

特別展

# 明治 錦絵

# 大正 新版画

世界が愛した近代の木版画

【謝辞】

本展の開催にあたり、左記の個人、機関に多大なるご高配を賜りました。

ここに記して感謝申し上げます（敬称略 順不同）。

大倉 淳	篠原 聰	チエルシー・フォックスウェル	【写真提供】
土井 利一	杉崎 友美	Chelsea Foxwell	本図録制作にあたり、左記の機関より、 写真データの提供をうけました。
クリスチャン・ボラック	鈴木 好幸	デービッド・ブル David Bull	ここに記して感謝申し上げます。 （敬称略 順不同）
Christian Polak	高瀬 進行		
青山 泰治	滝沢 恭司	公益財団法人大倉精神文化研究所	
赤木 里香子	田所 泰	株式会社大倉陶園	
朝倉 徹	中井 宏美	神奈川新聞社	公益財団法人大倉精神文化研究所
荒川 正明	中島 小百合	鎌倉市鎌倉市芸術文化振興財團	株式会社大倉陶園
安藤 忠治	西館 弘子	新生紙パルプ商事株式会社	神奈川新聞社（撮影 深谷亨）
家田 奈穂	林 宏美	株式会社セリク	中央区立京橋図書館
今西 彩子	春野 学	土井版画株式会社	神奈川新聞社（撮影 宮崎徹ほか）
岩切 信一郎	樋口 良一	東海大学松前記念館	鎌倉市鎌倉市記念美術館 （撮影 宮崎徹ほか）
折戸 晶子	平井 誠二	特種東海製紙株式会社	木版館
金子 一夫	古川 元也	日本女子大学成瀬記念館	
菊池 亮一	星原 大輔	株式会社ノリタケカンパニーリミテド	
岸本 美香子	松崎 未来	版画史研究会	（錦木清方の図版については、すべて 一一一七一～七六、一八〇、一八四）
北泉 剛史	松本 秀夫	平塚市美術館	（錦木清方の図版については、すべて 一一一七一～七六、一八〇、一八四）
神津 英子	森 登	明治大学図書館	（二一～八一）
河野 実	森谷 美保	木版館	
坂戸 亮介	矢崎 陽一		
佐藤 彩加	山口 健二		
佐藤 彰芳	吉井 大門		
佐藤 道信	渡邊 潤		
猿渡 紀代子			
重田 栄二			

【著作権】  
© Akio Nemoto  
(錦木清方の図版については、すべて  
一一一七一～七六、一八〇、一八四)  
© 鳥居清光  
(二一～八一)

平井 誠二	古川 元也	星原 大輔	松崎 未来	森 登	森谷 美保	矢崎 陽一	山口 健二	吉井 大門	渡邊 潤
金子 一夫	菊池 亮一	岸本 美香子	北泉 剛史	神津 英子	河野 実	坂戸 亮介	佐藤 彩加	佐藤 彰芳	佐藤 道信
菊池 亮一	星原 大輔	岸本 美香子	北泉 剛史	河野 実	坂戸 亮介	佐藤 彩加	佐藤 彰芳	佐藤 道信	猿渡 紀代子
古川 元也	星原 大輔	岸本 美香子	北泉 剛史	坂戸 亮介	佐藤 彩加	佐藤 彰芳	佐藤 道信	猿渡 紀代子	重田 栄二

## 「あいさつ

このたび、東京オリンピック・パラリンピックの開催を目前に控え、日本と世界の文化交流の一端を示すため、特別展「明治錦絵×大正新版画—世界が愛した近代の木版画—」を開催いたします。

浮世絵といえば、世界中の人々から日本を代表する美術として認識されています。かの葛飾北斎『富嶽三十六景』神奈川沖浪裏は、世界で有名な美術作品の第二位と言われています。神奈川の名を含む浮世絵は、世界の多くの人が知っている日本のアイコンであり、日本のパスポートの新たなデザインにも採用されていることはそのひとつのお墨書きでしょう。

この浮世絵という言葉は、ジャンルや技法の双方の意味を含みます。その技法に注目したとき、似たような意味合いで使われる言葉に錦絵があります。錦絵すなわち多色摺木版画は、江戸時代半ばに登場し、瞬く間に流行しました。そこから、浮世絵と錦絵が混同されることがしばしばあります。そして、江戸時代の終わりとともに、浮世絵／錦絵が終わってしまったと誤解している人が多いことは残念な事実です。しかし実際には、江戸時代が終わり近代になつても、多色摺木版画は継続されました。他の版技法の受容により明治後半に消滅しかかつたとはいえ、大正になると新版画という名のもと、多色摺木版画はさらに新たな歩みをはじめました。

そこで本展では、世界へ発信された近代の木版画の軌跡を、版元として活動した二人に焦点をあてて、近代の木版画の歩みをご紹介します。ひとりは幕末から活動を開始した大倉孫兵衛、もうひとりは新版画の版元としては遅咲きの土井貞一です。

二人の版元と共に通したのは、海外市場を意識したことです。海外に顧客を求めつつ、販売を通じて日本を発信したという役割を、彼らと彼らが生み出した作品に見ることができます。明治そして大正・昭和へ、変質していく木版画の展開を追いつつ、世界へ日本の美しさを伝えた多彩な作品をご覧ください。

本展の開催にあたり、蒐集家土井利一氏、クリスチャン・ボラック氏をはじめ、ご所蔵家並びにご所蔵機関に多大なるご高配を賜りました。さらに本図録刊行にあたり、新生紙パルプ商事株式会社、特種東海製紙株式会社より、多大なるご支援を頂戴しました。ここに記して、厚く御礼申し上げます。



