

“Fisherman” Seen in Relation to Wood Engraving Koguchi’s Sculptural Shading Technique and the Blade Cuts of “Fisherman”

CHO Ryota

“Fisherman” (*Gyofu*) made by Yamamoto Kanae in 1904, was known as the starting point for woodblock print to be both self-drawn and self-carved in the history of modern woodblock art in Japan. The Ukiyo-e was created by a division of labor by craftsmen of traditional prints. They were divided into a painter, a carver and a printer, and undertook processes that they were good at. Yamamoto Kanae, on the other hand, approach his creative process by reducing this division down to a single person. Yamamoto called this process, which he complete the drawing and carving of the print as “creative prints” (*Sosaku Hanga*). Yamamoto was working on making prints, which were printing techniques, into art.

Before his career as professional artist, Yamamoto Kanae, had previously acquired a variety of techniques as a craftsman working in the Wood Engraving workshop. Wood Engraving techniques was originated from Western woodblock techniques and later introduced to Japan by Goda Kiyoshi after his study in France. In 1888 Goda established his workshop Seikokan, that employs the latest printing techniques from the west. The Western sculptural techniques of hatching and cross-hatching imported by Goda Kiyoshi were passed on to the craftsmen of Wood Engraving, where they were renamed as *kasumi* and *kizami*. The landscape pictures and portrait of the Seikokan show a white gradient expression using cross-hatching.

The present article examines these Wood Engraving techniques of *kasumi* and *kizami* as they are applied in the structural surface of “Fisherman.” This work, which gave birth to the modern creative woodblock art, makes use of a sculpting tool called a *komasuki* used in both the Woodblock technique and in Ukiyoe woodblock making. It could also be said to have rendered invalid the Wood Engraving technique used for reproductive printing by Goda Kiyoshi. Nevertheless, it can be claimed that despite changes in tools and woodblocks, we can find the sculptural gestures of the Wood Engraving learned by Yamamoto Kanae still evident in “Fisherman.” By comparing Goda Kiyoshi’s “Day’s End” (*Ichinichi no Owari*) and Yamamoto Kanae’s “Fisherman,” This paper aims to seek out a new aspect of the work “Fisherman” by presenting evidence in the depiction of sky in the artwork that employs the

kizami sculptural technique. Through this investigation, this paper will clarify the connection between the “Fisherman” and Wood Engraving.

木口木版印刷から見る《漁夫》 ——「濃淡」を複製する木口彫刻技術と《漁夫》の「刀線」——

張 諒 太
CHO Ryota

はじめに

第一章、山本鼎研究における《漁夫》と木口木版

第二章、生巧館設立以前と以後の木口木版

第三章、山本鼎《漁夫》と合田清《一日の終わり》

おわりに

はじめに

1904年に美術雑誌『明星』（1900～1908、1921～1927）で発表された山本鼎（1882～1946）の木版作品《漁夫》（図1）は、「刀画」と名付けられ、近代版画史において、創作版画の萌芽として注目されている。また山本自身これ以降、創作版画運動や創作版画協会を立ち上げ、印刷技術であった版画を美術の一ジャンルへと押し上げるべく活動を行なっている。

その一方で、創作版画運動を行う以前、彼が木口木版職人として様々な技術を習得していたということはあまり知られていない。木口木版画とは18世紀頃ヨーロッパで書籍の挿絵などに用いられた版画印刷であり、浮世絵版画が板目を使うのに対して、木口木版画は木を輪切りにした木口部分をビュランの線を重ねて彫刻する。その精巧さから当時の日本では「写真木版」や「西洋木版」とも呼ばれていた。この技術を日本に紹介したのが合田清（1862～1938）である。山本は、合田による新しい彫刻法に多くの影響を受けており、実際にいくつかの作品も残している。さらに言えば、《漁夫》においてもこうした木口木版の技術の痕跡を見出すことができるのである。

明治版画史研究者の岩切信一郎は「あくまでも木口の突き彫りを板目木版に応用するかのようで、漁夫のふっくらとした着衣の濃淡、近景遠景の建物など極めて西洋木版風で、従来の日



図1：山本鼎《漁夫》1904年、
木版・紙、16.0×10.0cm、
上田市立美術館蔵

本木版にない表現であった。そういう点で漁夫は、木口彫の修行を積んだ山本鼎にしか彫り得ない木版であった¹と《漁夫》の画面上の特徴を山本自身の木口木版の経験によるものと指摘している。また、彫りによる画面構成について、版画研究者の西山純子は山本を木口木版職人として見直すことにより、《漁夫》の彫り跡を「木口の刀線のくずし」と捉え直している²。しかしながら、これらの議論は、《漁夫》と木口木版との関係性について触れているものの、《漁夫》の画面上の特徴に着目することに終始しており、《漁夫》の画面内で、実際山本鼎自身が木口木版の技術をどのように使用したかについてはまったく論じていないのである。

それゆえ、本研究の課題は、日本において木口木版印刷がどのように普及したのかを考察し、木口木版の彫刻技術と《漁夫》との関連性を明らかにする

ことにある。では、《漁夫》の画面上に見られる彫り跡にはどのような木口木版技法が使用されたのか。1888年にフランス留学から帰国した合田は、洋画家山本芳翠（1850～1906）とともに生巧館を設立し、日本に本格的な木口木版の技術をもたらした。とりわけ、合田は、現代の木口木版ではハッチング、クロスハッチングに相当する「カスミ」や「キザミ」と呼ばれる彫刻技術を写真原画の濃淡を精確に書き取る技術として積極的に生徒たちに指導した。それによって、生巧館の技術は、明治期の新聞附録や雑誌の表紙、挿画など多くのメディアで用いられるようになり、当時の出版文化を大きく飛躍させることとなった。本論では、こうした時代背景こそが、幼少期に職人として奉公していた山本に大きな影響を与えたのではないかと考えている。

たしかに木版工房での年季奉公を終え、東京美術学校西洋画科選科予科において西洋の美術を学び始めた山本にとって、《漁夫》は複製技術を主体とする従来の版画を否定する創作版画を体現したものであった。しかしながら、《漁夫》の細部を詳細に分析すれば、そこには、生巧館の図版に見られるような並行線（カスミ）や交差線（キザミ）の痕跡を見出すことができるのである。

ここで本論の構成について説明する。第一章では、戦後の山本鼎研究において最も重要な役割を果たした瀬尾典昭の議論をもとに、創作版画として《漁夫》がどのように語られてきたの



