

大正新版画の研究
— 版元を中心とした美術の成立、構造と展開

小山 周子

博士（学術）

総合研究大学院大学

文化科学研究科

国際日本研究専攻

平成25年度

（2013）

目次

序章

第一節	版元主導の近代版画	1
第二節	大正期の美術運動への視点	2
第三節	昭和モダニズムのなかでの展開	6
第四節	新版画という名称の使用	8
第五節	大正新版画の評価	13
第六節	本研究の方法	16

第一部 大正新版画の概要

第一章 新版画の開始—明治後期から 1915 年まで

第一節	木版画復興の気運の高まり	23
第二節	輸出用版画の刊行	25
第三節	輸出用版画と新版画	27

第二章 新版画と浮世絵—大正期

第一節	浮世絵の研究事業	31
第二節	橋口五葉の新版画	36
第三節	大正新版画の作家たち	39

第三章 新版画の転換—関東大震災から昭和前期

第一節	関東大震災による転換	52
第二節	昭和前期の新版画の版元	53
第三節	昭和前期の新版画の作家	57

第二部 大正新版画の展開と諸問題

第一章 新版画の誕生—小島烏水宛渡邊庄三郎書簡より

第一節	カペラリとの出会い	70
第二節	橋口五葉の苦闘	76
第三節	小島烏水への贈り物	78
第四節	新版画への誓い	80

第二章 新版画の制作—川瀬巴水原画について	
第一節 江戸東京博物館所蔵の原画について	85
第二節 原画に見る制作の実態	88
第三節 原画と版画作品	93
第四節 新版画の制作	97
第五節 原画と水彩作品	101
第三章 新版画と日本観光の誘致について—鉄道省ポスターの制作	
第一節 観光誘致のポスターの発行	106
第二節 「宮島」のポスター	109
第三節 雪の「宮島」という設定	112
第四節 海外へ向けたポスター制作	115
第五節 版画家と観光誘致	119
第四章 版元と海外コレクターの交流—1940年ロバート・ムラー氏の日本旅行を中心に	
第一節 旅行の背景—ロバート・ムラーと米国における新版画	124
第二節 1940年の日本旅行	128
第三節 新版画の購入と販売	136
第四節 版元とコレクターの交流	140
第五章 新版画の流通—版元から美術商へ	
第一節 新版画の版元	147
第二節 渡邊庄三郎の活動—小林文七商店からの独立	148
第三節 山中商会—ロンドンでの新版画展の開催	151
第四節 松木喜八郎—松木文恭の弟	153
第五節 シマ・アートカンパニー—新版画を直接仕入れた美術商	155
第六章 新版画と伝統—「増上寺の雪」の制作と戦後の状況について	
第一章 作品画題としての増上寺	161
第二章 「増上寺の雪」の制作	164
第三章 「増上寺の雪」の経緯と戦後の状況	170
第四章 戦後の新版画	173
終章	
第一節 本研究の成果	178
第二節 本研究の課題	181
掲載図版リスト	183

序章：「記述されてこなかった」大正新版画

第一節 版元主導の近代版画

本研究にて取り扱う新版画とは、江戸時代の浮世絵版画と同様の版元のもとでの共同制作によって制作された、大正から昭和初期に興隆した木版画である。当時、社会の近代化にともない風前の灯であった伝統的な木版技術を復興し、新しい芸術を生み出そうと、版元の主導のもと、画家、彫師、摺師が参加し、凡そ40年ほどの間にその制作活動が展開した。総点数は、未だ全容が明らかとなっていないため正確な数は不明であるが、風景画の川瀬巴水（1883-1957）だけで6百点を上回り、総数は2千から3千点ほどに至るのではないかと考えられる。版元は、1915年（大正4）に新版画を創始した渡邊庄三郎（1885-1962）を始めとして、その興隆期には、東京だけではなく、京都、大阪、名古屋等も含め15軒ほどに展開した。橋口五葉（1881-1921）や吉田博（1876-1950）ら、画家自らが版元的な立場をとった者もいたが、原則として版元が刊行を行い、制作の主軸を担った。刊行に参画した画家は、落款のみしかうかがい知れない者も含め50名を上回る。画家の中には、伊東深水（1898-1972）のように日本画などの他の美術分野でも活躍をしていた者もいれば、一方で、川瀬巴水のようにほとんど版画家としての活動しか行わない者もおり、そして、小原古邨（1877-1945）のように明治期にも木版画の絵師として活躍していた者もいた。彫師、摺師は、江戸以来の伝統技術を引き継ぐ者らであったが、新版画の開始によって「ザラ摺」を強調するなど新しい独特な表現方法も生まれた。

新版画のジャンルは、風景画、美人画、役者絵、花鳥画と、幅広く展開していった。そのうち最も枚数が多かったのは、風景画で、次に花鳥画が続く。創始者の渡邊が当初より戦略的に多様なジャンルに展開していった。これらの版画は、国内から海外へもその販路が拡がり、1920年代から30年代にかけて、欧米では幅広く受け入れられる時期を迎えた。けれども第二次世界大戦、特に太平洋戦争により、その活動は壊滅的な打撃を受け、戦後間もなくは一時の復興を見たが、1960年初頭頃にはその活動は静かに終焉を迎えた。

本研究論文は、伝統を引き継ぎつつも、新たに創造されていった新版画を取り上げ、その意義と内容の再評価を行う。新版画はある一定の期間において興隆した美術でありながら、研究においてその扱いは極めて軽い扱いをされてきた。これらは同時代より海外に普

及が広がっていたために、外国人受けをねらった「土産物」と見なされ、芸術としての価値がないものと敬遠され、研究においてあまり関心が向けられずにきたのであった。さらに、版画の分野においても、戦後、「自画・自刻・自摺」の創作版画が主流となり、新版画は過去のものとして振り返られる機会も少なくなっていた。

しかし、現在これらの版画への見直しと掘り起しが、海外や地方自治体の美術館を中心に行われ始め、それぞれの展覧会に向けられる観衆のまなざしは極めて好意的である。私見ではあるが、それは、明解なテーマ、各作品の品質の高さへの信頼、そして伝統への親近感というような点が、背景にあるように思われる。それは、難解でどのように受け止めてよいのかわからない、美しさを直截に感じるができないといった現代美術からの反動と受け止められるかもしれないし、近世美術の評価の高まりの延長としての新版画の発見と感動ととれるかもしれない。

それでもなお、現時点では、美術館やギャラリーで作品紹介はなされるようになったとはいえ、美術史の中で十分記述されているとは言えない。そして、まずもって作家や版元、作品テーマ、技法についての正確な基本情報が集積されているとも言いきれない状況にある。

そのような現状において、本研究では、まずは、新版画を対象とした「記述」を行い、その作品と制作及び普及に奮闘した版元、画家らの活動を明らかとすることを旨とする。そのような手順を踏み、彼らの活動について、美術史、文化史的な意義を見出すことを行っていくこととする。

第二節 大正期の美術運動への視点

新版画は、1915年（大正4）に、版元の渡邊庄三郎のもとで創始された伝統技術を採用しながら開発された木版画を言う。渡邊は、1906年（明治39）より浮世絵商として独立し、複製版画や輸出用版画の活動を展開した。独立して10年後、万難を排してそれまでにない形の版画を開始した。最初の画家は、オーストリア人のフリッツ・カペラリ（1884-1950）であった。渡邊が本活動の全容を世間に発表したのは、開始から6年後の1921年（大正10）に開催した展覧会で、それまでは限定的な普及にとどまり、表現や技術の研究に没頭した。1923年（大正11）の関東大震災までの時期、題材や表現の点で後の時代にはない個性

豊かな作品が展開していった。参画した画家の個性を重視し、それを「版」とした新版画は、まぎれもなく大正期の美術であった。震災によって版元が甚大な被害を受けたことから、それ以降の作品は、作風や技法を変えざるを得なかった。その結果、昭和期の作品は幅広い普及が進んだが、やはり震災前の大正期の作品の方が多面的でユニークなものという観点では勝っている。

新版画の制作が行われていた大正期とは、ヨーロッパの影響を受け、自由と創造を生み出そうとする気運が高まった時代であった。その萌芽は、すでに日露戦争（1904-5年）後頃には見られ、画家らは独自の様式の確立を探り、多様な試みに挑戦していった。大正期を通して、東京美術学校等の美術学校の学生たち、そして美術院、白馬会、太平洋画会等に学ぶ若者らが、文展、再興院展への出品を目指し、一方で、フューザン会や草土社、国画創作協会、二科などの美術団体も次々と発足するなど、美術界は華やかな様相を呈していた。海外からの帰朝者が増え、彼らが洋書を持ち帰り、そこから最新の芸術様式が紹介されたことも大きい。

高村光太郎（1883-1956）は、1910年（明治43）に雑誌『スバル』に「緑色の太陽」を發表し、芸術家の個性を最大限に尊重しようとする意志の表明を行い、それは大正期の芸術活動の傾向を予見するものであった。また、同じ年に創刊された文芸同人雑誌『白樺』では、西欧美術が頻繁に取り上げられ、ゴッホやムンク、ロダンらの西洋近代美術の紹介を通して、芸術における「個」や「生命」の表出の必要性が各号で力説された。大正期は、そのような文芸誌の熱気に押されるように、若い美術家らが様々な手法で個性を表明し、大きな変貌を遂げた明治美術を乗り越えようとした時代であった。

版画も例外ではなかった。そもそもこの時代まで、「版画」にあたる版を使用した絵とは、細々と継続していた伝統木版か、複製や附録、口絵として使用された刷物の絵、石版画、銅版画を示していた。そうした状況において、1904年（明治37）、雑誌『明星』7月号に、山本鼎（1882-1946）による木版2度刷りの刀画「漁火」が掲載され、新たな時代が幕を開けた。石井柏亭（1882-1952）は同誌面に「友人山本鼎君、木口彫刻と絵画の素養とを以て画家的木版を作る。刀はすなはち筆なり」¹と解説し、山本の作品への共感を寄せた。山本は、その翌年、版画誌『平旦』において、「予は此愉快なる線を愈々發育せしめんが為には、絵画との交渉を十分に融通せしむる必要があれば、自から描き自から刻むの最も自由不羈絵なるを思ふのである」²と述べ、版画における自画・自刻の意義を強調し、実用性を否定する新たな版画の実現への決意を語った。その後、山本、石井、森田恒友（1881-1933）に

よって創刊された1907年（明治40）『方寸』では、「創作的版画」³という用語が生まれ、同人らによる自画・自刻のさまざまな技法を用いたオリジナル版画が挿入され、従来の木版や「複製的版画」⁴と一線を画すことが試みられた。ここに創作版画が生まれ、近代版画の時代が始まったと位置付けられている。

画家らにとって、それまでの時代にはなかった自画・自刻・自摺の版画という新たな美術ジャンルは、自らの個性の表明を行う上で、一人でその制作工程を完遂できる点においても誠に好都合なものでもあったとも言えよう。

一方、伝統木版に関わる変化もこのような中で訪れていた。『方寸』の石井、山本、倉田白羊（1881-1931）や、詩人の木下杢太郎（1885-1945）、北原白秋（1885-1942）らが意気投合し、1908年（明治41）12月より、両国橋に近い隅田川沿いの西洋料理店で「パンの会」を開催した。同会合は長くは続かなかったものの、文学、美術の関係者が広く参加し、江戸情緒や異国趣味を好み、東京をパリに、大川（隅田川）をセーヌ川に見立て、「江戸」を懐かむ語らいがなされ酒が酌み交わされた。この会のつながりから一つの木版作品が生まれた。1910年（明治43）からの石井柏亭画、伊上凡骨（1875-1933）彫の「東京十二景」である。

作品集「東京十二景」は、三代豊国の「江戸名所百人美女」を模して作られたもので、上に風景を描いたコマ絵があり、中央に美人画が描かれる。同作の発売広告文では、浮世絵の復興と新しい芸術の創製を目指すこと、すなわち決意表明が述べられている。このような石井らの取組みに対し、浮世絵研究家でジャーナリストの宮武外骨（1867-1955）は、主宰の浮世絵雑誌『此花』において、洋画家である石井が伝統木版を刊行したことやその出来栄えに不快を示し⁵、版元や浮世絵の系統を汲む挿絵画家らに奮起をうながしたのであった。注目されるのは、初期の創作版画家である石井らは、伝統技術を持つ職人らとの共同制作を必ずしも否定せず、このようにむしろ伝統木版の復興と版画芸術の両立を目的としていた。この創作版画の動きと、大正期に起った渡邊庄三郎の新版画は、目指す方向性は同じであり、石井ら創作版画家らの動向が、当時、輸出用版画の発行を行っていた渡邊にも直接的でないにせよ影響を与えた可能性はある。

渡邊は後に、新版画について、彫りと摺りの方法は錦絵と同じであるが、制作する「心持」は全く違うと述べた⁶。さらに自画・自刻・自摺の版画に対し、「不熟練の技術では、自画自刻でも画家の理想の感じを現はす事は出来ません。」と言い、新版画では「最初から画家に板画の特質に就て了解を求め、画家の思ふ儘に彫方摺方を試み、何回でも作家の意に

適するまで板の訂正或は摺直しを致します、画家が摺師を督して意の如く充分なる感じ」を表現するのだと述べた。このような新版画に対する発言からは、創作版画を意識し、画家の「個」を尊重し、芸術的な版画を追究しようとした新版画のあり様がうかがえる。よって新版画も、昭和期以降の実状⁷はどうかであれ、若い美術家らによる個性的な活動を核とする大正期美術運動の動向に添うものであった。

新版画には、国内の画家としては橋口五葉が最初に参加した。五葉はすぐに私家版での新版画活動へと移っていくが、アール・ヌーボーの影響を受けた「髪梳ける女」（図 1）等の制作を展開し、美人画の一つの理想的姿を具現化した。日本画の鏗木清方（1878-1972）の門下生の伊東深水の作品には、労働者の肉体労働を力強い線で描き出した「泥上船」（図 2）や、人間の内面からほとばしるエネルギーを打ち出した「屋上の狂人」（図 3）などが見

られ、「個」の表出を重視するその時代の美術の傾向にも連動するものと言える。



図 1 橋口五葉「髪梳ける女」

1920年（大正9）3月



図2 伊東深水「泥上船」
1917年（大正6）1月

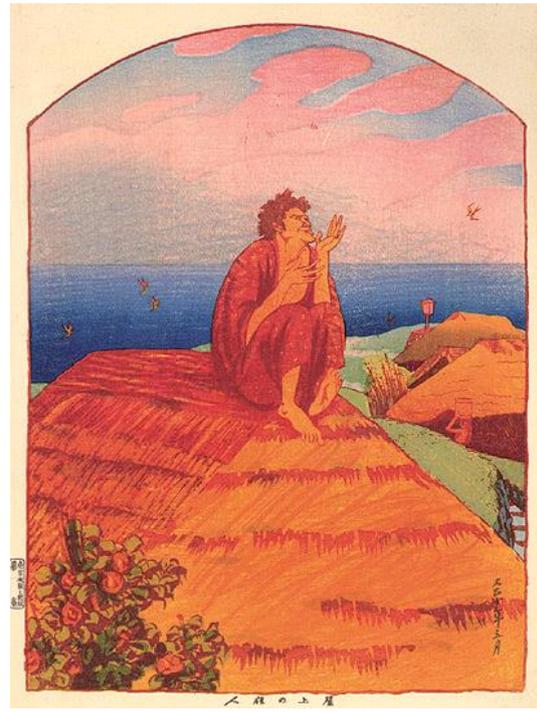


図3 伊東深水「屋上の狂人」
1921年（大正10）9月

第三節 昭和モダニズムのなかでの展開

1923年（大正12）9月1日の関東大震災は、首都東京を含め南関東地域に甚大な被害をもたらしたが、新版画の制作者らも被害に遇った。版元の渡邊庄三郎は、店舗が京橋区五郎兵衛町（現、中央区八重洲）にあったが、地震後の未明の火災に巻き込まれ、搬出する間もなくそれまでの版画作品、版木、そして浮世絵などの参考資料をすべて焼失してしまった。新橋に住まいを構えていた画家の川瀬巴水も同様で、家に保管していた描きためていた写生帖をすべて焼失した。しかし、壊滅的な被害を受けながらもなお、渡邊をはじめ画家らも新版画の制作を再開していった。

震災後の東京には、復興とともに随所にモダニズムの空気が広がり、その雰囲気は新版画の作風にも影響を与えている。新版画は、しばしば懐古的で時代を捉えていないという批判を受けたこともあった。しかし、この時期の作品には社会のムードをとらえたモダンなものも多く刊行されている。

川瀬巴水は、そのフォルムの美しさで知られる隅田川の復興橋の一つ「清洲橋」(図4)を描き、橋と夕暮れの空と川水の色の移り変わりについて、ブルーを基調に印象的に描き出した。土屋光逸(1870-1949)は、「東京風景 銀座の雨」(図5)で、街灯とネオン・サインが光輝く銀座の都会風景を雨の中に光との対比で巧みに描き出した。都会のダンスホールをテーマとして取り上げたのは、大正期に役者絵を多く手掛けた山村耕花(1886-1942)である。「踊り 上海ニューカールトン所見」(図6)では、上海の租界で真夜中のダンスを楽しむ男女の姿を描き出し、東京よりもさらに先端的な都市風景を記録した。モダンガールことモガを正面から捉えた作品に、小早川清(1899-1948)の「近代時世粧ノー ほろ酔ひ」(図7)がある。同作品ではカフェで、カクテルを飲んでほろ酔いの、派手なノースリーブ・ドレスを身にまとった断髪女性を、鮮やかな赤を背景にして大胆に描き出している。

このような作品に対し、従来の「フジヤマ・ゲイシャガール」を求める外国人に向けたみやげ絵という一面的な見方だけでは説明しきれないことは明らかであろう。新版画の画家らは、東京の復興と共に噴き出してきた時代の熱気と、そして「享楽と不安」というような複雑な空気をも描き出していた。さらに、新版画は、欧米へと同時代的に広まり、上記の特徴的な版画も含め、受け入れられていった点は他の同時代の美術には見られない特徴であった。

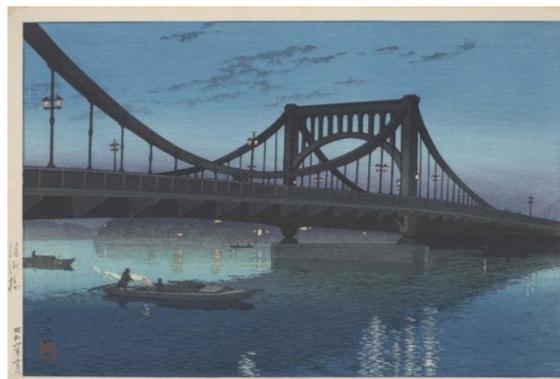


図4 川瀬巴水「清洲橋」

1931年(昭和6)2月



図5 土屋光逸「東京風景 銀座の雨」 1933

年(昭和8)11月



図6 山村耕花「踊り 上海ニューカール
トン所見」 1924年（大正13）



図7 小早川清「近代時世粧ノ一 ほろ酔ひ」1930年（昭和5）2月

第四節 新版画という名称の使用

本研究では、渡邊庄三郎が開始した1915年（大正4）以降の共同制作で刊行された伝統木版について、「新版画」と呼ぶ。新版画は、当時より版元の渡邊自身がさまざまな用語を使用しながら刊行活動を続けたために、すでに大正末頃にはその呼び方に混乱が生じていた。大正末に「創作版画」と銘打った際には創作版画家から批判を浴びたこともあった。しかし戦後の版画研究史の中で、本研究対象の木版画について、新版画という呼び名が次第に定着していき、海外ではShin-hangaという呼び方がすっかり浸透した。近年、その名称について、再考を促す研究論文が発表され、本研究にも有意義な示唆を与える内容である⁸。そこで本節では、本名称について今一度、経緯の確認を行い、使用についての判断を行いたい。

すでに先行研究で指摘がなされるように、もともと「新版画」という言葉には、新しい版画という意味以外の意味は含まれない。これは、古い版画—衰退していた浮世絵、粗悪な木版画など、に対抗する言葉としての、新しい版画の意の「新版画」であった。そのた

め、創作版画を開始したばかりの美術家の言説においても、また美術評論を行う者たちの間においても、新版画という言葉はその成立の必要性を説く際に使用されている。

「新」という言葉は、版画にとどまらず、当時の美術界でよく使われたフレーズであった。国際的に広がったアール・ヌーボー様式はまさにその通りで、石井柏亭は『平旦』誌面で直截に「新美術」という漢字を宛てている⁹。鏑木清方は、一門の目指す方向を「新浮世絵」と語った。このように「新」という漢字を付けることにより、新しい時代において、旧来のものを克服し、より優れた作品を生み出そうとした考えが広まっていた。そのため「新版画」の言葉は、旧来の版画を克服するという意で、限定的ではなく幅広く使われていった。それが、やがて限定的で、まるで固有名詞かのように使用されることとなったのである。

版元の渡邊庄三郎が、自らの版画活動について記述を行った最も早い事例として、1916年（大正5）3月の小島烏水宛の手紙を挙げられる¹⁰。その手紙の中で、渡邊は、江戸の浮世絵を古版画と呼び、仕上げたばかりの橋口五葉の作品のことを「新版画」と記した。「新版画は余程宜く出来ませんと難点を指されますので、他の人へ見せる迄は画家と私共の苦心も容易でありませぬ。」と制作の苦勞を伝える中でこの用語が使われた。

同年5月より、渡邊は、国内の浮世絵研究に資するために新たな復刻事業を立ち上げ、『浮世絵板画傑作集』を刊行した¹¹。この事業は1920年（大正9）まで4年間かけて、第12輯の画集刊行まで続けられた。刊行物の名称に「浮世絵板画」という言葉が使用されているとおり、版画は「板画」という表記が使用され、新版画についても「新板画」の表記が使用された。渡邊は同集の刊行開始以降、1925年（大正14）頃まで「板画」の表記を使用し続けた¹²。ここに「新板画」の表記の時代が、1916年から1925年まで続いた。

けれども、渡邊がこの新しい芸術活動について「新板画」という語を特別な意味を込めて使用していたかは疑わしい。そもそも明治から大正にかけて、木版画のことを「木板画」、版画を「板画」と表記したのは、渡邊ばかりではなかった。例えば、永井荷風（1879-1959）が『江戸芸術論』（1920年・大正9）において使用¹³し、木下杢太郎（1885-1945）が小林清親（1847-1915）の錦絵を語る文中¹⁴でも使い、小島烏水による初の本格的浮世絵研究書『浮世絵と風景画』¹⁵でも「板画」という表記が使用される。これらは、もともと「版画」ということばが明治期までは我が国になかったことから、木から生まれる木版画の特徴を意識して、「板画」とあえて表記したものと思われる。版元を板元という表記や、版木を板木という表記はむしろ浮世絵などでは多く見られてきた。

恐らく同時期の重要な浮世絵研究の表記に倣い、渡邊も「板画」という表記を採用したのではなかろうか。そして、自ら版元として制作を行う新しい版画について、「新板画」を最も多く使用し、その他に「新作板画」¹⁶、「創作板画」¹⁷を大正末頃まで使用した。使用における文脈を見る限り、「新板画」・「新作板画」・「創作板画」では、特段の差別化はなかったと判断できる。いずれも、新しい板画、新作の板画、創作した板画、これらは旧来のものを越える新しい時代の芸術的な版画を意味したものであった。

そして、1926年（大正15）の川瀬巴水「日本風景選集」の解説文¹⁸において、「創作版画」という表記を使用し、「板画」の表記は見られなくなる。1932年（昭和7）の渡邊版の展覧会では、「現代創作木版画」¹⁹という用語で新作の版画が一同に紹介された。翌年の渡邊版作品目録は『創作版画目録』²⁰という表題が付けられ、以降、「創作版画」の表記が続いていった。戦後の渡邊版画店の広告には、「江戸土産と称へられた東都錦絵を復活したる創作版画」²¹というコピーが添えられている。一方、1931年（昭和6）に渡邊が刊行した『浮世絵師伝』²²では、大正期の『浮世絵板画傑作集』内の渡邊の文章も再収録されたが、それにあたり「板画」の表記は全て「版画」に書き換えられて出版された。つまり、大正期の渡邊が使用した「新板画」は、このとき、渡邊自身の手で自ら「新版画」となった。この書き換えの理由は明らかではないが、1930年代には浮世絵版画という表記が広まり、版画について「板画」を用いるのは、研究者にも、版画家にも一般的に成されなくなったためであろう。『浮世絵師伝』は、浮世絵研究の重要な基本書となり普及していったため、本書で繰り返し使用される、過去には「新板画」であった「新版画」の表記が、結果的に「新版画」ということばの使用を後の専門家に促し、版元自らの言葉として正当性を担保することとなったのではないだろうか。

このように新版画は、そのはじまりから終わりまで、渡邊自身の用語の使用がさまざまに展開していったことが、研究対象の用語として使用する上で問題を複雑なものとしている。また、浮世絵関係者や研究者ら周囲の人々からは、彼らが創り出した版画について、「(古い伝統木版に対して)新しい版画」という意で「新版画」と呼ばれた。1923年（大正12）3月の鏑木清方の雑誌投稿文でも、彼の弟子についての説明で「伊東深水、川瀬巴水が新版画の創作に興味を持ち始めた」という表記が見受けられる²³。そして、時代が下り、戦後最初の浮世絵研究雑誌『浮世絵と版画』でも、渡邊の制作した版画について「新版画」と書かれ、これは「古版画」に対しての意で使用されている²⁴。しかしながら、現在ではすでに定着している、彼ら版元や版画家のことを「新版画の」渡邊や「新版画の」川瀬巴水とい

うような彼ら自身を「新版画」の人々とまとめて言うことは、同時代の資料には見つけることはできなかった。

現在、彼らについては、同時代にはなかった様相で語られる。最も一般に普及する『カラー版浮世絵の歴史』では、創作版画運動に対し「新版画運動」とは、渡邊庄三郎が「伝統的な錦絵を基盤としながら、そこへ近代的な要素を取り入れようとした、近代浮世絵創出の試みであった」²⁵とあり、「新版画運動」という用語で彼らの活動が説明される。また、『版画事典』では、「新版画」は、「大正期に、浮世絵再評価を背景に起こった伝統木版の活性化運動に関連して制作された一連の新しい木版画とその流れ」²⁶と解説される。これもまた、かつての、新しい版画を意味する「新版画」とは異なる意味の記述がなされている。これらは1960年代以降の近代版画研究において、創作版画と新版画の二元論で進めることが基本となり、その文脈の中で、「古い版画」に対しての「新版画」という制作者らの本来の意図から、「創作版画」に対しての「新版画」へと誤って読み替えられてしまったことに起因する。

戦前、「新版画集団」を組織した小野忠重（1909-90）は、戦後、版画研究者としても精力的な活動を展開し、特に近代の版画について見直しを行った。自らが自画・自刻・自摺の創作版画の制作を行ってきた立場から、戦前の創作版画の再評価を促すことに主眼を置いた。小野は戦前の伝統木版の渡邊ら制作者と同じ時代を歩んできたことや、自ら「新版画」を作ってきたという思いから、渡邊らが制作した版画や彼らのことを「新版画」と呼ぶことは行わなかった。小野の記述では、「他刻・他刷の版画」と呼ばれ、これらについて「明らかに創作版画の対立物として生れ、大正期を通して活発に刊行された」²⁷と位置付けたのである。ここに、渡邊らの版画が、創作版画の対立項として位置付けられた。

1963年（昭和38）の浮世絵研究誌『浮世絵藝術』第4号では「大正期版画特集」が組まれた。岡畏三郎は同号において、創作版画運動としての「対立する流れ」として「渡邊庄三郎による新版画運動」を述べ、創作版画と新版画の二つの流れを軸に大正期の版画を記述した²⁸。新版画には「運動」ということばが付けられた。しかし、一方で、「この種の版画は創作版画に対して新版画などと呼ばれていた。しかし大正10、11年に日本橋白木屋で展覧したほかは、主として頒布形式によるため、作品は広く眼にふれる機会も少なく、運動としては限られた範囲にとどまっていた」と、「運動」と表現する矛盾を示してもいた。

また、河北倫明は、創作版画の系列とは別の「伝統的な浮世絵版画の系列」とした上で、「橋口五葉、伊東深水、川瀬巴水といった系列の、いわゆる新版画の流れ」と、「いわゆる」

を入れた上で、伝統技法を採用する版画家らを「新版画の」と総称したのだった²⁹。

以降、1970年代の美術画集の中では、小野によるもの以外の研究の記述において、完全に彼らは「新版画」となった。檜崎宗重は、浮世絵研究を通して、近代版画に深く関わった研究者だった。自らの立場について「明らかに伝統側を擁護する立場であった」³⁰とし、川瀬巴水の画集³¹の刊行を行い、彼らの再評価を促した。戦前の彼の記述では、「現代版画」³²であった新版画も、1970年代には「伝統版画系の新版画」³³と言い換えられた。吉田漱は、近代版画における浮世絵の系統として「大正新版画」と呼び、小倉忠夫は、「浮世絵系の新版画」とは、「創作版画の動きとはまた別に、大正期には新版画と称された木版画の動きがあった」とした³⁴。さらに、菊地貞夫は、「渡辺氏は版元を中心とした伝統的浮世絵版画方式による、新しい版画を創造したということから、「新版画」と名付けた。」³⁵とし、このような記述の羅列から、現在の一般的記述で見ると、渡邊が「新版画」という名の運動を展開したかのように書き換えが発生していったのである。

決定的であったのは、渡邊や彼らの版画制作活動を知る基本文献『渡邊庄三郎』³⁶においても、「新版画の版元としての庄三郎」の項が設けられた。同文献は本分野の唯一の伝記で、本研究にも貴重な基本文献である。この文献をもとに、やがて海外でも彼らの作る版画及び活動を「新版画」と呼ぶようになった。そのような中であって、福永重樹は「新版画とか伝承版画とか」と呼ばれるとし、「新版画」の呼び方ではなく、「伝承版画」が正しいという姿勢をとった³⁷。しかし制作者ら自身のことばとして「伝承版画」という用語の使用は、認められない。

本研究においては、以上のような経緯をふまえた上で、さまざまな複雑化した背景と問題はあっても、本研究が対象とする美術について「新版画」と述べていく。それは次のような理由からである

一、渡邊や作家らが目指していたものは、伝統的な技法を使用しながらも「新しい版画」の「新版画」であったこと。そのため彼ら、それに連なる人々の創作した作品を「新版画」と呼ぶことは、当時から当事者からも第三者からも行われており、誤りではない。

二、渡邊や作家らの制作活動について、「新版画」と総称することは、問題があるとはいえず、半世紀以上の使用によって定着してきた。ここで、例えば浮世絵系近代版画や伝統的近代版画と言い直すことは、乱暴で、本論の主旨から言っても適切とは言えない。伝統木版という言葉も他の美術活動をも含み、「伝統」という言葉が混乱を招く可能性がある。ま

た、渡邊が使用した「新板画」「創作版画」という言い方もある一定の時期に限定され、これを敢えて使用することは行わない。大正期に渡邊が「新板画」と表記した時期はあるが、美術用語としての「板画」はある一時期浮世絵研究で使用されたものの、現在は「版画」が用語としてその地位を得ている。その結果、渡邊自身も昭和前期には「新版画」に表記を変更している。「板画」という表記は、そもそも代表的作家の橋口五葉は使っていない。このような点もふまえ、彼らの活動を「新版画」と呼称することは、「新版画」を制作した人々の、ある意味、略語的な言い方として可能であろうことから、使用を行うものとする。

三、ただし、「新版画運動」という用語は使用しない。これは創作版画の作家らの「運動」に対する用語であるが、新版画の彼らは制作や普及を「運動」と自ら呼ぶことはなく、そもそも渡邊の版元としての刊行活動を「運動」とすることには慎重になるべきであろう。本研究では、従来言われてきたような創作版画と新版画を対立構造でまとめることは行わず、十分に語られてこなかった新版画についてその背景や構造を考察する。

以上のとおり、本研究では研究対象の版画について「新版画」を用語として使い、小野らが展開した「新版画集団」と区別するために、便宜上「大正新版画」とする。これはすでに述べたとおり、新版画が大正の時代の気運の中で生まれた美術制作活動であるという視点からである。

第五節 大正新版画の評価

1960年代初頭頃にその刊行活動を終えた新版画については、現在、それを包括して単独で扱う国内の画集や研究はない。ある一定の時期に興隆し、総点数が数千枚を数え、多数の画家が参画し、海外にも普及していった美術であるにも関わらず、その扱いは非常に冷遇されてきたと言わざるを得ない。

この扱いの低さは、版画という美術分野全体にもあてはまることではある。江戸時代の浮世絵研究も決して十分とは言えない状況であるが、それでも戦後、国内外の研究者の努力が積み重ねられ一定の成果が挙げられている。しかし、明治期以降の版画となると、地道にその集積が進められているものの³⁸、状況としてはまだ整っていないとは言えず、新版画は、より時代が下る活動で「新しい」ものである。これらに加え、戦後の版画美術の動向

が多分に関係している。

戦後の版画美術は、戦前と大きく様相が変化した。すでに戦前より、創作版画の作家らの懸命な制作活動が展開していたが、その作品への評価はなかなか進まず、戦後によりやく定まっていた。国際的にも、彼らにとってはようやく、広く認められるようになり、棟方志功（1903-1975）を皮切りに数多くの作家が世界的な賞を贈られるようになった。対して、むしろ国際普及が進み、その意義が認められていた新版画³⁹は、制作者らの老齢、新規参入の画家の欠如、技術の伝承の問題、資材の調達困難、海外マーケットの喪失などにより、戦前の華やかな状況に戻ることはなかった。

戦前と戦後で、創作版画と新版画は、状況が逆転した。そうした状況で、戦後、近現代の版画史がまとめられる中で、新版画はほとんど語られず、語られる場合においても異なる流れとして添え物的に扱われるだけとなっていった。

小野忠重は、『日本版画美術全集 第7巻 現代版画 I』の「緒言」⁴⁰の中で、「近代の版画」を江戸末期にはじまって、太平洋戦争の終る前後まで、約 100 年とし、その特徴として「五つほどの特徴」を挙げ、「A. 洋風な版画、B. 自画自刻の版画、C. 版画技術の拡がり、D. 出版・その土地・人・習俗の拡がり、E. 「版画」つまり版の絵ということの評価の出現」とし、近代とは、「長いおなじみの浮世絵の版画から、現に動いて私たちの周辺にある現代版画へ、橋わたす重要な時期」と位置付け、「浮世絵版画的回想ではなく、その必然的な発展の線にそって、素朴ながらも自己の生命力を信じて、創作版画は歩みつづけた。」、そして「一部の回想的浮世絵版画史家たちの悪罵や黙殺にもかかわらず、創作版画に位置する人びとは、版画を「浮世絵」から「現代」に受け渡した。」と述べ、近代版画の流れを創作版画の歩みとし、画集の緒言では一切、新版画について触れることはしなかった。それまで近代版画を包括的に取り扱う研究がなかったため、小野の第一声で叫ばれた、創作版画が近代版画の主流という提言は、当時の現代版画の状況も相まって受け入れられ、研究の主流となっていった。同全集には、橋口五葉、伊東深水、川瀬巴水の作品がただ 1 点ずつカラー図版で載せられ、解説において、小野は、彼らの新版画に対し、「かつてない材質性の把握に成功し「版の絵」の明瞭な自覚に呼吸づいていた」⁴¹と一定の評価を与えている。しかし新版画を創作版画の「対立物」とし、「五葉・深水・巴水らの垂流が出て」、やがて「「フジヤマ・ゲイシャガール」の外人観光客にあてて国辱的なみやげ絵への道をたどるほかなかった」と、初期の新版画を除く作品・作家を極めて辛辣に切り捨てたのだった。

その後の近代の版画研究は、小野が示したように創作版画を中心に進められ、現代版画

の出発点としての近代の創作版画を掘り下げるものがほとんどであった。新版画は、現代版画に直結しない傍流として、そして創作版画に対抗するものとして紹介され、橋口五葉らの数点などわずかな作品の紹介が行われる体裁が定着した⁴²。

そのような大きな流れのなかにあっても、新版画は一部の研究者によって再検討を促されたり、「再発見」がなされたりもした。吉田漱は「大正新版画の功績は伝統版画の価値を甦らせ、一般化し、作家作品を生み育てたことをあげねばならないし、その努力は次の時代へとひきつがれてゆく。だが、その確かめと研究はまだ充分になされているとは言い難いであろう。」と述べ、新版画自体への研究が不十分であることを指摘した⁴³。しかし、浮世絵研究者の取り組むべき課題としては、江戸時代の浮世絵研究が最優先され、浮世絵側からも新版画への研究は進んではいかなかった。わずかに、その状況にあっても、橋口五葉、伊東深水、川瀬巴水の画集が1970年代後半から執筆、発刊され、その蓄積⁴⁴が、本研究の貴重な基本文献ともなっている。

そうしたなか、芳賀徹は偶然にもアメリカで新版画を「発見」した⁴⁵。ワシントンに研究滞在中に、日本近代版画コレクターのロバート・O・ムラー（1911-2003）との出会いを果たし、彼の近代版画コレクションを実見する機会を得た経験を語った。ムラー・コレクションについては本研究でも取り上げるが、その内容は川瀬巴水らの新版画が中心で明治錦絵も含まれるという、非常にユニークなものであった。芳賀は内容の特異性、豊富な質量に圧倒され、素直に驚きを文章とした。新版画は当時、それほどまでに「知られていなかった」もので、美術史家の間でも「語られることのなかった」分野であった。

このような報告やわずかな画集の刊行は、徐々に美術館学芸員らの眼に止まっていき、彼らの興味を刺激し、1980年代後半より地方自治体の美術館を中心に、新版画の作家の作品回顧展や、近代版画展などが開催されるようになった。新版画を単独でまとまった形で扱ったものとしては、1989年（平成元）の町田市立国際版画美術館で開催された「大正抒情 新版画の美展 渡辺庄三郎と新版画運動」が最も早いものであろう。それらを皮切りに、近年では、近代日本版画を年代毎に扱った「日本の版画」展シリーズ⁴⁶が千葉市美術館で開催されるなど、国内外において五葉・深水・巴水ら以外の新版画作家作品も紹介されるようになり、現在に至っている。それでも本美術活動を国内において包括的に扱う研究、画集はなく、本研究は、その端緒となることを目指すものである。

第六節 本研究の方法

前節までに述べたとおりの研究状況を踏まえ、本研究は、次の三点の課題解明を目指す。

一、新たな版画史の構築

従来の日本版画史研究に対し、大正新版画の成立・展開・構造の解明を行い、新たな視点の追加を行う。特に、創作版画と新版画の二元論的考え方で語られた近代版画史からの脱却に寄与する。新版画が1915年（大正4）という時期に成立し、一定の時期展開したことにより、版画や美術、社会にどのような影響を与えたか、それは決して「無」ではなかったはずである。その意義を本研究によって見出したい。

よって本研究では、作品・資料に基づきつつ、版画家はもとより版元、彫師、摺師、画商、コレクター、そして制作技法について多角的にアプローチする。

二、国際的美術としての位置づけ

新版画が果たした国際化の動向の解明を行い、その位置づけを行う。

新版画は、外国人観光客の土産物と低俗に見なされてきたが、その通り、土産物及び安価な美術品として、購入され広まっていった。新版画の受容は世界の間層層が担った。彼らが好む題材が描かれ、嗜好品として新版画は買い求められ、楽しまれた。

本研究では、国内外の作品・資料の調査を行い、その過程と実態の解明を進め、一定の品質を保ちつつ、同時代に大々的に唯一国際化を果たした本美術の理解と再評価をうながすことを目的の一つとする。

三、江戸から東京への文化の連続性と非連続性の解明

新版画は、江戸時代の浮世絵から続く技法やテーマを活用しつつ、版元という制度のもと成立した芸術活動であった。新版画の解明を行うことは、大正デモクラシーを迎えた首都東京の京橋、そして関東大震災後の銀座などにおいてかろうじて残されていた江戸的側面を見出すことにつながる。一方で、新版画は美術学校で近代美術教育を受けた画家らが参加し、展覧会に出品を行うなど、近代以降の美術制度や社会に寄り添うという非連続側面もある。そのような複雑さを内包しながら移ろい行き、1960年代初頭頃には終焉した美術活動であった。そして、新版画の興隆は、現代へと木版技術の存続に、ある一定の寄与

を果たした側面もあり、江戸的な伝統木版技術は現在の東京にも存続している。

本研究では、江戸から明治への連続性・非連続性を意識しつつ、決して一面的でない複雑な新版画の特質の解明と歴史的な位置付けを行っていく。

以上の目的に対応すべく、本研究は、二部構成で論述を行う。研究で使用する作品と資料とは、新版画の作品及び、作品に関連する資料で、関連資料には、作品に至るまでの写生や下絵、版木、試摺などや、版元らの雑誌投稿文、手紙などの言説、そして新聞などの報道が含まれる。第一部では、基本情報を洗い出し、新版画の歩んだ流れを押さえることとする。第一章から第三章まで、明治後期から昭和までの新版画の成立から展開を概観する。

第一章「新版画の開始—明治後期から 1915 年まで」では、明治後期の木版画をめぐる環境から 1915 年（大正 4）の新版画開始に至るまでの状況を押さえる。輸出用版画から新版画創始への過程と、両者の比較を行い、それらの特質を考察する。

第二章「新版画と浮世絵—大正期」では、新版画が一堂に紹介された展覧会「新作版画展覧会」に至る、その時代に参画した画家の作品を扱う。まず、展覧会までの版元、版画家が行っていた研究活動の一環である浮世絵研究を扱う。次に同展「目録」資料より、未発掘の参画画家を示し、従来触れられることのなかった各版画作品の販売価格についても言及する。

第三章「新版画の転換—関東大震災から昭和前期」では、関東大震災後から昭和前期における、渡邊庄三郎以外の各版元や新しい版画家の参画した情報を集め、この時期の版画活動、作品を整理する。そして、大正期の活動と比較を行い、新版画の変化を指摘する。

第二部では、新版画の諸問題について新資料等を用いながら検討を行う。

第一章「新版画の誕生—小島烏水宛書簡より」では、新版画の開始時期と作家の特定を行う。資料として、個人蔵の 3 件の資料を用いて、新版画開始に係る問題の解明を行う。

第二章「新版画の制作—川瀬巴水原画について」では、東京都江戸東京博物館所蔵の川瀬巴水の原画を通して、新版画の制作の実態を検討する。江戸時代の浮世絵にも、明治時代の木版にもなかった「原画」の存在を明らかとし、新版画において果たした機能と、制作状況を解明する。

第三章「新版画と日本観光の誘致について—鉄道省ポスターの制作」では、鉄道省国際観光局の依頼によって制作された川瀬巴水、伊東深水の日本誘致ポスターを資料として扱

う。新版画がわが国の国際観光に寄与していた実態を明らかとする。

第四章「版元と海外コレクターの交流—1940年ロバート・ムラー氏の日本旅行を中心に」では、世界最高水準の新版画コレクターであったロバート・ムラー氏のコレクション活動に注目し、特に1940年に行われた日本での収集旅行を取り上げる。ムラー氏のコレクション活動については、これまでわが国では未発表であった。氏のコレクション活動の記録の調査を米国スミソニアン協会サックラー・ギャラリーにて行い、新版画の海外販売についての実態を明らかとする。

第五章「新版画の流通—版元から美術商へ」では、新版画が国際的に広く普及したきっかけをつくった美術商らの活動を雑誌記事等より扱う。近代において大量の日本美術を欧米各国に売りさばいた山中商会なども含まれ、版元からの販売ルートを明らかとする。

第六章「新版画と伝統一「増上寺の雪」の制作と戦後の状況について」では、第二次世界大戦後の新版画の状況を押さえ、戦後の混乱と新版画の終焉の間に行われた文部省の木版画保存事業の詳細を追うこととする。戦前と戦後の状況の変化と、新版画のなかにある伝統木版技術を残そうとした試みを明らかとする。

以上の構成をもとに、本研究では、前述したとおりの課題の解決を目指す。さらに本研究は、現代の美術活動への寄与を望むものである。現在の版画を含めた美術全体における表現や制作手法の多様性、観賞者とのコミュニケーション、作品の大型化という流れに対し、従来の近現代版画研究の態度では限定的で対応できないと思われるからである。

新版画が採用した共同制作は、現在ではむしろ、版画工房での制作が世界的にも一般化してきており、その存在の必要性は芸術家の中にも強く認知されている。そして新版画が持つ商業性は、現代芸術においても決して無関係ではいられない側面である。共同制作であり、なおかつ商業美術の側面を持つがために、対立構造の理論の中で傍流として貶められてきた本美術活動についてより一層の基本的な研究を深める必要がある。

【注】

¹ 「柏亭生「パレット日記」『明星』1904年（明治37）7月、p.92

² 山本鼎「西洋木版に就て（承前）（評論）」『平旦』第4号（1906年1月）、p.14（『平旦』総目次及び解題 付・山本鼎「西洋木版に就て」『神奈川県立近代美術館年報 1994年度』神奈川県立近代美術館、1996年3月、ページ番号なし再収）

³ 「我々は誇張の言を奔するのではない。日本に於ける創作的版画は今只我々の雑誌に於ての

み見ることが出来るのである。」「方寸言」『方寸』第1巻2号、1907年6月15日、p.2

4 石井柏亭の事典の執筆で創作的版画に対応することばとして使用された。「(前略) 版画も其当初は恐くは皆複製たるに過ぎなかつたかも知れぬ。創作的版画と云う語及び其創作的と云ふ自覚は比較的近年の所産であるに違ひない」石井柏亭「二三八六 複製的版画と創作的版画」の項『文芸百科全書』(早稲田文学者編) 隆文社、1915年、pp.382-383、又は「近頃に至つて複製的技術は愈々進んで来た。(中略) 而して是れ実に日本木版の墮落である。写真応用の諸版欧米に於ける如き発達を見るの日は、即ち複製的日本木版滅亡の時であろう」「二四〇四 日本木版の過去と現在」p.388。時代が下り、1920年代後半から1930年代に、創作版画と新版画で論争が行われた際に、創作版画家より新版画を複製版画と見なす意見があった。

5 「洋画家中の秀才石井柏亭氏の描いた東京十二景の一、芳町芸者の木版絵が出た。近来錦絵が俗に流れて江戸式の雅味を失つて了つたので(石版印刷などを云ふ)氏が憤慨して描いたものだそう、(中略) 其成功不成功、即ち多く売れるか否かは知らないが、我輩は此記事を見て甚だ不快の感が起つた、洋画家の右の如き発奮をさせるやうになつたのは、現浮世絵師が其責の幾分を負わなければならぬが、主とする所は、趣味低下の時代が然らしめたので、浅薄軽佻なる石版の粗製物などを愛する人々の罪である」(宮武外骨「洋画家の新浮世絵」『此花』第10枝、1910年10月1日、p.20

6 渡邊庄三郎「新版画の内容 質問…解答」『川瀬巴水創作版画解説』(渡邊版画店、1921年) pp.47-50

7 昭和前期に、新版画の版画家の第一人者であった伊東深水は、新版画の版元である渡邊が画家(川瀬巴水)の制作状況に口を出していたと、文章で語り、苦言を呈した。この伊東の言説は、新版画への批判と限界性を述べる際に繰り返し使用されてきた。しかし、大正期と昭和前期の渡邊版の制作状況の違いや、伊東の発言の真意を考慮せずに使用を行うことには問題が残る。伊東深水「過去非」『浮世絵藝術』第2巻11号、1933年3月号、pp.302-303

8 岩切信一郎「渡邊新版画の形成 研究・復刻・創作事業について」『浮世絵芸術』153号、2007年1月、pp.7-26、及び「新版画(新版画)」『浮世絵大事典』国際浮世絵学会編、東京：東京堂出版、2008年、p.253

9 石井柏亭「アール・ヌーヴォー」『平旦』2号、1905年(明治38)2月、pp.28-29

10 「資料 1. 渡邊庄三郎 小島烏水宛書簡 1916年(大正5)3月」『よみがえる浮世絵—うるわしき大正新版画展』(東京：東京都江戸東京博物館ほか、2009年) pp.240-241

11 岩切、前掲論文、参照

12 渡邊版画店、前掲書のほか、渡邊庄三郎「新版画を作るに就ての私の意見」『美術画報』第44編巻8、1921年6月、p.7

13 「浮世絵の特色は板画にあり。板画の特色は優しき色調にあり。これがために浮世絵は能よく泰西の美術に対抗し得るなり。」このように文中にて、永井荷風は、板画、板摺などの表記を使用している。永井荷風『江戸芸術論』岩波文庫 緑42-7、東京：岩波書店、2000年を参照

14 木下杢太郎「故小林清親翁の事」『中央美術』第2巻2号、1916年(『木下杢太郎全集』第12巻、東京：岩波書店、1982年、pp.508-520再収)には、「小林清親東京風景板画目録」が掲載され、「板画」の表記を行う。

15 小島烏水『浮世絵と風景画』東京：前川文栄閣、1914年(『小島烏水全集』第13巻、東京：大修館書店、1984年再収)

16 1921年(大正11)6月16日より20日まで白木屋呉服店で開催された「新作版画展覧会」で「新作版画」と表記される。

17 渡邊版画店、前掲書の書名は、『川瀬巴水創作版画解説』で、「創作版画」と表記される。

18 渡邊庄三郎「日本風景選集の完成に就て」(『川瀬巴水木版画集』(渡辺規編集、檜崎宗解説) 東京：毎日新聞社、1979年、p.199収録)

19 1932年(昭和7)4月17日より22日まで白木屋美術部(6階)で開催された「第3回現代創作木版画展覧会」で「現代創作木版画」と表記される。

20 『創作版画目録』東京：渡邊版画店、1933年

21 『浮世絵と版画』東京：日本浮世絵協会、第1巻第2号、1949年5月、裏表紙広告

- 22 『浮世絵師伝』(井上和雄編)、東京：渡辺版画店、1931年、pp.230-262 (『日本人物情報大系 第64巻』(芳賀登ほか編) 皓星社、2001年、pp.73-81 再収)
- 23 鏑木清方「郷土会の今日まで」『藝術』1923年3月(『鏑木清方文集 七 画壇時事』東京：白鳳社、1980年、pp.13-15 再収)
- 24 市原治正「現代工房版画めぐり 1 渡邊木版画店生ひ立の記 上」『浮世絵と版画』東京：日本浮世絵協会、第1巻第1号、1949年4月、pp.19-21
- 25 『浮世絵の歴史：カラー版』(小林忠 監修) 東京：美術出版社、1998年、p.167。なお新版画については、p.167-175 に記述される。
- 26 室伏哲郎「新版画」の項『版画事典』東京：東京書籍、1985年、ページ番号無
- 27 小野忠重「解説」『日本版画美術全集 第7巻 現代版画Ⅰ』講談社、1962年、p.193
- 28 岡畏三郎「大正期の版画」『浮世絵芸術』4号、1963年、pp.37-40
- 29 河北倫明「現代日本の版画」『日本版画美術全集 第8巻 現代版画Ⅱ』講談社、1960年、pp.169-184
- 30 檜崎宗重「序に代えて—近代日本版画史私観—」『近代日本版画大系 第1巻』毎日新聞社、1975年、pp.1-16
- 31 檜崎解説、前掲書。同書は、本研究の基本文献となった。
- 32 檜崎は、戦前の浮世絵研究誌の編集業務を行い、特に『浮世絵芸術』誌上において、「現代版画」特集を組み、創作版画と新版画の問題を取り扱った。このことについては、拙稿「戦前の木版画制作と浮世絵—浮世絵研究雑誌における版画論争より」『総研大文化科学研究』4号、2008年3月、pp.139-156 を参照。
- 33 檜崎、前掲論文
- 34 小倉忠夫「版画」『原色現代日本の美術 第11巻 版画』小学館、1978年、pp.145-212
- 35 菊地貞夫「版元制度による新版画」『近代日本版画大系 第3巻』毎日新聞社、1976年、pp.246-50
- 36 『渡辺庄三郎』(渡辺規編) 東京：渡邊木版美術画舗、1974年
- 37 『近代の美術 40号 近代日本版画』(福永重樹編) 東京：至文堂、1977年5月
- 38 明治期の版画についての研究状況は、岩切信一郎『明治版画史』(東京：吉川弘文館、2009年)に詳しい。創作版画誌については、加治幸子『創作版画誌の系譜 総目次及び作品図版 1905-1944年』(東京：中央公論美術出版、2008)に詳しい。
- 39 島屋政一『日本版画変遷史』(大阪出版社、p.800)には、「翻つて現代の木版版画界を見るに、一方化学的に依る製版法に対して、手摺木版術の復興熱澎湃として起り、絢爛優美の版画を鑑賞し得るは洵に喜ばしき限りと云はねばならぬ」として挙げられた版画家は、新版画の版画家がほとんどである。創作版画家には、恩地孝四郎、石井鶴三の名が見られる。
- 40 前掲書、pp. VII~VIII
- 41 小野、前掲書
- 42 『原色現代日本の美術 第11巻 版画』(東京：小学館、1978年)や、『日本の近代美術 12 近代の版画』(東京：大月書店、1994年)など。また、『近代日本版画の諸相』(東京：中央公論美術出版、1998年)は、町田市立国際版画美術館にて1996年春季特別展として開催された「版画 80年の軌跡—明治初年から昭和20年まで」展で行われた美術講座「近代日本の版画—その動向」において発表されたものをまとめた内容であったが、同講座には新版画も含まれたが、本書には新版画が含まれなかったのは、誠に残念であった。
- 43 吉田漱「近代版画における浮世絵の系統」『近代日本版画大系 第2巻』東京：毎日新聞社、1976年、pp.264-71
- 44 橋口五葉については、『定本橋口五葉』(東京：ノーベル書房、1977年)、伊東深水については、『伊東深水全集 第6巻(木版画)』(東京：集英社、1982年)、川瀬巴水については、檜崎解説、前掲書、1979年
- 45 芳賀徹「異郷の日本美術-1-コネティカットの日本版画」『比較文學研究』31号、1977年、pp.103-111
- 46 千葉市美術館の「日本の版画」シリーズは、近代版画の包括的な内容が含まれ、本研究を行

う上で大きな示唆を与えられた。「日本の版画 1900-1910 版のかたち百相」(1997年)、「日本の版画 1911-1920 刻まれた「個」の饗宴」(1999年)、「日本の版画 1921-1930 都市と女と光と影と」(2001年)、「日本の版画 1931-1940 棟方志功登場」(2004年)、「日本の版画 1941-1950 「日本の版画」とは何か」(2008年)

第一部 大正新版画の概要

第一章 新版画の開始—明治後期から 1915 年まで

本章では、20 世紀初頭より、1915 年（大正 4）までを扱う。まず、日露戦争後の東京で生まれた伝統木版復興への気運の高まりを扱い、新版画の開始にいたるまでの当時の木版画に関わる状況をまとめる。次に、浮世絵商の渡邊庄三郎による輸出用版画から新版画へ至る過程を述べ、その性格の違いと、同じ部分の整理を行う。このあと輸出を展開していくこととなる新版画と輸出用版画の特質の解明をねらいとする。

第一節 木版画復興の気運の高まり

日露戦争後の首都東京は近代化が進み、街並み、人々の日常生活や娯楽などにさまざまに変化が生じていった。けれどもその一方で、江戸の名残が徐々に失われていくことを惜しむ声も生まれてきた。江戸回顧の気運が高まり、「元禄模様」など人々のその気分を表象する流行デザインも誕生していった。

