

北斎・広重－浮世絵木版画出版から探る－ 江戸時代における知的財産戦略



一橋大学大学院 国際企業戦略研究科 法務・公共政策専攻 博士後期課程 小林 聡

目次

1. はじめに
2. 浮世絵の成立と発展
3. 浮世絵木版画作品・制作上の特徴
4. 板元の機能
5. 浮世絵風景画ブーム
6. 富嶽三十六景・保永堂版東海道五拾三次の販売戦略
7. 偽造品・模倣品対策
8. 結びにかえて

1. はじめに

浮世絵は、瓦版や草双紙などと並び、江戸時代における最大のメディアの一つである。江戸時代中期に始まる浮世絵の流行は、江戸を中心として栄えた化政文化の終期にあたる天保年間（1830～1844）に風景画の最盛期を迎える。世界的にも名高い葛飾北斎*の「富嶽三十六景」や歌川広重*の保永堂版「東海道五拾三次」（いわゆる「保永堂版東海道」）をはじめとする風景版画が大ヒットするのである。それは、北斎や広重の絵師としての類稀なる技量が版画制作に反映されたということだけでなく、版画制作における多色摺技術の開発や職人技術の飛躍的向上と分業体制の確立などによるところも大きい。ベストセラーとなった背景には、板元と呼ばれる絵双紙問屋の強かな商魂も看取できる。

本稿では、なぜ浮世絵風景画がこの時期に大ヒットしたのか、江戸時代における最強の知的財産戦略と言える浮世絵木版画出版に見られる戦略的特徴を探り、解き明かしていきたい。浮世絵に関する文献は、近世史や美術史などの分野のものだけでも国内外を問わず多数存在するが、知的財産の観点から浮世絵ないし浮世絵出版にアプローチするものは稀有であり、本稿の

試みも意義あることと思われる。まずは、浮世絵風景画がブームに至るまでを追っていくこととする。

2. 浮世絵の成立と発展

(1) 浮世絵木版の成立

浮世絵は、菱川師宣が狩野派や土佐派の手法に学んで一枚摺として創出した町人芸術であるといわれる⁽¹⁾。「浮世絵」という言葉が文献に見られるようになったのは、天和年間（1681～1683年）であるという⁽²⁾。浮世絵は、絵師の直筆による肉筆浮世絵である「肉筆画」と、板木を使用した木版浮世絵である「木版画」に分類される。肉筆浮世絵は絵画であり、木版浮世絵は版画であって、その製作過程において、またその材料において全く別種の性質を有している⁽³⁾。肉筆画は、版画に対する余技であるとする見方があるが⁽⁴⁾、成立過程からすれば、木版画は、むしろ傍系である⁽⁵⁾。

(2) 浮世絵木版の発展

木版画は、「見当」という摺刷技術の導入により多色摺が可能となり、有彩3色以上を使用できるようになったことで色彩による表現力が飛躍的に向上した。多色摺浮世絵は、鈴木春信により明和2（1765）年頃に完成したといわれる⁽⁶⁾。多色摺浮世絵版画が「錦絵」と名付けられたのもこの時期である⁽⁷⁾。

東洲斎写楽や喜多川歌麿らが活躍した寛政期（1789～1801年）を「黄金時代」というが⁽⁸⁾、黄金時代を経過した後も多色摺浮世絵版画は、更に進化を遂げる。富嶽三十六景などに見られる独特の青色（紺青色）は、多色摺の開発から約半世紀、西洋から輸入されるようになった化学顔料ベルリン・ブルー Berlin Blue（プロシアン・ブルー Prussian Blue）である。当時は、ペロ藍、ペロリン、唐藍などと呼ばれていた⁽⁹⁾。ペロ藍の特質として、それまでの青色に比べ、発色がよく、退色しにくい点があり、当時の浮世絵に多用されるようになった。ペロ藍を最初に浮世絵に使用したのは、文政13（1830）年、美人画で有名な絵師・溪斎英泉

* 葛飾北斎 宝暦10（1760）年～嘉永2（1849）年

* 歌川広重（安藤重右衛門）寛政9（1797）年～安政5（1858）年

であるという⁽¹⁰⁾。

3. 浮世絵木版画作品・制作上の特徴

(1) 浮世絵作品に見られる特徴

北斎「富嶽三十六景」や広重「東海道五拾三次」の作品をはじめとする浮世絵木版画作品には、画題（題名）、絵師名及び板元名を見ることができる。これは、江戸時代の出版物には、定めにより、板元の名と執筆者あるいは絵師の名を明記することが義務付けられていたからである⁽¹¹⁾。絵師名は、例えば、「富嶽三十六景」には“前北斎為一筆”や“北斎改爲一筆”などと記されているとおりである⁽¹²⁾。保永堂版東海道には“廣重画”と記されている。板元名は、浮世絵木版画の場合には、板元が使用している商標を板元名の代わりとして表示している場合が多い。

