

〇〇〇版元関連資料〇〇〇

【1-2】 Publishers of Japanese Woodblock Prints 浮世絵版元総覧 : Andreas Marks Hotei (2010/12)

基本説明

北斎、広重、歌麿らの名は世界美術史に刻まれているが、彼らの作品を世に送り出した版元については意外に知られていない。しかし、製作プロセスを管理し販売のリスクを請け負う版元の存在がなければ、ジャポニスムに影響されたモネ、ロートレック、ファン・ゴッホらの数々の傑作もなかった。本書は、この浮世絵研究において十分な注目を得にくかった版元の役割に焦点を当てる画期的な労作。1650年代から1990年代まで、1100以上もの版元を取り上げ、総計572人の画家の作品を網羅し、2300点以上の版元印の複写を収録。個々の版元についての項目は、所在地、得意先、活動時期、年代順の出版目録を含み、それぞれの特色、主要な画家、販売戦略がうかがえる。

【1-3】日本出版文化史: 小林善八 青裳堂書店 昭和53年3月10日 897-901

第九章 明治時代の出版文化概観

明治二十四年

この頃は木板に手摺の外に機械印刷が始められたが未だ多くは手摺であった。この木板の初摺は珍重されたもので、初摺を「板おろし」と云ひ中々八ヶ間敷かつた。初摺は薄墨を用いたもので、其れは版木が傷まぬ為めである。二百位を摺ったので、一時に多数を摺ると木板が摩滅するからである。これ等は敢て当時に始まった事でなく、江戸時代から変わりはない。

銅板が流行り始めた、銅板とは・・・・

・・・

この頃は未だ木板の方が多かった。小学校の教科書も木板で其れを活版に写して機械刷とした活字本の盛んとなったのは日清戦争後の事である。地図は石版刷りであるが、高価の為に石版は地図とか、表紙とか、其れ以外には余り使用されなかった。

惜しいのは絵草紙屋、江戸以来の東みやげ、極彩色の武者画や似顔絵、乃至は双六、千代紙、切組画などを店頭に掲げ、草双紙、読本類を並べて、表には地本絵草紙類と書いた行燈形の看板を置き、江戸気分を漂はした店構へが明治時代には市中到る所に見られたが、絵葉書の流行に追はれて明治の中頃三十年頃から見えなくなった。

両国の太平、人形町の具足屋、室町の秋山、横山町の辻文などその頃の重なる板元、専ら役者絵に人気を集め、團菊左以下新狂言の似顔三枚続きの板下ろしが現はれると店頭人の山、一鶯齋国周を筆頭に香蝶楼豊斎、揚州周延、歌川国重あたり、武者絵や歴史物は蘇芳年、一流の達筆は板毎に歓迎され、続いて一門の年英、年恒、風俗画は月耕、年方、永洗、永興などが有った。新年用の福笑、双六、十六むさしまで店一杯にかけ並べた風景は東京自慢の一名物であった。

国周、芳年の没後は漸次衰退した。小林清親の風景画も当時は西洋臭いとて一向騒がれず、僅に日清戦争の際物で気を吐いたが、その後は月耕、年方等一門が踏止まって相当多数の作品を出した、それも上品過ぎて却って一般には向かず。日露戦争時代には俗悪な石版画が流行して錦絵は全く影を逸した。

これより先き、明治二十一年頃石版摺の裸体が一時絵草紙屋の店頭で跋扈し、もちろん非美術的の物で、後には禁止されたが、この時既に「錦絵もモウ末だナ」と感じた。殊に彫工もすり師も老練者少なく、その上物価騰貴で三枚続き普通十銭、上物十五六銭で売ったのが倍以上でも引合はず、随って仕事も好い加減になり、絵具も安物、精々子供のおもちゃ絵程度、・・・・

【1-4】 ナショナルジオグラフィック

近代日本版画の潮流 文＝渡邊章一郎（渡邊木版美術画舗社長）

江戸文化の華、日本美術の代表とまで今日称えられている浮世絵。しかし明治時代も後半になると浮世絵の衰退は著しいものになり、日清・日露戦争の報道用作品を最後として自然消滅の道をたどっていた。一方、幕末以来浮世絵の国外流出は日本が年々国際的な地位を高めるにしたがって一層拍車が懸かり、浮世絵の国外での人気は高まるばかりであった。

縁あって貿易商小林文七商店の横浜支店に勤務し、美術品、特に浮世絵の輸出に携わっていた私の祖

父渡辺庄三郎は考えた。このままでは日本が世界に誇る美術品浮世絵は国内から姿を消してしまう。世界でこれだけ愛好されているのに国内では欧米の新しい美術品や新技術ばかりがもてはやされて浮世絵がこれ以上発展する様子はない、と。幸いまだ浮世絵の技術を継承していた江戸時代以来の摺り・彫りの職人が数多く存在していたので浮世絵の復刻版を製作することは容易であった。海外での浮世絵の需要は増えるばかりであっても、必ずしも全ての人がいわゆるオリジナルばかりを求めている訳ではない。オリジナルと全く同じ過程で製作した復刻版でも復刻版と断った上で売れるはずだ、と。

そこで、浮世絵の復刻技術を独力でマスターした祖父庄三郎は、小林文七商店から独立した明治 39 年（1906 年）前後より、主に外国取引を目的に名作浮世絵の復刻版を次々と製作していった。

さらに祖父は一步踏み出して、同じく主に輸出用として短冊型で浮世絵風の版画を生みだした。実験的に夏の軽井沢で同業店に販売委託したところ、外国人向けに大いに売れ、手ごたえをつかんだという。

これら浮世絵風「新作版画」には、高橋松亭、伊藤総山、小原祥邨、扶陽（檜崎栄昭）等、日本画・浮世絵系統の絵師が起用され、外国人好みの花鳥風月、風景が江戸情緒豊かに描かれている。明治末から大正昭和期にかけて大いに売り出され、創業間もない渡辺木版画店の主力商品となっていた。

浮世絵復刻版や浮世絵風「新作版画」の成功に自信を得た祖父庄三郎はこれに満足することなく、さらなるものを目指した。歌麿、北斎、写楽、広重等の浮世絵黄金時代を今日の画家によって今日で再現したい、しかも伝統的な浮世絵版画の技法を以って製作していきたい。さらに浮世絵の時代にはそれほど意識されていなかった芸術性を持ったものを。

ご存知のように浮世絵版画は絵師と彫師と摺師の三者による共同作業で製作されていた。しかし、明治に入ると彫り、摺りの技術は最高のレベルに達していながら絵師の個性が発揮されているこれといった作品が少なくなっていく、明治後半には優れた少数の例外を除けば浮世絵版画はその工芸的要素ばかりが強調された作品が目立つようになっていた。

一方、「創作版画」は山本鼎、恩地孝四郎ら洋画家を中心として明治末期より進められていた。これは、版画製作では表現したいものはまず自分で描き、自分で版木を彫り、そして自分でこれを刷り上げなければならないというものであった。すなわち自身の芸術表現は決して他人の手を借りず、「自画」「自刻」「自摺」と呼ばれるように、製作過程全てを自身で一貫して行なうことで芸術上の自我の確立を求めようとしたものであった。

後世、「新版画」と呼ばれる祖父庄三郎の理念は、こうした「創作版画」に強く影響され、大いに刺激を受けていたようである。

「新版画」は浮世絵版画の伝統的な技術、すなわち彫師、摺師の木版画における分業性なればこそ高度なテクニックを有効に生かしながら、画家の個性や意思を尊重し、最大限効果的に芸術を追求しようというものであった。これにはいろいろな試行錯誤があったはずである。しかし今日確かな作品として残っているものとしては、大正 4 年（1915 年）のオーストリア人、カペラリーの作品群が最初の試みであり、次いで橋口五葉による「浴場の女」がもっとも初期のものと考えられている。これ以降数多くの画家が依頼に応じて作品を製作していくようになった。

この当時、渡辺版画店でのオリジナル浮世絵、浮世絵復刻版、浮世絵風新作版画による利益のすべてが「新版画」につき込まれた。本来「創作版画」が目指そうとしていた版画による多彩な表現を、商売上の採算を度外視して、伝統的木版画の技術革新によって推進しようとしたのではないだろうか。祖父の心の内は図り知ることは出来ないが、一方で新進の創作版画を応援しつつ、他方、伝統技法による逆襲を試みていたのではないだろうか。浮世絵や浮世絵風新作版画には見られなかったような意欲的作品、実験的な作品が関東大震災までの短い間に生まれている。

