

From Sketch to Print : Kiyochika's Ryōgoku Fire and Hakone-Shizuoka Prints

Henry D. Smith II

In Nagai Kafū's well-known appreciation of Kiyochika in *Hiyorigeta* (1914-15), written when the artist was still alive but as if he were already history, the author remarks that Kiyochika had converted his watercolor sketches of the early Tokyo landscape "just as they were" (*sono mama*) into woodblock prints.⁽¹⁾ Now that all the sketchbooks are available for study, we can begin to understand how many problems lurk within the phrase "*sono mama*." However close in appearance the sketch and the finished woodblock may sometimes appear, in between lies a constant artistic struggle, a struggle that does much to explain the success of Kiyochika's early art. His sketches never in fact became prints "*sono mama*," and it is precisely the distance between sketch and print that is most intriguing.

Here, I do not wish to deal with the most immediately interesting issue, the visual ways in which color, line, and texture were transformed from sketch to print. Rather I wish to consider two groups of landscapes in the period 1880-81 in which textual notations on the finished print either imply or provide information about the actual act of sketching. These are prints in which the artist in effect announces "I was there to sketch this scene, and this is what it looked like."

In all, a total of sixteen prints are of this type, falling into two categories, those of fires in Tokyo in early 1881 (four prints), and those of landscapes of Hakone and Shizuoka (eleven prints). The mode of expressing the act of sketching differs considerably between the two cases, but both combine to reveal a new dimension in the meaning of sketching for Kiyochika's early landscape art.

The story of the Ryōgoku fire of January 26, 1881, is the single best-known episode in Kiyochika's life. It is mentioned in all the earliest published appreciations of the artist, and by the time of the first scholarly accounts, by Kondō Ichitarō and Yoshida Susugu, it had come to assume a key role in explaining the evolution of Kiyochika's art.⁽²⁾ The basic story is that when the fire broke out at night, Kiyochika left his home with sketchbook in hand, then sketched the fire all night only to return in the morning and find his house burned and his family gone. According to the Kondō and Yoshida versions of the legend, this crisis led to the break-up of his marriage and the termination of the Tokyo landscape series. The fire thus becomes pivotal in what is seen as a fundamental change in Kiyochika's art in 1881.

Fortunately, the actual sketching that Kiyochika did of the Ryōgoku fire survives in sketchbook no. V, and provides valuable primary evidence to compare against the surviving written accounts. Let us first consider the latter. There survive five accounts of the fire that seem to have been written independently of each other. All appeared many years after the event and

must be treated with caution. Only one is an eyewitness account, that of the printer Nishimura Kumakichi, who at the time of the fire was twenty-one years old and the printer of a number of Kiyochika's Tokyo landscapes of the previous year. In a conversation over fifty years later, Kumakichi recalled :

I think it was in 1881, when a fire broke out in Kanda Matsueda-chō and then spread to Hama-chō 1-chōme and 2-chōme. Carrying nothing but his painting gear, Kiyochika casually dropped by my place, and asked if I wouldn't put him up for a while. I asked, "What on earth happened," and he explained that on hearing of the fire he had rushed from his house, and became absorbed in sketching a view of the Hisamatsu Theater, framed by warehouses, as it collapsed in flames. When he finally finished the sketch, he went back to his house, but he couldn't even tell where he was. The house had burned to the ground, and his family had disappeared. So he decided to go in a direction away from the fire, and ended up wandering to my place. People in those days were sure easygoing about things. ⁽³⁾

Clearly Kumakichi's memory — he was age 72 when recollecting these events — cannot be considered wholly reliable, and he in fact is in error in claiming that Kiyochika sketched the burning "Hisamatsu Theater." This must refer to the Meiji Theater, which was destroyed not in the Ryōgoku fire of January 26, but in the wholly different fire that broke out February 11, just over two weeks later. Kiyochika also sketched this fire (sketchbook V/106-107), but it was the earlier fire in which he lost his house. In general, however, Kumakichi's account seems to confirm that the basic story line is correct.

Of the four others who described the event, three had actually known Kiyochika but only late in the artist's life, and all revealed that they were drawing on legend rather than first-hand description. Kinoshita Mokutarō in 1916 reported it as a "famous story" (*yūmei na hanashi*), and Kiyochika's daughter Katsu qualified the two sentences of her 1924 account with phrases meaning "I have heard it said that" (— *to iu koto deshita*, — *de atta sō de arimashita*), while Kurosaki Shin in 1927 said that "it is a tale that I heard told" (*gojitsu no monogatari ni kiita*).⁽⁴⁾ Nor do any of these add significant details to Kumakichi's account, except for Katsu's suggestion, later amplified in third-hand accounts, that Kiyochika spent a considerable time sketching the fire: "Father left the house with just his sketchbook in hand, and then went about here and there, following the fire on foot."

By far the most concretely detailed account, however, is that of Sakai Shōkichi, writing in 1919, who obtained his information from Matsuki Heikichi V (1871-1931), who himself was ten years old at the time of the 1881 fire, but would also presumably have often heard the story from his adoptive father, Matsuki Tōkō (Heikichi IV, 1836-91).⁽⁵⁾ Sakai writes :

When the fire broke out, Kiyochika stuffed his sketchbook into his jacket pocket, grabbed his paintbox, and in addition, out of fear that they might be burned, he took with him about six fairly bulky volumes from among some albums of prize antique nishiki-e prints that Matsuki had lent him for study. Thus making his way through the press of the crowd, he

did his sketching, but he was knocked to the ground by some of the people running about, and dropped the albums. He tried to recover them, but people kept trampling over him, and out of fear for his life he ended up losing the precious albums⁽⁶⁾

This account tells us that Kiyochika left his house fully aware that he might return to find it burned, and obliges us to reject later suggestions that he irresponsibly abandoned his house and family in his enthusiasm for sketching. The real trauma, according to this account, was not the loss of his house (a common occurrence in the old downtown sections of early Meiji Tokyo, after all), but the loss of the old prints borrowed from Matsuki.

One important detail in Sakai's account reminds us of how stories get distorted in retelling. This is the matter of the hour of the outbreak of the fire. Of all the printed accounts, only Sakai gives a specific time, of "about eight o'clock in the evening." This was followed in later derivative accounts, but contemporary newspaper reports make it clear that the fire in fact broke out early in the morning of Wednesday, January 26, at about 1:30 am. It burned to Ryōgoku Bridge by daybreak, and jumped across the Sumida River at about 9 am, moving south to the Fukagawa area and coming under control at about 5-6 pm the same day.⁽⁷⁾

How then does the sketchbook record mesh with these later accounts? I first make two basic assumptions about Kiyochika's sketchbooks, both of which may be challenged: first, that he used only one sketchbook at a time, and second, that the page order is in general the order in which the sketches were executed. The first assumption seems generally safe, at least for the fire and the Hakone-Shizuoka trip, but the latter is problematic, since it is clear that Kiyochika would often go back and use unfilled pages (usually the pages opposing color sketches), especially for quick pencil sketching. This in fact appears to be the case in the Ryōgoku fire sketches. But color sketches appear on the whole to be in the order in which they were executed.

