

「絵画として確立した水溶性絵の具を用いた 木版画表現から考察する」

— 木版画による表現者の立場から —

牧野 浩 紀

桜美林大学芸術文化学群

Thinking about the possibility of woodblock prints
that have become established as paintings

MAKINO Hiroki

College of Performing and Visual Arts, J. F. Oberlin University

キーワード：木版画、作家研究、表現研究、表現者

はじめに

筆者は、2020年度から桜美林大学 芸術文化学群ビジュアル・アーツ専修に特任講師として着任し、「ビジュアルアーツ基礎」「美術演習」「専攻演習Ⅰ、Ⅱ」「卒業研究Ⅰ、Ⅱ」の「絵画技法による版画」の指導を行い、感染症“COVID-19”コロナウイルスの渦中、指導者として、着任1年目に「オンライン授業における版画指導の可能性」を授業研究として紀要執筆し、その後の実習においての、リモート授業による版画の可能性を模索、実行し、その有用性を銅版画、シルクスクリーン、リトグラフを通して導き出したと考えている。

今回、「絵画技法による版画」を専門とする表現者の立場から、木版画における表現の有用性、創造性を考察し、浮世絵版画の時代から戦後日本の版画の再出発の時代について、筆者の版画表現とも照らし合わせての位置付けと、木版画による表現の可能性を導き出したい。

戦後の時代背景から考え、「海外で評価される版画」、その作者である版画家に焦点をあて、木版画による水溶性絵の具を用いた作品表現で活躍した、棟方志功（1903-1975）、清宮質文（1917-1991）、萩原英雄（1913-2007）の版画表現について図表、文章から検証し、

現代版画が如何なる発展を成し遂げてきたのかを考察する。

上記に挙げた3名の版画家から木版画表現の方向性を見出し、さらに自作にも結びつけ、表現の相違、また表現として有用なのかを考察し、今後の作家活動に向けて具体的な指針を掴みたい。

筆者の作品は、いくつかの節目で表現のテーマが変化しているが、抽象画、具象画を問わず技法から表現を考えてきた。その作品表現の源である木版画技法について、木版画の発祥と、その後引き継がれ発展した技法を具体的にひもとく、日本の現代版画が世界で認められ始めた1945年以降の版画作品と、筆者の作品を照らし合わせ、技法から生まれる表現を考察する事が、本紀要を執筆する動機となっている。

第1章 木版画の起源から 「木版画の時代背景」

まず、版による「画」、版画として最も古いのは1952年に中国成都の望江楼で発見された8世紀の「陀羅尼経咒」であり、世界の東西を問わず最初に印刷されたのは聖典であり最初の版画は宗教画である。

木版画による仏教版画は中国、唐代(618-907)に発達し元王朝(1271-1368)において人物像が描かれ色彩版画が登場した。1枚の版木から朱と墨の2色摺りによる1版多色摺りが生まれている。

明代(1368-1644)に入ると印刷文化の大衆化が進み、絵入り本が多く刊行されるようになり、清王朝(1644-1912)では明代の遺産を発展させ、また明の万暦年間(1537-1620)に伝来したキリスト教は、西洋の学術を伝え、絵画の世界に影響を与えていった。

日本における大衆的な木版画の発展は、浮世絵を確立した菱川師宣(1618-1694)が活躍した万治年間(1658-1661)からである。師宣は吉原風俗について絵入り本で新領域を開拓し、また木版画としての魅力を引き出すため、墨線の白黒コントラストを効果的に表現した絵師でもあった。師宣以降、浮世絵版画は「墨摺り絵」「紅絵」「紅摺り絵」と変化していく。享保11-12年(1726-27)には3色以上の多色木版画による挿し絵が現れる。

近世、墨一版から多色摺りになったのは、鈴木春信(1724-1770)の色彩豊かな「錦絵」の頃からである。春信による「錦絵」は、画面全体の隅々まで色彩が配置され摺られた表現であり、大和絵の画題とその華麗な女性像も相まって大流行を起こしている。これは明治まではほぼ手法が変わる事なく現在まで続く「多色木版画」の基盤となっている。

江戸時代(1603-1868)後半には、歌川豊国(1769-1825)、鳥居清長(1752-1815)が登場、寛政期(1789-1804)に入ると美人画で有名になった喜多川歌麿(1753-1806)、役者絵で人気を獲得した写楽(生没年不詳)、力強い画風が特徴的な葛飾北斎(1760-1849)、詩情豊かな風景を表現した歌川広重(1797-1858)らが続き、武者絵や滑稽絵から美人画そして風景画の歌川国芳(1798-1861)により黄金期を迎える。

明治時代(1868-1912)に入り、山本鼎(1882-1946)ら洋画家たちによって印刷技術の発展とは違った非実用的で芸術的価値を付与した「版画」という用語が登場、画家が「版画」の概念として「自画、自刻、自摺」に重きを置き、その方法による手づくり感が伝わる絵画を称する。

一方、錦絵の世界では「横浜絵」で有名な、歌川国貞(1786-1865)、2代目歌川広重(1842-1894)、歌川国芳(1798-1861)、「血みどろ絵」の落合芳幾(1833-1904)、月岡芳年(1839-1892)らが中心的な存在であった。