図2：合田清刻《一日の終わり》
エミール・アダン原画 1886年、木口木版、
19,7 × 30,8cm、千葉市美術館蔵

かを明らかにする。そのうえで、木口木版職人としての山本鼎と《漁夫》が学術的にどのように語られてきたのかを考察する。第二章では、山本が習得した木口木版とは、いかなる技術なのかを合田が設立した生巧館を手掛かりに考察する。というのも、合田が帰国する以前から、日本国内で木口木版技術を研究する職人たちが存在していたからであり、彼らは、海外から輸入される新聞、雑誌を参照に、

独自に木口木版作品の模刻を行っていたのである。それに対して、本場フランスで学んだ合田によって設立された生巧館は新たな木口木版技術、交差線（クロスハッチング）を普及させた。こうした技術の違いは、当時描かれた風景画や肖像画の表現の違いとして顕著に表れている。第三章では、《漁夫》と1887年フランスで合田が彫刻したエミール・アダン（Emile Adan, 1839～1937）画《一日の終わり》（図2）における彫り線の共通点を明らかにする。それによって、《漁夫》が木口木版印刷に見られる風景画の画面構成を意識していたことが明らかにする。このことによって、初めて《漁夫》と明治後期に広まった木口木版印刷との関係性について、論じたことになるだろう。

第一章、山本鼎研究における《漁夫》と木口木版

瀬尾典昭によれば、当時から山本は広く知られ、同時期の作家からも山本について賞賛する言葉が上がるが、現代のように《漁夫》については一切語られることはなかった。その多くは創作版画運動の要因となった『方寸』（1907～1911）での活躍や1913年以降の滞欧作品に目を向けられていた。《漁夫》が再び脚光を浴びるのは戦後以降となり、その要因となる二人の人物を上げている³。版画家で版画史研究者である小野忠重（1909～1990）と元GHQ、経理担当将校のオリヴァー・スタットラー（Oliver Statler, 1915～2002）である。

小野は「版画」という言葉の由来を調査し、1904年『明星』の目次にて「刀画」という言葉と共に《漁夫》を発見した⁴。当時の『明星』などの美術雑誌で掲載された木版作品の多くは、職人が下絵をもとに製版したものであった。小野によれば、「刀画」という言葉は、自画自刻によって製作した《漁夫》を職人によって複製された作品と区別するべく、石井柏亭（1882～1958）が生み出した言葉である。その発端は、山本鼎を始めとした版画印刷に触れる職人

や作家たちの、「版画家」としての意志の芽生えである。それゆえ、小野は《漁夫》を日本近代版画を方向づける歴史的転換点に位置づける重要な作品として再評価している。

元々、山本鼎は創作版画運動の第一人者として周知されていた。そこに、小野の主張によって山本の代表作として《漁夫》が浸透し、日本の近代版画史に強く影響を与えた。つまり、序文の冒頭で述べたように、自画自刻木版として広く認知され、創作版画の萌芽として山本のイメージが定着した。

一方で、《漁夫》を含む日本の創作版画を国際的に評価したのがスタッツラーである。スタッツラーは日本在留中、恩地孝四郎(1891～1955)を始めとした多くの日本人作家と親交を結び、多くの版画作品を収集していた。その収集作品は、創作版画を中心とし、1956年に日本の現代版画として創作版画を欧米に紹介している⁵。またスタッツラーの要望によって1904年『明星』の誌面で発表された《漁夫》は、国を越え1960年6月にシカゴ美術館で開催された日本版画展で販売されることとなる。その経緯について瀬尾は、『日本版画協会会報』第31号の記述を取り上げている⁶。「スタッツラー、内間[安理]、ゼントルス女史から出品の強い要望があったので、三十枚を作って同展中に売り代金は協会が得て山本鼎賞にあてることになった」とあるように《漁夫》の後刷りを橋本興家(1899～1993)が担当し、30部をシカゴ美術館で販売し、完売する。美術館での展示はされなかったが、スタッツラーやシカゴ美術館長のゼントルス女史によって《漁夫》は再び日の目を見ることとなる。

また、スタッツラーは山本を創作版画の基盤を作った人物であると同時に、西洋的彫刻法を行う木口木版職人として紹介している。《漁夫》について、スタッツラーは山本鼎の親友である石井鶴三(1887～1973)との対話を参照に記述している。

鼎は創作版画にすっかり夢中になり、運動全体の推進力となっていた。長い間創作版画の特色とされた駒スキを初めて使用することによって、初期の版画に独特の風合いをもたらしたのも彼だった。スコップのような形の刃が付いたこの鑿は、浮世絵職人にとっては版木をさらってきれいにするための道具にすぎないのだが、鼎の手にかかると、名人芸とも言える彫り重要な手段となる⁷。

スタッツラーは山本の作品について、浮世絵の道具「ノミ」「コマスキ」を用いて、木口木版の彫刻法が使用されていることを指摘している。また伝統版画の分業制で制作された石井柏亭の版画連作「東京十二景」の作品について、「山本のように木口木版職人としての訓練を受けたことのない柏亭は、やはり浮世絵の伝統に従って、職人たちの助力を求めた⁸」スタッツラーは柏亭と山本を比較し、当時の日本木版において山本の持つ木口木版技術の独自性を強調して

いる。

このように《漁夫》に木口木版の技術が使用されていることは、当時では周知の事実であった⁹。しかしながら、小野とスタッターそれぞれの解釈には大きな違いがある。日本の近代版画史の言説においては、瀬尾の主張、つまり「創作版画の祖」としての山本の見方が優勢となり、スタッターが注目した木口木版職人としての山本のイメージは忘れ去られてしまったのである。極端な言い方をすれば、近代版画史においては、創作版画としての作品にのみ焦点が当てられることによって、それが生み出された過程や技術そのものについては、全く等閑視されてしまったのである。

戦後、小野とスタッターの論説によって、《漁夫》は山本鼎の一作品として取り上げられるようになった。しかしながら《漁夫》は、作家山本鼎を学術的に検討するための作品というよりも、むしろ創作版画運動を評価する上での、版画家の思想を説明するツールとして扱われるようになった。つまり、従来の創作版画研究において《漁夫》は、創作版画の理念である「自画自刻自摺」と伝統版画の職人たちによる「分業制の版画制作」との対立構造を強調するための作品だと言える。

