

# 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—

文化科学研究科・国際日本研究専攻 小山 周子

### 1. はじめに

戦前の新版画を論考の題材として取り上げる場合、避けることができないのが、創作版画との対立の問題である。この論争の主体は、創作版画家と新版画家とその支援者たちである。創作版画家とは、おもに西洋版画の技法を用いて制作する版画家らで、その多くは自画・自刻・自摺の技法を採用していた。対して新版画家とは、浮世絵と同じく「画・彫・摺」を分業によって制作する版画の絵師にあたる者らであり、版画家自身のほかその支援者らも論争に加わった。前者は、戦後に日本版画をリードする各作家が属しており、後者は、海外に受容があり、制作のピークは大正より昭和戦前期にあったといえる。

本稿では、1935年（昭和10）頃に浮世絵研究雑誌上で展開された、「現代版画」の制作論争について取り上げる。その論争を整理するとともに、近代の版画家や版画制作における浮世絵の影響を探っていくこととする。江戸時代に隆盛を極めた浮世絵は、明治期に入り衰退していったが、同時期に海外での発見、評価の高まり、見直しが起こっていった。紙くず同然だった錦絵が、急に評価が高まっていったのだった。その後の時代—特に大正、昭和前期の版画家らが制作活動を展開するうえで、浮世絵はどのような作用を及ぼし、さらに近代の版画家らがどのように浮世絵を利用したのだろうか。本論では、論争そのものよりも各主張のなかに見られる、版画に対する考えや思いを浮き彫りとし、特に新版画を問い直す課題を見出していきたい。

ここで言う新版画とは、「画・彫・摺」を分担して協同制作する版画を言い、渡辺庄三郎を版元とする版画制作が中心的な役割を果たしていた。渡辺のもとでつくられた版画は、風景画・美人画・役者絵・花鳥画・風俗画など多岐にわたり、米国を中心とする海外でも大規模展覧会が開かれたり、報道で大きく取り上げられたりするなど、そのマーケットを拡大させていた。今日、彼らの版画を新版画と呼ぶことが一般的であるが、それは誤解をまねく恐れがあり、問題がある。本論で取り扱う資料『浮世絵芸術』（雑誌）のなかで、彼らは自らの版画を限定して「新版画」と呼ぶことはない。むしろ「古い」に対しての「新しい」版画という意味で、新版画または新作版画という一般的な呼称として使うことは、当時の多くの作家や評論家にしばしばあったことだった。また新版画という呼び方は、創作版画の「新版画集団」と混同してしまう恐れがある。本来ならば、すでに幾つかの論稿で使用<sup>1</sup>の、伝統木版画という称号を使用すべきなのかもしれないが、今日すでに国内でも「新版画」、海外ではこの版画群について“Shin-hanga”という呼称によって先行研究が50年ほど蓄積されている以上、学術用語として「新版画（Shin-hanga）」を使用せざるを得ないのではないかと考える。そこで本論でも伝統的な技法を使用する版画を新版画と、その版画家を新版画家と呼ぶこととし、論を進めることとする。

近年、各都道府県ならびに市区町村の美術館で、近代版画が多く紹介される機会が増え、一般の関心も高まり、その研究成果も提示されてきたと言える。たとえば千葉市美術館で開催の展覧会「日本の版画」シリーズは、近代版画を1900年代より10年ごとに区切り紹介していくという新しい切り口で、木版画、銅版画、石版画などさまざまな版画を紹介するものだ。近代の多様な版画が一堂に展観されること

は、同時代でもなかったため大変意義が大きいものである。「日本の版画Ⅳ 1931-1940 棟方志功登場」展<sup>2</sup>では、1935年頃に展開された版画論争を、時代を象徴する大きな事例として取り上げている。この展覧会では、棟方の登場を日本の版画界の状況を打破する象徴として中心に取り上げたため、版画論争はどちらかという停滞気味で不毛な事例として語られている<sup>3</sup>。本稿では、論争の流れや詳細についての洗い出しの作業を行なっていく、その実体や背景を探ってきたい。

## 2. 版画論争とその背景

ここでは、激しい版画論争が繰り広げられた『浮世絵芸術』を資料として取り上げ、論争がどのような経緯で、どのように展開していったかを明らかとしていく。従来、論争という現象のみが語られてきてしまい、読み返されることも少なかった一連の発言を通観し、実情を明らかとしたい。

### (1) 『浮世絵芸術』誌上での論争

創作版画と新版画での論争に係わる論考については、大正末から昭和前期のいくつかの美術誌でも見られるが、浮世絵研究誌の『浮世絵芸術』誌上のそれぞれの立場からのものが最も歯に衣着せぬものだった。創作側、新版画側双方が意見を次々と出し合ったため、それは「果てしもない」<sup>4</sup>という表現などで今日紹介されている。

『浮世絵芸術』は、浮世絵芸術社（大鳳閣書房）より、1932（昭和7）年に創刊された月刊雑誌である。創刊は「浮世絵芸術の台頭、更に浮世絵現代風俗画の新興を企図する」<sup>5</sup>ことが目的とされており、従来の研究誌にあるような江戸時代の浮世絵研究だけではなく、現代の版画もその範囲とするものだった。その巻頭言どおり、創刊号には版元の渡辺版画店の渡邊庄三郎が伊東深水の版画についての解説をし、版画家の織田一磨が版画の製作法について執筆している。1935年12月の廃刊まで丸4年にわたり刊行が続けられ、大小あわせて500本程度の論考・記事が掲載された。創刊号から『浮世絵芸術』誌上の版画論争に関わる論考を抽出すると、第2巻第9号（1933年9月号）より本格的に始まり、断続ではあるものの最終号までの2年間に渡って続いていた。