# なぜ、これほどに日本の木版画／錦絵は世界から愛されるのか

## はじめに

小学校の図工の時間に、木版画を経験した方は多いだろう。私も年賀状を木版画でつくる課題が小学校の頃にあつた。江戸時代から続く日本の伝統だという解説を、当時の教師から聞いた記憶もある。日本の伝統的な文化を学ぶ一環で、小学生ながら難しい彫刻刀を使って板を彫り、わずかな時間で習熟できないながらも摺の体験をしたものの。その後、高校生の日本史の授業では、江戸時代の浮世絵は世界に誇る日本美術だという解説をうけ、さらに大学生になったときには、印象派の多くの画家たちが浮世絵から多大な影響を受けたと講義をうけた。しかし、近代日本美術史を専門的に学び始めると、十九世紀末に一度、錦絵は滅亡に近いほど衰退した事実を認めることがとなつた。では、なぜ、先ほどのように錦絵／木版画は復権したのだろうか。その背景にあるのは、ひとえに近代以後の研究者たちによる真摯な浮世絵検証／顕彰の結果であった。いわゆる明治から昭和に至る近代の木版画の展開を理解しないことには、先の疑問を正確に解明することにはつながらない。

さて、本展は二部から構成されている。第一部は明治錦絵、第二部は新版画である。いずれもその分野を網羅するわけではなく、各時代の版元ひとりづつに焦点をあてている。そこで、本稿では本展企画に寄り添いつつ、木版画の国際性という性格を要点としながら、この問い合わせの前段階を考察しよう。すなわち、明治から昭和戦後にかけての木版画の栄枯盛衰と、そこで生み出された魅力的な木版画の特徴をあらわにしてみよう。

## 錦絵の終焉－大倉孫兵衛の足跡とともに－

角田 拓朗

大倉孫兵衛（一八四三～一九二二）の多面的な活動は、経営者としての側面が大部分を占める。<sup>①</sup>裏方として活動することに喜びを見いだした孫兵衛は、「陰徳」というキーワードで象徴されるように地味な存在と理解された。しかも、彼の前半生を占めた版元の仕事は全容がわからぬ。しかし、近年発見された『大倉孫兵衛旧蔵錦絵画帖』は、従来の人物像を裏切るかのように、どこまでも華やかだ。本作を概観しながら、孫兵衛の事跡を振り返りつつ、錦絵終焉の一端を考えていく。

孫兵衛は、天保十四年（一八四三）江戸に生まれた。家業の絵草紙屋を継ぎ版元として、萬屋の屋号を用いて、錦絵の版行を拡大させた。諸氏が指摘するように、浮世絵は社会の「今」を伝えるメディアだった。そして版元の役割は、当時の庶民／大衆が興味を抱いた対象を見出し、一般受けする図像を絵師、彫師、摺師の協同で完成させることだった。さらにその材料や資金の調達、そして販路の確保も担つた。いずれの仕事にも秀でることは版元には要求された。明治七年（一八七四）には錦栄堂を興し、錦絵ばかりでなく版本類を扱うようになった。いずれにしても出版業が、孫兵衛のあらゆる事業の根幹にあつたことは、その経歴から明らかだ。

孫兵衛の転機は関港間もない横浜に出向き、森村市左衛門（一八三九～一九一九）と出会つたことにある。孫兵衛は森村と通じ合い、彼の妹を妻に迎え森村の事業を手伝いはじめ、明治九年（一八七六）、正式に「森村組」に参画した。森村は日本より富にあふれた国であるアメリカに参画した。

リカを相手に商売することを決め、雑貨輸出商をはじめとする。同一年（一八七八）には、市左衛門の弟である豊昌がニューヨークで「日の出商会森村ブラザーズ」を設立し、日本から送られた商品を販売し始めた。同店の最初期の重要な商品が、孫兵衛による輸出用錦絵だった。そしてその存在こそ、本稿冒頭での問い合わせ、木版画の今日の復権のひとつ解となる国際的な評価につながる。

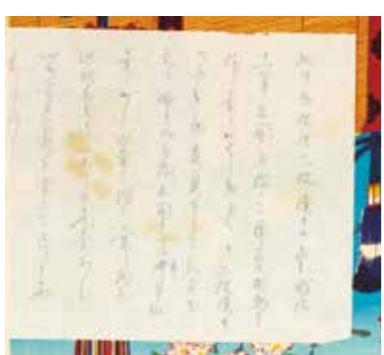
先行研究に於いて孫兵衛の版元としての活動は、徐々に明らかにされてきたものの、輸出用錦絵の実態については不明な時代が長く続いた。しかし、本展で紹介する『大倉孫兵衛旧蔵錦絵画帖』画帖一にある作例、また孫兵衛自身の書付や貼紙を読むことで実態解明に大きく近づくこととなつた。書付には、明治十年代半ば以後、輸出用の錦絵、「掛物」と孫兵衛自身が称している一群をしてその存在こそ、本稿冒頭での問い合わせ、木版画の今日の復権のひとつ解となる国際的な評価につながる。

さて、その利益は森村組を支え、それを元に着手し始めた新たな事業が陶磁器の生産と輸出だった。既に幕末以来花形の輸出商品だった陶磁器に目をつけた市左衛門と孫兵衛は、単なる輸出商ではなく、いわばメーカーとして事業をはじめたのが明治十六年（一八八三）頃と考え