対して、瀬尾は山本鼎が当初批判した対象を「分業制の版画制作」ではなく「職人的な複製」と指摘している。瀬尾は1923年に開催された創作版画協会展を事例に、山本は展示作品の条件に「自画自刻自摺」が絶対的要素であることを示しただけであり、あくまでも「分業制の版画制作」を批判したのではないと考えた。1904年に発表された《漁夫》の制作背景について、瀬尾は次のように述べている。

今日この《漁夫》は自画自刻の実例として、また石井柏亭の言葉はそれを裏付ける宣言文として、創作版画としての先駆性をのべる時に引用される。ただここで注意すべきは、その先駆性が絵画としての先駆性ではなく、明治末の商業印刷や出版物など複製印刷技術が発展し多様な文化の生まれてきた状況が下敷きにあるのを忘れることはできない¹⁰。

瀬尾は、《漁夫》を創作版画の思想を説明するツールではなく、明治末の版画印刷技術を背景に誕生した木版作品と捉え直そうとした。「職人的な複製」について瀬尾は、伝統版画の職人たちが製作した『国華』などの複製画を例にあげている。こうした明治期の版画印刷には伝統版画の複製画のみならず、山本が学んだ木口木版印刷を含んでいる。

では、山本鼎研究において木口木版と山本はどのように語られてきたのか。1905年『平旦』、山本は木口木版について説明するために、小刀による浮世絵の彫刻法とビュランによる木口木版の彫刻法の二つを日本木版と西洋木版という形で比較検討した論考を発表した¹¹。彼は、西

洋木版の特徴については「刀線」という言葉を用いて、次のように述べている。「西洋木版は原画紹介の能を没するも猶、美術的なる刀線の独立を以って、渴然活歩することが出来る」「後者は原画紹介の他に、別に創意的なる刀線に拠て、技術に多様の優劣を存するのである」と述べるように、山本は原画を複製する目的以外に、芸術表現の技法として木口木版の技術を「刀線」という言葉から説明している。

版画研究者、西山純子は、こうした山本の最初期の言葉を確認し、《漁夫》の彫跡を木口の刀線を「くずし」によって生み出される山本独自の技法として解釈する。

鼎の最初期の言葉を確認したところで改めて《漁夫》を見ると、たとえ版木は板目であっても、画面を構成するのは木口の刀線のくずしであることに気づく。銚子で目にした漁師の姿を「美術的な刀線の独立」をもって描いた作—。《漁夫》とは、木口木版の彫りの技術を武器にして、いかに当代の美術家として認められるかを模索したひとつの答えであったように思える¹²。(傍点：筆者による強調)

「木口の刀線」とは、木口木版の道具、ビュランを使用することによって出来る彫り線のことである。木口木版は、ビュランの細い「刀線」を何十本と彫り重ねることにより、画面の濃淡を表現していた。山本は「刀線」を西洋木版の特徴と考え、《漁夫》の制作にはビュランではなく、浮世絵版画の「浚い」に用いられたコマスキを新たに使用することを試みた。したがって、西山の考える刀線のくずしとは、コマスキを使用する事で生み出される「刀線」の強弱のことを意味しており、その独特な技法を美術的と解釈しているのである。

しかし、忘れていけないのが、木口木版職人の技術それ自体は複製印刷を目的としていたことである。当時木口木版は、それまで板目木版の伝統を培ってきた日本木版画界に導入された新しい印刷技術であった。その普及に寄与したのが合田清と、彼が設立した「生巧館」という木口木版画工房である。フランスで木口木版技術を習得した合田は、帰国後 1889 年に「生巧館」を設立し、その一階部分を木口木版画工房として仕事を請け負っていた。岩切は、こうした合田の持ち帰った木口木版について二つ用途、芸術的表現技術と印刷術に分けて、次のように述べている。

一つが版画技術としての版材木口に彫る細密画を美術創作活動として、その彫摺の芸術的表現技術を伝習する道。もう一つが印刷術の凸版原図として用いる道で、陰影の濃淡表現が写真よりも巧妙にして鮮明である点が、写真製版が普及する以前の日本では、まさに待望の印刷画像だった¹³。

現代において木口木版は、細密を得意とした芸術表現として使用されている。しかし、木口木版が普及しはじめたころは、印刷技術としての活用が主であり、創作版画運動以降から長谷川潔（1891～1980）、菊池武嗣（1880～1945）といった一部の作家たちに広まっていた。

印刷技術について「写真製版が普及する以前の日本では、まさに待望の印刷画像だった」と岩切が発言するように、当初木口木版は細密的な原画の複製と同時に、写真の複製に利用されるようになった。当時の写真技術はガラス板にネガ膜を付着させるガラス湿板写真、ガラス乾板写真が一般的であり、新聞や雑誌といった紙媒体に写真画像を複製することが出来なかった。合田はフランス留学中に写真湿板のネガ膜面を版木に貼込む方法を習得し、帰国当初、写真師成田常吉の協力のもとに成功させた。こうした合田の木口木版は当時の教科書の挿図や雑誌の表紙、新聞付録に採用されるようになり、明治後期には木口木版は新たな印刷技術として急速に広まっていった。

岩切によれば、山本は創作版画家として活躍する以前、こうした最新の印刷技術を学んでいた¹⁴。1892年、山本は11歳の時に桜井木版画工房に弟子入りをし、複製を目的とした木口木版について様々な技術を習得している。奉公時代には解剖図や風景画、キリンビールの図版などの製作を行っている¹⁵。山本は木口木版職人に必要とされる技術について次のように述べている。

木口木版彫刻家の徒弟は、油絵、水彩画の複製は勿論、写真の肖像でも、エアブラシで描いたカタログ用の器械図でも、何でも彼でも刀の線で作り出すのですから、其技術の修養は容易ではありません。初め三月位は霞と云って、真直ぐな線を彫るだけを練習します。それから渦巻に進み、ポツ、キザミなどといふ技巧を習って、刀が相当動くやうになると、木口木版の印刷物をオフセットして、其の線を辿って彫ることをやられます。即ち絵の濃淡に応じて線を如何に用ふべきやを習ふのです¹⁶。

山本は、木口木版の技術によって複製された対象例として、油絵、水彩、写真の肖像、エアブラシで描いた機械図を挙げている。そして、修行で学んだ彫刻技術を順に「霞（カスミ）」「渦巻（ウズマキ）」「ポツ」「キザミ」と説明している。このことから、複製を目的とした木口木版は「絵の濃淡」を線を並行に刻む「カスミ」や十字に刻む「キザミ」によって作り出していたと言える。

