

採 蓮

Siren

第十四号

No.14

一木会とその周辺

西山 純子

戦中から戦後まもなくにかけて、恩地孝四郎と彼を慕う版画家たちのあいだに、一木会という集まりが存在した。版画研究と普及を目的とし、毎月第一木曜日に恩地家の応接間で開かれたこの会は、創作版画界のリーダー恩地孝四郎を核とし、関野準一郎や山口源、斎藤清、品川工、北岡文雄、駒井哲郎など戦後の版画界を牽引することになる作家たちを擁しながら、十分に語られてきたとはいえない。一木会は展覧会を開催せず、会員制度も持たず、版画好きなら誰でも迎えるという、むしろ恩地家の「開放日」というべき集いであった。そうした輪郭のあいまいさが理由のひとつだろう。いまひとつ考えられるのは、一木会の存続した一九四〇年前後からの約十年間が、日本の歴史において特殊な、作例・情報ともにきわめて少ない時代であるという事情だろう。ただし一木会は、研究の進んでいない戦中の創作版画界を垣間見させ、また一九五〇年代以降に日本の創作版画が海外で高く評価される、そのいわば「前夜」を伝える重要な存在である。よって本稿では一木会の成立から終焉までを追う、周辺の状況にも目を配りながら、同会の果たした役割について考えることとする。

「1」一木会の成立

一木会に関するまとまった文献としては、これまでに二冊の展覧会カタログ――『一木会展―恩地孝四郎とその周辺―』^{註1}および『占領期の日本の版画一九四五―一九五二―恩地孝四郎、エルンスト・ハッカーと一木会』^{註2}が刊行されている。このうち前者は、一木会が編んだ年刊版画集《一木集》^{註3}（後述）の全図を収めた貴重なものだが、本書に掲載された関野準一郎の文章「一木集の思い出」が、一木会を今に伝える基本資料となっている。

一木会は、恩地孝四郎とふたりの門人―関野準一郎と山口源により出発した。一九三九年に故郷青森から東京へ移り、恩地に師事するようになった関野が、すでに大正期より恩地家に出入りしていた山口としきりに顔を合わせて親しむなかで、「あまり訪ねられても、仕事の邪魔になるし、若い版画家の為に月に一度位は版画研究会を開くのもよからうと、日をきめて、集まるように」^{註4}計らったものである。山口源の文章にも同様の表現があり^{註5}、成立の経緯は判然とするが、時期については必ずしも明らかではない。関野は前述した文章において「昭和一四年頃（一九三九）」成ったと書いており、この年がしばしば「頃」を省かれて通用しているようだが、同じ関野が著した『わが版画家たち』の「山口源年譜」では、一九四二年の項に初めて一木会が登場している^{註6}。恩地は一九五〇年の小文で、同会誕生から「六七年になる」^{註7}と

記し、山口はというと、「いつの間にか生まれた」(註7)と漠然とした書きようをする一方で、すでに空襲が始まっていたとも回想していて(註8)、一九三九年より下ることを示唆している。一木会の活動が何らかの具体的な形をとるのは一九四四年の《一木集》I(後述)を待たねばならず、管見の限り成立の時期を特定する決定的な資料はない。さらなる調査を期しつつ、従来採用されている一九三九年よりも下る可能性を指摘しておく。

一木会という名称は、すでにふれたとおり会の開かれた第一木曜に由来する。木曜に定めたのは木版にちなんでのことである。いうまでもなく恩地孝四郎は木版画家であり、また当時版画と聞いてまずイメージされるのも木版に違いなく、納得のゆく命名ではあるが、この会があくまでも木版画家の集いとして出発したことを、ここで改めて確認しておきたい。

一木会の発起人にして世話役であった関野準一郎は戦後、あらゆる版式に通じたマルチな版画人として活躍することになるが、恩地と出会った一九三九年の頃には主に銅版画を手がけていた。一九三二年頃に今純三から教授されて以来エッチングにのめり込み、郷里の港や河口風景を描いた一連の重厚な作で、一九三五年の第二部会第一回展を皮切りに、翌年の文展鑑査展、翌々年の第一回新文展へと入選を連ねていたのである。その関野がアオイ書房の志茂太郎に伴われ、一木会の舞台となる瀟洒な恩地邸(註9)を初めて訪れた時の様子を、本人の回想から聞こう。

春光麗わしい、明るい邸宅に住み、版画界の雑用に追われる事もなく、静かに制作を続けているから、あかぬけした作品が生まれてくる。私は感動した。文展も二科もない、恩地先生の版木の削りくずを拝して、国展に出品させて貰おうと願った。(註10)

