

石渡庄一郎(江逸)研究：新収蔵作品資料を中心に

片多 祐子

はじめに

石渡庄一郎(画号：江逸、芳美、東江／1897-1987)は、川瀬巴水(1883-1957)の弟子として横浜や東京近郊の風景に取材した版画を出版した、新版画運動に関わる作家のひとりとして知られる¹(fig.1)。また、近代日本の版画の流れを全3巻に纏めた『近代日本版画大系』の中で石渡は、竹久夢二、伊東深水、鳥居言人、安井曾太郎、川瀬巴水、吉田博ら版画の大家とともに名を連ねる²。横浜美術館では、開館準備室時代より石渡を横浜ゆかりの重要な版画家のひとりとして位置づけ、1986年(昭和61)に14点、続いて88年(昭和63)に6点の本作家による木版画を収集した。石渡はその後、当館開館準備室の職員らによって定期刊行物への寄稿文などに取り上げられた他³、いくつかの展覧会にも出品され⁴、版画家としての本作家の業績が断片的に紹介されてきたが、いわゆる新版画を制作した期間が2年間のみであった本作家の足跡の多くは、謎に包まれていた。



(fig.1)
石渡庄一郎肖像写真『石渡庄一郎(江逸)旧蔵関連資料ファイル』横浜美術館所蔵(石渡昭一氏寄贈)(2012-M-007)より

その後2012年度から13年度にかけて、当館では本作家の作品や関連資料計45点をご子息の石渡昭一氏から受贈した⁵。これらは戦後に手掛けた肉筆素描や版画、石渡がデザインした商品の見本類の他、「納品複写簿」や石渡昭一氏がまとめた未完の年譜(以下、「年譜」)などを含み、これまで欠落していた石渡の足

- 1 石渡は、新版画運動の主導者であった版元の渡邊庄三郎が経営する渡邊版画店より、1931年(昭和6)から翌年にかけて風景版画を出版した。近年では「新版画」の呼称について検証が必要との論考も示されているが、一方で“Shin-hanga”という英訳も定着してきている。岩切信一郎「昭和新版画の諸相——一九三〇年代の伝統木版画——」『日本の版画Ⅳ 一九三一～一九四〇』千葉市美術館、2004年など参照。
- 2 加藤順造編『近代日本版画大系 第三巻』毎日新聞社、1976年。本書の中では石渡作品5点が紹介され、作家略歴が掲載される。本書は、加藤版画店主であった加藤順造が編集をしているため、1930年代半ばに同店より多くの版画を刊行した石渡が重要視されたのは、自然な流れといえよう。新収蔵作品資料群の中には、執筆者の吉田漱から石渡に対し本書の掲載内容をたずねる書簡も含まれており、作家本人の確認を経た解説であったと推察される。
- 3 岡部昌幸「(神奈川子安濱所見)床場 石渡江逸」『青淵』1986年7月、岡部昌幸「昭和の浮世絵師・江逸 横浜の淡き情景 江逸・石渡庄一郎の横浜と愛」『市民グラフ』第60号、横浜市市民局相談部広報課、1988年9月、33頁。
- 4 主な展覧会に『近代版画にみる東京—うつりゆく風景—』(東京都江戸東京博物館、1996年)、『よみがえる浮世絵—うるわしき大正新版画展』(東京都江戸東京博物館、2009年)、『モダン横濱案内』(横浜都市発展記念館、2010年)、『はじまりは国芳—江戸スピリットのゆくえ』展(横浜美術館、2012年)など。
- 5 2012年度収蔵作品資料一覧は、『横浜美術館収蔵品目録2012(平成24年度)』(横浜美術館編集・発行、2014年)に掲載。同2013年度については、執筆時点においては未刊行。

跡を補完し得る貴重な資料群であった。それは、本作家が近代日本の社会において印刷技術が急速に発展し、社会構造も変化を遂げる中、時代の流れに鋭敏に呼应しながら版画制作に留まらない幅広い活動を展開したことを示す。そこから読み取れる新たな石渡像は、これまで知られていた活動がごく一部にすぎなかったことも示唆する。そこで本稿では、主にこの資料群に基づきながら、石渡の多彩な活動の一端を明らかにしたい。

まず第二次世界大戦以前の歩みについては、版画作品以外にほとんど資料が残されていないため、同時代の文献や、新収蔵資料に含まれる戸籍謄本の複写などで補足しながら、版画家としての石渡が生まれた時代背景を確認する。戦後においては、新収蔵作品資料で裏付けることのできる、デザイナーや孔版技術者としての本作家の新たな側面を掘り下げる。それによって、戦前と戦後を結ぶ石渡にとっての版画制作の意義を考察する。

百貨店図案部勤務の経験

1897年（明治30）、東京市芝区神明町（現東京都港区芝大門）に生まれた石渡は、浮世絵師・井草国芳の一族であった義兄井草仙真のもとで染色図案を学んだ後、日本画などを習得した。その後関東大震災を契機に横浜へ移住し、同地で経営展開した百貨店の野澤屋図案部に就職したとされる⁶。野澤屋の社史である『野澤屋から横浜松坂屋へのあゆみ』によれば、1864年（元治元）、初代茂木惣兵衛が創業した「野澤屋呉服店」は、1921年（大正10）に株式組織されることになった⁷。専務に就任した殿木三郎は、名古屋銀行頭取の瀧定助の腹心の部下であり、経営手腕を見込まれて派遣され、改革の実務を一任されていた。殿木は新館が開業する前日の同年9月20日、社員に次のように訓示している。