さらに、ここで注目すべきは、山本が木口木版による複製の技術を「絵の濃淡」と表現していることである。木口木版は本来、線を重ねる事によって「濃淡」を表現する版画技法であり、

対して、1926年「木口木版の練習」では次のように述べている。「濃淡を自由に刻み成す腕はとて一年や二年では出来ないし、さういふ腕は創作版画の場合にはさして必要ないのである¹⁷」。明らかにここで、山本は「濃淡」を作り出す行為を創作行為ではなく、複製技術に限定しているのである。

つまり、山本は、「霞」「渦巻」「ポツ」「キザミ」といった「濃淡」を作り出す木口彫刻技術を創作版画の「刀線」とははっきりと区別していたのである。言い換えるなら、《漁夫》に刻まれた「刀線のくずし」とは、「刀線」の強弱のことを意味しており、合田が学んだ絵画技法ハッチング改め、「霞(カスミ)」などの線の集まりによって濃淡を出す技術とは全く異なっているということができるのである。

山本が木口木版職人から画家へ転向した理由には、木口木版印刷の衰退が挙げられる。日清戦争(1894～1895)以降、新たな写真製版の技術が導入され、木口木版の需要は低下する。日本の印刷が木口から写真印刷へ移行するとともに、山本もまた対象物を描き写す彫版の仕事から、創作的な絵画表現に傾倒していった。

たしかに、《漁夫》は浮世絵に使用されたコマスキを用いた板目木版であるため、合田が流布した複製を目的とした木口彫刻技術を打ち消したように思われる。しかし、岩切が「木口彫の修行を積んだ山本鼎にしか彫り得ない木版」と発言したように、道具や版木に変化があったとしても、木口木版の彫刻動作が《漁夫》には残っていたと考えられる。以下では、明治日本における木口木版技法の理解を歴史的に捉え直すことによって、自画自刻という創作版画とは異なった側面から《漁夫》を捉え直していく。

第二章、生巧館設立以前と以後の木口木版

本章では、「キザミ」(クロスハッチング)という表現技法に注目することによって、生巧館設立以前と以後での木口木版の画面上の特徴がどのように変化したのかを明らかにする。線を十字に重ねる「キザミ」は生巧館の木口木版作品や彫刻練習図版などで多く使われていた技法であった。西洋木版職人である芝築地三郎(1902～2001)は「キザミ」について「線で成り立つ図版には水平、垂直、



図3: 島崎天民刻《英国ウアートロー湖写真》1885年、木口木版、清刷り、杜若文庫蔵

斜線、点線、交差して彫るキザミ」と記述している¹⁸。だが、合田による木口木版の紹介以前にも、すでに何人かの木版彫刻師たちが新たな技法として独学で木口木版技術を習得していたにも関わらず、その表現技法は大きく異なっていたのである。

明治最初期の木口木版作品として取り上げられるのは、島崎天民の《英国ウヲートロー湖写真》(図3)である。この木口作品は1885年7月18日出版の*THE GRAPHIC*に掲載された図版を元に島崎が彫刻したものである¹⁹。1885年、明治18年9月13日『絵入朝野新聞』に掲載され、その説明には「写真木版」と掲げられていた。他にも山本の師匠である桜井虎吉や芝築地三郎の父、芝築地幸二郎(1864～1941)など多くの木版彫刻師が木口木版を研究していた²⁰。当時日本では、木口木版についてはほとんど資料が存在せず、海外から輸入された雑誌や新聞に掲載された図版を参考にするしかなかった。彼らは、間透を尖らせ、また小柄、畳針を持ち、木口に用いるビュランや持ち方などを独自に解釈していった。こうした木口独特の手の動きから職人たちは「突き彫り」と名付けた。

その後、島崎天民を中心とした「大成社」が設立される。創業開始年は未だ不明であるが、大成社の木口木版図版は生巧館以前から活動を始める以前の1887年頃『絵入朝野新聞』や『教育雑誌』、『学藝之世界』の表紙で確認することが出来る。そうした状況の中でフランスより帰国した合田清は、同地で知り合った画家山本芳翠と共に1889年に生巧館を設立した。また合田が生巧館の弟子たちを育成する間、大成社の彫師たちは生巧館で本格的な技術を教わりながらも、独学によって得た技術力は生巧館の仕事と共に手助けしていた。

版画研究者、森登は大成社の木口木版の特徴について以下のように述べている。

いずれにしても大成社系のやや肉太の彫版ながら彫り跡はしっかりしている。ただ彫りが肉太のために刷りが全体的に黒味がかかり、生巧館系の洗練された雰囲気と異なり重苦しい印象を与える²¹。

こうした特徴をもとに森は大成社と生巧館の両社が関わった『谷間の姫百合』の挿絵を例にどの様に変化していったのかを第1巻～第4巻の順に指摘している²²。『谷間の姫百合』の1、2巻は大成社の職人が挿絵の複製を担当し、3、4巻から生巧館が新たに担当することとなった。森は第1巻の初版で、作者、末松謙澄が大成社の職人によって複製された挿絵に不満を持っていたことを記述している(図4.5)。

末松謙澄は第1巻の初版が気に入らず、それを廃版にして21年11月24日に新たに版を組み替えて再版を出版している。[...] 改作した図版でさえも満足できるものではないと、非



図4：『谷間の姫百合 一』初版、月耕画（部分）



図5：『谷間の姫百合 一』再版、月耕画（部分）

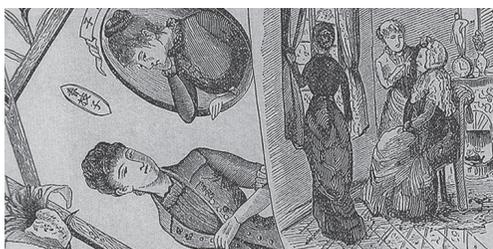


図6：『谷間の姫百合 二』孤芳画（部分）



図7：『谷間の姫百合 三』生巧館刀（部分）

常な不満を述べている。画師は尾形月耕であり、彫師は大成社系と思われる。確かに初版の線彫り主体の書き割りのような図版は平板で、人物の表情も乏しい画面に殺してしまっており、本文の内容を全く汲み取っていない²³。

第2巻では、人物の顔が見える様に注意し、第3巻以降では生巧館の職人が担当することとなる（図6,7）。

生巧館設立以前と以後での木口木版技術の理解に差があったことは明らかである。合田清によれば、帰国当初、生巧館以前に木口木版を研究する木版彫刻師は西洋のクロスハッチングを知らなかったと指摘している。