明治期を代表する「開化絵」は鉄道の施設、ガス灯、洋風建築、洋装や断髪など、都市が変貌する様子を絵画化したものである。しかしながら、正しく写真的な情報の流通を求めた明治時代では、現実感に乏しい錦絵は衰退することになる。この時代の錦絵は赤を多用したことから「赤絵」と称され、絵画性を損失させたとも言われている。

明治30年(1897)、錦絵による「刷り絵」に着目しながら実用性を逸脱させた非実用的なる美術品という概念である「版画」は、版から絵をつくるという意味を持たせ「創作版画」とも呼ばれるようになった。この呼称は現在2022年においても日本の版画界に大きな影響を与えている。

「版画」は、複数的版画と創造的版画に区別されながら「版の絵画」としての位置づけを確固たるものにしていき結果、「錦絵」、「創作版画」ともに現代の美術に根付いていると考えられる。この背景には白馬会(1896-1911)の誕生、文芸雑誌「明星」(1900-1908)の存在が重要であり、「創作版画」という名称の定着により絵画に萌したジャンルとしての確立を促している。ここから、現代版画の表現思考へと繋がり、作家自らが表現を提示する時代へと変容していく。

「創作版画」は、明治40年代末から大正(1912-1926)はじめにかけて、さらに新しい段階に入ろうとしていた。山本鼎、森田恒友(1881-1933)、石井柏亭(1882-1958)が渡米する中、清宮彬(1886-1969)、岡本帰一(1888-1930)、岸田劉生(1891-1929)、菊地武嗣(1888-1945)、山形駒太郎(1886-1978)、馬淵録太郎(1890-1992)、らが版画同人誌「白刀」(1910)を発行する。

同じ年に「白樺」が創刊されたことも「創作版画」の繁栄を後押しした。「泰西版画展覧会」や、いくつかの展覧会を白樺に所属する画家たちが開催、海外作家の作品も額装し展示され、好評をもって迎えられたとされている。

この後、「白樺」を通じて西洋絵画に刺激された若手作家たちが「版画専門作家」の道を切り開いていった。恩地幸四郎(1891-1955)、田中恭吉(1892-1915)、藤森静雄(1891-1943)、武久夢二(1884-1934)もその立役者となっている。

大正7年(1918)6月に織田一麿(1882-1956)、山本鼎、戸張孤雁(1882-1927)、寺崎武男(1883-1967)、竹腰建造(1888-1981)らが「日本創作版画協会」を設立し、「自画、自刻、自摺」を掲げた「創作版画」の普及と地位の獲得を目指した。

ここで「日本創作版画協会」と対峙した「新版画運動」にも触れる必要がある。新版画

とは古典版画を基盤とし浮世絵的伝統木版画を版元制度のもとで絵師、彫師、摺師の分業制によって制作し確立された「版画」である。新版画に協賛した橋口五葉（1881-1921）、伊藤深水（1898-1972）、山村耕花（1885-1942）、名取春仙（1886-1960）、川瀬巴水（1883-1957）、笠松紫浪（1898-1991）の日本画家を中心に、吉田博（1876-1950）、チャールズ・バートレット（1860-1940）、エリザベス・キース（1887-1956）といった洋画家も共同で風景や美人画を題材とした新版画を制作しその発展に貢献している。

昭和5年（1930）には、日本の文芸を見直す保守的研究活動が行われ、代表的と言えるのは柳宗悦（1889-1961）の民芸運動であり、保田興十郎（1910-1981）らの動きをまとめた「版芸術」の発行である。

第2章では、この版画雑誌に作品を寄せる常連だった棟方志功（1903-1975）をはじめとし、清宮質文（1917-1991）、萩原英雄（1913-2007）の3名の作家を取り上げ作家研究として、版画表現の立ち位置から考察を進める。

第2章 作家研究 「棟方志功、清宮質文、萩原英雄による木版画表現の特色と相違点」

1. 棟方志功「現代における仏教画表現、大作版画の原点」

棟方志功は、9男6女、15人兄弟の6番目、3男として1903年に青森市で産声を上げる。幼い頃から視力が弱く、晩年には左目が全く見えない状態となった。しかしながら志功は、目の弱さにも負けず勉学と作品制作に励み続けた。

父は鍛冶職人で、職人氣質の性格、酒乱の気質もあり、父に抱く志功の幼い頃の記憶はあまり良くはない。しかしながら志功の名に父からの気持ちは表れている。名前の由来は父、棟方吉彦の「彦」から来ており、津軽弁で「ヒコ」を「シコ」と読むことから「志功」と命名したことにもよく表れていると言える。

志功は小学校を出て青森地方裁判所弁護士控所の給仕となるが、少年時代にゴッホの絵を見て感動した経緯から、大正13年（1924）に上京し油絵を描き続け、昭和3年（1928）に第9回帝展に「雑園」というタイトルの油絵を出品し入選する。昭和5年（1930）からは文化学院で教鞭をとり、その後、昭和7年（1932）に日本版画協会の会員となっている。