そのうち最も盛り上がりが見られるのは、第2巻第11号（1933年11月号）で、特集「現代版画の諸問題」が生まれ、7名の版画家が寄稿し、さらに版画愛好者からの現代版画のあり方に回答を請うたアンケート結果が掲載されている。同号では江戸時代の浮世絵に関わる論考や記事は少なく、近代版画に特化された内容だった。これは2号前の、創作版画家の恩地孝四郎が発表した「現代版画の魚眼的観望」（第2巻第9号）や、パリで開催の日本現代版画展に影響を受けての論考・記事で、その後の版画展報告記事（第3巻第9号）や、洋画家安井曾太郎の三者共同制作版画に関わる論稿、記事（第3巻第10号）へとつながっていった。

### (2) 論争のコーディネーター

『浮世絵芸術』誌上の版画論争は、第2巻第9号（1933年9月）より、2年後の廃刊号まで続いていった。同誌での論戦のきっかけは、東京上野での「於巴里日本現代版画準備展覧会」の開催だった。けれどもここに投稿した美術評論家・鈴木仁一は同時期に『アトリエ』でも創作版画の批判<sup>6</sup>を展開しているし、創作版画家の恩地孝四郎も同誌に「木版浮世絵・木版画」<sup>7</sup>などの新版画への辛らつな意見を投稿していた。パリで開催の日本現代版画展については、創作版画家に関わる読者層を抱えていたことから『アト

リエ』の方がより詳細に記されている。つまり、この現代版画展のみが、長く続いていくことになる『浮世絵芸術』における版画論争を生み出したと言い切れず、それでは、何故このように次から次へと多くの作家や評論家が入り替わり述べていくことが同誌に続いたのだろうか。

創刊号より廃刊号まで誌面を見通すと、論争の開始1ヶ月前の1933年8月、『浮世絵芸術』にとって大きな変化があった。それは、浮世絵研究者の榑崎宗重（1904～2001）が同誌の責任編集者へ就任したことだった。榑崎は、東京帝国大学で美術史研究者の藤懸静也に師事し、卒業論文を書き上げたのち、『浮世絵芸術』の責任編集を任されることとなった。榑崎は、戦後においても浮世絵研究の中心的な役割を果たし、今日の浮世絵研究ならびに浮世絵普及の基礎を築いた人物でもある。榑崎の就任について、浮世絵芸術社では、「新進の研究者文学士榑崎宗重君を聘して面目更新、浮世絵が有する価値を文化のあらゆる側面より考察し、且つ浮世絵の芸術性に対する賞鑑と研究を遂ぐべく候」（第2巻第7号「本誌刷新の道へ」）と新たな誌面展開を予告している。

榑崎の就任によって、1933年9月号以降の、創作版画家、新版画家、そのほか評論家など方々への原稿の依頼は彼自身が行なったと考えられる。つまり『浮世絵芸術』における版画論争は、榑崎による企画と編集において進んでいったのだ。「私は立派な雑誌を作るといふ公約のもとに、海へ山への避暑時に、無理にお願いして、諸先生の得がたき論文、感想を頂き」（第2巻第8号）、編集したという苦労話が、彼の初の「編輯後記」に見られる。責任編集を任されて10ヶ月後の「編輯後記」（第3巻第5号）では、就任以来の、意図して現代版画を集積したことを明らかとしている。

こゝに現代版画を多く収める。浮世絵芸術は、浮世絵の様式的連鎖深しとなして、昨秋余の編輯の任にあたって以来、新版画の為に機関を提供して今日に至つた。浮世絵専門の雑誌としては、必ずしも適宜なる措置とばかり言へないが、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の純情にかられ、これが、現代版画の進歩発達に対して、一臂のちからともなれかしとのみ祈りつゝ、敢へて取る態度に外ならぬ。

榑崎は、版画業界から浮世絵を越えた作品を生み出すことが、浮世絵専門誌の責任と考え、現代版画ならびにそのあり方を語る主張を掲載したのだった。

戦後、川瀬巴水など新版画の再評価の必要性を述べた論考<sup>8</sup>では、昭和前期の状況をふり返り次のようにも述べている。

私は氷炭あい容れない伝統と革新の間に、何らかの一致点を発見したいと考えていたので、毎月、雑誌の口絵にそれらの作家の版画を載せたり、各様の主張をのせたりしていた。

さらに晩年、版画研究者の岩切信一郎氏からの戦前の版画の実情についての問いに、「『合わない人もあったが、皆仲良く、一緒に版画の展覧会もやったよ』と、対立的に捉えるべきではない」旨を答えたという<sup>9</sup>。

『浮世絵芸術』での各論者による厳しい意見対立は、それぞれの意見の主張であるということ間違いはない。1920年代より他の雑誌やそれぞれの著書などでも続けられ、激しい論調が現れたものである。けれども同誌の論争の経緯を検証すると、企画・編集によって、大きく異なる二つの流れをあえて誌上で戦わせ、江戸時代の浮世絵と新しい版画の間に何らかのつながりを発見しようとしていたことがうか



がえる。つまり、それぞれの意見を出させ、自らの芸術を顧みるとともに正面から向き合わせ、新しい版画芸術が国際的に評価されるよう願っていた編集者の企図の結果として、より激しい論争が生れていたのだった。

檜崎は、1935年12月の『浮世絵芸術』廃刊後すぐに、1936年3月創刊の新雑誌『浮世絵界』の責任編集者に就任する。しかし『浮世絵芸術』が大鳳堂書房（後に、大塚巧藝社）の庇護を受けていた浮世絵芸術社の発行であったのに対し、『浮世絵界』は1934年に発会した浮世絵研究を行なう浮世絵同好会の機関誌だったため、江戸時代の浮世絵研究へ誌面の内容を特化せざるをえなかった。新しい版画についての記事、論考は若干見られるものの大幅に減少し、特に創作版画による米国における現代版画展（1936年）や、新版画の米国トレド美術館開催の展覧会（1936年）などの、同時代の版画の国際的活躍という重要な事象は掲載されていない。そして、時局の状況とともに浮世絵研究誌自体の存続も叶わなくなり、『浮世絵界』は1941年6月に廃刊することとなる。ここに、創作版画ならびに新版画のそれぞれの状況や対立項を、同時代の出来事として誌面で取り扱う時代は終わってしまったのだった。