The Ryōgoku fire first appears on pp. 96-97 of sketchbook no. V, a panoramic two-page spread that seems to have been done in haste. We see a huge crowd of people, with flames down a street to the left and in the distance to the right. A pencilled inscription to the far right reads "January 26, 1881," followed by a line that is difficult to make out, but that seems to read "Tsukugi-chō." I would propose that this refers to the small area known properly as "Tsukegidana" ('Matchstick Alley'), lying almost equidistant between the point that the fire broke out at Kanda Matsueda-chō and Kiyochika's own house at 2 Yonezawa-chō 1-chōme. Given the known course of the fire, it was probably about 3 or 4 am that Kiyochika made this sketch.

This single sketch of the Ryōgoku fire, however, stands in isolation. It is followed by five pages of unrelated light pencil sketches (98-102), after which comes the sketch (103) that would be the model for "Ryōgoku after the Fire" (Ryōgoku yakeato), perhaps the greatest of all Kiyochika's Tokyo landscapes. If the gas light was indeed lit, as Kiyochika shows it, then this sketch was probably made just about dusk on the evening of the 26th, some 17-18 hours after the fire began, when smoke could still be seen in the distance in the direction of Fukagawa. In other words, Kiyochika only had time to complete a single color sketch of the Ryōgoku fire, which

basically accords with the accounts of Nishimura Kumakichi and Sakai Shōkichi. He was probably carried along by the crowd in fleeing from the fire, and devoted the rest of the night and the following day to looking for his family, stopping by Kumakichi's along the way. Only later in the day, when he had confirmed his family's safety, did he return to make the sketch of the burnt-out plaza west of Ryōgoku Bridge. For whatever reason, Kiyochika skipped over five pages (98-102) when he made this sketch, and it was probably later that he turned back to do the quick pencil landscapes that appear on these pages.

Finally, how does this sketchbook record relate to the resulting prints of the fire? Other than "Ryōgoku After the Fire," Kiyochika designed two prints of the fire, both showing the fire at its height. All three prints have an identical inscription to the right of the title and in slightly smaller characters: "Outbreak of Fire on January 26, 1881."⁽⁸⁾ This sort of notation imparts a distinctly journalistic tone to the image, implying that the artist was striving to report exactly what he saw at the time. And this is the way most later viewers of the prints have treated them, as directly based on Kiyochika's first-hand sketches.

But in fact this was not necessarily true. "Ryōgoku After the Fire," to be sure, was based on the sketchbook model, as was "Outbreak of Fire Seen from Hisamatsu-chō" (Hisamatsu-chō nite miru shukka), the single print of the February 11 fire (sketchbook V/107). But of the two prints showing the actual Ryōgoku fire on January 26, neither corresponds in the slightest to the single two-sheet color sketch that Kiyochika actually made of the fire. Or rather, to be more accurate, no model can be found in the sketchbook used at the actual time of the fire. But if we turn to Kiyochika's earlier sketchbooks, we make the surprising discovery that an exact model does in fact exist for one of the two prints. "Ryōgoku Fire Sketched from Hama-chō" (Hama-chō yori utsusu Ryōgoku taika). It is on page 30 of sketchbook no. I, which according to Kikuno Kazuo's research was probably executed in 1879, over one year earlier.⁽⁹⁾

Kiyochika thus produced a composite picture, by taking an old sketch of the view from Hama-chō in the direction of Ryōgoku Bridge, and then adding the necessary flames to create a sense of a particular historical moment. The "moment" is when the fire leapt across the Sumidagawa at Ryōgoku at about 9 am. The flames themselves may have also come from an earlier sketchbook, of which there are two separate examples, in II/48-50 (three single-page sketches in color) and in III/58-60 (one single-page and one two-page spread, both in color). (These are difficult to date exactly, but the latter is probably the fire that broke out at Nihonbashi Hakuya-chō on December 26, 1879, the largest fire in Tokyo in this period.⁽¹⁰⁾)

At any rate, it seems clear that Kiyochika has created a composite view by adding flames to an earlier landscape sketch. It bears attention that the title of this print makes specific reference to the act of sketching in the words "sketched from . . ." (. . . *yori utsusu*). In other words, the artist is making a special effort here to convey the impression that he was at the scene at that moment, sketching the dramatic leap of the fire across the river. But we know from the sketchbook that he was not. In one sense, it could be argued that Kiyochika was being somehow

dishonest by leading people to believe (as later generations did believe) that he actually sketched the scene. But it would seem more valid to interpret this as a creative artistic act, the enhancement of the visual impact of the scene by presenting it as a sketch at one dramatic moment. Whatever the interpretation, the element of fabrication cannot be overlooked.

The other print of the Ryōgoku fire, entitled “The Ryōgoku Fire at Asakusabashi” (Ryōgoku taika Asakusabashi), may also have been a similar composite of previous sketches, although no obvious candidates appear in the surviving sketchbooks. It must be remembered that in fact the majority of Kiyochika’s Tokyo landscape series of 1876-81 have no surviving sketch models: many of these may not even have been modeled on sketches but rather drawn from memory or possibly photographs. What gives the two prints of the Ryōgoku fire their persuasive power is rather that they were drawn *as if* made from sketches. We must recall that Kiyochika did, after all, experience the fire, and that the prints certainly conveyed that experience if not a particular sketch at the time. It is the sketch-*likeness* of the prints that is critical.

The same issue arises with another special category of Kiyochika landscapes, those of the Hakone and Shizuoka areas that appeared in the same period as the fire prints. These fall into two groups, seven prints published by Fukuda Kumajirō depicting the Hakone area and four prints by Matsuki Heikichi showing landscapes in the area from Tagonoura to Shizuoka.⁽¹¹⁾ All of the prints, with one exception,⁽¹²⁾ are directly based on models from sketchbook no. V, of which pages 1-73 record what was clearly a single journey, beginning at Hakone, on along the Tokaido towards Mishima (32-41), crossing the Fujigawa (46-47), on through Satta Pass (52-53), stopping at Ryūgeji in Shimizu (54-57) and at Kunōzan (58) before entering Shizuoka (61), then returning along the Tokaido by Fujinomiya (66), Tagonoura (68), and Kisegawa Bridge between Numazu and Mishima (70).

Three pieces of evidence combine to suggest that Kiyochika made this journey in early October, 1880. First, one of the prints based on the sketchbook (“View of Shizuoka Ryūhōzan”) was published in November of that year. Second, one of the first sketches to appear after the end of the journey appears to be the Oeshiki (a memorial of the death anniversary of Nichiren) at Ikegami Honmonji (p. 77), which would have been on October 13.⁽¹³⁾ Finally, the foliage in many of the sketches is clearly that of autumn.

