

新版画と伝統 — 「増上寺の雪」の制作と戦後の状況について

小山周子*

目次

- はじめに
1. 作品画題としての増上寺
2. 「増上寺の雪」の制作
3. 「増上寺の雪」の経緯
4. 戦後の新版画
おわりに

キーワード 川瀬巴水 渡邊庄三郎 風景版画 伝統木版 文化財 共同制作

はじめに

本稿では、当館所蔵・川瀬巴水の1953年（昭和28）作の木版画「増上寺の雪¹⁾」（口絵32）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、その前で洋装姿を含む3人の人物が市電の到着を待つ。巴水の作風としてあまり見られない、現代的な日常光景を捉えた作風である。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、寺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思い出深く大切な場所で、その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、版画を作成する工程技術を保存・記録することで、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、東京国立博物館に収蔵されている。これら資料によれば、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⁾。彫りは佐藤寿録吉、摺りは斧銀太郎が担当した。

本稿では、「増上寺の雪」の制作について残された資料をとりまとめ、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、伝統的な技法を採用していた新版画の第二次世界大戦以降の状況の変化との係わりを整理し、考察を行いたい。

*東京都江戸東京博物館学芸員

1. 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(1883~1957)は、東京の芝区露月町(現、港区新橋)に生まれ育った。この地は、新橋停車場に近く、また愛宕神社や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、鏑木清方の門下に入り、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辺を転々としていた。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」と述べたことがあったが、現在の大田区域の絵は洗足池や矢口の渡し等を捉えた作品が多数あるのに比べ、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作品の制作が見られ、渡邊版の3作品については巴水の画業の中でも意味を持つ重要な作品として、それぞれ評価が与えられ、人気も高い。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」、そして本作品であり、もう1作品が川口酒井合版の「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、そして雪景色である点が共通している。

増上寺は、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(口絵33)としても、小林清親の東京名所を描くシリーズの一図(口絵34)にも描かれた。それらの風景画の中でも三門が主題として取り上げられている。巴水が本風景を取り上げた背景として、伝統的な風景画の画題として江戸・東京を通じて取り上げられていたことも理由としてあげられよう。

次に、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(口絵35)に発行等の情報が付与されている。

財団法人文化財協会発行

日本木版画出版協会蔵版

No. 114⁵⁾

本作品について、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とは特徴として挙げられよう。さらに何よりも、本作品の摺り重ねの正確性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。細部までの複雑な版描写は圧倒的で、技術力の高さをうかがえるものだ。ここで本作品の理解を深める上で、他の巴水の増上寺をテーマとする作品を確認しておきたい。

最も早い「雪の増上寺」(口絵36)は、1922年(大正11)1月作の版画である。この版画は、江戸絵

鑑賞会という浮世絵の愛好会での配布のために作られ、鑑賞会の幹事である渡邊版画店主の渡邊庄三郎（1885～1962）が制作を主導し、会員に配った。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、広重等の研究で著名な内田実、明治期の起立工商社の幹部社員であった執行弘道ら⁶⁾がいた。同会では、浮世絵の研究、交換がなされ、浮世絵を通じた交流と情報交換が行われた。「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る⁷⁾。同会では、それまでに橋口五葉、伊東深水の新版画⁸⁾が配られ、浮世絵関係者である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。五葉、深水に引き続く第3回目を担当したのは、巴水であった。その作品に対し、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られた画面は単調でもある。洋装姿の男性の歩む姿は巴水にはめずらしいが、一方でこの場所にはそぐわず、謎めいてもいる珍しい作風となっている。

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」（口絵37）は、画面に動きが見られ、複雑で、ドラマチックな要素が強い作品と言えよう。歌川広重の「名所江戸百景」でも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、吹き止まない風のリズムと共存する。和装の人物は、恐らく当時であっても前時代的なもの、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Apollo⁹⁾や、The American of Art¹⁰⁾に、Hasui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¹¹⁾。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。

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、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。

このように、それまでに三度にわたって作品のテーマとし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、朱にも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、木版画としての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洋傘を持った洋装姿の人々も含まれ、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穏さには、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、ある種の感慨がうかがわせられるのである。

