

# 琉球大学学術リポジトリ

## 版画指導の新しい可能性について：2005年度 学習指導講座【版画講座】講義録

メタデータ	言語: 出版者: 琉球大学教育学部 公開日: 2007-07-25 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 永津, 禎三, Nagatsu, Teizo メールアドレス: 所属:
URL	<a href="http://hdl.handle.net/20.500.12000/1173">http://hdl.handle.net/20.500.12000/1173</a>

# 版画指導の新しい可能性について

—2005年度 学習指導講座【版画講座】 講義録—

## A New Possibility of The Print Education

永 津 禎 三\*

Teizo NAGATSU

2004年度より、琉球大学教育学部と那覇市教育委員会が協働事業を推進することになりました。このNARAEネットを活用し、那覇市立教育研究所（瑞慶覧雅子所長）の「夏休みブラッシュアップ実践講座」に講師として参加することになり、2005年8月5日、学習指導講座【版画講座】を担当しました。

学校現場で行われている版画教育については、日頃から思うところが多々あったのですが、これまでは発言を控えてきました。この機会に断片的に考えていたことを繋げてみようと思い、資料を揃えて講座に臨みました。

せっかく資料を揃えまとめたのですから、講座内容を文字としても残すべきだと考え、講義録にしてみました。内容は、ほぼ講座当日そのままですが、時間の関係で紹介するのを省略せざるを得なかった資料も加え、言葉を補い、文章化することで、より明確に整理できたように思います。今後の継続的な交流のためにこの講義録を役立てたいと思っています。

### 1. 自己紹介を兼ねた講座への導入

はじめまして。この講座をお引き受けするかどうか決めるとき、この講座に皆さんが何を期待されるのかを想像してみました。おそらく多くの方は、教育版画コンクールに入賞するための具体的な手だてを伝授してもらえるのではないかと、あるいは、上位入賞するためのヒントが得られるのではないかと、こんな風に思っているのではないかな、と想像したのです。

ところが、私はこの「教育版画」に疑問を持つ立場なのです。誤解を恐れず単純な言い方をすれば、何故、このような「教育版画」という不自然なジャンルがあるのだろうか、何故、みんながこのような狭い世界の中だけで頑張っているのだろうか、そう思っているのです。

それで、素直に、私はいわゆる「教育版画」に否定的な考えを持っていて、これまでこれに一切関わってきていないこと、しかし、教育現場で子どもたちが幅広い造形活動の一つとして版画表現を行うことについては強い関心をもっていること、を担当者にお伝えしました。それでもこの講座をお引き受けしても良いのかと伺いましたら、意外にも「その立場でどうぞ」との回答で、実は少々驚きながらも楽しく講座の準備をしまりました。

今回は、琉球大学教育学部と那覇市教育委員会が相互に連携・協力する協働事業NARAEネットでの講座ということですから、今後、相互に交流していく最初の一步として、今日はまず、私がどんなことを考えている者なのかをみなさんに知っていただく機会にしたいと考えています。

まず、自己紹介を兼ねて、私と版画の関わりについてお話ししたいと思います。

私がはじめて版画というものを意識したのは高校1年生。高校に入学してすぐに友人ができ…。齋藤君

\* 美術教育教室

といいますが、彼は文芸部に入っていて、詩や戯曲を書いています。ある時、部の文芸誌を見せてくれましたが、その表紙が実に格好良い。その原画が同じ高校にいる彼の2歳年上のお兄さんの銅版画作品でした。

図書室に行くといつでも、授業時間中にもかかわらず同じ人が必ず同じ席にずっと座っています。長髪で丸い眼鏡を掛けた痩せた人で、ちょっとジョン・レノン風。それが彼のお兄さん、雄二さんでした。

あんなに授業をサボっていて大丈夫なのか聞くと、彼は芸大受験だからという答え。何か良く分からない答えですが、きっと大丈夫だったのでしょう、現役で愛知の芸大に合格しました。

私は、高校3年の5月までは理数系志望でしたが、突然気が変わって6月から芸大志望に変更しました。それで、学校では受験対策が何も出来ないの美術の受験研究所というところに行くことになりました。あの雄二さんがアルバイトしている研究所に通うことになったのです。

現役受験は、全くの準備不足で第1次で早々と不合格。すると新年度まで暇なのです。それまで昼間は高校、夜は研究所の生活で結構暇しかったのが、ポーンと2ヶ月くらい間が出来てしまって何とも暇なのです。そうしたら、雄二さんが銅版画をしに家に来ていいよと言って下さいました。自宅にプレス機など一式揃っていて、そこで銅版画を習いました。大学に入る前に、受験とは関係なく、何となく作品らしきものを作り始めたのが、私の場合、銅版画だったのです。

一浪で愛知の芸大に合格したとき、親が自動車免許の費用をくれるというのを断って、中型の銅版画プレス機を買って貰いました。大学では3年次に版画実習の授業があり、リトグラフを習いました。この時、なんだか自分にはリトグラフの制作方法が体にしっかり合っている気がしたのです。それで大学院1年の時、本格的にリトグラフを試してみたくなりました。ところが、不自由な大学で、版画工房が使用できるのは版画実習期間の2ヶ月間だけなのです。でも運良く、大学の非常勤をしていた7期ほど先輩の人が自分のアトリエの一角を版画工房にしている、自由に使って良いと言って下さいました。夏休みの2ヶ月間、殆ど泊まり込みで制作させてもらいました。後ほどお見せしますが、この時の作品が、私のリトグラフの技術が一番高かった時のものです。(笑)

振り返ってみると、本当に私は先輩たちに助けて貰いました。それで、大学のプレス機の買い換えの時、業者を通して中古で安くリトグラフプレス機を購入し、沖縄に来る前の3年間ほど農家を一軒借りてアトリエにしていたとき、一角を版画工房にして銅版画とリトグラフのプレス機を置き、私も後輩たちに開放していました。今日お見せする作品のいくつかは、この時に作品交換したり譲って貰った、この後輩たちの作品です。

琉球大学に赴任することになり、沖縄に来たのが23年前です。こちらに来てから数年間は絵画作品と並行して版画の作品も制作していましたが、作品として制作するのは絵画だけになり、ここ数年は絵画からも離れ、wanakioという地域発信型のアートイベントに参加しながら、写真と物語を合わせた作品を制作しています。

これまで大学の授業の他に浦添市美術館の版画講座を担当したりしていますので、そのための習作的版画は作っていますが、作品としての版画は最近、制作していません。しかし、私にとっては、版画は自分自身の制作のスタイルを創り上げるときに最初に手にしたメディアですし、版画を通して得た思考法は、今でも作品制作の重要な要素になっていると思っています。

