

【論文】

新版画の制作—館蔵の川瀬巴水原画について—

小山周子*

目次

はじめに

1. 館蔵の原画について
2. 原画に見る制作の実態
3. 原画と版画作品
4. 新版画の制作
5. 原画と水彩作品

おわりに

キーワード 近代版画 伝統木版 浮世絵 共同制作 渡邊庄三郎 彫師 摺師

はじめに

本稿では、大正時代に生まれ昭和初期に東京で興隆し、江戸時代の浮世絵と同様の共同制作という伝統的技法を用い生み出された「新版画」の工程に関して考察を行う。当館では2009年（平成21）9月より、新版画を一同に紹介する展覧会、特別展「よみがえる浮世絵—うるわしき大正新版画展」を開催した。¹⁾同展の来場者によって記入されたアンケートや、新聞・雑誌・テレビ・インターネット等での取り上げを見る限りにおいても、近年、新版画に対して関心が高まっていることを実感している。また、国内外の博物館、美術館で新版画の展覧会がたびたび開催され、いずれも好評を得ていることも伝えられる。そして、新版画への研究アプローチについても、川瀬巴水や土屋光逸らの新版画の各作家の充実したレゾネも刊行され、基礎研究が徐々に進められている。とは言うものの、浮世絵に比して、また同時代の創作版画に対しても、その研究は未だ着手という段階で、十分とは言えない。

本稿で中心に取り扱う新版画の制作過程や技法について、その説明には従来、新版画を創始した渡邊版画店の渡邊庄三郎（1885～1962）の言説がたびたび使用されてきた。渡邊は、1921年（大正10）に発行した川瀬巴水の版画集『川瀬巴水創作版画解説』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。

*公益財団法人東京都歴史文化財団学芸員

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。

このように渡邊は、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ました。しかし、作る心持が異なり、「板画」(版画)²⁾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たのだった。このような渡邊の言葉が新版画の最盛期に発表されたが、残された作品から、果たしてその通りとは必ずしも言えない。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、その表現方法は独自性を強く打ち出したものとなっている³⁾。数多くの新版画作品に、浮世絵に見られない摺り表現を見ることができる。そして、本稿で述べる川瀬巴水の描くような原画は、江戸から明治時代に至る錦絵を見ることはなく、この点においても特異性を指摘できる。よって、これまで繰り返し使用されてきた渡邊の言説のみでは新版画の技法のすべてを説明することはできない。

そこで、本稿では、江戸東京博物館(以下、「当館」と言う)所蔵の川瀬巴水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その特徴を考察していきたい。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、つまり「画」から、「彫」、「摺」へ至る制作の流れを確認したい。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ことを目的とする。

1. 館蔵の原画について

当館では、1993年(平成5)と1994年(平成6)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年)図録の論考にて、当館学芸員の江里口友子が、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」という用語を使用した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ことから、「原画」という用語を使用するものとする。

さて、これらの原画は、すでに当館の特別展や企画展、常設展で展示がなされ、展覧会のカタログにも図版の掲載が一部ある⁶⁾。けれども、展示においても刊行物においても、56点というある程度のまとまりの点数であることから、残念なことに全点を紹介できる機会をこれまで得ていない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、本資料群はまとまりのあるコレクションとして保管されている。これら版画資料についての当館収蔵状況は、(表1)に示す通りである。

(表1)の通り、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資料で、他の版元のものとは含まれない。また、同じ版元であっても他の版画家の原画

【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 男鹿半島高雀窟	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 田沢湖漢榭宮	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	●		●	●

は当館に所蔵はない。ただし、同じ時期に吉田博の新版画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)「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)「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、もしくは当館が資料群を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)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も、当館に収蔵された当初より明らかではない。

これらは、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。すでに先行研究や展覧会で言われているとおり、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現存がない。それは、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、たまたますでに版元の手を離れていづ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。

巴水は渡邊の薦めで、震災直後より、版画の題材となるスケッチをとにかく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よう。

本コレクションは、(表1)の通り、試摺や校合摺が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」の一連の作品のように、摺りの色や手法を変えることで展開した作品には、原画がなく、「さしあげ」⁹⁾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。

2. 原画に見る制作の実態

それでは、コレクション構成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、ほぼ同質の紙が使用されている。

先行研究では、次の3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、制作過程での画鋏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ることである。本稿では、上記に加え、以下の2点を指摘したい。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。もし水彩作品であったとす