また、海外で高い評価を受けていた浮世絵は、写真や新聞などにその役割を奪われ、衰退の一途をたどっていた。浮世絵を刊行する版元は激減し、新たな絵師の登場もなく、彫師、摺師も次々に廃業していった。実際、日露戦争後にまともな一枚絵の木版制作をおこなっていたのは、大黒屋松木平吉と滑稽堂秋山武右衛門ぐらいで、他の版元は再版を繰り返し、新作であっても粗悪なものを刊行していた。人々の関心は、ますます木版画から別なものへと移っていった。このような中、江戸の浮世絵への再評価もなされるきざしが、明治末期から大正初期のこの時期に生まれていった。国内外で浮世絵師の研究書『歌麿』や『葛飾北斎伝』、『写楽』等が出版され、と同時に、展覧会の開催²も広がった。また、宮武外骨による『此花』など浮世絵研究誌の創刊もあった。同誌では、毎号の記事「現今浮世絵師伝」で、挿絵や口絵で活躍していた「浮世絵師」を紹介し、浮世絵の再興を促している。

そのような時期、欧米から日本の伝統木版に憧れを抱いた画家たちが来日し、浮世絵に影響を受けた作品を制作した。彼ら外国人画家の活動についてはすでに報告がなされている³。その作品の一部は、千葉市美術館や横浜美術館等で収蔵され、国内で鑑賞する機会も生まれてきている。現在、彼ら版画家は、日本の近代木版に参画した外国人画家の第一世

代として紹介されることが多い。第二世代がフリッツ・カペラリより後の渡邊版に参画した画家ら、第三世代が関東大震災より後の世代である。彼ら外国人の活動は、自ら製作費を負担した「自費出版」であったことから、日本の版元が昔ながらの方法で細々と続けていた刊行活動とは制作システムが異なっていた。そのため、彼らの作品の紙は大きく、技法にも独自性が見られる。外国人の参加は、旧来の手法に捉えられた木版界に幾らかの刺激は与えたことであろう。彫師の伊上凡骨（1875-1933）や摺師の西村熊吉（1862-1941）らが、外国人の作家に技を伝え、共同で制作を行ったことは、後の新版画と類似する点多々ある。そして、彼らの活動は、本国の新聞などで取り上げられ、日本を去った後にも独自の個性的な制作活動を展開していった。その活動が、後の欧米での新版画受容の土壌を育てた点も考慮されなければならない⁴。このような外国人作家の登場と彼らとの共同作業は、新版画でもそのあり様が引き継がれた。版元が外国人作家の制作の希望に対応するとともに、一方で、彼らは新版画の版画家として重要な位置にあった。

そして、外国人ばかりでなく、国内の美術界でも、木版画の再興の動きが高まっていった。その先鋒を果たしたのは、創作版画家グループの一員であった洋画家の石井柏亭で、1910年（明治43）、パンの会で意気投合した彫師の伊上凡骨と作品シリーズ「東京十二景」を制作し、伝統木版の復興を訴えた。それは、歌川豊国（3代）の「江戸名所百人美女」風の木版画で、東京の風景を描くコマ絵に、芸妓の姿を描いた作品であった。創作版画誌『方寸』には、柏亭による「東京十二景 よし町」（図1）の広告文が掲載される⁵。

日本の木版画たゞ器用にばかりなつて其本来の特質を忘れ、三色版などゝ無用の競争をして居ることは、一步々々其死に近づくに外ならぬのである。浮世絵師と彫工刷工との協力によつて曾ては善美を盡した彼江戸絵は今絵草紙屋の店先から消え失せた。我等は日本の誇りとも云ふ可き此版式の衰へ行く姿を看過するに忍びな



図1 石井柏亭「東京十二景 よし町」

1910年（明治43） 伊上凡骨／彫

い。「東京十二景」の出版は日本木版をして其本領に帰らしむる運動の一つである。

このように、柏亭は創作版画を目指す立場であっても、共同制作の版画を認め、そして、その方式を採る理由を語った。「東京十二景」は、「よし町」と「柳ぼし」の2作が出された後、柏亭の渡欧により中断し、1914年（大正4）から次いで7点刊行され、結局のところ「十二景」には至ることはなかった。それでも、石井らによる大正新版画に先立つ、先駆的活動と評価できる。この「東京十二景」シリーズと新版画には直接の因果関係は見いだせないものの、柏亭の主張にある「浮世絵師と彫工刷工との協力」で「善美を盡した」作品を生み出すことは、新版画の目指す方向性と同じであり、「一歩々々其死に近づく」段階の空前の灯であった木版画界の生き残る最後の道でもあった。

当時、複製や輸出用版画を作りながら木版画研究を進め、歩むべき道を見定めようとしていた渡邊が、これに影響を受けた可能性も十分考えられる。

第二節 輸出用版画の刊行

木版画の伝統の復興の声が聞こえてくるなか、東京の京橋で浮世絵商を営んでいた渡邊庄三郎（1885-1962）は、1907年（明治40）頃、外国人向けの木版画の制作を開始した⁶。渡邊は、欧米に広く美術品貿易を行っていた浮世絵商の小林文七商店より独立し、浮世絵商をしながら、浮世絵の複製を作っていた。そのようななか、新作を作るようになった。本研究では、この外国人向けの木版画について、「輸出用版画」と便宜上呼んで、説明する。これらの版画については、当時においては「輸出向」⁷、「輸出向のもの」⁸と呼ばれる。先行研究においては、「新作版画」と呼称される⁹が、すでに本研究序章で扱ったとおり、新作版画は新版画の呼称としても使用が認められ、これは版元自身の呼称の混同が招いた問題であるが、本研究で使用した場合、さらに混乱を招く可能性があるため本稿では採用しない。よって当時の第三者が使用した「輸出向」の「輸出」を使用し、輸出用の版画という意で「輸出用版画」を使用する。

この輸出用版画の制作の積み重ねは、彫師、摺師の技を磨くこととなり、販売のマーケットを拡大するという渡邊自身の版元としての総合力を高めた。事実、渡邊による同版画は、「線書、色差し、摺合せ等を加へれば、普通の肉筆より数倍の手間は掛るが、摺上つて

見ると肉筆より色彩の整備現はれ」¹⁰たものであった。後の新版画とは異なる方向性ではあったが、その技巧には目を見張る部分もある。

初めて出版した輸出用の版画は、「墨田堤の夜」(図 2) であった¹¹。作画は高橋松亭(1871-1945)で、彫師は翌年渡邊の義父となる近松於兔寿、摺師は後に新版画の中心的な役割を担う斧由太郎であった。作品のテーマは、闇夜の隅田川上流で、舟が一隻係留されているという静かな情景である。寂寥感すら覚えさせられるほど暗い画面のようにも見えるが、このようなテーマや仕上がりは海外で好まれたらしく、後の小林文七版の上原古年の風景画などにも同じような画面を見ることができる。渡邊はこの新しく作った版画を軽井沢の骨董店に並べてもらい、結果的にそれらは避暑の外国人観光客らに意外なほどの売れ行きを見せた。この成功から、外国人向けの輸出用版画の制作が本格的に展開していくこととなった。



図2 高橋松亭「墨田堤の夜」1907年(明治40)頃

その展開にあって、高橋松亭は、渡邊版画店で輸出用の版画を制作する主要な作家として活躍する。先行研究によれば、初期の松亭作品の特徴は、むしろ肉筆である日本画の筆致や彩色表現に近づけ、一見、木版画とは感じさせないほどの仕上がりとした点が、後の新版画とは異なる。一方で、その色調や作品の持つ繊細さからは、高度な技術力が十分うかがえる¹²。このような作品にはそれぞれ見ごたえがあり、外国人の土産物というだけで低級なものとして判断してしまいがちな我々の先入観が根底から覆される。それぞれ摺りも良く、品質は高い。この制作作業により渡邊版画の底力は確かなものへと昇華した。松亭は関東大震災前だけで、5百図以上の輸出用版画を手掛け、そして、松亭のほか、伊藤総山(1884-没年不明)が花鳥画で輸出用版画の制作を担った。輸出用版画が軌道に乗るにつれ、渡邊

は、改めて木版画の理想を考察するようになったのかもしれない。彼は木版画の研究をより一層深めるため、古典研究の事業を立ち上げたのだった。

1915年（大正4）、渡邊は画期的な事業を実現した。それは、浮世絵画集『木版浮世絵大家画集』¹³の発行であった。渡邊は、東京帝国大学美術史研究室助手であった藤懸静也（1881-1958）とともに、渡邊版画店内に浮世絵研究会を立ち上げ、我が国初の浮世絵の本格的な画集を完成させた。藤懸の学士論文をもとにした浮世絵の通史解説と各作品の解説、紙にもこだわった39図の複製版画とコロタイプ印刷の図版で構成された。同書は渡邊が浮世絵を選び、復刻を進めるなど、藤懸だけでなく渡邊自身の浮世絵研究の結実でもあった。彫師は、宮田六左衛門ほか2名、摺師は、斧由太郎ほか5名が担当した。そして、丹絵や漆絵の筆彩色は、高橋松亭が行った。松亭の手彩色により、複製の原版画のままの風合が見事に表現された。同画集は発売後たちまち評判となり、すぐに完売した。同画集での基本研究や藤懸を含めた共同制作の過程、そして完成の成果は、輸出用とはまた異なる感興を渡邊に与えたのであろう。重要である点は、研究及び共同制作であった。従来の版元的立場を超えて、学者、画家、職人らとの意見交換を交えながらの版画を生み出すこと、それこそが新しい版画の目指す方向性そのものであり、目的に至る手段でもあった。こうして渡邊は、資材を吟味した上で新しい木版表現を実現すること、基礎研究を基本とすること、仕上がりを監督的立場から見るができる画家を採用することなどの理想を胸に、新版画の制作に取り組むこととなったのである。

第三節 輸出用版画と新版画

わが国初の本格的な浮世絵復刻画集『木版浮世絵大家画集』の刊行後、渡邊はこれまでにない新しい版画を創り出そうと決意した。そして、それにふさわしい画家を探しまわり、洋画家の黒田清輝のもとにも出かけたという¹⁴。結局、最初の版画家は、渡邊の店に訪れるようになったオーストリア人のフリッツ・カペラリ（1884-1950）であった。カペラリの新版画制作については、第二部第一章「新版画の誕生—小島烏水宛渡邊庄三郎書簡より」にて取り上げるが、最初の新版画は、彫師、摺師とぶつかり合いながらの制作展開であった。渡邊が、従来の手法から逸脱できないでいた摺師よりバレンを取り上げて自ら摺ってしまったこともあった。そのような振る舞いは、これまでの輸出用版画ではなかったことであ

った。

新版画を始めてもなお、渡邊は輸出用版画の制作、浮世絵商の業務を継続した。それらの活動は、渡邊版画店の屋台骨を支える重要な役割を果たした。創生期の新版画は研究と試作を繰り返すもので、商業的に単独で成り立つものではなかった。そのため、彫師と摺師の継続的な雇用の確保をなし得るものでもなかった。

高橋松亭は、新版画が開始された後も輸出用版画の作画を続けた。彼は後には、新版画の画家としても風景画、美人画、花鳥画などを描くようになるが、関東大震災前の時期は輸出用の版画にしか関わっていない。しかし、松亭の新版画誕生の時期の作品からは、輸出用版画と新版画が明確な区別を付けることができない点もうかがえる。

1915年(大正4)の「あやせ川の雪」(図3)は、作品の裏に輸出用版画の管理番号「902」が付与される。このような管理番号の付与は、新版画に見ることはない。先行研究によれば、輸出用の管理番号は、松亭の他の輸出用版画にも見られる¹⁵。よって「あやせ川の雪」は、輸出用の版画ということとなる。



図3 高橋松亭「あやせ川の雪」1915年(大正4)

それでも同作の画面には、新版画で多用される「ザラ摺」¹⁶によるバレンの摺り跡が見られる。その結果、積雪には立体感が、川の水には光を持ちながらの静かな流れが効果的に表現された。このような表現は、同時期の新版画と類似するものであり、輸出用版画がもともと目指す日本画の筆致や彩色表現とは異なる。つまり、同作は輸出用版画でありながらも、新版画の要素を持つ作品と言えよう。本作の制作年には、渡邊がカペラリと新版画を開始し、春頃には第一作が完成していた。その成果が、松亭の輸出用にも反映された可能性は多分にあり得る。

先行研究では、新版画と輸出用版画の違いについて、輸出用は、①肉筆画との関係性が近い、②洋画家は登用されなかった、③版元印の使用が異なる、④紙の余白がない、⑤価格が異なる、⑥新版画開始後は小型化した、⑦外国人向け、であったことが挙げられている¹⁷。以上の指摘は、作品や資料から見られる全体の傾向として確かに認められる。しかし、「あやせ川の雪」のように、肉筆の表現に遠く、版元の「ワタナベ」印も新版画と同じものが押されるなど、例外も認められる。

本稿では、さらに以下の特徴を挙げ、先行研究の指摘に追加を行う。

(1) 初期の新版画は、基礎研究を原則としていた

輸出用版画は、販売を目的に作られたが、新版画は何度も試摺りを行い、研究を進め、「試作」のままにしておくものもあった。輸出用版画も、日本画の研究を十分に行ったことは作品から認められるが、あくまで完成直後の販売が流れとしてあった。

(2) 初期の新版画は、画家が採用された

輸出用版画に関わった松亭、総山は、明治の木版の絵師として、渡邊の版画に参加するようになった。しかし新版画は、渡邊が展覧会場や店で日本画や水彩画などの完成作品を見た画家に参加を呼び掛けた。彼らの中には、木版の仕事を行うものもいたが、画家としての活動を展開していた。

以上のような違いは、初期新版画と輸出用版画に認められる。ただし、関東大震災後の新版画には、上記の追加指摘はあてはまらなくなっていく、画家が下絵を描いてすぐに作品化が図られるようになり、輸出用と同様に、販売を原則とした。さらに画家の数も増え、必ずしも本画で活躍したことの無い者も含め、さまざまな者が参加するようになった。震災の被災により、新版画自身の性質の変化が余儀なくされたため、1930年代の国際普及の実態からも輸出用版画との差異は小さくなっていった。

本章の最後に、新版画にとっての輸出用版画の意義をまとめておきたい。第一に、新版画誕生への時間的な且つ技術的な橋渡しを行った点、第二に、新版画の成立の具体的なイメージを版元に与えた点、第三に、資金面において新版画を支援した点である。そして、関東大震災によって壊滅的な被害を受けた際に、新版画を再開する手段として輸出という成功方式を採らせたことは、新版画の国際展開という結果を生み出した点において重要で

あろう。さらに、新版画が伝統木版の歴史的連続性も輸出用版画から引き継いだ部分が多い。輸出用版画の素地に、社会的な要請が結びつき、新版画は実現していったのである。このような意味においても、これらの研究も十分に行われなければならない。

【注】

1 ヨーロッパでは、フランスのゴンクール『歌麿』やドイツのクルト『写楽』など、国内では飯島虚心『葛飾北斎伝』など。浮世絵研究は、浮世絵師研究から開始された。『葛飾北斎伝』の出版事情については、鈴木重三氏の同書解説に詳しい。『葛飾北斎伝』(岩波文庫青 562-1、東京：岩波書店、1999年) pp.363-375

2 国内での最初の本格的な展覧会は、1898年上野新坂で開催された小林文七による「浮世絵展覧会」である。フェノロサがキュレーターとして参加した。

3 ジュリア・ミーチ「異国趣味としての東洋の再発見」『アメリカのジャポニスム展』東京：世田谷美術館、1990年、pp.99-235では、浮世絵に影響を受けた版画を制作した画家を幅広く取り上げる。『アジアへの眼—外国人の浮世絵師たち』(横浜：横浜美術館、1996年)では、1930年代の新版画の作家も取り上げる。また、岩切信一郎「日本版画の欧米への発信—青い眼の浮世絵師たち」『明治版画史』(東京：吉川弘文館、2009年、pp.304-319)では、明治後期の来日画家として、ハヴィ・ペッパー、フリッツ・ルムプの名を挙げ、紹介する。

4 バーサ・ラムと、新版画コレクターのロバート・ムラーは交流があり、ムラーは幾度もラムのもとへと訪れている。(ムラー・カードの「バーサ・ラム」記載より)。ロバート・O・ムラー・コレクションは現在、スミソニアン協会フリーア美術館・サックラーギャラリーに所蔵される。作品のほか、ムラー文書及び、ムラー氏自身の研究成果であるカードに情報を記したムラー・カードも所蔵される。

5 『方寸』4巻6号、p.15

6 『渡辺庄三郎』渡辺規編、東京：渡辺木版美術画舗、1974年、p.99。渡辺木版美術画舗2代目の渡辺規により編集された、渡辺庄三郎の唯一の伝記である本文献は、本研究の基本文献として使用する。

7 『浮世絵師伝』井上和雄編、渡辺版画店、1931年、p.163

8 市原治正「渡辺木版画店生ひ立の記(上)」『浮世絵と版画』第1巻第1号、1949年4月、p.21

9 高橋松亭が関わる輸出向の版画については、清水久男氏の研究論文・著作に詳しい。清水久男「高橋松亭(弘明)」(『浮世絵芸術』149号、東京：国際浮世絵学会、2005年、pp.3-23)、清水久男「高橋松亭(弘明)、その生涯と画業」『高橋松亭(弘明)』(東京：大田区立郷土博物館、2005年、pp.2-7)、『こころにしみるなつかしい日本の風景：近代の浮世絵師・高橋松亭の世界』(清水久男編、東京：国書刊行会、2006年)など。清水氏は、松亭の関わった輸出向の版画について、「新版画へと発展する「新作版画」と述べられている。

10 井上編、前掲書、p.163

11 檜崎宗重「川瀬巴水 版画とその生涯」『川瀬巴水木版画集』渡辺規編、東京：毎日新聞社、1979年、p.182

12 清水、前掲論文・前掲書

13 『木版浮世絵大家画集』藤懸静也編、東京：浮世絵研究会、1915年

14 檜崎、前掲書、p.182

15 清水、前掲論文、大田区立郷土博物館、p.3

16 ゴマ摺りとも言う。バレンの筋目を付ける技法。

17 清水、前掲論文、大田区立郷土博物館、p.3-4

第二章 大正新版画と浮世絵

本章では、1916年（大正5）から関東大震災までの、新版画の開始以降、多彩で華やかな作品が作りだされた時代を扱う。まず、新版画と表裏一体で進められていた版元の浮世絵研究活動を押さえることとする。次に、代表的画家である橋口五葉の浮世絵研究を取り上げ、彼の新版画への取り組みを一枚のデッサン画を中心に探っていく。最後に、1921年（大正10）6月に白木屋呉服店で開催された新版画の展覧会を取り上げ、作品と作家の特徴をまとめることとする。

第一節 浮世絵の研究事業

1915年（大正4）、版元の渡邊庄三郎は、フリッツ・カペラリの版画によって新版画を開始した。カペラリの後、橋口五葉やパートレットとの制作を行い、一方で浮世絵研究を本格化させていった。彼が展開した浮世絵研究とは、新たな復刻画集を刊行すること、浮世絵の本格的な展覧会を開催すること、研究者やコレクターと浮世絵を通して親睦を深めることなどで、浮世絵研究会、江戸絵鑑賞会の場で行われた。このような取り組みは、新版画を極める上で重要な柱となり、そして、浮世絵商の立場としても有益な活動であった。

1916年（大正5）、『木版浮世絵大家画集』の約一年後、五葉の第一作「浴場の女」が完成し、他の画家も参加するようになった時期、渡邊は、次の浮世絵複製事業に着手した。それは、前年の浮世絵画集を上回る大規模な刊行となった。画集名は『浮世絵板画傑作集』¹とし、一テーマごとに一集ずつ、各集に6から10図程度の複製を作り上げるものであった。この詳細な内容については、先行研究ですでに報告がなされ、その意義について「浮世絵の真の価値を啓蒙し普及する」ことであったと論じられている²。渡邊は本画集を開始するにあたり、次のような決意を表明した。

吾人は決して複製品を作らうとしない。欠点なき初刷の原板画を再現しようと努力するものである。一葉毎には吾人の充実した精神を打込んである。複製でさへも斯様に宜しい感じを与えるものであるかと云ふ事を、諸君が御気を着かれて新板画興起の動機となり、又純日本の国民的美術たる古板画保留の為め、新により多くの愛読者を得ん事を

切望する³。

このような強固な決意を胸に、渡邊は本画集において、新版画の成功につながる足がかりとすることと、人々の浮世絵への関心を呼び起こすことを目指した。最終的に本画集は4年の歳月をかけ、春信、広重、歌麿、栄之、清長、北斎、写楽などの12のテーマで構成された複製版画集が完成した。摺り上げられた複製の版画は計80図にのぼった。これらの彫りと摺りは、新版画にも参加した彫師と摺師が担当した。テーマごとに、内田実、橋口五葉などの浮世絵研究者を迎え入れ、その作品の解説を附した。

先の『木版浮世絵大家画集』と比較すると、例えば広重の「京都名所之内 祇園社雪中」(図1)などでは、浮世絵の複製でありながら、ぼかし摺ですっきりとさせるべき空の描写について新版画にも使わ

れたザラ摺を使用したり、立体感を付加した表現を行ったりしている。これは、先に引用した渡邊の「吾人は決して複製品を作らうとしない。」という言葉のとおり、複製を越え、創作部分もうかがわせる仕上がりである。先行研究で指摘され



図1 歌川広重「京都名所之内 祇園社雪中」(複製)

『浮世絵板画傑作集』より

るとおり、渡邊は、この幅広い複製の制作により、研究、材料の吟味という貴重な経験を得ることができた⁴。1920年(大正9)を区切りとして同集の刊行は終了し、いよいよ翌年、新版画の展覧会を開催するという流れとなった。しかし、渡邊の浮世絵研究の活動は、複製画集の刊行だけにとどまらなかった。

1917年(大正6)は、初代歌川広重(1797-1858)の六十回忌にあたる記念の年ということで、浮世絵研究会メンバー⁵が発起人となり、広重の展覧会を開催することとした。幹事役を酒井好古堂と渡邊版画店内の浮世絵研究会が受け持ち、「広重六十回忌追善記念遺作展覧会」は、9月6日から3日間、東京・日本橋の高島屋呉服店で開催された。3日間という短い会期ながらも、300点近くの陳列と、野口米次郎の記念講演が開かれ、文化人をはじめ

め大勢の来場者が訪れ、大成功を収めた。同展の様子は、終了後に浮世絵研究会によって目録が出版され⁶、会場の様子や出品作品が理解される。同目録には出品作品の所蔵者が掲載されていることから、渡邊と浮世絵研究会のネットワークの広さが垣間見える。

このように複製版画を次々に刊行し、展覧会を開催できたのは、何よりも渡邊自身が続けていた地道な浮世絵研究があったことによる。彼は、先行研究の成果や浮世絵師の事績を一つ一つカードに書き記して蓄積していった。そのカードは、関東大震災の際にも偶然にも火災を免れ、1931年（昭和6）に『浮世絵師伝』⁷として出版された。同書は、今日の浮世絵師研究においても基本文献として有益である。

そして、浮世絵研究会の事業がある程度の成果を挙げていた時期の1918年（大正7）、渡邊は、別の浮世絵研究の組織である「江戸絵鑑賞会」を発足した。同会については、すでにその活動が報告され、「商人、蒐集家、研究者を結ぶ親睦会として果たした役割は大きい」と評価される⁸。同会の目的は、「浮世絵同好の士 相集まり互に親睦を図る」（『江戸絵鑑賞会々則』）ことにあった。そこでは、毎月1回第一土曜日に料亭などで例会を開き、浮世絵を持ち寄って見せ合い、研究を行い、あるいはその交換も行った。メンバーには、執行弘道や、橋口五葉、石井研堂、内田実など、浮世絵コレクターや研究者が交わったものであった⁹。

同会合の席では、1920年（大正9）より3年連続で、新年に記念の新版画が配られた。最初の年は橋口五葉、二年目は伊東深水、三年目は川瀬巴水が作画を担当した。刊行は渡邊版画店が行った。



図2 橋口五葉「雪の伊吹山」1920年（大正9）1月

橋口五葉の作品は、「雪の伊吹山」(図 2)であった。本作品の裏には五葉による解説文¹⁰が載せられ、1919年(大正8)末の神戸からの帰り道での写生をもとにした作品であった。空や川の水で使用されたぼかしの表現や、静かで叙情豊かな画面構成は、初代広重の風景画を想起させる。特に、樹木の表現は、五葉もその『浮世絵板画傑作集』の解説で言及した広重「京都名所之内 祇園社雪中」(図 1)における樹木表現をかなり忠実に取り入れたものとなっている。

同会での第二作は、伊東深水「夜の池之端」(図 3)であった。作品に添付された解説は渡邊によるもので、前年の五葉の新版画が評判も良かったことから、「会の余剰金を以て、初春毎に特別の新版画を作り、会員間に頒つ企て」を本年も開催し、深水の希望により、不忍池畔の夜の情景を描き出したとある¹¹。茶屋の灯りが外に漏れる様子が暖かく、そのために屋外のしんしんとした寒さが伝えられる。その仕上がりは、まるで色鉛筆か、クレパスで彩られたようで、一見、木版画とは思われない。前年の五葉の作品が、浮世絵に近いイメージであったのに対し、深水の作品は、むしろ浮世絵とは異なる趣を出し、従来にない表情を持つ抒情的な作品として成功している。

そして第三作は、川瀬巴水の「雪の増上寺」(図 4)で、巴水が幼いころより長く親しんできた増上寺の絵をテーマとして描いたものであった。これはむしろ、また浮世絵に近い構成となっている。唯一、巴水にしてはあまりない洋装の男性姿を描いたもので、その点が珍しい。本作にも裏に渡邊によ

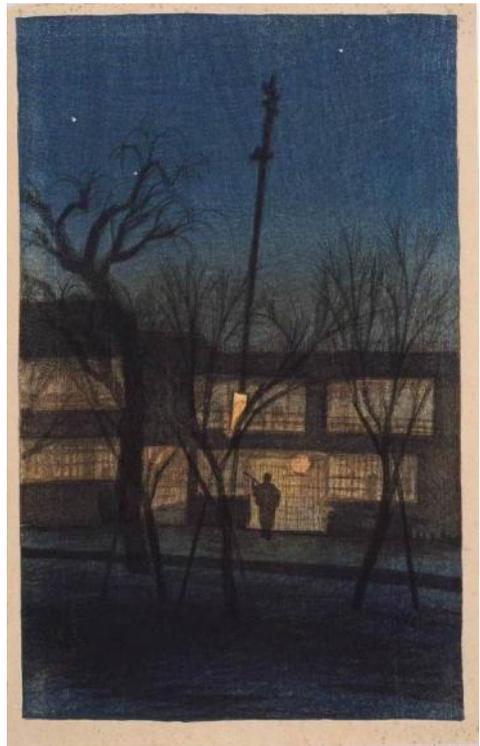


図 3 伊東深水「夜の池之端」
1921年(大正10)1月



図 4 川瀬巴水「雪の増上寺」
1922年(大正11)1月

る解説が書かれた紙が貼られている。

巴水の作品が完成したのは、1922年（大正11）3月で、これを最後に「江戸絵鑑賞会」での版画頒布は、行われなくなった。しかし、このような頒布は浮世絵の専門家やコレクターに同じ作品を見てもらい、彼らの反応や批評を得る貴重な機会となった。これは、渡邊にとって新版画を進める上で大いに参考になったはずである。そして、第三回の頒布を行った時、すでに渡邊版の新版画は次なる方向へ舵を切っていた。前年の6月に渡邊版の新版画を一堂に披露する「新作版画展覧会」が開催され、大成功を収めていた。この開催直前に渡邊は雑誌に自分の考えを表明している¹²。

私は日本の古い版画—即ち錦絵を研究して、其の美点と欠点とを知る事が出来た
(中略)

私はプリントを製作する上に、過去十数年間の経験を基礎として、今では、それに対する多少の自信を懐くやうになつた。で、私の目的としては、飽くまでも肉筆画に隷属せず、また旧型にも囚はれない創作的分子に富み、且つ芸術を本位とした新しい版画を出版しようと思ひ、現に数人の彫刻及び印刷の技術者を聘し、又私の手によつて出版を希望する画家たちを歓迎して日々新しい版画の製作に努力して居るのである。

この意志表明に、過去十数年間の浮世絵研究を経て、新版画への思い—肉筆画に隷属しない、創作性に富む、芸術を本位とする版画の実現—が定まってきたことが明かされている。

このような意志の確立、そしてそれを具現化した展覧会を機に、新版画は普及の方向へと進んでいき、1922年（大正11）6月に第二回展覧会の開催と同時に、伊東深水と川瀬巴水の新版画をそれぞれ頒布する頒布会を立ち上げたのだった。これらは、あくまで国内の人々に向けて行われたもので、百貨店を訪れる中上流層を主な対象としたものであった。しかし、この頒布会が進められていった最中の1923年（大正12）9月1日に関東大震災が発生し、頒布も一時期中断してしまうこととなる。

以上のとおり、新版画の活動の背景に、これまで見てきたような複製事業や、展覧会事業、研究会活動があった点は、その成立の背景を考える上で重要である。渡邊は、浮世絵の研究とネットワークを活かしながら新版画の研究を進めていた。新版画のために、版画への真の理解をより深めるとともに、先端に立つ研究者やコレクターらを支援者として取

り込もうとした。彼らの支援によって新版画は、新しい時代の版画像を模索しながら展開していった。

次に、同じく浮世絵研究を進めていた新版画の作家である橋口五葉の活動に注目する。

第二節 橋口五葉の新版画

橋口五葉（1881-1921）は、新版画を代表する版画家として知られる。その第一作「浴場の女」（図5）は、渡邊庄三郎のもとで制作した。第二章第一部で述べるとおり、渡邊によれば、五葉に版下絵の制作を依頼したのが1915年（大正4）4月で、その下絵は10月に出来上がり、その後4カ月間かけて彫りと摺りが検討され、翌年2月に完成した。

作中の女性の背後には、ザラ摺やかすれを出す摺りが多用されており、カペラリの新版画にも使われた表現が本作にも採用されている。着想から完成まで長い期間をかけて制作した渾身の第一作にも関わらず、五葉自身はその仕上がりに全く満足できなかったという。何に満足できなかったかを五葉自身は言葉を残していないが、これを機に五葉と渡邊が袂を分かったという説は、先行研究で述べられるとおりに誤りである¹³。作品から推察するならば、やはり一説に伝えられるように、第一に体躯のバランス、第二に摺りの仕上がりではなかつただろうか。

五葉にとって「浴場の女」はこだわっていた画題で、それまでも別府温泉の温泉場の女性をとらえた水彩画等を何枚も制作していた。それをようやく木版画にしたところ、満足のいかない仕上がりであったとするならば、五葉にとってこの上なく残念で悔しい結果であったに違いない。彼の3千枚を超えると言われる鉛筆デッサンの中にも、女性の入浴姿



図5 橋口五葉「浴場の女」

1915年（大正4）10月

を描いたものが数多く残され、それは画題への探求心とともに、第一作後の苦しみを反映したものとも解釈できるのではないだろうか¹⁴。

なかでも注目されるのは、鹿児島市立美術館所蔵の鉛筆画デッサン「浮世絵の女」(図6)である。これは、現在わかる範囲の五葉のいわゆる鉛筆デッサン画のなかで唯一の、浮世絵から描き起こしたものである。作画のもととなったのは、江戸時代後期の初代歌川豊国「風呂場」(図7)のあがりに腰かける風呂上りの女性であった。鉛筆画では、女性の上半身はほぼ正確に、髪の毛のほつれまで忠実に写しているものの、下半身は変更を加えて描写されていた。鉛筆画では、あがりに腰かけるのではなく、しゃがむ姿態としている。着物からはみ出る足には筋肉がもりあがる様子が垣間見え、このような点は豊国の浮世絵には見られないものである。

鉛筆画を試しに左右反転させると(図6参考)、斜め上を向く首と手ぬぐいを持つ手などいくらかの違いはあるものの、第一作「浴場の女」と極めて近い図様であることが確認できる。新版画の方は、恐らく湯屋(銭湯)ではなく近代的な風呂場にいる女性で、金盥に手ぬぐいを絞る姿となっているが、裸体のバランス、画面での構図関係も非常に近い。鉛筆画が制作されたのは1915年から20年(大正4から9)と推定され、第一作「浴場の女」の前後のいずれかは判明していない。第一作の前であれば、新版画の下絵を作るにあたり、テーマが同じである豊国の浮世絵を参考にして変更を加えていったという推測が成り立つであろう。一方、新版画の制作後であれば、満足できなかった第一作の反省として同じテーマの浮世絵学習を行ったと捉えることができるであろう。いずれにせよ、五葉は、浮世絵の直接的な学習を行い、自ら納得できる入浴図の完成を実現させようとしていた。これほどまでに本テーマに強い意志を持ち続けた理由については、今後検討されなければならない。

第一作の完成後、五葉は2年ほどの間は、新版画の制作を行っていない。その間は、アトリエで鉛筆デッサンを続けたほか、明治末から開始した浮世絵の研究論文の執筆、浮世絵の複製の監修、浮世絵研究の講演など、浮世絵と関係した仕事をいくつもこなしていた。このような活動の展開は、前章で述べたとおり渡邊と重なる部分がある。五葉の浮世絵への傾倒ぶりは、五葉と縁の深い夏目漱石も友人宛の手紙に記すほどであった¹⁵。

そして1918年(大正7)、自ら彫師、摺師を監督しながら私家版というかたちで、「化粧の女」(図8)の制作を行った。渡邊版での第一作とは、摺りの表現に違いが見られる。第



図6 橋口五葉「浮世絵の女」
1915~20年（大正4~9）



図6参考（図6左右反転）



図7 歌川豊国「風呂場」江戸時代後期



図8 橋口五葉「化粧の女」1918年（大正7）

一作が多彩な摺りの表現を試みたのに対し、私家版第一作では生え際の髪一本一本や襦袢の絞り模様などに、むしろ彫りの技巧を発揮し、摺りは出過ぎることなく彫りの技巧を尊重している。背景は豪華な雲母摺りで、渡邊版のザラ摺とは異なる。この豪華な雲母摺りは、明らかに浮世絵の喜多川歌麿の大首絵から採用したものであろう。そして、線にも違いがあり、第一作よりも輪郭線の強弱が鮮明に付けられ、筆による描線の学習を経た可能性がある。この「化粧の女」から、五葉自身による新版画は始まり、以降、代表作「髪梳ける女」(図9)も含め、同作の趣向に連なる美人画が作られていった。ここに渡邊版の追い求め



図9 橋口五葉「髪梳ける女」1920年(大正9)

る新版画の理想との違いがあり、いわば目指す作品の方向性から、渡邊と距離を置きつつ制作を行ったのはある意味、当然のことであった。ところが、大量の下絵を描き準備を進めていたにも関わらず、版画制作が軌道にのり始めた1921年(大正10)2月、五葉は病に倒れ、41歳という若さで急逝した。五葉存命中に私家版として刊行できたのは、わずかに12点のみ、その手元にはまだまだ版画になる下絵が残されていたのだった。

橋口五葉が、新版画の制作の一方で、その時間を削ってでも浮世絵研究を重視していた点は、注目される。それは、新版画を追求していた彼にとって必要不可欠な手順と判断されたのであった。彼の浮世絵研究に眼を向け、どのように作品に行かされたのかを探ることも、今後の新版画研究において取り組むべき課題の一つである。

第三節 大正新版画の作家たち

渡邊版画店での新版画には、フリッツ・カペラリと橋口五葉に続き、1916年(大正5)以降、相次いで画家らが制作に加わっていった。

まず、名取春仙（1886-1960）、山村耕花（1886-1942）が歌舞伎役者の顔を大写しにとらえた大首絵を作り上げ、華やかな役者絵が誕生した。次に、「新浮世絵」を目指していた鏑木清方¹⁶の一門から、伊東深水（1898-1972）が、次に川瀬巴水（1883-1957）らが参加した。深水、巴水は、この後、新版画の中心的な役割を果たしていくこととなった。そして、カペラリー以降、チャールズ・バートレット（1860-1940）やエリザベス・キース（1887-1956）ら外国人作家らも新版画に参加した。バートレットの新版画は1916年（大正5）5月にはすでにニューヨークの展覧会で展示される¹⁷など、外国人作家は新版画の海外市場において広告塔的な役割も果たしていくこととなる。さらに、1921年（大正9）に洋画家の吉田博が新版画に着手したことも風景版画の幅を広げ、マーケットの拡大という意味においても大きな事象であった。吉田にはすでに渡米経験があり、米国の美術界での活動経験もあった。吉田の豊かな経験は、1930年のオハイオ州での新版画の大展覧会へとつながり、米国での新版画の評判を高めた。

大正期に参加した版画家らは、京橋五郎兵衛町にあった渡邊版画店の店舗2階で、浮世絵を見ながら研究したり、摺り、彫りの技術や道具の特性を学んだりした¹⁸。関東大震災前の渡邊版は、そういった学習成果をもとに、最も実験的で個性的で意欲的な作品制作が行われた。そのような版画の試摺の研究の状況は、東京国立近代美術館に所蔵される旧藤懸静也コレクションの伊東深水「新美人十二姿」の一連資料よりうかがえる¹⁹。幾度にもわたる試摺を重ねながら、より良い作品の実現に向けて一点一点の検討が図られていた。

このような研究と検討を重ねて作られた作品150点は、1921年（大正10）の「新作版画展覧会」で一堂に公開され、同展覧会は、新聞や雑誌で連日報道されるなど大きな話題を呼んだ²⁰。ここに新版画は初めて一般化したと考えられる。管見ではあるが、それまでは一部の作品が展覧会へ出品されたりしていた形跡はあるものの、雑誌などでの発売告知などの販売の様子はうかがえない。店舗に訪れた客や海外の取次店などに少しずつ販売していたのだろう。ゆえに同展覧会は初のお披露目の会となり、メディアでも取り上げられる結果となったのだった。

以下、残された同展の目録から作家と出品作品数及び価格帯を記し、その位置を探っておくこととし、彩豊かな新版画を先行研究等の成果より概観する。

・伊東深水（1898-1972）²¹

出品作品数：18作品（美人画、風景画ほか）

各作品価格：「対鏡」15 円。その他美人画は 5 円から 8 円、風景画は 3 円から 5 円。

伊東深水是、1916 年（大正 5）から新版画に参画した。橋口五葉の新版画を完成した渡邊庄三郎が、鏑木清方の門下生で組織される郷土会展覧会で深水の作品を見て、その木版画化を働きかけ実現したのが、第一作「対鏡」（図 10）だった。衣の重厚な赤色は、摺師の斧銀太郎の手によって植物性本紅を何度も摺り重ねることで実現した。背景は、ザラ摺が用いられている。この仕上がりに、深水も渡邊も大変満足し、共同の版画制作は、この後 130 点を越え、戦後も続けられた。

深水の初期の作品には、「巽」の文字を図案化した印章が用いられている。巽とは、江戸城から見た辰巳の方角にあった深川のことを言い、深川の芸者は巽芸者とも呼ばれた。深水は、東京・深川に生まれたことから「深水」の画号を清方から与えられた。伝統的な木版画に参画するにあたって、あえてこの印章を用いたのかもしれない。深水の美人画は、芸妓や遊女、女優などの女性がしばしば取り上げられ、彼女らの心情が、厳しきやせつなさを含め画面に表出することが試みられた。「対鏡」など初期作は、それに成功している。



図 10 伊東深水「対鏡」1916 年（大正 5）

そのほか、大正期には、「近江八景」などの広重を意識した風景画、労働者の厳しい作業風景を描く「泥上舟」、人間の内面を表出させる「屋上の狂人」など実験的作品を生み出した。これらも展覧会に出品された。

・伊藤総山（1884-没年不明）

出品作品数：5 作品（花鳥画）

各作品価格：1～1.5 円

輸出用版画がそのまま出品されたと考えられ、他の作家の作品に比べ安価な価格帯である。

・川瀬巴水（1883-1957）²²

出品作品数：29 作品（風景画）

各作品価格：3 円、小品のみ 1.5 円

川瀬巴水は、祖父母が塩原にいたことから、同地を幼少の頃より何度も訪れ親しんでいた。その塩原での写生をもとに日本画を完成させ、清方門下の郷土会の展覧会に出品した。それを見た渡邊庄三郎が版画化したいと願い、巴水に申し出た。ちょうど巴水の側も深水の「近江八景」を見て、木版画に興味を持ったばかりだった。渡邊と巴水は考えが一致し、もともとの掛軸用の構図を活かした第一作「塩原おかね路」（図 11）が作られた。同時期に「塩原しほがま」、「塩原畑下り」も制作され、これらは塩原三部作と呼ばれる。「塩原は私を非常に可愛つて呉れました」²³と巴水がふりかえるような、幼少期の山や川に親しんだ経験は、巴水の風景に対する興味の高まりをうながし、自然への感覚を鋭敏なものとした。何度も色が摺り重ねられ、ザラ摺でバレンの後が強調されている作風は、他の新版画の初期作品とも共通する。同作品は巴水の版画家としての出発点となり、彼は生涯を新版画に捧げることとなった。制作活動のほぼ全てが版画である点が、他の画家と異なる。



図 11 川瀬巴水「塩原おかね路」
1918 年（大正 7）

・笠松紫浪（1898-1991）²⁴

出品作品数：5 作品（風景画）

各作品価格：3 円

笠松紫浪は、師の清方の勧めで新版画に参加した。後年、紫浪は清方について「門下の中でも家庭的に内輪で、同じ東京生まれの伊東深水君や、私など二三の者に、特に新しい木版画の制作を勧められたのも、御自身の心の中で捨て難いものを分けて下さったと考え

る」と振り返り²⁵、鏑木一門にて東京生まれの者が新版画へと入る流れがあったことを明らかにした。紫浪は1919年（大正8）より版画を開始し、昭和期とは異なる抒情性豊かな作品を発表した。

・吉田博（1876-1950）²⁶

出品作品数：5作品（風景画）

各作品価格：20円

吉田博は、新版画を開始した当初、洋画家としてすでに国内外で知られる存在であった。1899年（明治32）から約2年間、1903年（明治36）から約3年間、ボストンやシカゴ、ニューヨーク、そしてヨーロッパを訪れ、各地で絵画即売会を実施していた²⁷。これら現地での浮世絵への高い関心と評価を見聞きし、木版画に興味を持つようになった。ボストン滞在中には、美術商の松本文恭の家に寄宿した。文恭の弟で、浮世絵商の松木喜八郎の紹介により、吉田は渡邊の新版画に参加するようになった。

吉田の第一作の「牧場の午後」（図12）（1921年）は、牧場で草をはむ4頭の牛を描いたものである。その前年の1920年（大正9）の第2回帝展に「高原の牧場」（油彩・画布）を出品しており、現在、東京国立近代美術館に所蔵される。その構図とは異なるが、テーマの点で関係性が深い。

展覧会に出品した各作品の価格は20円で、これは他の日本人画家に比べ4倍も高額であった。これは、作品の判型が大きいことや豪華な資材というだけでなく、吉田がすでに活躍中の画家で画料分が反映されたと考えられる。

1923年（大正12）の関東大震災後の12月、吉田は3回目の渡米を果たす。米国内で渡邊版の新版画などの販売を行い、震災救済の募金活動も行った。吉田が持って行った新

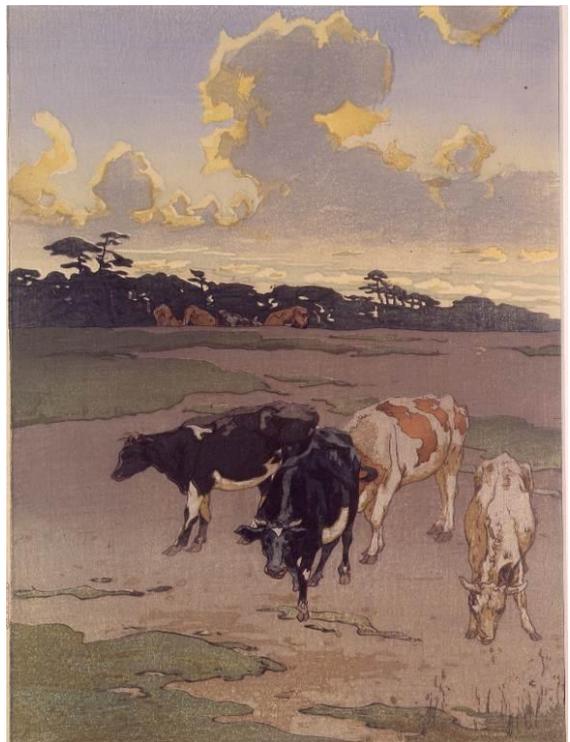


図12 吉田博「牧場の午後」1921年（大正10）

版画は米国の人々に大好評で、それをきっかけに帰国後、吉田は自ら監督しながら版画に打ち込むことを決意した。

・高橋松亭（1871-1945）

出品作品数：5 作品（風景画）

各作品価格：1～1.5 円

伊藤総山と同様、輸出用版画がそのまま出品された可能性が高い。

・山村耕花（1886-1942）²⁸

出品作品数：11 作品（役者絵、美人画）

各作品価格：5 円、美人画は 8 円

山村耕花は、明治後期より日本画家、挿絵画家として活躍していた。1914 年（大正 3）には、自分で彫り、自分で版を摺る、自刻自摺の木版画を発表した。翌年 6 月からは、似顔洞発行の『新似顔』に役者絵の小作品を掲載するようになった。

第一作の「片岡仁左衛門の大星由良之助」は、木版画に関心を抱いていた耕花を、渡邊が訪問し、自邸の壁に掛けられた絵を見て、版画化を勧めた作品であった。耕花の役者の顔の特徴を描き出した木版は、浮世絵の写楽や歌川国政を想起させる。1920 年（大正 9）からのシリーズ「梨園の華」は、耕花自身の、そしてまぎれもなく大正新版画の代表的シリーズとなった。特に、「十三世守田勘弥のジャン・バルジャン」（図 13）は、1921 年（大正 10）12 月の有楽座「哀史（レ・ミゼラブル）」の一場面、ジャンがミリエル僧正の教会で盗難をはたらくシーンをとらえたもので、妖しい雰囲気をもたらし、緊張や恐怖を伝えるのに効果を出し、極めて印象的な一点に仕上がっている。このような

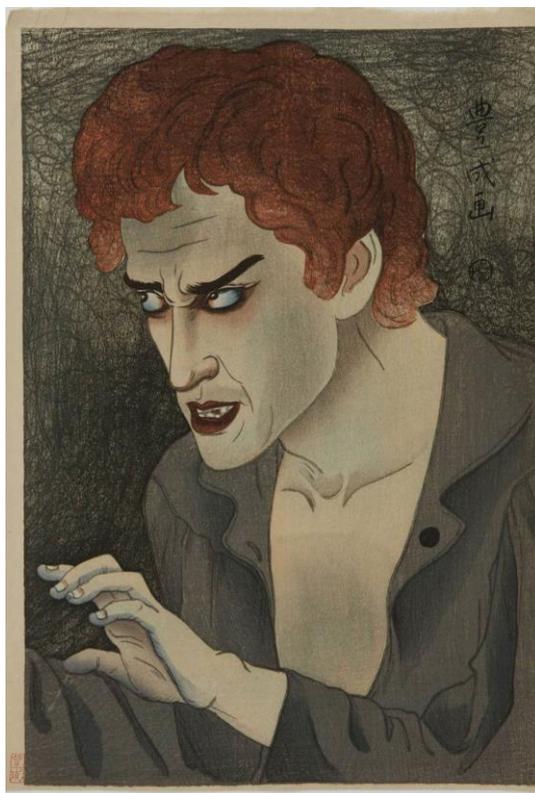


図 13 山村耕花「梨園の華 十三世守田勘弥のジャン・バルジャン」1921 年（大正 10）

制作は、役者の特徴を隠すことなく描き出したとされる寛政 6 年の写楽の姿勢をまねたものかもしれない。

・チャールズ・バートレット (Charles W. Bartlett 1860-1940) ²⁹

出品作品数：28 作品 (風景画)

各作品価格：30～50 円

イギリス南部ドーセットシャー州に生まれる。1915 年 (大正 4) にアジア旅行の立ち寄り先として来日し、同年末に水彩画を渡邊版画店に持参し、版画制作を開始し、カペラリに次いで第二の外国人作家となった。

まず着手したのは、インドでのスケッチの版画化だった。「ベナレス水辺」(図 14) に見るように、彼の多くの版画に取り入れられた、青の色合いは特徴的である。北斎や広重の風景画に見られるプルシアン・ブルーとも異なり、伝統的な藍とも異なり、また輸出用版画に見られるような紺に近いやや暗めの青とも異なる。爽快で明るく、まるで新しい時代を感じさせるものだ。バートレットの作品は、渡邊版にとって初めて異国の風景を取り上げた作例となった。



図 14 チャールズ・バートレット
「ベナレス水辺」1916 年 (大正 5)

・フリッツ・カペラリ (Fritz Capelari 1884-1950)

出品作品数：13 作品 (風景画、美人画、花鳥画)

各作品価格：5～20 円

本名、フリードリッヒ・カペラリ、オーストリア南部に生まれる。1911 年 (明治 44) に来日し、第一次世界大戦勃発のため、そのまま



図 15 フリッツ・カペラリ
「黒猫を抱える裸女」1915 年 (大正 4)

滞在する。1915年（大正4）に渡邊版画店を訪れ、渡邊と意気投合し、新版画の制作を開始する。「黒猫を抱える裸女」（図15）など、少なくとも15点の作品を手掛けた。浮世絵の研究を行い、その成果を發揮した美人画、風景画、花鳥画を制作した。1920年に離日し、ヨーロッパに戻った。

・レーモンド夫人（ノエミ・レーモンド）（Noémi Raymond 1889-1980）

出品作品数：1作品（風景画）

各作品価格：10円

フランスのカヌヌ生まれ。1900年（明治33）に両親と共に米国ニューヨークに移住、コロンビア大学ティーチャーズ・カレッジでアーサー・ウェズリー・ダウに芸術学を学ぶ。夫は建築家のアントニン・レーモンドで、夫がフランク・ロイド・ライトに付随して帝国ホテル設計・建設のために来日したのに伴い来日する。1920年（大正9）頃に、新版画「桜田門」を制作する。テキスタイルや家具のデザイナーとして活躍した。

ノエミ・レーモンドの作例は、展覧会で出品された1作のみであったと考えられる³⁰。帝国ホテルの設計を行ったライトは、滞日中、ボストンのスポルディング兄弟の依頼を受けて浮世絵の収集も行っていった。その手助けを行った人物の一人が、浮世絵商の松木喜八郎で、その縁で渡邊とも知り合った可能性は考えられる。ダウからジャポニスムの影響を受けた美術教育を学び、木版画制作に興味があったノエミが新版画に関わっていたという事実は、新版画ネットワークを考慮する上で重要である。けれども新版画作品についての国内の所在は不明である。

・エリザベス・キース（Elizabeth Keith 1887-1956）

出品作品数：16作品（風景画、人物画）

各作品価格：8～40円

スコットランド生まれ。1915年（大正4）に



図16 エリザベス・キース「正月の買い物（ソウル）」1921年（大正10）

妹を訪ねて来日する。以降、9年間の滞在中に日本、中国、朝鮮半島、フィリピンに写生旅行を行う。1919年（大正8）に三越で朝鮮半島の各地を描く水彩画展を開催し、木版画化を渡邊より勧められ、同年より開始した。作品には「正月の買い物（ソウル）」（図16）などがある。日本をはじめ各地を新版画の題材として取り上げ、アジアの人々の生活風俗に強い関心を向けた。

以上が、展覧会に出品した計11名の作家で、日本画、洋画、外国人の異なるバックボーンを持つ作家らの作品が展示販売された。展覧会は大成功を収め、美術雑誌での展評も好評であった。記事の中には、「民衆の芸術心を向上せしめ、外に国交の円満を資くるのは否定し難い所であらう、想ひを一度びここに及ぼす時、初めて板画製作の真意義を見出すのである。さうした意味に於て、此の会の使命は大きかった。そして主催者の態度を明白に裏書したのであった」³¹と、渡邊の活動に対しても評価の眼を向けるものもあった。同展での披露は、伝統的な木版画の復興を期待する社会に対し、一定程度の「使命」を果たしたと言えよう。

そして、同展の出品作品のテーマや主題がバラエティに富んでいることも見逃すことはできない。これらは画家自身が自ら選び描いたものである。さらに、輸出用版画も展示に入った点は興味深い。ただしその場所は「不適當であったために、あまり注目されなかった」³²とあり、展示場所は新版画と区別されていたと推察される。全体の価格を見ると、1円から50円まで、百貨店を訪れる客に合ったものである。同展覧会終了後、すぐに第二回展の準備が進められ、と同時に、深水、巴水の版画の定期的な頒布販売が始められていった。同展が、渡邊版の研究から普及への画期となったのである。

なお、同展には名取春仙の出品はなかった。春仙が新版画に参加するきっかけは、京橋の画廊の画博堂³³での「第二回劇画展覧会」に出品していた肉筆画を渡邊が見て版画にしたいと思ったことからで、第一作「初代中村鴈治郎の紙屋治兵衛」（図17）を制作した。震災後、春仙は役者絵の



図17 名取春仙「初代中村鴈治郎の紙屋治兵衛」1916年（大正5）

シリーズを開始する。

大正期の新版画は、紙の判型や摺りの回数もそれぞれ異なっており、画家の個性あふれるテーマ設定が反映され、技法のバリエーションが豊かである。彼ら版画家と渡邊の出会い、画廊の画博堂や、鐮木門下の郷土会など展覧会を通したものが多く一つの特徴である。そして、この成果も展覧会という場が有効に使用されたのであった。