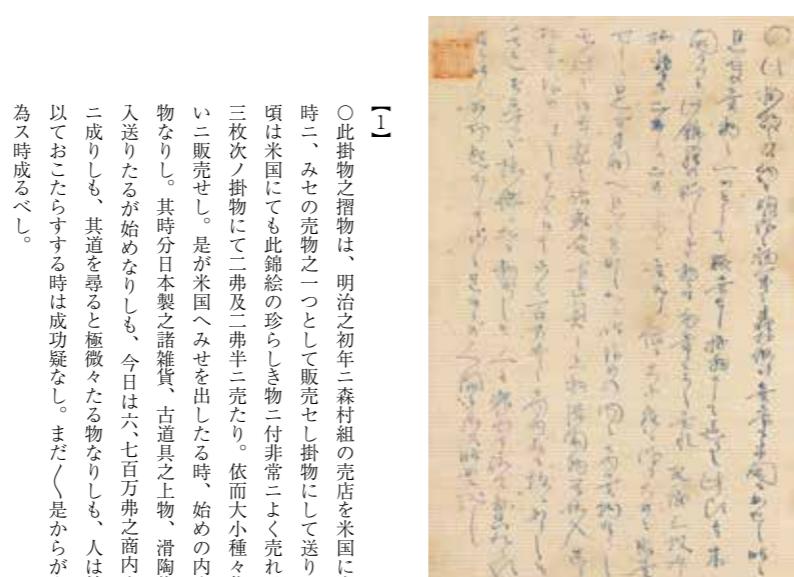
られる。その最初期の事例としてわずかに遺る作例を見ると、掛け型の錦絵の意匠に通じることが容易に理解されよう。花鳥の余白を用いたバランスや錦絵の枠と陶磁器の縁取りなど、共通した要素を見いだすことが可能だ。<sup>②</sup>注目すべきは、『模嶺百鳥画譜』（明治十四年、錦栄堂）ほか輸出に見合つた画譜を出版している点である。森谷美保氏らも指摘するように、森村組による初期の輸出陶磁器制作において、孫兵衛のアートディレクターとしての存在は極めて大きかったといえる。

出版業と製陶業の両面でアートディレクターとして活動した明治十代の孫兵衛であるが、次第に事業の整理を試みたと年表的には理解される。出版業について言えば、明治十九年（一八八六）に錦栄堂を改称し、萬屋ともあわせて一本化して大倉書店を創業した。錦絵や絵草紙の出版を一括統合し、新たな近代出版社へと変貌していく。あわせて注目されるのが、同二十二年（一八八九）に創業された大倉洋紙店（当初は大倉孫兵衛洋紙店と称す。現在の新生紙パルプ商事株式会社）の存在である。多方面からの要請があつたとはいえ、書店と並んで洋紙業を開始したことは、国民の嗜好が変化し、将来的に爆発的な需要が見込まれると時代の風を読んだからだろう。いずれも養嗣子などに経営の実権を委ねていたとはい、その創業や最初期の経営に孫兵衛が関心を払っていたことは想像に容易い。つまり、明治二十年代初頭には石版画が大衆印刷物として一般的になるなど、錦絵・書籍業界の変化が眼前に迫つた頃の事業整理である。さらにいえば、明治二十七年（一八九四）からの日清戦争が、錦絵の最後の隆盛の時期だった。

さて、ここから錦絵終焉後の孫兵衛の活動にも少し触れておきたい。先行研究で彼の経営者の側面が強調されてきた理由は、実のところこの時代以後の履歴を重視するからではなかろうか。孫兵衛の還暦以後の年表を記すと、いくつもの企業設立とその経営に関わったと



No.1-1-1 (17) 貼紙



No.1-1-1 表紙見返

## 参考

森村組創立者たち

前列左が大倉孫兵衛。その右隣、前列中央が森村市左衛門、その右が廣瀬實榮。後列左から、森村開作、村井保固、大倉和親。

画像提供

株式会社ノリタケカンパニーリミテド



此の丸政紙二枚綴きの画  
は、明治十一年米国江始メ  
て錦画の掛物を作り売り出  
せし物にて、此二枚綴きの  
画に紙表具をして、凡二十  
銭位に掲りたる物米国にて  
二弗五十仙売り出し、非常  
ニ沢山売し物也。此時分は  
こんな事か商賣なりし。此  
外古道具を売りて送り商  
売して居りし。

理解される。先にも挙げた大倉書店や大倉洋紙店も今日まで後継企業が存在し、また製陶業では明治三十七年（一九〇四）に日本陶器合名会社（現株ノリタケカンパニー リミテド）の創立に尽力し、そして現在のTOTO株式会社（日本陶器合名会社から大正六年に独立）や日本ガイシ株式会社（日本陶器合名会社から大正八年に独立）の創業にも関与した。孫兵衛の履歴を起こすとき、このように社名を列記することになるから、アートディレクターの性格は弱まるわけである。では、明治二十年代後半以後、孫兵衛はその類の活動を終えてしまつたのか。

さらなる推論となるが、私はそう思はない。確かに、多角化する事業が多忙なためアートディレクターとしての活動は縮小せざるを得なかつただろ。加えて、明治二十六年（一八九三）に視察したシカゴ・コロンブス万国博覧会の衝撃があつた。先行研究に指摘される通り、同万博は画家や工芸作家らの方向性の転換に大きく作用したことで知られ、大倉書店から刊行された『閣龍世界博覽会美術品画譜』にも、ジャポニズムから脱しつつある海外のデザインが認められる。孫兵衛もまた同万博を実見し、その後、デザインのすべてをアメリカ在住の日本人デザイナーに委ね、「洋風画」のデザインに森村組の絵付けを転向させたことが知られる<sup>(5)</sup>。この方向転換について、孫兵衛を主語に再考すると、自身のデザインの限界を直感し、新たな需要への対応をアメリカ在住の若い世代に任せることにしたと理解される。しかしながら、自身のモノ作りの欲望を、孫兵衛が完全に捨て去つたとは考えられない。その推論を補強するのが、大倉陶園の存在である。

大倉の名を冠した陶器業を新たに興す計画が表明されたのが、大正七年（一九一八）だつた。翌年に私費で設立したが、同十年（一九一二）に孫兵衛は没してしまい、初窯作品を見ることが叶わなかつた。今もつて知られる、白くつやかな肌合いの高級陶磁器を考えると、明治半

