

## 梶田半古の図案制作

——図案集『わかくさ』を中心とする考察——

大 木 優 子

はじめに

梶田半古（一八七〇—一九一七）は明治三十六年（一九〇三）に図案集『わかくさ』を春陽堂から発行した。当時の半古は青年絵画共進会や日本絵画協会共進会への展覧会出品を続けながら、小林古徑、前田青邨たち門人の育成にも力を注ぎ、「青年画家の崇拜の中心」、「非常な渴仰と讚美の焦点」という位置を占めていたようである<sup>(1)</sup>。こうした画家が絵画以外に挿画や図案を描くことは珍しくなく、当時はそれらも画家の兼業によって担われることが多かった。半古も例外ではなく、並行して『読売新聞』等に掲載された連載小説に挿画を描き、評価を得ていたのである<sup>(2)</sup>。

『わかくさ』は、半古を追悼する美術雑誌の伝記的記事において度々言及されたが、その現存例は寡少で、近年の大規模な回顧展に際しても出品されることがなかった<sup>(3)</sup>。その後、岩切信一郎氏が書誌学的な考察をふまえて『わかくさ』を紹介し、半古をデザイナーととらえる視点を示した<sup>(4)</sup>。もともと半古は四十七歳で他界したばかりに寡作であり、少なからず所在不明の作品もあるゆえに、作品研究が順調に行われてきたとは言えないが、それであっても絵画、挿画に比較して図案研究は進まない状況であった。半古がどのような図案を制作し、それによってどのような役割を果

たしたかは未だ明らかにされていない状況である。

先行研究は少ないものの、明治四十五年には半古自ら、「自身はもとは図案専門の方であって、（中略）色々な方面に向って継続してやって居た」ことを述べ、図案への関わりが意外にも深いことを告白している<sup>(5)</sup>。たしかに図案という関心から半古の周辺を調査すると、明治三十六年『わかくさ』刊行の時期を中心として、複数の創作図案や図案論に類するテキストが存在していたことが明らかになってきた。本稿はこうした新出資料等の存在をふまえ、絵画や挿画とは区別される「図案」というもうひとつの領域を半古がつよく意識しながら、新しい造形を探究していたことを明らかにする。すなわち、近代デザインの揺籃期において半古の図案制作の意義を再考することが本稿の目的である。

## 第一章 図案集『わかくさ』について

『わかくさ』第一巻が春陽堂から発行されたのは明治三十六年（一九〇三）六月である。その頃発行されていた図案集は工芸職人や大工のあいだで制作下図として実用的に用いられると同時に、最高の印刷技術を駆使した美術出版物として美的、趣味的な観点からも消費されるものでもあったという<sup>(6)</sup>。図案の発信地としては染色業の盛んな京都が先進地であり、半古が拠点をおく東京といえ、図案研究会の発足も遅れていた頃によく『わかくさ』が刊行されたようである<sup>(7)</sup>。

出版当時の半古は、第一には日本画家としての顔をもち、明治三十四年三月に開催された第一二回日本絵画協会・第七回日本美術院連合絵画共進会に《春宵怨》を出品、銀牌を受賞していた。この《春宵怨》は現在も半古の代表作と評される作品で、画業の全盛期をこの時期とする根拠にもなる。たしかに半古自身にとっても、同時代の女学生をモチーフにしたこの風俗画は、「斬新」な「理想的画題」を世に示した手応えを実感させる意欲作となったようであ

