

# ジョージ・バクスターからエドモンド・エヴァンズへ ——ヴィクトリア朝イギリスにおける木口木版を用いた色彩版画技法——

大森弦史

基礎教育課程

From George Baxter to Edmund Evans:  
Colour-Printing Methods with Wood Blocks in the Victorian Era

OMORI Genji

*Division of Liberal Arts and Science*

(Received October 31, 2017 ; Accepted December 21, 2017)

キーワード：ジョージ・バクスター、エドモンド・エヴァンズ、ヴィクトリア朝、木口木版、色彩版画

## Abstract

The English engraver and printmaker George Baxter (1804–1867) invented a colour-printing method patented in 1835 by means of a combination of metal plate and wood blocks. A number of studies have reported that the Baxter process had a large impact on the birth of Chromoxylography (colour wood engraving) practiced by wood engravers like George Cargill Leighton and Edmund Evans from 1850s, but few have compared both methods in detail. The present paper deals with the technical and stylistic characteristics of the Baxter process and its uniqueness. Through the research in Victoria & Albert Museum in London, we studied the difference between Baxter's prints and other's colour prints with wood blocks such as William Savage's method in 1822 and Evans's Chromoxylography. In conclusion, this study demonstrates that the Baxter process was not an ancestor of Chromoxylography but a 'strange brother' that was born from the method of Savage.

## 1. はじめに——バクスターの色彩版画

原則的にひとつの版からはひとつの色しか表すことができないのが、版画＝印刷<sup>1)</sup>である。それゆえ、その歴史はいわば、色彩への渴望の歴史でもあったといえよう。ヨーロッパではその黎明期から様々な色彩版画技法が考案・実践されてきたものの<sup>2)</sup>、それらの芸術的な達成は脇に置くとしても、商業的なレベルで十分な普及に至った技法はひとつとしてなかった。なぜなら同じような色を実現したければ、単色で刷った版画に人の手で彩色したほうが、はるかに簡単で合理的だったからである。

19世紀は、こうした版画史に「色の革命」がもたらされた時代であった。新聞・雑誌・書籍刊行数が加速度的に増大していくにつれ、複製イメージとしての版画の需要も桁違いに膨らんだ。色付きの版画の大量・安価な供給のためには手彩色では間に合わず、機械的な工程にもとづいた効率的な着彩方法の実現が強く求められたのだ。

ヴィクトリア朝時代前期のロンドンを拠点に活動した版画家・印刷業者ジョージ・バクスター (George Baxter, 1804–1867) [図1] は、色彩版画＝印刷<sup>3)</sup>の歴史において初めて、その商業化に成功した人物として知ら

れている。彼は、ウィリアム・サヴェージ (William Savage, 1770–1843)<sup>3)</sup> が考案した木口木版による多色刷り技法を改良し、2種類の異なる版種を組み合わせた色彩版画技法、通称「バクスター法」<sup>4)</sup> を発明した。この技法は、主に凹版を図柄全体の輪郭・明暗・階調を司る



[図1] バクスターの肖像写真

「主版」<sup>5)</sup>として用い、そこに木口木版（凸版）による「色版」<sup>6)</sup>を刷り重ねる混合技法である。1835年にイギリス国内で特許が認められ、同時期にちょうど実用化が始まったカラー・リトグラフ<sup>7)</sup>と並んで、ヴィクトリア朝時代における色彩版画技法の標準のひとつになっていく。バクスター法のメリットは、緻密な描写が可能だが制作に手間のかかる凹版と、簡便だが精緻な表現が難しい凸版を併用することで、高品質な色彩版画を比較的安価に制作・供給することを可能にした点にあった。特に当時のイギリスでは木口木版が非常に盛んだった<sup>8)</sup>こともあって、この特許は同業の版画家・印刷業者にライセンス供与され、実施権者の工房からも天文学的な数の「バクスター版画」<sup>9)</sup>がさまざまな形式で市中に流通することになった。

またバクスターは、ヴィクトリア朝の「美しい書物」の数々を産み出したカラー木口木版技法（Chromoxylography; colour wood engraving）の成立にも大きな影響を及ぼしたとされる。この技法は1840年代末～50年代前半に、バクスター法の特許回避から生まれた側面があり、主版・色版ともに木口木版を用いて制作された。結果、工程を大幅に簡略化できたため、大量・安価に色彩版の印刷が可能となったという。彼のもとでの徒弟修業を経たのちに師の強力なライヴァルとなったジョージ・カーギル・レイトン（George Cargill Leighton, 1826-1895）は、1855年12月に『イラストレイテッド・ロンドン・ニュース』クリスマス増刊号をこの技法を用いて全頁フルカラーで制作した。これは新聞メディアにおける史上初の色彩印刷として知られている<sup>10)</sup>。またカラー木口木版を用いて比類なき成果を上げたのが、彫版師・印刷業者エドモンド・エヴァンズ（Edmund Evans, 1826-1905）である。彼は1850年代後半からこの技法を用いた挿絵本を手がけはじめ、1865年から安価な子供向け絵本（トイ・ブック）に本格参入して大成功を収めた。エヴァンズのもとでは、ウォルター・クレイン（Walter Crane, 1845-1915）、ランドルフ・コールドコット（Randolph Caldecott, 1846-1886）、ケイト・グリーンウェイ（Kate Greenaway, 1846-1901）など、黎明期を支えた偉大な絵本作家たちが腕をふるったが、その成功はカラー木口木版による色彩の表現力、そして原画の魅力を確実に再現するエヴァンズの見事な彫版技術に支えられていたのである<sup>11)</sup>。

サヴェージの先駆の実験を皮切りに、バクスターが成熟させ、エヴァンズらへと継承された木口木版を用いた一連の色彩版画技法はやがて、オフセット法と写真製版の実用化によってスピード・コスト両面で圧倒的な優位を確立したカラー・リトグラフにその覇権を譲り渡し、19世紀末には急速に廃れていってしまう。それでもヴィ

クトリア朝黄金時代にあって、応接間を飾る1枚絵としての複製版画、豪華本やトイ・ブック、あるいは新聞・雑誌に掲載される挿絵や装画、贈答用カードや裁縫箱のような生活雑貨に至るまで、中産階級が享受した色彩豊かな視覚文化の一翼を担ったことはまぎれもない事実である。

しかし、こうした色彩版画＝印刷史におけるバクスターの重要な貢献にもかかわらず、美術史および版画史の領域において、彼は不思議なことにほとんど注目を集めることがなかった。その理由には、以下のような点が考えられるだろう。

ひとつには、バクスターの版画の多くがオリジナル版画ではない、とみなされてきた点が挙げられる。オリジナル版画とはそれ自体が芸術表現の手段としての版画、具体的には芸術家自ら構想から制作までを行った版画を指す用語であり、何らかの原画にもとづき専門的な版画家の手を介して制作された版画（複製版画）と区別する際に用いられる。実際、バクスターは自ら図案をデザインすることも多かったが、人気の図柄は過去の名画や同時代画家の作品をもとにしていたため、後者の位置づけに甘んじており、その芸術的側面についてはほぼ等閑視されてきた。しかし版画は「芸術」としての側面とイメージの複製「技術」としての側面の双方を併せもったメディアであり、かつ、その境界は非常に曖昧であることに留意せねばならない<sup>12)</sup>。

また皮肉なことだが、色彩版画であることそのものが、バクスターを美術史・版画史から引き離してきた要因のひとつでもある。版画史は、もっぱら〈モノクローム芸術〉の歴史として物語られてきた。版から間接的にイメージを得るこのメディアは、技法上の制約から絵画のように色彩を自由に操ることができなかったからこそ、絵画とは異なるマティエール（絵肌、絵の表面の質感）を愛でる独特の美学を育んできたのである。一方で色彩版画は、絵画の劣った複製・代替物と見なされがちで、独創性に乏しいものと解釈されてきた。

さらに付け加えるなら、バクスターの版画がヴィクトリア朝の大衆視覚文化に深く根ざした存在であったこともその評価に影響を与えたかもしれない。歴史的に見て、「通俗的な」ヴィクトリア朝美術に対する美術史学の態度は比較的冷淡であったし、近年ではラファエル前派を中心にその研究が大いに盛り上がっているものの、バクスターにその眼差しが強く注がれるまでには至っていない。

その一方、出版史・印刷史の観点からもバクスターの役割は、その実態からすればかなり軽視されてきた。エヴァンズは子供向け絵本の誕生に対するその貢献が書誌

学、児童文学研究、絵本研究などの領域で充分な関心を引いてきたが、バクスターはその前駆的技法の発明者としてしばしば名前は挙がるものの、具体的にどのような影響関係にあるのかを詳細に比較検討した研究は見当たらない。

バクスターの仕事は「版画芸術」と見なすにはいささか通俗的・商業的に過ぎ、かといって、単なる「印刷技術」と割り切るにはあまりに美的・芸術的に過ぎたのかもしれない。これまでのバクスター研究が、アカデミックな領域というよりはむしろ、好事家・収集家たちによる情熱的かつ継続的な取り組みによって支えられてきたのは、こうした事情によるところが大きい<sup>13)</sup>。それゆえ、コレクション形成に資することが主たる目的となったため、研究内容は「本物」を後刷りや後世の贋作・写真複製と見分けるための即物的情報に偏りがちであり、学究的な見地からヴィクトリア朝全体・版画史全体との接続を念頭に置いた研究はさほど多くないのが現状である<sup>14)</sup>。

以上のような問題意識を踏まえ、本稿では、バクスターの色彩版画について特に技法的・様式的側面から考察を試みる。その上で後継技法とされるエヴァンズのカラー木口木版技法との比較を行って、その技法の相違が結果としての版画の表現様式にいかなる影響をもたらしているかを検討する。というのは、バクスターの版画の美点・魅力としての濃密な色彩表現は、彼が採用した特異な技法にこそ由来しており、ここで技法上・様式上の特徴を詳らかにしておくことは今後の美術史的観点に立ったバクスター研究にとって少なからず役立つと考えるからである。なお、そのためには実作品を丹念に観察することが何より不可欠であるが、残念なことに、わが国においてバクスターの版画を体系的に収集している機関は皆無である。そこで筆者は、そのほとんどを良好な状態で所蔵するヴィクトリア&アルバート美術館（以下、「V&A美術館」）において作品調査<sup>15)</sup>を行った。その成果が本稿執筆のベースとなったことを、ここに付記しておく。

## 2. バクスターの生涯と、その活動の概略

わが国にバクスターの色彩版画の体系だったコレクションが存在しないのと同様、バクスターに関する邦文の論考もまた、筆者の知る限りで本稿が初めての試みとなる。ゆえに読者の利便を図るためにも、バクスターの生涯と、その活動の概略について簡潔に触れておく必要があるだろう<sup>16)</sup>。

