

小原古邨の花鳥版画について

—1930年代のアメリカにおける受容を中心に—

庵 原 理絵子

論文要旨

大正から昭和にかけて新版画（板画）運動を主導した渡邊庄三郎（1885～1962）は、伝統的な木版画技術を用いながら、海外市場にも目を向けた新作版画を企画し、出版した。そこで花鳥画の分野を制作したのが、小原古邨（祥邨，1877～1945）である。美人画や役者絵、風景画などの他のジャンルと比べて、古邨の花鳥版画はアメリカの展覧会で最も多く注文を受けた。当時も現在も海外では高い人気があるのに対して、国内では古邨の名前は殆ど知られていない。古邨が主に海外向けの花鳥画を制作していたことが理由の一つである。

本論文では、渡邊が出版した古邨の作品を中心に扱い、1930年代のアメリカにおける美術状況をふまえた上で、なぜ古邨の花鳥版画が海外で広く求められたのかを考察する。

キーワード【小原古邨、渡邊庄三郎、新版画、花鳥画、ジャポニスム】

1. はじめに一トレド美術館開催「日本現代版画展」での評価

1930（昭和5）年3月、アメリカ・オハイオ州にあるトレド美術館において、日本の現代版画を紹介する大規模な展覧会「日本現代版画展」が開催された。当時のカタログの序文冒頭には次のように記されている。

日本の木版画は、西洋において初めて注目されるようになって以来、木版画というグラフィック・アートの一分野における、これまでの最もすぐれた例として認められてきた。それゆえ、日本の木版画が今日に至るまで興味を引き続けているのは実に自然なことである。しかしながら、広重や北斎の時代以後、日本の木版画はかつての栄光を失い、それにつれて興味も薄まってきた。そしていま、日本の木版画は、この領域におけるルネサンス期とも呼べるような新しい時代を迎えている。ともかくも、ここ10年の間、日本の木版画は、この局面における素晴らしい進展を見せているのである¹⁾。（筆者訳）

フランスを中心とした西欧諸国での江戸時代の浮世絵版画に対する熱狂にやや遅れるものの、1876（明治9）年のフィラデルフィア万国博覧会で日本の美術が大々的に紹介されて以降、アメリカでも浮世絵版画への関心が本格的に高まっていった。この時期、ウィリアム・スタ

ージス・ビゲローやフランク・ロイド・ライトといった、著名なコレクター達が蒐集を始め、また浮世絵版画は芸術家達の制作にも大きなインパクトを与えていた。一方、当時の日本で出版された新作の版画は、あくまでも伝統的な浮世絵のリバイバルとして当初は理解されるにとどまっていた²⁾。そのような状況のなかで、新作版画が過去の浮世絵の後継者としてではなく、20 世紀におきた新たな創作活動の成果として意識される契機となったのが、上述したトレド美術館開催の「日本現代版画展」である。このときの出品作家は、カタログ掲載順でみると、橋口五葉、伊東深水、川瀬巴水、三木翠山、名取春仙、織田一磨、小原古邨(当時は祥邨と改名)、山村耕花、吉田博、吉川観方の 10 名で、合計 342 点の作品が展示された。展示の期間中には販売も行われたが、なかでも最も多くのアメリカ人が買い求めたのは、他の作家たちの美人画でも役者絵でも、風景画でもなく、小原古邨(1877~1945 明治 10~昭和 20)の花鳥版画であった³⁾(図 1)。この展覧会は大反響を呼び、さらに 10 都市の会場に巡回され、大成功を取めた。

現在、古邨の版画を所蔵している美術館は海外に多く、なかにはアメリカのアーサー・M・サックラー・ギャラリー、オランダのアムステルダム国立美術館など、数百点規模を有するコレクションもある。しかし、そのような海外での高い評価に比べると国内での小原古邨の知名度は明らかに低い。また近代作家には珍しく、古邨については目立った記録が殆ど残されていないため、その制作活動や生涯に関して不明な点も多い。古邨をめぐるそのような状況の原因を考えると、一つには、古邨が日本国内ではなく海外に目を向けて、主に「輸出用」の作品を制作していたということが挙げられるだろう。

日本画家として出発した古邨は、やがて花鳥版画を中心に手がけるようになる。古邨を一人のアーティストとして本格的に海外へと紹介したのは、「新版画(板画)運動」を提唱した版元の渡邊庄三郎(1885~1962 明治 18~昭和 37)であったが、渡邊のもとで出版した古邨の作品には、「版画の妙味」を生涯探し求めた渡邊の意図も多分に含まれていたに違いない。浮世絵を熟知し、さらに「日本の版画」の海外需要に対して鋭い感覚を持っていた渡邊は、古邨とともにどのような版画を目指したのだろうか。そして、なぜ古邨の花鳥版画はこれほどまでに海外で人気を得ることができたのだろうか。

本論文では、まず古邨が渡邊庄三郎と版画を制作するに至るまでの画業を、当時の日本画壇を概観しつつ追っていきたい。次に渡邊と古邨がどのような版画を目指していたのか、渡邊が残した言説とともに、考察を試みる。そしてそれらがアメリカで好意的に受け止められた理由とは何だったのか、古邨版画の海外受容に関して最後に考察することとする。

いずれの時代にあっても、忘れ去られた画家は数多く、美術史上で光があたるのは、全体からみれば一握りの者であろう。しかし古邨の場合は、日本で忘れ去られている間も常に、アメリカで、ヨーロッパで、その作品を求め、楽しんだ人々がいたのである。

2. 日本画家としての出発

2-1. 渡邊版画店出版『浮世絵師伝』からみる古邨の姿

小原古邨とはどのような人物だったのか。渡邊庄三郎が1931（昭和6）年に出版した古今の浮世絵師達の伝記のなかに、古邨も紹介されている。当時渡邊は、「浮世絵師の伝記を希望する人多けれども要点を捉んで統一した本は一冊も無い」⁴⁾と、月刊雑誌『浮世繪』の編集主任であった井上和雄に依頼し、また渡邊自らも編集にあたって、『浮世絵師伝』をまとめた。古邨生前中の出版であること、また古邨を身近に知る渡邊のもとで執筆されたという点で、信憑性は高い。

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）及び帝国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、鳥獣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⁵⁾。

記事は、大正元年に「祥邨」と名を改めた後の出版ということもあり、「小原祥邨」の伝記として書かれている。他方、「古邨」の項は「祥邨の前名」と記載されているのみである⁶⁾。渡邊版画店からは、「祥邨」として作品を出版していたため、前述したトレド美術館の展覧会でも、すべて「小原祥邨」の作品として出品されていた。さらに古邨は「祥邨」の後、1935（昭和10）年頃に「豊邨」と改名している。現在では、「小原古邨」という名前が通用しているが、それにはエイミー・リーグル・ニューランド氏をはじめとするアメリカにおける「新版画」の研究や、1998（平成10）年に古邨の版画を日本国内で初めて本格的に紹介した平木浮世絵美術館開催の展覧会「小原古邨の世界—西洋で愛された花鳥画」などの影響によるところが大きいと考えられる⁷⁾。

ここで引用した記事において重要なのは、版元渡邊が認識していた古邨という人物像である。輸出用の花鳥画を描くに至った経緯として、日本近代美術史に大きく関わったアーネスト・フェノロサの指導があったと記されている。それは渡邊が強調したかったことなのか、あるいは画業の大きな転換として古邨自身が語ったことなのだろうか。伝記には時代を問わず多くの絵師達の画業が紹介されているが、フェノロサが登場するのは「祥邨」の項のみで

ある。また、古邨の花鳥版画は「写生に基づき」、それを「美化したるもの」であるがゆえ、「室内の装飾品」として人々に受容された、ということをこの記事は語っているが、果たしてそれはどういうことなのだろうか。

2-2. 師、鈴木華邨について

さて、依然として不明な点はい多いながらも、現在では先行研究によって古邨の画業は徐々に明らかになりつつある。ここで先行研究をふまえながら古邨の画業を辿ってみよう。

1887（明治10）年に石川県金沢市に生まれた古邨の、画家としての活動については、まず22歳の頃、鈴木華邨（1860～1919 安政7～大正8）が審査員をつとめる日本絵画協会主催の共進会という展覧会に出品したという記録が知られている⁸⁾。しかし上京するまでの金沢時代に古邨がどのような生活を送っていたのかは詳らかになっていない。

