

歴史のなかの大正版画

— 浮世絵の発見 —

はじめに——アール・ヌーヴォーと江戸への追憶

明治四十四年、橋口五葉(一八八〇—一九二二)は三越呉服店の懸賞ポスターに応募して、一等に当選した。その作品『此美人』はただちに石版三十五度刷で広告用に印刷され、五葉は懸賞金壹千円を獲得する。

この作品の様式分析は我々に多くのことを語る。まずこの作品にはあきらかにアール・ヌーヴォーの跡がある。女性の腰かける椅子のレリーフ様の文様、装飾化された植物、唐草、蜻蛉の意匠から、アール・ヌーヴォーの跡を読みとるのは困難でないし、背景のシャクナゲも、「平面の巧みな分割によってつくりだされていて、決して伝統そのままの描法ではなく、アール・ヌーヴォーの平面構成をくぐつ⁽¹⁾ている。それはすでに五葉が『ホトトギス』や、漱石の『深虚集』(明治三十九年・一九〇六)の挿絵に用いていた手法で

稻 賀 繁 美

あった。そしてこれらの背景・調度に囲まれた女は「近代の、意志的な女⁽²⁾」である。

だが、このアール・ヌーヴォーの家具に囲まれた婦人はなぜ美人画の絵本とおぼしきものを手にしているのだろうか。△ポスターの美人▽と彼女が手にする△絵本の美人▽という△入れ子細工▽のからくりは何を意味するのか。「一人の女が腰かけて、浮世絵の絵本を開いている。その絵本の題も△衣が▽であり、ポスターの主題が絵本の中にも反復されているという趣向になっている。浮世絵の女と腰かけている女は着物のイメージを鏡映しあっているのだが、その二重化はイメージを共鳴させると同時に、その差異性をもはっきりと映し出す。腰かけている女は、浮世絵から生まれながら、しかも明らかに近代の女である。束髪という明治の洋風の髪に和服であり、春信風の浮世絵美人が畳の上にいるのに、この女は椅子に腰かけている。女の顔も浮世絵の顔ではない。」つまりここには同一主題を軸にした、過去と近代の同居がある。

だが注意しなければならぬのは、ここに示されるのが、入過去から近代へVの道ではなく、むしろその逆だ、という点である。明治から大正への移行が、アール・ヌーヴォーから日本への回帰であった、というとは何か逆説的に聞こえるかもしれない。だが、こと浮世絵に関する限り、これが事実である。既に浮世絵版画は昔日の栄光を失い、国内で見捨てられていたばかりか、ジャポニスムの流行に伴う海外流出の需要をまかなうこともままならぬ凋落ぶり、払底ぶりであった。このように明治末にすでに一度は命を失っていた浮世絵版画の美人たちを、大正のポスターや、「新版画」のうちに甦えらせることになるのが、他ならぬ五葉その人であつてみれば、五葉の手で再び生きる場を与えられ、蘇ってきたその再生の微笑こそ、絵本の美人画を手にとってこちらにはほえみかける『此美人』の意味するものだと言えよう。従つてこの作品は、これ以降西洋風俗画の趣を離れて、浮世絵研究、「新版画」という浮世絵版画再興



橋口五葉原画『此美人』

に向かうことになる五葉にとって、その「日本回帰」の一つの折り返し点としての象徴的な意味を持つ作品なのである。浮世絵版画の美人とポスターの美人の織りなす、どこか強迫的なところのある二重像のからくり、この入れ子細工の美人たちこそ、大正に入つて後の五葉の浮世絵への執着を前ぶれる *femmes fatales* に違いない。

だが、これは一人五葉のみの問題ではない。このポスターは奇しくも、明治から大正にかけての人々の「世界像」の中で、「江戸」と「外国」とがどのような大きさを占めていたかをも物語っている。明治末年には早くも、このポスターの美人を囲む調度が珍しい舶来流行品である以上に、彼女の手にとる絵本もまた、すでに失われて久しい江戸時代の珍奇な骨董となつていた。大正に入る頃には、舶来品に対するエキゾチズムと、江戸時代の骨董に対する郷愁とは、いわば人々にとって等距離に位置していたわけである。否むしろ、西欧と未来ばかりみつめていた人々にとって、江戸とは既に過去のヴェールの下に隠されていて、西欧よりも遠い所だったといった方が正確かも知れない。というのも、そもそも浮世絵の何たるかについて人々が知見を持ち始めるのが、他ならぬ大正時代、五葉らの浮世絵研究の始まるこの大正時代に入つてからのことだからである。

一、明治——江戸浮世絵と大正版画のあいだ

本小論の主題である、大正の版画運動を見ていく際にも、以上、橋口五葉の『此美人』の分析を通して明らかにされた事実を忘れてはなるまい。つまり、大正になってにわかに開花した版画運動は、

それが五葉らの「新版画」であろうと、主として洋画系の流れよりなる「創作版画」の系列であろうと、そのどちらも決して直接過去の「浮世絵」の遺産の上にあぐらをかき得る状態ではなかったのである。これらの運動のはじまった時点では、運動の当事者たちにとっても、浮世絵版画はすでに失われつつある、ないし失われた知識に属していたのである。鍋本清方（一八七八—一九七二）の回想はこのことを傍証する。五葉の師であり、五葉よりも少し前の世代に属する清方でさえ、彼の師年方についていた頃（明治二四—二八年ぐらゐに相当する）、自分たち弟子は「浮世絵に就いては何も知ることは無く、又知ろうともしなかつた」し、北齋や廣重はとにかく、「其の他は新聞の附録や、錦繪の複製で歌麿といふ人のあることを知るのみで、春信とか、春章とか、清長、榮之などの存在は、先生は知つて居られたらうが門人は誰も知らぬ」ありさまだつたと述懐している。