### （3）論争の本質

このように浮世絵研究誌の版画論争は、従来考えられてきたような、決定的な対立から生れてきた非難の応酬というよりも、土壌の異なる版画家らの意見や主張をあえて浮き彫りにして、誌面に集約した結果としての論争だったと言えよう。後世に対立的に捉えがちな傾向を生んだという側面もあったかもしれないが、地下にくすぶっていた版画家の思いを表面に出させ、さまざまに散発されていた意見を集めた、編集者の企画と行動は、意義のあるものだったと言えよう。なぜならば、それによって職人肌であえて表に声をあげようとしなかった、例えば川瀬巴水のような版画家からも版画に対する思いを発言させたこともあり、それは版画への「彼の声」として今日貴重な資料と言えるからである。

また、版画がどうあるべきか、どのように版画制作を行なっていくべきか、未来の版画のために互いに協力すべきところはないかという主張の出し合いは、いかに新しい版画を生み出していくかの各版画家の想いを知られる点で貴重である。創作版画は、明治末にその産声をあげ、協会を立ち上げ、帝展にも出品できるようになり、国際版画展を開催するまでに発展を獲得してきた。新版画は、大正から震災を経て、すでに国際的にも評価を受けていた。そのようななか、異なる思考と方法で版画を誕生させていた彼らの、共通とも言える課題は、過去の版画の高い評価をどうやって乗り越えていくかであった。

言うまでもなく近代にとって、過去の版画とは江戸時代の浮世絵である。明治期以降、海外における浮世絵の評価は高まり、昭和戦前期にはすでに確立していた。国内においても西洋での賞賛の影響を受けて再評価がなされ、研究書籍や図版集の発行が行われ、展覧会が開かれ、『浮世絵芸術』のような月刊浮世絵雑誌の発行も相次いで行われた<sup>10</sup>。

『浮世絵芸術』は、近代の版画家にとって「過去」を中心に扱う雑誌である。それゆえ特に、彼らが、いかに過去の作品群を乗り越えようとしたか、どのように関係を持とうとしたか、もしくは関連づけられてしまったかが、その言葉から読み取ることが可能となる。次に、創作版画、新版画それぞれについて、浮世絵とのかかわりを見ていくこととする。

### 3. 創作版画家と浮世絵

従来、創作版画家と浮世絵の関係については、創作版画家らがそれを否定的に捉えていたという見方がなされている。それは、創作版画協会が浮世絵の制作法を否定する「自画・自刻・自摺」を理念に掲げたことに起因する。しかし浮世絵研究誌に掲載された各創作版画家の文章には、必ずしも否定的に捉えていない部分もうかがえる。そのような部分も含め、本章では彼らの意見を抽出し、背景にある当時の創作版画をとりまく社会的状況や、彼らの芸術観を明らかとしたい。

#### (1) 反浮世絵の立場

『浮世絵芸術』に見られる創作版画家の文章の多くには、新版画に対して個性が発揮されるべき芸術表現が見当たらないとし、単なる複製にすぎないという批判が展開されている。「画・彫・摺」を異なる人の手で行なった場合、できあがった作品には独創や個性あふれる表現は叶えられるはずがなく、個性がなければそれは芸術ではないと断言している。

なかでも恩地孝四郎（1895～1955）は、もっとも強い意見を述べた創作版画家である。恩地の激しく厳しい発言は、創作版画に対する世間からの冷淡な眼差しを受けたことに起因したという<sup>11</sup>。また、恩地は新版画の技法的な源である浮世絵について、極めて批判的な立場をとっている。彼の版画が最も重視すべき点は、「版の効果」や「版による表現」、そこから生れ出る個性であって、伝統的な木版のような版を重ねることによる複製や多数性という特質では決してなかった。版画論争の口火となった「現代版画の魚眼的観望」（第2巻第9号）では、同時代の新版画だけではなく、江戸の浮世絵についても容赦のない考えを持っていたことがうかがえる。

昔の作者が果してどの程度まで、現在我々が考へてゐる版画意識を持つて仕事してゐたかは疑問であらう。複数性が第一目的であつたであらうことが推測される。

と、浮世絵師の芸術を生み出そうとする意識の欠如を突いている。恩地の指摘するとおり、浮世絵はもともと複数性が目的に作られたものである。浮世絵版画の開始とされる菱川師宣の墨摺絵は、絵巻の頒布品として作られたとされている。そして、人気を得た浮世絵は、後摺りが次々と制作された。北斎にしろ、広重にしろ、そのような時代に活動していたのであるから、大正から昭和期の版画家とは状況が異なっていた。恩地は浮世絵の制作を研究し、版画について考え抜いた上で、自ら目指す「版画」と浮世絵は異なるとしたのだった。そして1936年より開催の、浮世絵と創作版画が並べられることとなった版画協会による日本現代版画展の開催についても、協会に所属していたものの、その内容について反対意見を述べている（第4巻第9号）。

日本版画協会では木版浮世絵を版画だと扱つてゐるが、僕は条件付でなければ版画とは考へない法がいいと思ふようになってゐる。つまり創作版画だけを版画といふべく志向してゐる僕であつてみれば、茲に到着するのは当然なことだと思つてゐる。僕は余り版画といふものが混乱して考へられるので、断然版画だと思はぬことにきめた。

このように、恩地は他の版画家に見られない潔癖なまでの厳しさを版画に要求し、浮世絵雑誌にあつ

て浮世絵を批判した。新版画に対しても同様である。そのため、この後に続いていく論争の矢面に常に立ち続けることとなった。そして、版画制作にあたっては限定部数を徹底するために版木の抹消を行なった。このような主張や行動が恩地の版画家としての信念だった。恩地の版木の抹消は浮世絵雑誌でも紹介されている。現在ではエスタンプ（複製版画）との区別から、わが国の版画界にも定着したが、当時の新版画の制作現場では全く考えられず、恩地の行動や芸術観は、「お高い芸術」という言い方で揶揄されたこともあった。