ここに表白されているのは単なる出品先の変更ではない。生まれ育った環境とはまるで違う、恩地の「あかぬけした」作風と暮らしぶりに驚嘆した関野

は、恩地の「版木の削りくずを拝」する、すなわち恩地の弟子となつて木版画に精進することを決意したのである。そして本人いわく「付人的存在」として(註11)恩地の造形や思考法を学び、上京して見いだした裸婦という新たな素材を、恩地ゆずりのざらついた彫りと水気たっぷりの摺りをもつて木版連作に結実させてゆく。一木会は恩地と関野の交情を抜きにしては語れないが、その成立の背後に、恩地との出会いがもたらした関野の「転向」ともいべき木版への開眼があつた事実をまずは確認しておく。

「2」戦中の創作―『一木会豆版画帖博物譜』と『一木集』I

恩地と関野、山口について一木会の常連となつたのは、加藤太郎と杉原正巳であつた。ともに東京美術学校臨時版画教室で平塚運一に木版を学び、この道に入つた若者である(註12)。一木会に参加したきっかけは不明だが、彼らは一九三七年の日本版画協会展に初入選しているから、恩地とは早くから面識があつたものと思われる。作品に関する恩地の講評を『日本版画協会々報』から拾つてみると、杉原の第六回展入選作について、その「ポンチ的趣味」に難色を示しつつも「特色ある此人の出たことはしかし喜ばしい」とする賛辞があり(註13)、加藤の第七回展入選作については、「加藤君としては実力以下の出来と思う。燃焼不足を感じる」とする、ひとかたならぬ囑望とそれゆえの落胆をあらわにした論評がある(註14)。ふたりが、当時代々木の自宅でやはり版画研究会を主宰していた平塚ではなく恩地を選んだのは、美校時代から福沢一郎を介してシュルレアリスムにふれていた彼らにとつて平塚の素朴な表現はもの足らず、恩地の新鮮な造形にこそ、版の持つ無限の可能性を見たからであつたろう。また恩地も、美校からの新星出現に大いに期待を寄せていたふしがある。関野が



図1 恩地孝四郎装幀
『一木会豆版画帖 博物譜』表紙 千葉市美術館蔵

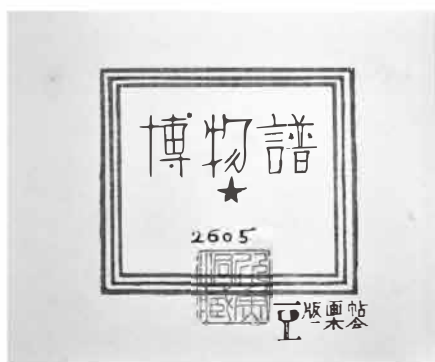


図2 同扉

「恩地先生は人徳のある人だったが、少々風がわりな、まともな務めなどをしていない若い画人がその門をたたく。美術学校出身の加藤太郎、杉原正巳の両君も恩地門をたたいて一木会のメンバーになった」^{註15}とユーモラスに書いているのも、恩地の柔軟さとそれに対するふたりの強い共鳴をうかがわせて興味深い。

こうして五名となった一木会の雰囲気をしるのぼせるのが、『一木会豆版画帖 博物譜』である(図1)。恩地によれば武井武雄の豆本熱に感染した結果という^{註16}、掌に乗るほどの木版絵本である。実はこの企画は戦中に一度頓挫していた、完成したのは戦後の一九五〇年五月であった。関野は「一木会が出来て程なく内容は完成した」と書いているが^{註17}、本作の扉に刻まれた年記は「2605」(図2)、すなわち西暦一九四五年である。戦後五年が経とうとする時期に皇紀のまま出版されたことになるが、版木が完成したのはこの年であろう^{註18}。加藤は一九三九年から四四年にかけて、杉原は一九三九年から四二年

にかけて断続的に入隊しており^{註19}、おそらくはそうした事情から制作が延び延びとなり、版木は整ったものの結局は戦況の悪化により出版できなかったものと思われる。内容は、身近な博物学から五つのテーマ―「獣」(恩地)、「貝」(山口)、「虫」(関野)、「艸」(杉原)、「木」(加藤)―が選ばれ、各々が木版画と詩を寄せるというものである。紙の地色を活かしたカットに美しい字体を合わせた構成は恩地の好みを色濃く反映しているが、それぞれの頁の完成度は高く、とりわけ杉原と加藤による鮮烈な造形は一木会という枠を超え、同時代の創作版画をも代表する最良の果実といつてよいだろう。加藤は版木の成った一九四五年に、杉原は翌年に、いずれも戦争で得た病により没した。数年の歳月を経た出版は、早世したふたりに捧げられている。