そのほかに、^{あらため}「改印」がある。江戸時代の出版物は、出版してよいものかどうか作品ごとに事前にチェックをうける必要があった。出版規制の一環として定められた検閲制度である。天明7（1787）年頃から始まった寛政の改革は、寛政2（1790）年5月、草双紙などを対象とする出版統制の觸が出されて出版界に及び、同年9月には錦絵に不適當な詞書きを入れることが禁止される⁽¹³⁾。また、絵双紙問屋仲間が結成され⁽¹⁴⁾、草双紙や錦絵の出版に際しては絵双紙問屋仲間から選ばれる行事による「改め」が義務づけられ、改印制度が導入される⁽¹⁵⁾。この時期の「改め」は、“自主規制”であったことが特徴である。問屋仲間である板元の共同体の中から選任された行事が検閲を行っていたのである⁽¹⁶⁾。なぜこのような手段が採られたかについては、専ら問屋仲間の権益確保のためとの見方もあるが、町方統制機関である町奉行所の事務負担の増大と人的規模などからして町奉行所が直接検閲を行えるほどの余裕がなかったことが主たる理由であると考えられる。もうひとつの特徴は、板下に検閲済を表す印（改印）が押印されたことである。改印を得るのは、時間もかかり、面倒であったようである。ゆえに、板元は、掛を選んで（月番をまって）印を得たという⁽¹⁷⁾。改印は、年を経るにつれて変遷を見せる。天保末期までは、“丸に極”の印が用いられていたため、^{きわめいん}「極印」と呼ばれている⁽¹⁸⁾。

作品中には、そのほかにも、板元名（文字）や様々なマークや表示が見られるものがある。明らかに広告と思われるものもある。広告出稿に積極的であった

「坂本」というメーカーが販売していた^{おしろい}白粉^{びえんせんによこう}「美艷仙女香」である。浮世絵は、商人の顧客に対する宣伝媒体としての機能をも有していたのである⁽¹⁹⁾。

(2) 浮世絵木版画制作の特徴

この時期の浮世絵木版画出版において、「摺り」の技術をはじめとする職人技術が飛躍的に向上し、木版画出版における分業が確立したと考えられる。当時の浮世絵木版画は、近代の創作版画と異なり、絵師が制作の全ての段階を一人で担当するものではない⁽²⁰⁾。絵師のほかに彫師や摺師の存在が必要となる。彼らは、当時それぞれ「画工」、「彫工」、「摺工」と呼ばれていた。絵師であっても、浮世絵木版画の世界では職人（職工）であり、分業体制の一部分を担うに過ぎなかったのである⁽²¹⁾。

浮世絵木版画制作における顕著な特徴の一つとして、「摺り」の技術を挙げることができる。印刷技術は、西洋においては、1445年頃、グーテンベルグの印刷機が発明され、「プレス」すなわち版木が金属活字と共に油性インクで刷られる方法が用いられたのであるが⁽²²⁾、日本においては、馬連による手摺りの技法が近代まで出版の主力として存続した。摺りは、浮世絵木版画制作においてたいへん重要な役割を果たす。富嶽三十六景や保永堂版東海道などに見られる「一文字ぼかし」や広重「名所江戸百景」などに見られる「当てなしぼかし」をはじめとする「拭きぼかし」などの高度な技巧が用いられたり、一定でない板木の状態や紙の状態に合わせて摺りをおこなう必要があったのである。摺りの技術の進歩が浮世絵木版画の芸術性を飛躍的に高めたと言ってよいであろう。これら職人技術の相乗効果によって世界に誇る浮世絵木版画が制作されたのである。

絵師は、板下の作成後、主板の校合摺（校合摺とは、校正用の摺りのことであり、色板の板下となる。）が出来上がった段階で“色ざし”（色指定）を行う。色ざしによって色板が作成される。絵師により摺りへの指示がなされるのである⁽²³⁾。北斎は、摺りについては、自らも認めるとおり、口うるさかったようである⁽²⁴⁾。絵師の関与は、初摺（板おろし）の仕上がりが決まった段階までである。摺りを含めその後については板元に任されていたと考えられている。

4. 板元の機能

(1) 板元

このような分業体制を取り仕切っていたのが板元（版元）である。板元は、企画から、改めの申請、広告出稿、板下の受け渡し、資材の調達、価格設定、制作枚数の指示、販売活動に至るまで全般を取り仕切り、強力な権限を有していた。「株」を取得していたのも板元である。

(2) 出版業における株

江戸時代、「株」は、当時のほぼ全ての業種に必要な事業許可を意味するものであったが、出版業の場合にはやや特殊で、事業許可、すなわち出版業を始めるために必要な株（問屋株）と、出版許可、すなわち個々の作品を出版するために必要な株（板株）があった⁽²⁵⁾。