こうして「作品」さえ、一般の知識の外に忘れられるようになっていくという事実は、より本質的には、かつて浮世絵版画を生み出していた浮世絵工房の生産技術過程そのものからしてが、すでに失われ、ないし変質していたことを意味しているし、従つてまた、そこに生活の糧を求めていた絵師、彫師、摺師たちの生活そのものが、江戸時代のそれとは異なるものになつていたことを意味している。絵師のたどつた変遷は、清方の師、年方の地位の変化のうちに、これを明らかにできる。清方が入門した明治二十年代中葉には

展覧會へ畫を出したり床の間の掛け物を頼まれたりするのには本畫に限ることで、町繪師はそんな仲間入は出来ないものとされて

居た。先生が小さい我我に常に望まれたことは、この卑しめられた浮世繪の差別待遇を打破することであつた。⁽⁵⁾

これが日清戦争期になると、「先生は性來の趣味から来る欲求と、浮世繪の向上といふ理想とから材を市井に求むることから次第に遠ざかつて、歴史畫を對象として進まるる傾向は著しくなつて來た」。⁽⁶⁾

さらに明治二十八年（一八九五）に永年住み慣れた神田の家を去つて谷中清水町の新居に移ると、

先生の移居は、其の生活にも藝術にもハッキリした境界線を其の舊居との間に劃することとなつた。神田時代には（……）何處やら浮世繪師の古へを偲ぶところもあつた、谷中へ移られてから勿論意識してさうされたものでもあらうが、其の生活は漸々士人のやうな様子になつて來た。五年の後には殆んど版畫家（版下絵師のこと——引用者）の生活を脱して肉筆専門となり、歴史畫家として自他共に認められるに至つた。⁽⁷⁾

これは決して一個の特殊な例などではなく、一介の町繪師が明治の社會環境の変遷の波に巧みに乗つて「近代藝術家」と認められるに至つた典型的な例である。「絵師」のなれの果てたる挿繪畫家として出発しながら、ついには「近代的」本畫家として大成した清方自身もこの典型の一人なのである。

だが、これと対照的な事態が彫師や摺師の身の上には起つてくる。つまりかつては絵師、彫師、摺師の三者の有機的な共働体制か

ら成立していた浮世絵版画は、明治にはいつて、絵師の地位のみが相対的に高まるにつれて崩壊し、彫師、摺師にもつぱら複製印刷技術のみが要求されるようになる。彼らは写真や、画伯の手になる作品をもつぱら機械的に複製する仕事に追われる受動的な「職人」となることを強いられるのである。日露戦争期に中央新聞に木口本版工としていたおり、「肖像の輪郭を附することを社長が嫌ふにもかかはらず」⁽⁸⁾ ついむかしの癖で、「頑固にそれを續けたゆえに早々に首になった」倉田白羊の逸話を石井柏亭は伝えているが、このように顔の輪郭ひとつ付け加えることも許されなかったのが、明治三十年代末ごろの「彫師」の置かれていた不毛な状況であった。もはや江戸時代のように、走り描き同然の版下から、彫師が自らの腕と勘にものをいわせて、理想の線を彫り起こす、といった名人藝の許される時代ではなかったのである。

むろん江戸時代にも絵師と彫師の間に対立がなかったわけではないし、絵師の名のみが今に伝わり、彫師、摺師の名の知られていないのは事実である。しかしながら、江戸時代のような「絵師」対「彫師・摺師」という対等な名称はすでになく、明治に現れるのは、近代的「画家」対「職人」の絶対的上下関係である。

摺師の没落については、清方が大正四年(一九一五)『中央美術』に寄せた貴重な証言がある。

昔の刷師は色を全て自分の頭で案じ出したものである。畫家は線のみを與へ、色に就いてはただ大體の色分を傳へるにすぎなかった。それでも色の調子、畫面の濃淡等のことは全く刷師が自分の才能によって姿に作ったものであった。然るに明治に入つてか

らは、彩色した原畫の筆^ちをさへ小心に寫す程機械的の仕事になつて行つたので、木版は全く複製物以上を出ることができなくなり、印刷師も全くの下職となつて因循なものとなつて了つた。⁽⁹⁾

と、かつての刷師と今の刷師との本質的差異を明らかにした清方は、さらに明治末からの印刷機械化に言及して、

一般の刷師は先づ錦繪の亡びたるのが最初の打撃で、小説の口繪に少なくとも毎月十版位は發行したものが全く絶無となり、團扇の繪は大阪でやりはじめた機械刷に蠶蝕され、春興の刷物に贅澤の好みをする人も絶へ、生活の苦しさから古錦繪の複製と云ふことを一人が企れば、彼方にも此方にも忽の間に數種の複製が現はれると云ふ風な有様で、之れとても又思はしい結果は得られないでゐる。