## （2）創作版画史と浮世絵

ここでは、創作版画家らが欧米で国際版画展を開催し、会場内に江戸時代の浮世絵を一緒に展示した事例をとりあげる。その経緯については、先に述べた「日本の版画Ⅳ」展でも詳しく紹介されており、展覧会事業としての成功をにらんでの合同展という企画であった。版元のもとでの共同制作の新版画を否定していたにもかかわらず、一方で浮世絵の中に、自らの版画の源を位置づけようとしていた。この国際版画展における日本版画協会の企画内容は、『浮世絵芸術』誌上で版画論争の中心的な話題となった。

1934年にパリで開催された日本現代版画展の準備展として、「於巴里日本現代版画準備展覧会」が東京・上野で開かれた。日本版画協会の74名を含む104名の版画家による創作版画と、江戸時代中期以後の浮世絵355点を展覧するという大規模な版画展覧会であった。ところが、ここに新版画の作家の作品は排除され、そこに批判が起こったのだった（第2巻第9号）。研究者の榎崎宗重、美術評論家の鈴木仁一は、浮世絵に連続する技法である新版画の伊東深水や川瀬巴水らが含まれないことが、いかにも不自然で排除的であると非難した。創作版画と浮世絵が同じ会場に並べられることに、恩地孝四郎などの異をとこなえたメンバーもいたものの、版画協会は翌年に開催が決定した米国での日本現代版画展（1936年）でも、創作版画と浮世絵を組み合わせた展覧会を巡回させた。

日本版画協会の展覧会委員に就いていた旭正秀（1900～1956）は、版画家活動の傍ら、協会の展示委員として、二度の国際版画展のプロモーター的な役割を果たした。榎崎の求めに応じて、その経緯を二度とも『浮世絵芸術』で報告している。旭は、浮世絵と創作版画を同じ展覧会で展示することについて、「過去の浮世絵版画の未だ知られない一面と現代版画の連絡を明らかにして、近代日本版画の種々相を有機的関係に於いて展示し」（第4巻第8号）と述べ、彼らがつくる創作版画に、江戸時代の浮世絵との技法や主題の接点を見出し、両者に関係性があることを展示で示唆しようとした。

巴里に於ける日本現代版画展に前記の参考品を加へたのも、その意味で、協会は協会としての新しい見方、解釈による浮世絵との関係をつけて行きたく思つたまで、ある。それ故にこそ、我々は少くとも、我々の現代版画と、参考品との連絡を出来る限り心して、密接に結びつけ意義あらしめやうと努力したのである。

この文章は、『浮世絵芸術』1935年3月号に掲載された。旭は、まだ確信を得られるほどの、創作版画と浮世絵の接点は見出すことはできないと言った。それでも「参考品」として展示された、浮世絵や眼鏡絵などの西洋表現をとり入れた浮世絵に、西洋版画の技法や性格を取り入れた創作版画と重なる部分を発見し、いわば和洋折衷というところに、国際社会における版画としての独自性と存在意義を見出そうとした。けれども旭の文章にも見られるように、浮世絵と創作版画には「心して」「努力」しなければ、明解な連続性や関係性を見つけ出すことは困難であった。そのため、国内の準備展では先に述べたよう



な研究者や評論家からの批判を受け、また海外でも大成功を収めたとは言い難い結果となった。とはいえ、この試みは、創作版画家が自らの版画の特色を振り返り、国際的に展示というかたちでそれを表明した画期的な事象といえる。また確固たるものではなかったにせよ、戦後の国際的活躍のなかで木版の伝統を再認識するよりも早い段階で、それを意識したことは注目できる。

### (3) 浮世絵の研究

一方で、積極的に浮世絵の研究に関わり、自らの制作活動に活かそうとした「自画・自刻・自摺」の版画家もいた。小野忠重(1909~90)は、1932年から36年まで藤牧義雄らとともに「新版画集団」を結成し、大衆の手へ渡るような新たな創作版画の制作を掲げ、活動を続けていったが、それは版画協会の作家に比べ、非常に厳しい実態だった。小野は版画家であると同時に、版画史を考察する研究者としても活躍した。『浮世絵芸術』でも「浮世絵版画における組織的制作」を寄稿し、歌麿、北斎や広重の揃物について論じている。他方で、新版画集団の活動についての文章も定期的に寄せている。同誌の「新版画からの報告」(第3巻第5号)では、

ある芸術形態が進歩的であるか否かを判定することは芸術学上の基礎的な難問題ではあるが、形式の採入れがその時代の文化の主動的傾向に照射される事象については疑ふことが出来ない。(中略)要するに版画の自主性の確立といふことが近代の版画の共通課題である意味に於いて自画自刻自摺の形式は如何なる反対論にも関せず歴史的な優逸性を持ってゐる。

と、浮世絵研究の経験を踏まえて、その栄枯盛衰から、自ら描き彫り摺るという技法としての新鮮さを持つ以上、歴史的に優位に立つのは創作版画であることを述べた。小野は、浮世絵が墨摺りから多色刷りと技法を進化させて隆盛していった経緯などを指し、形式の変化のない伝統版画は劣勢であるとしたのだった。そして独自性が重視される時代であるからこそ、共同制作より自主制作のほうが絶対的に勝ると述べている。

小野はまた、研究の成果を作品の制作へつなげることも試みた。「一つの試み劇場内展」(第3巻第10号)では新版画集団が、エノケン一座を題材として、浅草松竹座で版画展を開催することを報告している。その中で、小野は浮世絵のなかの芝居絵に対しての憧れを抱き、グループで劇場を対象とした制作を企画し、当代一の人気者・榎本健一率いるエノケン一座を選んだと述べている。