今日は、これらの習作的版画も持ってきていますので、後ほどお見せしたいと思っています。

## 2. みなさんはどんな版画の授業をしていますか？

今日、お集まりの皆さんは全員小学校の先生だそうですね。お願いしておいた、指導なさった子どもたちの版画作品を持ってきて頂けましたか？

今日は、初めにレジュメにある内容で1時間半程お話しし、その後、持参した私の作品や、私の指導し

た学生らの作品、皆さんの持って来てくださった子どもたちの作品を見せ合いながら話し合う時間を1時間ほど予定しています。それで、後ほどゆっくり作品は見せていただくつもりですが、ちょっと今、その中から一つだけ選んでこちらに掲げてくださいますか。

個々に作品を見ればそれぞれが素晴らしい作品ですが、何故、みな同じ大きさの作品なのでしょう。何故、みな黒一色の表現なのでしょう。何故、頭や体や手足の比率が似通っているのでしょうか。何故、みな「生活画」なのでしょう。何故、紙版画は低学年で、高学年になると木版画しかしないのでしょうか。

版画の表現は幅広く、実に豊かにある筈なのに、なぜこのような画一的な世界になってしまうのでしょうか。

もちろんその世界に入り込んでしまえば、その中では個々の違いがあり、それぞれの工夫があり、それぞれの魅力があるのは分かります。また、コンクールという既存の評価システムに乗れば、指導等の努力を社会的に認め評価して貰えるということも理解出来ます。こう言っている私だって、20~30歳の頃は自分の作品を絵画や版画のコンクールに出品して実績を作ってきたのですから、全く同じ事です。

それでも、今の時代ではこのような画一的な教育版画のコンクールに乗らなくても、例えば、インターネットで自分の実践をその経過を含めて発表することだって可能でしょう。実は、結果物としての作品だけを切り離して見るより、その過程までも含めてその全体を一つの作品とする見方がずっと現代的なのです。

### 3. 四つの版形式

今日は、図版をお見せしながら、版画の歴史的な流れ等もお話したいのですが、大前提として、版形式と版種のことを押さえておかなければなりません。教員採用試験問題の定番のような事柄ですからみなさんきつとご存じですね。でも、一応確認のためにまとめておきます(図1)。

今日は、筑摩書房刊パリ国立図書館所蔵『世界版画大系』全10巻から図版を選んできました。まず、図2は西欧で現存する最も古い版木(「プロタの木版」といわれています)を近年刷ったものです。これが1370年頃のもの。そして図3「キリスト磔刑像」が刷られた版画で現存最古のもの。1380~1400年頃といわれています。この『世界版画大系』では、西欧の最古の版画が14世紀の終わり頃ということなのです。

何か変ではありませんか？

意外に新しいのだなと不思議に思いませんか？ 版画って、もっとずっと昔からありそうですね。

実は、年代のはっきりした現存最古の印刷物は日本にあります。「百万塔陀羅尼」(図4)です。これは、「天平宝字8(764)年に、藤原仲麻呂の乱が平定された事を機に孝謙上皇の勅願によって着手され、宝亀元(770)年4月に完成した呪文である。」と解説されています。また、版画の遺品としても、奈良時代の「宝相華文紙」(図5)が正倉院に残されています。「百万塔陀羅尼」の解説と同様、町田市立国際版画美術館編集改訂版『版画の技法と表現』での「宝相華文紙」の解説文は次のようになっています。

「この薄墨色ですらされた木版画「宝相華文紙」(昭和5年発見)の大きさは、東大寺大仏殿、廂間の須理板の寸法に近い。また、文様の随所に彩色の指示などが記載されてもいる。こうした点からみてこれは、東大寺大仏殿の造営のさい、多くの工人たちに図様と彩色を統一させるために使われた指示書に近いものと思われる。もしこの推測が正しければ、版画の複数性を活かした好例といえるだろう。」

推測すると、最古の版画は中国にあったのだらうと思われます。それは、中国で紙が発明されたからです。紀元1世紀に蔡倫が紙を発明したとよく言われますが、実際はもっと古い出土品もあり、蔡倫がそれまでの紙漉の技術を集大成して、格段に質の高い紙を開発させ、これが普及したのが紀元105年ということだと思います。

それが、西欧に紙漉の技術が伝わっていくのは図6のように、シルクロードを通して、1000年以上もかかっているのです。イタリアのファブリアーノで最初の紙漉所が出来たのは1276年、後に出版の中心地になるドイツのニュールンベルクでは1390年のことなのです。

つまり、版画というのは、紙に刷られて初めて「版画」になるという解釈なのです。ですから、この『世界版画大系』では、最古の版画は14世紀の終わり頃、つまり、「キリスト磔刑像」（1380～1400年頃。図3）が現存最古のものとなっているのです。

ところで、「プロタの木版」（図2）は断片で発見されていますが、予想できる画面サイズが当時漉くことの出来た紙のサイズよりもかなり大きいそうです。それで、恐らく布に刷られていたのではないかと推測されているそうです。しかし、布に刷るということなら、もっとずっと以前から版を用いた制作行為がなされていた筈ですよ。例えば、衣服の生地にも模様を施すのに版が用いられていたであろうとか…。

#### 4. 「版」という形式の造形表現の起源は？

それでは、紙に刷るという制約を外したら、「版」という形式の造形表現の起源は何だったと思いますか？ 人類の歴史を遡って遙かにどこまでも、どのようなものが起源だったのかと、皆さん、想像してみてください。

そしてそれは、版形式で言ったら、凸版、凹版、平版、孔版の四つの版形式のうち、どれだったと思いますか？

今、「凸版ではないか」という答えを頂きましたが、じゃあ具体的にどんなものでしょうか？

「家畜に焼き印を押すこと」ですか。それは面白い答えですね。焦げ痕をつけるというのはユニークで良い考えだと思います。でも、時間的には家畜を飼う以前、狩猟生活の頃まで遡りませんか？

実は、こんなものが残っているのです（図7）。

これは、旧石器時代の洞窟壁画です。フランスのベク・メルル洞窟にある手形と斑点です。この手形はどんな風に描かれたと思いますか？

ラスコー洞窟壁画（図8）などでも同様ですが、これらは筆などで直接描いたものではなく、色土や炭を直接口に含んだり、筒状のもの、葦や動物の骨などに詰めて、吹き付けて描いたのだらうと言われていいます。

つまり、このベク・メルル洞窟にある手形は孔版の形式で作られたものなのですね。手を壁面に置いておいて色土を吹き付ける。すると、手形が残る訳です。こんなことが旧石器時代に行われているのです。それなら、手に色土を付けて直接押しつける凸版の方法なら、それよりずっと早くに行われていたでしょうね。

実は私ももっと遡って、壁に手形を押しつけるより以前のものとして、「自分の歩いた足跡に気がついたとき」を凸版の始まりと考えてみたいと思っています。自分自身の存在の痕跡を発見した瞬間です。そして、それを他者に伝えようとしたとき表現が生まれます。人類の造形活動の最初期に「版表現」が関わっていたのではないかと想像してみたいのです。