木版刷師が斯様に衰へてゆくのは、版畫と云つては此技術による外なかつた昔と違ひ、原色版だとか凸版だとか、其他數へ切れぬ精巧な印刷機關が續出して日に／＼木版畫の領地を狭めて行くからである。併し狭められてゆく運命を自ら拓いて行かうとする頭のある人が出れば、木版畫の將來も決して悲觀するものではない。如何に機械は精巧になつても、板と紙と繪具との間に起る一種特殊な心よい調子は、全く機械でなし能はぬところで、決して亡ぶべからざる生命を持つてゐる。⁽⁹⁾

ここには、印刷の機械化が急速に行きわたり、稼動するに至つた明治末になつてはじめて、木版技術が明治以降の複製技術の軀を脱

し得る状況に達した、という事実に対する清方の慧眼な認識が見てとれる。

この点誤解しやすいので強調しておくが、従って大正版画運動を、機械印刷に対抗して昔ながらの手づくり版画に戻ろうとしたもの、といった Arts and Crafts Movement の図式的理解を援用して説明するのは誤りである。事實はむしろ、機械化された写真版の発達普及（この方が「発明」より重要である）ゆえに、木版がそれまで強いられてきた「機械的」複製から自由になり得る状況が生じたのが大正はじめなのであり、従って、五葉らの「新版画」も決して単なる浮世絵版画への復古的営為にはとどまらず、むしろこの点では創作版画と本質的には何ら変らない、この時代にしてはじめて可能になったひとつの積極的な運動だったわけである。

さらに同じ文章で清方は、「問屋とか親方とかの命令の儘に働いてゐて、こつ／＼仕事をやって行く人のみでは、木版畫の前途は先づ知れたものである。」⁽⁹⁾「今日の如く誰れの描いたものでも手に掛けると云ふ風では到底立派な仕事は出来る筈はないのである」としながら、

併し數ある印刷師の若い人の中には、將來に就いて何か考へを持って居る人のないと云ふこともあるまい。ただ今迄の慣習から親方の下に使はれて、其日々々の生活に追はれて行く同情すべき隠れた偉材が何處かに潜んで居るであらうと思はれる。又潜んでゐて貰ひたいものである。⁽⁹⁾

と、將來への希望を述べている。

清方が要約してみせてくれたような変遷をたどった、明治末から

大正にかけての印刷の現場から、はたして大正の版画運動がどのように形成され、また版画家たちが、どのように清方の希望に答えて行くかを、以下彼ら自らの証言によって見て行こう。

だが、その際にあくまで我々が忘れてはならないのは、こうした江戸と明治末の社会環境の差異、明治時代のうちに旧浮世絵製作者階級がたどってきた社会的地位の分化と浮沈、さらには明治時代をつうじての印刷技術の「進歩」といった客観的状況が、清方にとってこそ親しく見聞き得た知識であつたにせよ、大正の版画家たち、つまりもう少し若い世代にとっては、既に、必ずしも自明の了解事項ではなくなつていた、という点である。

二、創作版画の第一世代と第二世代

清方がその出現を熱望した、「將來に就いて何か考へを持つ」た「印刷師の若い人」はたしかに出現しつつあつた、清方の声に直接に応えたものではなかつたにしろ。それが創作版画の第一世代を形成する山本鼎（一八八二—一九四六）、織田一磨（一八八二—一九五六）、戸張孤雁（一八八二—一九二七）、石井柏亭（一八八二—一九五八）らである。

戸張孤雁は、創作版画の旗あげとなつた大正八年（一九一九）の「創作版画展」に寄せた文章で、みごとに清方に応答している。

以前は版畫といへば寫眞代理物象の傳達などに用ゐられたものだが、寫眞術の發見は版畫を此の混合から分離して、眞の版畫の使命のみを全うしようとするに至つたのである。版畫はあくまで

眞の生命の流動した個性味創造味の十分あるものでなくてはならぬ——吾々は今全く黎明期にあるのである。従つて總ての點に十分であり幼稚である。俄かに多くを望むことはできないが、たえず研鑽しておたがひに完備した内容をとるやうにしたいものと考えてゐる。²⁶⁾

こうして比較的客觀的に自己の歴史的位置を把握した戸張孤雁の王張を裏うちするのは、彼らを内部から衝き動かす衝動である。その好例は山本鼎の回想に読みとれる。

山本鼎は、かたや暁雲・桜井虎吉の木口木版工房で十九歳に至るまで八年間修業し、彫師としても一流の腕を持ち、他方、岩村透の感化以来のバンカラで鳴る美校出という、すすんだ意識も持ちあわせる。その意味で第一世代の典型でもあり、寧ろ中心人物なのであるが、彼が明治末年に仲間たちと『方寸』という「版画」雑誌を作つたのも、「學校を卒業すると急に身軽さを覺えて、何か新方面に躍出したい氣で一杯になり、従來のやうに木版の刀で自營するのも陰氣臭く思はれ、是非繪で食つて見たくて仕様がなく¹⁰⁾」なつた、というのがそもそものきっかけである。これもまた先に我々の見た清方の言葉にみごとに呼応する。

こうして若き日の熱情に任せて、自己主張を持ち、職人の境涯に飽き足らず、意識ある藝術家へと脱皮して行く山本にとって、因襲にとらわれて、受身な作業に埋没し安住している職人が批判の対象となることは容易に想像がつく。だが木版工房でたたきあげた彼にとつては、かつての同輩・旧友を正面きつて攻撃するのは、何か憚られたのであろう、『方寸』時代を回顧する山本の、