浮世絵版画の芝居絵が今日劇場内外で売られるプロマイド写真の役割をもポスターの意義を持つてゐたことは周知の事実である、これら軽い型の芸術が現在美術史上の傑作に数へられ坪内博士の「歌舞伎画証史論」の著書をなさしめる等々の事実は何を語るか、言ふまでもなくこれらの版画はその機能性の追求に終始したにも拘らず版画的性格を示して芸術となり得たからである。今日の版画が民衆的内容をもることあるひは民衆生活を対象とすることは版画の機能性に信頼するのではなく版画の性格から一枚の「絵画」を作ることではなくてはならない。

この文章からは、浮世絵は、技術の進歩を遂げながらも、民衆の生活の中の役割を果たしたからこそ、結果として民衆の芸術となったという小野の評価が読み取れる。小野らは、創作版画家らの芸術性を追及するがために、テーマが抽象的となり生活から遊離し、そして版画の価格が高額となってしまう傾向に

対し異をとらえたのだった。彼らは大衆のための版画をつくることを謳い、「新版画集団」を立ち上げた。その大衆のためという点で、浮世絵は参考にすべき模範となり、浮世絵と庶民の関係が彼らの活動の目指すべき姿となったのだった。新版画集団が制作した版画には、同時代の他の版画よりも力強さや熱さ、同時に暗さも感じさせる。時事性を含んだ社会や大衆を描ききったという点では、他の版画集団よりも秀でていと評価できる。けれども、この版画運動もやがて尻すぼみとなり、当初否定していた版表現へと関心が移っていったのだった。

日本版画協会のなかでも、織田一磨（1882～1956）は積極的に浮世絵研究に係わった版画家である。浮世絵研究家兼版画家として執筆した『浮世絵芸術』創刊号の「趣味としての版画制作法」では、

浮世絵版画に育てられる創作版画といふもの、これ即ち日本の新版画として、世界的になる性質の版画だと、私は考へてゐます。けれども、私のいふ意味は、今日現在発表されてゐる複製的の木版画とはちがひ、理想的の言葉ですから、そのつもりで誤解しないやうに願ひます。

と、浮世絵について習得し、それを生かせば、理想的な版画を生み出せると述べている。浮世絵芸術社との何らかのトラブルによって、織田の原稿は同誌には第3号以降寄せられることはなかった<sup>12</sup>が、織田は浮世絵研究をし続け、著書『浮世絵の知識』や『浮世絵と挿絵芸術』なども発表している。彼は主に石版画を制作し、「東京風景」などの都市風景を描いた画集を数多く発表した。江戸の町並みと庶民を描く浮世絵から何らかの要素を得たいと願い、浮世絵の研究を行ったのだった。

このように創作版画家のなかにも否定的にとらえるのではなく、芸術を生むために、積極的に浮世絵の研究に関わった版画家もいた。小野や織田をとりまく社会の状況は新版画の作家ほど恵まれてはいなかったが、それを怒りにするのではなく、冷静に浮世絵を学んでいった。研究対象として客観的に見つめ、独自に分析を進め、テーマを自ら設定し、そして見出した結果を作品に表現したり、文章として発表したりしたのだった。そこには教養人としての風格を見せ、芸術家としての成長した姿をうかがうことができる。

## 4. 新版画家と浮世絵

では新版画の作家らと浮世絵の関係はどうであったのか、次に取り上げてみたい。新版画の作家らは意見を表明することは創作版画家らに比べ少なかった。それは制作がそもそも版元のもとでの共同制作であるがゆえに単独で発言をしづらかったということや、創作版画家のように意見を表明する必然性を彼らを感じていなかったことが理由としてあるだろう。それでも、『浮世絵芸術』には、編集者の積極的な原稿依頼があり、新版画家らの寄稿がいくつか見られるため、その考えがうかがえる。

### （1）版元の存在への不満

新版画の制作において中心的な役割を果たしたのが、渡邊版画店の店主・渡邊庄三郎（1885～1962）である。彼は小林文七商店で浮世絵の輸出業に関わり、1906（明治39）年頃に独立して版画店を開業した。1915（大正4）年にオーストリア人のフリッツ・カベラリと最初の新版画を、次に橋口五葉と「浴場の女」を制作した。渡邊の目指す新版画は、浮世絵の伝統的な技術を持つ彫師や摺師の参加で、分業による高度な技術を保ちながら、新しい版画芸術を創造しようとするものだった。そのため、版画の絵具や版木



も、江戸時代の錦絵と同様のものを使用するように努めた<sup>13</sup>。このような考えに基づいて制作される新版画家らの作品は、現代の我々が受ける印象と同様、同時代にあっても見る者に、江戸時代の浮世絵を想起させるものだった。

例えば風景版画の川瀬巴水の作品は、国内外の人々よりしばしば歌川広重の再来と言われたりした。実際彼の作品、例として「東京二十景 増上寺の雪」(図1)を見ると、豎画面にほかし摺りを多用したり、広重が取り上げた名所を題材として取り上げたり、和傘などの古い時代を思い起こさせるようなモチーフを採用したりしている。この作品は、三千枚ほど売れたと巴水は述べており(『半雅荘随筆』第4巻第3号)、彼の作品のなかで最も多く制作された作品の1図と言われる。けれども巴水は同文中で、「広重の風景画を模倣追随などしません」と断言するなど、自身へ広重は何ら影響を与えていないとも表明している。

一方、巴水を版画の道へと進ませるきっかけとなった同門の伊東深水は、巴水の制作の状況について批判的な文章(『過去非』第2巻第11号)を寄せている。

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。

渡邊庄三郎という店主と川瀬巴水という版画家の関係が、巴水側があまりに従属的で、そのために個性が生かされていないと深水は述べる。一方、渡邊の立場から言えば、そもそも版元として「昔の錦絵と同様」<sup>14</sup>のことをしているだけに、ごく当然のことだった。つまり、版元というのは、江戸時代から引