1960年代、様々な分野で近代の問い直しが行われました。美術の分野でも同様ですが、版画は1970年代に入ってそのような傾向が顕著になりました。ここで行われたのが、いわゆる「版」表現の問い直しです。ここで「版画」表現の意味が二つの方向に明確に意識されました。情報伝達としての意味と表現手法としての意味です。

紙の普及と共に生まれた「版画」は当初から複数刷られることが前提でした。ルターの宗教改革が聖書の出版を通して成立したように、複数印刷される「版画」は情報伝達の担い手であったのです。しかし、「版画」には版でしかできない表現というものも存在します。これは複数性の有る無しとは全く別のものです。「手形」や「足跡」などはこの「版でしかできない表現」の根元的なものと言えるでしょう。1970年代の「版」表現の問い直しは、このような両極への追求という形で現れたと考えてよいのです。

ここで、ひとつの作品を思い出しました。當真有香子さんという卒業生の作品です。琉球大学では4年生のとき、1年間かけて卒業研究をします。中間報告を3回程、そして最後に浦添市美術館で卒業発表します。彼女が最初の中間報告会で発表した作品は、大学の1階ロビーの真ん中に、足跡がひとつだけ残っているという作品でした。実は、私はこの作品がこれまでの彼女の最高傑作だと思っています。(笑)

いろいろな想像力を喚起する作品です。このロビーの真ん中にあるひとつだけの足跡は天から降りてきて、そっと床に触れ、再び飛び立った足跡なのではないか、などと妄想してしまう…。彼女の狙い通りの神秘的な空間が現れていたように思います。その発表時には気がつかなかったのですが、これはまさに「版」表現だったのですね。

一方で、複数性ということを経験的に考えていけば、実はこれも紙に刷るということから離れていきます。現在では画像の情報を伝達するのにパソコンは実に便利な機械で、印刷するかしないかは任意です。パソコンで伝達される情報そのものを「版画」と言って良いかもしれません。

これほどパソコンが普及する以前に、ディヴィッド・ホックニーは面白い試みをしていました。彼がファックスで送付した複数のデーターを、受信者が1枚の用紙に印刷を重ねることで版画が出来上がっていくのです。

小・中学校の教育現場でも、版画についてこのような柔軟で幅の広い発想があって良いのではないかと思うのです。そして、そういう柔軟な発想が生まれるためには、まず、歴史に学ぶことが必要ではないかと思っています。

そこで、これからおおまかに版画の歴史を見ていこうと思うのですが、その歴史は西欧のものです。日本の版画史を見れば、例えば平安時代の料紙にみられる多様で洗練された技法や、世界的に評価される江戸時代の浮世絵など実に豊かです。これらは現代の私たちにとっても新たな創造の源泉として魅力溢れるものなのです。しかし、今日はあまり触れません。それは、「教育版画」の出発が大正時代の自由画教育や創作版画の運動と強く結びついているからです。意識する、しない、に関わらず、皆さんの実践する教育版画の流れの主流は西欧美術の流れなのです。今日はまず、大きな流れをとらえるため西欧の版画の歴史を見ていきたいと思えます。

## 5. 歴史に学ぼう

西欧版画の現存最古の作品は「キリスト磔刑像」(図3)でした。最初から手彩色を前提とした黒色一版刷の木版画です。凸版の黒く太い線はステンドグラスのように力強く、象徴的なゴシック的形態を描き出しています。

西欧美術の流れはゴシックからルネサンスに向かい、象徴的な表現から再現的な表現に向かいます。その過渡的な表現はクリプレン版とよばれる金属凸版に見ることが出来ます(図9)。鋳(タガネ)を打つこと

でさまざまな凹部を作り、木版凸版に比べ陰影表現に近いボリューム感を獲得しています。

再現的な表現を志向すると、版画には紙に描かれた素描のような表現が求められるようになります。これには、凸版より、金属版にビュラン（図10）と呼ばれる彫刻刀で線を彫りその凹部にインクを詰めて刷り上げる凹版が適します。アンドレア・マンテーニャの「聖母子」（図11）はそのような素描的な美しさを湛えた名作で、後世、レンブラントにも靈感を与えた作品といわれています。

凹版画の最も早い例は1430年頃の北方に認められます。トランプカードの画家（図12）やE.S.の画家（図13）がその例で、北方らしい緻密な表現を凹版画の特質として見ることができます。凹版画を再現的な絵画空間としても格段に発展させたのがマルティン・ジョンガウアーです（図14）。そして、これをより発展させ、版画史の一つの頂点に立つのがアルブレヒト・デューラーです。

デューラーは北方ルネサンス絵画の巨匠ですが、版画家としても偉大な作家です。ビュランの技術の巧みさは比肩する者がありません。何の苦もなくこの難しい道具を使いこなす職人的な技術と、画家としての優れた絵画性を兼ね備えた、版画史の中でも稀有な例と言えるでしょう（図15,16,17）。また、デューラーの原画を職人が彫りおこした木版画も膨大な数にのぼります。このような木版凸版は活版印刷と共に普及しました（図18）。デューラーはまた、直接版を彫るビュラン技法だけでなく、腐食によって製版する鉄板オーフォルト（エッチング）技法の作品も作っています（図19）。

半世紀後のペーテル・ブリューゲルは多くのビュラン作品を残していますが、これらは全て職人がブリューゲルの原画を元に彫版したものです。デューラーのビュラン作品と比べると、職人的な堅さを感じさせます（図20）。ただ1点ブリューゲルにはオーフォルト（エッチング）の作品があり、こちらの作品には画家ブリューゲルの瑞々しい空間が表れています（図21）。

版画史上の頂点とも言える、エッチング技法の完成者は、17世紀オランダ最大の画家レンブラントです。その卓越した素描力を活かした明暗の深い階調の作品は心を揺さぶる深い感動を与えてくれます（図22,23,24）。

一方、17世紀から18世紀にかけては、版画制作者の名人芸や原画を再現する職人芸が隆盛を極めた時期でもありました。キリストの聖顔を鼻の先から始まるたった一本の螺旋で表したクロード・メランの作品（図25）では、その、途切れないビュランの線の抑揚のみで描ききる超絶技法にただ呆れさせられます。ジェイムス・ワトソンの版画（図26）はラムゼイの肖像画に基づく作品です。このような幅の広い階調を得るために、ベルソで製版した漆黒の版を磨きだして明部を作り出す、マニエルノール（メゾチント）技法が発展しました（図27）。ルイ・マランの着色版画（図28）はブーシェの素描に基づく版画作品です。現代で言う3色分解の色刷りと同様の仕組みの複数の版を用い、特殊な道具を駆使することで（図29）、コンテで描かれた素描の原画そのままではないかと錯覚させる版画作品が実現されています。しかし、このような複製的な版画は次の時代には廃れてしまいます。

