

「陶画工」 藪明山とその作品製作

―銅版を活用した下絵転写技法に関する一試論―

中野 朋子

要旨 大阪で薩摩焼の上絵付工房を運営した「陶画工」藪明山の作品製作工程のうち、下絵の転写技法に関して、大阪歴史博物館所蔵の明山作品、同工房に残された下絵が転写された素地と下絵転写に用いられたと考えられる「銅版」、そして新出の藪家文書などの史料の分析によって導き出した試論を提示した。また新たに藪明山との関係が明らかになった「若林長英」についても検討を加えた。

一、再発見された藪明山

一八六七年にパリで開催された万国博覧会への薩摩藩による出品を契機に、「薩摩錦手」が高い評価を得、以後、磁器である「IMARI」にならぶものとして、絢爛な色絵陶器「SATSUMA」が世界的に認識された。こうした世界の「SATSUMA」人気を背景として、鹿児島で焼成される本薩摩以外にも全国の窯業地や港湾に近接する地域を中心に全国で薩摩焼を模した薩摩焼風陶器が焼成、欧米向けに輸出され⁽¹⁾、鹿児島産の本薩摩⁽²⁾と同様に「SATSUMA」様式の陶器に並ぶものとして、愛好されてきたのである。近年ではその分類が進み、鹿児島産の本薩摩のほかに、古くから色絵陶磁の生産が盛んな京都で焼かれた京薩摩、東京で絵付が行われた

東京薩摩、横浜の横浜薩摩、神戸の神戸薩摩、石川県加賀の加賀薩摩などが知られている。特に東京、横浜、神戸など、外国に開かれた港の近くで輸出対象商品を製作することは、海外への輸出に際して即時性に優れるとともに、運送費等の経費をより安価に収めることができたことから一層の流行をみたと考えられる。これらの例に倣い、大阪の藪明山工房で製作された薩摩焼風陶器は「大阪薩摩」と呼ばれている⁽³⁾。

明山工房は、創業者である藪明山こと政七(《写真1》、一八五三―一九三四)⁽⁴⁾から二代の恒夫(《写真2》、一八六八―一九四〇)へと事業を引き継ぎながら、確認できる範囲では大正年間までは工房での製作を、昭和戦前期までは完成品の販売を行っていたと考えられる⁽⁵⁾。しかし、昭和九年(一九三四)五月二日に政七が没し、続いて昭和十六年(一九四一)

二月十九日に恒夫が没したことで藪明山工房は終焉を迎えた。その後、太平洋戦争の末期、昭和二十年（一九四五）六月の空襲によって工房兼住居は焼かれ、工房から持出可能であった一部の品は疎開先へ移動させたものの帳簿類などは焼失した、という⁽⁶⁾。こうした事情によって、戦前の大阪においては地域の名士として知られた藪政七も、その薩摩焼上絵付工房である「藪明山」ブランドの存在も、昭和の終わりまでにはほとんど忘却されてしまったのであった⁽⁷⁾。

そうしたなかにあつて、大阪歴史博物館の前身にあたる大阪市立博物館で学芸員として勤務し、現在は金沢美術工芸大学学長を務める山崎剛氏によって、藪明山は再発見された⁽⁸⁾。山崎氏が企画し、平成四年（一九九二）三月七日から四月十五日にかけて開催された特別展「工芸家たちの明治維新」がその契機となったのである。当該展覧会は、明治維新を契機とした政治上の変革によって大打撃を受けた「手技によるモノづくりを生業とする工人」に焦点をあてた内容で、山崎氏は「明治の人々の意識が近代の形成に向かって揺れ動く心のひだを鮮やかに浮かびあがらせることができたとすれば、それはひとえに展示した「工芸」個々の自己主張の賜物」であったと懐述している⁽⁹⁾が、この「工芸家たちの明治維新」展の開催を間近に控えた平成三年（一九九二）の秋、藪明山の縁戚にあたるK氏からの問い合わせによって「藪明山」が見出され、さらには藪明山の曾孫との引き合わせによって、現在の大阪歴史博物館における藪明山作品ならびに関係資料のコレクションははじまったのであった《写真3》⁽¹⁰⁾。

現在、大阪歴史博物館で所蔵、管理している明山作品ならびに関係資料は、次の四系統に大別され得る。

- (一) 販売在庫品にあたる一群
- (二) 明山が自ら手許に残した記念碑的作品
- (三) 明山工房における作品製作等に関わる資料群
- (四) 明山が販売引受人として博覧会へ出品した可能性が高い資料群

大阪歴史博物館においては、明山作品ならびに関係資料の調査を積み重ねることで藪明山ならびに同工房に関する研究や展示を行ってきたところであるが、いまだ未解明な部分も多い。例えば、

- (a) 工房開設の契機と資金調達の方法
- (b) 工房への職人の雇用
- (c) 作品製作工程のうち、下絵の転写方法

などがおもな課題として挙げられるだろう。このうち、(a) および (b) については、断片的に確認できた藪明山工房関係文書（以下、「藪家文書」とする）に複数の記録が散見され、創業当時と考えられる文書や大正時代の販売記録などが含まれることで断片的に明らかになりつつある⁽¹¹⁾。

こうした状況を踏まえた上で本稿では、大阪歴史博物館所蔵の「(三) 明山工房における作品製作等に関わる資料群」のなかからおもに下絵が転写された素地と下絵の転写に用いられた銅版について取り上げ、明山工房の作品製作工程のうち、銅版を用いた下絵の転写方法、に関しての考察を行っていく。

二、図案転写済素地の観察から見えた銅版による 下絵転写の技法

第二章では、「下絵付胴張型素地」（資料Aとする、藪家伝来、大阪歴史博物館蔵、《写真4》）、「下絵付素地」（資料Bとする、藪家伝来、大阪歴史博物館蔵、《写真5》）と「下絵付胴張型素地」（資料Cとする、大阪歴史博物館蔵、《写真6》）の三点を確認することからはじめたい。

資料A「下絵付胴張型素地」と資料B「下絵付素地」はともに藪家に伝来した素地で、平成十年度（一九九八年度）年に他の明山工房関係資料とともに大阪市へ寄贈された。資料C「下絵付胴張型素地」は鹿児島島の美術商によって東京の美術市場で見出されたもので、平成十三年度（二〇〇一年度）に大阪市へと納められたものである。これら三点の共通事項としては、素地の表面に黒色で文様が「印刷されたようにみえる」薩摩焼の素地である、という点だ。この素地の表面に「印刷されたようにみえる」描線については、明山工房で製作される上絵付の目当て線とするために転写されたもので、転写には銅版を用いていたことが同工房に残された資料群から確認できる¹²。