従来営業科目は主として呉服太物類にして、是等には店員も多年の経験あると雖も、今回増築新館陳列の新科目に対しては従来の店員は全く無経験のことにして、誠に至難の事に属するも、漸く仕入販売其緒に就かんとするに至れるは悦ぶべきことであります。茲に全店員に告げたいきは当呉服店も純然たる「デパートメントストア」となりて社会的事業と為りたるものであります⁸。

この訓示からは、大正末期から昭和初期の野澤屋は、前近代的な呉服店が近代的な百貨店、すなわち「デパートメントストア」へと変貌する過渡期を迎えていたことが分かる。ここで野澤屋の変革のモデルとされていたのは、1904年（明治37）にいち早く「デパートメントストア」宣言をした三越呉服店であったと考えられる。百貨店としての三越は、西洋的なイメージを取り入れることで、従来の呉服店からの脱却を図った⁹。そして、三越は、呉服売り場とは一線を画した新たなイメージづくりのために1908年（明治41）に杉

6 吉田漱「収録作家紹介」『近代日本版画大系 第三巻』毎日新聞社、1976年、273頁

7 ノザワ松坂屋編『野澤屋から横浜松坂屋へのあゆみ』1977年。『読売新聞』2008年10月26日地方版〔神奈川〕に掲載された「連載 灯りが消える」によると、野澤屋創業110年の歴史を記したこの社史は、1974年に名古屋資本の松坂屋傘下に入った際に発行が中止された。その後、ゲラ刷りが神奈川県立図書館で初公開され、現在でも同館が本資料を所蔵している。

8 前掲書、45頁

9 百貨店の近代化については、次の文献に詳しい。神野由紀『趣味の誕生 百貨店がつくったテイスト』勁草書房、1994年

浦非水（1876-1965）を専属の囑託図案家として雇用し、続いて翌年には「図案部」を設置した。三越の図案部誕生以降、大正期には、ライオン歯磨本舗の意匠部、資生堂の意匠部など、企業の広告活動が活発化するとともに、デザインの専門部署の設置が相次いだ。

野澤屋もこうした動きを受けてやがて図案部設置へと踏み出したと思われるが、1921年（大正10）の株式会社野澤屋呉服店の規程には、図案に関わる部が記載されていない¹⁰。一方で、1925年（大正14）付の専務取締役の訓示に「図案裝飾」と称される係名が確認できる¹¹。さらに1928年（昭和3）8月に株式会社野澤屋と改称され、同11月に事務館落成した際の記録からは、同館3階に「図案部」が置かれていたことが明記されている¹²。関東大震災を機に近隣の他の呉服店が全損する中、新館だけは罹災を免れた野澤屋では、横浜における百貨店モデルを提示する存在として成長する中で¹³、図案の重要性も意識されるようになったといえるだろう。

石渡がいつ頃から野澤屋と関わりがあったのかは詳らかではないが、新収蔵資料に含まれる石渡の戸籍簿（複写）によると、1928年（昭和3）3月5日に東京市下谷区の高橋氏廃家の上、横浜市神奈川区入江町の石渡伊三郎長女ヨシと婿養子縁組婚姻届出が提出されたと記載されている¹⁴。すなわち石渡は、遅くとも1928年（昭和3）までには戸籍上も横浜市民となって横浜に転居し、野澤屋の新築の事務館に置かれた図案部に勤務していたことは確かである¹⁵。そして図案部では、前近代的な呉服店に西洋的な要素を取り入れ、新たな百貨店像を作り上げることが使命とされ、近代的なイメージの創出が責務として求められていたと考えられる。

版画家への転身

1930年（昭和5）に野澤屋を退職した石渡は、川瀬巴水に師事し、木版画家を志した。巴水については、関東大震災で罹災し一切を無くした後、版元・渡邊庄三郎（1885-1962）の援助のもと旅に出掛け、日本各地の風景をスケッチし、それらの素描に基づいた版画作品を制作したことが知られている。

これに対し、石渡が31年（昭和6）から翌年にかけて、「江逸」の画号で渡邊版画店より出版した木版画は、その多くが横浜や東京近郊の下町に取材した風景を描いたものである。

とりわけ、住まいのあった横浜市神奈川区子安町や入江町から徒歩圏内の風景を描いた作品が最も大きな比重をしめる。神奈川区の入江川河口付近の子安浜は、江戸時代より漁師町として栄えた場所であり、現在でもなお川沿いに漁船が並ぶ（fig.2）。この町の床屋を描いたのが、《（神奈川子安濱所見）床場》（fig.3）



(fig.2)
現在の横浜市神奈川区子安浜付近の風景
(2014年11月、筆者撮影)

10 ノザワ松坂編『野澤屋から横浜松坂屋へのあゆみ』1977年、43-44頁

11 前掲書、60頁

12 前掲書、332頁

13 平野正裕「野澤屋呉服店とその百貨店化過程」『横浜開港資料館紀要』第30号、2012年、75頁

14 戸籍謄本（複写）『石渡庄一郎（江逸）旧蔵関連資料ファイル』（2012-M-007）より

15 昭一氏によれば、妻ヨシとは野澤屋での職場結婚であり、当初は東京から通勤していた石渡は、結婚を機に横浜へ転居した（石渡昭一氏、インタビュー、2015年1月23日）。