【注】

- 1 『浮世絵板画傑作集』第1-12集、浮世絵研究会編、東京：浮世絵研究会、1916-20年。
- 2 岩切信一郎「渡邊新版画の形成 研究・復刻・創作事業について」(『浮世絵芸術』153号、東京：国際浮世絵学会、2007年、p.12-16)には、12集の内容、解説者、摺師等の名が記録される。
- 3 渡邊庄三郎『浮世絵板画研究小話附浮世絵板画傑作集発行の主旨』東京：浮世絵研究会、1916年、p.34
- 4 岩切、前掲論文。岩切氏は、「復刻複製で得られた写真膜応用の板彫、絵具、紙の選択といった成果」が、新版画への制作と頒布に活用されたと指摘する。
- 5 浮世絵研究会の構成メンバーについて記録はないものの、藤懸静也のほか、『浮世絵板画傑作集』の解説者(橋口五葉、内田実、中井宗太郎、三木露風、井上和雄)が主なメンバーであったと考えられる。
- 6 『広重六十回忌追善記念遺作展覧会目録』渡邊庄三郎編、東京：浮世絵研究会、1917年
- 7 『浮世絵師伝』井上和雄編、東京：渡辺版画店、1931年
- 8 永田生慈『資料による近代浮世絵事情』東京：三彩社、1992年、p.143-6
- 9 永田、前掲書、p.145に会員名が記される。「執行弘道君 落合直成君 鈴木虎之助君 村上胖君 渡邊庄三郎君 内田実君 広瀬辰五郎君 井坂鍵次郎君 中村辰次郎君 市川七作君 林縫之助君 根本正君 ハッパー君 三原繁吉君 石井研堂君 金井重雄君」
- 10 横絵の中央に紙が貼られ、縦書きで記される。「大正八年十二月中旬神戸よりの帰途垂井駅附近に故障停車の際、車中にありし余は遙か此方に雪に包まれたる連山と小川に沿へる松並木との対照の美しきを筆写して画囊中に蔵の置きしが、此度江戸絵鑑賞会会員の需めに応じて斯くも板に起しつ。連山は伊吹山、写生時刻は正午頃 大正九年一月 橋口五葉」
- 11 『よみがえる浮世絵—うらわしき大正新版画展』東京：東京都江戸東京博物館、2009年、p.51、図版2-12掲載。
- 12 渡邊庄三郎「新版画を作るに就ての私の意見」『美術画報』44編巻8、1921年、p.110
- 13 岩切、前掲論文。五葉は第一節でも述べたとおり、江戸絵鑑賞会の作品でも協力し、『浮世絵板画傑作集』でも解説の執筆を行った。解説では、「渡邊氏の撰定したものは原画が同じ木版画であつて、面積も同じ寸法で、用紙も同じ質を研究して特に製し、凡ての材料を原版画に則りて作つたものであるから、複製としては最忠実な方法で又最適して居る事と思ふ。故に原版画研究の頼りとなり、又単独に其趣味を味ふ可きもの多く、在来他の出版業者に依て成されたる複製品と比しては比較にならぬ程優つて居る。」と渡邊の仕事の評価する文章を寄せた(橋口五葉「第一集 鈴木春信 解説に就て」『浮世絵板画傑作集』東京：浮世絵研究会、1916年)
- 14 『生誕130年 橋口五葉展』(生誕130年橋口五葉展実行委員会編、東京：東京新聞、2011年)で、第4章第2節「温泉場の女たち」、第5章「素描—裸婦たち」、第6章第1節「<浴場の女>まで」では、浴室の女性を描く作品が数多く掲載される。
- 15 五葉は、兄が漱石の熊本時代の教え子であった縁から、『吾輩ハ猫デアル』等単行本の装丁を担当した。1915年6月17日付、野間真綱宛夏目漱石書簡(2033)に「五葉は浮世絵を研究

中ださうです。此間光琳の200年の記念展覧会であひました」とある。『漱石全集 第15巻 続書簡集』（東京：岩波書店、1976年）p.472。

16 「吾々の考へてゐる新浮世絵といふのは、決して低級卑俗な作風をねらふものでもなければ、徒に官覺的な肉感挑発的な題材を取扱ふのでは尚更ありません。」 鏑木清方「郷土会展覧会の前に」『鏑木清方文集 八 隨時隨感』山田肇／編、東京：白鳳社、1980年、pp.34-6より。

17 Julia Meech, 'Japonisme: Graphic Arts in the Early Twentieth Century', *New Wave: Twentieth-century Japanese Prints from the Robert O. Muller Collection*, London: Bamboo Publishing Ltd., 1993, pp.41-54より。1916年にニューヨークのBerlin Photographic Companyで展示された。

18 渡邊庄三郎「浮世絵版画研究小話」『浮世絵師伝』p.240

19 渡邊より藤懸に渡された。東京都江戸東京博物館、前掲書、pp.208-9

20 「新板画展覧会」読売新聞（1921年6月18日付）「木版画華新の實際運動として渡邊庄三郎君が主催者となり山村耕花、吉田博、伊東深水、伊藤総山、笠松紫浪、高橋松亭、川瀬巴水、英人パートレット、塙人カペラリー、米人マダム・レーモンド、英人ミス・キースの十一人が五年來の作百五十点を蒐めて新作版画展覧会を白木屋で開いてゐる。深水氏の十九点すべてが試作であり基礎的な行き方に同感を抱かせる。五点程ある女を扱つた中では「対鏡」を推し「遊女」に神祕的な表出の巧みさを見出す。前期の風景からは八枚組の「近江八景」を抜く「神立前」は一転化を図り近作の「屋上の狂人」「秋の落日」「三原山の外輪」になつてやうやく自分のものになり切らうとして來た。耕花氏の「舞妓」は聊か女形めいた顔だが着物など卓出した現はし方である「亀助の蝙蝠々」から「勘弥のジャンヴアルジャン」迄の十枚は耕花会で同好の士女に頒ちつつある新似顔絵だ打ち込んで製作されたものだけに全部的に受け容れられないものもあると言へ鮮麗な彩りの駆使に魅せられる。巴水氏は都会色、地方色の濃い三十九点をも出陳して伝統を尊重しつつ堅実な作風に生きる意気らしい。東京十二題の内「夜の新川」「井之頭の残雪」は東京十二ヶ月の「三十間堀の暮雪」と共に挙げる、旅みやげ第一集中の「小浜堀川」なども捨てられない。総山氏と松亭氏は私には興味少い作者だ、紫浪氏は周囲からの影響と感化が勝つてゐると見たは傍目か。吉田博氏の五点はその本職油絵よりも遙かに嬉しい帆船三趣「朝霧」「日中」「夕日」と「牧場の午後」「穂高山」がそれだ。パートレット氏は印度、布哇、日本、支那の風物三十点をものにして製作効果多く伸びやかな作となつて居る。カペラリー氏の十三点は「黒猫を抱く女」と「桜」に代表させやう、レーモンド夫人は「桜田門外」唯一点がある。キース嬢の朝鮮風俗は取材の範囲が広くて深い親愛を感愛せしめる点には外人作家中この個性が一番だらう。尚会期中木版画摺刷の奮技を見せてゐるのは思ひつきて有益だ。」そのほか、東京朝日新聞にも6月19日付で「新作版画展観」の記事が掲載された。

21 伊東深水の作品・年譜は、『伊東深水全集 第6巻（木版画）』（東京：集英社、1982年）、『伊東深水全木版画展図録』（東京：大田区立郷土博物館ほか、1993年）を参考とした。

22 川瀬巴水の作品・年譜は、『川瀬巴水木版画集』（渡辺規編集、檜崎宗重解説、東京：毎日新聞社、1979年）、Kendall H. Brown, *Kawase Hasui: The Complete Woodblock Prints*; Amsterdam: Hotei, 2003.を参考とした。

23 川瀬巴水「塩原おかね路（解説）『川瀬巴水創作版画解説』渡邊版画店、1921年（『川瀬巴水木版画集』阿部出版株式会社、2009年、p.192に掲載。

24 笠松紫浪の作品・年譜は、『笠松紫浪版画目録・追録』長野：財団法人和合会、2002年を参照した。

25 笠松紫浪「わが師・鏑木清方先生と木版画」『版画藝術』16号、1977年1月、p.161

26 吉田博の作品・年譜は、『吉田博全木版画集 The complete woodblock prints of Yoshida Hiroshi』第2版（東京：阿部出版、1996年）を参考にした。

27 吉田博の欧米での活躍については、『吉田博資料集：明治洋画新資料』（安永幸一、福岡アジア美術館編、福岡：福岡市文化芸術振興財団、2007年）に、現地での新聞報道も含め掲載がある。

28 山村耕花の年譜は、『日本の版画. 2（1911-1920・刻まれた「個」の饗宴）』（千葉：千葉市美術館、1999年）を参考にした。

²⁹ 以下、レーモンドを除く外国人の作家については、『アジアへの眼—外国人の浮世絵師たち』(横浜美術館、1996年)を参考にした。

³⁰ レーモンド夫人については、『アントニン&ノエミ・レーモンド：建築と暮らしの手作りモダン』(神奈川県立近代美術館編、東京：Echelle-1、2007年)に詳しい。同書に新版画作品の掲載がある。

³¹ 雨石生「新作板画展覧会の印象」『美術画報』44編巻9、1921年、p.134。雨石生は、浮世絵研究家の井上和雄のペンネームである。

³² 雨石生、前掲論文。

³³ 京橋五郎兵衛町の画博堂は、新版画の作家とのつながりを生み出した場所でもあった。画博堂の活動については、岩切信一郎「画博堂—或る画廊先駆者物語—」(『一寸』第4号、2000年10月、pp.4-7)に詳しい。

第三章 新版画の転換—関東大震災から昭和前期

本章では、関東大震災後の新版画の状況について扱う。関東大震災は甚大な被害をもたらした。新版画も呆気なく、そして否応なくその変質を迫られることとなった。大正期の新版画がそれぞれの個性の表出に重きを置いて、さまざまなテーマや技法を検討していたのに対し、昭和前期の新版画はそのような手順が叶わなくなった。画家らは限られた制作条件のもとで、復興によって新しく変貌する都市と、その中に広まる新しい風俗と文化、そしてその空気へと関心を向けていった。その動きは、他の美術や創作版画の動向にも添う動きであった。

版元の渡邊庄三郎は、震災によって資産を全て失い、版元活動の存続をかけて、新版画を再開させていった。このことにより、震災後の新版画は欧米を中心に多方面へ普及させていくという方向転換を余儀なくされた。そしてその思惑は見事にはまり、新版画は国際的評価や人気を得ることとなった。このような渡邊の成功に対し、そのほかの美術商や版元も追随し、渡邊版以外の新版画の刊行も始まり、多彩な活動が展開していった。

本章は、第一節「関東大震災による転換」、第二節「昭和前期の新版画の版元」、第三節「昭和前期の新版画の作家」の記述をとおして、1930年代の国際的に活躍した新版画の状況を整理することを第一の目的とする。なお新版画の海外への普及については、第二部第三章・第四章・第五章で個別にテーマを設定し、別途取り上げることとする。本章では第二次世界大戦前までを区切りとして扱うが、新版画は太平洋戦争の開戦によりマーケットを失う。震災で復活するための海外販路を軸とした活動基盤が、戦争によって崩壊し、新版画の活動は急速に縮小した。そして戦時体制下で資材調達も、美術制作も厳しくなり、職人の中には出征していく者もいた。戦後、活動は再開されたが、版元や版画家の老齢化は免れ得ず、高度成長期の社会の変化により、伝統的な構造を持つこの分野に新規参入する版元も版画家もなくなった。新版画は1930年代に世界的に華やかな展開を見せたが、1960年代初頭にはその刊行活動をほぼ終えた。その原因と、やがて研究史で「記述されなくなっていく」要因についても、本章で取り上げることとする。

第一節 関東大震災による転換

新版画は白木屋での展覧会以降、作品の頒布会を立ち上げるなど順調な普及活動を展開していったが、それも一変してしまう。1923年（大正12）9月1日午前11時58分、マグニチュード7.9の大地震が、東京、横浜を中心とする広範囲に甚大な被害をもたらし、多くの人命を奪った。東京では、浅草、丸の内の官公庁や銀座煉瓦街など都心部も広範に焼失した。そのなかには、京橋区五郎兵衛町の渡邊版画店も含まれ、同店にあったそれまでの新版画作品や版木などほぼ全ての資料が失われてしまったのだった。

1933年（昭和8）に出版された『羅災美術品目録』には、東京、横浜などの寺社や個人に所蔵があった国宝・重要文化財・重要美術品級の文化財、美術品の多くが地震後の火災によって失われたことが掲載されている。同書に渡邊は、関東大震災で失われた渡邊自身の美術品として、「浮世絵版画標本的精品 約六十枚、清親写生帖 五冊、浮世絵関係書籍三千冊、版木約三千種、其他複製版画多数共全焼」と公表した¹。

その後、渡邊は赤坂氷川町に一時移り、生活と事業の再建のため、復興する市街に必要な「便利瓦」と呼ばれる簡易な屋根瓦を仮店舗で販売することも行った²。半年後、元の京橋五郎兵衛町でバラックを建て、版木と紙を集めて、早速、頒布会などの新版画の制作を再開させた。急仕立てであったため、震災前の作品をそのまま復刻させたものも含まれた。高橋松亭の輸出用版画にはそのような復刻版が散見され、報告がされている³。これらは震災前に人気のあった図柄をそのまま作り、貿易商を通して海外へ取り急ぎ輸出していたものであろう。震災の前と後の輸出用版画の比較では、震災後のものは新版画での制作技術が活用され、「明るさ、華やかさを強調する傾向がみられ、画風は明快率直になった」⁴と指摘される。明治末より刊行が行われていた輸出用版画も日本画風から作風を転換させたのであった。

一方で、渡邊は、浮世絵商としてのビジネスも再建する必要があるがあった。そこで、同じ浮世絵商である松木喜八郎、松木善右衛門、諏訪松之助、平川健吉、佐藤章太郎と共に、「尚美社」を設立し⁵、共同で仕入れや販売を行い復活の軌道に乗せていった。

渡邊版画店は、1925年（大正14）11月、京橋区日吉町14番地（現、中央区銀座八丁目）に移転し、同年より新版画の刊行を本格化させている。川瀬巴水の「東京二十景」、名取春仙の「春仙似顔集」の新しいシリーズの刊行を始めた。さらに翌年には、花鳥画の小原古邨を画家に招き入れ、花鳥画の刊行と輸出販売を一気に拡大していった。古邨の参画

により、輸出用版画での手法を取り入れた新版画の刊行が本格化したのである。

そして、かつてはある程度、画家の思いのままに使うことができた紙も、品質は保ちながらも一定の規格を設けたものとなった。摺り上がりへの研究も以前ほど長い時間をかけ職人を拘束しながら検討できなくなった。関東大震災前が、研究を重視し普及は追々行っていくという「幸せな時代」であったのに対し、震災後は、さまざまな研究資産を失ったなか自転車操業で刊行を進めていかねばならないという、苦しさを伴う体制であった。そうした状況で、渡邊版を離れる作家もいれば、川瀬巴水の風景画などは売れるに合わせて量産が行われ、それは新版画内外より批判を受ける対象となっていく。新版画の内側からは、巴水の同門である深水が浮世絵研究誌『浮世絵藝術』誌上に批判の意見を表明した。

川瀬巴水氏の版画の如きも、本当のところ広重の技法の継承にすぎず、川瀬氏のもつ個性の表現が透徹してゐるとは言へません。これは川瀬氏の芸術的感覚にも因るが、やはり店主渡邊氏が、あまりに広重の風景画を崇拜するあまり、売品としての川瀬氏の絵に対する要求がよほどまで、氏の仕事を妨害してゐるやうに考へられます⁶。

深水の批判は、渡邊と巴水に向けられた直接批判として読み解かれることが多いが、同雑誌編集の檜崎宗重の「唯、今日国際的に認められたる浮世絵版画の芸術的価値を越えて一層高き芸術を生まんことを、現代版画家に要望する」⁷考えに共鳴して掲載されたもので、より芸術的に優れた新版画の構築のための自己批判であった⁸。

このような批判を内外から受けるほどに、新版画は特に海外での販売はすこぶる好調であった。巴水の「東京二十景 芝増上寺」は3千枚も売れたと言われる。米国のトレド美術館（Toledo Museum of Art）での展覧会では、美術館を通して米国の愛好家らからの追加注文が繰り返された⁹。そうしたなか、渡邊の成功モデルを倣う版元も登場するに至った。

第二節 昭和前期の新版画の版元

関東大震災は、予期せぬ大災害の発生により首都東京に甚大な被害をもたらした。新版画の版元である渡邊も所蔵の浮世絵や研究用の本、版木、画稿などを失ってしまい、版元活動を存続させるためには、新しい作品を作り、それを販売していくことが急務となった。

実は、そのような動きは、在京のほかの浮世絵商や木版の版元も状況としては同じであったことから、彼らも復興の中で家業を存続させていくために、商品を新たに調達するか、商品を作る道を見つけなければならなかった。そのような彼らの事情に対し、新版画は商品として適当なもので、ほかの版元や浮世絵商も参入して刊行を開始する事態となっていた。いわば、新版画は、震災復興の中で発展的に進められた美術活動であった。

本節では、昭和前期に新版画を刊行した版元の基本情報を押さえ、〈表 1〉のとおりまとめる。これらの情報は先行研究¹⁰をもとに、各作品の版元印や貼付ラベルを参考とした。住所については、依然として不明な版元もあることから、今後の資料の搜索と発見が必要である。江戸から明治の錦絵の版元が、日本橋地域を中心に多く集まっていたのに対し、〈表 1〉のとおり昭和期の新版画の版元は東京でも各地に分散していた。繁華街に立地する店もあれば、郊外の店舗もあった。渡邊版画店が、京橋から銀座へ移転したことは、繁華街の中での販売を目的としたものと言えよう。彼らの一部は、第二部第四章で取り上げるロバート・ムラーが所持していた地図に記入される。ムラーは交流した版元らの姿を店舗とともに写真に収め、他にはない貴重な資料として残されている。新版画の版元は、1930年代初頭が最も興隆した時期で、同年代末より日米関係が悪化するにつれ販売が立ち行かなくなり、徐々に制作を減らしていった。

さらに、私家版についても同様に〈表 2〉にまとめる。私家版については、吉田博、ジャクレー以外は、私家版の刊行というほかは不明である。これらについても、今後の資料の搜索と発見が必要である。なお、吉田については私家版の刊行活動の様子がうかがえる貴重な実写フィルムが残されている¹¹。

表1 昭和前期の版元

版元	住所	主な作家	備考
渡邊庄三郎 渡邊木版美術画舗（通称、渡邊版画店）	京橋区西銀座八丁目6-19	伊東深水、川瀬巴水、高橋松亭、伊藤孝之、上原古年、織田一磨、名取春仙、小原古邨、石渡江逸、山中辰重、土屋光逸、笠松紫浪、檜崎栄昭、平野白峰、伊藤総山、エリザベス・キースなど	1915年（大正4）より新版画を開始し、新版画の版元の第一人者として活躍した。
安達豊久 アダチ版画研究所	豊島区西巢鴨四丁目228番地	ピーター・アーヴィン・ブラウン	1928年（昭和3）創業。浮世絵の復刻を行う。ブラウンの版画はアダチ版画研究所から出された。
広瀬辰五郎 伊せ辰	神田区神田須田町一丁目	伊東深水、川瀬巴水	千代紙と錦絵の版元として1858年（安政5）より開業。1925年（大正14）より、伊東深水、川瀬巴水の新版画を刊行した。
池田富蔵 池田	不明	鳥居言人	鳥居言人の美人画を刊行した版元。
加藤潤二 加藤版画店（加藤版画研究所）	四谷区右京町11番地	川瀬巴水、石渡江逸、ポール・ジャクレー、中沢弘光、鶴田吾郎	1934年（昭和9）創設。川瀬巴水の団扇絵集を同年より刊行した。新版画の刊行や複製版画を出版した。
金子孚水 孚水画房	下谷区西黒門町21	高橋松亭（弘明）、山田馬助	1929年（昭和4）頃より、高橋松亭（弘明）の風景画、美人画、花鳥画などを刊行した。
酒井庄吉・川口 酒井川口合版	不明	川瀬巴水、鳥居言人、小原古邨	酒井好古堂は、1870年（明治3）に創業。浮世絵を扱いながら、復刻事業なども行った。1930年（昭和5）頃に新版画を刊行。制作を酒井が、輸出販売を貿易商の川口が担当した。
高見沢木版社	中野区上高田一丁目91番地	小早川清、小圃千浦	1911年（明治44）創業。浮世絵の販売や復刻の刊行で知られる。
田中良三 尚美堂（通称「東京尚美堂」、「田中尚美堂」）	神田区南神保町6番地、神田区一ツ橋通り16番地（1936年（昭和11）～）	川瀬巴水、土屋光逸、石渡江逸、笠松紫浪	1897年（明治30）浮世絵販売を開始する。石版画、絵葉書、カード類の制作、販売を行った。1930年代、新版画を出版した。
土井貞一 土井版画店	神田区末広町10番地	川瀬巴水、土屋光逸、石渡江逸、ノエル・ヌエット	浮世絵商として開業。1931年（昭和6）の川瀬巴水「冬の月（戸山ヶ原）」より新版画を刊行した。1944年まで同地で営業を続けていた。
長沢小輔 美術社	四谷区左門町4番地	川瀬巴水、高橋松亭（弘明）、山川秀峰	複製版画に始まり、昭和に入ってから川瀬巴水や山川秀峰らを起用した

			新版画『浮世絵紋様集』などを刊行した。
西宮与作 長谷川	下谷区上根岸町1 7番地	小早川清、庄田耕峯、鈴木華邨	西宮与作は、1885年（明治18）よりちりめん本の版元として知られる長谷川武次郎の二男。ちりめん本の刊行のほか、小早川らの新版画も刊行した。
芳寿堂	不明	川瀬巴水	川瀬巴水の風景画4点の刊行を行った版元。
佐藤章太郎 佐藤章太郎 商店	京都市縄手通大和 橋上ル弁財天町	吉川観方、三木翠山、野村芳光	1924年（大正13）より「新選京都名所第一集」の刊行を開始した。佐藤は、渡邊庄三郎らと、浮世絵を扱う「尚美社」を設立し、共同経営した。
内田基一 内田美術書 肆	京都市竹屋町通高 倉東入和久屋町1 07番地	徳力富吉郎、亀井藤兵衛、浅野竹二、麻田弁次	京都の版元
真美社	不明	成田守兼	大阪の版元
内藤清風 関西美術社	大阪市天王寺区國 文鳥七番地	川瀬巴水	川瀬巴水のシリーズ「朝鮮八景」の版元
後藤林之助 後藤版画店	名古屋市中区大阪 町一丁目60番地	瀬川艶久	名古屋の版元

表2 昭和前期の私家版

作家	住所	主な作品	備考
吉田博	北豊島郡滝野川大 里中里257、 淀橋区下落合 2-667（昭和9～）	「レニア山」（アメリカの部）、「ウェ テホルン」（ヨーロッパの部）、「日本 アルプス十二題」、「東京拾二題」ほ か	関東大震災後、渡邊版を離れ、1925 年（大正14）より亡くなるまで、 私家版で新版画約250点を制作し た。
山村耕花	荏原郡北品川本宿 12	「舞妓」、「上海ニューカルトン所見」	関東大震災後、渡邊版を離れ、1924 年（大正13）から私家版で制作し た。
小早川清	不明	「近代時世粧」シリーズ	1930年（昭和5）より刊行。
ポール・ジャ クレー 若 礼版画研究 所	赤坂区赤坂仲之町	連作「虹」、連作マリアナ群島ほか	1933年（昭和8）に「若礼版画研 究所」を設立し、約160点の版画 を制作した。

第三節 昭和前期の新版画の作家

大正期に新版画に関わるようになった版画家らは、関東大震災後もその活動を続けた。そのことは、大正から昭和へ状況を変化させてもなお、新版画が彼らにとって取り組むのに魅力的なものであり続けた点は押さえておく必要がある。そして彼らに加え、新たに参画する画家も出てきて、一層その数を増やした。作品については大正期に比べ、紙の判型や摺り回数に制約が生まれたために個性が失われたかのように見える。しかしそのなかには、目まぐるしく変化する都市と、新しい風俗、文化、人々への画家らの抑えきれない好奇心・関心がうかがえるものもある。戦後、新版画が失われていった理由として、このような熱気ある作品を出せなかったこと、それが大きな理由の一つであったことは間違いない。

以下、ジャンル毎に東京で活躍した主な版画家を取り上げる。この時代の作家は、「亜流」という言われ方をされ、まともに取り上げられてこなかった。本節では、見逃すことができない時代性の強い魅力的な作品を押さえ、これらの再評価を促したい。

○風景画

風景画は、新版画のなかで最も多く制作されたジャンルである。新版画が風景の美しい部分を取り上げたことで、外国人向けの土産物と批判もなされてきた。けれども、関東大震災後の都市の新しい景観を、優れた感性と高度な技術で巧みにとらえた作品もあった。

・石渡江逸（東江、庄一郎）（1897-1987）

石渡江逸は、昭和初期の東京や横浜を写生して歩き回り、それを版画化した。それはよく知られる名所だけではなく、極めて日常的な場所を取り上げた。このような試みは、川瀬巴水に影響を受けたと思われる。江逸の代表作は、浅草六区の映画館街を写した「夜の浅草」（図1）で、六区の賑わいが印象的に描かれる。



図1 石渡江逸「夜の浅草」1932年（昭和7）3月

・伊藤孝之（1894-1982）

伊藤孝之は鍋木清方の門下で、1922年（大正11）より、渡邊版画店から風景版画を刊行する。全国各地の風景を取り上げたが、特に山岳をテーマとした作品が数多くある。

・笠松紫浪（1898-1991）

笠松紫浪は、1932年（昭和7）より、再び木版画の制作に取り組み、モダンな東京風景を残した。

「春の夜—銀座」(図2)は、春の銀座の夜景とその賑わいを描いたものである。左手前には寿司の屋台が、中央には造花が飾られた行燈型の街灯が描かれる。行燈には「東をどり」とあり、演目を知らせている。道歩く人々がコートや羽織を着て歩むように、まだ肌寒くはあるものの、春の到来の浮き立つ都市の気分が表されている。

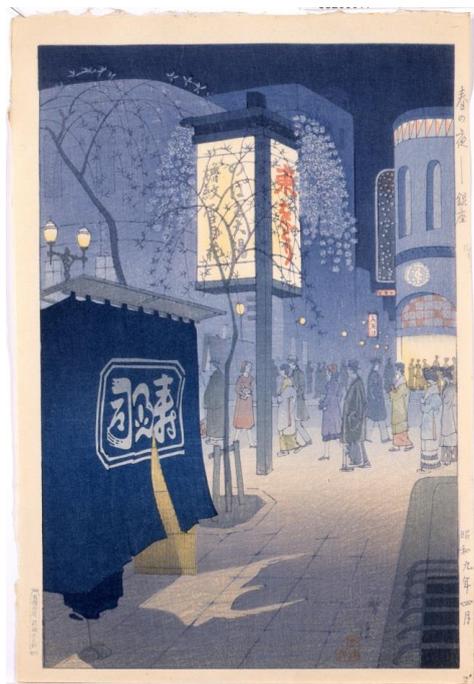


図2 笠松紫浪「春の夜—銀座」

1934年（昭和9）4月

・エリザベス・キース (Elizabeth Keith 1887-1956)

キースは、1919年（大正7）より1938年（昭和13）頃までに100点以上の版画作品を作り、渡邊庄三郎と最も多くの版画を作った外国人版画家となった。

彼女の作品の中で、特に優れたデザイン感覚を発揮した作品に、「藍と白」(図3)があった。陶器店の暖簾、店頭の花付、店員、朝顔、女性の和傘と浴衣、扇子など、総てを藍と白の組み合わせでまとめ上げた、夏の日本の光景を描き出したものである。店のショーケースには、北斎の「神奈川沖浪裏」が見え、北斎への敬慕といった意味も本図には含まれるのであろう。



図3 エリザベス・キース「藍と白」

1925年（大正14）

・川瀬巴水（1883-1957）

川瀬巴水は、震災によって自宅が全焼、それまで描きためていた写生帖を全て失ってしまった。しかし、版元の渡邊庄三郎に促され、震災の翌月より 102 日間の大旅行に出かけ、制作を再開させた。1925 年（大正 14）からは震災後の東京を描いた「東京二十景」シリーズを開始し、震災から復興する首都東京の姿を描き出している。そして、1931 年（昭和 6）2 月には復興橋「清洲橋」（図 4）を取り上げ、新しい東京の建築物なども描いた。

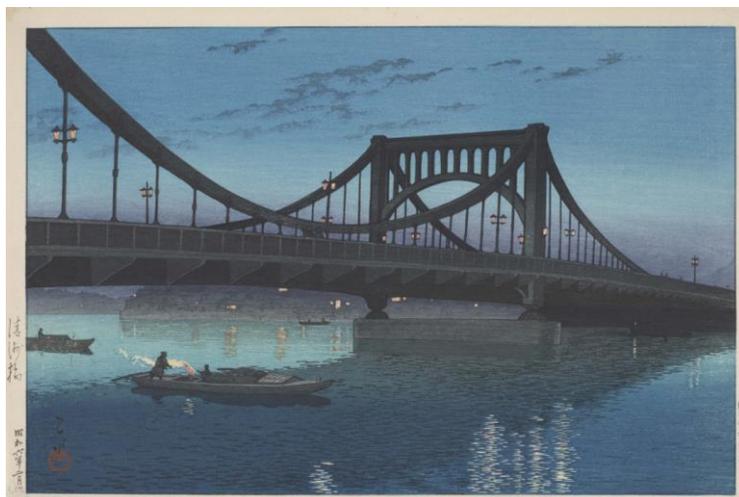


図 4 川瀬巴水「清洲橋」 1931 年（昭和 6）2 月

・ポール・ジャクレー（Paul Jacoulet 1896-1960）

フランス・パリ生まれ、父のフランス語教師としての赴任に伴い、3 歳で来日。1931 年（昭和 6）、藤懸静也に勧められ、版画制作を開始し、「ジャクレー（若礼）版画研究所」を設立し、彫師や摺師と共同生活をしながら制作を行う。彫師に山岸主計、摺師に漆原栄次郎を迎え、失われつつあったサイパンやマリアナ諸島の風景と風俗をロマンチックに描き出した。総制作点数は戦後も含め 166 点を越え、終生、日本で暮らした。

・高橋松亭（1875-1945）¹²

「弘明」の画号で、風景画だけでなく、花鳥画や美人画の新版画を展開していった。渡邊版の展覧会「第三回現代創作木版画展覧会」では、松亭の輸出用版画と新版画両方の出品がなされる。新版画の価格帯は、巴水や紫浪と同じであった。

・土屋光逸（1870-1949）¹³

16 歳で小林清親の内弟子となり、石版画などを手掛ける。1932 年（昭和 7）頃、渡邊庄三郎のもとで新版画の風景画を 2 点制作、翌年より土井版画店より「東京風景」を刊行、

その後 1941 年（昭和 16）頃まで風景画を制作した。光逸の作品は、光の表現が巧みに用いられたものが多い。特に「東京風景 銀座の雨」（図 5）では、繁華街銀座の夜景を光と影を使って印象的に描き出した。石版画や小林清親の東京名所図などで学んだ成果が発揮されたものであろう。

・ 檜崎栄昭（1868-1936）

檜崎栄昭の作品は、渡邊版の展覧会「第三回現代創作木版画展覧会」¹⁴で 3 点認められる。「浅草本堂内部」と「帝国新議事堂」の風景画、「枯芦に川蟬」の花鳥画であった。風景画は 3 円、花鳥画は 0.75 円であったことから、風景画は新版画、花鳥画は輸出用版画であった可能性がある。

・ ノエル・ヌエット（Noel Nouet 1885-1969）

フランスのブルターニュ生まれ。1926 年にフランス語教師として来日。東京外国語学校などで教鞭をとりながら東京の街を散策しながら写生を行った。そのスケッチをもとに、土井版画店から「東京風景」24 点を刊行した。ヌエットは、浮世絵の歌川広重（初代）をこよなく愛し、彼の風景画に選ばれた場所は、「日本橋」（図 6）のように、江戸からの名所や史蹟が多く見える。

・ ピーター・アーヴィン・ブラウン

（Pieter Irwin Brown 1903-?）

オランダ人。ロッテルダムやアムステルダムの美術学校で学ぶ。1934 年（昭和 9）に来日。渡邊版画店やアダチ版画研究所から木版画を刊行した。ブラウンの版画には、東京の銀座を描いたものも含まれる。雪景色が多く、色をあまり使用せず印象的に



図 5 土屋光逸「東京風景 銀座の雨」
1933 年（昭和 8）11 月



図 6 ノエル・ヌエット「東京風景
日本橋」1936 年（昭和 11）

仕上げている。鉄道省国際観光局のポスター・デザインも担当した¹⁵。

・リリアン・メイ・ミラー (Lilian May Miller 1895-1943) ¹⁶

アメリカ人外交官の娘として、日本に生まれる。ヘレン・ハイドの勧めで、日本画を狩野友信、日本画と水墨画を島田墨仙に学ぶ。1920年(大正9)頃より木版画を開始する。1929年(昭和4)に朝鮮半島と日本をテーマとする木版画45点を米国ワシントン等で開催。1936年(昭和11)に京都からハワイへと移住し、その後も創作活動を続けた。作品には、中国や朝鮮半島の風景画の作品が多い。

・吉田博

関東大震災後、1923年(大正12)12月、吉田は、3回目の渡米を果たす。米国内で渡邊版の新版画などの販売を行い、復興のための募金活動を行った。新版画は行く先々で好評を博し、それをきっかけに吉田は自ら監督して版画に打ち込むことを決意した¹⁷。

吉田の版画のテーマの一つに、外国風景があった。3回目の渡米の帰路で立ち寄ったヨーロッパやエジプトの風景を写生し、帰国後に木版画としたことから始まる。彼の作品は、複雑な色彩を出した点が特徴として挙げられる。摺りの回数は平均30回以上で、渡邊版の平均を上回る。浮世絵の技法を学びながらも、洋画家の視点での制作を行った。昭和前期には、東京の風景と風俗を取り上げたシリーズ「東京拾二題」を手掛け、「金魚すくい」(図7)のように都市に暮らす人々の日常の光景を描き出した。この作品は絹本に摺られた版画である。



図7 吉田博「東京拾二題 金魚すくい」1928年(昭和3)

○美人画

昭和前期の新版画の大きな特徴として、バリエーション豊かで華やかな美人画が作られたことがある。これは、渡邊版画店以外の版元からも幅広く刊行されたことが要因としてあった。小早川清や鳥居言人ら日本画家が参加し、時代の感覚を写したモダンなものを生み出した。

・伊東深水（1898-1972）

伊東深水は、震災後、1923年（大正12）12月の「新美人十二姿 春近き思ひ」を刊行後、1929年（昭和4）より「現代美人集」第一輯を刊行し始め、その後、第二輯を続けた。深水の対象は、日本髪に着物姿の女性が多いが、着物や身に付ける装身具などには、時代性が感じられるものも多い。

・小早川清（1899-1948）

1930年（昭和5）から「近代時世粧」シリーズに着手し、その後、渡邊版画店、高見沢木版社、長谷川から新版画を出版した。「近代時世粧ノ一 ほろ酔ひ」（図8）では、モボと呼ばれたモダン・ガールの装いと退廃的な振る舞いを見事に木版で表出した。また、当時流行していたダンスを取り上げた「踊り」（図9）も刊行し、ダンスホールで踊るダンサーや舞台上で踊るダンサーや踊り子など、さまざまな姿態を黒い背景に描き出した。1929年（昭和4）に東京ではダンスホールの数がピークになり、東京駅前、赤坂溜池、神田、新宿などに28件、ダンサーは770名まで増えた。そのような社会を対象として、このような作品が作られたのであろう。小早川は浮世絵を収集しながらの制作を行い、日本画でも活躍した。なお、小早川の読みは、渡邊版目録¹⁸や印章¹⁹から、「こはやかわ」が正しい。



図8 小早川清「近代時世粧ノ一 ほろ酔ひ」1930年（昭和5）2月



図9 小早川清「踊り」
1934年（昭和9）

・鳥居言人（1900-1976）²⁰

鳥居派八代目清忠。言人は、より現代的で活動的で、妖艶さを伴う女性像を見事に描き出した。鳥居派としての務めを果たしながら、言人の号で、美人画の肉筆や挿絵を手掛けた。1929年（昭和4）に八代目鳥居清忠を継承。この頃より美人版画を、酒井・川口版や池田版で制作した。

・平野白峰（1879-1957）

白峰は、渡邊版画店より5点の新版画を刊行した。1936年（昭和11）の米国オハイオ州トレド美術館で開催された2回目新版画展において、展覧会図録の冒頭で紹介された。ニュー・ホープとしての期待が高かったのであろう。紹介の文章では、2点しか展示できないことが残念で、今後の制作への期待感が示された。

・山川秀峰（1898-1944）

鎌木清方に美人画を学び、昭和初期に渡邊版画店や美術社から美人画を刊行する。美術社から刊行された1927年（昭和2）の「婦女四題」シリーズは、女性風俗をテーマとした。特にシリーズの「秋」（図10）は、髪型とランプ模様の着物で、昭和初期のモダン・ガールを生き生きと描き出した。



図10 山川秀峰「婦女四題 秋」

1927年（昭和2）

○役者絵

新版画のなかで役者絵は、風景画や花鳥画に比べ、関わった作家はそれほど多くはない。しかし、この時期に名取春仙が「春仙似顔集」を刊行し、新版画の彩りを豊かなものとした。また、歌舞伎役者だけではなく、映画俳優や女優など、新たなスターたちも新版画の中に描き出された。

・名取春仙（1886-1960）²¹

春仙は、新版画において1916年（大正5）以降、役者絵を担当した専門画家と言ってよ

い。生涯に 89 点の大判作品を発表し、数点を除き、役者の姿を写したものであった。「春仙似顔集」は全 36 点のシリーズで、1925 年（大正 14）より刊行された。大首絵を基本とし、当代の歌舞伎役者の情熱あふれる演技を描き出した。

1934 年（昭和 9）の「大河内伝次郎の丹下左膳」（図 11）は単独作品で、映画俳優として活躍していた大河内伝次郎を描いた。1934 年（昭和 9）1 月 19 日付の読売新聞夕刊には、大河内が春仙に丹下左膳姿の肖像画を描くよう依頼し、その絵は日活の貴賓室に飾られたことが報じられている。版画は、その際の下絵をもとに、木版画化されたものである。大首絵にしたことにより、その迫力と緊張感がよく表現されている。



図 11 名取春仙「大河内伝次郎の丹下左膳」1934 年

・山中古洞（辰重）（1869-?）

山中古洞の新版画は、「女優」シリーズの 4 点が知られる。そのユーモアあふれる作品「森律子」（図 12）は、新版画の作風の幅を広げた一作である。本シリーズは女優の美しさをとらえたという点で大成功したとは言えず、渡邊版の中でも抒情性とは無縁で異色とも言える作風である。しかし、昭和初期の時代劇や喜劇映画で活躍していた女優らの華やぎや明るさに満ちた雰囲気伝えるものである。



図 12 山中古洞「森律子」
1929 年（昭和 4）

○花鳥画

新版画の花鳥画が、果たして輸出用版画であるのか、それとも新版画に含まれるものなのかという議論は残るであろう。昭和前期においては、恐らく版元の中でも区別はなく、さらに受容する側—特に外国において区別はなかったのではないと思われる。小原古邨はその両方の性質を担った側面が垣間見える。1933 年（昭和 8）秋、ポーランドのワルシャワで開催された「第 1

回国際木版画展覧会」では、古邨の版画が、伊東深水、川瀬巴水、名取春仙、長谷川潔の作品とともに出品され、古邨の花鳥画は大評判となり、出品の内4図の作品に対し、計967枚もの注文があった²²。

・伊藤総山

総山の花鳥画は、渡邊版の展覧会「第三回現代創作木版画展覧会」に出品されている。しかし大正期の展覧会と同様、三切り版で価格も0.75円と、輸出を目的に製作されたものである可能性が高い。総山は松亭とともに、新版画創始より前から渡邊版で版画を刊行してきた画家であったが、ついに輸出用の作品以外を発表することはなかったと見られる。

・小原古邨（祥邨）（1877-1945）²³

小原古邨は、1926年（昭和元）より祥邨の名で渡邊版から花鳥画を刊行し始めた。古邨の花鳥画は、渡邊版の巴水の風景画と並んで、国際販売の主流を担った。花鳥画は、国を選ばず額装して部屋に飾るのに都合が良く²⁴、しかも安価な価格が受け入れられていた。

古邨は、「祥邨」の画号の次に、「豊邨」と名乗り、川口版から花鳥画を刊行したとされる。しかし、「豊邨」の作風の違い、そして落款の「邨」の字のくせの違いは無視できず、疑問が残る。今後の厳密な検証が必要であろう。

古邨の花鳥画は欧米での評判が高まり、その流れから、彼の類似品が名もない画家（画工）によって次々に作られるようになっていた。

古邨は、もともと日本画家で、フェノロサの勧めによって木版画制作に関わるようになった。秋山滑稽堂より長大版の木版画を刊行し、大評判となり、次に、大黒屋松木平吉より大判を刊行した。明治後期の二つの版元が作った木版画は、大正期にも再版され、販売が続いた。そして昭和前期には渡邊版で新作を刊行し、国内外の展覧会にも出品した。けれども古邨自身の制作のあり様は、恐らく明治期と変わらなかったのではないかと推測する。ここに、明治から昭和の連続性、非連続性



図13 小原古邨（祥邨）「芦に鷺」

1926年（昭和元）

の両性を持ちつつ、制作を展開させていた一人の画家の姿を垣間見ることができる。

本章では、関東大震災より 1930 年代の新版画を取り上げ、版元、版画家、作品の整理を行った。その成果として、かつて小野忠重が「五葉・深水・巴水らの亜流が出て」、「フジヤマ・ゲイシャガール」の外人観光客にあてて国辱的なみやげ絵への道をたどるほかなかった」²⁵と辛辣に批判した時代にあっても、時代の風景や空気を表現する注目すべき作品を見出せた。ただし、その制作の実態、作品の実数、作家など、まだまだ不明な点も多く、今後も作品や資料を掘り起し丁寧な調査研究と記述が必要である。

その後の新版画は、1941 年（昭和 16）の日米開戦により、米国という大きなマーケットを失う。1943 年（昭和 18）2 月 25 日には、日本版画奉公会の設立が大政翼賛会実践文化部で議決され、版画に関わる版画家、版元、彫師、摺師、研究者、コレクター等版画に関わる大半の人々を統制する組織が誕生した。同会では、展覧会の開催や慰問や教化の版画制作が行われた。木版画の版元は、日本木版画工業組合にて制作と販売を協力し合うこととなったが、新版画が使っていた紙の生漉奉書の使用を禁じられ、版木、顔料は不足した。そのような状況下であっても、川瀬巴水の作品は 1944 年に 1 作品、1945 年に 2 作品制作されていた。いずれも東京・銀座の空襲で焼け残った渡邊版画店で制作が行われた。戦後は、版画ブームというべき状況を呈した。しかしそれは、占領下のものでの一過性のものに過ぎず、その後の版元や制作者らの高齢化、マーケットの縮小、資材の高騰により、制作数は減少していくこととなった。国の伝統木版技術の保存事業の一環として、新版画の制作事業も行われた。川瀬巴水は、亡くなるまで新版画の版画家であり続け、絶筆「平泉金色堂」を最後に 1957 年（昭和 32）に没する。伊東深水の美人画は注作品を除き、1960 年（昭和 35）で刊行を終え、版元・渡邊庄三郎は、1962 年（昭和 37）に風景版画の研究半ばで亡くなった。ここに新版画の刊行活動は終焉を迎えたと言ってよい。

新版画の活動は、本章で扱う 1930 年代の転換によりその構造が拡大化をたどり、戦争を経てから元通りに再開させることがより一層困難なものとなった。これが版画家の腕一本で制作される一回摺りから始まる版画であれば、再開はそれほど難しくなかったであろう。戦後の状況については第二部第六章で論じるが、この時代の震災後の興隆は、一方で本研究分野の「記述されなくなった」原因となったと仮定される。そのような意味においても、この時代へのアプローチと解明は引き続き行われなくてはならない。

【注】

- 1 『罹災美術品目録』(国華倶楽部編、東京：吉川忠志、1933年) p.257に掲載。
- 2 『渡辺庄三郎』渡辺規編、東京：渡辺木版美術画舗、1974年、pp.160-161。また、同書巻頭写真 21 に渡邊版画店の番頭・守山鉄太郎が便利瓦を売る店頭に立つ写真が掲載される。
- 3 『高橋松亭(弘明)版画の世界』東京：大田区立郷土博物館、2005年には、震災前後の類似作品図版が数多く掲載される。震災前の輸出用版画と同じ図柄の作品が震災後に改めて制作された状況が理解できる。
- 4 清水久男「高橋松亭(弘明)」『浮世絵芸術』149号、2005年1月、pp.3-23
- 5 尚美社の代表は、松木喜八郎(1879-1942)が務めた。松木については、第二部第五章でまとめる。喜八郎は、ボストンで日本美術商として成功していた松木文恭にとって末弟で、善右衛門は長兄にあたり、京都で美術商として文恭の活動を支えた。諏訪松之助は、京橋区豊町(現、中央区京橋)で浮世絵商を営み、やはり震災によって大きな被害をこうむった。平川健吉は、山中商会の社員の一人。佐藤章太郎は、京都の浮世絵商である。尚美社は、被害を蒙った東京の浮世絵商と、京都の浮世絵商が協力関係を結んで設立したものであった。
- 6 伊東深水「過去非」『浮世絵芸術』第2巻12号、1933年12月、pp.302-303
- 7 檜崎宗重「編集後記」『浮世絵芸術』第3巻第5号、1934年5月。
- 8 1930年代の浮世絵研究誌上における版画論争は、拙稿「戦前の木版画制作と浮世絵—浮世絵研究雑誌における版画論争より」(『総研大文化科学研究』第4号、神奈川：総研大文化科学研究科編集委員会／編・発行、2008年、pp.139-56)で扱った。
- 9 Newland, “The Appreciation of Shin Hanga in the West: The Interwar Years, 1915-40” (邦訳：「「新版画」の欧米での評価—両大戦間(1915-40)」), *The Female Image: 20th Century Prints of Japanese Beauties*, (Tokyo: Abe Publishing LTD, 2000), pp.24-30
- 10 『浮世絵モダン—深水・五葉・巴水…伝統木版画の隆盛』東京：町田市国際版画美術館、2009年、p.58の表に情報を追加した。各作品・事典類のほか、清水久男「川瀬巴水と版元」(『浮世絵芸術』153号、2007年、pp.50-81)を参考にした。
- 11 KBS文化映画 木版画 16 min. Silent. B/W 1939年(昭和14) 国際文化振興会／制作 国際交流基金 JFIC ライブラリー所蔵
- 12 高橋松亭の作品・年譜は、清水久男氏の研究論文・著作に詳しい。清水久男「高橋松亭(弘明)」(『浮世絵芸術』149号、東京：国際浮世絵学会、2005年、p.3-23)、清水久男「高橋松亭(弘明)、その生涯と画業」『高橋松亭(弘明)』(東京：大田区立郷土博物館、2005年、p.2-7)、『ここにしみるなつかしい日本の風景：近代の浮世絵師・高橋松亭の世界』(清水久男編、東京：国書刊行会、2006年)
- 13 土屋光逸の作品・年譜は、Walker, Doi, 土屋光逸作品集: *Meiji to Shin-hanga, Watercolours to Woodblocks*, (Otsu: Ohmi Gallery Publishing, 2008) に詳しい。
- 14 1932年(昭和7)4月17日より22日まで 日本橋白木屋百貨店美術部で開催。総出品数は316点であった。『よみがえる浮世絵—うるわしき大正新版画展』東京：東京都江戸東京博物館、2009年、p.99掲載の目録参照。
- 15 本研究第二部第三章で取り扱う。
- 16 リリアン・メイ・ミラーの作品・年譜については、Brown, *Between Two Worlds: The Life and Art of Lilian May Miller, Pasadena, Calif.*: Pacific Asia Museum, 1998を参考にした。
- 17 『吉田博資料集：明治洋画新資料』安永幸一、福岡アジア美術館編、福岡：福岡市文化芸術振興財団、2007年、p.655より
- 18 *Catalogue of Wood-Cut Color Prints of S. Watanabe*, S. Watanabe, 1936, p.117
- 19 長谷川版「ダンサー」印章は「コハヤカワ」とある。
- 20 鳥居言人の作品・年譜は『鳥居言人展：八代目鳥居清忠の画業』(東京：浮世絵太田記念美術館、2000年)を参考にした。
- 21 名取春仙の作品・年譜については、『名取春仙：橿形町立春仙美術館所蔵名取春仙作品目録』

櫛形町（山梨県）：櫛形町立春仙美術、2002年を参考とした。

²² 「知られざる木版画絵師小原古邨—世界を魅了してやまない花鳥画」『版画芸術』35巻4号、通号135号、2007年3月、p.41

²³ 小原古邨の作品・画業は、Newland, Perrée, Schaap., *Crows, cranes & camellias : the natural world of Ohara Koson 1877-1945 : Japanese Prints from the Jan Perrée Collection*, Leiden : Hotei Publishing, 2010.を参考にした。

²⁴ 『浮世絵師伝』（東京：渡邊版画店、1931年、p.101）には、祥邨の作品は「室内の装飾品に最も適応せり」と述べられる。

²⁵ 小野忠重「解説」『日本版画美術全集 第7巻 現代版画I』講談社、1962年、p.193

第二部 大正新版画の展開と諸問題

第一章 新版画の誕生—小島烏水宛渡邊庄三郎書簡より

はじめに

新版画の誕生については、橋口五葉の作品完成を第一号として語られることが多い。例えば、岡氏の大正期の版画を総括的に紹介した論考において、カペラリ、ポートレットの木版画制作について、「新版画への実験的試み」とした上で、「大正四年、渡辺は、橋口五葉を説いて最初の作品「浴後の女」(※原文ママ)をつくりあげ、新版画は明るい希望をみせてすべりだした」と橋口五葉をもって新版画の開始としている¹。そのほかの文献においても、五葉の「浴場の女」をもって新版画の完成と伝えられることが多い。

一方で、近年、橋口五葉よりも先駆けて新版画に参画したカペラリの役割と、その作品を再評価する論考も発表されている。西山氏は、カペラリの版画には渡邊庄三郎の理想が忠実に反映されているという点で、カペラリの重要性を論じた²。清水氏は、カペラリの作品について後の伊東深水の「対鏡」での「斬新さにみられるような、新版画独自の『新しい試み』も成されている」という作品研究に基づきその重要性を明らかとした³。

本稿では、すでに発表されてはいるものの一部の言葉のみが抽出されて引用されてきた渡邊庄三郎の記録資料⁴、近年発見された小島烏水宛渡邊庄三郎書簡⁵、さらに渡邊庄三郎起請文⁶という三件の資料から、新版画の誕生とその経緯を解明する。新版画の誕生時期について、本稿では、1915年(大正4)のカペラリをもって誕生とし、引き続いての橋口五葉を経た1916年(大正5)3月こそ渡邊庄三郎が本格的に新版画の刊行を推し進める決意を強固にした時期と考える。本章の目的は、新版画が誕生した事実関係を整理するとともに、新版画誕生時の制作者らの思いを読み解くことにある。

第一節 カペラリとの出会い

新版画を開始した版画家は、フリッツ・カペラリ(本名フリードリッヒ・カペラリ 1884-1950)であった⁷。近年の清水氏の研究では、カペラリの作品について、その豊富な画題と構図、さまざまな紙の判型について、その後の新版画に与えた影響の強さを指摘される⁸。そして同研究では、カペラリの版画から押されるようになったワタナベの印こそ、

これまでの輸出用版画とは一線を画すものと述べられている。カペラリによるこれらの作品が後の新版画と実質的に違わないにもかかわらず、その後の橋口五葉に比べその功績が軽視されてきたのは、五葉に対する評価の高まりと、カペラリが外国人作家であり、1920年（大正9）には離日したことに起因すると考えられる。本節では、渡邊による自筆の記録資料から、渡邊とカペラリとの出会い、初の新版画制作について言及し、カペラリ作品の制作こそが新版画の誕生であったことを位置づけたい。

1915年（大正4）春、1人の外国人が、東京・京橋区五郎兵衛町（現、中央区京橋）にあった渡邊木版美術画舗（以下、通称「渡邊版画店」という）の扉を開いた。その人物とは、オーストリア人画家のカペラリである。彼はその4年前に来日していたが、故国オーストリアが第一次世界大戦の戦禍に巻き込まれていたため、帰国できずに日本に留まっていた。しかしその滞在の延長期間に、彼はオーストリア＝ハンガリー大使館で日本の風景をテーマにした個展を開催し⁹、また油彩画を国民美術協会展に出品する¹⁰など、むしろ精力的な活動を展開していた。そのカペラリが新しい絵画の参考とするために、複製の浮世絵を探しに来店したのだった¹¹。

一方、外国人の客を迎えた側の渡邊版画店主・渡邊庄三郎は、わが国初の本格的な浮世絵画集『木版浮世絵大家画集』の出版をその年の3月にちょうど終えたばかりであった。これは、店内に立ち上げた「浮世絵研究会」という組織名で編集・発行を行ったものだった。画集を執筆したのは、美術史研究者の藤懸静也¹²で、彼は東京帝国大学を浮世絵研究で卒業し、研究室助手の職に就いていた。同書の内容は、浮世絵の通史解説と、複製版画40枚とコロタイプ印刷の図版106図と各図版の解説で、今日的な浮世絵解説書と比しても充実した内容である。複製版画には、当時渡邊版画店の輸出用版画制作に従事していた、彫師の宮田六左衛門¹³ほか2名、摺師の斧由太郎¹⁴ほか5名、筆彩色を高橋松亭¹⁵が担当した。さまざまな所蔵者が所有していた原版画の状況そのままに複製し、例えば退色や丹鉛の酸化は、松亭が筆彩によって一枚一枚再現するという非常に手の込んだものであった。画集は出版とともに程なく完売し、浮世絵の基礎研究は一段落していた時期だったと言えよう。一方、1907年（明治40）以来、松亭らが作画した輸出用版画の制作も軌道に乗っており、作品数も増え、新進の版元ではあったものの版画制作の技術にも磨きがかかってきた頃であった¹⁶。

このような状況下において、渡邊は芸術性に満ちた版画への着手を版元として考えていた。そして、周辺の社会状況も渡邊の行動を後押ししていた。「創作版画運動」と呼ばれる

自刻自摺の版画制作が押し進められ、それらの中には錦絵を再評価し、例えば石井柏亭の「東京十二景」では、錦絵を生かすような動きもあった。また同シリーズが誕生するきっかけとなった「パンの会」に見られるような、江戸情緒を懐かしむ気運が育ち、一方、海外においては浮世絵への高い評価が定まりつつあった。

こうした状況下において、渡邊版画店に来店したカペラリーもまた、浮世絵からインスピレーションを得て制作活動を推し進めようという野心ある作家であった。その時の様子を、渡邊は版画の豊紙に書き付けたメモを残した。

木版浮世絵大家画集を大正三年秋ころ予約出版して、翌四年三月廿五日出版してから研究的に新版画を作る目的にてありし際に、日本画研究の為に来朝せられしカペラリー氏は奥太利画家にて、氷川町四十一番地へ家を借り画室とす。

当方へ再版輸出版画を見に来たのが目に入り、傑作の再版も上げ、筆も上げ、写生したる中より興味的に作り、寸法は自由にて版画出来上がりの内半分位い預りの約束にて試板す。(後略)¹⁷

このメモによれば、カペラリーは浮世絵の複製を与えられ、日本画の筆を与えられ研究を深め、彼の手持ちのスケッチの中から「興味的に」版画の下絵を作り始めたのだった。それは、寸法が自由なもので、渡邊版画店が作品の半分程を預かる約束で試しに作り上げられたのだった。これが新版画の「はじまり」であった。

渡邊から複製の浮世絵をもらったカペラリーは、それを見ながら下絵を完成させた。カペラリーの新版画を見れば、浮世絵の影響を確認することができる。例えば「女に戯る狎」(図1)と「鏡の前の女(立姿)」(図2)は、立ち姿の女性をテーマとした非常に類似した構図を持つ作品である。白い壁の前に立つことで背景を無理なく無地としているが、女性の結髪や床にちらばった小物の配置などに、鈴木春信の中判の美人画の影響が考えられる。また「女に戯る狎」は、女性の着物の裾にまわりつく狎という構図の点で「見立女三の宮」の系譜を引いている。一方、「枯野の富士」(図3)は、テーマや構図の点で葛飾北斎の「富嶽三十六景 凱風快晴」等を意識していると思われる。