昭和11年（1936）、「国画会」に出品した「大和し美し」が出世作となり、「民芸運動」の柳宗悦らの目に留まり、彼らと交流を持つようになった。その繋がりは以後の志功に多大な影響を与えている。

昭和12年（1937）34歳で版画の道を辿り始めた志功は、柳宗悦を師と仰ぎ、その頃から「白樺」の理念に心酔していく。

志功が「大和し美し」を手掛けるきっかけは、尊敬する同郷の文学者、福士幸次郎（1889-1946）から送られてきた雑誌「新詩論」の巻頭に掲載されていた彼の「日本語の文学語としての進化」という論文であった。まず福士の論文を読んでから雑誌の中の佐藤一

英 (1899-1979) の詩「大和し美し」を読んだことが、志功の心に強く共鳴しその後の制作に大きく関わっている。

志功の制作意欲、描く速さは突出していた。志功の絵をみた早稲田大学教授であり東洋美術史家、書の大家であり歌人、水墨画家でもある会津八一 (1881-1956) は、一目で志功の作品を認めたとされる。滅多に人を褒めない会津八一が、志功が数分で描き上げた絵を、5枚買っている。この後、志功は会津八一の家を訪ねた時に、古代中国の書、拓本を見せられたことが「大和し美し」の制作に強く影響を与えたとされている。金石文のノミで彫り出された表情は、版画のそれとよく似ている。勢いをのせノミで線を加えたようになるからである。金石文の拓本を見たことが、志功の「大和し美し」を版画にする意欲に火をつけたことが想像できる。

このほかにも志功は古代中国の書の拓本から多くを学んでいる。白と黒のバランスと交響、文字配列から生まれるリズムの流れである。また会津八一に書と版は同じものであり、文字を彫る事がそのまま版画になる事を教えられ、志功の文字を取り入れた表現に確信を持たせたとされる。志功自身、反転文字を得意としていたと言われており、その独特な表現方法に確信が持てたのは、その後の制作に大きく影響している。

寝食を忘れ、彫り、摺り綴った「大和し美し」は、20枚の版画からなり、横が一間 (約1.8m) の額縁4つに入れられ、その中にびっしりと彫り込まれた約2千もの文字が画面から迫力を発揮している。

この気迫あふれる大作版画であるが、出品した国画会では、壁面を独占することから審査員の反感を買って額を当初1つに絞られてしまう。このことは、筆者の意見としてだが、現在でも起こりえる事象と考えている。スペースの限られた場所では、このような状況に至ってしまうことは致し方ないと感じる。

この頃の版画の展示スペースは会場の一番奥であり、版画部に与えられたのは1室のみとされている。そこに合計4間 (約7.2m) にもなる額装された作品を並べれば、その分だけ他の人の作品は壁面から消えてしまうのである。しかしながら柳宗悦、版画審査員らとの交渉によって、最終的には上下2段という形ではあるが全て陳列されることとなった。

この後、柳宗悦は、昭和11年 (1936) に上棟式を挙げ設立した「日本民芸館」に「大和し美し」を買い入れ展示している。その価格はその時代には破格の700円 (現在の約200万円) と付けられていた。志功本人の言葉によると、どうせ売れないと思って高くつけたと話をしている。柳宗悦は、それでも200円という高値でこれを買っている。

国画会で何とか2段掛けでの展示ができた「大和し美し」であったが、柳宗悦の買い上げと日本民芸館の設立により、本来の横一列での展示を実現する事が可能となった。しかしながら、この一連の騒動を経ての栄光も、偶然の積み重ねではなく、志功自身の強力な個性と努力の賜物であることは疑いようがない。

この巨大版画の誕生は、現代の版画家達に強い影響を与え、油画、日本画等と同等の地位をもたらし、作品サイズに関しても無限の可能性のある事を確固たるものとしたと考え

られる。

翌昭和12年(1937)、志功は半紙大の版画を、縦に3段、横に18列、合計54枚並べて一連の作品に仕上げた「空海讃」を国画会で展示している。これは世界に前例を見ない巨大な「版画」とされている。

その後の「釈迦十大弟子」は、縦約1メートル、幅約30cmの朴材の版木6枚により摺られた。この版木の形が正確な長方形ではないのを逆手に取り、それぞれの平面を無駄にせず表裏を利用し、下絵を描かず、版木に直接筆を下ろし版下とし、板の曲がりはそのままに、人物の容姿を当てはめて、斬新な「釈迦十大弟子」に彫り上げている。

この作品の制作時間も、1週間ととても早い。この伝説的な「釈迦十大弟子」は、昭和15年(1940)の国画会に出品した志功36歳の作品である。人の身体により近い大きさの制作に取り掛かった動機について、後に志功は大きなものは何か良いだろうと考えた、と語っている。彫りをしている時は一体一体を誰かは考えていなかったようである。しかしながら、この大作を仕上げるにあたり、志功は仏教辞典を読解し、仏像写真を繰り返し見ていたとされる。