である。雨の日の薄暗い夕闇の中で、床屋から漏れる光が水たまりに反射する演出には、雨の描写や、暗闇の中の光の表現に長けていた巴水からの影響も感じられるが、本作の主題は奥で働く床屋の主人とその客である。また、《(神楽) 子安一の宮神社》(85-PRJ-009) は、子安浜で漁業が盛んだった頃から漁師の守り神として親しまれてきた神社に、《鶴見の観音》(fig.4) は、「子生山」と号し子育観音が祀られている鶴見区の東福寺山門に取材している。前者では神楽とそれを見に来た人々が、また



(fig.3)
石渡江逸《(神奈川子安濱所見)床場》
1931年、木版、36.3×24.2cm、
横浜美術館所蔵 (85-PRJ-010)



(fig.4)
石渡江逸《鶴見の観音》
1931年、木版、36.4×24.1cm、
横浜美術館所蔵 (85-PRJ-004)

後者では小さな女の子の手を引く母親と思われる女性の後ろ姿が描かれる。いずれも名所旧跡の風景というよりも、それらの場所に息づく、前近代的な人々の暮らしの一場面が描かれている。さらに、《神奈川相應寺横町 夜店》(fig.5) では、寺ではなく、むしろ寺の周辺に栄えた横町でのバナナのたたき売りと、その回りに群がる人々が主題となっている。このような、市井の群衆を描いた作例は、師である巴水には見られない。巴水の風景版画は、風景の中に添景人物が描かれることはあっても、その多くは風景そのものが主題であるのに対し、石渡の風景版画における作家の関心は、その場所に息づく人々の営みへと向けられている点に相違が認められる。そこには、明治維新前から受け継がれてきた町並みや日本人の風習に価値を見出そうとする、本作家の特質が表れている。

企業が図案の担当者を雇い始めたばかりの時代には、図案家として働くことは「資本主義に操られ」ることとして、積極的には受け入れられていなかったようである¹⁶。百貨店の図案部で、利潤追求のために、西洋的で新しいイメージを追いかけることが求められた反動として、石渡の目は自然と前近代的、懐古的な庶民の日常へと向けられたのではないかと推察される。

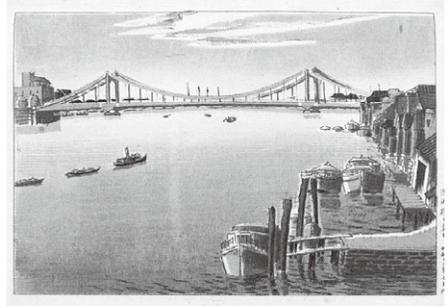


(fig.5)
石渡江逸《神奈川相應寺横町 夜店》
1931年、木版、24.1×36.7cm、
横浜美術館所蔵 (85-PRJ-006)

16 渡邊素舟「街頭藝術の先駆 ポスターに贈る言葉」『七人社パンフレット (1) ポスター号』七人社、1926年(加島卓『(広告制作者)の歴史社会学-近代日本における個人と組織をめぐる揺らぎ』せりか書房、2014年、134頁より再引用)

合羽摺の研究

さらにその後、東京に転居した石渡は、合羽摺の研究へと踏み出すことになる。そして1934年（昭和9）から36年（昭和11）頃にかけて、加藤版画店より合羽摺を含めた風景版画や、24枚組の《おもちゃ絵集》を刊行した。なぜ、石渡は木版制作に飽き足らず、合羽摺の研究を始めたのだろうか。その疑問を探るため、同時代の研究者による合羽摺に対する見解を拾い上げてみたい。まず、1937年（昭和12）8月に発行された『浮世絵界』第2巻第8号に掲載された、浮世絵研究家の榑崎宗重（1904-2001）による「合羽摺版畫の技法」と題された論文に注目したい。巻頭には、石渡による合羽摺が掲載されており（fig.6）、この文章は次のように始まる。



(fig.6)
石渡庄一郎《清洲橋を望む》1937年7月、
合羽摺（『浮世絵界』第2巻第8号より転載）

口繪の版畫は、石渡庄一郎氏作の清洲橋遠望圖であつて、版式には、合羽摺を用ひてゐる。石渡氏は、従來合羽摺版畫の技術的な促進に努力してゐるが、最近では、頗る藝術的な作品を發表してゐる。誠にこれを、江戸時代に見られる合羽摺の版畫に比較するならば、現今の進歩は、極めて顯著なるものがあり到底同日の談ではないのである¹⁷。

1930年代後半以降に石渡が手掛けた合羽摺はあまり知られていないが、掲載図版を見ると、石渡の技術は合羽摺の概念を覆す程に精巧なものであったことが確認できる。渋紙に図や文字を切り抜いて紙の上へのせ、刷毛で絵具を塗って形を摺りだす伝統的な合羽摺は、型が抜け落ちないようにするための「つり」を活かした絵柄に特徴がある。また、型紙を切り抜いた形がそのまま転写されるため、単純な色面で構成される抽象的な表現に有効な技法ともいえる。しかし、石渡の《清洲橋を望む》には合羽摺の特徴である「つり」が見られず、瑞々しい水辺の風景の写実的な再現が目指されている。そこには、素朴な技法ゆえの表現の制約は全く感じられず、榑崎の高い評価も頷ける。

次に、石渡が合羽摺《靖国神社》を納めたという日本版画奉公会との関係に目を向けてみたい¹⁸。西田武雄（1894-1961）が銅版画の普及を目指して創刊した雑誌『エッチング』は、戦時下で結成された日本版画奉公会の機関誌として、1943年（昭和18）7月発行の通巻126号より『日本版画』と改題された。その翌月号には、次のような記述がある。

