が多く，「永代橋」「六郷渡」「隅田川」「相州七里浜」「浅草寺」「両国橋」「高縄」「日本橋」「不忍池」の計 9 点が確認できている．

最後に枠下部分の「版元」の左隣に，英語の「N」を反転させた文様がある「枠 4」である．これには「隅田川」「勢州桑名渡」「相州七里浜」「浅草寺」「両国橋」「高縄」「日本橋」「不忍池」の 8 種類の確認が取れている．なお，この「枠 3」及び「枠 4」を用いた作例は，版元江崎屋吉兵衛（以下，江崎屋）から刊行されたことが，蘭字枠内の版元印からわかる．

英泉の署名がある蘭字枠風景画は，「枠 3」と「枠 4」のどちらかに当てはまる．なお，この枠のパターンと作例とを表にまとめたので参照されたい（表 1）．

さて，この 4 種類の枠の関係であるが，結論から述べると「枠 1」が施された作例がまず作られ，その後「枠 2」，「枠 3」が続き，最後に「枠 4」が作成されたと考えられる．その理由として，次の各項「（1）青色の種類」，「（2）蘭字枠の再利用」「（3）各図の構図」から，その根拠を示していきたい．また，江崎屋から出された英泉の署名が見られない無落款の作例については，既存の辰斎作品を直したものであるとの指摘が田辺氏によって既になされているが[5]，本稿において，その点をさらに掘り下げていく．

（1）　青色の種類

まず，使用されている青色顔料についてである．なお本項では，無落款ながらも辰斎の筆とされている「隅田川」（礫川浮世絵美術館所蔵）と，英泉の署名がある「浅草寺」（神戸市立博物館所蔵）の 2 点を中心に述べるが，その前に葛飾北斎（1760～1849）の銅版画風の風景画に使用された，青色に関する興味深い事例を示しておく．

表 1　蘭字枠種類一覧

	枠 1	枠 2	枠 3	枠 4
確認されている作品の種類	「永代橋」「六郷渡」「隅田川」「勢州桑名渡」「相州七里浜」	「相州七里浜」	「永代橋」「六郷渡」「隅田川」「相州七里浜」「江戸金龍山浅草寺観世音境内図」「江戸両国橋ヨリ立川ヲ見ル図」「江戸高縄之景」「江戸日本橋ヨリ富士ヲ見ル図」「江戸不忍弁天ヨリ東叡山ヲ見ル図」	「隅田川」「勢州桑名渡」「相州七里浜」「江戸金龍山浅草寺観世音境内図」「江戸両国橋ヨリ立川ヲ見ル図」「江戸高縄之景」「江戸日本橋ヨリ富士ヲ見ル図」「江戸不忍弁天ヨリ東叡山ヲ見ル図」
枠				
備考	墨摺りと絵の具で摺られたものと 2 パターン確認 「相州七里浜」のみ署名（柳々居辰斎寫）あり	「相州七里浜」のみ確認 署名：「辰斎」 版元：西村屋与八	版元：江崎屋吉兵衛	版元：江崎屋吉兵衛

北斎の風景画には，「江戸八景」という，銅版画のエッチングを模した線描で江戸の名所を描き出した，珍しい趣向の豆版風景画がある．「日本橋」「両国」「堺町」「高縄」「吉原」「不忍」「観音」「駿河町」の 8 点から成るが，同じく北斎が制作した「おしをくりはとうつうせんのづ」などと同様，洋風画を意識した風景画の類に当たる．この「江戸八景」，及び同趣向の豆版「近江八景」は，描き方は西洋風を意識しているものの，使われている青色顔料は退色性のある露草であったという[6]．なお，北斎の洋風風景画を受け継ぐ，弟子の昇亭北寿（1763？ ～?）や辰斎の風景画に関しても，北斎の豆版風景画同様露草が使われており，新規の展開は見られない[7]．

さて，これを踏まえた上で神戸市立博物館の「西洋の青―プルシアンブルーをめぐって―」展（2007 年）の図録を参照すると，「枠 1」が用いられた蘭字枠風景画「隅田川」（礫川浮世絵美術館所蔵）中の青色顔料を分析した結果，北斎同様，露草の使用が確認された．それに対し，英泉の署名がある「枠 4」使用の「浅草寺」（神戸市立博物館所蔵）については，青色部分にベロ藍が使用されていた．[8] ベロ藍は輸入絵の具で鉄を含む無機合成化合物であり，安定した非退色性で，ぼかしの作りやすさや色調の美麗さが特徴である．露草のように退色しやすく，また本藍のようにぼかしに向かない絵の具に対して，ベロ藍によって，濃紺色から淡青色まで鮮やかなぼかしを施すことが可能となったことから，天保初期における浮世絵風景版画の確立には，ベロ藍の登場は必要な条件であったという[9]．なお，錦絵でのベロ藍使用については，文政 12 年（1829）頃に始まり，天保元年（1830）後半には一般化し始めたと考えられている．さらに，天保 3 年（1832）以降はベロ藍が錦絵における青色の大半を占めるようになった[10]ことから考えて，青色に露草が用いられた「枠 1」の蘭字枠風景画がまず作られ，ベロ藍を基調とする英泉の蘭字枠風景画が，それに続く形で世に出されたとみて間違いないだろう．

「隅田川」に関していうと，「枠 1」以外にも「枠 3」「枠 4」が施された作例が存在する．「(2) 蘭字枠の再利用」において詳細は述べるが，おそらくこの「枠 3」「枠 4」の「隅田川」は，「枠 1」で用いられた名所絵部分の版木をそのまま使い，「枠 3」「枠 4」用に作られた枠部分の版木と組み合わせ，再刊行されている．ただし，「枠 1」を用いた「隅田川」が作られた頃とは異なり，ベロ藍を用いた風景画が主流となったタイミングであったことから，青色に関しては露草ではなく，ベロ藍を用いて再版したのだろう．今現在，「枠 3」「枠 4」を用いた「隅田川」の青色顔料について同定した分析結果を筆者が確認できていないことから，推測の域は出ないものの，往時の流行を踏まえた上で作り直していたとしても不自然ではない．