\*      \*      \*

ジョージ・バクスターは1804年7月31日、イングランド南東部サセックス州ルイスに、印刷・出版・書籍販売

業者ジョン・バクスターの次男として生を受けた。青年期に挿絵画家および彫版師としての教育を受け、1824年には父のもとから出版された書籍に数多くの挿絵を寄せている。1825年からロンドンの彫版師サミュエル・ウィリアムズ（Samuel Williams, 1788-1853）のもとでの徒弟修行で本格的に彫版技術を学び、1827年には、父の友人で印刷機製造業者であったロバート・ハリルド（Robert Harrild, 1780-1853）の娘メアリーと結婚、この義父の支援を受けて独立した。

この頃から、色彩版画への取り組みが始まったと考えられる。現在まで知られている最初の色彩版画は1829年の《蝶》（CL 1）<sup>17)</sup> [図2]である。ただしこの作品は、後述するようにバクスター法ではなく、7枚の木口木版の重ね刷りによっており、サヴェージの技法に倣ったものである。その後は1834年に出版された数冊の豪華本のための表題紙の装画（CL 2-5）まで、確認できる作品はなく、この5年間にバクスター法の完成に向けた試行錯誤が繰り返されたと考えられる。

バクスターの名が「色彩版画家」として世に広く認知されるようになったのは、1835年10月23日付けで受理、1836年4月23日付けで登録された彼の特許がきっかけである。それは「特許6916号：鉄版・銅版・その他の版種を用いた色彩版画の制作に関する諸改良（*Patent No. 6916—Improvements in Producing Coloured Steel Plate, Copper Plate and Other Impressions.*）」と命名されており、やがて、この特許技法のことを「バクスター法」、この技法で制作された版画のことを「バクスター版画」と通称するようになった。特許の保護期間は14年<sup>18)</sup>、つまり1849年までであったが、失効年にバクスターが行った5年間の延長申請が受理されたため、都合19年間、1854年までその権利は継続した。その間、バクスター法は多数の版画家・印刷業者にライセンス供与された<sup>19)</sup>。

ただし、バクスターは特許保有者としてこの技法の独占的利益を享受していたにもかかわらず、決して商売上手とはいえなかった。複数の研究者が、その理由を彼の「完璧主義」に求めている。バクスターは1作品につき平均して10枚程度の色版を用い、時には20枚以上も合わせたが、スピードとコストを勘案して実施権者たちが実践した省略的な工程に比べると、その品質は過剰というべきものだった。作品の美観へのこだわりが仇となって納期が守られないことも一再ならずであり、またその激しやすい性格も災いして、いくどとなく商機を逃していた。さらに残念なことに、バクスターが追求した品質はさほどの付加価値をもたらさなかったようで、価格設定で劣勢に立たされ、発明者にもかかわらず色彩版画市場におけるバクスターのシェアは必ずしも高いものではな



〔図2〕 バクスター、《蝶》、1829年、多版刷り木口木版、16.5×14.0 cm、V&A 美術館



〔図2-a〕 拡大図

かった。また市場では真正のバクスターの版画と実施権者の版画がしばしば混同されたため、それを嫌ってますます凝った制作を行った。とはいっても、定期的な特許料収入にくわえ、1851年には第1回ロンドン万国博覧会にテナントを出店して大きな評判を取るなど、1850年前半までは十分な成功を収めたというべきだろう。

もともと経営面で順風満帆とはいいい難かったバクスター

に暗雲がたれ込めたのは、特許の失効後、1850年代後半のことである。それまでの色彩版画の領域における貢献が認められ、1855年にはロイヤル・アカデミー・オブ・アーツ会員に選出、1857年にはスウェーデン国王から勲章を授与されるなど社会的榮譽には恵まれたが、色彩版画市場の領域では、もはや負け戦の様相を呈していた。かつての徒弟レイトンは、特許が失効すると（彼は1849年の特許延長申請に反対していた）、おっぴらにバクスター法を応用して、より大量・安価な制作を実行した。またかつての実施権者たちもさらに手強い競争相手となった。例えばクロンハイムは優れた版画家・印刷業者であったが、同時に極めて有能な経営者でもあった。品質の面ではバクスターに敵わなかったとしても、より効率的な印刷を实践して膨大な数の色彩版画をスケジュール通りに出版した。クロンハイム社では、レイトンと並んでもうひとりのバクスターの徒弟だとされるチャールズ・グレゴリー（Charles Gregory, fl. 1836-57）がマネージャーとして雇われており、彼がバクスターの顧客を次々と奪っていったと伝えられる。

結局、バクスターは1860年をもって版画制作から退き、15万枚あまりに及ぶ版画在庫、その原版、工房、印刷機械などを手放すことになった。しかし同年に実施された競売ではそのほとんどが売れず、バクスターは資金を工面するために数々の地方都市を奔走した。そしてその後、2度の競売も結局は失敗に終わり、1865年についに破産してしまう。幸いなことに、妻名義の邸宅と収入によって生活に不足はなかったが、かつての仕事仲間や妻側の家族との交流も途絶えますます偏屈になったという。しかし再起を諦めず、息子のジョージを説得して有力な印刷業者ヴィンセント・ブルックス（Vincent Brooks, 1815-1885）との提携に参加させ、手元に残った膨大な原版を利用して廉価版の再販に乗り出したものの、これみいずれ、ビジネスとしては失敗に終わることになるだろう。バクスター自身は1866年、ロンドンで乗合馬車の事故によって後頭部に重症を負い、翌年1867年1月11日にこの世を去った。色彩版画の領域で彼が残した功績とその技法・作品が浴した榮譽に比して、親族・友人・関係者とのトラブルが絶えなかったその実人生は必ずしも恵まれたものではなかったのかもしれない。

#### 作品の種類と総数

コートニー・ルイスのカタログに従えば、バクスターは1829年から引退直前の1859年までの30年間で、377種類<sup>20)</sup>の色彩版画を制作し、印刷・販売されたその総数は、バクスター自身の言によれば、のべ2,000万枚にも及ぶ<sup>21)</sup>。そのあまりに巨大な数字に誇張を疑いたくもなる

が、例えば、ラファエロの《小椅子の聖母》<sup>22)</sup>を翻案した《聖家族》(CL 234) [図3] は、その販売形式にさまざまな変更を加えながら、都合70万枚を売り上げたといえられる。バクスターの最盛期に当たる1850年代前半の状況を鑑みるなら、そこまで実状とかけ離れた数とはいえないだろう。

### 作品の用途とその主題

バクスターの版画の用途は大きく3つに分類される。第一に単独で鑑賞される目的で制作された1枚絵としての版画、第二に書籍に施された装画・挿絵、第三に裁縫箱などの雑貨に貼り込まれた小型版画である。ただし、装画として描かれたものが後に単独で販売されるなど、当初の用途から別の用途に転用されることもしばしばあった。

また、バクスターが扱った主題は実に多岐にわたっている。しかしこれは、さまざまなクライアントの依頼に応じた制作が数多く含まれているからであり、バクスター自身の一貫性の欠如に起因するものではない。とはいえ顧客層である中産階級の需要に応えるもの、つまりは「売れる」主題がその大半を占めているのは間違いない。



〔図3〕バクスター、《聖家族》、1849-50年、バクスター法、15.2×10.2 cm (6×4 inch)、V&A 美術館

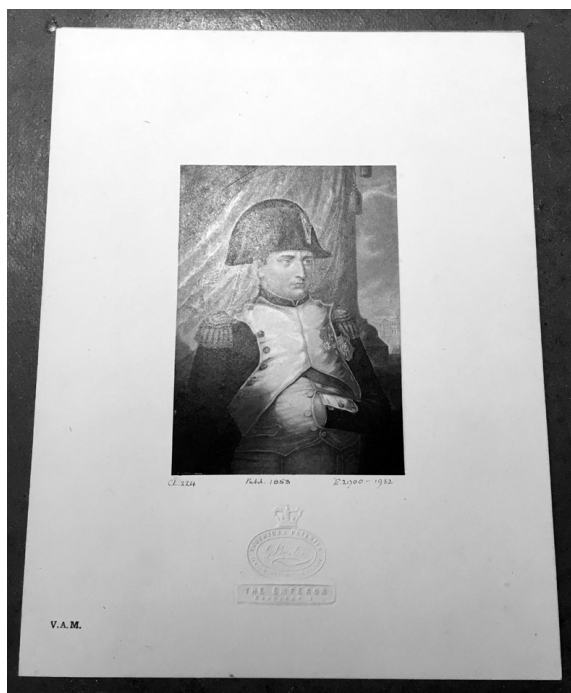
例えば、過去の名画の複製、国内外の著名人（王侯・貴族、政治家、軍人など）の肖像画、ピクチャレスクな風景画、女性や子供を主役とする家庭的で教訓的な風俗画、物珍しさのある時事的な主題、などである。なお、上記カタログでは以下のように分類されている——「初期版画 (CL 1-70)」、「宣教師協会のための版画 (CL 71-132)」、「裁縫箱用版画 (CL 133-145)」、「拡大版 (CL 146-159)」、「万国博覧会シリーズ (CL 160-194)」、「オーストラリア・ゴールド・ラッシュおよびクリミア戦争シリーズ (CL 195-199)」、「肖像画 (CL 200-231a)」、「宗教画 (CL 233-258)」、「室内画 (CL 259-272)」、「花・果物 (CL 273-276)」、「風景画・室外画 (CL 277-369)」、「その他 (CL 370-377)」<sup>23)</sup>。

### 形式・加工・価格について

バクスターの版画の形式で、もっとも数が多いのが、額装して応接間などに飾ることを想定した1枚絵の版画であり、小さなものではA7程度 (4×3 inch、10.2×7.6 cm 程度)、大きなものだとA3程度 (15×11 inch、38.1×28.0 cm 程度) と、実際の作品紙面では若干の誤差はあるものの、いくつかの規格があったことが伺われる。こうした版画は余白を裁ち落とした後、そのまま、もしくはアーチ型・楕円形などに切り抜いてから白地の厚手の台紙に貼り込み、時には高級感を演出するために金縁加工が加えられることもあった。そして台紙には「本物」であることを証明するため、王冠をあしらった楕円形のスタンプ、またはエンボス・シールが施された [図4]。これには実施権者や類似技法による安価なライヴアル商品に対抗して、作品の真正性と高品質をアピールする目的があり、そのデザインも頻繁に変更された<sup>24)</sup>。

こうした凝った作りの版画は、一体いくらで販売されたのか。例えば、A7サイズ相当の《皇帝ナポレオン1世》(CL 224) [図4] の1853年当時の販売価格が1シリングであった。ひと回り大きいA6ほどの《聖家族》[図3] の豪華装飾版には2シリング6ペンスの値がつけられたが、こうしたA6大の版画は概ね1シリング6ペンス～2シリングの価格帯に収まっている。一方、A3大の版画 [図6] になると10シリング6ペンスであり、価格設定はサイズと印刷にかかるコスト (図柄の複雑さや色版の枚数など) に比例し、加えて図柄の人気や発売数、装飾加工の程度を勘案して決定されたと思われる。

そして、この価格が当時の購買層にとってどの程度に感じられたのか——1830-50年代のイギリスの貨幣価値を現代にそのまま置き換えることは非常に難しいが、少し時代の下った1860年代後半にエヴァンズがラウトリッ