近代絵画の先駆者スペインのフランシスコ・デ・ゴヤもまた、版画史の頂点といえる版画家です。ゴヤの特徴はエッチング技法と併せてアクアチントとよばれる、面の階調を表現する腐食法にあります（図30,31）。

1798年にこれまでの版画技法とは全く異なる制作方法が考案されました。ドイツのゼネフェルダーが発明した石版画（平版）です。これは石灰石板のもつ化学的な性質により版面を油性の部分と水性の部分に保ち、これにより平坦な面に描画したそのままの状態が版となる画期的な技法です。画家が描く線そのものが紙に転写されるこの技法は、当時の画家たちにとって理想をかなえてくれる版技法でした。

ゴヤもこの新技法による作品を、ポルドーの石版印刷者のもとで制作しています（図32）。

平版はこれまでにない大型の版画作品の制作を可能としました。また、日本の浮世絵の影響から、色面的な表現が生まれ、ロートレックの色彩ポスター（図33）やナビ派の石版画が生まれます。

平版は機械刷りのオフセット印刷という方向にも進化し、写真製版とあわせてカラー印刷が画期的に発展することになります。前世紀に発達した複製的な版画が衰退した理由もここにあるのです。このような

流れの中で、版画はかつての素描の複製という方向からむしろ、版によってのみ表現できる特質が前面に打ち出されるようになっていきました。そして、この傾向を後押ししたのが、19世紀末からの表現主義の動向です。

表現主義 Expressionismus (独) とは「感情・情緒などの心的状態を表し出す、表出 (expression)」に由来し、「自然主義、アカデミズム、印象主義に対する反動として、20世紀初頭ドイツに相次いで興った芸術運動に適用された」造語です。先駆者の一人としてノルウエーの画家、エドアルド・ムンクをあげることができます。

ムンクの「病める子」(図34)は、滲みを作るドライポイントの線による描写がその作品の主題である病的な不安感をよく表現しています。また、色彩木版の「森へ」(図35)では全く技巧的でない素朴な刻線がかえって不安感や孤独をよく表しています。職人が原画をおこすのではなく、作家自らが刻むことでしか表現できない世界。このような独自の表現を得て、木版画は再生を遂げたのです。

ドイツ表現主義の画家たち、マックス・ベックマンのドライポイント(図36)や、キルヒナー、ヘッケルの木版画(図37,38,39)も全く同様です。そして、これらの西欧の動向が明治末から大正期に日本に紹介されたのです。その紹介の役を担ったのは白樺派でした。

## 6. 山本鼎 自由画教育と創作版画

白樺派が紹介した西欧の新しい動向、表現主義の影響下に、日本で新しい版画の創作運動を提唱したのが山本鼎です。「漁夫」(図40)はその記念碑的な木版画作品です。それまでの日本の木版画といえば浮世絵でした。浮世絵は、絵師、彫り師、刷り師の分業による、極めて高度な職人的協同作業によって成り立っていました。これに対して、山本は作者自らが彫り、刷りまで行う、自刻自刷の創作版画を提唱し、自ら実践して見せたのです。

この後、山本はフランスに留学し「ブルトンヌ」(図41)のような色彩木版画などを手がけています。また、山本はフランスからの帰途、ロシア革命後のソ連に立ち寄り、農民美術に感化され、その影響下に帰国後自由画教育の運動を起こしていきます。

自由画教育という言葉は皆さんもよく耳にするとおもいます。どのようなものかご存じですか。

明治時代に行われていた美術教育は臨画教育でした。描き方のお手本があってそれを写すという教育です。これに異を唱え、自然に学びこれをモチーフにすべきとしたのが自由画教育です。印象派的な考え方と言ったらよいでしょう。「自由画教育は、自然をただ自由に描かせるだけで、有効な表現方法を指導出来ない」等の様々な批判を受けながらも、その底流には表現主義をも含み込み、子ども自身の表現を認めていく方向性として、日本の図画教育の主流として現在まで繋がっています。自然をモチーフにするだけでなく、特に版画においては生活画、つまり生活を重要なモチーフとするのは、山本が農民美術に感化されたことを考えれば納得できるのではないかと思います。

創作版画はダイレクトに皆さんの教育版画に繋がっているのです。このような自覚を皆さんはお持ちですか？

山本が提唱した創作版画は彼が渡欧中も広がりを見せ、次世代に決定的な影響を与えました。今日はその創作版画第二世代の二人の版画家を取り上げてみたいと思います。

## 7. 田中恭吉と恩地孝四郎／創作版画の多様性

ここでは田中恭吉と恩地孝四郎という二人の版画家をとりあげます。創作版画に繋がる教育版画の現在の状況、マニュアル化し画一的になってしまった状況に比べ、黎明期の創作版画がどれほど自由で多様性に富んだ表現を見せていたかを知っていただきたいと思います。



田中恭吉は夭折の天才版画家でした。なんと23歳で亡くなっています。従って作家として活動したのはほんの僅かな期間ですが、リズム溢れる優れた作品を数多く遺しています。恩地孝四郎と「月映」のグループを結成し、萩原朔太郎の詩集『月に吠える』に提供された挿絵(図42)が有名です。文学好きの方は、ああこの作品の作者かと納得されるのではないかと思います。

「焦心」(図43)は多版多色刷の木版画ですが、先程紹介したムンクと相通じる孤独感や不安感を感じさせるのではないのでしょうか。加えて、重なり合う装飾的な色彩の繊細さに日本的な美も感じさせます。

「生ふるもの、去るもの」(図44)は陰刻法の木版画です。黒色などの暗い色をあらかじめ施した紙に、明色の絵具で刷ることにより、刻んだ凹部が暗い陰になる方法です。この作品では凸部の白色が実に繊細なニュアンスを生んでいます。

私は、この陰刻法というのは、とても面白い技法ではないかと思っています。この技法では、刻線を境に別々の色彩を置くことで一版多色の作品を簡単に作り出せます。創作版画第三世代の小野忠重はこの技法による数多くの名作を生み出しています(図46)。

田中の「生ふるもの、去るもの」には、同じ版による別の刷りバージョンがあります(図45)。通常の刷り、つまり明色の紙に暗色の絵具で刷ったもの、いわゆる陽刻法の作品です。田中は地色を施した紙に刷ったり、このように陽刻法、陰刻法の両方を試みたりしながら、自由に自らのイメージを飛翔させ、また確認していたものと思われます。

版画はまさに刷ることによって作品となる訳ですから、刷りの工夫、そのバリエーションを多く試みることは、版画ならではの、面白さや可能性を探ることになるのです。

ところで、現在の教育版画の世界では、この陰刻法はどのように評価されているのでしょうか。私が知る範囲では、特に沖縄の教育版画では、不思議なことに全く無視されているようですね。これは何故でしょう。この実情については、後ほど皆さんからお話を伺いたいと思っています。

