

見過ごされてきた木版画の制作と職人の貢献

BRADEL, Sabine Sophia · 小川 信人

Overlooked Woodblock Prints, their Production, and the Contributions of Craftspeople

BRADEL, Sabine Sophia · OGAWA, Nobuto

日本の木版画は一般に浮世絵と結び付けられている。季節の祭礼や町人の風俗、名所の景色などを題材とする木版画と筆で描かれた肉筆画を含む浮世絵は、17世紀後半に江戸で成立し、庶民文化を代表した。19世紀中葉から欧米で開催される万国博覧会を通じて、浮世絵は世界中で鑑賞されるようになり、その後も浮世絵に対する揺るぎない関心は、2023年3月に葛飾北斎の「富嶽三十六景 神奈川沖浪裏」が約4億円で落札された事実によっても明示されている⁽¹⁾。

但し、日本では8世紀には既に木版印刷技術が宗教作品の複製に用いられており、やがて教訓的な文献や通俗文学の流通にも利用され、江戸時代にかけて徐々に一般大衆へ普及したことは、専門家以外にはあまり知られていない。日本の木版画のもう一つの重要な側面は、分業制であり、制作過程には、主題を描く絵師をはじめ、版木を彫る彫師や印刷を担当する摺師を含め、複数の職人が関わることである⁽²⁾。

本論では、日本の木版画の制作と研究に影響を与えた幾つかの要因に光を当てるとともに、現在、職人が直面している課題にも注目し、工芸の未来の障害となりえる要因について考察していく。

1) 見過ごされてきた木版画の多様性

日本の木版画に対する国際的評価は19世紀中葉にピークを迎えた。これは日本と欧米列強との外交・経済交流や、日本の万国博覧会参加を通じて促進されたもので、とりわけ浮世絵への関心が欧米の美術界に大きな影響をもたらした。この変革は総じて「ジャポニスム」と呼ばれ、欧米美術の様式的・構図的の変化を促した⁽³⁾。ここから、あたかも日本の木版画が浮世絵のみと結びつけられるという排他的な関連付けが始まったのである。

しかし、江戸時代において浮世絵が唯一の木版印刷物ではなく、他にも個人や商店の注文に応じた贈答用や商用の小型・少数数の木版画作品もあった。こうした作品には、豪華な〈狂歌摺物〉や諸芸能の告知を兼ねた〈俳諧摺物〉(〈四条摺物〉とも称される)に加え、店舗の広告である〈引札〉、書籍・書簡用の〈袋〉、小銭入れの〈ぼち袋〉、商品用の〈掛紙〉、〈千代紙〉、〈おもちゃ絵〉など幅広い種類も含まれる。江戸時代中期から、納札や千社札の制作も木版職人にとって重要な分野であった。これらは単枚の浮世絵に比べて日常生活や営業用途に作られることが多く、「美術」として認識されたわけではないため、学術的議論ではほとんど取り上げられてこ

(1) 「葛飾北斎の代表作、過去最高の約3億6200万円で落札 NY」『日本経済新聞』2023年3月21日、<https://www.nikkei.com/article/DGXZQOGN22D1K0S3A320C2000000>；最終アクセス確認日は2025年9月30日。