板株は、譲渡も可能であり、通常は板木の移転を伴った。いわば、権利が板木に化体していたのであり、物権的ないし所有権的性格を看取することができるが、板木の存在を伴わないこともあった。例えば、江戸などの大都市では火災が多かったのであるが、板木が焼けてしまった場合には、権利が消滅するのではなく、「焼株」として板木が無くてもその権利を観念することもあった。焼株は、まさに無体財産的性格を有していたのである⁽²⁶⁾。

焼株など板木を伴わない板株を有する場合には、いわば“第二版”を制作して出版することが可能ということになる。浮世絵木版画の場合には、その際、板木を彫り直して図柄を変えることがあった。初版と図柄が異なる作品を「異版」または「変り図」という。保永堂版東海道の作品などに見られる。

5. 浮世絵風景画ブーム

(1) ブームの最盛期

東洲斎写楽の役者絵や喜多川歌麿の美人画などに人氣が集中した黄金時代が経過し、しばらく停滞していた浮世絵ブームは、天保年間に入り風景画などに注目が集まることで「修整の時代」を迎える⁽²⁷⁾。浮世絵風景画が流行する兆候は、文化年間（1804～1818年）の北斎の作品に見られるとされるが、本格的な風景画の展開は、天保以降のことである⁽²⁸⁾。天保2（1831）年、「富嶽三十六景」が刊行され⁽²⁹⁾、続いて、天保4（1833）年、広重の保永堂版「東海道五拾三次」が刊行され⁽³⁰⁾、それぞれ大ヒットとなる。

(2) 風景画の売上・価格

富嶽三十六景や保永堂版東海道は、果たして何枚売れたか。浮世絵木版画は、売れば品質を考慮せず摺れるだけ摺る。富嶽三十六景にせよ保永堂版東海道にせよ、どれほど売れたかはわからない。摺師の1人1日あたりの仕事量「一杯」は、200枚前後といわれる⁽³¹⁾。保永堂版東海道の発行枚数は、摺りの磨耗の再現によって、約1万枚摺られたという⁽³²⁾。

富嶽三十六景や保永堂版東海道は、果たしていくらだったのか。寛政7（1795）年には、奉行所の通達で、18文超での販売が禁止されるが⁽³³⁾、文化年間には大判錦絵20文⁽³⁴⁾、天保9（1838）年頃における大判錦絵の実売価格は、32～38あるいは48文であったという⁽³⁵⁾。よって、風景画ブームの頃の浮世絵風景画の値段は、1枚20文程度で⁽³⁶⁾、その後も徐々に上がり続けたということのようである。実際には、摺りの良し悪しなどにも左右され、作品や摺りによってまちまちであったとも考えられる。いずれにせよ、一枚当たりの価格は、当時の諸物価と比較しても安価であったことは確かなようである。

(3) ブームの背景

ブームの背景には、供給者である板元の経営戦略もあったであろう。江戸では火災が多かったこともあり、開板までの投資リスクを小さくし、短期間で最大の収益を上げる必要があった。短期的販売戦略を重視していたと言えよう。そうであっても、風景画は、モデルの人氣の盛衰に左右される美人画や役者絵よりも息の長い売上げを期待できた。また、風景画は、シリーズ化しやすかった。36、53（55）あるいは100もの作品からなる揃物や続画として次々に板行することができたし、狙いがはずれることが少なかった⁽³⁷⁾。板元としても、揃物や続画は初期の作品の売れ行きでシリーズ全体の売上げの見込みも立ち、成功すれば高収入が期待できた。人氣が続けばさらに板行を続けることができた。現に富嶽三十六景は、「裏富士」といわれる10作品を含め合計46作品となり、広重は“東海道物”を次々に刊行し、晩年に刊行した揃物「名所江戸百景」は、合計120作品（二代広重の落款のある1作品及び目次を含む）となった。

富嶽三十六景や保永堂版東海道が大ヒットした社会的背景として、十返舎一九「東海道中膝栗毛」や“御蔭参り”⁽³⁸⁾による一種の旅行ブームが指摘されるが、これらの要因だけでは大ヒットに至った説明とし

て十分でない。当時の日本は、天保の大飢饉の最中である。天保の大飢饉は、天保3(1832)年頃に始まり、5年程慢性的に続き、江戸でも慢性的かつ深刻な米不足と物価高に悩まされる⁽³⁹⁾。浮世絵風景画ブームの最盛期を天保4年頃とすると、浮世絵風景画ブームは、まさに天保の大飢饉の最中に巻き起こったということになる。