【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	「大阪高津」□○	裏面に「大阪」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 出雲美保ヶ岡 原画	36.7×24.4	36.3×23.6	39.4×27.2	「出雲 美保ヶ岡」		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		山の描線を鉛筆で描き直す	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 男鹿半島高窟窟 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 田沢湖漢檣宮 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 秋田空栗沼 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	38.4×27.0	「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	ゆ久春 原画	36.4×24.3	36.9×24.2	40.1×27.7	「大正十四年春巴水ノ川セ」		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)12月	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)12月	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)元旦	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)1月	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)2月	93202418

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決してなく、完成作品のための資料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、原画として使用した痕跡を示すものと考えられる。このような画面の汚れは残念なものだと否定的に考えてしまいがちであるが、一方で、作品ではなく資料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、備考において紙継ぎなどの修正について示した。作品のイメージ寸法には、完成作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、巴水作品では多くの場合、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、版元と巴水間の契約の違い等を示す可能性も考えられる。¹⁰⁾

表2で見る通り、当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と言える。けれども、少ないながらも、巴水による書き入れや修正があるために、資料として有用な情報を提供するものも含まれる。

例えば、原画の中には、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1)は、水面部分の紙を切り抜き、新しく張り替え、水の筆致をやり直した痕跡が見られる。「周防錦帯橋」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)」は、上部1センチ程度の部分を新たに継ぎ足し、かつ画面の下を切り、構図の上下に変化を加えている。「滝之川」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からは、より完成度の高い版画を目指し、試行錯誤をしながら原画の制作を行っていたことが理解されるのである。

そして、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2)は、鳥居の向きや傾きに対し鉛筆で原画に加筆されている。原画で

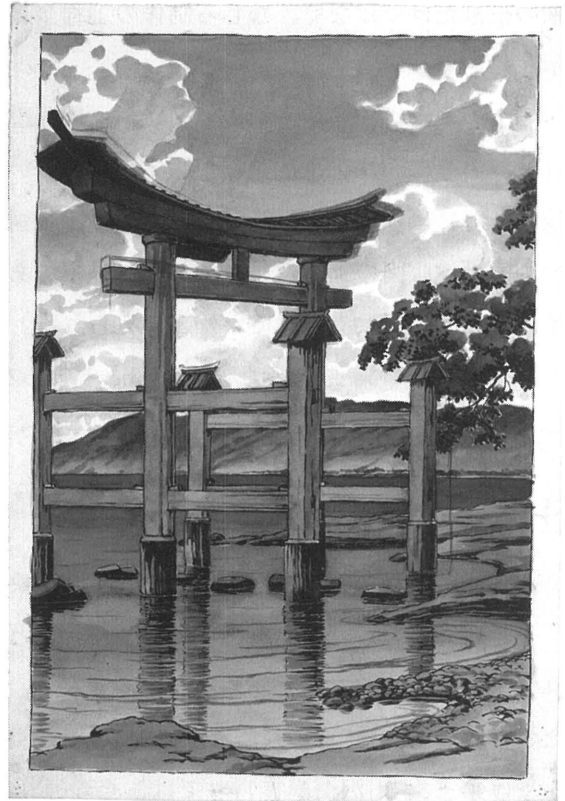


別紙でやり直し

【図1】

はなく鉛筆の通りに屋根の線を彫るようという次の作業を行う彫師への伝達の意図があると推測できる。同じく「井之頭の雪(弁天堂)」の原画には、弁天堂の屋根の描線に加筆がされている。このような事例は、先ほど「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、さらに手を加えていたことを示している。紙を切り貼りしながら完璧な修正を行わなかった理由には、一つには、単に手間をかけるほどではないと判断したというのものもあるだろう。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、巴水自身もあいまいな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。事実、「旅みやげ第三集 田沢湖御座石」の原画では、「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、相談を持ちかけるような内容が右端に書かれている。同様の記述は「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いう相談や提案をするかのような姿勢がうかがわれる。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、版元としての渡邊の判断によって作品化が決まり、摺りと彫りの作業が行われた。そのためこの加筆は、原画を見せる段階のもので、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制作の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 田沢湖漢槎宮」の原画(図3)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



【図2】



【図3】

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している。

以上のように、当館所蔵の原画から、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、原画完成後にも時には加筆を行い格闘し、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、完成へのイメージが強く共有されていたと考えられる。当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版画制作の側面を読み解くことが可能である。