八月十日 第六回理事会（中略）カッパ版實技見學會開催 九月十八日頃 講師 石渡庄一郎 鈴木金平両氏 会場翼賛會大會議室の豫定¹⁹

さらに翌9月号では、鶴田吾郎（1890-1969）による「合羽版に就て」という文章が巻頭を飾る。鶴田と

17 榑崎宗重「合羽摺版畫の進歩」『浮世絵界』第2巻第8号、浮世絵同好会、1937年8月、44頁

18 吉田、同前

19 「研究所通信」『日本版画』127号、1943年8月15日、1938頁

石渡は、いずれも1930年代半ばに加藤版画より版画を出版しており、また1934年（昭和9）に石渡が豊島区千川に越してからは家も近くなり、両者の親交は深まったようである²⁰。この文章の中で鶴田は、和紙のみならず洋紙を含めてあらゆる紙に摺ることができる点、さらに板ガラスにも捺刷し得る点、版木と比べて型紙は保存のために場所を必要としないといった合羽版の利点を挙げて、次のようにその有用性を強調する。

私は合羽版が木版より良き方のみを挙げて比較してみたけれど、決して木版そのものを排除するものではない。何百年といふ傳統を持ち、日本の生み出したる此誇るべき藝術が、これから發達させ様とする、合羽版技術と同一に論ずるものではないけれど、現今行はれて居る創作的版畫に對しては、吾々が提稱する合羽版が、充分對立できる根據を有するものである²¹。

さらに次のようにも述べる。

吾々の知つてる中で、此合羽版の研究者としては、先づ石渡庄一郎君（版奉會員）を一人者として認めなければならない。同君は十年間誰も美術家として此版畫を生長させるべく誰も顧みないでゐる時、一人斯道の研究に没頭し從來の型紙應用版畫より更に新機軸を發明したりして自由に創作をなし得るまでに到達してゐるのであるが、同君の研究熱は、一層將來に渡つて版畫界に問題を提供してゆくものと私は信じてゐるのである²²。

これらの文章からは、一部の有識者がこの時代、簡素な材料で取り組むことができる故に時代の要請に適った技法として、合羽摺に期待を寄せていたことが読み取れる。また当時、造本においても合羽摺はにわかに注目された。芹沢銈介（1895-1984）は、1936年（昭和11）に『わそめゑかたり』と『繪本どんきほうて』を合羽摺で制作、1941年（昭和16）にも本技法による『法然上人繪伝』を刊行した。さらに同年には武井武雄（1894-1983）が刊本作品の『本朝昔噺』を合羽摺で制作、本作の刷摺を担当した関野準一郎（1914-1988）も、1943年（昭和18）に青園荘より刊行した『繪本西遊記』にこの技法を用いている。このように合羽摺への興味が高まった背景には、第一人者として石渡の研究の成果があり、その功績は当時の研究者も認めるところであった。そして石渡自身も、研究者が注目したような本技法の利点を自覚していたからこそ研究に没頭したといえるだろう。

戦後の活路を求めて

「年譜」によれば、1945年（昭和20）5月、石渡家の住居は空襲で全焼した。終戦直後は、大正末より神田で浮世絵や版画を取り扱う中嶋尚美社に、「芳美」という画号で「木版画の原稿や孔版摺りのクリスマスカードあるいはカップ摺りの風景版画」を納めて生計を立てていたという²³。新収蔵作品資料に含ま

20 「年譜」によれば、とりわけ1938年（昭和13）に国家総動員法が發布されてからは、鶴田や鈴木金平などをはじめ、活動の場を失った友人たちが石渡の家に来るようになったという。

21 鶴田吾郎「合羽版に就て」『日本版画』1943年9月15日、1941頁

22 前掲書、1942頁

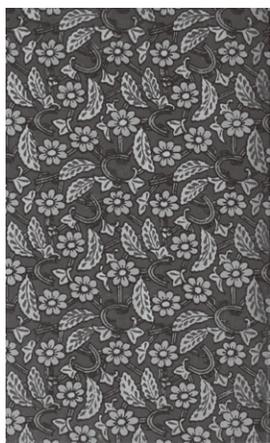
23 石渡昭一編「年譜」（未刊行）『石渡庄一郎（江逸）旧蔵関連資料ファイル』（2012-M-007）より

れる、葉書の原画（2012-DRJ-002～007／fig.7）や、クリスマスカード（2012-PRJ-006～007／fig.8）は、その一部と考えられる。これらは、初期の木版画と同様にノスタルジックな情緒を備えており、石渡が戦後も初期から一貫した作風を保ち続けていたことをうかがわせる。

また、この頃の石渡の様子を伝える貴重な資料として、新収蔵作品のうち《唐草模様紙（田端豊香園の香水外箱用）》（fig.9）の裏面に、1990年（平成2）に作家の妻が書いたと



(fig.8)
石渡庄一郎（江逸）
《クリスマスカード [雪だるま]》
n.d.、シルクスクリーン、紙、15.2×11.0cm、
横浜美術館所蔵（石渡昭一氏寄贈）
(2012-PRJ-007)



(fig.9)
石渡庄一郎（江逸）
《唐草模様紙（田端豊香園の香水外箱用）》
n.d.、シルクスクリーン、紙、54.4×35.0cm、
横浜美術館所蔵（石渡昭一氏寄贈）
(2012-PRJ-005)



(fig.7)
石渡庄一郎（江逸）
《葉書原画 [降る雪の中を行く橇馬車]》
1950年頃、水彩、紙、11.3×15.5cm、
横浜美術館所蔵（石渡昭一氏寄贈）
(2012-DRJ-006)