慢性的な飢饉であったがゆえに、なおさら庶民は娯楽や気散じを必要としたのであろう。江戸時代の娯楽や気散じとしては、歌舞伎、相撲や花見などの行楽が知られているが、江戸の人々は、実際には、自宅で余暇を過ごすことのほうが多かったのではないかと考えられる。大飢饉による食糧不足の中、空腹を感じつつ屋内で静かに過ごす。そのためのツールが求められていたのである。特に風景画は、貴賤を問わず老若男女を問わず皆で静かに楽しめる唯一ともいえるツールだったのではないか。このような潜在的需要が早くからあり、浮世絵風景画はそのような需要を満たすのに最適なものだったのである。合巻「豊年武都英」の英泉の画中の記事に、“此糸をそろへてもつてあると五十三次をゐながら見るのだ わざわざいくにやアおよばねへ”という文言が記されている⁽⁴⁰⁾。風景画という、より自然な形で、室内にいながら「人工的な現実感」(Artificial Reality)を味わうことができたということである。特に北斎や広重などによるデフォルメの強い浮世絵風景画作品は、好奇心を刺激し、イメージネーションの活性化につながったに違いない⁽⁴¹⁾。

6. 富嶽三十六景・保永堂版東海道五拾三次の販売戦略 ―ヒットの秘訣―

(1) 販売方法

富嶽三十六景は、1枚ずつ販売されたようであるが、保永堂版東海道の場合、一枚絵のように1枚ずつ販売されていたというよりは、いくつかのグループ毎にひとまとまりとして販売されたり、完結時にひとまとまりとして販売されていたという。保永堂版東海道の刊行時、広重はたいして有名ではなく、当初はあまり売れず、55図全部揃ってから、狂歌師よものたきすい四方滝水の序文等を付して、二分冊の画帖に仕立て、袋入りにして販売したところ大ヒットしたといわれている⁽⁴²⁾。しかし、「豊年武都英」の記事中に“此糸(保永堂版東海道)をそろへてもつてあると”とか“だれでも此糸はやくそろへてへといつてゐるぜ”という文言がみら

れることからしても、保永堂版東海道も完結前から人気があり、一枚売りも好評だったのではないか。むしろ、購入者が完本を求めていることやコレクター化していることに気付いた板元が、更なる売上げを見込み、完結後に画帖に仕立て⁽⁴³⁾、袋入りにして高級感を出したものを販売したとみるほうが正鵠を射ているであろう。

(2) 相合版

「相合版^{あいあいばん}」とは、複数の板元が板元として名を連ねる“共同出版”のことである⁽⁴⁴⁾。保永堂版東海道は、55作品のうち11点が「仙鶴堂」(僊鶴堂)こと鶴屋喜右衛門と保永堂・竹内孫八の共同出版であり、1点が仙鶴堂の単独出版、残りが保永堂の単独出版である。板本の場合、板木が多くなることから共同出版が多かったが、浮世絵木版画の場合には、共同出版の例は多かつたとはいえず、当時どのような経緯で、どのような意味合いを有していたのかよくわかっていない。仙鶴堂(鶴喜)は、寛政期には“蔦重”こと耕書堂・蔦屋重三郎と並ぶ大手板元であり、天保年間には江戸板元の老舗となっていたのであるが、比較的小規模の板元が広域販売を展開するときに名義を貸し、大手板元のネットワークを利用させたりするようなことをしていたのかもしれない。

(3) 広告

板元は、開板が決まると、積極的に広告を出すようになる。例えば、富嶽三十六景については、天保2年、板元・西村屋与八による柳亭種彦の合巻「正本製」^{しょうほんじたて}巻末に「富嶽三十六景 前北斎為一翁画 藍摺一枚 一枚二一景ツ、追々出板」云々と記載された広告が見られる⁽⁴⁵⁾。広告は、板元にとっても顧客に対する自己の商品の宣伝媒体としての機能を有し、開板から短期間のうちに売り上げを伸ばすことができるたいへん有効な手段であったと考えられる。

(4) 品質

初摺は、絵師も関与し、高い品質のものが作成されたが、その後は板元に任される。摺りが進めば、板木は摩滅するから、半永久的に品質を維持することは不可能であり、絵師としても売上げに応じて画料が入るわけでもないで、その後の品質維持には興味がなかったであろう。板元は、売れば売れるだけ摺らせて売る。手間隙かけず、色板1枚使わないなど工程を省くことも行われた。試作段階のものも販売されたようである。売り手から見て不良品であっても、買う者

がいれば売る。商品としての品質を満たしているかどうかを決めるのは売手ではなく買手だったのである。

(5) ニーズに合わせた創作上の工夫

広重の風景画などは、四周枠の工夫（例えば、保永堂版東海道などに見られる「角喰込矩形」⁽⁴⁶⁾）に見られるように、掛絵代わりに用いられたと考えられている。江戸では火災が多く、高価な掛物などは敬遠されていたのである⁽⁴⁷⁾。一方、富嶽三十六景は、当時盛んであった富士講の講員が需要層であったという見方があるが⁽⁴⁸⁾、富嶽三十六景の中で人気を博した作品は、特に商人層に支持されたのではないと思われる。富嶽三十六景の中で最も多く摺られたと考えられているのが「三役」の一つ「赤富士」で知られる「凱風快晴」である⁽⁴⁹⁾。代赭色に染まった大きな富士山に、空にはたなびく雲が見える。外国人にも最も好まれている作品だという。富嶽三十六景の作品を語る時、一般には専ら美術的な観点からの評価となるが、「凱風快晴」は、実に縁起の良い作品なのである。富士山の末広がりや、“疱瘡除け”と言われた赤色のほかに、大漁の吉兆とされる「鯛雲」、そして南風を意味する画題の「凱風」である。千石船の江戸入港を促す「南風」は、江戸の町人にとって、商売繁盛を呼ぶ吉風だったのである。江戸で荷を降ろした押送船が、帰路⁽⁵⁰⁾、南からの風波（デフォルメにより大波となっている）に見舞われる瞬間を描写した「神奈川沖浪裏」も同様である。板元・西村屋与八や絵師・北斎が江戸庶民の縁起物とされることを狙ってこれらの作品を企画制作したことは想像に難くない。