加藤と杉原につぐ一木会の常連は守洞春と孔版の若山八十氏だったとい^{註20}うが、ほかに参加者の輪は広がっていたらしい。そして一九四四年、世話役関野が版画の交換会を思いつく。『博物譜』と同様武井武雄が―今度は武井が主宰していた賀状交換会が手本となった。

：戦時下の版画遊びとして、作品の交換会をやろうと私が発言した。武井武雄の榛の会にならって、版画は何枚か手摺り出来るから、会員の人数分摺って年刊にしようと提案する。故に限定は各集共参加者分で二〇部以内である。何より恩地先生の版画が欲しかった。^(註21)

師の版画を手に入れたという不純な動機があったにしても、関野の提案は重要な版画集を世に残すことになった。名前は「一木集」、戦中にまとめられたのは一九四四年九月の1のみであったが、戦後は一九四六年五月から毎年一冊のペースで制作され、五〇年―二月のVIまで続いている。参加人数は全部で三四、寄せられた作品数は一〇三にのぼり^{註22}、展覧会とは無縁で会員名簿もない一木会にあつて、その活動を伝える貴重な資料となっている。

《一木集》の全容については前述した『一木会展―恩地孝四郎とその周辺―』



図3 《一木集》I たとう



図4 《一木集》I 寄書



図5 関野準一郎〈恩地孝四郎像〉(《一木集》I)

に詳しいが、千葉市美術館にも完品ではないものの六集すべてが収蔵されている^{註23}。当館所蔵のIを見てみると、台紙に貼られた作品あるいは本紙そのものが、三つ折りの和紙に畳み込まれる体裁をとっている。表題の筆跡は恩地、サインと印も添えられている(図3)。たとうを開くと若山が孔版印刷した似顔入りの寄せ書きがあり(図4)、関野による扉に続いて一三名の作品が収められている。紙のサイズは揃っているが紙質やイメージサイズはまちまちで、版面集というよりは簡素なポートフォリオといった趣である。ここまでにふれた以外のメンバーは川西英、山口進、根市良三、畦地梅太郎、谷口薫美、木村版兵。関野による集中唯一の肖像画〈恩地孝四郎像〉(図5)が、一木会の指導者たる恩地のカリスマ性を強烈に印象づけている。

《一木集》Iに関しては、関野の手になる「一木会版画作品集『一木集』刊行に就て」と題されたガリ版の印刷物があり、当時の状況がある程度わかる。それによれば八月三日の例会で創刊が決まり、次の会に作品を持ち寄るよう(または送るよう)「一木会既出席者」一七名に声かけられた。全員の氏名が記載されているから一九四四年八月の時点での参加者が判明するのだが、この

うち斎藤清、品川工、北岡文雄、松尾醇一郎の四名は何らかの事情で作品を提供しなかった。版画集が構想された理由については次のようなくだりがある。

嘗って全国に見えた版画誌も皆、消え、版画協会の日本百景カレンダーも無くなり、最近、若山氏の孔版も廃刊の止むなきに到るなど淋しい事ばかりですから、此の際、版画にのみ出来る交換作品集で鬱憤を晴らそうというわけです。(註24)

この資料には製版が一旦済んでから慌てて加えたとおぼしき「九月七日(一木)夜警報の場合ハ作品持参の集りは第二木曜です。」との但し書があつて、戦争も末期に近いことを思い出させるのだが(註25)、収録作品はといえば穏やかな風景画が大半を占め、時代を感じさせない長閑さだ。交換会という形をとつたのは出版統制を回避するためであろうが、この時期に「版画遊び」などをしていられたのは、関野が岩崎通信機という軍需会社に勤め、若山と守が海軍省に所属していた事実と無関係ではないだろう。若山は個人雑誌『孔版』を主宰しており(一九四二年九月創刊)、一九四四年八月の二四号まで存続させている。そもそも恩地孝四郎と海軍省との強い結びつきが一木会という結社を可

能にしたという興味深い指摘もあり^{註26}、現時点の稿者には残念ながら情報がなくこれ以上論を進めることができないが、戦時における一木会のありかたは今後詳細に検証すべき問題であろう。《一木集》Ⅰ以降の動きとしては前述した『博物譜』があるばかりで、日に日に空襲の苛烈になってゆく東京で、一木会がいつまでどのように続いたのかはわからない。