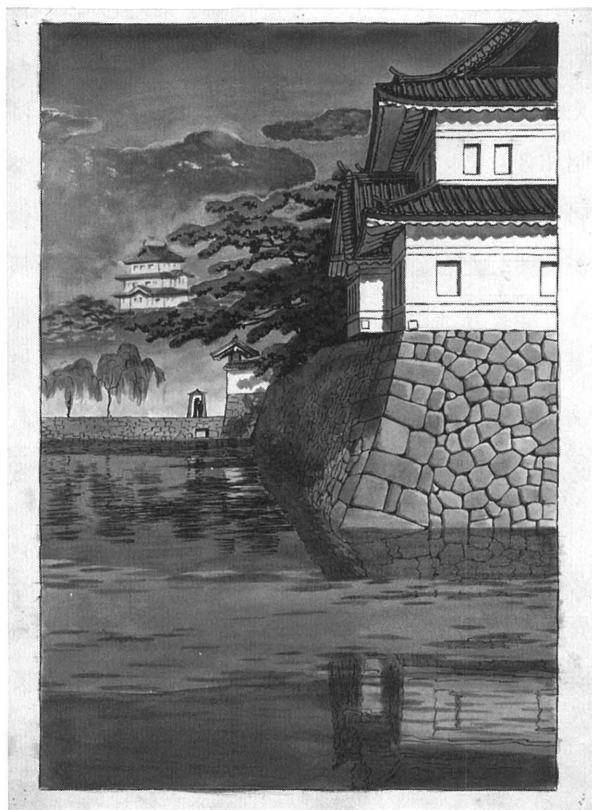
3. 原画と版画作品

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。

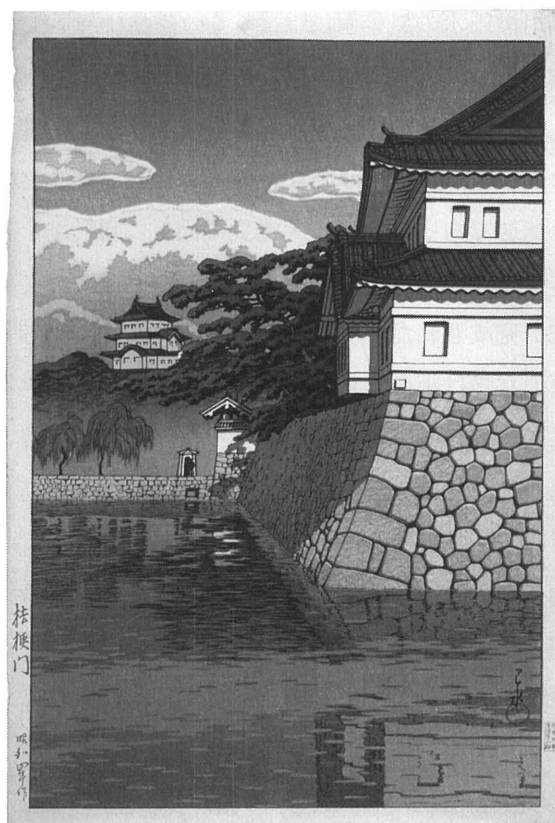
先行研究においては、原画と版画の校合摺とは完全一致もしくは、基本部分で一致することが述べられている。今回、原画と作品についても大半の作品については原画と違わず、巴水の企図通りに完成したことがわかった。例えば、原画に「彫板の際筆跡通り雪を抜く事注意」と巴水の指示が記入された「旅みやげ第三集 田沢湖漢槎宮」では、その通りに彫板が作られ、雪降る画面が完成した。また、鳥居の角度が加筆で訂正された「旅みやげ第三集 田沢湖御座石」では、そのとおりに補正された。そして、「東京二十景 馬込の月」の原画に見られる鉛筆で画面の上を切るかどうかを検討した「▽」と線は、制作に反映された。一方で、「池上本門寺の塔」の原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、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。

また、言うまでもなく、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、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、小さな修正を施したことが見受けられるのは、「東京二十景 桔梗門」である。原画（図4）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5）では屋根全体が画面に収まるよう修正されている。風景を見る視点が変わり、原画では半分以上を占めていた濠の面積が少なくなり、画面に引き締まった効果が生まれた。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、作品の完成度は増し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、原画から版下を描き起こす際に、紙をずらしながら修正したのではないかと思われる。その他の以外の部分、石垣や濠の水面の描線や遠景の櫓について、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4】



【図5】

そして、当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。他の原画と作品のほぼ「一致する」関係に本事例はあてはまらない。