る<sup>(8)</sup>。半古は浪漫主義的な作風の人物画を得意とし、とくに古典文学や故事来歴の深い知識をもとに歴史画を描くことが多かったため、同時代を描くことで、たしかに、著しい変化をみせたのである。実はこうした新風俗を題材にとる傾向は、同じ頃、半古の挿画にもみられたものであった。挿画家、それは半古のもうひとつの顔である。明治二十年代以降、尾崎紅葉たち硯友社の作家が相次いで小説を発表し、その小説挿画あるいは口絵において文学と美術との融合がみられた。その興味深い時期に半古は挿画や口絵でその最前線に躍り出ることになったのである。明治二十九年に山田美妙『武者魂』（嵩山堂）（単行本口絵）、明治三十二年に泉鏡花『湯島詣』（春陽堂）（単行本口絵）、三十三年に柳川春葉『夢の夢』（読売新聞）（挿画、のち明治四十三年に単行本口絵）、徳田秋聲『雲のゆくへ』（読売新聞）（挿画、のち明治四十三年単行本）、尾崎紅葉『続々金色夜叉』（読売新聞）等々の活躍をみせ、なかでも明治三十六年二月から連載された小杉天外『魔風戀風』（読売新聞）挿画および単行本口絵（挿図1）は、「当時海老茶式部とよばれた目白の女子大学生を取扱ったもので、半古によって描きだされる女学生の髪形、着物の着こなしは、じかに女学生のあこがれの的となり、半古の女学生という言葉ができた」ほどに、読者につよい影響を与える結果となった<sup>(9)</sup>。おそらく各版元は商業的な関心からも半古の挿画人気を注視していたに違いないが、なかでも『わかくさ』を刊行することになる春陽堂は、この『魔風戀風』単行本（明治三十六年十一月発行）ほか少なくとも十六の作品を半古の口絵付きで明治三十年代に刊行している<sup>(10)</sup>。先述のとおり東京での新案図案集の発行がまだない時期だったとすれば、半古自身にも初となる図案集の発行は採算上のリスクも予想されたと思われるが、発行に至った背景には、半古の生み出すイメージが現代風俗に対してすでにつよい影響力をもっていたことが反映していると考えられる<sup>(11)</sup>。しかし結果的に『わかくさ』は全十二巻を予定しながら五巻で潰えてしまった<sup>(12)</sup>。門人の高木長葉が半古の没した大正六年五月の時点で年譜をまとめ、発行は「五部」と結論づけていたこともその証左となろう<sup>(13)</sup>。

さてここからは『わかくさ』の内容に注目する。筆者は考察に先立ち、国立国会図書館、筑波大学図書館、そして長

野県立図書館の所蔵例を通覧し全五巻の内容を確認した。各奥付にある発行日は、いずれも初版で第一巻から順に明治三十六年六月二十三日、九月十三日、十二月二日、翌三十七年三月二十日、そして五月二十四日であった。各巻の寸法は縦約二十二、横約一五・五センチで、半紙を袋綴じにした和装本の体裁をとる。図版は多色木版で一頁に一図ずつ摺られ、各巻に計二十四図を収録している。図版に題名等の記載はなく、「第一図」から番号順に並んでいる<sup>(14)</sup>。

第一巻の序文を抜粋すると、「固有ノ精美ニ基キ、更ニ方今ノ国情に随ヒ、乃新ニ一貫ノ定則ヲ設ケ、以テ之ガ応用ノ変化ヲ示シタル図様ヲ彙メテ巻ト為ス」とあり、実のところ、半古が既存の図案をあつめて編纂を行ったのか、あるいは創作したのが判然としない。これについては、併せて広告文が掲げる「新案模様図譜」、「新たに案出せられたる新式の紋様」等の文言を確認しておく必要があるだろう<sup>(15)</sup>。とはいえ作者を特定しにくいことには別の理由も挙げられる。一様に造形の特徴を概括することが難しく、極言すれば、合作と見えなくもないのである。例えば、同時代に流行した古代模様風、アール・ヌーヴォー風等の具体的な様式を思わせる図案が混在している。第二巻第二十一図（以下、2—21）（挿図2）と2—22（挿図3）は、どちらも鳥の図案だが、橋口五葉風の繊細で装飾的な鳩の次頁には、渡辺省亭風の写実に基づいたシャープな造形をやや平面的に単純化した鷺を併置している。もちろん半古の創作図案という事実は明らかにされているので、つまり、このように様式が混在している点に特色があるといえよう。

ではどのようなカテゴリーに区別できるだろうか。特徴が顕著であるのは唐草や有職紋様のような造形を取り入れた「古代模様」風である。1—1、2—15（挿図4）、3—14、4—2、5—18等がこれにあてはまる。これには古代模様  
の図案集が明治三十年頃に多く発行された事実に加えて、彼の知識や趣味が反映していたと考えられる<sup>(16)</sup>。唐草のほかにも曲線的な植物モチーフは目立つが、1—10、2—6（挿図5）、3—18、4—04、5—23等はアシンメトリー  
の配置や大胆な単純化を取り入れながら有機的な造形を強調することで、さらに複雑なリズムをもつ構図になっている。それらはアール・ヌーヴォー風といえよう。ちょうど直前の明治三十三年はパリ万博開催の年である。アール・ヌーヴ

オーは工芸品を通じて日本を含む参加国に発信されていたが、では半古がどのような手段でこの新様式を受容していたかは今のところわからない。しかし、明治三十四年三月には既に「アールヌーボー」の語を《春宵怨》の批評に用いていたことがわかっている<sup>17)</sup>。