In turning to the prints that resulted from this trip, however, we encounter a problem in assessing one distinctive feature of the series, the frequent provision of a notation in the form “sketched in such-and-such a ten-day period (*jun*) of such-and-such a month at such-and-such an hour” (____-*gatsu* ____-*jun* ____-*ji utsusu*). Some appear as part of the title below the print, and others are inscribed informally within the print itself, but most have the same format. As Sakai Shōkichi observed in writing of Kiyochika in 1919, “One senses the careful attention of a master in the way in which he mustered every device to depict the effects of light at a particular season and hour.”⁽¹⁴⁾

It is striking, however, that of the eight prints bearing such a notation, only one corresponds

to the season of autumn in which the sketches were actually made. Of the remainder, as we see on the following chart, four are recorded as January, one as March, one as “spring,” and one as July:

<i>Title</i>	<i>Alleged Time of Sketching</i>
View of Fuji from the Hakone Mountains	Sketched in early January at 3 pm.
Amazake Stand in Hakone Mountain Pass	Spring day at 6 pm.
Mannen Bridge at the Source of Hakone Sokokura Hot Spring	Sketched in early October at 9 am.
Distant View of Kiga at Hakone	Sketched in early March 8 am.
Hakone Sanmai Bridge in the Rain	Sketched in early July at 4 pm.
Hakone Shrine in the Snow	Sketched in early January at 6 pm.
Mt. Fuji from the Abe River	Mid-January at 6 pm.
Mt. Fuji from Satta Pass	Sketched in mid-January at 9 am.

What has happened, obviously, is that Kiyochika freely altered the actual time of the sketching so as to enable himself to create a wider range of seasonal impressions within the published prints. If all had conformed to the reality of sketching, all would have been uniformly “October,” resulting in a monotonous series. One can also imagine pressure from the publishers to vary the months. But what is important is that the artist clearly considered it crucial to specify the *act* of sketching, and its particular time.

This differs in important ways from the case of the fire prints. The notations do not indicate the year or the day of the month, since there is no element of journalistic reportage: rather it is the seasonal mood and time of day that are primary. Still, there is a basic parallel with the fire prints. In both cases, the artist was seeking to reinforce the sense of the act of sketching, to convince the viewer that he was actually there at a particular point in time. And in both cases he introduced the element of fiction between the actual sketch and the finished print, so that the sketch did not in fact become a print “*sono mama*,” without any alteration. Ironically, the ultimate aim of this disjunction between sketch and print was to persuade the viewer that in fact there was no such distance at all. Kafū’s phrase “*sono mama*” in the end is a mark of Kiyochika’s success.

NOTES

1. Nagai Kafū, “Hiyorigeta — Ichimei Tokyo sansaku ki,” *Kafū zenshū*, vol. 13 (Iwanami shoten, 1965), p. 353. The original appeared in *Mita Bungaku* 5/12 (December 1914), p. 169.
2. Kondō Ichitarō, *Kiyochika to Yasuji — Meiji no hikari no hangaka-tachi* (Atorie-sha, 1944), pp. 24-26, and Yoshida Susugu, *Kaikaki no eshi — Kobayashi Kiyochika* (Ryokuen shobō, 1964), pp. 212-214.
3. Nishimura Kumakichi, “Surishi Kumakichi mukashibanashi,” *Ukiyoe geijutsu*, 2/3 (March 1933), p. 59.

4. Kinoshita Mokutarō, "Ko Kobayashi Kiyochika-ō no koto," *Chūō bijutsu*, 2/2 (February 1916), p. 37; Kobayashi Katsu, "Kiyochika no tsuioku," *Chūō Kōron*, 39/6 (June 1924), p. 12, reprinted in Kanagawa kenritsu kindai bijutsukan, ed., *Kanagawa-ken bijutsu fudoki — Meiji Taishō hen* (Yūrindō, 1971), p. 485; Kurosaki Shin, *Kiyochika gaden* (Matsuki Heikichi, 1927), p. 3.
5. For the history of the Matsuki family, see Yoshida Susugu, "Meiji no hanmoto Matsuki Heikichi" and Nishina Yūsuke, "Matsuki Daihei no omoide," [*Kikan*] *Ukiyoe*, no. 34 (August 1968), pp. 52-65.
6. Kōkosei [Sakai Shōkichi], "Kobayashi Kiyochika no geijutsu to shōgai," Part II, *Ukiyoe geijutsu*, no. 50 (October, 1919), pp. 29-30.
7. The newspaper accounts of the time all differ as to the exact hours of the duration of the fire: *Chūgai bukka shinpō* (no. 368, January 26, 1881), p. 25: from after 1:30 am until past 4 pm; *Tokyo Nichinichi shinbun* (no. 2738, January 27, 1881), p. 4: from 2:30 am until 5 pm; *Yomiuri shinbun* (no. 1805, January 27, 1881), p. 2: from 1:40 am until about 3:40 pm. Perhaps most reliable is a later compilation of information on Tokyo fires by the Tokyo keishi shōbōsho, which gives the hours of 1:30 am until 6:10 pm (*Fūzoku gahō*, rinji zōkan gō, April 5, 1899), pp. 37-40, reprinted in Ogi Shinzō, *Tōkei shomin seikatsu shi kenkyū* [Nihon hōsō shuppan kyōkai, 1979], pp. 96-99.
8. The character for "ten" in the year date was inadvertently dropped from the notation on "Ryōgoku Fire Sketched from Hama-chō." For the one print of the February 11 Fire, the notation varies slightly: "Great Fire on the evening of February 11, 1881."
9. Kikuno Kazuo, "Kiyochika no e-nikki, suketchi-chō ni tsuite," in *Nihon inshō-ha no senkusha — Kobayashi Kiyochika ten* (exhibition catalog, Ukiyoe Ōta kinen bijutsukan, October 1989), p. 94. The crucial piece of evidence for dating is the appearance on pp. 10, 25, and 59 of Kiyochika's oldest daughter Ginko (born November 11, 1878) as a baby.
10. For information on Tokyo fires from 1874-98, see the Tokyo keishi shōbōsho report mentioned in note 7.
11. Although only three of the seven Hakone prints bear the mark of Fukuda Kumajirō, Endō Kintarō, who as a dealer had inside information on such matters, asserted in 1939 that all were published by Fukuda. See Kintarō shujin, "Genkon nishiki-e nedan shirabe: Kobayashi Kiyochika, 6," *Ukiyo-e kai* 4/2 (February 1939), p. 38. Endō fails to mention, however, the rare untitled print known from the catalog of the 1931 Watanabe hangaten Kiyochika exhibition as "View of Mt. Fuji-from Lake Hakone" (Hakone kohan yori Fuji chōbō zu) (illustrated in *Hikari to kage no ukiyo-eshi — Kobayashi Kiyochika ten*, exhibition catalog, Itabashi kuritsu bijutsukan, 1982), pl. 6. In style, however, this print is very close to "View of Mt. Fuji from the Hakone Mountains," which bears Fukuda's mark, and wholly unlike the style or format of any of the Matsuki prints.
12. The exception is "Hakone Shrine in the Snow," for which the sketch on p. 7, despite the label

"Yumoto" on the facing page, may possibly have been a model.

13. Kikuno Kazuo, in an unpublished manuscript of notes on specific pictures in the sketch-books, describes this sketch as "Gate of Honmonji Temple and *mayudama* decorations, 1881," suggesting that he believed it to be a scene of New Year's (when *mayudama* are displayed). The decorations, however, are more likely the *mandō* of the Oeshiki festival, which Kiyochika was later to depict in "Ikegami Honmonji" in the *Musashi hyakkei* series (November 10, 1884).
14. Kōkosei, *op. cit.*, Part I, *Ukiyoe geijutsu*, no. 49 (August, 1919), p. 29.