(2) 江戸期における浮世絵の制作と流通について、大久保純一『浮世絵出版論：大量生産・消費される〈美術〉』吉川弘文館2013年、7-59頁参照。

(3) ジャポニスム運動における浮世絵の影響に関する最近の再評価において、千葉市美術館編集『ジャポニスム：世界を魅了した浮世絵』千葉市美術館2022年参照。

なかった。その結果、これらの木版画は美術館などを通じて展示される機会も少なく、一般にあまり知られていない⁽⁴⁾。

美術史の観点から見ると、この種の作品が周縁化され続けている要因は、次の相互に関連する四つの点に帰することができる。

- a. 欧米の美術概念に基づく「美術」と「工芸」および「応用美術」の区別、つまり美術と芸術の二分法が、幕末・明治期の万国博覧会への参加と内国勸業博覧会・日本美術展覧会などを通じて規範化されたこと。
- b. 明治期に導入された欧米の文字・画像複製技術の急速な普及による木版画制作の収益性の低下と、欧米の資本主義の導入による大衆市場の変容。
- c. 完成品に署名を残す「意匠者」のみが「制作者」を表すという階層的な独占が、作品の制作に貢献する彫師・摺師などの専門職の重要性を覆い隠していること。
- d. 彫師・摺師の活動が一般的に考えられているよりも多岐にわたるのにもかかわらず、あたかも日本の木版画が浮世絵のみに限定されると誤解されていること。

1.1) 区分の問題：翻訳と関連する用語的議論や分類

江戸時代には、オランダ語やフランス語から様々な書籍が翻訳され、そして後の哲学辞典が編纂される際に、欧州の「美」や「美術」の表現に対応する適切な日本語の語彙を、欧米とは大きく異なる日本の美的な体験の中から見出そうとする問題が生じていた⁽⁵⁾。江戸幕府や薩摩藩・佐賀藩が別々に出品した1867年のパリ万国博覧会や、明治政府が工業化国家として初めて積極的に参加した1873年の

ウィーン万国博覧会を通じて、今日の美術用語が形成されてきた。ウィーン万国博覧会の分類目録が、英訳を参照資料として扱いながらドイツ語から日本語に翻訳されている。その際に、視覚的である「美術」と職人的である「芸術」と「工芸」が区別され、また時代区分とジャンルの区分に関しても定義された。そうして例えば「美術（西洋ニテ音楽、画学、像ヲ作ル術、詩学等ヲ美術ト云フ）ノ博覧場（ムゼウム）ヲ工作ノ為ニ用フル事」や「古昔ノ美術ト其工作ノ物品ヲ美術ヲ好ム人并古實家展覧會ヘ出ス事」、「今世ノ美術ノ事」といった表現が現れてくる⁽⁶⁾。

用語上の問題は、欧米美術界で進行していた変化によってさらに複雑化した。1870年代から、欧米では「応用美術（applied arts）」が重視され、「美術（fine arts）」の美意識を日用品に結びつける動きが強まっていた。これと「美術」に関する「此ノ博覧場ノ利益ニ依テ人民ノ好尚ヲ盛 美ニシ且術業ノ理ニ明カナルコトヲ著スヘシ」という説明は、明治政府の「文明開化」や「殖産興業」といった方針と符合したのだが、日本ではそもそも「美術」と「工芸」を明確に区別する慣習がなく、物は美と実用を兼ね備えるものとみなされていた。この考え方は、熟練した制作技術や素材性を重視する総括的な用語として使用されていた「技芸」という語にも表れている。

これに加えてさらに事態を複雑化したのは、日本で美術、芸術と工芸の区分が固まりつつあった頃、1900年のパリの万国博覧会ではアール・ヌーヴォーやユーゲントシュティール運動によって、欧米の美学的概念が解体されたことである。これ以降、視覚芸術、装飾芸術、応用芸術の区別が曖昧になるにつれ、長らく議論を支配してきた欧米の美術アカデミーは影響力を失い、日常的な物における機能と美・芸との統合が重視されるようになった。そ

(4) 浮世絵のための掛紙や千社札に関する概要と美術史家がこれら作品を見渡した理由については浅野秀剛『浮世絵細見』講談社2017年、158-91、250-66頁参照。

(5) 江戸時代の蘭学を通じて、明治期における西周（1829-1897）、坪内逍遙（1858-1935）、森鷗外（1862-1922）、およびアーネスト・フェノロサ（1853-1908）による「美」の欧米的概念の翻訳に関する用語的議論については、Michael F. Marra『The Creation of the Vocabulary of Aesthetics in Meiji Japan』J. Thomas Rimer 編集『Since Meiji: Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868-2000』Honolulu, HI: University of Hawai'i Press, 2012年、193-211頁；Bruno Lewin『Mori Ōgai und die Deutsche Ästhetik』[Mori Ōgai and German Aesthetics]『Japanstudien』第1巻、第1号、1990年、271-96頁参照。