なお，ベロ藍流行の発端が英泉の団扇絵であったと先述したが，英泉は風景画以外にも美人画等でベロ藍を用いている．例えば，大判錦絵 3 枚続の美人画「姿海老屋楼上之図」（文政 11 年（1828）頃）を改変し，ベロ藍を用いて青一色で表した大判藍摺絵 3 枚続の「仮宅の遊女」（天保 6 年（1835））を作り出している[11]．それ以外にも，ベロ藍を用いた美人画や花鳥画等があるが，ベロ藍流行の発端が自身の団扇絵であったことから鑑みて，英泉自身がベロ藍を使用することにこだわりがあったのではないだろうか．また，ベロ藍を用いた風景画が流行し，世間の需要が高まっていた点も踏まえ，英泉の蘭字枠風景画がベロ藍を基調とした作例になったとしても，疑問の余地はないだろう．

(2) 蘭字枠の再利用

次に蘭字枠風景画の枠部分に焦点を当てる．なお，主版や他の色版とは異なり，枠用に作られた版木がシリーズ共有で使われている点が田辺氏により既に指摘されているが[12]，本稿ではさらに詳しく考察を加える．

まず，同じ墨摺りではあるものの，輪郭線である主版と枠部分の版木が繋がっていない，要するに，枠部分の版木が独立して存在している根拠か

図 2　溪斎英泉「江戸日本橋ヨリ富士ヲ見ル図」（太田記念美術館所蔵）

ら示していきたい．例として，英泉の署名がある「枠 4」使用の「日本橋」（図 2）（太田記念美術館所蔵）を挙げる．本図の右下部分を拡大してみると，蘭字枠内にある「A」のような文様中に，主版の屋根の描線が入り込んでいることがわかる（図 3）．もし，蘭字枠部分の版木も主版と繋がった一枚の版木であるとするならば，蘭字枠の文字部分に主版が入り込む現象は起こらない．この場合考えられるのは，画面中央の名所絵部分が摺られ，それとは別に蘭字枠のみが彫られた版木を用いて，別摺りで枠を施した場合である．両者ともに墨摺りであったとしても，同じ版木にどちらも彫られているとは限らないのである．

さて，蘭字枠用の版木が主版や色版とは別に作られている点について指摘したが，次にこの蘭字枠部分の版木が，シリーズ全体で使いまわされている根拠について提示する．

各図ともに，摺りの仕方によって多少擦れや欠け等の違いは見られるが，例えば先程の「日本橋」の枠左中央部分に見られる「A」のような文

図 3　溪斎英泉「江戸日本橋ヨリ富士ヲ見ル図」（太田記念美術館所蔵）（部分図）

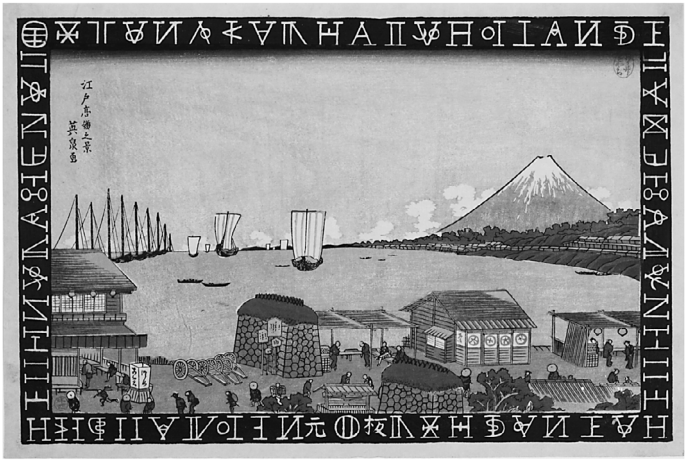


図 4　溪斎英泉「江戸高縄之景」（日本浮世絵博物館所蔵）

様の欠けと，同じく「枠 4」使用の「高縄」（図 4）（日本浮世絵博物館所蔵）について，同じ部分の欠けの形が一致する（図 5）．また，この両者の枠右下部分の「H」に似た文様の欠けについても，その形状が一致している（図 6）．以上の点から，中央の名所絵部分のみを変え，周りの蘭字枠については同じ版木を何度も使用していることがわかるだろう．一度枠部分の版木を作ってしまえば，画題となる名所絵部分を変えるだけで，何度もその版木を利用して同趣向のシリーズを作成することが可能となる．名所

溪斎英泉「江戸日本橋ヨリ富士ヲ見ル図」
（太田記念美術館所蔵）（部分図）

溪斎英泉「江戸高縄之景」
（日本浮世絵博物館所蔵）（部分図）

図 5　蘭字枠左中央部分「A」のような文様の欠け

溪斎英泉「江戸日本橋ヨリ富士ヲ見ル図」
（太田記念美術館所蔵）（部分図）

溪斎英泉「江戸高縄之景」
（日本浮世絵博物館所蔵）（部分図）

図 6　蘭字枠右下部分「H」のような文様の欠け

溪斎英泉「江戸日本橋ヨリ富士ヲ見ル図」（太田記念美術館所蔵）（部分図）　「隅田川」（日本浮世絵博物館所蔵）（部分図）　溪斎英泉「江戸日本橋ヨリ富士ヲ見ル図」（太田記念美術館所蔵）（部分図）　「隅田川」（日本浮世絵博物館所蔵）（部分図）

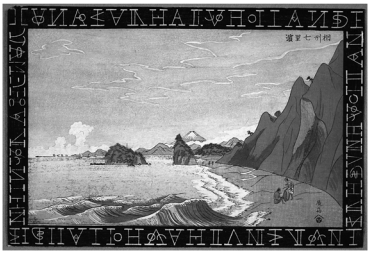
図 7　蘭字枠「A」及び「H」のような文様の欠け

絵とともに版木まで毎回彫るよりも手間が減ることから，こうした使い方がなされていたのではないだろうか[13].

さて，枠用の版木を何度も使用していた点について指摘したが，今まで挙げた事例は，英泉の署名がある作品についてである．次に，無落款の蘭字枠風景画，及び辰斎の署名がある蘭字枠風景画の枠までその考察の範囲を広げる．「(1) 青色の種類」において，「枠 1」を用いた「隅田川」が，天保以降，「枠 3」「枠 4」の蘭字枠版木を使用し再刊行された可能性について指摘したが，この点について，再度考えていきたい．

先ほど取り上げた太田記念美術館の「枠 4」利用の「日本橋」と，日本浮世絵博物館の「枠 4」が施された無落款の「隅田川」を比較していく（図 7）．先述した事例と同様，「A」のような文様の欠けと，「H」のような文様の欠け方が両者で一致する．よって，英泉署名作品内で枠が再利用されていただけではなく，この無落款の蘭字枠風景画にも，同じ枠用版木が用いられているのである．