師である鈴木華邨は、1860（安政7）年に江戸の地で生まれ、1874（明治7）年、14歳の頃に、菊池容斎の弟子である中島亨斎のもとに入門した。華邨は画家というだけではなく、明治期の日本における殖産興業政策とも深い関わりをもつ人物である。1875（明治8）年にフィラデルフィア万博覧会のための事務局図画係として雇われ、翌年には勸業寮編輯掛の仕事に就いている。日本では官民ともに1873（明治6）年のウィーン万国博覧会への公式参加を機に、少なくとも1878（明治11）年のパリ万国博覧会までの5年間、工芸を中心とした輸出向け新製品の制作に力を注いでいた。1876（明治9）年に開かれたフィラデルフィア万博は、アメリカ合衆国独立百周年を記念して企画されたこともあり、980万人もの入場者を記録することとなった大規模な博覧会であった。先のウィーン万博での経験をもとに工芸品輸出による外貨獲得を重要方針とした明治政府は、このフィラデルフィア万博に向けて様々な方策を打ち出したが、その一つに、工芸図案の改良および制作指導があった。ウィーン万博の際に審査官を務めた納富介次郎（1844～1918 天保15～大正7）らの助言もあって、政府は伝統的な画題や文様に新たな意匠を加えた工芸図案を作製し、フィラデルフィア万博への出品に向けて制作にあたる各地の職人たちにそれらを配布した。海外ではどのような「日本のもの」が求められるのかを考慮し、その需要に応えるべく、伝統的な図案に新様を加えたのである。それらは『温故知新』と名付けて編纂され、フィラデルフィア万博のための出品図案第1輯、24帖としてまとめられた。華邨が具体的にどのような任務にあたっていたかは定かではないが、万国博覧会に向けた仕事に携わるなかでの経験は大きかったであろう。

さらに、若い頃の華邨は、起立工商会社で図案係として働いていた。起立工商会社は、輸出工芸品の制作から輸出入業務全般を担った、一種の国策の貿易会社であり、1874（明治7）年に東京で開業している。ここでの図案係としての経験は、若い華邨にとって、対外的な「日本のイメージ」に関して鋭敏な感覚を身につけるための大きな糧となったであろう。日本画家としての華邨が得意としたのは花鳥画や山水画だが、輸出工芸の図案として海外から

の需要が特に高かったものの一つに花鳥図があった。日本の花鳥画はやがて欧米におけるジャポニズムの潮流のなかで高い評価を得ることになる。華邨の画業初期の経験で培った感覚は、おそらくは弟子である古邨にも受け継がれ、そしてそれは古邨の花鳥版画が海外で高い人気を得たことと無関係ではあるまい。

華邨の日本画を見てみると（図2、図3、図4）、画面におけるモチーフの配置、構図に占める余白の割合、墨の勢いや強弱をおさえた比較的均一な線、写生にもとづきながらも装飾性を兼ねた鶏の形状とポーズ、落ち着いた色彩など、穏健で淡泊な印象は、海外に所蔵される古邨の肉筆画にも通ずるところである（図5、図6）。

ところで、ウィーン万博やフィラデルフィア万博で審査官をしていた納富介次郎は、その後も日本の工芸品の改良に携わり、1887（明治20）年に日本初の工業学校である金沢区工業学校の初代校長を務めることになる。その二年後、金沢区工業学校は石川県工業学校と改称するが、1893（明治26）年までの四年間、納富に招かれて絵画および図案意匠担当の教員として任にあたったのが、華邨である。石川県工業高校では、伝統美術の復興と改善のため、板谷波山や久保田米匱、山田敬中など、後に名を残す作家達が講師として勤めていた。この地で育った小原古邨が、石川県工業学校に在籍していたという記録は見当たらないが⁹⁾、納富や華邨が重要な活動を展開したこの地で少年期を過ごしたことは、古邨の人生に少なからず影響を及ぼしたであろう。古邨が師である華邨とどの時点で出会ったかは明らかではない。しかし「邨」という一字を師から与えられた古邨は、その後「祥邨」「豊邨」と号を変えても、華邨の弟子であることを示す「邨」の字は残し続けた。

2-3. 展覧会への出品と日本絵画共進会の動向

金沢を離れ、上京した後の古邨は、1899（明治32）年、22歳のとき、日本絵画協会主催の展覧会である共進会へ日本画を出品しており、その後数年間は毎年共進会に向けて作品を制作していたようである¹⁰⁾。それぞれの画題を追っていくと、第7回展（1899年）には《寒月》、《後醍醐帝》、《春色》、《狐猿》、第8回展（1900年春）は《群鶏》、《菖蒲》、同年秋に開催された第9回展（1900年秋）では《花鳥獸（四図）》、《花鳥獸（四図）》、翌年の第10回展（1901年春）は《からすうり》、《虎》、《牝鶏》、《柿》、《猫》、《鳩》、《群雀》を出品しており、少なくとも、共進会に出品していた記録は1902（明治35）年まで見受けられる¹¹⁾。残念ながら、上記した作品は特定されておらず、この時期古邨が展覧会に出品するために、どのような作品を制作していたのかは定かではない。出品作の画題から推測する限りでは、多くが花鳥か、猿や狐、虎といった動物を描いた作品であり、また2等や3等の褒状も受賞していたことから、若年の頃より十分な実力は備えていたのであろう¹²⁾。

ここで、日本の美術がめまぐるしく変化していく明治期後半から大正期にかけて、古邨がどのようなことを考えながら日本画の制作にあたっていたのかを考えるためのひとつの手立

てとして、同時代の美術界の動きを古邨周辺の環境を中心に概観してみたい。

日本絵画協会は、1896（明治29）年4月、東京美術学校の校長であった岡倉天心のもと、東京美術学校教授の橋本雅邦と川端玉章、同学校の嘱託であった山名貫義を指導者として迎え、全国組織として展開した団体である。会の前身は日本青年絵画協会で、1891（明治24）年、画塾相互間の交流を図り、日本画の可能性を広げるべく発足した。日本青年絵画協会の会頭には岡倉天心が推薦され、審査員は投票によって決められた。日本絵画協会は、明治期に皇室や華族との連携を確立していた日本美術協会に対抗するために、日本青年絵画協会から「青年」の二文字を取って、新たに規模を拡大した組織である。日本絵画協会の第1回展は、第一部（伝統画派）、第二部（西洋画派）、第三部（革新派）からなり、翌年の2回展からは第一部と第二部が参加を辞退し、第三部の日本画革新派のみの展覧会となっている。

1898（明治31）年に、天心のスキャンダルによって引き起こされた東京美術学校騒動は、橋本雅邦や下村観山、横山大観ら17名が連結辞職するという事件にまで発展した。天心と志を同じくした画家達が、同年日本美術院を創立し、そこには鈴木華邨も評議員として参加している。以後日本絵画協会開催の共進会は、日本美術院と合同のかたちで開かれることとなった。1898（明治31）年の連合共進会（日本絵画協会としては第5回目にあたる）としての第1回展には、横山大観が中国・戦国時代に生きた憂国の詩人屈原に天心の境遇をなぞらえて描いた《屈原》を出品し、いわゆる「歴史画論争」の引き金となった。古邨も出品した1900（明治33）年連合共進会第3回展には日本美術院の大観、菱田春草や下村観山らが、輪郭線を用いない、新たな日本画の表現を試みた作品を発表し、それらは朦朧体と評されて批判の対象となった。共進会という展覧会は、天心のもとで育った若い世代による新たな日本画表現への試みを発表する場でもあった。この時古邨は23歳、大観らの同胞のなかでも年若い菱田春草は26歳であった。