続いて恩地孝四郎の作品を見ていきたいと思います。恩地の作品は実に作風が多様です(図47~50)。彼は生粋のモダニストと言えるかもしれません。構成的な作風があったかと思うと、印象派風のものがあったり。このような節操がないとも言えそうなスタイルの変化も、実にモダニスト的と言えるかもしれません。「キリストとマリア」(図47)は彼の作品の中では表現主義風で、田中恭吉の世界に近いように見えます。そう言えば、このマリアの部分は陰刻法ですね。また、晩年の代表作「円波」(図50)は穏やかな印象派風のスタイルですが、技法的には浮世絵的な技法を取り入れています。自刻自刷の創作版画が批判の対象にしてきたはずの浮世絵を技法面で取り入れているところが面白いですね。

## 8. ヴォルス、ピカソの作品から考える

最後になりますが、二つの作品を紹介しつつ、もう少し具体的に版画教育と関わるお話しをしたいと思います。例に挙げるのは1960年代のヴォルスとパブロ・ピカソの作品です。

ところで、皆さんはドライポイントを制作したことはありますか？  
あるいは、現在、現場で子どもたちにドライポイントを指導していますか？  
それは具体的にはどのような材料を用いて行っていますか？

現在では、表面が平滑な厚紙にニードルやカッターナイフで傷をつける方法も行われているようですが、私の頃は、塩ビ板にニードルを用いて線を刻むというものでした。多分、現在でも行われていますよね。塩ビ板を使うのは材料費が安価な為もありますが、その透明性を活かし、予め作った原画を写しやすいうということもあったようです。

ヴォルスの「エテュード」(図51)はドライポイントの名品です。このタイプの作品は、私の子ども

時代、よく教科書にドライポイントの作例として紹介されていました。でも、与えられた塩ビ板では、まずこんな作品は出来ないのです。

ドライポイントは、銅板のような金属板をニードルで直接引っ掻くことで出来る線を刷り取る技法ですが、その線にはバリがで、これが抑揚のある独特な表情になります。先に見た、ムンク（図34）やベックマン（図36）の作品もそうでした。金属板ではそのバリは残り、ある程度の枚数が刷れるのですが、塩ビ板ではバリがすぐに折れてしまい、1枚刷ったらもう終わりです。後に残るのはただの抑揚のない刻まれた線のみです。

更に重要なのは、金属板を刻む時の抵抗感です。その抵抗感で生まれる線そのものの表情がヴォルスの神経質かつ繊細な作品を成立させているのです。原画をなぞるような絵ではないのですね。作例を示したなら、それが可能な両材を提供して欲しいものです。

皆さんはこんな矛盾を感じませんでしたか？

パブロ・ピカソは誰もが知る20世紀の巨匠ですが、版画家としても一つの頂点を築いた作家です。初期の「つましい食事」（図52）など、銅版画にも名品が多いのですが、今日は、リノカットの作品を取り上げたいと思います。

リノカットとはリノリウムを版材に用いる版画です。木版画とほぼ同じですが、用いるリノリウム板は板目がないため彫りの抵抗感が少なく、大きなサイズを入手しやすいことで、一時期、教育現場で広く用いられました。この素材にピカソは注目し多くの傑作を残しています。

ピカソのリノカットは大変面白い制作方法をとっています。一つの版で、ある色を刷った後、また掘り進め重ね刷りをします。それを次々と繰り返していく方法です。版木は刻々変化していき後戻りは出来ませんから、かなりの計画性をもって制作されています。

「帽子の女」（図53）も、このリノカットの作品ですが、どんな手順で作られた作品だと思いますか？どの色の版の上にどの色を乗せていったのか考えてみてください。

かなり複雑ですから、まずはもう少し単純で分かり易い作品で考えてみましょうか。「帽子をかぶった女の大きな頭部」（図54）、これならまだ簡単でしょう？

「帽子をかぶった女の大きな頭部」（図54）は4色で刷られています。明るいベージュ色、やや暗めのベージュ色、褐色、黒色、この順番に刷られています。明るい色の上に暗い色がどんどん刷り重ねられているのですね。

一番初めの明るいベージュ色はベタ版です。全く彫られていない版で刷られています。

次に、真ん中の横顔の形、つまり、作品で明るいベージュ色に見えているところが彫り取られ、その版でやや暗めのベージュ色が刷られています。

そして次に、やや暗めのベージュ色に見えているところ、背景やアウトラインが彫り取られ、褐色の刷り。

最後に、褐色に見えているところが彫り取られ、黒色の刷り。

このような手順だったと考えられます。

理解できましたか。それでは、複雑な「帽子の女」（図53）の方も考えてみてください。

それでは、答えを言いましょう。ただし、私はこの版画については、オリジナルを見ていなくて、版画集の印刷図版で見ているので、もしかすると実際は少し手順が異なっているかもしれません。でも、これ

から言う手順で制作可能です。

- 第1回目の刷り：褐色。版は額縁部分の白い所のみ彫られている。
- 第2回目の刷り：少し薄い黒色。画面大の四角のベタ版。
- 第3回目の刷り：白色。女性の輪郭と背景の少し薄い黒色部分が彫り取られた版。
- 第4回目の刷り：黄色。さらに白色に見える部分が彫り取られた版。
- 第5回目の刷り：空色。さらに黄色に見える部分が彫り取られた版。
- 第6回目の刷り：緑色。さらに空色に見える部分が彫り取られた版。
- 第7回目の刷り：赤色。さらに緑色に見える部分が彫り取られた版。
- 第8回目の刷り：濃い黒色。さらに赤色に見える部分が彫り取られた版。

どうでしたか、予想は当たりましたか？

このピカソの方法を応用して、ゲームのような版画の授業を考えてみました。実は、この講座に合わせて、昨日考えた授業案なので、全く実践はしていません。まだ思いつきの段階ですから、実際に授業をしたらきっと改善点が出てくると思いますが、今、お話ししてしまいます。次のようなプランです。

まず、クラスを4人一組のグループに分けます。この版画の授業は4名のコミュニケーション・アート・ゲームです。(仮に4名をそれぞれA、B、C、D、とします。)

同一サイズの版木をそれぞれ1枚準備します。各自好き好きに彫って好きな色でそれぞれが4枚同じものを刷ります。

例えば、Aはその中の1枚だけ手元に残し、残りの3枚をそれぞれB、C、Dに渡し、版木をBに渡します。

Bは受け取った版木に彫りを加え、Aから受け取った1枚に自分の好きな色で重ね刷りします。そして次にその版木をCに渡します。

CはBから渡された版木で自分の好きな色をAから受け取った1枚に刷り、Dに版木を渡します。

Dも同様にCから渡された版木で自分の好きな色をAから受け取った1枚に刷り、Aに版木を渡します。

Aも同様にDから渡された(元々自分が最初に彫った)版木で自分の好きな色を、残しておいた1枚に刷り、今度はCに版木を渡します。

次に、Cは渡された版木に彫りを加え、自分の好きな色で重ね刷りします。そして、版木をDに渡します。DはCから渡された版木で重ね刷りをし、Aに渡します。AはDから渡された版木で重ね刷りをし、Bに渡します。BはAから渡された版木で重ね刷りをし、今度はDに渡します。