ここで重要となってくるのが，「枠 2」が施された「相州七里浜」（図 1）である．結論から述べると，本作は「枠 1」と「枠 3」のちょうど橋渡し的な役割を果たしたと考えられる．「枠 1」使用の作例も確認されている「相州七里浜」に関して，名所絵部分の版木はそのままに，摩耗して使えなくなってしまったかどうかまではわからないが，枠を太くするなどの改定を



柳々居辰斎「相州七里浜」
（神奈川県立歴史博物館所蔵）

溪斎英泉「江戸不忍弁天ヨリ東叡山ヲ見ル図」
（日本浮世絵博物館所蔵）

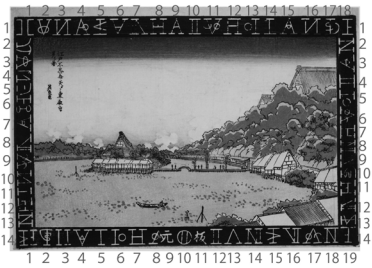
図 8　「相州七里浜」（枠 2）と「江戸不忍弁天ヨリ東叡山ヲ見ル図」（枠 3）

加え，周りの蘭字枠部分を「枠 2」仕様に作り直して再版したのではないだろうか．ただし，現在「枠 2」の作例に関しては「相州七里浜」以外に確認できていなことから，あまり数は刊行されなかったのだろう．しかしながら，この「枠 2」から着想を得て，おそらく「枠 3」が作成されている．

「枠 2」使用の「相州七里浜」と「枠 3」使用の「不忍池」（日本浮世絵博物館所蔵）の蘭字枠部分を比較していただきたい（図 8）．枠下部分の江崎屋の版元印と両隣の「版元」という文字が入っている箇所以外は，アルファベット調文様の配列はもとより，摺りの具合での擦れや欠け等の差異はあるものの，ほぼ合致することがわかる．

「枠 2」の版元が西村屋であるのに対し，「枠 3」「枠 4」は江崎屋である．版権の移動が版元間で行われていた例が確認されていることから[14]，「枠 2」の枠部分の版木が，中央の名所絵部分の版木とともに西村屋から江崎屋に移り，枠下部の東インド会社のようなマークとその隣に配されていた「A」と「H」のような文様が削り取られ，上から「版元」の文字と「江崎屋印」を入れ木にて組み込んだのではないだろうか．なお，版木の譲渡が行われていなかったとしても，錦絵自体を用いてかぶせ彫り等を行い，下部の版元印の部分のみを修正したケースも考えられるだろう．

ここから推測できることは，無落款ではあるものの，おそらく辰斎の作



溪斎英泉「江戸不忍弁天ヨリ東叡山ヲ見ル図」
（日本浮世絵博物館所蔵）

溪斎英泉「江戸不忍弁天ヨリ東叡山ヲ見ル図」
（太田記念美術館所蔵）

図 9　「枠 3」「枠 4」のアルファベット調の文様数の比較

と推定される「枠 1」使用の蘭字枠風景画がまず作られた．その後，天保期に入り，流行のベロ藍を用いた青色ベースの風景画制作を企画した際，そのタイミングでは既に入手していた「枠 2」の蘭字枠の枠部分をアレンジした上で再利用し，洋風表現を用いた蘭字枠風景画を描いてはどうかとの相談が，版元と英泉間でなされたのではないだろうか．

なお，「枠 3」に関しては現存作例がいくつも確認できることから，おそらく好評につき摺りを重ねたものと考えられる．しかしながら，枠の版木は主版や色版よりも使用頻度が高く摩耗してしまった．そこで，枠のみを作り直し，「枠 4」の蘭字枠が作られ，続けて蘭字枠風景画のシリーズが刊行されたのではないだろうか[15]．

「枠 3」と「枠 4」はほぼ同じように見えるが，実はアルファベット調の文様数が，「枠 3」より「枠 4」が少しだけ多い（図 9）．「枠 3」に見える文様の配列と同じものが「枠 4」にも一部見られることから，「枠 4」を作成するに当たり「枠 3」を有効活用した痕跡は確認できるものの[16]，単純にかぶせ彫りや入れ木といった形で作成したとは考えにくい．

なお「枠 1」に関しては，主版の墨摺りに対して枠部分に絵の具が使われている作例がある点から，まず主版と枠用版木が同じであったとは考えられない．よって，「枠 1」使用事例においても，枠部分と名所絵部分は別

版木を用いていたと仮定する．

さて，蘭字枠が「枠 1」から始まり最終形態が「枠 4」であった点，また枠の版木が同シリーズで使い回されてきた点を指摘した．なお，「枠 1」の名所絵部分を再利用し，「枠 3」や「枠 4」の枠用版木を用いた上で，さらに発色のよいベロ藍を使用して再刊行した事例として「隅田川」を例に挙げて述べたが，おそらく「枠 1」が用いられた他事例も，同じように再刊行されたと考えられる．なお，「枠 1」シリーズは版元印がないので，「枠 3」及び「枠 4」を刊行した江崎屋が，最初からこれらの名所絵部分の版木を所持していたかどうかまではわからないが，何らかの方法で入手した版木を有効活用し，英泉の蘭字枠風景画を刊行するのと同じタイミングで，他の作例も刊行したものと仮定しておく．

さて次項では，他の英泉風景画の事例や先行作例との比較から，英泉の署名がある蘭字枠風景画の特徴，及び英泉作品における洋風表現の在り方について考えていく．

(3)　各図の構図

(i)　英泉の風景画

英泉の署名がある蘭字枠風景画についてだが，これら 5 点は題目に必ず「江戸」が入っている．また，英泉署名の蘭字枠風景画と他の蘭字枠風景画を比べた際，例えば樹木の陰影表現のつけ方が明らかに異なる．英泉の木々にはあまり影の表現が見られないのに対し，例えば「隅田川」の樹木部分には，葉の下部を色濃く墨で塗り潰し，コントラストを強調した表現が見られる（図 10）．

もちろん，英泉署名の蘭字枠風景画も，画面上部を広く取り地平線を下に設定した点や，湧き上がる雲の描写，視線を画面奥へと誘導する遠近法の使用など，西洋風の描写を意識した要素が確認できる．しかしながら，他の蘭字枠風景画は，地平線を低くし，画面中央部分を大きく占める空の

図 10　「隅田川」（日本浮世絵博物館所蔵）

配置やより奥行きを意識した画面構成など，北斎の洋風版画や豊春が描いた浮絵の影響がより鮮明に表われている．よって，絵の具の違いや枠が再利用されてきた過程，さらに題目のつけ方や表現方法の差異から，英泉署名が無い蘭字枠風景画に関しては，英泉作と明記すべきではないだろう．