(6) 図録の翻訳問題と「美術」の定義について、北沢憲昭『眼の神殿：「美術」受容史ノート』美術出版社、1989年、143頁、Kimi Coaldrake『Fine Arts versus Decorative Arts: The Categorization of Japanese Arts at the International Expositions in Vienna (1873), Paris (1878) and Chicago (1893)』『Japan Forum』第25巻、第2号、2013年、177-79頁；天貝義教「1873年ウィーン万国博覧会プログラムについて」『日本デザイン学会研究発表大会概要集』第47巻、2000年、2-3頁参照。

の議論の中に木版画をどこに位置づけるべきかについては、依然として課題として残されている。

一方で、明治政府は万国博覧会で、自国を文化的に進んだ国家として示すため、古代から貴族が鑑賞していた漆器・蒔絵・金工や近世以降に発展した陶磁器・七宝などの高級品を出品していた。他方で、欧米での浮世絵への関心に留意し、葛飾北斎・河鍋曉斎・豊原国周らの作品も展示していた。しかしながら、そこで出品された浮世絵は、豊原国周の描いた極彩色の肉筆画や、江戸時代の浮世絵における美人画・役者絵ではなく、むしろ二代目歌川国照の「座敷日用道具尽」や北斎の絵手本である『北斎漫画』のような民族学ともいえる作品であった。したがって、明治政府は、欧米中心の博覧会分類に自国の美・芸術史を当てはめつつ、欧米のオリエンタリズム的期待に応えるという均衡を模索したのであり、その根底には日欧の交流に起因する用語上・概念上の衝突や行き違いがあった。この問題は、日本画や建築などの「美術」への影響に関して、また1877年から開催された内国勸業博覧会や、1907年から開催された日本美術展覧会といった国内展覧会を通じた用語の翻訳と規範化に関しては、すでに広く議論されてきたが、木版画においてはまだ十分に議論されているとは言えない⁽⁷⁾。

1.2) 浮世絵以外の木版画における継続性

明治期の欧米との交流を通じて、リトグラフ、コロタイプ、オフセット印刷、写真などの新しい印刷技術が日本に導入された。これらの機械的印刷技術は、木版印刷の彫師や摺師の手作業を不要にし、文字や画像の迅速かつ大規模な生産を可能にするとともに、生産コストの削減を実現した。その結果、江戸時代に広く制作された木版画は、終焉を迎えたと

言われることが多いが、色彩印刷に関しては、これら機械的印刷技術にはいくつかの欠点が残っていた。例えば、オフセット印刷には化学色料や、写真現像には感光材料が必要であるため、一定規模の資本が求められていた。

そのため、新たに刊行される単行本や雑誌における多色摺の口絵は、木版印刷により制作することが慣例であった⁽⁸⁾。また、日清戦争（1894～1895年）や日露戦争（1904～1905年）などの戦争の時にも、例えば尾形月耕や小林清親といった絵師は報道班員や従軍画家として兵士に同行し、彼らの構図の多くは、写真がまだ捉えられなかった夜襲や海戦、雨や煙といった場面を木版画で描き出すことができた⁽⁹⁾。千社札や題名納札のような彩色木版画の交換会も昭和中期まで非常に人気があった⁽¹⁰⁾。1910年代には、創作版画運動を通じて、木版画が独立した作品としてあり、多くの浮世絵師や文化人が参加し、その交流を楽しんでいた。柳宗悦ら民芸運動家達から支持を受けた棟方志功を代表とする自画、自刻、自摺の創作版画運動もあり、木版画に新たな息吹を吹き込んだ。それに加え、渡辺庄三郎は版画家・彫師・摺師の分業体制を維持しながら、新版画を推進した。江戸時代の浮世絵と異なり、新版画は新しい表現を目指すだけでなく、欧米の美術版画に倣い200～250部の限定版として制作した。これらの木版画制作は戦後に再び人気を博したが、写真や複製技術の進歩により木版画への関心は徐々に衰退していった。現在では、若い世代の版画家と職人の間で新しい表現形式が生まれ、購入者側からの持続可能で倫理的な生活を望む動きや、大量生産品から手工芸品への再注目と共に、この技術を再活性化させる動きがみられるようになっている⁽¹¹⁾。