「釈迦十大弟子」は「佐分賞」を受賞し、それまでに制作した作品も売れ始める。長い間、貧窮していた暮らしに余裕が生じてきた頃である。



図表:2-1

図表:2-1 大和美し版画巻一部 「百合肌の柵」 出典:棟方志功 わだばゴッホになる 初項



図表:2-1

図表:2-2 釈迦十大弟子一部 「右:迦旃延の柵、左:文殊菩薩の柵」 出典:棟方志功 18項

昭和31年(1956)、ヴェネツィア・ビエンナーレに「湧然する女者達々」を出品。日本人初の国際版画大賞受賞。昭和44年(1969)2月17日、青森市から初代名誉市民賞を受賞、翌年には文化勲章を受章する。

ここで棟方志功の作風について考察と結論を出したい。志功は仏教に関する題材が有名であり、その独創的な表現は、版木との対話「面を活かすための構成」から成り立っていると考えられる。夢中で彫り、摺り味を活かす表現は、本人の「直感」を重視するスタイルであり、その裏付けとして資料となるものを見て仏教書を読解する、といった構築で行われている。その瞬発的な直感を頼りにした制作スタイル、制作意欲の純粹さ、画面から立ち上がる勇ましさは目をみはるものがあり、また他には無い性格も相まって、この「世界の棟方」が誕生したと言える。

筆者が棟方志功から学ぶことは、既存のスタイルに囚われず、自身が目指す目標を実現させるための行動の必要性、他者から受ける恩恵「他力」によるインスピレーションが重要であると結論づけたい。

2, 清宮質文 「深く吸い込まれる版画表現」

大正6年(1917)、清宮質文は東京新宿区で生まれた。父は清宮彬である。清宮彬については、第1章でも触れたが、明治から大正、昭和にかけて活躍した洋画家、版画家である。

質文は、父方の祖母に大変可愛がられ育った。美術との出会いは中学生の時に、レオナルド・ダ・ヴィンチ、チマブエ、ジョット、版画ではムンクに強い関心を寄せていたとされる。

質文はこう回想している。引用を用いて解説したい。

——17歳ぐらいの時、家に父の収集した画集があった。その画集に寄せられたクロッキーを見ていたとき、その線の中に無限感を感じた。例えば白い紙の中に1本線が引いてあるとする。これを地平線とすると、その線のあらゆるものを全部、その一本の線の中に含んでいるような感じがした。そして全体に空気が流れている事を感じる。——

(引用：「清宮質文全版画集 I-4 78頁」)

このことから質文は、美とは無限感の事だと語っている。その「美の無限感」を、本人の表現で表すことが唯一の希望と質文は考えていたようだ。

昭和12年(1937)、東京美術学校(現、東京芸術大学)油画科に入学。父は、建築科を勧めるが、第2希望の油画科に合格する。

父、彬の「絵描きは食えぬ、建築家でも絵は描ける」という言葉から、質文は、「これでおれは飯が喰えなくなってしまったのか」(質文の言葉から)と塞いだ気持ちになったという。

(引用：「清宮質文全版画集 I-6 残された裸婦、東京美術学校時代 80頁」)

東京美術学校に入学はしたが、当時は画家になりたいとははっきりとは言っていなかったようである。

昭和17年(1942)、質文は東京美術学校を卒業する。本来、太平洋戦争の勃発で前年に繰り上げ卒業になるところであったが、卒業制作が間に合わず落第し、その時点での出征を免れている。

卒業後、すぐに長野県上田中学校の美術教師となり、昭和18年(1943)まで務め、翌年からは、東京三田の慶應義塾工業学校に勤めるが、その年6月に召集され、東部62部隊に入隊し、3ヶ月ほど実戦の訓練をした。入営時、2冊の本の携帯が認められていたのが「聖書」と「万葉集」だった。クリスチャンではなかった質文だが、この時に携帯した「聖書」に強い影響を受け、深い関心を抱いて、かなり時間をかけて読み込んでいたようである。

昭和20年(1945)、空襲で実家が被災。これまで制作した作品、父の収集品の版画資料を焼失している。

昭和28年(1953)、東京美術学校時代の同級生によるグループ展「ゲフ会」の結成をきっかけに画業に専念することになる。第1回展を日本橋、丸善で開催。このグループ展をきっかけに木版画制作をはじめ。

質文の著書である清宮質文全版画集の最初のページに以下の言葉が書かれている。質文の表現の源を解き明かす言葉、まなざしと捉えたため下記に記す。

——哀れな人間達の1人である私は、この人間の心の奥底の「かなしみ」にひかれますこの「かなしみの心」のやすらかに息づける深い世界を 絵を通して実現できたらと希っているのです。清宮質文——

(引用：「清宮質文全版画集 見開き頁」)

この言葉から質文の表現思考が、「人の深い気持ち」に根ざしていることが推測される。戦争を体験し、絵仲間を失い、作品を焼失した経験が、質文の表現の根底にあるものに深く関わっていると感じさせられる。