〔図4〕バクスター、《皇帝ナポレオン1世》、1853年、バクスター法、10.7×7.6 cm (4×3 inch)、V&A 美術館

ジ社から売り出したトイ・ブックが6ペンスだったことは、ひとつの目安となるだろう<sup>25)</sup>。1シリングは12ペンス、6ペンスは半シリングに当たるので、名刺よりやや大きい程度のバクスターの版画1枚が、8頁のトイ・ブックの2倍の値段に相当したことになる。「手頃な価格」の6ペンス本と比べると明らかに値は張ったとは思われるが、より美的な生活空間を演出する室内調度にしては、油彩画や水彩画を購入するよりずっと安上がりであったし、文化的な生活に憧れる中産階級の食指を動かすには足る値段であっただろうと推測される。ただし、より安価な類似品が星の数ほどに出回っている状況では、品質でいくら優っていようと価格競争では常に劣勢に立たされざるを得なかったことも、また事実であるが。

\* \* \*

以上が、バクスターの生涯と、その活動に関する概略である。次節ではバクスターの色彩版画がどのような工程で印刷されたのか、その技法的側面を、具体的な作品に触れながら詳細に検討し、その様式的特徴を考察する。

### 3. バクスター法の特徴：特許明細書と作品調査から

バクスターの色彩版画の技法的・様式的側面を検討するにあたって<sup>26)</sup>、まず彼が取得した特許について、その仔細を踏まえておく必要がある。特許「6916号」の明細書には、バクスター法の内容とその権利が及ぶ範囲が、

彼自身の筆によって記されている<sup>27)</sup>。やや大袈裟なレトリックを散りばめつつ、彼が自身の「発明」として繰り返し強調しているのは、おおよそ以下の2点——第1に「木口木版に、それと異なる版種の技法を組み合わせる点」、第2に「色版の正確なレジストレーション（版合わせ）の方法」——である。その冒頭部分を見てみよう。

「私の発明は、鉄版・銅版・石版・亜鉛版<sup>28)</sup>による版画に、木版を用いて、これまで同様に手で彩色するかのごとく正確に色彩を印刷する方法に関するものである。この方法は高くつくが、高度に完成された色彩版画制作のための諸改良によって、手彩色による版画や、銅版・鉄版・石版・亜鉛版と組み合わせずに木口木版で印刷した版画よりも、仕上がりの面ではるかに優れている。風景、建築、動物、その他の装飾用の版画を複数の木版で刷る方法はよく知られているし、よく使われてもいるので、その技術について長々と記述する必要はなからう。それよりも銅版・鉄版・石版・亜鉛版による版画を着彩する方法について詳しく説明したい。」

バクスター法の新規性として主張されているのは、版画全体の輪郭や明暗・階調を担当する主版を木口木版以外の版種で制作し、着彩を凸版である木口木版で行うことである。主版に用いる版種は限定されておらず、明細書上では、凹版である鉄版・銅版と、平版である石版・亜鉛版がしつこいほどに常に列挙される。バクスターはほとんどの場合、鉄版による凹版（エングレーヴィング、エッチング、アクアティント、メゾティント、スティップル法などの混合技法）の使用を好み、平版の適用例は少ない。特許の及ぶ範囲を広く取ろうとする意図もここには垣間見えるが、「高くつくが、高度に完成された」「仕上がりの面ではるかに優れている」色彩版画を実現するために、主版を精細な描写が可能な技法で制作する必要性を説いているのである。

この時、バクスターの念頭にあったのは「よく知られているし、よく使われてもいる」木版のみで印刷する色彩版画、すなわちサヴェージが考案した多色刷り木口木版<sup>29)</sup>〔図5〕である。鬱蒼とした森のなかで子鹿に襲いかかる虎の様子をややユーモラスに描き出したこの版画は、13枚の木版を刷り重ねて制作されたものである。その豊かな表現力を前にした時、これだけを見ると木版だけで表されているとは、にわかには信じ難い。バクスターの最初の作品である《蝶》〔図2-a〕も、明らかにこのサヴェージの工程にもとづいて制作されており、ここでは7枚の木版（輪郭および陰を表す主版と、黄・緑・薄茶・



〔図5〕サヴェージ、《虎》、1822年、多版刷り木口木版、17.4×12.5 cm

焦茶・赤・青の6枚の色版）が用いられている。優れた彫版技術を身につけていたバクスターの画面ではさらに微細で緻密な彫りが確認でき、木版のみを用いた色彩版画技法は、この時点ですでにかなり複雑な表現が可能だったことを示唆している。しかし一方、バクスターはその技法の限界を悟ったからこそ、新たな版画技法を探索するに至った。実際のところ、十分に緻密に見えるサヴェージ流の色彩版画も、バクスター法による色彩版画と比較してみるとその差は歴然としている。

《恋人たちのポスト》(CL 359)〔図6〕は1850年代後半に取り組んだ女性主題の連作のうちのひとつで、円熟期の作例であること、またかなりの大判に属することから、バクスター法の特徴を画面から観察するのに相応しい例である。花摘みを口実に家を抜け出してきたのだろうか。若い娘が、人目を忍びながら想い人へ向けた手紙を木のウロにそっと差し入れる様子を描いた本作は、同時代の女性画家ジェシー・マクロード (Jessie MacLeod, fl. 1845-1875) の原画によっている<sup>30)</sup>。ヴィクトリア朝時代の通俗趣味に呼応した、いかにも甘美な主題ではあるが、ここではその画面を実現した技法、および結果として現れたマティエールに注目しよう。

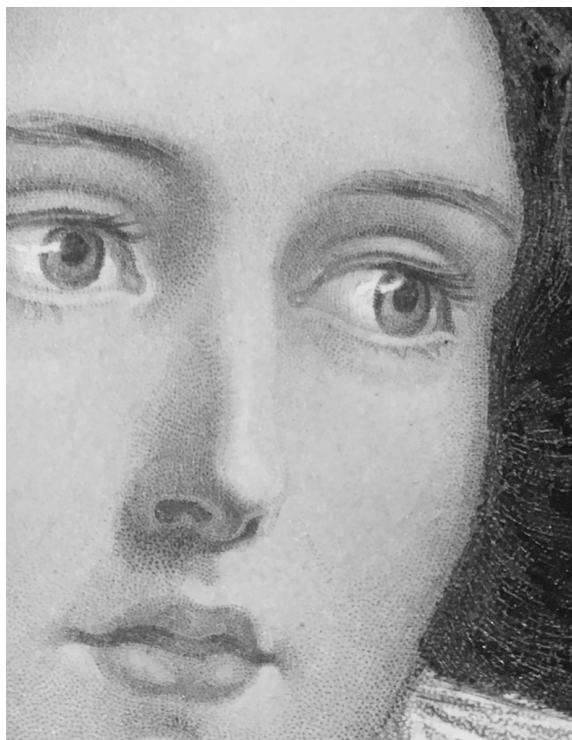
バクスター法による色彩版画の最大の特徴は、それがとても版画とは思われない点にこそある。もちろん専門家が実物を丹念に観察しさえすれば看破できることではあるが、無限に変化する豊かな階調と若干の濁りと厚みを感じさせる濃密な色彩は、それがほとんど油彩画そのものであるかのような錯覚をもたらす。バクスターはこの画面を、鉄版の凹版による主版に加えて13枚の色版<sup>31)</sup>で実現している。同一枚数の色版で構成されているサヴェージのマティエール〔図5〕も、バクスターとの比較においては、その平板さと段階的なグラデーションが目立ち、木版画特有の武骨だが素朴な印象が逆に際立ってくるこ



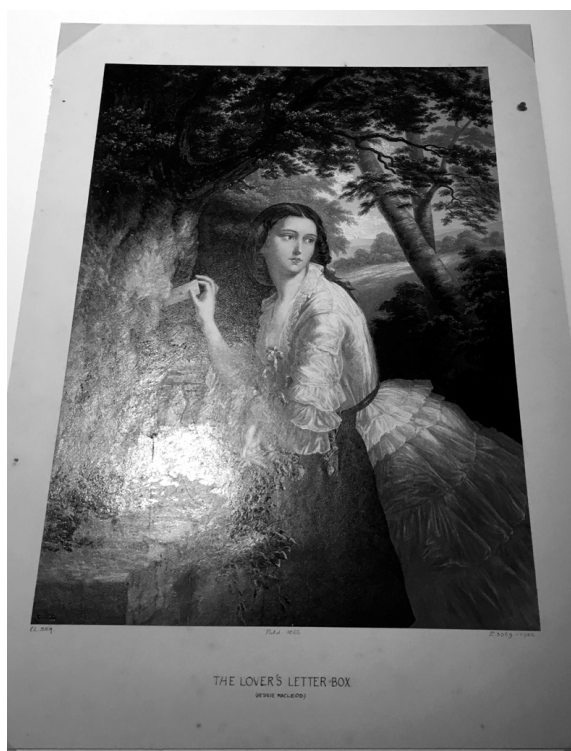
〔図6〕バクスター、《恋人たちのポスト》、1856年、バクスター法、37.3×26.8 cm (15×11 inch)、V&A 美術館

とだろう。

娘の顔部分を拡大してみると、「とても版画とは思われない」理由がよく理解できる〔図6-a〕。輪郭や鼻筋に沿って見られる陰には、規則的な粒子状の点刻が認められる。これはスティップル法であり、バクスターは人物肖像の顔をこの微細な陰影表現に優れた技法を用いて描くことを好んだ<sup>32)</sup>。ここでは唇、頬、瞳などの色を除き、彼女の肌の部分はたった1枚の色版で印刷されているにすぎない。しかし透明度のある薄いピンクの油性インクを用いることで粒子が色彩に完全に溶け込んで、スムーズな階調表現として私たちの眼に飛び込んでくる。また、豊かなうねりをもつ髪は、先に薄茶の色版を全体に印刷した上から焦茶に毛彫りを施して重ね刷りし、艶やかな光沢を表現しているが、ここにも主版であらかじめ階調を施してあるので、より立体感のあるマティエールが生まれている。木口木版のみでこの絵肌を実現することは、技法の性質上、極めて難しい。凸版である木版は印刷する部分を彫り残さねばならないため、あまりに微細すぎる線や点では印刷の際の圧力に物理的に耐えられないからである<sup>33)</sup>。木版にしてはかなり細かく彫刻された《蝶》〔図2〕の主版が物語るように、バクスターは木版のみによる表現力の限界を越えたところに、バクスター法の発明の意義と可能性を見出したのである。明細書に



〔図6-a〕 拡大図



〔図6-b〕 ワニスもしくはグレーズの反射

添えられた計25点の版画に、主版を除いて木版の色版のみを印刷した版画（No. 23）を比較のために含めたのも、発明の優位性をアピールするために他ならない。そこでバクスターは「(No. 23は) 陰影と輪郭を表現するのに、