再確認となるが、大阪薩摩の絵付専門工房であった藪明山工房では素地の焼成を行っておらず、鹿児島あるいは京都の窯元から素地を取り寄せしていたと考えられる¹³。明治十年代後半には鹿児島島の沈壽官窯からの素地取り寄せが確認でき、工房の経営が軌道に乗ったころには、おもに鹿児島産の素地を使用していたと考えて良からう¹⁴。

さて、明山工房で下絵の転写に用いられた銅版は図様管理の管理に活用され、「藪明山」銘を持つ作品の品質の保持の上で最も重要な役割を担っ

ていたと考えられる。これらの銅版のうち一枚を用いて印刷したと判断できる印刷紙《写真7》とその図様が転写された素地の存在から、山崎氏は平成六年（一九九四）の段階で、銅版の図案を薄紙に印刷したのち必要部分を切り取り、素地の表面に当てて図案を圧着して印刷紙から素地表面にインクを転写して上絵付の目安とした、との試論（以下、「印刷紙圧着法」と呼んでおく）を提唱しており、私もこの説を採ってきた¹⁵。

しかし、幾許かの新出史料を得たことや新たに器胎表面のデジタルカメラおよびマイクロスコブによる観察と撮影を試みた結果、明山工房における銅版の使用方法等に関して再考するに至ったため、拙稿を改め新たな試論を提示しておくこととする。結論から述べると「下絵付素地」三点の観察によって素地に黒インクを圧着した印刷紙圧着法だけでは説明の出来ない、釉薬の変質が認められたのである。三十五頁に掲載の拡大写真《写真8》《写真9》のうち《写真8》は素地の表面に付着した黒色のインク線を拡大したものであるが、その反射から素地表面の釉薬が溶かされていることが確認できる。また《写真9》は、図様転写の不鮮明な部分を観察したものであるが、インクの黒色が残っていない部分にも、素地表面の釉薬が溶けることによって図様の輪郭線が浮き出ていることが確認される。つまり、これらの状況からは図様が単に印刷紙を押しつけることのみで転写されたわけではないこと、を窺い知ることができるだろう。では、図様はどのようにして転写されたのか。

筆者にはここで振り返っておきたい技法がある。それは、いわゆる印版手とよばれる陶磁器への「銅版転写技法」である。銅版転写技法は、主として明治期以降に流行を見た磁器への文様転写技法のひとつとして知られ¹⁶、印版手の作品は蒐集家や愛好者も多い。銅版転写技法は、陶磁器

の絵付に用いる絵具で転写紙に銅版印刷し、転写紙に刷られた図様を器面に再転写して焼成する転写絵付技法の一種であり、その工程はおもに、銅版の作成（銅版彫刻）、転写紙の印刷、素地への転写、の三工程ということになる。一般的な銅版転写法は、銅板にエッチングの手法によって図案を起し、転写紙に陶磁器用絵具等を使用して印刷、図案の素地への転写は印刷面を素焼きの素地にあてて、紙の裏面から湿気を与えて軽くこすった上で、紙をはがして絵具のみを素地側に付着させる、という工程になる⁽¹⁷⁾。

注意しておく必要があるのは、明山工房における銅版を活用した下絵の転写については、右記の一般的な銅版転写法とは明らかに異なる点があることだ。それは、転写先の素地は素焼きではなく、あらかじめ透明な釉薬がかけられている、ということである。釉薬がかけられた状態の素地の表面に転写紙から陶磁器用絵具を安定的に付着させることは通常の方法では難しい。素地に陶器用絵具を染み込ませることは実質的に出来ないため、少しの摩擦でも印刷紙から転写した下絵が乱れてしまう可能性が高い。だからこそ、ここに明山工房独自の工夫が潜在するはずである。

話題を印版手に戻そう。大阪歴史博物館には二組三名の蒐集家から寄贈された二、二四八点の印判手のコレクションがある⁽¹⁸⁾。筆者はその整理と展示を行ったが、その過程において、「大阪絵付（画付）」ならびに「村上昇進堂」に関する情報提供を受けた⁽¹⁹⁾ことよって、藪明山の銅版利用法についての新たな着眼点を得ることができたのである。

「大阪絵付（画付）」については『陶業時報』第三八七号（昭和十三年五月十五日号）で報告されている。記事には、明治十四年（一八八一）に組織された大阪の陶器画付工業者仲間が同二十一年（一八八八）九月に粗悪

品の製造排除、加入者の鑑札所持など十四箇条の取り決めを行ったことを報告しており、当時の仲間加入者として一二〇名を超える加入者の一覧を示している。この一覧には「北区中之島二丁目 藪政七」の名も確認できる。じつは藪明山工房関係資料のなかに「陶器工業「陶器取締」木札」が含まれており《写真10》、明山は陶器画付工業者仲間として活動していたらしいことが実際に確認ができたことは今後の注目点でもある。

「村上昇進堂」については、『陶業時報』第三八七号（昭和十三年五月十五日号）で「本銅版と高木文五郎氏」として記事掲載がなされている。記事中、村上は「明治十六年京都の銅版師村上吉次郎（昇進堂）陶磁器に施すべき新式銅版を發明せりとて氏に会合す氏これを試験なすに極めて不全にして其要に適せずこゝに於て氏は村上と共に百万企画を週らし苦心焦慮遂に完全なるものを製出するに至るこれ即ち本銅版と称して普く業界に流用する所の者にして本邦に於ける陶磁器に対して本銅版を以て絵附なすの嚆矢とす」（傍点は筆者による。）とあり、また「村上吉次郎昇進堂は先年大阪府より表彰されたり」ともされている⁽²⁰⁾。

また『陶業時報』第三九三号（昭和十三年十一月十五日号）の「銅版絵附に就て 某陶業家談」にも村上は登場している。銅版絵付の創始についての説を紹介した後、大阪における銅版から陶器への転写技術に関する記載が続く。そのなかに明治十四年頃の話として、京都の銅版師村上吉次郎（昇進堂）が「陶器に銅版を附着する事を研究して種々苦心をした」のであるが、斯業家ではないため、大阪の辻惣支店の高木文五郎（当時の支配人）に相談したところ、高木の工夫で「艶黒を以て銅版に塗布しこれを器物に写して模形を存せしめ其上に種々の彩色を施し一見書き絵と見誤らしむる如きものを製造した」のだといひ「其頃世間では銅版とは思はなかつ

た只書絵にしては図画の位置が一様であるから何かの模型によって画いた者であらう位にとゞまつて一時は盛んに供給した者だそうだが今は此法もあまり用ひぬ様に」なったのだという。つまり、京都の銅版師・村上昇進堂は大阪辻惣支店の高木文五郎に相談の上、艶黒をインクに使用して銅版印刷を行い、これを器物に写してその上に彩色を施して一見して手描きの上絵と見誤るようなものを製作した。この技法によって製作された品を世間では銅版転写による製作品とは思わず、一時は盛んに製作されたが、いま(昭和十三年)はあまり製作されなくなった、というのだ。