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荘厳な姿が残された。けれども戦争によって、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、馬込の自宅も

焼失し、巴水が慣れ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選択されている。そのような点においても、「増上寺の雪」は他の戦後の東京風景作品に連なる画題と言えよう。

2. 「増上寺の雪」の制作

本作品は、1952年(昭和27)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1953年(昭和28)の秋で、数度にわたって修正を加えながら作業が進められていった。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る。そして、大きさや資材、手間の点において、通常に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。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」¹³⁾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、浮世絵研究者の榑崎宗重¹⁴⁾が執筆を担当した。

こんど作られた増上寺の雪景は、さきに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みられる姿を、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、「表」のとおり関連資料の存在が確認される。

【表】 「増上寺の雪」 関連資料

1. 写生(川瀬巴水写生帖第78号)
2. 原画
3. 版下
4. 主版版木
5. 校合摺

6. さしあげ	
7. 色版版木	8枚
8. 順序摺（42回）	84枚

これら資料については、2006年（平成21）度当館特別展「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、同展カタログに全点の写真が掲載された。このうち、表の1を除く2から8までが、事業で作られた「記録」であり、現在、東京国立博物館に収蔵される。

「増上寺の雪」のための写生は、1953年（昭和28）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る。この写生について、巴水は製作日録にその苦勞を書き残した。¹⁵⁾

- （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、思わしからず、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下がきやゝ出来たり、

このような記述からは、実際には「増上寺の雪」という画題がなかなか決めることができなかつた様子がうかがえる。24日には、霊岸島や箱崎など、むしろ意外とも思える場所に出かけたが、写生すらすることはなかつた。翌日にも中央区辺りを歩いていることから、巴水の一番の着想としてはその周辺地域があつたのかもしれない。

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日に人物が描かれたのだった。見開き左頁に洋傘を挿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つた。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―
三十一日、店へ。文部省の杉原君、博物館の人と榎崎さんに増上寺の絵に付色々きかれる…
話す、

写生をもとに原画が作られた。現存する原画（表の2）は、完成作品と同じ大きさの画面で描かれる。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、原画では三門の前に1台の車が描かれるが、完成作品には見られない。

原画をもとに、版下が作られた。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、残存することはない。しかし本事業の目的が保存にあったことから、保管がなされているものと考えられる。この段階より、原画にあった左側の乗用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様子がうかがえる。

（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。

製作日録にある2月10日までに行われた「下がき」を経て、12日以降に版下作成が始められた。これが現存の版下（表の3）である。

主版の版木は、厚さがある立派な版木である。版木裏面には、版下の写真が張り付けてられている。これは版下を原寸大で写真撮影し、その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ろう。¹⁶⁾

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」¹⁷⁾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あまりない。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可能性が高い。

（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、 - 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、全て両面使用された。

（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う事先日若主人が私に話たそうだが、どつちが忘れたか、私はそふ約束した記おくなし、しかし銀ちやんが朝からまつているとの事、（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度刷が行われた。制作された順序摺を見ると、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ようだ。

（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いた。

（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の制作事業であった。そのため通常の刊行作品には見られない「資料」の制作があった。例えば版下で、主版を作る際に板に貼って消耗すべきものを敢えて残した。さらに、さしあげの作成、そして番号が入られた順序摺りの作成である。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かつ貴重である。

3. 「増上寺の雪」の経緯

本制作について、「記録保存」事業の当事者であった檜崎はその決定の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。¹⁸⁾

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」が制作された時期は、社会的には戦後の大きな混乱を脱し、暮らしの落ち着きを取り戻しつつあり、そして、高度成長期に突入しようとしていた頃でもあった。

一方、新版画は、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広く、熱狂的にもはやされた。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、同じく新版画の作家であった吉田博の下落合のアトリエでは、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。¹⁹⁾ 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が総じて、渡辺版画店は引き続き銀座において活動を継続できた。²⁰⁾

巴水の風景画は、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た。巴水は1944年（昭和19）秋から1948年（昭和23）3月まで栃木県の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、渡辺版画店を訪れ、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。²¹⁾ 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らしく、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。経済の状況は混乱期にあり、画料の取り決めは新たに行わなければならないはずである。

