

寫眞亞鉛版  
 精細ナル圖畫背像等ヲ日光ノ作用ニ藉テ亞鉛版ニ寫シ取ルガ法ヲリ本邦ニテハ摺寫會主刻普試驗ノ餘昨年來始テ該法ノ製版ヲ世ニ公ニシテ西洋木版・石版等ニ比スレハ其價廉ニシテ精巧ナル「前者」ニ優リテ新聞紙雜誌ノ如キ迅速ニシテ費用少キ圖畫ヲ要スル者ニハ尤モ便益ナリトス今摺寫會ヨリ摺寫ノ背像・并ニ大幅彩色ノ掛物ヨリ寫シ得タル精細ナル圖畫ヲ寄送セテレハ該ニ記載シテ以テ寫眞亞鉛版ノ精粗如何ヲ知ラシム



21 堀健吉肖像(『印刷雜誌』創刊号、明治24年2月)

直写及複写共伸縮随意ニシテ其真ヲ失ナハズ 製版頗ル迅速ナリ  
 且版面緻密ナルニ拘ハラズ数万枚ノ印刷ニ堪ヘ 活字ト共ニ印刷シ得ル等尤モ有益便利ナル版ニシテ価亦廉ナリ 依テ四方諸君多少共御注文アランコト偏ニ奉希望候

棗坪(一寸四方) 代価 金貳拾七銭

と、写真版の利便性や安価であることを述べている。

時代は写真から直接製版できる新たな製法の登場を迎え、中川の努力した改良銅版も、瞬く間に忘れ去られてしまったようである。

社(現在の大日本印刷)の創業者・佐久間貞一が、斯界の発展を望んで発刊した『印刷雜誌』創刊号(印刷雜誌社、明治二十四年二月)では、堀と共に猶興社を創業した齋藤鈔太郎が「寫眞亞鉛版ホト・ジンコケラヒイ」と題して堀健吉の肖像(図21)及び山水画(掛軸)の写真版を紹介している。また同誌巻末には「写真亜鉛版広告」が掲載され、

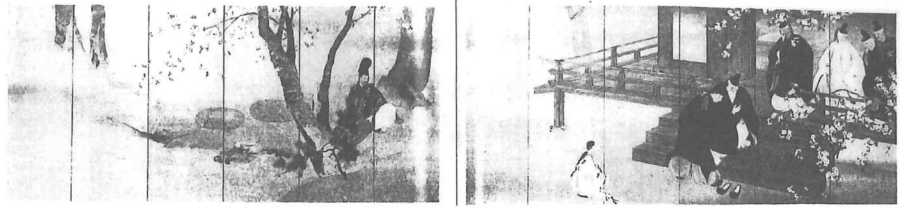
写真亜鉛版ハ肖像景色画等

名古屋美術研究 明治末〜大正期

森 仁史

日本の美術にとつて、明治四十年(一九〇七)文部省による美術展覧会の創始はその領域と実態を形成するうえで、決定的な役割を果たした。即ち、美術とはその領域が「日本画・西洋画・彫刻」であり、いずれでも西洋渡来の「美」を基準として評価されるべきものとなった。「美術」は領域概念においても、価値基準においても、近世社会の遺産とは異なる目標を追い求めるようになる。とくに、文展では書画会とは異なつて入選、表彰という明確な価値評価が示されることに依つて、あるべき「美術」の規範が明確に示されるようになる。

年	第一部	第二部
一九〇七(明治40)	山本梅莊《秋景山水》(三等賞)	加藤静児《春の光》
一九〇八(明治41)		
一九〇九(明治42)	石川有舜《蘭亭脩禊・西園雅集》	加藤静児《山かけ》・元学習院《(褒状)・早春》
一九一〇(明治43)		加藤静児《渚》・鈴木不知《山畑》・吉田秋香《たまの川》
一九一一(明治44)	第一科 石川有舜《春庭香艷》・水谷芳年《閑庭秋色図》・森村宜稲《尚齒会》(褒状)	加藤静児《屋後》(白山麓) (褒状)
一九一二(大正一)		加藤静児《網を干せる朝》(褒状)