7. 偽造品・模倣品対策

(1) 贋板対策

出版業界では、江戸時代初期から板本類の贋板、重板、類板などに悩まされ、町奉行所に請願するようなことも行われていた⁽⁵¹⁾。そこで保護されるのは出版者である板元の利益であって、執筆者らの利益でないことは、諸外国の著作権法前史におけると同様である⁽⁵²⁾。贋板は、その後も度々禁令が出されるが、後を絶たなかったようである。板本の需要は地味ながら長期に及び、文字情報であるがゆえに内容の同一性がある程度認められれば、購入者としてみれば贋板であっても支障がなかったのである。しかし、浮世絵木版画は、板本と異なり、一過性の流行に期待し、短期的販売戦略を重視していたと考えられるから、贋板が出回る前に

相応の収益を上げてしまっていたのではないかと考えられる。また、浮世絵木版画は、高度な彫りや摺りの技術を要したから、贋板の制作が容易ではなかったとも考えられる。浮世絵木版画において、贋板はさほど問題とならず、むしろ絵師による模写や模倣のほうが問題だったであろう。

(2) 模写・模倣

「芸術的良心の缺如」⁽⁵³⁾と指摘されるほど、絵師による模写や模倣は無節操に行われていた⁽⁵⁴⁾。大首絵の美人画で有名な喜多川歌麿は、「五人美人愛敬競兵庫屋花妻」の画中に、「人まねきらい しきうつしなし 自力画師歌麿」云々と記しているが、その歌麿も当時の人気ナンバーワン絵師・東洲斎写楽の作品を模倣していたようである⁽⁵⁵⁾。歌麿は、このほかにも「予が描くお半長右衛門はわるくせをにせたる似づら繪にはあらず」云々と称したり⁽⁵⁶⁾、「正銘 哥麿筆」と署名した作品もあり⁽⁵⁷⁾、模写、模倣を強く意識していたことがうかがえる。

北斎については、喜多村筠庭「武江年表補正略」に、御用絵師・歙形蕙齋が「語りテ云 北斎ハトカク人ノ真似ヲナス 何ヲモ己ガ始メタル事ナシトイヘリ」とあり、「浮画ナドモ北斎ハ蕙齋ガ二ノ舞ナリ」と評されているが⁽⁵⁸⁾、この蕙齋にも横山華山の作品にヒントを得て制作した作品があるという⁽⁵⁹⁾。逆に、北斎の作品は、当時のあらゆる浮世絵師の手本とされ、模写・模倣の対象となっていた。江戸時代末期の浮世絵界を席卷した歌川派の画家の中にも北斎の画風を景慕する者や北斎の感化をうけた者が少なくなかった。武者絵で有名であった歌川国芳もまた早くから北斎に私淑していたという⁽⁶⁰⁾。

広重についてはどうであろうか。広重は、天保の初め頃には北斎の筆意を取ったこともあり、保永堂版東海道の初期の作品には北斎の筆致を交えたものがあるというが⁽⁶¹⁾、没後の安政6（1859）年に刊行された絵本「富士見百図」の序文の記載⁽⁶²⁾などから、北斎に批判的で、ライバル視していたとされる。しかし、最近、今まで非公開とされてきた米国ボストン美術館蔵「スポルディング・コレクション」6,500枚の中から、広重が北斎をまねたと見られる浮世絵が発見された。北斎「富嶽三十六景」の中で“桶富士”として知られる「尾州不二見原」をほぼそっくりまねたもので、「葛飾翁の畠奈らゐて」（葛飾北斎老人の図に倣って）に「廣重筆」の署名が記され、広重の号「一立斎」の

落款印等がある。広重は北斎に批判的でライバル視していたとする従来の説は見直されることになる。知的財産の観点から興味深いのは、このような作品が存在するという事は、模写や模倣であっても公然と制作されていたということであり、また、極印があることから、贋板は禁止されていたにもかかわらず模写や模倣作品の出版は許可されていたという点である。板元が自らの開板であるかのように販売する贋板と、絵師が模写・模倣した作品との扱いが異なっていたということのようである。模写・模倣である旨の記載は、無節操な模写・模倣が何らかの理由でこのような記載をしなければならない程度にまで制限されるようになってきたからなのか、あるいは広重の芸術的良心の発露なのか？