しかしながら英泉の他風景画と比べると，英泉の署名のある蘭字枠風景画は，最も洋風表現に走った作例といえる．冒頭でも述べたが，英泉の風景画の中心は江戸の名所である．それらは浮絵の流れを汲み，奥行きを意識したものではあるが，全体的に人の描写に焦点を当て人物が大きく描かれる傾向にある．またすでに鈴木氏によって指摘されているが[17]，漢画風の筆致で表される傾向にある点も，その特徴として挙げられる．

例えば，英泉風景画の傑作である大判竪二枚続の「雪中山水図」と「月夜山水図」では，筆のリアルなタッチや墨線の肥瘦感を再現しようとする試みが見られ，まるで水墨画のような趣と重みが感じられる．また，北斎の「諸国滝廻り」からの影響が指摘される「日光山名所之内」においても，岩肌の筆の描写等により重厚感を感じられる．『无名翁随筆』の自身の項

目に，「始め幼年の頃狩野白桂齋の門人となりて畫を学ぶ」[18] とあり，まず狩野派絵師より画を学び始めた経歴があることから，こうした漢画調の筆遣いを常に意識していたのだろう．

なお，蘭字枠風景画を出版した江崎屋と英泉のタッグで出された風景画には，他にも天保期の制作と見られる短冊判の「江戸名所」がある．紅型雲が画面下部にあしらわれた細長い短冊判の本図は，小さな場面に奥行きを備えた構図が取られているものの，蘭字枠風景画のように明らかな洋風表現を意識したものではない．往時の人々の営みが画面から感じられる，抒情性を持ったシリーズである．

英泉が残した江戸名所絵の中でも，多く出版されたものに「江戸八景」がある．天保 14～弘化 3 年（1843～46）頃に制作された本シリーズは，扇型の中に画題が記され，江戸の名所が瀟湘八景と絡めて描かれている．本作の特徴は，地平線を低く取り奥行きを重視するよりも，空の面積を画面半分以下に抑え，その分人物描写に重きが置かれている点にある．特に「江戸八景 日本橋の晴嵐」は，日本橋を行き交う通行人を画の中心に据え，江戸っ子たちの日常風景を切り取っている．同じく日本橋を扱った「木曾街道続ノ壱 日本橋雪之曙」も，旅の出発地点となる日本橋の雪景色が，橋を行き交う人々の姿を中心に表されている．

こうした名所という名目のもと，往時の人々の日常に焦点を当てた作例はこれだけではない．「江戸（東都）名所尽」という天保後期頃の作例と思しき江戸の名所絵があるが，やはり奥行き表現は意識されているものの，比較的大きく人物が捉えられている．他にも，花見客が大きく取り上げられた「江都飛鳥山花看之光景」や「江戸御殿山桜盛之風景」，花火を船中から楽しむ「江戸両国橋納涼之夜景」や大判三枚続の「東都両国橋夕涼図」など，活き活きと暮らす江戸っ子たちが作品の主役となっているのだ．

もちろんこうした作例ばかりではなく，先述した文政期頃の「江戸名所八景」は，題名の通り名所自体がその主役である．他にも「新版浮絵五百

羅漢図」や「新版浮絵江戸日本橋市中之図」など，英泉風景画の中でも初期に描かれたと思しきシリーズに関しては，人物よりも建物や風景描写に焦点が置かれている．しかしながら，こうした人物よりも名所に比重をおいた作例は，英泉の風景画全体から考えるとその割合はさほど大きくはない．

なお，英泉の蘭字枠風景画と英泉の他風景画を比較した際，明らかに異なる点がある．蘭字枠風景画には，銅版画に度々見られる湧き上がる雲の描写がなされているのに対し，他の英泉風景画の中には，こうした雲の描き方はまず見られない．初期英泉風景画に見られる紅色雲の他，基本は上部に一文字ぼかしをいれた空の表現がなされるケースが多い．雲が描きこまれている場合も，地平線から湧き上がる特異な形ではなく，空に対して横向きにたなびく霞のような描写がなされている．

以上の点を踏まえると，漢画風の描写と人物に焦点が置かれる傾向が強い英泉風景画において，蘭字枠風景画は得意な事例といえる．特に，雲の描写は英泉風景画では珍しい形状を呈しており，英泉の意思というよりも，版元との話し合いの上でこうした趣向を取ったように感じられる．蘭字枠を施し，それを踏まえた上で風景画のシリーズとして刊行する際，おそらくある程度方向性が決められたのだろう．その方向性というのが，既存の蘭字枠風景画の趣向に近しいもの，つまり洋風表現をより意識したものに整える，というものだったのではないだろうか．

さて英泉の蘭字枠風景画作成に関して，筆者は北斎門弟の一人，昇亭北寿からの影響があったものと考えている．北寿については詳しく資料が残されているわけではないが，師の洋風風景画の影響を受け，洋風表現を用いた風景画を主に残したことで知られている．作画期については確実に断定できないものの，北斎入門の上限である寛政 10 年（1798）から文政期頃までと考えられており，作品の多くは享和～文化期頃を中心に描かれたと推定されている[19]．

その北寿作品の中に，英泉の蘭字枠風景画と構図の類似性が確認できたものがいくつかである．よって，北寿作例との比較から，英泉の蘭字枠風景画についてさらに考察を加えていく．

(ii)　北寿作品との比較

まず「不忍池」についてである．本図は不忍池の南端付近より，池中の弁財天と参道を真横から望んだ構図であるが，この視点は他の英泉風景画にも見られる．例えば，天保期の作例と考えられる版元川口屋宇兵衛（以下，川口屋）刊行の，題目に「江戸」を冠する風景画のシリーズ中，「江戸不忍弁財天之春景」に同構図が見られる．他にも，同じく川口屋より出された浮絵の「新版浮絵忍ケ岡不忍弁天之図」や，版元森屋治兵衛（以下，森屋）から出版された，題目に「東都」が記された江戸名所シリーズ中，「東都不忍弁天春ノ景」が，そして小判サイズの名所絵「東都花暦」の内，「東都花暦 不忍の蓮」に関しても，少し角度がつけられているが，横から弁財天を望んだ形になっている．この中では，英泉風景画の中でも初期の作例と位置付けられる「新版浮絵忍ケ岡不忍弁天之図」（図 11）が，蘭字枠の「不忍池」と最も構図が類似しており，弁財天の祀られた小島を中心に捉え，奥行き感を重視した画面構成となっている．