図1 フリッツ・カペラリ「女に戯る狚」
1915年（大正4）



図2 フリッツ・カペラリ「鏡の前の女（立姿）」
1915年（大正4）



図3
フリッツ・カペラリ
「枯野の富士」
1916年（大正5）

カペラリの下絵をもとに、版画の制作工程が進行していった。その際に重視されたことが、芸術的に優れた新しい版画の完成を目指すことであり、そのために徹底的な検証を行い、時には版画の伝統を取り払うようなことも行われた。まず、その寸法は浮世絵や輸出用版画のような規定のサイズではなかった。紙の大きさを自由にすることは、作業だけでなくその準備にも、手間や費用が余計にかかったはずである。

そして技法的には、彫師、摺師がそれまでの伝統で培った技術を遺憾なく発揮しようとするに対し、渡邊は敢えてそれを止めさせた。むしろ未熟とされていた、墨の強さに欠けた輪郭線、「ザラ摺」と呼ばれる馬簾の痕跡をわざと丸くつける手法を取り入れさせたのだった。「枯野の富士」について、渡邊はやはり回想のメモを畳紙に残している¹⁸。

線カラ摺と二ヘンの板、富士山アイニペン、前景から線を抜くボカシは筆で摺も新技巧、天の刷毛も新し摺で、併モ耳付の特別厚紙を使ふ。件の横線が現はれる。光琳風で図案化す、日本でも初めての新版画。彫師も筆跡は線でも筆の力を版で現はす、摺は在来定木式で平に付け味は良いと、云う事を聞かぬ。◎余が初めて摺見本を作る。日本で初めてのカラ摺自然の技巧を表はす。摺師も当方で摺を見た固定的を脱した、自然の摺で従ふ。此レ続てカペラリの試作は基ス。深水画の処女作対鏡、泥揚舟、近江八景が現はれる、川瀬巴水の処女版画塩原おかね路等も現はれる。

このメモは、読み解きにくい部分もあるが、作品の図版を見ながら渡邊の意図を汲み取ってみたい。「枯野の富士」は、富士山の輪郭線などに空摺をほどこし、版木は二枚、山の藍色は二度摺りを行った。版画の下辺から線を抜くぼかし摺りは筆で行い、それは、それまでになかった技巧であった。空の部分も刷毛を用いた摺りで新しいものだった。作品の用紙は耳が付いた特別の厚口の和紙を使ったために、和紙特有の線が画面に浮かび上がってきた。光琳風で図案化を目指した、日本でも初めての新版画である。彫師は「線で筆の力を表す」、摺師は「これまで通りの木で、インクを平らに付けるのが良い」と、当初は渡邊の主張を受け入れなかった。そこで渡邊が初めて摺の見本を作った。それは日本で初めての空摺で自然の技巧を表現したものだった。摺師も渡邊の摺りを見て、固定的な摺りから脱却した。こうしてカペラリの試作は進められていった。

ここで注目されるのは、本作品の第一の特徴とも言える「かすれ」のある摺りについて、筆や刷毛を使用したということである。それまでの伝統では、摺りの道具はバレンと決ま

っており、それを覆して、別の道具を使用した。当然のことながら、制作の期間中は、彫師や摺師と渡邊は対立をしたこともあった。回想の中にある「云う事を聞かぬ」に互いに一歩も引かなかったやりとりがあったことをうかがわせる。

そして渡邊が、彼らの道具を奪い取り、摺りの調子を示して見せたこともあった。銀行勤めをしながら登山家、浮世絵研究者でもあった小島烏水に当てた手紙には、カペラリの「江戸城」は、摺師ではなく渡邊が摺ったとある。「其度に画家と私が傍に附して摺師を指図し、又は私自身で刷毛をバレンを持ち試みるのです」¹⁹と。同作品では摺り見本を作り上げるのに160枚の立派な和紙を無駄にした。

熟練の職人であった彼らにとって、道具を脇から奪われ、年齢も若く、版元としての経験も浅い渡邊に、これまで修行を積み獲得してきた技術を否定されることは耐え難いことだったに違いない。あるいは、それは彼らが実現したかった木版画の復興の姿や新しい時代の新しい版画の姿ではなかったかもしれない。しかしそれでも渡邊は出来上がりのイメージを譲ることはしなかった。それまでにない芸術的な版画の制作のためには、伝統的な版画技法をそのまま使うのではなく、ある意味、それを覆さなければ絶対不可能だという思いすらあった。最終的に彫師や摺師らが渡邊の意見を受け入れたのは、完成した版画に対し、今までにない芸術的なものが表現できたという実感を実感に覚えたからであろう。そして、彼の熱意に引きずられた部分もあるだろう。こうしてカペラリの「新版画」は誕生したのだった。渡邊は完成した版画に「ワタナベ」の丸い印を押した。この印について彼はメモを残している²⁰。

画家の頭文字を組合せ、日本で初めて画家の頭字の下へ TOKYO1915 摺上りの内良い物を撰んで極印を押す。世界へ廻る意味で昼夜を分けてワタナベの印を押す。

渡邊庄三郎の丸い印（図4）は、世界へこの新版画が巡るという意味で丸い形で、「ワタナベ」の文字の色分けは、昼と夜を現したものだ。この印が押されるということは、自信をもって完成した新版画が、昼夜を分かつた世界中の人々の手元に届いてほしいという願いが込められたものだった。この印は、新版画が誕生したこの年、1915年（大正4）以降、渡邊版画店の新版画印として使用されている²¹。



図4 ワタナベ印

このようにカペラリの新版画の制作経緯は、その手法の斬新さ、制

（「枯野の富士」部分）

作への熱意、そして新しい版元印の刻印という三点において、後の新版画に連なるものと言え、新版画の誕生と位置付けられる。

第二節 橋口五葉の苦闘

次に、すでに新版画の先駆者として評価が定まっている橋口五葉の最初の版画についてもその状況を資料から整理したい。作品の制作時期については、急逝した橋口五葉の周辺の人物からの言説によって語られてきた。カペラリの新版画が完成したころ、渡邊は橋口五葉に新版画へ参加するように勧誘を行った。彼は、当時、本の装丁や商業デザインで活躍していた。浮世絵の最盛期の状況にまで新版画の技法や普及を高めることを目指していた渡邊にとってみれば、日本人画家の参画は不可欠であり、重要なことであった。

五葉の方も、ちょうど浮世絵の研究を進め、その前年から浮世絵の論考を発表しており、1915年（大正4）には広重の風景画の論考に取りかかっていた。彼はその研究に傾倒し、その没頭の様子については、五葉の友人でありその本の装丁を托した作家・夏目漱石（1867-1916）が知り合い宛の手紙の中でわざわざ書き添えたほどであった²²。

渡邊との版画制作に打ち込むこととなった五葉は、1915年4月頃より、新版画のための絵を描き始めた。ようやくできあがったのが、その年の10月末だった。このことを渡邊は翌年3月の小島烏水宛の手紙に記している²³。

橋口五葉氏の如きは、昨年四月から図を付け十月末に漸く版下出来上り、十数面印刷を試験の上完全と見られる様になりしは先月中旬です。

五葉は「浴場の女」（図5）の下絵に「大正四年、十月」と年月を入れた。これはあくまで絵の完成時のものである²⁴。その後、版木を彫り始め、十数度摺りなおして完成したのは、翌年の1916年2月中旬のことであった。制作開始から実に10か月。たった一枚の版画作品のために、下絵から完成までこれほどの長期の時間を費やしたのである。当然、この間にもカペラリと同じように職人と激しいやり取りがあったのかもしれない。手紙に書かれた「試験の上完全と見られる様になりし」という言葉に、その状況が推し量られる。五葉の最初の新版画には、ザラ摺や、かすれを出す摺りが多用されており、カペラリの新版画

の摺りと通じるものがある。

こうしてできあがった版画は、カペラリの「枯野の富士」と「柘榴に白鳥」と共に、国民美術協会展へ出品された。当時の美術雑誌では、五葉の版画について、カペラリと同様、良い評価が与えられた。『美術週報』の「展覧会巡り」には、「キャペラリ氏の版画は能く木版画の妙味を現はし、橋口五葉氏の「浴場」も亦木版画の新面目を發揮せんとす。」とある²⁵。この批評を見る限り、渡邊の行った新版画の摺りについて、木版画の「妙味」、「新面目」という言葉から、木版画の新しいものとして、好意的に受け止められたことがうかがえる。しかし、このように展覧会にも出品され、しかも一定の評価を受けたにも関わらず、また長い時間をかけた渾身の第一作にも関わらず、五葉はその仕上がりに全く満足できていなかった。計 100 枚印刷し、渡邊が 50 枚、五葉が 50 枚を分け合ったが、五葉は自分の分を廃棄してしまったと伝えられる²⁶。

また、「浴場の女」では、五葉の落款の下に「試作」の文字が入れられ、完成作ではないことを示した。小島宛の手紙には、五葉の版画は裸体画であることから税関の役人に誤解されるといけないので同封しないという旨が書かれていることから、検閲を考慮した意図もあった可能性もある。

五葉にとって、「浴場の女」は描いてみたかったテーマであることは間違いない。水彩画や口絵でも多くの作例が見出される。労力と時間を注いだ、最もこだわりのあるテーマの第一作が納得できるものでなかったこと、そして何よりも版画の可能性に魅了された五葉は、一層、浮世絵研究と版画の制作にのめり込んでいった。五葉の鉛筆デッサンは大量に残されており、その後の版画の完成までに、凄まじい努力を重ねていたことがうかがえる。そうして 1918 年（大正 7）より、自ら監督という立場で、木版画の制作に挑んでいくこととなったのである。

以上、小島烏水宛の書簡という新出資料によって、橋口五葉の第一作についてすでに定説化してきた部分について、渡邊自身の当時の言葉によって補完が可能となった。橋口五

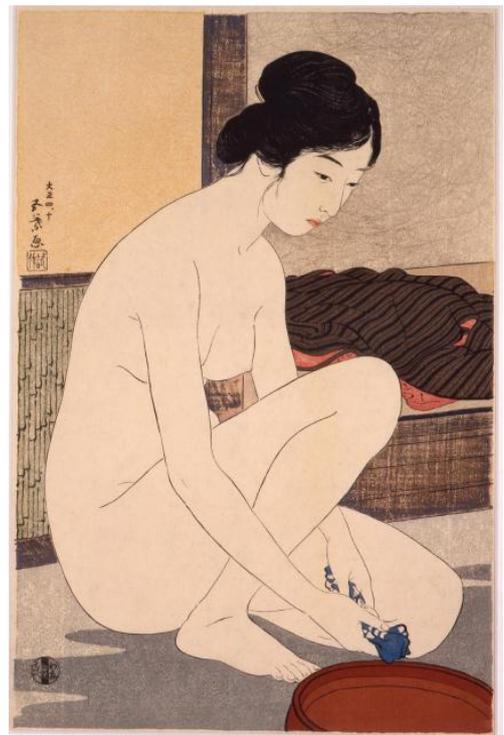


図5 橋口五葉「浴場の女」1916年（大正5）

葉については近年の展覧会²⁷において、新たに公開された資料も多くあり、完成作品との詳細な調査研究が進められれば、より正確に版画制作の実態が明らかとなるであろう。

第三節 小島烏水への贈り物

1916年（大正5）3月、渡邊庄三郎は、カペラリの版画の制作や橋口五葉の第一作完成に至るまでを、米国ロサンゼルスに銀行の支店長として赴任中の小島烏水への長い手紙の中に綴ったのだった。小島烏水は、今日、登山家として著名であるが、浮世絵の研究者でもあった。昼は横浜正金銀行の銀行マンとして勤務し、余暇を利用して登山をし、夜には浮世絵の研究など執筆活動に没頭したとされる²⁸。彼の著書『浮世絵と風景画』（1914年、前川文栄閣）は、現在、わが国初の本格的な浮世絵の作品研究書と評価されている。浮世絵の収集や研究の過程で小島と渡邊は出会い²⁹、その共通の話題で交流を深めるようになった。手紙の冒頭に、「昨年のも、古版画を御送り申し上げましたる節」とあることから、ロサンゼルスへ渡邊版画店から浮世絵を送付していたことがうかがえる。また長文の手紙の中には、国芳や広重の画業についての学説や浮世絵の復刻の状況など、小島の研究の参考になる情報を記している。手紙の最後は「美術上に就て御話し相手・友人でも御座いますか。精々日本絵画の開拓を願います。同時に責任を負はるる貴君の御壮健を祈ります」と結ばれ、渡邊と小島の親しげな交流が理解できる。新版画が誕生して間もない1915年3月の渡邊の自筆という点でも貴重な資料と評価できる。

小島宛の手紙には新版画の作品が添付され、手紙の中で、仕上がりについて批評を請うている。何よりも研究者としての小島の誰よりも確かな眼を信用して、客観的な批評を欲したのだった。添付された作品は、カペラリの作品「枯野の富士」、「江戸城」、「柘榴に白鳥」2種、「松島」、加えてチャールズ・バートレットのインド風景の作品5点であった。橋口五葉の「浴場の女」は裸体画であったため、税関での開封の検査で小島に迷惑をかけることを懸念して、送付は見合わされた。

太平洋の反対側ロサンゼルスにいた小島に、渡邊からの新版画の贈り物が届いた。浮世絵を愛し、米国でも浮世絵の研究を続け、その普及も図っていた小島は、何より日本の木版画の復興を望んでいた。そのため、渡邊からの送付物は、彼が長らく待ち望んでいたものだったと想像される。小島は、渡邊からの熱く長い手紙に対し、個人的に返答を別に送

ったのかもしれないが、美術雑誌『美術画報』の誌面上に、公の返事を書いたのだった³⁰。

新版画の内、奥人キャペラリー氏の文鳥、富士山、宮城の松、総て気に入る候。キャペラリー氏のは総てよく、英人バートレット氏の方は、多分原画が版画に向くやうに描けて居ないのであらうと存候。小生は富士山の絵を、当時領事の官邸に寄贈し、上流米国人の眼に触れさせ、紹介可致候。

ここにはカペラリの作品は全て気に入ったこと、対してバートレットのインドのスケッチをもとにしたシリーズには手厳しい。もともとの原画が版画には向いていないのではないかと述べている。さらに、カペラリの「枯野の富士」を在ロサンゼルス日本領事館に寄贈し、領事館を訪れる米国の人々の目に触れさせることを約束している。

このような小島の返信は、確実に渡邊を喜ばせたに違いなかった。領事館に収めるということだけでなく、美術雑誌の幅広い読者に対し、新版画の制作が進行中で、その内容もすばらしいということを暗に知らしめたからである。小島は、遠く離れた場所に暮らす支援者として、彼なりのできる限りの取り計らいをしたのであった。

横浜美術館の小島烏水旧蔵コレクションには、カペラリの「江戸城」(図 6)が含まれている。本作品は同館へ寄贈された作品群の一つで、まさに、1916年、渡邊からロサンゼルスの小島へ送られた版画そのものと思われる。そして、手紙の中で小島に「又将来是等の絵を御他方へ送る都合が御座います故、如何程税金を要しますか、如何なる態度で取扱ひますか御知らせ下さい。」³¹

と、将来これらの新版画を国外さまざまな場所へ送るために、関税のこと、税関の取扱いの様子をわざわざ尋ねている。このことから、小島への作品の送付が、渡邊が新版画を初めて海外へ送った事例であったと推察されるのである。



図6 フリッツ・カペラリー「江戸城」1915年(大正4)

第四節 新版画への誓い

そして、小島宛の長い手紙の最後には、さらに追伸が付けられていた。その一つは、上野の美術館で開催の国民美術協会展に出品したカペラリの作品「柘榴に白鳥」2種が、それぞれ7円の価格で水谷氏という美術家に購入されたというニュースだった。渡邊は心血を注いだこれらの版画が、第三者の美術家に買い求められたという正当な評価を心から喜んだのだった。

文鳥二枚は水谷氏と云ふ美術家に売約に相成居て由、一枚七円宛の値を附し置き如何なるものかと存じ居候処、先づ先づ努力の功ありしを喜び居り候。是からが一生懸命責任重く何か御心附の点御注意被下度く候。

大正五年三月十六日

文中にある「是からが一生懸命責任重く」という言葉に、新版画という事業に対し、強い信念を固めた様子がうかがい知られるのである。新版画への決意が固められたのは、まさにこの時であった。そのことは別の資料からも判断できる。

渡邊は小島への手紙を書き終えたその4日後、故郷の茨城県五霞村に帰省し、生家にはほど近い江川天満宮を参拝、一通の起請文を書いた。

天満大自在威徳天神

私ガ今後計画実行スル事ヲ正当ニシテ社会ニ有益ナルモノト御認め下サレ候ヘバ何卒私ヲ成功セシメ給ハランコトヲ願上奉リ候、然ル上ハ三ヶ年後ニ於テ再度当社ニ詣リ草木ヲ境内ヘ献ジテ四季ノ花絶ヘザラシメントス

大正五年三月二十日

渡邊庄三郎 再拝

「私が今後、計画実行することが正当で社会に有益とお認め下さい」と渡邊は幼いころから見守られてきた神社に祈願した。もしそれが叶えられたら、3年後にお参りし草木を献納することを約束したのだった。この「私が今後、計画実行スル事」とは、間違いなく新版画の事業を指している。ここに全てを賭けて新版画に挑むことを真に固く誓ったのであ

る。

展覧会への出品、初めての発注受付、氏神への誓い、この時こそが新版画の本格的な始動を決意した時と位置付けられる。よって、展覧会へ出品された版画すなわち、カペラリ、五葉の完成をもって新版画の幕開けと判断することが可能なのである。その後の渡邊は、まさにこの誓い通り、新版画に邁進していくのであった。

おわりに

本章では、資料と作品によって新版画の誕生期について考察を行った。これまで言説によって伝えられてきたフリッツ・カペラリ、橋口五葉の版画の誕生の経緯について資料で補完を行った。と、同時に、渡邊にとってもカペラリの作品制作で行った摺りがそれまでになかった重要な経験であり、その後の版画制作の先駆的とも言うべき役割を果たしたことが解明された。

新版画の成立した時期については、本章で挙げた資料や作品を検証する限り、1915年(大正4)のカペラリ作品であると判断される。そして、五葉を経て、制作活動が本格化していったと判断されるのである。

【注】

1 岡畏三郎「大正期の版画」『浮世絵芸術』3号、1963年、pp.37-40

2 西山純子「渡邊庄三郎の夢—「新版画の成立について」」『浮世絵モダン展』(東京：町田市立国際版画美術館、2005年) pp.73-80

3 清水久男「連載「浮世絵随談」カペラリ考」『浮世絵芸術』152号、2006年、pp.59-63

4 カペラリとの出会いについて記した記録3通は、渡邊庄三郎の自筆で畳紙に書かれたメモである。本記録についての報告は、猿渡紀代子「江戸浮世絵と現代版画をつなぐもの」『アジアへの眼 外国人の浮世絵師たち』(横浜：横浜美術館、1996年) pp.6-19、西山、前掲論文にて紹介がなされている。記録のうち1通に、「大正四年1915で昭和三四年、数へ年四五年前になる」と記載があり、3通の字体がほぼ同じことから、本記録群については、1959年頃の作成と推定される。本記録は、渡邊が新版画の研究書、又は自身の事業の回顧録の出版などを検討し作成されたようにも思われる。

5 渡邊庄三郎より小島烏水宛書簡(1916年(大正5)個人蔵)。渡邊から小島へ出された書簡は2通が確認される(『よみがえる浮世絵—うるわしき大正新版画展』(東京：東京都江戸東京博物館、2009年) pp.240-242に全文掲載)。なお、本書簡については、横浜美術館「小島烏水 版画コレクション展」(2007年)で初めてその存在が紹介された。

- 6 「大正5年に識した自筆の起請文」『渡邊庄三郎』（東京：渡邊木版美術画舗、1974年）の巻頭写真 28 掲載。
- 7 カペラリの経歴については、『アジアへの眼 外国人の浮世絵師たち』（横浜美術館、1996年）を参照した。
- 8 清水、前掲論文
- 9 『美術週報』1巻35号 p.4（（再収録『近代美術雑誌叢書 8 美術週報 第2巻』p.118（ゆまに書房、1998年）に展覧会情報が掲載された。「外人の日本版画陳列 去る五日壠太利人フリッツ・キャペラリー氏の日本の風景を描けるパステル、油絵四十六点を、壠太利、匈牙利大使館に陳列したるが、画題は、御濠の松、大久保躑躅、九段の桜、亀井戸の藤等、春の東京及び東京附近を描きしもの多く、而して是等風景に点出せる人物が皆一様に元禄度の服装にて、日傘を翳しありて日本現代を捉振る事極めて少きは遺憾なりき。」
- 10 「第三回美術展覧目録」（国民美術協会 1915年）（再収録『近代日本アート・カタログ・コレクション 56 国民美術協会 第1巻』p.199（東京：ゆまに書房、2003年）によれば、エフ・カツペラリーが「マダム・デ・ストツツ」と「松」の二作品を非売品として出品した。
- 11 清水、前掲論文 p.59 に指摘がある通り、カペラリーと渡邊の出会いには二説ある。一つは、東京の某デパートでカペラリーの水彩画の個展を見た渡邊庄三郎がカペラリーに会ったという説で、もう一方は、カペラリーが複製の浮世絵を買いに来たことがきっかけという説である。前者については、渡邊木版美術画舗、前掲書の記述によるが、管見では、東京の某デパートでの個展の記録は発見できていない。その代わりに『美術週報』の大使館での展覧会が記録として見出させた。そのため本稿では、カペラリーと渡邊の出会いは、渡邊の自筆の記録の通り、後者の説を採用する。
- 12 藤懸静也（1881-1958年）は茨城県古河に生まれ、渡邊庄三郎と同郷ということもあり交流し、浮世絵研究会の発起人となった。1910年（明治43）東京帝国大学を卒業後、浮世絵研究会発起時は、瀧精一美術史研究室の助手として勤務をしていた。
- 13 十世宮田六左衛門（1853-1936）本名、兼之。
- 14 斧由太郎（c1861-1944）
- 15 高橋松亭（1871-1945）東京府浅草区浅草向柳原町（現、東京都台東区浅草橋）生まれ。本名、勝太郎。弘明とも号す。浮世絵商の前羽商店の仲介で渡邊庄三郎と出会い、1967年（明治40）より、輸出用の風景版画の制作を行う。やがて新版画の制作も行う。高橋松亭については、次の文献を参考とした。清水久男『こころにしみるなつかしい日本の風景 近代の浮世絵師・高橋松亭の世界』（東京：国書刊行会、2006）、清水久男「高橋松亭（弘明）」『浮世絵芸術』pp.3-23、149号、2005年）。
- 16 高橋松亭の輸出用の版画には、繊細なタッチや色調が兼ね備えられ、その高度な版技術が完成していたことがうかがえる。（注15）清水、前掲書。
- 17 畳紙 41.0×27.7 cm（二つ折り）（渡邊木版美術画舗所蔵）
- 18 畳紙 32.7×26.2 cm（二つ折り）（渡邊木版美術画舗所蔵）
- 19 「渡邊庄三郎より小島烏水宛書簡」より、東京都江戸東京博物館、前掲書、p.240
- 20 畳紙 41.4×26.0 cm（二つ折り）（渡邊木版美術画舗所蔵）
- 21 Watanabe Shōichirō “A note regarding Watanabe seals on the prints of Kawase Hasui” in *Kawase Hasui : The complete woodblock Prints, 2 vols.* (Amsterdam: Hotei Publishing, 2003), 1: 45-50
- 22 1915年6月17日付、野間真綱宛夏目漱石書簡（2033）に「五葉は浮世絵を研究中ださうです。此間光琳の200年の記念展覧会であひました」とある。『漱石全集 第15巻続書簡集』p.472（岩波書店、1976年）。本指摘は岩切信一郎「」で成されている。なお、漱石は、次節で述べる国民美術展にも訪れており（「拜啓今日上野へ行つて国民美術協会の展覧会を見ました」（1916年3月3日付、津田青楓宛夏目漱石書簡（2152）上記同書収録 p.542）、この記述より知己の五葉の初の新版画作品を観覧した可能性はある。
- 23 「渡邊庄三郎より小島烏水宛書簡」より、東京都江戸東京博物館、前掲書、p.241
- 24 新版画の画の中にある年月は、原則として、画家が下絵を描いた時点のものである。よって五葉の版画については、版画作品としての完成との間に、この場合4か月の時差が発生する。川

瀬巴水の版画では、写生を行った年月が入れられることが多い。

²⁵ 「展覧会巡り」『美術週報』3巻23号、1916年、p.7（再収録『近代美術雑誌叢書8 美術週報 第5巻』p.225（ゆまに書房、1998年）

²⁶ 岩切信一郎「橋口五葉の人と芸術」『橋口五葉展』（東京：東京新聞、1995年）pp.26-40

²⁷ 『生誕130年 橋口五葉展』（生誕130年橋口五葉展実行委員会編、東京：東京新聞、2011年）千葉県美術館ほかで開催。

²⁸ 小島烏水（1873-1948）本名、久太。明治6年生まれの小島は、幼少の頃より近所の絵草紙屋で浮世絵に親しんでいた。明治末に横浜山手に住んでいた英国人登山家ウォルター・ウェストンを訪ね、彼の書齋に北斎の「富嶽三十六景」が飾られているのを目にし、改めて浮世絵を見直したという。小島烏水の浮世絵研究に懸る執筆については、『小島烏水全集』13巻（大修館書店、1984年）14巻（同、1986年）に収録される。

²⁹ 小島烏水は、浮世絵の収集を開始した当初渡邊版画店を訪れた。

³⁰ 小島烏水「外国で見た日本の版画」『美術画報』第39編巻7（『小島烏水全集 第13巻』所収 pp.432-5 東京：大修館書店、1984年）

³¹ 「渡邊庄三郎より小島烏水宛書簡」より、東京都江戸東京博物館、前掲書、p.241

第二章 新版画の制作—川瀬巴水原画について

はじめに

本稿では、新版画の工程に関して資料をもとに考察を行う。

新版画の制作過程や技法については、従来、渡邊庄三郎の言説がたびたび引用されてきた¹。渡邊は、1921年（大正10）に発行した伊東深水と川瀬巴水の版画集の中で、新版画の技法について問答方式で説明を行った。以下は、すでにいくつもの先行研究で引用がなされている、その象徴的な第一問である。

問 新版画の製作法は昔の錦絵と同じですか。

答 彫刻法、摺刷法は昔と同じです、併し作る心持は全然違ひます、旧型に囚はれな
いよう又肉筆画らしく成らぬやう、独立した芸術品を作る事に各技術家が協心努力
して居ます。

渡邊は、新版画の制作について、彫りと摺りは昔の錦絵、すなわち浮世絵と同じであるとした。しかし作る心持が異なり、「板画」（版画）という独立した芸術品を作るべくそれぞれの制作者が努力していると述べている。この外にも、自画自刻との比較や、絵具と材料について、摺り方について、版木の枚数、出版枚数、保存方法について述べている。渡邊の新版画に対する意気込みがその最盛期に発表されたわけであるが、残された作品を見る限り、必ずしも製作法は錦絵と同様ではなく、新版画によって創出された手法も取り入れられた。特に「摺り」については、バレンを用いた摺師の摺りという点においては昔と変わらないが、その表現方法はザラ摺など独自性を強く打ち出したものとなっている（図1）²。そして、本章で述べる川瀬巴水の描くような原画も、江戸から明治時代に至る錦絵に見ることはなく、この点においても特異性を指摘できる。



図1 川瀬巴水「塩原しほがま」
（部分）1918年（大正7）

渡邊は、1935年に渡邊版画店が刊行した『木版画目録』において、新版画の制作法を三つの段階に分けて詳しく述べており、その第一順序で原画に関することについても言及がある。

製作の第一順序

画家が興味を惹いた自然美を写生帖へ描きたる内より図の良いのを撰んで木版画にする候補者とする、其のスケッチブック又は下図式の小さい図より原寸大に描き、色彩を塗つて下図を作る、下図を見て欠点あれば中止する事もあり描き直す事もあります³

ここで渡邊が言う、「原寸大に描き、色彩を塗つて下図を作る」という下図こそが、本稿で取り上げる原画のことである。渡邊は「下図を見て欠点あれば中止する事もあり描き直す事もあります」と述べ、原画の重要性を説明した。

近年、新版画に関する研究は徐々に増してはいるものの、その制作については先に引用した渡邊の言説に依っており、資料からの検討が十分成されているとは言い難い。本稿では、江戸東京博物館所蔵の川瀬巴水の新版画の原画を検証することによって、新版画の共同制作の工程と版画家の役割について資料をもとに考察していきたい。このことにより従来の言説との違いや、新版画の役割分担による制作法—「画」から、「彫」、「摺」へ至る制作の流れを確認する。また浮世絵と新版画の連続性及び非連続性についても考慮しつつ、伝統的な技法を用いながら近代東京に興隆した新版画の特質を検討する。

第一節 江戸東京博物館所蔵の原画について

東京都江戸東京博物館では、1993年と1994年に収集した川瀬巴水の新版画の原画を56点収蔵している。先行研究として、特別展「近代版画にみる東京」展（1996）図録の論考にて、同館学芸員の江里口氏が、これら水彩画が川瀬巴水の新版画の「彩色下絵」であることを検証し、その断定を行った⁴。同論考では、「彩色下絵」という名称を使用した⁵が、本稿では、画家である川瀬巴水自身が随筆の中で「原画」という言葉を使用した点もことから、「原画」という名称を使用するものとする⁵。

これらの原画は、すでに江戸東京博物館の特別展や企画展、常設展で展示がなされ、展覧会カタログにも一部図版の掲載がある⁶。けれども、展示においても刊行物においても、56点という数の多さから、残念なことではあるが全点を一堂で紹介する機会がこれまで得られていない⁷。

また、原画の収集と同じ時期に、同じシリーズの試摺、校合摺等の一連の資料も併せて収集されたことから、本資料群はまとまりのあるコレクションとして同館に保管されている。これら版画資料についての江戸東京博物館収蔵状況は、〈表1〉に示すとおりである。

〈表1〉のとおり、本コレクションは、(1)「旅みやげ第三集」シリーズ(1924年(大正13)～1929年(昭和4))、(2)「東京二十景」シリーズ(1925年(大正14)～1930年(昭和5))が中核としてあり、(3)東京及び東京近郊等を写した単独作品の版画資料が含まれる。いずれも渡邊庄三郎が版元として刊行した川瀬巴水作品の版画資料で、他の版元のものはいずれも含まれていない。また、同版元の他の版画家の原画は江戸東京博物館に所蔵されていない。ただし、同じ時期に吉田博の私家版の新版画4作品について原画を収集している⁸。

資料のまとまりについて確認すると、(1)の「旅みやげ第三集」シリーズについては、全28作品の内、「但馬城崎(夜雨)」(1924年(大正13))のみ、いずれの資料(原画、試摺、校合摺)も収蔵されていない。同様に、(2)の「東京二十景」シリーズについては、「芝増上寺」(1925年(大正14))のみ、いずれの資料も収蔵していない。2件のシリーズ中、2作品の資料が欠けている理由は、もともとの所有者の段階でのことに起因するものなのか、もしくは江戸東京博物館が購入する直前の段階のことに起因するものなのか、明らかとはなっていない。また(3)の単独作品の構成が、いかなる理由でこのような原画の構成となったのかも不明である。さらに、試摺及び校合摺の有無が全く不揃いである理由についても、江戸東京博物館に収蔵された当初より明らかではない。

時期としては、1924年(大正13)から1931年(昭和6)までの巴水作品の資料であり、最も早いのは「旅みやげ第三集」シリーズで、最も遅い作品は単独作品の「清洲橋」である。すでに言われているとおり⁹、川瀬巴水の関東大震災以前のスケッチブックや原画等の資料は失われてしまった。1923年(大正12)9月1日の関東大震災で、京橋区五郎兵衛町(現、中央区京橋)にあった版元の渡邊版画店、そして芝区露月町(現、港区新橋)にあった川瀬巴水自宅が地震後の火災によって全焼したためである。それゆえ震災以前の版画作品も、版元の手を離れていずれかに所有されていたものがわずかに残っているのみで希少である。

【表1】

	作品名	制作年	原画	さしあげ	試摺	校合摺
1	旅みやげ第三集 大阪高津	1924年 (大正13)	●			
2	旅みやげ第三集 加賀八田	1924年 (大正13)	●			
3	旅みやげ第三集 出雲美保ヶ関	1924年 (大正13)	●		●	●
4	旅みやげ第三集 周防錦帯橋	1924年 (大正13)	●			
5	旅みやげ第三集 飛騨中山七里	1924年 (大正13)	●			
6	旅みやげ第三集 出雲松江 (曇り日)	1924年 (大正13)		●	●	
7	旅みやげ第三集 出雲松江 (三日月)	1924年 (大正13)		●	●	
8	旅みやげ第三集 出雲松江 (おぼろ月)	1924年 (大正13)			●	
9	旅みやげ第三集 出雲日乃御崎	1924年 (大正13)	●			
10	旅みやげ第三集 白馬山より見たる朝日嶽	1924年 (大正13)	●		●	
11	旅みやげ第三集 石見有福温泉	1924年 (大正13)	●			
12	旅みやげ第三集 房州太海	1925年 (大正14)	●			
13	旅みやげ第三集 男鹿半島龍ヶ島	1926年 (大正15)	●		●	
14	(1) 旅みやげ第三集 男鹿半島蒿雀窟	1926年 (大正15)	●			
15	旅みやげ第三集 田沢湖御座石	1926年 (大正15)	●		● (2枚)	
16	旅みやげ第三集 田沢湖漢榎宮	1927年 (昭和2)	●		●	
17	旅みやげ第三集 秋田空巢沼	1927年 (昭和2)	●		●	
18	旅みやげ第三集 秋田八郎潟	1927年 (昭和2)	●			●
19	旅みやげ第三集 秋田土崎	1928年 (昭和3)	●		●	●
20	旅みやげ第三集 大阪天王寺	1927年 (昭和2)	●		●	●
21	旅みやげ第三集 尾州亀崎	1928年 (昭和3)	●		●	●
22	旅みやげ第三集 木曾川蓬萊岩	1928年 (昭和3)	●		●	●
23	旅みやげ第三集 雪の宮島	1928年 (昭和3)	●		●	●
24	旅みやげ第三集 星月夜 (宮島)	1928年 (昭和3)	●		●	●
25	旅みやげ第三集 福岡西公園	1928年 (昭和3)	●		●	●
26	旅みやげ第三集 別府の朝	1929年 (昭和4)	●		●	●
27	旅みやげ第三集 別府の夕	1929年 (昭和4)	●			●
28	東京二十景 神田明神境内	1926年 (大正15)	●		●	
29	東京二十景 新大橋	1926年 (大正15)	●			
30	東京二十景 御茶の水	1926年 (大正15)	●			
31	東京二十景 浅草観音の雪晴	1926年 (大正15)	●		●	
32	東京二十景 大根河岸の朝	1927年 (昭和2)	●			
33	東京二十景 上野清水堂	1928年 (昭和3)	●		●	●
34	東京二十景 千束池	1928年 (昭和3)	●			
35	東京二十景 池上市之倉 (夕陽)	1928年 (昭和3)	●		● (2枚)	●
36	東京二十景 桜田門	1928年 (昭和3)	●		●	●
37	(2) 東京二十景 明石町の雨後	1928年 (昭和3)	●			●
38	東京二十景 矢口	1928年 (昭和3)	●		●	●
39	東京二十景 荒川の月 (赤羽)	1929年 (昭和4)	●		●	
40	東京二十景 滝之川	1929年 (昭和4)	●			●
41	東京二十景 桔梗門	1929年 (昭和4)	●		●	●
42	東京二十景 不忍池之雨	1929年 (昭和4)	●		●	●
43	東京二十景 月島の雪	1930年 (昭和5)	●		●	
44	東京二十景 大森海岸	1930年 (昭和5)	●		●	
45	東京二十景 馬込の月	1930年 (昭和5)	●		●	●
46	東京二十景 平河門	1930年 (昭和5)	●		●	●
47	越中庵谷峠	1923年 (大正12)	●		● (4枚)	●
48	ゆ久春	1925年 (大正14)	●			●
49	井之頭の雪 (弁天堂)	1928年 (昭和3)	●		● (2枚)	
50	池上本門寺の塔	1928年 (昭和3)	●		●	● (2枚)
51	大宮氷川公園	1930年 (昭和5)	●		●	●
52	大宮見沼川	1930年 (昭和5)	●			●
53	(3) 手賀沼	1930年 (昭和5)	●			●
54	三宝寺池 (石神井)	1930年 (昭和5)	●		●	●
55	市川の晩秋	1930年 (昭和5) 12月	●		●	●
56	二重橋の朝	1930年 (昭和5) 12月	●		●	●
57	社頭の雪 (日枝神社)	1931年 (昭和6) 元旦	●		●	●
58	池上本門寺	1931年 (昭和6) 1月	●		● (2枚)	●
59	清洲橋	1931年 (昭和6) 2月	●		●	●

震災直後より巴水は渡邊の薦めで、版画の題材となる風景を集めるために長期旅行に出かけ、震災翌年の1924年（大正13）、「日本風景選集」の続きと「旅みやげ第三集」から版画の刊行を再開したのだった。よって本コレクションは、現存する川瀬巴水の新版画の資料としては最も古い時期のものとして位置づけることができ、その貴重性が理解される。さらには、大正末から昭和初期の川瀬巴水の新版画が最も普及していた時期の作品の資料群という点においても極めて重要であると言える。

本コレクションは、〈表1〉から、試摺や校合摺について含まれないものも多いことから、基本的には原画を中心とした内容構成であると言える。一方で、「旅みやげ第三集 出雲松江」の一連のシリーズのように、摺りの色や手法を変えることで展開した作品には、原画はなく、「さしあげ」¹⁰が存在したということも資料群から理解されるのである。

第二節 原画に見る制作の実態

次に、コレクションの中心的な位置を占める原画56点について、その特徴を述べていきたい。まず、これらはすべて水彩画であること、すべて寸法が版画作品とほぼ同じ大きさであることが挙げられる。紙は厚手の丈夫な洋紙で、ほぼ同質の紙を全てに使用している。

先行研究（江里口、1996年）では、次の三つの点から、これら水彩画が巴水の版画作品の原画であると同定された。第一に、校合摺と基本部分が一致すること、第二に、制作過程での画鋸の使用痕があること、第三に、川瀬巴水による指示や修正があるものも含まれていることである。本稿では、上記に加え、以下の二点を付加したい。まず、56点の原画すべてに巴水の落款、印章が見られない点である。仮に水彩画の作品であったとするならば、いずれにも画家の落款、印章が画の中に入れられたはずであるが、これらの水彩画には含まれていない。巴水にとって、これら水彩画は作品ではなく、完成作品のための素に過ぎなかったと言えるのである。次に、多くの水彩画にシミや汚れ、折れが散見されることから、原画として使用した痕跡を示すものだと考えられる。このような痕跡は画面の汚れとして残念なものとして否定的に考えてしまいがちであるが、一方で、作品ではなく素であることを如実に伝える貴重な証拠とも言える。

ここで、〈表2〉で、各原画について、寸法のほか、巴水による表題等の書き入れ、備考

【表2】

資料名	寸法	参考(完成作品寸法)	原画外寸	書き入れ	備考(修正、状態等)	制作年	資料番号
1 旅みやげ第三集 大阪高津 原画	36.8×24.2	36.5×24.0	39.4×27.3	「大坂高津」 「○」	裏面に「大坂」坂の字を何度も書き付ける、紙に折れ有り	1924年(大正13)	93202429
2 旅みやげ第三集 加賀八田 原画	24.3×36.6	23.7×36.3	27.2×37.6	「加賀八田」 「○」	水面で紙継ぎ有り(水部分を描き直した)	1924年(大正13)	93202430
3 旅みやげ第三集 出雲美保ヶ関 原画	36.7×24.4	36.3×23.6	39.4×27.2	「出雲 美保ヶ関」		1924年(大正13)	93202438
4 旅みやげ第三集 周防錦帯橋 原画	24.2×36.8	24.1×36.3	27.2×39.6	「周防錦帯橋」	橋の線で紙を継ぐ	1924年(大正13)	93202431
5 旅みやげ第三集 飛騨中山七里 原画	24.2×36.4	24.0×36.4	27.0×39.5		鉛筆で印章の場所を書き入れる	1924年(大正13)	93202432
6 旅みやげ第三集 出雲日乃御崎 原画	24.2×36.3	24.1×36.3	27.4×39.2			1924年(大正13)	93202441
7 旅みやげ第三集 白馬山より見たる朝日嶽 原画	24.3×36.4	24.0×36.3	27.0×39.8		山の描線を鉛筆で書き直す	1924年(大正13)	93202442
8 旅みやげ第三集 石見有福温泉 原画	36.4×24.3	36.2×24.0	38.9×26.8	「石見 有福温泉」 「巴水」		1924年(大正13)	93202444
9 旅みやげ第三集 房州太海 原画	36.4×24.2	36.3×23.9	38.8×28.1		紙に折れ有り	1925年(大正14)	93202445
10 旅みやげ第三集 男鹿半島龍ヶ島 原画	24.2×36.4	24.3×36.4	27.2×39.2	「天を明るくする」 「雲を多く」		1926年(大正15)	93202446
11 旅みやげ第三集 男鹿半島高雀窟 原画	36.3×24.2	36.4×24.0	38.8×27.0	「岩の穴廣くなれば帆船の一艘を右へ寄せるか」	鉛筆で帆船を書き直す	1926年(大正15)	93202448
12 旅みやげ第三集 田沢湖御座石 原画	36.4×24.2	36.4×23.7	39.2×27.0		鉛筆で鳥居の線を書き直す	1926年(大正15)	93202449
13 旅みやげ第三集 田沢湖漢糖宮 原画	24.3×36.4	23.9×36.1	26.9×39.2		「彫板の際筆跡通り雪を抜く事注意」「御堂の色は赤味にする」	1927年(昭和2)	93202452
14 旅みやげ第三集 秋田空巢沼 原画	36.4×24.2	36.4×23.7	39.0×26.8			1927年(昭和2)	93202454
15 旅みやげ第三集 秋田八郎湯 原画	36.3×24.2	36.4×24.0	39.2×26.8	「星を抜く」		1927年(昭和2)	93202456
16 旅みやげ第三集 秋田土崎 原画	36.3×24.4	36.3×24.1	39.0×27.2			1928年(昭和3)	93202458
17 旅みやげ第三集 大阪天王寺 原画	36.4×24.3	36.2×23.8	38.8×28.1	「ケントウ三分アキ」	鉛筆で紙余白下部を鉛筆で塗りつぶし(画面下を伸ばすという意図か)	1927年(昭和2)	93202461
18 旅みやげ第三集 尾州亀崎 原画	36.2×24.2	36.3×24.3	39.3×27.9	「尾州亀崎」	裏面に渡邊庄三郎によって「尾州亀崎」記入あり	1928年(昭和3)	93202464
19 旅みやげ第三集 木曾川蓬萊岩 原画	36.4×24.4	36.4×24.3	40.4×27.6			1928年(昭和3)	93202467
20 旅みやげ第三集 雪の宮島 原画	36.4×24.3	36.2×24.1	38.2×28.0	「鳥居をひろげる」		1928年(昭和3)	93202470
21 旅みやげ第三集 星月夜(宮島) 原画	36.4×24.4	36.2×24.0	38.2×28.0			1928年(昭和3)	93202473
22 旅みやげ第三集 福岡西公園 原画	36.5×24.2	36.3×24.0	38.5×28.6	「浪をあをく」		1928年(昭和3)	93202475
23 旅みやげ第三集 別府の朝 原画	36.3×24.3	36.2×23.7	38.4×27.8			1929年(昭和4)	93202478
24 旅みやげ第三集 別府の夕 原画	36.2×24.3	36.1×23.8	38.1×28.0	「小枝をとる」		1929年(昭和4)	93202481
25 東京二十景 神田明神境内 原画	36.3×24.2	36.3×23.9	39.4×26.6		裏面に渡邊庄三郎によって「色板八枚」記入あり	1926年(大正15)	93202342
26 東京二十景 新大橋 原画	36.4×24.2	36.3×24.0	38.6×27.6		裏面に渡邊庄三郎によって「色板六枚」記入あり	1926年(大正15)	93202347
27 東京二十景 御茶の水 原画	36.4×24.4	36.4×24.0	38.8×28.3			1926年(大正15)	93202344
28 東京二十景 浅草観音の雪晴 原画	36.4×24.2	36.5×24.3	39.5×27.0			1926年(大正15)	93202345
29 東京二十景 大根河岸の朝 原画	36.4×24.3	36.3×24.1	28.9×28.5			1927年(昭和2)	93202348
30 東京二十景 上野清水堂 原画	36.4×24.2	36.4×24.1	39.4×27.4			1928年(昭和3)	93202369
31 東京二十景 千束池 原画	36.4×24.3	36.3×24.0	41.2×28.6		紙に折れ有り	1928年(昭和3)	93202349
32 東京二十景 池上市之倉(夕陽) 原画	24.2×36.2	23.9×36.0	28.0×38.0		紙に折れ有り	1928年(昭和3)	93202358
33 東京二十景 桜田門 原画	24.2×36.3	24.0×36.2	28.2×38.2	「巴水○」		1928年(昭和3)	93202372
34 東京二十景 明石町の雨後 原画	24.2×36.2	24.0×36.4	27.9×38.2			1928年(昭和3)	93202375
35 東京二十景 矢口 原画	36.4×24.2	36.3×24.2	38.3×27.8			1928年(昭和3)	93202350
36 東京二十景 荒川の月(赤羽) 原画	36.3×24.2	36.2×23.9	38.4×27.8	「11.7」		1929年(昭和4)	93202353
37 東京二十景 滝之川 原画	36.3×24.2	36.3×24.0	38.2×28.2		紙中央に継ぎ有り(上下のどちらかをやり直した)	1929年(昭和4)	93202367
38 東京二十景 桔梗門 原画	36.4×24.3	36.2×23.8	38.0×28.0			1929年(昭和4)	93202379
39 東京二十景 不忍池之雨 原画	24.2×36.3	23.8×36.1	28.0×38.2	「不忍池之雨」「雨ヲ降ラシテハ如何」		1929年(昭和4)	93202362
40 東京二十景 月島の雪 原画	24.2×36.4	24.0×36.1	27.9×38.2			1930年(昭和5)	93202377
41 東京二十景 大森海岸 原画	24.4×36.4	24.0×36.3	28.0×38.0			1930年(昭和5)	93202365
42 東京二十景 馬込の月 原画	36.4×24.3	36.3×24.0	38.0×28.0	「-▽」		1930年(昭和5)	93202355
43 東京二十景 平河門 原画	24.3×36.4	23.8×36.4	27.9×38.2		紙に折れ有り	1930年(昭和5)	93202382
44 越中庵谷峠 原画	45.4×21.2	45.0×21.0	45.7×21.8		イメージサイズで紙を切断、紙に折れ有り	1923年(大正12)	93202389
45 ゆう春 原画	36.4×24.3	36.9×24.2	40.1×27.7	「大正十四年春 巴水/川セ」		1925年(大正14)	93202421
46 井之頭の雪(弁天堂)(原画)	48.4×33.3	48.1×34.7	51.3×36.5		鉛筆で弁天堂の屋根などに訂正が入る、紙に折れ有り	1928年(昭和3)	94201291
47 池上本門寺の塔 原画	44.8×21.2	45.1×21.2	44.8×24.2		鉛筆でイメージを小さくするという意図と思われる線がある	1928年(昭和3)	93202385
48 大宮氷川公園 原画	36.4×24.4	36.3×24.1	37.9×27.9	「大宮氷川公園」		1930年(昭和5)	93202398
49 大宮見沼川 原画	36.4×24.4	36.3×24.0	38.3×28.0	「大宮見沼の月」「五、七月」		1930年(昭和5)	93202404
50 手賀沼 原画	24.4×36.4	24.0×36.1	28.0×38.4	「手賀沼」「五、七月十一日」		1930年(昭和5)	93202406
51 三宝寺池(石神井) 原画	36.3×24.4	36.3×24.0	38.5×28.1	「三宝寺池」「昭和五年十月作」「○」		1930年(昭和5)	93202415
52 市川の晩秋 原画	36.4×24.4	36.2×24.0	38.0×27.4	「市川の晩秋」「五年十一月十九日」		1930年(昭和5)	93202395
53 二重橋の朝 原画	35.6×24.0	36.2×24.0	37.9×27.7	「二重橋の朝」「昭和五年十一月廿四日謹写」		1930年(昭和5)	93202401
54 社頭の雪(日枝神社) 原画	36.6×24.4	36.1×24.0	37.6×27.0	「社頭の雪 日枝神社」「昭五、十二、二十六」訂正して「六、一、一」		1931年(昭和6)	93202412
55 池上本門寺 原画	36.4×24.3	36.4×24.2	38.1×27.6	「池上本門寺」「五年十一月作」		1931年(昭和6)	93202408
56 清洲橋 原画	24.3×36.4	24.1×36.4	28.3×40.4	「清洲橋の夕」「六年二月廿五日写、二月廿六日作」	裏面に「ぬく」(水面の光の場所について)	1931年(昭和6)	93202418

において紙継ぎなどの修正について示した。作品の寸法には、完成作品と大きな変化は見られなかった。いずれも数ミリ程度の誤差はあるものの、原画と作品で大幅な違いはない。また、作品の表題について、巴水の版画では多くの場合、紙の余白の左下に作品名を摺り込むが、原画にも巴水の字で書かれたものがあった。シリーズ作品（「旅みやげ第三集」、「東京二十景」）に比べ、単独作品には作品名と作成年月日の記入がなされていることは注目される。シリーズと単独作品とで、版元と巴水との間の契約の違いなどを示すものと考えることができる¹¹。

＜表 2＞で見るとおり、江戸東京博物館所蔵の巴水の原画のほとんどは表題以外の書き入れがなく、大きな修正も見られず、版画作品とほぼ同様の画面であることが言える。けれども、少ないながらも、なかには、巴水による書き入れや修正があるがために、経緯を伝える資料として有用な情報を提供するものも含まれている。

例えば、原画の中には、原画制作の途中に巴水が紙に加工を施し修正を加えたものが見られる。「旅みやげ第三集 加賀八田」、「旅みやげ第三集 周防錦帯橋」、「東京二十景 滝之川」、

「社頭の雪（日枝神社）」の原画である。「加賀八田」（図 2）は、水面部分の紙を入れ替え、水の筆致をやり直した痕跡が見られる。「周防錦帯橋」

（図 3）は、橋の描線に沿って紙が貼られ、橋もしくはそれ以外の部分においてやり直しが見られる。「社頭の雪（日枝神社）」（図 4）では、上部一センチ程の部分を新たに継ぎ足し、かつ画面の下を切り、構図の上

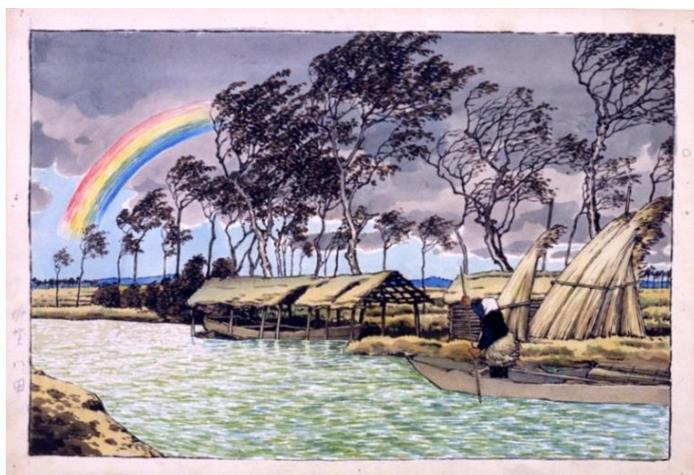


図 2 川瀬巴水「旅みやげ第三集 加賀八田 原画」

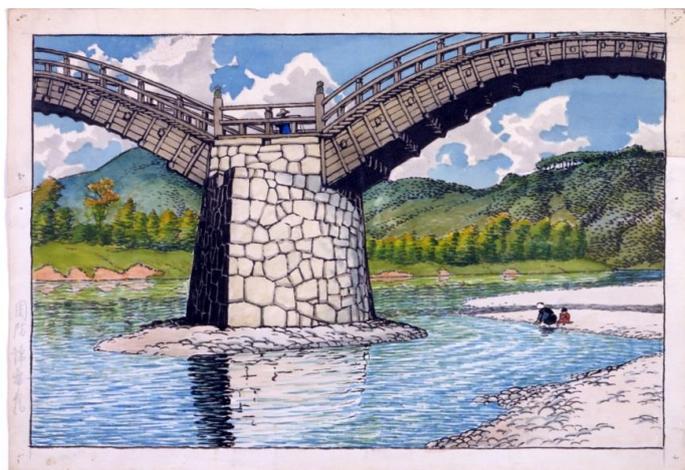


図 3 川瀬巴水「旅みやげ第三集 周防錦帯橋 原画」



図4 川瀬巴水「社頭の雪(日枝神社)原画」

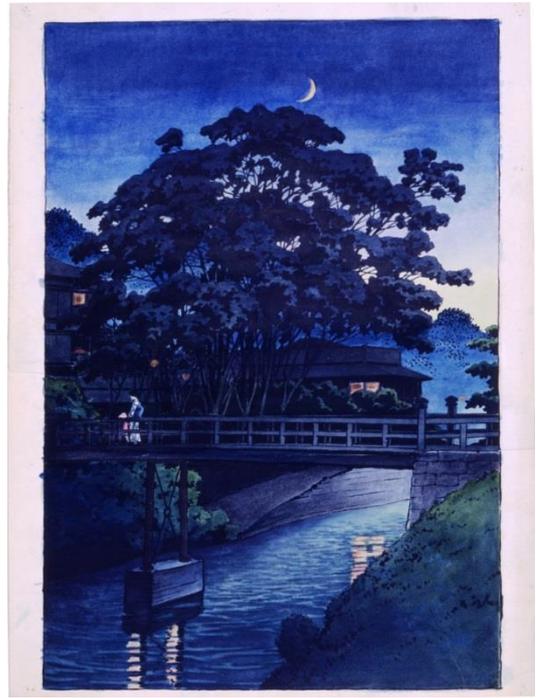


図5 川瀬巴水「東京二十景 滝之川 原画」

下に変化を加えている¹²。「滝之川」(図5)は、画面中央に紙の継ぎが見られ、上下のどちらかをやり直した痕跡がある。このような原画の修正は、一度完成した原画を巴水が見直し、自身の手で紙を切り貼りし、その部分を描き直すという修正が加えられたものである。切り貼りの丁寧な作業の痕跡から、より完成度の高い版画を目指した姿がうかがえ、試行錯誤をしながら原画の制作を行っていたことがうかがえる。

次に、原画の完成後に、黒鉛筆で加筆し指示をしたものも見られる。「旅みやげ第三集 田沢湖御座石」の原画(図6)は、鳥居の向き・傾きに対し鉛筆で原画に加筆されている。原画ではなく、鉛筆のとおり屋根の線を彫