図1 川瀬巴水「東京二十景 増上寺の雪」



続き、一義的には芸術家でも、パトロンでもなく、何より商業家であった。関東大震災後に、渡邊は版木や各作家の作品、浮世絵などすべての財産を失ってしまい、新版画の制作にもそれまでにあった試作を積み重ねるような余裕をなくしたと言われる<sup>15</sup>。その結果、すぐに販売できるような作品の制作が多くなり、画想や技法に単調さも見られるようになった。川瀬巴水の作品が広重風なものへと傾倒していたことに深水は批判をしており、それは似たような風景版画の量産を警告しているのだった。けれども、作品に版元の意向が強く反映される点や、版元の経済的状況が品質を左右する点は、江戸時代の錦絵の版元と同じ性格で、渡邊としては当然のことであった。

そのような版元の存在に対し、行き詰まりを感じ、工房を立て自分で共同制作の指揮棒を握った版画家もいる。日本人の新版画家第1号である橋口五葉は、「浴場の女」の後の作品は、すべて私家版である。また吉田博も、渡邊版を8点制作した後、250点の私家版を制作した。そこに残った版画家も深水の批判があるように、版元のやり方に全く不満がないわけではなかった。それでも浮世絵の歴史につらなる動きとして新版画の活動は注目を集め、制作者もそれを励みに制作を続けていた。この時代、新版画は風景画、美人画、役者絵、花鳥画など多くの作品が次つぎと誕生した最盛期の時代だった。

## (2)「浮世絵師」であるという自覚

ところで渡邊版画店に所属していた版画家の多くは、日本画の鐫木清方の弟子であった。伊東深水、川瀬巴水、小早川清らは、鐫木門下の画会「郷土会」にも所属し、作品を展覧会で発表するなどの活動をしていた。師の清方は、郷土会展のあいさつ文に「どうも今のところ吾々の志してゐる新浮世絵といふ風な作品は余り世間受けしません」<sup>16</sup>と述べている。また、郷土会の目的は「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」ことであり、それこそが「新浮世絵」を描いていく本質なのだとしている。清方は大正期には日本画の制作に専念するようになっていたが、もともと木版や挿絵で活躍し、はじめは水野年方の弟子として絵を学習した。また水野年方は、月岡芳年の弟子であったから、清方から深水、巴水らの流れは浮世絵師の系譜を組むものであった。清方の郷土会で「新浮世絵」という言葉を使用した背景には、浮世絵の流れを組むからこそその発言かもしれない。

『浮世絵芸術』に見られる鐫木門下のインタビューや随筆、論稿などを探っていくと、彼らは自分の作品について「浮世絵」であると言ったり、自らを「浮世絵師」と呼称したりもしている。例えば、伊東深水は個展会場で訪れた編集者の榎崎宗重に対し、自ら描いた日本画の風俗作品を浮世絵と言って紹介している(第4巻第7号)。「それから浮世絵の方では会心の作としては『鬢』を見て頂きたいのです」と。榎崎は「深水氏は、風俗画の方をさして浮世絵と云つてゐられる」とふり返り、「深水氏が自ら浮世絵師であると思つてゐられるか、どうか知らないが、恐らく、画の種類の上で、浮世絵といふものを区別せられてゐるやうに思はれた」と言っている。また、昭和前期にモダンな美人版画を制作した小早川清は、「不知火」(第4巻第3号)のなかで、自らが浮世絵師であると断言している。

私は、今の動いてゐる社会生きた人間、現前の風俗環境を書きたい。その点では昔の浮世絵師と同じ態度であります。私自ら浮世絵師だと考へてゐるので、浮世絵師と同じやうな仕事をしてゐるのであります(中略)

その時代の女をかいて残しておくのも、一つの仕事だと思ふ。私がそういふ絵をかくと、禁物だといふ人もありますが、それが浮世絵の使命だからやつてゐるのであります。私は現代の風俗を現代人の眼で見、筆でかいてゐるつもりであります。

と、美人画をあえて「浮世絵師」としての使命から描きつづけていると語っている。鏑木清方や新版画家が「浮世絵」をどのような厳密な意味で使用していたかは検討すべきだろうが、当世の風俗を描く「浮世絵師」であるという自負を持って、制作活動を行っていたのだった。そこに江戸時代の浮世絵からの連続性を見出すことができる。

しかしながら、先に挙げたような伊東深水から川瀬巴水作品への批判（第2巻第11号）には、版元の干渉はあまり受けたくないという心情もうかがえる。発言には江戸時代の絵師のような職人とはなりえない本音がかいま見られる。そうはいても思い切った版元からの独立や、肉筆画に絞るといった転換の策はなく、将来的にどのようなかたちで新版画を展開していくか、どのように発展させていくかの見通しは言葉の中にはうかがうことはできない。結局のところ共同制作で互いに譲り合いながら制作を続けるという点に落とし所を探っていたのだった。

### （3）海外からみた新版画

この時代、創作版画に対し新版画が恵まれた環境で制作ができた理由には、海外からの注文が多く入っていたからだった。川瀬巴水の「半雅荘随筆」（第4巻第3号）によれば、「東京二十景 増上寺の雪」は大評判となり、三千枚も販売された。同稿の中で、「私の絵など殆んど最良は外人といつた有様です」と言っていることから、その大半は海外に売られたものだった。

「新版画集団」の小野忠重は、創作版画に対しての新版画の外国での評判を、「海外に紹介された現代版画」（第4巻第2号）で詳しく扱っていると同時に、その人気を分析している。