1 森村宜稲《尚齒会》1911年

明治四十年以降の初期文展における愛知県出身の画家の入選は上表の通りである。

西洋画で何度も入選している加藤は三度も褒状を授与され、故郷では新しい美術の確たる担い手と見なされたに違いない。他方、日本画では四名が入選し、第五回展の入選が第一科であることから分かるように、いずれもが伝統的な画派の流れに則った作品(図1)であり、この分野の近代芸術への脱皮は急には進まなかったことを物語っている。

明治四十三年(一九一〇)十二月『新愛知』に名古屋出身で一校教授だった高津鋏三郎の「愛知画家に対する希望」と題する長文の寄稿文が三回に分けて掲載された。高津は公設美術展の開設以降の名古屋画壇を評して、次のように述べている。

…近年我が愛知県に於いては百般の施設が、著しく規模広大となり、且つ改進の傾向あるに反し、絵画のみ、依然として因循姑息の風を脱しないやうに観えるのは何故

であらうか。蓋し、愛知芸術の根源たる名古屋は、従来茶の湯の甚だ盛んなる土地であるために、掛物の如きは最も淡泊高雅なるものを好み、優艶濃厚なものを悦ばざる風がある。土地の画家は、自然と其嗜好に引付けられて、常に小品の揮毫にのみ馴れ、大作をする

機会の乏しい為でもあらうか。

高津はこうした名古屋の現状に対して、「真に美術上の大作」を求めた。その手法として「日本画をして、油絵と相對峙せしめんためには、最も日本画の長所を発揮せる筆力雄健、墨色淋漓として、神韻縹緲たるべき」が必要だと主張した。また同時に、愛知の画家がその手法として粉本にこだわり「事実実地の研究」が不足しているから、洋画のように人物描写に「骨格より精密に研究せねばならぬ」とも指摘している。この高津は兼松亀次郎(後述)と幼馴染であったと述べているので、尾張家家臣であり、旧藩時代の作画の実態やその傾向は身近な存在であり、それらが維新後四十年を経てもあまり変化のない実情をよく知っていたのだと思われる。

実際、この年末に「師走百面相 骨董流行の年末」(『新愛知』明治四十三年十二月十三日)と題した記事が掲載され、「名古屋地方では当今が骨董の全盛期と見れる」と報じられ、不景気にもかかわらず市内の骨董屋は千軒を超えたとされた。床飾りが廃れ、軸物で濃厚な四条派より「南画の洒脱したのが流行」だと伝えている。

我々美術史研究者は往々にして新しい見地や今までにない芸術的冒險によって切り開かれた活動に注目する。しかし、その時代の美術愛好家の総てがそうした新動向のみを支持したわけではないことも確かである。例えば、この時期に発行された画家番付(図2)を見ると、一段目には一一八名の画家が掲げられ、大関は川端玉章、菊池芳文、山元春拳、関脇は山田敬中と谷口香嶠、小結に横山大観、前頭筆頭が下村観山、田中一華といった評価になっている。名古屋の画家としては前頭に林石華、森村宜稲、奥村石亭、渡辺杏堂、藤井鶯黄が挙げられ



2 大日本 帝國 繪畫 名鑑 編輯 萬本 宮著 著名 画家 弘進 會、明治 40 年

ている。こうした評価が名古屋画壇を支配していたと考えると文展入選の傾向も理解しやすいだろう。

明治四十四年三月二十  
六日『新愛知』に波城「名

古屋の日本画家に望む」なるエッセイが掲載された。「世の所謂好画家なるものは、或る流派に固着し、或る形式に囚はれたるものにして、時代趣味とは何等の交渉なく、多くは骨董的趣味に憧憬して、過去の名画に似通う新作を求めんとする」と指摘し、文展への入選が少ないのは「名古屋画家の技術は、しかく劣れるにはあられ共、要するに時代と余りに隔絶したるが為なり」と断じた。画家には「時代の向上に動かされて、漸次に美的趣味に対する新しき素養」が必要だと述べていて、他方で名古屋画壇の守旧的體質を嘆く者が現れたことも確かである。

\* \* \*

高津と竹馬の友であった蘆門兼松亀吉郎（一八六四—一九一七）は明治三十八年に『日本画沿革史』（東陽堂支店）を公刊した。すでに四年前、同郷の横井時冬（東京高等商業学校教授）の『日本絵画史』（金港堂書籍）が世に出ていた。横井は『扶桑名画伝』と『古画備考』に敬意を払いつつ、先行著述が「皆伝記にして、歴史体に絵画の發達を説明したるものなし」という認識が執筆の動機だと述べている。すでに『日本商業史』（二八九八年）・『日本工業史』（一九〇二年）を完成させた横井ならではの認識であろう。また、三十六年には藤岡作太郎『近世絵