しかしながら，「新版浮絵忍ケ岡不忍弁天之図」は紅色雲が配されている他，空には鳥が群れをなし，家々には細かな描き込みが施されるなど，本図と比較すると「不忍池」がより無機質に仕上げられていることがわかる．なお，他の作例は，道行く人々や舟上の人物が目立つ位置に配されるなど，画面上に他にも注視すべきものが描きこまれている．このように，同じ題材，構図を取っていても，蘭字枠風景画が他の英泉作例と比べてシンプルな仕上がりになっている点が指摘できる．

横から不忍池を捉える構図は，豊春が明和期に作成したとされる「新版浮絵忍ヶ岡之図」以降，定型的なものになったと指摘されている[20]．例を

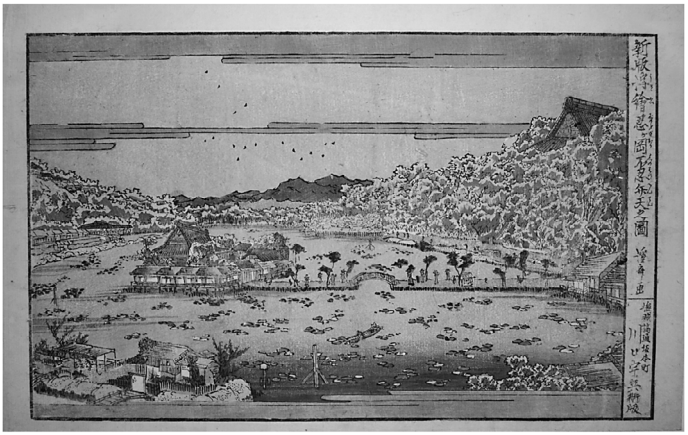


図 11　溪斎英泉「新版浮絵忍ヶ岡不忍弁天之図」（日本浮世絵博物館所蔵）

挙げると，司馬江漢（1747～1818）の銅版画「不忍之池図」に同様の構図が見られる他，北斎の「江戸八景」の「不忍」にも同様の図様が見られる．なお，この北斎の「不忍」が英泉の蘭字枠風景画に影響を与えた可能性について指摘されているが[21]，筆者はそれ以上に北斎の弟子に当たる北寿の作例からの影響が大きかったと考える．

ここで北寿作，「東叡山麓 不忍池 弁才天図」を取り上げたい．文化期の作と考えられる本作は，不忍池を捉える構図等に豊春からの影響が見て取れるが，英泉の蘭字枠風景画の構図とも類似している．なお，本図は西村屋版と山本屋平吉（以下，山本屋）版の 2 パターンが確認されており，西村屋から出版された後，山本屋に版権が移ったとみられている[22]．山本屋版の青色の表現の鮮やかさから，おそらくベロ藍を使って西村屋版を摺り直したのだろう．

次に「浅草寺」についてだが，本堂を左に大きく描き右手に五重塔，中央奥に随身門が配された構図は，銅版画家で知られる亜欧堂田善（1748～1822）の作例に多く見られるものである．田善は須賀川から江戸に出た

後，文化 11 年（1814）までの間に，江戸の名所を題材に，多くの銅版風景画を制作した．サイズや体裁の類似から大・中・小に分類されるが，これらの作例中，画面縁取りに布のような模様を持つ小形の風景画シリーズの「金竜山浅草寺」や，それより少し大きい中形の「金竜山浅草寺之図」，そして大形のかな書き表題風景画シリーズにも，「アサクサヤマ」と浅草寺を題材にしたものが見られる[23].

この田善が得意とした浅草寺の構図は，他の浮世絵師の作例にも見られ，豊春の肉筆画「浅草寺」（江戸東京博物館所蔵）なども知られるところである．その中でも，やはり北寿の「東都金竜山浅草寺之図」は蘭字枠風景画の「浅草寺」とその構図が酷似している．なお，本図も先述した「東叡山麓 不忍池 弁才天図」と同様，西村屋版と山本屋版が確認されており，版元が移った後も刊行され続けていたことがわかる．

「高縄」においては右手に富士を望み，江戸湾を見渡す高輪の眺望が描き出されている．手前には江戸の出入口を示す石垣，茶屋，料理屋等も表されるが，これと同構図の北寿作例として「東都品川宿高輪大木戸」がある．先述した 2 点同様，本図も西村屋版と山本屋版のがあるが，江戸湾を見渡す眺望，富士の位置や茶屋，沖の帆柱，沸き立つ雲の描写など，類似する箇所が多数確認できる．なお，高輪は錦絵の題材として取り上げられることが多く，本図同様手前に石垣，奥に江戸湾と船が並ぶ光景で表されることが多々あるが，ここまで細部が類似するものはあまりない．

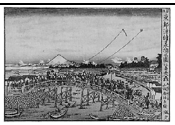
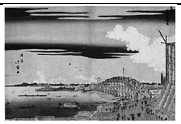
「日本橋」は典型的な構図で，右手に江戸城，左手に富士を望み，日本橋を横から捉えたものであるが，これに対する北寿の作例として「新版東都浮絵日本橋之図」を示したい．本図は北寿初期の作例と考えられており，英泉作例と同構図を取るが，他の日本橋をモチーフとした作例と比較すると，特出すべき箇所としてやはり同版画をイメージした沸き立つ雲が描かれている点が挙げられる．従来の「浮絵」を題名に冠する作例にはあまり見られない表現で，英泉の日本橋にも確認できる描写である．

「両国橋」は「日本橋」同様典型的な視点が取られ，両国橋を隅田川西岸から眺める構図である．立（竪）川と題名にあることからもわかるように，右手奥の竪川の一ツ目之橋まで描かれている．さて，本図に対して取り上げる北寿の作例は，「東都両国之風景」である．本図は英泉の蘭字枠風景画とは異なり，隅田川の上流からではなく下流側から望んだ構図である．しかしながら，左手奥に下流の御蔵橋を描きこむなど，両国橋ではない橋の描写方法に共通点があるといえる他，描かれている船の造形もその図様が類似する．

なお，英泉の「両国橋」のように，橋を手前にアップに描き中央部分から捉えた構図だが，先行事例として鳥居清長（1752～1815）の「江都八景 両国橋夕照」が挙げられる．また北寿の「東都八景 両国橋西」も，「東都両国之風景」同様，橋の下流から捉えた視点であるが，画面右手に両国橋のアップが中央部から描かれ，対岸へと延びる構図が取られている．よって，これらの先行例を参考にしながら，英泉が本図を制作した可能性があるだろう．