1907（明治40）年になると、文部省が主催する美術展覧会（文展）が開設される。第1回展では、例えば下村観山は琳派の装飾的表現に写実性を加味した《木の間の秋》を、また竹内栖鳳は西洋画の技法を水墨画に取り入れて雨上がりの柳から飛び立つ鷺を描いた《雨霽》を、それぞれ出品している。両者とも木々や鳥を描いた作品ではあるが、画題でいえば、開設当初の文展において花鳥画が占める割合は寥々たる様であったという¹³⁾。大正期に入ると、関東大震災をきっかけに花鳥画の需要が高まるが、しかしそれは伝統的な花鳥画として求められるのではなく、花と鳥それぞれが独立した作品として描かれるという花鳥画の新たな局面であった¹⁴⁾。

川端龍子が「会場芸術主義」を唱えるのは昭和初期のことだが、画家たちが展覧会への出品に向けて、会場に映える大画面形式の作品を制作する風潮は徐々に高まっていく。日本画家としての古邨は、このような状況をどのように見つめていたのだろうか。

2-4. 古邨の日本画の価格付け

ここで、1900（明治33）年の10月25日から12月8日にかけて開催された、第9回日本絵画協会・第4回日本美術院連合共進会の目録を見てみよう¹⁵⁾。この展覧会では654名による作品1262点が出品された。日本美術院が発行したこの目録には、作品名と作家名のほかに価格も記されており、当時の作品の価格付けがわかる。古邨の《花鳥獸四図》は1点につき「三円五十銭」とある。前述したとおり、古邨は8点を出品しているので、出品作全体で二十八円の価格である。師の鈴木華邨は《秋景山水》が四十円、《水村夜景》に三十五円の値がついている。前回の共進会で朦朧体と批判を浴びた大観、春草をみると、大観は《暮色》十五円、《荒磯》二十円、《後赤壁》三十五円、と値がつき、春草は、《千山萬岳》三十円、《月下帰牧》二十円、《落葉》十八円、《雨中放雀》に至っては、百二十円の高値となっている。おそらくは日本美術院系が優遇されている傾向は考慮せねばならない。また作品の形態や寸法によって価格の設定も異なるだろう。出品作品を実見していないため、判断は難しいが、低値では一円五十銭や二円といった画家もいるため、古邨の作品につけられた三円五十銭という価格は、若手としては妥当なのかもしれない。

さて、その約10年後の1911（明治44）年、東京の丹青画房から出版された『現代全国画家録』では、全国の日本画家が7つのグループに分けられ、それぞれ「潤筆価格標準」（但し「絹本尺五を度とし」と注意が記されている）がランク付けされている¹⁶⁾。上から順に、「梅之部」では77名の画家がならび、そこには例えば「京都 動物、山水 北宗 竹内栖鳳」、「東京 山水、花鳥、四条派 川端玉章」、「東京 山水、人物 狩野派 横山大観」、「東京 風俗 浮世派 鐔木清方」、「東京 山水 南宗 小室翠雲」、「東京 山水、花鳥 南北合派 荒木十畝」といった画家の名前が挙がっており、古邨の師も「東京 花鳥、山水 容斎派 鈴木華邨」と記載がある。「梅之部」の標準価格は「精 二十円以上 粗 十円以上」である。先の共進会の目録で付された価格帯と較べて、おおよそ一致するところと言えよう。

続く「桜之部」は岡倉秋水や木村武山、今村紫紅、松林桂月ら、97名の画家がおり、価格は「精 十五円以上 粗 八円以上」である。次の「桃之部」には小林古径や橋本閑雪、山本昇雲ら計168名の画家が記され、価格は「精 十二円以上 粗 七円以上」とある。「李之部」には合計156名掲載され、価格は「精 十円以上 粗五円以上」。「春蘭之部」は合計104名、価格は「精 八円以上 粗 五円以上」である。古邨の名前は上から6番目のグループ、「秋菊之部」に見出せる。「秋菊之部」には合計196名の画家達の名前が記載されていて、価格は「精 七円以上 粗 四円以上」である。先に挙げた明治33年の共進会の目録では、古邨の作品は一点につき三円五十銭であったことから、十年経った後も、価格にさほどの変動のないことがわかる。一番下のグループ「千紫万紅部」になると、合計992名の画家の名前があり、価格は「精 六円以上 粗 三円以上」であった。この価格付けから

いけば、古邨クラスの画家は毎月制作に追われて作品を次々とうみださないと生活費を稼ぐのも難しかっただろうし、しかもそれらが全て運よく売れるとも限らない。なかには日々の糧に困り果て、道半ばで諦めた画家も数多くいたであろう。その点、幸か不幸か、古邨には別の道が用意されていた。

ニューヨークのアメリカン・アート・ギャラリーが1902（明治35）年に発行したオークションカタログには、小原古邨の作品が掲載されていたことが報告されている¹⁷⁾。浮世絵や狩野派、四条派の日本画とともに、現代の作家達の作品もオークションに出品されているが、所蔵は全て東京の浮世絵商であり、版元でもあった小林文七（1862～1923 文久1～大正12）のものとなっている。そのうち「二曲屏風」「衝立」「掛軸」の部に、古邨の花鳥を画題とする日本画がそれぞれ記されており¹⁸⁾、さらに、「画帖」の部にも古邨の「花鳥画帖」が挙げられている。先に紹介した渡邊版画店発行の『浮世絵師伝』では、古邨の項に「米国人のフェノロサ博士の指導を受けて、米国へ売的花鳥画を多数描く」と記されていた。これまでフェノロサと古邨の関係や、古邨と版元がどのように交わり、どのようなきっかけで古邨が版画制作をするに至ったかは明らかではなかった。最近の先行研究によって小林文七がフェノロサと親しい交流を結んでいたことから、古邨とフェノロサとの関係を解き明かすのに小林文七が鍵となる可能性が指摘されている¹⁹⁾。いずれにしても、対外的なジャポニズムの傾向に精通していたフェノロサや小林文七の視点と、古邨の描く作品は合致するものであったのだろう。古邨の私生活においても、1903（明治36）年に結婚、その後子供も産まれるなど変化があり²⁰⁾、金銭面でも展覧会に出品する以外の手段が必要だったのかもしれない。日本画家としてのその後の活動に関しては、大正、昭和20年までの日本画家の番付や画家録には小原古邨（祥邨）の名前は管見の限り見当たらず、大正や昭和期の展覧会に出品した様子もない。『浮世絵師伝』に見る、「大正元年より祥邨と改め、肉筆のみ揮毫せしも」というのも、専ら対外向けの日本画を制作していたことを念頭に置いた記述である可能性が高い。

1904（明治37）年、古邨は日露戦争を題材とした三枚続の版画を出版している。明治期、戦争の状況を報道するため、西南戦争、日清戦争といった戦争を題材にする浮世絵版画（戦争絵）が流行した。しかし一方で写真報道の時代が訪れるにつれ、日露戦争の頃には戦争絵の出版の数が激減する。古邨は明治40年前後より、いち早く海外に版画の販路を図っていた大黒屋の松木平吉、滑稽堂の秋山武右衛門といった版元たちと組んで、本格的に花鳥版画の制作を始めることとなる。

3. 版画家として一渡邊庄三郎との出会い

3-1. 渡邊庄三郎と「新版画（板画）」

古邨の日本画が小林文七を介してアメリカのオークションに出品されていたその頃、後に日本の版画界に大きな変化をもたらすことになる渡邊庄三郎は、小林文七の店で職を得て、広重らの錦絵に魅了されていた。小林文七は、明治20年頃に古本と錦絵類の店を浅草駒形町に出店し、浮世絵の蒐集や研究、そして出版に力を入れ、海外市場にもその活躍の場を広げた人物である。1892（明治25）年には上野を会場に、日本で初めて浮世絵の展覧会を開催した。1897（明治30）年の「浮世絵歴史展覧会」では、目録の本文解説をフェノロサが執筆している。小林が経営する店、蓬枢閣はさらに横浜に支店を開き、後年サンフランシスコにも出店するまで規模を拡大した。1902（明治35）年、18歳の渡邊庄三郎はその横浜支店に雇われ、古錦絵輸出部に配属されている。渡邊版画店が出版した伝記によれば、渡邊は茨城県猿島郡五霞村で10歳まで過ごしたのち、呉服商や質屋で奉公するために上京、幼少の頃より貿易の仕事に憧れを持っていた青年は奉公先の主人に頼んで英語塾に通わせてもらい、自らの夢を果たすべく着々と歩を進めていたという²¹⁾。渡邊は小林の店で研鑽を積んだ後、1906（明治36）年に独立して尚美堂を立ち上げ、1909（明治42）年には京橋で渡邊版画店を開業した。