さらに、祖父庄三郎は製作していくにあたり黄金時代、すなわち錦絵誕生から幕末の浮世絵を意識して品揃えを図っていたようだ。主な浮世絵絵師と新版画家を例に取り上げてみると、浮世絵美人画の春信、清長、歌麿に対して橋口五葉、伊東深水、役者絵の豊国、写楽には名取春仙、山村耕花（豊成）、風景画の北斎、広重には吉田博、川瀬巴水、笠松紫浪、伊藤孝之等である。これらの他に注文製作であるチャールズ・バートレット、エリザベス・キース等の数人の外国人画家の作品が存在している。

大正 12 年（1923 年）9 月 1 日昼頃に関東大震災が発生した。現在の中央区京橋 3 丁目にあった渡辺版画店は地震の揺れによる被害はそれほどでなかったものの、後刻やって来た大規模な火災により、それまで蓄えた浮世絵版画はもちろん、新作版画、新版画の作品と版木のすべてを一瞬にして失ってしまう。地震後の混乱と動揺の中、作品や版木を持ち出せるはずもなく、貴重な財産は文字どおり灰燼に帰ってしまった。

この大震災を境に新版画の作品に変化が見られるようになった。それまでは渡辺版画店の利益をすべてつぎ込んで、いわば採算を度外視して「売れても、売れなくても」理想とした作品を作ろうとしてい

たが、これ以後にはいかにも「売れ筋」の作品が多く登場している。もちろん、震災以前にも売れたであろう作品は少なくはないが、以後はその比率がかなり増加している。どういった作品が「売れ筋」かはそれまでの経験で十分に理解していたに違いない。スタンスの変更は容易だったと思われる。すべてを失った後、大正 14 年（1925 年）4 月に銀座 8 丁目の現在地に店を再開するにあたり、資金にも以前ほどの余裕がなく、もはや採算度外視というわけにはいかなかったのではないだろうか。しかし作品としては川瀬巴水の東京二十景シリーズや伊東深水の現代美人集シリーズに代表されるように、誰にでも分かりやすく、取っつき易いものが増えている。

一方、創作版画も、昭和期を迎える頃から、もはや自画・自刻・自摺だけを標榜しているだけでなく、その内容が問われるようになっていった。大震災後の新しく変貌する東京を「東京百景」として、個人が、あるいはグループなどでしきりに発表され、近代都市生活の風景や風俗を描いた作品が目立つようになった。これもやはり一般大衆に受け入れられてこそ、より具体的に言えば、売れてこそ作品が評価されているという認識が、創作版画の作家たちの中でさえも強くなっていたのではないだろうか。

関東大震災後、第二次大戦までの約 20 年、新版画の平易さへの転換と、創作版画の題材の大衆化は、いずれも「売れ筋」を多少なりとも意識した結果と思われる。かつて、一方は浮世絵を応用発展させ浮世絵には無いものを創造しようとし、他方は浮世絵とは根本から違う版画世界を創造しようとしたにもかかわらず、皮肉なことに結果として双方が、浮世絵により近づき、お互いが非常に近い存在になっていたといえるのではないだろうか。

販売と評価という点では、「新版画」は海外を中心に、欧米人のこうあってほしいと思える日本の風景や風俗が描かれていたこともあり、大いに売れた。しかしながら、国内での評論家の評価は「今更、浮世絵の延長線上の作品など」と低く、新しい「創作版画」に対しての評価の方がはるかに高く、さらに浮世絵系の研究者も「創作版画」に対して総じて肯定的で、むしろ応援していた程であった。ところが、「創作版画」の売れ行きは国内外とも余り振るわなかったという。

川瀬巴水の作品などで、渡辺版画店以外の版元から「新版画」が出版されるようになったのもこの頃である。例えば巴水の作品ならば渡辺版画店での「売れ筋」作品を研究し、雪景色に赤い寺院や神社、月が美しく映る水辺、雨の降る町の夕景などが作り出された。これらは綿密なマーケティングとリサーチの成果によるもので、今日に至っても国の内外を問わず人気が高いものが多い。ただし、これらの「新版画」は長続きせず、多くが短命に終わっている。

やがて不幸な第二次世界大戦がはじまり、輸出の道が細くなり、やがて閉ざされてしまい、国内の生活事情も逼迫してきた昭和十年代後半、渡辺版画店も開店休業状態となった。

昭和 20 年（1945 年）8 月、終戦を迎え、やがて東京に進駐軍がやってきた。日本の美術品を代表する版画は、手頃なみやげ物として大いにもてはやされ、版画の世界は未曾有の活況を呈した。「新版画」はもちろん、「創作版画」も一大ブームとなり、大いに売れたという。

「新版画」はかつて関東大震災の後、一度方向転換が図られた。第二次大戦後にももう一度、さらなる方向転換が見られる。もう一段と平易な、言い換えれば、風景ならば名所絵的な、みやげ物的な作品が増加している。やはり、その当時の需要に合わせたのであろうか。

渡辺版画店は震災後の資金不足と同様、あるいはそれ以上に背に腹は替えられない状態だった。したがって、陳腐化・芸術性の低下などと厳しいことを言う向きもあろうが、まずは確実に売れる作品を作り、まずは経済的な立ち直りを優先課題とせざるを得なかったと思われる。戦争末期の空襲による被害も少なくなく、物資の不足から版木の再利用などもおこなわれた。貴重な「新版画」の版木が、削られて別の版木へと姿を変えたのも終戦をはさんだこの時期である。

【2-7】近代日本美術史 1 佐々木静一・酒井忠康編 有斐閣選書 VIII 末期浮世絵の系譜 139～141

第二期 明治維新から日清戦争まで

慶応三年のパリ万国博に出品したのを初めとして幕末から明治十年代にかけて滔々と流れ出ていった浮世絵は海外で大きな反響を呼び、西洋画に多くの影響を与えた。しかし国内ではまだまだ江戸時代の浮世絵を軽視し、草双紙屋の陽の当たる店頭と並べられ、廉価で売られていた。

明治に入ってまず売出された新しい浮世絵は「赤絵」と呼ばれる開化絵であった。ガス燈・レンガ造りの建物・鉄道・洋装人物など、真赤な色彩で明治の激変した新文化を表現した。この期には歌川派の多くの絵師達が活躍、三代広重（天保十三年－明治二十七年）、芳虎（不詳）、芳年（天保十年－明治二十五年）、芳幾（天保四年－明治三十七年）、国周（天保六年－明治三十三年）、周延（天保九年－明治四十五年）、永濯（天保十四年－明治二十三年）などが輩出した。これらの絵師は開化絵以外の従来

の浮世絵の伝統的な画題—美人画・役者なども描いた上に、社会の新思想による、風刺・ポンチ絵なども描き、時事を報ずる『錦絵新聞』、怪異残酷絵に筆をふるった。

しかしかれらと別派とみなされるものに明治風俗画として異彩を放った河鍋暁斎と、「光線画」と呼称する様式を表出した小林清親がいる。清親には探景・柳村というわずかな作画期間であったがその様式を継承したものがいた。

清親の「光と影」を追う独自の世界は、当時の西洋美術心酔期を背景に生まれたが、フェノロサの来朝などから始まる日本美術の再認識が起こる頃、他の浮世絵作品の様式にもどっていく。しかし、赤絵の氾濫期によく独自の色感による作品を発表、彫りや摺りまで自ら手を下し、自画自彫自摺にせまる作法をもったことなど、そこに近代性を見出すことが出来よう。

第三期 明治三十年代から大正三年まで

これまでの明治浮世絵は自主的ルートを形成することなく、開化絵に、時事報道画に、教育画に、新聞雑誌の挿絵に、目新しい題材を求めて流転してきたが、さらに石版や銅版画の追打ちにあい、その地盤を喪失していった。明治二十二年創刊の『国華』には、複製木版画が毎号入れられ、現在の原色版の代りを果たした。ここには各種の古い肉筆画を版画におこしたわけであり、高度の版技法が駆使された。このような版技法を利用して肉筆画的版画を描いた年方・永洗・月耕などの絵師が現われるが、まもなくこれらの作品は多大の費用を要する面で行きづまりが生じてくる。

一方、第二期において盛況をみせた浮世絵界の百軒をこす版元がその去就に迷うほどの衰退期をむかえるが、日露戦争の報道画に一時的な回復がみられる他に、この頃から漸次江戸版画の複製が盛んになることは注目すべきであろう。海外に浮世絵の研究書が出版されはじめ、日本を流出した歴大な浮世絵版画によって品不足の現象をきたし、反って浮世絵蒐集家が日本で現れることにもなる。