〈特別寄稿論文〉

創作された版画

— 清親の両国大火と箱根静岡風景作品をめぐって —

ヘンリー・D・スミス

永井荷風の「日和下駄」にみえる清親についての記述は、画家生前の少数ない評論としてよく知られている。あたかも歴史的人物かと思わせるその清親評のなかで、荷風は、『東京名所図』シリーズを「小林清親翁が新しい東京の風景を写生した水彩画をば、その儘木板摺にした」(註1)と記した。

現存する九冊の『写生帖』の全容が紹介され、自由な研究が可能となったいま、荷風のいう「その儘」という言葉にいかにも多くの問題が隠されているか、ようやく理解し得るのである。

スケッチとタブローとして完成された版画がどれほど似かよっているようにも、その間には画家の絶えざる芸術上の努力があり、その努力こそが『東京名所図』をはじめとする初期の清親作品を成功させる重要な要素となる。結論からいえば清親は、水彩スケッチを「その儘」のかたちで一枚摺の木版画にしてはいない。だが、清親が遺した『写生帖』は、彼の版画作品が創り出されてゆくその過程を十分に想像させてくれる。興味をそそるのは、スケッチから版画を生み出す画家の創造力なのである。

ここではスケッチより木版へと移し替えられる色彩や線、あるいは構図などの技法的な側面について述べようとは思わない。むしろ画家の版画における制作意図は何であったか、それについてスケッチが何を伝えようとするか、この点を考えてみたい。好例と思われる明治十三年から翌十四年にかけて描かれた風景画の二つのグループをとりあげて考察する。はじめに明治十四年初頭に起きた東京の火事に取材した作品四点、つぎに箱根静岡風景を写生した作品十一件について述べ

よう。この二例はスケッチの目的は異なるものの、清親初期の風景スケッチの性質を如実に示すばかりでなく、興味深くも画家の境地をこう告げるものである。

「私はその場に在り、そのとき私が目のあたりにしたものはこのような情景であった」と――。

二

明治十四年一月二十六日未明、神田松枝町を火元として大火災が起った。いわゆる両国の大火である。その有様を描きとめようと写生帖を手にかを飛び出た清親は、火の行方を追って一晩中スケッチをつづけ、翌朝家へ戻ってみれば自分の家は灰となり、妻は清親のもとを去っていった。

火事によつてこの話は、清親の生涯のなかで最も有名なエピソードとして今日に伝えられている。それは最初の本格的な清親研究ともいふべき近藤市太郎の著書にも詳述され、吉田漱へとうけつがれた(註2)。その伝承について両説は、この火事が画家の結婚生活の破綻と、さらには東京風景シリーズの挫折へとつながってゆくとした。それは、明治十四年の清親芸術における画風変化の原因をそこに求める重要な問題提起であった。

ところでそれ以前に両国大火のおりの清親の行動について述べたものは五つ発表されている。いずれもかなりの歳月を経過して記録されたもので、それゆえ内容のすべてを信頼することはできないが、後世に貴重な資料を提供する。その場に遭遇した人物による記述はただ一つ、清親の東京風景中、幾葉かの彫りを担当した西村熊吉のものである。両国大火の年、二十一歳だった彫師熊吉は、五十年余を経たその

晩年、つぎのように語った。

「あれは、明治の十四年だったか、神田の松枝町から出た火が浜町一二丁目迄燃えちやつたのは。

絵道具だけ持った清親さんが、私のところへぶらりと来られて、当分世話になるといふ話だ。

『いつたいていどうしたんですかい』つて聞いてみると、そら火事だといふので家を飛び出して、倉と倉の間から、久松座の棟の落ちるのを一生懸命書いてゐたものだ。やつと書けたんで、家へ行つてみたら方向も何にもわからなくなつてしまつたんだ。その筈だ家が丸焼になつてしまつて、家族の行方がわからなくなつたんだから。それで火の無い方へと思つてぶらぶら私の家へやつて来たんだ。

なんて云つてゐました。

いつたいてい、昔の人はのんびりしてゐたもんだ。(註3)

熊吉の回想は、大筋においてそのときの様子をよく伝えてくれている。しかしこの当時すでに七十三歳をむかえていた熊吉は、いくつかの記憶違いも冒している。たとえば、清親が炎上する久松座をスケッチしたというのは明治座の誤りであり、さらに明治座が焼け落ちるのは清親が家を失う一月二十六日の大火ではなく、それから二週間あまりのちの二月十一日の別の火災によるものであった。ただし、清親はこの火事の模様も『写生帖』(第五冊一〇四―一〇七頁)に描きとめてある。

木下左太郎、清親のむすめ哥津、黒崎信も、この火事の件に触れている(註4)。左太郎は清親の死の翌年、大正五年に「有名な話」としてこれを紹介する。また大正十三年、哥津も父を追憶する一文でこの出来事について書くが、その記述は「――といふ事でした、――で

あつたさうでありました」と結ばれる。さらに黒崎は昭和二年、「後日の物語に聞いた」と記すのである。哥津の文中、清親が火事のスケッチにかなりの時間を費やしたことを示唆する「父は、スケッチ帳をもつて家を出たまゝ、それからそれへと、火について歩いてゐるうちに――(後年この箇所が引用されることになるのだが)という部分の他に、熊吉の回想に付け加える重要な事実は見あたらない。彼らの記述はいずれも伝聞に基づくもので、直接得た情報でなかつたことは、その文章が自ずと物語っている。彼らは、晩年の清親のみを知る人たちであつた。

もうひとり、酒井庄吉の大正八年の記述は、きわめて具体的である。「火災中、清親は、洋服のポケットに写生帖を捻込み、写生文匣を抱え、その上予て大平から参考のため借受けてあつた古代錦絵の優品のみを貼込んだ画帖を、焼いては済まないとして、可なり嵩だかいものを五六冊携え、雑踏の中を潜つて写生してゐたが、馳交ふ人に突飛ばされて転んだ折、その画帖を落し、拾ひ取らうにも上から上へと人に踏まれて、命も危い仕末に、到頭大切な画帖を失つたのは申訳のない次第だと甚く悔んで居つたさうだ。」(註5)

この記述は酒井が五代松木平吉(明治四〇昭和六年)より得た情報をもとに書いたものと思われる。だが明治十四年の大火のとき、わずか数え十一歳の少年であつた五代平吉の記憶に因るものではなく、主に先代、つまり松木東江(四代平吉天保七〇明治二十四年)が五代平吉に語つた内容を、酒井は記録したに違いない(註6)。

さてこの文面は、清親がこの火事によつて自分の家も焼けるであろうことを十分予測したうえで、写生帖を片手に家を飛び出していったことを裏付けてはいないだろうか。さらに、スケッチに夢中になるあ

まり、家や家族のことを全く忘れていたとする後世の記述について、あらためて考えさせるものといえよう。酒井の記述を信ずるならば、清親がうけたこのときの衝撃は、自分の家を失ったことよりも（それはやはり、明治初期の東京下町では日常茶飯事だった）、松木から借りていた古版画を焼いてしまったことであつた。

また、この記述において、もう一つ重要な問題が残されている。それは、時間の経過とともに、いかに話がかたちを変えて伝えられてゆかかということである。すでに紹介した四人が触れていない火災発生の時刻に関して、ただ一人酒井は、「夜の八時頃」と明記している。のちにこれが孫引きされて伝わるが、当時の新聞報道によれば、火事は、一月二十六日水曜日未明、午前一時三十分頃発生したのである。火は明け方には両国橋まで燃え広がり、さらに午前九時に隅田川を越え南の深川へと燃え移り、午後五、六時頃ようやく鎮火したのだつた（註7）。