「3」戦後の動き―ハッカーとの交流から

恩地家は焼けることなく終戦を迎え、戦後、新たな表現を開拓して国際的な評価を得る作家たちの拠点となつてゆく。一木会がいつから再開されたのかは定かでないが、《一木集》Ⅱは一九四六年五月にまとめられた。再び関野の言葉を引こう。

戦争が終わっても、物資が不足していたし、世は荒廃^{ゴハク}して遊びとてないので、昭和二十一年五月一木集二輯を作った。^{註27}

基本的な体裁はⅠと何ら変わらないが、関野の何気ない語り口とは裏腹に、Ⅱには不思議な事態が出来している。エルンスト・ハッカー、ジョン・シエパード、アロンゾ・フリーマンという三人の進駐軍兵士が木版画を寄せているのである。よく知られるとおり、戦後の恩地家はあまたのアメリカ人コレクターや研究者を迎え、日本の創作版画を国外に紹介するうえで非常に大切な役割を果たすのだが、《一木集》Ⅱに参加した三人はその先駆けであった。前月の日本版画協会第一四回展にも出品している。

三人のうちハッカーについてはローレンス・スミス^{註28}および桑原規子の著作^{註29}に詳しい。それらによればハッカーは一九四六年の春に来日し、アーニー・パイル劇場で印刷物のデザインを手がけていた。そして劇場近くの丹緑堂

という浮世絵店で木版画集《東京回顧図絵》を見て惹かれ、作者のひとりである恩地を友人とともに訪ねて一木会にも顔をだすようになる。滞日期間は半年にすぎなかったが、恩地とは同じアーティストとして立場を超えた友情を結び、終生敬愛の念を抱き続けたという。

ハッカーを魅了した《東京回顧図絵》の版元は富岳本社である。社主はもと高見澤木版社々長で当時恩地家の隣に住んでいた上村益郎、顧問を務めていたのは恩地であった。一九四五年十二月という時期に世に出た《東京回顧図絵》は同社の初仕事。昭和はじめの《新東京百景》から十点を復刻し、新作五点をあわせた風景版画集だが、恩地は制作が進む頃、「大いに木版と出版に邁進することとし着々仕事を進行」しているとやや興奮気味に語っている^{註30}。

関野によれば富岳本社は、彼の勤務していた岩崎通信機が「方針を変えて、進駐軍向きの仕事に手を出し」て^{註31}、つまりは資金提供をしてできた会社であった。上村は戦中、木版画の伝統技術保存者という名目で日本美術及工芸統制協会（美統）から優先的に資材の配給を受けていたから^{註32}和紙の蓄えがあつたと思われ、これも戦後すぐの出版活動を可能にした理由だろう。富岳本社と恩地とが組んだ版画集あるいは版画を前面に押し出した著作は現在六点を確認しているが^{註33}、やはり日本語に英語の併記された外国人を対象としたものが多い。ハッカーが《東京回顧図絵》にふれ、一九四六年五月には創作版画の展覧会を開催したという丹緑堂にしても、これは上野広小路で罹災した浮世絵商・荒井商店がアーニー・パイル劇場前に設けた飯店舗なのだが^{註34}、いうまでもなく進駐軍をあて込んだ店であった。一木会とハッカーとのつながりを追うことで浮かびあがる、戦中から敗戦、占領下にかけての物資の流れや進駐軍という新たな顧客をめぐる混沌とした状況。つまりはこれこそが、戦後の創作版画が発した風景であった。《東京回顧図絵》に収められた平塚運一と川上澄生、前川千帆の作品が若手作家による復刻だったように、作品の質も必ず

しも高くはなく、土産用の浮世絵版画とともに雑然と並べられていたようだ。山口源は当時の事情を、やや皮肉を込めて次のように書いている。

戦争が終わって、版画の活動は、在京会員達によっていち早く始められた。恩地家の隣りに高見沢の上村氏が、田河水泡氏の疎開の後に住んでいたのなども、何かの因縁だろうが、恩地さん、関野準一郎氏らが中心になって、まずスーベニア的版画集をシリーズで出版した。数寄屋橋の東朝の前に焼残ったビルの一階のショウウィンドウに、他のお土産品と同居で、お目見えだ。(註35)