昭和29年(1954)、「春陽会」第31回展出品、初入選。昭和32年(1957)には、春陽会会員となる。

ここでその年の春陽会の木版画作品「幻覚的生物」「ふるさとのうた」「火を運ぶ女」から表現の考察をしたい。



図表：2-3



図表：2-4



図表：2-5

図表:2-3 「幻覚的生物」 出典：清宮質文全版画集 146 頁

図表:2-4 「ふるさとのうた」 出典：清宮質文全版画集 147 頁

図表:2-5 「火を運ぶ女」 出典：清宮質文全版画集 147 頁

「幻覚的生物」は、22.2 × 22.2cmの木版画である。色の暗い色面に白で縁取られた静物が抽象的に浮かび上がっている。多色木版画であるが、その版木の数は極めて少なく、1版で色を部分的に変えこの表現が生まれていると推測される。浮世絵から続く「当てなしぼかし」という技法があるが、それを自身の作風に合うように取り入れている。画面右上に見えるシミのような陰影がこれにあたる。木版画独特の滲む表現を利用し、暗く静かな空間に佇む静物画に仕上げている。

「ふるさとのうた」は、抽象的に描いた人物が歌を聴きながら佇む姿を表現している。筆者にとってこの作品はとても美しく感じられ、現代技法である「木版水性凹版技法」を取り入れていることから、今までにあった木版画表現から逸脱していると考えられる。

「火を運ぶ女」は、蠟燭を持ち、夜の街をゆっくりと歩む人物を表現したものである。この作品も背景は暗く、蠟燭の火のあまり強くはない輝きが、大きく彫り上げられ表現されており、深い夜に浮かび上がる一点の光が美しく、深い興味を誘う作品となっている。この3点に共通しているのは、静かに佇む静物や人物が、深い興味を誘うところではないだろうか。

幼少期の記憶、戦争の記憶を下に制作されたこれらの作品は簡略化された形の中に無限感を感じさせ、より深い興味へと誘ってくれるところに魅力がある。

その後の昭和38年(1963)、春陽会第40回展には、「カプリースA」「過ぎゆくもの」「カプリースB」「幼きもの」「何処へ さまよう蝶」「さまよう蝶 何処へー夢の中」「トパーズ」を出品。

ここで筆者が清宮質文を知り、画面に吸い込まれる空間を感じた「蝶」から表現の考察をしたい。



図表：2-6

図表:2-6 「蝶」 出典：清宮質文全版画集 157 頁

「蝶」は、24.6 × 22.3cmの木版画である。背景を含め暗い青で構成されている。青の上には、版にしごくように薄く刷毛で伸ばした墨色を摺り重ねて表現している。質文が語る簡略化された美の無限感が感じられ、背景の地平線が見るものの脳裏に浮かぶ原風景を浮かび上がらせていると感じる。彫りも独特であり、志功に見られるようなはっきりとした輪郭はなく、ぼんやりと浮かび上がるような「彫りぼかし」が薄く彫られた凹凸で不規則に表現されている。

一方で、紙の白を活かす摺りには伝統的な技法を感じさせられる。器と器の上を舞う蝶の一部には、じんわりと光る紙本来の白の美しさが現れている。

この頃の作品から晩年まで、質文はこの独特な彫りぼかしと、木版画による凹版を多用している。質文の世界感を感じさせる、画面に吸い込まれるような表現であり、志功の激しい画面構成に対して、簡略化された形による空間の静かな画面に、お化けのような人物、壊れかけた器、陽が落ちる風景などの魅力ある表現を見出していると感じる。

ここまでの検証から、質文の作品の中心となっていたものは、美の無限感を思わせる「深く吸い込まれるような版画表現」であると考えられる。

次の節からは、萩原英雄の表現について考察していきたい。

3、萩原英雄 「木版画による抽象画、持続的变化」

大正2年(1913)、萩原英雄は、萩原元治郎、ふじの次男として山梨県甲府市相川町に生まれる。

父は警察署長をしており転任により県内各地を転住することになる。

大正10年(1921)、父が朝鮮定州警察署長を命ぜられ、単身赴任した父のもとへ家族と共に移住する。

昭和9年(1934)、東京美術学校油画科に入学、昭和13年(1938)、に卒業した。

昭和18年(1943)、召集を受け陸軍東部第17部隊に入隊する。

昭和20年(1945)、東京大空襲により、家屋、アトリエが全焼。それまで制作した作品や、蔵書などを焼失。

昭和28年(1953)、肺結核のため救世軍杉並療養所に入所、この12月に初めて木版画を手がける。

昭和31年(1956)、1月に救世軍杉並療養所を退院。その年3月に木版画による初個展を銀座養清堂画廊で開催。連作「20世紀」11点、合計41点を展示する。

昭和33年(1958)、「日本版画協会」第26回展に「コンポジション」の連作5点を出品。この時、日本版画協会会員となる。

萩原英雄の木版画スタイルは昭和32年(1957)以降に確立されたと考えられる。そのスタイルは木版画による抽象画表現であり、その表現は変化を繰り返す。

木版画による新技法も数々生み出し独自の解釈を加えている。筆者の主観による解釈では、「持続的変化」を追求し、版画を制作する側として、また見る側としても追求するスタイルは終生変わる事がなかった。英雄が生み出した表現思考と新技法を下記に挙げる。