ところが、そうした古代模様とアール・ヌーヴォーだけでは説明できない造形も目を引く。例えばアール・ヌーヴォー風と対照的な幾何学的な直線や曲線で構成された例、1—7、3—13（挿図6）、5—6等がこれにあてはまる。菱形や三角形が連続する造形には古代模様風の特徴も否定できないが、配色によって図と地の関係を交互に反転させた造形はそれとは異なった趣をもつ。他に、シルエット（2—1、5—1（挿図7）、光琳模様風（3—21（挿図8））もあれば、具象に近い造形（3—1（挿図9）、5—17）、またその反対に単純化や抽象化を強調した例もある（2—3、4—14（挿図10））。そして大衆的な千代紙を思わせる模様（3—4、4—24、5—20（挿図11））もある。こうした分類によって、『わかくさ』に異なる特徴の図案が混在していることを確認した。

ただし図案集というメディアにも特徴があることもふまえないければならない。それは「顧客の多様な好みや用途に合わせて、できる限り幅広い選択肢を用意することであつた<sup>18)</sup>。しかしながら、『わかくさ』に見てとれる「混在」はさらに複雑な側面がある。つまり、異なる様式の造形的特徴を一つの図案のうちにも併存させている点に注目したいのである。例えば3—5（挿図12）、5—16等は古代模様風の草花の形を単純化して部分を拡大配置したものである。拡大と切断によってイメージの源泉としてある具体的な動植物から造形を切り離し、大胆な近代的図案の様相を帯びている。あるいは1—12（挿図13）、3—8等はアール・ヌーヴォー風の有機的な造形をいかした造形だが、図と地の関係において余白をより広く、モチーフをより小さくしたところに特徴がある。1—24のように自然の圧倒的な生命力は表現されていない。こうした図案は少女雑誌のカット図案に見るような愛らしさに満ちたものである。以上のような特徴、とくに構図、配置には、新案創出を意図した『わかくさ』のねらいが反映されているとみる。その極致といえる

「省略」の手法に注目しておきたい。半古の図案には霞や草原のような色面で部分を覆い隠したものがあつた。単一の面として塗りつぶされているため、それはむしろ「余白」に近い（1—19（挿図14）、3—15（挿図15））。やまと絵から着想を得たものだろうか。画面はモチーフよりも余白の存在が増すことで単純化されている。

実は、同じ頃に発行された半古の絵葉書「むさし野」（挿図16）をはじめ、『絵葉書 伊勢物語』（明治三十六年）や、『伊勢物語絵葉書』、『源氏物語絵葉書』（明治三十八年）でも同様の余白のデザインに妙味をみせていた。こうした作例では物語を伝達するために最低限必要な具象と、図案として装飾的に見せるための抽象が見事な配分で併存している。半古が顕微鏡を用いて植物を観察して図案研究を行っていたという逸話がこれまでにしばしば引用されており、写実に基づく図案制作を裏付けてきたが、実は単純化していく方向にこそ努力があつたのではないだろうか。線を極力排して色面で造形する単純化の手法も繰り返し見られる。それは同じ木版印刷の技法による挿画、口絵にあつた線描で描き出した写実的な人物画とは異なる特徴である。『わかくさ』の平面性は、こうした二通りの方法で平面的表現を追求したことによって説明されるのである。

以上の考察から、『わかくさ』の図案は、半古が様々な様式を参照して造形を取り入れながら、とくに構図や配置に独創を発揮しながら、平面性を追求した作例であつたといえる。とくに平面性を追求するにあつては、霞や草原に見立てた余白による省略、ならびに無線描法などの日本画の表現から着想を得ていた可能性がある。

## 第二章 半古の図案の事例研究

半古は十三歳で浮世絵画家の鍋田玉英に入門した後、一時は眼病のために絵画の道が閉ざされた。幸い病は一年ほど癒えて石井鼎湖に南画を学びながら再び画家の道を志すも、十五歳で父を失い、今度は彼が家庭を支えるために工芸