図6 川瀬巴水「旅みやげ第三集 田沢湖御座石 原画」

のようにという次の作業を行う者への伝達の意図があると解釈できる。このような事例は、先の「加賀八田」等とは異なり、原画が仕上がった後に、より良い版画の完成を目指して手を加えていたことを示している。先の事例のように紙を切り貼りしながら完璧な修正を行わなかった理由としては、一つには、単純に手間をかけるほどではないと判断したというのもあるだろう。そしてもう一つ、「加賀八田」等の事例に見られる修正は、巴水にとって強固な意志に基づく修正であったが、鉛筆による加筆は、巴水自身にも迷う部分が依然としてあったことの反映と言えるかもしれない。「旅みやげ第三集 男鹿半島蕎麦窟」の原画では同じように鉛筆の修正が見られ、「岩の穴廣くなれば帆船の一艘を右へ寄せるか」と岩の穴を広くするならば、帆船の一つを右へ寄せたほうがよいかと、まるで制作途中の迷いを吐露し、相談を持ちかけるかのような内容が右端に書かれている。同様のコメントは「東京二十景 不忍池之雨」の原画にも見られ、「雨ヲ降ラシテハ如何」とあり、雨を降らせてはどうだろうかとの相談もしくは提案するかのような姿勢がうかがわれる¹³。巴水の版画は、スケッチや原画を版元の渡邊に見せ、作品としての完成イメージを示し、渡邊の版元としての判断によって作品化が決まり、彫り摺りの作業が行われた。そのためこの加筆は、原画を見せる時期のもので、版元との間で互いの合意のもとに為された可能性もある。

さらに、原画の中には、彫師や摺師らに向けた指示が書き入れられているものも見られる。例えば、「旅みやげ第三集 田沢湖漢榎宮」の原画（図7）では、「彫板の際筆跡通り雪を抜く事注意」と、彫師に自分の筆の通り降雪の版木を彫り抜くよう巴水が書き込んでい



図7 川瀬巴水「旅みやげ第三集 田沢湖漢榎宮 原画」

た。この原画には、「御堂の色は赤味にする」という鉛筆書きもある。このことは巴水が、絵師という単独の役割だけではなく、むしろ制作の工程全体を見通す監督者とも言うべき役割をも担っていたことを示唆している。

以上のように、江戸東京博物館所蔵の原画から、川瀬巴水の版画制作におけるいくつかの姿勢がうかがえる。それは、第一に、修正を加えながらの完成度の高い原画を示すことを目指していた姿勢、第二に、原画の完成後にも時には優れた版画の実現のため格闘していた姿勢、第三に版画家として全体を見通していた姿勢である。そして、巴水の原画は、版画の制作過程を通して、見本であり指示書として版元、彫師、摺師に眺められ、完成作へのイメージが強く共有されていたと考えられる。江戸東京博物館所蔵の原画からは、共同制作における「絵師」という仕事や役割の実態や、そしてそれにとどまらない巴水の制作の側面を読み解くことが可能である。

第三節 原画と版画作品

それでは、原画の意図はどれほど作品に反映されているのだろうか。

先行研究（江里口、1996年）においては、原画と版画の校合摺とは完全一致もしくは、基本部分で一致することが述べられている。今回の調査によって、原画と作品についても大半の作品については原画と変わらず、巴水の当初の企図通りに完成したことがわかった。例えば、原画に「彫板の際筆跡通り雪を抜く事注意」と巴水の指示が記入された「旅みやげ第三集 田沢湖漢槎宮」では、やはりその通りに版木が作られたようで巴水の描いた原画の通り雪降る画面が完成している。また、鳥居の角度が加筆訂正された「旅みやげ第三集 田沢湖御座石」では、そのとおりに補正された。「東京二十景 馬込の月」原画に見られる鉛筆で画面の上を切るかどうかを検討した「▽」と線は、制作に反映されている。一方で、「池上本門寺の塔」原画に見られる画面の大きさの変更線は、制作に反映されず、本来の原画のイメージそのままの完成となっている。巴水の原画は、共同で制作を行う際に、完成のイメージを共有させる作用を及ぼし、各担当への見本且つ指示書の役割をも果たしたと考えられる。よって、原画が版画と一致するのは、当然とも言えるのである。

ちなみに、水彩で施される原画と版画である作品とは、その表情は異なっている。水彩の原画が水分を多く含んだみずみずしい表現であるのに対し、版画は摺りを何度も重ねる

重層的な表現と言える。そのため、原画と版画を並べるとその印象の違いはある。しかしこれは技法の違いであり、イメージの違いではない。ゆえに原画と作品は基本的には一致していると言える。

ところが、一方、56点の内の少数ではあるものの、原画と作品が異なるものもある。例えば、背景の建物に小さな修正を施したのが見られるのは、「東京二十景 桔梗門」である。原画（図8）では櫓の屋根の上部が切り取られているのに対し、作品（図9）では屋根全体が画面に収まるよう修正がされている。風景を見る視点に変化が見られ、原画では半分以上を占めていた濠の面積が減少し、画面に引き締まった効果が生まれている。空に浮かぶ雲もその形を変えている。このような修正によって、作品の完成度が上がっていることが理解できる。この修正に関する資料は他にないと考えられ、恐らく巴水が、原画から版画を描き起こす際に、紙をずらしながら修正したのではないかとと思われる。その他の部分、石垣や濠の水面の描線や遠景の櫓については、原画から忠実に作品へ生かされており、全体の印象は変わらず、他に原画が必要だったとは考えにくいからである。

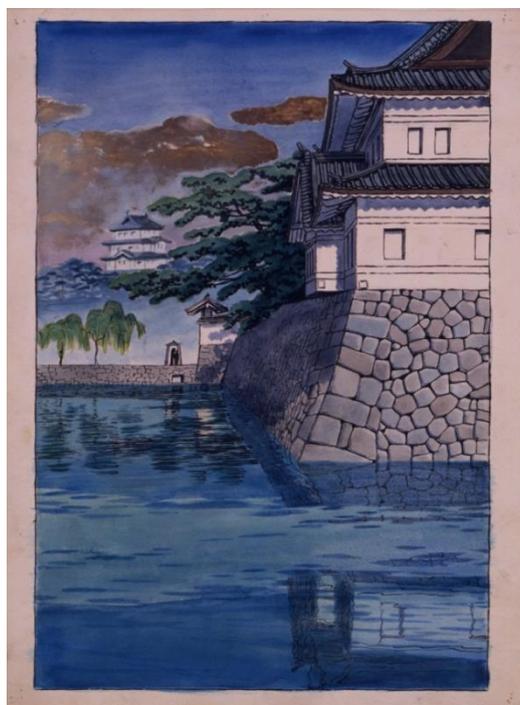


図8 川瀬巴水「東京二十景 桔梗門 原画」



図9 川瀬巴水「東京二十景 桔梗門」

1929年（昭和4）

そして、江戸東京博物館所蔵の原画コレクションの中で、完成作と大きく異なるのが、唯一、「東京二十景 明石町の雨後」である。

「東京二十景 明石町の雨後」の原画（図 10）には、中央に、明石町河岸を羽織姿の若い女性が荷物を抱え川面を眺めながら歩む姿が描かれている。右手に閉じた和傘を持っていることから、雨上がりの情景であることがうかがえる。画面左には、汲み上げポンプと一匹の犬がたたずむ。中景には、船が一隻、遠景には対岸の月島の家々の灯りの光が見える。これが原画の内容構成であった。ところが、出来上がった作品（図 11）では、和装の女性はいなくなり、その代わりに作品の主演となったのは、原画では画面左にいた犬であった。画面中央へとポンプとともに移動し、対岸を眺める姿は静謐で象徴的である。

江戸東京博物館所蔵のその他の 55 点の原画には見られないこのような変化は、原画が完成した後に、つまり、川瀬巴水の作画作業の終了後に大きな変更があったものと考えられる。もし巴水自身が、作画の途中で絵の構成の変更を決めたのであれば、「加賀八田」等の事例のように上から紙を貼って描き直したであろう。もしくは鉛筆で手を入れたかもしれない。しかし本原画にはそのような修正の痕跡は見られない。よって、この大きな変更には、巴水の意志だけではない別の者の意志、例えば監督者として発言力が大きかったという版元渡邊庄三郎の意志があった可能性がある¹⁴。「明石町の雨後」の原画は、彫師や摺師に対して見本としても指示書としても十分なものではなく、他の原画に比してその機能を持っていないと言えるのである。

このように不明な点が残る「明石町の雨後」の作品化で大きな変更が為された理由は何であったのだろうか。そもそも川瀬巴水の風景画には、多くの作品において人物の姿が描きこまれ、重要な役割を果たしている。この画中の人物について、巴水は、「風景に添える人物は、地方色・習慣・風俗を現わすことをのがさない。」としていた¹⁵。つまり本作においても明石町の風景に添える人物には、明石町らしさを表わす者でなければならなかったと言えよう。ところが、本作が制作された 1928 年（昭和 3）という時期、この場所は廢墟ともいふべき状態であった。関東大震災の火災によって、旧築地居留地のハイカラな面影の残る街は壊滅し、洋館街はその後再建されることはなかった。明石町が「復興」したと言えるのは、聖路加病院の新病棟が建設された 1933 年（昭和 8）くらいであっただろう。



图 10 川瀬巴水「東京二十景 明石町の雨後 原画」



图 11 川瀬巴水「東京二十景 明石町の雨後」1928年（昭和3）

つまり、巴水の作品制作の原則に従えば、原画に描かれた羽織姿の女性、まるで鏗木清方の「築地明石町」の明治を回想した女性を想起させるその姿は、街の実景にないもので、むしろ一匹の野良犬だけの方がふさわしかったのであった。このように震災後という当時の土地の事情や実景から、本作品のイメージは原画から作り変えられたのではないだろうか。この推測が当てはまるならば、従来、時代を捉えていないと言われがちであった巴水の版画の異なる側面が見受けられるのである¹⁶。

ちなみに、1928年5月9日のスケッチ「明石町より月嶋」（図12）の時点では、女性も犬もなく、傘を差す男性の姿が描かれた。写生、原画、作品へ、異なるイメージへ転換していった本作品は、恐らく巴水の苦慮しながらの制作過程を表している。そして完成作品は、川瀬巴水の代表作の一つと位置づけられているのである。



図12 川瀬巴水「明石町より月嶋」1928年（昭和3）5月9日

第四節 新版画の制作

ところで、川瀬巴水は、自らの作品制作について「原画」という言葉を使いながら、以下のように述べている。

時には我々の版画を複製版画と貶す人も居ますが、原画と対照した人は御判りでしょうが、原画は要するに設計図にすぎません。こういった摺り合わせの六七枚の内に大体の色合いが決定されるのですから、原画とは全く異なった効果を示す事も珍しくありませんからどこまでも創作的で、その意味で芸術的価値を十分主張出来ると思います。¹⁷

巴水は原画とは、設計図であり、版画を摺るという過程を経て原画とは異なる部分も新たに生まれることから、共同制作の創造の可能性を主張した。この文章は、当時盛んに応酬されていた、「自画・自刻・自摺」の創作版画と共同制作による新版画の論争の最中に述べられたもので、巴水は新版画の版画作品の芸術性を主張したのだった¹⁸。

新版画の制作についてその工程を確認すると、川瀬巴水の場合、以下のとおりである。

- ① 写生 【川瀬巴水】
- ② 原画の作成 【川瀬巴水】
- ③ 版下の作成 【川瀬巴水】
- ④ 主版・校合摺の作成 【彫師】
- ⑤ (さしあげの作成)¹⁹ →色差し²⁰ 【川瀬巴水】
- ⑥ 色板の作成²¹ 【彫師】
- ⑦ 摺り²² 【摺師】

版元の渡邊庄三郎が述べたとおり、新版画の制作は、画家・彫師・摺師による共同制作という伝統を引き継いでいた。しかし画家の役割が浮世絵の絵師に比べて増していると言え、作品のイメージを作るのに非常に重きを成している。それは新版画の中でも、原画を作成し、摺りにも立ち会った川瀬巴水の作品制作の場合において、特に指摘することができる²³。

特別展「よみがえる浮世絵—うるわしき大正新版画」展では、版元の渡邊版画店が製作した新版画制作工程の映像資料を3種類紹介した²⁴。それらの中では、本稿の中心的な話題である原画作成の場面はいずれにも登場せず、写生(上記①)からいきなり版下の作成(同③)へ省略があり、そもそも版下の作成から始まるのものもある。原画を描かない新版画の作家もいたことから、制作工程の主流ではないと判断されたのかもしれない。

けれども映像資料の一つ、1950年(昭和25)頃の35ミリカラーリバーサルフィルム全40枚からは、原画が制作工程で活用されていることがうかがえる。

例えば、版木に貼るための版下の作成(図13)では原画を下に引いて、版下に絵を写し取っていることがわかる。また、色板を彫るのに必要な色差し(色版の版木を作成するため板で残す部分を朱で塗りつぶす工程のこと)の作成(図14)では、原画を見ながら「版」の全体像を構想していた。さらに、版画を摺り上げる工程においても、絵の具の調合場面

(図 15) で原画の色との比較がなされ、摺師の作業機の脇に原画が常に置かれていた様子 (図 16) もうかがえるのである。川瀬巴水自身が「設計図」と述べたように、原画は制作工程全般で大きな役割を果たしていた。制作の現場で実際に手に持たれ、眺められ、活動の中心にあったのである。



図 13 新版画の制作工程写真 1 版下の作成



図 14 新版画の制作工程写真 6
色差しの作成



図 15 新版画の制作工程写真 22
絵具の調合



図 16 新版画の制作工程写真 26
墨線の摺り

このような原画は、江戸から明治の浮世絵には見ることはない。浮世絵の絵師は、下絵を描くが墨一色の粗い白描画であった。色は色の名称を書き入れるだけで十分成立していた。ところが、明治時代半ばより絵の具の種類が増えたことから、白描画の下絵や色名を書いただけでは制作がうまくいかなくなり、版画の制作工程に「さしあげ」が導入されていった。「さしあげ」とは、校合摺に対し、色を指定する画家が、完成イメージを彫師・摺師へ示すために彩色したもので、巴水の師の鏑木清方も木版口絵の制作で描いた。以下は、新版画の美人画にも関わった鱒崎英朋が述べた「さしあげ」が導入された背景である。

昔は画家と彫師と摺師との間には堅い約束が出来て居りまして画家の用ひます絵具の色も一定して居りましたから摺師の方でも其の画家の用ひます色の出し方を充分心得て居て今日のやうに挿上（さしあげ）といふやうな億劫なものはありませんでも画家が、ただ色の名を書いてさへ置きますれば其に従つて画家の思ふ通りの色に摺り上げたのであります。所が今日では版下画家の方で其約束を何時か忘れて自分勝手な絵具を用ひますやうになりましたものですから、摺師の方では画家が何様して斯様いふ色を出したかと云ふことが解りませんものですから結局挿上といふやうな面倒な手数を其の間に労らはすやうなことになつたのであります。²⁵

川瀬巴水も新版画の制作で、原画のほかに「さしあげ」を制作することもあった。例えば「旅みやげ第三集 出雲松江」の「曇り日」「三日月」「おぼろ月」という変わり摺りの展開をした作品群の場合に、校合摺に「さしあげ」を描いた²⁶。巴水の同門であり、日本画家として活躍していた伊東深水是、「さしあげ」が新版画の制作中心にあり、師である鏑木清方の制作法である伝統を受け継いでいた。

「さしあげ」と原画のねらいは同じであり、時代が下って、技術の進歩や立場の変化によって難しくなっていた共同制作の円滑化とより良い制作の実現のためであった。一方で、両者の違いは、原画の方が画家により手間がかかることと、版画作成に着手する前に完成イメージが出来上がっていること、工程全般の見通しが立てやすいことなどが挙げられる。原画と「さしあげ」が描かれた理由には、江戸・明治の伝統的な浮世絵制作システムがうまく作用しなくなり、その改善のために採り入れられたものである。

川瀬巴水のような原画作成は、新版画の中でも珍しく、また木版の伝統を踏襲したものでもない²⁷。新版画の作家の中にあっても江戸・明治の浮世絵師のように、版画を活動の中

心軸とし、最も多数の作品を刊行していた巴水がこの手法を取り入れていたという点は、浮世絵と新版画との確かな非連続の側面を示している。

第五節 原画と水彩作品

ところで、版画家として知られる川瀬巴水であるが、水彩作品も数多く残している。これら作品群は戦中・戦後の疎開先で版画制作ができなかった時期を中心に制作されたと考えられている。近年、各地での巴水の作品展で、版画だけではなく水彩作品についても目にする機会が増えてきた。水彩画は、版画と同じテーマで、構図や大きさも同じ場合がある。ここで江戸東京博物館所蔵資料の一つの事例を確認しておきたい。

江戸東京博物館には、「旅みやげ第三集 出雲美保ヶ関」(図 17) の原画(図 18) と水彩画(図 19) が収蔵されている。原画は、紙の四隅に画鋸の跡が見られること、シミや汚れが見られることから、間違いなく版画の原画であると考えられる。水彩画の方は、イメージサイズが縦 36.3×横 24.2 センチメートルで、版画・原画とほぼ同じである。その内容もほとんど版画と変わらず、技法の点では原画と同じである。版画や原画とは、唯一、空の描写が異なっている。そして水彩画には、画中左下に「巴水」という印章らしきものが鉛筆書きではあるものの入れられていること、左下に日付が「1924. 3.1」とある。

巴水の水彩作品は、基本的には落款と印章が画中にあることが多い。水彩画(図 19) は、鉛筆書きの印章という点が作品という判断を下すのに大変悩ましくはあるが、版画にはこの印章は作例がないことから、水彩の単独作品を意図して描いたのではないかと思われる。また、1924年3月1日という日付も、写生を行った日ではない。写生帖からは、現地を描いたのは、1923年(大正12)12月8日とうかがえる²⁸。そのため、この日付は、大旅行からすでに東京に戻り、まさに水彩画を描いた日と推測される。原画では、このような制作の日を記すことは見られない。よって、本水彩画は作品としては完成途中であった可能性は考えられるものの、版画の原画ではないことが判断される。

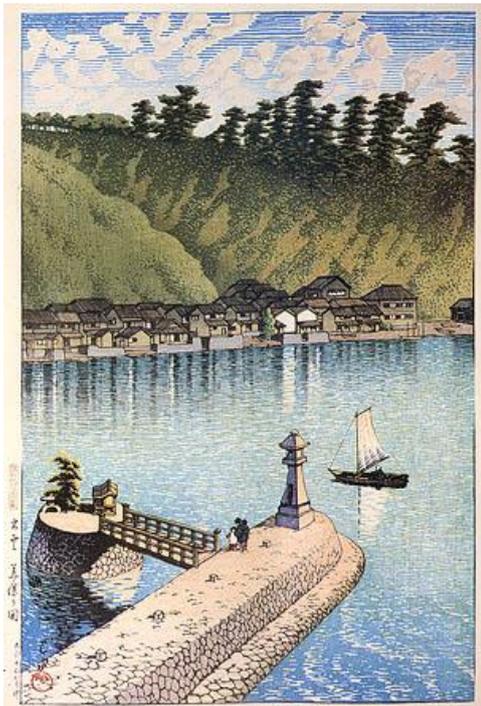


図 17 川瀬巴水「旅みやげ第三集 出雲美保ヶ関」1924年（大正13）

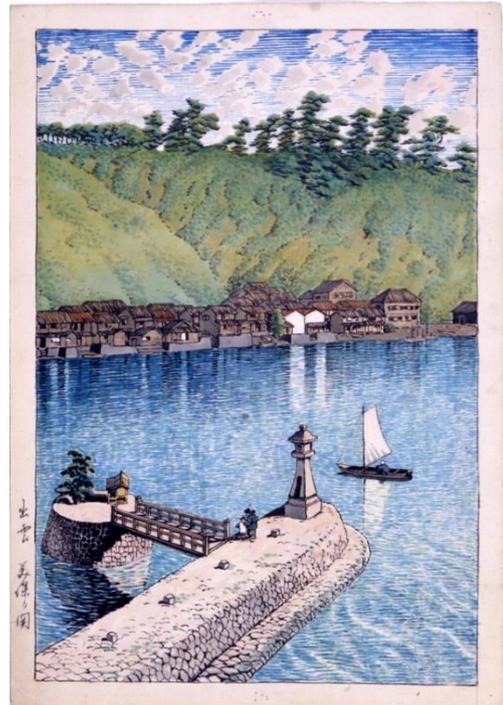


図 18 川瀬巴水「旅みやげ第三集 出雲美保ヶ関 原画」

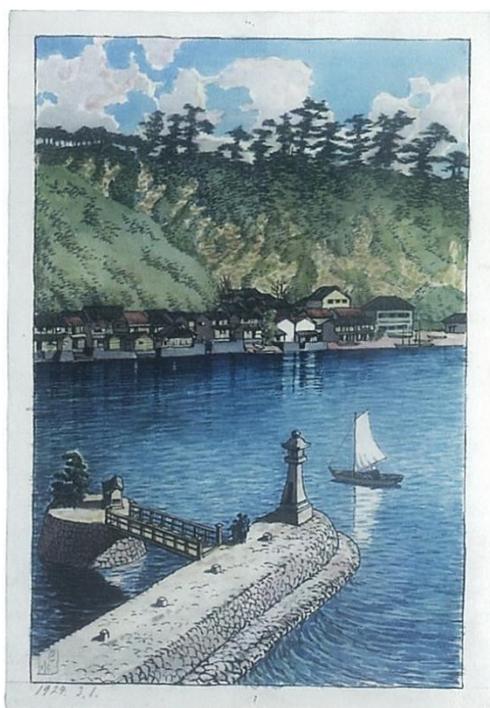


図 19 川瀬巴水「旅みやげ第三集 出雲美保ヶ関 水彩画」

川瀬巴水の水彩作品が、いかなる目的でどのように制作されていたのか、また誰の手に渡っていたのか、さらにどのような理由で新版画のイメージとこれほどまでに同じであったのかは、検討すべき問題である。新版画のコレクターであった故ロバート・ムラー氏のコレクションにも巴水の水彩画が複数含まれており²⁹、新版画の普及という点も考慮しつつ考察されるべき課題であろう。

おわりに

川瀬巴水は、生前、浮世絵研究家の檜崎宗重氏に版画について、「自分の思うようなものが出来ない」という不満をもらすことがあったという。また、「彫りや摺りの職人は、原画の意図をよくつかまねばならない。職人にも個性があるが、それをコントロールして画家と合体せねばよくいかない」³⁰と共同制作の難しさを述べ、原画が画家の意図を伝えるものとして有効に機能することを期待していた。巴水が国際的にも活躍していた1930年代、創作版画との論争が厳しさを増し、巴水をはじめとする新版画は、彼らが採り入れた昔ながらの共同制作では芸術的に高いものは決してできないと厳しい批判を受けていた。

巴水が抱えていた苦悩は、江戸時代の風景画家である北斎や広重にはなかったものであった。版元の渡邊庄三郎にも同じことが言え、さまざまな背景や主張を持つ画家と共に新しい版画を生み出し、半世紀もの間、継続して行った刊行は、江戸・明治の版元が味わい得ない苦勞と喜びを抱えながらの出版活動であったはずである。

そのような状況のもとで、より良い作品を完成すべく原画が作られたのである。これらの原画は、近代版画中随一とも言うべき川瀬巴水の600点を超える量と質の版画の刊行において、重要な役割と機能を果たしていたと言えるのである。

【注】

¹ この設問集は、『伊東深水創作版画解説』（東京：渡邊版画店、1921年）及び『川瀬巴水創作版画解説』（東京：渡邊版画店、1921年）で発表された。なお、以下の文献には、全文が掲載される。井上和雄『浮世絵師伝』（東京：渡邊版画店、1931年）p.262（再収録『日本人物情報大系第64巻』皓星社 2001年 p.81）、室伏哲郎『版画事典』（東京書籍、1985年）の「新版画」項。『大正期の版画展』（板橋区立美術館、1988年）p.100、永田生慈『資

料による近代浮世絵事情』(三彩社、1992年) pp.160-3

2 拙稿「新版画の誕生とその展開—版元渡邊庄三郎の活動を中心に」『よみがえる浮世絵—うるわしき大正新版画』展図録(東京都江戸東京博物館、2009年) pp.235-9では、小島烏水宛渡邊庄三郎書簡より新版画の摺りについて浮世絵の伝統からの脱却について考察を行った。

3 『木版画目録』(東京：渡邊版画店、1935年) p.13(青山学院女子短期大学図書館檜崎文庫所蔵)。青山学院女子短期大学図書館には、同大学の講師を務めた浮世絵研究家の檜崎宗重の寄贈書を整理・公開する檜崎文庫が1990年より設置される。同文庫には、新版画に関する貴重な文献・資料も所蔵がある。

4 江里口友子「館蔵の川瀬巴水の“彩色下絵”について」『近代版画にみる東京—うつりゆく風景』展図録(東京：東京都江戸東京博物館、1996年) p.188

5 川瀬巴水「半雅荘随筆」『浮世絵芸術』第4巻3号、1935年(昭和10)3月 pp.63-7

6 東京都江戸東京博物館、前掲書のほか、『川瀬巴水展—東京風景版画』展図録(東京：東京都江戸東京博物館、2008年)、『美しき日本—大正昭和の旅』展図録(東京：東京都江戸東京博物館、2006年)

7 江戸東京博物館ホームページ(<http://www.edo-tokyo-museum.or.jp/>)の収蔵品検索では、川瀬巴水原画について検索・閲覧できる(2013年10月現在)。

8 吉田博「藤之庭」(1935年)、「竹林」(1939年)原画について、東京都江戸東京博物館、前掲書、2009年、pp.91-2に掲載している。吉田博の原画は、川瀬巴水のものとは異なり、墨一色で描かれる。

9 『川瀬巴水木版画集』(檜崎宗重編、東京：毎日新聞社、1979年) p.192に、「巴水にとって何物にもかえ難いそれまでの画業は一切灰燼に帰してしまっていたのである。もっとも惜しかったのは、年来画きつづけて来た写生帖—八八冊を焼いたことであった。」とある。188冊の数は、昭和33年1月17日に檜崎が川瀬巴水から直接聞き取った。

10 画家が、主版から作られた校合摺に、完成イメージを彫師・摺師へ示すために彩色を施したものだ。

11 檜崎編、前掲書「製作日録」p.127 昭和11年2月2日には、「大東京百景画料、渡辺氏と協定、画料五〇、印税一〇。」とある。シリーズものを開始する前に、川瀬巴水と渡邊版画店が契約を行い、画料を決めていたことがうかがえる一方、単独作品に関するこのような記載はない。

12 東京都江戸東京博物館、1996年、前掲書、p.48

13 江里口、前掲論文

14 伊東深水「過去非」(『浮世絵芸術』第2巻11号、1933年12月) pp.302-3には、「店主渡邊氏が、過去の立派な木版の効果をあまりに信じすぎてゐる為に、変った新たなテクニックを無条件に是認しない」や「店主渡邊氏が、あまりにも広重の風景画を崇拝するあまり、売品としての川瀬氏の絵に対する要求がよほどまで、氏の仕事を妨害してゐるやうに考えられます」という深水による新版画への自己批判の掲載がある。

15 檜崎編、前掲書「巴水という人」p.172

16 筆者は、国際浮世絵学会第15回国際大会(2010年11月13・14日)にて研究発表「新版画における隅田川図の制作—川瀬巴水画「東京二十景 明石町の雨後」を中心に」を行い、同会場にて本稿にも非常に示唆的なご意見・ご教授を数多く賜った。例えば、本シリーズ「東京二十景」について関東大震災後の東京の実景が含まれている点で、安政大地震後の「名所江戸百景」との類似性の可能性の示唆があった。

17 川瀬巴水、前掲文

18 版画論争については、拙稿「戦前の木版画制作と浮世絵—浮世絵研究雑誌における版画論争より—」(『文化科学研究』4号、2008年3月、総合研究大学院大学文化科学研究科) pp.143-56を参照

19 川瀬巴水の場合、原画をあらかじめ描くため、「さしあげ」を必ずしも制作しなかった。けれども 1952 年文部省文化財保護委員会の木版画技術保存事業で制作した「増上寺の雪」では原画を描き、「さしあげ」も制作している。東京都江戸東京博物館、2009 年、前掲書 p.195 に掲載。

渡邊は「さしあげ」について、次のように説明する。「また版画になる寸法に線描き即ち版下を彫師が丹青して彫上げた墨板即ち線だけの板より美濃紙へ摺りたる教稿摺、之へ着色して差し上げ（版画にする下図にて色彩を塗ったもの）を作り、其に準じて色差しする事もあります。」（渡邊版画店、1935 年、前掲書 p.13）

20 渡邊版画店、1935 年、前掲書 p.13 で、渡邊は色差しについて、次のように説明する。「墨線の上へ摺重ねる色板数は昔時と同じく大抵十種位、美濃紙へ摺った教稿摺へ辺数と摺の都合の良い様に各一枚宛へ色板に成る部分だけを赤絵具で塗る、是を色ざしと云ふ、慣れないとは最も難しい仕事で肉筆を描くより二倍以上の手間を要します。赤色で塗った教稿摺を版木へ張ると裏から見透して、其部分が判明する為め彫るのに都合が良いわけです。画家が色ざししたるを版元が厳密に調べてから板の良質を調べて彫師へ廻す準備をします。」

21 渡邊版画店、1935 年、前掲書 p.13 で、渡邊は彫師について、次のように説明する。「彫師も高級版画を彫刻するには優れた技術が具備しないと摺上つても良い味が出ません、即ち画家の筆意を彫崩さぬ事です。」

22 渡邊版画店、1935 年、前掲書 p.13 で、渡邊は摺りについて、次のように説明する。「木版画の生命を握るのは試摺です。全部の版木が彫上つてから最初の板調べ、次で原画即ち版下以上に木版画独特の色彩感じを表はすのが目的ですから、良く摺上れば興味が湧き、思ふ通りにならぬ時は十回以上、時日を置いて試摺する事もある、（中略）彫より摺が最も重要な仕事で、つまり仕上げが肝心です」

23 新版画及び渡邊版画における川瀬巴水の特異性について指摘できる。東京都江戸東京博物館、2009 年、前掲書にはさまざまな新版画の制作資料を掲載したが、川瀬巴水と他の版画家との違いがうかがえた。例えば、数多くの渡邊版画店の映像資料に取り上げられたこと、また渡邊版画店の社員旅行にも同行している映像も残されている。

24 「旅愁」（8mm フィルム映像 13 分）（1935 年頃、個人所蔵）、渡邊規撮影「新版画の制作工程」（35 ミリカラーリバーサルフィルム 40 枚）（1950 年頃、株渡邊木版美術画舗所蔵）、渡邊規監督・撮影「映画 版画に生きる」（42 分）（1956 年撮影、株渡邊木版美術画舗所蔵）

25 和田静子編「版下と彫と摺」『現代画集』（卯月の巻）（春陽堂 1911）

26 <表 1>のとおり、江戸東京博物館には「旅みやげ第三集 出雲松江」の（曇り日）と（三日月）のさしあげを所蔵するが、（おぼろ月）については収蔵していない。

27 川瀬巴水のほか、石渡江逸にも原画の作例がある。東京都江戸東京博物館、2009 年、前掲書 p.206 に「船火事」原画を掲載。

28 檜崎編、前掲書 p.195

29 「岩手県鉛温泉之図」、「戸山ヶ原」ほか。東京都江戸東京博物館、2009 年、前掲書 p.188 に掲載。また、『秘蔵浮世絵大観〔別巻 3〕ムラー・コレクション』（東京：講談社、1990 年）にも掲載がある。

30 檜崎編、前掲書 p.173

第三章 新版画と日本観光の誘致について—鉄道省ポスターの制作

はじめに

川瀬巴水(1883-1857)は、渡邊庄三郎と出会い、風景版画家としての道を歩み、伝統的技法を使用しながら版画制作を継続した。初めて版画を制作したのが、1918年(大正7)と渡邊版の中では早いとは言えないが、それから14年後、巴水は鉄道省の日本観光を紹介するポスターの担当となった。国からの依頼という点において、巴水の版画家としての画業の中でも重要な事象と言える。同時に、木版画を貼りつけた同ポスターの発行は、版画の歴史においても、ポスターの歴史においても特異な試みであったと言えるであろう。しかしながら、これまで資料の残存がほとんどなかったことや、事業を主催した鉄道省が組織として存続しなかったことから、これらの事象へのアプローチはほとんど行われてこなかった。

川瀬巴水の画集では、本ポスター用の木版画「宮島の雪景」とカレンダー用の木版画「精進湖」の図版が収録され、解説が書かれる¹⁾。しかし、ポスター自体に関しては情報がなく、全く忘れ去られたままであった。本章では、鉄道省宣伝ポスターの制作について事例を報告すると共に、新版画と国際観光との関係を明らかとしていきたい。

第一節 観光誘致のポスターの発行

19世紀後半以降、欧米において長期旅行が普及し、それに伴い数多くの旅行記が出版され、近代ツーリズムが幕を開けた。交通網の整備が進み、汽船の定期航路が開設すると、世界旅行は広く普及していった。そのような状況のもと、開国した日本に、それぞれの目的と関心を叶えるべく、訪れた人々がいた。商人、政治家、学者、ジャーナリスト等、彼らは日本での体験を旅行記にまとめ、それらがさらに旅行者を来日させるきっかけとなった。明治初期の外国人の受け入れはごく少数の人々によって行われ始め、各地で外国人専用旅館ことホテルの経営も始められた。そして明治半ばよりホテルの整備が本格化し、欧州より帰朝した益田孝らによってホテル業界の同業団体「喜賓会」が帝国ホテル内に設置

され、1905年（明治38）に日本ホテル協会が発足した。

やがて、1912年（大正元）に旅行業者の草分けのジャパン・ツーリスト・ビューローが創立された。その趣旨は、総則第一条にあるとおり「本会ハ外客ヲ我邦ニ誘致シ且是等外客ノ為メニ諸般ノ便宜ヲ図ルヲ以テ目的トス」²と、外国人観光客の誘致と彼らの便宜をはかることにあった。その理由は、「外国の漫遊客を厚遇し其数を多からしむる事は国家経済の上に於て大切であり、又国際関係に於てもこれ等観光客を親切に扱ひ遠来の賓客を満足さして帰すは頗る有益なる事」³であった。これは外貨の獲得と国際協調を目指すもので、現代の政府施策と重なる部分があるが、大正時代の幕開けと同時に、政治的及び経済的な要請から外国人観光客に旅行斡旋を行う任意団体が誕生したのだった。

ジャパン・ツーリスト・ビューローは、旅行に関する宿泊先や移動の斡旋と観光の宣伝も担当し、パンフレットの制作や、杉浦非水が表紙を描いた旅行雑誌『ツーリスト』の刊行、日本旅行を紹介する映画「ビューティフル・ジャパン」の制作などの成果も残される。

明治、大正期の国際観光振興は、ジャパン・ツーリスト・ビューローとともに、民間のホテルや鉄道会社、汽船会社らの先導によって行われていた。しかし、来日の外国人総数の増加や、外貨の獲得により一層の期待が高まり、1929年（昭和4）に帝国議会で外客誘致を国家として取り組むべき決議がなされ、その結果、翌年1930年に鉄道省内に国際観光局が創設された。この時期に、国が国際観光事業に取り組んだ背景には、日本文化の高揚、観光産業の開発、国際賃借の改善、国民への国際意識の普及等の目的があった。国際観光局では海外宣伝の実施と、ホテル施設の改善、観光施設の充実に着手し、同年には在外事務所を持つ財団法人国際観光協会も設立された⁴。

国際観光局の業務には、海外宣伝のためのポスター、パンフレット、リーフレットなどの印刷物や映画、ラジオ、雑誌広告への掲出も含まれ、その中でも、ポスターによる宣伝は重視され、毎年数万枚が制作され、世界各国へ送付されていった。第一号のポスターは、鳥瞰図で知られる吉田初三郎（1884-1955）による「駕籠に乗れる美人（Beautiful Japan）」（図1）であった。この制作の中心は、ジャパン・ツーリスト・ビューローにあったようで、ビューローの本社に鉄道省、日本郵船、大阪商船、帝国ホテル等の関係者が集い、ポスターの制作が決まった⁵。

その後、毎年、日本観光へと誘うポスターの制作と配布が、戦局が厳しくなるまで続けられた。記録で残る限り、1939年(昭和14)までのポスターの発行は、<別表>の通りである。吉田初三郎の翌年にあたる2年目には、美しく観光地を撮影した写真を用いた。しかし、世界恐慌のあおりで外国人観光客が減少し、より日本らしいものが求められたのか、1932年度は、伝統的な技法で作られた木版画を使用するという前代未聞のポスターが考案されたのだった。



図1 吉田初三郎「駕籠に乗れる美人 (Beautiful Japan)」

<別表> 鉄道省国際観光局の宣伝ポスターの発行

年度	画題	原画筆者	印刷方式	枚数
1931年	錦帯橋の桜	写真利用	単色グラビア	30,000枚
	金閣寺	写真利用	単色グラビア	30,000枚
	鎌倉大仏	写真利用	単色グラビア	30,000枚
	日光陽明門	写真利用	単色グラビア	30,000枚
	弘前城の桜	写真利用	単色グラビア	30,000枚
	富士山	写真利用(岡田紅陽撮影)	単色グラビア	30,000枚
1932年	道成寺	伊東深水	木版13度刷、台紙オフセット刷	10,000枚
	宮島	川瀬巴水(台紙野口謙次郎)	木版10度刷、台紙オフセット刷	10,000枚
	富士山	穴山勝堂	木版15度刷、台紙オフセット刷	10,000枚
1934年	神社夜景	ピーター・アーヴィン・ブラウン	オフセット7度刷	10,000枚

	宮島	ピーター・アーヴィン・ブラウン	オフセット 11 度刷	10,000 枚
	塔と桜	佐々木猛	オフセット 10 度刷	10,000 枚
	富士山	写真利用	原色版刷	5,000 枚
	初夏の大阪城	写真利用（小石清撮影）	原色版刷	5,000 枚
1935 年	富士山（再版）	写真利用	原色版刷	5,000 枚
	初夏の大阪城（再版）	写真利用	原色版刷	5,000 枚
	教材画集	写真利用	原色版 6 度刷	5,000 枚
	春日神社雪景色	川瀬巴水	木版 18 度刷	300 枚
1936 年	序の舞	上村松園	オフセット 11 度刷	10,000 枚
	塔と桜（再版）	佐々木猛	オフセット 11 度刷	10,000 枚
	東亜は呼ぶ（東洋観光会議のもの）	里見宗次	オフセット 10 度刷	10,000 枚
1937 年	車窓風景	里見宗次	オフセット 12 度刷	10,000 枚
	春日神社と鹿	堂本印象	オフセット 10 度刷	30,000 枚
	序の舞（再版）	上村松園	オフセット 11 度刷	10,000 枚
	教材画集（再版）	写真利用	原色版 6 度刷	5,000 枚
	日本画複製「富士山と桜」	横山大観	大塚巧藝版	100 枚
1938 年	富士山（第 3 版）	写真利用	原色版刷	
1939 年	春日日輪	中村岳領	オフセット刷	

第二節 「宮島」のポスター

1932 年（昭和 7）、渡邊版画店は鉄道省国際観光局より 2 種類の海外向けのポスターを製作するよう依頼された。このとき、渡邊はその制作を同店で双璧を成していた伊東深水和川瀬巴水の 2 人の版画家に、それぞれ美人画と風景画を任せることとした。

伊東深水は、1916年（大正5）「対鏡」で版画家としてデビューした。この作品は、日本画の「対鏡」を見た渡邊が深水を説得して木版画化を試みたものであった。特殊な紅を使用し、数度にわたって摺り重ねられた同作品は、作品の木版画化に当初は懐疑的であった深水を木版画制作へと向かわせることとなった。深水はその後、美人画を中心に活躍し、日本画においても画壇の地位を築き、渡邊版画店でも第一の扱いを受けた。

川瀬巴水は、1918年（大正7）、「塩原三作品」と呼ばれる塩原の作品で版画家として活動を開始した。巴水は、深水や山村耕花、名取春仙らに比べ、やや遅いスタートではあったものの、渡邊版にとって特別な版画家となり、600点を越える作品を生み出した。

深水、巴水の版画制作は関東大震災の被災を乗り越え続けられていた。ポスターを制作した当時、深水は日本画家としても名を馳せており、巴水もまた、渡邊版画店からの「東京二十景 芝増上寺」（1925年）は3千枚の売り上げを達成するほどの作家に成長していた。渡邊版画店として、深水、巴水は、国からの依頼を任せるにふさわしい画家であった。

1932年（昭和7）に制作されたポスターは、彼らが得意とする木版画を使用したもので、それはオフセット印刷の台紙に一枚刷の版画を貼り付けた、斬新なものであった。鉄道省の記録によれば、印刷枚数はそれぞれ1万枚で、二人の作家を合わせて計2万枚であった。それは版木で摺り上げる枚数の点、また世界各国に配布という影響力の点において、未曾有の一大プロジェクトであった。

伊東深水のポスター（図2）は、「道成寺」の娘を取り上げた。長大版縦使いの紙に、娘道成寺を舞う娘の全身像を描く。版画の画面を長大版とした点が、ポスター全体のバランスで成功している。背景のザラ摺は新版画の特徴の一つであり、娘の着物の赤と黒のコントラストに目が向けられる。娘の視線は、オフセット印刷の台紙に描かれた釣鐘にあり、木版画と台紙が融和するよう考慮されている。

川瀬巴水のポスター（図3）は、深水と同様、大きく「Japan」の文字があり、その下に大判横の版画（図4）が貼られる。テーマは、宮島の厳島神社に降る雪である。ポスターの台紙には波に松が描かれ、この画は日本画家の野口謙次郎（1898-1947）が手掛けた⁶。木版画を巴水が、台紙を野口が担当するという、2人の画家が別々に関与したためか、ポスターからは上下バラバラな印象を受けてしまい、全体的にイメージの調和に欠けている点は否定できない。



図2 伊東深水「道成寺」

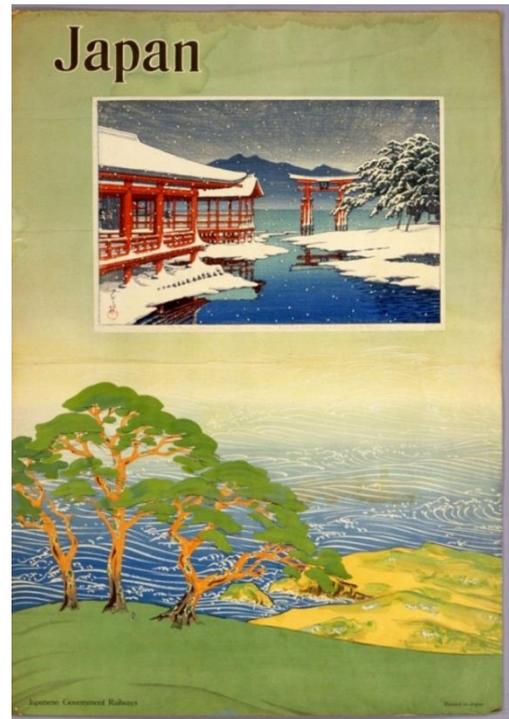


図3 川瀬巴水「宮島」



図4 川瀬巴水「The Miyajima Shrine in Snow」

巴水のポスター用の木版画には、幾つかの注目すべき点が見られる。まず、木版画の下部には、「“The Miyajima Shrine in Snow.” Artist Kawase Hasui. Woodcut Printing by S.Watanabe, Tokyo」と英文の説明が赤文字で刻まれる。日本語の作品名がなく英文が記さ

れるという、他には見られない特徴である。これは海外配布のみを想定した作品であったことと⁷、裏面はべったりと台紙に張られてしまい情報を入れようがないため、画面下に挿入されたものであろう。その結果、ポスターを見た海外の人々は、容易に日本の美しい風景版画のテーマと作者、版元の名前を知ることができた。

また幸いなことに、宮島の雪を描く本木版画には順序摺が残っているため、今日でも版画の制作順がうかがうことができる⁸。このような順序摺があえて作られた背景には、本版画の制作が特別なものであったことの証である。

版画そのものに注目すると、巖島神社の社殿に使用した赤色は特徴的である。それ以前の「旅みやげ第二集 晴天の雪（宮島）」等でも同じ場所を取り上げたが、本図に見るような彩度の強い鮮やかな赤色ではない。また、巴水は赤い社殿や門など数多くの寺社の作品として描いたが、このような色は使用していないように見え、この赤は、巴水の作品では普段用いられないものである⁹。恐らくポスターとして掲示されるという特性を考慮して選ばれ使用されたと考えられよう。図の下の英文にも、同じ赤色が用いられている。

そして、摺りの表現には、山肌や水面にはぼかし摺りと、バレンの跡を強くつける「ザラ摺」が効果的に用いられている。この特徴的な表現は、深水の「娘道成寺」とともに計2万枚の大量生産にも採用された。彼らは受注総数に対し、色や摺りを十分に検討し、持ち得る力を発揮した作品を完成させたのであった。

第三節 雪の「宮島」という設定

鉄道省依頼のポスターとして制作された川瀬巴水の本版画は、雪の宮島をテーマとしている。宮島の巖島神社の版画をポスターの図に選んだことは、日本三景の一つとして名高い名所であった点からも理解できないことではない。しかし、歌枕にもされたとおり、紅葉の美しい秋（安芸）の季節の方が、冬の雪景色よりもなお、観光のテーマには適すと考えられなくもない。あえて冬の情景を選択したと仮定すると、この意外性にこそ、川瀬巴水と渡邊庄三郎の意識が向けられたと言える。

国際観光の宣伝ポスター第1号は、鳥瞰図絵師の吉田初三郎の「駕籠に乗れる美人」で、9千枚を世界各国に配布した。翌年は、写真のポスター6種で、内容は、錦帯橋・金閣寺・鎌倉大仏・日光陽明門・弘前城・富士山であった。そして、翌1932年（昭和7）のポスタ

一には伝統的な木版画を使用する企画となり、伊東深水、川瀬巴水、そして新興大和絵会で活躍の穴山勝堂の3人が担当した。彼らが担当する前のポスターは、それぞれ「芸者にフジヤマ」、著名な観光地と非常にわかりやすいテーマが選ばれた。それに対し、渡邊版の2枚は単純明快とは言えるものではない。

このテーマに向けられた制作者らの意識は、日本の深いイメージを伝達することに主眼が置かれているように思われる。巖島神社は歴史ある神社であり、一方、道成寺も長らく演じられてきた代表的な演目である。どちらも著名であるとともに、古い歴史とドラマ性を含む。巴水の巖島神社の雪景色は、よく知られた秋の晴れ晴れとした紅葉の風景よりも、神社が経てきた長い時代年月の厳しさを象徴的に感じさせる。巴水、深水のポスターは、日本の歴史や風景の多面的な美しさを描き出そうとしたものであった。観光誘致のポスターにおいてもこのようなテーマを選んだという点は、「土産もの」という新版画のこれまでの単純という一面的な捉えられ方があてはまらないことを示す。新版画が描いたテーマは、必ずしも江戸や明治の錦絵よりも単純と断じることはできず、外国に向けられた本図においてもそのことを指摘できるのである。

巴水が宮島の雪景色を版画で取り上げたのは、「旅みやげ第二集 晴天の雪（宮島）」からで、作品には1921年（大正10）2月17日に写生したことが刻まれている。残念ながら関東大震災前のスケッチや資料は失われたため、その写生の実態をうかがい知ることはできない。しかし巴水と渡邊が、宮島の雪景色を版画のテーマとして、実に好ましく思っていたことは、その後の作品にも繰り返し使用されたことからうかがえる。「旅みやげ第三集 雪の宮島」や「雪の宮島」（酒井川口版）、「巖島之雪」、「宮島の雪晴」（加藤版）、「宮島の回廊」において、同じテーマが幾度も取り上げられたのだった。このような巴水の作品テーマの繰り返しの使用は、例えば増上寺の雪景色¹⁰などにも見受けられるが、宮島の雪景色の登場回数は随一であった。

巴水は雪を得意としていた。大正の東京の都会風景を描いた「東京十二月 三十間堀の暮雪」（図5）で、版画家として独自の表現を確立し、以降、多くの雪景色を生み出すようになった。渡邊版画店の二代目渡邊規は、この三十間堀の制作について、後に振り返りその独自表現の完成を明らかにしている¹¹。

それぞれの板を十分にぬらしてから、砥石とタワシで磨滅する方法を考え出して、バレンで摺り込む時には今までにいろいろ実験ずみのバレンの運びを途中の組糸状の竹組を工夫して利用し、今回の新案で色板数枚も十分手当てが進んでいたのも、この度の試摺ではじめて軟らかい感じの吹雪を表現することが出来たのである。巴水、庄三郎、斧銀太郎の三者は、はじめて膝をたたいて喜こんだと父庄三郎に自慢話で聞かされたものである。



図5 川瀬巴水「東京十二ヶ月 三十間堀の暮雪」1920年

三十間堀の大雪の表現は、それまでの風景画の広重にも、清親にも見られなかったものだった。新しい版画制作を目指し、懸命に打ち込んでいた彼らにとって、厳しくも美しいわが国の自然を表現する手法の完成は、まさに「膝をたたいて喜んだ」ことだったろう。それから数か月後に完成の「旅みやげ第二集 晴天の雪（宮島）」（図6）にも、三十間堀と同じ技法が用いられた。そして一方、12年後のポスターのために作られた木版画「宮島の雪」はこのようなタワシを用いた激しい吹雪ではなく、ふわふわと降り積もる雪の光景であった。けれども巴水にとって、雪景色には特別な思い入れがあったであろうし、当然のことながら、彼らの得意分野を発揮したいという思いも含まれていたはずである。

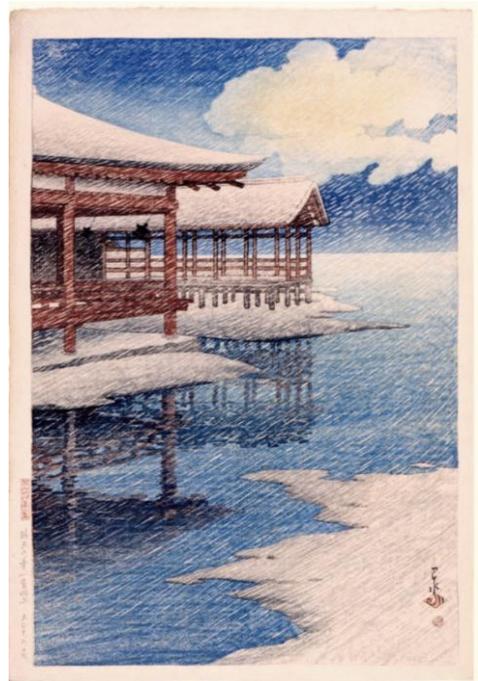


図6 川瀬巴水「旅みやげ第二集 晴天の雪（宮島）」1920年

さらに、宮島の雪景色を画題として選んだのは、彼自身が版画の画題として好んでいたことも理由にあった。巴水は、自らの作品制作のあり方について、「一体版画になる景色は、余り複雑では駄目である、簡単で居て面白味がなくでは駄目である、唯に景色がよいとい

ふ処は何処にもあるがそれは普通の絵にこそなれ版とはわけが違ふ」¹²と述べ、版画には良い景色という点に加えて面白みが必要であるとの考えを示した。巴水の風景画を見ると、名所を真正面から取り上げることもあるが、どちらかと言えば、土地の人々の暮らしをそっと静かに見守るような視点で描かれる作品が多い。それは師の鏗木清方の教え¹³に沿うものであったが、その場所に暮らす人々の愛情や土地の持つ自然の抒情性の付与こそが、巴水作品の魅力と言えよう。その特徴には、明治東京の新橋に生まれ育ち、大正・昭和の大東京に暮らし、文化と娯楽をこよなく愛した「都会人」であった巴水という人間性も大きな影響を与えている。宮島の雪景色は、秋ではなく雪の季節に訪れた巴水が「選んで」、版画化したものであり、従来の名所とは異なる景色の発見とその価値について我々を含め新版画を見る者に気づかせることとなったのである。

第四節 海外へ向けたポスター制作

川瀬巴水ら版画家はポスターの下絵を担当し、版画制作の統括は渡邊庄三郎が行った。渡邊版画店では、深水、巴水の双方のポスター計 2 万枚を摺り上げた。それは、檜崎も指摘するとおり¹⁴、版画史上においても最大の受注生産であったはずである。そのため未経験の中での手さぐりの状況で苦労もあっただろうが、やりがいのある大きな仕事でもあったはずだ。

渡邊の活動において、海外マーケットは重要な基盤であった。渡邊と版画との出会いは、浮世絵や日本美術作品を輸出していた小林文七商店の店員時代にあり、そこで版画の魅力を発見した。独立後、職人らと複製版画の制作を行い、1907年（明治40）頃に初めて新作を試作した。その最初の版画は、何よりもまず、軽井沢で避暑中の日本土産を求める外国人観光客に販売されたのであった¹⁵。その後、高橋松亭らの画家とともに、新作の版画を作り、1915年（大正4）に新版画を開始することとなった。新版画の制作の一方では、複製版画や輸出用版画を作り、また浮世絵商としての活動も展開して行った。1923年（大正12）9月1日の関東大震災後の火災によって、店舗や蔵、作品、資材を失った後、外国人の浮世絵コレクターらが渡邊に見舞金を送っていた¹⁶。これは新版画の版元、そして浮世絵商としての渡邊への海外からの支援に他ならなかった。

渡邊と、国際観光を推進する関係者との間にどのような具体的な接点があったかは現在

のところわかっていない。しかし、渡邊の活動範囲において、いくつかの推測は可能である。

例えば、1931年（昭和6）のジャパン・ツーリスト・ビューローの職員向けのマニュアル読本『ビューロー読本』には、日本を訪れた外国人が新しい木版画を求める場合、銀座の渡邊版画店を第一に挙げている¹⁷。この頃、日常的に渡邊版画店へ外国人観光客を案内していた実態があった。そのため国際観光の内部担当者から推す声があったのかもしれない。

さらに、国内外の浮世絵関係者を通じた紹介や推薦のようなことがあったのかもしれない。浮世絵コレクターの中には、日本郵船重役の三原繁吉がいた。国際航路を発展させていた日本郵船は、民間の立場から国際観光振興を担う立場であった。三原は、渡邊の主催していた「江戸絵鑑賞会」のメンバーでもあり、よく知り得た間柄であった。同じく鑑賞会のメンバーにいた執行弘道も、元立工商社の社員であり、万国博覧会の美術委員などをつとめ、政府に近い人物の一人である。関東大震災の際に寄附金を出してくれた Louis Ledoux は、ジャパン・ソサイエティ・ニューヨークの会長を務めた人物であった。このように、渡邊の顧客の中には、国際観光に係る重要人物が含まれていたのである。

そして、伝統木版という複製芸術は、幅広く普及させるために都合が良いということは、まぎれもない事実であった。江戸時代の江戸における浮世絵の発展には、「江戸土産」としての性格が大きな影響を与えたことは、誰もが十分に認識していたことだろう。

また、渡邊側においても別の事由があった。彼自身は明治の小林清親のコレクターとしても知られ、清親の研究も進めていた。清親の版元である松木平吉についても、同じ版元として参考とする部分が大きかったはずである。松木平吉もまた国の活動に協力し、博覧会に積極的に出品を行い、日本政府からアメリカ政府への贈り物として錦絵の制作工程セットを受注している¹⁸。新版画の版元として第一人者と自負していた渡邊にとって、国家の政策に協力することは、学ぶべきところ多い明治の版元・松木平吉にも連なるものでもあった。

川瀬巴水の「日本風景集 東日本編」のパンフレット挨拶文「川瀬巴水創作版画 日本風景集頒布に就いて」（1933年（昭和8）2月）において、渡邊はポスターの制作について触れている¹⁹。それは、1932年に東北方面での巴水の展覧会と写生旅行に自ら同行する予定をたてていたところ、

国際観光局より海外へ喧伝の爲め、日本で初めての木版画ポスター²⁰を注文され、余儀

なく私は同行し難く成り、川瀬君と知人の老番頭を手伝役として、九月九日出発し、(略)

と、1932年(昭和7)9月初旬、突如、国際観光局より深水と巴水の2種のポスターの注文を受け、予定の変更を余儀なくされたことが述べられている。前代未聞の注文内容と注文数に、とても店を空けられる状況ではなくなったのであろう。出張を取り止め万難を排し、取り組んだのだった。

渡邊がどのようにポスター制作を行ったのか、興味深いエピソードが語られている。1936年に、版画蒐集のために来日したアメリカ人コレクターのリラ・S・ペリーは、その旅行の過程を日記に残した。8月26日、東京で、コレクターであり浮世絵研究家のジョン・S・ハッパーと会食をした。その時、ハッパーは、恐らく本ポスターの制作についてのことを語り、ペリーはそれを記録したのであった²¹。

“Quite recently the Japanese Tourist Bureau gave Watanabe an order for ten thousand wood-blocks. I asked Watanabe how many times he would have to recut his blocks to fill that order, and he said he thought about three sets of blocks would do it. He has never been willing to admit that he could get more than four hundred pulls from the same blocks. I reminded him of this, and he only shrugged his shoulders”.