明治後期において木版画制作が徐々に終息に向かう一方、良質な浮世絵版画は相次いで海外へと流出し、国内では品薄の状態も続いていた。渡邊は当時東京帝国大学を卒業したばかりの浮世絵研究者、藤懸静也と浮世絵研究会を発足させ、国内における浮世絵版画の評価を高める目的もあって、1914（大正3）年、名品といわれる浮世絵版画の忠実な複製化を試みた『木版浮世絵大家画集』の出版に着手する。渡邊は発行の趣旨に「作品として尊重すべきは、肉筆の絵にあらずして、版画なり、浮世絵の妙趣は、版画に於て、初めて完全にこれを味ひ得るものなり」²²⁾と強調した。また2年後の1916（大正5）年に刊行を始めた『浮世絵板画傑作集』においても、「肉筆画の複製品といふべきものではなくて、全く独立の位置を有する芸術品である。ここが即ち版画の生命の有する所で、ここに思ひ到れば、版画の趣致は自ら了解さるるに至るであらう」²³⁾と、肉筆よりも版画の優位性を説いている。渡邊の版画に対するこだわりは生涯を通して続き、その情熱が大正期に提唱した「新版画（板画）運動」²⁴⁾への原動力ともなったのである。

ところで渡邊が店を開業した当初、版画の販売対象は殆どが欧米人であった。そこで渡邊は明治末、欧米人の客を目当てにして新作版画の出版を試みたのだが、その第一作目は日本画家松本楓湖を叔父にもつ高橋松亭（のちに弘明と改名。1871～1945 明治4～昭和20）に依頼した《墨田堤の夜》である（図7）。それを外国人の避暑地として人気の軽井沢で試し

に販売したところ好調な売れ行きであったため、渡邊は精力的に新作版画の出版を開始することとなった。その背景には、店の経済的基盤を整えるための資金を必要としていた事情もあった。渡邊版画店発行の『浮世絵師伝』『高橋弘明』の項には「渡邊版画店主（其当時は柳町に間借して居る頃）の需めに依り、独立した木版画、輸出向として日本の特徴ある山水人物等数図を試みに作つた。線書、色差し、摺合せ等を加へれば、普通の肉筆より数倍の手間は掛るが、摺上つて見ると肉筆より色彩の精美現はれ、欧米各国でも氏の版画を希望する者多く、年々版画の揮毫に努力されたる故ありて、震災前（大正12年9月1日）氏の分だけにて大小取合せ五百図以上の数に上つた。」とあり、記事は「昔の錦絵が江戸土産として地方の人々に購はれたのと同様に、現今世界の人々が日本土産として喜んで購ふことになつたのは興味深いことである」と結ばれている²⁵⁾。ここでいう「日本の特徴ある山水人物」とは、端的に言えば、広重などの浮世絵版画から外国人観光客がイメージするような「江戸的」情緒がある風景、ということであろう。日本美術の伝統的な枠組を用いながら、欧米の美意識にも合致した写実性や構図、色彩を備えていたからこそ、その作品は当時の「土産物」として高い需要があった。同様のことは、大黒屋や滑稽堂から出版していた古邨の花鳥版画にも言える。

渡邊は外国人に人気の「手堅い」商品を出版する一方で、版画におけるさまざまな試みも行っていた。渡邊が抱えていた「子供の手遊物位に軽く見られて居たところの版画が、何故斯程の熱心を以て欧米の美術界で、賞賛されるに至ったか、版画特有の妙味とは何であるか」²⁶⁾という問いへの答は、渡邊版画店から出版された大正4年以降の一連の作品に見出すことができる。それらは渡邊自身の浮世絵版画再興にかける思いと、新たな時代に対応する版画を創作しようとする意欲のなかで生み出された。1915（大正4）年、来日していたオーストラリア人の水彩画家フリッツ・カペラリと協力して制作した版画を皮切りに、渡邊は本格的に「新版画（板画）運動」へと動き出す。「今更に版画家の長所を挙げて見ると、版木を利用し得る範囲内で描線、形似に色彩の配合等に於ても簡明摘要を主とし、又小なる紙面へ構図を大きく見せるために色数を減じて大胆なる着色を敢てし、其の調和によって、一層の快感を吾人に与へる」と渡邊は語ったと伝記に記されるが²⁷⁾、まさにその特徴は「新版画（板画）」を代表する伊東深水の作品《対鏡》（図8）に見出せる。画面からはみ出るほどに大胆にクローズアップされた女性の上半身は、明快で簡潔な輪郭線で象られているが、写実的な横顔とデフォルメされながらも自然なポーズ、そして着物に包まれた肉体をも感じさせる点で、歌麿の大首絵にみるような浮世絵版画とは異なる近代の美人画となっている。画面に鏡を直接描かずに暗示させるテーマも、江戸時代の美人画とは一線を画す。色数を極端に減らすことで生まれる黒と赤と紙の地色の調和は、まず鑑賞者の目に衝撃を伴って飛び込んでくるであろう。まさに渡邊のいう小さな紙面を大きく感じさせる効果を発揮している。衣服の線に用いられ、陰影をも表現した鋸状の線「かげ彫」や、ばれんの手加減によって摺

り跡を残す「ざら摺」は、紛れもなくこの作品が木版画であることの証である。渡邊の「新版画（板画）」は、自画自刻自摺による版画制作ではなく、あくまでも絵師、彫師、摺師の三者協同による伝統的な手法を用いて、新たな版画を創作することに主眼が置かれていた。

渡邊は「新版画の製作法は昔の錦絵と同じですか」という質問に、「彫刻法、摺刷法等は昔と同じです。併し心持ちは全然違います、旧型に囚はれないよう、又肉筆画らしく成らぬよう、独立した芸術品を作る事に各技術家が協心努力して居ます」²⁸⁾と回答している。そのような版画への意識をもつ渡邊と出会うことで、古邨は版画家としてどのように変わっていったのだろうか。

3-2. 古邨の花鳥版画について

最初に、古邨が花鳥版画の制作を開始した明治後期の作品からみてみたい²⁹⁾。本節では、明治末期から大正期に大黒屋と滑稽堂から出版した版画と³⁰⁾、大正末から昭和にかけて渡邊版画店から出版した版画を区別するため、それぞれの落款に従い、前者を「古邨」、後者を「祥邨」と呼ぶことにする。大黒屋が出版した《月に桜と鳥》(図9)は、桜の樹を画面対角線上に配し、左下に月、中央に鳥が描かれている。古邨の花鳥版画における構図の傾向としては、一本の樹ないしは数本の花を画面の対角線に、あるいは中央より端に垂直に配置し、それらに添うようなかたちで小さな鳥や虫を描き(図10、11)、鳥や鷹、梟など作品の主役になりうる大型の鳥や動物は中央に拡大して描かれることが多い(図12)。四季の植物とともに鳥や虫が描かれ、時に画面隅に配される月、そして雨や雪とセットにして表現される。基本としては日本美術における伝統的な構図そして画題を使用していると言っていいだろう。特徴的なのは、描かれるモチーフが極めて少ないこと、そして背景描写がないことである。図9の細部をみると、樹木の立体感には無線彫を施して輪郭線を用いず、あたかも墨の滲みによって濃淡が表されているかのように摺りで色が重ねられ、花びらや葉にも輪郭線は用いていない(図13)。鳥の羽毛は古邨の運筆そのままに擦れ等も表現されている(図14)。肉筆画の筆致を再現するために用いられた彫りや摺りの技術がうかがえよう。

実は古邨の版画は、描いた画稿をもとに湿板写真ネガを下絵に用いて制作されたということが報告されている³¹⁾。そのため、画稿における筆致の再現が可能となったのだ。古邨の画稿と完成された版画を較べてみると、画稿においては微妙な色彩のグラデーションによって背景の空間が表現されているのに対し、版画ではぼかしを多用することによってそれを表している(図15)。なかには版画にする時点で、画稿にはなかったグラデーションが加えられたものもある(図16)。写真ネガを使用するため、版画にする際のサイズはいかようにもなっただろう³²⁾。構図をみてみると、多くの版画は古邨の画稿に忠実なようである。しかし伝統的な日本画の形式からすれば、画面に対して余白の占める割合は少なく、大胆に画面からはみ出るように描かれるわけでもない。まるで日本画で描かれる花鳥画の一部をクロ-