すでに指摘があるとおり(註36)、ハッカーとシェパード、フリーマンがアーティストであったことは一木会のメンバーの警戒心を解き、親近感を抱かせ、アメリカ人に日本式の木版技法を伝授し、さらには日本版画協会展や《一木集》に招くという麗しいやりとりを実現させた。そして日陰者にすぎなかった創作版画をアメリカ人が高く評価するという想定外の、しかし喜ばしい認識が、やがて一木会を訪れることになるウィリアム・ハートネットやオリヴァー・スタットラーら創作版画の恩人たちとの対等な交際を可能にしたのである(註37)。一九五〇年代以降に日本の版画家たちが国際展を舞台に活躍してゆく下地は、四〇年代後半の進駐軍関係者の高評なくしてはありえず、ゆえに一木会の果たした役割は大きい。ただし戦後まもない同会とその周辺を仔細に観察するならば、日米の交流がしばしば語られるような単純な構図―戦前から変わらぬ創作版画をアメリカ人が「発見」したとするもの―ばかりではないこともわかるのである。

「4」実験の場として―一木会の終焉

先に引いた山口源の文章は、「お土産品」であることにひそかに反発を抱き、「後日ある人から、当時恩地さんもそういう考えであったことを聞かされて、頭の下る思いがした」というくだりに続いている(註38)。「スーベニア的版画集」を制作する一方で、確かに、新たな表現への模索も始まっていたのである。一木会はその実験の場でもあった。

これは多分、終戦直後のことだったと思うが、私は田舎に疎開していたが、一木会には必ず出席していたので、試作した「物体版画」¹¹実物を版材としたもの¹²を、そこで発表した。それが他人に見せた始めであったか。(註39)

《一木集》における「物体版画」の初出は一九四八年九月のIV、本集には恩地による《アレゴリー コロンブスの卵》と山口の《木ノ葉》が収録されている(図6、7)。この試みは恩地の方が早く、同年四月の第二回現代美術総合展に出品された《Concreteの不定形への愛情》に始まると考えられるが、五ヶ月足らず後の山口の発表は、一木会での実験の共有を想像させる。

一木会でかつてない版表現が試されていた頃、新たなメンバーが顔を見せる。銅版画家駒井哲郎である。恩地との出会いは一九三七年にさかのぼるが、長い空白を経た一九四七年または四八年、関野に連れられて同会を訪れた。長谷川潔への心酔に比してあまり語られることがないが、晩年の恩地に駒井は親しみ、生涯尊敬し続けた。駒井は後年の「恩地孝四郎頌」という文章のなかで、恩地を「人間の自由と感情の解放をこの上もなく尊重した詩人であった」と実に的確に形容し、次のように続けている。

世界的に見ても先駆的と云える先生の遺された多くの詩的版画はその技術に於ても全く新しいものであり、新しい技法と作品形成の思想は

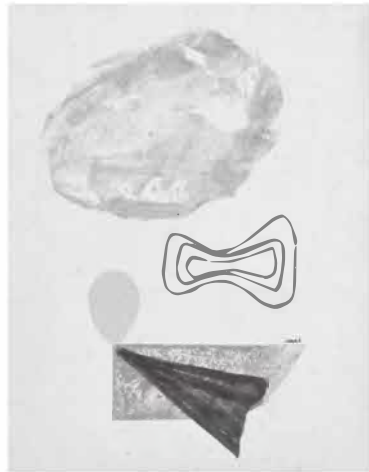


図6 恩地孝四郎〈アレゴリー コロンブスの卵〉
((一木集) IV)

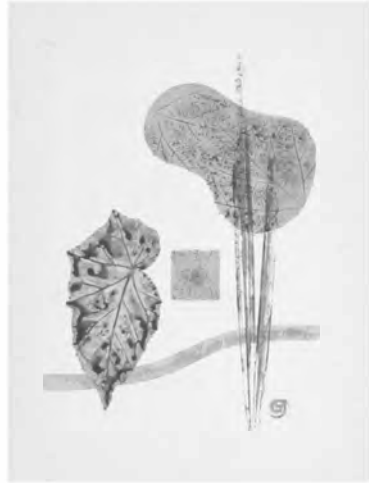


図7 山口源〈木ノ葉〉((一木集) IV)



図8 駒井哲郎〈Portrait de Gilles de Rais〉
((一木集) V)

一体となっており、版材と素材とによって思考したと云ってもよく、技法の役割は可成り大きな部分を占めているようだ。最晩年の多くの作品は新しい技術に一切を賭けたと云っても過言ではないと思う。(註40)