ここに記される村上昇進堂開発の転写技法は一体どのような技法なのか。銅版転写技法の一種かあるいは全く別の技法なのか。その詳細を知るためには村上昇進堂の作品を調査する必要がある。じつはこれらの記事に行き当たってまもなく、縁あって橋本忠之氏蒐集の印版手コレクションが大阪歴史博物館に寄贈された。同コレクションには村上昇進堂製と考えられる作品が十二点含まれており、村上昇進堂の「本銅版」と考えられる作品(《写真11》)を見ることができたのである。

当該作品にはいずれも近畿圏の名所が絵付されおり、見込みの図中に「村上造」と銘が付されている(《写真12》)²¹。これらの村上造作品を詳細に観察すると、図様を表出する黒色の描線は釉薬をかけた素地の上に描出されている(《写真13》)ことが確認できる点は『陶業時報』の記事の指摘するとおりである。図様の描出は基本的に艶のある黒線によるもので、これが「艶黒」による転写とすること、また陰影表現は銅版印刷のそれに近似することから銅版印刷の技法を直接的に応用したものと考えて支障はないと思われる。

こうした大阪における銅版印刷の陶器絵付への応用については先に紹介

した陶器画付工業者仲間においても知られており、明山の下絵転写技法に対して影響を与えた可能性もあるだろう。今後、村上昇進堂の銅版転写技法と併せて検討課題のひとつとするが、ここまでの検討を踏まえて、はじめの疑問である明山工房の下絵の転写はこれまで言われていたように印刷紙圧着法であったのかという点に立ち返ってみよう。下絵付素地の調査結果から得られる解答は否である。筆者が観察結果から導き出した試論をまとめしておく。

(一) 下絵の転写は単なる印刷紙圧着法ではない。下絵転写済素地の観察からは、素地表面の釉薬が軽く溶解する程度のごく低温で焼成を行っている可能性が導き出せる。転写紙を素地の表面に貼り付け、低温の窯に入れてそのまま焼くことで、ごく細密な描線を素地表面に確実に転写した可能性があるのではないか。

(二) (一)の技法開発の背景には、京都の銅版師・村上昇進堂の村上吉次郎と大阪辻惣支店の高木文五郎による銅版絵付の技術革新が少なからず影響を与えてはいないか。

(三) 下絵転写済素地の観察からは、透明釉の貫入への影響までは確認できない。下絵転写の際の焼成温度は素地の本焼よりも低温で、且つ、黒インクが付着することによって素地の釉薬が若干溶解する程度の温度帯で焼成されたとも考えられるため、上絵付にかかる焼成温度(七十二〇〜八〇〇℃)も参考にして実証実験等を行う必要がある。

以上は作品および史資料から得た知見をもとにまとめた試論の段階であり、今後、外部機関等の協力を得つつ、実証実験等を実施して検証を進め

ていきたいと考えている。

なお、明山工場の銅版による絵付については、松原史氏が「藪明山の銅版絵付け」⁽²²⁾において、藪明山作品のデジタルマイクロスコブ撮影による作品分析の結果から、人物図の頭部に「粘着質なインクで判を押ししたような独特の風合いが見られる」ことを報告している。これは素地への下絵転写工程とは別に注目すべき指摘であり、村上と高木が開発した銅版絵付技法に近い他の技法も開発されていた可能性もあることから、今後、他作品でも同様の「粘着質なインクで判を押ししたような独特の風合い」が見られるかどうか併せて検証していくこととしたい。

続いて第三章では、明山工場で使用された銅版の製作者についての考察を進めていくこととしよう。

三、藪家文書に現れた「若林長英」

平成二十七年（二〇一五）から二十八年（二〇一六）にかけて、藪家に伝来した作品ならびに資料群が新たに大阪市へ寄贈された。この作品群には、明山作品のほかに藪明山が販売引受人として博覧会へ出品した可能性が高い物品を含んでいるが、これらの作品等の整理過程において、作品の緩衝材として詰められた「反古紙」が複数発見された。それらが本稿でいうところの「藪家文書」であり、断片的ではあるものの明山工場に関わる興味深い記述が見出されたため、藪家文書の整理と翻刻作業を行った。

これまでに整理が終了した文書は四十通余りであるが、その多くが明山工場の収支に関わる帳簿の断片である。文書の大半には年号の記載がないため記録時期が明確に判明しないものが多いものの、記述内容、記述方法、

人名、文字等の要素から分類をおこなうと、概ね次の時期の記録が残存していることが判明した。

【第一群】 明治十三年九月からの帳簿

【第二群】 明治十九年十二月から二十年十一月まで、

二十年十二月から二十一年十一月までの附込帳簿

【第三群】 明治四十三年から大正七年までの記載が確認される販売帳簿

【第四群】 時期が全く把握できない文書類

これらの文書は、断片的な記録であったとしても藪明山ならびに明山工場の運営に関わる記録として貴重なものであることから文書の全貌は稿を改めて報告することとするが、本稿では先行して次の三件の支払記録を抜粋して紹介することで明山工場で使用された銅版の製作者について考察する⁽²³⁾。

(一) 《写真14》

証

一 七十九銭 ば登や

右正二受取申候

十二月三十日

若林長英

なのかについても未だ判然としない⁽²⁶⁾。

続いて、藪明山作品の製作に使用されたのち藪家において保存されてきた明山工房の上絵付用下絵用銅版、そして転写紙について考察を加えていくこととするが、そもそも明山工房において銅版を活用する下絵の焼付転写は何故必要とされたのか。現在のところ考え得る可能性をまとめて提示しておく。

(一) 明山工房は、大阪の中心市街で上絵付から低温で仕上げ焼成のみを行う、いわば二次加工のみをおこなう工房である。そのため、鹿児島や京都などの他産地の窯元から仕入れた素地⁽²⁷⁾に効率良く上絵付を施し、積極的に売却して利益を上げるための製産体制の構築が不可欠であったのではないか。

(二) 明山工房での製産は、「藪明山ブランド」にふさわしい、完成度が高くかつ美術的な価値が高い製品の製作に重点が置かれたため、その品質管理と製品の販売体制の確立こそが工房主である藪明山の最も重要な仕事のひとつだったのではないか⁽²⁸⁾。

(三) 明山工房の主力製品である、細密な上絵付を持つ薩摩焼の製作には相応の作業時間を要する。そのため、画工の掌のなかで行われる長時間の絵付作業にあっても絵付けの目安線が消失することを防ぐ必要があり、下絵の素地への転写に工夫が求められたのではないか。