8. 結びにかえて

天保12(1841)年、老中水野越前守忠邦による天保の改革が始まる。その一環としておこなわれた出版統制によって、それまで順調に勝ち進んできた板元は大打撃を受ける。板元が強かに生き残りを図ろうと試みる天保改革以降の動向についても述べる必要があるが、ここで筆を休めることとしたい。

注

- (1) 高橋誠一郎「江戸の浮世絵師」平凡社1964年47～48頁。浮世絵の創始期は、菱川師宣が江戸に出たのが明暦3(1657)年の大火以後とも寛文5(1665)年前後ともいわれることから、その初作を万治元(1658)年とする説と寛文10(1670)年とする説がある(中根勝「日本印刷技術史」八木書店1999年186頁参照)。
- (2) 田中喜作「浮世絵概説」岩波書店1929年16～19頁参照。天和2年刊井原西鶴「好色一代男」の「末社らく遊び」の章に「祐善が浮世絵」とある(「新編西鶴全集第一巻・本文篇」勉誠出版2000年139頁、山口桂三郎「浮世絵の歴史」三一書房1995年18頁参照)。
- (3) 田中・前掲「浮世絵概説」128頁参照。
- (4) 田中・前掲「浮世絵概説」87頁参照。錦絵の成立により、肉筆画と木版画の主従が逆転したともいえる(檜崎宗重「浮世絵概説」『浮世絵芸術』第3号日本浮世絵協会1963年11頁参照)。
- (5) 肉筆画は、「本画」と呼ばれた(小林忠監修「カラー版 浮世絵の歴史」美術出版社1998年44頁参照)。
- (6) 山口・前掲「浮世絵の歴史」39頁参照。

- (7) 田中・前掲「浮世絵概説」104頁参照。
- (8) 小島烏水「江戸末期の浮世絵」梓書房1931年5頁、39頁参照。
- (9) 赤井達郎「浮世絵における化政－溪斎英泉－」林屋辰三郎『化政文化の研究』岩波書店1976年265頁参照。
- (10) 小林忠解説「浮世絵体系13 富嶽三十六景」集英社1975年62頁参照。
- (11) 水野皖司編著「浮世絵・書物・草双紙版元「藤岡屋のはなし」」1996年5頁参照。
- (12) 葛飾北斎は、何度も号を変えており、富嶽三十六景を制作した時期には「為一」(いいつ)を用いていた(飯島虚心著・鈴木重三校注「葛飾北斎伝」岩波書店1999年29頁参照)。
- (13) 「寛政二戌年九月書籍繪双紙類改方等の儀に付觸書」には、「一枚繪之類者、畫のみ二候ハハ、大概者不苦候、尤言葉書等有之候ハハ、能々改之、いかゞなる品々者、板行ニいたさせ申間敷候」とあり(長野伝蔵編著「わが国著作権法制の沿革」著作権資料協会1968年6頁)、浮世絵木版画の改めは、美人画などのモデルの名を記すことを禁じる目的であった。これにより喜多川歌麿は、モデルの名を文字ではなく判じ絵で記すようになる。
- (14) 「問屋」とは、「仲買」や「小売」に対する言葉である(宮本又次「株仲間の研究」有斐閣1938年23頁参照)。出版業における問屋は、主として書物を扱う「書物問屋」(書肆問屋)と、双紙類や錦絵などを扱う「繪双紙問屋」(地本問屋)に区分されるが、取り扱う商品は厳密には区分されていなかった(石井研堂・廣瀬菊雄「地本錦繪問屋譜」伊勢辰商店1920年(1968年復刻)序2頁参照)。錦絵を主に扱う問屋は、「錦繪問屋」(錦画問屋)など并表示していた。これら出版関係の問屋は、板元にもなり、小売もおこなったり(高橋・前掲「江戸の浮世絵師」24頁参照)、問屋株も複数もつことが多かった(水野・前掲「藤岡屋のはなし」9頁参照)。
- (15) 寛政二戌年十一月十九日の觸書(申渡)に、「書物屋共并草双紙屋之内行事共江其品差出、改請候上売買致、猥成義無之様可致候」とある(近世史料研究会編「江戸町触集成 第九巻」塙書房1998年68頁)。実際に改印が作品上に見られるようになるのは寛政3年以後という(大久保純一「製作の場から－企画から完成まで」小林忠・大久保純一『浮世絵の鑑賞基礎知識』至文堂1994年178頁参照)。