今度は、Dは渡された版木に彫りを加え、自分の好きな色で重ね刷りします。そして、版木をAに渡します。AはDから渡された版木で重ね刷りをし、Bに渡します。BはAから渡された版木で重ね刷りをし、Cに渡します。CはBから渡された版木で重ね刷りをし、今度はAに渡します。Aに最初に自分が彫った版木が帰ってきました。

最後の一巡になりますが、Aは渡された版木に彫りを加え、自分の好きな色で重ね刷りし完成とします。そして、版木をBに渡します。BはAから渡された版木で重ね刷りし完成、版木をCに渡します。CはBから渡された版木で重ね刷りし完成、版木をDに渡します。DはCから渡された版木で重ね刷りし完成、Aに版木を返して終わります。

これをそれぞれ、B、C、Dスタートのものも同時に進めます。4枚ずつ別刷りのある4種類、合計16枚のコラボレーション版画作品が生まれます。

最初に刷る枚数を倍に増やして2種類の刷りにすれば、倍のバリエーションが生まれます。また、一番最初の彫りと刷りは、必ずしも1版1色の刷りでなくても構いません。例えば黒色のベタを刷った後同じ

人が線を彫りその版で白色を刷ったもの（一種の陰刻法です）をスタートにしても良いのです。

さらに、それぞれの版木は同一サイズですから、別の版木を使って刷り加えるような発展型もあり得るかもしれません。

言葉で説明すると、少々複雑に感じますが、四人の間をぐるぐる版木が回っているだけなので、実際はそれほど複雑ではないと思います。まだ思いつき段階ですが、こんな授業、どうでしょうか。

人の作ったものをまず認め合い、次々に各自が工夫を凝らし手を加えていく。最後に、はじめの人が他の人によって変化を遂げたものに更に手を加えてまとめあげてみる。こういう造形のコミュニケーション、今の子どもたちに必要な、面白い取り組みだとは思いませんか？

版画は、版を作ること、そしてそれを刷ることで作品が成立します。その過程を明確に意識すること、その痕跡を残すことが可能な表現手段です。その過程で、子どもたちに様々な工夫が生まれ、その工夫自体がとても楽しい、そのような授業が生まれたら素晴らしいですね。現場の先生がそれぞれに工夫して、このような授業を削り上げていただきたいと期待しています。学級経営や子どもたちの成長ともつながる楽しい授業を考えたら是非私にも報告してください。或いは、何か漠然としたものでも良いですから考えついたら、是非相談してください。面白い授業になるよう一緒に考えさせていただきたいと思っています。

それではこれで、今日の前半、講義の部分を終わりにします。休憩の後、それぞれ持参した作品を見せ合いながら、お話ししましょう。

## 参考文献

町田市立国際版画美術館編集『版画の技法と表現』1987年初版、1994年改訂版

J. アマデール／坂本満『世界版画大系』全10巻 筑摩書房 1973-75年

室伏哲郎『版画事典』東京書籍 1985年

小宮英俊『紙の文化誌』丸善ライブラリー056 1992年

小崎軍司『山本鼎評伝』信濃路 1979年

和歌山県立近代美術館監修『田中恭吉作品集』玲風書房 1997年

本稿の図版は下記の書籍から転載させていただきました。記して感謝申し上げます。

図 1, 4, 5, 10, 27, 29, 町田市立国際版画美術館編集『版画の技法と表現』1994年改訂版

図 2, 3, 9, 11～26, 28, 30～35, 51～53 J. アマデール／坂本満『世界版画大系』全10巻 筑摩書房

図 6 小宮英俊『紙の文化誌』丸善ライブラリー056 1992年

図 7, 8 木村重信責任編集『大系世界の美術 第1巻 先史・アフリカ・オセアニア美術』学研 1973年

図36～39 『ブーフハイム・コレクションによるドイツ表現派展』図録 東京新聞社 1984年

図40, 41 小崎軍司『山本鼎評伝』信濃路 1979年

図42～45 和歌山県立近代美術館監修『田中恭吉作品集』玲風書房 1997年

図47～50 『恩地孝四郎版画集』形象社 1975年

図54 奈良県立博物館編集『ルートヴィヒ・コレクションピカソ回顧展』図録 奈良県 1997年

なお、図版ページのデータ及び解説も同一の書籍から引用させていただきました（\*を除く）。

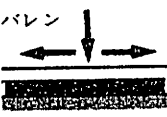
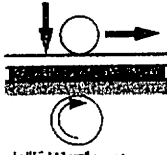
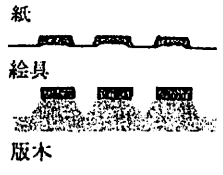
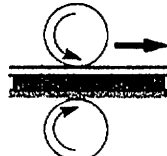
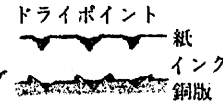
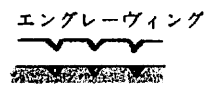
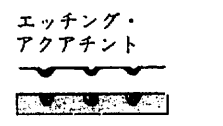
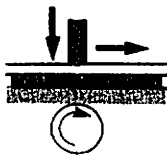
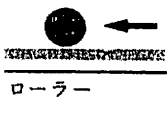
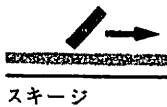

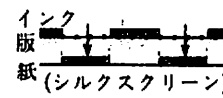
版形式	印刷法	版種	版/絵具/紙の関係
<p><b>凸版</b></p> <p>インクを版のでっぱった部分に塗って紙をのせ、バレン(日本)でこすったり、プレス(西洋)で写しとる。線や面など図柄として描きたい部分を残し、それ以外の部分をなんらかの方法で取り去って版をつくる。</p>	<p>バレン</p>  <p>木版用プレス</p> 	<p>木版</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>{ 板目木版</li> <li>{ 木口木版</li> </ul> <p>リノカット</p>	<p>紙</p>  <p>絵具</p> <p>版木</p>
<p><b>凹版</b></p> <p>版上にくぼみ状のみぞを作り、そこにインクを詰めて紙をのせ、圧力をかけてそのインクを刷りとる。金属の板を道具で引っ掻いたり削ったり腐蝕してみぞを作る。</p>	 <p>凹版用プレス</p>	<p>銅版</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>{ ドライポイント</li> <li>{ エングレーヴィング</li> <li>{ メゾチント</li> <li>{ エッチング</li> <li>{ アクアチント</li> </ul>	<p>ドライポイント</p>  <p>紙</p> <p>インク</p> <p>銅版</p> <p>エングレーヴィング</p>  <p>エッチング・アクアチント</p> 
<p><b>平版</b></p> <p>特殊な性質をもった平らな石に化学的な処理を施して、描き出したい図柄によってインクののる部分とのらない部分を作り、専用のプレス機でこすって転写する。</p>	 <p>リトプレス</p>	<p>リトグラフ</p>	<p>紙</p> <p>インク</p> <p>石版(金属版)</p>
<p><b>孔版</b></p> <p>絹などの細かい布目や型紙の穴をとうしてインクを下に押しだすように刷りとる方法。</p>	 <p>ローラー</p>  <p>スキージ</p>	<p>合羽版</p> <p>謄写版</p> <p>シルクスクリーン</p>	<p>絵具</p>  <p>紙 (合羽版・謄写版)</p> <p>インク</p>  <p>紙 (シルクスクリーン)</p>