画史』（金港堂書籍）が刊行されている。これらに先立って、三十四年にわが国最初の美術通史である『校本日本帝國美術略史』（農商務省以下、校本）が刊行されたことがこうした動きの端緒となったと考えられる。明治三十年代後半に出版されたこれらの美術史書はいかなる方法で日本美術を語ろうとしたのか。試みにこれら歴史叙述を比較すると次表の通りである。

発行年	書名	時代区分	体裁
一九〇一年 (明治三四)	校本	国初より聖武天皇時代・桓武天皇時代より鎌倉幕政時代・足利幕政時代より徳川氏幕政時代	A3判変形、二七八頁
一九〇一年 一二月	日本絵画史	上古・仏法渡来後・藤原氏の時代・鎌倉時代・東山時代・桃山時代・江戸時代・維新後	菊判、一九四頁
一九〇三年 六月	近世絵画史	狩野全盛・横流下行・旧風革新・諸派角逐・内外融和	菊判、四〇〇頁
一九〇五年 一月	日本画沿革史	上代・奈良朝・平安朝及藤原時代・鎌倉時代・室町時代・徳川時代	菊判、二五二頁

これらはいずれも美術の歩みを時代区分して語ろうとしている。それは過去の事実を自らの史観によって裁断しようとしているからに他ならない。歴史を叙述するのに時代区分に基づくことには大きな意味がある。そこに著者の歴史観が如実に反映されるからだ。

横井の時代区分は校本のそれを簡略化し、維新以後を別章として付け加えたもののように思える。横井は武家政権時代をやや詳細に区分けしようとしていたものの、校本の公式日本美術史観の範疇内にあったと見なすことができるのだが、校本が全く捨象してしまった明治維新以後を政府の美術政策を軸に、西洋画を含めて大雑把ながらかなり

心倉院鳥毛立女屏風畫



3 正倉院鳥毛立女屏風画  
〔『日本絵画史』所収〕

正確に記述していることは特筆に値する。本書には描き起こしの模写による古代の作品画像(図3)以外は全く収録されて

いない。

これに較べると、藤岡作太郎『近世絵画史』は序論において自身の作品評価を前面に押し出して、「平安朝以前の美術のみるべきは、彫刻にありて、絵画はこれに比すれば、微々として振はざりし」と述べ、東山時代以降の絵画を概観した後で「探幽の画界統一は即ちわが近世絵画史を始むべき好き時期」だと主張している。藤岡もまた絵画の歴史にとって伝記は従だとし、主は「作品に表はれたる思想と手法との変遷を学ぶ」だと主張している。藤岡の記述が特徴的なのはそれぞれの流派の傾向と世に迎えられる趨勢を基準として、それが時代を追ってどんな変遷をたどったかを描き出そうとしているところにあつて、校本の王朝交代を基準とする時代区分、美術動向の把握とは全く異質である。作家、作品の評価を基準としていたからである。また、最後の章では明治の文人画、西洋画の伸長を記した後で、狩野芳崖や岸竹堂を例にとって日本画が他派や西洋画を摂取して「内外融化」しようとしている動きを評価しようとしている。藤岡は「日本画」の概念規定を明確にはしていないものの、日本の伝統画派の保持ではもはや欧化を旨に展開されている近代社会にそぐわないと考えている。またさらに、藤岡は狩野探幽以降の作品画像(図4)を写真網版で収録している。