思われる回想文を下記に抜粋したい。

昭和二十年 終戦後 池袋の

- ◎紙業会社で父さんがカッピーの奥さんに出会い
香水の衣装紙（はこにはる紙）の注文を受けて 始まりだ
最初は渋紙で模様を切抜いた その大変な事は
二人とも肩はりになって 幾日もかかった
- ◎森田さんが寫真製版の方法を 謄寫版に作(ママ)ふため 知人を
集めて 講習会を計畫した折に 父さんも出かけて見分(ママ)した
重クロムサンを 絹ばりの枠にぬる時 その重クロムサンは
激物とて あつかいが大変だった
絹わくを作り 戸柵の暗い所で乾燥させるので もしもの事を
考へ恐ろしい 思がした
そのクロムサンの乾いたものに墨線の模様を重ね 日光に当て
何秒か立 (ママ) つと 墨線が白くぬけて 版が出来る
幾度もくり返し やり直して やっと細い墨線がきれいに出来た時
父さんも大よろこびで カッピーの模様紙が仕事になれば 手
もつけられぬ…
(後略)

本作に伴っていたご遺族のメモによれば、石渡は1940年代後半から50年代後半頃まで、東京都練馬区に本社を構えていた香水メーカー、田端豊香園の包装紙の制作を受注していたようである。1908年（明治41）に創業した同社は、「カッピー」という商品名の香水を売り出し、国産香水メーカーの草分け的存在となった²⁴。上述の回想によれば、石渡は、カッピーの包装紙制作のために初め渋紙を切り抜いた型紙を用いていたが、やがて重クロム酸塩類とコロイドの混合物の感光性を利用した、写真製版の技術を制作に取り入れるようになったことが分かる。また、夫婦二人三脚で、新たな技術を研究し、開発に苦心した様子が伝わってくる。恐らく、この仕事を契機として、石渡は合羽摺のみならず、広く孔版技術の研究、ならびに、その技術を生かした制作も幅広く手掛けるようになったと考えられる。

こうした孔版の新しい技術への目覚めはまた、時代の風潮に連動していたといえる。孔版技術の第一人者であった、若山八十氏（1903-1983）が『新職業としての孔版・軽印刷技術全書』を出版したのが1955年（昭和30）であり、本書の序文として、若山は当時の孔版の発展について次のように述べる。

私の三十有余年にわたる孔版生活の中で、この版様式が、現在ほどいきいきと活気を帯びたことはないように思われます。（中略）謄写印刷からはじまって、グラント印刷、簡易オフセットへの移行、タイプ孔版の実践と、ぐんぐん前進をつづけ、ようやく謄写印刷にも、永年待望の写真版が活躍するまでになりました。おそらく孔版の第一次黄金時代の展開が、はじまったと申しても過言ではありませぬ²⁵。

若山が述べるように、当時の日本で最も大衆的な印刷技法であった謄写印刷のみならず、孔版印刷の技術は戦後に飛躍的な発展をみせ、40年代後半から50年代にかけて、孔版は新たな複製技術として高い関心を集めていた。さらに若山は「軽印刷」と分類されたこの分野について下記のように記す。

印刷は印刷でも、軽印刷という域を出ない範囲の仕事に、愛着を禁じ得ないのですから、いかなる精巧精密な機械に対しても、羨望することはないのであります。軽印刷圏の獲得、これはひとり孔版に止まらないうで、どこまでも大衆の、いや、より乏しい末端の大衆のためにこそ、私たちの技が、血が、工夫が、捧げられる日の喜びをこそ望んでいるのであります²⁶。

この記述からは、当時の人々が孔版に対して、技術の最先端を駆使した精巧な再現ではなく、むしろ簡易な複製方法としての普及を期待していたことが分かる。そして石渡もこうした手軽さ故に、合羽摺より進歩した複製印刷法としての孔版技術に新たな可能性を見出そうとしたのではないと思われる。

また、新収蔵資料の中には、1952年（昭和27）の2点の賞状が含まれている。当時の岡山県知事・三木行治より授けられた「昭和二十六年度輸出敷物の図案募集」における一等の賞状と、高砂ゴム工業株式会社の「タカニールデザイン懸賞募集」における佳作の賞状である。これらは、1950年代の石渡が、上述のように孔版技術の研究を重ねる一方で、フリーのデザイナーとしての活路を求めて試行錯誤をしていたことの証左となろう。

²⁴ 資生堂が最初の本格的な香水「花椿」を発売したのが1917年（大正6）である。それまではフランスからの輸入品の香水が主流であったが、資生堂の香水や田端豊香園のカッピーの登場により、国産香水が普及した。

²⁵ 若山八十氏「序」『新職業としての孔版・軽印刷技術全書』鶴書房、1955年、23頁

²⁶ 若山、24頁

デザイナー・孔版技術の技術者として：「納品複写簿」より

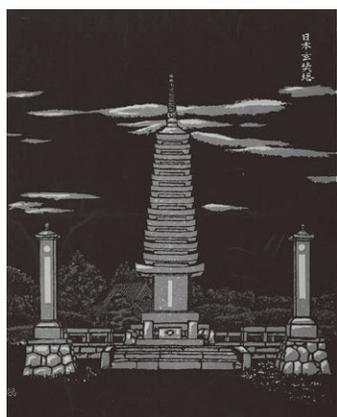
新収蔵資料のうち、戦後の石渡の足跡を具体的に裏付ける資料となるのが、「納品複写簿」（表1／fig.10）である。本資料は1964年（昭和39）から67年（昭和42）の限られた期間の記録ではあるものの、石渡がどのような取引先と、こういった条件のもとで仕事をしてきたかを伝える。