(四) 「藪明山ブランド」の製作は明山の工房内でのみ行われていたわけではなく、京都・栗田口ほかへの「外注」にも支えられていた可能性がある⁽²⁹⁾。そうした外注に際しての下絵管理のためにも素地への確実な下絵線の転写が求められたのではないか。

以上に挙げた四点の検証は紙幅の都合上別稿に譲ることとするが、緻密、細密な上絵付で他の追従を許さない品質の高さを誇った明山工房では、上絵付の管理が下絵段階から綿密に行われていたことはすでに述べたとおりである。下絵転写に用いられた銅版の製作は自工房で行うことができないため、図案を決定したのち銅版彫刻家のもとへ発注、銅板への加工が行われる、という工程が想定されるだろう。図案の彫刻は、おもにエッチング(etching)⁽³⁰⁾によって行われ、彫刻後の銅版を用いて転写紙へ印刷、銅版とともに明山工房へ納品されたと考えられる。

そこで、銅版印刷を応用した陶磁器製作について考察するにあたり、銅版自体の調査と評価が不可欠なものと考え、銅版画研究の第一人者である元和歌山県立近代美術館館長の熊田司氏に調査協力を仰ぎ、明山工房の下絵銅版の調査を実施した。その結果、熊田氏より次のような指摘と教示を得た⁽³¹⁾。

(一) 銅版印刷(凹版印刷)の隆盛期は、明治十二年頃から十年代いっぱい(一八七九〜一八八六)であり、明治二十年以降は急速に石版印刷(リトグラフ)へと移行した。

(二) 明山工房伝来の転写紙は「コンペーパー」と呼ばれるもののような。製作・使用の時期を特定できるコンペーパーと銅版は現存数が稀少で貴重なものである⁽³²⁾。

(三) 明山工房の銅版は図案の種類が多岐にわたっている点から考えて、明山工房からの発注は若林長英の銅版所へのみ行われていたと捉えるよりも、当時大阪市内に点在した複数の銅版所へ発注していた可

能性も視野に入れるべき。また、今後詳細に銅版自体の細密写真を撮るなどしてすべての銅版の製作技法等を正確に把握することが必要だろう。

(四) 若林長「えい」の表記は、もとは「栄」で、のちに「英」へと変わったと考えられる³³⁾。

熊田氏の教示および指摘は今後の藪明山研究の推進のためにも貴重な助言である。明山が「銅版転写技法」の応用に着目した契機や、明山が銅版画家・若林長英の知遇を得た理由や時期などと併せて検討していくことで、細密、精緻な作品製作で知られた藪明山工房の上絵付の工夫を明らかにしていきたい。

四、今後の課題と展望

二〇一九年度よりJSPS科学研究費(19K00209)の助成を受け、在外作品を含めた藪明山作品の調査研究を進める機会を得たが、今般の新型コロナウィルスのパンデミックの影響を受け、海外は言うに及ばず国内各地に所蔵される作品の調査にも支障を来している。しかしこうした時期だからこそ、改めて大阪歴史博物館が所蔵する明山作品の再評価や明山工房の製作関連資料の見直しを積極的に行うこと出来たといえる。

本稿では、第一章で挙げた藪明山ならびに同工房に関する未解明部分のうち、おもに銅版を用いた素地への下絵転写方法の工夫について検討し試論を提示した。明山工房における下絵の銅版転写技法が従来言われてきたような印刷紙の圧着による転写ではなく、素地表面の釉薬が軽く溶解する

程度のごく低温で焼成を行っている可能性について指摘した。またこの転写技法開発の背景には、京都の銅版師・村上昇進堂の村上吉次郎と大阪辻惣支店の高木文五郎による銅版絵付の技術革新が少なからず影響を与えているのではないかと、という点についても言及した。さらに新出の藪明山工房関係文書に記載された「若林長英」の名をきっかけに、明山工房の銅版製作に関して考察する契機とした。

しかし、残された課題も多い。今回試論として提示した下絵転写の方法について実証実験を行う必要がある。そのためには、明山工房で使用していた銅版から転写用の印刷用紙を作成する必要があるため、転写紙とインクの精査が不可欠である。また、若林長英と藪明山を繋いだものあるいは人物についても現状では解明できていない。同様に工房開設の契機と資金調達の方法や工房への職人の雇用に関わる部分など、初期の明山工房の運営状況の解明のためにも新出の藪家文書の分析を進めることが求められるだろう。これらの個々の課題を丁寧読み解いた先に、藪明山による薩摩焼上絵付の技術革新の本質や工房経営の実態が見えてくることを確信しつつ調査研究を進めていくこととする。

註

(1) 輸出陶磁としての薩摩焼に関する論考等は多く発表されている。ここでは紙幅の関係上、本稿執筆にあたり参照した論考および刊行物のみを最新のものから順に列挙する。

・鹿兒島県歴史資料センター黎明館編『薩摩焼資料集 華麗なる薩摩焼の近代』、明治維新150周年記念黎明館企画特別展「華麗なる薩摩焼」実行委員会、二〇一九年

- ・ 鹿児島県歴史資料センター黎明館編『華麗なる薩摩焼―万国博覧会の時代のきらめき―』明治維新150周年記念黎明館企画特別展「華麗なる薩摩焼」実行委員会、二〇一八年（展覧会名：明治維新150周年記念企画特別展「華麗なる薩摩焼／万国博覧会の時代のきらめき」）
 - ・ 深港恭子「三の丸尚蔵館の薩摩焼について」（宮内庁三の丸尚蔵館編『三の丸尚蔵館年報・紀要』第二十三号所収、二〇一八年）
 - ・ 深港恭子「薩摩焼における錦手技法の成立と展開」（鹿児島県歴史資料センター黎明館編・発行『黎明館調査研究報告』第二十九集所収、二〇一七年）
 - ・ 深港恭子・渡辺芳郎「幕末苗代川における磁器生産―御内用方萬留 一番の検討から―」（東洋陶磁学会『東洋陶磁VOL.45:2015-2016』二〇一六年）
 - ・ 村田理如監修『清水三年坂美術館コレクション SATSUMA』清水三年坂美術館、二〇一五年
 - ・ 深港恭子「輸出用薩摩焼にみるイメージとしての日本」（下原美保編『近世やまと絵再考―日・英・米それぞれの視点から―』所収、ブリュッケ・星雲社、二〇一三年）
 - ・ 大阪歴史博物館編・発行『明山薩摩の美―万国博覧会で愛された近代大阪のやきもの―』（大阪歴史博物館蔵資料集1、二〇〇五年）
 - ・ 山崎剛「藪明山」（『ナセル・D・ハリリ・コレクション―海を渡った日本の美術―第五巻 陶芸篇下』所収、同朋社、一九九五年）
 - ・ 山崎剛「藪明山の生涯」（『近代博覧会の華 藪明山』所収、洲本市淡路文庫史料館、一九九五年）
 - ・ 大阪市立博物館編・発行『浪華人物誌 近代大阪の陶画工藪明山』、一九九四年
 - ・ 大阪市立博物館編・発行『工芸家たちの明治維新』、一九九二年
- (2) 参考のために、鹿児島における白薩摩焼（薩摩錦手）の典型的な制作工程を示しておく。明山工房のごとく、窯業地ではないため他産地から素地を購入