写真を複製する写真網版はすでに明

治二十三年(一八九〇)『東京毎日新

聞』付録に採用されていたが、出版

界では三十五年七月『文芸倶楽部』

口絵に三色版が挿入され、三十六年

九月に『絵画叢誌』第二〇〇号に挿

図図版に採用されたことが目新しく、

当時最新の印刷技術を採用したこと

になる。これは「転写の際、なほそ

の源に遠ざかりたる点も少なからざ

る」ことを危惧していたからだった。

こうした経緯を踏まえると、兼松

の記述がほぼ横井の時代区分と一致していることは明らかである。徳

川時代の西洋油彩画で江漢と田善までの記述で止まり、明治期の記述

はない。兼松は海外文献も参照したらしく、「美術の淵源」をゼー、シ

ー、ヴァンダイク「美術原論」を引用して絵画が「物形の模擬」に始

まると紹介しているが、先史時代に「土器石棺等に存する絵模様」が

あるが、これは絵画と捉えず、雄略天皇代に「三韓の画法を我国に伝

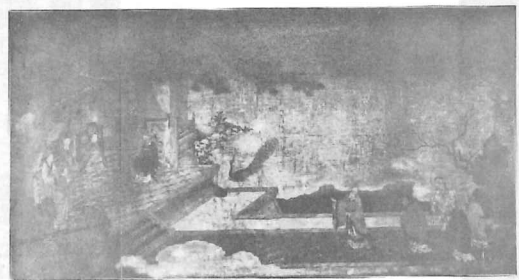
え」とし、百濟から「百般の工芸技術等も渡来して、絵画の術も此の

頃より伝来したる」と記し、日本における絵画の起源を朝鮮渡来の技

術的發展に求めようとしている。もう一つ特徴的なことは寺院資材帳

や古今著聞集など古文獻、校本や『真美大観』解説だけでなく、中山

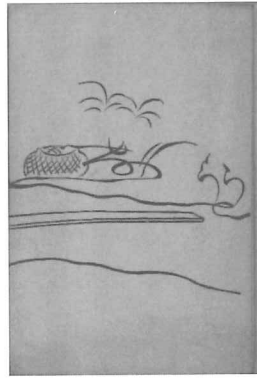
高揚、狩野永納、黒川真頼など先行業績を引用しながら記述している



4 探幽《張良引四結皓形謁惠帝図》〔『近世絵画史』所収〕

琳、又兵衛、応挙、山楽、呉春ら三十九点を挙げ、そのなかには狩野尚惟《枯木寒鴉》（兼松蔵）、探幽《観月布袋》（高津蔵）や山本梅逸《夕食花鳥》（名古屋小笠原師満蔵）といった郷土にゆかりのある作品も含まれている。

兼松は家禄二千石の尾張徳川家家臣であり（結城素明『芸文家墓所誌』学風書院、昭和二十八年）、幼い頃から画技に秀で、南画を得意としていた。名古屋生まれで京都でも名をなした中林竹洞（七七六一—一八五三）の系統をひいていた。周囲から画家になることを勧められたが、恐らく明治二十一年（一八八八）開学の年に同志社大学に入り、この頃キリスト教に入信したと思われる。卒業後名古屋に戻り女学校や中学で教



5 藤原井行筆 芦冬 手繪 日本 畫  
6 藤原井行筆 芦冬 手繪 日本 畫



また、本書には兼松が模写したと思われる司農少卿筆芦手繪（図5）以外は図版は収録されていない。この図版で横井の著書の表紙絵（図6）はここに収録された芦手繪の一面

が採用されていると分かった。そのかわりに兼松は各章末にその時代の絵画リストを掲げ、画題・形態・筆者・所蔵を示している。例えば、徳川時代では宗達、光

が採用されていると分かった。そのかわりに兼松は各章末にその時代の絵画リストを掲げ、画題・形態・筆者・所蔵を示している。例えば、徳川時代では宗達、光

鞭をとったと高津は述べているが、金子一夫によれば、兼松の在籍は第一中学での明治三十七年（一九〇四）のみである。その後一時期、神戸で実業に従事したが、その後も絵画修業は続け、菅原白龍や和漢東西の画論を研究したという（高津敏三郎「序」、『日本画沿革史』）。兼松は三十九年に同じ東陽堂支店から『竹田と華山』を上梓している。兼松は同書で画家の「技術の長短得失を評論したるものは、十中僅かに一二に過ぎ」なかつたので、「偶ま竹田華山の両大家に就いて、聊か研究する所あり、即ち揮毫の余暇この一編を草し」たと述べている。つまり、兼松にとって歴史叙述はあくまで画家の余技だとしていたのである。兼松の著述はその後への影響は小さく、記述の傾向から考えると、伝統的な画派の後継者間でのみ読まれていたらしく思われる。

\* \* \*

同じころ明治三十三年十一月には、名古屋にも「將に來らんとする世紀文壇は、最も自由に最も清新を要する」と主張する東海文学会が誕生し、近世を脱して新たな文化創造に踏み込もうとする機運が生まれてきていた。