ば頃の輸出陶磁器、そして洋風へ転向した後の日本陶器の作風とも大きく異なる。もちろん、最初期の孫兵衛の錦絵とも異なる。初窯作品は孫兵衛没後一年のときでもあり、その時系列から考えても、孫兵衛と大倉陶園のデザインには何らつながらないと考えられてきた。しかし諸氏もその創立から想像するように、私も孫兵衛のモノ作りへの強い意志を認めたい。「独業」で実現できるほどに経済資本があつたからでもなく、晩年の「道楽」でもなく、焦点はあくまで「美術陶器」を作りたいという執念だろう。海外を意識するとはい、海外由来のデザインではなく、西洋列強と比肩する生地とデザインの国内生産の確立こそ、孫兵衛がたどり着いた事業だった。今日の大倉陶園の歩みを見ると、木版画とは別の道とはなつたが、孫兵衛の強い思いとその継承した人々の真摯さに胸がうたれよう。

**新版画——土井貞一を軸としたながら——**

新版画は、多くの展覧会や出版により、この十年あまりで一挙に知名度を高めた<sup>(6)</sup>。しかしそれ以前は、国内での評価はさほど高くなかつた。現在の流行を考えると不思議だろうが、本図録所収の土井利一氏のインタビューがひとつ証言となり理解されよう。新版画もまた近世の浮世絵同様、近年になって海外の評価が逆輸入され、その評価が安定しつつある段階といえる。



No.1-18 『閣龍世界博覽会美術品画譜』

新版画は概観したいのは、木版画が明治末頃までに一度廃れ、そして再評価される過程である。前節では、明治二十年代末に近世以来の継続性が一度途切れる様子を、大倉孫兵衛を事例に指摘した。その危機感を機敏に感じ取つて、美術研究雑誌『國華』が木版多色摺図版を採用するなど細々とした支援は存在したが、版種の多様化そして大量印刷の社会的要請から、木版画は印刷の主役の座から下りたことは事実である。そのことを明確に指摘し、次代の再興を促したのが、日本画家鎬木清方（一八七八～一九七二）だつた。彼が大正四年（一九一五）に著した一文は、明治後半から大正初頭に至るまでの木版印刷の衰退を概略し、古い錦絵の模刻ではなく、摺師と絵師が新たな思想と感性で新たな版画をつくる必要性を訴えている。その後の歴史を知つてゐる私たちからすれば、この訴えは、版元渡邊庄三郎による新版画の開始を予見し、声援する一文だつたと読める。なぜなら彼の弟子である伊東深水、川瀬巴水らこそ、新版画を支えた絵師たちだつたのだから。

さて、本展は数ある新版画の展覧会とは、視点をやや変化させている。すなわち、新版画を興した渡邊版画店（現渡邊木版美術画舗）の活動に焦点をおくのではなく、土井版画店そして同店の主要作家である土屋光逸（本名佐平、一八七〇～一九四九）とノエル・ヌエット（Noël Nouet、本名フレデリック・アンジェス・ヌエット、