英雄は、油画科出身であり、版画の思考も油画の根底から来ている。木版画では水溶性絵の具を用いながらその種類に着目し、不透明絵の具、透明絵の具の特色を駆使し、さらに透明性を求めるときには染料も使用している。

英雄による新技法の1つ、「両面摺りの技法」は浮世絵の錦絵からヒントを得ている。これは錦絵の裏面に滲み出る微かな絵の具の美しさを、現代版画に応用するものである。この技法では染料を使うことで、紙の裏面の摺りの表面への浸透性をより強くする効果をもたらしている。またバレンにも拘り、裏面から滲む色がいくつもの筋となって現れるように針金を使用した自作のバレンを使用するなどしている。この技法の発案の源には、美校を卒業と同時に浮世絵複製の仕事をする高見沢木版社に入社し、浮世絵の複製技術を学び、また浮世絵の原画の数々を見る機会を得たことがある。浮世絵の原画の見方というのは、まず表面から色の調子、摺りの状態、保存の良し悪しを見て、さらに裏面からも鑑賞をするのが定石であった。その時、紙の裏面に滲み出る絵の具の美しさに美を感じとったと考えられる。英雄によるとこの技法は、裏面からの効果だけでは雰囲気だけの表情となるため、表面にもベタ摺りによる版を加えることで1つの表現技法としている。昭和37年(1962)頃まで、この新技法を変化させながら木版画作品に用いている。それらの作品の絵肌は、それまでに見られたことの無い表情を浮かべ、彫りによる形の調整だけではなく、裏摺りによる形の変化を可能とした。現在でもこの「両面摺りの技法」は一部の版画家により使用されており、その応用性の高い技法から様々な作品が生み出されている。

ここでこの技法を用いた英雄の作品である昭和37年(1962)、「緑の幻想 No.3」から考察する。



図表：2-7

図表:2-7 「緑の幻想 No.3」 出典：萩原英雄 19 頁

「緑の幻想 No.3」は、裏摺り技法による滲みと共に、版の彫りに釘を使用し、引っ掻き跡も応用、さらに「針金バレン」で摺ることで、彫刻刀による彫りでは表現できない絵肌を作り出している。一見風景画にも見える画面構成は、抽象表現として美しく、水溶性絵の具の持ち味である摺重ねの効果から、画面に奥行きのある空間を生み出している。

英雄による2つ目の技法として「木版水性凹版技法」について考察する。

「凹版」は元々銅版画、もしくはインタリオ (Intaglio) 凹版の原理を利用した版の形態である。

これを木版画に応用するために英雄は、独自の水溶性絵の具を3年の月日をかけ開発している。

質文が彫刻刀で浅い隙間をつくり、水溶性絵の具を擦りこむようにしたのに対し、英雄の凹版は、銅版画のドライポイント技法を意識し、ラッカーを塗布した版の表面を針のような道具で引っ掻き、そこに自身が開発した絵の具を染み込ませ、表面の絵の具を拭き取り、バレンを用いて摺りを行っている。表現も銅版画に近い表情で、はっきりとした線で具体的な形態を表すことができる。

作品「サーカス No.6」は、この「木版水性凹版技法」を凸版と併用した作品として完成している。凹版のはっきりとした「線」と凸版の面で表す、ある種無限的な色調を重ね、線で動、面で静を表現している。

英雄は、晩年まで新技法を求め、常に変化を繰り返した版画家である。いくつもの有用な技法を変化させ、さらに別の技法へと進化させていった。

作品「追憶 No.15」平成4年(1992)は、その集大成だと筆者は考えている。版に残す痕跡を凹凸とし、今までに進化させた新技法を、その形態を削ぎ落としつつ精製し画面に

表している。

萩原英雄の表現の考察のまとめとして「持続的変化」そのものを表現とした版画家と位置付けたい。



図表：2-8

図表:2-8 「サーカス No.6」 出典：萩原英雄 34 頁

図表:2-9 「追憶 No.15」 出典：萩原英雄 53 頁



図表：2-9

第3章 自作について

1, 牧野浩紀 「線と面による抽象造形版画」

ここから筆者の木版画表現の位置づけと考察をしたい。

昭和50年(1975)、長野県に生まれる。

平成9年(1997)、多摩美術大学絵画学に入学し、1年時に基本となる版画4形式を学ぶ。

高校までの水彩による写実画での表現とは異なり、大学ではシュールリアリズム的な表現を試みていた。版画技法として特に銅版画によるエッチング技法(腐食銅版画)、メゾチント技法(銅版に細かい刻みを削り濃淡を出し表現する技法)に心酔し、昼夜問わず制作をした。大学入学当初、日本版画協会展に行きレポート提出をする課題があった。その展覧会で版画の可能性を深く知ることとなる。特に多種多様な絵肌と技法の多さに圧倒され、版画制作への強い意欲が溢れてくるのを感じていた。版画には、直接描く油画、水彩画とは異なる、「技法から表現を考える」という特質が顕著に現れていたことが当時の筆者の関心を引いた要因の1つであった。