明治四十四年（一九一）九月に愛山会から『印象』が創刊された。〔図7〕愛山会は「山岳及び自然物ニ関スル科学、芸術其他一切ヲ研究シ其趣味ヲ鼓吹スル」ことを目的とし、絵画部、文芸部、図書部、園芸部が設けられ、その文芸部が発行したものであった。編集は東海文学会にも参加した如

洲北尾鎌之助（一八八四—一九七



7 『印象』第2巻第1号、1912年1月

○)が担当した。北尾は名古屋生まれで、この時名古屋新聞記者だった。『名古屋明治文学史』(三)(名古屋近代文学研究会、昭和五十七年)によれば、同誌に小説、随筆のほか美術に関して「美術鑑賞の位置」(第一巻第一号)、「錦絵のおもかげ」(第二巻第一号)、「セザンヌ以後」(第二巻第二号)を発表している。処女作「金華山」(明治三十三年)では、主人公が山中で出会う親友を画家に設定しているもので、以前から絵画には関心が深かったと思われる。同誌にはドガ、ロダン、ビアズリーなどのヨーロッパの新しい絵画が紹介されたが、北尾は前記「セザンヌ以後」で「芸術の自由、技巧の末枝を脱せよと云ふ呼び声は、若人々の耳の天来の福音の如く聞きなされた其中で、尤も、此紹介に努めたのは、何と云つても、矢張り、白樺の同人諸子であつた」と述べ、『白樺』に掲載された図版論述に影響されたと明かしている。同誌は明治四十五年四月発行の第二巻第四号までが確認されているようだが、名古屋に最新の美術動向を紹介した先駆としていいだろう。

同人には画家の丹羽黙仙、牧田三青がおり、彼らが挿絵を描いた。また、加藤静児も寄稿している。このように名古屋にも近代芸術の波に自らの進むべき路を求めようとした若者が集う渦が生まれたのだつたが、北尾は大正元年(一九一二年)もしくは二年に大阪毎日新聞に採用され、名古屋を去つた。彼はのち同社学芸課長、初代写真部長を務め、それ以後は『近代大阪』(創元社、昭和七年)を始めとする紀行文四十種あまりの著作で名をなすことになる。

\*

\*

\*

明治四十四年二月に加藤静児は『新愛知』紙上に「洋画趣味」と題する連載エッセイを四回にわたって連載した。加藤は美校西洋画科を

卒業して二年目だったが、名古屋の美術愛好家に新しい美術受容の要を次のように解説している。それは名古屋の画壇に欠けている感覚を写し出していることになりそうだ。

公設美術展覧会が設立せられてから、絵画、彫刻は著しき進歩を示して来た。殊に洋画は驚くべき長足の進歩を以て進みつゝある……然し此名古屋では洋画と云ふ事に就てはあまり趣味がない様である。

抑も自分が洋画を描く考即ち趣味と云ふものは、……只自分が自然物に向つて感じた其まゝを描き出す事につとめて居る、即ち形式、色彩の写真と云ふよりは感じの写真である。

……美的感じと云ふもの、内には形の上からの美と色の上からの美があつて其標準が実に六ヶ敷い、又一定の標準と云ふものを定める事が出来ない、美人必ずしも美でない、醜婦必ずしも醜でない。……一般に美と感ずるものはつくるはざる其まゝのものに多い、人工的例へば結ひたての花柳界の盛装したるればばしいのは決して美ではない。

\*

\*

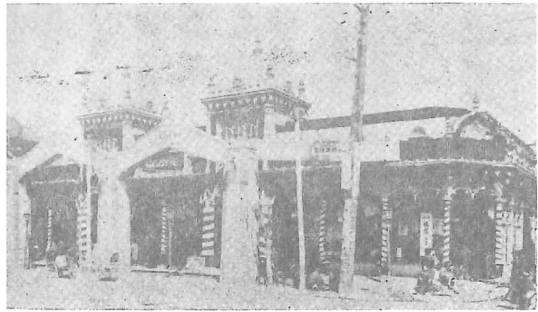
\*

大正期に入つて、名古屋でも美術家による団体が主催する展覧会の開催(図8)が報じられてくる。主要なものを挙げれば次頁の年表の通りである。制作者が自ら作品発表の場を組織し、可能とする場(図9)が生まれてきていた。