図案を描きはじめる。この当時は、起立工商会社で日本画と工芸図案を描いていたといわれる。同社は明治政府の援助で明治七年（一八七四）に設立された、工芸品の制作および輸出会社であった<sup>(19)</sup>。二十五歳の頃には鈴木華邨や寺崎広業らとともに美術工芸品専門の輸出商賈川商会で工芸図案の下絵を描く。明治三十年代になると三十三年からは澤九阜が著した『意匠世界』（精美堂）の校閲をつとめ、少なくとも翌三十四年に第六輯まで刊行されていたようである<sup>(20)</sup>。図版で確認する限り、『意匠世界』は多色木版の図案と著者による論考を収録したもので、同書も図案集の範疇にある刊行物であったのではないかと見受けられる。明治三十二年十二月からは読売新聞社に入社、翌年一月から九月二四日まで『読売新聞』（別刷）「月曜附録」紙上で四十回にわたり「婦人服飾図案」欄を担当した<sup>(21)</sup>。同欄は、読者が半古に図案作成を依頼し、半古（「梶田図案部」）は読者の年齢、図案の用途などをもとに図案を考案して紙上で披露するという画期的な企画であった。その評判を反映した企画なのか、明治三十四年二月二十三日からは「風俗改良」という連載を担当し、改良服の提案を行っている。この企画では改良服のほか髪形や装飾品（「頭部の装飾及び冠」、履物も提案し、「女服」、「男服」のそれぞれに幼児用と高齢者用も含めて、実用的な図説も披露した<sup>(22)</sup>。ただし改良服は医学の専門家等からの提案が相次いでいたようであるが、普及することはなかった。その後、同年五月には都新聞附録『都の華』紙上で改良服の意匠を募集するという企画もあり、半古はその審査員を務めている。なお、同じく審査員であった下田歌子は、「女学生の袴の海老茶色なるは、華族女学校に創まり、校長下田歌子の案なりといふ。これより、女学生に『えび茶式部』の俗称あり」と伝えられるところの教育者であった<sup>(23)</sup>。半古が袴姿の女学生像を『魔風恋風』の挿画に描くのはその二年後のことだが、「半古の女学生」が一世を風靡する以前に下田と接点があったことは興味深いことかもしれない。続いて明治三十五年七月には、本名梶田錠次郎の名で『婦人界』創刊号に「婦人と図案」を寄稿、「美術的趣味」、「美の思想」を養成し「好尚的知識の発達を計る」ため女性が図案を学ぶ必要を訴えた。翌年には、八月二十一日から七回の『読売新聞』連載で「夏季新装／夏季女服」と題した衣服の提案を行い、明治三十七年六月十九日に

は製品化された「夏季新装」を着た婦人と女兒の広告写真が掲載された<sup>(24)</sup>。同じく読売新聞では、例えば社の広告取次先に寄贈する金杯の図案を半古が考案するというこまでやっていた記録がある<sup>(25)</sup>。さらに同時期には絵葉書の図案制作も手掛けていた。明治三十三年に私製葉書が認可され、日露戦争の頃をピークとして絵入り葉書が大流行した背景もあるが、半古は明治三十六年「絵葉書 伊勢物語」シリーズ（春陽堂）、明治三十八年「源氏物語絵葉書」、「伊勢物語 絵葉書」、「動物絵葉書」（博文館）、「改良服絵葉書」（博文館）等を発表していたといわれる<sup>(26)</sup>。また、文芸誌『文藝界』（金港堂）の懸賞俳句応募用の綴じ込み絵葉書、封筒、書簡箋の図案を半古が制作したという報告もある<sup>(27)</sup>。以上のように羅列したが、この当時、つまり『わかくさ』発行の前後は図案に関わる仕事がとりわけ目立った時期であった。実はこの頃には挿画の仕事に興味を失い、以降は口絵は描いても挿画は描いていなかったことが指摘されてきた。また、挿画に関わりすぎていて小説の挿画家とみられていたためなのか、それとも病に氣力を落としていたのか、明治四十年に始まった文展審査員にも推挙されず、展覧会出品も絶ってしまったともいわれる<sup>(28)</sup>。では図案に限って注目すると、明治四十年以降に二つの関連資料を挙げることができる。

ひとつは、明治四十二年七月に発行された真山青果『壁上』単行本の表紙図案（挿図17）（口絵ともに半古）である<sup>(29)</sup>。蜜柑のような果実をつけた樹木を二本並べ、アーチ型の枠に見立てた装飾的な作例である。題字も半古のものかはわからないが、装飾枠のなかに文字を配置した点に工夫がみられる。伸びやかな曲線が植物の生命観を表現するアー・ヌーヴォーとも少し異なり、モザイクのように葉を埋め尽くす造形にユー・グェントシュティール風の装飾性がある。実はこの作品については「ユー・グェント」(Jugend) 第一巻第二十二号（一八九六年五月三〇日発行）表紙（挿図18）の構図やモチーフを参照していた可能性が高い。同時代の作家たちが日本国内で「ユー・グェント」を参照していたように、当時の半古も同誌を介してヨーロッパの同時代美術を吸収しようとつとめていたのだろうか。早い段階でアー・ヌーヴォーに言及していたように、半古は西欧の美術を予想以上に学習していた感がある<sup>(30)</sup>。具体的な学習方法は今後