して薩摩焼風の上絵付のみを行っていた上絵付専門工房では、(9)上絵付と(10)仕上げの工程のみ行っていたと考えられる。

- (1) 坯土づくり…数種類の陶土を練って調合する。
 - (2) 水籤…白薩摩の場合には、土を水に溶かして沈殿させたものを集め乾燥する工程を繰り返して陶土を作る。
 - (3) 成形…手ひねり、型起こし、ろくろ成形などがある。
 - (4) 乾燥…成形の仕上…概ね乾燥したタイミングで、カンナ削りなどで形を整える。
 - (5) 乾燥…天日等で乾燥させ、水分を抜く。
 - (6) 素焼…低温（七五〇〜八五〇℃）の窯で十五〜十六時間程度素焼きする。素焼きのち十分に冷ましてから、表面のざらつきを落とすためらかにする。
 - (7) 施釉…白薩摩の場合には透明の釉薬を用いる。
 - (8) 本焼…一、二五〇度程度で十二時間以上焼く。薩摩焼の窯元では酸化炎焼成、還元炎焼成の両技法を使い分けている。白薩摩に特徴的な貫入は焼成後の冷却過程で表れる。
 - (9) 上絵付…骨描き（線書き）ののち、おもに赤、緑、黄、紫、金色等を使用して色込め（彩色）を行う。色込め後、七二〇〜八〇〇℃で六時間程度焼成する。金で彩色を行う場合、上絵付のあとに金描き（または金盛り）をおこない、六〇〇〜六八〇℃の「錦手窯」で焼成する。
 - (10) 仕上げ…窯出しし、仕上げをして完成。
- (3) 同時代的には「明山薩摩」「明山焼」などとも称され、欧米を中心として名声を博したという。昭和十一年三月、明山の養子恒夫が記した「故藪明山事業履歴」には次のようである。「明治廿一年工場ノ狭隘ヲ感じ北區堂島中式丁目ニ移転シ直接外人ニ販売ヲ開始ス爾來増々研究ヲ重ネ精巧緻密ノ製品ヲ出スニ至リ海外ニ明山薩摩焼ノ名声ヲ博スルニ至レリ」（傍点筆者）

- (4) 藪明山は、嘉永六年(一八五三)一月二十日、大坂の長堀に生まれた。本名を政七といい、父は淡路島の洲本出身の南画家・藪長水(一八一三～一八六七)である。藪家は、淡路島の福良(現在の南あわじ市福良)で「保命酒」という酒を醸造・販売していた井筒屋権右衛門家の分家で、長水の父は儒学者で能書家としても名高い藪鶴堂(一七七二～一八四九)である。明山は七歳の時に、鶴堂の生家である藪助左衛門家を嗣ぐこととなり、淡路島洲本へと渡り、明治維新後に大阪へ戻った。そして明治十三年(二八八〇)四月からの六ヶ月間、明山は東京で薩摩焼風陶器の絵付技術を学び、同年大阪市北区中之島二丁目「陶器描画場」を開いた。明治二十一年(一八八八)には、堂島川の渡辺橋北側、大阪市北区堂島中二丁目に移転し(「大阪行陶器調帳」(明治二十二年第一月より、沈家伝世収蔵庫蔵に次のように記載がある。「二十一年冬より移宅 大阪堂島中二丁目 百九十七番屋敷 藪政七殿」)本拠兼住居として、鹿児島や京都から薩摩焼あるいは京薩摩焼の素地を取り寄せ、細密な上絵付を施して欧米を中心に販売し、大いに成功を収めた。
- (5) 山崎剛氏は「藪明山の生涯」(『近代博覧会の華 藪明山』、洲本市立淡路文化史料館編・発行、一九九五年)において、藪明山の工房運営を、四期に区分して考察を加えている。第一期は明治十三年の工房開設から移転までの工房創業期、第二期は堂島への工房移転から明治三十年までの工房拡大期、第三期は明治三十年から大正四年までの安定期、第四期は大正四年から同末年までの終焉期である。筆者も藪家文書(後述)の内容や作品の作風、明山自身の履歴などから概ねこの区分に賛同している。
- なお、藪明山の詳しい履歴については、拙稿「明山藪政七履歴書」(『大阪歴史博物館 研究紀要』第十七号、二〇一九年)を参照されたい。
- (6) 政七の曾孫にあたる故森田和子氏からの聞き取りによる。国立公文書館所蔵「全国主要都市戦災概況図」のうち「戦災概況図大阪」(昭和二十年十二月作成、「請求番号」昭46総00176100「件名番号」072、国立公文書館デジタルアーカイブにて公開)を確認すると、明山工房のあった堂島中二丁目は昭和二十年(一九四五)六月一日の空襲によって罹災したことが記録されている。中川千咲「明治後期陶磁工芸の一動向」(『美術研究』第二四〇号、一九六六年)に、一九〇〇年のパリ万国博覧会への出品物に関する著述に藪明山の名が見えるものの、具体的な言及はない。
- (7) 山崎剛「博物館で『忘れられた近代』に出会うとき」(大阪歴史博物館編集・発行『共同研究調査報告書8』、二〇一四年)
- (8) 山崎剛「博物館で『忘れられた近代』に出会うとき」。山崎氏は同時に「明治時代の工芸品が、もっぱら殖産興業政策の文脈において語られ、『美術』の歴史よりも、分野ごとの技術史や各地域の産業史において取り扱われてきた背景には、このような状況が存在する。だからこそ、多く作家や作品が、殖産興業政策が日本社会における役割を終えるとともに忘れ去られてきたのだ。」と、明治時代の美術と工芸をめぐる評価の相違についても述べている。
- (9) 山崎剛「博物館で『忘れられた近代』に出会うとき」。山崎氏は、「工芸家たちの明治維新」展の開催までもう四か月余りとなっていた平成三年(一九九二)の秋に横浜市在住の明山の縁戚であるK氏からの問い合わせで、「藪明山」という陶画工の存在を知る。明山の作品はそのほとんどが欧米向けの輸出作品であるため「日本では無名だが欧米の著名な美術館に収蔵されておりアンティーク市場でも高値で取引されていること」などの興味深い話を伺ったことを契機に「工芸家たちの明治維新」展ならびに常設展示室への作品展示をおこなったと述べている。このうち明山の曾孫にあたるM氏を紹介されたことが、大阪歴史博物館における藪明山工房の作品ならびに資料の収集、研究の発端となったのである。《写真3》は当時の収集作品。
- (10) これらの文書は大阪歴史博物館が藪家の子孫から寄贈を受けた明山作品を収納する箱内から回収したもの。文書類は作品の箱を埋める「詰め物」として偶然に伝来したに過ぎず、したがってその内容は極めて断片的である。また、