もう何枚かの色版を必要とするが、それでも私の発明のように正確には実現できない」と述べている。

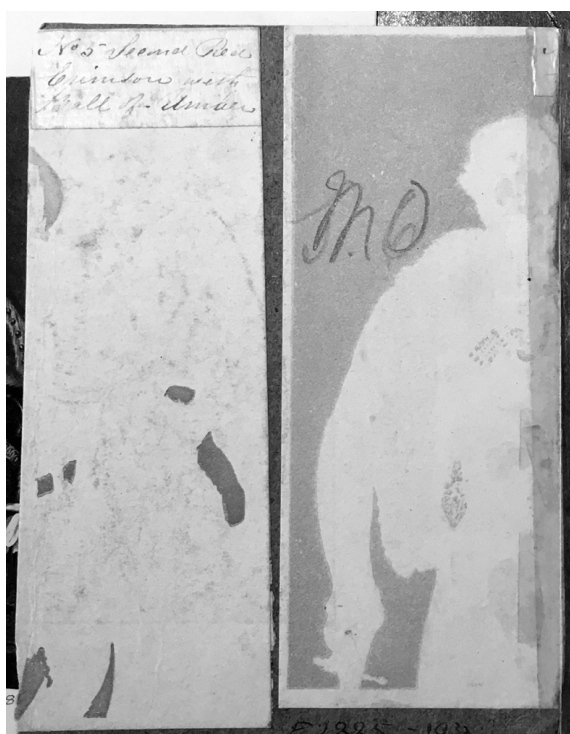
ここでもうひとつ着目すべきは、サヴェージもバクスターも、色版の彫り方自体は特に違いがない点である。色版はその色を配置する部分の輪郭に沿って切り抜かれているだけで、ほとんどの場合ハッチング<sup>34)</sup>は施されず、色版はフラット（ベタ）に印刷される——このやり方は奇しくも浮世絵（錦絵）のそれと類似している。《アルバート公》（CL 210）〔図7〕の裏に貼付されていた紙片〔図8〕は、V&A 美術館での作品調査の際に発見したものである。紙片に残る赤と青みがかったグレーの上にハッチングは一切見られないが、完成作〔図7〕では主版の輪郭・階調と合わさって、艶やかな礼装や薄曇りの背景を、無段階のグラデーションによって形成していることが分かる。

ここにおそらく、主版を凹版（または平版）で制作することの大きな利点があった。つまり色版を重ねる段階ではその色の明るさを調整しなくてよく、原理的には型紙に合わせるように必要な色を必要な場所に配置するだけなので、色版の彫版にはあまり手間がかからないのである。すでに記した通り、バクスターは平均して10枚程度、多い時には20枚以上の色版を用いたとされるが、それは単に彼がこだわりの強い「完璧主義者」だったからだけではなく、色版を用意することの容易さも手伝っていたと考えられる。

原則的に1枚あたり1色（使用面積が少ない場合は1枚で数色をまとめて印刷することもあった）に相当するので、枚数が多ければ多いほど表現できる色も多くなる。また多数の色版を用いることができれば、混色<sup>35)</sup>によって表現可能な色もさらに増える。バクスターの版画はただでさえ数の多い色版を幾重にも重ねて混合色を増やすことで、より複雑な色彩と色調の変化を生み出している。ルーペで詳細に観察してみると分かるが、バクスターは紙面をインクで覆い尽くすことに執念を燃やしているといっても過言ではないほどに、紙の地がほとんど確認できない。《恋人たちのポスト》〔図6〕では、眼球の強膜部（いわゆる白目）、手紙の端の一部、ドレスの袖のハイライトなどにわずかに残るだけで、それ以外の部分は主版で何らかの階調を与えられているか、淡い色版が少なくとも1枚は重ねられている<sup>36)</sup>。さらにいえば色版の重なりは、たとえ明るい部分であってもかなり念入りである。娘のドレスのスカート部分に着目してみると、視認する限りでは、主版の他に少なくとも薄い黄・ピンク・水色・グレーの4枚の色版が充当されていて、淡い色彩同士が混ざり合うことでシルクのような鈍い光沢が表現されている。この幾重にも重なったインク層は、バク



〔図7〕 バクスター、《アルバート公》、1855年頃、バクスター法、10.8×7.8 cm (4×3 inch)、V&A 美術館



〔図8〕 図7の裏面に貼付された紙片

ターの版画のマティエールを決定づける技法上の大きな特徴である。概して版画では、支持体たる紙の地色を活用しながら画面全体の階調を整えるので、紙という素材

の質感が、多かれ少なかれ版画に軽やかなマティエールをもたらす。しかしバクスターの版画はその露出が極端に少ないため、まるでエナメルのような濁りと鈍い光沢が画面を覆い、千変万化する色彩が織りなす濃密な重厚感となって私たちの目の前に現れるのである。

以上がバクスター法特許の第1の点に関連する技法上の特徴であるが、いかに微細な階調や色調を表現できたとしても、色版を正しい位置に刷り重ねることができなければ、その効果は決して期待できない。その正確なレジストレーションの方法が、特許が掲げる第2の点である。

「私の発明にしたがって油彩画・水彩画にかぎらず豊かな色彩をもった絵画に似せた数多くの装飾用版画を制作するために、まず私は、銅版・鉄版・石版・亜鉛版に、よく知られているやり方で図柄を描くことから始める。しかしながら、私がある版にいくつかの点を描くことに気がつくだろう。これは色版合わせのためのレジストレーション・マークであり、私の発明を正確かつ効果的に実践するためにもっとも重要な情報である。」

「もっとも重要」と記しながらも、以下に続く記述は曖昧に終始し、その具体的な方法についてほとんど要領を得ないが、まとめると以下のような工程が浮かび上がる。

- ① 主版を制作する際、小さな点 (spots) をいくつか記しておく。
- ② 必要分の色版用木版に、主版のカウンターブルー<sup>37)</sup>を取る。
- ③ 木版に転写された小さな点 (spots) に細い針 (fine points) を立てる。
- ④ 最初の色版の印刷時に紙を針が貫いて穴を残すので、針穴がガイドとなって、以降の色版を印刷する際には紙が常に同位置にセットされる。

この針を利用するレジストレーションは極めて伝統的なものであり、特許を声高に主張している点には若干の疑問は残る。しかし時には20枚以上にも及ぶ色版をほとんどズレもなく仕上げた正確さは確かに驚嘆すべきであり、極めて精度の高いレジストレーションを実践していたことは疑いないだろう。ただしライセンスを販売しながらも、秘密主義者のバクスターは自身の技法の核心を決して明かさなかったため、実際にどのように行われたのかは、版画に残る工程の痕跡から類推せざるを得ない。

V&A 美術館には、余白を裁ち落とす前の状態で保管された版画が複数所蔵されており、実際に用いられたレジストレーション用の針穴を確認することができる。例えば《あー、つかれた！》(CL 271) [図9] では、プレートマークが示すように、最終的な仕上がりは主版の銅版サイズよりも小さく設定されていて、主版の余白上下にそれぞれ、間隔の狭い二重線が引かれている。そしてその間に、左から4個=5個=6個、合計15個ずつ、都合30個の針穴が穿たれている。明細書では「4つか、それ以上の数」としているにもかかわらず、実際には桁違いの数の針を用いていたことが分かる。それぞれ異なる数ごとに間隔が空けられているのは、紙を印刷機にセットする際に、天地の逆転を防止するためだろう。この場合、凸版印刷機の印刷面の上下にそれぞれ15本の針を固定した木枠などで囲い、中央に色版のサイズに合わせたスペースを設ければ、あとは色版を差し替えるだけで常に正確な印刷を行うことが可能となる。

以上の2点が、「連続的な着彩 (successive colouring)」によって「滑らかで豊潤な (soft and mellow) 外観」<sup>(38)</sup>をもった版画を制作するための特許だったわけだが、しかしこれだけでは「とても版画とは思われない」版画を



[図9] バクスター、《あー、つかれた！》、1853年、バクスター法、15.2×10.2 cm (6×4 inch)、V&A 美術館

実現するには、いささか心もとない。実のところバクスターの版画には、明細書には決して記載されていない、いくつかの「秘密」があったことがすでに指摘されている。

### 手彩色

バクスターは時折、人物の口元の赤や宝石のハイライトなどに手彩色を加えたという<sup>(39)</sup>。ルーペを用いた観察によれば《恋人たちのポスト》[図6-a]でも、瞳に反射するハイライトは、筆によって上から描き足されているように見える。また、うっすらと紅潮した頬も手彩色の可能性が高い。色版で実現したものとは思われないボカシが認められるためである。手彩色からの脱却を図ったにもかかわらず、最終的な仕上げの段階で再び手作業に立ち戻ったというのは何やら矛盾に満ちていいるが、バクスターが効率よりも明らかに作品の美観に強い執着を抱いていた証左でもあろう。

### 金属板によるプレス

バクスターの版画では、全ての色版を印刷し終わった後に、よく磨いた亜鉛板の間に挟んでロール式のプレス機を通過させる工程があったことが指摘されている<sup>(40)</sup>。圧力を紙面に均等にかけることによって、インク層の圧着と紙面の平滑化を図ったものと考えられる。バクスターの版画に、その表面とほとんど並行になるように視線を向けると、その鏡のような滑らかさを観察することができる。通常、凸版では印刷時の圧力によって紙面がへこみ、凹版では押し出されたインクが盛り上がるので、版画の表面には凹凸が生まれる。この凹凸がわずかな陰影を生み、独特の立体的マティエールを形成するが、バクスターは敢えてそれを除去している。紙も、滑らかな質感をもったやや薄手の上質紙が用いられていて、賽の目紙のような紙特有のざらついたテクスチャを嫌っていた可能性がある。

### ワニス、グレーズの使用

バクスターの版画の表面は非常に光沢があり、時に反射で鑑賞に支障をきたすことすらある。これは上記のプレスの工程で表面が平滑に均されていることも関係しているが、表面にワニスやグレーズ<sup>(41)</sup>が塗布もしくは印刷されていることが決定的な影響を与えている。現在では、経年劣化による収縮で、わずかな白濁と微細なクラック(ひび割れ)が認められる。ワニスもしくはグレーズは版画全体をすっかり覆うこともあれば、部分的に施されることもある。作品調査で確認した限りでは、人物の顔・肌は避けられる傾向にあり《恋人たちのポスト》でも娘

の顔や肌には塗布されていない [図6-a]。一方、髪や衣装および背景には認められ、一定の角度をつけて眺めると強い光沢と反射を示す [図6-b]。

以上、これまでの研究史と作品調査を踏まえて確認されたバクスター法の技法上・様式上の特徴である。それでは、これらが後継技法とされるカラー木口木版技法に一体何をもたらしたのか、次節で詳細に考察する。

#### 4. エヴァンズのカラー木口木版技法

19世紀後半のイギリスにおいて書籍挿絵などの分野を席卷したカラー木口木版は、常にバクスター法の延長線上に位置づけられてきた。しばしば用いられてきた説明は、カラー木口木版は「高くつく」バクスター法の簡略化を目指したものであり、版画の工程を木口木版1種に絞ることで、スピード・アップとコスト・ダウンを実現した、というものである。