の検討課題となるだろう。それは京都の図案界をどのように見ていたかも同じ事である。

そしてもうひとつは、本稿冒頭で言及した、明治四十五年の随筆「調はざる我が現代の圖案」の執筆例で、管見の限りこれが図案と関わった最後の仕事ではないかとみられる。そのタイトルのとおり、「日本圖案の特徴特色位が發揮されない」として未だ図案の基準が定まらずにある状況を嘆き、「一體此の圖案と云ふことは、普通の繪畫とも異なり、申すまでもなく、總べてのもの、製作について其の趣向も異なるし、最もむづかしい一種の藝術である。而して藝術は即ち藝術の尊嚴の上に立つて何等他物の拘束支配を受くることなく、飽くまでも獨立獨歩すべきものであるならば、何が故に然かく圖案のみが獨り自ら自己の尊を棄て、他物に腰を屈するの辱を敢てしてゐるのであるか」と述べた。半生をかけて図案に取り組んだ事実が既に明らかになっているが、しかしそうした自身の業績には言及せず、関心は図案の自律性が今なお獲得されていないことに集中している。つまり半古が取り組んできた図案制作とは、画家による余技的、一時的な図案制作の域を脱し、専門領域を強く意識した創作活動を志向していたのではないだろうか。なお、半古はそうした現状の「救済策」として、学校教育で図案を教え、「圖案思想、圖案趣味を注入し、これを高めて行く」べきだと唱えた。すでに東京美術学校には明治二十九年七月から図案科が設置されていたが、彼は「小學校、中學校あるいはそれと同程度くらいすべての學校」の基礎教養としての図案を意図していたようである。

以上、半古の半生にわたる図案の仕事の概観した。改良服が普及しなかったうえに最後の随筆で未だ「調はざる」と現状を嘆くとあれば、一連の仕事を失敗ととらえる立場もあるかもしれない。しかし、半古が図案研究会や運動を組織するまでには至らなかったものの、極めて真摯に図案の行く末を案じ、自ら筆を執ることで尽力していた形跡は十分に評価されるべきではないだろうか。彼のこうした活動は目立たぬ規模ながら、実は時代を先取りしていた可能性も否定できない。デザイナーの先駆的存在とされる杉浦非水（一八七六—一九六五）は、自らが三和印刷所図案部に赴任した当時の、つまり明治三十五年頃の状況を以下のように回想している。

實際図案界等と称する存在は確立してはゐなかつた。勿論各種工芸に対する職業的な図案家はあつたであらうし、日本在来の古美術研究から古建築や器具裝飾の研究等も、其緒についてゐたことであろうが、それ等は盡くクラシカルな日本伝統の模倣か、或は徳川期の墮落した江戸末期芸術に飽き足らずして、古代日本の純芸術の再検討に一步を踏み入れた時代なのであつて、新興芸術としての洋画や洋風図案のテクニクが、當時の社会の実用に役立つてゐる範圍と云ふものは実に微々たるものであつた時代である。(杉浦非水「自伝六〇年」『広告界』昭和十年)

こうした図案界の様相は半古の目にも同じように写つていたのであつた<sup>(31)</sup>。半古はこの「乱調」が「一般美術界の現況である」と敷衍し、新時代に即した造形が必要であることを訴えた。彼の日本画論(明治四十年)も参照する。

將來の日本畫といふのはもつと廣い意義で解されなければならぬ、そして杓子定規ではいけない、洋畫の美所は大にとり入れ、古來の日本畫の名作をば勿論研究し、材料方法及び技巧の點は思い切つて自由にして、日本畫固有の精氣をますく發揮すべきであると思ひます、今日のような可笑な和洋折衷畫や薄つぺらな古來の徳川末世の墮落した日本畫に拘泥してゐるような、所謂日本畫は滅亡してもよい、そんなものは早く倒して仕舞つて新機運に乗じて勃興せんとする新日本の新思想新趣味を代表するに足る日本固有の精氣を備へた日本畫の現れることを希望します。(『美術界／半古玉堂両氏の意見』、明治四十年一月六日付『読売新聞』)