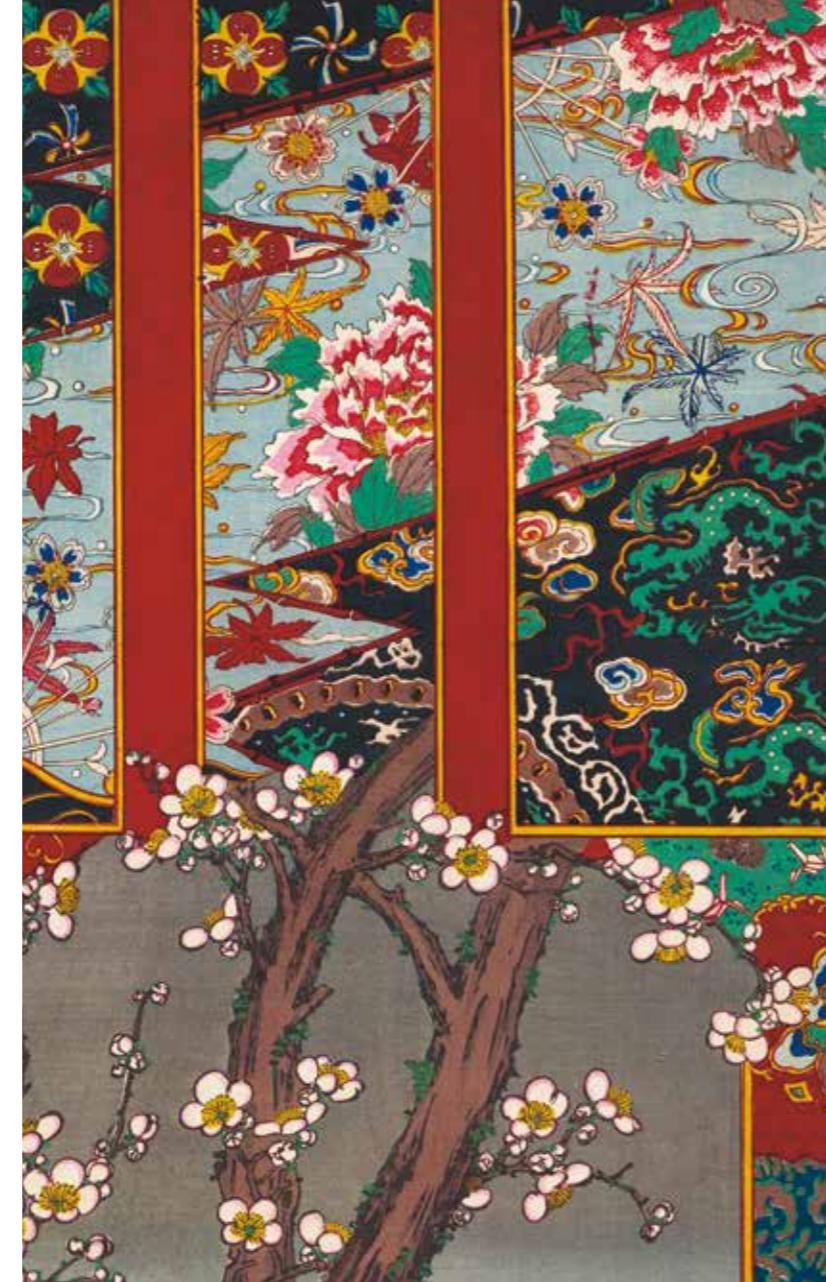


第1部  
明治錦絵  
大倉孫兵衛錦絵旧蔵錦絵画帖の世界



No.1-1-1 (1) 左:全図 上:部分拡大

画帖一の両面に貼られているのは、主に輸出用の錦絵である。本図録総論などでも言及した通り、ここに含まれる錦絵の存在により、版元大倉孫兵衛の具体像はさらに肉付けされ、あるいはより鮮やかに描き変えられる可能性さえある。孫兵衛自身が本画帖の表紙裏の見返し部分に記した書付、また中に貼り込んだ書付により、ここに収められた錦絵が主に輸出用であること、「掛物」と称したこと、表装し販売したこと、明治十年代半ば以後大きな利益を上げたことなどが判明する（7頁参照）。その多くが花鳥や美人をモチーフとし、それらをとりあわせた構成自体は、さほど珍しいものではなく、むしろ既存モチーフの寄せ集めのような感がある。絵師の名や発行年も示されず、ここに輸出用の大倉孫兵衛による印刷であることが、かえって鮮明に語られているといえよう。モチーフ選択はやや怠慢な一方で、彫と摺の技術は爛熟した明治の最高品質を味わうことができる。メインモチーフよりも表装となっている桟、模様の部分に各錦絵の見所があり、独立して千代紙のような作品も生み出されている。濃密な色彩と充填された細部モチーフは、孫兵衛固有の造形感覺と指摘可能であり、後年の輸出用陶磁器にも活かされたと考えられる。



## 画帖一表

大倉孫兵衛は、天保十四年（一八四三）、絵草紙屋「萬屋」の二代目大倉四郎兵衛の息子として江戸四谷伝馬町に生まれた。十代の頃は、同じく地本問屋だった芝の内野弥平次商店に年季奉公に出ていたという。兄が萬屋を継いでいたが、孫兵衛もまた絵双紙屋を手伝い始め、下に示すとおり、早くは慶応年間から錦絵の版行をはじめた。兄が萬屋を継いだものの、本人もまた萬屋を屋号とし、差し金山形を万の字の上に組んだ版元印から、「鍵万」とも称され、あるいは「萬孫」とも称された。

明治七年（一八七四）、日本橋通二丁目に版本類出版を主とする「錦栄堂」を興す。ただし、錦栄堂を版元印に使用した事例はさほど多くはない、版元表記には出版人として氏名が記された作例が多い。先行研究でまとめられた孫兵衛版行の錦絵目録によれば、明治二十三年（一八九〇）を最後に新作の版行は確認されず、この頃錦絵事業から撤退したと理解される。その要因には、社会的な意味での錦絵の役割の終焉、大倉書店や大倉洋紙店など他の事業の活発化、そして孫兵衛自身の輸出陶磁器への情熱の傾倒など、複数が考えられる。



「画帖の形態、本図録のレイアウトについて」  
画帖は、「錦絵 第壹函」と題簽が貼られた木箱に収められている。現在、この木箱に収納されている画帖は七冊、他の箱は現在のところ発見されていない。

画帖は、題簽が貼つてある方を「表紙」とした。それから右開きで展開する側を「表」、またその「裏表紙」から右開きとなる側を「裏」と考へ、その裏表紙から順に配列した。画帖五の連番などを考慮して、以上の開きと順序が本図録掲載のルールである。ただし、本図録のレイアウトは、画帖ごとにそれぞれの見やすさを考慮し、決定した。順序などの詳細は各画帖冒頭の解説を参照されたい。

画帖を閉じた状態がおよそ大判錦絵（タトウ外寸縦三七・四糁、横二五・八糁）の大きさだが、上下左右を裁ち落として各図が貼り込まれているため、三枚続など必ずしも絵柄が正確につながらない場合が多い。

参考 大倉孫兵衛肖像写真  
画像提供：大倉精神文化研究所

- 【主要版元表記】
- ①慶応3年 画帖四 騎兵隊散兵大調練之図
  - ②明治5年 画帖二 東京名所三十六戯撰 京はし
  - ③明治8年 画帖五 德川十五代記略
  - 秀忠公女使を送り給ふ図
  - ④明治8年 画帖五 德川十五代記略
  - 慶應五年五月十五日東叡山戦争之図
  - ⑤明治10年 画帖五 大日本物産圖會
  - 甲斐国葡萄培養圖
  - 雪月花の内 桜花遊覧
  - ⑥明治14年 画帖四 北京夢枕
  - ⑦明治17年 画帖四 大日本史略図会 一百朝鮮事変
  - ⑧明治22年 画帖六 開化好男子
  - ⑨明治23年 画帖二



参考 明治30年代の大倉書店と大倉洋紙店

出典：『廿世紀之東京』出版協会、明治39年

画像提供：中央区立京橋図書館



参考 明治20年前後の大倉書店

画像提供：大倉精神文化研究所

上：No.1-1-5 (13) ⑥

部分拡大

図面は、店の奥から店頭を見るかのような視点であり、まさに錦絵を制作する工程が見て取れる。团扇を貼る女性たちは内職が主だったろうから、華やぎを添えるためにあえて描き込まれたのかもしれない。絵画的な操作があるため現実とは異なる部分があろうが、それでも往事の錦絵制作の勢いが素直に感じ取れる。画面奥、錦絵を見上げる人物が実際に楽しげだ。