大学2年時には専門的に版種1つに絞り制作に取り組むカリキュラムとなった。ここで一度は、選ぶべきは銅版画と考えたが、基本の版画4形式を一通り学び制作した経験から判断し、偶然性と色彩表現を得意とする木版画に着目した。



図表:3-1



図表:3-2



図表:3-3

図表:3-1 「鳥の形をした骨」1997年 入学当初の木版画作品 出典：牧野浩紀

図表:3-2 「包・1999」1999年 大学院で制作した木版画作品 出典：牧野浩紀

図表:3-3 「笑いへ」2004年 大学修了後の木版画作品 出典：牧野浩紀

元々高校生時代から本格的に水彩画を学び描いていた筆者は、水溶性絵の具による表現を版画の中に求めていた。銅版画の引き込まれる画面に魅入られながら、これを水溶性絵の具に置き換えたいと考えていた。

平成10年(1998)、大学2年時に水溶性絵の具を用いた凹版技法があることを知る。銅版画の技法を木版画に適応できないか模索していたため、この技法の存在は筆者が求めていた答えの1つであり、学ぶべき技法であった。この時、多摩美術大学は当時の版画技法の先頭に立っていた。新技法を開発する事が、作家活動を継続する道と解説されたぐらいである。学ぶべき技法は多種に渡ったが、版画全般では4形式の基本と応用の技術を在学中に獲得する事ができ、その技術習得は現在でも活かされている。筆者が大学2年から主として使用したのが、伝統木版画技法である「凸版」と、現代技法である「木版画水性凹版」である。代表的な技法発案者は前章で考察した清宮質文、萩原英雄に加え多摩美術大学教授(現在、名誉教授)で浮世絵の主版を簡単に表現しようとした小作青史(1934-)、銅版画のエッチングに近い表現を模索した河内成幸(1948-)らが挙げられる。その先駆者達の礎を要に、筆者はさらに技法研究することとなる。

平成11年(1999)、筆者は銀座 養清堂画廊で初個展を行う。木版画水性凹凸版技法を使用した合計25点を出品。展覧会后、コレクターから作品注文の依頼が来るようになる。表現としては、「抽象的造形表現」を主に制作を続けた。木版画による凹版と凸版を併用「線と面」を意識し、技法から表現を考えるアプローチであった。養清堂画廊での個展は、現在2022年も継続している。

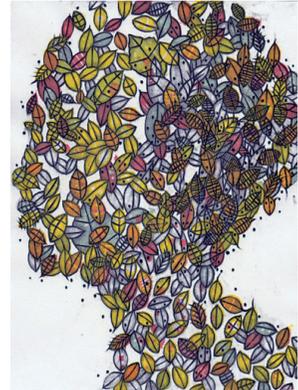
2, 牧野浩紀 「流動・集積の興味から」



図表:3-4



図表:3-5



図表:3-6

図表:3-4 「かけらながれ 寄り集まり 大・葉」2009年 出典: 牧野浩紀

図表:3-5 「ことあつまり 漂・探」2015年 出典: 牧野浩紀

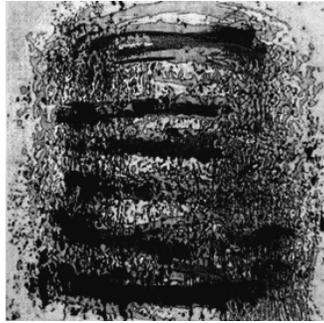
図表:3-6 「ことあつまり 身・園」2016年 出典: 牧野浩紀

平成21年(2009)の「流動・集積の興味から」を表現のテーマとした自作、「かけらながれ 寄り集まり 大・葉」から考察したい。この作品の制作当時、銅版画のエッチングのような表現を木版画で行うにはプレス機が必要とされていた。このプレス機を使用する木版画によるエッチング技法を、より手軽に摺りを行えるようバレン摺りに昇華した80.0×60.0cmの大きな作品である。木の葉が集まり集積し、1つの形態に変容することへの興味から制作をしている。集積する形の中に、社会や文化の縮図を表現したいと考えた作品である。水性凹版摺りの研究は、大学院修了後も続き、平成21年(2009)には先行研究として「凸凹—木版画水性凹版技法の現在」を執筆し、平成29年(2017)に技法書「木版画上達のコツ50」を監修、発行し一旦の研究のまとめとした。令和2年(2020)、技法書は新刊として増刷を重ね、現在も出版されている。

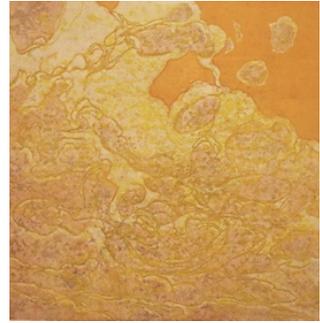
平成29年(2017)からは、伝統木版画の歴史について考察し、「凸版」による作品研究を行なっている。以下、その作品例である。テーマとなる「流動、集積の興味から」は変わらず、技法のみを変化させている。