岡倉天心を中心に推進された近代日本画の理想を色濃く反映しているが、仮に内容を図案に置き換えると、非水による図案界追懷とも軌を一にするところがある。ここでいわれる古代様式の再検討や、「洋風図案」のテクニクへの関心、そしてそれらの実用化、そうした取り組みを體現したものが『わかくさ』であつたように思われる。こうして次世

代のデザイナーが誕生する以前の図案の歴史的な展開を追うと、半古の試みはその揺籃期にあてはまると考えられる。

しかしながら、デザイナーの先駆として位置付けられていく非水と半古では何が異なっていたのか。例えば、程度の差はあれ、造形を単純化（あるいは「単化」）して平面性を追求する共通点があると思われるが、相違点はとくに色彩において顕著である。半古が好んで用いた色は「白、白群、白緑、臙脂紫、淡い玉子色等で人物の丈は常に超え上品で取り澄ましたような態度もコランから受ける感じによく似て居た」といわれるように、図案もまた淡く上品な色調で、穏やかな調和を尊重した色遣いが目立つ<sup>32)</sup>。後に大正から昭和初期にかけては西欧のモダン・デザインの影響もあつて墨色を用いてコントラストを強めたような図案が主流となっていくが、半古の図案にその傾向は見受けられない。「文学雑誌等は比較的趣味に活きている人の見る物であるから、生な色の配合に依て驚かす必要がないのであるが、子供向婦人向の雑誌になると、如何しても強い色彩で其俗眼を惹かねばならぬ」といったのは非水であったが、半古はまさに「趣味に活きている人の見る」メディアを主な活躍の場としていたために、商業美術のような注意の引き方や興味の与え方には関心を置かず図案を考案したのでろう<sup>33)</sup>。次世代の図案家、デザイナーとの違いはそのような点にあると考えられる。

### 結びにかえて

本稿では図案集『わかくさ』の考察を中心に、梶田半古が様々な様式を参照して造形を取り入れながら、とくに構図や配置に独創を発揮して、平面性を追求したことを指摘した。なかでも草原や霞に見立てた余白による省略法、ならびに無線描法などの手法は日本画の表現から着想を得ていた可能性がある。また、可能な限り半古による図案関係の資料を渉猟したうえで、一連の図案制作あるいは図案研究が、一種の芸術として図案を高めようとする熱意に裏付けられた

ものであったことを示した。古典に学びながらも革新的な手法を実践しようとする姿勢は、近代日本画の理想とも軌を一にするもので、『わかくさ』にもそれが体现されていたといえる。残念ながら研究会の発足や具体的な運動には結びつかなかったが、結果的には半古個人の小規模な取り組みが明治三十年代から四十年代にかけて継続的に行われた。半古は日本画家の立場から、絵画に着想を得ながら、しかし絵画からは自律させることを目指して、図案を次世代につなぐ役割を果たしたといえる。

註

- (1) 吉川靈華「一時は青年画家の崇拜の中心」(特集「噫 梶田半古画伯」)『美術』第一卷第八号、七面社、大正六年、一五頁。ならびに、鏑木清方「梶田先生」(特集「噫、梶田半古氏逝く」)『中央美術』五月号、日本美術学院、大正六年、八頁。
- (2) 鏑木清方「口絵華やかなりし頃(一)」『こしかたの記』中央公論美術出版、一九六一年、一七九頁。
- (3) 平成六年(一九九四)そごう美術館にて開催の『梶田半古の世界展』は初の本格的な回顧展である。ちなみに同展図録では詳細不明とされた「梶田半古図案集」の図版はいずれも『わかくさ』の図案と一致する(展覧会図録『梶田半古の世界展』、そごう美術館、一九九四年)。
- (4) 岩切信一郎「デザイナーとしての梶田半古」、『一寸』第三十号、二〇〇七年、七頁。
- (5) 梶田半古「調はざる我が現代の図案」『美術之日本』第四卷第三号、審美書院、一九二二年、二頁。
- (6) 樋田豊次郎「生成する古代紋様」『明治・大正図案集の研究』近代にいかされた江戸のデザイン』国書刊行会、二〇〇四年、六四頁。あるいは土田真紀「明治三十年代京都の図案集と『図案の芸術化』」前掲書、九三頁。
- (7) 前掲註(4)参照。
- (8) 富田章氏は、半古が「読売新聞」紙上「第十二回絵画共進会漫評」において「白王」名義で自ら《春宵怨》を批評していたことを明らかにした。その批評文には「この理想的の画題からしてさすがに斬新」とある。(富田章「梶田半古 春宵怨」『國華』一二三四、國華社、一九九八年、三七頁)。
- (9) 山内金三郎(神斧)「梶田画塾の思い出」『大和文華』大和文華館出版部、一九五六年、二二頁。また鏑木清方の言葉に「姿の