挿畫の版は清和堂で作り印刷は内外印刷へ頼みました。今見れば随分お粗末な版や印刷であるが、あれでも随分骨折つたものなんです。柏亭君や僕は多少印刷の知識があるので、工場へ出かけて行つて、印刷肉の註文やらロールの胴の張り方などかれこれ言ふものですから職工から嫌がられたものです。¹¹⁾

という言い方にも、職人と自分との差は意識しつつも、どこかしら、ちよつつかいを出す自分たちへの自嘲の混つた誇りと、そつういうやつかいな自分たちの相手をさせられる職人に感情移入して同情を示す理解とが感じられる。人生の辛苦を知っている山本には、いわばそれだけの包容力があつたのである。

だが、山本のように、職人の不毛性を自らのものとして感じ得た第一世代と、この第一世代を師とし、彼らの築いた土台を踏み台としてゆく第二世代との間には、意識の上でかなり違つたものが現れてくる。

山本を師とする永瀬義郎（一八九一—一九七八）は、

（我々の版畫の）心も言葉も、この時代に生まれてこの時代に成長した。この時代の心を盛つた我々の版畫が何故徳川時代のやうに一般の民衆から歓迎されないのか、さうだ、それは一言にてつきやう。「版畫は錦繪だ。錦繪が版畫なのだ。錦繪より他に版畫がある筈がない。錦繪は現代のものではない」かうした偏見が一般に瀾漫してゐるからだ。従つて新時代の生んだ我々の創作版畫なるものに眼をかけやうとしないのだ、解らうとしないのだ。¹²⁾

(昭和二年)

と、世に容れられぬ嘆きをすいぶん性急に熟つばく訴える。ここにみられる浮世絵へのやつかみは、既に、山本の「ひそかに僕の期する所は、固有の木版を擬古的にでなく活す事である。日本の美術を代表する浮世絵と稱する木版版畫の成績を回顧して其傳統ある技術を新しい生命に冴えかへらすことである。」⁽¹³⁾といった楽天的な太っ腹とは一線を劃している。

だが、第二世代はさらに過激な分子を含む。永瀬の孤立感がさらに切迫すれば、おのずと無理解な民衆への蔑視と、翻ってわが身の孤高に驕るエリート意識が生じてくる。

我々は公衆に媚びるのは厭だ。御氣嫌はとらない、眞裸體だ。⁽¹⁴⁾

(大河内信教、大正十一年)

「藝術家」というレッテルが、権力者にやとわれて世の榮えを浴する人物ではなく、逆に貧乏で世に容れられぬ者に貼るものと相場の決るのは、実は西欧でも十九世紀になってのことなのだが、⁽¹⁵⁾ここに至って日本でも、「文部省推薦、宮内省御用達の絵師」でもないのに、職人であることを厭い、藝術家を気取りたがる、いわば「ロマン主義的(の)」藝術家が登場した。この自ら望んで孤高を気取る「自称藝術家」が浮世絵に対していかなる反応を示すか、想像に難くない。

(我々の版畫が)わからない人には何だ詰らない口繪がある位にしか見えないかもしれない。さう云ふ方は女子供にも解る深水

氏だとか、美しい寫眞版のある雑誌を求めがよい。(小泉癸巳男(一八九三—一九四五)大正十一年)⁽¹⁶⁾

民衆に受け入れられる浮世絵への永瀬のやつかみは、小泉や大河内では、そうした低次元の公衆に媚びる浮世絵そのものの否定にまで過激化し、現代の浮世絵たる新版面の作家、深水らへの露骨な反感さえ辞さぬ性急さを示している。

こうした浮世絵の全面否定をも辞さない彼らの過激さを支えたのが「自画、自刻、自摺」という創作版画のスローガンである。

風船賣は小泉君の創作版畫だ。云つて見れば自畫自刻自摺だが誤解を招きやすいので一言斷つて置く。無論造形美術の一つである版畫も、モチーフが第一位にあるべきだが、それ／＼の分科を切り離して見ることは出来ない。總てが渾然と統一されて初めて一個の藝術として成り立つ。自分が下繪(此の言葉も創作版畫としては變だが)を描くに止つて、後は何等の理解もない職人まかせの版畫を作つてそれに創作の二字を冠して大びらに出しやばつてゐるのを見ると特に我々の眞の創作と區別して置きたい。⁽¹⁷⁾(大河内信教 大正十一年)

意余つて言葉足りず、いかにも性急で自分中心、良くも悪くも若い情熱のみが輝かしくまばゆいほどの文章だが、その若氣の至らなさ、第一世代と比べた際の経験の薄さもまた歴然としている。それは次の二点に要約できよう。

まず「無理解な職人任せ」という言い方に注意しよう。津田青楓

は自嘲まじりに、

實を云ふと私は十年程前に自分で描いた模様を木版にしそれを手摺にさせて出版した事があります。其の頃は職人が見本摺をこさへて必ず自分に検閲を経にくる。其時見本摺が私の描いた原稿とてり合せて見て一寸でも描いた趣が木版や摺の爲にこわされてゐる事があると頼と小言を言つて職人をこまらせたものです。⁽¹⁸⁾

(大正八年)