三

幸い『写生帖』第五冊には、両国大火の模様を写した清親のスケッチが遺る。しかもそれは先述した五つの文献以上の価値をもつ、第一級の資料といえる。では、この『写生帖』に描きとめた清親自身の記録は、後世の記述とどう一致するのだろうか。

本論に入る前に、まず清親の『写生帖』に関する基本的な問題を確認しておこう。それはまず、画家がこのとき使用した写生帖はただ一冊であつたのかという点であり、もう一点は、画家は写生帖の頁に従い順序立ててスケッチを行ったのか、ということである。

少なくとも、火事と箱根静岡旅行のスケッチは、一冊の写生帖によ

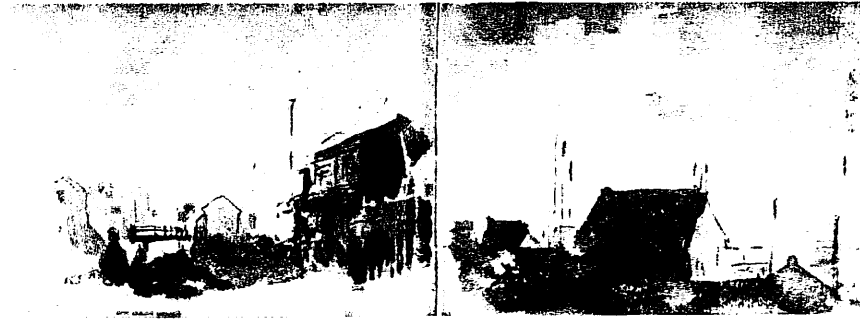
って描かれたものと考えて差し支えないだろう。しかしながらスケッチの順番については、慎重に検討しなくてはならない。なぜならば、水彩スケッチは『写生帖』に描かれた順番で行つてはいるものの、その反対側に写された素早い鉛筆描きのスケッチは、偶然開いた空白の頁を利用した可能性を考慮しなくてはならないからである。おそらく両国大火の場合も、この火事に取材した水彩スケッチの間に見える鉛筆の図は、後日描き込まれたものであろう。

両国大火の記録画である清親のスケッチは、第五冊九六―九七頁にまず現れる。急いで描かれたその景観は、左には降りかかる火の粉とともに大勢の群衆の姿が写し出され、右は炎に包まれた街の遠景が描写されている。右端に鉛筆で「明治十四年一月二十六日」と記され、つぎに判読しがたいが「つく木町」の文字がつづく。これは正しくは「^{つけぎ}付木店」として知られた小さな区画を指すものと思われ、火元の神田松枝町と清親の自宅のある米沢町一丁目一番地のほぼ中間に位置する。当時の記録による火事の進行状況より判断すると、このスケッチは、おそらく午前三時か四時頃描写されたものと考えられる。

ここでもう一度両国大火の清親の行動を考えてみよう。西村熊吉や酒井庄吉の記述にあるとおり、確かに清親は家を出て火事をスケッチした。しかしこのときは一つの水彩スケッチを完成させただけで、それ以上スケッチをつづけるゆとりはなかったのではないだろうか。おそらく清親は逃げる群衆に圧倒されながら、夜が明けるまで家族をさがしつづけたであろう。途中で西村熊吉の家に立ち寄り、そのあとでようやく家族の無事を認めた彼は、それから再び両国広小路へと足を運び、代表作となる「両国焼跡」と題する版画のもとになったスケッチ（第五冊一〇三頁）を描いたものと思われる。もし清親が写



第五冊96～97頁



第五冊106～107頁

したように、ガス灯にかりがともっていたならば、そのスケッチは、火事の発生後十七、八時間を経た二十六日の夕刻、遠く深川の方角に煙が見える時間に行ったものである。理由はともかく、清親は五頁飛ばしてこのスケッチを描き、九八～一〇二頁に見られるような何の変てつもない日常の景色を速筆でスケッチしたのは、たぶんそののちのことであった。

ここで『写生帖』に遺された火事の記録画であるスケッチと、のちに版画となって発表される作品との関連について述べよう。清親は〈両国焼跡〉のほかにも烈しく燃え盛る火事の真っ只中の模様を描いた〈浜町より写両国大火〉、〈両国大火浅草橋〉の二点の版画を制作している。この三点はいずれも題名に添えて少し小さめの文字で「明治十四年一月二十六日出火」(註8)と記載される。このような記載は、ジャーナリズム特有の雰囲気と漂わせる。それはそのとき画家が見たものを正確に報道している点を強調する。しかも、清親が直接その場で描いたスケッチに基づいているのだ――。その版画を見た後世の多くの人は、だれもそう思わされてきたわけである。

ところが『写生帖』は、きわめて興味深い別の事実を知らせるのである。

〈両国焼跡〉と、二月十一日の火事に取材した唯一の版画(久松町にて見る出火)は、確かに『写生帖』にその原図(第五冊一〇七頁)を見出せる。しかし、一月二十六日の両国の大火を描く二点の版画はどちらも、清親が火災の現場で写した、たった一つの見開きの水彩スケッチ(第五冊九六・九七)と合致しない。いやむしろ、正確にいうならば、両国の火事をスケッチをするためにそのとき用いた『写生帖』のなかには、二つの版画の原図と思しきものなどありはしないのである。さらに驚くべき発見は、〈浜町より写両国大火〉の原図が、過去の『写生帖』に存在するという事実である。それは『写生帖』第一冊三〇頁にあり、菊野和夫によれば、両国大火の一年以上前、明治十二年におそらく描かれたものだという(註9)。

こうして清親は版画を制作するにあたり、浜町より両国橋の方向を見た古いスケッチをもとに合成した絵を作り、合わせて、劇的瞬間を



第一冊30頁



浜町より写兩國大火 明治(十)四年一月廿六日出火



兩國焼跡 明治十四年一月(二)十六日出火



兩國大火浅草橋 明治十四年一月廿六日出火

創造するために炎を付け加えたのである。「瞬間」とは、火事が午前九時ころ兩國で隅田川を飛び越えたそのときを指す。また炎さえ過去のスケッチからとられた可能性もある。たとえばその二つの例は、第二冊四八〇頁(三つの片頁の水彩スケッチ)と第三冊五八〇頁(見開き頁と片頁の水彩スケッチ)である。どちらもスケッチがされた年代を推定することは困難だが、後者はおそらく明治十二年十二月二十六日に日本橋箔屋町で起こった火事で、この時期の東京における最大の火災であった(註10)。

以前に描いた風景スケッチに炎を加えて創られた清親の版画は、題名を「——より写す」とすることによっていつそその臨場感を与える。紛れもなく自分はその場に立ち、火が川を越える劇的な様子をとらえたのがこの作品なのだ。画家は懸命に主張しているわけである。だが、画家はその場にはいなかった。「写生帖」がそのことを裏付けたのである。画家がその場所でスケッチしたと思わせるためのこのトリックに、多くの人は気づかなかつた。しかし清親のこの種の版画がもつ虚構性は、ある劇的瞬間を伝える報道的要素を強調するために必要なもので、清親の版画における芸術的完成度は、こうした創造に支えられていたといえよう。