1964年（昭和39）10月1日に納品した慈恩寺の玄装塔版画とは、《日本玄装塔》（fig.11）であろう。本作は、埼玉県岩槻市（現さいたま市岩槻区）の慈恩寺より委嘱されたもので、寺のシンボルともいえる西遊記で有名な玄装三蔵法師の霊骨の一部を納めた石塔を描いている。金地タトウ入りが1点250円、白地タトウ入りが1点220円で計500点を納めたと記録されており、外食のうどんやそばが一杯50円、大卒男性の事務系職種の初任給が21,526円であった時代において²⁷、まとまった収入をもたらした仕事であった。

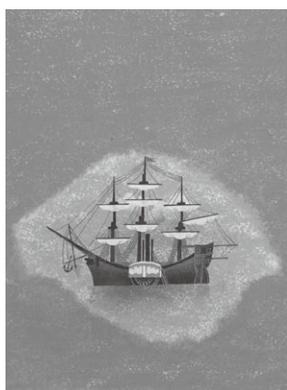
また、1967年（昭和42）6月12日と12月6日に納品している起山房の便箋についても、その一部が新収蔵資料に含まれている（2012-M-001）。これらには、起山房に納めたと思われる図案の原画2種（fig.12）と成果物9種（fig.13）があり、画題から推測して「納品複写簿」には記載がないものも含まれることから、この前後にも継続的に取引されていたと考えられる。また、これらの便箋の表紙については、現物納品ではなく、原画1点につき1件5,000円で納品されていたようである。



(fig.10)
「納品複写簿」
『石渡庄一郎（江逸）旧蔵関連資料ファイル』
横浜美術館所蔵（石渡昭一氏寄贈）
（2012-M-007）より



(fig.11)
石渡庄一郎（江逸）《日本玄装塔》
1964年、シルクスクリーン、紙、30.3×24.6cm、
横浜美術館所蔵（石渡昭一氏寄贈）
（2012-PRJ-001）



(fig.12)
石渡庄一郎（江逸）
「起山房便箋表紙のための原画」
『石渡庄一郎（江逸）旧蔵スクラップブック』
横浜美術館所蔵（石渡昭一氏寄贈）
（2012-M-001）より



(fig.13)
石渡庄一郎（江逸）「起山房便箋表紙」
『石渡庄一郎（江逸）旧蔵スクラップブック』
横浜美術館所蔵（石渡昭一氏寄贈）
（2012-M-001）より

²⁷ 森永卓郎監修『物価の文化史事典』展望社、2008年のうち、「うどん・そばの値段変遷」（120頁）ならびに「初任給の推移」（444頁）の1964年の項目を参照。

一方で、取引頻度の最も多い国光ネオン株式会社への納品歴を見てみると、布看板の現物納品の他、ボスターの製版ならびに印刷、時に版直し代が計上されている。また、1965年（昭和40）2月24日の森田製作所への納品においても、150メッシュのスクリーン製版を請け負っていたことが記録される。これらの記録からは、60年代半ばには石渡が孔版技術に対して一定の技術力を備えていたことが分かる。

ところで石渡は、これらの技術力をどのように身につけたのであろうか。「年譜」によれば石渡は、1958年（昭和33）より（株）津上製作所の技術嘱託となっている。1962年（昭和37）に津上製作所より刊行された『過去と現在の対話』によれば、本企業は終戦後の十数年に多分野における新機種の開発に携わっており、印刷関係では活字型彫機その他、スクリーンプロセス印刷機、多色刷オフセット印刷機を開発した²⁸。こうした企業での印刷機の研究開発に関わった経験は、石渡にとって独学では得られない新たな知識を深める機会となり、その後の仕事にも専門的な知識と技術が生かされていたと考えられる。

このように「納品複写簿」からは、1960年代以降の石渡が複数の取引先と継続的に仕事を展開しており、また各取引先に対して、自ら考案したと思われる図案をシルクスクリーンなどで刷り、その成果物を納品することもあれば、デザインの原画のみを提供するケース、あるいは製版から手掛ける案件などもあったことが分かる。その多彩な仕事ぶりは、本作家がデザイナー、あるいは印刷技法の研究者、ならびにそれらの技術者としても活躍の場を広げていったことを示している。