と、画家として、職人に対してわがままを言つた過去を回想しているが、大河内の先の文にあらわれる職人蔑視もまさにこれと同一の視点に立ったものと言える。つまり完全に自分の思う通りの印刷にならぬと満足しない、「有名人画家」と同じ視点に立とうとして背伸びする「お高くとまった」姿勢が見える。「自分たちを職人と区別したい」という心根は、実は「藝術家として世に認められたい」という栄達の夢の裏返しでしかない。職人の苦勞を身をもって体験したうえで藝術家を志向した山本たちとは、この第二世代は明らかに異なる世界に住んでいる。

第二に注意すべきは、「自畫・自刻・自摺」に対する考え方の差である。むろんこの考え方は、「創作版画」を標榜する版画家たちが、その初期から主張していたモットーではあった。だが、第一世代がこの言葉にこめた思いに比べると、大河内のそれはずっと観念的かつ拘り定規になっている。それは例えば第一世代の戸張孤雁の以下の文章と比較すれば明白であらう。

……自分達の展覽會は單なる模倣と傳習的技巧の牙へを誇る事

を排斥して居ります。今の所出品畫は必ず作家の創作畫であり、自刻自摺を主として、之れに幾分の助手使用は許す事となつて居ります。全然人任せの版刻と印刷とから成つた版畫は拒絶する事として居ります。古き版畫は必ずしも筆者の手で完成されてゐるものではなく、摺師刻師の手をまつて始めて作られたものであり乍ら、自畫自刻自摺を限り採用する理由は、自分達は今の刷師と刻師とを機械として以上に人間として信じない理由の數々を知るからであつて、信じられる作品が出る様になれば、必ずしも排斥は致しません。⁽¹⁹⁾

(大正九年)

つまり戸張ら第一世代では、あくまで現在の職人の仕事の不毛であるゆえ、とりあえず「自畫・自刻・自摺」でやっているにすぎず、従つて決して「浮世繪版畫(本文「古き版画」)は共同製作だから我々は認めない」と短絡な演繹をするわけではない、それは別問題だ、と柔軟かつ、現場の経験に裏うちされた現実的対応をしているのに対し、大河内らでは、「自畫・自刻・自摺」の標語はかりが独り歩きしているかに見える。

こうした世代間のずれ、標語の観念化の原因は何であらうか。それは第二世代の青年たちが、大正の「自我の主張」という流行に輕薄に惚れ込んで、「版画」を「藝術」に仲間入りさせるのに夢中のあまり、そもそも複製職人のやりきれぬ意識から生まれた、という創作版画自らの出自をはや忘れ果てていたからに相違ない。「自畫・自刻・自摺」の評語が、こうした若く、どちらかというと有閑の身の都市青年たちの、実際に彫りや摺りで職人としての苦勞も体験したことのない、頭でっかちの頭腦の中で、肉の重みに欠けた観念

的評語へと換骨脱胎されてしまったのも当然であろう。そしてそれを支えた雰囲気こそ、大正理想主義の足の地につかぬ、うわついた楽天主義的傾向であり、またそうした根なし草の温床となつたのが、大正の東京という「都会」の醸し出す雰囲気なのである。永瀬義郎はその師山本鼎を論ずる時、この世代差を明らかに意識している。

恐らく山本君程前半生を不幸な運命のもとに生ひ立つた人もまたとあるまい。山本君自身は過去を振り返つて見た自分の姿は決して不幸ではなく、また苦痛もなく、むしろ愉快であつたと謂つてゐる位であるから、主観的には不幸な運命とは云はれないかも知れない。然し自分なそののびやかに育つた生活と比較してみると、小學教育も満足に受けずに年期奉公に出されて了つた山本君の生活は、両親の愛に完全にはぐまされなかつた點だけを考へて見ても、どれだけ悲惨な運命であつたか解らない。(大正十年)

このように、ともに「自画・自刻・自摺」をスローガンにかかげつつも、その言葉に託す思いは、山本、織田、戸張ら明治に人格形成をとげ、「過去」に片足を突つ込んでゐる世代と、主として九十年代以降の生まれで、日露戦争後大正の都会で青春時代を送つた世代、過去の束縛をもとより知りもしない都会人の世代との間では、大きく違ふのである。

三、藝術家意識とメチエ（技術）

そこに寄せる思いはいろいろとはいへ、とにかく「自畫・自刻・自摺」を看板に、シャにむに進みはじめた創作版画家たち、その若さがゆえの傍若無人、一見向かう所敵なしの自信たるやなかなかのものだが、その中でもとりわけ元氣の良い二世代の言葉の中に、ちらりと彼らの弱みののぞいて見えるのはなんと滑稽でもあり皮肉でもある。

先に引用した小泉癸巳男の文をもう一度見てみよう。ここで小泉ははからずも、彼らの創作版画が「詰らない口繪」に見えてしまい、従つて「女子供にもわかる」「美しさ」なぞ決して持つていないという事実を、彼ら自身認めてやぶさかでないことを、告白してしまつてゐる。このメチエの欠如こそが、彼らのやや悲愴感たじよう、自信過剰の藝術家気どりを搦手から崩してゆくこととなる。

小泉はまだ充分にその欠点を見据えていないが、永瀬の次の言には、創作性とメチエとの抜き差しならぬ関係がより明確に示される。

版畫の美は勿論版畫にのみ許されてゐる其持味にもあるが、作者も鑑賞者も其味覺あじわひに溺れ過ぎては不可ない。版畫に對する正當な理解は味覺を第二に置いて、先づ作家の心を酌む事だ。處が多く、の版畫鑑賞家は、彫りとか摺りとか色とか等々の畫面に現はれた技法に眼が眩んで、その技法の奥にひそむ作家の心をいたはる事を忘れてゐる。寫樂も北齋も廣重もドウミエもムンクも皆我々に心を投げてゐる。我々はその心に觸れることに依つて、彼等の版