名古屋には美術専門の学校はなかなか生まれなかつたのだが、鈴木不知が明治三十四年(一九〇二)洋画塾白墨会を開き、野崎兼清は主宰する浪越美術会に明治四十三年(一九一〇)洋画研究場を設けた。野崎



8 東海美術展洋画部会場（『新愛知』大正12年5月24日）



9 名古屋最初の小売商地中央バザー 明治44年頃開設

はさらに大正十二年四月から絵画だけでなく図案も指導する夜間制の絵画図案研究所を開設している。

愛知県から美校に学ぼうとする若者も増え、明治四十年（一九〇七）美校西洋画科を卒業した猪野俊二は大正二年藤田正忠の後任として昭和二十年四月まで永く第一中学で美術教師を務めた。加藤の二年後明治四十四年に人見彌（一八八七—一九三五）が西洋画科を卒業した。同科では二科展に出品する同郷の横井礼一（一八八六—一九八〇）と同窓で、横井と同じくしばらく在京したが、人見は大正六年に帰郷し人見洋画研究所を開き、十一年中央洋画会を結成した。

これらの事実は地方都市でも新たに形成された美術概念に基づいた教育によって育てられた世代が活動を開始する時代が到来したことを示し、これ以降は戦後まで活動を続けた作家、団体も多くなり、それ

年	月日	展覧会	主催・出品
大正八年 （一九一九）	三月二十一日 —二十五日	愛美社油絵素描 展第一回展 〔商品陳列館〕	大澤鉦一郎、藤井外喜雄、山田 陸三郎、宮脇晴
大正十一年 （一九二二）	三月二十一日 —二十五日	愛知社第一回展 〔伊藤呉服店〕	太田三郎、川崎小虎、森村宜福、 加藤晴児ほか
大正十一年 （一九二二）	四月一日— 四日	愛知社第二回展 〔伊藤銀行中支 店〕	日本画 川崎小虎《焚火》、服部 有恒《建礼門院》、清水有聲《薄 暮》ほか45点、西洋画 太田三 郎《春郊行楽》、加藤静児《静 流》、神谷萬吉《溪流と裸女》 ほか49点
大正十二年 （一九二三）	四月五日— 九日	第一回愛土社展 〔十一屋呉服店〕	新愛知文芸部後援、京都絵専卒 業生及び在学生 山田政春《洞 落するもの》、織田杏逸《海辺 の村》、石川英風《蟲の音》《鳥 の声》ほか
大正十二年 （一九二三）	五月十一日— 二十一日	東海美術協会 日本画展 〔商品陳列所〕	鈴木憬水《雨霽れゆく夕》、渡 辺秋谿《蘇州天平山》。青井須 磨子《遊女》、小寺雲洞《藻かる 舟》ほか
大正十二年 （一九二三）	五月十二日— 十五日	羊角会絵画展 〔伊勢銀行中支店〕	吉田登毅《前栽》、佐藤華岳《葡 萄》、福田浩湖《釣漁》ほか出 品全十一点
大正十二年 （一九二三）	五月二十二日 —二十七日	東海美術協会 洋画部展 〔商品陳列所〕	日下部武男《花》ほか二点、杉 本健吉《五月の風景》ほか、亀 山巖《私の妹》、中田恭一《志 摩の海》、馬淵利貞《静物》ほ か三十点
大正十二年 （一九二三）	五月三十日	浮世絵、版画展 〔随念寺〕	岡崎趣味の会主催、市内所蔵の 五千点
大正十二年 （一九二三）	十一月二十一 日—二十四日	サンサシオン 第一回展〔中央 バザール栄ホール〕	名古屋新聞後援、鬼頭鍋三郎、 松下春雄、中野安次郎、加藤喜 一郎

大正十三年 (二九二四)	五月十七日— 二十六日	東海美術協会主 催御成婚記念美 術展〔商品陳列 所〕日本画	(日本画) 森村宜福《高砂》、高 井松四郎《魚》、森村紫峰《千 代の契》、猪子春年《静物》ほ か六十点内外
	同 洋画		井上安里《西浦風景》、杉本健 吉《花》、富澤宇ゐ緒《桃林美 童》、藤井外喜雄《ロダンの家 の付近》ほか八十点