明治三十年代の後半このような浮世絵界の低迷化に、江戸時代からの版元制度—すなわち絵師・彫師・摺師が版元に従属するシステムに疑問を持ち、また版画の芸術性を唱え、個の自覚による自画自彫自摺を主張する画家が現われた。山本鼎や恩地孝四郎らによる「創作版画」運動である。これらは、棟方志功に至る現代版画へ続くものであるが、浮世絵版画と最も異なる点は、その複数芸術としての量産が著しく減少したことである。

第四期 大正四年から現代まで

清親は大正四年に没するが、この年版元渡辺庄三郎は、明治版画に忘れられていた画材や内容の芸術的表現が伝統のもとで技術の先行によって低迷化してきたことに注目し、「新版画」運動を唱え、これの是正につとめた作品を売り出した。庄三郎が起用した絵師には美人画に橋口五葉・伊東深水、風景画に川瀬巴水・吉田博、役者絵に名取春仙・山村耕花などがある。この運動で最初に作られた作品は五葉の「浴後の女」である。浮世絵の研究家としても知られた五葉はその後庄三郎と別れ、版元をかねて制作をこす。大正から昭和へかけてのこの「新版画」運動は、伝統的な版画制作をとり、一方に旧来の浮世絵版画の彫り・摺りの技法を伝承させ、その保存に一役をかったが、「創作版画」とは全く対峙的な立場をとったものであった。

歌川系の系統をひく芳年の門人鏑木清方とさらに清方の門人深水の二人は、肉筆画に秀でて、「文展」その他で賞を獲得した美人風俗画の名手であり、肉筆浮世絵の最後を飾った。その画風は江戸的感覚絵をこえた近代的芸術の創造がみられるが、その精神内容においては浮世絵の系統を無視することは出来ない。

このみえてきた末期浮世絵の諸相が、その画題・表現様式において今までにない多様性をもつのは、師宣に始まる約三百年にわたって日本人の感傷性を満してきた甘美な光芒が終滅するに際し、最後の輝きをましたためであろう。(山口桂三郎)

[2-10] 明治大正の美術：匠秀夫・原田実・酒井忠康 有斐閣選書 昭和56年5月20日 148-164

8 近代版画の成立と展開

◆浮世絵系の新版画

明治末から大正にかけての創作版画の勃興に触れたが、浮世絵版画の衰退と創作版画の台頭に刺激され、さらに西欧での浮世絵への高い評価とそれに覚醒されての国内での浮世絵研究を背景として、大正初期に、「新版画」と称された浮世絵版画の現代化が試みられている。それは、浮世絵版画商渡辺庄三郎による絵師、彫師、摺師の共同によって、新しい木版画を世に送ろうとの企図であった。

渡辺が最初に見つけた画家は黒田清輝の親戚で美校西洋画科に学んだが、浮世絵研究に転じ、また夏

目漱石の『吾輩ハ猫デアル』を装幀して名を知られるようになっていた橋口五葉であった。橋口の絵による渡辺版の第一作は大正四年の「浴場の女」であったが、これ一作で終わり、橋口の大正七～九年の制作は、彫師、摺師を監督しての自刊によって、浮世絵の情調を洋画の素描技術のうちに生かしたものであり、「化粧の女」「夏衣の女」など花柳界の女性をモデルとして描いた作品は、大正ロマンの匂いと香りをよく漂わせている。

橋口の独立のあと、渡辺は鑄木清方門下の伊東深水に美人画を、尾形月耕門下の山村耕花に役者絵を、深水と同門の川瀬巴水に風景画を担当させて、浮世絵再興の意図を続けたが、大正九年（1920年）からは官展の洋画家として名をなしていた吉田博が加わって、風景版画を渡辺版として出すことになっている。

【3-13】「浮世絵」藤懸静也：雄山閣 大正13年5月 390～393

・・・かやうな新様式の絵は、当時の画界の趨勢から見れば、大に発展すべき性質を有して居ただけのれども、石版写真版の為に、木版画は圧倒されたので、到底競争することが出来ず、その後継者を出すことも出来ず、この種類の木版画は遂に跡を絶つに至った。

肉筆画的の版画 江戸に興った版画は、肉筆画とは別で、版画の下絵は版画になるやうに画いたのである。従って版画と肉筆画とは、その画風の上に、大きな差違がある。版画が肉筆画と違ふといふ点に於て版画の価値が明かになるのである。

然るに明治になって、肉筆画と同じやうな風俗画の版画が出来た。尤も京都大阪で作られた摺物には、蕪村、呉春、岸岱などといふ人の画いたものがあって、肉筆画の通りに、筆のかすれた跡まで表はしてあるが、明治三十年前後の風俗画に、かやうな態度で作った版画がある。それは文芸倶楽部といふ博文館発行の小説の雑誌の口絵に付けられたもので、水野年方、富岡永洗、武内桂舟、梶田半古などが筆を執った。この画風は全く肉筆画を見るのと同じやうに、淡彩のものであった。これは正に、一方に国周や周延などの、旧来の様式を追ふた版画の俗悪なのによって、新らしみを發揮しやうとして起ったものである。これも亦注目すべき画風なのである。

この画風によれるものは、啻に文芸倶楽部の口絵ばかりでなく、当時絵草紙屋の店頭に掲げられて居た年方や月耕などの三枚続の錦絵も、皆この様式によったものであった。

この新しい試も遂に大なる発展をなし得なかった。年方永洗の死も大関係があるが、木版画は制作の費用が多くかゝるので、遂に営利上から石版其の他の版に圧せられたからであった。

かやうな状況で、浮世絵系統の木版画は、発展の機会がなく、唯衰へて行くのを傍観するのみであった。

大正の新版画 明治から大正にかけては、邦人に版画趣味が理解されるやうになって、茲に新しい版画を出版し得る機運になったのは、誠に結構なことである。浮世絵版画が世界に賞美されるので、その復刻をすることは、明治年代から可なり盛んであったが、その復刻の技術を以て、新しい人の画稿を以て版画を作ったのである。新しい画人中では、伊東深水、川瀬巴水の二氏が優れて居る。これを出版した渡辺庄三郎氏の功は大なるものである。渡辺氏はこれまで二回展覧会を開き、新版も百余種の多きに上って居る。この版画の手法は旧来の木版画の法によったものであるが、この他に版画創作協会といふのがあって、織田一磨、永瀬義郎その他の西洋画をかく人々が、西洋系統の手法で版画を作っている。この方面にも面白いものが出る。かくて版画が芸術品として取り扱はれて、制作されることになれば、これから立派なものが出やうと思ふ。大正の新版画が行はるゝやうになれば、古の浮世絵版画とは別なもので、従って昔のものは、江戸絵として当然区別さるべきものである。

【3-14】「浮世絵の歴史」小林正他：美術出版社 1998年5月 IV現代の浮世絵をめざして 164～175

20世紀の幕開けを飾る1900年のパリ万博では、19世紀末よりヨーロッパで流行したアール・ヌーヴオー様式を取り入れた建築美と、きたる大量生産時代を予告する工業機械がその主役となった。日本政府にとってこのパリ万博への参加は、日清戦争後の国威発揚の場として好機であった。トロカデロ庭園内に建てられた日本館では、国際的な浮世絵版画商であった林忠正（1852～1906）が日本代表として古美術展を開催し、数多くの美術工芸品を紹介した。

林忠正をはじめとする浮世絵商たちは、明治20～30年代にかけて日本熱の高まったヨーロッパ、アメリカに浮世絵を大量に輸出し、現在知られる海外の優れた浮世絵コレクターたちの作品収集の仲介も行った。浮世絵の海外流出が始まるのと並行して、日本国内では明治20年代には浮世絵の複製事業が

すでに確立しており、浮世絵人気にともなう品薄状態は、浮世絵複製版画の隆盛にますますの拍車をかけた。

いっぽう日本では、大半の版元たちは浮世絵の活路を報道画に託し、本来浮世絵がもつ多様性を自ら狭める状況を作り出していた。しかも伝統的な鑑賞画を含め浮世絵版画が占めていた従来の市場は、石版や写真版あるいはコロタイプ版といった迅速かつ大量な印刷を可能にする西洋の印刷技術によって、急速に浸食されていた。やがて版元たちは日露戦争の報道画を最後に、新たに新版をおこすことはほとんどなくなり、再版や複製といった事業が大半を占めることになった。

こうした伝統的な浮世絵の制作機構が崩壊するなかで、明治 40 年（1907）から大正にかけて新たな版画制作をめぐるの、二つの主要な動勢がおこる。一つは雑誌『方寸』に始まる創作版画運動であり、また一つは新世代の版元渡辺庄三郎（1885~1962）による新版画の試みである。

.....