ズアップしたかのように、花鳥や動物が画面ぎりぎりに配されているのは、版画というサイズを考慮してのことだろうか。また古邨の版画は、幸野楳嶺らの花鳥画譜を参照して描かれた可能性が指摘されているが³³⁾、描かれた対象と水平に鑑賞者が向き合う構図は、明治期に盛んに出版された花鳥画譜の影響も大きいだろう。

さて、以上の点をふまえると、なぜ版元が日本画家であった古邨を起用したのかは容易に理解されよう。主な鑑賞者である欧米人に対し、広重らの浮世絵版画から呼び起こされる花鳥イメージについては構図や画題によって印象づけ、そこに彼らの美意識と一致する写実性と色調を加えたのである(図 11 と 17、18 と 19)。そしてそれは、連綿と培われた職人たちの技術なしには成し遂げられなかった。

渡邊は大正末から昭和元年頃に古邨に版画制作の依頼をしたようである。渡邊版画店では、古邨以前に花鳥版画を制作した画家として、伊藤総山(1884～? 明治 17～没年不明)がいた。総山の画業に関する詳細は不明だが、1919(大正 8)年から 1926(大正 15・昭和元)年まで渡邊のもとで新作版画を出版している³⁴⁾。渡邊庄三郎は、なぜ総山がいるにも拘わらず古邨に花鳥版画の制作を依頼したのだろうか。総山と古邨の作品を比較すると、古邨がいかに日本画家としての修練を積んできたかがうかがえる。総山の《雪中に飛ぶ鳥》(図 20)では、画面に鳥がリズムカルに配置され、その様子は面白味を与えるが、飛ぶ鳥たちはジグザグに四方八方へと向かっており、古邨の作品(図 19)と比べると画面としてのまとまりは感じられない。また鳥の羽の部分の筆致も大まかで、濃淡によって表される鳥の立体感にも乏しい。総山の《柳に白鷺》(図 21)についても、樹や鳥は立体感に欠け、柳が配される様子も不自然で、画面における空間性も感じ取ることが難しい。総山の作品には独特の構図があって可愛らしいが、写実という点では古邨に劣るのだ。『浮世絵師伝』で紹介された古邨作品の特徴、「草木、鳥獸等は悉く写生に基き、更に美化したるもの」が、渡邊庄三郎には必要だったであろうし、既に古邨の版画作品に関する海外需要の高さも知っていたことであろう。関東大震災によって大きな被害を受けた渡邊版画店は資金面でも困窮していたが、古邨がそれまで関わっていた大黒屋など他の版元にとって事情は一層厳しいものであったようだ³⁵⁾。そのような環境のもと、古邨にとっても渡邊版画店と制作を共にする利点は多分にあり、それゆえに両者の関係は続いたものと考えられる。

渡邊は「版画」に強いこだわりをもった人物である。渡邊と組むことによって、肉筆画と版画の直接的な関係が顕著な古邨の作品に変化はあったのだろうか。次に渡邊版画店で出版した「祥邨」の作品をみていこう。

まず画題に関しては、古邨の作品にみる傾向と大きな変化は無い。しかし画面におけるモチーフの前景拡大はさらに進む傾向が見受けられる。それに伴って花や鳥もボリュームが増すため、鮮やかな色彩の効果も手伝って装飾性が強まっている(図 22、23、24)。何よりも祥邨の花鳥版画で特徴的なのは、多彩な摺りの技術である。それは古邨作品にみる肉筆画の

再現を重視した技術とは傾向が異なる。先に見てきたように、植物や鳥（羽毛なども含めた）など花鳥の立体感は、古邨の筆による墨の濃淡をもとに、それを摺りで再現することによって表現していた。しかし祥邨の版画では、立体感の表現という以上に、ざら摺りや空摺などの摺りの効果自体が優先する（図 25）。背景だけではなく画面の各所で用いられるばれんの摺り目も、「新版画（板画）」を制作した渡邊版画店の作品に特徴的な表現であろう（図 26、27）。また、古邨と祥邨、各落款の作品を比べてみると、作品の原画の筆致と摺りに対する傾向の違いが明確に読み取れる（図 28、29）。祥邨の作品においては、摺りの自由度が高く、そのため筆線も簡潔である。それにもかかわらず立体感や写実性が損なわれていないのは、画家が写生にもとづいて形象を捉えているからである。この点が、渡邊が古邨に制作を依頼した大きな理由だったように思われる。

一方、画家は渡邊のもとで出版する版画をどのように捉えていたのだろうか。《月夜の桜》では画稿が残されている（図 30）。当初桜は桃色だったが、試摺りを繰り返して現在の青いグラデーションからなる色彩になったという³⁶⁾。余白には「花は一ペンでは平過ぎますから二遍に願います」と、おそらくは祥邨の直筆による記述が残されている。日本画家として出発した古邨は、渡邊の意図を汲み、彼と制作を共に続けるなかで、版画家としての自分を意識していったように思われる。

4. 花鳥画と木版画—アメリカにおける古邨作品の受容

4-1. アメリカにおけるジャポニズムとアーツ・アンド・クラフツ運動

本論の冒頭で、1930（昭和 5）年のトレド美術館開催の展覧会「日本現代版画展」について触れたが、出品されたのはすべて渡邊庄三郎のもとで出版された「祥邨」の版画である。カタログをみると合計で 21 点の作品が出品されていた。出品の際、最も注文が多かったのが古邨の作品であったことは既述した通りである。この展覧会が大好評であったため、1936（昭和 11）年には 2 回目が開催されたが、古邨の作品はその二つの展覧会で紹介されることによって、本格的に広まっていったのである。日本近代版画のアメリカ人コレクター、ロバート・ムラー（1911～2003 明治 44～平成 15）は、ハーバード大学の学生だった頃、川瀬巴水の《清洲橋》を見たことで日本の版画に惹かれて蒐集を始めたが、1940（昭和 15）年に新婚旅行で日本に滞在した約 4 ヶ月近くの間、近代版画の大量の買い付けを行った。購入の目的の一つは自らのギャラリー設立にあったが、4 ヶ月の日本旅行で購入した内訳をみると個人作家では古邨が最も多く、例えば渡邊版画店で購入した合計 3586 枚のうち、古邨は 32 作品、1600 枚に上っている³⁷⁾。ムラーはそれだけ大きな需要を古邨の版画に見込んでいたのであろう。

ではなぜそれほどまでに古邨はアメリカで受け入れられたのか。最後に古邨の作品がどの

ような状況下で受容されたのか、多様な要因が挙げられるなかで、いくつか考察を試みたい。

1876 年のフィラデルフィア万博での日本の展示は、アメリカにおけるジャポニズムの幕開けとしての契機となったが、それと同時に、ある運動への関心を高める推進力ともなった³⁸⁾。イギリスでウィリアム・モリスが主導したアーツ・アンド・クラフツ運動である。博覧会ではイギリスの作家達も出品していたが、その一人に画家でありデザイナーであったウォルター・クレインがいる。モリスの最初の壁紙を印刷したジェフリー社とともに、それまでの機械製作であったものから、はじめて木版刷りによる制作で作品を発表した³⁹⁾。アーツ・アンド・クラフツ運動は、19 世紀後半から 20 世紀初頭にかけて、ジョン・ラスキンやモリスの芸術理念に共感した若い世代の作家やクラフツマンを中心に、産業主義および商業主義の潮流に異を唱えることで興った芸術運動であり、社会運動でもあった。イギリスで展開し、その影響はヨーロッパだけでなく国際的に拡大してアメリカや日本にも及んだが、アメリカでのジャポニズムが人々の生活に関係する分野にも広範囲に広まっていった背景には、アーツ・アンド・クラフツ運動の思想も多分に影響している⁴⁰⁾。そして、浮世絵版画に対する受容も、手工芸の復興を目指し、人々の生活のなかに再び芸術をもたらしそうとする、そうした動きのなかでおこなわれたのである。さらに、この芸術運動の理念を体現するものとして、その流れは木版画技術の研究までも及び、アメリカではアーサー・ウェズリー・ダウらによって美術教育に広く取り入れられ、作家達の制作にも応用されていった⁴¹⁾。