ここまでの英泉と北寿の作例を表にまとめたが（表 2），このように，英泉の蘭字枠風景画と北寿の先行例には，構図の類似が明確に見て取れるのである．なお，北寿作品に見られる人物や建物の影は，英泉の蘭字枠風景画には見られないものの，沸き立つ雲の描写や低く取られた視線，奥行きを意識した構成なども，北寿の描写を意識したのではないだろうか．

表 2　英泉・北寿　比較一覧

英泉	北寿
 「江戸不忍弁天ヨリ東叡山ヲ見ル図」 （日本浮世絵博物館所蔵）	 「東叡山麓 不忍池 弁才天図」 （日本浮世絵博物館所蔵）
 「江戸金龍山浅草寺観世音境内図」 （日本浮世絵博物館所蔵）	 「東都金竜山浅草寺之図」 （日本浮世絵博物館所蔵）
 「江戸高縄之景」 （日本浮世絵博物館所蔵）	 「東都品川宿高輪大木戸」 （日本浮世絵博物館所蔵）
 「江戸日本橋ヨリ富士ヲ見ル図」 （日本浮世絵博物館所蔵）	 「新版東都浮絵日本橋之図」 （国立文化財機構所蔵品統合検索システム） （https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/A-11140?locale=ja）
 「江戸両国橋ヨリ立川ヲ見ル図」 （日本浮世絵博物館所蔵）	 「東都両国之風景」 （日本浮世絵博物館所蔵）

なお，北斎の「江戸八景」中の「不忍」と構図が類似する点について述べたが，「観音」についても「浅草寺」とその構図の捉え方は同じである．また「不忍」と「観音」以外は同構図ではないものの，「日本橋」「両国」「高縄」と，「江戸八景」中に英泉の蘭字枠風景画 5 点と同じ画題を見つけることができる．江戸の名所八景として取り上げられる箇所がある程度重なることはあるとはいえ，「江戸八景」8 点中，英泉の蘭字枠風景画 5 点とその画題が重複するということは，偶然としてはでき過ぎではないだろうか．おそらく，蘭字枠風景画を描くにあたり，北斎の作例も念頭に置いた上で制作したのだろう．

さて本項の最後に，英泉の署名がない他の蘭字枠風景画の構図についても触れておく．

（iii） 辰斎及び無落款の蘭字枠風景画について

まず，蘭字枠風景画の中でも最もバリエーションの多い「相州七里浜」についてである．本図は江の島を中央に七里ヶ浜から富士を望む構図で，右手から大きく湾曲する海岸線や，そこから生み出される奥行きなどの洋風表現が特徴である．本図は唯一「枠 1」から「枠 4」すべてのパターンが確認されているが，神奈川県立博物館所蔵の「枠 2」仕様の作例は，蘭字枠風景画中，辰斎の署名が確認できる数少ない事例である[24]．

辰斎は，北斎が北斎辰政の画号を名乗っていた頃の門人で，神田小柳町や新石町に住み，家主を営んでいたと伝えられる．作画期は寛政末頃から文政初年にかけてであり，摺物や版本挿絵を残した．辰斎の署名入り風景画は，例えば「近江八景」等がその代表作として挙げられるが，多く残されているわけではない．英泉の署名がない蘭字枠風景画に関しては辰斎筆とみられているが，実際のところ，本シリーズ中辰斎の署名が確認できるのはこの「相州七里浜」だけである．

なお，辰斎の風景画「近江八景」については，全 8 点中 6 点に，先述し

た田善の小形名所絵から図様の借用が確認されている[25]．また，同じく田善の小形名所絵「三保真景」を，蘭字枠風景画の「永代橋」を描く際に参考にした点も指摘されている[26]．北斎の洋風表現に加えて田善の影響もあり，辰斎は師以上に独自の洋風表現を編み出したのだろう．

「永代橋」に関しては田善の名所絵からの影響を記したが，それ以上に豊春の「浮絵深川永代涼図」からの影響が大きい．中央右手の田安徳川家から左右に水の流れが分かれ，左手の流れが永代橋へ向かう構図は同様だが，蘭字枠風景画の「永代橋」はより船の数が少なく，すっきりとした趣を持つ．「隅田川」に関しては，無落款ながら辰斎筆と推定されている「真崎」とよく似た構図を持ち，向かって左奥に真崎神社の鳥居が見えることからみて，本作も隅田川沿いの真崎を描いたのだろう．水平線を低く取り，川に浮かぶ船に向かって視線が集まる構図は北寿の「東都隅田川 真洲崎之風景」（図 12）とも類似する．最後に「六郷渡」と「勢州桑名渡」だが，ともに江戸ではなく，東海道の川崎宿にあった六郷渡しと，桑名宿にあった七里の渡しが題材となっている．どちらも地平線を低く取る構図など，他の蘭字枠風景画に通じる点が確認できる．

この英泉署名の無い蘭字枠風景画だが，「枠 1」を用いたものを「枠 3」「枠 4」に再版した際，青色絵の具以外に雲の描写方に大きく改変が施されている．「枠 1」が用いられた「隅田川」や「永代橋」などは，うっすらと水平線から沸き立つ雲の描写が確認できるが，空に大きく描かれているのは霞型の雲である．それが改変された後は，霞型の雲はほぼなくなり，湧き上がるような雲が多く見られるようになる．

以上の点から，英泉が蘭字枠風景画を作成した際，主に北寿の作例等を踏まえて描き，とりわけ雲の描写は英泉作品には珍しい，銅版画風の沸き立つ雲が描かれた．その際，再刊行の決まった先行作例の蘭字枠風景画についても，より洋風表現が前面に出せるよう，また英泉の作例とシリーズ感が出るように雲の描写に手を加えたのではないだろうか．もしくは，英

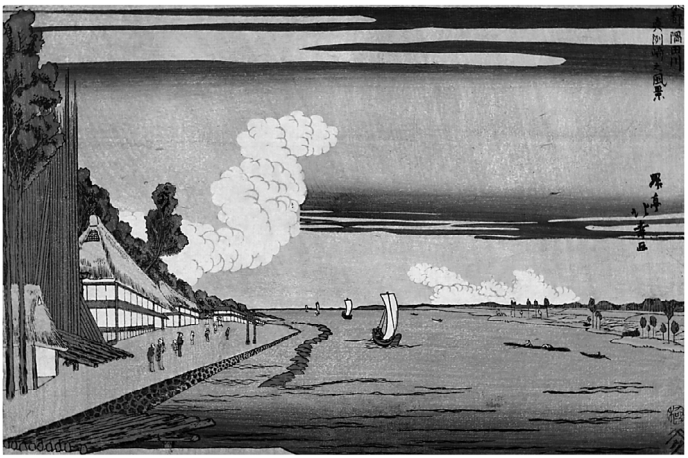


図 12　「東都隅田川 真洲崎之風景」（日本浮世絵博物館所蔵）

泉の蘭字枠風景画制作以前に，「枠 3」を用いた先行作例が雲の描写も変えた上で刊行されており，その作風に近づけるため英泉の蘭字枠風景画内における雲の描写を統一した可能性もある．