(7) 日本画や建築、または国際・国内の展覧会の作品分類制度に関する議論については、北沢憲昭『眼の神殿：「美術」受容史ノート』美術出版社1989年；佐藤道信『明治国家と近代美術：美の政治学』吉川弘文館1999年；佐藤道信『美術のアイデンティティ：誰のために、何のために』吉川弘文館2007年など参照。

(8) 木版画の絵師でありながら他の技術でも口絵を意匠した例としては、日野原健司「鱈崎英朋の画業―「最後の浮世絵師」として」『鱈崎英朋』太田記念美術館、2025年、6-9頁参照。

(9) 木版画における戦争画について、Kendall H. Brown「Out of the Dark Valley: Japanese Woodblock Prints and War, 1937-1945」『Impressions』第23巻、2001年、64-85頁；Judith Fröhlich「Pictures of the Sino-Japanese War of 1894-1895」『War in History』第21巻、第2号、2014年、214-50頁参照。

(10) そうした千社札などが神社仏閣に貼られているのを今でも見ることができる。千社札の贈答について、関岡扇令編『千社札』グラフィック社、1974年；滝口正哉『千社札にみる江戸の社会』同成社、2008年参照。

(11) 現代の木版画制作については、東京国立博物館・アダチ伝統木版画技術保存財団編『浮世絵現代』東京国立博物館、2025年参照。

まとめ：内的な理解を目指す

欧米の美術用語や分類法が日本に導入されて以来、日本の木版画は「美術」「工芸」「応用美術」の間で曖昧な位置にとどまっている。また、江戸時代から明治期にかけて、彫師や摺師の刻印が完成作品にあまり明示されなかったため、これら職人の貢献は、木版画の鑑賞や研究において十分に認められてこなかった。日本の木版画の創造を全体的に理解するためには、これら職人の技術への正しい評価が不可欠である。それを通じて、欧米の美学を外的に適用するのではなく、日本の木版画の美意識や独自性を内的に理解することができる。

2) 現在の課題

日本の木版画は元々印刷技術だけでなく、商業的な側面も持って発展してきた。明治期に入ると、日本で起こった産業革命が職人にとって大きな転換点となった。機械式印刷機と写真技術の導入により、産業はより安価で、より迅速な大量生産へと発展した。このアプローチは材料にも変化をもたらし、機械印刷に対応するために使用される紙は洋紙が主流となり、従来の木版需要は急激に衰退していった。この状況に直面した職人たちは、機械に負けない技術を磨こうと努力した。その結果、江戸時代後期から大正時代にかけて制作された木版画は、いずれも高度に洗練されている。同時に、浮世絵を含む木版画の職人たちは、今日のようにほとんど評価されていなかった。

ここでは現在の状況を踏まえ、職人として活動してきた中で直面している課題を洗い出し、改めて考えていきたい。これらの問題は木版に限らず、多くの工芸仲間にも共通する課題ではないかと感じている。

2.1) 材料、道具について

木版画や工芸職人は料理人と同じで良い材料、良い道具があってはじめて最高の仕事ができるものである。木版画では摺に耐えうる上質な楮和紙、ヤマザクラの版木、竹皮などが材料として使用され、彫では彫刻刀、鑿、木槌などは不可欠である。また、摺ではバレン、刷毛などの道具が必要となる。現在は材料、道具共に供給システムが壊れかけており、この問題は明治に生じた需要減退に起因し我々の材