英國のグラフィックなどを見ると、すべて肖像などの顔が筋があって出来ているので、此の筋は濃淡を出す為に筋で彫ってあるという事が判断がつかず、西洋人は皆網を冠っているんだと思っていたのです。ところが、それは濃淡を出す為だと聞いて驚愕したそうです²⁴。

上記のように、西洋人は顔に網を被っていると勘違いしていた職人もいた。生巧館による初の木口木版の肖像画は1888年（明治21年）7月10日『東京朝日新聞』の附録《貴顕之肖像》（明治天皇像）（図8）に登場する。本肖像の原画は山本芳翠が下絵を行い、合田が彫刻したものである。他にも日本以外の著名人たちの肖像画が新聞附録に掲載され、肖像画のいくつかは絵師を介さずに写真原画から直接、彫刻されたものであった。

では生巧館設立前後で、どのように「キザミ」(クロスハッチング)が理解されたのかを、肖像画の描写の違いをもとに分析したい。まず「キザミ」(クロスハッチング)は濃淡を作り出すことによって、肖像画の陰影を描写することを可能としていた。「キザミ」のように線を交差させる試みは生巧館以前の木口作品にも、いくつか見られる。しかし、その肖像画は同じ幅の線で描写しているため、線によって人物の表情が埋没している印象を与える。他にも、顔の暗い部分を面だけを作ろうとするために、灰色の色面を作ることを意識していた。対して、合田はビュランの線の幅や種類を使い分けることによって、色の幅を作り出し、画面を構成している。また特に強調したいのは、「キザミ」に注目した時、画面の余白部分や肖像の額や頬といったハイライト部分に「キザミ」が使用されていることがわかる点である。

もう一度、《貴顕之肖像》に注目したい。顔の表現では陰影の面を作るのではなく、顔の立体感を意識してビュランの刀線を並行に刻んで行く。頬骨や額、鼻などの光が当たりやすい場所に対してはビュランの線ではない形で、白く抜き取られている(図9)。その白の周りに見られるのはビュランの線や交差線というよりも、むしろ斑点という形で浮かび上がる。また背景部分では斜め方向に「カスミ」「キザミ」が刻まれている(図10)。ここでも余白部に近づくにつれて「キザミ」の白の交差線よりも、残された黒の斑点の方が掠れながらも印象的であ



図8：合田清刻《貴顕之肖像》(明治天皇像)山本芳翠画 1888年、木口木版明治二十一年七月十日『東京朝日新聞附録』21.5×16.0cm、杜若文庫蔵

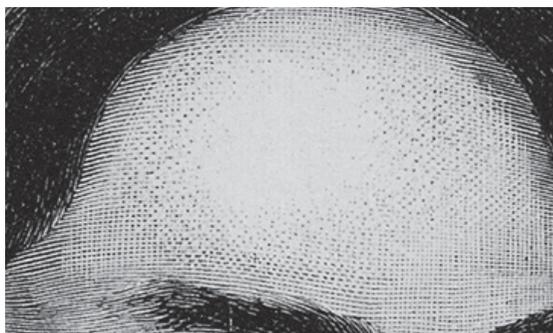


図9：《貴顕之肖像》(部分)

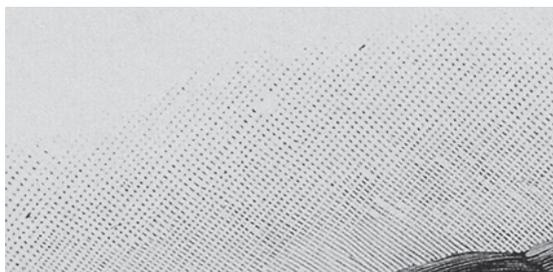


図10：《貴顕之肖像》(部分)

る。つまり、合田清は「キザミ」を濃淡を作るため表現だけではなく、線を重ねて、彫り残した点の集積で白の階調を作る為に使っていたのであると考えられる。

さらに、こうした「キザミ」の技法は、1887年《一日の終わり》においても用いられている²⁵。本作の上部の空の描写は並行な刀線によって構成されている。また山へと抜けていく白の階調は微細ながらも線が交差している。このような表現によって合田のビュランの彫刻は白の階調を生み出していた（図11）。

それに対して、島崎天民《英国ウヲートロー湖写真》（図12）において、空は画面の端から端へと平行に長い線が引かれている。島崎が参考にした *THE GRAPHIC* の原版はビュランの細かな階調によって雲の膨らみが作り出されており、雲の動きは西洋の「クロスハッチング」によって白の余白部から濃淡が表現されていた。だが、島崎の清刷り版では雲の輪郭線をコマスキほどの太さで描かれているが、修正版（図13）では雲をノミ跡によって大きく彫り抜いている。また、ビュランではなく、定規を使いニードルで並行に線が引かれている²⁶。

初期の木口木版研究では、海外から輸入される新聞や雑誌を参照に、図版の模刻を行っていた。当初は「突き彫り」と言われるように、浮世絵の彫刻道具コマスキを改良し、版面を突くことによって、木口彫刻を行っていた。そして、島崎たちは西洋の彫刻道具ビュランを入手し、刀線の重なりによって木口木版全体の画面を構成していた。一方、合田が発言するように、彼らは刀線を作り出す意図、つまり西洋の絵画技法ハッチングによって濃淡を作り出すことまでは理解しきれていなかった。この濃淡について「キザミ」に限定するならば、ビュランの刀線



図11：合田清刻《一日の終わり》（部分）



図12：島崎天民刻《英国ウヲートロー湖写真》
清刷り（部分）



図13：島崎天民刻《英国ウヲートロー湖写真》
『絵入朝野新聞付録』修正版（部分）

によって彫り残された点の集積が、木口木版における白の画面を構成していた。合田は繊細な彫刻技術によって、幅広い濃淡を画面上に構成していた。

以上のように、初期の木口木版作品の画面を見比べてみれば、線の集積による表現に試行錯誤の痕跡を見出すことができる。しかし、日本独自の木口木版として考えるならば、職人たちは並行な線によって空を作り出しながら、コマスキやノミによる削り跡によって、雲の動きを大胆に作り出していた。それに対して、明治期に持ち帰った合田の木口彫刻は線の集まりによって構成された濃淡を表現していた。強調するならば、白の余白部から点の集積によって、濃淡を作り出す「キザミ」は生巧館以前の木口木版「突き彫り」になし得なかった表現である。森は生巧館以前の木口職人の特徴として黒みがかかった画面を挙げられるが、その要因には白く抜ける彫刻技術の習得、発案が遅かったことが考えられるのである。