図 1. 版形式と版種



図2. 作者不詳 ブルゴーニュ地方  
プロタの木版 百卒長と二兵士 1370年頃  
フェールテ・スウル・クローヌ附近（クリュ  
ニー近郊）のレープで発見された版木による  
近年の刷り 550×396



図3. 作者不詳 キリスト磔刑像  
1380-1400年頃 彩色木版 127×94

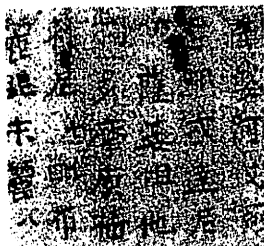
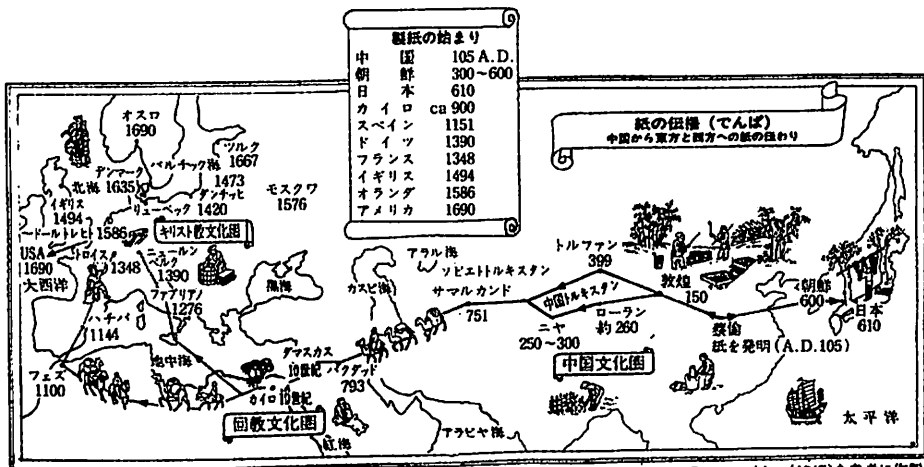


図4. 百万塔陀羅尼



図5. 宝相華文紙



(この図は H. H. Bockwitz; Zur Kulturgeschichte des Papiers(1935)および Dard Hunter; Papermaking (1947)を参考に作製)

図6. 紙の伝播 小宮英俊『紙の文化誌』丸善ライブラリー-056 1992年 p.48より

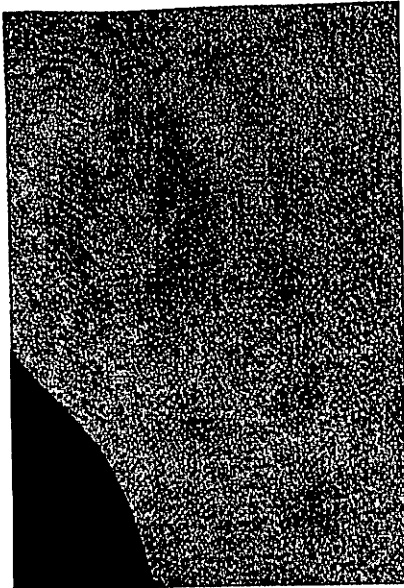


図7. ベク・メルル洞窟 手形と斑点  
オーリニャック期 旧石器時代 フランス。



図8. ラスコ洞窟 馬  
マドレーヌ期 旧石器時代 長さ152cm. フランス



図9. 作者不詳 聖母子  
15世紀末 クリブレ版 162×122

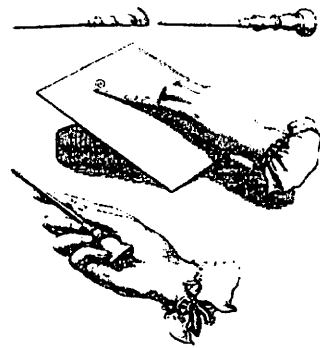


図10. ビュラン

図11. マンテーニャ、アンドレア 聖母子  
1450年頃 (1480年とする人々もある)  
ビュラン彫 295×247  
版画家レンブラントにも靈感を与えた  
版画史上最も有名な作品である。