年紀がなく記録時期が判然としない史料も含まれているため、その内容の精査に慎重を期する必要があることから、今後慎重な検討を経て全体像を公開したい。

- (12) 明山が下絵の転写に用いていた銅版については『大阪市立博物館蔵資料集 27 藪明山工房関係資料—陶器上絵付用下絵銅版—』（大阪市立博物館編、二〇〇〇年三月）でその全容を公開しているが、そのほとんどが概ね A5 版ほどの大きさの銅板に図様を起こしたもので、総計八十二点の銅版が保存されている。それらをおおまかに分類すると、以下ようになる。

日本の風俗・伝統的行事などをあらわす人物文様
唐美人図 唐子図文様

日本の風景を描いた山水図文様

写生的な花鳥文様

四季の草花に取材した植物文様

幾何学的な繰り返し文様

縁取り文様

- (13) 藪家文書のうち、創業当時と考えられる文書に「帶山」あるいは「光山」への「生地代」の支払い記録が見える。「帶山」「光山」はともに京都粟田口の窯元で、『工商技術 都の魁』（石田有年編、一八八三年）にそれぞれ「粟田陶器師 下京区第八組東町帶山与兵衛」、「陶器師 窯元 粟田 光山 三条通白川橋東四丁目 粟田社鳥居前 内本小一郎」とある。詳細な窯の位置は藤岡幸二編『京焼百年の歩み』（京都陶磁器協会、一九六二年）に掲載の「明治40〜45年頃の粟田附近窯要図」に詳しい。

- (14) 鹿兒島の沈家伝世収蔵庫に保管される「東京横浜西京大坂神戸注文品留」（明治十八年乙酉第一月改定、玉光山陶器製造所 沈壽官）のうち、一月二十五日の記事で確認できる。本史料は、捻り物と通称される細工人形を貼り付けた花瓶素地の発注記録で、頁の左端に「藪政七」の名が見えており、この捻

り物の発注者が藪明山であることを示す。明山工房開設が同十三年十月であることを考えると工房の開設後、程なくして沈壽官窯との取引が成立していたことになる。なお、本史料については大阪歴史博物館編『近代大阪職人図鑑』（青幻社、二〇一六年発行）で紹介しているので参照されたい。同様に、明治十九年十二月の年紀がある藪家文書には沈壽官に壺円拾壹銭を支払った記録が記載されている。

- (15) 山崎氏は「藪家資料には絵付用銅版がのこされている。これは、いわゆる印版手磁器のように顔料を器面に転写するためのものではなく、銅版と紙と黒いインクを用いて図案の輪郭を器面に写し、上絵付の目安するためのもので、明治二十八年銘の香炉用色見本とともに、工房生産における品質管理に用いたと考えられる。」と述べている。（山崎剛「大阪の陶画工 藪明山とその時代」、大阪市立博物館編・発行『特別陳列 浪華人物誌 近代大阪の陶画工 藪明山』所収、一九九四年）。製作工程の仮説は、山崎剛「藪明山」（『ナセル・D・ハリリ・コレクション—海を渡った日本の美術—第5巻 陶芸篇下』所収、同朋社、一九九五年）でも示されている。

かつて私自身も山崎氏の説を踏襲したかたちで『藪明山工房関係資料—陶器上絵付用下絵銅版—』（大阪市立博物館）において「これらの「陶器上絵付用下絵銅版（以下、下絵銅版）」は、いわゆる印判手磁器のように顔料を転写するために用いられていたのではない。銅版の図案を紙に黒インクで印刷したのちに、必要部分を切り取り、素地に転写して図案の輪郭線を器面に残し、上絵付の目安とするために用いたのである。」と述べた。

- (16) 印判手は型紙を使う「摺絵」、銅版転写紙を使う「銅版転写」のほか、吹絵、ゴム判、石版印刷などの技法に分類することができる。

- (17) 「板に鉄筆で文様を描き酸で腐食する、いわゆるエッチングの手法に」よって図案が起こされ、転写紙の印刷は「陶磁器用具に粘質の草根やグリセリンなどを混ぜて行う」という。素地への転写は「印刷面の文様側を素焼きし

た素地にあて、紙の裏面に湿気を与えて軽くこすり、紙をはがして絵具が素地側に付着「させる」といい、日本での同技法での絵付は「19世紀半ばに瀬戸・美濃地方で試みられたが、いずれも量産の特質を生かすまでに至らず」に終わったものの「明治中期に再興し、技術的にも改良されたため、型紙絵付けにかわる量産むき技法として各地の磁器窯で流行した」とのことである。(鈴田由紀夫「やきものの技法」[O]3 印版(3) —銅版絵付け—、佐賀県立九州陶磁文化館編・発行『佐賀県立九州陶磁文化館報 セラミック九州』第三号、一九八二年)

(18) 湯浅哲夫氏ならびに湯浅けい子氏寄贈の湯浅夫妻コレクションは平成二十九年(二〇一七)度に一、一九九点が、橋本忠之寄贈の橋本コレクションは平成三十年(二〇一八)度に一、二一九点が寄贈された。

(19) 大阪・瀬戸物町の陶器商であるつば善商店店主の御崎正之氏より記事の提供を受けた。『陶業時報』はつば善商店の御崎善右衛門によって明治三十九年から昭和戦前期まで刊行され続けた陶磁器業界新聞。

(20) 村上吉次郎についての情報は少ないものの、明治十二年(一八七九)刊行の乙葉宗兵衛編『西京人物志』の「銅鑄師」の項に、「村上吉次郎 下京區第十八組東洞院松原南」とあること、明治十年(一八七七)刊行、村上吉次郎著「豊田神納御列記」の奥書に「下京區第十八組大江町五百五十七番地」の住所があることから、明治十年代には同所を本拠として銅鑄師としての活動をおこなっていたことは間違いないであろう。活動の始期については明確ではないが、明治七年(一八七四)刊行の「銅鑄内国略指図」(太田屋顕編)の銅鑄師が村上吉次郎で、すでにこの時期には銅鑄師としての活動を始めていたことが確認できる。

(21) 橋本コレクションに含まれる「村上造」作品はいずれも小皿で、大阪造幣局図、大阪城内乗馬図、大阪住吉大社図、大阪豊国神社と浪華橋図、川蒸気と天神橋図、大阪桜宮図の六点が大阪名所を描いたもの。ほかに京都清水寺図、