渡辺庄三郎と新版画運動

近代浮世絵創出の試み

創作版画運動が、西洋美術に影響を受けた若き芸術家たちに先導され、近代の新芸術をめざす青年たちに支持された運動であったのに対して、新版画運動は新世代の版元渡辺庄三郎が鏑木清方（1878-1972）の門人や外国人作家を起用し、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。

明治 42 年（1909）、渡辺木版画店を創業した渡辺庄三郎は、輸出用版画出版のかたわら浮世絵研究で著名な美術史家藤懸静也とともに浮世絵研究会を発足させ、学問的な裏付けをもとに良質の錦絵複製版画を刊行する。それらは原版画の色彩、技法の細密な分析に基づき、技術的にも忠実な再現が試行されており、従来の複製に比べて復元としての性格が強いものであった。

浮世絵研究についてはすでに 17 世紀末より欧米を中心に行われており、エドモン・ド・ゴンクールによる『歌麿』（1901）やユリウス・クルトの『写楽』（1910）といった、日本の浮世絵研究に先鞭をたれる研究書が相次いで刊行されていた。これに追随する形で国内の浮世絵研究は開始されるが、本格的に始動するのは明治 40 年代以降である。関東大震災までのこの期間に浮世絵の売立が頻繁に開催され、海外の研究書をはじめ国内でも多くの研究書が刊行された。また明治 43 年（1910）にはジャーナリストの宮武外骨によって日本初の浮世絵研究誌『此花』が創刊されるなど、浮世絵の需要は海外のみならず国内でも高まり、さらなる複製事業の拡大へとつながっていた。

渡辺の複製版画は求められる品質がますます高度化する市場に応じたものであり、さらに渡辺はこうした浮世絵版画研究を経て培った技法を、新版に用いることを試みた。大正 4 年（1915）商業美術の仕事で来日していたフィリッツ・カペラリ（1884-1950）の水彩画をもとに「雨中女学生の帰路の図」を制作し、木版画の伝統的技法を用いて時代に即した版画をつくり得ることを説いた。その渡辺の要請に最初に応じた画家橋口五葉（1880-1921）によって、大正 4 年〔浴後裸女（浴後の女）〕が完成する。渡辺版として刊行された五葉の作品はこの一点にとどまるが、翌大正 5 年には新たな美人画の旗手として、鏑木清方門人の伊東深水（1898-1972）による〔対鏡〕を刊行する。ついで同大正 5 年山村耕花（1885-1942）の「鴈次郎の大星由良之助」と名取春仙（1886-1960）の「鴈次郎の紙屋治兵衛」、さらに大正 7 年（1918）川瀬巴水（1883-1957）の〔塩原おかね路〕と大正 10 年（1921）吉田博（1876-1950）の〔牧場の午後〕を出版し、美人画に役者絵、風景画を加えて浮世絵の三大主題を強化した。大正 10 年には日本橋白木屋において第 1 回新作版画展を開催し、250 点余りの作品が展示された。これを契機に新版画運動は社会的な評価を得て、昭和初期まで続く最盛期を迎える。

運動の役割と意義

渡辺版としては、このほかにも高橋松亭（1871-1945）石渡江逸（1897-1987）、笠松紫浪（1898-1991）、伊藤孝之（1894-1982）、小早川清（1898-1948）などの作品が挙げられる。ちなみに新版画運動が始動する大正 4 年（1915）は、明治の浮世絵師小林清親が没した年でもあり、渡辺が起用したこれらの画家も明治に生まれた新世代の者たちであった。また、カペラリ以降も渡辺は外国人作家の版行を継続し、チャールズ・バートレット（1860-1940）、エリザベス・キース（1887-1956）らの作品を出版している。これらの新版画は、通常の版型よりも大型であり一枚にかける摺刷数も多く、従来の安価な錦絵のイメージを払拭する高級版画として、国内のみならず海外でも販売された。

渡辺にとって新版画（実際には「新板画」と称する）とは、旧来の版を用いた複製に対して、新しい版画を制作することであり、明治以降軽視されていた芸術性を重視した伝統的版画の復興でもあった。またその過程において熟練した彫師、摺師が画家の助手となって制作にあたることを重視し明確にした点は、創作版画と相違する。また画家のイメージが彫師、摺師に伝わらない場合は、渡辺自らが意見を述べ、画家と彫師、摺師との間の疎通をはかった。しかし、一方で伝統的な浮世絵の技法を賞賛するあまり、自ずから実験的な技法の使用を躊躇する渡辺の方針に、画家が不満を抱く一面もあった。画家の

中には版元の拘束から離れて自画自刻に傾倒してゆくものや、吉田博のように自らの版画工房をもち制作を行うなど、新版画運動に参加した画家の間でも創作版画運動との連動が認められる。・・・

【3-15】「日本の版画Ⅰ 1900-1910 版のかたち百相」 千葉市美術館・櫛形町立春仙美術館 1997年

近代版画と浮世絵 小池満紀子 18-23

・・・明治40年代に、新版の浮世絵を刊行していた版元は、大平（松木平吉）と滑稽堂（秋山武右衛門）で、共に早い時期から浮世絵の芸術性についての認識のあったところである。

大平は、明治9年（1876）頃から小林清親の画いた東京風景を「光線画」と名付けて出版し、洋画の画風を浮世絵に取り入れた発想の斬新さをもって制作にあたっている。当時小林清親は洋画家ワグマンに師事し、日本画にひと味くわえる一方、写生的な油絵の雰囲気を取り入れた画風を備えていた。大平は銅版画、石版画等の新しい印刷に対して木版画で対抗しようとする意志を抱いた版元であり、清親の新しい画風もその意図と合致しての起用といえる。また西洋絵画あるいは西洋文化の流行という時代背景をも浮世絵に反映させている。大平は明治23年（1890）頃にはすでに、「我国絵画固有の妙味技術をしめす」「絵画木版印刷は美術として」等の文面を広告に示しており、浮世絵の役割が単に報道的な部門を担うことに終始している当時の現状にあつてなお、報道の道具ではなく、美術作品であることを強く認識している様子が窺える。それは技術的にも、画面に油彩画のニスを引きいたような光沢を表現したり、明暗の付け方などを工夫したという様々な態度にも見受けられる。清親以降も、彼の起用する絵師達は従来の浮世絵専門の人物というわけではなく、例えば歌川派の絵師でも日本画の制作活動にも近い、芳年、年方、暁翠、焦園等が選択された。とにかく今までにない新たな感覚の浮世絵の出版を目指し、美術作品としての確立を目指した版行を続けていた。本展出品作品の大平版山本昇雲（いますがた）などは、技術的にみて、細部を拡大鏡で覗いたとしても揺るぎない彫りと摺りの妙技をみることが出来る。

次に滑稽堂は、大平と並び斬新な出版を行っていた版元である。起用した絵師は、挿絵画家として活躍した月岡芳年や、芳年門下で烏合会に属した鱸崎英朋や、日清戦争に従軍した久保田米僊等の日本画家がいる。大平と同じく新時代の浮世絵の新方向を模索していることが窺える。滑稽堂の明治38年（1905）の目録には「美術木版錦絵問屋」とあり、こういったところからも彼の姿勢が理解できるであろう。

伝統的な木版画の出版は、少なくとも銅版画、石版画、写真印刷等の技術の普及により明治20年頃から急速に減少し、報道画としての使命も30年代には終わりを告げ、40年代には複製版画以外にはほとんど新版が制作されない状況にあつたといわれている。・・・

大平と滑稽堂の示した浮世絵の方向性はまさに大正にはいり、渡辺庄三郎が提唱する伝統版画への精神に受け継がれ、新版画というかたちで現れていく。当時の渡辺庄三郎の動向を見ると、明治39年（1906）に尚美堂という浮世絵の店を出店、高橋松亭に依頼し新版を出版、版元としての第一歩を踏み出し、明治42年（1909）には、渡辺木版画店の看板を掲げている。また複製版画をとおして高度な浮世絵制作の技術を有していた画博堂松井栄吉の息子清七と渡辺庄三郎との関わりも見られる。伝統木版画衰亡への危惧のなかで、旧版元達がなしえなかった新たな試みは、木版技術の向上とあいまって、大正時代に入り実を結ぶのであるが、その下地は確実に出来上がっていたのである。

【3-17】「東京十二景 出版広告」 石井柏亭 明治43年 （日本の版画 22）

東京十二景は日本の誇りとすべき版画の革新的に進展せしむべく創作にして、且つ明治維新前後の衰退期に於ける、日本木版をして芸術的本領に帰らしむ運動の一つである。彼の五渡亭國貞等の用ひた様式によって現代の東京が如何に記録され得べきか、習套を離れて如何に美人が描かれ得べきか、近代の写実と装飾的の線美と如何なる程度に於て相容れ得べきか、此一組に試みられしものである。木版の性質上多くの再版は不可能なり、版の摩滅等より来る害を忍ず、故に初版のみを提供す。