江戸絵画にあつては妥当性をもった積極的な傾向であつたところの情熱とか官能性とかをそのまま受入れてあるこれら現代版画の海外に於ける歓待は唯、浮世絵版画の魅惑の余香にすぎない。そして海外に於ける浮世絵の研究が盛であるだけにこの余香は仲々短時日には消えることがあるまい。東洋風な、極めてイージーゴーイングな概念的考察がこれらの懇切な研究家をとりこにしてゐる。然しこれらの人々の目を全く的是はづれとしてはならない。何故ならばこれからの版画にとつて技巧の国際化といふことは少しも不必要事ではなく、たとへ如何なる詭弁や饒舌な注告があつても積極的に取入れて行くべきであるとともに、一切の伝統的固有技術形態を反省していかなければならないからである。

小野は新版画の人気を、「浮世絵の余香」や「イージーゴーイング」と表現し、そのことは日本人の版画家として、国際舞台に立つためには無視ができないとしている。

小野の同論稿のなかに、1923年という比較的早い時期のE.A.U.Valentineによる“The Japanese Color Print Revival”<sup>17</sup>が紹介されている。そこでは新版画が“most interesting side” of Japanese contemporary art（日本現代美術で最も興味深い）と述べられている。この記事タイトルからも、新版画は1923年当時には、浮世絵のリバイバルとして海外では認識されたことがわかる。

新版画を一堂に紹介し衝撃を与えたのが、米国オハイオ州トレド美術館での現代日本版画展であった。1930年（昭和5）と1936年（昭和11）の2回にわたって開催された。その開催を告知する記事が、ニューヨーク・タイムス<sup>18</sup>に掲載されている。

And out in Ohio, the Toledo Museum of Art is holding a special exhibition a special showing of the work of ten leading contemporary Japanese wood block designers, some of whom are said to



compare well with the eighteenth century artists. About three hundred examples of the modern prints are being shown and a special catalogue has been issued.

たった数行の記事ではあるが、300点ほど展示される現代日本版画展への期待が十分うかがい知られる記事である。ここで“ten leading contemporary Japanese wood block designers, some of whom are said to compare well with the eighteenth century artists (10人の現代日本版画を代表する版画家、そのなかには18世紀の芸術家とよく比較される者もいる)”と言われているのは、広重に対する川瀬巴水などを指すものであろう。“compare”という表現に、小野が指摘するような浮世絵の余香的イメージと、そうでなく彼らの版画への理解の両方が推察され、浮世絵と同じな点、異なる点それぞれについて検証されつつ眺められていたことも推察される。この展覧会は大成功を収め、数百枚の新版画が販売され、一大ムーブメントを起こした<sup>19</sup>。創作版画側から複製的と批判を受けた新版画は、商業的に複数に作品を刷り上げられ、その結果、版画家自身が国外に出ることがなくとも、西洋で受け入れられたのだった。

## 5. まとめ—近代版画家と浮世絵

以上、浮世絵研究誌における編集者ならびに版画家らの言葉を拾い上げてみた。従来、その発言に対しては創作版画対新版画という一面的な構図の見方しかなされていなかったが、その見方の危うさを指摘し、その一つ一つから近代版画の制作で、創作版画家にせよ新版画にせよ、浮世絵は強く認識させられる存在であったことを取り上げた。なぜならば浮世絵は日本文化の代表格としての国際的評価が確立させ、また版画家らが目指す理想的な部分—大衆性、芸術性、テーマ性—を兼ね備えていた。

編集者の榎崎宗重は、版画の将来的な発展を強く願い、積極的に版画家らと意見交換をはかっていった。その点が、他の多くの浮世絵研究者と異なる。彼が果たした役割は、研究雑誌の編集という与えられた仕事以上のものとも言え、各作家の意見を集め混合し、浮世絵に関心のある研究者、読者へと還元した。雑誌の購読者にも同じく今後のわが国の版画のあり方を考えさせたかったのだろう。おおよそ作品や絵師の基礎的な研究や、趣味的な文章、蒐集のための記事が構成される傾向の浮世絵雑誌が多かったなか、読み応えがあり、同時に資料性が高い誌面であることは評価できる。榎崎は、いっぽうで編集者として中立的な立場をとるべきだったのかもしれない。しかしこのような企画を組んだのは、版画、特に伝統ある版画をどのように将来へつなげるかを鑑みたからで、各論の強いメッセージを送り届けたかった相手とは、読者である人びとと、そして版画がどうあるべきかを饒舌に語る創作版画家ではなく、浮世絵の流れを組む寡黙で職人氣質な新版画の作家であったように思われる。

創作版画家は従来、激しい言葉での新版画への批判を行ったことが強調されてきた。本論でその主要な発言を拾い出すことにより、批判はともかくとして、浮世絵を含む版画についての熱心な研究をし、版画制作を展望する様子が理解された。社会評価の劣勢な創作版画に芸術家として取り組んでいく上で必要とされて、身につけたものだったのかもしれない。恩地や織田や小野らは、しっかりとした言葉で語り、いずれも説得力がある文章を書いている。けれども彼らが浮世絵を評価しつつも、近代版画における協同制作を認められないというところには、当時の美術制作が個性や独自性を第一とし、そうでなければ芸術ではないというような観念より脱け出せなかった部分をうかがわせる。共同の制作であっても、初期の渡邊版には力強さがあり、震災後も、いく分単調ではありつつも叙情性が画面に投影された作品も認められ、一概に否定するには当たらないと筆者は考える。

新版画家にとってみれば、このような雑誌上で発言を行なうこと自体が珍しいことであった。川瀬巴水などは、この『浮世絵芸術』以外にほとんどその言葉を残していない。制作の決意を強く述べ、自らの意思を明確にしなくとも、彼らは版元制という社会のもとで作画を続けることができたからである。浮世絵についてもその系譜に連なっていることは意識していたものの、近代社会で自らがどうあるべきかの答えは、終には発見できなかったのではないか。しかしながら、それでも作品は海外で高く評価された。「日本」のイメージを裏切らない、完璧な技法と、歴史や伝統の表現化に成功した版画は、特に米国で大ムーブメントを発生させた。