なお、このシリーズはよく売れたようで、フィンセント・ファン・ゴッホのコレクションにも含まれてもいる。画帖一にある輸出用錦絵ばかりではなく、通常の国内向け作品や江戸期の改版作品も国外へ渡り、「日本」のイメージ形成の一端を担っていたのである。

画帖五には、シリーズ「大日本物産圖會」がまとめられている。二丁掛の中判錦絵とやや小ぶりな画面でありながら、そのなかに細かく人物や景物が描き込まれた意図は、全国の物産を網羅的に紹介することを通じて、明治初頭の国力を総覧するためであった。このなかで注目したいのが、上に示す一一五 (13) ⑥「東京錦絵製造之図」である。明治十年（一八七七）に制作された本作が、孫兵衛の錦栄堂の店先、厳密にはそうでなくとも、孫兵衛や絵師三代歌川広重らが若い頃から実体験してきた、錦絵制作の現場、その絵及紙屋の店頭を描いたと理解される。このような店から、のちの大倉書店へと発展拡大していったのである。

画面は、店の奥から店頭を見るかのような視点であり、まさに錦絵を制作する工程が見て取れる。团扇を貼る女性たちは内職が主だったろうから、華やぎを添えるためにあえて描き込まれたのかもしれない。絵画的な操作があるため現実とは異なる部分があろうが、それでも往事の錦絵制作の勢いが素直に感じ取れる。画面奥、錦絵を見上げる人物が実際に楽し�だ。

なお、このシリーズはよく売れたようで、フィンセント・ファン・ゴッホのコレクションにも含まれてもいる。画帖一にある輸出用錦絵ばかりではなく、通常の国内向け作品や江戸期の改版作品も国外へ渡り、「日本」のイメージ



No.1-1-5 (13) ⑫



No.1-1-5 (13) ⑯



No.1-1-5 (13) ㉑



No.1-1-5 (13) ㉕



No.1-1-5 (13) ㉖



No.1-1-5 (13) ㉗



No.1-1-5 (13) ㉙

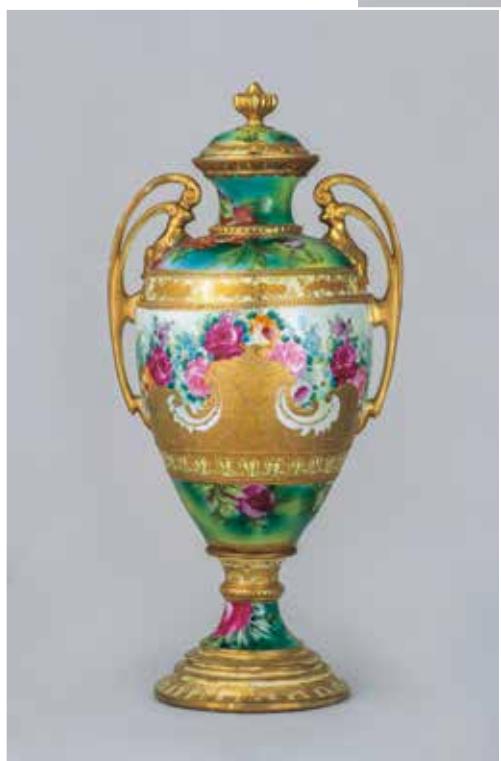
# 陶磁器への情熱—日本陶器合名会社から大倉陶園へ—

No.1-20

色絵金彩薔薇文蓋付飾壺

右図：正面

左図：背面



孫兵衛がアートディレクターとして非  
凡だったのは、ひとつの分野にこだわら  
ず、平面と立体という形態やメディア、  
国内と国外の市場をまたぎ、世代を超  
え、自身の美意識を大切にしつつ、さら  
に利益追求のために自身の思考を脇によ  
けることができた点にある。このような  
柔軟性は、まさに多くの絵師や職人を駆  
使しながら、日々、大衆と接していた錦



参考 錦窯組（専属画付工場） 明治42年



参考 日本陶器合名会社本社工場 明治37年

画像提供：株式会社ノリタケカンパニーリミテド



第2部  
大正新版画  
世界が愛した近代のUkiyo-e



No.2-4 春之雪 (京之清水)



No.2-5 春之雪 (京之清水) (校合摺)



No.2-6 夜之池畔 (不忍池)

川瀬巴水は、明治十六年（一八八三）、現在の東京都港区に生まれた。明治四十三年（一九一〇）、錦木清方に入門した。清方は歌川国芳・月岡芳年・水野年方という浮世絵の系譜に列なる日本画家で、当時中堅格であり、挿絵の名手としても知られていた。そして巴水は、清方一門による郷土会第四回展（大正七年）に兄弟子伊東深水が出品した渡邊版画店による木版画《近江八景》に強い刺激を受け、新版画の制作へと向かう。大正九年（一九二〇）、『旅みやげ』第一集を版行し、新版画の作家としてデビューした。以後、各地を旅し、制作を重ね、風景版画の分野でその地位を確立した。巴水の制作発表は、新版画の成長と軌を一にしていたといえよう。

渡邊版画店の作品、たとえば「東京十二題」などがつとに有名であるが、他の版元の作品も多い。土井版画店のもとで制作したのは、

昭和六年（一九三一）から翌年にかけてである。すなわち、先に紹介した光逸が貞一のもとで始動する前のこととなる。確かに作品を見ると、渡邊版画店で示された澄んだ色調を多用することなく、色数や明度なども抑制された作品が多い。その分、彫と摺の技の妙に鑑賞者の眼は誘われる。これらの特徴は続く光逸の作品にも共通することから、版元土井貞一の指示、彼の個性と理解されよう。