古邨作品の需要が高かったのは、アメリカで紹介されていた有名な現代版画作家達のなかで、最も安価で購入できたことも大きな理由の一つである。1930 年のトレド美術館の展覧会では、吉田博や橋口五葉の価格が 10～20 ドルであったのに対し、古邨の作品は 2～3 ドルであった⁴²⁾。また 1940 年にムラーが日本で購入した際も、渡邊版画店では巴水の作品が一点につき 3～7 円だったのに対し、古邨の作品は 1.5～3 円であった。芸術的作品が安価で手に入れられることは、アーツ・アンド・クラフツ運動の理念にも合致したものであった。しかし何より古邨の作品が人々に広く受け入れられたのは、それが花鳥を主題としたものであったからだ。

4-2. Images Japonaises—日本の花鳥画

実は 1930 年の「現代版画展」の前年、古邨の作品は、小さな規模ではあるものの、シカゴ美術館開催の展覧会において紹介され、出品作はのちにクラレンス・バックingham・コレクションの所蔵となっている。シカゴ美術館の学芸員は作品を紹介する記事において、祥邨の《雪中群鷺》(図 24) と《雨中の鷺》(図 31) を挙げて、次のように述べている⁴³⁾。

……彼の作品は鳥や魚を描いたもので、それらは花や海藻と優雅に組み合わせられたり、あるいは大胆な背景の上にくっきりと置かれている。5 羽の鷺が大きな雪片が点々

とする淡い青色を背景に立っている。空摺りで見事に浮き出した、眠たげな一羽の老いた鷺は黒い背景の上に置かれ、そこには雨が繊細な白い線を作り出している。(筆者訳)

ヨーロッパ、そしてアメリカにおいても、ジャポニスムが席卷した背景には、日本美術における自然表現に対する人々の共感があったことは、これまでさまざまな先行研究で指摘されている。19世紀に印象派が登場するまでの西洋美術において、花や鳥といった絵画におけるモチーフは、宗教的な象徴や寓意を担う役割をもちながら、あくまでも画面を構成する一部でしかなく、単独で描かれることは稀であった。狩猟画から展開した動物画においても同様である。静物画の対象となることはあっても、それらは文字通りの「still life」あるいは「nature morte」であり、日本美術で描かれるような、地に根ざした花々や、生き生きとした鳥や動物、虫類が描かれることは殆どない。確固とした画題の格付けをもつ西洋美術の歴史のなかで、日本美術の花鳥画は、山水画とともに、19世紀後半に衝撃を伴って迎えられた。そのとき、海外に持ち込まれた日本の絵手本や花鳥画譜が果たした役割は大きかったと言える。絵画に先んじて工芸の分野では日本美術における花鳥モチーフの引用が急速に広まっていったが、人々の生活のなかに日本の意匠が取り入れられたことは、ジャポニスムの拡大をさらに促進する要因ともなった。

鈴木華邨の画業でもみたように、明治期に活躍した日本画家で意匠図案の仕事に携わった者は多い。なかでも花鳥画を得意とした華邨は、対外的な「日本イメージ」の創出に長けた画家の一人でもあった。1896(明治29)年、その鈴木華邨の絵にベルギーの詩人エミール・ヴェルハーレン(1855~1916)が詩をつけた『Images Japonaises』という木版画の和綴じ本が出版されている(図32)。表紙裏表紙も含めて15丁の和綴横長で、版元は長谷川武二郎という人物である。長谷川武二郎は東京・京橋で生まれた人で、生家はもともと輸入業を営み、武二郎の兄が引き継いだ家業はやがて現在の明治屋へと発展した。1877(明治10)年には武二郎は書籍の輸入を始め、続いて出版にも携わるようになる。絵入り欧文和本の日本昔話シリーズを刊行したことで有名な版元であった⁴⁴⁾。

上述した鈴木華邨の絵本は、最初は明治29年に詞書なしで絵のみの『Smiling Book』として制作されている。さらに、来日していたアメリカ人宣教師、ベンジャミン・チャペルの詩をつけて、『Glimpses of Japan』と題され出版されたあと、華邨の絵にヴェルハーレンの詩を加え、『Images Japonaises』という名で広まった⁴⁵⁾。富士、神社、湖を配した箱根らしき風景に、人力車に乗る女性と車夫が描かれる表紙を開くと、季節の花々と昆虫や動物のみの図が全体の半分以上を占めている。なかには、5篇のヴェルハーレンの詩が記されており、それぞれの詩が華邨の絵と一致していることから、詩が華邨の絵をもとに制作されたことがわかる。例えば、図33をみると、「七面鳥は着飾った司教のように、雛たちは怖いものなしにはしゃぐ子供達のように」と、華邨が描く鳥たちを人間に見立てている。

当然のことながら華邨は海外向けだけに作品の制作を行っていたわけではない。しかし欧米人が発見した日本美術の特質、つまり花や鳥、動物、さらには小さき虫にまで優しく注がれる華邨の眼差しが、弟子である古邨にも引き継がれていることは、作品をみれば明らかである。華邨という師のもとで日本画の修行を積んだ古邨は、師に倣って花鳥を描いた。そして古邨の作品は小林文七、大黒屋の松本平吉、滑稽堂の秋山武右衛門、そして渡辺庄三郎といった先見の明をもつ版元に見出され、20 世紀初頭のアメリカで受容されていったのである。

5. むすびにかえて

さて、古邨が版画には携わらず、花鳥を描く日本画家だったとしたら、これほどまで海外で求められただろうか。やはり木版画という形態での制作抜きには、古邨作品の高い需要を見込めなかったのではないか。20 世紀前半、アメリカにおけるジャポニズムとアーツ・アンド・クラフツ運動が大衆の生活にも浸透していく機運のなかでは、安価で求めることができ、またそれが職人の手仕事によって制作される芸術作品である、ということが重要な点であった。だからこそ渡邊が古邨の紹介でいう「室内の装飾品」として人々が好んだのだ。また当時、欧米で版画やポスターに対する美術的価値が前時代までには見られなかったほど上昇したことが⁴⁶⁾、古邨にとっては味方となった。コレクター達は現代作家の版画だけでなく、過去の巨匠たちが手がけた版画も夢中になって蒐集した。例えばフランシスコ・デ・ゴヤなど、この流れによって、作品が再評価された画家も多い。肉筆画ではなく、「版画」の特質にこだわり続けた渡邊のもとで、新しい時代に対応する版画を制作できたのも、古邨には大きく働いた。《石榴に鸚鵡》(図 25) と《雨中の鷺》(図 31) は、1930 年の「日本現代版画展」に出品された祥邨の作品のなかでも、大胆な構図、明確な色彩、そして鑑賞者に簡潔に訴える主題といった点で、他の作品と異質である⁴⁷⁾。それらは、日本という枠を越えた現代美術史のなかでも充分論じ得る作品であり、単なる「浮世絵のリバイバル」としてくくられるべき作品ではない。

かつて、明治から昭和にかけて洋画家、版画家として活躍した木村荘八(1893～1958 明治 26～昭和 33) は、「只絵かきの生活線の上に「山」の一角が開拓されてからと云うものは、山(展覧会)こそ画家行状の独壇場なり、檜舞台となって一尤も檜舞台なることには異論ない迄も、これが引いて、山に登場しない程の者は、一切、日影だ。」と展覧会至上主義へと向かう、日本美術界における当時の風潮を語った⁴⁸⁾。日本画壇においては、版画家は肉筆を描く画家よりも格が低いものとされ、さらに古邨版画の価格設定からもわかるように、19 世紀までの西欧の芸術的価値観にもとづき、花鳥という主題も人物画や風景画よりは価値が劣るとみられる傾向が強かった。古邨も日本画家から版画家へと転身していく過程で、そして「輸出用」として「商業用」の作品を制作していくなかで、葛藤や戸惑いも少なからず経