現存する『写生帖』には原図と考えるようなスケッチは見つけられないが、〈兩國大火浅草橋〉もまた、過去のスケッチの合成であるのだろうか。

清親の《東京名所図》シリーズの半数以上は、その原図と成るべきスケッチを、九冊の『写生帖』の中に見出すことはできない。その多くはスケッチに基づくのでさえなく、画家の記憶やあるいは写真に発想を得て生まれたとも考えられよう。二点の兩國大火の版画が示すよ

うに、清親の意図は、それがあたかもスケッチから写しとったような錯覚を与えることにあったようだ。それがたとえ創作されたものであっても、版画作品から画家の火事の体験が生々しく伝わればいい。大切なことは、版画が直接その情景を写したスケッチにも似た臨場感を、どれほどもっているかということなのだ。

四

同じ問題は、《東京名所図》のシリーズに属さない別の風景シリーズにも生じる。それはこれまで述べてきた火事作品とほぼ同時期に制作されたもので、福田熊次郎を版元とする八点の箱根風景と、松木平吉を版元とする田子浦から静岡にかけての風景四点、計十二点の作品である（註11）。箱根の景色を描いた一点（註12）を除く他の版画作品は、その原図であるスケッチを、『写生帖』第五冊のなかに求めることができる。一頁から七三頁にわたるそのスケッチは、このときたった一度のスケッチ旅行がいかなるものであったかを明確にしてくれる。清親は箱根を立ち、東海道に沿って三島へと向かう（三二―四一頁）。富士川を過ぎて（四六―四七頁）、薩埵峠を越え（五二―五三頁）、清水の竜華寺（五四―五七頁）や久能山（五八頁）に立ち寄り、静岡に入り（六一頁）、東海道を戻って富士宮あたり（六六頁）、田子浦（六八頁）を経て、沼津と三島の間に架かる木瀬川橋（七〇頁）へと旅したのであった。

この旅行はつぎの三つの理由により、明治十三年十月初旬に行われたものと推定される。その一つは、『写生帖』に基づく版画の一点である《静岡竜宝山の景》がその年の十一月に出されていること。また、旅行の記録のあと、二つ目の水彩スケッチとして『写生帖』に登場す

るのは本門寺のお会式（七七頁 日蓮の命日の行事）（註13）で、これが行われる十月十三日には清親は東京に戻っていたこと。最後に、スケッチは秋の景である紅葉をしばしば描いていること、である。スケッチ旅行から生まれた版画をよく見ると、ある共通した特徴に気づかされる。それはスケッチを行った「その時」を書き込んでいるということである。「某月某旬某時写」という内容で、あるものは版画の下隅に題名の一部として、またあるものは画面のなかへと、変則的ではあるが同じ形式で書き込まれている。酒井庄吉は大正八年、清親に関する著述のなかで「季節と時刻とを明かにして光線の描写に工夫を凝したもののらしく、名工苦心の痕が観察される」（註14）と述べている。だが、版画になった景色と実際に清親が目のあたりに描いたスケッチとを比べると、意外な事実を知らされる。先のような記載をもつ作品八点のうち、スケッチがなされた秋の季節を示すものはわずか一点にすぎず、四点は一月、一点は三月、一点は春とあり、残り一点は七月となっているのである（表参照）。

題名	版画に書き込まれたスケッチ時期
従箱根山中富嶽眺望	一月上旬午後三時写
箱根山峠甘酒屋	春の日午後六時
箱根底倉湯本万年橋	十月上旬午前九時写
箱根木質遠景	三月上旬午前八時写
箱根三枚橋雨	七月上旬午後四時写
箱根神社雪	一月上旬午後六時写
安部河の富士	一月中旬午後六時
薩たの富士	一月中院午前九時写

五

このように、清親は、これらの風景版画を出版するうえで、多様な季節感を演出した。そのためには、実際に行ったスケッチの時期を自由に変える必要があったのである。もしすべての版画がスケッチに従って制作されていたならば、一様に「十月」の景色となり、きわめて単純なシリーズとなっていたことだろう。たとえばこれが清親の意志ではなく、版元の意向を反映したものであったとしても、「画家が明らかに、「写す」という行為と、それを行った「時」とを明記することを重要なことと見なしていた点はかわらない。

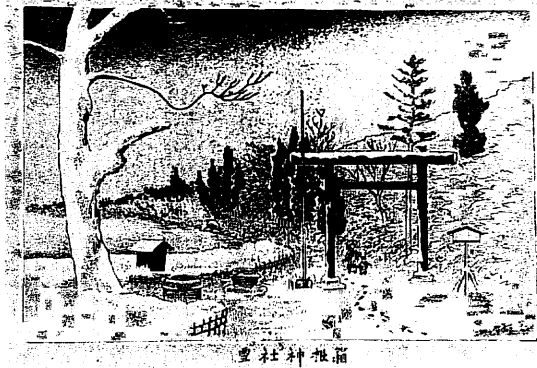
ところが、火事の情景を描いた版画と箱根静岡の風景版画とは、写生の時期を示す記載の目的は異なっている。箱根静岡の風景画には、ジャーナリスティックなルポルタージュの要素はない。その記載は年や月日をあらわすのではなく、季節や時刻を示すものである。にもかかわらず、両者に共通する画家の意図は、いずれの場合も自分は、その場に、その時間に立ち会い、その光景を写したということを観る者に印象づけることで、スケッチの意味を強調しようと努めたのだった。そのため現場を直接写したスケッチと、それに基づく一枚の完成された版画との間に虚構の要素が導入された。スケッチと版画との間に生じた変化を観賞者に感じさせない画家の成功は、荷風をして「その儘」と言わしめたのだった。

清親のスケッチは、実際には「その儘」版画にはならなかったのである――。

(コロンビア大学教授)

註

- (1) 永井荷風「日和下駄——一名東京散策記」(『荷風全集』第一三巻 岩波書店 昭和三十八年) 三五三頁。初出…『三田文学』五巻一二号 大正三年十二月) 一六九頁。
- (2) 近藤市太郎「清親と安治——明治の光の版画家達」(アトリエ社 昭和十九年五月) 二四頁。
吉田漱「開化期の絵師小林清親」(緑園書房 昭和三十九年十二月) 二二二頁。
- (3) 西村熊吉「摺師熊吉昔噺」(『浮世絵芸術』二巻三号 昭和八年三月) 五九頁。
- (4) 木下奎太郎「故小林清親翁の事」(『中央美術』二巻二号 大正五年二月) 三七頁。
小林哥津「清親の追憶」(『中央公論』三九巻六号 大正十三年六月) 一二頁。再録…神奈川県立近代美術館編『神奈川県美術風土記——明治大正篇』(有隣堂 昭和四十六年七月) 四八五頁。
黒崎信「清親画伝」(松木平吉 昭和二年) 三頁。
好古生「酒井庄吉」(小林清親の芸術と生涯(中)) (『浮世絵』五〇号 大正八年十月) 二九頁。
- (6) 吉田漱「明治の版元 松木大平」(季刊『浮世絵』三四号 昭和四十三年八月) 五二、六一頁。
仁科又亮「松木平吉のおもいで」(右同) 六三、一六五頁。
- (7) 当時の新聞記事はすべて、火事の持続した正確な時間について異なっている。たとえば、「中外物価新報」(三六八号 明治十四年一月二十六日 二五頁)は午前一時三十分過ぎ、午後四時過ぎ、「東京日日新聞」(二七三八号 明治十四年一月二十七日 四頁)は午前二時三十分、午後五時、「読売新聞」(一八〇五号 明治十四年一月二十七日 二頁)は午前一時三十分、午後三時四十分頃とする。おそ