版材と素材による思考とは、ただちに物体版画を思わせる。《一木集》IVには参加していないが、駒井は恩地がはじめて物体版画を発表した一九四八年、恩地好みの紐を用いた〈孤独な鳥〉と、やはり恩地が多用了した葉を転写した〈思ひ出〉を制作している。翌年には《一木集》Vに〈肖像 (Portrait de Gilles de Rais)〉を寄せ、葉脈をひげに見立てたユーモラスな作を披露している(図8)。恩地の影響は制作法だけにとどまらない。駒井が理想の版画を語る際にしばしば例にあげた「音楽」は、恩地が一木会で、造形の在るべき姿をたとえた言葉であった。一木会における恩地を回想した北岡文雄の文章を引こう。

恩地孝四郎の版画の技法は自由奔放だった。絶対音楽にならって絶対絵画という言葉を用い純粹版画という言葉は用いなかったが、写実を否定し版としての純粹な造型表現が目的であった。(註41)

恩地孝四郎は戦後、戦中には思うように探求も発表もできなかった抽象表現を開花させ、版にまつわるあらゆる固定観念からの解放を目ざした。紐や葉、ボール紙や布、木片や木炭、果ては靴底にまで版材を求め、同じ図を複数制作することに疑問を呈した。一木会はその成果を若い世代に問い、ともに深め、伝える大切な場として機能していたのである。ただし、戦後の恩地が専らとした実物版画と銅版画の新星の登場は、木版画の会である一木会の終焉をも意味していた。《一木集》にしても、恩地の頭からはすでに複数制作という概念が消え、物体版画を発表し始めたIV以降に寄せた作は摺りによってみな表情が違ふ。たとえ十数部であっても、同じものを人数分摺って共有する版画交換会という発想自体成り立たなくなっていたのである。

そして一木会は、始まりが曖昧であったようにいつのまにか幕を閉じた。同会に集った作家たちの多くは、その舞台を世界へと広げようとしていた。最後の《一木集》となったVIが成った一九五〇年一二月頃について、関野は次のように書いている。

この頃から国際展が次々と開催され、版画家はその出品制作でいそ

がしくなり、(中略)恩地一門の一木会から、次々と代表選手が出現して「一木集」は自然消滅の形になって終わったのである。(註12)

以上、一木会の始まりから終焉までを追い、重要と思われるいくつかの出来事を拾ってみた。断片的な情報をつなげた粗描にすぎず全容にはほど遠いが、恩地孝四郎という圧倒的な力量と魅力とをそなえた版画家の率いたこの会が、戦中から戦後まもなくにかけての、創作版画界の諸相を象徴する場であることは確認できた。同会については引き続き、考察を続けたいと考えている。

(註1) 『一木会展―恩地孝四郎とその周辺―』(関野準一郎「一木集の思い出」所収)リッカル美術館(財団法人平木浮世絵財団)、一九七九年。なお本稿で頻出することになる関野準一郎について、名前を「準一郎」とする資料が多いが、本稿では近年の用例にならつて「準一郎」で統一することとする。

(註2) Lawrence Smith, *Japanese Prints During the Allied Occupation 1945-1952*, British Museum, London, 2002.

(註3) 前掲書(註1)、頁記載なし

(註4) 「関野準一郎氏は高円寺に、私は天沼に住んでいたが、ちよいちよい恩地家で顔をあわせるところから、他の人も現われるとなると、一定の日をきめて集まった方が、恩地さんも煩わされることがすくなくすむだろうと、版画の研究会といったものが、いつの間にか生まれたという次第であった。」(山口源「版画と私」美術ジャーナル四八、一九六四年五月、四三頁)

(註5) 関野準一郎「わが版画家たち―近代日本版画家伝―」講談社、一九八二年、一五六頁

(註6) 恩地孝四郎による序、恩地編『一木会豆版画帖・博物譜』青園荘私家版、一九五〇年前掲書(註4)、四三頁

(註7) 山口源「戦時下の版画家」、関野準一郎編『版画協会五十年系譜 第四〇回版画展記念』日本版画協会、一九七二年、頁記載なし

(註9) 住所は東京府杉並町東萩八八番地、現在の東京都杉並区荻窪四丁目二番二号。遠藤新が設計し、一九三二年に竣工したこの建物は、一部改築されたもののほぼ当時の姿のままに現存する。

(註10) 関野準一郎「版画を築いた人々 自伝的日本近代版画史」美術出版社、一九七六年、七五頁

(註11) 前掲書(註10)、一三七頁

(註12) 加藤太郎と杉原正巳については以下の文献に詳しい。

『グループ〈貌〉とその時代』郡山市立美術館、二〇〇〇年
菅野洋人「加藤太郎について」『郡山市立美術館研究紀要』第二号、二〇〇一年
「第六回版画展誌上合評」『日本版画協会々報』二四、日本版画協会、一九三七年、四頁