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還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、資材調達困難の深刻化、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の大正期においても貴重な材料を使用していた。渡辺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」、²²⁾ 絵具は「出来るだけ良質のものを選択する事に努めて」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画のものよりも厳密に選択されていた。関東大震災後、妥協せざるを得ない点もあったが、基本的にはその姿勢は守られた。

そのように制作が進められていた新版画は、戦時下では、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。²³⁾ 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、材料の劣化に基づく作品の完成度の低下が見られるものもある。

しかし、戦後も、新版画に必要な資材は、復興と工業化社会の進展の中で、むしろ取り落とされてしまったとも言えるであろう。そして、新版画が使用する版木の木材、絵具の材料、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、絵師、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」²⁴⁾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、摺師らの職人らの中には、戦地に招集、出征しそのまま亡くなった者もあり、あるいは疎開した者、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、わずかに摺師の斧銀太郎一人が仕事をしていた状況であった。戦後、疎開先から戻ったり、戦地から帰還したりした者もいたが、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、新版画を大量に貿易をしていた海外販路が失われた問題は大きかったはずである。海外の日本美術店が、戦中、戦後に消滅してしまっていた。例えば、日本美術商の最大手の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。²⁵⁾また、渡邊版画店から直接版画を仕入れ、米国中に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・ムラー氏に店舗と商品を譲渡後、日本に帰国、戦後、版画ビジネスを再開することはなかった。²⁶⁾彼ら貴重なバイヤーの不在は、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ともなった。

版元らはこのような存続の基盤に係る深刻な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、一時的なブームの終了、そして高度成長時代を目前とするこのような時期に製作されたのだった。この狭間とも呼べる時期、文部省が事業の実施を決定した理由は、渡邊版画店二代目の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を行ったことがきっかけにあった。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、彫師では大倉半兵エ、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「髪」、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。²⁷⁾

意外にも、そもそも「増上寺の雪」等の新版画の制作は計画されていたものではなく、本来、版画関係者が意図していた計画の変更後の産物であった。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、人材育成についても話し合われたが結論は出ず、木版画を記録保存することに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1作品だった。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、当時の木版画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。²⁸⁾

渡邊は、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、何とか伝統の灯を消すことのないように努めていた。²⁹⁾そのため「増上寺の雪」翌年にあたる1954年(昭和29)には、伝統技術の発展と継承のために、渡邊版画店内に版画懇話会を立ち上げ、自ら彫り、摺りを行なう創作版画家にも伝統木版の技術を学ぶことができる機会を設けた。現代に活躍の版画家の中にも、同会に参加したことがある者も多い。

4. 戦後の新版画

その後、「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もなされたが、結論は見送られた。その理由について、檜崎によれば、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という。³⁰⁾伝統的な版画制作の場合、版元の役割も大きく、絵師の役割を担う人物が単独で人間国宝と取り扱われることに馴染まないとも言えるかもしれない。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。

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。それぞれの機関では、後継者の育成も共同で行われていった。

一方で、新版画と相反して創作版画は、戦後に華やかな時代を迎え、進展を遂げていた。

まず、その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(1920~76)と斎藤清(1907~97)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（1903～75）が優秀賞を受賞、1955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、1956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（1917～）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ようやく地位を確立できた。個性を発揮し、さまざまな版表現を用いる作家が次々と誕生し、国際的にも日本の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った。自画・自刻・自摺の木版技法は、図画工作の授業にも取り上げられ、その制作を習うようになり、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。

そのような状況において、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、高度な技術に裏打ちされた作品が生み出されていった。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新版画の版画家であり続け、彼の遺作が告別式にて関係者に配布された³¹⁾。新版画を主導し、近代版画に足跡を残した渡邊庄三郎は、1962年（昭和37）、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、新作の定期的な刊行という出版活動においては失われたものの、その制作は絶えることなく、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に指定を受けた。同団体では、復刻事業や後継者の育成を共同で実施されている³²⁾。

また、芸術家との彫師、摺師とのコラボレーションの制作も行われる。新版画が外国人画家のカペラリーやポートレットと活動が創始された当初から、その形式をも内包する部分もあった。その点に現在までの連続性はあるのである。現代版画家の中には、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。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たと言えよう³³⁾。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画の在り方を考えることや研究の取扱いを行うことには限界があるのである。