箱根神社雪

らくもつとも信頼できるのは、東京警視消防署が東京の火事についての情報をまとめたもので、それによれば午前一時三十分～午後六時十分となっている。(「風俗画報」臨時増刊号 明治三十二年四月五日)三七～四〇頁。再録・小木新造『東京庶民生活史研究』(日本放送出版協会 昭和五十四年) 九六～九九頁。

(8) 浜町より写す両国大火の記載は不注意で「十」の文字が脱落している。なお二月十一日の火事を描いた一点の版画の記載はやや異なり、「明治十四年二月十一日夜大火」となっている。

(9) 菊野和夫「清親の絵日記・スケッチ帳について」(「日本印象派の先駆者——小林清親展」展覧会カタログ 太田記念美術館 平成元年十月) 九四頁。

年代を確定する決定的な証拠は、一〇、二五および五九頁に清親の長女銀子(明治十一年十一月十一日生まれ)が乳児として描かれていることである。

(10) 明治七年から三十二年に発生した東京での火事の情報による。註

7に述べた東京警視消防署の報告参照。

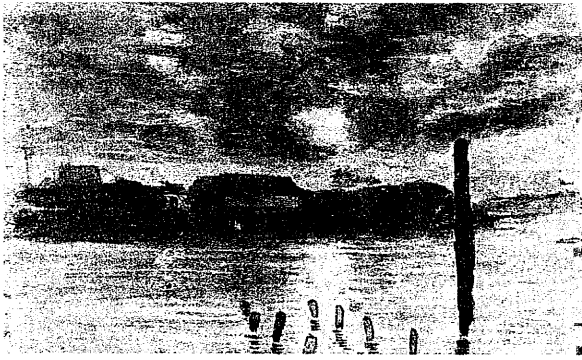
(11) 七点の箱根版画のうち三点しか福田の版元印を持たないとはいえ、遠藤金太郎は、すべて福田によって出版されたものと昭和十四年に断定した。それは浮世絵商としてそうした問題について内部情報を持っていたからである。金太郎主人「現今錦絵値段調べ」小林清親 六一(「浮世絵界」四巻二号 昭和十四年二月) 三八頁を参照。しかしながら、遠藤は、昭和六年の渡辺版画店「清親展」以来、(箱根湖畔より富士眺望図)の名で知られている珍しい無題の版画については言及していない(「光と影の浮世絵師——小林清親展」展覧会カタログ 板橋区立美術館 昭和五十七年二月) 図版六。スタイルのうえで、この版画は、福田の版元印のある(箱根山中より富士眺望)にきわめて近く、松木版のいかなる版画ともスタイル、形式のうえで全く似ていない。

(12) 一点とは(箱根神社雪)と題された作品である。七頁に湯本と記された風景スケッチがあり、これが、あるいは、その一点の原図である可能性も考えられよう。

(13) 菊野和夫は、『写生帖』における特別なスケッチに関する覚書を記した未発表原稿のなかで、このスケッチを「本門寺山門とまゆ玉」と記しており、これを明治十四年の正月の場面と信じていたらしい。しかしながら、飾り付けはおそらくお会式の万灯であり、清親はのちにそれを(武蔵百景)シリーズ(明治十七年十一月十日)のなかの(池上本門寺)に描いている。