験したであろう。しかし古邨は、求められている場で、自分の作品を求める人に向かって、作品を作り続けた。古邨自身がそこに喜びを見出していたからこそ、当時もそして今も多くの人々が作品に魅了されているのだ⁴⁹⁾。

注

- 1) *Catalogue: A Special Exhibition of Modern Japanese Prints*, The Toledo Museum of Art, 1930.
- 2) E. A. U. Valentine, "Japan color-print revival", in: *International Studio*, 77, May 1923, pp. 101-109.
当時のアメリカにおける日本の現代版画に対する評価については、以下を参照。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。
- 3) Amy Reigle Newland, "A flock of myriad hues: the enduring art of Ohara Koson", in: *Crows, Cranes & Camellias: The Natural World of Ohara Koson 1877-1945*, Leiden, 2001, p. 24.
- 4) 井上和雄『浮世絵師傳』渡邊版画店、1931年、2頁。
- 5) 前掲注4、101頁。
- 6) 前掲注4、70頁。
- 7) 管見した限りでは海外の雑誌記事では1930年代以降は専ら「小原祥邨」としての名前が使用され、その後しばらくして「古邨」と「祥邨」が混ざって使用されるようになる。「小原古邨」として呼び習わされるようになった背景には、ロバート・ムラー氏を始めとするコレクターの存在も大きいだろう。
- 8) 森山悦乃「小原古邨—古邨と祥邨の評価をめぐって」『小原古邨の世界—西洋で愛された花鳥画』平木浮世絵美術館、1998年、4頁。
- 9) 資料は未見だが、石川県立工業高等学校同窓会の記録によれば古邨が在籍していたという事実はない。
- 10) 前掲注8、4頁。また次の文献に記載がある。東京国立文化財研究所編『明治期美術展覧会出品目録』中央公論美術出版、1995年。師である鈴木華邨は1898（明治31）年より共進会に参加している。
- 11) 前掲注8、4頁。また前掲注10。
- 12) 例えば、第九回展では古邨は二等褒状を受けているが、出品者654名のうち、金牌1名、銀牌7名、銅牌9名、褒状一等24名、褒状二等72名、褒状三等72名の割合であった。
- 13) 細野正信「近代日本の花鳥画」細野正信監修『目黒雅叙園コレクション近代の日本画—花鳥風月』京都書院、1990年、9頁。
- 14) 前掲注13、11頁。
- 15) 高木源四郎編『絵画共進会日本美術院展覧会出品目録 第九回』日本美術院、1900年。
- 16) 平田三兔編『現代全国画家録』丹青画房、1911年。
- 17) エイミー・レイグル・ニューランド『自然界を心に描いて—生きづく小原古邨の芸術』（『開館20周年記念 原安三郎コレクション 小原古邨展—花と鳥のエデン』茅ヶ崎市美術館、2018年にて配布の小冊子。）
- 18) *Catalogue of ukiyoye paintings, prints, rare screens, illustrated books, and kakemonos: belonging to the Japanese connoisseur Bunshichi Kobayashi*, Tokyo, American Art Association, New York, 1902.
- 19) 日野原健司氏の指摘による。また以下に詳しい。日野原健司『小原古邨—花咲き鳥歌う紙上

- の楽園』東京美術、2019年。
- また遺族の証言によれば、小原家にはフェノロサが古邨にあてた手紙が遺されていたという。「古邨のプロフィール」『版画芸術135号 知られざる木版画絵師小原古邨／小林かいち』阿部出版、2007年、40頁。
- 20) 小池満紀子「原安三郎コレクションの小原古邨」『開館20周年記念 原安三郎コレクション 小原古邨展—花と鳥のエデン』茅ヶ崎市美術館、2018年、116頁。
- 21) 石田満弘「渡邊庄三郎伝」『渡邊庄三郎』渡邊木版美術画舗、1974年。
- 22) 渡邊庄三郎「木版浮世絵大家画集発行趣旨」(前掲注4に再録、226頁)。
- 23) 渡邊庄三郎「浮世絵版画研究小話」(前掲注4に再録、233頁)。
- 24) 「新版画」という語については、近年その表記が岩切信一郎氏を中心に議論されている。(岩切信一郎新版画の形成—研究・復刻・創作事業について『浮世絵芸術』153号、国際浮世絵学会、2007年。) 大正期から昭和前期にかけて、「新版画」とは文字通り現代の新作版画のことを意味し、自刻自摺の版画も含めた、新しい時代の版画を意味するものとして渡邊が出版した以外の新作版画でも使用され、広義の意味で使用された。しかし渡邊が提唱した版画は、絵師・彫師・摺師の共同制作という伝統的な木版画の手法によってのみ可能な新作版画の創作であり、渡邊は意識的に「新版画」と用いていた。そこには木版画に対する強い意識も感じられる。しかし関東大震災後の時期には渡邊も「新版画」という表記を使用するようになる。基本的には岩切氏の見解に賛同するが、渡邊自身の言説にも揺らぎがみられることに関してはどのように捉えるべきだろうか。今後も検討を要すべき問題である。
- 25) 前掲注4、163頁。
- 26) 前掲注23、230頁。
- 27) 前掲注21、141頁。
- 28) 『川瀬巴水創作版画解説』1921年。(渡邊庄三郎「創作版画出版に就いて」井上和雄『浮世絵師傳』渡邊版画店、昭和6年に再録、262頁)
- 29) 古邨の多くの作品は、アーサー・M・サックラーギャラリー、ボストン美術館、トレド美術館、アムステルダム国立美術館など、海外の美術館が運営するデータベースにて、閲覧できるようになっている。
- 30) 古邨の作品にみられる大黒屋と滑稽堂の近い関係については、先行研究で既に指摘されており、今後の詳細な検討が待たれる。
- 31) 前掲注8、5頁。
- 32) 次の文献によって原画と版画の大きさが異なることが指摘されている。前掲注8、5頁。
- 33) 岩切信一郎「古邨版画と大黒屋・五代目松木平吉」『版画芸術—特集小原古邨 魅惑の花鳥版画』阿部出版、2018年、54頁。
- 34) 『浮世絵モダン展図録』町田市立国際版画美術館、2005年、94頁。『よみがえる浮世絵—うるわしき大正新版画展』江戸東京博物館、2009年、243頁。
- 35) 渡邊章一郎談「「新版画」時代の古邨の花鳥版画」(『版画芸術—特集小原古邨 魅惑の花鳥版画』阿部出版、2018年、67頁)によれば、震災後、渡邊版画店は大黒屋が関係する画家や職人、顧客を引き継いでいることから、古邨が渡邊庄三郎のもとで制作を始めたのは震災後以降であった可能性が指摘されている。
- 36) 『版画芸術—特集小原古邨 魅惑の花鳥版画』阿部出版、2018、63頁。
- 37) 小山周子「新版画の版元と海外コレクターの交流—一九四〇年ロバート・ムラー氏の日本旅