図表：3-7



図表：3-8



図表：3-9

図表:3-7 「左向きの横顔」2019年 出典：牧野浩紀

図表:3-8 「想・塔」2019年 出典：牧野浩紀

図表:3-9 「膨らみ覆う雲」2019年 出典：牧野浩紀

第4章 結論 「歴史的背景から木版画の有用性、自作の位置づけ」

錦絵、そして前章で考察した3名の版画家から木版画表現の有用性と自身の作品の位置づけについて、長い歴史的背景を持つ木版画技法は、現代版画の要として強く根づいている。先駆者達の歴史やテーマを参考とし作品研究に臨んできた筆者の表現は、錦絵から繋がる完成された技法を駆使し、棟方志功に見る技術に頼らない迫力ある画面構成、清宮質文の深く画面に引き込まれる表現、萩原英雄の評価に流されない持続的変化に影響を受けてきた。モチーフを限定することなく表現を探求するアプローチは現在も続いている。

現在、令和4年(2022)の自身の表現の方向性として、「版画」を繁栄させ、「創作版画」を確立した先駆者達の歴史的背景を学びつつ自身の制作に活かし、評価に囚われすぎることなく変化を受け入れ、制作するという意味を込め「流動と集積する表現」をテーマとして位置付けるということで本紀要のまとめとしたい。

今後の展開としては、伝統木版画技法をさらに現代的に解釈し、その技法の万能性と色彩の魅力を活かす作品の制作をしたいと考えている。

謝辞

筆者が自身の表現を見直し、過去の版画家による作品表現と比較研究する機会は、これからの作品制作にとって重要な財産となると考えています。紀要の発信にご協力いただいた桜美林大学、並びに版画の魅力を教え伝えてくださった諸先生に感謝を表し、自作の位置づけによる考察を持って謝辞とさせていただきます。

注

- 「陀羅尼経咒」 千手観音の陀羅尼として知られている呪文の一種。
- 「墨摺り絵」 浮世絵版画の作品において墨一色で摺られており、一枚絵として独立させたもの。
- 「紅絵」 墨摺絵(すみずりえ)に、紅を主調として黄土・草色などで筆彩したもの。
- 「紅摺り絵」 錦絵以前の色摺版画を言い、墨摺絵に紅色や緑色、また黄色などを加えたもの。
- 「錦絵」 多色で和紙に摺られた精巧な木版画。
- 「多色木版画」 錦絵と同じ意味を持つ名称。
- 「自画、自刻、自摺」 作家自らが絵を描き、彫り、摺る行為のこと。
- 「横浜絵」 安政6年(1859)に開港した横浜を舞台に、異国風俗を紹介した絵。
- 「血みどろ絵」 江戸時代末期から明治時代に血液、血痕などを殊更に色鮮やかに描いた絵。
- 「開化絵」 江戸時代の事物や風俗ではない建造物や催し物を描いた浮世絵。
- 「赤絵」 毒々しいまでの輸入染料を使用した明治初期の浮世絵版画。
- 「創作版画」 複製を目的とせず、手法を版画表現の方法として活かした版画。
- 「白馬会」 明治期の洋風美術団体。
- 「白刀」 明治43年(1910)に発行された版画同人誌。
- 「白樺」 「白刀」と同じく発行された版画同人誌。
- 「国画会」 昭和期における有力な美術団体のひとつ。
- 「泰西版画展覧会」 昭和3年(1928)、赤坂・三会堂にて開催された版画展覧会。
- 「日本創作版画協会」 大正7年(1918)、創作版画を要として活動を行った美術団体。
- 「新版画運動」 浮世絵の近代化、復興を目指した美術運動。
- 「民芸運動」 日用の雑器に美的価値を見出そうと、柳宗悦らによって始められた運動。
- 「釈迦十大弟子」 釈迦(しゃか)の弟子のなかで代表とされる10人のこと。
- 「佐分賞」 佐分家の資金をもとに新人洋画家を奨励するための設けられた賞。
- 「他力」 他人の力を借りることや仏、菩薩の加護を指す。
- 「ゲフ会」 清宮質文が昭和28年(1953)に東京美術学校の同級生とのグループ結成した団体名。
- 「春陽会」 大正11年(1922)に設立された洋画団体。
- 「木版水性凹版技法」 水溶性絵具絵を用い、木版画で凹版技法を行う技法名。
- 「日本版画協会」 大正7年(1918)に山本鼎、織田一磨、戸張孤雁、寺崎武男らで結成された美術団体。
- 「両面摺りの技法」 紙の裏、表両方へ木版画による摺りを行う技法名。

参考文献：

- 単行本 監修：青木茂 [2001] 「世界版画史」 美術出版社
- 単行本 著者：長部日出雄 [2013] 「棟方志功の原風景」 津軽書房
- 単行本 著者：谷崎潤一郎 [1976] 「板極道 棟方志功」 中公文庫
- 単行本 著者：棟方志功 [1997] 「棟方志功 わだば、ゴッホになる」 日本図書センター
- 単行本 著：清宮質文 [2010] 「清宮質文全版画集」 玲風書房
- 単行本 著：萩原英雄 [1992] 「萩原英雄」 風鈴書店