「東京二十景 明石町の雨後」の原画（口絵8）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様子が描かれる。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、く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（口絵9）では、和装の女性はいなくなり、その代わりに主役となったのは、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。

当館所蔵のその他の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、「絵師」である川瀬巴水の作画作業が終了した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の渡邊庄三郎の意志があった可能性¹¹⁾はある。「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。

このような「明石町の雨後」の作品化で大きな変更が為された背景は何であったのだろうか。そもそも

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、実は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。」¹²⁾としていた。つまり本作においても明石町の風景に添える人物には、明石町らしさが表せられなければならなかった。ところが、本作が制作された1928年（昭和3）という時期、この場所は廃墟ともいえるべき状態であった。関東大震災の火災によって、旧築地居留地のハイカラな雰囲気のある街は壊滅し、洋館街はその後再建されることはなかった。ようやく明石町が復興したと言えるのは、聖路加国際病院の新病院が完成された1933年（昭和8）ぐらいであっただろう。つまり、巴水の作品制作の原則に従えば、原画の女性は街の実景にないもので、むしろ一匹の野良犬の方がふさわしかったのである。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批判されていた巴水の版画の異なる側面が見受けられるのである。¹³⁾

ちなみに、1928年（昭和3）5月9日のスケッチ「明石町より月嶋」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。¹⁴⁾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を表している。しかし完成作品は、巴水の代表作の一つと位置づけられているのである。

4. 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、以下のように述べた。

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。¹⁵⁾

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、共同制作でも創造性が生まれることを主張した。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説明したのだ。¹⁶⁾

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】

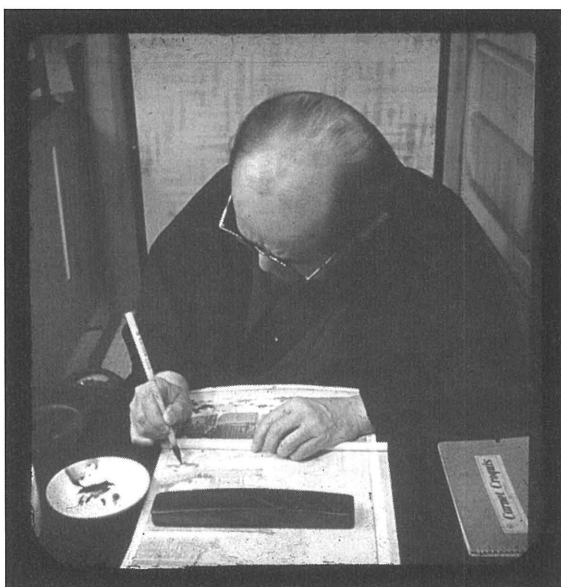
- ④ 主版・校合摺の作成 【彫師】
- ⑤ (さしあげの作成)¹⁷⁾ →色差し 【川瀬巴水】
- ⑥ 色板の作成 【彫師】
- ⑦ 摺り 【摺師】

版元の渡邊庄三郎が述べたとおり、新版画の制作は、画家（絵師）・彫師・摺師による共同制作という伝統を引き継いでいた。けれども、このように役割が浮世絵に比べて増していると言える。作品のイメージを作るのに非常に重きを置いている。それは新版画の中でも、原画を作り、摺り上げ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。¹⁸⁾

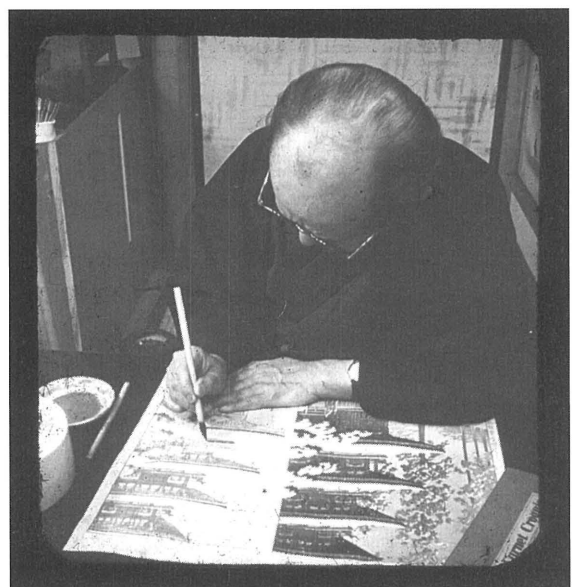
特別展「よみがえる浮世絵—うるわしき大正新版画」展では、版元の渡邊版画店が製作した新版画の制作工程の映像資料を3点紹介した。¹⁹⁾ それらの中では、本稿の中心的な話題である原画作成の場面はいずれにも登場せず、写生（①）からいきなり版下の作成（③）へ省略があったり、そもそも版下の作成から始まりものもある。原画を描かない新版画の作家もいたことから、制作工程の主流ではないと判断されたのかもしれない。