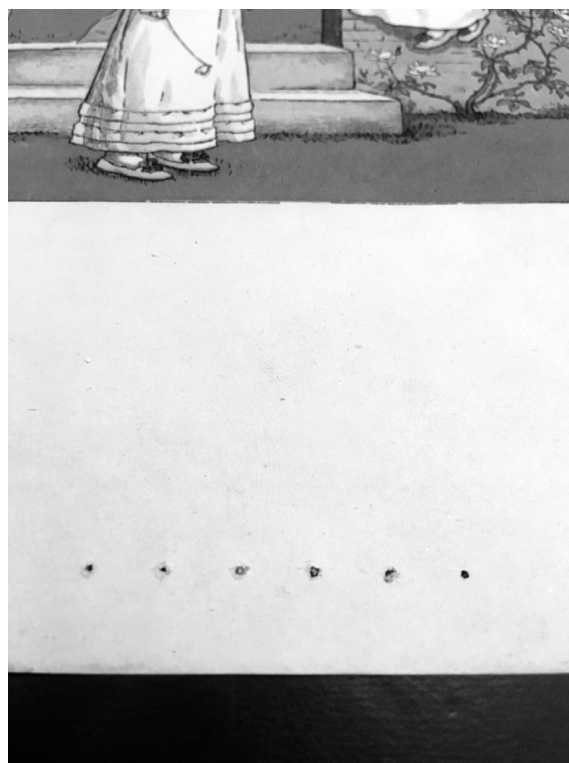
時系列から見れば1830年代半ばに特許として登場したバクスター法は、1850年代半ばから大いに普及するカラー木口木版に先んじていることは間違いない。レイトンは師との諍いで特許ライセンスを得られなかったから、それに抵触しない方法として木口木版のみによる多色刷りを、遅くとも1851年の時点で実践したし<sup>42)</sup>、エヴァンズもちょうど同じ頃、1852年に最初の木口木版のみでの色彩版画を制作しているので<sup>43)</sup>、次世代の彼らがバクスター法を足がかりに試行錯誤しながらカラー木口木版を完成させたというのは、確かに筋は通っている。

しかし、カラー木口木版とほとんど同じ工程はサヴェージが以前から行っており、バクスターもそれを指して「よく知られているし、よく使われてもいる」方法と特許明細書のなかで認めていたことは、前節ですでに述べた通りである。つまり、仮にバクスター法が存在しなくとも、カラー木口木版技法は成立しえたはずであるし、また後述するように、バクスター法による色彩版画とカラー木口木版によるそれとでは、外観の仕上がりが全くといってよいほどに趣を異にしている。前者の後者に対する影響を想定するならば、それぞれの技法上・様式上の特徴を具体的に比較しなければならない。

上記の点を検討する上で、誠に相応しいサンプルがV&A美術館には所蔵されている。グリーナウェイ原画、エヴァンズ彫版による《しゃぼん玉》[図10]である。花と果物が豊かに咲き実る庭を舞台に、ふたりの姉妹が上手に出来たしゃぼん玉に見入っている様子を描いた可憐な挿絵で、ウィリアム・アリンガム『こどもたちの童歌』(1887年出版)に寄せたものである<sup>44)</sup>。本作は主版1枚+色版5枚によるカラー木口木版で制作されたもの



[図10] グリーナウェイ原画、エヴァンズ彫版、《しゃぼん玉》、1887年、カラー木口木版、12.4×10.0 cm、V&A 美術館



[図10-a] 下部余白のレジストレーション・マーク (同様の針穴が上部余白にも空いている)

だが、美術館にはこれに加え、各版のみを印刷した版画6点、制作の中途段階の版画4点、木版原版6点、レジストレーションに用いた木枠1点、関連する鉛筆による



〔図11〕《しゃぼん玉》セットのうち、版画、合計11点（V&A 美術館）

ラフ・スケッチ 1 点が併せて所蔵されているため<sup>45)</sup>、その制作工程を詳細に辿ることができる〔図11〕。

このセットを参照しながら、その制作工程を簡単にまとめておこう<sup>46)</sup>。カラー木口木版もバクスター法と同様、主版の制作から始まる。ここではまず、グリーンウェイが版木もしくは紙に、ちょうど塗り絵のような線画で下絵を描画する。版木に描いた場合はそのまま、紙に描いた場合には写真製版などの方法で版木に写し取り、エヴァンズが彫版する〔図12〕。主版を印刷した刷り〔図13〕に、画家が着色、それが色版彫版のための見本となる。彫版師は、カウンタープルーフで必要分の色版用版木に主版を転写する。ここで用いられた色版は、黄・ピンク・青・赤・グレーの5枚〔図11右側〕であり、経験をたよりに——現代ではフィルターを用いるが——色分解を行って各色版を彫版する。そしてそれらを順に刷り重ねていき〔図11左側〕、完成である〔図10〕。なお、完成版の大きく取られた余白には、上下中央にそれぞれ6個の針穴が等間隔で並んでいることが確認できる〔図10-a〕。これはバクスターが用いたレジストレーション・マーク〔図9〕とよく似ているが、その工程は多少異なっていたと思われる<sup>47)</sup>。

以上が、エヴァンズが実践したカラー木口木版のおおまかな手順である。その流れ自体はバクスター法と大きな差はないものの、改めて相違点を列挙すると、以下の3つが認められる。第1に主版が凹版（もしくは平版）ではなく木口木版であること、第2に色版数が少ないこと、第3にプレスやワニス／グレイズといった仕上げの工程がないこと、である<sup>48)</sup>。これらの技法的特徴が、いずれも時間・手間・コストの大幅な削減に貢献することは明らかであり、それがより迅速に大量に安価に色彩版画を制作・販売することを可能にしたのだという説明はそれなりに納得がいくし、一面的には事実であったに違いない<sup>49)</sup>。ただし、《しゃぼん玉》の完成版〔図10〕を、特許の実施権者たちが制作した安いが品質では遥かに及ばない「バクスター版画」と同等と見なすことは決して

できない。カラー木口木版がバクスター法の単なる省略技法であると仮定するなら、バクスターがこだわった手間のかかる工程を再度付け加えるだけで、バクスターの版画と同じような表現効果が画面に現れなければならないはずである。しかし実際のところ、《しゃぼん玉》の外観はそれを形成している造形原理そのものからして、およそ似ても似つかぬものなのである。その点を、再びバクスターの版画に立ち戻ることによって確認してみることにする。

《あー、つかれた！》〔図9〕は、サイズ・主題ともに似ており、またバクスターの版画にしては色版が8枚と少なめであるため、《しゃぼん玉》の比較対象として相応しい。パーティーの真っ只中だろうか、清楚なドレスに身を包んだこまっしゃくれの少女が、深い薔薇色のクッションにもたれかかって、しばしの休息を取っている。何とも微笑ましい構図をもつこの作品は、ヴィクトリア女王の長女、ヴィクトリア・アデレイド・メアリ・ルイーゼの幼少期をモデルにしたといわれている。なお、当時名声をほしいままにしていた肖像画家フランツ・ヴィンターハルター（Franz Xaver Winterhalter, 1805-1873）の原画によると主版余白に記されているが、これは事実ではない<sup>50)</sup>。

屋内と屋外という舞台設定の相違はあるものの、《あー、つかれた！》のもつ圧倒的な重厚感とは対照的に、《しゃぼん玉》は実に軽やかで、透明感に満ち、そして明るい。《しゃぼん玉》に、あと3枚色版を追加したところで、また表面をワニスなどでコーティングしたところで、この外観の印象が大きく変わることはないであろう。どうして、このような違いが生まれるのか——それは主版が作品において果たす役割の違いにこそ起因する。

エヴァンズの画面では、主版はもっぱら対象の輪郭を囲い込むことに寄与している。水平・垂直に反復される直線とその間を縦横無尽に蛇行する曲線が紙面に沿って運動し、小気味良いリズムを形成する。もちろんハッチングは施されるが、微妙な階調を生み出すわけではなく、



〔図12〕《しゃぼん玉》主版原版



〔図13〕《しゃぼん玉》主版のみの刷り

あくまで暗がりや陰をおおまかに暗示するにとどまっている。エヴァンズの主版は極めて線的で、色版といくら重なり合っても強く露出したままであり、最終的な仕上がりにおいても常に画面の主導権を握っているのである。一方、バクスターの主版の場合、最終的な仕上がりに

おいて、その存在は徹底的に隠蔽されてしまう。重ねられた色面は主版の微細な粒子を取り込んで、濃度・密度を増して画面に定着される。バクスターの主版はいつてみれば、ある色を別の色へと変化させる触媒のように機能する。反応を引き起こした後、自らは画面に溶け込んで消え失せてしまうのだ。

この主版の性質の違いが、支持体である紙の地との関係にも影響を与え、結果、画面の印象をも大きく左右している。当然のことだが、版画において紙の地色は明るさの基準となる。もちろん紙自体に色がつけられることもあるが、白紙の上にそれより明度の低いインクを刷り重ねるのだから、より明るい白を上から塗らない限りは、何も印刷されない部分をもっとも明るくなり、黒かそれに近い焦茶を用いた主版がもっとも暗くなる。両者とも主版の密度・濃度をコントロールして画面全体の明暗を生み出している点では共通している。しかし無段階に連続して画面を粒子状に覆うバクスターの主版と、太いハッチングが断続的に反復されるエヴァンズの主版とでは、その見え方が大きく異なる。

両者のもっとも暗い部分を見てみよう。《しゃぼん玉》では右上隅、塀に腰掛けた妹の背後が、主版のハッチングの目をもっとも詰まっているので、暗く見える。《あー、つかれた！》では画面左下、クッションの陰になったところが、それに当たるだろう。両者を比較してどちらが明るく感じるかといえば、誰もがエヴァンズに軍配を上げるに違いない。その理由は、ハッチングの間から露出した紙の白地が色版を透過して明るさを主張するからである。もちろん主版をベタで印刷すれば真っ黒な面も作れる。しかし色版より暗い主版が画面を埋め尽くしてしまうと、そもそも色彩版画にならないので、暗くするにしてもハッチングの間隔を調整して表現することになる。また、ハッチングの間隔は無段階では調整できないため、いくつかの段階、ここでは平行ハッチングの密度によって多く見積もっても5段階程度で表されている。喩えるなら、エヴァンズの主版はステンド・グラスの仕切りのように機能する。鉛でできた仕切りは光を通さないが、その間を埋める色ガラスから背後の光が通過する。主版の印刷面は面積比ではわずかな部分となるため全体としては明るさが勝つし、その明るさとの対比のなかで、光を通さない主版はより存在感を放つことになる。エヴァンズの画面が明るいのも、主版の輪郭が際立って線的に見えるのも、狭いレンジで、しかも段階的なコントロールによって明暗表現を行っているからである。