最近、ジャパン・ツーリスト・ビューローが渡邊に1万枚の木版の注文を行った。私は渡邊に、いったいその注文を完成するのに版木をどのくらい彫り直さなければならないのか尋ねた。すると彼は、3セットの版木についてそうしなければならないと思うと言った。彼は同じ版木から400枚以上の摺りがとれることを認めたりすることは、一度もなかった。私が彼にそのことを指摘したところ、彼は肩をすくめただけであった。

ペリーの記録において、ハッパーが1936年時点で4年ほど前のことを「最近」と述べていることや、ポスターではなく木版の注文と言っていること、注文主が国際観光局ではなくジャパン・ツーリスト・ビューローと述べていることなど、幾つかの疑問もある。話を聞いた彼女が、彼が語る話の内容を理解していなかった可能性もある。しかし、第1回目の吉田初三郎の国際観光局ポスター制作時にも、ジャパン・ツーリスト・ビューローが制作に関与していた²²。ゆえに、このハッパーの話は、木版ポスターについて述べられた可

能性が高いと考えられる。

彼の発言で注目すべきポイントは、3セットの版木という点である。1万枚のポスターの注文に対応するため、渡邊は同じ図柄ではあったが、画家の下絵をもとに3セットの版木を用意した。これは、3チームが同時並行で作業を進行させていたということが推定され、まさに前代未聞の手法である。

そして、川瀬巴水の写生帖35号にもまた、ポスター制作に関わることであろう記述を見出すことができる。同年の「富士見町鈴木氏訪問、氏と共に国際観光局へ始めて行き皆さんにショウカイする」(1932年4月4日)²³や、「浅間丸へ観光局の高橋さんを送りし」(1932年5月12日)である。このような記録から、巴水が個人的にも、国際観光局の職員らと親交があったと考えられ、版元から任せられた担当の版画家というだけではなく、巴水自身も彼らとコネクションを育てていた様子がうかがえる。

その後も川瀬巴水は、国際観光局の仕事を数度にわたって担当した。ポスターの2年後にあたる1934年(昭和9)、カレンダーの「精進湖の富士」とクリスマスカードの「日光神橋」、そして1935年(昭和10)には「春日神社冬景色」(ポスター、カレンダー)を手掛けた。1934年の2作品についてはすでに判明しているものの、1935年のポスター、カレンダーの「春日神社冬景色」については、その内容は解明されていない。しかし版画「春日大社冬景色」(図7)には通常作品と異なる要素が見られる²⁴ことから、何らかの関連がある可能性も考えられる。記録の上では、このポスターは配布が300枚と特に少なく、特別な記念品か、限られた人々や機関への配布だったのであろう。

いずれにせよ、このように、ポスターを2回、カレンダーを2回、クリスマスカードという複数回にわたって、鉄道省から依頼を受け、国際観光の仕事を担当した画家は、川瀬巴水ただ一人であった。業務を任された背景には、渡邊版画の質の高さへの信頼、世界各地の配布先での評判やニーズ、渡邊庄三郎や川瀬巴水のコネクションというような重層的な要素があったと思

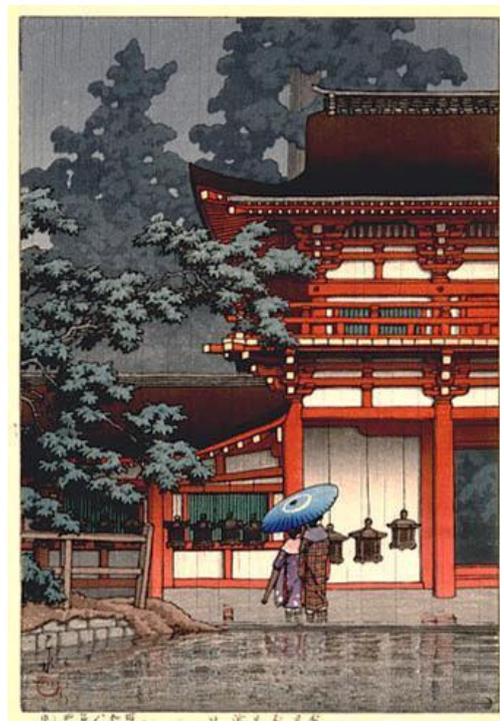


図7 川瀬巴水「春日大社冬景色」

われる。

第五節 版画家と観光誘致

新版画がどれほど観光分野に関わっていたかについて、全容は未だ明らかではない。しかし、例えば日本郵船の国際航路のディナー・メニューや絵葉書にわざわざ木版画が用いられたように、観光分野において伝統木版が用いられた範囲や果たした役割は、決して小さくなかったように思われる。

鉄道省のポスター、パンフレット、ブックレットなどの制作物には、木版画が積極的に関与していた。それは、鉄道省によるポスターの発行に参加した画家を見てもその一端がうかがえる。

1934年（昭和9）に鉄道省より依頼を受けたピーター・アーヴィン・ブラウンは、新版画でも活躍した外国人画家の一人であった。ブラウンは、オランダに生まれ、イギリスで画家として活動を開始し、昭和初期に来日、渡邊版画店あるいはアダチ版画研究所より新版画を出版している²⁵。鉄道省よりブラウンへの依頼は、渡邊版画店で聞いた話から生まれた可能性も十分考えられる。彼が1936年（昭和11）に制作した渡邊版「東京の神社」は、ポスターと共通する画題であったからである。

深水、巴水と同じ年にポスター「富士山」を担当した穴山勝堂は、松岡映丘率いる新興大和絵会に所属する日本画家であった。この時期、新興大和絵会もまた、版画の制作を行っていた。彼らの代表版画制作は、1928年（昭和3）の「日本八景」版画で、穴山は「室戸岬」を担当した。日本八景を選定する企画は、毎日新聞社が主導したものであったが、鉄道省が後援し、全面的なバックアップを行っていた。新興大和絵会の「日本八景版画」にも鉄道大臣の題字が入れられた²⁶。このような実績から穴山が得意とした「富士山」の図柄を担当することとなったのだろう。

この他、ポスターだけではなく、パンフレットやカード、ブックレットの表紙などを含めれば、より多くの事例が集められよう。鉄道省は1942年（昭和17）頃まで活動を継続していたが、その最終期とも言える時期に渡邊版画店が担当した事業もあった。それは、「鉄道の七十年」というテーマの2枚セットの新版画で、「七十年前の新橋駅」を伊東深水が担当し、「現在の東京駅」を山川秀峰が担当した²⁷。秀峰の作品（図8）には、いわゆるゼロ

戦が画中に飛ばされているとおり、当時の日本はすでに戦争まただ中であつた。国際観光局の局内組織であつた国際観光振興協会が発行したもので、1942年の時期にあつて、英語、フランス語などの各国語の解説文を附した作品制作が行われたのだつた。この配布がどこまで行われたかは判明していない。

その後、いよいよ戦争が本格化し、観光振興及び伝統木版制作はどちらも中断を余儀なくされ、再開は戦後まで待たなければならなかつた。けれども、戦後、鉄道省は解体され、運輸省と国鉄へ改変され、組織の最優先事項は戦後の復興と高度成長期に対応する交通網の整備であつた。国鉄が



図8 山川秀峰「現在の東京駅」1942年

民間へと移行した現在、過去の資料の行方は依然として確認されてはいない。近年、ようやく国家の重要施策に国際観光が位置付けられ、今後、戦前の活動へのアプローチや、過去の資料の再発見があるかもしれない。そのような過程の中で、新版画作品のテーマの判断や解釈に再考がなされる可能性も十分考えられる。

おわりに

本章では、鉄道省の国際観光振興政策の一環における、川瀬巴水の木版画ポスター制作を中心とする観光事業への参画の事例報告を行った。新版画という美術の分野、そして観光というテーマにおいて、まだまだ関連資料が全て揃っているとは言い難く、推測の域を出ない点も多い。しかし新版画が、決して彼らとその顧客の中のことでなく、国内的にも国際的にも注目され要請されていた側面があつた一端が理解されよう。少なくとも観光という分野においては、洋画の作家でもなく、また日本画の大家と呼ばれる人々でもなく、新版画の巴水が大きな事業を数多く担当したことは忘れ去られてはいるが、確かな事実である。

そのような事業を成し得た背景には、渡邊と巴水の非常に実直な継続的出版活動があったからに他ならない。渡邊がそれを成したのは、新版画の刊行活動について命がけで成し遂げると誓ったからであった。巴水が成し得たのには、彼自身の制作への真面目な態度と、近代の東京人として、旅を好み、旅の風景を写すことを好んだことが足がかりとしてあった。彼が選択し描いた作品には、豊かな自然の移ろいととも、東京人から見た異郷である地方、大通りに対する路地、そしてその土地に暮らす普通の人々が登場する。そのような点において、作品を見る者一特に都会に暮らす近現代の都市市民に、静かな感動と訪れたことない場所へのあこがれを抱かせる。それは、観光の宣伝とも一致する。これらの作品はまさに商業的なものとして、これまで近現代の芸術分野から除外されてきた。しかし、その評価は果たして正しいものであったのか、いま一度捉えなおす必要がある。

【注】

1 『川瀬巴水木版画集』（渡辺規編集、檜崎宗解説）東京：毎日新聞社、1979年12月、p.226に以下の記述がある。

鉄道省観光局の依頼で、ポスター用としてのこの二種の巴水版画がつくられた。宮島は大判で一万枚を摺ったし、精進湖は間判で二万枚を作った。これは現代版画における大量生産のレコードであろう。尤もクリスマスカードなどの小形版はもっと摺ることもあろうが、同じ板を使っているから話は別である。広重の版画で人気のあったものも一万以上摺ったとは思えない。なお、p.212上段に「カレンダー各種」として精進湖カレンダーの写真掲載がある。

2 『回顧録』（ジャパン・ツーリスト・ビューロー編）東京：ジャパン・ツーリスト・ビューロー、1937年、pp.3-8

3 明治45年2月10日、日本ホテル協会総会での木下鉄道院営業課長のジャパン・ツーリスト・ビューロー説明要旨、ジャパン・ツーリスト・ビューロー前掲書、pp.9-18

4 国際観光局の創設については、『観光事業十年の回顧』[東京]：[鉄道省]国際観光局、1940年3月（国立国会図書館所蔵）に詳しい。

5 長瀬 昭之助「吉田初三郎」雑考(1)大正広重時代『古地図研究』通号307号、2000年3月、pp.1-7

6 [別表]を参照。また、図3（渡邊木版美術画舗所蔵作品）の裏面に、恐らく渡邊庄三郎の字により「台紙 野口謙次郎」と記載がある。

7 川瀬巴水の作品には、巴水の筆による作品タイトルと制作年代が入れられる。作品タイトルは日本語で、制作年代は和暦を基本とする。このことは巴水の作品が国内マーケットにも向けられていたことが第一の理由として挙げられよう。新版画の中には、作品タイトルが入れていない美人画、風景画、花鳥画がある。日本語タイトルの有無が、作品の販路の一つの判断の基準となる可能性があり、その点については今後の検討課題の一つである。

8 順序摺の図版については、『美しき日本-大正昭和の旅展』東京：東京都江戸東京博物館、2005年8月、p.64-65に掲載がある。

9 渡邊章一郎氏の御指摘・御教示による（2005年）。

10 増上寺の雪景色については、同じく国からの依頼で、文部省の保存記録事業で「増上寺の雪」（1953年）を制作している。川瀬巴水が手掛けた国家事業の2作品において、それぞれテーマ

の繰り返しの再使用があることは偶然の一致ではないであろう。「増上寺の雪」の制作については、別章で取り上げる。

11 渡邊規「画家巴水と版元庄三郎」『旅情詩人大正・昭和の風景版画家川瀬巴水』東京：大田区立郷土博物館、1990年12月、ページ番号なし

12 川瀬巴水「版画の旅一思ひ出の深い震災直後 漂泊の飛驒越」『都新聞』1925年8月17日付

13 鏑木清方は、深水や巴水ら門下と結成した「郷土会」において次のように語った。「吾々の考へてゐる新浮世絵といふのは、決して低級卑俗な作風をねらふものでもなければ、徒らに官覺的な肉感挑発的な題材を取扱ふのでは尚更ありません。この言葉があてはまらねければ、大きく言つて生きた社会、人生の真相を真摯に表現して行く一派なのです。」「郷土会展覧会の前に」(1918年5月) 鏑木清方『鏑木清方文集 八 随時随感』(東京：白鳳社、1980年) p.34-36

14 檜崎解説、前掲書

15 『渡辺庄三郎』渡辺規編、東京：渡辺木版美術画舗、1974年、p.99

16 Perry, Lilla S., "A Treasure Hunt in Japan, 1936: Excerpts from the Diary of Mrs. Lilla S. Perry," in *Ukiyo-e Studies and Pleasures*, edited by H.M. Kaempfer (The Hague: Society for Japanese Arts and Crafts, 1978), pp.68-83

同記録の中で、作者のペリーがジョン・ハッパーとの会食での聞き書き。関東大震災の折に、Louis Ledoux (ルイス・ルドゥー) と Howard Mansfield (ハワード・マンズフィールド) の2人のニューヨーク在住コレクターが、渡邊に送金をしたという。Ledoux は、ジャパン・ソサイエティ・ニューヨークの会長を務めた時期でもあった。

17 『ビューロー読本』(ジャパン・ツーリスト・ビューロー (日本旅行協会) 編、東京：日本旅行協会、1936年、p.820) には「四 浮世絵の販売店 尚、観光土産品として版画は依然人気があるが古いものでは東京神田の尚美社、丸ビルの丸美屋がよい。尚美社は外人一人で言葉には不自由しない。新しい版画を売る店では銀座の渡邊版画店、ホテルのアーケード等が適当である」とある。

18 永田生慈『資料による近代浮世絵事情』東京：三彩社、1992年、p.55

19 渡邊庄三郎「川瀬巴水創作版画 日本風景集頒布に就いて」1933年2月、檜崎編集、前掲書、pp.212-213

20 ここでいう「日本で初めての木版画ポスター」とは、近代以降の宣伝を目的とする掲示用の印刷ポスターのこと。江戸時代より歌舞伎の芝居等で番付や絵看板(肉筆)が作られたが、ここでの発言では明確に区別されている。

21 Perry、前掲書参照

22 第1回目のポスター作者の選定は、ジャパン・ツーリスト・ビューロー内の会議で決定された。長瀬、前掲書参照

23 川瀬巴水『写生』第35号、檜崎編集、前掲書、p.199

24 印章が横書きで、大判の作品には珍しいこと、色も通常のものとはやや異なる明るさであることなど。

25 ブラウンの作品については、横浜美術館展覧会で初めて一堂に紹介された。同展覧会図録『アジアへの眼外国人の浮世絵師たち』横浜：横浜美術館、1996年を参照。

26 『日本八景：大和絵版画』(新興大和絵会編) 大和絵版画刊行会、1928年

27 『よみがえる浮世絵：うるわしき大正新版画展』(東京都江戸東京博物館編) 東京：東京都江戸東京博物館、2009年9月、p.110-111、図版3-14、pp.3-15

第四章 版元と海外コレクターの交流—1940年ロバート・ムラー氏の日本旅行を中心に

はじめに

新版画は1915年(大正4)に誕生後、20世紀前半に興隆した木版画であるが、当時より、その販路や人気について、国内よりもむしろ海外へ広がっていったことが語られてきた。

しかしながら、その実態やルートについては依然として不明な点が多い。本稿では、世界随一と言われる日本近代版画コレクションを形成したアメリカ人コレクターのロバート・ムラー氏(Robert O. Muller 1911-2003、以下敬称略)の版画蒐集に注目し、太平洋戦争前における新版画のコレクション形成と、版元と海外コレクターの交流を報告する。本稿では、従来明らかでなかった新版画の海外への流通と普及、同時代コレクターの動向について解明を目指す。

すでに、新版画における米国での普及については報告が幾つかなされており、本稿にも示唆的である。ニューランド氏は、両大戦間における米国内での展覧会やコレクターを中心とした新版画のムーブメントについて、総括的な紹介を初めて行った¹。同論考では、本稿の中心的な話題であるロバート・ムラーの版画蒐集のほか、1930年(昭和5)と1936年(昭和11)のトレド美術館にて成功を収めた新版画の展覧会についても報告されている。ロバート・ムラーの新版画コレクションについては、すでにその生前より画集等での紹介がある。芳賀徹氏²は、米国滞在中にムラーと出会い、その版画コレクションの特異性と重要性の報告を行った。同稿はムラー・コレクションを初めて戦後の日本に紹介するものとなった。しかし、コレクションの内容が広く知られるには、さらに時間を要し、講談社の浮世絵画集の補巻の一卷³に収録されたのが最初であった。同画集において浮世絵の個人コレクションとして、プルヴェラー、ベルツと並び、近代版画のムラーのコレクションが紹介された。そして、ムラーのコレクション活動については、Steven氏⁴らによってまとめられ、本章で取り扱う日本旅行にも触れられた。彼の収蔵庫は生前広く研究者に開かれており、日本旅行についてもKahn氏⁵らによる報告がある。

ロバート・ムラーは2003年(平成15)に亡くなり、没後に四千点もの日本近代版画コレクションがワシントンDCのスミソニアン協会アーサー・M・サックラー・ギャラリーに

遺贈された。その経緯とムラーの生前の活動全般については、Ulak 氏の論稿⁶に詳しい。同館では翌年、ムラー・コレクション収蔵の記念の展覧会を開催した⁷。

ムラーは、新版画や明治錦絵、木版口絵などを蒐集の対象とし、江戸時代の浮世絵には触手を伸ばさなかった。その点において、日本版画のコレクターとしては稀有と言えよう。また、後年の研究資料として、収集に関わる文書資料についても保管し、現在は同館のアーカイブスにて「ムラー文書」として保存、公開されている。本稿は同文書の調査に基づく成果であり、先行研究でその存在がすでに指摘されているムラーの文書資料を調査・統合し、1940年の旅行の行程を浮かび上がらせ、新版画コレクターの足跡を明らかとすることを目的とする。

第一節 旅行の背景—ロバート・ムラーと米国における新版画

世界随一の日本近代版画コレクションを形成した、ロバート・ムラーが新版画に出会ったのは、1931年（昭和6）の暮れのことであった。ニューヨーク西57丁目のシマ・アートカンパニーのショー・ウインドーで川瀬巴水の「清洲橋」（図1）を見て強く惹かれ、その後の人生をコレクターとして生きていくこととなった。彼は後年、この出来事を振り返り、人生をかけて日本近代版画の蒐集家として生きていくことを決定づけた新版画との衝撃的な出会いについて語っている。

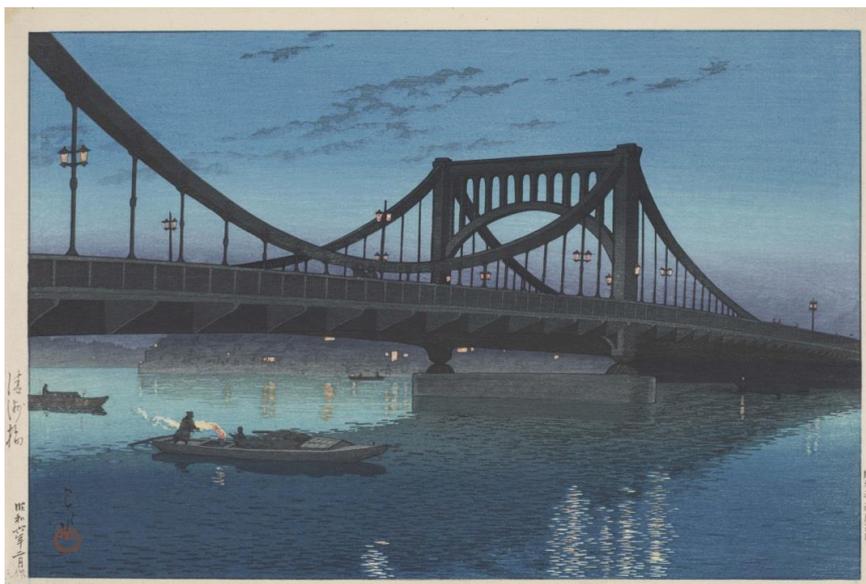


図1
川瀬巴水「清洲橋」
1931年（昭和6）2月

ウィンドーには川瀬巴水の風景版画が数点飾られていました。その絵が、自然体験を通して学ぶことの多かった若い私の心に語りかけてきました。象徴的な解釈を一切排除し直截に自然をとらえている人物、私と同じように雨や雪や夕べの空を感じ取っている画家がそこにいたのです。⁸

ムラーは店内へ入り、店主の住居範吾氏に日本の版画を色々と見せてもらい、一番に心惹かれた「清洲橋」をそのコレクション第一号として購入した。この経緯については、シマ・アートカンパニー側からの視点による住居氏の報告⁹にも詳しい。ムラーは、世界的な製薬会社であるファイザー製薬の創業者一族の一人であったが、当時ハーバード大学の学生で、小遣いは決して多くなかった。それを叩いて5ドルの新版画を購入した。

ムラーは、それまでに深く美術を学んだ経験もなければ、特別に絵画に強い関心を抱いていたというわけでもなかった。それでもひどく巴水の作品に心惹かれた。確かに、新版画の風景画は、知識や理解をそれほど必要とせず、画面には西洋画法が取り入れられ、欧米の人々にもわかりやすい構成となっている。また、浮世絵と異なり、文学や世相と密接ではないことから、アメリカの一人の若者にも直感的に理解できたのだ。彼はその時手に入れた「清洲橋」を生涯にわたって、大切に手元に保管したのである。

彼が1931年のニューヨークの街角のショー・ウィンドーで出会ったように、当時の米国では新版画が広く流通していた。ニューヨークのシマ・アートカンパニーは、渡邊版画店等の日本の版元より木版画を直接仕入れ販売していたが、同様に、米国各地に店舗を構えていた山中商会、シカゴのモリ商会などでも新版画を扱っていた。美術店のほかにも展示会やオークションなどで、新版画は売買されていた。〈表1〉は、米国東海岸における新版画の展示、展覧会に関する新聞や雑誌の掲載記事である。報道のなかったものもあることから、展覧会、展示会の総てを掌握することは難しい。けれどもこれらの記事からは、新版画への注目がうかがえ、確かに米国において一定の評価が得られていたことがうかがえ興味深い。

<表 1> 米国東海岸における新版画関係展示会

年	月	記事タイトル(内容)	開催場所	掲載紙、文献等
1930	1	Japanese Art Exhibit (巴水、言人他)	Fukushima Gallery, New York	New York Times (1930年1月26日)
1930	2	Work by Japanese Artists (巴水、言人、深水他)	Fukushima Gallery, New York	New York Times (1930年2月9日)
1932	10	Boston Art News (吉田博)	Holman's Print Shop	Christian Science Monitor (1932年10月6日)
1935	1	Morden Trends Now Influence Work of Best Japanese Artists (巴水、深水、清親他)	Library of Congress	Washington Post (1935年1月21日)
1936	1	Japanese Print Shows (渡邊版新版画、吉田博)	Toledo Museum of Art, Ohio	New York Times (1936年1月26日)
1936	1	Toledo Museum of Art Shows Modern Japanese Prints (渡邊版新版画、吉田博)	Toledo Museum of Art, Ohio	Art News 34巻16号
1938	8	Japanese Art of the Day (深水、巴水、紫浪)	The Art Institute of Chicago	Chicago Tribune (1938年8月21日)
1939	4	Abstractions in Color (深水、巴水)	Fogg Art Museum	Christian Science Monitor (1939年4月13日)
1940	10	Woodblocks by Hasui at a New Gallery (巴水)	Robert-Lee Gallery, New York	Art News 39巻4号
1940	12	Morden Japanese Prints (五葉、深水、巴水)	The Gallery of John D. McLaughlin	Christian Science Monitor (1940年12月12日)

特に、<表 1>の中でも大規模だったものが、1936年1月から開催されたオハイオ州トレド美術館での「現代版画展」である。この新版画の展覧会は、1930年の第一回展に引き続いて開催された展覧会である¹⁰。第一回展の開催は、同館学芸員のドロシー・ブレアが吉田博のもとで日本の木版画の研究をし、その縁から吉田が日本側の窓口となり実現した¹¹。その内容は、342点の出品で、吉田博のほか、橋口五葉、伊東深水、川瀬巴水、三木翠山、名取春仙、織田一磨、小原古邨、山村耕花、吉川観方の計十人の版画家作品が取り上げられ、五葉の生前作品、深水、巴水の関東大震災前の作品も含まれていた。同展は好評を博し、また小さいながらも全出品作品の写真が掲載されたカタログが出版された¹²。そして1936年の第二回展では、1930年以降の新版画の新作が揃い、さらに出品点数も第一回展を上回った。

1936年の同展には、ロバート・ムラーもトレド美術館をわざわざ訪れ、新版画を鑑賞した。彼は、イギリスに暮らす植物学者トーマス・ブロー (1854-1941) に手紙を書き、この展覧会についての感想を述べたのだった¹³。ブローとムラーは五十歳以上も年齢が離れていたが、日本の近代版画という同じ関心を持つコレクター同士として、交流を深めていた。書簡の文章では、ムラーの1936年展に対する評価は必ずしも高くはない。予想したよりも内容が良くなかったこと¹⁴を述べ、ほとんどの作品がマットに挟まれることなくそのまま壁にピンで展示されていることを批判した¹⁵。そして、展示された作品よりも、自らのコレクションの方がコンディションの点で勝っていると断定した¹⁶のだった。これらのコメントにはコレクターとしての自負がうかがえる。

ムラーは1931年に「清洲橋」を手に入れた後、徐々に新版画コレクションを拡充させて

いた。例えば、橋口五葉の第一作「浴場の女」を1936年に山中商会ニューヨーク支店から購入した¹⁷。また、小早川清の「近代時世粧ノ内一 ほろ酔ひ」等もニューヨークのカワグチより入手した¹⁸。彼にとって、トレド美術館での展覧会は不満な点も多くあったものの、大いにコレクターとして刺激を受けたと思われる。ちょうどこの時期には、川瀬巴水のほか、伊東深水、橋口五葉、山村耕花と新版画の蒐集を拡充し、コレクションの形成を本格化させていった。また、1936年展のカタログは、その後の蒐集活動で常に携帯し、作品の購入に役立てていった。

そして、同年5月頃にムラーは初めて東京の渡邊版画店の渡邊庄三郎へ手紙を送り、版画の購入を打診した。新版画の購入希望の旨を伝えると共に、渡邊版画店で出版していた英語版のカタログの送付を依頼したようだ¹⁹。手紙の返信は、6月1日付で、渡邊からはカタログが届けられ、渡邊版の橋口五葉は売り切れであり、吉田博の版画も渡邊版画店で販売可能である旨が伝えられた。この手紙が到着するとすぐに、彼は、直ちに新版画を購入したのだった。その受け渡しの経緯は以下の通りである。

6月1日付 渡邊版画店より、カタログの送付と販売商品の紹介

6月30日付 ムラーより、注文内容と銀行振込の完了を通知。

中央ハノーバー銀行から横浜正金銀行へ33.63ドル(113円)を送金²⁰

注文内容

- ・川瀬巴水 越中庵谷峠 6円
- ・川瀬巴水 讃岐海岸寺之浜 5円
- ・川瀬巴水 房州鴨川 5円
- ・川瀬巴水 河口湖 10円
- ・川瀬巴水 箱根芦之湖 20円
- ・名取春仙 十五世市村羽左衛門の入谷の直侍 7円
- ・吉田博 鸚鵡 20円
- ・橋口五葉 鴨 40円

8月7日付 渡邊版画店より、支払いの領収書と作品が送付される。

以上が、ムラーが渡邊より初めて新版画を購入した経緯である。いわば「通信販売」で購入した新版画は、巴水が五点、名取春仙、吉田博、橋口五葉が各一点であった。風景画、

役者絵、花鳥画という多方面の収集にも注目される。これらの購入には、後で別に関税を支払わなければならなかったが、34ドル足らずで橋口五葉を含める8点が購入できた。当時の米国での販売価格と比較すると割安だったと言え、それは彼自身が実感したことでもあっただろう。彼が1931年にシマ・アートカンパニーから購入した「清洲橋」は5ドルであったし、直接仕入れを行っていた同店以外の美術商からの購入は、より高額であったはずである。

けれども、手紙を通した「通信販売」では日数がかかることから、1937年1月11日付の発注では、購入を希望した作品が2作品も品切れになってしまうという事態も発生した。そのため当初とは異なる作品を代わりに購入し、一点についてはそのままとなった。送金額に対し5円分余ってしまい、それを次回の購入にまわすという少し煩わしい相互の確認も必要としたのだった²¹。ムラーは、書簡を通した新版画の購入を通じて、有利な点とともに欠点も見出したであろう。同時に、米国には届いてきていない新版画もまだまだ日本にあるのではないかという期待も抱いたことだろう。何よりも、直接に版画を見ながら、版元らと話をしながら作品を選びたいという思いも強まったに違いない²²。彼の日本への思いは、やがて、1940年の新婚旅行を兼ねた約4か月もの日本旅行の実現へと繋がったのであった。

第二節 1940年の日本旅行

1940年（昭和15）3月15日、ロバート・ムラーは、結婚したばかりの妻とともに、ロサンゼルスから船で来日した。7月18日に横浜港を離れるまで、途中、中国へも訪れたが、そのほとんどを東京の版画店めぐりに費やした。

ムラー夫妻の詳細な行動について、彼ら自身の言葉で公開されることはなかったが、サックラー・ギャラリーのアーカイブスに保管される、ムラー自身が残した書簡や領収書、写真などから追跡することが可能である。彼はシマ・アートカンパニーの番頭であったウィリアム・リー・カムフォード氏（William Lee Commerford 以下、敬称略）に日々手紙を書き、出かけた場所やその感想をその中につづったのだった。いわば彼にとって日記の代わりとなったもので、今日ムラー文書の中に保管されていること²³から、恐らく帰国後にカムフォードより返却してもらったものなのであろう。ムラーは旅行から帰国した1940年

9月に、シマ・アートカンパニーを店主の住居範吾・一衛夫妻から売却を受けた。旅行時には、その買収についてはまだ決まっていなかったが、ムラーとカマフォードの書簡には新ギャラリーの共同経営の可能性について語られる記述もある。そのため、本旅行の目的には、第一に新版画の制作に関わる人々との交流、第二に自らのコレクションの拡充、そして第三に将来のギャラリーでの販売商品の買い付けがあった。ムラーが日本へ渡ったこの時期、日米関係は悪化の一途をたどっていた。このような機会は将来二度と得られないかもしれないという最悪の予測は彼の胸の中にあっただのかもしれない。それゆえ懸命に各店舗に足しげく通い、版画を見て、交渉を行ったのである。〈表2〉は、カマフォード宛書簡の内容から彼が出かけた場所を抜き出し、その旅行を明らかとしたものである。

ムラーは、訪れた場所を地図上にも記録した。ジャパン・ツーリスト・ビューローの窓口で手に入れたと思われる英語版の東京地図に、訪れた版画店、古書店、土産物屋、作家の家等の場所を青いインク文字で書入れたのだった(図2)。これはムラー夫妻の日本旅行の足跡が正確に理解できると共に、当時の版画店の場所が記された貴重な資料と言える。さらに、彼はカメラを持参し、渡邊版画店(図3)、土井版画店(図4)、尚美社(図5)、馬場静山堂(図6)等の各店の店頭風景を写真に収めるようにした。

<表2> ロバート・ムラー夫妻の日本旅行（カマフォード氏宛の書簡内容から作成）

3月15日	横浜港に到着
3月20日	帝国ホテルに滞在 ①東洋美術店、②小田原、③M.中沢(有楽町1丁目)、④福中、⑤東京美術館(京橋区銀座1丁目3)、⑥三井浮世絵店(有楽町1丁目)、⑦渡邊版画店銀座支店、⑧渡邊版画店
3月21日	渡邊版画店。15～21時、山中商会と歌舞伎へ
3月22日	①尚美社松木、②土井版画店、③鈴木秀太郎、④松木の近くの小さな店、⑤S.荒木
3月24日	①中沢
3月25日	①川口、②H.ホンダ(帝国ホテル近く)、③馬場静山堂(川口と同住所)、④秋山滑稽堂、⑤長谷川(西宮与作)
3月26日	①土井の近くの小さな店、②S.酒井、③荒木、④川口、その後上野不忍池
3月27日	①横浜書店、②丸善書店、③H.竹村
3月28日	①馬場静山堂、②尚美社松木、③大黒屋 小泉
3月29日	①馬場静山堂、②審美書院、③丸善
3月31日	①高見沢木版、②S.荒木、③古書店
4月1日	吉田博邸へ
4月2日	伊東深水邸へ
4月3日	①小林、②大黒屋 小泉、③加藤版画店
4月4日	神田神保町へ
4月5日	安達豊久が来訪、①渡邊版画店
4月6日	①清水書店
4月9日	午後、明治神宮へ
4月11日	品川の山村耕花(豊成)邸へ
4月15日	谷中、浅草、靖国、泉岳寺などへ行く
4月18日	鎌倉と江ノ島へ、①ホテル(大仏寺の近く)
4月19日	①鎌倉のナルミヤ
4月20日	①渡邊版画店、午後、宝塚観劇
4月24日	京都に滞在 ①山中商会、②錦保堂(京都ホテル近く)古錦絵 ③Y.村井
4月26日	マリー・デントンを訪問
4月27日	①佐藤草太郎商店、②松木、③M.山田、④錦保堂、⑤芸艸堂
4月28日	①芸艸堂、②マリア画房
4月30日	①K.横山、②M.山田(都ホテル前)
5月1日	大阪へ ①岡田書店
5月2日	銀閣寺、京都美術館、マリー・デントンと喫茶
5月3日	～5月5日 奈良観光 奈良ホテルに滞在。春日大社、大仏、二月堂
5月6日	京都へ。①芸艸堂、②マリア画房、③佐藤草太郎商店
	5月9日京都発～下関経由～5月11日北京、5月29日北京～6月3日神戸
6月5日	①大阪山中商会、琵琶湖へ
6月7日	東京へ戻る 夕食を渡邊庄三郎と。
6月8日	①アダチ版画研究所へ。
6月9日	①加藤版画店、②三省堂、③渡邊
6月10日	①林(丸ビル)、②ホテル(JTB内) ③馬場静山堂
6月12日	①加藤版画店、②福島人形店、③福中
6月13日	①高見沢木版、②土井版画店
6月14日	①長谷川(西宮与作)、②審美書院 三原繁吉から電話連絡。
6月15日	①アダチ版画 留守、②林
6月18日	①土井、②長谷川(西宮与作)
6月19日	帰国の切符をとる。ロサンゼルス経由、午後①渡邊版画店へ。
6月20日	①加藤版画店、②渡邊版画店
6月27日	①11時に渡邊版画店
6月28日	①渡邊版画店、②大塚巧藝社、③伊場仙、④馬場静山堂、⑤三省堂
6月29日	①渡邊版画店、②浅草の古書店、③神田神保町
6月30日	①馬場静山堂、その後三原繁吉を訪問
7月2日	①田中尚美堂、午後から横浜へ ②吉川書店 ③H.竹村
7月5日	①高見沢、②吉田博邸へ
7月6日	箱根宮ノ下へ、富士屋ホテルに滞在。
7月9日	三原繁吉のもとへ。
7月10日	横浜へ ①H.竹村
7月12日	①馬場静山堂、②土井版画店、③尚美社松木
7月13日	①ハセガワへ。
7月14日	①馬場静山堂、②尚美社松木
7月16日	①大塚巧藝社
7月17日	①田中尚美堂、②渡邊版画店、③土井版画店
7月18日	横浜港から出発、帰国

(○数字以下が版元、版画店等)



图3 渡邊版画店 渡邊庄三郎・規



图4 土井版画店 土井貞一



图5 尚美社 松木喜八郎



图6 馬場静山堂 馬場信三

このようにさまざまな手法を取りながら、詳細に記録を残したのは、すでに述べたとおりムラー自身が1940年の本旅行を非常に重視し、またとない機会と捉えていたからであろう。彼は本旅行の成功のために、日本を訪れたことがある先輩コレクターに助言を求めた。特に、ロサンゼルス在住の新版画コレクターのリラ・S・ペリー氏（Lilla S. Perry 以下敬称略）のもとを訪れていることは注目される。ニューヨークから日本へ向かう場合、ロサンゼルスから乗船することは少しばかり遠回りであった。それでも夫妻がその道を選んだのは、1936年に日本旅行を経験し、橋口五葉の「髪梳ける女」を幸運にも手に入れたペリーからアドバイスを得たかったからではなかっただろうか。後年、ペリーの日記は公開されるに至るが、その内容と比較すると、ムラーが日本で出会った人々は、彼女の交流と重なる部分がある²⁴。ムラーはペリー邸で版画を見せてもらい、カムフォード宛の手紙には、ポール・ジャクレや小林清親の三枚続きの作品に関心を抱いたことが記されている²⁵。彼は、彼女が極上の五葉作品を偶然入手したような幸運を自らも得られるよう望んでいたに違いない。

日本に到着後、3月20日より、カムフォード宛の手紙を書き始め、その日からの版画店めぐりが記録されたのであった。彼らは東京の帝国ホテルを拠点とし、その周辺の散策から始め、銀座の渡邊版画店にも早速出かけていった。初日には、店主の渡邊庄三郎は留守で会うことは叶わなかった。けれども、銀座七丁目支店で伊東深水の「眉墨」が57円で販売されていたことを発見し、本店では笠松紫浪の作品を見つけ必ず買おうと思ったことを記している。そして、翌日、再び渡邊版画店を訪れ、これまで手紙でやり取りを行ってきた渡邊庄三郎と初対面を果たした。このとき渡邊からさまざまな作品を見せてもらい、日本料理の昼食をふるまわれ、伊東深水邸での会食へと招待されたのだった。

ムラーの日本旅行の第一の目的は、新版画の制作者らとの交流であった。それは、その9年前に見知らぬ日本の版画家川瀬巴水の美しい世界に出会ってからの悲願であった。1940年4月2日、来日して半月も経たぬ内にその願いは叶えられ、彼らとの会食が設定されたのであった。ムラー・コレクションには、伊東深水邸の日本庭園で撮影された記念写真（図7）が残されている。ムラー夫妻が中央に立ち、前方左から笠松紫浪、渡邊庄三郎、後列左から渡邊版画店の番頭の守山鉄太郎、川瀬巴水、ムラー夫妻の右に伊東深水夫妻が写った。彼はこの昼食会の模様を、着席図を書き添えて報告した²⁶。笠松紫浪は、大森から一緒に歩いて深水邸に同行してくれた。彼はまだ年が若く、その点で、ムラーは自分と重ね合わせる部分があったようだ。伊東深水は、日本画の画家としても成功し、池上の彼の家は非常

に立派だった。そして立ち振る舞いも落ち着いていて、作品を色々出しては見せてくれた。川瀬巴水は、物静かで落ち着いた人物という印象を持ったのだった。彼らは、昼食から夕方六時半まで長時間一緒に過ごし、恐らく通訳は守山が務めた。ムラー夫妻は日本語を話せず、版画家側も英語が堪能ではなく、残念ながら彼らは深い交流には発展することはなかった。その後夫妻が滞在した7月までの間、コレクターと版画家は再び集うことはなかった。それでも、この昼食会は、ムラーにとって生涯において一番重要な思い出になった。そして、一枚の写真が象徴的にとらえるように、ムラーが彼らの輪の中に入り、コレクターという役割で新版画の一員となった瞬間でもあった。これは他の日本版画コレクターにはない、最も重要な出来事である。



図7 ムラー夫妻と新版画の人々

ムラーは、吉田博や山村耕花とも直接会うことができた。尚美社の松木喜八郎がそれぞれの家へ彼を案内した。下落合の吉田邸には、4月1日に訪れた²⁷。吉田は滞米経験があったことから英語に堪能で、版画についても詳しく会談でき、制作工房の見学もさせてもらい、次の制作過程でまた再会することとなった。彼は7月5日に再び下落合のアトリエを訪れ、関東大震災以降の吉田の作品を全て購入することができたのだった²⁸。品川の山村邸

には、4月11日に訪れ、やはり作品を見せてもらうことができた²⁹。彼の眼には、耕花もまたもの静かな人間に見えた。このようにムラーは来日して一か月も経たないうちに、新版画の主要な作家たちに会うことができた。それは、渡邊庄三郎、松木喜八郎らの尽力によって叶えられたのだった。

旅行の第二の目的には、彼自身のコレクションの拡充があり、毎日、大小さまざまな版画店をめぐって数多くの作品を見ていった。ただし、ムラー個人のための蒐集については、カマフォード宛の書簡ではうかがい知ることができないところもある。彼は、将来のギャラリー用の買い付けというビジネスの部分については詳細に記載しているが、コレクターとしての私的な部分については同書簡ではほとんど記していない。けれどもムラー文書に含まれる渡邊版画店と尚美社の1940年4月の領収書によって、その購入の一部分はうかがい知ることができる³⁰。

渡邊版画店では、4月5日に236円分の作品を購入した。山村耕花が「海老」10円等の三点、名取春仙の「中村雁治郎の紙屋治兵衛」30円、川瀬巴水の「旅みやげ第一集 仙台山の寺」35円等の四点、笠松紫浪が「紀の国坂 梅雨」3円等の三点、石渡江逸、橋口五葉をそれぞれ一点ずつ購入したのだった³¹。尚美社では、4月1日に394円50銭分の作品を購入した。伊東深水の「春」75円、「林檎とバナナ」50円、山村耕花の「四世尾上松助の蝙蝠安」50円、フリッツ・カペラリの「黒猫を抱える裸女」15円等である³²。この二枚の領収書から、新版画のさまざまな作家について広範囲に集めていたこと、震災前の作品について多少高くとも購入した様子がうかがえる。恐らく米国では手に入れがたい、良好なコンディションの作品を蒐集したのだろう。そして尚美社からは、小林清親の「御茶ノ水雨」、大蘇芳年、豊原国周、揚州周延の三枚続きの作品を買い求め、明治の錦絵まで購入の範囲を広げた。これは、ムラー・コレクションが新版画だけではなく明治の錦絵にも拡充していく端緒の事例と言える。

以上が、コレクターとしての私的な部分とすれば、旅行のもう一つの目的は、近い将来に版画ビジネスを立ち上げるための商品の買い付けであった。ムラー文書の日本旅行関係について収められているのは、主にビジネスの部分に関するものである。

第三節 新版画の購入と販売

ロバート・ムラーが、いったいどの時期に自らのギャラリーを設立しようと決意したのか、ムラー文書の資料からは明確にはわからない。ハーバード大学を卒業後、シマ・アートカンパニーの仕事を手伝い、版画の販売に関わった経験から、やがて日本の版画を欧米社会に広める事業を行いたいと考えるようになったのであろう。一方、ニューヨーク西 57 丁目のシマ・アートカンパニーの事業は好調であったが、日米関係の悪化により、1940 年頃には日本人によるカンパニーの経営の継続は難しいと判断される事態となっていた³³。ムラーは、日本旅行から帰国して間もなく、1940 年 9 月に住居範吾、住居一衛両氏よりシマ・アートカンパニーの商品、備品を含む全ての資産を一括して譲り受けた。そして 10 月には、ニューヨーク東 57 丁目 69 番地に「ロバート・リー・ギャラリー」を開業した。この「リー」は、カマフォードのミドル・ネームで、その名称は二人の名前から付けられた。ギャラリーの開業を記念した展覧会「川瀬巴水」展が開催され、その模様は新聞や雑誌で報道された。同展覧会で展示された作品は、ムラーの個人コレクション、そしてシマ・アートカンパニーからの譲渡品、さらには日本で購入して持ち帰った新版画であった。

約 4 か月間に及んだ日本旅行では、米国への帰還に近づいた 6 月後半から 7 月上旬にかけて大量の作品を購入した。ムラー文書には、カマフォードに宛てた手書きの購入作品リストが含まれている³⁴。〈表 3〉は、ムラー文書に残されている領収書や購入作品リストから作成したものである³⁵。このうち、渡邊版画店からの一部の作品、吉田博、尚美社からの購入品については、彼の個人コレクション用の作品も含まれる。その数は、リストから数えられる限り 85,000 枚余りにのぼり、驚異的な枚数の版画が持ち帰られた。またその中に江戸時代の浮世絵が全く含まれていない点において、数々の日本の浮世絵を購入して帰った欧米コレクターに比して極めて特異であると言えよう。それは版画ビジネスへの参入という将来的な目標があったからである。彼が主に購入した作品は、新版画と同時に復刻の浮世絵版画であった。

<表3> ロバート・ムラーの主要購入作品（数量については未定稿）

店名	数量	内訳
渡辺版画店	3,586枚	巴水63作品1331枚、紫浪15作品575枚、小原古邨32作品1600枚、織田一磨1作品50枚、渡辺霞江35枚、高橋松亭2作品20枚、平野白峰1作品10枚
渡辺版画店	250冊	ツーリスト・ライブラリー(浮世絵・広重・日本の子供)
三省堂	100冊	吉田博著書
アダチ版画研究所	17,850枚	広重、北斎、写楽、花鳥画(小原古邨)
加藤版画店	1,550枚	12ヶ月シリーズ花鳥画
長谷川(西宮与作)	6,300枚	広重等、風景画
H.竹村	8,000枚	花鳥画4400枚、子供絵600枚、木版絵葉書3000枚
馬場静山堂	41,500枚	広重17種類、小原古邨6作品6000枚
土井版画店	2,007枚	巴水3作品340枚、木版絵葉書1467枚
吉田博	231枚	231作品
尚美社	23枚	深水「春」、「林檎とバナナ」等

ムラーがビジネスで特に関心を持ったのが、古邨の花鳥画であった。小原古邨(1877-1945)は、近年、海外でもその花鳥画の展覧会が開催されるなど、注目が集まる作家である。金沢に生まれ、鈴木華邨に日本画を学んだ。アーネスト・F・フェノロサに勧められて木版画の制作に関わり、1905年(明治38)頃より松木平吉、秋山滑稽堂から花鳥画を刊行した。明治期は「古邨」の名で、1926年(昭和元)からは渡邊版画店より「祥邨」の名で、以降、川口より「豊邨」の名で花鳥画を刊行したとされる。ムラー文書1937年1月11日付の渡邊庄三郎宛の書簡からは、彼が古邨を購入したことが確認できる。このとき彼は渡邊版の古邨を四点購入した。ニューヨークのシマ・アートカンパニーの主力の販売作品も風景画とともに花鳥画であった³⁶。同店では、花鳥画の制作を大黒屋に依頼し、販売を行っていた。ムラーはギャラリーを創設するにあたり、小原古邨の木版画を数多く揃え、他店にない特色を出すことを決心していたため、日本旅行中に、渡邊版画店から古邨の新作を三十二作品各五十枚ずつ計千六百枚を購入するとともに、アダチ版画研究所、馬場静山堂に明治期の古邨版画の復刻を依頼したのであった。馬場静山堂には3月25日に初めて訪れ、その後7月14日まで頻繁に通い、木版絵葉書を含めた広重と、古邨の花鳥画の復刻を依頼した。またアダチ版画研究所に対しても、木版絵葉書を含めた北斎、広重などと古邨の復刻を依頼したのであった。

新ギャラリーの開店のために購入を決めた新版画は、主に渡邊版の作品であった。

<表4>は、ムラー文書から渡邊版画店より50枚以上購入した作品を抽出したものである³⁷。

<表4> 渡邊版画店からの購入主要作品

川瀬巴水	100枚	新潟礎町
川瀬巴水	100枚	日光湯元温泉
笠松紫浪	100枚	紀の国坂 梅雨
川瀬巴水	75枚	東京二十景 馬込の月
川瀬巴水	75枚	湖畔の雨(松江)
笠松紫浪	75枚	[奈良の鹿]
笠松紫浪	75枚	東京近郊八景之内 古利根川夕陽
笠松紫浪	75枚	東京近郊八景之内 末長の雨
川瀬巴水	50枚	山王の雨後
川瀬巴水	50枚	芝恩賜公園
川瀬巴水	50枚	伊豆湯ヶ島
川瀬巴水	50枚	今井橋の夕立
川瀬巴水	50枚	日本風景集Ⅱ 関西篇 大坂宗右エ門町の夕
川瀬巴水	50枚	大宮氷川公園
川瀬巴水	50枚	京都知恩院
笠松紫浪	50枚	弁慶橋 初夏
笠松紫浪	50枚	霞む夕べ 不忍池畔
小原古邨32作品	50枚	葦に鷺ほか

同じ作品を複数購入したのは、将来の販売のためである。各百枚以上購入した作品は、川瀬巴水の「新潟礎町」(図8)、「日光湯元温泉」(図9)、笠松紫浪の「紀の国坂 梅雨」(図10)の三作品であった。そして各七十五枚以上購入した作品は、川瀬巴水の「東京二十景 馬込の月」(図11)、「湖畔の雨(松江)」(図12)、笠松紫浪の「奈良の鹿」、「東京近郊八景之内 古利根川夕陽」、「東京近郊八景之内 末長の雨」の五作品であった。五十枚以上の購入は、小原古邨について三十二作品、川瀬巴水が七作品、笠松紫浪が二作品、織田一磨が一作品であった。このとき、高橋松亭等他の作家の作品購入もあったが、主に古邨の花鳥画、そして巴水と紫浪の風景画であった。その風景画に注目すると、彼が求めた作品の傾向がおぼろげながら見えてくる。第一に、わずかな例外はあるものの、画面に大きな樹木が配されているもので、「紀の国坂 梅雨」、「東京二十景 馬込の月」、「芝恩賜公園」では大きな松の木が描かれている。これらの作品では人物は重要ではなく、その姿はほとんど描かれ

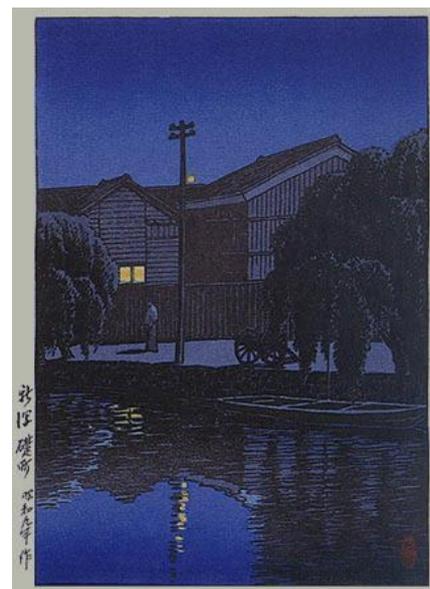


図8 川瀬巴水「新潟礎町」1934年

ることなく、静かな情景が印象的である。第二に、雨の景色を描く作品が多い点も指摘できる。対して、晴れ渡った風景、雪の景色は大量購入作品には含まれていない。第三に、第二の特徴に類するとも言えるかもしれないが、霞がかかった景色であったり、水辺の風景であったりと、我が国の湿潤な気候の特徴をとらえた作品が選ばれている。



図9 川瀬巴水「日光湯元温泉」1937年



図10 笠松紫浪「紀の国坂 梅雨」1938年



図11 川瀬巴水「東京二十景 馬込の月」

1930年

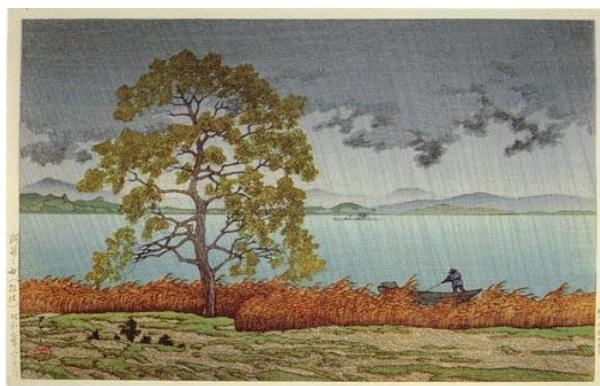


図12 川瀬巴水「湖畔の雨 (松江)」1932年

ムラーは、これらの作品を選択した理由や感想を文章としてまとめていないため、その意図は想像するほかない。新ギャラリー開設後の米国において、多くの人々に受け入れられる作品を選んだに違いなく、当時の同国における美術の趣向がうかがえる。新版画は、額に入れられて各家庭の壁に飾られた。日本よりもさらに急速に近代化が進行していた米国都市部において、豊かな自然の美しさを堪能できる手頃な価格の風景画や花鳥画は、十分に需要が見込まれたのであろう。そして、すでに日米関係が冷え込んでいた中、日本人の姿を捉えた人物画の作品は好まれず、平野白峰の「夏姿（別府）」が十枚購入されたのみである。ムラー文書を見る限り、1940年の日本旅行でビジネス用として、新版画の役者絵は一枚も購入されず、美人画も白峰のもののみであったようだ。

第四節 版元とコレクターの交流

ロバート・ムラーが、1940年7月9日に渡邊版画店に支払った金額は、7524円90銭であった。このうち鉄道省国際観光局の外国人向けブックレットのツーリスト・ライブラリーを除いた版画だけでは、6967円40銭であった。その内、主なものでは、小原古邨の作品が1点1.5～3円、川瀬巴水が3～7円、笠松紫浪が4円であった。交渉の最初に示された定価での購入にムラーは承諾せず、渡邊版画店に通いつめ、値引き交渉を行った。一括での購入と支払いを申し入れ、ついに6月27日に総額で40%の割引と、一万円を超えた場合はさらに5%の割引を承諾させ、結果的に絵葉書を含む版画のみで、計12,668円となり、45%の割引で購入を成立させたのだった。

各版画店において、ムラーは価格交渉を行い、いずれにおいても一括購入を申し出ることによって有利に交渉を進めることができた。例えば渡邊は、日本と欧米各国との関係の悪化を懸念しており、彼が洋書のツーリスト・ライブラリーという日本の浮世絵を解説したブックレットを全冊譲ったのは、今後恐らく二度と販売の機会がないかもしれないと考えたからだ。このことは渡邊だけではなく、各版画店の共通の暗い将来予測であった。支払いを一括で済ませてくれるムラーは、彼らにとって今後現れることがないかもしれない上客であったはずである。