- 行を中心に」『浮世絵芸術』159号、国際浮世絵学会、2010年。
- 38) 大久保美香『フランク・ロイド・ライト 建築は自然への捧げ物』ミネルヴァ書房、2008年。
- 39) 藤田治彦監修『ウィリアム・モリスとアーツ&クラフツ』梧桐書院、2004年、53頁。
- 40) ジュリア・ミーチ「アメリカにおける日本美術の蒐集」『青い目の浮世絵師たち—アメリカのジャポニズム展』世田谷美術館、1990年。
- 41) 橋本泰幸「アーサー・ダウ研究—アメリカにおける教育のジャポニズム」『名古屋芸術大学研究紀要』第32巻、2011年。
- 42) 前掲注3, p. 24.
- 43) Helen C. Gunsaulus, “An exhibition of contemporary Japanese prints”, in: *Bulletin of The Art Institute of Chicago*, vol. 23, No. 6, September, 1929, p. 104
- 44) アン・ヘリング「国際出版の曙—明治の欧文草双紙」『ちりめん本と草双紙』図録、福生市郷土資料室、1990年。
- 45) 『Images Japonaises』については以下の論文に詳しい。大場恒明「エミール・ヴェルハーレンの *Images Japonaises* をめぐって」『国際経営論集』16・17号、1999年。村松定史「異文化交流のひとこま—ヴェルハーレンと縮緬本」『東京成徳大学研究紀要』第8号、2001年。
- 46) フィルディナンド・サラモン著、久保貞治郎監修、中川晃訳『版画の歴史とコレクション—デューラー、レンブラントからピカソまで—』三彩社、1976年。
- 47) 図31の祥邨《雨中の鷺》にみる意匠は、河鍋曉斎の印がある《雨中のさき》に発想を得ていると思われる。構図は彩色など近似性は強く、渡邊が先行作品を参考にした可能性が高い。しかし祥邨の作品では、モチーフの立体感、写実性、画面における空間性がより一層感じられる。
- 48) 木村壮八「挿画の現代—清方先生に献ず」『若草』10巻2号、1934年、95頁。
- 49) 本稿を脱稿した後、以下の画集が相次いで刊行された。小池満紀子『小さな命のきらめく瞬間—小原古邨の小宇宙（ミクロコスモス）』青月社、2018年10月。小池満紀子・Kendall H. Brown・月本寿彦『小原古邨木版画集』阿部出版、2018年12月。日野原健司『小原古邨—花咲き鳥歌う紙上の楽園』東京美術、2019年2月。これらに収録された示唆に富む先行研究は、時間の都合上、残念ながら本論に反映させることが叶わなかった。古邨の画業についてはいまだ不明な点も多く、残された課題も多い。今後のさらなる研究の進展を期待したい。

図版出典

- 図2・3『近代日本画の黎明・日本美術院』滋賀県立近代美術館、1989年
- 図1・4・5 “*Crows, Cranes & Camellias: The Natural World of Ohara Koson 1877-1945*”, Leiden, Hotei Publishing, 2001
- 図7『よみがえる浮世絵—うるわしき大正新版画展』江戸東京博物館、2009年
- 図8『浮世絵モダン展図録』町田市立国際版画美術館、2005年
- 図11・12・23・30『版画芸術—特集小原古邨 魅惑の花鳥版画』阿部出版、2018年
- 図15・16『小原古邨の世界—西洋で愛された花鳥画』平木浮世絵美術館、1998年
- 図17・18『浮世絵の至宝ボストン美術館蔵スボルティング・コレクション名作選』小学館、2009年

ENGLISH SUMMARY

The Reception of Ohara Koson's *kachōga* in North America in the 1930s.

IHARA Rieko

Shinbanga (lit. new print) was an art movement, that gained momentum in the Taishō and the early Shōwa periods. Initiated by Watanabe Shōzaburō (1885–1962), it revived Edo period traditional *nishiki-e* (multicolor woodblock prints) production practices based on the collaboration of a designer, a carver and a printer. Watanabe envisioned *shinbanga* prints produced for the foreign art markets in North America and Europe. Ohara Koson (Shōson, 1877–1945) was charged with the production of *kachōga* or images of flowers and birds. Interestingly, in comparison with other *shinbanga* designers, who specialized in images of beauties, images of actors or landscapes, Koson's *kachōga* were the most sought after prints in North America. Although very popular abroad during his times and today, Koson remains little known and little studied in his homeland.

In this study, I will focus on Koson (Shōson)'s works published by Watanabe Shōzaburō. I will investigate contemporary American artistic context in order to understand why Koson's *kachōga* were in such high demand abroad. I will also study *kachōga* works produced in Japan from the late Meiji to the early Shōwa period to understand what kinds of objects were envisioned by Watanabe as *kachōga* “export” prints.

Key Words: Ohara Koson, Watanabe Shōzaburō, Shinbanga, *kachōga*, Japonism



図1 小原古邨（祥邨）《月夜の烏》昭和期



図2 鈴木華邨《桃鶏図》
石川県立美術館



図3 鈴木華邨《竹梅図》石川県立美術館



图4 鈴木華邨《猿図》



图5 小原古邨《猿図》



图6 小原古邨《鷺図》
Rijksmuseum,
Amsterdam

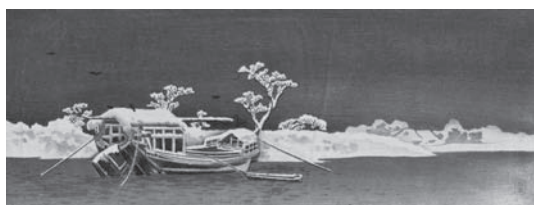


图7 高橋松亭《墨田堤の夜》1907（明治40）年



图8 伊東深水《対鏡》1916年



図9 小原古邨《月に桜と烏》
明治後期 Rijksmuseum,
Amsterdam



図10 小原古邨《牡丹に燕》
明治後期 Rijksmuseum,
Amsterdam



図11 小原古邨《花菖蒲に翡翠》
明治後期

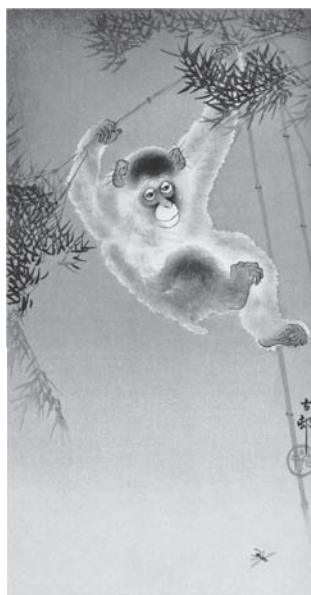


図12 小原古邨《竹に猿と蜂》
明治後期



図13 図9部分図



図14 図9部分図



図15 小原古邨《田計里》
左) 画稿・右) 版画



図16 小原古邨《水辺の鵲》
左) 画稿・右) 版画



図 17 葛飾北斎
《翡翠 鳶尾艸 瞿麦》
天保 5 (1834) 年頃



図 18 歌川広重《月に雁》
天保 (1830 ~ 44) 後期頃



図19 小原古邨
《月に雁》明治後期
Rijksmuseum,
Amsterdam



図20 伊藤総山《雪中に飛ぶ鳥》
大正期 Photograph ©2019
Museum of Fine Arts, Boston



図21 伊藤総山《柳に白鷺》
大正期 Photograph ©2019
Museum of Fine Arts, Boston



図 22 小原祥邨《雪中南天に瑠璃鳥》昭和期 Rijksmuseum, Amsterdam



図 23 小原祥邨《鳶に頬白》昭和期



図 24 小原祥邨《雪中群鷺》昭和期 Rijksmuseum, Amsterdam



図 25 小原祥邨《石榴に鸚鵡》昭和期 Rijksmuseum, Amsterdam



図 26 図 22 の拡大図



図 27 小原祥邨
《鯉のたきのぼり図》
昭和期 Rijksmuseum,
Amsterdam



図 28 小原古邨《菊翠図》明治後期
Rijksmuseum, Amsterdam



図 29 小原祥邨《翡翠図》昭和期
Rijksmuseum, Amsterdam



図 30 小原祥邨《月夜の桜》昭和期



図 31 小原祥邨《雨中の鷺》昭和期
Rijksmuseum, Amsterdam



図32 『Images Japonaises』より 国立国会図書館

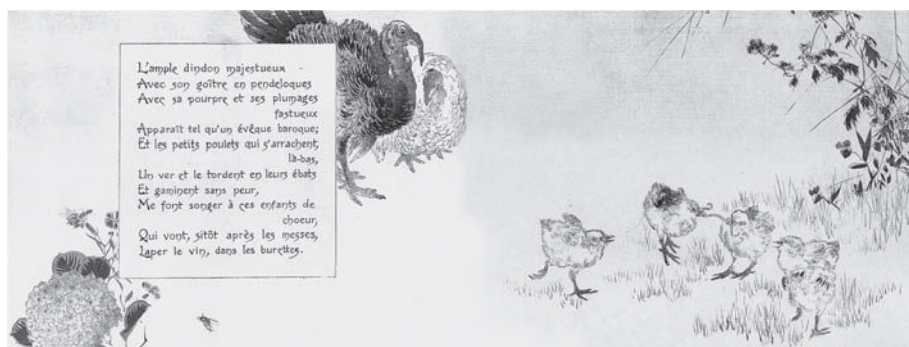


図33 『Images Japonaises』より 国立国会図書館