どちらが先か，もしくは同タイミングで刊行されたかまではわからないが，先行する蘭字枠風景画は，浮絵の流れ及び洋風銅版画の影響を多いに受け，低い地平線や奥行きを意識した構図を取った上で，人物を描き込まずシンプルに仕上げている．その流れを汲み，英泉は自身の蘭字枠風景画を描き出し，先行作例も同じ頃に再版したと本稿では推定しておきたい．

さて最後に，歌川貞虎（生没年不詳）による興味深い作例を紹介したい．「亀戸天満宮境内之図」（図 13）（日本浮世絵博物館所蔵）という名所絵であるが，これにはカタカナ調の文様が施されている．織田一磨氏が，蘭字枠ではなくカタカナ枠が用いられた「相州七里浜」を実見したと記しているが[27]，筆者はその作品を確認することが叶わなかった．しかしながら，名所部分は異なるものの，こうしたカタカナ枠を用いた作例が存在することが証明できたことから，今後カタカナ枠を用いた「相州七里浜」も発見

される可能性があるだろう．

さて，英泉の洋風表現を強調した画風は，英泉風景画作品の中では特異な存在であることわかった．しかしながら，風景画ではなく英泉描く美人画のコマ絵中に，洋風表現を意識したものが確認できることを本稿の最後に記しておきたい．

3.　美人画コマ絵にみる洋風表現

英泉が描く人物自体に洋風表現が見て取れるというわけではなく，あくまで美人画中のコマ絵における表現についての指摘となるが，その影響が顕著に表れているのが，「おいらんだかがみ」である．本シリーズは同版画風のコマ絵と遊女の組み合わせが特徴で，「日本堤景」「吉原田甫」「さんやほりのづ」の 3 点が確認されている．例えば「おいらんだかがみ 吉原田甫」（図 14）は，題名に「オランダ」とある通り，舶来の銅版画を意識したコマ絵（図 15）が施されている．小さい画面ながらも奥行きが意識され，沸き立つ雲や，蘭字枠風景画にも見られなかったエッチングを意識

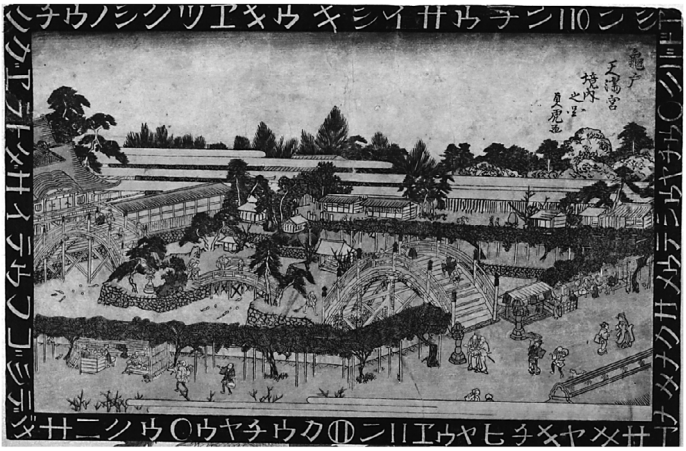


図 13　歌川貞虎「亀戸天満宮境内之図」（日本浮世絵博物館所蔵）

図 14　「おいらんだかがみ 吉原田甫」（日本浮世絵博物館所蔵）

した横線が表されている．コマ絵の枠も額縁を意識しており，英泉が手掛けた風景画以上に，銅版画の趣が強くなっている．

またこうした趣向は，「当世会席尽」や「美人（当世）料理通」[28] のコマ絵にも見られる．両者とも美人大首絵でコマ絵に料理屋が描かれるが，コマ絵の趣向が「おいらんだかがみ」と類似する．「当世会席尽 浅草並木巴屋」（図 16）を例にあげると，額縁を意識した枠の中に浅草門が描かれたコマ絵があるが，その雲の描き方やエッチングのような筆跡など，明らかに銅版画を意識している．「美人（当世）料理通」に関しては，エッチングのような描写はないものの，やはり額縁のような枠組みと奥行きを意識し

図 15　「おいらんだかがみ 吉原田甫」（日本浮世絵博物館所蔵）（部分図）

た構図，湧き上がる雲の描写など，洋風表現に寄せている．

このように，蘭字枠風景画以上に銅版画を意識した趣向のコマ絵を，英泉は美人画に描いている．しかしながら，こうした事例が多数を占めるわけではなく，むしろ英泉美人画の中では珍しい．風景画の中でも洋風表現を意識したものが多く見られないことから，英泉作画の基本姿勢として，洋風表現にはあまり重点が置かれていなかったのではないだろうか．

最後に，英泉と銅版画家との関わり等について触れておく．まず既に指摘されているが，英泉と中伊三郎（？ ～1860）との交流についてである[29]．中伊三郎は大阪の銅板画家で，「把爾翁湮 (パルヘイン) 解剖図譜」や大槻

図 16　「当世会席尽 浅草並木 巴屋」（千葉市美術館所蔵）

玄沢の『重訂解体新書』等の挿図を銅版で模刻したことで知られている．森銑三の「著作堂を訪うた人々」中において，「大坂中屋伊三郎より細工人銅板摺煙草草入地此度新製候よし，昨日到来仕候に付，御慰みに奉御覧ニ入候．御一笑可被下候．以上．英泉，上」と，英泉が滝沢馬琴にあてた書簡の内容が紹介されているが，これによると英泉が中伊三郎の製作した細工人銅板摺煙草草入」を馬琴に送ったと記されている[30]．

次に，磯野文斎（生没年不詳）との関係である．文斎は長崎の人で，画工兼長崎版画の版元，太和屋として知られている．弘化 4 年（1847）刊行の『長崎土産』には，「江戸渓斎池田英泉義信門人　文才磯野信春著併画」