【3-18】 日本近現代美術史事典：多木浩二・藤枝晃雄 東京書籍 2007年9月10日 伝統木版 滝沢恭司 191-192

錦絵は日清戦争後に次第に活力を失い始め、日露戦争前後には石版印刷や写真版印刷に完全に活躍の舞台を奪われてしまう。民衆が一刻も早く、しかもリアルに戦況を知りたいと思う気持ちに、大量印刷を前提とした機械を使った写真版や石版印刷物が応える時代がいよいよ到来したことで、時間のかかる手仕事主体の錦絵は、文明開化以降担ってきた報道という役割を終えることとなり、それに伴って全体的に販路が断たれたのである。また明治 30 年代（1900 年初め）に一枚絵や三枚続絵の錦絵に代って全盛を迎えた雑誌や単行本の多色摺り口絵木版も、明治 40 年代には衰退する。江戸の文化や景観の多くが失われたまさにその時代に国内で興隆したのが〈江戸趣味〉であり、積極的な錦絵再評価の動きであった。さらにそれと同時期に登場し普及し始めたのが、新しい美術の表現形式としての〈創作版画〉であった。

美術界でのこの二つの動向に敏感に反応し、それらをいち早く表現に結び付けた画家が石井柏亭である。1910 年より出版を開始した『東京十二景』連作は、錦絵を近代の意識と表現によって復興することを意図して制作した創作的伝統木版であった。このような柏亭の試みに続いて、明治末から大正初めにかけて、『方寸』作家を中心に『草画舞台姿』や『新似顔』、『日本風景版画』などの伝統木版による連作が制作出版された。

一方、こうした国内の美術界の動向を背景に、欧米人相手に浮世絵を販売してきた渡辺庄三郎ら浮世絵商が、錦絵の供給不足に直面して、海外輸出向けに、新たに高橋松亭や伊藤総山、上原古年、小原古邨らを起用して新作の錦絵風木版の出版に乗り出し、伝統木版の分野に新風を吹き込んだ。

伝統木版が日本近代美術史上で評価されることになったのは、このような明治末の動向の延長線上に、大正初期になって渡辺庄三郎が錦絵の復興を提唱しながら、画家の創造力と彫師・摺師の技術を統合して「新板画」の出版を開始したことによっている。「新板画」は《肉筆画に隷属せず、また旧型にも囚われない創作的分子に富み、且つ芸術を本位とした新しい板画を出版》（『美術画報』44 編巻 8、1921 年）するという渡辺の方針によって制作出版された「創作版画」であり、錦絵の伝統を受け継いだ技術と出版体制の中で、大正から昭和前期に生きる画家の個性や理想を表現し得た美術作品であった。特に関東大震災以前には、実験的で意欲的な作品が数多く制作された。

「新板画」の代表的作者としては橋口五葉、伊東深水、川瀬巴水、山村耕花、吉田博らをあげることができる。このうち深水は美人画、巴水は風景画、耕花は役者絵の名手として「新板画」制作に取り組んだ。五葉と耕花、吉田はまもなく渡辺の元を離れ、独自に彫師・摺師を雇い、画家の完全な監督下で伝統木版の制作を行い、それぞれ美人画や風景画などに実力を発揮した。

こうした伝統木版はアメリカを中心に人気を博し、大正期末から昭和初期にかけて、渡辺に続いて、小早川清や鳥居言人、北野恒富、吉川観方、三木翠山など同時代の画家と組んで伝統木版を制作出版する版元が東京、京都、大阪、名古屋などに現れた。さらに五葉や吉田のように、特定の版元と組まずに制作出版を試みる小早川や橋小夢のような画家も現れ、伝統木版の制作出版が隆盛した。

なお、1900 年前後よりジャポニズムに刺激された E.オルリックら欧米の画家が数多く来日し、錦絵に倣った伝統木版を制作している。また伝統木版は現在も制作されているが、新しい表現を促す制作は戦後には見られない。

【4-19】「浮世絵モダーンの系譜—近代の伝統木版画界と新作版画の出版—」：岩切信一郎

大正 4 年（1915）に、渡辺庄三郎〔明治 18 年（1885）—昭和 37 年（1962）〕は伝統木版画の復興を提唱し活動を開始した。庄三郎は「大正現代の高級版画を作るべく木版画に対して画家の理解を求め、顔料用紙の選択に苦心し、且つ彫刻摺師にも囚われた形式技巧を改良すべく勧め、又画面の生死に最も大切な摺刷の場合在来一般は技術者任せにしたものでありましたが、私の所では画家自ら傍らにあつて濃淡の度合、摺方に就ての指図を仰ぎ随て画面に適した新表現が工夫されます」（創作版画出版に就て「伊東深水創作版画解説」大正 10 年）と、その活動の要点を述べている。しかも「摺刷度数は一つの色板で五六遍摺ることもあり、部分毎に摺分けることもありますから、極く少ないもので二十遍、川瀬巴水氏のは大抵三十五遍以上」（新板画の内容「川瀬巴水創作版画解説」大正 10 年）と入念な作りであり、目標は、国内だけでなく海外でも通用するだけの「世の興味を惹くに足る秀作」（版画制作苦心一二「浮世絵版画傑作集第 4 集」大正 6 年）でなければならなかった。・・・

明治末から大正、昭和期において、伝統木版技術を使って制作された版画作品の中には、二つの流れが存在する。その代表例として、重要な人物が彫師で凡骨庵工房主人の伊上凡骨と版元渡辺庄三郎である。共に新時代の版画制作ヴィジョンをもって伝統版画の復興をめざした近代木版界の舵取り役ではあ

ったが、決定的な違いがある、それは簡単に言うと価格に反映している。伊上凡骨が斡旋して制作した版画はできるだけ廉価に価格設定を行っているのに対して、渡辺庄三郎の行き方は、あくまでも高級版画としての頒布である。例えば、石井柏亭筆・伊上凡骨刻『東京十二景』シリーズ内の《よし町》、《柳はし》、《下谷》は各一枚の価格が大正3年の時点で「25 銭」である。因みに当時の文芸雑誌『文芸倶楽部』、『新小説』等の1冊あたりの価格と同じなのである。その後も凡骨は大正6年の中島青果堂（中島重太郎）との提携発兌においても山村耕花《五節句遊び》（長絵木版五点）で一幅75 銭、《日本風景版画》10集刊行で1集（5枚一組）が「1 円」、北野恒富《郭の春秋》（4枚一組）「1 円」の設定であった。

これに対して渡辺庄三郎の場合は、高級版画を標榜するだけあって、一枚が円の単位である。例えば、伊東深水の最初の版画作品、大正5年の《対鏡》で「5 円」だったと言う。ということは20倍の差なのである。……伊上凡骨の廉価設定はやはり旧来の江戸錦絵が、大よそ蕎麦一杯に比定されていることに因むもので広く版画趣味の普及をめざし、国内に販路を求めるものであった。……これに対して渡辺庄三郎は、毛筆の線の美しさに価値を持ち重厚な摺りで、微妙な明暗や立体感等を強調するザラ摺りを開発する等の重ね摺りの手数をかけて高級版画化をめざした。それは廉価設定の弊害によって錦絵が質を落として衰退してしまったことへの反省に基づくものと考えられる。しかも販路を国内だけでなく海外市場をも視野に入れた企画であった。……

【4-20】「渡辺庄三郎の夢—新版画の成立について」：西川純子

……カペラリの位置を確認するために、庄三郎の覚え書きを参照したい。庄三郎は1916年の《枯野の富士》に関する長いメモを残しており、「耳付の特別厚紙を使」ったこと、「光琳風で図案化」した「日本でも初めての新版画」であること、従来の方法で十分だごねる彫摺職人に対し自ら「初めて摺り見本を作」り、ついに新たな造形を得たことなどを書き連ねている。そしてカペラリの作品がパトレットを新版画制作に踏み切らせ、カペラリとの試行錯誤があつてこそ伊東深水や川瀬巴水の名作は生まれたと結んでいる。

カペラリの試摺に基き

深水面の処女作対鏡

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

フリッツ・カペラリなる人物については情報が乏しく、画家の筆意と版元の意図との間に境界線を引くのは難しい。けれども諸事を総合するならば、錦絵に近代精神を注ぎ、庄三郎の新版画構想を形にした最初の存在として重要である。