おわりに

新版画は一つの時代を終えたと言えるであろうが、役割を終えたと断定することはできない。大正期に興った本活動は、現代に伝統的な木版技術を伝え、海外にも一定の時期、ブームと呼べる時期を迎えたことは評価されるべきである。そして現在にもマーケットで普及が続く点において大きな機能と可能性を残している。

新版画はこれまで外国人の土産物という一面的なとらえ方だけがなされ、研究史の流れからは全く取り残されてきた。しかし、その再確認を進めることによって、より多面的かつ重層的な日本近代美術史の理解が進められるであろう。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視点において、社会・文化活動に果たした役割の追究が必要でもある。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この日本現代美術界において、新版画の果たす役割はこれから始まる可能性も考えられ、個人的にはその点に期待をしている。

謝 辞

本稿は、2009年度開催「よみがえる浮世絵—うるわしき大正新版画展」の展示資料に基づく内容である。改めて同展にご協力を賜った所蔵家の皆様、関係各位に御礼申し上げる。

また、本稿の執筆は、2011年9月1日より2012年3月29日までのスミソニアン協会フリーア美術館・サックラー・ギャラリーにおける調査研究研修の成果の一つである。同館所蔵の世界随一の日本近代版画コレクションのロバート・ムラーコレクションを中心に、新版画、明治錦絵に関する調査研究を実施し、同館スタッフとの交流を含め成果を上げることができた。

研修期間中は、成果報告会の実施及び作品を目の前にした新版画に関する日常的な意見交換を行うことにより、さまざまな多くの示唆を与えられた。ジェームス・ユーラック博士をはじめ、同館の皆様に御礼申し上げる。

【註】

- 1) 当館資料番号 07200017
- 2) 『よみがえる浮世絵—うるわしき大正新版画展』(東京都江戸東京博物館ほか、2009年) p.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。榑崎宗重編『川瀬巴水全木版画集』p.181(毎日新聞社、1979年)
- 4) 『川瀬木板画解説』(渡邊木版美術画舗、1921年)
- 5) 本ナンバーは、エディション番号と考えられ、114番の作品と推察される。
- 6) 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』(三彩社、1992年)に詳しい。
- 7) 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」
- 8) 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。
- 9) Edmunds, Will H. 'Modern Japanese colour prints', *Apollo*, vol. 12, (August 1930), 120-126
- 10) MacLean, J. Arthur and Dorothy Blair 'Ten printmakers of the last decade', *American Magazine of Art*, XXI: 8 (August 1930), 443-49
- 11) 榑崎、前掲書、p.201
- 12) 同版画の裏にエディション番号と巴水のサインがある。
- 13) 榑崎、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。

- 14) 榑崎宗重（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』（毎日新聞社、1979年）等を著した。
- 15) 榑崎、前掲書、p.258において、榑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。
- 16) 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。
- 17) 「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、拙稿「新版画の制作—館蔵の川瀬巴水原画について—」（『東京都江戸東京博物館紀要』1号、2011年、p.47-61）において言及した。
- 18) 榑崎、前掲書、p.255-6
- 19) 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』（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。
- 20) 渡邊規編『渡邊庄三郎伝』（渡邊木版美術画舗、1974年）
- 21) 榑崎、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。
- 22) 渡邊木版美術画舗、前掲書、1921年
- 23) 榑崎、前掲書、p.220
- 24) 渡邊木版美術画舗、前掲書、1921年
- 25) 山中商会の解体については、朽木ゆり子『ハウス・オブ・ヤマナカー—東洋の至宝を欧米に売った美術商』（新潮社、2011）に詳しい。
- 26) 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
- 27) 渡邊規「伝統版画の歩み」（『浮世絵芸術』11号、1965年、p.11-15）
- 28) 安達以乍牟「私達の開拓者」（『浮世絵芸術』109号 1993年、p.31）
- 29) 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。」
- 30) 榑崎、前掲書、p.236
- 31) 川瀬巴水「平泉金色堂」（1957年、渡邊木版美術画舗版）
- 32) 同団体ホームページより
- 33) 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。