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、原画が制作工程で常に参照されている様子がうかがえる。

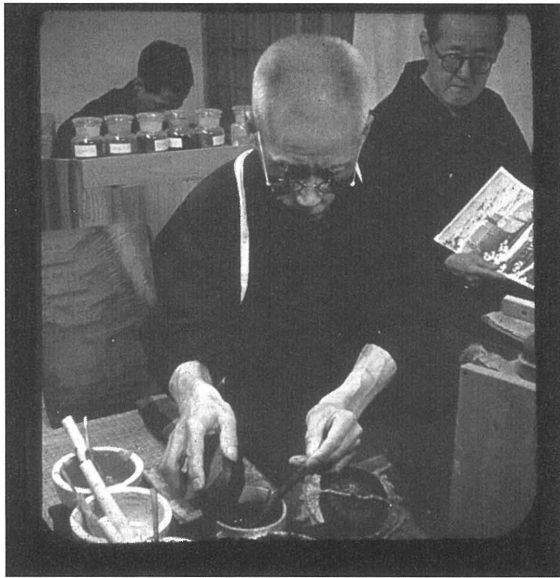
例えば、版木に貼るための版下の作成（図6）では原画を下に引いて、版下に絵を写し取っていることがわかる。また、色板を彫るのに必要な色差し（色版の版木を作成するため、板で残す部分を朱で塗りつぶす工程のこと）の作成（図7）では、原画を脇に置きながら「版」の全体像を構想していた。さらに、版画を摺り上げる工程においても、絵の具の調合（図8）で原画の色との比較がなされ、摺師の作業机の脇に原画が常に置かれていた様子（図9）もうかがえるのである。川瀬巴水自身が「設計図」と述べたように、原画は制作工程全般で大きな役割を果たしていた。制作現場で実際に手に持たれ、眺



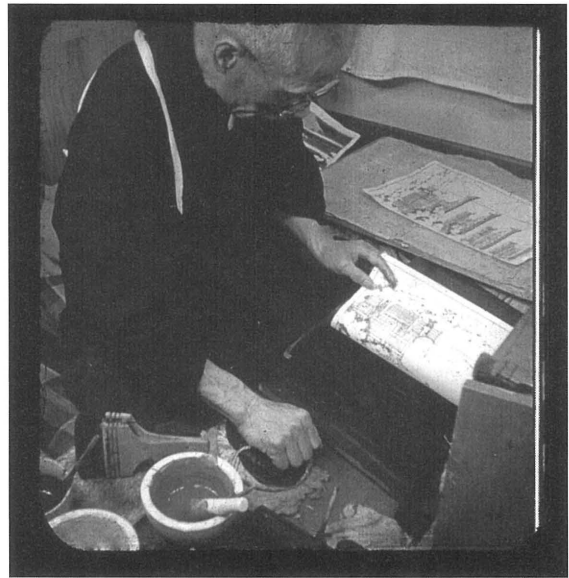
【図6】



【図7】



【図8】



【図9】

められ、創作の中心にあったのである。

このような原画は、江戸から明治の錦絵には見ることはない。錦絵の絵師は、下絵を描いたが墨一色の粗い白描画であった。色名は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、画家が、完成イメージを彫師・摺師へ示すために完成図のように彩色したもので、巴水の師である鍋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、今日やうに挿上^{さしあげ}といふやうな億劫なものが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う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く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ったのであります。²⁰⁾

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する場合には、校合摺²¹⁾に対し、「さしあげ」を描いた。また、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は、「さしあげ」が新版画の制作中心にあり、師である鍋木清方の制作法の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。「さしあげ」や原画が描かれた理由にはいずれにおいても、江戸・明治の伝統的な錦絵制作システムがうまく作用しなくなり、その必要性から採り入れられたものである。

巴水のような原画作成は、新版画の中でも珍しく、そして、木版の伝統を踏襲したものでもない。²²⁾新版画家の中にあっても江戸・明治の浮世絵師と同じく、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彼がこの手法を取り入れていたという点は、浮世絵の伝統と新版画との確かな非連続の側面を指摘できる。