第三章、山本鼎《漁夫》と合田清《一日の終わり》

ここまでの論をまとめると、《漁夫》がどのように論じられてきたのかを瀬尾典明の主張を参考に、小野忠重とスタッターの発言に注目した。現代の近代版画史において、《漁夫》は創作版画運動の初期作品として注目される一方で、当時の山本は木口木版職人として最新の印刷技術を学び、その彫刻技術を《漁夫》制作に使用したと考えられている。しかしながら、山本が職人から画家へと転向するにあたり、山本鼎は木口木版について、新たに「刀線」という言葉から創作活動を進めた。「絵の濃淡」を作り出す木口木版の彫刻技術は山本の創作活動と相容れなかった。それに関わらず「キザミ」「カスミ」を《漁夫》に無意識に用いていた。クロスハッチング改め、「キザミ」に対する当時の職人たちの理解を検討するために、「キザミ」が使用された肖像画や風景画を分析した。この事によって、初期の木口木版研究の職人たちが刀線を並行に彫り進める彫刻動作をも模倣するに至ったが、「絵の濃淡」を作り出す彫刻意図まで理解するに至らなかったことがわかった。そして、合田はフランスで学んだ絵画技法クロスハッチングの技術を「キザミ」と改めて、木口木版彫刻においては白の階調を作り出すために使用していたことが明らかとなった。

先述のように、山本は木口木版の強みを「美術的な刀線の独立」と考え、《漁夫》を制作した。この刀線とはコマスキによって、版木に刻まれた彫り線である。しかし、山本は《漁夫》の制作に木口木版の並行線（ハッチング）を作り出す連続的な動きを意図したのであって、原画の濃淡や階調を複製する彫刻技術を使用することについて批判的であった。こうした濃淡を複製する彫刻技術「カスミ」「ウズマキ」「ポツ」「キザミ」は、合田清刻《一日の終わり》ではどのように使用され、また山本鼎作《漁夫》ではどのように名残として画面に表れてい



図14：人物比較：合田清刻《一日の終わり》、山本鼎刻《漁夫》（部分）

るのかを考察する。

では、山本鼎作《漁夫》と合田清刻《一日の終わり》の二つを比較するならば、どのような差異を見出すことができるのだろうか。この二つの作品は、構図が異なるものの、モチーフが似ている。およそ列挙すると次のようになる。

- 1、 人物の後ろ姿
- 2、 空の描写
- 3、 遠くの街並み
- 4、 足元の野原
- 5、 水辺

本論でとりわけ注目するは、1と2である²⁷。第一に「1、人物の後ろ姿」（図14）について考察する。まず合田《一日の終わり》では、農夫が着る衣服の質感や色味を表現するために、

異なる濃淡表現が使用されている。この濃淡表現の違いを作り出すためには、ビュランの彫り線の幅や太さ、線と線との間隔を意識する必要がある。特に、農夫が着るベストとシャツの二つは、同じ並行線での濃淡表現であるが、ビュランの線の太さや彫り残した黒線の幅を変化させることによって、違いを表していた。農夫が羽織るベストは、基本的な並行線によって構成され、ベストの陰影部分には、黒面に白い点を打つ「ポツ」が使用されている。さらに、交差線（キザミ）を使用することによって、ベストの回りこみを表現している。対して、農夫が着るシャツは、ベストの並行線よりも彫り線を太くすることによって、白さを表している。さらに、袖の動きに合わせて、短い間隔で並行線の向きを変えることによって、服の質感や陰影に違いを出している。

もちろんこうした並行線の動きは、《漁夫》の画面、特に漁師が着る衣服にも見られる。山本はビュランではなく、コマスキを使用することによって、即興的な彫り跡を「美術的な刀線の独立」と考えて《漁夫》を制作していた。山本はコマスキによって、刀線の太さに変化を与えるだけでなく、曲線的な動きを交えることによって、衣類の立体感を作り出していた。また、連続的な刀線の動きは木口木版の並行線と同様の彫刻動作であり、人物の輪郭を主線ではなく、彫り跡で構成したのは木口木版の名残である。

しかし、この二人が行った彫刻における意図には、複製技術による「濃淡」と創作における「刀線」の違いがあった。合田はビュランの線の間隔、集まりによって、画面内に異なる白や中間色の「濃淡」を作り出していた。ここでの「濃淡」は、あくまで、原画の複製のためである。それに対して、山本はコマスキによる「刀線」とともに、白と黒の平面構成を意識し、《漁夫》という漁師が野原で海を眺める一風景を制作した。屋根の形や海岸は、白く大胆に彫り抜かれ、煙突や遠景の街並みは彫り残されていた。こうしたコマスキの特性を活かした木版画は、当時の伝統版画だけでなく、生巧館の木口木版にもなかったと言える。特に人物の影を締める黒の平面は、《漁夫》を特徴付ける一要素である。合田がビュランの線によって中間色や白の階調を作り出したのに対して、山本は「刀線」の強弱を生かしながら、さらに白く彫り抜いた形や黒く彫り残した形によって、平面構成を行い、《漁夫》を制作した。

第二に「2、空の描写」（図15）についても、合田が「カスミ」「キザミ」を併用し、白の階調を作り出していたのに対し、山本は余白部分として、画面上部の空間を彫り抜いた。だが、《漁夫》では、遠景の建物に近くにつれて、コマスキの彫りによって作り出された雲のような表現が描かれている。それらの表現は、コマスキとビュランによって形成された交差線は、雲間に刺す光とも受け取れる。第二章で指摘したように、当時の木口木版の風景画には、空の表現に並行線（カスミ）と交差線（キザミ）が併用されていた。この交差線（キザミ）こそ、新たに近代版画史において、生巧館以後の木口木版印刷と山本の創作版画の萌芽《漁夫》を