(註13) 「第七回展誌上合評」『日本版画協会々報』三〇、日本版画協会、一九三九年、四頁

(註14) 前掲書(註1)、頁記載なし

(註15) 前掲書(註1)、頁記載なし

(註16) 前掲書(註6)

(註17) 前掲書(註1)、頁記載なし

(註18) 加藤太郎は一九四五年二月一日付の葉書に『博物譜』所収の〈葉〉と同じ図柄を用いており(グループ〈貌〉とその時代)、前掲書註12、八七頁、このことから版木の完成は同年と推測できる。

(註19) 前掲書(註18)、一五八―一七五頁「年譜」

(註20) 前掲書(註1)、頁記載なし

(註21) 前掲書(註1)、頁記載なし

(註22) 作品数一〇ほ、I II IIIに各一点収められた、関野による模刻をのぞいた数。千葉市美術館所蔵品はIの守洞春〈初夏の庭〉とVの斎藤清〈新春〉を欠き、IIのエルンスト・ハッカー〈顔〉は当初収められたものではなく、近年に補充されたものである。また付属資料を『一木会展―恩地孝四郎とその周辺―』と比較すると、千葉市美術館所蔵品はI IVの寄書(参加者の署名を集めたもの)を欠いている。

(註23) 関野準一郎「一木会展―恩地孝四郎とその周辺―」刊行に就て、一九四四年八月稿者が参照したのはコピー資料)

(註24) 「一木集」Iの寄書の日付から、この夜警報は鳴らず、会が無事行われたことがわかる。

(註25) 前掲書(註2)、三三頁

(註26) 前掲書(註1)、頁記載なし

(註27) 前掲書(註2)

(註28) 桑原規子「アーニー・パイル劇場をめぐる美術家たち」『聖徳大学研究紀要 人文学部』第一八号、二〇〇七年

(註29) 恩地孝四郎「迎々」日本愛書会通信「二号、一九四五年二月、一頁

(註30) 前掲書(註5)、一七九頁

(註31) 迫内祐司「戦時下における美術制作資材統制団体について」『近代画説』一三、明治美術学会、二〇〇四年、一一八頁

(註32) タイトルと刊行時期、版画作者名は以下のとおり。

『東京回顧図絵』/一九四五年二月/版画作者…恩地孝四郎・平塚運一・山口源・川上澄生・前田政雄・斎藤清・関野準一郎・畦地梅太郎・前川千帆

『日本民俗図譜』/一九四六年三月/版画作者…前川千帆・守洞春・斎藤清・関野準一郎・川西英・畦地梅太郎・黒木貞雄・前田政雄・若山八十氏・山口源

『日本女俗選』/一九四六年八月/版画作者…前川千帆・恩地孝四郎・川西英・関野準一郎

(註33)

一郎・斎藤清

『詞華集日本の花』／一九四六年五月／版画作者…前川千帆・恩地孝四郎・川上澄生・川西英

『歌集新頌・富士』／一九四六年六月／版画作者…恩地孝四郎

(註34) 『詞華集日本の山水』一九四六年八月／版画作者…山口進・畦地梅太郎・前川千帆

『浮世絵草紙』創刊号、一九四六年五月、三二頁。丹緑堂で開催された創作版画展に
ついては前掲書(註2)五七頁および一〇四頁を参照。なお本書には、展覧会期中に丹
緑堂で撮影された、ハッカーと恩地孝四郎の妻および長男の写る貴重な写真が掲載さ
れている。ちなみにローレンス・スミスは丹緑堂と高見沢木版社とのつながりを示唆
しているが、高見沢木版社が経営した丹緑堂は戦前に店をたたんでおり、関係はない
と思われる。

(註35) 前掲書(註4)、四二〜四三頁

(註36) 前掲書(註2)二九頁および前掲書(註29)四五頁

(註37) ハートネットとスタットラーについては以下の文献に詳しい。桑原規子「オリヴァ
ー・スタットラー…戦後日本版画に果たした役割」(オリヴァー・スタットラー『よみ

(註38) がえった芸術―日本の現代版画』玲風書房、二〇〇九年)