京都嵐山図、神戸湊川神社図二点、近江石山寺図、近江竹生島図がある。橋本コレクションについては、橋本忠之著『近代のいんばん手 その意匠と時代背景』(天空舎、二〇〇六年)に詳しい。

(22) 村田理如監修『清水三年坂美術館コレクション SATSUMA』(清水三年坂美術館、二〇一五年)所収。

(23) それぞれの文書は、(一)【藪家文書(2)21】が七十九銭を「若林長英」に支払った記録、(二)【藪家文書(2)22】には受取主の記載はないが「どをばん五枚」の代金として「金十円」を受け取った記録、(三)【藪家文書(2)23】は(一)と同じく「若林長英」が「金五円」を受け取った記録である。

(24) 同じ書式で書かれた文書に年月の記載がある。

【藪家文書(2)23】

使用期限附簿

右之通相違ハ無之候也

(印) (印) 逢澤

藪政七(印)

十銭印紙 五銭印紙 五銭印紙

此帳簿附込期限

明治十九年十二月より

全廿年十一月

藪政七(印)

【藪家文書(2)21】

(印) (印) 使用期限附込済

右之通候也

十銭印紙 十銭印紙 藪政七(印)

此帳簿附込期限

明治廿年二月より

廿一年十一月迄

- (25) 鳥屋政一『日本版画変遷史』（大阪出版社、一九三九年）。なお、西村貞『日本銅版畫志』（書物展望社、一九四一年）にも若林長英の活動に関する概報がある。また、北浜の高池氏とは、両替や質屋などを経営した高池三郎兵衛と考えられる。
- (26) 大阪歴史博物館所蔵の下絵用銅版のなかには、他の印刷物の版として用いられた銅版の裏面を活用した例があり、酒屋の広告らしき版の一部に「大阪北區□□製版所」と読める記載が認められることなどから、郡区町村編制法施行により、行政区としての「北區」が発足した明治十二年（一八七九）以降の発注と想定できるものの、この銅版の明確な製作年代および発注先については明らかにできていない。
- (27) 「藪家文書」に、素地の購入先として登場するのは、京都粟田口の帶山窯と光山窯、のほか、鹿兒島の沈壽官窯である。
- (28) 明山工房における工房主・明山の役割については、拙稿「藪明山『アトプロデューサー』論」（大阪歴史博物館編『近代大阪職人図鑑』青幻社、二〇一六年）において、藪明山は自ら筆を執る陶画工のひとりとして工房を営んだのではなく、経営と販売のみに専念した新しいタイプの窯業の先駆けであった可能性を指摘した。
- (29) 「藪家文書」の分析による。詳細については別稿にて報告する。
- (30) かつて『藪明山工房関係資料―陶器上絵付用下絵銅版―』（大阪市立博物館編）において、明山工房伝来の銅版について、主たる彫刻技法をエングレービング (engraving) としたが、今回の調査結果を踏まえて主たる彫刻技法はエツチング (etching) と改めたい。
- (31) 二〇二〇年三月十一日に調査を実施した。
- (32) コロンペーパーはおもに右版印刷に用いる用紙で、薄葉紙（当時は薄い和紙

か）に糊を塗ったもの。図案を版に転写するために用いた。利根山光人は「版画の技法」（一九六四年、美術出版社）のなかで「コロンペーパーとは簡単にいえば紙の上に糊を塗ったもので、この糊で光った方の紙面に絵を描く。」またこのコロンペーパーは「用途がお免状の文字や図案用にできているため、薄くて絵を描くのに適さない。」と述べている。

- (33) 熊田氏よりの教示により実見することを得た若林が手がけた書籍には印刷所として次のように記載されている。傍点は筆者による。

鳥次三郎著『文部省新刊小学懸図 博物教授法 卷一』（明治九年）；大阪 春水堂銅製「大阪府下 春水堂銅製」

鳥次三郎著『文部省新刊小学懸図 博物教授法 卷二』（明治九年）；堀内正路著『千家正流 茶の湯客乃心得』（明治十七年）；大阪浪花橋

南畔 若林長英銅版部刻「春水堂鉄筆」

関遂軒編『初学捷徑 記伝論説作例大全』（明治十七年）；若林刻

これらによると明治十七年（一八八四）には「大阪浪花橋南畔」にて「若林長英」の名で銅版印刷を手がけていたこと、明治九年（一八七六）には「春水堂」として活動していた実態が判明する。

註に明記していないが、以下の書籍を参照した。

- ・熊田司・橋爪節也編『森琴石作品集』東方出版、二〇一〇年
- ・藤岡幸二編『京焼百年の歩み』、同書付録『京都陶磁器説并図（縮写翻刻版）』京都陶磁器協会、一九六二年

末筆となりましたが、銅版印刷に関わる教示をいただきました熊田司氏、輸出薩摩焼に関する教示をいただきました深港恭子氏、藪家文書の翻刻を担当いただきました井上幸子氏、『陶業時報』のご提供をいただきました御崎正之氏、藪明山



《写真1》藪明山こと政七肖像 (大阪歴史博物館蔵)

作品ならびに明山工房関係の史資料をご恵贈いただきました藪家のご子孫の皆様
に深謝いたします。

本稿は、JSPS科学研究費19K00209の助成を受けた研究成果の一部です。



《写真3》十二ヶ月風俗図井 (大阪歴史博物館蔵)



《写真2》藪恒夫肖像 (大阪歴史博物館蔵)



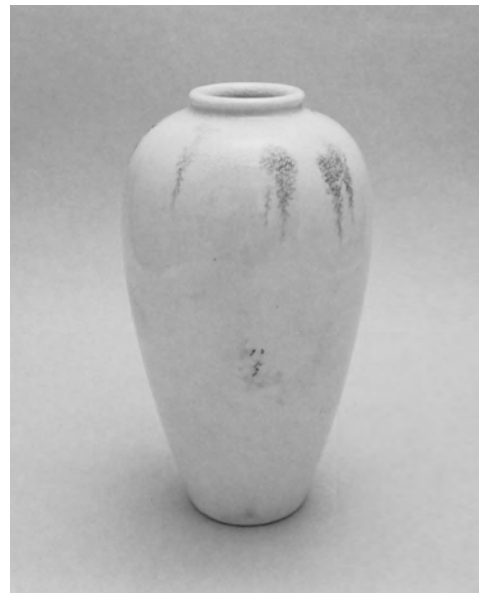
《参考》藪家に伝来した素地



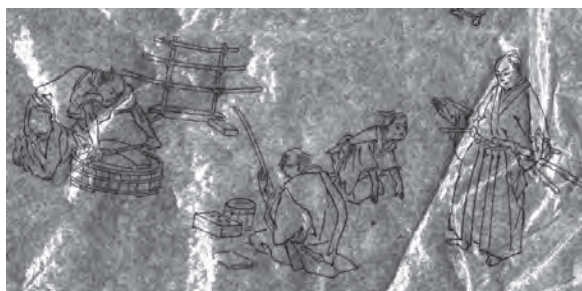
《写真4》「下絵付胴張型素地」
(資料A、大阪歴史博物館蔵)