図12. トランプ・カードの画家 手紙を見る男  
1430年頃 ビュラン彫 130×93



図13. E.S.の画家 アルファベットのG  
1440年頃 ビュラン彫 150×140

図15. デューラー、アルブレヒト  
四人の裸の女たち、または魔女たち  
1497年。ビュラン彫 190×133

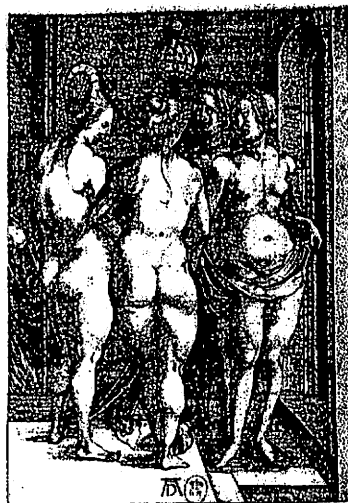


図14. ショングアウアー、マルティン  
ゴルゴダの丘と四天使 1460-1490年頃  
ビュラン彫 288×191

図16. デューラー、アルブレヒト  
アダムとイヴ 1504年  
ビュラン彫 248×192







図17. デューラー, アルブレヒト  
メランコリー, あるいはメランコリア  
1514年 ビュラン彫 238×186



図18. デューラー, アルブレヒト  
茨の戴冠 1509年頃 木版 127×98



図19. デューラー, アルブレヒト  
一角獣による誘拐, 通称プロセルピーナの誘拐  
1516年 鉄板オーフォルト 300×211

図20. ブルーゲル(父), ベーテル 憤怒  
1558年 ビュラン彫 223×291  
ファン・デル・ヘイデン刻



図21. ブルーゲル(父), ベーテル  
野兎狩りの風景 1566年  
オーフォルト 212×286。



図22. レンブラント・ファン・ライン 寄りかかるレンブラント  
1639年 オーフォルト 207×162



図23. レンブラント・ファン・ライン 三本の樹 1643年  
オーフォルト、ポアント・セッシュ、ピュラン彫 206×278



図24. レンブラント・ファン・ライン 100グルデン版画  
1649年頃 オーフォルト、ポアント・セッシュ、ピュラン彫  
280×393



図25. メラン、クロード 顔顔 1649年 ピュラン彫 429×313  
下図は部分



図26. ワトソン、ジェイムス レディ・エルスキンの肖像、A.ラムゼイに基く  
1770年頃 マニエル・ノワール 353×251

図27. マニエル・ノアール(メゾチント)技法



図28. ボンネ, ルイ・マラン  
女の顔, F. プーシェに基づく  
1767年 着色版画 354×232

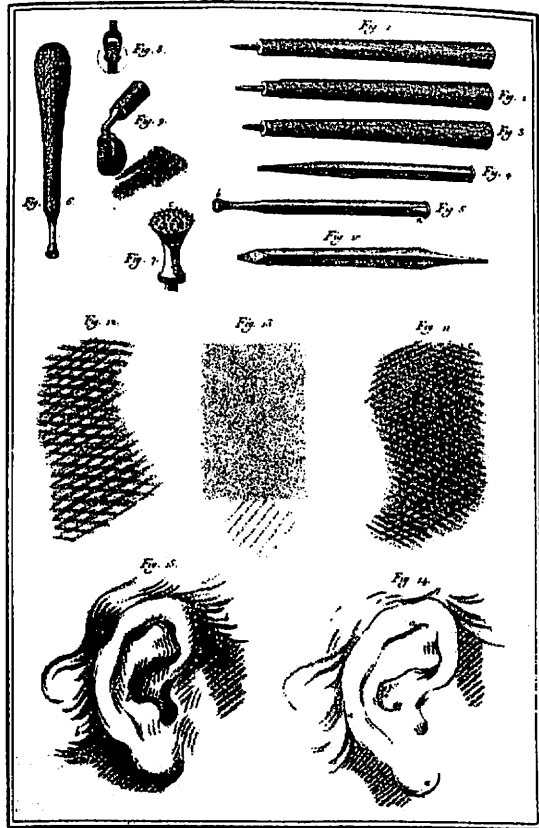


図29. クレヨン法に使われるさまざまな道具と、その効果。  
(左上: 回転式になっているのがルーレット、左上端と中はマトワール)



図30. ゴヤ, フランシスコ・デ  
「気まぐれ」13, こいつは熱い  
1799年  
オーフォルトとアクァチント  
216×151



図31. ゴヤ, フランシスコ・デ  
「気まぐれ」61, 彼女たちは飛んだ  
1799年  
オーフォルト, アクァチント, ポアント・セッシュ  
214×150



図32. ゴヤ, フランシスコ・デ・ゴーロンの肖像  
1825年 リトグラフィー 270×207  
ゴーロンはボルドーの石版印刷者で  
「ボルドーの闘牛」を印刷した。



図33. トゥールーズ・ロートレック  
アンリ・ド・ル・ディヴオン・ジャポネ  
1893年 着色ポスター 790×595

図34. ムンク, エドアルド 病める子 1894年  
ドライポイント\* 390×293



図36. マックス・ベックマン  
山高帽をかぶった自画像  
1921年 ドライポイント 308×241



図35. ムンク, エドアルド 森へ 1897年  
木版\* 495×565



図37. エルンスト・ルートヴィヒ・キルヒナー 樹  
1921年 木版 626×429

図38. エーリッヒ・ヘッケル 岩場にしゃがむ女  
1913年 木版 499×323



図39. エーリッヒ・ヘッケル  
男の肖像  
1919年 多色木版 462×326



図40. 山本鼎 漁夫 1904年 木版



図41. 山本鼎 プルトンヌ 1920年 木版





図42. 田中恭吉 悔恨 第一 ペン画、黒インク、金泥  
152×107 『月に吹える』(1917年2月)の挿画として使用

図43. 田中恭吉 焦心  
1914年 木版  
209×100

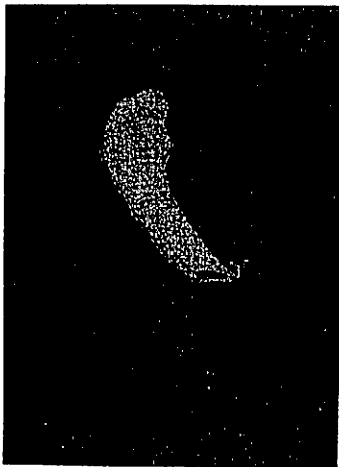
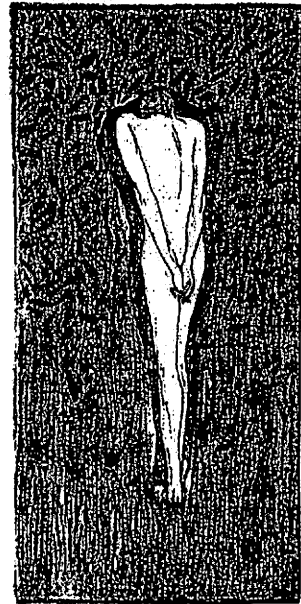


図44. 田中恭吉 生ふるもの去るもの  
1914年 木版 264×191  
私樹『月映』Ⅱ所収



図45. 田中恭吉 生ふるもの去るもの  
1914年 木版 235×165  
異宿

図46. 小野忠重 工場A  
1930年 木版陰刻法 124×190





図47. 恩地孝四郎 キリストとマリア  
1915年 木版 240×175



図48. 恩地孝四郎 叙情Ⅶ われいかる  
1914年 木版 195×135



図49. 恩地孝四郎 美人四季・冬  
1927年 木版 290×230



図50. 恩地孝四郎 円波 1939年 木版 875×715



図51. ヴォルス エテュード  
1963年 ドライポイント\* 106×86



図52. パブロ・ピカソ つましい食事  
1904年 オーフォルト 464×378

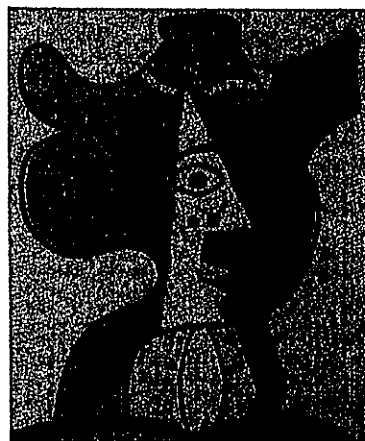


図54. パブロ・ピカソ  
帽子をかぶった女の大きな頭部  
リノカット 640×531

図53. パブロ・ピカソ 帽子の女 1963年 リノカット 545×397