よい女学生を月旦するには必ず知るも知らぬも半古式と語り傳へた」とある（前掲註(1)参照）。

(10) 半古の口絵は山田奈々子氏の研究に詳しく、半古の口絵三十八点を報告している。三〇年代の作はそのうち二十四作品である『木版口絵総覧―明治・大正期の文学作品を中心として』文生書院、二〇〇五年）。

(11) 春陽堂の広告文には「所謂銭取主義意外に、一の道楽として鋭意熱心に従事することを誓ひたれば、一髪の絨一点の微と雖も、原図の形状色彩に聊も違ふ処なし」とある（前掲註(4)参照）。

(12) 岩切氏の例示する第四卷刊行後の広告文（『新小説』明治三十七年五月一日発行）、あるいは筆者が確認した第一卷刊行後の広告文（明治三十六年七月七日付『読売新聞』）にも同内容が記されていた（前掲註(4)参照）。

(13) 高木長葉「梶田半古年譜」（特集「噫、梶田半古氏逝く」）『中央美術』五月号、日本美術学院、大正六年、一九頁。

(14) 例外的に図版に説明が添えられているのは第五卷第一図のみ。武器をまとった中世風の人物像（シルエツト）の脇に、「クハシホコ チタルの意」とある。「くわしほこちだる（細戈千足）」の「くわしほこ」は精巧な武器、「ちだる」は十分備わっているという意味、「くわしほこちだるくに（細戈千足国）」とは日本国の美称とされる。

(15) 広告文には「新案模様図譜／本書ハ著者が多年研鑽の結果新たに案出せられたる新式の紋様を蒐聚したるものにて全く著者が創意の新意匠に属し現代の新風俗に投ずると共に其の好尚をして優美高雅ならしむべく指導せり、然して本書應用の目的ハ、建築（家屋内外の裝飾）衣服（染物織物）調度（器具裝飾）等を専らとしたれば以上の業務に従事する者にハ多大の貢獻あるハ論を俟たずと雖も、然も従來の模様畫譜の如く工作者が直ちに其畫様を全取せざれば用る能はざる底の窮屈なるものにハあらず、本書によりて彼此參酌し新たに一の圖案を立て得る様に著作されたるハ最も本書の特色とする處なり。而して各種工藝家には最も欲く可らざる良書なり。」とある（前掲註(2)参照）。

(16) 前掲註(6)参照。なお、小林古径の言葉に「先生の趣味は主にも藤原時代にありました、天神町の画室の中の裝飾や調度などはそれを現はして居ました」とある（小林古径「先師追憶」「美術」第一卷第八号、七面社、一九一七年、一六頁）。