(14) 好古生(酒井庄吉)「小林清親の芸術と生涯(上)」(「浮世絵」四九号 大正八年八月) 二九頁。

堀 元彰
岡本 祐美 訳



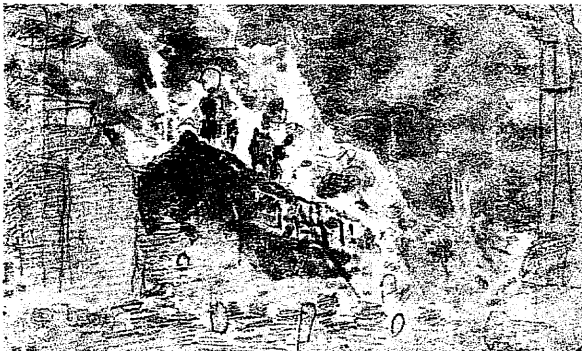
3-17



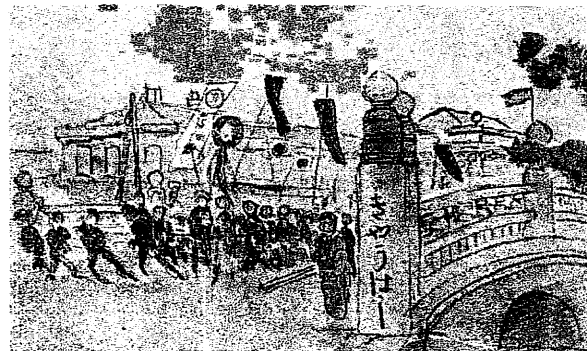
3-11



3-32



3-60



3-45

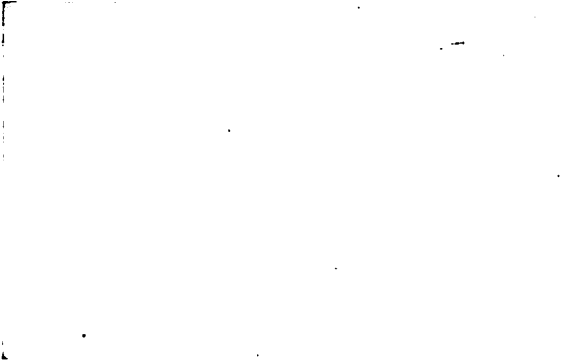
3-59



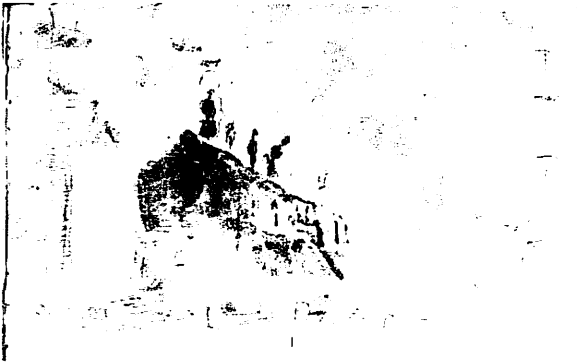
3-58



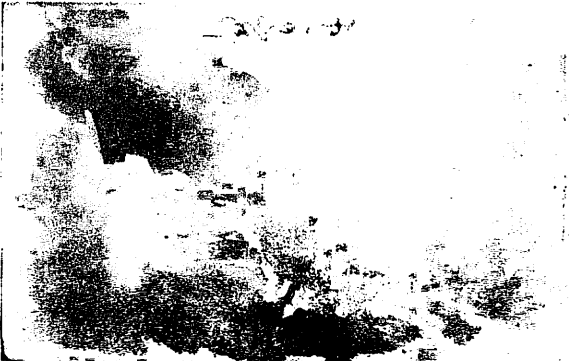
3-61



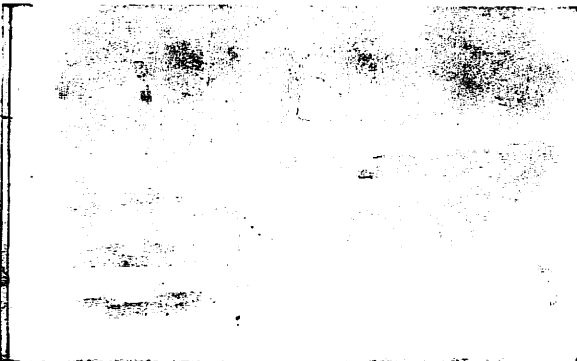
3-60



3-63



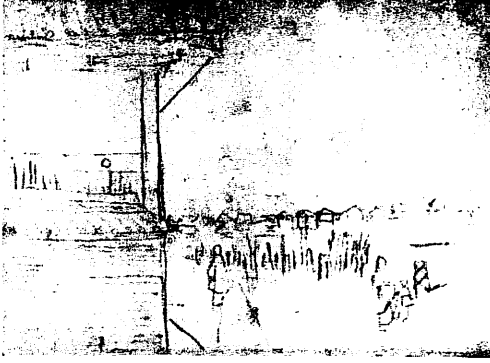
3-62



3-63
雲の舞

3-62
暮方の月

5-95



5-94



5-97



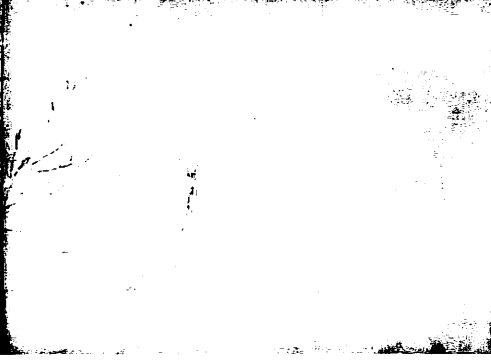
5-96



5-99



5-98



5-96
明治十四年一月廿六日
つく木町

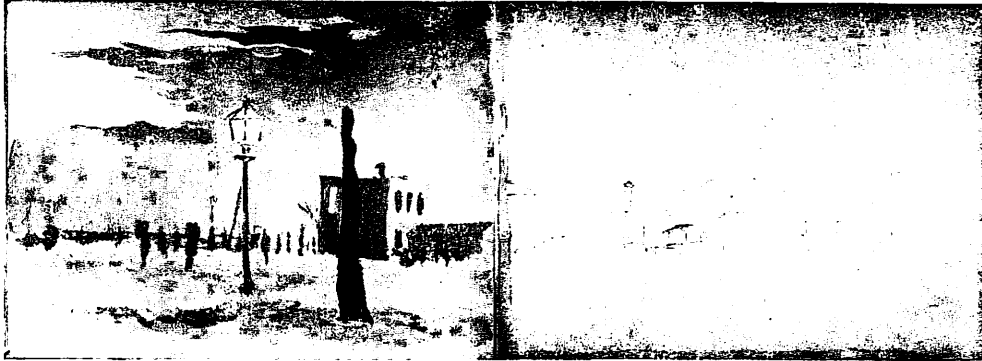
5-101

5-100



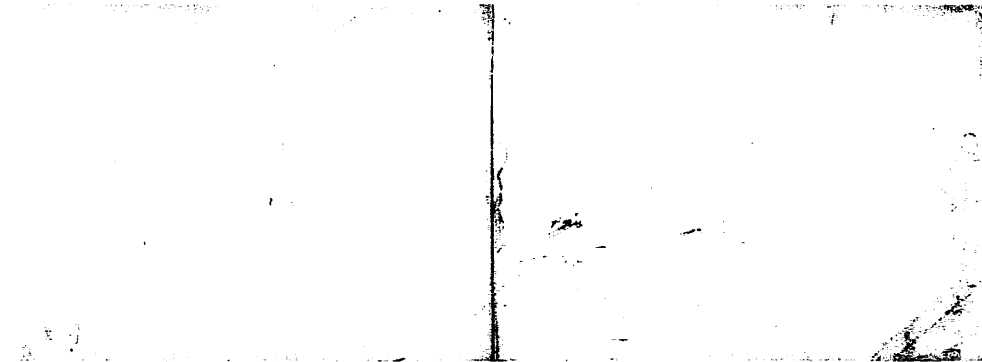
5-103

5-102



5-105

5-104

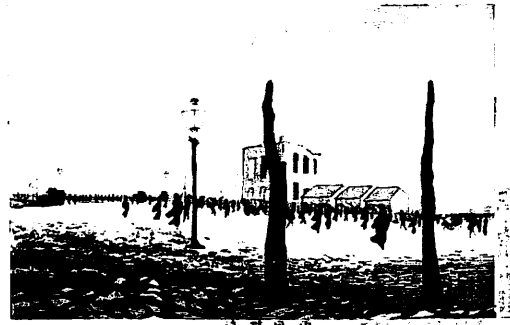


5-103参考図

5-107
久松町見る

5-106
長谷町見る
明治十四年二月十一日

5-104
二月十一日



两国焼跡 明治十四年一月(二)十六日出火

5-107



5-106



5-109



5-108



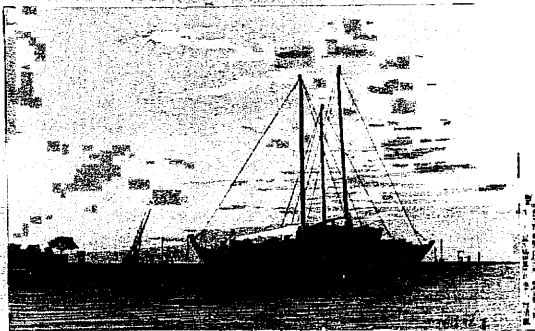
5-111



5-110



5-110・111参考図



佃嶋雨晴

5-107参考図



久松町にて見る出火 明治十四年二月十一日夜大火

協力者(五十音順)

団体

太田記念美術館
神奈川県立博物館
慶應義塾大学
サンタバーバラ美術館
財団法人 日本浮世絵博物館
町田市立国際版画美術館

個人

阿部説子
アンドリュー・フライデー
井上久美子
菊野公江
河野 実
小林理子
酒井雁高
柴田光彦
白石 克
スーザン・S・タイ
杉本隆一
ティモシー・B・M・スクリーチ
西 斎重
ブライアン・アイラー
ヘンリー・D・スミス
堀 元彰
松岡春夫
村山和裕
横田洋一
吉田 漱
渡辺 規
△撮影▽田沢裕賀
△編集協力▽淺湫 毅

小林清親写生帖

発行日 一九九一年十月三十一日

編集責任者 岡本祐美

編集 財団法人工芸学会・麻布美術工芸館 学芸課

発行 財団法人工芸学会・麻布美術工芸館

〒一〇六 東京都港区六本木四一六一九
TEL〇三(五四七四)二三七一

装丁 上野 球

印刷製本 株式会社日刊企画