(註39) 前掲書(註4)、四三頁

(註40) 前掲書(註4)、四三頁。山口源の物体版画の始まりについては下記文献も参照した。

下山肇「山口源・その人と芸術」静岡の美術Ⅷ 生誕一〇〇年 山口源回顧展』静岡県
立美術館、一九九八年、八頁。

(註41) 駒井哲郎「恩地孝四郎頌」恩地孝四郎版画集』形象社、一九七五年、二二一〜二二二
頁

(註42) 北岡文雄『版木のなかの風景 北岡文雄画文集』美術出版社、一九八三年、八九頁
前掲書(註1)、頁記載なし

The Ichimokukai Society and Its Cohorts

Junko Nishiyama

The Ichimokukai (First Thursday Society), formed in Japan by Onchi Kôshirô and other print artists, was active during the World War II and postwar eras. The group met in the parlor room of the Onchi home on the first Thursday of every month with the goal of furthering print research and dissemination. The leading *sôso* hanga print artist Onchi Kôshirô was the core of the group, with other members including Sekino Jun'ichirô, Yamaguchi Gen, Saitô Kiyoshi, Shinagawa Takumi, Kitaoka Fumio and Komai Tetsurô. While these artists went on to lead Japan's postwar print world, this group has yet to be fully studied. In fact, the Ichimokukai provides a rare glimpse of the relatively unstudied *sôso* hanga print world during World War II. The group provides an important "snapshot" of the state of the field prior to the 1950s and later *sôso* print movement that has been highly praised in international circles. This article relies on such basic materials as the exhibition catalogue *Exhibition of Prints by Ichimoku-kai—Koshiro Onchi and His Circle* and the text by Sekino Jun'ichirô, "*Ichimokushû no omoide*," published therein, as it traces the Ichimokukai from its inception to its end and considers the nature of the group and how it reflected the state of the *sôso* print world of its day.

This article is made up of four sections. Section 1 presents information about the founding of the Ichimokukai group by Onchi Kôshirô, Sekino Jun'ichirô and Yamaguchi Gen, and suggests the possibility that the actual founding of the group may have been later than the previously stated date of 1939. Further, as background for the formation of this group, the section discusses founder member Sekino's awakening to woodblock printing, a departure from his earlier work in the etching medium.

Section 2 discusses the two print compendia made by the Ichimokukai during World War II, namely *Ichimokukai Mame hangajô Hakubutsufu* and *Ichimokushû I*. The section observes the nature of the interactions between the five members from the early period of the group, specifically the three founding figures plus Katô Tarô and Sugihara Masami. The basic nature of the *Ichimokushû I* works was confirmed through the collections of the Chiba City Museum of Art. The publication process and timeline was discerned from the supplemental material, "*Ichimokukai hanga sakuhinshû (Ichimokushû) kankô ni tsuite*." Further, regarding the late war period, which formed the background for the existence of the Ichimokukai and the *Ichimokushû*, this section indicates the possible connection between group members and the Imperial Japanese Navy.

Section 3 discusses the connection in the immediate postwar period between the Ichimokukai and members of the Occupation Forces, particularly Ernst Hacker. Research on this connection indicates how the postwar *sôso* print movement developed with this new clientele, and how the movement was supported by the funding and resources that had accorded special authority and privilege during World War II to war effort factories and keepers of traditional techniques and technologies.

Section 4 considers the group's search for new forms of expression that began around the time of the publication of *Ichimokushû IV*, the addition of etching artist Komai Tetsurô to the group and his interactions with Onchi, and the eventual demise of the Ichimokukai whose function as a woodblock print society had ended. As seen in this progression, this article covers the history of the Ichimokukai and considers several important events. While nothing more than a rough sketch made up of fragmentary information, and far from comprehensive, this article does confirm that the Ichimokukai, a group led by the overwhelming force and fascination of the printmaker Onchi Kôshirô, symbolizes the various aspects of the *sôso* hanga world from the war years to the immediate postwar era. I hope to continue to explore this group and its activities in future studies.

(Translated by Martha J. McClintock)

千葉市美術館研究紀要
採蓮 第十四号

二〇一一年三月三十一日発行

編集・発行―財団法人千葉市教育振興財団
千葉市美術館

三〇―六七三

千葉市中央区中央三―十一―八
電話〇四三―二二―二三一一(代)

制作―印象社

Bulletin of Chiba City Museum of Art
Siren No.14

March 31, 2011

Edited and Published by

Chiba City Museum of Art

3-10-8 Chuo, Chuo-ku, Chiba 260-8733 JAPAN

Phone. 043-221-2311

Produced by

Insho-sha

ISSN 1343-148X