一方、バクスターの主版のように無段階のグラデーションで明暗がつけられていると、こうはならない。色版と

溶け合って暗面を形成し、光の透過率をどんどん低下させてしまうからである。バクスターの主版と色版が形成するインク層は、分厚いカーテンのようなものであり、縫い合わされた1枚1枚は薄くとも、幾重にも覆い重ねることで一切の光を遮断してしまう。そして逆に、ビロードのように艶やかなドレスに散りばめられたハイライトは、何も印刷されていない「空白」である。しかし同じ紙の地色であるはずの余白と比べて、その白さがずっと際立って見えるので、私たちの眼にはまるでそれが画面上に塗られた白絵具のように映ることだろう。実際これは眼の錯覚にすぎないが、バクスターの画面のほとんどの部分が執拗にカーテンで覆われているがゆえに、その隙間から時折こぼれる光がひときわ鮮烈に輝く。つまりバクスター法は明暗を極めて広いレンジで、かつ無段階にコントロールすることが可能な技法である。これがその画面に深さ・濃密さ・重厚さをもたらしている理由でもある<sup>51)</sup>。

しかし狭いレンジの明暗と段階的な階調しかないからといって、エヴァンズの画面が平板・単調というわけではない。バクスターの濃厚な色彩表現とは異なっているが、そこには、かすかににじむ水彩画のような色彩の揺らぎを認めることができる。この特徴は主版ではなく、色版の処理によって実現されている。《しゃぼん玉》の5枚の色版のうち、青版を見てみよう〔図14〕。黄版を重ねて緑となる芝生面がこの色版のベタに当たり、ハッチングを重ねるほどより淡い青になっていく。ここでは、ベタから、並行ハッチング、二重のクロス・ハッチング、三重のトリプル・クロス・ハッチング、全て削り取るヌキまでの5段階に彫り分けられている。こうすることで同系色を別途用意する必要がないので色版の節約にも繋がるし、5枚の色版にそれぞれ同様の彫りが施されているから、混色によって表される色数は飛躍的に増加する。こうした淡い調子のことを「ティント (tint)」といい、カラー木口木版でよく見られる方法であるが、主版よりも色版の方に階調表現を担わせた点でバクスター法と大きく食い違っている。特にエヴァンズは、ティントの絶妙な掛け合わせを得意としたので、制約のあるなかでも、より複雑な色彩表現を行うことができた<sup>52)</sup>。

以上、その繋がりを指摘されてきた2つの色彩版画技法それぞれの技法上・様式上の特徴を、具体的な事例を交えつつ論じてきた。そこから分かるのは、木口木版の使用という点でバクスター法とカラー木口木版技法は共通しているものの、どうやら根本的なところが異なっている、ということである。

バクスター法は「色彩版画」なので、色版として用い



〔図14〕《しゃぼん玉》青版の刷り（部分）

る木口木版の方により眼が行きがちだが、その本質はむしろ「着色された銅版画」<sup>53)</sup>なのである。〔図15〕と〔図16〕はいずれも、バクスターが1848年に制作した《イングランド女王》(CL 203)であるが、この2枚の何が異なっているか、これらの図版から瞬時には見分けられないだろう——〔図15〕はこの作品の主版のみの刷り、〔図16〕はそこに13枚の色版が重ねられた完成版<sup>54)</sup>である。本稿図版はモノクロで掲載されているため<sup>55)</sup>、「着色された銅版画」と筆者がいい表わす意味がきつとよく了解されるはずである。つまり色版があろうとなかろうと、バクスターの版画は、「版画」としては主版だけでほとんど完成しているのである。色彩の濃密さは主版の濃密さが先にありきであり、色版はその上に薄いヴェールを幾重にも重ねているに過ぎない。だからこのように色情報を取り去ってしまうと、全体の階調が若干暗くなる程度の差異しか、私たちは認識できなくなってしまう。

一方、カラー木口木版は、明らかに色をつけることを前提に考案された技法である。そもそも木口木版 (wood engraving) はその名の通り、主に銅版を用いるエングレーヴィング (engraving) を模した技法であり、その発明当初から、やろうと思えばより微細な表現も実現できた〔図17〕<sup>56)</sup>。また、エヴァンズの卓抜した彫版技術<sup>57)</sup>をもってすれば、主版にバクスター法と同じような役割を与えることすら可能だったかもしれない。しか



〔図15〕 バクスター、《イングランド女王》〔主版のみの刷り〕、1848年、バクスター法、15.2×10.2 cm (6×4 inch)、大英博物館



〔図16〕 バクスター、《イングランド女王》〔完成版〕、1848年、バクスター法、15.2×10.2 cm (6×4 inch)、大英博物館（グレースケールに加工）

し、エヴァンズはバクスターの主版を木口木版で模倣しようとはしなかった。《しゃぼん玉》の主版には塗り絵のような線画の役割しか与えられていない〔図13〕。それは主版に色版を重ねることを前提として図案化されているからで、ティントの重なりがあって初めて版画として完成する〔図10〕。主版は色版を正しい位置へと導くが、ほとんど階調を与えることはしない。輪郭は主版が、階調と色彩は色版がそれぞれ分担しているといい換えてもよいだろう。

ここで、バクスターの最初の色彩版画である《蝶》〔図2〕を思い起こしてほしい。ここにある主版と色版の関係は、実のところ、上記したカラー木口木版技法そのものである。要するに、カラー木口木版はバクスター法の「簡略化」の産物では決してない。というよりバクスターがその初期に試み、早々に見切りをつけた技法の延長線上にこそ位置づけられるのである。

## 5. おわりに——バクスターの「油彩版画」

ここまで、バクスター法とカラー木口木版技法の技法上・様式上の特徴について比較した。そしてこの2つの技法は類似していて連続しているように見えるが、その



〔図17〕 トマス・ビューイック、《チリンガムの雄牛》、1789年、木口木版、14.0×19.7 cm、V&A 美術館

本質はかなり異なっていることも確認された。カラー木口木版はバクスター法の後継技法というより、「よく知られていて、よく用いられてもいた」サヴェージの多色刷り木口木版の直系子孫であり、それが1850年代になって成長し、ようやく表舞台に立ったというのがおそらく実状に近い。一方、バクスター法はある意味ではサヴェー

ジに由来するが、むしろその否定から生まれた。要するに、カラー木口木版技法から見てバクスター法は「父」ではなく「兄弟」——しかも非常に風変わりな——に相当する。両者は見た目上の成立時期に若干のずれがあったものの、ヴィクトリア朝前期においてあくまで並存していた技法なのである。並び立っていれば、自ずと色彩版画＝印刷市場で競合する。かつての「VHS 対ベータマックス」によるビデオ・テープの規格競争がそうだったように、やがて一方が他方を駆逐することになるだろう。そしてバクスター法がカラー木口木版よりも先に滅びたのも事実である。しかしその事実をもって、バクスター法がカラー木口木版技法に先行したこと、そして前者が後者に影響を与えたことの証明にはならないのである。

そして、カラー木口木版がバクスター法を滅ぼしたのか、というところもおそらく事実と反している。確かに、バクスター法は発明者自身が認めているように「高くつく」ので、コスト面でカラー木口木版に太刀打ち出来なかったのは正しい。しかしそれは比較される前提の話であって、実のところ、両技法はそれほど競合してはいないのである。カラー木口木版が19世紀末までその命脈を保ち続けられたのは、活字の文字組と合わせることができるという技法上の強みを発揮して、新聞・雑誌・書籍などの文字メディアに大きな活路を見出したからである。その過程で技法の成熟がすすみ、カラー木口木版特有の様式とマティエールを育んだことは前節で確認した通りである<sup>58)</sup>。もちろん、バクスター法も挿絵の領域で用いられてきた。しかし、もともとバクスター法は挿絵向きの技法ではないし、バクスターの版画でもその総量からすると多数派ではない。むしろ1枚絵の版画のほうが主戦場だったのだ。

バクスターの版画のマティエールがあからさまに主張しているように、そもそもバクスター法とは、高品質な1枚絵の版画を制作するために考案された技法なのである。紙を徹底的に覆い隠すように印刷された主版と色版、何層にも重ねられたインク層、金属板によるプレス、ワニスやグレーズによって平滑に整えられた光沢に溢れる表面、そして時には版画にもかかわらず筆をとることすらも厭わない——こうした過剰ともいえる煩雑な工程が必要だったのは、版画らしさを徹底的に除去した上で、その上から油彩画のマティエールを巧妙に模倣・偽装するためである。初期の探求のなかで、極めて高度なレベルにまで到達していたにもかかわらず、サヴェージの多色刷り技法を断念したのは、木口木版のみではこの目的が達成できなかったからに相違ない。バクスターが自身の作品を「Oil Printing」「Printing in Oils」と銘打った

のは、単に油性インクを使用していることを示したかったわけではない。「油彩画 Oil Painting」に勝るとも劣らぬ品質の「油彩版画 Oil Printing」であることを誇っていたのである。

このバクスターの「油彩版画」と色彩版画市場で競合していたのは、カラー木口木版ではなく、カラー・リトグラフである。圧倒的に安価で大量の印刷に耐えるカラー・リトグラフに対し、バクスター法がその「品質」を盾に優位を辛うじて保っていたのはせいぜい1850年代までであった。そもそも、ル・ブロンドやクロンハイムといったバクスター法の有力な実施権者たちのほとんどが、バクスター法を手がける一方でリトグラフでも制作を行っていた。大手の印刷業者であれば複数の技法を手がけるのは珍しくはなかったから、ある技法がひとたび衰退へと向かえば、それはもはや後戻りはきかなかったのである。

そして、カラー・リトグラフは、オフセット法・写真製版と組み合わせられたことで他の追随を許さない技術的な利点を勝ち得たため、19世紀末～20世紀初頭にかけて、ありとあらゆる色彩版画技法をあっという間に過去のものにしてしまうことだろう——カラー木口木版とて、その運命に抗うことはできなかったのである。

しかしながら、1890年代まで多くの印刷業者のもとからバクスターの後刷版画が販売し続けられたことは、かえって私たちに驚かせる。これはバクスターの版画が単なる印刷物ではなく芸術作品として享受された証拠であり、たとえ効率面での価値が失われたとしても、その技法が育んだ様式やマティエールはそれ自体が「美」もしくは「芸術」としての価値をもちうるのである。

ただし、特異な技法で実現されたバクスターの「油彩版画」がもつ特異な美に対する評価は、今もって定まっていない。一部の好事家たちを魅了してやまない一方で、模造の油彩画のマティエールが放つ一種の毒々しさが、版画史の専門家たちの苛立ちをたびたび誘ってきた<sup>59)</sup>。また色彩版画の「商業化」に初めて成功した企業家・技術者・職人なのか、それとも、採算度外視で作品の美観を追求する偏執的な芸術家なのか——この特異な人物の輪郭を取り結ぶのにも、私たちは苦勞させられるかもしれない。しかし、「版画芸術」と「印刷技術」との狭間に、いつまでもバクスターを眠らせておくわけにもいかないだろう。本稿が、そのわずかな足がかりとなることを期待する。