²⁸ 津上製作所『過去と現在の対話』津上製作所、1962年、90頁

表1. 「納品複写簿」(1964-67年)『石渡庄一郎(江逸)旧蔵関連資料ファイル』(2012-M-007)より

凡例:本表は、横浜美術館所蔵の「石渡江逸関連資料」(2012-M-007)のうち、「納品複写簿」に基づき、執筆者が書き起こした。

□は判読が難しい箇所、また〔 〕内は、補足・修正した箇所である。なお、納品先の固有名称については、本表の中での表記統一を優先し、一部改めた。

納品日	納品先	品目	数量	単価	金額	合計	備考
1964年10月1日	慈恩寺大鳥見道	玄装塔版画(金地タトウ入り)	300	250	75000	72500	版画は版画用大袋500枚、 版画用袋印刷費、版画題 箋印刷、お届けの費用含 内金5万円お預り差引
		玄装塔版画(白地タトウ入り)	200	220	44000		
		玄装法師御影	500	7	3500		
1964年11月2日	国光ネオン株式会社	東芝リンクストア布看板 東部3色	16	200	3200	3200	
1964年11月6日	国光ネオン株式会社	中部布看板地	14	200	[2800]	-	
		北部布看板地	26	-	-		
		西部布看板地	24	-	-		
1964年11月20日	国光ネオン株式会社	ポスター東武支部製版	-	-	3000	4000	
		同 印刷	20	-	1000		
1964年11月23日	国光ネオン株式会社	ポスター柏市部製版	-	-	3000	4500	
		同 印刷	30	-	1500		
1964年11月23日	国光ネオン株式会社	ポスター文京支部	300	50	15000	15000	
1964年11月25日	国光ネオン株式会社	布看板 柏支部	10	200	2000	2000	
1964年11月30日	国光ネオン株式会社	布看板 墨田支部	16	200	3200	9200	
		同 新宿支部	20	300	6000		
1964年12月1日	国光ネオン株式会社	ポスター江戸川支部	300	50	15000	15000	
1964年12月5日	松本紙器	白牡丹用紙 (用紙 梶紙 1×3000円)	500	35	17500	17500	
1964年12月10日	国光ネオン株式会社	ポスター練馬支部製版/ 印刷	60	-	3600	3600	
1964年12月10日	国光ネオン株式会社	杉並支部 観劇招待/ ポスター5色	68	60	4080	4580	
		版直し		500	500		
1964年12月10日	国光ネオン株式会社	ポスター温泉招待/ 中野支部	64	60	3840	4340	
		版直し		500	500		
1964年12月10日	国光ネオン株式会社	渋谷支部 喰べ放題/ ポスター招待5色	48	60	2880	3380	
		版直し代		500	500		
1964年12月14日	国光ネオン株式会社	葛飾支部 布看板	20	200	4000	4000	
1965年2月24日	森田製作所	ホース原稿直し製版 (石渡スクーリン 150メッ シュ/木□)	1	2000	2000	7600	
		□□製版(石渡スクーリ ン 150メッシュ/木□)	1	2000	2000		
		新二号版製版(石渡スクー リン 150メッシュ/木□)	1	2000	2000		
		ノート版(森田さんスクー リン木□/石渡)	1	800	800		
		新はがき版(森田さんス クーリン木□/石渡)	1	800	800		
1965年3月6日	慈恩寺	玄装三蔵法師霊骨塔版画	50	130	6500	6500	
1965年3月18日	国光ネオン株式会社	ショーカード:テレビ (製版代、紙代共)	100	15	1500	7500	
		ショーカード:ステレオ (製版代、紙代共)	100	15	1500		
		ショーカード:冷蔵庫 (製版代、紙代共)	100	15	1500		
		ショーカード:洗濯機 (製版代、紙代共)	100	15	1500		
		ショーカード:品名無し (製版代、紙代共)	100	15	1500		
1965年3月18日	森田製作所	展示会用 □幕	2	-	1000	1800	
		黄色天笠	2	-	800		

納品日	納品先	品目	数量	単価	金額	合計	備考
1965年3月22日	国光ネオン株式会社	ショーカード：東芝テレビ (製版代、紙代共)	100	15	1500	7500	
		ショーカード：東芝ステレオ (製版代、紙代共)	100	15	1500		
		ショーカード：東芝冷蔵庫 (製版代、紙代共)	100	15	1500		
		ショーカード：東芝洗濯機 (製版代、紙代共)	100	15	1500		
		ショーカード：東芝品名無し (製版代、紙代共)	100	15	1500		
1965年4月28日	国光ネオン株式会社	製版代(3尺×2尺)ポスター	2	-	3500	8000	
		印刷代(3番)印刷紙含む	75	60	4500		
1965年6月7日	松本紙器	白牡丹用紙加工	500	35	17500	19000	
		白牡丹紙	1メ	-	1500		
1965年8月3日	山岡	作曲発表ポスター／野大 同人 製版代	-	-	3000	9500	
		同 刷り代	50	65	3250		
		細字写真製版作る／原橋 〔稿〕文字誤りの度すり直 し	-	65	3250		
1965年10月18日	伊セ〔勢〕辰	千代紙 桜吹雪	300	15	4500	22500	
		糸目模様 2色	600	15	9000		
		梅 2色	600	15	9000		
1965年12月24日	森田製作所	新はがき版	1□1枚	-	800	2800	ホース、アテナ図案とも 2枚
		ホースはがき版	2□2枚	-	1000		
		アテナセット	2□2枚	-	1000		
1966年7月17日	松本ケース製作所	白牡丹箱ばり用紙	500	35	17500	17500	
1966年11月5日	乗松印刷	日本テレビ放送ドラマ台本 表紙(製版、表題文字)	2000	10	20000	20000	
-	オキナ紙製品株式会社	群青地便箋表紙4面付	1400	-	-	36894	
		紫地便箋表紙4面付	1395	-	-		
		以上2種総□□	11180	330	36894		
1967年1月25日	乗松印刷	東映童〔動〕画表紙／アン デルセン物語 製版代	-	-	1500	6500	
		同 刷り代	250	20	5000		
1967年2月14日	オキナ株式会社	紫地便箋表紙4面付	1400	13.2	18480	18480	
1967年3月9日	起山房	43年用年賀状	7	1500	10500	10500	単価1枚1000□の畫料との 事特別に配慮して下さり 1500の割
1967年3月	オキナ株式会社	便箋 東京箋 表紙 (4丁付 1400枚)	5600	3	16600	16600	
1967年4月11日	オキナ株式会社	紫地便箋表紙4面付	1590	12	19080	19080	
1967年6月12日	オキナ株式会社	絹目箋表紙4面付	1980	12	23760	47760	
		東京箋表紙4面付	2000	12	24000		
1967年6月12日	起山房	便箋表紙	2	5000	10000	30000	
		花2種	1	5000	5000		
		花と蝶	1	5000	5000		
		狩人	2	5000	10000		
		熱帯魚2種	1	5000	5000		
1967年8月7日	オキナ株式会社	絹目書簡箋表紙4面付	1985	12	23820	23820	
1967年12月6日	起山房	椅子による女人	1	5000	5000	20000	
		浪頭の感じの花	1	5000	5000		
		孔雀から草	1	5000	5000		
			1	5000	5000		