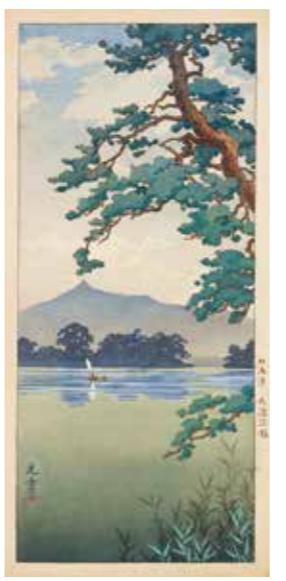
さて、巴水自身は、作品の制作発表を旺盛に続けた。海外への発信や技術の継承にも心を碎いた。昭和二十七年（一九五二）には、文部省文化財保護委員会無形文化課での依頼により版画技術記録を作成し、下絵などもふくめて永久保存となっている。このことが象徴的なように、長年にわたり、近代木版画の第一人者として高い評価を得てきた。昭和三十二年（一九五七）、東京都大田区で没した。

# 土屋光逸

土屋光逸は、明治三年（一八七〇）に現在の静岡県浜松市に生まれた。同十七年に上京し仮門に入るものの不向きと判断され、印判屋に修行に出る。しかし、絵描きになることを希望し、同十九年、作家鶯亭金升の紹介で小林清親（一八四七～一九一五）に入門した。清親は明治浮世絵の巨匠の一人。師のもとで修行すると同時に、小林家の内向きの仕事を積極的に担った。

最初期の作品として、日清戦争に取材した錦絵が確認されるものの、ほどなく錦絵自体が下火となつたためか、これ以外の作例は知られていない。その後は主に石版画制作に従事したが、明治後半からは相次ぐ家族や師清親との死別、自身の病気など長く不遇の時代が続いた。大正十年（一九二二）以後は、中国へ輸出するための絹絵を主に描いていたという。

昭和七年（一九三二）、還暦を過ぎ、新版画を発表した。ここからが光逸の作家としての短い絶頂期といえる。本図録では、主要版元である土井版画店から版行された作品を中心紹介する。そのなかでも充実した連作「東京風景」を冒頭に示す。師である清親が得意とした光線画を意識したのだろう、夜景、雨、水辺の主題が頻出する。水の都江戸の姿を継承した明治東京は、関東大震災とその復興により、その姿が失われつつあった。新たに立ち上がる都市像とともに、その記憶を懐古的に描き出す点が、光逸作品の特徴といえる。その意味で光逸は、明治錦絵と大正そして昭和の新版画をつなぐ存在といえる。



No.2-44 北海道大沼公園



No.2-45 菖蒲



No.2-41 請和使談判之図



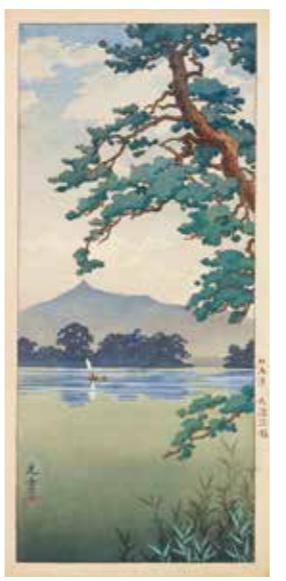
No.2-42 征清軍隊奉迎之図



No.2-43 鎮遠号縦覧之図



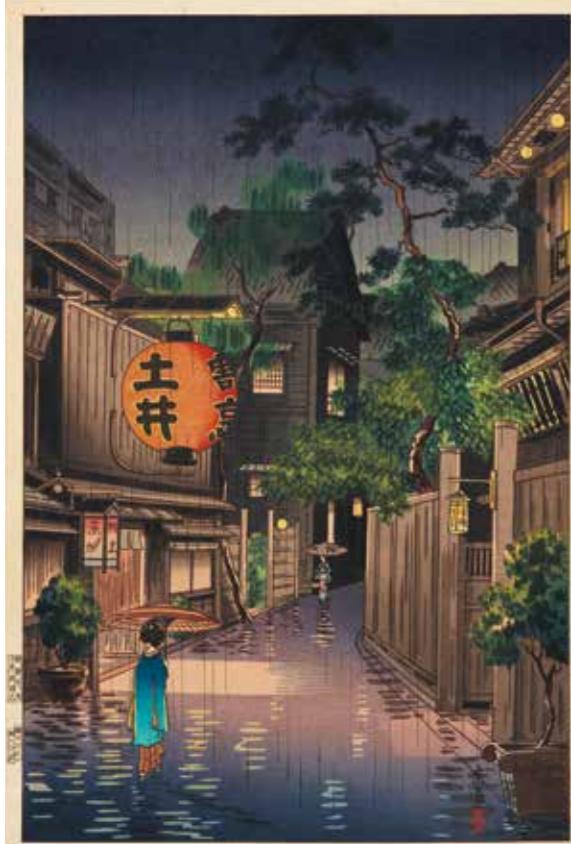
No.2-46 唐美人



No.2-47 鍾馗



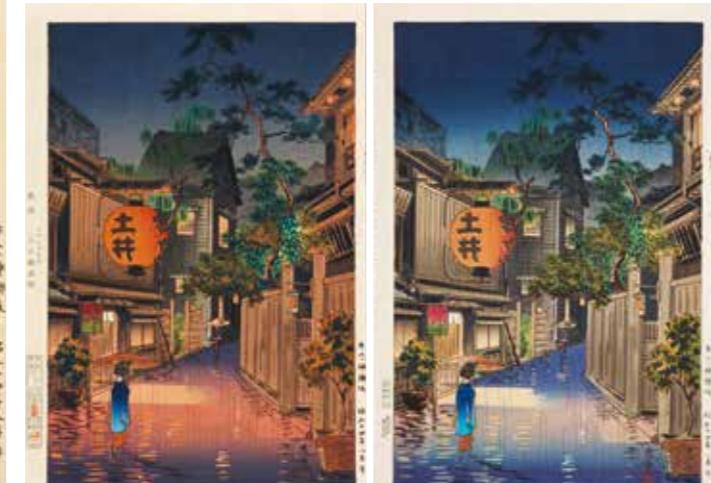
上: No.2-48 牛込神楽坂 土井貞一版 (戦前初版)