5. 原画と水彩作品

ところで、版画家として生きた川瀬巴水は、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が、水彩作品は、版画と同じテーマで、構図や大きさも同じ場合がある。このような水彩作品と原画の分別も課題として未だ残されているが、ここで当館所蔵資料の一つの事例を紹介しておきたい。

当館には、「旅みやげ第三集 出雲美保ヶ関」(口絵10)の原画(同11)と水彩画(同12)が収蔵されている。原画は、紙の四隅に画鋏の跡が見られること、シミや汚れが見られることから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、空や山肌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。本水彩の場合、鉛筆書きの印章マークという点が、作品と判断するには大変悩ましいが、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、写生を行った日にちではない。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。²³⁾そのため、この日付は、大旅行からすでに東京に戻り、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は判断される。

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、どのような理由でこれほどまでに新版画のイメージと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、²⁴⁾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、浮世絵研究者の榑崎宗重氏に版画について、「自分の思うようなものが出ない」という不満をもちる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²⁵⁾い」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自ら期待していた。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や批判は、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、継続していった刊行は、江戸・明治の版元が持ち得ない苦勞と喜びを抱えながらの出版活動でもあったはずである。

そのような状況のもとで、より良い作品を完成すべく当館に所蔵されるような原画が作られていたのであった。これらの原画は、近代版画中随一とも言えるべき川瀬巴水の600点を超える量と質の版画の刊行において、一定の役割と機能を果たしていたと言えるのである。

【註】

- 1) 特別展「よみがえる浮世絵—うるわしき大正新版画」展 2009年9月19日(土)～11月8日(日) 財団法人東京都歴史文化財団 東京都江戸東京博物館、朝日新聞社主催
本稿は同展覧会の開催による成果の一環である。同展の関係各位に記して御礼申上げる。
- 2) 渡邊庄三郎は、1921年頃の出版物等では、新版画について「新板画」という表記を行っている。しかし、本稿が取扱う関東大震災後の時期には、「新板画」という表記を使用していないことから、本稿では従来の「新版画」という表記を使用する。
- 3) 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)P.235～9で、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した。
- 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3月)P.63～7
- 6) (註1)(註4)同図録のほか、『川瀬巴水展—東京風景版画』展図録(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(東京都江戸東京博物館、2006年)
- 7) 当館ホームページ(<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(2011年3月現在)。
- 8) 吉田博「藤之庭」(1935年)、「竹林」(1939年)原画について、(註1)図録P.91～2に掲載している。また、全4点については(註7)と同様である。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) 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。
- 10) 榑崎宗重編『川瀬巴水木版画集』(毎日新聞社、1979年)中の「製作日録」P.127より、シリーズ作品を開始する前に、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(昭和11年2月2日「大東京百景画料、渡辺氏と協定、画料五〇、印税一〇。」)一方、単独作品についてはこのような記載はない。
- 11) 伊東深水「過去非」(『浮世絵芸術』第2巻11号、1933年12月)P.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えられます」という深水による新版画への批判の掲載がある。

- 12) (註10) 同文献
- 13) 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、同会場にて本稿に非常に示唆的なご意見・ご教授を数多く賜った。
- 14) (註1) 同図録P.82に掲載。
- 15) (註5) 同文献
- 16) 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) P.143～156を参照
- 17) 川瀬巴水の場合、あらかじめ原画を描くため、「さしあげ」を必ずしも制作しなかった。けれども1952年度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。(註1) 同図録P.195に掲載。
- 18) 新版画及び渡邊版画における川瀬巴水の特異性は今後の検討課題である。(註1) 同図録にはさまざまな新版画の制作資料を掲載したが、巴水と他の版画家との違いが浮き彫りとなった。例えば、数多く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たことが挙げられる。
- 19) 「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)
- 20) 和田静子編「版下と彫と摺」『現代画集(卯月の巻)』(春陽堂 1911年)
- 21) (表1)のとおり、当館には「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。
- 22) 川瀬巴水のほか、石渡江逸にも原画の作例がある。(註1) 同図録P.206に「船火事」原画を掲載。
- 23) (註10) 同文献P.195
- 24) 「岩手県鉛温泉之図」、「戸山ヶ原」ほか。(註1) 同図録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』(講談社、1990年)にも掲載がある。
- 25) (註10) 同文献P.173

写真提供 口絵10、図6～9 (株)渡邊木版美術画舗