繋げる手掛かりではないか。

合田《一日の終わり》は、上部の空を並行線（カスミ）で彫り進め、地平線に近づくにつれて交差線（キザミ）が刻まれている。生巧館以後の木口木版では、空や余白部分を形成するために並行線と交差線を交えた図版が存在し、こうした図版は山本の木口木版にも見られる。山本が徒弟時代に制作した1894年「試刷林」の風景図版（図16）では、「カスミ」と「キザミ」を併用した空の描写が存在する。空の大部分を並行線（カスミ）が占め、交差線（キザミ）は雲の形や画面中央に配置されるモチーフを強調するために使用されている。《一日の終わり》とは異なり、「試刷林」の風景図版に並行線と交差線の上下の境目がハッキリと確認できるのは、山本がまだ徒弟であることをの所以であろう。しかし、山本の交差線（キザミ）の彫刻技術は、徐々に形を変えていく。1905年《斧手》では、目視での確認が難しい程の微細な斑点表現が表現され、1913年フランス留学時に製作した多色木口木版《セヌ河畔の村》（図17）の空の描写では、「キザミ」の斑点表現によって雨雲が画面を微かに走る白線によって雨粒が表現されている。

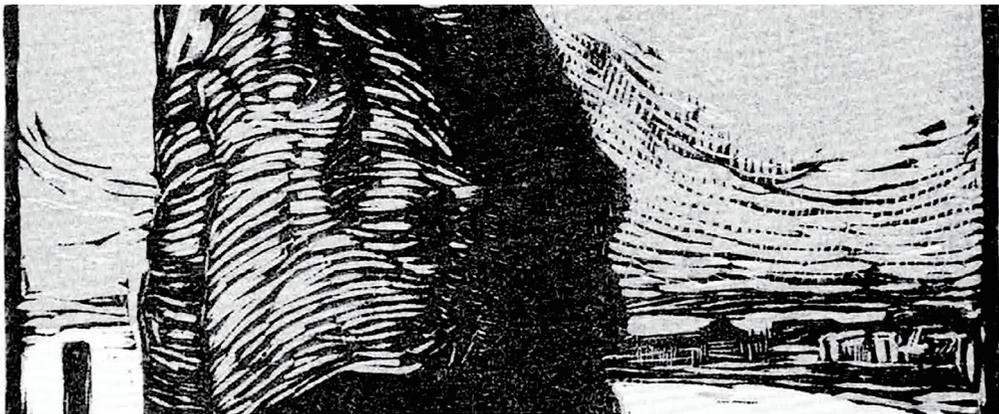
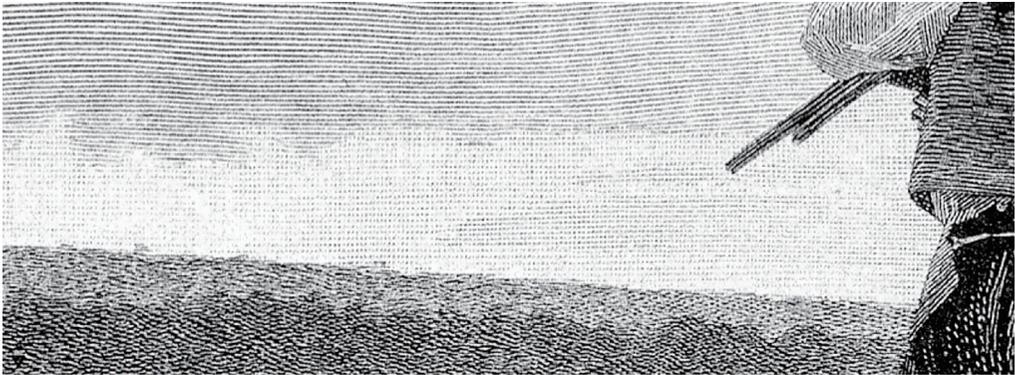


図15：空比較：合田清刻《一日の終わり》、山本鼎刻《漁夫》（部分）

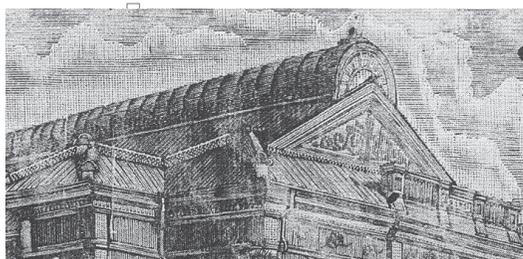


図 16：山本鼎「試刷林」1894年、木口木版
(部分)、上田市立美術館蔵



図 17：山本鼎《セヌ河畔の村》1913年、木口木版、
12.2 × 15.5cm (部分)、上田市立美術館蔵

このような過程を踏まえれば山本は、《漁夫》において空の表現をコマスキで始め「カスミ」のように並行に彫り進めながらも、その彫りの大胆さを抑える形でピュランの刀線を重ねたと言えるであろう。つまり、漁師が眺める一望には、生巧館以後に伝わった木口木版における風景画の空の表現が使用されていた。こうした斑点表現を描くことによって、画面内で彫り跡を交えながらも、人物と空の遠近感を保っていたのである。

しかしながら、こうした彫刻技術は、木口木版職人だけに伝わり、後の山本鼎による創作版画運動に継承されることはなかった。なぜなら、合田によって日本

国内で使用された当初、木口木版は、あくまでも最新鋭の商業印刷の一技術として理解されていたからである。さらにいえば、創作版画家としての山本にとっても、「濃淡」や「複製」という木版表現は批判すべき対象だった。実際、山本は「創作」と相対するものとして「複製」という言葉を使用し、印刷技術と版画技法を区別している。「複製版画は、即ち原画を複製したに過ぎないものである、其整版印刷の技術は原画のありのままを伝える事を目的とするが故に、化学的工業的に進歩した28」と述べるように、山本にとって「複製」とは、単純に印刷技術としての大量印刷だけでなく、原画を再現するだけの複写行為そのものを意味している。明治以降の写真や水彩、鉛筆によって作り出された「濃淡」を版木に複写することが主流になった版画史を鑑みれば、山本が、化学的な写真製版から伝統木版や木口木版における職人的な製版工程に至るまで、あらゆる複製技術を創作版画に必要ないと考えていたことは明らかであろう。

たしかに、創作版画運動は、新たな方向へ向かった。山本もまた版画家として、新たな木版表現の開拓に勤しんだ。《漁夫》は創作版画の始まりとして、実験的な一面が見られる。しかしながら、本論の分析から明らかになるのは、一見合田の影響を打ち消した作品のように見える《漁夫》には、実際には木口木版の動きが痕跡として残されていたということである。つまり、《漁夫》の制作において山本は、複製に使用する濃淡表現を否定し、「美術的な刀線の独立」を追求しながらも、「カスミ」「キザミ」という複製に使用する濃淡表現を無意識に