畫の藝術的價値を理解することが出来るのだ。

尤も技法は作家の心を物語る一種の言葉だ。この言葉に通じなくては物語は遂に無駄な努力に終る。⁽²¹⁾ (昭和二年)

たしかに創作版画家には「心」はあった。しかし、その代りに彼らは職人を蔑視するあまり、ともすれば「言葉」をおろそかにしてきたのである。こうして、いつまでも世に容れられぬのを大衆のせいにして、酒を飲んで悲憤慷慨してばかりはいられないのに、彼らはようやく気付く。いくら楽天的で藝術家気取りのこの連中といえどもメチエをおろそかにはできなくなってきた。

だが考えてみれば、こうした事態が遠からず發生するのは、いはば自明だった。第一世代の版画家たちこそ、山本のように木口木版工房で、戸張のように挿絵家として、また織田のように石版家として、それぞれ基礎を徹底的にやった人々だったが、直接彼らの弟子となった第二世代は、師の藝術家としての「心」は受け継いでも、もはやその「メチエ」を習得する機会はもとより与えられていない。

実はここに、小泉や大河内らが少々執拗にすぎるほどのこだわりをみせて、五葉、深水らの「新版画」を攻撃しないではいられない心情を解く鍵がある。つまり、小泉には、たしかに藝術家としての「心」は自分の方が、過去の形式に因循としている新版画の連中よりも一枚上手だという自信はあるのだが、いかんせん技術の方は正直いってとても「新版画」にはかなわない。このアンビヴァレンツこそが、小泉らの「新版画」敵視の心情的原因なのであり、「新版画」が「自畫・自刻・自摺」でないからダメだとする常套的説明は、実はこうした内心おだやかならざる劣等感を糊塗するためにひ

っさげてきた、お題目にすぎない。

四、「創作」の再定義

こうして「自畫・自刻・自摺」という合言葉の神通力があやしくなってくると、創作版画家たちはいやおうなく、そうではない版画形態、とりわけ浮世絵版画の分業体制をどう評価するかをまじめに再検討せねばならなくなる。

戸張孤雁は大正十一年(一九二二)に発行した『創作版画と版画の作り方』⁽²²⁾という技法書(そもそも「技法書」というあり方の出現自体が、職人組織外での技術伝授の困難を物語っている)でこの点に言及している。まず彼は、

師宣の版畫にしても、祐信の畫にしても、直は近く北齋にしても、一層近くは小林清親にしても、形式をやかましく云へば、又複製的形式をもつてゐる。諸士が舊浮世繪を見れば其所に筆意や筆勢の線を見出すであらう、筆で描くべきものを版で行ったものであるから嚴密の意味からは創作版畫としての一步は既に失つてゐるわけである。(……)嚴密に云へば之だけでも、浮世繪は創作版畫としての價値を失はれてゐると云はねばならない。⁽²³⁾

として、浮世絵における創作性の限界を確定しているが、ここで注目すべきは、「創作」の基準がもはや「自畫・自刻・自摺」の機械的援用ではない点である。

この「創作性」を孤雁は次のように説いている。

版画といふものは版下繪が如何に紙の上に描かれて居やうとも、それを彫刻する人の理解によって、其處に表現の歎びが現出される事が出来るか否かである。(……)

石井鶴三氏がかつて、「板を逆目にして刻ると、又特別の面白い味が出る」と云はれた事があつたが、斯うした言葉こそ、材料を理解し、材料を生かす事に於ての眞實な言葉であつて、版畫に從事する人々のよく味はうべき言葉である。²⁴⁾

このように創作の原点に立ち帰れば、もはや、「自畫・自刻・自摺」に形式的に拘泥する必要はなくなる。

自畫自刻ですべて優れた作家のある事は尤も完全である。然し之の故に自畫自刻が藝術木版の獨占ではない。専門木版師に不満足があるから今之れが止むを得ないのと、態度それ自體が版藝術ではない。結局内容であり、深さであり、版畫そのものゝ本質である。其所に浮世繪の版畫の價値もある(恩地孝四郎)氏の態度は自畫自刻の過信者と反省なき態度論者に與へる好批評である。²⁵⁾

ここで明確に、今の木版師と浮世繪のそれとが異つてゐること、および、永瀬の言葉で復習するなら「心」はあつても「言葉」がなくは始まらないことが確認されているが、その立論の寄り所となつた恩地孝四郎(一八九一—一九五五)の説は、浮世繪版畫の實際の姿を復元し、そこに眞の意味での浮世繪版畫の「創作性」を再発見し