時代が下り戦後になった時、新版画は、職人の高齢化や資材の減少、時代の変化などから新しい制作が徐々に困難となっていった。かたや、創作版画の方は、棟方志功らが国際版画展で受賞を重ねるなど華々しい活躍を遂げていく。国内的にとらえると、創作版画の興隆は、新版画家にとって打撃と捉えられるかもしれない。しかし国際的には、例えば棟方の版画には東洋的な要素が見られるもので、それゆえ受け入れられた部分もあった。しばらく木版画が多く、うすいインクの盛り方はとてもペインタリーな印象で、そこに伝統的な摺り技法の影響はないだろうか。彼らのエキゾチックな視点や表現は、浮世絵以来の日本版画の伝統イメージに反せず、戦前の新版画が海外で渴望された際の評判と極めて類似しており、海外で求められた日本版画の姿は連続して同じであったのではないか。創作版画家らがそのような中で再確認させられたことは、日本版画の伝統の重みであっただろう。その点において、戦前の隆盛期の新版画家が抱いていた、浮世絵の系譜に連なりつつも、昔のままを受け入れることは承服しかねるディレンマと重なる部分があるのではないかと思われる。

今後、筆者が新版画を研究対象として扱う上で、大正から戦前の時期にその隆盛を極めたことを考えると、少なくとも新版画がある程度の版画としての理想を実現させていたからと考える。特に版画の受容が、海外に拡大していたことは検討すべき重要な問題である。さらに付け加えるならば、新版画が戦後しばらく後に終幕していくことは、個別の事由もあったが、現代美術の方向性がそれまでの理想形—特に大衆芸術、生活美を取り上げるという側面から全く乖離してしまったのではないかと思っている。そのような点を検証することも課題としてゆきたい。

#### (注記)

- <sup>1</sup> 榑崎宗重「巴水版画序説—いわゆる新版画の再評価について」『版画芸術』10号（1975年夏）、岩切信一郎「昭和新作版画の諸相—1930年代の伝統木版画—」『日本の版画Ⅳ 1931 - 1930 棟方志功登場』（千葉市美術館、2004年）などで、伝統木版画という用語が使用されている。この用語の使用の問題については、別に論考を立て改めて検証したい。
- <sup>2</sup> 千葉市美術館、平成16年（2004）8月31日より10月3日まで開催。
- <sup>3</sup> 西山純子「日本の版画・1931 - 1940・棟方志功登場」、桑原規子「創作版画の海外進出—1930年代の日本現代版画展覧会」、岩切信一郎「昭和新作版画の諸相—1930年代の伝統木版画—」。いずれも『日本の版画Ⅳ 1931 - 1930 棟方志功登場』（千葉市美術館、2004年）。同展ならびに同展カタログ所収の上記論文より、本論執筆に

係わる重大な示唆を得た。

- <sup>4</sup> (注2) 同展の第3章解説より。
- <sup>5</sup> 『浮世絵芸術』は、大鳳閣書房（東京市下谷区池之端仲町5）内の浮世絵芸術社より創刊した。大鳳閣書房はちょうど『浮世絵大家集成』を出版したところで、その編集・発行作業中に浮世絵雑誌の創刊が企画された。約3ヶ月間練られた創刊号には、評論家・笹川臨風の巻頭言、野口米次郎や渋井清の論考が掲載されている。
- <sup>6</sup> 鈴木仁一「大衆版画の出現」『アトリエ』11巻3号（1934年3月）
- <sup>7</sup> 「木版浮世絵・木版画」『アトリエ』11巻5号（1934年5月）
- <sup>8</sup> (注1) 榑崎同論考
- <sup>9</sup> 岩切信一郎「榑崎先生を追悼することば—雑誌『浮世絵世界』のお仕事について」『浮世絵芸術』141号（2001年11月）
- <sup>10</sup> 浮世絵の研究書としては、『浮世絵師伝』（渡邊版画店、

1931年)、『原色版浮世絵大家集成』全18巻(大鳳閣書房、1937年)などが総合的に浮世絵を取扱う、展覧会は「広重六十回忌追善記念遺作展覧会」(浮世絵研究会主催、1917年)以降さまざまな絵師の追善記念の展覧会が開催されていた、月刊浮世絵雑誌には『浮世絵』(福地書店)、『浮世絵志』(芸艸堂)、『浮世絵之研究』(日本浮世絵協会)などがあった。

<sup>11</sup> 恩地孝四郎「現代版画の魚眼的観望」『浮世絵芸術』第2巻第9号(1933年11月)で、恩地は「僕らの版画が旧版画を愛好尊重する人々の常々新版画に対する冷視的な眼付を会場の折から黄昏時であつたから、そのうす暗のなかに見たのだつた」と著している。

<sup>12</sup> (注1) 榎崎同論考

<sup>13</sup> 渡邊庄三郎「新版画の内容」『川瀬巴水創作版画解説』(渡邊版画店、1921年)、全文が『大正期の版画展』(板橋区立美術館、1988年)に掲載されている。

<sup>14</sup> (注13)と同

<sup>15</sup> 清水久男「高橋松亭(弘明)」『浮世絵芸術』149号(2005年)など

<sup>16</sup> 鎗木清方「郷土会展覧会の前に」『鎗木清方文集 八 随時随感』(白鳳社、1980年)

<sup>17</sup> E.A.U.Valentine "The Japanese Color Print Revival" (International Studio 77 [May 1923]) Valentineは、その後雑誌や新聞で新版画の紹介記事をさまざま書いている。

<sup>18</sup> "Japanese Print Shows" The New York Times, Sunday, January 26 1936

<sup>19</sup> エイミー・リーグル・ニューランド「[「新版画」の欧米での評価—両大戦間(1915—40)]」『おんなえ 近代美人版画全集』(阿部出版、2000年)では、米国における新版画のムーブメントを明らかとしている。