- (16) 天保改革開始後、改めは掛名主によって行われることになり、極字印は廃止になり、掛名主の印が用いられるようになる（石井研堂「錦繪の改印の考證」伊勢辰商店 1920 年 14 頁参照）。
- (17) 南和男「幕末江戸の文化 浮世絵と風刺画」塙書房 1998 年 87 頁参照。
- (18) 石井・前掲「錦繪の改印の考證」3～4 頁。板本の場合「割印」であり、割印帳がつくられた（中野三敏「江戸名物評判記案内」岩波書店 1985 年 147 頁参照）。
- (19) 竹内誠「メディア文化としての浮世絵」『浮世絵芸術』第 140 号 国際浮世絵学会 2001 年 5 頁参照。
- (20) 大久保純一「浮世絵の六つの断面」浅野秀剛・吉田伸之編『歌麿「浮世絵を読む」2』朝日新聞社 1998 年 96 頁。
- (21) 中山吉秋「江戸時代の彫師と摺師」『江戸時代の印刷文化』印刷博物館 2000 年 20 頁参照。
- (22) 吉田漱「浮世絵の基礎知識」雄山閣出版 1987 年 49 頁参照。
- (23) 高橋誠一郎「商品としての浮世絵版畫」『三田學會雑誌』第 32 巻第 1 号 1938 年 3 頁参照。
- (24) 飯島＝鈴木・前掲「葛飾北斎伝」151～153 頁参照。
- (25) 中野三敏「書誌学談義・江戸の板本」岩波書店 1995 年 288 頁参照。
- (26) 長野・前掲「わが国著作権法制の沿革」163 頁参照。浮世絵木版画について板株や焼株と称していたとする文献は見当たらないが、板本の場合と同様であることは容易に察することができる。
- (27) 小島・前掲「江戸末期の浮世絵」6 頁参照。技法的に風景版画の発生を助けたのは「浮絵」（透視画法による遠近法）であり、浮絵の技法を浮世絵版画に取り入れたのは奥村政信が最初とされ、歌川豊春や司馬江漢によって風景描写に油絵の柔軟な表現が見られるようになったとされる（岡畏三郎「風景版画の発生」前掲『浮世絵芸術』第 3 号 22～23 頁参照）。
- (28) 赤井・前掲「浮世絵における化政－溪斎英泉－」256 頁参照。浮絵に加えて陰影法を取り入れた北斎を浮世絵風景画の始祖として異論はないといわれている（中根・前掲「日本印刷技術史」189 頁）。
- (29) 富嶽三十六景の刊行年は、かつては文政 6（1823）年頃とするのが定説とされていたが、現在では天保 2 年頃とする見方が定着しつつある（永田生慈「葛飾北斎」吉川弘文館 2000 年 171 頁参照）。
- (30) 保永堂版東海道の刊行年については、天保元年あるいは天保 3 年八朔の御馬進献と関連させた見解が定説であり、天保 4 年刊行、天保 5 年完結とされてきたが、現在ではその完結を天保 7 年以降とする説が有力である（鈴木重三「保永堂版『東海道五拾三次』の成立」鈴木重三ほか『保永堂版 広重 東海道五拾三次』岩波書店 2004 年 171～172 頁参照）。
- (31) 高橋克彦「浮世絵鑑賞事典」講談社 1987 年 243 頁参照。
- (32) 鈴木重三「広重」日本経済新聞社 1970 年 39 頁参照。
- (33) 寛政七年卯九月晦日付「右之外錦絵分、先年より追々高直ニ相成、直段相増候間、錦絵巻枚廿銭已上之品摺立有之分、其外所持之分画数銘々書出置、其数限売払、此上売直段壹枚十六文十八文已上之品致無用候様、相心得候様可申付候」とある（近世史料研究会編「江戸町触集成 第十巻」塙書房 1998 年 45 頁参照）。
- (34) 文化 2（1805）年、山東京伝の黄表紙「荏土自慢名産杖」に、「二八十六文でやくしやゑ二まい 二九の十八文でさうしが二さつ 四五の廿なら大にしき一まい」云々とある（山本陽史「荏土自慢名産杖」『飲食史林』第 6 号 飲食史林刊行会 1985 年 52 頁参照）。
- (35) 内藤正人「浮世絵再発見」小学館 2005 年 176 頁参照。
- (36) 大久保純一「錦絵の値段」小林＝大久保・前掲『浮世絵の鑑賞基礎知識』217 頁参照。
- (37) 吉田漱解説「浮世絵体系 14 東海道五拾三次」集英社 1970 年 68 頁参照。
- (38) 御蔭参りは、60 年周期でブームが起り、文政 13 年（天保元（1830）年）にもブームが起っている。文政 13 年閏 3 月中に宮川渡船した者は、228 万人余（一日平均 7 万 4 千人）であったという（鈴木棠三・小池章太郎編「近世庶民生活史料 藤岡屋日記 第一巻」三一書房 1987 年 429 頁参照）。
- (39) 江戸では「お救米」の恩恵に、江戸町人の 60 パーセント近くが与ったという（南和男「幕末江戸社会の研究」吉川弘文館 1978 年 248 頁参照）。
- (40) 鈴木・前掲「保永堂版『東海道五拾三次』の成立」169 頁参照。
- (41) 猪俣謙次「映像の進化がもたらした視覚情報社会をよむ」パテント 1991 年 Vol.44 No.9, 98 頁参照。
- (42) 保永堂版東海道の画帖仕立てについて、鈴木重三「画帖仕立て保永堂版『東海道五拾三次』の持つ意義」前掲『保永堂版 広重 東海道五拾三次』11～16 頁参照。
- (43) 画帖仕立ての画譜、絵本は、上製本、特製本といっ