ているものとして、注目すべき啓蒙的意義を持つ歴史認識である。

創作版畫は徹頭徹尾創作でなければならぬ。繪の複製であつてはならない。原畫があつてそれを木版工程で複製するのであつてはいけない。然らば我國の優れた藝術作品である所の浮世繪の藝術上位置は創作か否かといふ反問が来る。あれは、例へば歌麿のかいた畫を、彫師が彫り、摺師が摺つたので複製であるといふことになつて、創作でなしに複製であるといふことになりはしまいかとの疑問が起る。併しそれは、現在の木版複製過程のみから見る誤解です。當時の彫師、摺師は、やはり一個の創作家たるの實を具へてゐたのであつて、今日の如く一意畫家の筆端に追従してゐたのではない。彫るにも摺るにも、その職の人の創意が加へられてゐる。(……)現在のやうな複製的從屬に畫家以外の人が仕事をしたのではない。だからこそ、その作品は、單なる肉筆畫では得られない版畫獨特の畫格を具へてゐるのです。であるから、創作版畫はかうした過程でも作れる。即ち作者が一人でなくても出来る可能性はあるのです。だがその何れもが、版畫の特性を生かすために創意を持ちよらなければならぬ。さもないと複製版畫に陥ることにもならぬ。まづさうしたことは、現在のやうな各人の感性が微妙に互つてゐては一寸完全な融合は望めないかも知れない。²⁶⁾(昭和四年)

五、浮世繪版畫の再評価とその歴史化

恩地の描く浮世繪版畫像を實は我々は既に清方の大正四年の文章

にみだして知っている。しかしこの認識が創作版画家全体に広がるには、恩地の歴史研究を俟つ要があった。というのも、第一世代は浮世絵再興の志は持ちつつも、自分たちがかつて置かれていた不毛な職人の待遇から逃げて推測し、浮世絵版画の摺師・彫師も同様の待遇に甘んじていたのだと思ひ込みがちであったし、第二世代は彼らの活動に平行して成立してきた「新版画」に反発する心根が強いばかりに、かえって浮世絵版画の分業そのものを頭ごなしに否定し去ろうとする傾きがあった。またこの両世代とも、「浮世絵は過去のもの、我々は現代の創作版画を創るのだ」と浮世絵と創作版画の間の断絶をともすれば強調しすぎるきらいがあった、すなおな気持ちで浮世絵版画のあり方を汲むことがむづかしかつたのである。

つまり恩地がここに述べているような歴史認識が創作版画家たちに共有されるようになるまでは、創作版画家たちの頭の中にあつた「浮世絵像」は、彼らが自己の体験から演繹したり、自己の憎悪を投影するための攻撃対象として空想したりしてつくりあげた、はなはだ観念的な「浮世絵」像にすぎなかつたのである。芸術家はとかく自分の小さな体験から世界史全体を独断的に構築する。短絡だろうが思ひ込みだろうが、とにかくそれが彼らの「心理的」な事実なのである。彼らの判断がおうおうにして、その個人的に合理化された「事実」にのっとって下されるものであり、「史実」とはぜられることを忘れてはならない。といって、「史実」のみを再構成すること不十分だし、「心理」に氣をとられるのも片手落ちだ。ただし両者のずれの間に、歴史の厚みとも言うべきものが潜んでいる。

恩地の説が創作版画家たちによって共有されるようになってはじめて、この「心理的事実」と「史実」とのずれを彼らは意識するよ

うになる。つまり創作版画家たちが、浮世絵版画の何たるかをわきまえるようになったのは、彼らが過去の遺産と我が身をひき比べる必要にせまられて後のことであつて、歴史の鏡としての「浮世絵」は決してあらかじめ、確固として存在していたのではない。なにも最初から自分たちに至る歴史が明確に存在していて、その頂点に創作版画家が居るのではない。むしろ自分たちに至る歴史は、自分たちの創作活動という主体的な場においてはじめて形成されてきたものである。この意味で、大正創作版画家たちの浮世絵「発見」の過程は、きわめて主体的な歴史認識、歴史形成の現場であると言える。ここには真の意味での「過去との対話」が実践されている。

六、解放から建設へ

このように「自畫・自刻・自摺」が行き詰つてはじめて、本来の浮世絵の姿が創作版画家たちの視野の内に入つてきた。そこで彼らの得た悟りは、今までことさら職人仕事を軽蔑してきたのは誤りで、実は現在の職人の地位の不毛さこそ攻撃されてしかるべきなのだ、との悟りである。永瀬の言う「心」を彫師や印刷職が再び取りもどせるようにすることこそ喫緊事なのである。

そこで必要なのは、片や、複製の仕事のうちに創造性を失い、そのうつつぶんを技術というヤケ酒のなかにまぎらわし、溺れるままに自己主張を忘れてきた明治以降の「職人」と、片や、創造性と自己主張に飲まれて、技術を軽視してきた「藝術家」との間の和解であり、相互理解、相互扶助である。この点で谿伊之助（一八九五—一九七六）は恩地よりさらに積極的である。

僕が此頃感じてゐるのは、板目木版は昔の様に分業でやらなければ駄目だといふ事だ。畫家が線影と色版を十枚以上も彫つて五十枚なり百枚を摺上げてゐるとまるで繪を描く時間を無くして仕舞ふので、結局素描も摺も彫も半端に終るようでは困るし、生産費も嵩むで来る。現在版畫が駄目なのは畫家と摺師や彫師とが各々の密接な相互關係を了解せずに、あまりに離ればなれた態度をとつてゐるからだ。畫家は版画的効果などを全然知らずに勝手な下繪を渡すし、そんな下繪だから彫師はどう彫つていいかわからない。摺師は何でも彼でも自分の腕を見せれば済むと思つてゐる。その結果、現在の複製版畫は版畫の技術を腐敗させてだらしないものばかり作るし、創作版畫は稚拙だし、兩方共實に末梢的な耐久性のない仕事ばかり續けてゐる！いくら掠れを下繪に似せて彫つても、ばれんの痕を面白く見せても、そんな事が一體何だ！（昭和八年）