身体的運動として行っていたのである。そして、この無意識下には、合田がフランスで学んだ西洋技法ハッチングの技術が「カスミ」「キザミ」と言葉を変えながらも、当時の職人たちや、山本鼎にも伝わったことが想像できるのである。

おわりに

本論で指摘した木口木版の特徴「カスミ」「キザミ」は、山本鼎の初期の木版作品群では《漁夫》だけに見られる表現である。というのも、山本は多くの人々に版画を知ってもらうため、木口木版で学んだ彫刻技術を教えることよりも、誰でも容易に作ることができる木版画技法の伝授に専念することになったからだ。そして、山本の表現は自身が学んだ「濃淡」や斑点表現と反するように、より簡素な白と黒の明瞭な画面構成へと移行する。それに応じて、山本の彫刻道具はビュランからコマスキ、ノミへと変化し、彫り跡の形は、より丸みを持ち、拡大していく。背景には、山本独自の美術的版画表現を目指すと同時に、職人たちの技巧や複製版画と差異化することであった。

山本は一貫して原画を複製する技術や職人たちを区別していた。それに対して、《漁夫》にも原画の複製に使用された木口木版技術の痕跡が見られることを明らかにした。本研究では《漁夫》に見られる空の表現に、木口木版印刷で使用された刀線の動きを残していたことが明らかにした。従来の研究では、《漁夫》は西洋での新たな版画技術、木口木版を使用した木版作品と考えられてきた。さらにいえば、人物の描写は木口木版の「刀線のくずし」によって構成された。しかしながら、従来の《漁夫》研究においては、この木口木版の彫刻技術を現代の版画技法から推測し、考えていたのではないかとも思われる。生巧館によって広まった木口木版技術は明治期を中心に理解されたのだが、急速に需要が落ち込み、職人の中だけで、途絶えてしまった印刷技術であった。生巧館の閉鎖とともに、印刷技術として知られた木口木版は、世間に伝わることなく、消失してしまった。

《漁夫》は、創作版画の萌芽として誕生し、コマスキの彫りによって画面を構成していた。一方で、こうした《漁夫》の彫り跡は画家を目指した木口木版職人、山本鼎の手によって、作り出された。《漁夫》は浮世絵と創作版画を繋ぐ木版作品であるが、山本が行った自画自刻は明治日本における木口木版印刷の彫刻技術から学び得た彫刻動作であることは忘れてはいけな。創作版画の元となった《漁夫》は、伝統的な浮世絵と西洋の木口木版との混交の結果であったと言える。そこで繰り返された試行錯誤の結果であったと言えるだろう。

註

- 1 岩切信一郎「創作版画へ —創作版画への道程、あるいは挿絵本への生き残り」人間文化研究機構国文学研究資料館編、『木口木版のメディア史—近代日本のヴィジュアル・コミュニケーション』勉強出版、2018年、277頁
- 2 西山純子「山本鼎の版画 —渡欧後を中心に」『山本鼎のすべて展』上田市立美術館、田部印刷株式会社、2014年、141頁
- 3 瀬尾典昭「受容史—山本鼎の版画はどのように見られてきたか」『山本鼎 生誕120年展 山本鼎とその仕事—版画と装幀に光をあてて』上田市山本鼎記念館、中沢印刷株式会社、2002年、12,13頁
- 4 小野忠重『版画 日本のくらしの絵』ダヴィッド社、1958年「この一九〇四・明治三十七年七月、現代の版画は「刀画」の名で、その誕生の日を記念した」、12頁
- 5 オリヴァー・スタットラー『よみがえった芸術：日本の現代版画』猿渡紀代子監修、玲風書房、2009年（Oliver Statler, *Modern Japanese Prints*, Tuttle Publishing, 1956）
- 6 瀬尾前掲書、12頁
- 7 スタットラー前掲書、78頁
- 8 同、78頁
- 9 例えば石井柏亭は、次のように述べている。「木口彫刻と絵画の素養とを以て画家的木版を作る。刀は乃ち筆なり。」
- 10 山本鼎『西洋木版に就て』『平旦』第3号 1905年11月
- 11 瀬尾前掲書、12頁
- 12 西山前掲書、141頁
- 13 岩切信一郎「明治期印刷における「木口木版」の位置」『木口木版のメディア史—近代日本のヴィジュアル・コミュニケーション』人間文化研究機構国文学研究資料館編、勉強出版、2018年、11頁
- 14 岩切信一郎『明治版画史』吉川弘文館、2009年、201～205頁
- 15 山本鼎「試刷林」1894年頃、木口木版・紙
- 16 山本鼎「木口木版と板目木版」『アトリエ』、第5巻第1号、1928年1月、72頁
- 17 山本鼎「木口木版の練習」『農民美術』第3巻4号、1926年9月
- 18 芝築地三郎「私が知っている限りの日本の西洋木版の歴史」『町田市立国際版画美術館紀要』第4号、株式会社便利堂、2000年、7頁
- 19 1885年、明治18年9月13日『絵入朝野新聞』第802号
- 20 桜井虎吉（桜井暁雲）1892年「西洋徳婦美譚」、1894年「桜の御所」の挿絵の彫刻を担当。
芝築地幸二郎（玉舟）芝築地三郎の父

- 21 森登「銅版・石版から活版印刷へ」『木口木版のメディア史—近代日本のヴィジュアル・コミュニケーション』人間文化研究機構国文学研究資料館編、勉誠出版、2018年、50,52頁
- 22 同、52頁。第2巻の画師は水野弧芳、彫師に大成社系の谷（道治）・森山天葩の名前が見えるが、第1巻に比べ絵柄も変化に富み、彫版もすっきりしている。第3巻は「生巧館刀」「生巧刀」「生巧館刻」の名が記載されるが、画師は不詳。第4巻にはKIと思わしきサインが記され、すべて生巧館垂鉛版で製版されている。木口木版に比して雰囲気異なり、おそらく実験作であったのだろう。
- 23 同、52頁
- 24 合田清「西洋木版思ひ出話」『アトリエ 創作版画号』アトリエ社、1928年1月、304頁
- 25 本作について、「西洋木版思ひ出話」の回想によれば、フランス美術家協会のサロンで合田が入選した木口木版作品を複製し、日本に持ち帰ったことを語っている。
- 26 森前掲書、44頁
- 27 他のモチーフに関しては、彫りによるデフォルメがわかりやすく、木口木版の技術的要素が薄いと判断し、調査対象として外した。
- 28 山本鼎「《美術時評》帝展と創作版画」『アトリエ』、第4巻第9号、1927年10月