- た感覚で作られていた（中野・前掲「書誌学談義・江戸の板本」78～80頁参照）。
- (44) 永田・前掲「葛飾北斎」144頁参照。
- (45) 正本製第十二編は、「文政辛卯孟春發販」となっているが（柳亭種彦「正本製十二編下」日本古典文学会1973年参照）、文政13年12月に天保に改元されており、文政辛卯（文政14年目）は、天保2年にあたる。
- (46) 鈴木・前掲「広重」134頁参照。
- (47) 田中・前掲「浮世絵概説」125頁参照。
- (48) 北小路健「旅と街道の話」狩野博幸『浮世絵八華 8 広重』平凡社1984年79頁参照。
- (49) 安達以乍牟・小林忠「対談 浮世絵と共に五十年」小林＝大久保・前掲『浮世絵の鑑賞基礎知識』191頁参照。
- (50) 浅野秀剛・吉田伸之編「北斎「浮世絵を読む」4」朝日新聞社1998年94～95頁参照。
- (51) 長野・前掲「わが国著作権法制の沿革」166頁参照。
- (52) 阿部浩二「著作権法前史（二）」『岡山大学法経学会雑誌』第31号1959年84頁参照。
- (53) 田中・前掲「浮世絵概説」146頁。
- (54) 当時の浮世絵界は、他の絵師からの芸術的発想の受容なくしては、浮世絵師としての仕事は成立せず、互いに刺激し受容し合いながら新たな作品を創出する切磋琢磨の世界であった（永田・前掲「葛飾北斎」156頁参照）。
- (55) 「寛政六七年、寫樂の盛時に、寫樂そつくりな役者繪を畫いて遙に及ばない」との評がある（田中・前掲「浮世絵概説」140頁）。
- (56) 田中・前掲「浮世絵概説」140頁参照。
- (57) 高橋・前掲「江戸の浮世絵師」30頁参照。
- (58) 今井金吾監修「定本 武江年表 第三卷」大空社1998年180頁、183頁参照。
- (59) 飯島＝鈴木・前掲「葛飾北斎伝」72頁、永田・前掲「葛飾北斎」154～156頁参照。横山華山「花洛一覽図」に倣い、「江戸一覽図」を画いたという。
- (60) 高橋・前掲「江戸の浮世絵師」131頁参照。
- (61) 内田實「廣重」岩波書店1978年61頁参照。
- (62) 「葛飾の卍翁、先に富嶽百景と題して一本を顕す。こは翁が例の筆才にて、草木鳥獸器材のたぐひ、或は人物都鄙の風俗、筆力を尽し、絵組のおもしろきを専らとし、不二は其あしらひにいたるも多し。此図は、夫と異にして、予がまのあたりに眺望せしを其儘にうつし置たる草稿を清書せしのみ」云々とある（鈴木・前掲「広重」81～82頁、小林・前掲「浮世絵体系 13 富嶽三十六景」64頁参照）。
- （原稿受領 2007.3.30）

パテント誌原稿募集のお知らせ

日本弁理士会
パテント編集委員会

従来からパテント誌は、編集委員が知っている範囲で著者を募集するという形をとってまいりましたが、特に広範な意見の徴集が必要と考えられる特集については、より有益な意見を広く募集するために、別途に公募をすることとなりました。今回の公募の対象として決定したテーマは下記のようなものです。

これらのテーマについてしっかりと語れる弁理士は、実は極めて少ないのではないかと考えられます。従って、これらに関する意見は非常に貴重なものでありますので、是非ともそれをまとめてひとつの本として広く役立てるとともに、貴重な財産として後世に残すようにしたいと思います。

下記のテーマに実際に従事されておられる方はもちろんですが、そうでない方の「こうあるべきである」や「こうありたい」も、同時に公募いたします。未体験の方のご意見も、体験に基づく見解と同様に価値あるものだからです。いずれにしても、我が国のこれからのために、現在ないしは後世に役立つ情報の集積と保存をすべく、どうかご協力をいただければと思います。

論文を募集しているテーマ

- ・ 地方公共団体等による知財活動や、地方の発明支援制度について
- ・ 先端技術について
- ・ 弁理士の新事業について
- ・ 環境技術について
- ・ 侵害訴訟について

※いただいた原稿はパテント編集委員会にて検討の結果、不掲載となる場合もありますので予め御了承下さい。



投稿原稿はこちら
patent-bosyuu@jpaa.or.jp

—お問合せ—
日本弁理士会 広報・支援・評価室
TEL03-3519-2361 FAX03-3519-2706