料、道具にもより安価でより手軽な素材を求める動きが広がったことや、人手不足等が影響し悪循環に陥った点などが上げられる。その結果、和紙はパルプ混のものが増え、板も合板へと置き換えられ、道具についても自然素材以外のものが増えていった。材料改良については賛否両論あるが、本来、手工芸は自然物に対する人々の叡智の結晶であり、その専門知識や技術は忘れてはならない部分であると考えられる。ロストテクノロジーになる前に、本や動画では教えることのできない細かな部分が人から人へ受け継がれることは大事であろう。

2.2) 分業制と役割分担

江戸時代には版元が企画、販売、材料確保を担当し、絵師、彫師、摺師はそれぞれの仕事に集中できる体制が構築されていた。これは非常に理にかなった仕組みで、各々が専属になることにより効率化や品質の担保を行っていることになる。

しかし、資本主義社会が発達し、資本家優位になると職人の方は下請けとして案件を請け負うようになる。仕事が潤沢にあった江戸時代から需要減少の明治へと時代が変化する中で、もはや仕事があるだけで有難いとの考えからだ。また、利益至上主義が行き過ぎると材料の質を落とし、職人の賃金を値切るようになる。これはどの工芸にも言える事であるが、こうなると悪循環の一途を辿り、手間の割に賃金が安い仕事は家業でもない限りやってみたくと思う人が現れない状況になるのである。最近では葛屋重三郎を代表とする版元に焦点が当たり、新規参入も相次いでいるが、肝心の職人が育っておらず、職人目線でアンバランスな状況を危惧している。このような状況を嫌って職人自ら材料の調達から販売まで一貫して行う者も出始めたが、仕事量が増え肝心の制作に費やす時間が減るなど疲弊している面も見受けられる。

2.3) 時代変化と対応

政府も工芸を保護しようと1950年（昭和25年）文化財保護法【※1】、1974年（昭和49年）伝統的工芸品産業の振興に関する法律（伝産法）【※2】などを施行し保存を試みている。江戸木版画は2007年（平成19年）に国指定伝統工芸品に指定されているが、組合を基軸としたやり方や世代間の考え方の違いなど現場とのギャップも多々あると感

じる。

こういった施策の影響からか、いつしか工芸は守るものという意識が全体に漂うようになった。保存や継承はとても大事な要素ではあるが、産業として成り立ち、魅力のある仕事でなければ衰退していく一方である。

産業という面では手間のかかる工芸を顧客にどう伝えるかという観点や、巷に溢れる格安商品との対比において価格決定の難しさが上げられる。工芸はもともと生活に身近な存在であったが、大量生産、大量消費の資本主義経済でどのように生き残るかが問われている。また、近年観光需要の高まりから外国の方向けに販売や体験を行う事業者も増えているが、高齢の職人さんには英語対応や越境 EC 等越えなければならない壁も多い。

2.4) 後継者育成、職人の徒弟制の度是非

木版画を含む多くの工芸世界では一人前になるまで長い期間修行するのが常である。これは工芸職人が成果物に対し報酬が支払われる世界であるので、技術の鍛錬に時間を費やす必要がある為だ。ここで問題になるのが修行期間中の生活をどう維持するかという問題だ。私自身は荒川区匠育成制度（後継者候補に補助が出る区の制度）を利用し、アルバイトをしながら修行していた。この制度は大変有難い制度で、ここまで手厚い行政のバックアップを行っている所は日本でも珍しい。しかし、そのような支援が失われれば、職業修行の将来は必然的に不安定となるに違いない。

江戸時代から昭和までは丁稚奉公といって住み込みで修行するのが主流であった。手間賃は安い代わりに弟子の期間は技術の習得、生活指導など衣食住が担保され人としての社会性などもそこで学んでいた。一方、過度な長時間労働や自由の拘束など、近年では労働環境が問題視される行いもあった。労働基準法の施行以降、負の側面にのみ焦点を置いた一部の人々から批判されている。本問題は極めて複雑であるが、大企業と一人親方のような零細事業者を同一の基準で労働基準法に適用する手法には疑義がある。師匠、弟子はよく話し合い納得した上で修行を開始していく必要や、ドイツのデュアルシステムのような新しい形の修業形態も模索していく必要があるだろう。