【4-21】大正抒情—新版画の美展 渡辺庄三郎と新版画運動 町田市立国際版画美術館 1989 9-11

我国の近代版画芸術を考える時、大きな二つの潮流が有する事に気が付く。その第一は明治末年に山本鼎、恩地孝四郎らの洋画家が中心となって進めた「創作版画運動」がある。明治初期に怒濤のように流入してきた西洋文化、取り分け近代合理主義が、我国の芸術文化に与えた影響には、並々成らぬものがあつた。版画芸術も決して例外ではなかつた。創作版画運動はこの様な社会的状況下の中で生まれた。彼らは、芸術上における自我の確立を自らの内に位置づけ、その具体的制作手段に就いてもその考えを貫き、自分の作品に他人の介入を嫌った。つまり我国の伝統芸術である浮世絵版画の制作方法が、絵師・彫師・摺師の三者共同作業によって成り立っている事に就いて、工芸的要素の強い作品として批判し、自ら描き、自ら彫り、自ら摺るという「自画」「自刻」「自摺」を主張し、制作過程の全てにおいて、自己の主張を一貫させ、芸術的位置を鮮明にしなければならなかつた。此の様に彼らが必要に浮世絵系の作品に対して厳しい姿勢を取り、自らの立場を固辞（固持の誤り）しなければ成らなかつたのは、我国の版画芸術がイコール浮世絵と、国内外で常識化されているかに見える状況下にあつては必然的なことと理解できる。そして彼ら創作版画の人々が意識の中から外す事が出来なかつた浮世絵系の人々が存在し、そして彼らが形成していった版画運動があつた。それが新版画運動であり、近代版画芸術の第二の流れである。

新版画運動は、浮世絵版画の美に魅了された版元渡辺庄三郎によって提唱された今日的な版画運動である。浮世絵の伝統美に魅せられた庄三郎は、単に浮世絵を商いするだけでなく、その美の追及に積極的に取り組むなかから、幕末そして明治期の浮世絵の衰退ぶりについて悲しみ、あの江戸期の黄金

時代の再来を企画した。それは浮世絵の単純な復興であってはならなかった。何故なら、前記のごとく明治末年に登場した「創作版画運動」が、近代版画芸術の主要な潮流として海流し始めていたからである。だから庄三郎は近代芸術の精神と無縁であってはならず、意識の中で確実に「近代的芸術精神」という事を組み立てながら活動しなければならなかった。しかし、伝統木版画の本質を理解していた庄三郎にとっても、簡単なものではなく、暫く思考錯誤の時があった。その思考錯誤の時代にオーストリア人画家カペラリーやイギリス人画家バートレットらと知り合い、版画制作を試み成功させる。この時には、明治期の様に彫り師、摺師が台頭し、絵師つまり画家の存在を影に置き、工芸化と化した浮世絵と庄三郎ははっきりと決別し、画家の存在を全面に押し立て、画家の創作性を徹底的に尊重し、彫り師、摺師の存在を画家のよき理解者として位置付け、画家の創作性を保証した版元渡辺庄三郎として、新たな門出があった。この時期の事について、渡辺規氏は一九六五年十一月の「浮世絵芸術－伝統版画の歩み－」誌上で此の様に語っている。一渡辺庄三郎の提唱の主旨は、幕末から明治時代に忘れがちであった、画材や内容の芸術的表現がややもすれば伝統の名のもとに技術が優先しようとするのをよく制止して、版画の芸術を高める為に、絵画性の優先を説き、天明寛政時代の作品の様な浮世絵版画の持つ、版画の為の単純化、水絵の具でかもし出された色彩美とそのパルールの正確さを兼ね備えた木版画を作り、将来に現代の浮世絵版画を作り残すことにあったのである。これが引き継がれて今日に至り新版画と呼ばれている。

【4-22】 渡邊新版画の形成 : 岩切信一郎 浮世絵芸術 153 2007年 12-26

一. 小林文七と渡邊庄三郎

渡邊庄三郎が独立して古錦絵を商う店舗を京橋に構えたのが明治三九年（1906）三月、二一歳の時であったと云うから、それから一〇〇年を迎えることになる。一八歳の時に、古物商で浮世絵の蒐集家としても知られる小林文七の経営する蓬枢閣横濱支店に入社し、古錦絵輸出部に所属した。渡邊庄三郎にとって、浮世絵との出会い、そして浮世絵を生業とする決意、更に海外市場にも関心を向ける観点などは、どうみても小林文七の影響下に培われたものと思われる。そこで、経営者小林文七が浮世絵に対して如何なる見識を持っていたのか、把握しておく必要がある。

そこで、小林文七の浮世絵観を示す史料として、既に渡邊庄三郎が独立した後の大正六年（1917）のものであるが、他に格好の資料が無いだけに紹介しておこう。それは、「浮世絵の鑑賞に就て」（『書画骨董雑誌』第百六号・大正六年四月一日発行）と題されたもので、要点を拾うと、「抑も浮世絵は我が日本特有の美術であって、わが国人の以て世界万国に誇称すべき所のものであるに、久しく我が国民がこれに注意をしなかったのは、実に斯道の為めに悲しむべき事である。然るに欧米に於いては夙くより学者、美術家等、皆其の美を認め、其の貴重なる事を知って、これを世界万国の美術と比較し、以て珍重愛玩する事実に其の極に達せりと謂ふべきである。」と述べ、その上で、「浮世絵は須く技術上より観よ」と指摘する。……

三. 復刻複製事業の意義

渡邊庄三郎は、常に新作の版画を作る一方で、江戸期の浮世絵版画の優品を選び複製の頒布も行った。当初の明治三九年（1906）から大正三年（1914）頃までは「新版画」準備期で鈴木春信等の浮世絵名作版画の複製制作、それと共に高橋松亭、伊藤総山、檜崎扶陽等による新作版画の制作であった。それは欧米の日本版画愛好者や旅行者向けのもので、経済的な基盤作りが目的であったと考えられる。この準備期の中から次第に現状に満足できない思いが、次への新たな段階へと踏み込むことになる。これが大正三、四年から活発化した新たな版画制作、即ち、フリッツ・カペラリーの初期制作版画、橋口五葉の「試作」とする版画「浴場の女」、チャールズ・バートレットの初期制作版画、伊東深水の「試筆」とする「対鏡」等の初期版画などで、これらは「新版画」試作期とでも言うべき時期の作品である。……

さて、そこで、改めて「渡邊庄三郎の事業」について検討しておきたい。それは渡邊の起こした「新版画」運動は、渡邊の想定した新企画版画を制作するだけではないからである。大眼目は浮世絵版画復興の事業であり、浮世絵の真の価値を啓蒙し普及する事業であった。その具体化が、①浮世絵研究の活性化、②原版画の復刻複製の制作と頒布、③新版画制作と頒布、であった。……

四. 渡邊庄三郎と橋口五葉

版画の革新となると、眼に見えて革新的だとする図様、彫摺の技術が画面に示されなければならない。渡邊庄三郎は画家、彫師、摺師に対して相応の無理難題を強いることになったものと見られる。渡邊庄三郎自身もその覚悟で、既成の版画を越す高いレベル設定をしたものと見てよいであろう。すでに身近

なところで高橋松亭、小原古邨、伊藤総山といった画家がありながら、創作的「新板画」にあたる画家は、全く斯界外の画家に求めたのも「古い伝統的な型に囚はれ」ないため、革新の可能性から導いた設定であったのであろう。……

五. 新板画運動—渡邊庄三郎の意図—

……それが大正一〇年六月に開催された最初の「新作板画展覧会」であった。その開催直前の時期に渡邊庄三郎は一時代を振り返り、新板画の意義を語った。それが「新板画を作るに就ての私の意見」であり、『美術画報』（『美術画報』四十四編卷八・大正一〇年六月二八日発行）に掲載された。

私は日本の古い板画—即ち錦絵を研究して、その美点と欠点とを知る事が出来た。そして、近代に作られた日本の板画に良いものが無いのは、どういう訳かと考えて見た結果に先ず二つの欠点のある事を見出し得た、其の一つは肉筆の真似をしたが為めであり、もう一つは、古い伝統的な型に囚はれて、何等新しい試みをしなかったが為であった。それは畢竟、画者なり出版者なりが、板画に対する真の理解力を養って居なかった事に起因すると謂はねばならない。

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った。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板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さるる画家たちを歓迎して日々新しい板画の制作に努力して居るのである。

【4-23】 渡辺庄三郎：渡辺規 渡辺木版美術画舗 昭和 49 年

渡辺庄三郎伝 石田泰弘

明治一八年六月二日、渡辺庄三郎は、大工職渡辺勇橋の次男として生まれた。一一歳の時庄三郎は、故郷の茨城県猿島郡の五霞村江川を離れた。父に伴われて、江戸川を蒸気船で下っていった……