と，英泉門人であることが明記されている．『浮世絵師伝』によると，その画風は他の出版物と区別できる程異彩を放ち，江戸風の特徴が出ていると記されている[31]．文斎が江戸から長崎に戻ったのは文政 6 年（1823）以降（一説には文化 14 年（1817）頃との説有り）とされているが[32]，長崎に帰郷した文斎と英泉とで何か書簡等のやりとりがあったかまではわからないものの，こうした繋がりは興味深い．

このように，少なからず異国との接点があった人物と英泉との間で交流があったことが知られている．この関係性が英泉の作品にどの程度影響を及ぼしたかは不明ではあるものの，あまり数が多いとはいえない英泉の洋風表現を用いた作品にきっかけを与えた可能性は否定できないだろう．

おわりに

本稿では，主に英泉署名のある蘭字枠風景画について，その枠を中心に考察をまず行った．その結果，枠が本風景画シリーズ内で再利用されていたこと，さらに既に刊行されていた蘭字枠風景画の流れに乗る形で，流行していたベロ藍を使用し青色を基調とした作例にしたこと，その構図を考える上でとりわけ北寿の作例に倣った部分があることが判明した．しかしながら，英泉の風景画の中で，こうした洋風表現を意識したものが多く確認できるわけではない．時折美人画のコマ絵等にその影響が垣間見られるが，基本的には漢画風のタッチで風景を表現することに終始し，時折興味が向いたもしくはそうした依頼があった場合のみ，こうした洋風表現を用いた作品を制作したのではないだろうか．

本稿では英泉の蘭字枠風景画のみに焦点を置いたため，他の英泉風景画についてはほぼ触れていない．北斎や広重からの影響も考えた上で，改めてあまり注目がなされていなかった英泉の風景版画についても，今後考察を行っていきたい．

（附記）

本稿における，図版掲載に関しましては，作品を所蔵しております諸機関の皆様方より，多大なるご高配を賜りました．末筆ながらここに記し，深く御礼申し上げます．

註

[1] 市島謙吉〔編〕『燕石十種』第三編，国書刊行会，1907 年
[2] 拙稿「浮世絵師・溪斎英泉 錦絵美人画に関する一考察―歌川国貞との比較を中心に―)」(『美術史』第 177 号，美術史学会，2014 年）
[3] 大久保純一『広重と浮世絵風景画』東京大学出版会，2007 年
[4] ヘンリー・スミス「浮世絵における「ブルー革命」」(『浮世絵芸術』第 128 号，国際浮世絵学会，1998 年）
[5] 『浮世絵師　溪斎英泉』展図録，千葉市美術館，2012 年
[6] 松井英男「錦絵青色絵具（露草青，藍，ベルリンブルー）の使用変遷と浮世絵風景版画成立の経緯」(『西洋の青―プルシアンブルーをめぐって―』神戸市立博物館，2007 年）
[7] 前掲註 6 参照
[8] 『西洋の青―プルシアンブルーをめぐって―』神戸市立博物館，2007 年
[9] 松井英男・下山進・下山裕子「錦絵青色着色料の非破壊同定法に基づくベルリン・ブルー導入過程と「冨嶽三十六景」を嚆矢とする浮世絵風景版画確立経緯の研究」(『北斎研究』第 37 号，財団法人隅田区立文化振興財団・葛飾北斎美術館，2005 年）
[10] 前掲註 6 参照
[11] 「姿海老屋楼上之図」で遊女の着物等に使用されている青色は本藍だが，「仮宅の遊女」になるとベロ藍になっている（『色の博物誌　江戸の色材を視る・読む』目黒区美術館，2016 年）.
[12] 前掲註 5 参照
[13] 枠部分の版木を使いまわした事例は，英泉の「仮名手本忠臣蔵」シリーズにも見られる（拙稿「錦絵作品の制作背景―英泉・国貞作品を手がかりに―」(『浮世絵研究　太田記念美術館紀要』第 6 号，太田記念美術館，2015 年）
[14] 金子貴昭『近世出版の版木研究』法藏館，2013 年
[15] 英泉の「仮名手本忠臣蔵」に関しては少なくとも 2 パターンの枠が存在する（前掲註 13 参照）.
[16] 蘭字枠上部，及び左下，左中央部分の文様の配列がほぼ同じである.

[17] 鈴木浩平「広重・国芳・英泉の風景画について」（『ホノルル美術館所蔵　浮世絵風景画名品展』（有）国際アート，2003 年）
[18] 前掲註 1 参照
[19] 堀内瑞子「昇亭北寿の洋風風景画」（『北斎の弟子　昇亭北寿　洋風風景画の展開』城西国際大学水田美術館，2016 年）
[20] 前掲註 3 参照
[21] 樋口一貴「藍摺浮世絵版画に関する一考察―葛飾北斎と渓斎英泉のベロ藍摺風景画をめぐって―」（『出光美術館報』第 90 号，出光美術館，1995 年）
[22] 前掲註 19 参照
[23] 「大日本金竜山之図」と題された特大形の作例は，浅草寺を南側から捉え，仁王門を手前，奥に本堂，右手に五重塔を配する構図が他例と視点の取り方が異なるため，本文での紹介は省略した．なお，本作はリアルな画法で描き出されているものの，仁王門脇の垣が描かれないなど，当時の実景とは異なる様相を呈していることが指摘されている（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」（『國華』第 1220 号，國華社，1997 年））．
[24] 神奈川県立歴史博物館所蔵の「枠 1」「相州七里浜」については，サイズが異なる点と紙質から後摺りと考えられているため，本稿には掲載していない（『神奈川芸術祭　浮世絵名品 500 選―春信・清長・歌麿・北斎・広重―』神奈川県立博物館，1991 年）．
[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」（『國華』第 1220 号，國華社，1997 年）
[26] 菅野陽『江戸の銅版画』臨川書店，2003 年
[27] 織田一磨『浮世絵と挿絵芸術』萬里閣，1931 年
[28] 題目が異なる（「美人料理通」・「当世料理通」）が，コマ絵に料理屋を描き中央に美人を配する構図や，佐野屋喜兵衛が版元であるなど共通点が多い点から，一連のシリーズと考える．
[29] 森登『江戸・明治の視覚　銅版・石版万華鏡』日本古書通信社，2017 年
[30] 『森銑三著作集』第四巻，人物篇四，中央公論社，1971 年
[31] 井上和雄『浮世絵師伝』，渡辺版画店，1931 年
[32] 細野正信［編］『日本の美術　洋風版画』第 36 号，1969 年