## 註

- 1) 「版画」も「印刷」も、ともに英語では print または printing に相当する。現代日本語では芸術表現の手段としての前者と複製技術としての後者を区別しがちであるが、それは明治期に「版画」が fine print (あるいは仏語の gravure originale) の訳語として定着して以来、芸術的側面が強調されてきたことに由来する。しかし「印刷 print; printing」のうち、美的・芸術的なものが「版画 fine print; printing」と呼ばれたにすぎないことには留意されたい。しかし表記の煩雑さを避けるためにも、本稿では、特別に注意を促す必要がない限りにおいて、「何らかの版を用いたイメージの複製およびその技法」を原則的に「版画」と記す。なお、版画を「制作する、刷る」という行為の意味で「印刷-する」を用いることがあるが、これは単に一般的な語感に則ったものである。
- 2) 例えば16世紀のキアロスクーロ木版、18世紀のパステル・マナー、クレヨン・マナーなどが挙げられる。一般的に、色彩版画は1作品に対して複数の版を使用する。しかし1枚の凹版に異なる色のインクを別々に擦り込んで印刷する「プベ法 A la poupée」という技法も存在する。色彩版画の歴史については以下を参照のこと。Bamber Gascoigne, *Milestones in Colour Printing 1457-1859*, Cambridge University Press, 1997; アントニー・グリフィス、『西洋版画の歴史と技法』、越川倫明ほか訳、中央公論美術出版、2013年、117-124頁。
- 3) サヴェージュはヨークシャー出身の版画家であり、木口木版を用いた色彩版画技法の先駆者。William Savage, *Practical hints on decorative printing: with illustrations engraved on wood, and printed in colours at the type press*, London, 1822.
- 4) この技法は慣例的に、Baxter('s) process もしくは Baxter('s) method と表記されてきた。筆者の知る限り定着した邦訳はないため、本稿では「バクスター法」を用いることにする。
- 5) 版画に用いる「版」はその版種によってその呼称が異なる。鉄版・銅版などの凹版の場合はその薄い形状からプレート plate、板目木版・木口木版の場合は厚みがあるためブロック block、リトグラフではその材質から石 stone を用いる。また複数の版を同時に用いる多版版画において、図柄の輪郭や明暗・階調などを決定づける版(浮世絵の墨版に相当)のことを key plate (block; stone)、または line plate (block; stone) などと呼称する。用語の混乱を来さぬために、本稿では、上記の役割を果たす版のことを一律で「主版」と記す。
- 6) 註5参照。「主版」によって刷られた単色の版画に色彩・階調を与えるために用いる版のことを color plate (block; stone)、tone plate (block; stone) などという。本稿では一律で「色版」と記す。
- 7) リトグラフ (lithograph; lithography、石版画) は、平らな石灰岩を版として用い水・油の反発を利用して像を得る版画技法。1798年、ドイツのゼネフェルダー (Johann Alois Senefelder, 1771-1834) によって確立され、1810年代までにイギリス、フランスでも実用化された。カラー・リトグラフ (Chromolithography; colour lithography) は1837年、フランスの印刷業者アンジェルマン (Godefroy Emgelmann, 1788-1839) が3版(または4版)の色版を用いた減法混色技法で特許を取得、実用化への道が拓かれた。それとほぼ同時期に、イギリスではチャールズ・ハルマンデル (Charles Hullmandel, 1789-1850) が必要な色ごとに版を割り当てる方法で成果を上げた。リトグラフの歴史については以下を参照のこと。Wilhelm Weber, *A history of lithography*, London, 1966; Felix H. Man, *Artists' Lithographs. A world history from Senefelder to the present day*, New York, 1970; Domenico Portio (ed.), *La lithografia*, Milano, 1982. (ドメニコ・ポルツィオ、『リトグラフ』、前川誠郎監修、小学館、1985年)
- 8) 木口木版 (wood engraving) は、木口(こぐち: 木を輪切りにした断面)を版として用いる技法であり、18世紀末にイギリスの版画家トマス・ビューック (Thomas Bewick, 1753-1828) によって発明・実用化された。非常に硬質な木口はジュラン(細い線を彫刻する道具)による精細な表現に適していたこと、耐久性が高く大量・安価な印刷を実現できたこと、そして活字との版組が可能であったことから、新聞・書籍の装画・挿絵のための技法として1830年代に一気に普及した。発明の地であるイギリスでは識字率の向上とともに出版需要が高騰したこともあって、ヴィクトリア朝時代中期をピークに数多くの木口木版画家・彫版師が活躍したが、広範な分野で活用されたリトグラフと1880年代半ばに発明された写真製版による凸版版画技法(ライン・ブロック)によって、19世紀末までに急速にその役割を終えることになった(グリフィス、前掲書、25頁)。本稿は、こうした限られた時代に栄華を極めた技法の「カラー化」の試みに焦点を当てている。なお、本文中では冗長な表現を避けるため「木口木版」を「木版」と表記することがある。
- 9) Baxter('s) Print といった場合、バクスター自身が制作した色彩版画のみならず、「バクスター法の特許に基づいて実施権者が制作した版画」も含むことがある。
- 10) Gascoigne, *op. cit.*, p. 52 and fig. 20.
- 11) エヴァンズに関しては初期絵本文化に関連して数多く言及されてきたため、ここでは以下の文献を挙げるにとどめる。Edmund Evans, Ruari McLean(ed.), *The Reminiscences of Edmund Evans, wood engraver and colour-printer, 1826-1905*, Oxford University Press, 1967; Tomoko Masaki, *A History of Victorian Popular Picture Books: The Aesthetic, Creative, and Technological Aspects of the Toy Book Through the Publications of the Firm of Routledge, 1852-1893*, 2 vols., Kazama Shobo: Tokyo, 2006.
- 12) 註1を参照。筆者はこれまでも、オリジナル版画と複製版画の境界・あわいについて研究を行ってきた(大森弦史「テオドル・ジェリコーのリトグラフ——『英国セット』に見られる様式上・技法上のばらつきについて」、東京工芸大学芸術学部紀要『芸術世界』21号、2015年、71-82頁)。
- 13) バクスターの再評価と諸研究の中心をなしたのは、3次にわたって設立された「バクスター協会 (The Baxter Society)」である。最初のバクスター協会は1890年代前半、熱心な収集家の活動を軸に結成されたが、すぐに経済的に行き詰まり短期間で解消してしまった。第2次のバクスター協会が組織されたのは1921年で、この時代に参加したメンバーによって現在までのバクスター研究の素地がほとんど築かれたが、第二次世界大戦を契機に活動を停止した。1983年、同好の収集家の繋がりを中心に設立されたのが、第3次に当たる「新バクスター協会 (The New Baxter Society)」であり、イギリスの非営利団体として現在まで活動を継続している。(http://newbaxtersociety.org, 最終アクセス: 2017年10月31日)
- 14) その観点では、ヴィクトリア朝時代の中産階級によるバクスター版画の受容に目を向けたシュールレの研究は注目値する。William H. Scheurle, *George Baxter, the First Color Printing from Metal Plates and Wood Blocks: Portraying Victorian Values of England's Rising Middle Class*, Edwin Mellen Press: Lewiston, Wales, 2011.
- 15) 2017年8月29日～9月5日、ロンドンにて実施。
- 16) 現在までのバクスターに関する知見の大部分は、第2次「バクスター協会」会長を務めたコートニー・ルイスの3著作に負っている (C. T. Courtney Lewis, *George Baxter: His Life And*

- Work*, Sampson Low, Marston & Co Ltd.: London, 1908; C. T. Courtney Lewis, *The Picture Printer*, Sampson Low, Marston & Co Ltd.: London, 1911; C. T. Courtney Lewis, *George Baxter, The Picture Printer*, Sampson Low, Marston & Co Ltd.: London, 1924.)。本節の内容は、その研究の集大成に当たる1924年版をベースに、同時代に上梓されたクラーク (Harold George Clarke, *Baxter colour prints; pictorially presented*, Maggs Bros.: London, 1920-21.) およびエザリッジ (Ernest Etheridge, *Baxter prints: A concise guide to their collection*, Stanley Martin & Co Ltd.: London, 1929.) による評伝、ミッツマンによる後年のモノグラフィ (Max E. Mitzman, *George Baxter and the Baxter prints*, David & Charles: North Pomfret, Vermont, 1978.) も併せて参照しつつ構成する。加えて、以下の文献はバクスター版画の全ての作品図版を収録している点で極めて有用である。Abraham Ball and Michael Martin, *The Price Guide to Baxter Prints*, Antique Collectors' Club, Woodbridge, Suffolk, 1974.
- 17) Courtney Lewis, *op. cit.*, 1924, p. 250, no. 1. コートニー・ルイス1924年版は、現在でもバクスターの版画の標準カタログとして利用されている。本文中でバクスターの版画に言及する際は《作品名》の後に「(CL 1)」の要領で付記する。
  - 18) 1624年制定の専売条例6条にある「新規な製造物」に認められた専売権が14年期限であった。1人の徒弟を一人前にするのに7年かかるとされ、独占の引き換えに2人の徒弟に技術を伝承することが求められた、という (菅原洋平、「英国の特許制度について—Intellectual Property Officeを中心に—」、『特技懇』260号、2011年1月28日、59-66頁)。
  - 19) 実施権者には、アブラハム・ル・ブロンド (Abraham Le Blond, 1819-1894)、ジョゼフ・マーティン・クロンハイム (Joseph Martin Kronheim, 1810-1896)、ジョゼフ・マンセル (Joseph Mansell, 1803-1874)、ウィリアム・ディックス (William Dickes, 1815-1892) などがいる。
  - 20) 現在までに、カタログに含まれない番外の作品が計4点知られている。
  - 21) Mitzman, *op. cit.*, p. 50.
  - 22) ラファエロ、《小椅子の聖母》、1513-14年頃、板に油彩、直径71 cm、ピッティ美術館、フィレンツェ
  - 23) なお編年順のカタログは以下を参照のこと。Mitzman, *op. cit.*, pp. 122-158.
  - 24) スタンプ及びエンボス・シールの種類については以下に詳しい。Ibid., pp. 111-121.
  - 25) エヴァンズはクレインと組んで1865年から合計29冊の6ペンス本を出版、その後70年代になると、より豪華な1シリング本も手がけた。正置は、当時の6ペンスを現在日本における500円程度の価値と推算している (正置友子、「ウォルター・クレインの絵本 ヴィクトリア時代に芸術と職人の技によって花開いた絵本文化」、『絵本はここから始まった ウォルター・クレインの仕事』、展覧会カタログ、滋賀県立近代美術館・千葉市美術館、2017年、8-16頁)。
  - 26) バクスター法の制作工程については、上記した各カタログ、評伝類のほか、以下の文献に詳しい。Fred W. Seeley, "The production of a Baxter colour print", Initially published as a series of articles in *The Baxter Times* between September 1924 and March 1925; again in the *Newsletter of the New Baxter Society* between December 1987 and June 1991; reprint issued with membership to the New Baxter Society.
  - 27) 以下にその全文が掲載されている。また本稿中の引用訳は筆者による。Courtney Lewis, *op. cit.*, 1924, pp. 531-534.
  - 28) 石版は註7を参照。亜鉛版とはジンコグラフ (zincograph; zincography) と呼ばれる技法で、原理はリトグラフとほぼ共通するが、石灰岩の代わりに亜鉛版を用いる (グリフィス、前掲書、155頁)。
  - 29) Savage, *op. cit.*, not paged and numbered.
  - 30) 原画は所在不明。
  - 31) ここでは木版ではなく、亜鉛ブロックを凸版として用いている。木の断面が最大サイズとなる木口木版は、大判を得るのにブロックを接合する必要があるため、安価で比重が比較的軽く加工しやすい亜鉛で代用されることがあった。
  - 32) スティップル法は非常に手間がかかるため、バクスターは、それ以外の部分をアクアティント、もしくはメゾティントで主に制作する傾向にある。アクアティント、メゾティントはともに凹版で線ではなく粒子状に彫版する手法であり、バクスターが線表現を極力避けていたことが伺われる。
  - 33) 版面表面に銅メッキ・鉄メッキを施すことで耐久性を向上させ、より微細な表現を行うことは可能であるが、実用化されるのはもう少し後のことである。
  - 34) ハッチング (hatching) は、平行線の束で面を形成して陰影を表現する方法で、物理的彫刻を必要とする版画ではつきものである。凸版である木口木版の場合、ビュランでハッチングを施すほど印刷されるインク量は少なくなるので、その部分は明るく見える。
  - 35) 版画で色彩を表現する方法は大きく分けて2通りある。ひとつは必要な色の数だけ色版を用意して必要な場所に刷る方法、もうひとつが2つ以上の色版を重ね刷りして混色する方法である (例えば、青版と黄版を重ねれば緑を表せるため、色版を節約することができる)。現在の標準的なカラー印刷 (CMYKによる4色印刷) は後者の原理によるものだが、この混色法に基づく色彩版画の最初の実践は、1720年、フランスで活動したドイツ出身の画家兼版画家ヤコブ・クリストフ・ル・ブロン (Jacob Christoph Le Blon, 1667-1741) に帰される。彼は三原色の原理の発見以前に、赤・青・黄・黒の4枚のメゾティント版を重ねることでフルカラー印刷を試みた。正しい色分解が叶わず十分な成果を上げるには至らなかったが、彼の残した以下の文献は以後の色彩版画史に大きく影響を及ぼすこととなった。J. C. Le Blon, *Coloritto, or the harmony of colouring in painting: reduced to mechanical practice*, London, ca. 1725.
  - 36) 時に印刷前に紙を着色することもあったというが、その工程については詳らかでない。Courtney Lewis, *The Baxter book*, Sampson Low, Marston & Co Ltd.: London, 1919, p. 69.
  - 37) カウンタープルーフ (counterproof) とは、印刷したばかりのインクが乾いていない版画に、紙などを重ねて再度写し取った版画のこと。版画は通常、版と逆像を写すが、この方法だと版の正像を得られる。ここでは、色版に主版と同じ向きの図柄を写し取るのに用いている。
  - 38) Courtney Lewis, *op. cit.*, 1924, p. 533.
  - 39) Seeley, *op. cit.*, p. 18.
  - 40) Ibid., p. 18.
  - 41) ワニス (varnish) は表面保護に用いられる不水溶性の透明の上塗材 (日本語では「ニス」と略称される)。グレーズ (glaze) は釉薬を意味し、ごく薄くのぼした絵具で画表面をコーティングするように描く絵画技法のことを指す。この仕上げ処理はバクスターの版画に特有のものであるが、バクスターはインクの調合レシピなどを、実施権者にはもちろん息子にすら明かさなかったため、その配合・工程の詳細は今もって不明である。ワニスの材質は亜麻仁油などの乾性油、グレーズはアラビアゴム・卵白・せっけん水などの混合溶液と推測されている。Seeley, *op. cit.*, p. 18.
  - 42) 1851年の *Art Journal* に掲載 (Geoffrey Wakeman & Gavin D. R. Bridson, *A guide to nineteenth century colour printers*, Plough Press: Leicestershire, 1975, pp. 69-70.)。