……庄三郎は、高橋によって貿易会社（榎野商会）を紹介されるが、採用されず、次に紹介された横浜にある小林文七の輸出の出店に勤めることができるのである。時に明治三五年、庄三郎一八歳の時であった。この小林文七の出店は、開店したばかりで、専ら外人だけが客人であった。『外国人と貿易をしたい』という夢が叶えられ始めたのである。夢見る少年は、可能な明日の希望を予測できうる月給五円の青年に成長していた。

小林文七とは、後述するが浮世絵商吉田金兵衛氏の紹介で林忠正の仕事を手伝っていた骨董屋で、その頃仲間の中で変な噂を立てられていたが、林忠正は「ヨシおれが引立ててやると云って」（『林忠正未亡人懐古談』）かわいがられた人物である。このような小林文七の出店で働くということは、つまり浮世絵の世界に踏み入ったということを意味する。……（96）

……明治三八年、すでに巨万の富と世界的な名声を得ていた浮世絵商人林忠正が仏国から帰国した。翌年の四月彼は死んだ。その年の夏、庄三郎は、小林文七の横浜店から独立する。村田金兵衛の番頭堤と二人で先ず両国の口入屋の二階に間借りして新しい店の準備をしたが、間もなく浜町の平野屋小道具店の斜向こうに山王様の御神酒所になった新築を借りた。堤が古道具を、庄三郎が古錦絵を商って店を開いた。屋号を庄三郎は〈尚美堂〉と名づけた。……（97）

……明治三九年頃庄三郎は複製に代る新しい版画の制作を思いついた。前羽商店の吉田竹次郎に相談すると、快く賛成されたうえ必要な資金も都合つけてくれたので、さっそく吉田の紹介で彫師の近松於菟寿（妻チヨの父）摺師の斧由太郎（銀太郎の叔父）の協力のもとで絵師高橋松亭（後に弘明と改名）に依頼して短冊形（大奉書三つ切り判）を試作した。この新しく作った版画を風呂敷に包み込み夏の軽井沢の知人の松本骨董店に一週間並べておいた。当時軽井沢には大勢の外国人が避暑に来ており、彼等の反応を知りたかったのである。彼等に売れるかどうか輸出できるかどうかの鍵を握っていたのである。庄三郎をにっこりさせた。意外な売れゆきに自信を得た庄三郎は、四二年三月二五日に〈渡辺版画店〉と呼称するまでに約二〇種の中小形の新しい版画を出版し、「之をカレンダーに仕立てると、始めての試みだとて洋人に喜ばれました。」（庄三郎）。『この頃、「大平」などが国内向の肉筆風版画を出していたが、輸出用のものを刷ったのは渡辺氏が日本で最初である。』（『浮世絵と版画』一号）……（99）

・・・ 林忠正は、歌麿を「驚く勿れたった八厘と云う処から買い始めて、仕舞には漸く一四、五銭位に糶り上げ」、「巴里に於いて」「数百フラン」(『浮世絵志』昭和六年六月)で売っていた。日本で一五銭の品がパリで数百フランで売れていたわけで林忠正をしてあくどい商人だと酷評もできようが、その値段の差、両国における価値の差こそまさに芸術をみぬく美意識の、その開きに照応しており、日本人の美意識は一五銭、フランス人は数百フランの価値でそれは当然の差といえまいか。・・・(109)

・・・当時の浮世絵の値段であるが、竹田泰次郎によると、歌麿は三〇円から五〇円位、写楽は一枚五〇円から七〇円で、北斎は安く広重は名品以外値が無かったようである。吉田金兵衛がブリンクリーに一枚一〇銭で売った歌麿が五〇円になってしまったのは、いうまでもなく海外流出による品不足が大きな原因で、明治三〇年頃にはもう払底しつつある感がある。三〇年一月に小林文七が発行した「浮世絵歴史展覧会目録」には「本邦古代浮世絵ハ、数年ナラズシテ西洋ニ輸出シ去リ、終ニハ之ヲ遠ク海外ニ求メザルヲ得ザルニ至ルモ亦知ルベカラズ」とある。

庄三郎が浜町に堤と一緒に店を開いた三九年頃の浮世絵の客は、ほとんどが欧米人だけで、米国から仕入れに来る商人、内地在留かあるいは旅行中の外人で、日本人は篤志家、風俗研究者、画家位の者で、美術品としてではなく資料として浮世絵を買っていった。客の数も少なく、仕事といえば悠長な有様であった。・・・(114)

明治二〇年以後、浮世絵の海外流出は激しくなり、欧米に於いてその芸術性は高まるが、依然として日本人の関心は薄く、そのような状態が続けば、浮世絵ハすべて海外へ渡ってしまう危険を孕んでいた。庄三郎は憂え、なんとかしなければと常に考え、一般市民の浮世絵への関心を昂め、浮世絵を芸術として生活の中にもたす術に想いをめぐらしていたのである。

そこで大正三年、良心的な浮世絵版画の複製を制作することを思いつき、この年東京帝国大学を卒業したばかりの庄三郎と同郷の藤懸静也と相談して、先ず〈浮世絵研究会〉を組織し、その最初の事業として、準備しておいた複製版画を歴史的に配列し、藤懸の卒業論文を作品で裏付して『木版浮世絵大家画集』の発行に踏切ったのであった。・・・(116)

渡辺庄三郎も明治末期から複製版画に着手し、彼等の仲間入りをするわけだが、庄三郎の複製版画を制作する態度とねらいは次の自説につきるようである。

「偽作も再版も同方法で復刻するのであるが、悪意と善意との目的が違う。再版といっても社会を裨益するために作るのであるから其れだけの良心を以て古版画の真価を解し、古今技術の変化を知り、材料を選び技能ある技術者を督して版画の妙味を再現し、地下の名画家をして微笑ませしめねばならぬ」。(『浮世絵芸術』昭和八年一一月発行)

庄三郎に「社会を裨益するために作るのである」といわしめた背景には「特長を供えた版画は大抵外国人へ渡ってしまい、僅かのものが我国の先覚者へ保留されて居るだけである。また商人の手許にも傑作は殆ど稀で、且つ価も安からざるものであるから、其れを買入れて研究する事は初学者の為には余りに重き負担である」との憂慮があった。・・・(125)

・・・「欠点なき初刷の原版画」を見つけ出すと共に、庄三郎は「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ったものである。」(橋口五葉)

しかし五葉も指摘している通り、原版画と同じ紙、顔料はすでにその原料もなく、製法も忘れさられたものが多く、決して十分な再現が可能ではない。・・・(126)

明治四一年二月二五日の東京朝日新聞には〈摺師の今昔 今は修行する者はない〉の見出しの記事がのっている。

「故芳年翁の「月百姿」の大錦絵が盛んに出版された頃には彫刻師も摺手も沢山あって各々腕を磨いたものだが、去る二九年(日清戦争後)以来は錦絵の販路は石版、写真版又は安物のコロム画のために遮られて是はと思つて出版したものも人件費倒れで外人に向く許りであるから錦絵問屋も目下の処日和を見て居るといふ有様なので彫刻師は暫く措き摺師の如きは生計に窮して他業に転じたものが多い、之を以て見るも今後摺物職を修行しやうと云ふ者は先づ有るまいと想はれる。」・・・(133)

「かの芥子園画伝の如きは全く肉筆の複製であつて、其の初版のものは没骨法で画かれた花卉の類を原肉筆画そのままに表はしている。康熙年間に於てかくも進歩して居るものかと驚嘆せざるを得ない。然しこの版画は浮世絵版画とは趣を異にして、寧ろ明治時代の版画と同性質のものである。明治の版画が

肉筆複製といふことには稍成功の域に近いが、真の版画の妙味がないように芥子園画伝もまた版の妙味は見られないのである。」(庄三郎『浮世絵版画研究小話』大正五年)

庄三郎のいう肉筆複製的な浮世絵版画は、月耕、年英等の作品を指していると考えてさしつかえなからう。写実主義の影響を受けている彼等の版画には木版の妙味はないというのが庄三郎の明治浮世絵版画を否定する根拠になっている。・・・(139)

深水、巴水等は同門の友人を次々と誘って庄三郎の工房を訪問し、一時は清方一門の版画研究所の様相を呈したのである。庄三郎は画家の気の向くままに自由に研究試作させていた。・・・(148)