(17) 『春宵怨』批評文に「日本的（ジャッパンてき）アールヌーボーとでも云うか、既にこの理想的の画題からしてさすがに斬新」とある（前掲註(8)参照）。

(18) 土田氏前掲論文註(6)参照。

(19) 梶田豊次郎「はじめに―近代の工芸図案集を通して見えるもの」『明治・大正図案集の研究―近代にいかされた江戸のデザイン』国書刊行会、二〇〇四年、三頁。

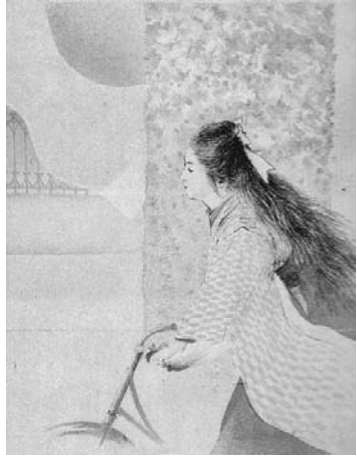
- (20) 展覧会図録「誌上のユートピア 近代日本の絵画と美術雑誌 1880-1915」神奈川県立近代美術館、二〇〇八年、二二一頁。
- (21) 第一回記事（明治三十三年一月八日付）には半古の名は見当たらない。しかし先に掲載された募集要項「婦人服飾通信図案規定」（二月二日付）にある投稿先は「下谷区神根岸町百二十一番地梶田半古」を指定。その後、第十二回から「梶田図案部」との名義が記された。
- (22) 主に近代に相応しい衛生条件をみたす衣服を提唱する目的で、改良服は明治二十年代から医療関係者のあいだで提唱されてきた。例えば医師山根正次の著書「改良服図説」（庚寅新誌社、明治三十五年）等がよく知られたものであったという（中谷幸子「明治後期の改良服について」山根正次の『改良服図説』をめぐって『愛泉女子短期大学紀要』一九七五年）。つまり半古は改良服という概念そのものは提唱していない。
- (23) 石井研堂『明治事物起原』橋南堂、一九〇八年。
- (24) 同広告文に「夏季の新装／梶田半古氏考案（昨年読売新聞掲載）の夏衣今回牛込市ヶ谷あまざけ屋呉服店より発売す、頗る優美にして且つ廉価にて調製する由」とある。
- (25) 明治三十五年十月三十一日付『読売新聞』朝刊、二頁。
- (26) 前掲註(3)参照、一三一頁。
- (27) 前掲註(4)参照、一四頁。
- (28) 細野正信「梶田半古の芸術」（前掲展覧会図録註(3)参照）、一六頁。
- (29) 同じ図像を簡略化した図案のカバーも付属するが、そこに半古のサインはなく、茎を描き忘れた百合などに雑な描写が目立つため、カバーは半古作ではない可能性がある。
- (30) 図案の参考資料などを買い求めたという記述がある（小林古径「弟子の見たる梶田先生」（特集「噫、梶田半古氏逝く」）『中央美術』五月号、日本美術学院、一九一七年、一四頁）。
- (31) 半古の言葉に、「只徒らに古いものを繰り返して見たり、或は一種の流行を追うて浅薄愚にもつかぬものを製作して見たり、何等の標準も有つたものではない」とある（前掲註(5)参照）。
- (32) 楠木清方、前掲註(1)参照。
- (33) 杉浦非水「表紙図按に就て」『美術新報』第一一卷第七号、一九一二年、一六頁。



挿図 2 『わかくさ』 第 2 巻第 21 図、1903 年



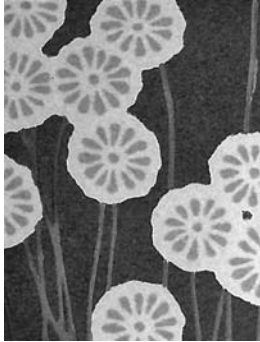
挿図 3 『わかくさ』 第 2 巻第 22 図、1903 年



挿図 1 『魔風恋風』 口絵、1903 年



挿図 6 『わかくさ』  
第 3 巻第 13 図、1903 年



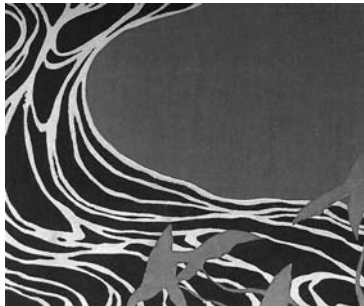
挿図 5 『わかくさ』  
第 2 巻第 6 図、1903 年



挿図 4 『わかくさ』  
第 2 巻第 15 図、1903 年



挿図 9 『わかくさ』  
第 3 巻第 1 図、1903 年



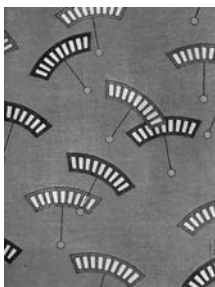
挿図 8 『わかくさ』  
第 3 巻第 21 図、1903 年



挿図 7 『わかくさ』  
第 5 巻第 1 図、1904 年



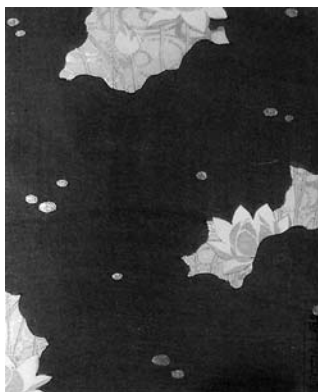
挿図 12 『わかくさ』  
第3巻第5図、1903年



挿図 11 『わかくさ』  
第5巻第20図、1904年



挿図 10 『わかくさ』  
第4巻第14図、1904年



挿図 15 『わかくさ』  
第3巻第15図、1903年



挿図 14 『わかくさ』  
第1巻第19図、1903年

挿図 13 『わかくさ』  
第1巻第12図、1903年



挿図 18 「ユーゲント」  
第1巻第22号、1896年



挿図 17 『壁上』  
表紙図案、1909年



挿図 16 「むさし野」(『絵葉書  
伊勢物語』より) 1903年