百貨店の図案家という立場を離れた1930年代の石渡が着目したのが、新版画の制作であった。当時の石渡は、新版画に新たな視覚メディアとしての可能性を見出したとも考えられる。しかし、やがてその限界を見極めた石渡は、次に合羽摺、さらには孔版へと関心を広げていった。それは同時に、戦後になって孔版の技術が進化し、50年代になると「新職業」として孔版や軽印刷が社会的に普及していった動きとも連動していた。一方で石渡は、1960年代になると、孔版技術を用いた製版・印刷業とともに、デザインの仕事もフリーの立場で請け負う活路を見出していった。こうした職能の活かし方もまた、デザイナーという仕事が、戦後になって次第に市民権を得たからこそ可能になったと言えるだろう。戦後の石渡の活動を辿ると、そこには、版画家としてのみならず、デザイナーとして、あるいは孔版印刷の技術者としての一面も併せ持った複合的な本作家の輪郭がおぼろげながら立ち上がる。

このように、染色図案や日本画の習得を原点とした石渡の生涯を振り返ると、一企業の図案家を経て、新版画の絵師、合羽摺制作者、さらには孔版の技術者ならびにフリーのデザイナーへと、時代の変化に呼応しながら転身を遂げている。こうした背景には、本作家個人の問題に留まらず、近代日本における、版画や複製技術の社会的位置づけの変遷、ならびにデザイナーという職業に対する認識の変化に関わる問題が横たわっているように感じられる。それは同時にまた、近代日本の版画の多面性について、再考を促す問題にも接続するよう感じられる。

本稿では、石渡の多様な側面に光を当てるために、本作家の歩みを概観してきたに過ぎない。各時代の足跡についてのより深めた調査と考察は、今後の課題としたい。

A Study of ISHIWATA Shoichiro (Koitsu): Focusing on Newly Acquired Works and Documentation 【Summary】

KATADA Yuko

Ishiwata Shoichiro (1897-1987), a pupil of Kawase Hasui, created prints based on landscapes near Tokyo and Yokohama and is known as a printmaker associated with the Shin-hanga movement. The Yokohama Museum of Art considers him an important printmaker connected with Yokohama and has acquired and shown his works. Little is known of this artist's achievements, however, except for the two years in which he was making Shin-hanga.

In 2012 and 2013, we received documentary materials related to Ishiwata's work from his son, Shouichi. These materials are valuable for the purpose of filling in missing information related to Ishiwata's career.

Ishiwata worked for the design department of Nozawaya, Yokohama's once the biggest department store, when it was in a period of transition from a premodern clothing store to a modern department store. It is thought that the design department was given the task of creating a new image of the department store that incorporated Western and modern features.

Ishiwata retired from his position at Nozawaya in 1930 and became a disciple of Hasui with the intention of becoming a woodblock printmaker. He found value in Japanese customs and urban scenes that contained features carried on from the period before the Meiji Restoration, and they came to be the main theme of his prints. It seems that Ishiwata reacted against the work involving modern images that he had done for the Nozawaya design department and turned to nostalgic scenes of everyday life from the pre-modern period.

Later, Ishiwata embarked on a study of *kappa-zuri*, a type of stencil printing. According to the writings of ukiyo-e scholar Narasaki Muneshige (1904-2001), published in *Ukiyoe-kai* of August 1937, and painter Tsuruta Goro (1890-1969), published in *Nihon Hanga* of September 1943, *kappa-zuri* was given renewed attention during the war years and Ishiwata became its foremost practitioner.

In the immediate postwar years, Ishiwata made a living with designs for woodblock prints, screen-printed Christmas cards, and *kappa-zuri* landscape prints. According to the reminiscence written by his wife on the back of the newly acquired *Karakusa Patterned Paper* (2012-PRJ-005), he was making a study of the latest screen printing technology at this time. Eventually, Ishiwata made prints using these techniques. The newly acquired documentary materials include some award certificates for a shoulder sash design received in the 1950s, showing that Ishiwata was seeking opportunities as a free-lance designer. *A Statement of Delivery Book* [from *Ishiwata Shoichiro (Koitsu) Documents* (2012-M-007), fig.10] gives concrete information about Ishiwata's career after World War II. From these materials, we learn that from the 1960s on Ishiwata earned money by performing silkscreen printing on products and making printing plates as well as creating original artwork for designs.

As Ishiwata's activities are traced back to the postwar period, the multi-faced qualities of the artist emerges that includes his work as a printmaker, a designer, and a screen printing technician. After working as a designer for a department store, Ishiwata went on to become a printmaker associated with the Shin-hanga movement, a *kappa-zuri* printmaker, a screen printing technician, and a free-lance designer, changing along with the age. His career raises issues that are not limited to a particular person, changes in the social position of prints and reproductive technologies in modern Japan and changing attitudes toward the profession of the designer.