庄三郎は五葉、深水、耕花、巴水等の作品の数々を発表した前後の心境を、しばしば次のように述べていた。

- 一. 古版画は逸早くその真価を知った外国人に持ち去られているから、早く日本人に理解者や愛好者をつくらねばならぬ。
- 一. 古版画の複製を作っている内に、版画の優れていることを会得した。
- 一. 第一に実行することは、古版画に劣らぬ、立派な複製版画を作って、手軽に鑑賞し、収集のキッカケを作ること。
- 一. 出版するには、営利を離れ、入念に研究して作ること。
- 一. 蒔かぬ種は生えぬ諺の通りなので、現代画家に依る現代の浮世絵を創作して、世界に誇る日本の天地自然美や、生活を織り込んで最高の芸術作品を作り上げたい。
- 一. そして日本国民として、万分の一でも奉公したい。(150)

当時の作家は笠松紫浪、柳原風居、北川一雄、古屋苔軒、伊藤孝之等がいた。庄三郎は、日本画家に限らず、洋画家を訪ねて新版画制作を説明したが、誰一人として応える人がなかった。しばらくして吉田博が協力し、「穂高山」「牧場の午後」「富士登山馬返し」「山の話」「帆船三態」(いずれも特大判)を製作した。

庄三郎は、新版画で利益を得ようとせず、古版画を売って得た利益を悦んで注ぎ込んでいた。画家でない、絵を描かない創作家庄三郎は、素晴らしいイメージが工房にいる研究心旺盛な若い画家によって次々と形になって生れてゆくことに法外な喜びを感じ取っていたのであった。

庄三郎が出版する新版画が世に認められ、注目され始めるのは、大正一〇年以降で、歌麿や写楽や北斎や広重に比肩しようと評価されるのは、今少し待たねばならなかった。

一〇年の初夏、一一年の春の二回続けて庄三郎は、日本橋白木屋(現在の東急)階上催物部で新版画の展覧会を開き、此の時までに興味的に製作した作品大判合計二二五点を陳列し、摺師の技術も公開した。初めて見る人がほとんどで、予想外の好評を受け好成績を挙げることができた。そして一二年、美術雑誌『インターナショナルステウーディオ』に「ジャパニーズカラープリントトリバイバル」として新版画が紹介されることによって評価が高まったのである。・・・(151)

八年の秋、「一ヶ月間ポーランド国首府ワルソーで、国際版画展覧会が催され、二三ヶ国にて六百九十八点、内日本の画家としてポーランド公使館より依頼され、深水、巴水、春仙、祥邨等各特異の図を四枚宛出品し、目録を見ると巴里在留の長谷川潔氏と他一人で六画家です。注文が第一第二第三回と続いて多数あり、其内花鳥の数が僅か四種の見本に対して九六七枚注文あり、尚新聞にも挿絵を入れて半ページ位の記事が掲載してありますが、翻訳に困って居ります。展覧会は未曾有の好成績で日本とポーランドとの親善をより以上結ぶ導引に成ります」と庄三郎は『木版画目録』昭和一〇年一月版に記述している。・・・(164)

【5-25】小原古邨—古邨と祥邨の評価をめぐる— 森山悦乃

本名小原又雄。金沢に生まれる。鈴木華邨に師事し、フェノロサの指導により輸出用の花鳥画を制作する。「古邨」を号して版元・松木平吉(大黒屋)から、「祥邨」と改めて渡邊庄三郎から作品を発表する。

古邨に関して伝えられるところはどれも、おおよそ上記の通りである。

そこにあるように、大半が輸出されていたようで、古邨の作品は海外の美術館で多数所蔵されている。コレクターの間でも人気は高く、オークションに登場する数少ない近代の日本人画家の一人である。・

・・・

日本では作品を所蔵する美術館は少なく、版画集などで見ることも稀であるというのに、1930年にアメリカのトレド美術館に始まって巡回された「日本版画展」（橋口五葉・伊東深水・川瀬巴水・吉田博・山村耕花・名取春仙・吉川観方・三木翠山・織田一磨と340点出品）等、日本の近代版画を紹介する展覧会では必ず取り上げられ、1975年頃にはシカゴ美術館で小規模ではあるが個展が行われている。近年、新版画に関する研究が進められているが、その中で古邨は新版画の重要な画家として位置づけられようとしている。

これほど海外で著名な作家について、また、近代の画家であるにも拘わらず知られていないことが多いのはどうしたことだろうか。・・・

日本絵画協会主催の展覧会・共進会の出品者の中に古邨の名があった。華邨が31（1898）年に参加し、古邨も翌32年の第7回共進会から出品する。日本絵画協会は、岡倉天心が呼びかけ24年に日本青年絵画協会として設立したものを、29年に改称。岡倉の渡米（37年2月）に伴い、38年に解散するが、白馬会や日本美術院と提携するなど活発な活動を行っていた。最も盛会であった第9回展では、654名により1262点が出展されている。

古邨の出品状況を見ると、

第7回展（32年春）「寒月」「後醍醐帝」「春色」「孤猿」。内「寒月」が三等褒状。

第8回展（33年春）「群鷄」「菖蒲」

第9回展（33年秋）「花鳥獸（四種）」「雀」「木兎」「燕」「鶺鴒の図」「鷺」「澤鴨」「鳩」。
内「花鳥獸」四図が二等褒状。

第10回展（34年春）「からすうり」「虎」「牝鷄」「柿」「猫」「鳩」「群雀」。
内「からすうり」が二等褒状。

第11回展（34年秋）「嵐」が二等褒状。

第12回展（35年春）「花鳥百種」が二等褒状。

・・・古邨の場合、本来木版画の制作にあたって絵師が描くはずの「版下」は描かれていない。原画を元にして版画を制作するためには、写真を使うことが行われた。明治38（1905）年頃、洋画家・合田清が留学先のフランスより木口木版の技術をもたらし、普及に努めていた。湿板写真ネガを下絵に用いるこの技法は、木口木版以外にも挿絵や浮世絵の複製版画の制作に大いに利用された。・・・

古邨を評する時必ず「輸出用」という言葉が用いられる。それには、欧米での日本趣味に乗じて多数制作された、芸術的評価に値しない作品というニュアンスが感じられる。古邨と、同時代の画家たち、高橋松亭（後に弘明）、総山、扶陽等の作品はその言葉だけで説明され、顧みられることはなかった。しかし、浮世絵から新版画、また創作版画へと続いて日本の木版芸術が国際的に評価される一助となっていることを忘れてはならない。新版画運動は、大正4（1915）年、橋口五葉の「浴場の女」から突然始まったわけではない。古邨等の版画が欧米で売れたこと、芸術として評価が与えられていたことが、伝統木版を作り続けることへの自信となったのは間違いないであろうし、制作過程等の反省を踏まえて、新しい版画を目指すことになったのである。・・・

【5-30】浮世絵師傳 : 渡邊庄三郎校井上和雄編 渡邊版画店 昭和6年9月 P.101

祥邨 【生】明治十年二月九日 現在

【画系】鈴木華邨 【作画期】明治一昭和

小原氏、本名、又雄、加賀金沢に生れ上京して鈴木華邨に学ぶ。東京美術学校教授（初め東京帝国大学教師）及び帝室博物館の顧問たりし米国人のフェノロサ博士の指導を受けて、米国へ売る花鳥画を多数描く。古邨と云ふ画名にて、両国の大黒屋（松木平吉）より依頼の角判花鳥の版下を描き、大正元年より祥邨と改め、肉筆のみ揮毫せしも、昭和元年より渡邊版画店の需めに応じ、主として氏の得意とする花鳥版画の創作に努力し、大小取交ぜ数十版作画せり。

古昔の浮世絵版画に、歌麿・政美・広重等の花鳥あれども、専門的の花鳥画家は無く、版画として優秀の作は少ない。氏の描画は、草木、鳥獸等は悉く写生に基き、更に美化したるもの故、室内の装飾品に最も適応せり。氏の住所は、東京府高田町雑司ヶ谷 上り屋敷一四四番地。

第4章 日米の懸け橋 ロバート・ムラー 新版画コレクションの形成 177, 186

・・・新版画は風景画、美人画、役者絵などの絵画ジャンルがあるが、風景画の次に作品枚数が多いのが、花鳥画である。それは主に輸出向けに製作され、欧米で高い人気を得た。花鳥画のなかで中心にいた作家が、小原古邨であった。もともと日本画の画家であったが、フェノロサの勧めにより、版画制作を始め、明治後期から昭和前期まで長期にわたり約500点の花鳥画を制作した。

・・・ムラーが日本を訪れ、買い付け品として特にこだわりを見せた作家が、小原古邨であった。古邨の花鳥画について、ロマンティックで美しく、アメリカ人には特に人気を得られるだろうと予測していた。

初期の小原古邨については、特に執着し、秋山滑稽堂を訪れたり、大黒屋の周辺を探ったりした。