- 43) 1852年、イダ・ローラ・ファイファーの旅行記に3版刷の木口木版画を寄せた (Masaki, *op. cit.*, p. 97; p. 149.)。
- 44) Thomas E. Schuster & Rodney K. Engen, *Printed Kate Greenaway. A catalogue raisonné*, T. E. Schuster: London, 1986, p. 94, no. 169.
- 45) V&A 美術館の所蔵番号は以下の通り。版画合計11点 (E. 1380-1936~E.1390-1936)、木版原版6点 (E.1373-1936~E.1378-1936)、レジストレーション用木枠 (E.1379-1936)、ラフ・スケッチ (RENIER.433)。ラフ・スケッチを除いて1936年にエヴァンズの遺族から寄贈されたセットである。版画の状態は非常に良い。ただし色版のみの版画5点には、左側4分の1程度の領域に紙ヤケがある。インクの変色は見られないので印刷以前のヤケと推測される。木版原版には印刷による版面の摩耗を防ぐための(おそらく)銅メッキが施されている。レジストレーション用木枠は箱型で、版木を差し替えることができるように1辺がコの字状に開いている。なお、ラフ・スケッチは修復中のため、今回の作品調査では閲覧できなかった。
- 46) エヴァンズの制作工程については、註11に挙げた文献および以下を参照のこと。辻村益朗、「19世紀の木口木版印刷とエヴァンズ」、現代絵本の扉をひらく コールデコットの絵本 (福音館書店、オリジナル復刻版、2001年) 解説書、96-100頁。
- 47) バクスターの場合、主版(凹版)は色版よりも大きなサイズで制作されるので、その余白に点を記すことでレジストレーションが容易になっていたが、カラー木口木版の場合は同一サイズの主版と色版を用いているため、全く同じ方法は使えない。また年代的にもバクスターは手動式印刷機、この時期のエヴァンズは動力式印刷機を用いていたはずであるから一概に比較は難しい。以下、作品調査から判明した観察結果を記しておく。針穴の位置は、版面から上部が6cm、下部が5cmとバクスターよりずっと距離があった。主版のみの刷り、中途段階の刷り4点、および完成版には上下6個ずつの針穴が確認できたのに対して、5枚の色版のみの刷りには、上下それぞれ1個ずつしか空いていなかった。また、その針穴は上下に垂直には並んでおらず、1段ずつずれて配置されていることも確認された。
- 48) なお、《しゃぼん玉》に使用されている紙は、比較的薄手の上質紙で、きめの細かい表面をもっている。経年劣化でやや黄味がかっているが、バクスターが用いたものと大きな差異は認められなかった。
- 49) バクスターは書籍の挿絵を数多く手がけているが、大抵の場合、豪華本の装画などであり、それも1冊当たり1点が通常だった。1835-36年に子供向けの本3冊に挿絵を寄せているが (CL 20, 67, 68)、これらはイギリスで最初の色刷りの子ども向けの本だとされている (Masaki, *op. cit.*, p. 161.)。しかし、いずれも小型で、3点中2点はバクスター法ではなく色数の少ない多色刷り木口木版で制作されている。バクスターの版画は、気軽に書籍に挿入するにはかなり割高だったということだろう。時代が下って、よりコストパフォーマンスに優れた技法が試行錯誤されたのは当然の成り行きである。
- 50) Courtney Lewis, *op. cit.*, 1924, p. 425.
- 51) 筆者は作品調査の際、両者のあまりの明るさの違いを前に、使用インクの透過率の違いをまず疑った。しかし、余白にはみ出した色版を手がかりに比較した結果、バクスターが特別に濃いインクを用いていた形跡は認められなかった。
- 52) 《しゃぼん玉》では、ビュランによる直線のハッチングのみだが、エヴァンズは色版を調整するのに、砂目状の加工を施すことがある。これについて辻村は、リトグラフもしくは金属版の併用の可能性を指摘しているが (辻村、前掲書、100頁)、ルーベで模様を確認した限りではイレギュラー・ルーレット (irregular roulette)、日本では「ムーレット」と俗称される) の可能性も考えられる。ルーレットはメゾティントなど用いる彫版道具で、先に凹凸のついた小さな鋼鉄製ローラーが付いている。版面上を力を入れて転がすとローラーの凹凸が版面に残る仕組みである。イレギュラー・ルーレットはその凹凸が不規則で、凹版のアクアティントに似た効果を得られる。
- 53) バクスター法の主版のほとんどが鉄版による凹版であることは本文中で触れたが、ここでは、凹版全般を「銅版画」と呼称する日本語一般の語感を敢えて優先した。
- 54) この完成版は2枚の色版が天地逆転された珍しい印刷ミスであるため、主版の図柄と食い違った模様がいくつか認められる。
- 55) ウェブ上で公開されるPDFデータではカラー図版となるため、[図16] はグレースケールに加工している。
- 56) 註8を参照。
- 57) エヴァンズの彫版技術が遺憾なく発揮された作品として、以下が有名である。Richard Doyle (illustration); Edmund Evans (engraved and printed in colour); William Allingham (poems), *In Fairyland: a Series of Pictures from the Elf-World*, Longman, Green, Reader and Dyer: London, 1870. (R・ドイル絵、W・アリンガム詩、『妖精の国で』、矢川澄子訳、ちくま文庫、1988年)
- 58) もちろん技法的要因ばかりが作品の様式を左右するわけではない。しばしば指摘されるように、ヴィクトリア朝時代に流行した中世趣味やジャポニズム (特に浮世絵) からの造形的影響、また絵本メディアの特性として、子供たちにも分かりやすい明快な図柄を探求した結果、線的で平明なデザインが好まれ、それに従ってカラー木口木版が実践された面もある。また挿絵画家との関係のなかでも用いられる表現様式は変化しうだろう。しかし、写真製版以前の版画＝印刷の場合、技法には常にさまざまな物理的条件がつきまとい、必ずしも自由な表現はできなかったという前提を忘れるべきではない。
- 59) コートニー・ルイスが「誰も——実施権者ですら——発見・模倣できなかった、象牙の外観をもたらず繊細な皮膜もしくは釉薬」の秘密を賞賛する一方で (Courtney Lewis, *op. cit.*, 1919, p. 6)、20世紀を代表する版画史の権威であるハインドは、バクスターの版画の表面は「常に不快で光沢があり、いかなる満足いく結果からも遠のいている」と酷評している (Arthur M. Hind, *A History of Engraving and Etching*, Dover: New York, 1923/1963, p. 311.)。こうした否定的な評価は「紙の芸術」としての版画芸術に期待される伝統的美意識を色濃く反映したものであろう。

#### [図版出典一覧]

- 図1: Harold George Clarke, *Baxter colour prints: their history and methods of production, and other interesting matter relating to operators of processes akin to his methods, together with Baxter & Le Blond auction records for 1917-18*, Maggs Bros.: London, 1919.
- 図2-4、6-14、17: Prints & Drawings Study Room, Victoria & Albert Museum, London (筆者による撮影)
- 図5: Bamber Gascoigne, *Milestones in Colour Printing 1457-1859*, Cambridge University Press, 1997.
- 図15、16: the British Museum collection online, free image service ([http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/search.aspx](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx), 最終アクセス: 2017年10月31日)

#### [謝辞]

本研究は「平成28年度文部科学省私立大学研究ブランディング事業」の助成を受けたものです。