らはすでに言及されていることなので、あらためて述べるまでもない  
だろう。

〔付記〕 前号の人名表記に誤りがあつたことを金子同人よりご指摘頂いたの  
で、左記の通り訂正します。

75頁上段 左から3行目 藤田忠正 ↓ 藤田正忠  
79頁下段 左から5行目 殿木春吉 ↓ 殿木晴吉

「文庫」は教養、そして愉しみ

——「いてふ」デザインの《袖珍文庫》——

《アカギ叢書》と《現代百科文庫》——

山田 俊幸

《袖珍文庫》／趣味から生まれた「いてふ本」(明治四十三年)

小川菊松という人の回想にこんな一節がある。明治末に、「いてふ  
(いちよう)本」という小型叢書(文庫本)があつたという思い出である。

回想に言う。

「いてふ本」というのは、鈴木種次郎氏が自分の趣味から案出し  
て出版したもので、明治四十三年に第一冊を出し、最初五十巻とい  
う予定が六十冊位になっている。四六半裁という最小の小型本で全  
部六号組(注、六号活字)、紙数は三百頁乃至四百頁、布綴薄表紙で、  
一冊二十五銭、標題は「袖珍文庫」であつたが、表紙の意匠にいち  
ようの葉が用いてあつたので、一般には「いてふ本」で通つていた。  
その通称が出来たほど能く売れて儲けたのだが、遂に文庫本の末路  
のお多分に洩れず、鈴木氏は却つてそれがために失敗し、後、令兄  
の修文館が引き受け出版したが、やはり思わしい成績でなかつた」。

(「文庫本の流行と回想」)

筆者の小川菊松は誠文堂(誠文堂新光社)を立ち上げ、出版界に旋風  
をおこした人物だが、明治末から大正、昭和の出版界にも詳しい人物  
である。明治末の「いてふ本」がいかにか人々に広まっていたかが、よ



# 一寸

第九十八号 二〇二四年九月

## 川瀬巴水研究の体験的回想

岩切信一郎

### 第九十八号目次

川瀬巴水研究の体験的回想	岩切信一郎	1
時に抗いし者たち——私の小菩薩峠(52)	大谷 芳久	10
関東大震災・朝鮮人虐殺への道(2)	金子 一夫	33
大正・昭和戦前期中等学校の図画教員28	丹尾 安典	46
滋賀県		
原撫松の日記 XI	丹尾 安典	46
一九一〇(明治四十三)年一月〜五月、七月、十月〜十二月		
中川昇の改良銅版とは	森 登	59
銅・石版画遺聞95		
名古屋美術研究 明治末〜大正期	森 仁史	67
「文庫」は教養、そして愉しみ	山田 俊幸	74
―「いてふ」デザインの《袖珍文庫》―		
《アカギ叢書》と《現代百科文庫》―		

竹久夢二の人氣も衰えを知らないが、さらに川瀬巴水の風景版画に寄せる人氣も衰え知らずである。現在、渡辺木版美術画舗秘蔵の版画作品約百八十点で構成されている『川瀬巴水―旅と郷愁の風景』展が全国を巡回中である。大々的に広告をしたわけでもないのだが、展覧会開催を望む美術館が次々に増え、当初は巡回期間を二年半程度と考えていたのが、希望が次々と上がり、延長が決まった。この展覧会の監修者としてはうれしい限りである。二〇二一年十月に新宿のSOMPO美術館を皮切りに始まり、翌二〇二二年には大分市美術館、秋田県立美術館、鹿児島市立美術館、二〇二三年は石川県立美術館、大丸ミュージアム京都、今年の高松市立美術館、八王子市立夢美術館、山形美術館と観客動員数が十万人をすでに超えているとのことだ。どこも会場は熱心な鑑賞者にあふれていた。

実はそもそもこの企画は清水久男さんと渡邊章一郎さんの作品選定で準備が進められていた。ところが清水久男さんの病状が悪化し亡くなるという不幸が襲った。そのピンチヒッターとして私が監修者を引き継ぐことになった。ちょうど平塚市美術館での荒井寿一コレクションによる『川瀬巴水展』展(二〇二〇年四月開催)を学芸の家田奈穂さんと準備の渦中であった。年齢的にも隠居仕事になるから新鮮味は出せそう