ムラー夫妻はトランクを買い足し、大量の木版画と共に7月18日に横浜港よりロサンゼルス港に向けて帰途についた。送別には、渡邊版画店からは渡辺規と守山、尚美社の松木

喜八郎、アダチ版画研究所の安達豊久らが集った。夫妻は滞在中、一般の旅行者と同じように日光や箱根、鎌倉、京都、奈良の観光地を訪問し、そして中国へも足を伸ばしたが、そのほとんどの時間と情熱を版画の購入に費やしたのだった。

帰国後、ムラーは、9月にシマ・アートカンパニーを買収し、新しいギャラリーのオーナーとなった。そのオープンには川瀬巴水展が開催され、その華やかな様子の写真が残されている³⁸。ムラーは、アダチ版画研究所の安達豊久、馬場静山堂の馬場信彦、尚美社の松木喜八郎、長谷川商店の西宮与作、渡邊版画店の渡邊庄三郎、所蔵作品を見せてくれた国際観光振興会の三原繁吉に対し、旅行中の親切なもてなしに対するお礼に加え、ギャラリー開店を手紙で知らせたのだった。そして一部の版元には、新たな作品の注文も行ったのだった。

しかしながら、ムラーを取り巻く状況は悪化するばかりであった。彼らとの手紙からは、木版画の輸出入が困難と苦しみに満ちていた様子が伝わる。日本国内の物資の不足から、作品の品質の劣化は避けられなかった。新版画に対しても復刻の浮世絵に対しても、彼が重視したのは、高度な技術と確かな品質であった。そのため彼は品質の点で納得できない作品に対しては、苦情の手紙を送付した。ムラー自身もすでに日本旅行中の頃から、物資の不足を理解はしていた。カマフォード宛の手紙では「あなたもおわかりの通り、どこでも値段が上がっていて、しかも品質は下がっています。」³⁹と記したこともあった。そして、とうとう日米間で金銭の授受が立ち行かない事態に陥った。彼は知人に日本円を預けて帰国したが、その知人がオーストラリアに移住してしまうというトラブルもあった。さらに、米国内で日本に対する目が厳しくなり、彼のギャラリーも影響を受けるようになり、経営は必ずしも順調というわけではなかった。翌年1941年に入ると、日本側に復刻の浮世絵の制作注文はなくなり、ほぼ花鳥画のみの発注となった。戦争の影に強く悩まされていた状況下、それでも日本の版元にムラーは自らの思いを伝えたのだった。

・現在この国で、日本の版画を売ることは大変困難です。私たちは一生懸命取り組んでいます。そして私たち自身の努力はもちろんですが、多くの日本の友人たちの助けが必要と思います。(1941年1月15日 安達豊久宛)⁴⁰

・日本の版画と文化をこの国全体に広げることによって、私たちは日本という国への、より良い理解と親しみを生み出したいと考えています。新聞は厳しい批判をしています。

政治家は多くの嘘を語っています。彼らがいなければ世界は豊かになるでしょう。私たちは多くの友人を日本でつくりました。日本文化の理解と、その美術を広めることによって、親切のお返しをしたいのです。(1941年1月20日 渡邊庄三郎宛)⁴¹

彼らの手紙での交流は、残されているものを見る限り、1941年8月まで続いた。日米間の外交の正常化を望みながら、ムラーはギャラリーの経営を継続した。しかし、12月8日(米国では12月7日)の真珠湾攻撃によって太平洋戦争の開戦に至り、彼はその夜、ギャラリー内の日本絵画を全てしまい込んだ。そしてギャラリーを閉じ、曾祖父が創業した製菓業に従事した。

版画の事業とコレクション蒐集の再開は、戦争の終焉を待たねばならなかった。ムラーは家族と共にニューヨークからコネティカット州へ移住し、戦後は同地で版画の販売事業を展開した。コレクションの蒐集活動もほどなく再開し、その後日本の版元へも数度にわたり訪れ、世界随一の日本近代版画コレクションを形成するに至った。

おわりに

本章は、1940年のロバート・ムラー氏の日本旅行を中心に、新版画の海外への流通と普及の一端を明らかにしたものである。手紙を通じた購入や、日本旅行における版元との交流、版画の価格等、我が国において不明な部分も多かった点について明らかとした。また、米国における新版画の展覧会を新聞報道から発掘できたことも成果として挙げられる。おわりに、ムラー氏もその中心にいた1930年代の米国における新版画のブームについて、その特徴を指摘しておきたい。

第一に、花鳥画、風景画を中心に人々の関心が集まり、普及していた。第二に、その流通は復刻を含む浮世絵と共に行われた。今後、20世紀以降の浮世絵の普及という点において、復刻の浮世絵版画が果たした役割は考慮されなければならないだろう。第三に、新版画を蒐集したのは、主に大都市の中・上流層の人々で、油彩画や水彩画に比して価格の手頃さが受け入れられたのであった。明治期に訪米を経験した吉田博は、新大陸の米国では家に飾る絵が圧倒的に足りないことから、出来栄の良い絵は次々に売れることを述べていた⁴²。その言葉と新版画の普及は、決して無関係ではないはずである。渡邊庄三郎は、新

版画の鑑賞法について次のように述べたことがある。

新版画は、室内装飾用として硝子の中へ入れ、遠く二三間離れて御覧になる方に適し居りて、時には洋画の如く中を切り抜きたる台紙へ入れ、絵の廻りの余白を見ずに眺める事もよろしく候⁴³

このような江戸の浮世絵とは違った鑑賞法のあり方は、同時代に欧米に受け入れられることへとつながった。

そして、本稿で中心に取り上げたロバート・ムラーという人物については、今後より注目すべきであろう。戦前、戦後に彼の手元を通過した日本近代版画は数知れない。その一部が彼自身のコレクションとして留められたが、大部分は彼の手から世界へ広まっていったのである。本コレクターやその周囲の動向を明らかにすることが、浮世絵ならびに近代版画普及の解明につながり、本分野の研究に果たす役割は決して小さくないと考えられる。

【注】

¹ Newland, Amy Reigle. “The appreciation of Shin Hanga in The West: the Interwar Years, 1915-40”, (邦訳：及川茂「「新版画」の欧米での評価—両大戦間(1915-40)」) *The Female Image: 20th Century Prints of Japanese Beauties*, (Tokyo: Abe Publishing LTD, 2000), pp.24-30

² 芳賀徹「異郷の日本美術-1-コネティカットの日本版画」『比較文學研究』31号, pp.103-111, 恒文社, 1977年

³ 檜崎宗重編『秘蔵浮世絵大観 個人コレクションシリーズ ムラー・コレクション』講談社, 1990年 ロバート・ムラーは同書において、「新版画が、今回、講談社から刊行されている画期的なシリーズ『秘蔵浮世絵大観』に加えられることによって、浮世絵の系譜に連なる重要な分野であると認められたのです。私は、このことに深い満足感を味わっております。」(染矢清一郎訳)と述べた(「私の「新版画」コレクション」同書、p.15)。

⁴ Stevens, Amy Reigle (ed). *The New Wave: 20th Century Japanese Prints from the R.O. Muller Collection*. Leiden: Hotei Publishing, 1993

⁵ Kahn, Marc. “Robert O. Muller (1911-2003)”. Original articles for Shôtei.com, <http://shotei.com/articles/bobmuller/bobmuller.htm>, 2003 アクセス日時 2012年1月1日 15:00 同氏の調査では、ムラー氏の日本旅行について、必ずしも全てが日本側と友好的ではなかった点についても触れられている。

⁶ Ulak, James. “Robert O.Muller: The Practical Romantic”, 『よみがえる浮世絵—うるわしき大正新版画展』(東京都江戸東京博物館ほか, 2009年) pp.260-264 (邦訳:「ロバート・ムラー: 現実的なロマンチスト」 pp.225-229, 同書)

⁷ 同展を記念したカタログが出版された。同書には、遺贈されたムラー・コレクションについて作家毎に紹介がなされている。各作品図版には、同館の所蔵番号が付与されている。

Newland, Amy Reigle (ed). *Printed to Perfection: Twentieth Century Japanese Prints from the Robert O. Muller Collection*. Leiden : Hotei Publishing, 2004

⁸ ムラー, 前掲書,

⁹ 住居晃太郎「シマ・アートカンパニー (Shima Art Company, Inc) の歴史」, 東京都江戸東京博物館, 前掲書, p.230-234

¹⁰ この2つの展覧会については、Newland, 前掲論文に詳しい。

¹¹ 次の論考の編注にその旨の記載がある。Maclean, Arthur and Blair, Dorothy. “Two Modern Japanese Print-Makers”, *American Magazine of Art*. 1929, vol.2, pp.98-101

¹² The Toledo Museum of Art. *Catalogue: A Special Exhibition of Modern Japanese Prints*. Ohio: Toledo Museum of Art, 1930 及び The Toledo Museum of Art. *Modern Japanese Prints: Wood-block Prints by Ten Artists*. Ohio: Toledo Museum of Art, 1936
なお、トレド美術館は1997年に2冊を収録した次の再版を発行した。Blair, Dorothy. *Modern Japanese Prints: Printed from a Photographic Reproduction of Two Exhibition Catalogues of Modern Japanese Prints Published by the Toledo Museum of Art in 1930 and 1936*. Ohio : Toledo Museum of Art , 1997

¹³ 1937年2月24日付 Muller より Blow 宛書簡 (下書) フリーア美術館・サックラー・ギャラリー・アーカイブス所蔵ロバート・ムラー文書 Box 1 Folder 20 (Jap. Print Correspondence - T.B. Blow, 1939-1941, 1 20, Robert O. Muller Papers at the Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery Archives) より。ロバート・ムラー文書 (以下、「同文書」という。) については、同館ホームページにファイル名で書簡の相手や年代を見ることができる。http://www.asia.si.edu/archives/finding_aids/muller.html アクセス日時 2012年1月1日 15:00

¹⁴ Muller, 同書簡。文書には “Their Collection of Modern Japanese Prints is not as fine as I had anticipated” とある。

¹⁵ Muller, 同書簡。文書には、“Most of the prints in the museum have not been mounted, simply piled one on top of another. They get shuffled around right merrily, with plenty of corners bent, and pin marks where they have been pinned on the walls.” とある。

¹⁶ Muller, 同書簡。文書には、“In addition my collection has several important advantages: it is constantly growing, while theirs seems to be static; it receives individual attention and scrupulous care; and it is free from the constant handling which so quickly will ruin the finest print.” とあり、自らのコレクション管理を自負していた様子がうかがえる。

¹⁷ Newland, Amy Reigle (ed). *Printed to Perfection*. 前掲書, p. 60.

¹⁸ Newland, Amy Reigle (ed). *Printed to Perfection*. 前掲書, p. 95.

¹⁹ 同文書 Box 8 Folder 7 に、渡邊庄三郎 (渡邊版画店) との関係文書が保管されている。同フォルダにムラーから渡邊庄三郎宛てた初めての手紙 (下書き又は写し) について所蔵はない。

²⁰ 同文書 Box 8 Folder 7 に、1937年7月1日付の送金票が所蔵されている。

²¹ 1937年1月11日付 Muller より渡邊庄三郎宛書簡 (下書) (同文書 Box 8 Folder 7) では、川瀬巴水の「蒲生之月」5円、「名古屋堀川」5円、「河口湖」10円、小原古邨の「芦に鴨」4円、「雪中郡鷺」4円、「#61」20円、「#51」8円、橋口五葉の「夏衣の女」60円の計116円分の注文を行っている。しかし1937年2月17日付の渡邊の返信では、「名古屋堀川」と「河口湖」が現在販売不可能で、そのため「河口湖」の代わりに「H130a」が送付され、「名古屋堀川」分の5円が渡邊のもとに取り置きとなった。その5円については1937年3月9日付の注文で使われた。

²² ムラーの渡邊版画店での「通信販売」は、主に渡邊版画店の英文目録に作品写真が掲載されている作品か、関東大震災前の作品が中心であり、限定的な購入であったとも言える。

²³ 同文書 Box 6 Folder 14-16 に保管されている。

24 リラ・S・ペリーの日本滞在中の日記は、遺族によって次の文献に後年公開された。Perry, Lilla S. "A treasure hunt in Japan, 1936." *Ukiyo-e Studies and Pleasures: Collection of Essays on the Art of Japanese Prints by Members of the Society*. The Hague : Society for Japanese Arts and Crafts , 1978, pp.68-83 この日記とムラーの旅程を比較すると、例えばムラーが京都滞在中に訪れたサンフランシスコの東洋美術店主の姉妹にあたるメアリー・デントン (Mary Denton) は、ペリーの紹介によると考えられる。その他、夫妻が訪れた各所についても、ペリーからの教示があったのではないかと思われる。

25 同文書 Box 6 Folder 14 の 1940 年 3 月 2 日付書簡、この書簡はロサンゼルスから送付された。その後の日本から送付されたものと異なり、タイプライターで作成されている。

26 同文書 Box 6 Folder 14 の 1940 年 4 月 3 日付書簡, 3-7。

27 同文書 Box 6 Folder 14 の 1940 年 4 月 3 日付書簡, 1-2。

28 同文書 Box 6 Folder 16 の 1940 年 7 月 5 日付書簡。"Yoshida offered to 30% off of the list price (8¥)."とあり、ムラーは格安とも言える額で全作品を取得できた。

29 同文書 Box 6 Folder 14 の 1940 年 4 月 12 日付書簡。このときムラーは、耕花から作品を譲ってもらった。東京都江戸東京博物館, 前掲書, p.183 に掲載の「下町の娘」はその一作品である。

30 同文書において、1940 年旅行中のムラー自身の個人コレクションのための購入については、その領収書は渡邊版画店と尚美社のみ残される。それ以外の版画店での購入については文書からうかがい知れない部分がある。ムラー・コレクションのカードに作品の購入先が記されており、その記入から、小林清親の作品等、1940 年日本旅行中に多くの彼自身のための作品購入があったことがうかがえる。

31 同文書 Box 8 Folder 14 の 1940 年 4 月 5 日付渡邊版画店請求書より、山村耕花が「中村鴈次郎の茜半七」15 円、「市川段四郎の鉄心斎」10 円、「海老」10 円、名取春仙が「中村雁治郎の紙屋治兵衛」30 円、川瀬巴水が「旅みやげ第一集 仙台山の寺」35 円、「別府 (観海寺)」10 円、「清澄園」(※清澄園の雪もしくは清澄園の夜) 3 円、川瀬巴水その他 1 点 8 円、笠松紫浪が「日暮里諏訪神社」3 円、「東京近郊八景の内 二子の黄昏」3 円、「紀の国坂 梅雨」3 円、土屋光逸または石渡江逸が 1 点 3 円、橋口五葉が「夏衣の女」80 円であった。

32 同文書 Box 4 Folder 15 の 1940 年 4 月 11 日付尚美社請求書より、伊東深水の「春」75 円、「林檎とバナナ」50 円、「雪の夜」2.5 円、「涼み」2.5 円、「時雨」2.5 円、山村耕花の「尾上松助の蝙蝠安」50 円、「市村羽左衛門のみだれ焼植木屋吉五郎」10 円、「舞妓」25 円、「上海ニューカルトン」15 円、「ダリア」10 円、カペラリの「黒猫を抱く裸女」15 円、高橋松亭の「和田蔵門の雨」10 円、鏑木清方の「築地明石町」40 円、小原古邨の大平版 18 円、大平版 10 円、小林清親の「渡邊版御茶の水の雨」8 円、豊原国周の「福田版三枚続き役者絵雪の景」1 円、大蘇芳年の「藤原保昌月下弄笛図」5 円、揚州周延の「大平版三枚続き美人画」1 円、その他不明の「温泉図」15 円、「日蓮像」10 円、肉筆画 19 円であった。このうちの一部について、東京都江戸東京博物館, 前掲書, p.178-183 に掲載。

33 山中商会

34 同文書 Box 1 Folder 2-3 にアダチ版画研究所関連文書、Box 4 Folder 15, Box 8 Folder 14 に尚美社関連文書、Box 4 Folder 22 に長谷川 (西宮与作) 関連文書、Box 8 Folder 7,14 に渡邊版画店関連文書が所蔵される。

35 ムラー氏のメモや表は控えのために書いたためか、書いては消す等の箇所が多く、第三者が読み解くことは難しい。そのためこの数量は未確定のものである。

36 東京都江戸東京博物館, 前掲書, p.153 に、シマ・アートカンパニーと大黒屋小泉新之助との版画制作資料を掲載。

37 同文書 Box 8 Folder 14 に 1940 年 7 月 9 日付の渡邊版画店請求書。大量の購入のため、請求書は 7 枚に及ぶ。請求書は作家名と渡邊版英文目録の目録番号が記される。

³⁸ Newland, Amy Reigle (ed). *Printed to Perfection*.前掲書, p.15。

³⁹ 同文書 Box 6 Folder 15 の 1940 年 6 月 4 日付書簡。“As you see, prices everywhere are going up; and quality down.”

⁴⁰ 同文書 Box 1 Folder 1 の 1941 年 1 月 15 日付書簡。“It is very difficult trying to sell Japanese prints in this country at present. We try very hard; and feel that by doing so we are helping not only ourselves but also our many Japanese friends.”

⁴¹ 同文書 Box 8 Folder 1 の 1941 年 1 月 20 日付書簡。“By spreading a knowledge of Japanese prints and Japanese culture throughout this country we hope to create a better understanding and a more friendly feeling toward Japan. The newspapers are not friendly, and the politicians tell many lies. The world would be better off without them. We have made many friends in Japan, and feel that we are repaying their kind generosity by spreading a knowledge of their culture and a love for their art.”

⁴² 吉田博「欧米絵行脚」(中央新聞 1907 年 2 月 25 日付)『福岡市美術館叢書 4 吉田博資料集』(弦書房, 2007) pp.119-144

⁴³ 渡邊庄三郎より小島烏水宛書簡(1916 年 3 月)個人蔵より。東京都江戸東京博物館, 前掲書, pp.40-241

第五章 新版画の流通—版元から美術商へ

はじめに

新版画はある時期、人々から「忘れ去られた」存在になった。コレクターの関心は失われ、日本版画史の本流を歩んでいたはずであったのに、その対象からも外されてしまって久しい。そしてその間に、新版画の制作活動が密かに終焉し、やがて関係の記録や資料、そして人々の記憶が失われてしまった。それは1920年代から30年代の新版画の華やかな活躍に比べ、誠に悲惨な状況であったと言える。なかには、失意の中で亡くなってしまった画家もいた。

このような状況に陥った理由として、版元や画家ら制作者の高齢化という問題、震災や戦争による被災、社会の工業化という複数の要因を彼らが克服できなかったことが挙げられよう。そのほか、本稿では欧米における1930年代の新版画ブームを支えた日本の版元から美術商への作品流通にもその要因があったのではないかという視点で述べていきたい。明治期の浮世絵の輸出と新版画の輸出には密接な関係があった。しかし、そのような連続性は、第二次世界大戦によって途切れてしまう。

新版画の海外輸出について取り扱った論稿は、先行研究もほぼなく¹、残された資料も少ない。よって本章では細切れのさまざまな事象を集めて、組み合わせ、論を展開せざるを得ない。そこから美術分野における問題背景を浮かび上がらせることを試みたい。

第一節 新版画の版元

新版画は、版画家・彫師・摺師の分業によって刊行され、1915年（大正4）、版元・渡邊庄三郎（1885-1962）のもとで開始された。それまでの明治の版元主導の分業制の木版画の中にも、美術品として完成度を高めようと意欲的に取り組まれたものはあったが、渡邊は画家に木版画のための作画を依頼し、彫り、摺りの工程に伝統を用いながらも新しい技法等を模索しながら制作したことにおいて、明治期のものと一線を画する。彼の元には、日本の木版画に興味を持った外国人画家のほか、橋口五葉、伊東深水、山村耕花、名取春仙、

川瀬巴水らの、それぞれ美人画、役者絵、風景画を描く版画家が集まった。新版画は当初より画家らが自主的に開始したのではなく、その牽引役を果たしたのが渡邊、つまり版元であり、版元による美術版画の実現を目指すという点こそがその特徴と言える。このような美術版画の実現という一義的な目的は、江戸時代の浮世絵と異なる点でもあった。新版画の流通は、制作を主導した版元の手によって行われることが基本であった²。

江戸時代の浮世絵においても、版元は制作において中心的役割を果たした。その芸術性、テーマ性は絵師の画力に強く依存するとはいえ、生産活動の要は版元であった。歌麿の美人画や写楽の役者絵の版元の蔦屋重三郎、北斎の風景画の版元の西村屋与八など、彼らの存在と販売ネットワークがなければ名高い彼らの作品群は、何一つとして生産されることも流通することもなかった。版元が一連の制作料を負担した上で、絵師への作画の注文、彫・摺の仕上げの監督、完成作品を販売し費用を回収するという経済活動全般を担った。版元が手掛ける作品の中にはのべ数万を刷り上げる大ヒット作品もあったが、ほとんど売れないものもあった。明治の浮世絵界においても、同様な活動が進められて一時は膨大な量産が為されていたものの、19世紀末に急速に萎んでいき、品質が劣る木版画や複製版画が売られることが多くなっていった。そのような木版画をめぐる状況を芸術家や文化人らが憂い、1910年代頃より、版画の再興を試みる活動が創作版画により展開されていった³。そのような時勢の流れに新版画も連なり、一つの決着点を見出したと言えよう。

現在のところ、新版画の版元として渡邊庄三郎以降、東京だけでも11店の版元が確認されている⁴。関東大震災以降は新版画専門の版元もあったほど盛り上がりを見せたが、もともとは浮世絵商、もしくは複製の浮世絵を刊行する出版社として創業した者が多く含まれる。何よりも渡邊庄三郎にしても、浮世絵商としての立場があり、浮世絵の販売と新版画の制作は両輪的であった。

第二節 渡邊庄三郎の活動—小林文七商店からの独立

渡邊庄三郎と版画ビジネスの関わりは、浮世絵商として活躍した小林文七（1861-1923）の店舗への就職がきっかけであった⁵。浅草生まれの小林は、1887年（明治20）頃に創業し、主に錦絵を取り扱った。彼の取引先には、パリの林忠正、ビング、米国のフェノロサらがいた。小林の名は、1893年（明治26）の飯島虚心著『葛飾北斎伝』の出版、1897年

(明治 27) からのフェノロサとの浮世絵展の開催で国内外に広まった。1902 年(明治 35)、渡邊は 18 歳で小林の横浜支店に勤め始め、浮世絵と関わるようになった。同商店での勤務はわずかに 4 年であったが、その後の渡邊の活動から考慮すると、この短い期間での経験は大きな成果をもたらしたようだ。ちょうどその頃は、1904 年(明治 37) に日露戦争が起り、国際社会において日本への注目度が急速に高まった時期でもあった。アメリカの図書館や美術館、ホールでは、日本に関する講演会、展覧会、幻燈の上映会などが開催されていた。当時の新聞記事からも浮世絵の展覧会が多かったことがうかがえ⁶、コレクターも増え、その需要が高まっていた。渡邊は、多くの浮世絵が海外へと出て行く様子を目の当たりにして、それらを手に取って専門知識を得ることができ、魅了されていった。と同時に、木版画におけるビジネスの実現のチャンスをつかみ、さらに本分野の発展のために国内で新たな版画を制作しなければならないという意志を持ったのであろう。

1906 年(明治 39)、渡邊は浮世絵商として独立し、京橋五郎兵衛町に店舗を設けた。そして浮世絵を販売するだけでなく、早速、専門の摺師を訪ね、春信の美人画の複製を作らせている。翌年には、画家の高橋松亭と初めてのオリジナルの新しい版画を制作した⁷。これを軽井沢の骨董店に販売委託し、外国人客に評判を得た。そこで、さらに 20 点の新しい版画を出版した。これが渡邊の複製ではない版画を作った最初と言われる。しかしこれらは、新版画の開始とは明確に区別されるべきであろう。1909 年(明治 42) に「渡邊木版美術画舗」の看板を新たに掲げ、会社としては 3 つの事業を柱として展開していった。第一に、引き続いての浮世絵販売の活動、第二に、春信などの江戸の浮世絵の複製版画の刊行、第三に松亭らとの外国人向けの版画制作であった。そして独立して 10 年、浮世絵の複製版画事業の一つの完成形である『木版浮世絵大家画集』の出版を終えたところで、1915 年(大正 4)、いよいよ第四の事業として新版画の刊行を開始したのである。

最初に新版画に参画したのは、オーストリア人画家のフリッツ・カペラリ(1884-1950)であった。彼が渡邊と出会うきっかけは、参考となる浮世絵を探し求めに来店したことだった⁸。版画を作る画家を探していた渡邊と、日本版画を参考にした作品を作りたかったカペラリは意気投合し、すぐに最初の新版画を作り上げた。これが 1915 年春のことである。橋口五葉には作画の依頼を行っていたが、彼は下絵の制作に時間をかけ、結果的に作品の完成は 1916 年(大正 5) 2 月のことであった。

1916 年(大正 5) 3 月、渡邊は、カペラリ、バートレットの作品計 10 枚を初めて海外へ自分の手で送付した⁹。それはロサンゼルスに赴任中の銀行マンであり浮世絵研究者で顧客

でもあった小島烏水（1873-1948）に宛てたものである。今日残されている作品に同封された手紙には、新版画への熱い思いがしたためられている。そして、実務的な連絡も忘れていない。作品を受け取った後の関税の申告の際には2ドル程度の品物であると言うように伝え、さらに、将来これらの版画を米国へ送るつもりでいるため、税金がいくらか、どのような取り扱いを受けるか教えてほしいと記していた¹⁰。この小島宛の10枚の作品こそが、版元の手から初めて海外へもたらされた記念すべき新版画の第一号であった。渡邊から小島へ送られた新版画の内、その一部は小島の手によって現地の領事館へ寄贈された。そして、「江戸城」（図1）が小島の手元に長らく残り、現在は横浜美術館に「小島烏水コレクション」として寄贈、収蔵されている。このような形で少しずつ、海外の知り合い等へ送付され始めたと思われる。



図1 フリッツ・カペラリ「江戸城」 1915年（大正4）

一方で、大量の輸出は異なる形で展開された。1930年代には、新版画の立派な英文のカタログが完成し、渡邊の手から直接海外のコレクターへ送る準備が整備されたが、それまでは仲介の業者がいた。渡邊の浮世絵の取引先としては、山中商会、横浜のクーン・コムル商会等があった¹¹。特に、山中商会の山中定二郎との関係は強固で、渡邊が手に入れた浮世絵を山中のもとへ持って行くとすぐに現金に換えてくれたという。渡邊と山中商会の関係は、浮世絵だけでなく新版画の普及を考える上で非常に重要である。

第三節 山中商会—ロンドンでの新版画展の開催

新版画が欧米で評価が高まった一つの証拠として、美術雑誌アポロにおけるウィリアム・H・エドモンドの連載記事を一例として挙げるができるだろう。エドモンドによる新版画の連載は3号にわたって展開した¹²。彼の熱のこもった連載は、山中商会ロンドン支店で1930年7月8日から25日まで開催された「現代日本版画展」の展覧会紹介へとつながった。

山中商会は大阪の古美術商として発展し、アーネスト・フェノロサ（1853-1908）の日本滞在時に古美術品の蒐集に協力した。その縁で1894年（明治27）よりニューヨークに進出し、開業した。当時のアメリカは、ジャポニスムの流行は落ち着いてきたものの、コレクションの対象として日本美術の需要は高く、山中商会は日本をはじめとした東洋美術品の流通へ大きく関与した。山中商会が欧米へ持ち込んだ美術品は、今日、ボストン美術館、メトロポリタン美術館、フリーア美術館等、有数の美術館の優れたコレクションとして所蔵されている。山中商会は、1899年（明治32）にボストンにも支店を開業、その後、1920年代後半にパーム・ビーチ（フロリダ州）とワシントン DC に、1928年（昭和3）にシカゴと次々に支店を増やし、避寒・避暑の時期にはバー・ハーバー（メイン州）、ニューポート（ロード・アイランド州）にも店舗を構えた。ロンドン支店は1900年（明治33）に開業した。

1930年（昭和5）7月、山中ロンドン支店、ニューボンド・ストリーの店舗（図2）では、小林清親と新版画の作家らの150点を越える作品が展示された¹³。エドモンドは、それまでの掲載記事においても、山中から提供を受けた作品写真を使いながら各作家の解説を行い、連載の最終では山中主催の展示会を大きく好意的に取り上げた。

山中の展示会では、小林清親の「東京名所図」を中心とした80図、川瀬巴水の48図、橋口五葉の10図、伊東深水5図、織田一磨3図、伊藤孝之2図、高橋松亭5図、三木翠山



図2 山中ロンドン支店
ニューボンド・ストリーの店舗

2 図が紹介されたが、この作品構成の選択については、見逃せない部分がある。第一に、すでに外国において人気があった小原古邨らの花鳥画が含まれていない点、これは欧米のその他の新版画の展示会と大きく異なる。次に、明治の清親が展覧会で最も多い出品である点、このことは清親と新版画の両方を紹介することにより、双方の評価を高めようとした展示会の企画者の意識が背景にあったと考えられる。清親は明治錦絵の代表的な絵師で、特に東京名所図は国内で評価を得ていたが、海外ではまだその名が広く行き届いていたわけではなかった。そのため江戸の浮世絵に技法的にも近い清親を出品し、明治から新版画までの日本の木版画の連続性をロンドンの顧客にアピールする意図が推し量られる。

そして、渡邊版画店から刊行していた版画家がほとんどである点、特に川瀬巴水の関東大震災後の新作¹⁴、織田一磨¹⁵、伊藤孝之という渡邊版の作家の新作が含まれている点において、山中商会へ作品を融通したのは渡邊庄三郎以外には考えられない。渡邊は浮世絵の商業活動で築いた信頼関係を新版画の商業活動にも活かし、新版画の流通と広報を山中に託した。山中と渡邊の協力により、新版画の国際評価をさらに高めようとしたのである。しかもロンドンという場所においてである。

1930 年という年は、新版画にとって重要な年である。アメリカにおいて、オハイオ州トレド美術館の「現代日本版画展」を吉田博と渡邊の共同により大成功させた。ここで大量の注文を受注し、日本からアメリカへ新作が送られた。この事例はすでに報告があるとおりであるが、一方で、大西洋の反対側のロンドンでも、山中商会ロンドン支店と共にムーブメントの仕掛けが行われていたのである。

新版画のコレクターとして著名であったロバート・ムラー（1911-2003）は、1931 年（昭和 6）にシマ・アートカンパニーで川瀬巴水の「清洲橋」と運命的な出会いを果たし、大学卒業後、新版画の代表作を意欲的に蒐集した¹⁶。橋口五葉、伊東深水、川瀬巴水の関東大震災前の初期作の多くを、1935 年から 1938 年にかけて、ニューヨーク、ボストンの山中商会から買い求めた¹⁷。残念なことに、ムラー・コレクションが遺贈されたフリア・サックラー・ギャラリーのアーカイブス「ムラー文書」には、ムラーと山中商会の密接な関係を示す文書はほとんど残されていない。唯一、山中商会ニューヨーク支店からムラーへ漢字の読み方の質問に答える内容の手紙が 1 通所蔵されている¹⁸。しかし、1940 年（昭和 15）のムラーの日本旅行の際には、山中の社員が到着の 2 日後には滞在先の帝国ホテルに訪れ、ムラーに応接している¹⁹。そして関西滞在中には山中商会と数度に渡って会食している²⁰。このように顧客として丁重に扱われていた様子からも、新版画の世界随一のコレクション

が完成した背景には、1930年代に山中商会からコレクターへ積極的な作品納入があったと推察できる。

山中商会は第2次世界大戦の過程において、「解体」されていった²¹。ロンドン支店はロンドン空襲等の戦禍に巻き込まれ、1941年（昭和16）12月の真珠湾攻撃の直後、米国内の各支店は、米国財務省によって閉鎖された。店内の作品は全て米国政府の管理下となり、徐々に売却され、1944年（昭和19）6月までの競売によって在庫商品全てが一掃された。最後の競売でも「日本の版画」の販売はあったようだが、新版画が含まれていたかどうかは不明である。山中商会は、第二次世界大戦前、日本、中国、韓国の一級品を扱う東洋美術商として世界的に知られていたが、一方で、新版画という比較的新しく、安価な美術分野にも関わっており、コレクターの収集活動を支えていたことは重要である。

第四節 松木喜八郎—松木文恭の弟

浮世絵商の顔の渡邊庄三郎にとって重要なパートナーとなったのは、松木喜八郎（1879-1942）であった。松木喜八郎は、関東大震災後の1924年（大正13）、上野の御成道（現、上野広小路）に松木善右衛門、諏訪松之助、平川健一、佐藤章太郎と共に有限会社「尚美社」を設立し、喜八郎が浮世絵の仕入れ、販売を取り扱う実質上の経営を行った²²。設立者の一人、京都の松木善右衛門（1864-1931）が喜八郎の長兄にあたり、そしてボストンで美術商として活躍した松木文恭（1867-1940）は喜八郎の次兄であった。松木兄弟の活躍は華々しいものであったが、未だその事績は明らかとされていない。

喜八郎の浮世絵商としての活動には、文恭の存在なくしては語れない。文恭は、1888年（明治21）にアメリカへ渡り、大森貝塚の発見で知られるエドワード・モースの援助を受け現地の高校に通い、ボストン市内ボイルストン街に店を持った²³。文恭は、モースの陶器コレクションや彼の友人でもあったフェノロサやビゲロー、フリーアらアメリカの東洋美術コレクターの作品蒐集の手伝いをした。今日、文恭が扱った美術品は、ボストン美術館やフリーア美術館等に所蔵されている。彼は日本美術商として、一時期、山中商会と双璧を成す活躍を遂げた。しかし、1926年（昭和元）に突如帰国、東京で静かな余生を送った。彼の墓は、フェノロサ、ビゲローと同じ、滋賀の三井寺にある。

文恭がまだボストンで活躍していた頃、1895年（明治28）に弟の喜八郎は渡米し、兄と

同じ高校に入学し英語を学び、そして美術商としての素養を身に付けた²⁴。1906年（明治39）に帰国し鎌倉に住まい、文恭の商売を日本側で支える美術商としての活動を開始した。彼が手助けをしたコレクターには、帝国ホテルの設計で来日中のフランクロイド・ライトもいた。そのような活動を展開する縁で、松木と渡邊は知遇を得て、やがて共同ビジネスを立ち上げるに至ったのであろう。

渡邊と松木の縁が最も発揮されたのは、洋画家の吉田博が新版画に参画することとなったことである。ボストン郊外のセーラムの文恭の家には、1899年（明治32）に米国を巡回していた吉田博と吉田ふじをが寄宿し、彼らの作品の即売会に文恭が手助けをしたことがあった²⁵。1900年に吉田がボストン美術館等で中川八郎と展示会を開催した背後には、すでに同地の美術界で活躍していた文恭の後押しがあったに違いない。そのような縁で、吉田家と松木家は姻戚関係となり、喜八郎と吉田も義兄弟の間柄となった。1920年（大正9）、喜八郎は渡邊に吉田を紹介し、共同で木版掛軸の「明治神宮の神苑」が制作された。そして翌年、渡邊のもとで吉田は新版画に取り組むこととなった。第一作は「牧場の午後」で、吉田の油彩画用のスケッチをもとにした木版画であった。新版画としては特に大きなサイズで、その摺り上げも他の画家らに比べると重厚で最上のものとなった。1921年（大正10）6月に日本橋白木屋呉服店で開催された渡邊版画の「新作板画展覧会」の出品作における作品価格も、吉田は渡邊に関わる版画家の中でも別格であったことがうかがえる²⁶。

吉田はその後、関東大震災直後に訪れた欧米各国での新版画の評判から、自ら理想とする木版画の制作を決意し、独立した活動を展開した。1930年、1936年と米国トレド美術館で開催された展覧会は、吉田のアトリエに同美術館のアシスタント・キュレーターのドロシー・ブレアが研究のため滞在したことが背景にあった。同展では吉田と渡邊の共同で作品を出品し、大量の作品が売られた。このような海外への新たな販路の獲得というだけでなく、吉田が参画したことにより新版画には新たな領域がもたらされた。日本画家が中心であったのに対し、洋画の吉田の参加により、新版画は風景画のジャンルにおいて新たな要素が加わり、幅が広げられた。海外にも積極的に出かけた吉田の作品には、欧米や中東の風景も含まれ、多様なテーマが生み出されたのである。そして巴水の情緒豊かではあるが、どこか物寂しさの片鱗が見られる風景画に対し、吉田はさすがらしい作風を展開して、自らが版元となり、彫師、摺師とともに、生涯にわたり300点余りの作品を刊行し続けたのだった。

一方、吉田を後押しした松木喜八郎の尚美社は、浮世絵の販売が専門ではあったものの、

新版画も取り扱っていた。橋口五葉の「髪梳ける女」の蒐集を記録に残したりラ・S・ペリーは、東京滞在時に、渡邊版画店を訪れると同時に、喜八郎にも面会している²⁷。新版画コレクターのロバート・ムラーが1940年に日本を訪れた際には、松木はムラーのために積極的に蒐集の手助けを行った。当時としては貴重だった五葉の作品や校合摺などをムラーに販売した。それに加えて版画家の吉田や山村耕花のもとへ夫妻を案内し、若いコレクターと新版画の作家との交流を実現させたのである。ムラーは東京に滞在中は吉田のアトリエに何度も訪れ、吉田の全作品を購入した²⁸。

英語力を発揮して、渡邊と浮世絵ビジネスを共同で行い、そして新版画の普及にも関わった喜八郎であったが、太平洋戦争中の1943年、病気により急逝してしまう。その後、尚美社には、渡邊版画店の社員であった中島晋一郎が出向し、代表を務めることとなった。松木喜八郎は、浮世絵の流通と関係の深い新版画の販路を解明する上で重視すべき人物であるが、残念なことにこれまでほとんど注目されてこなかった。新版画の最も華やかな時期と、喜八郎の尚美堂での活動期は重なる。戦後の渡邊にとって、喜八郎の不在は浮世絵商と版元の両方の立場において大きな喪失であったのではないだろうか。喜八郎をはじめ、松木兄弟の活動を示す資料の所在も不明であるが、今後、各美術館のアーカイブ等の探索、及びそれぞれをつなぎ合わせるという地道な活動が必要であろう。

第五節 シマ・アートカンパニー—新版画を直接仕入れた美術商

渡邊版画店が豪華な英文の作品目録を出版したのは、1936年で、これは前年の日本語の作品目録をもとに作成している。この目録の完成により、外国人の個人客であっても掲載の作品写真を見ながら、作品番号を用いて直接版元から買い求めることができるようになった。

渡邊版画店が米国に直接作品を卸していたのは、ニューヨークのシマ・アートカンパニー（Shima Art Company）であった。シマの活動については、すでに住居氏により明らかとされている²⁹。シマは1908年（明治41）よりニューヨークで日本美術商として商いを始め、1929年（昭和4）より2代目店主となった住居範吾氏（以下、敬称略）が浮世絵や複製版画だけでなく、新版画を取り扱うようになった。1930年代、米国東海岸では新版画が大いに人気を集めていたため、日本の版元からの供給だけでは間に合わず、版元としてア

メロカ人好みの木版画を製作し、販売した。例えば花鳥画の中には、大判で欧米の部屋に額に入れて掛けるにふさわしい美しい仕上がりのもも見られる(図3)。これらの中には、元・大黒屋松木平吉の番頭であった小泉新之助が東京で行っていたものもあり、シマの印を入れた作品をニューヨークに収めていた。

住居は、1935年頃に日本に里帰りし、渡邊や新版画の人々と交流している。この様子は、住居が所持した8ミリフィルムの映像からうかがえ、作品を直接取引する契約を結んだという関係の深さがうかがえる。

ニューヨークのシマ・アートカンパニーには、渡邊からの刷りたての優れた新作が送られてきた。ロバート・ムラーが最初に手に入れた川瀬巴水の「清洲橋」は5ドルで売られ、現在、サックラー・ギャラリーに収蔵されている³⁰が、そのコンディション、摺りのすばらしさは一級である。「清洲橋」は我が国にも所蔵があるが、現在サックラー・ギャラリーに所蔵される同版画を見れば、シマで扱われていた新版画が、この上なく良質であったことが確認できる。渡邊からシマへは、大判の版画作品だけでなく、小カード判、はがき判などの小さな木版画が、カレンダーやクリスマスカード用に直接送られた。渡邊版画店では、シマのために毎年2月頃から9月頃までに製作を行い、順次送り出していた³¹。

シマ・アートカンパニーでは、渡邊版画店以外にも、池田版画店や長谷川版画店、酒井川口、芸艸堂から直接作品を仕入れ、販売していた。その中には、鳥居言人の美人画や、小原古邨の花鳥画の新作が含まれていた。そのような店舗にロバート・ムラーが偶然訪れ、新版画にとっても非常に重要な出会いが実現したのだった。その出会いから数年、徐々に日米関係が悪化して行き、1940年9月にシマ・アートカンパニーは廃業、新版画の人々と交流を行った日本旅行から帰国したムラーが住居夫妻から版画店の商品を全て買い取った。このときの譲渡作品がムラー・コレクションの重要な一角を担い、大切に保管されている。



図3 シマ・アートカンパニー版
花鳥画 1930年代(昭和前期)

おわりに

新版画は1930年代に欧米で広く受け入れられ、大量の枚数が日本から海を渡っていった。その時代は、多くの版元と多くの版画家たちが活躍した。本章で扱ったとおり、その下地として浮世絵の輸出という流れがあり、その流れに版元らの活動が相乗りした側面があった。けれども第二次世界大戦の開戦によって、浮世絵の輸出と共に新版画もそれが叶わなくなり、新版画はほぼ壊滅の状況にまで追い込まれた。

戦後、進駐軍の滞日により、一時的な復興ブームはあったものの、冒頭に挙げたような要因も重なり、新版画が戦前の勢いを取り戻すことはできなかった。さらに、新版画を取り扱った美術商を失ったことは、版元にとって非常に大きな問題であった。山中商会もシマ・アートカンパニーも戦争によって財産を失い、戦後、元通りの営業をすることは叶わなかった。それにより重要な日本版画コレクターとのコネクションも途絶えた。そうした空白期にコレクター側もコレクションを手放し、そして亡くなる者もいた。新版画を支援する彼らの存在の喪失により、日本側の制作者らは大きな支えを失ってしまった。そして新版画はいわば密やかに終焉し、ある時期から、人々から「忘れ去られる」状況に陥ってしまったのである。

【注】

¹ Newland, Amy Reigle. 'The appreciation of Shin Hanga in the West: the Interwar Years, 1915-40', (邦訳：及川茂「「新版画」の欧米での評価—両大戦間(1915-40)」) *The Female Image: 20th Century Prints of Japanese Beauties*, (Tokyo: Abe Publishing LTD, 2000), pp.24-30 では、特に米国における新版画ブームについて取扱われ、これによって忘れ去られていた新版画のムーブメントが掘り起こされた。しかし以降も日本の版元側からの流通アプローチはなされていない。

² 私家版の画家らの中で、橋口五葉は、画廊に販売を委託していた。また、吉田博は自ら版元として流通活動も行った。私家版の彼らがどのような刊行を行っていたかの解明は今後の課題である。

³ 石井柏亭画、伊上凡骨「東京十二景」シリーズ、1910年(明治43)より刊行

⁴ 第一部第三章表1参照。

⁵ 渡邊の伝記については、渡邊規編『渡辺庄三郎』(東京：渡邊木版美術画舗、1974年)に詳しい。

- 6 拙稿「米国における浮世絵、近代版画を通じた日本理解について—1900～1930年代を中心に」『鹿島美術財団年報』（東京：鹿島美術財団）25号、pp.282-292
- 7 この時の制作は、高橋松亭「墨田堤の夜」。清水久男編『こころにしみるなつかしい日本の風景—近代の浮世絵師・高橋松亭の世界』（東京：国書刊行会、2006年）p.10, cat.no.4掲載。本研究、第一部第一章参照。
- 8 渡辺、前掲書 p.143 には、カペラリが百貨店で開催していた展覧会に渡邊が訪れたことから2人の出会いがあったとしているが、展覧会開催の資料が残されていない。渡邊が後年書き残したメモには、カペラリが渡邊版画店に訪れたとあり、筆者はそれを支持する。そのメモについては、第二部第一章で扱う。
- 9 第二部第一章論考を参照。
- 10 「資料 1. 渡邊庄三郎 小島烏水宛書簡 1916年（大正5）3月」東京都江戸東京博物館、前掲書 p.240-241
- 11 渡辺、前掲書 p.154
- 12 Will. H. Edmunds による記事は次のとおり。(1) Edmunds, “Some Modern Japanese Artists: Kawase Hasui: an Appreciation”, *Apollo*, vol. 10, 1929, pp.87-89、(2) Edmunds, “Some Modern Japanese Artists: The Work of Kobayashi Kiyochika”, *Apollo*, vol. 11, 1930, pp.413-420、(3) Edmunds, “Modern Japan Color Prints”, *Apollo*, vol. 12, 1930, pp.120-126、(4) Edmunds, “Some Modern Japanese Artists and Conventions as to the Human Figure”, *Apollo*, vol. 12, 1930, pp.323-330
- 13 山中商会ロンドン支店の住所は、127 New Bond Street, London であった。なお、これまでのいくつかの先行研究（Newland, “The Appreciation of Shin Hanga in the West: the Interwar Years, 1915-40”, *The female image: 20th Century Prints of Japanese Beauties*, (Tokyo: Abe Publishing LTD, 2000), pp.24-30, note.28 ほか）で同展がニューヨーク支店にて開催とあるのは誤りである。
- 14 渡邊版の「旅みやげ第三集 田沢湖漢搓宮」（1927年）等のほか、美術社版の「十和田湖」（1927年）も含まれる。
- 15 織田一磨「石見有福温泉」（渡邊版、1925年）ほか
- 16 Robert O. Muller のコレクション形成については、Mirviss, Joan B. “A Tribute to Robert O. Muller (1911-2003)”, *Impressions*, vol. 25, 2003, pp.109-15 ほか。
- 17 Joan B. Mirviss, et al, *Printed to Perfection: Twentieth-century Japanese Prints from the Robert O. Muller Collection*, (Amsterdam: Hotei Publishing, 2004) には、各作品解説に Muller Collection の Muller が作品を購入した画廊名が記載される。これは Muller 自身作成の Muller Cards から引用されたものである。橋口五葉「浴場の女」や「化粧の女」等、多くの作品が山中商会より購入されたことがわかる。
- 18 The Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery Archives 所蔵 Robert O. Muller Papers, Box 1, Folder 7, 1937年10月30日付
- 19 Muller Papers, Box 6, Folder 14, 1940年3月21日付、Muller より William Lee Comerford 宛書簡
- 20 Muller Papers, Box 6, Folder 15、Muller より William Lee Comerford 宛書簡
- 21 山中商会の解体については、朽木ゆり子『ハウス・オブ・ヤマナカ—東洋の至宝を欧米に売った美術商』（東京：新潮社、2011年）に詳しい。
- 22 渡辺編、前掲書、p.161
- 23 村形明子『日美法師—松本文恭のこと』『浮世絵藝術』66号、1980年、p.3-17
- 24 Meech, *Frank Lloyd Wright and the Art of Japan: The Architects Other Passion*, (New York: Harry N. Abrams, 2001), p.159
- 25 安永幸一編『吉田博資料集／明治洋画新資料（福岡市美術館叢書 4）』弦書房、2008年、p.44-5 には松木家と吉田家の姻戚関係についても記載がある。「後に吉田家の四人姉妹の長

女伊和がこの文恭の次弟の伝五郎と結婚するようになったのも、この時の縁によるものであろう。」

²⁶ 「新作板画展覧目録」東京都江戸東京博物館、前掲書、p.53より。川瀬巴水が1作品3円、伊東深水が3円から15円であったのに対し、吉田博作品はいずれも20円で、日本人画家の中では別格であった様子がかがえる。

²⁷ Perry, Lilla S., “A Treasure Hunt in Japan, 1936: Excerpts from the Diary of Mrs. Lilla S. Perry,” in *Ukiyo-e Studies and Pleasures*, edited by H.M. Kaempfer (The Hague: Society for Japanese Arts and Crafts, 1978), pp.68-83

²⁸ Muller Papers, Box 6, Folder 14, 1940年3月21日付、Mullerより William Lee Comerford宛書簡

²⁹ Kotaro Sumii, “Shima Art Company: The History of My Grand Parents’ Business”, (<http://shotai.com>)

³⁰ 同館所蔵番号 S2003.8.761

³¹³¹ 渡辺、前掲書、p.162

第六章 新版画と伝統—「増上寺の雪」の制作と戦後の状況について

はじめに

本章では、川瀬巴水の1953年（昭和28）作の木版画「増上寺の雪」¹（図1）の制作及びその経緯の検討を行う。同版画は、1952年度の文部省文化財保護委員会の木版画技術の保存事業で制作されたもので、本事業では伊東深水が美人画を、川瀬巴水が風景画を担当した。深水が髪を洗う美人の図様を画題として取り上げたのに対し、巴水は、芝増上寺門前の雪景色を取り上げた。画面に大きく増上寺の三解脱門（以下、「三門」という）が描かれ、その前で3人の人物が市電の到着を待つ。巴水には、現代的な日常光景を捉えた作風であると言えよう。巴水は新橋に生まれ育ち、幼少の頃よりこの地に親しんだ。関東大震災の際には、増上寺の山内に家族と共に逃げ込み夜を明かしたという。巴水にとって増上寺は大切な場所であったはずで、そのような場所を文化財事業の画題に取り上げたのだった。事業そのものの目的は、版画を作成する技術を保存・記録することであり、原画、版木、順序摺りなど一連の資料が文部省に提出され、現在、東京国立博物館に移管、収蔵保管されている。これらの資料によれば、この作品は9枚の版木を使用し、42度摺りで制作された²。



図 1

川瀬巴水「増上寺の雪」

1953年

本章では、「増上寺の雪」の制作について残された資料をまとめ、その制作と経緯を紹介し、その背景を探ることとする。特に、伝統的な技法をとり入れた新版画の第二次世界大戦後の状況の変化を整理し、新版画が直面した問題を取り上げ考察したい。

第一章 作品画題としての増上寺

大正・昭和期に活躍した新版画の版画家である川瀬巴水(1883-1953)は、芝区露月町(現、港区新橋)に生まれ育った。この地は、東海道の鉄道の玄関口であった新橋停車場に近く、また愛宕神社や芝増上寺といった江戸・明治の絵画にも取り上げられた名所・旧跡にも程近い場所であった。巴水は、鐫木清方門に入り、実家の家業である糸物商を妹夫妻に譲渡した後も、昭和初期に馬込村(現、大田区馬込)に新居を構えるまで、生まれ育ったこの地の周囲を転々としていた³。

巴水は、東京風景を版画作品として取り上げることについて、「見馴れたせいか、いつでも画けるといふ油断か、どうも私は東京を見る感じが鈍いやうであります」⁴と述べたが、現在の大田区域の絵は洗足池や矢口の渡し等多数あるのに比べ、生まれ育ったこの地域の絵はそれほど多くはない。それでも、増上寺については時代と版元が異なる4点が見られ、渡邊版の3点については巴水の画業の中でも重要な作品と言え、それぞれ評価が与えられている。それは、関東大震災前の「雪の増上寺」、関東大震災後の東京風景の最初の作品「東京二十景 芝増上寺」、そして本作品が渡邊版であり、もう1点が川口酒井合版の「雪の増上寺」である。いずれも作品の主題に三門が選ばれた点、そしてテーマが雪景色である点が共通している。

増上寺は、江戸時代、徳川将軍家の菩提寺として栄え、江戸名所の一つとして多くの参詣者が訪れた。その門前は盛り場としても知られた。浮世絵においても、広重の江戸名所の一図としても、小林清親の東京名所図の中にも描かれた。それらの風景画の中でも主に三門が主題として取り上げられているものが多い。巴水が三門を取り上げた背景として、一つには伝統的な風景画の画題として取り上げられていたことが理由としてあった。

次に、東京都江戸東京博物館蔵品の川瀬巴水「増上寺の雪」の概要について押さえておきたい。

「増上寺の雪」

寸法 33.7×43.9

作品の裏面貼付紙（図2）に発行等の情報が付与される。

財団法人文化財協会発行

日本木版画出版協会蔵版

No. 114



図2 貼付紙

貼付のナンバーは、エディション番号と考えられ、114番の作品と考えられる。

本作品の特徴は、判型が特大判の大きさで通常よりも大きい作品であるという点、そしてこれまでの巴水作品にはない製作・発行元の点である。このことについては、後述する。いずれにせよ、摺り重ねの正確さが何よりも発揮された重厚な表現は、版画史上、最高の品質と言っても過言ではない。見る者を圧倒する細部までの複雑な版描写は、技術力の高さをうかがい知ることができるものである。次に、巴水の他の増上寺作品の概要を述べ、画家とテーマの関わりを押しさえることとする。

「雪の増上寺」（図3）は、1922年（大正11）1月作の版画である。この版画は、江戸絵鑑賞会での配布のために作られ、鑑賞会の幹事である渡邊庄三郎が制作を行い、会員に配られた。江戸絵鑑賞会の会員には、浮世絵コレクターとして知られる三原繁吉、広重の著作で知られる内田実、明治期の起立工商社の幹部社員であった執行弘道らがいた⁵。同会では、浮世絵の研究、交換などを行い、浮世絵を通じた交流と情報交換が目的であった。「雪の増上寺」の裏には鑑賞会の会員に向けた渡邊による解説が貼付されている⁶。同会では、それまでに橋口五葉、伊東深水の新版画⁷が配られ、浮世絵関係者の会員に向けての渡邊版画の新作の絶好のピーアールの場であったことは間違いない。その五葉、深水に引き続く第3

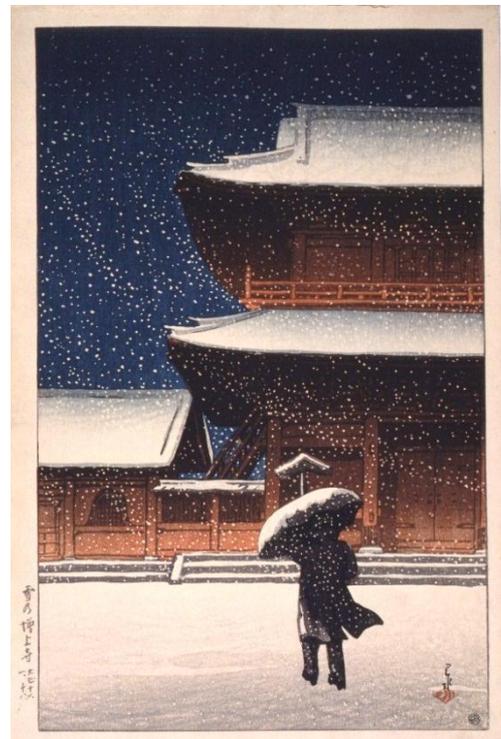


図3

川瀬巴水「雪の増上寺」1922年

回目を担当した巴水の作品に対し、関係者からどのような意見が出されたかは明らかではない。しかし、群青の空から舞い落ちる雪のはかなさとは対照的に、三門を正面からとらえた画面は少しばかり単調である。洋装姿の男性の歩む姿は巴水にはめずらしいが、この場所には合っていないようにも見える。