2.5) 未来へ向けて

これまで記した通り現在は材料や循環システム、後継者育成について課題があると感じる。効率化、生産性が重要視される世の中において手間のかかる工芸を後世に残していくために何ができるのかを考えていく。

3) 国内材料生産の再構築と協力体制

先述した通り現在はどの工芸も材料や道具不足が危惧されている。考え方によっては安価な輸入材料や代替品が手に入る時はまだ良いのかもしれない。しかし、この先その材料が確実に手に入る保証はない。そのため、上記の問題を解決するためには、志のある職人や専門家がわずかに残っている今こそ、材料を国内で生産・調達する仕組みを再構築し、職人が結束して取り組むことが必要であると提案したい。職人の横の繋がりや外部連携を推し進めることにより、材料生産者がその生業のみで生活が成り立つ仕組みを模索していきたい。そうすることで、種々な工芸の未来を確かなものにし、さらに発展させることができる。

同業他社は大抵の場合競争相手として見るのが普通であるが、見方を変えれば同じ業種の仲間ともいえる。以前は各工芸組合が統率のとれた組織運営をされており、工房毎にある程度仕事の棲み分けがあったと聞いている。これはとても大事な視点であり、顧客を無理に取りあうのではなく、共に繁栄する姿勢はこれから益々大切になると感じる。また、視野をさらに広げ他業種とのコラボレーションや協業体制を構築する事により新たな視点や付加価値の高い商品を産み出す事も大事になるであろう。

まとめ：業界の意識改革

この業界は高齢者が多く、新規参入が少ないので業界全体の対応や考えが遅い傾向にある。組合はもとより各職人一人一人が情報を時代に合わせて常に更新していく必要があるだろう。気合や根性という価値観はとても大事であるが、今の時代はそれだけではやっていけないのである。インターネットや SNS などデジタル領域の技術加速は凄まじく、3D プリンターのような職人そのものを脅かす技術も誕生している。その中でいかにして生き残っていくのか、物が溢れる時代において工芸を選んでもらうにはどうすれば良いか常に考え建設的に議論していく

必要があるだろう。

【※1】

文化財保護制度の概要

(1) 文化財保護法の概要

昭和24年1月26日の法隆寺金堂壁画の消失を契機として、議員立法により昭和25年に文化財保護法が成立した。

文化財保護法では有形文化財、無形文化財、民俗文化財、記念物、文化的景観及び伝統的建造物群(町並み)の6分野を文化財として定義し、これらの文化財のうち重要なものを文化審議会の答申を受けて文部科学大臣が指定・選定等して、国宝、重要文化財、史跡、名勝、天然記念物等として、国の重点的な保護の対象としている。

【※2】

(目的)

第一条 この法律は、一定の地域で主として伝統的な技術又は技法等を用いて製造される伝統的工芸品が、民衆の生活の中ではぐくまれ受け継がれてきたこと及び将来もそれが存在し続ける基盤があることにかんがみ、このような伝統的工芸品の産業の振興を図り、もつて国民の生活に豊かさと潤いを与えるとともに地域経済の発展に寄与し、国民経済の健全な発展に資することを目的とする。

(伝統的工芸品の指定等)

第二条 経済産業大臣は、産業構造審議会の意見を聴いて、工芸品であつて次の各号に掲げる要件に該当するものを伝統的工芸品として指定するものとする。

- 一 主として日常生活の用に供されるものであること。
- 二 その製造過程の主要部分が手工業的であること。
- 三 伝統的な技術又は技法により製造されるものであること。
- 四 伝統的に使用されてきた原材料が主たる原材料として用いられ、製造されるものであること。
- 五 一定の地域において少なくない数の者がその製造を行い、又はその製造に従事しているものであること。