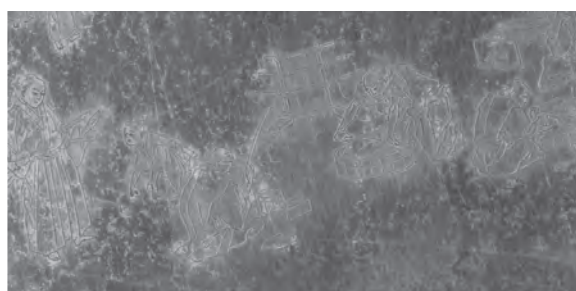
《写真6》「下絵付胴張型素地」
(資料C、大阪歴史博物館蔵) 購入品



《写真5》「下絵付素地」
(資料B、大阪歴史博物館蔵)

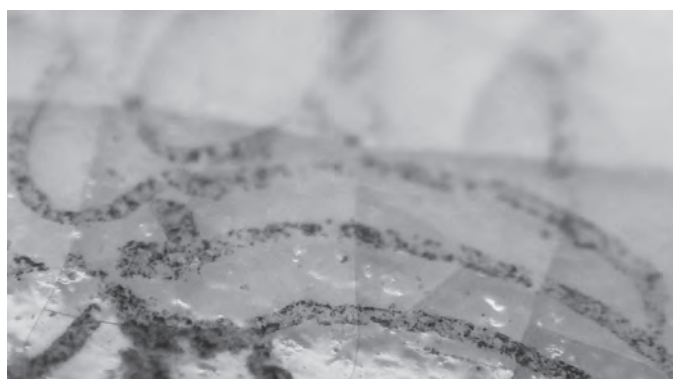


(印刷紙)

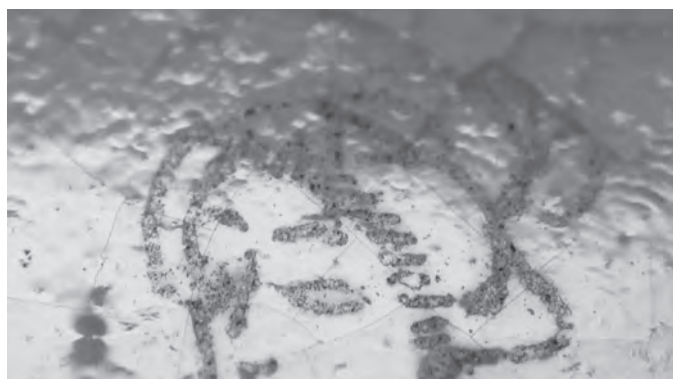


(銅版)

《写真7》下絵銅版（部分）とその印刷紙（部分）（ともに大阪歴史博物館蔵）



《写真8》素地の拡大写真1



《写真9》素地の拡大写真2



(裏面)



(表面)

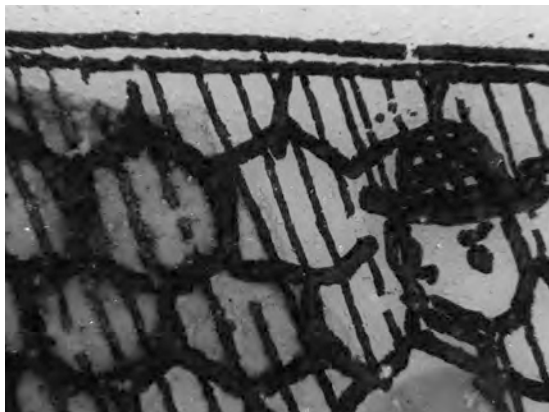
《写真10》陶器工業「陶器取締」木札 (大阪歴史博物館蔵)



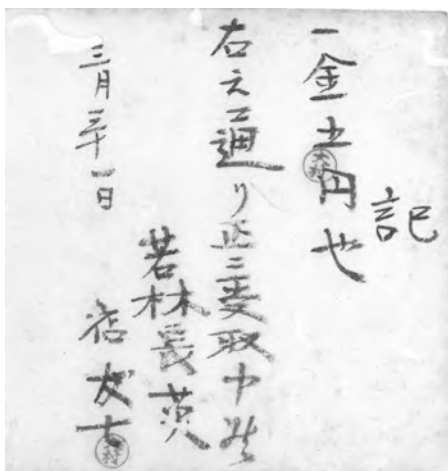
《写真12》「大阪城」の「村上造」銘



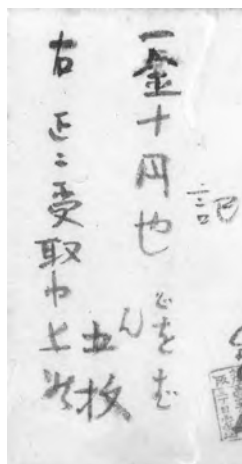
《写真11》村上昇進堂作品のひとつ「大阪城」
(大阪歴史博物館蔵)



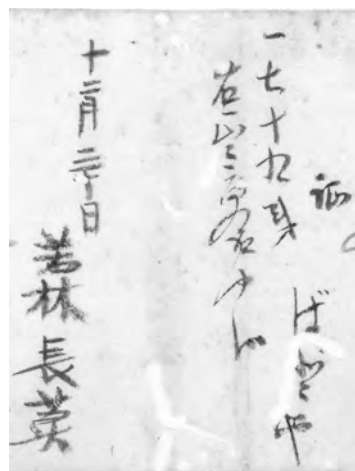
《写真13》「大阪城」の転写面 (拡大)



《写真16》
【藪家文書(2)-12】部分



《写真15》
【藪家文書(2)-02】部分



《写真14》
【藪家文書(2)-01】部分

YABU Meizan, a “Pottery-Painter,” and His Creation
—Investigation of the technique used
by Meizan to transfer a design onto Pottery—

NAKANO Tomoko

This paper presents my tentative assumption on what technique YABU Meizan, a potter painter, used to transfer a sketch onto pottery. YABU Meizen was a pottery-painter who ran the Satsuma ware studio in Osaka. The primary sources used for the study were YABU Meizen’s works in a collection at Osaka Museum of History, the groundwork which the sketches were transferred, and the copperplates which were used to transfer the sketch onto potteries, both of which were left at his studio, and lastly, the historical documents obtained from the YABU family. From the historical documents, the role of “WAKABAYASHI Chohei”, in relation to the pottery painter became clearer, and how they procured the copperplates have also come to light.