そのような反省が生かされたものか、関東大震災後の 1925 年（大正 14）制作の「東京二十景 芝増上寺」（図 4）は、画面に動きが見られ、ドラマチックな要素が強い風景画である。歌川広重の「名所江戸百景」でたびたび用いられた近像巨大の構図を用い、手前に雪が積もった松を大きく配す。奥に増上寺の門、その前を、和傘をすぼめながら歩む和装姿の人物を描く。吹雪の降り方は均等ではなく、吹き止むことのない風のリズム感を持たせている。和装の人物は、恐らく大正 14 年にあっては前時代的なもの、もしくは芝居がかった演出に見えたであろうが、違和感なく画面に溶け込んでいる。この作品は、1930 年の欧米の美術雑誌 *Apollo*⁸ や、*The American of Art*⁹ に Hasui（巴水）の名前と共に図版が大きく掲載された。そのためか国際的にも広く評判が高まり、巴水の作品の中では最も多く 3 千枚が摺られたという¹⁰。関東大震災後の東京風景の第一作に、巴水は増上寺をあえて選んだ。それは震災によって、家だけでなく、それまで書き溜めてきた写生や画稿全てを失った彼の再スタートの場所でもあったからではないかと考えられる。

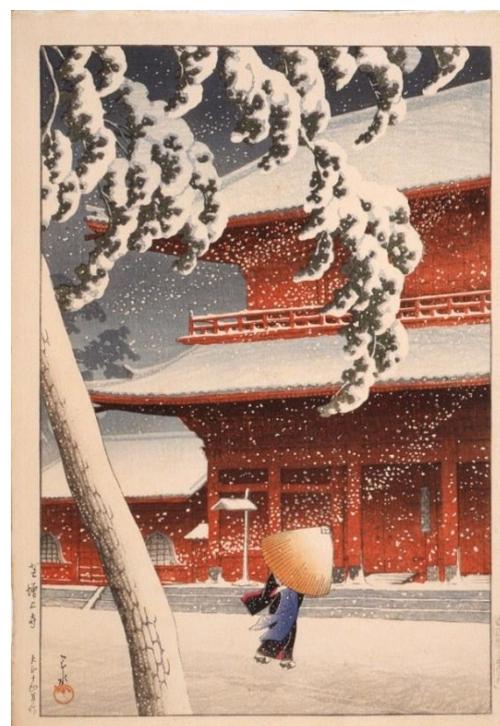


図 4 川瀬巴水
「東京二十景 芝増上寺」1925 年

そして、昭和前期に作られた川口酒井合版の「雪の増上寺」は 100 枚摺られ¹¹、主に海外向けに輸出されたものである。やや離れた場所から写生をしたためか、三門の全体像が描かれる点が他とは異なる。渡邊版に比べて摺り重ねが少なく、朱塗りの門の赤色には化学的な顔料が使用されているように見える。

このように、それまでに三度にわたって版画化が実現していた増上寺であったが、巴水は、1953 年（昭和 28）に再び、ほぼ同じテーマの制作を実行した。朱塗りの門の赤は、以前の作品に比べると強い色調ではなく、朱に近い柔らかな色を用いている。空や地面の重

層的な摺りと、大々判というべき判型が、木版画として重厚な強い印象をもたらすことに成功している。手前に立つ人物らはいずれも洋傘を持つ人々で、通勤や所用のために市電を待っている。大正期と同じく、美しい雪の舞い散る東京のある一日ではあったが、極めて日常的な光景がこの門の前で展開する様子を写す。雪の描写は点線のような形で以前の作品とは異なり、一見すると、華やかさに欠けるとも取れるだろう。しかし、その尾を引くそれぞれの形の優美さと平穩さには、増上寺と共に川瀬巴水自身が歩んできた版画家としての姿が重ね合わせられ、ある種の感慨が窺われるのである。

増上寺の三門は、幸運にも太平洋戦争中の空襲の被害を免れ、江戸時代以来のその姿が残された。寺内の貴重な文化財、そして巴水が生まれ育った東京の街、彼の馬込の自宅も焼失し、巴水が親しんだ以前の東京風景は失われてしまった。巴水の戦後の東京風景は、1948年（昭和23）の「春の夕（上野東照宮）」から始まり、歌舞伎座、皇居など戦前もしくはそれ以前の姿を留めた歴史的なランドマークが多く選択されている。そのような点においても、本作は他の戦後の東京風景作品に連なる画題と言える。次に、その制作について、保存の資料と巴水の製作日録から確認してみたい。

第二章 「増上寺の雪」の制作

本作品は、昭和27年度の文部省事業として制作が決定された。作品が完成したのは翌年の昭和28年のことで、数度にわたって修正を加えながら作業が進められた。作品制作は保存事業の一環として行われたため、完成に至るまでの資料が残された。そして、大きさや資材、手間の点において、通常刊行されていた新版画よりも非常に豪華な作品であったことが指摘できる。そしてそのような例外的な制作工程について、巴水自身も「制作日録」¹²に記載を残したのであった。

本事業では、完成作品に公式的な作品解説が付与され、浮世絵研究者の檜崎宗重¹³が執筆を担当した。

こんど作られた増上寺の雪景は、さきは無形文化財として選定された木版画技術保護の為に、巴水画伯に依頼して制作された木版画製作記録であります。彫刻は斯界の第一人者佐藤寿録吉氏、摺は巴水画伯の傑作として光る処女作「塩原おかね路」以来、三十

有六年研究を共にしてゐる斧銀太郎氏で、両技術家が精魂をこめて作製したものであります。雪のふる日、なかなかこない電車を待つ二三の人影が、古い日本を象徴する朱塗の増上寺山門を背景として、もの寂しく静かに画かれてゐます。現世相の一断面を示すものでありませう。楼閣の細かな組物の彫刻や、四十余回の摺刷を通じて、白く抜く粉々たる雪片の表現などは、この絵の技術上の特徴と言へませう。

巴水画伯が日本木版画の伝統を守つて一生を捧げてゐられる姿を、私は貴く思ひます。私は感に打たれます。絵師・彫師・摺師三者協力によつて作製される日本木版画の極めて困難な芸道を守つて生きる巴水画伯は、誠に得がたい人であります。人間個人の技能にはおのづから限度があります。版元を中心として、三者の技能が総合発揮され、更に高次元の美的成果を生み、面も大衆に享受せられうる日本伝統の木版画は、比類なき芸術様式として、ますます世界の推賛をうけることでありませう。

現在、本作品の資料として、下記の存在が確認される。

1. 写生（川瀬巴水写生帖第 78 号）	個人蔵
2. 原画	東京国立博物館所蔵
3. 版下	東京国立博物館所蔵
4. 主版版木	東京国立博物館所蔵
5. 校合摺	東京国立博物館所蔵
6. さしあげ	東京国立博物館所蔵
7. 色版版木 8 枚	東京国立博物館所蔵
8. 順序摺（42 回） 84 枚	東京国立博物館所蔵

これらの資料については、平成 21 年度東京都江戸東京博物館特別展「よみがえる浮世絵—うるわしき大正新版画展」で一部が出品され、同展図録に全点の写真が掲載された。このうち、1 を除く 2 から 8 まだが、事業で作られた「記録」であり、今日、東京国立博物館に所蔵されている。

「増上寺の雪」のための写生は、昭和 28 年 1 月 26 日に増上寺三門、同月 28 日に人物が描かれた。スケッチブックの 1 ページに作品と同じ構図の増上寺三門が描かれている（図 5）。この写生について、巴水は製作日録にその苦勞を記載している¹⁴。

(一月) 二十四日、霊岸島、箱崎などこんどの文部省無形文化財の版画の為の写生に行きしが場所気に入らず、空しく帰宅、
 二十五日、朝より出かけ、増上寺を見、再び霊岸島、新川など物色、思はしからず、今日もむなしく帰宅、
 二十六日、朝二度増上寺へ行き、山門を写生、ひる帰宅、うすぐもりの日にて写生計どらず、こまりしがとにかくまとめて、雪景色にする事になす、
 二十七日、文部省の版画増上寺の雪下がき着手、雨ふりて、きのふの写生をもとに古き写生帖を参考にして鉛筆のながきやゝ出来たり、



図5 川瀬巴水「増上寺 写生」1953年（昭和28）1月26日



図6 川瀬巴水「人物 写生」1953年（昭和28）1月28日

このような記録からは、実際には増上寺という画題がなかなか決めることができなかつた様子うかがえる。24日には、霊岸島や箱崎など、むしろ意外とも言うべき場所に出かけたが、写生すらすることはなかつた。翌日にも中央区周辺を歩いていることから、着想と

しては第一にその地域があったのかもしれない。

結局、巴水は増上寺を描くことに決めた。26日の写生でうすぐもりの増上寺を描き、三門前の市電の電停に人物を描こうという意図が示された。27日には、下書きにかかっている。そして28日に人物3人が描かれたのだった(図6)。見開き左頁に洋傘を差すロングコート姿の妊婦、見開き右頁に和装の道行姿の女性、帽子にコートの男性であった。この人物に関しての巴水の「製作日録」への記載はない。

(一月) 二十八日、文部省の増上寺の雪かき出す、
二十九日、右出来、
三十日、店へとゞける、かへり増上寺へ廻り写生の不備の点を写生一
三十一日、店へ。文部省の杉原君、博物館の人と檜崎さんに増上寺の絵に付色々
きかれる…話す、

(二月) 四日、増上寺のせんがき鉛筆下絵始む、
九日、増上寺下がき続ける、
十日、増上寺せんがき下がきつゞける
十一日、店へ右を見せにいく、
十二日、右の本せんがきはじむ、
十四日、右、夕方出来上る、十五日店へ。

写生をもとに原画が作られた。残された原画(図7)は、完成作品と同じ大きさの画面で描かれている。完成作品とは、市電を待つ妊婦と着物姿の女性の並ぶ順番が異なる。また、原画では三門の脇に自動車を描かれるが、完成作品には見られない。

原画をもとに、版下(図8)が作られた。本来、この版下は主版版木に糊で張り付けられ彫刻されるため、保存さ



図7 川瀬巴水「増上寺の雪 原画」1953年(昭和28)

れることはない。しかし本事業の目的が保存にあったことから、貼らずに保管がなされているものと考えられる。原画にあった自動車の姿が消えている。また、三門の屋根の線や人物の衣服の線などに細かな修正が加えられている。この下書きには通例よりもより多くの時間を掛けて取り組んだ。



図8 川瀬巴水「増上寺の雪 版下」1953年（昭和28）

製作日録にある2月10日までに行われた下書きこそが、今日保管されている版下で、12日以降に始められたものが、主版に貼られた版下である可能性は十分考えられる。

主版版木は、しばしば見られるような色版用の版木との両面使用ではなく、主版専用の他作品よりも厚さがある立派な版木である。他には見られない特徴として、主版裏面に写真を張り付けていることが指摘できる。これは版下を原寸大で写真撮影し、写真を版木に張り付けて彫ったということを記録として残したものである¹⁵。

主版から作成されたものが校合摺で、校合摺に彩色を施した「さしあげ」¹⁶（図9）も保管されている。川瀬巴水の作品制作では、彩色の原画が初めに作られ、それによって共同制作における完成イメージの共有を図るため、さしあげが作られることはない。そのため、このさしあげも本事業の記録用にわざわざ作られたと言えよう。



図9 川瀬巴水「増上寺の雪 さしあげ」

1953年（昭和28）

（三月）廿六日、増上寺すり込みの色ざし
二枚（山門）をかく、夕
方までかゝる

廿七日、右を電車中で紛失、書き直して届ける

卅日、文部省増上寺校合出来、

卅一日、増上寺色ざし、一四月二日、

さしあげをもとに色差しが作られ、色差しをもとに色版版木（色板）が作成される。「増上寺の雪」の色板は8枚で、全て両面使用の痕跡がある。

（四月） 十三日、店で増上寺の雪（きのふ色板出来たので）板シラベすり合せをなす、
博物館菊地（貞夫）さんの外二名見にくる、

二十一日、店で文部省杉原さん、菊地さん、檜崎さんと会合す、

二十二日、店で増上寺をやり、柳の渡し南禅寺をやる、

（六月） 二十日、文部省増上寺、色ざしをはじめる、二十四日まで続行、

二十五日、増上寺店へとどける、

（八月） 十日、店から久子さんがむかひにくる、今日増上寺のすり合せをすると云ふ
ふ事先日若主人が私に話たさうだが、どつちが忘れたか、私はさう約束した記おくなし、
しかし銀ちやんが朝からまつてゐるとの事、（中略）
すり合せをなす、なら崎氏立会ふ、文部省の増上寺山門のやねの下の
ぼかし板ほり直す事になり校合もらつて帰宅、

十一日、右をなし、午後とゞける

色板8枚16面を使用して、42度刷が行われ、東京国立博物館には42枚の順序摺が残されている。この順序摺を見ると、概ね色が濃く色の面積が小さい部分から徐々に、色が薄く色の面積が大きい部分へと進行している。その後、雪や三門の深みを出す色が重ねられていると言えよう。

（八月） 二十日、店へ行く、（中略）斧銀さんが文部省の増上寺の順序ずりをやつてみた。

（九月） 四日、店へ行き増上寺順序摺の箱書す、

以上のように、本作品は巴水も細かく記すほど、例外的な、完成までの過程が「記録保存」されるための木版画制作であった。そのため通常の刊行作品には見られない「資料」の制作と保管があった。一つは版下であり、主版を作る際に板に貼るべきものを敢えて残した。また、主版の裏側に板を彫る前の状況をあえて残したことも特筆されよう。さらに、

さしあげの存在、そして番号が入れられた順序摺りの存在である。本作品は、他に類を見ない豪華な版画制作であると同時に、これら「資料」の存在も極めて特異と言えよう。

第三章 「増上寺の雪」の経緯と戦後の状況

本制作について、当事者であった檜崎はその決定経緯を川瀬巴水の画集解説に、次の通り記録した。

「増上寺の雪」は巴水のために一大光彩を献げる一作である。文部省文化財保護委員会無形文化課では、昭和二十七年度に於ける木版画技術記録を作り、これを永久的に保存することとなった。同課の杉原信彦氏がその実務にあたられ、高橋誠一郎委員長が中心となって、そのことが進行された。「文委無第十七号」公文書で、昭和二十七年十一月十八日附、左記の如き招請状が、木版画の研究者や画家、版元、技術者にあて発せられた。

(中略) 会場には高橋委員長はじめ委員、藤懸静也博士外研究者、川瀬巴水、伊東深水両画伯などが参集。協議がなされた。私もその席にあった。結局、川瀬巴水、伊東深水両画伯に新作を委嘱し、渡辺版画店でこれを製作することとなり、その製作の正確な記録を私が書くこと、及び現代の木版画技術記録を博物館の菊池貞夫君が記録することが決定せられたのである。¹⁷

巴水、伊東深水ら画家も参席した文部省の会議の席上で、本事業の実施が正式に決定された。「増上寺の雪」が制作された1953年(昭和28)とは、社会的には戦後の大きな混乱を脱し、人々は暮らしの落ち着きを取り戻しつつあった時期でもあり。そして、経済が飛躍的に成長を遂げる高度成長期に突入しようとしていた頃でもあった。

終戦直後よりしばらくは、駐留の軍人や民間の外国人の間で日本の版画が広く熱狂的にもてはやされた。彼らは、版画を取り扱う日本美術店や土産物店を訪ねたり、作家のもとに直接訪れたりした。例えば、下落合の吉田博のアトリエでは、吉田家の人々の英語力が発揮され、米軍将校が頻繁に訪れ、まるでサロンの様相を呈していた¹⁸。銀座の渡辺版画店においても、恐らく米軍関係者を中心とした来客があったことであろう。幸いなことに関

東大震災時とは異なり、いくつかの作品を分散して疎開させていたこと、そもそも銀座の店舗の蔵が無事であったことによって、渡邊版画店は引き続き銀座において営業を継続できた¹⁹。

川瀬巴水の作品を年代順に見ると、1946年（昭和21）から翌年にかけて、新作が次々に刊行されていることがわかる。巴水は1944年秋から1948年3月まで塩原に疎開していたが、その間も頻繁に上京し、肉筆作品を手がけ、一方で新作の版画の摺り作業に立ち会っていた。8月15日の終戦後、9月29日には上京、渡邊版画店を訪れ、経済状況に対応した作品の新しい価格の取り決めを行った²⁰。恐らく、終戦1ヵ月後にはすでに、巴水の版画を求める声があったことから、版元にとっても巴水にとっても必要かつ重要な作業であったのではないだろうか。経済の状況は混乱しており、画料の取り決めは新たに行わなければならないことだろう。

しかし占領期の一時的な需要は、やがて多くの外国人の帰国によって終息を迎えていった。その後の新版画は、大きな問題と直面することとなった。それは資材の調達困難、後継者不足、そして顧客マーケットの不足である。

資材調達の点については、新版画はその創始の当初から、大正期においても貴重な材料を使用していた。渡邊庄三郎は新版画の資材として「彫刻用の板木は山桜」、「用紙は越前の奉書を純生漉に特別に注文」、絵具は「出来るだけ良質のものを選択する事に努めて」²¹いた。新版画の制作とは前近代の伝統を継承し、そして復興させることにあり、美術としての版画を独立させるため、材料や技法は明治期までの伝統的な木版よりもより一層厳密に選択されていた。

そのように制作が進行していた新版画は、戦時下では、まず資材の欠乏に直面した。版画の紙として使用した生漉奉書は、生産が制限され、使用を禁止された。版木については、古いものを削って再利用を余儀なくされた。顔料は植物性の良いものが失われ、質の低いものを使用せざるを得なかった²²。戦時下で制作された新版画はあまり多くはないが、残されているものを見ると、材料の劣化による作品の完成度の低下は指摘せざるを得ない。

しかし戦争が終了した後も、新版画に必要な資材は戦前期に戻るどころか、復興、工業化社会の中で、むしろ取り落とされてしまった。新版画が使用する版木、絵の具、そして和紙はさらに希少なものとなった。

後継者問題の点については、共同制作による新版画は、画家、彫師、摺師のいずれかが欠けると制作が成立しない性質を持つ。彫師、摺師には、「相当の技術を持ち、よく板画の

要点を解して居る人」²³でなければならなかったため、もともとその成り手が限られていた。その上、戦時体制下において、彫師、摺師らの職人のなかには、軍隊に招集され出征した者も多く、あるいは疎開した者、東京を襲った空襲によって亡くなった者もいた。戦争中の渡邊木版美術画舗では、二代目店主の渡邊規が二度にわたり出征し、職人ではわずかに摺師の斧銀太郎ひとりが仕事をする状況であった。戦後、職人の中には疎開先から戻ったり、戦地から帰還したりもしたが、事業として縮小傾向にあった時期、後継者の育成はままならなかった。

さらに忘れてはならない重要な点として、戦前、新版画を大量に輸出していた海外販路が失われた問題は大きかった。海外の日本美術店が、戦中、戦後に消滅してしまったのである。日本美術商の最大手・山中商会も新版画を扱ったが、1944年（昭和19）をもって米国政府によって解体され、戦後再開するも往時のような状況を取り戻すことはなかった²⁴。また、渡邊版画店から直接版画を仕入れ、販売していたニューヨークのシマ・アートカンパニーは、1940年（昭和15）に新版画コレクターのロバート・ムラーに店舗と商品を譲渡し、店主一家は日本に帰国して以降、版画ビジネスを再開することはなかった²⁵。彼らバイヤーの不在は、新版画が「現代版画」として普及するためのマーケットの喪失につながり、新版画の戦前と戦後の状況を大きく違える根本的な要因であった。

版元らはこのような基盤に係る問題を内包しながらも、変化する社会に対応していかなければならなかった。川瀬巴水の「増上寺の雪」は、戦後の混乱と一時的なブームの終了の後、そして高度成長時代を目前とする時期に製作されたのだった。この狭間とも呼べる時期に、当時の文部省が事業の実施を決定した理由は、渡邊規が東京木版画出版協会会長として、木版に係る彫師や摺師の育成の実施を同省へ働きかけたことがきっかけであった。渡邊（規）は後に、このことを振り返り次のように述べていた。

技術者の不足は育成しなければならない。育成は少なくとも十年の歳月と資本を必要とする。急の間に合わない。そこで文化財保護委員会に請願したが仲々保護育成は採り上げられず、予算の関係で、木版の彫り摺りの技術保存記録の作成を決定され、彫師では大倉半兵衛、前田謙太郎、佐藤寿録吉の三人が選ばれ、摺師では斧銀太郎、坂倉清吉、岡島鉄次の三人が選ばれ、伊東深水作「髮」、川瀬巴水「芝増上寺山門の雪」の二図を新作し、川面義雄の指導のもとに大阪四天王寺所有の「扇面古写経」の内一葉を完全複製し、又単庵筆の水墨画「白鷺の図」の混合摺に依る複製が実施された。この事は貴重な

事ではあったが、後継者の育成に関しての計画が実施されなかったのは残念であった。²⁶

つまり、そもそも「増上寺の雪」等の新版画の制作は、版画関係者が意図していた本来の計画事業の変更の産物であった。伝統的な木版技術の保護について、画家の西沢笛畝を部長とする文化財保護委員会の部会で、人材の保護について話し合われたが結論は出ず、木版画を記録保存することをとりあえず先行して着手することとなった。巴水の増上寺はその中の一作品であった。それでも記録事業は、木版画業界に国の補助金を獲得したという点で、当時の協会内からは賛同を得たようだ。

（渡邊規氏は、）後日、東京の版元有志を結集して東京木版画出版協会を設立、若くして初代会長に就任、以来四十数年亡くなる迄、先達として歩まれた。（中略）

仕事も文化庁より無形文化財として補助金を受け、古画として「扇面古写経」、単庵筆「路鷺の図」、新版画として伊東深水「髪洗い」、川瀬巴水「雪の増上寺」、彫師、名人大倉半兵衛による保存用彫見本と三年間にわたる大事業も完成し、今でも文化庁に保管されている。²⁷

渡邊（規）は、新版画の販売にとどまらず、できる限りのさまざまな取組を行うことにより、何とか伝統木版の灯を消すことのないように格闘していた²⁸。「増上寺の雪」の翌年にあたる1954年（昭和29）、新版画と伝統技術の発展のために、渡邊版画店内に版画懇話会を立ち上げ、創作版画家にも伝統木版の技術を学ぶ機会を設けた。現代に活躍する版画家の中にも、同会に参加したことがある者は多い。

第四章 戦後の新版画

「増上寺の雪」の記録事業に続き、文部省の文化財保護委員会では、新版画に関わる画家、彫師、摺師を無形文化財（人間国宝）として指定することについて議論がなされたが、結論は見送られた。その理由について、檜崎は、第一に伝統技法を用いる木版画において絵師、彫師、摺師を独立した人格として取り扱えないということ、第二に巴水や深水ら版画家を文化財として取り上げるのであれば、創作版画家に対しても配慮が必要という意見

が出たことを挙げている²⁹。伝統的な版画制作の場合、版元の役割も大きいことが、単独で人間国宝として取り扱うことに馴染まず、問題を複雑化させている。結局、彼らが無形文化財として認定し、育成及び保護する措置はとられなかった。檜崎は、他の伝統的な芸術活動にも共通することではあるが、杓子定規に判断を行い、そして整合性がない場合は問題の解決法の結論を先送りするわが国の文化行政の欠点を指摘した。

戦後の変貌する社会に対応すべく、版元、彫師、摺師らは機関の整備を行っていた。版元は、戦時中の日本木版工業組合を解体、千代紙製造などの印刷部門を加えず、芸術版画出版を目的とする版元を中心に、東京に東京木版画出版協会、京都に京都木版画工芸組合を設置した。彫師の機関としては、江戸時代から続く板木屋組合を発展させ、日本木版工芸組合が立ち上げられた。摺師の機関としては、東京では東京木版画工芸組合が大正期より継続していた。それぞれの機関の目的は、業界の発展にあり、後継者育成も実際に共同で行われていた。

一方で、新版画と相反して創作版画は、戦後、華やかな時代を迎え、進展を遂げた。版画家たちの活躍は著しいものがあつた。1951年（昭和26）の第1回サンパウロ・ビエンナーレで駒井哲郎と斎藤清が在聖日本人賞を受けたのを皮切りに、翌年の第2回ルガノ国際版画展で駒井が国際次賞を、棟方志功が優秀賞を受賞、55年（昭和30）の第3回サンパウロ・ビエンナーレでは棟方が版画部門最優秀賞を、56年（昭和31）の第28回ベネチア・ビエンナーレでは棟方が国際版画大賞を受賞し、同年第4回ルガノ国際版画展で浜田知明が受賞と、戦前から制作活動を続けていた創作版画家の国際的舞台上での活躍が相次いだ。彼らの成功に対し、世界から日本は「版画国」という言われ方がなされた。国内のマス・メディアにおいても版画への関心が寄せられ、創作版画は現代美術の中において完全に時流に乗ったと言えよう。個性を発揮し、さまざまな版画表現を用いる作家が次々に誕生し、国際的にも日本人版画家は多くの注目を集めた。

そして創作版画の進展の重要な遠因として学校教育での採用がある。自画・自刻・自摺の木版技法は、現代の義務教育の授業にも取り入れられ、全国民がその技術を習うようになり、まぎれもなく創作版画式の木版画が戦後の教育を通して国民に浸透していったのである。

そのような中、新版画は文化財記録の制作を行い、新しい作品の刊行も引き続き行われた。けれども巴水の死、渡邊庄三郎の死をもって、一つの時代を終えたと言えるであろう。巴水は亡くなるまで版画家であり続け、彼の遺作が百か日の法事において関係者に配布さ

れた³⁰。渡邊は1962年、巴水の逝去の5年後に亡くなった。

そして現代において、絵師、彫師、摺師の共同制作による木版画は、定期的な出版活動においては失われた。しかし、その制作活動は現代もなお継続されている。

一つは、「復刻版画」の制作と普及である。東京においては、版元、彫師、摺師の各団体の統合団体「東京伝統木版画工芸協会」が設立され、東京都によって「東京都伝統工芸品」の指定を受けた。さらに1995年には「東京伝統木版画工芸協同組合」と改称、経済産業省より国指定の伝統的工芸品の指定を受けた。同団体では、復刻事業や後継者の育成を共同で実施している³¹。

また、芸術家とのコラボレーションの活動も行われている。新版画では外国人画家のカペラリーやバートレットと始められた当初から、その可能性が内包されていたといえる。現在、版画家の中には、伝統的技法に習熟した彫師、摺師とのコラボレーションによって新たな芸術表現を求める者もいる³²。版画における共同という制作のあり方は、現在では決して否定されるものではなく、芸術家の間では一般化してきており、新たな制作の可能性を拡げるに至っている。この点においても、創作版画か新版画かという二元論で日本の版木の在り方を考えることは、もはや不毛とも言うべき議論でしかないのである。

おわりに

新版画はすでに一つの時代を終えたと言えるであろうが、役割を終えたわけではない。大正期に興ったその運動は、現代に伝統的な木版技術を伝え、海外にもある時期ブームと呼べる隆盛を迎え、そして現在でも普及が続く点において大きな機能と可能性を残した。

さらに、新版画はこれまで外国人の土産物という一面的な捉え方がなされ、研究史の流れからは全く取り残されてきたが、本芸術活動の再評価と研究を進めることによって、より多面的な日本近代美術史の理解が進むであろう。また、江戸の技術を活かしながら、東京から国際的に発信された美術活動という点において、社会・文化活動に果たした役割の探究が必要である。江戸の絵画や浮世絵にインスピレーションを得る作家も多い現代の日本美術界において、新版画の果たす役割はこれから始まると考えられ、その可能性が期待される。

【注】

- 1 東京都江戸東京博物館資料番号 07200017
- 2 『よみがえる浮世絵—うるわしき大正新版画展』(東京：東京都江戸東京博物館ほか、2009年) pp.191-204 に一連の資料が掲載されている。
- 3 芝愛宕下赤十字本社前、高輪北町、愛宕下四丁目等。榎崎宗重編『川瀬巴水全木版画集』p.181 (東京：毎日新聞社、1979年)
- 4 『川瀬木板画解説』(東京：渡邊木版美術画舗、1921年)
- 5 江戸絵鑑賞会については、永田生慈『資料による近代浮世絵事情』(東京：三彩社、1992年) に詳しい。
- 6 東京都江戸東京博物館、前掲書、p.52 に貼付の張り紙写真を掲載。内容は、「江戸絵鑑賞会々員の為に新作板画 第三回頒布 川瀬巴水君画「雪の増上寺」此図は川瀬君が本年一月十八日大降雪の夕暮、芝増上寺の門前を写生し、板下を描かれたものであります。彫板は七面作り、遍数は約廿五度を重ねて摺上って居ります。大正十一年三月十一日 江戸絵鑑賞会幹事 渡邊庄三郎」
- 7 江戸絵鑑賞会で発行されたのは、橋口五葉「雪の伊吹山」(1920年(大正9)1月)、伊東深水「夜の池之端」(1921年(大正10)1月)、川瀬巴水「雪の増上寺」である。
- 88 Edmunds, "Some Modern Japanese Artists and Conventions as to the Human Figure", *Apollo*, vol. 12, 1930
- 9 1930年9月号
- 10 榎崎、前掲書、p.201
- 11 同版画の裏にエディション番号と巴水のサインがある。
- 12 榎崎、前掲書には、川瀬巴水の「製作日録」内容について、掲載がある。この掲載は、新版画研究の基礎資料として重要である。
- 13 榎崎宗重(1904-2001)、浮世絵研究者。渡邊庄三郎、川瀬巴水とも交流があり、川瀬巴水研究の基礎となる『川瀬巴水全木版画集』(東京：毎日新聞社、1979年)等を著した。
- 14 榎崎、前掲書、p.258において、榎崎はこの記述について、「巴水の増上寺版画成立のプロセスを具体的に解することができる。」と評価している。
- 15 版下に原画やデッサンを撮影した写真を使う手法は、近代版画ではしばしば見られる。木口木版の合田清が用い、新版画でも橋口五葉や小原古邨が使用した。
- 16 「さしあげ」とは、校合摺に対し、画家が完成イメージを彫師、摺師に示すために完成図のように彩色したもので、共同制作による近代版画では多くの画家が作成した。川瀬巴水のさしあげについては、本研究第二部第二章)において言及した。
- 17 榎崎、前掲書、pp.255-6
- 18 安永幸一編『福岡市美術館叢書4 吉田博資料集 明治洋画新資料』(福岡：財団法人福岡市文化芸術振興財団、2007年) p.105には、米軍関係者に木版画のレクチャーをする吉田博の写真が掲載されている。吉田博邸にはマッカーサー夫人やリッジウェイ司令夫人も訪れたという。
- 19 渡邊規編『渡邊庄三郎伝』(東京：渡邊木版美術画舗、1974年)
- 20 榎崎、前掲書、p.232に巴水の日記「九月二十三日上京、版画新価格 吉田附近一〇〇、税六〇、大錦二五、一五、岡山城五〇、三〇、宮島鳥居三五、二一」と掲載がある。
- 21 渡邊木版美術画舗、前掲書、1921年
- 22 榎崎、前掲書、p.220
- 23 渡邊木版美術画舗、前掲書、1921年
- 24 山中商会の解体については、朽木ゆり子『ハウス・オブ・ヤマナカ—東洋の至宝を欧米に売った美術商』(東京：新潮社、2011)に詳しい。
- 25 住居晃太郎「シマ・アートカンパニー(Shima Art Company, Inc.)の歴史」、東京都江戸東京博物館、前掲書、pp.230-234
- 26 渡邊規「伝統版画の歩み」(『浮世絵芸術』11号、1965年、pp.11-15)
- 27 安達以乍牟「私達の開拓者」(『浮世絵芸術』109号 1993年、p.31)

²⁸ 渡邊規、前掲論文には、次のような文章があり、彼の格闘の背景にあった苦悩がうかがえる。
「わづか数軒の版元は戦後の資材不足、疎開したり、転業した技術者を呼び戻す等あらゆる努力で、その不足を克服して、ようやく立直った。愈々版画が一般に認められはじめると、全々版画に素人の他業種の人が俗悪な作品を作って売り出し、折角営々として築き上げた大事な地盤を一朝にしてくつがえしてしまい、再びどん底につき落とし、自らは一、二年でやめて行くと言った具合で、営利主義一途の新人が現われては消え、消えては又別に現われて又消えて行くと言った具合でかきまわされ、正直な版元は失意の中に追込まれて行った。」

²⁹ 檜崎、前掲書、p. 236

³⁰ 川瀬巴水「平泉金色堂」(1957年、渡邊木版美術画舗版)

³¹ 同団体ホームページより

³² 現代のさまざまな版画において、摺りをアーティスト本人が行わないケースも多く見られる。

終章：本研究の成果と課題

本研究では、大正新版画のほぼ全般を取り扱い、第一部でその変遷を、第二部で各諸問題を扱った。本章では本研究の成果及び今後の課題を記述し、まとめとしたい。

第一節 本研究の成果

本研究では、1915年（大正4）より1960年代初頭まで続けられた版元を中心とした美術活動である新版画の成立、展開、その活動の構造を論述した。

第一部では、新版画の成立と展開を扱った。

同第一章「新版画の開始—明治後期から1915年まで」では、新版画が開始されるまでの美術、版画、伝統木版をめぐる明治後期の状況を押さえ、新しい時代にふさわしい木版画の成立を待望する社会の様相を述べた。そして、版元の渡邊庄三郎の新版画の開始直前の動向を押さえ、輸出用版画の制作によって知識と経験を獲得していった経緯を作品から確認した。本章により、大正期に渡邊庄三郎によって成立した新版画ではあるが、明治後期からの木版をめぐる社会状況が背景にあったこと、そして、輸出用版画による刊行が新版画を促した経緯を確認できた。さらに輸出用版画と大正新版画の違いを確認した。

同第二章「新版画と浮世絵—大正期」では、まず、新版画制作の裏で展開された浮世絵研究事業を述べ、それにより新版画の制作の下支えとなる研究、支援者の獲得の状況を押さえた。そして、新版画が一堂に紹介された展覧会「新作版画展覧会」を中心に、同展に参画した画家の洗い出し作業を行った。それにより大正期に活躍した新版画作家のほぼ全員を網羅することができた上、作品の価格により、彼らの位置や作品の性質が確認できた。それらの作家の中には、これまで新版画に無関係と思われていた美術家の発見もあった。同展覧会は新版画が初めて広く披露されたもので、新聞や雑誌でも報じられた。同展までは新版画は、浮世絵も含めた研究を主軸にした活動を展開していたという、次代の昭和期とは異なる姿が明らかとなり、従来の新版画への「商業的」という一面的な見方の誤りが確認できた。また、橋口五葉の版画実現までの苦労を一枚の鉛筆デッサン画から探った。五葉は大正期の代表的作家として評価がされるが、その制作は不明な点が多い。本章によりその作画の一事例を示すことができた。

同第三章「新版画の転換—昭和前期」では、関東大震災後の大正末から昭和前期におけ

る、最も国際的に普及が進んだ状況について論じた。渡邊庄三郎以外の各版元や新しい版画家の参画した情報を集め、記録を行った。本章により、ほとんど知られてこなかった版画家の作品が発掘でき、新版画の作品イメージにも昭和初期の時代の空気や影響が見られる点が確認できた。昭和期の新版画はほとんどまともな取扱いをされてこなかったが、その再評価を促した。

第二部では、第一部で確認できた新版画の変遷をふまえ、新版画の諸問題について検討を行った。

第一章「新版画の誕生—小島烏水宛渡邊庄三郎書簡より」では、書簡を扱い、中心人物であった版元の眼を通した新版画の誕生時の制作者らの動き、思いを記述した。これにより新版画の誕生時期、最初の版画家、使用された作品技法を明らかとした。特に、作品の技法については、版元自らがバレンを握り、従来にない「創作」的な手法が取り入れていた実態が浮き彫りとなった。その開始当初は、版元がその制作者の一人として機能し、作品を生み出したことが明らかとなった。そして新版画の誕生の時期と作家を明確にした。

同第二章「新版画の制作—江戸東京博物館蔵の川瀬巴水原画について」では、新版画独特の「原画」の機能について検討を行った。新版画の制作技法については不明な点も多いが、川瀬巴水の新版画では「原画」が存在し、制作に一定の機能をはたしていたことを論じた。本章により、新版画の作品化における修正の過程や彫師、摺師らとの共同作業が解明できた。

同第三章「新版画と日本観光の誘致について—鉄道省ポスターの制作」では、新版画とこれまで取り上げられることのなかった観光分野の連携の事例研究を行った。新版画は、外国人の「土産物」と低く見られてきたが、その外国人受けするというメリットが活かされ、国の重要施策である外国人客誘致にも関わっていった実態を明らかにした。新版画が他分野とも交流し、広報的活動も行っていた事象を初めて明らかにした。

同第四章「版元と海外コレクターの交流—1940年ロバート・ムラー氏の日本旅行を中心に」では、世界最高水準の新版画コレクターとして活躍したロバート・O・ムラー氏のコレクション活動の実態と展開を、書簡や領収書などの資料から解明した。さらにこれまで未発表であった、新版画の版元の姿と店舗を写したスナップ写真の存在が発見された。これらは、わが国にはない貴重な資料群である。ムラー文書の調査から、米国人青年コレクターと版元との密接な関係や、1940年という日米開戦間際の時期の詳細なやり取りを浮き彫りにした。氏のコレクション活動の記録の調査を通して、新版画の海外販売について具体

的な状況が初めて明らかになった。

同第五章「新版画の流通—版元から美術商へ」では、新版画を幅広く世界に普及させていった版元と美術商の活動を取り上げた。新版画が国際的に評価された背景には、版元と美術商らの働きがあったことについて具体例を挙げて報告した。

同第六章「新版画と伝統—「増上寺の雪」の制作と戦後の状況について」では、第二次世界大戦を経て状況が一変した新版画の最後の大事業の経緯を取り上げた。戦前では、現代版画の主流にあった新版画が、伝統的側面で保護される立場へと移ろい、社会での性格を変化させていった様子を述べ、新版画が終焉した要因を論じた。

以上、二部計9章の構成を通して、ほとんどその実態が不明であった大正新版画の成立、構造及びその展開に係る考察を行い、その一端を解明することができた。以下、本研究の成果をまとめる。

一、大正新版画の確認

序章で取り上げたとおり、大正新版画はさまざまな経緯を経て、現在の美術史ではほとんど語られることのない美術活動であった。本研究によって、作品や資料から版元、版画家、コレクターの具体的な本美術活動の動向を明らかにすることができたことは、今後の版画研究に資すると考える。

時代のさまざまな事象に翻弄されながら、彼らは止むことなく活動を展開させていき、結果として数千点もの作品を世に送り出した。その活動により、さらに（1）明治後期からの社会における浮世絵再興の待望論に対し、一応の道筋と決着を付けたこと、（2）伝統木版技術の高度化を実現したこと、（3）伝統木版技術の継承を現代に導き、寄与したこと、（4）浮世絵研究を進化させたこと、（5）創作版画家に刺激を与え、彼らの制作を強化する要因となったこと、などが成果として挙げられ、それらに対し一定の評価が与えられるべきであろう。

二、国際的普及の解明

本研究により、これまで明らかでなかった新版画の国際的な受容と販売の実態が明らかになった。新版画がターゲットとしていたのは、川瀬巴水の風景画が日本では3円、米国では5ドル程度で買うことができたように、国内外の中流層の人々であった。1930年代の米国は大恐慌時代を迎えたが、それよりも版画へのニーズの方が勝り、美術店では品不足

に陥っていた。本研究では、これまで取り扱われていなかった資料を用いて、海外のニーズに応え、版画というメディアの特性を活かして、他の美術分野よりもいち早く国際化を果たしていた新版画の実態の解明を実現した。

三、浮世絵との連続性、非連続性の指摘

本研究により、新版画と浮世絵との連続性と非連続性が明らかとなった。連続する部分については、(1) 版元の存在、(2) 共同制作、(3) 作品テーマの設定、といったことのほか、(4) 明治期の浮世絵の一形態である輸出用版画との表裏一体の側面を取り上げた。連続していない部分としては、(1) 制作の技法、(2) 「画家」の参加、(3) 美術版画としての成立、などがあつた。これらの解明は、今後作品研究が進められるにつれ、より多角的な側面から検証できるはずである。

第二節 本研究の課題

本研究では、大正新版画の成立、構造及び展開について、比較的広範囲に版画や資料を扱ってきたが、解明すべき課題は山積している。

一、作品データの集積、作家の活動等の全容の解明

新版画の作品が果たしてどれだけあるのか、誰が版画家として参加したのか、版元、彫師、摺師など、情報の集積が進んでいない。そもそも作品を所蔵している館が国内には少なく、核となるコレクションが形成されていない。今後は、海外の所蔵美術館と連携しつつ、これらの基本データを集積することが必要である。そして、国内の眠ったままである関連資料の掘り起しも地道に続ける必要がある。その上で正確なデータを基にして、全容の解明が必要である。

二、近代美術・社会のなかでの位置付け

新版画は、浮世絵再興を願う時代要請に対し、一つの解決を見出した。近代美術家のなかには、本活動に共鳴し参加する者もいた。鏑木清方一門からは数多くの画家が参加した。彼らが本活動を始め、続けていった思い、そして作品の実現化の解明は、近代以前の美術文化と対峙していた美術界、社会の動きの中でより深く検討する必要があるであろう。

三、木版画史の再考

新版画は、新興の版元である渡邊庄三郎によって開始された美術であった。しかし、明治期からの木版画史を連続として捉える試みが再度必要である。本研究でも取り上げた花鳥画の小原古邨は、1905年（明治38）頃より木版画に関わり、昭和に入り再び新版画において脚光を浴びた。高橋松亭も日清戦争の画報などにも関わる。まずは彼らを足掛かりにして、今一度、近代版画史を丁寧に捉えなおすことが必要であろう。それによって、新たな版画史像が浮かび上がるのではないかと思われる。

以上、上記のような成果と課題を挙げ、本研究のまとめとする。

謝辞

筆者は、2001年より東京都江戸東京博物館に学芸員として勤務し、コレクション管理の担当からはじまり、その後、常設展示で浮世絵等の版画作品を展示する機会を持ってきた。そして、2005年特別展「美しき日本—大正・昭和の旅」展で、川瀬巴水の旅の風景を紹介するにあたり、この分野—それは美術史、観光史—双方の分野に言えることであったが、これらの先行研究の蓄積があまりにないことに率直に驚き、そしてとまどいを覚えたことを記憶している。そこで、同館に新版画のコレクションがあったこともあり、この分野を深く掘り下げてみることを志した。その一つの成果として、企画展「川瀬巴水展—東京風景版画」展（2008年）、特別展「よみがえる浮世絵—うるわしき大正新版画」展（2009年）を開催し、本研究は展覧会業務を通じての調査研究が基となっている。さらに同展覧会で作品借用を依頼した経緯から、2011年9月より半年間、ロバート・ムラー・コレクションを所蔵するフリーア美術館・サックラー・ギャラリーに滞在し、コレクションを調査することができたことは、本研究を進める上で貴重な経験となった。

本研究をまとめるに際し、関係各位に記して改めて御礼を申し上げる次第である。

掲載図版リスト

序章

- 図1 橋口五葉「髪梳ける女」1920年（大正9）3月 東京都江戸東京博物館蔵
- 図2 伊東深水「泥上船」1917年（大正6）1月 東京国立近代美術館蔵
- 図3 伊東深水「屋上の狂人」1921年（大正10）5月 東京国立近代美術館蔵
- 図4 川瀬巴水「清洲橋」1931年（昭和6）2月 アーサー・M・サックラー・ギャラリー蔵
- 図5 土屋光逸「東京風景 銀座の雨」1933年（昭和8）11月 個人蔵
- 図6 山村耕花「踊り 上海ニューカルトン所見」1924年（大正13）
東京都江戸東京博物館蔵
- 図7 小早川清「近代時世粧ノ内 一 ほろ酔ひ」1930年（昭和5）2月
アーサー・M・サックラー・ギャラリー蔵

第一部 大正新版画の概要

第一章 新版画の開始—明治後期から1915年まで

- 図1 石井柏亭「東京十二景 よし町」1910年（明治43）東京都江戸東京博物館蔵
- 図2 高橋松亭「墨田堤の夜」1907年（明治40）頃 個人蔵
- 図3 高橋松亭「あやせ川の雪」1915年（大正4）個人蔵

第二章 新版画と浮世絵—大正期

- 図1 （複製）京都名所之内 祇園社雪中（『浮世絵板画傑作集 第三集 一立斎広重』）
1916年（大正5）大田区立郷土博物館蔵
- 図2 橋口五葉「雪の伊吹山」1920年（大正9）1月 東京都現代美術館蔵
- 図3 伊東深水「夜の池之端」1921年（大正10）1月 東京都江戸東京博物館蔵
- 図4 川瀬巴水「雪の増上寺」1922年（大正11）1月18日 東京都江戸東京博物館蔵
- 図5 橋口五葉「浴場の女」1916年（大正5）東京国立近代美術館蔵
- 図6 橋口五葉「浮世絵の女」鉛筆・紙 1915～20年（大正4～9）頃 鹿児島市立美術館蔵
- 図7 歌川豊国「風呂場」江戸時代後期 東京国立博物館蔵
- 図8 橋口五葉「化粧の女」1918年（大正7）東京国立博物館蔵
- 図9 橋口五葉「髪梳ける女」1920年（大正9）3月 東京都江戸東京博物館蔵
- 図10 伊東深水「対鏡」1916年（大正5）7月 東京都江戸東京博物館蔵
- 図11 川瀬巴水「塩原おかね路」1918年（大正7）東京都江戸東京博物館蔵
- 図12 吉田博「牧場の午後」1921年（大正10）東京国立近代美術館蔵
- 図13 山村耕花「梨園の華 十三世守田勘弥のジャン・バルジャン」1921年（大正10）

(株)渡邊木版美術画舗蔵

- 図 14 チャールズ・バートレット「ベナレス水辺」1916年（大正5）千葉市美術館蔵
- 図 15 フリッツ・カペラリ「黒猫を抱える裸女」1915年（大正4）
アーサー・M・サックラー・ギャラリー蔵
- 図 16 エリザベス・キース「正月の買い物（ソウル）」1921年（大正10）
東京国立近代美術館蔵
- 図 17 名取春仙「初代中村鴈治郎の紙屋治兵衛」1916年（大正5）(株)渡邊木版美術画舗蔵

第三章 新版画の転換—関東大震災から昭和前期

- 図 1 石渡江逸「夜の浅草」1932年（昭和7）3月 東京都江戸東京博物館蔵
- 図 2 笠松紫浪「春の夜—銀座」1934年（昭和9）4月 東京都江戸東京博物館蔵
- 図 3 エリザベス・キース「藍と白」1925年（大正14）千葉市美術館蔵
- 図 4 川瀬巴水「清洲橋」1931年（昭和6）2月 アーサー・M・サックラー・ギャラリー蔵
- 図 5 土屋光逸「東京風景 銀座の雨」1933年（昭和8）11月 個人蔵
- 図 6 ノエル・ヌエット「東京風景 日本橋」1936年（昭和11）東京都江戸東京博物館蔵
- 図 7 吉田博「東京拾二題 金魚すくい」1928年（昭和3）東京都江戸東京博物館蔵
- 図 8 小早川清「近代時世粧ノ内 一 ほろ酔ひ」1930年（昭和5）2月
アーサー・M・サックラー・ギャラリー蔵
- 図 9 小早川清「踊り」1934年（昭和9）(株)渡邊木版美術画舗蔵
- 図 10 山川秀峰「婦女四題 秋」1927年（昭和2）石川県立美術館蔵
- 図 11 名取春仙「大河内伝次郎 丹下左膳」1934年（昭和9）(株)渡邊木版美術画舗蔵
- 図 12 山中古洞（辰重）「女優（森律子）」1929年（昭和4）(株)渡邊木版美術画舗蔵
- 図 13 小原古邨（祥邨）「芦に鷺」1926年（昭和元）
アーサー・M・サックラー・ギャラリー蔵

第二部 大正新版画の展開と諸問題

第一章 新版画の誕生—小島烏水宛書簡より

- 図 1 フリッツ・カペラリ「女に戯る狆」1915年（大正4）千葉市美術館蔵
- 図 2 フリッツ・カペラリ「鏡の前の女（立姿）」1915年（大正4）千葉市美術館蔵
- 図 3 フリッツ・カペラリ「枯野の富士」1916年（大正5）(株)渡邊木版美術画舗蔵
- 図 4 ワタナベ印（フリッツ・カペラリ「枯野の富士」(株)渡邊木版美術画舗蔵）
- 図 5 橋口五葉「浴場の女」1916年（大正5）東京国立近代美術館蔵
- 図 6 フリッツ・カペラリ「江戸城」1915年（大正4）横浜美術館蔵

第二章 新版画の制作—川瀬巴水原画について

- 図1 川瀬巴水「塩原しほがま」(部分) 1918年(大正7) 東京都江戸東京博物館蔵
- 図2 川瀬巴水「旅みやげ第三集 加賀八田 原画」 東京都江戸東京博物館蔵
- 図3 川瀬巴水「旅みやげ第三集 周防錦帯橋 原画」 東京都江戸東京博物館蔵
- 図4 川瀬巴水「社頭の雪(日枝神社) 原画」 東京都江戸東京博物館蔵
- 図5 川瀬巴水「東京二十景 滝之川 原画」 東京都江戸東京博物館蔵
- 図6 川瀬巴水「旅みやげ第三集 田沢湖御座石 原画」 東京都江戸東京博物館蔵
- 図7 川瀬巴水「旅みやげ第三集 田沢湖漢槎宮 原画」 東京都江戸東京博物館蔵
- 図8 川瀬巴水「東京二十景 桔梗門 原画」 東京都江戸東京博物館蔵
- 図9 川瀬巴水「東京二十景 桔梗門」 1929年(昭和4) 東京都江戸東京博物館蔵
- 図10 川瀬巴水「東京二十景 明石町の雨後 原画」 東京都江戸東京博物館蔵
- 図11 川瀬巴水「東京二十景 明石町の雨後」 1928年(昭和3) 東京都江戸東京博物館蔵
- 図12 川瀬巴水「明石町より月嶋」 1928年(昭和3) 5月9日 個人蔵
- 図13 新版画の制作工程写真1 版下の作成 1950年(昭和25)頃 (株)渡邊木版美術画舗蔵
- 図14 新版画の制作工程写真6 色差しの作成 1950年(昭和25)頃 (株)渡邊木版美術画舗蔵
- 図15 新版画の制作工程写真22 絵具の調合 1950年(昭和25)頃
(株)渡邊木版美術画舗蔵
- 図16 新版画の制作工程写真26 墨線の摺り 1950年(昭和25)頃
(株)渡邊木版美術画舗蔵
- 図17 川瀬巴水「旅みやげ第三集 出雲三保ヶ関」 1924年(大正13)
(株)渡邊木版美術画舗蔵
- 図18 川瀬巴水「旅みやげ第三集 出雲三保ヶ関 原画」 東京都江戸東京博物館蔵
- 図19 川瀬巴水「旅みやげ第三集 出雲三保ヶ関 水彩画」 東京都江戸東京博物館蔵

第三章 新版画と日本観光の誘致について—鉄道省ポスターの制作

- 図1 吉田初三郎「駕籠に乗れる美人 (Beautiful Japan)」ポスター 1930年(昭和5)
個人蔵
- 図2 伊東深水「道成寺」ポスター 1932年(昭和7) 個人蔵
- 図3 川瀬巴水「宮島」ポスター 1932年(昭和7) (株)渡邊木版美術画舗蔵
- 図4 川瀬巴水「The Miyajima Shrine in Snow」 1932年(昭和7) (株)渡邊木版美術画舗蔵
- 図5 川瀬巴水「東京十二ヶ月 三十間堀の暮雪」 1920年(大正9) 12月7日
東京都江戸東京博物館蔵
- 図6 川瀬巴水「旅みやげ第二集 晴天の雪(宮島)」 1921年(大正10) 2月17日
東京都江戸東京博物館蔵
- 図7 川瀬巴水「春日大社冬景色」 1933年(昭和8) 4月 (株)渡邊木版美術画舗蔵
- 図8 山川秀峰「現在の東京駅」 1942年(昭和17) (株)渡邊木版美術画舗蔵

第四章 版元と海外コレクターの交流—1940年ロバート・ムラー氏の日本旅行を中心に

- 図1 川瀬巴水「清洲橋」1931年（昭和6）2月 アーサー・M・サックラー・ギャラリー蔵
- 図2 ムラー氏の書入れがある東京地図 1940年（昭和15）
アーサー・M・サックラー・ギャラリー・アーカイブス蔵
- 図3 ロバート・ムラー撮影 渡邊版画店 渡邊庄三郎・規 1940年（昭和15）
アーサー・M・サックラー・ギャラリー・アーカイブス蔵
- 図4 ロバート・ムラー撮影 土井版画店 土井貞一 1940年（昭和15）
アーサー・M・サックラー・ギャラリー・アーカイブス蔵
- 図5 ロバート・ムラー撮影 尚美社 松木喜八郎 1940年（昭和15）
アーサー・M・サックラー・ギャラリー・アーカイブス蔵
- 図6 ロバート・ムラー撮影 馬場静山堂 馬場信三 1940年（昭和15）
アーサー・M・サックラー・ギャラリー・アーカイブス蔵
- 図7 ムラー夫妻と新版画の人々 1940年（昭和15）
アーサー・M・サックラー・ギャラリー・アーカイブス蔵
- 図8 川瀬巴水「新潟礎町」1934年（昭和9）（株）渡邊木版美術画舗蔵
- 図9 川瀬巴水「日光湯元温泉」1937年（昭和12）4月 （株）渡邊木版美術画舗蔵
- 図10 笠松紫浪「紀の国坂 梅雨」1939年（昭和14）
アーサー・M・サックラー・ギャラリー蔵
- 図11 川瀬巴水「東京二十景 馬込の月」1930年（昭和5）東京都江戸東京博物館蔵
- 図12 川瀬巴水「湖畔の雨（松江）」1932年（昭和7）2月
アーサー・M・サックラー・ギャラリー蔵

第五章 新版画の流通—版元から美術商へ

- 図1 フリッツ・カペラリ「江戸城」1915年（大正4）横浜美術館蔵
- 図2 山中商会ロンドン支店（『山中定次郎伝』1939年（昭和14））
- 図3 シマ・アートカンパニー版「花鳥画」1930年代（昭和前期）個人蔵

第六章 新版画と伝統—「増上寺の雪」の制作と戦後の状況について

- 図1 川瀬巴水「増上寺の雪」1953年（昭和28）東京都江戸東京博物館蔵
- 図2 「増上寺の雪」貼付紙
- 図3 川瀬巴水「雪の増上寺」1922年（大正11）1月18日 東京都江戸東京博物館蔵
- 図4 川瀬巴水「東京二十景 芝増上寺」1925年（大正14）東京都江戸東京博物館蔵
- 図5 川瀬巴水「増上寺 写生」1953年（昭和28）1月26日 個人蔵
- 図6 川瀬巴水「人物 写生」1953年（昭和28）1月28日 個人蔵
- 図7 川瀬巴水「増上寺の雪 原画」1953年（昭和28）東京国立博物館蔵

図8 川瀬巴水「増上寺の雪 版下」1953年（昭和28）東京国立博物館蔵

図9 川瀬巴水「増上寺の雪 さしあげ」1953年（昭和28）東京国立博物館蔵