左: No.2-49 牛込神楽坂 土井版画店版 (戦後直後摺)

中: No.2-50 牛込神楽坂 浜松堂版 (昭和40年代)

右: No.2-51 牛込神楽坂 土井英一版 (平成摺)



版画の面白みは、「複製」することにある。いわゆる芸術が一点制作、オリジナルを評価することは真であるが、同時に複製することの面白みも成立する。本頁にまとめた光逸「牛込神楽坂」がその事実を示唆する。頁上にある作品が、昭和十四年のいわばオリジナル版である。左下にある作品は、割烹「藤井」の提灯を版元の姓である「土井」に変えたいわば改版。そしてその右隣すなわち中央にある作が貞一の次の店主英一主導による再版。さらにその再版が右端の作品となり、提灯から漏れる赤い光が雨に濡れた道に反射する様子を強調している。

土井利一氏は、同じ姓が描き込まれているという縁から琴線に触れ本作を蒐集し、以後、光逸に魅了され蒐集し、光逸コレクターの第一人者となつた。このように、改版が評価、注目されることもある。絵師ばかりでなく、版元や

作品周囲の人々の再解釈などが、ひとつつの版から多様な作品を生み出す。これが版画のひとつ魅力である。さらに、摺を新たにした作品は、紙や絵の具の色が素直に美しい。古びという美は認めるが、経年変化による紙の黄変、絵の具の退色は免れない。しかし版画は、版があれば、新たな紙と絵の具で「再生」することが可能ともいえる。

浮世絵、版画の研究の観点では、「初摺」が重要視され、市場においても珍重される。しかし、作品を鑑賞するといふ点において、「後摺」を否定する、評価しないという態度は決して正しいとは言えない。さらにいえば、新版画はまだ研究が浅く、初摺や後摺の違いなども厳密に論じ切れているわけでもない。研究としての厳密さを追求しつつ、同時に後摺の存在や性格をきちんと理解して木版画により親しむことが望まれている。



No.2-163 東京風景 靖国神社 〈校合摺



No.2-162 東京風景 明治神宮 〈校合摺



No.2-161 東京風景 不忍池 〈校合摺〉

## No.2-157 「東京百景」頒布会リーフレット

本頁下に示す「東京百景」の頒布リーフレットには、当時の浮世絵研究の權威だった東京帝国大学教授藤懸靜也が序を記し、日本人にはできない新たな版画の可能性を示唆している。藤懸自身の理解でもあったらうが、版元土井貞一がそう言わしめたところもあつたのではないか。土井貞一がヌエットのスケッチを新版画にすることとなつた経緯もまた、ここに記されているとおり、静岡高等学校時代の教え子が貞一の息子だつたという縁による。貞一らはスケッチの版画化にあたり、ヌエットとともに、細心の注意を払つたのだろう。

ヌエット自身の言葉には、自身のスケッチが版画になることへの素直な喜びが吐露されている。もともと日本への憧れの原点にあつたのが広重の風景版画だったことから、「かくて私は、竟に大廣重の小後繼者になつたわけである」と記す。<sup>128</sup>頁等に示すとおり、その墓石をスケッチするなど、広重への強い思慕がうかがえる。制作面で

も、たとえば「日本橋」は「名所江戸百景  
大はしあたけの夕立」を強く意識したこと  
は疑いない。

なお、戦後、土井英一に代替わりしてから、「東京風景木版画集」と題して本作を新たに頒布している。その折の広告に参考となる記述があるので、ここに付記しておく。そこには各図の「手摺度数」が掲載され、たとえば「浅草寺」が最も多く六〇度、最も少ない「桔梗門」で四八度、概して五十度前後の工程があつたことがわかる。次頁や93～94頁に示す校合刷などから、その複雑な工程を想像して欲しい。

また前頁で示したように墨版一色摺と思しき異版も確認されている。あるいは墨色だけで階調をかえた版を複数重ねている可能性も考えられるが、いずれにしても、單色とすることでヌエットの線をより直接的に味わう異版が制作されている事実は、版元土井版画店のヌエットに対する理解の深さを証明しよう。

No.2-132 東京風景 目録

現代の我が出版界に、だん／＼新人を出して、頗らしい方法に飾りしてゐるが、この連中の真人フェル・エフト氏が、東京百貨店を土井屋書店から出版するのは及びない。氏は大正十五年に静岡高等学校佛説教師として聘せられ、我が伊豆哲學を著し研究したが、昭和四年に解雇し、翌五年再び來朝して、第一高等學校に聘せられ、今掛軍士官學校校に東京外國語學校の教職にある。實に氏は其餘版を以て無業の制作に奔走してゐるのである。其の作をみてこそ詩人であるだけに、特殊な技術をもち、甚かな藝術を抱いて、その取材に表現に苦心能運がある。土井屋書店主貞一君は新刊作家については「後眼を有し」とこれまで多くの特許ある出版をして居り、今後貞一君は静岡高等学校時代に「氏から教を受けたので、文字全力を擧げてこの出版に精進してゐる。これも恩」とこの出版は必ず現代新説書中にも異彩を放つものであることを察はない。これ空が放て御に紹介する所以である。

版画「東京百景」發行に就て





No.2-133 東京風景 桔梗門