俗にしてはめずらしく激しい文章だが、その意は情を介してよく通じる。考えてみれば、分業と綜合という理念は、かつての浮世繪版畫においては、ある程度まで体现されていたと言つてさしつかえないのかもしれない。それが明治以降の印刷界の変貌と、立身出世の風潮の中で発生した繪師と職人との階級分化によつて崩壊し、さらに荷風をして、「個人めい」に他人よりも自分の方が優れてゐるといふ事を思はせ、また自分でもさう信じたいと思つてゐる——その心持です。優越を感じたいと思つてゐる欲望です。明治時代に成長したわたたくしにはこの心持がない。あつた所で非常にすくな

いのです。これが大正時代に成長した現代人と、われわれの違ふところですよ」と『溼東綺譚』の中で語らしむるあの大正の雰圍氣の中で、一度は完全に解体しかけたのだが、その大正の熱狂もようやく冷め、少しそれを距離を置いて冷静に見直すことができる時代になつて、さらには創作版画家の第二世代もようやく四十代に近づいて少しおちついてきた頃になつてはじめて、この解体に反省がなされ、いがみあいも解消して、兩者元の鞘に収つた、とも考えられよう。俗は続ける。

自然主義の輸入は、明治維新から連續してゐた日本思想界の解放運動へ拍車をかけた感があつた。これは無論畫界へも影響して、個性尊重論や自由畫の運動や創作版畫の主張を生んだ。だが、これは結局解放運動であつて、決して建設運動ではない。僕達は今日あらゆる解放運動が到達する當然の歸結——第二期——次の構へに着かなければならない。自分で彫り自分で摺るから創作版畫だと思ふのは非常な間違ひで、出来上つたものに創作的効果の現はれてゐない殆んど兒戯に等しい様な作品は創作版畫でもなし、そんなものは版畫でも繪でもないの、普通いふおもちゃだ。幸ひ創作版畫の運動は、過去の因襲から我々を切断して新鮮な大氣の中へ解放してくれたのだからこれから腰を据えて建設運動にかゝらなければならぬ。それには需要と生産との融和、理想的な共同製作の實現、豊富な思想と技術等を獲得する爲に邁進しなければならぬ。

解放が建設に転換する時点で、自分に至る歴史というものは、はじめてその本當の姿を我々の前に現わすものなのである。

〔註〕

- (1) 海野弘『日本のアール・ヌーヴォー』、青土社、昭和五年、三七頁
- (2) 同上、三四頁。
- (3) 同上、三三―三四頁。ただし髪形からいって「春信風」ではあるまい。
- (4) 鍋木清方「年方先生に学んだ頃」、『鍋木清方文集』第二卷（明治追懷）白鳳社、昭和四年、一〇八頁。
- (5) 同上、一〇四頁。
- (6) 同上、一〇八頁。
- (7) 同上、一一二頁。
- (8) 石井柏亭「柏亭自伝」、日本出版配給株式会社、昭和十八年、一九七頁
- (9) 鍋木清方「木版刷師の現状」、『中央美術』大正四年十一月文展号（第一卷・第二号）。
- (10) 山本鼎「方寸時代」、『アトリエ』昭和二年八月号、『画学生の頃』アトリエ社、昭和五年、九四頁。および小野忠重「近代日本の版画」三彩社、昭和六年、一三七頁。
- (11) 同上。
- (12) 永瀬義郎「日本版画協会作品頒布会趣意書」昭和二年。
- (13) 山本鼎「版画展覧会」寄稿、大阪朝日新聞日曜附録、小野忠重前掲書、一四六頁に復刻。
- (14) 福永重樹編「近代の美術 四〇」、近代日本版画「至文堂、昭和五年、二頁より引用。
- (15) 高階秀爾「社会の中の芸術家」、『季刊芸術』四九号、昭和四年 参照。
- (16) 福永重樹前掲書、二五頁より引用。
- (17) 同上 二四頁より引用。
- (18) 小野忠重前掲書、一四九頁に復刻。
- (19) 戸張孤雁「版画と展覧会」大正九年二月、『孤雁遺集』昭和五年、非売品、一九五頁に所収。

- (20) 永瀬義郎「荷物が多すぎる」、『中央美術』大正十年五月号、八八頁。
- (21) 前掲永瀬「日本版画協会作品頒布会趣意書」。
- (22) 前掲戸張「孤雁遺集」に復刻。なおこの半年後に永瀬が「版画を作る人へ」を発売し、孤雁が剽窃だと食ってかかる一件が発生する。
- (23) 同上、一一九頁。
- (24) 同上、一四頁。
- (25) 同上、一四頁―一五頁。
- (26) 小野忠重前掲書、一五二頁に復刻『版画CLUB』昭和四年九月。孤雁は直接この文を参照してではないが、内容はほぼ等しい。
- (27) 碓伊之助「版画考」、再刊『中央美術』昭和八年八月。
- (28) 同上。
- (29) 戸張孤雁「創作版画展を開いて」、大正八年三月、前掲『孤雁遺集』所収、一八六頁。
- (30) 永井荷風『荷風全集』第九卷、岩波書店、昭和三九年、『漂東綺譚』作後贅言、二〇三頁。